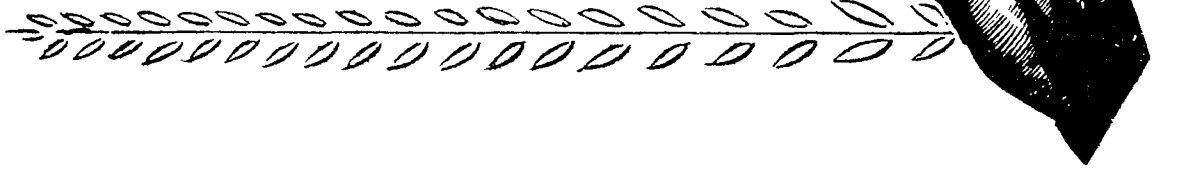


النتائج الجديدة



نظرة نقدية

في شاعرين عراقيين

محمد علي شمس الدين

ملاحظات هامة :

ان مثل هذا الاختصاص ضعيف في نقدنا العربي الحديث ، عموما . وهو مطلوب في لغتنا ، لان العصر مقبل على مزيد من الاختصاص والتفريع ، لا الشمول والاحاطة .

الذائقة الخاصة للشعر الحديث، تستدعي مجموعتين من الملكات ، لا بد من توفرهما لدى الناقد ، ليبعد عن نفسه مخاطر الوقوع في الالتباس او التقصير :

٢ - الحساسية الفنية الحديثة :

ان الحساسية الفنية تتطور مع تطور العصور ، ومما لا شك فيه، ان للفن الحديث ، عموما، والشعر كفرع خاص من فروعه ، حساسيته الخاصة ، بل شديدة الخصوصية ، بحيث تكاد توحى بانفصام بينها وبين كلاسيكيات الفن .

ان تعبير « الحساسية الفنية » رغم ابحاثه ، بالفطرة الفنية لدى الانسان ، اي بذلك الارتباط العفوي البديهي بين الانسان وبين الفن ، في اسط الحلات البدائية ، الا انه يحمل في الواقع ، حصيلة مكتسبات الذائقة الفنية المتطورة .

ان الحساسية الفنية الحديثة ، تختلف عن الحساسيات السابقة عليها ، فمن الصعب جدا ان يتواصل جمهور مقلق حضاريا على القرون الوسطى مثلا ، مع قصيدة لريتسوس او نص شعري للبياتي او الحيدري او الحاج ، او لوحة فنية لسلفادور دالي . ان نموذج العلاقات الفنية قد تغير ، والحساسية الفنية قد تطورت وذلك جميعا مربوط بكون الانسان هو حصيلة مكتسبات ولاداته المتعددة في التاريخ .

والحساسية الفنية تنمو بكثرة المران، بكثرة الاحتكاك

١ - ملكة المعرفة النقدية :

وهي محصلة امتلاك أدوات معرفية نقدية تشمل الاحاطة بمنهج النقد الحديث ، عموما ، ابتداء من النقد الانطباعي، مرورا بالتفسير النفسي او النفساني الاخلاقي للفن ، وصولا لاصول الواقعية الحديثة ، او منهج التحليل البنيوي .. الخ .

ان هذه الاحاطة المعرفية ، تمهد السبيل الى اختيار المنهج لدى الناقد . والمنهج هو نظام معرفة ، باصول وموازين ، المنهج ميزان خاص ، لذلك يدخل في باب العلم . ويمكن شد الاختصاص الى اقصى مداه ، بعد اختيار المنهج ، بحيث يمكن ان يتخصص ناقد معين، بفن معين، او ناقد معين، بفنان معين دون سواه، كما نرى مثلا ، على صعيد الفنون التشكيلية ان Charboneaux مختص بالفن الاغريقي ، كما اختص Breton بالسرالية ، وكتب Appollinaire عن التكعيبية ، واختص غروهمان Grohman بالكتابة عن كلي Klee وكاندنسكي Kandinsky (انظر ص ٨٨ وما يليها من علم الجمال للدكتور عفيف بهنسي ، اصدار وزارة الاعلام العراقية) .

١ - التضاد بين بطء الإيقاع الموسيقي ، وسرعة الإيقاع النفسي :

يبدو ان ثمة معادلة عكسية تقوم في البناء الشعري لدى يوسف الصائغ ، فانه كلما هدت ضربات الإيقاع ، احتدمت حركة النفس . واضطربت الى حد الجنون أو الانهيار : حزة سكين لامعة وهادئة ، على عنق عصفور صغير ، ثم تتركه يتخبط الى اللانهاية ، في دمه وريشه .

الإيقاعات عموما مفعلة : هادئة وبطيئة . الخبب أو الثقيل . فعولن أو متفاعلن أو مزيج من أكثر من إيقاع بطيء متداخل . ولكنك فقط ، هنا ، تحرك مفتاحا لغرفة الموت العجائبية ، انك تكشف فقط الغطاء عن بيت الاسرار :

« لعبة الموت مضحكة / فكرت وراحت تقارن بين تابوتها والسرير / وأحست نعاسا من الحزن يملا تابوتها / وشيئا من الجوع / مدت اصابعها الى باقة الورد قرب مخذتها / أكلت وردتين ونامت / » . ص ٥١ من قصيدة (فاكهة المرأة النائمة) . بكل هدوء ، تشف الاسرار ، او تقع في شرك الاسرار ، او تفتح باب الجحيم او الموت او العذاب ، هذه الحركة الخارجية الهادئة هي مثيرة ومتوترة الى اقصى حدود التوتر في الداخل .

« تأكل الحبيبة الميتة الجائعة وردتين وتنام » . بهذا الهدوء الإيقاعي تجد الشاعر قادرا على قلب كيائك النفسي بعنف ، وهو لا يستعمل لذلك ، خداع التهويل بالخارج . انه يقف ، هنا ، ضد البلاغية العربية ، بمعنى الصناجة ، حيث لكل معنى إيقاع خاص .. حتى انك تستطيع القول ان يوسف الصائغ يقرب المعادلة هنا ، لا يفاجئك بالخارج ، على عادة اللغة العربية ، ولكنه يفرز ابرة في موقع الحس منك . لذلك لا تتخذ اللغة في عمله الفني دورا مستقلا عن الحالة ، دورا بلاغيا وشكليا . فاللغة ، لدى الصائغ ، مضغ ، وليست طلاء . انه يضيق بها احيانا ، فيعدمها « قصيدة مريم » : « اعطيك اسما وأحبك فيه فقولي رقما يصلح للحب / هلو - مريم - من تطلب ؟ - مريم - أخطأت : هنا دائرة الحجز .. » . تحس ان الحوار لا يأخذ شكله النهائي ولكنه يفتح لك بابا لحوار داخلي تمارسه مع نفسك . انه لا يقدم لك الحالة جاهزة ، بل يفتح في نفسك الاحتمالات . ويلاحظ هذا الاسلوب في اكثر من قصيدة لدى يوسف الصائغ ، خصوصا في قصائد « سيدة التفاحات الاربعة » التي تحمل المجموعة اسمها ، و « اغتصاب » و « مريم » و « الساعة الضائعة » و « الجنة والسيدة » . وهو ، اذ يفعل ذلك ، يقدم إيقاعه الخاص والتميز .

ب - قصيدة الفعل - الحركة :

حين تكون الحالة الداخلية - الحركة الداخلية ، ضاغطة الى درجة الصفر ، يصبح التعبير عنها مشدودا الى درجة الانفجار . والتطابق بين هاتين الحالتين كليل بصهر ادران الكتابة ، حيث يصبح الجوهر مباشرا وقيما .

بالفن . بمواصلة هذا الاحتكاك وتنوعه ، لذلك فان مواصلة قراءة الشعر الحديث ، ضرورة لتنمية حساسية تلقي الشعر الحديث . وفي الحالات المعاكسة ، يجد الانسان نفسه عاجزا عن تلقي الحدائث ، فيجد في نفسه مبررات للوقوف ضدها ، حيث تتوقف حساسيته عند سن تاريخي معين ، سابق للنص او العمل ، وبالتالي يصبح عاجزا عن التواصل معه .

بالإضافة الى هذه الملاحظات العامة التي تعتبر اوليات النقد ، نضيف ، بصدد دراستنا الراهنة ، اشارتين الى أسلوبنا في التعامل النقدي :

أ - اعتمادنا الاساسي على « الجملة الشعرية » في التحليل . والانطلاق من بنائيتها ، اصلا ، نحو التطرق الى مدلولات تضيء بنائيتها هي بالذات ، سواء على الصعيد الاجتماعي او السياسي ، او النفسي ، بحيث يكون الاستطراد اضاءة للاصل ، وهو « الجملة الشعرية » . وقد استندنا في هذا الموضوع ، الى مجموعة من الدراسات ، قد يكون أهمها كتاب كوين : « تشريح الجملة الشعرية » :

Cohen - La structure du langage poétique

ب - ان تعاملنا مع الجملة الشعرية للشاعرين موضوع الدراسة ، لا يفترض عزل حركة الشعر عن حركة الحياة ، كما يبدو للوهلة الاولى ، بحيث يقع التحليل في الشكلانية المفلوطة . ولكنه يتناول العمل الفني في مرحلة تميزه ، أي بما هو عمل فني . بما هو بداية . بما هو طرف اساسي لا ملحق . بما هو قائم في الحياة بخصوصيته ، لا حاشية من حواشيتها للسياسة او المجتمع ، او تفسير لهما ، او انعكاس .. الى ما هنالك .

لذلك ، فماهية القول الشعري ، تنبع ، هنا ، من كلفيته . من هذا التطابق الكلي بين الماهية والكيفية ، بحيث يصبح من الناقل توكيد ان أكثر المصاني سموا يفسدها القول الشعري الفاسد .

اولا : سيدة التفاحات الاربعة للشاعر يوسف الصائغ - منشورات مكتبة الاديب - بغداد

شاعر يفرز ابرة في موقع الحس

ان يوسف الصائغ يقدم في القسم الاول من مجموعته الشعرية : « سيدة التفاحات الاربعة » في القسم المجلل بالسواد منها حتى الصفحة ٧٨ ، مجموعة من الاكتشافات الشعرية ، ذات القدرة على استدراجك الى اسرارها ، تماما كما يستدرج البحر طفلا الى الفرق ، اي ، الى الالتحام النهائي بالبحر . وهو يفعل ذلك ، عبر مجموعة من (التقنيات - الحالات) يمكن اعتبارها واحدة من خصائص يوسف الصائغ .

« الاموات ، القبور ، قبرك ، البكاء ، القبر » في ثمانية اسطر القصيدة . كذلك ، خاتمة قصيدة « سيده » التفاحات الاربعة » ، سيده تضحك بعد الموت في قصيدة « اغتصاب » ، و « حين انتهى الموت في سره » في قصيدة « غرق » « سيدتي عارية في القبر » في نهاية قصيدة « الساعة الضائعة » .. و « عن يميني جثة هامة » في قصيدة « الرجل الفجري » .. و « ابتدأت لحظة الدفن » .. الخ .

الشاعر ، اذن ، في مواجهة مع الموت . حيث ان هذا المعنى يلح عليه ، فيحرك كتابته .

● الحب :

كما ان الموت سيد ملح في كتابة الصائغ ، كذلك الحب ، الحبيبة ، سيدتي .. حيث تتردد هذه التعابير ومثيلاتها في كل صفحة او في كل مقطع او في كل سطر من المجموعة . فلو اخذنا صفحة واحدة من الديوان هي الصفحة ٦ لوجدنا فيها : سيدتي ، ستجيء كعادتها .. ستعبر .. تمشي .. ارى وجهها .. عينان ذاهلتان .. شعر من الابنوس .. التمتع خصلة الشعر فوق الجبين .. صمت المحبين ... تمد اصابعها .. تشير الى بنصر نزعوا خاتم الحب عنه » . من قصيدة « أهذا اذن كل ما تبقى ؟ » حيث ترد في صفحة واحدة ٢٦ لفظة تشير الى السيدة المحبوبة .

لكن هذا الحب لا يأتي الا مقترنا بالموت « نيكسي على قبرك يا حبيبي » .. « الست ترى يا حبيبي ، لقد ذبحوا طائرا للفراق ؟ » / « احسنت نعاما من الحزن يملأ تابوتها ، وشيئا من الجوع » .. « سيدتي عارية في القبر » .. الخ . ان الاقتران الدائم للحب بالموت ، يشكل لدى الشاعر مأساوية شرط الحياة .

تبقى اشارة اخيرة في هذا الاستنتاج لا بد من اضافتها : ان الشاعر لا يجابه الموت بالحب ، فيتغلب عليه ، ولكنه ينشج بأعمق وأشجى الكتابة ، موت الحب .

ثانيا : يجيئون .. ابصرهم . شعر كاظم جهاد - منشورات وزارة الاعلام - بغداد

ليس للشعر الرديء قضية

يمكن ان تقتل الحب والطفولة ، والوطن ، ويمكن ان تئد الحرية ، وان تكون ضد الزهرة والماء والتراب والاحلام ، ويمكن ان تخون الثورة واحلام المساكين والفقراء ، كل ذلك ممكن ، حين تغنيها بشعر رديء . لذلك ، ليس للشعر الرديء قضية ، حتى لو ادعى انحيازه للثورة او الحب او الصداقة او الطفولة ، وامتلأت أوداجه بهذه التعابير ، التي تصبح بلهاء على يديه ، او

هذا الجوهر المتحرك ، المباشر والنقي ، لا يحتمل استعمال الصفات . انه يأخذ شكل (الفصل) فلو اخذنا قصيدة « الجثة » مثلا ، لوجدنا ان كاتبها استقرت خمسا وعشرين كلمة في سطرين فقط : « الليلة في الاحلام / مرّ على وجهي صوت تنفسها فافقت / رأيت الجثة فوق سريري نائمة / قمت واشعلت الضوء / فتحت الجثة عينيها / سألتني ان كان الليل على اوله / قلت أجل / قالت : ما تأتي لننام ؟ » .

ان استعمال عشرة افعال على خمس وعشرين كلمة في هذه القصيدة يجعل منها قصيدة حركة . وتوالي الافعال يجعلها حركة سريعة . وتوترها يضع الحالة على نقطة الانفجار الشعوري . وهذا ما يحدث بالفعل ، وسريعا ، حين تفتح الجثة عينيها وتدعو حبيبها للنوم . واننا نرى في مجموعة يوسف الصائغ الكثير من مثل هذه النماذج ، فلو اخذنا قصيدة « زيارة » لوجدنا عشرة افعال في ثلاث وعشرين كلمة ، وليس فيها سوى صفة واحدة « مرتبكا » ، وهي بحد ذاتها صفة حركة لا ركود . الفعل اذن هو الاساس ، فالقصيدة هنا ، هي قصيدة (فعل) . والفعل ، اذ يتكرر ويتمادي ، لا يحتمل اكثر من هذا المقدار من الكلام ، حيث تدور القصيدة على نفسها دورة عنيفة ، مثل باشق مذبوح ، ثم تهدأ .

ج - متابعة اللحظة الهاربة ، واعتقالها ، مداورة :

هذه النماذج السريعة والمتحركة من القصائد (قصائد الافعال) تؤدي بنا الى نتيجة محورية تقدمها استنتاجا ، على مجرى التحليل ، وهي ان الشاعر ، يريد في حركته ، الوصول الى لحظات هاربة ، فيتابعها ، مداورة ، ويحاول اعتقالها .

اية لحظات هي تلك الهاربة من بين اصابع الشاعر ؟ وما هو هذا العالم المتهدم الذي يحاول بناؤه ؟

ان هذا الاستنتاج العام يمكن الوصول اليه ، بشكل آخر عبر قصيدة « القبلية » ، وهي القصيدة - النموذج التي تختصر مجموعة الصائغ : « نقطة من دم الذاكرة / لمعت في الضمير / رسمت دائرة / حول طفل صغير / يلاحق في نوحه نحلة مأكرة / ضحك الطفل مد اصابعه اختلجت نحلة النوم في الشبكة / ضحك الطفل ثانية . امسك النحلة الحائرة / لسعته فبكي فتهدمت الدائرة » / . انها ، اذن ، الدائرة المتهدمة ، الرغبة التي يستحيل الوصول الي تحقيقها . ولكننا ، استقرء قادرون على الوصول الى النتيجة ذاتها ، بمفاتيح اخرى لتجربة الشاعر . ما هي هذه المفاتيح ؟

● الموت :

يندر ان تخلو قصيدة من قصائد المجموعة ، من تكرار لفظة « الموت » بكافة أشكالها : الجثة ، القبر ... في قصيدة « جمعة الاموات » مثلا ، يرد تكرارا ، تعابير

وهو ، حين يريد وصف الفبش ، لا يجد له أشد لطفاً من كلمة المستظل ، حتى يأتي بهذا التركيب العجيب : « .. خيوطا من الفبش المستظل / أصيخي / أصيخي » . ص ١١ من القصيدة ذاتها . وليس على القارئ أن يتوقف طويلاً عند كلمتي أصيخي أصيخي ، حيث يشعر أن صمّاخ أذنه قد تمزق من مثل هذه اللفّة ، بل عليه أن يتابع ، وينتظر ، فإن في متابعتها ما هو أشد وأدهى ، حيث يصف الشاعر الحروف بقوله : « وثقل الحروف العجاف معلّبة في زجاج الخرافة » (لا حاجة لفهم المقصود هنا ، فهو غير قابل للفهم) . أو يصف الاغاني بقوله « الاغاني الذبيحة » . ولا يجد للنهر تشبيهاً أكثر ابتكاراً من العاج « نهر من العاج .. » الخ .. أن كل هذه الحصىلة من النماذج واردة في قصيدة واحدة ، هي قصيدة « تداعيات » ص ١٠ وما بعدها . ولا عجب ، فيمكن الاستزادة بعد ذلك ، حيث ورد في صفحة ١٧ هذا المقطع العجيب : « انه البدء في كفة المنتهى / انه البئر لتتاع فيه الوجوه المدلاة يتلى .. / » . ولو قرأنا الصفحة ١٨ لوجدنا فيها التشابه التالية : الانتصاب المبكر ، صبوة غضبه ، الزمن المتبلى ، الحاجب النكد ، الامير المهان ، القاتل النحس ، العور ، الصيرفيين ، البرابرة ، الملك الشاحذ النصل ، الملك الباصق العهر الخ ...

لدينا هنا حصىلة وافرة للمعجز التعبيري ، ان لم نقل للابتدال التعبيري . فلو أضفنا اليها عادية قول كاظم « النجم المزيف - الجواد الجموح - نار موقودة » ص ١٩ ، أو وصف المفتاح بالشحيح ص ٥٠ ، أو وصفه نيرة الناي بماء السرة ، ص ٥٢ ، لعرفنا أي بؤس يقع فيه هذا الكلام . ولن ينجيه من تقدنا تستره بكلمات من مثل الثورة ، الفقراء ، فليس ضد الشعر فقط من يقول « لبّ القضية عبوراً هي المدن المستبابة ظلال .. » صفحة ٢٧ ، أو الذي يقول « .. على بسمة الطفل مزينة بشروخ المعاول » ص ٣١ ، ليس ضد الشعر فقط ، بل هو ضد الثورة أيضاً . إذ لا يمكن للفنّاء الرديء أن يمجّد الثورة . ولكن المنفر حقاً هو هذه الصورة : « كلما هدّني تعب جئت مستسقياً جمر تلك الشفاه اللعوبة ها أنا ارضع النار من جوفها » ص ٣٠ - قصيدة « هموم ثورية » . وليس لدى الشاعر أفضل من كلمة « عارمة » يصف بها الثورة ص ٥٣ ، ولا أفضل من كلمة « طافح » يصف بها الفزع ، ص ٥٨ . ولعل الحديث يطول بنا لو استقرنا سائر وجوه المعجز التعبيري لدى الشاعر . وقد فتشت ، في الواقع ، عن صورة واحدة ، أو تشبيه واحد يذكرني بالشعر ، أو بما يشبه الشعر ، فلم أجده لذلك من اثر . ولكنني وجدت ملامح لفة عجيبة تقف باصرار ضد الشعر ، ولا أدري كيف تسنى لكاتب أن تكون له المقدرة على مثل هذه التعابير (مع المحافظة على شكل وحرفية ورودها

جوفاء شبيهة تماماً بمجموعة من الجثث الفاسدة ، الطافية كالفقاعات على جسد الشعر . ان كاظم جهاد ، يقدم في مجموعته « يجيئون .. ابصرهم » مثالا على ذلك ، مثالا حقيقياً لمجانبة اللعب بالكلمات الفارغة التي تفقد اي اشعاع او دلالة ، وتقف عاجزة تمام العجز ، عن اثاره اي احساس حقيقي في نفس القارئ او الناقد ، أو اي معنى منحاذا الى الفرغ الحقيقي بالابداع . الفرغ الحقيقي بالحياة . لذلك فهي تقف ضد ما تدعي غناءه أو تمجيده ، ويطفو الشاعر على سطحها كاية فقاعة جوفاء .

يجب ان نفترض ان ثمة سوء نية وخداعاً لدى كل شاعر يتستر بالثورة أو بالفقراء أو بالحب أو بأية قضية انسانية أو سياسية عادلة ، حتى يمرر عجزه وضعفه . فالالتزام يكمن في الابداع ، اصلاً ، ولا اقامة له خارج هذا الفضاء .

هذه المقولة ضرورية للكلام على كاظم جهاد في مجموعته الشعرية التي يبرز ضعفها الابداعي منذ سطورها الاولى . ثم انك كلما توغلت في القراءة (لا لمتعة أو جاذب في نفسك نحو الاستزادة ، بل لرغبة في اكتشاف ملمح واحد للشعر يكون عزاء لك على امتداد مائة صفحة محشوة من القطع الكبير ..) كلما الحّ عليك السؤال التالي : لماذا هذا العجز على هذا الورق؟ وما تراه يقول قراء هذا الشاعر الذين أهدي اليهم « قصائده » ، إذ انه رصع مجموعة الاشارات فسي المقدمة عن سيرة حياته ومولده ونبوغه المبكر وقصائده (نسي الصورة) بأن أهدي شعره الى « من يجيئون » ، فالذكرى عنه ، حتماً ، لن تكون طيبة .

واننا سوف نكتفي هنا ، بتحليل ملمحين فسي المجموعة ، مع ايراد النماذج اللازمة للتحليل ، بشكلان محوري رداءتها :

اولاً : مجانبة اللفّة - الصفات ثانياً : فراغ التشكيل

اولاً : مجانبة اللفّة - الصفات :

اعتماد كاظم الاساسي في تعبيره الشعري ينصب على (اللفة - النعت) . انه مفرم باضفاء صفة على كل كلمة يكتبها . وغالباً ما تأتي اللفة ركودية باردة ، تقرر ما هو مقرر ، أو تقف ضد ايحائية الموصوف ، حين يترك لذاته . فهي ، بذلك ، تؤدي دوراً عكسياً منفرأ .

ان ثمة نزاعاً غير قابل للوثام بين كاظم وبين حساسية الفن ، فهو حين يريد أن يصف جراحه ، يقول : « جراحي المخاطة بالشمع » ص ٧٩ من « قصيدة تشرينية » ، وهو حين يريد وصف طريقه المخيفة ، لا يجد سوى هذا التعبير : « « طريقتي اليك يعجّ بعور سماسرة رجموني » ص ١١ من قصيدة « تداعيات » .

في الصفحات ، للامانة العلمية) :
ص ٨٠ :
والاوامر : لكنها الخطوة الموت ان ...

« وان بنا لحيننا اليه ..
وظل يحدتنا عن ابيه » .

ص ٨٢ :

انها شارة ال ...

اتفقنا .. / الوصية .

ص ٨٢ : (لكننا ..)

هل اتاك حديث الاوامر : -

(فلتطمئن الخناجر للغمد) - لكنها ..)

هل اتاك ؟) .

ص ٢٢ : سيدي ابد

من النار غد .

ص ٢٣ : وحدقت : ضوء

ويغسلني

استدير / الجموع .

ولكن الاشد ثقلا وتماسكة ، هو انفخات البحر
(ص ١٨) « من الريح تثقب ذاكرة البحر » - كذلك
« الانتصاب المبكر » في قوله : « من الموت والانتصاب
المبكر » ص ١٨ .

قت في بداية كلامي انه لا بد من تمجيد الشعر
الحقيقي ، كذلك لا بد من قمع الشعر المتبدل والرديء .
سيما وان كلفة الورق غالية ، وان وزارة الاعلام قد
طبعت هذا الديوان على نفقتها ، وان في مبضع الجراح
فائدة وعبرة .

٢ - التشكيل - الشكل الفارغ :

قد لا يكون ادونيس هو المسؤول عن ابتدال بعض
المقلدين له ، او عجزهم ، وهو ، قطعا ، ليس بالمسؤول ،
ولكن الخطورة في امر التقليد ، هو ان يبقى دون كاشف
له ، او دون معيار يميز الاصيل من الدخيل ، ويميز
الحقيقي من المزيف .

ان كاظم جهاد يقع في اسوا انواع التقليد . وهو
التقليد غير البارع . التقليد الغبي لبعض الاشكال

الادونيسية . ويكفي ايراد الامثلة التالية : (ص ٢١)
رسائل الى السيد البديع : « ليس مثلك كون بهي /
نغامر / ليس مثلي / نمشي / افقت .. » كذلك
صفحة ٢٣ : « وحدقت / ضوء / ويغسلني /
استدير/ الجموع / » . كذلك صفحة ٧٩ : «استيقظت /
أيقظت / حلما / جمرة / اطلاقه / لافتة / » .. وفي
الصفحة ٨٢ يرد ما يلي : « كل ربح خفيضة / رايتي /
كل نبرتي / في حصار الدماء تلقى عصاها / نبرتي /
كل خطوة / تلد الرفض خطوتي / كل نار ومضة في
سما جوعي / تحيا / دمي .. / » .

ان هذه النماذج في المجموعة ، وسواها كثير ،
تعلن عن تشكيلية عاجزة وفارغة فضلا عن انه لا يستقيم
لها اي شكل من اشكال الشعر ولا اية حالة من حالاته .
فكاظم ، جاهل بكيمياء اللغة ، جاهل بكيمياء التركيب
الشعري . فهو حين يريد الايحاء ، يقع في البكم . انظر
مثلا ص ٥٥ حيث يختم قصيدة « يسقط جيل العار »
فيقول : « هبونا السلام / لانا بكم » / . وحين يريد
التركيب ، يقع في التلفيق ، وحين يريد الغناء بالتكرار
او الموازنة ، يقع في الرتابة : « فرحي انهم يطلعون /
المي انهم يطلعون » - ص ٥٢ . وحين يريد الحوار يقع
في ما يشبه حوار طرشان في مكان مقفل : « - ولكننا ..
- هل اتاك حديث الاوامر ؟ - فلتطمئن الخناجر للغمد
- لكنها ... - هل اتاك ؟ » ص ٨٢ .

ان الشاعر ، كما يبدو ، يريد القصيدة التركيبية ،
ولكنه على قليل وعي بذلك ، حيث يظهر عاجزا عن
توظيف اي مكسب من مكاسب الحداثة في الشعر ،
او ابتكار اي ملمح جديد من ملامحه . ولو فتحت مثلا
الديوان على الصفحة ١٩ ، لوجدت في مطلعها ثلاثة
اسطر متوالية من النقط ، لا رابط لها بما قبلها ،
او بما بعدها ، ولو الفيتها لما خسرت شيئا ، كما ان
ايرادها لا يكسب القصيدة اية اضافة . ومثل هذه
النقاط كثير في المجموعة ، ومجاني كالنموذج السابق .

ان مجموعة كاظم هذه ، تدوي وتقرقر في الفراغ .
ولكن عزاءنا ان ثمة ازهارا اخرى للشعر ، ما زالت تنمو
وتزهر في القلب هنا ، او في اي دم عربي آخر ، دم
حقيقي ، لا صبغة فيه ولا طلاء .

بيروت

