قصيدة «الكينونة الجديدة»

في راهن حركة الشعر العراقي (II)

مصطفى الكيلاني

ونقتحم مرّة أخرى عالم الحرب في قصيدة «ح ر ب» لـ «دنيا ميخائيل، ولكنْ ضِمْنَ مناخٍ شعريّ مُغاير. فـ أنا ــ الشاعرة ذات مختلفة عن الذات السابقة وأنا ــ القصيدة. ولئِنْ أحالت على السياق ذاتهِ (الحرب)، فإنّها وجه آخر للتجريب وتشكيل خاصّ لِبَيَاض الورقة وللبناء الشعريّ واستقدامٌ متفرّدٌ للتراث بمراجع مختلفة أحياناً.

تتأسس القصيدة على دالّ واحد يُفكّكُ خلال العنوان إلى حروف ثلاثة. وبالفصل بينها يَرِدُ إمكانان دلاليّان: «بحر وحرب»، وبينهما يكمن الواقع والحلم في تضادّ كامل يُنَزِّلُ الحركة الشعريّة بين القُوّة والقُوّة المُضَادَّة:

حَرْب ← ب ــ ح ــ ر ← بَحْر

وتتوزّع هذه الحركة المسكونة بالاندماج والارتداد في أنساق فرعيّة تتحدّد أسلوباً ودلالةً بمجموع ضمائر تندرج في عَدَدٍ من الروابط:

أنا ← أنا.

أنا ← أَنْتِ

أنا ← هُمْ ــ أَنْتُمْ.

أنا ← أنا.

أنا ← أَنْتَ.

نَحْنُ ← نَحْنُ.

أنا ← هو.

وإذَا تمثّلنا هذه الروابط بترسيم مُغايِر بَدَا لنا أنا ــ الشاعرة حاضِراً باستمرار كالنواة تشعّ في كامل أرجاء القصيدة، وهومبعث الحركة والمعنى، وهو الحوار من الدّاخل يفترض انشطاراً للذات الواحدة إذ يتقدّم المشهدَ الشعريّ ويتوسّطه:

o «سلام لفرحي حين يموت

وحين يُبْعَث حياً...

o كنت أطير داخل مشنقة

ظننتها السّماء..»[37].

ويندسّ في أرجائه بدوالّ مختلفة.

ينطلق المشهد «بالتحيّة» بِأسلوب التضمين حيث يندمج مُقْتَطَعٌ من النصّ القرآنيّ[38] في تركيبِ استعمالٍ شعريّ حادث ضِمْن سياقٍ ناشىء:

«سلام لفرحي حين يموت

وحين يُبْعَث حياً...

سلام لعينيْك

حين أَخْبَىء فيها الأرض

ثمّ أمضي إليّ..»[39].

هي الحرب تتّخذ لها في القصيدة دلالة خاصّة وتُبَلَّغ بأسلوب مُختلف، وإذَا هو المعنى ونقيضه يتلازمان: «سلام ــ يموت ــ حيًّا...».

إن الحرب، وقد تحوّلت من حَدَث مباشر إلى علامة ذهنيةٍ خاصّة، امتزج حضورها بأنا ــ الشاعرة المُتكلِّم وبروابط بين دوالّ مختلفة تتناظم انطلاقاً من الضمير المتكلّم وَعَوْداً إليه، فتتلاحق اللّحظات وتتلازم في دورة زمنيّة تعجّ بالحركات والمتناقضات أحداثاً متخيَّلة وحالاتٍ... وليس «الفرح» المسنَد إلى الضَمير المتكلِّم إلاّ مجمع دلالات ذاتيّةٍ وتاريخية جمعيّة تتواشح داخل نَسَقٍ رمزيّ كلّ المعاني فيه تتواصل بكثافات مختلفة من الترميز تُحدّ في الاتجاهين بذلك الحضور المُفْرَد الذي هو الوعي في آن الحربِ ومكانِها يُزيل الحدّ بين «الموت والحياة» أو يُسْكِنُ الموتَ دلالة الموتِ ودلالة النقيض في آنٍ واحد، تَمَاماً كلَحْظةِ الفجيعة حينما ترفض الحقيقةُ في عرائها البدئيّ أيَّ تشذيبٍ أو تزويق أو مُبالغة أو تنقيص. وما الأحداث المباشرة في تدفّق علاماتِ هذه الحقيقة البدئيّة إلاّ أصداء الحالات في تداعيها زَمَنَ الكتابة وتردّدِها بين الموقف ونقيضه في لحظاتٍ متقاربة.

وكأنّنا في هذه القصيدة نشهد تخفيتاً مقصوداً للحدث بغيةَ الاقتراب من وهج الحالات المتدفّقة عند انفتاح الوعي التخْييليّ على المواطن القصيّة في الذات الشعريّة، إلاّ أنّ هذا الانفتاح ليس إلاّ ملامسة للعالم المحتجب بالرؤية من القريب أو المتباعدة لِبَعْض تأثيرات الحدث المبَاشِرَة وللفصل القائم، كما هو الشأن في قصيدة عدنان الصائغ، بين أنا ــ القصيدة وبين أنا ــ الشاعر. يتلازم، في مقطع واحد، أنا ــ الشاعرة «وأنْتَ»، ذلكَ الضمير المجهول والمُعَرَّف مَعاً استناداً إلى الـ أنا المتكلِّم، هي «التحيّة» بمثابة الجوار الذاتيّ بَيْنَ الأنا مُجَمَّعاً وبين الجزء داخل الكلّ (فَرَحي) الّذي يُمثّل عنه التأويل دلالة الكلّ في إعادة توزيع ضمنيّ. وكما يُبْدَأ المقطع بالحركة القوليّة داخل الذات الواحدة فإنّه يُخْتَمُ بحركةٍ مجازيّة عَوْداً للضمير المتكلِّم إلى ذاته: «ثُمَّ أمضي إليّ»، وبين الحركة القوليّة والحركة المجازيّة دوالّ الموت والحياة والحبّ والخوف والأرض: «فرحي، يموت، يُبعث حيّاً، لِعَيْنَيْكَ، الأرض». ويبدو الحبّ بِمَدْلولاته المختلفة نَوَاة تصل بين مختلف الدوالّ والمدلولات، هو حبّ الحياة والأرض (الوطن) والآخر..

فتشعّ نواة الحبّ في كامل أرجاء القصيدة ويتواصل أنَا ــ الشاعرة «والموتى» مجازاً في وجودٍ مُفْتَرَض يُحْضِر الغائب ويفتَح عالم الأرض على ما وراء الموت بمخزون ثقافة دينيّة.

«أقول للموتى

تصبحون على سماء أخرى

تصلح قبّعة آمنة للطيور

تخرج المساءاتِ من البحر

مثل أجنحة مُبلّلَة بالبنادق»[40]

هو الحوار في اتّجاه واحد يرسم بدوالّ قليلة مشهد حياةٍ أخرى بعيداً عن الخراب والذعر.. فتتغيّر دلالة الموت في هذا السياق إذْ يُمسي علامة انعتاق من وجود مُرْعب إلى فضاء لا محدود: «سماء أخرى ــ الطيور...»، هو فضاء الحريّة والطمأنينة الأبديّة.. إلاّ أنّ هذا الانفتاح على الوجود الآخر، تبعاً للاعتقاد الدينيّ، ليس تفضيلاً للموت على الحياة وإنّما هو التعلّق بالحياة يضعها والموت في خطٍّ من الاستمرار، فلا قطيعة بينها، وبذلك يتبدّد الخوف من الموت والمجهول المتّصل به ويُمْسِي الموت حافزاً على حبّ الحياة والتضحية من أجلها حَدّ الاستشهاد. فَلا يتلازم الموت والحياة بمعنى البدء المتكرّر أو «العودة الأبديّة» تبعاً لمنظور نيتشه للوجود ولكنَّه التّلازم الدّالّ على التساوي في الحدوث والاختلاف في الماهيّة، فلا يتساوى الموت والحياة، بهذا المنظور الدينيّ الكفاحيّ، إذ الموت بوّابة تفضي إلى حياة أخرى وليس تَوَقُّف حياة وتلاشياً كامِلاً في خضمّ الوجود.

تضيق دائرة المكان ــ السجن حيث الحرب وقائع ومخاوف وتوقّعات... وإذا كان الوجود المعتاد مشروطاً بالموت الدي يختفي في لحظات ليظهر في أخرى عند حُدو الهلاك بدلالاته الجمعيّة فإن الوجود المتّصل بالحرب وأحوالها وضع استثنائي ينعكس في الذات الشاعرة حالة من الرعب نتيجة اقتراب المنيّة من جميع الأفراد دون استثناء، فالصدقة أو الضربة المفاجئة تحلّ مَحَلّ المرض أو تَقدُّم السِّن وتضع الأفراد في خطّ واحد من التساوي إذ خطر الموت المفاجيء قريب من الجميع دون تمييز عكس الموت في الحالات المعتادَة الذي هو شعور يُغَايِرُ بين فرد وآخر ويمثّل درجات متفاوتة من الوعي ويقترن وجوده بتعدُّد الرؤى والاختلاف داخل الرؤية الواحدة تبعاً لتقلّبات النفس وتفاعلاتها المشابهة أحياناً والمتباينة أخرى[41].

يلوذ أنا ــ القصيدة بأنا ــ الشاعرة ليتجمّع النسيج الشعريّ حول نواة هذا الضمير، فلا يتلاشى في غمرة الوقائع الصادمة. إلاّ أنّ الفضاء الشعريّ وهو يعجّ بالمتناقضات في الحالات والأشياء والأحداث لا ينفصل عن وهج المكان وما في المكان من توتُّر واهتزاز.

يضيق المكان وتتكرّر صُوَر الرعب بأسلوب مختلف ويتكثّف مرّةً أخرى حضور أنا الشاعرة في تواصُل مع الوطن والمجموعة (نحن):

«كنت أطير

داخل مشنقة

ظننتها السماء

وكان القلب مزدحماً بك يا وطني

مرّة أخرى

نَنْحَني

لِتَمُرّ من فوقنا الحرب..»[42]

هي الحرب ــ الكارثة تُفْقِدُ المكانَ مكانيَّتَه وتفكّك الروابط بين أشيائه وتُعطّل الحركة داخل طَوْقٍ مُغْلَقٍ كلّ ما فيه يدلّ على الموت المُرْتَقب: «أطير ــ مشنقة ظننتها السماء».

وإذا كان الفعل «أطير» يختزن دلالة الحريّة أو الرغبة في الانعتاق من وضع الانحباس فإنّه عند ارتباطه بالمكان وما في المكان ينقلب إلى حركة سجينه كَتَلْجُلُج الطائر في قفص حديديّ.

ويبدو «القلب» مسكن الحياة ومَكْمَنَ القوّة في مواجهة قوى الدّمار ورياح الفجيعة وعلامةَ التوازن النسبي في مكانٍ مهزوز، هو الركن الآمِن المتبقّى «يزدحم» بمعاني الحبّ،

يُغالب الموتَ والقَتَلَة ويصل بين الذات الشاعرة والضمير الجمعيّ في تَمثُّل حَياة ممكنة مستقبلاً بعيداً عن الحروب والدمار.

فلا تتغنّى القصيدة بالبطولة والأبطال ولا تغرق أيضاً في سواد التفجُّع ولا تهجو القَتَلَة وإنّما هي عالم مستقلّ بذاته يصف الوقائع دون محاكاة ويتفاعل معها دون إغراق في ذاتيّة ساذجة ويدعو إلى السلم ولا شيء سوى السلم من غير إذعان أو تَصَاغُر.

وبين الحبّ وحلم الطفولة الكامن في الشاعرة وبين واقع الحرب تتلجلج رغبة الحياة وتتردّد أسئلة الكينونة المُعَطّلة بأسلوب التفكيك اللغويّ إذ بين «الحرب» و«البحر» حدٌّ رقيق شفّاف تَمَاماً كالموت الّذي يبشّر بحياة جديدة ممكنة لا تتحقّق في راهن الكتابة. وإذا كانت لحظة الانتهاء في القصيدة هي السياق يتجمّع بكثافة دلاليّة مباشرة بعد تمدُّد وإيماءات عِدّة فإنّها أبعد من دلالة الحرب وراهن الكتابة إذ هي الوجه الآخر للكينونة حينما تستعيد الأرض أمْنها ويَتشرّد الإنسان فَرداً ومجموعة الشعور بالأمل، لذلك يكتمن «الطفل» وهو ينتقل داخل أرجاء اللّغة وفي مدار الحرب حياةً قادِمة:

«لو يعيد الطفل ترتيب الحروف

وينطق بـ حـ ر

أو حـ ب ر

لكنّه يظلّ يدور نحو الـ حـ ر ـ ب

كزهرة العبّاد نحو الـ..

ـ لا وجود للشمس..»[43]

هي حياة التأمّل والحريّة (بحر) والكتابة (حبر).

4 – 3 «وفي محاولة لإطفاء بحر» لـ عبد الرزّاق الربيعي يُفصح أنا ـ القصيدة عن ذاته بعيداً عن تأثيرات أنا ـ الشاعر المباشرة. ويساعد على هذا الانفصال النسبيّ اتّباعُ أساليب متطوّرة من التجريب يُعَدّ السردُ من أهمّها.

إنّ الكتابة الشعريّة استناداً إلى السرد «حكاية» تشتلزم أحداثاً تُروى وضمائرَ تتواصل في نسيج تلك الأحداث وعن طريق الحوار، وذاتاً ساردة هي ذات الشاعر تنقل إلينا الأحداثَ والحالات دون اندماج مُعْلَن فيها. وبهذا الانفصال نتيجة «الرؤية من الخلف» و«الرؤية مَعَ» مريم تحديداً تتأسّس «حكاية شعريّة» أو «شعر حكائيّ»، فتُحَافِظ القصيدة على طابعها الشعريّ وتنخرط، في الآن ذاته، في ضرب جديد من الكتابة الأدبيّة الجامعة تُسهم فيها أساليبُ وتقنياتٌ مختلفة تؤالف بين الشعر والقصَص وبعض مشاهد الرسم العجيبة في تلاوين صور سرياليّة غالباً والتحقيق البوليسيّ مع قَطْع الجملة أحياناً واستخدام أشكال مختلفة من السرد والحوار والتنقيط والتمطيط والاختزال.

فتتعدّد خيوط النسيج الحدثيّ مسكونة بحالات شعريّة عميقة. إلاّ أنّ الوظائف الأساسيّة مُحَدّدة، تتوالد وتتواصل تِبعاً لمنطق التواتر في نسقيّة حكائيّة معتادة لا تتجسّم في تركيب زمنيّ له تَمَفصلاته وأنساقه الفرعيّة شأن النسيج الحدثيّ في بنية قصصيّة أو روائيّة، وإنّما هو «الشكل الحكائيّ» يلامس الكتابة السرديّة القصصية دون الالتزام بِسَطْح التَّمَدُّد في النسيج الحدثيّ، وإذَا «القصيدة ـ الحكاية» حوار ذاتيّ على شاكلة حوار مفتوح في اتّجاه المكان وما في المكان من وقائع وتفاصيل مُتخيَّلَة شأن الكتابة الشعريّة الكونيّة والقصيدة العربيّة التراثيّة تتواصلان مع الحكاية أحياناً كثيرة لِنَقْل الحالات من دائرة الانفعال المباشر إلى صياغة خاصّة تجمع بين التخييل والصناعة.

تتكوّن «محاولة لإطفاء بحر» من مقاطع أربعة هي مشاهد أساسيّة تتعاقب ضمن نسق عامّ يحرّكه من الداخل «منطق سَببيّ»، ولكلّ مقطع نظام خاصّ يفضي إلى حَدٍّ هو بمثابة الوقف: «تنقيط ـ إذَا ...ـ التُّهمة ـ الحكم الصادر»:

(أ) مريم تعشق البحر ←(ب) اهتزاز المكان (البحر) ←(ج) التحقيق ←(د) العِقاب.

تعرض الحكاية في البدء مسكونة بمعاني الحبّ والأمل والخطر القادم. وتتّخذ «مريم» و«البحر» في تركيب اندماجيّ يشدّ ما يشبه الفرع (مريم) إلى أصل هو البحر، ويتّضح ذلك في مجموع صفات تُباعد وتُقارب بينهما حَدّ انصهار «الجزء» في «الكلّ»:

«للوردةَ مريم رائحة البحر

ولون الماء بطاس الموج

لها تنهيدته

حين رأى فجراً مفجوعاً

وعيوناً مُظلمَةً

تتلمّس نهد البحر

لتزرع حلمته طلقة

ضحك البحر عليها في البدء

ولكنّ الوردة مريم...

.....»[44].

وبين الواصف والموصوف دوالّ تُمثّل وحدةَ وجودٍ، إذْ يُعرَّف الموصوف بالواصِف في قراءة بدئيّة كَمَا قد يُعرَّف الواصف بالموصوف في مجال تَسْمية جامعة هي تسمية

الوجود بمختلِف ظواهرة ورموزه... وإنْ شُدَّ الوصف إلى طَرَفين في ظاهر توزيع الدوالّ فإنّه عند التفكيك وإعادة التركيب يُدمج الواحد في الآخر إذ البحر والأنوثة جسد واحد في دالة الوجود الواسعة، وهو الحبّ يصِل بينهما ويشدّ سمات كلّ منهما إلى الآخر:

الوردة مريم ← → البحر

ـ → الرائحة

ـ → لون الماء

ـ → التّنهيدة

وتقف مريم والبحر في الاتّجاه الآخر للفجيعة القادمة: «فجراً مفجوعاً ـ عيوناً مُظلِمَة ـ طلقة...»، هي الحرب تُصَاغ سرداً مجازيّاً وتنذر بالخراب والموت.. وتبدو علامات الجريمة المُدَبّرة مأساة وشيكة ستشمل البحر «ومريم» مَعاً: «عيوناً مظلمة تتلمّس نهد البحر لتزرع حلمته طلقة..»..

وتُرسَم الفاجعة في المقطع الثاني بأسلوب الحوار بعد أن توقّف مجرى السرد المسنَد إلى الغائب. وإنّ الواصِل بين السابق واللاّحق تنقيط يمليه استفهام، وإذا الحدوث يعقب الإنذار فينقلب المكان ـ البحر إلى خراب وتفقد الأشياء، في ذلك المكان، روابطها وتُمسي مشاهد مُحطَّمَة في الزمن الحادث:

الزمن المُنقضي	الزمن الحادِث
نوارس مملكة الموج	تداعت
المطر الضوئيّ المتقافز...	أرض واسعة
الأهداف	أقالوا لمعتها
البستان	فَسدَ..

إنّ الخراب الّذي عمّ البحر ليس رهين البحر عَوْداً إلى المقطع الأوّل وما يتضمّنه من دلالة الجسدِ الواحد والتسمية الجامعة التي هي تسمية الوجود المشترَى.. لقد شمل الخراب أيضاً الوردة «مريم»، فاختلّ المكان الرمز والذات الإنسانيّة ممثَّلَةً في دالّ مخصوص هو مريم. ولأنّ الذات هي مركز الرؤيا والشاهدة على الانقلاب المنتظَر في المقطع الأوّل والمفاجِىء في المقطع الثاني فإنّها القادرة على وصف مأساتها والبحر مَعاً، وقد وردت الشهادة في تنغيم متكرِّر يتضمّن مجموعة أسئلة وإجابات بأسلوب كتابة مسرحيّة:

ـ لِمَ تبكين؟

ـ نوارس مملكة الموج تداعت

تحت سفائنك الغرقى

والمطر الضوئيّ

المُتقافِز فوق الضفّتين

أين؟

أرض واسعة

والطلقة ضيّقة الصدر.

ـ والأصداف؟

ـ أقالوا لمعتها

ـ كيف؟

ـ .. إذْ دَخلوا دفّتي زهرة

فسد البستان..»[45].

وبهذا الحوار يمتزج وعي اللحظة بالحزن والحنين إلى صور الماضي المشرق وتتجمّع دلالات الخراب في بؤرة ذات قادرة على الاندماج في آن الفاجعة وتحويل رموز اللحظة والمكان القائمة فيه إلى ذاكرة جديدة تختزن صُوَر الجريمة وتنضح دَماً وتعجّ بالآلام والأحزان وتتفاعل داخلها رموز الحبّ والموت والحياة الممكنة.

بديهيّ في منطقِ تواتُر الأحداث داخل البنية السرديّة الشعريّة أن تُسفر القوة المضادّة للحب والطفولة والأنوثة عن دمارٍ يليه عقاب، فالعشق في عالم القصيدة مشروط بنقيضه، كذلك البحر الذي هو الحياة تزخر بأعمق الدلالات فإنّه يخْضع لإرادة القوّة المضادّة... فينقبض المشهد ويختفي الحب «والموج» و«النورس» «والسفائن» و«المطر الضوئيّ» و«الأصداف» كي يبدأ «التحقيق» في زمن الدمار و«الجنديّ» و«الجنرال» بعد أن أوقفوا «الوردة مريم»:

«ـ قِفْ ـ للوردة «مريم»

فتّشها ـ للجنديّ

مكانك ـ للبحر الزاحف

قال الجنرال المتجهّم مفتتحاً تحقيق براءتها

الاسم الكامل: مريم

المهنة: طفلة

العنوان: بلاَ...

التُّهْمَة: ألفيناها متلبّسة

تتحاور والبحر

بِلاَ ترخيص..»[46]

كذلك تبدو القوّة المضادّة للحياة تطويقاً للبحر والإنسان مَعاً؛ ولأنّها مُغاليَة للحبّ ولمعاني الوجود الإنسانيّ المختلفة فإنّها تحتاج إلى «عقل» خاصّ هو القوّة المُفْرغة من أيّ

معنى وإنْ بدت عند التَّمَظْهُر ذاتَ معنى مباشر نفعيّ، ولذلك نراها تطحن الفراغ وتلوذ بأشكال النظام الزجريّ تُخفي به عجزَها الدفين وهلاكها القابع فيها وحاضرها الإشكاليّ ومستقبلها المُلْغَز، فلا تمتلك، نتيجة هذا الفقر المنغرس في ماهيتها، إلاّ الضرب والتحقيق والمحاكمة والعقاب:

«الحكم الصادر: إطفاء البحر

بقلب الوردة «مريم»»[47]

فتنغلق القصيدة في المقطع الرابع بهذا الحكم، وتنتصر، عند تقبّل الدلالة الظاهرة، قوّة الآلة العسكريّة على الحبّ والتأمّل والشعر. وفي ذلك إحالة على وقائع في زمن الكتابة ومكانها هي سياق الحرب يلفّ الأشخاص والذوات والأشياء، ولكن يظلّ السؤال قائماً في جحيم الإثبات: هل يمكن الدخول إلى مواطن القلب في الإنسان؟ وهل «يُطْفأ البحر» ويُذبَح العشق وتُهْدَم الكينونة إلى الأبد؟ أم هي المعركة القادِمة تستمِرّ، في الاتّجاه المعاكِس «لشريعة القتل» ولأطماع القَتَلَة، بالحبّ والتأمّل والشعر والفِعل بدلالاته الإنسانيّة النبيلة؟

5 ــ تنخرط القصائد الثلاث ضمن الدواوين الثلاثة في تيار شعريّ صاعد في تاريخ الأدب العربيّ المعاصر هو تاريخ النصّ الشعريّ يتأسّس على الاختلاق لغةً وتركيباً وقِيَماً جماليّة وأخلاقيّة، وتتفرّد هذه القصائد شأن القصائد الأخرى في الدواوين الثلاثة بأساليب خاصّة.

إنّ الكتابة الشعريّة عند عدنان الصائغ ودنيا ميخائيل وعبد الرزّاق الربيعي إضافةً إلى شعراء آخرين من أبناء الجيل الواحد[48]، مغالبةٌ لمعتاد الأبنية والأنساق اللّغويّة الموروثة وسعي دائم إلى بَعْثِ لغةٍ بل لغات شعريّة مختلفة تقارب وَهج الآن، هذا العصر الّذي ننتمي إليه والمكان بأشيائه وتفاصيل وقائعه.

وبهذه المفاهيم التجريبيّة داخل مدار اللّغة تتجاوز القصيدة العربيّة، ونحن على مشارف القرن الواحد والعشرين، تنميطَ البناء العموديّ المتكرّر وإن بدا الصراع قائماً إلى اليوم بين قوى ارتداد تحرصَ على الرجوع إلى القديم الذي لم ينقرض بَعْدُ مُمثلاً في وسائل الإفهام والتطريب بأبنية الجُمل المتكرّرة والأوزان القديمة وبين قوى اندفاع تُؤْثر مغامرة التشرُّد في مواطن مجهولة على البقاء داخل سبيل واحدة مسطورة..

فليست «الحروب» حافزاً على الارتداد إلى أساليب الإفهام المعتادة تَعلّلاً بالحاجة إلى التوظيف الدعائيّ وإلى التغنّي بالوطن وبطولات أبنائه، بل هي حادثة كبرى دُفعتْ بقوّة الذاتَ الشاعرةَ إلى التوغّل في تاريخ كِتابيّةٍ مُحْدَثَه تُؤالف بين أساليب من المُشافَهَة وبين استخدامات شتّى للفضاء البصريّ. وكما تبدو الحرب تاريخاً مُتوتِّراً يزرع النظام فوضى والمكان ارتباكاً، فإنّ القصيدة، وقد بدأت تنفتح على العصر لغةً وبنيةً وإيقاعاً منذ الخمسينات من هذا القرن، لم تتردَّ في تأثيرات الحرب المباشرة ولم تحتم بتنظيرات أزمة الشعر العربيّ المفتعَلَة بل آثرت، اعتماداً على تراث شعريّ حَداثيّ أسهم فيه العراق خلال المنتصف الثاني من هذا القرن من موقِعٍ ريادِيّ، تحويل «فوضى» الحرب إلى لغةٍ وبناء وخبرة جماليّة تُكْتَبُ لتُقرأ..

فلمْ تنحبس «قصيدة الكينونة الجديدة»، وليدة الحرب وما يحفّ بها من أخطار تتهدّد الفرد والمجموعة ومن تحديّات تغالِب تلك الأخطار، في أساليب وأبنية مُتكرِّرة، بل تلازمت ثورة الكتابة والوقائع المحدَثَة في دفق حركةِ تجريبٍ شعريّ يتجاوز ذاته باستمرار دون أن يقطع نهائيّاً مع بعض الثوابت والمتكرّرات.

وكما يشهد مجتمعُ القصيدة اهتزازات عميقةً في آنِ الحرب وفضائها المكانيّ المرتبك، تخترق القصيدة حركاتُ اندفاع وارتدادٍ عنيفة في زمن مخاض صعب يعد بولادة ممكنة تمثُّلاً جماليّاً ووعياً تاريخيّاً راهنيًا ومستقبليّاً في اللّحظة ذاتها.

وعلى ذلك الأساس تتوزّع الضمائر بما يصل راهن القصيدة الثوريّ خبرةً جماليّة وتمثّلاً للتّاريخ والوجود عامّةً بماضيها الّذي هو زمن التذكّر والصور الرائعة وهو أيضاً علامات تَرَسُّب وقوى جاذِبة في الاتّجاه المعاكِس لتاريخ الكتابة الشعريّة الناشىء. لذلك تتردّد «قصيدة الكينونة الجديدة» بين أنا ــ الشاعر وبين أنا ــ القصيدة تنصهر فيه ضمائر شتّى ووقائع وحالات وبعض أشياء المكان.. فيتضخّم أنا ــ الشاعر في قصائد عدنان الصائغ احتماءً بالذات من أخطار الحرب، وتتّسع فضاءات التجريب انطلاقاً من ذلك الضمير وعوداً إليه، في حين يحْتجب أنا ــ الشاعر وَرَاء أنا ــ القصيدة في ديوان عبد الرزّاق الربيعي، ويتجاوز الفعل التجريبيّ ظاهرة تشكيل الكتابة البصريّة إلى المواطن الخفيّة بحثاً عن إيقاعات وتراكيب صور جديدة مفاجئة في خبرتي الكتابة والتلقّي. وتظلّ القصيدة في ديوان دنيا ميخائيل مسكونة بنواة الضمير الفرديّ المتكلّم تهمّ حيناً بالاندفاع في سبيل التخلّص من نفوذ ذلك الضمير وتهمّ حيناً آخر بالتفتُّح على بياض الورقة (السطح) لِحَجْب تَمَرْكُز أنا ــ الشاعرة وراء أشكال من الكتابة التجريبيّة.

ولئن تكثّف حضور أنا ــ الشاعر فإنّ السياقات تختلف في بيان ماهيّته ووظيفته، فهو علامة الفرديّة المُغلَقة وهو استمرار للأنا ــ الرومنسيّ وهو تجاوز لذلك الأنا، وهو

صورة مجازيّة للضمير الجمعيّ (نحن) وهو الحاضر المعلوم، وهو المجهول والمستحيل الممكن وهو الأزمنة مفكّكة أحياناً ومتواصلة أحياناً أخرى وهو مجمع حالات وأسئلة.. إنّ أسئلة «قصيدة الكينونة الجديدة الناشئة» في ظهورها واحتجابها هي أسئلة شعب يعي وجوده الراهن ويبحث له من بين الحرائق وفي جحيم الدّمار عن طريق نحو الشمس. لذلك تتجاوز هذه القصيدة مدار الفاجعة الفرديّة والتفاعل المباشِر مع الأحداث وشتّى الملفوظات الدّعائيّة كالفخر بلَغة الفرد والمجموعة والتغنّي بالوطن وبطولات أبنائه على غرار شعر الكفاح التحريريّ والمقاومة في العقود الماضية ومدح السّائس واجداً أو عدداً.

«إنّ «قصيدة الكينونة الجديدة» في الشعر العراقيّ راهِناً التزام بَدْئِيّ بالواقع والحقيقة كأنْ تُفصح الذات الشاغرة عن أحزانها وحالات قلقها واكتئابها وترسم لنا مشاهد الجريمة دون حذف أو زيادة أو تزويق. وهي، وإن تزامن وجودها مع الحرب، أوسع دلالة من دلالة الحرب وأبعد زمناً منها لأنّها الحرب والما ـ قبل معاً والتاريخ القادم أيضاً الّذي سيتجاوز حَتْماً ظرفيّة الحرب الراهنة والحروب الممكنة في صيرورة حياةٍ آتيةٍ ممكنة.

فَمَا الحربُ إلاّ حافزٌ أكبر على الاستفهام وممارسة فعل الكِتابة، وهي السياق يسكن القصيدة ويسمها بالقتام والارتياد، وهي نقيض الدمار إذْ في تلافيف وعي الموت قوّة ناشئة هي الإرادة تحرص على البقاء وتنزع إلى التأسيس الجماليّ شِعراً وإلى البناء التّاريخيّ والحضاريّ راهناً ومستقبلاً.

وكما تعصف الحرب بالمجتمع وبعديد الثوابت الجماليّة والفكريّة في القصيدة العراقيّة فإنّها تهزأ بوثوقات نقد العشر العربيّ راهناً وتستلزم توسع المدوّنة لرصد الظاهرة الشعرية الناشئة وإحداث مناهج وأدوات قرائية تتولّد من النصوص المقروءة ذاتها، مع الاستفادة من مختلف التنظيرات الخاصّة بحركة الشعر الكونيّ بما تسمح به سياقات تلك النصوص. ذلك ما يستدعي التعمّق في دراسة هذه الظاهرة الشعريّة ووصلها بِحرَكة الإبداع الشعريّ العربيّ راهِناً بتوسيع مدوّنة البحث ومدار القراءة.

الهوامش

(37) حِدّاداً على ما تبقّى»، ص 55.

(38) ضمّنت الشاعرة موطناً من القصيدة آيةً قرآنيّة: «وسلام عليه يوم وُلِدَ ويوَمَ يموت ويوم يُبعث حيّاً..»، «مريم»، الآية 15.

(39) «مزامير الغياب»، ص 55.

(40) المصدر السّابق.

(41) ورَد في شهادة لـ دينا ميخائيل: «في الحرب.. لا أحد ينجو من الموت.. فالقتيل يموت جسديّاً والقاتل يموت إنسانياً.. في هذا العصر الّذي تطفو فيه كلمات مثل: صواريخ.. طائرات.. قصف.. حِصَار.. عقوبات.. شعارات.. في مثل هذا العصر.. لا يكون انتحار روميو وجولييت خبّا بل غيْظاً واستهْجاناً..

دخان.. دخان.. دخان يتصاعد من البيوت المحترقة ومن سيجارة جنديّ أمريكيّ يحسّ بالذنب...».

«يوميّات موجة خارج البحر: 1991/1/17»، مجلّة «الأقلام»، العدد 1 - 2، كانون الثاني، شباط 1993.

(42) «مزامير الغياب»، ص 55 - 56.

(43) المصدر السابق، ص 56.

(44) «حداداً على ما تبقّى»، ص 26.

(45) المصدر السّابق، ض 26 - 27.

(46) المصدر السّابق، ص 27.

(47) المصدر السّابق.

(48) أشير إلى آخر ما قرأت من إنتاجهم الشعريّ:

○«عكّازة رامبو» «لخزعل الماجدي، مجلّة «مواقف»، عدد 70 - 71، شتاء ـ ربيع 1993.

○«نون» لِـ أديب، كمال الدّين، مطبعة الجاحظ، بغداد، 1993.