IRAQI Academic Scientific Journals
العراقية المجلات الاكاديمية العلمية
ISSN: 2663-9033 (Online) | ISSN: 2616-6224 (Print)
Journal of Language Studies
Contents available at: http://jls.tu.edu.iq

The Poetics of Experimentation in the Poetic Devices A Study of Kadhim Al-Hajjaj's Experience

Asst. Prof Dr. Saad Gerges Saeed*
Tikrit University- College of Egucation for Human Science
E-mail: saad_tayb@yahoo.com

Keywords:

- *Experimentation*
- *Al-Hajja*
-*poetic*
-*discoursej*

Article Info

Article history:

Received: 23-6-2020

Accepted: 29-7-2020

Available online

5/7/2020

Abstract

Experimentation is synonymous with modernism, innovation, breaking new ground and change but it acquires its importance from having great effectiveness as it is the most daring to go into new spaces. Experimentation is not limited to a particular epoch because each poetic period; experimentation is what gives the literary discourse its modernity and otherwise the literary discourse would be repeated and exhausted.

This paper is a study of experimentation in the poetic works of the Iraqi poet Khadim AL-Hajaj (1942-), published by Dar Sutoor 2017. It attempts to explore his style and techniques such as experimenting with the formal structure of the text which is the most outstanding aspect of experimentation in his poetry. One of his poetic forms is the narrative structure where the poem is like a story though it is written in verse. Al-Hajjaj does not employ music and metre in a conventional way; he combines more than one metre in his poetic texts and uses both the traditional metrical foot (*taf'ila*) and the prose poem, he even uses the classical line of verse ('Amudi) within the modern free verse poem exploiting all the musical potentialities to produce his poetic discourse. His other innovative features include the dedications and the titles. As for the content, his experimentation includes

* **Corresponding Author:** Asst. Prof Dr. Saad Gerges Saeed**, E-Mail:** saad_tayb@yahoo.com
Tel: +96407703080757 **, Affiliation:** Tikrit University- College of Egucation for Human Science- Iraq

	defamiliarization which is not his invention but he employed it in a particular way to make it part of his poetic discourse. The paper ends with a conclusion which sums up the results of the study.

شِعريَّةُ التَّجْريبِ في أدوات التشكيل الشعري
قراءة في تجرِبَةِ كاظم الحجَّاج

أ.م.د. سعد جرجيس سعيد

جامعة تكريت - كلية التربية للعلوم الإنسانية

الكلمات الدالة:-

التجريب

الحجاج

الشعري

–الخطاب

لومات البحث

تاريخ البحث:

الاستلام: ***٢٠٢٠/٦/٢٣***

القبول: ***٢٠٢٠/٧/ ٢٩***

التوفر على النت

2020/7/٥

الخلاصة: يلتقي مصطلحُ التَّجْريبِ مع مجموعَةٍ من المُصْطلحاتِ الأدبيَّةِ الأخرى منها: الحداثةُ والتحديثُ والتجديدُ والتجاوُزُ والتغييرُ وغيرها، إلا أنَّه يكتسبُ أهميَّتَهُ بأنَّهُ يمتلكُ فاعليةً كبيرةً بوصفه الأكثرَ جرأةً على ارتياد مساحاتٍ جديدةٍ، والتجريبُ لا يرتبطُ بعصرٍ معيَّنٍ، فكلُّ مرحلةٍ شعريةٍ لها أدواتُها وتقنياتُها، فهو الذي يمنحُ الخطابَ الأدبيَّ سمةَ الحداثة، ولولاه لتكرَّرَ الخطابُ الأدبيُّ بشكلٍ مستهلَكٍ. وقيمةُ التجريبِ عندما يكونُ واعياً، راصداً رصداً عميقاً لتحوُّلات الخِطاب الأدبي، يسعى للكشف عن قيمٍ تعبيريةٍ مبتكرةٍ، فليس التجريبُ عمليةَ تحطيمٍ ومحوٍ للمنجز السائد دون رؤيةٍ فنيةٍ جماليةٍ شاملةٍ مدركةٍ لجوهَرِ الحَداثَةِ في سِياقِ زَمنِها. ويسلِّطُ البحثُ جهدَه على الخِطَابِ الشِّعْري للشاعر العراقي المَعروفِ كاظم الحجَّاج (مواليد العراق/ البصرة ١٩٤٢)، متَّخِذاً من أعمالِهِ الشعرية الصادرةِ عن دار سُطُور ٢٠١٧ ميداناً للبحث. ومن خلالِ رصدِنَا لخطاب الحجَّاج الشعري تبيَّن أنه يتكيءُ في تشكيل طاقاتِه الإبداعيةِ على التجريب، موظِّفاً جملةً أساليبَ وتقنياتٍ، ويعدُّ التجريبُ في البُنْيةِ الشكليَّة للنص أبرزَ صُوَرِ التجريبِ في شعرِهِ، ولا سيَّما في حُضُورِ قصيدةِ الوَمْضَةِ عندَه حُضُوراً لافتاً، فضلاً عن كتابَةِ أشكالٍ شعريَّةٍ أُخْرَى تشْتَمِلُ على بُنَى سرديةٍ بارزةِ المعالِمِ كُتُبِتْ كأنَّها قِصَّةٌ على الرغم من اشتمالِها على الوَزْن الشعري. وتعدُّ الموسيقى الشعريةُ أبرزَ عناصِرِ التركيب الشعري، والحَجَّاج لم يوظِّفِ

	الموسـيقى ولا سـيما الوزن الشـعري توظيفاً مألوفاً، وإنَّما جمَعَ بين البُحُورِ الشعريَّةِ في النُّصُوصِ، وجَمَعَ بينَ قصيدَةِ التَّفْعيلَةِ وقصيدةِ النَّثْرِ، ووظَّفَ الشِّعْرَ العَموديَّ داخلَ مَتْنِ قصيدةِ التفعيلَةِ، مستثمرَاً كلَّ الطاقاتِ الموسيقيَّةِ في إنتاجِ خِطابٍ شِعْريٍّ يتَّسِمُ بالتَّجْريبِ، ولا يقلُّ دورُ العَتَباتِ النَّصيَّةِ ولا سـيَّما في الإهداء والعَنونَةِ عن غيرِها في إطار التجريب، أما البُنَى المضمونية فهي الأخرى كانَتْ حاضرَةً ولا سيما في توظيفِ الغَرائبية والعَجائبية. وبعدُ: فَهذهِ الظواهرُ التي ذكرنَاها آنِفَاً وإن لم تكنْ مِنْ مُبْتَكَراتِ الحَجَّاجِ، إذ سَبَقَهُ أو زَامَنَهُ بها آخرون، إلا أنَّهُ استطاعَ أنْ يَتَعامَلَ مَعَهَا تعامُلَاً جديدَاً، ويوظِّفَها توظِيْفَاً خاصَّاً يجعلُها منْتَميةً لِخِطَابِهِ الشِّعْريِّ.

المقدمة:

الحمدُ لله ربِّ العَالمين، والصلاةُ والسلامُ على نَبِيِّنا الأمينِ، وصحبِهِ أجمعينَ، وبعدُ:

يعدُّ التجريبُ من المُصْطلحات الأدبيَّةِ الفَاعلَةِ في مسيرةِ الشِّعْرِ العربي على مرِّ العُصُور، وإنْ لم يُعْرفْ مصطلحاً مستقرا ذا تأصيل إجرائي دقيقٍ إلا ضمن معطيات الحداثة، وقد كان وما يزالُ يمتلكُ حساسيةً كبيرةً في تجديدِ الخِطَابِ الأدبيِّ، فالظواهرُ التي تطرأُ على الحركة الأدبية تكونُ مرهونةً بفعلٍ تجريبيٍ يمنَحُها سمَةَ الحَداثة والتجديد، والتجريبُ يحتاجُ إلى وعيٍ أدبيٍّ عميقٍ لترسيخِ أُسُسِه، فهو ليسَ مُجرَّدَ عمليةِ مخالفةٍ ورفضٍ للخطاب السائد.

فقيمةُ التجريبِ عندما يكونُ واعياً، راصداً رصداً عميقاً لتحوُّلات الخِطاب الأدبي، يسعى للكشف عن قيمٍ تعبيريةٍ مبتكرةٍ، فليس التجريبُ عمليةَ تحطيمٍ ومحوٍ للمنجز السائد دون رؤيةٍ فنيةٍ جماليةٍ شاملةٍ مدركةٍ لجوهَرِ الحَداثَةِ في سِياقِ زَمنِها.

أما الشاعرُ العراقيُّ كاظم الحَجَّاج فهو من الشُّعراء المعروفين الذين أثْرَوا السَّاحَةَ الشِّعريَّة العراقيةَ والعَربيَّةَ منذ سبعينيات القَرْن الماضي، إذ يمتلكُ خِطابَاً شعريَّاً ينطوي على قِيَمٍ جماليةٍ ومعرفيةٍ كبيرةٍ، استطاع أنْ يُثْبِتَ حُضورَه في السَّاحة الأدبية، وخطابُه الشعريُّ ليس تقليديَاً ذا نمطٍ ثابتٍ، وإنَّما يتَّسم بالتجريبِ الدائم، الذي لا يَقِفُ عندَ نسقٍ معينٍ، إذ يُطْلع المتلقي على تجربةٍ جديدةٍ في كل نصٍّ من نصوصه.

لقد وظَّف الحجَّاج جملةً من التقنيات الشعرية، واستخدمَ سلسلةً من الأساليب والظواهر الفنية التي أكسبتْ شعرَه روحَ المغايرة، ومن ذلك: السخرية، وتوظيف (قصيدة النكتة) والتكثيف

الصـوري، والتبادل العروضـي، والمفارقة، والعجائبية والغرائبية، والدرامية، والسـردية، والقصـيدة اليومية، وقصـيدة الومضـة، وتوظيف اللغة والمفاهيم الشـعبية، وغير ذلك، مما جعل نصَّـهُ مشـحوناً بِطاقَةٍ تجريبيةٍ كبيرةٍ، وهذه الظواهر التي ذكرناها آنفا وإن لم تكن من مبتكراتِه، إلا أنَّه تعامَلَ معها تعامُلاً خاصَّاً، ضمنَ رؤية تنتمي إلى تجربَتِه الشعرية مما استطاع أنْ يُكْسِبَها سِمَةَ التجريب.

وقد تناولنا في بحثنا مصـطلحَ التجريب، ودورَه الوظيفي في النص الأدبي، ثم بعد ذلك قسـمناه إلى مباحث ثلاثة:**(التجريب في اللغة الشـعرية)** و:**(التجريب في الموسـيقى الشـعرية)** و:**(التجريب في قصـيدة الومضـة)** إذ حاولنا من خلال هذه المباحث الثلاثة أن نسـتبين أبرز ملامح التجريب في شعره.

وقد تناولنا :(الأعمال الشـعرية لكاظم الحجاج) الصـادرة عن دار سـطور:٢٠١٧ن ميدانا للبحث، وهي منتخبةٌ من العديد من مجموعاته الشعرية.

مصطلح التجريب، تحديد إجرائي:

يعدُّ التجريبُ من المُصْطلحات التي شَغَلتْ مساحةً واسعةً في كثير من الدراساتِ الأدبيَّةِ والفنيَّةِ والتطبيقية وغيرِها، إذ أصـبحَ محرِّكَاً فاعلاً لعمليَّةِ تحديث الرُّؤَى، وتجديدِ الأفكارِ والأشـكالِ في الميَادينِ التي يشـتَغِلُ فيها، فليس هو حِكْراً على جِنْسٍ أدبيٍّ معينٍ دونَ غيرِه، وإنما توظِّفُهُ العديدُ من الفُنُون والعلوم حسْـبَ طبيعَةِ كُلٍّ منها، لذلكَ ليس من السُّـهُولَةِ اعطاءِ تعريفٍ محددٍ لهُ، فالتجريبُ في العُلُوم التطبيقية–على سـبيل المثال– قائمٌ على التجربة بما تحملُ من صَـرامَةٍ رقميَّةٍ، أمَّا في ميادينِ الدراسات الفَنيَّة فيقومُ على طَرْحِ رُؤَىً جماليةٍ ذاتِ قِيَمٍ غيرِ مطروقةٍ.

وبشـكْلٍ عامٍّ لعلَّ أهمَّ ما يَمَيِّزُ التجريبَ أنَّهُ اختبارٌ مُنظَّمٌ من داخلِ العملية الفنيةِ أو التطبيقيةِ، يتناولُ ظاهرةً أو أكثَرَ وملاحظتها ملاحظةً دقيقةً من أجْلِ التوصُّـلِ إلى نتيجةٍ معيّنةٍ كالكَشْـفِ عن فرضِه و تحقيقِه[١].

وفي حيِّزِ الدِّراسـاتِ الفنيَّةِ عُمُوماً والأدبية خُصـوصـا، يَلْتقي مصـطلحُ التجريبِ مع جُملَةٍ من المصـطلحاتِ الأُخْرى التي تتضـافَرُ فيما بينَها لتشـكيلِ الحداثة الفنيَّة في مَعْناها الواسـعِ الشـاملِ، ومن أبرز هذه المصـطلحات: التحديثُ الجديدُ والتجديدُ والابتكارُ والتمرُّدُ والتجاوُزُ والتغييرُ، غيرَ أن التجريبَ يظلُّ الأكثرَ جرأةً على ارتيادِ مساحاتٍ جديدةٍ، ويكونُ في الوقت نفسِهِ الأكثرَ فاعليةً في عمليَّةِ السعي إلى الوُصُول إلى ابتكار فنيٍّ جديدٍ، يحمل في طيَّاتِهِ تجاوُزَ الخطابِ السائِدِ.

وقد ظَهَرَ اصطلاحُ التجريب الإطار الأدبي أوَّلَ مرَّةٍ مع ما يُعْرَفُ بـــ (الرّواية التجريبية) التي أسَّسَ لها إيميل زولا، بوصفِهِ مصطلحَاً يسعى إلى بَلْورة صِيَغٍ تعبيريَّةٍ مبتكرةٍ، كذلك ارتبطَ بالمسرح ارتباطَاً وثيقَاً من خِلال المَسْرحِ التجريبيِّ، أما بالنسبَةِ للشعر فيُعدُّ أكثرَ اشتغالاً؛ لطبيعَةِ الشِّعْر القابلةِ للتجديد من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى لِمَا شَهِدتْه القصيدةُ ولا سيَّما في العُقُود الأخيرةِ من عملياتِ تجريبٍ هائلةٍ، تسعى إلى تجديدِ خِطَابها الشَّكْلي والمَضْموني، منذُ مطلعِ القرنِ العشرين وما شَهِدَتْه من تنويع في القوافي في محاولاتٍ أولى للخُرُوج عن نظامِ الشَّطْرين، كذلك بدا من خلال وُجُود تجارُبَ محدودَةٍ تسعى للتخلِّي عن الوزن الشِّعْري غيرَ أنَّها لم تستمرَّ طويلاً، ثم ظهرتْ بعد ذلك قصيدةُ التفعيلةِ التي حققتْ انتشارا واسعا، ثم حضور قصيدةِ النَّثْر وطغيانها على كثير من المشاهد الشعرية العربية، وانتشار قصيدة الشعر ولا سيَّما في المَشْهد الشعري العراقي، فضلاً عن بُرُوز القصيدة اليومية وقصيدة الومضة، وغيرها من الظواهِرِ الشعرية التي تؤكِّدُ أنَّ التجريبَ كان وما زالَ من أهمِّ أدواتِ الحداثَةِ في الشعرية العربية. ولا يعني هذا أنَّ التجريبَ كان غائباً عن الفِكْر الشعريِّ والنقدي العربي قديمَاً، فهو لا يرتَبِطُ بزمنٍ معينٍ، ولا يقتصر على مرحلةٍ شعريَّةٍ بعينِها، فكلُّ محاولة ساعيةٍ لاكتشاف ما هو مُغاير للواقع الشعري القائم يعدُّ تجريبا، فحداثةُ أبي نواس وابتكارُه لمطالعَ شعريَّةٍ جديدةٍ، وانزياحاتُ أبي تمام وخروجُه على عمود الشعر، والمعاني والمفاهيمُ المبتكرةُ عند أبي العلاء المعري، كلُّ ذلك يعدُّ تجريبا في مرحلته الزمنية، وكما صاحبَ التجريبُ القصيدة منذ نشوئها، فإنَّه بطبيعة الحال لا ينتهي عند نقطةٍ معينةٍ؛ فالشاعر بطبيعته متمرِّدٌ على كثير من القوانين والأنظمة، ومن بينها القوانين التي تحكُمُ التجربة الشعرية، فهو دائمُ الخروج عليها، ساعياً لتقديم ما لم يقدَّمْ من قبلُ؛ فالتجريبُ هو أهمُّ دافعٍ من دوافع القول الشعري، بل القول الفني عموما، وحين يتخلَّى الأديبُ أو الفنان عن التجريب، يصيبُ خطابَه العُقْمُ، واجترارُ التجارب السالفة، ويكون أسيراً لنمطيَّةٍ ثابتةٍ في التعبيرِ، وبطبيعَةِ الحال يتناولُ التجريبُ كلَّ مفاصِلِ التَّجْربة الإبداعية، و((الأدب التجريبي هو أدبٌ باحثٌ ومختَبِرٌ، وهو أدبٌ حركيٌّ يبحثُ في الشَّكْلِ، ويختَبِرُ المضمون، ويمتحنُ اللغةَ، ويغوصُ في الواقع، ويقتبس من كافة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية والاجتماعية أدواتِه وأشكالَه ومضامينَه وغايتَه، لا يقتصرُ على الشكل، بل يتجاوَزُه، ولا يكتفي بالمضمون، بل يتعدَّاه، فهو مشروعٌ وواقعٌ يبحث دائما عن الاختيارات الأساسية في جماليات التجربة، ويرسي قواعدَ ذاتيةً تنبع أساساً من فِكْر الكاتب ورؤيتِه وأقصى ما تستطيع أن تعطيه أدواتُه وذخيرتُه الثقافيةُ والتفاعل الذي يتمّ في مخزونها الخاص))[٢].

فكلُّ حداثةٍ يشهَدها المتلقي للخطاب الأدبي مرهونةٌ بالتجريب، فهو مرحلةٌ حرجةٌ؛ إذ توصَفُ بأنها رحلةٌ انتقاليةٌ بين خطابين، فالتجريب تمرُّدٌ وثورةٌ على القواعد بكل أنواعها؛ وحركةٌ كبيرةٌ

نحو المُمْكن والآتي والمحتَمَل، فهو مغامرةٌ قد تصـــلُ إلى حدِّ المُقَامرة[٣] وهذه الرحلةُ تكون محفوفةً بســلســلة من المخاطر التي ترتبط بالتجربة الإبداعية من جهةٍ، وبعملية التلقِّي من جهةٍ أخرى، فالتجريبُ ينبغي أن يمتلك رؤيةً شـــموليةً للواقع الراهن، ورؤيةً أخرى لمُعْطيات الخطاب الحاملِ لقيمٍ تعبيريةٍ جديدةٍ.

الدورُ الوظيفيُّ للتجريبِ في النَّصِّ الأدبيِّ:

التجريب وليدٌ لحاجَةٍ فعليَّةٍ، بل إنَّهُ يرتبطُ بحُبِّ البقاء الذي دفعَ الإنســـانَ إلى أن يُجرِّبَ كلَّ السُّبُلِ التي تكفلُ له الحياةَ وتكشفُ له سبل الغد والمستقبل،[٤] دون الركونِ عند طبيعةٍ محددَةٍ للعيش والفنِّ على حدٍّ سواءٍ.

ويعدُّ التجريبُ ترجمةً حيةً للخطاب الأدبيِّ، وتعبيراً صـــادقاً عن الرُّوْح الحيَّةِ المُتَطلعَةِ التي يمتلَّكُها الأديبُ في صياغَةِ تجربَتِه الإبداعية، وكلُّ هذا لا يتم إلا من خلالِ وعيٍ عميقٍ للوصول إلى الغاية المنشـــودة من الخطاب الأدبي، فالغايةُ الحقيقية من التجريب ليســـتْ مجرَّدَ إحداثِ فُوْضى في البُنَى الشكلية والمضمونية المألوفة، بقَدَر ما هو سعيُ جادٌّ لاكتشاف ما هو مُغاير، وارتيادُ ألوانٍ جديدة من القِيَم الجمالية والمعرفية، فالتجريبُ عمليةُ تأصـــيلٍ لمرحلة قادمة، تنأى بنفسها عن تكرار التجارب، وتطابُق الرؤى والأفكار، وقَوْلبة الأجناس الأدبية ضمنَ قوالبَ جاهزةٍ مُعَدَّةٍ سَلَفاً، تمنحُ صفةَ القُدْسية التي لا يمكنُ خرقُها أو مجاوزَتُها.

وعلى هذا الأساس فإن التجريبَ لا يكونُ على مستوى التشكيل الفني، وإنما يكون على مستوى الشكل والمضمون، وإن كان أكثرَ اشتغالاً في على مستوى الشكلِ، فهو الأكثرُ فاعليةً، وهو الأكثرُ ارتباطا بقيمة التجديد، فالمضامينُ سلفا ينبغي ألا تتكرر، فهي تتعدَّدُ على تعدُّد التجارب الحياتية والشعورية للأدباء.

وحين نستعرضُ المسيرَةَ الشعريَّةَ العالميةَ عمومَاً، والعربيةَ خُصُوصَاً، نجدُ أنَّ التجريبَ ليس مرهونَاً بمرحلةٍ زمنيةٍ معينةٍ، فهو ليسَ مرهونَاً بتيارات الحداثة التي نشهدها اليومَ، فعلى الرغم من عَدَمِ بلورتِه مصطلحا نقديا مستقرَّاً ضمن معطياتِ النقد العربي القديم، إلا أنَّه اشتغلَ في كُلِّ عمليةِ تحديث جرتْ على القصيدة العربية، غيرَ أن الواقع يؤكِّدُ أن العُقودَ الأخيرة شهدتْ تجريباً أدبيَّاً واسعا، جعَلَ الشعرَ العربي ذا ابعادٍ واتجاهاتٍ متنوعةٍ كما أسلَفْنَا من قبلُ.

ومما ينبغي الإشارةُ إليه أنَّ الشعراء الذين اشتغلوا بالتجريب كانوا على وعيٍ كاملٍ بشُمُولية الرؤية الشـــعرية، وكانوا الأكثرَ جدَلاً، وإثارةً لخطاب نقدي يتبعُ كلَّ عمليةٍ تجريبيةٍ، بين رفضٍ

وقبولٍ، وتأييدٍ واحتجاجٍ، ليعزَّز دورَ الناقد في الاشتغال التجريبي، ويجسد دورَ كلٍّ من الشاعر والناقد في بلورة خطاب أدبيٍ شاملٍ ينظرُ إلى الظاهرة بعمق.

وليس بالضرورة ان يُؤَدِّيَ التجريبُ دوراً وظيفياً يمتلك كلَّ السبلِ التي ترمي إلى تطويرِ الأدب، فقد يكون التجريبُ سلبيا(٥)، ليس له مسوغاتٌ واضحةٌ، ولا يرتكزُ على اسسٍ جماليةٍ تؤكِّدُ شرعيَّةَ حُضُورِهِ، فكثيرٌ من التجارب الأدبيَّةِ التي كان التجريب أهمَّ دوافعها، لم تستمرَّ طويلاً، ولم تحققْ تفاعُلاً كبيرا بينها وبين المتلقي، وإنما ولدتْ غريبةً ماتتْ غريبةً عن روح عصرها.

فالغايةُ من التجريب ليستْ بالضرورة أن تكون نسْفَاً لكل القوانين والأعراف السائدة، فقد يكونُ تغييراً أو تحديثاً لطبيعة العمل، تحديثَاً ينتجُ من داخل نسيجِ النَّصِّ ذاتِه، دونَ أنْ يكونَ فرضَاً لقيمٍ من خارجِ صُلْبِ التجربة الإبداعية. فالتجريبُ الذي يكون غريباً لا تهضمه ذائقة المتلقي، كذلك يعدُّ التجريبُ بلا قاعدةٍ متزنةٍ، وبلا غايةٍ واضحةٍ مجرَّدَ تشويهٍ للسائِدِ.

إن التجريبَ في حقيقته نقدٌ لمُجْمَلِ الخطاب الراهنِ، نقدٌ موجَّهٌ، يستثمرُ كلَّ ما في الخطاب من طاقاتٍ، دونَما محوٍ أو إلغاءٍ، بل هو عمليةُ احتواءٍ وتجاوُزٍ في آنٍ واحدٍ، من أجْلِ ترسيخِ قِيَمٍ فنيَّةٍ جديدةٍ، فالأدبُ الذي يرتبطُ بسياقِ العَصْرِ يكونُ قادرَاً على مواكبةِ متغيراتِ كلِّ مرحلةٍ، فكريَّاً ومعرفياً وثقافيا، مما يؤكد أن الأدب الذي لا يوظِّفُ مفاهيمَ التجريب توظيفَاً حيَّاً يظل أدبَاً بعيدا عن روح عصره، وتظل هناك مسافةٌ قائمةٌ بينَه وبينَ تطلُّعات الإنسان.

ومن أهمِّ ما يُعَزِّزُ الدورَ الوظيفيَ للتجريب في الأدبِ أنَّ الأجناسَ الأدبيةَ بطبيعة تركيبها قابلةٌ على الاشتغالِ التَّجْريبي في مَتْنها، فلم يعدِ النصُّ الأدبيُّ ولا سيما الشعري قالبَاً جاهزا يصبُّ فيه الشاعرُ تجربتَه دونما حتى في التفكير بالمساس بقُدْسية هذا القالب، فتعدَّدَت الأنواعُ الشعرية، وتحطَّمتْ سُلْطةُ النموذج المتعارف عليه، وأصبحَ كلُّ تطويرٍ في الشكل الشعري يشكِّلُ ملمحَاً بارزَاً من ملامح التجريب، وصارَ أيُّ تجديدٍ على مستوى الرؤيا يحملُ في طيَّاتِه أبعادَا تجريبيةً.

المبحث الأول

التجريبُ في اللغةِ الشِّعْريَّة:

إن اللغةَ الشعريَّةَ أهمُّ العناصر التي يتَّكيء عليها الشعرُ، فلا يمكنُ الحديثُ عن شعرٍ دونما لغةٍ ((فهي الوسيلة العضويةُ التي تحتضنُ الوسائل التعبيرية الأخرى وتحتويها وتصرِّفُ عضويّتَها في المجال الشعري الميداني، وبواسطتها تنتقل الرسالةُ الشعرية من الشاعر إلى المتلقي))(٦)، وهي أهمُّ ما يميِّزُه عن غيرِه من الأجناس الأدبية الأخرى، وقد شهدَتِ اللغةُ الشعريةُ محاولاتٍ عدةً

للتجريب، حتى أصبحنا من خلالها نستطيعُ التمييزَ بين مرحلةٍ وأخرى من مراحل الشعر العربي، ولا يقتصـــرُ هذا الأمرُ على حُمُولاتِها الفكريَّةِ والمعرفية فقط، وإنَّما من خِلال سِـــماتِها الإيقاعية والاشـــتقاقية والدلالية وغير ذلك، فهي ((لغةٌ على لغةٍ، تحتوي اللغة، وما وراءَ اللغة))[٧]، ومن أبرز مَهَمَّاتها أنَّها تســـعى إلى رســـمِ عوالِمَ جديدةٍ[٨]، فهي لا تنقلُ الواقِعَ بكلِّ حِرَفيَّته، ولا تكونُ حبيسةَ الدلالات المعجمية، وإنَّما هي لغةٌ مُبْتَكِرَةٌ، تنتمي إلى الشاعِرِ نفسِه.

وقد استثمرتِ الحداثةُ اللغةَ الشعريَّةَ لتعبِّرَ عن رؤاها ومفاهيمها، فسعَتْ إلى التخلُّصِ من حِدِّة الخِطَابية التي هيمنَتْ على كثيرٍ من التجارُبِ الشـــعرية، والتي كانت تشـــكِّلُ ملمحَاً سَـــلبيا يُلْغي كثيراً من عناصِرِ الجمال الأخرى، فأصبحت اللغةُ الشعريةُ متنوعةً، ذاتَ اتجاهاتٍ عديدةٍ، فظهر الغموضُ ملمحا بارزا من ملامح شعرية الحداثة، كذلك دخلت الكثيرُ من ألفاظِ الحياةِ اليومية بكلِّ شُـحْنَتِها المَحَلِّية، وبرزتِ القصـيدةُ اليوميةُ والقصـيدةُ الشـخصـيةُ ليعبَّرَ بها كثيرٌ من الشـعراء عن تجارِبِهم بصـــدق، وكانَ هناكَ توظيفٌ بشـــكلٍ واســـعٍ للمفردات والأغاني الشـــعبية، فضـــلاً عن المسميات الأسطورية والفلكلورية وغير ذلك، ومن جانب آخرَ ساهمت الحداثةُ الشعريَّةُ في إحداثِ تغييرٍ كبيرٍ في الأســاليب والفُنُون التي ترتكز عليها اللغةُ الشـعريَّةُ ومن ذلك: التشـبيهُ والاسـتعارةُ وما يلحق بها من تشـــظٍ دلاليٍّ، فضـــلاً عن التكثيفِ والتراكيب المُتجدِّدَة التي اســـهمتْ إســـهاما واضحا في بلورة صياغَة لغة الحداثة الشعرية.

فبناءً على ما سبق، نستطيع القولَ إنَّ اللغَةَ الشعريَّةَ من أهمِّ الأدواتِ التي يمتلكها التجريبُ؛ إذ تشكِّلُ ملمحَاً بارزَاً يستطيع الشاعر من خلاله أن يرتادَ مساحات جديدة لصياغَة متنِه الشعري.

ويعد كاظم الحَجَّاج من الشـــعراء الذين تعامَلُوا مع اللغة تعامُلاً خاصَّـــاً، موظِّفَاً طاقاتِها برؤى جديدةٍ، مما اسـتطاعَ أنْ يجعلَ خِطَابَه الشـعريَّ متميِّزَاً عن غيرِه، وأنْ يكوِّنَ له معجمَاً شـعريًّا له سماتٌ كثيرةٌ تمنَحُهُ صفةَ المُغَايرة للخطاب المألوف.

ومما تمتازُ به لغةُ الحَجَّاج أنها لغةٌ سـاخرةٌ، تمتزج فيه روحُ الفكاهة، فهي البؤرة المركزيةُ التي تنتجُ (قصـيدةَ النُّكْتَة) التي تعدُّ ظاهرةً مميزةً في شـعرِه، وكلُّ ذلك يؤدَّى بتلقائية واضـحةٍ، فالألفاظُ التي يستخدمها هي من مُعْجم الحياة اليومية، وممَّا هو متداولٌ مألوفٌ، فهي من السَّهْل المُمْتَنِع، التي تصـــنعُ مســـافةً من التوتُّر والإدهاش للمتلقي على الرغم من كونِها قريبةً منه ليس فيها غموضٌ في المفردات والتراكيب، فالمفاجأة والغرائبية والدرامية وبعض الظواهر الفنية الأخرى مثلَ السخرية والتصوير والمقدرة العالية على صياغة المشهد، كلُّ ذلك يمنَحُها أبعاداً شعرية، ويجعلُها تُفْصح عن مضامينها بلا حواجزَ تشكيليةٍ، ومن ذلك قولُه:

السيِّدُ مُخْرِجُنَا المَغْرُوْرْ
أعطاني دَوْرَاً..
ولأنِّي مقبولٌ – مِنْ حَيْثُ الجُثَّةِ–
للدَّوْرِ
... وَافَقْتُ
.....
وَقَالَ المُخْرِجُ:
إحفظْ دَوْرَ "السُّلْطانِ العَادِلِ!"
هاَ هَا.. (في سرِّي طَبْعَاً)
سلطانٌ عادِلْ!
***
وكأنِّي من أبنَاءِ الكَلْبِ
ظَهَرْتُ على المَسْرَحِ:
أقتلُ أشنقُ. أمرَحْ
وتزوَّجْتُ جميعَ نساءِ الدولَةِ
–أعنِي كلَّ بناتِ الكُومبارس!–
لكنْ
كانَ عليَّ أنَا (السُّلطانُ العَادلُ)
أنْ أشْنُقَ شحَّاذَاً؛
من أجْلِ رغيفٍ مسروقْ
سامحتُ الشحاذَ

فأفسدتُ الدورْ [9]

فاللغة المستخدمة في هذا المقطع من النص تشكل بؤرتها الأساسية الألفاظُ المستعارَةُ من السينما والدراما:(مخرجنا المغرور، المخرج، دَوْرَاً، الدور، التمثيل، ظهرتْ على المسرح، الكومبارس، أفسدتُ الدور) فضلاً عن الأدوار التمثيلية المؤداة داخل السياق المشهدي، وكل ذلك كان بتلقائية واضحة.

وعلى الرغم من سهولة المعجم اللفظي للنص إلا أنَّه ذو أبعادٍ واسعةٍ، يمتلك إحالاتٍ كثيرةً، وينطوي على جملةٍ من المفاهيم، من بينها رفضُ الفن الذي ينتصرُ للسلطان، مُجَمِّلاً صورَة

عـدلِـه الزائف، ذلـك الفن الـذي يركنُ إلى الشـــكـل الخـارجي في أداء الأدوار لا إلى جوهر الفنان:**(ولأني مقبول من حيث الجثة للدور)**، وقد شكَّل الرفضُ ملمحاً بارزاً في التشكيل الشعري، ولا ســـيما في رفض قتْلِ (الشـــحَّاذ) على الرغم من أنه في دائرة (دور تمثيلي) مما يؤكد حتمية حضـور الواقع بكل حميميَّتِه في النص، فضـلاً عن ذلك تمتدُّ المفاهيم النصـية إلى أبعدَ من حدود (الدور التمثيلي) ليتمثل في الحياة بأجلى صـورها الواقعية:(سـامحت الشـحاذ، فأفسـدتُ الدور)، فيختلط الواقعي بالتمثيلي، لينتصـرَ للواقع، رافضـا (شـنق) الشـحاذ حتى ضـمن مسـاحة التمثيل، فاللغةُ الشـــعرية في هذا النص هي الكفيلةُ بإنتاج هذه العفوية الشـــعرية، التي تنســـجم مع جميع العناصر النصية الأخرى، ضمن نسيجٍ شعريٍّ يتَّسِمُ بالتجريب على أكثَرَ من مُسْتَوى.

لقد اسـتطاعَ الحَجَّاج من خلال تعاضُـدِ هذه الأسـاليب جميعِها أن يجعلَ التجريبَ حاضـرا في هذه اللغة الشـــعرية، فهي لغةٌ تنأى بنفســـها عن تكرار لغةٍ ســـابقةٍ، لغةٌ لها انتماؤها إلى تجربة الشاعر التي عبَّر عنها بانحياز واضح إلى جماليات البُنَى المضمونية.

إن المَتْنَ الشعريَّ للحَجَّاج يشتمل على كثيرٍ من الأسماء التي تنتمي إلى الواقع بشكلٍ مباشرٍ، موظفًا تجاربَها وحكاياتها، مستثمِرَاً دفأَها وأحزانَها وأفراحَها، ليسلِّطَ الضوءَ على جوهرِ الإنسان ولا ســـيَّما المواطن البصـــري في المرحلة الزمنية الحرجة التي شَـــهِدَها من قتلٍ وخطفٍ وتشـــريدٍ ومحاولاتِ إبادةٍ وسعيٍ حثيثٍ من أجل سلبِ إرادته وتكميم صوتِه، وسرقةِ مُعجم الحب الذي نشأ عليه، ومن ذلك ذكرُه لأســماء العديد من الأطفال، مثل (مريم حمزة) والتي عمرُها أربعُ ســنوات، وهي مصابةٌ بداءِ السَّرطان(١٠)

صَحفيُّ الـ CNN
يسألُ أمَّ مَرْيَمَ عنْ حَقيقَةِ
قَصِّ العِرَاقيَّاتِ لِشَعْرهنَّ عنْدَ الضَّيْمِ
ثمَّ يَسْألُ مرْيَمَ:
كَيْفَ ستتصرَّفُ
وهي لا تملِكُ شعراً الآنَ(11)

ولعل من ملامحِ حضـــور التجريب في هذا المقطع من النص توظيفَ الألفاظ غير العربية بمسمياتها ذاتها دون تغيير:(صَحفيُّ الـــ CNN) مما له دلالتُه التي تحيل إلى أن هذا الألَم ليس محلِّيا وإنما أصبح أمامَ الأنظار العالمية، ألا وهي شبكة الـ CNN والتي هي جزءٌ من لعبة القتل والتشـــريد، ومن خلال تعاضُـــد اللغة مع المفاهيم ينتجُ لنا خطابٌ تجريبي في جوهره، قائم على التركيز على تكثيف الحزن، ولا سـيما حزن الطفولة التي فقدت شـعرها بسـبب مرض السـرطان

رغماً لا طوعا كما تفعل النساء في الضيم، وهي عادةٌ متوارثةٌ، ومما تجدُرُ الإشارةُ إليه أن للاسم هنا دلالةً عميقةً، ولا سـيَّما في امتدادِه الديني:(مريم حمزة)، وحضـورِه في الديانتين الإسـلامية والمسيحية على حد سواء، بوصفهما رموزاً مشرقة، ومراكزَ محوريةً.

وتعد الثنائيات المتناقضة سواءٌ في المشاهد أو في الأفكار أو في القيم وغير ذلك، من التقنيات التي تكشف عن إنتاج توتر في النص الشعري، يعمق كلا التجربتين، وقد عمَدَ الشاعر إلى رسم صـورتين متناقضـتين للطفولة، الأولى لمريم التي تجلس على مشـارف الموت، في أرض العراق، اما الثانية ففي سماء بغداد:

وفي طائرةِ الخُطُوطِ الجوِّيةِ
العراقيةِ. التي ارتفعتْ تَوَّاً عن بغدادَ
كان طفلٌ بغداديٌّ –في عُمْرِ مريمَ–..
يُؤَنِّبُ أمَّهُ –ويقصِدُ أباهُ–:
ذِبَحتونا!..
باريس! باريس!
ولا مَرَّة شِفْنَا رُوما! (12)

فاحتجاجُ الطفل هنا أفصـحَ عن طبيعة الحياة الباذخة المترفة التي كانت بمثابة المسؤول المباشـر عن أحزان الطفولة القابعة على أرضٍ منسـيةٍ، واسـتخدام اللغة اليومية، بكل شـحناتها الشعبية يعمق من حضـور هذا الواقع المُر بكل جزئياته، فالتجريب في نقل اللغة اليومية المباشرة بلا إرهاق للنص بـأدوات التشـــكيل المختلفـة جعـل النص ينحـاز إلى الحيـاة والواقع، وجعـل الشخصيات حية صادقة.

ومن صور حضور اللغة المحكية التي تنحاز إلى الطبقات الكادحة من الشعب قوله:

السَّافُ: دَوْرَةُ بناءٍ كاملةٌ حولَ الأسَاس.
الحَلَّه: مَوعِدُ الانصرافِ عن العَمَل.
الكنْطار: هو الكنطار
وأسطواتُ البناءِ في البَصْرَةِ،
يَعِدون عُمَّالَهم: هذا آخرُ سافٍ..
وبعدَهُ يحلُّون إلى بُيُوتِهم.

والعمالُ ينشطون نشاطَ المَوْتَى،
ويهوِّسُون:
مَحْلاك يا سَاف الحَلَّهْ
كِنْطَارْ مَحْطوط بْسَلَّهْ[13]

وأول ما يمكن ان نلاحظه هنا أن الشاعر لم يُعَرِّف مصطلحات البنَّائين هذه في الهامش، وإنما جعلها جزءا من المتن الشعري، ليكثف حضورَها، ويمنَحها بُعْدا شعريا، وقد كان تعدُّدُ الأصوات مَلْمحا بارزَاً في النص، من خلال نقل أناشيدهم بحَرْفيتها.

كذلك أورد الحجاج بعض أغاني الطفولة الشعبية، منها قوله:
"بِنْت البِاشِا. دَكلِة مُوْسَى. أمْ جْميعِي. مِشْط الشِّيطان"[14]

لقد كانت اللغة الشعرية عند الحجاج، ولا سيما الشعبية منسجمة مع العناصر الأخرى في النصوص الشعرية، فكانت جزءا حيويا في النسيج الشعري، فلا تبدو نافرة أو مقحمة، فصدق التجربة هي التي كثفت من وجوب حضورها.

فمن خلال ذلك نستطيع القول إن الحجاج لم يوظف اللغة الشعبية توظيفا عاديا يماثل به غيره من الشعراء، وإنما وظَّفها بمقصدية عالية، وبتجريب واعٍ ليؤكِّدَ أن مُعجمه الشعري ينتمي إلى واقع الإنسان العراقي، محاولا الإمساك بكل تلك الأصوات التي تُسهم في تشكيل الذاكرة الشعرية للشاعر.

لقد حفل شعر الحجاج بمجموعة كبيرة من الاشتقاقات والتراكيب التي انتمت لخطابه الشعري، ومن ذلك قوله: **(كريمة الثديين)**[١٥] بكل ما يحمله هذا التركيب من سلب وقتل لروح الأمومة، ومحو لسبل الديمومة.

ومن الاشتقاقات التي وظفها الشاعر **(انا هو)** في قصيدته: **(في قاموس أنا هو:)** [١٦] التي تحيل إلى انشطار الذات الشاعرة مع الآخر، كذلك تحيل في الوقت نفسِه إلى اندماجها معه، فهذان الضميران المنفصلان عبَّرا عن رؤيةٍ متَّصلة، وعن اندماج في المفاهيم من جانب آخر، وقد عَمِلَ حوار الـ (أنا) مع الـ (هو) على تكثيفِ حضور كلٍّ منهما. لقد عمد الشاعر إلى عدم ذكر الـ (أنا هو) ليظل متشظِّيَ الدلالة، دون تحديدِ ملامحه، وإنما ظل في دائرة السؤال، ولا سيما في أسئلته عن (أهل الجنوب):

لماذا الجنوب. طيبٌ يا أنا هو؟
ورجال الجنوبْ
سومريون سُمْرٌ كخُبْزِ الغُروبْ؟
يمنحون المَضايف شكْلَ القُلوبْ[17]

ليؤكد أن هذه الأسئلة وغيرَها قائمةٌ في داخل الذات الشاعرة، مثلما هي قائمةٌ عند الآخرين، وقد أسهمت اللغة الشعرية ولا سيما في هذا التركيب اللفظي:(أنا هو) في تشظِّي النص، وانبثاق مركزيتين له.

ومن صور التجريب على مستوى اللغة الشعرية أنه وظف جملة من اللفاظ الأجنبية، ولاسيما الإنكليزية ، ومن ذلك summer(١٨) وNIGGERS(١٩)، وغالبا ما يتناولها في سياق السخرية، وليطرح من خلالها أفكار ومفاهيم جديدة،

لقد شحن الحجاج متنه الشعري بأسماء كثيرة جدا، ولا سيما في قصائد النثر، وهذه الأسماء لها حضورُها الفاعل في التاريخ، مما شكَّلت تقاطعاتٍ هائلةً في الأصوات، وقد تنسجم وتندمج فيما بينها في بعض الأحيان، لقد تعامل مع هذه الأسماء تعاملا شعرية، فهي على الرغم من حقيقة وجودها، وصريحِ موقِفِها، إلا أنَّ دخولها في المختبر الشعري منحها أبعادا جديدة، فكانت لغةُ الأسماء سمةً تجريبية بارزة في شعر الحجاج، ولم تكن أسماءً لأشخاص فقط، وإنما استخدم أسماء لأماكن محلية وأحداث بارزة وغير ذلك، ومن بين تلك الأسماء التي وظفها:

جورج كالوي وبلير[٢٠] وسلمان رشدي[٢١] وأوروك ننسون[٢٢]) والخليل بن احمد الفراهيدي[٢٣] وتومان[٢٤] وسورين ونضران[٢٥] الحسن البصري وبلال[٢٦] ودون ساباس ودون سيزار ومنويلا سانشيز وترينيداد وماكوندو وبقية الأسماء المأخوذة من ماركيز[٢٧] ووهب النصراني[٢٨] والهوير[٢٩] والمشحوف والفالة[٣٠] وما ذَكَرَه من مسميات محلية في البصرة في قصيدة (عجوز يحب مدينته بالأمس): مقهى الشناشيل ومقهى علي بابا ومطعم حداد ومطعم زينل ومكتبة المثنى مكتبة حنا الشيخ ومكتبة فرجو في الشارع الوطني وسنما الحمراء سينما سندباء حدائق الأندلس وغير ذلك[٣١]

ويذكر الشاعر مجموعة من الاسماء التي عنيت بالفن : **يا كامل شياع يا يوسف الصائغ يا حسين الحسيني يا كزار حنتوش يا مهدي محمد علي .....**

ثم يعقبها بهذا السؤال الموجع:

لماذا أنقصتم عددنا أمام هؤلاء
ونحن أقلية أصلا؟![32]

ولا شك ان لهذا النص أهميةً كبيرةً بفعل موقعه من الديوان، فهو آخرُ نص فيه، فهؤلاء الفنانون المتوفون الذين ذكرهم هم فعلُ المقاومة التي تقف بوجه تيارات القُبْح التي تصدِّرُها المجاميع التي تسعى إلى هدم روح الإنسان، فعبارة:(أمام هؤلاء) تمتد إلى جميع الخاطفين والقتلة والسارقين والذين ينشرون الرعب في الأماكن، وهم مذكورون على امتداد الديوان.

المبحث الثاني

التجريبُ في الموسيقى الشعرية:

تعد الموسيقى الشعرية من أهم العناصر التي دخلَ الشعراءُ من خلالها إلى ميدان التجريب ، ولا سيما في الخروج على نسق القصيدة العمودية التي هيمنت على الخطب الشعري العربي لقرون طويلة، على الرغم وجود بعض الخروج على نمطيتها، مثل فن الموشح والفنون الشعرية المستحدثة في نهايات العصر العباسي، غير أن هذا الخروج لا يكاد يبتعد كثيرا عن مدارها، وهي بطبيعة الحال محاولاتٌ تنتمي إلى التجريب في زمنها.

وقد عملت القصيدة الحديثة، منذ ازدهار قصيدَةِ التَّفعيلة، وصولاً إلى قصيدة النثر، والتجارُب اللاحقة لها على أن تَتَّخِذ من كَسْرِ النِّظام العَروضي أو الخروج عليه تَماما سبيلاً للتجريب، لبناء نمطٍ إيقاعيٍّ جديد، يتلاءم مع دعوات التجديد في مجمل عناصر التشكيل الشعري، فلم((يعد الوزنُ الشعري في تصور النقاد مجردَ بناءٍ نظري، تصوِّرُه التفاعيلُ المجردة معزولةً عن سياقها اللغوي والشعري، بل أضحى ظاهرةً تسجل البناء الموسيقي للعمل الشعري، وتكشف عن بعده الصوتي الذي يدخل في علاقة يتفاعل فيها مع سائر عناصر العمل الشعري الأخرى))[٣٣].

وصار من المعلوم أن الموسيقى الشعرية لا تنحصر بمجرد الوزن الشعري، وإنما تمتلك الكثير من الظواهر التي تشكل بمجملها ميداناً واسعاً للتجريب، وقد استثمرَ الشعراءُ هذه الظواهِرَ، واستطاعوا بذلك أن يكتسبوا تميُّزَهم وفرادتهم، وأن يجعلوا من الموسيقى الشعرية ركيزةً للتجديد في التجربة الشعرية، وهذا من سمات القصيدة الحديثة، التي تتميز((بأنها محاولةٌ ناجحةٌ لاستثمار الطاقات الإيقاعية الكامنة في البحور الشعرية، عن طريق فتح حرية انتشار التفعيلة على مساحة القصيدة بلا حدود، وبدون تقييد نمطي يخلق إطارا إيقاعيا تقليديا))[٣٤]. فالرتابَةُ الموسيقيةُ قد تقتَحِمُ الأنواعَ الشعرية كافة؛ فقد تتمثلُ في قصيدة التفعيلة، او قصيدَةِ النثر، في

الوقت الذي يمتلك بعضُ الشــعراء العموديين القدرةَ على كســر الرتابة، وبث قِيَمٍ صــوتيةٍ جديدة مستفِزَّةٍ للقاريء، حين يُحْسِنُ توظيف الجماليات الموسيقية للشعر العمودي، ويتناسقُ مع الدلالات الكلية للنص الشـعري، وهذا ضـدَّ المفهوم السـائد عند بعض الدارسـين الذين يُحاولون أن يجعلوا الرتابَةَ الموسيقية من خصائص الشعر العمودي فقط.

والخطاب الشعري عند كاظم الحجاج يمتلك رؤيةً تجريبيةً تستدعي الباحثَ إلى الوقوف عندَها، فقد وظَّف كلَّ الطاقات لتجديد الموسـيقي في متْنِه الشـعري، فلم يَبْنِ خطابَه الشـعري وفْقَ نسـقٍ واحدٍ، أو قالب موسـيقي ثابتٍ قائمٍ على التكرار والرتابة، وإنما تميَّزَ خطابُه بالمُغايرة الموسـيقية، والتمرُّد الدائم على النمطية الموسيقية، ليس على مستوى الأوزان الشعرية التقليدية بصورة عامة، وإنما على مستوى مغايرة الخطاب الشعري السائد عموما.

ولعل أبرزَ الدوافع للتنوع الموسيقي في شعر الحجاج هي الحُريَّةُ والتلقائيةُ في التعبير، والسعي الدائم إلى ابتكار نصوص ذاتِ بُنْية شكلية ومضمونية تنأى بنفسها عن إعادة التجارب السابقة ســواء تجارب الشــعراء الآخرين، أو تجربته الشــعرية ذاتها. فالتجربةُ هي التي كانت تفرض وجودَها على أدوات التشـكيل الشـعري والتي منها الموسـيقى، وليس العكس، فقد كتَبَ قصـيدة التفعيلة[٣٥]، وقصيدةَ النثر[٣٦]، كما زاوج بين البُحُور الشعرية من جهةٍ[٣٧]، سواءٌ ما كانت مُتقاربةً مثلَ المُتدارَك والمُتَقارَب[٣٨]، أو متباعدةً مثل الخَبَب والرَّجَز[٣٩]، وكما زاوج بين قصـــيدَةِ التفعيلة وقصـــيدَةِ النَّثْر من جهةٍ اخرى[٤٠]، واســتثمر كلَّ الطاقات الصــوتيةِ للزحافات والعلل[٤١]، ومن جانب آخرَ تمسكتْ بعض نصوصه في القافية[٤٢]، وتخلَّتْ بعضٌ منها عنها تماما[٤٣]، كما عَمَد إلى القصيدة المُدَوَّرة جزئيا[٤٤] وكُلِّيًا[٤٥] ، ووظَّف الشعر العمودي داخل قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، سواء كانت الأبياتُ له [٤٦]، أو لغيرِه من الشعراء[٤٧]، فضلاً عن محاكاةِ القيمة الصَّوْتية للكلمات، ولا سيَّما الأغاني الشعبية[٤٨] واستثمار الأساليب البلاغيَّة والنَّحْوية صوتيَّاً مثلَ النداء والاستفهام والنهي والنفي والتوكيد، ومن جانب آخرَ كان للأسماء شحناتٌ موسيقيةٌ تتعاضَدُ مع شُحناتِها الدلالية والمرجعية والثقافية[٤٩]، كذلك كان لقصيدة الوَمْضَة دورٌ واضح في بلورَة القيمة الموسيقية في شعره[٥٠]، فهذا التنوُّع الهائِلُ في النسق الموسيقي في شعره شكَّلَ ملمحَاً تجريبيا بارِزَاً، فكان التجريبُ على مستوى الموسيقى الشعرية من أهمِّ مظاهر التجريب في شعره.

ومن النصوص التي تنتمي إلى التجريب الموسيقي نص:(نشيدُ النخلة) وهو نصٌّ طويل، يوظِّف الشـاعر فيه جملةً من التقانات الموسـيقية، ومن ذلك أنه يسـتخدم أكثرَ من بحرٍ شـعري، إذ يبدأ النص ببحر المتدارك (فاعلن) مع إلحاح واضح على القافية المذيلة(فاعلان):

المها: مبهمٌ في الغزالْ
العروق: ملامحنا. والجبالْ
العيون سهامُ المها في الرجالْ
الوجوه: أيا صفرة البرتقالْ
الصبايا نخيل الجنوب؛
إذا قلن: لا قاصداتٍ تعالْ

***

ثم وظف بحر الرجز، بومضة شعرية:

دَرْبُ أبي الخَصيبِ: غزالةٌ تُراوِغُ الصُّقورَ فَوْقَهَا!

***

ليعود مرة ثانية إلى المتدارك:(فاعلن)

في الحروب: القنابل في العيد–
تحلق شعر النخيل[51]

فضلا عن وجود مقاطع تخلو تماما من الوزن الشعري والقافية: [٥٢]، ليختتم النص وفق النسق العمودي[٥٣].

فهذا التنويع الموسيقي، وتحطيم النسق العروضي لأكثر من مرة، يحمل في طيَّاته رؤيا عميقة للتجديد، مُحدثَاً توتُّراً موسيقيا يجعل النصَّ والمتلقي على حد سواء بعيدين عن الرتابة والمباشرة الصوتية المكشوفة.

والنص الشعري لا تُجزَّأُ بناه التشكيلية والمضمونية، ولا ينبغي أن يُنْظَرَ إلى كلِّ واحدةٍ بمعزل عن الأخرى، وإنما هو نسيجٌ واحدٌ، ففي هذا النص هناك توافُقٌ وارتباطٌ بين التجربة والموسيقى، فكلُّ قيمةٍ موسيقيةٍ، تُعَبِّرُ عن حالةٍ نفسيَّةٍ وشعورية معيَّنَةٍ، لتكونَ الموسيقى أداةً فعَّالةً لإيصال التجربة، لِمَا يختزنُه النصُّ من تنوُّعٍ وكثافَةٍ في الصُّور والدلالات والأحداث.

ومن أبرز صور الارتباط بين الدلالة الكلية للنص والموسيقى، أن النصَّ قائمٌ على تعدُّد الأصوات، وليس على سلطة الصَّوت الواحد، وقد كانت الموسيقى الشعرية مُعَبِّرةً عن هذه

الأصــوات، لا بتنوع البحور الشــعرية فحســب، وإنَّما بالقيمة الصــوتية جميعِا لكل مقطعٍ، وهذه الأصوات تتباين من حيث رضاها وسخطها، وهدوئها وغضبها، ولينها وعنفها، فكانت الموسيقى الشعرية بتشابك جميع عناصرها الصوتية معبِّرةً عن ذلك أصدق تعبير.

فقوله:(**درب أبي الخصــيبِ: غزالة تراوغ الصــقورَ فوقها!**) هو صــوتٌ آخرُ، آتٍ من بعيدٍ، لا عَلاقة له بالحرب، صــوتٌ مُغايِرٌ لصــوت الذات الشــاعرة التي تتحدث عن الحرب، والذي جاء مختَصَرا على بحر الرجز، بهذه الخفة الموسيقية، وبهذا الدفْقِ الشعوري، كأنَّه نشيدٌ للفرح، ليرسُمَ مشــهدا من مشــاهد اخضــرار درب أبي الخصــيب، مشــهدَاً طافحَاً بالحركة المُراوِغَة اللذيذة، التي تنتهي إلى النجاة، نجاة الغزالة (مُفرد) من الصــقور (جمع) فهذا المَشْــهد على المســتوى الدلالي كَسَر من نسَقِ صُورة الحرب بكل وحشيتها، فهي لا تقيم حُرْمة لا لعبْدٍ ولا لنخيلٍ، مع إيماننا بأنَّ النخيل هو النســاءُ ذاتُهنَّ، ولا ســيما في حضــور هذه الاســتعارة:(**تَحْلِقُ شَــعْرَ النخيل**) في قوله: (**القَنابِلُ في العيد– تَحْلِقُ شَــــعْرَ النَّخِيْلِ**) وقوله: (**الصَّـــبَايا نَخِيلُ الجَنوب**). مما يحيل إلى أن النخلـة هي المرأة ذاتُها، وهي تفقِدُ شـــعرها في الحروب، وفق تقاليد متوارثة في الرثاء، فعلى المســتوى الدلالي هناك فرقٌ ملحوظٌ، بين المفهومين، أما على المســتوى الصــوتي فكذلك كان لوجود الرجز، مع دخول الزحافات على التفعيلات جميعها:(**درب أبي الخصـــيبِ: غزالة تراوغ الصــقورَ فوقها!**):(مســتعلن، مفاعل، مفاعلن، مفاعلن، مفاعلن، فعل) ليُكْسِــبَ التفعيلات خفَّةً واضــحة، مما كان له دورٌ مباشــرٌ في كســر نمطية ورتابة:(فاعلن) التي خلت من الزحافات، مع وجود على التذييل:(فاعلان) في جميع قوافيها.

ولا يكاد الأمر يختلف في ركونه إلى الشـــعر العمودي خاتمةً للنص، الذي بُنِي على مغايرة دلالية واضحة، بعد أنْ كان متَّجِهَاً صوب الكوفة، وميثم التمار:

... لَكنَّهُ ما كانَ يَجْلِسُ إلا في
دُكَّان صَاحِبِه "مَيْثم التمار"
كانَ كَرَّمَ اللهُ وَجْهَهُ يُحِبُّ التَّمْرَ
فيومَ لا يَشْتَرِي التَّمْرَ
أو لا يملِكَ أنْ يَشْتَرِيَه...
كانَ يَسُرُّه أنْ يراهُ يلمَعُ لعينيه..

ثم يقول مباشرة:

ذُوْبِي لنا سُكَّرَاً، في حمْضَةِ العِنَبِ
وعَسِّلي مُرَّنَا.. يا لَمْعَةِ الرُّطَبِ

يا بنتَ أحزانِنا مُرِّي كَما فَرَحٍ
يا حُلْوةً مُرَّةً.. يا قَهْوَةَ العَرَبِ[54]

فهذا الانتقال من (صــوت الراوي) وهو يتحدث عن شــخصــيات حقيقية عظيمة، إلى صــوتِ الذات، مع بروز ضـمير المتكلم بروزاً واضـحا بعد أن كان غائبا، ضـمن دائرة من المفاهيم التي تبدو بعيدة عن دائرة المفاهيم الســـابقة في إطارها العام، فهذا التغيير في المفاهيم تَبِعَهُ تغيُّرٌ ملحوظ في التشـكيل ولا سـيما في الوزن والصـور واللغة، فقد اعتمد الوزن على (بحر البسـيط) والقافية(الباء المكسورة).

ومن النصـوص التي كان للتداخل العروضـي دورٌ بارزٌ في صـياغة مَتْنِها الشـعري نص:(**رؤيا حامد**)[٥٥] وهو من شـعر التفعيلة، واعتمد أسـاسـا على بحر الرمل، غير أنه وظف بحوراً أخرى منها:(الرجز، والبسـيط، المتدارك)، وتعدُّد البحور الشـعرية في هذا النص يرتبطُ ارتباطَاً مباشِـرَاً بتعدُّد الأصـوات في النص الشـعري، فالنصُّ حين يوظِّفُ تِقانة السرد يعتمد بحر الرمل، ولا سيما في سرد سيرة الحرب، غير أنه حين جنَحُ إلى سيرة العشق كما في قوله:

هاجِسُنا الأخيرُ
بعْدَ أن شَبَكْنا أكفنا
على سجيَّةِ الأكف بين عاشقين –
وابتهجنا..
أن تملِكي عشرين من أصابعِ اليَدَين
وأن يكونَ لي أنا عِشرونَ
وارتبكنا..[56]

تخلى تماما عن الوزن الشـــعري، ثم يعودُ النص إلى بحر الرمل مرة أخرى حين ينحازُ إلى مشاهد الحرب بكل عُنْفها وجبروتِها:

بينَ أطراف الأصَابعْ
في الزِّناد السَّاهِر – المَوْقوتِ
بينَ القتل والقتلِ
الحلالْ
بين أنْ تَقْتُلَ أو يَجْتازُك القاتلُ

هل يدركُ حامدْ[57]

وهناك توظيف آخر لشطر شعري منفرد منعزل من بحر البسيط، ذي إيقاع مغاير لجميع إيقاع النص:

في الأسر..
لي نجمةٌ تَهدي إلى وَطَنِي[58]

فعلى مستوى الدلالة الكلية للنص، لا وجود للأسر والأسير إلا في هذا الشطر المقتَضَب، فهو صوتٌ من داخل الأسر بدا واضحا بين البؤرتين الأساسيتين للنص:(الحرب والحب)، صوتٌ أعلن ارتباطَه بالوطن، متَّخِذَا من نجمةٍ ساميةٍ دليلاً إلى وطنه، وهذا الأسيرُ ظلَّت عيناه مشدودتين بالسماء دلالةً على عدم الانكسار، ومن جانب آخر لتوظيف الفعل المضارع:(**تهدي**) الذي يحيل إلى التجدد والاستمرارية دورٌ دلاليٌّ كبيرٌ، فهي رحلة دائمة، وسفَرٌ مُتجدِّدٌ إلى الوطن البعيد، الذي لا تستطيع قضبان السجون صدَّه أو ردَّه. فقد كانت هناك مناسبةٌ واستجابةٌ شعوريَّةٌ ودلاليةٌ بين الموسيقى الشعرية والبُنَى المفاهيمية للنص.

وقد كان للتحولات الموسيقية في الخطاب الشعري عند الحجاج حضورٌ حتى في أقصر النصوص الشعرية عنده، والتي يمكم أن نسميها قصيدة الومضة، ففي نصه:(شفافية):

النهرُ الصافي جِدًّا
أسْمَاكُهُ مُهَدَّدَةٌ! [59]

نجد ان الشطر الأول يرتكز على تفعيلة:(فَعْلُنْ) في حين أن الشطر الثاني ارتكز على تفعيلتين اثنتين:(مستفعلن، مُفَاعَلَتُنْ) فالمفارقة هي التقنية الفنية التي شكَّلت القيمةَ الشعرة للنص، فالنهرُ الصافي حسب النص هو الأكثرُ خطَرا على سكانه، فضلاً عن ذلك فإنَّ هذا النصَّ على قِصَرِهِ مشحونٌ بطَاقَةٍ رمزيَّةٍ، فالنهر لا يقفُ عن حُدودِ مدلول النهر ذاته، وإنما يحيلُ إلى الوطن بكل أبعادِه، فُكلَّما كان الوطن أكثر جمالا كانَ سُكَّانه أكثَرَ عُرْضَةً للحرب وأدواتِ القَتْل التي تُهَدِّدُهم كل حين، فهذه التحولات الإيقاعية كانت بمقصدية عالية، وتحطيمُ النسق الموسيقي يقابِلُه تحطيمٌ واضح للنسق الدلالي، فإن((هناك افتراضا قائما في الذهن مؤداه أن الأوزان إذا لم تتغير تبعا للتغير الحاصل في المواقف فلا بد للإيقاع الداخلي أن يختلف من مقطع إلى آخر في القصيدة الواحدة))[٦٠].

ولعل نص الحجاج:**(وجهي بصراوي من سومر..)** [٦١] من أكثرِ نُصُوصِهِ التي شَهِدَتْ تجريباً موسيقيا، فهو نصٌّ طويلٌ، يرتكز على السرد لأحداث وشخصيات تنتمي إلى واقع البصرة اليومي، ولا سيَّما في العِقْد الأخير من تاريخها، وقد كُتِبَ النصُّ على شكلٍ نثري، وكأنَّه قصةٌ قصيرةٌ، غير أنه يرتكز على تفعيلات (فاعلن، فَعِلُنْ، فَعْلُنْ)، مع وجود الزحافات والعلل في هذه التفعيلات، ومع غيابٍ كاملٍ للقافية، وهناك فرضيَّةٌ في تناول النصوص موسيقيا تشير إلى أن إيقاع السرد يختلف عن إيقاع الحوار[٦٢]، ولا سيما في طول الأسطر الشعرية، ((فتطول الأسطر أو تقصر حسب التوزيع الشعوري للمعنى، وبما يبقي على حيوية التوتر الإيقاعي، ويَحُول بينَه وبينَ الوُقُوع في الرتابة))[٦٣]، فهذا النصُّ الذي جاء دفعةً موسيقيةً واحدةً طويلةً جداً، كان نصًّا مشحونا بالقَلَقِ، مُكتنزا على انفعالٍ حادٍّ، فالقيمةُ المُوسيقية فيه تَتَشَكَّلُ أساسَاً من خلال:(فَعِلُنْ) هذه التفعيلة القصيرة كثيرة الحركات، فحين تتلاحق ممتدَّة بلا انقطاع، محدثَةً جُهْدَاً في التَّلَقِّي، يكون النص كثيرَ الاضطراب لا ينتهي حتى نهاية النص، فهذا التلاحم الموسيقي للنص، دون أن يكون هناك أسطرٌ أو أبياتٌ شعرية، جعلَ النصَّ سلسلةً صوتية طويلةً متشابكةً لا تنفصل عن بعضها، مثل تشابك الأحداث في النص، فهي أحداثٌ ووقائعُ متلاحمةٌ لا تستطيع ان تفصل بينها أبداً:**(وقد تبكي أختٌ عادوا بأخيها (عبد المعبود) .. بلا رأس! أو عادوا بأخيها (عبد العباس) الأسماء هنا، في البصرة لا تعني شيئا، فلدي صديق يدعى (هادي)- والاسم هنا بين هلالين، ولكن. هادي هذا، فوَّار مثل تنانير الأرياف!.. جميلة جارتنا أقبح من تمساح)** [٦٤]

فمن خلال هذا كله يظهر لنا أن هذا التنوع الموسيقي في شعر الحجاج هو استجابة ابداعية، وتناغم وانسجام بين القيمة الصوتية والحالة الشعورية، واستثمار لكل ما في أصوات اللغة من طاقات، وبراعة في التشكيل، فهذه التحولات الموسيقية، كان لها الدور البارز في تحديد مسار التجريب عنده.

ومما ينبغي الإشارة إليه، أن كثيرا من القضايا الموسيقية التي تناولناها هنا وإن لم تكن من مبتكرات الحجاج، إلا أنها تنتمي إلى التجريب؛ وذلك من خلال طبيعة التعامل معها، فقد تمت صياغَتُها وفقَ نمطٍ فريد جعلها من خصائص تجربته الشعرية.

المبحث الثالث

التجريب في قصيدة الوَمْضَة:

تعدُّ قصيدَةُ الوَمْضَةِ من الأشْكالِ الشِّعريَّةِ الحديثَةِ، التي تنطوي في شكلِهَا ومضامينِها على قيمة تجريبية كبيرة، تُحاكي رُوْحَ العَصْرِ القائمِ على السُّرعَةِ، والتقاطِ صُورٍ وأفكارٍ جزئيةٍ تعبِّرُ عنها حالةٌ شعوريَّةٌ مختزَلةٌ، وَسْطَ حياةٍ كثيرةِ التشابُكِ والتعقيد، لا تستطيعُ أن تستبين كُلَّ جزئياتِها دُفْعةً واحدةً، فهي قائمةٌ على دَرَجةٍ عاليةٍ من التَّكثيفِ الدِّلاليِّ، وهي ذاتُ ((مهارَةٍ فنيَّةٍ وقُدرةٍ مدرَّبةٍ على التركيز، أي اختزال أكثرَ قدرٍ من العاطفةِ أو الانفعال أو الفكرة أو تجلِيَةِ حالةٍ أو مشهدٍ بالوصف.. في أقل قدر من التعبيرات))[٦٥].

وعلى الرغم من وجُود مصطلحاتٍ أخرى تُعَبِّر عن حقيقتها، وجوهَرِ بنائِها، منها: القصيدةُ المُركَّزَة، وقصيدةُ الضربة، والقصيدةُ القصيرةُ، والقصيدة التوقيعيةُ، وقصيدةُ الهايكو، وقصيدةُ الصورة، والقصيدة المكثفة[٦٦]، إلا أن الأكثر شيوعا وذيوعا هو قصيدَةُ الوَمْضة، فهي المصطلح المتعارَف عليه، فمن خلال تعدُّد الإجراء الاصطلاحي لها، ومن خلال بناء هيكلها الخارجي، يظهرُ أنَّ ((القِصَرَ يبقى سمةً واضحةً لمُجْمل النصوص التي تنطوي تحت هذا النمط من الشعر))[٦٧] علماً أنَّهُ ليس هناك مقدارٌ محدَّدٌ من حيثُ الحَجْم لقصيدة الوَمْضَة، وهذا القِصَرُ يحمل دَفْقَةً شُعورية، وينطوي على حساسيةٍ في التركيب، يكونُ بمقدورِه توليدُ الشِّعْريَّة.

وعلى الرَّغْم من قِصَرها، إلا أنها تشتملُ على أهم عناصر التشكيل الشعري؛ إذ تندمِجُ هذه العناصِرُ، ضِمْنَ رُؤْيةٍ شعريَّةٍ مركَّزَةٍ، في عمليَّةِ انصهارٍ دقيقٍ، فتتمُّ((فعالية الخَطْف الشعري أو الضَّربة الشعرية السريعة، التي ترتكزُ أساسا على مِحْور التكثيف والحَشْد المُتَدَفِّق للمعنى الشعري ضِمْنَ مَتْن شعريٍّ قصيرٍ وموجزٍ))[٦٨].

وبفعلِ محدوديةِ حَجْمها، وتمرُّدِها الدائم على الأنساق الشعرية، فإنها تحملُ في طيَّاتها نُزُوعَاً دائما نَحْوَ التجريب، فهذا النمطُ من الكتابة إذا لم يتمَّ وفْقَ وعيٍّ عميقٍ للتشكيل سيفقِدُ وهج الشَّعْرية، ويكونُ عبارةً عن تعبيرٍ سطحيٍّ مباشرٍ مرتبكٍ غيرِ قادرٍ على إيصال التجربة، فتكثيفُ المعاني، وتحميلُ الكلمات والجُمل المختصرة شحنةً شعوريةً وفكريَّةً وتصويريَّةً يحتاج إلى وعي تشكيلي. فلا بدَّ أن تمتلِكَ((القُدْرةَ على إيجاد بُنيةٍ شُموليَّةٍ في بضعةِ أبياتٍ أو أسطرَ محدودةٍ))[٦٩].

وقد احتلتْ قصيدَةُ الوَمْضَة أهميَّةً كبيرةً من حيثُ النوعُ والكمُّ في الخِطَاب الشعري عند الحجَّاج؛ فقد استحضَرَ جُملةً من التقنيات والبُنَى الشعريَّةِ فيها، منها تكثيفُ الصورةِ الشعريَّة، والغرائبيةُ والعجائبيةُ، والسُّخريَةُ، والمفارَقَةُ والدراميَّةُ، واعتنى بلُغَتِها ومُوسيقاها، وكانَ شديد الاعتناء بخَاتمها؛ إذ لها دورٌ كبير في صياغتها.

ومن قصـائد الومضـة التي تظهر فيها براعة الفكرة ودقة التصـوير، قصـيدة (لولا) التي يقول فيها:

أجملُ بَيْتٍ في الأرْضِ
.. التُّفَاح
لَوْلَا..
أنَّ السَّاكِنَ.. دُوْد[70]

فهذا النصُّ عَلَى قِصَـرِهِ يُحاكي جُمْلَةً من الأفْكار الشُّـموليَّة، التي تمتدُّ مدلولاتُها إلى الأرض جميعا، ولا سـيما في عالَمِنَا الحديث، الذي يبدو في ظَاهره قطعةً من الجَمَال الأخَّاذ، غيرَ أن حقيقتَه ليست كذلك، فهو مثْلُ التفاحَة التي تسهوي الناظرَ بجمالِ ألوانها وبريقها، غيرَ أنَّ داخلها خَرِبٌ مُوْحشٌ لا فائدة فيه، فهذا النصُّ اعتمدَ على المفاجأة في بِنَائه، من خلال بُؤْرتين مركزيتين مُتناقضتين، هما الجمالُ والقبحُ، فخَاتمتُه ذاتُ دلالةٍ صادمةٍ غير ما يشير إليه مُستهلُّه، فالأشياءُ لا قيمةَ لها إذا كان الباطِنُ لا يُماثِلُ جوهَرَ الظَّاهِرِ، وممَّا تجدر الإشارة إليه أنَّ التجريبَ لا يكون في مجرَّدِ البُنَى التركيبية للنص، وإنَّما يشملُ كذلك بناه المضمونية، فتوليدُ الأفكار والمعاني وفقَ نسـقٍ مغايرٍ، يرتادُ مسـاحاتٍ غيرَ مرتادَةٍ من قبل يعد عملية تجريبية، وقد اشـتمل النصُّ على سخريةٍ ساهمتْ في صياغَةِ طاقَتِه الشِّعريَّةِ.

ومن النصـوص التي تنطوي على قيمةٍ تجريبيَّةٍ، تتشكل في مجموعَةٍ من التقنيات الشـعريَّة من أهمها الغرائبية، نصُّ:(أجزاءُ المِرآة) الذي يقولُ فيه:

فَرَحِي قليلٌ في المَرايا
ولأنَّنِي أحْبَبْتُه؛
كسَّرتُ مِرآتي
ليَكْثُرَ.. في الشَّظَايَا! [71]

وقد وظَّف الشعراءُ المرآة كثيرا مستثمرين شعريَّتَها، غيرَ أن توظيفَها ضمنَ هذه الرؤيا، وضمنَ منطلق تحويلِ الآخر إلى جزءٍ قارٍّ فيها، بعجائبية طاغيةٍ يعد تجريباً على مسـتوى التوظيف، فالمرآةُ لم تعدْ ذات وظيفةٍ عاكسـة للصـور والأشـكال، وإنما أصـبحتْ وسـيلة اسـتحضـار، وبؤرة مركزية لاندماج الذات بالآخر. وتعدُّ المفارقة كذلك إحدى الركائز التي بني عليها النص، ولا سيما في تلك المفاهيم الكائنة بين التحطيم والحب.

وكثيراً ما يعمد الحَجَّاج إلى تبادل أدوار الأشياء لتوليد الشعرية، ففي نص:(تعتيم..) الذي يقول فيه:

في غُرَفِ المُسْتَشْفَيَاتِ
يُغْلِقُ المَرِيضُ
بَابَ جُرْحِه
ويُطفيءُ الآلامَ
كَيْ يَنام[72]

ففي هذا النص تكثيفٌ للصـــور والمعاني، من خلال تبادُل أدوارِ الأشـــياءِ، فالجرحُ له بابٌ، والآلام هي الأخرى تنطفيء مثلما تنطفيء مصابيح المشافي، ليوسِّعَ من حجْم الجُرُوح، ويحيلَها إلى معادلٍ لغُرَفِ المُسْتشفى ذاتِها، فالنصُّ ذو بنيةٍ واحدَةٍ غير مُجزَّأَةٍ، تتداخلُ فيه العَناصِرُ، وتتشـــابكُ فيه الرموز، ويعدُّ العُنوان عتبةً مهمَّةً في صـــياغة شـــعريته، فالمفارقَةُ تكمُنُ بين العنوان:(تعتيم..) ودلالات النص، فالعنوان ذو شـحنةٍ سـالبةٍ لكل معاني الراحة والهدوء في هذه الغُرَف التي تطفَحُ بالآلام والمواجع، وما عمليةُ إغلاق أبواب الجروح، وإطفاء الآلام، أو محاولة النوم سوى (تعتيم..) على حالة مذهلةٍ من حالات الوجع الإنساني.

ويشتغل الخطابُ الشعري عند الحجَّاج عموما، وفي قصيدة الومضة خصوصاً على التركيز الشعري القائم على تكثيف الصور، إذ يعد التكثيف في الصور الشعرية جوهَراً أساساً لقصيدة الومضة(٧٣)، والصورُ في مُنجزه الشعري ليست مألوفَةً متداولة، حتى وإن كانت ذاتَ عناصرَ متآلفةٍ متداولةٍ، فعلى ســبيل المثال، إن صـــورةَ البدر في الماء هي من الصـــور المتداولة عند الشعراء، فقد ذكرها السياب وغيرُه، غير أنَّ صياغَةَ الصورة في قول الحجاج في نص:(تعكير

ما أسهلَ أنْ يُلْقَى حَجَرٌ في المَاءِ
لِيُشَوِّهَ وَجْهَ البَدْرِ! [74]

جاء وفق وعيٍّ تجريبيٍّ، ذي حســاســية عالية في الكتابة، فالصــورة المُكثَّفة عنده ليســتْ ذات وظيفة جماليةٍ فحســب، وإنما لها وظيفةٌ كبيرةٌ على مســتوى إنتاج المفاهيم، إذ يَشْــحنُها بِطاقةٍ رمزية، وأبعادٍ درامية، تُخْرجها عن كونها مألوفةً مشاهدةً، فمن المألوف أن صورةَ البَدْر في الماء تزدادُ جمالاً إذا حرَّكها تيارُ الماء، فحركَتُها واهتزازُها مع تقلبات الماء يُضْفيان عليها جمالاً آخر، كما هو الحال في قَمر السياب الذي يرُجُّهُ المجذافُ وَهْنَاً ساعَةَ السَّحَر، غير أنَّ النصَّ هنا منذ

عُنوانه:**(تعكير)** أحالَنا إلى قُوَّة ســـالبةٍ لجمال الماء والبدرِ معَاً، فضـــلاً عن تأكيدِهِ لهذا المفهوم بقوله:**(يُشَــوِّهَ وجْهَ البَدْر)** لتنطلقَ هذه العناصـــرُ النصـــيَّةُ إلى دلالات رمزية، تتراءى من خلال سُـهُولَةِ تحطيم وتشـويه جمالِ الأشـياء، التي لا قُدرة لها على رفضِ أو صـدِّ أدوتِ ووسـائل القُبْح التي تشوِّه صُورَتَها، وأنَّ الأشياء مهما كانت صـغيرة:**(حجر)** لها فعلٌ تدميريٌّ واسـعٌ، يستطيعُ أن يمحو جمالَ أنقى وأوسعَ وأسمَى وأكثر الأشياء نُوْرَاً (الماء والبدر) بسرعَةٍ وسهولَةٍ.

يتضـحُ مما سـبقَ أنَّ قصـيدَةَ الوَمْضَـةِ عند الحجاج تحتلُّ مكانَةً مميزةً في مُنْجَزِه الشـعري، فهي تعبِّرُ أصـدقَ تعبيرٍ عن وعي التجربة الشـعرية عندَه، بفعلِ صـياغتها التي ترتكزُ على طاقَةٍ هائلةٍ من التركيز الشـــعري، والاندماجِ والتشـــابُك الكبير لجميع عناصـــر النص من أجل توهُّجِ اللحظة الشـعرية، وفضـلاً عن ذلك فهي على الرغم من قِصَـرِها إلا أنَّها ذاتُ اكتظاظٍ هائلٍ في المعاني، فلا تتكشَّـف البنية الدلالية فيها بسـهولَةٍ ويُسْـر، ولا تُختزلُ المعاني في حدود هيكل النص، وإنَّما تلعبُ شُـحناتها كافةً في إنتاج سـلسـلةٍ من الدلالات والمفاهيم الكبيرة، وهذا كلُّه يؤكِّدُ أنَّ التجريبَ في قصيدة الومضة من أهمِ الأبعاد التشكيلية والمضمونية عند الحَجَّاج.

الهوامش:

(١) ينظر: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية/٣٩.

(٢): الأدب التجريبي، عز الدين المدني/١٣٠.

(٣) ينظر: المسـرح والتجريب والمأثور الشـعبي، عبد الكريم برشـيد مجلة فصـول، الهيئة المصـرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥، المجلد ١٣، العدد ٤، ج١/١٦.

(٤) التجريب والشكل الشعائري المقدس، عصام عبد العزيز مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥م، المجلد ١٤، العدد ١/١٢٢-١٢٣.

(٥) ينظر: التجريب وتحولات الإيقاع في شعر محمود درويش، محمود مرعي/١.

(٦) عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، أ.د. محمد صابر عبيد/٦١.

(٧) الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله الغذامي/٢٠.

(٨) ينظر: الشعرية العربية، أدونيس/٥٢.

(٩) المصدر نفسه/٤٢.

(١٠) المصدر نفسه/٩٤.

(١١) المصدر نفسه/٩٦.

(١٢) المصدر نفسه/١٠٦.

(١٣) المصدر نفسه/١٤٨.

(١٤) المصدر نفسه/١٤٦.

(١٥) المصدر نفسه/٢٦٢.

(١٦) المصدر نفسه/٧٤-٧٥.

(١٧) المصدر نفسه/٧٤.

(١٨) المصدر نفسه/٧٤.

(١٩) المصدر نفسه/٧٨.

(٢٠) المصدر نفسه/١٠٠.

(٢١) المصدر نفسه/٧٠-٧٢.

(٢٢) المصدر نفسه/٧٠-٧٢.

(٢٣) المصدر نفسه/١٤٤.

(٢٤) المصدر نفسه/١٤٥.

(٢٥) المصدر نفسه/١٩٠

(٢٦) المصدر نفسه/١٩٣.

(٢٧) المصدر نفسه/٢١١-٢١٢.

(٢٨) المصدر نفسه/٢٢٤.

(٢٩) المصدر نفسه/٢٢٨

(٣٠) المصدر نفسه/٢٢٩.

(٣١) المصدر نفسه/٢٣١-٢٣٣

(٣٢) المصدر نفسه /٢٩٣

(٣٣) البنية الإيقاعية في شعر البحتري، د. عمر خليفة بن إدريس/٥١.

(٣٤) القصيدة العربية الحديثة، بين لبنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، أ.د. محمد صابر عبيد/٣٢.

(٣٥) ينظر: الأعمال الشعرية/٧١.

(٣٦) ينظر: المصدر نفسه/٤٤.

(٣٧) ينظر: المصدر نفسه/٦٨-٦٩.

(٣٨) ينظر: المصدر نفسه/١٧٣-١٧٥.

(٣٩) ينظر: المصدر نفسه/١٤٦.

(٤٠) ينظر: المصدر نفسه/١١١-١١٣.

(٤١) ينظر: المصدر نفسه/١٠٤-١٠٥.

(٤٢) ينظر: المصدر نفسه/١٤٣.

(٤٣) ينظر: المصدر نفسه/٢٨٧-٢٨٩.

(٤٤) ينظر: المصدر نفسه/٨٥.

(٤٥) ينظر: المصدر نفسه /٢٨٧-٢٨٩.

[٤٦] ينظر: المصدر نفسه/١٥٤-١٥٥.

[٤٧] ينظر: المصدر نفسه/٢٥٢.

[٤٨] ينظر: المصدر نفسه/١٤٨.

[٤٩] ينظر: المصدر نفسه/٢٥٤-٢٥٦.

[٥٠] ينظر: المصدر نفسه/٤٠.

[٥١] المصدر نفسه/١٤٣.

[٥٢] المصدر نفسه/١٤٤.

[٥٣] المصدر نفسه/١٥٤.

[٥٤] المصدر نفسه/١٥٤.

[٥٥] المصدر نفسه/١٧٠..

[٥٦] المصدر نفسه/١٧١.

[٥٧] المصدر نفسه/١٧٢-١٧٣.

[٥٨] المصدر نفسه/١٧٤.

[٥٩] المصدر نفسه/٥٣.

[٦٠] تحولات الشجرة، دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها، د. محسن اطيمش/٢١٤.

[٦١] المجموعة الشعرية/٢٨٧-٢٨٩.

[٦٢] ينظر: القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية/٤٢.

[٦٣] رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، جابر عصفور/١٢٣، وينظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، د. ثائر العذاري/١٣٠-١٣١.

[٦٤] الأعمال الشعرية/٢٨٧.

[٦٥] علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، مقاربات نقدية/١٥١، وينظر: النص المفتوح وقراءات معاصرة أخرى، د. رباب هاشم حسين/٥٢.

[٦٦] ينظر: النص المفتوح وقراءات معاصرة أخرى/٥٤-٥٨.

[٦٧] علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي/١٥٧.

[٦٨] القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي/١٣٠

[٦٩] علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي/١٥٢.

[٧٠] الأعمال الشعرية/١٤.

[٧١] المصدر نفسه/٢٩.

[٧٢] المصدر نفسه/٢٠١.

[٧٣] ينظر: البناء الفني في القصيدة الجديدة/١١٠.

[٧٤] الأعمال الشعرية/٥٠.

مصادر البحث ومراجعه

الأدب التجريبي، عز الدين المدني الشركة التونسية للتوزيع، تونس/١٩٧٢.

الأعمال الشعرية، كاظم الحجاج، دار سطور، بغداد، ط١/٢٠١٧.

الإيقاع في الشعر العربي الحديث، د. ثائر العذاري، من اصدارات بغداد عصمة الثقافة العربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد/ ٢٠١٣.

البناء الفني في القصيدة الجديدة، سلمان علوان العبيدي، عالم الكتب الحديث، الأردن/٢٠١١.

البنية الإيقاعية في شعر البحتري، د. عمر خليفة بن إدريس، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي/٢٠٠٣.

التجريب وتحولات الإيقاع في شعر محمود درويش، محمود مرعي، مجمع القاسمي للغة العربية، أكاديمية القاسمي، كلية اكاديمية التربية–باقة الغربية/ ط١/٢٠١٢.

التجريب والشكل الشعائري المقدس، عصام عبد العزيز مجلة فصول، المجلد ١٤، العدد(١)

تحولات الشجرة، دراسة في موسيقى الشعر الجديد وتحولاتها، د. محسن اطيمش، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١/٢٠٠٦.

الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله الغذامي، جدة، ط١/١٩٨٥.

رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١/٢٠٠٨.

الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٨٥.

عضوية الأداة الشعرية، فنية الوسائل ودلالية الوظائف في القصيدة الجديدة، أ.د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، الأردن/٢٠١٢.

علاقات الحضور والغياب في شعرية النص الأدبي، مقاربات نقدية، د. سمير الخليل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١/٢٠٠٨.

القصيدة العربية الحديثة، بين لبنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الإنبثاقة الشعرية الأولى، جيل الرواد والستينات، أ.د. محمد صابر عبيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق/٢٠٠١.

القصيدة المركزة في شعر عبد الرزاق الربيعي، طلال زينل سعيد حسين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا/٢٠١٢.

المسرح والتجريب والمأثور الشعبي، عبد الكريم برشيد مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥، المجلد ١٣، العدد ٤، ج١.

المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأمريكية ،القاهرة.(د، ط.)/١٩٨٣.

النص المفتوح وقراءات معاصرة أخرى، د. رباب هاشم حسين، دار بغداد للطباعة والنشر، بغداد، ط١/٢٠١٥.

References

Al-Athari, Tha'ir. *Al-Iqa'u fil-Shi'r il-Arabi Al-Hadith*. Baghdad: Dar ul-Sho'un il-Thaqafiya, 2013.

Abdulaziz, Isam, "At-Tajreebu wal Shakl ul-Sha'airi al-Muqaddas" *Majallat Fusul*, vol. 14, no. 1.

Adonis. *Al-Shi'riyat ul-Arabiya*. Beirut: Dar ul-Aadab, 1985.

Al-Ghuthami, Abdulla. *Al-Khati'atu wal Tafkeer: min Al-Bunyawiyati ila At-Tashrihiya.* Jidda, 1985.

Al-Hajjaj, Kadhim. *Al-A'amal u-Shi'riayati*. Baghdad: Dar Sutoor, 2017.

Al-Khalil, Samir. *Ilaqat ul-Hudhuri wal Ghiyab fil Shi'riyat il-Nass il-Adabi: Muqarabatun Naqdiya.* Baghdad: Dar AL-Shu'un il-Thaqafiya, 2008.

Al-Madani, Izzuddin. *Al-Adab ut-Tajreebi*. Tunis: Al-Sharikat ut-Tunisiyatu li-Tawzi', 1972.

Al-Obeidi, Salman Alwan. *Al-Bina' ul-Fanni fil Qasidat il-Jadida*. Amman: 'Alam ul-Kutub, 2011.

Athemish, Muhsin. *Tahawulat il-Shajara: Dirasatun fi Mawsiqa al-Shi'r il-Jadeed wa Tahawulatihi.* Baghd: Dar AL-Shu'un il-Thaqafiya, 2006.

Bin Idris, Omer Khalifa. *Al-Bunyat ul-Iqa'iyatu fi Shi'r il-Buhtari*. Bunghazi: Jami'atu Qar Younis, 2003.

Burashid, Abdul-Karim. "Al-Masrahu wat-Tajreeb wal Ma'thur il-Sha'bi". *Majallatu Fusul*, Vol 13, No. 4, Part 1. Cairo: Al-Hay'at ul-Misriayat ul-'Ammatu lil Kitab, 1995.

Husein, Rabab Hashim. *An-Nass ul-Maftuh wa Qira'atun Mu'asiratun Okhra*. Baghdad: Dar Baghdad, 2015.

Husein, Talal Zainal Sa'id. *AL-Qasidat ul-Murakkazatu fi Shi'ri Abdurazzaq ar-Rubaui'i.* Damascus: Dar ul-Hiwar, 2012.

Majma' ul-Lughat il-Arabiyati. *Al-Mu'jam ul-Falsafi*. Cairo: Al-Hay'at ul-'Aamatu li Sho'un il-Matabi' il-Amriliya, 1983.

Mar'i, Mahmud. *At-Tajreebu wa Tahawulat ul-Iqaa' fi Shi'ri Mahmud Darwish*. Akadimiyat ul-Qasimi, 2012.

Obeid, Mohammad Sabir. *Al-Qasidat ul-Arabiyat ul-Hadithatu Bein al-Bunyat id-Dalaliyati wal Bunyat il-Iqa'iyati: Hassasiyat ul-Inbithaqat il-Shi'riyat il-Oula-Jeel ur-Ruwadi wal Sitteenat.* Damascus: Ittihad ul-Kuttab il-Arab, 2001.

----------. *Odhwiyat ul-Adat il-Shi'riyati: Fanniyat ul-Wasa'ili wa Dalaliyat ul-Wadha'if fil Qasidat il-Jadeeda.* Amman: 'AAlam ul-Kutub il-Hadith, 2012.

Osfur, Jabir. *Ro'al 'Alam: an Ta'sees il-Hadathat il-Arabiyati fil Shi'r*. Casablanca: Al-Markaz ul-Thaqafi al-Arabi, 2008.