

التناصُّ مع القرآن الكريم في نماذج من الشعر العراقي الحديث

الأستاذ الدكتور
عبد الكريم راضي جعفر
الكلية الإسلامية الجامعة - النجف الأشرف

التناص مع القرآن الكريم في نماذج من الشعر العراقي الحديث

الأستاذ الدكتور

عبد الكريم راضي جعفر

الكلية الإسلامية الجامعة - النجف الأشرف

(١)

الشعر فن اللغة، كما يقول بول فاليري^(١)، أو بعبارة المكثفة: (لغة داخل اللغة)^(٢). وتشكيل هذه اللغة الجديدة متأًت من أن الشاعر حين يتناول الألفاظ، يبدأ بتهشيمها وتحطيمها، ثم يذروها في أعماقه، ليحرقها حرقاً مساوياً لتجربته الانفعالية، ليخلق مخلوقاً جديداً له سمات خاصة تحمل سمات البنية التركيبية (الذاتية والموضوعية)، لخالقها.

وطبقاً لهذا التصور، فإن الشعر لا يحطم اللغة الاعتيادية، إلا ليعيد بنيتها على مستوى أعلى، يتشكل فيه نمطٌ جديدٌ من الدلالة، تقول لنا ما لا تقوله اللغة بشكلها الطبيعي. إذ ((إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية (كذا) المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق.. الفجوة: مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية، وفي بنائها التركيبية وفي صورها الشعرية))^(٣). بمعنى آخر أن اللغة الشعرية هي موت اللغة وانبعاثها من جديد على يد الشاعر الذي يخلق طينتها. وعلى هذا الأساس، يكون الشاعر مخترع لغة. واختراع اللغة لا يتأتى من فراغ، ولا يُقصد به استبدال اللغة السائدة بلغة مخترعة، وإنما المقصود بذلك أن اللغة توظف في الشعر على نحو خاص، ليصبح موضوعاً لغوياً خاصاً، يُولد من المنافسة التي تتحقق بالابتعاد عن اللغة الإشارية التي تشير ولا تنحرف.

فالخصوصية اللغوية للشعر تبني أسس قيامها على التجربة الداخلية التي تنحرف عن قانون اللغة العام، الذي يقوم على التجربة الخارجية / الإشارية. وهذا المعنى يقودنا إلى القول ((إن لغة الشعر (أي التركيب الشكلي، أو بناء الكلمات والعبارات) تختلف اختلافاً جوهرياً عن لغة النثر))^(٤). وطبيعة هذا الاختلاف الجوهري هي طبيعة لغوية / شكلية، إذ إن الفارق ((لا يكمن في المادة الصوتية، ولا في المادة الإيديولوجية، بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى))^(٥).

إن انقياد اللغة للشاعر متأث من كون دوافع التجربة في وجدان الشاعر، تستطيع أن تتحرر انفعالياً مكونة طاقة جذب هائلة مهمتها اندفاع الألفاظ إلى دائرة التجربة، أو تمثل التجربة، أو تمثل التجربة، بعد أن يكون الوجدان، اطمأن إلى الجذب الذي تدور في فلكه أكوام هائلة من الألفاظ. وذلك يعني أن وظيفة اللغة في القصيدة وظيفة تعبيرية انفعالية، بقصد التعبير عن الإحساسات أو المشاعر والمواقف العاطفية، وإثارتها في الآخرين.

إن اللغة الشعرية، على وفق المهمة الجمالية، تتسم بسمات ذات بنية تركيبية، تتشكل من الجانب الدلالي، والإيقاعي، والرؤيوي في وحدة منصهرة، وهذا ما أشار إليه الفارابي في مصطلح نادر، فقد سمى ذلك (التغيير المركب)^(٦).

وإذا كان هذا المصطلح: التغيير المركب، يحتضن الشعر من خلال حدين: المجاز والوزن، فإن الفارابي يشير إلى جنس آخر يسميه: (القول الأدبي)، الذي يرتفع على بعض المنظوم. وهذا ما أشار إليه ابن رشد، حين ذهب إلى أنه ((ليس كل نظم شعراً، إذ كثيراً ما يوجد من الأقاويل، التي تسمى أشعاراً، ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن واللحن))^(٧). وإلى مثل

ذلك ذهب الحائمي في (حلية المحاضرة)، إذ قال ((والمنثور مطلق من عقال القوافي، فإذا صفا جوهره، وطاب عنصره، ولطفت استعارته، ورشقت عباراته، كاد يساوي المنظوم))^(٨).

وعلى وفق ذلك فإن قصيدة النثر، هي جنس أدبي يقع في دائرة (القول الأدبي)، وقد فرضت نفسها، لذلك سأتناول النصوص التي سجلت حضوراً، وعدت غير منزلة في سفوح الإبهام والغموض.

(٢)

لست أشك في أن الشاعر الحديث، مهما أوغل في مغادرة الموروث، فلا بد من التقاط لغة الموروث الأدبي، بمعناه العام الشامل. وأذهب إلى أن هذا الالتقاط، لا يشير إلى ردة إلى زمن ماضٍ، كما لا يشكل مفارقة حاضره لغته التي تختلف عما شكل إرث أزمنة اجترحت لغتها، وأرستها من ظروف حضارية وثقافية، وليس ذلك متأثراً من فراغ، إذ إن الماضي تراث أي شاعر، ولا يمكن أن يغض الطرف عنه، لأنه يمتد قاعدة أسلوبية أساساً تستند إليه موهبته الشعرية، وباجتماعهما أو الإبقاء على الصداقة الدائمة بينهما، يكون النماء الشعري.

إن عملية الخلق الجديد، تنهض من خلال تمثل ذاتي ينسجم مع التجربة الشعرية، التي تحمل سمات خاصة، هي نتاج الفردية والغيرية.

(٣)

ومن المصادر، ثمة مصدر عظيم: كتاب الله العزيز، الذي شكل مصدراً أساساً في تكوين لغة الشاعر، وصوره، وإيقاعه. فقد وجدت الشعراء الذين يشكلون هذه اللغة فئتين: فئة تقع في دائرة الأخذ بالفاظه وتراكيبه، ليكون مجرد إيراد النص القرآني، في نسيج قصيدته، والفئة الأخرى: تكون النصوص

القرآنية عاملاً في دفع العمل الشعري، وإثرائه، من خلال تمثيله، في عملية خلق، تتواءم مع التجربة الشعرية.

يقول حافظ جميل، في قصيدته (ثري عابث)، والخطاب على لسان الثري:

يبلون آلام الخصاصة في سبيل رخائيه
ويكابدون أذى المتعاسة في سبيل هنائيه
أعظم بهم من صابرين على عظيم بلائيه
إن طالعوك حسبتهم أعجاز نخل خاويه^(٩)

النص في صورته الأخيرة، يعتمد على الآية الكريمة ﴿فَتَرَى الْقَوْمَ فِيهَا صَرْعَى كَأَنَّهُمْ أُغْبَازُ نَخْلٍ خَاوِيَةٍ﴾^(١٠).

إن الصورة القرآنية تنفذ إلى الداخل، اعتماداً على (الصرعى) المتصورين بتأثير ريح صرصر عاتية. وبذلك يكون فعل تلك الرياح، شديد النحت لأجسادهم المتأكلة من الداخل. وهذا ما لم تفعله صورة الشاعر التي اعتمدت على أحياء: (طالعوك)، مضطهدين.

وعلى هذا الأساس لم تنفذ رؤية الشاعر نفاذاً داخلياً، وإنما اكتفت بالمنظور. ولذلك يجيء الاستعمال بارداً، لاسيما أن الصور الجزئية التي انتهت عند (أعجاز نخل خاوية) جاءت مباشرة، وغير قادرة على النهوض.

ويعتمد إبراهيم الوائلي على النص القرآني ﴿نَصْرُ مِنَ اللَّهِ وَفَتْحٌ قَرِيبٌ﴾^(١١).

يقول:

تاج على الملك الغازي له ألقُ إرث حبتُهُ به آباؤهُ الصيدُ

خطَّت عليه يدُ الأيام قائلة نصر من الله، بل فتحٌ وتأيدُ^(١٢)

الشاعر، هنا، استعمل القطع بالإضراب: (بل)، لإحلال (الفتح)، بدل النص. ولذلك فإن استحضار النص القرآني، يجيء مرتبطاً بحالة أدركها الشاعر، تشير إلى انحياز الفتح الآني.

ونقرأ في قصيدة حافظ إبراهيم (أصنام المال):

هل تَوَجَّ الدهرُ بالحسنَى أباطرةً صاغوا لهم من دموع الشعب تيجاناً
أزرى بـ (قارون) أندادُ إذا ندبوا خرّوا على شحهم صُماً وعمياناً^(١٣)

هنا، استغل الشاعر مخزونه الديني، فاعتمد على نص قرآني هو: ﴿وَالَّذِينَ إِذَا ذُكِّرُوا بِآيَاتِ رَبِّهِمْ لَمْ يَخِرُّوا عَلَيْهَا صُمًّا وَعُمْيَانًا﴾^(١٤). وواضح من النص القرآني: أن الذين إذا ذكروا بآيات ربهم، لم يقيموا عليها غير واعين لها، ولا متبصرين بما فيها، كمن لا يسمع ولا يبصر، بل أكبوا عليها سامعين بآذان واعية، ومبصرين بعيون واعية، في وقت ندب فيه أنداد قارون، واستحثوا، انسجماً مع أيديهم المغلولة إلى أعناقهم. وبذلك يكون النص القرآني قد أقام الفاعلية في نص حديث، استطاع الشاعر من خلاله، الارتباط بصورته التي حولت السلب إلى إيجاب.

ويقول يوسف الصائغ في قصيدته (استيقظ يا يوسف):

إني للفرسان نذرت زبيبا،
وعصرتُ،
فخضبني الدنُّ إلى ترقوتي..
أرأيت إلى سنوات العشق،
وندمك النسيان؟
خذييني الآن إذن،
مغترباً

غربة يوسف في الحب،
وفي السجن،
واذ تدعوه امرأة في قصر الحاكم،
لكن...
يا يوسف أعرض عن هذا...
ها أنذا أعرض..
صار السيف رغيضي...
والمقتل بين الكرم ومعصرتي،
بين الظل، وبين الشمس...
أتيت أقبّل أقدامك سيدتي...
سأقبّل آثار الخمر على رسغيك
فماذا تشتريطين،
دمي؟...
أحبانا من المنذور؟
فليحمل شموعا من مدينته.
وملء العين زيتا من خوابي العرس
وسيفين بلا غمد،
وشالا لعروس القدس^(١٥)

في النص، تشكيل تصويري مثله التشبيه (غربة يوسف في الحب، وفي السجن)، فضلاً عن الإشارة إلى امرأة العزيز التي راودت يوسف عن نفسه. فالتشكيل، والإشارة، يقعان في دائرة سورة يوسف؛ غير أن النص، يعمق من الالتصاق بأمرين: صوت عزيز مصر: (يوسف أعرض عن هذا)، وهو نص قرآني مقتبس من السورة^(١٦)، والأمر الآخر: تعميق الالتصاق بالتجربة الشعرية التي تقدم على التأهب، لإحلال النصر، والشطب على الهزيمة. وبذلك يكون النص متساوفاً مع تجربة يراد لها أن تكون محملة بالفداء، من

خلال الالتفات إلى (يوسف) - الشاعر، الذي انتضى السيف، ليكون رغيف: (يا يوسف أعرض عن هذا.. ها أنذا أعرض، صار السيف رغيفي)، ثم يصبح السيف سيفين: (فليحمل سيفين بلا غمد). و (بلا غمد) التقاطة تفضي إلى الاستعداد للقتال.

وإذا كانت معركة يوسف ^{عليه السلام}، انتهت بانتصاره على امرأة العزيز، ومن ثم الانتصار على إخوته، فإن (يوسف) الشاعر، يحاول إعداد العدة للانتصار إلى القدس. وفي هذا تحويل للحدث والشخصية.

وفي نص آخر، أسماه (استيقظ يا يوسف).. يقول:

أشتعلت روحي
واحترق الإكليل..
واظلمت الدنيا
وأنا ما زلت وحيدا،
ملقى فوق العشب
أراقب عاري
وأرى دودا،
يخرج من شفتي
ويأكل كل أشعاري..
استيقظ يا يوسف
استيقظ

اس... تيب... قظ..... (١٧)

بدءً من العنوان (استيقظ يا يوسف)، نلمح حركة السكون. وحركة السكون هذه مترتبة من ضدية الفعل (استيقظ)، إذ لو كانت الحركة حركة نشاط وإبداع، لما احتاج النص إلى مثل هذا التصويت الذي يكرره النص ثلاث مرات. مرة مردوف بالمنادى (يا يوسف)، والثانية بحذف المنادى،

والثالثة بهذه الطريقة المقطعة التي جرت على صوتين (اس، تـ، قـظ). ومثل هذا التقطيع يشير إلى وهن الصوت وتلاشيـه بفعل سكونية المنادى، ولذلك لجأ إلى وضع ثلاث نقاط بين المقطع الأول والثاني، ثم وضع ست نقاط بين المقطع الثاني والأخير، للدلالة على طول المدة، ثم وضع أربع نقاط بعد المقطع الثالث (قـظ). وفي هذا تحويل لفكرة التلاشي، واستبدال المنادى (يوسف)، بآخر مسكوت عنه، هو الذي رأى ﴿أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ مَرَّاتٍ هُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ (١٨).

وبذلك يتلاشى حتى الفراغ لانعدام ردّ الفعل. وبهذا يكون التوظيف لخلق خيال تعويضي يقف بوجه عالم مفزع، غير ناسٍ ما "لعلاقة الصائغ بالفنون منها التشكيلي والمسرحي من أهمية في الإلقاء على عاتقه تبعات الاستجابة للتغيير والتفاعل، في خلق صورة تتحول إلى خلفية، أو مخزون من الذهن" (١٩)، كما تذهب إلى ذلك الناقدة الدكتورة علياء سعدي

ويقـم السياب بنيتـه التصويرية بما يحقق لوحة (بانورامية)، تتحرك على إيقاع حركة النواة: (النار). يقول في قصيدته (قافلة الضياع):

النار تصرخ في المزارع والمنازل والدروب
في كل منعطف تصيح: "أنا النضار، أنا النضار"
من كل سنبلة تصيح ومن نوافذ كل دار:
"أنا عجلُ (سيناء) الإله، أنا الضمير، أنا الشعوب
أنا النضار!".
النار تتبعنا، كأن مدى اللصوص وكل قُطاع الطريق
يلهتنَ فيها بالوباء، كأن السنة الكلاب
تلتزّ منها كالمبارد وهي تحفر في جدار النور باب
تتصبب الظلماء كالطوفان منه، فلا تراب

لِيُعَادَ مِنْهُ الْخَلْقُ، وَانْجَرَفَ الْمَسِيحُ مَعَ الْعِبَابِ
كَانَ الْمَسِيحُ بِجَنْبِهِ الدَّامِي وَمُنْزَرَهُ الْعَتِيقُ
يَسُدُّ مَا حَضَرَتْهُ أَلْسِنَةُ الْكَلَابِ
فَاجْتَا حَهُ الطُّوفَانُ؛ حَتَّى لَيْسَ يَنْزِفُ مِنْهُ جَنْبٌ أَوْ جَبِينٌ
إِلَّا دَجَى كَالطِّينِ تُبْنَى مِنْهُ دُورُ اللَّاجِئِينَ
النَّارُ تَرْكُضُ كَالْخِيُولِ وَرَاءَنَا. أَهْمُ الْمَغُولِ
عَلَى ظُهُورِ الصَّافِنَاتِ؟ وَهَلْ سَأَلْتَ الْغَابِرِينَ
أَرَوْضُوا أَمْسَ الْخِيُولِ؟

أَمْ نَحْنُ بَدَأَ النَّاسُ: كُلُّ تَرَاثُنَا أَنْصَابِ طِينٍ^(٢٠)

يقدم هذا النص ثلاثة أنساق بنائية: كل نسق يبدأ بالنواة (النار). فالنسق الأول يبدأ بـ (النار تصرخ)، وينتهي بـ (أنا النصار)، والثاني يبدأ بـ (النار تتبعنا)، وينتهي بـ (إلا دجى كالطين تبنى منه دور اللاجئين). أما الثالث فيبدأ بـ (النار تركض)، وينتهي بـ (أَمْ نَحْنُ بَدَأَ النَّاسُ: كُلُّ تَرَاثُنَا أَنْصَابِ طِينِ).

يشكل النسق الأول صورة صوتية (النار تصرخ / تصيح)، لتكثيف فعل (اليهود الغزاة) الذي يركز على القوة الصوتية الشعارية (أنا النصار). وهذه القوة الصوتية تنفذ من موجودات مسترشدة بـ (عجل سيناء).

إن التفات السياب إلى (عجل سيناء) رُفْدٌ للصورة الصوتية، وتعميق لها، إذ أفاد من القرآن الكريم بما يعزز القيمة الصوتية. فقد جاء في القرآن الكريم ﴿وَاتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَى مِنْ بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجَلًا جَسَدًا لَهُ خُورٌ أَلْمِزُوا أَنَّهُ لَا يُكَلِّمُهُمْ وَلَا يَهْدِيهِمْ سَبِيلًا اتَّخَذُوهُ وَكَانُوا ظَالِمِينَ﴾^(٢١)، فـ (له خوار) صورة صوتية استغلها السياب معتمداً على (عجل سناء) الذي يروى أن السامري صاغه بنوع من الحيل، إذ تدخل الريح جوفه وتُصَوِّتُ^(٢٢).

ولست أشك في أن في مثل هذا الاستغلال قيمة صوتية ودلالية تشير إلى

الزيف والخداع اللذين يغلفان الدعوة الإعلامية لـ (اليهود الغزاة).

وتتحول الصورة الصوتية إلى صورة حركية تشخيصية، وإن كنا لا نعدم الصورة الصوتية (يلهثن)، وهذا ما يشيعه النسق الثاني الذي يكشف مدى التناقض والتضاد بين ما تبثه (الشعارات)، وفعل (اللص)، و (التقتيل)، واجتياح المقدسات (تحفر في جدار النور). وفعل هذا منحاه لا بد من أن ينثال طوفاناً من (الظلماء)، يأتي على كل شيء، فلا تراب لإعادة البنية الخلقية. من هنا، فإن التضاد الذي خلقه الشاعر، بين (الظلماء كالطوفان) - فعل الغزو المدمر، و(النور) - الوحي أو المقدسات، يقع في دائرة خلخلة الصورة، لتجسيم الحالة الظلامية التي ألغت الحالة الأصلية، لتحل محلها العقم (لا تراب ليعاد منه الخلق).

وفي خضم هذا الطوفان الظلامي، يلجأ السياب، محاولاً تلمس وسيلة توازن دفاعية، إلى تصوير قوة إعادة بناء الثغرة التي يتصبب منها الطوفان. ولذلك أورد صورة (المسيح) رمزاً لتلك القوة. ولأجل إبراز فضاة فعل (الغزاة)، وشدة وقعه، فإن بث الصورة اللونية الدموية للمسيح (بجنبه الدامي)، يشير إلى انحسار وسيلة التوازن الدفاعية متمثلة في انحسار فعل المسيح، وهو أمر يقود إلى اجتياح أرضه وتلاشي نزفه، فلا جدوى من قوة مفردة تستند إلى مفردتها. ولذلك يبرز العود إلى صورة لونية ظلامية (دجى كالطين)، لتكثيف مأساتين، الأولى: مأساة المسيح / الفرد الذي حاول أن يسد (ما حفرتة السنة الكلاب)، والأخرى: المأساة التي تسكن (دور اللاجئ).

إن التفات السياب إلى المسيح (بجنبه الدامي)، يشير إلى انبثاق ومضة، قدحها مخزونه الديني، وبالتحديد الآية الكريمة ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ

مَرَّيْمَ رَسُولَ اللَّهِ^(٢٣)، لتفضي إلى إشهار فضاة الفعل المعادي.

أما النسق الثالث، فيقيم البنية التصويرية على حركة لها إيقاع متلاحق (النار تركض + كالخيول + وراءنا). والالتحام التصويري على هذا المسار التعبيري، علّة الخلخلة اللغوية، أو المغايرة التي أحدثت الشعور بهذا الضرب الحركي، إذ لو كانت الجملة الشعرية تنحو المنحى المألوف (تركض النار وراءنا كالخيول)، لانهدمت الحركة وانتفت القيمة التعبيرية، وألغى التوصيل المروم.

إن هذا الخلق الفني، لا يوحى بالذهل المصاحب للتشريد والضياع فحسب، وإنما يوحى بغمز تلاشي حضور العرب بإزاء (الطوفان). ولذلك جاءت اللفظة التراثية (الصافنات)، بوصفها جزءاً من تراث قوتهم وبأسهم، ملتحمة بالسياق، ومحدثة أثراً في تعميق تلاشي الدور، إذ لم تعد (الصافنات) قبضة يمين تشد أرسانها بعد أن سلبها (المغول). من هنا، فإن أسئلة النسق الثالث تدور في دائرة الاندهاش المتوزع بين اليقين والشك.

إن إيراد لفظة (الصافنات)، يحيل إلى الآيات الكريمة ﴿وَوَهَبْنَا لِدَاوُدَ سُلَيْمَانَ نِعَمَ الْعَبْدِ إِنَّهُ أَوَّابٌ﴾ * إِذْ عَرَضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ * فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَنْ ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ * رُدُّوهَا عَلَيَّ فَطَفِقَ مَسْحًا بِالسُّوقِ وَالْأَعْتَاقِ^(٢٤).

وعلى وفق تلاحم الأنساق الثلاثة، في تقديم الصورة، ينعقد عندما أسميته (النواة) - النار / المجسدة والمشخصة. والتشبيث بهذه اللفظة ليس تشبيث اعتباط، وإنما تمثلها الوجدان للدلالة على (الحرق)، و(الاحتراق)، وكلاهما لا يولد إلا رماداً، بصورته اللونية، أو بوصفه نتيجة^(٢٥).

وفي نص لعبد الكريم راضي جعفر، أسماء (انطفاء ثانية)، يجيء تأسيسه على وفق مرجعية قرآنية. يقول:

آخر العناكب قال لي؛
"ستمح خيمة بخمسين خيطاً"
فقد انطفأ الرأس شيباً
فمن يخبر أمي بأني بكيت مرتين
مرّة حين انفرط الخيط في أول الخطو
ومرّة
حين غفا، وأسبلت
يداه
في التراب^(٢٦)

يبني المشهد الشعري هيكله، بمرجعية قرآنية، غير أن الشاعر قد منحها مديات نفسه، إذ من المسلّم به، أن يشير نسيج العنكبوت إلى الوهن والضعف: ﴿كَمَلِ الْعَنْكَبُوتُ أَتَخَذْتَ بَيْتًا وَكَانَ الْوَهْنُ الْبُيُوتُ كَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ﴾^(٢٧)؛ غير أن نسيج عنكبوت الشاعر، جاء متوارثاً حتى وصل إلى (آخر العناكب)، ليكون حلقة وصل بين الماضي والحاضر، فجاء باس، ليخبر بأسلوب الراوي العليم، ليخبر الشاعر عن نبوءة، تتحدّر من قوة اليقين في أن الشاعر سيدخل بعداً زمنياً حرجاً (ستمح خيمة بخمسين خيطاً)، ليكون الابتعاد عن زاوية مكانية، وإن كانت واهنة، والدخول في زاوية زمانية هي (سنّ الخمسين)، ليكون الانطفاء مناهضاً لفعل الاشتغال في الآية القرآنية الكريمة ﴿وَاشْتَغَلَ الرَّأْسُ شَيْئًا﴾^(٢٨)، فيكون النكوص الذي لا اشتعال بعده، ولم تعد هناك أهمية للمشاركة حتى من الأمّ، بما تحمله اللفظة من سيمياء الأصل الأقرب، ليبقى فعل البكاء من نصيب الشاعر، منذ أن صرخ صرخة الحياة الأولى: (حين انفرط الخيط في أول الخطو)، الحبل السري، وحين الموت (حين غفا وأسبلت يده في التراب)، فجاءت ما بين البكاءين، حياة جبرية قدرية، تبدأ بالرفض وتنتهي بالرفض.

هكذا هيكل الشاعر نصه من أعمدة مرجعية، حفرت في دواخله، لتأخذ مديات أخرى تتساق مع تجربته الشعرية.

ويتشبث علاوي كاظم كشيش بالخلاص من واقع معيش، فالتفت إلى مخزونه من القرآن الكريم؛ لينوع به كلامه عبر قوة تداولية خاصة. يقول:

قلت لا أمضي إليك ولا أنحني للموج فاحترقت
كلماتي.

كنت أصرخ "يا أيها النمل ادخلوا" فدخلنا

وأنزلت الرتاج

أتاني الصوت في ظمئي

"خذ دمي العذب الفرات ولا تقترب

الملح الأجاج" (٢٩)

محاولة التصدي لطوفان المرأة الجارف جعل الناص، يسير بلا إرادة مع الموج، حتى انكسر سلاحه: (كلماته)، إذ إن الطوفان هنا، لم يكن طوفان ماء؛ لأنه واقع في اتجاه ضدي، وهو النار، فهو قد أحرق (كلماته)، فلا بد، إذاً، من فكرة إنقاذ. على وفق ذلك تعلق الناص بـ (نملة سليمان) التي تحاول إنقاذ من معها من سليمان وجنوده، قال تعالى ﴿حَتَّىٰ إِذَا أَتَوْا عَلَىٰ وَادِي النَّمْلِ قَالَتْ نَمْلَةٌ يَا أَيُّهَا النَّمْلُ ادْخُلُوا مَسَاكِيكُمْ لَا يَخْطِبُكُمْ سُلَيْمَانُ وَجُنُودُهُ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾ (٣٠).

إن الشاعر يحاول إيهام نفسه بوجود أمثاله من الخائفين، حتى يتوزع الخوف على مجموعة وليس فرداً، لينعم بعدها بالأمان.

ولعل الاستعانة بالفعل (أنزلت) جاء بديلاً للفعل (أغلقت)، للتدليل على وجود باب واحد عظيم يحمي، وهو في الوقت نفسه أسرع في الغلق من

(الرتاج) المدفوع، كما هو حال بيت النمل الذي له باب رئيس واحد، غير أن هذه المحاولة تحطمها نفسية الشاعر، التي ترفض الأمان / الظمأ، لينحني الشاعر للموج، حباً، عبر إضاءة تذهب به إلى الاستعانة بأسلبة قرآنية أخرى تجعل منه الرافد لهذا الموج بدمه: (العذب الفرات)، بدل التدفقات المخلوطة بالماء الأجاج فهو بذلك يستند إلى قوله تعالى ﴿وَهُوَ الَّذِي مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ﴾ (٣١).

هكذا أضاء الشاعر شعوره بوعي قرآني استجلبه، ليكون النص بدلالة، والآية بدلالة أخرى، من هنا كان المسرب النصي يفضي الى دائرة خاصة، هي من صنع التجربة الوجدانية (٣٢).

ويقول عبد الكريم راضي جعفر في قصيدته (النزف):

أَنْزَفَكَ الْآنَ
حَسْكَاً، أَوْ سَعْفًا
تَمَرًا، أَوْ مَاءً.
أَبْتَرِدُ الْآنَ
دَمَ عَشْبٍ، أَوْ رَجْعَ غَنَاءٍ،
فَحِينَ تَسُوخُ الرُّوحُ بِنَبْضِ الطَّيْنِ
وَيَبْقَى خَيْطٌ بَيْنَ النَّزْفِ وَبَيْنِي
سَأَعْمَدُ جَرْحِي بِالْوَجَعِ الدَّرِيِّ الْمَوْقِدِ مِنْ شَجَرُهُ
وأقول: (يا ألد... هـ)
تقتلني وأحبك (٣٣).

عتبة النص: (النزف)، تحيل إلى حركة مستمرة ذات دفع. وهذا الدفع له أربعة أوجه، الأول: اليبس المؤدي إلى استفزاز الموت: (حسكاً)، والثاني: الامتلاء بحياة تشيع النضارة (سعفًا)، والثالث: الاصطفاف مع نبض الحلاوة

الطبيعية: (تمراً)، والرابع: رمز الحياة، وديمومتها، (ماء)، وفي هذا إحالة إلى قوله تعالى ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيًّا﴾^(٣٤).

إن الانفراط من اليبس والحلول في فضاء ممرع تورق فيه الحياة: (امتدادات الماء)، هو المسؤول عن الإتيان ببقاء الحياة: (ويبقى خيط بين النزف وبينني)، ومن ثم استدعاء المخزون القرآني ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ نُمِثُّ نَوْمَهُ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجْجَةٍ الزُّجْجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ﴾^(٣٥)؛ غير أن الشاعر التفت إلى داخله فربط جرحه بـ (الوجع الدرّي الموقد من شجرة). وفي هذا تحويل إلى الطرّق الذاتي على حديد ساخن، يفضي إلى نتيجة مفادها: انفتاح (النزف)، على حياة نازفة بالحب: (تقتلني وأحبك).

من هنا يكون (النزف) متحولاً بالتدرّج من موت، إلى حياة ضاجة بالحبّ والحركة والنشاط.

ويقول أجود مجبل في قصيدته (مرثية الوطن الغليل):

سلامٌ لنخلك حين تعرّى عذوقا

بكي تحتها الفقراء

يهزّون جذع النهار انتظارا

ولا يتساقط إلا المساء

فيا وطننا، لا طريق إليه

سوى ما تخيله الشعراء

بتاماه أكثر من نخلة

وكل رصيف به كربلاء^(٣٦)

يخلق النص رؤيته الخاصة التي تفتح دائرة الحزن والحرمان. وهذا

ما يفضي إليه السطر الأول: (سلاماً لنخلك حتى تعرّى عذوقاً)، وهذه الـ (تعرّى)، تمنح دلالة لا يمكن أن ننجو منها، إذ إن (التعرّى) يعني هنا إلغاء الثمرة التي تكسو هيكل (العذوق). وفي هذا ما يمنح اللحظة خواءً متفرداً، بعد أن كان النخل ذا جود، يضحك (الفقراء).

إن حيوية المشهد الشعري هذا، تتمركز في إحلال ثلاثة ألفاظ: (تعرّى)، ثم (الفقراء)، و(بكى) جملة الماضي التي تلتحق بشرط (حين تعرّى)، ثم (الفقراء) نتيجة الحاضر، وهي فاعل البكاء المرتكز على النظر إلى (العذوق).

بهذا المشهد الشعري يكون الشاعر قد وقف على علّة جسّها وجدانه، لتكون هذه الرؤية الخاصة. ومن أجل تعزيز الفريدة في الجوع والحرمان، فإنه يلجأ إلى مخزونه الديني، فيقرأ منه ﴿وهزّي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنياً﴾ (٣٧).

في النص القرآني، امتلاء بحركة هزّ جذع النخلة، وحركة: (تساقط) نتيجة للحركة الأولى المشروطة: (هزّي)، ثم النتيجة: الرطب الجنّي؛ غير أن النص يرتب رؤيته باتجاه متضاد من ذلك، إذ إن عملية (الهزّ) تركزت في (جذع النهار)، وليس (النخلة)، وفي هذا افتراق في الخطوات، والتفات إلى خضم التجربة، في آن واحد.

إن الجمل الشعرية في (يهزّون جذع النهار انتظاراً ولا يتساقط إلا المساء)، طرق على دلالة تشير إلى عدم القبض على شيء، سوى القبض على الجمر جمر الحر والحرمان وفي هذا احتراق.

هكذا كان النص منغمراً، بعد الاتكاء على النص القرآني وتحويله، في خطى تأسيس النص ذي الرؤية الخاصة.

هوامش البحث

- (١) نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، ص ٣٤٧.
- (٢) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص ١٢٩.
- (٣) في الشعرية، كمال أبو ديب، ص ٣٨.
- (٤) النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية لكولردج، ص ٢٩٢.
- (٥) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ص ٩.
- (٦) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. الفت كمال الروبي، ص ٢٠١.
- (٧) المصدر نفسه، ص ١٥١.
- (٨) حلية المحاضرة في صناعة الشعر: أبو علي الحاتمي، ص ١٢٧.
- (٩) نبض الوجدان، ص ٤٢.
- (١٠) الحاقة: ٧.
- (١١) الصف: ١٣.
- (١٢) ديوانه، ص ٤٣، والإشارة إلى الملك غازي بن فيصل.
- (١٣) نبض الوجدان، ص ٢٨-٢٩.
- (١٤) الفرقان: ٧٣.
- (١٥) قصائد، ص ٥٢-٥٤.
- (١٦) يوسف:
- (١٧) قصائد، ص ١٣١.
- (١٨) يوسف: ١٤.
- (١٩) مسرحية القصيدة في شعر يوسف الصائغ، مجلة الأقلام، ع ١٧، ٢٠١١، ص ١٢٣.
- (٢٠) أنشودة المطر، ص ٥٢.
- (٢١) الأعراف: ١٤٨.
- (٢٢) ينظر: تفسير البضاوي، ٢٠١/١.
- (٢٣) النساء: ١٥٧.
- (٢٤) ص: ٣٠-٣١-٣٢.
- (٢٥) ينظر: رماد الشعر، ص ٢٤٤-٢٤١.
- (٢٦) عشب الأفل، ص ٤٢.
- (٢٧) النحل: ٤١.
- (٢٨) مريم: ٤.
- (٢٩) خاتمة الحضور، ص ٦٨.
- (٣٠) النمل: ١٨.

(٥٢).....التناص مع القرآن الكريم في نماذج من الشعر العراقي الحديث

(٣١) الفرقان: ٥٣.

(٣٢) مقصدية الخطاب الشعري، تطبيق على نماذج من قصيدة النثر العراقية، د. علياء سعدي عبد الرسول، بحث غير منشور.

(٣٣) زهرة البرتقال، ص ٩.

(٣٤) الأنبياء: ٣٠.

(٣٥) النور: ٣٥.

(٣٦) محتشد بالوطن الغليل، ص ٦٦.

(٣٧) مريم: ٢٥.