الممارسات النَّصيّة وتطوُّر الرؤية: دراسة نصيّة في ديوان (طلعُ مُشْتهى) لعمر عنّاز

م. د. أمل سلمان حسان

وزارة التربية /معهد الفنون الجميلة للبنين

AmilSalmanHassan44@Yahoo.com

(مُلَخَّصُ البَحث)

إنَّ المتابع لحركة الحداثة الشعرية منذ نشأتها وحتى يومنا هذا، يلحظ أنها أفرزت اتجاهين في كتابة الشعر، أحدهما: ما يُسمّى بالشعر الملتزم، إذا حاول شعراء هذا الاتجاه، الربط بين القصيدة والمرجعيات الاجتماعية والقومية والأيديولوجيات الفاعلة على الساحة، فكان عبد الوهاب البياتي، وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، وغيرهم، من أبرز شعراء هذا الاتجاه.

والآخر: ما يُسمّى بالشعر الرؤيوي، وهذا الاتجاه لا يستمد معناه وبنيته الدلالية إلاّ من رؤية العالم التي يعبر عنها، فالقصيدة " خارج كيانها التعبيري وهمٌ كامل.

الشاعر العراقي عمر عنّاز، أنموذج جديد، وطاقة هائلة حاول المزاوجة بين هذين الاتجاهين بشكل تفجّر حداثة ما بعد الحداثة، بما يمتلكه من نضّارة شعريّة وغِنى في مُتَخيّله اللُّغوي والرؤيوي، ويعكس ديوانه هذا " طَلَعٌ مُشْتَهى " الذي نظمه خلال السنوات الثلاث التي قضاها نازحاً عن وطنه، رؤاه وأفكاره التي ينتصر فيها للإنسان المتجاوز لعقد الإنتماءات الضَيِّقة، رغبةً منه لبعث الأصالةِ والحُبِّ والسلام في العالم.

الكلمات المفتاحية: (الممارسات النَّصيّة، شعرية المناص، شعرية النص، شعرية المشهد)

توطئة:

تحاول وريقات هذا البحث تَسليط الضَوء على المجموعة الشعرية طلع مشتهى للشاعر العراقي عمر عناز[*]، بوصفها المجموعة الشعرية التي نظمها الشاعر خلال مرحلة احتلالما تسمى بدولة (داعش) لمدينة الموصل، محاولين الوقوف على

[*] عمر عنّاز، عمر محمود هلال عنّاز البدراني، عراقي الهوية، ولد في محافظة الموصل ١٩٧٦م، أصدر عدداً من المجاميع الشعرية التي انمازت بلغتها العذبة، وصورها البكْر الرائقة، المنساقة، ومنها: فجر الرؤى، عام ٢٠٠٠، ولهاج الموج، ٢٠٠١، ونقوش على وجنة البيبون، ٢٠٠٢، وخجلاً يتعرف البرتقال، ٢٠٠١، وأحمر جداً، ٢٠١٣، وطلع مشتهر ٢٠١٦م، ولا يزال نهراً متدفقاً يفيض رقّةَ وعذوبة.

مكامن الشعرية فيها، وتوضيح إمكانات الشاعر ومنهجه وموقعه في حركة الحداثة وما بعد الحداثة، وقد تطلب البحث النظر إليه من زاويتين:

الأولى: شعريَّة المناص، والتي تعني، تلك البنية النصَّية التي تشترك وبنية نصية أصلية من مقام وسباق معنيين وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهي تكاد أن توازي العمل الإبداعي من حيث القيمة البلاغية والإبلاغية، وقد تمثَّلت في ديوان (طلعٌ مُشتهى) بـ العنوان الرئيس، والغلاف الخارجي، والعنوانات الداخلية.

والثانية: شعرية النصّ، وذلك بكشف مكنونات النص الأدبي وقوانين الإبداع فيه، والآليات التي من خلالها تمكّن المبدع من إنتاج نصوصه والسيطرة على إظهار هويته الجمالية واللغوية وإكسابه القراءة الأدبية وقد اختزلناها بـ البنية النصيَّة واللغة الشعريَّة والصورة الفنية.

أولاً: شعريَّة المَناص

مع تطور الشعرية الفرنسية والبنيوية اللسانية ومنذ إعلان الناقد الفرنسي جيرار جينيت cerard genette، طروحاته في كتابه الموسوم بـ (عتبات seuils)، الذي سلط فيه الضوء على مُجمل مكونات العَمل الإبداعي، بما فيه من عتبات مباشرة ومُلحَقات وعناصر تحيط بالنص، سواء من الداخل أم الخارج، وأقلام الباحثين تتجه إلى قراءة هذه العناصر بوصفها عوامل " تتحدث مباشرة أو غير مباشرة عن النص، إذ تفسره وتضيء جوانبه الغامضة، وتبعد عنه التباساته وما أشكل على القارئ (جميل حمداوي، ٢٠١٤، شبكة الألوكةwww.alukan.net) .

وقد أخذت هذه العناصر، مُسَمَّيات عدّة، من قبيل، النص المحيط، والنص الموازي، ومحيط النص الخارجي، والموازيات النصية، والمناص، وغيرها.

وقد آثرنا مصطلح (المناص)؛ لأننا نرى أنه الأقرب إلى البعض من حيث المشاركة والحوار، وقد سبق أن استعمل هذا المصطلح الناقد سعيد يقطين في كتابه (انفتاح النص الروائي)، وعرّفه بأنه تلك " البنية النصية التي تشترك وبنية نصية أصلية من مقام وسياق معينين وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعراً أو نثراً وقد تنتمي إلى قطاعات عديدة، كما أنها قد تأتي هامشاً أو تعليقاً على مقطع سردي أو حوار أو ما شابه " (د. سعيد يقطين، ١٩٨٩، ص ١٠٢). وهذا يعني أن المناص، يكاد أن يوازي العمل الإبداعي من حيث القيمة البلاغية والإبلاغية، وهو في الخطاب الشعري على وجه الخصوص، يحظى بأهمية كبيرة تتأتى من كونه يُعدُّ المدخل الأساس إلى أعماق النص أو الخطاب الشعري إذ ينهض بوظيفتين:

الأولى: وظيفة جمالية تزيينية تسعى إلى إخراج النص بأجمل حِلّة وألطف شكلٍ.
والثانية: وظيفة تداولية، تمارس قوة إنجازية وإخبارية تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه، بوصفه " خطاباً أساسياً ومساعداً ومسخراً لخدمة شيء آخر يثبت وجوده الحقيقي وهو النص " (شعرية النص الموازي www.alukan.net).

تأسيساً على ما سبق، سنحاول قراءة شعرية المناص في ديوان " طَلَعٌ مُشْتَهى" منطلقين من فرضية مفادها: إنّ أي إقصاء لما هو خارجي يجعل هذه القراءة ناقصة مليئة بالثغرات المنهجية والنواقص السلبية.

القارئ لديوان طلع مشتهى يلحظ أنّ الديوان خالٍ من الإهداء، أو المقدمة، أو الهوامش، أو المقطعِ، هذه العتبات إن وجدت قد تكشف بعض أبعاد هذا الديوان الخارج نَصيَّة، ولربَّما شكلت إضافات أو كشوفات مهمة وفاعلة في معرفة نواحي الشعرية في المناص. ولذا سنكتفي بما هو موجود العنوان الرئيس، والغلاف الخارجي، والعنوانات الداخلية وهي عتبات لها ثقلها في نظرية المناص.

١ : العنوان الرئيس

يُعدُّ العنوان الرئيس أوّل آليات التواصل بين عناصر العملية الإبداعية والمبدع النص والقارئ. وقد تعاملت السِّيميُوطيقا مع العنوان على أساس أنه علاقة وإشارة ورمز واستعارة، إذ يرى رولان بارت أن العناوين عبارة عن أنظمة سيميولوجية، تحمل في طياتها قيماً أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية(جميل حمداوي، ١٩٩٧، ص ١٠٧)..

وهو بأبسط تعريف له، مقطعٌ لغويٌّ أقل من الجملة، يُمثّل نصاً أو عملاً فنياً، ينظر إليه من زاويتين حسب ما يرى د. عز الدين إسماعيل، أحدهما: في السياق النصي، وأما الآخر فخارج النص(د. عز الدين إسماعيل، ١٩٥٥، ص ١٨٦)، وهو في كلا الحالتين، يمثل " لافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة ومدخل أوّلي لا بّد منه لقراءة النص " (علي جعفر العلاق، ١٩٩٧، ص ١٧٣).

وهو عتبة نصية إستراتيجية، ترتبط بفضاء النص، تُسمّيه وتعرّف به، وتكشف عنه، الأمر الذي يجعله مفتاحاً لفك ألغاز النص وأسراره، إنه ذو وظائف رمزية مشفرة بنظام علاماتي، دال على عالم من الإحالات إذ يقوم، بالتعيين، والتسمية والشرح والوصف، ووظيفة الإغراء والإغواء، والوظيفة الإشهارية، زيادة على إثارة فضول المتلقي لشراء العمل والإقبال عليه قراءة وإنتاجاً، كما يقع على عاتقه مهمة تلخيص مضمون النص أو العمل المعروض بشكل موسع أو مختزل (يُنظر: شعرية النص الموازي، كتاب إلكتروني).

وقد تعامل أغلب الشعراء مع عناوين مجموعاتهم على هذا الأساس، مع ميلهم في كثير من الأحيان إلى جعل العنوان الرئيس يحمل اسم قصيدة معينة تُمثّل المُرتكز الأساس الذي بنى عليه قصائده الأخرى.

في مجموعة " طلع مشتهى " يتخذ المبدعُ سبيلاً مغايراً إذ جعل من عنوان ديوانه الخيمة التي تجتمع تحت ظلالها قصائده الأخرى، واتخذ منه معبراً للمتن الشعري إذ نلحظ على الرغم من اعتيادية العنوان، إلاّ أنه مثّل أُفقاً جمالياً ودلالياً على مستوى النص أو خارج النص، وقد حرص المبدع على أن يختار عنواناً يتماهى مع الغلاف الخارجي، والعنوانات الداخلية ومتن النّص، فهو عنوان يفيض شاعرية، عبارة عن تركيب لغوي متكون من جملة اسمية ركبت على وفق نسق معين من وحدتين لغويتين.

فالوحدة الأولى (طلع) وهو المسند يحيل على نحو ما هو معروف إلى ثمر النخل في بداية طلوعه، والطلع من النخل بمنزلة العنقود من العنب، وقد جاء نكرة، لغرض إرادة الجنس، وهو أحد أغراض التنكير في العربية، اكتسبت هذه المفردة نوعاً من القدسية لورودها في القرآن الكريم في أكثر من موضع، فقد جاء ذكرها في سورة الأنعام والشعراء والصافات (القرآن الكريم الآية ٩٩، ١٤٨، ٦) ، أسندت هذه اللفظة الجميلة المعبرة إلى الوحدة اللغوية الثانية وهي (مُشْتَهى)، وهي اسم مفعول، صيغ من الفعل غير الثلاثي المبني للمجهول، اشتهى/ يُشتهى، على وزن مضارعه مع إبدال حرف المضارعة ميماً مضمونة وفتح ما قبل الآخر، وقد جاء هنا دال على الحال والاستقبال؛ لأنه مجرد من أل التعريف، فالمفترض به أن يكون عاملاً لأنه وقع خبراً، إذن لا بدَّ من مجيء نائب فاعل بعده، وهذا يجعلنا نعتقد أن دلالة العنوان ليست كاملة إنما حدث فيه إسقاط فالاشتهاء وقع على الطلع لكن ما باله هذا الطلع المشتهى، مقطوعٌ، مفقودٌ، مستحيلٌ، مأكولٌ، محطمٌ، مدمّرٌ... دلالات كثيرة ينفتح عليها العنوان، تجعلنا نعتقد أن هنالك غصة تخنق الشاعر وعى ذلك أم لم يعِ، صَبَّها في عنوانه الذي يعبق حنيناً للوطن بكل ما فيه، وما الطلع إلاّ بداية كل شيء جميل عاشه المبدع في مدينته المنكوبة (نينوى) ووطنه المستباح (العراق).

ب : الغلاف الخارجي

يمكن اعتبار الغلاف الخارجي العتبة النصية الثانية، التي نستطيع من خلالها الولوج على عالم النص والوقوف على معالم الشعرية في المناص، إذ يشكل فضاءً

نصـــياً دلاليـــاً، يســـاعد علـــى رصـــد الأبعـــاد الفنيـــة للـــنص، واســـتكناه مضـــمونه، واستخلاص نواحيه الجمالية والأيديولوجية.

فمـن الطبيعـي أن كـلَّ مبـدعٍ يختـار لمنجـزه غلافـاً معينـاً، المفتـرض فيـه، أن ينسـجم مـع العنـوان الـرئيس أولاً، ومـع المـتن النصـي ثانيـاً، ومـع الحالـة النفسـية والاجتماعيـة والفكريـة التـي يكـون عليهـا المبـدع، ثالثـاً، وفـي الوقـت نفسـه يقـع علـى المتلقـي مهمـة إدراك بعـض دلالات الغـلاف، فهـو يتطلـب إشـغال الفكـر وكـد الخـاطر لمحاولـة الـربط بـين المكونـات الداخليـة للـنَّص والخارجيـة للـنَّص، إذ يتطلـب مـن المتلقي خبرة ودراية حتى يتمكن من الربط بينه وبين النص.

ويحمـل الغـلاف الخـارجي عـادة أيقونـات بصـرية وعلامـات تصـويرية وتشـكيلية ورسـوماً كلاسـيكية وواقعيـة ورومانسـية وأشـكالاً تجريديـة، ولوحـات فنيـة لفنـانين معـروفين فـي عـالم التشـكيل البصـري للتـأثير فـي المتلقـي والقـارئ والمسـتهلك، وهـو فـي كـل الأحـوال يضـيف شـيئاً إلـى الـنص (عبـد الفتـاح كليطـو، ١٩٨٦ ، ص ٥٥)، لأنـه لا يـأتي عبثـاً، فهـو بوابـة العبـور التـي تمـنح المتلقـي اكتشـاف الكتـاب والغـوص فـي أعماقـه، مـن خـلال المعنـى الـذي ينسـاق وراءه، إذ يحمـل رؤيـة لغويـة ودلالـة بصـرية، ومـن ثـم يتقـاطع اللغـوي المجـازي مـع البصـري التشـكيلي فـي تشـكيل الغـلاف وتبئيـره وتشفيره (يُنظر: شعرية النص الموازي، كتاب إلكتروني).

ولعـل بنظـرة تأمليـة لغـلاف مجموعـة (طلـع مشـتهى)، نجـده عبـارة عـن تشـكيل تجريـدي لمنظـر فنتـازي أبتـدعها يـد فنـان، تمثـل رجـلاً يرتقـي سُـلّماً نحـو مـا يبـدو ضـوء كثيـف أبـيض مجسـم بشـكل أنثـى ملائكيـة تحيطهـا دوائـر تلتـف علـى الجـزء الأعلـى منها على شكل متاهات.

فـالغلاف علـى مـا يبـدو لـي يشـير إلـى طمـوح المبـدع وسـعيه إلـى مـا يشـتهيه (الطلـع)، الـذي مثلـه النـور الأبـيض، هـذا النـور، قـد يكـون الـوطن الممـزق، أو المدينـة المسـتباحة، أو الأم التـي انـزاح عنهـا مضـطراً، أو الحبيبـة الغائبـة، ومـا المتاهـات التـي تحـيط بهـا سـوى ذلـك الشـيء نفسـه (المسـكوت عنـه)، الـذي وجـدناه فـي العنـوان، تلـك الغصة التي تخنق المبدع، تظهر مرة أخرى في الغلاف.

وكـل شـيء فـي الغـلاف يشـير إلـى ثيمـة الحنـين التـي جسـدتها تلـك الرسـومات، الحنـين إلـى الطلـع المشـتهى، فالتشـاكل واضـح بـين العنـوان الـرئيس والغـلاف الخـارجي وكان لهما الأثر الكبير في تشكيل شعرية المناص.

جـ : العنوانات الداخلية

تمثل العنوانات الداخلية للمجاميع الشعرية على وجه التحديد، إحدى أهم العتبات الفرعية التي تشترك مع الإهداء، والمقطع الشعري والمقدمة، والهوامش، إن وجدت، في إرساء ملامح النسق الشعري، فهي تُعدُّ أضواءً كاشفة عن البؤر الفنية للنصوص، إذ تشكل في مجموعها عنواناً يوازي فضاء النص.

والمتأمل لديوان " طلع مشتهى " يلحظ أنّه يضم بين دفتيه اثنين وثمانين قصيدة، أغلبها جاءت في بنيتها التركيبية على شكل محمولات اسمية، شأنها شأن العنوان الرئيس، والجُمل الاسميّة على نحو ما هو معروف لدى علماء النحو والبلاغة، تشير إلى حالة من الثبوت والاستقرار وهذا يعني أن موقف المبدع هو موقف الثابت على الشيء الذي لا يتزحزح عنه، ولا تغيره المواقف والمحن.

وقد إنمازت هذه العنوانات بطابعها الشاعري الغنائي، والعواطف المتدفقة والتأملات الذهنية، والمناجاة الوجدانية، من قبيل، أنا عندي حنين، هوامش من سفر التكوين، ملكوت، انتماءات، غرق، ترتيل، وجع، عراق، تنهيدة، طاعن في الماء، إشراقة في أفق المعري، مهرجان،...وغيرها.

تختزل هذه العنوانات على نحو ما هو بيّن، ما هو دلالي في بنيات موضوعاتية مختلفة، تجعلك تُسَّحر بالنصّ، وتشتاق إلى معانقة كل حرف فيه قبل أن تقرأه، إذ تداخلت الأبعاد الذاتية مع الأبعاد الموضوعية، كما نجد تقاطع الأبعاد القومية والحضارية مع الأبعاد الوطنية، وتظهر بشكل واضح (ثيمة الحنين) مرة أخرى لتشكل الخيط الذي يجمع هذه العنوانات ويوحد بينها، إذ بالإمكان عدَّ قصيدته الأولى (أنا عندي حنين) البداية النصية، فهي اشتركت مع العنوان الرئيس، والغلاف الخارجي، في تكوين المعبر الأساس للولوج إلى عالم النص الإبداعي وقد مثلت هذه العنوانات بمجموعها رؤية كاشفة عن مجموعة رؤى النص الشعري الإبداعي.

وأخيراً يمكن القول: إن شعريَّة المناص في ديوان (طلع مُشتهى) المتمثلة في العنوان الرئيس، والغلاف الخارجي، والعنوانات الداخلية، أسهمت في توضيح ملامح النص الإبداعي، وكشف أسراره، وجاءت بشكل مؤتلف بعضها يكشف عن الآخر ويدل عليه، وكان لها الأثر الواضح في كشف شاعرية النص الإبداعي على نحو ما سيأتي لاحقاً.

ثانياً: شعرية النصّ

يُعَدُّ النظر في شعريَّة النصوص واحداً من أهم مرتكزات النظرية النقدية الحديثة، فهي تسعى إلى الكشف عن مكنونات النص الأدبي وقوانين الإبداع فيه، والآليات التي من خلالها تمكن المبدع من إنتاج نصه، والسيطرة على إظهار هويته الجمالية واللغوية وإكسابه القراءة الأدبية.

سنحاول في هذا القسم من الدراسة، الكشف عن الأنساق التي تحكمت في إبراز شعرية النص الإبداعي في ديوان (طلع مشتهى)، إذ تعاملنا مع هذه المجموعة على أساس أنها (خطاب واحد) بنظرة كليّة شمولية، لم تقف على الجزئيات، إنما تنظر إلى الخطاب الشعري بوصفه، خطاباً ينطوي على بياضات وفراغات وتخترقه شقوق وفجوات(علي حرب، ١٩٨٩) .

وسنقتصر على مجالين أساسيين من مرتكزات النظرية الشعرية، وهما:

- اللُّغة الشعريَّة.
- البنية النَّصية.

أ-اللغة الشعرية:

لا يأخذ البحث في شعرية النص شكله الصحيح إلاّ بالاشتغال على اللغة بوصفها " الحامل الأساس للنص الشعري، وهي الحامل للفكر وأبعاده المرجعية" (في حداثة النص الشعري، ص ١٣١). فالشعر، قول متعالٍ في اللغة، وهو نوع من خلق العالم باللغة بحسب أدونيس(أدونيس، ١٩٨٥، ص ٥٢)، فاللغة لا الوزن أو القافية هي ما يتجلّى النص من خلالها، والنصوص الشعرية بشكل عام ذات خصوصية تتأتى من كونها أعمالٌ لغوية من جهة، وجمالية من جهة أخرى، وهذا ما ظهر بشكل واضح في مجموعة (طلع مشتهى)، إذ إنمازت بخصوصية لغتها الأنيقة المسترسلة والمتوهجة وفتنتها المنبعثة، من طبيعة الموضوعات التي أبحرت فيها، ولعل نشأة المبدع في مدينة (الموصل المنكوبة) الغافية على كتف دجلة دورٌ في أن تبدو لغته فاتنة القلوب، تنعش المشاعر الحزينة، وتبعث الأمل في غد أحلى بحيث استطاع كسر أفق المتلقي الذي ظن أن لغة الديوان ستكون حزينة إنكسارية تبكي الوطن الممزق، والمدينة المستباحة، فالمبدع يرى أن المشاعر الحزينة غير مجدية في تقويض فكرة الحرب وبالفرح وحده ننتصر على كل ما هو سلبي بكل معانيه وتجلياته الروحية والشكلية(لقاء مع الشاعر عمر عنّاز، ٢٠١٧) يقول في قصيدته (طلع مشتهى، ١٩١٦، ص ٧٦):

وطن

أُدنِدنُ شعراً..
غير ما الناس دندنوا
وأبدعُ لوناً..
غير ما الناس لوّنوا
فمذ ألف عُصفور بغابات مُهجتي
تحنُّ إلى لُقياك في الروح أغصنُ
أنا الولدُ المنبث من هاجس النّدى
يُصلّي بقلبي كلما لحتِ... سوسنُ
فلا تسأليني كيف؟
أو ما؟
وما الذي؟
فكلُّ مُحالٍ حين ألقاكِ مُمكنُ
وأجمل من هذا العراق الذي أرى
عراقٌ جميلٌ وسط عينيك يسكنُ

فلغة القصيدة، تفيض حباً وفرحاً وهو يرى العراق في عيون حبيبته.

ويأتي هذا الديوان ليضم قصائداً تتجلى فيها العاطفة الإنسانية بأسمى صورها، حيث نجد النزعة الرومنطيقية هي أساس لغته الشعرية، لأن القصيدة على وفق رؤيته هي التجلي الروحي لكل الأحاسيس والأوجاع فهو لا يفرق بين الحُمّى التي أصابته وحُمّى القصيدة، وهو يهذي بحب العراق، يقول في قصيدته(طلع مشتهى ، ص ١٠٦) :

حُمّى
حُمّاي
أم حُمّى القصيدة؟
أم ترى هذا العراق يئن في أنحائي
" وجعان " يا أمي
امسحي وجهي بكفيّكِ
دثّريني
واهمسي بدعاءِ

لذلك نلمس تناغم الإحساس الشعري مع الإحساس الذاتي، الأمر الذي ولّد لغة موسيقية تخلق إيقاعاً خاصاً مما يجعل حالة المبدع النفسية تتسامى مع الإيقاع

الشعري، فجاءت لغة حية تنبض جمالاً، يقول في قصيدته، لكنّها رحلت (طلع مشتهى، ص ١٢٣):

لكنّها رحلت، يقول لي الذي
لم يدرِ ما في القلب من ذكراها
لونُ ابتسامتِها... وضَحكتِها التي
لم أنسَ حتى اليوم مُوسِيقاها

وقد بدأ عمر عنّاز مجدداً في نهج القصيدة في مجموعته هذه، فهو متحرر إلى حد ما من النمط التقليدي للقصيدة العربية، من خلال استعماله تراكيب لغوية شائعة في لغة الشارع والصحافة والإعلام وعامة الناس، يقول مثلاً في قصديته، طيب جداً (طلع مشتهى ، ص٣٦):

وَطنِي الذي إيقاعه مَهرٌ مُضِيء الَموجِ
ما في ضفّتيهِ كُسورُ
وَطنِي الذي دغدغتُ سَاقيةً من النَّجماتِ فيه
فللضياءِ خرِيرُ
حلوٌ
و " حبّابٌ "
وعذبٌ
طيّب جداً.. برغم جنونه –
وأميرُ

ونجد في ديوانه استعمال الشاعر الشعبي الدَّارج في كلام العامة، إلى جانب المترجم المتداول، وهو بذلك يقصد إلى تقريب اللغة من القارئ العادي وإيصال رسالته الشعرية ولذلك فقد تمكَّن " أن يتناول اللغة الكائنة والطريقة المتوارثة ويرغمهما على التعامل .كمبنى .مع المعنى الفردي والفريد الذي جاءت به تجربته "(يوسف الخال، ١٩٧٨، ص ٢١).

فاللغة بالنسبة لمبدع هذا الديوان، ميدانٌ فريدٌ لتجلّية وإظهار شخصيته الشعرية، إذ استطاع بلورة شمائل خاصة به، جاءت من خلال تعامله مع اللغة بطريقة شخصية متميزة، فهي طيّعة عنده يقودها كيفما يشاء، ويشكلها كيفما يشاء، بحس جمالي شعوري عميق، تثير القارئ بسلاستها وعذوبتها، وإيقاعها الداخلي.

يقول مثلاً في قصيدته (مو)(طلع مشتهى، ص ٢٧):

لم أدرِ ماذا قالَ..

كانَ يُتمتِمُ

ثغرٌ يذوّبني إذا يتبسّمُ

شفتاهُ عنقودان من قُبَل

نوسَّلها الكثيرُ ولم ينل ما يحلمُ

وَلماه

يا للماه..

نقشٌ فوقَ مرآتين لم تبدعْ سِواهُ جَهنمُ

لم أدرِ ماذا قال..

لم أسمعْ سِوى هَمسٍ عِراقيٌّ يُفاجُئنِي

بـ : مو؟

فلفظة (مو) هذه، هي من بقايا التراث اللغوي السومري ويستعمل العراقيون هذه المفردة كثيراً في لهجتهم الشعبية إلاّ أن عناز وظفها توظيفاً واعياً عذباً، أعلن فيه حنينه واشتياقه إلى وطنه ولهجات شعبه العريق.

وفي قصيدته (شوكلاتة) نجد، الروح ذاتها وحنينها ولهفتها، يقول(طلع مشتهى، ص ٧٦):

مَا مِثلها أُنثى

ابتسامتُها حَضارة ياسمين

فوقَ سجادات روحي قد أقام صَلاته

مَا مِثلها أُنثى

فَضَحكتُها

– سقاني الله ما فيها من العسل المُغَمسِ بالشذى –

شكولاته

فقصيدته كلها تبدو كأنها – قطعة شوكلاته – تتماهى مع عنوانها، وقد نجح في توظيف هذه اللفظة المترجمة المتداولة على ألسنة العامة.

وتعكس قصائد الديوان، بأصالة واضحة – ولغة عذبة متسامية اهتمام الشاعر بما يجري في وطنه وفي العالم العربي من أحداث وقضايا، وحروب، فنجد له، قصائداً تنهض لغتها على بناء يهيمن فيه التصوير الشعري للوطن والأرض، والحرية والموت، والحب، والذات، والآخر، يقول في قصيدته (فاتحة) (طلع مشتهى، ص ٢٥):

مَنْ لم يَذُقْ طَعمَ العراق،

فمَا لهُ من قَهوةِ الأحزان غير الرائحة.

من لم يمتْ مَوتاً عراقياً

تُقصّر بالنواح على ثَراه النائحة

من ليس يبدأ بـ " العراق "

صَلاته مَنقُوصةٌ

إنَّ العراق " الفاتحة "

إنَّ العراق

حِكاية الجرحِ الذي يَنموُ على رَملِ الأماني المالحة

وهو يتصدى لكل من يتهم العراق وشعبه ويعزف على وتر الطائفية الممقوت لترويج فكرة خيانة الشعب بعضه بعضاً وانقساماته، يقول في قصيدته (لافتة)(طلع مشتهى، ص٦٤):

لا

لم يَخُنْ أهلي،

ولم يَتبدلُوا

الحاقدون هم الذين تأوّلوا...

لا لم يخُن أهلي،

فأهلي – رغم ما قد قيل –

قرآن الوفاء المُنزلُ

أهلي العراقيون

من تَعلُو بهم هامُ البلادِ

همُ الأعزّ الأنبلُ

وهناك قصائد، تفيض لغتها حنيناً إلى الوطن والمدينة المستباحة، وهو يحلم أن يرى العراق مستقراً مطمئناً، من قبيل قصائده، عراق، وحنين، وحلم، أحتاج أن أنساك. وهو يتألم لما آل إليه الوضع في العواصم العربية ونجد (دمشق) في أولويَّة اهتماماته، فهي العاصمة العربية الأحب إليه بعد بغداد.

يخاطبها في قصيدته (ضُميني إليك)(طلع مشتهى ، ص ٥٣):

كانتْ دمشقُ تلمُّ روحي..

كلّما انتثرتْ على أُفق من الأحزانِ

أنا طَاعنٌ في الشوقِ

ضَمِيني إليكِ

أُريدُ أن أبكي على إنساني
بالأمسِ
– أي بالأمس – شَيّعتُ العراقَ
فكلُّ حلم شَاحِب الألوانِ
شجرُ النبوءات الذي في خافقِي – منذ انطفا –
مُتكسّر الأغْصَانِ
لا تَفَجعِيني يا شامُ
فأنتِ إن...
يا شامُ.. أورق داخلي
يُتمانِ

وقد أفرد عدداً من قصائده لمؤازرة تلك المدينة المنكوبة أيضاً، من قبيل، دمشق، ووشاية، وكوني بخير.

وأما قصائده في العشق، فهي عالم ساحرٌ وحده، هي قصائد صاغها بلغة شفافة رقيقة واضحة، وهو يعبّر عن رؤاه بأسلوب أقرب إلى التصريح المليح منه إلى التلميح، فهو ذو منهج شعري سلس، وقاموسه الشعري لا يحتاج إلى كدّ الذهن، وإتعاب الفكر، فالرؤى الواضحة والألفاظ المعبِّرة بذاتها تمتد بظلالها على مُجمل خطابه الشعري، والقارئ لشعره بموضوعاته المتنوعة. يلحظ أن ثمة قصائد تلامس لغتها ذات المبدع بعمق وهو يصف بلاغات عشقه وهواجسه، وقد نجح في تقديمها، بأدوات بسيطة وأنيقة، جاءت صياغتها بشكل عفوي، وعبارات مطبوعة، يقول في قصيدته، تحوّل(طلع مشتهى ، ص ٥٦):

أصبحتُ أكتبُ للنساءِ
لأنني لم أنتفعْ يوماً من الأوطانِ
ولذاك لَستُ بغاضبٍ
أو عاتبٍ
إن قيل عَنّي
شاعِر النسوان

ويقول في قصيدته " تصريح "(طلع مشتهى ، ص ١٠٠):

أتعشقُنِي؟
أجبتُ: نعم.. وجدّا
وأعشقُ والديك أباً وجدّا

ولن أنشقَّ عن عينيك مهما
يجبُرنَا سلاطِينا
وحبدا

وهو يرى أن الحبّ من تقوى القلوب، وكلُّ قلب ليس تغمره المَحَبَّة كافرٌ، وهذا ما صرح به في قصيدته " شيخ شاعر "(طلع مشتهى ، ص ١٠٥):

الحبُّ من تَقوى القُلوب
فكلُّ قلبٍ ليسَ تَغمرُه
المَحبة كافرٌ
فتوى يجَودُ لكم بها . والناس يختصمون في اللاشيء .
شيخٌ شاعرٌ

ولذا يخيل لمن يقرأ شعر عنّاز في الحب والعشق، بأنه شعر في الغزل، لكنّه في حقيقته يخاطب امرأة من وطن، فقصائده الوطنية بعواطفها العالية ولغتها الغزلية امرأة هامسة، فالمرأة عنده، هي أكرم المقامات النورانية التي تفضي لفهم الوطن فكرة وانتماءً (يُنظر: لقاء مع الشاعر عمر عنّاز، ٢٠١٧)، فمعها شعر بقيمة كل العناوين الجميلة في حياتنا، فالبلاد كلها منفى والمرأة وحدها الوطن، يقول في قصيدته " أغنية "(طلع مشتهى، ص ١١٧):

لا أنتمي إلاّ لِمُوسِيقَاكِ
خُذنِي نَحو ما لا يحتوي زمنُ
إنّ البلادَ بأسرها مَنفى
ووحدكِ أنتِ يا أغنيتي الوطنُ

ونقرأ في قصيدته " ماء يلوّن ضفة المعنى "(طلع مشتهى ، ص ١٠٩):

ما غبتِ عن عيني
كنتُ أراكِ
في كلّ روضٍ عَابِق بهواكِ
يا أنت..
يا ماءٌ يلوّن ضفَّة المَعنى
ويا قديستي وملاكي

إنَّ ما انمازت به نصوص عنّاز، هو التنوع والتلامس المباشر بعمق مع نهر الحياة، وقد اتسمت قصائده العمودية وومضاته الشعرية، بالتكثيف الدلالي والصوتي الناجم عن التوازن الإيقاعي والتكرار الصوتي للتراكيب أو المفردات، وهذا ما يظهر

بشكل واضح في قصيدته " إشراقة في أفق المعري " إذ يقول(طلع مشتهى ، ص ٩٤):

ما هَمّنِي أيّ طائفة ما دامَ خَمرُكِ مالئاً كأسي
ما دام زَهرُ هواكِ مُنداَلِعاً مِثلَ القصيد بحقلِ أنفاسي
أنتِ الحِكايات التي ارتَسَمَتْ من أوّل الدُّنيا بقرطاسي
جِهتي التي ما خُنتُها أبداً وفضاءٌ أخيلتي ونبراسي
مَا هَمّنِي من أيّ طائفة إن الطوائف مَحَضَ أحداسِ

ويختم القصيدة بما يماثل مطلعها بقوله:

ما هَمّنِي من أيّ طائفةٍ ما ليَ وما لطوائف النَّاسِ

وتكاد هذه الظاهرة تتكرر في أغلب قصائده ومنها، لكنّها رحلت، وكوني بخير.

وقد استعان بعددٍ من التقانات الأسلوبية بهدف تقريب صوره الشعرية وإضفاء مسحة جمالية عليها، من قبيل، التناص والترميز بأنواعه، فنجده يتناص مع القرآن الكريم على نحو ما جاء في قصائده " لسنا سواء " و " الفاتحة "، إذ أشار في قصيدته الأولى إلى لفظة " الشعراء " ووظفها توظيفاً جديداً بما يخدم مقصديته، يقول(طلع مشتهى ، ص ٧١):

لو لم يكن في الشعر بعض نبوءة
ما جاء في القرآن " والشعراء "

أما في قصيدته " فاتحة " فقد جعل العراق هو الفاتحة لكل صلاة، يقول(طلع مشتهى، ص ٢٥):

من ليس يبدأ بـ " العراق "
صلاته منقوصة
إنّ العراق " الفاتحة "

وفي قصيدته " أنا عندي حنين " نجده يوظف أغنية المطربة اللبنانية " فيروز " ليبث حنينه ولوعته إلى بلده العراق، يقول (طلع مشتهى، ص ٩):

أنا عندي حنين
لمن؟
فَقلبي يَطوّفُ فيه مَوّال حزينٌ
حنينٌ مِثلما (فيروز) غنتْ

أنا عندي حنين

.....

إلى وجهٍ ملامحهُ فُتُون

إلى وجهٍ يُلخصُ لي بلاداً

جلّت ذهب ابتسامتها القُرونُ

بلاداً كلما أسندت رأسي على حَجرٍ بها

انبجستْ عُيوُنُ

وقد مثَّل التناص في خطابه علاقة سياقية أسهمت في حبك نصوصه وتماسكها، إذ بدت وسيلة فاعلة في بناء نصوصه، وشدّ انتباه المتلقي وإيقاظ حواسه، وله أيضاً تناص مع الحديث النبوي الشريف في قصيدته " رفقاً بالقوارير " أفاض ملمحاً جمالياً بارزاً في قصيدته يا عمرو(طلع مشتهى ، ص ١٣) وقد وضعه في سياق غزلي على لسان حبيبته وهي تذكره بالحديث، تجنباً للغلظة معها والعنف والقسوة في التعامل مع النساء، وهذه من أخلاق النبوة.

وفي قصيدته " ضميني إليكِ " يتناص بشكل غير مباشر مع قصيدة الشاعر السوري فخري البارودي (بلاد العرب أوطاني) ويضعها في سياق مغاير يخدم ما يود إيصاله من رسالة، يقول(طلع مشتهى ، ص ٥٣):

يا شآم لا العرب الذين عَرفْتُهم عربٌ

ولا الأوطانُ ذي أوطانِي

وقد خضعت أغلب هذه الألفاظ المتناصة إلى عملية إعادة توجيهها دلالياً بما يخدم مقاصد المبدع.

ونجد الترميز حاضراً في أغلب نصوصه لتقوية لغته وربطها بالتراث والحاضر وعدم الوقوف بها عند فترة معينة، فنجد ألفاظ الطبيعة بشكل يلفت الانتباه، من قبيل استعماله أسماء مثل: (التين والعنب، والتفاح، والكروم، والخوخ، والرمان، والنخيل، والياسمين، والربيع، والوهاد، والشهد، والعسل، والعصافير).

والترميز الأدبي، كاستعماله، أسماء من قبيل (بثينة، وليلى، وهند، والرشا، والمعري).والترميز التاريخي، كاستعماله أسماء من قبيل (الفرس، والرومان، وكربلاء، وحكايات بابل، وحضارة سومر، وحضارة آشور). والترميز الديني، كاستعماله أسماء من قبيل (موسى، والسامريّ، ويوحنا، وأبو هريرة، وابن عباس، وأبو جهل).

فضلاً عن توظيفه لمجموعة من أسماء الأشخاص والمدن والأمكنة، لجأ إليها المبدع لغرض تقريب صوره الشعرية من قبيل (العراق، والشام، وصنعاء، وحلب، ودمشق، الموصل، نينوى، دجلة، الفرات، باب توما).

وقد أظهرت اللغة الشعرية في ديوان (طلع المشتهى) نوعاً من المعاصرة القصوى حيث يبسط الشعر تنوعه واختلافه داخل تجربة الشاعر الذاتية، وتصبح الذات وهمومها عاملاً مزعزعاً للذاتية التقليدية، بحيث أستطيع القول: إنَّ الشاعر عمر عنّاز من الشعراء الذين يطورون في مشروعهم الشعري بإبداعية مستمرة، مبتكراً لنا جماليات مغايرة تقف بالضد عن المعايير الجاهزة سلفاً. فهو شاعر يعيد خلق الأشياء ويبعث الحياة فيها، بأحلى العبارات وأجمل الألفاظ وأعمق المعاني.

ب-البنية النَّصيّة:

قلنا في مبحث اللغة الشعرية، إن شعر عمر عنّاز يثور على البنية التقليدية للقصيدة العربية، ولا نقصد بهذا الكلام أنه خرج عن المألوف من أوزان الخليل المعروفة في الشعر، وإنما جاءت ثورته من حرصه على إيجاد نسق مغاير للمألوف، من خلال الدقة في انتقاء الألفاظ الملائمة، والتراكيب الشعرية المعبّرة، والموضوعات الحساسة التي تلامس الواقع، وتستجلي معالمه وتعيد تقديم مفرداته على وفق رؤيته الخاصة، فمعظم قصائده جاءت أغنيات وجدانية زاوجت بين بساطة الصورة وبساطة المعنى، وسعة الأخيلة.

وقد تنوع البناء النصي لنصوص عمر ما بين القصائد العمودية المركبة وقصائد التفعيلة والعمود الومضة، وهنالك المقطوعات الرقمية، معتمداً في ذلك على نهج العنونة، كي يوسع من رؤيته الإبداعية. وقد فضل الشاعر بناء ديوانه على وفق الترتيب الموضوعي المعبر عن الذات الشعرية، لذلك لم نعثر على ترتيب زمني لنصوصه، إنما انطلق من وضع قصائده بحسب المناخ الشعوري والنفسي فقط، والملاحظ أن نصوص هذه المجموعة توزعت بين نمطين من الكتابة الشعرية، وعلى النحو الآتي:

النمط الأوّل: الشعريَّة الغنائية، وهو النمط المُتحكم بالمجموعة كلها، إذ نجد المبدع يتحدث بلسان الراوي، عن حنينه وعشقه، وحزنه، ووجعه، وآماله، وطموحاته، وتكاد تكون أكثر قصائد الديوان من هذا النمط.

النمط الثاني: نستطيع تسميته بـ (شعرية المشهد أو اللقطة)، إذ نجد الاختزال والتكثيف والوحدة الموضوعاتية، تصبُّ في صورة أو لقطة واحدة ويحاول فيها المبدع الابتعاد قدر الإمكان عن المباشرة في الخطاب. هذه اللقطات المشهدية

صاحبت حتى تلك القصائد التي صُنفت ضمن النمط الأول، نقرأ له في قصيدته " هوامش من سِفر التكوير " (طلع مشتهى ، ص ١٣) وهي إحدى القصائد الرقمية:

همستُ لها..
والليلُ طفلٌ مخاتلُ
وطلعُ رُباها بين كفيَّ ذاهلُ
سأبحثُ عن مقهى بعينيك عندما
تُغلّق أبواب الحكايات بابلُ

ومثل هذا النمط نقرأ له في قصيدة " غرق "(طلع مشتهى ، ص ٩٠):

من قال إني لا أحبك يكذبُ
عسلُ اشتياقك في دِماي مذوّبُ
شَفتاك غارقتان في شفتيّ
هل غرقٌ ألذ؟
وهل شِفاه أطيب؟
هل رعشة مثل التي من راحتيّ
لراحتيكِ . حبيبتي . تتسرّبُ
أنا حقل أجراس
وأنفاس
لو أن سَمّاك لم تمطرْ عليه
سَيشخُبُ.

وتشكل ثيمة الحنين، إحدى أبرز البنيات التي قام عليها الديوان، إذ نلمس الإيغال الروحي بالجيشان العاطفي يخامر الذات المبدعة ويستولي عليها أحياناً وقد انفردت هذه الثيمة وأخذت الأولوية في الإسقاط الشعري والوجداني معاً، بدءاً من قصيدته الافتتاحية " أنا عندي حنين " وانتهاء بقصيدته " عدم "، ويمكن توزيع أغلب نصوص الديوان بحسب أشكال الحنين الواردة فيها وعلى النحو الآتي:

-الحنين إلى الوطن (العراق) في قصائده، أنا عندي حنين وفاتحة، ولا تعجبي، وأحتاج أن أنساك، وتركنا الشعر، لافتة، وحلم، ووطن، وأحارب في هواك، وككل عيد مضى.

-الحنين إلى مربّع الصِّبا وطبيعته الساحرة في قصائده: نينوى وأجراس، وحنين، ومعنى مضيء، وملكوت.

-الحنين إلى الأم في قصائده: لو تعلمين ، وشوق.

–الحنين إلى الحبيبة في قصائده، لكنها رحلت ولا تلوموا، وملكوت، وفتوى، ويا عمرو، وليست امرأة، ولو كنت تدري، وأغنية، وإشراقة في أفق المعري.

وقد تداخلت أشكال الحنين هذه مع بعضها في أكثر القصائد، وهذا ما أضفى على تلك النصوص بعداً إنسانياً هو أقرب إلى الغنائية المؤلمة التي تنبعث من أعماق الشاعر.

وإنمازت مجموعة (طلع مشتهى) بعددٍ من الخصائص على مستوى المضمون والشكل، إذ نلحظ على مستوى المضمون، تخطي الشاعر لما هو وطني وقومي إلى ما هو إنساني وحضاري وهذا ما جسدته بعض قصائده من قبيل، عيدية، وقزح، يقول في قصيدته عيدية(طلع مشتهى ، ص ١١٩):

العيد يعني أن تُضيء جميعُنا حباً
لنهزم عتمة الأحقادِ
أن نطلقَ الإنسان داخلنا
لنحيا في فضاءٍ مُطلق الأبعادِ

وأما على مستوى الشكل، فاتسم شعر عنّاز بالإيجاز والاختزال والاهتمام بالإيقاع والصورة البلاغية، فعلى الرغم من وجود أصوات متعددة في أغلب قصائده إلاّ أننا في النهاية نسمع صوت الشاعر يصرخ، ويحاول المبدع الحفاظ عليه، كي يصل بالقارئ إلى تخوم النص.

فالشعرية هنا هي بنية تنسج مجالاً موضوعاتياً، من قبيل، الحنين، والحب، والحضور، والغياب، والأرض، والوطن، تطغى عليه ذاتية الشاعر، إلى درجة يكتفي فيها القارئ باستشفاف الصورة الشعرية وتذوقها، يقول في قصيدته " أنا عندي حنين "(طلع مشتهى ، ص٩) :

فيا امرأة تزاحم ألف شمسٍ بقامتها
ويَعتقُ زيزفون
تشظي فيَّ
بي عَطشُ المرايا
إلى وجه ملامحهِ فُتُون
إلى وجه يُلخِّص لي بلاداً
جلت ذهب ابتسامتها القُرونُ
بلاداً كلما أسندت رأسي على حجر لها
انبجست عيون

وعلى الرغم من البعد الوجداني الذاتي، الذي تتكشف عنه أغلب قصائد المجموعة، إلاّ أن الإسقاط السياسي الرمزي يبدو دائماً أن المبدع غير قادر على الانفكاك منه، ويتمثل في النقد الشديد للواقع العربي، والصمت المفجع إزاء ما تمر به البلدان العربية وإحساس مرير بسقوط الذرائع، يقول في قصيدته " ضميني إليك(برنامج أمير الشعراء، ٢٠١٦):

يا شام لا العرب الذين عرفتهم عربٌ

ولا الأوطان ذي أوطاني،

هَذي بلادٌ لم يزل فيها " أبو جهل "

يقود كتائب الشيطان

وأخيراً يمكن القول: إن شعريّة النص في ديوان (طلع مشتهى) تَمثَّلت في العلاقة الجدلية بين المَناص والنَّص الإبداعي، إذ كشف لنا المناص أغلب جوانب النص الإبداعي وأضاء لنا عالمه المتمثل في الاستعمال المغاير للغة الشعرية المتأتي من المزاوجة بحرفية بين ما هو تراثي وما هو حداثوي من ألفاظ ومعانٍ وقدرة على صوغ الصور الفنية بطرائق مبتكرة معاصرة جسدت الواقع المعيش وجردته في أغلبها، وكشفت هوى الذات وتعلقها بصور الطبيعة والجمال ومظاهر الحياة، فالمبدع امتلك ثراء لغوياً يكشف عن توقد ثقافي وفكري اتّسم به الشاعر عمر عنّاز وعكسه في مجموعته هذه.

جـ -الصورة الفنية:

من الصعوبة الحديث عن شعريَّة النص من دون الوقوف على صورهِ الفنية التي ارتسمت ظلالها في جسد النص الإبداعي، فهي البصمة الشخصيَّة التي تميز المبدع عن غيره بوصفها بنية إبداعية وطاقة جمالية تعكس ثقافة المبدع وقدراته وهي " الوسيط الأساسي الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليس ثمَّة ثنائية بين معنى وصورة أو مجاز أو حقيقة أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوسل الصورة ليعبِّر بها عن حالات لا يمكن له أن يتفهمها ويجسدها بدون الصورة "(خالد محمد الزواوي، ١٩٩٢، ص ١٠٠-١٠١)، ومن ثمَّ عُدَّت الصورة الفنية جوهر النص الشعري التي تبعث الحركة فيه والحياة، وهي بأبسط تعريف لها تعني " الصوغ اللساني المخصوص الذي بواسطته يجري تمثل المعاني تمثلاً جديداً مبكراً بما يحيلها إلى صورة مرئية معبرة وذلك الصوغ المتميز والمتفرد هو في حقيقة الأمر عدول من صيغ إحالية

من القول إلى صيغ إيحائية تأخذ مادتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي "(بشرى صالح موسى، ١٩٩٤، ص ١٣).

وقد اتكأت قصيدة الحداثة بشكل عام على التصوير الفني، إذ نجد النصوص الحداثوية تنفتح على عالم واسع رحب من الصور الفنية، تبدأ من الهاجس الصغير الكامن في الذات المبدعة وتنتهي إلى التأمل الكوني المطلق وهذا ما عكسته مجموعة (طلع مشتهى)، إذ وجدنا أن المبدع يطرح ذاته في أغلب نصوصه من خلال صوره الفنية التي جاءت مغايرة للمألوف ومرتكزة على التجريب الفني والتجديد.

فهو يميل إلى استعمال التراكيب الشعرية البكر، والدلالات الحداثوية، الأمر الذي انعكس على صوره الفنية، فجاءت صور بِكْر، تثير في نفس المتلقي الإنبهار والدهشة. نقرأ له في قصيدته (أنا عندي حنين)(طلع مشتهى، ص ٩):

أنا عندي حنين
يُشَكِّلُني أساورَ من حروف
لها في معصم الدُّنيا رنينُ
على إيقاعها تنمو القوافي
وكلُّ طلاسمِ المعنى تبينُ
...
...
أنا عندي من الكلمات سفرٌ
عراقيٌ هوامشُهُ مُتونُ
وعندي سَلّة لا شيء فيها
وعندك أنت تفاح وتينُ
فهلاّ قُلتِ للأغصانِ ميلي
على ولدٍ أصابعهُ ظنونُ
يُضيءُ بروحهِ نهر اشتياقٍ
وفي عينيهِ من وَلهٍ جُنونُ
بهِ ضدان ما أصطلحا
ملاكٌ يشفُّ هوى
وشيطان لعينُ

فالمبدع هنا يؤطر صور بمدلولات حسيَّة تعبِّر عن تجربة شعورية عاشها وذاق لوعتها وهي تجربة الحنين إلى الوطن والمدنية، إذ تنشط عند المتلقي لهذا النص، حاستا البصر والسمع، وهو يُبصر كيف يُشكل الحنين من المبدع أساور من حروف، وهي كناية عن القصائد التي يقلّدها الدُّنيا فيسمع لها رنيناً في أقصى بقاع روحه على إيقاعها تنمو القوافي وتستبين كل المعاني الغامضة وتتداخل الصور الشفافة مع بعضها البعض إلى أن يصل إلى صورة ضدية مغايرة في قوله:

ملاكٌ يشيفُ هوى وشيطان لعين

فالملاك يسمو به والشيطان يوسوسُ له وهو صراع أزلي ين الخير والشر، صورة معنوية رسمها المبدع بالكلمات تبدو أقوى تمثيلاً للمعنى وأنسب لمقتضى حال المبدع وأوضح لذهن المتلقي. ونجد المبدع يشكل في قصيدة (ذهول) صورة موجعة لما آلَ إليه الواقع العربي المزري، عبر صورة سمعية يمدها بالدلالات التعبيرية، إذ يقول(طلع مشتهى، ص ٣١):

ليست عزيف الرِّيح هذي العاصفة ..

هذا وجيفُ قلوبنا المُتخالِفة..

هذا نحيبُ الفجرِ

منذُ الأمس وهو يخيط خلف الغيم

شمساً نازفة

شفة تُرَدِّدُ ما تبقى من (بلاد العرب أوطاني)

وأُخرى خائفة

هذا ذهول الأبجدية بعدما انطفأت بوسط

الروح

واو العاطفة

إذ نلحظ التراكيب الاستعارية الصوتية في قوله: (عزيفُ الرِّيح، وجيفُ القُلوبِ، نحيبُ الفجرِ، شفةٌ تردِّد، وأُخرى خائفة) خلق نوعاً من التأزم والإحساس بضياع الأُمة العربية وتمزقها، وهو ضياع كانت له أوليّات منذ الماضي وامتدَّ للحاضر. وقد عدّت الصورة السَّمعيّة في هذه اللوحة مرتكزاً بنائياً اتكأ عليه النص وذلك لتقوية المعاني وترسيخها في نفس المتلقي، زيادةً على استعماله عنصر التشخيص الذي قوّى تلك الصور وجعلها أكثر تأثراً. فنحيب الفجر يخيط خلف الغيم شمساً نازفة، وانطفاء العاطفة في وسط الروح، صورة يمكن القول عنها إنّها صورة سوداوية لواقع الأُمة العربية المتصدّع.

ويمثل هذا البناء لذي يعبق بالصور البلاغية، لوحةٌ بليغة لوجعه وما عاناه، إذ يقول في قصيدة (وجع)(طلع مشتهى ، ص ٣٠):

وأَنا لكثرة ما وجعتُ ...

تسمَّرت في مُقلتي

سحائب الأحزان

فكأنَّ خلف شواطئ الجفنين

بي نهرين

قد داخا من الجريان

ففي عينيه تسمّرت سحائب الأحزان، وخلف شواطئ جفنيه، يسكن نهرانِ قد داخا من الجريان. لوحة فنية رسمها الشاعر بالكلمات التي تفيض عذوبةً وجمالاً، في صورة بصريَّة متناسقة منسجمة تجاوزت الكشف السطحي عن الوجع الذي يسكن الروح إلى صورة عميقة من الألم تسكن الذات المبدعة.

لذا يمكن القول: إنَّ الصورة الفنية في مجموعة (طلع مُشتهى) ارتكزت على عنصرين أساسين، الأول: ميل المبدع إلى استعمال الصور الحسية التي تخاطب الحواس؛ لأنَّ الصورة تنتظم بالمؤثرات الحسية في نسيج داخلي بضوابط مركبة تحكم السيطرة على المعادلة الموضوعية بين الخارجي والداخلي، وتمنح النص التآلف والانسجام بينهما في غياب التداخلات المنطقية للحواس(ملبي فتحي أحمد العيدان، ٢٠١٢، ص ٣٢٢).

والثاني: التشخيص، الذي بث الحياة في الجمادات والظواهر والأشياء المحيطة حوله على نحو مشهود، الأمر الذي قرّب تلك الصور إلى المتلقي وجعلها أكثر تأثيراً. فالصور الحسيّة والتشخيص يعدّان من أهم الوسائل الفنية المساعدة في عملية التواصل أو الاتصال، فهما يقربان المعنى، ويشكلان حافزاً يلفت انتباه المتلقي ويثير اهتمامه ويحبّب إليه الصورة المرسومة، فتأتي تلك الصور زاخرة بالدلالات والإيحاءات والقيم التعبيرية.

فيحاول المبدع من خلالهما أن يسقط بعض فكره على صوره تلك.

نقرأ له في قصيدته (عسل)(طلع مشتهى، ص ٩١):

هي امرأة من العسل المُصفّى

بلادٌ بوجهها

وصمتُها منفى

لوحة فنية لحبيبته الملائكية التي خلقها الله سبحانه وتعالى من العسل المصفى، عندما تبوح فهي بلاد بأسرها، وعندما تصمت فهي المنفى. وما تلك المرأة حسبما نعتقد سوى مدينة (الموصل الحدباء) التي رافقته في حلِّه وترحالهِ وتكاد لا تفارقه في كل قصائد المجموعة.

وفي هذه المجموعة، نجد خلطات سحرية حرّاقة موجعة من خلال الصور الجديدة المبتكرة، نقرأ له في قصيدتهِ لكنها رحلت(طلع مشتهى ، ص ١٢٣):

أُنثى كأنَّ الله من تمرٍ ... عِراقِي يُقطِّرُ سُكَّراً سَوّاها
أُنثى قد اختصرت حرير ... الأُمنيات المُورِفاتِ تَلهُّفاً كَفَّاها
لم أنسَ حينَ بعتمة اللُّقيا ... أضاءَ ليَ الدُّنا . كل الدُّنا . قمراها
لم أنسَ ما نَسِيت على شفتي ... من عِبق الهوى شفتاها
ستعودُ للوطنِ الذي في داخلي ... شيعتُ فيهِ مِن النِّسا أشبَاهَا
للشمسِ تخلعُ ثوبَها الذهبي ... فوقَ سرير روحي لهفةً لِلقاها
سَتعودُ تدخلُ في مَدِى ورقي ... لتُطلق وسط غاباتِ القصيد ظباها

لوحة شعرية حُبلى بالصور الفنية الجديدة المبتكرة، تنبثق من الأُنوثة الممزوجة بحب الوطن، وهو يرسم صورة مثالية للمرأة المُشتهاة وهي تجمع بين الشهوانية المتوحشة والعذرية البريئة، صور متراكمة بعضها فوق بعض بتفاعل عميق يجعل من الصعوبة أن نعرف أي طرفي الصورة هو الذي استعار من الآخر.

وقد وصف الناقد الدكتور صلاح فضل، البيت الأوّل، بأنه بيت مجرم يصل إلى ذروة الفتك، وهو يلقي بظلاله على القصيدة كلها(برنامج أمير الشعراء، ٢٠١٦). فالمبدع هنا، يرسم بكلماته المشحونة بالعاطفة والأحاسيس، صور تدخل فيها الوسائل الحسية زيادة على التشخيص الذي بث الحياة فيها، وهو على يقين من عودة تلك المرأة الملائكية لتُطلق وسط غابات القصيد ظباها.

الخاتِمة

بعد سياحة جميلة في مجموعة (طلع مُشتهى) لعمر عنّاز، خرجت الدراسة بنتائج نوجزها فيما يأتي:

أولاً: تمثَّلت شعرية النص في ديوان (طلع مُشتهى) في العلاقة الجدلية بين المناص والنص الإبداعي، ، إذ كشف لنا المناص أغلب جوانب النص الإبداعي وأضاء لنا عالمه المتمثل في الاستعمال المغاير للغة الشعرية المتأتي من المزاوجة بحرفية بين ما هو تراثي وما هو حداثوي من ألفاظ ومعانٍ .

ثانياً: يخيل لمن يقرأ شعر عنّاز في الحب والعشق، أنّه شعر في الغزل، لكنه في حقيقته يخاطب امرأة من وطن، فقصائده الوطنية بعواطفها العالية ولغتها الغزلية امرأة هامسة، وهي أكرم المقامات عنده التي تفضي لفهم الوطن فكرةً وانتماءً.

ثالثاً: قد أظهرت اللغة الشعرية في ديوان (طلع مُشتهى) نوعاً من المعاصرة القصوى حيث يبسط الشعر تنوعه واختلافه داخل تجربة الشاعر الذاتية، وتصبح الذات وهمومها عاملاً مزعزعاً للذاتية التقليدية، فهو شاعر يعيد خلق الأشياء ويبعث الحياة فيها، بأحلى العبارات وأجمل الألفاظ وأعمق المعاني.

رابعاً: تنوع البناء النصي لنصوص الديوان ما بين القصائد العمودية المركبة، وقصائد التفعيلة، والقصائد الومضة، وهنالك المقطوعات الرقمية، معتمداً في ذلك على منهج العنونة، وقد فضّل المبدع بناء هذه المجموعة على وفق الترتيب الموضوعي المعبر عن الذات الشعرية.

خامساً: اتسمت صوره الفنية بالجدة والبكارة، وقد اعتمد بشكل أساس على الصور الحسية التي تخاطب الحواس والتي منحت نصوصه التآلف والانسجام المتأتي من غياب التداخلات المنطقية للحواس، زيادةً على استعماله عنصر التشخيص الذي بث الحياة في الجمادات والظواهر والأشياء المحيطة به.

مصادر البحث ومراجعه

القرآن الكريم

- الأسس الجمالية في النقد العربي، د. عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، مصر، ط١، ١٩٥٥م.
- انفتاح النص الروائي، د. سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.
- الحداثة في الشعر، يوسف الخال، بيروت، (د.ط)، ١٩٧٨م.
- السيميوطيقا والعنونة، د. جميل حمداوي، عالم الفكر، المجلد ٢٥، العدد٣، يناير ١٩٩٧م.
- الشعر والتلقي، دراسات نقدية، علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ١٩٩٧م.
- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥م.
- شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، د. جميل حمداوي، ط١، ٢٠١٤م.
- الصورة الشعرية في النقد الحديث، بشرى صالح موسى، المركز الثقافي العربي، بيروت، (د.ط)، ١٩٩٤م.
- الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، خالد الزواوي، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، (د.ط)، ١٩٩٢م.
- الصورة في شعر ابن دانيال الموصلي، ملبّي فتحي أحمد العيدان، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الموصل، ٢٠١٢م.
- طلع مُشتهى، عمر عنّاز، مؤسسة الانتشار العربي، نادي تبوك الأدبي، بيروت، ٢٠١٦م.
- الغائب، دراسة في مقامة الحريري، عبد الفتاح كليطو، (د.ط)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (د.ط)، ١٩٨٦م.
- في الشعرية العربية، د. ثابت الآلوسي، بحث في مجلة الأقلام العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع ٤/٣، لسنة ١٩٩٢م.
- في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، د. علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠م.

- قراءة ما لم يقرأ، علي حرب، مقال في مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، العدد ٦١/٦٠، بيروت، ١٩٨٩م.
- لغة الغياب في القصيدة الحديثة، د. كمال أبو ديب، بحث في مجلة الأقلام العراقية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع٥/لسنة ١٩٨٩م.
- لقاء مع الشاعر (عمر عنّاز) في مجلة البيان الإلكترونية بتاريخ ٧ ديسمبر ٢٠١٧م.

References and sources

1.Easthetic Bases in the Arabic Criticism , Dr. Azzulddin Ismael , Dar al-Fiqar al-Arabi, Egypt, edtion 1, 1955 AD.

2. The Opening of The novel text , Dr. Saeed Yaqteen , The Arabic Cultural centre, Casablanca , edition 1, 1989 AD.

3.The modernism in the poetry , Yusif al-Khal, Beirut, (D.T) , 1978 AD.

4.Symutiqa, and its title, Dr. Jameel Hamdawi, The science of Tought , Volume 25, No. 3, 1997 AD.

5. The poetry and receiving , critical studies , Ali Jaafar al-Alaq, Dar for Publication, and distribution, , Amman , edition 1, 1997 AD.

6. The Arabic Poetry , Audunis , dar al-Adab, Beirut, 1985 AD.

7.The poetic text , Steps of Literary Text , Dr. Jameel Hamdawi, edition 1, 2014 AD.

8.The Poetic Figures of speech in the modern criticism , Bushra Sali Mousa, The Arabic Cultural centre, Beirut , 1992 AD.

9.The Artistic picture in al-Nabigha al-Thibyani, Khalid al-Zuwawi, The Egyptian company for publication, Lunjiman, 1992 AD.

10.The figure of speech in the poetry of Ibn Daniel al-Musili, Mulabi Fathi Ahmed al-Edan, Thesis , college of Art, al-Mosul University , 2012 AD.

11.Talaa Mushtaha , Omar Anaz , Foundation of al-Intishar al-Arabi , The club of Tabuk , Beirut , Lebanon, 2016 AD.

12.A-Ghaab , study in al-Hariri , Abdulfatah Kilito , (D,T) , Dar Tubqal for publication, Casablanca , 1986 AD.

13.The Arabic Poetry , Dr. Thabit al-Alusi, a research in the Iraqi magazine al-Aqlam, cultural foundation , Baghdad , 3/4, 1992 AD.

14.In the modernism of Poetic Text , Critical studies, Dr. Ali Jaafar al-Alaq, Foundation of cultural affairs , Baghdad , 1990 AD .

15.Reading the text that did not read, Ali Harb, an essay in the magazine of Arabic Thought , Arabic development centre, No. 61/60 , Beirut , 1989 AD.

16.The language of al-Ghyab in the Modern poem , Dr. Kamal Abu Deeb , a research in the Iraq magazine al-Aqlam, General foundation for culture affairs, No. 5/ 1989 AD.

17. Interviewing with the Poet (Omar Anaz) in the magazine al-Bayan on 7 Dec. 2017.

Textual Practices and Vision development: Textual Study in the Volume of (Talaa Mushtaha) by Omar Aanaz

Lecturer : Amil Salman Hassan
PH.D in Arabic Language and its literatures / eloquence and Criticism / Ministry of Education
Fines Arts Institute For Boys
AmilSalman Hassan 44@Yahoo.com
Mobile : 07708091909

Abstract

The poetic movement modernism since its establishment until our recent day has produced two trends in the writing of poetry which is called committed poetry. The poets attempted to link between the poem and active ideological , national and social background. The poet AbdulWahhab al-Bayati , Salah AbdulSaboor and Amil Danqal and others are most prominent poets in this aspect.

The other is called vision poetry , this trend does not get its meanings and its semantic structure unless from the vision of the world , so the poem out of its expressional entity is considered as a complete illusion.

The Iraqi poet (Omar Aanaz) as an example , attempted to mix these two trends in a way that gave post –modernism, since he has poetic intuition and linguistic enrichment that reflect in his volume ((Talaa Mushtaha) he organized during three years which he spent abroad (expelled from his Home) , he embodied his visions , his thoughts , and love , peace in the world as well.

Key Words: Textual Practices, textual, text poetics , scene poetics