

ممدوح عبد الستار

سلطة الشكل الشعري والبحث عن المعنى

(تحولات الذات في القصيدة العربية المعاصرة)

إصدارات دائرة الثقافة - حكومة الشارقة 2026 م

الفهرس

- 4 الإهداء -
- 5 توطئة -
- 7 مقدمة -
- القسم الأول:
- 9 صوت اليقين في قالب الموروث -
- 16 الشعر بوصفه أسطورة شخصية -
- 24 القصيدة بوصفها فعلاً أخلاقياً -
- 32 صوت الذات الصحراوية في متاهة الحداثة -
- 36 صوت الذات: مسودة قيد التعديل -
- 40 شعرية الذات المنقسمة والجرح المفتوح -
- 46 خاتمة -
- القسم الثاني:
- 48 (قصيدة النثر والتحويلات الجذرية في الشعرية المعاصرة) -
- 48 ما بعد الوزن، في فضاء الذات المتعددة -
- 50 شعرية التشظي: الذاكرة والجرح في فضاء النثر -
- 57 شعرية العزلة والبحث عن الألفة -
- 60 شعرية الجسد الممزق: اللغة بوصفها جرحاً -
- 64 شعرية المفارقة الوجودية: الضحك في مواجهة العدم -

- 69 - شعرية التجريد الفلسفي: الغياب كفضاء للمعرفة
- 72 - شعرية الأنسنة: حوار مع الموت والحياة
- 75 - عوالم الذات الكونية والجسد الأسطوري
- 97 - صوت الطفل العارف في زمن الخراب
- 82 - صوت الذات المنفصلة وشعرية اللامبالاة
- 85 - صوت "الأمين على الخراب" وشعرية الأثر
- 88 - صوت الذات كـ "أثر هس" وشعرية الفناء
- 91 - شعرية الذاكرة كمقبرة
- 94 - شعرية الحوار المؤجل
- 97 - "الذات الشبحية" في فضاء العلاقات المتلاشية
- 100 - شعرية العزلة الخلاقة
- 103 - من يقين الجماعة إلى عزلة الفرد
- 105 - قائمة المصادر والمراجع

إهداء

إلى لغتنا العربية..

التي اتّسعت لنا حين ضاقت بنا الأماكن،

ومنحتنا صوتاً حين عزّ الكلام.

وإلى كل ذاتِ قلقة..

تبحث عن معناها في هذا العالم.

توطئة:

اللغة العربية: بيت الكينونة وحارسة الذاكرة

(اللغة كوعاء للذات العربية من القصيدة العمودية إلى قصيدة النثر)

لم تكن اللغة العربية يوماً مجرد أداة للتواصل، أو وعاءً محايداً لنقل المعلومات، بل كانت – ولا تزال – "بيت الكينونة" كما يصفها الفلاسفة، والبيت الذي تشكلت فيه "الذات العربية" عبر العصور. إن العلاقة بين العربي ولغته تتجاوز الوظيفة التداولية إلى ما يمكن تسميته بـ "البحث الوجودي"؛ فالذات العربية لا تسكن الجغرافيا بقدر ما تسكن اللغة، ولا تؤرخ وجودها بالحجارة والمعابد بقدر ما تؤرخه بالقصائد والمعاني.

وعلى مدار أكثر من خمسة عشر قرناً، كان الشعر هو الحارس الأمين لهذه الهوية، والمرآة التي تتجلى فيها ملامح "الأنا" العربية، كان "ديوان العرب"، لا بمعنى السجل التاريخي فحسب، بل بمعنى "المستودع القيمي والنفسي" الذي حفظ للأمة جوهرها في مواجهة الزمن.

في القديم، كانت "القصيدة العمودية" بوزنها المهيب وقافيتها الموحدة، هي الوعاء المثالي لـ "الذات الجمعية" المتماسكة، وكان البيت الشعري المتناظر يشبه خيمة القبيلة، محكم البناء، راسخ الأوتاد، يعكس يقين العربي ببيئته، ومعتقداته، وانتماؤه للجماعة. مارست اللغة حينها "سلطة الشكل"، تلك السلطة المحببة التي تمنح الفرد شعوراً بالأمان والانتماء إلى نسق كلي لا يتبدل، ولكن مع تحولات الزمن، واصطدام الذات العربية بأسئلة الحداثة، والهزائم، والتحويلات الاجتماعية الكبرى، بدأ ذلك الوعاء بالتغير، وتشظت الذات العربية إلى ذوات فردية، قلقة، مغتربة، وحالمة؛ هنا، كان لا بد للغة العربية أن تبحث عن أشكال جديدة لاحتواء هذا الفلق.

من هنا، جاءت ثورة "شعر التفعيلة" معلنةً بدء رحلة البحث عن الخلاص الفردي، ثم جاءت "قصيدة النثر" لتكون الانفجار الأكبر، حيث تخلت اللغة عن حليتها الموسيقية الخارجية، لتعبر عن ذات مشتتة، تبحث عن معناها في اليومي والمهمش.

إن كتاب "سلطة الشكل الشعري والبحث عن المعنى"، ليس مجرد دراسة نقدية في أوزان

الشعر وصوره، بل هو محاولة لقراءة "تحولات الهوية العربية" من خلال تحولات قصيدتها؛ إنه بحث في قدرة اللغة العربية المدهشة على أن تكون وعاءً لليقين الراسخ في الماضي (العمود)، ووعاءً للقلق والتشظي في الحاضر (التفجيلة والنثر)، دون أن تفقد هويتها أو جمالياتها.

عبر قسمين رئيسيين، وعبر تحليل نماذج شعرية متنوعة تمتد من صلابة الموروث إلى سيولة الحداثة، نحاول في هذه الصفحات أن نرسم خريطة للروح العربية المعاصرة، كيف انتقلت من "نحن" القبيلة والجماعة، إلى "أنا" الفرد الوحيد في مواجهة العالم؟ وكيف استطاع الشعر أن يظل، رغم كل التغيرات، هو الحافظ الأمين لهذه الذات في تقلباتها بين سلطة الشكل الموروث، وحرية المعنى المبتكر؛ إنها رحلة في اللغة، وفي الذات، وفي الشعر.. بوصفها وجوهاً لعملة واحدة هي: الهوية.

مقدمة:

البحث عن صوت الذات بين سلطة الشكل والبحث عن المعنى

حين بدأتُ هذا البحث، كان السؤال الذي يورقني بسيطاً في ظاهره، معقداً في أعماقه: ما الذي يحدث للقصيد العربية حين تنتقل من "سلطة الشكل" المهيبة للبيت العمودي، إلى "المعنى" المتشظي في شعر التفعيلة؟ وكيف تتجلى رؤية الشاعر للعالم، ويتشكل "صوت ذاته"، حين يغادر اليقين الصوتي للتراث، إلى التدفق القلق والمتقلب للحدائث؟ لم أكن أبحث عن مجرد تأريخ لتطور الأشكال الشعرية، فهذا أمر كُتب فيه الكثير، بل كنت أسعى إلى الغوص في العلاقة التآلفية والجدلية بين "جسد" القصيدة، المتمثل في أنساقها الفنية من إيقاع ولغة وصورة، وبين "روحها"، المتمثلة في أنساقها الثقافية من قيم ورؤى ومواقف. كنت أؤمن إيماناً راسخاً بأن اختيار الشاعر لشكله الشعري ليس مجرد خيار جمالي، بل هو، في جوهره، اختيار وجودي وفلسفي يحدد ما يمكن قوله وكيف يمكن قوله.

وللإجابة على هذه الإشكالية، كان لا بد من بناء إطار منهجي يبدأ من "الأصل" الذي ستُفاس عليه التحولات. لهذا، وقع اختياري في هذا القسم الأول على دراسة الشعر العمودي وشعر التفعيلة معاً. فالقصيدة العمودية، بقلبها الراسخ وتاريخها الممتد، تمثل "سلطة الشكل" أو "النسق المرجعي" الذي كان يحمل السرديات الكبرى للأمة والدين والتراث. ومن خلال فهم هذا الصوت اليقيني، يمكننا قياس حجم الثورة الهائلة التي أحدثتها قصيدة التفعيلة، التي حطمت هذا القالب لتفتح الباب أمام "تفجّر المعنى" وتعددية أصوات "الذات" الفردية بكل تعقيداتها وتمزقاتها.

لقد اخترتُ لهذا القسم ستة نماذج شعرية، لكل منها عالمه الخاص الذي يعكس طيفاً من التجربة الإنسانية العربية المعاصرة، لتشكل معاً خريطة غنية لتحولات الذات. كنقطة ارتكاز، اخترتُ ديوان "قُبيل طلوع الشمس" للشاعر عصام أبو شندي، كنموذج يجسد "الذات اليقينية الجمعية" التي لا تزال تجد في صلابة العمود القدرة على حمل هموم الجماعة والدفاع عن قيمها الراسخة. ثم، لرصد الطيف الواسع من الإمكانيات التي أتاحتها قصيدة التفعيلة، اخترتُ خمسة نماذج متباينة في رؤاها وأنماط ذواتها: ديوان "دلالات الوقت والحروف" للشاعر نور

سليمان، الذي يقدم لنا "الذات الحاملة الخالقة"؛ وديوان "لا ربح تُنبئ بالمطر" للشاعر أحمد اللاوندي، وفيه نلتقي "بالذات الأخلاقية الصامدة"؛ وديوان "ورد أسمر يملأ رنتي" للشاعر دخيل الخليفة، الذي ينقلنا إلى "الذات الهجينة" واغتراب الهوية؛ وديوان "منذور للرمل" للشاعر نادي حافظ، الذي يكشف عن "الذات الصانعة"؛ وأخيراً، ديوان "من أغاني الفتى القروي" للشاعر أشرف قاسم، وهو يمثل بصدق صوت "الذات المغتربة المجروحة" التي تعيش مأزق الحداثة والانقسام.

إن هذا البحث، إذن، هو محاولة لرسم خريطة لهذه العوالم الشعرية الستة، وتفكيك الأنساق الفنية والثقافية لكل شاعر، كاشفاً كيف استلزمت كل "ذات" شعرية شكلها الفني الخاص للتعبير عن رؤيتها. إنها رحلة في جسد القصيدة وروحها، تؤسس لفهم أعمق لكيفية تشكل "صوت الذات" في المشهد الشعري العربي المعاصر.

القسم الأول

صوت اليقين في قالب الموروث

يقف ديوان "قُبيل طلوع الشمس" للشاعر الأردني "عصام أبو شندي" كنموذج بارز وحي على استمرارية القصيدة العمودية في المشهد الشعري العربي المعاصر؛ ففي زمن هيمنت فيه أشكال شعرية أكثر تحرراً، كقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، يمثل اختيار الشاعر الواعي للقالب العمودي موقفاً فنياً وثقافياً بحد ذاته. إنه ليس مجرد حنين إلى الماضي، بل هو تأكيد على أن هذا القالب الموروث، بتاريخه الطويل وإمكانياته الفنية الراسخة، لا يزال قادراً على احتواء التجربة الإنسانية والتفاعل مع قضايا العصر الملحة. يضعنا هذا الديوان أمام شاعر يرى في التراث مصدر قوة لا قيوداً، وفي الشكل الكلاسيكي بنية قادرة على حمل رؤية واضحة ويقينية للعالم. من خلال هذا العمل، تكشف كيف يتفاعل الشاعر مع القضايا الروحانية، والسياسية، والذاتية، والاجتماعية، وكيف يصبح الشكل الفني الذي اختاره جزءاً لا يتجزأ من رسالته وموقفه. إن دراسة هذا الديوان تمثل تأسيساً ضرورياً لفهم حجم التحول الذي أحدثته الأشكال الشعرية الأخرى، فهو يمثل "الأصل" الذي سنُقاس عليه.

ويتجلى النسق الفني في ديوان "قُبيل طلوع الشمس" عبر تمسكه الواضح والمتقن بأركان القصيدة العربية التقليدية. هذا الالتزام ليس مجرد تقليد، بل هو خيار جمالي يُعطي من قيم الصنعة، والجزالة، والوضوح، والقدرة على التأثير الخطابي.

سلطة الوزن والقافية والنظام الصوتي؛

السمة الفنية الأكثر هيمنة في الديوان هي ولاؤه المطلق للنظام الموسيقي الخليي؛ إذ لا نجد قصيدة واحدة تخرج عن إطار البحر الشعري الواحد، ونظام الشطرين المتناظرين، والقافية والروي الموحدين، وهذا البناء الموسيقي الصارم ليس مجرد شكل خارجي، بل هو جوهر التجربة الجمالية التي يقدمها الشاعر. إن التناظر الصوتي بين شطري البيت يخلق إيقاعاً متوازناً وقوياً، ذا طابع احتفالي أو خطابي، مصمم للتأثير في المتلقي بشكل جمعي، وهو ما يتناسب تماماً مع طبيعة الأغراض الشعرية التي يتناولها الديوان، كالتمجيد الإلهي،

والفخر القومي، والهجاء السياسي، والرثاء، ففي قصيدة "تمجيد" التي تفتتح الديوان، يقول الشاعر: الْخَوْفُ يَدْفَعُنِي وَالْعِشْقُ يَجْذِبُنِي / وَالْقَلْبُ بَيْنَهُمَا قَدْ بَاتَ مُنْفَعِلًا

هنا، يخلق التوازي التركيبي والإيقاعي بين "الخوف يدفعني" و"العشق يجذبني" حالة من التوازن الصوتي الذي يجسد الصراع الداخلي للذات الشاعرة، فالقافية تمنح الأبيات رنيناً جليلاً ومفتوحاً، كأنه دعاء يمتد في الفضاء، على عكس إيقاع قصيدة التفعيلة الذي يطول ويقصر معبراً عن تقلبات النفس وقلقها، فإن الإيقاع الثابت للقصيدة العمودية يعكس رؤية ثابتة ويقينية للعالم، وهنا لا يتردد الشاعر أو يتساءل بقدر ما يقرر ويعلن، فحين يهجو، يكون هجاؤه قاطعاً، وحين يرثي، يكون حزنه جليلاً وواضحاً، وهذا الثبات الإيقاعي هو المرادف الصوتي للثقة بالموقف الفكري والأخلاقي الذي ينطلق منه الشاعر. إن استخدام البحور التقليدية (كالطويل والبسيط والكامل والوافر) يضع قصائد الديوان ضمن سياق الذاكرة الشعرية العربية الطويلة، فيشعر القارئ الملم بالتراث بأنه يستمع إلى صدى لأصوات المتنبي والبحتري والمعري، مما يمنح النص سلطة معرفية وجمالية مستمدة من هذا التاريخ العريق.

لغة التراث والمحفل:

تأتي لغة "عصام أبو شندي" متناغمة تماماً مع بنيته الموسيقية، فهي لغة منتقاة بعناية، تتسم بالفصاحة والجزالة، وتستمد مفرداتها من حقول دلالية محددة تخدم أغراضه الشعرية، مبتعدة بشكل واضح عن لغة الحياة اليومية البسيطة، ويكثر الشاعر من استخدام مفردات ذات جذر تراثي أو ديني، مما يضيف على نصوصه طابعاً من الوقار والجدية. في قصيدة "تمجيد"، نجد كلمات مثل "أرنو"، "وجلاً"، "ينسدلاً"، "ظلل". وفي مدحه للنبي صلى الله عليه وسلم، يستخدم تعابير مثل "أسمى نسل عدنان"، "زين البرية"، وهي مفردات لا تصف فقط، بل تحمل معها إرثاً ثقافياً ودينيّاً كاملاً.

وعندما ينتقل الشاعر إلى الموضوعات السياسية، يتغير معجمه ليصبح حاداً وقاطعاً، ففي قصيدته "رداً على زعيم دولة أوروبية"، يستخدم كلمات عنيفة ومباشرة: "رَطْنُ اللَّقِيطِ"، "يا ابن سفينةٍ ومشرّدٍ"، "نسلك نطفة سوءة وحرام"، وهذه اللغة لا تهدف إلى التحليل الهادئ، بل إلى الهجوم المباشر وتسجيل موقف أخلاقي صارم، وكذلك في قصيدة "سَمُّ التَّرِيدِ" التي يهجو فيها المطبوعين، فإن اختيار "سَمُّ التَّرِيدِ" و"شاهت وجوه القوم" و"يا سفلة" هو اختيار معجمي يهدف إلى الإدانة المطلقة. في المقابل، حين يتجه الشاعر إلى الغزل أو الرثاء، تلين لغته وتصبح أكثر رقة، ولكنها تظل ضمن إطار الفصاحة، وهو ما نجده في قصيدة

"كهرمانة"، التي يصف فيها محبوبته بلغة مستمدة من الغزل العربي التقليدي: "ملاكاً طلّ من خديه نَورُ / على بسط نواعم من حرير / ويجري تحتها بالشهد نهرٌ". وفي الرثاء، يختار ألفاظاً تعبر عن الحزن الجليل، مثل "يا عينُ جُودي بدمعٍ واكفٍ ودمٍ / فقد تبدّلتِ الأنوارُ للظلمِ". إن هذا الانتقاء الواعي للمعجم اللغوي يؤكد أن الشاعر يرى في اللغة أداة طيعة لخدمة الغرض الشعري، وهو يتعامل معها كصانع ماهر يعرف خصائص كل مفردة وقدرتها على التأثير.

بلاغة الوضوح والتقرير:

تتميز الصورة الشعرية في ديوان "قُبيل طلوع الشمس" باعتمادها الكلي على أدوات البلاغة العربية التقليدية، فالشاعر هنا لا يسعى إلى خلق صور غامضة أو متعددة التأويلات، كما يفعل شعراء الحداثة، بل يهدف إلى بناء صور واضحة، محددة، ومؤثرة بشكل مباشر، تخدم غرض القصيدة وتقوي حجتها، مستخدماً التشبيه والاستعارة بشكل مكثف، ليس كغاية جمالية في حد ذاتها، بل كوسيلة لتجسيد فكرة مجردة أو تقريبها من ذهن المتلقي. في قصيدة "تعيرني الحسان"، يشبه الشيب وتغير الملامح بقوله: "وأن الحاجب الممشوق أمسى / كمثل القوس يغلبه الرقاد". التشبيه هنا واضح ومباشر، ويخدم فكرة التقدم في السن، وفي قصيدة "تمجيد"، يشبه بكاءه التائب بحدث كوني: "كأنَّ نُوحَ بُكائي حينَ يُلْسَعُنِي / رَعْدٌ تَفْتَقُ عَنْ صَوْتِ إِذْ أَنْفَعَلًا"، وهو تشبيه يضخم من حجم التوبة والندم ويمنحها بعداً درامياً. في قصائده السياسية، تصبح الصورة أداة هجومية مباشرة، تهدف إلى فضح العدو أو إدانة موقف، فيخاطب في قصيدة "غارة الفجر"، المقاوم الفلسطيني بقوله: "واهبطُ عليهم من سماءِ بلادنا / كالنسرِ يُحدثُ هَزَّةً وضَجيجاً"، فتظهر صورة النسر هنا كصورة تقليدية للقوة والانقضاض، وهي مفهومة بشكل مباشر ولا تحتاج إلى تأويل؛ إنها صورة تقريرية تهدف إلى تعبئة المشاعر وتحقيق التأثير الفوري، ويستخدم الشاعر أيضاً الكنايات والمجازات التي تعمق المعنى دون أن تخرجه عن إطار الوضوح، وفي قصيدته عن سورية، يقول: "سورية خنساء الزمن / سافت شهداها لم تمُج"، فالكناية عن سورية بـ "خنساء الزمن" هي كناية بليغة تربط صمودها بصبر الخنساء في التراث العربي، مما يمنح الموقف بعداً تاريخياً وأخلاقياً.

إن النسق الفني في ديوان "قُبيل طلوع الشمس" هو نسق الصنعة والالتزام، ويعتمد على بنية موسيقية ثابتة، ومعجم تراثي فصيح، وصورة بلاغية واضحة، وهي أدوات تخلق مجتمعة شعراً ذا طابع رسمي، خطابي، ويقيني، وهو ما يتناغم تماماً مع الأنساق الثقافية التي يحملها الديوان.

صوت الجماعة وقيمها الراسخة:

وإذا كان النسق الفني للديوان يعكس الالتزام بالتراث، فإن أنساقه الثقافية تعكس الالتزام بمنظومة قيمية واضحة ومستقرة، تنطلق من الإيمان الديني، وتمر بالانتماء القومي، وتنتهي بتكريس الروابط الأسرية والاجتماعية، فالشاعر هنا لا يتحدث بصوته الفردي الفلق، بل غالباً ما يتحدث بصوت "الذات الجمعية" أو "الضمير الأخلاقي" للمجتمع.

ولعل المحور الأيديولوجي والثقافي الأول الذي يقوم عليه الديوان هو الإيمان الديني، الذي لا يمثل مجرد خلفية ثقافية، بل هو الموضوع المركزي والمحرك الأساسي للعديد من القصائد، ويتجلى هذا النسق في شكلين رئيسيين:

المناجاة الإلهية والاعتراف بالضعف الإنساني:

حيث تفتتح قصيدة "تمجيد" الديوان وتؤسس لهذه العلاقة الرأسية مع الله، وهنا لا تقف الذات الشاعرة موقف الند، بل موقف العبد الخاشع، الممزق بين الخوف من الجلال والعشق للجمال الإلهي: "الْخَوْفُ يَدْفَعُنِي وَالْعِشْقُ يَجْذِبُنِي"، فالقصيدة رحلة في إدراك عظمة الخلق وعجز المخلوق، وتنتهي بالاعتراف بالذنب وطلب التوبة والغفران: "مَا لِي سِوَاكَ إِلَهِي مُلْجَأٌ وَهَدْيٌ / فَأَنْتَ مَنْ يَغْفِرُ الْأَثَامَ وَالزَّلَالَ". هذه القصيدة تحدد طبيعة "الأنا" في الديوان: أنا مؤمن، مرجعيتها هو الله، وغايتها هي نيل رضاه.

المديح النبوي كفعل حب وفناء:

يتجلى البعد الإيماني أيضاً في قصائد المديح النبوي، ففي قصيدة "في ذكرى المولد النبوي الشريف"، يعبر الشاعر عن حبه لخاتم الأنبياء محمد صلى الله عليه وسلم، بلغة تصل إلى ذروة العشق الصوفي، حيث تتلاشى الذات في المحبوب، ولا يكتفي الشاعر بالمدح، بل يتمنى الفناء الجسدي والروحي في خدمة النبي صلى الله عليه وسلم: "بَلْ أَشْتَهِي غَسْلَ كَفَيْكُمْ وَرَجْلَيْكُمْ / وَأَنْ تَكُونَ ثِيَابَ مَنْكَ أَكْفَانِي". هذا الشوق للفناء ليس مجرد تعبير عاطفي، بل هو موقف إيماني عميق يرى في الاتباع والخدمة أعلى درجات الفوز، ولعل هذا النسق يضع الشاعر ضمن سلسلة طويلة من شعراء المديح النبوي في التراث الإسلامي، مؤكداً على استمرارية هذه القيمة الثقافية.

الشعر سلاح ودفاع:

ينتقل الشاعر بسلاسة من الفضاء الروحاني إلى الفضاء السياسي، حاملاً معه نفس اليقين الأخلاقي والموقف الحاسم، فالشعر هنا ليس تأملاً ذاتياً، بل هو أداة للتدخل في الشأن العام،

وسلاح للدفاع عن الهوية والقضايا القومية، وتبرز قضية فلسطين، وتحديدًا غزة، كموضوع محوري في قسم خاص من الديوان، لتصبح اللغة هنا لغة حرب، مباشرة وحماسية، كما في قصيدة "غارة الفجر" التي تحتفي بعملية المقاومة وتعتبرها فعلاً يكسر غرور العدو ويشفي صدور المؤمنين: "ولقد شفيت قلوبنا وصدورنا / وسكبت فيها سائغا وتلوجا". الشاعر هنا هو صوت الفخر والتشجيع للمقاومة، فلا يكتفي بمدح الأصدقاء، بل يهجو الأعداء بضراوة لا تقل عن ضراوة الفخر، وفي قصيدة "سُمَّ الثريد" يوجّه هجاء لاذعاً للمطبعين مع العدو، حيث يتهمهم بالخيانة والتواطؤ، ويستخدم صوراً قوية للتعبير عن رفضه: "ننرت له سُمَّ الثريد وأطعمت / فكّيه بعضاً من نضارة لحمنا"، ليقوم الشعر بوظيفته التطهيرية، حيث يفصل بين "نحن" (أهل المبادئ) و "هم" (الخونة). وفي هجائه للزعيم الأوروبي الذي أساء للنبي صلى الله عليه وسلم، يؤكد على أن حدود الجماعة ليست سياسية فقط، بل هي دينية وثقافية أيضاً، ويمتد النقد ليشمل الداخل العربي في قصيدة "بني وطني"، فيرسم الشاعر صورة قاتمة للفساد والظلم الاجتماعي، حيث "اللصوص" يهبون خيرات الوطن بينما يعاني الشعب من الجوع والفقر، لكن حتى في هذا النقد، لا يفقد الشاعر إيمانه بجوهر الوطن: "عظيم أنت يا بلدي جميل / برغم من خفافيش الظلام"، فيميز الشاعر بين "الوطن" كقيمة عليا و"السلطة الفاسدة" كعارض مؤقت، وهو نسق يعيد إلى الأذهان الدور التقليدي للشاعر ك "لسان القبيلة" أو "ضمير الأمة"، الذي يفخر بقومه ويهجو أعداءهم ويدافع عن قيمهم.

الذات في مرآة الذاكرة: الفردي والجماعي:

وعندما يتجه الشاعر نحو ذاته، فإنه لا يقدمها كذات فردية معزولة ومنقطعة عن سياقها، بل كذات متشعبة بالتاريخ، وممتدة في ذاكرة الأسرة والمجتمع، ففي قصيدة "دفتر الذكريات" وهي النص المحوري لفهم هذا النسق؛ إذ تبدأ القصيدة بشكوى من هيمنة "الأحزان والقدر" على الذاكرة، لكن الشاعر سرعان ما يقرّع نفسه، ويبدأ رحلة لاستعادة الصور المشرقة، واللافت في هذه الرحلة هو المزج السلس بين ما هو شخصي وما هو تاريخي-ثقافي؛ فهو ينتقل من ذكرى أمه وهي "تشخب" اللبن، وأبيه وهو ينهره على تقصيره في الدرس، إلى استحضار ملاحم كبرى مثل جلجامش، وحرب طروادة، وحرب داحس والغبراء، وهو دمج غير اعتباطي، وإنما تعبير عن وعي بأن الذات الفردية هي نتاج لكل هذا الإرث الحضاري، فـ "أنا" الشاعر ليست فقط "عصام أبو شندي"، بل هي أيضاً امتداد لجلجامش وزهير بن أبي سلمى وأبطال التاريخ.

أيضاً يحتل رثاء الأهل (الأم والأب بشكل خاص) مكانة بارزة في الديوان، ويتجاوز التعبير عن ألم الفقد ليصبح مناسبة لتأكيد القيم الأخلاقية التي يمثلها الراحل، ففي رثائه لوالده، لا يصف حزنه فقط، بل يصف ورع أبيه وتقواه وصبره: "إِنِّي لِأَشْهَدُ يَا أَبِي مُتَيَقِّنًا / إِنِّي خَبَرْتُكَ صَابِرًا مُتَحَمِّلًا / لِلَّهِ مُتَّقِيًا وَحَافِظَ عَهْدِهِ / حَبْرَ الصَّلَاةِ فَرَانِضًا وَتَوَافِلًا"، وفي رثائه لوالدته، يركز على تضحيتها ونذرهما لنفسها من أجل أبنائها: "تلك التي نذرت خلايا روحها / كيما تنشئ قوتي من ضعفها"، ليصبح الأب والأم هنا أيقونتين للقيم العليا (الإيمان، الصبر، التضحية)، ورثاؤهما هو فعل للحفاظ على هذه القيم وتمريرها.

الشعر كأداة للتهديب:

إلى جانب القصائد الطويلة ذات الأغراض المحددة، يضم الديوان عددًا من المقطوعات القصيرة التي تعمل كخلاصات أخلاقية أو حكم شعرية، تقدم دروساً مباشرة في السلوك الاجتماعي والأخلاقي، ففي قصيدة "عركتُ الناس"، يقدم الشاعر خلاصة تجربته مع البشر، مصنفاً إياهم إلى ثلاثة أصناف: الصديق الوفي كزهر الفل، والعدو الذي لا يجتمع معه ود، والصنف المحايد الذي لا خير فيه ولا شر، وهو تصنيف يهدف إلى تقديم دليل عملي للقارئ في تعاملاته، كما تظهر بعض القصائد كأمثال شعرية، مثل "فاقد الشيء لا يعطيه"، و"إذا أسديت معروفًا"، و"وإنما الكأس"، حيث تصاغ الحكمة في بيتين أو أربعة أبيات سهلة الحفظ والتداول، على سبيل المثال: وفاقدُ الشيءِ لا يُعطيه يا قومي / وكيف يُعطيك ممّا ليسَ يملكُهُ

وهو نسق يعزز دور الشاعر كحكيم أو مربٍ، ويستخدم الإمكانات الإيقاعية والتركيبية للشعر العمودي لتسهيل حفظ هذه الحكم ونشرها، وهي وظيفة كلاسيكية أخرى للشعر.

يمكن القول في ختام هذا التحليل المفصل لديوان "قُبيل طلوع الشمس"، إننا أمام عالم شعري متكامل ومتماسك، يقوم على يقين فني يتمثل في الالتزام الراسخ بالقالب العمودي، ويقين ثقافي يتمثل في منظومة قيمية واضحة لا تقبل الشك أو التساؤل: اليقين بالإيمان، اليقين بالانتماء الوطني والقومي، اليقين بقدسية الروابط الأسرية، واليقين بالصواب والخطأ الأخلاقي.

إن الأنساق الفنية والثقافية في هذا الديوان تعمل في تناغم تام، فالشكل العمودي الرسمي والخطابي هو الوعاء المثالي لحمل المضامين الكبرى والمواقف الحاسمة، واللغة الفصيحة هي الأداة المناسبة للتعبير عن الأفكار الجليّة، والصورة البلاغية الواضحة هي الوسيلة الأنجح لتحقيق الإقناع والتأثير المباشر. ويمثل هذا الديوان نقطة مرجعية أساسية في دراستنا،

لأنه يجسد بوضوح ما كانت عليه القصيدة العربية قبل ثورة الحداثة، وما يمكن أن تكون عليه حين يختار الشاعر المعاصر بوعي أن ينهل من هذا التراث العظيم، والآن، بعد أن أسسنا لهذا "النسق المرجعي"، سنكون أكثر قدرة على فهم حجم التحولات الجذرية في الشكل والمعنى التي سنواجهها عند تحليل دواوين شعراء التفعيلة، الذين اختاروا التخلي عن هذا اليقين الفني والثقافي لصالح الغوص في عوالم القلق والشك والذات الفردية المتشظية.

الشعر بوصفه أسطورة شخصية

بناء الفردوس المرجعي

إذا كان ديوان "قُبيل طلوع الشمس" قد أسس لعالم شعري يقوم على اليقين المستمد من مرجعيات خارجية كبرى (الدين، الأمة، التراث)، فإن ديوان "دلالات الوقت والحروف" للشاعر نور سليمان ينقلنا إلى النقيض تماماً، فنحن أمام تجربة شعرية لا تبحث عن اليقين في الخارج، بل تخلقه وتصنعه في الداخل؛ إنه عالم لا يستند إلى السرديات الكبرى، بل يبني "سرديته الصغرى" الخاصة، محولاً الذاكرة الشخصية، بتفاصيلها الحميمية، إلى "أسطورة تأسيسية" متكاملة الأركان.

الديوان، كما يوحي عنوانه، هو رحلة في البحث عن "دلالات" الأشياء عبر "الوقت" و"الحروف"؛ أي عبر استعادة الماضي وصياغته شعرياً، والشاعر هنا لا يكتفي بدور المسترجع، بل يرتقي إلى دور البناء، الذي يمنح أصوله العادية هالة من القداسة والخلود، الأب، الأم، النهر، والبيت؛ تتحول إلى رموز مركزية في ميثولوجيا شخصية، لها قوانينها الخاصة وروحانيتها الفريدة. إن الانتقال إلى شكل قصيدة التفعيلة هنا ليس خياراً جمالياً فحسب، بل هو ضرورة حتمية، فاللغة السردية الحاملة، والإيقاع الهامس والمتدفق، والبنية الرمزية، هي الأدوات الوحيدة القادرة على بناء هذا العالم الداخلي، الذي يهرب من صلابه الواقع إلى سيولة الحلم.

جماليات الحلم والرمز والسرد:

يتميز ديوان "دلالات الوقت والحروف" بنسق فني متجانس ومتكامل، يخدم ببراعة مشروعه الثقافي المتمثل في بناء الأسطورة الشخصية، حيث تتخلى القصائد عن البلاغة الخطابية والجزالة الإيقاعية التي رأيناها في الشعر العمودي، لصالح جماليات جديدة تقوم على السرد الهادئ، واللغة الشفافة، والبناء الرمزي، والوحدة العضوية العميقة.

وأول ما يلاحظه القارئ عند دخوله عالم هذا الديوان هو طابعه السردية القوي؛ إذ لا تبدو القصائد كآبيات مرصوفة لإعلان موقف، بل كأسطر متدفقة تروي حكاية، والشاعر هنا "حكّاء" بالدرجة الأولى، يستخدم أدوات قصيدة التفعيلة ليخلق نفساً قصصياً هادئاً ومسترسلاً، لتتخلى القصائد عن بنية البيت الشعري المغلق، وتعتمد على الجملة الشعرية التي تمتد عبر

عدة أسطر، محاكاةً تدفق الحكيم الطبيعي، ولعل قصيدة "ولادة" التي تفتتح الديوان هي المثال الأبرز، فهي لا تبدأ بصرخة أو إعلان، بل بسرد هادئ لحدث تأسيسي: أقلت قابلتي للنهر ثلاثة أشياء؛ / الحبل السري.. / وملابس أمي.. / والجزء المتبقي من ثوب الليل.

هذا المطلع أشبه بالفقرة الأولى في رواية من تيار الواقعية السحرية، والفعل "أقلت" يأتي في البداية، متبوعاً بتعداد سردي للأشياء المرمية، واستخدام النقطتين الرأسيتين (!) هو علامة ترقيم نثرية بامتياز، تؤكد هذا الطابع الحكائي، لتستمر القصيدة بنفس الروح السردية، واصفةً الأب وهو يرسم وجه الابن، والأم وهي تغزل الحكايا، ولقاء الأبوين عند النهر. إن الشاعر لا يخبرنا بمشاعره، بل "يرينا" المشاهد التي أنتجت هذه المشاعر، وهذا هو جوهر الفن السردي.

اللغة الشفافة واليومية:

على عكس المعجم التراثي الفخم الذي رأيناه عند أبو شندي، يستخدم نور سليمان لغة بسيطة، شفافة، وقريبة من لغة الحياة اليومية، من خلال مفردات مثل "دخان لفاقته"، "الآنية الفخارية"، "أطباق أمي"، "حصان من الورق المقوى"، "صندوق خشبي"، "بنطالي الأزرق"؛ كلها مفردات تنتمي إلى عالم مادي وملمس، لكن هذه البساطة خادعة، فهي ليست فقراً لغوياً، بل هي خيار فني واعٍ، إنها لغة الأساطير والحكايات الشعبية التي دائماً ما تُروى بلغة بسيطة لتكتسب طابع الصدق والعفوية، بينما تحمل في طياتها دلالات عميقة، وفي قصيدة "بهجة"، يصل هذا التكتيف ذروته: وأحلامنا مثل أطباق أمي / صغيرة.. صغيرة.

صورة "الأطباق الصغيرة" هي صورة بصرية شديدة البساطة والواقعية، لكنها تحمل في طياتها عالماً كاملاً من الفقر والحرمان والأحلام المتواضعة، وهي أبلغ من أي وصف مباشر

البناء الرمزي:

إذا كانت اللغة بسيطة، فإن عمق الديوان يكمن في قدرة الشاعر على تحويل هذه المفردات البسيطة إلى شبكة رمزية متماسكة، لا تستخدم الرمز كزينة بلاغية، بل كأعمدة أساسية لبناء عالمه الأسطوري، وهذه الرموز تتكرر عبر الديوان، وفي كل مرة تكتسب بُعداً جديداً.

ولعل النهر هو الرمز الأكثر مركزية في الديوان، فهو ليس مجرد مكان جغرافي، بل هو أصل كل شيء، كما في قصيدة "ولادة"، هو المستودع الذي أُلقي فيه "الحبل السري"، أي أنه مستودع سر الميلاد والصلة الأولى بالحياة، وهو أيضاً شاهد مقدس على قصة حب الأبوين

"شاهدها هذا النهر مساء / عاتبها". وهو الذي "تدفق.. / حتى ملأ البيت شمساً.. / وصبايا يعشقن الماء...". النهر هنا هو مصدر الخصوبة والحياة والبدائية، أشبه بالأنهار المقدسة في الأساطير القديمة، وفي قصيدة "في موكب الظمأ"، يخاطب النيل مباشرة كحبيب وإله قادر على منح الحياة: إذا الشعب يوماً أراد الحياة.. / فلا بد للنيل أن يستجيب / ولا بد للماء أن ينهمر

وإذا كان النهر رمزاً للولادة والأصل، فإن البحر يظهر كرمز للطفولة الحرة واللهم البريء، ولكنه أيضاً فضاء للتأمل في الزمن الذي لا يعود. في قصيدة "فريسكا"، يمتزج مشهد بائع "الفريسكا" بذكريات الطفولة على الشاطئ، لكن هذا الزمن الجميل قد ولى، والبحر الذي كان ملعباً أصبح الآن مرآة تعكس شيخوخة الشاعر: وأنا وحدي.. أقطف ثمرات العمر الفائت / أضع النظارة في وجهي لتخبئ غضن الوجه/ وتعاريج السنوات.

البحر، الذي كان يجمع، أصبح الآن يكشف عن الوحدة، والبيوت الرملية التي كان يصنعها الأطفال "ما عاد يريد كهولتنا / ما عدنا نعرفه / إلا في كتب الأطفال"، البحر هنا هو رمز "الفرديوس المفقود" الذي لا يمكن استعادته إلا في الذاكرة.

وفي مقابل صورة البيت الحديث المغلق على أهله، يقدم الشاعر كذلك البيت كرمز للانتماء الكوني والملاذ المقدس، كما في قصيدة "البيت معجزة البقاء" التي تعتبر بياناً شعرياً في تعريف هذا الرمز؛ فهو هنا ليس ملكية خاصة، بل هو مفتوح "للمارين"، "للعجائز"، "للغرباء"، "للعشاق"، و"للأطفال"، إنه يتجاوز وظيفته المادية ليصبح قيمة روحية: البيت كالقلب / فضاء واسع.. رحب / يسع العابرين / والحيارى..

وفي نهاية القصيدة، يتحول البيت إلى رمز للخلاص من الجراح الشخصية، حين يربطه الشاعر بقصة يوسف، داعياً إخوته (الذين وهبهم قلبه فأعادوه غريباً) إلى ترك البئر والسماح للجرح بأن يطيب، ليتحول البيت إلى رمز للغفران والاحتواء والتسامي فوق الألم.

البنية الدائرية: وحدة التجربة الأسطورية:

لعل الإنجاز الفني الأبرز في هذا الديوان هو بنيته الكلية المحكمة، فالشاعر لا يكتفي بالوحدة العضوية داخل القصيدة الواحدة، بل يخلق وحدة عضوية للديوان بأكمله عبر "البنية الدائرية".

يبدأ الديوان بقصيدة "ولادة" وينتهي بقصيدة "القابلة"، والمدش أن كلا القصيدتين تفتتحان بنفس المقطع تقريباً، مع اختلافات طفيفة:

في "ولادة": أَلقت قابلتي للنهر ثلاثة أشياء؛ / الحبل السري.. / وملابس أُمي.. / والجزء المتبقي من ثوب الليل.

في "القابلة": أَلقت قابلتي للنهر ثلاثة أشياء / الحبل السري.. وملابس أُمي.. / والجزء المتبقي من ثوب الليل.

هذه العودة المتعمدة إلى نقطة البداية في نهاية الديوان هي فعل فني بالغ الدلالة، إنه يغلق الدائرة على عالم الديوان، ويؤكد أن التجربة كلها، بكل قصائدها وتفصيلها، هي تجسيد وتفصيل لفعل "الميلاد" الأسطوري الأول، وهذا الهيكل الدائري يلغي مفهوم الزمن الخطي (الذي يسير من بداية إلى نهاية)، ويؤسس لزمن أسطوري دائري، حيث النهاية هي بداية جديدة، وكل شيء يعود إلى أصله، وهذا الشكل يمنح الديوان تماسكاً استثنائياً، ويحول قراءته إلى طقس أو "طواف" (كما في عنوان القصيدة الثانية) حول مركز مقدس هو لحظة الميلاد؛ إنه يجسد فناً فكرة أن الذات، مهما سافرت في دروب الحياة، تظل مرتبطة عضوياً بلحظة تأسيسها الأولى.

إن هذه الأنساق الفنية (السرد، الرمزية، البنية الدائرية) هي التي تسمح للشاعر بالانتقال من مجرد "كتابة الشعر" إلى "خلق عالم"، عالم له قوانينه ورموزه وجغرافيته.

الأنساق الثقافية: بناء الفردوس المرجعي:

ينطلق ديوان "دلالات الوقت والحروف" من رؤية ثقافية مختلفة جذرياً عن الرؤية التي تحكم ديوان الشعر العمودي المدروس، فبدلاً من الانشغال بالقضايا العامة والخطاب الجمعي، يرتد الشاعر هنا إلى الداخل، إلى "الذات" و"الأسرة" و"الطفولة"، ليس كفضاءات للشكوى أو الحنين الباكي، بل كمادة خام لبناء "فردوس مرجعي" مقدس، يصبح هو الهوية والوطن والملاذ في عالم فقد مرجعياته الكبرى.

ولعل أسطورة الأصول وتقديس الأبوين، هما النسقان الثقافيان المهيمنان على الديوان، والذاتان تتفرع عنهما بقية الأنساق، فالشاعر هنا لا يقدم والديه كشخصين عاديين، بل يرفعهما إلى مصاف الشخصيات الأسطورية أو القديسين، لخلق "سيرة قديسين" خاصة به، حيث تتحول السيرة الذاتية إلى سيرة مقدسة.

في قصيدة "طواف" وهي النص التأسيسي لأسطورة الأب، لا يصف الشاعر أباه بصفات بشرية عادية، بل ينسب إليه صفات الأنبياء والقديسين، في عملية شعرية:

وكان أبي..

مثل كل الذين أتوا من هناك

له وجه يوسف..

إصرار نوح

له صبر أيوب

وأجنحة كالملاك..

هنا يخلع الشاعر على الأب صفات جوهرية للأنبياء: جمال يوسف، ومثابرة نوح، وصبر أيوب، ثم ينتقل إلى مرحلة أعمق من التقديس، حين يربطه بعالم التصوف والدروشة، فالأب "يكره الدائنين" (صفة أخلاقية) ولكنه "يملك بعض وريقات (ورد الدراويش)"، هذه الإشارة تفتح الباب لتحويل الأب إلى شيخ صوفي، أو "قُطب" له كراماته ومريدوه:

ليت أمي هنا

ليتها تدرك الآن أن الذي كان زوجاً لها

ملك من ملوك التصوف

مدد من مدد

في الصباح يراه المريدون..

عند مصب المياه

وفي الليل يجلس في (حجر إسماعيل)

أو يرى سابحاً في الطواف

المشهد يبلغ ذروته حين يتحول الأب إلى كائن، تخرج من أنامله المعجزات، في عملية خلق كوني مصغرة: "وحين يسبح / تخرج من بين أنملة جنة ونهر / وسرب من الطير / مسك.. وبعض الكواكب"، إن هذا التقديس للأب يجعل منه المرجعية الروحية والأخلاقية المطلقة في عالم الشاعر، وهو المعلم الأول الذي يعلم الشاعر ليس فقط الحروف، بل "كيف أصطاد نهراً / وأغرس حبات لؤلؤ / في غيمة في السماء".

الأم أيضاً تُنزع عنها صفاتها البشرية العادية لتكتسب هالة أسطورية مرتبطة بالرمز المركزي (النهر)، ولقاؤها بالأب هو حدث استثنائي مقدس، يُروى بلغة تستدعي قصة يوسف لتضفي على جمال الأم طابعاً إعجازياً:

النسوة حين رأوا فتنتها

قطعن أيديهن

الأم في الديوان هي مصدر الحكايا "أمي تغزله بعض حكايا"، ومصدر النور "تغطي وجهها يتلألاً بالضوء"، ومصدر الطهر والنقاء "يساقط الماء الطهور مع وضاحة وجهها"، وفي قصيدة "نوستالجيا"، بعد رحيلها، يصبح حضورها أكثر قوة، حيث تتحول ذكراها وأشياؤها (جوربها، حناؤها، قطنها) إلى آثار مقدسة تملأ البيت الفارغ بحضورها الروحي، إنها تتحول من أم إلى "روح للمكان"، وتصبح هي البيت نفسه، وهي الدواء: "جدران بيتك زلزلت يا أم كل جوارحي / وكان أسقامي هنا ودوائي".

إن أسطورة الأبوين هذه هي فعل ثقافي عميق، ففي عالم تنهار فيه المرجعيات الكبرى، يقوم الشاعر بخلق مرجعيته الخاصة، المستمدة من المنبع الأول لحياته، مما يمنح وجوده معنى وقداًسة.

الطفولة كزمن للمعجزات

إذا كان الأبوان هما قديسا هذا العالم، فإن الطفولة هي "الزمن الذهبي" أو "الفردوس المفقود" الذي وقعت فيه المعجزات، ويتجلى هذا النسق بوضوح في قصيدتي "بهجة" و"فريسكا".

في قصيدة "بهجة"، يستعيد الشاعر طفولته ليس كزمن للبساطة فقط، بل كزمن للقدرة الخارقة على خلق الفرح من العدم، الأطفال "بعمر الفراشات"، "عرايا"، يصنعون عروضاً مسرحية من لا شيء ويجمعون "بعض الحصى" ثم "يضحكون ملء الهواء". ثم يأتي السؤال الوجودي الذي يكشف جوهر هذا النسق، وهو دهشة الكهل من قدرة الطفل على تحويل الفقر إلى غنى:

أنا الآن أسأل..

كيف صنعنا معاً كل هذا الفرح

...

كيف لنا أن نغني

وكل البيوت فقيرة

وأحلامنا مثل أطباق أمي

صغيرة.. صغيرة

الطفولة هنا هي "معجزة" حقيقية، قدرة على تحويل الفقر المادي إلى غنى روحي، إنها ليست مجرد مرحلة عمرية، بل هي حالة وجودية مثالية فقدتها الشاعر في كهولته، حالة كانت فيها السعادة ممكنة رغم "الأطباق الصغيرة".

وفي وجه آخر لهذا النسق، تقدم قصيدة "فريسكا" مرارة إدراك أن هذا الفردوس قد فُقد إلى الأبد، البحر الذي كان مسرحاً للعب الطفولي وصناعة "بيت من رمل وقلاع من خوف"، يصبح الآن مرآة قاسية تعكس تجاعيد الزمن على وجه الشاعر الكهل:

وأنا وحدي.. أقطف ثمرات العمر الفائت

أضع النظارة في وجهي لتخبئ غضن الوجه

وتعاريج السنوات

البحر، الذي كان يجمع، أصبح الآن يكشف عن الوحدة، والبيوت الرملية التي كان يصنعها الأطفال "ما عاد يريد كهولتنا / ما عدنا نعرفه / إلا في كتب الأطفال"، هذه النهاية الحزينة تؤكد على أن هذا الفردوس لا يمكن العيش فيه مجدداً، إلا عبر فعل الكتابة الشعرية، التي تصبح هي نفسها محاولة لإعادة بناء "القلاع" المفقودة.

العشق كفعل روحاني:

ينسجم تصور الحب في الديوان مع عالمه الروحي والأسطوري، حيث يتحول الحب من تجربة عاطفية أو جسدية عادية، إلى فعل ميتافيزيقي يتجاوز حدود الواقع المادي، وتعتبر قصيدة "عشق" البيان الأكثر وضوحاً لهذا النسق، فالحب في هذه القصيدة يتجاوز الجسد واللقاء في الخيال، إلى أن يكون اتفاقاً على عدم الوصال الجسدي، لصالح وصال أسمي وأبقى، ويكشف الحوار بين العاشقين هذه الرؤية التي تقترب من العشق الصوفي:

قالت: دعني أعشق وجهك

لكن لا تقربني

...

قلت: أدوب

قالت: ذبت

قلت: أموت

قالت: وأنا مِتُّ

دعنا نتقابل بعد الموت

هذا الحب أقرب إلى العشق الأفلاطوني، حيث يُنظر إلى الجسد كعائق أمام الاتحاد الحقيقي للأرواح، إنه "عشق فوق النزوة / فوق النشوة"، فاللقاء الحقيقي لا يحدث في عالم الفناء، بل في عالم الخلود، أو في فضاء الخيال: "أغمض عينيك وقبلني / بين خيالك وخيالك".

وتختتم الحبيبة حوارها بقولها: "أنا الشمعة.. / تحترق ولا تحرق قلبك..."، لتتحول إلى رمز للفداء والتضحية، تشبه الشمعة التي تحترق لتضيء للآخرين، هذا التصور يرفع الحب من مستوى الرغبة الشخصية إلى مستوى القيمة الأخلاقية السامية، وينسجم تماماً مع عالم الديوان الذي يقدر التضحية والعطاء (الأب والأم).

يقدم ديوان "دلالات الوقت والحروف" عالماً شعرياً فريداً، يتميز بتصالح الذات الشاعرة مع أصولها بشكل مطلق، وعلى عكس الكثير من الشعر الحدائي الذي ينطلق من فكرة الصراع مع الأب، أو التمرد على التراث، أو الاغتراب عن المكان، فإن هذا الديوان يقوم بعملية عكسية تماماً: إنه يحتفي بالأب ويرفعه إلى مصاف الأنبياء، ويقدر الأم ويحولها إلى روح للمكان، ويعتبر البيت والنهر فردوساً مرجعياً.

إن الأنساق الفنية التي يوظفها الشاعر – من لغة سردية هادئة، وبناء رمزي متكامل، وهيكلي دائري محكم – كلها تصب في خدمة هذا المشروع الثقافي. لقد استخدم الشاعر مرونة قصيدة التفعيلة ليخلق "كتابه المقدس" الشخصي، له أساطيره ورموزه وطقوسه، إنه عالم يجد يقينه لا في الإيديولوجيات الكبرى، بل في قداسة الذاكرة الشخصية بعد تحويلها إلى أسطورة

هذا الديوان، بتحليله المعمق، سيشكل نقطة مقارنة ثرية مع النماذج الأخرى لشعر التفعيلة، فبينما سنرى الذات في صراع مع المكان والمجتمع، وفي حالة صمود أخلاقي مستمد من قيم الأسرة الواقعية، نجد هنا حالة "خلق أسطوري"، تكشف عن الثراء الهائل الذي أتاحتها قصيدة التفعيلة للشعراء المعاصرين للتعبير عن رؤاهم المتباينة للعالم.

القصيدة بوصفها فعلاً أخلاقياً

يقف ديوان "لا ريح تُنبئُ بالمطر" للشاعر أحمد اللاوندي في منطقة وسطى وثرية بين عالم اليقين الخارجي وعالم الأسطورة الداخلية، فهو لا ينشغل بالخطاب الجمعي للقضايا الكبرى كما يفعل أبو شندي، ولا يهرب إلى بناء ميثولوجيا شخصية كما يفعل نور سليمان، بل يغرس شعره عميقاً في تربة الواقع الإنساني الملموس، في تفاصيل الحياة اليومية، وفي العلاقات الأسرية والاجتماعية، ليبحث من خلالها عن معنى وقيمة في عالم يبدو فاقداً للمعنى

عنوان الديوان، "لا ريح تُنبئُ بالمطر"، هو عتبة نصية بالغة الأهمية، فهو يلخص الحالة الشعورية العامة التي تهيمن على النصوص: حالة من الانتظار اليقظ، والقلق الهادئ، والترقب لأمل (المطر) لا تبشر به مقدمات الواقع (الريح). هذا الانتظار ليس سلبياً أو يائساً، بل هو حالة من الصمود الأخلاقي والتمسك بالقيم كآخر حصن في مواجهة القحط الروحي والمادي؛ من هذا المنطلق، يعيد الشاعر تعريف القصيدة ذاتها، فلا تعود مجرد بنية جمالية، بل تصبح فعلاً أخلاقياً، وموقفاً إنسانياً، وتجسيدا لكل ما هو نبيل في هذه الحياة.

ويتميز النسق الفني في هذا الديوان بخصائص واضحة تخدم رؤيته الثقافية، حيث يتعد الشاعر عن الصنعة البلاغية المعقدة وعن الغموض الرمزي المتعالي، ويؤسس لجمالية تقوم على البساطة الظاهرة، واللغة الشفافة، والبنية المكثفة، مما يجعل قصائده قريبة من القارئ ومؤثرة في وجدانه بشكل مباشر وعميق.

اقتصاد اللغة وعمق الدلالة:

على عكس النفس الطويل الذي قد نجده في قصائد أخرى، يميل اللاوندي بشكل لافت إلى بناء قصائده في مقاطع قصيرة ومكثفة، تصل أحياناً إلى حد "القصيدة الومضة" أو ما يشبه شعر "الهايكو" في روحه، وتعمل هذه القصائد كبرقيات شعرية سريعة، تختزل موقفاً كاملاً أو حكمة عميقة في أسطر قليلة.

في قصائد مثل "السيف"، "الموعد"، "توقع"، "رجاء"، "الغد"، "مظلة"، نجد أمثلة على هذا التكتيف الشديد، يقول في قصيدة "السيف":

جئت بسيفك كي تقتلني

لكني

جئت بسيفي كي أحميك

بهذا الدرب

في هذه الأسطر القليلة، يقدم الشاعر موقفاً أخلاقياً متكاملًا يقرب معادلة الصراع التقليدية، فيتحول السيف هنا من أداة للقتل، إلى أداة للحماية، حماية العدو نفسه، وهو اقتصاد في اللغة يمنح القصيدة قوة صادمة ومباشرة، ويترك للقارئ مساحة واسعة للتأمل في المفارقة العميقة، التي يعتمد عليها الشاعر كأداة أساسية لتوليد المعنى، في قصيدة "الموعد"، نقرأ:

لم أملك بيتاً

سوى بيت من القش

مرؤا عليّ فعيروني

بالجدار الهش

بعد اندلاع الحرب

قد أسكنتهم عُشي

إن المفارقة هنا بين سخرية الآخرين من هشاشة بيته وبين كرمه في إيوائهم وقت الشدة هي التي تحمل الرسالة الأخلاقية كلها، فالشاعر لا يحتاج إلى وعظ أو شرح، فالمفارقة وحدها كفيلة بكشف نبل الموقف. هذا النسق الفني (القصيدة الومضة) يجعل من الديوان سجلاً من الحكم والمواقف الأخلاقية السريعة والنافذة.

لغة الحياة اليومية المطعمة بالحكمة:

يؤسس اللاوندي شعره على لغة بسيطة، هادئة، ومستمدة مباشرة من قاموس الحياة اليومية، فهو لا يسعى إلى إبهار القارئ بغريب اللفظ أو تعقيد التركيب، بل إلى لمس وجدانه عبر الصدق والدفء الإنساني.

ويستمد الشاعر صورته ومفرداته من تفاصيل عادية جداً، لكنه يشحنها بدلالات شعرية وإنسانية عميقة، في قصيدة "بيتنا الفروي"، تتحول مشاهد مثل خبز الأم للفطير في فرن الطين، ومرور القطار، وحمل الطفلة الصغيرة، إلى أيقونات للسعادة المفقودة والأصالة.

أشاهدُ أُمِّي

تخبزُ هذا الفطيرَ بفرنٍ من الطينِ يا أصدقاء

لنأكلهُ بالحليبِ، بجبنٍ قديمٍ،

وبعضِ العسلِ

هذه التفاصيل الحسية (فرن الطين، الحليب، الجبن القديم) تخلق إحساساً قوياً بالواقعية والدفء، وتجعل تجربة الحنين ملموسة وحقيقية، كما تتخذ اللغة في كثير من الأحيان طابع النصح، لكنها ليست وصايا متعالية أو خطابية، بل هي نصائح هادئة، كأنها صادرة من أب لابنه أو من صديق لصديقه، قصيدة "وقال لي.." هي مثال نموذجي لهذا الأسلوب.

ترفقُ قليلاً

وأنتِ تُغادرُ بيتكِ؛ سلِّم على الأهلِ؛

وانظرِ لطفلكِ واحضنْهُ حضنَ الوداعِ الأخيرِ

فعل الأمر هنا ("ترفق"، "سلِّم"، "انظر"، "احضن") لا يحمل طابع السلطة، بل طابع المحبة والحرص، وهي لغة هادئة تمثل الأداة الفنية التي يستخدمها الشاعر لترسيخ منظومته القيمة القائمة على الرحمة، والانتباه للتفاصيل، واحترام العلاقات الإنسانية.

ويستخدم الشاعر الحوار كإطار فني لتقديم رؤاه، مما يكسر من حدة المونولوج الشعري ويخلق ديناميكية تفاعلية داخل النص، فقصيدة "ما القصيدة؟!" مبنية بالكامل على حوار بين الشاعر وابنته، وهو إطار يمنح القصيدة طابعاً تعليمياً وتربوياً دافئاً، ولعل السؤال البريء للابنة "يا أبي ما القصيدة؟!" هو ما يستفز الشاعر لتقديم بيانه الشعري، ليحوّل وجود صوت آخر القصيدة إلى قصيدة أكثر حيوية وواقعية، وينتقل الشعر من عملية تنظيرية مجردة إلى موقف أبوي حميمي.

الاستفهام كأداة للاسترجاع والتحفيز:

يكثر الشاعر من استخدام الأسلوب الاستفهامي، ليس لطلب إجابة مجهولة، بل كأداة بلاغية

تؤدي وظائف متعددة، ففي قصيدة "قل لي أتذكر؟!"، يعمل الاستفهام كأداة لاستنهاض الذاكرة وتحفيز الذات على مواجهة الواقع:

قل لي أتذكرُ

ما جرى؟!!

قل لي أتذكرُ قسوةَ الطَّعَنَاتِ،

والدَّرَبَ الَّذِي فرشوهُ بالأشواكِ؛ والمنفى البعيدُ؟!!

هذه الأسئلة ليست حقيقية، بل هي تذكير وتأنيب للذات لكي تنهض من سباتها، وفي قصائد أخرى، يأتي الاستفهام للتعبير عن الحيرة أو الألم، كما في "المن الحياة"، حيث يطرح الطفل سؤالاً وجودياً لا يملك الأب إجابة شافية له، وهو نسق يجعل القارئ شريكاً في عملية التساؤل والبحث عن معنى.

إن هذه الأنساق الفنية، ببساطتها الظاهرة وعمقها الدلالي، تمهد الطريق بشكل مثالي للأنساق الثقافية التي تشكل جوهر الديوان، والتي تتمحور جميعها حول إعادة الاعتبار للقيم الإنسانية الأساسية.

وعلى عكس الدواوين الأخرى التي قد تركز على الصراع الوجودي أو القضايا السياسية الكبرى، فإن ديوان "لا ريحٌ تُنبئُ بالمطر" يبني عالمه الثقافي حول محور واضح: القيم الأخلاقية والإنسانية كملاد أخير في زمن الانهيار، والشاعر هنا لا يثور، بل "يرمم" ما تهدم من قيم عبر التذكير بها وتجسيدها شعرياً.

تقديس الأسرة كمرجعية أخلاقية واقعية:

هذا هو النسق الثقافي الأكثر هيمنة وتجلياً في الديوان، وهو يمثل حجر الزاوية في منظومة الشاعر القيمية، لكن التقديس هنا يختلف عن "الأسطورة" التي رأيناها عند نور سليمان، فاللاوندي لا يرفع والديه إلى مصاف الآلهة أو الأنبياء، بل يقدهما كبشر عاديين جسدوا قيماً استثنائية من خلال حياتهم الواقعية الملموسة.

في قصيدة "ما كنتَ يا أبتِ سواك" وهي مرثية ونشيد في آن واحد، يقدم الشاعر صورة واقعية ومؤثرة للأب، ليس كولي صوفي، بل كعامل بناء كادح "يبني بُبوتَ النَّاسِ"، قداسته لا تأتي من معجزات خارقة، بل من تضحيتِهِ الصامتة "لم تُشعرْ بنبيكْ بمعولِ أعيالكْ" ومن حكمته

العملية البسيطة "أحبب عدوك، / واستنزل بأصدقائك". إن عظمة الأب هنا تكمن في كونه إنساناً عادياً بلغ ذروة النبل الأخلاقي عبر الكدح والعطاء، والذات الشاعرة تعترف بعجزها عن الوصول إلى مرتبته "أنا لست مثلك يا أبي"، لكنها تتعهد بالحفاظ على جوهر تعاليمه: "سأظل أحفظ ماء وجهي / للأبد".

وللأم صورتها الخاصة، وتعتبر قصيدة "أمي" المثال الساطع على ما نسميه "أنسنة المقدس" أو إيجاد القيمة الروحية السامية في أبسط الأفعال اليومية، فالأم لا تصلي في محراب، بل تمارس عبادتها على سطوح المنزل:

مِنْ أَجْلِ عَصَافِيرِ اللَّهِ الْجَوْعَى

كَانَتْ أُمِّي

تَنْثُرُ فَوْقَ سَطُوحِ الْمَنْزِلِ بَعْضَ الْأَرْزِ،

وَتَضَعُ الْمَاءَ

هذا الفعل البسيط، المليء بالرحمة تجاه أضعف المخلوقات، هو ما يرتقي بها إلى مصاف القداسة، ويصل الشاعر إلى ذروة هذا التصور حين يعلن: "أوقن أن الصوت الخارج من فمها / وهي تصعد نحو الأفق / دعاء"، فالأم هنا لا تحتاج إلى ترديد كلمات الدعاء، ففعلها نفسه هو الدعاء؛ هذا التصور يمثل رؤية ثقافية عميقة ترى أن جوهر الإيمان ليس في الطقوس، بل في الرحمة العملية.

إن الأسرة في هذا الديوان هي المؤسسة الأخلاقية الأولى والأخيرة، وهي المصدر الذي يستمد منه الشاعر منظومته القيمية لمواجهة العالم الخارجي.

المقاومة بالصمود الأخلاقي والثبات على المبدأ:

ينبثق من نسق تقديس الأسرة نسق آخر وهو الدعوة إلى المقاومة، لكنها ليست مقاومة عنيفة أو ثورة صاخبة، بل هي مقاومة داخلية تقوم على الصمود والثبات على المبدأ.

ولعل صمود النخلة في وجه الريح، في قصيدة "الريح" هي البيان الشعري الأوضح لهذا النسق؛ إذ يستخدم الشاعر صورة النخلة كرمز للصمود:

الرَّيْحُ لَا تَقْوَى

على النَّخْلِ العَفِيِّ

بأرضِهِ،

وتُطِيحُ دوماً بالجُذورِ الخائفةُ

القوة هنا ليست في مهاجمة الريح، بل في عمق الجذور والثبات في الأرض، ومن هذه الصورة، يستخلص الشاعر دعوته المباشرة: "فاصمُدْ إذا اشتدَّتْ هُمُومُكَ بالمدى / واجهْ بما أُوتيتَ أيَّةَ عاصفةٍ"، إنها دعوة للتخلي بالقوة الداخلية والصلابة الأخلاقية في مواجهة تحديات الحياة.

ويتطور هذا النسق في قصيدة "نصفُ انتصارٍ لا يليقُ بفارسٍ" إلى رفض للحلول الوسط والمساومات الأخلاقية، فيدعو الشاعر إلى موقف كامل وواضح:

نصفُ انتصارٍ لا يليقُ بفارسٍ

نصفُ الحقيقةِ

لن يُصَحِّحَ يا فتى أبداً مساراتِ الشُّرودِ

مزقٌ منِ القاموسِ نصفَ تواجدٍ..

هذه دعوة للكمال الأخلاقي، ورفض للمواقف الرمادية، فالمقاومة هنا تعني التمسك بالحقيقة كاملة، والانتصار الكامل للقيم، وهو ما يتطلب شجاعة وصلابة داخلية.

الحنين إلى "الفردوس الإنساني": القرية والطفولة

الحنين في هذا الديوان هو أحد التجليات الرئيسية لرؤية الشاعر الثقافية، باعتباره موقفاً فكرياً يقارن بين ماضٍ مثالي يمثل الأصالة الإنسانية، وحاضر متدهور.

في قصيدة "بقلبي حنين" وهي رحلة استكشافية لهذا الفردوس المفقود، لا يحن الشاعر إلى مجرد مكان، بل إلى منظومة علاقات وقيم إنسانية: "تنور أمي"، "برج الحمام"، "رؤية شيخي"، "القطار البطيء"، "أرجوحة العيد"، "الليل المرديد"، "اقتسام الطعام"، هذه القائمة الطويلة من التفاصيل ترسم صورة لمجتمع متكافل، دافئ، وبسيط، له طقوسه الخاصة التي تمنح الحياة معنى، هذا العالم هو النقيض التام للحياة الحديثة التي يسودها الزحام والغياب.

إلى جانب القرية، تمثل الطفولة زمناً مرجعياً آخر، كما في قصيدة "النَّاطِر" التي تكشف عن قسوة الواقع الذي عاشه الشاعر في طفولته (طرده من المدرسة لعدم دفع المصروفات)، لكنها في نفس الوقت تبرز قيمة الكرامة وعزة النفس التي تعلمها منذ الصغر، حيث فضل العمل في السر على أن يطلب من أبيه النقود وهو يعلم حاله الضيق، هذه التجربة، رغم مرارتها، أصبحت جزءاً من تكوينه الأخلاقي، فالحنين هنا ليس للفقر، بل لتلك الصلابة الأخلاقية التي تشكلت في مواجهة الظروف الصعبة.

ولعل النسق الأكثر تفرداً وتميزاً في هذا الديوان هو تعريفه للشعر ذاته، كما في قصيدة "ما القصيدة؟!"، التي يقدم فيها الشاعر بياناً شعرياً يحرر القصيدة من أبراجها العاجية ويغرسها في عمق الحياة الإنسانية النبيلة، فالقصيدة، في نظره، ليست مجموعة من الاستعارات والأوزان، بل هي:

القصيدة شالٌ أبي بعدَ عودتهِ منِ بناءِ البيوتِ،

وأُمِّي التي لا تموتُ

القصيدةُ طفلٌ سيلقي السَّلامَ على عابرٍ في الطَّريقِ

القصيدةُ جُنْدٌ هُنالكَ في الحربِ لا يقتلونَ الصَّغارَ...

هنا، يتم تعريف الشعر عبر سلسلة من الأفعال والمواقف الأخلاقية، فالقصيدة هي التضحية (شال الأب)، والخلود (الأم التي لا تموت)، والرحمة (الحافلة التي تبطئ)، والسلام (الطفل الذي يلقي السلام)، والشرف العسكري (الجندي الذي لا يقتل الصغار)، ثم يوسع الشاعر التعريف ليشمل العدل الاجتماعي ("ألا يُباع الحليب") والتمسك بالأرض ("ألا يُغادرَ أبناؤنا أرضهم") وتحقيق الكرامة ("ألا تكوني على الدرب واقفةً / في انتظارٍ أحد").

هذا التعريف هو جوهر المشروع الثقافي للديوان بأكمله، إنه يرى أن القيمة العليا للشعر لا تكمن في جماله الفني فحسب، بل في قدرته على تجسيد القيم الإنسانية النبيلة والدفاع عنها؛ الشعر هنا هو فعل مقاومة أخلاقي ضد القبح والظلم واللاإنسانية.

يقدم ديوان "لا ریح تُنبئُ بالمطر" نموذجاً شعرياً للذات المتجذرة، التي لا تجد خلاصها في التمرد الصاخب أو الهروب إلى الأسطورة، بل في التمسك بمنظومة قيم إنسانية راسخة، مصدرها الأسرة والذاكرة الأخلاقية. الشاعر يستخدم أدوات فنية تقوم على البساطة والتكثيف والحكمة الهادئة، ليخلق شعراً قريباً من القلب، ولكنه في الوقت نفسه يحمل رسالة ثقافية

عميقة؛ إنه صوت الضمير الهادئ الذي يدعو إلى الصمود والثبات، وإلى إعادة الاعتبار للتفاصيل الإنسانية البسيطة التي تشكل جوهر الحياة. وفي عالم يعاني من القحط الروحي (لا ريح تنبئ بالمطر)، يصبح فعل كتابة الشعر، بهذا المعنى الأخلاقي، هو محاولة لاستنزال "مطر" القيم والرحمة والجمال. هذا الديوان سيشكل نقطة مقارنة شديدة الأهمية مع النماذج الأخرى. فإذا كان أبو شندي هو صوت "الضمير الجمعي" الذي يتحدث في القضايا الكبرى، فإن اللاوندي هو صوت "الضمير الفردي الأخلاقي" الذي يجد القوة في الدائرة الأصغر (الأسرة والقيم الشخصية)، وإذا كان "نور سليمان" يعيد إنتاج ماضيه كأسطورة شخصية، فإن اللاوندي يجد القداسة في واقعية هذا الماضي وتضحياته الملموسة. هذا التنوع يمهّد الطريق لفهم أعمق لدور "الذات" في شعر التفعيلة.

صوت الذات الصحراوية في متاهة الحداثة

يقدم ديوان "ورد أسمر يملأ رثتي" للشاعر دخيل الخليفة صوتاً شعرياً ذا خصوصية لافتة، يمكن وصفه بـ "صوت الذات الصحراوية المنشطرة"، وهي ليست الذات المغتربة المقطوعة تماماً عن جذورها كما رأينا عند أشرف قاسم، ولا هي الذات التي وجدت صمودها الأخلاقي في واقعية الأسرة كما عند اللاوندي؛ إنها ذات هجينة، تحمل في رثتها "وردها الأسمر"، أي أنها تحمل مكونات الصحراء بقيمها ورموزها (الخيل، النخل، البداوة، الثأر)، ولكنها تنفس في فضاء حدائي معقد ومشطى (المنفى، المدينة، الغربية، الأسئلة الوجودية).

هذا الانتشار بين عالمين هو المحرك الأساسي للتوتر في الديوان، فالشاعر يحمل في شعره تجربة الاغتراب المزدوج: اغتراب عن وطن جغرافي، واغتراب عن زمن بدوي أصيل لم يعد ممكناً، لتصبح القصيدة هي "الوطن البديل"، والمساحة التي تتعايش فيها "صحراء تخرج من فضاء القميص" مع أسئلة المدينة المعقدة، ويأتي شكل قصيدة التفعيلة هنا كضرورة فنية، بمرورته الإيقاعية وقدرته على استيعاب الصور المتناقضة والتدفق الشعوري الذي يتأرجح بين الحنين والغضب، بين الحب والخذلان، وبين اليقين واللاجدوى.

جماليات المفارقة والرمز الصحراوي:

يؤسس دخيل الخليفة عالمه الشعري على نسق فني يعتمد على تكثيف الصورة، واللغة المتوترة التي تجمع بين القاموس الصحراوي والروح الحدائية، والبنية السردية التي غالباً ما تنتهي بمفارقة أو سؤال وجودي.

لا يستخدم الشاعر مفردات الصحراء كديكور فولكلوري، بل يعيد شحنها بدلالات معاصرة تعبر عن حالته الوجودية:

تمثل رموز "البدوي، العشيرة، الأهل" مصدراً للانتماء الجريح، فالعشيرة تطل "من فتوق المساء"، والأهل يمارسون طقوساً لم تعد تجدي "لكي يوقظوا الأمس من قبره يعبدون التأويل" والذات الشاعرة تقف على مسافة نقدية من هذا العالم، فهي جزء منه وتشعر بالأسى على تفككه "يبيعون نخوتهم بغباء المتيّم بالحرب".

وعلى عكس رمز الصمود التقليدي، تظهر النخلة عند "الخليفة" ككائن حزين ومنشطر، ففي قصيدة "لي نخلة تبكي بلا معنى"، يقول "في الجرح عارية تراودها الظنون، وجرحها

عذق يخون"، لتظهر النخلة كأنها رمز لذات الشاعر نفسها: متجذرة في أرض الجرح، وتبكي بلا جدوى واضحة، مما يعكس حالة العبت والضياع.

ويمتزج الحب دائماً برموز القوة والجموح الصحراوية، فالحببية هي "فرس تستفز دم الليل، تقفز من وتر نحو آخر". وهي أيضاً "حلوة نجمين من عتب"، والحب ليس تجربة هادئة، بل هو "جموح يُراق على دفتر الوجد"، وهو "لعنة الشيطان" التي تجمع بين الفتنة والألم.

لغة التوتروالمفارقة:

لغة الديوان هي لغة متوترة بامتياز، قائمة على الجمع بين الأضداد والمفارقات التي تعكس انشطار الذات والعالم، وتتجلى هذه السمة في عناوين القصائد نفسها "بدوي يتمرأى في بحيرة جافة"، "أصدقاء بلا ظلال" وفي ثنايا النصوص، حيث يقول مثلاً عن الحببية "تضحك حينما تبكي، وتبكي حينما تتضحك الأشياء حول رموشها"، لتتحول الذات الشاعرة إلى "سليل الأساطير" لكنها أيضاً "تسأل عن جدوى الرحيل"، وهي مفارقة وتجسيد لغوي لعالم فقد منطقه البسيط.

يميل الشاعر كذلك إلى بناء صور مكثفة وسريعة، أشبه باللقطات السينمائية التي تجاور بين مشهدين متناقضين. في قصيدة "ما يستوي البحران"، يضع الشاعر نفسه في قلب التناقض: "أنت ابن السلام وقائد الحرب الجسور"، "أخيت معنى الضد في حرب السلام، الراية البيضاء والسوداء"، وهو تكثيف لاستكناه جوهر العالم القائم على الصراع.

وغالباً ما تنتهي القصائد بسؤال مفتوح يترك القارئ في حيرة، مما يعزز مناخ القلق في الديوان: "ولا تسألني كيف طار الحمام"، "أهرب؟ أين أهرب؟ أين نمضي والدروب- جهاتنا الحبلى بماء النار- تعقر ناقتي؟"، وهي أسئلة ليست بلاغية، بل تعبير حقيقي عن حالة الضياع وانسداد الأفق.

الأنساق الثقافية:

ينطلق الديوان من رؤية ثقافية مأزومة، تتمحور حول الهوية الإشكالية، والحب كخلاص مؤقت ومؤلم، والوطن كجرح مفتوح، والكتابة كفعل مقاومة أخير:

اغتراب الهوية وصراع الانتماء:

هذا هو جوهر التجربة الثقافية في الديوان. الذات هنا تعيش اغتراباً متعدد الأبعاد.

الذات المنفية: "أنا ياساً أدق الباب، أومئ كي يراني بعضي المنفي خلف الوهم" هذا ليس مجرد اغتراب نفسي، بل هو اغتراب واقعي مرتبط بالشاعر يشعر أنه "معلق في الهواء"، بلا جذور ثابتة في المكان "لا غربتي بلد ولا منفاي عش في الشجر"، هذه الجملة تلخص مأساة الهوية الضائعة، والذات الشاعرة ممزقة بين عالمين، فهي تحمل ذاكرة البداوة "أهلي كوشم بذاكرة البيد"، لكنها تواجه واقعاً حديثاً قاسياً لا ينتمي إليه. في قصيدة "ربابة يعوي بها ذنب جريح"، يخاطب الشاعر "آدم الساهي ببيت الشعر" الذي يعيش في "بيت خشبي قرب السور" ويجهل "دورة التاريخ" و"أساطير المدينة"؛ إنه نقد للذات التي تتمسك بماضٍ لم يعد قادراً على حمايتها في حاضر قاسٍ.

ويظهر نسق الحب كفعل مقاومة وخيبة، وتجربة وجودية معقدة، يمتزج فيها العشق بالخيانة، والجمال بالجرح، واللقاء بالفراق، ففي قصيدة "أخون وعدي كي أحبك"، يصبح الحب فعلاً يتطلب كسر الوعود وتجاوز الأعراف "وبغته أهبُ الطريق خطاي، ثم أخون وعدي كي أحبك في غيابي". الحب هنا هو تمرد على الثابت، ومغامرة غير مضمونة.

الحبيبة كالوطن المستحيل: الحبيبة هي رمز للجمال والخلص، لكنها غالباً ما تكون بعيدة المنال أو غادرة: "كنتُ أغري باسمها التأويل كي يسبي الفرادة في سطور المعجزات، فتخصف الكلمات من ولهي ليستتر اعترافي"، فالعلاقة معها هي علاقة "وله" و"حيرة" و"غياب"، إنها تشبه الوطن نفسه، وطن جميل ومؤلم في آن واحد، والعلاقة العاطفية ليست علاقة إنقاذ، بل هي علاقة تبادل للجراح: "داويني بجرحك كي أعيشك مرتين، حبيبة وغريبة"، والذات لا تطلب الشفاء، بل تطلب تعميق التجربة عبر الألم المشترك.

نسق الوطن كجرح وذاكرة:

الوطن في الديوان ليس مكاناً آمناً، بل هو فضاء للوجع والنتيه، وهو ما تكشفه قصيدة "وطن يتلهى بأوجاعه"، فالوطن مشغول بصراعاته الداخلية وفساده "أحرقته عيون اللصوص ومات بشرفته رافدان" عن أبنائه الحقيقيين.

استدعاء التاريخ كمرثية: يستدعي الشاعر رموزاً تاريخية كـ "جلجامش" و "أوروك"، لكنه لا يستدعيها كرموز قوة، بل كرموز للفقد والحرب والخراب: "تعرت شوارع أوروك-

نبتع الكتابة- والدم يغسل ألواح جلعامش الحرب"، فالتاريخ هنا ليس مصدر فخر، بل هو سجل من الهزائم.

وفي مواجهة كل هذا الخراب، لا يبقى للشاعر سوى القصيدة، كما في قصيدة "اتركونا نعد مقابر أيامنا"، التي تتحول الكتابة فيها إلى فعل يشبه دفن الموتى وتعداد الخسارات، إنها ليست فعل خلاص، بقدر ما هي فعل شهادة وعزاء ذاتي في عالم بلا عزاء: "اتركونا نعتق قهوتنا في الدلال الشمالية الصدر، نقرأ آثار من سبقونا".

يمثل ديوان "ورد أسمر يملأ رثتي" للشاعر دخيل الخليفة إضافة نوعية ومختلفة لخريطة الذوات الشعرية التي ندرسها، إنه يقدم صوت "الذات الهجينة" أو "الذات البرزخية" التي تقف بين عوالم متعددة دون أن تنتمي بالكامل لأي منها، هي ليست الذات اليقينية لأنها مليئة بالأسئلة والشكوك وتعيش على حافة المفارقة، وليست الذات الحالمة التي تخلق أسطورتها الخاصة، بل هي ذات تواجه واقعها القاسي وتاريخها الجريح بشكل مباشر. هي ليست الذات الأخلاقية التي تجد صمودها في قيم الأسرة الواقعية، بل هي ذات ترى حتى في الأصول (العشيرة/الأهل) مصدراً للألم والانكسار، لا تزال مرتبطة بقوة بقاموسها الصحراوي ورموزها الأصلية. اغترابها ليس اغتراباً عن جذر مجهول، بل هو اغتراب عن جذر معروف لكنه لم يعد قادراً على منحها الحياة أو الهوية.

لقد استخدم دخيل الخليفة أدوات قصيدة التفعيلة ببراعة للتعبير عن هذه الذات الهجينة. فاللغة المزدوجة، والرموز الصحراوية المشحونة بالقلق الحداثي، والمفارقات الحادة، كلها شكلت الوعاء الفني القادر على احتواء هذا الصوت الذي يحمل "ورده الأسمر" في رثتين تبحثان عن هواء نقي في زمن "الضياح".

صوت الذات: مسودة قيد التعديل

يقدم ديوان "منذور للرمل" للشاعر نادي حافظ نموذجاً شعرياً فريداً يمكن أن نطلق عليه صوت "الذات كمسودة" أو "الذات المشغولة بكتابة نفسها". نحن هنا لا نقف أمام ذات يقينية، أو حاملة، أو صامدة، أو حتى جريئة بالمعنى التقليدي، بل أمام ذات واعية بنفسها إلى أقصى حد، ذات تتخذ من جسدها وروحها وشعرها نصاً مفتوحاً قابلاً للتهذيب والمحو وإعادة التشكيل، فالقصيدة هنا ليست انعكاساً لتجربة مكتملة، بل هي فعل الكتابة المستمر الذي يحاول القبض على كينونة هاربة، تماماً كما تُكتب المسودة وتُعدّل بحثاً عن الصيغة الأكمل.

عنوان الديوان "منذور للرمل" هو مفتاح هذا العالم، فالنذر هنا ليس لقوة خارجية، بل هو قدر وجودي بالانتماء إلى "الرمل" الذي يرمز إلى التيه، والهشاشة، والزمن، والمادة الأولى للخلق، والذات في هذا الديوان هي ذات "بدوي" لا بالمعنى الجغرافي، بل بالمعنى الميتافيزيقي: كائن قلق، يواجه خيانة "المدينة" (الحدائث/الآخرين)، ويحاول أن يخلق من "الطمي والنور والماء" عالمه الخاص، بل ونفسه الخاصة، إنه مشروع خلق كوني مصغّر، بطله هو الشاعر، ومسرحه القصيدة.

الأنساق الفنية:

يؤسس الشاعر جماليته على نسق فني يميل إلى التجريد، واللغة الفلسفية، والبنية القائمة على التداخي والتجريب، مما يخدم ببراعة مشروعه في تشريح الذات وإعادة بنائها.

لغة التشكيل والميتافيزيقا:

لغة نادي حافظ ليست لغة وصفية أو سردية بسيطة، بل هي لغة تحليلية، شبه فلسفية، تستخدم مفردات من حقول المعرفة والوجود للتعبير عن حالات نفسية معقدة، ويكثر الشاعر من استخدام مفردات الجسد، ليس لوصفه، بل لتشريحه كمفهوم "جسد يحتاج لتهذيب زوائده"، "أظافره وفرائضه وزوائده" فالجسد هنا ليس كلاً متماسكاً، بل هو مشروع يحتاج إلى تهذيب وتعديل.

اللغة المجردة: يستخدم الشاعر مفردات مثل "الوجد"، "الهوس"، "الفراغ"، "الجوهر"، "البنية" ليجعل من القصيدة مساحة للتفكير والتأمل الفلسفي أكثر منها مساحة للانفعال

العاطفي المباشر، ففي قصيدة "جسد يحتاج لتهديب زوائده"، يوصف الجسد بأنه "بلوري / شفاف / مازال يفاجئه / الوجد اليومي"، وهي أوصاف حسية لكنها تعبر عن حالة وجودية شفافة وهشة.

الصورة وبنية التشكيل:

الصورة الشعرية في الديوان ليست بصرية بالدرجة الأولى، بل هي صورة ذهنية تجسد أفكاراً مجردة، والصورة الأكثر هيمنة هي صورة الشاعر وهو يقوم بفعل التشكيل والصناعة، وفي قصيدة "منذور لرملة"، يصل هذا النسق إلى ذروته في إعلان واضح وصريح: "وأحضر شيئاً من الطمي / والنور / والماء / أصنع ناساً / لأعطي لروحي / التميز والجبروت."

هذه ليست مجرد استعارة، بل هي بيان للمشروع الشعري كله، والشاعر هنا هو "الصانع المنقرد" الذي يُشكّل عالمه بنفسه، ثم ينتقل في النهاية لصياغة ذاته: "وشياً.. / فشيئاً.. / سأصنع نفسي".

ولا تصف الصورة الواقع، بل تعبر عن فعل ذهني: "علني أخطو على جسدي"، وهي ليست حركة جسدية، بل هي صورة رمزية لتجاوز الذات، أو نقدها، أو السيطرة عليها: "خانتك المدينة / غلقت أبوابها / وضعتك في التابوت"، والمدينة هنا ليست مكاناً، بل هي فكرة أو حالة (الغدر، الخيانة، الرفض) تتجسد في صورة عنيفة.

البنية التجريبية والمتشظية:

تتخلى القصائد عن البنية السردية أو الغنائية المتصلة، وتعتمد على بنية مجزأة، قائمة على التكرار، والتداعي، والمقاطع القصيرة التي تشبه الملاحظات أو الشذرات الفلسفية.

في قصيدة "امرأة تدخل"، يتكرر فعل "امرأة تدخل" عدة مرات، وفي كل مرة يضاف إليه بُعد جديد (تدخل صومعتي، من باب الوجد)، وهو تكرار ليس موسيقياً فقط، بل أداة تحليلية تفكك الحدث وتكشف طبقاته المختلفة، من الحدث المادي إلى التجربة الروحية.

البنية الحوارية الداخلية: الديوان مليء بالأسئلة الموجهة للذات "هل أنت الذي قلت...؟"، "هل كنت أنت؟"، والحوارات مع شخصيات رمزية (أميمة، المرأة التي تدخل) وهو ما يخلق إحساساً بأن القصيدة هي حوار داخلي، أو مونولوج درامي، تحاول فيه الذات أن تفهم نفسها عبر التساؤل المستمر.

الأنساق الثقافية: الذات في مواجهة العدم والوجود:

يقوم العالم الثقافي للديوان على مجموعة من المواقف الفكرية التي تميز جيل التسعينيات: رفض الأدوار الكبرى، والارتداد إلى الذات كمصدر وحيد للمعنى، واستكشاف العلاقة الملتبسة بالآخر (المرأة، المدينة، الأصدقاء).

رفض المثالية وتبني "الإنسان الهش":

هذا هو الموقف الثقافي الأكثر جذرية في الديوان، ويتجلى بوضوح في قصيدة "لست يوسف" فالشاعر يعلن صراحة أنه ليس "يوسف"، رمز الجمال والكمال والنبوة المظلومة، إنه يرفض هذا النموذج المثالي للشاعر، يقول للمرأة: "لست يوسف / كي يقد حنينه من أي هاوية"، فهو يعترف بالجانب المظلم في العلاقة: "يا امرأة / لها طعم الفضيحة / في غناء الحي"، وهي رؤية مضادة تماماً للرؤى الرومانسية أو المثالية للحب والشاعر.

الاعتراف بالنقص: يمتد هذا النسق إلى الديوان كله، كما يتضح من عنوان القسم الثاني "ثمة عيب ونقص بملكي"؛ إذ لا يقدم الشاعر نفسه كبطل أو صاحب رسالة كبرى، بل كإنسان يعترف بعيوبه وهشاشته، ويجعل من هذا الاعتراف مادة للشعر، وهو موقف حدائي بامتياز، يرى الحقيقة في النسبي والهش لا في المطلق والكامل.

نسق "الجسد" كفضاء للوجود والمعرفة:

على عكس الشعر التقليدي الذي يتعالى على الجسد، يضعه نادي حافظ في مركز تجربته الشعرية، ليس كأداة للغزل، بل كموضوع للمعرفة والتساؤل، فالجسد له قوانينه الخاصة التي يجب فهمها والتعامل معها "للأجساد نواميس"، وهو أيضاً "شفاف" و"بلوري"، أي أنه ليس مجرد مادة، بل هو كائن هش ومعقد، والذات الشاعرة هي في حالة حوار دائم مع جسدها، تحاول "تهذيب زوائده" وتجاوزه "أخطو على جسدي"، لكنها تدرك في النهاية أنه هو ميدان وجودها.

نسق الخيانة والغربة (المدينة والمرأة):

تتكرر ثيمة الخيانة والغربة، ولكنها تُعرض بطريقة تحليلية باردة، لا بكائية. المدينة الخائنة: "أيها البدوي: / خانتك المدينة" وهنا المدينة رمز للحداثة أو المجتمع الذي

لا يفهم حساسية الشاعر "البدوي" (بالمعنى الوجودي)، إنها تغلق أبوابها وتضعه في "تابوت" وترميه في "النيل المهجر"، إنها غربة ثقافية وفكرية عميقة، حيث يشعر الشاعر بأنه منبوذ من السياق الذي يعيش فيه.

المرأة كحضور إشكالي: المرأة في الديوان ليست الحبيبة الملهمة أو العدو الواضحة؛ إنها حضور إشكالي وغامض، فهي التي "تدخل صومعته" وتصبح هي نفسها "الشعر"، وهي أيضاً التي يرفض أن يراها في صورة مثالية "لست المرأة الأولى" والعلاقة معها هي علاقة جدلية، يتداخل فيها الوجد بالخيانة، والقداسة بالفضيحة، وهي جزء من المختبر الوجودي الذي تعيشه الذات.

نسق الشعر ك"إعادة تشكيل" و"خلاص ذاتي":

في مواجهة خيانة المدينة والتباس العلاقات، يصبح الشعر هو فعل الخلاص الوحيد، ليس لأنه يغير العالم، بل لأنه يسمح للشاعر بتشكيل عالمه وصياغة نفسه من جديد، كما رأينا، الشاعر "يصنع ناساً" ثم "يصنع نفسه"، وهذا هو التعويض عن النقص في "ملكه" الواقعي، وإذا كان الواقع ناقصاً ومخيباً، فإن مملكة الشعر هي التي يمارس فيها "تميزه وجبروته" عبر إعادة البناء.

الشعر كلغة بديلة: "وهاكم اللغة الحليب / فرددوا خلفي: أنا / ذا / قد جننت"، فالشاعر يقدم لغته الشعرية كلغة بديلة عن لغة الواقع، لغة تبدو "جنوناً" للآخرين، لكنها هي الحقيقة الوحيدة التي يملكها، إنها دعوة لاعتبار الشعر لغة معرفية خاصة، لها منطقتها الذي يتجاوز منطق الواقع.

يقدم ديوان "مندور للرمل" صوتاً شعرياً يمثل نقلة نوعية في خريطة الذوات التي نرسمها، إنه صوت "الذات الصانعة" أو "الذات كمسودة قيد التعديل"، التي تتجاوز مجرد التعبير عن الانفعال إلى ممارسة "التفكير الشعري" في الذات والوجود، فهي على النقيض التام من الذات اليقينية، لأنها لا تؤمن بأي يقين خارجي، بل كلها أسئلة وشكوك.

شعرية الذات المنقسمة والجرح المفتوح

يقدم ديوان "من أغاني الفتى القروي" للشاعر أشرف قاسم نموذجاً شعرياً يغوص عميقاً في تجربة الاغتراب والقلق التي ميزت جانباً كبيراً من الحداثة الشعرية العربية، وعلى عكس عالم اليقين المستقر، أو عالم الأسطورة المتصالح مع ذاته، أو عالم الصمود الأخلاقي المتجذر، فإننا ندخل هنا إلى فضاء نفسي مشحون بالتوتر والانقسام؛ فالذات الشاعرة هنا هي ذات "إشكالية" بامتياز، تعيش صراعاً متعدد المستويات: صراعاً مع مجتمع لا يفهمها، وصراعاً مع الحب الذي يخيب أملها، وصراعاً داخلياً بين حنينها لجذور بريئة وواقع قاسٍ لا يرحم.

عنوان الديوان، "من أغاني الفتى القروي"، يحدد هوية هذه الذات المنقسمة منذ البداية، فهو ليس ابن المدينة الصريح، ولا ابن القرية المستقر؛ بل هو "فتى قروي" يغني "أغانيه" في سياق مختلف، ربما في المدينة أو في زمن لم يعد قروياً، هذا "الفتى القروي" هو رمز للهوية الهجينة، للذات التي تقف على عتبة بين عالمين، لا تنتمي بالكامل إلى أي منهما، ومن هذا الموقف الهامشي، تنبع أغانيه المليئة بالشجن والغربة. إن شكل قصيدة التفعيلة، بنبرتها الغنائية الحزينة وقدرتها على التعبير عن التدفقات الشعورية المتقلبة، هو الوعاء الفني الأمثل لاحتواء هذا الصوت القلق.

الأنساق الفنية:

يؤسس الشاعر أشرف قاسم جماليته الشعرية على مجموعة من الأدوات الفنية التي تخدم ببراعة مهمة التعبير عن عالمه الداخلي القلق، فهو لا يعتمد على الصنعة البلاغية الخارجية أو السرد الحكائي الهادئ، بل على الغنائية الحزينة، والبنى التكرارية التي تعمق الإحساس باللاجدوى، والصورة الشعرية القائمة على المفارقة التي تعكس انشطار الذات والواقع.

موسيقى الألم الداخلي:

السمة الموسيقية الأبرز في الديوان هي طابعه الغنائي الشجي، فالفصائد غالباً ما تكون قابلة للتلحين، وتعتمد على إيقاع داخلي حزين ينساب كأنين ناي أو عزف كمان، وهذه الغنائية ليست مجرد حلقة موسيقية، بل هي جوهر التجربة الشعورية التي ينقلها الديوان.

البحر الشعري الخفيف والإيقاع المتدفق: يميل الشاعر إلى استخدام تفعيلات البحور الخفيفة والسريعة (مثل الرمل والمتقارب والمتدارك)، مما يمنح قصائده تدفقاً وسلاسة، لكن هذا التدفق لا يعبر عن الفرح، بل غالباً ما يحمل شحنة من الأسى، خالقاً مفارقة بين رشاقة الإيقاع وثقل المضمون، وذلك ما تجسده قصيدة "الكمان" بوضوح: كِيدَيْنِ عَارِيَتَيْنِ / أغنيتي، / كوجهٍ لَوَحَّتهِ الشمسُ، / سنبلَةٌ / تُفَرِّطُ حَبَّهَا للريح، / ساقيةٌ تئنُّ من السفر!

الموسيقى هنا هادئة ومتدفقة، لكن الصور التي تحملها هي صور التشتت، والعتاء الضائع، والأنين، هذا التزاوج بين اللحن الحزين والصور المؤلمة هو ما يخلق "شعرية الشجن" التي تميز الديوان.

أدوات الموسيقى: لا يكتفي الشاعر بخلق موسيقى داخلية، بل يجعل من أدوات الموسيقى ذاتها موضوعاً لشعره: الناي، الأرغول، الطنبور، والكمان، كلها تظهر في الديوان كرموز للألم والشكوى، وفي قصيدة "عزف"، يقول: "من دمعة الأرغول يبدأ عزفة / قلب يواصل - في المدائن - نزفة". الأرغول هنا لا يعزف لحناً، بل يبكي "دمعة"، والقلب لا يغني، بل "ينزف"، إنها عملية تحويل جذري لوظيفة الموسيقى، من أداة للفرح إلى أداة للتعبير عن الجرح العميق.

بنية التكرار:

من أبرز الأساليب الفنية التي يوظفها الشاعر ببراعة هي بنية التكرار، حيث يتم تكرار عبارة أو مقطع كامل في بداية الفقرات الشعرية المتعاقبة، ويبلغ الأسلوب ذروته في القصيدة المحورية "لأنك شاعر".

التكرار كبناء درامي: القصيدة مقسمة إلى تسعة مقاطع، كل مقطع يبدأ بنفس اللازمة "لأنك شاعر"، وهو تكرار ليس رتيباً، بل هو بناء درامي متصاعد، وفي كل مرة، تعمل اللازمة كسبب أو تعليل لمظهر جديد من مظاهر "لعنة الشعر" ومأساة الشاعر.

اللازمة الأولى تقدم مأساة الحب الخائب: "لأنك شاعر / ستحب أنثى / وتعشق هذه الأنثى / سواكا!"

اللازمة الثانية تقدم مأساة الوحدة والموت: "لأنك شاعر / ستموت فرداً / يشيعك الأسى / بدم القوافي"

اللازمة الثالثة تقدم مأساة الاغتراب والحلم المستحيل: "لأنك شاعر / ستظل تمضي / إلي وطن خيالي الملامح!"

وهكذا، مع كل تكرار، تتراكم الأبعاد المأساوية لمصير الشاعر، وتتحول القصيدة إلى نشيد متعدد الأوجه لهذا القدر الحتمي، لا يخدم الإيقاع فحسب، بل هو أداة قوية لخلق شعور باللاجدوى والحتمية، وكأن الشاعر محاصر في دائرة مفرغة لا فكاك منها.

التكرار كأداة نقدية:

في قصيدة "في هذا الزمن اللامعقول"، يتكرر العنوان ليصبح لازمة تؤكد على عبثية الواقع وفساده:

في هذا الزمن اللامعقول / ... / في هذا الزمن اللامعقول! / ما عاد الشاعر فيه رسول! / ... / في هذا الزمن اللامعقول! / الشعرُ طريقٌ / آخرها بابٌ / "مقول!"

التكرار هنا يعمل كالمطرقة التي تدق على وعي القارئ، لتأكيد فكرة تدهور القيم وانسداد الأفق في العصر الحديث.

المفارقة والانشطار:

تنسجم الصورة الشعرية في الديوان مع حالة الذات المنقسمة، فهي غالباً ما تكون صورة قائمة على التناقض والمفارقة، وتعكس عالمًا فقد تناغمه وانسجامه.

تزاوج الأضداد: يبني الشاعر الكثير من صوره على الجمع بين المتناقضات. فالفرح يبكي ("فيبكي من أنين النرف / فرحُ!!")، والنور يضيء ليقود إلى الظلام ("والشعر نور / يضيئ ظلام دربك / في المسير! / ستبقى في انتظار الفجر / دهرًا / ويسلمك الظلام / إلى المصير")، والعشق يصبح عيداً مليئاً بالأحزان ("ويكأن العشق / عيدٌ!!"). هذا الأسلوب في بناء الصورة يعكس رؤية الشاعر لعالم معكوس ومشوّه، حيث لم تعد الأشياء تحمل دلالاتها الأصلية.

الجسد المصلوب والقلب الذبيح: تتكرر في الديوان صور الجسد المعذب والقلب الجريح. قصيدة "ختامها سفر" تقدم صورة الحب كـ "حكاية / مصلوبة / على مشارف الأفق". وفي قصيدة "على أعتاب أغنية"، تعرف الذات الشاعرة نفسها بأنها "قلب ذبيح". هذه الصور العنيفة تجسد الإحساس العميق بالألم والهزيمة الذي يسكن الذات الشاعرة، وتحول التجارب العاطفية والفكرية إلى جروح جسدية ملموسة.

التصوير الكابوسي للمدينة: حين يصف الشاعر المدينة الحديثة، تتحول صورته إلى لقطات كابوسية تعبر عن القمع والزيغ. في قصيدة "الحلم والليل الملوث بالفراغ"، المدينة هي مكان "تغلق الشرف المطلة عند باب القلب"، شوارعها مطفأة، وحوانيتها "بذينة"، ويسكنها "المتسول العرييد" و"قانون السكن الأولي / وفلسفات الانهيار!". هذه الصور السلبية للمدينة هي النقيض التام لذاكرة القرية البريئة، وتعزز من إحساس الشاعر بالغربة والرفض لهذا الواقع الجديد.

إن هذه الأنساق الفنية، بغنائيتها الحزينة وبنائها التكرارية وصورها القائمة على المفارقة، تخلق عالماً شعرياً متوتراً وقلقاً، يعبر بصدق فني عن الأنساق الثقافية التي تشكل جوهره، والتي تدور جميعها حول مأساة الذات الحديثة.

الأنساق الثقافية: شعرية الصراع والاعتراب:

ينطلق ديوان "من أغاني الفتى القروي" من رؤية ثقافية مأزومة، تعكس صراعات الإنسان العربي في مرحلة ما بعد الأحلام الكبرى، إنه عالم تسيطر عليه ثيمات الاعتراب، والفشل، وانكسار الأمل، والبحث عن هوية ضائعة بين عالمين متناقضين. "لعنة الشعر" ومأساة المثقف:

النسق الثقافي الأكثر هيمنة وتجلياً في الديوان هو تصوير الشعر، وبالتالي دور الشاعر والمثقف، بوصفه "لعنة" أو قدراً مأساوياً في عالم لا يعترف بقيم الفن والجمال.

تعتبر قصيدة "لأنك شاعر" هي البيان التأسيسي لهذا النسق، فالشاعر، بسبب حساسيته ورؤيته المختلفة للعالم، محكوم عليه بالهامشية والفشل في كل جوانب حياته، ففي الحب هو دائماً الطرف الخاسر "ستحب أنثى / وتعشق هذه الأنثى / سواكا!", وفي الحياة الاجتماعية، هو كائن وحيد ومنعزل ("ستموت فرداً / يشيعك الأسي"), حتى الشعر نفسه الذي هو مصدر هويته، يصبح سلعة في "زمان بربري / يبيعك في المزاد / ويشترىك"، وهو تصور يعكس أزمة المثقف العربي الذي يشعر بأنه معزول عن مجتمعه، وأن رسالته لا تجد من يصغي إليها.

يتطور هذا النسق في قصيدة "في هذا الزمن اللامعقول" ليصبح نقداً حضارياً أوسع، فالشاعر لم يعد "رسولاً" كما كان في الثقافات القديمة، بل أصبح "عبداً مملوكاً" أو "معتوهاً" أو "شحاداً" في نظر المجتمع المادي، وقيمة إنتاجه لا تتعدى "كشكول"، وهو ما يعكس

إحساساً مريراً بتراجع دور الثقافة والفن في مقابل هيمنة قيم "المال" و"الحاسوب". الشعر، الذي كان يوماً ديوان العرب، أصبح طريقاً مسدوداً ("آخرها بابٌ / مققولٌ !!!").

الذات المنقسمة:

تتجسد أزمة الذات الشاعرة في انقسامها بين عالمين متناقضين، وهو ما يرمز له "الفتى القروي"، حيث تمثل القرية، وإن لم تكن حاضرة بتفاصيلها كما في دواوين أخرى، "الماضي البريء" و"الأصل النقي" الذي انفصلت عنه الذات، وفي قصيدة "من أغاني الفتوى القروي" تقدم هذه الذات ككائن يحمل حزنه الأصيل "يكتب حزنة" ويرحل في عوالم الأسى، لكنه ما زال يحتفظ بصلته بالحب والطبيعة "يثير شجُو غِنَاهُ / دمعَ المُزْنَةُ"، إنه يحمل معه بقايا عالمه القروي إلى واقعه الجديد.

في المقابل، تظهر المدينة كفضاء كابوسي معادٍ، ومكان "يختنق الزهرُ / الطيرُ.. الشعرُ"، وهي "مدائن الأحلام" التي تنام "تحت أسواط الحذر" و"تحت أنات الحصار"، والمدينة هنا رمز للحدثاء الزائفة، للحياة المادية التي قتلت الروح وأدت إلى "فلسفات الانهيار"؛ هذا الصراع بين ذاكرة القرية وواقع المدينة هو ما يجعل الذات الشاعرة في حالة اغتراب دائم، فهي لا تستطيع العودة إلى براءة الماضي ولا تستطيع الاندماج في قسوة الحاضر.

الحب كخيبة أمل وجرح مفتوح:

ينسجم تصور الحب في الديوان مع الحالة العامة للذات المأزومة، فالحب هنا نادراً ما يكون تجربة خلاص أو سعادة مكتملة، بل هو في الغالب تجربة مؤدية إلى الفراق، والخيانة، والجرح.

وتعبر قصيدة "ختامها سفر" عن هذه الرؤية بشكل قاطع، فالحب، حتى لو بدأ جميلاً، فإن مصيره محتوم وهو الفراق "لكنه مقدورنا / أن نجعل القدرُ ! / وأن نعيش قصة جميلة / ختامها سفرٌ" وهناك شعور بالجبرية يسيطر على العلاقات العاطفية.

وفي قصيدة "مشهد من مسلسل الهزائم"، يعلن الشاعر هزيمته الكاملة في الحب، ويربطها بهزيمة القيم في العالم: "لا تكرهيني لأنني لم أعد مثلاً / للحبِّ في زمنٍ ماتت به المُثُلُ"، والهزيمة العاطفية هنا هي جزء من هزيمة وجودية أوسع، فالحب لم يعد ممكناً في عالم فاسد، والذات تعترف بأن "آمالي قد احترقتُ / وخبيمَ اليأسُ .. مات الحلمُ والأملُ".

وعلى الرغم من هذه النبوة التشاؤمية، تظل المرأة هي الأمل الأخير أحياناً، فتصبح في قصيدة "لا ترحلي"، عينا الحبيبة هما الشيء الوحيد الجميل الذي خرج به الشاعر من "الزمن الغبي"، ورحيلها يعني الموت الكامل: "لا ترحلي / حتى أحس بأنني / ما زلتُ أحيًا / في زمانٍ غير حيٍّ!!"، والمرأة هنا هي مفارقة بحد ذاتها، هي مصدر الجرح الأعمق، وفي نفس الوقت هي الملاذ الأخير من موت الروح.

يمثل ديوان "من أغاني الفتوى القروي" صرخة صادقة ومؤلمة لجيل من المثقفين العرب الذين وجدوا أنفسهم محاصرين بين عالمين: عالم التراث والقيم الذي لم يعد قائماً، وعالم الحداثة الذي جاء مشوهاً وقاسياً، والذات الشاعرة في هذا الديوان هي "ذات حدودية" تقف على العتبة، لا تنتمي إلى هنا ولا إلى هناك، ومن هذا الموقف تولد أغانيها المليئة بالشجن والاعتراب. لقد استخدم الشاعر أشرف قاسم أدوات قصيدة التفعيلة ببراعة للتعبير عن هذه الحالة القلقة، فالغنائية الحزينة، والبنى التكرارية، والصور القائمة على المفارقة، كلها تضافرت لتخلق عالماً شعرياً متوتراً يعكس بدقة تمزق الذات.

خاتمة

الأشكال، الذوات، والمواقف: خريطة للشعر الموزون

بعد أن قمنا بتحليل كل ديوان من الدواوين الستة كعالم مستقل، نصل الآن إلى المرحلة التركيبية التي تهدف إلى عقد مقارنات مباشرة بين هذه العوالم، والكشف عن خطوط التقاطع والافتراق بينها، لنصل في النهاية إلى فهم أعمق وأشمل للعلاقة بين التحول في النسق الفني والتحول في النسق الثقافي في الشعر العربي المعاصر، وسنقوم بذلك عبر تتبع ثلاثة محاور مقارنة رئيسية: محور الشكل الفني، ومحور تمثيلات الذات، ومحور المواقف الثقافية الكبرى

مقارنة الأنساق الفنية: من سلطة الوزن إلى همس الروح

إن أول وأوضح خط فاصل بين هذه التجارب هو الخط الفني، حيث يقف ديوان عصام أبو شندي في ضفة، بينما تقف دواوين شعراء التفعيلة الخمسة (سليمان، اللاوندي، الخليفة، حافظ، قاسم) في الضفة المقابلة، ويمثل هذا الانقسام القطيعة الكبرى بين "سلطة الشكل" و"البحث عن المعنى".

الإيقاع: إيقاع القصيدة العمودية عند أبو شندي هو إيقاع خارجي، منتظم، وقوي؛ إيقاع اليقين الذي لا يتردد، وفي المقابل يتشظى الإيقاع عند شعراء التفعيلة ليناسب "البحث عن المعنى" الخاص بكل ذات: فهو إيقاع حالم وسردي عند نور سليمان، وإيقاع حكيم ومكثف (ومضات) عند أحمد اللاوندي، وإيقاع متوتر ومزدوج (بين الصحراء والمدينة) عند دخيل الخليفة، وإيقاع تجريبي مفكك عند نادي حافظ، وإيقاع شجي باكي عند أشرف قاسم.

اللغة: لغة أبو شندي هي لغة "المحفل" التراثية الجزلة، أما شعراء التفعيلة فقد هبطوا باللغة إلى "اليومي" و"المعاش"، لكنهم اختلفوا في توظيفها: اللاوندي جعلها لغة حكمة بسيطة، وسليمان حولها إلى لغة أسطورية، والخليفة شحنها بمفارقات البداوة والحدائث، وحافظ جعلها لغة فلسفية تشريحية، بينما قاسم صبغها بالغنائية الحزينة.

مقارنة الأنساق الثقافية: تشكيلات الذات في مرآة العصر

إن التحولات الفنية التي رصدناها ليست مجرد ألعاب شكلية، بل هي انعكاس مباشر لتحولات عميقة في مفهوم "الذات الشاعرة"، ويمكننا الآن رسم خريطة نهائية لهذه الذوات الست المتباينة:

الذات اليقينية الجمعية (أبو شندي): هي ذات واثقة، تتحدث بصوت "الجماعة"، مرجعيتها خارجية (الدين والتراث)، وموقفها حاسم وواضح.

الذات الحاملة (سليمان): ذات تنكفي على داخلها، وتهرب من تفكك المرجعيات الخارجية عبر خلق "أسطورتها الشخصية" (الأب النبي، الأم النهر).

الذات الأخلاقية الصامدة (اللاوندي): ذات تقف في منطقة وسطى، تجد خلاصها في "الواقعية الأخلاقية" وقيم الأسرة البسيطة والصمود الهادئ.

الذات الهجينة البرزخية (الخليفة): ذات تعيش انشطار الهوية (بدون/ مواطن، صحراء/ مدينة)، وتجد في الشعر مساحة للتعبير عن هذا التمزق دون أن تدعي حله.

الذات الصانعة (حافظ): ذات واعية بذاتها كـ"صنعة"، تمارس التفكيك والتشريح للجسد والواقع، ولا تقدر شيئاً سوى فعل الخلق الشعري نفسه.

الذات المغتربة المجروحة (قاسم): ذات تمثل المأزق الحدائي في صورته الأكثر إيلاماً؛ حيث الانفصال التام عن الجذور، والشعور العميق بـ"لعنة الشعر" في زمن مادي.

لقد أظهرت النماذج المدروسة أن القصيدة العربية لم تعد تخضع لسلطة صوت واحد أو شكل واحد، فقد كان عصام أبو شندي هو الحارس الأمين لـ "سلطة الشكل" وما تحمله من يقين ثقافي، ولكن، هذا الشكل لم يعد قادراً على استيعاب قلق الذات العربية المعاصرة وتنشيطها، لذا كان الهروب إلى "البحث عن المعنى" في قصيدة التفعيلة ضرورة وجودية وحتمية تاريخية، هذا البحث هو الذي أنتج لنا هذا الثراء الهائل: من أساطير نور سليمان، إلى حكمة اللاوندي، ومن توترات دخيل الخليفة، ومختبر نادي حافظ، وصولاً إلى شجن أشرف قاسم، إنها رحلة تثبت أن الشعر العربي ما زال حياً، وقادراً على التجدد، وأنه المرآة الأصدق لتحويلات الإنسان العربي في بحثه الدائم عن ذاته.

القسم الثاني

قصيدة النثر والتحويلات الجذرية في الشعرية المعاصرة

ما بعد الوزن، في فضاء الذات المتعددة

بعد رحلتنا عبر عوالم القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة، نصل في هذا القسم إلى المحطة التي تمثل التحول الأكثر جذرية في بنية الشعر العربي المعاصر: قصيدة النثر، هنا، نتخلى ليس فقط عن نظام البيت والقافية الموحدة، بل وعن التفعيلة نفسها كقاعدة إيقاعية خارجية. إن الدخول إلى عالم قصيدة النثر هو دخول إلى فضاء من الحرية الكاملة، ولكنه أيضاً فضاء محفوف بمخاطر فقدان "الشعرية"، والسؤال المركزي الذي يطرحه هذا الشكل هو: كيف يمكن للنثر أن يكون شعراً؟ وما هي الأدوات الفنية البديلة التي يستخدمها الشاعر لخلق الجمال والتأثير في غياب الموسيقى الخارجية؟

للإجابة على هذه الأسئلة، سيتناول هذا القسم بالتحليل المعمق تجارب شعرية متعددة ومتباينة، تكشف عن ثراء وتنوع هذا الشكل الشعري، سنبحر في عوالم سبعة شعراء، يمثل كل منهم وجهاً مختلفاً لقصيدة النثر: من التشطي النفسي المستلهم من دوستوفسكي عند طارق هاشم، إلى التأمل السريالي في العزلة والفراغ عند عبد الجواد العوفير، ومن أسطورة العائلة والجرح الجسدي عند مؤمن سمير، إلى مواجهة العبث بالضحك والمفارقة عند محمد الكفراوي، كما سنتوقف عند التجريد الفلسفي عند عاطف عبد العزيز، والحوار الوجودي مع الموت عند وليد علاء الدين، لنختتم مع تجربة ديمة محمود الغنية التي تجعل من الجسد الأنثوي مسرحاً للأسطورة والتاريخ.

إن هذا التنوع الكبير في التجارب يثبت أن قصيدة النثر ليست مجرد شكل واحد، بل هي فضاء مفتوح يستوعب أكثر الرؤى الفنية والثقافية تبايناً، ويعكس بصدق وأمانة تعقيدات الذات العربية المعاصرة في مواجهتها للعالم، من خلال مسار طويل من التمرد على الأشكال الشعرية التقليدية، والمحاولة المستمرة لتوسيع مفهوم "الشعرية" ليشمل مناطق جديدة لم تُعتبر شعراً من قبل.

يمكن إرجاع الجذور الأولى لهذا الشكل إلى تجارب جبران خليل جبران وأمين الريحاني في المهجر، الذين قدما نصوصاً نثرية ذات نفس شعري عالٍ، متحررة من قيود الوزن والقافية، لكن التأسيس الحقيقي لقصيدة النثر كتيار واعٍ ومؤثر في المشهد العربي يُنسب غالباً إلى جماعة "شعر" اللبنانية في أواخر الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، وعلى رأسهم شعراء مثل يوسف الخال، وأدونيس، وأنسي الحاج. لقد نظّر هؤلاء لهذا الشكل الجديد، ورأوا فيه ضرورة وجودية للتعبير عن قلق الإنسان العربي المعاصر وتصعد رؤيته للعالم بعد هزائم وانكسارات كبرى، وهي رؤية لم تعد الأشكال التقليدية، وحتى قصيدة التفعيلة، قادرة على استيعابها بالكامل.

منذ نشأتها، أثارت قصيدة النثر جدلاً نقدياً حاداً لم يهدأ حتى اليوم، فقد رفضها النقاد المحافظون واعتبروها "نثراً" لا علاقة له بالشعر، لافتقارها إلى الركيزة الأساسية للشعر العربي وهي "الوزن"، وفي المقابل، دافع عنها روادها ومنظروها باعتبارها الشكل الشعري الأكثر أصالة وقدرة على التعبير عن "مغامرة" الحداثة، ورأوا أن شعريتها لا تكمن في موسيقى خارجية مفروضة، بل تنبع من الداخل: من كثافة اللغة، وطاقة الصورة، والإيقاع الداخلي للنفس، والبنية الدرامية للنص.

في خضم هذا الجدل، استمرت قصيدة النثر في التطور والنمو، وأصبحت اليوم الشكل الأكثر حضوراً وانتشاراً في المشهد الشعري العربي، جاذبةً أجيالاً جديدة من الشعراء الذين وجدوا في فضاءها المفتوح الحرية اللازمة للتعبير عن أكثر التجارب ذاتية وتركيباً، ولعل النماذج التي سنقوم بتحليلها في الفصول التالية لا تمثل فقط تجارب فردية، بل هي أيضاً شهادات حية على نضج هذا الشكل الشعري وتنوعه، وقدرته على أن يكون المرآة الأكثر دقة لوعي الإنسان العربي في مطلع الألفية الثالثة.

شعرية التشظي: الذاكرة والجرح في فضاء النثر

يقدم ديوان طارق هاشم إجابة فريدة ومقلقة على سؤال الشعرية في النثر، فمنذ عتبه الأولى، وعبر عنوانه المستفز والموحي، يضعنا الشاعر في قلب عالم نفسي وفكري مركب، يستدعي اسم الروائي الروسي العظيم فيودور دوستوفسكي، ليس كتناص ثقافي عابر أو زخرفة فكرية، بل كاستلهام لروحه وعمقه النفسي، وذلك بالغوص في مناطق الألم والذنب والخلال. إن العنوان هنا بمثابة مفتاح تأويلي، وإعلان مبكر عن طبيعة التجربة الشعرية التي نحن بصدها: تجربة لا تهتم بالجمال الخارجي المصقول أو الغنائية الرومانسية، بقدر ما تهتم بعملية "تشريح" قاسية للجروح الداخلية، وتفكيك العلاقات الإنسانية في أكثر صورها تعقيداً وإيلاماً، ومساءلة الذاكرة لا كفر دوس مفقود، بل كمصدر للجرح الأول ومسرح للجريمة.

هذا الفصل سيقوم بتحليل معمق لهذا الديوان، مستكشفاً كيف أن شكل قصيدة النثر، بحريته المطلقة من أي قيود شكلية مسبقة، هو الوعاء الفني الأمثل لاحتواء تجربة "دوستوفسكي" التي يقدمها الشاعر. إن عالم دوستوفسكي الروائي هو عالم الشخصيات المنقسمة على ذاتها، الممزقة بين الإيمان والشك، بين الخطيئة والتوبة، وهو عالم الحوارات الطويلة التي تكشف عن تناقضات النفس البشرية، وبالمثل، نجد أن قصيدة النثر عند طارق هاشم تصبح هي الفضاء القادر على استيعاب هذه الحالة من التشظي، عبر بنيتها المجزأة، ولغتها الحوارية، وصورها الصادمة التي تعكس عالماً داخلياً فقد تماسكه ويقينه. سندرس الأنساق الفنية التي يعتمدها الشاعر كبديل عن الوزن، والأنساق الثقافية التي تتجلى عبر هذا الشكل المتحرر، والتي تتمحور حول الذات المأزومة، والذاكرة المثقلة، والواقع الذي يبدو كسلسلة من المشاهد السردية المؤلمة.

الأنساق الفنية: جماليات السرد المكثف والصورة المشهدية:

في غياب الوزن والقافية، تبتكر قصيدة النثر أدواتها الجمالية الخاصة، في ديوان "كل ما فعله دوستوفسكي"، نجد أن الشاعر يؤسس شعرية على مجموعة من الأنساق الفنية التي تعتمد على النثر نفسه كمادة خام، محولاً إياه إلى لغة شعرية عبر التكتيف والمفارقة وبناء المشاهد، وخلق إيقاع داخلي يعتمد على التوتر السردية والنفسية.

شعرية السرد المجرأ واللقطة السينمائية:

النسق الفني المهيمن على الديوان هو "السرد الشعري"، لكنه ليس السرد التقليدي المتصل الذي نجده في الرواية، بل هو كما تصفه الدراسة النقدية بدقة، "السرد المجرأ" أو "اللقطات السردية المكثفة" فالقصائد تعمل كلقطات سينمائية سريعة ومتقطعة، تلتقط مشهداً أو حواراً أو ذكرى، وتترك للقارئ مهمة الربط بين هذه المشاهد لبناء صورة كلية، هذه التقنية لا تجعل النص مجرد حكاية، بل تحوله إلى تجربة بصرية وذهنية مركبة.

تبدأ القصيدة الأولى "أبي" بمشهد سردي عنيف وصادم، يُلقى في وجه القارئ دون مقدمات، وكأننا ندخل الفيلم من منتصف مشهد الذروة:

منذ ثلاثين عاماً

ألقيت أبي من النافذة

خرج مع الرياح

والهواء والرمل

خرج هكذا بخفة ملاك

هذا ليس مجرد وصف، بل هو حدث قصصي مكثف، فاختيار فعل "ألقيت" بدلاً من "مات" أو "رحل" أو "سقط" يضعنا مباشرة في قلب علاقة عنيفة وملتبسة مع الأب، حيث الذات الشاعرة ليست مجرد مراقب، بل هي فاعل في المأساة، والمفارقة الصادمة في وصف خروجه بـ"خفة ملاك" بعد هذا الفعل العنيف، تفتح الباب على عالم نفسي معقد سنكتشفه لاحقاً، عالم يمتزج فيه الذنب بالبراءة، والقسوة بالرقّة. هذا الأسلوب في البدء بـ"الحدث" مباشرة هو تقنية سردية بامتياز، تستخدمها قصيدة النثر لخلق التوتر والتشويق، وجذب القارئ فوراً إلى قلب الصراع.

تقنية المونتاج والتقطيع: تتوالى المشاهد في الديوان بتقنية تشبه المونتاج السينمائي، حيث يتم تقطيع الزمن والمكان والحدث وتركيب المشاهد بشكل متجاوز ومفاجئ، في قصيدة "أبي" نفسها، تنتقل من مشهد إلقاء الأب، إلى مشهد داخلي للأب التي "ما زالت تعدو / ما بين الصالة والمطبخ"، في صورة تعكس قلقها الدائم واستمرار دورها حتى بعد غياب الأب، ثم يقفز النص إلى مشهد خارجي تماماً، إلى "نادية سالم وهي تبكي"، وهي شخصية لا نعرف عنها شيئاً، مما يضيف طبقة من الغموض، ثم تنتقل إلى مشهد "جرائد الصباح" التي تعلن موت الأب، ليعود بنا إلى الواقع الرسمي والبارد، هذه القفزات بين المشاهد، دون روابط منطقية

أو زمنية واضحة، هي التي تخلق الإيقاع الداخلي للنص؛ إنه إيقاع نفسي، لا موسيقي، يجسد طبيعة الذاكرة المتشظية التي لا تستعيد الأحداث بترتيب خطي، بل عبر ومضات متفرقة ومؤلمة تفرض نفسها على الوعي.

لغة اليومي الحاد والمباشر:

على عكس لغة الشعر التقليدي التي تميل إلى التجميل، والمواربة، والبحث عن الكلمات الجزلة، فإن لغة قصيدة النثر في هذا الديوان هي لغة مباشرة، حادة، وأحياناً قاسية؛ إنها لغة لا تخشى تسمية الأشياء بأسمائها، وتستمد قوتها الشعرية من هذا الصدق الفج، ومن قدرتها على التقاط دراما الحياة اليومية في تفاصيلها العادية.

صراحة البوح والاعتراف: صوت المتكلم في الديوان، هو صوت "اعترافي"؛ إنه يبوح بضعفه وخيباته ومآزقه دون تجميل أو محاولة لتبرير الذات، في قصيدة "في حياة سابقة"، يعترف الشاعر بفشله كبائع كتب وكحبيب من خلال حوار مباشر وصريح:

صارحتني هكذا دون مواربة

بأنني لا أصلح

لهذه المهنة أصلاً

(أنت لص يا طارق)

هذه المباشرة في نقل الحوارات، وهذه الصراحة في الاعتراف بالاتهام "لص"، هي جزء من جماليات قصيدة النثر التي تبحث عن الحقيقة في وضوحها، بعيداً عن الألفاظ البلاغية والادعاءات البطولية، الشاعر هنا لا يقدم نفسه كبطل، بل كشخصية "دوستوفسكية" عادية، ممزقة، ومعرضة للفشل والإهانة.

تداخل مستويات اللغة: يمزج الشاعر ببراعة بين اللغة الشعرية التأملية واللغة اليومية العادية، بل وأحياناً العامية، ففي قصيدة "في الطريق إلى وكالة البلح"، ينتقل بسلاسة من الوصف الشعري المكثف "وكغيمة عابرة انتهت علاقتنا" إلى حوار عادي ومباشر:

منذ متى بدأت علاقتك

بهذا المكان

قلت لها هنا ولدت

هذا التداخل يكسر أي شعور بالتعالي أو الانفصال عن الواقع، ويجعل التجربة الشعرية متجذرة في الحياة اليومية، بتفاصيلها وأحاديثها العابرة، وهو ما يمنح قصيدة النثر مصداقيتها وقوتها، ويجعلها قادرة على مخاطبة القارئ بلغة تشبه لغته، لكنها في نفس الوقت تفتحها على آفاق شعرية وفلسفية أعمق.

الصورة الشعرية المشهدية والمفارقة:

في غياب الوزن، تصبح "الصورة" هي الأداة المركزية لخلق الشعرية، ويعتمد طارق هاشم على نوعين رئيسيين من الصور، كلاهما يخدم رؤيته للعالم المتشظي والمليء بالتناقضات.

الصورة المشهدية: الكثير من الصور في الديوان ليست مجرد تشبيهات أو استعارات بسيطة، بل هي "مشاهد" كاملة ومكثفة، تعتمد على تجاوز العناصر لخلق دلالة، بدلاً من الوصف المباشر، لنقرأ هذا المشهد من قصيدة "جوع":

المرأة التي هربت من الشرطي

حاملة طفلتها

وشارة كحلية

اعتادت أن تجلو بها أكوام الحزن

من فوق جبين العربات الملاهثة

هنا، لا يقول الشاعر إن المرأة فقيرة أو حزينة، بل يرسم مشهداً سينمائياً: امرأة، طفلة، شرطي (رمز السلطة والقهر)، شارة كحلية (رمز للزينة البسيطة والحزن في آن)، عربات لاهثة (رمز للمدينة القاسية وسرعتها). تجاوز هذه العناصر هو ما يخلق الصورة الكلية للحزن والفقر والقهر في المدينة، ويترك في نفس القارئ أثراً أعمق من أي وصف مباشر.

المفارقة كأساس للصورة: كما في قصيدة التفعيلة، تلعب المفارقة دوراً هاماً، لكنها هنا تصبح أكثر حدة وجذرية، فالمفارقة في "أبي" بين فعل الإلقاء العنيف وخفة الملاك، وفي قصيدة "المقهى"، حيث يهرب الناس "إلى محبة منتهية الصلاحية" ليبحثوا "عن قبورهم"؛ تظهر في صورة تجمع بين البحث عن الحياة والبحث عن الموت في نفس المكان. والمفارقة في قصيدة "المجانين عادة يضحكون"، تجسد رؤية الشاعر لعالم مقلوب ومنفصم، حيث الأشياء لا تحمل معانيها الظاهرة، وحيث الضحك يخفي بكاءً، والحب يخفي نهاية محتومة.

الحوار مع النصوص وتداخل العوالم:

أحد أبرز الأنساق الفنية في الديوان هو استخدامه المكثف لتقنية "التناص"، أي الحوار مع نصوص وأعمال فنية أخرى، وهو ما يخلق لعبة شعرية تتأمل في طبيعة الفن نفسه.

الحوار مع الأدب العالمي: الديوان مليء بالإحالات إلى كتاب وشخصيات عالمية: دوستويفسكي والأخوة كارامازوف، أرنستو ساباتو وروايته "النفق"، ألبير كامو، أوفيد، كونفوشيوس، فرجينيا وولف، بلزاك، روسو، طه حسين، وكافكا، هي أسماء ليست للاستعراض الثقافي، بل هي جزء من عالم الشاعر الداخلي، وشخصيات حقيقية يتفاعل معها. في قصيدة "في حياة سابقة"، يصبح الشاعر "بائع كتب"، وتتحول علاقته بالكاتبة فرجينيا وولف إلى علاقة شخصية حميمة ومعقدة، تصل إلى حد اتهامها له بأنه "الص".

كسر الحدود بين الواقع والخيال: تصل هذه اللعبة ذروتها في قصيدة "ماريا"، حيث تقوم شخصية "ماريا" بالهروب من رواية "النفق" لساباتو، وتدخل في حوار مباشر مع الشاعر-الراوي.

منذ ساعة واحدة فقط

هربت (ماريا) من رواية النفق

أخبرها (أرنستو ساباتو)

أن الراوي سيقتلها

في الفقرة السابعة والثلاثين

هذا التداخل المتعمد بين عوالم مختلفة (عالم الشاعر، عالم رواية ساباتو، عالم شخصية ماريا) هو تقنية حدائية بامتياز تسمى "ما وراء السرد"، وهي تمحو الحدود بين الواقع والخيال، وتجعل القارئ يتساءل عن طبيعة الحقيقة والفن، وهذا يتناسب تماماً مع الروح "الدوستويفسكية" التي تشكك في كل شيء وتغوص في أعماق الوهم والحقيقة.

الأنساق الثقافية: تشريح الذات في عالم متشظ

إن الشكل النثري المتحرر والمنتشظ الذي يعتمد عليه طارق هاشم هو الوعاء المثالي لحمل رؤية ثقافية تتمحور حول تفكيك الذات، وتشريح الذاكرة، وفضح تناقضات العلاقات الإنسانية في عالم معاصر فقد برأته ويقينه.

صدمة الذاكرة ومحكمة الأب:

على عكس التقديس الذي قد نجده للأب في نماذج شعرية أخرى، فإن العلاقة مع الأب في هذا الديوان هي علاقة صادمة، ملتبسة، ومحورية، فالأب هنا ليس مصدرًا للقيم أو الحماية، بل هو مصدر "الجرح الأول" والعبء الذي تسعى الذات للتخلص منه.

تبدأ القصيدة الأولى، كما ذكرنا، بفعل قتل رمزي للأب "ألقيت أبي من النافذة" هذا الفعل يمثل رغبة الذات في التخلص من سلطة الماضي وثقله، ومحاولة للتحرر من إرثه المعقد، لكن هذا التخلص لا يجلب الراحة أو الخلاص، فالأب يستمر في مطاردة الذاكرة: "صورته التي أربكت أمني لسنوات طوال / ما زالت تعدو / ما بين الصالة والمطبخ". الماضي هنا ليس ذكرى جميلة يمكن الحنين إليها، بل هو "شبح" يسكن البيت ويؤرق الحاضر، ويمتد هذا الشعور بالثبتي والجرح ليشمل كل العلاقات الإنسانية في الديوان، الحب، الصداقة، والتواصل كلها تبدو مأزومة، وهشة، و"منتهية الصلاحية".

الحب كفقد وانتظار: في قصيدة "في المقهى"، المكان مليء بـ"الراحلين" و"الهاربين"، يتحول الانتظار إلى حالة مهيمنة، لكنه انتظار لا أمل فيه، انتظار عبثي يستمر حتى يفنى المكان نفسه: "كنت انتظرك / حتى غاب المقهى"، وفي قصيدة "بدم بارد"، تتحول النوافذ التي تنتظر الحبيب إلى رمز للحسرة، وتصبح الحبيبة نفسها "واحة للحب / لا يضيع راويها"، وكأن الحب أصبح مجرد حكاية تُروى لا واقع يُعاش، مجرد نص أدبي يتم استهلاكه.

أزمة التواصل: يتجلى فشل التواصل في قصيدة "صمتك"، التي لا تقدم الصمت كتأمل أو مساحة للتفاهم، بل كسجن وعائق يخلق غربة لا تطاق:

صمتك يحبسني

يأخذني إلى بلاد

ليس لي أحد فيها

لا تتركيني هكذا

فالحب لا ينصف الغرباء

الذات تشعر بالغربة المطلقة بسبب صمت الآخر، وفي عالم فقد القدرة على التواصل الحقيقي، يصبح الجميع غرباء، حتى أقرب الناس.

المدينة كفضاء للاغتراب والضياع:

المدينة في هذا الديوان هي فضاء للاغتراب والضياع وفقدان المعنى، على عكس صورة القرية كفردوس أو البيت كمكان مقدس في بعض النماذج الشعرية الأخرى.

المقهى كمقبرة للذكريات: "المقهى" ليس مكاناً للقاءات الحميمية والاجتماعية، بل هو مسرح للغياب والفقد؛ إنه مكان يسكنه "الراحلون" و"الهاربون" والذين يبحثون "عن قبورهم"، حتى "المصاييح" نفسها "غادرت إلى أسقف أخرى" لأنها اعتادت أصواتاً لم تعد موجودة. المقهى هنا هو رمز لعالم فقد روحه وأصبح مجرد فضاء للذكريات الباهتة والحنين العقيم.

الشوارع كشهود على القهر: في قصيدة "جوع"، تصبح شوارع القاهرة (عبد الخالق ثروت، باب اللوق) مسرحاً لمأساة امرأة فقيرة تهرب من الشرطي، والشارع هنا ليس مكاناً للتنزه أو اكتشاف جماليات المدينة، بل هو فضاء للقهر الاجتماعي، مكان "تدهس" فيه "عجلات أدمنت" "الجائعين".

هذه الصورة القاتمة للمدينة تعكس إحساس الذات الشاعرة بالغربة في محيطها، وبأنها مجرد "عابر غريب" في شوارع لم تعد تمنح أحداً الأمان أو البهجة.

يقدم ديوان "كل ما فعله دوستوفسكي" مثلاً ناضجاً على إمكانيات قصيدة النثر في التعبير عن تعقيدات النفس البشرية وتنظيمها في العصر الحديث، قد وجد الشاعر طارق هاشم في هذا الشكل الشعري المتحرر الأداة المثلى لتفكيك الذاكرة ومساءلة العلاقات، والغوص في مناطق الألم والشك التي تميز الروح "الدوستوفسكية". إن الأنساق الفنية القائمة على السرد المجزأ، والمشهدية والمفارقة والتناص، هي التي منحت نثره "شعريته" والأنساق الثقافية القائمة على محاكمة الأب وهشاشة العلاقات واغتراب المدينة، هي التي منحت شعره عمقه الفكري والوجودي. هذا الديوان، بتركيزه على الجرح الداخلي وتفكيكه للسرديات التقليدية، يقوم بعملية "تشريح" قاسية وصادقة للذات وللذاكرة، تاركاً الجروح مفتوحة أمام القارئ دون تقديم وعود بالشفاء، وبهذا، يكون قد جسد ببراعة أحد أهم وجوه الحداثة الشعرية: مواجهة الحقيقة، مهما كانت مؤلمة.

شعرية العزلة والبحث عن الألفة

يمثل ديوان "سماء بضيفرتين" للشاعر عبد الجواد العوفير حالة شعرية لافتة في مشهد قصيدة النثر العربية المعاصرة؛ إنه نص يتسلل بهدوء ليقدم عالماً شعرياً فريداً ينسج خيوطه من الواقع والحلم، ومن الوحدة الصارخة والبحث الخافت عن الألفة، وعبر تحليل بنياته العميقة يمكن الكشف عن شبكة من الأنساق الثقافية والفنية التي لا تحدد هوية الديوان فحسب، بل تعكس تحولات أوسع في الوعي الجمالي والوجودي للذات العربية التي استسلمت لـ "للبحث عن المعنى" في فضائها النثري الرحب.

قبل الغوص في الأنساق، لا بد من التوقف عند العنوان الذي يُعد عتبة نصية مكثفة تختزل التوتر الأساسي الذي يحكم عالم الديوان، فالعنوان يزوج بشكل مدهش بين مفهومين:

"السماء": التي تستدعي معاني الاتساع، اللانهائية، التجريد، المطلق، والبعد الميتافيزيقي

"بضيفرتين": التي تستحضر عالماً مغايراً من الحميمية، الطفولة، البراءة، التفصيل الجسدي الملموس، والزمن الإنساني المحدود.

هذه المفارقة بين اللامتناهي والحميمي، بين الكوني والشخصي، هي النسق المؤسس لرؤية الديوان بأكمله، فالقوائد تتحرك باستمرار في هذا الفضاء المتوتر، متأملَةً في الأسئلة الكبرى (السماء) ومنغمسةً في أكثر التفاصيل هشاشةً وحميميةً (الضيفرتين).

الأنساق الثقافية المضمرة: تشكيل رؤية العالم

يكشف الديوان عن رؤية ثقافية متشظية للعالم، تتسم بالرؤية والبحث عن معنى في واقع يبدو فارغاً، وتتجلى هذه الرؤية عبر الأنساق التالية:

العزلة كشرط وجودي: هي "شرط وجودي أساسي" يلزم الإنسان المعاصر، ويتجلى هذا النسق في:

هيمنة الفضاء الداخلي المكان الأكثر حضوراً هو الغرفة/البيت، الذي يتحول إلى مسرح للأحلام والكوابيس، ومختبر للخيال، لتصبح الغرفة كائناً حياً في قصيدة "غرفة": "الغرفة التي تطير بهجة"، "الوحدة التي تنمو كأشواك على الجدران".

تحويل العزلة إلى شخصية فاعلة: في قصيدة "عزلة لبقة"، لا يعود الشاعر ضحية

للعزلة، بل يجعل منها كياناً فاعلاً يستقبل أصدقاءه الموتى ويضاجعهم، في قلب جريء للأدوار التقليدية.

رفقاء الوحدة المتخيلون: يعكس اللجوء إلى شخصيات أدبية (كافكا، كامو، فرجينيا وولف) أو أصدقاء وهميين ("في صحة أصدقاء وهميين") اغتراباً عميقاً عن الواقع المادي، وبحثاً عن حوار ممكن فقط في فضاء الذات والثقافة.

ضبابية الحدود وإعادة تشكيل المقدس: تتسم رؤية الديوان بضبابية الحدود بين الواقع والخيال، الحلم واليقظة. هذا التداخل هو نسق ثقافي يعكس تشككاً معاصراً في اليقينيات الكبرى.

استدعاء المطلق في تفاصيل العزلة:

لا يتعامل الشاعر مع المفاهيم الميتافيزيقية الكبرى (الخالق، الخلود، الغيب) بوصفها مفاهيم مجردة وبعيدة، بل يسعى إلى استحضرها داخل غرفته الضيقة لتشاركه وحدته، ويتم استدعاء "المطلق" هنا كقوة روحية قريبة، تُناجى وتُحاور بحثاً عن السكينة؛ هذا التوجه يكسر حدة الاغتراب الروحي، ويجعل من القصيدة فضاءً للتأمل الشفاف الذي يربط الأرضي بالسماوي في لحظة صفاء نادر.

الحقيقة ككائن مراوغ: "الحقيقة" في الديوان ليست مفهوماً ثابتاً، بل هي شيء يُكتشف فجأة في وردة، أو يفر كطائر فزع كما في الحوار مع السهروردي "وجدنا الحقيقة"، وهو ما يعكس رؤية ثقافية ترى المعنى ليس معطى، بل لحظة كشف عابرة وهشة.

الشاعر كصانع للجمال ومشارك في الوجود: في قصيدة "حلم لا ينتهي"، لا يقدم الشاعر نفسه كسلطة متعالية، بل كذاتٍ محبة تسعى لمشاركة العمال والنجوم والعشاق وجودهم؛ إنه يعيد تشكيل العالم عبر "الخيال الحر"، مقترحاً رؤيةً أكثر إنسانية وتعاطفاً، حيث تتلاشى الفوارق ويصبح الشعر وسيلة لترميم شروخ الواقع وبناء جسور من الألفة مع كل الكائنات.

الأنساق الفنية والجمالية: بناء السردية الشعرية

فنياً، يتجنب الديوان البناء التقليدي للقصيدة، ويعتمد على مجموعة من الأنساق التي تشكل ما يمكن تسميته بـ "السردية الشعرية المتشظية".

التفتيت واللقطه الخاطفة: يعتمد الديوان على قصائد قصيرة ومكثفة تعمل كلقطات سريعة

أو ومضات "هايكو" نثرية، ولا توجد حكاية خطية، بل شظايا من الواقع والذاكرة والحلم تُعرض متجاورة، تاركة للقارئ مهمة الربط وخلق المعنى، ومثال ذلك قصيدة "برد" التي تختزل المشهد في ثلاثة أسطر موجزة.

المفارقة والمجاورة السريالية (البلاغة المضادة):

يؤسس الشاعر جمالياته على الجمع بين عناصر لا رابط منطقي بينها، كاسراً أفق التوقع صور سريالية: مثل "ألف الرفاق / في لفافة واحدة / وأدخنها ببطء" أو "الموسيقى تهبط الأدراج / مثل امرأة غنوج"، هذه الصور لا تهدف للتزيين، بل لتفجير اللغة وكشف العلاقات الخفية وغير المرئية بين الأشياء.

التشبيه الصادم: يتجلى هذا بوضوح في وصف فتاة البورترية بأنها "حزينة كفاكهة عفنة"، وهو تشبيه لا يهدف للجمال بل لخلق حالة شعورية عنيفة وصادقة.

التشخيص والأنسنة:

يُعد هذا النسق من أكثر الأدوات الفنية فاعلية في الديوان، حيث تُمنح المجردات (الوحدة، الموت، الليل) والأشياء (الجدار، النافذة) صفات وأفعالاً بشرية. "الملاك الصغير الذي يقود الموت ككلب"، و"الظلام الذي يعانقنا مثل أم"، هذا النسق الفني يضفي حيوية ودرامية على المشهد الشعري، ويسمح باستكشاف هذه المفاهيم بطريقة حسية وملموسة.

تعدد الأصوات:

يكسر الشاعر رتبة الصوت الواحد عبر استدعاء شخصيات أدبية وتاريخية (لوتريامون، عروة بن الورد) والدخول معها في حوار مباشر، وهو نسق يخلق حوارية داخل النص تثري التجربة وتجعل من القصيدة فضاءً لتلاقي الأصوات والأزمنة.

إن ديوان "سماء بضميرتين" يكشف أنه نص غني ومتعدد الطبقات، حيث تعمل الأنساق الفنية (التفتيت، السريالية، التشخيص) بشكل مباشر على تجسيد الأنساق الثقافية (الاغتراب، ضبابية اليقين، البحث عن معنى شخصي)، والعالم الشعري الذي يبينه العوفير هو عالم تعيش فيه الذات الشاعرة عزلتها الوجودية داخل فضاء "الغرفة" الذي يتحول إلى شخصية حية.

في النهاية، يظل الديوان وفيماً لوعده عنوانه؛ فهو محاولة دائمة لفهم "السماء" الكونية والوجودية من خلال التمسك بالتفاصيل الصغيرة الهشة والملموسة، "الضفائر" التي تشكل ملاذنا الأخير ومعرفتنا الوحيدة الممكنة في عالم واسع وموحش.

شعرية الجسد الممزق: اللغة بوصفها جرحاً وفضيحة

يقذف بنا ديوان "شوكة الراوي العليم" للشاعر مؤمن سمير إلى قلب تجربة مختلفة تماماً، تجربة تتسم بالعنف الجمالي، والتنشيطي الجسدي، والعلاقة الصدامية مع اللغة والذاكرة والمقدس، إن الذات الشاعرة هنا هي ذات ممزقة، تائهة، وتحمل "فضائحها" على الملأ، وتستخدم اللغة ليس كأداة للتأمل أو التصالح، بل كـ"سكين" أو "شظية" تشرح بها جسدها وجسد العالم، نحن ننتقل من شعرية الهمس إلى شعرية الصرخة المكتومة، ومن جماليات الظل إلى جماليات الجرح المفتوح.

العنوان نفسه، "شوكة الراوي العليم"، يضعنا في قلب هذه الرؤية الصدامية، حيث يُثير العنوان التساؤل من البداية، فكلمة "شوكة" تشير إلى الألم والجرح والصراع وكل ما هو حاد ومؤذٍ، بينما عبارة "الراوي العليم" التي تستدعي المصطلح النقدي الكلاسيكي للراوي المطلع على كل شيء، تُضفي "بُعداً ساخراً، فالراوي هنا ليسَ عليمًا بالمعنى المُطلق، إذاً هذه الشوكة هي شوكة الشك، شوكة الألم، شوكة الجسد المادي الفاني، شوكة الفضيحة، التي تغرسها الذات في جسد اليقين والمعرفة المطلقة التي يدعيها أي راوٍ. القصيدة هنا هي تلك الشوكة التي تمنع الراوي من ادعاء المعرفة، وتجبره على الاعتراف بجراحه وهشاشته وتناقضاته.

الأنساق الفنية: جماليات الجسد والعنف اللغوي:

تتأسس شعرية مؤمن سمير في هذا الديوان على مجموعة من الأدوات الفنية الحادة والمباشرة التي تتناسب مع عالمه الثقافي، إنه يتخلى عن الغموض الصافي الذي رأيناه عند العوفير، لصالح لغة جسدية، وصور صادمة، وسرد محموم يعكس حالة التوتر الدائم التي تعيشها الذات الشاعرة.

شعرية الجسد المادي: اللغة كتشريح:

النسق الفني الأكثر بروزاً في الديوان هو "لغة الجسد"، فالشاعر لا يصف المشاعر بشكل مجرد، بل يجسدها في أعضاء وأفعال جسدية مادية، وغالباً ما تكون عنيفة، وهو ما نلصقه في الدراسة النقدية بدقة بـ الوصف الحسيّ لبناء عالمٍ شعريّ خاصّ به.

الأعضاء كشخصيات: الأعضاء البشرية (اللسان، العين، الكف، الضلوع، العظام) لا تعود مجرد أجزاء من الجسد، بل تصبح شخصيات فاعلة ومستقلة في القصيدة، لها إرادتها

ومصيرها الخاص، فاللسان يُقطع "تقبضُ على لساني... ثم تقطعه بسكين مطبخها الحبيب"، والعينان تُحشى بالنجوم، والكف ممزقة، والأظافر "تتحتُ صرخةً المقتول"، هذا التركيز المكثف على الجسد المادي والممزق هو وسيلة لتجسيد الألم النفسي والوجودي، فالجرح الداخلي والشعور بالمتشظي وفقدان الهوية، لا يمكن التعبير عنها إلا عبر صورة الجسد الذي يتعرض للتقطيع والتمزيق والتفكيك.

لغة العنف الجسدي: تمتلئ القصائد بأفعال عنيفة موجهة ضد الجسد: "القطع"، "الشنق"، "الذبح" "التمزيق" و"الجلد"، وفي قصيدة "كيف حالك اليوم.. أيها البدائي الشقيق؟"، نجد الذات وهي "تخرج قلبه وترشقه على الحائط"، وفي قصيدة "حدائق الحروب"، يقوم الأب بحفر أخدود وإلقاء "أعضاء" أطفاله فيه. هذا العنف اللغوي ليس غاية في ذاته أو استعراضاً للقسوة، بل هو انعكاس لرؤية الشاعر لعالم قائم على العنف، سواء كان عنفاً اجتماعياً، أو سياسياً، واللغة هنا لا تزين الواقع، بل تعكس وحشيته.

السرد المتشظي وتيار الوعي:

يعتمد الشاعر على "بنية سردية... تُشبه تدفق الوعي"، فالقصائد لا تتبع خطأ زمنياً واضحاً ومنطقياً، بل تقفز بين الماضي والحاضر، وبين الواقع والحلم، في محاكاة لعمل الذاكرة واللاوعي الذي لا يخضع لمنطق الزمن الخطي.

تقنية المشاهد المتتالية السريعة: ينتقل الشاعر بسلاسة من اللحظة الحاضرة إلى ذكريات الطفولة، ثم يعود مجدداً، وفي قصيدة "يلفُ بعيون زائغة"، يبدأ السرد بذكرى عنيفة من الطفولة (قطع اللسان)، ثم ينتقل إلى الحاضر حيث أصبح الشاعر "تمثالاً بحجم صغير"، هذا التداخل الزمني يُبين تأثير الماضي على الحاضر، وكيف تُشكّل التجارب السابقة هوية الراوي، وهو أسلوب يجسد فكرة أن الإنسان هو نتاج تاريخه وجروحه التي لا تفارقه.

المزج بين العامية والفصحى: يوظف الشاعر هذا المزج كأداة فنية لخدمة السرد المتشظي وإضفاء المصداقية على الأصوات المختلفة داخل النص، وتُستخدم العامية غالباً "للتعبير عن التجارب الحسية والانفعالات المباشرة"، بينما تُوظف الفصحى "للتعبير عن التأمّلات الفلسفية والأفكار العميقة"، وهذا التناوب بين مستويين لغويين يخلق إيقاعاً خاصاً ويجسد انشطار الذات بين واقعها اليومي الذي يعج بالتفاصيل العادية، وتأمّلاتها الوجودية التي تبحث عن معنى.

الصورة الشعرية الصادمة والمفارقة الحادة:

تتميز الصور الشعرية في هذا الديوان بطابعها الصادم وغير المتوقع، وهي تعتمد بشكل أساسي على المفارقة الحادة لخلق أثرها وتحدي توقعات القارئ.

استعارات مبتكرة و غامضة: يصف الناقد استعارات الشاعر بأنها "مبتكرة، خالفاً لعلاقات مفاجئة بين المتشابه والمختلف"، ونجد هذا في صور مثل "أجمع علب الألوان الفارغة... أنظفها من الأبيض والأسود"، أو "الكلمات التي نسيناها في حانات قديمة... ستزورنا وقد صارت شيخة"؛ هذه الصور لا يمكن فهمها بمنطق الواقع، بل هي تخلق منطقتها الخاص الذي يهدف إلى إثارة الدهشة وفتح أفق جديد للتأويل، حيث يصبح للألوان وزن مادي يمكن تنظيفه، ولل كلمات عمر بيولوجي.

الأنساق الثقافية: فضيحة الوجود وجرح الكينونة:

يقدم ديوان "شوكة الراوي العليم" رؤية ثقافية قاسية ومؤلمة للعالم، فإذا كانت الدواوين السابقة تبحث عن شكل من أشكال الخلاص (في اليقين، أو الأسطورة، أو الأخلاق، أو التأمل الصوفي)، فإن هذا الديوان يبدو وكأنه يتخلى عن فكرة الخلاص تماماً، ويكتفي بتشريح الجرح وفضح التناقضات كغاية في ذاتها.

الوجود كفضيحة والاعتراف بالجرح:

النسق الثقافي المركزي هو "الفضيحة" إذ لا تحاول الذات الشاعرة إخفاء جروحها أو ضعفها أو خطاياها، بل على العكس، تعرضها وتجهر بها، وكأن في هذا الجهر نوعاً من التحدي أو التطهير العنيف.

الاعتراف بالضعف والعجز: في قصيدة "نصف إنسان"، يعترف الشاعر بأنه "لم أكن ماهراً أبداً في استخدام الشبكة أو السنارة"، وأن طريقته في الصيد هي "بنت عجزى الأصيل"

الجسد كمسرح للفضيحة: الجسد في هذا الديوان هو مكان انكشاف الفضيحة، إنه جسد يتعرض للتقطيع، والتشويه، والعقاب، ويحمل آثار الذنوب والذاكرة؛ هذا التركيز على الجسد المادي يعكس رؤية ترى أن الوجود الإنساني نفسه، في هشاشته وفنائه وحاجاته، هو نوع من "الفضيحة" في مواجهة الكون الصامت والأبدي.

الأب كرمز للغموض والغياب: صورة الأب هنا تختلف عن كل النماذج السابقة، فهو ليس

رمزاً لليقين أو القداسة أو التضحية، إنه رمز للغموض والغياب، في قصيدة "يلفُ بعيون زائغة"، تظل "نظرات أبي الغامضة، المعلقة على رأس السرير" مصدرًا للقلق والخيال، وفي قصيدة "نصفُ إنسان"، يظهر الأب وهو "يشمئز مني أو ربما يخاف"، ثم "نسيي الرجل وصار خفيفاً بدوني"، هذه العلاقة المأزومة مع الأب هي جزء من أزمة علاقة الذات مع أصولها ومع السلطة بشكل عام.

الاغتراب في عالم معادٍ: يعبر مؤمن سمير عن شعور عميق بالاغتراب، لكن اغترابه يبدو أكثر جذرية وحنفاً من النماذج الأخرى.

فقدان الانتماء: الذات الشاعرة هي كائن بلا مكان، هو "تمثالٌ" في دكان، وصيادٌ فاشل، ومهرجٌ حزين، و العالم من حوله معادٍ أو غير مفهوم، في قصيدة "سوادٌ بهيج"، يقول: "عندما طرتُ من فوق سطوح مدرستي قديماً، غضب الجميع إلا هذه الجدران التي ظلت تحتفظ بقوتها"، الجميع يرفضه، والجدران الصامتة هي ملاذ الوحيد، مما يعكس شعوراً عميقاً بالوحدة والرفض.

العزلة كقدر و كاختيار: تتجلى العزلة في صور قاسية، في قصيدة "المنزلون"، يظهرون ككائنات غريبة "يلغق أهل المدينة أبوابهم / كي يمرروا بخفة الريح". لكن هذه العزلة تتحول إلى فضاء للخلق والإبداع، حيث تُحوّلها إلى اختيار إبداعي، كفعل أخير من أفعال المقاومة.

يقدم ديوان "شوكة الراوي العليم" نموذجاً لقصيدة النثر التي تستخدم اللغة كأداة جراحية لتشريح الذات والعالم. إنه عالم شعري عنيف وصادم ومحموم، يتخلى عن كل أشكال التجميل ليعرض الجرح في كنهه، والأنساق الفنية القائمة على تجسيد العنف والسرور المتشطي والصورة الصادمة، هي الأدوات المثلى لحمل الأنساق الثقافية التي تدور حول فضيحة الوجود وأزمة المرجعيات والاغتراب الجذري؛ إنه يمثل صوت الذات التي لم تعد تبحث عن خلاص أو معنى، بل وجدت في فضح الجرح نفسه وفي عنف اللغة وسيلتها الوحيدة للبقاء والمقاومة، وبهذا، يكون قد قدم لنا وجهاً آخر أكثر قسوة وصدقاً من وجوه الحداثة الشعرية العربية.

شعرية المفارقة الوجودية: الضحك في مواجهة العدم

يقدم لنا ديوان "يكشط العدم بأظافره ويقهقهه" للشاعر محمد الكفراوي، تجربة شعرية فريدة تتخذ من "المفارقة" و"العبث" مركزاً لرؤيتها الفنية والثقافية، نحن هنا أمام تجربة شعرية لا تكتفي بتشريح الجرح أو تأمل العزلة، بل تتجاوز ذلك إلى مواجهة "العدم" نفسه، ولكن ليس بالصراخ أو اليأس، بل بـ"القهقهة" والمرح العبثي.

العنوان نفسه، هو مفتاح أساسي لفهم هذه التجربة المغايرة، إنه يضعنا أمام فعلين متناقضين: الفعل الأول "يَكْشِطُ الْعَدَمَ بِأَظْفَارِهِ" هو فعل عنيف مؤلم وعبثي، يعبر عن محاولة يائسة ومستحيلة لمواجهة الفراغ الوجودي والتأثير فيه، لكن الفعل الثاني "وَيُقَهِّقُهُ" يقلب المشهد تماماً، ويحول المأساة إلى ملهاة سوداء؛ هذه المفارقة بين الألم والضحك، بين العبث والمرح، هي التي تشكل الفلسفة الأساسية للديوان، فالذات الشاعرة هنا لا تواجه عبثية الوجود بالحنن أو الشكوى، ولا باليقين أو التصوف، بل تواجهها بنوع من الضحك المرير، بقهقهة تكشف عن فهم عميق لمأساة الوجود وفي نفس الوقت ترفض الاستسلام لها.

الديوان رحلة استكشاف، تُعرض فيها الذات الشاعرة، متأرجحة بين التساؤل واليقين، بين الفرح والحزن". هذا التآرجح هو جوهر التجربة، والشكل النثري بحريته وتدفعه، هو الأداة المثلى للتعبير عن هذه الحالة من السبولة وعدم الاستقرار.

الأنساق الفنية: جماليات اللعب والمفارقة العبثية:

تتأسس شعرية محمد الكفراوي في هذا الديوان على مجموعة من الأدوات الفنية التي تبدو مرحة في ظاهرها، لكنها تحمل في طبيعتها رؤية فلسفية عميقة، إنه يستخدم اللغة والصورة بطريقة تكسر التوقعات وتخلق شعوراً بالدهشة والغرابة، وهو ما يتناسب مع عالمه الثقافي القائم على العبث.

شعرية الدعوة والمشاركة: على عكس النبرة الانطوائية التي قد نجدها في دواوين نثرية أخرى، يبدأ الكفراوي ديوانه بنبرة منفتحة ودعوة للمشاركة، في قصيدة "هَلْمُ" التي تفتتح الديوان بقدّم دعوة صريحة ومبهجة للشعر نفسه "تَعَالَ يَا شِعْرُ" وللقارئ للانخراط في لعبة عبثية ومرحة لإعادة تشكيل العالم:

تَأْبُطُ ذِرَاعِي وَتَعَالِ نَلْهُو سَوِيًّا
نُقْرُصُ أذْنَ الطَّفَلَةِ حَتَّى تُسَخِّخَ مِنْ الضَّحِكِ

...

نُنْثِرُ الرَّمَالَ فِي الْهَوَاءِ

لِنَزْرَعَ مَجْرَةً جَدِيدَةً فِي جَسَدِ الْفَرَاغِ.

لغة اللعب الطفولي: يستخدم الشاعر لغة وصوراً مستمدة من عالم الطفولة البريئة لتقديم مشروعه الشعري، الفعل هنا ليس تأملاً أو شكوى، بل هو "لعب" و"مرح" و"خلق"، فالشاعر يدعو إلى مواجهة "الفراغ" ليس بالحزن، بل بزراعة "مجرة جديدة" فيه هذه الدعوة للمشاركة في "اللهو" و"قرص أذن الطفلة" هي موقف فني يعلن أن الشعر هنا ليس تأملاً حزيناً أو صرخة غاضبة، بل هو محاولة لاستعادة البراءة والمرح كفعل مقاومة ضد عبثية العالم.

كسر الجدار الرابع: يخاطب الشاعر "الشعر" نفسه كشخصية "تعال يا شعراً" ويخاطب "العالم" الذي "يتتبعنا بخطى كهلٍ بانسٍ"، هذا الأسلوب يكسر الحاجز بين الشاعر ونصه وقارئه، ويجعل عملية الكتابة نفسها جزءاً من اللعبة الشعرية، مما يخلق وعياً بما بعد الشعرية

القصيدة كحكاية رمزية: قصيدة "حياة" هي مثال واضح على هذا النسق، فالشاعر لا يتحدث عن مفهوم الحياة بشكل مجرد، بل يروي قصة بحثه عنها، هو "انْتَظَرْتُ طَوِيلاً وَلَمْ يَحْدُثْ شَيْءٌ"، وتتبع "أَثَرَ الْحَوَاسِ الْمُهْمَلَةِ"، ثم يقدم سلسلة من المشاهد التي رأى فيها الحياة متجسدة: "فِي نَظَرَاتِ كَلْبٍ ضَالٍ"، "فِي بَدَّاتِ جُنُودِ أُبْرِيَاءٍ"، و"فِي جَمَالِ طَاغٍ لِأَرْمَلَةٍ أُرْبَعِيَّةٍ"، هذه البنية السردية تحول السؤال الفلسفي عن معنى الحياة إلى رحلة شخصية ملموسة، مليئة بالصور والمشاهد.

المفارقة السردية: يعتمد السرد عند الكفراوي على المفارقة لكشف عبثية الواقع، في قصة الأب الذي "يَكْشُطُ الْعَدَمَ بِأَطْفَرِهِ"، نجد أن هذا الفعل العبثي هو ما يمنحه القدرة على "القهقهة"، وفي قصيدة "عواء"، يقدم الشاعر مفارقة بين "عواء العالم" المأساوي والامبالاة الذات الشاعرة ("وَأَنَا لَا أَكْثَرْتُ")، لكن هذه اللامبالاة تنتهي بإعلان الاستعداد لأن تكون فريسة "وَتَحُنُّ جَاهِزُونَ"، هذه المفارقة تكشف عن العلاقة الملتبسة بين الذات والعالم، بين الرغبة في الانعزال وحتمية المواجهة.

الصورة الشعرية القائمة على التجسيد والتناقض: تتميز الصور الشعرية في الديوان

بقدرتها على تجسيد المفاهيم المجردة ومنحها حياة مادية، وعلى بناء عوالم قائمة على التناقض الصارخ.

تجسيد المجرّد: يعمد الشاعر إلى تحويل المفاهيم المجردة (الحياة، الذكريات، الأحلام) إلى كائنات أو أشياء مادية. "الحياة" هي كائن "لئيم" و"يراوغ" ويلقي بجسده، و"الذكريات" يمكن أن تتسلل إلى الآخرين وتضيفهم "قسراً إلى عَجِينَتِهَا السَّرِيَّةِ"، و"الأحلام" يمكن أن "تدهسها التريلات"، هذا التجسيد يجعل الأفكار الفلسفية قريبة ومحسوسة، ويضفي عليها طابعاً درامياً.

صورة الجسد الممزق والمغترّب: مثل مؤمن سمير، يحضر الجسد بقوة في هذا الديوان، لكنه هنا ليس مسرحاً للعنف بقدر ما هو مسرح للاغتراب والتفكك، في قصيدة "جسد حزين"، تشعر الذات بانفصالها عن جسدها: "رُبَّمَا إِنْفَصَلَا مُنْذُ فَنْرَةٍ وَلَمْ يُخْبِرْنِي أَحَدٌ"، هذا الشعور بالاغتراب عن الجسد هو تعبير عن حالة أعمق من التشتت وفقدان الوحدة الداخلية التي يعاني منها الإنسان المعاصر.

الأنساق الثقافية: مواجهة العبث بالتهقئة المرة:

يقدم الديوان رؤية ثقافية وفلسفية تتمحور حول فكرة "العبث" المستوحاة من مرجعيات وجودية مثل كافكا وبودلير (كما يشير الشاعر في تصدير الديوان)، لكن عبثية الكفراوي ليست سوداوية بالكامل، بل هي عبثية ممزوجة بالسخرية، وبالمرح، وبمحاولة عنيدة لخلق معنى، ولو كان مؤقتاً.

عبثية الوجود والبحث عن المعنى: الديوان في مجمله هو تأمل في عبثية الوجود الإنساني، فالحياة تبدو بلا منطوق، والمعاناة لا مبرر لها، والبحث عن المعنى غالباً ما ينتهي بالفشل.

الحياة كلعبة لنيمة: في قصيدة "حياة"، الحياة ليست رحلة هادفة، بل هي كائن "لئيم" و"يراوغ"، يمنح نفسه للزاهدين الذين لا يطلبونه، ويحرم منه الراغبين فيه، هذه الرؤية تلغي فكرة العدالة الكونية، وتضع الإنسان في مواجهة عالم لا يكثرث برغباته أو استحقاقه.

التاريخ كـ"ندبة أزلية": الماضي في هذا الديوان ليس مصدرًا للفخر أو الحنين الدافئ، بل هو عبء ومصدر للألم؛ في قصيدة "أيامي" تنتهي ذكريات الطفولة البريئة باستنتاج قاسٍ: "لَمْ يَعْذُ أَمَامَنَا سِوَى إِجْتِرَارِ مَاضٍ أَلِيمٍ / مَحْفُورٍ فِي عُقُولِنَا مِثْلِ نُدْبَةٍ أَرْلِيَّةٍ"، الذاكرة هنا ليست ملأداً، بل هي "ندبة" دائمة، جرح لا يندمل.

وفي مواجهة هذا العالم العبثي، تظهر الذات الشاعرة كذات منقسمة، وتعاني من اغتراب عميق عن جسدها وعن العالم، وتعبّر قصيدة "جسد حزين" التعبير الأوضح عن هذا الانشطار، حيث تشعر الذات بأن جسدها كيان مستقل وحزين، وأنها انفصلت عنه:

جَسَدِي حَزِينٌ

رُبَّمَا هُوَ لَا يَتَقَبَّلُ رُوحِي بِأَرِيحِيَّةٍ
رُبَّمَا إِنْفَصَلَا مِنْذُ فَتْرَةٍ وَلَمْ يُخْبِرْنِي أَحَدٌ

هذا الشعور بالاغتراب عن الجسد هو عرض من أعراض الاغتراب الوجودي الأعمق. ضياع الهوية: في قصيدة "تشويش"، تصل الذات إلى حالة من الضياع الكامل، حيث تفقد القدرة على التواصل مع نفسها:

مُشَوِّشٌ لِلْغَايَةِ

...

أَهْتَفُ بِإِسْمِي مِلءَ الصَّوْتِ

وَلَا أَسْمَعُنِي.

إن فقدان الصوت الخاص هو ذروة الاغتراب، حيث تصبح الذات غريبة تمامًا عن نفسها

المقاومة باللعب والسخرية (القهقهة): على الرغم من هذه الرؤية القاتمة، فإن الديوان لا يستسلم لليأس المطلق. سلاح الشاعر في مواجهة العدم ليس الصمود الأخلاقي أو الإيمان، بل هو اللعب، والسخرية، والقهقهة المرة، كما رأينا في قصيدة "هلم"، التي يدعو الشاعر فيها إلى اللهو والمرح كفعل تأسيسي للقصيدة وللحياة، وهي دعوة رفض للجديّة القاتمة التي يفرضها العالم العبثي، إنها محاولة لخلق معنى مؤقت وبهجة عابرة عبر الفعل الإبداعي الطفولي.

القهقهة في وجه العدم: العنوان نفسه "يكشط العدم بأظافره ويقهقهه" هو إعلان عن هذا الموقف فالشاعر لا ينكر وجود العدم، بل يعترف به ويواجهه "يكشطه بأظافره"، لكن رد فعله ليس البكاء، بل "القهقهة"؛ هذه الضحكة ليست ضحكة فرح، بل هي ضحكة من يدرك حجم المأساة لدرجة أنها تصبح مدعاة لسخرية مريرة، إنها أعلى درجات التحدي: الضحك في وجه ما لا يمكن تغييره.

يقدم ديوان "يكشط العدم بأظافره ويقهقهه" نموذجاً لقصيدة النثر التي تتجاوز مجرد التعبير عن الذات لتطرح رؤية فلسفية متكاملة للعالم، إنه عالم عبثي، قاسٍ، ولا منطقي، لكن الذات الشاعرة ترفض أن تكون مجرد ضحية سلبية فيه، وعبر توظيف أنساق فنية تقوم على المفارقة والجدل، والصورة الحسية المباشرة ولغة اللعب، ينجح محمد الكفراوي في خلق "شعرية القهقهة المرة"، إنه يقدم "الذات العابثة" التي تجد حريتها وخلصها المؤقت في السخرية من العالم ومن نفسها.

شعرية التجريد الفلسفي: الغياب كفضاء للمعرفة

مع ديوان "غياب حُر" للشاعر عاطف عبد العزيز، ننتقل إلى منطقة أخرى ضمن خريطة قصيدة النثر العربية المعاصرة، منطقة تتميز بثقافتها الفلسفية ولغتها التي تميل إلى التجريد، مع الحفاظ على حساسية شعرية عالية، وإذا كانت قصيدة النثر لدى الشعراء السابقين قد انشغلت بتشريح الذاكرة أو تأمل العزلة أو فضح الجرح الجسدي أو مواجهة العبث بالضحك؛ فإن تجربة عاطف عبد العزيز تبدو وكأنها محاولة للغوص في "ماهية" الأشياء نفسها: ماهية الغياب، ماهية الحب، ماهية الزمن، و ماهية الكتابة. إنه شعر ذهني، يتطلب من القارئ مشاركة فكرية نشطة، ولا يكفي بتقديم تجربة حسية أو عاطفية مباشرة.

يبدأ الشاعر ديوانه بتصدير من الشاعر الفرنسي شارل بودلير، يتحدث فيه عن "العواطف القبيحة" و"الحب العميق"، وعن رؤية "شاسعة كقبة السماء"، هذا التصدير يضعنا مباشرة في قلب تجربة لا تخشى الغوص في التناقضات، وفي الجوانب القاتمة من الوجود، بحثاً عن معرفة أعمق وأكثر شمولاً، والعنوان نفسه، "غياب حُر" يحمل هذه الجدلية، فالغياب عادة ما يكون قسراً وألماً وفقداً، لكن الشاعر يصفه هنا بأنه "حُر"، وكأنه حالة وجودية مختارة، أو فضاء ضروري للتحرك من أثقال الحضور وقيوده.

الأنساق الفنية: جماليات التجريد والصورة الذهنية:

تعتمد شعرية عاطف عبد العزيز على نسق فني يتجنب السرد القصصي المباشر أو الصور الحسية البسيطة، لصالح لغة تأملية، وصور ذهنية مركبة، وبنية جدلية تطرح الأفكار وتناقضاتها.

اللغة في هذا الديوان هي لغة فكرية وتجريدية بامتياز، فالشاعر لا يصف مشهداً بقدر ما يحلل حالة أو مفهوماً، والكلمات نفسها تصبح موضوعاً للتأمل، ففي قصيدة "الكتانة" يقول:

أيقنتُ أنني أحبك، ليس لأنني أهواك،

بل لأنك كنتِ تشبهين فكري عن العالم وقتذاك.

الحب هنا لا يُعرّف كعاطفة جياشة أو تجربة حسية، بل يُعرّف من خلال علاقته بـ"فكرة عن العالم"، هذه اللغة التي تتعامل مع المفاهيم المجردة "فكرة"، "عالم"، "وقت"، "ماهية"

هي السمة الغالبة على الديوان، وتتطلب من القارئ جهداً تأويلياً وتأملياً، لتنقله من مستوى الشعور إلى مستوى التفكير في الشعور.

الصورة الذهنية المركبة: بدلاً من الصورة الحسية التي تصف العالم الخارجي، يعتمد الشاعر على "الصورة الذهنية" التي تُبنى من خلال تجاور المفاهيم والأفكار، وتخلق واقعاً شعرياً خاصاً، في قصيدة "الليل"، يقول:

ليلٌ حذوُّ النهار

..

تنمو داخلي رغبةً في الشيء الذي لا أعرفه.

مندهِشٌ أنا،

كأنما أرى السماء للمرة الأولى،

وقد بدتْ بـرتقالة زرقاء باهتةً ومبسوطةً.

هنا صورة "البرتقالة الزرقاء" ليست صورة واقعية، بل هي بناء ذهني سريالي يجسد حالة الدهشة والغرابة في رؤية العالم، إنها صورة تجمع بين المحسوس (برتقالة) والمجرد (لون أزرق مرتبط بالسماء)، وتخلق إحساساً باللاواقعية والدهشة الفلسفية، هذه الصور تتطلب من القارئ أن يفكر فيها بقدر ما يشعر بها، وأن يشارك في عملية بنائها الذهني.

الأنساق الثقافية: تفكيك اليقين والبحث عن الحرية:

على المستوى الثقافي، يقدم الديوان رؤية نقدية وجذرية للعلاقات الإنسانية وللمفاهيم المستقرة، ويسعى إلى إيجاد شكل من أشكال الحرية عبر "الغياب" وتفكيك اليقين.

نسق الغياب كحرية: الغياب هنا ليس فقداً مؤلماً، بل هو حالة إيجابية، فضاء للتحرر وللمعرفة، في قصيدة "غياب حر"، يقول:

في حضرة الغياب

تتاكد الأشياء من هشاشتها

وتكتسب شفافيةً لائقةً.

الغياب هو الذي يكشف حقيقة الأشياء الهشة، وهو الذي يمنحها شفافيةً وجمالاً؛ إنه حالة

معرفية تسمح برؤية العالم بشكل أعمق وأكثر صدقاً، بعيداً عن كثافة الحضور وأوهامه، هو هنا ليس عدماً بل حضوراً من نوع آخر، حضور يسمح للأشياء بأن تكون على حقيقتها.

كذلك يقدم الشاعر رؤية غير رومانسية ومعقدة للعلاقات الإنسانية، حيث يقوم بتسريحها وفضح آلياتها الخفية، كما في قصيدة "تحت ظل دموي"، التي يتحدث فيها عن علاقة معقدة ومؤلمة بين شخصين:

**المشكلة، أنكما تكتشفان للمرة الأولى، الجانب الذي كان
محذوفاً طوال الوقت من لعبة الحياة، وكذلك الحدّ الخفي،
الأكثر رهافةً..**

العلاقات هنا ليست انسجاماً وتناغماً، بل هي لعبة مليئة بالمناطق المحذوفة والمخفية، وتكشف عن هشاشة المفاهيم التي تقوم عليها كالصداقة والحب، والشاعر هنا لا يرثي فشل العلاقات، بل يحلله ببرود يشبه برود الجراح.

نقد الذاكرة والتاريخ: على عكس الشعراء الذين يجدون في الذاكرة ملاذاً أو فردوساً مفقوداً، فإن عاطف عبد العزيز يتعامل معها بحذر وشك، فالتاريخ لديه ليس مصدراً للحكمة أو العبرة، بل هو كيان مراوغ ومشكوك في حقيقته، في قصيدة "رقصة التاريخ"، يقول:

التاريخ في حد ذاته كذبة،

التاريخ لا يكذب.. التاريخ... التاريخ... التاريخ.

هذا التلاعب بالكلمات وتكرارها بشكل شبه عبثي يكشف عن رؤية تشككية تجاه السرديات الكبرى، ويرى أن التاريخ نفسه قد يكون مجرد بناء لغوي لا يحمل حقيقة مطلقة، بل هو مجرد "رقصة" يؤديها البشر دون وعي حقيقي بأنغامها.

يمثل ديوان "غياب حُر" نموذجاً لقصيدة النثر الفلسفية التي تستخدم اللغة كأداة للتفكير والتجريد؛ إذ يتخلى الشاعر عن السرد والحسية المباشرة لصالح التأمل في المفاهيم والأفكار، إنه يقدم رؤية ثقافية تشكيكية، تفكك المفاهيم المستقرة حول الحب والذاكرة والتاريخ، وتبحث عن الحرية ليس في الحضور والامتلاك، بل في الغياب والتحرر من الأوهام. شعر عاطف عبد العزيز هو دعوة للمشاركة في رحلة فكرية لا تعد بالوصول إلى يقين، بل تعد بمتعة التساؤل والشك والتفكير الحر.

شعرية الأنسنة: حوار مع الموت والحياة

في ديوان "أيها الموت العظيم"، يأخذنا الشاعر وليد علاء الدين إلى منطقة فريدة ومختلفة جذرياً ضمن استكشافات قصيدة النثر العربية المعاصرة، حيث يقوم بعملية "أنسنة" جريئة لأكثر المفاهيم تجريداً ورعباً في التجربة البشرية، هي الموت، وعلى عكس الصورة التقليدية للموت كعدو غامض أو نهاية مرعبة أو عقاب إلهي، فإن الموت في هذا الديوان يصبح شخصية مركزية، صديقاً حبيباً وأحياناً أباً، يتم التحوار معه بشفافية وحميمية وألفة غير مسبوقه.

العنوان نفسه "أيها الموت العظيم" لا يحمل نبرة الخوف أو التحدي، بل نبرة المخاطبة المباشرة والتقدير، وكأن الشاعر يخاطب كائناً جليلاً يستحق الاحترام، وهذه العلاقة غير التقليدية مع الموت هي التي تشكل جوهر الديوان، وتسمح للشاعر بالتأمل في الحياة والحب والخلق والذاكرة، من منظور مختلف تماماً يقف على حافة الوجود ويتأملها بصفاء وحكمة، وقد تحرر من القلق الوجودي المرتبط بالفناء.

الأنساق الفنية: جماليات الحوار والمشهد التأملي:

تعتمد شعرية وليد علاء الدين في هذا الديوان على خلق فضاء حوارى هادئ، ولغة صافية ومباشرة، وصور تأملية تحول المفاهيم الفلسفية الكبرى إلى مشاهد يومية بسيطة ومؤثرة.

الديوان بأكمله، كما يوحي عنوانه، مبني على شكل حوار أو خطاب موجه إلى "الموت"، وهو أسلوب يكسر الحاجز بين الذات والمفهوم المجرد، ويحول الموت إلى شخصية يمكن التحدث معها ومساءلتها، وحتى دعوتها للرقص.

أيها الموت،

كن رشيقياً

ربما تكون رقصتنا الوحيدة

ولم تمهلنا الحياة فرصة للرقص.

هذه المخاطبة المباشرة "أيها الموت"، وهذا الرجاء الحميمي "كن رشيقياً"، يخلقان علاقة ألفة غير متوقعة مع الموت، ويجعلانه شريكاً في تجربة وجودية مشتركة، فالشاعر لا ينتظر

الموت بسلبية، بل يدعو للمشاركة في فعل جمالي (الرقص)، مما يجرده من قسوته ويضفي عليه طابعاً إنسانياً وأيضاً.

الصورة التأملية البسيطة: يعتمد الشاعر على صور بسيطة وهادئة مستمدة من اليومي، لكنها مشحونة بدلالات فلسفية عميقة، في قصيدة "عندما نتحدث عن السماء" يقول:

صباحُ الخير أيها العالم،

يا له من صباح يستحق التأمل.

كم جثةً استنشقتَ لتمنحنا هذه الطمأنينة؟

هنا تجمع الصورة بين جمال الصباح المشرق وهدوئه، وحقيقة الموت الذي يكمن خلفه، والذي يغذي هذه الطمأنينة، وهذا التجاور الهادئ بين الحياة والموت، بين الطمأنينة والجثث، هو السمة المميزة لأسلوب الشاعر، الذي يرى الأضداد متحدة في نسيج الوجود، وأن الجمال نفسه قد يكون مبنياً على الفناء.

الأنساق الثقافية: إعادة تعريف الموت والحياة:

على المستوى الثقافي، يقوم الديوان بعملية إعادة تعريف جذرية لمفهومَي الموت والحياة، فهو يحرر الموت من صورته النمطية المرعبة، ويقدم الحياة في ضوء جديد، كحالة مؤقتة وهشة تكتسب معناها من خلال علاقتها بالموت.

يُظهر الديوان الموت ليس قوة غيبية أو نهاية مرعبة، ككائن له صفاته ومشاعره، هو "عظيم" و"رشيق" و"شفيف"، و"طيب" و"رحيم"، وهذه الأنسنة للموت تجرده من طابعه المرعب وتجعله جزءاً طبيعياً ومقبولاً من دورة الوجود، في قصيدة "أيها الموت العظيم" يقول الشاعر:

الموتُ لا يقتلنا،

الموتُ رحيمٌ

يستقبلُ أرواحنا بعد أن ضاقت بها الحياة.

هذه الرؤية تقلب المفهوم التقليدي تماماً، فالحياة هي التي تضيق وتصبح سجنًا، والموت هو الذي يمثل الرحمة والاتساع والتحرير؛ إنها رؤية صوفية ترى في الموت عودة إلى الأصل، أو انتقالاً إلى حالة أفضل وأكثر رحابة.

الحياة كحالة من الفساد والاعتیاد: في المقابل، تُقدم الحياة أحياناً كحالة من الفساد أو الاعتیاد القاتل، في قصيدة "لوحات كثيرة لأجلها" يتحدث الشاعر عن "فساد اللحظة" وعن "الاعتیاد" الذي هو "أداة قتل"، فالشعر هنا يصبح أداة لمقاومة هذا الاعتیاد، ومحاولة لقتل "الوحش الذي يضعنا كل يوم في دائرته"، من هذا المنظور يصبح الموت هو الخلاص الحقيقي من رتابة الحياة وفسادها.

التاريخ كرقصة عبثية: يقدم الشاعر رؤية ساخرة للتاريخ في قصيدة "رقصة التاريخ"، فهو بالنسبة إليه ليس مساراً منطقياً يمكن استخلاص العبر منه، بل مجرد "رقصة" يرقصها الناس على "أنغام" عبثية ومضللة.

التاريخ يقول ... التاريخ يؤكد ...

التاريخ يثبت بما لا يدع مجالاً للشك،

التاريخ ينفي... التاريخ يعطينا المثال...

هذا التلاعب بكلمات اليقين "يؤكد"، "يثبت" يكشف عن السخرية من ادعاءات التاريخ بالحيادية والموضوعية، وفي النهاية يتضح أنه "في حد ذاته كذبة"، والناس يرقصون على أنغامه دون وعي، وهي رؤية عبثية للتاريخ تتناغم مع رؤية الشاعر للموت كخلاص من هذه الدائرة العبثية.

يمثل ديوان "أبها الموت العظيم" لوليد علاء الدين تحولاً في شعرية قصيدة النثر، من التركيز على قلق الذات وجروحها إلى تأمل هادئ وفلسفي في القضايا الوجودية الكبرى، وعبر "أنسنة" الموت وتحويله إلى شريك في حوار وجودي، ينجح الشاعر في تقديم رؤية فريدة للحياة والموت والتاريخ؛ إنه شعر لا يخشى مواجهة أكثر الأسئلة رعباً، ولكنه يفعل ذلك بلغة صافية وحميمية، تجعل من الفلسفة تجربة شعرية مؤثرة، وبهذا، يفتح وليد علاء الدين نافذة جديدة لقصيدة النثر، نافذة تطل على الميتافيزيقيا بقلب شاعري صافٍ.

عوالم الذات الكونية والجسد الأسطوري

يكشف ديوان "أصابع مقضومة في حقيبة" للشاعرة المصرية ديمة محمود، عن الإمكانيات الهائلة لقصيدة النثر في تفكيك وإعادة بناء الوعي المعاصر، خاصة من منظور أنثوي، فنحن هنا أمام تجربة شعرية لا تكفي بالبوح الذاتي أو التأمل الهادئ، بل تتخذ من الذات الأنثوية مركزاً كونياً ينصهر فيه التاريخ بالأسطورة، والجسد بالروح والمقدس بالمدنس، والقصائد هنا هي رحلة في طبقات الوعي، حيث تتجاوز أساطير الفراعنة مع أغاني أم كلثوم وطقوس الصوفية وتفاصيل الحياة اليومية القاسية، كل ذلك من خلال صوت أنثوي قوي مجروح، ولكنه متمرد وقادر على إعادة تشكيل العالم.

الأنساق الثقافية: سبر أغوار طبقات الوعي:

تؤسس الشاعرة عالمها على شبكة معقدة وغنية من المرجعيات الثقافية التي لا تُستدعى كزينة خارجية أو استعراض للمعرفة، بل تُدمج عضوياً في نسيج التجربة الشعرية لتصبح جزءاً من تشكيل المعنى وإضفاء عمق تاريخي وأسطوري على اللحظة الراهنة.

جدلية التراث والمعاصرة: حوار عبر الأزمنة:

النسق الأبرز في الديوان هو الحوار الخصب والمتوتر مع طبقات التراث المختلفة، حيث يُعاد توظيف الرموز القديمة في سياقات حدائية تكسيبها دلالات جديدة، وتجعلها قادرة على التعبير عن مآزق الذات المعاصرة، ويمثل التراث المصري القديم حضوراً مهيمناً وفاعلاً، فالشاعرة لا تستلهم منه مجرد مفردات، بل طقوساً ورؤى كونية، في قصيدة "كأس اللوتس" يتجاوز الحضور الفرعوني كونه مجرد ذكر، ليصبح تجربة اتحاد صوفي حال: "أجنو في كنف رع' بينا يلفني بذراعيه..." هنا يصبح استدعاء الإله "رع" وزهرة "اللوتس" ومفتاح الحياة وسيلة لإضفاء عمق أسطوري على لحظة حب شخصية، ورفعها إلى مصاف الخلود، وبالمثل يظهر "الجعران" في قصيدة "حضرة" لا كرمز أثري، بل "كجعرانٍ مُدَلِّلٍ" مما يخلع عليه صفة الحيوية والمعاصرة ويجرده من هيئته.

التراث العربي والإسلامي والصوفي والشعبي: يتجلى هذا النسق في توظيف مصطلحات ذات شحنة روحانية عالية مثل "حضرة" "مولوية" "درويش مجذوب"، والإشارة إلى شخصية لغوية فارقة مثل "ابن جني"، هذا المعجم لا يأتي للاستعراض، بل لخلق جو من

البحث الروحي عن الحقيقة والاتحاد في عالم من "التيه"، في قصيدة "ظل الأرجوحة" يتحول الدوران الجسدي إلى "موسيقى درويشٍ مجذوب" رابطاً بين الألم الجسدي وحالة الجذب الصوفي التي تتجاوزه.

وتبرع الشاعرة في نسج خيوط من الثقافة الشعبية المعاصرة داخل تجربتها الوجودية القاسية، كما في قصيدة "كل دا كان ليه" التي يمتزج فيها فعل التفكك الجسدي العنيف والمؤلم "أقتلع النهر من خاصرتي / تنفرط سرّتي وتنفّث على هاوية" مع مقاطع من أغاني أم كلثوم، فتتحول عبارات مثل "بعيد عنك حياتي عذاب" و"الناس المغرمين ما يعملوش كدا" من مجرد أغنية إلى تعاويد وجودية وصرخات استغاثة، وبهذا تربط الشاعرة بين جرحها الفردي والذاكرة الوجدانية العربية المشتركة، وتمنح اليومي عمقاً تراجمياً.

الذات الأنثوية كفضاء وجودي: الديوان برمته هو شهادة على التجربة الأنثوية في تعقيداتها، فالذات هنا ليست مجرد صوت يروي، بل هي الجسد والأرض والساحة التي تدور عليها كل الصراعات والتحويلات.

ولعل أبرز وجوه هذه الذات هو الجسد، الذي يظهر في الديوان كنص مكتوب بالألم واللذة والذاكرة، إنه جسد مجزأ "أصابع مقضومة"، متألم "السّاق التي... تفتّنت"، ولكنه في الوقت ذاته جسد قادر على احتواء الكون "تسحب سقف العالم في حجرها"، وقادر على الخلق والاتحاد الأسطوري "يمتطيني ربّ فأكون ربّته"، هذا الحضور المكثف للجسد يجعله بؤرة للمعنى، لا مجرد موضوع للوصف.

صوت المرأة وقوتها: على الرغم من الألم والتفكك، فإن الصوت الأنثوي في الديوان ليس صوتاً انهزامياً، بل صوت فاعل، متمرد وصانع للقرار، فالمرأة "تركّل المسافة" و"تقذف لا مبالاتها"، وتتخذ قرارات وجودية جريئة تتحدى بها الأعراف والمواثيق، كما في "قداس الماء": "حللت إزاري قدماك ناكثةً بذلك أيّمانِي وميثاقي الغليظ، ثمّ دُبتُ".

الأنساق الفنية: معمارية الحلم واللاوعي:

لكي تعبر عن هذه الرؤية الثقافية المركبة، لا يمكن للشاعرة أن تعتمد على أدوات فنية تقليدية، لذا نجدها تؤسس لجمالياتها الخاصة التي تعتمد على تفكيك المنطق السائد وبناء منطق شعري بديل.

شاعرية السورالية ومنطق الحلم:

النسق الفني الأكثر هيمنة هو اللغة السورالية التي لا تهدف إلى محاكاة الواقع، بل إلى خلق واقع مواز يخضع لمنطق الحلم واللاوعي، والصور الشعرية هنا هي جوهر القصيدة وليست زينتها، وهي صور صادمة متنافرة ومدهشة:

"حشرت قمراً في جيب قميصي المُررَكش" (المتاهة).

"ساعدُ قهوتنا من ريش الغربان لتكون حالكةً بما يكفي" (كولاج).

"السقف لا تساقط منه الضفادع" (ظل الأرجوحة).

"يموء ركّامٌ برائحته تحت أصابع يمامةٍ" (برواز مستعجل).

هذه الصور "الفانتازية" كما تصفها الشاعرة، هي الأداة الوحيدة القادرة على التعبير عن الحالات النفسية والوجودية التي تتجاوز اللغة العقلانية، مثل الفلق والتهيه والفقد والنشوة المطلقة.

وفي غياب الوزن والقافية، تبني الشاعرة إيقاعها الخاص من خلال هندسة دقيقة للنص:

التكرار اللفظي والإيقاعي: يخلق التكرار لازمة موسيقية تؤطر الحالة الشعورية، كما في "قداس الماء" "كلمةٌ واحدة تكفي / وردةٌ واحدة تكفي"، أو يخلق إيقاعاً طقوسياً بدائياً كما في "ظل الأرجوحة" "درمٌ درمٌ درمٌ".

أيضاً تستخدم الشاعرة أسلوب التوازي، من خلال بناء جمل متشابهة في تركيبها النحوي لخلق موجة إيقاعية متصاعدة، كما في بناء الشروط في قصيدة "المتاهة": "لو أن طيور البيت ... / لو أن النهر الساكن...".

وتُبنى كثير من القصائد كسلسلة من المشاهد البصرية المتجاورة التي تنتقل بينها القصيدة بحرية، أشبه بتقنية المونتاج السينمائي، مما يخلق إيقاعاً بصرياً ودلالياً سريعاً ومكثفاً.

تقنية الحوار بين الفنون: الديوان في مجمله يمكن اعتباره "كولاج" ضخماً، وهو ما تشير إليه الشاعرة صراحة في عنوان إحدى قصائدها، وهذه التقنية تتجلى في:

التناص: وهو دمج نصوص من مصادر مختلفة (أساطير، أغاني، نصوص دينية، مقولات تراثية) داخل النص الشعري، لتتجاوز مع بعضها البعض.

محاكاة الفنون الأخرى: تتداخل القصيدة مع الفن التشكيلي (رسم شجرة على الحائط في "كولاج")، والسينما (البناء المشهدي)، والموسيقى التي تحضر كموضوع وغاية "سطور نوتة موسيقية"، "كمنجات"، والقصيدة هنا لا تكتفي بكونها شعراً، بل تطمح لتكون تجربة فنية شاملة.

إن أهم ما في ديوان "أصابع مقضومة في حقبة" ليس فقط رصد هذه الأنساق الثقافية والفنية كل على حدة، بل فهم العلاقة العضوية التي تربطها، فالأنساق الفنية المبتكرة (السوريالية، البناء المشهدي) ليست مجرد اختيار أسلوب، بل هي ضرورة حتمية للتعبير عن الأنساق الثقافية المركبة، فلا يمكن التعبير عن وعي مجزأ ومُركَّب يعيش الحاضر ويستحضر الأسطورة والتاريخ في آن واحد؛ إلا بلغة تفكك المنطق التقليدي، ولا يمكن تجسيد ذات هي عبارة عن طبقات من الهويات المتعددة (أنثى، مصرية، معاصرة، أسطورية)؛ إلا عبر تقنية الكولاج التي تجمع هذه العناصر في وحدة فنية جديدة. بهذا، يقدم ديوان ديمة محمود نموذجاً متقدماً لقصيدة النثر التي تجاوزت مرحلة إثبات مشروعيتها لتدخل مرحلة النضج الفني، محولةً الشعر إلى عملية حفر في طبقات الذات والثقافة، بحثاً عن معنى ممكن في عالم يتأرجح بين الخراب والقداسة.

صوت الطفل العارف في زمن الخراب

(الذات الشاهدة من منظور البراءة المفقودة)

يقدم ديوان "طفل شقي" للشاعر مروان ياسين الدليمي صوتاً شعرياً يقع في قلب التجربة العراقية المعاصرة، وهو صوت يمكن أن نطلق عليه "صوت الطفل العارف" أو "الذات الشاهدة من منظور البراءة المفقودة، ولا يحيل "العنوان "طفل شقي" إلى براءة طفولية ساذجة، بقدر ما هو قناع فني واعٍ وموقف وجودي، و"الشقاوة" هنا ليست لهواً وعبثاً، بل استراتيجية للبقاء وشكل من أشكال المقاومة الهشة في مواجهة عالم عنيف ومفكك؛ إنها "شقاوة" من يرى الخراب بعينين لا تزالان تبحثان عن الدهشة، ومن يعرف أكثر مما ينبغي، لكنه يختار لغة الطفل ليسأل أبسط الأسئلة وأكثرها إيلاماً.

يأتي هذا الديوان من قلب مدينة الموصل، وهي جغرافيا تحمل من طبقات التاريخ والجرح ما يجعل أي تجربة شعرية تنبع منها مشحونة بالذاكرة والفقد، فالذات الشاعرة هنا هي ذات "شاهدة" لا تسجل الأحداث بتقريرية مباشرة، بل عبر استعادة شذرات من الذاكرة وأحلام متقطعة، ومفارقات هادئة؛ إنها ذات لا تصرخ بل تهمس، ومن خلال هذا الهمس تكشف عن حجم الخراب الداخلي والخارجي. إن شكل قصيدة النثر بينيتها المفتوحة والمجزأة، هي الوعاء الفني الأمثل لاحتواء هذه التجربة، فهو يسمح بالتقاط "الومضات" السريعة للذاكرة، والتنقل الحر بين الواقع والحلم، والتعبير عن حالة التشظي دون الحاجة إلى بنية منطقية أو سببية صارمة.

الأنساق الفنية: جماليات الهشاشة:

في غياب الإيقاع الخارجي، يؤسس الدليمي شعره على مجموعة من الأنساق الفنية التي تعتمد على التكتيف والصورة الحلمية، والإيقاع الداخلي القائم على التكرار الهادئ والمفارقة، مما يخلق جمالية خاصة يمكن تسميتها بـ"جمالية الهشاشة".

شعرية الشذرة واللقطة الخاطفة: السمة البنيوية الأبرز هي اعتماد الديوان على القصائد القصيرة جداً، التي تعمل كشذرات أو لقطات سينمائية خاطفة، فالنص لا يسعى لبناء قصيدة متكاملة بالمعنى التقليدي، بل يقدم ومضات من وعي متشظٍ.

قصائد مثل "تكهن" و"هذيان أمام معطفي القديم الأسود" مبنية على صور مكثفة وموجزة، ففي قصيدة "تكهن" نجد سلسلة من الأحكام الشعرية السريعة: "أغنياء المدينة / ما عادوا

يعثرون في الأونة الأخيرة / على ما يضحكهم؛ هذه ليست بداية لقصة، بل هي لقطة كاملة تختزل حالة من الخواء واللامبالاة في المدينة.

هذا التقطيع والإيجاز ليس مجرد خيار أسلوبى، بل هو انعكاس لحالة العجز عن بناء سرديات كبرى في عالم مدمر، وحين تقول الذات "لم يكن إلا قداساً مكرراً / ساعة سقوط صلبان من أيدي فتیان غاضبين / على عجرفة اللغة"، فإنها تختزل تاريخاً من الصراع الديني واللغوي والوجودي في مشهد واحد مكثف وعنيف.

أنسنة الأشياء: يلجأ الشاعر إلى أنسنة الأشياء والمفاهيم المجردة، مما يضيف على العالم طابعاً غرائبياً وحميمياً في آن: "الريح باتت تهمس لنفسها من الخوف" و"الحكمة غفلت عن تمشيط شعرها لأجلي"؛ هذه الصور تخلق عالماً يصبح فيه كل شيء كائناتاً حياً، يشعر ويتحدث، وهو ما يعكس وحدة الذات الشاعرة التي لا تجد شريكاً لحوارها إلا في هذه الأشياء

وتقوم الكثير من النصوص على مفارقات هادئة تكشف عن عبثية الواقع، في قصيدة "هذيان..." يقول الشاعر: "أشعر أن في قلبي مرارة كأنها نكبة"، ولكنه يضيف مباشرة: "مازال يغمرنا فرحٌ عابر"، هذا التجاور بين "النكبة" و"الفرح العابر" هو جوهر الرؤية التي يقدمها الديوان: رؤية تدرك حجم المأساة، لكنها تتمسك بلحظات الفرحة الهشة والعبارة كفعل مقاومة.

بناء الصورة على الغياب والذاكرة: الصورة الشعرية ليست بصرية مباشرة بقدر ما هي صورة ذهنية، تُبنى على ما هو غائب أو ما تبقى في الذاكرة، التي تُبنى في فضائها معظم القصائد: "تحت سقف الذكريات / امتلأت الوسادة / بأغطية / وطعام / وأغانٍ / لم أستطع حملها معي"، والذاكرة هنا ليست مجرد حنين، بل هي عبء جميل ومؤلم، مكان مادي ملموس ومزدحم بالأشياء التي لم يعد لها وجود في الواقع.

وتتكرر صورة "قوارب من ورق"، وهي رمز بالغ الدلالة على الهشاشة والأمل الطفولي في آن: "دفعنا قواربنا المثقوبة"، وهذه القوارب هي أحلام الذات ومحاولاتها للسفر والنجاة، لكنها في النهاية "مثقوبة" وهشة، مصنوعة من مادة لا تقوى على مواجهة عنف الواقع.

الأنساق الثقافية: شعرية البقاء في أرض الفقد:

يقدم الديوان رؤية ثقافية للتجربة العراقية، تتمحور حول ثنائية الذاكرة والنسيان، والحضور الكثيف للتاريخ كجرح مفتوح، والبحث عن معنى في عالم ما بعد الكارثة.

وفي مواجهة خراب الحاضر، تصبح الطفولة هي الوطن الوحيد الممكن، والزمن المرجعي الذي تستمد منه الذات قدرتها على البقاء.

الطفولة كفردوس مفقود: "ودّعها تائهون عن طفولتهم"، الحاضر هو حالة "تية" ناتجة عن فقدان هذا الأصل، وكل محاولات الذات هي سعي لاستعادة شيء من هذه الحالة الطفولية، حتى لو كان ذلك عبر أفعال "شقية" أو عبثية، وهنا يظهر الشاعر كـ "طفل شقي" يطرح أسئلة جريئة ومحرجة: "هل قُلْتُ ورق؟ -نعم، ورق. -ورق!". هذا الحوار الطفولي الساذج ظاهرياً هو في حقيقته تأمل عميق في هشاشة الوجود (كل شيء مجرد ورق)، و"الطفل" هو القادر على رؤية هذه الحقيقة ببساطة، بعيداً عن تعقيدات الكبار.

التاريخ كجرح حاضر: التاريخ في الديوان، وخاصة التاريخ العراقي القديم، ليس مجرد خلفية ثقافية، بل هو حاضر حي ومؤلم، ومن خلاله يتم استدعاء الرموز القديمة في سياق الخراب، كما في قصيدة "ناجون عند باب لكش" (لكش مدينة سومرية قديمة) فالعنوان يضع "الناجين" المعاصرين في قلب التاريخ القديم، وكأن مأساة اليوم هي امتداد لمأساة قديمة، و"الناجون من فتنة التوحش عند باب لكش" ليسوا مجرد ناجين من حرب حديثة، بل هم شهود على دورة عنف ممتدة عبر التاريخ.

الاغتراب والبحث عن الألفة: تعاني الذات الشاعرة من اغتراب عميق، ليس فقط عن المكان، بل عن الذات وعن الآخرين: "ما كان اعتقادي بجهات تتوزع فيها الأقنعة على مداخلها ومخارجها"؛ فالعالم مكان مخادع، مليء بالأقنعة، والذات فقدت قدرتها على تمييز الحقيقة، وفي مواجهة هذا الاغتراب، تبحث الذات عن لحظات ألفة هشة ومؤقتة: "أحتفي بحفنة من ليل يعرفني"، "مثلما تعلقو سخرية المشردين من هوس الآخرين بكلمات المديح"، الألفة لا توجد في العلاقات الاجتماعية السوية، بل في الهامش، مع "الليل" و"المشردين"، أي مع كل ما هو منبوذ ومهمش مثل الذات الشاعرة نفسها.

يضيف ديوان "طفل شقي" لمروان ياسين الدليمي صوتاً جديداً ومهماً إلى خريطة الذوات الشعرية في قصيدة النثر، إنه صوت "الطفل-الشاهد" الذي يستخدم قناع البراءة والشغب ليقدم شهادة مريرة وهادئة على الخراب، فقد استخدم الدليمي فضاء قصيدة النثر المفتوح ليخلق "شعرية البقاء"، وهي شعرية لا تدعي البطولة أو الخلاص، بل تكتفي بتجميع الشذرات الهشة للجمال والذاكرة "قوارب من ورق" في محاولة لمقاومة المحو الكامل؛ إنها شهادة مؤثرة على قدرة الروح الإنسانية على إيجاد لغة شعرية حتى في أقصى درجات الفقد.

صوت الذات المنفصلة وشعرية اللامبالاة

يقدم ديوان "الطريقة المثلى لإنتاج المشاعر" للشاعر أسامة الحداد، نموذجاً شعرياً يعبر ببرود صادم عن حالة الاغتراب في أكثر صورها جذرية، من خلال صوت يمكن أن نطلق عليه "صوت الذات المنفصلة"، هذه الذات لا تعاني من جرح غنائي ولا تواجه العبث بقهقهة ولا تحاول بناء نفسها؛ إنها ذات وصلت إلى حالة من الحياد واللامبالاة تجاه نفسها وتجاه العالم، ذات تراقب تفككها الشخصي والوجودي كأنها تشاهد فيلماً سريالياً لا يعنيه بشكل مباشر.

العنوان هو بيان شعري بحد ذاته. فـ"إنتاج المشاعر" يفترض أن المشاعر لم تعد تنبع بشكل طبيعي، بل أصبحت عملية مصنعة تتطلب "طريقة مثلى"، وهو ما يعكس رؤية لعالم معاصر استهلاكي، أصبحت فيه حتى الأحاسيس "سلعاً مستهلكة" أو "أفكاراً تصلح لجلسات النوم"، فالإهداء الذي يفتح به الديوان "لا تقلقي.. فقدت حياتي في ظروف عادية وأحاول العثور عليها" يلخص هذه الحالة ببراعة: المأساة "فقدت حياتي" تُروى ببرود مطلق "في ظروف عادية"، والبحث عنها هو فعل روتيني خالٍ من الشغف، وقصيدة النثر، بلغة اليومي والبنية القائمة على التداخي الحر، والمشهدية العبثية؛ هي الشكل الأمثل لتجسيد هذه الحالة من الانفصال التام بين الذات وتجربتها.

الأنساق الفنية: جماليات التقرير العبثي والتفكيك:

يبني الشاعر جماليته على نسق فني يتخلى تماماً عن اللغة الشعرية التقليدية، ويؤسس لشعرية مضادة تقوم على "التقريرية الساخرة" وتفكيك الجسد والواقع، واستخدام لغة مسطحة عمداً لخلق أثر الصدمة والغرابة.

النبرة الإخبارية المسطحة: السمة الأسلوبية الأكثر هيمنة هي استخدام الشاعر لنبرة تقريرية هادئة ومسطحة، حتى عند وصفه لأكثر المواقف تطرفاً أو ألماً، فلأزمة "أنا بخير" تتكرر في القصيدة الافتتاحية كإلزام ساخرة، والشاعر يعلن أنه "بخير" ثم يسرد قائمة من الأعراض التي تناقض ذلك تماماً: "الذي فائض من الوحدة"، "مشاعر مستهلكة"، "خطوة صالحة للتعتز"، وهذه التقنية تخلق فجوة هائلة بين ما يُقال وما هو مقصود، وتكشف عن ذات فقدت القدرة على الشعور الحقيقي، واكتفت بأداء دور "الإنسان السوي" بشكل ميكانيكي.

يروى الشاعر أحداثاً عنيفة (إطلاق الرصاص على رأسه، القفز في النهر، مطاردة قوات الأمن) بنفس النبوة الهادئة التي يصف بها شرب القهوة، وهو حياض صوتي يمثل أداة فنية قوية لتجسيد حالة الانفصال واللامبالاة، وكأن هذه الأحداث تقع لشخص آخر.

تفكيك الجسد والذات: تصل حالة الانفصال إلى ذروتها في تصوير الشاعر لجسده ككيان مفكك، وأجزاء متناثرة لا يجمعها رابط، كما في قصيدة "أنا بخير" التي يقول الشاعر فيها: "وتركت يدي أسفل صنوبر المياه/ ورأسي في صالون الحلاقة/ وقدمي في منتصف الطريق"، في تجسيد حرفي لحالة التشظي، فالذات لم تعد كياناً موحداً، بل مجموعة من الأجزاء المتفرقة التي تركها في أماكن مختلفة؛ إنه التعبير الأقصى عن اغتراب الإنسان عن جسده.

وتتحول الذات إلى كائن ميكانيكي هجين في قصيدة "صورة حديثة يحتفظ بها": "دواستان محل قدميه"، "ترسان بديلان ليديه"، "أصابه صارت صواميل"، "رأسه كارت ذاكرة من حاسوب"، هذا التصوير يعكس رؤية لعالم "ما بعد إنساني"، حيث فقد الإنسان جوهره العضوي والروحي وتحول إلى مجرد آلة قابلة للصيانة والتعديل.

المشهدية السريالية: يعتمد الشاعر على بناء مشاهد سردية قصيرة ومكثفة، لكنها تخضع لمنطق العبث والحلم، حيث يتجاوز العادي مع الغريب دون تفسير، فيأخذ الشاعر تفاصيل من الحياة اليومية ويضعها في سياقات غير منطقية، مما يكسبها طابعاً سريالياً: "أغلقت باب الثلجة جيداً / واحتفظت داخلها بأغنيات مرحة للغاية"، "الموت يجلس القرفصاء على الناصية / ويواصل عزفه المنفرد"، هذه المشاهد تخلخل ثقة القارئ بالواقع، وتقدم له عالماً موازياً تحكمه قوانين العبث واللامنطق.

وتتحول القصيدة عند الشاعر إلى حكاية رمزية قصيرة، كما في قصائد مثل "مشرد لا أكثر" أو "اعتراف متأخر" للتعبير عن الفشل والضياع، والبطل فيها هو "مشرد مثالي"، "لص"، أو "شرطي"، وهي شخصيات نمطية تتحرك في عالم يشبه المسرح العبثي، حيث الأفعال لا تؤدي إلى نتائج منطقية، والجميع يبدو عالقاً في لعبة لا يفهم قوانينها.

الأنساق الثقافية: تشريح مجتمع اللامعنى؛

إن هذا الشكل الفني القائم على الانفصال والعبث هو الوعاء الذي يحمل رؤية ثقافية نقدية حادة للعالم المعاصر، حيث انهارت كل اليقينيّات، وأصبحت الحياة مجرد "لعبة ليس أكثر".

موت المشاعر واستهلاكها: كما يوحي العنوان، النسق الثقافي المركزي هو فكرة أن المشاعر في العصر الحديث قد ماتت أو تحولت إلى سلع.

"وأمتلك مشاعر مستهلكة" هذه العبارة الصادمة هي جوهر رؤية الشاعر، فالمشاعر لم تعد تجارب أصيلة، بل هي منتجات لها تاريخ صلاحية، يمكن استهلاكها ثم التخلص منها، والذاكرة أيضاً تفقد قداستها: "الغائبون رسمت وجوههم / بلامح جديدة"، فالماضي لم يعد ثابتاً، بل يمكن التلاعب به وإعادة تشكيله، والذات لديها "اكتفاء ذاتي من الذكريات" وكأنها مخزون يمكن السحب منه عند الحاجة، لا إرث حي يتفاعل معه.

نسق انهيار الأدوار وضياع الهوية: العالم الذي يصوره الديوان هو عالم فقدت فيه الشخصيات أدوارها التقليدية، والجميع يعيش حالة من ضياع الهوية، فالشاعر هو "مشرد مثالي"، "الص يسرق شخصاً لم يربح درهماً واحداً"، وهو "شيخ" بلا مريدين، كل الأدوار الاجتماعية تبدو فاشلة أو ساخرة: "الثورة تحتاج خبرة لا يملكها"، في إشارة إلى عجز الذات عن القيام بأي فعل تغيير حقيقي وفعال، كما أن الذات الشاعرة لا تنتمي لأي شيء: "أنا هنا أغني مع عبد الوهاب... / ولا أعاني من اكتئاب حاد / أو هلاوس بصرية / وغيابي مجرد لعبة ليس أكثر"، إنه ينفي عن نفسه حتى هوية "المريض النفسي" أو "الحزين"، ويرفض الانتماء لأي تصنيف، مفضلاً البقاء في حالة من "اللعبة" والغياب غير المحدد.

العبثية كقدر ومواجهة: الديوان غارق في رؤية عبثية للوجود، لكنها ليست عبثية سوداوية بالكامل، بل هي عبثية يتم التعامل معها بنوع من السخرية الباردة والقبول الهادئ، فكل شيء في هذا العالم يبدو كأنه جزء من مسرحية عبثية: "الموت يجلس القرفصاء"، "الحياة لا تعلمنا الشر دائماً"، "الموسيقى تعرف كيف تطلق الرصاص"، والأدوار معكوسة والأحداث تجري بلا منطق واضح.

وأمام هذه العبثية لا تثور الذات ضد هذا العبث، بل تتعامل معه كأنه حقيقة واقعة: "غير نادم على كل ما حدث"، هذا القبول ليس استسلاماً، بل هو شكل من أشكال القوة التي تأتي من إدراك العبث المطلق للعالم والتخلي عن أي أمل في تغييره.

يضيف ديوان "الطريقة المثلى لإنتاج المشاعر" صوتاً جديداً ومقلقاً إلى خريطة الذوات الشعرية التي نرسمها؛ إنه صوت "الذات ما بعد العاطفية"، وهي مرحلة تالية للذات المجروحة أو القلقة، التي لم تعد تشعر بالألم بل تراقبه ببرود، ولم تعد تبحث عن معنى، بل تعلن غيابه بهدوء ساخر. لقد استخدم أسامة الحداد أدوات قصيدة النثر لخلق شعرية تعبر عن حالة "النشيو" التي يعاني منها الإنسان المعاصر، حيث يتحول هو نفسه ومشاعره وجسده إلى مجرد "أشياء" في عالم فقد روحه؛ إنها قصيدة تعلن ببرود مؤلم عن نهاية الإنسان بمعناه التقليدي، وتقدم لنا صورة دقيقة ومقلقة للوعي في زمن ما بعد اليقينيات الكبرى.

صوت "الأمين على الخراب" وشعرية الأثر

يضعنا ديوان "منفضة لأعقاب الزمان" أمام تجربة شعرية وجودية بالغة الكثافة والخصوصية، تجربة يمكن أن نطلق على صوتها المركزي "صوت الأمين على الخراب"، فالعنوان وحده هو عتبة نصية عنيفة وميتافيزيقية: "منفضة" هي وعاء النفايات، المكان الذي تُلقى فيه بقايا الأشياء بعد احتراقها واستهلاكها، و"أعقاب الزمان" هي صورة صادمة تجرد الزمن من كل قدسيته أو خطيته، وتحوله إلى مجرد سلسلة من السجائر المستهلكة التي لم يتبق منها إلا بقايا مرة وعديمة القيمة. الذات الشاعرة هنا ليست مجرد شاهد على الخراب، بل هي "الأمين" عليه، هي من يجلس في هدوء ليجمع هذه "الأعقاب" ويسجلها في "يوميات" هي هذا الديوان.

يأتي هذا الصوت من تونس، حاملاً معه حساسية مغاربية تمزج بين التأمل الفلسفي العميق والصورة الحسية المباشرة، فالذات هنا ليست ذاتاً متشظية بالمعنى النفسي الصاخب، ولا ذاتاً عابثة بالمعنى المرح، بل هي ذات هادئة متألمة، تعيش حالة "ما بعد الكارثة"، حيث انتهت كل الأحداث الكبرى، ولم يتبق سوى فعل الأرشفة الهادئ لبقايا الذاكرة، والقصيدة هنا تكفي بأن تكون "أثراً" باهتاً لوجود كان يوماً ما.

الأنساق الفنية: جماليات الأثر واللقطة الهادئة:

يؤسس البوزيدي شعريته على نسق فني يعتمد على الإيجاز الشديد، واللغة الهادئة التي تشبه لغة اليوميات، والصورة التي تعمل كـ "أثر" أو "بقايا" مشهد، مما يخلق إيقاعاً داخلياً بطيئاً وتأملياً.

شعرية اليوميات والشذرة: الديوان مقسم إلى "يوميات" مؤرخة بشكل رمزي "في التاريخ الموافق لـ..."، وكل قصيدة هي عبارة عن شذرة أو لقطة قصيرة جداً، كأنها ملاحظة مدونة في دفتر يوميات، ولا توجد قصائد طويلة أو سرديات متصلة، وإنما لحظات مقتنصة، في انعكاس لرؤية ترى أن الزمن نفسه قد تفكك ولم يعد خطأ متصلاً، بل مجرد "أعقاب" متناثرة

وهنا يظهر العنوان كإطار تأويلي، فالعناوين الطويلة التي تسبق كل قسم "في التاريخ الموافق لقطع الماء عن بيتي"، "في التاريخ الموافق للخروج عن الحزمة" تعمل كإطار يوجه القارئ، ويربط التجربة الذاتية الحميمة (قطع الماء) بلحظة تاريخية كونية، مما يمنح اليومي بعداً وجودياً، ويجعل من كل فعل صغير ذا دلالة.

ولأن اللغة دورها في الديوان، فهي هنا تظهر كلغة هادئة تقريرية، وتتسم بحياد لافت، فالشاعر لا يرفع صوته، ولا يستخدم لغة انفعالية، بل يترك الصور تتحدث عن نفسها.

الجمال القصيرة والمباشرة: "بعد الغروب / أصل إلى سطح الذاكرة / لا أرى / حبل الغسيل.."، هذا الأسلوب البسيط والمباشر يخلق إحساساً بالصدق والتوثيق، كأن الشاعر يسجل ملاحظات واقعية، لكن هذه الملاحظات سرعان ما تنفتح على دلالات رمزية عميقة (سطح الذاكرة، غياب حبل الغسيل)، وهنا يظهر الصمت كلغة إلى جانب الفراغ، فالمساحات البيضاء على الصفحة، والجمال التي تنتهي فجأة، كلها تساهم في خلق إيقاع يعتمد على ما لم يُقل بقدر ما يعتمد على ما قيل، والصمت هنا ليس غياباً للمعنى، بل هو المعنى نفسه: إنه صمت عالم ما بعد الكلام.

الأب والأم كرموز للفقد: الأم تظهر ككائن حزين مرتبط بالماء والدموع "تصب الماء من عينيها"، "خبوط الماء بعيني أمي"، والأب هو رمز للغياب أو الفقد "مثل طفل أفلنت يدي أبوه"، فالعائلة هنا ليست مصدرراً للقوة، بل هي المصدر الأول للجرح والشعور باليتم الوجودي.

وهنا تظهر الصورة كـ "أطلال منزلية" لتتمحور حول فضاء البيت والعائلة، لكنه ليس بيتاً آمناً أو دافئاً، بل هو مسرح للأطلال والذكريات الباهتة، وتبدو الأشياء كشهود صامتين: "سطح الذاكرة"، "حبل الغسيل"، "جدار الحزن"، فهي أوعية للذاكرة، و "أطلال" تحمل آثار حياة مضت، يتجول بينها كأنه عالم آثار يستنطق بقايا حضارة منقرضة.

الأنساق الثقافية: شهادة على زمن منطقي:

يقدم الديوان رؤية ثقافية متشائمة وهادئة، تتمحور حول فكرة نهاية السرديات الكبرى (التاريخ، الثورة، الأيديولوجيا)، والارتداد إلى الذات كآخر شاهد على هذا الأفول.

الزمن كـ "عقب سيجارة" وفشل التاريخ: هذا هو جوهر الرؤية الثقافية للديوان، فالزمن والتاريخ لم يعودا مساراً للتقدم أو الخلاص، بل هما مجرد عملية استهلاك تنتهي إلى العدم.

ويمتلئ الديوان بالسخرية الهادئة من الأيديولوجيات والمشاريع الكبرى: "لم أحسن إعداد جذاذة درسي" (في إشارة لفشل التعليم)، "أنا لا أفهم النص الذي أكل الحاكم قلبه نيئاً!" (فشل السياسة)، "حتى لا يتهموني أيضاً بأني أخطبوط، وعلى عكس الحنين الرومانسي، فالذاكرة هنا عبء ومصدر للألم: "الحقيقة أني لم أعد أتذكر شيئاً من الخطب النارية لقادة الحركة

الطلابية في الساحة الحمراء"، وليست فقط مؤلمة، بل هي أيضاً بدأت في التلاشي والنسيان، مما يعمق الشعور بالفقد.

الشاعر خارج الحدث: "لست شاعراً سيئاً / يقول النقاد إنني أخطبوط تنبت لي أصابع جديدة كلما كتبت قصيدة"، هنا يصف الشاعر نفسه من خلال عيون الآخرين (النقاد)، وكأنه منفصل عن فعله الإبداعي، هو لا يتبنى أي دور بطولي أو نبوي، بل ينسحب إلى الهوامش، إلى "سطح الذاكرة"، إلى "الغرفة"، بعيداً عن ضجيج العالم، متخذاً من الكتابة فعلاً أخيراً ويئساً: "الجلوس في المطبخ للكتابة / يشبه إعداد وجبة تأكل أصابعك بعدها".

يختتم ديوان "منفضة لأعقاب الزمان" لفتحي البوزيدي رحلتنا في قصيدة النثر بصوت فريد ومؤثر، صوت "الأمين على الخراب" أو "المؤرشف الهادئ"، إنه صوت ما بعد الصدمة، ما بعد الصرخة، ما بعد الضحكة، إنه صوت الأفول الهادئ. لقد استخدم فتحي البوزيدي اقتصاداً لغوياً وبنائياً مدهشاً ليخلق شعرية تعبر عن "اللاشيء" الذي يلي كل شيء، وعن الحزن الهادئ الذي يسكن عالماً فقد كل وعوده؛ إنه صوت ضروري لفهم تجربة جيل كامل شهد انهيار اليقينيات، ولم يجد أمامه سوى مهمة أرشفة هذا الانهيار بصدق وألم هادئ

صوت الذات كـ "أثر هَش" وشعرية الفناء

في ديوان "ظِلٌّ ورجفة"، تأخذنا ديمة محمود إلى منطقة أكثر تجريداً وعمقاً في استكشافاتها الشعرية، متجاوزةً السرديات الجسدية والتاريخية التي رأيناها في "أصابع مقضومة في حقيبة"، لتصل بنا إلى جوهر التجربة الوجودية. نحن هنا أمام صوت يمكن أن نطلق عليه "صوت الذات كأثر هَش"، فالذات في هذا الديوان ليست كياناً صلباً أو قصة تُروى، بل حالة من السيولة والذوبان، "ظل" يرتسم للحظة و"رجفة" تمر في جسد الكون، وأغنية تُغنى لـ "ريح" لا يمكن الإمساك بها.

تضعنا الشاعرة منذ البداية في قلب هذه الرؤية عبر التصدير الذي اختارته للشاعر الإيطالي سلفا توري كوازيمودو: "كل إنسان يقف وحيداً على قلب الأرض / ينفذ فيه شعاع من ضوء الشمس / وفجأة يُقبل المساء"، هذه الكلمات هي المفتاح التأويلي للديوان بأكمله: الوحدة المطلقة، هشاشة الوجود (شعاع الضوء العابر)، وحتمية النهاية السريعة (حلول المساء)، والقصيدة هنا هي محاولة لالتقاط هذه "الرجفة" بين شعاع الضوء وحلول الظلام.

الأنساق الفنية: جماليات التجريد والهمس:

تنأسس شعرية ديمة محمود في هذا الديوان على نسق فني يعتمد على التكتيف الشديد، واللغة التي تمزج بين الحسي والمجرد، والصورة التي تعمل كلمح البصر، مما يخلق شعرية شفافة، هامسة، ومفعمة بالدلالات الفلسفية.

تتخلى الشاعرة عن السرد القصصي لصالح لغة تأملية تجريدية، تحاول القبض على "ماهية" الأشياء لا على تفاصيلها، وتستخدم مفردات مثل "النور"، "الصمت"، "الظل"، "العدم"، "الماهيات"، و"الوجود" كمواد أساسية لبناء قصائدها، كما في قصيدتها الأولى: "في تقطير النور من ندبة / الصمت إكسيرٌ مُواتٌ"، هنا المفاهيم المجردة (النور، الصمت) تُعامل كأنها مواد كيميائية يمكن تقطيرها ومزجها، وهذه اللغة تحول القصيدة من وصف للعالم إلى خلق لعالم موازٍ من المفاهيم.

الهدوء اللفظي: على عكس العنف اللغوي الذي رأيناه عند شعراء آخرين، تتميز لغة الديوان بهدوء لافت، حتى عند الحديث عن الألم "جُرح" أو الفقد، تأتي اللغة شفافة وغير متشنجة، مما يعكس حالة من القبول التأملي لحقائق الوجود، وهنا تظهر الصورة كـ "أثر

ضوئي" وومضة حسية، فهي ليست مشهداً متكاملًا بقدر ما هي ومضة خاطفة، أو أثر باهت، أو انطباع حسي سريع الزوال.

هيمنة الضوء والظل: العالم الشعري لـ "ديمة" هو مسرح للضوء والظلال، والقصائد هي محاولة للمشي في هذا الفضاء المتأرجح بين النور والعممة: "أجفف الرهبة بأوعية صدئة / وهكذا أصير / قنديلاً خرباً / يتدلّى بلا حبل"، فالذات هنا هي مصدر ضوء خافت ومكسور، معلق في فراغ.

تعتمد الشاعرة كذلك إلى منح المفاهيم المجردة جسداً وحركة: "تندرج البداية مثل قلب خبّاز عجوز"، "يكنس الأسئلة نحو الهامش"، وهذه الصور السريالية تجعل الأفكار الفلسفية ملموسة وحية، وتخلق إيقاعاً بصرياً داخل النص.

الومضة والإيقاع الداخلي: تعتمد بنية الديوان على القصائد القصيرة جداً والمجزأة، مما يعكس طبيعة التجربة الهشة والمتقطعة التي تصفها، فالكثير من النصوص لا تتجاوز بضعة أسطر، وهو تكتيف يجعل كل كلمة مشحونة بطاقة شعرية عالية، ويجبر القارئ على التأمل في الفراغات والصمت بين النصوص، وتخلق الشاعرة موسيقاها الداخلية عبر التكرار والتوازي: "لا خلاص بنأي / لكنها الماهيات تتكوّر حدّ نقطة"، مما يخلق إيقاعاً يشبه التمتمة أو التعويذة، وهو ما يتناسب مع الجو الروحي للديوان.

الأنساق الثقافية: الوجود في مهب الريح:

يقدم الديوان رؤية ثقافية عميقة وناضجة، تتمحور حول فكرة هشاشة الوجود الإنساني، والبحث عن شكل من أشكال الاتحاد الصوفي مع الكون، والتساؤل حول جدوى الفن نفسه في مواجهة الفناء، وهذا هو جوهر الرؤية الثقافية للديوان، فالوجود ليس حالة مستقرة أو مساراً واضحاً، بل هو حالة دائمة من التلاشي والاهتزاز.

الذات المتلاشية: ذات الشاعرة لا تُعرّف نفسها ككيان ثابت، بل كسلسلة من الحالات العابرة، هي "دمعة قديمة / احتملت الوهم والمبررات"، و"غراب أعور يبتلع عينيه"، وهذا التماهي مع الأشياء الهشة والمجزأة هو تعبير عن إدراك عميق للطبيعة غير الثابتة للهوية. في مواجهة هذه الهشاشة، لا تلجأ الذات إلى السخرية أو الغضب، بل تبحث عن شكل من أشكال الخلاص في الاتحاد الصوفي مع الآخر ومع الكون "أنا منك وأنت مني / أنا نذرٌ للانتظار / وأنت كوةٌ للنزيف"، فالعلاقة مع الآخر هنا هي علاقة نوبان وتماهٍ، حيث تزول الحدود بين الأنا والأنت، وهذا التصور يتجاوز الحب الرومانسي إلى رؤية صوفية للوحدة بين الكائنات

الجسد كمعبر للميتافيزيقا: الجسد في الديوان ليس مسرحاً للجرح بقدر ما هو معبر للتجربة الروحية: "انزع ظفرك من كتفي / يا ظل الله في الرجفة / لقد كسرني النزيف"، هو المكان الذي يحدث فيه الألم، ولكنه أيضاً المكان الذي تتجلى فيه العلاقة مع المطلق، ويصل الديوان إلى ذروة وعيه الذاتي حين يطرح السؤال حول جدوى الشعر والفن في مواجهة هذه الحقيقة الوجودية: "ما حاجتي للشعر / وقد انزع جناحي / فلا أبصر". إذا كان الشعر أداة للطيران والرؤية، فما قيمته حين تكون الذات "بلا أجنحة" و"عمياء" أمام حقائق الوجود الكبرى؟ إنه تساؤل يضع الشعر نفسه موضع المساءلة، ويعترف بحدوده في مواجهة الفناء.

يضيف ديوان "ظلّ ورجفة" لديممة محمود صوتاً جديداً إلى خريطة الذوات الشعرية في قصيدة النثر، وهو صوت "الذات المتلاشية" أو "الذات الميتافيزيقية" التي تعيش وجودها كأثر هش وتتأمل فناءها بهدوء وحكمة تقترب من التصوف، إنه يمثل تطوراً ونضجاً عن صوت "الذات الكونية" الذي رأيناه في ديوانها السابق، حيث ينتقل التركيز من تجسيد التاريخ والأسطورة في الجسد، إلى تجريد التجربة لتصبح تأملاً صافياً في الوجود والعدم، فقد استخدمت ديممة محمود فضاء قصيدة النثر المفتوح بأقصى درجات التكثيف والشفافية، لتقدم لنا شعراً يهمس بالأسئلة الكبرى، ويتأمل الوجود لا كصراع، بل كـ"رجفة" عابرة في قلب "ظلّ" أبدي، وصوت يضيف بعداً روحياً وفلسفياً إلى مشهد الشعرية العربية المعاصرة.

شعرية الذاكرة كمقبرة

في ديوانه "أعيدوا النظر في تلك المقبرة"، يواصل الشاعر دخيل الخليفة رحلته في تشريح الذاكرة الجريحة والهوية القلقة التي بدأها في "ورد أسمر يملأ رنتي"، لكنه هنا يغوص إلى طبقة أعمق وأكثر قتامة، فإذا كان الصوت في الديوان السابق هو صوت "الذات الهجينة" التي تعيش توتر الانتماء بين الصحراء والمدينة، فإن الصوت هنا يتطور ليصبح صوت "المؤرشف للجرح" أو "أمين متحف الخسارات". العنوان نفسه ليس مجرد جملة شعرية، بل دعوة ومنهج عمل: دعوة للقارئ وللذات الشاعرة على حد سواء لإعادة فتح ملفات الماضي، ليس للحنين إليها، بل لفحصها كـ "مقبرة" تضم رفات الأصدقاء، والأحلام، والأمكنة، والهويات المفقودة الديوان في مجمله مرثية طويلة وهادئة، شهادة على زمن من الفقد، والذات الشاعرة لم تعد في حالة صراع عنيف مع هويتها، بل وصلت إلى مرحلة من التأمل الحزين، حيث تجلس وسط "مقبرة الذاكرة" لتصنيف "ظلالها" وإعادة قراءة قصصها، إنها ذات لا تزال جريحة، لكن جرحها أصبح الآن هو هويتها ومنظورها الذي ترى من خلاله العالم، وقصيدة النثر بإيجازها الشديد وقدرتها على التقاط الصور المجزأة، تصبح الأداة المثلى لأرشفة هذا "الليل المملح" وهذه "الطرق المغلقة".

الأنساق الفنية: جماليات الأرشفة والصورة الشبحية

يؤسس الشاعر جماليته في هذا الديوان على نسق فني يعتمد على التكثيف الشديد، والمشهدية السينمائية، والصورة التي تعمل كـ "شبح" أو "أثر" باهت، مما يخلق شعرية جنائزية هادئة ومؤثرة.

شعرية القائمة والجرد الأرشيفي: أحد أبرز الأساليب الفنية في الديوان هو بناء القصائد على شكل قوائم أو عمليات جرد، وكأن الشاعر يقوم بأرشفة محتويات "المقبرة"، ولعل قصيدة "أمنيات موتى" هي المثال الأوضح على ذلك، فهي عبارة عن قائمة من أمنيات الموتى وأحلامهم غير المكتملة: "ميت كان يحلم أن يتدثر بالنجوم / ميت يحك حزنه بجدار معتم / ميت ينتظر برتقالة في مهد رجل"، هذا الأسلوب الأرشيفي يبتعد عن الانفعال المباشر، ويقدم المأساة بطريقة باردة ومكثفة، مما يزيد من عمقها وتأثيرها، وبالمثل في قصيدة "اتجاهان"، يتم سرد عناصر الحكاية بشكل مجزأ "نعد حبيبات التراب / الشجيرات / الحكايات المألحة" كأنها عملية جرد لحطام علاقة.

التكثيف الشديد: يعتمد الشاعر على القصائد القصيرة جداً التي تعمل كبطاقات أرشفة، فكل قصيدة هي لقطة مكثفة لحالة أو ذكرى، وهذا التقطيع يعكس طبيعة الذاكرة نفسها التي لا تعمل كسرد متصل، بل كمجموعة من الومضات والصور المتفرقة، وهو ما جعل لغة الديوان تتحول إلى لغة اقتصادية، هادئة، ومشبعة بدلالات الفقد والغياب، تهيمن على معجمها مفردات مثل "مقبرة"، "جناز"، "موتى"، "توابيت"، "قبر"، وهذا المعجم لا يستخدم لخلق جو من الرعب، بل لخلق حالة من التأمل الهادئ في حقيقة الفناء والغياب التي أصبحت هي الحالة الطبيعية للوجود في عالم الشاعر.

الأسلوب الإيحائي: الشاعر لا يصرح بمأساته، بل يلمح إليها عبر صور بسيطة وموحية: "اخترتُ الماء بيتاً / اخترتُ الهواء صديقاً في التوابيت الأزلية"، هذه الصورة الهادئة مثلاً، تحمل في طياتها مأساة كاملة عن الوحدة والفناء، واللغة هنا لا تصرخ، بل تومئ إلى الجرح. تتميز صور الديوان الشعرية كذلك بطابعها "الشبحي"، حيث تبدو الأشخاص والأشياء كأطياف أو ظلال من الماضي، وتُعرض في مشاهد سينمائية حزينة، وهو ما يظهره العنوان الأول في الديوان "ظلال في مقبرة الذاكرة"، فالظلال هنا ليست مجرد غياب للنور، بل هي كائنات حقيقية، هي بقايا الأشخاص والأشياء التي رحلت "ولن يلتقي ظلان خلعا ذاكرتيهما"، والذات الشاعرة تعيش في عالم مسكون بهذه الظلال.

المشهدية: تُبنى الكثير من القصائد كمشاهد بصرية مكثفة: "في الشارع كان الليل ينام عارياً على وسادة الفقير.. / في الشارع كان الفقير ينام عارياً على رصيف مكسور..". هذا ليس مجرد وصف، بل هو مشهد متكامل يرسم صورة بليغة للفقر والتهيه، حيث يتبادل الليل والفقير أدوارهما في مأساة واحدة.

الأنساق الثقافية: الذاكرة كوطن وحيد:

يقدم الديوان رؤية ثقافية عميقة، تتمحور حول الذاكرة كفضاء وحيد ممكن للوجود بعد خراب الواقع، والعلاقات الإنسانية كشبكة من الخسارات، والكتابة كفعل أخير لمقاومة المحو.

الذاكرة كمقبرة ووطن: الذاكرة في هذا الديوان هي الفضاء المركزي الذي تدور فيه كل الأحداث، لكنها ذاكرة مزدوجة: هي "مقبرة" تضم كل ما فُقد، وهي في نفس الوقت "الوطن" الوحيد المتبقي: "ظلال في مقبرة الذاكرة"، "ذاكرة الليل المملح"، كل شيء يحدث داخل الذاكرة والواقع الخارجي يبدو باهتاً أو غائباً، والحقيقي الوحيد هو ما ترسب في وعي الشاعر.

الصدقة كمرثية: يحتل الأصدقاء الراحلون مكانة مركزية في الديوان، حيث تخصص

لهم قصائد كاملة بأسمائهم (عبدالله الفلاح، فهد الرديني، كريم الهزاع، وغيرهم)، هؤلاء الأصدقاء ليسوا مجرد ذكريات، بل حضور حي ومستمر في وعي الشاعر، تقول قصيدة "عبدالله الفلاح": "يغيب / حينما يخلو جيبه من الضوء / كان ينثر قلبه فوق رؤوس الناس / ذات جرح"، فالشاعر لا يرثي صديقه، بل يعيد رسم صورته كقديس أو شهيد، لتصبح كتابة الشعر هنا فعل وفاء لهؤلاء الأصدقاء، وطريقة لإبقائهم على قيد الحياة في "مقبرة الذاكرة"؛ إنها محاولة لمقاومة الموت والنسيان عبر تخليد قصصهم.

الاغتراب المستمر: يستمر نسق الاغتراب الذي رأيناه في "ورد أسمر يملأ رثتي"، لكنه هنا يصبح أكثر هدوءاً وتأصلاً: "وحيداً أنتنفس وجوه الآخرين / كل ليلة أخسر ضحكة" فالغربة لم تعد صراعاً، بل أصبحت هي الحالة الطبيعية للتنفس والوجود، والذات لا تعرف نفسها بالانتماء إلى وطن أو جماعة، بل كـ"ندبة" أو "جرح" في جسد الأرض، وهو أقصى تعبير عن الشعور بالهامشية والألم.

يقدم ديوان "أعيدوا النظر في تلك المقبرة" تطوراً ونضجاً في تجربة دخيل الخليفة الشعرية، وإذا كان ديوان "ورد أسمر يملأ رثتي" قد قدم صوت "الذات الهجينة" التي تعيش صراع الانتماء، فإن هذا الديوان يقدم صوت "الذات المؤرشفة" التي تجاوزت الصراع إلى مرحلة تأمل الخسارات وأرشفة الجروح. هذا الصوت يمثل حالة فريدة على خريطتنا، فهو ليس ذاتاً منفصلة لأن ارتباطه العاطفي بالماضي والأصدقاء لا يزال قوياً جداً، وهو ليس ذاتاً متلاشية لأنه لا يسعى إلى الذوبان في الميتافيزيقا؛ بل يتمسك بالتفاصيل المادية للذاكرة (الأصدقاء، الأماكن، الحكايات)، فقد استخدم دخيل الخليفة فضاء قصيدة النثر ليخلق "شعرية الأرشفة"، وهي شعرية تقوم على جمع وتصنيف بقايا عالم يتفكك، إنه صوت يجد مهمته الأخيرة لا في الخلق أو التغيير، بل في الوفاء للذاكرة، وفي الدعوة الصامتة لإعادة النظر في قبور الماضي حتى لا يبتلعها النسيان؛ إنها شهادة نادرة وعميقة على معنى أن تكون شاعراً في زمن الفقد.

شعرية الحوار المؤجل

إذا كان ديوان "منذور للرمل" قد قدم لنا صوت "الذات الصانعة" التي تتخذ من نفسها ومادتها الشعرية مختبراً لخلق الوجود، فإن ديوان "أكلّم الأبواب"، المكتوب في مرحلة لاحقة، يقدم لنا تطوراً ونقطة نوعية لهذا الصوت، ليصبح صوت "الذات على العتبة"، هذه الذات لم تعد منكفئة على داخلها في عملية خلق ميتافيزيقي، بل تحولت نحو الخارج، نحو الآخر، في محاولة حذرة ومؤلمة للتواصل؛ إنها ذات تقف على "عتبة" الوجود، وتتأمل "الأبواب" التي تفصل بين الأنا والآخر، بين الداخل والخارج، بين الذاكرة والواقع.

العنوان، "أكلّم الأبواب"، هو التجسيد الأمثل لهذه الحالة، فالكلام هنا لا يوجه إلى كائن يستجيب، بل إلى "باب"، وهو رمز الحاجز والقطيعة وإمكانية التواصل المؤجلة، إنه فعل محمّل بالرغبة في العبور وفي نفس الوقت إقرار بوجود العائق. والإهداء الذي يفتتح به الديوان "إلى أصدقائي / كأوطان مؤقتة أيضاً!" يكشف عن جوهر الرؤية الثقافية، في عالم انهارت فيه الأوطان الكبرى (السياسية والأيدولوجية)، ولم يتبق للذات سوى أوطان صغيرة وهشة ومؤقتة، تتمثل في الصداقة، لتصبح القصيدة هنا مساحة هذا الحوار الهش مع الأصدقاء، وهذه المحاولة الدائمة لطرق "الأبواب" المغلقة.

الأنساق الفنية: جماليات المحادثة اليومية والصورة الفلسفية:

تتطور الأدوات الفنية عند نادي حافظ في هذا الديوان لتصبح أكثر ارتباطاً باليومي والحسي، لكن دون أن تفقد عمقها الفلسفي، إنه يؤسس لشعرية تقوم على المحادثة، والمشهد العادي المشحون بالغرابة، والصورة التي تعمل ك"ومضة فكرية".

شعرية المحادثة واللغة اليومية: على عكس اللغة التجريدية المهيمنة في "منذور للرمل"، تتجه اللغة هنا بشكل واضح نحو اليومي والمباشر، وتتخذ القصائد شكل حوار أو بوح لصديق: "اسمعوني أيها الأصدقاء"، "يا سيدي"، "خذوا أوطانكم عني"، فالديوان مليء بالمخاطبات المباشرة التي تكسر المسافة مع القارئ وتجعله شريكاً في التجربة، وهذه النبرة تجعل القصيدة أقرب إلى "المحادثة الوجودية" منها إلى المونولوج الشعري المغلق. ويستمد الشاعر مادته من تفاصيل الحياة اليومية البسيطة: "طيارات ورقية"، "حمام سباحة"، "بنطلوني الجينز"، "شوارع ساهرة"، "أبواب المراحيض العامة"، لكنه لا يكتفي بوصفها، بل يشحنها بدلالات رمزية وفلسفية، محولاً العادي إلى أيقونة وجودية.

الصورة كـ"مفارقة وجودية": تظل الصورة الشعرية عند نادي حافظ ذهنية وفلسفية، لكنها هنا تنبع من قلب المفارقات اليومية، وتكشف عن العيب الكامن في التفاصيل العادية: "أمشي بلا ظل / على النار / قلبي يمامة / فرّعتها رصاصاتك العمياء"، فالصورة هنا مبنية على سلسلة من المفارقات: المشي بلا ظل، على النار، والقلب اليمامة الذي تقتله رصاصات عمياء، هذه الصور تجسد حالة الذات المأزومة التي تعيش في عالم فقد منطقته.

الأسئلة الساخرة: يقوم الشاعر بأنسنة الأشياء والمفاهيم بطريقة ساخرة تكشف عن رؤيته العيبية للعالم: "يدي حزب فاشل / ضاق به التصفيق"، و"الأبواب التي تصدر صوتاً / حزينة / لكنها تغني"، هذه الصور تخلع على الواقع طابعاً مسرحياً عيبياً، حيث تتحول "اليد" إلى حزب سياسي، و"الأبواب" إلى كائنات مغنية وحزينة، وتُبنى الكثير من القصائد على شكل أسئلة مفتوحة ومقلقة، مما يعكس حالة الشك وعدم اليقين التي تعيشها الذات الساخرة.

الأسئلة الوجودية: "ماذا تظنون أنني فاعل بدمي؟"، "كيف تخيلتم: أن الحياة مرسم عام؟ أن قلبي لوحة خاطئة؟"، هذه الأسئلة ليست بلاغية، بل هي تعبير حقيقي عن حيرة الذات في فهم نفسها وعلاقتها بالعالم. إنها تجعل القصيدة فضاءً للتساؤل لا لتقديم الأجوبة.

الأنساق الثقافية: الصداقة كوطن أخير:

يقدم الديوان رؤية ثقافية ناضجة تعكس خيبة أمل جيل كامل من السرديات الكبرى، وارتداده للبحث عن معنى في الدوائر الإنسانية الصغيرة والهشة، وعلى رأسها الصداقة كوطن مؤقت، هذا هو المفهوم الثقافي المركزي الذي يضيء الديوان بأكمله، ففي مواجهة عالم معادٍ أو غير مفهوم، تصبح الصداقة هي الملاذ الأخير والوطن الوحيد الممكن، ويعلن الشاعر صراحة رفضه للأوطان التقليدية: "خذوا أوطانكم عني"، مقدماً الصداقة كبديل وجودي: "إن الإنسان ابن أصدقائه / ليس إلا"، وهو إعلان فلسفي يضع الصداقة في مركز تعريف الهوية الإنسانية، والأصدقاء هم "أوطان مؤقتة"، وهذا الاعتراف هو جزء من رؤية حزينة وواقعية للعالم، تدرك أن حتى هذا الملاذ الأخير هو ملاذ هش وعابر.

التواصل المستحيل (الكلام مع الأبواب): على الرغم من أهمية الصداقة، فإن الديوان مليء بالشعور بصعوبة التواصل الحقيقي، وهو ما يرمز له فعل "الكلام مع الأبواب": "أكلم الأبواب / أسألها عن فراشات الخريف / عن طيور / لا تعبر وقتها". الذي يرمز لكل ما يفصل ويمنع التواصل، والشاعر في عزلته لا يجد من يكلمه سوى هذه الحواجز الصامتة، ولعل قصيدة "أصحو من نومي بلا قدمين" هي استعارة بليغة عن العجز والشلل وعدم القدرة على

الحركة والتواصل مع العالم، فالذات هنا معزولة ومبتورة، تحلم بالخروج ولكنها تستيقظ لتجد نفسها عاجزة.

الوجود كخطيئة وهشاشة: يحمل الديوان رؤية وجودية ترى أن الحياة نفسها هي حالة من الهشاشة والخطيئة الأصلية: "كلنا من خطيئة واحدة / لكنك تزعج العصافير / بتقليم الشجر / وتنسى أظافرك!"، فالذات لا تدعي البراءة، بل تعترف بأن الجميع شركاء في خطيئة الوجود، لكنها تنتقد من يحاول إخفاء طبيعته الحقيقية عبر الانشغال بتهديب المظاهر، وهنا يظهر القبول بالتعاسة: "يا لها من تعاسة! / أمشي بلا ظل / على النار"، وهو قبول هادئ وحزين لتعاسة الوجود، وهذه التعاسة المشتركة هي ما يجعل الصداقة ممكنة وضرورية.

يمثل ديوان "أكلّم الأبواب" تطوراً لافتاً في تجربة نادي حافظ الشعرية، فقد قد انتقل صوت "الذات الصانعة" الذي كان منشغلاً بخلق نفسه في "منذور للرمل"، ليصبح صوت "الذات على العتبة" التي تحاول التواصل مع الآخرين في هذا الديوان، وهذا الصوت يمثل حالة فريدة على خريطتنا، فهو ليس ذاتاً مؤرشفة للماضي، بل هو ذات منشغلة بالحاضر وبشبكة علاقاتها الحية، وهو يختلف عن الذات المنفصلة، لأنه على الرغم من إحساسه بالعبث والهشاشة، فإنه لا يزال يؤمن بجدوى "الصداقة" كقيمة عليا، ويبحث بإصرار عن التواصل، حتى لو كان ذلك عبر "الكلام مع الأبواب". لقد استخدم نادي حافظ أدوات قصيدة النثر ببراعة للتعبير عن هذه الحالة المركبة: ذات تعيش في عالم متشظٍ وعبثي، لكنها لم تفقد بعد إيمانها العميق بالرابط الإنساني كأخر وطن ممكن، إنه صوت يعبر بصدق عن مأزق المثقف المعاصر: مأزق من فقد إيمانه بالسرديات الكبرى، ويحاول أن يبني معنى لوجوده في "الأوطان المؤقتة" التي يصنعها مع أصدقائه.

"الذات الشبحية" في فضاء العلاقات المتلاشية

في ديوانه "أنت لا تخصني.. وأنا لا أخصك.."، ينقلنا مؤمن سميير إلى مرحلة تالية وأكثر تعقيداً من مراحل تشريح الذات، فإذا كان ديوانه السابق "شوكة الراوي العليم" قد قدم لنا صوت الذات التي تصرخ من ألم الجسد المادي الممزق، فإن هذا الديوان يقدم صوتاً أهدأ وأكثر حزناً وأشد اغتراباً، صوت يمكن أن نطلق عليه "صوت الذات الشبحية"، فالذات هنا لم تعد جسداً يتألم، بل أصبحت "شبحاً" أو "أثراً" باهتاً يتحرك في فضاء من العلاقات المتلاشية والذكريات التي فقدت صلابتها.

العنوان هو إعلان وجودي لهذه الحالة، وعن حالة انفصال كوني بين الأنا والآخر، وبين الذات والعالم، بل وبين الذات ونفسها، إنها حالة "اللانتماء" المطلق، فلم تعد الذات تمتلك شيئاً، ولم يعد شيء يمتلكها، وفي هذا الفضاء من الحرية القاسية، تتحرك الذات كشبح، تراقب العالم من مسافة، وتستعيد ذكرياتها لا كجروح نازفة، بل كـ "أفلام" و"صور" باهتة لكائنات أخرى عاشت حياة أخرى، قصيدة النثر هنا بلغة السرد الهادئ والحلمي، تصبح هي الفضاء الأمثل لاحتواء هذا الصوت الذي يعيش في منطقة وسطى بين الحضور والغياب.

الأنساق الفنية: جماليات الحلم واللغة الهادئة

يشهد هذا الديوان تحولاً لافتاً في الأدوات الفنية للشاعر، ويتخلى عن لغة العنف الجسدي والصور الصادمة التي هيمنت على ديوانه السابق، لصالح نسق فني يعتمد على السرد الحلمي، واللغة الهادئة، والصورة التي تمزج بين الواقع والfantasy، مما يخلق شعرية تشبه "الواقعية السحرية".

شعرية السرد الحلمي: يهيمن السرد على الديوان، لكنه سرد يتبع منطق الحلم لا منطق الواقع، والقصائد غالباً ما تكون حكايات قصيرة، تتحرك فيها الشخصيات والأحداث بحرية تتجاوز قوانين الفيزياء والزمن.

في قصيدة "بديل حياة باردة"، يروي الشاعر حادثة واقعية (ركوب الأم والجد سيارة النقل) ثم سرعان ما ينزلق المشهد إلى الفانتازيا "طيران الأغراض وانطلاقها في المزارع" وهذا التداخل السلس بين الواقعي والسحري هو السمة الأسلوبية المهيمنة، ويعكس رؤية ترى أن الذاكرة والحياة الداخلية لا تقل واقعية عن العالم المادي.

القصيدة كفيلم قصير: الكثير من النصوص تُبنى كسيناريوهات لأفلام قصيرة وغامضة: "في منتصف مشاهد قصتي قرأت ببسوا واندثشت وارتبكت من فكرة أنداده وأبداله الكثيرين"، فالشاعر هنا لا يروي حياته، بل يروي "مشاهد قصته"، واضعاً نفسه كشخصية داخل فيلم، وهذا يعمق الشعور بالانفصال والغربة عن الذات، مع استخدام لغة هادئة صافية، تعتمد على المفارقة الخفيفة والساخرة بدلاً من الصدمة العنيفة: "هذا العجوز، عشير أبي وجدي / يحزن عليّ بصدق وأنا وحيد.. / ربما يضع وروده على قلبي / وصقوره على ذراعي"، والمفارقة هنا بين صورة العجوز الحنون وصورة الصقور الجارحة هي مفارقة هادئة وساخرة، تكشف عن الطبيعة المزدوجة للعلاقات الإنسانية.

ويتجنب الشاعر التعقيد اللفظي، من خلال لغة بسيطة وقريبة من لغة الحكي اليومي، مما يمنح نصوصه طابعاً من الحميمية والصدق، ويجعل العالم السريالي الذي يخلقه أكثر إقناعاً.

الصورة الشبحية والذاكرة الملعونة: تتحول الصور في هذا الديوان من التركيز على الجسد المادي إلى التركيز على الأشباح والذكريات التي تُعامل ككائنات حية: "صارت علاقتي بذاكرتي أكثر اتساقاً، صرتُ لا أقضي أيامي وأنا مقع في غبش المرأة... بل وأيقنت أنني أحب كونها حرة كالهواء"، فالذاكرة هنا ليست مجرد مستودع للأحداث، بل هي شخصية مستقلة، كائن حر له إرادته الخاصة، والشاعر يدخل معها في علاقة صداقة وتصالح، فالعالم الشعري مليء بالأشباح والغيابات: "هذا العجوز"، "أنبياء الألفة"، "العائد من الحرب". التي تسكن ذاكرة الشاعر وتشاركه وحدته؛ إنها "أنسنة" للغياب، وتحويل الفقد إلى حضور شعري

الأنساق الثقافية: التصالح مع الفقد والبحث عن الألفة:

يقدم الديوان رؤية ثقافية تمثل نضجاً وتحولاً عن حالة الصراع العنيف التي رأيناها في "شوكة الراوي العليم"، فالذات هنا لا تزال جريحة ومغتربة، لكنها لم تعد في حالة حرب مع العالم، بل في حالة بحث هادئ عن "بدائل" للحياة، وعن أشكال جديدة من الألفة والتصالح.

الذاكرة كـ "بديل حياة باردة": هذا هو المفهوم الثقافي المركزي الذي يمثل نقلة نوعية في تجربة الشاعر، فعلى عكس ديوانه السابق الذي كان يحاكم فيه الأب والماضي، نجد هنا حالة من التصالح والحب العميق للجد والجدّة، فالجد هو "قريب إسحاق الموصلي وروحه التي كانت طول الأحقاب خفيفة"، والأم هي "التي نست الكلام من ربع قرن"، فلم يعد الماضي مصدرًا للصدمة، بل أصبح مصدرًا للحكايات والأساطير الشخصية التي تمنح "بديلاً" عن الحاضر البارد.

الفن كخلاص: يصبح الفن (الموسيقى، الأدب، الرسم) هو المساحة التي يمكن فيها ترميم هذا الماضي، فالجد مرتبط بـ"العود الذي لا يفارقه"، والأم "تغمض عينيها طرباً كلما رأت عوداً قديماً على الشاشة"، ليصبح الفن لغة التواصل مع عالم الأشباح، والوسيلة الوحيدة لاستعادة جماله المفقود.

الألفة مع الغرباء: "كلما فارقتي الناس / يتعثّر قليلاً في حفر الطريق / ثم يدق الشيطان جلدي.. / هذا العجوز، عشير أبي وجدي"، تجد الذات هنا ألفتها لا مع "الناس"، بل مع كائنات هامشية وغريبة مثل "الشيطان" و"العجوز"، الذين يصبحون الرفاق الحقيقيين في رحلة الوحدة.

الذات كـ "هواء": تتخلى الذات عن هويتها الصلبة، وتتبنى هوية سائلة ومراوغة، تشبه الهواء: "إنه مجرد هواء ماكر / ذلك الذي زفر زفرة حارة / ثم حتّ كل هؤلاء المجانين / لأحضاننا.."، فالذات هنا هي "هواء ماكر"، قادرة على التسلسل والتشكل في صور متعددة، إنها تستعير شخصيات (بيسوا)، وتعيش في عوالم روائية، وتتحوّل إلى شبح، مما يعكس رفضها لأي هوية ثابتة ونهائية، وتقبل بموقعها الهامشي كـ"حرف عريان" أو "شبح"، وتجد في هذا الموقع نوعاً من الحرية، فهي لم تعد تسعى لأن تكون مركز العالم، بل تكتفي بمراقبة العالم من مسافة، وهذا ما يمنحها هدوءها وحكمتها الحزينة.

يمثل ديوان "أنت لا تخصني.. وأنا لا أخصك.." تطوراً مدهشاً في تجربة مؤمن سمير الشعرية، حيث انتقل صوت "الذات المجرّحة جسدياً" إلى صوت "الذات الشبحية" التي تصالحت مع جراحها وحولتها إلى ذاكرة حلمية وأسطورة شخصية؛ هذا الصوت هو النقيض الهادئ لصوته السابق، فبينما كان الجسد هو مسرح العنف في "شوكة الراوي العليم"، يصبح "الغياب" و"الذاكرة" هما المسرح في هذا الديوان، وهو يختلف عن "الذات المؤرشفة" في أن ذاكرته ليست "مقبرة"، بل هي عالم سحري وحي، لا يزال يتفاعل معه ويستمد منه "بديلاً" للحياة، وهو يتقاطع مع "الذات الحاملة" في أسطورة الماضي العائلي، فقد نجح مؤمن سمير في استخدام أدوات قصيدة النثر لخلق عالم شعري يجمع بين الحزن العميق والهدوء الساحر، وبين الواقعية القاسية والفانتازيا الحاملة، ليعلن عن انفصاله عن العالم، لكنه في نفس الوقت يبني عوالم بديلة وأكثر إنسانية في فضاء الذاكرة والشعر، إنها شهادة ناضجة على قدرة الشعر على تحويل أعمق الخسارات إلى شكل من أشكال الجمال الهادئ.

شعرية العزلة الخالقة

يقدم ديوان "راعي الفراغ" للشاعر عبد الجواد العوفير تجربة شعرية فريدة تغوص في أعماق العزلة، لا بوصفها حالة من فقد أو الوحشة، بل كفضاء وجودي خصب وممتلئ بالإمكانات، نحن هنا أمام صوت يمكن أن نطلق عليه "صوت الذات الراعية للفراغ"، هذه الذات لا تعاني من الفراغ، بل "ترعاه" تتأمله، وتجد فيه مادتها الخام لخلق عوالم شعرية موازية، حيث يتحول الصمت إلى لغة، والغياب إلى حضور.

العنوان هو المفتاح الجوهرى لهذا العالم، فالفعل "يرعى" يحول "الفراغ" من حالة سلبية (الخواء) إلى حالة إيجابية، إلى قطيع من الأفكار والصور والذكريات التي تحتاج إلى عناية وتأمل، والذات الشاعرة هنا هي ذات "منعزلة" بامتياز، لكنها ليست وحيدة؛ فأصدقائها هم الكلمات، والصور، وأشباح الشعراء الآخرين (رينيه شار، العطار)، ورفقتها هي تلك الكائنات الهشة التي تسكن عالمها الداخلي (العصافير، الديدان، الماء). إن شكل قصيدة النثر ببنيتها القائمة على الومضة والصورة المكثفة، هو الأداة المثلى لتجسيد هذه الحالة من التأمل الهادئ والعميق في جوهر الوجود المنعزل.

الأنساق الفنية: جماليات الحلم واللغة:

يؤسس العوفير جماليته على نسق فني يعتمد على التكتيف الشديد، واللغة التي تمزج بين البساطة الظاهرة والعمق السريالي، والصورة الحلمية التي تكسر حدود المنطق وتخلق واقعها الخاص.

شعرية الومضة والمشهد الخاطف: تتكون معظم قصائد الديوان من مقاطع قصيرة ومكثفة، تعمل كـ "ومضات" أو لقطات سينمائية خاطفة، مع تكتيف شديد: "الحزن أزهار غريبة / تنمو في الذاكرة"، ففي سطرين فقط، يقدم الشاعر تعريفاً شعرياً كاملاً للحزن، محولاً إياه من شعور مجرد إلى كائن نباتي ينمو في تربة الذاكرة، وهذا التكتيف هو السمة المهيمنة، ويمنح القصائد طابعاً يشبه شعر الهايكو في روحه.

ويتميز الديوان بأنه ليس بنية متصلة، بل هو جزر شعرية صغيرة، تعكس طبيعة الوعي نفسه، الذي لا يعمل كخط مستقيم، بل كمجموعة من الأفكار والصور المتناثرة التي تطفو في "فراغ" الذهن.

لغة الحلم والواقعية السحرية: لغة الديوان هي لغة بسيطة وشفافة في ظاهرها، لكنها تخلق عوالم سرىالية وغرائبية عبر تجاوزها غير المتوقع، حيث يمنح الشاعر صفات وأفعالاً بشرية للمفاهيم المجردة والأشياء الجامدة، مما يخلق عالماً كل شيء فيه حي ومتفاعل: "الريح صمت يرتدي العاصفة"، "دودة الحكمة / تحطم العالم / كي تلد / العالم" هذه الصور تجعل الأفكار الفلسفية ملموسة ودرامية.

ويبني الشاعر صورته على منطق الحلم "دودة فتحت باباً في الفراغ"، "الموتى يطلقون غيابهم طيور محبة"، ليخلق واقعاً شعرياً جديداً يهدف إلى كشف العلاقات الخفية بين الأشياء وإثارة دهشة القارئ.

الأصدقاء المتخيلون: "حصانك يعدو نحوي يا رينيه شار" الشاعر لا يستشهد بهؤلاء المفكرين، بل يحاورهم كأصدقاء ورفاق في العزلة، إنهم سكان عالمه الداخلي، والشركاء الوحيدون الممكنون في حواراته الوجودية، وهو ما يعمق الشعور بالعزلة عن العالم المادي، وفي نفس الوقت يثريها ويجعلها عزلة خلّاقة وممتلئة.

الأنساق الثقافية: العزلة كفضاء للمعرفة والحرية:

يقدم الديوان رؤية ثقافية تحتفي بالعزلة لا كهروب من العالم، بل كشرط ضروري للمعرفة، والحرية، والخلق.

الفراغ كمرعى للروح: على عكس التصورات السائدة عن الفراغ كعدم أو خواء، يقدمه الديوان كفضاء إيجابي ومثمر: "أفود قطعانا من الفراغ / إلى مرعى روحي الخصيب" فالذات هنا ليست ضحية للفراغ، بل هي "راعٍ" نشط يجد في هذا الفراغ مادة خصبة لروحه، وهي صورة تقلب المفهوم السلبي للفراغ رأساً على عقب.

العزلة كبرج عاجي: "المنزلون في أبراج ذواتهم العالية / ينزلون في الصبوحيات الجميلة الباردة / إلى الشواطئ / يجمعون الخريف / في سلال من القش"، والعزلة هنا ليست سجنًا، بل هي "برج" عالٍ يمنح الذات منظوراً مختلفاً ورؤية صافية، وهي فضاء للخلق والجمال (جمع الخريف في سلال).

ضبابية الحدود بين العوالم: العالم الشعري في الديوان هو عالم سائل، تتلاشى فيه الحدود بين الداخل والخارج، والواقع والحلم، والأنا والآخر، ويتكرر حضور الماء في الديوان "ماء يجري في الظل"، "يا ماء حزينا في الجرار" كرمز لهذه الحالة من السيولة، حيث لا توجد

أشكال ثابتة أو يقينيات صلبة، كل شيء يجري ويتداخل مع كل شيء، وتظهر الذات الشاعرة ليست ككيان مغلق، بل كامتداد وحلول في الأشياء الأخرى: "الدودة التي صارت / لساني"، "الدودة التي صرت ظلها"، هذا الذوبان في الآخر هو شكل من أشكال المعرفة الصوفية التي تتجاوز حدود الأنا الفردية.

الكتابة كفعل وجودي: الكتابة في هذا الديوان ليست صرخة أو احتجاجاً، بل هي فعل وجودي هادئ، يشبه التنفس أو نمو النبات: "الكلمات هي المطر"، "الكلمات التي نسيناها في حانات قديمة... ستزورنا وقد صارت شيخة". الكلمات لها حياتها الخاصة، وهي جزء من دورة الطبيعة، والشاعر لا يدعي دوراً بطولياً، بل يكتب بهدوء في غرفته، ويترك كلماته تتفاعل مع العالم، فالكتابة هي مجرد محاولة لملء "الفراغ" بالجمال، أو إطلاق "طيور المحبة" فيه.

يضيف ديوان "راعي الفراغ" لعبد الجواد العوفير صوتاً فريداً ومختلفاً جذرياً إلى خريطة الذوات الشعرية في قصيدة النثر، إنه صوت "الذات الراعية للفراغ" أو "الذات المتصوفة بهدوء"، التي وجدت في العزلة والتأمل طريقها الخاص للمعرفة والخلق، فقد نجح عبد الجواد العوفير في استخدام الإمكانيات الكاملة لقصيدة النثر الومضة ليخلق عالماً شعرياً مكثفاً وهادئاً، يجمع بين الحساسية السريالية والتأمل الصوفي. إنه صوت يقترح أن المعنى لا يوجد في ضجيج العالم الخارجي، بل في القدرة على "رعاية" الفراغ الداخلي وتحويله إلى حديقة سرية للروح.

من يقين الجماعة إلى عزلة الفرد

(رحلتي بين سلطة الشكل وفتنة المعنى)

في ختام هذه الرحلة التحليلية الممتدة عبر جغرافيا الشعر العربي المعاصر، وتضاريسه الفنية المتباينة، نعود إلى السؤال الجوهرى الذي حرك هذا البحث منذ بدايته: ما العلاقة بين شكل القصيدة وصوت الذات؟ وهل كان انكسار "العمود" وتشظي "النثر" مجرد ترف فني، أم كان استجابة لتحولات عميقة في بنية الوعي العربى؟

لقد أثبتت النماذج الشعرية التي قمنا بتشريحها في هذا الكتاب أن العلاقة بين الشكل والمضمون هي علاقة "عضوية وحتمية"، فالشكل الشعري ليس وعاءً محايداً، بل هو موقف أيديولوجي ووجودي يحدد مسبقاً من يتحدث: هل هي "القبيلة" أم "الفرد" أم "الشظايا"؟

رأينا في القسم الأول كيف كان "الشكل العمودي" عند عصام أبو شندي هو الحصن الأخير للذات اليقينية التي تتحدث بصوت الجماعة، وهنا كانت الذات "محمية" بسلطة الوزن، ومطمئنة لمرجعياتها الكبرى (الدين، التاريخ، الأمة)، وكانت القصيدة "خيمة" تأوي الجميع، والصوت فيها "نحن" أكثر منه "أنا".

ثم رصدنا كيف بدأت هذه الذات في التملل، باحثة عن صوتها الخاص في "شعر التفعيلة"، لتولد "الفردية العربية" من رحم القلق، فظهرت الذات الحاملة (نور سليمان)، والذات الصامدة (أحمد اللاوندي)، والذات المجروحة (أشرف قاسم)، والذات الهجينة (دخيل الخليفة)، والذات الصانعة (نادي حافظ). وفي هذه المرحلة، كانت الذات لا تزال تبحث عن "معنى" يربطها بالعالم، رغم تخلخل اليقين.

وفي القسم الثاني، ومع الانتقال الجذري إلى "قصيدة النثر"، شهدنا التفتت الكامل والحر للذات، ودخولها في "عزلة الفرد" المطلقة، إذ لم تعد الذات تبحث عن "يقين" أو "خلاص جماعي"، بل تنقب في "الخراب" و"العدم" و"التفاصيل الهامشية".

رأينا الذات التي تُشَرِّح ذاكرتها ببرود (طارق هاشم)، والتي ترعى الفراغ (عبد الجواد العوفير)، والتي تواجه العبث بالقهقهة (محمد الكفراوي)، والتي تحول جسدها الممزق لغةً (مؤمن سمير)، ورأينا كيف تحول الشعر إلى "أرشفة للفقْد" (عند دخيل الخليفة)، ومحاوله يائسة للتواصل (عند نادي حافظ)، وصولاً إلى التأمل الميتافيزيقي للموت والفناء والغياب

(عند وليد علاء الدين، وديمة محمود، وفتحي البوزيدي)، وانتهاءً بشعرية اللامبالاة (عند أسامة الحداد) وصوت الطفل العارف (عند مروان الدليمي).

ويمكننا القول إن تاريخ الشعرية العربية الحديثة، كما رصده هذا الكتاب، هو تاريخ تحول "الهوية العربية" نفسها عبر ثلاثة أطوار كبرى:

طور السلطة واليقين: حيث الهوية جماعية، والزمن دائري، والحقيقة ثابتة (العمودي).

طور البحث والقلق: حيث بزغت الفردية، وبدأ الشك يتسرب إلى اليقينيّات، لكن الرغبة في المعنى ظلت قائمة (التفعية).

طور العزلة والتشظي: حيث أصبحت الهوية "سائلة"، والواقع "عبيثاً"، ولم يعد أمام الشاعر سوى لغته العارية لترميم هذا الشتات أو الاحتفاء به (قصيدة النثر).

إن هذا الكتاب لا ينتصر لشكل على حساب آخر، ولا يعلن موت شكل لصالح آخر، بل يؤكد أن كل شكل شعري هو "وثيقة تاريخية ونفسية" صادقة عن مرحلتها، وسيظل الشعر العربي، بتقلباته الدرامية بين سلطة الشكل والبحث عن المعنى، هو السجل الأصدق، لتحولات الإنسان العربي في رحلته الطويلة من طمأنينة الجماعة إلى عزلة الفرد.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر الأولية (الدواوين الشعرية):

- عصام أبو شندي. "قُبيل طلوع الشمس". الأردن، 2024.
- فتحي البوزيدي. "منفضة لأعقاب الزمان". (دار المقدمة - تونس 2024).
- أسامة الحداد. "الطريقة المثلى لإنتاج المشاعر". (الهيئة المصرية العامة للكتاب 2024)
- نادي حافظ. "أكلّم الأبواب". (دار النابغة-مصر 2021).
- نادي حافظ. "منذور للرمل". (منشورات الرافي-مصر 1999).
- دخيل الخليفة. "أعيدوا النظر في تلك المقبرة". (كتاب سراي-الكويت 2022).
- دخيل الخليفة. "ورد أسمر يملأ رثتي". (منشورات تكوين-الكويت 2023).
- مروان ياسين الدليمي. "طفل شقي". (دار الشؤون الثقافية العامة-العراق 2024).
- نور سليمان. "دلالات الوقت والحروف". (الهيئة المصرية العامة للكتاب 2025-).
- مؤمن سمير. "أنت لا تخصني.. وأنا لا أخصك". (دار الأدهم-مصر 2024).
- مؤمن سمير. "شوكة الراوي العليم". (منشورات بنانة-مصر 2023).
- عاطف عبد العزيز. "غياب حُر". (الهيئة المصرية العامة للكتاب 2020).
- وليد علاء الدين. "أيها الموت العظيم". (بيت الحكمة-مصر 2024).
- عبد الجواد العوفير. "راعي الفراغ". (بيت الشعر -المغرب 2010).
- عبد الجواد العوفير. "سماء بضيفرتين". (دار راية للنشر - بيروت 2024).
- أشرف قاسم. "من أغاني الفتى القروي". (دار الإسلام-مصر 2020).
- محمد الكفراوي. "يكشط العدم بأظافره ويقهقهه". (الهيئة المصرية العامة للكتاب 2023)
- أحمد اللاوندي. "لا ريح تُنبئُ بالمطر- مختارات شعرية". (اسكرايب للنشر والتوزيع-مصر 2025).
- ديمة محمود. "أصابع مقضومة في حقيبة". (المرايا للثقافة والفنون-مصر 2021).

- ديمة محمود. "ظِلٌّ ورَجفة". (المرآيل للثقافة والفنون - مصر 2023).
- طارق هاشم. "كل ما فعله دوستوفسكي". (الهيئة المصرية العامة للكتاب 2022).

ثانياً: المصادر الثانوية:

- أدونيس. "الثابت والمتحول". دار الساقى، بيروت.
- عز الدين إسماعيل. "الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والفكرية". دار العودة، بيروت.
- جابر عصفور. "مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي". المركز العربي للثقافة والعلوم.
- عبد الله الغدامي. "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية". المركز الثقافي العربي.
- صلاح فضل. "أساليب الشعرية المعاصرة". دار الآداب، بيروت.
- نازك الملائكة. "قضايا الشعر المعاصر". دار العلم للملايين، بيروت.
- سوزان برنار. "قصيدة النثر من بودلير الي أيامنا"، ترجمة "راوية صادق".
- عبد القادر الجنابي. "قصيدة النثر وما حولها". دار المدى.