

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ذي قار. كُليّة الآداب
قسم اللغة العربية

أشكال التعبير الشعري في شعر خزعل الماجدي

مجموعة " خزائل " اختياراً

رسالة تقدّمت بها الطالبة

بشرى عباس جهاد

إلى مجلس كُليّة الآداب - جامعة ذي قار وهي جزء من متطلّبات نيل شهادة
الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ المساعد الدكتور

حيدر برزان سكران العقيلي

٢٠١٧هـ ١٤٣٨م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة طه آية ١١٤

توصية المشرف

أشهدُ أنَّ إعدادَ هذه الرسالة الموسومة بـ (أشكال التعبير الشعري في شعر خزعل الماجدي مجموعة " خزائل " اختياريًا) التي قدمتها الطالبة (بشرى عباس جهاد)، قد جرى تحت إشرافي في قسم اللغة العربية في كلية الآداب - جامعة ذي قار ، وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

التوقيع :

أ.م.د. حيدر برزان سكران العقيلي

(المشرف)

التاريخ : / / ٢٠١٧ م

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة

التوقيع :

أ.م.د. هادي شندوخ حميد

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ : / / ٢٠١٧ م

الإهداء

لكلِّ الذين أحبهم...

بشرى



شكر وعرافان

قبلا لبدء لابد من شكر الله سبحانه وتعالى على إتمام نعمته علينا لإكمال هذا البحث، ومن ثم أوجه خالص شكري وتقديري إلى الأستاذ المساعد الدكتور (حيدر برزان سكران العقيلي) مشرف هذه الرسالة وإلى الأستاذ المساعد الدكتور (كاظم فاخر حاجم الخفاجي) سندا وعونا ، والشكر موصول أيضاً إلى رئاسة قسم اللغة العربية متمثلاً بالسيد رئيس القسم ، والأساتذة الأفاضل لاسيما أساتذتي في السنة التحضيرية فدون جهودهم المبذولة لم أصل إلى هذه المرحلة، وأخص بالشكر أيضاً الأستاذ (رائد جميل) أخاً وصديقاً شكراً لكم من أعماق قلبي على عطائكم الدائم.

كذلك أقدم عظيم شكري وامتناني إلى أولئك الذين وقفت كل كلمات الشكر والعرافان عاجزة أمام عطاياهم أهلي (أبي وأمي)، وإلى كل زملائي في الدراسات العليا.

وأنتقدم بالشكر الجزيل لكل من مدّ لي يد العون والمساعدة لإتمام هذا البحث، وكل الشكر والتقدير إلى منتسبي مكتبة كلية الآداب ، وكلية التربية ، والمكتبة المركزية في جامعة ذي قار فجزاهم الله عني خير الجزاء.

الباحثة

المحتويات

المحتويات

الصفحة	الموضوع
أ - ث	المقدمة
٢٣ - ٢	التمهيد: خزل الماجدي الرؤيا والتحول
١١ - ٢	أولاً: الرؤيا الشعرية
١٧ - ١١	ثانياً: التحول في النص الشعري
٢٣ - ١٧	ثالثاً: خزائل والعود الأبدى
٨٠ - ٢٤	الفصل الأول: التشكيل الأدائي وطريقة التعبير
٢٦ - ٢٤	توطئة :-
٤٥ - ٢٧	المبحث الأول: الغموض وروافده عند الماجدي
٦٧ - ٤٦	المبحث الثاني: حشد الرؤى والأحلام
٨٠ - ٦٨	المبحث الثالث: درامية النصوص
١٣٣ - ٨١	الفصل الثاني: حداثة النص بين التجاوز والتغيير
٨٤ - ٨١	توطئة :-
١٠٧ - ٨٥	المبحث الأول: حداثة الصورة الشعرية
١١٩ - ١٠٨	المبحث الثاني: التغيير الإيقاعي
١٣٣ - ١٢٠	المبحث الثالث: تداخل الأجناس الأدبية
١٨٣ - ١٣٥	الفصل الثالث: أشكال المتخيل الشعري
١٣٨ - ١٣٥	توطئة :-
١٥٧ - ١٣٩	المبحث الأول: المتخيل الشعري وبنية السؤال

١٦٩-١٥٨	البحث الثاني: المتخيل الشعري وجمالية الأسطورة
١٨٣-١٧٠	المبحث الثالث: المتخيل الشعري وتوليد المعاني
١٨٦-١٨٥	الخاتمة
٢٠٧-١٨٨	المصادر والمراجع
٢١٧-٢٠٩	الملحق
A - C	الملخص باللغة الإنكليزية

المقدمة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، نبينا مُحَمَّد، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين.

أما بعد:

شهد الشعر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي تطوراً ملموساً في أساليب الكتابة الفنية بنوعيتها التعبيري، والتجريدياً أحدث تحولاً جارفاً في الخطاب الشعري بسبب ظروف العصر السياسية والاجتماعية، فضلاً عن رغبة الشعراء المُلحّة في الخروج عن السائد والمألوف، من هنا بذل الشعراء المعاصرون قصارى جهدهم في البحث عن أشكال جديدة، وطرق مستحدثة للتعبير عن مكنونهم الذاتي؛ لتماشي روح العصر ومستجداته فكان للتمرد على الأساليب التعبيرية القديمة صدى واسع في الساحة الأدبية؛ لآثته أخرج القصيدة بحلة وثوب جديد لم تلبسه القصيدة القديمة.

وقد اتخذ التمرد هذا أشكالاً متعددة اختلاف الشعراء وتنوع رؤاهم، فمنهم من تمرد على الشكل ومنهم من ثار على المضمون، أما البعض الآخر فلم يرتض لنفسه التقليد والمحاكاة للشعر القديم فكان تمرده أشبه بالثورة الجارفة على كل ما هو تقليدي قديم.

من هنا جاء اختيار موضوع الدراسة الموسوم بـ (أشكال التعبير الشعري في شعر خزعل الماجدي مجموعة " خزائيل " اختياراً) لأنها مثّلت نمطاً جديداً غير مألوف تمخض في ثلاثة محاور: (اللغة، الموسيقى، الصورة) ليكون شاعراً فاعلاً في مدونة النص الشعري الحديث.

وقد تجلت أهمية الدراسة كونها تناولت شاعراً من شعراء العراق المعاصرين الذي انماز بضخامة نتاجه الأدبي كمّاً وكيفاً، فقد أودع نصه بعداً فلسفياً يحتاج من القارئ إلى كد الذهن، وبعد النظر، أي أن نصّه كان أشبه بالمنحني المغلق، إذ جعل من القارئ في دوامه حول نفسه، وإن دراسة نصوصه كانت أشبه بالمغامرة الفنية، لذا تجلت أهمية هذه الدراسة

في الكشف عن مبتغى نصّ (الماجدي) الشعري عبر تلك الأشكال التعبيرية في نصه الذي يمتلك الرؤى والدلالات العميقة في نصه.

وللأمانة العلمية نقف على دراسات نقدية سابقة تهتم بموضوع الأساليب الجديدة في شعر (الماجدي) فهناك دراسة بعنوان (شعر خزل الماجدي: دراسة سيميائية) للباحث (جواد هادي حسين عليويالغزوي) وأخرى بعنوان (الرمز والأسطورة في أدب خزل الماجدي) للباحث (علاء مطلوب كوشان الشمري) وعالج الباحث (شاكر عبد العظيم جعفر) نصوص (خزل الماجدي) المسرحية بعنوان (تمثلاثما بعد الحداثة في نصوص خزل الماجدي المسرحية).

وقد اعتمدت في قراءة النصوص الشعرية في الجزء التطبيقي منها على الخطوات الإجرائية للمنهج التحليلي الوصفي، بوصفه منهجا يمدُّ الباحث بآليات مرنة تسمح لنا بضبط إيقاع النص الشعري، وسبر أغواره، والكشف عن قيمته الموضوعية والفنية، ولاسيما أنه منهج يصف الظاهرة ويتعدى ذلك إلى محاولة التشخيص، والتحليل، والربط، والتفسير. أمّا هيكل الدراسة فقد جاء بثلاثة فصول يسبقها تمهيد وتلحقها خاتمة ذكرت فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها.

كان التمهيد بعنوان (خزل الماجدي، الرؤيا والتحول) وقد عالجنّا فيه مفهوم الرؤيا الشعرية وتلى ذلك مصطلح التحول الشعري، وختمنا التمهيد بالحديث عن خزائيل : والعود الأبدى.

أمّا الفصل الأول فقد اخترتُ له عنوانا باسم ((التشكيل الأدائي وطريقة التعبير)) وفيه درست أساليب تشكيل النصوص والطرق المهيمنة في التعبير لذا جاء المبحث الأول : بعنوان الغموض وروافده عند الماجدي والمبحث الثاني: بعنوان حشد الرؤى والأحلام، والمبحث الثالث بعنوان: درامية النصوص.

وفي الفصل الثاني الذي وسمناه بـ ((حداثّة النصّ بين التجاوز والتغيّر)) تابعت الدراسة الأنماط المستحدثة في بناء النص الشعري التي غيرت من هيكلّة القصيدة الجديدة،

وجاءت الدراسة بثلاثة مباحث تعرض المبحث الأول: لـ تجاوز الصورة الشعرية والمبحث الثاني: شمل التغير الإيقاعي والمبحث الثالث: أفرد لـ تداخل الجنس الأدبية.

أما الفصل الثالث فقد جاء بعنوان ((أشكال المتخيل الشعري)) ليبين علام استند الشاعر في تكوين نتاجه الشعري، وجاء بثلاثة مباحث أيضاً: المبحث الأول: اهتم بـ المتخيل الشعري وبنية السؤال، والمبحث الثاني: خاض في المتخيل الشعري وجمالية الأسطورة، والمبحث الثالث: وسم بـ المتخيل الشعري وتوليد المعاني.

وفي نهاية البحث لا يسعني إلا أن اتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من قدّم يد العون المساعدة، وأسهم في نضوج هذا البحث، وأخص بالشكر أستاذي المشرف الدكتور حيدر برزان العقيلي المحترم الذي لم يبخل بنصح أو يتذمر من سؤال، فله كل الشكر والامتنان، وأسجل شكري واعتزالي لأستاذي الدكتور كاظم فاخر الخفاجي لمدّه يدّ العون والمساعدة طيلة مدة الكتابة، وإلى أساتذتي في المرحلة التحضيرية لهم مني جزيل الشكر.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين والصلاة والسلام على خير الأنام مُحَمَّد وعلى آله الأطهار.

التمهيد

خزعل الماجدي الرؤيا
والتحول

أولاً: الرؤيا الشعرية

يعدُّ مفهوم الرؤيا الشعرية من المفاهيم النقدية الإشكالية التي تتسرب هويتها النقدية من معارف عدة مختلفة ومتساوقة في دلالتها النصّية، والرؤيا في جوهرها الفني هي نظام الشاعر في النظر للأمور والأشياء، ولا بدّ أن تتسم هذه ((الرؤيا بالدقة والانضباط والدينامية، خارج إطار انعكاس ردود الأفعال على الظواهر، لا بل تفسير الظواهر، وتقوم حركتها وأداءها، وتحدد نتائجها المستقبلية، ويتطلب هذا الأمر أن لا يكون متصالحاً مع الأشياء، بل قلقاً بإزائها، ضد ثباتها واحتمال صيرورتها، ضد إمكانية استدراكها لنواظم المنطق الآلية المتسمة بالثبات النسبي ((^(١)، لأنّها تعرّف ولا توجد، وما هي إلّا عتبة لما هو أقصى منها: الغيب، وهي حركة من اللامتناهيات^(٢).

وقد أشار بعض النقاد إلى هذه المسألة بقوله ((رؤيا الشعر ليست هي المحتوى السياسي أو المضمون الاجتماعي أو الدلالة الفكرية، فهي تحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي، وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق، ومعدل تجاربه أو رفضه للمجتمع، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون ((^(٣) وهذا ما يتطلب خصوصية في مخيلة الشاعر، وغنى موهبته وإبداعه وقدرته الفائقة على إعادة تشكيل الواقع من منظور يتجاوز فيه الطرائق التعبيرية القديمة.

أما صلاح فضل له رأي مهم حول هذا المصطلح إذ يقول تظافر مجموعة من التقنيات المتصلة ببعض المستويات اللغوية خاصة النحوية، وطرق الترميز الشعري

(١) المتخيل الشعري، أساليب التشكيل ودلالات الرؤيا في الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر عبيد، منشورات

الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق - بغداد، ط١، ٢٠٠٠م: ١٥.

(٢) ينظر: الصوفية والسوريالية: أدونيس، دار الساقي - بيروت، ط٤، ٢٠١٠م: ١٥١.

(٣) شعرنا الحديث إلى أين؟، د. غالي شكري، دار الشروق، ط١، ١٩٩١م: ٧٦.

المعتمد على القناع والأمثلة الكلية، وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، تظافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النصّ، مما يجعل الرؤيا هي العنصر المهيمن على جميع اجراءاتها التعبيرية والموجه لاستراتيجيتها الدلالية^(١) والناقد هنا يجعل من الرؤيا عنصر فاعلاً وركيزة أساسية في التعبير والدلالة.

ويذهب عدد من رواد الشعر العربي إلى أنّ الشعر رؤيا، ويمكن تحديد العلاقة أولاً بين الرؤيا والرؤية بأنهما ينبعان من جذر لغوي واحد لأنّ ((الرؤيا هي نتيجة لما تتوصل إليه الرؤية، فالرؤية نظرة حسية تجزئية للأشياء تقف عند المظاهر الخارجية، أمّا الرؤيا فتجاوز الظاهر إلى الباطن لتكشف علائق جديدة تعيد على ضوءها ترتيب الأشياء ثانية وصنع عالم جديد، فالرؤيا من هنا امتداد للرؤية، والرؤية أيضاً تستند إلى تجربة خاصة في الحياة))^(٢)، فالملاحظ من النصّ السابق أنّ الرؤيا والرؤية يصدر كلّ واحد منهما عن الآخر، فالشعر يحاول أن يفهم المجرد ويفسره جمالياً، لكنه لا يستطيع ذلك دون أن يملك رؤية حسية يدرك بها العالم، والرؤيا لا تتحقق دون أن تمدّها الرؤية بتلك الإدراكات، إنّ العلاقة بين الرؤيا والرؤية، هي علاقة الظاهر بالباطن، فالظاهر (الرؤية) أساس الباطن (الرؤيا) والمدخل إليه، والتوكيد على الباطن (الرؤيا) يجب ألاّ يقود إلى تشويه النصّ أو إضعافه، مثلما أنّ التوكيد على الظاهر (الرؤية) يجب ألاّ يعمينا عن المعاني الدقيقة التي يحققها الباطن (الرؤيا)، وقد أوضح الشاعر أدونيس هذه العلاقة الجدلية بقوله: ((الفرق بين رؤية الشيء بعين

(١) ينظر: أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، د. صلاح فضل، ط١، ١٩٩٥: ١١١.

(٢) مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، د. فاتح علاّق، دار التنوير للنشر والتوزيع - الجزائر، ط ١، ٢٠١٠م: ١٤١.

الحدس ورؤيته بعين القلب، هو أنَّ الرائي بالرؤية الثانية إذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال، وإنما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتاً^(١).

وتتجاوز الرؤيا الجزئي البسيط إلى الكلي المركب، لأنَّ الرؤيا الشعرية بوصفها معرفة ذات فرادة خاصة تتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهرة المحسوس، وتتألف الفلسفة وتتغلب عليها في مجالات الكشف، والخلق، والبناء^(٢)، فالرؤيا على وفق هذا الفهم تتجاوز مفهوم الزمان والمكان، فتتجلى للرائي (الشاعر الموهوب) أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزماني وخارج المكان المحدود وامتداده^(٣)، لذلك يرى أدونيس أنَّ الرؤيا تصدر بصورة عفوية صرفة لأنها لا تجيء وفقاً لمقولة العلية وإنما تأتي بلا سبب في شكل خاطف مفاجئ أو تجيء إشراقاً^(٤)، فالرؤيا بهذا الشكل تشبه السحر بوصفه فعلاً يخفي سببه المنطقي، إنها نتيجة لا يمكن إدراك سببها الرئيس لذلك هي تشبه الإشراق الصوفي بصدوره من منطقة خارج الوعي والفهم.

إذ ينبغي على الشاعر الحديث أن يؤمن برؤيا العالم التي أصبحت شرطاً مسبقاً لولوج عالم الحداثة، ويتجلى هذا الحضور في التأكيد على أنَّ عالم الشعر الحديث بوصفه هروباً ممكناً من سلطة التقليد ((هو غير العالم المتواضع عليه))^(٥)، لذلك وجب على الشاعر أن يمارس فعل التأويل للظواهر والأشياء حتَّى يتمكن من قراءتها قراءة جديدة، فيكشف بذلك غطاءها الخارجي العازل كينونتها الشعرية، وعن طريق هذا التأويل يدرك الشاعر العملية الشعرية في صلب تجربته الحياتية، لاسيما الشعر

(١) الثابت والمتحول، صدمة الحداثة: أدونيس، دار الساقي - بيروت، ط ١٠، ٢٠١١م: ج ٣/ ١٦٨.

(٢) ينظر: قضايا الشعر الحديث، جهاد فاضل، دار الشروق - بيروت، ط ١، ١٩٨٤م: ٢٧٧.

(٣) الثابت والمتحول: ج ٣/ ١٦٧.

(٤) الثابت والمتحول: ج ٣/ ١٦٧.

(٥) محاولة في تعريف الشعر، أدونيس، مجلة شعر، ع ١١، السنة الثالثة، ١٩٥٩: ٨٣.

الحديث الذي يحاول أن يبني كتابته الإبداعية على وفق رؤيا كلية شاملة تفسّر العالم وتؤوله، وهذا لا يتحقق إلا عن طريق اللغة التي يستعملها الشاعر في تأسيس رؤياه، فالشعر ((تأسيس باللغة والرؤيا: تأسيس عالم واتجاه لا عهد لنا بهما، من قبل))، فالرؤيا بذلك هي خروج مقصود عن المألوف وتجاوز متعمد لما هو معتاد ومتفق عليه، وبما أنّ الرؤيا خرق نزق فإن اللغة سوف تكون غير مألوفة هي الأخرى لأنّ التجارب الشعرية أصبحت متعددة بصورة غير منقطعة.

وهذا لا يتأتى إلا ضمن بنية الفكر الصوفي، فقد كان (رامبو) الشاعر الشهير ((صوفياً متوحشاً، وحلقة وصل بين الرمزية الغامضة والسريالية المتهوسة، وبنى (بودلير) نظريته في وحدة الحواس وحلول بعضها محل بعض، على عقيدته بوحدة الكون وانسجامه وعدم التفرقة بين أجزائه وعبر عن شعره برؤى (أفلاطونية) وتوق إلى عوالم بعيدة خيالية))^(١)، إذ وجد الشعر الصوفي مكاناً رحباً ليهيم بخياله السابح، في متفرقات الحياة ليشكل الرؤى التي تنتج لنا القصيدة الشعرية؛ لأنّ النزعة الصوفية موجة دخلت الشعر العربي، وقد ظهر فيه تأثيرها خلال القرن الماضي في مطلع هذا القرن، أي في عهد وضوح الاتجاه الصوفي في فلسفة (أمرسن) الأمريكي، و(برغسن) الفرنسي، وفي هذا الثلاثي دليل على تفاعل أكيد بين الفلسفة والأدب، خضوع الأدب لتوجيه الفلسفة^(٢).

لقد كان للحادثة الأدونيسية وخطاب (مجلة شعر) الليبرالي دور كبير وخطير في صياغة منطلقات نظرية وإبداعية أعادت النظر بالميراث الشعري العربي وقوّمته تقويماً جديداً، وطرحت أنموذجها الحداثي، وتمكن هذا الخطاب أن يلفّ حوله متشيعين

(١) المضمون وحده لا يصنع فن الشعر، روز غريب، مجلة شعر، ع ٤٤، السنة ١١، ١٩٧٠: ١٢.

(٢) ينظر: المضمون وحده لا يصنع فن الشعر: ١٢.

كثيرين ومريدين، أسهم قسم منهم في تطوير هذا الأنموذج وتوسيعه^(١)، عن طريق طروحاتهم النقدية تارة، وأخرى عن طريق إنتاجه الأدبي المحمّل برؤى شعرية جديدة كانت عتبة الولوج إلى عالم الحداثة الشعري.

يقول أدونيس: ((إنّها لمفارقة أن تلجأ الصوفية بوصفها تجربة في البحث عن المطلق، لكي تعبر عن أعمق ما فيها، إلى الشعر - وهو المُقصى، تقليدياً، عن مقاربة المطلق، ومعرفته، أليس في ذلك ما يدلُّ على رفضها طرق التعبير الدينيّ - الشرعي، التي ترفض الشعر، وتضع حداً فاصلاً نقيضاً بينه وبين الدين))^(٢)، ويعلل (أدونيس) موقفه هذا بالوقوف على ماهية الشعر وسرّه بقوله: أدركت الصوفية ضمن نظامها المعرفي الكتابة الشعرية بوصفها وسيلة للإفصاح عن أسرارها، ورأت في اللغة الشعرية وسيلةً أولى للمعرفة؛ لأنّ اللغة الشعرية الصوفية تختلف عن اللغة الدينية - الشرعية من حيث أن الأخيرة، كما هي، بشكل كامل ونهائي، بينما اللغة الصوفية لا تقول إلّا صوراً منها، ذلك أنّها تجليات المطلق - تجليات لما لا يقال، ولما لا يوصف، ولما تتعذر الإحاطة به^(٣)، فالنصُّ يكشف عن ماهية اللغة الشعرية بوصفها لغة تعمل على الخرق، والتجاوز، والانزياح عن المعتاد بطريقتها القائمة على سبر أغوار اللغة، وإعادة إنتاجها بطريقة جديدة، عن طريق تفكيك دلالاتها المعهودة، وبناء نظام لغوي غير عابئ بسلطان اللغة، التي ((تخلق التجربة الصوفية فيها عالماً داخل العالم، تتكون فيها مخلوقاتها، تولد وتنمو، تذهب وتجيء، تخمد وتلتهب، وفي هذا العالم تتعانق الأزمنة في حاضر حي))^(٤).

(١) المتخيل الشعري: ٢٢.

(٢) الصوفية والسوريالية: ٢٢.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٢٢ - ٢٣.

(٤) الصوفية والسوريالية: ٢٣.

وهي رؤية جديدة لم يصل إليها شعراء الحداثة إلا عن طريق إيجاد علاقة بين الماضي والحاضر، فالإبداع تواصل مع التراث وانقطاع عنه في الوقت نفسه، والجديد لا يعني هدم القديم، بل هو تشكيل جديد له على ضوء التجربة الحديثة التي يجب أن تتطلق من المعطيات الآتية^(١):

١. ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص من حيث هو كيان مستقل، تربطنا به وشائج تاريخية.

٢. إعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية لتقدير ما فيه من قيم ذاتية، باقية روحية إنسانية.

٣. خلق نوع من التوازن التاريخي بين الجذور الضاربة في أعماق الماضي والفروع الناهضة على سطح الحاضر.

ومن النقد من يرى أن الستينيين (عموماً) بوصفهم شعراء مهمين في الشعرية العراقية، كانوا رؤيين، بمعنى أن اهتمامه كان منصباً على الرؤية بوصفها هدفاً أدبياً وإيديولوجياً في الوقت نفسه؛ ولعلّ السبب في ذلك أن فترة الستينيات كانت فترة صراع فلسفي إيديولوجي، وهذا الأمر انعكس على إشغالاتهم الشعرية فوصفناها بالرؤيوية، بمعنى أن الشاعر كان معنياً بتقديم (رؤيا) عن الواقع^(٢)؛ لأنّ الشاعر المبدع الذي يعي دوره في المجتمع ويعرف أنّه عنصر إيجابي فعّال في حركة هذا المجتمع، يمهد لهذا المجتمع برؤيا جديدة لوضعية الإنسانية تسهم في دفع عجلة الحياة نحو محورها

(١) مفهوم الشعر عند رؤاد الشعر العربي الحر: ٢٣ - ٢٤.

(٢) ينظر: تحولات النصّ الجديد، استبصار فني تاريخي في شعرية أجيال ما بعد السبعينيات في العراق، جمال جاسم أمين، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، سلسلة الموسوعة الثقافية (٩٥)، ط ١، ٢٠١٠م: ١٦.

الحقيقي المفترض أن تكون فيه، مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه الرؤيا لم تتشكل بصورة اعتباطية يغفل عنها العقل الشعري الخاص^(١).

لذلك تصبح التجربة الشعرية الناجمة عن رؤيا شعرية هي ((التجربة التي تؤسّط ذاتها، من حيث قدرتها على التفرد في زمن مكرور، أو معاد، أو مستهلك، في زمن لا يملك الحد الأدنى من التعبير الفني المثير، أو التفعيل الشعري لما هو مألوف ومعتاد))^(٢)، وتتخرط المتعة الفنية في لعبة الإبداع بحيث تجعلنا ((نحس برؤيتها الإبداعية ونتلمس أنغامها ونتأمل مضمونها، ونرى عالماً إضافياً بعيداً عن الرتبة والجمود والسكون))^(٣) فتصبح القصيدة الشعرية ذات الرؤيا الجمالية دافعاً ملهماً للشاعر الحاذق ((في تشكيل اللغة بما يتلاءم ورؤيته الخاصة من جهة؛ ومقدرته الفنية على التلاعب بالعناصر اللغوية، لتحقيق الإثارة الشعرية من جهة ثانية))^(٤)، فالشاعر الحقيقي هو الذي يملك فصامه الخاص من أجل أن يؤسس رؤية ناجمة عن واقعه مفارقة لصورته تمنحه هذه الرؤيا أن يتحرك من دون مسافة تفصله عن النصّ.

ذلك أن الشعر في جوهره الفني ليس أمراً منعزلاً عن سنة الحياة وديناميتها الجدلية، لاسيما أنّه ((إنتاج جدي يسبق عمليات بروزه إلى الناس سوباً جهد مرهق، وضناء شديد، فهو جزء من البنية الفوقية في التركيب الاجتماعي مرتبط بالأبنية

(١) ينظر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر، دار الحصاد للنشر والتوزيع - دمشق، ط١، ١٩٩١م: ١٨٠.

(٢) فضاء المتخيل الشعري، دراسة تحليلية في بنية القصيدة الحداثيّة، عصام شرتح: دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق، ط١، ٢٠١٠م: ١٢ - ١٣.

(٣) الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر، د. عناد غزوان إسماعيل، ضمن كتاب الشعر والفكر المعاصر، منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية، (د. ط)، ١٩٧٤م: ٦.

(٤) فضاء المتخيل الشعري: ٣٢ - ٣٣.

التحتية الاقتصادية والاجتماعية وعلاقتها الجدلية ارتباطاً وثيقاً^(١)، فالشاعر من خلال تأملاته ورؤاه الجمالية واستبطانه للطبيعة^(٢) يعبر عن ذات إنسانية تتخطى حدود المكان والزمان، لتعانق وجدان العصر، وهي تعاني من آلام تصاحب عملية تحويل الدم إلى جبر، وبذلك تكون القصيدة مزيجاً من دم وفكر بتدفق معاصر في لغة شعرية تنتظم في نسق موسيقي يؤلف ما يسمى بالوحدة العضوية الحية^(٣) ويفيد الشاعر خزعل الماجدي من المدونة القرآنية لاسيما فعل الإرادة الإلهية (كن فيكون)^(٤) في استنتاج مفهوم الرؤيا فيمنحها بذلك بعداً صوفياً، يقول الماجدي: ((الرؤيا الشعرية تستند إلى رؤيا الكون بصورة صحيحة وإلى تفسير حركته وحركة الأشياء الظاهرة فيه وهكذا تعول هذه الرؤيا على حركة الوجود وتأخذ منها بل وتشكل معها مستويي ترتيب متعاشين يمكن أن يعاد تكوينه لكن الرؤيا الشعرية هذه يجب أن تأخذ مادتها من المستوى الضمني (ن)، وعندما يمارس الشاعر تخليقه لهذه الرؤيا من المادة الضمنية ستتضمن وهي تخرج إلى السطح (ع) احتمالات نظرية كثيرة^(٥).

والشاعر عند الماجدي يشبه الشخص الذي يسير على حبل مشدود بين عمودين فإن تلفت أو شكَّ بقدرته على السير على الحبل سقط على الأرض وتحطم، إذ ليس

(١) علاقة الشعر العربي المعاصر بالتراث، د. الحبيب الجنجاني، ضمن كتاب الشعر والمجتمع، منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية، (د. ط)، ١٩٧٤م: ٢٢.

(٢) الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر: ٥.

(٣) النون: عند (الماجي) تجمع المتناقضات والمتقابلات، وهي حياة ميتة والموت حيا، هي الظلام الذي يختزل النور في داخله والنور الذي يختزل الظلام، هي الثنائيات متخفية في بعضها وهي الترتيبات التي تحفل بالتوتر الصامت، أمّا الكاف: هي كاف الرؤيا التي تشبه كاف الذرة بوصفها الكتروناً يدور حول النواة الحافة بالتناقضات داخلها، وهي نون الذرة، الالكتران وهو يدور حولها وبسبب شحنتها وحين يزداد أو ينقص يتحرك العنصر ويتحول وتشيع فيه حيلة فيزيائية نشطة. ينظر: العقل الشعري خزعل الماجدي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط١، ٢٠٠٤م: ج ١/ ١٥٢.

(٤) العقل الشعري: ج ١/ ١٥٠.

هناك فردوساً مفقوداً يحاول الشاعر استعادته بل هناك فردوس ممزق يعيش معنا يحاول الشاعر تركيبه وتقديمه للبشرية هناك مثال ممزق وهناك جمال مبعثر يحاول الشاعر التقاطه وإعادة صياغته^(١)، إذ يمنح خزعل الماجدي الشاعر دوراً رسالياً يضطلع بالمهام الضرورية عند الإنسان، وهذا الدور مشوب بالحذر ويستدعي من الشاعر أن يكون يقضاً شاكاً حتى يستطيع أن ينفذ إلى ما هو سامي وجميل في العالم.

ويسوّغ خزعل الماجدي رأيه السابق بالاعتماد على فكرة (كارل يونغ) في الوعي الجمعي فيقول: إنَّ كلَّ ما يحصل في الكون له صدى في الإنسان، ولكنه صدى حي وهذا يعني أنَّ حركة الخلايا، ودقات القلب، والتنفس، إشارات إلى كثافة كونية ما، وإلى تاريخ كوني حصل وأظهر صداه في الجسد البشري، إنَّ تاريخ المادة وتاريخ الكون مسجل شفيراً في جسد الإنسان، وإنَّ غموض الجسد يدلُّ على غموض أكبر في الكون يتسرب إلى الجسد وينتقل منه إلى الشعر، وبذلك يخفي النص الشعري في ظلاله أسرار الجسد الإنساني^(٢)، إذ يذهب عالم النفس (كارل يونغ) في تفسيره للعملية الإبداعية إلى إبراز نوعين من اللاشعور هما:

١. اللاشعور الفردي: الذي يضم مكتسبات الفرد خلال خبرة الحياة من الأفكار والمشاعر التي يتم نسيانها أو كبتها أو إدراكها بطريقة قبل شعورية.
٢. اللاشعور الجمعي: وهو لا يبدأ أثناء حياة الفرد بل قبل ذلك بفترات طويلة، وتتمُّ وراثته محتوياته التي تشتمل على الأساطير والأفكار الدينية والدوافع والصور

(١) ينظر: العقل الشعري: ج١/ ١٥٣ - ١٥٤.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ج١/ ١٥٦.

الخيالية، والتي يمكن أن يتجدد ظهورها عبر الأجيال^(١)، وقد عدّ (يونغ) اللاشعور الجمعي هو القاعدة الأساسية لنفس الإنسان وشخصيته، واستعمل مفهوم (النماذج الأولية) أو (البدائية أو الأساسية) ليشير إلى نوع من الصور التي يستعملها اللاشعور الجمعي بطريقة متكررة، والتي تكون محملة بالعواطف القوية، وتظهر من خلال الأساطير والرموز الدينية^(٢). وقد كشفت القراءة المتأنية لمجموعة خزائلتجربتهاالرؤيوية من خلال علو صوت الأنا وطغيانها إذ نجد أغلب نصوصه الشعرية تتجه نحو تقديس ذات الشاعر والكشف عن كنهها العميق بكل ما يخفيه من أحلام وآمال وقلق وغربة، وكذلك في تجاوز الوعي إلى اللاوعي، والإفلات في الزمن والتحول إلى اللاواقع.

ثانياً: التحول في النص الشعري

يمكننا القول إنّ التحول في النصوص الشعرية مرتبط بظهور الأجيال الشعرية الجديدة بوصفها أجيالاً تولد من رحم المجتمع ومخاضاته وتحولاته، ويحمل جيناته الوراثية، وجينات مرحلته وعصره، وإلا كان هجيناً أو مصطنعاً. فهو يولد حين يكون ثمة حمل حقيقي، أمّا موعد ولادته فمرهون بوقوع الحمل، لذلك نقول: إنّ مواعيد ولادات الأجيال الجديدة لا تتحكم بها العقود الزمنية، بل مخاضات المجتمع

(١) ينظر: الرؤية والعبادة، مدخل إلى فهم الشعر، عبد العزيز موافي، مكتبة الأسرة - القاهرة، (د. ط)، ٢٠١٠م: ٢٩.

(٢) ينظر: العملية الإبداعية في فن التصوير، د. شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، سلسلة عالم المعرفة (١٠٩)، ١٩٨٧م: ٣٨.

وتحولاته^(١)، إذ نلاحظ أنَّ الشاعر والناقد سامي مهدي يعول كثيراً على الولادة غير الشاذة التي تتجم عن التراث وتفارقه بروبيتها الخاصة، أن توصيف سامي مهدي للتحولات الشعرية قائم على جدلية التراث والحداثة في جدلها الباني لا الهدام؛ لأنَّ أيَّ عملية تحول في القصيدة الشعرية لا يمكنها أن تغادر التراث أو تلفظه من لغتها لأنَّ التراث يعيش في القصيدة العربية المعاصرة بوصفه ((كياناً بنائياً مقصوداً إليه قصداً، وله أبعاده الفكرية والإنسانية))^(٢)، لكن هذا الوعي لا يجعل الشاعر العربي الحديث شاعراً تقليدياً ممسوخاً بل هي تمنحه الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص به، وهذا ما يميز المفهوم الحديث للشعر عن المفهوم القديم الذي يصر على نوع معين من الوزن لا يكون الشعر إلّا به^(٣).

ونجد هذا التحول في مدونة حسين مردان الشعرية والنقدية، إذ يقول: ((إن الوزن لا يشل الخيال ويثقل ريش أجنحته ويعطلها عن الرفيف بحرية ويمنع تدفق القريحة فيقطع انهماك الشلال العاطفي فحسب، بل هو يغلق بوجه الشاعر النوافذ السحرية المظلة على عالمه الداخلي، ويجمد (الجامح) في أعماقه، فلا يفلت إلى الخارج غير الدخان ويحضر الأحجار الصلدة، أمّا النار المائعة فلا تكاد تصل إلى الحافة، ولا تسيل إلى الخارج إلّا في حالات نادرة جداً))^(٤).

إذ ينطلق حسين مردان في فهمه للإبداع الشعري من الخاصية الفردية التي تمنح النصَّ هويته الخاصة الناجمة عن رؤاه لا عن رؤية شخص آخر، وإنَّ فهم (مردان)

(١) ينظر: الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، (د. ط)، ١٩٩٤م: ٣١.

(٢) الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر: ١١.

(٣) ينظر: الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، ط١، ١٩٧٨م: ٩٢.

(٤) رؤاد قصيدة النثر في العراق، محاولة للتأصيل، شاكر لعبي، دار ميزوبوتاميا - بغداد، ط١، ٢٠١٣م: ٦٩.

للتحول في النص الشعري هو إعلان عن رغبته في تجاوز الهوية الشعرية السابقة له عن طريق زج أفكاره هو بدل أن يقلد أفكار الآخرين، وبذلك أصبحت تجربته الشعرية كما يعبر عنها سامي مهدي ضمناً عند حديثه عن تجربة الشاعر الستيني في قوله: ((عاد الشاعر إلى عالمه الداخلي، يغوص فيه، ويستجلي غموضه، ويكتشف حقيقته الإنسانية، وطاف مع الحلم في ما وراء الواقع مغامراً في مطاردة المجهول))^(١)، الذي طبع تجاربهم بطابع الغموض في بداياتهم ذلك الغموض الذي سرعان ما انجلى لتتضح ملامح جيل شعري حقيقي سعى بكل ما أُوتي من قوّة نحو توسيع فكرة الشعر وارتداد المناطق الأكثر مجهولية بحثاً عن الجمال المطلق^(٢)، الذي يؤثته النصّ الجديد بوصفه نصّاً متنوعاً بألوانه الأسلوبية وخصوصياته العميقة التي تكمن تحت أدمة الجلود وفي غياهب الذات العميقة^(٣).

ويصف الشاعر سامي مهدي تجربة الشاعر حسين مردان وصفاً دقيقاً وعميقاً في قوله: إنّ قصيدة مردان تعتمد على التداعي الحر، وليس على التفكير المنطقي المتسلسل، وهي تمزج بين الواقع، وما وراء الواقع، وما بين الحلم والذكرى، وتمتزج عنده الصورة الواقعية بالصورة السورالية وتقضي إلى تشكيل شعري فريد^(٤)، تكمن فيه بذرة قصيدة النثر المستقبلية كحالة فلسفية تستقطب المواجهة الكاملة لعصرنا هذا، ويشاركه في ذلك شعراء آخرون في العالم لاسيما في عقد الستينيات بثورته تلك

(١) الموجة الصاخبة: ٢٢٥.

(٢) تحولات النص الجديد، ١٧.

(٣) ينظر: العقل الشعري: ج ١ / ٣٢٢.

(٤) ينظر: رؤاد قصيدة النثر في العراق، محاولة للتأصيل: ١٤٤ - ١٤٥.

وتأكيد على التدمير الذاتي، أي الثورة ضد المجتمع كسلوك حياتي ينعكس على الكتابة كأنها في مرآة محدبة لا تعكس الصورة الراديكالية للمجتمع^(١). ولو نظرنا بهذا المعيار إلى الجيل الستيني لوجدنا أنه قد حقق هذا الاختلاف على المستويين: الإبداعي والمفهومي، لقد كانت النتاجات الستينية تتجه إلى الذات، لتغوص في عوالمها الداخلية، وتتكشف مجاهيلها، بعد أن طالت سياحة الشعر الخمسيني في العالم الخارجي^(٢).

ولعلّ نزوع الشاعر خزول المايجدي بتحولاته الفكرية والنفسية نحو الأسطورة الرافدينية، ومناطق السحر لم يأت إلا من رغبته في الوقوف على أرض لم تصله قدم شاعر قبله لغرض استثمارها شعرياً، فالشعر - وحده - هو الذي دفعه إلى هذه الأرض البعيدة بحثاً عن منابع الطاقة الشعرية^(٣)، وهو من ناحية أخرى يرغب بالوصول في أعماله الشعرية إلى ((المرحل النموذجية (الأسطورة))، وهو عمل يوحد الطقس والحلم، ويحدّ هذا التوحيد من مدى الحلم ويجعله معقولاً مقبولاً لوعي اجتماعي يقظ^(٤))) فيصبح الشعر بذلك تمرداً مشروعاً تنبثق رؤيته من ذات الشاعر لتعكس حنين الإنسانية المتأرجحة بين مغارة الموت ونار الحياة يسكبها الشاعر الأصيل في صورة فنية تحمل في عروقها يقظة الألم، وخفقة الوجود^(٥).

(١) ينظر: رواد قصيدة النثر في العراق، محاولة للتأصيل: ١٤٨.

(٢) ينظر: الموجة الصاخبة: ٩٢.

(٣) ينظر: تحولات النص: ١٧ - ١٨.

(٤) تشريح النقد، نورثروب فراي، ترجمة: د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية - عمان، (د. ط)،

١٩٩١م: ١٥٠.

(٥) ينظر: الموجة الصاخبة: ٢٢٧.

إذ يصبح الشعر في هذه اللحظة شقيقاً للسحر بوصفه منظومة ما قبل منطقية حين كان النظر إلى الأشياء يستدعي تفكيراً أولياً يرتبط باعتباطية بين الأشياء والظواهر، وعليه فالسحر ومثله الشعر علم حدسي خاضع لأن يكون كاذباً أو غير دقيق في بعض نتائجه ولذلك يشدنا ميل قوي لاعتبار السحر كوناً رموزياً مقفلاً أكثر من كونه مرحلة من مراحل العلم^(١).

ويحقق الشعر في تحوله هذا وظيفة جمالية سامية تسهم في تحديد موقع الإنسان في الحياة، وهو موقع مفكك تتحكم الفوضى به، وتقصره على الانصياع لما هو مخالف لإرادة الإنسان الحقيقية، في محاولة للدخول إلى عالم هذا الإنسان، الذي يحتاج دائماً إلى شاعر نبي يقرأ نصّ العالم، ويدرك قوانين الكون الخفية بطريقة حدسية^(٢)، تستدعي من منتجها الكتابة عن العالم الداخلي للإنسان، بلغة تغوص في الأعماق، وتسافر في قارات غامضة ومجهولة، يكشفها الشاعر بصورة إشراقية^(٣).

لذلك تحدث الما جدي عن القصيدة التي ينتجها بقوله: إنَّ القصيدة مركبة ترفض التسطيح والأحادية، وتتجه نحو ذائقة جديدة عبر اشتغال جديد يطالبها دوماً أن تهرب بوعيتها الخاص نحو مفازات جديدة من المعنى، وأن تدرب نفسها على الدخول إلى مغارات الدلالة^(٤)، في سبيل إنتاج نصّ يدرج الشعر في طيات النثر ويفتح هذه الصور لاحتتمالات متناصلة كثيرة، فهو يحرث طرق النثر ويحمل منها شحنات كثيرة

(١) ينظر: العقل الشعري: ج ١ / ٢١٤ - ٢١٦.

(٢) ينظر: الصوفية والسوريالية: ٢٨.

(٣) ينظر: الموجة الصاخبة: ٢٣٥.

(٤) ينظر: تحولات النص: ١٨.

تتحول فيها المادة الأدبية والعلمية والأسطورية إلى فضاء شعري يخلو من الأخطا التي مرَّ بها ليتنفس في هواء جديد لكنه مخصب^(١).

نلحظ من خطاب المايجدي السالف أنَّ الرجل يمنح الشعر بعداً كمالياً بوصفه بنيةً لغويةً قادرةً على تذويب الأجناس الأدبية الأخرى، وكذلك تذويب السرديات الكبرى وزجّها في نظام لغوي جديد يمنح الشعر هوية جديدة لكنها غير بريئة أو صافية بصورة كاملة، بمعنى آخر يصبح الشعر الحديث بتحولاته المعهودة هو ((التعبير الجميل عن الذات في لحظة الكشف والرؤيا، إنه نرسيسي، مجاني، لا عقلي، بمعنى أنه يخاطب العقل ولا يخضع لقوانينه، ومهمته التلقائية الفريدة هي النفاذ فيما وراء الظواهر المتناقضة المشوشة المبهمة، ليكشف بالحدس والرؤيا أسرار الوجود الحقيقي المليء بالانسجام والنظام والمعنى))^(٢)، لذلك فالشعر هو: أوّل ارتعاشة في اللغة، أوّل لغط، أوّل سر وأوّل خروج على نظام اللّغة في سبيل بناء هرم لغوي متمرد على قواعد اللغة، ويحمل في داخله ثورة دؤوبة، لا يمكن أن تروض بأيّ شكل من الأشكال^(٣).

(١) ينظر: العقل الشعري: ج ٢ / ١٩٠.

(٢) الحداثة في الشعر: ١٤.

(٣) ينظر: العقل الشعري: ج ١ / ٧٤.

ثالثاً: خزائل والعود الأبدى

يعدُّ (خزائل) * نصاً مفتوحاً* من حيث الإجراء الذي عرفه الشاعر الماجدي بقوله: هو نصّ شعري وأدبي ولا يمكن له أن يتنافس مع الأساطير؛ لأنّها نصوص مقدسة ظلّت في الذاكرة البشرية، ولأنّها ارتبطت بالمقدس، بينما النص المفتوح ليس مقدساً، بل هو نص نثري افتراضي يجمع فنوناً كثيرة كالسحر، والأسطورة، والمسرح، والتاريخ، والمذكرات، وغيرها في صياغة شعرية خاصة * تخرجه من التقرير والتقليد، وتقذفه في قلب الطوفان، أنّه خميرة معرفية تستدعي المعارف جميعها وتمنحها هوية شعرية، ويضيف الماجدي بقوله: ((ان النصّ المفتوح يحتاج إلى قدر كبير من شخصية السارد الملحمي والمعرفي، أنّه جنس شعري يتخذ من الكتابة فعلاً شعرياً

* (خزائل) هو الجذر الآرامي لاسم الشاعر (خزعل)، ويتكون من مقطعين هما (خزا بمعنى يرى أو رؤيا) و (إيل بمعنى الإله أو الله) وبذلك يكون معنى الاسم (رؤيا الله) أو (يرى الله) أو (الله يرى) وهو بهذا يشبه في التركيب الأسماء الآرامية الأخرى الحاوية على مقطع إيل مثل (يشمع إيل) أو إسماعيل بمعنى (يسمع الله) وقد ذكر اسم (خزائل أو خزائل)، لأول مرة في التاريخ، وكان يشير إلى الملك الآرامي خزائل وهو أهم ملوك مملكة آرام دمشق الذي عاصر النبي الإشع، وقد ورد أيضاً في الحوليات الآشورية باعتباره ملكاً لقيدار شمال جزيرة العرب وهو الذي قاد تحالفاً كبيراً مضاداً الآشوري سنحاريب لكنه اندحر ' أما العمل الشعري خزائل لا علاقة له مطلقاً بهذه الجذور التاريخية للاسم فهو عمل يستبطن السيرة الروحية والشعرية للشاعر خزعل الماجدي مع استلهاً للتراث الغنوصي بشكل عام. الأعمال الشعرية، خزعل الماجدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط ١، ٢٠١٢م: ٧٣٩- ٧٤٠.

* أشاع (أمبيرتو إيكو) مفهوم النصّ المفتوح والنص المغلق، والنص المفتوح: هو النصّ الذي يسعى مؤلفه إلى تمثّل دور القارئ أثناء عملية بناء النصّ، بالتالي فهو نص يبيح التأويل والتفسير ضمن حدود نصيّة معينة ومفروضة، والتأويلات التي يتعرض لها هذا النوع من النصوص مجرد أصداء لبعضها بعضاً، بينما النصّ المغلق: هو النصّ الذي يفتح على كلّ احتمالات التفسير، وهذه النصوص المغلقة تفتح على كلّ قراءة محتملة، وتسعى جاهدة لإثارة استجابة محددة من القارئ الحقيقي، وعليه فالتأويلات التي يتعرض إليها هذا النوع تكون ذات فضاء واسع ومتعدد. ينظر: دليل الناقد الأدبي: د. ميجان الرويلي، ود. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط ١، ١٩٩٩م: ٢٧٢ - ٢٧٣.

مغامراً، ويقف بوجه متون السرد، والدراما والمعرفة الحديثة منافساً لها قدرا انطلاقه من أرض الشعر))^(١) ويحدد الماجدي مجموعة من الفروق الدلالية التي تكشف عن هوية النصّ المفتوح كونه انقطاع شامل عن مفهوم أو شكل القصيدة، وبداية لنمط جديد، إذ تتقطع بنية القصيدة، وتبدأ بنية النصّ فالنصّ المفتوح يشكل قطيعة كاملة مع البنية التقليدية السابقة للشعر كذلك فهو نظام شعري مفتوح له بداية وتفاصيل، ولا تحدّه نهاية بل يكون تائهاً وقابلاً لنهايات كثيرة، ويعتمد على البذخ اللغوي، ويسعى إلى تفجير اللغة وشحنها وتصادمها، وهو نصّ لغوي بالدرجة الأولى فضلاً عن كونه يسرح في تصيّد المجهول، ويتناسل أفقياً وعمودياً، وتتكاثر فكرته، ولا يعود للنصّ مركز واحد، وينماز بغباريته، وامتداده، وفضائه السينوغرافي، وتشتيت الفكرة الشعرية وجعلها مثل دخان في فضاء، وربما ظهر الاستطراد أو الشرح، ويستعمل النصّ المفتوح السرد والدراما وغيرهما، ويكون هذا الاستعمال جزءاً أساسياً من أسلوبية النصّ المفتوح^(٢)

إنّما اخترت هذه المجموعة دون غيرها من المجاميع الشعرية الخزعلية، لأنها تمثل مرحلة وسطى في تجربة الشاعر، إذ يكشف هذا الديوان عن وجود مراحل في تجربته الشعرية، شعر خزعل الماجدي قبل (خزائل) يختلف عن شعره بعدها، نحن أزاء تطور في الأدوات والأفكار، والرؤى الشعرية، التي كشفت عن انفتاحات جديدة في تخوم معرفية مهمة، فكانت مدونة شعرية تمثل الجنس الملحمي في شعرية الماجدي، وهو بعدها كتب شعراً مضاداً لها، وفكر في الدخول إلى عوالم القصيدة القصيرة النثرية* يمكننا القول إن الشاعر قبل هذه المجموعة كتب قصائد طويلة ودواوين كبيرة

(١) العقل الشعري: ج ٢ / ١٨١.

(٢) ينظر: العقل الشعري: ج ٢ / ١٨٤ - ١٨٨.

* حوار مع الشاعر أجراه خضير الزبيدي.

لكنها لا توصف بالملحمة، وبعدها غادر الماجدي الجنس الملحمي، لذلك فهي ديوان ملحمي سطرّ فيه الماجدي كلّ ما يحمله من وعي تاريخي وأسطوري، وكشف الديوان عن رؤية الشاعر، وأسلوبه الأدبي وطرائق كشفه العالم، فالديوان هوية شعرية، أو بصمة مميزة للماجدي في مدونة الشعر العراقي الحديث، وفي المجموعة نجد تجربة جديدة، ورؤية عميقة، ونفور حاد من التقليد ومحاكاة الآخرين، وهذا لا نجده إلا عند شاعر معتد بنفسه، وواثق من تجربته الشعرية، لذلك نجد تحولاً في أسلوبه الشعري، واهتماماته الفكرية والقيمية.

ينطلق كلّ شاعر من الشعراء وهو ينتج نصوصه الأدبية من إرادة فعلية ومنظومة ثقافية كونتها القراءة والاطلاع على المعارف العلمية المختلفة، والتفتيش المستمر في الفلسفات والأديان والتاريخ، لذلك يستطيع القارئ الفطن من إدراك مرجعيات الشاعر عن طريق الكشف عن البنيات المتحكمة في نصوصه الأدبية.

وخزعل الماجدي بوصفه شاعراً ذا تجربة إبداعية كبيرة استطاع أن يصنع له اسماً بارزاً في مسرح الشعر العربي، لم يخلُ من هذا النظام الذي أشرنا إليه سلفاً، فقد استطاع الماجدي من استدعاء ثرائه المعرفي في بنية نصّه الشعري، وقد أفاد الرجل من قراءاته العميقة في الأديان والأساطير وفلسفة التاريخ واطلاعه الواسع على حركة الشعوب، وخير دليل على ذلك هو نتاجه النقدي والفكري الثري إذ مدّ المكتبة العربية بعنوانات كثيرة ضمن حقول معرفية متعددة.

ولم يتعلم الماجدي هذه المعارف من أجل أن تكون زاداً ثقافياً غير فاعل، بل أستطاع توظيفها في النصوص الشعرية، والإفادة من زخمها الدلالي الإيحائي في توليد صورته الشعرية، ومونولوجاته الداخلية، فضلاً عن استدعائه الأجهزة المعرفية ذات النظام الاسطوري البدئي، وأفاد منها في منح نصّه بعداً مسرحياً متحركاً مليئاً

بالأحداث، ونلاحظ أنَّ مفهوم (التضمين الفكري) أسهم في صناعة شعرية ذات هوية فريدة تتميز بالخرق، والتجاوز، والتحويلات المستمرة، إذ تتميز نصوص الماجدي بالطول والنفس العميق الذي ينتج عن تفعيل الدور السردى في بنية القصيدة الشعرية، وقد وقف شعره على مجموعة من الظواهر النفسية، والاجتماعية، والفلسفية وقفة بعيدة كلَّ البعد عن التقليد والاجترار والإسفاف، فكانت نصوصه الشعرية تنبض بالإبداع، والغربة، والتفتيق الشعري، إذ استطاع الماجدي أن يصل إلى أماكن شعرية جديدة لم يكن قادراً عليها لو لم يكن يملك هذا الوعي العميق الناجم عن تكوينه المعرفي الثري.

ونحن نلاحظ هذا الثراء عن طريق عنوان القصيدة، والأسلوب الذي تكتب به، والصور التي ينتجها، فضلاً عن توظيف الأساطير القديمة توظيفاً عملياً ناجحاً؛ لأنَّ الماجدي لم يقرأ الأسطورة بوصفها تاريخاً قديماً، بل هو ينظر إليها بوصفها حياة قابلة على أن تكون حياة بديلة عما يعانيه هو وأبناء جلدته من نغمة الأسى العنيف الذي يلفُّ العراقيين بوجعه وسأمه.

ونحن ندرك جيداً أنَّ الماجدي يملك عقلاً نقدياً حاذقاً ناجم عن فرادته، وحرية العقلية في التوصيف والقبول، وهذا نلاحظه في مدوناته النقدية والميثولوجية، إذ يتميز الرجل بالإدراك العميق والتوثيق العلمي والمنهجية الصارمة، فضلاً عن ولعه الكبير بالشك المنطقي الذي مكنه من إعادة قراءة كثير من الأمور التي كانت بمثابة الفطرة السليمة، فأعطى لها تفسيراً جديداً يتناسب مع فهمه وأدلته، وكلُّ هذا العناء الفكري والمطاوله العقلية وجدناه منصبة في إبداعه الشعري، فهو أفاد من المضامين الفكرية الراكزة في لا وعيه الفردي والجمعي، ووظفها في إنتاج نصٍّ شعري أقل ما يوصف أنَّه شعر رائي لا ينجم إلا عن شاعر يملك رؤية كبيرة يفهم بها العالم.

لذلك وجدنا الشاعر خزول الماآدي مهموم بالوعي الغنوصي عن طريق تمثيله لأسطورة العود الأآدي في نصوصه الإبداعية، لأنه يعي جيداً أن واقعه الحالي الموبوء بالنزعة المادية، والتصورات البرغماتية، يمنعه من الوصول إلى كشوفات معرفية رصينة يفهم بها العالم والإنسان على حدٍ سواء فسعى نحو واقع الإنسان القديم بوصفه واقعاً ((منوطاً بمحاكاة نموذج سماوي أولي، والأسطورة والطقس هما التكنيك اللآزم الذي يستعيد به الإنسان هذا النموذج))^(١)، البدئي أو الأولي في سبيل نقض التاريخ وقلب مفاهيمه وتحقيق نبوءة (أرسطو) فالإنسان القديم يطرح مشكلة (إلغاء التاريخ) عن طريق فكرة (الانبعاث والإحياء) أي فكرة تكرار العالم في قالب رمزي ذي دلالات كثيفة، أفاد منها الماآدي في نصوصه فأصبحنا أمام نصٍّ شعري بقالب غنوصي يستدعي فكرة العود الأآدي، عن طريق إعادة قراءة الأساطير القديمة بنسق ثقافي جديد رغبة منه في كشف طاقاتها الدلالية الثرية لتسهم في تمتين علاقات نصّه الأسلوبية.

وعلى صعيد الواقع أدّى سيناريو (الاسطورة - الطقس العالم الجديد) دوراً عظيماً في تاريخ البشرية، لأنه يضمن تجديد الكون، ويمنح الإنسان الأمل باستعادة غبطة البدايات^(٢)، فالأسطورة بوصفها واحدة من الفاعليات الرمزية وجدت طريقها في نص الماآدي بوصفه إنساناً يحمل جهازاً رمزياً، يتولّد من النسيج المعقد للتجارب الإنسانية، لذلك سعى بموهبته الشعرية نحو تفسير الحياة الأسطورية؛ لأنّ ((الاسطورة ليست من

(١) من العود الأآدي إلى العود التاريخي (الأسطورة، الدين، الايديولوجيا، العلم)، شمس الدين الكيلاني، دار

الكنوز الأدبية - بيروت، ط١، ١٩٩٨م: ١٦١.

(٢) ينظر: من العود الأآدي إلى العود التاريخي: ١٦٨.

العقائد الجازمة وإنما تتضمن عملاً أكثر مما تتضمن صوراً وتمثيلات ((^(١))، لذلك سعى الماجدي نحو المعرفة الغنوصية بوصفها ((نوعاً من الكشف والاشراق المفاجئ الذي يختزل المعرفة كلّها، وهو نوع من تلقي المعرفة الإلهية مباشرة لنفوس معينة من البشر، وهي معرفة قلبية ذوقية أكثر منها معرفة عقلية تقليدية ((^(٢))، ويصرّ الماجدي بصورة جلية لا غبار فيها على أنّه لا بدّ أن نجعل الشعر مستودعاً للغنوص، دون حرج، لأنّهما متماثلان (الشعر) و (الغنوص)، ولكن الشعر لا يقبل في هيكله الغنوص الديني والفلسفي كلّهُ، وكما هو، بل سيجري عليه التحويلات والتعديلات اللازمة لمجانسته مع حرية وفضاء الشعر^(٣))، ليبقى الشعر مشيداً على المعرفة الفوق عقلية، والباطنية والذوقية، وهي معرفة تبحث عن الكلائية أو الشمولية الباطنية التي تحرك الكون والحياة والمعرفة^(٤).

وأخيراً يصرّح الماجدي أنّ نصّه نصّاً مفتوحاً يحتاج إلى قدر كبير من شخصية السارد الملحمي والمعرفي، إنّهُ جنس شعري يتخذ من الكتابة فعلاً شعرياً مغامراً يقف بوجه متون السرد، والدراما، والمعرفة الحديثة، منافساً لها قدر انطلاقه من أرض الشعر، إنّهُ مصالحة الشعر مع المتون، ثمّ تطويقها أو تفخيخها بنيران الشعر^(٥))، ولا يخفى على القارئ اللبيب أنّ الماجدي يرى في الشعر المعرفة العليا أو العقل الأول الذي يحمل في بنيته الثقافات والعقائد والتصورات جميعها، وأنّه - أيّ الشعر - يملك

(١) مدخل إلى فلسفة الحضارة الإنسانية، أو مقال في الإنسان، ارنست كاسيرر، ترجمة: إحسان عباس، دار الأندلس - بيروت، (د. ط)، ١٩٦١م: ١٥٢.

(٢) العقل الشعري: ج ٢ / ١١٧.

(٣) ينظر: العقل الشعري: ج ٢ / ١٢٢ - ١٢٣.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ج ٢ / ١٤٢.

(٥) ينظر: المصدر نفسه: ج ٢ / ١٨١.

القدرة على تذويب وتشويه الهويات المعرفية جميعها بما يملكه من طاقة سحرية وعرفانية تمكنه من التربع على عرش الفنون والآداب، لأنَّ الشعر عنده ((كائن قبلي فهو يحول ما يختلط به من الأشكال الأدبية، والمعرفية، إلى أشكال بدائية قبلية أيضاً))^(١)، عن طريق دائرته الدلالية التي تمكنه من استيعاب المعارف جميعها، وإعادة تشكيلها بهوية تناسب نظامه المعرفي، فالشعر أرض تنطبع عليها خطوات جميع أبنائها دون فرق بين مجتمع بدئي أو مجتمع حديث.

(١) العقل الشعري: ج ٢ / ١٩١.

الفصل الأول

التشكيل الأدائي وطريقة التعبير

الفصل الأول

التشكيل الأدائي وطريقة التعبير

توطئة: أساليب تشكيل النصوص

أصبح الشعر العربي في العقود الأخيرة من الموضوعات الجدلية في المدونة النقدية العربية لما له من أهمية في الكشف عن ثقافة المجتمع وطرق تفكيره ونوع تأمله في وجوده، وصار الشعر في تشكيله الحداثي موضوعاً إشكالياً على مستوى التقعيد الإجرائي لمناهجه وأبنيته لذلك ((يظلّ مفهوم "التشكيل" المشتغل في منطقة الأدب عموماً، وفي منطقة الشعر خصوصاً، مفهوماً عصياً على التحديد الإجرائي الدقيق، وصعباً على التقنين الاصطلاحي المجرد؛ وذلك لأنه محوّل أولاً من منطقة الرسم الأدوائية الفنية والجمالية، وثانياً لأنّ حركته في ميدان اللغة واسعة وغامضة وعميقة ومتداخلة ومشتبكة لا يمكن أن تحدّها حدود واضحة، على النقيض من حركته الدينامية الرحبة في منطقة الرسم، إذ تتجلى هذه الحركة بكلّ قوة ووضوح وتمظهر في المساحة والكتلة والخط واللون، داخل أبعاد مرئية في حدود اللوحة يمكن مباشرتها بصرياً والإحساس بها تخيلياً))^(١).

يمكن التعبير عنه انه " كيفية وجود " أي بناء فني و " كيفية تعبير " أي طريقة، وبذلك فالشكل الشعري يخلق بذاته معنى ومبررات وجوده باحتفاظه لذاته طاقة الإضافة فضلاً عن طاقة الاختراق

وعليه فإن تحولات الشكل الشعري الجديد مبررة تفجيرات معاناة الذات إزاء خلق صورة خصوصية جديدة للإنسان والعالم وعلاقة مماثلة معها، ولهذا فقد سعى شعراء الحداثة إلى تشكيل أدائي جديد للقصيدة الحديثة، فقد أبدوا ((تمرداً على الأشكال

(١) التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا، محمد صابر عبيد، دار نينوى - دمشق، (د. ط)، ٢٠١١م: ٥.

الفصل الأول

التشخيص الأدبي وطريقة التعبير

والطرق الشعرية القديمة))^(١) وثاروا على كل ما هو تقليدي فلن يتوقف الشعر عند نمط معين من الأنماط القديمة بل ظهرت ضروب جديدة للقصيدة بدءاً من قصائد التفعيلة، وبعدها قصيدة النثر، وصولاً إلى قصائد النص المفتوح الذي عدَّ ((ظاهرة أدبية حديثة ذات صلة بالتراث، وكان وجودها في التراث على شكل شذرات متفرقة في تاريخ الشعر، نثرت من قبل هؤلاء الشعراء في زمن لم يكن المكان واسعاً لها، ولكنهم نثروها من باب التجريب والمغامرة، أو من باب انتمائهم لرؤاهم التي ترى ما لا يراه الآخرون ركضاً وراء التغريب، والتفرد، والحدثا، والتأثير بالمتلقي))^(٢).

لذلك فقد أخذ مصطلح النص المفتوح صدى على الساحة الأدبية وتناولهُ النقاد والدارسين)) (إلا أن أبرز الآراء المهمة لهذا المصطلح كان على يد ناقد إيطالي معروف هو (إمبرتو ايكو) في كتابه (الأثر المفتوح) الذي فرق فيه بين (النص المفتوح) و (النص المغلق) ولكن استخدمه في تحليل نصوص سردية وليست شعرية (لجيمس جويس) عدّها نصوصاً مفتوحة))^(٣).

في حين وجد النص المفتوح تأويله الصحيح والعميق وانكشفت ((حاضنته الحقيقية مع الشاعر الفرنسي (سان جون بيرس) الذي جعل من (أنا باز) و (ضيقة هذا المركب) أنموذجين للنص المفتوح))^(٤) لذلك فإن النص المفتوح يُعدُّ أثراً من آثار الثقافة الغربية ولكن سرعان ما ((أنتقل المصطلح من حاضنته الغربية إلى النقد العربي، وقد ظهر المصطلح عام ١٩٥٨ في النقد العربي، غير أنه تبلور ونضج

(١) ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، علاء الدين رمضان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٦م: ٣٣.

(٢) النص المفتوح، مفهومه ومرجعياته، د. رباب هاشم حسين، مجلة كلية الآداب جامعة بغداد، ٩٦: ٢٧٩.

(٣) المصدر نفسه: ٢٧٧.

(٤) العقل الشعري: ٢ / ١٨١.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

نقدياً ومصطلحاً في عام ١٩٦٩، إذ أراد الشعراء الستينيون كتابة النصّ المفتوح ليطل على مستويات مختلفة فهو ((يوحى أكثر مما يقول، يصدّم أكثر مما يوافق، يحاول أن يمزج في داخله الفكاهة باللوعة والواقعي بالسحري، والمعنى باللامعنمئل لعبة مفتوحة على آلاف الاحتمالات نضل نلعبها حتّى النهاية))^(١) وقد تبنى شعراء الحداثة وما بعد الحداثة النصّ المفتوح بالتظير والتطبيق فمنهم من عدّه جنساً أدبياً ينتمي إلى فصيلة الشعر، وأنّه نصّ شعري وليس نصّاً لا جنس له أو عابر للأنواع الأدبية، أيّ أنّه شكلاً شعرياً جديداً^(٢).

وقد أغنى الشاعر الماجدي تجربته الشعرية بمختلف الآليات والأساليب حيث نمّت فأصبحت هوية شعرية تفصح عن منهج (الماجدي) في التعبير عن رؤاه وأحلامه وموضوعاته الاستطيقية، إذ اتخذ من الأسطورة، والرمز، والملاحم، والحكايات، منهجاً في التعبير الشعري بصورة رمزية غامضة هيمنت على جميع النصوص الشعرية، لذلك نجد الغموض ظاهرة فنية أساسية وطريقة مهينة في التعبير عند الشاعر، لهذا جاء المبحث الأول بعنوان الغموض وروافد تشكيله عند الشاعر الماجدي.

(١) العقل الشعري: ٢ / ١٨١.

(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٢ / ٢١٦، وغاية التساؤلات، ملحق الصباح، ع ١٤٢٤، ٢٠٠٨: ٦.

المبحث الأول

الغموض وروافد تشكيله عند الماجدي

من الظواهر الفنية التي التصقت بالشعر العربي الحديث (ظاهرة الغموض) لذلك أطال الباحثين النظر فيها، ووقفوا عندها طويلاً وانقسموا بين مؤيد ومعارض*، فهناك من يرى بأنها ضرورة لازمة من ضرورات النص الحديث وأحد جماليته، في حين يرى القسم الآخر من الدارسين بأنها سمة معيبة للنص الأدبي الحديث^(١).

يُعدُّ الغموض من أهم الأشكال التعبيرية المهيمنة في شعر الماجدي، فكان لابد من البحث والتقصي وراء هذا الغموض الذي سيطر على معظم نصوصه، فقد حمل شعره وظيفة إيحائية أكثر من التقريرية المباشرة لأنَّ، ((النزعة عند الشعراء اليوم هي تحميل الشعر وظيفة الإيحاء أكثر، برسم الجمل بالكلمات، وشحن الكلام بالمعاني الحافة، وتمثل الحقائق والأشياء تمثيلاً، لا وصفها وصفاً مجرداً، يشمل ذلك ما كبر منها وما صغر، وما بان منها وما خفي، فطريق الشعر الجديد محفوفة بالعقبات، كثيفة الضباب، مثقلة الأسباب))^(٢)، وإذا بحثنا عن روافد تشكيل الغموض في شعره نجدها متمثلة بالآتي:

١. حب الشاعر وشغفه بالأساطير

أسهمت الأساطير في غموض الشعر العربي فالقارئ لم يصل أحياناً لمستوى ثقافة الشاعر التي يكتب بها، فيبدو النصُّ مبهماً يشوبه الغموض، وقد اتخذ معظم شعراء العصر الحديث الأسطورة سبيلاً لتقديم تجاربهم الشعرية، ولاسيما

(١) ينظر: ظاهرة الغموض في الشعر، خالد سليمان، مجلة فصول، مج٧، ع ١-٢: ٦٨.

(٢) من مظاهر الحداثة في الأدب، الغموض في الشعر، محمد الهادي الطرابلسي، مجلة فصول، مج٤، ع٤، ١٩٨٤م.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

الماجدي)) فكانت الأسطورة ومازالت الوعاء الأشمل الذي فسر فيه البدائي وجوده، وعلل فيه نظريته إلى الكون، محدداً علاقته بالطبيعة من خلال علاقته بالآلهة التي عدّها القوة المسيرة والمنظمة والمسيطرة على جميع الظواهر الطبيعية مازجا فيها الجانب السحري بالديني، وصولاً إلى تطمين نفسه، ووضع حداً لقلقه وأسئلته الكثيرة، إلا أنها أسلوب لشرح معنى الحياة والوجود صيغ بمنطق عاطفي يخلو من المسببات امتزج فيها الدين بالتاريخ، والعلم بالخيال، والحلم بالواقع فكانت الفن الإنساني الذي جعله يعيش مع الجماعة بعلاقات حميمة حارة، أملاً في تحقيق تكاثره الإنساني وسيادته في عالم الطبيعة العجيب ((^(١).

ومثلما اتخذها البدائي وسيلة لتفسير وجوده وعلّل فيها نظريته إلى الكون استلهمها شعراء الحداثة واكسوها ثوباً جديداً ومضامين جديدة تثري العمل الأدبي، ويضفي عليه دماً جديداً، يعكس النظرة الإنسانية للحياة بكل تناقضاتها الحادة، وصولاً إلى عالم يفجره الاستلهام، ويصوره التوظيف الأسطوري بشكله السحري الذي يعيش في فكر الشاعر الملهم ولا ريب أن اعتماد الأسطورة القديمة في صياغة العمل الفني، وفي بنائه، نهج ثري إذا حمل موقفاً معاصراً^(٢).

وبهذا تكون الأسطورة المتكأ الذي لجأ إليه الشاعر لتعليل سر وجوده بين الظواهر الكونية وحين يجد الشاعر نفسه عاجزاً عن التعليل أو أنّه لا يستطيع تقديم البديل فنجد الشاعر يلجأ إلى الأسطورة وهذا ما فعله الماجدي، ولا بدّ من القول بأنّ الشاعر لم يكن السابقة الشعرية الأولى في استعماله للأساطير في شعرنا العربي الحديث، وإنما

(١) الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، منشورات وزارة الثقافة والفنون - دمشق، (د. ط)، ١٩٧٨م: ١٩.

(٢) ينظر: الأسطورة في شعر السياب: ٢٢.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

كان هناك الكثير من الشعراء الذين برعوا في استعمالها، ويكفي الإشارة إلى السياب الذي برع في توظيفها.

والماجدي لا يقل شأنًا عن هؤلاء الذين سطع نجمهم في الساحة الأدبية فلا نستطيع أن نخفي ولع الشاعر وحبه للأساطير، ولا سيما الأساطير الرافدينية (السومرية، البابلية) التي أسهمت في غموض شعره فكان من المهتمين بمجال الأساطير يقول: ((بأن كلمة أسطورة مشتقة من اسم الآلهة العراقية (عشتار أو أستار) التي تحولت حكاياتها إلى أساس لنوع من الحكايات المقدسة فكانت (أسطار) و(أساطير) و(أسطورة) ومنها وجدنا كلمة star (الإنكليزية تحتفظ لنا بما تبقى من ذلك؛ لأن النجمة هي عشتار أي كوكب الزهرة، بل أن كلمة (story) (القصة) تأخذ أصلها من عشتار أيضاً؛ لأن الأسطورة هي حكاية وقصة بل أن تاريخ (History) تتضمن قصص الأحداث أيضاً وتشير إلى عشتار الخالدة في تكوينها))^(١).

نقل هذا الاهتمام إلى الشعر ووظفه توظيفاً جمالياً فيقول: ((لم أتخل عن أي شيء من حياتي لأجل الأسطورة أو الملحمة، بل جعلت من الأساطير أو الملحمة في خدمة تفاصيل حياتي ورحلت أدون محموماً وبلغة مشتبكة ومتبرعمة كل نسيج حياتي الشائك))^(٢)؛ لأنه وجد في الأسطورة خزيناً معرفياً وجمالياً أفاد منه في رقد تجربته الشعرية، وإثرائها بهذا الكم الهائل من الأساطير التي تضم في عمق بنيتها نظرة فلسفية للإنسان والعالم.

(١) مثولوجيا الأردن، خزعل الماجدي، منشورات وزارة السياحة والآثار- عمان، (د. ط)، ١٩٩٧م: ٢٩ - ٣٠.

(٢) الأعمال الشعرية (خزائيل)، خزعل الماجدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط ١، ٢٠١٢م:

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

فحب الشاعر وانشغاله بالأساطير بدا واضحاً في مؤلفاته في الميثولوجيا والتاريخ منها (إنجيل سومر ١٩٩٠) و (إنجيل بابل ١٩٩٧) حيث جمع فيهما كتابة الأساطير والأشعار والقصص السومرية، وذكر بأن نقطة الانطلاق الأولى في مشروع طموحه كان يسعى لجمع التراث الأسطوري والشعري والأدبي للأقوام التي ظهرت في الوطن العربي قبل الإسلام، ومن طموحات هذا المشروع القيام بسرد ضمني تاريخي عام لأعرق وأقدم حضارات البشرية، تلك التي ظهرت في وادي الرافدين والنيل وأرض الشام والجزيرة واليمن والمغرب العربي كله^(١).

وقال أيضاً: ((إنَّ باكتمالِ (إنجيلي سومر وبابل) نكون قد أتينَا على كل الأساطير والآداب العراقية القديمة، يدفعنا طموح كبير لتناول أساطير المنطقة العربية بأكملها من خلال أسفار قادمة هي (إنجيل كنعان، إنجيل مصر، إنجيل الصحراء) لنكون بذلك قد قدمنا موسوعة شاملة لأساطير وآداب الوطن العربي قبل الإسلام، وهو طموح كبير نتمنى أن نكون جديرون بحمله))^(٢).

وفي هذين النصين إشارة واضحة من الشاعر إلى اهتمامه بالأساطير وسرعان ما تسرب هذا الاهتمام في نتاجه الشعري، وهذا ما بدا في كثير من النصوص نأخذ على سبيل الذكر نصه المعنون بـ (كأنني لفظتُ السرَّ ولم أعرف) الذي يقول فيه:

تخفى إدريس في غيمته

غاب عني واختفى

أنت شفيعي

ومركبي الذي أصل به إلى مدينة النور

(١) ينظر: إنجيل بابل، خزعل الماجدي، منشورات الأهلوية - لبنان، ط١، ١٩٩٨م: ٧.

(٢) إنجيل بابل: ٨.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

العالم يلقيني في ظلامه ويطبق عليّ

والعيون تهملني ولا تراني

كشفتُ عن همّ ثقيل فلم يسمعي أحد

اختارني الشعر رسولاً فلم يلتفت لي أحد^(١)

تمتع الماجدي بخيالٍ اسطوري واسع، وهذا ما جعله يتجه إلى التتقيب عن الشعر وسط الأساطير الهائلة التي أحاط بكلّ تفاصيلها لغرض إيجاد معادل موضوعي لواقع يشبه الأساطير.

وهذا ما تبين في النصّ أعلاه إذ بدأ الشاعر نصّه بالحديث عن شخصية أسطورية خيالية تدعى (هرمس) الذي لقب بثلاث العظمة (الوجود، والحكمة، والحياة) فنجد الشاعر يبحث عن مخلص من شؤم الواقع ومرارته، إذ بدأ سأمه واضحاً من العالم الذي ألقاه وسط هالة من الآهات والأحزان رغم كشفه عن همه وإرسال رسالته للعالم عن طريق الشعر التي تبين شكواه وهمه، فلم يجد مخلص ينقذه من وحل الحزن سوى هرمس، فيكمل قوله:

أضع رأسي بين يدي حبيبتي لكي أشفى من برص

السياسة والنفاق.

طوّقتي الحبّ بحنانه. . طوّقتي جسد المرأة. .

طوّقتي الشعر

ومدّوا لي أيديهم فققرتُ إلى فوهة البئر،

حينها لمحتُ الجمال يشير لي ونبتت لي أجنحة هرمس،

وهربت عني لغة البدو مهزومة

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٠٣.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

وسارت بي العربات إلى نهاري.

كنت غائصاً في الطين

فشافهت أدوار الترتيل وطالعت

قبة النور. . وأنت بين المناير فمي^(١).

يواصل الشاعر نصه بمفردات صعبة تلحفها الغموض، إلا أن التأمل الدقيق، والقراءة المتكررة للنص تنم عن حزن عميق عاشه الشاعر من واقع بلده وهذا ما جعله يبحث عن مخلص فلم يجد سوى الحب والشعر والأساطير كي يشفى من مرض السياسة والنفاق الذي هيمن على واقعه المعاش، إذ وجد بهما ضوء النهار الذي افتقده وهذا ما أكدّه قوله:

أدركت آدم في (أوزموا) عند (نفر)

سرة الأرض فيها

والطين الذي خلّق منه آدم

وصلت إليه وقبلت يده

هل أنت هرمس يا آدم؟

وأين سرّ الخلاص؟

بكي آدم مركبه واسع وكبده صامت

وكلماته تسقط على التراب

كأنه في الجحيم والفردوس معاً

صخرة العقاب على ظهره والورد في يديه

كأنني كتمت لوعتي.

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٠٥.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

هنا تظفر سطع قرميدي وعلا فصّي السواد
وتضوع وأنتشر وتسترت على سواحي
خوف أن يرمقتي أحد ممددا عليها وآدم يشير لي بصحائفه.

ه ر م س

ر م

ر^(١)

يبدو أن الشاعر كان في رحلة شاقة في عالمه الافتراضي "المتخيل" هرباً من الواقع المعاش، وأخيراً يصل لخطواته الأخيرة من تلك الرحلة، إذ أدرك مخلصه الذي طالما بحث عنه طويلاً ولم يجده، ليذهب له ويقبل يده بحرارة وشغف متسائلاً عن سرّ الخلاص، ولكن سرعان ما يصدّم الماجدي ببكاء ذلك الرجل وصمته ليؤكد له أن لا مخلص من هذا العالم سوى هرمس، فهنا يكتّم الماجدي لوعته وحزنه ليعود إلى الواقع بيأس عميق.

إن الغموض الذي اكتنف النصّ جاء من رحلة الماجدي في عالم الأساطير والتلقيب بها ثقافياً وجمالياً لتخصيب خيال خلاق قادر على الإحاطة بتفريعات المأساة العراقية المديدة عبر تقلبات التاريخ وأدواره، أي أن الماجدي ألقى على عاتق الغموض دوراً وظيفياً في البنية اللغوية الشعرية عن طريق تضبيب المعنى الشعري بهالة من السحر والإيماء ليبثع المبدع بنصّه عن دائرة التقرير ويسمو به إلى مفازة الإدهاش والكشف الفني.

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٠٦.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

٢ رؤيته في الشعر العربي المعاصر (الغامض الجميل)

سعى الماجدي في نظريته (الغامض الجميل) إلى إعادة تعريف الشعر، وتهدف هذه الدراسة إلى ((تعريف الشعر على ضوء ما أنتجته حركة النقد الجديد والعلوم الإنسانية ومحاولات النظر الشعري لقضية الشعر، إنها تحاول أن تقول شيئاً آخر غير التعريفات المدرسية (مثل الشعر هو الكلام الموزون المقفى) وغير التعريفات الاطلاقية والعامة))^(١).

فقد وضع الماجدي تعريفاً مغايراً للتعريفات التي عرفناها سابقاً، ولناخذ بعضاً منها كي يتضح الفرق بين نظرة الشاعر ونظرة القدماء، فقد عرّف الفارابي (ت: ٣٣٩هـ) الشعر أو (الأقاويل الشعرية) بأنها هي التي من شأنها (أن تؤلف من أشياء محاكية للأمر الذي فيه القول) فقد جعل الفارابي (المحاكاة) الهيئة الخاصة التي يكون عليها القول في الشعر، أو الاستعمال الخاص للغة الشعر، الذي يميزه عن النثر، فشدد الفارابي على أولية المحاكاة على الوزن، بوصفها السمة الخاصة التي تميزه عن النثر^(٢)، أمّا ابن سينا (ت: ٤٢٧هـ) فقد جعل - مثل الفارابي - التخيل (المحاكاة عند الفارابي) والوزن هما قوام الشعر يقول ابن سينا: إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة، وبالمثل فعل ابن رشد (ت: ٥٩٥هـ) الذي رأى أن الأشعار الطبيعية هي التي تجمع بين المحاكاة والوزن^(٣).

تُكاد تكون رؤية الفلاسفة للشعر متشابهة، حيث اشترطوا جميعهم عنصر المحاكاة أو التخيل مع الوزن، أمّا الأدباء القدامى فلم يبتعدوا كثيراً في نظرتهم للشعر عن

(١) العقل الشعري: ج ١ / ٣٢٧.

(٢) ينظر: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، د. ألفت عبد العزيز، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، (د. ط)، ٢٠٠٧م: ٧٧ - ٩٠.

(٣) المصدر نفسه: ٩١.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

الفلاسفة، فابن طباطبا العلوي (ت: ٣٢٢هـ) عرّف الشعر بأنّه ((كلام منظوم، بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطراب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحقق به، حتى تعتبر معرفته الاستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه))^(١).

ويسير حازم القرطاجني (ت: ٦٨٤هـ) في إطار هذه التقاليد التي وضعها الفارابي وابن سينا، فيركز على الدائرتين الأساسيتين اللتين يعرف الشعر من خلالهما، فيميزه عن الفلسفة، أو عن الأقاويل العرفانية التصديقية والتصورية من ناحية، كما يميزه عن أنواع الفن من ناحية أخرى فيقول: ((الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليهما، ويكره إليهما ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمن من حسن تخيل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه أو قوة شهرته، أو بجموع ذلك وكل ذلك يتأكد بما يقتزن به من إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثيرها))^(٢).

ومن خلالّ التعريفات السابقة للفلاسفة يمكن القول بأنهم ميزوا الشعر عن العلوم الأخرى بكونه يعتمد عنصر التخيل (ملكة المبدع) اعتماداً مباشراً، أي أنّ

(١) عيار الشعر، محمد أحمد بن طباطبا العلوي، تحقيق: طه الحاجري و محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية -

القاهرة، (د. ط)، ١٩٥٦م: ٩.

(٢) مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، جابر عصفور، الهيئة العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م: ١٩٣.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

الشعر)) نشاط تخيلي له طبيعته النوعية، التي تتجلى على مستوى التشكيل وعلى مستوى التأثير))^(١).

أمّا الماجدي فقد اخترق جميع التعريفات السابقة وعرف الشعر بأنه ((الكلام الغامض الجميل وهياً لهذه الغاية مجموعة من المتداخلات التي تسعى لأن تكون جادة في مجمل مسارها وصولاً لما تريد. وهذه المتداخلات هي: ثلاثية (اللغة/ الكلام/ الشعر)، والكلام الغامض، والكلام الجميل))^(٢).

إذ يسعى الماجدي في نصّه إلى تجاوز المعهود في سبيل بناء مفهوم جديد للشعر يعبر عن تجربته الشخصية في فهم ملهية الشعر، وقد بيّن ذلك بقوله: ((إنّ الكلام الغامض لوحده نثر، أمّا الكلام الغامض الجميل فهو شعر، ولذلك يصبح الشعر عبارة عن التقاء نمطين نثرين أحدهما: غامض والآخر: جميل، فالنثر الغامض لوحده نثر، والنثر الجميل لوحده نثر أمّا النثر الغامض الجميل فهو شعر؛ لأنّ الجمال يكسر عتمة الغموض، والغموض يزيد الجمال قوة وصعوبة إن كلاً منهما يساعد الآخر على الاتكاء والرقى إلى أعلى))^(٣) وعبر تلك الرؤية ندرك ابتعاد الشاعر عن المفهوم التقليدي للشعر، ومدى رغبته في غموض شعره، لأنّه أدرك بأنّ الشعر لا يكون جميلاً إلا إذا كان غامضاً.

٣. العامل الصوفي والعرفاني

المبدأ الصوفي والعرفاني الذي تأثر بهما الشاعر أسهم في غموض شعره إلى درجة كبيرة، فلم يكتب الشاعر بطريقة مكشوفة للقارئ وإنّما كتب بطريقة رمزية مبهمة

(١) المصدر نفسه: ١٨٩.

(٢) العقل الشعري: ج ١/ ٢٢٧ - ٢٢٨.

(٣) العقل الشعري: ١/ ٣٣٣ - ٣٣٤.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

غلفها الغموض وأحاطها من كل جانب، وهذه الطريقة التي تفرد بها الشاعر كتبت بطريقة غنوصية خالصة وربما لم نجد شعراً غنوصياً خالصاً في عصرنا الحاضر فقد جمع الشاعر بين مبدأ الصوفيين والغنوصيين.

وإنَّ مبدأه الصوفي معروف لا يحتاج إلى وقفة منا كي لا يضيع هدف البحث ولكن ما يمكن قوله إنَّ الشاعر الصوفي يسعى إلى الخلاص أو التطهير الروحي فيلجأ إلى الهروب من الواقع إلى الذات المقدسة، وهذا ما سعى إليه الغنوصي أيضاً، ومن خلال القراءة المتأنية للنصوص نجد لجوء الشاعر ورغبته في الابتعاد عن العقل ومعطياته والاعتماد على الكشف والإلهام، وهذا ما جعل شعره غامضاً، وعلى هذا فإنَّ الصوفية والغنوصية كلاهما يشتركان في الهروب أحدهما نحو الإله والآخر نحو الخيال، وهذان العاملان أسهما في غموض شعره وهذا العامل أفردنا نصوصه في المبحث الثاني بعنوان حشد الرؤى والأحلام.

٤. العامل الثقافي والمعرفي

الثقافة والمعرفة التي يتمتع بها إنسان ما وتبدو واضحة عليه دون أن يبذل جهداً لإظهارها في أمور عدة كـ (هندامه، وأناقة ألفاظه، ولطف تصرفاته) فما بالك بأن يكون ذلك المنقث شاعراً، فمما لا يقبل الشك فيه تسرب تلك الثقافة لتجربته الشعرية، وقد تسربت ثقافة الماجدي لتجربته وأغنتها فنياً وجمالياً، لكنها أسبغتُه بِسْمَةِ الغموض، فمن يقرأ شعره يجدَّ وكأنَّه قد كُتِبَ لفئة قليلة من القراء، فنصوص الماجدي تتطلب قارئاً حدثياً يستوعب ما يكتبه الشاعر لأنَّ ((حدثا النصّ تتطلب حدثا في التلقي، تماماً مثلما أنَّ حدثا الوعي تتطلب حدثا النصّ، ومن هنا فإنَّ للمتلقي أهمية كبرى في تحديد درجة الغموض في هذا النصّ الحدثي أو ذاك، فقد يبدو نصّ ما غامضاً بل

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

مبهماً بالنسبة إلى متلقٍ ذي وعي تقليدي، وقد يبدو غموضه شفافاً بالنسبة إلى متلقٍ ذي وعي حديثي^(١).

وإذا أسهمت ثقافة أبي تمام في غموض شعره للحدِّ الذي اشتكى منه متلقيه والحدِّ الفاصل بيننا ما يقارب عشرة قرون، فكيف بثقافة شاعر امتلك عقلاً نيراً، ومعرفة واسعة فهو أديبٌ، وكاتب مسرحي، ومؤرخٌ، وأستاذ جامعي، فضلاً عن تعدد مدن الشاعر وتنقله بين محافظات العراق ((مما وفرت في وعيه نمطاً للعلاقة الجدلية بين (الشعر) والواقع المؤلم فلكل مدينة ثقافتها الخاصة وعاداتها وتقاليدها التي تتمسك بها وتفرضها على الشاعر بطريقة عفوية، ليتقمصها من دون شعور، أو قد يقلد كل ما حوله بشكل شعوري ووعي لما يريد وبذلك تصبح شخصية الشاعر متعدد الرؤى والثقافات))^(٢)، وقد كان لذلك الأثر الكبير في إثراء لغته الشعرية، مما جعل شعره يستوعب الغموض من خلال اتساع رؤيته للأشياء*، وهذا دليل واضح على أن ثقافة الشاعر واطلاعه الواسع لهما أثر عظيم في شعره، وقد تسرَّبت هذه الثقافة إلى (لغة الشعر) الأمر الذي جعل نصّه الشعري يشوبه الغموض، فالشاعر ينظر إلى الأشياء نظرة مغايرة جديدة فأصبح نصّه بحاجة إلى كدٍّ ذهني كي يفهم من القارئ وقد تفرد المبحث الثالث لهذا العامل بعنوان درامية النصوص.

٥- العامل الفلسفي

أسهمت الفلسفة في غموض الشعر العربي الحديث، وعندما نقول الحديث لا يعني بُعد شعرائنا القدماء عن مفهوم الفلسفة فقد اقترن مفهوم الشعر بالفلسفة منذ زمن

(١) وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، د. سعد الدين كليب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، ١٩٩٧م: ٦٠.

(٢) الرمز والأسطورة في شعر خزعل الماجدي، علاء مطلوب كوشان الشمري، (رسالة ماجستير)، جامعة عين الشمس - كلية الآداب - القاهرة، ٢٠١١م: ١٤.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

الجاهلية وإن كان من منظور محدود ضيق، فالشاعر القديم شغلته أسئلة تتعلق بالموت والحياة والروح أي (الوجودية) وتناول هذه الظواهر بفكر فلسفي وطبقاً لهذا تتبلور قضية (الذات) في إحساس الفرد بتواجده الكامل في نظم الجماعة، فالوجود ليس (ذاتاً) مفكرة فحسب، وإنما هو الذات التي تأخذ المبادرة في الفعل، وتكون مركزاً للشعور والوجدان ففي مثل هذا الكون يبدأ الموقف من رؤية الإنسان باعتباره كائناً موجوداً لا بوصفه ذاتاً مفكرة.

ولا شك في أن الحديث عن اقتران الشعر بالفلسفة كمصدرين رئيسيين للوعي، سوف يثير حفيظة الكثير من الناس الذين تعودوا أن يفصلوا فصلاً حاداً بينهما، وكيف لا يكون ذلك وهم يعتقدون أنهم يعرفون الفلسفة التي تمثل في نظرهم التعبير الأكمل عند الجهد العقلي المنظم الذي لا يتعامل إلا مع الحقائق، ولا يعني سوى باليقين، ولا يستخدم إلا البراهين، وبذلك يختلفون في تعريف الشعر الذي لا يمثل في نظرهم سوى تهويمات خيال ومشاعر غامضة.

وبذلك تكون الفلسفة مجالاً رحباً فتحت الحداثة وأجبرت أتباعها على دخول عالمه فهو البحث الذي يأبى الوقوف على حدود معينة، متخذاً من السؤال وسيلة يكشف من خلالها عن جوهر الأشياء، وهي تلك الأسئلة التي ترفض التفسير الساذج، ومن ثم يخضع الوصف فيها لرؤى غامضة مبهمة فانعكس ذلك على الشعر العربي المعاصر فألبسه لباس الغموض^(١).

(١) ينظر: الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقاد (عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي) أنموذجاً، نادية بوزراع، جامعة الحاج الخضر، باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٧ . ٢٠٠٨ م (رسالة ماجستير) ٩٥.

الفصل الأول

التشعيل الأدائي وطريقة التعبير

والماجدي من بين الشعراء الذين كانت للفلسفة والرؤى الفلسفية تأثيراً واضحاً في شعره وهذا ما تبين لنا من خلال السؤال الذي أثاره باحثاً عن جوهر الشعر في نظريته الشعرية يقول: لنسأل سؤالاً أولياً. . ما هو الشعر؟ ما هي حقيقته؟.

والجواب الذي أجابه خزل الماجدي عن السؤال الذي أثاره (الجوهر فلسفياً) إذ يقول: ((النص الشعري لا يحتاج الفلسفة بالمعنى المعطى ولكن رؤية الشعر ونظريته تحتاجان إليهما وخصوصاً في مراحل التأسيس النظري الشعري التي هي الأجدد قياساً إلى ظهور النص الشعري))^(١). فالنص الشعري الحديث لم يعد نصاً واضحاً يكشف عن مكنون الشاعر بسهولة وأن ((قراءة نص حديث تشبه السير في دروب ملتوية معقدة مليئة بالنتوءات والانكماشات والفجوات، دروب صعبة التضاريس مبهمة المعالم لا تتضح فيها المحاط التدوقية والدلالية مثلما تتضح في دروب الشعر القديم ولهذا فمهمة القارئ هي الاهتداء في هذه الدروب بالنبش والتساؤل والتأمل والحدس، وهي مهمة مجاهدة ومكابدة))^(٢)، تطلب من القارئ الفطن أن يتسلح بعدة معرفية قوية تمكنه من إدراك أسرار اللغة الشعرية بوصفها لغة جمالية تخفي أسبابها أنها جنون من نوع خاص صاحب ومفيد في الوقت نفسه.

وإذا تتبعنا نصوص (خزائيل) نجد في طياته، كثيراً من الحيرة، والدهشة، والسؤال، حول الكون والوجود، وماهية الأشياء، والموت والفناء، وهذه الدهشة والسؤال التي يقف عندها الشاعر دون أن يجد لها جواباً متأتية من ثقافته الفلسفية التي اتسع بها خياله فتسربت إلى شعره وأصابته بالغموض، وجعلته في الوقت ذاته عصي عن الإدراك ببساطة لأنه ليس نصاً وجدانياً أو غنائياً أو حتى موضوعياً، إنه نصّ

(١) العقل الشعري: ج ٢ / ٧٢.

(٢) الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقاد: ٩٦.

الفصل الأول

التشكيل الأدائي وطريقة التمييز

النصوص كما يصفه، نص يغرق في تأملات الروح وعوالمها الساكنة والخفية، يحاول استنطاقها واخراج مكامنها وهو ضمن عملية خلق وانبعاث واندماج كلي، يرافق رحلة الانسان وموقعه من هذا الكون ازاء الموت والحياة، وبهذا يمكن القول إن الماجدي قد صبغ نصه بصبغة فلسفية وهذا ما وجدناه في نصه (ن) الذي يقول فيه:

ن ن

ن ن

ن

وحيداً أطلع من النون

وحيداً ترفعني من الماء

وحيداً أشقُ زبدَ ميم

وحيداً. . وحيداً

أقف بينَ فصِّ الرماد ومشيمة الشمس، أكسرُ بمعاولي الأزل، وأشقُ أغشيتَهُ لأشتمَّ ماء الظلام تحت هجته وأغطسُ في ينابيعه الحارة فكيف علمتني أن أخوض فيكَ أيها الزبد؟^(١)

هذه النون تشير إلى الخليقة والكون (cosmos) وهنا في هذا الكتاب الأول تكون بداية الولادة، إنَّها الولادة المقدسة وبدء خلق الكائن الأول ليتماهى مع خزائيل ويقف بين (فص الرماد ومشيمة الشمس) المصير الذي تقرر منذ البداية بين رماد الكون وخليقته المتسامية التي تشده عبر المشيمة إلى الشمس، لكنه سيقدر النزول ويكسر بمعاوله الأزل لتبدأ رحلته مع الكون، إنَّ الماجدي في نصِّه السالف يحاول الوقوف على بدايات التكوين الأولى للخليقة من أجل منح شعره بعده الفطري القائم على

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٩٧.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

محاكاة النماذج الأسطورية القديمة التي تغوص في أسرار العالم والإنسان، وتحفل بطاقة ترميزية عالية تحيل في أغلب بناها إلى الصراع الازلي بين الإنسان الباحث عن السعادة والعالم الذي يكبح جماح هذه الرغبة الأثيرة.

وفي نص آخر من الكتاب ذاته بعنوان (خلاصي معك في الجنون) يضع الشاعر أسئلة كبرى ازاء هذا الكون، ويعيد صياغة الأحداث بما ينسجم وحجم الكارثة الكونية أولاً والصياغات الملحمية ثانياً، فالبطل يحمل مأساة العالم ويضع على عاتقه انتشار العالم المأسور (الذي أسرته الآلهة الغاضبة) عبر المعرفة، فالمعرفة هي التي سترشد العالم إلى الخلاص وهو غاية البشر وغاية البطل أيضاً التي راح ينشدها في رحلته الروحية، يقول:

لماذا رشقتنا سهامٍ وطفقتنا نخبطُ العرجون بأزاميلنا الذهبية؟ ما كان للأوج أن يصل لأوج أبعد في مثل هذه الميقعة التي هدمت علينا سقوف السدير وأشعلت العظام في مقابرنا حتى أرقنت أصابعنا وأوقدنا مشاعل الغسق وتلونا الأعاجيب وحتى ذاب ختم الرخام على معاولي(. .)

فيا لهذا الليل الذي رفع علينا أسلحته

يا له وهو يرتجف أمام معاولنا

يا له وهو يتكسر زجاجاً فوق مياهنا . يا لكائناته الملتفة على جرف الهاوية ويا لمغنيه ماذا سيواجهون؟^(١).

هنا السؤال وهنا تكون أولى محطات البطل/ الشاعر/ خزائيل الذي يستفهم عن القدر الذي وضعنا في ميقعة أو بقعة الصيد حتى أتت على (السدير) أو كل ماله

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ١٢٨.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

العلو والزهو، أما كان لمدانا أن يصل إلى مدى آخر، أما كان لنا أن نصنع قدرا آخر، أما كان لنا أن نبحت عما ينقذنا ويصنع قدرنا البهيج.

يقول:

لقد انتشلت مسكبة الورد من خرائب المدن التي هدمتها محاجنُ الالهة الغاضبة وبروقهم الشديدة حيث كان ياقوتُ الفن يلمع ويندلق كالحليب على جلدِ الكنائس والقبور الملكية، فأَيُّ ضوءٍ هذا الكاسحُ لتراتيل وجعجةِ اغصان الغن؟. أيُّ بهاءٍ هذا الذي يصبغُ بالزعفران أمجادَ العسكر وطبولَ المحاربين وهتافَ الرعية؟ ولمْ نكشفُ عن عرقِ الشمسِ في خرائبنا ونشفقُ على فراغنا الذي لوَّثَ خطايانا بالجمال وجعلنا نُرخي أبصارنا للقريب ونهجم على القصي بصلفنا ونكسره لِمَ أيُّها التبر تختفي؟^(١).

ولا بدَّ الآن من البحث عن بارقة أمل، فالبطل ينتشل من الخرائب مسكبة الورد ليعيد الحياة في المدن التي هدمتها اسياذ الحروب بمحاجنهم المعقوفة (صولجان)، فلماذا لا تبحت الان عن عرق الشمس فينا، ألسنا من رحم الشمس؟ ألم تربطنا بها مشيمة التكوين (أقف بين فص الرماد ومشيمة الشمس)، فأَيُّ رائحة هذه تسير هذه الجموع من العسكر وتدق بينهم طبول الحرب (في ذلك اشارة الى عطر منشم كما في الموروث العربي القديم)، فالبطل / الشاعر يبحث عن الخلاص يرسمه لنا بطرق معرفية، عرفانية تتجاوز حدود المكان والزمان وترتفع باللغة الى صياغات تنفتحها الروح وهي بحاجة إلى معراج روحي أيضا لسبر أغوارها، فالشاعر يكتب نصا عرفانياغنوصيا ويصبه بقوالب من الملحمة فتصعب لغته وتمتنع دلالاته وتغور معانيه، وليس هناك سوى الصبر وانعام النظر للامساك بمفاتيحه والولوج إلى عوالمه السرية.

(١)الأعمال الشعرية (خزائيل): ١٢٩.

الفصل الأول

التشعيل الأدائي وطريقة التعبير

فالنص وضعه الشاعر وهو أمام تحدٍ كوني، أمام مسألة مصيرية، لا بل أمام سؤال مهم جعله يغوص في أعماق روحه لي طرح الأسئلة الوجودية الكبرى في ضمير الإنسان الذي لا يكف عن التنقيب في سبيل الوصول إلى حالة من الفهم تبعث فيه رسائل العزاء، ويقلبها، ويستفهم وينظر للعالم من أفق رحب ويعيد بناءه ثانية بما تراه الروح، ويرتقي منابر الضياء، ويصعد للارتقاء والانتشال.

يقول:

إن هذا إلا بيان أورفي زفته اليك الاعماق القصية والكتب المنسية في مدارج لم تكشف بعد. . .

لك أن تفصل أيها الهائم وتعد لواءك على قشع أو حاتم أو وصع ولي أن أنهر لك بالأسطقس شمل الجهات وأقاليدها وأن أقود خرائدك إلى محفل شائك؟^(١).

نعم كان اورفيوس النبي اليوناني أو الموسيقي الساحر الذي تسحر موسيقاه الالهة والبشر والنبات والصخر، كان يصعد من نشيده لإنقاذ زوجته من العالم السفلي في الميثولوجيا اليونانية، لاشيء يشبه دعواه للخلاص سوى اورفيوس انه بيان ونشيد اورفي لإنقاذ حبيبته/ مدينته/ عالمه/ الكون من الهة الموت، فمهمته كونية تتجاوز الحدود البطولية الفردية وتتمحور حول المكون، والعنصر، والهيولي، أو الأسطقس، فهو لا يتحدث إلا كون وأصل الأشياء أو ما ستؤول إليه الأشياء بعد الفناء، لذلك فهو يصرع الأبطال أو البطل الفردي لأنه سبب زوال الأمم وهو الذي ((يفرض سيرته على التاريخ والناس بأخطائها وصوابها ويشفط رحيق الحياة لوحده))^(٢)، النص معراج روحي سام في عوالم من الملكوت إلى الالهة والأديان والتاريخ والسير والحكايات

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ١٢٩.

(٢) المصدر نفسه: ٨٠.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

والخرافات والملاحم والبطولات والمعارف والعلوم والعرفان والإيمان والتوحد والفلسفة والتصوف والمثولوجيا العربية واليونانية والأساطير، نص يمزج كل التراث الانساني ويصهره في بوتقة واحدة، ويسحب كل التراكيب الأدبية والفنون ليصهرها في قالب واحد، ليكون في الاخير نص خرائيل. . . . خرائيل الذي رأى الله التي غلب على طابعها سمة الغموض كطريقة مهيمنة في التعبير.

المبحث الثاني

حشد الرؤى والأحلام

باتت الأحلام والتداعيات مأوى يهرع إليه الشعراء هرباً من الواقع ف((لم يعد ينظروا إلى الأشياء رؤية سطحية وهي من بين الأسباب التي تجعل العالم مألوفاً وما يعبر عنه الشعراء لا يخرج عن هذا الإطار، ونتيجة لذلك يكون الكلام عادياً بسيطاً يصف العالم الخارجي لكنه لا يعبر عن ذات الشاعر؛ لأنّ ذاته تطمح دائماً إلى البحث في خفايا الأشياء ومكوناتها قصد الوصول إلى الفردة والتميز))^(١).

وعندما صار طموح الشاعر الحدائي التعبير عن الذات أخذ يبحث عنها في هذا الكون العميق المليء بالأسرار، ولكن عندما تضيق سبل الواقع لتحقيق ذاته يلجأ إلى الأحلام لعلها تحقق جزءاً منها برؤى شعرية تعتمد الحدس والخيال، وهذا ما توارثه شعراء الحداثة من تأثرهم بالبعد الميتافيزيقي في الشعر ليس بوصفه بعداً فلسفياً، وإنما بوصفه بعداً ذا رؤية شعرية.

ومع اختلاف مفهوم الميتافيزيقا من عصرٍ لآخر، يظل من المؤكد أنّ الجهد الميتافيزيقي جهد شاق يبذله العقل البشري في سبيل الوصول إلى قرارة الأشياء والصعود إلى قممها، وأنّ الميتافيزيقي مفكر يؤمن بعلو عقل الإنسان حتى على الإنسان نفسه، وأنّ مملكة الميتافيزيقا ليست من هذا العالم وإنما من عالم إلى آخر^(٢). غيبي غير شهودي يمنح منه الشاعر أسراراً كلية يفسّر عن طريقها إشكاليات العالم

(١) ينظر: الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقاد (عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي) أنموذجاً: ٩٨.

(٢) شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة (الكتاب ١ - ١١ - ١١١ أنموذجاً)، راوية يحيى، (أطروحة دكتوراه) جامعة مولود معمري - تيزي روزو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية: ٣٦٤ - ٣٦٥.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

وأسراره المكنونة التي تحتاج إلى وعي هرمسي قادر على خرق الحدود الفاصلة بين العوالم المتجاورة، وعن طريق هذا الفهم الفلسفي للبعد الميتافيزيقي فسّر الشعراء ماهية الشعر بقولهم: إنه ((تجربة شخصية يسبرها الشاعر ويفجرها في حدوس، ورؤى، وصور، وبروق، بحيث تتحول الأفكار وتتصهر وتصبح كفلذ من البناء الذاتي ملتحمة جنباً إلى جنب مع شتات العناصر الأخرى من انفعالات، وعواطف، ورؤى وغيرها، من ذرات النهر النفسي))^(١).

وهكذا فجر الشاعر أفكاره الذاتية، وانفعالاته النفسية، وصبها بروى خيالية بعيدة عن الواقع؛ لأنه واقعٌ مريزٌ محاطٌ بالدم فقد كُتِبَتْ هذه النصوص في فترة الحرب العراقية الإيرانية ما بين سنة (١٩٨٠ - ١٩٨٨) وهي فترةٌ سادها الحزن والألم والموت والخراب، فعندما وجدَ نفسه وسطَ هذه الأجواء بين أصداء الموت ومشاهد القتلى، وهو في سن مبكر من عمره، ورأى بأنَّ الموت آيل لكلِّ إنسان وأنه أمر لا مفر منه فراح يبحثُ محموراً عن الخلاص من الواقع المُعاش والخلود الذي طالما بحثه الشعراء قبله ولن يجدوه، فلن يجدَ الشاعرُ هذا الخلاص والخلود إلا في الرؤى والأحلام أي خلاصاً داخلياً روحياً بعد أن أدركَ بأنَّه لا وجود لذلك الخلاص في الواقع المعاش و((هكذا تتطاير شظايا اليأس فيتجلى الخلاص وفق رؤية خيالية تجلت في رؤيا أسطورية بحيث جعل من نفسه أسطورة شخصية كأنه يربط روحه وأسطورته بروح وأسطورة العالم))^(٢).

وهذا ما جعل النصوص عصيةً على الدراسة ((تعتمد إلى التخفي والحجب خاصة، وأنَّ الشاعر توجه إلى الكون وعندما يحاول الشاعر أن يتوجّه إلى الكون الذي

(١) الإبهام في شعر الحداثة: ٣٥.

(٢) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٧٦٨.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

هو كلّ رموز، ويشغل في عالم الذات الداخلي، والكون في خفاياه فينشأ التخيّل الشعري كمغامرة في المجهول، فتتشكل الصورة الشعرية التي تفعل الكثافة الترميزية، فتتعدّد الدلالات ((^(١).

وبهذا الحال يكون الشاعر قد واكب القصيدة العربية الحديثة في مرحلة تطورها وسعيها نحو التجديد و((مواكبة الواقع الذي تعكس حركته أثناء المرحلة الرومانسية بالتعبير على محتوى العالم الداخلي للشاعر، أيّ أن الشاعر أصبح شاعراً (ذاتياً) بعد أن كان شاعر (غيريا)، لذلك لم يعد للقصيدة غرض أو موضوع تقليدي، كذلك بعُدت لغة الشعر عن العناية بالمفردات المعجمية والألفاظ غير الشائعة، ذات الجرس العالي والإيقاع الخطابي، حيث كان الشاعر الإحيائي يرى أنّ العناية برصانة اللغة مطلب جمالي في حد ذاته ((^(٢) لأنّ الشاعر الحديث كشف لعبة الجمال والبناء الفني المتمثلة على سبر أغوار الأشياء وانتشالها من سياقها التاريخي وزجها بعوالم شعرية ينتج عن طريقها دلالات خصبة وموحية.

ونجد الشاعر قد نأى عن الألفاظ المعجمية، والمفردات المستهلكة في نصّوصه فقد فجّر كلّ طاقاته الشعرية بخلقه لمفردات يصنّع تفسيرها من خلال رؤى وأحلام بعُدت عن الواقع كثيراً، وأنّ رؤى الشعراء ليست بعيدة عن شعرنا العربي القديم، فقد استمد شعراء الحداثة أفكارهم الرائية من الشعراء الصوفيين أيضاً ف ((الشعر الصوفي كثير وغزير، وشعراء الصوفية كثيرون ومنهم شعراء قالوا فأفاضوا، واعتمدوا على الارتجال والبديهة فأحسنوا، وأتوا في شعرهم بغرر المعاني، وروائع الخيال، وبدائع الصور، وجميل التشبيهات، ولطيف المجازات، ولهذا فقد كان الشعر الصوفي من

(١) شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة: ٣٦٤ - ٣٦٥.

(٢) جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، دار نوبار للطباعة - القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م: ٨.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

جانب آخر تطوراً للشعر الديني الإسلامي، وتطوراً للغزل العذري المتصوف الهائم في مساح الجمال الروحي، وكان قسم منه تطوراً لفن الوصف في أدبنا القديم وشعر المدائح النبوية ((^(١)بمعنى أن رؤية الشعر لم تكن نتاجاً جديداً، بل هي تمتد في أعماق المدونة الشعرية العربية، إلا أنه تطور تطوراً ملحوظاً في العصر الحديث.

وفي الوقت الحاضر تحول الخطاب الصوفي عبر ((التجربة الشعرية لشعراء الحداثة، عندما يتحول الفضاء الصوفي إلى فاعلية في البناء الصوفي للشعر ومركز لإنتاج الدلالة؛ يركز من خلاله الشاعر على تغييب الحدود الفاصلة بين ما هو شعري وما هو صوفي؛ عبر تأول العالم عبر طاقات الحلم والنبوءة والرؤيا والاستشراق، أي يتم التشديد على قدرة القلب على التواصل والإمساك بالمعرفة التي كان محلها العقل الظاهر إذ نلقي لمدى الصوفية تمجيذاً للعبور، ونفياً للإقرار وهو ما يجعل غاية المعرفة لديها حيرة ودهشة ((^(٢).

وعندما نتمتع بنصوص (خزائيل) نجد نأي الشاعر عن الواقع، وعندما يبعد الإنسان عن الواقع لم يجد أمامه سوى تهويمات ورؤى وأحلام وهذا ما وجدناه في نصه المعنوب (دريته عطار و طالعه الأسد) يقول فيه:

لقد رأيتك في الحلم كوكباً أو فاساً ولكني أمسكتُ بك
واشتبكتُ مع غولٍ خيدع هبط عليّ من أرومة النباتِ داقاً
بسنا بكة ليلٍ مسرتي وقتادي زائحاً كل عرقٍ أزوح وكلّ منارةٍ

(١) الأدب في التراث الصوفي، د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة غريب - بيروت، (د. ط)، (د. ت) : ١٦٧.

(٢) الحداثة الشعرية عند محمد عمران (مجموعة أنا الذي رأيت أنموذجاً) أنموذجاً، هشام فاروق، (رسالة ماجستير)، جامعة منتوري - القسنطينية، كلية الآداب واللغات، ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩ م : ٧.

الفصل الأول

التشعيل الأدبي وطريقة التمييز

ساقطة وكلّ ظبي، راجفاً على غسق الليالي وطراوة الرخام^(١).

ابتعد الشاعر في نصّه عن اللغة المستهلكة ذات المعاني المبتذلة، مما أعطى النص أبعاداً دلالية متعددة ومختلفة تختلف باختلاف قرائها، لكن القراءة المتأنية للنص الشعري ربّما تكشف لنا الجزء اليسير من المعنى، فنجد مدى تعطش ولوعة الشاعر في الخلاص من الواقع المعاش ولكنه لا ينال ذلك الخلاص، وربما تحول ذلك إلى أحلام ورؤى تراود الشاعر في منامه، ومع ذلك سرعان ما يتمسك بها ليرحل بعيداً فلن يجد الخلاص إلا في الأحلام حيث يرى الشاعر في منامه سراب شيطان من أصل النباتات هبط عليه داقاً بطرفه ليل بهجته.

وبما أنّ الشاعر رأى ذلك في الأحلام فإنّها كانت غير متضحة الرؤيا تسودها الضبابية، فقد رآه الشاعر جرم من الأجرام السماوية التي تدور حول الشمس، فأمسك به، وقد وصف الكوكب الذي أمسك به بلغة إيحائية جميلة ابتعد بها كثيراً عن اللغة التقريرية المباشرة، فجاء النصّ عبارة عن إشارات موحية تحتاج من القارئ إلى كدّ الفكر لاستخراج المعنى الذي يرومه الشاعر لإدراكه أنّ ((الإشارة هي أبرز وسيلة يستخدم بها الشاعر عناصر وأشكالاً من التجربة غير لازمة للحياة وإنّما ينبغي اكتسابها على نحو خاص، والصعوبة التي تثيرها الإشارة ليست إلا مثلاً))^(٢) تُكسي النصّ رونقاً وجمالاً، وبذلك تُعد الإشارة آلية من آليات الغموض التي استند إليها الشاعر في وصفه لهذا الكوكب الذي جاءه زائراً ذات ليلة (هبط عليّ من أرومة

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ١١٣.

(٢) مبادئ النقد الأدبي، ريتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي و مرافق لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف - القاهرة، (د. ط)، ١٩٦٣م: ٤٨٢.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

النبات داقاً بسنابكه ليل مسرتي وقتادي زائحاً كلَّ عرقٍ أزوح وكلَّ منارة ساقطة وكلَّ ظبي، راجفاً غسق الليالي وطرارة الرخام).

ثمَّ يمضي الشاعر في وصفه لهذا الكوكب الذي تماهى معه أو تكوّن من نسله حتى خرج بهيئة إله أو ملك من الملائكة الذين تُحجب لهم الرؤيا، أو ربما خَلَقَ الشاعر من نفسه أسطورة شخصية تمثلت بـ (خزائيل) الذي أفصح عنها الشاعر في بداية نصه هذا، فصور لنا الشاعر كيف تكوّن (خزائيل) بطريقة خيالية تقوم على رؤيته الخاصة يقول: ((كنت أصل نشوتي بالغبار وألّحّ الهواء بأعضائي. أتخذّ منه رئات وتروساً غديّة، فلا تعجب إذن يا صاحبي فلقد بحثتُ عنك وأخرجتك من أضلاعي وجعلتك في شمس تتابزني، فلا تعجب أيها الكوكب الذي حلمت به يسقط لا تعجب يا يوسف يا أخي))^(١).

ابتعد الشاعر عن اللغة التي تحاكي العقل واتكأ على لغة خيالية تعتمد على علائق خفية عبر رموز تكاد لا تُفهم ولا ضير في ذلك؛ لأن الرمز يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النصّ فالرمز قبل كلّ شيء ((معنى خفي وإيحاء، إنّه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر))^(٢) إذ بالرمز يحقق الشاعر ما لا تستطيع اللغة ان تصل إليه، وعن طريقه يتمكن من ولوج صحاري المعنى، ويكشف عن جوهر الأشياء الجمالي.

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ١١٤.

(٢) الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، أ. فريد تابتي، جامعة بجاية: ١٥.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

فيصرح الشاعر عن كيفية تكوينه إذ كان يصل نشوته بالغبار فيلقح الهواء من أعضائه ويتخذ منه أعضاء التنفس، وكذلك يأخذ من الهواء قرص الشمس فلا تعجبوا من هيئة تكويني هذه، ثم يحاور صاحبه قائلاً: (لا تعجب يا صاحبي فلقد بحثت عنك وأخرجتك من أضلاعي وجعلتك في شمس تتابزني)، فرما يودُّ الشاعر رجوع بعض أصحابه الذين رحلوا عنه لذلك أخذ يفتش عنه حتى أخرجه من أضلاعه والضلع عظم من عظام القفص الصدري منحني وفيه عرض (تؤثت وتذكر) وجعله في شمس تقابله وبعدها يحاور الكوكب الذي سقط عليه لا تتدهش من تكويني وخلقى هذا فقد فجر الشاعر كل طاقاته الفنية والأدائية عبر رموز مبهمة ومعانٍ خفية ليعبر من خلال تلك الرموز إلى معرفة شيء لم يصرح به، وإنما تركه للقارئ ف الشاعر الذي يقدم نص كهذا مليء بالرؤى والتخيلات البعيدة عن الواقع لمعرفة الواقع لا شك بأنه شاعر حاذق مالك للرؤيا وهذا ما نستشفه من هذا النص والنصوص الأخرى.

فقد ضحَّ الشعر بإمكانات جديدة وأغنى تطلعاته الأزلية في ارتياد المجهول، وطمس كل أشكال الثبات بالبحث عن موضوعة الذات الكاتبة المتاحة لعوامل التجربة (الرؤية) ^(١) وبعدها تتعاضم النزعة الرؤيوية عند الشاعر حتى يأخذ بالكشف عن أخيه المقتول أو ربما إشارة من الشاعر إلى جميع القتلى، فيأخذ بالبحث عن مصائرهم هناك في (العالم الآخر) المتخيل الذي لجأ إليه هرباً من العالم (الواقعي):

هنا بحثت عنك وكنت أقيس الصاريات بدرجات الوسن
وأرى لغة التراب أسفل من البرودة والماء ألطف وأنت حار .
يا معنى . وليتك تفصح وليت نار المكان تدثر كوكب الماضي

(١) الحداثة الشعرية عند محمد عمران (مجموعة أنا الذي رأيت) أنموذجاً: ٧.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

التألف^(١).

فعندما انكشفت الرؤية للشاعر أخذ يبحث عن جسد أخيه الذي فارقت الحياة فيرى أنَّ جسده يرقد في مكان أبعد من البرودة ذاتها والماء ألطف، فيصور لنا الشاعر روعة وجمالية المكان الذي رحل إليه أخيه، إلّا أنَّ جسده لا يزال حاراً وهذه إشارة من الشاعر إلى الألم الذي ناله أخيه قبل وفاته فلا يزال جسده حاراً رغم برودة المكان، ويتمنى لو أن أخيه يفصح عن هذا الألم إلّا أنَّ تصويره للرؤية التي انكشفت له جاءت محملة بضبابية عالية، لا شكَّ أنَّها ناجمة عن ضبابية الواقع، المؤدية إلى غموض لغة النصِّ مما يصعب فهمها بسهولة، ولا ضير في ذلك لأنَّ لغة الشعر لا تبتغي ((الإفهام قدر ما تبتغي التأثير وإحداث التحولات، وقد وصف ابن سينا كلامها بأنه الكلام الذي تدعن له النفس؛ فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رؤية أو اختيار فتتفعل له انفعالاً نفسياً غير فكري، فهي لغة تهتم بالظلال النفسية، والدلالات الوجدانية، والمشاعر الإنسانية من خلال مجموعة من الوسائط الفنية والأدائية))^(٢). ولا زلنا أمام عوالم متشحة بالضباب فالشاعر لم يذكر صراحة عن ماذا يبحث إذ يقول:

هنا بحثت عنك . في المياه نابضاً علي أسيل الماء
ورضيت أن أشقَّ جوهرة الليل بخيطي كي أمسك بك فوق
سكن دولتي وأغني لأحلام أخوتي في المياه ولخُشعة
الأرض وهي تخرج بطيئاً من النون . أما نشيدي فقد كان يلبّطُ في النهر.
هنا بحثت عنك . في الكتب . وفي النار ولكنك كنت تلدُ

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ١١٤.

(٢) ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: ١٧.

الفصل الأول

التشعيل الأدائي وطريقة التعبير

والأشياء تحت ظهيرةٍ شاملةٍ أيها النديم . أيها الأزرق^(١).

ما الذي يبحث عنه الشاعر في المياه؟ ما الشيء الذي أراد الشاعر الإمساك به في عتمة الليل وفوق سكن دولته كي يغني لأحلام أخوته؟

ليس من اليسير أن ينكشف لنا معنى النص بسهولة؛ لأن لغة الشاعر لا تزال غامضة بعيدة الدلالات مكثفة الصور، فقد تجاوز الشاعر كل المفردات ذات الدلالات الواضحة وهذا ما جعل النص غامضاً عند القارئ، ولا يزال الشاعر يفتش عن ذلك الشيء الذي لم يصرح به، فلا يزال يبحث بقوة في المياه وعلى أسيل الماء لكن دون جدوى، إذ يرضى لنفسه أن يثقب كوكب الليل بسلك كي يستطيع الإمساك به فوق دولته عسى أن يحقق أحلام إخوته الضائعة، فيغني لتلك الأحلام في المياه وفي الأرض، وكذلك فتش لحلمه في الكتب وفي النار، وفي الوقت الذي كان يبحث عن حلمه وحلم إخوته كان يلد ذلك الحلم وذلك المنقذ، فلا زلنا نقف في عتمة ليس فيها ثمة ضوء كي نهتدي بها إلى المعنى الذي يرومه الشاعر، وربما نجد تلك الإشارة في الجزء الثاني من النص إذ يقول الماجدي:

وها أنا ألمح، بعد أن ظهرت، أرواحاً ملكيةً تخرج من رغبة
الأنفاس وتبسط أزهارها على مرج دجلة الحزين فخذ رايك
وتقدم . . باتجاهي . . فأنا حتفك وأنت حتفي . لقد وقفت تحت
المرداد تلوح لممالك الحجر مودعاً وكان كل قادم إليك من
ترف العرائش يضرب هذه البراري بسحاب هامع وينسل فرق
الطبيعة بأمشاطه ويغني وكان كل قادم إليك من أساطيل الورد
يهبط فوق حقولك ويظهر تحت كل قبة نبتاً غريباً^(١).

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل) : ١١٥ .

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

فإذا نظرنا إلى النصّ نظرةً فاحصةً، وعائدنا قراءته من جديد بتأمل وروية، ربُّما نلمح طرف الخيط الذي يصلنا إلى معنى أو قصد الشاعر الذي يرومه في نصّه ولأنّنا نسعى إلى مقاربة جادة، فنأمل أن نصل إلى قلب النصّ، كي لا تعاق عملية التدقّق، فالشاعر لا يزال يبحث عن المنقذ في كلّ مكانٍ ولم يجده إلاّ في تهويمات يحاول الإمساك بها هرباً من كلّ شيء إذ إنّ القصد من وراء هذا النصّ الهروب (الهروب إلى الموت) فقد تجاوز الشاعر عالمه إلى عالم مجهول و((إنّ تجاوز الذات للآخر من حيث هو كائن جماعي، لا شخصي، يعني نفيه عن عالمها، أو بتعبير أدق، نفيها هي نفسها مكانياً عن عالمه، وهو يقتضي - بالضرورة - نفيّاً زمانياً تتحوّل بموجبه إلى الحلم، والنفيان المكاني والزمني، يقتضيان عالماً بديلاً تكون الذات الشاعرة قد نفت نفسها - مكانياً وزمانياً - إليه))^(٢).

فالشاعر نفى نفسه مكانياً وزمانياً ليرحل إلى مكان آخر، كي يجد ذاته التي لم يجدها في عالمه الواقعي، فلم يجد سوى الهروب المؤقت من الواقع المرير إلى اللاواقع، ومن الحقيقة إلى الوهم ((عبر لغة شعرية خيالية مكثفة))^(٣). فها هو عندما يرى ما لا يراه غيره بوساطة الرؤى والأحلام التي كشفت عنه الحجب، فيرى أرواح أولئك الناس الذين ماتوا ظلماً، فيشبه أرواحهم وقت خروجها من الأنفاس بالشيء السائل عندما يغلي فتخرج منه رغوّة إلى أعلى القدر من شدة الحرارة، هكذا تخرج أرواحهم من الأنفاس وتنتشر عطورها على نهر دجلة المليء بالفرح والنشاط الذي حزن

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ١١٥.

(٢) الذات الشاعرة في الحداثة العربية، د. عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعة في الدراسات والنشر والتوزيع - بيروت، ط١، ١٩٩٩م: ٦٨.

(٣) التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التدقيق الفني، د. شاكر عبد الحميد، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ع (٢٦٧)، ٢٠٠١م: ٣٢٨.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

لموتهم، فيصرخ منادياً لحتفه، كأنه لم يجدّ سواه مخلصاً من عناء الحياة إذ يقول: (خذ رايّتك وتقدم. . باتجاهي. . فأنا حتفك وأنت حتفي) فالموت هنا لا يُعدُّ أمراً لا واقعيًا يوتوبيا، بل هو الحقيقة الكبرى في هذا الوجود، إنّ الحوار مع الموت هو إعلان عن رؤية فلسفية تبحث عن الخلاص من حياة حبلى بالتوترات التي أثقلت كاهل الإنسان؛ لذلك يعد الموت نوعاً من الانقلاب المعرفي القائم على فحص النقيض، ومن ثمة يتصاعد المونولوج في النصّ عبر الحوار الذي دار بين الشاعر والموت بقوله:

لقد وقفت تحت المرداد تلوّح لممالك الحجر مودّعاً وكان كلّ قادمٍ إليك من
ترفِ العرائش يضربُ هذه البراري بسحابٍ هامعٍ وينسل فرقَ
الطبيعة بأمشاطه ويغني وكان كلّ قادمٍ إليك من أساطيل الوردِ
يهبط فوق حقولك ويظهر تحت كلّ قبة نبتاً غريباً^(١).

يعمد الشاعرُ إلى تعمية لغته الشعرية في هذا النص عبر مفردات تكاد لا تُفهم وهذا ما أدى إلى تكثيف الصور الخيالية في النص الشعري، وهذا ما يسميه الدكتور عناد غزوان بالغموض الفني في العملية الشعرية، وهنا يكون الغموض ليس بمعنى فناء الوضوح والإبانة في التعبير عن التجربة الحسية والمعنوية، وإنما معناه تكثيف الصور الفنية في التعبير عن التجربة^(٢).

فالشاعر كثّف الصور الفنية في تجربته الشعرية ولم يتناول المفردات لغرض تأدية المعنى فحسب، وإنما جعل للنصّ سلطة يفرضها على القارئ لاكتشاف خباياه التي لن تُكشف بسهولة ويسر، فلغة الشاعر لغة حية جديدة ذات استعارات مدهشة فقد

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ١١٥.

(٢) ينظر: مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية - بغداد، ط١، ١٩٩٤م: ٧ - ١٠.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

أنسن (الموت) واستعار صفة الوقوف ليعطيها إياه، وكذلك صفة التلويح فصور لنا الموت واقفاً تحت الأرض، وهنا ترأسل للحواس فالوقوف صفة من صفات الإنسان وبهذا يكون للموت أثر عظيم في نفس الشاعر، وكان اختيار الشاعر لمفردة الوقوف لم يكن عشوائياً لأن الإنسان عندما يكون واقفاً لا شك بأن وقوفه لغرض القيام بعمل ما، وهكذا الموت كان واقفاً ليؤدي عمله ويغتال أرواح أولئك الناس فقد كان الموت واقفاً تحت أرض جرداء خالية من النباتات، ويلوح لأولئك المالكين القصور مودعاً فكان كل قادم إليك من هؤلاء المتنعمين الساكنين في أماكن مظلمة بأغصان متشابكة، وحينما يضربون الموتى هذه الصحاري وهي أرض جرداء بغيم سيال يسقط على حقول الموت الخالية من النباتات، فتزهر بها أنواع مختلفة من النباتات، لا جدال في أن النص اكتنفه الغموض فالشاعر لم يصرح ولو بلفظة واحدة كي تزيل الغموض بل كلما تقدمنا في قراءة النص ازدادا غموضاً ((وكلما ازداد الغموض في الفن زادت فيه قوة الإيحاء))^(١) التي تمنح المتلقي متعة القراءة وهو يبحث عن الوصول إلى غايات النص الممكنة.

ولا زالت تجربة الشاعر تجربة مغيبة تولد في جو رأي ساعٍ إلى تشتيت عقلانية الوضع المعتاد، إذ طمس الشاعر كل معالم المنطق الواقعي لينطلق صوب الرؤى البعيدة والخيال الجامح من خلال الحوار الذي دار بين الذات الشاعرة وأسطورته الشخصية التي جعلها منقذاً له وللعالم أجمع إذ يقول:

أي خرائيل. . . لقد لمحت ضوء العالم مستوراً تحت حروفك
التي انتشرت هناك على حافة التكوين. . . وكان أصحابك العمهون
يتلفهم النور هناك واحداً بعد الآخر وتحجرهم النار القائمة

(١) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار الفكر اللبناني - بيروت، ط ٢، ١٩٨٣م: ٥٦.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

بين جبلٍ وجبلٍ حتى تدفقوا مثلَ عينٍ همعةٍ تسبلُ دمعاً هتوناً
فوق مزارع العشب الزاهي كالرصاص^(١).

ينطلق صوت القصيدة بمنولوج داخلي من الذات الشاعرة محاوراً تلك الروح أو الملك الذي تمثّل في أسطورة شخصية اتخذها ملاذاً له وللعالم كلّهُ، فالشاعر يخبر (خزائيل) أنّه ليس هناك منقذاً غيره حيث يرى خلاص العالم تحت طيات أجزائه التي انتشرت وامتدت إلى الجانب الذي يتكون أو يتركب منه العالم، ولا زال الشاعر يخبر (خزائيل) عن أصحابه من الملوك الذين سبقوه إذ كانوا قليلي الفطنة والعقل حتى أهلكتهم النار واحداً تلو الآخر فسقطوا مثل عين ماطرة تهطل دمعاً غزيراً على الأرض الساطعة بالنباتات.

وربّما يريد الشاعر بأصحابه إشارة إلى زمن الأساطير التي رحلت فنجد الشاعر يربط روحه وأسطورته بالعالم ويجعل من نفسه مخلصاً ومنقذاً، وهنا يكون الشاعر قد استند إلى خيالٍ خاص ولغةٍ جديدة غير مبتذلة استوحاها من عالمه (الذات الملهمّة) فبعد ((أنّ كان العالم الخارجي هو من يملي على الشاعر ويلهمه فقد أصبح عالمه الداخلي هو من يسيطر عليه، وتغيّرت وسيلته في الإدراك من العضو الحسي (النّظر) إلى وسيلة أكثر غموضاً ألا وهي الخيال، ذلك العالم الواسع اللاّواقعي واللامحسوس، علماً أنّ التخيل هو القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما يحتضن الواقع، أي التي تطل على الغيب وتعانقه وتتماوج معه في الحضور، الشّعْر هنا رباط خلاق بين الحاضر والمستقبل، الحضور والغياب، والزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع وبذلك يكون تفسير الواقع اعتماداً على معطيات غيبية ما ورائية هو هدف الشاعر

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل) : ١٢٢.

الفصل الأول

التشكيل الأدائي وطريقة التعبير

الحدائي وهو سبب زعزعة المعاني المألوفة، وتصوير المعاني الغريبة ((^(١)؛ لأنَّ الواقع عجز عن تقديم الحلول فتوسل الشاعر عوالم يوتيبية علَّها تسهم في رفده بحلول جديدة لمشاكله العميقة والعقيمة، إنَّ الشعر هنا تجاوز سلطة المنطق العقلي الأدائي لينغرس في مثالية رائدها العقل الشعري بوصفه لمحة عبقرية خاطفة في ظل كساد معرفي هائل.

أي أنَّ الشاعر الحدائي ابتكر عوالم جديدة ولغة جديدة للشعر خرق فيها المألوف وابتعد فيها عن اللغة العادية التي تعتمد على الذات المبدعة للنص الأدبي، لذلك أتمت لغة أغلب النصوص بالغموض والانحراف عن المعنى الحقيقي، فأخذ الانزياح فاعليته في النصوص الحدائية لاسيما في نصوص خزعل الماجدي وهذا من ((مميزات اللغة الشعرية الحدائية، الانحراف عن المعنى المعروف، والتحول عن السياق العادي، لأن المعنى الواضح السائد لا يبعث في القارئ عنصر التخيل كما أنه يقوم بتطويق دلالة النص وخنق أبعاده، ومن ثم يصبح أحادي التفسير، ومن ثمَّ يجمع القراء على معناه وهنا يموت النص، في حين أن اللغة الشعرية المحدثثة تثير في قارئها لذة التساؤل ومتعة الكشف ((^(٢) وهو أسلوب جمالي يبغي تعمية النص وتزويده بطاقة تأويلية تجعله نصًّا غير قابل على الانتهاء أو الموت دلاليًّا.

وإنَّ المنتبِع لنصوص الشاعر خزعل الماجدي يجد أنَّها تثير لدى القارئ التساؤلات والبحث عن عوالمها الداخلية المبتغاة، وعندما تثير القصيدة تساؤلًا لا شكَّ أنها سوف تترك أثرًا في نفس قارئها، فالقصيدة البسيطة ذات الدلالات الواضحة لا تترك أي أثر

(١) الحدائفة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقاد: ١٠٠.

(٢) الحدائفة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجاً، سعيد بن زرفة، الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع - بيروت، ط١،

٢٠٠٤م: ٢٢١.

الفصل الأول

التشعيل الأدائي وطريقة التمييز

في نفس المتلقي فمن المشكلات الصعبة مشكلة تفسير السبب الذي يجعل القصيدة تعجز عادة عن توليد أي أثر في نفوسنا حينما تبدو غاية الشاعر فيها واضحة أكثر مما ينبغي.

وإن ما يؤكد بأنَّ الشاعر جعل من نفسه أسطورة شخصية في العالم المتخيل وجعلها هي المخلص للعالم قوله:

فلك أن تحن إلى شعاب النور وتربك ملائكتها الغافية ولك أن
ترش على جرح الرخام هذا بالزهور التي تنعش كبد الليل وتفتح
فيه أقماراً بائدة^(١).

إذا أمعنا النظر في النصَّ نجده قائماً على حوار بين الذات الشاعرة والذات المتخيلة في جو تسوده الضبابية، في الرؤى التي أدَّت إلى ضبابية اللغة فلغة النصِّ لم تكن واضحة المعالم، فينطلق الصوت من الذات الشاعرة إلى الذات المتخيلة ليضعها أمام خيارين الأول: أن ترتضي بالنهاية التي ارتضوها قبله وهو القدر المحتوم الذي ينتهي بالموت والاستسلام له، أمَّا الآخر: فينشأ من حلم ورؤية الشاعر في جعل تلك الذات المتخيلة (خرائيل) المخلص الوحيد لهذه الأرض من الجروح والآفات التي تزاхمت على الأرض، إذ يرتفع صوت المونولوج في النص ليأتي الصدى من الذات الشاعرة:

قلت: هيا يا رداء الإله تخزع عن أصحابك واسلك
مسلكاً آخر^(٢).

(١) الأعمال الشعرية (خرائيل): ١٢٢.

(٢) الحداثة في الشعر العربي: ٢٢١.

(٢) الأعمال الشعرية (خرائيل): ١١٢.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

لا شك في أنَّ النصَّ ناشئ عن بعد رؤيوي وحلم يراود ذات الشاعر لذلك صيغَ بألفاظ صعبة تميل إلى أبعد مستويات الغموض فلن تكشف عن مدلولاتها بسهولة، فالشاعر حمَّل النصَّ الشعري مفردات الإيحاء أكثر من المفردات التي تميل إلى التقريرية والمباشرة، وفي هذا النصَّ يشدُّ الشاعر من عزيمته فيكون محفزاً لها بأن يسلك مسلكاً جديداً غير الذي سلك من قبله ويتخزع ويتفرق عن أصحابه. لا خلاف في أن النصَّ ابتعد عن الواقعية ابتعاداً تاماً، لأنه نشأ من رؤية فردية وهذا ليس عيباً في النصَّ لأن الأعمال الأدبية لاسيما الشعرية منها يكون الخيال فيها هو الملهم الأول ومن الخيال تنشأ الرؤى والأحلام التي تكون مادة الفن ((فالفن عند السيكلوجيين مثير للحلم يفتح أمام العقل طرقاً ملأى بالوعود فيسير فيها مبهوراً، ومن هنا يستحسن الغموض في الفن لأنه أشد إثارة للحلم))^(١).

وقد كان الماجدي من أهم الشعراء الحداثيين تأطيراً للشعر بالنبوءة، وأن ارتباط الشعر بالنبوءة لم يكن النشأة بل ارتبط منذ القصيدة الأولى بالنبوءة ارتبط بقدراته على التخيل الخلاق ولم يكتف بأن يكون مسجلاً لما يجري حوله أو فيه، بل كان دائماً نزاعاً إلى اقتراح صورة المستقبل، والإيحاء للبشر بما يحيط بهم، ويكتنف أيامهم من مخاطر، وكما نرى ونوايا. وإن الشاعر اليوم مدعو بشكل استثنائي أكثر من أي وقت مضى إلى إيقاظ ملكته الأولى تلك، وهو مدعو إلى أن يكون بطاقاته الروحية والتخيلية والاستبطانية، مسهماً فعالاً في عملية التغير، وأن يكون شعره لا مجرد طرافات تدهش، أو أشكال مترفة بل قوة مؤثرة في الاتجاه الذي تشقه الثورة، وبذلك يستطيع بقواه

(١) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي: ٥٦.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

وقوانينه وجمالياته أن يشارك في حفر هذا المجرى المضيء الذي يفضي إلى غد أكثر نظافة^(١).

وتتجلى نبوءة الشاعر في هذا النص حيث يقول:
قال: أرى نمراً أسوداً مصلوباً على خشبةٍ وقد كُسرت
قدمه وتتوّج بحلقةٍ من الشوكِ ، فماذا أفعل بالنهر
وبالخير: كلبه الصغير الذي يعوي؟
قلت: أنتظر كسفةً أشد من البرق وأطرب لحجارتك
وأزهارها ولا تكن مثل زبدٍ وامسح بصولجانك دم البرية
وطين صباحها اللذيذ^(٢).

اعتمد الشاعر في رؤيته على منهج أسطوري رمزي، وقد ساهم هذا البعد في غموض الشعر العربي، إذ ابتعد الشعراء في تعبيرهم عن الألفاظ السهلة ذات الدلالات الواضحة وجنحوا إلى الأساطير والرموز الخيالية التي أتت بديلاً عن كلّ ما هو واقعي ومادي، فقد جاءت الرموز في الشعر سيمياء، أو علامة، أو أيقونة لشيء ما بين الداخل الذاتي والواقع الخارجي، هذا ما جاء به الشاعر إذ يرى الشاعر (نمراً أسوداً) وأن المتتبع للأساطير القديمة يجد بأن النمر كان شعاراً للإله، وهناك من يقول بأن الملوك كانوا يقولون إنهم متحدون مع النمر في جسد واحد، وأن الشخص عندما يموت فإنه يولد مجدداً على هيئة فيل أو نمر بحال كان صالحاً في حياته، وهذا ما وظفه الماجدي في الحوار بين الذات الشاعرة التي استتجبت بالذات المتخيلة فتجيبه تلك الذات عما تراه من الملوك المكبلين والمصلوبين على الخشب الذين طوقوا بذلك النبات

(١) مملكة الغجر (دراسات نقدية) علي جعفر العلاق، دار الرشيد للنشر - بغداد، (د. ط)، ١٩٨١م: ١٥.

(٢) الأعمال الشعرية، خزائيل: ١١٢.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

الصغير الذي له روس حادة صلبة كرؤوس الإبر الذي يدعى بالشوك فماذا عساني فاعلاً هناك عندما أرى وأسمع صوت هذا العذاب^(١).

ويستمر المونولوج داخل القصيدة بين الذاتين مما أدى إلى تعمية وغموض دلالة النص فلا زال الشاعر يطلب من الذات المتخيلة (الإله) بأن يكون المخلص الوحيد وأن ينتظر قطعة أقوى من ذلك المكان الذي تجتمع فيه الحجارة، والرمل والطين، كي يطرب عالمه وينشر أزهاره، ويطلب منه بأن لا يكون مثل زبد البحر لا خير فيه ولا فائدة وأن يمسح بعصاه على أولئك الناس الذين ينتظرون رحمتك لكي تتقذ دم البرية وأرضهم الطيبة من الجور والظلم الذي حل بهم، إنَّ استخدام الشاعر للبعد الأسطوري، والرمز، وصوت المونولوج، داخل القصيدة التي يعكسها الشاعر ضمن رؤيا خاصة تقع ضمن إطار الخيال والحدس كلُّ هذا أدى إلى غموض لغة القصيدة وهذا ليس عيباً في نصِّ الشاعر.

وإنَّما سمة من سمات الشعر العربي الجديد فإن الحرية في التعبير، واستعمال الحوار الداخلي، والاقتراس، والرمز، والأسطورة المأخوذة من الحياة اليومية، وملاحم التأريخ العربي والإنساني، أصبحت من الخصائص الفنية التي تميز القصيدة الجديدة عن غيرها من النماذج الشعرية الأخرى في أدبنا المعاصر، وقد تبلورت تلك الخصائص في ميزة كبرى هي أنَّها لا تقسر التجربة الشعرية على الانصباب في قالب مفروض سلفاً بل تسمح للتجربة بأن تصوغ لنفسها قالب الذي يلائمها حسب طبيعة الذوق الشعري العربي، ومتطلبات العصر المتطورة والمتجددة، فاعتماد الشاعر الحديث على ثقافته الواسعة أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة جعله يجنح إلى الغموض

(١) ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

لا التعقيد، وأعني به الغموض الفني وغالباً ما تستحيل ثقافة الشاعر إلى (رموز) يصعب فهمها على غيره وقد تأخذ شكلاً أقرب إلى الحوار الذاتي أو (المونولوج) فإنّ الخطاب عند الشاعر الحداثي غير حقيقي يجعل منه تقانة لتحويل النظر إلى كيانه الداخلي، وقد علّل بعض الباحثين ظاهرة التركيز بوصفها صفة من صفات الغموض في الشعر العربي الحديث بأنّ تجارب الشاعر الفكرية أشد ذاتية من تجارب أسلافه، فهو يبدو في عملية التعبير ((وكأنّه ينحت من صخر، أنّه كالكظيم الذي لا يستطيع أن ييوح ببلواه، لأنّه حائر بين نوازع كثيرة لم يستطيع أن يحدد موقفه تجاهها، ومن هنا يجد نفسه سعيداً كلّ السعادة إذا استطاع أن يشكل في بضع جمل صورة يمكن أن تتمثل فيها تلك الأزمة، فلا بدّ له إذن من التركيز الشديد وبذلك يجد راحة نفسية غير مباشرة قادته من حيث لا يشعر إلى شيء من الغموض^(١).

ونجد نبضات أخرى للخلاص عند الشاعر وهو خلاص روحي وجسدي عن طريق المرأة^(٢)، ولكنه من خلال رؤيا خيالية تراود الشاعر يستطيع الغوص في سيكولوجية المرأة، بوصفها رمزاً يفصح عن جنس النساء الحقيقيات اللواتي عرفهن الشاعر، ويكشف عن نساء أخريات متخيلات وأسطوريات أو نساء تاريخيات، وبهذا تكون المرأة رمزاً للخلاص إذ يناديها الشاعر ليعبر من خلالها عن هول محنته^(٣) فالمرأة بقيت الملاذ الآمن الذي يلجأ إليه الشعراء في التعبير إذ يقول الماجدي في قصيدته الموسومة بـ (أشّم ذهب الزمان):

الفجر يهربُ والشمسُ تعتمُ عيوني والمراكبُ تتقدم وأنا أرتقُ

(١) ينظر: مستقبل الشعر: ١٠٣.

(٢) الأعمال الشعرية (خزائيل): ١٨٠.

(٣) ينظر: الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٩.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

مصيري . .

زخّي عليّ من جمالك واجعليني من رهط غيلانك ما زلت
أشّم ذهب الزمان وأنا ألم خرق الصباح من الأرصفة والأزهار
والأسماك^(١).

يصوّر الشاعر في هذا النص الوضع البائس الذي يعيشه كل يوم في ساحة
الوغي، فمع كلّ فجر يذهب وشمس تشرق أيّ مع كلّ إشراقة صباح جديدة تتقدم
مراكب الأعداء محملة بشحنات الموت التي تفرّغها دون تمييز على المقاتلين، فيصبح
الموت كعادة يومية يترقبها الشاعر؛ لكنه يُرَفِّع بمصيره يوماً بعد الآخر، لعلّ مصيره
يتأخر لينجو ويهرب منه؛ لأنّه ما يزال ينتظر الخلاص الذي يجده على يد امرأة
يناديهما بأن تكون طائراً تحمله من هول وعظيم محنته، فيتجدد تفاؤل وأمل الشاعر
عن طريق تلك المرأة التي تمر بمخيلته لتكون متنفساً له عن همومه وسط زحام العدو
وهوله وإن كان طيفاً يراوده، فلن يجد إلا الرؤى التي تبعده عن الواقع؛ ليطمئن بها
نفسه وغالباً ما يهرع الإنسان لخياله الخصب ليعيش في عالم تسوده الرؤى والأحلام
لعلّه يجد فيها قليلاً من الأمل، فالشاعر يعيش في جو يسوده الحزن، والقتل، والموت،
والخراب، فسرعان ما يجد مخرجاً لنفسه وهو الحلم الذي كتبه بلغة رمزية غير مباشرة.
ولا يزال الشاعر يرى في المرأة المتخيلة خلاصه الوحيد وسط تلك الأجواء المتدثرة
بالحزن حيث يقول:

أشعل مشاعل السكوت وأنفخ في الريح المظلمة التي اسمها
شعرك التاج . والريح الحمراء التي اسمها ثديك . والزهرة
الملمعة بالماس التي اسمها يدك، لكي أعبر منحدرًا وحتى تنزّين

(١) المصدر نفسه: ١٧٩.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

امتشاقات الورود في الأجراس وفي رمس عطرها أو عطرها أو تلك التي
أثير فيها رماد الفيلق المتقدم كمرخ منشق. وأتلف في الأبيض
غبش الموت. أتلف فجيلة المعاني الساقطة في الغياب، إنني
أطرق المؤزر والمراتب التي تهب في موسم القول الغامض
وتهدج أحجية المكان^(١).

عبر الاستقراء الدقيق للنص الشعري نلحظ كيف أستطاع الشاعر أن يصنع من
جوف الحزن والبؤس الذي يعيشه نافذة أمل عبر رؤيا مستمدة من خياله الواسع ليبعد
عن الواقع، إذ يُحيل الشاعر كل سمة من سمات الحزن التي تحيط به وتخيم عليه
إلى مصدر من مصادر الفرح والسرور، وإن كان ذلك عبر حلم يراوده يود تحقيقه؛
فتبقى الأحلام دراما الأمنيات المستحيلة التي نلجأ إليها عندما يصعب علينا تحقيق ما
نريده على أرض الواقع ففي هذه الأجواء التي تكتنف الشاعر، إلا أنه يتخذ من الليل
أنيساً لوحده، فحينما يحل منتصف الليل وتزداد عتمته، يوقد الشاعر قنديله بصمت
تام ليساعده على رؤية تلك المرأة المتخيلة، إذ أحال الشاعر من نظرتة إلى ظلام الليل
لصورة من صور جمال المرأة وهي شعرها الأسود، وهكذا يتخذ الشاعر من نظرتة في
الظلام وكأنه ينظر إلى شعر المرأة المتخيلة الذي شبهه بالتاج، ليرحل الشاعر من
الواقع إلى اللاواقع عبر صور خيالية عبر عنها بلغة فنية غامضة ومعقدة يصعب فك
رموزها بسهولة، وهكذا فقد أحال الشاعر كل ما لمحتة عيناه من ظلام ورياح إلى
صورة من صور المرأة كشعرها ويدها لينأس بها، ولكي تزين المكان بعطرها بل كي
يستمد الورد منها عطره أيضاً، فقد طرق الشاعر باب خياله واستمد منه امرأة ربّما
تكون حقيقة عرفها أي حبيبة، أو قد تكون رمز إلى المرأة بصورة عامة، فهي المؤزر

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ١٨١.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

الوحيد الذي يشد من عزمته ويقوي من إرادته وسط تلك الأجواء. ولا تزال المرأة المنقذ الذي يوظفه الشاعر عن بؤس المحيط الذي يعيشه، ولكنه أيضاً خلاص وهمي يرسمه في خياليه؛ ليخفف من نفسه حالة التذمر التي يعيشها ، وبهذا تكون نصوص الشاعر الماجدي حملت سمة التجديد من خلال الرؤى والأحلام التي وضعها في نصوصه الشعرية .

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

المبحث الثالث

درامية النصوص

اتضح في المبحث السابق كيف أسهمت تجربة الشاعر الرؤيوية في غموض نصوصه الشعرية؛ لأنها اعتمدت اعتماداً كلياً على ذات الشاعر المبدعة ورغباتها فهي ((تعتمد على لحظات متميزة من توسيع دائرة الوعي والعبور إلى اللاوعي والتوغل في رحاب الأنا، إنها محاولة جادة للإفلات من عُقال الزمان والمكان إطلالة من الواقع إلى اللاواقع))^(١)، وهكذا أطلَّ الشاعر على اللاواقع وفق رؤية خاصة تجلت في شَفَيْن الأول: خلاص روعي إذ جعل من نفسه أسطورة شخصية تماهت في (خزائيل)، والثاني: خلاص روعي وجسدي وجده الشاعر عند نساء متخيلات أو ربّما حقيقات عن طريق رؤيا تراوده، وهذا ما طبع نصوصه بصفة الغموض، فجاءت بلغة شائكة لا تكشف عن دلالاتها بسهولة وإنّما تحتاج من القارئ إلى وقفة تأمل، وتأنّي في القراءة، ومثّما أسهمت التجربة الرؤيوية في غموض النصوص استطاعت الدرامية أن تفعل ذلك؛ لأنَّ شعراء الحداثة سعوا إلى ((تحرير القصيدة العربية من قيود الإنشاء القديم، فتمكن الشاعر من إدخال العنصر القصصي ثم الدرامي إلى بنية القصيدة))^(٢) فأبعدوها عن الغنائية الصرفة، ووظفوا فيها تقنيات الدراما من صراع وحوار وحدث ومونولوج داخلي وغيرها من التقنيات الأخرى، لرغبتهم في التجديد.

فلاقت النزعة الدرامية اهتماماً واسعاً من الدارسين وتناولوها بالبحث والدراسة، فقد أكّد الباحث ثائر زين الدين على أنَّ ((الحكاية هي البذور الأولى للدراما في الشعر العربي حيث استعمل الشاعر العربي القديم شيئاً من معطيات السرد، فانتكأ على

(١) الحداثة الشعرية عند محمد عمران: ٧.

(٢) سيولوجيا النقد العربي الحديث غالي شكري، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، ط١، ١٩٨١م: ١٨٥.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

الحكاية بوصفها المواد قبل اللفظية في نظامها التاريخي أو بوصفها حدثاً ممثلاً في تطوره الزمني وعلاقاته السببية^(١) بمعنى أن (زين الدين) أرجع البذور الأولى للنزعة الدرامية في الشعر الحديث لشعرنا القديم، فلو تتبعنا مسيرته بدأً من العصر الجاهلي، نجد هناك شذرات متناثرة من تقنيات السرد في بنية الشعر، إلا أنها في نطاق محدود جداً فظل الشعر يحمل سمة الغنائية بعيداً عن الطابع الدرامي، حتى حلّ العصر الحديث وأستطاع شعراؤه أن ينقلوها من الغنائية إلى الدرامية وهو أحد أسباب الغموض في الشعر الحديث، فدرامية النصّ يتولد منها غموض قائم على صراع الأفكار بين المتحاورين خالقاً بذلك بعداً حوارياً يمنح النصّ ضللاً جالياً ينقله من بعده النصّي المعهود إلى فعالية جمالية تجعل النصّ جنيئاً نامياً أو دلالة متفتحة على مشهد شعري.

اهتم الدارسون بموضوع النزعة الدرامية في الشعر، وقد بان هذا الاهتمام عند الشاعرة والناقدة نازك الملائكة إذ تحدثت عن العناصر الفنية للقصيدة وجعلت الهيكل ثاني هذه العناصر وعرفته أنه: الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع وقامت بتقسيم هيكل القصيدة على ثلاثة أنواع رئيسية: ^(٢)

الأول: الهيكل المسطح وهو الذي يخلو من الحركة والزمن.

الثاني: الهيكل الهرمي الذي يستند إلى الحركة والزمن.

الثالث: الهيكل الذهني الذي يشتمل على حركة لا تقترب بزمن.

(١) ينظر: خلف عربة الشعر (دراسات في الشعر العربي المعاصر)، ثائر زين الدين، منشورات اتحاد الكتاب

العرب - دمشق، (د. ط)، ٢٠٠٦م: ٦٧.

(٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين - بيروت، ط٥، ٢٠١٤م: ١٧٦.

الفصل الأول

التشخيص الأدبي وطريقة التعبير

وفي النوع الثاني: من التصنيف ذكرت الملائكة عنصرين رئيسين من عناصر السرد وهما الحركة والزمن، ومن هذا يبدو أن نقطة الارتكاز في القصائد الهرمية لا بد أن تتضمن (فعلاً) أو (حادثة) لا مجرد شيء جامد يحتل حيزاً من المكان وحسب^(١). ونجد في كلام الملائكة إشارة عابرة إلى النزعة الدرامية في الشعر الحديث الذي اعتمد عنصرَي الحركة والزمن.

أمّا الدكتور عز الدين إسماعيل فقد أفرد عنوان (النزعة الدرامية) وتبين له من خلال دراسته أن ((التعبير الدرامي هو أعلى صورة من صور التعبير الأدبي))^(٢)، وبعدها توالى الدراسات حول هذا الموضوع حيث ميّز الدكتور علي جعفر العلاق بين نوعين من القصائد ((القصيدة القصصية كجنس أدبي له خصائصه وهذا النوع من القصائد حتّى في أكمل نماذجها لم يكن ينظر إليها دائماً على أنها شعر محض لقد كانت تبدو شاذة، وبين الشعر الذي يستعين بمجموعة من خصائص السرد لغايات شعرية محض وهي تتجز مجمل فعلها الشعري من تقنيات أو وسائل ترسخ انتماءها، عبر الزمن والممارسة، إلى جنس من الأجناس الأدبية يختلف اختلافاً واضحاً عن الشعر، بعبارة أخرى، إنّ ما أتحدث عنه هو الإستعانات التي تتخذ مظاهر سردية في الشعر بعد أن تنصهر في بنيته))^(٣) القادرة على استيعاب الأجناس الأدبية الأخرى بوساطة قابليتها البنيوية التي تمكنها من امتصاص شعرية الفنون الكلامية.

وكذلك الناقد حسين خمري يقول: ((أصبح من البديهي أن نعامل القصيدة كقصة صغيرة، لأنّ كلّ قصيدة مهما بلغت من الغنائية فهي بشكل من الأشكال تحكي قصة،

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٠٢ - ٢١٤.

(٢) الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية: ٢٧٨.

(٣) الدلالة المرئية، علي جعفر العلاق، مجلة فصول، مج ٢، ع ٣، ١٩٩٦م: ٣٣٥.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

أي وراء هذا الغناء، وهذا النظم اللغوي قصة كاملة. إنَّ دراسة نسق واقتصاد الحكاية يبيِّن لنا أنَّ القصيدة هي حكاية تعرض بشكل محدد ومنظَّم الإيقاعات ((^(١)) فالسرد أو القصة أصبح اليوم بنية كامنة في أغلب النصوص الأدبية الأمر الذي جعل الشعر الدرامي ((يحتل مكانة متميزة بين الأجناس الشعرية الأخرى. إنَّه أكمل أنواع الشعر، أو أنَّه شعر الشعر، يجمع بين العالمين الظاهر والباطن))^(٢). وإذا نظرنا في نصوص الشاعر (خزعل الماجدي) نجد هيمنة الطابع الدرامي الذي تمثِّل في تعدد الأصوات والحوار الداخلي (المونولوج) داخل القصيدة وهذا ما بدا واضحاً في نصِّه (أيُّها الغارقُ في حكمةِ العلاماتِ) إذ يقول:

أنت. . .

أيُّها الغارقُ في حكمةِ العلاماتِ

إنَّك هنا في طنافسِ الورد

في شهوةِ الجمر تمسكُ سرَّ هجعتنا

وتصفرُ لرمادِ كراكيها اللائي يجذبهن الكحول^(٣)

افتتح الشاعر نصِّه بلغة المخاطبة لذات مجهولة يناديها بضمير المخاطب (أنت) بلغة غامضة شائكة، يصعب الوصول إلى مراميها فأن المتلقي لا يستطيع أن يتوصل لتلك الذات المخاطبة، وهذا ما أدى إلى غموض النصِّ إذ تتسبَّب قصيدة (أيُّها الغارقُ في حكمةِ العلاماتِ) ميثولوجية المقدس الديني والأسطوري، فلا يمكن لهذه القصيدة إلا

(١) الظاهرة الشعرية العربية - الحضور والغياب -، حسين خمري، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، (د. د. ط)،

٢٠٠١م: ٦٥.

(٢) الأصول الدرامية في الشعر العربي، د. جلال الخياط، دار الحرية للطباعة - بغداد، (د. د. ط)، ١٩٨٢م: ١٢.

(٣) الأعمال الشعرية (خزائل): ١٠٠.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

أن تكون تعويذة للانشراح الهائل من الوجود لاسيما في مقطعها الثاني الذي يقول فيه
الماجي:

لَيْلٌ سَقَطَتْ فِيهِ كَرَزَةُ اللَّهِ عَلَى مَائِي
وَلَطَمَتْ غُصُونُ الْخَلْقِ مَرْمَرِي وَلَامَسَتْ الْفَرَاشَاتُ
عَجُولِي وَأَغْشَيْتِي، هَذَا هُوَ حَيْضُ الْبَحْرِ يَضْرِبُ الْهَوَاءَ
ضَرْبَ أَصْرَةٍ شَائِكَةٍ، هَذِهِ هِيَ أَجْنَحَةُ الدِّمِّ تَرْفُ عَلَى نَوْرِ الْحَجَرِ
كَيْ يَنْسَكِبَ عَلَى أَسْلَافِ اللَّيْلِ الْحَلِيبُ، وَكَيْ يَنْهَضَ نَهْرٌ مَنْدَرَسٌ
مِنْ نَوْمِهِ تَحَفُّ بِهِ النَّارُ وَيَدْلِقُهُ احْتِكَائُ الْعَسَقِ بِأَبَابِيلِهِ الْمُنْتَعِشَةِ
الزَّاهِيَةِ حَيْثُ يَطْفُو الشَّجَرُ تَوِيجَاتٍ وَمَبَايِضَ وَالْأَسْوَارُ أَبْرَاجاً وَمَتَارِيسُ^(١).

إذ تتقاذف الأسطورة في ربوع القصيدة الشعرية وهي تنهل من أسرار الخلق
الرافدينية في عطائها الذي لا يمكن أن يتحسن إلا بمعول شعري فاضح يتجلى في
كونية الشعري، وأنَّ الوجد المتفرغ في القصيدة والمهيمن على بنيتها ولاسيما قول
الشاعر: (يا لهزائم الواقفة في خمرة الخفايا)، (هذه هزائِكَ الفريدة وذيل نكهتك
المنتفخ)، (هذه المغانيط تكسر زجاج اللذة وتقلي الدفوف) جعلت النص ينحى نحو
العجائية والغرائبية المتوقدة بالأسرار الشعرية؛ لأنَّ الاستعارات السابقة ضخمت الواقع
الشعري وأعلنت عن توسعه (ذيل نكهتك المنتفخ)، (المغانيط تكسر)، (الدفوف تقلّي
الألغاز).

فنلاحظ اجتماع وسائل الإدراك الحسي عن طريق الشم والسمع واليد عن طريق
تراسل الحواس الإنسانية، وإنَّ كان الشاعر في بعض التقاطاته الشعرية يجمع بين
المتلاحمين أو المتظافرين في بنية شعرية واحدة جمعت الأضداد في سياق واحد في

(١)الأعمال الشعرية (خزائيل): ١٠٠.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

قوله (وبوصلة انهمار الندى في متعة النعاس) لاسيما أنَّ الندى دائماً هو الطرف المشبه به إلاَّ أنه هنا بُعدٌ عن المعتاد وجعل المشبه به مشبهاً، وهي استعارة تفصح عن الاسترخاء والتغافل والاطمئنان للواقع الذي جعل الشاعر ينبه مخاطبه قائلاً:

بعيداً أيُّها التينُّ المهزومُ، بعيداً كنتَ تسحُلُ شجرةَ تفاح
مزهرة والهواء كان يرنحُ ملائكتك^(١).

يحيل التين في الميثولوجيا إلى سيكولوجية الواقع النفسي الخفي، ويعلن عن قوى الشر التي ترقد في ضمير الإنسان الذي كشفت عنه شجرة التفاح المرتبطة بأبينا آدم (عليه السلام) في لحظة امتلاك المعرفة أو الفحص والتدقيق والإعلاء من شأن العقل، إنَّ لغة الحوار في النص وصوت المونولوج بين الذات الشاعرة والذات المخاطبة جعلت من النصّ ينحى نحو الغموض فهناك ضبابية عالية في النصّ من خطاب ومناجاة الشاعر لذات مبهمة، فضلاً عن استعماله لمفردات غريبة يشوبها الغموض والتعمية ليثير في نفس القارئ الكشف والبحث عن ما وراء النصّ حيث جعل الشاعر من الحوار وهو إحدى تقنيات الدراما سمة أساسية في النصّ وهذا ما طبع النصّ بطابع الدراما بوصفها ((خصيصة نصية وليست غرضاً شعرياً، لها شروطها وضوابطها التي تجعل تحقيق هذا الطابع في عمل شعري شديد الصعوبة بما كان، ما لم تتوفر في الشاعر قدرة الربط بين عناصر الغنائية وعناصر الدرامية وفق عملية تركيب منظم))^(٢) تجعل من الأدوات الفنية والتقانات الشعرية عامل بناء حقيقي يسهم في تنمية النصّ الشعري في سبيل الوصول به إلى أعلى نقطة جمالية ممكنة، ويزداد النص غموضاً فيضيع القارئ في غياهب النص فلازال الحوار مغيب إذ يقول:

(١)الأعمال الشعرية (خزائيل): ١٠١.

(٢)الحدثا الشعرية عند محمد عمران: ٧٦.

الفصل الأول

التشعيل الأدائي وطريقة التمييز

كنت أرى على تاجي (ميماس) مخضراً تحيط به الحمام
والدناصير المتناسلة الكسلى وبين أمعائي^(١).

لا جدال في أنَّ الشاعر تجنب الألفاظ المعجمية ذات الدلالات الواضحة التي
تكشف المعنى بسهولة ويسر، ولجأ إلى ألفاظ معقدة اعتمد فيها على ذاته المبدعة
وخياله الخصب، فقد جرد لغته جيذاً من آثار الماضي وألبسها ثوباً جديداً بتوظيفه
لاستعارات مدهشة يصعب على القارئ تشفيرها بسهولة حتَّى وصل إلى مرحلة تفجير
لغته باستعماله تلك الاستعارات المنزاحة عن المعنى الأصلي للمفردات فاللغة ((ليست
ملك الشاعر، ليست لغته إلا بقدر ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين
امتلكوها في الماضي))^(٢).

والشاعر في نصّه نفّض كل غبار الماضي من آثار الشعراء عن لغته الشعرية
وخطّ لنفسه لغة خاصة، اعتمد فيها على ثقافته الواسعة وعلميته المتشعبة، وفي هذه
الأسطر كان البطل يرى على تاجي (ميماس) مخضراً تحيط به الحمام والدناصير
الكسلى وبين أمعائي^(٣)، إنَّ ميماس رمز النقاء والقوة والإرادة الصلبة، تحول إلى كائن
بروتيلاري ممسوخ بالرأسمالية عندما أصبح من يحيط به (حمام ودناصير) في إعلان
عن قوة الخير والشر، أو السلام والعداء؛ لذلك فإنَّ المنادى في القصيدة (أيّها الغارق
في حكمة العلامات) لا يمثل سوى أنموذجاً من الإنسان الحائر التائه في لوحة
سريالية وضعته على طريق لا يعرف نهايته الحتمية، لأنّه أظّل البوصلة وفقدّها
فاستدان من السحر خلاصاً لموقفه الإشكالي، إنَّ الحوار الذي دار بين الشاعر والذات

(١) الأعمال (خزائيل): ١٠١.

(٢) زمن الشعر، أدونيس، دار الساقي - بيروت، ط١، ٢٠٠٦م: ٢٠٠.

(٣) تشير كلمة (ميماس) إلى القديس ماما، ويسمى ميماس باللاتينية، وهو الراعي الذي عاش في القرن الثالث
وكان يحميه أسد، ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

المجهولة وتساعد صوت المونولوج داخل القصيدة بدءاً من عنوان القصيدة، ووصف الشاعر لتلك الذات وهزائمه أدت إلى تعمية النصّ وتعثر القارئ وضياعه، فلن نجد طريقاً كي نتشبت به للإيصال إلى المعنى المراد أو معرفة الذات المخاطبة من تكن، وهذا ما أدى بالنصّ إلى الغموض أيّ أن توظيفه لأدوات السرد كان وراء غموض النصّ، فالحوار ما هو إلاّ مناجاة الشاعر بينه وبين ذاته دون تصريح مباشر وهذا ما يعرف (بالمونولوج)، وهو الصوت الآخر في القصيدة وهي إحدى عناصر الدراما في القصيدة ((فكل قصيدة هي دراما صغيرة كما يقول الناقد (كلينشبروكس)، لأنّها تقوم على صوتٍ يحاور نفسه، أو (أنا) تحاور العالم في حوارها مع نفسها))^(١).

وبهذا تكون الدراما قد مثلت شكل من أشكال التعبير التي اعتمدها الماجدي ونلاحظ الحوارية والخطاب سمة بارزة في نصوصه الشعرية، وهي إحدى أسباب الغموض، إذ تعثر القارئ في معرفة الذات المخاطبة، فتارة ما يتخذ الشاعر من ذاته بؤرة داخلية ذاتاً أخرى يحاورها بلغة المخاطبة في محاولة للخروج من أسر الذات، وتارة أخرى يتخذ الشاعر ذاتاً افتراضية ليحاور العالم بلغة مضمرة، وبهذا يقف القارئ ليخمن ويستنتج ما أضمر في النصّ.

ومثلما أخذت الحوارية دوراً بارزاً في غموض نصوصه الشعرية، أخذت السردية الدور ذاته ف ((المنطقة السردية بما تنطوي عليها من خصوبة وثراء وتنوع تُعدّ أحد أهم المصادر التي اعتمدتها القصيدة الجديدة، لرفد إمكاناتها في التعبير والتشكيل وصولاً إلى منطق كشف شعري آخر))^(٢)، وهذا ما لاحظناه في بعض نصوص

(١) مقال النزعة الدرامية في القصيدة، د. عادل بدر، جريدة الوطن: ٣.

(٢) تمظهرات القصيدة الجديدة، مقاربات إجرائية في الرؤيا والتشكيل والأسلوب، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديثة - الأردن، (د. ط)، ٢٠١٣م: ٢٤٦.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

الشاعر إذ شغل الجانب السردي هذه المجموعة بما فيها من الزمان، المكان، السرد، الحكاية، وهذا ما جمعه النص الذي يحمل عنوان (كان الطريق كحولا) إذ يقول:

رُدني من حيث أتيت أيّها الغراب الأصفرُ . لقد بذرتُ هنا
عظامي بالشمس ولم أفلح . وقد انحنيتُ على حزني الفريد
أتسلقه ولم أفلح^(١)

تجاوز الشاعر في نصّه الأسلوب واللغة التقليديين التي اعتمدها الشعراء واعتمد على تقانات القصيدة الجديدة لدى شعراء الحداثة، فضلا عن اللغة النثرية التي انمازت بها نصوص الشاعر وهي لغة رمزية غامضة، فقد أفتتح النصّ بسرد ذاتي لمعاناته فاشتغل هنا في منطقة الراوي، ولكن بلغة غامضة ضمن إطار الحكي والسرد فممنذ بداية النصّ وهو يسرد لنا معاناته وحزنه الشديدين، إذ مثل النصّ جزعه وحيرته في تحقيق ما يريده من استقرار وهذا ما تبين من خلال افتتاحه للنصّ (ردني من حيث أتيت) الذي يوحي للقارئ بقلق وحيرة الشاعر من الوجود، فضلا عن تشاؤمه الذي دلت عليه لفظة (الغراب الأصفر) حيث سيطر التشاؤم على لغة الشاعر إذ يقول:

حين توجت الأقفال حريتي وانتصبتُ أرُنُ في فضاءٍ مقفل
كانت الكراسي تحت يدي تنتفخُ ولمستُ المعادن الباردة تهوي
في مياهي وأدركتُ أنني سأغادر صحبة خيولي وكلامي ومزاميري
وأتجولُ في براكين الماضي.
هكذا كانت الأيامُ قُبَّةً والمرأقدُ أعمدتي وكنْتُ
أخاف أول الطريق^(٢).

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل) : ٢٨٨.

(٢) المصدر نفسه: ٢٨٨.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

إنَّ القراءة المتأنية للنصّ الشعري تكشف عن صرخاتٍ ألم نابغة من أعماق الشاعر عبّر عنها بطريقة سردية، إذ اتبع الشاعر في نصّه طريقة الحكي عن كلّ ما يلج داخله من وجع، فقد تقاذف الوجع في ربوع النصّ ولكن بطريقة رمزية غامضة موحية، لأنّ الشاعر لم يخرج في كتابته عن فلسفته الشعرية التي تمثلت في الغموض. ولا نستطيع أن نخرج القصيدة عن دائرة القصائد الذاتية المعبرة عن ذات الشاعر وإنّ كانت سمة السردية بارزة في النصّ ولكن بلغة بعيدة عن الابتذال فبدت لنا غامضة، إذ كان بإمكانه أن يعبر عن وجعه المكتوم بلغة أكثر سلاسة ويسر ولكنه أراد لنفسه التفرد والتميز، فانصاعت له اللغة في توصيل المعنى الذي يروم تحقيقه، فحين أراد أن يعبر عن قيده لجأ إلى توظيف مفردة (الأقفال) (مرتين) في النصّ الأولى جاءت بصيغة (الجمع)، والأخرى بصيغة (المفرد) تعظيماً لما يمرّ فيه، تفاقم إحساس الشاعر بانتزاع حريته وتكبيّلها حيث توج بالأقفال ورغم هذا لم يقف صامتاً متفرجاً بل انتصب وصرخ ولكن في نطاق مغلق لا أحد يسمع صراخه حتّى أدرك أنّه سيترك ما يعزّ عليه تركه ولن يبق له سوى الذكريات التي يتجول ويعيش فيها، فلم يعد بوسع الشاعر أن يكتّم حزنه ووجعه حيث جاء الصدى عالياً:

وجعي المكموم تحت أدمتي وتحت لساني

وجعي الذي ما عاد واضحاً

بماذا أيتها البراري تتسحلين؟

وكيف أدفع عن يدك سهامك؟

وكيف سأرى حنينك. . ؟ كيف أشكُ فراشةً ركبتك وأترنمُ

بنشيدك الفخم وببي سكرة لا تهدأ؟

أيها الفردوس. . أيها الشّعْرُ البلاطيني الذي يتهدل فوق فخذي. .

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

أيتها الأنثى المعتصمة بأصابعي

كيف أزنُ الآن عذابي وبني ملائكة تطير وبني وردٌ وموسيقا^(١).

في كلِّ مقطع من مقاطع هذا النصّ يظهر ذلك الوجد المركون في ذات الشاعر بصورةٍ أوسع وأعمق، فلم يعد الألم واضحاً عند الشاعر ربّما لكثرة ما تراكم عليه فلا يستطيع أن يصرح عما يؤلمه، أمّا حيرته ودهشته فتزداد وتتعاظم فبدت كأنّها هلوسات عبر التساؤل الذي طرحه في النصّ (بماذا أيتها البراري تتسلحين؟)، (كيف أدفعُ عن يدي سهامك؟)، (كيف سأرى حنينك؟)، (كيف أشكُ فراشة ركبتيك؟)، إنّ رغبة الشاعر في الحياة رفضت هذا الألم والحزن والتقيّد الذي عاشه في فترة معينة وهذا ما بدا واضحاً في خطابه لامرأة حيث خاطب امرأة بعدم قدرته فلن يستطيع الشاعر حتى كيل ووزن عذابه؛ لأنّ ما بداخله شيء ينأى عن الحزن فكل ما بداخله موسيقى وملائكة وورود تجمع سمات الفرح والسرور.

ويتضخم الحوار الداخلي في نصّ آخر يحمل عنوان (إهجر بيتك) إذ استغرق النصّ بأكمله، بدءاً من عتبته التي يعدها القارئ الباب الأول للولوج في غمار النصّ يقول فيه:

"إهجر بيتك"

علّق هذه على جدار حياتك

اتبع الخمرة المقدسة

اتبع طير الفضة الذي في صدرك والذي لم يدقه صائغٌ

لم أبصره فأرنيه ذلك الطريق

أبكثرة إغواء يخاصمني؟^(١)

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٢٨٩.

الفصل الأول

التشعيل الأدائي وطريقة التمييز

يبدأ الشاعر نصّه بمخاطبة ذات مجهولة بصيغة فعل الأمر (إهجر)، عبر مساجلة حوارية بينه وبين شخص ما، إذ ييدي له النصح والإرشاد فيأمره بالتحري من قيودِ العشق وناره، إذ جعلَ من القلبِ (بيتِ) يطلب هجرانه؛ كي يتسنى لصاحبه العيش بسلام، ويواصل النصّ بصيغة أفعال الأمر لتلك الذات المغيبة، بقوله: (علّق هذه على جدار حياتك)، ويستمر الشاعر في سرد تجربته الشعرية بقوله:

وضعت عليه قدوري

وسخّنتها بالحطب

أيها الجسد المسنّم

العشقُ رتلٌ من الجمال المجروح

كلّ شمعةٍ تحترقُ فيك ستحرقُ أخرى

والعسلُ غير موجود^(٢)

فالطلب لا يزال قائماً بهجران القلب طيلة حياته، فيأمره بإتباع اللهو والخمرة بعيداً عن متاهات العشق، وبعدها يذكر الشاعر استعارة جميلة موحية فيقول: (اتبع طير الفضّة الذي في صدرك والذي لم يدقّه صائغٌ) يكتّف الشاعر حوار بصيغة الطلب إلى الذات المخاطبة في النصّ فيأمرها بإتباع الطير الأبيض الذي يركن في صدره وهو (القلب) ولكن من غير أن يجعله أسيراً لأحد، فيتمنى لو أنّه يستطيع رؤيته كي يدلّه الطريق البعيد عن العثرات، فيتساءل قائلاً: (أبكثرة إغواء يخاصمني؟) تساؤل يكشف عن ضميمة القلب المعذب بإرادة صاحبه الذي تتجم عنه الزلّات فيحترق الجسد

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٣٩٨.

(٢) المصدر نفسه: ٣٩٨.

الفصل الأول

التشكيل الأدبي وطريقة التعبير

كلّهُ؛ لأنّ العشق جمال مجروح يحرق صاحبه شيئاً فشيئاً، وينهي الشاعر نصّه نهاية موفقة على المستوى الجمالي بقوله:

سراجٌ لنهري مركبك
ورشقات الخمر عطر لروحك
حسبتُ أني نقلتُ السحاب إليك
لكن موقدك توقّد^(١).

ومن خلال المساجلة الحوارية التي دارت بين الشاعر والذات المجهولة تبين أنّ الحوارية مناجاة الشاعر لذاته عبر حوار داخلي صادق تمكن عن طريقه زجّ المتلقي في أعماق التجربة دون شرح أو تعليق، أيّ أنّه أراد من القارئ اكتشاف ذلك بنفسه لأنّ في المونولوج ((تعبير صادق عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور))^(٢) ولكن رغم كلّ هذا النصح الذي قدمه الشاعر، إلا أنّه ذهب سدى لأنّ نار الهوى قد أضرمت فأوقدت وأشعلت موقده، وخلصت تجربته الشعرية إلى دلالة تتجسد فيها كبرياء الشعر وعبقريّة الفن الذي يراعي جوهريّة التجربة الشخصية القائمة على اعتمال ما هو غيبي*، في ضوء ما تقدم ندرك مدى هيمنة الطابع الدرامي في أغلب نصوص الشاعر الماجدي الذي تمثّل في تعدد الأصوات والحوار الداخلي (المونولوج).

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٣٩٨.

(٢) نظرية الأدب، رينيه ويلك أوستن وارين، تعريب: د. عادل سلامة، دار المريح - الرياض، (د. ط)، ١٩٩٢م: ٢٩٣.

الفصل الثاني
حادثة النصّيين التّجاوز
ه التّغص

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغير

توطئة: مفهوم الحادثة الشعرية

يعدّ مصطلح الحادثة من المصطلحات النقدية الإشكالية في مدونة العرب النقدية الحديثة، وقد اختلف في تفسيره وتطهيره والكشف عن بنياته الأساسية، فأصبح بذلك مفهوماً يتميز بالشيوع الاستثنائي المخرج في الوعي العربي الحديث لذا يصفه أحد النقاد أنه ((مفهوم عائم لا يقبل التحديد ولا ينصاع للاختزال، لأنه يشير إلى صيرورة ويدلّ على تحول دائم وغير مقترن بحقل معرفي بعينه))^(١) وقد أخذ الشعر نصيبه من هذا التحول الذي أصاب الحقول المعرفية الأخرى إذ أصبح الشاعر المعاصر يستثقل الاندكاك بالتقليد الكلاسيكي وأراد أن يتنازل عن اشتراطات ابداعه الناجمة عن تجربته الخاصة بوصفها إنساناً يملك الحرية في التعبير عن رؤاه وتجاريه بمعزل عن الانشداد إلى ما هو مألوف ومتفق عليه.

ولا يمكن بحال المنا لأحوال أنتعيا الحادثة اختلافاً للشعر كليا عن الشعر الذي سبقه كيحقق الحادثة، ولكننا لأهم هو أنيؤسس الشاعر تجربة فريد متميزة مضموناً وشكلاً ومعبرة عن العصر، فالحادثة في الشعر كما يقول يوسف الخال ((لا تمتاز بالضرورة على اقدمية فيه، ولكنها تفتقر لضرب و شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة، وهذا التجربة فريد فتعرب عنداتها في المضمون والشكل معاً))^(٢)، فتبدو الحادثة على هذا الفهم موقفاً عقلياً نياً من الحياة المعاصرة تيسر عنحو الفهم عن طريق تنوير ملكة العقليو صفها قدرة الإنسان في سيطرته على الطبيعة.

ويصف الشاعر سعيد يوسف الحادثة برؤيتها الثورية بالفن الثائر اذ يقول:
إن الحادثة تجمع الثور والفن معاً، بحيث لا تكون الحادثة كلمة مجردة مقطوعة عن سياقها التاريخي،

(١) هايدغر وسؤال الحادثة، محمد الشكير، أفريقيا الشرق - المغرب، ٢٠٠٦م: ١١.
(٢) الحادثة في الشعر: ١٥.

الفصل الثاني

حادثة النص بين التجاوز والتغيير

حتّى لاتعزل عن حركة المجتمع الثورية في سبيل إكسابها أيّ الحادثة معنينا هضاً للتقدم عن طريقنا ولنكو صيتتحوّل فيها الحادثة إلى بار تدا مريض ^(١) (في حين يبر الناقد جابر عصفور أنّ الحادثة تولدو))
تنبثق من اللحظة التي تتمرّد فيها أنا الفاعلية لوعيل طرائقها المعتادة في الإدراك،
سواء أكان إدراك نفسها، من حيث يحضر متعينا فاعليا لوجود، أو إدراك علاقاتها بواقعها،
من حيث يحضر مستقلا لوجود ^(٢))).
يؤكد الناقد جابر عصفور علمفهو مالو عيا لفردي في إنتاج الحادثة الشعرية القائمة على التجديد فيالر
و بمحاربة التقليد الأعمى والتبعية للآخر،
إذا كانت الحادثة في الفكر والعلم ابتداءا للمعرفة ولأدوات إنتاجها،
فإن الحادثة في الأدب والفنون ابتداءا لرواية جديدة ولأدوات إنتاجها لرواية،
إنها فعل متكامل لوعيل متحدثين طويلا بقيمة إيجابية،
هذا القيمة تتعرفها في الضدية الجذرية التي تواجهها تبعات تباعية الموروث،
وتواجه غياب الحرية في الواقع، ومنطقا لتبعية للآخر أيّا كان هذا الآخر، الضدية التي تقر الحرية بالعدل،
وتقر نفع لوعيل الذي تنتسب إليه بفعل لتثوير الدائم لأدوات إنتاج الفن،
وإنتاج المعرفة بالواقع والكون علنا سواء ^(٣))).
ويؤكد الناقد عبد الملك رمّاح على ربط الحادثة بالتراث بقوله: ((
فيا عتقاديا نعلنا لواحد منا أن ينطلق من التراث أساسا وينتهي إلى الحادثة،
لا أنيقفز إلى الحادثة قفزاً دون أن يعود إلى التراث، حتّى تكبار النقاد الغربيين ليقولوا من نظرية أرسطو للشعر،

(١) ينظر: أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر - الجزائر، ط١، ١٩٨٤ م: ٧٣.
(٢) رؤى العالم عن تأسيس الحادثة العربية في الشعر، د. جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ط٢، ٢٠١١ م: ٣٨٣.
(٣) المصدر نفسه: ٣٨٧.

الفصل الثاني

حدائق النص بين التجاوز والتغيير

ينطلقون من التراث ليتناولوا الحداثة ((^(١))^(٢))^(٣)،
نلاحظ من خطابه سعيها الحثيث نحو تأسيس حداثة عربية ناجمة عن ثقافتنا وتراثنا،
لأنه يربأ عن خلق قطوعاً معرفية مع التراث وسوفي صيبي الحداثة بالإجهاز،
لكن يجب أن نعرف أنها لا يدعوا بالنقل والاتباع بمقدار إصرارهم على قراءة التراث قراءة معرفية جادة تسهم في تنويع
رحدائنا المنشودة.

ويرجع الناقد عبد الله الغذامي إشكالية مصطلح الحداثة إلى كونها مفاهيم الحداثة العربية ناجمة عن
جتهاد انفرادي ورؤية شخصية ((هي بمثابة الموقف الخاص أكثر مما هي تصور معرفي مشترك))^(٢)،
إذ يقول الناقد الغذامي علماً أنها إشكالية تواجه الحداثة العربية وهي عدم وجود نظام معرفي موحد نافذ في عقولنا
ممة العربية لذلك تجد الاختلافات الجذرية الكبيرة في وجهات النظر بين النقاد العرب،
فضلاً عن عدم تحول الحداثة إلى سياقها قسوس وكفعل يعيشها الإنسان العربي، فأصبحت الحداثة ((
إشكالية فكرية، وليس مجرد قضية نقدية أو إبداعية ((^(٣))^(٤)،
فكأنه يصر في نصها السابق علماً أنها حداثته غير شائعة في بينتنا الفكرية،
لذلك تتركب النصوص الحداثوية غير قادرة على اختراق ذهنية القارئ العربي الذي لا يعرف من الحداثة شيئاً يذكر،
لا سيما أنه يعرف الحداثة ((صلة استكشافاً بديعية غوار أبرز الحقائق الإنسانية، أقصد اللغة))^(٤)،
فيصبح النص الشعري الحديث والجديد عندنا نصاً ذا ((
تجربة مركبة بكل ما تحمل هذه المفردة من عوالم ملامتنا هية،
تتوفاها أخلها تطمح التحقيق استقلالاً كلياً وشاملاً لها،
بمعناها الشاعري في عملية إبداعها للنص،

(١) أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، جهاد فاضل، الدار العربية للكتاب، تونس - ليبيا، ٢٠٢٠.
(٢) تشريح النص مقارنة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٦م: ١٠.
(٣) المصدر نفسه: ١٥.
(٤) تشريح النص: ١١.

الفصل الثاني

حدائق النص بين التجاوز والتغيير

لا يعبر عن التجربة ولا يحلها، إنما يطرحها وجوداً مركباً كاملاً مستقلاً غير قابلاً للتجزئة ((^(١))، فالحدائق في النص الشعري ليست استحواداً مقصوداً ولا هوارياً كمتعمد، بل هو حقيقة وجودية تعتمد لفيف ضمير الشاعرة فتخرج القصيدة منهم عبثاً عن خلودها بخلودها بوصفها أياً لقصيدة صار تأنيلاً نموذجياً يطلب الحرية الفنية المتمثلة في كثير من الآثار الشعرية والأدبية، لكنها حرية لا يخالطها نزوع عفوي يشوهها، لأن ((القواعد في الفن لا تعني الاستبعاد، كذلك، فالشاعرة التي يسعها التحرر من بعض القيود التيليرية فيها ضرورة فنية تخدم انطلاقتها الشعرية لا يعني أنها قد تحررت من الفن الشعري ((^(٢))، فالحدائق الشعرية هي جنون منضبط بقواعد الفن، وهي انفلتات مقصود من رقة الشكل الكندوني أن يتحول النص إلى جنازة معرفية تُقرأ بالاحتفاء دون تنويع.

المبحث الأول

حدائق الصورة الشعرية

(١) ينظر: المتخيل الشعري: ١٥.

(٢) الشكل والمضمون في الشعر العربي المعاصر: ٧ - ٨.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

تعدّ الصورة مكوناً أساسياً من مكونات النصّ الشعري، وهي أحد المعايير المهمة في الحكم على نقل التجربة الشعرية للقارئ، وفي الكشف عن أصالة المبدع؛ لذا شملت ((كلّ الأدوات التعبيرية الشعرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم البيان والبديع والمعاني والعروض والقافية والسرد وغيرها من وسائل التعبير الفني))^(١)، فقد سعى شعراء الحداثة إلى تجاوز الكثير من المفاهيم التقليدية القديمة التي طوقت الشعر، فأغنوا نصوصهم الأدبية بصور إيحائية جديدة تختلف كثيراً عن الصور السابقة، الأمر الذي جلب أنظار النقاد ودعتهم سلطتها الجمالية إلى دراستها وتفكيك بنيتها القارة.

فأصبحت الصورة ذات مفهوم جديد شغل بال الدارسين، متأثرين في الطرح الغربي لمفهومها بدءاً من التسمية فمنهم من أطلق عليها الصورة الفنية ومنهم من نعتها بـ الصورة الأدبية ونمط ثالث تبني المصطلح القديم الصورة الشعرية، ويعدّ الناقد جابر عصفور في مقدمة النقاد الذين أولوا الصورة اهتماماً بالغاً حيث يرى فيها ((وسيلة تعبيرية لا تتفصل طريقة استخدامها، أو كيفية تشكيلها، عن مقتضى الحال الخارجي الذي يحكم الشاعر، ويوجه مسار قصيدته، إمّا إلى جانب النفع المباشر، أو جانب المتعة الشكلية))^(٢).

ويربط جابر عصفور الصورة بالمعنى يجعلها حاملةً له، ويعدّها إحدى أهم الوسائل التعبيرية المؤثرة بالمتلقي، ولا يختلف الناقد عبد القادر القطّ في تعريفه للصورة عن جابر عصفور، إذ يقول: ((الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق القصيدة مستخدماً طاقات

(١) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الولي محمد، المركز الثقافي العربي - بيروت، ١٩٩٠ م: ١٠.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط ٣: ٣٣٢.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

اللغة وإمكاناتها في الدلالات، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والتذوق، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني^(١)، فالصورة عنده هي هيئة ناجمة عن تعاضد وتشابك عناصر النص جميعها.

على وفق التصورات السالفة خرجت الصورة من نطاقها الضيق المحصور في الأساليب البلاغية من تشبيه ومجاز واستعارة وكناية، إلى نطاقٍ أوسع يشمل كل أدوات التعبير، فالصورة في المعيار النقدي الحديث تتشكل من ((التعادل القائم بين اللغة الشعرية، وتجربة الشاعر، أو بين التجربة الشعرية بوصفها تعبيراً صورياً والشاعرية بوصفها مهارة ذاتية خلاقة في تحقيق التعادلة الشعرية الموفقة بين الحقيقة والمجاز بمعناها البلاغي أو البياني من جهة، وفي استثمار اللغة الشعرية في القصيدة قاعدة حسية أو ذهنية للصورة من جهة أخرى))^(٢).

وبعد أن كانت الصورة تعني في مفهوم النقد القديم ((قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالاً فنياً يدل على مهارته الإبداعية، ومن ثمَّ يجسد شاعريته في خلق الاستجابة والتأثير في المتلقي. فالصورة هي الوعاء الفني للغة الشعرية شكلاً، ومضموناً))^(٣)، والماجدي من بين الشعراء، الذين استنفذوا كلَّ الطاقات التعبيرية في إظهار صور إيحائية جديدة، فتنوعت ما بين الصور السينمائية السريعة (صور المشاهد) وكذلك الذهنية (التجريدية)، فضلاً عن الصور البسيطة الخالية من التعبير المجازي لكنها بلغة شعرية عالية.

(١) الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: ١٠.

(٢) مستقبل الشعر وقضايا نقدية: ١١٣.

(٣) المصدر نفسه: ١١٦.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

وتكشف القراءة المتأنية لمدونة الماجدي الشعرية عن بروز النوع الأول (الصور السينمائية) بوصفها صورة مهيمنة على أشكال الصور الأخرى، ففي قصيدته الموسومة بـ (كيف يمكنك أن تشطب كل هذا؟) يقدم النص عبر لقطات سريعة خاطفة ليصف (المرأة) في أكثر من وصف، جميعه نابع من موضوع واحد ((حيث ألح على ضرورة تعبير الصورة الشعرية عن حقيقة نفسية، أو شعورية))^(١) تمتزج فيها الصورة ببيكولوجية الشاعر فأصبحت هوية النص الأساسية في التعبير عن جدوى الشعر.

يفيد الماجدي من تقنية المونتاج عبر شريط سينمائي عرض عن طريقه صوراً متلاحقة تتسم بالتآلف النصي والتعاقد الدلالي في مشهد تراكت فيه اللقطات لإنتاج صورة مشهدية مركبة من الحركة المستمرة والمتنامية، التي أدت إلى خلق دلالة ذات معنى تراكمي تكراري، يجمعها غاية الوصول إلى إظهار الأثر الفني في الصورة.

في هذا النوع من الصورة ذات البعد السينمائي بوصفها ((صورة متحركة ضمن وسط مرئي ينقل على نحو درامي الأحداث الرئيسة في قصة ما))^(٢) استطاع الشاعر أن يقترب من سبل التوظيف الشعري بمهارة وفنية عالية؛ ليرسم في ذهن القارئ صورة جميلة قائمة على مفهوم السرد البصري، فجاء النص مشكلاً من جمل متعاقبة استعملت تقنيات القرب والبعد المكاني، وسلطت عدسة الشاعر الفنية الضوء على شاشة القلب بوصفه الأثر الأبلغ في بنية الصورة الشعرية، إذ يقول الماجدي:

في هذا القلب

يقوم ورد كثير

في هذه العيون

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا - القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م: ٧٣.

(٢) السيناريو، سدفيلا، ترجمة: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد، (د. ط)، ١٩٨٩م: ٢٣.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغير

تنهض ينابيع لا حصر لها

في هذه الأيدي حشود من الطيور

في هذه الشفاه حانات مضيئة

في هذه الآذان ملاحون يهيئون المرسى

في هذا الأنف عطور من الأعلى والأسفل

في هذا الفم مذاقات بعدد النجوم^(١)

إن التكرار الاستهلاكي بحرف الجر (في) مع اسم الإشارة أعطى بعداً سورياً في كل منها صورة ولوحة معبرة إذ يجد القارئ أكثر من صورة إيحائية تفصح عن التجربة الشعورية نفسها، لأنَّ تجربة الشاعر تعاظمت فاحتاج إلى تكرارها في سبيل تنبيه المتلقي لها، فكثَّف الشاعر الماجدي صوره الشعرية، ولونها، ونوع مصاديقها، ليمنح القارئ لذة الكشف عن الجمال بوساطة الحس التأويلي الذي يختلف باختلاف القراء ومستوياتهم، ولعلَّ افتتاح النص بصيغة السؤال يزيد من عتمة النص وحيرة القارئ؛ لأنَّ الشاعر حين يدخل الاستفهام في تركيب كلامه فإنه يكون قد أدخل الاستفهام في شبكة من العلاقات التي تعمل على بروز الحشد الدلالي^(٢)، فيصبح المتلقي مندهشاً أمام هذا الكم الهائل من الصور الموزعة في النص عمودياً وأفقياً.

ويكمل الشاعر نصّه بقوله:

في هذه الاكتاف ملائكة يكتبون

في هذا الصدر راهب يتفاوض على الغيب

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٣٠٧.

(٢) ينظر: في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، دار سراس - تونس، (د. ط)، ١٩٨٩ م:

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغير

في هذه البطن آلاف الحيوانات تركض

في هذه الكير كنوز النور

في هذين الفخزين الشواطئ والجزر

في هذه الأقدام العربات

في هذا الظل الدفء والحنان

كيف؟

كيف يمكنك أن تشطب كل هذا؟

أيها القاتل^(١).

إذ ينتقل الشاعر من صورةٍ لأخرى بأسلوب شعري مرن وسلس، وهذا أمر يجعلنا نبحث عن الروابط الدلالية بين تلك الصور المتعاقبة في النص، يقول الماجدي: (في القلب وردٌ كثير)، (في العيون ينابيع لا حصر لها)، (في الأيدي حشودٌ من الطيور)، (في الشفاه حانات مضيئة)، (في الأذان ملاحون يهيئون المرسى)، (في الفم مذاقاتٌ بعدد النجوم)، (في الأكتاف ملائكة يكتبون)، (في الصدر راهبٌ يتفاوض على الغيب)، (في البطن آلاف الحيوانات تركض)، (في الكير كنوز النور)، (في الفخزين الشواطئ والجزر)، (في الأقدام العربات)، (في الظل الدفء والحنان).

نلاحظ من الصور المتوالية والمتواشجة أن المترشح عن هذه الصور التركيبية (امرأة ما) وصفت وصفاً دقيقاً وتفصيلاً في دلالة على تجذرها في لا وعي الشاعر الذي استدعاها بتفاصيلها كلّها الحسية والمعنوية، لأنّها امرأة غير قابلة للنسيان كونها تمثل بنية في نسيج الشاعر النفسي.

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٣٠٧.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

وقد ابتدأ وصفه بالقلب مركز الأسرار وموَلد النوايا معبراً بذلك عن طبيئته وإخلاصه، لأنَّه قلب تحول إلى مكان تقيم فيه الورود تسبيحها، وفي توصيفه الثاني يستعير العين ليصف النقاء والصفاء عن طريق الينابيع التي تحيل إلى الأصالة والابتكار والبروز على حين غرة، وربَّما جاء تشبيهه لكثرة الدموع في عينيها كون المرأة يميزها شدة البكاء وكثرته، ويمضي الشاعر في وصفه إذ يقول: (في الأيدي حشودٌ من الطيور) وهي صورة مستحيلة الوقوع إلاَّ أنَّه أتى بها ليخبرنا عن رقة هذه المرأة وألفتها التي جعلت حشود الطيور تختارها منزلاً لتبث فيه وداعتها المعهودة، ومن ثمة يشبه الشفاء بأنَّها حانات خمر مفتوحة، وهذه صورةٌ أخرى تدل على اللذة، وبهذا يكون النصُّ قد أعطى أكثر من صورة غزلية، لكنها أتت في شقين: الأول عذري عفيف وهو ما يتعلق (الطيب، الحنان، الرقة، النعومة، العذوبة، الكلام)، والأخرى تمثلت بالصريح الماجن ويشمل (كلُّ ما يتعلق بجسد المرأة) حيث يرى الشاعر بأنَّ النور يكمن في جسدها، أيَّ أنَّ النصَّ في مجمله تعبير صريح عن فشله في تجاوز تلك المرأة لأنها غير قابلة للشطب من الذاكرة، وكيف له النسيان؟.

ولا بدَّ من الإشارة إلى مهيمن أسلوب في هذا النصِّ، إذ افتتح الشاعر أغلب أبياته بعبارة (في هذا، في هذه) وهي جملة هيمنت وتكررت في النص أكثر من مرة، ولا يخلو هذا التكرار من وظيفة بلاغية أسهمت في تصعيد البعد الجمالي؛ لأنَّ التكرار وسيلة أسلوبية للتأكيد أبلغ من أي وسيلة نحوية أخرى، فهي قادرة على نقل الإحساس والمشاعر للمبدع مثلما أنَّها قادرة على ربط المتلقي ومشاركته بالنص الإبداعي^(١)، فضلاً عن ذلك فأنَّ الجمل الاسمية بدالاتها على الثبوت والاستقرار منحت النص نوعاً

(١) ينظر: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، د. محمد درابسة، دار جرير للنشر والتوزيع - عمان، ط١، ٢٠١٠م: ١٦٤.

الفصل الثاني

حادثة النص بين التجاوز والتغيير

من السكون الذي أسهم في نقل الدلالة إلى القارئ، لأنك في الجمل الاسمية ترغب على الاسترخاء والتلقي البطيء.

ويطل علينا الماجدي بتجربة جديدة محتشدة بمجموعة من الصور المعبرة عن واقع مؤلم مليء بالأسى وعنوانها (آخر ما تبقى من تاريخ الجنود) يقول فيها:

الزمريات المعلقة على الجدران

آخر ما تبقى من تاريخ الجنود

يدي رطبة

كانها سقطت في بئر

رأيت حمرة الشفق ولم أتعظ

رأيت الغروب ينز دماً

وعدت إلى سريري محملاً بسلة مثقوبة

وطيوري تتساقط عند قدمي

وحدي في هذا الليل الحالك أخرج شبيكتي

على حاشية الأرض^(١)

تكشف قراءتنا للنص عن توظيف تقنية المونتاج بوصفها وسيلة تعبيرية يوظفها شعراء الحداثة في نصوصهم الشعرية ذات الوظيفة السردية، لما تحققه هذه التقنية في مستواها الجمالي من خلق مشهد شعري ناجم عن تنسيق مجموعة من اللقطات السريعة، وتركيبها في علاقة جدلية سببية، تذكرنا بعناصر السرد من حدث وحبكة وحكاية، أمّا من الناحية الثقافية فإن المونتاج أو الصورة السردية تعدّ نوعاً من الإنتاج الأدبي الذي قد يمتطي في الظروف الصعبة التي تجتازها المجتمعات أو في إطار

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٨٦.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

التعبير عن أبعاد تاريخية، واجتماعية، ونفسية، وإنسانية معقدة كالحرب مثلاً بوصفها ظاهرة تصيب المجتمعات بالإرباك والشتات والتمزق الهوياتي^(١).

وقد أفاد الشاعر من تقانة الترادف الصوري المتلاحق في نصّه تعبيراً عن تجربته نفسها، لأنّ ((الصورة عملية تكثيف للواقع وإحياء به))^(٢) فتأمل النصّ يرى نفسه أمام مشهد سينمائي قصير عرض فيه الراوي الذاتي موضوع القصيدة، وهو يصور بحرفية عالية حالة التذمر واليأس التي حلّت به بسبب ويلات الحرب، إذ يبدأ الراوي بوصفه مخرجاً سينمائياً محترفاً بعرض صور فوتوغرافية التقطتها عدسته الفنية وقد بدأها بلقطة (الزمزميات المعلقة على الجدران آخر ما تبقى من تاريخ الجنود) وهي صورة يستحضر فيها لحظات حزن وأسى عاشها في جبهة القتال، فيرى عن طريقها أو يستذكر ما حلّ برفاقه الجنود الذين خطفهم الموت فلم تبقى من أثارهم سوى الزمزميات المعلقة على الجدران في صورة ترمز إلى بشاعة الحرب التي تستهلك الإنسان، وتتسخ جمالية الأشياء بدلالة الزمزميات بوصفها دالاً سيميائياً يحتضن الحياة الماء، لكنها تحولت إلى شيء معزول ملقى على جدران الموت.

وسرعان ما ينتقل بنا إلى صورة جديدة تعبر عن ذات الموقف يقول الماجدي: (يدي رطبة كأنها سقطت في بئر) إنّها صورة تقارب الواقع عن طريق رسم ملامح إنسانية معنفة وبشعة، لأنّ ابتلال اليد ناجم عن الحرب التي ولدت آباراً من دم الأبرياء بوصفهم فلاحه للعدم ووقوداً للهستيريا السياسية أو الكاريزما القومية البائسة، ولعلّ استعارة الماجدي للبئر لما يحمله هذا المكان من ترميز يحيل إلى العالم السفلي

(١) ينظر: خطاب الصورة السردية، نماذج من رواية الورم لمحمد ساري، د. محمد خرماش، ضمن كتاب قضايا

النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ندوة الصورة والخطاب، إشراف وتحرير: د. محمد القاسمي و د. الحسن

السعيد، عالم الكتب الحديث - الأردن، ط ١، ٢٠٠٩ م: ٢٦٢.

(٢) قصيدة النثر العربية، أحمد بزون، دار الفكر الجديد - بيروت، (د. ط) : ١٤٣.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغير

في الميثولوجيا القديمة التي بالغت في وصف حروب الآلهة في ذلك العالم، كأنَّ
الماجدي يرفض الحرب حتى وإن كانت ذات بعد أثولوجي عقائدي.

ويستمر الشاعر في حبك قصيدته هذه بقوله:

البحار الهائجة تخفق أمامي بأواجها المحطمة

وأنا أردد لحن أغنية الفناء

تكوّمت في يدي شظايا السماء

الجنازات العائدة من الحدود تتكاثر

بينما أبواق النهايات تلوح

رسائل الأسرى الممزقة تتطاير فوق المدن

ورثنا مجداً محطماً

ورثنا خراباً لا تسعه الروح^(١)

واستمر الماجدي بتوظيف التصوير المونتاجي في نقل تجربته الشعورية؛ ليشعر
القارئ، وينبه إحساسه بعمق تلك التجربة، وتمكن الشاعر من بثّ إحساسه عبر التقريب
بين الصور اللفظية والواقعية التي رآها بعينه، ونقلها بكامرته الفنية التي أضفت على
المجرد بعداً حسيّاً، وبعدها يسرد الشاعر مقولته الرئيسة التي عن طريقها يسوّغ هذا
الكره لمفهوم الحرب وتشظيها في الذات الإنسانية، إذ يقول:

الخيول تلطخت بالدماء

ورق عاقر لا يتطاير منه سوى الغبار

رأيتُ القرايين مهملة

رأيتُ العظام ملفوفة في أكياس القنب

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٨٦.

الفصل الثاني

حداثة النص بين التجاوز والتغيير

رأيتُ الخرائط تنضح رملاً
رأيتُ العتاد الذي لم يعد سوى تراب
وقبل وصولي إلى البيت طاحت عليّ ثعابينٌ من الأعلى
ولفت يدي
وفي آخر الخطوات كانت أحذية الجنود
لم يعد هناك ما أدخره
لم يعد هناك سوى عيون زائغة
والعالم يتقلص أمامي ويندسُ في حفرةٍ صغيرة^(١).

فلاحظه كرر لفظة رأيت (أربع مرات) في النصّ إذ يقول: (رأيتُ حمرة الشفق ولم أتعب)، (رأيت الغروب ينزّ دماً)، (رأيت القرايين مهملةً)، (رأيت العظام ملفوفة في أكياس القنّب)، (رأيت الخرائط تنضح رملاً)، (رأيت العتاد الذي لم يعد سوى تراب)، إذ نلمس هذا التأكيد على البعد البصري في التصوير الشعري، لأرض المعركة التي نقل الشاعر أحداثها بالتفصيل، فيبدأ تصويره من وقت الغروب أو ما قبل الغروب بقليل في الوقت الذي يرى فيه تموج نزول الدم مع الشفق الأحمر، ثم يقدم صورة أخرى لمجموعة من القتلى الذين نعتهم بالقرايين ملقون على أرض المعركة صرعى مهملين في ظل عالم ((يسطو على الكينونة في كل مكان، ويمنحنا شعور المقبرة وبرودة الموتى، لا شيء تبقى من الطبيعة حيث صار كل شيء صناعة وبضاعة))^(٢).

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٨٦.

(٢) الفن والسياسة طوني نيغري نموذجاً، أم الزين بنشيجة المسكيني، مجلة يتفكرون، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، ٦٤، ٢٠١٥: ١٩١.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

وأحياناً أخرى يرى هياكلهم ملفوفة في أكياس كأنهم بضاعة ملقاة في خان قديم، وبهذا تكون جميع الصور السابقة ببشاعتها ولا إنسانيتها مفصحة عن شجن الشاعر، وحزنه، ورعبه من فترة الحرب التي حطمت سيكولوجيته، لأنه يجد نفسه وحيداً في الظلام الهالك، وأنَّ النهايات تُلوح له فلم يجد غير الاستسلام لقدره المحتوم بترديده أغنية الفناء، ولم ير من الحرب غير مجد محطم، وخراب لا تسعه الصدور؛ لأنَّ الحرب لم تخلف إلا (قتلى، أسرى، خراب، عيون موتى زائغة).

وفي نهاية النص لم تهد الحرب ضحاياها سوى حفرة صغيرة دُسَّت فيها أغلب الجنود حتى كاد العالم يتقلص أمامه ويندثر، فالجو العام للقصيدة يتحدث عن الحرب وما يحصل لضحاياها الجنود، قدمها لنا الشاعر كمخرج سينمائي محترف بالتقاطه الصور المؤثرة التي تشدَّ القارئ وتجذب انتباهه، وإنَّ هذا النمط من الصور ذات الشكل المونتاجي اعتمدها الشاعر أكثر من الصور الأخرى، إذ نجدها بكثرة في مجموعة الشعرية (خزائيل).

وأخذت الصور (الذهنية) في مجموعته الشعرية نصيباً لا يمكن الاستهانة فيه، لذا سوف نجعل لها نصيباً من هذه الدراسة إلا أنَّ هناك رأي لا بدَّ من الإشارة إليه حول موضوع الصورة الذهنية في الشعر، يذكر يوسف حامد جابر في دراسته أنَّ ليس هناك صورة ذهنية خالصة كما لا يوجد صورة حسية خالصة أيضاً، وإنما تتشكل الصورة من علاقة جدلية بين الحسي والذهني اللذان يمهد تفاعلها لإعطاء التجربة مضمونها الغني، ونستطيع من خلال هذا التفاعل أن ندرك غلبة أحدهما على الآخر وأنَّ نقف على حقيقة الصورة بفعاليتها التي تقوم عليها من كونها فعالية مؤسَّسة على علائق متعددة، يغلب على سياقها الطابع الذهني أو الحسي، وبالنتيجة يكون لأحدهما الأولوية في الإشارة إلى هذه الصورة والكشف عن هويتها، فإذا كانت ذات أبعاد ذهنية

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

غالبية، تميل بمجموعها إلى إعطاء الصورة طابع داخلي تجريدي الغاية منه استبطان وعي الشاعر، ومعرفة انعكاسات التجربة النفسية والإدراكية في وجدانه أُطلقَ عليها صورة ذهنية^(١).

وقد اتكأ الماجدي في بناء وتشكيل أغلب نصوصه على صورٍ ذهنيةٍ شغلت القارئ بتفكيكها؛ لأنها أُستمدت من ملكة شاعر مبدع له قدرةٌ عالية على خلق صورٍ في الذهن استقاها من ثقافته الواسعة، وكأنَّه قد كتبها لفئة معينة من القراء، وهذا ما نلمسه في نصِّه المعنون بـ (كلَّ سنيني في جرة فخار) يقول فيه:

بعصاي حفرْتُ بئري

وبعرقى ملأته ماءً

ومع ذلك لم أشربه

كانت النسور تدور حوله

وكان آدم يقفزُ على قصبته أنهارَ القير التي تغلي

مر نجمي هنا حزينا

وقبل أنْ أنخفض أضاءني الندم

إلى يومي وإلى نجمي أفرُّ ويتبدد زعفراني^(٢)

ينطلق النصّ عبر تلك القراءة من الفكرة القائلة ((إنَّ (الصورة) كشف نفسي لشيء جديد بمساعدة شيء آخر))^(٣)، وهكذا يتكئ الشاعر على مخزونه الفكري ومكنونه الذهني في تكوين صورةٍ فنيةٍ تعبر عن حالته الشعورية التي أراد بثها للقارئ،

(١) ينظر: قضايا الإبداع في قصيدة النثر: ١٣٧.

(٢) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٧٠.

(٣) التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة - بيروت، ط٤، ١٩٨١م: ٩٦.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

فإنَّ أول ما يثير القارئ في هذا النصِّ محاولة الشاعر ربط الموضوعات المترابكة في ذهنه بالواقع الذي تبدى له، ولا شكَّ أنَّه واقع مرير أراد الخلاص منه فسعى نحو إنتاج نفسه بهذه المفردات حين جعلها انعكاساً لحالته الشعورية التي أحسها، لكن بصورة إيحائية تعتمد التعبير الجمالي.

وعن طريق عنونة نصّه الشعري تظهر آهات وحسرات الشاعر لتلك السنوات التي ذهبت كرماد في ليلٍ عاصفٍ سرعان ما تثارَتْ وذهبت بعيداً، ثُمَّ يستهل نصّه باستدعاء عصا موسى (عليه السلام) التي ضُربت بها الأرض فانفجرت منها اثنتا عشر عيناً فارتوى قومه وهم بني إسرائيل، بوصفها صورة فنية موازية لتجربته الشعورية، إذ يقول:

بعصاي حفرْتُ بئري

وبعرقى ملأته ماءً

ومع ذلك لم أشربه

كانت النسور تدور حوله^(١).

فهذه الصورة الرامزة للعصا، وصاحب العصا، ناجمة عن التجربة الانفعالية التي يسعى الشاعر فيها إلى استمداد أنماط رمزية تحيل ذاكرة وذهن المتلقي إلى موضوعات موجودة وراسخة في اعتقاده، بوصفها موضوعات ترتبط بالإعجاز المفصح عن إحباط الشاعر وشعوره باللاجدوى من وجوده فلجأ إلى سردية موسى (عليه السلام) علماً ترفده بحلول تسهم في تخفيف أزمته النفسية، وهي في الوقت نفسه شعور باطني وعقلي نابع عن حالة نفسية خاصة أو موقف شعوري يغوص في عوالم التجربة الشعورية، فالشاعر أراد أن يوازي بين صورتين أحدهما مستقاة من ذهنه وهي صورة

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٧٠.

الفصل الثاني

حادثة النص بين التجاوز والتغيير

العصا التي فجّر بها صاحبها النبي موسى (عليه السلام) الأرض ليروي قومه يهود بني إسرائيل بحالته تجاه بلده، أو ربّما حال جميع المواطنين الذين سكنوا أرضه وسعوا لخدمته، لكنّ دون جدوى فلم ينالوا من خيراته شيئاً بل ذهب لمناوئيه واعدائه؛ لأنّهم كانوا يتكالبون عليه من كلّ جاصوبٍ، فعندما تضيق به سبل الوصول لما يريد ويسعى لتحقيقه فلم يجد غير الخلاص من هذا الواقع المزري المرير، ولكنّه لم يجده إلا عبر صورة ذهنية رامزة استعارها من مخزونه الثقافي، إذ يرى أسمى صور الخلاص تتجلى بالعودة إلى الآلهة الأم حيث يقول:

أحنّ إلى الميم التي خرجت منها ويحنّ آدم معي
لا جدوى يا سيدي .

هذه جموع ذاهبة إلى طوفانها
فلماذا ندع أقدامنا بين هذه الأحجار
ولم لا نطرق أبواب القصي^(١).

رغبة الشاعر واضحة في تمنيه العودة للآلهة السومرية (نمو) التي تمثل البداية الأولى للخلقة حيث رمز لها بالرمز (ميم)، لكنّه ليس الوحيد من يتمنى ويحنّ للعودة فجميع الخلق تحنّ معه، فلم يجد سبيل لخلاصه سوى بالبحث عن الإلهة الأم أو العودة إلى المندالا، الذي يفصح وجوده الرمزي في النصّ عن رغبة دفيئة تعتمل الشاعر لتعبر عن سعيه الحثيث نحو تمثّل كلّ ما هو أسطوري، وسحري، ومثالي في بنية شعره، رغبة منه في منح نصّه بعداً غنوصياً يتيح له أن يقوض المتون السردية الكبرى، إذ يقول:

دعنا نفصّ حشد الملائكة والشياطين التي حولنا ونذهب

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٧١.

الفصل الثاني

حادثة النص بين التجاوز والتغيير

إلى المندالا

دعنا نعيش في قلبها وننام

حيث تتهدج أطوارنا الفريدة

هذا ما غيب جهاتنا وكسر عصاي وعصاك

شمسٌ وقلبٌ مرتجفٌ ونبيدٌ بارد يغسل الجسد^(١).

بعد أنْ يأسَ الشاعر من تحقيق الخلاص الوجودي رغب بالعودة للأديان السابقة والأساطير القديمة؛ لأنَّ الخلاص من مصيره المحتوم لا يكون إلا في لجوئه لعوالم الميافيزيقيا المتمثلة بالأساطير والأديان، وقد اختار (مندا إد هبي) رسول الديانة المندائية، لأنَّ المندائيين كانوا ينظرون إليه بوصفه مخلصاً أبدياً من كلِّ ما يعتري الحياة من بؤس وحزن، لأنَّ الروح التي يحملها (مندا إد هي) تتطوي على جوهرين أساسيين وهما: الحياة، والمعرفة^(٢)، فلنْ يجد الشاعر معنى للحياة والمعرفة والخلاص إلا في الأرواح التي حملتها تلك الأساطير، بوصفها تعبيراً عن صفة جوهرية أساسية لا يمكن الاستغناء عنها أو التفريط فيها^(٣)، إذ يقول:

لقد تعبنا ولم نعد نلمح إلا هذا البياض الناصع الذي

ترفعه أصابع الخفي^(٤).

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٧١.

(٢) ينظر: كشف الحلقة المفقودة بين أديان التعدد والتوحيد: ٢٦٠.

(٣) ينظر: الدين والأسطورة والعلم، مستويات مختلفة للتأويل، د. صلاح فليفل الجابري، ضمن كتاب فلسفة الدين

مقولة المقدس بين الإيديولوجيا والبيوتوبيا وسؤال التعددية، إشراف وتحرير: علي عبود المحمداوي، منشورات

شفاف - بيروت، منشورات الاختلاف - الجزائر، ط١، ٢٠١٢ م: ٢٧ - ٢٨.

(٤) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٧٢.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

وهذه عبارة صريحة من الشاعر بأن الخلاص من مصيره المحتوم لا يكون إلا في أرواح هذه الأساطير حيث يرى النور ترفعه يد الخفي ((آدم كاسيا في الميثولوجية المندائية))^(١)، إذ يضع الشاعر صورَه المتخيلة بثقلها وتوترها الذهني بما أفرزه من ترميزات شكلت المحطة الأساسية في نقل رؤيته الشعرية فاستطاع أن ينقل رؤيته الفنية بخيال واسع لأن في الخيال تكمن ((القدرة على تكوين صورة ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس))^(٢)، فيمنحنا بذلك الخيال عيناً ميتافيزيقية تساعدنا على سبر أغوار الواقع، وإزاحة النقاب عن الحقيقة التي تكمن من وراء ضرورات الحياة العملية^(٣).

فالشاعر استطاع بمهارته الفنية أن يلتقط من الواقع المحسوس رموزاً جعلها معادلاً موضوعياً لعالمه الداخلي، لأن العالم المليء بالتناقضات لا يمكن أن ينكشف ما لم يحوله الشاعر إلى بنية فنية قائمة على سيكولوجية الصورة الإبداعية الموحية من أجل إدراكه، والإحساس به، عن طريق تذويب المجرّد بالحسي ومزجه بالواقع المدرك بالحواس، ونجد هذه الرؤية متمثلة في نص للشاعر بعنوان (من قال أن البحر نام؟):

سقطت ملامحي في التراب

وبكى كتابي

تحت أعمدة المعابد المحطمة

تكاد يدي تتكلم

تكاد أقلامي تبوح

(١) المصدر نفسه: ٧٥٢.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب: ١٣.

(٣) ينظر: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، مكتبة منصور - القاهرة، (د. ط)، (د. ت): ١٤.

الفصل الثاني

حدث النص بين التّجاوز والتّغيير

من قال أنّ البحر نام؟
في قلبي سر الزمان وفي يديّ سلاله
هدأت هناك عيونه وعيوني
هدأت هنا لفتاته ووهجي
متوهجٌ بالسر
يرقب شهواتي والمراكب في عروقي
وينفخ يمامته نحوي^(١).

نلمس في هذا النص أنّ الشاعر ركن إلى الصور الذهنية الرمزية المعبرة والموحية عن ذات الشاعر، وأنّ روعة النصّ الأدبي، ولاسيما الشعري تكمن في تمازج الصور الشعرية التي يأتي بها الشاعر بصورة منظمة ومتواشجة لتحمل معها إيقاعات متناغمة مع فكرة النصّ وما أراد الشاعر إيصاله والتعبير عنه، فقدوظف الشاعر في نصّه تقانة السرد عن طريق الراوي الذاتي بوصفه شخصية مسرحية ومتضمنة في المتن الحكائي تؤدي إلى بروز الوظيفة التعبيرية وتضخمها^(٢)، بضمير الأنا ليحكي لنا أخباراً وحكايات بوساطة جمالية الصورة الذهنية، وفي كلّ عبارة من عباراته السالفة تكمن معانٍ عدة احتوت الماضي بأحداثه الحزينة التي شرخت نفسية الشاعر، فجاء هذه الانفجار الشعري لعلّه يسهم في ردم هوة الذكريات العنيفة، عن طريق الاسترجاع بوصفه ((تقانة تأتي أهميتها من كونها تتمحور حول تجربة الذات، وتعادل وفقاً للمصطلح النفسي ما

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٢١٦.

(٢) ينظر: الراوي والنصّ القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات - القاهرة، ط٢، ١٩٩٦م: ٧٧.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

يسمى الاستبطان أو التأمل العاطفي ^(١)، ويرسم لوحة فنية تحمل مزيجاً من الأشكال، والألوان بوصفها علامات سيميائية تتجزأ دلالة ما وتسهم في توسيع مخيال النص بما تضيفه من مساحات تأويل كبيرة، لذا نلاحظ طغيان التعبير المجازي على سائر طرق التعبير الأخرى في هذا النص حتى أن التصوير خلق ظاهرة المفارقة التي أدخلت النصّي نوع من التمايز الدلالي.

إلا أن النسيج الرابط أجزاء النصّ هو عملية الأخبار بوصفها تقانة تمنح الشاعر أو الراوي قدرة تفريغ هائلة، لأنّ السرد الذاتي شكل سردي يبحث عن نفسه، سرد يقوم بعملية انعكاس لنفسه، وبعد سرداً للسرد ^(٢)، فسقوط الملامح في التراب ما هي إلا دلالة واضحة على التغيّر والتغيّر الذي ألم بالشاعر نتيجة لبعض المصاعب والملمات، وبكاء الكلمات استعارة جميلة تفصح عن الحيرة والضجر المهيمن على روح متدمرة من واقع بئس صارت المدينة فيه عبارة عن ندبة متواصلة لكثرة الفقد، وتستمر حكاية النصّ بتنوع منفرد لا يخلو من المفارقة ليصل إلى المعابد المحطمة التي هي ركام تدل على ارتحال من عمروها وهاجروا عنها، وهنا تكلمت كناية عن القدرة الإنسانية التي أنجزت هذه العمارة بوصفها نسقاً ثقافياً معبراً عن طرق التفكير عند الناس وضوابطهم الاجتماعية ومعاييرهم الأخلاقية؛ لأن العمارة بوصفها فناً تكشف عن سيكولوجية الشعوب، وتعلن عن أنساقهم الثقافية الحاكمة، وقد سردت الأقدام قصة من عبّوا الطريق بأنارهم التي تحكي قصة التاريخ الحافل بأحداث ناجمة عن حراك الشخصية في الزمن، فالأقدام هي حكاية الناس وأسرارهم وأمنياتهم فكل خطوة هي لبنة في معمار

(١) الزمن في الرواية العربية، د. مها حسن القصاروي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت، ط١، ٢٠٠٤ م: ١٩٢.

(٢) ينظر: رواية ما بعد الحداثة، قراءة في شرفات إبراهيم نصر الله، د. محمد صابر عبيد و د. سوسن البياتي، منشورات الضفاف - بيروت، ط١، ٢٠١٣ م: ٧٢.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

التاريخ، وبعد هذا البوح يأتي التساؤل الذي أوقف زخم السرد، وعطل الزمن ليمنح الأفكار وجوداً في النص إذ يقول الشاعر: (من قال أن البحر نام؟)، وهو سؤال يكشف عن رؤية فلسفية عميقة عند الماجدي بوصفه شاعراً يدرك أن التاريخ صيرورة مستمرة وراكزة وقوية تشبه البحر بسعته وعمقه وهياجه، وهو من ناحية أخرى يؤكد أن الإنسان صنيعة تاريخية إذ لا يمكن للإنسان الاستغناء عن تراثه وتاريخه إلا في لحظة استغنائه عن تاريخ طفولته وهذا من المستحيل؛ لأن فترة الطفولة تحفر في بنى النفس العميقة وتتفجر في كل لحظة موزعة شظاياها على سلوك الإنسان لذلك فلا التاريخ يحذف ولا الحاضر ميت ولا المستقبل عدم، إن الإنسان الماجدي هو إنسان واسع الهوية ذو رغبة في العيش وقادر على الحياة ما دام النوم لم يدرك البحر.

وبعد هذا التساؤل ينتقل الشاعر إلى لوحة أخرى تجمع ما بين مكنون الزمن والسالل بوصفه منطلقاً وقاعدة يستلهم منها نفسه وتطلعاته، إلا أنه رغم هذا الإرث الكبير تبرز بشكل جلي صورة الهدوء التي تمثل التقهقر بالرغم من (الأنا) الطموحة المتوهجة، وكأنه يسبح في بحرٍ قد غلق فيه لذا فإن الشاعر أسيرٌ عند ذاك البحر لا يستطيع أن يدفع عنه سوى ما يدور في ذاته من شجون وألم حتى كاد البحر أن يرتقب كل ما يعتري المتكلم وهو يطلب فك أسره وقيده حيث يقول:

اطلق إساري أيها البحر المحنّي
تعبتُ من أنوثتك المدفونة في غرينك البعيد
تعبت من نداء النجوم فيك ولا بد لي أن أنفصل عنك
لا بد أن أشرب من النخيل
وأن أحيط جسدي بنور القمر
لا بد أن أغذي روحي بكلام الآلهة

الفصل الثاني

حادثة النص بين التجاوز والتغيير

الهواء عند صدري أزرق
والماء في فمي أبيض
والنار تحت بطني أحمر
والتراب عند قدمي أخضر

وأنا طائر الكلمة أحمل عجينة الكون في فمي^(١)

ويواصل الشاعر نصّه عبر الانتقال والتلاعب باللغة بشكل جميل فيوظفها بأسلوب حكيم ليحكي قصة الأنوثة الممتزجة مع البعد شاكياً شدة وطأة ذلك الانغماس المتمثل في علوقه في البحر من جهةٍ وعدم السماع والاكتراث له من جهةٍ أخرى. وهنا يحاول الانفصال وأن يرد إلى غير ذلك حتّى يستطيع أن يكتسب من النخيل قوة مقارعة الزمن ليبقى شامخاً مهما قُرع بالطوب ومهما قست عليه توالف الأزمان لينقل الباث إلى تساؤل نفسي، واضطراب عاطفي يملي عليه أن يضع مقومات أخرى لذاته المتعبة، ليكتسب من القمر نوراً وألقاً يطفوا به من جديد منطلقاً، وينتفع من أحاديث الآلهة معوضاً ذلك النقص الذي أحسّه، وهو بذات يضع قيوداً تكبل نفسه تظهر بشكل جلي عبر تأويل أجزاء النصّ المليئة بالمعاني الملونة، وهذا ما نجده عندما يصف الآتي:

الهواء عند صدري أزرق ← كناية عن الأنفاس المكبوتة والروح المختنقة.
الماء في فمي أبيض ← كناية عن تلفظ الأنفاس الأخيرة التي تسبق الموت وتعبر عن الاحتضار.

النار تحت بطني حمراء ← كناية عن التوهج الذي يحرق ذاته.
التراب عند قدمي أصفر ← كناية عن الروح المليئة بالحياة.

^(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٢١٦.

الفصل الثاني

حدائق النص بين التجاوز والتغيير

يصرح الشاعر عبر هذا النصّ أنه الطائر الوحيد الذي لا يحتاج إلى الهبوط إلّا وهو (الشاعر)، حاملاً للناس ما يدور في داخله من مشاعر، كما أنّه لسان حال المجتمع أيضاً فجاءت جميع صور النصّ الشعري ذهنية ترميزية استمدتها الشاعر من ذاته المبدعة وخياله الخصب، وقد جاءت على شاكلته نصوص أخرى أخذت مأخذاً واسعاً من المجموعة الشعرية*.

ومثلما جاءت نصوص وقد غلب عليها الطابع الذهني التجريدي وانمازت بصعوبة تشكيلها اللغوي الذي يحتاج إلى كد ذهني من القارئ، للوصول إلى المعنى الخفي؛ لأنّ الشاعر استمد صورها من موضوعات مجردة تعتمد ذهن مبدعها وقد أطلق عليها مفهوم الصور التجريدية ويعني بها صورة ((تخترق الحدود المرئية لتبلغ عمق الأشياء))^(١)، جاءت أخرى وقد كُتبت بلغة يسيرة لا تحتاج من القارئ إلى تأمل عميق وكد ذهني مضاعف؛ لأنّها تكشف عن معناها بسهولة ويسرٍ ولكن لغتها بقيت شعرية أكسبت النصّ بعداً جمالياً كقول الشاعر في نصّه (أضبط خطواتي بأساطير لا وجود لها الآن)، حيث بثّ فكرة النصّ بطريقة مباشرة خالية من التركيب المعقد والدلالة الغامضة لذلك جاءت صورها بسيطة يقول فيها:

يداي خلف رأسي

أتأملُ الشلال

ذكرياتي تنزلُ تباعاً مع الماء

ما زال الأوان مبكراً

هربت أيامي بذبولها السوداء

وأحجار ضخمة تحيط بي

(١) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، صبحي التميمي، دار الفكر اللبناني - بيروت، ط١، ١٩٨٦ م: ١٢.

الفصل الثاني

حادثة النص بين التجاوز والتغيير

مرة في الحبر

ولاشيء..

لا شيء سوى الأوهام

ملفوفٌ بهذه الذكريات التي تتساقط الآن مع المياه

ومدفون في غرفة زجاج صغيرة

أضبط خطواتي بأساطير لا وجود لها الآن

وأتعقب فراشة سوداء لا تملّ الطيران

هنا أو هناك

أخوض في الليل

أوراق العينة حولي

وأشواق المبددة^(١)

وظفَ الشاعر صور بسيطة شكلت لوحة فنية عبّرت عن ألمه وحزنه، فالصورة الشعرية ((رسم قوامه الكلمات))^(٢)، ومنذ بداية النص بثَّ الشاعر حزنه وتذمره للقارئ بصورة تقريرية مباشرة لا تحتاج إلى كد الفكر واستنباط للمعنى، ففجأة تعود تلك الذكريات التي طمستها الأيام لتسبغ النصّ بطابع الأسى فما هو إلاّ مناجات لتراكمات روحية أحزنت قلب الشاعر، الذي طالما سعى جاهداً لنسيانها والتخلص منها بشتى الطرق، سواء كان يشرب الخمر أو كتابة الشعر؛ فما نال سوى الأوهام وظلّت تلك

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٥٣٣ - ٥٣٤.

(٢) الصورة الشعرية، سيسيل دي لويس، ترجمة: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة: د. عناد غزوان، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢ م: ٢١.

الفصل الثاني

حداثة النص بين التجاوز والتغيير

الأحداث التي أحزنت روحه مسيطرة عليه ييئثها بين الحين والآخر في نصوص شعرية.

وتساقطت تلك الأوجاع تبعاً مع ماء الشلال الذي يتأمله ليحزنه من جديد ولكن ما أراد الشاعر هو نسيانها، عسى أن يحل محلها فرحاً ينتشي قلبه ويسعد روحه؛ لكنه يستبعد هذا ويراها مستحيلاً وأن بحثه عن ذاكرة جديدة خالية من صور الماضي ما هو إلا وهم لا وجود له يشبه ملاحقته فراشة لا تمل الطيران، فأحزان الماضي لا زالت تداومه أينما رحل، والذكريات المريرة زائرٌ ثقيلٌ تأتيه دون استئذان فتسلب منه لذة النوم وتجعله حبيباً بها لا يمكن الطيران والتحرر منها.

وبهذا يكون الشاعر قد أوصل فكرة النص بألفاظ واضحة لا يشوبها أي غموض فجاءت صور النص بسيطة مستمدة من الواقع المحسوس، وقد كثر هذا النوع من الصور الشعرية في مجموعته خزائيلوبهذا تكون صور الشاعر تنوعت ما بين الصور التجريدية (الذهنية) وأخرى بسيطة وغيرها من صور المونتاج.

المبحث الثاني

التغيير الإيقاعي

الفصل الثاني

حادثة النص بين التجاوز والتغيير

تخطى شعراء الحداثة كلّ محاولات التجديد التي سبقتهم، بخروجهم عن كل ما يسمى بـ (الوزن العروضي)، ولكنّ هذا لا يعني خلو قصائدهم من عنصر الموسيقى؛ لأنّها ضرورة لازمة من ضرورات النصّ الشعري فجعلوا من (الإيقاع الداخلي) بنية أساسية لتشكيل موسيقية القصيدة الحديثة، وهذا ((يعني أنّ قصيدة النثر استبدلت مفهوم الإيقاع الكمي الخارجي، بإيقاع آخر عميق هو الإيقاع الداخلي الكيفي))^(١)، بوصفه إيقاعاً مرتبطاً بطبيعة الانفعال الشعري، بحيث أصبح هذا الشكل هو المعادل الإيقاعي للتجربة الشعرية الخاصة بهذا النص أو ذاك، فأصبح من المستحيل أن نجد نصين متطابقين بالشكل الإيقاعي في شعر الحداثة الذي ينجم عن عناصر عدة منها^(٢):

١. التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع.

٢. التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها.

٣. التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة وبهدف دلالي محدد.

٤. التوقيع على جرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها^(٣).

ومن هنا أصبح لكلّ شاعر أسلوباً خاصاً في بناء نصّه وتشكيل موسيقاه دون أن يخضع لأي قيود تحدّ من إبداعه الشعري، لأنّ ((الحداثة هي أدب التكنولوجيا، إنها الفن المتأّتي من عدم الاعتراف بالأمور الواقعية والتقليدية، إنها فن اللافن الذي يحطم الأطر التقليدية، ويتبنى رغبات الإنسان الفوضوية التي لا يحدّها حدٌّ))^(٤)، وهكذا

(١) قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، محمود إبراهيم الضبع، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة، ط١، ٢٠٠٣ م: ٣١٨.

(٢) ينظر: وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية: ٥٦.

(٣) ينظر: قصيدة النثر العربية: ١٣٢.

(٤) شعر الحداثة دراسة في الإيقاع، محمد علي علوان، (د. ط)، (د. ت): ٤٥.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

استجاب الشاعر الحداثي لرغباته الذاتية والتعبير عن كل ما يلامس روحه، وهذا ما اضطره على الخروج عن الأطر التقليدية ومن بينها (الأوزان العروضية) واعتمادهم (بنية التوازي) لما لها من دورٍ فعال في تمثين البنية الموسيقية، إذ عُدَّت إحدى أهم طرق تحقيق الإيقاع في القصيدة الحديثة لذا حَصِي باهتمام الدارسين وأولوه عناية خاصة إذ عدَّه (ياكبسون) من الأساسيات الهامة في الشعر وأنَّ ((بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر))^(١)، أمَّا الباحثون العرب فلا تقلُّ دراستهم شأنًا عن الدراسات الغربية فقد استقطب أنظارهم وتناولوه بالبحث والدراسة فمنهم من عرفه بقوله: ((إنَّه تكرار لبنيات لغوية، تكرار كلي أو جزئي ضمن مواقع متكافئة أو متجاوزة، أو مقارنة مع اشتراك في المعنى أو اختلاف فيه))^(٢)، وذهب آخر إلى أنَّه ((تماثل أو تعادل في المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات على الازدواج الفني وترتبط ببعضها وتسمى عندئذ بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية، سواء في الشعر أو النثر))^(٣).

ومن خلال ما تقدم يمكن القول إنَّ التوازي من أبرز السمات الاسلوبية والمظاهر الإيقاعية التي أسهمت في تحقيق شعرية النص الحديث، فوظفها الشعراء بشكل لافت ومثير أسهم في طرح شكل إيقاعي مفتوح تأسس على وفق نظامه الحداثي ما يسمى الاختلافات الإيقاعية النصية، التي حاول البعض ضبطها عن طريق محاولات

(١) قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، تر: محمد الولي، ومبارك حنون، المجلس الوطني لثقافة الفنون والآداب - الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ط١، ١٩٨٨ م: ١٠٥.

(٢) الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري الشعب والانسجام، د. جمال بن دحمان، رؤية للنشر والتوزيع - القاهرة، ط١، ٢٠٠٦ م: ١٩٢.

(٣) البديع والتوازي، د. عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية - بيروت، ط١، ١٩٩١ م: ٧.

الفصل الثاني

حادثة النص بين التجاوز والتغيير

مخلصة تؤكد أن موسيقى قصيدة النثر تتولد من خلال النظام الكمي، لا عن طريق النظام النبري^(١).

ومن خلال قراءتنا مدونة الشاعر الماجدي وجدنا هيمنة تقانة التوازي بدلالاتها الجمالية على أغلب نصوصه الشعرية، إذ شكّلت أساساً من أساسيات النصّ وهذا ما بدا واضحاً في نصّه المعنون بـ (ستخلف أقدامى الطرق التي مشيتها) إذ مزج الشاعر الماجدي بين نوعين من التوازي تراكمي تم تلاشي يقول فيه:

في برودة الأغاني

كنتُ أزخرُفُ النجوم على حنجرتي

وأنبشُ الأسرار

كنت أسير مع الروائح الغامضة

التي يسمُلُ هبوبها الحجر

أشعر بالندى على صدري

وأرى قرميد كتابي محطماً في الحقائق

هذه الأشجار الحمراء تذهب بي بعيداً^(٢)

تتشكل موسيقى النصّ في هذه الأبيات الشعرية من توازي فونولوجي حصل نتيجة تكرار حرف (الراء) (أربعة عشر مرة)، وحرف الراء بوصفه صوتاً جهازياً منح النصّ تناغماً صوتياً أغناه عن عنصري الوزن والقافية ((لما يحمله من استتالة

(١) ينظر: وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية: ٥٧.

(٢) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٥٩٤-٥٩٥.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

لفظية كونه من الأصوات التي يشكل نطقها اهتزازاً وترجيحاً^(١)، فخدم بذلك تكرار صوت (الراء) النص الشعري على المستويين الصوتي والدلالي لأنَّ ((من تمام الحديث عن الراء أنَّ لها خاصية هي التكرار))^(٢)، فتكرار (الراء) وإنَّ كان من غير قصد الشاعر فإنَّه قد لاءم الحالة الشعورية التي مرَّ بها الشاعر بوصفه شخصاً طال به المقام وهو يتأمل أطلال الذاكرة المشحونة بالإحباط والتعاسة، وتمكن من نقل تجربته الداخلية وبنَّها للمتلقى عن طريق تكرار حرف (الراء)، لأنَّ التكرار وسيلة للتأكيد أبلغ من أي وسيلة نحوية أخرى، فهي قادرة على نقل الإحساس والمشاعر للمبدع مثلما أنَّها قادرة على ربط المتلقي ومشاركته بالنص الإبداعي^(٣)، ويواصل الشاعر نصّه بتكراره لصوت آخر وهو صوت (السين) الذي خلق للنصَّ إيقاعاً نغمياً، إذ يقول:

سأذهبُ مخلفاً الأوراق الصفراء

بعد شهر ستعتاد حبيبتي على غيابي

وبعد شهرين سيعتاد ولدي وابنتي على غيابي

وبعد سنة سيعتاد الأصدقاء

وسينساني الناس بعد سنوات

سيخلف لساني الهواء بدلاً من الكلام

وستخلف أقدامي الطرق التي مشيتها

(١)التوازي وأثره الإيقاعي والدلالي: دراسة تطبيقية في ديوان (فوضى في غير أوانها) لحמיד سعيد، محمد جواد حبيب البدراني، مجلة آداب الرفادين - العدد (٥٣): ٥.

(٢) علم الأصوات، برتيلالمبرج، تعريب ودراسة، د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب - القاهرة، (د. ط)،: ١٠٩.

(٣) ينظر: مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم: ١٦٤.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغير

وستخلف يداي الخواتم
وسيلخفُ المطر سواقي سرعان ما تجفّ
سيخفُ الشجر أغصاناً عارية
وستخلف الشوارع أوراقاً
تشبه تلك الأوراق التي عليها الآن
والتي سأخلفها بعدي^(١)

نلاحظ بعد قراءة النصّ الشعري بروز صوت (السين) بشكل لافت، فقد تكرر الصوت (تسعة عشر مرة)، وهذا ما جعل للنصّ موسيقية عالية تتساب في أذن المتلقي، لأنّ ((السين من الأصوات الرخوة المرقّقة ومخرجه أسناني لثوي وهو من أصوات الصفيّر))^(٢)، وكونه أيضاً ((شديد الوضوح في السمع نتيجة الاحتكاك الشديد في المخرج))^(٣)، ولهذا فإن الموسيقى تحققت في النصّ نتيجة لتكراره أي أنّ اعتماد الشاعر بنية التوازي الصوتي أفادت النصّ إيقاعياً، وأغنّته عن الإيقاع الخارجي باعتماده أهم بنية من بنى الإيقاع الداخلي وهي بنية (التوازي)، فضلاً عن إغنائه دلاليّاً؛ لأنّ جو القصيدة العام مطبوع بطابع الحزن فالشاعر يتحدث عن مصيره الحتمي بوساطة استحضار موته وفراق أحبته، وكيف سيغدو ذكرى عابرة بمرور الزمن فلن يجد الشاعر أنسب من صوت السين ليبث فيه كل هذا الألم، لأنّ ((حرف السين يلائم بجرسه الخاص جو الحزن والذكرى الآسية الذي يريد الشاعر إثارته في

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل) : ٥٩٥ - ٥٩٦.

(٢) التوازي وأثره الإيقاعي والدلالي: دراسة تطبيقية في ديوان (فوضى في غير أوانها) لحمد سعيد: ٦.

(٣) علم الأصوات: ١٢٢.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

قصيدته^(١)) فالشاعر المبدع هو من يخلق سياقات منتسبة تكشف عن مدى مواءمة الأصوات المختارة لها لتكون عاملاً فاعلاً في صنع النغم الشعري والتأثير على القارئ^(٢).

فتكرار صوت (السين) كثف المعنى الدلالي الذي أراد بثه للقارئ وهو دلالة الخوف الشديد والترقب لمصيره المحتوم لأن تكرار الأصوات يُعدُّ ((بنية لا تنفصل عن النواة الكلية للمعنى بل هي تسهم في خلق المعاني، وضمن هذا المنظور فإن كل تكرار للأصوات هو أيضاً تكرار للمعاني))^(٣)، بوساطة عنصر التدويم بوصفه ((تكرار النماذج الجزئية أو المركبة بشكل متتابع أو متراوح، بغية الوصول بالصياغة إلى درجة عالية من الوجد الموسيقي والنشوة اللغوية، وعندئذ تتصاعد البنية الموسيقية لتسيطر على المستوى التصويري، وتصبح رمزاً تتكثف حوله دلالة الشعر، ويتمركز معناه، وتصبح الصياغة هي محور القوة التعبيرية، ونقطة التفجير الشعري))^(٤)، بوصفه هدفاً أسمى ابتغاه الشعراء في إبداعاتهم اللغوية.

وتبرز بنية أخرى للتوازي في مجموعته الشعرية (خزائيل) وهي بنية التوازي النحوي وهذا ما أضفى للنص تواشجاً موسيقياً عذباً، يقول الماجدي:

أنت في مسكني الصغير . قلبي

(١) الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، الدار القومية للكتاب - القاهرة، (د . ط)، (د . ت) : ٦-٥.

(٢) ينظر: الأسلوبية الصوتية اتجاهاً نقدياً، إبراهيم عبد الله البعول، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج ٣٦، العدد ٢، ٢٠٠٩م: ٣٢٦.

(٣) جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، خيرة حمر العين، منشورات اتحاد الكتاب - دمشق، (د . ط)، ١٩٩٠م: ١٨٠.

(٤) ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، صلاح فضل، مجلة فصول، مج ١، ع ٤٤، ١٩٨١م: ٢١١.

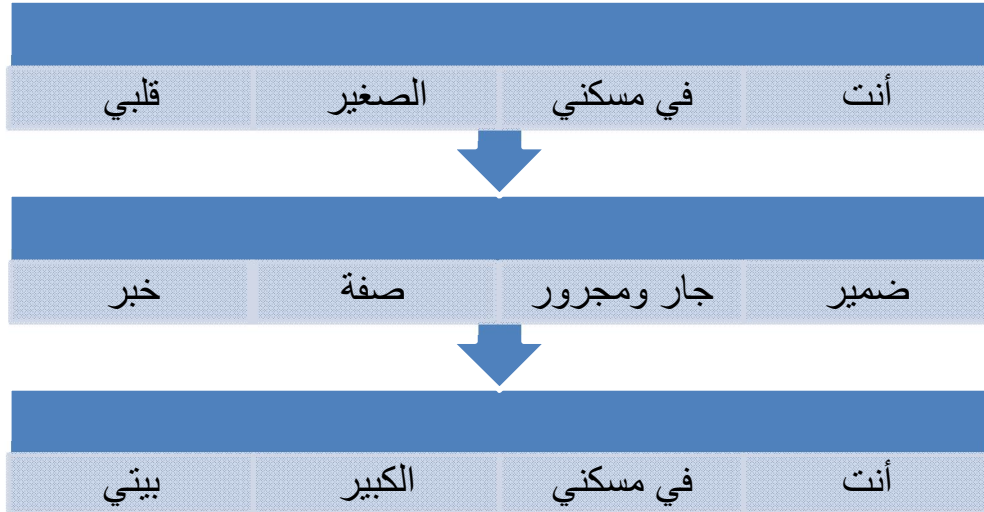
الفصل الثاني

حدائق النص بين التجاوز والتغير

أنت في مسكني الكبير . . بيتي^(١).

بدأ التوازي واضحاً في هذين البيتين إذ وازن الشاعر بنسقٍ نحوي وفق التركيب

التالي:



أسهم التركيب النحوي هذا في خلق موسيقى داخلية للنص فضلاً عن تكثيف المعنى الدلالي له، لأنَّ ((البيت الثاني جاء لتقوية الفكرة في البيت الأول عبر موازنة داخلية بين السطرين))^(٢)، ففكرة النص التي بثّها الشاعر في البيت الأول، أردفها بمعنى أعمق في البيت الثاني، فلم يكتفِ بإعطاء محبوبته ذلك المتسع الصغير - القلب - بل عظم مكانتها في البيت الثاني أوسع وأكبر وهو بيتهُ بأكمله، ليحقق عن طريق هذا الأسلوب الصوتي رغبته في الكشف عن علة ((إلحاح الشاعر على جملة أو تركيب أو كلمة في سياق النص عن خصوصية الحالة التي تسكن إليها نفس الشاعر))^(٣).

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٠٩.

(٢) الرماد ثنائية، تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث النصف الثاني من القرن العشرين، د. كاظم فاخر الخفاجي، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١٢ م: ١٢٨.

(٣) لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران خضير الكبيسي، وكالة المطبوعات - الكويت، ط١، ١٩٨٢ م: ١٨٢.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغير

وقد برز نوع آخر للتوازي في مدونة الشاعر وهو التوازي الترادفي إذ يقول:

وجدته في لبّة الطين

وجدته في تويج الزهرة

وجدته في عيون الطيور

وجدته في الذئاب عندما تغفل عن شراستها^(١)

لا يحتاج منا النص إلى الإطالة في الوصف والتحليل، إذ بانّت الظاهرة - التوازي - واضحة بشكل جلي في هذه الأسطر الشعرية من حيث التركيب النحوي، إذ اعتادتُ أذن المتلقي سماع التركيب ذاته في أربعة أسطر متتالية، أما التركيب فقد جاء بالشكل التالي:

وجدته	في لبّة	الطين
وجدته	في تويج	الزهرة
وجدته	في عيون	الطيور
وجدته	في الذئاب	عندما تغفل عن شراستها
• جملة	• شبه جملة	• مضاف إليه
• فعلية	• جار ومجرور	• مجرور
• فعل	• مضاف	
• وفاعل		
• ومفعول به		

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٧١٧.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغير

• جر ومجرور	• فعل وفاعل + مستتر	• ظرف + زمان	• جار ومجرور	• فعل وفاعل +
----------------	------------------------	-----------------	-----------------	------------------

إنّ توازي الأسطر الشعرية بهذا الشكل أعطى النصّ نغماً شعرياً متميزاً وموسيقى عالية، فضلاً عن تكرار الفعل (وجدته) في بداية كلّ سطر ((الذي لعب دوراً رئيساً في خلق نسق التوازي، لأنّه أتاح للشعراء الفرصة لسكب مادتهم الشعرية ضمن إطار هذا النسق الأدائي))^(١)، وفرضت الجملة الفعلية على النص حركية درامية أسهمت في تصعيد الفعل الدرامي.

واستطاع الشاعر أن يصبّ المعنى المراد إيصاله للقارئ بتكراره الفعل (وجدته) في هذه الأبيات، فضلاً عن إعادة التركيب ذاته، ليؤكد المعنى ويرسخه في نفس القارئ، فمنذ بداية النصّ والشاعر يتحدث عن هُجران محبوبته التي أعياه فراقها وأتعبه لعدم استطاعته نسيانها، وهذا ما أكده في هذه الأبيات، إذ أنّه يجدها في كلّ مكان ويلاحقه خيالها كلما نظر في أسفل الأرض وفي أغلفة النباتات وحتى في عيون الطيور، بل والأكثر من هذا، والأغرب عندما يراها في الحيوان المفترسة ولكن عندما تكون بحالة من الهدوء والطمأنينة أيّ في الوقت التي تغفل عن عنفوانها وشراستها، وبهذا يمكن أن نعد هذا النوع من التوازي بـ (الترادفي)، لأنّ البيت الثاني والثالث وحتى الرابع جاء لتقوية الفكرة المطروحة في البيت الأول^(٢)، تارة عن طريق تكرار الفعل (وجدته) أول السطر الشعري، وتارة عن طريق المغايرة، إذ رأى الشاعر تلك المحبوبة بأربعة أماكن

(١) الرماد ثمانية: ١٢٩.

(٢) الأعمال الشعرية (خزائيل): ١٢٦.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

مغايرة وهي (لبّة الطين، وتويج الزهرة، وعيون الطيور، الذئاب عندما تغفل عن شراستها).

وهناك نوع آخر من التوازي يعرف بالذروي وهو ((الذي يحكم بنية النصّ من خلال تكرار بعض الألفاظ والوحدات الاسمية والفعلية))^(١)، وأنّ هذا النوع بدا واضحاً في شعر الماجدي ووجدناه بكثرة في مدونته الشعرية وقد تمثل هذا النوع في قوله:

أين عصاي؟

أين خيمتي؟

أين مسحتاي؟ وأين البرقُ في نشيدي؟^(٢)

إنّ التركيب المتكرر في هذه الأسطر الشعرية ورد على هيئة تساؤل مكون من أداة سؤال (أين) + (اسم) + (؟)، وقد كرر الشاعر الترتيب السابق في ثلاثة أبياتٍ متتالية، فضلاً عن تكرار الصيغة نفسها في السطر الثالث، فهذا التساؤل لم يكن عفواً، بل مثل دهشته من الوجود الذي جرّده من كلّ شيء فجاءت صدى صرخات متتالية من أعماق الشاعر بعد أن ضاقت به السبل، فأنت الصرخة الأولى من عصاه بوصفه دالاً على هرمه واكتمال تجربته، أو أنها ترميز يحيل إلى مرض الشاعر، في حين أتت الصرخة الثانية من خيمته بوصفها مكاناً يرمز إلى الصحراء بسعتها، وأفقها المنفتح على المجهول، فضلاً عن دلالتها على رمزية البيت الناظم سيكولوجية الإنسان بعلاقاته الوجودية المتعددة، لأنّ البيت رموزٌ حية وإحياءات ثرة مكتنزة بالدلالات المتوثبة والمؤجلة التي تسهم في خلق وعي الإنسان وتشكّل تجاربه عبر تماسه

(١) جماليات التوازي في التراكيب الشعرية عند أبي حمو موسى الزباني " مقارنة في أسلوبية التركيب الشعري "،

سليم بوزيدي، قسم اللغة العربية والأدب العربي، معهد الآداب واللغات، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب

الجزائري - جامعة بسكرة. الجزائر: ١١٢.

(٢) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٣١٩.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

معه^(١)، بينما جاءت الصرخة الثالثة مفصحة عن الخصب والحرث عن طريق مسحاته التي ترمز إلى الحياة وديمومتها، وكرر تساؤله في السطر الثالث أيضاً بصرخة رابعة ولكنّها جاءت بشمولية أكثر فقد أخذ يتساءل عن السعادة في حياته التي عبر عنها بالبرق في نشيده، فأسئلة الشاعر المتكررة لم تكن اعتباطية وإنما جاءت لإغناء النصّ دلاليّاً ونغمياً؛ لأنّ الاستفهام تركيب حافل بالدلالة، وهو غير مقيد بشروط الرتبة والتقليد ليرز منه معنى جديداً يثير المتلقي ويشبع رغبته الدفينة عن طريق ما يولده ذلك الاستفهام من التكتيف الدلالي الذي يرفد النصّ بشحنات أسلوبية تميزه عن غيره من النصوص^(٢)، إلى حد أنّ الاستفهام يصبح ((ملاذاً ابستمولوجياً تركز إليه الذات في حوارها الجدلي مع الآخر))^(٣)، ويفصح التكرار لمفهوم الاستفهام عن وظيفة نفسية عاشها الشاعر وتفاعل معها في سبيل جعل المتلقي يشعر بتجربة الشاعر ويعيش معها.

ويبرز نوع آخر من التوازي يعرف باسم التلاشي الذي تجلّى في قصيدة (كل شيء يغسل يدي بالموسيقا) يقول فيه:

أخافك . أخافُ ثعلبَ شعركِ

أخافُ كرعَ نشيدكِ من بعيد

وأخافُ شفاهاكِ

(١) ينظر: البنية السردية في شعر الصعاليك، د. ضياء غني لفته، دار الحامد - الأردن، ط١، ٢٠١٠ م: ١١٧.

(٢) ينظر: خصائص الأسلوب في شعر البحري، د. وسن عبد المنعم ياسين الزبيدي، منشورات المجمع العلمي - بغداد، (د. ط)، ٢٠١١ م: ١٩٥.

(٣) الخطاب السجالي في الشعر العربي تحولاته المعرفية ورهاناته في التواصل، د. عبد الفتاح أحمد يوسف، دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت، ط١، ٢٠١٤ م: ٢١٧.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغير

أخافك لأنك خطرٌ جميل^(١).

حصل التوازي في هذه الأبيات الشعرية عن طريق تكرار الفعل المضارع (أخافُ)، إذ كررها الشاعر (خمس مرات) محققاً تعادلاً موسيقياً ودلالياً في آنٍ واحد، لأنَّ ((الضغط على مفردة معينة وتكرارها عدة مرات بصيغ متساوية أو مختلفة في بداية النص من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي))^(٢)، وقد تمكن الشاعر من الوصول إلى هذين المستويين من خلال دعوته وإقراره بالخوف من محبوبته وليس بحبه لها، فالشاعر يخشى مواطن جمالها وحسنها ويعدّها خطرٌ جميل وهذا ما يؤكدّه بإصراره وضغطه على مفردة (أخافُ - أخافك)، ليرسخ فكرة النص في نفس القارئ، وليحقق تناغماً صوتياً موسيقياً عن طريق التوازي التكراري.

في ضوء ما تقدم ندرك انفتاح الشاعر للأساليب الشعرية المعاصرة، وتجاوزه لكل ما هو تقليدي قديم، فبالرغم من ضخامة نتاجه الشعري سواء كان هذا الذي بين أيدينا أو المدونات الأخرى فلم يرد فيها بيتاً واحداً من الشعر العمودي، وهذا ليس عجزاً منه، وإنما ليثبت رفضه للقديم ومواكبته وانفتاحه على الأساليب الجديدة، فقد تبين لنا في هذا المبحث الدور الأساسي الذي أخذته بنية التوازي في تشكيل نصوص الشاعر وأغناها بمختلف المستويات الصوتية، والدلالية، وكذلك الجمالية.

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٢٠٨.

(٢) القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية: ١٨٦.

الفصل الثاني

حدائق النص بين التجاوز والتغيير

المبحث الثالث

تداخل الأجناس الأدبية

تتماز لغة الشعر بكونها لغة مرنة تسعى نحو تجاوز قواعد اللغة وأنظمتها؛ لأنها لغة فنية تحاكي الخيال فليس ((من سمة الفنون الانحسار في قالب حديدي صلب))^(١)، ولهذا عمل شعراء الحداثة على اختراقها وتجاوزها وهذا ما ولّد أساليب جديدة في التعبير كان من بينها تداخل الأجناس في النصوص الأدبية و ((هذا ما يوحي بأن الكتابة الحداثيّة دائمة البحث عن طرائق شكلية))^(٢)، فالرغبة التي تملكتم الشعراء في الخلق والإبداع أفرزت شكلاً جديداً للقصيدة الحديثة أطلق عليها أدونيس اسم (القصيدة الكلية)، ويعني بقوله تلك القصيدة التي تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثراً ووزناً، بثاً وحواراً، غناء وملحمة وقصة^(٣)، وقد ساد هذا الشكل في العصر الحديث إذ تمكن الشعراء من التعبير بحرية أكبر مما كان عليه في العصور السابقة.

وهذا ما جعل النصّ الأدبي يفقد شيئاً من خصوصيته كونه جنساً أدبياً مستقلاً إذ أفاد الشعر من الفنون الأخرى كالسرد، والمسرح، والفن التشكيلي، وغيرها، لمنح النصّ بعداً جمالياً، ورفع بطاقة إيحائية تتم عن رغبة الشاعر الحداثي في تجاوز أساليب الكتابة التقليدية ليعلن ((أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة، وصار عالماً فسيحاً من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع، وفيما وراء كل قاعدة

(١) شعرية المسرحية، قراءة في النص الشعري لـ يوسف الصائغ، علياء سعدي، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية - بغداد ٢٤، ٢٠٠٧ م: ١٣٦.

(٢) الحداثة في الخطاب النقدي عند أدونيس، د. فارس عبد الله بدر الرحاوي، دار الشؤون الثقافية - بغداد، ط ١، ٢٠١١ م: ٣٥٧.

(٣) ينظر: مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة - بيروت، ط ٣، ١٩٧٩ م: ١١٧.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

وكل تقليد ((^(١))، فبدأت مرحلة جديدة في كتابة القصيدة الحديثة، باعتمادها الفنون الأخرى حتى كادت أن تصل إلى حالة التماهي والانصهار فيما بينها.

إذ أصبحت طريقة ((تداخل الفنون مع القصيدة الحديثة تؤثر لأساليب تعبيرية تسعى لخرق السائد بدءاً من تطوير استثمار الشعر للبنى السردية مروراً باستعمال لغة الحوار المسرحي والتقنيات الموسيقية والسينمائية، وتعدُّ المحاولات والتجارب جزءاً من قابلية الشعر على الانفتاح ذلك أن أسرار الجمال الفني في الأدب أنه كالنحت يمتلك القدرة على التجسيد. وأنه كالرسم يمتلك القدرة على التصوير، وكالرقص في قدرته على تسجيل الحركة، وكالموسيقى في قدرته على الإحياء، ثم أنه بعد ذلك كله يمتاز على الفنون جميعاً بقدرته المتفردة على الإفصاح ((^(٢)) فيصبح الشعر بذلك مدونة أدبية قابلة على استيعاب الفنون جميعها للإفادة من زخمها الدلالي ولغتها التصويرية وجمالياتها التعبيرية، ونظراً لتلك الأهمية التي امتلكتها الفنون الأخرى في حالة تماهياها مع النص الشعري، فقد سعى شعراء الحداثة إلى توظيفها توظيفاً دلالياً واعياً، فضلاً عن الأبعاد الجمالية والإيحائية الأخرى، والماجدي مثل غيره من الشعراء المعاصرين الذين أفادوا من تلك الفنون لإغناء تجربته الشعرية فمن يُقَلَّب صفحات المجموعة يراه رساماً، وسارداً، وكاتباً مسرحياً بشكل ذي لبوس شعري موهوب بنبض شاعر موهوب. إذ تقمص الشاعر دور الرسام ليُعبر عن فكرته لذا أخذت مفردات الفن التشكيلي وجماليته أدواراً أساسياً في نصوصه، وهذا ما بدا واضحاً في نصّه الذي حمل عنوان (جدار المدينة) إذ قال فيه:

(١) ينظر: مقدمة للشعر العربي: ١٠٧.

(٢) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينيات، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية - بغداد، ط١، ٢٠٠٧ م: ١٤-١٥.

الفصل الثاني

حادثة النص بين التجاوز والتغيير

على جدار المدينة
كتبنا أحلامنا
ورسمنا الأطفال الذين سننجبهم
وعلى أطراف الجدار وضعنا زهوراً
وسقينا جذور الجدار بدموعنا وخمرنا
على الجدار علّقنا قمصاننا
وعلّقنا الأغاني
وحفر نحّاتونا أندر الرقصات
وصنع الموسيقيون آلاتهم فيه
وتناوب على حراسته الطيبون من أهلنا
كانت الأرانب تقفز في الجدار
والطيور تطير منه^(١)

يبدو تداخل الفنون واضحاً منذ بداية النصّ الشعري إذ اعتمد الشاعر آليات الفن التشكيلي ((لرسم الفجوة بين الرسم والشعر))^(٢)، إذ شكّل الشاعر بأسلوبه الأخاذ لوحة جميلة رسم بها حلمه كلمات على جدار المدينة ويبدو حلمه حلماً بسيطاً جداً، فلم يطالب الشاعر بغير الاستقرار المنشود في بلاده، التي أراد أن يحقق فيها حلمه المنشود وهو ينمو ويكبر، إذ قام برسم أحلامه التي يتمنى أن يعيشها على جدار مدينته ليشكل لوحةً موحيةً تشدّ انتباه القارئ، وإنّ تساءلنا ما الذي دعا الشاعر

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٤٠٣.

(٢) الشعر والرسم، فرانكلين ر. روجز، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد، (د. ط)،

١٩٩٠م: ١١.

الفصل الثاني

حدائق النص بين التجاوز والتغيير

لاستعارة مفردة الرسم بدل الكتابة؟ كان الجواب عن طريق مقارنة النص مقارنة تأويلية نقول: أتى بها لتعميق المعنى الدلالي الذي ينبغي إيصاله للمتلقي، وهو يرى بشوق وتلهف بلاده تزدهر نصراً بعيداً عن ألم الحروب ودمارها، ولكنه أراد أن يفصح عن ذلك بأسلوب حدائثي جديد، يحقق عن طريقه رغبته الجامحة في كسي النص شكلاً جديداً بانفتاحه على الأجناس الأخرى، وتداخله معها، لأنَّ قارئ النص يستشعر وكأنَّه أمام لوحة تشكيلية بيد رسام مبدع يرسم ويلوّن ما يجول بخاطره فما هو يكمل لوحته بوضعه الزهور على أطراف الجدار، ولعلَّه أراد بالزهور الحلم ذاته الذي شتله على ذاك الجدار وسقاه بدمعه، وخمره، وفرحه، من خلال الأغاني التي علقها على الجدار واستدعائه النحاتين ليحفرُوا أندر الرقصات والموسيقيين ليصنعوا آلاتهم، في سبيل صناعة لوحة جمالية ترفدها الفنون جميعها لعلَّه يفلح في إزاحة القبح عن وجه العالم، إنَّ استدعاء الشاعر التقانات الفن التشكيلي المتنوعة كالرسم والنحت والموسيقى، لم يكن اعتباطياً بل جاء من وعيه ومعرفته لمختلف الفنون واهتمامه بها الذي بدا واضحاً في معظم النصوص.

ففي نصّه هذا خرج عن القديم بشكل جديد من خلال تطلعه ((إلى القصيدة المفتوحة الزاخرة بممكنات كثيرة))^(١)، ويواصل الشاعر نصّه فيقول:

حتّى الذئاب أصبحت ناعمةً وهي تصيح / تبكي فيه

حتّى الفيلة تهذبّ جسدها وصغرت أنيابها

حتّى النمر غنّت بلطفٍ

على جدار المدينة وضعنا دموعنا

وعليه فرشنا موائدنا

(١) مقدمة للشعر العربي: ١٠٧.

الفصل الثاني

حادثة النص بين التجاوز والتغيير

وعليه وضعنا شوارعنا
ومشينا فيها مرحين
وعليه نمنا
لكننا أفقتنا، ذات يوم،
فلم نجد الجدار
كنا قد وهبنا الحرب أبناءنا
وكان جحيمها ما زال بحاجة للحجر
نسينا. .

أن وقودها الناس والحجارة! !^(١)

بين الماجدي في هذا المقطع من النص أن حلمه لم يكن سوى سراباً فلم يتسن له أن يرى بلاده بخير، فلا تزال النار بحاجة إلى الوقود ووقودها لن يتجاوز أبناء البلاد وبيوتهم، وفضح في نصّه التحالفات المشبوهة بأفئعتها المزيفة الساعية نحو تدمير البلاد وإرهاق الأرواح، وبهذا تكون فكرة النص قائمة على حلم شاعر يسعى إلى شيوع السلام في وطنه بعيداً عن آفة الحرب اللعينة وما يرافقها من ألم رهيب ينخر نفوس الناس ويحطم إنسانيتهم، ولكن الشاعر قدم نصّه من خلال استدعاء مفردات الفن التشكيلي لزرع الشعرية في قلب الصلدة، فالشاعر يحاول أن يعيد تشكيل الحياة بالبحث عن واقع جديد يعيد بوساطته إنتاج الواقع الفعلي.

ولم يكن هذا النصّ الوحيد في مدونته الذي تماهى وانصهر مع الفن التشكيلي بل كانت هناك نصوص أخرى يمكن الرجوع إليها*، ولم يكن الفن التشكيلي الفن الوحيد الذي وشى به الشاعر أسلوبه في كتابة النصوص، بل كان للسرد حضوراً واعياً في

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٤٠٤.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغير

أغلب نصوصه، فقد أخذ الشاعر دور الراوي في أكثر النصوص وهذا ما تمثل في نصّه المعنون (خزائيل) يقول فيه:

خ ز آ ئ ي ل

ز آ ئ ي

آ ئ

ئ

هو الذي رأى الله

في أعماقه وفي الآفاق

لم يستطيع أن يغلبه أحد

المبحر العارج في مندالا حنينه

الذي ختم بالشعر قلبه

الذي سبر وحدق في الأصول

الذي نهض في البروق لاماً عباءته من المياه

وماسكاً البدايات

شذره على الماء الحار

وطلاسمه على الأشجار والصخور^(١)

إنّ رغبة الشاعر في الكتابة الجديدة جعلت منه راوياً، ليسرد قصة قصيرة داخل نصّه الشعري لشخصية خيالية استوحاها من عقله النير، الذ نأى بها عن الواقع للخلاص من الواقع ذاته لكنه عبّر عنها بأسلوب سردي تخللتها لغة شعريّة وهذا ما أسماه بعض النقاد بـ((شعريّة الامتصاص، أيّ امتصاص سمات الفنون الأخرى،

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٤٤٥ - ٤٤٦.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

ومعطيَّاتها مع الاحتفاظ بخصائصها النوعية^(١)، التي تسهم في إثراء النص الشعري عن طريق مدّه بعوالم جمالية جديدة أسسها العقل الجمالي المنتج لها؛ لأنَّ زاوية النظر أو التبئير تختلف من فن إلى آخر، فيصبح الشعر بذلك يملك زاوية نظر عريضة الرؤية وعميقة الغور في العوالم الجمالية، وهكذا احتفظ الشاعر بهوية النص الشعري رغم تداخله مع الفنون الأخرى ليحافظ على شعريته.

إنَّ تداخل السرد مع الشعر يظهر من خلال أخذ الشاعر دور الراوي/ العليم في سرد القصة فهناك راوٍ في النص يسرد القصة ومتلقٍ يصغي إلى القصة، فالقصة التي رواها الشاعر/ السارد هي قصة شخص ثالث غير معرف وهو (خزائيل) فالشخصية التي تحدث عنها الماجدي في نصّه هذا ربّما يكون نبياً استوحاه من خياله أراد به أن يكون مخلصاً ومنقذاً؛ لأنّه الوحيد الذي رأى الله في أعماقه أيّ أدرك وجود الله في كلّ مكان ومستعيراً في الوقت نفسه من النبي صفاءه الذهني في إدراك الواقع بوصفه - أي النبي - طاقة نورانية تمارس الكشف الروحي وتعلن بقوة عن رغبتها بتقشير أقنعة الضمير الفردي، أو ربّما يبحث عن سياق الشخصية بكل أفراد المجتمع لأنّ الشخصية وردت في النصّ نكرة غير مُعرّفة؛ لأنّ النكرة أصل والمعرفة فرع والأصل أشد تمكينا من الفرع يقول سيبويه: ((واعلم أن النكرة أخف عليهم من المعرفة وهي أشد تمكناً، لأنّ النكرة أول ثم يدخل عليها ما تعرف به، فمن ثم أكثر الكلام ينصرف إلى النكرة))^(٢).

(١) قصيدة النثر والافتتاح على النصوص والفنون الأخرى، قراءة في قصيدة "الأضداد" لكamal أبي ديب، مصلح

عبد الفتاح النجار، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٤٣، ملحق ٤، ٢٠١٦م: ٥٣.

(٢) كتاب سيبويه، أبي بشر عمر بن عثمان بن قنبر، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي -

القاهرة، ط٣، ١٩٨٨م: ج١/ ٢٢.

الفصل الثاني

حدائق النص بين التجاوز والتعبير

وهناك قراءة أخرى للنص الشعري فريماً أراد الشاعر بـ(خزائيل) هو خزلع الماجدي الذي تبحر في البيانات القديمة كالمندالا السومرية وغيرها، والذي خُتم على قلبه بالشعر وإن ادعاه بأنه رأى الله في أعماقه وفي الأفاق، ولم يستطع أن يغلبه أحد، في بداية النص جاء ادعائه بأنه أحد الملائكة وهذا ما يوحي له عنوان النص الذي اختار له تسمية (خزائيل) فالماجدي في هذا النص ((تجاوز حدود التعبير الرومانسي عن المشاعر والعواطف ليصل إلى حدود الكشف، وبهذا فأن مهمات الشعر تنفتح على أفاق جديدة ومهمات أخطر أبعد كثيراً من حدود الغناء واللعب باللغة))^(١)، وأقصد بالرومانسية هنا بعدها الوظيفي في الأدب من خلال مرموزاتها الفنية ((التي تشكل رهافة الحس الذي يروي حقول الثقافة كافة وهي تستمد قوتها من الطاقة السوداوية التي يولدها اليأس))^(٢) فالرومانسية بهذا الشكل هي كره الواقع والرغبة في الانفلات والتحرر منه بالانعزال والانحباس في مذبح الحساسية الشخصية الرامية نحو اختراق الجدران السميكة العازلة لإيحاءات الجمالية الفاعلة^(٣).

وهذا ما وصل إليه الماجدي في هذا النص وغيره من النصوص الأخرى، فقد عالج الشاعر من خلال الشعر المسرود كثيراً من القضايا الاجتماعية بصورة عامة ففيه ((يتقابل الشاعر والراوي ويندرجان معاً في تداخل مستمر وغير نهائي، يكون فيه الشاعر مصدراً لتخييلات الراوي، فالكيان الجسدي، والنفسي، والذهني، للشاعر يشرح، ويعاد تركيبه، والتجربة الذاتية يعاد تصويرها بعد شحنها بالتخييل، مما يوفر حرية غير

(١) شعرية القصيدة العربية الحديثة، نماذج في التطبيق: ٣٠.

(٢) شحنة متفجرة، السريالية كحركة رومانتيكية ثورية، ميشيل لوي، تر: مازن أكرم فاضل، مجلة الثقافية الأجنبية، ٣٤ و٤٠، ٢٠٠٥م: ٤.

(٣) ينظر: النظريات الأدبية، دراسة في الأدب المصري المعاصر، د. محمد شبل الكومي، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٣م: ١٠٧.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

محدودة في تقليب التجربة الشخصية، وإعادة صوغ الوقائع واحتمالاتها، وكلّ وجوهها، من دون خوف من الوصف البارد المحايد للتجربة، ولا الانقطاع التخيلي عنها^(١)، في علاقة بين عالمين من الإبداع الأدبي يتواشجان في سبيل الوصول إلى توهج فني تتسرب إليه السريالية بطاقتها الإيحائية التي تجمع الأضداد في سياق واحد من أجل توحيد الوجود أو وحدة الوجود الصوفية، فنصوص الماجدي نصوص متداخلة مع فن السرد ليبعدها عن توغل الذات وطغيانها في النص الشعري، ويتجنب عن طريقها التعبير المباشر الفج، وعند الشاعر كثير من قبيل هذا النصّ في مدونته الشعرية*، ولم يترك الماجدي فناً من فنون الأدب إلا وأعطاه نصيباً من نصوصه الشعرية، فكان المسرح من بين تلك الفنون التي حظيت باهتمام الشاعر، وبالنتيجة وظفها توظيفاً جمالياً في النصوص.

ولابدّ من القول إنّ الشاعر كاتب مسرحي بامتياز، وقد وظّف آليات المسرح في نصّه طلباً لغاية ما يجدها ضرورية في نصوصه، وتجلت تقانة المسرحية من خلال الديناميكية والحركة التي منحها الشاعر لنصوصه الشعرية، وقد بان ذلك بوضوح في نصّه المعنون بـ (حوارُ اليدين) الذي يبدؤه بالدلالة الكاشفة من العنوان إذ اختار الشاعر حوار اليدين، لأنّ اليدين هما ديمومة الحياة واستمراريتها فبهما يكون الخلق والإبداع والحضارة، قال:

أطبقت الشهوة على مياهي وأنهزمت خيولي
أدور مع غرابي واشبكُ بمرساتي عودة الغريب
رضيتُ بالشطوطِ وازدجرتُ في ما فاض

(١) تتازع الذات قراءة في شعر محمد مردان، د. محمد صابر عبيد، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق، ط١، ٢٠١٤ م: ٧٠.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

كانت يدي الحمامة الكبرى وكان الحجر موجوداً في كتاب^(١)

يفتح الشاعر نصّه ببيان عجزه وتذمره الذي أحاله في البيت الثاني إلى إحضار قصة هابيل وقابيل، لكنه لم يصرح بها، بل اكتفى بالمسكوت عنه وهو الغراب الذي يكون رمز القتل والكذب والخيانة فأخذ الشاعر يبحث مع الغراب، ليكون رمزاً لضياعه وتشنته، رغم أنه يود العيش بسلام إلا أن هناك من يقتل السلام وهو الحجر الموجود في كتاب، فالحجر دلالة رمزية لقتل السلام فالكتاب متن الوجود / الحياة / السلطة / الوعي.

وشكّل الماجدي نصّه الشعري عبر مساجلة حوارية دارت بين مبدع النص/ الشاعر وشخص آخر- محاور متخيل - أورده الشاعر كي يمنح نصّه إحدى تقنيات المسرح وجمالياته؛ لأنه يقوم على الحوار بوصفه أساساً من أساسياته فضلاً عن الحركية التي تمتع بها النصّ ف((الأدب المعاصر يؤمن بقيمة الحركة والتحول، ولا يؤمن بالثبات والسكون))^(٢).

قال: فمن لوعك حتى هذه الساعة

قلت: شرك المعاني

قال: وماذا ستقول لمرأتك يا منابزي وأنت تنحلّ

هناك في طراوتي وتستدير بالجمال نحو نبعه.

قلت: معي الجينوم^(٣)

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٣٢٧.

(٢) الأجناس الأدبية في كتاب (الساق على الساق في ما هو الفاريق) لأحمد فارس الشدياق دراسة أدبية نقدية، وفاء يوسف ابراهيم زيادي (رسالة ماجستير)، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا - فلسطين، ٢٠٠٩م: ٥٠.

(٣) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٣٢٧ - ٣٢٨.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

وبعدها يبدأ الملمح الدرامي في النصّ ليبدأ المحاور المتخيل بالسؤال بقوله فمن لَوْعَكَ حتى هذه الساعة يجيب الشاعر: شرك المعاني وقد أراد الشاعر بشرك المعاني: تشوه الدلالة عند تشظي الدلالة التي تفصح عن خلخلة موازين القول، وتصدع الوعي، وتشوه الثقافة، فيعود المحاور المتخيل ليسأل الشاعر: وماذا ستقول لمرأتك؟.

يبدو أنّ الشاعر كان دقيقاً في اختيار مفردة المرأة، لأنّها وسيلتنا الوحيدة لإدراك عالمنا الداخلي بوصفها مسطحاً محايداً كاشفاً عن ديمومة الذات وقلقها، إنّها لوحة تعبر بصورة أكيدة عن رغبتنا الجامحة، وعن نكوصنا النوعي وهي بتعبير (لاكان الفرنسي) عالم النفس البنيوي قرينا الصامت، لأنها ترسل رسائل صامتة لكنها قاسية، وتمحنا حواراً صادقاً بلا رقيب إلا الضمير.

فيجيب الشاعر معي الجينوم بوصفه مصطلحاً من مصطلحات الكارما الصينية الذي يشبه إلى حد ما الكشف الصوفي الذي يعتمد على الطاقة الانسانية في سبيل النفاذ إلى قلب العالم عن طريق تهديم جدار العزلة الفاصل بين عالم الشهود (الحس) وعالم الغيب، أيّ أنّه استعارة من طاقة هرمس ناقل الرسائل ذي الخوذة السحرية التي تتمثل بهويتين، ومن ثم فإنّ الشخص الذي يملك تقانة الجينوم أو التأويل المفتوح بإمكانه أن يعيد رسم العالم ويفض بكاره الأشياء بمخيلة الفن التي تستدعي عوالم من الغربة والدهشة الشفيفة المسورة بلحاظ الهدم من أجل البناء.

وقد تجلّت الحركة في النصّ من خلال الحوار الذي دار فيه إلا أنّه حوارٌ ملئ بالضبابية والرموز، ولم يستطع القارئ فكّ شفراته بسهولة، ولكن رغم الضبابية التي توشى بها النصّ يمكن القول إنّ الحوار لم يتجاوز كونه رحلة لسبر أغوار الذات - ذات الشاعر- وكشفها للمتلقي، ولكن أراد كشفها بطريقة تبعد المتلقي عن الملل

الفصل الثاني

حادثة النص بين التجاوز والتغيير

والسؤمفابتعد عن طريقة التعبير المباشر ليأخذ من المسرح الحوار ليعبر عن ما جال بخاطرهِ عن طريق حوارية بتقانة كلاسيكية قائمة على سرديّة القول.

قال: إذن. . خرائط الدنيا معك، صدى الزمان والنجوم

في الخلايا

قلتُ: انتبه لنفسك. . غداً سأغوي الغنمَ الواقف في حظائك.

قال: لماذا الخوف؟ ما زال هناك مدمعي وشعري.

قلتُ: أنت رهين جلوتي، وبني خرابٍ سرّها وأنت فوق هذه الأيام لا تذهب أو تجيء.

قال: الأفقُ إذن قوسك تضربُ به ختم النورِ وله يفكُّ السلكُ كلَّ ما مرَّ به من الرنين والشفرات.

قلت: حجابُ العزّةِ الكتمان.

قال: جوهر العالم لا ينطق. . إنه الأصم.

قلتُ: فهو سلطاننا يتقدّم وينشقُّ لتستحمَّ به الأبواقُ،

وهو سلطاننا يرتّب العرشَ وفيه الشفقةُ

قال: لك فطنةُ الماء^(١).

فالشاعر هنا يفصح عن مهمته النبوية في إعادة تشكيل الوعي عن طريق تغيير مسار الحركة بصورة مقلوبة، في سبيل جلب أنظار المتلقي إلى عوالمه التي تُسيّت لذلك هو يغوي الغنم عن طريق غنائه الشعري، الذي يخرج الساكن من بطئه، ويوقف المتحرك على أوتار موسيقاه وعلى هذا يكون الشاعر قد ((أفاد من المسرح في

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٣٢٧ - ٣٢٨.

الفصل الثاني

حدث النص بين التجاوز والتغيير

محاولة إعادة خلق الواقع في الفن وخلق واقع استاتيكي جديد عن طريق التعامل مع الحسيات والمرئيات باستلهاهم أبعاد الواقع الحسية، ويقدم خلاله دلالاته الفكرية ورموزه ورؤياه، وتكاد تختفي في الهموم الميتافيزيقية والتطلعات الإشرافية والحدسية ((^(١))، وعودة للنص الشعري ولقول المحاور لماذا الخوف؟ مازال هناك مدمعي وشعري، فهو ذو ملمح ديني وثني ميثولوجي يعيدنا إلى أساطير العبادة التي تقدم الدموع بوصفها رسائل الروح قربانا إلى الآلهة، وفي الوقت نفسه ينشد الشعر المادح للآلهة الطالب رضاها، أيّ أنّه نصّ يمثل العودة إلى أمجاد الشعر، وإرادة الوجدان، في فضح دناءة السياسة التي شوّهت ضمير الشاعر والشعر.

نلاحظ طغيان النزعة الحوارية في النصّ الشعري ولا يزال قائماً حتى ختام النصّ، ولعلّ ولعه بالأساطير، ورغبته بالعودة إلى التاريخ، دعاه إلى استحضار مقولة المقدس في شعره عن طريق المحاور القائمة بين إلهين من آلهة اليونان، ولعلّ زيوس كبير الآلهة وآخر أقل منه شأنًا، لأنّه يعتقد أنّ الفجيعة لا يمكن تغطية أثارها إلاّ عن طريق اكتساب هوية إلهية تسهم في ردم هوته الإنسانية بين عالم مجنون بالقتل وإنسان يمسح الرحمة على جبين الشعر.

إن سعي الشاعر الحثيث نحو مقولات المقدس يفصح عن رغبته في تجاوز أنواع مترهلة من التآله الكسول، أو الربوبية الزائفة؛ لأنّه يعي أن التماس مع المقدس أو الأسطوري يخدمه بوصفه ((خزائن للذاكرة الثقافية وكذلك أطروحات موجزة في

(١) شعرية المسرحية، قراءة في النص الشعري ليويسف الصائغ، ع ٢: ٨٤.

الفصل الثاني

حدث النص بين التّجاوز والتّغيير

الأشواق الربوبية تزودنا برؤى أخلاقية متميزة وبوصلات نتعقب بها البؤس واليأس الإنسانيين في عالمنا ((^(١) المليء بقوى الهيمنة التي لا تكفُّ عن الاشتغال بمصائرنا. إنَّ حضور عنصر الحوار في النص الشعري لم يكن حضوراً عشوائياً، بل كان حضوره حضوراً واعياً أغنى النصّ بأبعاد دلالية، كان من بينها التخلص من سطوة الذات، ودكتاتورية المؤلف والنزعة الفردية، أمّا الحوار بوصفه بنية درامية فقد منح النصّ حركية قائمة على صياغة المشهد الشعري، فضلاً عن البعد التجديدي الذي أضفاه الحوار بوصفه تقانة تجعل الأفعال تخلق بصورة آنية، وتنمو أوّل مرة مع كل قراءة، وبهذا تكون نصوص الشاعر خزل الماجدي حملت سمة التجديد بتداخلها وتماهيها مع الفنون الأخرى، لتكسي النصّ شكلاً جديداً، فقد احتوت فحوى نصوصه أغلب سمات الفنون الأخرى من الفن التشكيلي، والسرد، والمسرح.

(١) قوة الدين في المجال العام، يورغن هابرماس و جوديث بيلر وكورنيلويس تشارلس تيلر، ترجمة: فلاح رحيم، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، ط١، ٢٠١٣ م: ٣٦.

الفصل الثالث

أشكال المتخيل الشعري

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

توطئة:

ارتبط مفهوم الشعر بالخيال والتخيّل منذ زمن بعيد، فهو تسجيل ونقل لحالة شعورية مرّ بها الشاعر من حزن، وفرح، وقلق، وغربة، وفقر، وخوف، وضياح، وسؤال، وتطلّع، وحبّ، وكره، وموت، وحياة، وذاكرة، وحلم، أيّ تصوير الواقع بلغة جمالية، وأسلوب مغاير، وهي وظيفة الأدب الأساسية في ((الأدب في جوهره شعراً، أيّ أنّ الأدب يشارك في ماهية الشعر بوصفه خيالياً))^(١)، لأنّه مرتكز الشعر وبؤرته الأساسية التي تمنح من الشعرية وظيفتها الفنية الساعية نحو اجترار تفسيرات جديدة تقلل من وطأة الألم والضياح. وقد أشبع الباحثون هذه المفردات بالدراسة والتقصيم منذ زمن أفلاطون الذي يرى أنّ ((الفن عموماً محاكاة للمظهر))^(٢)، في حين يرى أرسطو الشعر بـ ((أنّه الطريقة التي يحاكي بها أي موضوع من الموضوعات))^(٣)، وأنّ هذه النظرية توازي نظرية التخيل عند العرب التي ظهرت على يد الفلاسفة أيضاً، فالفارابي، وابن سينا، وابن رشد، وابن خلدون، أطالوا الحديث عن هذا الموضوع، وجعلوا منه أحد أهم مبادئ الشعر الأساسية^(٤).

(١) جاستون باشلار (جماليات الصورة)، د. غادة الإمام، التنوير - بيروت، ط ١، ٢٠١٠ م: ٢٢٢.

(٢) جمهورية أفلاطون، المدينة الفاضلة كما تصورها فيلسوف الفلاسفة، أعداد: أحمد المنياوي، المراجعة اللغوية والتدقيق: طه عبد الرؤوف سعد، دار الكتاب العربي - بيروت، ط ١، ٢٠١٠ م: ١٧٠.

(٣) فن الشعر: أرسطو، ترجمة وتقديم وتعليق: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، (د. ط)، (د. ت): ٧٢.

(٤) ينظر: التخيل، نظرية الشعر العربي: د. صلاح عيد، القاهرة، (د. ط)، (د. ت): ٢٣-٦٤، وينظر: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي: ١٩٦ - ٢٠١.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

ولم يقف المصطلح عند حدود الفلسفة ومنظور الفلاسفة، بل سرعان ما استقطبوه النقاد، وأدخلوه في مجالي البلاغة والنقد بصورة مباشرة أو خفية، فقد وجدناه في مؤلفات ابن طباطبا العلوي، وعبد القاهر الجرجاني، وحازم القرطاجني وغيرهم^(١).

أمّا في العصر الحديث فلم يغب مصطلح الخيال والتخيل عن الدارسين الغرب، فقد عدّ عنصراً إبداعياً، وجزءاً لا يتجزأ من الإنتاج الأدبي، فنجد (نور ثروب فراي) يقول: ((إنّ الخيال لا يعرف حدوداً في هذا العالم البشري))^(٢)، فالخيال عنده ذو دلالات واسعة لا يحدها حدّ.

ورصد (كولدرج) ((الخيال الأوّلي بوصفه القوّة الحيّة والأداة الأوّلي لكل إدراك بشري، وبوصفه تكراراً في العقل المقيد لفعل الخلق السرمدي في الوجود المطلق، وأعتدّ الخيال الثانوي صدى للأول، متواجداً مع الإرادة الواعية، وفعل إدراك الخيال الأوّلي وصناعة الخيال الثانوي فعل أساسي محدد في العمل الإبداعي))^(٣).

وقد أولى النقاد العرب المحدثين عناية خاصة للمصطلح فمنهم من عدّه عنصراً جوهرياً في التعبير الأدبي ذلك بقوله: ((التعبير الأدبي يخالف مخالفة كاملة كلّ أساليب التعبير في التصوير الاجتماعي، أو الأخلاقي، أو النفسي، أو الوجودي، التعبير الأدبي يرتكن أساساً على الخيال اللعوب ويتعارض وضعه مع كل الحقائق الأعمال التي لا صلة لها بالأدب البحت، ومن ثمّ صار تميز الخيال اللعوب ضرورياً من أجل توضيح مهمته

(١) ينظر: عيار الشعر: ٥، وينظر: أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية - بيروت، ط ٢، ١٩٩٩ م: ٢٠٤ - ٢٠٥، وينظر: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: أبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربي للكتاب - تونس، ط ٣، ٢٠٠٨ م: ١٧ - ١٩.

(٢) الخيال الأدبي: نور ثروب فراي، ترجمة: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، (د. ط)، ١٩٩٥ م: ١٨.

(٣) الخيال الرمزي (كولريدج والتقليد الرومانسي): روبرث بارت اليسوعي، ترجمة: د. عيسى علي العاكوب، مراجعة: د. خليفة عيسى الغرابي، دار الكتاب - بنغازي، (د. ط)، (د. ت): ٢٣.

الفصل الثالث

أشكال المتخيل الشعري

كعنصر جوهري يفصل التعبير الأدبي عن سواه من ألوان التعبير الأخرى^(١)، أمّا صلاح فضل فقد جعل من الخيال أساس الأدب فـ((التشكيل الأدبي والجمالي هو أساس القدرة التخيلية المتنافية في الإبداع الأدبي وهي التي تذيب مادة الحياة، وتعيد تقطيرها وتحولها إلى أشعة الضوء اللعوب في الفن))^(٢).

ولن ينل مصطلح المتخيل نصيبه من الدراسة فيبدو أنّه مصطلح حديث النشأة فلم نجد وسط الدراسات المكتضة بهذين المصطلحين (الخيال، التخيل) إشارة خاطفة حوله ((لأنّ هذا المفهوم كان في البداية يُعبّر عنه بمفهومي الخيال والتخيل وهذا ما يشير إليه باشلار إلى أنّ كلمة متخيل ليست سوى مرادف يعبر بشكل أفضل عن كلمة الخيال ويجعل هذه الأخيرة مفتوحة ومتمتعة))^(٣).

وقد بدأ المصطلح يأخذ استقلاليته في العصر الحديث حيث أفردت له دراسات وعنوانات خاصة، ونجد من عرفه بقوله: ((لقد بدأت الدراسات العربية تستخدم هذا المصطلح منذ الثمانينات، وهذا المفهوم يحاول اختزال العالم الممكن الذي تقترحه النصوص الأدبية، وهو عالم لا يختلف كثيراً عن العالم الذي يعتقد أنّه عالم فعلي، الشيء الذي يفيد أنّ مفهوم المتخيل قد استعمل بوصفه تصوراً ذهنياً يحدد شبكة من العلاقات التي تناقض ما يتصور كونه قابلاً، لأنّ يحدث فعلاً في الواقع))^(٤).

(١) الخيال الحركي في الأدب النقدي: د. عبد الفتاح الديدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د. ط)، ١٩٩٠ م: ٧.
(٢) أشكال التخيل من فئات الأدب والنقد، د. صلاح فضل، دار نوبار للطباعة - القاهرة، ط١، ١٩٩٦ م: ٢.
(٣) المتخيل في النقد الروائي الجزائري من خلال كتاب المتخيل في الرواية الجزائرية لآمنة بلعلي، أسماء بالفار، (رسالة ماجستير)، جامعة قاصدي مرباح، كلية الآداب واللغات - الجزائر، ٢٠١٤ - ٢٠١٥ م: ١٨.
(٤) شعرية المتخيل عند أحمد الغوالمي، سهيلة زرزار، (رسالة ماجستير)، جامعة محمد منتوري - قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٧ م: ١٩.

الفصل الثالث

أشكال المتخيل الشعري

وهذا يعني أنّ للمتخيل صورتين: صورة الواقع التي نقلت عنه، وصورة المختزلة التي يقدمها الشاعر ويحركها وفق تصوره الذهني، ولا يختلف هذا المفهوم عن ما قدمه الناقد العربي حول المتخيل بأنه: ((تقديم أو عرض خيالي ليشمل الكيانات والأحداث، وحالات الواقع، أي مجموع الأفعال والأشياء التي يركز حولها انتباهنا أثناء العملية الخيالية في إطار زمني ومكاني "إطار العالم المتخيل"))^(١)، فالمتخيل هو عالم افتراضي مأخوذ من الواقع يصوغه الشاعر وفق تصوره الذهني بعبارات أدبية رمزية تتم عن تجربته الفذة. وبهذا تكون لدينا ثلاثة مصطلحات متداخلة ومتشابهة (الخيال، التخيل، المتخيل)، ولابدّ من التفريق بينهما ولو بإشارة سريعة (الخيال) هو الأداة الغامضة التي يستخدمها الشاعر، فهو ممارسة فكرية، في حين أنّ (التخيل) هو الممارسة نفسها (الآليات)، بينما (المتخيل) هو المحصلة النهائية، والذي يمثل فضاء النصّ الشعري. وإنّ ما يهم الدراسة من بين هذه المصطلحات الثلاثة (المتخيل)، إذ نسعى في هذا الفصل إلى كشف البنيات الأساسية والمهمة التي اعتمدها الشاعر خزعل الماجدي في نتاجه التخيلي، والكشف عن خبايا النصّ، عبر القراءة والتقصي لمدونه الشعري نجد تنوع بنيات النصّ وتشكلاته الفنية وسوف نقصر على ثلاث بنيات أساسية موزعة على ثلاثة مباحث، تكون الدراسة في المبحث الأول بعنوان (المتخيل الشعري وبنية التساؤل)، والمبحث الثاني (المتخيل الشعري وجمالية الأسطورة)، والمبحث الثالث (المتخيل الشعري وتوليد المعنى).

(١) المتخيل السردي في رواية " همس الرمادي " " لمحمد مصلاح "، أسماء سعادي، (رسالة ماجستير)، جامعة محمد خيضر - بسكرة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٤ - ٢٠١٥ م: ٧.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

المبحث الأول

التخيل الشعري وبنية التساؤل

إنَّ هاجسَ الشاعرِ الحداثيِّ في التغير جعل منه شاعراً متطلعاً يكثر من التساؤلات في نتاجه التخيلي، ليبين رفضه وتمرده للواقع، ف((التساؤل رفض وتمرد وشك))^(١)، ولا بدَّ من أنَّ هناك ما يثير رفضه وتمرده ليُجعل من نصِّه تساؤلاً مفتوحاً يغرق به القارئ، فالأحداث التي أحاطت الشاعر الحداثي نتيجة الظروف السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية. . . الخ، ورغبة في التغير بعثت كيانه، وأثارت دهشته حتَّى جعلت منه فيلسوفاً يتوخى الكشف، والاستطلاع، والغور في أعماق الأشياء، وهذا كلُّه يؤدبه الشاعر بوساطة السؤال وآلياته التي ترد في نصِّه الشعري، لأنَّ في السؤال ((رغبة كشف عن رؤى جديدة في عالم الشعر، عن لغة جديدة تتأبى الجاهز من أساليب القول، والانفتاح على بلاغات الشعر الجديدة، الذي يبنى فرادته بمغايرته لبلاغات الماضي وأطره التقليدية))^(٢).

ولكن مع هذا يمكن أن نقرن بنية التساؤل في النصِّ الشعري بظهور الشعر، ففي كلِّ عصر وكلِّ آونة هناك أحداث تثير الشاعر وتدفعه للسؤال، ف((الأسئلة الشعرية لم تفارق الشعراء قديماً وحديثاً، وإنَّ تباينت من عصر إلى آخر كثرةً وقلةً طبقاً لطبيعة ذلك العصر وسماته الدينيّة، والاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية))^(٣)، وهذا يعني أنَّ التساؤلات التي ترد في النصِّ الشعري، لم يكن وجودها عشوائياً اعتباطياً، أو لغرض تزويقي فني، بل أنَّ

(١) مقدمة للشعر العربي: ٣٧.

(٢) تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري: سلام مهدي رضوي الموسوي، (اطروحة دكتوراه)، جامعة البصرة، كلية التربية، ٢٠١١-٢٠١٢ م: ٨٥.

(٣) شعرية السؤال في شعر جميل بثينة دراسة في الأدوات، د. صالح محمد حسن أرديني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج ١٠، ع ٤٤، جامعة الموصل، كلية التربية الأساسية، ٢٠١١: ٢٣١.

الفصل الثالث

أشكال التخييل الشعري

تلك التساؤلات ((تقع تحت تأثير جدلية العلاقة بين الثابت والمتحول، فالثابت يستغرق كلّ نثریات الواقع، والمتحول يطال كلنثریات هذا الثابت، وهذه العلاقة تفرز قلقاً نفسياً، وآخر يقينياً يتجسدان في أشكال تعبيرية متنوعة، من أبرزها التساؤلات، التي تدرك الواقع قبل أن تصيب الشاعر ذاته، خاصة إذا كان ممن لا تتوقف مصادرهم المعرفية عند حبر الكتابة، بل تمتد إلى هسهسة المشافهة، وعنت المشاهدة))^(١).

فيبقى الشاعر المبدع وتراً مشدوداً بين ثبوتية الواقع الراغبة بجذبه إلى رتابتها لتجهض مخيلته، وبين رغبته هو في مغادرة رثاة الثابت والسعي نحو نورانية السماء بوصفها متناً شعرياً يمنح منها الشاعر خلوده عن طريق مخيلته التي تقوده نحو اجترار مفاهيم جديدة من خلال ولوجه مفازات المعرفة غير المعهودة سلفاً، ولا بدّ للشاعر الحقيقي أن يثير التساؤلات الحقيقية المتعلقة بالموت والحياة، والحب والكره، والوجود والعدم، وغيرها من المشاكل الفلسفية التي أرهقت كاهل الإنسان في بحثه الدؤوب عن أجوبة لهذه الأسئلة الكبرى في تاريخ البشرية، ذلك أنّ الشاعر بوصفه إنساناً ذا حساسية مفرطة يعمل على ((إزاحة الحجاب حتّى تظهر الحقيقة، فكانّ جوهر الإنسان ممارسة لحرية، إنّه انفتاح لكشف التحجب، إنّ جوهره اللاتحجب))^(٢).

وقد تجسد الشكل التعبيري (السؤال) في نتاج خزعل الماجدي التخييلي، بشكلٍ لافت، إذ تتراوح أسئلته ما بين نصّ وآخر على طول مسيرته الشعرية (خزائل) وهذا ما احتضنه نصّه الذي حمل عنوان (كم من ربيع شاخ مبكراً؟)، إذغدت بنية التساؤل واضحة فيه منعتبة العنوان الرئيس الذي افتتح به النصّ.

(١) تساؤلات النصّ الشعري، دراسة تحليلية أسلوبية، د. محمد إسماعيل حسونة، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مج ١٤، ع ١، جامعة الأقصى، كلية الآداب، غزة - فلسطين، ٢٠٠٦: ١١٧.

(٢) جدل الحب والحرب، ترجمة وتقديم وتعليق: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار المحبة ودار آية - دمشق، (د. ط)، ٢٠٠٩ م: ٢٤.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

فقد بدأ الماجدي عتبتهب (كم الاستفهامية) وختمه بـ (علامة الاستفهام)، فدون أدنى شك يستفهمنا الماجدي عن تعيين عدد مجهول لأمر يصفه بقوله: (ربيع شاخ مبكراً) دون أن يصرّح به بل ترك جوابه للقارئ ليكشفه بنفسه، فـ ((عتبة العنوان في القصيدة "السؤال" عتبة إشكالية مثيرة لشبهة التأويل، لفرط انفتاحها على شبكة من الاحتمالات القرائية التي ربّما لا تقف عند حدّ، لأنّ الوضع الخطي لمفردة العنوان "السؤال" تشكل مساراً محتشداً بالقيمة والمعنى والدلالة والرؤية، وتكون شفرة شعرية بحاجة إلى حلّسميائي يتحرى صدقه عبر تجلي عتبة العنوان في طبقات المتن الشعري، فالعنوان مظلة سيمائية وبنوية تنتشر ظلّالها على مساحات المتن النصّي كافة))^(١)، وتعرّز فيه هويتها المعرفة الإحالية بوصفها - أيّ العنوان - حمولة مكثفة من الإشارات والشفرات التي إن اكتشفها القارئ وجدها تطغي على النصّ كلّ، فيكون العنوان مع صغر حجمه نصّاً موازياً ونوعاً من أنواع التعالق النصّي الذي يحدّد مسار القراءة^(٢)، وهكذا يعكس الماجدي ظلّال العنوان على متن النصّفيداً بقوله:

في عيون الأسماك الميتة

الجبّال أيضاً صغيرة

رغم كثرتها

لا أحد يتحدث عن زحمة الذكريات

ولكنها تنفرط، دائماً، بين الأصابع

مثل رمل جافّ

(١) التشكيل الشعري الصنعة والرؤيا: ٨٦.

(٢) ينظر: علامات في الإبداع الجزائري، عبد الحميد هيّمه، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات - الجزائر، ط١، ٢٠٠٠ م:

الفصل الثالث

أشكال المتخيل الشعري

ومثل سلالةٍ من الأمراء المجندين على ظهور خيولهم^(١)

يبدأ النصّ بالحديث عن (عيون الأسماك) ولم يطلق بل وصفها بـ (الميتة)، وهنا استدعى الموت بثقله وملكوته الروحي عن الإنسان - المطلق، ثمّ خلق داخل المشهد المتخيل بأنّ الجبال - الكبيرة صارت - صغيرة، ولكن اشتغال المفارقة في النصّ جعل القارئ يقف وقفة تأمل مع التضاد ومع المفارقة في مشهد يهيمن عليه التكثيف الشعري، ثمّ فجأة تحصل الانتقال من المشهد الحسي، إلى المشهد العقلي (الوجداني) (الذكريات)، وهي كثيرة تدور بين واهب الحياة (الجبل): {قال لعاصم اليوم من أمر الله إلّا من رحم} {هود: ١١}، ولكن هذا المشهد العقلي لا يلبث أن يعود بصورة مكثفة ليخرج من ربة العقل الحائر بالذكريات إلى المشهد الحسي، إذ إنّ هذه الذكريات تنفرط بين الأصابع حتّى يمهد للقارئ بأنّه سوف يشبهها بـ (الماء) حتّى يربط الفاتحة النصّية (عيون الأسماك) فهي تعيش في عالمها (المائي)، فيأتي بالمشهد التشبيهي للموقع فيكسر أفق التوقع (مثل رمل جاف)، وهنا يخلق بنية من التساؤل لا تقف فلم يطلق المشبه به (رمل جاف) بل قيده بـ (الجاف) فاستدعى بذلك كلّ التساؤلات عن أيّ جفاف يتكلم، عن جفاف الروح - جفاف العقل - جفاف النفس - جفاف الحياة - جفاف الكون، ثمّ المشبه به الثاني (مثل سلالة الأمراء)، وهو لم يطلق بل قيّد (المجندين على ظهور خيولهم) في عالم من التصارع أو الاصطراع من أجل اللانهاية، فهو يتساءل عن المطلق رغم أنّه قيد المشبهات التي تعددت وهكذا يفتح السؤال عن (الموت) حتّى تعود لما بدأ به في فاتحة النصّ وما ارتبط به مع العنوان التي حملت (الحياة والموت) الربيع رمزاً للحياة، الموت وما يمثله من ضاغط على كلّ شيء جميل في الحياة، وهكذا ينفذ الشاعر إلى السؤال الكوني والأبدي (الحياة) و (الموت)؟

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٥٦٤.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

لذا نجد أنه يتحدث عن فلسفة الحياة بلغتها التي تسربت من الماضي القديم الذي يعج بعنفوان الشباب، وملفات الذكريات السعيدة وربطها بالواقع الأليم والمعاناة التي أودت به لاسترجاع تلك الذكريات والعيش في عالم أرحب وأوسع من الواقع المعاش، فالشعر عالم آخر يبيت فيه الشاعر حزنه؛ لأن الكتابة عملية امتصاص للتراكمات السلبية الكامنة في النفس البشرية التي يلجأ إليها الإنسان الواعي، فخلق الماجدي لهذا النصّ جاء من تراكم الذكريات الجميلة التي تبدو له بما شاخت في نفسه حتى انفرطت دون أن يشعر بها، ومضى بها العمر حتى استشعر أنّها حالة من الموت، لذلك قرن عودتها بالموت، ثمّ يواصل نصّه ليؤكد وجود الزمن الذي يحرك الشعر السردى بقوله:

سقطت عقارب ساعتي

وغاص الزمن في المتاهة

كنت أحمل عقاربي على كتفي

وأسعى لرؤية نهاية الزمان

لكنه أطلق عليّ النعاس

ثمّ النوم. . .

وتحرر من قبضتي^(١)

يؤكد الماجدي ضياع الزمن وهروبه منه كغيمة بدّد حلمها عنفوان الشمس دون أن يدرك حلمه أو زمنه الضائع، لذا نراه قد ضيع رمزية الزمن (الساعة) بعدما ما كان يتطلع إلى أن يصل عبر ذلك الزمن إلى ما يروم تحقيقه، حتّى فاجأه السبات المتمثل بالنوم، ليرمي كلّ ما به من أحلام وطموحات بعيداً ويسيطر على شعوره الآني، ونجد في النصّ السابق أن الشاعر يبحث عن خلود تسعى عقارب الساعة بوصفها ترميزاً لدلالة الوقت

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٧١٢.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

إلى اغتياله، إنه شاعر رائى يريد عن طريق الشعر بوصفه بنية لغوية تحوي على عناصر إقناعية وعناصر حمالة للأخبار يتسببها نوع من الانزلاقات في تراتبية الوظائف النصية تبعاً لتغيير في نمط القراءة^(١)، ولو سألنا من الذي أطلق عليه النعاس؟ لكان الزمن هو الحاكم الأقوى في تشكيل حياتنا، إذ تتمظهر في النص الشعري فلسفة الزمن برؤية شعرية تخلص إلى المعاندة والمكافحة والتلويح.

فيبدو أنه مرّت به فترات أوغلت من قبضتها على كلّ شوارده، فلم يستطع عندها أن يلتفت إلّا وقد سبقته الأيام واجتلبت منه كلّ طموحاته التي سرقتها الظروف العصبية التي ألّمت به، وفجأة راح ذاك السبات، فاستيقظ على واقع لم يكن قد عدّ له ما كان يفترض أن يعد، وهذا ما جعل نفسه مضطربة بالتساؤل والأنين إلى أيام كانت تمثل تطلعاته وطموحاته ولا يتبلور مثل هكذا الشعور إلّا في ((لحظة توتر تعترض زمنين، الآن والآتي، أيّ أنها لحظة ثنائية. . . تتبع من الإحساس بأنّ الآن واقع قلق يفتقر إلى مكونات حيوية لا يتحقق بدونها التناغم بين الإنسان وعالمه، والإحساس المرافق بأن هذه المكونات تكمن في زمن آخر))^(٢)، ويبدو هذا ما أحسّه الماجدي عند كتابة نصّه، فالقلق والتوتر واضح في وطيّات وأبعاد النصّ بوساطة تساؤلاته المفتوحة التي لا حدّ لها فنراه يعاود مرّة إلى السؤال بقوله:

كم من أفواه رسمت ضحكاتها على الجدران؟

كم من حقائب تحطمت؟

(١) ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، د. عباس رشيد الددة، دار الشؤون الثقافية العامة -

بغداد، ط١، ٢٠٠٩ م: ٣٠٠.

(٢) جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين - بيروت، ط٢، ١٩٩٢ م:

٢٦٣.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

كم من ربيع شاخ مبكراً؟^(١)

نلاحظ أنَّ الشاعر يربط مرة أخرى بنية التساؤل مع بنية الزمن، ليخرج لنا تساؤل فلسفي يمثل شجى نفسه المتعبة التي أثقلتها آهات الواقع، لذا فهو يكرر السؤال مرة بعد أخرى، حتَّى يجد بطريقته الفلسفية من تكرار صور التساؤل إجابةً لنفسه، التي كلما كثر التساؤل ازدادت اضطراباً.

ويسرد لنا الماجدي في نصّه السابق حياته وحياة غيره أو أنّه يروي حياة إنسان من طفولته الحالمة (كم من أفواه رسمت) إلى سفره واغترابه عن وطنه وهجرته من عالم قاسٍ يطارده حتى أرغمه على الرحيل (كم منى حقائب حطمت) إلى أن وصل إلى حتمية القدر ومنطق التاريخ (كم من ربيع شاخ مبكراً)، إنّ هذه الجملة تحيل بلا مواربة إلى العراق وأهله الذين يشيخون قبل الألوان بالحروب، والأوجاع، والقهر الدائم، الذي توغل في سيكولوجيتهم ففرض عليهم التخلي الفعلي عن وعيهم التاريخي، وعن شعورهم كذات فاعلة، فأمسى الإنسان يعاين بالفعل موته المجازي^(٢).

ونلاحظ من ذلك الاضطراب طرح آهاته التي مثلها قوله:

آه، مثل آدم الخفي، أتعثر بأحجار الظلام^(٣)

يتعثر الماجدي بأحجار الظلام الذي يبدو له من خلال التعالق ما بين الماضي والحاضر الذي أذاب تلك الذكريات التي لم تنسها ذاكرته الطويلة، فلا يستطيع التوقف عن سردها لما فيها من تطلعات لروحه الوالهة قبل أن تقنى أو تشيخ، فهو يرى بعين بصيرة ما حولها وقد أرهقته الظروف ولم يكن الوحيد الذي مرت به المحن، وتفصح

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٧١٣.

(٢) ينظر: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، د. عبد الرزاق الدّواي، دار الطليعة للطباعة والنشر -

بيروت، (د. ط)، (د. ت): ١٨٢.

(٣) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٧١٣.

الفصل الثالث

أشكال التحيل الشعري

استعارته الجميلة (احجار الظلام) عن طاقة ترميزية تحيل إلى واقعنا الموبوء بشيوع ظواهر سلبية تمارس أدواراً قسرية جعلتنا أعواماً منسية في تقاويم صفراء، ويتحدث عن نفسه تارة، وأخرى عن الكم من حوله فيقول مصرحاً:

وأنا أحمل حقيبة جسدي في يدي اليمنى

وحقيبة جسدك في يدي اليسرى^(١)

حقيبة جسدي — في يدي اليمنى.

حقيبة جسدك — في يدي اليسرى.

يعدُّ الجسد متن الجمال الإنساني وهو عتبة وعينا لولوج العالم وإدراكه، فالجسد بوصفه شريكاً فاعلاً مع أفكارنا وأرواحنا، أصبح في لحظة ما ذكرى تالفة في حقيبة الغريب الذي يحمل فيها أعزَّ أجمل ذكريات السنين، التي بددها سلطان النسيان بوصفها طوفان خفاً يحطم ولا يطهر، إنَّها فلسفة الروح المنكسرة التي عانت الأمرين:

الأول: التحسر على الذكريات (الطموح).

الثاني: الواقع المرير الذي فعل ما فعل بنفس الشاعر.

لذا يصبح الماجدي مصرحاً في سيره نحو الغابة التي تعني ذلك الظلام العنيف المهول بأسراره، والمحفوف بالمخاطر التي يحملها المستقبل من خلال قوله:

وأسير نحو الغابة

تتبعني شلالات غامضة

وطروس صفراء^(٢)

(١) المصدر نفسه: ٧١٣.

(٢) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٧١٣.

الفصل الثالث

أشكال التحليل الشعري

يقرن الشاعر مستقبله بالغابة المتشحة بالظلام لضبابيته وغموضه، وهذا ما يؤكد خوفه وقلقه منه، فيأخذ الزمن هنا دوراً فاعلاً؛ لأنَّه العنصر البارز في النصِّ، إنَّ اختيار الماجدي اللون الأصفر مع شلالات غامضة يمزج في نصّه ثلاثة عوالم حسية في قالب شعري متين، فحركية السير، وملاحقة الشلالات، ورمزية الطروس الصفراء جعلت الغابة بوصفها مكاناً ثابتاً رمزاً فنياً يحيل إلى التطهير لأنَّها أصبحت غابة جديدة بعنفوان الشلال ونقاء اللون الأصفر بوصفه ((لوناً شمسياً حاراً يرمز إلى قوة ذكية وحكمة وحب إلهي))^(١)، واللون الأصفر يبعث في النفس السرور لأنَّه أقرب الألوان لعملية الإشراق التي هي نقيض الظلمة، فالشروق آية من آيات الحق لو تأملها الإنسان^(٢)، لاسيما أنَّ ((الدراسات السيكلوجية قد برهنت على انه لون المزاج المعتدل والسرور، وإنَّه مركز نورانية شديدة يعبر عن المعرفة))^(٣).

فلنحظه يعاود مرة أخرى ليربط كلَّ تلك الآهات والتصورات بالزمن الذي عدَّ بؤرة النصِّ ومركزه، إذ يقول:

من أيِّ جدار خرج الزمن وتدافع معي؟

من أيِّ رفوف وقعت هذه الأشجار؟

ومن أيِّ أنهار نزحت كل هذه الأسماك؟^(٤)

(١) الرموز في الفنّ - الأديان - الحياة، فيليب سيرنج، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق - دمشق، ط١، ١٩٩٢ م: ٤٢٦.

(٢) ينظر: دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، د. ضاري مظهر صالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق، ط١، ٢٠١٢ م: ٥٣.

(٣) دلالة اللون في زمن أهل التحقيق، د. ضاري مظهر صالح، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق، ط١، ٢٠١١ م: ١٧٢.

(٤) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٧١٣.

الفصل الثالث

أشكال التحليل الشعري

يستدعي الماجدي في نصّه عوالم يجمعها الشعر ببنية سرىالية تحيل إلى نوع من الغرابة، والدهشة، والمفارقة، فمن علاقة (الدار والزمن، والأشجار والرفوف، والأنهار والسماك)، ولدت صورة شعرية غريبة تدلّ على ملكة شعرية فذة، إذ أعلنت الرفوف رغبتها في استعادة هويتها بشجرة تنبض بالحياة بعد أن أحالها الإنسان بتوحشه إلى عالم جامد يخلو من أعشاش الطيور، وتفصح الصورة الأخيرة (ومن أيّ أنهار نزحت كل هذه الأسماك) بعلاقتها المشوهة عن نزعة الاغتراب والموت البطيء، إذ كيف تنزح الأسماك عن وطنها لولا وجود طارئ أرغمها على الموت.

وتتعدد الأسئلة في ختام النصّ الشعري بثلاث صورٍ مترادفة منطلقة من ذات متأزّمة من أسى الواقع، ففي الصورة الأولى يقف متسائلاً مندهشاً عن سرعة جريان الزمن وسبقه إياه دون أن ينال مبتغاه، وهذا ما أودى به لأن يكون أسيراً لذكريات الماضي والعيش بها، أمّا الصورتين اللاحقتين فقد ربط بينهما ربطاً واعياً الموت بالموت (وقع الأشجار) و(خلو الأنهار من الأسماك) ما هو إلا ابتعاد عن الحياة وموت على قيدها بسبب اليأس والحزن والأسى الذي هيمن على الذات وأثقلها.

وتظهر بنية التساؤل في نصّ آخر حمل عنوان (ما الذي جرى؟) الذي حشده بالتساؤلات اللامتناهية، إذ يقول:

هل بقيت هنا أو هناك؟

وما هذه الساقية؟

أهي دموعي!

ولماذا كل هذه الحيوانات ميتة عند الضفاف؟

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

ما الذي جرى؟^(١)

في البداية لابدّ من الإشارة إلى أنّ السؤال - عند الماجدي - يبدأ من عتبة النصّالرئيسة، وهذا ما بينته الدراسة في النصّ السابق وما تجلّى في عتبات نصوص أخرى، والذي بدا واضحاً في النصّ الذي بين أيدينا إذ افتتح عتبه بـ (ما الاستفهامية +؟) (ليشد القارئويثير انتباهه، فتبدأ رحلته بالبحث عن ما أدهش الماجديأنّ ظاهرة التساؤل في النصّ تلت انتباهنا إلى أنّ هناك حديث أو مونولوج داخلي أثقل روح الشاعر، وهذا ما حملته العنوان على عاتقهليفضي بتساؤلات أخرى داخل النصّ تبوح بما يعترى الشاعر من تعالقات نفسية جراء الانكساراتوالتصدعات.

ولا يخلو النص من سؤال تهكمي استنكاري أراد به الشاعر أن يرسل إلى قارئه مقدار الهم الذي يعتل في ضميره، وما هذه الساقية أهي دموعي؟ إنّ سؤاله يفسّر عجزه عن استيعاب مطبات القهر والألم، لم ولماذا كلّ هذه الحيوانات ميتة عند الضفاف؟ إذ يحيل إلى حالة موت جماعي للأسماك بعد ان عجز النهر - الوطن - أن يحتضن أبناءه ويرعاهم، إذ تدلّ الأسماك الميتة على الضفاف على أن الإنسان إمّا أن يعيش مهاناً محتقراً في وطنه، أو أنه يهرب منه فيقع قتيلاً على حدوده، فأنت بين خيار الموت مادياً أو معنوياً تتشظى فيه روحك ألف مرة قبل أن تولد ولادة صحيحة، ومن جهة أخرى لعلّ الموت هنا يقصد به موت الروح عند الإنسان مع وجود الماء بوصفه رمزاً للحياة، وهنا يخلق الشاعر التناقض الذي ينفذ من خلاله إلى التساؤل الجوهري عند الإنسان(الموت - والحياة)، وما يحمله هذا التساؤل من ثقل أرهق كاهله فلم يعد يستطيع أن يحمله، لذا فالنصّ يحمل أكثر من تساؤل بداية من العنوان، وكأنّه يحكي بها أحداث ماضية تفوح منها رائحة الحزن الذي يؤوله البكاء هنا وهناك، فتأخذ تلك الأماكن أو الأطلال مأخذاً من

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٢٤٢.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

نفسه وتبث الحزن فيها، ليردّفه بتساؤل آخر ينمُّ عن نفسه المتأزّمة أيضاً التي تعيش الوحدة من خلال قوله: (ولماذا كل هذه الحيوانات ميتة على الضفاف؟)، فتساؤل الماجدي عن موت الحيوانات على ضفاف الأنهار دلالة واضحة عن الموت المعنوي دون الحقيقي الذي وشم روحه بالسأم وجعلها تتمم بتساؤلات متراكمة علّها تخفف من وطأة الحزن وتنفس عنه، فصرّح بلسان حاله عن ما خالج نفسه من توتر وأشجان، ولكن ما نجده وسط هالة الأحزان هذه رذاذاً من الأمل من خلال قوله:

أمرر يدي على الحجر القديم

فتختفي يدي

وتبقى رياحٌ يبّللها رذاذ المطر

هل هذه هي نهاية الشاعر؟

يدي تتفرّق في الماء

محضُ ترابٍ وحناء^(١)

إنّ القراءة المتأنية لهذه الأسطر الشعرية تكشف عن نافذة أمل يطل من خلالها الماجدي على لوحة جمالية صاغتها مخيلته الشعرية، لعلّها تسهم في إيناس روحه المتصدّعة بالمعاناة والجراح، فلم يجد سوى استرجاع الذكريات التي تهدأ روعه وتبعث في نفسه الأمل الذي انبعث للقارئ عبر الألفاظ: (المطر، والماء، وحناء، والحجر القديم، والريح)، لكنه أمل يعجز الشاعر عن الوصول إليه لأن اليد لا تختفي في الحجر الصلد، والرياح لا يمكن أن يبّللها رذاذ المطر، واليد والماء لا يجتمعان، فهو يستدعي النصّ القرآني {إِلَّا كَبَّاسُطَ كَفِّهِ إِلَى الْمَاءِ لِيَبْلُغَ فَاهُ وَمَا هُوَ بِبَالِغِهِ} {الرّعد: ١٣} في مثله الشهير

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٢٤٣.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

الذي يضره للشخص الواهم، لذلك تلاشى الحلم وعاد الماجدي إلى يأسه وجزعه، الذي
سور النص بلغة تراجيدية إذ يقول:

ليس هناك كلام ولا لغة ولا أثر

رمادٌ يضللني

ويموه دربي

المصطبات كما القبور

الحدائق أرض للقتل

أمسح العرق من جبيني فيكون دماً^(١)

في هذه الأسطر حمل الماجدي نصّه بعداً آخرّاً من أبعاد الضياع بصورٍ مترادفة
فتلاشى الأمل بدا واضحاً من خلالِ ظلمة الرماد وعدميته، وضياع الطريق وتموهه،
فضلاً عن مصطبات الجالسين التي بدتْ كما القبور، فأطلال القبور هجر، والحدائق
التي أماتها القتل ما هي إلاّ كناية وصورة أخرى من صور اللاحياة التي أشبعته أسمى
لتظهر حيرته مرة أخرى بثوبٍ جديد وصورة جليلة يبوح به الجبين الذي ينزف دماً، فالدم
يؤول الحرقه والألم الكامن في ذاته المنكسرة من الواقع المتصدع، كون الشاعر
والواقع ((وحدة دينامية بكلّ ما لهذا التعبير من معنى))^(٢)، فلا يستطيع الشاعر أن يجرّد
نتاجه التخيلي من سلطة وهيمنة الواقع، بل لا بدّ من أن يكون مرآة عاكسة لكلّ التناقضات
التي حملها، وأخذها على عاتقها للقارئ شكل تعبيرى جديد لاعم روح العصر؛ لمّا
للبنى التساؤلية من أثرواوضح في تعميق وتضخيم الدلالة، ولمّا لها من استثارة القارئ

(١) المصدر نفسه: ٢٤٣.

(٢) الأسس النفسية للإبداع الفنّي في الشعر خاصّة، د. مصطفى سويّف، دار المعارف - القاهرة، ط٣، (د. ت.):

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

ودفعه إلى التأويل، فقلوله: (أمسح العرق من جبيني فيكون دماً) نصّ يشير إلى أنّ تحول العرق إلى دم بنية تنثير التساؤل وتظهره، هل الحياة ممات أم الممات حياة، أم أنّ السؤال المطلق لماذا غيب البشر كل مظاهر الحوار والحضارات، فأصبح الموت هو الشاهد الوحيد على لحظات الإنسانية المتتاثرة في غياهب الشقاء، والتعب عندما يتحول العرق دماً.

ثمّ يعود مرة أخرى ليظهر يأسه وتذمره بألوان جميلة أعطت للنصّ متعة القراءة والاستمرار لمعرفة ما هو قادم في سلسلة النصّ حيث يقول:

أعلامي تتحطم

وسواري سفني تطفو على المياه

الزجاجة التي وضعت فيها رغباتي

رنحتها الأمواج بعيداً

بينما أسعى لألمح وجهي

فلا أدركه

أتخلص من غيضي

ولا أدركه

ما الذي جرى؟ ^(١)

يُنهي الماجدي نصّه من حيثبدأه، وهذا ما أوحى للقارئ بأنّه في دوامة مستمرة اتخذت حركة دائرية في النصّ مثلثها بنية التساؤل على طول مساره من العنوان حتّى الخاتمة، ليحمّل القارئ عبء التأويل كي تغدو الدلالة رهنة، وتتحوّل بوساطته - بنية التساؤل - إلى

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٢٤٣.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

مريد ينبش في معارج الكلمة عن مختلف الدلالات العميقة والقابعة خلفه^(١)، وإن الدلالات التي اختفت خلف اللغة تتكشف للقارئ من الصور المأساوية الزاخرة في النصّ ف(تحتطيم الأعلام) ما هو إلاّ تحتطيم للسمو، والعزة، والشموخ التي نسبها له بـ(بإاء المتكلم) ف(أعلامي تتحطم) تتم عن انكساره وسقوطه؛ لأنّه يرى أحلامه باتت سُدى والآمال التي وُضعت في زجاجة قذفتها الأمواج بعيداً، وهذا ما جعله ينأى بنفسه ليرى وجهاً غير ذاك الوجه الذي اعتاد رؤيته وجه آتته تجاعيد الحياة، فهو تارة لا يدركه وأخرى لا يستطيع التخلص من الغيظ والحزن الذي طفا وفاض بروحهم حتىّ كاد يأكل قلبه كما تأكل النار الهشيم، ليخرج بين طيات النصّ مصحوباً بعاطفة ندية وروح شاعرة، تتمظهر عبر شلالات الإيقاع الحزينة التي تطفو على وتيرة التساؤلات النفسية، التي لطالما ألهمت الشاعر نشيج الذكريات، وصدق الإحساس والمشاعر حتىّ أنّ النصّ بشكل عام يفتح بتساؤل ويختتم به، ولكن لكل تساؤل دلالة تختلف عن الأخرى من خلال تغير النسق الذي يختلف بدوره من نصّ إلى آخر، فقد بدا بنسقٍ جديد في نصّ آخر وسمه بـ(من حفر قبوري هنا على الضفاف؟) الذي يقول فيه:

رأيتك في السماء

ورأت السماء هامتي

مشجوجةً بتابوت

حتى الغراب عادّ

لكنّ أرضك لم تتضح

العويل الطويل لحقولك التي تركتها

الجمر المرتعش

(١) ينظر: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي: ١١٧.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

الخمْرُ لاستعادة حبّ منسيٍّ

ظلام شاسعٌ لعثرات الروح

حتى الغراب عاد^(١)

حمّل الماجدي - البنى التساؤلية - العبء الكامل في نقلِ تفجعه من الواقع، ربّما وجدها طريقة صادقة للتعبير عن كلّ ما خالَجَ نفسه وخالطها من أحساس، فالشعر لا ينشأ من مجرد ميل للمتعة، بل من حاجة طبيعية ماسة^(٢)، فحاجة الماجدي ورغبته في العيش برفاهية دعت له لكتابة نصٍّ يرثي فيه نفسه، فبنية الحزن طاغية على النصّ يلحظها القارئ من مفارقة العنوان التي وقف بها متسائلاً عن قبره الذي حُفر على الضفاف، فالقبر لا يحفر إلّا لشخص فارقت روحه الحياة، وكيف يحفر القبر على الضفاف؟ ، وما الضفاف إلّا رمز ودلالة على الحياة، فالأنهار وجريانها وضافافها رمز الحياة، فكيف أنّ لهم بأنّ يحفروا قبره وهو ما زال فيها؟ ، فهنا يقف مندهشاً مستفهماً بوساطة (من الاستفهامية) عن الذي حفر قبره، ومن مفارقة العنوان لمتن النصّ الذي زُخر بالصور المأساوية التي تنمّ عن التذمر والأسى الذي عاشه الماجدي، إذ رأى موته وصعود روحه للسماء التي رأت معاناته وحزنه من أهل الأرض (وهو موت معنوي وليس بحقيقي) ربّما رحيله جاء من كثرة المناجاة بتعجيل موته حتى أشفق عليه وبُعث له غراب يتولى دفنه، إلّا أنّ الأرض لم تعد صالحة حتى للدفن فمعالمها لم تتضح، والعيول والصراخ يحيطها من كلّ جانب فلم يجد سوى الخمر لخلاصه من هالة الأحزان التي أحاطته، إذ يصفه بقوله: (الخمْر لاستعادة حبّ منسيٍّ) فالسكر المادي أو المعنوي أحياناً، أعاد بالماجدي ذكريات لم تبارح مخيلته

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٥٤٨.

(٢) ينظر: طبيعة الشعر: هريت ريد، ترجمة: الدكتور عيسى علي العاكوب، مراجعة: الدكتور عمر شيخ الشباب، منشورات وزارة الثقافة - سوريا - دمشق، (د. ط)، ١٩٩٧م: ٤٠.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

مطلقاً، وتذكره لهذه الذكريات بصورها المختلفة تتير جزءاً ضئيلاً من عتمة الروح التي سكنها الألم حتى ماتت كل رغباته وجعلته كالذي فارق الحياة فنراه يقول:

والأزهار كأنها في صقيع

تمددت رغباتي مثل حمارٍ مطعون

ولم أستطع أن أفعل شيئاً^(١)

لا حياة للورد في فصل الشتاء، هكذا يشبه الماجدي وجوده في الحياة كـ(أزهارٍ وسط صقيع) فبرغم وجودها إلا أنها فاقدة عبق رحيقها وجمالها أي أن وجوده كاد أن يكون كوجود تلك الأزهار في فصل الشتاء ميتة رغم وجودها، وبالنتيجة فقد دفعته تلك الحياة إلى تبديد آماله وأحلامه حتى انطوت دون أن يفعل شيئاً، فيظهر عجزه من خلال قوله: (تبددت رغباتي مثل حمار مطعون، ولم أستطع أن أفعل شيئاً) ثم يواصل النص بالصور المقننة المليئة بالضياح والتشتت إذ يقول:

وهبنا تاريخنا لسوانا

أية فضيحة!

سيقاننا لم تعد قويةً لكي نحمل الجمال

كأننا في المصحات

كيف تريدني أن أفيق من سكرتي

كل ماسي مبدد

وأيدي الحمقى سمينه^(٢)

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل) : ٥٤٩.

(٢) المصدر نفسه: ٥٤٩.

الفصل الثالث

أشكال التخييل الشعري

بعد القراءة التأملية في الأسطر الشعرية يلحظ القارئ التحسر الذي بثه الماجدي في طيات النص، إذ يظهر من خلال لوعته على ضياع تاريخ بلاده، إذ يرى فيه عملاً شنيعاً وفضيحة كبرى لا يقوى حمله فسيقانه باتت نحيلة لا تستوعب كل هذا الثقل، ووسط تلك الضبابية التي اكتتفت الماجدي لم يجد مخلصاً له سوى ذاكرته التي تتوء بحمل الماضي القديم الذي فيه ما فيه من تطلعات وأحلام جميلة سكنت روحه، فذاكرته الملجأ الوحيد الذي يفرّ إليه؛ لأنّ جميع قواه تبددت وضعفت فما عادت تقوى على حمل شيء، فأيدي الطغاة أقوى وأشرس، ويعاود مرة أخرى ليؤكد ضعفه بقوله:

وما بين الشمس وهذه السلحفاة التي هي أنا

تتطاير أوراقٌ مبلّلة

من بلّ لها بالدموع؟

ومن حفر قبري هنا على الضفاف؟

بينما أمواج الماء قريبة

ويمكنها أن تلامسني؟^(١)

ما بين الأمل وفقدانه يُختم النصّ بحيرةٍ ودهشةٍ، فشعرية السؤال ليست ساذجة بسيطة عند الماجدي، وإنما هي حوكٌ فني لإحساس صادق اجتاح ذاته، فبعض المبدعين فهموا الفن ((على أساس أنّه محاولة لنقل شيء تخفق اللغة والتعبير الاعتياديان عن فهمه، لذلك لجأوا إلى طرق عديدة في التعبير عن ذواتهم ومن بين تلك الطرق ابتداع سنن جديدة في التعبير من خلال إيجاد دلالات مكتشفة غير الدلالات المتعارف عليها في كتب المعاجم واللغة))^(٢) فكانت من بينها دلالة السؤال التي أغنت متخيلهم الشعري، وقد عُدّت عند

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٥٥٠.

(٢) ملامح أسلوبية في قصيدة النثر التسعينية في العراق: د. جاسم حسين الخالدي، الأقلام، ع٢، ٢٠١٠م: ٣١.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

الماجدي (بؤرة النص) ومركز تفجير الدلالة، إذ تفجرت الدلالة بالسؤال الاستهلاكي والختامي ليكون النص بأكمله نزعة شعورية نابعة من تدفق عاطفي صادق، وانعكاس نفسي لذاته، فيقف مرة أخرى وهو يصف الضعف والعجز الذي انتابه وسيطر عليه حتى أصبحت أوراقه الهاربة مبللة بدموع اليأس والأسى، الذي أعقبه بـ(من حفر قبري هنا على الضفاف؟) (بينما أمواج الماء قريبة ويمكنها أن تلامسني؟)، فقد وصف الحزن الذي انتباه من تصدعات الواقع ومرارته بقبر وسط الضفاف يمثل الموت ببعده المجازي، إلا أنه يستثني كلامه بأن الأمل والسعادة يمكنها أن تلامسه فلماذا أبعدها عنه؟ ، فالتساؤل لا يزال قائماً حتى ختام النص فالماجدي لم يصرح عن هؤلاء الذين أبعدها سعادته وهي قريبة وإنما تركها للقارئ.

ومن خلال التأمل في النص يمكن القول إن الظروف التي أحاطت بلاده والحروب المستمرة التي أقامها الحكام أضاعت مجد البلاد وحضارته، هم من أبعدها الرفاهية والسعادة عن شعوبها وجعلوها منبع الأحزان والأسى الذي طغى على نتاجهم الأدبي واستطاعوا أن يوظفوه بشتى الطرق والأساليب.

ومن خلال قراءة نصوص الماجدي التي ورد فيها السؤال بنية أساسية في التشكيل، أفضت القراءة إلى أن البنى التساؤلية في النص الشعري - عند الماجدي - أثرت نتاجه التخيلي وأغناه دلاليًا، فضلاً عن الغاية التحفيزية التي منحت للقارئ، وصار لزاماً أن نشير إلى أن أسئلة الماجدي الشعرية التي أطلقها في مختلف نصوصه أخذت سؤال المتفجع الذي عانى الأسى والألم، مثلما بانث في النصوص أعلاه وما وردت في نصوص أخرى (*).

(*) ينظر: على سبيل الذكر الشواهد في (٣١٢، ٣٩٧، ٤٢٣، ٥٣٥، ٥٤٨، ٥٦٢، ٦٢٠)

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

المبحث الثاني

التخيل الشعري وجمالية الأسطورة

يتحتم علينا في بادئ الأمر الوقوف على مفهوم الأسطورة، كونه من المفاهيم التي تعددت حولها الآراء، ولكن رغم هذا لا تخرج عن كونها ((حكاية مقدسة يلعب أدوارها الآلهة، وأنصاف الآلهة أحداثها، ليست مصنوعة أو متخيلة، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة، إنها الأفعال التي أخرجت الكون من ظلمة العماء، وهي حكاية مقدسة انتقلت من جيل إلى جيل بالمشافهة))^(١)، يتضح من هذا المفهوم أنّ الأسطورة ما هي إلا محاولة كشف وتنقيب للكون و((الشعر مثل الأسطورة ناتج عن محاولة لفهم العالم))^(٢)، ولهذا فقد وظفها الشعراء على مرّ العصور في أشعارهم ليمتصوا منها دققها الرمزي ودلالاتها الإيحائية، لا سيما أنها في نظر أدونيس هي ((نقطة التقاء بين الظاهر والباطن، المرئي واللامرئي، وهما إذن نقطة إشعاع، مركز حركي ينتشر في الاتجاهات جميعاً، وهما في الوقت نفسه يعبران عن مستويات مختلفة من الواقع بكليته))^(٣).

إنّ الحديث عن الأسطورة حديث شائك، وطويل، إذ نجد ملامحها حاضرة في الشعر منذ العصر الجاهلي حتى وقتنا الراهن ف((الأسطورة لا ينحصر وجودها في الشعر العربي الحديث، لأنّها ليست آلهة وقوى خارقة بل بناء معين تنظمه نماذج أصيلة تضم في إطارها الأدب، ومن هنا يمكن أنّ يدرس أدبنا العربي القديم دراسة أسطورية تراعي الظروف التي تنشأ فيها الأدب))^(٤).

(١) مغامرة العقل الأول، فراس السواح، دار علاء الدين للنشر والتوزيع - دمشق، ط ١ (د. ت): ١٩ - ٢٠.

(٢) الأسطورة في الشعر الأردني الحديث، أحمد خليفة، الجامعة الأردنية - الأردن، (د. ط)، ١٩٩٦ م: ٤٨.

(٣) الصوفية والسريالية: ١٥٦.

(٤) أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، الجامعة الأمريكية - بيروت، (د. ط)، ١٩٧٤ م: ١١.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

فظروف الأدب في العصر القديم تختلف عن ظروفه في العصر الراهن وبالنتيجة فإنَّ هذا الاختلاف أدَّى إلى اختلاف توظيف الأسطورة ما بين العصور، فقد كان توظيفها في العصر الجاهلي توظيفاً بدائياً ينمُّ عن حالة شعورية أثارت دهشة الشاعر وغالباً ما تكون تجاه الكون ورموزه، ويمكن ((القول إنَّ الأسطورة تنبثق من حالة ذهنية يلعب فيها الوهم، والخرافة، والوساوس النفسانية، وهي تمثل علاقة الإنسان بالكائنات وفي ضوء هذا نرى الأسطورة عند العرب الجاهلين تمثل آراءهم مشاهداتهم في الحياة ومصدراً لبنات أفكارهم، الهتمهم الشعر والأدب وكانت الدين والتاريخ والفلسفة معاً))^(١).

ومن هنا انطلقت الأسطورة في الشعر العربي رغم بداياتها الساذجة التي أثارها الشعراء الأوائل في أشعارهم حتَّى تطورت شيئاً فشيئاً عبر العصور لتصل ذروتها في العصر الحديث حيث جعل منها شاعر الحداثة عالماً رحباً استلهمها كأداة في التعبير الشعري لتكون وعاء تستوعب أفكاره السياسية، والدينية، والاجتماعية، بصور رمزية بسبب الظروف التي أحاطته، وبالنتيجة فإنَّ لجوء الشاعر المعاصر إلى الأسطورة ما هو إلَّا ((استحضار للبطولة الفانية وحنين لها، واشتياق لتاريخ غير ملوث بالطغاة والظلمة، وعندما تستدعي البطل الأسطوري أو الحكاية الأسطورية، عبر القصيدة فإنَّ توقاً شديداً يدفعنا لنقمص هذا البطل باعتباره المخلص من هذا الواقع))^(٢). والماجدي من بين هؤلاء الذين شُغِفوا بالأساطير وتوظيفها في نتاجهم التخيلي، فقد عُدَّتْ ثيمة أساسية في النصِّ، وإنجاز مهم في تجربته الشعرية لما حققته من إثراء النصِّ، وإغنائه دلاليًا وجماليًا، ومنحته تجددًا مستمرًا لما فيها من أبعاد متعددة. وقد بدت الأسطورة واضحة في نصوصه فمن يقلب

(١) ملامح أسطورية في الشعر الجاهلي، محمود شكيب أنصاري، آفاق الحضارة الإسلامية، العدد الخامس والعشرون، (د. ت): ٩٨.

(٢) الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف، ديانا ماجد حسين ندى، (رسالة ماجستير)، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا - فلسطين، ٢٠١٣ م: ٨٦.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

مدونته يجدها زاخرة بمختلف الأساطير، وقد بدا شغفه واضحاً من خلال نصّه المعنون

بـ(شوكة خفية) الذي يقول فيه:

في كل أسطورة شوكة خفية

تنغرز في القلب

نشعر بلذتها أولاً

وبعد وقتٍ نشعر بألمها

كيف دسّوها بين الكلمات^(١)

يستدعي الماجدي في نصّه الأسطورة لا بوصفها مقولة تاريخية تفصح عن حكمة ما بل بوصفها سلوكاً أو نتاجاً فكرياً ناجماً عن إرهاب فكري، فكلُّ أسطورة تحكي بنييتها السردية صراعاً داخلياً عنيفاً يبحث فيه إنسان الأسطورة عن خلوده وبيئته به عن سلطة الزمن فالأشواك هي عقبات النمو المعرفي أو الضريبة المعهودة لشقاء العقل المستديم، فالشعر هنا يستعيد فلسفة ((حكاية جرت كأنّ القصيدة هنا تسرد وتحيل على مرجع موضوعي محسوس، وتنقل بالتالي خطاب الشعر من كونه خطاباً تأملياً ينتقل بمعناه من الظاهر إلى ما وراء الظاهر، إلى خطاب يحكي سيرة ليتجاوز بمعناه ما وراء الظاهر إلى الظاهر، أو يتجاوز التأملي إلى المحسوس))^(٢)، محاولة منه في تشخيص السرديات الكبرى المجردة وإنزالها إلى عالم مرئي مقيس بأدوات الحس.

إنَّ حبَّ الماجدي وولعه بالأساطير انبرى بشكل واضح في هذا النصّ إذ بدا تأثيره واضحاً من خلال أسطورة حياته الشخصية، بل الأكثر من ذلك جعل كلِّ حدث أسطورة

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٦٢.

(٢) في القول الشعري الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع، د. يميني العيد، دار الفارابي - بيروت، ط١، ٢٠٠٨ م:

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

يفوح منها الألم حينما رمزها بالشوكة الخفية، إذ قال: (في كل أسطورة شوكة خفية) نراه يتحدث بشكل صريح محاولاً جعل الماضي أسطورة، لما تراود في نفسه من صور حزينة مؤلمة تظهر بين الحين والحين فيجدها - الصور - حاضرة في ذهنه، منغرزة في قلبه، مدسوسة بين سطوره وكلماته، ويبدو الرابط واضحاً بين (الأسطورة - الألم) إذ كلاهما يعيشان في نفس الماجدي ولا يتمكن من نسيانهما، لذا قرن حياته بالأسطورة وجعل منها أسطورة شخصية مصرحاً عن ذلك بقوله:

لن تكون أسطورتني الشخصية خالية من الأشواك ولكن . .

من أين لي مهارة إخفاء شوكتها؟

ومن أين لي عبقرية أن أكون مثل نهرٍ

أو أن أكتب مثل برق؟

البساتين تموت

والأنهار تجفّ

والأرانب تجوع

والأيام تهرم

وأسطورتني أقرب ما تكون إلى مزحةٍ

أرسلها لي أشباحٌ بئسوا مثلي^(١).

نلاحظ محاولة الماجدي في الولوج إلى عالم الأسطورة الحكائي عبر خياله الخصب الذي ترجم فيه مسيرة حياته الشخصية، وما فيها من أحداث ومواقف أسرت قلبه حتّى كادت تطفو على سطح النصّ فيُصرّح علناً بقوله (لن تكون أسطورتني الشخصية خالية من الأشواك)، وهذا ما أوحى للقارئ من الوهلة الأولى أنّ واقع الماجدي الآن الذي عاشه

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٦٣.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

مكتظاً بالأحزان؛ لأنَّ الشعر بوصفه بنية لغوية تحوي على عناصر إقناعية وعناصر حمّالة للأخبار، يتسيّدُها نوع من الانزلاقات في تراتبية الوظائف النصية تبعاً لتغيير في نمط القراءة^(١)، ليعبّر عن لحظة شعورية آنية اجتاحت ذات الشاعر ولكن ما يثير الماجدي هنا ويدفعه للسؤال مهارته في إخفاء الألم، ودهشته من مواكبة سيره للحياة، رغم شتات وموت كلّ شيء من حوله، فما (موت البساتين، وجف الأنهار، وهرم الأيام) إلّا دلالة واضحة على بعد الأشياء الجميلة التي تزهر بها الروح، لذا نراه يختم حكايته الخيالية بالأسطورة، ولكن أيّ أسطورة ليست تلك التي تبعث المتعة، والسعادة، والشعور بالارتياح، وإنّما تصوير بائس تتمثل بصورة الأشباح.

وبهذا استطاع الماجدي أن يوطر صورة خيالية متمثلة بالأسطورة بغض النظر عن شكلها أو نوعها، ليمنح النصّ لذة لا متناهية ويعطي القارئ متعة القراءة، ليببدو إعجابه بعالم الأساطير الذي طغى وبشكل لافت في مدونته الشعرية، إذ جاءت معظم النصوص معنونه بأسماء أساطير مختلفة.

وهذا ما وجدناه في نصّه المعنون بـ (خذ فمي أيها الهرمسي) الذي يقول فيه:

خذ فمي أيها الهرمسي

وأعطني قلبك

إعطني هيكَل الروح

وخذ أدعيتي

إعطني اللين . . وخذ القسوة

من زمن وأنا أراقبُ معبدك البعيد

ذلك الذي في الأعالي

(١) ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب: ٣٠٠.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

أو عند النهر^(١)

يتبين من قراءة النص أن الماجدي يلج عوالم الأسطورة، إذ وظّف (أسطورة اليونان القديمة هرمس)، بوصفه ((رسولاً قادراً على تجاوز العقبات الأنطولوجية بسهولة ويسر، وهو ربُّ الأحلام، ووسيطٌ بين اليقظة والحلم، وبين النهار والليل))^(٢)، لتكون الوعاء الذي يسوق إليها أفكاره فمن خلال المونولوج - الذي يفتح به النصّ يظهر تدمره من الواقع وبحته عن الخلاص، وهذا ما بينته ثنائية (الأخذ، والعطاء)، إذ مثلت محاولة للخروج من عالمه المزدري المليء بالأحزان في قوله: (خذ فمي وأعطني قلبك)، فيبدوا نفوره وسأمه باستلابه قلباً وروحاً خالية من الهموم.

ولم يكتفِ عند هذا الحد فالحوار قائم إذ يواصل طلبه بأخذه اللين وإعطاء القسوة، لربّما تكون كناية أراد بها الابتعاد عن الأشياء المحسوسة التي كدرت خاطره، ولاسيما الظروف التي وقفت عائقاً في تحقيق الأشياء الجميلة، ويأخذ منه القسوة كناية عن الأشياء المعنوية فاستعار لنفسه فضاءات يستطيع أن يترنح من خلالها هنا وهناك في عالم فسيح بعيد عن تلك المشوبات والازدراءات التي لطالما أرقته وحجّمت أحلامه وبعثت الضجر فيه والحزن.

ولم يجد مخلصاً من هذا الحزن سوى العالم القديم، وهو عالم الأسطورة بوصفها ((قصة ساحرة أو متفوقة يمكن أن نستقي منها نوعاً مقبولاً لفهم الحياة ككلّ، أو لتحديد غايات محددة))^(٣)، في ذهن الشاعر عبر فلسفة خيالية متمثلة في هذا النصّ حاول بها

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٥٥٩.

(٢) فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقيا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، د. عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع - القاهرة، ط١، ٢٠٠٧ م: ٢٦ - ٢٧.

(٣) الأسطورة والأدب، وليم رايتز، ترجمة: صبار سعدون السعدون، مراجعة: د. سلمان داود الواسطي، دار الشؤون ثقافية - بغداد، ط١، ١٩٩٢ م: ١٢٩.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

الابتعاد عن الأشياء المتعارف عليها، والتقاليد الكلاسيكية المتمثلة في الصور الشعرية
ليعطينا صورة أبعد من ذلك صورة فلسفية أسطورية وهذا ما تمثل في قوله:

إعطني ما يلزم لعبور النهر

إعطني الجوهر وخذ الكلام

فقد نسيتني الآلهة عندما سكرت

وضعتني جنب الشجرة وهي أكثر مني ثباتاً

وضعتني عند البحر وهو أكثر مني جموحاً

أخطأت الآلهة حين وضعتني في البيت^(١)

إنَّ الواقع المكتنف بالأحزان ضخم من حجم الألم في نفس الماجدي، إذ أدى إلى
ارتفاع صوت المونولوج فبدأ النصُّ كأنه مناجاة للخلاص من شيء مهول شديد الوطأة،
فنراه يخاطب الشخصية الأسطورية (هرمس) بطاقته السحرية الخارقة الحدود في سبيل
الخروج من أقطار العالم الثقافي الذي نشأ المرء في كنفه وانغمر في قلبه^(٢)، لينقذ نفسه
من وحل الحزن الذي مثله قوله: (إعطني ما يلزم لعبور النهر) فالدلالة التي انبثقت من
نصّه الشعري تفصح عن غرق الماجدي وحزنه التي أكدته العبارة اللاحقة (إعطني
الجوهر وخذ الكلام)، إذ أعطت ذات المعنى فبحثه عن الجوهر ما هو إلا أمل يرجوه
الشاعر ويبحث عنه مقابل أن يأخذ منه الكلام، ويتمُّ الماجدي نصّه بلغة رامزة مكثفة
الدلالة، إذ يقول:

وأنا لا قرار لي

وأخطأت حين وضعتني جنب امرأة

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٥٦٠.

(٢) فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر: ٢٧.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

وأنا منشغلٌ بكيميائي

كانت الآلهة سكرانة

حين أَلقت شيئاً منها في داخلي^(١)

إذ نراه يتحدث عن الآلهة ليحملها العبء الأكبر فيما حل به ويرميها بالخطأ، وأنَّ حديثه عن الآلهة جاء رمزاً للسلطة أو السياسة لاسيما حين نعتها بالسكر، الذي دلَّ على تخبُّطها وضياح من حولها، لذا نلحظ نفوره من كلِّ الأمكنة التي وجد نفسه بها مجبراً فلا يرتضي لنفسه السكينة والارتياح المتمثل بـ (الشجرة)، إذ تبدو سكينته وقتية زائلة، وكذلك يرفض وجوده في البحر، لأنَّ البحر رغم جموحه وعمقه يظل أقلَّ شأنًا من نفس الشاعر، فالأول أيَّ (البحر) له قرار رغم ما به والماجي هنا لا قرار لفكره ولعواطفه، أمَّا المكان الآخر الذي ينتقل إليه عبر تقانات الأسطورة الذي بدا أكثر وطأة وخوفاً في نفسه فلم يقنعها لاستسلام للحياة التقليدية التي تمثلها بيت وامرأة دون أن يكون له قرار وبصمة في هذا العالم، ربَّما لأنَّ طموحه أعمق وأسمى من كلِّ الذي ذكره، وبالنتيجة فبعد أن تضيق كل السبل لن يجد مخلص يتوعد به سوى (هرمس) الذي استجده به بقوله:

وها أنا أتوعدك أيها الهرمسي

وأصعد إليك ببسالة

لأعرف ما الذي حصل! ^(٢)

إنَّ تيه الماجدي بدا واضحاً في ختام النصِّ، لذا اتخذ من الأسطورة معادلاً موضوعياً لإسقاط همومه وشكواه ، فنصّه يوحى للقارئ وكأنَّه يسير في ليل حالك الظلام تشوبه الضبابية من كلِّ جانب، لأنَّ ((اللجوء إلى الأسطورة في الفكر العربي المعاصر،

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٥٦٠.

(٢) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٥٦٠.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

هو استحضار للبطل الفاتنة وحنين لها، واشتياق لتاريخ غير ملوث بالطغاة والظلمة، وعندما يستدعي البطل الأسطوري أو الحكاية الأسطورية عبر القصيدة فإن توقاً شديداً يدفعنا لتقص هذا البطل باعتباره المخلص من هذا الواقع^(١)، وبهذا يكون الماجدي قد نجح في توظيف تلك الأسطورة الخيالية عبر اللغة، وتماهي العاطفة، وغلبة الروح الشعرية، ليشكل صورة ذات فضاءات متعددة في ذهن القارئ.

ونراه في نص آخر من مدونته الشعرية يأخذ القارئ في فضاء جديد استوحاه من أساطير بلاد الرافدين حمل عنوان (البحث عن التخبول) يقول فيه:

كأنك آخر الحكماء السبعة ذوي الشعور الكثيفة
ولكن لماذا تبحث عن (التخبول) هذا كتاب أسود لا يعرف
أحد في أي العربات أختفى وأين دفن؟
إنه كتاب الأحلام والأحزان^(٢)

اختطف الماجدي القارئ من عالمه الواقعي ليجر به إلى العصور القديمة، إذ افتتح النص بالحديث عن شخصية أسطورية وهي شخصية (انكي) إله الماء والحكمة، بلغة متينة تلامس المشاعر وتمس شغاف القلب، ليعبر من خلالها عن ما راوده من إحساس تجاه الواقع، فقد بدا نفوره واضحاً في النص من خلال البحث والتفتيش عن (التخبول) الذي عنون به القصيدة، و(التخبول) مصطلح جديد لن يرد في قاموس العربية مطلقاً، ولا في السياقات التقليدية، وإنما اشتقاق جديد اجترحه الماجدي من كلمة (خبل) على وزن (تفعل) على غرار تلمود من تلمد أي تعلم في اللغة العبرية.

(١) الأسطورة والموروث الشعبي: ٨٦.

(٢) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٣٩٦.

الفصل الثالث

أشكال المتخيل الشعري

فالماجدي حاول أن يعمل لنفسه اشتقاقات جديدة في العربية بأوزان واشتقاقات قد تكون غير عربية بحثاً عن مفازات إبداعية جديدة لم يفتن لها المتخيل العربي قبله، ولكن ما الذي أراده بـ (التخبول) في النص الذي بين أيدينا؟ ، من خلال القراءة المتأنية للنص ينكشف المعنى شيئاً فشيئاً فقد بدا نصّه بتشبيهه (انكي) بآخر حكماء الفلاسفة لحكمته التي عُرف بها، ثم يعاود في السطر التالي ليناقض ما آثره في السطر الأول بتساؤله لماذا تبحث عن (التخبول) هذا كتاب أسود لا يعرف أحد في أيّ العربات أختفى وأين دفن؟.

إذ يستدعي الشاعر في نصّه هذا مدونة الشك الديكارتية بوصفها متناً مجنوناً في زمنها، لأن ديكارت ((طرد الجنون إلى خارج حدود الثقافة، وجرده من لغته ونزل به إلى مستوى الصمت، في سبيل الاقصاء التام التي تطرد الجنون خارج إمكانية الفكر ذاتها))^(١)، والجنون في ماهيته ينطوي على نوع من السعي إلى صورة من صور الفكر، لذا يلزم العق والجنون كلّ منهما الآخر ملازمة لا انفصام لها، والجنون لا يحدث إلا داخل عالم من الصراع أي صراع الأفكار^(٢).

لذلك فالبحث عن (انكي) يشبه تماماً البحث عن الإنسان المختل عقلياً الذي يسير بصورة عشوائية في الطريق، فالمعنى الدلالي في البحث عن (التخبول) يجتمع مع البحث عن (انكي) فالبحث عنهما دون جدوى، بل أكثر من هذا فقد رآه حلماء يبعث في نفسه الحزن والألم، ولم يجد من مخلص لهذا الألم سواء (انكي) فقد يناديه بيااء النداء، ويستجده بقوله:

يا قصر أبسو . يا قصر أبسو لماذا أغلقت أبوابك بوجهي

(١) الجنون في الأدب، الإيمان بالحقيقة هو الجنون بعينه، رشا حمود الصباح، مجلة عالم الفكر، مج ١٨، ع ١، ١٩٨٧: ٥.

(٢) ينظر: الجنون في الأدب الإيمان بالحقيقة والجنون بعينه: ٣.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

أين أنام هذه الليلة؟ وكيف أشرب خمري؟ ومع من أتحدث؟
أسمعنا أنغامك يا قصر أبسو
في صلصالك المقدس نبثنا
وعلى تلالك كبرنا^(١).

تملك الماجدي شوقاً عارماً لزمان الأساطير في هذه الأبيات بل للصفو الذي اكتنف تلك الأزمنة وظهر بين طيات حروفه من خلال نداء بـ (يا قصر أبسو) وأبسو هو قارب (انكي)^(٢).

إنَّ مناداة الماجدي لقارب (انكي) ينمُّ عن رغبته في الخلاص من زمنه الحاضر فكأنَّه غريق يختنق ويستتجد بمن حوله، فلم يجد منقذاً سوى الأساطير ومعتقداتها لكنه متيقن من أنَّ نداءه دون جدوى فيأسه بدا واضحاً من خلال تساؤلاته المتعددة (لماذا أغلقت أبوابك بوجهي؟ ، أين أنام هذه الليلة؟ ، كيف أشرب خمري؟ ، مع من أتحدث؟) فالماجلي متيقن أنَّ لا أمل من عودة الأساطير ومع هذا يناديها بلسان حاله ليستشعر بالسكينة والهدوء فيحدثه قائلاً:

أيها الحكيم الأطول شعراً . أيها الحكيم المبارك، كتابك
في يدي ولن أعطيه لك، سأنثر كلماته في مجرى النهر
حتى يتقدَّس شاربوه^(٣).

إنَّ تمتمة الماجدي وندائه لـ (انكي) لم يكن بصورة اعتباطية، بل جاء من العتمة والضبابية التي سكنته؛ لأنَّ طريقه لم يكن مفروشا بالورد بل كان مملوءاً بالأشواك

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٣٩٧.

(٢) ينظر: ذو القرنين (النبي المصري الذي طاف بالعالم وعلم الناس الدين والحضارة)، د. حاتم الهمدان، اصداري - اي - كتب لندن، ط١، ٢٠١٥ م: ٥١٨.

(٣) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٣٩٧.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

التي مثلتها الظروف، والإضرابات، من جراء السلطة والحكم، الذي بدا رفضه إليه بصورة رمزية، من خلال تمسكه بكتاب (انكي) الذي سينثر كلماته في مجرى النهر عسى أن يتقدس شاربوه؛ لأنه (إله الماء والحكمة)، وهنا ظهرت فراسة الماجدي في نسج نتاج تخيلي يحاكي العقل بمنتهى اللاعقلانية، فقد عالج موضوعه بكلمات عميقة، وصور فنية، وأسلوب معاصر، بالاعتماد على الأسطورة ف((البشرية لم تعرف أقدم ولا أعرق من الأسطورة لتحكي أحلامها وآمالها، وترسم دنياها المليئة بالتطلع والشادية إلى المعرفة))^(١). تبين من متن البحث أن الشاعر الماجدي أفاد من رمزية الأسطورة، وبعدها السردية، وحمولاتها الدلالية التي أسبغت على نصّه الشعري بعداً غرائبياً يقترب من السحر، والأسطورة في شعر الماجدي لا تحضر بوصفها علامة إغوائية سطحية القيمة، بل هي تمثل روابط بنيوية ذات أهمية بالغة في تثوير المعنى واكسائه بهالة من نور، فتمنح النصّ إشراقاً شعرياً؛ لأنها في جوهرها البنيوي تمثل يقظة الطفولة والوعي الأول للعالم، إذ اشتغل الشاعر خزل الماجدي على استيعاب دورات الحياة عن طريق الرجوع إلى جذورها الأولى، ودهشتها اليافة، ورؤيتها الفاحصة، التي تنقل المجرّد من حقله الوجودي المثالي، إلى عالم الوجود الحسي المتجسّد باللّغة، إنّها - أيّ الأسطورة - في شعر الماجدي قد تحولت بنزعتها السحرية إلى عقل شعري متشرب في ماهية الشعر وبنيتها اللّغوية، وهذا يحقق هدف الماجدي من الشعر الذي يريده كشفاً صوفياً، أو إشراقاً عرفانياً، أو غنوصية ذات وعي حديث.

(١) أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، فاروق خورشيد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع (٢٨)، ٢٠٠٢ م: ١٩.

الفصل الثالث

أشكال التخييل الشعري

المبحث الثالث

التخييل الشعري وتوليد المعاني

انمازت نتاجات الشعراء الحداثيين بالانفتاح، والرمزية العالية التي شرّعت الباب على مصراعيه للقارئ من أجل الوصول إلى المعنى المراد، من خلال استتطاق النصوص وتأويلها، وبهذا أصبحت سلطته على النص أقوى بكثير من سلطة الشاعر، هذا ما أتاحتها المناهج النقدية الحديثة منذ ظهور النبوية وإعلانها عن (موت المؤلف) التي أدت إلى تعدد قراءات النص الواحد فمع كل قراءة يولد معنى جديد يختلف من قارئ لآخر، ولكن مع هذا ((لا يمكن للقارئ أن يشطّ في تأويله لمعاني النص وأن يقوله ما لم يقله بحجة أن هناك تعدد للرؤى والدلالات، وإلاّ لانتفى الدرس النقدي وصار النصّ مرآة يرى فيها أيّ قارئ ما أراد أن يراه عمداً))^(١)، لأنّه على القارئ الحقيقي أن يقارب النصوص بوعي مجرد خالٍ من القبلات والرؤى الأيديولوجية التي تقضي على النصّ ما ليس فيه وتبتعد بالنقد عن معايير الجمالية.

وقد أولى الدرس النقدي التأويل اهتماماً بالغاً إذ حظي بالانتشار في الدراسات المعاصرة سواء كانت غربية أم عربية، إذ نجد مصطلح التأويل في الدراسات الغربية شائع منذ زمن بعيد وإن كانت البدايات فلسفية، وسرعان ما ظهر في الساحة العربية كمصطلح نقدي في الدراسات الأدبية المعاصرة، وإن كانت له جذور أولى في الدراسات القديمة، ولسنا بصدد الحديث عن بدايات النظرية واختلاف الآراء فيها بقدر ما أفضت إليه الدراسة من نتائج، ففي كلا الدراستين لم تخرج عن كونها ((تشكل إنتاج الدلالة، المرتبطة

(١) هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر (محمود درويش نموذجاً)، محمد مراح، (رسالة ماجستير)، جامعة وهران، كلية الآداب، اللغات والفنون، ٢٠١٢ - ٢٠١٣ م: ٥٨.

الفصل الثالث

أشكال التحليل الشرقي

بالفهم))^(١) الناجم عن اختلاف وجهات النظر أو زاوية الرؤية، لذلك تعددت دلالات النصّ بتعدد القراء تبعاً ((لتباين مرجعياتهم الثقافية والمعرفية، الفلسفية، النفسية، التراثية والأنثروبولوجية، هذا المخزون التراكمي والثراء المصدري يمدّ الناقد بمجموعة من الآليات النقدية، التي بدورها تسمح للنصّ بالتمدد في أطر المعرفة الإنسانية، وانساقها داخل الجغرافيا والتاريخ والخيال، ذلك ما يفسّر خصوصية العطاء الدلالي اللامتناهي للنص، ويكسبه الدفاع عن وجوده في الزمان والمكان رافضاً الموت باسم الشرح، أو التفسير، أو أيّ مسمى كان، تاركاً الاستئناس الوحيد لفضاء التأويل لا غير))^(٢).

فلا يمكن بأي حالٍ من الأحوال أن تتشابه القراءات النقدية المسلطة على النصّ الواحد، لأننا بذلك قد نقلنا النقد من حقل العلوم الإنسانية إلى حقل العلوم التجريبية التي تتعامل مع المختبر وتصل إلى نهايات حتمية لا شكّ فيها، إنّ النقد الأدبي في صلب ماهيته وجوهره الجمالي، هو مدونة معرفية تكشف عن أسئلة النصوص وتجيب عنها عن طريق ((اجتهادات قرائية من القارئ، تتغير وتختلف لا بموجب المزاج وتغيراته، ولكن حسب اختلاف الاستجابات الثقافية، والمعرفية، والذوقية، من حال إلى حال ومن جيل إلى جيل، مما يجعل إشارة حرة، ووحدة من نظام، ونقصاً يتكامل، وقد كان قبل إشارة مقيدة ونظاماً مغلقاً وكاملاً محصوراً))^(٣)، ضمن ذهن منتج المبدع إلّا أن دلالات النصّ تتغير وتتطور تبعاً لفطنة القارئ النموذجي، الذي يمكنه أن يستخرج من النصوص الأدبية نظاماً معرفياً تاماً يكشف به عن الانقلابات المعرفية والتغير الثقافي.

(١) نظرية التأويل في الفهم العربي: د. عبد القادر فيدوح، جامعة البحرين: ٣٦.

(٢) هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر (محمود درويش نموذجاً): ١٦.

(٣) القصيدة والنصّ المضاد، د. عبد الله الغدامي، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط١، ١٩٩٤ م: ٩٩.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

ويستأنس القارئ في نصوص الماجدي، لأنّه يترك المعنى عائم فيه، مما يفسح له المجال والحركة في التأويل واستنباط المعنى، وهذا ما وجدناه في نصوص عدة من مدونة الشعرية، وقد تجلّت في نصّه المعنون بـ (كان معنا ماس الليل) الذي يقول فيه:

تحت وابل المطر

أحافظ على اشتعال شمعتي التي في أعماقي

الناس مثل أعمى يركض هنا وهناك

ذهبت بنا الأيام ونحن نسوطُ بردَ أحاديثنا

ونمعن في دفن أسرارنا

نسينا الصحائف في داخلنا

وتكوّم فينا وجع غريب

كيف طردنا أهوالنا وفرشنا بساطنا دون خوف^(١)

ينجم عن النص السابق مدونة نقدية حادة وحاذقة، صيغت بلغة شعرية وجدانية طافحة بالجمال، استطاع الشاعر عن طريقها أن يثوّر معنى خالداً في ضمير الإنسان، إنّه يتحدث عن مفهوم الحرية الغائبة أو المصادرة من السلطة؛ لأنّ انتقاء الشاعر لأفعال قصدية مريدة مثل (يركض، ونسوط، ونمعن، ونسينا، وتكوّم) تدلّ على توغل السلطة في سيكولوجية الإنسان وهيمنتها على مصيره البشري، لكنه يمرر بين الحين والآخر مقولات تكشف عن اعتزاز الإنسان بجوهره كما في قوله (أحافظ على اشتعال شمعتي التي في أعماقي)، لكنه فعل فردي بدليل استعماله صيغة الضمير المفرد (أحافظ)، بينما الأفعال الأخرى ذات ضمير جمعي، وزادت الاستعارات الجمالية الصادرة عن مخيلة فنية) نسوط برد أحاديثنا، نمعن في دفن أسرارنا، تكوّم فينا وجع غريب) من تسوير النصّ بأسى

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٦٩.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

شفيف يكشف عن مقدار التوحش الهائل الذي استنزف ضمير الإنسان، فينهى الشاعر مقطوعته الشعرية بمقولة مفارقة لا تمت بصلة لما سبقها (كيف طردنا اهلنا وفرشنا بسلطاننا دون خوف)، ولعلَّ الشاعر بحدسه الفني، ورؤيته العميقة، يخبر عن فشل التغيير الناجم عن صدفه قدرية أو انقلاب معرفي دون مقدمات منطقية، ومن جانب آخر لعلَّ الجملة الأخيرة تعلن عن عدم يأس الشاعر، وأنه لا زال يتلمس وهج الأمل في أعماقه لكنه لم ير سوى ألم راقد فيه من تحالف وتكاتف البلدان الأخرى بغربها وشرقها ضد بلده، إذ يقول:

لقد هجم علينا أسدٌ قادم من الشرق وحصانٌ قادم من الغرب

وتداعت بيوتنا

كنّا نياماً وما زلنا

تدبرّنا جمرة الروح لكنها انطفأت

كان معنا ماس الليل

وكنا نهىء كأس أشواقنا

وكانت حماساتنا تتصل بأخر عرقٍ نافرٍ أثقلته المراثي

نتقلب الليل كله

وأحلامنا في المهبط^(١)

نلاحظ في النصّ علاقة تواشج معرفي ودلالي مع الأبيات السابقة، وهذا التواشج ناشئ من الوعي العميق عند (الماجدي) الذي لا يغادر موضوعه حتّى يكمل بنيته الدلالية، إذ ينتقل في هذه القطعة الشعرية نحو تأثيث خطأنا البنيوي الناجم عن قناعاتنا نحن في تثبيت الواقع البائس، وترحيل مشاكلنا وتحميلها الآخرين في نوع من التكرار للمسؤولية

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٦٧٠.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

الإنسانية، فيحكي الماجدي جرحاً توغل في أعماقه بلغة الرمز ليترك للقارئ حرية التأويل، إذ تبرز القراءة التأويلية دلالة تنم عن وجعه وازدراؤه وضجره من المآلات القبيحة في وطنه الجريح.

ويعلل الرجل سبب هذا الخراب بـ (لقد هجم علينا أسدٌ قادم من الشرق وحصانٌ قادم من الغرب)، وكأنني به يجعل العراق بؤرة للصراع بين الشرق والغرب، لكنه لا يفصح عن مساهمة أبناء جلدته بهذا الخراب؛ لأنه لا يريد أن يكتب نصّاً مقالياً فجاً، بل يسعى نحو إنشاء عمارة لغوية، برؤية هندسية شعرية، تلمح دون أن تفصح وتوجز وتأول، لذلك كانت جملة الإخبارية (تداعت أيامنا، كان معنا ماس الليل، وكنا نهىء كأس أشواقنا) جملة محملة بالإشارة والترميز إلى ما هو مخبوء ومسكوت عنه في ثقافتنا وطريقة تفكيرنا، وقامت الاستعارة الجميلة في قوله: (وكانت حماستنا تتصل بأخر عرق نافرٍ أثقلته المراثي)، وهي استعارة كافية في نظري من قبل (الماجدي) لتعرية وعينا الفجائي الذي اعتاد ندب الحظ وترسيخ مفهوم الظلم وإيكال الأخطاء التاريخية إلى مصادر مجهولة دون التفكير مرة واحدة في جهازنا المعرفي وخرائط تفكيرنا، أنها قصيدة شعرية تعرينا بامتياز وتجنح نحو كشف ترهلنا الثقافي، لذلك تبددت الأحلام وذهبت في المهبط، فالنصّ ذو طابع نقدي تبطنه اللغة الإيحائية الرمزية ليؤدّد القارئ المعنى المراد؛ لأنّ التوليد الدلالي ما هو إلّا إبداع المتكلم لتراكيب دلالية تختلف من تلك الدلالة التي تفيدها البنية المعجمية المعروفة، بين أفراد الجماعة اللغوية، بتوليد معاني جديدة، تحمل قيماً دلالية مغايرة، استوجبتهما سياقات ومقامات لغوية، لم تكن تحقق في مدلول البنية المعجمية قبل ذلك^(١).

(١) ينظر: التوليد الدلالي (دراسة للمادة اللغوية في كتاب شجر الدر لأبي الطيب اللغوي) في ضوء نظرية العلاقات الدلالية، حسام البهنساوي، مكتبة زهراء الشرق - القاهرة، ط١، ٢٠٠٣ م: ١٠.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

وفي نصٍّ آخر بعنوان (جثتي الحيّة) يدفع الشاعر القارئ نحو القيام بلعبة التأويل من أجل الكشف عن الدلالات الخبيئة في بنية النصّ، يقول فيه:

أرى جثتي

وأفك عنها أربطة القماش

النور يزداد وأنا أتلوى

لماذا أنت راقد في المياه

الصغير المكسّر على الملامح الواجمة

مكامن البذور في الجروح

غداً تترك مناراتي مقيدةً بالمساء

فرّت الرياح تاركة جسدي لرفيف الملائكة ولما هو فوق الشعر

تريثتُ وأفاق وردي الدفين ونهري هو تحت لساني

حين الليل الذي يغطي مستنقعاتي^(١).

ينطلق الشاعر في نصّه هذا من تقانة المفارقة الجمالية (جثتي الحيّة) وهو يعنون نصّه الشعري سعياً منه إلى إثارة انتباه القارئ، وخلق نوع من الفهم الإشكالي، وكأنّي به يدعونا منذ البدء إلى التسلح بمرجعية ثقافية عالية تمكنك من استيعاب ما يقول، لينكشف للقارئ بقدرته على تأويل النصّ فجيرة الشاعر وفجيرة القارئ معاً، فالشاعر لا يتحدث عن جثة بعينها إنّما يبلغ عن جثة سياقية متغولة ومتوغلة في سيكولوجية المجتمع كلّها.

إذ يسرد الشاعر وجعه بلغة شعرية يعتل فيها أسلوب غريب حين يمنح نفسه (جثته الحية) خيار الكشف عن مساوئها وتوصيف هيئتها الممسوخة بفعل الموت ببعده الثقافي، لا سيما أنّ لغته الشعرية التي ولّد بها الاستعارات الجميلة في قوله: (غداً تترك مناراتي

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٤١١ - ٤١٢.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

مقيدة بالمساء، وفرت الريح تاركة جسدي لرفيف الملائكة)، وهي استعارات جمالية بنسق فكري عالي الجودة، إذ يخبر الشاعر في بنيته الشعرية السالفة عن اغترابه كأساس الحياة غادره (الماء والريح) فأصبح غريباً مقتلع الجذور، لأنه ((لا يشعر أنه في بيته، ولا في عالم وجوده الحقيقي، ويظل يتصور العالم والناس باعتبارهما موضوعات تعكس عالم (الضرورة الموضوعي))^(١) وهذا الفهم الخاص يعكس خضوع الناس للإرادات الخارجية المهيمنة التي تدفع بالإنسان نحو تثبيت واقعه السلبي بدلاً من تجاوز ترسيمات غول السلطة القسرية.

وحين نمنع النظر في بنية النص نجد أن روحه كادت أن تترك الجسد لولا (ورده الدفين، ونهره)، وهي ترميزات مقصودة تخفي خلفها سرديات ثقيلة الدلالة، ف(النهر) بوصفه رمزاً ذا حمولة دلالية مكثفة منح الشاعر نوعاً من التوازن الذاتي عن طريق تأويل هذا النهر المعهود في مخيلته، فالقراءة التأويلية أفصحت عن أهمية الشعر ومكانته عند الماجدي، الذي يعي أن الغموض في بنية النصوص الشعرية يجعلها مدونة قابلة للاستنتاج من حقول معرفية مختلفة، وتتنوع هذه القراءات بتنوع القراء بل يمكن أن تتحول من ((خلال قارئ واحد بعينه، إذ إنه في كل قراءة للنص، قد يجد معنى غاب عنه في قراءة سابقة))^(٢) فيكشف له معنى جديداً في النص، لأنه غير من زاوية الرؤية فاستنطق النص بوجهة نظر جديدة ولدتها القراءة الحديثة.

ويقول في نص آخر ذي هوية حزينة معجونة بالأسى بعنوان: (النهار عابر وكوميدي أكثر مما يجب):

(١) العزلة والمجتمع، نيقولا برديائف، ترجمة: فؤاد عادل، مراجعة: علي أدهم، دار الشؤون الثقافية - العراق، ط ٢، ٢٠٠٤م: ٩٣.

(٢) علم لغة النص، سعيد حسين علوش، مؤسسة المختار للنشر - القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٤ م: ١٤٤.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

وجدتُ الثلج على موقدي تحوّل إلى رماد

كلّ حياتي انقلبت هكذا

أصبح الليلُ معبداً لخرابي

وتناثرت فيه تماثيل الآلهة

لم يعد هناك كتابٌ حجريّ يدون وصايا السماء^(١)

يشدُّنا منذ البدء عنوان القصيدة غير المستهلك المثير والمخيف معاً، على الرغم من أنه عنوان شعري لكنه صيغ بمهارة عقلية فذة، وينخرط النصّ منذ عتبته الأولى بتقانة المفارقة الموحية التي سردت لنا تفاصيل لا يمكن لنا أن نراها في هذا العالم لكن في حياة الشعر من الممكن أن نرى ما تعجز الطبيعة عن إنتاجه؛ لأنّ الشعر بقطبه اللوغوسي يختزل ((روح العالم وعقله وتسري فيه شحنات لا مرئية وأخيلة تتعدى الأفق الإنساني والروح الإنساني لتشمل روح العالم كلّ))^(٢)، فيصبح العالم بتفاصيله المجردة واقعة حسية ذات بعد مادي أشد قبولاً واقترباً من الحاجات الإنسانية، وهذا نلاحظه في قوله: (وجدت الثلج على موقدي تحوّل إلى رماد، وأصبح الليل معبداً لخرابي)، من الملاحظ أن الشاعر الماجدي قد انقلب على الأعراف اللغوية بمنطقها العلمي، ووظف منطقاً الذي يرى بوساطته الأشياء بوصفه - أي جهاز الشاعر المعرفي - هو ناظوره أو عدسته التي يبصر بها العالم، فتحوّلت الأشياء عنده إلى هوية جدية لم يخبرنا التاريخ بها، فلم نسمع أن الثلج بسحره وبياضه ونقائه ودلالته الرومانسية يمكن أن ينقلب إلى هوية رمادية تختزل اللامبالاة والضبابية والفوضى في بعض الأحيان (من الرماد اللون لوتي مصدوري)، وأجهز الماجدي على الليل بوصفه زمناً مرغوباً به للسالكين والمتصوفة والغوصيين كي

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٣٢١.

(٢) العقل الشعري: ج ١ / ١٩٧.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

يتصلوا عن طريق أورادهم برَبِّهم، لكنه جعل الليل معبدَ الخراب، وهي استعارة على الرغم من بشاعته الدلالية لكنها جمالياً استعارة مشوقة وحية، إنها استعارة نجهز على كل الادعاءات الربوبية الزائفة، لتعلن عن نوع من التآله الكسول، والفج المريض.

إذ كشف استتطاق النصّ عن ضبابية الموقف وترحيل الفجعية إلى الليل الخرب بنفوس رواده، وهذا ما جعله يفتش الذكريات الحزينة الراقدة إذ يقول:

افتح الحقيبة وأخرج منها الأوراق التي دَوَّنتُ عليها نبضات روعي وأنشرها على معبد الليل (هل الليل هو الرحم الذي خرجنا منه وسنعود إليه؟)

النهارُ عابرٌ وكوميديٌّ أكثر مما يجب

فتحتُ كنوز الظلام كأني أفتحُ عظاماً أو أكباداً أو أطحالاً

تنبجس من المقطع الشعري السابق رائحة الذكريات والعهود القديمة والتاريخ المخبوء في لا وعيه الشعري، ف(الحقيبة) تحمل في فضاءها المكاني تاريخ الإنسان وتحولاته، إنها تعبير جلي عن التحول والانتقال في حياة الشاعر الذي يخبرنا عن أوراق عجيبة طُبعت عليها رحلته الإنسانية بأقلام الروح، إنها حقبة ترمز إلى ضياعه وخرابه وتتفصح عن الانتهاكات الوجودية التي تعرض لها، ولعلّ جملة (فتحت كنوز الليل كأني أفتح عظاماً أو أكباداً أو أطحالاً) تفصح عن صورة شعرية تؤدي دلالاتها إلى نهايات تراجمية مأساوية فالعظام رميم، والأكباد تعبير عن نكبة الإنسان وشقائه، أمّا (الأطحال) بصيغتها الصرفية العجيبة فهي ترمز إلى المآلات الوجودية للإنسان، بوصفه كائناً بشعته نزعته الوحشية الراغبة في البقاء المادي، لا سيما أنّ الطحال هو بنية جسمية تدلّ على الجمود، وترمز إلى التوقف القسري.

ونرى الماجدي يلجأ إلى ثنائية (الليل - والنهار)، لتكون الوعاء لما أراد التعبير عنه وإيصاله، فيقف متسائلاً مندهشاً بقوله: (هل الليل هو الرحم الذي خرجنا منه

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

وسنعود إليه؟) ثم يردف تساؤله بقوله (النهارُ عابرٌ وكوميديٌّ أكثر مما يجب)، لم يصرّح (الماجدي) بحزنه بل بثَّه عن طريق الثنائية الضدية (الليل - والنهار) التي ترمز إلى (النور - والظلام)، و (الحياة - والموت)، و (الفرح - والحزن) ليترك المعنى عائماً في النصّ، ولكن تساؤله هذا أوحى للقارئ عيشه في دوامة الحزن منذ بداية حياته وحتى النهاية، وما السعادة إلا شعور وقتي سرعان ما يزول، لتبقى الذكريات عالقة تعود بين الحين والآخر التي يراها في كل مكان حتى في ضحكات الأطفال وهي رمز الحياة.

ويكمل الشاعر انهياره الشعري بقوله:

(ليس سوى الومض)

تتبعُ في كركات ابنتي ذلك الخوف

كانت تصلي وهي في حضن الورود

ويخرجُ من قلبها معدنٌ أخضر^(١)

إذ كانت النهاية ك(الومض) دلالة النور والبهاء التي تمضي سريعاً، كأنّ الخلاص من العناء الإنساني هو رغبة مستحيلة الوقوع، لذلك كانت الطفولة بوصفها براءة العالم ونقطته البيضاء في سواده الحالك منجرة رغماً عنها إلى هذا الخراب (تتبعُ في كركات ابنتي ذلك الخوف) الذي لا يشمل ابنته وحدها؛ لأنّ الطفلة هنا هي رمز طفولة العالم والإنسان التي ابتعدت ببراءتها ونزعتها الفطرية عن سلوك الإنسان الحديث، فكان المشهد الشعري أن ينفذ الخوف إلى كركاتها الندية، فالخوف الناجم عن توغل وحش السلطة أصبح بنية عميقة في ذواتنا فصارت رؤيتنا لظواهر العالم وأشياءه مشوبة بهذه النزعة المقيتة التي تجعل منا أشلاء ممزقة في لوحة العالم، والدليل على ما نقول أن صلاة

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٣٢٢.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

الطفولة بطهرها ونقاؤها لا تنتج إلا المعادن الخضراء رمز الصلابة والتحجر، وفي الوقت نفسه تنسف عالم الشعرية والجمال.

إنَّ عيشَ الماجدي وسط هالة الأحزان أدى إلى نبش الذكريات، فطبيعة الذات البشرية تنفر الألم، فكيف بشاعرٍ مرهف الحس حاصرته الأحزان ولم يملك سلطة سوى سلطة القلم التي عبر فيها؛ ليرح قلبه وروحه المتعبة ولكن بطريقة رمزية تكشف دلالتها عن معنى يستفز فينا إنسانيتنا بلغة رمزية جعلت الأدب ((يشير إلى شيء مختلف عن محتواه، وعن شكله الفردي، وهذا الشيء (سياحه) الخاص به، وبه - حصراً - يفرض نفسه على اعتباره أدباً))^(١) يغادر المعهود والمتعارف عليه ضمن سياقات اللغة التقريرية، ويسعى نحو تأسيس مقولة شعرية خارجة عن اللغة وملتزمة بنظامها، فالشعر لا يمت بصلة إلى سلطة اللغة إنه خرق دؤوب، وتمرد مسؤول، وثورة بلا دماء.

إن القراءات التأويلية للنصوص السابقة جميعها ولدت معنى ذو دلالة فجائية، متوغلة في ذات الشاعر، لكنه لم يصرح بها بصورة تقريرية فجّة، بل سعى إلى تعميمها بالطاقة الجمالية الناجمة عن بنيته الشعرية، فنثرها في لغته الشعرية ذات البنى الغنوصية الساعية نحو تأسيس نظام معرفي ترميزي يبتغي أساليباً تعبيرية مغايرة.

وقد وجدنا هذه النزعة الجمالية ذات النزعة الصوفية العرفانية في نصّه المعنون بـ)

السنديانة) الذي يقول فيه:

السنديانة التي في وسط المدينة

تلك التي كنّا نضعُ عليها الزهور والذكريات كل يوم

تفطرت. .

(١) الكتابة في درجة الصفر، رولان بارت، تر: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري - بيروت، ط١، ٢٠٠٢ م: ٦٠٥.

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

لأنَّ جمالنا أصبح أقلَّ

ولأنَّ حريتنا قبض عليها حيوانٌ جريخٌ ولم يتركها

ولأنَّ أسماننا تكاثرت

ولأنَّ كلامنا أصبح ثرثرة^(١)

إنَّ التمعن في النصِّ بموجب القراءة التأويلية يوحي أنَّ هناك معنى يستبطنه (الماجدي) ليتركه للقارئ، فالأبيات عبرت بلغة إيحائية عن حالة التدهور والخراب التي عاشها بلاده خلال حقبة زمنية معينة بسبب سلطة الحكم آنذاك التي صدرت حرية مواطنوها، وأغلقت أفواههم حتَّى أصبح كلامهم ثرثرة دون جدوى، وربما كان هذا أحد الأسباب التي أرغمته على التعبير بصورة رمزية، فلم يجرأ على ما أراد قوله بصورة مباشرة، إذ واصل نصّه بقوله:

هذه السنديانة التي تشبه معبداً أو طوطماً

ظهر في شقوقها نملٌ كثيرٌ

وسالت أصباغها

وشحبت الرسومُ عليها

عيوننا المريضة لم تساعدنا على الصمود

وكذلك أرواحنا الخفيفة

والغبارُ الذي ملأ أدمغتنا^(٢).

اختار الشاعر (السنديانية) بوصفها مقولة جمالية معروفة عند الناس يحتضن فضاءها الشعري كينونة الطبيعة وإيحاءها السحري، ليستعملها في تثوير نقده الثقافي

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٤٧٧.

(٢) المصدر نفسه: ٤٧٨.

الفصل الثالث

أشكال التحليل الشعري

المتأصل في هذا النصّ الجميل القائم على روح المفارقة الشعرية التي تستدعي من القارئ فطنة تأويلية فائقة للكشف عن بعض الدلالات المسكوت عنها في النصّ، وإلا فالنصّ يستحق دراسة كاملة، لأنّه نصّ مغري، وفائق الدلالة، وواسع التأويل، لذلك نحن نقارب النصّ ونستنتقه عن طريق قراءة تأويلية ثقافية تسهم في الكشف عن الوجد الذي لا يوصف.

إذ ترمز (السنديانة) إلى (الأرض) بوصفها ظرفاً يحتضننا، فنطبع عليها قبلات حبنا لها، لكثّها في النصّ صارت أرضاً قاحلة، والسبب خراب الضمير الذي جعل (السنديانة، الأرض، الوطن، الوجود) ممزقة بفعل النمل الذي يدلّ على أنّنا غير مهتمين بفضائنا المكاني، وأنّنا فقدنا حسنا الإنساني (فسالت أصباغها) تنوعنا الإثني والمناطق القوم، (وشحبت الرسوم عليها)، لأننا لم ندرك أهمية التنوع الثقافي بوصفه سنة كونية تدفع بالإنسان نحو تعميق مفاهيمه وصقل أفكاره بالانزواء عن الحتم واليقين، لكن العيون المريضة لا يمكنها أن تخلق رؤية جمالية للعالم تخفف من وهدة الانكفاء على الهويات الضيقة، لا سيما أن الروح خفت والأدمغة ملأها الغبار وهذه لعنة أينما عمّت أفست ضمير الشعوب.

السنديانة التي كانت تنتصبُ وسط مدينتنا

مثل برجٍ أو سحابةٍ

تقلّصت فجأة

وأصبحت بحجم طفل في الثامنة

وزدادت مخاوفنا في أن تتحطم

وتظهر منها شرورنا

ويظهر دخاننا

الفصل الثالث

أشكال التخيل الشعري

وتظهر أوساخنا التي طمرناها فيها لقرون^(١)

هيمن على الشاعر في النصّ اليأس والحزن، لأنّه يرى بلاده مفتقرةً لكل مسببات الحياة لذا تزداد مخاوفه في أن تفنى وتتحطم، إنّ النصّ السابق بجماله الأسر وفنيته العالية لم يجعل مجالاً للشك أنّ الشاعر قد أعلن بصورة جريئة عن السبب الرئيس في تشظينا وانتهاكنا وسفك دماننا، فهو يرى أنّ السبب كامن فينا نحن لأنّ تفكيرنا نابع من بنيتنا الثقافية، وتكويننا الجغرافي، الذي أسهم في صناعة تراكمات ثقافية ولدت كلّ هذا العناء، وتحيل تشبيهاته الفنية في قوله: (مثل برجٍ أو سحابةٍ) إلى تعارض بنيوي بين الثبات والكمون والاستقرار (دلالة البرج)، وإلى الشتات والضياع والتصحّر الثقافي (دلالة السحاب)، فالشاعر بين عالمين متناقضين: عالم الحضارة والبعد الثقافي السميكة للعراق، وبين الاندثار المروّع، والانسداد التاريخي، والترهل الثقافي الذي أصاب البنية الأخلاقية العراقية بحالة من النكوص السريع نحو ما هو بشع، وجاف، ومخيف.

هذا ما ولّدتَه القراءة التأويلية للنصّ، وربّما تكون هناك قراءة أخرى من قارئ آخر، لأنّ ((إنتاج الدلالة مشروع مفتوح لا يكتمل مرة واحدة، فالقراءة المتفردة المتجددة هي الطرف المعجز له، وهي لا تقضي عليه، بل تولد به وتنمو معه، وإذا كان الأدب في جوهره كشفاً للإنسان والعالم، فإنّ دلالاته كامنه في طرائقه التعبيرية، وأدواته الفنية ((^(٢). وبهذا تكون طرائق الماجدي التعبيرية وأدواته الفنية فسحت مجالاً رحباً لتوليد معاني متعددة للنص الشعري، لأن أغلب النصوص انمازت بالرمزية العالية وانزياحها عن المعنى الحقيقي

(١) الأعمال الشعرية (خزائيل): ٤٧٨.

(٢) إنتاج الدلالة الأدبية، صلاح فضل، مؤسسة مختار - القاهرة، ط ١ (د. ت): ٦٠٥.

الخاتمة والنتائج

الخاتمة

وفي الختام اهتدى البحث إجملة من النتائج سنبينها في النقاط الآتية:

- لا بد من الإشارة إلى أن مجموعة خزائيل عمل شعري غنوصي (عرفاني) ، أما من حيث الإجراء فقد تنتمي المجموعة إلى ما يسمى ب النصّ المفتوح .
- إنّ الماجدي شاعر معاصر ذو نزعة حداثية لذا نجده شاعراً متمرداً على الأساليب التقليدية القديمة ، وساعياً بقدرته الفنية ، وذكاؤه الشعري نحو فتوحات جديدة في المدونة الشعرية العربية .
- تعدّ ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث انتقالة نوعيّة عمّا سار عليه القدماء، إذ أصبحت سمة بارزة في القصيدة العربية المعاصرة ليستطيع من خلالها الشاعر التعبير عن خوالج نفسه، ومكونه الذاتي، الذي تعرض له بسبب أزمات وتناقضات الواقع التي بالضرورة تنعكس على تجربته الشعرية، لذا فالغموض شكل طريقة مهيمنة في التعبير عند الماجدي
- إنّ الغموض عند (الماجدي) يصدر عن أسباب عدّة كان من بينها حشده للرؤى والأحلام، فنجد هينأى عن الواقع كونه واقعاً مريباً لا يطاق وعاش وسط أحلام وروى داخل النص أبعدته عن الواقع كي يخلق لنفسه بصيصاً من أمل، فضلاً عن تعدد الأصوات داخل النصّ الواحد وهذا ما جعل نصّه مشوباً بالغموض.
- على الرغم من كون ظاهرة الغموض جمالية في نصّ (الماجدي) إلا أنّها اقتربت من الإيهام والتعمية في بعض النصوص؛ لأنّه ينطلق من رؤى عرفانية (غنوصية وصوفية) وها النوع من الرؤى لا يمكن إدراكه بسهولة لأنّه مصاغ بلغة ترميزية عالية الإشارة.

- إن الماجدي شاعر معاصر ذو نزعة حداثة لذا نجده شاعراً متمرداً على الأساليب التقليدية القديمة، وساعياً بقدرته الفنية، وذكائه الشعري نحو فتوحات جديدة في المدونة الشعرية العربية.
- إنَّ ما يؤكد تمرد (الماجدي) على الأساليب القديمة، أننا لا نجد قصيدة كلاسيكية واحدة على الرغم من ضخامة نتاجه الشعري (خزائيل) بل جاءت جميع النصوص وفق ما أسماه (إمبرتو إيكو) بالنص المفتوح أو الأثر المفتوح.
- جاءت الصور الشعرية في نصوص (الماجدي) صور متجددة بعيدة عن الأساليب البلاغية، فهي صور تجريدية ذهنية، وأخرى مونتاجية وبعضها بسيطة خالية من التكلف والتصنع لتؤدي وظيفة النص الشعري دون تكلف وإفراط.
- اعتمد (الماجدي) في صناعة الصورة الشعرية على بنية التوازي بوصفها ظاهرة أساسية لإبراز موسيقى النص الشعري إذ علّق الشاعر الآمال على هذه التقانة الفنية.
- إنَّ ثقافة الشاعر وتشعبه بالعلوم والمعارف المختلفة جعل من نصّه نصّاً ذا بنية متداخلة مع الفنون الأخرى كالمرح، والدراما، والفن التشكيلي، خالقاً بذلك مشهداً شعرياً يتميز بتعدد هوياته وروافده الثقافية.
- كانت بنية التساؤل في شعر (الماجدي) ذات ظهور مميز بوصفها متخيلاً شعرياً يبيث عن طريقها من أوجاعه التي وقف أمامها متسائلاً مندهشاً من شدة الألم ليعبر عن ما اعتراه من أحزان
- أدّت الأسطورة بوصفها بنية شعرية متخيلة دوراً في منح النصّ بعداً جمالياً فن طريقها استطاع الشاعر أن يفصح عن منظومته الثقافية ذات الرؤية النقدية لجميع مظاهر الحياة وأشياءها.
- لم يهملش (الماجدي) حضور القارئ أمام نصّه الشعري، فقد جاءت أغلب النصوص مسورة بغطاء رمزي حوّلها إلى مدونة أدبية قابلة للتأويل والاستتطاق من قبل القارئ.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم

ثانياً: الكتب:

الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، د. عبد الرحمن محمد القعود، المجلس الأعلى للثقافة والفنون - الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع(٢٧٩)، ٢٠٠٢م.

أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر - الجزائر، ط١، ١٩٨٤م.
الأدب العربي الحديث دراسة في شعره ونثره، د. سالم الحمداني ود. وفائق مصطفى أحمد، جامعة الموصل، ط١، ٢٠١٤م.

الأدب في التراث الصوفي، د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة غريب - بيروت (د. ط)، (د. ت).

أديب الأسطورة عند العرب، جذور التفكير وأصالة الإبداع، فاروق خورشيد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع(٢٨٤)، ٢٠٠٢م.

أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، ط١، ١٩٩٥م.
أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية - بيروت، ط٢، ١٩٩٩م.

الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، د. مصطفى سوييف، دار المعارف - القاهرة، ط٣، (د. ت).

- 📖 أسطورة العود الأبدى، مرسا إلياد، ترجمة: نهاد خياطة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر - دمشق، ط ١، ١٩٨٧م.
- 📖 أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، الجامعة الأمريكية - بيروت، (د. ط)، ١٩٧٤م.
- 📖 الأسطورة في الشعر الأردني الحديث، أحمد خليفة، الجامعة الأردنية - الأردن، (د. ط)، ١٩٩٦م.
- 📖 الأسطورة في شعر السياب، عبد الرضا علي، منشورات وزارة الثقافة والفنون - دمشق، (د. ط)، ١٩٧٨م.
- 📖 الأسطورة والأدب، وليم رايتز، ترجمة: صبار سعدون السعدون، مراجعة: د. سلمان داود الواسطي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط ١، ١٩٩٢م.
- 📖 أسئلة النقد حوارات مع النقاد العرب، جهاد فاضل، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، (د. ط)، (د. ت).
- 📖 أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد، د. صلاح فضل، دار نوبار للطباعة - القاهرة، ط ١، ١٩٩٦م.
- 📖 الأصول الدرامية في الشعر العربي، د. جلال الخياط، دار الحرية للطباعة - بغداد، (د. ط)، ١٩٨٢م.
- 📖 الأعمال الشعرية (خزائيل): خزعل الماجدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط ١، ٢٠١٢م.
- 📖 الآنأ، أحمد برقاي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر - دمشق، ٢٠٠٩.
- 📖 إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار، القاهرة، ط ١، (د. ت).
- 📖 إنجيل بابل، خزعل الماجدي، منشورات الأهلية - لبنان، ط ١، ١٩٩٨م.

- 📖 الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، د. عباس رشيد الددة، ط ١، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، (د. ط)، ٢٠٠٩م.
- 📖 الأنساق الذهنية في الخطاب الشعري الشعب والانسجام، د. جمال بن حمان - رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٦م.
- 📖 البديع والتوازي، د. عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، بيروت، ط ١، ١٩٩١م.
- 📖 بنديتوكروتشة والجمالية، شارف عباس، ابن النديم للنشر والتوزيع - الجزائر، ط ١، ٢٠١٢م.
- 📖 البنية السردية في شعر الصعاليك، د. ضياء غني لفته، دار الحامد - الأردن، ط ١، ٢٠١٠م.
- 📖 تاريخ الفلسفة، أميل برهيه، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، ط ٢، ١٩٨٧م.
- 📖 تحولات النصّ الجديد، استبصار فني تأريخي في شعرية أجيال ما بعد السبعينات في العراق، جمال جاسم أمين، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، سلسلة الموسوعة الثقافية (٩٥)، ط ١، ٢٠١٠م.
- 📖 التخيل نظرية الشعر العربي: د. صلاح عيد، مكتبة الأدب - القاهرة، (د. ط) (د. ت).
- 📖 تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة، دراسة في شعر ما بعد الستينيات، كريم شغيدل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط ١، ٢٠٠٧م.
- 📖 تشريح النص مقارنة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، عبد الله الغدّامي، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء، ط ٢، ٢٠٠٦م.

- 📖 تشريح النقد، نورثروب فراي، ترجمة: د. محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية - عمان، (د. ط)، ١٩٩١م.
- 📖 التشكيل الشعري، الصنعة والرؤيا، د. محمد صابر عبيد، دار نينوى - دمشق، ٢٠١١م.
- 📖 التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة - بيروت، ط٤، ١٩٨١م.
- 📖 التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، د. شاكر عبد الحميد، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة، ع(٢٦٧)، ٢٠٠١م.
- 📖 تمظهرات القصيدة الجديدة، مقاربات إجرائية في الرؤيا والتشكيل والأسلوب، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث - الأردن، (د. ط)، ٢٠١٣م.
- 📖 تنازع الذات، قراءة في شعر محمد مردان، محمد صابر عبيد، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق، ط١، ٢٠١٤م.
- 📖 التوليد الدلالي (دراسة للمادة اللغوية في كتاب شجر الدر لأبي الطيب اللغوي) في ضوء نظرية العلاقات الدلالية، حسام البهنساوي، مكتبة زهراء الشرق - القاهرة، ط١، ٢٠٠٣م.
- 📖 الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، أدونيس، ط١٠، دار الساقي - بيروت، (د. ط)، ٢٠١١م.
- 📖 ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، د. عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، (د. ط)، ١٩٧٢م.
- 📖 جاستونباشلار (جماليات الصورة)، د. غادة الإمام، التنوير، بيروت، ط١، ٢٠١٠م.

- 📖 جـدل الحب والحرب، هيرقليطس، ترجمة وتقديم وتعليق: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار المحبة و دار آية - دمشق، ٢٠٠٩م.
- 📖 جـدل الحـدائـة في نقد الشعر العربي، خيرة حمر العين، منشورات اتحاد الكتاب - دمشق، ١٩٩٦م.
- 📖 جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر)، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين - بيروت، ط ٢، ١٩٩٢م.
- 📖 جماليات القصيدة المعاصرة، طه وادي، دار نوبار للطباعة - القاهرة، ط ١، ٢٠٠٠م.
- 📖 جمهورية أفلاطون (المدينة الفاضلة كما تصورها فيلسوف الفلاسفة)، إعداد: أحمد المنياوي، المراجعة اللغوية والتدقيق: طه عبد الرؤوف سعد، دار الكتاب العربي - بيروت، ط ١، ٢٠١٠م.
- 📖 الحداثة في الخطاب النقدي عند أدونيس، د. فارس عبد الله بدر الرحاوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط ١، ٢٠١١م.
- 📖 الحداثة في الشعر العربي، أدونيس أنموذجاً، سعيد بن زرقعة، الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع - بيروت، ط ١، ٢٠٠٤م.
- 📖 الحداثة في الشعر، يوسف الخال، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، ط ١، ١٩٧٨م.
- 📖 حركة الشعر بين الفلسفة والتاريخ، عبد الله التطاوي، دار الثقافة للنشر والتوزيع - القاهرة، ١٩٩٠م.
- 📖 خصائص الأسلوب في شعر البحري، د. وسن عبد المنعم ياسين الزبيدي، منشورات المجمع العلمي - بغداد، ٢٠١١م.

- الخطاب السجالي في الشعر العربي تحولاته المعرفية ورهاناته في التواصل، د. عبد الفتاح أحمد يوسف، دار الكتاب الجديد المتحدة - بيروت، ط ١، ٢٠١٤م.
- خلف عربة الشعر (دراسات في الشعر العربي المعاصر)، ثائر زين الدين، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، ٢٠٠٦م.
- الخيال الأدبي، نور ثروب فراي، ترجمة: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د. ط) ١٩٩٥م.
- الخيال الحركي في الأدب النقدي، د. عبد الفتاح الديدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.
- الخيال الرمزي (كولريديج والتقليد الرومانسي)، روبرت بارت اليسوعي، ترجمة: د. عيسى علي العاكوب، مراجعة: د. خليفة عيسى الغرابي، دار الكتب - بنغازي، (د. ط)، (د. ت).
- دلالة اللون في القرآن والفكر الصوفي، د. ضاري مظهر صالح، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق، ط ١، ٢٠١٢.
- دلالة اللون في زمن أهل التحقيق، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق، ط ١، ٢٠١١م.
- دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، د. ميجان الرويلي، د. سعد البازعي، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط ٣، ٢٠٠٢م.
- الذات الشاعرة في الحداثة العربية، د. عبد الواسع الحميري، المؤسسة الجامعة في الدراسات والنشر والتوزيع - بيروت، ط ١، ١٩٩٩م.

- 📖 ذو القرنين (النبي المصري الذي طاف بالعالم وعلم الناس الدين والحضارة)، د. حاتم الهمدان، اصداري - أي - كتب لندن ط ١، ٢٠١٥م.
- 📖 الراوي والنص القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات - القاهرة، ط ٢، ١٩٩٦م.
- 📖 الرماد ثانيةً، تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث النصف الثاني من القرن العشرين، د. كاظم فاخر الخفاجي، دار تموز - دمشق، ط ١، ٢٠١٢م.
- 📖 الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، أ. فريد تابتي، جامعة بجاية.
- 📖 الرموز في الفن، الأديان، الحياة، فيليب سيرنج، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق - دمشق، ط ١، ١٩٩٢م.
- 📖 رواد قصيدة النثر في العراق، محاولة للتأصيل، شاكر لعبي، دار ميزوبوتاميا - بغداد، ط ١، ٢٠١٣م.
- 📖 رواية ما بعد الحداثة، قراءة في شرفات إبراهيم نصر الله، د. محمد صابر عبيد، د. سوسن البياتي، منشورات الضفاف - بيروت، ط ١، ٢٠١٣م.
- 📖 رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، د. جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ط ٢، ٢٠١١م.
- 📖 الرؤية والعبادة، مدخل إلى فهم الشعر، عبد العزيز موافي، مكتبة الأسرة - القاهرة، ٢٠١٠م.
- 📖 زمن الشعر: أدونيس، دار الساقي - بيروت، ط ٦، ٢٠٠٥م.
- 📖 الزمن في الرواية العربية، د. مها حسن القصاروي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت، ط ١، ٢٠٠٤م.

- سبعة أنماط من الغموض: وليام أمبسون، ترجمة: صبري محمد حسن عبد النبي، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية - القاهرة، ٢٠٠٠م.
- سيسولوجيا النقد العربي الحديث، غالي شكري، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، ط ١، ١٩٨١م.
- السيناريو، سدفيد، ترجمة: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد، ١٩٨٩م.
- الشعر الجاهلي منهج في دراسته وتقويمه، محمد النويهي، الدار القومية للكتاب - القاهرة، (د. ط)، (د. ت).
- شعرية القصيدة العربية الحديثة، نماذج في التطبيق: د. محمد صابر عبيد، المكتبة الوطنية - بغداد، (د. ط) ٢٠٠٠م.
- شعر الحداثة دراسة في الإيقاع، محمد علي علوان، (د. ط)، (د. ت).
- الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي - بيروت، ط ٣، (د. ت).
- الشعر والرسم: فرانكلين ر. روجز، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد، ١٩٩٠م.
- شعرنا الحديث إلى أين ؟، د. غالي شكري، ط ١، ١٩٩١م.
- الشعر والفكر والمعاصر، منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية، ١٩٧٤م.
- الشعر والمجتمع، مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث (١٩٧٤)، منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية، (د. ط)، ١٩٧٤م.

- الشعر والناقد، من التشكيل إلى الرؤيا، د. وهب رومية، ط١، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ع(٣٣١)، ٢٠٠٦م.
- الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.
- الصوفية والسوريالية، أدونيس، دار الساقي - بيروت، ط٤، ٢٠١٠م.
- طبيعة الشعر، هريت ريد، ترجمة: د. عيسى علي العاكوب، مراجعة: الدكتور عمر شيخ الشباب، منشورات وزارة الثقافة - سوريا - دمشق، ١٩٩٧م.
- الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، حسين خمري، اتحاد الكتاب العرب دمشق، ٢٠٠١م.
- ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: علاء الدين رمضان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٦م.
- العقل الشعري، خزل الماجدي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط١، ٢٠٠٨م.
- العزلة والمجتمع، نيقولاي بردياف: فؤاد كامل، مراجعة علي ادهم، دار الشؤون الثقافية - العراق، (د. ط)، ١٩٨٦م.
- علامات في الإبداع الجزائري، عبد الحميد هيمة، مديرية الثقافة ولجنة الحفلات - الجزائر، ط١، ٢٠٠٠م.
- علم الأصوات، برتيلما مبرج، تعريب ودراسة: د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب - القاهرة، (د. ط)، (د. ت) .

- علم لغة النص، سعيد حسين علوش، مؤسسة المختار للنشر - القاهرة، ٢٠٠٤م. 
- العملية الإبداعية في فن التصوير، د. شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، سلسلة عالم المعرفة (١٠٩)، ١٩٨٧م. 
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د. علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا - القاهرة، ط٤، ٢٠٠٢م. 
- عيار الشعر، محمد بن أحمد ابن طباطبا العلوي، تحقيق: طه الحاجري و محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية - القاهرة، ١٩٥٦م. 
- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات، قراءة في الأنموذج العراقي، د. محمد صابر عبيد، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط١، ٢٠١٠م. 
- فضاء المتخيل الشعري، دراسة تحليلية في بنية القصيدة الحداثية، عصام شرتح، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق، ط١، ٢٠١٠م. 
- فلسفة الدين مقولة المقدس بين الإيديولوجيا واليوتوبيا وسؤال التعددية: إشراف وتحرير، علي عبود المحمداوي، منشورات ضفاف - بيروت، منشورات الاختلاف - الجزائر، ط١، ٢٠١٢م. 
- فلسفة الفن في الفكر المعاصر: د. زكريا إبراهيم، مكتبة مصر - القاهرة، (د. ط)، (د. ت). 
- فن الشعر: أرسطو، ترجمة وتقديم وتعليق: دكتور إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، (د. ط)، (د. ت). 
- فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، د. عادل مصطفى، رؤية للنشر والتوزيع - القاهرة، ط١، ٢٠٠٧م. 

- 📖 في القول الشعري الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع: د. يمنى العيد، دار الفارابي - بيروت، ط ١، ٢٠٠٨م.
- 📖 في بنية الشعر العربي المعاصر، محمد لطفي اليوسفي، دار سراس - تونس، (د. ط)، ١٩٨٩م.
- 📖 في حداثة النص الشعري دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط ١، ١٩٩٠م.
- 📖 في لغة الشعر، د. إبراهيم السامرائي، دار الفكر للنشر والتوزيع - بيروت، (د. ط)، (د. ت) .
- 📖 قصيدة النثر العربية: أحمد بزون، دار الفكر الجديد - بيروت، (د. ط)، (د. ت) .
- 📖 قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، محمود إبراهيم الضبع، الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣م.
- 📖 القصيدة والنص المضاد، د. عبد الله الغدامي، المركز الثقافي العربي - بيروت ط ١، ١٩٩٤م.
- 📖 قضايا الإبداع في قصيدة النثر، يوسف حامد جابر، دار الحصاد للنشر والتوزيع - دمشق، ط ١، ١٩٩١م.
- 📖 قضايا الشعر الحديث، جهاد فاضل، دار الشروق - بيروت، ط ١، ١٩٨٤م.
- 📖 قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين - بيروت، ط ٥، ٢٠١٤م.
- 📖 قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، ط ١، ١٩٦٧م.

- 📖 قضايا الشعرية، رومان ياكبسون، ترجمة: محمد الولي و مبارك حنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ط ١، ١٩٨٨م.
- 📖 قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ندوة الصورة والخطاب: إشراف وتحرير: د. محمد القاسمي، د. الحسن السعيد، عالم الكتب الحديث - الأردن، ط ١، ٢٠٠٩م.
- 📖 قوة الدين في المجال العام، يورغنهابرماس، جوديثبتلر، كورنيلويست، تشارلس تيلر، ترجمة: فلاح رحيم، ط ١، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، ٢٠١٣.
- 📖 كتاب سيبويه، أبي بشر عمر بن عثمان بن قنبر، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي - القاهرة، ط ٣، ١٩٨٨م.
- 📖 الكتابة بأفق آخر، مقاربات ميتا - نقدية، عباس عبد جاسم، منشورات الغسق - بابل، ط ١، ٢٠٠٠م.
- 📖 الكتابة في درجة الصفر، رولان بارت، ترجمة: د. محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري - بيروت، ط ١، ٢٠٠٢م.
- 📖 كشف الحلقة المفقودة بين أديان التعدد والتوحيد، خزعل الماجدي، المركز الثقافي العربي - بيروت، ط ١، ٢٠١٤م.
- 📖 لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف - مصر، (د. ط)، (د. ت) .
- 📖 لغة الشعر العراقي المعاصر، د. عمران خضير الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط ١، ١٩٨٢م.

- ❏ مبادئ النقد الأدبي، أ. أ. ريتشاردز، ترجمة: مصطفى بدوي و مرافق لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف - القاهرة، ١٩٦٣م.
- ❏ المتخيل الشعري، أساليب التشكيل ودلالات الرؤية في الشعر العراقي الحديث، د. محمد صابر عبيد، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق - بغداد، ط١، ٢٠٠٠م.
- ❏ مثولوجيا الأردن، خزل الماجدي، منشورات وزارة السياحة والآثار - عمان، (د. ط)، ١٩٩٧م.
- ❏ مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية - القاهرة، ط٤، ٢٠٠٤م.
- ❏ مدخل الى فلسفة الحضارة الإنسانية، أو مقال في الإنسان، ارنست كاسيرر، ترجمة: إحسان عباس، دار الأندلس - بيروت، ١٩٦١م.
- ❏ مستقبل الشعر وقضايا نقدية، د. عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية - بغداد، ط١، ١٩٩٤م.
- ❏ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ط٢، مكتبة لبنان - بيروت، ١٩٨٤م.
- ❏ مغامرة العقل الأول: فراس السواح، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، ط١، (د. ت) .
- ❏ مفاهيم في الشعرية دراسات في النقد العربي القديم: د. محمد درابسة، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٠م.
- ❏ مفهوم الشعر عند رؤاد الشعر العربي الحر، د. فاتح علاّق، دار التنوير للنشر والتوزيع - الجزائر، ط١، ٢٠١٠م.

- 📖 مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي: د. جابر عصفور، الهيئة العامة للكتب، ط ٥، ١٩٩٥م.
- 📖 المقدس والمدنس، مرسيا الياد، ترجمة: عادل العوا، دار التتوير للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، ٢٠٠٩م.
- 📖 مقدمة للشعر العربي: أدونيس، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٩م.
- 📖 مملكة الغجر (دراسات نقدية)، علي جعفر العلاق، دار الرشيد للنشر - بغداد، ١٩٨١م.
- 📖 من العود الأبدي الى العود التاريخي (الاسطورة، الدين، الايديولوجيا، العلم) شمس الدين الكيلاني، دار الكنوز الأدبية - بيروت، ط ١، ١٩٩٨م.
- 📖 من الغربة إلى وعي الغربة، دراسات أدبية، فوزي كريم، منشورات وزارة الإعلام - الجمهورية العراقية، ١٩٧٢م.
- 📖 منهاج البلغاء وسراج الأدباء: أبي الحسن حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط ٣، ٢٠٠٨م.
- 📖 موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، هيدجر، ليفي ستروس، ميشيل فوكو، د. عبد الرزاق الدواي، دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت، د. ت.
- 📖 الموجة الصاخبة، شعر الستينات في العراق، سامي مهدي، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ١٩٩٤م.
- 📖 النظريات الأدبية، دراسة في الأدب المصري المعاصر، د. محمد شبل الكومي، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٣م.
- 📖 نظرية الأدب، رينيه ويلك أوستن وارين، تعريب: د. عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، ١٩٩٢م.

- 📖 نظرية التأويل في الفهم العربي: د. عبد القادر فيدوح _ جامعة البحرين.
- 📖 نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد: د. ألفت محمد كمال عبد العزيز، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع - بيروت، ٢٠٠٧.
- 📖 النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، روز غريب، دار الفكر اللبناني - بيروت، ط٢، ١٩٨٣م.
- 📖 نقد الشعر، لأبي فرج قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العامة، بيروت، (د. ت.).
- 📖 الوجه الآخر للمسيح، موقف يسوع من اليهودية وإله العهد القديم، ومقدمة في المسيحية الغنوصية، فراس السّواح، منشورات دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة - دمشق، ط١، ٢٠٠٤م.
- 📖 وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية: د. سعد الدين كليب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، ١٩٩٧م.

ثالثاً: الدوريات:

- 📖 الأسلوبية الصوتية اتجاهاً نقدياً: إبراهيم عبد الله البعول، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٣٦، العدد ٢، ٢٠٠٩م.
- 📖 تساؤلات النص الشعري، دراسة تحليلية أسلوبية، د. محمد إسماعيل حسونة، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، مجلد ١٤، ع ١٤، جامعة الأقصى، كلية الآداب، غزة - فلسطين، ٢٠٠٦م.

- التوازي وأثره الإيقاعي والدلالي: دراسة تطبيقية في ديوان (فوضى في غير أوانها) لحמיד سعيد، محمد جواد حبيب البدراني، مجلة آداب الرافدين - العدد (٥٣).
- جماليات التوازي في التراكيب الشعرية عند أبي حمو موسى الزباني (مقاربة في أسلوبية التركيب الشعري)، سليم بوزيدي، قسم اللغة العربية والأدب العربي، معهد الآداب واللغات، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري - جامعة بسكرة، الجزائر.
- الجنون في الأدب، الإيمان بالحقيقة هو الجنون بعينه، رشا حمود الصباح، مجلة عالم الفكر، المجلد ١٨، ع ١، ١٩٨٧م.
- حرية مفتوحة، ملحق جريدة الصباح، ع ١٤٤١، ٢٠٠٨م.
- الدلالة المرئية، علي جعفر العلاق، مجلة فصول، ع ٣، ١٩٩٦م.
- شحنة متفجرة، السريالية كحركة رومانتيكية ثورية: ميشيل لوي، تر: مازن أكرم فاضل، مجلة الثقافية الأجنبية، ع ٣ و ٤، ٢٠٠٥م.
- شعرية السؤال في شعر جميل بثينة (دراسة في الأدوات)، م. د. صالح محمد حسن أرديني، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد ١٠، العدد ٤، جامعة الموصل، كلية التربية الأساسية، ٢٠١١م.
- شعرية المسرحية، قراءة في النص الشعري ليويسف الصائغ: علياء سعدي، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية - بغداد، ع ٣، ٢٠٠٧م.
- ظاهرة الغموض في الشعر الحر، خالد سلمان، مجلة فصول، المجلد ٧، ع ١ - ٢.
- ظواهر أسلوبية في شعر شوقي، صلاح فضل، مجلة فصول، مجلد ١، ع ٤، ١٩٨١م.
- غابة التساؤلات، ملحق الصباح، ع ١٤٢٤، ٢٠٠٨م.

- الفن والسياسة طوني نيغري نموذجاً، أم الزين بنشيخة المسكيني، مجلة يتفكرون، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، العدد ٦، ٢٠١٥م.
- قصيدة النثر والانفتاح على النصوص والفنون الأخرى، قراءة في قصيدة (الأضداد) لكمال أبي ديب، مصلح عبد الفتاح النجار، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٤٣، ملحق ٤، ٢٠١٦م.
- كيف تتذوق قصيدة حديثة: عبد الله الغدامي، مجلة فصول، المجلد ٤، ع ٤، ١٩٨٤م.
- محاولة في تعريف الشعر، أدونيس، مجلة شعر، ع ١١، السنة الثالثة، ١٩٥٩م.
- المضمون وحده لا يصنع فن الشعر، روز غريب، مجلة شعر، ع ٤٤، السنة ١١، ١٩٧٠م.
- مقال النزعة الدرامية في القصيدة، د. عادل بدر، جريدة الوطن.
- ملاحم أسطورية في الشعر الجاهلي: محمود شكيب أنصاري، أفاق الحضارة الإسلامية، العدد الخامس والعشرون.
- ملاحم أسلوبية في قصيدة النثر التسعينية في العراق، د. جاسم حسين الخالدي، مجلة الأقلام، العدد الثاني، ٢٠١٠م.
- من مظاهر الحداثة في الأدب الغموض في الشعر: محمد الهادي الطرابلسي، مجلة فصول، المجلد ٤، ع ٤، ١٩٨٤م.
- النص المفتوح، مفهومه ومرجعياته، د. رباب هاشم حسين، مجلة كلية الآداب جامعة بغداد، العدد ٩٦.

رابعاً: الرسائل والأطاريح

- ✍ الأجناس الأدبية في كتاب (السّاق على السّاق في ما هو الفاريّاق) لأحمد فارس الشدياق دراسة أدبية نقدية، وفاء يوسف إبراهيم زبادي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا - فلسطين، ٢٠٠٩ م.
- ✍ الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف: ديانا ماجد حسين ندى، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا - فلسطين، ٢٠١٣ م.
- ✍ بنية قصيدة النثر وإبدالها الفنية، رابح ملوك، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، ٢٠٠٧ - ٢٠٠٨ م.
- ✍ تجليات الحداثة في شعر بلند الحيدري، سلام مهدي رضوي الموسوي، جامعة البصرة، كلية التربية، ٢٠١١ م.
- ✍ الحداثة الشعرية عند محمد عمران (مجموعة أنا الذي رأيت) أنموذجاً: هشام باروق، رسالة ماجستير، جامعة منتوري - القسطنطينية، كلية الآداب واللغات، ٢٠٠٨ - ٢٠٠٩ م.
- ✍ الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقاد (عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي) أنموذجاً، نادية بوزراع، جامعة الحاج لخضر، رسالة ماجستير، باتنة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٧ - ٢٠٠٨ م.
- ✍ الرمز والأسطورة في شعر خزعل الماجدي: علاء مطلوب كوشان الشمري، رسالة ماجستير، جامعة عين الشمس، كلية الآداب - القاهرة.
- ✍ شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة (الكتاب ١، ١١، ١١١، أنموذجاً) راوية يحيوي، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري - تيزي روزو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

- ✍ شعيرة المتخيل عند أحمد الغوالي، سهيلة زرزار، جامعة محمد منتوري، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٧م.
- ✍ قصيدة النثر العربية من خلال مجلة شعر، الأسس والجماليات: أمال دهنون، رسالة ماجستير، جامعة محمد خضرة بسكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٣ - ٢٠٠٤م.
- ✍ المتخيل السرد في رواية (همس الرمادي) لمحمد مصلاح، أسماء سعادي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر - بسكرة، كلية الآداب واللغات، ٢٠١٤ - ٢٠١٥م.
- ✍ المتخيل في النقد الروائي الجزائري من خلال كتاب المتخيل في الرواية الجزائرية لآمنة بلعلي، أسماء بالفار، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح - ورقلة، كلية الآداب واللغات، الجزائر، ٢٠١٤ - ٢٠١٥م.
- ✍ مصطلح الحداثة عند ادونيس، منصور زيطة، رسالة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات - جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، ٢٠١٢ - ٢٠١٣م.
- ✍ هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر، محمود درويش نموذجاً: محمد مراح، جامعة وهران، كلية الآداب، اللغات والفنون، ٢٠١٢ - ٢٠١٣م.

خامساً: المواقع الإلكترونية

- 🌐 حوار مع الشاعر خزعل الماجدي، أنير محسن الهاشمي، جريدة الناقد العربي، <http://www.alnaked-aliraqi.net/article/13805.php>
- 🌐 خزعل الماجدي: كل ينابيعي الشعرية ليست شعرية، وهذه هي علامتي الفارقة، حوار مع الشاعر خزعل الماجدي، أجراه: خضير الزبيدي: www.nizwa.Com.

المصادر والمراجع

الشعر والفلسفة: نزار بريك هُندي، مقال على شبكة الإنترنت. 

[http: // www. maaber. org/issue-december03/literatature-9. htm](http://www.maaber.org/issue-december03/literatature-9.htm)

ويكيبيديا الموسوعة الحرة. [https://ar. wikipedia. org/wik](https://ar.wikipedia.org/wik) 

الملحق

خزعل الماجدي
Khazal Al-Maijdi



سيرة شخصية C.V

معلومات عامة:

مؤرخ أديان وحضارات ، أستاذ جامعي ، شاعر ، كاتب مسرحي مقيم في هولندا

العنوان الالكتروني :

a_khazal@hotmail.com

khazalmajdi@yahoo.com

المؤهلات العلمية :

الشهادة الاكاديمية :

١. شهادة الدكتوراه في التاريخ القديم من معهد التاريخ العربي للدراسات العليا في بغداد ١٩٩٦.

شهادات الخبرة العلمية :

أ. شهادة من كلية بابل للفلسفة واللاهوت والعلوم الانسانية ، بغداد ، ١٩٩٧.

ب. شهادة من جامعة درنة في ليبيا بتدريس المواد الآتية :

١. التاريخ القديم (تاريخ المشرق القديم ، تاريخ المغرب القديم ، تاريخ الاغريق ، التاريخ الهلنستي ، الحضارة العربية والإسلامية).
٢. تاريخ الفن (تاريخ الفن القديم ، تاريخ الفن الوسيط ، تاريخ الفن الحديث ، النقد الفني)

٣. (عمارة وآثار اغريقية ورومانية ، مواقع اثرية).

٤. شهادة تدريبية حول "التحرير الاخباري والصياغة - الصحافة التلفزيونية- من مركز التدريب الاعلامي في العراق ١٩٩٢.

٥. شهادة تدريبية بإكمال دورة المخطوطات العربية الأولى الصادرة من دائرة الآثار والتراث في العراق ابغداد ١٩٩٨ .

٦. شهادة تقديرية للمشاركة في مهرجان منتدى المسرح السابع ابغداد ١٩٩١ .

٧. شهادة تقديرية للمشاركة في مهرجان بابل الدولي الرابع ، بغداد ، ١٩٩٢.

٨. شهادة تقديرية للمشاركة في ندوة افريقيا الحضارة وآفاق المستقبل برعاية جامعة درنة ، ليبيا ، ٢٠٠٢.

٩. شهادة تقديرية للمشاركة في فعاليات صالون الرافدين الثقافي- رابطة الرافدين

لحقوق الانسان ، بغداد ، ٢٠٠٥.

١٠. شهادة تقديرية للمشاركة في فعاليات المهرجان الثقافي لدائرة الثقافة في السليمانية ، العراق ، ٢٠٠٥.

الوظائف التي مارسها

١. دائرة الاذاعة والتلفزيون في بغداد : محرر في القسم الثقافي.
٢. الصحف العراقية: محرر في القسم الثقافي.
٣. المجالات (الطليعة الأدبية . فنون ، ألف باء ، الأديب المعاصر ، الوطن العربي): محرر في القسم الثقافي.
٤. اتحاد الأدباء والكتاب في العراق : النشاط الثقافي (١٩٨١-١٩٩٣).
٥. دائرة السينما والمسرح في العراق : التوثيق والإعلام (١٩٩٠ - ١٩٩٨) ثم (٢٠٠٣-٢٠٠٦).
٦. جامعة درنة في ليبيا : استاذ جامعي في قسمي التاريخ والفنون (١٩٩٨ - ٢٠٠٣).
٧. صحيفة القاصد العراقية : مدير القسم الثقافي (٢٠٠٤-٢٠٠٥).
٨. فضائية الشرقية بغداد : مدير البرامج الثقافية (٢٠٠٤ - ٢٠٠٦).
٩. مدير تحرير مجلة الجيل الاسبوعية (٢٠٠٥ - ٢٠٠٦).
١٠. رئيس المركز العراقي لحوار الحضارات والأديان بغداد (٢٠٠٤ - ٢٠٠٦)
١١. محاضر في جامعة لايدن، هولندا ،كلية الآداب قسم لغات وحضارات الشرق الأوسط الإسلامية (٢٠٠٧).
١٢. محاضر في جامعات عربية مفتوحة في أوربا (٢٠٠٨-٢٠١٥).

الاتحادات والنقابات التي ينتمي إليها :

- اتحاد الأدباء والكتاب العرب.
- الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.
- اتحاد المؤرخين العرب.
- اتحاد المسرحيين العراقيين.
- الأكاديمية الرومانية شرق غرب في رومانيا.

خزعل الماجدي

الأعمال الفكرية والإبداعية المنشورة

القسم الأول: الأعمال الفكرية (٣٧ كتاباً)

أولاً : علم وتاريخ الحضارات

ت	اسم الكتاب	دار النشر	مدينة النشر	سنة النشر
١	الفلك عبر التاريخ	أسامة	عمّان	٢٠٠١
٢	تاريخ القدس القديم	المؤسسة العربية للدراسات والنشر	بيروت	٢٠٠٥
٣	كنوز ليبيا القديمة	زهران	عمّان	٢٠٠٨
٤	سحر البدايات	النايا	دمشق	٢٠١٠
٥	الأنباط (التاريخ ، المثلوجيا ، الفنون) ط١ ، ط٢.	النايا فضاءات	دمشق عمّان	٢٠١٢ ٢٠١٦
٦	تاريخ الخليفة	نون	رأس الخيمة	٢٠١٤
٧	حضارات ما قبل التاريخ	نون	رأس الخيمة	٢٠١٥
٨	الحضارة السومرية	نون	رأس الخيمة	٢٠١٥
٩	الحضارة المصرية	نون	رأس الخيمة	٢٠١٥

ثانياً : علم وتاريخ الأديان

ت	اسم الكتاب	دار النشر	مدينة النشر	سنة النشر
١	جذور الديانة المندائية	المنصور	بغداد	١٩٩٧
٢	أديان ومعتقدات ما قبل التاريخ	الشروق	عمّان	١٩٩٧
٣	الدين السومري	الشروق	عمّان	١٩٩٧
٤	متون سومر	الأهلية	عمّان	١٩٩٨
٥	الدين المصري	الشروق	عمّان	١٩٩٩
٦	المعتقدات الآرامية	الشروق	عمّان	٢٠٠١
٧	المعتقدات الكنعانية	الشروق	عمّان	٢٠٠١
٨	المعتقدات الأمورية	الشروق	عمّان	٢٠٠٢
٩	المعتقدات الإغريقية	الشروق	عمّان	٢٠٠٤
١٠	المعتقدات الرومانية	الشروق	عمّان	٢٠٠٦
١١	أصول الناصورية المندائية في أريدو وسومر	فضاءات	عمّان	٢٠١٤
١٢	كشف الحلقة المفقودة بين أديان التعدد والتوحيد	المركز الثقافي العربي ومؤمنون بلا حدود	بيروت ، الدار البيضاء	٢٠١٤
١٣	علم الأديان	مؤمنون بلا حدود	بيروت	٢٠١٦

ثالثاً : علم وتاريخ الأساطير

ت	اسم الكتاب	دار النشر	مدينة النشر	سنة النشر
١	سفر سومر	عشتار	بغداد	١٩٩٠
٢	مثنولوجيا الأردن القديم	وزارة السياحة والآثار	عمّان	١٩٩٧
٣	بخور الآلهة	الأهلية	عمّان	١٩٩٨
٤	إنجيل سومر	الأهلية	عمّان	١٩٩٨
٥	إنجيل بابل	الأهلية	عمّان	١٩٩٨
٦	الآلهة الكنعانية	الأهلية	عمّان	١٩٩٩
٧	ميثولوجيا الخلود	الأهلية	عمّان	٢٠٠٢
٨	المثنولوجيا المندائية	نينوى	دمشق	٢٠١٠
٩	العود الأبدي	الدار العربية للموسوعات	بيروت	٢٠١١
١٠	آلهة شام	نون	رأس الخيمة	٢٠١٤
١١	المندالامثولوجية	نون	رأس الخيمة	٢٠١٤

رابعاً : علم وتاريخ الأدب والفن

ت	اسم الكتاب	دار النشر	مدينة النشر	سنة النشر
١	حكايات سومرية	وزارة الثقافة والإعلام	بغداد	١٩٩٥
٢	أدب الكالا .. أدب النار	المؤسسة العربية للدراسات والنشر	بيروت	٢٠٠٢
٣	العقل الشعري ط ١ ، ط ٢	الشؤون الثقافية النايا	بغداد دمشق	٢٠٠٤ ٢٠١٠
٤	كتاب إنكي : الأدب في وادي الرافدين ج ١ وج ٢	المركز الثقافي العربي ومؤمنون بلا حدود	بيروت ، الدار البيضاء	٢٠١٣
٥	الأدب السومري	بيسان	بيروت	٢٠١٧
٦	الفن الاغريقي	الرافدين	بيروت	٢٠١٦
٧	فنون ما قبل التاريخ	رؤية	القاهرة	٢٠١٧

القسم الثاني : الأعمال الإبداعية (٢٧ كتاباً)

أولاً : الشعر

ت	اسم الكتاب	دار النشر	مدينة النشر	سنة النشر
١	يقظة دلمون	الشؤون الثقافية	يغداد	١٩٨٠
٢	أناشيد إسرائيلي	الشؤون الثقافية	يغداد	١٩٨٤
٣	خزائيل ١ و ٢	الشؤون الثقافية	يغداد	١٩٨٩
٤	عكازة رامبو	الأمد	يغداد	١٩٩٣
٥	فيزياء مضادة	المنصور	يغداد	١٩٩٧
٦	حية ودرج ط ١ ط ٢	المنصور أدب فن	بغداد القاهرة	٢٠٠٦ ٢٠٠٨
٧	فلم طويل جداً	بابل	زيورخ - بغداد	٢٠٠٩
٨	أحزان السنة العراقية	الغاوون	بيروت	٢٠١٠
٩	ربما ! من يدري؟	ميزوبوتاميا	يغداد	٢٠١٢
١٠	شوغات	ميزوبوتاميا	يغداد	٢٠١٣
١١	كاماسوترا	فضاءات	عمّان	٢٠١٤
١٢	تحولات إيروس	فضاءات	عمّان	٢٠١٤
١٣	حينما ماء القلب	عدنان	يغداد	٢٠١٥
١٤	ورد لوجهك كي يبوح	فضاءات	عمّان	٢٠١٦
١٥	تقلب الجمر وتتهيج	فضاءات	عمّان	٢٠١٦
١٦	الأعمال الشعرية ج ١	المؤسسة العربية للدراسات والنشر	بيروت	٢٠٠١
١٧	الأعمال الشعرية ج ٢	المؤسسة العربية	بيروت	٢٠٠٥
١٨	الأعمال الشعرية ج ٣	المؤسسة العربية	بيروت	٢٠٠٨
١٩	الأعمال الشعرية ج ٤ (خزائيل ١٢ كتاباً)	المؤسسة العربية	بيروت	٢٠١٢
٢٠	الأعمال الشعرية ج ٥ (كتاب الإيروس)	المؤسسة العربية	بيروت	٢٠١٣
٢١	الأعمال الشعرية ج ٦	المؤسسة العربية	بيروت	٢٠١٤

٢٠١٥	بيروت	المؤسسة العربية	الأعمال الشعرية ج ٧ (٢٠٠٠ قصيدة)	٢٢
------	-------	-----------------	----------------------------------	----

ثانياً : المسرح

ت	اسم الكتاب	دار النشر	مدينة النشر	سنة النشر
١	(مسرحيتان) هاملت بلا هاملت وسيدرا	الشروق	عمّان	٢٠٠١
٢	هامنت (٥ مسرحيات)	فضاءات	عمّان	٢٠١٣
٣	موسيقى صفراء (٨ مسرحيات)	فضاءات	عمّان	٢٠١٦
٤	الأعمال المسرحية ج ١	المؤسسة العربية للدراسات والنشر	بيروت	٢٠١٠
٥	الأعمال المسرحية ج ٢	المؤسسة العربية	بيروت	٢٠١٣

القسم الثالث: الأعمال المترجمة (٧ كتب)

NO	Book Name	Translator	Publish House	Publish City & Year
1	العقل الشعري (اللغة الكردية)	عبد المطلب عبد الله	سردم	السليمانية ٢٠٠٧
2	إنجيل بابل (اللغة الفارسية) بعنوان كتاب مقدس بابل	الدكتور إحسان مقدّس	نيلوبرك (اللوتس)	١٣٨٥ ٢٠٠٨ طهران
3	Sorrows of the Iraqi Year (Selected Poems)	Bashar Abdullah	Moment DigibooksLimted	London 2013
4	Hamnet	ThakaaMuttib Hussein	Moment DigibooksLimted	London 2013
5	On the Thresholds ofTemples(Selected Poems)	SoheilNajm	Moment DigibooksLimted	London 2014
6	Maybe, who knows!	JawadWadi	Moment DigibooksLimted	London 2014

7	Pasarea Celor Patru Zari (The Bird of Four Directions)	George Grigore	Academie Internationale Orient-Occident	Curta de Arges (Romania) 2014
---	--	----------------	--	----------------------------------

المشاريع الفكرية والإبداعية

١. مشروع محاضرات وحدة حضارة العراق ٣٤ محاضرة في هولندا وأوربا على مدى ثمان سنوات (٢٠١٠-٢٠١٨).

٢. مشروع (تاريخ الحضارات) تصدر عن دار نون للنشر في رأس الخيمة ، صدر منها ٤ كتب، والمشروع يتكون من ٣٢ كتاباً.

pushing his texts into virgin regions by means of the employment of patterns of primitive societies according to the philosophy of the eternal return that the poet adopts in his texts.

The phenomenon of ambiguity in modern Arabic poetry is considered a qualitative move from the ancients. It has become a prominent feature in a contemporary Arabic poem through which the poet can express his own desires and inner self because of the crises and contradictions of reality that necessarily reflect his poetic experience. Mystery, therefore, constituted a dominant form of expression in Al-Majidi's.

The mystery in Al-Majidi's stemmed from a number of reasons, including his mobilization of visions and dreams; we find the poet distance himself from reality for it is a bitter and intolerable one. He lived amid dreams and visions within the text away from reality creating for him a glimmer of hope. Besides, the multi-voices inside each one of his texts made it replete with ambiguity.

Although ambiguity in Al-Majidi's text is an aesthetic phenomenon, it is on the threshold of vagueness and blindness in some other texts, because it springs from the vision of Gnosticism and Sufism. That type of vision cannot be easily understood because it is formulated on a high-signified level of symbolic language.

Al-Majidi is a contemporary poet with modernist tendencies, so we find him rebellious against ancient traditional styles, seeking firsthand breakthroughs in the Arabic poetic corpus with his artistic aptitude and poetic intelligence.

As for Chapter One, we chose the title of "Performance Formation and Method of Expression," in which the study of the phenomenon of ambiguity was one of the salient phenomena in his poetry. Hence Section One came to be entitled "Ambiguity and Its Critics' Opinions." The section reviewed the opinions of critics on the phenomenon and its reasons in poetry, as well as the reasons for the ambiguity for the poet, which was delineated in two sections: The second is entitled, "Visions and Dreams" while the third: "Dramatizing Texts."

In Chapter Two, entitled "Modernity of the Text between Transcendence and Change," the study followed on patterns created in the construction of poetic text that changed the structure of the new poem. The study came in three Sections: First Section: "Overcoming the Poetic Picture;" Second: The Rhythmic Change, "and third: The Overlapping in Literary Genres."

As for Chapter Three, entitled "Forms of the Poetic Imagination," it aimed to show what is that on which the poet based his poetic composition. The chapter came in three Sections: Section One: "The Poetic Imagination and the Structure of the Question"; Second Section: "Poetic Imagination and Image Aesthetic; " and Section Three: "Poetic Imagination and the Multiplicity or Generation of Meanings." At the conclusion of the study, the research reached several results, including:

The study, in Preface, reached the conclusion that the poet Al-Majdi is a-visionary poet- a vision acted as a modern technology, whose existence capitalizes on the poet's be looking for the immortality of that which is in his poetic texts. The study also established that the poet adopts the philosophy of Gnosticism and mystical awareness, which is, thus,

ABSTRACT

In the second half of the nineteenth century, poetry witnessed a significant development in the methods of artistic writing, in its expressive and abstract forms, as it resulted in sweeping transformation in poetic discourse due to political, social and economic circumstances. Contemporary poets did everything in their power to search for new forms and modern ways to express their inner selves in order to keep pace with the spirit of the time and its developments. The rebellion against the old expressionist styles had a wide resonance in the literary scene for it brought out the poem into a fresh reconfiguration and form.

Hence the selection of the study's subject matter, entitled "The Poetic Expressions in the Poetry of Khaz'al al-Majidi: A Selected Collection of Khazaeel." For he was among those poets who rebelled against the old methods and put in their place new methods that resulted in three axes (language, music and picture), transforming him into a vigorous poet in the modern poetic corpus. The structure of the study came in three Chapters preceded by Preface and followed by Conclusion in which the most significant findings have been reached by the.

Preface was entitled "Khaz'al Al-Majidi: Vision and Transformation," in which we addressed the concept of vision and tried to break the ambiguity between vision and apocalypse via distinguishing between the semantic boundaries of the two terms. We then stood at the concept of the modern poem, followed by a discussion of the term, the "Poetic Transformation." we concluded Preface by revealing the structural relationship between the text of Majdi and Gnostic vision on the world, and the issue of intellectual inclusion.

*Republic of Iraq
Ministry of Higher Education
& Scientific Research
Thi-Qar University- College of Arts
Arabic Language Department – Graduate Studies*

The Poetic Expressions in the Poetry of Khaz'al al-Majidi: A Selected Collection of Khazael

A thesis submitted by

BUSHRA ABBAS JIHAD

To

The Council of the College of Arts

in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arabic Language & Arts

Supervised By

Assist. Professor (PhD.)

Haidar Barzan Sakran Al-Oqaily

2017 A.D.

1438 A.H.