البنية والكون : دراسة في مجموعة "خسوف الضمير" لرعد زامل

Structure and universe : a study in the collection "Eclipse of Conscience" by Raad Zamil

أ.م. د. علي حسن هذيلي
جامعة سومر/ كلية التربية الأساسية
Assist. Prof. Dr. Ali Hasan Hutheli
Sumer University, College of Basic Education
abualqassimali67@gmail.com

المستخلص :

تحاول دراستنا هذه أنْ توظف إمكانات المنهج البنائي، أو البنيوي، عبر الحديث عن الطريقة التي كُتِبَتْ بها نصوص المجموعة: خسوف الضمير– وعندما يحضر البناء، فلابد أنْ يغيب المؤلف– ولكنها، في الوقت نفسه، لا تريد أنْ تتوقف عند نهايات هذا البناء الخائبة، لأنَّ الدراسة ستكون فقيرة وغير منتجة، بل ستتجاوز البناء لتربطه بما هو كوني: ثقافي اجتماعي نفسي، على طريقة "لوسيان غولدمان" التي أنقذت البنيوية من شكلانيتها المحضة، وليس بالضرورة أنْ يكونَ المرءُ ماركسياً، ليشتغل بطريقة غولدمان، لسبب بسيط جدا، أنَّ الكون ليس ماركسيا، بل هو ميتافيزيقي، يتداخل فيه الواقعي بالخيالي، والمادي بالروحي، والعجائبي بالغرائبي، لا سيما إذا ما تعلقت الأمور بالنص الشعري، فالشعرية انزياح لغوي يحاول أنْ يحرك الأشياء، ويسندها إلى غير ما هي له، ولا يتحقق للشاعر ذلك إلا عندما يستغل تلك الإمكانات في كتابة نص يحرك الوجود، ولا يكتفي بالتعبير عنه، أو محاكاته.

الكلمات المفتاحية: البناء، البنية، لوسيان غولدمان، خسوف الضمير، رعد زامل.

Abstract:

This study of ours attempts to employ the potential of the constructivist approach, or structuralism, by talking about the way in which the texts of the group were written: the eclipse of conscience - and when the structure is present, the author must be absent - but, at the same time, it does not want to stop at the disappointing ends of this structure. because the study will be poor and unproductive. Rather, it will go beyond construction to link it to what is cosmic: cultural, social, psychological, in the manner of Lucien Goldman, who rescued structuralism from its pure formalism, not It is necessary for one to be a Marxist, in order to work in Goldman's way, for a very simple reason, that the universe is not Marxist, but rather a metaphysical one, in which the real and the imaginary, the material and the spiritual, and the miraculous are intertwined with the exotic, especially if matters are related to the poetic text, as poetics is a linguistic displacement that tries to move things , and attributes it to something other than what it is for, and this is not achieved for the poet except when he exploits these capabilities in writing a text that moves existence, and is not satisfied with expressing it, or simulating it.

***Keywords: construction, structure, Lucien Goldman, eclipse of conscience, Raad Zamil*.**

المقدمة: البناء والبنية

نتحدث هنا عن بناء، وبنية، والفرق أنَّ البناء متغير، يستطيع الشاعر أنْ يستبدل به بناء آخر، إذا كانت هناك ضرورة فنية أو موضوعية، أما البنية فثابت، ولا يمكن أنْ نتخيل نصاً من دون بنية، كما أنه لا يمكن أنْ نتخيل نصاً من دون بناء، كل ما هنالك أنَّ الثاني متغير، ولأنه كذلك، فإمكانية الابتكار والتجديد فيه ستكون كبيرة، أما البنية فلا مجال لأنْ تتفاضل النصوص على أساسها، من هنا قال البنيويون: أنْ لا فرق بين النصوص، وتبعهم بعض النقاد الثقافيين أو بعضهم[١]، أعني أولئك الذين لم يستوعبوا الدرس الثقافي، لأنهم لا ينظرون إلى

---

(١) ينظر: النقد الثقافي: ٢٥- ٢٦

المختلف في النص، بل إلى المتفق عليه، أو الثابت الذي سيتوزع على النصوص بالتساوي: البنية في الأول والنسق في الثاني. وعندما تتساوى النصوص لا مجال للحديث فيها عن إبداع أو تجديد، وبالنتيجة، فإنَّ موت المؤلف سيكون ضرورة حتمية يقتضيها المقام الذي لا يتحدث عن إبداع، بقدر حديثه عن بنية، هي تحصيل حاصل بالنسبة للنص.

فالنص، أي نص، مكون من اسم وفعل وحرف، هذه بنية غير قابلة للتفاضل، أما البناء فهو طريقة توزيع تلك المفردات على النص، فالاسم يمثل البطل أو الشخصية، والفعل يمثل الحدث أو ما يصدر عن الشخصية، والحرف يمثل الرابط بين الاثنين. ما يؤكد القول "بوجود نحو في السرد.. وَرَبْط الاسم بالفعل هو الخطوة الأولى نحوه [٢]. وعملية الربط ستختلف من نص إلى آخر، ليس الربط، فحسب، هو المختلف، بل حصة كل مفردة أيضا، لذا كانت الروايات، من هذه الجهة، ثلاثة أنواع: رواية أشخاص، ورواية أحداث، ونوع ثالث يحاول أن يماهي بين الاثنين. ومجموعتنا الشعرية هذه، إذا صح أنْ نطلق عليها رواية مجازاً، استناداً إلى الخيط السردي الواصل بين نصوصها، هي رواية أشخاص، أو أبطال بالتعبير القديم، كل ما هنالك أنَّ البطل هو الذي يتغير، فمرة يكون إنساناً، ومرة يكون حصاناً، ومرة يكون شجرة... ونهاية الرواية التي يكتبها زامل، دائما، هي هي، فالإنسان يموت أو يقتل، والحصان ينفق، والشجرة تحرق، ويذرى تراب الثلاثة في الهواء، إمعاناً في التلاشي والنسيان.

تكوّن بحثنا من مقدمة أوضحنا فيها الفرق بين البنية والبناء، ومبحثين تتبعنا في الأول الطريقة التي بنى فيها "رعد زامل" نصوصه، أما الثاني، فقد انتقلنا من البناء إلى رؤية العالم التي ستميز هذا المبدع عن ذلك، وهي رؤية، بحسب كولدمان، تعبر عن الطبقة التي ينتمي إليها الشاعر، أما نحن، فلا ننظر إلى رؤية العالم من هذا المنظار الجبري، والاقرب إلى الصواب أننا نخلط بين الرؤيا والرؤية، ما دام أنَّنا نقرأ نصوصا شعرية.

المبحث الأول: بناء النص

بناء النص في هذه المجموعة يتبع الترسيمة التالية:

– لكل مجموعة من النصوص عنوان، وعنوان زامل ليس عارضاً على نصوصه، بل هو مكون بنيوي فيها، بمعنى أنه هو الذي سيتحكم بنهايات تلك النصوص أو مآلاتها. وهي بمجموعها عنوانات دالة على عنوان

---

(٢) ينظر: أوراق الخريف: ٣٠٢

المجموعة أو مُشَكِّلَةً له: نصوص الخراب، نصوص الغياب، نصوص الظلام، نصوص الرماد، نصوص الهشيم... فعندما يجتمع الخراب والغياب والظلام والرماد والهشيم، لا بد أن تكون النتيجة خسوفاً، بل خسوف كلي.

– يتكون المتن– متن كل عنوان– من ثلاثة نصوص، أو أربعة، أو خمسة، أو ستة، مرقمة بالأرقام من (١، ٢، ٣ ...) بحسب عدد النصوص التي يتضمنها العنوان.

– تنتهي النصوص السابقة بالكلمة الأخيرة من العنوان، فإذا كان العنوان هو "خسوف الضمير"، فإن مقاطعه الخمسة تنتهي بـ (خسوف الضمير، تسوس الضمير، يخلعون الضمير، بمثابة الضمير، في اخضرار الضمير). وإذا كان العنوان هو "نصوص الغياب"، فإنَّ مقاطعه الأربعة تنتهي بـ (بحر الغياب، قمصان الغياب، دمع الغياب، بئر الغياب). وإذا كان العنوان "عن الخراب" فإنَّ مقاطعه الستة تنتهي بـ (ذات الخراب، الأرض الخراب، على هذا الخراب، هذا الخراب، لتدوين هذا الخراب، وجه هذا الخراب)... وهكذا بقية النصوص.

– هذا البناء يسري على النصوص التسعة الأولى، باستثناء نص "كأس سقراط"، أما النصوص الأربعة الأخيرة، بدءاً من العاشر، وانتهاءً بالثالث عشر، فيختل فيها هذا البناء، ما يعني إنَّ لها طريقة في البناء تختلف عن النصوص التسعة الأولى. وعموما فهي تتكون من نص طويل– قادم من أقصى المياه– يتضمن مجموعة من المقاطع، ونص آخر– عن الأشجار في مهب الكارثة– يتكون من عشرة نصوص، وثمة نصان آخران: الأول: نشيد، والثاني: لوحتان بالأحمر. وما يميز هذه النصوص عن النصوص التسعة الأولى، أنَّ نصوصها لا تنتهي بالعنوان عينه، بل إنَّ عنوانها يتوزع داخل النص، أو يتشظى فيه.

نستنتج مما تقدم أنَّ النصوص التسعة الأولى، باستثناء كأس سقراط، كتبت في أوقات متقاربة وَبِنَفَسٍ واحد ورؤيا واحدة، وعلى فرض أنها لم تكن كذلك، فهي تحمل هم التشكيل، بوصفه، أي التشكيل، وسيلة الشاعر المعاصر لرسم نصوصه بطريقة مغايرة وحداثية، إذ إنَّ الحداثة ذات هم تشكيلي، أو قل شكلاني، أساساً، علما أنَّ القارئ لا يدري إنْ كان هذا البناء فيه جدة وابتكار، أم هو تقليد، لذا فهو بحاجة إلى متابعة كل ما صدر عن الشعراء المعاصرين لزامل، أو السابقين عليه، لا سيما أنَّ هذه (اللعبة) تشبه الألعاب التي كان يقوم بها شعراء العصور المتأخرة، ولكن زامل اختصر الطريق على القارئ بتصريحه الذي خص به جريدة الصباح، والذي قال فيه: "يأتي اشتغالي في مجموعتي "خسوف الضمير" لتوظيف تدوير المفردة في نصوص تتمحور حول موضوع واحد، ولكنها تلتقي عند مفردة بعينها، فكانت هناك نصوص الخراب، ونصوص الرماد، ونصوص الغياب، أعتقد أنه اشتغال جديد في قصيدة النثر، أو على اقل تقدير إنها منطقة تجريب جديدة، وأنا من الفتية الراكضين خلف فراشات الكلام وصولا إلى هذه المنطقة المأهولة بأعشاش اللغة وألغام الحياة". ونحن بدورنا سنتبع الشاعر، وهو يركض خلف الفراشات، لنرى ما إذا وصل لتلك المنطقة المأهولة بأعشاش اللغة، أم ما زال في الطريق حيث ألغام الحياة ؟

إذن فقد وظف زامل تقنية إيقاعية هي تكرار المفردة، وصنف نصوصه تحت عنوان قصيدة النثر، وهذا يعني أنه جمع بين الإيقاع الخارجي الذي تمثل بتقنية التكرار، وبين الإيقاع الداخلي الذي هو من مختصات قصيدة النثر، حسبما يدّعون، والإيقاع الأخير، من وجهة نظر الباحث، لا يراهن على الموسيقى الخارجية التي كانت ترافق الكلمات، وهي تتقدم بطريقة جماعية وبخطوة توحيدية نحو هدف محدد، بقدر ما يراهن على الأثر الذي يتركه النص في القارئ، ومن ثم فإنَّ الإيقاع الداخلي قضية تتعلق بالعلاقة بين شاعر وقارئ لا سيما أنَّ الشعر ليس صياغة وزنية للتجربة، بل رؤية للحياة والكون تختزل تجربة الشاعر الكيانية. وهذا يعني أنَّ قصيدة النثر يمكن أنْ تخلو من الإيقاع الداخلي، لا سيما تلك القصائد التي لا تفرق بين العابر في التجربة، وبين الجوهري، أو لا تفرق بين الغموض والإبهام، أو لأنَّ صاحبها ليس بشاعر، ولكنه وجد في قصيدة النثر وسيلة سهلة لأن يصنف نفسه شاعراً، والحال إنَّ إهمال الجانب الموسيقي عيب يساعد، إلى حد كبير، على إضعاف ما أسماه، ت. س. إليوت، بالخيال السمعي، "وهو نوع من الإحساس بالمقطع، يتغلغل إلى ما وراء الفكر والشعور، ملامساً الجذور المنسية بحيث يعود إلى الفطرة الأصلية في طبيعة الإنسان"[٣].

وهذا الفرض الأخير قائم على (ادعاء) أنَّ الشاعر هو الذي يجيد كتابة القصيدة الموزونة، أولاً، ثم هو يتقدم خطوة أخرى باتجاه الروح، ليعمق فكرته ومعناه، من دون الحاجة إلى أوزان خارجية. أما بالنسبة للناقد، فهو ككلب الصيد، يعرف كيف يتشمم النصوص، من دون الحاجة إلى إيقاعات خارجية أو داخلية. إذن فعندما نتحدث عن إيقاع داخلي، فإنما نتحدث عن تلك الهزة التي تعتري الجسم من جرّاء أشياء أخرى، هي غير ذلك الايقاع الخارجي الذي قد يأتي بصور عديدة، أما الهزة فقد لا تأتي بحال.

عموماً، فإنَّ مجموعة زامل خلت من الوزن والقافية، وألزمت نفسها بالتكرار لا بوصفه إيقاعاً، فحسب، بل بوصفة طريقة لتوحيد ما تفرق من نصوص، فإذا فقدت ذلك التكرار، فكأن الموضوع انفرط ! إذن فنحن إزاء قصيدة نثر، بحسب الشاعر عينه، أو شعر حر، بحسبنا، لا بحسب الرواد، لا سيما نازك الملائكة [٤]، وهذا ما يحتاج إلى توضيح:

الشعر الذي وصلنا، منذ العصر الجاهلي، هو الشعر العمودي، أو عمود الشعر، أما الشعر الذي كتبه السياب ونازك والبياتي، فهو شعر التفعيلة، وكلاهما، العمود والتفعيلة، موزون ومقفى، وإن كانت القافية تتغير في الثاني، أما الشعر الذي خلا من الوزن والقافية، فهو الذي اصطلح عليه بالشعر الحر أو قصيدة النثر، بحسب

---

(٣) فائدة الشعر وفائدة النثر: ١٧

(٤) ينظر: قضايا الشعر المعاصر. ولمزيد من التفصيل ، ينظر: مدائن الوهم: ٥٧– ٨٩

الدراسات الغربية، والفرق بين هذين، فرق شكلي لا يتجاوز طريقة ترتيب الأبيات، أو توزيع الكلمات على الورق، وإنْ كان بعض الدارسين يبحث عن فروق أخرى، لذا فلن نختلف مع زامل إنْ هو عَدَّ نصوصه "قصائد نثر"، ولن يختلف هو معنا إنْ نحن عددناها "شعر حر"، أما الخطأ الذي وقعت فيه نازك عندما أطلقت على طريقتها، في كتابة القصيدة، الشعر الحر، فهو الخطأ الذي شاع في الدراسات وعلى الألسن. وهو خطأ يمكن أن يُصَحَّح إذا ما أخذنا الجهة بنظر الاعتبار، فهو حر بالنسبة إلى العمودي، وليس حراً بالنسبة إلى قصيدة النثر. والانزياح الكبير الذي طرأ على مفهوم الشعر العربي، لم يكن وليد الانتقال من العمود إلى التفعيلة، وإن كان هو البداية، بل كان بسبب الانتقال من العمود والتفعيلة إلى الحر والنثر، لأنَّ هذا الانتقال كان يعني التضحية بأهم مقومات الشعر: الموسيقى، لذا فقد صاحب هذا الانتقال حديث عن الإيقاع. وإذا كان الإيقاع خارجياً، فقد ظهر مصطلح الايقاع الداخلي، وقد سبب هذا المصطلح إرباكا في الدراسات التي تناولت قضية الموسيقى[٥]، فما المقصود بالإيقاع الداخلي؟ أهو الظواهر الفنية التي تشبه الوزن والقافية، كالسجع الذي هو من مختصات النثر، والجناس والتصريع والتكرار، أم هو شيء آخر وراء تلك الظواهر الايقاعية؟

ما نراه، خلافا لكل الدارسين، أنَّ تلك الظواهر، هي إيقاع خارجي أيضاً، ولكنه إيقاع متغير، وليس ثابتا كالوزن والقافية، بمعنى أنه قد يرد في القصيدة وقد لا يرد، لذا فإن الشاعر غير ملزم به، ولكنه ملزم بالوزن والقافية، أما الإيقاع الداخلي، فشيء آخر وراء ذلك، شيء يتخلق عند القراءة، لذا فقد فقدت بعض نصوص زامل إيقاعها الداخلي، لأنها لم تراهن على تلك الهزة التي تنفذ إلى الروح، بل راهنت على إيقاع شكلاني لم تستطع أنْ توظفه لخدمة مضامينها. ربما فعل زامل ذلك بسبب امكانات التكرار التعبيرية، التي يستطيع بها أنْ يغني المعنى، ويرفعه إلى مرتبة الاصالة، إذا استطاع أنْ يسيطر عليه، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أنْ يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة[٦].

---

(٥) ينظر مثلا: "دير الملاك" لمحسن اطيمش الذي عد الإيقاع الداخلي متأتيا من الزحافات والعلل، أي أن الايقاع الخارجي يتمثل عنده في البيت المثالي، أي الخالي من الزحافات والعلل، فإذا طرأت هذه، فثمة إيقاع داخلي. ص٣٠٢. وينظر كذلك: "أساليب الشعرية المعاصرة"، لصلاح فضل، الذي يفرق بين مستويين: الإطار والتكوين، الإطار ويتمثل بالوزن أو البنية الإيقاعية الخارجية، في حين ينحو المستوى التكويني نحو تأسيس بنية الداخل الإيقاعية المتحركة الحية المستعصية على الرصد الخارجي والتقنين النظري، نظرا لعدم استقرارها على حال محدد، إذ تتحرك في كل الاتجاهات حتى تتغلغل في جملة أبنية النص وتهتز عبر جميع خيوط شبكته المتلاحمة. ص: ٢٢، نقلا عن: السكون المتحرك لعلوي الهاشمي: ص٥٠

(٦) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٦٣- ٢٦٤

وهذا ما حدث في أغلب نصوص زامل التي استخدمت هذه الوسيلة، باستثناء بعضها القليل جداً، أما النصوص التي لم تلزم نفسها بذلك القيد، فقد كانت أكثر حرية وإبداعاً، لا سيما أنَّ نهاياتها جاءت منسجمة ومقدماتها، ولكن من بين هذا الركام النثري تخرج علينا قصيدتان موزونتان، قصيدتان فقط، يمكن أن تُصَنّفا على شعر التفعيلة، بسبب الإيقاع الخارجي الذي سيطر عليهما، وبسبب الطريقة التي وزّع فيها الشاعر تفعيلاته على فضاء الورقة. وسنكتفي بإيراد إحدى القصيدتين، أما الثانية، فسترد في الهامش.

صموت..
كأنْ لم يكن للزنابق
في كفه متسع
كأنَّ الفراشات ما اتخذت
من شغافه مأوى لها
والحمامات
والحمامات في قلبه منتجع
صموت..
ويمضي به العمر
جمراً فجمراً
وشيئاً فشيئاً
كأنَّ على أم رأسه
هذا الحريق اندلع
صموت...
يمر مرور النسيم
يجر الأسى
في الزقاق القديم
يرى الحرب
تأكل أيامه
مثلما تأكل النار

هذا الهشيم[٧]

والحق أننا لا ندري، لِمَ أفرد الشاعر هاتين القصيدتين ذواتي الإيقاع الخارجي، بين أخواتهما ذوات الإيقاع الداخلي- على فرض أنها كلها ذات إيقاع داخلي بالمعنى الذي أسلفناه- ولكننا يمكن أنْ نتأول: أيريد الشاعر أنْ يذكرنا بأنه شاعر، من طراز أولئك الذين يجيدون الوزن، أم هو تعريض بأولئك المزيفين الذين لا يجيدون الوزن، أم أنَّ الوزن، هنا، ضرورة اقتضاها السياق الذي دخلت فيه القصيدة؟ لا سيما إذا ما علمنا أنَّ النص الأول توسط نصوص الهشيم، أما الثاني، فقد حمل عنوان "نشيد"، وهذا يذكرنا بذاك الذي عندما يهشم أرواح الجميع أو يقبضها، لا بد أخيراً أنْ يقبض روحه، مصحوباً بنشيد الوداع الأخير.

من جهتنا لا نرى مسوغا لهذا التذكير، لا سيما أنَّ قصيدة زامل النثرية تؤكد بأنه شاعر، شاعر مميز، لأنه يكتب نصاً مميزاً، فمن كلمات بسيطة، ومألوفة، ويومية، وعادية وغاية في التكرار والتداولية، هو ينتج نصاً جميلاً ذا وجهين: قريب وبعيد، والأجمل من ذلك، أنَّ الوجهين كليهما بمقدور المثقف البسيط أنْ يتحدث عن الظاهر فيهما، ثم يغور باحثا في معادله الموضوعي، وليست القضية حكراً على الناقد الحِرِّيف. أما إذا كانت القضية تتعلق بالتعريض بأولئك المزيفين، فنحن مع الشاعر، ونشدُّ على يديه.

نعم، إذا تركنا النصين السابقين المختلفين: لغةً وإيقاعاً وإحساساً وجمالاً، فإنَّ نصوص المجموعة كتبت في وقت واحد ونَفَسٍ واحد، وهي تحمل بنائها وفكرتها ورؤيتها التي تريد أنْ تربط العنوان بنهاية المقاطع، محققة نوعاً من الوحدة الموضوعية التي تتوسل بالتكرار، لتحقيق الترابط الذي سيفتقد، إذا لم يتبع (المؤلف) هذه التقنية. من وجهة نظره طبعا، وإلا فنحن لا نتفق معه على أنَّ الترابط متوقف على تكرار هذه المفردة أو تلك، وربما هو فتح على نفسه بابا، هو في غنى عنه، يتمثل في القيود التي يفرضها الشاعر المعاصر على نفسه، وهو يبحث عن الحرية عبر التخلص من قيود الوزن والقافية! وهو موقف يشير إلى التناقض الذي وقع فيه بعض الشعر، ومثال حسب الشيخ جعفر ليس ببعيد.

المبحث الثاني: من النصي إلى الكوني

---

(٧) خسوف الضمير: ٦٧- ٦٨، أما القصيدة الثانية فكانت بعنوان نشيد: "لقد جف في البحر صوتي/ ولم أجنِ من رحلة الماء/ غير النزيف/ تمر الفصول/ وكل الفصول بمنفاي ريح/ تهب بطعم الخريف/ تعبت من النوم/ تعبت من الصحو والانتظار/ تعبت من الليل/ إنْ جن يجن/ قبيل انتظار النهار/ تمر الليالي/ على حلم تحت رأسي مخيف/ ترى بم يحلم/ من لا فراش له/ غير هذا الرصيف". خسوف الضمير: ٨٢- ٨٣

في قصيدة صموت، في المقطع الذي يتناص فيه الشاعر مع قوله تعالى: "**قلنا أهبطوا بعضكم لبعض عدو..**"[٨]، مثلا، يقرر بأنه– ومنذ حادثة الهبوط الاضطراري– بائس حزين، ثم يعلل ذلك بسطر يبدو مقنعا، بشرط أنْ يكون الهبوط بمعنى الخروج من الرحم. أما سبب الحزن، فلأنه يواصل البحث عن أثر لوردة، فلا يجد. إلى هنا النص جميل وبالغ الاقتصاد، ولكن زامل يرى أنَّ القضية تحتاج إلى تفصيل، لذا فقد زاد من كمية الحشو، والملاحظ أنَّ هذا النص، تحديداً، لم يفقد اقتصاده فحسب، بل فقد تلك الانسيابية التي يحتاجها النص الشعري، إلى الدرجة التي يشعر معها القارئ أنَّ الشاعر نسي، كلياً، قضية الايقاع الداخلي، لا سيما وهو يكتب قصيدة نثر تحتاج إلى وعي ماكر للحفاظ على شعريتها لأن "كاتب الشعر نثرا، قد لا ينتبه لامتصاص النثر للشعر، فيصبح النثر هو حد الشعر ومنتهاه[٩]

منذ هبوطي
إلى هذه الأرض
وأنا بائس حزين...
بائس
لأني مرغم إليها، هبطت
وحزين،
لأني عبثا
أواصل البحث فيها
عن أثر لوردة
وما يزيدني حزنا في
كل يوم
وبؤسا في كل لحظة
إنني منذ الهبوط
وأنا أنظر إلى هذه الأرض
على أنها جسد
وأن الوردة منها

---

(٨) سورة البقرة: آية ٣٦

(٩) رهانات الحداثة: ١٨.

بمثابة الضمير [١٠].

الأسطر الثمانية الاخيرة كلها زائدة في هذا (النص)، ولكن الشاعر لا يستطيع الاستغناء عنها، لأنه قرر أنْ ينهي نصه بالضمير، على غرار بقية النصوص، وقد فعل ذلك على رغم أنف النص! وهذا ما سيتكرر في نصوص أخرى، ونحن بصدد التمثيل:

يتكون النص الأول- عن الخراب وظلامه المر- من ستة مقطوعات كلها تنتهي بالخراب، وكأن الخراب علة غائية للنص، ومن ثم للوجود، بمعنى أنَّ النص، أي نص، تتداخل في تشكيله عللٌ أربع [١١]، بحسب أرسطو: علة فاعلة هي المؤلف، وعلة مادية هي الكلمات أو الأصوات، وعلة صورية هي الهيئة أو الطريقة التي تترابط بها تلك الكلمات، سواء مع نفسها أو مع السياق المحيط بها، وأخيرا علة غائية، هي السبب الذي يكتب النص لأجله، أو الفسحة التي يتنفس فيها الشاعر، ليعبر عن مأساته مع الطينيين من أمثاله، إذن فالعلة يمكن أنْ تكون الأنا الطافحة بالخراب، كما أنها يمكن أنْ تكون الآخر الذي هو الجحيم، لذا فإنَّ زامل يكتب للخراب، لا لأن الخراب جميل، ويجب على الشعراء أن يهيموا به عشقا، بل لأنَّ الخراب كان قدر زامل، وقدر جيله الذي توزع في المنافي والحانات:

لا قطار ينتظرني،
ولا محطات،
فأنا عابر سبيل
أحمل عمري، كما لو أنه،
كيس من النفايات
وأقف على طرق تتقاطع،
لكنها جميعا،
تؤدي إلى ذات الخراب [١٢]

ولأنَّ جميع الطرق تؤدي إلى الخراب، كما ورد في النص، أو إلى الأرض الخراب كما في النص السابق، فإنَّ إمكانية أن تؤدي هذه الطرق إلى أرض جديدة، تبدو غير ممكنة، من وجهة نظر زامل، لا لأسباب موضوعية، بل لأسباب شكلية تتعلق هذه المرة بمفردة الخراب التي يجب أن ينتهي بها نصه. مرة أخرى ينتصر

---

(١٠) خسوف الضمير: ٤٧- ٤٨
(١١) ينظر: التفكير العلمي: ٤٠
(١٢) ينظر: خسوف الضمير، ص ٧.

المؤلف على الشاعر، والبناء على النص، والشكل على المحتوى، من دون أنْ يحقق ذلك التوازن بين الفن والموضوع .

في الطريق إليك
أيها القارئ،
سألني عابر، فقال:
من أين أنت؟
قلت: من مدينة انقطعت،
عنها أمطار الشعر
والفلسفة والحق والجمال
قال: فكيف البيوت؟
قلت: مثل الكهوف!
قال: لا تحمل سلامي،
إلى الناس،
فما الناس فيها،
سوى خفافيش تسبح،
بحمد الظلام(١٣)

وهكذا، فإنَّ نصوص "رعد زامل" تبدأ متوهجة وجميلة، وتوظف تقنياتها السردية أو الإيقاعية ببراعة تَعِدُ بالكثير، ولكنها تخفت تدريجياً كلما اقتربت من النهاية، وأحياناً تخفت بطريقة مفاجئة وغير متوقعة، والسبب، كما أرى، أنَّ الشاعر ألزم نفسه بما يستطيع ألا يلزم نفسه به. وإذا كان بودلير يصف قصيدة النثر بأنها "**عملٌ لا رأسَ له ولا ذَنَب**" (١٤)، فأشهد أنَّ قصيدة زامل عمل له رأس، ولكنه من دون ذَنَب، أو إن (ذَنْبه) كان كبيراً، وقد لا يغتفر، وإذا شئت دليلا، فلك أنْ تقرأ النص الذي استثنيناه من ذلك البناء، أعني "كأس سقراط" الذي لم يُغَلِّبْ فيه الشاعر البناء، بل جعل البناء تابعاً لما يريد أنْ يقوله النص، فإذا ثبت أنَّ العكس هو الصحيح، فهذا يعني أنَّ ثمة مشكلة بين زامل ونهايات نصوصه، والحل هو ألا تلزم نفسك بشيء، بعد أن اخترت قصيدة النثر، لأنها قصيدة تمنحك الحرية التي كنت تبحث عنها، بعد أن كنت تدّعي أن حريتك مقيدة بالوزن والقافية والشطرين والتفعيلة...

---

(١٣) خصوف الضمير: ٤٠

(١٤) أوراق الخريف: ١٥٨

وهنا سأختار أحد المقاطع أو النصوص من "كأس سقراط"، لإثبات القضية، وأجري عليه تعديلا: سأعيد ترتيب بداية النص، لأن الشاعر جاء بها مرتبة، وكان له أنْ يشوشها، وبمقدور القارئ بعدئذ أنْ يطوي الكلام، على طريقة أنَّ للكلام طياً ونشراً، بشرط أن يحسن الشاعر نشره، ثم سأحذف منه جملتين، أراهما زائدتين- الذين لا خوف عليهم، ولا هم ينزفون- لأنهما تقليد، وليس ابتكاراً يحسب للشاعر، ثم، لأنه نص مكون من مقطعين ينتهي الأول بـ "بيوت المساكين"، ويبدأ الثاني بـ "ترى يا إلاهي"، سأحذف منه مقطعه الثاني، لأسباب تتعلق بالثرثرة التي يمكن الاستغناء عنها، وأيضا لتحقيق طرقة تشبه طرقات الشاعر كاظم الحجّاج، أو أحمد مطر على الأقل.

الأبواق والطبول والشرارة الأولى
ثم الغنائم
هذا ما جنيناه من الحرب
ولأن الأبواق للمنشدين،
والطبول للمهرجين،
والغنائم للمتخمين
لم يبقَ إذاً غير الشرارة،
لبيوت المساكين [١٥].

هذا هو النص، في صيغته التي كان من المفروض أنْ يكون عليها، من وجهة نظر ناقد، لا يجيد كتابة الشعر، وربما قلع ضرس أهون عليه من كتابة شطر واحد، كما كان سلفه يردد[١٦]، ولكنه، من جهة أخرى، يحسن تذوق النص، ويستطيع أن يحدد ما إذا كان مالحاً أم ماسخاً، أم بين بين، ويحسن كذلك، اختصاره، أو حذف زوائده، أو استبدال بعض كلماته، وقد يقترح تطويلا هنا وزيادة هناك، أما الزيادات التي ذكرها "زامل"، أو النهايات الخائبة، فيمكن الاستغناء عنها، أو استبدالها، وسيكون النص هو الرابح، والرابح هو النص.

لا سيما أنَّ الشرارة، في هذا النص الذي قطعنا ذَنَبَهُ، وأبقينا على رأسه، وشيئا يسيراً من أطرافه، غير معنية بالشاعر، أو ببيته المصنوع من قصب، فهي ليست شرارة بالمعنى الحرفي، بل استعارة لما سيحل بالفقراء، سواء كانت بيوتهم من قصب أو طوب أو بردي أو صفيح أو تنك، ما يعني أنَّ الشاعر استخدم الشرارة بطريقتين، واحدة

---

(١٥) ينظر: خسوف الضمير: ٢٦- ٢٧

(١٦) لعله الفرزدق، إذا أسعفتني الذاكرة.

تبدو حقيقية: الشرارة التي تحرق بيوت المساكين، والثانية مجازية: الشرارة التي تؤذن ببداية الحرب، وإذا ما فكرنا، بطريقة بورخس، فأنَّ كل الاستعارات هي اتحاد شيئين مختلفين، وعليه يمكن لنا، إذا ما أتيح لنا الوقت، أنْ نتوصل إلى عدد هائل من الاستعارات المحتملة[١٧].

ولكن القضية ليست قضية عدد هائل، بل هي في المقام الأول بحثٌ مضنٍ عن الاحتمال الذي يحقق ما لا تحققه الاحتمالات الأخرى، وهذا الاحتمال لن يعدو الشاعر، لأنه الوحيد الذي يستطيع التقاط هكذا احتمالات جمالية، لأسباب تتعلق بحساسيته المفرطة التي تستشعر الجمال وهو في مكمنه. هذا الاستعمال الذكي للكلمات، والانتقال بها من الكون النصي إلى الكون الثقافي، هو المائز الذي سيحسب لزامل، لأنه يدرك، وهذا ما يمكن الخروج به من مجمل منجزه الإبداعي، أنَّ العلاقة بين الكونين تكاد تكون مباشرة، إنْ لم نقل: إنَّ أحدهما ينتج الآخر، والحال أنَّ الأشياء يمكن أنْ تتوقف على نفسها، لأنَّ الوجود واحد، وما يحدث هنا لا بد أنْ يؤثر هناك، من وجهة نظر الشاعر الشاهد على الوجود، والشاعر شاهد، اللهم إلا إذا قرر ألّا ينتمي للحظته التاريخية. ولا يرتقي بتلك اللحظة إلى معناها الكوني.

أنَّ الشعر إذا كان يستعين بالسرد لتحقيق أغراضه، كما فعل زامل، فإنه السرد بمقدوره أن يفعل ذلك، فاللحظات التي يتحول فيها الروائي إلى شاعر، ممكنة وحقيقية، وقد تشكل نصاً شعرياً خالصاً، يحاول أن ينفلت من أسار السرد، ليؤسس مقولاته قريبا منه، وتكريسا لذاتية تريد أنْ تقول: إنَّ وجودي ليس وجوداً عارضاً، ولا وجوداً بالقوة، بقدر ما هو وجود حقيقي، سيعبر عن نفسه شعراً وسرداً، والشعر هو الخلاصة، التي سيفر إليها النص عندما ينتهي من التفاصيل، ولعل رعد زامل سيختصر علينا ما نود قوله عندما يقرر بأنَّ:

ثمة حبلٌ خفي
حبلٌ يشدُّ الأشياءَ
إلى مهدِها الأول
ففي زاوية النسيان
هذا التمثال الخشبي
كلما دخلْتُ المتحفَ
يرمقني بنظرةٍ ذابلة،

---

(١٧) ينظر: صنعة الشعر: ص٣٩.

ويسألني:

كيف السبيل إلى الغابة؟

الخاتمة والنتائج

١- إنَّ الشاعر المعاصر أكثر حرية من الشاعر القديم، لأنه لم يقيد نفسه بوزن، ولا قافية، ولا وحدة بيت، ومع ذلك فإنَّ الشاعر يبحث عمّا يقيده، ربما ليثبت لنا قدرته على تخطي القيود كما الشاعر القديم، ولعل نصوص رعد الزامل في "خسوف الضمير"، وحسب الشيخ جعفر ستكون مثالا ناجحا للقيود التي الزم بها الشاعر نفسه، في حين أنه يستطيع ألا يلزم نفسه بشيء، طالما هو اختار النثر وسيلة للتعبير.

٢- كان الالزام السابق على حساب النص، لهذا سيضطر الشاعر المعاصر إلى الحشو، بالضبط كما الشاعر القديم، وهذا ما لاحظناه في نصوص زامل، أعني أنَّ النص الشعري فقد قدرته على أن يكون حرا في مقاربة التجربة البشرية.

٣- مع ذلك فإنَّ نص زامل استطاع أنْ يكون نصّاً تواصلياً، بمعنى أنه ليس من أولئك الشعراء الذين يحتفلون بالغموض الذي يصل إلى درجة العماء، بل هو ينتمي، على مستوى الرؤية، إلى الشاعر القديم الذي يرى أنَّ القصيدة يجب تأخذ القارئ بنظر الاعتبار، ومع ذلك فهي تتضمن بعدين أحدهما قريب والآخر بعيد.

٤- وهذا يعني أنَّ نص زامل له ظاهر، وله باطن، أو أنَّ مفردته أو جملته الشعرية، تتحرك باتجاهين: على طريقة الكناية والتورية والجاز والانزياح.

٥- يمكن الانتقال من البنيوية على البنيوية التكوينية، عندما يتحدث الناقد عن بنيتين: نصية وكونية، وهنا تتجلى قدرة الناقد في الربط بين البنيتين.

<u>المصادر والمراجع</u>

١- أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب- بيروت، ط١- ١٩٩٥

٢- أوراق الخريف: عبد الواحد لؤلؤة، رياض الريس- بيروت، ط١- ٢٠٠٨

٣- التفكير العلمي: د. فؤاد زكريا، عالم المعرفة- الكويت، ط٣- ١٩٨٨.

٤- خسوف الضمير: رعد زامل، الروسم- بغداد، شارع المتنبي، ط١- ٢٠١٤

٥- رهانات الحداثة: صلاح بو سريف، دار الثقافة- الدار البيضاء، ط١- ١٩٩٦

٦- السكون المتحرك: علوي الهاشمي:

٧- صنعة الشعر: بورخس، تر: صالح علماني، المدى- سورية، ط١- ٢٠٠٧

٨- فائدة الشعر وفائدة النثر: ت. أس. أليوت، تر: يوسف نور الدين، دار القلم- بيروت، ط١- ١٩٨٢

٩- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين- بيروت، ط١٤- ٢٠٠٧

١٠- مدائن الوهم: عبد الواحد لؤلؤة، رياض الريس- بيروت، ط١- ٢٠٠٩