

آليات الرفض فى القصيدة العربية الحديثة

د.مصطفى الضبع

مع تنامى وعيه ، يشتبك الشاعر مع واقعه ، وعبر كونه إنسانا مميزا – بالعقل والوعى – عن باقى الكائنات تكون رؤيته لما يعاينه محط خلاف بينه والآخرين .

عبر تنامى وعيه الإنسانى يشتبك الشاعر –شأنه شأن غيره من البشر – مع واقعه ، ويأخذ الكون شكل ما يعرض عليه أو يعترضه ، أو يعترض طريقه ، وهو فى ذلك يأخذ ويترك ، يقبل ، ويعرض ، يرغب فى ويرغب عن ، يخاف ويهاب ، ويطمئن / مما يحول الحياة برمتها إلى ثنائية المقبول والمرفوض ، الداخلى فى دائرة ما يمكن أن يتغير ، والخارج من دائرة الإصلاح ، أو ما يمكن إصلاحه ، مع الوضع فى الاعتبار أن الكون يتحول لدى الشاعر إلى قصيدة ليست تستعصى دائما ، تداور ، وتناور أحيانا ، لكنها تلين فى نهاية الأمر ، لذا فإن فكرة الإصلاح لديه ليست بعيدة المنال ، ومن ثم يكون رفضه للأشياء بغية وضعها فى سياقها الصحيح أو وضعها فى نسق مناسب يعيد تشكيل العالم بصورة أفضل .

هنا يكون الشاعر موزعا بين ثنائيتين ، محكوما بهما ، تبدوان ظاهريا وسيلة للتعرف على عالم الشاعر وبعض تفاصيل ما يعاينه : العام والخاص ، القضايا العامة والقضايا الخاصة ، العامة التى يشتبك معها الشاعر فيعبر عنها كاشفا عن رؤيته للحظة التاريخية التى يعيشها ، طارحا رؤيته للعالم ، مشكلا وعى متلقيه عبر عملية الكشف التى يكاد يقدمها للواقع ، والسعى لتعريف ما تغطيه عوامل الفساد ، أو عوامل القهر والدكتاتورية ، ولأن الشاعر أبرع الكائنات فى الكشف عن مثل هذه الجوانب ، فإن مقاربة الشعر تكشف عن عمق الرؤية الإنسانية ، ويضعنا على مقربة من النص الشعري متيحاً لنا القدرة على الكشف عن أبعاد فنية جديدة خاصة بهذا النوع من النصوص الشعرية ، مما يضعنا أمام قراءة جديدة للنص الشعري العربى مستفيدين من النظرة الكلية للنوع الشعري .

والشاعر عبر هذه الزاوية ينقلنا من عمق الداخل (ذاته) إلى عمق الخارج (مجتمعه) ، مما يتيح لنا أن نرى ما نراه ممرا برؤيته ومحملا بوعيه ، حيث هو يدخل التجربة طوعا أو كرها فيجد نفسه في موقع مسئولية الكشف .

وفي الجانب الثانى الخاص ينقلنا الشاعر من عمق الخارج إلى عمق الذات فى رؤية لخلفية الصورة ، صورة الذات ممررة عبر تجاربها الخاصة .

إحصائيا يأتي القبول فى مرحلة تالية للرفض ، حيث ما يقبله الشاعر أقل بكثير مما يرفضه ، خاصة عند الشعراء المحدثين ممن يعيشون عصرنا عصر المتغيرات ، فالأمر قد يكون على خلاف ذلك فى مرحلة كان الشعراء فيها يتغنون بالطبيعة ، ويمجدون ظواهرها ، مما قد يظهر توافقهم معها ، وتصالحهم مع معطياتها ، وكان على البشرية أن تنتظر زمنا –ربما كان طويلا – ليُدخل الشعراء تجربة الرفض ، أو ينطلقون فى تجربة الاختلاف مع الواقع ، لا من أجل الخلاف فى حد ذاته وإنما من أجل توظيفه لخدمة رؤيتهم الجديدة ، من أجل طرح نوع من المواجهة لما يراه الشاعر نوعا من الرفض أو البحث و التنبيه لطرق الإصلاح ، تلك المواجهة التى تمثل شرارة للإبداع ، يقول روللو ماى : " النظرية هى : أن الإبداع يحدث فى فعل المواجهة وينبغى فهمه على أساس أن هذه المواجهة هى مركزه " (١).

زاوية النظر

نظرتان أو زاويتان تحكمان مكاشفتنا للرفض عبر النص الشعري ، قد تمثلان تطورا فى الرؤية ، كما قد تمثلان شمولية بالنظرة الفاحصة ، نظرة تتوقف عند الموضوع ، حيث الرفض موضوع ، أو تيمة تتداولها النصوص ، ومعنى طرحه القصيدة ، وتؤكد عليه ، وهى نظرة قد يرفضها المتلقى الحديث الذى لا يتعامل مع القصيدة بوصفها موضوعا يعول عليه فى إنتاج الدلالة النصية

إننا نتعامل هنا مع الرفض بوصفه تقنية / آلية تحكم عملية إنتاج الدلالة النصية اعتمادا على أسبابه ، واعتمادا لمقولة أن الشاعر رافض بالضرورة ' وهى النظرة الثانية التى نعول عليها كثيرا .

تعددت أشكال الرفض ، وموضوعاته ، وتفصيله ، ما بين رفض الظلم ، والقهر ، والاستغلال ، وكل ما يسبب آلام الإنسان أو يشكل معيقا لوجوده ، أو منغصا عليه لحظته الإنسانية ، وتنوعت أساليب الشعراء فى التعبير عنه ، ما بين الصوت المرتفع الصاخب ، والصرخة فى وجه كل أسباب القهر الإنسانى ، والهمس المتفجر ، والرمز السافر .
ومن الأخرى أن نؤكد أننا لسنا بصدد استقصاء الحالة الشعرية الراضة زمنيا (عبر تاريخ القصيدة العربية ، ومراحل نموها وتطورها) أو مكانيا (البحث عن الأشكال عبر الخطوط العرضية للنص الشعرى العربى الحديث) ، وإنما نتوقف عند بعض العلامات الشعرية التى تنحو هذا المنحى ، وتشكل علامات رافضة للقصيدة العربية ، مكتفين بما يحدد الظاهرة ، ويؤكد وجودها ، وقدرتها على أن تكون أداة دالة لقراءة النص الشعرى العربى الجديد ، وعلامة على علاقة هذا النص بمرجعياته وواقعه وتعبيره عن لحظته التاريخية بوصفه تعبيراً عن وعى المثقف العربى .

شعراء رافضون

إن تحديد مجموعة من شعراء العربية المعاصرين بوصفهم شعراء الرفض ليس معناه نفي التعبير الراض عن بقية الشعراء ، ويمكن لقراءة شعرية موسعة للقضية ذاتها – عبر رصدها للظاهرة - أن تتوصل إلى استقراء الشعر العربى من القديم للحديث ، ورصد ملامح تطوره اعتمادا على خط الرفض بوصفه مقياسا للتطور الفنى من ناحية ، وتطور علاقة الشاعر بعالمه من ناحية أخرى .

يضم الشعر العربى الحديث دوائر من شعراء الرفض ، تتمثل فى ثلاث حلقات رئيسية خلقتها مواضع اجتماعية لا تخطئها عين المراقب للحياة العربية ، تضم الحلقة الأولى مجموعة من الشعراء المتعاصرين زمنيا ، رغم سنوات مولدهم المتوالية منذ نهاية القرن قبل الماضى (تحديدا سنة ١٨٩٩ ، مولد الشاعر العراقى محمد مهدى الجواهرى) ، وقد عرف هؤلاء بالرفض واشتهروا به ، وتسبب فى فقدانهم الاستقرار فى أوطانهم ، وهم على التوالى الزمنى :

- الجواهرى ١٨٩٩-١٩٩٧ .
- إبراهيم طوقان ١٩٠٥-١٩٤١ .
- مظفر النواب ١٩٣٤ .
- أمل دنقل ١٩٤١-١٩٨٣ .
- أحمد مطر مطلع الخمسينيات .

ويمكننا أن نطلق على هؤلاء الجيل الرافض ، الذى كان رفضه مباشرا ، وقد كان لحياتهم فى ظل ظروف سياسية واجتماعية عربية واحدة الأثر الواضح فى خلق حالة شعرية كانوا مفرداتها ، وتفصيلها .

والحلقة الثانية تختلف طبيعتها عن الأولى ، و الرفض عندها غير مصرح به ، ليس مباشرا ، تلعب الظروف المغيرة على الساحة العربية فى خلق هذه الحلقة من شعراء جدد يمثلون جيلا شعريا له طبيعته الخاصة ، مع الوضع فى الاعتبار أن تسمية الرفض ليست تنطبق تماما على هؤلاء ، وإنما يعد الرفض أحد تقنيات الخطاب الشعرى ، وواحد من القضايا التى يتداخل معها هؤلاء ومنهم على سبيل المثال : حلمى سالم ، و محمود نسيم ، وعزت الطيرى ، فى مصر ، و خليفة الوقيان (الكويت) (٢) .

الحلقة الثالثة تمثل جيلا ثالثا يعد – على المستوى الحياتى –نتاجا لمراحل عايشها السابقون ، ولعبوا دورا – سلبيًا أو إيجابيا – فيها ، ومن ثم يكون هؤلاء الشعراء فى منطقة لها مغايرتها عن السابقين من شعراء العربية ، ويضم هذا الجيل شعراء شباب : سوزان عليوان (لبنان) – بئينة العيسى (الكويت) ، جرجس شكرى ، عاطف عبد العزيز ، فارس خضر (مصر) ، وغيرهم ممن يمكن تسميته جيل الرفض الجديد .

واضعين فى الاعتبار ذلك الاختلاف البين بين خطين أساسيين :

- **الموضوعات والقضايا التى عبر عنها شعراء الجيل الأول (الجواهرى) ، والتى كانت تمثل صدى لما يدور فى المجتمع العربى ، عنها عند شعراء جيل الوسط (دنقل ، ومطر) أو جيل الشباب (سوزان عليوان) .**

- **التقنيات الفنية** عند الأجيال نفسها تدرجا من القصيدة العمودية عند شعراء الجيل الأول ، ثم قصيدة الشعر الحر عند الجيل الثانى ، ثم القصيدة الجديدة (النثرية) عند الجيل الثالث .

يعد الشعراء الثلاثة الفلسطينى إبراهيم طوقان والعراقيان : مظفر النواب ، وأحمد مطر من أشهر الشعراء الرفضين ، الأول فى بداية القرن (٣) ، و الثانى فى ثلثه الثانى ، والثالث بعده بقليل ، وعلى الرغم من المسافة العمرية الفاصلة بين الشعارين يعد النواب مع مطر الشعارين الأكثر توظيفا للسخرية من أدران المجتمع العربى ، كما لا يمكننا القول أن حلقة من الشعراء كفت الحلقة التالية ، رؤية المجتمع عبر هذه الزاوية ، وإنما تتكامل العناصر الشعرية لرؤية العالم والتعبير عن حالة الرفض التى يرى الشاعر أهمية رؤية الواقع عبرها أو استخدامها لرؤية هذا الواقع ، ويمثل الرفض من هذه الزاوية بمثابة الشارة التى تتبادلها الأجيال من المثقفين ، أو ممن يملكون القدرة على رؤية العالم رؤية قوامها الفحص والتمحيص ، وإدراك ما يمكن للمتابع العادى (ممن لا يملكون هذا الوعى) إدراكه .

علامات للرفض

إن قراءة النص واستجلاء دلالاته ، و استكناه ما يرمى إليه قد يؤدى إلى نتيجة شبه حتمية تتوافق مع مقولة تكاد تشكل قانونا إبداعيا مؤداه : لا يوجد أديب يقبل الواقع ، ومن ثم كل أديب رافض بالضرورة ، لا يتصالح مع الواقع ، وإن بدا ذلك على السطح ، لقد خفت صوت الشاعر القديم ، ذلك الصوت الصاخب فى مجمله ، المشتعل حماسا ، الرافع مبدأ القبيلة وشعارها ، تلك المعبرة عن جماعة بشرية تلتقى فى رابطة الدم ، أو الحامل إيديولوجيا الجماعة القائمة على تلاقى الأفكار .

لقد استمرت نبرة الرفض ، ولكنها خافتة ، بحيث بدلت القصيدة لغتها ، وجددت طاقتها عبر الصور ، واللغة الهادئة ، مستفيدة من تقارب الجماعة البشرية ، ومتكئة على دبلوماسية

النظم السياسية المستجدة بوصفها نظاما ليست وفقا على العلاقات الدولية بين الحكومات ، وإنما هي تمثل القانون الصالح للجماعة البشرية في علاقاتها المتداخلة .

هل يمكننا في مرحلة ما من الوعي بالنص الشعري ، وتطوره عبر المراحل الزمنية المختلفة الموازية بدرجة كبرى بالتطور البشرى ، أن نقول : إن الوعي بموضوعة الرفض أو فكرة وعى الإنسان بواقعه هي بالأساس وعى بتطور النوع الأدبي ، وقراءة لخيوط النمو الشعري ؟ وأنا حين نقرأ النص الشعري الرفض فنحن نراقب النص في تطوره الواعي ، وفي علاقته بالواقع المحيط معلنا عبر هذه العلاقة عدم انفصاله عن محيطه ، وأنه يحيل إلى مرجعية لها إطارها الدال ، الراسخ ، و إنما إذا كنا نتابع الفكرة في النص الجديد فإننا قادرين على إدراك العلاقة ، علاقة الشاعر الجديد بالواقع بما يحدد زاوية النظر ، وقوته ، وقدرته(الشاعر) على الوعي بواقعه ، والحكم على عالمه بغية تطوير ما هو في حاجة إلى ذلك التطوير .

إن دليلنا على ذلك ليس الغوص في تعقيدات نصية ، أو الدخول في قضايا النوع الأدبي وما يحيط بها من غموض ، فقط سنقف هناك عند مجموعة محددة من أدوات اللغة التي يمكنها أن تكون دالة على الرفض من ناحية ، كما يمكن في الآن نفسه أن تشير إلى نوع من تطور الاستخدام الفني لما يمكن أن يعد شكلا من أشكال التطور الفني .

إن سؤالا من مثل: كيف يبدو النص رافضا ، أو ما الأدوات التي يمكن للنص الشعري أن يمتلكها فيندرج تحت راية الرفض ؟ ، قد يبدو ساذجا للوهلة الأولى إن نحن أردنا فقط أن نفهم بشكل عام ودون الدخول في أعماق النص ، أو لم يكن من أهدافنا أن نحاول الكشف عن علامات محددة ، فاصلة لنوع شعري يمكن إدراجه تحت عنوان : النص الرفض ، ولكن النظرة الأعمق تفرض علينا أن نرى هذه العلامات بوصفها محددات لهذا النوع الشعري الذي يمكن من خلاله قراءة الكثير من ملامح الحياة العربية على كثير من المستويات الحياتية ، والعقلية .

ومن هذه العلامات ما هو لغوى يقيم تراكييب من شأنها الدلالة المباشرة على الرفض ، وما هو موضوعى يشكل إطارا عاما للرفض عبر مجموعة من الموضوعات الكاشفة عن ملامح خاصة بالرفض :

أولا : العلامات اللغوية

- أدوات النفي : وتعد (لا) العلامة الأشهر على الرفض ، ولكنها الأقل استعمالا لجنوح القصيدة الحديثة للهدوء دون النبرة الحماسية العالية الزاعقة ، لذا فإن الأداة (لن) تعد البديل الأرقى الممتلك الهدوء المفتقد فى "لا" ، يضاف لذلك أن " لن " لا يقتصر عليها ، إذ هى أشبه بحرف الجر الذى لا يفيد معنى بمفرده ، مما يجعل استعمالها قرينا لفعل يناسب صيغة الرفض ، فعل قد يحمل مبررات الرفض ، أو البديل الأفضل للمرفوض ، فى مقابل لا التى قد يقتصر عليها دون إشارة لفعل ، لذلك يضطر مستخدم "لا" مقترنة بفعل إلى استجلاب " لن" ليقول : لا لن + الفعل ، وإذا كانت " لا" الراضية تشير إلى ذات واحدة ناطقة بها ، أو تحيل إلى صوت مرتفع قليلا يتناسب أحيانا مع حجم الحدث المرفوض ، فإنها تستمد قوتها من الصيغ المتعددة الداخلة فيها ، المنتجة دلالتها عبر تركيب يكشف نوعيها (النافية – النافية) ، وتعد النافية أقل خفوتا من حيث حدة الرفض من النافية ، كما أنها تأتى رد فعل على خطاب يوجه لقائلها ، يقول محمود درويش :

يا أحمد المولود من حجر وزعتر

ستقول : لا

جلدى عباءة كل فلاح سيأتى من حقول التبغ

كى يلغى العواصم

وتقول : لا

جسدى بيان القادمين من الصناعات الخفيفة

والتردد والملاحم

نحو اقتحام المرحلة

وتقول : لا ()

وفى الوقت الذى تحتاج فيه " لا النافية " لسياق يعنى الرفض ، قد لا تحقق المعنى بدونه ، لا يتطلب ذلك لتحقيق " لا النافية " دلالة الرفض .

إن بإمكان لا النافية أن تقدم مستوى أعلى من الرفض ، مستوى يتحقق فيه الرفض المزدوج ، رفض الناطق بها معبرة عن تحقق رفضه ، ورفض الموجهة إليه المؤمل تحققه ، يقول أمل دنقل أشهر فى قصيدته الشهيرة " لا تصالح " التى تعد أشهر لا نافية فى العصر الحديث ، مكتسبة شهرتها من : قيمتها، والحدث المقترنة به ، و صداها ، ثم على المستوى الشكلى المساحة التى تغطيها على مستوى الفضاء النصى ، حيث تعد بنية متكررة (تسع عشرة مرة) تتخلل القصيدة ذات المقاطع العشرة ، حيث تتكرر الصيغة مرتين فى كل مقطع باستثناء المقطع السابع ، ويكون تكرارها مقرونا ، أو مفروقا :

- مفروقا فى المقاطع (١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٨ ، ٩) حيث يستهل المقطع بالصيغة " لا تصالح " ثم يعود ليكررها بعد عدد من التفعيلات، محافظا على التركيب (لا+الفعل +الواو+أسلوب الشرط (لو + الفعل الماضى) :

" لا تصالح

ولو قال من مال عند الخصام

" .. ما بنا طاقة لامتشاق الحسام .. "

عندما يملأ الحق قلبك :

تندلع النار إن تتنفس

ولسان الخيانة يخرس

لا تصالح

ولو قيل ما قيل من كلمات السلام " (٥) .

- مقرونا : حين تتكرر الصيغة مرتين متتاليتين فى المقطع الثانى ، ثم تنفرد الصيغة

بمساحة المقطع العاشر كله : " لا تصالح

لا تصالح " (٦)

ويتساوى مع لا النافية لن المباشرة تلك السابقة لفعل يتصل به :

- ضمير المتكلم : " لن أذرف أفتعتى على الطاولة أمامهم

سأدلق براميل من الألوان والبيرة

موهمة أصدقائى بالبهجة

غناء خلف أبواب الحمامات " (٧).

- أو ضمير المتكلمين : " لن نألف الضغينة التى تجمعنا

وأقدامنا المثبتة فى دائرة

لن تطأ هذه العتمة ثانية

ربما بعد أيام قليلة

نعود بلا شمس إلى المقهى

بلا عصافير على الحواف " (٨)

وفى الحالتين يكون استخدام لن لنفى الفعل فى حاجة لتقديم البديل بحيث يكون التركيب ،

لن نفعل كذا وسنفعل كذا (كما فى التركيب الأول) ، وحيث يتحقق الفعلان فى زمن (

المستقبل) تتسع مساحته لهذا التحقق .

وفى مستوى أعلى تقدم لن دلالة التصميم والعزم فى دلالاته على الكشف عن شخصية

المتكلم ، يقول محمود درويش فى قصيدة الأرض :

أيها العابرون على جسدى

لن تمرؤا

أنا الأرض فى جسد

لن تمرؤا

أنا الأرض فى صحوها

لن تمرؤا

أنا الأرض . يا أيها العابرون على الأرض فى صحوها

لن تمرؤا

لن تمرؤا

لن تمرروا! (٩)

خالقا من خلال النفى صيغة للمواجهة تتأسس على التقابل بين الإثبات (أنا الأرض) بما يحمله من دلالة تأكيد الذات ، النفى (لن تمرروا) بما يحمله من عزم على المواجهة وإدارة الصراع ، ويأتى التكرار فى النهاية ليقدم الدليل الواضح على ذلك .

- الاستفهام المجازى ، ويكون مسئولا عن طرح الأسئلة المباشرة التى تكون بدورها أحد أهم ما يحققه النص الإبداعى ، أن يثير أسئلة حتى ولو لم يقدم لها أجوبة وإنما يكفيه أن يحرك الوعى للتفكير فى الأسئلة ، ومحاولة الإجابة عليها ، ويعد الاستفهام الاستنكارى أحد أهم أشكال الاستفهام المطروحة عبر النص الشعرى الجديد ، وتتعدد صيغ الاستفهام حسب طبيعة المعنى الأعمق للسؤال ، بين أسئلة كونية عن الهوية والوجود الإنسانى ، أو أسئلة تحقق فى قضايا الإنسان المعاصر ، يقول محمود درويش فى قصيدته " جدارية " :

" يا اسمى أين نحن الآن ؟

قل : ما الآن ما الغد ؟

ما الزمان و ما المكان

وما القديم وما الجديد ؟

سنكون يوما ما نريد " (١٠)

ثانيا : العلامات الموضوعية

تتعدد الموضوعات الدالة على الرفض أو تلك التى تندرج تحت نطاق الرفض ، ويكون تعددها للدرجة التى يصعب حصرها ، ولكنها بالأساس تتشكل مما يطرحه النص وليس موضوعات سابقة على النص نفترض وجودها قبله ، وتتدخل عوامل عدة فى تحديدها ، كالحظة التاريخية ، والظروف الاجتماعية والسياسية للمجتمع ، والنفسية للشاعر فى استقباله للعالم ورؤيته له .

الوطن أولا :

لقد كان الوطن المحرك الأساس للجيل الأول من الشعراء الرافضين ، وعندما تتعلق القضية بالوطن يتوارى كل صوت خلاف الصوت المعبر عن وطن محتل أو وطن يرزح تحت سطوة حاكم طاغية ، هنا يكون صوت الشاعر الأعلى ، والأقوى ، ويكون الكلام عن غير الوطن ضربا من العبث .

بارتباطه بالقضية العربية الأكثر أهمية يمثل طوقان – رغم حياته القصيرة – الحلقة الأكثر وضوحا فى الشعر العربى الرافض ، فقد توافرت له من الأسباب ما جعل منه شاعر القضية العربية الأشهر، يقول الدكتور محمد حسن عبد الله : " تتضافر شروط موضوعية وحالات شخصية وملابسات عارضة وقتية لتجعل من إبراهيم طوقان شاعر الوطنية وشاعر القضية وشاعر القومية فى فلسطين " (١١).

لقد عاش طوقان للقضية الفلسطينية ، ويستطيع متابع أعماله أن يكتشف بسهولة المساحة الممتدة لفلسطين وقضيتها عبر نصوصه (١٢).

فى مرحلة لاحقة تأتى " تنويع الجياح" للشاعر العراقى الجواهرى (١٣)، بوصفها واحدة من علامات الرفض فى الشعر العربى ، طارحة تنويع جديدة للرفض ، رفض أسباب القهر القادمة من الداخل داخل الوطن ، وقد كانت التنويع بمثابة الدفقة الشعرية شبه الملحمية :

- الطول : تزيد عن المائة بيت .
- سمات الصراع : بين الشعب والطغاة .
- الحكمة : قدرة الشاعر على تقديم صورة وافية الملامح للقضية المعروضة عبر تداخلها مع مجموعة قضايا فرعية لازمة لرسم الصورة الكلية .
- رسم الشخصيات : أطراف القضية ، واستثمار حدود السخرية فى تصوير الحاكم الديكتاتور ، والشعب المستضعف .

صب الشاعر رؤيته فى صورة تتضمن خطين متوازيين :

- خط المعاصرة .

- خط الديمومة .

فى الخط الأول ينطلق من قضايا مجتمعه المعاصر ، منبها ومحاو لا رفع درجة الوعى لدى جموع الشعب بوصفه المتلقى المباشر للنص ، المعول عليه فى فهم الرسالة النصية ، ومحاولة تمثل الصورة المرسومة ، واستيعاب مفرداتها ، كاشفا عن رؤيته لرفض الظلم فى عصره :أسبابه ، ومظاهره ، مما يمنح القصيدة عصريتها، ويربطها بلحظتها التاريخية لتعبر عن روح عصر لا يملك الشاعر إزاءه سوى الرفض .

وفى الخط الثانى يحافظ الشاعر على الخط الإنسانى الدائم ، حيث تندرج قصيدته فى سياق النص الشعري الرفض ، صانعة من نفسها محطة أو علامة رافضة ، أخذة موضعها فى هذا السياق من ناحية ، ومستندة على الجانب الإنسانى الممثل لخط ليست تنويمة الجياع بدايته ، ولا صرخة الجواهرى نهايته ، إذ يمكن للمتابع الفاحص للسجل الشعري الرفض أن يكتشف خطأ ممتدا ، بدايته معرفة الإنسان بالشعر ونهايته نهاية الحياة أو الشعر على أضعف الاحتمالات .

رفض النظام

يعد أحمد مطر (١٤) أحد أهم الأصوات الراضية ، التى انصب رفضها على النظم العربية فى المقام الأول ، ثم هو الشاعر الأكثر شعبية ، وقد كان لظروف العصر من تقنيات الاتصال الحديثة – خاصة شبكة الانترنت - العامل المساعد لنشر أعماله (لافتاته) فلا تكاد تجد موقعا عربيا مهتما بالثقافة أو الإبداع يخلو من لافتات مطر، حتى استحق عن جدارة لقب أمير شعراء الانترنت (١٥) ، وقد توافقت جماعة القراء العرب مع الشاعر متناقلة لافتاته التى تمثل صدى لصوت الرفض للكثير من تفاصيل السياسات العربية ، يقول فى واحدة من لافتاته :

ارسم لنا مُثَلَّثاً

مُسْتَوِيًّا مُرْبِعًا

أضلاعُه دائرةٌ بِشكْلِ مُستطيلٍ.

- الرَّسْمُ مُستحيلٌ!

- لا مُستحيلَ مُطلقاً..

فهكذا شكّلُ نظامَ حُكْمِنَا

وهكذا سَلامَ إسرائيل!

تعد المفارقة التقنية الأكثر اعتمادا فى لافتات أحمد مطر بحيث تتحول اللافتة إلى نادرة تقرأ مرة واحدة ، وتفقد الكثير من جاذبيتها بتكرار القراءة ، فلا يتبقى غير المعانى الأعمق التى يمكن ملاحظتها فى اللافتات المطرية التى تأخذ كثيرا من عنوانها العام ، حيث اللافتة على الطريق – بوصفها أداة تنبيه وتوعية – ليست فى حاجة لقراءة ثانية تفقدها الكثير من إبهارها المتحقق بداية ، كما تقترب اللافتات من أسلوب الحكى العربى مستفيدة من طرائق الحكى العربى ومستندة على كون الحكى الوسيلة الأقرب للعقلية العربية .

ورغم أن لكل منهما خطه الفنى فإن أحمد مطر يشكل مع مواطنه العراقى مظفر النواب ثنائيا شعريا رافضا للأنظمة العربية لدرجة يمكن القول عندها أنهما شاعرا الرفض للنظم العربية ، ومع تكريس مطر شعره على اللافتات بلغتها المواردية الرامزة الموحية ، انطلق النواب مطلقا صوارىخه الشعرية صريحة لا موارد فيها ، يقول فى قصيدته الشهيرة المطولة "القدس عروس عربتكم " التى تأتى فيها اللغة صريحة حاسمة ، ليست فى حاجة لتعليق :

في هذي الساعة في وطني ،

تجتمع الأشعار كعشب النهر

وترضع في غفوات البر "

صغار النوق

وسرعان ما يأخذ الصوت فى الارتفاع عبر النداء للوطن مشبها إياه خلال صورة تتسم بالحدة ، والسخرية المريرة تصل لذروتها عندما يكون الوطن نجمة مستحيلة (نجمة الصبح المعروضة فى السوق مقابل الباكين فى العلب الليلية) :

يا وطني المعروض كنجمة صبح فى السوق
فى العلب الليلية يبكون عليك
ويستكمل بعض الثوار رجولتهم
ويهزون على الطبلّة والبوق
أولئك أعداؤك يا وطني!

عند هذا الحد التبصيرى ، وبعد أن تقدم القصيدة لمتلقيها أسباب الثورة ، ومبررات الرفض تبرز (لن) استثمارا لدلالاتها المستقبلية (حرف نفى لمعنى الفعل المضارع فى المستقبل) (١٦) وما تحمله من دلالة الأمر المشروط ، فالنهاية فناء العرب إن هم ظلوا تحت هذه الأنظمة التى يمرر رفضها للمتلقى العربى ، مما يطرح تهديدا صريحا بالعدم إن لم تعد الأمور لنصابها الصحيح :

لن يبقى عربى واحد ،
إن بقيت حالتنا هذى الحالة
بين حكومات الكسبة

وبعد أن يهيب المتلقى للرفض يعمل على تصعيد الخط الرافض عبر صورة تختزل الشرف العربى فى القدس ، مستثمرا النخوة العربية التى لا بد أن تستنهض الهمم الرافضة إزاء هذا الوضع المحفز لإنقاذ الكرامة الضائعة :

القدس عروس عربتكم !!؟
فلماذا أدخلتم كل زناة الليل إلى حجرتها

ووقفتم تسترقون السمع وراء الأبواب لصرخات بكارتها
وسحبتم كل خناجركم ، وتنافختم شرفاً
وصرختم فيها أن تسكت صوناً للعرض !!!
فما أشرفكم !

وتأتى صرخة الشاعر (ما أشرفكم) طارحة الألم الذى يمور به صدره ، والسخرية عبر
المفارقة الناتجة عبر طرح الشرف بصيغة التعجب ، فأى شرف تدعونه ، ليضعنا فى نهاية
الصورة لرفض هؤلاء المخاطبين أنفسهم ، وقد قبلوا ذلك الضياع لشرف القدس / عروس
العروبة ، ولتكون صرخة حادة تصل لحد الرجم بالألفاظ :

أولاد هل تسكت مغتصبه !!!

أولاد !

لست خجولاً حين أصاركم بحقيقتكم
إن حظيرة خنزير أظهر من أظهركم

الثورة على الواقع وتفصيله

يظل الواقع المعيش زاوية يطل منها ، وعليها ، وبها الشاعر مراقبا عالمه الواسع ، أو الآخذ
فى الاتساع بعد ثورة الاتصالات التى جعلت من العالم مساحة يسهل متابعة تفاصيلها
المتعددة .

فى ديوانه " يوجد هنا عميان " (١٧) يطرح حلمى سالم منذ البداية صيغة إثبات (جملة
العنوان) المغايرة لما يطرحه النص / المتن ، فعنوان الديوان ليس عنوانا لنص من
النصوص مما يجعل الصيغة منسحبة على النصوص جميعها ، يأخذ كل منها من دلالاته
بطرف ، يقول الشاعر فى نصه " العيون المسموح بها " :

" لماذا لا يوجد هنا عميان؟ الهيئة أن الله لا يحب هذه المخاليق ، فلم يعطهم العاهات التي تدل على وجوده وعلى إمكانية العفو " (١٨) والسؤال في صيغته لا يتوقف عند المستوى الأدنى من الدلالة ، عند المعنى الحقيقي الذي قد يحيل البعض فيه الأمر للعمى في مستواه البصرى فقط ، ولأن الشاعر ليس معنيا بالبحث في صور العمى أو أسبابه يسخر مما قد يعده البعض أسبابا مضللة له ، حتى يصل إلى احتمال لم يقاربه الشاعر بوصفه الذات النموذج الرامزة أن يسرد الأسباب المقترحة أو المحتملة للعمى يؤكد فيها منطقته ، منطق الرفض لعالم أصابه الخلل ، خلل عدم الإدراك البصرى ، وطارحا آلية السخرية ، ويكاد الديوان يكون مرثية لعصر ، ولجماعة بشرية ، تقترب من حتفها ضاحكة ملء شديها .

ويصل الرفض لذروته في القصيدة الأخيرة من الديوان " صباح الخير أيها المجرمون " .

يبدأ الشاعر قصيدته بصورة تتكرر أربع مرات بوصفها الممهد للحركة السيمفونية الصاعدة :

" طارت العصافير من القفص

من هنا يبدأ اختبار مستوى الحضارة " (١٩).

ورغم الدلالة الثابتة التي يؤكد عليها التكرار فإن الصيغة تنتج دلالة جديدة في حال انفصالها :

- في الأولى : تتأسس دلالة الضياع على الفعل الماضى (طارت) ، كما يتأسس معنى التحرر فى الآن ذاته حيث القفص يطرح دلالة الكبت ، كبت الحرية ، ولكن الشاعر لا يترك الأمور هكذا ، إذ يحدد بداية اختبار مستوى الحضارة ، تلك التى تقاس بالحرية ، ضياعها أو توفرها ، الوعى بالحرص عليها أو تخييبها لصالح قلة من القادرين على التحكم فى الحريات .
- فى الثانية : تتأسس دلالة كون الشاعر قادرا على أن يمنح الآخرين المعرفة عبر التكرار ، تكرار المعنى السابق ، وعبر الربط بين التركيب والتعبير التالى له (لدينا حصة للنقاها) ، حيث الإشارة المكانية " من هنا يبدأ اختبار مستوى الحضارة " تنبه المتلقى لما يمكن أن يكون راسخا فى المكان ، مما

يمهد إلى أو يجذب الانتباه لما يمكن أن يتحصل عليه المنتبه للمكان عندما يجد حصة للنقاها بوصفها فترة تالية للمرض ، ومحاولة أخيرة للتخلص منه ، والمرض هنا كل ما يمكن أن يصيب المجتمع من أدران يرى الشاعر ضرورة التخلص منها .

- في الثالثة : تتغير الصيغة قليلا فقد طارت العصافير وتأكد فعل الطيران : " رأيتك تفتحين الذراعين للعصافير تترك القفص " (٢٠) ، ليكون التعبير بالذراعين محيلا إلى إحدى الداليتين حسب ما تشير إليه ، فإسناد الذراعين للفاعل (المعبر عنه ببياء المخاطبة) يحمل دلالة الفرح ، وإسنادهما للقفص (باعتبارهما ذراعي القفص أو وسيلة إغلاقه) يحمل دلالة الاتهام لمن فتحت القفص لتجرب العصافير الحرية ، وهو ما يؤكد الشاعر بما يسنده للمخاطبة في التعبير التالي مباشرة " و رأيتك تخلعين القميص والقبة السماوية " .

ثم سؤال الإدانة التالي :

من هنا يبدأ السؤال : لماذا الناس لهم عيون ؟ (٢١) ماداموا لا يبصرون بها ، وليست وسيلتهم للوعى أو لإدراك ما يجب أن يكون .

- في الرابعة : تكون الحركة السيمفونية قد بلغت ذروتها بعد ذكر المجرمين المئة الذين يشكلون مدار الرفض ، ويعددهم النص أسبابا حقيقية لرفضه للعالم ، ويروح يسرد المئة بداية برجل الدين التابع للأنظمة ونهاية بمزور الكونسولتو ، " وبينهما ثمانية وتسعون :

" المتكالب ، والكذاب ، ومداح السلطة ، خوان الرفقة ، والحابس مستقبل حسناء بقمقم من غل ، والسمسار ، حاجب محكمة الجيزة ، والمتسلق الحاكم إذ يطغى والمحكوم إذا قبل الطغيان ، المفتى بالتكفير ، مهندس مكتبة الأسرة ، لص الآثار المصرية " (٢٢) .

والنص إذ يعدد المجرمين فإنه يتكى على :

- العدد في إشارته للكثرة مما يطرح تعدد مجالات الرفض .

- تعدد أسباب الرفض لتعدد المجالات المرفوضة وتنوعها ، والنص إذ يفعل ذلك ، ويحرضنا على الوعى بها ، ومن ثم يدعونا الشاعر لرفضها .
وتأتى الحركة الأخيرة بمثابة الصرخة التى يطلقها النص فى وجه متلقيه الذى يكون بتأثير النص واحدا من اثنين :

١- متلق نجح النص فى التأثير فيه ، مما يجعله متحفزا للرفض استعدادا لرد فعل إيجابى يشير إليه النص ، ويعول عليه بوصفه هدفا من رسالته :

" وهؤلاء الذين لم يميزوا بين الكناية و النكاية

سنعفيهم بقولنا : " أنتم الطلقاء "

حتى يناموا ليلة قبل موعد الرقاد (٢٣) .

لقد نجح النص فى توصيف المرفوضين (هؤلاء الذين) ، ويقدم دليلا مؤكدا على الفعل الإيجابى الذى ستفعله القوة الموحدة المنتجة بفعل النص من الشاعر والمتلقى الإيجابى (سنعفيهم بقولنا) مع ملاحظة ضمير الجماعة ، وفعل العفو الدال على امتلاك زمام الأمور ، كذلك فعل القول الدال على فاعلية الكلمة ، وقد تحققت مرتين :
عندما أتى النص ثماره بإنتاج هذا المتلقى الإيجابى ، وعندما يكون للقول أثره القوى فى العفو عن الجماعة المرفوضة .

٢- متلق محايد أو متلق لم يؤثر النص فيه إيجابا بقدر كاف ، فتكون الصرخة الأخيرة بمثابة الإنذار الأخير فهناك قوة جديدة تجابه المرفوضين وليس مقبولا أن تكون على الحياد ، وعليك أن تكون مع أحد الفريقين .

إعادة تنظيم العالم

يعد عاطف عبد العزيز واحدا من الأصوات الشعرية الجديدة ، التي تفرض عليها لحظتها التاريخية أن تكون على وعى بمقررات اللحظة وأن تكون على دراية بحركة العالم وما تتمخض عنه الأحداث في عالم متغير .

في قصيدته " باتجاه مرثية جديدة " تبدو فرضية الرفض واضحة على نحو يمكن تفسيره على أوجه متعددة تحيلنا إلى الرغبة في التغيير ، من خلال رفض المستقر (وليس المستقر كله مطلوبا أن يبقى) .

يأتى استهلال القصيدة دالا على محاولات عدة للتغيير ، ومن ثم فإن هذه المرة سيكون التغيير حاسما :

" هذه المرة "

سأبقى الميدان هناك

في مكانه الأصلي

لكن الحديقة أدفعتها إلى اليمين

بعض الشيء

لتصير في عمق المشهد على نحو معقول (٢٤)

والتغيير هنا يتم عبر تغيير ما يظن أن لا مجال لتغييره " المكان " ، الذي يتحول إلى مكان افتراضى ، خاضع لما يراه الشاعر صحيحا .

ولإحداث التغيير يعتمد الشاعر على الأفعال المتتالية ، والتي تشكل مدارا لحركة الرفض وإحداث التغيير المؤسس على الرفض ، وتقوم الأفعال بعملها الدلالي عبر تشكلها في مجموعات دالة :

١- سأبقى – أدفعتها... لتصير – سيليق .

٢- أوسّع – أدع – تخبو .

٣- سأجعله – فسوف أغير .

٤- لا يخونونى .

تتم عملية النظام ، إعادة النظام عبر تتالي الأفعال الدال ، فإبقاء الميدان يتلوه بعد الإستدراك دفع الحديقة لليمين ، لينتج عنه صيرورتها فى عمق المشهد ، وحدث اللياقة التى تمثل نتيجة دافعة للشاعر أن يستكمل عمله بتوسيع النهر ، وإحداث الهدوء عبر ترك مصابيح كوبرى الجامعة تخبو ، وهكذا يعيد الشاعر نظاما لازما ترتب على غيابه حدوث خلل لم ينتبه غير الشاعر له ، فقد استكان الناس لما يرون أنه النظام ، لذا لم يلاحظ أحد غير الشاعر ذلك ، ومن ثم كان على من تنبه للخلل المستقر أن يعيد النظام الغائب بقوة رفض الخلل .

الطغاة يحركون النصوص

يمثل الرئيس العراقى المخلوع رمزا للطغاة الذين حركوا الشعر رفضا ما فعلوه فى البشرية ، وعبر فترتين تاريخيتين ، أو موازاة لحدثين انشغل الشعر العربى بالطاغية : حدث الحكم ، وحدث الخلع :

• **فى الأولى إبان حكم صدام** : تشرد معظم المثقفين العراقيين ، وضمت مدن العالم شعراء العراق الذين راحوا يعبرون عن آلام الشعب العراقى ، راسمين صورة لما يدور هناك ، صورة لا يملك عاقل إلا أن يرفضها ، وكان " منعم الفقير " (٢٥) واحدا من هؤلاء الذين اختاروا المنفى وطنا بديلا إلى حين ، مراقبين الوطن الأم وطارحين أسئلة ليست بعيدة عنه ، يقول منعم الفقير تحت عنوان " صناعة وطن " :

مرة أخذت :

قليلًا من التراب

قليلًا من الأعشاب

قليلًا من المياه

وكثيرًا من الأسلاك

وصنعت منها وطننا

فهل أسميه "عراق" ؟ (٢٦)

و يمنحنا السؤال قدرا من مشاركة الشاعر حيرته ، هل هو يستدعى الوطن في صورته الراهنة تحت حكم الطاغية وقد استحال الوطن تحت قبضته سجننا ؟ ، وهنا يكون السؤال استنكاريا ، أم أن السؤال يستهدف النفي الرفض ، فليس العراق ما يستحق أن يكون على هذه الصورة .

ولا يتوقف الفقير عند الوطن في صورته العامة أو البانورامية لحدود الوطن من حيث هو إطار ، وإنما يرسم صورة رامزة للإنسان العربي في العراق ، يرسمها عبر نصه " عائلة " :

في الصباح :

فنجان القهوة بين الجبنة وحببات الزيتون

المائدة تتسع بالأيدي .

حين هم الأب بالخروج :

طلب الطفل شيكولاته .

وطلبت الأم قبلة

وقال الأب سأعود

في المساء :

الطفل في الشرفة

الأم في المطبخ

الأب في البراد (٢٧)

لم يكن الأب مقاتلا ، أو ذاهبا للوقوف على الجبهة ، ولم يكن يمارس عملا خطيرا ، إنما هو يمارس الأخطر من ذلك في زمن الطغيان ، يمارس الحياة التي تصبح في مثل هذه الظروف من أخطر ما يقوم به الفرد .

في الثانية إبان الخلع : فترة الحرب التي رفضها الجميع بالقدر نفسه الذي رفضوا به حكم الطاغية ، وكانت رؤية الشعراء للحرب رؤية استبصارية ، كانوا يعرفون الأسباب الحقيقية للغزو ، وكما للتكنولوجيا دور في الحرب فقد كان لوسائل الاتصال الحديثة الدور البارز في متابعة العالم للحدث ، عبر وسائل الإعلام العامة (شبكة الانترنت – الفضائيات) ، أو الخاصة (الهاتف الذي كان وسيلة اتصال بين الأفراد وذويهم داخل العراق) مما جعل التواصل جزءا من أحداث الحرب نفسها ، ولم يقف الشعر موقف المتفرج فقد قبض الشاعر على اللحظة الساخنة ، وفي الوقت الذي كنا نرى الحرب حدثا لم ينضج ، ولم تتضح نتائجه كان الشاعر يراه لحظة مكتملة للرصد والاستكشاف ، وقراءة المسكوت عنه غير المكشوف ، من هنا تداخل الشعر مع الحدث ولعبت شبكة الإنترنت دورها في تواصل المتلقى مع النصوص التي لم تعد في انتظار المطبعة ، وقد ضاقت المساحة الزمنية بين كتابة النص ، وتلقيه (٢٨) .

وتعد الشاعرة سوزان عليوان (٢٩) نموذجا على هذا التواصل من ناحية وعلى موقف الشاعر من الحرب من ناحية أخرى ، في قصيدتها المطولة " فراشة خائفة من الحرب " تستهل النص برفض صريح:

لستُ أملاكُ

سوى أن أقفَ

في ركنٍ بعيدٍ من الضجيج الهائل

أرفعُ علماً صغيراً

رسمتُ عليه قلبي

و فراشة تبكي...

ألوح لأطفال العراق والكويت وأصيح :

" لا للحرب " (٣٠)

ثم يأتي المقطع الثانى أكثر حدة للدلالة على الموقف الأخطر ، فإذا كان الاستهلال قد طرح الرفض الطفولى ، من الأطفال ، ومن أجلهم بوصفهم أكثر الأبرياء المتضررين من الحرب مباشرة ، أو بشكل غير مباشر ، فإن المقطع الثانى يطرح بعدا آخر من القضية ، كما يمثل رؤية موحدة للصوت الموحد ، صوت الأطفال والشاعرة الذى توحد فى الاستهلال ، كما يحمل إدانة لهؤلاء الذين لا يفعلون شيئا من أجل الأطفال ، المقطع بعنوان : " فيما نفكرُ في الحرب و النفط و الحدود و الأوطان " حيث يقف العنوان عتبة طارحة موقفا تردديا ، ففيمما نفعل ، ما يجب أن نتفرغ له أو نعطيه قدرا من الاهتمام ، ننشغل بأشياء أخرى ، وقد جاء الفعل (نفكر) دالا على حالة اللافعل (فيمما نفكرُ في الحرب و النفط و الحدود و الأوطان) كما أن إيراد حرف الجر (فى) يشير إلى أننا نغمس فى المعركة التى لانفعل لها شيئا سوى أن نفكر فيها لا لها ، و تغييب حرف الجر (اللام) طرح تغييب الفعل ليحل التفكير (غير المرئى ، وغير المدرك) ، فأنت لا يمكنك أن تدرك تفكيرنا لم يخرج لحيز الفعل ، كما أن العنوان يطرح تعددية تبدو فى الظاهر متسعة المدى ولكنها تضيق بفعل حرف العطف (الواو) الذى يختزل المساحة الفارقة بين المتعاطفات ، وإذا كانت بدايات التفكير هى الحرب بوصفها المثير الذى نتذكر عنده النفط ، فإن حدود تفكيرنا تتوقف عند الوطن ليس بوصفه المعنى الأعظم ولكن بوصفه المعنى المؤخر /المؤجل دون حسم قضاياها التى استهلكناها تفكيرنا دون طائل .

المقطع يمثل قصيدة تعتمد على مرتكزات ، تقوم بدورها بدور الرابط لشبكة العلاقات النصية ، منها :

١- ضمير المتكلم .

٢- الصوت المعبر أو الحامل عبء التعبير .

٣- الفعل المضارع /الحالة الراهنة .

٤- الروابط (حروف الجر – حروف العطف – حرف النفى لن) .

يمثل ضمير المتكلم / بين حالة من الوعى المؤقت الذى ينطرح فى لحظة عابرة ، مؤقتة تتأسس على الفعل المضارع ، الذى لا يطرح بدوره سوى حالة من ذبذبة الوعى المؤقت

فالماضى أطول من الحاضر والماضى يمكن تمثله فى مقابل الحاضر الذى ليس بإمكاننا أن نتمثله لأننا نعيشه ، كما أننا تأسيسا على مؤشرات ماثلة يمكننا أن نستعيد الماضى عبر التخيل ، كما يمكننا أن نستحضر المستقبل بقوة الخيال ولكننا لا نستطيع أن نمسك بالحاضر سريع الحركة ، والمتنبى يقول :

إذا كان ما تنويه فعلا مضارعا مضى قبل أن تلقى عليه الجوازم

والمساحة الحاضرة التى تتشكل من الزمن (الحاضر) والمكان (العالم المتشكل عبر الخارطة) مساحة يتوهم اتساعها ، حيث تغرق (كمنديل ورقى صغير وضئيل بالطبع) ، هنا تبرز الرابطة الأكثر ترددا (حرف الجر) خالقة مساحة تتقابل فيها المتضادات (ما نفكر (فيه) نحن –مقابل ما ينغمس (فيه) العالم ، ما نفكر فيه نحن – ما تبذله الفراشات من دماء (هى من الكثرة بحيث تغرق العالم) و الأطفال من دموع تشكل نوعا من المأساة المترتبة على الفعل / الأفعال السابقة .

وفى المقطع الثانى تبدو الحركة متجهة صوب الجانب الذى يمثل نتائج للفعل السابق ، فالحرف (لن) المعلن لا عن نفى لما يعبر عن رفض أو تمرد فحسب ، وإنما عن إثبات لحالة متكررة بتكرار الحرف نفسه ، وحيث نفى فعل النجاة مترتب بالضرورة على (لن ترفرف- لن يتبقى)

فإذا ما توصلنا للمقطع الثالث تحدد لنا من بقى من الطوفان، رجلا ن : أولهما حفار القبور الذى سيكون عمله طاويا لصفحة من عمر البشرية غير المأسوف عليها ، وثانيهما حفار الآبار (آبار النفط التى جاء من أجلها الغزاة) .

وفى المقطع الثالث / القصيدة الثالثة ، ننتقل إلى جانب آخر يمثل كشفا لموقف الشاعرة من كثير من قضايا الإنسان والمكان ، والزمن .

فيما يشبه البيان الذى من شأنه أن ينبه الوعى الإنسانى لدى الذين منحوا و عيهم عطلة متعمدة تأتي قصيدة " من أجل فراشة " كلمة فى وجه المتعطلين عن الوعى . وتعد عملية التنبيه أمرا يعتمد كليا على عنصر نفسى إذ لا يباغتتنا النص بهذا التنبيه وإنما يعتمد إلى تقنية السرد بداية " كان بيكى " محفزا المتلقى على طرح السؤال الأول عن سبب البكاء ، ومؤهلا النفس لتقبل الأسباب ، والمشاركة فى استكشافها ، ويستثمر طاقة التركيب اللغوى الكامن فى حرف الجر الدال على الملازمة (الباء) رابطا بها لفظين ذا دلالة قوية على المشهد بحرقه وهلع " ولايكتفى بهذا بل يعتمد لرسم صورة تؤمن وصول المعنى للمتلقى وتؤكد عليه ، وهى الصورة المطروحة عبر التشبيه الإيهامى (وكأنه فقد أمه ، أو ذراعه) والتشبيه الإيهامى يعتمد كلية على الأداة " كأن " غير المحددة لقوة العلاقة /التشابه بين المشبه والمشبه به وتكتمل الصورة الأولى بإيراد الغارة الزرقاء التى تمثل الصفة " الزرقاء " فيها علامة رامزة تمنحها مساحة من الكراهية والحقد ، فهى غارة مفعمة بهما .، ورغم وجود الأم فقد فقدت الذات القدرة لعلى تبيان ملامحها أو الإحساس بها ، مما يجعلها هنا رمزا للكثير من الأشياء المعنوية التى تمثلها الأم ، تلك الأشياء المفقدة رغم وجودها لأننا ببساطة مخرقة فقدنا القدرة على أن ندركها ، فقد فقدنا حواسنا التى لم تنجح فى إدراكها ، فرنة الخلخال ورائحة الدقيق ، والخلخال ، والجلباب مع ما تدل عليه من تراث شعبي تشير إلى الصوت الذى لم ندركه لافتقادنا حاسته ، و الرائحة التى لم نعد ندركها ، كما أن فعل السحب يوحى ليس بطفولته ، وإنما بفقده البصر أو القدرة على تمييز الاتجاهات ، ونفى الطفولة عنه نابع من كون النص يطرح ذاتا متسعة الأفق الدلالى ، فالنص الذى لم يصرح مطلقا بكينونته (راجع النص لتكتشف أن لفظ الطفل لم يرد بالمرّة " مما يطرح دالتين للحضور والتغيب ، فى التغيب يكون تعمد تغيب الطفولة موحيا بغياب ما تعنيه من براءة ، والنص مجنح ففى الوقت الذى قد يرسم فيه لوحة لطفل ضائع يقدم من جهة أخرى لوحة للإنسان المسؤول عن ضياع نفسه ، وفى كلا الحالتين هناك مسؤولية أو إدانة تقع على من هم يقومون على أمر الطفل أو من يقومون على أمر أنفسهم ، وهم فى جميع الأحوال وصلوا إلى درجة من المعنى المستدعى للذهن عبر التشبيه (تحديدا المشبه به فى الصورة الجديدة "كالمجنونة "

فبإدخال الجنون لنطاق النص ينطرح غياب العقل المؤدى لهذه الحالة حالة غياب العقل المفضية لما آل إليه أمر هؤلاء ، حيث تتجاوز الصورة كونها مشيرة إلى ذات واحدة إلى كونها تؤطر لعالم من البشر .

وفى المقطع الثانى المستهل بالدموع تستمر السردية ، مع ظهور دلالة أخرى لها فالوظيفة التشويقية المؤهلة للمتلقى ينضاف إليها المعنى الإحكامى ، إحكام النص حيث الدموع تمثل وجهها آخر للبكاء الذى انطرح فى المقطع الأول بحيث لا يبتعد المتلقى عن نطاق النص إذا ما استغرقته الصورة الكائنة فى المقطع الأول ، وتستثمر الشاعرة طاقة الإثبات (كان ييكى) ، والنفى (لم تكن دموعه) تحقيقا لفكرة الشحن والتفريغ حيث تعمل حركة النص على شحن ذهن المتلقى وتفريغه بالدلالات تنقية لما يمكن أن يمتلىء به ذهنه من صور أو معان لا يقصدها النص ، أو لا يريد أن تصل أو أن تتضمنها رسالته ، هنا يستثمر النص طاقة توجيه المتلقى عبر الصور ، والتشبيهات التى تستدعى أشياء تثرى نطاقه (المشبه به بوصفه العنصر المستدعى لسياق الصورة الشعرية .

وتتجح لعبة النفى والإثبات فى وظيفتها ، فالبكاء لم يكن من أجل الموتى المتساقطين كالبلح ، وإنما من أجل فراشة ، هنا يطرح النص عنصرا من العناصر القارة فى النص السوزانى (الفراشات) التى تطرح وظيفة جديدة يتميز بها النص ، وهو الجانب الأسطورى الذى تتكئ عليه الشاعرة فى معظم نصوصها ، ذلك الجانب الذى يتجلى عبر ملمحين أساسيين :

- الطرح الأسطورى القديم للفراشة عبر ما تحمله الذاكرة البشرية وما تكشفه الجوانب الأسطورية للفراشة .

- الطرح الجديد أو الأسطورة الجديدة التى يعمل النص على تخليقها عبر الوعى الجديد بالمفردة فإذا كانت الفراشات قرينة وعى الصغار (راجع النصوص السوزانية التى تطرح الأطفال والفراشات ، وتطرح معها ذلك الإطار العام للعالم الشعرى بما يضمه من ملامح ذات طبيعة خاصة) ، فإنها هنا تطرح الجديد من الدلالة ، نتوصل إليها إذا ما أحللنا الكبار

محل الأطفال (وهو إحلال إجرائي خاص بهذا النص) عندها سنكون أمام ذات لا يهمها ما يحدث في العالم وإنما تصل بها الأنانية درجة تجعلها تبكي لفراشة خانقة من الحرب ولا تأبه لموتى يتساقطون في كل الاتجاهات والنص لا يطرح الفراشات بوصفها الكائن الدال على الجمال أو المشير لعالم الطفولة فالفراشات في النص تمثل عنصرا له طبيعته الخاصة في إطار بناء شبكة العلاقات النصية، والفراشة بوصفها العنصر الأكثر تكررا في أعمال الشاعرة يجعلها على نحو ما قادرا على أن يضع المتلقى إزاء دال له حضوره الذي لا يمكن تجاوزه عند التأويل النصي فلا تغيب الدلالة/الدلالات الرمزية للفراشة في أبعادها الأسطورية المستمدة على نحو كبير من التاريخ الإنساني، فالفراشة تعنى الروح، وخلودها، وتوازي أطوارها الحياتية المتعددة أطوار الإنسان، والفراشة كى تطير فهي في حاجة للخروج من سجنها (النفق) تماما كالروح في محاولة انعتاقها من السجن الجسدي لتتفتح وتترك عالمها، وهو ما تطرحه أفكار أفلاطون، ودانتى، وتشير الكلمة الإغريقية بيسيشه (٣١) إلى معان عدة: نفخة الحياة، روح، فراشة (٣٢)، والمتأمل لإبداعات الشاعرة غير الشعرية (٣٣)

الرفض لمواضعات القصيدة

ليس الرفض معنى يطرحه النص الشعري معبرا عن تواز قائم بين ما هو مرفوض في العالم الخارجي عبر ما هو مرفوض في النص، والشاعر العربي لم يتوقف رفضه عند مفردات الواقع، وإنما تجاوزه إلى آلية التعبير نفسها، نعى القصيدة نفسها بوصفها أداة للتعبير وصيغة تشكلها اللغة للتوصيل، والتواصل، وهذا ما جعل الشعر العربي ينتج قصيدة ترفض الشكل التقليدي أو الشكل الذي بات تقليديا مع مرور الزمن (٣٤).

لقد اعتمدت قصيدة النثر (٣٥) آلية الرفض ليس على مستوى الموضوع، وإنما جاءت رفضا لما ظل سائدا في القصيدة العربية من مواصفات فنية باتت بالنسبة له وسائل عفا عليها الزمن، وهو ما عبرت عنه سوزان برنار بقولها:

" يرفض الشاعر الوسائل الآلية لتعاويد الشعر الموزون والمقفى : وسيدعو إلى (سحر) أكثر براعة في الكلمات نفسها ، وفي التوافقات الخفية بين المعنى و الصوت ، بين الفكرة والإيقاع ، بين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها " (٣٦) .

وقد تمادى النص الجديد في ابتكاره صيغا جديدة للرفض ، فلم يكن متوقفا بما طرحه من مواضع للرفض ، فراح يستثمر طاقات اللغة إلى أقصى حدودها ، مستفيدا من قدرة النص الجديد على تحطيم الشكل القديم ، وقد بات من المعروف أن النص الجديد يسعى لخلق شكله الجديد عبر بحثه عن طرائق جديدة للتعبير (٣٧) ، وإحداث نوع من خلخلة النظام المستقر ، يقول د. محمد عبد المطلب: " إن قصيدة النثر لم تكف بالقفز فوق التفاعيل ، بل تخطت نموذجية اللغة ، وما رست كما هائلا من المفاجآت التعبيرية والدلالية التي صدمت المتلقى في نوقه أحيانا ، وفي فكره أحيانا ، بل في معتقده في بعض الأحيان ، ولم تتوقف هذه المفاجآت على مستوى الشكل ، أو على مستوى المضمون " (٣٨) . فإذا كان على المضمون أن يكون مغايرا وإن تشابه الشكل ، فإن الشكل ما فتى يباغت المتلقى بكل جديد ، أو بكل ما من شأنه أن يجعل المتلقى يعيد النظر فيما استكان له من أشكال التلقى المعهودة ، وإذا كانت القصيدة الجديدة قد طرحت على متلقيها من قبل نصوصا لعبت فيها الأشكال الهندسية دورا فعلا في تقديم النص ، فإن هذه الأشكال سرعان ما توارت بفعل حرص الكتابة الجديدة على تقديم المباغت ، وإذا كانت الأشكال الهندسية هذه نوعا من رفض الأطر القديمة المعتمدة في تقديم الفضاء النصي ، يمكن تأويلها بوصفها محاولة تنظيم العالم ، ومقابلة الفوضى بنظام نصي يساهم في خلق نظام جديد معترف به من قبل مؤسسة يقيمها النص وحده دون غيره مطالبا متلقيه اعتمادها ، فإن صورة جديدة بدأت القصيدة تطرحها في خطوة تعد هي الأخرى علامة على الرفض الدائم الذي تعتمد هذه النوعية من كتابة تجيء في زمن سريع التغير .

، في ديوانه " سيرة الماء " (٣٩) يباغتنا الشاعر علاء عبد الهادي بتقديم شكل نصي جديد، يمكن وصفه بالنص التجريبي إلى حين ، نص له ظاهر وباطن ، يتكى على قدرة المتلقى على القراءة المتعددة المتداخلة بالأساس حيث النص الظاهر يتضمن نسا داخليا ، والصفحة التي تبدأ بحجم معهود للحرف ، تنتهي بحرف أصغر يبدو فيه النسان ، متنا

وهامشا ، أو نصا وتعليقا ، وفي الحالتين نحن أمام أربعة نصوص ، نصين متجاورين ، لكل منهما عنوانه ، ونصين داخليين هناك فى عمق النصين الظاهريين ، يشترك النص الباطن مع الظاهر فى العنوان وعندما يقول الشاعر فى نص بعنوان " اعترافات " :

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

يأتى بعده نص "الهوية" تاليا ، ومجاورا فى الفضاء النصى لسابقه :

***النار :**

وقودها الناس

عورة للرماد

فمن يشعل للنار دفنها

ويسكب فى مقلتيها السهاد

*** الماء :**

وخلقنا من الماء جرحا

يمسد شريانه بالتضاريس / الخصائص

كم استحمت فيه السماعات دون اغتسال

فمن يُذهب للماء جنابته ! (')

وحين يضع الشاعر خطوطا تحت كلمات بعينها فإنه يضع أمامنا نصا جديدا ، لم نكن على وعى به من قبل مما يجعل القراءة منفتحة لايما تتضمنه الكلمات من معان دلالات وإنما بما يتضمنه النص الظاهر من نصوص داخلية هناك فى العمق ، وهو ما يجعل عملية التلقى تنتفتح لا بقدر ما يتضمنه الفضاء النصى من نصوص ظاهرة وخفية ، وإنما بقدر قدرة

المتلقى نفسه على توليد نصوص جديدة ينبهنا النص الخفى إلى وجودها ، وهو ما يجعلنا قادرين على اكتشاف طاقات أخرى فى النصوص القديمة ، طاقات ليست تتوقف على مجرد رؤية الألفاظ فى تواليها وإنما رؤية النصوص فى تداخلها ، وهو ما يغير الكثير من قناعاتنا إزاء قراءة النص القديم / الجديد ، بلورة لرفض فكرة القراءة الأحادية .
فى النص الأول :

وفى النص الثانى نجد نصا داخليا آخر :

النار عورة للنار

فى مقلتيها السهاد

الماء من الماء

استحمت فيه السماءات

يحتفظ النص الثانى الداخلى بوظيفته للنص الداخلى الأول ، ويغريان المتلقى على توسيع رقعة التلقى بتجريب توليد النصوص هذه سواء على نصوص الشاعر أو على نصوص أخرى كما فعل الشاعر نفسه فى نصوص تراثية :

- دينية : كما فعل فى نص من سفر الخروج :

:

(...) _____ !! _____

(...) _____

- لغوية : من لسان العرب لابن منظور:

: ﴿

.. (...)

...

﴿ (٤١) _____

-أدبية: من الكوميديا الإلهية لدانتى :

﴿ ولما أصبحنا على الحافة العليا من الشاطيء المرتفع عند جانبه المفتوح قلت أى طريق علينا أن نسلك الآن يا أستاذى فقال لى ، لا تحركن قدما إلى أسفل بل عليك باتباع خطواتى صعدا فوق الجبل حتى يظهر لنا دليل عليى﴾

(الكوميديا الإلهية : المطهر) (٤٢)

وهو ما يفتح أفقا جديدا للتلقى على مستوى النصين : التراثى ، والجديد ، ويمثل صورة مؤكدة للرفض المثمر على المستوى الفنى ، حيث يمنح النص متلقيه آفاقا أوسع إن هو تجاوب مع رفض الشكل التقليدى ، وعمد إلى تجريب الطريقة الجديدة فى القراءة تلك الطريقة المبنية على الرفض بالأساس .

هوامش :

١- روللو ماى : شجاعة الإبداع ، ترجمة : فؤاد كامل ، دار سعاد الصباح ، القاهرة ط ١ ١٩٩٢ ، ص ٩١ .
٢- من الملاحظ أن الحلقة الثانية لم تكن معروفة تماما بالرفض ، مما يجعلنا نرى شعراء الحلقة الأولى أساسا ، وأن منحنى الرفض يتدرج معاكسا بدرجة ما مع درجة الوعى ، حيث يسجل الوعى فى الوقت الراهن أعلى درجات نموه استنادا إلى كم المعرفة المتاحة ، و المتحصلة ، على خلاف الماضى حيث الرفض فى قمته مع توسط حالة الوعى حسب المتحصل من المعرفة الإنسانية ، ويعد أمل دنقل فى مصر ، ومظفر النواب ، وأحمد مطر فى العراق آخر الشعراء الراضين اعتمادا على مؤشر العلاقة بالمؤسسة ، حيث ينفلت هؤلاء من المؤسسة التى تفشل فى احتوائهم ، فى حين يحدث ذلك تماما لدى شعراء الحلقة الثانية أو الثالثة حسب التصنيف الإجرائى الذى اعتمدهنا ، ومبدأ رفض المؤسسة يمثل خطأ غير واضح المعالم عند الكثير من المعاصرين ، إذ تتأرجح

العلاقة بين التصالح ، والقطيعة ، ويمكننا الاستدلال على ذلك بحالة الكثير من الشعراء عبر علاقة النشر بالمؤسسة وهي المسألة التي لا يخفى أثرها في كون الشاعر يغرد خارج قفص المؤسسة الذهبي ، وقد صرحت سوزان عليوان برفضها للتعامل مع المؤسسة : " بصراحة، أنا ضد تعامل الشاعر مع المؤسسة. لذا، أصدر مجموعاتي الشعرية في طبعات خاصة و محدودة و أهديها عبر موقعي البسيط على شبكة الإنترنت لأصدقائي من القراء و القارئات. و لذا أيضاً، أعتذر عن المشاركة في المهرجانات الثقافية. أشعر أن الناشر بطبيعته تاجر يضع حساباً للربح و الخسارة (و إن ادّعى همماً ثقافياً) و أن المهرجانات ليست سوى احتفالات تُفرح الحكومات و وزارات الثقافة و الإعلام و الشعراء و الشعارات "النجوم" و الصحافة! أيّ شاعر حرّ (كما ينبغي للشاعر أن يكون) يقبل دعوة دولة تنفق على رحلته و استضافته و تكريمه فيما الملايين من بسطاء شعبها أحقّ منه بالمال الذي ينفق على تذكرة السفر و إقامة الفندق و دعوات الغداء و العشاء؟ في التعامل مع المؤسسة، تواطؤ و تخاذل لا أقبله على نفسي. هذا مبدئي الخاص و موقفي الشخصي، الذي لا أفرضه على أحد و لا أعلنه إلا إذا سنلت عنه كما حدث في هذا الحوار".

- اليمامة ٢٥/٥/٢٠٠٣ .

٣- ولد طوقان ١٩٠٥ م ، وتوفي ١٩٤١ ، وعاش حياة – على قصر مدتها – مثمرة فيما حققه من مشروعه الإبداعي ، أو ما يعد شكلا من أشكال النضال ضد المحتل .

٤- محمود درويش : المختار من شعر محمود درويش ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٢ ، ص ٥٥ .

٥- أمل دنقل : الأعمال الكاملة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٨ ، ص ٣٥١ .

٦- السابق ص ٣٥٧ .

٧- سوزان عليوان : شمس مؤقتة ، القاهرة ط١ . ١٩٩٨ ، ص ٢٧ .

٨- السابق ص ١٣ .

٩- محمود درويش : المختار من شعر محمود درويش ، سابق ص ٧٧ .

١٠- السابق ص ١٣٠ .

١١- د. محمد حسن عبد الله : إبراهيم طوقان ، حياته ودراسة فنية في شعره ، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ، الكويت ٢٠٠٢ ص ٦٥ .

١٢- يفرد الدكتور محمد حسن عبد الله في كتابه المشار إليه فصلا عن :الشاعر الثائر ، يفصل القول فيه عن هذا الجانب في حياة طوقان ، ويوظف المنهج الإحصائي في الكشف عن هذه المساحة ، مما يجعل الأمر ليس في حاجة لتفصيل .

انظر : الدكتور محمد حسن عبد الله : إبراهيم طوقان ص ٦٥ وما بعدها .

١٣- نشرت للمرة الأولى في جريدة "الأوقات البغدادية" ، العدد ٢٨ ، ٢٨ آذار ١٩٥١ .

انظر : الأعمال الشعرية الكاملة لمحمد مهدي الجواهري ، دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد الطبعة الثانية ٢٠٠١ . ص ٦١٠-٦١٤

١٤ - في قرية التنومة (شط العرب) بالبصرة ولد في مطلع الخمسينات ، بدأت علاقته بالشعر في سن الرابعة عشرة ، تفتح وعيه مبكرا على الصراع بين السلطنة والشعب ، فلم يقف موقف المتفرج وراح يلقي قصائده الطويلة فى الاحتفالات العامة ، وكانت نصوصه مفعمة بالتحريض ، وتوعية المواطنين بأفاعيل السلطة ، مما جعل السلطة تأخذ موقفا عدائيا منه ، اضطر إزاءه أن يرحل عن وطنه إلى الكويت، حيث عمل بجريدة القبس التى شهدت انطلاقته الشعرية ، وكون مع الرسام الفلسطيني ناجى العلى ثنائيا فنيا متوافقا يرسم العلى ويكتب مطر ، تبدأ الصحيفة بلافتة شعرية ، وتنتهى بلوحة كاريكاتيرية ، ولم يدم الحال به وقد أثيرت حفيظة السلطات العربية عليه مما أدى لنفيه من الكويت ليستقر فى لندن منذ ١٩٨٦ .

١٥ - انظر : مصطفى الضبع : أحمد مطر أمير شعراء الانترنت ، المحيط الثقافى ، فبراير ٢٠٠٣ .

١٦ - انظر : عباس حسن : النحو الوافى ، دار المعارف ، ط ٩ ، ج ٤ ، ص ٢٩٩ .

١٧ - حلمى سالم : يوجد هنا عميان ، دار كاف نون ، القاهرة ٢٠٠١ .

١٨ - السابق ص ١٥ .

١٩ - السابق ص ١٠٥ .

٢٠ - السابق ص ١٠٨ .

٢١ - السابق ص ١٠٨ .

٢٢ - السابق ص ١١٥ .

٢٣ - السابق ص ١١٨ .

٢٤ - عاطف عبد العزيز : كائنات تنهياً للنوم ، ميريت للنشر والمعلومات ، القاهرة ٢٠٠١ ، ص ٣٣ .

٢٥ - منعم الفقير شاعر عراقى ، من مواليد بغداد ١٩٥٣ ، مقيم فى الدانمارك ، صدر له :

- بعيدا عنهم ، دمشق ١٩٨٣ .

- المختلف ، دمشق ١٩٨٦ .

- كتاب أسئلة العقل ، كوبنهاجن ١٩٩٠ .

- أثر على ماء ، كوبنهاجن ١٩٩١ .

- اللوعات الأربع ، القاهرة ١٩٩٤ .

٢٦ - منعم الفقير ، اللوعات الأربع ، سينا للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص ١٦ .

٢٧ - السابق ص ١٧ ، والبراد : ثلاجة حفظ الموتى .

٢٨ - وصل أمر استثمار شبكة الانترنت إلى أن أصبح للشبكة كتابها بحيث أمكن المتلقى متابعة النص حال كتابته ، مما أزال حدود الوقت في جانب التلقى .

٢٩ - سوزان عليوان شاعرة لبنانية صدر لها :

- عصفور المقهى ١٩٩٤ .

- مخبأ الملائكة ١٩٩٥ .

- لا أشبه أحدا ١٩٩٦ .

- شمس مؤقتة ١٩٩٨ .

- ما من يد ١٩٩٩ .

- كائن اسمه الحب ٢٠٠١ .

- مصباح كفيف ٢٠٠٢ .

٣٠ - انظر القصيدة في موقع الشاعرة على شبكة الانترنت عبر الرابط التالي : [http://www.suzanne-](http://www.suzanne-alaywan.com/PoemsAgainstWar.htm)

[alaywan.com/PoemsAgainstWar.htm](http://www.suzanne-alaywan.com/PoemsAgainstWar.htm)

٣١ - psychse

٣٢ - انظر : فيليب سيرنج : الرموز في الفن – الأديان – الحياة ، ترجمة : عبد الهادي عباس ، دار دمشق ، دمشق ، ط ١ ، ١٩٩٢ ، ص ٢٠٣ وما بعدها .

ويؤكد المؤلف " أن أسطورة الحب وبسببها التي تعود /لأفلاطون /أعيد أخذها في بداية هذا العصر . من قبل " أبو ليه " الذي جعل منها القصة الأكثر سحرا والأكثر كمالا يمكن في قصر / بو / مشاهدة المسديات التي تروى هذه الخرافة – كما أن "أفلوطين " أشار إليها في مذهبه عن الخلود : إن هذا الزوج العاشق المنحوت على نواويس هو رمز تحرر الروح خارج المادة وعودة الإنسان لوطنه السماوي الأصلي ، كما أنه يشاهد على نواويس أخرى صورة "أثينا " وهي تبعث الروح للإنسان المخلوق من قبل بروميتيه تحت شكل فراشة /٦/ وتقال الكلمة (papillon - فراشة) عن الشخص ذي الذهن الواضحة ولكن الخفيفة .

سيرنج ، ص ٢٠٤ .

٣٣ - نعى موهبة الشاعرة في فن الرسم الذي يكاد يتوازى مع الشعر لديها ، ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى

سيطرة الفراشة على لوحاتها التي تكاد الفراشات تشكل قاسما مشتركا في لوحاتها جميعا

٣٤ - نعى بالشكل الذي بات تقليديا بالتقدم ، قصيدة الشعر الحر التي كانت صورة من صور الرفض للقصيدة

العمودية ، وكانت حينذاك الشكل الأكثر حداثة على المستوى الشعري ، ودار الزمن دورته لتلقى القصيدة ماتبقى

من الشكل القديم للقصيدة ، وبحلول ما سمي بقصيدة النثر تصبح قصيدة الشعر الحر تقليدية ، لتدخل في صراع

محتوم مع الشكل الشعري الجديد ، وعندها تكون القصيدة الجديدة متضمنة آليات الرفض لما سبقها من مواضع شعرية .

٣٥ - من المشكلات التي تعانيها قصيدة النثر تحديد المصطلح ، حيث التنافر القائم بين اللفظين : **قصيدة** بما تحمله من موروث يجعلها النص ذا السمات النظامية الخاصة ، من وزن وقافية وموسيقى ظاهرة وخفية ، والنثر بما يحمله اللفظ من مضادات النص السابق ، وبما حمله العقلية العربية من سمات للنثرية ، والأمر في حاجة لتحديد المصطلح عبر ارتضاء إحدى الصيغتين حسب اعتبارات داخلية في طبيعة النص نفسه ، فهي **قصيدة** ، نص شعري باعتبار العامل الزمني ومراعاة التطور الذي مرت به القصيدة العربية عبر تحلل النص اللاحق من سمات كانت قارة في النص السابق ، تحللت قصيدة الشعر الحر من القافية والشكل العمودي ، وجاء الدور على القصيدة الجديدة لتتحلل من الشكل الحر ، التحاما ، أو تماهيا بما يقربها من النثرية ، أو الشكل النثري المتعارف عليه ، وهي باعتبار ما تتضمنه من فن ، **نص** فني له مواصفات النص الفني الذي كسر الحدود بين النصوص ليستفيد من الأنواع الأدبية ، تلك الأنواع التي لم تمنحه الفرصة ليكون شعرا خالصا .

٣٦ - سوزان برنار: قصيدة النثر ، ترجمة: راوية صادق ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ج ١ ، ص ١٣٤ .

٣٧ - انظر : د. صلاح السروي : **تحطيم الشكل.....خلق الشكل** ، دراسات في الشعر المصري الحديث ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٧ .

٣٨ - د. محمد عبد المطلب : **النص المشكل** ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ١٩٩٩ ص ٣٦ .

٣٩ - علاء عبد الهادي : **سيرة الماء** ، مركز الحضارة العربية ، ١٩٩٨ .

٤٠ - السابق ص ١٣ .

٤١ - السابق ص ٧ .

٤٢ - السابق ص ١١ .