ظواهر فنية جديدة في الشعر العراقي الحديث

قصيدة السيناريو انموذجاً

أ.د. بشرى البستاني (*)

لم يعد خافياً اليوم ان انفجار زمنية العصر الحديث وسرعة ايقاعها، والارباك الذي لحق الحياة جراء ذلك اثر تأثيراً مباشراً على الإنسان المعاصر، كما أثر على طرائق عيشه وعلى الفلسفة والفن والعلم والرؤى التي يفكر بها ويعيش من خلالها، وقد تسلل ذلك الانفجار والشعور بسرعة زوال الأشياء والظواهر التي كان التغيير يداهمها إلى كل شيء، ولاسيما في المجالين الاقتصادي والاجتماعي، مما جعل هذه العوامل تنتزع من الناس ذلك الشعور بالديمومة الذي كان يميز الفترات التي اتصفت بالاطمئنان وبطء التغيير. فقد تحطمت التشكيلات القديمة في جميع مجالات الحياة، حتى صارت الاندفاعة التي أعقبت الثبات النسبي للماضي تفرز أشكالا جديدة تتبلور بسرعة، ولكنها لا تلبث ان تذوب مرة أخري في التيار.(١)

وعلى مستوى الأدب، وفي عصر متغير كهذا لابد من انبثاق بنىً فنية ـ شعرية جديدة مغايرة لما هو سائد، ومن طبيعة السياق التاريخي الذي يعمل به الشعر يمكن ملاحظة كيف كان الوزن والقافية هما مركز المغايرة الشعرية لقصيدة الرواد، وكيف كانت اللغة والشكل بوصفه أحد مستويات اللغة مركز المغايرة الشعرية لقصيدة الستينات، وكيف كان الإيقاع مركز المغايرة الشعرية في

(*) كلية الآداب / جامعة الموصل.

(١) ينظر: الزمن والرواية، أ. أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس؛ ص١٠-١١، دار صادر ـ بيروت، ط١، ١٩٩٧.

المدى اللاحق ولا سيما بعد أن هزت قوانين حركة التغيير قوانين عمل القصيدة فأدخلت الشعر في مواضعة شعرية جديدة، وكان جيل الستينات اكثر توازنا في التجريب الشعري الذي طال أنظمة التفعيلة واللغة والشكل كما كان اقل اندفاعا في المغامرة بهذا الميدان(٢). على ان اشتغال الأجيال المثابرة في مشروع التنقيب ومحاولات التطوير نتج عنه تعدد الأشكال البنائية للقصيدة العربية الحديثة وتنوعها وثراء النصوص الجيدة منها، وقد عمل شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين على ارتياد آفاق تجريبية هدفها إغناء وتعميق وعي التجديد الذي بدأته نازك الملائكة، وعدم الوقوف في منعطفات السكونية الخطرة، فكان الالتفات إلى ذلك بصيغ متعددة منها الحدّ من جهرية الموسيقى الذي يقابله تنمية الإقاع داخل اللغة، وتفجير بنية اللغة مقابلاً لتبديد أنظمة الدلالة، وتجاوز وحدة التفعيلة تنويعاً لمستويات الأداء، وتوسيع حقل الرؤية بإطلاق فضاء الرؤيا(٣).

وقد آزر ذلك انفتاح الشعر على الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، وفي طليعتها السرد والدراما والفنون التشكيلية وآليات فن السينما، وما أفرزه ذلك التداخل الأجناسي من ظواهر فنية في الشعر خاصة.

ان نظرية الأجناس الأدبية والفنية في فروعها المختلفة، قد بدأت تتزعزع نتيجة اهتزاز الأساس الفلسفي الذي بنيت عليه، وهو النظر العقلي والمعيار المنطقي الذي كان من نتائجه تفتيت الموقف الإنساني تجاه الأشياء، لكن هذا المعيار ما لبث ان انتهى على يد (كانت) الذي جعل من الرؤيا الإنسانية مركزاً للوجود

(٢) ينظر: الكتابة بأفق آخر، مقاربات ميتا ـ نقدية، عباس عبد جاسم: ص٩، منشورات الغسق، بابل، ط١، ٢٠٠٠.

(٣) المصدر نفسه: ص١١.

ومفسراً له، وأصبحت المعرفة هي هذه الرؤيا الإنسانية التي تتمثل نتيجة للوعي الإنساني بالأشياء(٤). على ان حركة أخري عملت على اهتزاز نظرية الأجناس في أصولها الأولى متمثلة في هجرة مفهوم (الشعرية..) من التشكيل اللغوي إلى مختلف الفنون الإبداعية الأخرى، ولعل ذلك يعود إلى محاولة المبدع أنسنة الأشياء والجمادات المحيطة به، وذلك بمنحها البعد الإنساني الذي ينتشلها من جمود المادة وجفائها إلى حيوية الحياة واشراق الوعي الإنساني بها، ومن هنا سرت الروح الشعرية في مختلف الفنون، وصار الحوار الجدلي بين الشعر وسائر الميادين أمرا ممكناً، واصبح الشعر حريصاً على الإفادة من التداخلات الأسلوبية والفنية التي تهدف إلى الكشف عن أبعاد الرؤيا بشموليتها وعمق أبعادها، فمسألة التراسل بين الفنون اذن انما هي محاولة للوصول إلى عمل إبداعي مفتوح يستثمر عناصر شتى تزيده ثراءً وعمقا وأمانة مع التجربة(٥).

لقد امتلك الشعر العراقي خصوصيته في التجربة الشعرية العربية في الربع الأخير من القرن العشرين، وذلك لعنف السياق الخارجي الذي هز حياة الإنسان العراقي في حروب ضارية، وشمولية ذلك العنف الذي طال بنى الحياة جميعها مما اخضع كل شيء لتحولات كبرى، وكان من الطبيعي ان يكون الفن والشعر في طليعتها حيث راح الشاعر يبحث عن ذلك الشكل الشعري القادر على استيعاب تجربة العذاب الكبرى التي يخوضها ضد قوى عاتية تشتعل على أهداف محددة ومرسومة، مهمتها المركزية تخريب البؤر الأساسية في الفكر العربي بغية

(٤) ينظر: الكتابة خارج الأقواس، دراسات في الشعر والقصة، سعيد مصلح السريحي: ص٦٧، نادي جازان الأدبي، جدة، ط١، ١٩٨٦.

(٥) المصدر نفسه: ص٦٧-٦٩

استسلامه لصالح تنفيذ برامجها، فكان على القصيدة الجيدة ان تتسلح بطاقاتها الإبداعية كلها من اجل التعبير عن الداخل في مواجهة الخارج، لذلك وجدناها وقد تفاعل فيها اليومي بالذهني، والبصري بالسمعي، والتشكيلي بالشعري، والسردي بالمشهدي، والنثري بالوزني(٦). بحيث تمكنت من النهوض بتلك التجربة العنيفة القائمة على اسطرة التداخل المدهش بين تناقضات المشاعر الإنسانية حزناً وفرحاً ويأساً وأملاً وتشبثاً مبدعاً بالحياة وسط ركام الصواريخ وأمشاج الدم.

من هنا فقد انفتح النص الشعري على الأساليب والفنون معاً، وبالرغم من كون الأدب سابقاً للسينما بآلاف السنين إلا انهما اصبحا فنين متجاورين، فهما من نتاج الفكر الإنساني المبدع، تجمع بينهما سمات وتفرق بينهما أخرى، لكن علاقة حميمة ما تنفك تجمع بين الفنيين، تلك هي الكلمة المكتوبة(٧). ويؤكد دارسو هذا الفن ان للسينما مدىً تعبيرياً غير اعتيادي فهي تشترك مع الفنون التشكيلية في حقيقة كونها تشكيلاً مرئياً يسقط على سطح ذي بعدين، ومع الرقص في قدرتها على معالجة الحركة المنسقة ومع المسرح في قدرتها على خلق كثافة درامية للاحداث، ومع الموسيقى في قدرتها على التأليف في إطار الإيقاع والجمل الزمنية، ومع الشعر في قدرتها على وضع الصور إلى جانب بعضها، ومع الأدب في قدرتها على الإحاطة بالتجريد المعروف في اللغة عموماً عن طريق الشريط الصوتي(٨).

ان مجموع التقنيات السينمائية التي أثرت في الشعر العربي الحديث دعت الشاعر إلى ضرورة ان يكون مخرجاً جيداً لنصه وإذا كان الإخراج واحداً من أهم

---

(٦) ينظر: هجرة النص، عنف التجربة وجماليات النهج الشعري، د. محمد صابر عبيد، مجلة الأقلام، ٢٠٠١/٦: ص٧.

(٧) ينظر: الأدب والسينما، ملف الأقلام، مجلة الأقلام، ٢٠٠١/٢: ص٤٩.

(٨) ينظر: فهم السينما، لوي دي جانيتي، ترجمة: جعفر علي: ص١١، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١.

الفنون السينمائية في القرن العشرين فانه سيكون أحد المعالم الرئيسة لفنون القرن الحادي والعشرين حيث ستمتزج هذه الفنون بعضها ببعض وتختفي الحواجز الفاصلة فيما بينها أو تكاد، لتكون في مجموعها فناً شاملاً تشترك فيه اللوحة والكلمة والموسيقى والحركة، وهي في كل ذلك تحتاج إلى يد المخرج الماهر لتصنع اللمسات الأخيرة على ذلك التناغم المبدع(٩).

ويتفق الشاعر المخرج على تحقيق هدف واحد هو العمل على إثارة المتلقي قصد الانفعال بالعمل الفني من خلال الصور التي يشكلها كلا الفنين ومحاولة استنكاه تلك الصور جماليا ودلاليا. ان تقنيات الآلة الحديثة ومنجزها الفني في السينما استطاع ان يؤثر على الشعر الحديث من خلال أبعاد واضحة يمكن تلخيصها ببعض الإشارات، منها الإفادة من تقنية الكاميرا وما يتبع ذلك من مونتاج حيث توظف تقنيتا القطع والوصل معاً من اجل تشييد صورة معينة، وتعد القصائد المشهدية خير مثال على ذلك وهي القصائد التي تتكون من مجموعة مقاطع مرقمة أو معلّمة، وعند الشعراء الذين وعوا هندسة القصيدة في ضوء الفن السينمائي وكتبوها بمقصدية مؤشرة نجد فنوناً أخري تدخل حيز الشعر كالسيناريو والديكور، ومثال ذلك قصيدة الشاعر كاظم الحجاج بعنوان (مساء داخلي ..) مثبتاً ازاء العنوان وبالمستوى الطباعي ذاته: قصيدة سيناريو، ويُعرّف السيناريو بأنه قصة تروى بالصور والصور المتحركة هي وسط مرئي ينقل على نحو درامي الأحداث الرئيسة في قصة ما، وبغض النظر عن نوع القصة لابد ان يكون للسيناريو بداية ووسط ونهاية(١٠) ويعمل السيناريو على وصف الأحوال والإشارات، وهو

(٩) ينظر: فن الإخراج، زيغموند هيز، ترجمة، د. محمد هناء متولي، ملحق مجلة الثقافة الأجنبية، ١٩٨٠: ص١٢٤.

(١٠) ينظر: السيناريو، سدفيلد، ترجمة سامي محمد، ص٢٣، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٩.

الذي يعطي الإرشادات والايعازات لتقطيع المنظر وحركية الكاميرا والأصوات واستخدام الموسيقى وتفاصيل فنية أخري[١١] فالسيناريو إذا نظام يتكون من بدايات ونهايات ومواضع حبكة ولقطات ومؤثرات ومشاهد وتتابعات بحيث تكون عناصر القصة مرتبة بطريقة معينة تتكشّف بصرياً وتخلق وحدة كاملة تقدم قصة تروى بمجموعة من الصور تتبدّى لنا من خلال عنصرين مهمين هما: المشاهد والتتابع، فالمشهد هو العنصر الأكثر أهمية في النص لانه الوحدة المحددة للفعل، وهو المكان الذي تُروى فيه القصة، والمكان أنواع داخلي وخارجي وبيني، أما التتابع فهو العمود الفقري للنص لأنه جامع أجزائه كلها، فهو السلسلة التي تربط المشاهد ببعضها عبر فكرة واحدة[١٢] فمشاهد القصيدة السيناريوية اذن تتشكل من مشاهد متتابعة ومتباينة، وتعتمد على اللقطة التي ترتبط بخيط دلالي مع اللفظة السابقة لها واللاحقة بها، وهذا الخيط الدلالي الذي يربط مشاهد القصيدة ولقطاتها جميعاً هو عنوان وحدتها العضوية التي صارت مع انفراط منظومات الدلالة – تتشكل بطرائق جديدة اكثر خفاءً وأشدّ ايغالاً في النص مما كانت عليه، بحيث تنتهي المشاهد إلى شريط شعري يقابل الشريط السينمائي.

وللتشكيل المشهدي في شعر التفعيلة أهمية خاصة لما ينطوي عليه المشهد الجيد من قدرة على الاختصار والتكثيف، ويتحدد في السيناريو نمطان من السرد: سرد ذاتي وسرد موضوعي، وفي السرد الذاتي نتتبع القصة في السيناريو من خلال عدسة آلة التصوير، فهي الراوي الذي يرى من خلال وجهة نظر محددة[١٣]. وهذا

(١١) ينظر: حول صنعة كتابة السيناريو، كورت هانكو تبرود، ترجمة اقبال أيوب، دراسة منشورة ضمن كتاب: فن كتابة السيناريو: ص١٣، دار الشؤون الثقافية العامة، كتاب الثقافة الأجنبية، ١٩٨٦.

(١٢) ينظر: السيناريو، مصدر سابق: ص١٠٣-١٠٤.

(١٣) ينظر: سردية السيناريو بين السرديات الأدبية والسرديات الصورية، د. طه حسن الهاشمي، مجلة الأقلام، ٢٠٠١/٢: ص٦٢.

الراوي هو الذي يلتقط الصور التي يتشكل منها المشهد، وهو الذي يعمل على ضبط التحولات في الزمان والمكان عبر المشاهد المتتابعة في القصيدة، وفضلاً عن اهتمامه ذلك بالصور البصرية وعمليات التوليف والقطع، فانه يهتم بتنمية المستويات السردية والحوارية داخل الخطاب الشعري، على ان القصيدة الحديثة لا تسلك في ذلك طريقاً أحادياً أو سلبياً من خلال التماهي مع الخطاب، السينمائي ومحاكاته، بل هي تمارس تأثيراً إيجابيا على لغة ذلك الخطاب التي صارت تشف عن طاقات شعرية خصبة مكتسبة من ذلك التفاعل الدائم بالمعطى الشعري[١٤].

يوحي عنوان قصيدة الحجاج[١٥] بشطره الأول (مساء داخلي) ان المشاهد المصورة من قبل الكاميرا الشعرية التقطت مساءً وان الأحداث تجري في فضاء ضبابي اقرب إلى الليل، فمنذ اللقطة الأولى وحتى النهاية تنكشف صور ذلك المساء (الداخلي) إشارة إلى ان المشاهد التقطت داخل بيت أو غرفة أو صالة، وان تجاوزت الكاميرا ذلك الداخل لترصد الهلال وسط السماء فان تأطير المشهد الخارجي بفتحة النافذة حسب يؤكد ان اللقطة نُفذت من الداخل، أما الشطر الثاني من العنوان (قصيدة سيناريو) فهو إشارة إلى مقصدية النص في اعتماده تقنية معينة بوعي يطرح الحدث من خلال مشاهد تترى في شريط شعري.

ان عنوان هذا النص قابل للانضواء في مشروع القراءة الذي يمكن ان يذهب في اتجاهين على الأقل، الأول مساء للتواصل يدخل في احتمال تناغمي مع ليل هادئ وديع، والثاني مساء انفصال يدخل في كابوس الظلمة والقطيعة وما يتبع

(١٤) بين الخطاب السينمائي والخطاب الشعري، القصيدة وتقنيات السيناريو: فاضل ثامر، مجلة الأديب المعاصر، ١٩٩٤/٤٦: ص١٤.

(١٥) غزالة الصبا، كاظم الحجاج: ص٤٣، دار الينابيع، عمان، ١٩٩٩.

ذلك من عوامل سلب حينما يوحي بمساء روح داخل في الظلام، أو نفس إنسانية داخلة في الوحشة وقراءة المشاهد المتتابعة في النص هي التي ستكشف لنا عن حقيقة توجه العنوان:

مساء داخلي ـ قصيدة سيناريو

(١)
ساعة في الجدار
تشيرُ إلى الواحدة
وبعض الزمانْ ..
(٢)
زجاجة خمر على حافة المائدة
قدح يمتلى نصفه بالنبيذ
وتفاحة ـ نصف تفاحة ـ
.. وكتاب
(٣)
هلالٌ بعيد
كالطباشير داخل سبورة من ظلام
..تؤطره النافذة
(٤)
رماد السجائر تذروه مروحة
- باستدارتها ـ
عن وعاء الرماد
(٥)
حفيف ثياب الستائر
يكشف عري المساء
(٦)
فجأة خنجر البرق يثقب بطن الغيوم
يتفجر خزانها

ويبلل (ثور السماء!)
فيطلق حنجرة الرعد ثور السماء!.
(٧)
نفسها الساعة الـ (في الجدار ..)
تشير إلى الواحدة
ونصف .. وبعض الظلام
(٨)
فارغ قدح المائدة ..
والزجاجة مقلوبة في الفراغ
مثلما الجرحُ ينزف منها النبيذ
(٩)
رماد السجائر تذروه مروحة
- حينما تستدير .. -
(١٠)
على رجل ساقط
أسفل المائدة
(١١)
يدهُ هامدة ..
(١٢)
العقارب تنأى عن الثانية
وخمس دقائق .. فوق الكتاب
(١٣)
صوت قلب رتيب
يدق الزمانُ
على صورة الساعة .. الجامدة ..

فالمشهد الأول يتكون من لقطتين: الأولى تظهر فيها الساعة معلقة على الجدار، وهي لقطة عن بعد، أما الثانية فهي لقطة قريبة إذ تتجه العدسة إلى داخل الساعة لتشير إلى الوقت محددة اياه بالواحدة وبعض الزمان ..

في المشهد الثاني تهبط الكاميرا الشعرية من الجدار متجهة نحو محتويات الفضاء الداخلي عبر لقطات متتابعة ومتباينة، فالمشهد يوحي بسهرة، لكنها سهرة تفتقد أهم مقوماتها الذي هو الإنسان. ان حضور أنصاف الأشياء على المائدة (نصف قدح، نصف تفاحة) قابل للتفسير باتجاهين كذلك: الإقبال على الموجود من جهة، والشعور بالانفصال في غياب المفقود من جهة أخرى، على ان المشهد يؤكد حالة عدم الاكتمال في الاستدراك لمباشر في السطر الثالث من المشهد، لكن الاكتمال سيتحقق في (الكتاب) وما يُمثله الرمز من عامل إيجاب جامع ..

في المشهد الثالث تتجه عدسة الكاميرا من الداخل نحو الخارج حيث ترصد هلالاً بعيداً بعيداً في السماء (كالطباشير داخل سبورة من الظلام) عبر لوحة تشكيلية ينهض فيها اللون الاسود أرضية لها في حين يشكل الأبيض صورة للهلال، ولا ينسى التداخل الأجناس مع الرسم هنا ان يضع للوحته الشعرية – الأجناسي التشكيلية إطاراً هو فضاء النافذة المفتوحة وحدودها، لكن المفارقة التي يبثها المشهد تكمن في التساؤل عن هلال يطلع بعد الساعة الواحدة ليلاً .. في أي شهر قمري وكيف ولماذا .. ؟

المشهد الرابع يؤكد ان الموسم صيف فالمروحة تشتغل، وهي باستدارتها تذرو رماد التبغ عن وعائه، وهو مشهد آخر يؤكد وجود إنسان غائب فيزيائيا، لكنه حاضر بأثره المتواجد عبر الأشياء المادية.

المشهد الخامس يوحي بحركة ريح في الخارج، ريح تحرك ستائر النافذة كاشفة (عريَ المساء ..) وفي الاستعارة المكنية هنا نعيٌ ممض آخر للإنسان المفقود، ولزمنه العاري من دفء حضوره، والموحش بغيابه.

وفجأة يعلو الحسّ الدرامي في المشهد السادس، وتحتشد الأفعال المضارعة التي اتسم ثلاثة منها بالعنف (يثقب، يتفجر، يطلق..) والمفارقة الشعرية تتكرس، فالموسم صيف، لكن المشهد يكرس حالة شتاء: برق ورعد، ومطر..

في المشهد السابع الذي يشكل منتصف النص تماما تعاود عدسة الكاميرا الشعرية التقاطها لساعة الجدار ذاتها، وقد مضى نصف ساعة على الحركة التصويرية وهي ترصد مشاهدها الستة زماناً ومكاناً، وبطء حركة الزمن يؤشرها هذا التحول التعبيري في نهاية المشهد من (وبعض الزمان..) إلى (وبعض الظلام..) مما يشير إلى ان الزمان يتحول من طابعة الافقي إلى بعد نفسي، مؤكداً كونه أهم معطيات الوعي المباشر، وهو اكثر حساسية وحضوراً من المكان الذي كثيراً ما يحضر في الشعر (مزمناً) ذلك ان الشاعر لا يكتفي بالعيش في زمنه الخاص حسب، بل هو يتأمل التاريخ في توهجه وشحوبه وفي مكابدة بؤره المأساوية، واذا يتحول الزمان إلى ظلام فذلك يعني قمة المعاناة في السؤال الوجودي وهواجسه الأبدية .. لماذا .. ؟ ان مفردة (بعض ..) لا نحسّ في حضورها تخفيفاً لحدة الحالة، بل فيها سخرية ويأس من الحلول المحتملة، ولذلك تبدأ حالة السلب بالتراكم عبر المشاهد المتبقية كلها حتى نهاية النص.

إنّ المشهد الثامن يوحي بالإثم والخطايا التي أشاعت الإرباك والفوضى في الفضاء المقصود، ومفردتا (الجرح) و (ينزف) تؤكد حالة الأذى الذي اقترفته يد مجهولة، ورماد السجائر تذروه مروحة حينما تستدير، إشارة على غياب القرار الجدير بإيقاف الفوضى المحدقة بحياة الإنسان المعاصر ...

ويأتي المشهدان العاشر والحادي عشر ليؤكدا التوجس والخوف اللذين هيا لهما النص، حيث مهدا لنتيجة مهمة هي قصدية إلحاق الضرر بالإنسان من خلال

التنكيل به وتغييب فاعليته، ومحاولة تصفيته جسدياً بكل الوسائل التي ألمحت إليها المشاهد:

على رجل ساقط / اسفل المائدة

وتأتي جملة (يده هامدة ..) في مشهد كامل من خلال صورة مكبرة تقترب فيها عدسة الكاميرا الشعرية لتصور بشاعة ما يجري في المشهد رمزاً لجريمة عصر كامل تجري خارج النص، ويعمل النص بكل ما أوتى من طاقة على تعرية تلك الجريمة انطلاقاً من كون فضيحة المجرم هي بداية هزيمته، فاسم الفاعل (ساقط) هنا أريد به اسم المفعول لان الرجل لم يسقط بإرادته وانما هو ضحية عدوان غاشم سقط عليه وأسقطه.

في المشهدين الآخرين تتحول الفاعلية من الآلة الجامدة (الساعة) إلى الزمان والكتاب معاً، حيث تنضوي الآلة تحت هيمنة الزمن المتحول والمحوّل معاً، وفي سطوة الوثيقة الشاملة التي من شأنها ان تدون منظومة قيم الإنسان توهجاً وانطفاء، والتي تدين خطايا وعدوان مستلبيه وسارقي أيامه، ويمكن تسجيل الملاحظات الآتية على قراءة النص:

١. تطغى على المشاهد سكونية من نوع ما، سكونية تكشفها سيطرة الجمل الاسمية على البناء التركيبي للنص، وقلة الأفعال التي من شأنها ان تحرك جريان التشكيل لتذهب بالسرد نحو نهاياته، ان النص الذي تشكل من ثلاثة عشر مشهداً لم يرد فيه غير خمسة عشر فعلاً، كلها أفعال مضارعة، مما يربط الحدث بالحاضر حصراً، مؤكداً ان هندسة زمنية خاصة تسود القصيدة، هندسة تعي برنامجها المخطط رؤية وتشكيلا.

٢. توحي المشاهد بغياب إنساني فادح من خلال اللقطات التي كانت تؤكد على الديكور وعلى تأثيث الفضاء الداخلي لسهرة مسائية، واذ يغيب الإنسان بحيويته وفعله الحركي وتحضر عوامل السلب التي تؤكد قهره وعوامل استلابه.

٣. تتداخل المفارقات بحدة عبر المشاهد، فالوقت ليلاً، لكن النور موجود، ولا يشير النص إلى مصدر للضوء الذي يكشف عن أشياء دقيقة في فضاء التصوير، والجو شديد الحرارة بدلالة سرعة المروحة التي تبعثر الرماد من انائه، لكن المطر يهطل، ويشتد البرق والرعد اللذان يمثلان علامة شتاء، والمفارقة الأخرى تتكشف من خلال التداخل الموسمي السنوي ما بين صيف وشتاء يحدث في النص خلال ساعة واحدة وخمس دقائق تؤشرها ساعة الجدار .

٤. ان تداخل الحدث لا ينكشف عبر التداخل المناخي حسب بل يمتد ليشمل تأثيث الفضاء الذي يتحرك كل شيء في داخله نحو السلب:

- قدح المائدة رمز المتعة ← فارغ
- زجاجة الخمر رمز السمر والندامى ← مقلوبة في الفراغ
- مثلما الجرح ينزف منها النبيذ ← التشبيه يؤكد تحول الجلسة من انس وسمر إلى حالة مأساوية.

٥. يتحرك الزمن الشعري متوجساً نحو الانطفاء حتى يخلد إلى المأساة مجسدة في رماد تذروه المروحة على رجل اسفل المائدة، يده هامدة، فالمشاهد السبعة اذن تمهيد لاعلان كارثة العصر المتمثلة في مفردتي: (ساقط، واسفل) وفي جملة (يده هامدة) تعبيرٌ عن شلل الفاعلية الإنسانية وضمور المقاومة.

ان حضور علامات فعل القهر الإنساني وغياب الآليات التي حدث بها، زاد من تفعيل التلقي في إطلاق المتخيل وآليات التأويل بحثاً عن الفاعل وعن الأسباب

والمسببات وعن طرائق الفعل، وكان النص يحرّض على ردّ فعل انساني على ما حدث ان عاجلاً أو بعد حين.

٦. ان تحول عقارب الساعة من الساعة – الآلة (فوق الجدار) إلى (الكتاب) دليل على حضور الوثيقة التي ما تنفك تسجل مجريات قتل الإنسان، وتشير بسيميائية عالية إلى أهمية معرفة قاتليه ومجرّحي زمنه، وتبقى جملة (صوت قلب رتيب) التي غاب فيها المبتدأ جملة معلقة، مغيبة الفاعل، فقلب من هذا الذي يبعث صوتاً رتيباً، أهو قلب الرجل الساقط اسفل المائدة رمزاً لإنسانية مغتالة، أهو قلب الحلم الذي كان مؤملاً ان يؤثث بالفرح سهرة المساء الداخلية؟! ومن الفاعل الذي اخمد ذلك القلب الرتيب ؟

ان الساعة – الآلة حينما تتحول إلى (صورة ساعة ..) وتؤكد هذه الصورية مفردة (الجامدة) وصفاً لها، فان الزمن المهيمن لا يصمت بجمود الساعة، وانما يواصل سطوته في الجريان معلناً حضوره المستمر بحرف الجر (على) الذي يفيد الاستعلاء على الساعة – الآلة، والجملة الفعلية (يدق الزمان ..) بفعلها المضارع المستمر تشير إلى رصد ما يجري وأهمية ذلك الرصد نهاية النص، ولذلك فان ثمة وقائع مهمة يمكن ان تجري رداً على عمليات استلاب الإنسان وتخريب حلمه ومسراته المشروعة.

على اننا لا نعدم الإشارات التي تفتح في النص كوى على ذلك الحلم، لعلّ في مقدمتها (الهلال) الذي سيظل مشروع اكتمال ما دام الزمان يتواصل ويعلن دقاته، و (الكتاب) الذي سيظل مدونة الغد.

ان الزمن الذي يؤول بالناس والأشياء إلى الانطفاء والزوال دوماً، هو نفسه الذي يؤجج إحساس الشعر به، فالشعر لا يتوهج الا يحسه الزمني الذي يحاول تلمس الخلود، والزمن الذي كان يرعب الشاعر الجاهلي بالفناء صار اليوم واحداً

من عناصر مأمله، فالشعر يطلع من مكامن عذابه ومن اضطهاد الآخر له وامله كبير بان دورة الزمن الابدية جديرة بتغيير كل صفحات الظلم مهما طال امدها، ولذلك يمكن ان يتحول الزمن في الحس الثوري والوعي النضالي والتاريخي إلى عنصر خلاص انساني توازره الإرادة والوعي الإبداعي الخلاق.

٧. ان النص بتشكيله المدروس خرج على السائد الذي يعول على الاهتمام بالشخصية التي تطور بحركيتها الأحداث والوقائع، متخذا من الديكور الشعري وبعض تفاصيل الفضاء أداة للإفصاح عن حال إنسانية تود الكشف عن خطر يهددها، ويكاد يحيق بها من خلال نقل مستوى الأداء من سرد الحدث إلى الوصف البنائي لمشاهد معينة في تقنية شعرية ـ سينمائية واشجت (بفنية اعتمدت ايجاز القصر) بين لغة الخطابين الشعري والسينمائي من حيث نحو اللغة ومجازها وإيقاعاتها، وبين قواعد الفلم الفنية في القطع والتوليف والإخراج، تلك القواعد التي يتم من خلالها تتابع اللقطات في تشكيل مشاهد النص.

٨. ان القصيدة تدخل في تناص واضح من حيث تأثيث النص وفي جانب من مضمونه مع قصيدة يوسف الصائغ القصيرة وعنوانها (باختصار)[١٦]:

الليلة كانت الكابوس
مختصرا جدا
مائدة...
وزجاجة خمر
وثلاث كؤوس
وثلاثة أشخاص
من دون رؤوس

(١٦) المعلم، يوسف الصائغ ص١٦٧، دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٨٦.

لكن الحفر الأعمق في النص يتجاوز مرجعيته السريالية ليجد ان كابوس الصائغ المرسوم في الثمانينات يتناص هو الآخر بسرية وخفاء مع قصيدة الشاعر التركي ناظم حكمت[١٧] وعنوانها (اربعة اشخاص واربع زجاجات) المكتوبة سنة ١٩٣٠ ومنها:

مائدة مدورة
واربع زجاجات فارغة
واربعة أشخاص
واربعة كؤوس خمر

لكن هذين النصين (لحكمت والصائغ) إذ يركزان على تغييب العقل والوعي الإنساني بفعل هيمنة الخمر وحضور مستلزماتها، فان قصيدة الحجاج تركز على قضية اغتيال الإنسان المسالم واضطهاده والحاق الضرر الفادح بحياته.

٩. ان الشاعر إذ يلجأ إلى مثل هذه التداخلات الاجناسية فان هدفه الأساسي هو التركيز على تطوير فنية شعره وتوسيع رؤاه والذهاب بأدواته الشعرية إلى مداها الأبعد من حيث الكفاءة التعبيرية تحقيقاً لجماليات نصية جديدة يُراد لها التحقق من خلال الاستعانة باليات الفنون الأخرى، ويرى الشعر جديراً بالتواشج معها والإفادة من جوهر معطياتها التشكيلية.

(١٧) ينظر اثر الرسم في الشعر العراقي الحر، احمد جار الله، ص١٣٣، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى اداب الموصل ٢٠٠١. والناظرون إلى النجوم، ناظم حكمت، ترجمة ثابت عزاوي ص١٨٣، دار الجماهير، د.ت.