قصيدة النثر في العراق فرج الحطّاب انموذجاً

أ.م.د. عباس اجريدي لفته
وزارة التربية /الكلية التربوية المفتوحة
hishamabbas362@gmail.com

ملخص البحث:

تُعدُّ قصيد النثر محل خلاف دائمًا، فبين مَنْ يؤيد رافعًا القبعة لهذه القصيدة، وبين آخر لايعترف بوجودها أصلاً، وبين هذا وذاك سارت الهوينا محرزة بعض القليل خصوصاً في البدايات الأولى؛ لكنّها بمرور الأيام استطاعت أنْ تجد موطئ قدم في الساحة الثقافية. من خلال التوطئة لقصيدة النثر العراقية حصرًا، وجدنا أنها عمل فردي في بداية الأمر لم يشكل خطورة؛ ولكن سرعان ما اشتد عودها عند الستينات من القرن المنصرم؛ حينما أخذت شكلاً جماعياً فأصبح هذا يعرف بـ(الجيل) وهو مصطلح يتنفس رؤيته ورؤياه.

طرح فرج الحطّاب نفسه كمثقف في بداية الأمر وقبل أنْ يكون شاعراً؛ لهذا صقلت موهبته القراءاتُ المتنوعة فضلاً عن الوعي الذي تمتع به فكان أبو تمام والمتنبي وأبو العلاء قديماً والسياب وأدونيس مثلاً حديثًا له، وثَمَّة مسردٌ من المؤلفات التي انتجها الحطّاب ذكرناها؛ تبدأ بسيول أليفة ولا تنتهي بسياسية الألم والمعنى. كانت أولى المجاميع (سيول أليفة) التي لها على المستوى الفني مخالفة لما هو سائد ومنتشر، لا سيما أنَّها غابت عنها الأجواء الرومانسية، وتسيّدت الحرب بكل جبروتها، وثاني الموضوعات دون منازع هو الحصار لقد ظل الاثنان– الحرب والحصار– خير مثال لموضوعاتها.

أما فنية القصيدة لدى الحطّاب فسلطتُ الضوء عليها من خلال اللغة والصورة، فتمت اللغة وتفرعت الألفاظ التي شكلت قوة فاعلة مهيمنة، وأخرى ألفاظ عامية التي شكلت الكثير في مدونته الشعرية، ثم دراسة الأساليب الشعرية، وهي الومضة، واليومي، والمهمل، وكسر التوقع، والاستفهام والتكرار، وكان للصورة أثرٌ في نسجه الشعري من خلال التشبيه والصورة الكلية والمفارقة، والاستعارة.

إنَّ الحطّاب كان أكثر تحديداً في الإفادة من الموروث العربي قديمه وحديثه، إضافة إلى إفادته من الأدب العالميّ. أما النتائج التي انتهيت إليها فقد بسطت القول فيها في خاتمة البحث.

كلمات مفتاحية: قصيدة النثر فرج الحطّاب سيول أليفة يجر هدوءه بوقار

Abstract:

The prose poem is always a matter of dispute, as between those who support this poem, and others who do not recognize its existence at all, and thus, it began to develop slowly, especially in the early beginnings. However, over time, it was able to find a foothold in the cultural arena. Through the exclusive introduction to the Iraqi prose poem, we found that it was an individual work in the beginning which was not dangerous. Its return, however, quickly intensified in the 1960s, when it took a collective form, and this became known as "generation," a term that arose to importance.

Faraj al-Hattab presented himself as an intellectual in the beginning and before he was a poet. Therefore, his talent refined the various readings in addition to the awareness he enjoyed. Influenced by Abu Tammam, Al-Mutanabi, and Abu Al-'Ala in the past, and Al-Sayyab and Adonis in the present, there is a bibliography of the books produced by Al-Hattab we mention. It begins with Domestic Torrents and ends with the Politics of Pain and Meaning. His collection Domestic Torrents (1996), was distinct on the artistic level as it was different to what was prevalent and widespread, especially as it lacked the romantic atmosphere, while it focused on the war and prevailed with all its might. The second focus in the collection is the economic sanctions and thus, both the war and sanctions remained the best examples of the main themes.

As for the artistic characteristics of the poem of al-Hattab, he sheds light on it through language and image, so that the language and expressions established a dominant effect and branched out to other colloquial expressions that were present a lot in his poetic works.

In this work, I studied the poetic methods, which are the flashing image, the daily life, the neglected subject, the shocking expectation, questioning and repetition, and the image had an effect on his poetic works through the use of simile, the overall image, the paradox, and the metaphor. Al-Hattab was more specific in making use of the ancient and modern Arab heritage, in addition to his benefit from international literature. As for the results that I concluded, they are explained in the conclusion of the research.

المقدمة:

لقصيدة النثر الأولوية في قصب السبق من حيث الإهتمام المبكر سواء أكان معها أو ضدها، فقد سارت بهدوء لاسيما في بداياتها التي لم تشكل نداً قوياً في الثقافة العراقية.

لقد كانت قصيدة النثر ضعيفة البنية غير متماسكة في اطلالتها الأولى، وأغلب شعراء هذه القصيدة آنذاك لا يعدونها هدفًا أو حلمًا يسعون اليه في إيجاد أرضهم الخصبة التي يستنبتون قصائدهم فيها، فكانت القصيدة العمودية هي المركز ولها الصدارة في الترتيب. وقد كان الزهاوي من الأوائل الذين مهدوا الطرقات كي يعبر الآخرون الجدد، التي أحوج ما يكونوا إلى نوع من المساعدة الشعرية، خصوصاً أنّ الزهاوي صاحب تجربة وشخصية ثقافية؛ بل (كان شاعرًا عقليًا) (الخياط، ١٩٧٨م، ص٦٧) يتسيد الأجواء الضبابية في العراق لاسيما نظرته التجديدية في القصيدة، التي كما الشعر المرسل أشبه بالهواء يلعب في شباكها، ربّما ليستفيد منها المجددون بعد سنوات طوال.

ولقد كان ندًا للزهاوي فيما طرح من أفكار ورؤى خصوصًا القافية، الرصافي الذي لا يمكن له التخلي عنها مهما كانت الأسباب؛ فالشعرُ (بلا قافية مخالف للغاية المطلوبة التي لأجلها وُجد الشعر وهي الغناء) (الصكر، ١٩٩٠م، ص١١٠)، والملاحظ أنّ الرصافي واضح كل الوضوح فيما يخص قصيدة النثر، فهو لا يفضلها على الموروث الأدبي صاحبة الذوق الذي ترعرع فيه؛ لكن الرصافي برغم الحب الكبير للقافية يظل الجانب الخفي لقصيدة النثر هنا او هناك مخبوء في بعض قصائده. ومن التجارب الغنية في قصيدة النثر تجربة روفائيل بطي، فقد رافقت هذه القصيدة صدور ديوانه المسمّى(الربيعيات)، وهي الخطوة الرائدة محتذيًا في هذا المجال أمين الريحاني الذي كان أكثر تفهمًا من الآخرين لقصيدة النثر كما ينبغي، إذ لا بُدّ لهُ أن يترك الوزن وليصبح شعرًا منثوراً بألفاظه ومعانيه، لقد غادر القصيدة ذات البناء الهندسي وأصبح مشجعًا من الدرجة الأولى ألاّ وهو الريحاني بتاريخه الطويل ويرفده هذا التاريخ الأدبي بالدواوين الشعرية التي كانت شرارة مشعة في سماء بغداد من مثل (هتاف الأودية) و(الريحانيات).

لقد سارت قصيدة النثر وأمامها عقبات كثيرة رغم أنها لم تلاق الشاعر الكبيرة الذي يأخذها إلى بر الأمان؛ لهذا كانت الإمدادات التي يقدمها الأدباء العرب في هذا المجال، أمثال أمين الريحاني الذي كان هاربًا من ثلاث عبوديات (عبودية السياسة وعبودية الأدب وعبودية الطائفية) (اليوسفي، ٢٠١٠م، ص٦١٦) والأهم الجانب الشعري الذي يوضحه في مقدمة هتاف الاودية (يُدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنسية vers Libers وبالإنكليزية Free V) أي الشعر الحر الطليق). وثانيهم جبران خليل جبران الذي عاصر الريحاني (تكمن أهميته في الدور الذي أسداهُ للآداب العربيّ عامة والشعر خاصة) (الريحاني، ١٩٠٥م، ص٥٠).

وإذا كان الريحاني قد عمد إلى (سبك الخيال الشعري بعبارات ممّا يتعوده العرب) (الريحاني، المصدر نفسه، ص٥٣)؛ فإنّ جبران قد أطلق (تيارًا من الغنائية الشعرية والعاطفية من الخيال الشعريّ الراقي عبر النثر) (محفوظ، ١٩٧٣م، ص٨٢). وثالثهم الشاعر ميخائيل نعيمه في (همس الجفون) فضلاً عن كتابه (الغربال) الذي يعدُّ انطلاقة سريعة إلى القرّاء العرب، لاسيما آرائه الجديدة التي حققت رواجًا كبيرًا وهي (لا الأوزان والقافي من ضرورات الشعر) (نعيمة، ١٩٢٣م، ص٧٩) قاد إلى ذائقة جديدة في فهم الشعر وكان لمجلة الأديب دور فعال في توجيه الشعر (خلقت جواً مناسباً لظهور القصيدة النثرية في افتراض أنّ الشعر موجود خارج الوزن والقافية وشجعت الشعراء الجدد) (الصكر، ١٩٩١،ص ١١٣) مما أعطى البذور الماء الكثيف كي يبث الشكل الجديد في الأديب القاص وإن كان ليس شاعراً آنذاك – عبد المجيد لطفي– حاول نشر أشعاره النثرية في مجلات حوت الكثير من نصوصه النثرية، وظلت لم تأخذ كفايتها من الترويج والإعلان حتى صدور ديوانه الأول المسمّى (تصابي الكلمات) عام ١٩٧٠ (فاضل، ١٩٧٦م، ص٨٦).

وإذا كانت تجارب قصيدة النثر خجولة في بداياتها بعض الشيء؛ فإنّ تجربة حسين مردان خرجت إلى الملأ دون وجل، فجاءت (الربيع والجوع) حاملة التحدي، كحال شعراء القصيدة، يحملون شق غبار السكون، واضافت المصطلح النقدي الذي سيكون شائعا وهو النثر المركز، وان قلت الحدة تجاهه خصوصا أن مردان كان بودليري النزعة في الشعر والحياة. وتوالت دواوينه (الأرجوحة هادئة الجبال، وطراز خاص، وصور مرعبة، ونشيد الإنشاد). لقد كانت تجارب حسين مردان من التجارب المهمة، ويحق لنا أنْ نسميه الشاعر الشعبي من ذلك الوقت (قصائد عارية) وهو شاغل الناس وأضحت نصوصه مدار حديث الشارع. إنّ طفرة حسين مردان في قصيدة النثر ليست قليلة، وما قدم يعدُّ الأول في اصداره الدواوين المتلاحقة على (الربيع والجوع)؛ لكنّها لم تأخذ السطوع والمكانة التي حازتها في الشعر خصوصًا أنّ تجربة الشعر الحر على أوجها في الصعود الشعري لكنّه يحفر في منطقته الخاصة.

وإذا اشتغل شعراء قصيدة النثر عربيًا في الخمسينات على نحو ما؛ إلاّ أنّهم ظلوا بعيدين عن التسمية هيّابين من الدخول في ملكوتها؛ ومن أبرز هؤلاء الشعراء توفيق صايغ ومحمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا وإبراهيم شكر الله. فمثلاً توفيق صايغ ابتدأ في طرح مجامعيه الشعرية (ثلاثون قصيدة) عام ١٩٥٤، علمًا أنّها من قصيدة النثر، لكنّه يتحفظ على التسميّة، وفي هذا الجانب يقول (في هذه الحركة الاكثر تجدداً أو الجديدة حقاً يمكن الاستغناء عن الوزن والقافية ووحدة البيت وموضوع الشعر الحديث المبكر ...بلغة مجازية بنوع جديد وداخلي ومتكامل من الايقاع والموسيقى برؤية جديدة للحياة

والوجود فقط نادرة على أنْ تفعل هذا على نحو ناجح ومقنع) (خوري، ١٩٩١م، ص٤١). وقد اضيف إلى ما ذُكر (أنّ مسميات مثل شعر النثر أو قصيدة النثر تبيّن أنّ عمله مازال غير مقبول أنّه ببساطة شعر) (خوري، المصدر نفسه، ص٤١)، إنّ الذائقة العربية التي تربت قرون طويلة ليس باستطاعتها مفارقة المعهود من الشعر، لكن كل جديد منبوذ في بداية الأمر فكانت الخسائر المعنوية سرعان ما أخذت تتهاوى شيئاً فشيئاً.

وإذا كان الشاعر العربي يخوض معركة حامية الوطيس عند أبوابها المتمثلة بالتسمية أعني (قصيدة النثر) فقد كنا بحاجة إلى شعراء يهدموا المفاهيم القديمة غير المقبولة، لهذا جاء أدونيس وأنسي الحاج ويوسف الخال. لا نقول إنهم هادمون القديم، فهم حملوا في نصوصهم الشيء الجديد الذي لا يفارق نسق القصيدة العربية برمتها، وإنما انصب اهتمامهم على تجديد القصيدة في وقت كانت بحاجة إليه. كان العالم يشهد تطورات خطيرة وحرجة، وفي الوقت نفسه كان لا بدَّ من متابعة الواقع وقراءته بأكثر من رؤى؛ وبالرغم من ان هؤلاء الشعراء كان لهم (أصدقاء قلائل وأعداء كثيرون) (جبرا،١٩٦٠، ص١٠٥)؛ لكنهم كتبوا النص الشعريّ وفي داخلهم إيمانًا مطلقاً فشاعر (الوزن يقبل قواعد السلف ويتبناها بينما شاعر النثر متمرد رافض فهو ليس تلميذ؛ بل خالق وسيد) (أدونيس، ١٩٦٠، ص٧٥) وهو يرفع قصيدة النثر لأول مرة إلى الواجهة دون خوف أو وجل. وكذلك فعل الآخرون كما فعل أدونيس ف (شاعر قصيدة النثر شاعر حر) (الحاج، ١٩٦٠، ص٥). ويبدو أنّ صدور مجلة شعر عام ١٩٥٧ ساعد على تمهيد الأرض الصالحة وأضحت انطلاقة القصيدة في الستينات انطلاقة حقيقية بعد توافر سبل الانتشار والشيوع.

في العراق، وفي مرحلة الستينات كان هناك أكثر من شاعر، وكان من بين الأكثر تميّزاً فاضل العزاوي، وسركون بولص، ومؤيد الراوي، وجان دمو، وصلاح فائق؛ فهؤلاء الشعراء لأول مرةٍ شكّلوا كتلة شعرية أو جماعة، كما انبثقت (جماعة كركوك) التي لعبت دورًا في (ارساء قصيدة النثر في العراق) (لعيبي، ٢٠١٣، ص٨٢). إنّ هذه الأسماء وعلى راسهم فاضل العزاوي عكست (انموذجًا ينطوي على قدر من الاختلاف والمغايرة) (عبيد، ٢٠٠٢، ص٢٦)، وبذلك تعدّ خطوة مهمة في مسيرة القصيدة.

وكان لمجلة الكلمة اسهامها في مد قصيدة النثر بالأسماء الجديدة من (شعراء السبعينات)، وإن كانت التسمية عالقة كما يراها بعض النقاد في (جيل ما بعد الستينات)، وأغلب الظن يعني شعراء السبعينات من أمثال: زاهر الجيزاني، خزعل الماجدي، وسلام كاظم، ورعد عبد القادر، وكمال سبتي.

فقد وجد هؤلاء الشعراء أنفسهم يكتبون (شعرًا مملوءاً بالأحلام ومصنوعاً من أسنة المخيلة) (الجيزاني وكاظم، ١٩٨٦، ص٢٩)، هذا ما قاله زاهر الجيزاني وهو أحد الشعراء الكبار في الجيل.

إنّ أصحاب هذا الجيل ذو (ثقافة ووعي جيدين فضلاً عن مَنْ قادوا كانوا من أصحاب المواهب الشعريّة)(عبيد، مصدر سابق، ص٦)، التي كان لها باعُ طويلٌ في القصيدة في الثمانينات بعد أن دار الوجه السبعيني يجد الحرب اشتعلت أوارها فولد جيل في ظل ثماني سنوات (نما وتطور في أحضان الحرب العراقية الإيرانية التي دامت ما يقرب من عقد كامل ١٩٨٠– ١٩٨٨، أطلق على نفسه جيل الثمانينات) (الجيزاني وكاظم، المصدر السابق، ص٢٨)، جيل الحرب والفقدان والخسائر؛ فخرجت أسماء جديدة في سماء القصيدة: محمد جاسم مظلوم، ومحمد تركي، وباسم المرعبي، وخالد جابر يوسف، ومنذر عبد الحر، وطالب عبد العزيز، وعبد الزهرة زكي، ورعد فاضل، وغيرهم الكثير.

في فترة التسعينات، كان السؤال الأهم، كيف يمكن أن تكتب قصيدة والجوع يحاصرك من كل الجهات؛ إنّهُ زمن الحصار وإنْ كانت الحرب هدمت جانبًا مهماً من حياتنا؛ فإنَّ الحصار يعادل بل يتفوق بحروبه الاقتصادية والاجتماعية والثقافية أمام الساحة الشعرية. فشعراء التسعينات (ليسوا شعراء فقط بل محاربونَ أيضًا، شعراء يقفون في خنادق الشعر يواجهون سيولاً من الغزاة... الحصار وإفرازاته... والذهول ... التحديات، اللاجدوى... الاغتراب... الجوع... الغياب... البطالة)(الحطّاب واليوسفي، ١٩٩٨، ص٤) ؛ ورغم المعاناة انتج شعراء التسعينات نصًا شعرياً متفوقًا قادرًا على الابداع، فانتشرت بين أوساطهم ثقافة إصدار الدواوين بالاستنساخ مثل علامتي الفارقة لسلمان داود محمد، وسيول أليفة لفرج الحطّاب، وصعادات لجمال علي الحلاق، وخطر لمحمد الحمراني، وربما الخرائط لأحمد الشيخ علي، واليوسيفيات لعباس اليوسفي، وسعادات سيئة الصيت لجمال جاسم أمين، وموسى لحسين علي يونس، ومروق لسلام دواي... وهلم جرا.

كانت القصيدة العراقية متجددة في كل الأزمنة يذهب جيل وفي جعبته يترك الكثير من الفراغات للجيل الثاني، لا نقول إنّ فلانًا أو ثلة من الشعراء قد صنعت ما عجز الآخرون من تدونيه.

ظلت قصيدة النثر العراقية منذ انطلاقها إلى يومنا تسير بخطًى واثقة لا تركب الموجات إلاّ الضئيل منها فهي متجددة على الدوام ترفض الوقوف في مكان واحد بعد أن نفضه الآخرون؛ هكذا هي متطورة في أمسها وغدها ويومها دائماً تفكر بالآتي والمجهول لعله يخبئ ما عجز الآخرون من الوصول إليه، وسنحاول هنا التقرب من أعمال الشاعر فرج الحطّاب بوصفه أحد الشعراء التسعينيين في العراق.

قبل الدخول في فضاءات النص:

يمكننا أنْ نقولَ إنَّ الشاعر فرج الحطّاب يعدّ من الأسماء ذات الأهمية في القصيدة التسعينية فمنذ البدايات الأولى التي وضعت الخطوة الأخرى في جادة الصواب وهو يراقب بتمهل التطور الذي وصلته القصيدة، وكان يعي مقدار ما انجزته القصيدة العربية من انجاز هائل على المستويات كافة، والأهم أين تقف خطاهُ وسط هذا الكم من الاقدام المشرقة في تاريخ الادب العربي وما تحقق على أيدي مهرة من الشعراء كأبي تمام الطائي، وأبي الطيب المتنبي، وأبي العلاء المعري قديمًا والسياب، وأدونيس، وفاضل العزاوي، وحسب الشيخ جعفر، وهاشم شفيق، وخزعل الماجدي، وعدنان الصائغ ، وزاهر الجيزاني، وكمال سبتي حديثًا، وهو الأقرب إلى ذائقته وذوقه الشعري؛ لهذا كان حريصًا كل أسبوع في أنْ يواكبَ الحضور في شارع المتنبي بحثاً عن الجديد الذي تطرحهُ المكتبات .

ويكادُ الحطّاب صاحب أكبر مكتبة تحوي بغزارة أنواع الكتب خصوصًا شعراء النثر العربي وأحيانًا الغربيّ كأمثال أليوت وبودلير ورامبو وأدغار الن بو وماركيز ودستوفسكي، وهرمان هيسه، وأسماء يصعب على القارئ أنْ يحصي عددها عن الفلاسفة، كسقراط، وأفلاطون، وأرسطو، وكتب التاريخ والنقد الأدبي وما وصلت إليه البنيوية ورائدها بارت من اطروحات غنية تخص المؤلف والخارج والداخل.

إنّ الثقافة التي يتمتع بها الشاعر فرج الحطّاب جعلته من أبرز النقاد الشباب الذي تصدى في جريدة الثورة آنذاك وفي صفحتها الثقافية على وجه التحديد لمقالات الدكتور خالد علب مصطفى الذي كان مؤمناً بالمقولة: كلما جاءت أمة جديدة لعنت الأمة التي سبقتها. لقد تعامل الناقد أعني د. خالد علي مصطفى مع الكتاب بعيداً عن المنهجية التي يتمتع بها وأظن أنّ ما دار بحاجة إلى دراسة متفحصة منفصلة تحاول الإلمام والكشف وأنّ الزمن قادرٌ على هذا.

بقت حقيقة واحدة تحسب للناقد ومفادها أنّه مع كل جيل لهُ أيام ساخنة. إنّ الشاعر فرج الحطّاب له باع طويل في تصيُّد القصيدة؛ لذا حصرنا دراستنا هنا على اعماله التي كتبها في العراق، كون تلك الأعمال بمثابة البذرة التي انطلق منها إلى العالم–بعد مغادرته العراق عام ١٩٩٨– في نشاطه الأدبي، وهي الأساس العام الذي يتفاقم حتى يصل ذروته بكافة ألوانه، لاسيما في المجال الشعري الذي تصبو إليه أنامله. وفي هذه السطور ذكر المؤلفات التي انتجتها روحية الحطّاب وعقله في مسيرته الأدبية:

١-سيول أليفة ، شعر فرج الحطّاب، طُبع على نفقته الخاصة، بغداد١٩٩٦.
٢- الرؤيا الآن كشف في سمات الشعرية مشترك، فرج الحطّاب، وجمال علي الحلاق، طُبع على نفقته الخاصة ، بغداد، ١٩٩٧.
٣- لصوص ، شعر فرج الحطّاب، طُبع على نفقته الخاصة، بغداد،١٩٩٧.
٤- الشعر العراقي الآن ، فرج الحطّاب، وعباس اليوسفي، طبع على نفقته الخاصة، ١٩٩٨.
٥- القبور تهاجر أيضاً ، رواية فرج الحطّاب، طُبعت على نفقته الخاصة، بغداد، ١٩٩٨.
٦-هواء قلق، شعر، فرج الحطّاب، دار ألواح، مدريد، ١٩٩٩.
٧-يجر هدوءه بوقار، شعر، فرج الحطّاب، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٢.
٨- سياسية الألم والمعنى، طقوس عاشوراء وزيارة الأربعين بالعراق، سلسلة دراسات فكرية في جامعة الكوفة، دار الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ٢٠١٩.

يُذكر أنّ الشاعر فرج الحطّاب وُلد في محافظة ميسان عام ١٩٦٧، وانتقل طفلاً إلى العاصمة بغداد، ثم بعد ذلك سافر إلى عَمّان عام ١٩٩٨، التي لم يبقَ فيها إلاّ سنتين، بعد ذلك هاجر إلى الإقامة في الولايات المتحدة الأمريكية عام ٢٠٠٠.

حصل الشاعر على البكالوريوس والماجستير والدكتوراه فضلاً عن سكنه في ولاية أريزونا ويعمل مدرسًا في جامعتها.

سيول أليفة، بواكير أولى وأخيرة:

تُعدّ سيول أليفة من المجاميع الأولى التي كان لها الحظوة والاهتمام من لدُن أصحاب القلم الذين يؤسسون إذ لم نقل للقادم من النشاط الأدبيّ، وأحيانًا يبشرون بالأصوات الواعدة التي لها حضورها في خريطة الإبداع. لقد جاءت سيول اليفة وإن متأخرة نوعاً ما؛ إلاَّ إنّها جاءت ناضجة وبطريقة الاستنساخ، كأغلب المجاميع التسعينية التي يقوم أصحابها بطبعها على نفقتهم الخاصة. لقد كانت (سيول أليفة) مخالفة لما هو سائد ومنتشر حيث غالباً ما يسيطر الجو الرومانسي على أغلب الشعراء ومَنْ يطالعُ المجموعة سيجد ان القسم الأعظم منها تغيب عنه الأجواء الرومانسية كما هو متوافر في جوانب المجموعة:

(الصباحية البهية،
تطاردني دائماً
مكتظة باحتضان آخر الشهود
المخبئين في عنابر الانتظار

صباحات بهيّة كبهاء مُسنٍ لم
يفقد أسنانه بعد) (الحطّاب، ٢٠٠٢، ص١٨٤).

يلاحظ على المجموعة خلوها من الجو الرومانسيّ؛ ربّما نتيجة طبيعية لبلد خارج من حربين طاحنتين لم يشهد مثلهما في العصر الحديث، فبعد (اجتيازنا لكابوس الحرب الاولى ها نحن نعيش في ظل ما أفرزته الحرب الثانية من حطام يملأ كلّ شيء) (الحطّاب والحلاق، ١٩٩٧، ص١٢)، ولا سيما الحرب الثانية وهي الحصار التي كانت أعنف حرب، وجبروتها مازال يمتد للساعة؛ لهذا يحاول الحطّاب أن يحط بمساحة آمنة خالية من الدم والوشاية والقهر:

(لستُ حزينا،
ولستُ نادما على شيء،
الآخرون وحدهم،
يشيّعون أفراحي بصمت يتساقط خلف
عربات ميتة) (الحطّاب، ٢٠٠٢، ص١٩٣).

برغم عدم ورودها بكثرة؛ لكن الحرب تسيطر على مناخ المجموعة بشكل أسطوري، لا سيما البدايات، فقد مثّلت الحرب علامة فارقة في حياة الحطّاب، ولا يمكن لنا تتبع المسار الشعريّ؛ لأنّها مبثوثة في كل الجهات:

(خارجون من بطون
التوابيت
ومن جحور ابن آوى
خارجون من شقوق الصخور
ومن قبور لاكتها ألسنة الماكينات
ننفض عنا غبار الحروب الأخيرة) (الحطّاب، المصدر نفسه، ص٢١٤).

الموضوعات الأثيرة تكاد تكون واحدة عند الحطّاب رغم أنّها تبدو كثيرة ومتنوعة؛ إلاّ أنها تصب في منبع وسيل، وأقول(سيل)، فهي الأقرب من المفردات الأخرى والأكثر لصقًا؛ فالحرب هي هي وإنْ تنوعت وأخذت أبعاداً أخرى، ويجب أن لا ننسى أنّنا نتعامل مع باكورته الشعريّة التي وضع بإخلاص فريد موضوعاتها الكامنة التي يظن أنّها الأروع وتحتاج إلى جسارة واضحة، فتناولها بهذه الحدية والجرأة والشجاعة في ذلك الوقت الحرج:

(الغيوم التي تملأ رأسي
سوف تمطر أفكاراً عظيمة
أو ثرثرات تافهة كثرثرات العجائز،
الغيوم التي تملأ رأسي
قد لا تمطر أبداً) (الحطّاب، المصدر نفسه، ص١٩١-١٩٢).

لعلّ عنواناً مثل (سيول أليفة) بحاجة ماسة إلى نوع من التعريف لجأ إليه الشاعر خصوصاً أنّ عنوان ديوانه (يجر هدوءه بوقار) والذي ضم مجاميعه الشعرية الأربعة، قد استقاهُ من مجموعته الأولى فصرنا أمام (سيول أليفة... يجر هدوءه بوقار). إنّ نهاية المجموعة تشي بنوع من الحكمة بعد أن ابتدأها بالصباحات التي لا تبتعد عن السيول الأليفة، فالسيول في أقرب معانيها وهي القصائد التي وضعها عنواناً لمجموعته تعدُّ ناجحة قياساً إلى عنوان جيله:

(طبول للرقص، طبول للحزن،
وطبول بلا معنى،
ولأنّنا لا نملك المعنى
فإننا نملك القدرة على تأويله
هكذا علّمتنا أيامنا الباردة
أيامنا الباردة جداً) (الحطّاب، المصدر نفسه، ص٢٠٦).

إنّ بواكير الحطّاب يصح أنْ نطلق عليها مجازاً لا تحمل من البواكير إلاّ الاسم فقط فالذي يخوض في النصوص سيجد نفسه أمام قاموسٍ من التأويلات.

فنية القصيدة لدى فرج الحطّاب:

لا يجرؤ الشاعر من طرح موضوعاته دون عدة مناسبة ونعني بهذه العدة هي اللغة، والصورة والموسيقى؛ وإن تفرعت، لكنها أشبه بالثالوث الذي سارت عليه القصيدة، فإذا كانت قد فقدت أحد العناصر أو خيل لبعضهم أنّها فاقدة وأغلب الظن؛ بل الظّن كله مشبعة حتى آخر رمق في أوصالها.

إنّ اللغة الشعرية في كلّ جيل لها الأولويّة في اهتمام الشاعر؛ وإنْ كان مسلحاً بقسط وافرٍ من الألفاظ غير المستهلكة أو المكررة تنهض من الركام اليوميّ؛ لأنّه (يفهم لغته ويُحملها كلَّ أثقاله النفسية والروحية) (الخوري، ١٩٦٣، ص١١٠)، فمن خلالها استطاع الشاعر من تفريغ الالآم والمعاناة التي كلما تزداد ثروته اللغوية كانت هي الأكثر في (إطلاق الإمكانات السحرية الكامنة في

الكلمات) (ماثيسون، ١٩٦٥، ص١١٩)؛ لهذا عدّت الألفاظ في تجربة الحطّاب محطة لا يمكن إلاّ الوقوف عندها بوصفها أيقونات صلدة مشاكسة.

لقد تشكلت هذه الألفاظ أو بعضها في نسيج التجربة الشعرية وهي: الحروب، الأصدقاء، الذكريات، الحزن، الدموع، الظلام، الشظايا، حياتي، الأيام، السقوط، الموت، العزلة، الخيانة، الرحيل، الجنود، المسرات، الألم، الوصايا، الريح، الرؤوس. ومن بين النصوص نقرأ:

(هكذا... أرى حياتي تأكلها الحروب
إنني الآن أشمها فقط
ولا أعيشها
أبحث عنها ولا أمارسها
كذلك رأيتُ جثث الاصدقاء
أو ما تبقى من ذكرياتهم
تفرُّ مذعورةً من الجحيم هناك
وها أنا أنظرُ لكُلّ شيء بحزن
لأني أراهُ للمرة الاخيرة) (الحطّاب، المصدر السابق، ص٧١).

ولو أمعنا النظر قليلاً لوجدنا أنّ الشاعر قد بثَّ من روحه الشيء الكثير خصوصاً (الحروب، الأصدقاء، الذكريات، الحزن)، وهكذا يمدُّ الالفاظ الأخرى ليصلها بعضاً ببعض؛ كي ينهض بالجملة الشعرية. فلو أخذنا مفردة(الاصدقاء) على سبيل المثال؛ نجدها جاءت بدلالات تفارق الدلالة المعهودة التي نامت طويلاً في ذاكرتنا:

(رقيقون
وحين أصافحُ أيديهم
تتحول إلى قنفذ
لسانهم الذي يُسقط العسل
يصبح سوطاً يترك أخاديد في الهواء،
ونُدباً تنشطرُ
مثل إشاعة) (الحطّاب، المصدر نفسه، ص١٥٢).

ونجدُ ميزةً مضافة في نص الحطّاب وهي ورود حزمة من الالفاظ العامية تستحق الوقوف عندها بوصفها إحدى علامات القصيدة:(الكراجات، الدهلة، الدبابيس، يرهز، المعيبر، المارثونات،

الطناطل، العنافيش، الحرفش، الأيونات السبورات، النهش، المساحي، مروحة، نرمس، نلطم)، وهناك ألفاظ غزيرة في مدونة الحطّاب يتقاسمها الشعراء في نصوصهم، وهم: جبران خليل جبران، والزهاوي، والرصافي، والريحاني، والسياب، وهلمّ جرا.

إنّ اللغة الشعرية بحاجةٍ إلى أن (يكتب الشاعر كما يتكلم؛ بل يتكلم كما يكتب... تصبح اللغة جزءاً من الشاعر، فاللغة تولدُ مع كل مبدع) (أدونيس، ١٩٧٨، ص٣٥)، يقول الحطّاب:

(نركب مشاحيف مثقوبة ونحلم بالنجاة
نُمجدُ مستنقعات أفراحنا
نَرمس في بركَ الشك ولا ننتظر
اليقين...
مسحوبين من آخر أسناننا إلى أول ملصق يذكرنا بالافتراس
خرائب ومتاريسُ...
كلماتٌ غادرتها المعاني...
أسماؤنا التي ترن
تتآكل
ومسراتنا تلطمُ على التناوب) (الحطّاب، ١٩٩٦، ص٥٦-٥٧).

فالشاعر في هذا النص يحتفي بثلاث كلمات عامية (مشاحيف، نرمس، نلطمُ)؛ ممّا أعطى قيمةً شعرية الإدهاش (ليدرك أقصى أبعاد المعنى المنشود) (جبرا، ١٩٦٠، ص١٥٥)، خصوصاً أنّ (مشاحيف مثقوبة/ مستنقعات أفراحنا/ نرمس في برك الشك/ مسراتنا تلطم) وكلها جاءت في غير المعنى التي وضعت لهُ.

شكلت الجملة الشعرية مهيمناً أسلوبياً في تجربة الحطّاب؛ بل إنّها فارقت كثيراً الشعريات المستهلكة المكررة وراحت تبحث عن كل ما هو إيجابي وغير مطروح في الساحة الشعرية؛ إذ تسعى في تشكيلها على تثوير الادهاش بكل تفاصيله داخل النواة المرّكزة في القصيدة.

لقد حدد النقاد القصيدة بأنها (لا تحدد بالكلمات بل بالصيغ) (فضل، ١٩٩٥، ص٤٥). وهو ضربٌ يصح في جانب ويخفق في جانب آخر ناسياً الامكانات المذهلة التي تؤديها الكلمة داخل النسيج الشعري خصوصاً (في صحة الطبع وجودة السبك) (الجاحظ، ١٩٦١، ص١٣١)، لقد رسمنا حدود الجملة الشعرية لدى الحطّاب، وفيما يأتي: الومضة/ اليومي والمهمل/ كسر التوقع/ الاستفهام/ التكرار. وسنحاول وبشيء من الايجاز الوقوف عندها حصراً، وعلى النحو الآتي:

الومضة:

شاعت في قصيدة التسعينات الومضة عند الأوساط الأدبية، وقد يسمّيها بعضهم اللقطة، أو اللمحة أو المشهد، لكنّها الأقرب والأنسب من باقي التسميات، ومّنْ يراجع (يجر وفارهُ بهدوء)؛ سيجد حتماً المجموعات الأربع ممتلئة بالومضة بشكل سافر، إلاّ (سيول أليفة) فقد كانت خالية من هذه التقنية المهمة. نقرأُ في أصبلات العقل:

(رأسي مازال يؤلمني
كلما رأيتُ الهراوات) (الحطّاب، ٢٠٠٢، ص٢٥).

سيطرت الومضة بشكل كبير رغم قلة الألفاظ، غير انها استطاعت أنْ تنهض بالجملة الشعرية إلى أقصى درجات الوعي المتمثلة بـ (الهراوات) التي تشي بفقدان الحرية والطمأنينة. ويقول أيضًا:

(دائمًا
أُدلّكُ أفكاري
وأملؤها بالحلم) (الحطّاب، المصدر نفسه، ص ١٤١).

لقد ساعدت الومضة بانتشال الفيض الشعري من الغوص بعيداً لتصل بها بوساطة (أدلّك) إلى الحلم عبر مسارات تنتظر من لا يجيء حتى اضحت وسيلة للمعرفة ؛ فالحلم حسب الرمزيون (المتفوقة غير المقيدة) (الحاوي، ١٩٨٠، ص٢٤٢)؛ بهذا افادت هذه التقنية وأصبحت في خدمة القصيدة.

اليومي والمهمل:

ظلت الجملة الشعرية حافلة بمعطيات هي الأصدق في التعبير عمّا يكن في ذاته والنزول بلغة الشعر إلى منزلة اليومي والمهمل، وليس اللغة التراثية التي أنهكها كثرة الاستعمال مما يفقدها عنصر الأصالة؛ وهذا لا يعني محددات في الموضوع فالكل متاحة أمام الشاعر؛ فنزوله إلى الشارع بكل طبقاته خصوصاً الكلام الشعبي، الأسواق، المقاهي، الشارع، الوظيفة، بائعو الكتب، الأغاني، الكلام الشعبي، الشعر البسيط، ذكريات الحرب، يقول الحطّاب:

(بعيداً
سأكنسُ أطفالي،
دون رحمة) (الحطّاب، المصدر نفسه، ص١٣).

أو في نحو قوله:

(ماذا أفعل؟

لا أجيد الغناء ...
لستُ سيئاً كما يجب
كي أدخل عليكِ،
رعبَ حبي المفترس) (الحطّاب، المصدر نفسه، ص ٧٩).

فهاتان المقطوعتان اللتان وقع الاختيار عليهما ممّا موجود؛ فلو أخذنا (سأكنسُ أطفالي) تعبيرٌ غير مألوفٍ لظاهرة يومية أما الثاني (ماذا افعلُ؟) يتساءل عن الغناء الذي لا يجيد وعن الحب المفترس؛ فالشاعر استطاع تفعيل النص بأكبر كمية من شعرية اليومي والمهمل.

الاستفهام:

يُعدُّ الاستفهام من الأساليب التي لها الإمكانية القصوى في بيت الشعر العربيّ قديمًا وحديثًا؛ فلهُ الطاقة في أنْ يجعل الجملة الشعريّة أكثر تفوقاً واستمراريّةً خصوصًا أنّه يقسمُ إلى المباشر أو المضمر، حيث تُذكر فيه علامة الاستفهام مع الأول وغائبة مع الثاني بحيث ينتشلها من الوقوع في التقريريّة والجاهزيّة التي قد تعاني منها القصيدة. يقول الحطّاب:

(أيُّها الشاعر
متى تموت...؟) (الحطّاب، المصدر نفسه، ص١٣٣).

أو في نحو قوله:

(كيف سأدخن مساءً مع الهمود الحمر
ورياض أحمد يئن ويئن؟) (الحطّاب، المصدر نفسه، ص٥٣).

إنّهُ تساؤلٌ لا يخلو من التهكم إذا علمنا أنّ الاستفهامَ قد رافقه من أول كلمة في (سيول اليفة) إلى (اصطبلات العقل)، إنّه يحتج بقسوةٍ بالغةٍ تجاه الشاعر الذي هو رمز من رموز الجمال؛ لكنّه يطالبه بالتوقف عن ممارسة الحياة وهي صورةٌ قاتمةٌ تجعل من الفنان (رياض أحمد) يُكثر الأنين (الونين) (تظلُّ عصيّةً ولكن أسئلته ليست من نوع الأسئلة القانطة حيث تؤمِئ بانتزاع الأجوبة أو افتراضها ضمنًا) (الحسيني، ١٩٩٧، ص٤٣)، إنّها أسئلةٌ مفترضة الجواب إذ لا جواب لها.

التكرار:

مارس الحطّاب التكرار؛ لما يؤديه من وظيفة بالغة الإيجابيّة داخل النص الشعري كما تقول نازك الملائكة؛ لأنّه يهب (اللمسة الساحرة التي يبعث الحياة في الكلمات) (الملائكة، ١٩٨١، ص١٩١)؛ ولكنّه صعب الاستعمال فهو ذات (الطبيعة الخادعة) (الملائكة، المصدر نفسه، ص١٩١) قد يقع فيه قليل الخبرة والممارسة بما لا يُحمد عقباهُ.

وللتكرار أنواع عدة مثلاً: تكرار التلاشي، وتكرار المعنى، وتكرار الصور، وتكرار الإيقاع، وتكرار العبارة، وتكرار الكلمة، وتكرار الرمز، واذي يُهمنا بدرجةٍ أساس كيف استطاع الحطّاب من توظيفه لصالح نصه الشعريّ، يقول:

(السياراتُ تطير
القصورُ تطير... الحدائق تطير
المدسات تطير... النفايات تطير
لكني أحلّقُ في العمق ولا أسقط) (الحطّاب، المصدر السابق، ص١٤٠).

نحن هنا أمام جيش من التكرارات المترادفة بين الجماعة والأنا وهو يقيم نوعاً من الثنائيات حرص الشاعر غلى إقامته وإيجاده كنوع يُحسب له في خريطة الشعر التسعينيّ.

النوع الأول: تطير السيارات / القصور/ الحدائق/ المسدسات/ النفايات/

النوع الثاني: الأنا أحلقُ في العمق.

هذا النوع من البناء الشعري أسهم بشكل كبير في أن يجعلَ الجملة التكرارية خصوصًا الثنائيات (الجماعة والأنا)؛ لتفرزَ في نهاية المطاف السقوط المنتظر، بينما الأنا المحلّقة في سماء القصيدة.

كسر التوقع (الضربة):

شاع في قصيدة التسعينات أسلوب كسر التوقع أو الضَّربة كما يسمونهُ عادة ولهُ جذورٌ في القصيدة العربية؛ وإنْ كان يفترق من حيث الاستخدام، فقد كان العرب يطلقونهُ على بيت القصيدة وهو البيت الذي له الأولوية عن سائر الأبيات الأخرى، مثلاً بيت المتنبي:(البرقوقي، ١٩٤، ص٥٤٣)

إذا أتتك مذمتي من ناقص فهي الشهادةُ بأني كاملُ

لقد وظّفَ الشعر التسعينيّ هذا الأسلوب بشكلٍ مغايرٍ، وإنْ كانا يلتقيان عند الجذور؛ فقصائدهم تميل إلى القصر والإيجاز وتكون غالبًا نهايتها كسر التوقع أو ما يُسمّى بالضّربة، يقول الحطّاب:

(هذا الرصاص
الرصاص الذي يزأر
يبحثُ عن رؤوسنا كي يقبلها) (الحطّاب، المصدر السابق، ص١٠٤).

إنّ الضربة المتحققة في نهاية القصيدة (كي يقبلها)؛ لرغبة الرصاص الذي يزأر، أنهّا مطاردَّةٌ عن رؤوسنا لتستقر فيه وبدلاً من لغة القتل استطاعت مخيلة الحطّاب أن تستبدلها إلى القبل وهي لغة العاشقين التي لن تنتشل الخطاب الشعري الذي ظلَّ سائداً.

الصورة:

لأعترفُ مقدمًا أنّ الصورة الشعريّة غاية في الجمال؛ لهذا قيل إنّ الشعر بلا صورة كأنّهُ بلا حياة، حيث ان (حياة الشعر رهن خيال الشاعر) (الجيوسي، ٢٠٠١، ص١٥١)؛ فكلما كان الشاعر حاذقًا متمكناً من السيطرة على أدواته داخل عمله الشعري كلّما ساهم ذلك في بناء الصورة الشعرية. وقد سبق القول في هذا المجال مقولة الجاحظ بان الشعر (ضربُ من التصوير) (الجاحظ، مصدر سابق، ص١٣٠)، مما يجعل الصور غاية في فهم الشعر وتذوقه.

وكانت الأدوات المساعدة في تشكيل صورة الخطاب هي كالآتي: التشبيه/ الصورة الكلية/ الومضة/ المفارقة/ الاستعارة.

التشبيه:

لعب التشبيه دوراً كاملاً في تشكل الصورة الشعرية؛ إذ لا يخلو منهُ أيّ نصٍ أدبي سواء بذكر الأداة وهو كثيرٌ عند الحطّاب، لاسيما كلمة (مثل) أو الأداة (الكاف) التي كانت متشعبةً في خلايا النص وأقل منها بعض الشيء الأدوات الأخرى، (إنَّ الصورة التي تقوم على التشبيه تخالف في الغالب طبيعة التجربة الشعرية؛ لأنَّ التقاط الشبه بين ظاهرتين مختلفتين يقوم أصلاً على نهج منطقي ينفذ من المقدمات إلى النتائج بالتفكير والإدراك من دون الشعور والمعاناة) (الجيوسي، مصدر سابق، ص٧٧٨)، يقول الحطّاب:

(وكنتُ أضحك

كقنبلة) (الحطّاب، مصدر سابق، ص١٣٠).

لقد أدت(الكاف) دورها الشعريّ لاسيما الضحك الأصفر الذي يشابه انفجار قنبلة، إنّ التشديد على الصوت كان مريعاً للغاية (كنت أضحك كقنبلة)، إذ استطاع الشاعر أنْ يوظّفَ التشبيه بأعلى حِرفية ممكنة من إدانة الحرب في كل النواحي، كذلك باقي الأدوات، يقول:

(كأنّها عصفورة منقرضة

أو عصورٌ لم تأتِ بعد) (الحطّاب، مصدر نفسه، ص١١٦).

يشتغل النص الشعري بوصف الطفولة المسروقة فهي (منقرضة) و(لم تأتِ بعدُ)، إنّها ولادة قسرية؛ لكنّها من زمن الانقراض، إنّ الواقع الحياتي أصبح خيالياً في كلِّ شيءٍ يشكله الشاعر؛ إنّهُ أمام معادلة خاسرة على المستوى الحياتي؛ لكنَّهُ أمام الشعر يجد حيوات مغايرة.

الصورة الكلية:

ظلَّ إيقاع الفكرة يناسب كثيراً الصورة الكليّة؛ فهي تتكئُ على مجموعة من الصور الجزئية لا تنتهي حتى يكتمل المعنى الكليّ للقصيدة وأحياناً تركبُ الموجة الصور الجزئية، وأحياناً أخرى الكلية؛ وهذا راجعٌ إلى طبيعة الظرف الذي نعيشهُ قد يكون متفرداً لهُ الأولوية في ذلك ويظلّ عمله عالقاً في الذهن.

إن طريقة البناء في الكلية (تحمل معها بذور البناء الدرامي) (أبو إصبع، ١٩٧٩، ص٧٧) ويفترق عن هذا البناء بوساطة المشهد أو المقطع أو التفصيل، فكل نص قائم بذاته.

يقولُ الحطّاب في قصيدة الأسطوري:

(غرفتي هجرتها الفئران
غرفتي المرعبة
لا يسكنها سواي
أنا الأسطوري الخالد...
أخرج مساءً نحو صديقي الحلاق
والذي لم يحلق شيئاً
سوى حياته
مروراً بصديقي اليوسفي
والذي لم يكن يوسيفياً
إلاّ بيوسفياته ...
لأخرجَ إلى الشارع
منتظراً عبور قطيع الماشية
كي أصل غرفتي
غرفتي التي هجرتها الفئران
لا يسكنها سواي
أنا الاسطوري الخالد
لم أكن أسطورياً يوماً
إلاّ إنني كذلك) (الحطّاب، مصدر سابق، ص ١١٤- ١١٥).

يسرد الحطّاب محطات قصيدته إلى صور خمس أو لقطات من زوايا متعددة، وكل زاوية تصور المشهد بصورة مغايرة عن الأخرى، فالأولى (غرفتي هجرتها الفئران)، والثانية (صديقي الحلاق/ والذي لم يحلق شيئاً/ سوى حياته)، والثالثة (صديقي اليوسفي/ والذي لم يكن يوسيفياً/ إلاّ بيوسفياته)، والرابعة (منتظراً عبور قطيع الماشية/ كي اصل غرفتي)، والخامسة (لم اكن أسطورياً/ يوماً)، وعند تجميع اللقطات سنحصل على الصورة الكلية التي تصور إنساناً عادياً هو(الانا) من خلال يوم واحد في حياته.

الومضة:

لا شك أنّ الومضة الشعرية تُعدُّ ركناً من الأركان المهمة التي تعتمد عليه ليس في الصورة وحسب؛ وإنّما في غاية الضرورة لبقية العناصر الشعرية الأخرى. وقد وجدنا أنّ التنظير للومضة لا طائل من ورائه، وبدلا عن ذلك، الذهاب إلى النص الشعري الذي تعجُ به المجموعات؛ ونتيجة للكثرة، سنختار فيما يخص الصورة مثلاً، يقول الحطّاب:

(لست سوى رجل شجاع
شجاع وحذر
كيف أميز حبك
ليس كميناً آخر) (الحطّاب، المصد نفسه، ص٧٨).

إنّ الصورة تشتغل اشتغالاً عالي الشعرية فهو(شجاع) مكررة، و(حذر)؛ لكنه خوفاً من السقوط الذي ينصب له(كميناً) وبهذا يتحول الحبُّ وهو أسمى شعور إنساني مدعاة من الخوف الذي تصادره الصورة. وثمّة ومضة في قوله:

(أيامكم طاووس
وأيامنا غراب
أحلامكم مباركة
وأحلامنا جحيم) (الحطّاب، المصدر نفسه، ص ٨٩).

إن الومضة شديدة الحرص في تصوير الجانبين بالاعتماد على (الأيام/ الأحلام) تاركاً الغوص في دهاليز الوضوح؛ فأيام الآخر(طاووس)، في حين الأنا(غراب) والفرق لا يحتاج كثيراً من السواد المغلف بالجحيم، إنّ الصورة الشعريّة غاية في تجربة الحطّاب، وإنْ كنا قد ركّزنا على أهم صور الاشتغال الصوري، وحاولنا إبرازها جليةً واضحة في الخطاب الشعري.

المفارقة:

ظلت المفارقة مساحةً خضراء في عيون الشعراء، عادة ما يلجأ إليها للإغتراف من كنوزها الدفينة وربما (تستبطن الحياة وتكشف عنها وعن التناقض الأصيل فيها) (فضل، مصدر سابق، ص٤٦٥)، ولا سيما بعد أن ترفدَ النص (بكل تناقضاته الممتعة المدهشة الشاملة الرؤيا) (الكبيسي، ١٩٧٨، ص١٩٩)، لذلك حصد ما بذره الشاعر فرج الحطّاب، يقول:

(من أعلى الجبل

تتهاوى أحلامي
إذن سأحمل الهاوية للقمة
واترك سيزيف للحجر) (الحطّاب، مصدر سابق، ص ٤٤).

تتشكل الصورة اعتماداً على المفارقة التي تبرزهُ ثنائية التضاد بين(الجبل) و(الهاوية)، وبين (القمة) و(الحجر)، إنّ الصورة غارقةٌ في الثنائيات من خلال فضح الواقع المأساوي الذي تسيطر عليه صورتان، الأولى قد أشرنا إليها، والأخرى هي صورة البطل الأسطوري (وترك سيزيف / للحجر)؛ وهنا تكمن المفارقة بأنْ يترك أمام سلطةٍ قاهرة جبارة في كل ما يحيطها.

ويقول الحطّاب:

(يصرُ على تعقيم
أسنانه
ولا يستعملها) (الحطّاب، مصدر نفسه، ص١٤٤).

لعلّ المفارقة صاحبة الحظ الأكبر لاسيما أنّ الصورة اشتغلت بهدوء صامت فالذي يحاول بجهدٍ مضني على(الإصرار) نجده في نهاية الأمر لا يجيد شيئاً سوى التخلي (ولا يستعملها)؛ إنّها مفارقة صارخة وظّفها الشاعر بإمكانية قصوى.

الاستعارة:

تعدُّ الاستعارة الركن الرئيس (في تكوين الشعر وفي خلق الصور) (البستاني، ١٩٨٦، ص٦٨)، فضلاً عمّا تقوم به من حيث التقريب بين المتباعدين، فتصبح بذلك اللمحة الواجبة العذوبة لا يستغني عنها الشعر، وسنتوقف مع الحطّاب قليلاً مع كثرة توظيفه لها، يقول:

(لم أرَ السواد؛
لكنني شممته) (الحطّاب، مصدر سابق، ص ١٥٥).

إن القصيدة حازت على الصورة الشعرية في أقل المفردات وأكثر المعاني سطوعاً فقد استعار للسواد حزناً داكناً لم يره غيره، كذلك لِمَ (شممته) وهو يذكرنا بالمدرسة الرمزية بالأخص تراسل الحواس الذي شاع بين أوساطهم الأدبية (لقد استشرف الشاعر في كله الحاسة والحواس الكلية ومعنى إلى ما وراء الحاسة الواحدة القفلة العمياء) (الحاوي، مصدر سابق، ص٣٩)، يقول الحطّاب:

(الغيوم التي تملأ رأسي
سوف تمطر أفكاراً عظيمة

أو ثرثرات تافهة كثرثرات العجائز) (الحطّاب، مصدر نفسه، ص١٩١).

إنّ جمالية الصورة المتحققة في الاستعارة لاسيما (الغيوم/ رأسي) و(ثرثرات تافهة)، إنّها بالتأكيد الغيوم ليست إلاّ حزناً أو أفكاراً أو هذيانات يجعلنا نستبعد كل البعد تهمة التفاهة عنها؛ فضلاً عن أنّ أساس الصورة حازت عليها الاستعارة؛ فإن التشبيه نازع هو الآخر في تشكيل الصورة وهما ركنان لا يُستهان بهما، إذ (إنّ هناك تشابيه كثيرة تخلق صوراً هي أجمل بكثير ممّا تخلقه بعض الاستعارات) (البستاني، مصدر سابق، ص٦٩)، فدور الاستعارة لا يخفى على متذوقي الشعر ودارسيه.

ويجب الإشارة هنا إلى أنّنا استثنينا دراسة الايقاع المألوف؛ ذلك أنّ شعرية القصيدة تشتغل لديه اعتماداً كلياً على اللغة واستخدامها، والجانب التخيلي متمثلاً بالصورة، إنّ الوصول إلى فهمٍ عميق في دراسة الإيقاع بحاجة ماسة إلى قناعة خالصة في قصيدة النثر وهذا جلُّ ما نبغيه.

الخاتمة:

ختاماً انتهيت إلى النتائج الآتية:

١- ظلت قصيدة النثر غائمة في بدايتها إلا إنّها نشطت ابتداء من ستينات القرن العشرين إلى يومنا الحالي خصوصاً نيلها الجوائز العربية وأضحت معترفاً بها في الوسط الأدبي.

٢- نيل الشاعر فرج الحطّاب كأنموذج للدراسة والتنقيب في مخابئه الفنية والجمالية عموماً يستحق بما يمتلك من أدوات شعرية.

٣- توصل البحث في جل ما توصل إليه بأنّ الشاعر يختلف عن باقي الشعراء في (سيول أليفة) وهي المجموعة الاولى عام ١٩٩٦، حيث غابت عنها الروح العاطفية وبدلا من غيابها القسري وجدنا الظروف العاتية كالحروب الطويلة والحصار وما شابه ذلك.

٤- سيطرت ألفاظ عامية معينة على مجمل حياته الشعرية وكذلك ألفاظ عامية رغم انّها قليلة الكثرة؛ لكنّها جاءت كأنّها أدت مكانها.

٥- كانت الفنية وهي الاخير في ترتبه من حيث التناول وقد آثرنا اللغة الشعرية لما لها من اساليب معينة لدى الخطاب كالومضة والمهمل، والاستفهام، وكسر التوقع، والتكرار.

٦- حازت الصورة الشعرية الاهتمام الوافي؛ لما مثلته من جماليات في النص الشعري كالتشبيه، والصورة الكلية والومضة والمفارقة، والاستعارة، وأنها كانت محمودة الجانب،

٧- بقيت الموسيقى عنصرا مستقبلاً علّه تسمح به الأيام فما زال الجمهور عامة لم يقنع بالصورة الموسيقية وظلت دراسات أبي ديب واخرين لم ترتقِ لأن تقدم البديل.

المصادر والمراجع:

١- أبو إصبع، صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨حتى عام ١٩٥٧، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٩م.
٢- أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨م.
٣- أدونيس، في قصيدة النثر، مجلة شعر، ع ١٤، ١٩٦٠م.
٤- البرقوقي، عبد الرحمن، شرح ديوان المتنبي، دار الكتاب العربي، بيروت،١٩٨٤م.
٥- البستاني، صبحي، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، ١٩٨٦م.
٦- الجاحظ، عمرو بن عثمان، الحيوان، تحقيق وشرح، عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦١م.
٧- جبرا، جبرا إبراهيم، في جب الأسود،١٩٦٠م.
٨- الجيزاني، زاهر، وكاظم، سلام، الموجة الجديدة نماذج من الشعر العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦م.
٩- الحاج، أنسي، لن، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠م.
١٠- الحاوي، إيليا، السريالية والرمزية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠م.
١١- الحطّاب، فرج، يجر وقاره بهدوء، شعر، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بغداد، بيروت، ٢٠٠٢م.
١٢- الحطّاب، فرج، سيول اليفة، شعر، اصدار شخصي، بغداد، ١٩٩٦م.
١٣- الحطّاب، فرج، والحلاق، جمال علي، الرؤيا الآن كشف في سمات الشعرية، بغداد، ١٩٩٧م.
١٤- الحطّاب، فرج، واليوسفي، عباس، الشعر العراقي الآن، بغداد ١٩٩٨م.
١٥- الحسيني، حسين، الشعر بين العمق والوضوح، مقالة جريدة القادسية، ١٩٩٧، ع ٥٢٧.
١٦- الخضراء، سلمى الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، بيروت، ٢٠٠١م.
١٧- الخوري، خليل، التحدي المبطن بالخوف،١٩٦٣م.
١٨- خوري، منح، شعر النثر تحولات جذرية في الشعر العربي المعاصر، ترجمة سامي محمد، ١٩٩٠م.
١٩- الخياط، جلال، الشعر العراقي الحديث، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٧م.
٢٠- الريحاني، امين، الشعر النثور، بحث مجلة الهلال، ١٩٠٥م.
٢١- الصكر، حاتم، قصيدة النثر والاحتمالات المؤجلة، ١٩٩١م.
٢٢- عبيد، محمد صابر، الشعر العراقي الحديث قراءة ومختارات، عمّان للثقافة العربية، الاردن، ٢٠٠٢م.
٢٣- فاضل، عبد الحق، الأعمال القصصية الكاملة، بغداد، ١٩٧٦م.
٢٤- الكبيسي، عمران، الشعر العراقي المعاصر، شركة المطبوعات الكويتية، ١٩٧٨م.
٢٥- الكيلاني، سامي، رائد الفكر العربي إلى العالم الجديد، مجلة الأديب، بيروت، ١٩٤٥م.
٢٦- لعيبي، شاكر، رواد قصيدة النثر في العراق، دار ميزوبو ناميا، بغداد ٢٠١٣م.
٢٧- ماثيسون، فرانسيسس، ت. س. أليوت الشاعر الناقد، ترجمة د. إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥م.

٢٨- محفوظ، عاصم، دفتر الثقافة العربية الحديثة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣م.
٢٩- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت، ١٩٨١م.
٣٠- نعيمة، ميخائيل، الغربال، المطبعة العصرية، بيروت، ١٩٢٣م.
٣١- اليوسفي، عباس، الشعر الحر كائن متحرك مفاجئ، مجلة ديالى، ع٤٥، حزيران، ٢٠١٠م.