الملامح الأسلوبية في شعر ستار عبدالله الناصري

م . د . مؤيد عبدالله محمد
قسم اللغة العربية، كلية التربية، الجامعة المستنصرية
mm.aa.gg.ss1971@gmail.com

الملخص:

الشاعر ستار عبدالله أحد شعراء جيل السبعينيات، وهو شاعر يكتب قصيدة التفعيلة، ولم يعرف عنه كتابة شكل شعري آخر، مثلما فعل غيره من الشعراء، والبحث الآتي دراسة أسلوبية في شعره، للوقوف على أساليبه الشعرية، من خلال قراءة ثلاثة مجاميع شعرية.

وأبرز ما تم الوقوف عليه في دراستنا لشعره أسلوبيا أننا وجدنا شعره يميل نحو القصيدة اليومية، بكل ما تتصف به هذه القصيدة من اختزال المسافة بين الدال والمدلول، واقترابها من لغة الحياة اليومية، فضلا عن شيوع المفارقة و السخرية والتهكم في أغلب قصائده، وابتعاده عن الاستعارات الشعرية الغامضة، ووجدنا أن شعره يميل نحو الاستقرار الأسلوبي في اغلب مجاميعه الشعرية، فشعره يقع ضمن دائرة الشعر الحسي ـ التجريدي.

الكلمات المفتاحية: الاسلوبية، المفاؤقة، الانزياح، الموازنات الصوتية، الحسي.

Stylistic features in the Poetry of Sttar Abdullah Al-Nasiri

Muayyad Abdullah Muhammad
Arabic Language Department, College of Education, Mustansiriya University

Abstract

The poet Sattar Abdullah is one of the poets of the seventies generation, and he is a poet who writes the poem Tafila, and he is not known to write another form of poetry, as other poets did, and the following research is a stylistic study in his poetry, to find out his poetic styles, by reading three poetry collections.

The most prominent of what was found in our study of his poetry stylistically is that we found his poetry tending towards the daily poem, with all that characterizes this poem in terms of reducing the distance between the signifier and the signified, and its approach to the language of daily life, as well as the prevalence of irony, irony and sarcasm in most of his poems, and his departure from metaphors The mysterious poetry, and we found that his poetry tends towards stylistic stability in most of his poetry collections, so his poetry falls within the circle of sensual-abstract poetry.

Keywords: stylistic, paradox, displacement, audio equalizers, sensual.

مقدمة

ينتمي الشاعر ستار عبدالله إلى جيل السبعينيات ـ على الرغم من أنه أصدر مجموعته الشعرية الأولى (رذاذ الفصول) في فترة زمنية متأخرة عام ٢٠٠٠م، إذ بدأ الشاعر نشر نتاجه الشعري في فترة مبكرة، في الصحف والمجلات الأدبية ـ وجيل السبعينيات معروف بالتجريب الشكلي، وانشغاله بملاحقة التجارب الشعرية العالمية، فضلا عن محاولته خلق هوية خاصة به، أسوة بالأجيال الشعرية السابقة، ولكن اللافت للنظر أنّ الشاعر الناصريّ يمثل حالة شعرية متفردة في هذا الجيل، فهو لم ينشغل بالتجريب شأنه شأن أبناء جيله، فشعره يقع ضمن دائرة الشعر الحسيّ ـ التجريدي، الذي يحوّل الواقعة اليومية المباشرة إلى واقعة شعرية، وهو ما يمنح الشاعر القدرة على العطاء الشعري المتواصل، على خلاف من الشعر الرؤيوي الخالص الذي يحتاج إلى تأمل مستمر، واختيار منضبط لما يصلح أن يمثلَ عيّنة شعريّة رؤيويّة ـ وهو ما عُرف به شعراء السبعينيات، ومن قبل شعراء الستينيات، الذين فتحوا الباب على مصراعيه للشعراء فيما بعد، في محاولة منهم لتجاوز مرحلة الشعراء الرواد، أصحاب قصيدة التفعيلة ـ ولهذا

يمكن عدّ تجربة الشاعر الناصريّ امتدادًا طبيعيا لشعر الرواد الأوائل، أصحاب قصيدة التفعيلة، ولاسيّما أنّه يكتب شعر التفعيلة، ولم يشغل نفسه بالتجريب المفرط ـ إذا صحّ التعبير ـ القائم على تجاوز المألوف في الساحة الشعريّة، وتلقيح ميسم القصيدة برؤى التجارب الشعرية الغربيّة.

والشعر الحسيّ ـ التجريدي للناصريّ يقوم على ركيزتين أساسيتين هما الانزياح في اللغة الذي لا غنى عنه في تحقّق الشعرية، على اختلاف أنماطه، فضلاً عن الإيقاع الذي يمثّل المحور الثاني، وهو ما يطلق عليه بالشعر الكامل " الذي يوظف المستويين معا: الصوت والدلالة، وإليه ينتمي ما يلتصق بأذهاننا ما نسميه شعرًا " (١)

ولأننا لا نريد أن نصدر حكما انطباعيا على شعر الناصريّ، لا يقوم على حقائق موضوعية، مستقاة من نصوصه الشعرية، لذلك سوف نوظف هذه الانطباعات الأولية القائمة على قراءة شعر الناصريّ قراءة كلية، من دون تفحص دقيق، وتحليل لغويّ إلى قراءة أسلوبية تقف عند نماذج مختارة من قصائده، بغية تحليلها، والكشف عن بنيتها العميقة، وأسلوبيتها، لغرض الخروج بنتائج موضوعية.

مجموعة مشقة آدم :

مشقة آدم هي بوح مستمر لما يعتمل في نفس الشاعر من مشاعر وأحاسيس ومواقف اتجاه الحياة بصورة عامة، والمرأة بصورة خاصة، الآخر المضاد للرجل، فمشقة آدم هي حقا مشقته الخالصة، من دون أن يكون لحواء صوتها هنا، فهي مغيبة كليا في صوتها، وحاضرة بوصفها الآخر الذي توجه له كل الأخطاء والمآسي التي يكتوي بها آدم.

تبدأ المجموعة بموضوعة آدم ونقيضته حواء استنادا إلى الدلالة التي يخرج بها القارئ، الذي غُيّب وجوده هو الآخر، كما غُيّب صوت المرأة في القصائد، وهو ما يسمح لنا بنعت قصائد الشاعر بقصائد الصوت المنفرد، الذي يوازي صوت الراوي كلي العلم في القصة والرواية. والشعر الحسي كثيرا ما يميل إلى إعلاء شأن الذات والتغني بهمومها، بخلاف الشعر الدرامي، الذي يرجح كفة العرض المشهدي، والبقاء على مسافة من الموضوع الشعري، فهو غالبا ما يستعمل المعادل الموضوعي لعرض التجربة الشعرية، أو يميل نحو الحوار، وربما الوصف أحيانا.

في قصيدة (مشقة آدم) من المجموعة بالعنوان نفسه، يطالعنا الشاعر بالشكوى من همومه الذاتية، ويستعمل الشاعر فيها ضمير الأنا المستتر، عبر الأفعال، والمشتقات (أقفز، محملا، مخلفا، أسابق، أسرع، أطير، أخلع، ارتدي ، أخصفها، اختفي) مما يجعل منها قصيدة غنائية خالصة. تعبر عن هموم شخصية واحدة لا غير.

تقوم هذه القصيدة على السرد، لتصور أفعال الشخصية، وحركتها عبر الفضاء المكاني المفترض من الشاعر، يقول الشاعر:

أقفز فوق الريح
محملا...
بخيبتي...
وزهوي الجريح
مخلفا ورائي
ذاكرتي
وكل ماكنت قد ادخرته
من عزة
أو كِبَرٍ
وما ظننتٌ أنه
لا تستطيع امرأةٌ
تمزيقه
ستائري

وثوب كبريائي...
خاوٍ... أنا
عاريةٌ أجنحتي
أسابق الأرواح [٢]

فالذي يتأمل القصيدة، يجد أنها قائمة على السرد، وليس هناك من مجاز يذكر، سوى الصورة الكلية التي تعبر عن خيبة الشاعر من المرأة، ومكرها، كما يظهر في تفاصيل القصيدة عند تمامها. فالقصيدة تنأى عن استعمال المجاز، إلا في مواضع قليلة، تعبر عن صفات أحيانا، أو إضافات غالبا:

(ثوب كبريائي / غابة الجنون / عشق أسود / شفاه المكر / فراغ نائم / هزء الأرض) فهل يمكن عد ذلك من المجاز المعروف؟، والقائم على الجمع بين أشياء مختلفة في التشبيه والاستعارة، أو خلق مجازات جديدة، وغير معهودة للمتلقي.

فلا يبقى من مكوناتها سوى الايقاع، القائم على التدوير، فالقافية لم تكن في نهاية كل سطر، وانما في هذا المقطع المختار من القصيدة، كانت تتمثل في السطر الاول، والرابع، والسابع عشر. أي ان المتلقي سينتظر اثنتي عشر سطرا، ليحظى بالقافية التي ينتهي عندها الخبر الشعري، ويتم المعنى.

والشاعر يميل إلى استعمال قوافٍ مختلفة في قصيدته، فبعد استعمال قافية الحاء. يستعمل قافية الألف الممدودة (الفضاء / النساء / الرياء/ الهواء / السماء) و النون (الجنون / يضحكون) ثم يعود إلى حرف الحاء (الريح / الفسيح)

في قصيدة (عودة) تظهر أسلوبية الشاعر في السرد، الذي يتعين فيه المكان والزمان الأسطوريين، بوصفهما عنصريين غير محددين واقعيا، يقول الشاعر:

إلى المكان ذاته
ونكهة البقاء
عاد الذين أقسموا
على الرحيل عنه
من دون عودة إليه
فابتعدوا
لم يسمعوا قهقهة المرايا
ولا تلفتوا
إلى النوافذ التي تجهمت
ثم انثنت
تبحث عن عزاء
وهاهم الآن مسمرون
في الزاوية التي تبنت سرهم
ودفؤها يلتف حول صمتهم
ويوقظ الأسماء[٣]

ويستعمل الشاعر هنا السرد الموضوعي، بعيدا عن الأنا التي طغت في قصائده الأخرى، والقصيدة عبارة عن مشاهد صغيرة مرمزة عن الغربة التي يعيشها الإنسان، والرغبة بالعودة الى المكان الأثير، وما يحمله ذلك من لوعة الحنين. واستعمل الشاعر تقنيات فنية واضحة تمثلت في تراسل الحواس(نكهة البقاء)، و (قهقهة المرايا) وهي استعارات أحسن الشاعر توظيفها، لعلاقتها الوثيقة

بدلالات القصيدة، فالإنسان يجد للأمكنة التي عاش فيها نكهة خاصة، لا يجدها في أماكن أخرى، وقهقهة المرآيا لها صلة وثيقة بالتعبير عن سخريتها من الوعود التي قطعت بعدم العودة. ولا يبتعد الشاعر هنا عن التشخيص، في إضفاء الأبعاد الإنسانية على المكان، طالما أن الإنسان يرتبط بالمكان ارتباطا روحيا، وكأنه ارتباط بين كائنات حية، وليس ارتباطا بين إنسان وجماد، لا يبادله المشاعر نفسها، ولم يقف التشخيص عند ذلك، وإنما هناك مواضع أخرى جاء فيها التشخيص، في :

إلى النوافذ التي تجهمت
ثم انثنت
تبحث عن عزاء
في الزاوية التي تبنت سرهم

كل هذه التشخيصات من بقايا التعابير الرومانسية، ولكنها هنا تأخذ أبعادا رمزية جديدة في التعبير الشعري، لتعبر عن الحنين وطغيانه، وعلاقة الإنسان بموطنه الأول.

وبالعودة إلى موضوعات القصائد الأخرى في المجموعة الشعرية، نجد أن موضوعة المرأة تأخذ حيزا كبيرا، تطغى على غيرها من الموضوعات، كما ذكرنا سابقا، وقد قلنا بأن صوتها قد غُيب بشكل واضح، وأن الشاعر كان يوجه لومه لها، ويحملها كل الأخطاء، فإذا أراد الشاعر أن يقدم اعتذاره عما بدر منه في حقها، وضع قصيدته الأخيرة في خاتمة المجموعة، وهي قصيدة (تنويه) لتعبر عن المفارقة الصادمة.

يقول الشاعر :

عفوا... أنا
لا أقصد الإساءة
لكنما النساء
يخفين باقاتٍ
من المكائد
تحت سلال الطهر
والبراءة
حقا... أنا
لا أقصد الإساءة![٤]

فأسلوبية هذه المجموعة تقع ضمن المستوى الغنائي، الذي يفيد من المفارقة، لإدهاش القارئ، والمفارقة تعد سمة حداثية مهمة في إغناء شعرية القصيدة الحديثة. وترتبط المفارقة في القصيدة الحديثة بالبناء اللغوي المقتصد، فالقصيدة قصيرة، وهذا ما يسمح بالسرعة التي يتحقق فيها فعل إدهاش القارئ، فضلا عن أن البناء السردي القصير في هذه القصيدة يقوم على السرد الدائري الذي يعتمد التكرار، بين البداية، والنهاية، وفيه ينتهي الشاعر من حيث بدأ حديثه:

عفوا... أنا
لا أقصد الإساءة
(.....)
حقا ... أنا
لا أقصد الإساءة

وعلى الرغم من أن القصيدة قصيرة، إلا أن الشاعر استعمل الاستعارة في تصويره للمكائد التي تضمرها النساء، حين جعلها باقات موضوعة في سلة البراءة، مع ما فيها من تضاد واضح بين كلمتي المكائد، والبراءة، ليخفف من وقع النثر في القصيدة، وللمبالغة في المفارقة.

مجموعة (تحت خط النزوح)

بنية العنوان:

لا يمكن أن يتجاهل القارئ لمجموعة (تحت خط النزوح) ما في العنوان من دلالة وقصدية، فالعنوان في هذه المجموعة حامل لدلالات كثيرة، لعلّ أهمها الإشارة إلى الهمِّ الآني لقضية ساخنة وضاغطة في الواقع العراقي، وهي قضية المهجرين، والشاعر الذي يهتم بالقضايا اليومية لم يغفل التعبير عن هموم هذه الشريحة، وكلّ ماله علاقة بها. فالمتلقي يعلم سلفاً أنه سيجد ثيمة التهجير حاضرة بقوة في القصائد.

وبالوقوف عند التركيب اللساني للعنوان نجد أنّه يتألف من ثلاثة ألفاظ، (تحت) الظرف المكاني الذي يحمل دلالات الأسفل أو المهمش، و(خط) الذي يعبر عن الطريق أو المسار أو المستوى، ولفظة (نزوح) المعبرة عن هجرة قسرية. وبارتباط هذه الألفاظ سوية نحصل على المعنى الكلي في دلالته، مع ما فيه من تناص مع عبارات شائعة، مثل : تحت خط الفقر، فهذه العبارة تدخل في تقابل مع العنوان، ويمكن أن نعدّ هذه الجملة السياق الأكبر، فيأتي عنوان المجموعة الشعرية لكسر هذا السياق ومخالفة المألوف، فيصبح ذات حمولة شعرية تلفت الأنظار بما تنطوي عليه من مفارقة واضحة " فالعنوان يمكن أن يكون منطلقًا لوصف النصّ الشعري وتفسيره وتأويله، كما يمكن أن يكون هو نفسه محلّ وصف وتفسير وتأويل" [٥] وهو هنا محلّ وصف وتفسير وتأويل، فضلا عن أنّه دالٌّ على ثيمة القصائد في المجموعة الشعرية.

الثمار التي نستحق:

في قصيدة (الثمار التي نستحق) يستعمل الشاعر ضمير المخاطب، الذي يتيح له استحضار الفضاء الذي تشخصه القصيدة، ومع أنّ هذا الفضاء غير محدد إلا أننا نستطيع أن نستشفه من صفات معينة يضفيها النص عليه، ويطغى التجريد على النص إلا في مواضع قليلة من التشبيهات الحسية التي تحاول أن تخفف من حدة التجريد.

والقصيدة على الرغم من قصرها، إذ تقع في ٢٥ سطرًا، كلّ سطر يتألف من كلمة إلى أربع كلمات بما في ذلك حروف الجر، نقول على الرغم من قصر القصيدة، فقد ضمت عشرة فنون بلاغية مختلفة، وفي ذلك دليل على رغبة الشاعر في التخلص من التجريد، والابتعاد عن النثرية التي تهدد شعرية القصيدة، ولا سيّما أنّ الشاعر يكتب في موضوعات المهمش واليومي، مما يجعل نبرته الخطابية عالية نوعا ما، بسبب استهجانه لحالات يومية، أو رغبة منه في استنهاض الهمم، والتعبير حينئذ يحتاج إلى كلام مفهوم ولغة شفافة تصل المتلقي بيسر وسهولة، فلغة القصيدة اليومية السياسية لغة بسيطة ومباشرة في أغلب تجاربها " لأنّ الإلحاح على اليومي جاء مرتبطًا باستخدام لغة تقترب من لغة الناس، وفي سبيل تحقيق ذلك، نجد الشاعر يكوّن قصيدته من كلمات تجري على ألسنة الناس وتعبيرات دارجة، ويلجأ إلى اللغة التقريرية بحيث تخلو القصيدة من الصور والاستعارات اللافتة للنظر " [٦]

ومن التشبيهات التي ضمتها القصيدة:

الأسود الصامت كالظلام

أم ذلك الأحمر كالدماء[٧]

ولا يخفى على القارئ بساطة هذه التشبيهات، فليس ثمة مسافة بعيدة بين الدوال ومدلولاتها، وكأنّ الشاعر استخدمها لغرض ايقاعي، ليس إلا.

أما ما ورد من استعارات فهي كالآتي:

في أصابع الحطام

أم ذلك الجدار
في نومه الثقيل
(....)
وقبل أن تسيل من أرواحنا
عواصف الكلام[٨]

وهذه استعارات يمكن تأويلها من دون عناء أو كد الذهن، لما لليد من علاقة بالتحطيم، والأصابع جزء من هذه اليد، أما الجدار فبسبب من عدم حركته يشبّه به النائم، والغضب يشبّه بالعاصفة بدلالة الصوت العالي، وإلى ذلك، فهي ليست بالاستعارات التي تحتاج إلى تأويل بعيد أو لا يمكن إعادة تبنينها على حد تعبير (جان كوهن). فهي استعارات لا تخلق صورا جديدة مخالفة للمألوف، إنها من نمط الاستعارات المتداولة شعبياً، التي أصبحت بحكم تداولها أقرب ما تكون إلى اللغة المحكيّة، فنمط القصيدة اليومية، الذي ينتمي إليه شعر ستّار الناصريّ" تحاول ما أمكنها الاستغناء بالحكاية عن توليد الاستعارات، وأنواع المجاز الأخرى، ثمة دخول في مغامرة التخلي عن العناصر التي شكلت جوهر القصيدة العربية الحديثة، والاكتفاء بالعنصر الموسيقي، مضافا إليه بعض عناصر السرد" [٩] وهذا يرجع أيضا إلى توجّه الشاعر إلى شريحة كبيرة من القرّاء العاديين، أكثر من اهتمامه بالنخبة من القرّاء " فالشعر لم يعد مجرد نزوة ذاتية، أو حوار داخلي يسقط العالم الخارجي والآخرين من أفقه، إنّه شيء يتوجّه بالضرورة إلى الآخرين، عبر ذات الشاعر، الإنسان نفسه (...) وهذا يساعدنا على إدراك سبب ميل الشاعر في هذه الفترة للوضوح، وعدم افتعال التعقيد وهذا يعني أنّ الشاعر يمثّل وعياً كاملاً لوظيفة الشعر"[١٠]

ولا نستطيع أن نقلّل من شعرية القصيدة، بما يضفيه عليها الشاعر من إيقاع متناسق، وتماسك دلالي، فهو نمط جديد من الشعر، ولا يمكن مقارنته بالأنماط الشعرية القائمة على الصور الشعرية الكثيفة.

و تتماز القصيدة إلى ذلك بالموازنات الصوتية، مما يعمل على تماسك بنيتها.

لم نتفق
فانتظروا
لابدّ من أن نتفق
أي جدار نخترق[١١]

فالتكرار في كلمة (نتفق) وما يجانسه في لفظة (نخترق) عَمِلا على تأليف إيقاع بارز. ويستمر الإيقاع في تركيب القصيدة حتى نهايتها مع اختلاف وتنويع في القافية المؤطرة للإيقاع الخارجي.

الأسود الصامت كالظلام
أم ذلك الأحمر كالدماء
في أصابع الحطام
أم ذلك الجدار
في نومه الثقيل
في مداخل النهار[١٢]

و ينماز الإيقاع في قصائد الناصريّ بتغيير القافية بين مقطع وآخر، وهو ما يضفي جمالًا وتميزًا على القصيدة، فهو يريح المتلقي الذي يكره الثبات على قافية واحدة، وربما هي طبيعة إنسانية، تجد في التكرار ابتذالا، وهو من جهة أخرى يعطي للشاعر فرصة التنويع في القافية والخروج من القيد الذي فُرض على القصيدة العربية القديمة، في الالتزام بقافية واحدة. ولعلّه نوعٌ من الالتفات البلاغيّ، الذي ربطه البلاغيون العرب بالضمائر، وكان من أسمائه (الترك والتحويل)[١٣] و (الانتقال)[١٤]. وهو ما نجده ماثلا هنا في القافية التي يعمل فيها الشاعر على الترك والتحويل، والانتقال من قافية إلى أخرى، لذلك لا يمكن اقتصار

الالتفات على الضمائر، ويمكن أن نضم إليه الالتفات في القافية. ويستمر هذا الإيقاع كما قلنا ليشكل بنية أسلوبية مهيمنة في قصائد الشاعر إذا ما علمنا أنّه يُستخدم في كل قصيدة من قصائده، في هذه المجموعة، وفي غيرها من المجموعات الشعرية الأخرى.

الممنوع:

من القصائد الإخوانية، وهي كثيرة نوعاً ما في المجموعات الشعرية للشاعر، لاهتمام الشاعر بالموضوعات اليومية، وما يتعرض له معارفه من مواقف حياتية، إذ يبلغ عددها (٥) قصائد من بين (٣٧) قصيدة في المجموعة.

تقوم شعرية هذه القصيدة بالانزياح عن اللغة العادية منذ السطر الثاني.

وليقطعوا الطرق التي تسموا إليك ندية[١٥]

فالاستعارة واضحة في البيت، إذ جعل الشاعر الطرق هي التي تسمو إلى الشخصية، وليس العكس، على اعتبار أنّ المجد هو الذي يأتيه لا أنّ الشخصية هي التي تسعى إليه، وهذا من أساليب المبالغة. ولا يمكن إغفال ما في هذه الاستعارة من خطابية عالية، فهناك ضرورة أحيانًا في استخدام الخطابية العالية في القصائد الإخوانية، حين يريد الشاعر أن ينتصر للشخصية التي يقع عليها الحيف، إذ لا تتلاءم النبرة الهادئة ـ إذا صحّ التعبير ـ مع هكذا موضوعات.

وليزرعوا..

فيها المزيد من الحفر

فهناك في الأفق البعيد

وبين تلك الأنجم البيض التي.. تلهو

بما يهب المطر

قد طلّ وجهك مشرقا

برذاذ حبٍ سال من وجه القمر[١٦]

ولا يخفى اللون البلاغي الآخر الذي استعمله الشاعر هنا فالفعل (ليزرعوا) فيه مفارقة واضحة، إذ لا يستعمل لعمل الحفر، إلا أنّ الشاعر استعمله سخرية وتهكماً. للدلالة على كثرتها ونموها في الطريق. وهذه المفارقة تعمل على لفت انتباه المتلقي، وكسر المألوف، لتزيد زمن إدراكه.

وعلاوة على ذلك نجد أنّ الشاعر يعلي من خطابيته حين يخاطب الشخصية، ويرفعها إلى موقع النجوم، ويرسم لوجهها إشراقةً برذاذ يسيل من وجه القمر. وتتواصل هذه الخطابية في القصيدة، لتجعل منها قصيدة غنائية واضحة السمات.

يا منهلا

تمتد من أوراقه

سحبٌ تعانق نخلنا

وتنث كالفجر البهي

على الرمال حدائقا

وشذا نهر[١٧]

وينوّع الشاعر الضمير المستعمل في القصيدة فتارة يكون للمخاطب (أنت)، يوجه فيه خطابه للشخصية، ليؤكد حضورها، وتارة يصف أعمال السلطة، ويستعمل ضمير الغيبة (هم)، لينفي حضورهم، ثم يجد أنّ الخلاص كامن في ضمير الغائب (هو) للدلالة على أنّ الخلاص سيأتي من جهة مجهولة.

لكن عصفا هائجا

سيجيئ، يسبقه الفرات ملوحا[١٨]

والشاهد على ذلك الخلاص (نحن)

ها نحن نرقب موجه
متعاليا
فوق القدر[١٩]
إنّ المقطع الأخير هو بمثابة تناص أو معارضة لقصيدة أبي القاسم الشابي (إرادة الحياة)
التي يقول فيها:
إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابدّ أن يستجيب القدر
بينما جعل الشاعر هنا إرادة الحياة أكبر من استجابة القدر، حين جعلها في مرتبة أعلى منه.
ولو عدنا إلى الإيقاع فإننا نجد الموازنات الصوتية، فهناك الموازنة في الأفعال، وما فيها من عنف واضح.
ليقطعوا....
ليزرعوا..
ليمنعوا
ليكسروا.....

أمّا القافية فتمثلت في حرف الراء، إلا أن الشاعر لم يجعله متواليًا في نهاية كلّ سطر، فقد جعله متمّمًا للمقاطع الشعرية.
وأمّا المنع الذي جعله الشاعر عنوانًا لقصيدته (الممنوع) فلم يقصره على الشاعر وحده، إذ عمّمه على عناصر الطبيعة وأشيائها الأخرى.
فليمنعوا
تلك الطيور، إذن
و ذلك البرق
والأحلام
والسحب السعيدة
والشناشيل التي يهفوا إليك نسيمها
وحنينها
وليكسروا صوت السحر[٢٠]

وكأنّه بذلك يريد أن يماهي بين الشاعر صانع الحياة، وعناصر الطبيعة الممثلة للحياة، فيجعلهما شيئا واحدا، فكما أن السلطة منعت الشاعر، لذلك فلتمنع الطيور، والبرق والاحلام وغير ذلك، وهو ما لا يمكن حدوثه.

بيت أبي لهب:

في قصيدة بيت أبي لهب انمازت القصيدة بألوان البديع، ولعلّ التضاد هو أبرزها. وأول تضاد يقع في البيت الثاني
من خلق الله.. اثنان
الحيوان الانسان
والإنسان الحيوان[٢١]

ثم يبدأ الشاعر بعرض ما ينماز به الحيوان الإنسان عن نقيضه الإنسان الحيوان. فالأول له فضائل عدم التشفي بضحيته أو التمثيل بها وتصويره لذلك. أما الإنسان الحيوان فإنّه يفعل كلّ ذلك، وإن لم تدلّ القصيدة على ذلك بالتركيب اللساني، ولكننا أمام بنيتين، بنية الحضور، وبنية الغياب، وإن لم تظهر الأخيرة إلا أنها ماثلة في تصوّر القارئ، يجسدها في تأمله وفي تأويله، حين يعيد بناء دلالة القصيدة، وهذا من فضائل الإيجاز، وترك الثغرات، فمثول الشطر الأول من الألفاظ دليلٌ على غياب الشطر المسكوت عنه والمغيب، طالما أنّ القصيدة قائمة على المفارقة والتضاد.

ولم تشغل البنية اللغوية للإنسان الحيوان مساحة بقدر البنية اللغوية للحيوان الإنسان، فاكتفى الشاعر بالبنية اللسانية التجريدية. ولكنه من جهة أخرى عرض فضائل الحيوان الإنسان من خلال نفي الصفات القبيحة عنه، ليؤكد من جهة أخرى أنّ هذه الصفات المنفية هي ما يرتكبه الإنسان الحيوان. ثم زاد عليها صفات أخرى لم تكن منفية.

الإنسان الحيوان
الأشرس بين جبابرة الأرض
ما دام يردد آيات
من حافظة ملأى
بنزوغ الشيطان(٢٢)

ولم يكن الإيقاع خافتا في القصيدة أو مغيبًا، وقد اعتمد الشاعر على قافيتي حرف النون، والراء، ليتم له المحافظة على تماسك القصيدة صوتيًا، بعد أن جعلها متماسكة دلاليًا.

عصبة النواب:

في قصيدة (عصبة النواب) تناص واضح مع منظمة (عصبة الأمم) تلك المنظمة التي قامت في بداية عهدها بإضفاء الشرعية على ممارسات الدول الاستعمارية في الانتداب والسيطرة على الدول العربية، فهل أراد الشاعر هذه الدلالة أم إنّه قصد من لفظة العصبة العصابة، وما تقوم به من السرقة والقتل وغير ذلك من الأفعال الإجرامية.

كتبت القصيدة بضمير الغائب، فهي إذن سرد لأفعال هذه العصبة وتعريف بتاريخها وهويتها وممارساتها. ولغة الشاعر عرفت بانحرافها عن اللغة العادية، لان الشاعر لا يريد أن يعرض لحقائق واقعية بلغة مجردة، وإنما يريد أن يعمل على إدهاش المتلقي وزيادة زمن إدراكه، فالتفاعل لا يتم بنقل الوقائع، وإنما غاية الفن هو العمل على إشراك المتلقي في كتابة النص" وهذا يعني أنّ القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى، وهو شريك مشروع، لأنّ النصّ لم يكتب إلا من أجله"(٢٣)، يقول الشاعر:

عصبة
ولدت في ظلام الحفر
خرجت
بعد حرق الغزاة
اخضرار الشجر
فارتدت
من أقاويل غرابها
في بهاء رؤانا وأحلامنا
أوجها من حصى
قد تساقط من فضلة للقدر(٢٤)

فالقصيدة تقوم على الكناية كما هو واضح، والكناية أقرب ما تكون إلى النثر، لأن الشاعر أفاد من فن السرد في بناء قصيدته، فمن " أهم السبل لإغناء الشعر هي إفادته من الفنون الأدبية الأخرى كالقصة والمسرح"(٢٥) وقد أوغلت القصيدة بالتعريض والتهكم والسخرية من سيرة وتاريخ هذه العصبة في صيرورتها وفي حقيقتها.

أمّا إيقاع القصيدة فقد كانت قافيتها هي صوت الراء في الألفاظ المرتبطة بفن الجناس الناقص (الحفر، الشجر، القدر، البشر، نهر، الحجر)

مما أضفى على القصيدة تماسكا واضحا وجرسا إيقاعيا بيناً

وقد صور الشاعر وجوه هؤلاء النواب بالحصى كناية عن صلافتهم، وهو تشبيه شعبي متداول للدلالة على عدم الحياء.

مجموعة (عزلة مبررة)

في مجموعة (عزلة مبررة) يستمر الشاعر في أسلوبه الشعري المعهود، القائم على سرد موقف نفسي يستشعره، ومع أن الذات الشعرية هي الغالبة في القصائد، إلا أن هناك حضورًا واضحا في القصائد للسرد الموضوعي، في رسم ملامح حكاية أو مشهد شعري قائم بنفسه، لتتحرر القصائد من الذات الرومانسية الملاصقة للأنا.

في قصيدة (سقوط بشكل ما) يرسم الشاعر لوحته الخاصة التي تجمع بين ما هو حسي، وتجريدي.

في مدخل الغروب
تنتظر الأيام
ما تقذف الدروب
كأنّ في نهارها
ليلا سقيما واجما
يثقله الشحوب
تنتظر...
لتطوي الأحلام
والسود من أردية الأماني
تلك التي تهلهلت
من كذب الزمان
فهل هناك الآن ما ينتظر الأقدام
غير السقوط المرّ في الذنوب[٢٦]

والتعبير الحسي لدى الشاعر يقوم على الكناية (في مدخل الغروب) للدلالة على نهاية الأشياء، وموتها أو عقمها، لينتقل الشاعر بعد ذلك إلى المجاز العقلي، جاعلا (الأيام) هي التي تقوم بفعل الانتظار، للإيحاء بالشمول الذي ينتهي إليه فعل الانتظار عوضا عن الناس، وفي ذلك تشخيص واضح، ويتكرر إسناد الأفعال إلى غير فاعليها، من فعل القذف للدروب، وإسناد السقم إلى الليل والوجوم.

ولا يخفى ما موجود من تعالق نصي بين ظواهر الطبيعة (الغروب، نهارها ، ليلا)، وظواهر العلل (سقيما، واجما ، الشحوب) كل ذلك يعمل على تشكيل لوحة قاتمة تدلل على معاناة الشخصية الشاعرة، وشعورها بالعدم، وذلك يهيئ لسقوط البطل المحتم في النهاية.

فهل هناك الآن ما ينتظر الأقدام
غير السقوط المرّ في الذنوب

وحركة الفعل في القصيدة واضحة من خلال الأفعال المضارعة (تنتظر ، تقذف ، يثقله ، تنتظر، تطويله ، ينتظر) التي تدل على دوام حالة الشخصية، وصراعها النفسي، وعدم قدرتها على المواجهة، على الرغم من أن الشاعر غيب في قصيدته الفاعل الحقيقي الذي يجابهه، ولكنه يمكن أن يؤول من المتلقي، من خلال زمن القصيدة المضارع، فهي أزمة وجودية يعيشها الإنسان المعاصر.

ومما يسهم في شعرية القصيدة هو الارتكاز على الايقاع الذي لا تخلو منه قصيدة من قصائد الشاعر، وقد تمثل هنا في الألفاظ (الغروب ، الدروب ، الشحوب ، الذنوب)

وفي قصيدة (الوطن .. بالأبيض والأسود) نجد أنّ استعمال الكناية ملمح مهم في أسلوبية الشاعر، بدءا من العنوان، الذي يمثل كناية عن صورة طبيعية، أو كناية عن تقادم الزمان، أو كناية عن التضاد، فالعنوان قابل للتأويل في دلالات كثيرة.

ذلك البيت

نائمة بابه

فوق زند النهار

نصف عارية

يتسلل منها الذباب

إلى نهره العسل [٢٧]

فالتشخيص، والكناية ملمح مهم في أسلوب الشاعر، إذ أسند الشاعر النوم للباب، كناية عن الغفلة التي يمر بها المواطنون إزاء اللصوص، الذين سرقوا ثرواته، وكذلك وردت الاستعارة هنا، حين جعل للنهار زندا، وجعله امرأة نصف عارية. ولم يكن الذباب إلا كناية عن الكثرة، ولم يكن العسل سوى ثروات البلاد، فالصور الكنائية مستمرة، لتصبح القصيدة كلها عبارة عن تشبيه تمثيلي. يصور الشاعر من خلاله اللصوص الذين سرقوا الوطن في صورة مجازية، من خلال التشبيه التمثيلي.

وأخيرًا يمكننا أن نؤشر بعض الملاحظات المهمة في أسلوب الشاعر ستّار الناصريّ، وأهم هذه الملاحظات أنّ شعره يقع في دائرة أو مستوى الشعر (التعبيري) وهذه الدائرة تتميز بأنها " تشف عن تجربة مباشرة حقيقية أو متخيلة (...) إذ يحيل النص على مباطناته الواقعية أو تجاربه المعيشة بخط مستقيم غير متعرج وتتراوح العلاقة بين الدال والمدلول بين ثلاث حاءات فهي حادة حاضرة حارة" [٢٨] ولا يعني ذلك غياب التجريد في شعر الناصريّ، فالتجريد يحتفظ لنفسه بشيء من الظهور، وبدرجات مختلفة في قصائده. وشعر الناصريّ يتميز بالوضوح الدلالي، وهي مميزات تنتمي إلى الشعر الحسي الغنائي، وإلى القصيدة اليومية التي تعنى بالمهمش. ولو تابعنا مميزات هذا الشعر لوجدنا أنّ بنية قصائده تنماز بشيوع التكرار، والتوازي بين أسطر القصيدة، أو في بعض مفاصلها و" شدة الانصات لصوت الإيقاع، والعناية بالموسيقى الداخلية (...) فضلا عن ارتفاع صوت إيقاعها، وسهولة مفرداتها، واختزال المسافة بين الدال ومدلولاتها، ومباشرتها، واقترابها من لغة الحياة اليومية"[٢٩] ولأجل ذلك فقد خالف الناصريّ في شعره أغلب شعراء جيله الذين شقوا لأنفسهم طريقًا مختلفًا في التجريب، بسلوكهم طريق القصيدة التجريبية الرؤيوية. في حين أنه انتهج سبيل القصيدة التعبيرية الغنائية، التي لم تخلُ في هذه المجموعة من المفارقة والسخرية والتهكم، بحكم ثيمة قصائدها، التي تهتم باليومي وتنتصر للمهمش.

والانتقال إلى قصائد ستار عبدالله في مجموعاته الأخرى، لن يغير من قناعة القارئ، أو الباحث في شعره، فهناك استقرار أسلوبي واضح، يؤكد ما ذهبنا إليه، سواء في موضوعاته الشعرية، التي تنشغل بالذات تارة، لتعبر عن خفايا النفس، ورغباتها الدفينة، وتارة أخرى تعالج قضايا يومية، يشاهدها الشاعر، وتقع أمام نظره، بوصفها حوادث يومية، وإما هي حوادث تتصل بأصدقائه المقربين، أو معارفه، وهؤلاء جلهم من الفنانين، أو الأدباء، فيحاول الشاعر غالبا مواساتهم، وهذا ما يمكن عده من القصائد الإخوانية، التي لا تعد امتدادا لشعر المديح، لأن قصائد الشاعر، وشعره، لا يمت بصلة لقصيدة الغرض الشعري العربي، وإنما هو شكل جديد لشعر القصيدة اليومية، فستار عبدالله، يحيا يومه في الشعر، وعلى صلة مستمرة به، ويسعى إلى مد جسر من التواصل مع القارئ، عبر تناوله لهذه القضايا اليومية.

الهوامش

[١] اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، الدكتور يوسف إسكندر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨ ، ص ١٢٤

[٢] مشقة آدم ، ستار عبدالله ، دار تموز، دمشق ، ط١، ٢٠١٣، ص٣٣ .

[٣] المصدر نفسه، ص 63 ــ64 .

[٤] المصدر نفسه، ص ١٥٥ .

[٥] وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، عثمان بدوي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد ٨١، لسنة ٢٠٠٣، ص ١٩٠.

[٦] في تحليل النّصّ الشعري، عادل ضرغام، الدار العربية للعلوم ناشرين، منشورات الاختلاف، ط١ ، ٢٠٠٩ ، ص ١٤٢.

[٧] تحت خط النزوح، ستار عبدالله، مطبعة جعفر العصامي، بغداد، ٢٠١٦، ص٧ .

[٨] المصدر نفسه، ص٧.
[٩] شعرية قصيدة التفاصيل، فخري صالح، مجلة فصول، المجلد ١٥،ع ٣، ١٩٩٦، ص١٤٢.
[١٠] معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد١٩٧٥، ص٣٤٧.
[١١]) تحت خط النزوح ، ص ٧.
[١٢] المصدر نفسه ، ص٧.
[١٣] ترجع هذه التسمية إلى النحويّ أبي عبيدة معمر بن المثنى(ت ٢٠٩ هـ)، الذي يعدّ من أوائل النحويين الذين تحدثوا عن الالتفات في ثنايا كتابه "مجاز القرآن".
[١٤] ترجع هذه التسميّة إلى أبي زكريا الفراء (ت ٢٠٧ هـ) (البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٩، ١٩٦٥، ص ٢٩.
[١٥]) تحت خط النزوح، ص٣٥.
[١٦]) المصدر نفسه، ص ٣٥.
[١٧]) المصدر نفسه، ص٣٦.
[١٨])المصدر نفسه، ص ٣٥ــ ٣٦.
[١٩]) المصدر نفسه، ص ٣٦.
[٢٠]) المصدر نفسه،ص٣٦.
[٢١]) المصدر نفسه، ص ٧٣.
[٢٢]) المصدر نفسه، ص ٧٤.
[٢٣] القارئ في النصّ (نظرية التأثير والاتصال)، د. نبيلة إبراهيم، مقال في مجلة فصول، مج ٥، ع الأول، الهيأة العامة للكتاب ١٩٨٤، ص ١٠١.
[٢٤]) تحت خط النزوح، ص٨٣.
[٢٥] دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢، ص ١٨.
[٢٦]) عزلة مبررة ، ستار عبدالله، مؤسسة ثائر العصامي، بغداد، ط١، ٢٠١٨ ، ص٣١.
[٢٧]) المصدر نفسه ، ص ٨٧ .
[٢٨] المرآة والنافذة، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١ ، ص ١٢١.
[٢٩] نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) ، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٩٩ ، ص ٩١.

المصادر :

١. اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، الدكتور يوسف إسكندر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨.
٢. البلاغة تطور وتاريخ، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٩، ١٩٦٥.
٣. تحت خط النزوح، ستار عبدالله، مطبعة جعفر العصامي، بغداد، ٢٠١٦.
٤. دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، د. محسن أطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢.
٥. شعرية قصيدة التفاصيل، فخري صالح، مجلة فصول، المجلد ١٥،ع ٣، ١٩٩٦.
٦. عزلة مبررة ، ستار عبدالله، مؤسسة ثائر العصامي، بغداد، ط١، ٢٠١٨.
٧. في تحليل النّصّ الشعري، عادل ضرغام، الدار العربية للعلوم ناشرين، منشورات الاختلاف، ط١ ، ٢٠٠٩.
٨. القارئ في النصّ (نظرية التأثير والاتصال)، د. نبيلة إبراهيم، مقال في مجلة فصول، مج ٥، ع الأول، الهيأة العامة للكتاب ١٩٨٤.
٩. المرآة والنافذة، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠١.
١٠. مشقة آدم ، ستار عبدالله ، دار تموز، دمشق ، ط١، ٢٠١٣.
١١. معالم جديدة في أدبنا المعاصر، فاضل ثامر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد١٩٧٥.
١٢. نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) ، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٩٩.
١٣. وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية في نماذج منتخبة، عثمان بدوي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، الكويت، العدد ٨١، لسنة ٢٠٠٣.