التعبير الأدبي

الجزء الاول

انور غني الموسوي

التعبير الأدبي

مقالات في نظرية الأدب

الجزء الاول

د. أنور غني الموسوي

التعبير الأدبي

مقالات في نظرية الأدب

الجزء الاول

د. أنور غني الموسوي

دار اقواس للنشر

العراق ٢٠٢٠

المحتويات

المحتويات ١
المقدمة ٤
القسم الاول : المعادلات التعبيرية ٥
تجليات العوامل و المعادلات التعبيرية في الشعر الصوري ٥
المعادل الجمالي في مجموعة (وحيدا دون العصور) للشاعر عباس باني المالكي ١٣
مظاهر التعبير الأدبي في القصة السريالية ، مجموعة (رواية حمزة الأصفهاني) للدكتور غالب المسعودي نموذجا ٢١
الرمزية البسيطة و التأريخ النصّي في سردية (عنز و قِدر و إبريق) لفريد قاسم غانم ٣٥
خلق الرمز و التاريخ النصي ، تبتل في محراب القلب نموذجا ٤١
مظاهر الشعر العالي في (نشيد الماء) للشاعر عيسى ابو راغب ٤٨
لغة الألم في قصيدة (أبي قد مات) لعيسى ابو الراغب ٥٦
العالم الصوري الموازي في قصيدة (عندما احترق المطر) للشاعرة العراقية سلمى حربة .. ٦٨
الرمزية التعبيرية عند هاني النواف ٧٤
الفنية التعبيرية و جمالياتها وفق ادوات النقد التعبيري ٧٥
اللغة الرمزية في الشعر التونسي المعاصر ٨١
الانزياح الشعري ، (الوجه السابع) للشاعرة ميادة العاني نموذجا ٩٠
قصيدة الومضة في الشعر العراقي المعاصر ٩٩
احضار الغياب في مجموعة (حينما تجلت بين يديه) للشاعر رحيم زاير الغانم ١١٢
مظاهر الضربة الشعورية في الادب العذب ١١٦
مظاهر التوظيفات التعبيرية في (نوافل السبي في قصور الحضارة) لبارقة أبو الشون ١٢٤
تلوين الكلمات في مجموعة (للفرات المسافر أبجدية ثانية) للشاعر اسماعيل عزيز ١٦١
جماليات أسلوب إحضار الكلي بالجزئي ١٧٠
اللغة العميقة عند إيمان مصاروة ١٧٦
اللغة المتقابلة في (عباراتٌ على مفارقِ شجنْ) لإيمان مصاروة ١٧٨
النص الكامل (كلمة المرور) للشاعرة الدكتورة سجال الركابي نموذجا ١٨٧
القسم الثاني : السردية التعبيرية ١٩٣

اشكال الشعر السردي (السردية التعبيرية) في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) للشاعر كريم عبد الله ١٩٣
السردية التعبيرية ؛ (حينما يحلق الفينيق بقيثارة سومرية) نموذجا ٢٠٤
السردية التعبيرية رياض الغريب و ناظم ناصر نموذجا ٢١١
مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في كتاب الفصول الخمسة (كليلة و دمنة) ٢٢٠
اسلوبيات النص الفسيفسائي و الترادف التعبيري عند كريم عبد الله ٢٣٥
لغة المرايا و النص الفسيفسائي ٢٤٠
لغة المرايا و الفسيفسائية في نص (حوار الصدى و المرآة) للشاعر عصام سلمان ٢٤٢
القسم الثالث : اللغة المتموجة و النثروشعرية ٢٤٨
اللغة المتموجة و النثروشعرية ٢٤٨
التضاد و التوافق النثرو شعري ، نصوص حسن المهدي نموذجا ٢٥٢
السردية التعبيرية و اسلوبياتها ٢٥٩
وقعنة الخيال و التموج التعبيري في السردية التعبيرية ٢٦٨
القسم الرابع : البوليفونية ٢٧٣
ملامح البوليفونية في نصوص السردية التعبيرية ٢٧٦
الشعر بين التقليلية و البوليفونية ٢٨٤
القسم الخامس : التجريدية ٢٨٩
النص التجريدي الفكرة و النموذج ٢٨٩
مظاهر التعبيرية التجريدية في (أمنيات جوّالة) ٢٩٢
القسم السادس : النص العابر للاجناس ٢٩٦
النص الحر ٢٩٦
الاسلوب المفتوح عند فريد قاسم غانم ٢٩٩
القسم السابع : اللغة التقليلية ٣٠٤
قصيدة الكلمة الواحدة ٣٠٤
الاشراق و التجلي في النصوص التقليلية ٣٠٦
القسم الثامن : اللغة التبادلية ٣١٢
المشترك التعبيري و اللغة التبادلية عند أنور غني الموسوي ٣١٢
القسم التاسع اللغة الهامسة ٣١٧
اللغة الهامسة عند عادل قاسم ٣١٧
القسم العاشر :البوح التعبيري ٣٢٢

((مظاهر البوح التعبيري الاقصى في مجموعة (أسطورة عشق) الشعرية للشاعرة فراقد السعد)) ٣٢٢
لغة النداء في قصيدة (عفوا عراق المجد) لشلال عنوز ٣٢٧
مستويات البوح في القصة السريالية (متاهة التماسيح) للدكتور غالب المسعودي ٣٣٧
مظاهر البوح في الشعر الاردني المعاصر ٣٤٢

المقدمة

انّ الأدب اشراقة على بعد نقي و ناعم من الروح الانسانية، وهو بذلك شكل من المعرفة، و ليس وسيلة امتاع و ابهار فقط. و من هنا ولأجل حقيقة أنّ النصّ ظاهرة انسانية و ليس فقط انجاز فردي، و لأنّ النصّ اضافة تعبيرية، و توسعة في مجال التعبير و المعنى كانت لنا متابعة للنصوص و استفادة الكثير من الأساليب التعبيرية متجاوزين الشكلانية الأسلوبية نحو أبحاث أدبية أكثر عمقاً و شمولا، بتناول الظاهرة الأدبية بنصها و ما وراء النصّ.

ففي كتاب " التعبير الأدبي" هذا محاولة لتبين طرق التعبير الأدبي و الاجابة عن السؤال المهم ؛ ما سبب أدبية الأدبية؟ فالتناولات و الابحاث هنا كلها أسلوبية، و اختلاف موضوعات المقالات انما يقع في نظام فسيفسائي يرتبط بالغاية الأم و الهدف المركزي، الا هو بحث أساليب التعبير الأديب. وهذا هو الجزء الأول منه و ستأتي ان شاء الله الاجزاء الباقية.

القسم الاول : المعادلات التعبيرية

تجليات العوامل و المعادلات التعبيرية في الشعر الصوري

لقد بينا في مواضع سابقة ان التقسيم المعهود للكتابة الشعرية الى ما يكتب بالوزن و ما يكتب بغير الوزن ما عاد كافيا امام الزخم الهائل و الكثيف للشاعرية المعاصرة ، و توسع الفهم للغة الابداعية و تغير المعارف العامة باللغة و طبيعة استعمالها . و بعد الفهم العميق لتقنيات قصيدة النثر و الشكل الذي هي عليه في الاعمال الساعية نحو الشعر الكامل في النثر الكامل ، صار لزاما الالتفات الى ان الايقاع و الشعرية بالنثر اما ان تكون بصورة (شعر سردي) يعتمد تقنيات السرد التعبيري بشكل النثر اليومي ، او ان يكون بشكل (الشعر الصوري) يعتمد تقنيات الصورة الشعرية و التوزيع اللفظي الايقاعي بالتشطير و نحوه .

و لأجل هذه الحقيقة أي وجود شعر سردي و شعر صوري كان لزاما على النقد تقديم نظرية متكاملة تستطيع مجاراة هذا التطور وهذا الفهم و الواقع الجديد للشعر ، و لقد نجح النقد التعبيري و بأدواته الواقعية من تحقيق نهج مدرسي يعتمد الرسوخ المعرفي و قابلية التجريب مما يفتح الباب امام علم نقدي ادبي مختص بالتعبير الادبي الأبداعي .

أهم أدوات النقد التعبيري في تفسير الظاهرة الأدبية و جمالياتها و عناصر الأبداع في العمل هو نظام (المعادل التعبيري) و الذي يتمثل بوحدات لغوية نصية بصور و اشكال مختلفة تحاكي و تعكس الجوهر الأدبي و الجمالي العميق الذي كشفه و لمسه المؤلف المتمثل (بالعامل التعبيري) و الذي يكون بأشكال مختلفة جمالية و معنوية و فكرية و غير ذلك ، الا انه لا يتجلى و لا ينكشف الا بواسطة المعادل التعبيري .

ان عملية الابداع الجوهرية هي الاشراق الابداعي بالاطلاع و اقتناص و رؤية و تمييز العامل التعبيري الفني . و مهمة المؤلف النصية الاهم هي الكشف عن العامل التعبيري العميق و اظهاره و ابرازه بمعادل تعبيري نصي . و العوامل يجمعها تأثيرها العميق و اثارة الاستجابة الجمالية بتجليها النصي . ان هذا الفهم ضمن ادوات النقد التعبيري يتجاوز ثنائية الشكل و المضمون و ينتج

نظاما نصيا تعبيريا موحدا بوجهين ، فكما ان الاستجابة الجمالية تثار بالمعادلات التعبيرية الشكلية الظاهرية فانها ايضا تثار بالعوامل التعبيرية المضمونية العميقة ، و هذا يحقق تكامل الشكل و المضمون و التوافق بينهما بدل التضاد و التعارض بينهما الذي يعد معرفة شبه راسخة.

بعد أن صار الكتّاب يكتبون السرد الشعري و القطعة الواحدة ،و القصيدة التي تكون بشكل النثر و فقراته ، صار في مقابل الشعر الصوري المعهود نظام الشعر السردي المعتمد على السرد التعبيري بالسرد الممانع للسرد ، والسرد لا بقصد السرد بل بقصد الايحاء و الرمز . و لقد تناولنا مظاهر العوامل و المعادلات التعبيرية في الشعر السردي في مناسبات سابقة وهنا سنتناول مظاهر المعادلات و العوامل التعبيرية في الشعر الصوري كأدوات تحليلية و اجرائية للنقد التعبيري .

الشعر الصوري يعتمد تقنيات خاصة و معروفة بمعادلات تعبيرية نصية و شكلية متداولة تتجلى بواسطتها عوامل تعبيرية عميقة ، أهم تلك التقنيات هي الصورة الشعرية و الايقاع اللفظي بالتشطير و التقسيم و نحو ذلك . وهنا سنتناول وفق منهج النقد الثيمي نماذج شعرية تعتمد الصورة الشعرية و الايقاعات اللفظية و تقنياتهما كمعادلات تعبيرية لأنظمة العوامل التعبيرية التي تتجلى بواسطتها .

يقول عادل قاسم

في بوح شفيف وصور شعرية عالية

(خِلسَةً....

نَتَسَلَلُ خارجَ السِربِ

نُرَددُ نَشيَدَ.....

خَرافَتَنا.....

نحنُ المولعونَ...

بالأقفالِ الحكيمةِ

وبالمفاتيحِ التي...

تَضحكُ من سباتِنا

كُلما خَرَجْنا.....

من كهوفِنا الفارهةْ)

ان النص يحقق بوحا عاليا بواسطة عمق و نفوذ المعاني و بواسطة التوظيفات و الاستعارات التي توسع و تعظم طاقة اللغة بشكل واضح ، فما بين مجالات الدلالة للخلسة و الخروج و بين مجالات الخرافة و الوهم وقاموس السبات و الكهفية يتحقق مزاج ظاهر وقوي للنص يحضر القارئ اليه و يجعله يعيش اجواءه . ان النص يحقق غاياته الابداعية من جهة الفنية باستعارات و مجازات فذة و من جهة الجمالية بلغة صادمة و مثيرة و من جهة الرسالية بخطاب و بوح رفيع . و بهذا التكامل الابداعي يحقق نموذج النص الكامل و الشعر الرسالة و القضية و نموذج الأدب الرفيع .

نَتَسَلَلُ خارجَ السِربِ

نُرَددُ نَشيَدَ.....

خَرافَتَنا.....

نحنُ المولعونَ...

بالأقفالِ الحكيمةِ

وبالمفاتيحِ التي...

تَضحكُ من سباتِنا

كُلما خَرَجْنا.....

من كهوفِنا الفارهةْ

يقول هاني النواف

بمعادل تعبيري يتمثل بالرمزية التعبيرية في نص (الشُّرفةُ الفارغة)

((هَدهدةٌ على ماءِ الهَمسِ

تَمسحُ جنازةَ الكلامِ

تتلفَّعُ ضَراوةَ الهلعِ المُمضِّ

لعرائشِ الشُّرفةِ الفارغة..))

ان التعبيرية العميقة تتجلى في علو الانزياح و المجاز الذي تتصف بها الكلمات فهنا (ماء الهمس ، جنازة الكلام ، حمرة النواح ، حوائك النار) . ان هذه التعبيرية المفهومية تتجلى بالمجاز العالي المتجاوز لماهية الاشياء و فكرتها فهنا للهمس ماء و للكلام جنازة ، استعارات و مجاز يحتاج الى توسع في فهم الاشياء بفهم جديد للهمس و للكلام ، مع توسيع لطلقات اللغة و نقل فذ للعواطف و الاحاسيس ، فماء الهمس اكبر طاقة من الهمس و جنازة الكلام اكبر طاقة منه .

و تقول هالا الشعار

بنص دافق و معبأ بالعاطفة في قصيدتها (برهة عشق)

(يا أيها الربان المجهدُ

أنا الشجرة زفير الأرض

تتوضأ الريح تفاحاً على غصني

وسط قافلة سراب

يشهقُ الترابُ جذري

أتكحّلُ خضار شمس صبح

تمررُ أشعتها ضفائر ضفائر

على وجَنات الثمار

لتوقظ الدفء

وتؤجج اللهيب)

ان هذه الصور الشعرية ، استطاعت ببناء مبحر في مستويات خيال عالية ان تخلق عالما نصيا موازيا ، وهو اقصى ما يمكن ان تحققه الشعرية الصورية ، حيث انه في واقعه حالة مستمرة من الصورة الشعرية المتعددة و المتجاور مما ينقل القارئ الى ذلك العالم و يجعله يعيش ذلك الخيال كعالم مستقل وهذه الحالة يمكن ان نسميها العالم او الواقع الموازي المحقق بلغة الشعر الصوري المستقيمة في قبال وقعنة الخيال لغة الشعر السردي المتموجة . تكمن الطاقة التعبيرية في نظام الصورة الشعرية المستمرة و العالم او الواقع النصي الموازي في ان التعبير هنا يكون كتليا و ليس جزئيا فقط ، فتكون الرسالة النصية محمولة وسط ذلك النظام النصي و ليس فقط وسط الكلمات و الجمل كما هو معهود في التعابير الابداعية .

و تقول حسنة اولهاشمي

بلغة تعبيرية في (مَرَاكِبُ الْغُرْبَةِ)

(حُفَاة فِي دُرُوبِ الرُّوحِ

يَلُوحُونَ بِأَعْلاَمِ الشَّقَاءِ وَ وِشَاح الْهَزِيمَة

لِمَرَاكِبِ الْغُرْبَة

وَآخِر مَسَاءٍ يَعْبُرُ شِفَاهَ الحَلْمِ..

سَقَطَتْ خَارِطَة الْجَسَدِ سَهْواً

تَعَطَّلَتْ لُغَة الأَعْضَاء

وَغَفَا سِرُّ الإِشَارَة

تَلَعْثَمَ نَبْضُ الْقُرُنْفُلَة عَلَى صَدْرِ

ذَاكَ الْجَبَل الرِّيفِي

مَالَ سَاقهَا جِهَةَ النَّهْرِ الْقَدِيم

لَمْ يَعُدْ لِلْمَكَانِ رَائِحَة)

من المعادلات التعبيرية المهمة و العالية هي القاموس اللفظي للنص و المزاج العام للقصيدة ، لقد نجحت الشاعرة هنا في خلق مزاج النص و فضائه الكئيب و المعبأ بالحرمان و الفقدان بقاموس الفاظ تحضر ذلك المجال المعني و الدلالي (حُفَاة الشقاء ، وِشَاح الْهَزِيمَة ..، سَقَطَتْ خَارِطَة الْجَسَدِ ، تَعَطَّلَتْ لُغَة الأَعْضَاء ، وَغَفَا سِرُّ الإِشَارَة ، تَلَعْثَمَ نَبْضُ الْقُرُنْفُلَة ، مَالَ سَاقهَا ، لَمْ يَعُدْ لِلْمَكَانِ رَائِحَة) . كما ان من العناصر الاسلوبية الاخرى التي تحقق نفوذا في النفس بكل هذه العاطفة و الاحساس هو استخدام الفاظ حميمية و مقربة (دُرُوبِ الرُّوحِ ، شِفَاهَ الحُلْمِ.. ، خَارِطَة الْجَسَدِ ، لُغَة الأَعْضَاء ، صَدْرِ ذَاكَ الْجَبَل الرِّيفِي ، النَّهْرِ الْقَدِيم) بصور شعرية كاشفة و مبرزة لعامل تعبيري وجداني و عاطفي وهذا ما يمكن ان نسميه العامل التعبيري الوجداني .

و يقول اسماعيل عزيز

في ((أتساءل...كيف؟) بنص بوح رفيع يشتمل على الايقاع العميق

أيُّها البحر..

أيُّها....

أتساءل.....

أ لأننا ينابيع طافحة بالأخطاء

تحاصرنا الرياح

محملة بغموض الصحارى..

فماذا لو..

غادر عن معجم الأرض

.....تقويم الفصول؟

وأستوطن الخريف بأزلية المكان

فكيف ستكون..

لعبة الأنشاء؟

والشهداء؟)

يبتدأ الشاعر كتابته بعنوان (أتساءل... كيف) بعنصر نصي مقرب وهو السؤال وهو من مجال الطلب ، ثم يبدأ النص بعنصر حميمي و مقرب وهو النداء ، و يوجه بوصلة النص نحو البوح و العاطفة ، و بالتساؤل و البيان و الكشف الكامل يكون الاعتماد كبيرا على عمق الفكرة و لمعانها و على علو الصورة الشعرية و توهجها ، بتساؤلات و بوح رفيع يحقق معادلا تعبيريا صوريا لعمق و نظام عوامل تعبيري انساني و انتمائي و وجودي ، وهذا ما يمكن ان نسميه العامل التعبيري الفكري .

و يقول صلاح حسنية

في (سجادة نور)

تلاعبني الكلمات

تفرش لي سجاجيد الحروف

ثرثرة فم قواميس في أقاليم الورق

وعلى مداخل القلب

ستائر صوت تبعثرها غابات الندى .)

بنص تعبيري عميق يرتكز على الصورة الشعرية و البوح ، بنص من فن (الميتاشعر) يسطر المشاعر و الانفعالات الذاتية تجاه الكتابة و الشعر ، و يكشف عن المعاني الشخصية للالفاظ و الحروف و الكتابة . لقد حمّل الشاعر كلماته طاقات تعبيرية تفوق المعاني العادية لها ، فان الاستعارات هنا جاء

بنظم مجازية تعبيرية واضحة فعبارة (تلاعبني الكلمات) كشف قوي و معبر عن الحالة التي يريد الشاعر الحديث عنها و عبارة (تفرش لي سجاجيد الحروف) بيان راق لحالة الكتابة و عملية ولادة النص . و من خلال تعبير (أقاليم الورق) و قواميس ينقل الشاعر و بكفاءة عالية القارئ الى مجال معنوي و فكري حول الكتابة و الابداع , بهذه الصورة الشعرية الفذة يتجلى عامل تعبيري عميق فكري و شعوري و خاص جدا يتعلق بالابداع و الكتابة .

و تقول غيداء الحاج حسين

في تجربة شعرية عميقة في نص (اختلاس)

(تختلسين

بحة الصوت البعيد

لتقلقي هذا الفراغ الراكد

كحلكة ليل شتائي طويل

يتمترس في كل ركن

يعشش في الزوايا

و يستتب في التفاصيل الدقيقة

حياتك التي تمضي كعادتها

رتيبة)

لقد نجحت الشاعرة في تحقيق نظام (البوح الاقصى) ، اذ انها لم تترك عنصرا لفظيا و لغويا الا و وظفته في كشف و اظهار الشعور العميق ، بصور شعرية عالية (تختلسين \ بحة الصوت البعيد \ لتقلقي هذا الفراغ الراكد \ كحلكة ليل شتائي طويل) لقد استطاعت الشاعرة من خلال تعابيرها و الوان كلماتها ان تحقق مزاجا للنص يخيم عليه الركود (تختلسين بحة الصوت البعيد \ لتقلقي هذا الفراغ الراكد \ حياتك التي تمضي كعادتها) ، فتحققت صورة الرتابة التعبيرية ، ليأتي التصريح بها بتعاونية و اخلاص كتابي . بهذه الادب

القريب تتجلى عوامل تعبيرية عميقة من تجربة فردية و حياتية و اجتماعية يومية .

المعادل الجمالي في مجموعة (وحيدا دون العصور) للشاعر عباس باني المالكي

لقد بينا في مواضع عدة ان الظاهرة الجمالية معقدة و ليست بسيطة ، اذ ان لكل تعبير ادبي مستويات ابهار و ادهاش عدة ، تتكشف و تتجلى جميعها في آن واحد اثناء القراءة على مدى ذهني عريض يشمل الوعي و اللاوعي . اهم تلك المستويات مستوى المعادل الجمالي الظاهري و مستوى العامل الجمالي العميق و مستوى الاستجابة الجمالية في نفس القارئ ، و في كل جهة من تلك الجهات يمكن بلوغ درجات عالية من المعيارية و الضبط و الانتزاع الكلي حسب ادوات النقد التعبيري و الاسلوبية التعبيرية .

(وحيدا دون العصور) مجموعة شعرية للشاعر و الناقد العراقي عباس باني المالكي صاحب المؤلفات التي تجاوزت خمسة عشر مطبوعا في شتى الصنوف الادبية . تشتمل المجموعة على ما يقارب (٣٠٠) نصا قصيرا مع نصين متوسطين ، بلغة هادئة عميقة تعتمد عمق التعبير و المعنى ، محققة مستويات عالية من التجلي للمعادلات و العوامل الجمالية .

ان المعادل الجمالي هو العنصر الاسلوبي التعبيري في العمل الفني الذي يحقق الاثارة و الابهار بما له من تفرد و تميز يميز العمل الفني عن العادي ،

وفي الادب هو المميز الاسلوبي الظاهري الذي يميز العمل الادبي عن غيره من عمل غير ادبي و يعطيه الفرادة و التميز عن عمل ادبي اخر.

في مستويي المعادل الجمالي تجليات لأركان الكتابة المتمثلة بالمؤلف و اللغة و القارئ و النص ،تظهر في ملامح واضحة من عناصر المعادل الجمالي . من هنا و فيما يخص المعادل الجمالي فلدينا اربعة اشكال من المعادلات الجمالية :-

المعادل الجمالي التأليفي الرؤيوي

المعادل الجمالي اللغوي الانثيالي

المعادل الجمالي النصي الفني

المعادل الجمالي القراءاتي التداولي

المعادل الجمالي التأليفي

يعكس هذا المعادل تأثير و حضور المؤلف في النص ككيان واع له ارادة فردية و جماعية ، بالفردية تبرز التعبيرية و الرؤية الخاصة و بالجماعية يبرز ادب القضية و الاندماج النوعي و الرؤية العامة.

في نص (٤)

((هجر البلاد ...

دفن رأسه في الغياب

ترملت أشجاره ...

سافر إلى الصحراء بحقيبة العطش))

يتجلى هنا وعي المؤلف و الخلفية الجماعية في عصر الخيبات و الضياع ، حيث ظاهرة الهجرة من البلاد و الرغبة فيها ، و الميل نحو الغياب حتى من دون ارادته ، حيث الترمل المستشري ، و اللاجدوى في كل خطوة .ونجد الرسالية ايضا و تبني معاناة المجتمع و الجماعة في النص (٧)

((الخليفة لم يعد إنسانا

يعتقل الهواء في المدن

الأحلام غادرت شهيق الذاكرة))

انه صوت الامم المظلومة تحت وطأة الدكتاتوريات المتسترة باسم الدين ، و التي تتلهم المكان و لا تدع شيئا حتى الهواء ، فتخلو النفوس من الآمال و الاحلام .

و في النص (١٠)

(قد تكون أنت القادم

قد أكون أنا..

قد تكونون أنتم

دون الانتباه إلى صمت البحر)

يتمثل هنا المؤلف صوت الانسانية و حكمة العقل البشري ، بان السماح لحصول شيء للغير يعني بلا ريب حصول يوما ما على غيره و على من سمح . انها دعوة ثورية لعدم السماح للظلم و لو على الغير لانه سيدور على الكل .

وهكذا في نصوص اخرى تتحدث عن الوطن و الحرب و الاحزان .

المعادل الجمالي اللغوي

يعكس هذا المعادل تأثير نظام اللغة العام و تجليه في النص ،من حيث الانسيابية و الترابط الانثيالي و التناغم . ومن هنا لدينا عناصر انثيالية و انسيابية و تناغمية.

في نص (٥)

((أنتظر أن أتي الى أنا

روحي غادرت أجفان الدروب

الطرق مزدحمة بالسؤال

))

نجد هنا تجليا تناغميا للغة بحقول دلالية متقاربة (فانتظر ، غادرت ، دروب ، الطرق ،مزدحمة)) فانها تنقل القارئ الى عالم دلالي موغل في الرحيل و المغادرة . و هذا النص يحاكي غيره من النصوص كالنص السابق نص(٤) الموغل في الرحيل ايضا . وهذا كله يدور في فلك الغربة و الوحدة الذي عنونة به المجموعة .

و في النص (٩)

((أتدثر بالصمت

المدن تثرثر على جثة الوقت

الساعات ذابلة بظلال المكان

أراقب حتفي قبل قدوم الفصول))

نجد اللغة بانثيالاتها تتجلى بتناسق حقلي معنوي دلالي بتعابير خاصة بها ((اندثر ، جثة ، ذابلة ، حتفي)) الفاظ من حقل الموت و النهاية و هي ايضا تحاكي و تقاب حقول المغادرة و الرحيل و الوحدة .

و كذلك يحضر الغياب في النص (٢٢)

تضيع الشموع في المساءات العمياء

حين يولد القمر وحيدا

في لجة الصمت...

الليل خيمة الأحزان

فالفاظ (تضيع ، العمياء ، وحيدا ، الصمت ، الاحزان) تصنع مزاجا و جوا نصيا خاصا و تنقل القارئ الى حقل دلالي خاص ، يخيم عليه الحزن و الوحدة و الضياع ، وهو يحاكي و يتناغم مع غيره من النصوص .

المعادل الجمالي النصي

وهذا المعادل هو الذي تتجلى فيه مظاهر الفنية و الجمالية بشكل مجرد وحر ،و فيه يكون الفضاء الرحب للمهارة و الفرادة الفنية ، فكل الأسلوبيات الفنية و الجمالية الابداعية الخاصة بالنص و غير الموجودة في غيره و التي لا تعكس الا نفسها هي من هذا المستوى ، لذا فهذا المستوى اكثر المستويات تجردا و حرية و التصاقا بالنص و فرادته .

والمعادلات الجمالية هنا هي في جهة الفنية او الجمالية ، فمن المعادلات الجمالية النصية الخاصة بالفنية نجد المعادل الجمال الشرطي وهو الحد الأدنى المطلوب للحكم بالفنية و المعادل الجمالي التجنيسي وهو العنصر الفني المطلوب لتجنيس العمل الادبي ومن اي جنس ادبي هو . و نجد المعادلات الجمالية الخاصة بالجمالية ومنها المعادلات الجمالية التقليدية و التي يبنى فيها النص وفق ما هو متعارف من تقنيات ابداعية كالمجاز مثلا

و منها المعادلات الجمالية الابتكارية وهي التقنيات الخاصة بالمؤلف او النص التي تعتبر تفردا و اضافة و تجديدا و غير مقلدة او محاكية لخارجه ، و منها ايضا الكتابة القصدية في اسلوب خاص معين بحيث يكون المؤلف او النص تجليا قويا و متفردا لذلك الاسلوب .

في نصوص المجموعة تبرز الرمزية التعبيرية ، التي تطغى فيها رؤية المتكلم و تقدم العالم بالصورة الباطنية للمؤلف ، منها نصي (١٦ و١٧)

))

(١٦)

قالوا : لماذا تعشق

قلت :ولماذا الروح

تركتهم بلا جاذبية التفاح

(١٧)

دائما يتكلمون عن العشق

إلا يعرفون أنه بلا سمع

سوى شريان يحمل دم العاصفة))

فالمؤلف يقدم نظرته و رؤيته في قبال الرؤية الخارجية ، و يبين بتعابير معبأة بالعاطفة و العمق نظرته تجاه امور ، ناقلا معه الاحساس العميق بتلك الاشياء .

و يتجلى المجاز العالي و الانزياحية الكبيرة في النص (٢٣)

((حين تخرس أجنحة الفراشات

يضيع صوت الأزهار

تحت ظلال تكره المرايا))

فهنا تجاورات و اسنادات و تراكيب انزياحية عالية ، و تعابير مفتوحة الدلالة ، و رمزية تعبيرية عالية ، تبوح و تنقل الاحساس العميق ، و تحقق الابهار الجمالي .

و في فنية اخر تتقابل فيها التراكيب في نسيج تركيبي يقترب من انغام الهايكو في النص (٢٦)

(قلت : أحبك إلى الأبد

قالت : سأنتظرك كل عمري

ألتفتت إلى الوراء

لتحمل البحر بزنبيل المطر

الغيم في أول طفولته ..!)

فان عبارة (الغيم في اول طفولته) هي مقابل تركيبي مبين و مختزل لمضمون التراكيب السابقة عليه ، و كذلك في نص (٣٢)

(الجنود الذين عسكروا في الغبار

تاريخهم من حجر...

الحروب شهوة الطغاة ...!)

فان التفسيرية و البيانية في المقطع الاخير ، و الربط بينه و بين ما فوقه لم يكن بالشكل التركيبي البسيط ، بل كان بشكل الدمج البياني .

و في لوحة انزياحية باهرة تتجسد قوة المجاز و عمقه و علوه التعبيري في النص (٣٩)

(الذين تدلوا بأخر عناقيد وجعهم

بقوا يحرسون تساقط المطر

النهارات تجف من الغيم

أركض الى النهر ...
أسابق ظل الماء ...!

)

حيث ان المجاز و الانزياح هنا على اكثر من مستوى تركيبي ، في صور سعرية عالية المستوى ، و توظيفات فنية رقيقة و موصلة لغاياتها . كما

ان تعدد الوسائط الدلالية في عملية الفهم تحدث استجابة جمالية عميقة لدى القارئ حيث ان حالة التنقل الوسائطي و التجوال الفكري بين الدلالات يولد اللذة و الامتناع .

المعادل الجمالي القراءاتي

وهو يعكس حضور القارئ في عمليتي الكتابة و القراءة . يكون في الكتابة من خلال الوعي بالقارئ و ترسب المفاهيم التداولية ،و في القراءة بأنظمة طلب الافادة و الفهم و التأثر.

ان التداولية و اللغة القريبة ظاهرة في اسلوبيات عباس باني المالكي ، فهو دوما يسعى بامانة ان يوصل فكرته العميقة بالشعر العميق ، دون غموض او انغلاق رغم المجاز العالي و الانزباحات الشديدة

في نص (١٨)

((تركت قلبي على حافة الموج

يوم رأيتها ...

تغسل ذاكرتها بماء المطر.))

مع ان النص مفتوح دلاليا و مع انه يتميز بانزياحات عالية و على مستويات متعددة من الاسناد الى الجملة الى الفقرة ، فان الشاعر وضع نقاط دلالة دلالية و توصيل تشير الى حضور وعي القارئ في الكتابة .

و قد رأيت في النص (٣٩) المتقدم ، حيث الاستجابة الجمالية العميقة المتحقق بنص يشتمل على نظام دلالي معقد متعدد الوسائط يحقق حالة التجوال و التنقل الفكري بين حقول الدلالة و المعنى و الافادة و الفهم مما يولد شكلا مزخرفا و ملونا من الانظمة الدلالية محققا المتعة و الابهار .

وهذا النسيج الدلالي الملون و التجوال الفكري في حقول المعنى نجده ايضا في نص (٥٥)

(الدليل الذي فقد خوذة الضوء

صار سجانا عند أبواب الفصول

أبحث عن مناقير العصافير

لأصل الى قمح النهار ...!)

هكذا تشكلت في نصوص مجموعة (وحيدا دون العصور) المعادلات الجمالية الفذة و العالية في نسيج مبهر و حالم و هادئ و رسالي بأنامل شاعر يتكلم بلغة مخملية ناعمة هادفة .

مظاهر التعبير الأدبي في القصة السريالية ، مجموعة (رواية حمزة الأصفهاني) للدكتور غالب المسعودي نموذجا

تمهيد

الدكتور غالب المسعودي ، طبيب و قاص و شاعر و فنان تشكلي عراقي له مجموعة من المعارض الفنية الشخصية و الاصدارات الادبية ، و له تنظيرات فنية ، يكتب القصة السريالية ، بين ايدينا و محل الدراسة مجموعة من قصصه السريالية عنوانها (رواية حمزة الاصفهاني) .

سنعتمد هنا آليات النقد التعبيري في التناول و القراءة. و (التعبيري) هنا مشتق من التعبير الادبي اي من المعنى اللغوي للكلمة و لا علاقة له بالمدرسة التعبيرية كما قد يتوهم .

يقدم النقد التعبيري اطروحة معرفية اساسها ان التميّز و التفرد التأليفي هو جوهر الظاهرة الادبية ، و ان وظيفة النقد تفسير الظاهرة الادبية و عملية الانبهار، و ان ملامح تلك الظاهرة اوسع من فكرة الانحراف عن المعياري كما عن الاسلوبية ، كما لا يمكن اختزالها بمناهج وصفية لطرق الدلالة اللغوية كما عن علم اللغة . و بالقدر الذي يجد النقد التعبيري فكرته العامة الانتزاعية واضحة فانه ايضا لا يقصدها الا في العمل الادبي و من خلاله فقط ، بمعنى

ان الوجود النظري لنظرية النقد التعبيري متأخرة عما هو فعلا موجود و متحقق في العمل الادبي من انظمة و عناصر ابداعية ، لذلك فان النقد التعبيري انساني و واقعي بخلاف الجفاء و التجريد الذي عانت منه مناهج اخرى .

مستويات الظاهرة الأبداعية

لقد بينا في مواضع مختلفة تصورات تفصيلية عن الاطار النظري للنقد التعبيري منها ما في مقدمة النقد التعبيري (الموسوي ٢٠١٥) ، و سنعمد هنا الى تطبيق ادوات النقد التعبيري الاجرائية على النصوص .

في كل مستوى انساني متعلق بالادب و في كل موضع و نظام متعلق بتركيبة العمل الابداعي هناك مظاهر ادبية ، وظيفة النقد الادبي البحث عنها و ابرازها و تبيينها ، كخصائص اسلوبية فريدة ، تحاول الاجابة على السؤال المهم عن سبب تميز العمل الادبي و سرّ تأثيره على المتلقي . في النقد التعبيري محاولة حقيقية لتجاوز الاشكالات التي عانت منها المناهج السيميائية و تعاني منها مناهج النقد الاسلوبي كما سيتضح بجلاء . فبينما تكون مادة السيمائيين واسعة تتمثل بالنص و ما ابعد منها ، فان اداتهم ضيقة تتمثل بالدلالة و المداليل المعنوية ، و بينما تكون اداة الاسلوبيين واسعة تتمثل بالاسلوب و التفرد اللامحدود فان مادتهم محدودة تمثلها تركيبة النص و ابعاده الظاهرية . اما النقد التعبيري فانه يشتمل على اداة واسعة و مادة واسعة ، فانه يتسع في مادته سعة التجربة الانسانية مشتملا على النص و المؤلف و القارئ واللغة و ما هو خارج ذلك فكل ذلك ميادين للنقد التعبيري ، و اداته واسعة سعة التفرد و التنوع و الاشتراك و الاجتماع .

ان وظيفة النقد التعبيري رصد العناصر الفنية و الجمالية و الرسالية التي بحثنها في قانون الابداع و ما يتعلق به (الموسوي ٢٠١٤) . و سيأتي التطرق الى ما هو متجسد منها في هذه المجموعة القصصية ، في كل نظام تركيبي كلامي من المفردة الى الاسناد اللفظي الى الجملة الى الفقرة ثم الى النص كله ، و تلمّس و تتبع تجليات المستويات الانسانية في العمل الابداعي من حيث تجلّي المؤلف و القارئ و نظام اللغة و النص نفسه .

المظاهر الفنية في العمل الأدبي

المظاهر الابداعية التي يبحث عنها النقد التعبيري في العمل الادبي تتمييز بميزتين الاولى الاستقرار و الثانية الحركة اما الاستقرار فمن حيث الانطلاق

من المظاهر الابداعية الاكثر رسوخا و استقرارا ، وهي ما يمكن ان نسميها (المعايير الابداعية) و تمثل الاصالة ، و اما الحركية فتتمثل بملاحقة و متابعة النص و التفرد الذي خلِق به و ما وجد فيه من مظاهر ابداع وهو ما يمكن ان نسميه (الاضافات الابداعية) و تمثل التجديد . و المظاهر الابداعية اما فنية او جمالية ، فيبحث الابداع المعياري و الاضافي في الجهتين الفنية و الجمالية ، وهذا ايضا من تفردات النقد التعبيري حيث يميز ما بين الفني و الجمالي .

المطلب الفني هو بحث توفّر الحد الادنى من الشرط للحكم بأدبية العمل و تجنيسه ، و لا يعتقد ان ذلك يعني اشتماله فقط على امور معيارية راسخة ، بل النقد التعبيري ينفتح على كل ما يمكن ان يؤسس لمعايير فنية جديدة وهذه صفة تمنع الجمود و التخلف في النقد التعبيري و تعطيه القدرة ليس فقط على مواكبة تطور الابداع و انما ايضا المساعدة على اكتشافه و بيان ملامحه .

مجموعة (رواية حمزة الاصفهاني) مجموعة قصص سريالية ، و القصصية متقومة في السرد الحكائي و ،السريالية متقومة في تجاوز المنطق و الزمن الفقراتي . لذلك عد البعض النص السريالي من السردية التعبيرية التي هي قوام قصيدة النثر (دانييل ميتشل ٢٠١٤).

مظاهر السردية واضحة في النصوص بحيث ان جميع النصوص شواهد عليها ، اذ ان تعدد الشخوص و الاحداث و تعدد الرؤى و نقاط التبئير و الحواريات طاغ في النصوص ، و في تجل قوي للسردية في قصة (هذيان) :

((كان كعادته عندما يجلس أمام لوحة الحاسوب, يتابع ما أشتهى أن يتابع, في الخلفية التلفزيون, على احدى القنوات الاخبارية , عقله الاول منشغل بالحاسوب, عقله الثاني يتابع التلفاز بشكل مستقل, هو يتابع مقطوعة جاز ل ب.ب. كنج,على اليو تيوب, أخذته إغفاءة , إذا به يحلم مرة اخرى.....! شرب كأساً من عصير الليمون ناجى حبيبته ... النص))

تتجلى السريالية في نصوص المجموعة بوضوح كاسرة المنطقية ، و من اقوى تجل لها في قصة (الأفاعي لا تبتسم):

((كان الحد الفاصل لنهاية الجدل, هو إصرارها على إستخدام قالب الشمع وتقدمه كحلوى لغريمي, إني أعرف جيداً إنه لا يفرق بين البوظة والشمع, لكن هذا رأيها , إحترمته , لم أطلب منها الرحيل , إلا أنها آثرت أن تقف في بداية الزقاق ,في بيوتنا الشرقية غرفة صغيرة تستخدم لحفظ المؤونة, يوجد بداخلها موقد وأحينا تنور, إتكأت على كيس الفحم بجوار كيس الحطب, مددت رجلي على الارض ,لم أكن أنتعل شيئا , تعباً من حدة النقاش, أسلمت نفسي إلى نوم

عميق كأنه الموت, بين الحلم و اللاحلم ,وجدتها فاغرةً فاها, أفعى كوبرا الملك كما يسموها, تبتسم لي, تمد لسانها المشقوق تلاعبه في الهواء تمسح جبهتي بلعابها الناعم, كنت متعباً جداً من النقاش, أصابع الفحم وشوك سعف الحطب مستمرة في لعبتها الموجعة كانها مسامير حادة ,يحركها سجان إختص بالتعذيب قبل أن يطلق القاضي حكمه بألأعدام ... النص))

و في تجل قوي اخر للسريالية في قصة((الضفادع تتبختر في الماء)

((إفتتح مسؤولٌ رسمي كل الدوائر , وجدها خالية إلا من أشباح, تركض بين ألأزقة, تصطاد ألجرذان , تسير بكل الأتجاهات ,بعضهم يركز فوهة بندقيته على ذيل جرذ, أصابه بدقة متناهية, لكن الجرذ إستمرّ في الركض, يبدو أن ذيله لا يهم , منظمات إنسانية تدخل على الخط ,قالوا لنا إنهم مرسلون من منظمة رعاية الحيوان, الضفادع تتقافز, تمارس حيلتها المعروفة, العيش خارج وداخل الماء, تصور تدريب الضفادع ,يكفي لك أن تعيش مزدوجاً وتصبح ضفدعاً ممتازاً, تحقق إنتصاراً... النص))

و هكذا جميع نصوص المجموعة فانها شواهد على السردية و السريالية المتكاملة فتكون المجموعة محققة للشرط الفني للوصف ، اضافة الى تكاملها في الابعاد و الشرط الكتابية الاخرى المقومة للكتابة الفنية عموما .

مظاهر الرسالية في العمل الأدبي

الرسالية الأدبية اي الهدف و القضية عامل جوهري في أدبية الادب ، و الرسالية قد تكون اجتماعية اخلاقية و قد تكون فنية ادبية .أما الرسالية الفنية فظاهرة في المجموع من حيث التصدي لهذا الشكل الحداثوي و المعقد من الكتابة مما يحقق اضافة في العملية الفنية النوعية . و اما الرسالية الاجتماعية فان نصوص المجموعة مشحونة بالرسائل الاجتماعية و الانسانية و الاخلاقية . و كما ان هناك الرسالة التصريحية فهناك الرسالة الضمنية الايحائية.و الرسالية هي مظهر من مظهر تجليات المؤلف في النص .

من الرسائل الاجتماعية التصريحية في المجموعة ما في قصة (الضفادع تتبختر في الماء الأسن) (هناك مصطلحات شبعنا من أكلها حتى التخمة, لكن الوطن لازال يتلاشى,) و في قصة ((المعاريض)) (لابد من النوم بعد متابعة حلقة ممتعة على تلفزيون الحياة عن الكذب مشرعناً, نحن نعيش الآن في وهم الصدق) و في قصة (القمر يرتفع عاليا في السماء))(في ملاحمنا

الحالية لا توجد بطولات , أحلامنا لا تتجاوز تحليق حمام, نعرف ألآن ,أن حضارة ألعالم تحلق في الفضاء وبين المجرات ,و الصحراوي لحد هذه ألثانية , غير قادر أن يتسلق شجرةً أو ربوة) بل ان الرسالية حتى تطغى بتصريحية في العناوين كقصة (عندما تمطي الاعراب ذيل السلطة) و قصة (الافاعي لا تبتسم حين تعض) .

و اما الرسالية الاجتماعية الايحائية فنجدها ايضا مبثوثة في النصوص ففي قصة (أشباح) ((إنها تعوي في جسدي , كأنغام كَيتار حزين يعزف على المنفرد, له إيقاع خاص, يجترّ خاصرتي, أشكو لمن , وحدتي)) ان قاموس الالفاظ (تعوي ، حزين ، يجتر ، اشكو) كما ان مفاد التعابير و دلالتها يشير الى شكل عميق من الأسى و الغربة و الحزن ، و اعتراض و طلب للتغيير و الخلاص . وفي قصة (متاهة التماسيح) بوح على مستوى الفكرة ، و على مستوى السرد ، و على مستوى الصور و الايحاءات .فاما الفكرة فمن الظاهر ان المؤلف قد عبأ نصه بافكار و هواجس و رؤى كثيرة ، نقلها النص بلغة واضحة و صريحة و احيانا ايحائية .فبين التيه العريض و على مستويات مختلفة و التي تذهب فيه الارواح و السنين ، فالحيرة و الوهم و اللامعنى ، و الوحوش البشرية و من يعتاش على دماء الناس و حياتهم ، كلها نجدها حاضرة في مراجعة و طلب مراجعة للفكرة و الفكر . و اما البوح على مستوى السرد فمن الواضح ان سريالية النص تمثل طبقة للبوح و شكلا تعبيريا اخر عن التيه و الضباب و الوهم و حياة كالحلم في عدم منطقيتها و التباس امورها ، فينتقل السرد بشكل عشوائي لا منطقي بين المقاطع و الاحداث بشبكة ترابطات بعيدة تحقق سريالية واضحة في النص .و اما على مستوى الصور ففي النص مقاطع و عبارات اعتراضية و جزئية تتسم بايحائية و توظيفات بوحية عالية كما في قوله :(وأراد مينوس أن يجعل منها سجنًا للوحش الذي يسمى الميناتور, إذ كان يضحَّى بسبعة من شباب أثينا، وسبع عذارى لهذا الوحش كل سنة(ملاحظة نحن نضحي أكثر). فبعد مقدمة تعريف المتاهة بين سبب وجودها الاسطوري ، و يبين انها لاجل الحماية من الوحش و باسلوب ارتدادي ينقدح استفهام مبطن بانه ما السبب الحالي لهذه المتاهة ؟ و تغير عنوانها و معناها فصارت و سيلة الوحش البشري لصيد الضعفاء في عالم الغاب الجديد . و يقول : (لكنه لم يعرف أن التماسيح تبني تحت الماء متاهة, تصور أنها تبنيها لأجل أن تسحب فريستها وتأكلها بهدوء, دون تطفل الأخرين وخصوصاً الحيوانات ألقمامة, إلا أن الباحثين أثبتوا أنها لاتستعملها لهذا الغرض(التماسيح لاترى في الظلمة وهي تحت الماء), هنا شعور و اشعار بامور خفية و ان الامور في عالم المتاهات ليست كما تبدو ، و ان الظاهر ليس كل شيء ، كما ان هنا يظهر سلطة العلم في عصر العولمة و عدم كفاية الافكار الموروثة و الاسطورية . كما فصلناه في مستويات البوح في القصة السريالية (الموسوي ٢٠١٥)

المظاهر الجمالية في العمل الابداعي

الجمالية هي المكان الرحب الواسع للنقد التعبيري و الذي يكشف فيه و بحيوية فذة عن مواطن الابداع و الجمال في النص مستعينا بالواقعية و الوجدانية من دون ادعاء او تزييف ، انه رصد لمظاهر الجمال و التي تسبب الاثارة الجمالية و تحدث الاستجابة الجمالية لدى المتلقي ، و بهذا يظهر البحث الجمالي التعبيري اكثر واقعية و موضوعية و علمية من كثير من الاطروحات التي تدّعي الكشف عن الجمال ، و لقد اثبتت المقالات و القراءات المتعددة التي قدمناها بنقد تعبيري لأعمال ابداعية (الموسوي ٢٠١٥) صدق و واقعية و حرفية و جوهرية العناصر الجمالية التي يتلمّسها النقد التعبيري .

ان أهم ما يشير اليه النقد التعبيري في البحث الجمالي هو (المعادل الجمالي) حيث ان الاستجابة الجمالية تحدث بسبب (عامل جمالي) عميق . من وظيفة النقد بيان ذلك العامل ، وهذا العامل هو سرّ ابداع و اكتشاف المبدع ، الا ان ذلك العامل الجمالي يحتاج الى شكل و صورة لكي يظهر بها الى الخارجي ، المبدع يعمل على ايجاد ذلك الشكل بمظهر ادبي نصي وهو (المعادل الجمالي) .و هذا ايضا من تفردات النقد التعبيري فان المبدع ليس فقط مبدعا في ايجاد المعادل الجمالي وهو المظهر و العنصر الادبي النصي الذي يعرفه و يدركه المتلقي و الذي يشير اليه النقد التقليدي ، و انما و قبل ذلك فان المبدع يكتشف العامل الجمالي ،و الذي يحكيه و يصوغ الدال عليه بشكل مظهر خارجي نصي هو المعادل الجمالي في نظام الدلالة الجمالية .

المعادلات و العوامل الجمالية

لأجل تصور متقدم و مضيف للفكر الجمالي الادبي لا بد من بيان المعادلات الجمالية المتحققة في النصوص سواء كانت معهودة او غير معهودة ، و بيان العوامل الجمالية التي تقابلها ولو اجمالا . واهم المعادلات الجمالية هي التوظيفات و اللاألفة او الانحراف و التناغم ، و قد بينا سابقا بعض النماذج و سنبين فيما يأتي صور أخر لذلك ، يقابلها عوامل جمالية مهمة عامة مثل الأنس و الاكتشاف و الصدمة و العجز و الابتكار .

البحث الذي يمكن ان يستوفي وجودات المعادلات الجمالية و تجليات العوامل الجمالية هو البحث التدريجي و نقصد به الابتداء من المفرد ثم الاسناد الفظي ثم الجملة ثم الفقرة ثم النص ، و مع ان هذا البحث في حقيقته استقرائي مطول حتى في النص الواحد الا انه يمكن بعملية انتخاب النماذج التمثيلية معالجة ذلك ، كما انه بنفس الطريقة يمكن بحث نصوص متعددة في مقام واحد . و مع ان عوامل جمالية مهمة هي الغالبة كمؤثر في الاستجابة الجمالية مثال الأنس و الاكتشاف كمقابل للتناغم و الصدمة العجز و الأبتكار كمقابل للألفة ، الا انها تكون اكثر وظيفية في بعض الوحدات و الانظمة الكلامية من غيرها كما سنبين . كما انه في كل موضع و وحدة كلامية يمكن تلمس تجليات المؤلف و القارئ و اللغة و النص . من هنا سيكون البحث التعبيري مقسّم على الانظمة الخمسة المتقدمة .

١. نظام المفردة

أهم الابحاث التعبيرية على مستوى نظام المفردة هو القاموس المفرداتي و قدرته في خلق مزاج النص و الذي من وسطه تحصل التوظيفات الابداعية الاخرى ، اذ انه لا بد من خلق مزاج للنص عام يكون كالسماء للنص ، لاجل ان تبرز و تظهر التكتلات الداخلية كنجوم و كوكب فيه . العامل الجمالي المقابل لهذا المعادل يكون بشكلين الاول عاطفي انفعالي اتجاه القاموس ، فالحقل المعنوي الذي يحقق القاموس و المزاج العام له مقابل عاطفي ، فقاموس و مزاج الحزن له مقابل يختلف عن قاموس و مزاج الفرح ،وهكذا . الشكل الثاني انه بتحقق المزاج و القاموس و المقابل العميق ، فان الكتل و التعابير المنبثقة في النص تحقق تجاورية تحليلية تشبه في تأثيرها التجاورية الشكلية التي سياتي الحديث عنها و لها نفس مقابلاتها العميقة .

وقد تقدم بيان كيف ان القاموس المفرداتي خلق تعبيرا وبوحا بالاسى و الحزن في مقطع من قصة (أشباح) و في قصة (سفر) نجد قاموسا مفرداتيا في مقطع منها ينقل القارئ الى الحقول المعنوية في السفر و يخلق مزاجا عاما بالاكتشاف (أتذكر غاندي ومسيرة الملح ,المقاومة بلا عنف, أرى شوارع مدينتي, فيها الناس يقتلون أنفسهم ويقتلوننا, حتى أصبحنا نعيش في مدن الأشباح, إنه نموذج لخداع البصر والبصيرة ,تمتعت بإجازة من عملي, قال البعض زارَ جزيرة كيش , البعض الآخر قال زارَ مدينة الالعاب في أعلى ناطحة سحاب في العالم, والذين يتمنون لي الهداية, يقولون ذهب للعمرة ,لكني في

الحقيقة لم أنقل جسدي من مشغلي, لدي مفهوم فيه بعض الشذوذ, أفلسفه كما يلي.....!, أحيانا اللذة ألروحية و الجسدية لا يستوعبها المكان, إن كنت تريد أن تسافر, سافر إلى روحك, دغدغ ضفائرها ستجيبك) فألفاظ (مسيرة ، شوارع ،مدينتي ، اجازة ،زار ، جزيرة ، العمرة ، سافر) هذا القاموس ينقل القارئ الى حقول المعنى الخاصة بالسفر و الانتقال ، و هناك الفاظ تخلق جو العلو و مزاج التعالي و الاشراق (غاندي ،مقاومة ،جزيرة كيش ،اعلى ، ناطحة سحاب ،اللذة ، الروحية ، روحك) . قاموس المفردات و ما يخلق من مزاج وجو للنص هو نموذج للتناغم الفني وهذه المعادلات الجمالية يقابلها عوامل جمالية اهمها الانس و الاكتشاف كما انه يمثل تجليا للغة و انثيالاتها .

٢. نظام الاسناد

اهم الابحاث التعبيرية في نظام الاسناد هو التوجيه المعنوي ، بان يضيف المؤلف صفة او نعت او اسناد معين يخصص اتجاه المفردة المعنوي و الالفة و اللاألفة الاسنادية اي المنطقية الكلامية حيث ان لكل مفردة مجال توقع تجاوري ، باللاألفة يحصل كسر له . و بألفة التجاور او لاألفته تتحدد سرع الكلمات ، اذ كلما زادت الالفة بين الكلمات المسندة قلت سرعة المفردات و كلما قلت زادت سرعتها ، و ادراك هذه العلاقة او النظام التجاوري هو جزء من نظام التجاورية الشكلية الذي يشمل ايضا الجمل الماجورة و الفقرات المتجاورة . اللاألفة و الانحراف و السرع الكلامية معادلات جمالية توظيفية ، يقابلها عوامل جمالية ابهارية اهمها الصدمة و الابتكار و العجز العملي بان يحصل لدى المتلقي شعور بالعجز تجاه المنجز .

في المقطع المتقدم من قصة (سفر) نجد توجيها معنويا اسناديا ظاهرا في اسنادات مثل (مسيرة الملح , المقاومة بلا عنف, شوارع مدينتي, الناس يقتلون أنفسهم ، مدن الأشباح ، خداع البصر والبصيرة , مدينة الالعاب في أعلى ناطحة سحاب في العالم, مفهوم فيه بعض الشذوذ) من الواضح ان المفردات المركزية في تلك التعابير قد اقتص المؤلف منها حصص خاصة فالمسيرة هي مسيرة الملح و المقاومة هي مقاومة اللاعنف و مدينة الالعاب في اعلى ناطحة سحاب في العالم و هكذا) .

اما اللاألفة الاسنادية فهو الانحراف و الانزياح و المجاز و الشعرية وهي طاغية في المجموعة حتى انها تصل الى العناوين مثل (الضفادع تتبختر في الماء الآسن) و (زمان الصفر) (عندما تصحو التنانين) (حلم سريالي) (عندما يمتطي الاعراب ذيل السلطة) . و انظمة التجاور و الاسناد تتأثر كثير بغايات النص و تجلياته كما لا يخفى .

٣. نظام الجملة

اهم الابحاث التعبيرية في نظام الجملة هي الافادة ،و التوظيف فالافادة قد تكون قريبة او بعيدة مباشرة او غير مباشرة ، توصيلية او ايحائية ، وهذا انعكاس التوظيف فيها ، و من المعلوم ان الجملة تحتل مكانة مهمة في القراءة الادبية اذ انها في الشعر الصوري تحقق الصورة الشعرية و في السرد القصصي تحقق الحكاية ، و اما في السرد التعبيري المقوم لشعر النثر و قصيدة النثر فانها تحقق التعبير .

و نصوص المجموعة كلها شاهدة على حكائية الجمل بسردية حكائية ، كما ان السردية الحكائية بوصفيتها و تشخيصيتها مهمة هنا لاجل خلق العمل السريالي ، لانه يعتمد على التجاور اللامنطقي بين المنطقيات . و لذلك يكون من المستبعد امكانية النص السريالي في الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية نعم الرسالية ممكنة في السردية التعبيرية لقصيدة النثر .

٤. نظام الفقرة

ربما يغفل احيانا عن اهمية نظام الفقرة في النص ، الا انه في الواقع هو من اهم ما يحدد الطبيعة التجنيسية للنص ، اذ ان المنطقية المطلوبة بين الجمل ايضا تؤثر بل هي اساسية في مظهر النص ، و كما ان التجاور الفقراتي يميز بين السرد و التصوير ، فانه ايضا يميز بين السرد المنطقي و السرد اللامنطقي المتمثل بالسرد السريالي ، و السرد التعبيري ، و من هذه الجهة اي اشتراك السرد السريالي مع السرد التعبيري في كسر المنطقية الفقراتية وان كانت هي أشد و اعنف في السريالية ، فانه يعد احيانا من قصيدة النثر كما اشرنا .

من الواضح ان العلاقات الفقراتية بين الجمل مهمة في قصص مجموعة (رواية حمزة الاصفهاني) ، اذ باللامنطقية التجاورية بين الجمل تتحقق السريالية ، و من الواضح ان جميع فقرات قصص المجموعة شواهد على ذلك .

٥. نظام النص

اضافة الي البحث الفني في رسالية النص الجمالية و الاجتماعية فان البحث التعبيري الجمالي في النص يبحث في تكامله الجمالي ،اي في قيمته و ثراءه و هو مجموع ما فيه من تنوعات ابداعية ، و لا يعتقد ان ذلك يتناسب مع طول النص ، لان القيمة الجمالية للنص ليس مجموعية و انما نسبية اي بمعنى انها تساوي مقدار ما يحققه النص على مستوى الوحدة الكلامية ، و من المعلوم ان هذا الفهم اصافة الى انه يفسر التقليل الجمالي من الزيادات الضارة في النص فانه من تفردات النقد التعبيري .

ان عملية تتبع قيمة النص و ثراءه هي عملية احصائية ، احصاء فني و جمالي ، كما ان النسبية و توزيع الوحدات الابداعية على الوحدات الكتابية ايضا من وظيفة البحث في قيمة النص ، و من نتائج البحث النصي هي الاضافة التي يحققها العمل .

في القصة السريالية و بما تشتمل عليه من مستويات تعبيرية و عناصر ادهاش و ابهار و تكثيف و لاألفة و لا منطقية كلامية فانها تحقق مقادير عالية من الثراء النصي و البوحي و الاضافة الفنية .

ما وراء الظاهرة الجمالية

ان الظاهرة الجمالية بمعادلاتها وعواملها هي عناصر فاعلة و خالقة للتأثير في نفس المتلقي ما يحصل لدى المتلقي الاستجابة الجمالية اضافة الى امور اخرى خارج لتناول النقدي الادبي كالاضافات المعرفية لغوية و فكرية . و العالم الذي يحص فيه التأثر ممكن ان نسميه بنظام الاستجابة الجمالية ، و الذي يمكن النظر اليه من جهة النظرية و التطبيق ، تشتمل الجهة الاولى على بحث حقيقة الاستجابة الجمالية و البعد الجمالية و الجهة الثانية القراءة الابداعية و التي هي مظهر من مظاهر تجلي القارئ في النص ، هذا الفهم لظاهرة التعبير الأدبي هو من تفردات النقد التعبيري وغناه .

١. الاستجابة الظاهرية و العميقة

في الطرف الآخر من عملية التمتع بالقراءة نظام الاستجابة الجمالية ، و بالقدر الذي تكون كثير من مظاهر الاستجابة الظاهرية معقدة ، فانه ايضا هناك وضوح في مديات و اشكال الاستجابة الجمالية . ان تأثير العمل الابداعي على المتلقي اما ان يكون بحركة شعورية ظاهرية وهذا هو الابهار الظاهري و الذي يتصل كثيرا بالتناغم الحسي المادي للعمل سواء على مستوى الشكل ام المضمون ، اذ كما ان للشكل تناغما فان للفكر و تعامله مع المضمون متطلبات تناغم ، و يمكن ان نسمي هذا الشكل من الاثارة بالاثارة التناغمية . و هناك استجابة و اثارة عميقة تتجاوز التناغم الشكلي و المضموني تكون اساسا في الصدمة و المفارقة و كسر التوقع ، وهذه الاثارة الشعورية تكون عميقة ، و لها ايضا عناصر شكلية و مضمونية ،و يمكن ان نسميها الاثارة الصادمة . ان هذا الفهم يتجاوز و بلا ريب اشكاليات الفهم السيمائية للاثارة المرتكز كثيرا على التوافق و الاشتراك و الابهار التناغمي ، و يتجاوز ايضا اشكاليات الفهم الاسلوبي للاثارة القائم بشكل شبه كامل على الانحراف و التفرد و الابهار الصادم ، كما انه يعطي تصورا متقدما عن المادة المثيرة و انها ليست امرا مستقرا في العمل بل انها مترامية الاطراف و تدخل القراءة كعامل جوهري فيها .

لكل من الاستجابة الظاهرية و العميقة محدثات و منتجات خاصة ملحوظة من المعادلات الجمالية و المظاهر و العناصر النصة ، او بمعنى ادق ان لكل عنصر نصي جمالي تأثير متميز خاص في جهة معين منهما ، فعناصر التناغم كالموسيقى الشكلية مثلا تحقق الاستجابة و الاثارة الظاهرية ، بينما الانحراف و اللاألفة و الصدمة تحقق الاستجابة و الاثارة العميقة .

في قصة (حلم سريالي) عناصر تناغمية و لاتناغمية .

((اليوم أنهيت كتابة الرواية, لي بعض الملاحظات التعبيرية, كونها لاتمثل كل ما في وجداني, لكني بكيت, عندما إنتهيت من تنضيد الأوراق كانت دموعي غزيرة , تناولت قطعة من الورق الصحي , مسحت عيني , كان الورق نظيفاً, تمنيت لو أن الكل تمسح دموعها به حتى لو كانت دموع تماسيح, حزنت على مصير جورية , خلقتها في خيالي ,لكن الكثير يعتقدون إن كل ما أكتبه هو من وحي الواقع, أعترف إن كلّ ما أكتبه هو من وحي أحلامي , عندما أنظر الى الجدار أحلم, عندما أنظر الى البحر أحلم, ما المشكلة إنني أحلم دائما, الحلم مملكتي الخاصة, يوما ما حلمت بإلآهة سومرية, أسميتها رغم أنها لا تحمل المستمسكات الأربع, النص))

عناصر التناغم تتجلى في النص في مراعاة التداولية و الموسيقى الشكلية وفي القصص يكون الاول غالبا ، فمن صور التناغم الاسلوب السردي اذ انه تداولي و قريب للنفس من التصوير الشعري فيحثث الفة ، و الصورة الاخرى الالفظ الاليفة (اليوم ، وجداني ، بكيت ، دموع ، ورق صحي وغيرها) ، و ايضا الوصفية و الحكائية الواضحة ، كما ان الخطابية في (الكثير يعتقدون إن كل ما أكتبه هو من وحي الواقع, أعترف إن كلّ ما أكتبه هو من وحي أحلامي , عندما أنظر الى الجدار أحلم, عندما أنظر الى البحر أحلم, ما المشكلة إنني أحلم دائما) هذه كلها من حيث الالفة و القرب التي تحقق انظمة تناغم فكرية و أنس و تلذذ ظاهري . اما انظمة اللاتناغم فالسريالية و القفز اللامنطقي ، و التراكيب الانزيحاية ، و كذلك الرسالة الصادمة كما في (تمنيت لو أن الكل تمسح دموعها به حتى لو كانت دموع تماسيح) اضافة الى الخيالية التصويرية الصادمة وهي شيء اخر غير الرسالية مثل (لكني بكيت, عندما إنتهيت من تنضيد الأوراق) و كذلك عبارة (كانت دموعي غزيرة , تناولت قطعة من الورق الصحي , مسحت عيني) .اذ ان السريالية تتجلى في العلاقة التجاورية بين الجمل ، اما داخل الجمال فالانياح الخيالي التصويري وكلها تحقق الاثارة العميقة .

٢. البعد الجمالي

نظام الاستجابة الجمالي و الاثارة دوما مركب من الشكلين الظاهري و العميق وان كانت الغالبية لأحدهما لانهما شبه ضدين ، بمعنى آخر ان التركيبية في الاستجابة و الابهار الجمالي لازم ، بحيث ان هناك دوما مقدار من الابهارالتناغمي الظاهري و مقدار من الابهار اللاتناغمي العميق . و نظام المتعة و الاثارة و الانبهار يتحدد كمحصلة نهائية لمجموع مقداري هذين الشكلين .

ان مقدار الانبهار مع حقيقته الكمية فانه ايضا كيفي ، يعتمد في كمه و كيفه على النقاط الشعورية التي يحفزها ، فلدينا كم من مناطق الشعور المحفزة و كيف و نوعية منها ، مساحة المناطق المحفزة يحقق البعد الكمي ، و توزع و تنوع المناطق يحقق البعد الكيفي ، و كما ان المقدار الكمي يتجسد بكتلة المنطقة و المساحة فان البعد الكيفي يتجسد بشكل اشكال من مستقيم و مستوي و مجسم . وكما ان هناك فرقا في المقادير الكمية فان هناك فرقا في التجسيدات الشكلية من حيث كون الاستجابة مستقيمة ام مستوية ام مجسمة . وكما ان لكل

من شكلي الاستجابة الظاهري و العميق عناصر نصية غالبة فان في اشكال الابعاد الجمالية ايضا عناصر مناسبة تحدثها .

القراءة الابداعية وحركة النص .

ان للنص الادبي بابعاده المتقدمة - اضافة الى بعده النصي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة - بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و له ايضا بعد دلالي تجلياتي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف . بينما يكون قاصرا تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي فقط او تتبع عناصر البعد الكتابي الدلالي فقط ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية الجمالية يكون بالقراءة التعبيرية الابداعية ، و التي تتجاوز جميع اشكاليات الشكلين المتقدمين من قراءة النص . هذه القراءة بهذه الابعاد هي ما يحصل لكل قارئ و نتاجها وان كان اجماليا و عميقا و ضبابيا الا انه يحدث دوما وحسب استعداد القارئ ، وما القراءة الاحترافية الا جلاء و بيان لتلك الحالة الموجودة ، فالنقد ليس خلقا للقراءة و انما كشفا عنها .

ما يحدث في عملية القراءة انها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله ، و اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع ، يحقق العمل الابداع في ذلك الموضع او النظام النصي المعين نقطة تعبيرية جمالية تحصل في الفكر و النفس ، يمكن ان تفهم كمقابل كم للعملية الابداعية ، و من هنا و بالنقطة التعبيرية يقدم النقد التعبيري فهما كميا للجمال وهو من تفرداته في هذا الشأن . يقابل تلك النقطة في كل وحدة كتابية بعد خاص بالقراءة هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية وهي خلق خاص بالقارئ للنص يختلف فيه عن غيره . بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ساكنا لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له بعده الحركي هو البعد القراءاتي الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون ، كما ان لاستعداد القارئ و تصوراته تأثير على سرعة تلك الحركة ، وكلما كان النص ذا حركة سريعة بثراءه و ثراء القارئ كان أكثر ابهارا .

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في ١- عوالم النص و الكتابة ، و ٢- عوالم الفكر و اللغة ، و ٣- عوالم الخيال و الابداع ، و ٤-

عوالم الشعور و المتعة . بينما العوالم الثلاثة تخلق الشكل المجسم للنص ، فان العالم الرابع اي القراءة هو البعد الحركي الذي يكتسبه النص روحا و حركة تخرجه عن السكون . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . وان القصص السريالية في مجموعة (رواية حمزة الاصفهاني) كانت موطنا لتجليات فذة و عالية للمؤلف و القارئ و اللغة و النص ، انها نصوص تبلغ اهدافها و تحقق الاضافة الادبية و الرسالة المرجوة . و النقد التعبيري هو الاداة الصادق و المجال الفسيح الذي يدرك و يرى تلك الانظمة و تلك الابعاد بواقعية و صدق و وضوح .

الرمزية البسيطة و التأريخ النصّي في سردية (عنز و قِدر و إبريق) لفريد قاسم غانم

الرمزية و الشعرية ، من الملامح الواضحة لكتابات القاص الفلسطيني الفذّ فريد قاسم غانم ، و من المعلوم انّ هذا النهج هو من ملامح السرد الحديث . و لا يخفى عظم الامتاع الذي يحقّقه السرد المتصف بالشاعرية ، و الرمزية ، لكن في بعض من سرديات فريد قاسم نجد الرمزية البسيطة ، و في الحقيقة هذه لغة متفردة لم نعهدها ، و نجد قصّة (عنز و قدر و ابريق) مثّلت نموذجا لهذه الرمزية ، كما انّها بجنب ذلك أبدعت في تحقيق التأريخ النصي ، و الذي نعني به خلق الرمز النصي في قبال الرمز الخارجي الموظّف . و سنلاحظ و بيسر كيف أنّ شخوص قصّة فريد قاسم مع الوقت و تطوّر القصة تتحول الى رموز ، و انّ العنز لم يكن بالأساس عنزا ، او لم يعد كذلك و هكذا الابريق و

القِدر ، و غير ذلك . و من الافضل ان نقرأ القصّة اولا ثم نعمد الى تتبع الرمزية البسيطة و التأريخ النصي و خلق الرمز فيها .

(عنزٌ وقِدْرٌ وإبريقٌ)

بقلم: فريد قاسم غانم

اتّكأَتِ القِدْرُ المطليَّةُ بالأَسوَدِ الفاحِمِ على الجبَلِ الرَّخوِ. إلى جانبِها استلقى إبريقُ الشّاي. كان الإبريقُ مكسوّاً بمزيجٍ من الأَسوَدِ الطريّ والرّماديّ العاديّ والفضّيّ الباهت، دلالةً على أنّهُ كان في طفولتِهِ مصنوعًا من الألومنيوم الرّخيص. وعلى فوّهةِ الإبريق ارتَسمتْ بقايا بسمةٍ ساخِرَة.

في هامشِ الرُّقعةِ المُرطّبَةِ بالظّلال، استلقى رجلٌ شابٌّ ببنطالٍ من الجينس المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، ومقابلَهُ قرفصَتْ عباءةٌ محشوّةٌ برَجُلٍ صحراويّ. حضَرَتِ امرأةٌ طاعنةٌ، عايَنَتِ المكانَ من وراءِ وشمٍ أزرق، فيما تراكضَتْ خلفَها مثلَ ظلِّها، عنزٌ شقراءُ بقِوامٍ نحيفٍ، كأنّها عارضةُ أزياء. كانت العنزُ صامتةً.

حملَت المرأةُ القِدْرَ من أُذُنِها والإبريقَ من لسانِهِ، واقترحتْ كما يبدو، بلهجةٍ لم يفهمْها صاحبُ بنطال الجينس، الانتقالَ إلى الظلِّ المتنقّل، فيما خطَفَتِ العنزُ خارطةً كانتْ مُلقاةً على بُعدِ ذراعٍ من صاحبِ البنطال والتهمَتْها قبلَ أنْ يستوعبَ الشّابُّ ما حدث. لم تشفَعِ الولولاتُ والصَّيْحاتُ، فشعرَ الشّابُّ بالضّياعِ في هذه البراري. العالمُ الآنَ في بطن عنزٍ. في المساءِ سوف تجترُّ العنزُ العالمَ، المُعرّضَ للاجترارِ من كلِّ مُجتَرٍّ. انتهَتِ العنزُ من الخارطةِ، وقطعت حبلَ أفكار الشّابِّ صاحبِ بنطالِ الجينس، حين اختطفَتْ بفمِها كأسَ الشّاي المغروسِ في الرّمل، وراحت تلعَقُ ما تبقّى من السائل البنّيَّ الغامق بلسانِها. ضحكَ الشّابُّ صاحبُ البنطالِ المرصوفِ بالرّمل، وعرضَ عليْها سيجارةً.

انتقلَتِ المجموعةُ من الرّملِ إلى الرّمل، سعيًا وراءِ الظلِّ الهاربِ من أشعّة الشّمس الحارقة. استلقى الشابُّ صاحبُ الجينس قبالةَ العباءةِ المحشوَّةِ برجُلِ الصَّحراء، في الموقعِ الجديد، فيما أخذت العنزُ تدورُ وراءَ صاحبتِها. لم يمضِ وقتٌ طويلٌ، في مكانٍ لا يتحرّكُ فيه الوقتُ، حتى اقترحَت العجوزُ الانتقال مرةً أخرى بحثاً عن الظلِّ الهارب. كانت تتحدَّثُ من وراءِ قناعٍ من حبّاتِ الوَشم. تهيَّأ لصاحبِ البنطال أنَّ لوحةَ الوشمِ هي الأصلُ، ثمَّ رُسِمت عليها فيما بعدُ ملامحُ الوجهِ؛ العينيْن والأنفِ المنحني والفمِ الخالي من الأسنان وشبكةٍ من التّجاعيد التي نمتْ مثلما تنمو خيوطُ العنكبوت من تلقاءِ نفسِها. حمَلَتِ العجوزُ القِدرَ والإبريقَ، وسارت وراءَ الظلِّ. رمَتِ القِدرَ فاتّكأت على الجَبَلِ واستقرَّت، ورَمَت الإبريقَ فاستظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه. التحفت العجوزُ بالظلِّ وتكوّمَت، والتحفت عنزُها بظلّها وغابت. ألقى الشّابُّ ذو البنطالِ نظرةً دائريةً في الاتّجاهات التي لا تُعدُّ ولا تحصى.

اختلطَ عليه الشّمالُ بالجُنوب بالغرب بالشَّرق. رملٌ على امتدادِ النّظر، ما عدا شبحًا من الجبالِ البعيدة في جهةٍ لم يستطعْ تحديدَها. رفعَ رأسَهُ إلى السّماءِ المشتعلة، فاكتشفَ أنّ رفقاءَهُ ينتقلون على امتدادِ النّهار، على امتدادِ صخرةٍ في حجمِ بنايةٍ ضخمة. إذن، لم يكنْ ذلك جبلًا. كيفَ لم ينتبهْ مِن البداية؟! استلقى الشّابُ ذو بنطالِ الجينس على مقربةٍ من العباءةِ المُقرفِصة. أشعلَ سيجارةً وراحَ يراقبُ حركاتِ الدّخانِ على الرّمل. وكأنّهُ سألَ: إذن هذا هو بيتُكم؟
وكأنَّ الرجلَ أجابَ من داخلِ العباءة: نعيشُ على امتدادِ الصَّخرة. نتنقّلُ من طرفِها الشرقيّ صباحًا، فنصلُ إلى طرفِها الغربيّ ظُهرًا. ونعودُ من الغربِ إلى الشّرق، بين الظُّهرِ والزّوال.
خلالَ النّقلةِ الرابعة، في ظرفِ وقتٍ غيرِ قابلٍ للقياس، بدا لِدَقيقي المُلاحظةِ لو تابعوا المشهدَ من بَعيد، أنَّ حركاتِ الشّابِّ وانطلاقاتِ اليدَيْن من داخلِ العباءةِ المتكئةِ على كوعٍ، تدلُّ على أنّهما يتبادلان الحديث. وقد علِمَ الشّابُّ ذو البنطالِ من الرّجلِ الساكنِ في عباءتِه، أو هكذا هُيّئَ لهُ، أنَّ للعائلةِ بيتًا قربَ المركزِ السّياحيّ على الشّاطئ. وعلمَ، أو هكذا أحبَّ أن يفهمَ، أنَّ لديهم سيارةً حديثةً ذاتَ دَفْعٍ رُباعيّ. لكنَّهم يؤثرونَ الحياةَ بلا وقتٍ، هنا على امتدادِ الصَّخْرة.
اقتربَتِ العنزُ من صاحبِ بنطالِ الجينس، فعرضَ عليها الكأسَ المملوءةَ حتى منتصفِها. أخذتْها بأسنانِها، بلا تردُّدٍ. مدَّت لِسانَها من فجوةٍ بين صفّي الأسنان، ولعقتْ الشّايَ الداكنَ والمُحَلّى بمهارةٍ وبراعةٍ يعجزُ عنها أبطالُ السّيرك. عرضَ عليها سيجارةً، فيما كانت قهقهتُهُ تتردَّدُ في الأنحاء وترتدُّ بصدىً مُضاعف، فأخذَتْها وقضمَتْها قضمةً واحدة. أخرجَ من حقيبتِهِ دفتراً، نتَفَ منه ورقةً، وعرَضَها على العنز. أخذتها بأسنانِها، منفرجةَ الأسارير، وراحت تلوكُها على مَهَلٍ، بلذّةٍ تساقطَت على صدرِها.
هنا تأكلُ العنزُ كلَّ ما يؤكلُ، وتشربُ كلَّ ما يُشرب. هنا تأخذُ السّلعُ وظائفَ أخرى. كلُّ العالمِ وخطوطُ العرض والطول والمحيطاتُ والحدودُ والتكنولوجيا في بطنِ عنزٍ نحيفة. لكن، صار عليهم الآن الانتقالُ شرقاً، خلفَ الظلّ العائدِ إلى بدايتِهِ. تمتمَ الشّابُّ وأعادَ الدّفترَ والقلمَ إلى الحقيبة، فيما اكتسى وجهُ العنزِ التي كانت تراقبُ عن كثبٍ، ببعض الإحباط.
كانت القِدرُ والإبريقُ قد سبقاهما إلى المحطّةِ القادمة. وعلى الموقدِ الذي أشعلَتْهُ العجوزُ، جلستِ القِدرُ، فيما استلقى الإبريقُ على ظهرِهِ وغابَ في قيلولةٍ.
كان الوقتُ نائمًا، فتمدّدت العباءةُ على الرّمل ونامَ الرّجلُ المحشوُّ فيها. أَسنَدَت العجوزُ ظهرَها إلى الجبلِ الصّغير وأغمضَت، فيما اختبأت العنزُ تحت ملاءتِها. هاجرَ الصّوتُ من الصّحراء، ما عدا هسهسةَ الأخشابِ المشتعلةِ، وضجيجَ البركان الذي بدأ ينفجرُ داخلَ القِدْر.
حينما أفاقَ الشّابُّ، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى يديْهِ تُمسكان بأطرافِ حلمٍ. ورأى أنَّ

الظلَّ لم يكن سقوطًا للأشياء تحتَ ضرباتِ الضّوء. الظلُّ، في هذا المكان، كائنٌ ذكيٌّ. إنَّهُ يهربُ من القيظِ، ويلتحفُ بالأشياء، ممّا يبقيهِ على قيْدِ الحياةِ منذُ العصورِ الأولى. وعندما تغيبُ الشّمسُ، خلفَ كثبانِ الرّملِ، ينطلقُ الظلُّ على امتداد الأرضِ ويصطادُ ما تيسّرَ من أرواحٍ هائمة.
حين أفاقَ، مرةً أخرى، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى الشّابُّ ذو البنطالِ المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، عنزًا في مساحةِ المحيطِ، تبتلعُ مدينتَهُ ثمَّ تجترُّها. ورأى عجوزًا تحلبُ العنزَ، وتملأُ الأنهارَ بحليبٍ داكنٍ يشبهُ الحِبرَ الأَسْوَد. ورأى العنزَ تختلي برهةً، خلفَ الجبالِ العالية، وتُدحرِجُ على حدودِ الغيمِ بَعَراتٍ إهليليجيَّةٍ رُسمتْ عليهِ حدودُ الإمبراطوريّات.
ثمَّ أفاقَ للمرّةِ الثالثة، أو ظنَّ أنّهُ أفاق، فرأى العباءةَ المحشوَّةَ برجُلٍ، مقرفِصةً وتأخذُ من القِدْرِ طعامًا بلا ملحٍ. ألقى الشّابُّ ساعةَ يدِه ودملَها تحتَ الرّمل. ثمَّ أخذَ قطعةً من الطَّعامِ المُبهَمِ، تبادلَ النّظراتِ مع الإبريقِ السّاخر، ابتسمَ للعنزِ التي أطلّت بعينٍ واحدةٍ من تحتِ الملاءة، وراح يقهقهُ وينتظرُ عودة الصّدى.
في ساعاتِ المَساء، كانوا يستمعون إلى وقعِ أقدامٍ قادمةٍ من بلادٍ قديمة، وإلى نداءاتِ الحيتان في البحرِ البعيد، وتثاؤباتِ النجومِ التي استيقظت للتوّ.
كان الشّابُّ ينتظرُ رجْعَ الصّدى.
لكنَّ الصّدى، هذه المرّة، ظلَّ مسافرًا.

لم تكتف سردية فريد قاسم بالرمزية ، بل عمدت الى رمزية مميّزة و ربما متفرّدة تفوق تجارب الشعر لشعراء كثيرين، انّها الرمزية البسيطة .

يحكي لنا فريد قاسم في بداية القصّة (اتّكأَتِ القِدْرُ المطليَّةُ بالأَسوَدِ الفاحِمِ على الجبَلِ الرَّخو. إلى جانبِها استلقى إبريقُ الشّاي. كان الإبريقُ مكسوّاً بمزيجٍ من الأَسوَدِ الطريّ والرّماديّ العاديّ والفضّيّ الباهت، دلالةً على أنّهُ كانَ في طفولتِهِ مصنوعًا من الألومنيوم الرّخيص. وعلى فوّهةِ الإبريق ارتَسمتْ بقايا بسمةٍ ساخِرَة.
في هامشِ الرُّقعةِ المُرطَّبَةِ بالظّلال، استلقى رجلٌ شابٌّ ببنطالٍ من الجينس المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، ومقابلَهُ قرفصَتْ عباءةٌ محشوّةٌ برَجُلٍ صحراويّ. حضَرَتِ امرأةٌ طاعنةٌ، عايَنَتِ المكانَ من وراءِ وشمٍ أزرق، فيما تراكضَتْ خلفَها مثلَ ظلِّها، عنزٌ شقراءُ بقِوامٍ نحيفٍ، كأنهّا عارضةُ أزياء. كانت العنزُ صامتةً.)

و من الواضح جدا المميزات السردية و الجماليات الجمة التي انطوى عليها هذا المقطع من جوانب كثيرة ، لكننا هنا سنعمد على التركيز على موضوعنا في الرمزية البسيطة و التأريخ النصّي .

نجد منذ البداية تموضع الشخوص و بشاعرية تنطِق الجمادات و تشخصنها و تجعل لها افكارا و عواطف و مواقف ، و لو التفتنا الى تلك الاشياء انّها قدر و ابريق و عنز ، اضافة الى عباءة و بنطلون جنس ، ثم الشاب البطل و الرجل الصحراوي و المرأة العجوز ذات الوشم .

بجانب التجربة الممتعة و السرد الأخّاذ ، الذي يشعرك كأنّك تشرب ماء زلالا باردا في صيف حار ، و ليس كأنك تقرأ قصة ، انّها البساطة بأبهى صورها . ثم نجد كيف ان تلك المميزات و التوسعات التي اعطيت لتلك الاشياء البسيطة قد حققت تأريخا نصيا لها ، حيث تتحوّل الشخوص ، او المسميّات عموما مع الوقت في النصّ الى مفاهيم ذات تأريخ و بحسب المركزية في النص يبزر لها تأريخ نصي ، و من خلال تراكم و تنامي النعوت و الاحوال و الظروف يتحقق لذلك الشيء صورة معنوية تكون حاضرة في كل توظيف او ذكر مستقبلي ، و هذا بالضبط ما نعنيه بالتاريخ النصي . و لا ريب انّ طبيعة السرد توفّر مجالا خصبا لتحقيق الرمزية النصية ، وهذه صفة تتفوّق فيها على الشعر ، مع انّهما يشتركان في التوظيف للرمز الخارجي ، و هذا لا يمنع من تحقيق الرمز النصي في الشعر الا انه اكثر حضورا و يسرا في السرد .

نجد مع تطور النص ان عنزتنا و قدرنا و ابريقنا قد تطورت شخصياتهم ، طبعا القصة تحفل بالبوح و الايحاء ، الا ان هذا امر جمالي اخر ، و من اسلوبنا النقدي هو التركيز الموضوعي ، و الا فان الكلام سيطول و يحتاج الى فصول .

بعد فترة سردية حدثية تطورية تتصاعد الاحداث و المواقف و تتطور الشخصيات حيث :

(حملَت المرأةُ القِدْرَ من أُذُنِها والإبريقَ من لسانِهِ، واقترحتْ كما يبدو، بلهجةٍ لم يفهمْها صاحبُ بنطال الجينس، الانتقالَ إلى الظلِّ المتنقّل، فيما خطَفَتِ العنزُ خارطةً كانتْ مُلقاةً على بُعدِ ذراعٍ من صاحبِ البنطال والتهمَتْها قبلَ أنْ يستوعبَ الشّابُّ ما حدث. لم تشفَعِ الولولاتُ والصَّيْحاتُ، فشعرَ الشّابُّ بالضّياعِ في هذه البراري. العالمُ الآنَ في بطن عنزٍ. في المساءِ سوف تجترُّ العنزُ العالمَ، المُعرّضَ للاجترارِ من كلِّ مُجتَرٍّ. انتهَتِ العنزُ من الخارطةِ، وقطعت حبلَ أفكار الشّابِّ صاحبِ بنطالِ الجينس، حين اختطفَتْ بفمِها كأسَ

الشّاي المغروسِ في الرّمل، وراحت تلعَقُ ما تبقّى من السائل البنّيَّ الغامق بلسانِها. ضحكَ الشّابُّ صاحبُ البنطالِ المرصوفِ بالرّمل، وعرضَ عليْها سيجارةً..... الى ان يقول القاص : (حمَلَتِ العجوزُ القِدرَ والإبريقَ، وسارت وراءَ الظلّ. رمَتِ القِدرَ فاتّكأت على الجَبَلِ واستقرَّت، ورَمَت الإبريقَ فاستظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه. التحفت العجوزُ بالظلّ وتكوّمَت، والتحفت عنزُها بظلّها وغابت.)

نلاحظ بعد فصل طويل من محورية العنزة التي صار العالم في بطنها ، كيف انّ تلك الاشياء الجمادات ايضا تبرز كشخوص ، كما ان الغرائبية التي بدأت بها الحكاية تعود في هذا المقطع لكن بتقبل اكبر منّا ، و هذا ناتج عن التطويع و التقبّل الذي حصل عندنا من الوصف الاول ، بحيث اننا الآن لا نشعر بالغرابة الكبيرة من ان (الإبريقَ استظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه) لأننا قد تعلمنا من النص ان هذا الابريق ليس مجرد ابريق بل هو شخص و ذات لها افكارها و تطلعاتها و برغباتها .

و في لمحة قصير تبرز رؤية الشاعر في درجة تبئيرية بيّنة وهو الميل الى البساطة حيث يقول (وعلمَ، أو هكذا أحبَّ أن يفهمَ، أنَّ لديهم سيارةً حديثةً ذاتَ دَفْعٍ رُباعيٍّ. لكنَّهم يؤثرونَ الحياةَ بلا وقتٍ، هنا على امتدادِ الصَّخْرة.) و لو راجعنا القصة وفق هذه النظرة لوجدنا البساطة رمز و القصة كلها كانت رمزا للميل و التبنّى و الرؤية و فكرة و اعتراض .

و في مقطع جميل يعطي محورية للظّل كذات لها كيانها و ارادتها و رغباتها :

ف(حينما أفاقَ الشّابُّ، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى يديْهِ تُمسكان بأطرافِ حلمٍ. ورأى أنَّ الظلَّ لم يكن سقوطًا للأشياء تحتَ ضرباتِ الضّوء. الظلُّ، في هذا المكان، كائنٌ ذكيٌّ. إنَّهُ يهربُ من القيظِ، ويلتحفُ بالأشياء، ممّا يبقيهِ على قيْدِ الحياةِ منذُ العصورِ الأولى. وعندما تغيبُ الشّمسُ، خلفَ كثبانِ الرّملِ، ينطلقُ الظلُّ على امتداد الأرضِ ويصطادُ ما تيسّرَ من أرواحٍ هائمة.)

و في نهاية او نهايات متعددة مفتوحة نجد الشخوص في امواج من الاحوال و الظروف تتولى ، العنز و الابريق و القدر و الرجل و الشاب ، ثم المكان وصداه الذي يختصر الكون و حقيقته و جوهره ، الذي يبقى مسافرا .

لقد كانت رحلة ممتعة مع لغة ساحرة ، اذ حينما يحضر المجاز ويكون الرمز بسيطا ، لا تعرف حينها هل انّك تقرأ سردا ام شعرا ؟ عالم مفتوح غير مجنّس ، الا انّ هناك شيئا أكيدا ، هو انّك قرأت شيئا ساحرا .

خلق الرمز و التاريخ النصي ، تبتل في محراب القلب نموذجا

ما يميز الشاعر عن غيره هو امتلاكه رؤية متميز عن الحياة و اشيائها ، ان يستطيع ان يرى ما لا يراه غيره ، ان يعبر عما لا يمكن التعبير عنه ، ان يكون صانعا للفكرة الجميلة بلغة جميلة . ان الشاعر بذلك يكون صانع الكيانات و صانع التواريخ الكتابية ، اذ ان الرؤية الخاصة و التعبير الخاص و التفاعل الخاص يعطي للفظ المعين او للمعنى المعين وجودا مستقلا و متميزا و تشكلا في الوعي خاصا به وفق ما قدمه الكاتب ، و كذا حال جميع التعبيرات او المعاني او الفكر التي يوظفها او يخترعها الفنان او الاديب شاعرا كان ام قاصا امر غير ذلك.

الكتابة الابداعية تعتمد في جزء منها على التوظيف ، لأجل اعطاء الكلمات او التعابير اكبر طاقة تعبيرية ، وهذا احد اسرار الجمال في اللغة الابداعية . لذلك كانت اللغة الرمزية ، وكما انه يعتمد فيها توظيف ما كان له تاريخ و ابعاد معلومة في الخارج فيعطي بتوظيفه كما تعبيريا يطور الطاقة التعبيرية ، فان الكاتب ايضا يعمد الى ان يخلق رموزه الخاصة و يوظفها في كتابته . فيكون لذلك الرمز الموظف تاريخ غير الذي في الخارج وهذا ما نسميه التاريخ الكتابي و لو اقتصر التتبع على النص يكون لدينا تاريخ نصي . ان عملية خلق الرمز هذه ادب متفرد يحقق درجات عالية من الجمالية و قوة التعبير و عمق الامتاع .و لخلق الرمز و اعطاءه تاريخا كتابيا شكلان ، اما ان يكون بسيطا و ساندا او ان يكون معقد و محوريا . الرمز الكتابي المحوري هو ما يعمد الكاتب و يتقصد تعبأته بالرؤى و الافكار فيكون مرآة تعبيرية يستحضر بها الكاتب رؤاه و افكاره عند التوظيف ، اما الرمز البسيط الساند فهو نتاج طبيعي لتعبيرية الشاعر ، فيكون لكثير من الالفاظ و المعاني التي يوردها الكاتب و يستعين بها تاريخ و لا يقتصر ذلك على الشخوص بل يشمل المفاهيم حتى اسماء الزمان و المكان . بل حتى الافعال. نص (تبتل في محراب القلب) للشاعر العراقي المبدع يحيى السماوي كان نموذجا متقدما في عملية خلق الرمز و التاريخ النصي .سواء للرمز المحوري ام المساند .

الرموز النصية المحورية

في النص ثلاثة شخصيات رئيسية لها تاريخ نصي متطور مغاير للخارج تعمد و تقصد الشارع ان يكون لها هذا التاريخ في نصه ، المتكلم و المخاطب و الوسط وهو مجموعة من الاشياء جعل لها الشاعر تاريخا مغايرا لخارج .

١- تاريخ المتكلم في النص

كتب الشاعر بصيغة المتكلم في النص فقال :

مُذنِباً جئتُكِ \ في يميني : دمعةٌ تستعطِفُ \فأنا المفضوحُ\ خذلتني لغتي\ وأسَمّيني : جريحاً\ وأسَمّيني : المَغيبْ ..\ وأسَمِّيني المُصلّي بين محرابين\ وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ ..\ فسيرويني الذي في بئر جرحي من صُراخٍ وبقلبي من لهيبْ

من الواضح ان قاموس الالفاظ المتعلق بهذه الشخصية قاموس كئيب ونادم و احتياجي و توسلي ، وبهذا فان الشاعر قد برع في ان يجعل هذه الشخصية تتجلى حسب رؤيته من الندم و الرجاء انه تجلي بديع للندم و الرجاء . نحن اوردنا المقاطع حسب التسلسل الزمني للعبارات في النص ، و لو لاحظنا

لوجدنا حكائية تطورية عن شخصية المتكلم في النص ، فدلينا في البدء مجيء مع وضوح الغاية و الهدف من المجيء ثم تلعثم و عدم قدرة على المواجهة ، ثم الجهر بالقضية و المراد ، ثم الخاتمة التي يرسمها الشاعر و التي تبين نهاية الحكاية و رايه في رد من ذهب اليه .

٢- تأريخ المخاطب في النص

خاطب الشاعر شخصية بصيغة المؤنث في النص قائلا :

مُذنِباً جئتُكِ أسْتجديكِ صفحا ..\ \ وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ\
وأسميكِ : شروقي ..\ وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا\
وأسمِّيكِ : التي تختزلُ الأسماءَ والأشذاءَ ..\ والفوزَ الذي يجعلُ
خِسرانيَ ربحا ..\ وأسمِّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلةَ .. المحرابَ ..
والوادي الرّحيبْ\ وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي..\
وأسَمِّيكِ : الصّليبْ\ والعناقَ الشّفعَ والوِتْرَ فابعدي حيثُ تشائينَ ..
اركبي الموجةَ والرّيحَ ..\احجبي الأمطارَ والأنهارَ عن بُستان صدري ..

من الوهلة الاولى يبين لنا الشاعر ان من ذهب اليها هي مصدر العطاء و الخير و الكرم وهذا تمجيد و رسم قيمي و اخلاقي ، و مع هذه البداية العالية فان الشاعر لم يتوقف عندها بل ذهب منطلقا في تمجيد اكبر حتى يصل الذروة في قوله (اسميك (التي تختزل الاسماء)) ، ثم لا يكتفي الشاعر بالمعنى الفردي بل ذهب نحو المعنى الجماعي بالتقديس و المعرفة فيصف المخاطب بالمقدس و المعرفة القبلة و اليقين . ثم يعلن ان المخاطب هو المصير المحتوم له (انه الصليب للمسيح) و عناق الشفع و الوتر . و يختمها بالخاتمة التي اشرنا اليها من رأيه في ابتعاد المخاطب و فرض عدم استجابتها له .
ان تاريخ شخصية المتكلم هنا لا يمكن الا القول انه تاريخ صناعي فذ خلاق ، تجاوز الحدود في التصور و الامكان ، حتى تخلل مناطق العمق في الشعور الانساني ، وهو انعكاس الى صدق شفيف باح به الشاعر في صوره التخيلية الرفيعة .

٣- تاريخ الوسطيات

اورد الشاعر مجموعة من الاسماء جعلها وسطا تعبيريا لأجل ايصال افكاره

الا انه اعطها معنى قصديا مخالف للخارج ، بمعنى انه لم يأت بها استعارة و مجازا فقط و انما قصد ان يهبها معنى و اسما غير اسمها و معناها الخارجي فقال :

سأسمّي وردةَ الرُّمّانِ : جُرحا ..\ وأسَمِّي زهرةَ التفّاحِ في خصركِ : صُبحا\ وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا .

لقد اخترل الشاعر اشارات و دلالات في عبارات ومضية ايحائية ولغة متوهجة اعطت للغة طاقة تعبيرية كبيرة جعلت لتلك الاشياء التي سماها باسماء مغايرة و ونعتها بنعوت مختلفة عن واقعها تشكلا متميزا في الذهن ، صانعا بذلك تاريخا لها نصي مغاير للخارج .

الرموز النصية الساندة

من الاشياء التي صار لها تاريخ متميز في النص ، عند الاستعانة بها و تكررها في النص هي فعل التسمية بصيغة (اسمي) و من خلال علاقات التجاور و التوصيل يمكن ملاحظة التقابل بين المسميات و التسميات و التي عكف الشاعر عليها قائلا

وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ\وأسَمّيني : جريحاً \ وأسميكِ : شروقي ..\وأسَمّيني : المَغيبْ \ وأسمِّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلةَ .. المحرابَ ..

والوادي الرّحيبْ\ وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي ..\وأسَمِّيكِ : الصّليبْ

وهو اسلوب بلاغي موسيقي من حيث المعنى ، فيكون لفعل التسمية تاريخ تكراري بالصور التي يظهر فيها ، و هناك خط تطوري اخر للتسمية هو الفصل بين تسمية المتكلم و تسميات المخاطب و تسميات الوسط و تأخذ معانيها و دلالتها مما ذكرها في تلك الجهات .

من الامور الساندة التي صار لها تاريخ في النص اعضاء الجسد حينما يقول

حامِلاً جثمان أمسي ..\في يميني : دمعةٌ تستعطِفُ العفوَ وقلبٌ يتشظّى !\

ويساري : تشتكي ثِقْلَ كتابي المُستريبْ .

لقد صار للجثمان و لليد اليمنى و للقلب و لليد اليسرى ، تاريخ مغاير للواقع انها كيانات تعبيرية للرجاء و الاستعطاف ما عادت و سائل للحياة فقط .لقد ابدع الشاعر في صوره و توظيفاته فعلا .

النص الاصلي

تبتّل في محراب القلب
****
شعر / يحيى السماوي / العراق
****

_____
مُذنِباً جئتُكِ أسْتجديكِ صفحا ..
*
حامِلاً جثمان أمسي ..
في يميني : دمعةٌ تستعطِفُ العفوَ وقلبٌ يتشظّى !
ويساري : تشتكي ثِقْلَ كتابي المُستريبْ
*
فضحَ الجَهْرُ عذاباتي ..
وزادَ السِّرُّ والتأويلُ فضْحا
*
فأنا المفضوحُ في الحالينِ : إنْ صَمْتاً وبَوحَا ..
*
يتسلّى بخُطامي ندمٌ أشرسُ من نابِ اللهيبْ
*
خذلتني لغتي فالتمِسي ليْ في كتابِ العشقِ نُصْحا ..
*
سأسمّي وردةَ الرُّمّانِ : جُرحا ..
*
وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ
*
وأسَمّيني : جريحاً
نزْفُهُ الآهاتُ والدّمعُ الصّبيبْ
*
وأسَمِّي زهرةَ التفّاحِ في خصركِ : صُبحا ..
*

وأسميكِ : شروقي ..
وأسَمّيني : المَغيبْ ..
*
وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا
*
لهضابِ الفُلِّ والريحانِ والآسِ البتوليِّ الرّطيبْ
*
وأسَمِّيني المُصلّي بين محرابينِ
يستنشقُ نعناعاً من الجيدِ
ومن مئذنَتَيْ صدرِكِ طيبْ
*
وأسمِّيكِ : التي تختزِلُ الأسماءَ والأشذاءَ ..
والفوزَ الذي يجعلُ خِسرانيَ ربحا ..
*
ويُحيلُ السّوطَ غُصناً ..
و جدارَ الكهفِ نهراً
موجُهُ الشهدُ وشدوُ العندليبْ
*
وأسمِّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلةَ .. المحرابَ ..
والوادي الرّحيبْ
*
وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي ..
وأسَمِّيكِ : الصّليبْ
*
والعناقَ الشّفعَ والوِتْرَ *
الذي يدرأ أحزان المنافي
وعذاباتِ الفتى / الكهلِ / الغريبْ
*
فابعدي حيثُ تشائينَ ..
اركبي الموجةَ والرّيحَ ..
احجبي الأمطارَ والأنهارَ عن بُستان صدري ..
فسيرويني الذي في بئر جرحي من صُراخٍ
وبقلبي من لهيبْ
**
* الشفع والوتر : عددان أقسم بهما الله تعالى في سورة الفجر في قوله : (والشفع والوتر) .. والوتر في المصطلح الفقهي هي الصلاة التي تختم بها

صلاة الليل وسميت بذلك لأنها تصلى وتراً أي ركعة واحدة أو ثلاثاً أو نحو ذلك .. أما صلاة الشفع فيراد بها الركعتان اللتان تسبقان الوتر .

مظاهر الشعر العالي في (نشيد الماء) للشاعر عيسى ابو راغب

المقدمة

وظيفة النقد معاينة النص و بيان مواطن الابداع فيه ، انه رسالة صادقة تحليلية للجمال الخارجي في العمل الفني و للاستجابة الجمالية الداخلية في نفس الانسان . من المعروف ان الفنية عالية المستوى في ادب اديب معين تكون في الغالب بشكل تموجي ، بحيث تتباين النصوص من حيث المستوى الفني في مقاطعها ، و عادة ما تجد بعض مقاطع النص يحتفظ بالفنية المطلوبة متخليا عن المستوى العالي منها ، بمعنى اخر ان المقاطع عالية الفنية في النص تكون منثورة كالدر بين باقي المقاطع ، لكن في الحقيقة مقاطع نصوص (تشيد الماء) كلها تحافظ على مستوها العالي الفني ، فتجد النفس تنبهر و تنشد و تستمتع بكل مقطع كتب ، و مع ان (نشيد الماء) كان فرصة شعرية لأجل عمل نقدي و تطوير فكرة الشعر، فانه تجربة ممتعة يشكر الكاتب عليها .

مواطن الابداع في كل عمل فني يمكن ان ينظر اليها من جهات ثلاث ، الجهة الفنية ، الجهة الجمالية و الجهة الرسالية ، حسب منهجنا في تبين عناصر الابداع اعتمادا على الاستقراء لما غلب على كلمات المختصين في الابحاث

النقدية ، و اعتماد مبدأ الشيوع اي شيوع ذلك العنصر المعين لدى النقاد ، المصدق بما لدى العرف من معارف و مرتكزات وما هو ظاهر للوجدان . هذه المنهجية و التشدد انما كان لأجل تحصين المعرفة النقدية من التكلف و الوهم ، لان المعرفة النقدية معرفة حقائقية في عالم التذوق و الامتاع ،و تستند في مظاهرها الخارجية الى عوامل واقعية و حقيقية على التحليل النقدي تتبعها و الاسترشاد بضيائها لأجل الوصول الى عوالم التفرد و الانجاز الاستثنائي للمبدع ، و انكشاف جوهر التجربة قيد الدرس . ان اعتماد قاعدة قوية من الانظمة التحليلية النقدية مع جهات ثابتة و جوانب صلبة انما هي الطريق لفتح ابواب النص المبحوث ، و اكتشاف عوالم الابداع و الجمال فيه ، و تلمس التفرد الذي يشتمل عليه .

سيكون البحث في هذا المقال في ابحاث العناصر الفنية في ديوان نشيد الماء . و حسب الاستقراء و الشائع في الابحاث و مراجعة العرف المصدق بالوجدان فعناصر الفنية ترجع الى الاصالة و المعاصرة وان لم يعبر عنهما بالصراحة انما يمكن تلمسهما في مطاوي الابحاث . و الاصالة الفنية تتجسد في العمق الفني أي المقدرة و الاتقان و تحقيق درجات عالية في الفنية ، اما المعاصرة فتتمثل بالابتكار و المواكبة و التفرد و الاقناع بالانسيابية و السلاسة و التشويق .

الموضع الاول : الاصالة الفنية

اولا : العمق الفني

الاثارة و الابهار على طول خط القراءة امر سائد في نصوص الديوان ، فلا تنفك من الخروج من اثارة و ابهار الا و واجهك غيره ، ففي (نحن لم نمت)(تعال نقيس المسافة بين الانحناءة ومدى تقوس الظهر فينا ونعيد ترتيب قوانين الرياضيات \ ها نحن لم نمت كما قالوا / كنا فقط في نومة هانئة وحلم قلق .) و في (الشتاء)(ورغم حبي لحبات المطر إلا أننا نتشاجر مرة ادفعها بعيدا خوفا من الغرق ومرة اجذبها ابلل روحي العطشى واراقصها في الشوارع العارية من المارة)

و هكذا جميع مقاطع النصوص تكون شواهد لذلك . و في (ظلي و البلاد)(ما زلت أزاحم طريقي للعبور إلى الموت /واضرب أضلاعي بجنون ما ألقته الأيام القاسية /هذه فتنة أرختها الأيام على جسدي) و في النشيد الاول من نشيد الماء (ارتعاش القرنفل في الماء\أي لون للماء بعد الذي يسيل\جداول تتغنج مع الريح\ولا ترحل إلا عميقا).

و اما المجاز و التوهج و الصور ، فلا تكاد تترك مساحة او نفسا للأفكار و التوصيل ، فأما المجازية فمن اول كلمة حتى اخر سطر ، تدفق هائل و نادر من الانزياحات و التعابير المشعة و الصور الموازية المفعمة بالبوح بلغة ثانية و تعبير اخر ، ففي نحن لم نمت (اذكر / انه حينما التقينا في منتصف المسافة الفاصلة بين نبض قلبي وبين رعشة الأرض الحزينة طلبت منك أن تعتلي سقف الروح والسماء) و في نهايتها في نهاية النشيد الحادي عشر من نشيد الماء (واسقيني شهقتك التالية\ عرفت الآن من نكون\أنا النبي وأنت المرسلة تعالي نقرا صحائف التكوين من جديد) و في النشيد الثاني (لا أراك إلا قتيلا يدخل جنة خالدة \أيها الموت القليل\انتظرني أعيد إلى وجهي ملامحه الهاربة) انها نصوص عالية الفنية بكل معنى الكلمة .

ثانيا : الاتقان

المجاز العالي و التوهج الشديد و التصوير البديع من سمات هذه النصوص ، ففي (نحن لمن نمت)(اذكر / انه حينما التقينا في منتصف المسافة الفاصلة بين نبض قلبي وبين رعشة الأرض الحزينة طلبت منك أن تعتلي سقف الروح والسماء / أن نشيح بوجهنا عن كل الخداع الكوني) انه المجاز العالي و التوهج

الشديد و التصوير البديع بحق . و في (صلاة العاشقين)(كنت كلما دق باب الليل وتعالت أصوات شواء الكستناء \راقصتني مبتهجة وأعادت لي ذاكرة ووصايا الليل \وتساقط شالها الأسود عن كتفيها داعية جنوني أن أقشر كتف الغرام) و في النشيد الحادي عشر (رسمت علي الغيمة شفتي فنزل المطر قبلاً حارقة\ وقلت التقطها واحدة واحدة كي تغني العصافير الربيع\ويستريح الصمت في عينيك بحنان غريب \ويكتب لغة عصرية جديدة وتكبر الحكايات بنا) هنا المجازية و التوهجية و التصويرية في اعلى مستوياتها ، و على هذا المنوال باقي نصوص الديوان .

الموضع الثاني : المعاصرة

اولا : الابتكار الفني

في (لم نمت بعد) تتجسد المواكبة في (اذكر / انه حينما التقينا في منتصف المسافة الفاصلة بين نبض قلبي وبين رعشة الأرض الحزينة طلبت منك أن تعتلي سقف الروح والسماء / أن نشيح بوجهنا عن كل الخداع الكوني /فهذا النفاق قد استيقظ من نومه) بالتحرر من الزمان و المكان ،و الاتجاه نحو الكونية و اللامحدودية . و في النشيد الثاني (اعرف من تكون قالت له
وكلماتنا في المجاز\والتشبيه\والاستعارة\اعرف عندما تولد منك العبارة
قال لها ومن أكون؟؟؟غير فلاح فقير يحرث الأرض إعارة) بالاتجاه نحو الحوار و الحكاية ، انه الشعر الحواري الحكائي .

ما يتفرد به نشيد الماء او شعر عيسى ابو راغب عموما هو الاعتماد على قوة الفكرة و التعبير ، فتاتي العبارة عميقة جدا من الوهلة الاولى تخترق العمق مع الاحتفاظ بفنيتها العالية ، ان هذا التزاوج بين فكرة عميقة و لغة عالية يعطي للكتابة نكهة مميزة ،و تكون منتمية الى اللغة القوية المؤثرة في النفس مع المحافظة الى الفنية العالية ، و كل النصوص شواهد على ذلك و منها النشيد السادس (ففي في تلك اللحظة تماماً\شيء ما يشبه رفرفة الحمام \يتلف الوقت وفي تلك الفحة الحارة التي تخترق الروح \ الجسد\أنت.....\أنت.....\تقرر لحظة ميلادي في الشبق\وأنت تقرر نوع القبل\ولي أن اعلق بعشبك كالوردة\ولي أن أموت واحيا\ستكون في كامل عريك جميلاً) و في النشيد الحادي عشر (أنا عيسى المصلوب بين القبلتين \هنا أزهرت بتلات من دمي\وهناك زيتون يقرأني السلام\ هنا أرى بحري قريب \وهناك بحر في القصيدة من هوانا)

ثانيا : الاقناع

اللغة الشعرية الحكائية المقومة لقصيدة النثر بصورته الحقيقة تخلق شدا و تشويقا و انسيابية و وحدة ظاهرة وهو امر اتسمت به نصوص نشيد الماء ، فمنها مثلا ما في (الشتاء)(كلما أتى الشتاء ركضت إلى أمي سريعاً لتصنع لي جوارب من صوف ثخين إني أخاف البرد ....ورغم حبي لحبات المطر إلا أننا نتشاجر مرة ادفعها بعيدا خوفا من الغرق ومرة اجذبها ابلل روحي العطشى واراقصها في الشوارع العارية من المارة) و في رسائل لا تموت (إلى أبي الذي يتنفس أخر أنفاس الحياة \ ما زلت أنا يا أبي ذاك الطفل الذي يحمل صدى الوطن وغيم السماء بكفي ...سلام لك) و ذروة التشويق و الشد في (نحن ام نمت)(اذكر / انه حينما التقينا في منتصف المسافة الفاصلة بين نبض قلبي وبين رعشة الأرض الحزينة طلبت منك أن تعتلي سقف الروح والسماء / أن نشيح بوجهنا عن كل الخداع الكوني /فهذا النفاق قد استيقظ من نومه) .

ان نصوص نشيد الماء تقدم لنا نموذجا عالي المستوى في قصيدة النثر ، و يشير الى بلوغ قصيدة النثر العربية مستويات عالية و انها تختط لها تأريخا مشرقا . ان تكامل الفنية و الثراء الذي اشتملت عليه نصوص ديوان نشيد الماء يمكننا من القول انها تحتل مكانة مرموقة في الكتابات العربية الابداعية المعاصرة .

التعبيرية القاموسية عند كريم عبدالله و سعد عودة

الادب اوسع من الاناقة و الكلمات العذبة و الجميلة و الانتقائية ، و التي لا ريب انها تمثل الخط العام للكتابة الادبية . لكن ايضا حينما يكون الظرف و الزمن مرا و كئيبا و مليئا بالقبح ، تتكاثر قواميس الكآبة و المرارة و الفاظ الذم في كتابات الاديب الملتصق بالارض و المجتمع .

و من المؤكد ان قاموس الفاظ النص تصنع مزاج النص العام و الاحساس الذي يراد نقله الى القارئ بغض النظر عن صوره و مواضيعهه وهذا ما يمكن ان نسميه (التعبيرية القاموسية) التي تنقل القارئ الى حقول معنوية معينة يريدها الكاتب تعبيرا عن واقع يشبه الفاظه التي استعملها .

ان التعبيرية القاموسية عملية مقصودة وهي من علامات تبيئير النص و تجلي رؤية الكاتب فيه . وهو ما يبطل ادعاءات التفكيكية و انعزال النص عن مؤلفه .

هنا لدينا نصان من الادب المفتوح العابر للاجناس ، يتميزان بصفتين مهمتين الاولى التوظيفي للالفاظ العامية الدارجة ، و الثانية استعمال قاموس صادم من الالفاظ الكئيبة و المريرة و المنتمية لحقول معنوية بعيدة عن الاناقة و الانتقاء .

فنص كريم عبد الله يعج بقاموس الكابة و المرارة و اللانتقائية و اللاأناقة ففيه :

(نشازٌ ،\ مزمنةٍ \ الشخير \ أرعنٌ \ تبصقُ \ النفايات \ وحلِ \ تحيضُ \ مؤخرتهُ \ العوراءَ \ دنسِ \المتسوّلينَ (

و نص سعد عودة يعج بقاموس اكثر كابة و شكل عنيف من اللانتقائية و اللاأناقة

(قبورٌ مخاطيةٌ \ سراويل \ الجزء السفلي \ خنافس وسحلية \(شامبو) \ دمامل \ (الخوص) \مؤخرتهُ مفتوحةٌ \ مقبرةٍ مخصية \ أخصائها \مابين فخذيها \الدورة الشهرية \ الخصيتين الصغيرتين \ خنثية)

ان القصدية واضحة في ان يملأ النص بهذا القاموس من الالفاظ ، و ان ما جاء من تعابير و موضوعات و صور انما كان وسيلة و طريقة لابراز هذا القاموس ، وهنا تجلي للغة و لتجربة الكاتب ، و احضار صادم و عنيق للقارئ الى النص . و انعكاس امين لواقع مرير و كئيب كما هو حال قاموس تلك النصوص .

لغة الألم في قصيدة (أبي قد مات) لعيسى ابو الراغب

(أنا وريث المنفى \ حين ولدت \ كانت امرأة تحمل في جدائل شعرها \ رسائل البلاد\ قصت حبلي السري وأوثقته بالأرض)

عيسى أبو الراغب

انّ اهمّ مكامن الجمال في اللغة الفنية هو الطاقة التعبيرية و الفرادة في البوح ، كما انّ من اهمّ مظاهر تلك التعبيرية هو توصيل الاحساس و نقل القارئ الى مجال المعنى الشعوري بواسطة اللغة اعتمادا على الاسلوب و ليس على توصيلية اللغة . هنا تكمن الفنية و الجمالية للغة الابداعية ، فبدل ان تبوح بالاستعانة بطريقية و مرآتية الالفاظ و دلالتها على المعاني ، و يكون فهم و توصيل الاحساس بواسطة القول من اخبار او انشاء الذي توصله اللغة ، فانّ اللغة الفنية تعتمد في توصيل الاحساس باسلوب تعبيري أي على عناصر توظيفية غير القول و الطريقية ، و بعبارة ثانية ان القول و الاخبار في اللغة العادية يكون واسطة بين اللغة و الاحساس المنقول ، بينما في اللغة الفنية يكون الاحساس منقولا بواسطة اللغة بعملية

بوح عير توصيل غير معتمد على القول و الاخبار ، و يكون المعنى حينها عبارة عن شكل للغة العاكسة الاحساس ، فبينما في اللغة العادية تكون الالفاظ عاكسة للمعاني و المعاني عاكسة للاحساس وهذه هي التوصيلية ، ففي اللغة الفنية تكون الالفاظ عاكسة للاحساس من دون واسطة القول، و انما يكون المعنى شكلا خارجيا للغة .

ربما بهذا الفهم يكون جليا عدم التناقض في بوح اللغة الفنية و عدم اشتمالها على قول حقيقي ، فحينما يقال ان لغة الشعر تبوح و لا تقول ، لا يعني دعوة الى خواء اللغة و تجريدها من المعنى و المضمون ، بل المراد ان ما ينقل بالطريقة العادية ينقل بطريقة غير عادية في اللغة الفنية ، لذلك فاللغة الشعرية تبوح بما تقوله اللغة العادية ، و في عملية البوح هذه تنهدم و تنخرم و تتصدع كثير من منطقيات و معايير اللغة العادية ، و تحلّ محلها انظمة تعبيرية متفردة و عالية تتجلى فيها عبقرية اللغة ، و لا يراد بعبقرية اللغة الا هذه المعنى .

اذن يتبيّن مما تقدم و بشكل سلسل لا يعتريه أي ريب انّ اللغة هي السرّ الاعظم لجمال الكتابة ، و الاسلوبية هي محور و رحى ذلك العالم السريّ . و من البيّن انّ الاسلوبية تتنقل بين مستويات لغوية ثلاث الصيغ اللغوية و حقول المعنى اللغوية و المجال الوسطي اللغوي . شكل العلاقة و النظام الذي تظهر فيه تلك العناصر الثلاث من جهة المؤلف هو بوح و من جهة المتلقي هو تعبير ، و الجهة التي ينظر بها الى ذلك النظام مهمة ايضا كعنصر ابداعي . و بالقدر الذي تظهر فيه غائية الاحساس و الشعور وانّه ما يراد البوح به و التعبير عنه ، فانه ينكشف و بشكل جلي انّ المحورية في عملية ابداع الجمال هو انظمة ذلك البوح و ذلك التعبير ، و الذي يكون الاسلوب مركزيا فيها ، كما انّه ينكشف ايضا ان الاسلوب ليس امرا شكليا مختص بالألفاظ و التراكيب ، و انما هو امر عميق يتسع سعة التجربة الانسانية ، وهذا الفهم للاسلوبية يحقّق توسع في مفهوم الجمال فيشمل جميع مظاهر الحياة و الانسانية لانّه يهيمن على مجالات المعنى و الشعور وهي اوسع و اعمق الوجودات و التفسيرات للعالم و الخارج ، و بذلك يكون وحسب هذا التصوّر النقد الجمالي متوسعا بشكل غير مسبوق و شاملا لأمور تتجاوز الشكل و عناصره ، بل يغور عميقا في عوالم الانسانية و تجاربها و منجزاتها .

لقد قلنا انّ المحور الجمالي في النص هو نظام البوح و المظاهر التعبيرية فيه ، و انّ الاسلوبية مركزية في ذلك النظام ، و لأجل تييسر المضي في تطبيقات هذا الفهم لا بد من عملية دائرية بين صيغ التعبير و مجال المعنى

و الواسطة البوحية ، و ربما عملية التنقل هذه هي من اسباب الامتاع و يتناسب حجم المتعة بالابداع مع شكل و طبيعة ذلك النظام و التنقل فيه .

حينما يواجه القارئ نصّا ، تعمل مفرداته و تراكيبه بموادها و صيغها على نقل ذهن القارئ الى مجال معنوي خاص ، هذا النقل ليس توصيليا بل تعبيريا ، النقل التعبيري هذا له عناصر اسلوبية ، ليس من وظيفة القراءة التذوقيّة التعرّف على تلك العناصر ، و انما ذلك وظيفة النقد ، لذلك قلنا سابقا انّ جوهر النقد ليس التذوق و انما فهم اللغة و المراد بذلك هذا المعنى . و لكل كتابة اسلوبها في البوح و التعبير و نقل القارئ الى مجال المعنى الذي يبدعه النص ، و لا يتوقف الامر الى هذا الحد ، فبعد ارتحال القارئ الى ذلك المجال المعنوي يتكون المجال العام للنص ، من ثم تأتي براعة المؤلف في الابداعات الاسلوبية التعبيرية في صياغة الشكل المعنوي و الشعوري للنص ، بشكل كواكب مزينة في سماء النص ، او الوان في لوحة ، او كيانات واشياء و اشباح في فضاء واسع . هذا التصوّر في الحقيقة لا ينطبق الا على قصيدة النثر او الكتابة التي توظف لغة قصيدة النثر ، لذلك من العبث تطبيق هذه التصورات على الشعر التوصيلي مهما كانت جماليته .

هنا امامنا نص نموذجي لقصيدة النثر (أبي قد مات) للشاعر الفلسطيني الماهر عيسى أبو الراغب ، مليء بعناصر ابداعية لتجلّي مظاهر انظمة البوح و التعبير و العناصر الاسلوبية للبوح و نقل القارئ الى مجالات المعنى الخاصة و بروز الاشكال الداخلية المبحرة و المتلألئة في سماء النص و فضائه . و من المفيد ايراد النص ثم تلمّس تلك العناصر فيه :

(أبي قد مات)

أبي قد مات

مات بعد حفنة من القهر والألم والمنفى والغياب

أبي الذي مات في المنفى البعيد

حين حمل رغيف خبزه والقمح في خابية كسرها العابر

أبي كتب على صدره بعود السنابل الأصفر

نحن الأرض

حين اطل برأسه من هناك على المدى البصري

لم ير إلا طين الأرض ووردة وزيتونة تنحني للعاشقين

تنادي بعضها بعضاً

هناك حيث المدى كان أكثر مما يلزم

وكان الله يرتب الرسائل للقادم من الزمن ويؤرخ التاريخ

وظِلُ الرماد وفوضى العباد تزحف نحو المجهول

قبيلة من القهر أحاطت بنا
أبي قد مات

دق وتد الخيمة

أوقف عقارب الساعة وتخاصم مع الوقت

كان كل صباح يحكي لنا حكايات أول الطريق الطيني

قال لن يفهم احد سرنا

نحن تحت الأرض نحيا

علينا أن نهشم صنم الذات ونهش الألم والممات

الخيمة التي تتوسط الساحة الطينية مفتوحة من أربع جهات
أنا وريث المنفى

حين ولدت

كانت امرأة تحمل في جدائل شعرها

رسائل البلاد

قصت حبلي السري وأوثقته بالأرض

نادت على الرجل الواقف

صاحب العمامة والدين

ينادي في أذني النداء الأكبر
أنا أحيا في فواصل سري العظيم
الأرض والسماء

أتتبع ما نثروا من ملح البلاد
أعنا يا الله

لنقايض رسائلهم بما رتبت من رسائل اكتظاظ الحزن فينا

متى موعد الفطام؟

هذه أوراق الحياة

بدأت تتثاءب وتعلن موعد النوم

هذا الصوت في بُـحةِ القولِ وقهر الداخل

هل كنا نصف الصدفة ونصف الحلم؟

والقراءة الأخيرة لدورة الحياة

ها نحن نترقب قلقلة الآلهة

وانغماس الأسطورة في السديم

سندفن المعنى والصورة في الطين الأول

نشكله طيراً يطير

ننادي أيها الغراب الحكيم

يا سيد هذه الأرض الخراب

لنعود للبداية

هذه الأرض ليست أرضنا

ما أتينا إلا لنشارك في صلاة الوردة والزيتونة وطقوس العاشقين)

للغة التعبيرية توظيفات اسلوبية تتوزع بشكل عميق في جوانب كثير في النص ، فلأجل خلق سماء النص و جوّه العام يكون توظيف للعنوان و قاموس المفردات و التراكيب ، و تقريبا تتدخل في هذا الامر امور شعورية و غير شعورية تمثل طغيان اللغة و الكتابة و تعالي صوت البوح مهما اراد الشاعر حرف بوصلة النقل الاحساسي في النص ، لذلك و كمدخل قراءاتي جيد للجوهر العميق للغة النص يتمظهر القاموس المفرداتي و التركيبي للنص و عنوانه بوّابة لذلك .

عنوان النص (أبي قد مات) وهو يشتمل على ثلاثة مجالات معنوية مهمّة ، الحميمية و الانتماء في كلمة (أبي) ، و الحزن و الأسى في كلمة (قد مات) ، و الاخبار الخطابي بتقديم كلمة أبي ، المشيرة الى انّ المخاطب قد استفهم مسبقا عن حال الأب . اذن العنوان يرشد الى مجالات الحكاية و الحزن و الألفة ، ومع ان العنوان عادة ما يكون عاكسا لجوّ النص الا انّه لا بدّ من اجراء عملية مسح للنص لأجل الاطمئنان من ذلك البوح . وحينما نجد انّ هذه العبارة اقصد (ابي قد مات) هي اول عبارة في النص تنتهي مرحلة القلق القراءاتي و تنكشف سماء النص و نعلم اننا انتقلنا فعلا الى مجالات المعنى الخاصة بالنص ، وهذه وظيفة العناوين المركبة .

بقاموس المفردات نجد النص يعجّ بمفردات تلك العوالم المعنوي التي اشرنا اليها من الانتماء و الحميمية و الحزن و الاسى و الاخبار و التأكيد :-

مفردات الحزن (مات ، القهر، الألم ، المنفى ، الغياب ، المنفى ، الممات ، المنفى ، الحزن ، تتثاءب ، بُـحةِ / السديم ، الغراب ، الخراب)

مفردات الانتماء (أبي ، رغيف ، خبزه ، القمح ، صدره ، السنابل ، الأرض ، زيتونة ، للعاشقين ، قبيلة ، وتد ، الخيمة ، الذات ، الفطام ، وريث ، ولدت ، امرأة ، البلاد ،)

مفردات الاخبار و التأكيد (حمل ، كتب ، نحن ، اطلّ ، تنادي ، يرتب ، دق ، أوثقته ، أذني ، النداء)

و أيضا الألم و الانتماء و الاخبار في التراكيب الاسنادية التعريفية في النص :-

الألم (حفنة من القهر ، المنفى البعيد ، قبيلة من القهر ، اكتظاظ الحزن ، سندفن المعنى ، الغراب الحكيم)

الانتماء (رغيف خبزه ، عود السنابل ، طين الأرض ، وتد الخيمة ، الطريق الطيني ، صنم الذات ، وريث المنفى ، جدائل شعرها ، رسائل البلاد ، حبلي السري ، سري العظيم ، بُـحةِ القولِ ، وقهرِ الداخل ، موعد الفطام ، صلاة الوردة)

الاخبار (يرتب الرسائل ، أوراق الحياة ، قراءة الأخيرة ، انغماس الأسطورة

و تتجلى تلك الحقول المعنوية في التراكيب الجميلة التامة الحاملة للمعاني الثلاث في الغالب في تركيب واحد فكانت كالنجوم تشعّ في سماء القصيدة التي رسمها الشاعر بقاموس مفرداته و مسنداته .

(أبي قد مات ، مات بعد حفنة من القهر والألم والمنفى والغياب ، أبي الذي مات في المنفى البعيد ، حين حمل رغيف خبزه والقمح في خابية كسرها العابر ، أبي كتب على صدره بعود السنابل الأصفر ، نحن الأرض ، وكان الله يرتب الرسائل للقادم من الزمن ويؤرخ التاريخ ، وظِلُ الرماد وفوضى العباد تزحف نحو المجهول ، قبيلة من القهر أحاطت بنا ، أنا وريث المنفى ، قصت حبلي السري وأوثقته بالأرض ، أنا أحيا في فواصل سري العظيم ، أتتبع ما نثروا من ملح البلاد ، هذا الصوت في بُـحةِ القولِ وقهرِ الداخل ، ما أتينا إلا لنشارك في صلاة الوردة)

لو لاحظنا هذه التراكيب وهي المراكز البوحية في النصّ و اعمدة الخطاب و الرسالة فيه ، فانّا نلاحظ كل جملة فيها قد جمعت المعاني الثلاث (الألم و الانتماء و الاخبار) . انّ هذا الشكل من الاتقان اللغوي حقّق تناغما فذّا في القصيدة ، و كانت تتجلّى اوجها مختلفة و مرايا تعكس وجه الألم و الحميمية و الإخبار ، تلك الحقول المعنوية التي نقلنا الشاعر اليها في صور شعرية عالية المستوى و عميقة حد الذهول .

التعبيرية المغرِقة في نص (غرقُ الأنهارِ... شمسٌ بلا عذرية)

النصّ في جوهره مصداق جزئيّ للغة ، لذلك فان التمييز العلاماتي بين الكلام و اللغة لا يستند الى قاعدة واقعية ، نعم مجموع المتكلّم (المرسل) و المتلقّي (المرسل اليه) و النص (الرسالة) و قاعدة التخاطب (المرجعية اللغوية) يكوّن نظاما جزئيا مصداقيا للغة و تجسيدا ظاهريا لها . من هنا فالمؤلف و المتلقّي و المرجعيات اللغوية و النصّ كلها من اللغة .

حينما يكون الاستعمال مرجعيّا ، تستعمل الوحدات اللغوية المتقدّمة فيما وضعت له ، فيُلحظ المؤلفُ و المتلقّي و النصّ و قاعدة التخاطب بمعانيها و مفاهيمها المرجعية الاعتيادية . اما اذا كان الاستعمال غير مرجعيّ و خارقا للمرجعيات اللغويّة ، فالخرق قد يكون على مستوى المؤلف او مستوى المتلقي او مستوى النصّ ، او مستوى القاعدة التخطابية .

ان اللغة الفنية الانزياحية اما ان تكون تركيبية استعمالية او مفهومية مرجعية . الانزياح التركيبي الاستعمالي هو تعبيرية استعمالية ، اما الانزياح المفهومي فهو التعبيرية المفهومية . التعبيرية في عمقها نقل الاحساس الى المتلقي ، وذلك بالتوظيفات التركيبية و الاستعمالية ، او بالتوسعة و التغيير في المفاهيمية و المعنوي حتى يصل حد التجريد في التعبيرية التجريدية .

حينما ينجح النص في ان يشعرك بذاته و غاياته ، و حينما ينجح النص في ان ينقل لك احساسه بكل قوة و عمق ، حينها نكون امام نص فذ . (غرقُ الأنهارِ... شمسٌ بلا عذرية) نص للشاعر العراقي مهدي سهم الربيعي ، فيه من التوظيفات و القاموس اللغوي و التراكيب البنائية و التجاورات اللفظية و الصور الشعرية ، ما يجعلك تحس بالغرق ، و يجعلك تشعر بان العالم يتساقط و يغرق و انه لا مفر .

التعبيرية الاستعمالية في النص يمكن تتبعها في اربع مستويات

١. المستوى القاموسي للالفاظ
٢. المستوى الاسنادي النعتي و الافعالي
٣. المستوى الجملي
٤. المستوى النصي الكلي

١. المستوى القاموسي

في النص سيل هادر من الالفاظ الموحية و الدالة :

(فصُراخٌ ، تيهٌ عارمٌ ،ٌ ملتهبةٌ، تتَناثرُ ، يَسقُط... ، ضَبابيةٌ قلقةٌ ..، ضَياع...، غَرقِ ... ، يَطفو الشُحوب... ...، كَشهقةِ مُحتضرٍ...، جزرٌ مفقودة....، مغروسةٌ ، جُذوعُ خاويةٌ..، شَظايا حممٍ...، بركانٍ ، مُتدفق.. ، تَكتسحُ...، السيلِ)

لقد نجح الشاعر بقاموس الفاظه ان يحقق غايات النص و ان يوصل الرسالة و الخطاب و ان ينقل الاحساس .

لقد بينا مرارا ان نقل الاحساس هي من اهم و اصعب مهام المؤلف ، و انها تختلف عن التوصيل و الخطاب ، انها صبغ النص بمزاج معين مراد ، ثم نثر الكلمات فيه بصورة تجعل القارئ يعيش اجواء النص . لقد حقق النص (القاموسية التعبيرية)

٢. المستوى الاسنادي

المستوى النصي الاخر كما بينا هو المستوى التركيبي الاسنادي ، في النعوت و الافعال مثال (تيهٌ عارمٌ ، أفكارٌ ملتهبةٌ ، تتَناثرُ الخَطايا... ، عالمٌ يكادُ يَسقُط... ، ضَبابيةٌ قلقةٌ .. ، غَرقِ الأنهارِ...، يَطفو الشُحوب... كَشهقةِ مُحتضرٍ، جزرٌ مفقودة....، جُذوعٌ خاويةٌ.. ، شَظايا حممٍ... ، بركانٍ مُتدفق.. ، دونَ القدرةِ.. على الوقوفِ...)

من الواضح ان تلك الاسنادات تنقل القارئ الى حقول معنوية و دلالية مشعرة بالتهاوي و النهاية و العجز ، حقول تحيط بفكر الغرق . لقد حقق النص (الاسنادية التعبيرية)

ان اهمية المعجم القاموسي للنص و طبيعة الاسناد ، انها بنقل القارئ الى حقول معانيها فانها تولد لديه انثيالات مناسبة تعظم وجودك تلك المعاني في النفس ، و من خلال عمق و جهورية تجليات تلك لمعاني تترسخ الرسالة التي يحملها النص في داخل القارئ .

٣. المستوى الجُملي

المستوى الثالث هو المستوى الجملي ، المحقق للصور ، و جعل النص و صوره تحمل القارئ الى عوالم معنوي شديد الوقع من حيث التبليغ و الاخبار ، مرسخة الرسالة في النفس ففي مقطع

(صُراخٌ ...
تيهٌ عارمٌ بينَ الكلمات...
أفكارٌ ملتهبةٌ....
تتَناثرُ الخَطايا...
عالمٌ يكادُ يَسقُط...)

ان البوح عال هنا ، و التوظيفات الفنية و التعبيرية الاستعمالية واضحة في انزياحات و استعارات فنية فذة ، و مجاز قريب موصل للرسالة ، ابواب تعبيرية متعددة لنفوذ الفكرة و تجليها الى المتلقي ، وهذا الشكل من التعبير

البوحي نسميه بلغة المرايا ، حيث تطرح الفكرة باكثر من شكل تعبيري لاجل تأكيد الرسالة و البلاغ .

و في مقطع واضح الرمزية و التوصيلية يقول الشاعر:

(في غَرقِ الأنهارِ...
يَطفو الشُحوب...
مُنتظراً رحيلُ الغَيم....)

هنا تعريف نصي ، و تأريخي نصي علائقي يخالف المعنى الاصلي ، ما يحقق توسعة في المفهوم فتتحق التعبيرية المفهومية اضافة الى التعبيرية الاستعمالية . فهنا انزياح على مستوى الاستعال و التركيب و انزياح على مستوى المفهوم و المعنى المرجعي . النص يحقق التعبيرية الجملية .

٤. المستوى النصي الكلي

المستوى التعبيري الرابع هو المستوى التركيبي النصي الكلي ، أي نظام العلاقة التجاوري بين مقاطع النص ، وهو اما ان يكون بشكل تصويري او ان يكون بشكل سردي . ان الشاعر قد قسّم النص الى ثلاثة فصول ، تربط بينها علاقات دلالية ظاهرية و عميقة . كل فصل منها مكوّن من مقاطع تصويرية شعرية ، من هنا فالتعبيرية التركيبية النصية هنا معتمدة على الشعرية التصويرية .و بمجموع ما تقدم و انظمة التداخل بينها حقق النص (التعبيرية النصية)

ان نص (غرقُ الأنهارِ... شمسٌ بلا عذرية) نص حقق اهدافه و نقل الاحساس الى القارئ و نقل القارئ اليه و كان نموذجا للتعبيرية الاستعمالية .

<u>النص</u>

غرقُ الأنهارِ... شمسٌ بلا عذرية...
مهدي سهم الربيعي

(١)
صُراخٌ ...
تيهٌ عارمٌ بينَ الكلمات...
أفكارٌ ملتهبةٌ....
تتَناثرُ الخَطايا...

عالمٌ يكادُ يَسقُط...
يَلتصقُ الأسى ...
دونَ أختيار....
ثوباً ..
تَستتَرُ بهِ عوراتُ الذنوب ..!!
ضَبابيةٌ قلقةٌ ..
تَهزأُ بوقعِ الحروفِ...
أكبرُ ضَياع...
حينَ فَضو بكارةِ الشمسِ...
بَعضُ أطياف...
المُثَرثرين الحَمقى...

(٢)
في غَرقِ الأنهارِ...
يَطفو الشُحوب...
مُنتظراً رحيلُ الغَيم....
جَبهةٌ تَغتسلُ..
بأولِ أشراقةُ شَمس....
لَم تَحضر.....
ليلٌ جَبليٌ حالك...
بِلا أَنجُم....
يوشي بأطرافِ الأشرعةِ....
تَمرُ على الأنفسِ....
كَشهقةِ مُحتضرٍ...

٣))
شواطئُ جزرٌ مفقودة....
أجسادٌ مغروسةٌ هُناك...
جُذوعُ خاويةٌ..
تَشكو زَيفَ الرَبيع.....
نَوماً قُربَ مَحارقٌ..
لَظاها شَظايا حممٍ...
زَمجرتُ بركانٍ مُتدفق..
تَكتسحُ...

برهبةِ السيلِ ...
دونَ القدرةِ..
على الوقوفِ...

العالم الصوري الموازي في قصيدة (عندما احترق المطر) للشاعرة العراقية سلمى حربة

احتلت الصورة الشعرية مركزية معروفة في مفهوم الشعر و الوعي به ، و ازدادت مركزيتها قوة حينما تخلى الشعر عن موسيقاه الشكلية فصار يكتب

بالنثر، بحيث ما عاد ممكنا بيان تعريف واقعي للشعر يميزه عن النثر الا بإدخال الصورة الشعرية فيه .

ان الاثارة التي تحققها الصورة الشعرية تحفز مواطن مناسبة في مجال الاستجابة ، فيعمد الفكر الى نسج ما يستطيع من انظمة المعنى و الاستفادة بتصور يفارق الواقعية في كثير من لحظات وجوده ، ان الصورة الشعر هي المتنفس الحقيقي للفكر لرؤية الخارج بلغة خلاقة ، بعبارة ثانية ان الصورة الشعرية ليست عملا مختصا بالكاتب و انما حقيقة انتاجها يرجع الى عالم التلقي.

حينما يواجه الفكر الصورة الشعرية يرتفع في مستوى النظر الى الاشياء و يتخلى عن المنطقية المعهودة و يكون على استعداد عال لذلك .و يحضر انجاز المؤلف هنا بالقاموس المعنوي و طبيعة العلاقة بين الصورة و مكوناتها ، فيخلق اثناء توجيه البناء النصي شكلا فكريا بناء منتجا يحلق به المتلقي ، يعتمد شكله على طبيعة مكونات الصورة والعلاقات بينها

الصورة بحسب اللغة المعتمدة في تكوينها ، اما ان تكون تعبيرية تحكي الواقع بشكل جميل بشكل مباشر او غير مباشر ، تكون الحكاية اولية فيها ، او تجسيدية تعطي للاشياء معنى اخر و توسع مدارك الفكر بالاشياء ، و بهذا الشكل من التعبير يمكن فهم الابداع على انه حالة مستقبلية معرفية تتجاوز حدود الواقع و امكانته في اطلاق فكر الانسان وخياله نحو حياة افضل . وهذا يقع في صلب رسالية الادب و اخلاقياته .

حينما تنساب الصور مبحرة بالفكر يتبلور في الذهن معان لاشياء الصورة تختلف عما هو معهود بقدر الطاقة التي اكتسبها بفعل الصورة ، حتى تصل في التغاير و البناء في علاقتها الى نظام متكامل قائم بنفسه يظهر كعالم مواز لعالم مرجعيات اللغة .

اللغة التي رسمت بها الشاعرة المبدعة سلمى حربة قصيدتها (عندما احترق المطر !!) تمثل نموذجا متقدما و واضحا للغة العالم الصوري الموازي . ونجد ذلك جليا لو نظرنا الى ثلاث وحدات تركيبية في النص ،الوحدة التجاورية ، و الوحدة الجملية و الوحدة النصية .

الوحدات التجاورية .

يتحقق السيل الصوري و من ثم العالم الموازي ، بتجاورات مجازية متوالية لا تترك مساحة للمنطقية اللغوية ، فتغادر بذلك الكلمات مرجعياتها نحو عالم من الدلالات و المعاني مغاير ، صانعة بذلك مرجعية جديدة غير المرجعية المعهودة يمكن ان نسميها المرجعية النصية في قبال المرجعية الخارجية . و لطالما فهمنا ان الشعر او النص الادبي عموما هو اعتراض على الخارج فتجيء المرجعية النصية شكلا من اشكال الاعتراض على الخارج .

فمن اول العنوان احتراق المطر لاألفة تجاورية ، ثم تنساب اللاألفة التجاورية و المجازات من دون هوادة بشكل صادم و مبهر لمواطن الشعور العميقة .

احترقَ المطرُ، \ بللتْ جَمراتُه صُقيع\ تنحاز الشمسُ \ الارضُ تنطفئ، \ شمعةٍ هَدها التعبُ،\ روحي بين عرباتِ رحيلِ مسكونٍ،\ثقباً في كفيّ \ تملصتُ من الضبابِ \ زمنٌ موؤدٌ \ خاصرةِ الغيم،ِ\ الضبابُ حولي كوشاحٍ \ هَذيانُ كونٌ \ غثيانِ بحرٍ .) ان لاألفة التجاور بين كلمات هذه التراكيب امر ظاهر ، و لو حسبنا المساحة التي شغلتها هذه التراكيب سنجدها تتجاوز الغالبية العظمى منها ، و لو علمنا ان هذه التراكيب محورية و مركزية في التركيب الجملي و النصي ستكون القصيدة مخلوقة و متقومه بهذه الصور و هذا هو المدخل الى العالم الموازي الذي صنعته القصيدة .

الوحدات الجملية

بعد تبين ان التراكيب التجاورية المحققة للألفة عالية هي مركز التراكيب الجملية ، فان الجمل بذلك لا تكون الا شكلا وتجسيدا للصورة التي تريدها تلك التراكيب ، وان هذا التشكل الذي تطغى فيه اللغة على وسائليتها و توصيليتها و طريقيتها يحقق التوهج و اكتساب طاقات تعبيرية و دلالية واسعة ، و لا يمكن لوعي القارئ بعد ذلك الا ان ينظر بعين متجردة الى عالم متعال و متسام من اللغة ، باستعداد مرتفع لا يتوفر لها في الواقع ، وهذه النقطة بالذات من مصادر الامتاع العميق في الشعر ، فنجد انه (عِندما احترقَ المطرُ، بللتْ جَمراتُه صُقيع أرضٍ لم ينزلْ بها البَرَدْ) انه احتراف غير مألوف لمطر وجمرات وارض ارضا غير التي نعرفها) و في عبارة (همدتْ روحي بين عرباتِ رحيلِ مسكونٍ،(هذا الهمود غير المالوف بين عربات الرحيل ،

المسكون ، ابدا لا يمكن للفكر الا ان يبحر ، و لا يتوقف عن الابحار، ففي (رأيتُ ثقباً في كفيّ ، تملصتُ من الضبابِ حَول عَيني) تبلغ هنا القصيدة ذروتها في النزوع و التجريد في اللغة و التفلّت من التوصيل و الحكاية انها لغة الصنع و الخلق ، انه ابداع للفكر و المعاني و للخلاص انه عالم اخر يطرح هنا ، ثم اذا به (زمنٌ موؤدٌ على خاصرةِ الغيم،ِ) يحضر انه بالطبع ليس كزمننا انه يقبع في خاصرة الغيم و ترتفع هنا وتيرة التصور و التصوير الى ما لا نهاية انفتاح على المعنى مقنن و متعمد ، ثم (تناثرَ الضبابُ حَولى كوشاحٍ ،ككفنٍ أبيضٍ) و شاح و كفن معبآن بمعاني غير التي نعرفها و (هَذيانٌ كون كَانَ نشيجُ المطرِ،) و (كغثيانِ بحرٍ غَطى رِمالهُ الزبدْ،) لقد اسرت الغربة المكان ، فغيرت الايحاءات و الدلالات و التعابير التي وصلت الينا و البوح العميق ، ارتَدت الكلمات و الجمل و العبارات شكل غربة و افتراق واعنتاق .

الوحدات النصية

عادة ما يصح القول ان النص نتاج عباراته و تراكيبه الجزئية ، وهذا صحيح الى حد ما ، لذلك لا نجد حدودا للنص غير التي يصنعها النص نفسه بعباراته و تراكيبه . ان السيل الصوري ، و التحليق الذي طالبتنا به عبارات النص ، جعلنا و بقوة نبحر بعيدا عن فهمنا للأمور و الاشياء ، وكأننا صرنا ننظر الى عالم كامل تتشكل فيها الاشياء بأشكال مغايرة ، انها الاسماء ذات الاسماء الا ان تمظهرها و ملامحها و تفاعلاتها غير التي نعرف ، انه عالم اخر لأشيائنا ، و لأفكارنا و لأرواحنا .

ان هذا النص يبين و بقوة ان المجاز ليس فقط لعبا بالألفاظ و انما هو خلق جديد و صنع جديد و معاني جديدة و تجربة جديدة و فهم جديد للأشياء و الحياة ، و يبين ايضا كيف يمكن للغة ان تصبح جسدا و شكلا و عالما للفكر و الوعي ، و تتمرد على طبيعتها و اساس وجودها من التوصيل و محاكاة الخارج و المرآتية ، انها هنا تخلق المعاني و تخلق الفكر ، بل تخلق القارئ و العالم الجديد الذي جهرت به . و بهذا الكم الكبير من الطاقة و التوهج تحرك اللغة اعماق مواطن الاستجابة الجمالية ، و تطرح قيمها و نظرتها الى الحياة ، ان لغة العالم الصوري الموازي تجسد الشعر و الشاعر لأنها لا تكون الا رؤية بشكل لغة ،و ليس رؤية تنقلها لنا اللغة ، انها تجسيد للتجربة و تجلي للفكر باللغة و ابحار الى عالم من المعاني الجديدة وهذا ما نسميه الثراء .

النص الاصلي

عندما إحترق المطر !!

سلمى حربة

.....

عِندما احترقَ المطرُ،
بللتْ جَمراتُه صُقيع أرضٍ
لم ينزلْ بها البَرَدْ،
ولم تنحاز الشمسُ اليّها،
كانت الارضُ تنطفئ،
كشمعةٍ هَدها التعبُ،
وكنتُ كريحٍ أدورُ ما بين
الغرفِ، أفتشُ عن شبابيكَ خروجٍ
همدتْ روحي بين عرباتِ رحيلِ مسكونٍ،
رأيتُ ثقباً في كفيّ ،
تملصتُ من الضبابِ حَول عَيني،
وجلستُ أعدُّ حباتَ الرمالِ،
لعلي أصلُ الى تفسيرٍ لمعضلةِ الزمنِ،
زمنٌ موؤدٌ على خاصرةِ الغيمِ،
تناثرَ الضبابُ حَولى كوشاحٍ ،ككفنٍ أبيضٍ وأمتدَّ على مَرمى البصرِ،
هَذيان كون كانَ نشيجُ المطرِ،
أنينٌ ووجعٌ يَترامى هُنا وهُناكَ،
كغثيانِ بحرٍ غَطى رِمالهُ الزبدْ،
كانَ ذلكَ هو احتراقُ المطر ...

الرمزية التعبيرية عند هاني النواف

تمهيد

منذ اطلاعنا على التعبيرية الالمانية و اهمها نصوص جورج تركل الذي كنت قد ترجمت له قصيدة (صيف) ، لم نجد هذا المستوى الرمزي و التعبيري الا في نصوص لشعراء من المغرب العربي كنصوص الشاعرة و الروائية التونسية عفاف السمعلي و الشاعر التونسي لطفي العبيدي . و لا بد من القول بان الرمزية التعبيرية اكثر تطورا في المغرب العربي منها في مشرقه ، و لقد تناولنا هذا الامر مع الشاعر و الناقد الدكتور علاء الاديب فعزى السبب الى الاحتكاك الكبير لادباء المغرب العربي بالادب الغربي و هو تام كما يبدو . و لم نجد في كتابات ادباء المشرق العربي رمزية تقترب من تلك الرمزية الا في متفرقات ، لكن لدينا شاعر عراقي فذ يكتب برمزية تعبيرية عالية تقترب من مستويات التعبيرية الالمانية ألا و هو الشاعر هاني النواف . سنبين هنا ملامح و مستويات و عمق تلك التعبيرية كظاهرة متفردة واضافة ادبية .

أهمية التفرد الاسلوبي و واجب النقد تجاهه

ليست المهمة الكبرى للنقد في متابعة تحقق المعايير في نصوص معينة ، و انما النقد المهم هو ما يشير و يدلل على الاضافات المهمة للنصوص . ان الظاهرة الادبية لها مستويات و درجات تجلّ تختلف فيها النصوص ، و لا تكون الاشارة النقدية مقنعة ما لم يصدقها تجل عال للثيمة في العمل الادبي المعين . من هنا يكون للتفرد الاسلوبي باعتباره تجل عال للتجربة اهمية من جهة احداث الاضافة ، يكون لزاما على النقد متابعتها لأجل تكامل الادب و تطوره و الاحتذاء بالتجليات العالية .

الرمزية التعبيرية

التعبيرية مدرسة معروفة في الفن و الادب ، و لقد توجّها و ابدع فيها الالمان ، حتى انها صارت احيانا تنسب اليهم فيقال (التعبيرية الالمانية) . و التعبيرية وان كانت حركة مضادة للتأثيرية و الانطباعية ، الا انها حملت الحقيقة و الاخلاص للأدب و الانسان . و مع ان التعبيرية تُحصر عادة في فترة زمنية معينة ، الا ان المتتبع يجد ان اسلوب التعبيرية بمعاييرها الريادية لا زال مستمرا ، كم ان معظم الكتابات الشعرية العربية و غيرها تشتمل على درجات من الرمزية التعبيرية ، وان اختلفت درجات تجليها .

لقد ابدعت التعبيرية في جعل الانسان هو المحور ، و احترمت الفردية . ان التعبيرية بهذا الفهم يمكن ان تكون منطلقا لفلسفة واسعة عن الحياة تحترم الانسان و حرياته و حقوقه . و فيما يخص الادب فان التعبيرية قد وسعت من قدرة الكتابة و مناهلها ، و لقد بينا في مواضع سابقة ان من التعبيرية ما يكون فيه توسعة في علاقات التجاور اللفظي و الاسنادي (التعبيرية التركيبية) ، اذ ان الرمزية تستوجب مجازات و انزياحات لأجل تأديتها ، مما يؤدي الى خلق علاقات جديدة بين الوحدات الكلامية غير مسبوقة ، و منها ما يكون فيه توسعة مفهومية عميقة تنفذ في جوهر المعنى و اسميناها (التعبيرية المفهومية) و التي تحدث توسعا مفهوميا عميقا في المعنى و الفكرة .

الفنية التعبيرية و جمالياتها وفق ادوات النقد التعبيري

النقد التعبيري بادوات بحثه و تتبعه في جهات الابداع بالاسلوبية التعبيرية يتناول النص منهجيا من ثلاث جهات : ١- فنيته و ٢- جماليته و ٣- رساليته .

بخصوص الفنية التعبيرية فانها تتجلى في ركنين : الاول الرمزية العالية و الثانية الانفعالية الفردية تجاه الحياة و امورها ، و لا يمكن عد الكتابة محققة للتعبيرية ان لم تشتمل على هذين الشرطين اعني (الرمزية) و (الانفعالية الفردية) . و الجمالية اضافة الى التوظيفات و الانزيحات فانها تحقق توسعة علاقاتية على مستوى التركيب (التعبيرية التركيبية) بفرادة اسلوبية تركيبية و علاقاتية بين المفردات و على مستوى الفهم (التعبيرية المفهومية) بطرح فهم و تعريف خاص و فردي للاشياء كما اسلفنا . و اما الرسالية فانها تتمثل في مركزية الانسان في التعبيرية و محوريته و تحريره و احترام رؤاه و افكاره و البحث عن الخلاص و العالم الاصدق و الاكثر جوهرية .

تجليات التعبيرية في نصوص هاني النواف

هاني النواف شاعر عراقي يتميز شعره بتجل عال للتعبيرية قل نظيره ، من حيث عمق الفكرة و عمق العلاقة الانزياحية بين الوحدات الكلامية . ان شعر هاني النواف يحقق مستويات عالية من التعبيرية بالفنية المتكاملة من حيث الرمزية و الفردية و الجمالية المتكاملة من حيث التعبيرية التركيبية و المفهومية ، و الرسالية المتكاملة من حيث الانسانية و الكونية في أدبه . وهنا نورد نماذجا لتلك التجليات في قصيدته (حين أستدار النعاة) وهي قصيدة نثر

حرة مكتوبة بلغة سردية التعبيرية اي بالسرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و السرد .

١- الرمزية

الرمزية في هذه القصيدة تكون باشكال مختلفة و واسعة :

يقول الشاعر :

(الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ...وهادِئَةٌ اعصابُ الطَّيْنِ...

والوجْدُ يُباكرُ فِتْنَةً، تَمُدُّ نَفْحَةَ المآذنِ، وعَفَنَ الأزقةِ المُجهَدِ، بكوابيسِ الرَّيبةِ، وعُبوسِ دِثَارٍ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ، يُنْعِشُ هدأةَ الظّلالِ العَميقةِ...ويَغزلُ انخطافَ العُروقِ، لشوارعِ الطحلبِ الجَوفاءِ، واخْضِلالِ التَّحوُّلِ العَقيمِ.....)

نجد هنا رمزية متجلية وقوية و بصور اسلوبية مختلفة . فنجد الرمزية الخارجية التوظيفية و التي تكون بتوظيفات الرمزيات العرفية و الخارجية ككلمات (المآذن و الازقة و الشوارع)

الرمزية التكاملية و تكون باعطاء رمزية اضافية لما له رمزية خارجية ككلمات (الرعشة و الوجد و الظلال)

الرمزية النصية الداخلية و تكون باعطاء رمزية خاصة و نصية للاشياء ككلمات (الطين و اليباس و الطحلب) .

٢- الانفعالية الفردية

اللغة التعبيرية دوما تحاول نقل الاحساس بالشيء و الانفعال به قبل نقله و محاكاته . انها ترسم الاشياء و تصورها كما نحسّ بها و بما تعني لنا لا بما هي في الخارج . انها تقدم العالم بنظرة خاصة و بفكرة فردية و تضفي على الاشياء معان خاصة ، و تحاول نقل الاحساس بالشيء اكثر من نقل معناه الى المتلقي .

يقول هاني النواف :

(كانَ أبي يُقرفصُ بالتعبِ الأشيبِ،...ويأكلُ مُتَّكئاً، نخاعَ العَتمةِ، وحماماتِ الفَجْرِ السَّوداء،.. يَمضغُ صدغَ اللحظةِ الموشّى، بعَمَاءِ الصَّحْوِ العَفْوِيّ، ويَغتسلُ بجُوعِ القَمْحِ المُهادنِ للصبّارِ، وهَشَاشَةِ النَّقَاءْ المَنْقُوعِ بخطايا النَّهْرِ...)

نجد نقاط انفعال حادة في (كان ابي يقرفص بالتعب الاشيب) ان هذه العبارة تبلغ اقصى مدى ممكن للتعبير و الانفعال ، انها تنجح و بقوة بنقل احساس الشاعر لنا . و مثل ذلك في عبارة (يغتسل بجوع القمح المهادن للصبار) . و يقدم لنا النص التصور الخاص عن الاشياء المغاير للتصورات العامة و الخارجية مع عمق تعبيري واضح (حمامات الفجر السوداء ، الصحو العفوي ، النقاء المنقوع بخطايا النهر) .

٣- التعبيرية التركيبية

تتجلى التعبيرية التركيبية بالاضافات العلاقاتية التركيبية واهمها صور الانزياح الفذ و العالي . ويكون ذلك على مستوى التركيب الاسنادي بين المفردات و على مستوى التركيب الجملي بين اجزاء الجملة و على مستوى التركيب الفقراتي بين الجمل و على مستوى التركيب النصي بين فقراته .

نجد تجليات التعبيرية في نص هاني النواف على مستوى التركيب الاسنادي (فَارِغةُ السّقوطِ ، اعصابُ الطَّيْنِ ، نخاعَ العَتمةِ ، صدغَ اللحظةِ ، جُوعِ القَمْحِ) وهكذا كثير. و نجدها في التركيب الجملي (الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ. ، هادِئَةٌ اعصابُ الطَّيْنِ. ، عُبوسِ دِثَارٍ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ ، الحَبلُ السَّريُّ، يَزْفِرُ خِلسةَ الشِّتاءِ المُعتمِ) و هكذا غيرها .

ان النص يعتمد السرد التعبيري ، و من خلال الرمزية التعبيرية ، يتحقق مزج و ثنائية تعبيرية ، تتميز بالعذوبة و العلو ، ظاهرة و جلية . ان اهم ما تقدمه السردية التعبيرية للنص هو اضفاء عذوبة و حلاوة لدى المتلقي ، و عذوبة الرمزية بالسرد التعبيرية واضحة في هذ النص و جميع فقراته شاهدة على ذلك .

اما التركيب النصي ، فمع ما تقدّم من المزاج و الجو العام العذب للسردية في النص ، فاننا يمكن ان نلاحظ التقابل التعبيري بين الفقرات و انها تدور حول فكرة عميقة مركزية ، و كأن النص وهو بشكل قصيدة نثر حرة مقسم الى فقرات متناصة ، كل هذه الفقرات تحاول ان توصل الى المتلقي فكرة مركزية

، هذه الحركة الدورانية و التعابير المتقابلة و المترادفة في فكرتها و التي نسميها (التناص الداخلي) تحقق اسلوب لغة المرايا و (النص الفسيفسائي) و ان لم يكن في تجل عال كما في نصوص شعراء اخرين كالشاعر كريم عبد الله و د انور غني الموسوي .

٤ـ التعبيرية المفهومية

بينما يكون الابداع في التعبيرية التركيبية على مستوى التركيب و العلاقات البنائية بين الوحدات الكلامية ، فان التعبيرية المفهومية تنفذ عميقا في المعنى و الفهم للاشياء ، فتعطي فهما جديدا لها و خاصا .

نجد في هذا النص الفهم الخاص و الفردي في اشياء منها (رعشة حبلى ، سقوط فارغ ، طين له اعصاب ، يقين مرتعش اليباس ،العتمة التي لها نخاع ، اللحظة التي لها صدغ ، القمح الجائع ، النقاء المنقوع بالخطايا ، الضباب المنبوذ ، صيحات الانوار ، ضوضاء صافية الخاطر) وهكذا غيرها . ان هذه الاسنادات اضافة الى توسيعها لفاهيم تلك الاشياء و النظرة الخاصة و الفردية تجاهها ، فانها ايضا تعمل على تغيير تجنيسي لها بوصف السمعي بصفة بصرية و وصف المكاني بصفة زمانية و وصف الزماني بصفة مكانية ، و الباس الضد صفات ضده ، وهكذا ، و هذا اعمق اشكال التعبيرية كما هو واضح .

٥ـ التعبيرية الرسالية

من اولى و واضح اشكال الرسالية في التعبيرية هو لغة الاعتراض و الخروج على واقع الاشياء بالاسلوب التعبيرية و الرمزية العميقة وهذه تحقق الرسالية الادبية و الاجتماعية . كما انها تتجلى في طلب الخلاص و نشدان واقع افضل ، اضافة الى ان حقيقة صدور النص التعبيري كمآة و صورة لعمق المؤلف و انفعالاته و عواطفه و آلامه فانه دوما ينطوي على رسالة و خطاب . بمعنى آخر ان الرسالية متأصلة في النص التعبيرية . و النص هنا معبأ بالهم و الحزن و لا يترك أية مناسبة الا و بثّ فيها ما تحمله النفس و تراكم داخلها تجاه واقع محزن بماض تعِب و حاضر مرّ و مستقبل ضبابي . هذه الرسالة تأسر جميع فقرات النص و تتجلى واضحة في قول الشاعر (بؤسٌ قديمٌ،.. يَقتاتُ مَواسِمَ الشَّتاتِ، وتَراتيلَ أجراسِ التَّعبِ المُثقَلةِ، باحتمالات الرَّحيلِ الأخيرةِ لِمَائِك.... يَا صَوتَ الضَّلالِ الكئيبِ!..الشَّمْسُ مُتعبةُ الآتي، وَحقولُ العُشبِ عَطشى لِسَماءِ الظِّلِ، ومَوتِ الوَردةِ، في حُمْرَةِ إنصَاتٍ مَلهوف...)

النص

(حين استدار النعاة)

هاني النواف

٢٠١٥\٧\٢٦

الرَّعشةُ الحُبلى فَارغةُ السّقوطِ...وهادِئَةٌ اعصابُ الطَّيْنِ...

والوجْدُ يُباكرُ فِتْنَةً، تَمُدُّ نَفْحَةَ المآذنِ، وعَفَنَ الأزقةِ المُجهَدِ، بكوابيسِ الرَّيبةِ، وعُبوسِ دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ، يُنْعِشُ هدأةَ الظّلالِ العَميقةِ...ويَغزلُ انخطافَ العُروقِ، لشوارعِ الطحلبِ الجَوفاءِ، واخْضِلالِ التَّحوُّلِ العَقيمِ.....

كانَ أبي يُقرفصُ بالتعبِ الأشيبِ،...ويأكلُ مُتَّكئاً، نخاعَ العَتمةِ، وحماماتِ الفَجْرِ السَّوداءِ،..يَمضغُ صدعَ اللحظةِ الموشَّى، بعَمَاءِ الصَّحْوِ العَفْوِيّ، ويَغتسلُ بجُوعِ القَمْحِ المُهادنِ للصبّارِ،وهَشَاشَةِ النَّقَاءْ المَنْقُوعِ بخطايا النَّهْرِ...

يَصرخُ بي : اغلقْ علينا الباب!...قبلَ أن يَبْتَلَّ الصَّيفُ بأَنْقَاضِ الظّنونِ، وحَرائقِ السَّحابِ... يلوّحُ حَاسِرَ الرَّأسِ، بكلِّ اتجاهات الكبتِ ، وصَوتِ الشَّغفِ المَحجوبِ العِتقِ...

فالغرفةُ مازالتْ تلبسُ ثَوبَ الضَّبابِ المَنبوذِ، وَرائحةَ أخشابِ الخَوْفِ المُتَناثِرِ، تُراوِغُ تَضاريسَ الوُقُوفِ وصَيحاتِ الأنوارِ المُراقةِ ، تَجتاحُ عُمْقَ الوجوهِ، بضَوضاءٍ صَافية الخَاطِر، كمِلحِ الموجةِ الشهيّةِ، وابتهاجِ الصَّدى المَخمورِ في سَقفِ الرّيح...

بؤسٌ قديمٌ،.. يَقتاتُ مَواسِمَ الشَّتاتِ، وتَراتيلَ أجراسِ التَّعبِ المُثقَلةِ، باحتمالات الرَّحيلِ الأخيرةِ لِمَائِك....

يَاصَوتَ الضَّلالِ الكئيبِ!،..الشَّمْسُ مُتعبةُ الآتي، وَحقولُ العُشبِ عَطشى لِسَماءِ الظِّلِ، ومَوتِ الوَردةِ، في حُمْرَةِ إنصَاتٍ مَلهوف...

والحَبلُ السَّريُّ، يَزْفِرُ خِلسةَ الشِّتاءِ المُعتمِ ، وما تَبَقَّى من السّؤالِ الكَليلِ، لابتسامِ الدَّليلِ، حينَ استدارَ النُّعاةُ...

اللغة الرمزية في الشعر التونسي المعاصر

التعبير الرمزي قديم عند الانسان ، و تقوم عليه كثير من انظمة الفكر و التعاملات الحياتية المهمة ، و برز في الأدب بشكله الناضج في نهاية القرن التاسع عشر ، مما يعطي انطباعا بان بوادره اقدم من ذلك . و على كل حال الرمزية في الأدب اتخذت شكلين مهمين الاول هو الرمزية الوصفية باعتماد الرمز الخارجي ، بالتعبير عن شيء بشيء ، لأسباب سياسية و اجتماعية فلم تكن عن فكرة جمالية بالأصل ، الا انها اصبحت فنية و جمالية بالتوظيف فيما بعد ، و الشكل الثاني وهو الأهم و الذي كانت له اسباب فنية و جمالية هو الرمزية التعبيرية ، باعتماد الشعور الداخلي و التصور الداخلي عن الاشياء و خلق الرمزي و صناعته، فلم يكن تعبيرا عن الشيء بالشيء و انما كان تعبيرا عن الاشياء بالصورة التي في الدواخل العميقة و بالرؤى.

قد ذكرت للرمزية كحركة ادبية ملامح نمطية مميزة و اهمها تراسل الحواس و الغموض ، الا ان ذلك لا يبدو الا مجرد مظاهر تعبيرية فلا تكون شرطا و لا نمطا متأصّلا في الرمزية ، انما الحقيقة المميزة للغة الرمزية عن غيرها هو ذلك التعبير المتجاوز للمحاكات و الوصفية ، بالاتجاه نحو التصور العميق و الحس الداخلي و الفهم النقي للأشياء ، و بهذا الوصف فان من الواضح كون الرمزية شكلا من اشكال اللغة التعبيرية حيث انها تشتمل على الاعتراض بالاستعمال اللغوي المغاير للمألوف .

لقد اصبحت الرمزية كما التعبيرية من ملامح الشعر العربي المعاصر ، بحيث لا تجد كتابة حديثة تتجاوز الوصفية و الانطباعية الا و فيها مظاهر بارزة من

الرمزية ، متخذة اشكالا متعددة فمنها التوظيف للرمز و منها الرمزية التعبيرية باعطاء دفقة شعورية داخلية رمزية اضافية للمعاني و المسميات و منها الرمزية التجريدية الى تنفتح الى قراءات متعددة ، و هنا سنشير الى مظاهر مميزة و واضحة من اللغة الرمزية في الشعر التونسي المعاصر .

الرمزية التوظيفية

تعتمد الرمزية التوظيفية على توظيف ما له مرجعية تاريخية في الخارج و ابعاد رمزية و دلالية معهودة ، فتوفر طاقة تعبيرية اختزالية وهذا من الفنية الشعرية العالية .

في لوحة معبرة عن الفقدان و الألم تحضر النخلة في شعر شكري مسعي ببعدها الرمزي يلتف بها الوجع و الحزن ، حيث الحمام قد غادر المكان اذ يقول :

(ماذا أقول لنخلة تبكي و تمعن في السؤال \ و جريدها الموجوع أدماه صهيل الوقت في شفة الظلام \ طار الحمام \ و نأى بعيدا ينشر مزق الهديل)

و يحضر القمر و المطر بابعادهما المعنوية و الشعورية في لغة عفاف السمعلي اذ تقول :

(كلما نطقتك شفتاي \ي عندك شرفةُ القمر \ ومطر ,مطر يعاودني \بغيث القبلات)

و في مقطع بوحي شفيف تحضر عشتار و يوظف اسم لامرتين في مقطع رقيق لعفاف السمعلي تقول فيه :

(لامرتين ارسم عشتارَ بلون التبر \ ما عاد في العمر الكثير لأسكبه وأجرب.)

و من المناسب الاشارة هنا الى المزج الموفق بين الايحاء الرومانسي ، و في لوحة شعرية رائعة تعبيرية بامتياز تقول عفاف السمعلي :

(مد يديك نحطم \صخور الخيبات \ ونرحل لعالم تحكمه العصافير\ انه العالم الذي تحكمه العصافير بما لها من معنى انساني عميق .)

و تحضر مريم و النخلة في لوحة لماجدة الظاهري تقول فيها :

(تُؤَرّقُني الحِكايَةُ \نَخْلَةً كانَتْ \تُرَبّي سَعْفَها أنْ يَطالَ السَّماء \كانَتْ لِمَرْيَمَ ظِلاً ظَليلاً \صارَتْ لي عُذوقُها حُمَّى السَّعير)

و يجعل عماد النفزي في خزائن الوشم ، عنوانا يجعل للوشم رمزية ، فيخاطب ذات الوشم العزيزة عليه ببوح شفيف راجيا عدم رحيلها لأنها خزائن و كنوز و لأنها معان و وجود لا يمكن لغيرها سدّه فيقول:

(حبيبتي يا صاحبة الوشم العتيق \ماحان و الله وقت السَّفر)

و تحضر الشمس و تانيت و عشتار وبابل في لوحة رائعة للعامرية سعدالله تقول فيها :

(يا شمسنا لا تغربي \ وإن غربت فأشرقي \تانيت جاعتْ \ وما قبلت كعشتار قرابين \وما افترشتْ من جرار بابل شوفان .)

و في لغة فنية عالية توظف الاقمار و عصى موسى في لوحة للعامرية سعدالله فتقول :

(يا كل الأقمار \ شقِّي طريقي \ بين اللجج. \ كوني عصا موسى\ تفتح آفاقي \ تُنبتني شمسا في غدي \كوني صرحا\ كوني سيفا يُعيد المجد)

و في لوحة لفاطمة سعدالله يحضر الربيع و الصيف في جو بهيج اذ تقول :

(سمائي اليوم تعزف سمفونية السكينة ... \ وبسمة الربيع ..\وسنابل الصيف..)

و يحضر ايضا النخيل و الربيع موظفا بطاقات تعبيرية عالية لفاطمة سعدالله تقول فيها :

(وعلى سرير الأماني ... \ وبين الحلم والحلم .. \ أجدني ..أستبشر بالربيع .. \ و أهز جدائل النخيل هازئة بصقيع \تمازجت فيه الفصول والفواصل ...)

و يطل علينا في ليل فاطمة سعدالله القمر المتواطئ في لغة رمزية بوحية تقول فيها:

(آهٍ أيها الليل ..لِـمَ ابتلعت النجوم ..؟ \ وأنت أيها القمر المتواطىء..أكمل المسير ...\ نحو دورتك المحتومة.. \ازرع الظلام ..ان شئتَ.. \ والتهم الكلام..ان قدرتَ.. \ فأنا..لن أخشى العتمة الجاثية على صدرك \ أنا ..أطرّز النجوم .. \ وأنسج الغيوم .. \اليولد المطر ...)

و في قصيدة عنونتها فاطمة سعدالله ب(ترميز) مملؤة بالرموز و التعبيرات و الايحاءات نصها :

(... ..... صمتك..ترميز مقصود...والأمكنة\ . والأزمنة..\ شيفرات مطلسمة..\مليئة برفيف الأرواح.. \والأسرار العُلْوية..\ لِمَ تغرق في الإبحار..؟ \ لِمَ تدعوني إلى فكّ مشابك المتاهات..؟؟ \ أحتاج الى ..إلى ستة أيام من الخليقة ..\ لأقرأ العهود الستة..\ أحتاج ..إلى الأسفار العتيقة.. \ إلى لطف نبوخذ نصّر..\ إلى حكمة دانيال..\ لأفسّر الحلم..\ لأفكّ طلاسم النور ..في عيْنيْك..)

محققة نموذجا فذا للشعر الرمزي التوظيفي . وتحضر في لوحة رمزية عميقة لسنية مدروي بتوظيف للاحصنة و الصحارى و النخيل و المزن اذ تقول :

(وَتَأْتِي القَصِيدَةُ، \رِيحٌ تُجَهِّزُ أَحْصِنَةً للرَّحِيلِ، \ تُدَاعِبُ رَمْلَ الصَّحَارَى،\ وتُحْبِلُ كُلَّ النَّخِيلِ العَقِيمِ،\ بِمُزْنٍ مَطِيرْ)

و في مقطوعة لسليمى سرايري تحضر الصلوات مفقودة صامتة حيث تقول :

(انا من علمتني الفراغات أن أطفو من دهشتي \ في أقاصي الجنون \ لم يعد لي الآن ما يمكن مني \ صمت كصلوات مفقودة ...\ تتكدس فيه كل جهات الأرض .....)

الرمزية التعبيرية

اللغة الرمزية التعبيرية تنبع من الداخل برؤية داخلية عميق لاشياء فتطلق المعاني التي نعرفها ملونة بلون الداخل العميق للشاعر ملبسا اياها دلالات و ابعاد غير مالوفة ، فتتشكل في انظمة تركيبية مجازية غير مألوفة و في انظمة معنوية و مفاهيمية جديدة .

في لوحة فذّة يصف لنا شكري مسعي مفاخر حبيبه المفقود بلغة رمزية معبرة اذ يقول :

(مازال عطر كلامك الزهريّ شهدا من زلال \ إنّي أراك تكبر كلّ يوم و توزّع الحنّاء \ من كفّ الجمال)

ان هنا توظيفا فذا للمفردات و معانيها في (عطر الكلام ، الزهري شهدا) انها لوحة رمزية متكاملة و نموذج مدرسي لا ريب انه ناتج من خلفية جمالية للشاعر الناقد شكري مسعي حيث يختلط المعنوي بالمادي و الزمني بالمكاني و البصري بالسمعي ،وهذا هو تراسل الحواس الذي ابدعه الرمزيون .

وحينما يضيع الغروب و يتمزق الحلم على ثغر الاصيل يخق لنا شكري مسعي لوحة رمزية فذة بالتصورات و المشاعر العميقة حيث يقول :

(ضاع الغروب \ و تمزّق الحلم على ثغر الأصيل)

و في لغة عفاف السمعلي يكون للوطن معنى اخر و للحبيب معنى اخر اذ تقول :

(بحثت عن وطن \يجعلني أرتقي لحدود الشمس \ وطن استثنيه عن كلّ الأوطان \ فكنت حبيبي\ الوطن, الرّوح)

و في لوحة عميقة بتصور شعوري للرؤيا و اللغة تقول عفاف السمعلي :

(يلوكني المجازُ فأستديرُ بلغتي \ حيث زوايا المدى أثخنتها الدروبُ \ توسلا)

و في قصيدة محاكاة لشعر للامرتين تعطي للسّان معنى و مفهوما جديدا اذ تقول :

(على ضفاف فلسفتي \ رمقني نهر السان بنظرة غرق)

و من الواضح الشعرية العالية في االبناءات المجازية في هذه العبارة وهي من خصائص الرمزية ايضا كما هو معلوم .

و يكون للامرتين وجود اخر خاص المعنى اذ تقول:

(تنهد لامرتين \ \ وسكب السؤال تلو \ السؤال \\ أين انا منك يا طفلتي؟ \\ أزهر حبه زهر لوز \ فتوردت وجنتاي \\ لي عندك أحلام \\ ودماء تثور)

في هذا المقطع عالي التقنية تمتزج بساطة المشاعر مع عمق المعاني فيتحقق عالم شعري عالي المستوى فعلا . و من اشكال اللغة الرمزية الفريدة هو استعمال المؤلف اسمه ليجعله رمزا و يضفي عليه المعنى الذي يراه تقول عفاف السمعلي :

(حين قررتُ أن أستعيد "عفاف \ نهبتُ ذاكرتي البالية \ وأمطرتها زهر لوز \يستحم بروح امراة اغتالت لغة العجز.)

من الواضح انها حكاية تكون فيها عفاف بما لها من معنى تنتقل بتاريخ نصي من الزمن الماضي الى الحاضر الى التطلع نحو المستقبل ، كتبت بلغة مكثفة وامضة ، تأبى التجنيس تتنقل بحرية بين الشعر و السرد .

و في لوحة عالية المستوى تكشف العامرية سعدالله عن رمزية الضمائر و الحروف اذ تقول:

(وقفتُ موقف الدهشة \ بين الهاء و النون \ برزخٌ أبديٌّ \ فالهاءُ هراءٌ... \ سرابٌ ليستُ أدركه

يسطّر القلمُ \ يكتبُ عهدًا \ مدادهُ البحر \ ...وبين المدّ والجزر \ تسقطُ نقطةَ النونِ \ فترتَدّ قمرا

تدفع ليلي \ ينقضي عهد \ يولد فجرٌ \ النونُ نورٌ كمشكاةٍ بها زيتٌ \ ينير الدرب \يرسمه)

و في لوحة موغلة في التعبير حيث تتميز مواطن الشعور و الاحاسيس تصل حد تعدد الذات فتصير ذاتين عند العامرية سعدالله حيث تقول :

(هل اختزلك يا زمن \ أم اختزل نفسي فيك ؟؟ \ حتى أنشطر ذاتين ،\ ذات تسرقني منك \تنثرني على عتبات الأروقة \ تذريني \ تصلبني جرسا\ يُدَقُ على كنائس الجسد \وذات تسبح غيمة \ تعزف سنفونية الخلق ..\ أصغي إلى ذاتي التائهة\ فاسمع لحني يملأ الشمس \يفتحني صحفا .\ يعزفني لحنا\ ينثرني وردا \ في حدائق الوجد)

و في مقطوعة رائعة مفعمة بالبوح العميق تنقلنا فاطمة سعدالله الى عالمها الفرح فتقول :

(هذا الصباح ...ترصعت السماء بالطيور ... \ انفلتت من شبكة الهجرة ...\ وعادت تترشّفُ رحيق الأرض و عطر الحضور ...\تنقر حبات النغم\ .. تستحم بنور تلك النجمات المتغانجة وتنعم بالعودة ..الى دفئك أيها الحضن .. ..)

اننا نشعر و نحس انها روح محتفلة في فضاءات السرور ، من ثم تصرح الشاعرة (هذا الصباح ..تنتظم الاحتفالية ..) هذا الصباح بتاريخه النصي سيكون رمزا للانتصار على العدم اذ تقول فاطمة سعدالله:

(هذا الصباح يولدُ من جديد ..\ ما أجمل هزيمة العدم ..)

و في لوحة فنية تعبيرية فذة بتراكيب مجازية عالية و طاقات تعبيرية كبيرة تقول فاطمة سعدالله (تتأرجح مناديل الأيام ..مبلّلة بالشوق .. \ معطرة بالتوق ..\ لتضخّ على حوافّ نافذتي ..نبضات الضياع..\ وترقص شراشيف الوداع ..\ على مذبح ..يحترق في مجامره الأمل ..)

و في اطلالة تعبيرية اخرى عميقة تقول فاطمة سعد الله :

(بلا جسد .. \ يقف الترقب على جسر التمني ..\ بلا قدميْن .. \ تقف الحكايا مكبلة ..\ بجليد قطبي \ . \بلا توقّف ..\ يمتدّ المدى كأفعوان مرقّط.. \على يمين الجسر تبتسم هوّة المعجزات.. \ويرتطم السراب ..شمالا.. \على صخور النسيان..\ على حافة الجسر الشارد..تتكدّس المداءات. وتغرق الآهات...) انه جسر التمني ، حيث الحكايات مكبلة بجليد قطي ، حيث افعوان مرقط و سراب و صخور نسيان . و في حورايّة عميقة ببوح تعبيري تقول جميلة عطوي :

(أوجاعك جمة أيها الطين ..\ وأنت أيتها الروح الشفافة\نورك باهر ..عبير من نقاء ..\ يا غدي المأمول ..يا أرجوحة السحر \ عانق الشرفات..\ افتح نوافذ الفجر ..\ املأ الكون بهاء .)

و في قصيدتها (و تأتي القصيدة) تبوح سنية مدروري بلوحة تعبيرية عالية التقنية تقول فيها :

(وتَأْتِي القَصِيدَةُ، \ أُمٌّ تعِدُّ حَقَائِبَ زَوْجٍ مُسَافِرْ، \ وتُقنِعُ بُلْبُلَ رَغْبَتِهَا بِلِقَاءٍ حَمِيمٍ عَلَى رِيشِ طَائِرْ \ وتَعْرِفُ، في عُمْقِ أَحْشَائِهَا، كَمْ تُقَامِرْ\ تُصَدِّقُ قَلْبًا كَسِيرْ \و في لوحة تعبيرية عميقة يقول شكري سمعي (صهيل البحر أرّقني .. و لم يدر\ بأنّ الحزن يملأني\ و حين أمدّ أشرعتي\ تردّ الرّيح أغنيتي)

و في بوح تعبيري عميق تتلون لوحة لسليمى سرايري اذ تقول :

(كأني البلاد تمتحن شوارعها بعد موت العابرين \ و أطفال يعودون من خصر يتناوب عليه الغزاة \ الآن أفتح الساحات الخالية \ و أروقة الخيول المنبهرة بالفراغ\ أفصح عن موتي بمعنى لا يفهمه الماكثون في الضوء)

الرمزية التجريدية

لاجل عدم امكانية بلوغ الكتابة العناصر الاساسية كما هو الحال في الفن التشكيلي اذ يسهل استعمل العناصر الاساسية من الالوان و الاشكال الاساسية ، فان اللغة لا يمكن الوصول بها الى هذا الحد من التجريد لذلك فان الشكل الممكن للتجريدية هو المجازات العالية جد ، النص المفتوح بلغة تثير قراءات متعددة لدى المتلقي ، كشكل من التعبير انقى و اعمق . في لوحة تجريدية فذة متعددة المعاني تقول عفاف السمعلي :

(أدوارٌ يشد لجامَ الغضب ؟ \ \التسقط زغاريدي في فوهة الهشيم \\ أفتح وترَ مدينتي الظمأى لحقول القمح \ \ لنهود أقلام شيبَها الرحيل \ ما أصعب السديمَ حين يعصف في الروح \\ أخبريني يا قسماتِ وجهي \\ كيف أجعل الذاكرةَ تمجّ طلاء ملحها \ \ فوق الشفاه..؟ \\ سنونوة \ \ ويسرقني ازدحامي... \ \\ لأغرق في خاصرة الوجع ... \ \ سنونوةً أهرقها بكر الفجائع... \ \\ أتوسلُ صلابتي الموشومةَ بالذكرى \ \\ لتنثالَ نتوءاتُ الهزائم على المنحدر)

هذا النص عنونته عفاف السمعلي بعنوان (ذاكرة) ، و النفس القصصي واضح للشاعرة الروائية ، و معطيات البوح كثيرة ، الا ان اللاألفة عالية بين المفردات و التراكيب ، و الايحاءات كثيرة ، فيتحقق لدينا لغة رمزية تعبيرية ، لغة عالية المجاز و الانزياح بنفس بوحي و تعبيري ، محققة لغة رمزية تجريدية بامتياز .تعطي لكل مفردة و لكل تركيب رمزية و طاقة تعبيرية عالية في تعدد للدلالات رفيع .

الانزياح الشعري ، (الوجه السابع) للشاعرة ميادة العاني نموذجا

تمهيد

يمكننا القول و بشكل صريح انّ مفهوم الشعر قد تغيّر نحو توّسع في فكرة المجاز ، و دخل فيه و بقوة مصطلح الانزياح مع ما يحمله من تحرّر كبير . و لا بد من التأكيد أنّ فكرة الانزياح وسّعت النظرة الجمالية لخرق اللغة من العلاقة بين المفردات ، الى الخرق للعلاقة بين الجمل و الفقرات في النص .

ان ما يدفعنا للحديث عن فنية الشعر و عن نماذج تحقق الانزياح الشعري ، هو الابتعاد غير المبرر الذي نتج عن فكرة التأويلية ، و فتح الباب أمام التجاورية اللفظية المتجافية و الجافة التي تتجاوز حدود المسوّغ للتركيب .

ان التجاورية الجافة غير المبرّر تخلّ بجمالية العبارة ، حيث انّ الصدمة الحاصلة بالخرق اللغوي لا تنفذ الى العمق ان لم تكن لها مبرر من الألفية ، من دون ذلك لن تنفذ الصدمة الى العمق و تبقى شيئا سطحيا . و اللذة الشعرية في حقيقتها هي ما كانت تضرب في العمق ، و التي لا تذعن الا للطاقة التعبيرية الاضافية للتركيب و ليس مجرد خرق لمنطقية اللغة و ابتداع تجاورات و صور تحقق لألفة عالية و تبقى في مجال الجفاء . بمعنى أخر ان اهم مميز للانزياح الشعري انه يفيد وظيفية تعبيرية و اضافة في طاقة اللغة ، و يشتمل على ثنائية تضادية تتمثل باللألفة التجاورية الظاهرية النصيّة و الألفة الفكرية العميقة القراءاتية ،وفي هذا ترسيخ و تأكيد لحقيقة ان الشعرية و الابداع تعتمد في جانب منها على القارئ و قراءته ، و يؤكد على ضرورة التداولية و الخطابية في النص الابداعي و تجعل التأويلية في زاوية الاشكال و التساؤل .

غاية المقال

الغاية من المقال التمييز بين الانزياح الشعري المحقق لصدمة و ادهاش عميقين ، و بين الانزياح غير المبرر المحقق لصدمة سطحية و جفاء ، و اعطاء فهم مميز للشعرية بانها تشتمل على ثنائية تضادية من اللالفة التجاورية النصية و الالفة الفكرية القراءاتية . كما ان تتبع تلك العناصر هو من ادوات النقد التعبيري العميق او نقد (ما بعد الاسلوبية) المتجاوز لاخفاقات النقد الاسلوبي المقتصر على النص ونظام اللغة.

النموذج

سنورد هنا نموذجا للانزياح الشعري المحقق لمتطلبات الفكرة المتقدمة ، يتمثل بقصيدة (الوجه السابع) للشاعرة العراقية ميادة العاني .

(الوجه السابع)

ميادة العاني

بين رحيلك وتقاطري
جملة اشتهاءاتٍ
سريعة الهرم
أتعرى حروفي
فتلبسني معاجم ارتقاء
أماجن الكلمات
أبيح لها الرقص
على مذبح الرغبة
مدينتي المنكوبة
بسرابيل التواري
اعزيها بقصيدة بائسة
أعيد توزيع العلامات
فوق خرائطي
ألاحق شرفات باسقات
ينتصبن كفحولة ليل عقيم
أعاقر السكرات
بموانئ ضامرة
العالم !

هيستيريا
والانتشاء
!
خمرة معتقة لزمن بليد
انتصف
بينك .. وبينك
علُ هذياناً
يقد هلوستي
من قبل
وعند خط
ترسمه الشياطين
نعقد العزم
المبادرة ننتظر
لأمر لم يدبره ليل
بالوهن فنلوذ
لان العمر ولادة للفناء
ونحن
!
لا زلنا .. غرباء
!
خيمتي
رسائل
.... يتخطاها الفراغ
!
وسمائي
كبرياء شبح
... يمطر حمماً جافة
!
الشبق
مسلات اعتلاء
... محتقنة بالمكان
أنفاسها تلفظ
وتجيز لنا التجمل على أرصفة
الغرباء يتراشقها
تفرض تساؤلاتها بعيون
أ من وجود يفيض ؟
والعباب
يجثم على أنصاف الحلول ؟
أقطار كأنصاف
تدور
!
في محاور الضباب

وكأي كائن منبوذ
اكسر وهما
لأخلق إيهاما
بقلق يمازج راحلتي
فالنرد !
له وجه سابع
يا لخيبتك
المكتنزة بالانزواء
لم اعد أطيق
سأسحب الفاجعة
..... من أذنيها
بوحشية محمومةٍ بالتشظي
ولن أسافر إلى حلم مهزوم
ترقد فيه
أموات الصدى
وسابكيك
بعيون معصوبة
مسها الفجر
عند وطن يلفظه النور
فما جدوى اتساع الحدقات ؟!
لموتى يطلقون سراح الحياة
ويمدون العروق
بالوهم
يتجلى فيهم التوحد
ويلكز خيول مخيلة ثرية
فتكتب نصا
لا يشبه
..... إلا نفسه

طريقة التحليل

هنا سنبحث ملامح الانزياح الشعري بخاصيتيه المتقدمتين التعبيرية و الثنائية التضادية بين الالفة و اللالفة ، و طريقتنا

المعتادة بالتركيز على جزئية واحدة في لغة النص ، و الابتعاد عن الحكم الاجمالي او البحث الكلي لجميع النص ، وهذا منطلق من امرين الاول اننا نعتقد بعلوية الابداع و انه عمل غير عادية لذلك لا يمكن اختزاله في مقال ، بل كل نص تحتاج دراسته الى صفحات و جهات كثيرة ، وهذا نابع من باب الاعتزاز و التقدير للعمل الابداع ، كما انه يوجه اشكالا كبيرا على القراءة المتسرعة . و ثانيا انه من السعي لبلورة نظام افكار يخص نظرية الادب منطلقا من النصوص و الجزئي الخارجي ، فبعد تراكم تلك الابحاث الجزئي نستطيع حينها التوجه نحو بيان معالم نظرية ادبية و نقدية خاصة . و من المهم جدا التسليم بان الابداع ، اي ابداع يتسم بالتدرج ، و التنوع ، لذلك في اي بحث في موضوعة فنية معينة او عنصر جمالي معين ، لا بد ان يتلفت و بدقة الى درجات تجلي تلك الفكرة في النص ، و صورها التي تتمظهر بها ، بمعنى اخر ان اشكال تجلي الفكرة او درجات ذلك التجلي مهمة جماليا لاجل التوصل الى الملامح الدقيقة للعناصر الجمالية .

التحليل و القراءة

الانزياح الشعري في النص المتقدم يتجلى بصور مختلفة و درجات مختلفة سنتلمسها في كلماتنا القادمة .
تقول الشاعرة ميادة العاني .

(بين رحيلك وتقاطري
جملة اشتهاءاتٍ
سريعة الهرم)

الانزياح هنا ليس اسناديا بين المفردات ، و انما كان بين النظام الجامع بينها ، اذ من الواضح الاختلاف الكبير بين حقل المعنى للرحيل و التقاطر و الاشتهاءات و الهرم) ، فالانزياح هنا نظامي جملي بلاالفة نصية ظاهرة ، و حقول المعنى للمفردات متباعدة ، اذن نحن امام لاالفة نصية جملية متباعدة . التبرير المعنوي العميق للتركيب له عناصره هنا ، فكلمة (بين) اكدت الظرفية الزمانية الوجودية و الحدوثية للاشتهاءات ، فتجلى العام الحدوثي للاشتهاء في ظرف حدوثي ، كما ان الرحيل و ما يبعث من شوق و حنين ، يقابله الحنين و الشوق في الاشتهاءات ، و التقاطر ايضا

ينثال منه الذوبان و الفناء لاجل المطلوب ، وهو يشتمل على الحنين و الشوق . اذن الوحدة التبريرة للمجاز الجملي هنا هو الالتقاء الانثيالي ، حيث ان تلك المفردات لا تلتقي في حقولها المعرفية و انما في انثيالاتها .

من هنا يتبين تجلي الخاصية الاولى للانزياح الشعري وهو الثنائية التضادية المعنوية ، و اما الخاصية الثانية وهو التعبيرية و توسيع طاقات اللغة ، فمن الواضح الارتقاء العالي للغة بهذا النظام الذي احدثته الشاعرة ، اذ لا ريب في تعاظم الابهار و الدلالة في الاستعارات الموجودة في التقاطر و الاشتهاءات و الهرم السريع . و بهذا فالتركيب مع تعالي انزياحاته فانه قدم بوحا عميقا و انساينا و اقترب من القصد القراءاتي ، و بذلك يقدم لنا لغة شعرية مدهشة و جمالية و هادفة و بناءة ، ترفع من مستوى اللغة و مستوى القراءة و تحقيق الجمال الشعري بكل منطقية و علو .و هذا الشكل نجده حاضرا ايضا في مقطع اخر للشاعرة تقول فيه

(الشبق !
مسلات اعتلاء
... محتقنة بالمكان
تلفظ أنفاسها)

فانا نجد التباعد المعنوي بين المفردات و ان التبريرات المعنوية و التحاطبية عميقة و انثيالية فهذا من الانزياح الجملي الانثيالي . وفي مقطع عالي الفنية أخر تقول الشاعرة

(أماجن الكلمات
أبيح لها الرقص
على مذبح الرغبة)

هنا الانزياح يقع بين المفردات و ضمن حقول معنوية متقاربة ، ليست كالصورة السابقة ، اذ الالتقاء هنا لا يحتاج الى التبرير الانثيالي ، و انما يحصل بذات البعد الحقلي للمعنى لكل مفردة .

فعبارة (اماجن الكلمات) من القريب جدا فهم الدلالة القريبة لكلمة اماجن بفعل الكتابة و الكلام ، فتكون استعارة تعبيرية قريبة تلتقي في حقل المعنى ، الا انها بطاقة تعبيرية اضافية واضحة ، فتتحقق الخاصيتين للانزياح الشعري هنا ، و كذا في عبارة (ابيح لها الرقص على مذبح الرغبة) بل ان التقارب في حقول المعنى هنا اوضح ، الا انه لا يصل الى حد الوضوح الكبير في غيرها من الانزياحات التوصيلية التي تتدخل حقول

المعنى الى اقرب من ذلك . اذن لدينا هنا انزياح مفرداتي حقلي في قبال الانزياح السابق الذي كان انزياحا جمليا انثياليا . وكذا نجد هذه الخصائص في مقطع أخر للشاعرة تقول فيه :

(! ونحن
لا زلنا .. غرباء
خيمتي !
رسائل
.... يتخطاها الفراغ
وسمائي !
شبح كبرياء
... يمطر حمماً جافة)

اذ من البين ان الانزياحات هنا في تعابير هذا المقطع ترجع الى الانزياح المفرداتي الحقلي . و في مقطع اخر تقول الشاعرة

(سأسحب الفاجعة
..... من أذنيها
بوحشية محمومةٍ بالتشظي)

نلاحظ المجاز الاسنادي بين المفردات ، لكن التباعد الحقلي كبير بينها ، فلا يبرره الا الانثيالات ، بين الفاجعة و الاذن ، و الوحشية و التشظي ، فالانزياح هنا و ان كان مفرداتيا الا انه انثيالي . و كذا نجد هذه الخصائص في مقطع اخر للشاعر تقول فيه :

(ألاحق شرفات باسقات
ينتصبن كفحولة ليل عقيم
أعاقر السكرات
بموانئ ضامرة)

فمن الواضح الالفة النصية بين الملاحقة و الشرفات و في فحولة ليل عقيم و اعاقر السكرات و موانئ ضامرة . و في مقطع فذ تقول الشاعرة

(وعند خط
ترسمه الشياطين

نعقد العزم
ننتظر المبادرة
لأمر لم يدبره ليل
فنلوذ بالوهن
لان العمر ولادة للفناء)

من الواضح الانزياحات الجملية التوظيفية هنا ، كما ان الطاقة التعبيرية العالية متجلية .في خط ترسمه الشياطين ، و نلوذ بالوهن) . كما انه من الظاهر التقارب الشديد بين حقول المعنى للمفردات ، بل انها تنتمي الى حقل معنوي واحد هو الارادة ، بل يمكن ارجاعها جميعا الى اجناس موحدة هي ارادة الانسانية و الجماعة و المدينة التي ذكرتها الشاعرة سابقا ، و الوهن و الضعف . اذن للعبارة دلالة واضحة بل وقاهرة توجه القارئ الى عالم و حقل معنوي و الاواصر المعنوية بين المفردات واضحة ، فهذا شكل للانزياح الشعري الجملي الحقلي ، تكون فيه اطراف نظام الانزياح من حقل معنوي واحد ، بل من جنس معنوي واحد ، اذن التبرير التخطابي شديد الوضوح ، وهذا ما يمكن ان نسميه بالانزياح الشعري قوي الأصرة . و هكذا الوصف و النظام في مقطع اخر للشاعر تقول فيه :

(وسابكيك
بعيون معصوبة
مسها الفجر
عند وطن يلفظه النور
فما جدوى اتساع الحدقات ؟!
لموتى يطلقون سراح الحياة
ويمدون العروق
بالوهم
يتجلى فيهم التوحد
ويلكز خيول مخيلة ثرية
فتكتب نصا
لا يشبه)

اذ من الواضح اشتمل هذا المقطع على الصفات المتقدمة فتكون عباراته من الانزياح الشعري شديد الاصرة .

النتيجة

يفيدنا النص المتقدم و ما خطته يد الشاعرة ميادة العاني ، ان للانزياح الشعري صور و درجات ، فمنه ما يكون اسناديا و منه ما يكون جمليا ، و منه ما يكون حقليا و منه ما يكون انثياليا ، فيكون لدينا اربعة اشكال بدرجات اربع :

الشكل الاول : الانزياح الحقلي المفرداتي

الشكل الثاني : الانزياح الحقلي الجملي

الشكل الثالث : الانزياح الانثيالي المفرداتي

الشكل الرابع : الانزياح النثيالي الجملي .

الخاتمة

لاجل الخروج من ازمة جفاء اللغة و الانغلاق و الترميز الموحش ، لا بد ان تشتمل اللغة الجميلة و التعبيرات الجمالية على تبريرات تخاطبية معنوية قريبة حقلية او بعيدة انثيالية ، لاجل النفوذ الى اعماق المتلقي و احداث الدهشة الجمالية العميقة التي تعرّف الشعر الحق و تميزه عن التجاورات البنائية الجافة و المتجافية .

قصيدة الومضة في الشعر العراقي المعاصر

الاختزال و التكثيف من مطالب الكلام الفطرية ، حتى انها تعد من جماليته الشعبية ، و ما يتفاخر به اهل اللغة من قديم الازمان ، وهو احد اهم مظاهر البلاغة و الفصاحة العربية ، كما ان قصيدة البيت الواحد معروفة و مشهورة عند العرب ، وهكذا الحال في قصائد الهايكو .

ان التوظيف الجمالي للغة الاقتصادية المختزلة له مفهومه الواضح ادبيا ، كما انه قد يحاكي الحركة التقليلية (minimalism) التي تعتمد على اقل ما يمكن من عناصر الفن كالألوان في الفن التشكيلي ، او الكلمات ، بعيدا عن الزوائد كما نراه واضحا في كتابات ستيفن كرين احد رواد اللغة التقليلية و قصيدة الومضة في القرن التاسع عشر . و لحقيقة تخلّي اللغة الفنية المعاصرة عن الجماليات الشكلية ، فلقد برزت ملامح فنية لقصيدة الومضة صارت مقومة لتعريفها و جوهرها .

لو تتبعنا المقالات النقدية التي تناولت قصيدة الومضة (١) ، نجد ان هناك ملامح واضحة للفنية فيها ، يمكن تلخيصها بالأمور التالية :

١. - الاقتصاد اللغوي بالايجاز ، و الكثافة و التركيز، و تجنب الزوائد و النعوت الفرعية .
٢. الوحدة العضوية المتكاملة و الفكرة الواحد و اندماج الشكل و المحتوى بحصر المحتوى بدفقة فكرية واحدة واضحة البداية والنهاية .
٣. اللغة الوامضة : بالإيماض داخل النص من جهة، وفي ذات المتلقي من جهة أخرى مع توتر شديد فعلي وانفعالي، يمنحها قدرة أكبر على التعامل مع الحدث، الّذي يومض داخل النص وخارجه معتمدة المفارقة الصادمة وكسر التوقع و الإدهاش العالي .

.فهنا لدينا ثلاثة فصول سنتناول فيها تلك الملامح مع نماذج من قصيدة الومضة العراقية لكتابات متقدمة كلغة وامضة .

الفصل الاول : الوحدة العضوية المتكاملة

الوحدة العضوية في قصيدة الومضة اكثر من واضحة ، بل احيانا لا تجد الاسناد الا لموضوع واحد ، يقول ناصر الحاج :

(الفكرةُ المتدليةَ
من نافذةِ
الليل
تقضمني
بعينيها خلسةً
من بياضها
المتورد
من أقاصي
الحياء)

من الواضح دوران جميع الكلمات و بشكل متراص و مكثف حول الفكرة ، التي هي قطب النص و محوره البين ، ونلاحظ بوضوح ذوبان الزمن و الذات و النعوت في عالم ذلك الموضوع ، فلا تجد شيئا بعيدا عن ذلك القطب المركزي .

و يقول خالد العزاوي :

(سيان عندي
أن أغني للحبِ
أو للحربِ
أغني ,فقط..
لست سوى

حنجرةٍ عمياء
ومغن أحمق.)

نلاحظ هنا دوران فلك القصيدة و كواكبها المشدودة الى مورد المجرة النصية بانجذاب عظيم ، الا وهو الانا الكونية ، انا المتكلم الغارقة في عمق الانسانية ، و تلك الظلال الوصفية و المسندات ، كلها مشدودة بعالم كتلي متراص نحو المحور النصي ذلك الانا العميق .

و يقول سعد عودة

(عندما أفاق
وجد حلمهُ على وشكِ الخروج
من الغرفة
فألتحف بيأسهِ
ونام)

نلاحظ تلك المعاني و الارادات و الرغبات و السكونات كلها منشدة و مجذوب نحو محور النص و مركزه و هو الغائب العميق ، ضمير (هو) المتناهي في جذور الانسانية و ضياعها المميت . ورغم سعة المعاني التي تجلت في فضاء النص ، كالحلم و الياس ، الا انها ذابت كليا في تلك الغرفة و ذلك النوم لذلك البطل الاسطوري البائس .

و يقول قاسم وداي :

(على النهر الممتد بين ضفاف البيوت... ناديتها
فكان الصدى حوار الصمت)

نلاحظ النص جميعه يتمحور حول تلك اللحظة المميزة في المكان الحبيب ، مع الصدى الحبيب ، بالصمت الحبيب ، انها شعلة مضيئة من الشعور العميق ، و النشوة العارمة الاخاذة ، المحور و المكرز الذي يذوب فيه الانا و الاخر و الزمان و المكان .

وتقول صبا ا لعنزي :

(خمائل العمر
بدت نائمة
على زهرة الرازقي أبيض

حين اقبل الصبح
منتشيا
بسكر خفيف
من اشعة الشمس)

اننا نرى كيف ان النوم على الزهر ، حينما اقبل الصباح منتشيا ، كان يلتف خمائل العمر ، مركز النص و محوره ، جميع تلك الفضاءات و الارادت ، تذوب و بقوة في خمائل العمر النائمة .

و يقول وادي الحلفي :

(ايها المحبوك بحب النخيل
وانت تهز جذع البنادق
لينهال الرطب
هكذا انحنت لك السنابل
عند اخضرار عودك
في سماء الوطن)

الاخر المخاطب ، الحامل للمعاني الكبيرة و الحبيبة و العطاء الكبير في ، النخيل ،و الرطب ، و السنابل ، و الاخضرار ، لأجل سماء الوطن الحبيب ، كل هذه المعاني تتجسد شاخصة في محور النص و مركزه الا وهو الاخر المخاطب ، الذي يهز جذع البنادق .

لو لاحظنا النصوص المتقدم و رغم قصرها فانها تخلق تاريخا نصيا هائلا ، وهذا الامر لم يكن متيسرا الا لعمق الموضوع و تركيز النص ، و كثافة اللغة .

الفصل الثاني : اللغة المقتصدة

الاقتصاد في اللغة من الميزات المهمة لقصيدة الومضة ، ليس فقط في قصر المقطوعة بل ايضا في خلوها من الزوائد و الايضاحات ،و التكثيف بمعنى اخر ، انها تعتمد الايحاء و الاخفاء و عدم البيان التفصيلي و تهتم فقط بجوهر الفكرة و قضيتها المركزية .

يقول ناصر الحاج

(أخبرتكَ
للمرةِ الالف
وأنت تُعيد
الامساك بحجرين
من الغيم
ليس هناك
سلالمَ خلفيةٍ
للمطر ..)

من الواضح الاقتصاد الشديد في الكلام ، بحيث لا تجد نعتا الا ما هو ضروري في (المرة الالف) و (السلالم الخلفية) و التي لا بد منها ، و اما باقي المفردات فكلها مجردة ، انها لغة مركزة في بنائها و ليس فقط في بوحها و دلالتها .

و يقول خالد العزاوي

(أنا وطن كبير
يبحث عن ظلِ
في خوذةِ
جندي)

نلاحظ الاختزال الكبير في المفردات ، و خلوها من الزوائد فلا نعوت الا ما هو ضروري في (وطن كبير) و اما الباقي فخط مستقيم تعبيري نحو النهاية .

و في بناء تقليلي فذ فعلا و عالي المستوى يقول قاسم وداي :

(هم يملكون الظلام ..

وأنا سراجي أسنانها)

فليس هنا سوى خط بناء اختزالي مكثف و سريع بعيد عن كل تفرعات او ايضحات نعتية او اعتراضية ، و بكتلة كلامة متراصة ، بعوالم من المعنى واسعة ، ذات ايحاء و عمق كبيرين .

و يقول وداي الحلفي

(ما لهذه الظلال
تركت اشجارها
بارده في فمي

) نلاحظ ان الكلام يتجه بسرعة نحو النهاية دون توقف او اعتراض او تفريع ، يتجه نحو الكمال البوحي ، برمزية عميقة و مجازية واسعة و لغة وامضة .

و كذا الحال في لوحة لصبا العنزي

(العالم...
اكذوبة
في فراغ)

فاننا نجد العبارة تتجه بقوة نحو النهاية ، في بناء متراص بعيد عن الزوائد ، و من خلال ظلال المعنى و عوالم الدلالات تنفجر الجملة على فضاء واسع من البوح و الايحاء .

و يقول سعد عودة
(انا كأيّ أتجاهٍ اخر
مايهمّهُ فقط نقطة ارتكازه
في هذه اللحظة)

التكثيف و الاقتصاد يأخذ مساحة واسعة في النص ، فلا مجال الا لما هو ضروري من الاعتارض ب(كاي اتجاه اخر) لبيان الوحدة ، فالعبارة ليس فقط تتجه نحو النهاية بقوة بل ايضا نحو نفسها نحو نقطة واضحة ، معبأة بسيل من نقاط التوهج المعنوي الكبير.

الفصل : اللغة الواضمة و المفارقة

تتجه قصيدة الومضة الى التكثيف الكلامي و القولي الشديد و السريع ، معتمدة في الادهاش كثيرا على المفارقة الظاهرية و الخفية ، سواء بالابتعاد المتقصد عن جو النص ، و خلق التضاد و التقاطع اللفظي و التعبيري ، او بنحو مفارقة عميقة بالتناقض بين ظاهر النص و باطنه المكشوف بمفاتيح و رسائل و اضحة ،و بينما الاخير من وسائل و تقنيات الشعر وخصوصا قصيدة النثر ، فان المفارقة اللفظية و كسر خط الافادة و البناء هي الاوضح و الألصق بقصيدة الومضة . و نجد كل ذلك ظاهرا في قصيدة الومضة العراقية .

يقول قاسم وداي

(يكفيني وجهها .....

.أذا أزدحم الظلام .)

نجد هنا وجه الخلاص و وجه الامل ، الذي يكفي النفس الكبيرة المريدة ، في زمن يزدحم فيه الظلام ، هنا تلك المعاني التي تنطلق بسرعة كبيرة نحو المركز ، نحو بؤرة عميق في النص انه وجهها ، ثم تنبثق منه مرة اخرى لتضيء ، هذه الحركة العظيمة ضمن عالم مشدود متراص ، احد عوالم الادهاش و الوحدة .

و في انحناءة خطية كبيرة محققة المفارقة في خط البناء اللغوي يقول قاسم وداي

(خبئيني بين جفنيك حتى يزورني الدمع لأغسل ذنوبي)

اذ تأتي عبارة (لأغسل ذنوبي) بكل الصدمة و الادهاش و الانحاء في خط بناء الافادة .

و في لوحة وامضة رمزية و عالية يقول وادي الحلفي

(ما لهذه الظلال
تركت اشجارها
بارده في فمي)

فبعد اتجاه اللغة نحو درجة الصفر في الافادة يأتي كسر واضح لمنطقيتها بعبارة (باردة في فمي) لتحقق مفارقة مدهشة و صادمة .

و في تعبيرية وامضة و خاطفة يتحقق الكسر المنطقي لبناء اللغة في نص لناصر الحاج

(ذلكَ الحجر
الذي مستهُ
الروعةِ
مازال مثقوباً
بالكلمةِ

بما يكفي
ليتسرب منه
الحب)

فبعد ان صاغت المفردات و التراكيب في النص جوا خاص للنص متجها نحو حقل من المعنى معين ، تأتي الانحناءت المفارقية لتحدث استرجاعا قراءاتيا بعبارة (منه الحب) .

و في لوحة وامضة تعبيرية يقول سعد عودة

(عندما رأى وجهَ أبيه
الذي توفى قبل ساعة
ابتسم
لم يكن يفرق بين وجهِ أبيه
ووجوه الذين قتلهم)

هنا اكثر من موضع لكسر منطقية الافادة و البناء الخطي للغة ، ففي (ابتسم) خرق فاضح لجوّ النص الحزائني و في (الذين قتلهم) خرق اخر لجوّ الحميمية ، فتتحق المفارقة بنموذجية عالية هنا .

و في ومضة بارعة لصبا العنزي يتحقق ارتداد تعبيري في نص تقول فيه

(قلبي
لا يحتمل الخطايا
هو يذوب بها فقط)

نلاحظ الانكسار التعبيري و الانحناء في خط الافادة من جو مليء بالاعتراض ، الى حالة من التسليم محققة للمفارقة الصادمة و المدهشة .

ان اهمية قصيدة الومضة لا تكمن فقط في ما تحققه من جمالية و تجسيد لغايات اللغة الفطرية من التكثيف و الاختزال ، و انما ايضا اعتمادها تقنيات لا تسعها الكثير من التناولات المعتمدة على الخطابية ،فالقصيدة الوامضة خرق حر لخطابية اللغة ، و من يجعلها ضمن اشكال الخطاب اللغوي انما يمارس التحكم و الاقحام و مثل تلك الدراسات ستصطدم بالذوق الفطري و المطالب الاولية لأصول التخاطب .

كما انه قد اتضح في ضوء ما تقدم ان قصيدة الومضة ليست جنسا مختلفا في قبال قصيدة النثر ، بل هي قصيدة النثر الا انها بتقنيات خاصة و نمطية معينة ، ربما تكون مبثوثة بشكل غير نمطي و غير منتظم في قصيدة النثر النموذجية التي تتسم بحرية اكبر و انبساطية و بوحية اكثر في عوالم و فضاءات واسعة تبلغ درجة الحلم و السحر .

و قصيدة الومضة بصفاتها المقومة تدخل تحت اللغة التعبيرية ، و تقترب كثيرا من حركة التعبيرية التقليلية في الفن التشكيلي (minimalism) ، و الذي ربما يستدعي ايضا نقدا تقليليا بعيدا عن الزوائد و التفرعات ، يتكلم عن الجمال بلغة مكثفة و مختزلة و يشير الى عناصر الابداع بلغة مقتصدة ، و ربما سنشهد ولادة المقالة القصيرة جدا في المستقبل القريب .

١. المصادر المشار اليها

- لقمان محمود : (جماليات قصيدة الومضة في مرايا صغيرة) : جريدة الاتحاد
- فواز حجّو : الومضة الشعرية : ستارت تايمز
- علوان سلمان : شنوار ابراهيم و القصيدة الكردية الوامضة : صحيفة النور
- أديب حسين محمد : ما هي قصيدة الومضة : جريدة الحوار المتمدن .

النحت بالكلمات ، ومضات قاسم وداي الربيعي نموذجا

كثيرا ما كنت أرى الكلمات توضع في بعض البناءات الشعرية ، لمجرد توصيل المعنى ، و كأنّها اشياء قابعة على جانبي الطريق ، طبعا كان لها تأثيرها و دورها، الا انّها لم تكن تلبس البهاء الأكمل ، و كنت أودّ لو أنّها صيغت و وضعت بطرقة أخرى . طبعا هذه الجملة لا يمكن بيانها بسهولة ، لكن حينما وقع نظري على ومضات للشاعر العراقي الفذ قاسم وداي الربيعي ، و وجدت ذلك التوظيف و التقنية العالية ، التي تعطي الكلمات وزنها ، فلا تكون فقط موظفات على جانب الطريق ، بل تكون كقمم شاهقة مبهرة تصنع عالما رفيعا من الفكر و الخيال ، هذا النموذج الذي تمّنيت ان تكون عليه

الكتابة الفنية ، النموذج الذي تبرز به الكلمة و تتجلى ، انّه اختراق عمق المعنى بالكلمة البارزة ، انه التجلّي الكامل للغة ، انه طغيان اللغة .

حينما تقرأ ومضات قاسم وداي ، تجد أنك تبحر في عوالم و ليس كلمات ، و تتلمّس وجوها و ليس مفردات ، لا يمكن ان تتجاوز المفردة الى ما بعدها الا و تشعر انك قد قطعت اضعاف الزمن المطلوب للانتقال ، انّ هذا التباين الظاهر بين زمن الرؤية و زمن القراءة ، يعني و ببساطة طاقة تعبيرية للمفردات تزيد من زمن القراءة . و حينما يكون للكلمة ذلك البروز و الظهور تشعر انك تتلمّس جسدا ، و كيانا ثلاثي الابعاد ، انه بحق النحت بالكلمات . يقول قاسم وداي :

(أفكر أن أكتب لها ..لكني أعلم أن قلبها مثقوب من شدةِ الصدمات ..)

ان الزمن البصري لهذا المقطع المكاني لا يتجاوز الثانية او اكثر ، لكن زمن القراءة أطول بكثير ، بل انّه من شدة طوله يتلاشى المكان و تحلّ الرؤية المعنوية بدل البصرية ، ان هذا المقطع حينما نريد أن نقرأه فانا مضطرون أن نقرأه بهذه الطريقة :

(أفكرُ ....

أن أكتبَ ....

لها .....

لكنّي ....

أعلمُ ....

أنَّ ...

قلبها ....

مثقوبٌ ....

من شدة الصدمات .....)

انّ هذا النبر ، و التعمّق البوحي ، و التركيز على المفردة ، أضافة الى ما أشرنا اليه من ابراز و ظهور للكلمات بما لها من معاني ، يزيد من طاقة

اللغة ، فانّ عالم الدلالة و الابحار في فضاءات المفاهيم ، و ما يتعلق بها من انثيالات ، يتسّع بسعة الزمن المستغرق في القراءة . و ربما لا نحتاج كثير بيان للاشارة الى عملية البروز و الظهور للكلمات هنا ، و انّها قد جاءت بصورة تختلف كثيرا عما نجده في بعض الكتابات من التسارع الكتابي ، بحيث تغرق الكلمة في النص ، و لا تجد لها اثرا كبيرا الا من خلال التركيب ، وفي هذا خسارة فنية و امتاعية ، بحيث يكون ثقل التعبير على كاهل الفكرة و المعنى الكلي .

ان ما يجب التأكيد عليه ان حجم الابداع الكتابي يتناسب مع مقدار الطاقة اللغوية ، و مقدار توهج اللغة ، و كل استثمار للغة يعطيها طاقة اضافية و توهجّا اكبر ، و اسلوب ابراز و اظهار المفردات او النحت بالكلمات هو توظيف فني عالي المستوى يكسب لغة النص طاقات اضافية و توهج اكبر .

في مقطع فذّ اخر يقول قاسم وداي :

(منْ يقول لها ..أنها أجمل عاصفة تنفسها الشراع)

نلاحظ و بوضوح الابراز التوظيفي و التقنية العالية في الصياغة :

(من يقول لها ...

أنّها ...

أجمل عاصفة ...

تنفّسها الشراع)

ان هذه الصياغة جعلت من كلمة (يقول) غير التي نعرف ، و جعلت كلمتي (اجمل و عاصفة) اكبر مما نرى ، و جعلت كلمتي (تنفس و شراع) بأحجام معنوية و زمانية اوسع مما لدينا .. اذن النحت بالكلمات ليس فقط يبرز المفردات و انما يوسّع مفاهيمها الآنية ، و بهذا التوسّع تتعاظم طاقة اللغة ، و تتوسع عوالم المعنى الكلّي للنص .

و في مقطع نحتي أخر يقول قاسم وداي :

(لا تحزني أيتها الأم ..هو خلف الأسلاك الشائكة يتوحد بالبياض)

نلاحظ الابراز و الاظهار للمفردات :

(لا تحزني

ايتها الام

هو خلف الاسلاك الشائكة

يتوحّد

بالبياض)

فاضافة الى التعبيرية الومضية و المعنى المركّز و البوح العالي في هذا النص ، فانه ايضا يمثل صياغة فذة تعطي للغة طاقات تعبيرية اكبر و تبرز الكلمات و تنحت وجوهها فكأن الكلمات تخرج من الورق بأجساد تامّة ثلاثية الابعاد .

و في مقطع ايحائي بوحي عاطفي يقول قاسم وداي

(حبيبتي ...هم يكتبون ..يحتفلون .....ونحن ننتظر)

لاحظ مدى التعبير الايحائي و التوقف الاضطراري للزمن المصحوب طبعا بانثيالات معنوية :

(حبيبتي ...

هم يكتبون ...

يحتفلون ...

و نحن ننتظر ...)

و في مقطع اخر يتمدد به زمن القراءة :

(بمجرد أن أراها .. سأكشف عن صدري
كي ترى سوطها ورصاصاتها ..وكأس السم)

نرى بوضوح النبر في الصياغة ، الذي يخلق الابحار ، و ابراز للمفردات و ما خلفها من انثيالات و ايحاءات . انك حينما تقرأ هذه النصوص تشعر بوجود كيان بارز و خلفه اصوات و كيانات اخرى ، انها لغة ثلاثية الابعاد ، انه النحت بالكلمات . انه ابداع رفيع لقاسم وداي الربيعي .

احضار الغياب في مجموعة (حينما تجلت بين يديه) للشاعر رحيم زاير الغانم

(حينما تجلَّت بين يديه) مجموعة شعرية للشاعر العراقي رحيم زاير الغانم ، اصدار عام ٢٠١٥ ، تحتوي على ٨٣ نصا ، من قصائد النثر المتوسطة و القصيرة .

عنوان (حينما تجلت بين يديه) موغل في الغياب كما هو ظاهر في تأجيل البوح ، حيث ان جواب الشرط محذوف و الجملة غير تامة ، و الثانية هو الاضمار المؤكد في الفاعل (هي) صاحبة التجلي و(هو)من تجلت بين يديه .و هذا يبعث على الشعور اننا امام لغة تميل الى احضار الغياب . و نجد هذه الاسلوبية حاضرة في نصوص الديوان ، و تمثل سمة بارزة في كتابة رحيم زاير في هذه المجموعة .

ان جمالية اسلوب احضار الغياب تكمن في تحقيقها ادهاشا للقارئ من خلال تأجيل البوح بالاضمار او الابهام او من خلال النقل الى عالم الغائب المفارق لخطابية الكلام و حضوره . اضافة الى ذلك فان اسلوب احضار الغياب تنطوي على عذوبة الهمس الرقيق الذي يجعل القراءة عملية ابحار او بمعنى ادق كالعوم ، فانت في خضم توهم امتلاكك المبادرة في الفهم و

الامساك ببوح النص ، فهو ايضا بسبب الغياب المحضر يكون كالعائم في ماء البحر ، لا يدري اي موجة ستأتيه ، و الى ان ستأخذه ، فاما الى الساحل الأهدأ او الى اعماق البحر . و هنا يكمن توتر الخاص بين ثنائية تضادية من امتلاك ناصية فهم النص و الخشية من الضياع فيه ، و هذا ما يحقق الابهار و الامتاع.

و لا يكتفي رحيم زاير في دفع القارئ الى الابحار فقط باسلوب كتابته ، و انما ايضا في قاموس مفرداته و تراكيبها كما في قصيدته (الابحار) حيث يقول :

(اما زال قصر الرمل

منحنيا على ساحلك الهش

متدليا من اعلى الكوة

موحيا بالابحار

الى السواحل البعيدة

مشركا الموج

في منولوج عزف ابدي

يشاركك فيه

الالق و الابتسام

داعيا حتى الغمام

كي تعذر رحيلك)

هذا النص العذب الهامس اضافة الى رمزيته و انفتاح دلالاته المحققة و اضافة الى اسلوب احضار الغياب ، فان النص غارق في (لغة الابحار) التي تنشد السواحل البعيدة . فالنص مملوء بالالفاظ الابحارية ليس فقط في مفرداته (كالابحار و ساحل و موج)و انما ايضا في طبيعة التراكيب المتموجة و المتحركة مثال (قصر الرمل ، ساحلك الهش ، متدليا من اعلى الكوة ، منلوج عزف ، تعذر رحيلك) .

بهذه الثراء و اللغة الايحائية العذبة تتميز باقي نصوص المجموعة الشعرية و يمكن تلمّس ذلك في باقي النصوص بلغة تموجية ترقبية مع اخضار للغياب ففي قصيدة (ولوج) يقول الشاعر :

(لك مني شروق

يعد الطيف الخجول

في امسيات

لا يبدو الغاية

فيها واضحة

فقد تجول في الفكر

ترهات

لا ارغب في ماقرتها

وان يدوم السكر

قد لا يستحيل

الابتسام

و قد ترتوي الايام

بالولوج

لاقف بعيدا

عن هرمون العزلة

مخلفا

الغبش ورائي)

و كذا يحضر الغياب و التموج البوحي في قصيدة (اعتذار)

آسف ان كنت بعيدا عن ألمك

آسف ان شاهدت الكلمات

تذبل

آسف ان في حلمي الاخير

بدت صورتك غير واضحة الألوان

أعذرني فأنا غائب .

و بهذا يحقق الشاعر تفردا بلغة خاصة تعمل على احضار القاري الى النص اضافة الى عذوبة و همس رقيق . و هذا ما نسميه الادب الممتع مع الفنية العالية و ايحائية قريبة وهو و ما نصبو اليه في الكتابة معاصرة .

مظاهر الضربة الشعورية في الادب العذب

من الظاهر جدا ان القصيدة العربية تطورت في العقود الأخيرة تطورا كبيرا . و أصبح نظام النص شيئا عالي التقنية و الابهار ، بحيث صار من النادر العثور على كتابات تتخلى عن الاستخدام الايحائي و التقني للغة . اننا فعلا في عصر (النص المثقف) و الذي تكتب فيه النصوص وسط تراكمات و مرجعيات ثقافية و نقدية . لكن ظهرت بسبب تبني هذه التقنيات الفنية الاحترافية فجوة و ابتعاد عن مخيلة القارئ و حدود تخيله ، و صار هناك حاجز و حاجب بين النص و القارئ . لقد ادى التعالي الفني الى جفاء و فجوة بين القارئ و النص ، و مع ان كتابات ما بعد الحداثة تحاول جاهدة الاقتراب من القارئ الا ان الادب لا زال في قلاعه العالية و حصونه الكتابية المنيعة بجفاء مر و فجوة مخيبة مع القارئ و الناس .

ان تلك الحالة المتطورة من الوعي الكتابي و الذي يرجع الى عوامل كثيرة ترتبط بحقائق و ظواهر عالمية و ثقافية و اجتماعية ، صاحبها نظام و ارث من الفكر النقدي السلبي ، و الذي حرف بوصلة تلك القدرة و ادى الى سوء صياغة و انتاج للمخزون الادبي العربي ، فوجه الادب و القصيدة خصوصا الى جهات لا يجب ان تتجه نحوها .

ان غياب فكرة نقدية ناضجة تناسب الثراء الادبي للادباء و المبدعين ادى الى ظهور النقد المتخلف ، و النقد السلبي ، و صار من الجهل المركب وصف نص مابعد حداثوي بانه حداثوي بينما هو نص يكتب بتقنيات ما بعد الحداثة في السنة الخمسين على تجاوزه عصر الحداثة . لقد فشلت النظرية النقدية الحداثية

في تقديم تفسيرات مقنعة و مثمرة لظاهرة الادب و الجمال و انحصرت و لاسباب كثيرة في التوظيفات الشكلية و البنائية السطحية ، حتى انه يمكن القول انها كانت من اساليب تجريد الادب من ادبيته و ابعاده عن الناس بحجج كثيرة انطلت على الوعي الجمعي و ادت الى خسارات كبيرة في غايات الادب و جوهره ، الى ان ظهرت في العقود الخمس الاخيرة افكار و فهم جديد للغة و النص و رسالته اجبرت النقد الحداثي الى الانصياع الى الحقيقة و الاتجاه نحو النص بدلا من جذبه و جره . كل ذلك الحراك ادى الى ظهور نقد مثمر و مفيد هو (النقد الثيمي) الذي يعتمد على تقنية كشف الثيمة و العنصر الادبي في مجموعة كتابات ، بدل من النقد القديم الذي يعتمد الاضاءة و تسليط الضوء على الكاتب . ان النقد الثيمي هو البوابة الواسعة نحو النقد المثمر الذي يفصل بين الكاتب و بين النص ، فالنص الثري المحقق لثيمة ادبية متطور يقدم على اي نص غيره وهذه من مظاهر العلمية و الموضوعية ، و ما عاد المجال ممكنا الى نقد الاضاءة و التكلف .

ان تلك التراكمات و الارث الثقيل لأدب الحداثة المتعالي لا يمكن تجاوزه بسهولة ، فصار الادب لا يفهم الا بالرمزية المتعالية و هذه خسارة كبيرة ، بحيث عدّ الاقتراب من الشعور و النفس شيئا مقللا من فنية الادب ، وهذا تصور ليس فقط خاطئا بل و خطيرا و ربما كان النقد سببا من اسباب استمرار هذا الحال المأساوي . و في ضوء الفهم التعبيري للادب و التمييز بين المعادل التعبيري و العامل التعبيري باعتبار الاول صورة و محاكات نصية للعامل التعبيري العميق تذلل الكثير من العقبات امام نظرية الادب بل و نظرية النقد و ارتفع الكثير من التناقضات المعهودة و التي قد تعد من الثوابت ، اذ بفهم ان هناك عاملا تعبيريا عميقا متعدد الاشكال من النفسية و الجمالية و الشعورية و الثقافية ، و الذي يعكسه المؤلف و يكشفه و يجليه بمعادل تعبيري نصي ، تنتهي فعلا مسألة الثنائيات التي قام عليها النقد القديم لعقود ،و ترتفع التناقضات المعهودة بين الشكل و المعنى و الظاهر و الجوهر ، و بدل النظام التعارضي التضادي يتحقق نظام توافقي تكاملي .

لقد ظهرت كتابات عذبة تجمع بين الفنية العالية و القرب من القارئ و النفوذ الى مكامنه الشعورية باعتماد ما نسميه اللغة القوية العذبة المعتمدة الضربة الشعورية في قبال التفنن التقني و الضربة الفنية . و لقد حققت كتابات السردية التعبيرية العذبة القريبة و لغتها المتموجة كسرا واضحا لهذا الجفاء و التعالي الأدبي . و سنورد هنا نماذج من اللغة العذبة المعتمدة على الضربة الشعورية التي تقترب من النفس اضافة الى كتابات سابقة قد تناولناها و بينا العناصر و الثيمات الفنية و الجمالية فيها ، وهنا سنتناول نصوصا من الادب العذب

بالضربة الشعورية و النفوذ الى اعماق النفس مع اتصافه بالفنية الظاهرة و الشعرية العالية .

يقول نعمة حسون علوان

سأخبئ نصوصي هذه المرة في مكان ما

لا تصله يد احد من المارةِ

وامضي

فجسدي الذي فقدتُه هناك

في واحدة من تلك الحروب اللعينة

لم يعد يعنيني في شيء

ولا حتى اصبح يناسب مقاساتي

بعد ان نبتت لي اجنحة كثيرة

وحلقتُ بها بعيدا

عن هذه البرْكة الراكدةِ

من الالم

ما يلزمني فعلا من هذا المكان ...

هو ان تكوني معي

فقط انا

وانت يا صغيرتي

وما سيبقى عالقا في ذهنينا

من القصائدِ وكفى

من الواضح ان في النص كثيرا من العناصر الاسلوبية التي تقرّب النص من القارئ اهمها السرد الشعري و الخطاب و التعاونية و الاخلاص التعبيري ، كما ان هناك تقليلا من الجفاء اللغوي بالاتعاد عن الصور المتعالية و المجازات و الاستعارات المتعالية ، فنجد النص كتب بلغة قريبة و نافذة لا تقبل الا ان تخرق الشعور و تنفذ عميقا في النفس ، مع حفاظ النص على الخيال الشعري و اللغة الفنية العالية ، معطيا نموذجا من السردية التعبيرية و الشعر السردي الفذ . ان النفوذ الى العمق بمعادلات تعبيرية عالية تشير الى عمق العامل التعبيري ،وهذه صورة جلية معايرية و تقييمة للادب الحقيقي .

ويقول ميثاق الحلفي

حضائرُ العزاء

لَمْ تَكنْ اغفاءةً حينَ قذفكَ اليمُّ ياوطني. قُبلةً صباحيةً تَلَقَّفها أطفالُ الساحلِ ولَمْ تَكنْ عيناي الشاردتانِ ترمِقُ الاّ ما حمله السندبادُ..على جبينه المتشح بالشحوب. وتُجفف الرمال رسائلَ العشقِ اليكَ.

لَمْ اكذب عليكَ مُذ صغري. فَلِمَ كذبتَ عليّ ؟

وجعلتني اشكُّ بأنَّ (مارتن لوثر) كانَ ماسِكاً بسيفٍ من خشب. لَنْ استميحكَ العذر على خداعي وغشي وتضليلي بعدما انقض الدهرُ ظهري.

لِمَ جلبتَ الرصاصَ الى بيتي وأمي لَمْ تُدَجِّنُ الاّ العصافير لِمَ جلبتَ الى حضائرها العزاء

النص نموذج عال و رفيع للأدب العذب ، المعتمد على اللغة القوية و التموج التعبيري بين الاستعارات و المجاز العالي و التوصيلية و البوح الشفيف ، محققا نصا قريبا من القارئ مع فنية عالية بسرد تعبيري فذ ، بلغة حرة توظف تقنيات الدراما و الرسالة و الخطاب . لقد كتب النص بمعادلات تعبيرية فذة عاكسة و محاكية لعوامل تعبيرية عميقة ، مما يحقق نموذج الادب الحقيقي ، بالوصف المعياري و التقييمي .

و يقول رياض الفتلاوي

صباحٌ أحدب

****

صباحٌ أحدب يتكئُ على ظلِ الزوال، رمالُ الصحراءِ..... مازالت تتنفسُ القيضَ، هناكَ في تلكَ الغابة المخملية، شجرةُ الأراك تندب فيأها، الذي سرقه الظلام، بتلكَ العتمة المسننة، بصقيعِ ذاكَ الشتاء القارص، وتلكَ السنون العجاف، التي... أرعبها تعبير يوسف، ها هي اليوم تخرج، من وادي السباع، تكادُ أن تُحّلقَ الغد، بمنجلها الأعمى، هناكَ ثورةٌ من.... الجرذانِ، تقرض الزمن، ورقاص الساعة مازال مسرعاً، ينتظر مائدة القسط، آلهة الصخب قيدت الهواء، بسلاسل... تعويذة آمون، حتى لا يستيقظ الربيع، وتتنفس تلك السنين... العجاف، عزيز مصر، ويحرر تلكَ العصافير من أقفاصها،

والصباح مازال أحدب، ينتظر من يبرأ الأكمه والأبرص، لعله يستقيم ولا يتكئ على ظل أحد .....؟

النص بتوظيفاته الرمزية و استعاراته العالية يحقق فنية و جمالية و رسالية ادبية جلية ، و كذلك من خلال قضيته و بوحه و تعاونيته يقترب من القارئ و ينفذ في النفس و يضرب في مواطن الشعور العميقة ، محققا لغة عذبة و قوية معتمدة اسلوب السرد التعبيرية و التموج اللغوي بانظمة تراكيب انزياحية و توصيلية متناوبة . و من خلال المعادلات التعبيرية العالية الكاشفة عن عوامل تعبيرية عميقة يتحقق نظام الادب الحقيقي .

و يقول عامر الساعدي

سلحفاة

::::::::::::

في فروةِ رأسي سلحفاة

على شكلِ قبعةٍ

طاحونة تغازل الهواء

تبحثُ عن وقتِ مداعبتها

مطرٌ غزيرٌ

يهطلُ على تلةِ الصيف

والريحُ تعصفُ بأمواجِ البحر

كيف أعوم

وبداخلي بقعةِ زيتٍ

في معرضِ الالم لوحة صماء

أحتاج وقتاً

وقليلاً من موسم الربيع

قبل أن أنتعش مثل العصفور

فوق صدر الحقل

أذوب إن فاحت شهقة السنابل

لكني خارج الشريعة

مدجٌ بالاه وغضب السماء

فراغٌ شاسع وضوءٌ راكد

يخيمُ علي بصوتٍ صارخ

ما زالت أسئلتي تلوح حولي

والكثير من الحزنِ

بصيصِ أملاً تائهً بشفاهي

وثغرُ الارض واسع

قطعاً سوف ترفضني الارض

لانني بذرةٍ معفرة بالهمِ

فتحتُ صندوق ذكرياتي

وجدت عيناً فصرخت مرعوباً

وجدتُ عصافيرٌ بيضاء

تريد أيقاظ عتمة اوراق الخريف

خطوات مغمضة

قالت لي وداعاً

كأنها نفس سلحفاة رأسي

بقيت كما أنا

أعتصر النهار انتظاراً

منسيٌ على رفِ الذكريات

النص بصوره الشعرية الفذة ، و استعاراته العميقة ، كتب ايضا برمزية قريبة و بوح و نفوذ نفسي يحقق لغة قوية تقترب من النفس بقاموس لغوي يوجه بوصلة النص و بوحه فيحقق لغة قوية بشعرية عالية ملموسة و قريبة من القارئ بعذوبة و تعاونية واضحة . ان هذه الوحدات من المعادلات التعبيرية و بما تعكسه و تكشفه من عوامل تعبيرية فنية و جمالية يتحقق نظام ادبي حقيقي ورفيع بلغة عالية عذبة .

و يقول علاء الحمداني

(رغبات قش)

أنا كومة قش ،

تتناقلني الريح

لربما واحدة مني ، ستكسر ظهر البعير .

او سأجد بعضي طعاما"سائغا" لحيوان أليف ،

ولأكون أكثر أنصافا" ،

ربما انا الأن أعصر في معدة خاوية الا مني ،

كأن تكون لطفل ، لم يرتكب ابواه فاحشة الوطن

أو لربما ،

فزاعة !

الهو مع العصافير الجائعة ،

تارة اتحرك فأثيرها

أو اتركها ،

تمزق صمت السنابل

لكنني مؤكدا" سأكون اكثر بريقا"أن أحرقوني !

فهناك عائلة عالقة على حدود الوجع

تطلب الدفء ،

بعد أن تقيأها البحر .

النص من أدب القضية و زاخر بالبوح و الرسالة ، بلغة عذبة قريبة تعتمد السرد التعبيرية ، و الدراما و الخطاب و التساؤلات القريبة ، و مبتعدة عن التعالي الفني ، مع محافظتها على الجودة الشعرية و الفنية العالية محققة نصا ينفذ الى اعماق النفس و يحقق ضربة شعورية فذة بلغة القوية . و من خلال تلك المعادلات التعبيرية الفنية التي تحاكي عوامل تعبيرية نافذة و عميقة يتحقق نظام ادبي حقيقي فذ .

من هنا يكون من الظاهر ان القرب من القارئ لا يحتاج الى تقليل من فنية الأدب ، بل ربما تحصل حالة تكامل كما بينا ان التوافق النثروشعري ممكن و حاصل بالسرد التعبيري و الشعر السردي ، فان التوافق بين الفنية و التعاونية و القرب من القارئ ايضا ممكن و حاصل بالشعر التعبيري .ان نصوص اللغة القوية ، المعتمدة على السرد التعبيري و (الشعر السردي) تحقق نموذجا في لنظام نصي بالغ التعقيد في عمقه و عذب و سهل في ظاهره و تلقيه وهنا تكمن عبقرية اللغة . كما انه بهذا الايجاز تظهر القدرة التقييمية و التقديرية للنقد التعبيري الثيمي الحر و تسقط احدى اهم الثقافات الواهمة للنقد الحداثي بانعدام قدرة النقد على التقييم وهو المخالف للوجدان و الواقع بل و للتطبيق من خلال الجوائز و المنافسات التي وجدت بوجود الادب و استمرت معه و ستبقي مستمرة ، و يتجه النقد نحو النصوص و العناصر الابداعية فيها من دون النظر الى اية جهة أخرى بخلاف النقد القديم الغارق في الاحكام المسبقة و نقد الاضاءة الغارق في الشخصنة .

مظاهر التوظيفات التعبيرية في (نوافل السبي في قصور الحضارة) لبارقة أبو الشون

التوظيف التعبيري من التقنيات الفذّة في الشعر ، و رغم انّ له صوره في فترات زمنية طويلة من تأريخ الشعر ، الا آنه اصبح يأخذ مساحة واسعة في الشعر المعاصر ، و هو من ملامح التطوّر في الشعر ، كما انّه من عناصر الفنية و الجمالية ، بل و الرسالية ايضا ، و من النادر انّ نجد عنصرا اسلوبيا يحقق اركان الابداع الثلاثة دفعة واحدة ، اقصد الفنية و الجمالية و الرسالية .

التوظيفات المتحققة في الكتابات الشعرية كثيرة ، الا انّ اهمها التوظيفات التعبيرية ، لأجل اعطاء اللغة طاقة تعبيرية اكبر ، و بالقدر الذي يحصل فيه اضافة بالتوظيف للنص فانّه ايضا يحصل اضافة للمعنى الموظف بالنظام التركيبي الجديد . , قصيدة (نوافل السبي في قصور الحضارة \ جبل سنجار) للشاعرة العراقية بارقة أبو الشون ، تشتمل على توظيفات توسّع طاقات اللغة بشكل ظاهر .

العنوان مليء بالتوظيفات بحيث انّ كل مفردة فيه تلقي بظلالها الرمزية على المعنى ، (نوافل \ سبي \ قصور \ الحضارة \ جبل سنجار) كلّ من هذه المفردات لها بعد اجتماعي و انساني يوسّع التعبير في العنوان ، و لربّما يمكن القول اضافة الى كاشفية العنوان عن مضامين النص و مقاصده ، وهو من نوع الوفاء العنواني ، فانه ايضا يحقق نصا قصيرا و قصيدة قصيرة .

تقول الشاعرة في مطلع القصيدة :

(في محفل الشمس \ تنزل صاعدة الأرواح)

الترميز ظاهر في محفل الشمس ، بان ما يحصل هو في مرأى من عيون الناظرين ، و في (تنزل صاعدة) توظيف للتناغم التضادي المجازي سلس لا يعاني من الاقحام ، ثم تأتي كلمة (الأرواح) وهو جوهر و حقيقة الوجود ، وهنا تعبير عن عمق الألم و المأساة ، و باضافة الصعود نعلم انّ الشاعرة ترسم عالما متعاليا لمن وقع عليه ظلم الزمن ، وهذا من التعبيرية الداخلية البحتة .

(تئن السبايا ... \يترمل الجبل تسقط حضارتكم...)

هنا توظيف للرمز الخارجي(السبايا و الحضارة) بلغة مكثفة ، و تقابل بين ألم الضحية و خسارة الجاني في (تئن و تترمل) الضحية و بين (يسقط) وجود الجاني)، و هذه صورة عالية و هي من اشكال الانتصار ،و هذه سنة المظلوم و الظالم التاريخية ، يذكرنا بشهادة المظلومين ، حيث يكون الموت و الشهادة طريق خلود الشهيد المظلوم و رمزيته ، و طريق الذم التاريخي للظالم و ذهابه الى مزبلة التاريخ ، و الخطاب للمجموع اي العالم ينبئ عن فكرة تعبيرية بتحميل العالم الأعمى المسؤولية في هذه المأساة و الظلم ، و هو من مظاهر التعبيرية البحتة ايضا .

ويأتي بيان تفصيلي تعبيري تصويري يشتمل على ابداعات فنية في فصل طويل :

(المدن اللقيطة مهجورة ....\ الأرصفة مكسورة على أعتاب الركام \ حرائق تُطلِّقَ الفاجعة \في أحضان الموت.. \تبتهل الملوك \يتوضأ رفات الوطن بدعاء اليتامى..\ باطلة أوراق البنادق..\ السماء هي ذاتها تئن من رداءة التاريخ...)

انّ هذه اللغة التي تنطلق الصور فيها من قصد و بؤرة تعبيرية واحدة يمكن ان نسميها (لغة المرايا) ، حيث يتم عرض الفكرة في أكثر من صورة لأجل تأكيد الحالة التعبيرية و الشعورية ، كما انه من الميل نحو التجريد برؤية العنصر العميق للاشياء و المعارف ، و محاكاته بصور تعبيرية متعددة ، فتتحقق الوحدة في التعدد ، وهو من التناغم الداخلي التضادي المميز لقصيدة النثر .

بعدها تقول الشاعرة :

(باطلة \ الدروب \ أسئلة الجنود ...\ غائمة ترتل صلاة الحفاة...)

هنا توظيف لمفهوم ديني وهو البطلان ، وبخلاف الاستعمالات الشاعرية لتائهة او ضائعة ونحوهما في هكذا تركيب ، فان الشاعرة اختارت هذه المفردة

لصلتها بالتبريرات الكاذبة للمأساة بأسم الدين ، و كذا مفردة (صلاة) ، و سط جو من دروب الحرب و تساؤلاتها الكبيرة ـ محدثة صدمة تعبيرية واضحة

بعد عرض الاعتراض الشعرية و الواقع المأساوي المرفوض تشرع الشاعرة بعرض فكرة الخلاص ، و تقدم الشهادة كطريق اول للخلاص في هذا الواقع الخطير الذي يمسّ وجود الانسان و حياته القريبة حيث تقول:

(الشهداء وفود الخِتامُ في أوْجِ الضجيجَ ....\ اخلع \ قلبك انه الوادي المقدس \في كربلاء..\ كل الطرقات الى العراق تسبى ...)

و تستحتضر الشاعرة هنا السبي الكربلائي للأسرة النبوية المقدسة ، و تقرّر عميقا ان هذا التأريخ قد اجتاح وجود العراق منذ ذلك الحين ، و هنا نجاح للشاعرة في خلق الجو المقدّس العام للنص وسط جو المأساة ، و الحميمية وسط الجفاء ، بسلاسة و دون قفز، وهذه المقابلة بقدر ما تعكس مظلومة و براءة المسبيّ الحاضر كما الماضي ، فانّها ايضا تعكس وحشية و همجية من قام بالسبي الحاضر كما الماضي ، كما انها تعطي قدسية للشهادة الحاضرة كما في الشهادة الكربلائية ، و انك لتجد نجاحا للشاعر في اختراق حاجز الزمن ، و عوالم الدلالة بتراكيبها المتميزة .

و تنهي الشاعرة قصيدتها في توسعة عالم المأساة بتوسعة معاني المظلومين في مفهوم النساء بخلق تاريخ نصي لها ، و مفهوم الظلم ليشمل القهر و المشانق ، ثم تورد في الخاتمة تساؤلات عميقة عن تبريرات الحروب و الظلم الذي اتشح به وجه هذا الوطن ، و تلمح بايحاءات خفية الى اسباب تلك المآسي و الحروب و انها عملية بيع و شراء على حساب الدماء و الاعراض :

(النساء وجه الحضارة \ و قداس العويل..\ مازال عندهم قلق المخاض \مازالت \جباه المشانق تحصد الرؤوس بكفوفهم ... \ آما آن للحضارة ان تستفيق ...\ من يشتري الحروب في ملامح الوطن ..؟؟)

ان استعمال مفردة الحضارة و بما لها من بعد اشراقي و ازدهاري في فكر الانسانية ، استعمالها في وضع انحطاطي وهو الغفلة و النوم ، و مطالبتها

بالافاقة تحدث صدمة فكرية ،و تضادا تناغماي ، وهو من التقنيات الفنية للشعر النثري .

النص

نوافل السبي في قصور الحضارة

جبل سنجار

بارقة أبو الشون

في محفل الشمس

تنزل صاعدة الأرواح ..

تئن السبايا ...

يترمل الجبل تسقط حضارتكم...

المدن اللقيطة مهجورة ....

الأرصفة مكسورة على أعتاب الركام

حرائق تـُطلـّقَ الفاجعة

في أحضان الموت..

تبتهل الملوك

يتوضأ رفات الوطن بدعاء اليتامى..

باطلة أوراق البنادق..

السماء هي ذاتها تئن من رداءة التاريخ...

سيدتي

عباءة الحزن

والدفاتر لازالت تخبىء السبي ...

باطلة

الدروب

أسئلة الجنود ...

غائمة ترتل صلاة الحفاة...

الشهداء وفود الخِتامُ في أوْجِ الضجيجَ ....

اخلع

قلبك انه الوادي المقدس

في كربلاء..

كل الطرقات الى العراق تسبى ...

النساء وجه الحضارة

و قداس العويل..

مازال عندهم قلق المخاض

مازالت

جباه المشانقِ تحصد الرؤوس بكفوفهم ...

آما آن للحضارة ان تستفيق ...

من يشتري الحروب في ملامح الوطن ..؟؟

آذار ٢٠١٥\٣ بارقة ابو الشون

التوظيف الفني في الشعر السوري المعاصر

(بينما راح الغروب \يعبث بالموانئ الراحلة خلف المجاز المشاغب \ والقطة ما زالت تنظرني بعيني الدهشة \تسألني أين \تركت خلفي مواعيد العيد \ أين تركت أرجوحتي الحمراء)

رشا السيد احمد

التوظيف اللفظي و المعنوي مهارة عالية تعطي للصورة الفنية ابعادا جديدة ، بل يمكن القول ان التوظيف الفني في اللغة يحقّق البعد الثالث للصورة الفنية ، فيمتدّ بروحها و شكلها الى عوالم اخرى تبحر فيها النفس ويضاء فيها الفكر و يتّسع معها الفهم .

التوظيف الفني سواء اللفظي او المعنوي ليس جديدا بل هو قديم قدم الشعر و اللغة الفنية ، و يمكن عدّ ما موجود الآن امتداد طبيعي للبلاغة العربية و علمي البديع و البيان ، الا انّ للتوظيف الفني في لغة الشعر الحديث مظاهر فذّة و متقدّمة ، يكون من المهم متابعتها و رصدها و تبيّن ملامحهما الظاهرة . و انّ الثراء الطبيعي و الانساني و الفكري للأدب السوري المعاصر يقدّم لنا نموذجا رائعا في التوظيف الفني مع تنوع منقطع النظير يعكس ذلك الثراء المعهود . وهنا في هذه المقال سنعمد الى مظاهر التوظيف الفني في الشعر السوري المعاصر في نماذج ظاهرة و جليّة تتجلى فيها التوظيفات الفنية التي تهب الصور بعدا ثالثا و تنقل الفهم و التصور الى عوالم من المعنى و فضاءات رحبة من الدلالة و البوح .

اولا : توظيف صوت الطبيعة

صوت الطبيعة و اشياؤها العذبة و الجلية تحضر بقوة في الشعر السوري الملون بالونها الزاهية يقول محمد الدمشقي:

(رماد آهاتنا \ ذكريات الريح \ نغمات الأرق \ ليتنا كنا .. غبارا \ يحمل البشرى إلى زهرة \ يرددنا الندى \ يبعثرنا الضياء\ يشربنا السحاب \نسمة نسمة \ ليتنا ما اشترينا بالعبير دخاناً\ و بصفاء لهفتنا ضباب لقاء)

ليس غريبا ان يكون كل سطر من كلمتين او ثلاث ، احدها مفردة من مفردات الطبيعة ، و ليس غريبا ان تكون لها معان غير معانيها ، و ليس غريبا ان تكون هذه اللوحة الرقيقة تأوّه و حسرة على فقدان روعة الحياة و حلول الدخان و الضباب .

و في لوحة فنية فذة و مجازات عالية ببوح رقيق تقول رشا السيد احمد:

(على صدر البحر \ المزحوم ببوح أمواجه \ هذب الليل بتأمله الكون \ نبضي المتسارع \

بأجنحة الحلم \ خلف ريش الفضاء البعيد)

فنجد هنا التوظيف الانسيابي اللطيف لمفردات الطبيعة ، تتجلى بدفق و بوح شفيف ، المحلق في فضاءات و عوالم من المعاني لما تحمله تلك المفردات من دلالات و وقع و تأريخ في نفس الانسان ، انّ هذا الارتباط العميق بين النفس و العوالم الشاسعة لأشياء الطبيعة و دلالاتها الرحبة و المطلقة يحقّق و كما نرى دلالات اكثر قوة و اكثر توصيلا من باقي التوظيفات المتعلقة بالمدنية و ما لها من انقباض و تكتل . يمكننا الان و بسهولة تبيّن سرّ الميل الى توظيف مفردات الطبيعة في الشعر السوري ، وذلك لأنّه و ببساطة يحاكي الروح المطلقة و الرحبة و الرقيقة و التي لا يمكن ان توفرها مفردات المدنية و معانيها الضيقة و المغلقة . و يتجلى هذا البعد بل يتجسد بشكل صريح في مقطوعة بوح و محاكاة رفيعة لرشا السيد احمد حينما تقول :

(قطفت من حدائق الأصيل ألف أغنية \ لكِ وما أغناك أيتها الروح عن البحث \ ترسمين لي

\ في الأفق فراشة مرصعة \ بالرؤى الفريدة \تناوش أغنية الكون بهدبها)

انّ هذه المقطوعة الجميلة بتكثيفها العالي و بوحها الشفيف تختصر كثيرا من المعاني و الملامح و المظاهر الفنية للغة و صاحبتها و روحها الكونية الرقيقة .

و صوت الطبيعة يحضر ايضا في توظيف عال للبوح بالالم و الحزن ففي لوحة رائعة لرشا السيد احمد تقول فيها مخاطبة دمشق :

(كيف تترك حمائمك أعشاشها \ مذعورة من فتك شواهين \ استساغت كأس \ الدم نبيذا تعتق به صباحات الغدر ؟!\ لا فرق دمك دمي . \ دم الياسمين)

ان المفردات المستقاة من الطبيعة و مما هو متأصل في الشام من ياسيمن و حمائم ، ادّت هنا وظيفتها العالية التعبيرية في توصيل عال المستوى و فذ .

و في توظيفات توصيلية بوحية لاشياء الطبيعة و مفرداتها تقول فيروز مخول :

(عيونك \ تمزق قميص الليل لترسم \ خارطتي الى بلاد الندى \ابتسامتك \
ترش عبقا \على خد البنفسج)

اضافة الى المجازات العالية فانّ المفردات هنا ادّت وظيفتها العالية . و في لوحة فذة يقول ماهر قطريب :

(هو والشام توءمان \هكذا أخبر العصافير يوماً \ وذات ألمٍ أخبرني\ الشام تشبه نبضه
)تصارع الأورام (\ وعيون الغرباء\ .. وغداً ستنهض كزهرةٍ \وسينهض كبرعمٍ \ بربيع قادم .. أراده لها \ وأرادته له \ هكذا أخبرني \وأخبر الطير والسحاب ..)

من الواضح القدرة التعبيرية للالفاظ المستقاة من الطبيعة الموظفة هنا ، و بشكل احترافي عال ادت وظيفتها بجدارة .

و في لوحة تعبيرية بتوظيف عال لاشياء الطبيعة يقول احمد امين زمام

(فجر هجره عطر البنفسح \ دامية أمطار السماء \ لا صهيل... \الا وقع حوافر...\ هي طعنة..

هي غصة..)

ثانيا : توظيف صوت الطفولة

في توظيف لاشياء الطفولة و البراءة تحضر الطائرة الورقية عند محمد الدمشقي اذ يقول :
(لمَ نلتقي ؟ \ و هل تحرق الشمس ظلي \ لو ناجيتك نبضا \ و القيد يرسمني \ طائرة ورق
خيطها سراب \يمسك بي ضياع \يشدني نحو التراب)
انّ تكامل الصورة في هذا المقطع البوح ما كان يبلغ تلك الدرجة من العمق و البوح لولا التوظيف العالي للطائرة الورقية ودلالتها الواسعة و ما رافقها من شرح بخيط السراب و الضياع .
و في لوحة تعبيرية بوحية توظّف لفظة الطفولة تقول رشا السيد احمد :

(بعد تراتيل غياب \ أشتاقت طفلة اللؤلؤ \أن تشرب صوت الشروق الأول)

من الواضح الحجم الدلالي الذي حققت لفظة طفلة اللؤلؤ و الذي يحمل دلالاته الخاصة المختصرة لمساحة واسعة من التعبير . و في توظيف فذ لمفردات الطفولة بلغة تعبيرية بالغة تقول رشا السيد احمد :

(دون أن أرغب بعودة \ منذ تاهت تلك الطفلة حباً \ في غابات اللون القاتل بسحر\

وعدت إلى قطتي الصغيرة \ التي انتظرتني فوق السطور \ لتدفىء أحلامها في صدري \

وحدها الضفائر الذهبية لتلك الطفلة \ كانت ترمي بسمة \للحلم وتنهيدة قاتلة في الوتين \ بينما راح الغروب \يعبث بالموانئ الراحلة خلف المجاز المشاغب \ والقطة ما زالت تنظرني بعيني الدهشة \تسألني أين \تركت خلفي مواعيد العيد \ أين تركت أرجوحتي الحمراء)

من البين الطاقات الدلالية لتلك المفردات التي ادت وظيفتها في هذا النص بقدرة كبيرة .

ثالثا : توظيف صوت العاطفة

ليس خفيا الرقة العالية التي يتميز بها الادب الشامي بلد الياسمين ، و التي تعكس جمال طبيعة و رقة تلك الاجواء ، و لذلك نجد الادب السوري يتربع قمة الادب الرقيق و العاطفة السيّالة الواسعة التي تتسع الكون في لوحة وجدانية عذبة يقول محمد الدمشقي :

(أين يكتبنا اللقاء ؟\ نظراتك المكان \و قلبي صفحة محترقة)

و في مقطع اخر يلهج بالامل و التطلع للحياة الاجمل تحضر التعابير العاطفية في لوحة بوح راقية يقول فيها محمد الدمشقي :

(لو كمَّموا فمَ النَّشيدْ \ سيفرِضُ صوتُ العاشقين كلمتَهُ .. \ سيستعيدُ صداه \و يضخُّ في عروقِ الموتِ لحنَ حياة)

لا ريب ان التوظيف العالي لمفردات عاطفية كالنشيد و العاشقين ادت دورها بشكل تام في تحقيق مظهر عميق و متوهج للصورة كرمز للرغبة بالحياة و الانتصار على الموت .

و في لوحة تغني بالمدينة الحبيبة مع نداء رفيع تقول رشا السيد احمد في دمشق :

(نور في عينيها للعلا يندهني \كلما لاحت لي بيدها \نبتت لي ألف يد بحبها تلوح \و ألف فرح \من عينيها ينبثق غمائم حب تظللني)

نلاحظ كيف وظّفت كلمة الحب لتؤدي دورها التعبيري الكامل المختصر لكثير من الشروحات ، و اختصرت مديات واسعة من المعاني و الدلالات .و في لوحة تعبيرية توظف فيها مفردات العاطفة و العشق بشكل عال تقول رشا السيد احمد :

(دمشق \ نيران عشق زهت بأماني عاشقيها مع كل \رقصة صباح ومع كل سمر)

نلاحظ كيف قد ادت تلك الكلمات وظيفتها بكفاءة عالية و توصيلية فذة ، مختصرة مساحة تعبيرية واسعة باحجام دلالية كبيرة .

رابعا : توظيف الصوت الديني

للمناجاة و التعلق بالمعاني العالية انعكاسة رفيعة في الادب السوري فنجد المفردات السماوية و العالية تتجسد في اشعار السوريين فبتعابير دينية و سماوية تتجلى لوحة بوح عالية و صادحة لرشا السيد احمد تقول فيها :

(الله يا دمشق \ صاغتك يد الإله في العلا آية \فكيف حدث أنك في سدرة المنتهى ما بقيت

سيدة البنفسج والمرايا الخضر ؟)

ان فن التوظيف من الفنون الباذخة ، و التي تحقق تكثيفا رشيقا للغة ، و تختصر تراكيب تعبيرية ذات دلالات واسعة ، فيتحقق ربح تعبيري هو احد غايات الكلام ، حيث ان الاختزال و العبارات الجزلة كانت و ما زلات غاية

تخاطبية انسانية رفيعة . و في لوحة مفعمة بالمفردات الدينية و الصوفية ترسم رسا السيد احمد عالما رفيعا اذ تقول :

(أنا بكَ فراديسٌ حالمة \ وقناديل سماويةً تزهو عاشقة \ يغيبُ ضياؤها حين يرهِقُها الغِياب\ أنا بِكَ كلُّ تسابيحِ الزَّنابق \كلُّ استغفاراتِ الصَّباح \كلُّ تهجُّدٍ للشَّوقِ المعتقِ في راحتيكَ)

كان جميلا جدا هذا التوظيف لتلك المصطلحات و مفردات الشعائر الدينية و لقد ادّت وظيفتها الفنية ببراعة فائقة .

و في توظيف نادر لمفردات الطقوس تقول فيروز مخول :

(تعال نقتسم \ سحابات الاشتياق \ نحتل سماء الوله \نمارس طقوس العناق \ نشعل مبخرة القبل)

خامسا : توظيف صوت الفكر

العمق الفكري بما له من مساحة معنوية ، يجعل لتوظفيه و الاشارة الى مناطقه المعنوية سحرا دلاليا و جمالية متفردة ، حيث انه بتلك التوظيفات يحقق سرع كلامية كبيرة لا تقل عن المجازات العالية ، مع الحفاظ على التوصيلية . في لوحة تعكس عمق الفكر و سعة البحث و السؤال تقول رشا السيد احمد :

(هاوديني \ مرة لنعبر خلف الحجب معاً \ هاوديني مرة \النكون نشوة الكون في المرايا معاً

وأجعليني \أطوق الكون ذات يوم لوحة سُكنى)

انه نفوذ الى عمق الحقيقة المتجاوز للحجب و المتسع للكون ، انه طلب اللانهاية المنبثق من فكر عميق و فلسفة بيّنة . و في لوحة اخرى اكثر اتساعا و عمقا تقول رشا السيد احمد :

(ايتها الروح العميقة الحلم \ عودي هنا من أطراف الأبدية .. حلمك وراء الوجود ...\ لاتحاولي رتق شيء ستتسع المنافي أكثر وأكثر ..)

ان كل كلمة في هذا المقطع قد جيء بها في مكانها ، و قد وظّفت بالشكل الذي لا يمكن لغيرها ان تؤدي ما ادّته ، و من الجليّ كيف ان هذه المفردات العميقة و الفلسفية قد وظّفت لتؤدي دلالاتها الفنية ، فكان صورة بابعاد متعددة تتجاوز الزمان و المكان .

و في لغة كونية عميقة تقول رشا السيد أحمد :

(لا عجب أن تكون أنت الطوفان الأول \ وأكون أنا الجودي \فكلينا شعلة الكون)

انه الاتجاه الفائق السرعة نحو العمق الكوني نحو الحقيقة ، بعيدا عن كل مالا يمت للحقيقة بصلة نحو النور ، انها روح لا ترضى الا بالعوالي و الاعماق .

الابحاث الابداعية في رواية (حنين)

للاديبة التونسية عفاف السمعلي

تمهيد

اولا : الشاعرة الروائية

كلنا صار يعلم ان الرواية , وهي الفن الجميل الانيق فعلا , ازاح الشعر عن الصدارة كديوان للعرب ، طبعا مع احتفاظ الشعر بسحره السرمدي و فوقيته الخالدة . و كلنا يعلم ان الكاتب حينما يعمد للكتابة فانه يريد ان يقول شيئا ، و السؤال ما الفرق بين الشعر و السرد من هذه الجهة ؟ اي من جهة ان

الكتابة وسيلة لقول شيء ، ربما يكون الجواب الواضح ان في الشعر يذوب الكاتب في الكتابة لتسلط الكتابة الشعرية على زمن الكاتبة ، اما في السرد فان الكتابة تذوب في الكاتب لتسلطه على زمنها . بمعنى اخر ان ما يحصل في الشعر هو توظيف الكتابة للكاتب ، بينما ما يحصل في السرد هو توظيف الكاتب للكتابة .لذلك لا يكون من السهل على من يكتب شعرا ان يكتب سردا ، لان الفرق بينهما ليس فقط من حيث الفنية و انما من حيث الوجود و عملية التكون .لذلك يمكن القول ان الشعر اقرب الى الرسم منه الى السرد ، و ان السرد اقرب الى الدراما منه الى الشعر .

اول ما يواجهنا من امور ادهاشية في رواية (حنين) هو ان الراوية (مؤنث راو حسب قاموس المعاني ٢٠١٤) هي شاعرة ، اذن لا بد ان نتبين معنى ذلك .و لقد عمدنا الى لفظ الراوية لانها تدل على القيام بالفعل و الانتاج و هذا ما نحتاج الاشارة اليها هنا في بحث فعل الكتابة و الرواية ، اما لفظة الروائية فتدل على الملكة و الاختصاص . ان الفرق الذي اشرنا اليه بين الشعر و السرد من حيث عملية الانجاز و التكوين و الذي يجعل الاعمال الفنية الانسانية في مجالين ، مجال ما يتسلط على الزمن و المؤلف اثناء عملية الانتاج كالشعر و الرسم و مجال ما يتسلط عليه الزمن و المؤلف كالسرد و الدراما ، هذا الفرق يولد منظومة من الفوارق التاليفية و التناولية فضلا عن الفوارق التلقياتية ، يجعل من تحقيق انجاز ابداعي روائي متميز مع ابداع شعري متميز تجلي شخصية كاتبة و تجربة كتابية استثنائية ، و لقد اشار الاستاذ علاء الاديب الى هذا الامر اجمالا في دراسته للرواية (علاء الاديب ٢٠١٤)

ثانيا : العقد التخاطبي و عملية القراءة

من الواضح ان بين المتكلم و المتلقي ، و بين المؤلف و القارئ عقدا تخطابيا ، يعتبر فيه شروط لا يصح لاي من الطرفين الخروج عليها الا بتواضع نوعي ، وهذا كله يرجع لحقيقة التخاطبية في هكذا امور . و في الحقيقة لا بد لنا ان نشكر النقد الادبي على انجازه الكبير في انه حرر المؤلف من صرامة متطلبات مباشرية التوصيل و اعطاة حرية مقبولة في اختيار وسائلة التعبيرية و شكلها المناسب اعترافا منه بفوقية عملية الابداع ، و طالب المتلقي بالارتقاء الى مستوى النص ، و هذا تطور كبير في التخطابية البشرية ، و تغير دستوري في العقد التخاطبي ، ثم جاء النقد بانجاز اخر كبير جدا حيث انه ابرز اهمية عملية التلقي في تكامل العمل الفني ، و في الحقيقة كلنا يعرف ان هذا ليس مجرد ادعاء ، فيمكن للمتتبع ان يتلمس اثر القراءة في اشد النصوص ظهورا و اوضحها دلالة ، من هنا يمكن القول ان للقراءة تبئيرا

ايضا ، و ان فضاءات المعاني و الدلالة و المعارف و الجماليات كلها تتاثر بزاوية الرؤية و طريقة و منهج القراءة و ربما اوضح دليل على ذلك اختلاف القراءات باختلاف المعارف الثقافية عند المتلقين .

ما يهمنا في الموضوع ان فضاء الابداع قد اتسع و صارت هناك حرية اكبر في عملية التخاطب ، من حيث التوصيل و الفهم .و ما يهمنا ايضا كقراء اننا لم نعد مطالبين بالبحث الحثيث عن مراد الكاتب و مقصوداته ، بل ان القراءة عملية فكرية انجازية امتاعية ، غايتها التعامل مع النص او العمل الفني كظاهرة على القارئ ان يتعامل معها بما لديه من قدرات و كمناسبة لتطوير ذات القارئ و توسيع رؤاه و فهمه للحياة ، ان هكذا فهم يرفع عن القارئ مطالبته بالفهم وادراك مراد الكاتب و ما اراد ايصاله على الواقع ، فتجلت ظاهرة تعدد القراءات من القارئ الواحد ، طبعا هذا يجري وفق السلوك النوعي و الاقناع ، و ليس مجرد اسقاطات فردية و تخيلات ، لان هذه الامور تؤدي الى الوهم المعرفي و الذوقي ، بمعنى ان التبيئر القراءاتي لا يتخلى و لا يتعارض مع حقيقة ان القراءة عمل نوعي بمعايير نوعية ، و مهما كانت القراءة و رؤية القراءة فردية فان لا يجوز ان تكون مجرد تخيلات و ادعاءات ، بل لا بد من عملية علمية عقلائية تخضع لمعايير نوعية تواضعية لاجل تحصيل الاطمئنان بان ما استفيد من معارف فكرية و جمالية لها وجودها الواقعي .

ثالثا : الابداع الروائي

بينما يكون البوح في الشعر وليد اللغة الطاغية المتمردة و الصورة الحاضرة ، فان البوح في السرد يكون وليد اللغة الطيعة و الصورة المصوغة ، بمعنى تميز السرد بعملية توظيف و صياغة للغة ، وهذه العملية يقابلها في الشعر عالم التصوير العالي كما هو معلوم ، لذلك عادة ما ينسب الوعي البشري الشعر الى عالم فوقي مغاير للروح البشرية ، و اما من حيث التناول فان الابداعية السردية تختلف في جوانب عدة عما عمليه في الشعر . وربما يكون من غير المنطقي ادعاء وجود عمل روائي لا يحتوي الا على السردية الموضوعية ، و لا يلتزم الا بالنثر السردي ، ان هكذا كلام لا واقع له ، فنجد ان مواطن للسرد الذاتي ، و النثر الشعري ، و الشعرية النثرية ، بل و تضمين الرواية شعرا صريحا كلها امور واضحة في الاعمال الروائية ، طبعا وجود هذه الاشكال يحقق تموجا كتابيا لذلك لا بد للكاتب ان يكون على قدرة عالية في ان يجعل لتجاور هذه الاشكال في الزمان و المكان انسيابية اقناعية ، و هذا ما سنبحثه في التفصيل في مبحثي الاتقان و الجمالية السردية ، لان رواية حنين مفعمة بالنثر الشعري و تتضمن سردا ذاتيا و شعرا صريحا .

في خضم ازمة المصطلح النقدي و الرؤية ، يكون من المهم في النقد ان يكون الحديث عن الموجود في العمل الفني و ليس عن شيء متخيل ، و يكون الامر اروع لو كنت مطمئنا ان الذي تراه هو الحقيقة التي يراها او سيراها غيرك ، و ليس من وسيلة متاحة لبلوغ هكذا غاية الا بالنقد الاستقرائي ، و حسب فهمنا الاستقرائي لعملية الابداع و عناصره و تناسبه مع مقدار ما يحققه العمل في جهات الفنية و الجمالية و الرسالية ، فان قراءتنا لروية (حنين) و فهمنا لعناصر الابداع المتجلي سيكون في هذه الجهات الثلاث الثابتة ، حسب متطلبات و عناصر الفنية السردية و الجمالية السردية و الرسالية في هذا العمل .

الجزء الاول : الابحاث الفنية .

الجزء الثانية : الابحاث الجمالية.

الجزء الثالث : الابحاث الرسالية .

الجزء الاول : الابحاث الفنية

عناصر الفنية اما ان ترجع الى الشروط الفنية و الاتقان في نظام اصالة العمل ، او الى الابتكار و الاقناع في نظام التجديد .

العنصر الاول : الشروط الروائية

الرواية بحسب تعريفها الشائع ،(ويكيبيديا ٢٠١٤) اضافة الى بداهة اعتبار السرد و التشخيص ، و الحجم ، يشترط فيها تنوع الاحداث و تسلسلها و الوصف و الحوار و الصراع . اذن لدينا ستة شروط تبحث في رواية حنين ، طبعا بحث الشرط ليس فقط في توفره و انما في تكامله .، حيث ان تكامله يعني تكامل الفنية ، و ادراك عميق بالانجاز و مجال العمل ، و ان تكامل عوامل الفنية لدى المؤلف هو المنطلق الحقيقي نحو الابتكار و الشخصية الكتابية المتفردة .

١. السرد

قصد الحكاية في رواية حنين ظاهر ، و هو الجو العام لها و ينحو الى سردية موضوعية كما في فصل طيف الياسمين (وصلت المدرسة. بوابل من القبلات استقبلها تلاميذها .شموعا من الأمل تتهاوى نظراتها المفعمة حنانا على روح كل طفل في فصلها. يا الله ما أجمل الورود ،حين يتسابق التلاميذ وينثرونها على مكتبك.) و في الرواية سرد ذاتي كما في التمهيد و فصل ورود الاشتهاء (يا رياح الجنوب، يا كلّ أعاصير الجنون لست أدري هذا اللّيل الكئيب متى ينتهي؟ أعصر وجعي بين أصابع الصمت فيصرخ الصّمت في الجرح ،في الدّمع ،في القلوب ،في الشّوارع المسافرة ،في الجبال الرّاسية، في الثّلج المكوّم على الشفاه المكدّرة في الإسفلت المعشش في الأفكار الرخيصة التافهة أصنع تمثالي من غضبي ،من انتفاضات البراكين فيّ. فتثور كل العواصف المدفونة فيك يا قمر.) و ايضا ادراجات شعرية ، فرغم ان المجازية طاغية في لغة الرواية و السبب معروف طبعا ، فان الراوية تصرح بشعر قصدي مجنس مدرج في الرواية في فصل بغداد و العراقي الاسمر (عراقيٌّ أنا أسمرْ)ومنذ ولادة التأريخ ..لم أُقهَرْ..ولم أُكسرْ دمائي بحرُ أطيابٍ.. وأنفاسي شذا عنبرْ..) . لا بد من القول ان الشعرية مستشرية و طاغية في الرواية ، الا انها لم تفقد السرد ملامحه الظاهرة ، فما لدنا نص نثر شعري في كثير من اجزاءه ، ، فتكون هذه الرواية نموذجا للنثر الشعري ، و الى ذلك كان قد اشار الاستاذ علاء الاديب (علاء الادبب ٢٠١٤)

٢. التشخيص

اضافة الى البطلة (شمس) و البطل الاخر (قمر) فهناك اشخاص اخرون و ايضا هناك الاماكن و الازمان ، كما ان التطور في الشخصيات كان ملحوظا حتى في المكانيات و الزمانيات ، و ارجع هذا الى شاعرية الراوية التي تستطيع تجاوز سلطة الزمان و المكان و تتعامل مع جميع الاشياء كاشياء حية متطورة و لا اقل دليل ان اسمي بطليها شمس و قمر ، و مثال على تطور المسمى المكاني ، مسمى (بغداد) فانا نجدها تتطور في الرواية ، فنجدها عنوانا : بغداد والعراقيّ الأسمر ، و طبعا العنوان يعني الانتزاعية و الدلالات العريضة لكن هذا لا يعطيها المجانية ان فهمنا انها حكاية استباقية . في فصل بغداد في وسطه عبارة (فجأة خرج من غرفته شغّل سيارته وانطلق لا يعرف إلى أين... يخيط شوارع بغداد) الحيرة في بغداد و الموازاة ، بينما في فصل بغداد في نهايته نجد (رمّم صوره وأشعل أفق بغداد قناديلا) ننتقل الى التفاعل و التناغم و اللحمة ، و في فصل (و أمطرت السماء ورودا) نجد (نسائم الفجر تداعب طرقات بغداد) بغداد هي

التي تبتهج و تشترك وهذا تطور . واما في نهايته (و.. دمروا بغداد وبابل وأشور وسومر..) فانها حكاية استرجاعية لا تتداخل مع التطور الحاصل للشخصية المكانية كما هو حال العنوان الذي كان في علو تطوره حكاية استباقية .

ان التطور الحضوري لشخصية بغداد امر لا يمكن تجاوزه ، و من المؤكد من الجهة الروائية ان ذلك كان انعكاسا و تزامنا للتطور الحاصل للشخصية البغدادية قمر ، فيمكن القول ان التوظيف الحاصل للمكان لبيان حالة البطل المرتبط بذلك المكان لم يكن على حساب المكان بل كان في حالة تكامل معه وهو من توظيف التاريخ الروائي المصنوع في الرواية ، و في الحقيقة هذا شيء مثير للاعجاب و ابداعي متقدم .

٣. الحجم

عدد كلمات الرواية مع التمهيد (٢٠٩،١١) و من دونه (٥٣٤،١٠) ، فهي تكون من حجم الرواية القصيرة ، لكن الحجم ليس فقط العامل الحاسم بل لا بد من توفر شروط اخرى في الرواية لتكون رواية قصيرة (novelette) فهي شكل روائي و ليس مجرد حجم من هذه الشروط حسب الويكيبيديا (ويكيبيديا ٢٠١٤) :

١. هي الرواية التي يترواح عدد كلماتها ما بين ١٠,٠٠٠ كلمة و٢٠,٠٠٠ كلمة، فهو حجم متوسط لا يمكن النظر إليه على أنه حجم لقصة قصيرة ، ولا يمكن النظر إليه على أنه حجم لرواية طويلة ،
٢. استهلال ذو طبيعة خاصة :فتميل الروايات القصيرة للاستهلالات المركزة المكثفة ؛
٣. يتميز بشيوع الحس الكوميدي ، أو التراجيدي ، والتأريخ للبطل والمكان
٤. .لغة مكثفة تقترب بالسرد من الشعر. و ازدواجية الدلالة ، فالكاتب لا يصرح بل يلمح ، ويترك الكثير لعقلية المتلقى الاستشفافية ، ودائما لسرده أكثر من دلالة .
٥. بطل محوري واحد: تقوم الرواية القصيرة على اكتاف بطل محوري واحد ، وبقية الشخصيات فيها ملحقة بالمركز .
٦. حدث مركزي واحد : تقوم الرواية القصيرة على حدث مركزي واحد يستقطب كل مكونات العمل .

٧. وجهة نظر خاصة للواقع : تميل الروايات القصيرة إلى تحويل مدركات الواقع البسيطة إلى فعل مرئي محسوس ، وتغلب المألوف واليومي والنادر والثانوي على الأساسي والمباشر.
٨. وصف موجز :تعتمد الرواية القصيرة على الوصف الموجز الفعال .
٩. ملمح السخرية: من العلامات المميزة للرواية القصيرة ملمح السخرية ، ويكون أحيانا بأسلوب الاستفزاز ، وأحيانا بالرسم الكاريكاتيري، وبالمواقف الكوميدية ، والتعليقات المضحكة .
١٠. فضاء خاص يتسم بالمحدودية، يستمد رحابته المكانية والزمانية من القفزات والوثبات الناتجة عن توارد الخواطر .
١١. إثارة الأسئلة : النص الروائي القصير يثير كما من الأسئلة دون الاهتمام بطرح أية إجابات .

لو نظرنا الى هذه الشروط و التي هي مقبولة كصفات للرواية القصيرة بمعيار الشيوع الثقافي الذي نعتمده ، فان رواية حنين تتصف بكثير منها و على درجة عالية من التمثيل و التكامل ، و بالنسبة للسادسة ، فانا اذا فهمنا رجوع الاحداث الى نظام اعلى جامع هو الحب و الحنين يكون لدينا ما يقترب لمثل ذلك الحدث المركزي ، و فيما يخص النقطة التاسعة فانا اذا فهمنا ان المراد منه هو النقد ، فهو متحقق هنا فان رواية حنين تتضمن نقدا واسعا و عريضا بل يمكن فهم الرواية على انها موقف .و اما العاشر فانا لا يمكن ان نسلم به في ما يسمى بالرواية نعم لو كان قصة قصيرة مع فنية عالية معتدية على السرد ، فهذا ممكن اما في ما يسمى رواية فانه يخالف جوهر مفهومه . و في رواية حنين التسلسلية ظاهرة ، و ليس من قفزات مخلة بالسردية حتى ان بعض الدراسات التي كتبت عن رواية حنين عنون بالتواصل التسلسلي (حسن البحار ٢٠١٤) . من هنا يمكن القول انا ما بين ايدينا هي رواية قصيرة .

٤. تنوع الاحداث

تنوع الاحداث ظاهر في النص ، والتنوع ليس حسب المتطلبات المعهودة من تغير في الزمان و المكان و الشخوص فحسب، و انما لدينا تنوع اخر وهو من حيث الطبيعة فلدينا حدث خارجي و لدينا حدث خيالي و لدينا حدث ذهني و لدينا حدث الكتروني .

ففي فصل (طيف الياسمين)) فوق أرصفة الزمن العابر، تعزف سيمفونيتها الصباحية ،تشق الشارع الطويل ،لا تدري كيف ترتقها خطاها وتفتقها. اعتادها الطريق النائم في حضن الزّحام وفوهة الضّياع التي تتعسر على وجوه الناس الكالحة. وصلت المدرسة. بوابل من القبلات استقبلها تلاميذها .) هذا حدث خارجي محاك للخارج .

و فيه ايضا (ما أجمل الشعر وما اشدّ قسوته حين احتاجه يهرب مني ، ينفلت من بين أصابع زمني وزمني أنا..هو أن اكتب....أن اكتب أن ألفّ جسدي بزهريات من قصائد وروايات انثرها كالياسمين.) فهذا حدث ذهني ، يكون الحوار فيه مع النفس .

بل يظهر و يتجلى صريحا في (خاطبت ذاتها ,قلمها ,حبرها ,أريد أن أكتب فالقلم لا يراوغ أحرفي لا يكتبني زيفا بل يترجمني...)

و فيه ايضا (في هذه اللحظات وهي تجادل الشرود لمحت طيفا بهيا!! بين بتلات الياسمين.أغمضت عينيها وفتحتهما وأغمضتهما وفتحتهما...؟؟؟؟ لكنه على خدود الورد قد رُسم) وهذا حدث خيالي .

و فيه ايضا (همس بصوته الدافئ :شمس أنا هنا ..أين ذهبت ؟ واحتقنت وجنتاها. لقبّها بالشمس دون أن يعرف شكلها ولا ملامحها. وارت حياء الأنثى وراء ضحكات متتاليات تتجاوز بها هذا الغزل الأنيق. هاي.. يا قمر ...لقبته بالقمر..) وهذا حدث الالكتروني فان فيها علامات تشير الى ان المحادثة كانت عبر الانترنت .

٥. الوصف

الوصف ظاهر في النص ، و يمكن استفادة اشكال مختلفة من الوصف فهناك اضافة الى الوصف الواقعي و الخيالي و التوصيلي و المجازي فان لدينا وصفا حكائيا و وصفا تعبيريا ، فالحكائي يرغب برسم ملامح شخصية او شيء او مكان و موضعه من النص ، وهو وان كان موظفا ايضا الا ان الحكائية هي الغالبة و التوظيف ثانوي ، ففي فصل افوف الورد (فاجأها بحبه ،وتهلّلت أسارير وجهها وأحسّت بتدفق الدم في شراييها . شعرت برغبة شديدة في النطق بلمى اسمه..و زرع اسمه بساتين ورد في ذاكرتها .شعرت أنّها تحتاج إليه بزهر البرتقال فيه يطوق أحاسيسها.) فانا امام وصف لمشاعر شمس ، وهذا الوصف و ان كانت فيه دلالات على امر اخرى غير المشاعر و الارادة و الرغبة الا انها ثانوية .

وهناك في هذا النص ايضا الوصف التعبيري وهو وصف متطور يشير الى ثراء اللغة ، بان يكون الغالب فيه هو التوظيف وان احتوى عنصر الحكاية ، ففي ذات الفصل (هاهي تهرول ضد تكلّس الزمن فتختزل جميع الرّجال فيه، وتبني في وجه الريح حصونها . قررت أن تنسى ..أنوثتها إلى حين مجيئه. غيرت نمط لباسها ،عطورها ،إلى أن ترحمهما السماء باللقاء.) هذا الوصف لسلوك شمس يتضمن معاني اجتماعية و فردية ، لا احد يفكر بعد الان الا بان شمس على مستوى عال من النضج و الوفاء و الحكمة و الجدية و الرقي ،و الصبر و ان ذلك هو مثال الانسان و مثال المجتمع الذي تريده الكاتبة ، فلم تكن هذه العبارة مجرد قرار و موقف اتخذته شمس لاجل حبيبها .

من هنا يكون واضحا في نظام الوصف ان الحكائية تتناسب مع مقدار الرسم ، اي رسم الملامح ، و التعبيرية تتناسب مع مقدار التوظيف ، اي توظيف الوصف لاجل التوصيل و الرمز و الايحاء ، و من الواضح ان التوصيل و الرمز و الايحاء هي من وظائف الصورة الشعرية في الاساس ، و بذلك يقترب الوصف السردي في التوظيف و التعبير من الصورة الشعرية ، بمعنى اخر يمكننا تمييز ثلاث درجات من الوصف التوظيفي التعبيري ، البسيط و المتوسط و الضعيف .

ففي مثل حب و حرب (صعب فراقك يا قمر....ومرّ كالحنظل...فما عساك تقول؟ بالأمس حين كانت المعاني سقيمة حين كانت الحياة تظلمني أعود إليك كطفلة صغيرة أندسّ بين ثنايا وجهك أحلم وأتخيل كلّ أشيائك الجميلة فيغرق فيك تفكيري وتشرق أمنياتي كشمس الصباح كزهرة ياسمين ندية،وأنسى جرحي.) فان الوصف موظف لتوجيه خطابات متعددة ، بتجلي الفراق و اثره على الانسان ، و تجلي قسوة الحياة و الاغتراب و اللافهم الذي قد يحيط بالانسان ، و تجلي الانتماء بالعثور على الوطن و الفضاء ، و تجلي الازدهار و الابداع و النماء في عالم الفهم و الاعتزاز و الحب ، فلم يعد هذه الفقرة مجرد وصف للحزن بالفراق و ابتعاد العزيز الغالي .

و فيه ايضا (.. أبحث عنك حبيبي بين خبايا ابتسامات النّهار،في جرح الشعوب،في انتفاضات الصّغار،في براكين الغضب اللذيذة. \تنتحر حبيبي كلّ يوم من اجل الكرامة.\ماذا أقول اليوم لأرصفة الطريق التي شهدت دموعنا على القضية!!!!\ماذا أقول للمذابح البشرية..؟؟للجنائز اليومية؟؟؟.\أحبك يا قمر بكلّ ما فيك من عزة ونخوة وكرامة.) فان هذا النص كما يصف دوافع

الحب ، الا انه يعبر عن فكرة الرجولة الذي تريد ان تراها المراة في الرجل و تجلي فكرة البحث الانساني نحو الكمال و التكامل ، و فكرة الاستقلالية و ارادة المتناغم و الموافق ، و فكرة الحرية و التحرر ، و فكرة الشعوب الجريحة و الشعوب الحية و فكرة الطفولة المسلوبة ، و فكرة الموقف الانساني و الاخلاق و المبادئ و القيم ، و فكرة انحطاط الحضارة و تدهور وضع البشرية ، هذه العبارة هي من التوظيف العالي و ما قدمنا اولا هو من التوظيف المتوسط ، و هناك توظيف بسيط في النص كما في بدية الفصل (خاطبت السفن أشرعتها متى الرّحيل؟ متى اللّقاء؟ نطقت دموعها بكل شيء .زلزلها حبه الجامح حرّك فيها رغبة الجنون.وفاض كأس انتظارها.) و الذي يقترب من الوصف الحكائي .

ان الملفت للنظر فعلا انك من الصعب ان تجد وصفا حكائيا او تعبيريا بسيطا ، فان لغة الرواية تميل و بقوة الى التوظيف المتوسط و الشديد ، و الذي يجعل من السرد الوصفي هنا سردا مكثفا و ربما يرجع ذلك الى شاعرية الكاتبة ، حتى انا نجدها تصرح باشعاعية روحها و كلماتها ففي ذات الفصل (.شمس ليست مجرد امرأة جميلة تبحث عن الحبّ والسّكون...!!!شمس خنجر في قلوب أسياد القبيلة الخائنة،جرح ينزف منذ عصور.\هاتف صداه يأتي من أنين أجدادي ,وأجدادك) اذن هذه هي شمس او لغة النص او كتابة الكاتبة لغة اشعاعية معبأة الى اقصى حد ممكن ، لذلك لا نجد اسم ذات يمر الا واردفته الكاتبة بصفة فيه مجازية تزيحه عن كونه مجرد جزء وصفي لتعطيه ثقلا تعبيريا ففي فصل حب وحرب (بالأمس (أي امس) حين كانت المعاني (أي معاني) سقيمة (أي سقم) حين كانت الحياة (أي حياة) تظلمني أعود إليك كطفلة (أي طفلة) صغيرة (أي صغيرة) أندسّ بين ثنايا وجهك (أي اندساس) أحلم وأتخيل كلّ أشيائك (أي اشياء) الجميلة (أي جمال) فيغرق فيك تفكيري (أي غرق) وتشرق أمنياتي (أي شروق) كشمس (أي شمس) الصباح كزهرة ياسمين (أي زهرة) ندية .) ان هذا السرد التصويري كان يمكن ان يكتب بلغة سردية معهودة هكذا (بالامس حين كانت الحياة تظلمني الجا اليك) الا ان الكاتبة ابت الا ان تعطي وصفا تعبيريا لكل كلمة من هذه العبارة ، و ان تعطي للمبين معنى اخر ، و ان تعطي للمعنى الاخر ثقلا اخر ، انها سعت نحو سرد وصفي توهجي ، من خلال التصوير التعبيري ، فانه ليس مجرد تاكيد و بيان الوطأة و شكل المعنى ، و انما خلق للمعنى و تثقيل و توسيع بل و تغيير احيانا ، اذ كيف يمكننا ان نتصور الخلاص من عالم بلا معنى و سقيم بمجرد تخيل و حلم ، الا اذ فهمنا ان ذلك التخيل و الحلم كان عالما اقوى من العالم السقيم فادى الى الاشراق و الحياة الجديدة .

٦. الحوار

الحوار منتشر في النص ، و يتخذ اشكال مختلفة ، حتى انه قد يكون شاملا لجميع اشكال الخطاب ، الذي يستنطق غير الناطق واقعا ، فالكاتبة بخيالها تستطيع ان ترى ان كل شيء يسمع و كل شيء يتكلم ببساطة ودون تكلف . حتى اننا نجد خطابا موجها الى اللامعين و الى الفراغ الذي يستطيع ان يحل مكانه من يريد القارئ ، الحبيب ، المجتمع ، الانسانية ، الاشياء ، الكون .وهذه عادة هي لغة الموقف و اللغة المجانية من حيث المخاطب ، و لولا التزامنا بفهم الرواية كنص سردي ، لامكننا القول بحالات تداخل الضمائر ، و حلول المتكلم محل المخاطب و بالعكس كما في لغة الشعر ، فنجد الشاعر يذم نفسه بضمير المتكلم و المراد المجتمع او الانسانية التي تمثلها .

في ورود الاشتهاء (يا رياح الجنوب، يا كلّ أعاصير الجنون لست أدري هذا اللّيل الكئيب متى ينتهي؟) المتكلم ، الغامض بين الشخصية و الكاتبة يتحدث الى الرياح و الاعاصير ، و هذا ما لا يكون الا بمجانية الخطاب ، الذي ساحته الاصلية الشعر ، فهنا نحن امام اعلى مستويات النثر الشعري ، و لولا التعاونية و العقدية بالسردية و التعبيرية ، لامكن القول بشعرية هذا المقطع . لكن في الحقيقة لا ينتهي الامر الى هنا فان بعد ذلك تقول الكاتبة او الشخصية (أعصر وجعي بين أصابع الصمت فيصرخ الصّمت في الجرح ،في الدّمع ،في القلوب ،في الشّوارع المسافرة ،في الجبال الرّاسية، في الثّلج المكوّم على الشفاه المكدّرة في الإسفلت المعشش في الأفكار الرخيصة التافهة.\أصنع تمثالي من غضبي ،من انتفاضات البراكين فيّ. فتثور كل العواصف المدفونة فيك يا قمر.) من الظاهر ان هذه التصويرية و المجازية لا يمكن ان توصف بموضوعية الا انها شعر ، و ربما يمكننا تاكيد ذلك بانثيال تجاوري مفهوم جدا حينما تقرر الكاتبة انها امام حالة شعرية فتقول بعد ذلك (ترتجف بحور الشعر حين تتبعثر كل الغرائز الكونية ...وتنتحر القصائد بين تلال الزحام العطشى...متى تنتهي أيّها الليل .)

٧. الصراع

طبعا من العلوم ان مصطلح الصراع حاضر و بقوة في فكرة الرواية . إن الصراع يعد بمثابة العمود الفقري في البناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث. (عبد العزيز حمودة ١٩٩٨) ، و للصراع مفهوم

حضوري قوي جدا مكبل و خطير لا يترك حرية للكتابة ، فوجوده يتطلب نسقا من الانظمة و العلاقات لا يمكن تجاوزها الا بكسر المنطقية السردية ، لذلك و لما سنبين يجوز لنا التشكيك في اشتراط هكذا مفهوم في الرواية و ان ما هو معتبر هو التوتر فان مركب الاحداث و المواقف حتما يؤدي الى توتر ، او ان يتوسع في مفهوم الصراع ليشمل التوتر .

في القاموس (صِراع : خصومة ومنافسة ، نزاع ، مشادّة ـ صِراع : تباين بين الشَّخصيَّات والقوى في عمل دراميّ أو خياليّ وخاصّة التبَّاين الذي يؤثِّر على العقدة) في علوم الاجتماع) تضارب الأهداف ممّا يؤدّي إلى الخلاف أو التصارع بين قوَّتين أو جماعتين) قاموس المعاني ٢٠١٤) من الملاحظ و كما هو واضح للوجدان الصراع غير التباين و الاختلاف و التضارب ، و انما هو تباين خاص له اثر ، و هو تضارب يؤدي الى الخلاف و التصارع . تقول ايمان بومزير (يستخدم مصطلح الصراع عادة للإشارة إلى وضع تكون فيه مجموعة معينة من الأفراد سواء قبيلة أو مجموعة عرقية, ثقافية, لغوية, دينية, اجتماعية, اقتصادية... تنخرط في تعارض واعي مع مجموعات أخرى معينة لان كل من هذه المجموعات يسعى إلى تحقيق أهداف متناقضة. و يعرفه لويس كوسر " بأنه تنافس على القيم و على القوة و الموارد يكون الهدف فيه بين المتنافسين هو تحييد أو تصفية أو إيذاء خصومهم " و الصراع هو تفاعل بين البشر وهذا يعني انه يتضمن درجة أعلى من مجرد التنافس (ايمان بومزير ٢٠١٣) و في الوكيبيديا : نظرية الصراع Theory Conflict في علم الاجتماع هو مصطلح يشير إلى أطروحات مفادها أن معظم الكيانات المجتمعية تشهد حالة من الصراع الدائم من قبل المنضوين فيها بهدف تعظيم منافعهم، هذه الحالة الصراعية تسهم بشكل أساسي في إحداث حالة حراك وتطور اجتماعي تصل إلى أقصى درجاتها مع قيام الثورات وما يصاحبها من تطورات سياسية.(وكيبيديا ٢٠١٤) .هذا ما اردت ان اشير اليه ان الصراع يؤدي الى وضع قوي يفرض نفسه و في فضاء السرد يعني تسلط الكتابة على الكاتب وهو خلاف تقوم السرد بتسلط الكاتب على الكتابة . فلو حصل صراع فاما السير وفق منطقيته او ، التجاوز اللامنطقي عليه .

رواية حنين حكاية حب و موقف ، و لو ارجعنا الحب الى الموقف ـ صارت لدينا حكاية موقف نقية ، و يتجلى الموقف في رواية حنين باشكال مختلفة من الصراع ،و الذي في الغالب تكون الذات محورا و جزء ، فنجد صراعا مع الواقع الفردي الرتيب و صراع مع عالم العواطف الجديد و صراع مع واقع المجتمع المختلف ، و صراع مع الواقع العالمي الظالم و مظاهر ذلك واضحة للقارئ ، و لان الرواية قائمة عن عالم الانسجام و فكرة

النضج و العقلانية فان مظاهر الصراع مع النفس و الحبيب لا تظهر الا نادرا وهذا واضح ايضا .

اضافة الى ما تقدم من اشكال الصراع الخارجية و الداخلية ، فان نجد في رواية حنين صراعا انتمائيا يماشي فيه الكاتب المجموعة و يحيل القاري الى صراع موازي للكتابة اما واقعي او خيالي ، و صراعا نقديا لاانتمائي تثور فيه الكاتبة على المجموعة و واقعها . فالاول اي الصراع الانتمائي يتمثل بالوطنية ففي فصل شهادة وطن (حبيبي يا أغلى من روحي لا تخف علي أنا مع الناس في الشوارع (يعني ترضى أظل في برجي العاجي أكتب شعر وقصص وأولاد بلدي بيموتو بالشوارع؟)يشتدّ جنون قمر ويزداد قلقه عليها هو يعرف شخصية شمس العنودة ..ولما رأت الشوارع الهادرة رفعت يدها وصرخت بصوت محبوس من زمن بعيد (إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر)رأت نفسها تسير ضمن مجموعة كبيرة من الشباب والبنات اللذين رفعوا موقف الحياة إلى موقف الشّهادة للوطن . كانت حولها همهمات كثيرة تشير جميعها لفداء أرضنا وشعبنا . مدّت يدها والتقطت صورة الوطن الملقاة على أرضية الطريق ورفعتها لأعلى كان صوتها المخنوق بادئا في النّشيج.) و بالقومية ففي فصل اشياء للذاكرة (فترسم كلماتها على لافتات وتسلّمها صباحا لرفاقها في الوقت المحدد للمسيرة الطّلابية. التي تندّد برفض الظلم والبطش الصهيوني على بعض الدول العربية) و في فصل امطرت السماء وردا (و..سرقوا أمجادنا ونسبوها إليهم بل وساعدناهم في ذلك بالمفاسد التي تقترفها بعض القلوب العربية المريضة نفسيا ،التي تفرش الأرض وردا للمحتل ، وتقدّم له أمتنا على طبق من ذهب،...نحن نجوع ونشرّد ونكابد الأمرّين ، ليشبعوا هم من أرضنا الحبلى بنخيلها وكرومها وثرواتها وبترولها ....شيء مُقرف يا قمر...كلما حاولنا تناسي القضيّة وعمق الوجع إلا وصفعنا التاريخ والكرامة وجذورنا الأصيلة، فيَشّتد الغضب داخلنا ونرفض العيش البخس وتختار الموت بشرف على الحياة الرّخيصة....ولكن هل يشعر هؤلاء البيادقة الذين باعوا أمتنا ولو للحظة بالنّدم؟؟؟ \هل مازالوا سيقدمون دولا أخرى ككبش فداء؟؟ إذن لغة الدم لن تنتهي من أرضنا،نحن لهم بالمرصاد..) و يستمر الحديث عن معاناة الشعوب العربية فياخذ مساحة كبيرة نسبيا فيكون للقضية القومية حضوره المميز .

الثاني من الصراع هو الصراع اللاانتمائي بنقد مظاهر اجتماعية متخلفة ففي ذات الفصل (لكن أنانية هذا المجتمع الذي تجذرت فيه رواسب أخلاقية بغيضة .حيث يرى أغلبه المرأة جسدا ومتعة وكائنا خلق للإنجاب وتربية الأولاد "وإرضاء سي السيد" العربي ..هذا المجتمع المتخلّف، الذي يفكّر بنصفه الأسفل الذي يقتل الأحلام) و فيه ايضا (مالك حبيبتي؟؟ \ـ

منزعجة من بعض الأفكار الرجعيّة ، حياتي أنا أعدّ مقالا حول اضطهاد المرأة في مجتمعاتنا \-شمس بطلي جنان وريحي حالك \وتدخل شمس في نقاش مطول مع قمر وتتضارب الأفكار. \فقمر يدافع عن رأيه مدعما كلامه بشواهد دينية يفسّرها حسب اجتهاد بعض المذاهب الفقهية.\وأمام عناد قمر وإصراره على موقفه يتحول وجه شمس إلى إعصار.\ فتختنق الأحلام داخلها وتشعر بانهيار عرشها الشّيء الذي جعل أنفاسها تحبس للحظات فتزجّ في حوار مع الذات) و هكذا تجعل قضية المراة مركزية في جزء كبير من النص ثائرة بذلك على افكار المجموعة .

العنصر الثاني : الاتقان

و فق معيار الشيوع الاصطلاحي الذي نتبناه في تبين العناصر الابداعية لانه قريب من منهج الاستقراء العلمي ، فان الرواية المتقنة توصف غالبا بانها آسرة تشد القارئ و تحضره معها في الاحداث بالتسلسل و العقد . و ثانيا التشويق و غموض النتيجة ، و ثالثا الاقتصاد في الشخصيات و عدم الاسفاف في الشرح وانما يكتفى بالتلميح و رابعا حيادية الكاتب بحيث لا يظهر رايه او فكره المناوئ للشخصيات (بدر بن عبدالرحمن العيسى ٢٠٠٦) . و لا بد من الاشارة ان الاتقان الفني لا يعني الجمالية ، الا ان الاتقان الفني و تكامله يشير الى امتلاك المؤلف القدرة على الانجاز الجمالي ، اذن الاتقان الفني مؤشر على الجمالية لا انه هو الجمالية .

من الواضح بلوغ الرواية درجات متقدمة في هذه الجوانب ـ و التي سنشير الى كثير من تفاصيلها في الابحاث التالية ، و اما حيادية الكاتب فهو مؤكد في السرد الموضوعي و الوصف و التقرير ، اما في السرد الذاتي ، و رواية الموقف الذي يكون من المحكي الذاتي بحيث يكون المؤلف حاكيا ، و الرواية رواية خطاب موقف كما هو شكل رواية حنين ، فان للذات المؤلفة حضور مؤثر و تكون لنظرتها توجيه ظاهر للسرد و مكوناته .

العنصر الثالث : الابتكار

من الملاحظ اتصاف الرواية بصفات مميزة منها :

اولا : طغيان اللغة الشعرية و المجاز و جميع فقرات الرواية شاهدة على ذلك .

ثانيا : طغيان الخطاب و تجاوزه لحدود النص ففي فصل ورود الاشتهاء (كنت أبكي هموم الناس وأتعذب لمشهد المظالم وإراقة الدماء . كم تمنّيت لو

تمنحني السّماء عصاها السّحرية فأجعل الأرض جنة أبدية ,اغسل القلوب الفاجرة والظّالمة فتصير الإنسانية أحلى وأجمل...كم تمنيت لو أجعل الناس إخوانا ,أمحو الطبقّية....قد تضحكك كلماتي ..قد تقول أنّي معتوهة..) و غيرها كثير .

ثالثا : تجلي الموقف و حضوره القوي ففي فصل ورود الاشتهاء (أيّها الزّمن أيتها البشريّة؟؟؟ عشت عمري أحلم بين الكتب وأبني قصورا من المثل وشخصيات من نبع أخيلتي. شخصيات منزهة من كلّ الأدران الكونية.) حتى تقول (أني غارقة مع أفلاطون في مدينته ،لكنّي سعيدة بغرقي سعيدة بمُثلي ..حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي وسبحت بين أحلامي وحيدة ،فأكون قد التقطت نجوم السّماء وذبت كما الثّلج في التّلال البعيدة. حتى وان تورّمت قدماي فسأنهض من جديد سأعض على جرحي وأمضي نحو الشّمس شامخة ألثم السّماء. لا تقلق من أجلى أيها الشتّاء اذا حزنت فمن حزني أصنع دروع الكبرياء ومن وجعي أولد لأكون اقوى النّساء.)

رابعا : حضور المؤلف في الرويات بان يكون حاكيا و محكيا ففي تمهيد ظلال الشمس (في الليالي الحالكات فرشت لي رموشها .فصول الرواية تدفعني للبوح بنبض الحرف. مسكت قلمي ،أناملي ترتعش.هل سيفهم القارئ ما يجيش في أعماقي..أريد أن اكتب من الكلمات لؤلؤات أودّع بها عتمة الخوف والتردد فتوقظ الأرض لتفك ضفائر الخير والقيم الخالدات ....هكذا سبحت شمس بين شلالات العبر تبحث في دهاليز الحياة عن ملامح وجهه أصابعها مجمدة جعل الحرف معوج والملامح غريبة .)

خامسا : استعمال اللغة الشعبية : ففي فصل حب و حرب (تصرخ شمس : اترك شعري يا قمر أنت هيك بتؤلمني - ما حتركك إلا لما تقولي بحبك يا قمر - والله بموت فيك يا قمر بس اترك شعراتي) و في فصل ورود الاشتهاء (اشتقتيلي يا شموسة مو هيك؟) و (انا بخير أشوفك بعد شوي")

اضافة الى ذلك هناك تميز اسلوبي في الحكي ، منها التوظيف و الاعتماد على التراكم التاريخي للكيانات الخارجية و الداخلية ، و كذلك الاهتمام بتطور الكيانات الروائية و صناعة تاريخ روائي لكياناته ، و التوسعة في مساحة العقد الكتابي ، و اللغة السردية الايحائية و سنتحدث عن ذلك مفصلا في مبحث الجمالية .

العنصر الرابع : الاقناع .

ان عدم الشعور بالقفز رغم تضمن الرواية مجموعة من التوظيفات و الابتكارات التي اشرنا اليها ، بحيث لا يجد القارئ خللا في التركيب رغم التباين الظاهر في شكل اللغة من شعبي و فصيح و موضوعي و ذاتي و نثري و شعري ، كل ذلك يدل على تحقيق الرواية مستوى متميزا من الاقناع .

الجزء الثاني : الابحاث الجمالية (الجمالية السردية)

اولا : التجليات

لا بد ان نكون ممتنين فعلا لما بلغه الوعي الادبي في مجال فكرة الكتابة و القراءة ، و تحقيق وعي عميق و حقيقي في مفهوم الانجاز و الجمالية ، يقول ابراهيم فتحي : أن الجمالية أساساً هي تطوير طاقات الإنسان الحسية والعاطفية والذهنية ، وليست مجرد زخرفة وتراكيب، ان جمال النص هو مجموع ما يبتعثه من أحاسيس ومشاعر ورؤى تعصف بالقارئ وتوسع نظرته للعالم ، تدرج الفرد في النوع البشري وترفعه إلى المستوى الإنساني.(ابراهيم فتحي ٢٠١٤) . من الواضح جدا ان حضور البعد المعرفي في مشاهدات الانسان المعاصر و طغيان نظرية العلم و الادراك العميق بالحقائق التي تقف خلف الظواهر ،اسقط ظلاله على فكرة القراءة و المتعة بانها ابحار في جميع الانظمة و العلاقات و العوالم الممكنة في عنصر المشاهدة و العمل الابداعي ، ان انكشاف العوالم الخلفية من دلالات و تمثيلات كلها تحقق متعة جمالية صارت جزء حقيقيا من الوعي الجمالي الانساني المعاصر ، وهذا ما نسميه بمصطلحنا الخاص (التجلي) و الذي نعده احد ابرز ملامح الجمالية المعاصرة .

و يشير ايضا الى حقيقة روائية مهمة اذ يقول : تتعلق الجمالية أيضاً بتصوير الشخصيات تصويراً يبتعد عن التصوير الإخباري المباشر، بل تصوير اتساقها مع مسار الأحداث وتفاعلها مع الآخرين خلال مونولوجاتها الداخلية وحواراتها، فهي تكتسب الجمالية من خصوصيتها وليس من كونها شخصية جاهزة . (ابراهيم فتحي ٢٠١٤) . و ايضا يمكن القول ان هناك شكلا اخر من التصوير هو التصوير التراكمي ، بمعنى ان ملامح الشخصية تتكامل من خلال جميع صفات و ملامح الكيانات و الانظمة التي يرتبط بها ، فمثلا حينما يكون (قمر) في رواية هو العراقي الاسمر ، فان بذلك تتشكل له

ملامح غير منطوقة و انما معلومة بالتراكم المعرفي و الخلفي ، و هذا الشكل من الوصف التراكمي ، يعتمد وسيلتين ، الاولى هي الاحالة الى كيان تاريخي واقعي معلوم ، و الوسلية الثانية هي تكوين تاريخ خيالي للكيان ، و بربط الشخصية باي منهما تدخل المعارف التي يحملها ذلك الكيان التاريخي في صفات الشخصية و ملامحها عند القارئ ، من هنا يكون واضحا ان تجلي التجارب و الذوات في النص يكون تراكميا مركبا انتزاعيا من عدة مناهل داخل النص و خارجه .

ان هذا التطور المهم في الكتابة الذي يبتعد عن الاخبار عن الملامح و يتجه الى تجسيدها مع ان له بعدا مثاليا بحلول العمل محل القول ، فانه يحقق جمالية عالية من متعة اكتشاف الملامح و تكميل الصورة بواسطة القارئ ، مما يؤدي الى فهم الاستجابات و المواقف و تبريرها ، ان حضور الملامح تجسيدا و ليس اخبارا هو التجلي ، و هذا الشكل من الابداع و الحضور نجد له صورا واضح في رواية حنين

فالحنين الذي هو عنوان الرواية نجده يتجسد قويا في النص ، بحيث ان النص يرسم لنا حنينا مميزا تريد الكاتبة ان يكون مثالا انسانيا ، و بالاسلوبين الاحالة على المعلوم التاريخي الواقعي و بصناعة تاريخ خيالي للحنين ذي خلفيات معرفية واضحة ففي فصل افوف الورد (شعرت أنّها تحتاج إليه بزهر البرتقال فيه يطوق أحاسيسها. لكنها تعاند نبضها ،تقاوم تدفقه إليها، رغيف اللهفة يشحذ شوقها أغنيات.) انه حنين احتياج ، ياسر الاحاسيس هنا يتشكل تاريخ خيالي لحنين شمس ، ثم توظيف لبيان هذا الحنين زهر الرتقال باعطاءه زخما معنويا ، و اكثر صراحة و شدة هو استعارة الرغيف الذي هو عصب الحياة ، و حنين يصنع الاغنيات التي نعرف كلنا انها لا تكون الا من الاعماق ، اذن تشكلت في هذا المقطع صورة ملامحية للحنين متجسد ، و هكذا من خلال بيانات و اشارات اخرى للمشاعر و الاستجابات و المواقف و التصريحات تتشكل صورة كاملة عن ذلك الحنين ، ليس بالوصف التقريري و انما بتجسيده عمليا و حضورا شخصيا .

ان عمل التجلي يجعل من جميع المعاني ذوات حاضرة في العمل ، لا شيء يقبل الاهمال و لا شيء هامشي ، كل معنى اضافة الى الشخصيات يكون له حضوره و تاريخه و تجسديه ، العمل التجلياتي ينطوي على مجموعة كبيرة من الابطال و الحاضرين و الفعلين ، الكل يتجسد و الكل يحضر كل ما له اسم او معنى ، الكل يصبح له تاريخ تصنعه الرواية ، و بهذا التاريخ تتفتح عوالم امام القارئ ، و تتوسع مدراكاته و فهمه لذلك المعنى ، اضافة الى ما يصاحب ذلك من تمثيل لذلك المعنى لمعاني اخرى تريد ان

تتجلى ، فالحنين هنا كما انه حالة شعورية لشمس فانه صورة تعبيرية عن شمس و عن قمر و عن الزمان و المكان ، و عن الرغيف و عن البرتقال و غير ذلك مما يدخل في ارتباط معه في النص و خارجه ، ان التجلي عالم كامل من الحاكي المحكي ، فلا يقتصر على ان يكون الكاتب حاكيا محكيا بل كل كيان او معنى في النص هو حاك او محكي ، فتصور مقدار الدهشة و الفضاءات التي ستكون في القراءة .

ثانيا : التوظيف

من الواضح ان التوظيفية ترجع في حقيقتها الى الفنية السردية ، و تنطلق التوظيفية من فكرة انه لا شيء في البناء الفني زائد ، بل الكل له مكانه و دوره و ما كان الا بقصدية عالية ، ان جمالية السرد في جزئها الاعظم و المتعة التي تتحقق بقراءة الرواية تكمن في حقيقة ان العمل الفني ليس انتاجا فحسب بل هو ساحة للانتاج ، و ربما لانتاج معاني لا تنتهي و ذلك يعتمد على المتلقي ايضا ، لكن في تعظيم الانتاج تظهر قدرة الكاتب و ابداعه الفني شعرا كان او سردا ، و بينما تتمظهر الانتاجية الشعرية في التصوير فان الانتاجية السردية تتمظهر بالتوظيف لعناصر السرد .

ان الحكاية قد تجنح الى السرد المفصل التقريري بتسكين القارئ و تغذيته بالمعلومة ، و قد تجنح الى اثارة القارئ و تفعيله و جعله مشاركا ، التوظيف الذي يحتاج دائما الى بناء و تركيب و مراجعة للمخزون المعرفي الخيالي و الواقعي ، يجعل من القارئ جزا من المؤلف ، وهذا امر مهم في تطور الكتابة المعاصرة و القراءة ايضا .

اشكال التوظيف و الامور الموظفة في رواية حنين كثيرة جدا و منتشرة في النص ، بحيث ان التوظيف هو السمة الغالبة على النص ، و لا نقصد فقط الاعتماد على ما له تاريخ في الوعي العام الخارجي ، و انما نقصد ايضا ما له تاريخ خيالي في النص ، فالتوظيف كما يمكن ان يكون للتاريخ الخارجي اي خارج النص فانه ايضا يكون للتاريخ الداخلي ، و يمكن ان نلحظ في النص تاريخا مميزا هو التاريخ الروائي .

التوظيف كما قلنا له اشكال متعددة و موظفات متعددة في الرواية لكن من الموظفات العناوين وهنا نقاط :

١. اولا الشكل العنواني : العنوان الرئيسي حنين اسم واضح المفهوم و الدلالة ، توصلي بذاته مستقل ، و اختياره عنوانا يحعل منه عنصر مناسبة لتجلي معنى الحتين و احضاره و حضوره بقوة امامنا جميعا ، فيكون النص عامدا و من الوهلة الاولى الى البوح العالي ، و لان حقل الحنين هو العطاء و الحب و الحاجة ، فاننا من الوهلة الاولى امام انسانية وعطاء و محبة متجلية في هذا العنون ..
٢. ثانيا علاقة العنوان بالمعنون

بقراءة الرواية نجد ان العلاقة بين العنوان و النص انتزاعية ، فهو يختصر المحور البوحي و القصدية للكاتبة و الكتابة، فنكون بذلك على ادراك واضح اننا اما تجل و حضور لمعاني الانسانية و العطاء و المحبة في هذا النص . واما عناوين الفصول العشرة ، فاغلبها مركبات مجازية و التعبير بها عن المضمون مجازي ايضا .

٣. ثالثا : قاموس العناوين :

من الواضح رجوع مفردات العناوين الى حقول معنوية رقيقة من ورود و حب و اغنية ، و ايضا الى عوالم معنوية اكثر قوة و حضورا كالمطر و الاشتهاء ، و نجد ايضا لفظا عنيفا واحد متمثلا بكلمة (حرب) جاءت مقرونة بالحب . و لو لاحظنا انتزاعية العناوين ، فان عالم العنوان المعنوي توسع كثيرا ، فلا نكون امام حقل و مزاج رقيق عاطفي ، و انما نحن امام فضاءات و عوالم من المواقف و المشاعر و الرقة و بمعونة البناء المجازي و الشاعري فانا امام عالم من اللغة الشعرية و الخيال ، و من خلال الحكي الذاتي فان تجليات الذات المريدة و المطالبة تاسر المكان .

ثالثا : التاريخ الروائي

في التاريخ الروائي تكون كيانات النص كيانات متطورة ، بغض النظر عن طبيعتها ، حية كانت ام غير حية عاقلة ام غير عاقلة خارجية كانت ام ذهنية ، الكل له تاريخه ، و الكل له اماله و سعيه و حركته ، و في الحقيقة هكذا سعة في النظر للاشياء يحتاج الى مخيلة ، لانه كسر صريح و قوي لمنطقية الوجود . قد مثلنا في ما سبق كيف تطورت (بغداد) في النص و صار لها تاريخ روائي ، و نذكر هنا مثلا اخر هو الزمن . فبعد شخصنة الزمن و جعله ذات (أيّها الزّمن أيتها البشريّة؟؟؟ \ حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي\ أمام عنجهية الزّمن. \ لم يأبه الزمن الأناني لصرخة

هؤلاء ,) يتخذ الموقف منه مع التبرير فانه (الزمن العابر\ تكلّس الزمن\ الزمن الأناني \ صهيل الزّمن الموبوء.زمن الخسة) فيكون الموقف (نعم محبّ حطّم كل البقايا الفوضوية، وقع معاهدة التحدّي مع الزّمن.\ \ حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي\

وأشرع صدرك لكدمات الزمن.) فنلاحظ ان الزمن في رواية حنين له صورة ليست هي صورة الزمن الظرف الذي نعرفه

.

رابعا : العقد التخاطبي و الوفاء

بين كل متكلم و قارئ عقد تخاطبي كما اشرنا سابقا . و هناك امور مقومة للتخاطب بديهية اهمها القصدية ، فانه لا يكون كلاما ما لا قصدية فيه ، كما ان الافادة مقومة للكلام ، و هذه الافادة لا تقتصر على المعنى . و حينما يكون تلميح او تصريح بتقديم شكل كتابي معين ، فان العقد يمكن الاخر من توقع صورة اجمالية للعمل ، ان هذه الصورة تكون راجعة الى مرجعيات نوعية ، احداث تغيير او اضافة عليها يحتاج الى عمل كبير و اقناع ، نجد انفسنا كقراء امام رواية لكن في وسط السردية نجد شعرا ، الا انه بظهور مقنع ، و نحن ايضا امام لغة فصحى ، و في وسطها لغة شعبية ، الا انها بظهور مقنع ايضا .

لو طرح سؤال ما الفائدة من دراسة الاعمال الابداعية ؟ لكان الجواب الواضح هو توسيع المدركات بالفن و الجمال . و هذه الصورة من التوسعة لعالم العمل و مكوناته احدث توسعة مفهومية و فنية و الجمالية عندنا ، وهذه احدى الغايات الجوهرية للقراءة التي قد تكون اهم من الامتاع حتى من جهة النظرة الجمالية .

رابعا : الرؤية

راوية حنين هي رواية الروائي بامتياز ، فان تدخله في التفاصيل واضح ، و كان الراوي يحجم عن الخيالية لاجل ان من الواضح ان الرواية رواية موقف و لغالبية للسرد الذاتي ، فان الكاتبة تكون في كثير من الاجزاء حاكية و محكية ، و انحصار السرد بنظرة و رؤية الكاتبة مما لا يخفى بل هو طاغ في النص ، و لقد بينا كثيرا من مظاهر الموقف و الصراع الرؤيوي و الثورية و الخطابية التي اشتمل عليها النص ، و كذلك ما اشرنا اليه من

السعي و الحلم بوجود مثالي للحب و الانسان و الايثار ، بمعنى اخرى اننا امام نص يجسد رؤية الخير و العطاء .

خامسا : الطاقة الحكائية

ان مفاد السرد هو الحكاية ، و كلما كان هناك تعدد و ثراء بالحكاية و عدم اطناب في السرد يكون لدينا لغة سردية بطاقة حكائية اكبر ، و التوظيف واهمه الرمزي او التراكمي و التلميح من الوسائل المهمة جدا في تعظيم طاقة السرد الحكائية ، و بتجلي التجربة و الرؤية ، يكون امامنا عمل بطاقات حكائية كبيرة . في رواية حنين ، هناك توظيف لموظفات و توسيع في قيمة الحكي في المادة السردية ، و بمعونة الايحاء الشعري و المجازي ، فان النص مملوء بمواطن الطاقة الحكائية فمثلا في فصل وامطرت السماء وردا (قصّة حب شمس وقمر ضمير الوجود الذي يعانقهما بما فيه من بشر وشجر ورائعات الورود وطيور شادية تصرخ داخل صدر الحياة..\كأنّهما بحبّهما المجنون، وأشواقهما التي لا تحد،وطهرهما،أصبحا فوق البشر...\يصليان معا في محراب العذراء،في صومعة الأتقياء، في المساجد التي تفوح برائحة المسك والعنبر) ان استعمال كلمات لها تاريخ كبير في الوعي هو من التوظيف العالي فكلمة (ضمير ، بشر ، شجر ، طيور شادية ، الطهر ،فوق البشر ، الصلاة و المحراب ، العذراء ، الصومعة ، الاتقياء ، المساجد ، المسك و العنبر) هذه الكلمات اعطت للوحدة السردية طاقة حكائية عالية لانها مختصرات سردية ذات تاريخ واسع في الوعي الانساني ، انها لغة سردية ايحائية تختلف نوعا ما عن اللغة السردية الوصفية .

الجزء الثالث : الابحاث الرسالية

عكس ما هو شائع من اعتقاد حصول فوضى عارمة في الفكر و المصطاحات و المفاهيم ، فان ما حصل فعلا هو ان عملية التلاقح و الترابط جعلت الثقافات المختلفة ترى المفاهيم عن قرب ، فتحاول استيعابها عن قرب ، و الا فان فكرة البشر عن الحياة في تقدم و نضج بفضل العلم المسيطر على كل شيء ، ان ما يحصل فعلا هو حالة تخلف عملي يرافق تطور معرفي ، فالخلل الواضح في العمل الانساني ليس مصدره الفكر الضعيف بل سببه

تخلف العمل عن الفكر الواضح . من اهم الانجازات في هذا المجال هو تغير النظرة الى العمل الادبي من النص الى الخطاب ، وهذا المعنى يجعل الخطابية و الرسالية جوهرية في ما هية العمل الفني و تعريفه ، و هذا امر مهم لانه يعني دخول الالتزام الاخلاقي الانساني في مهوم المنجز . رواية حنين و في كل فقرة منها مثلت فكرة ان العمل خطاب ، بل وهناك تاكيد على الرسالية فيه ، يصل حد التصريح بذلك .

اولا : الرسالية الجمالية :

١. الدافع الجمالي

قصد الكتابة الجمالية واضح في رواية حنين ، ففي ظلال الشمس (.أريد أن اكتب من الكلمات لؤلؤات) ، فلسنا هنا امام كتابة تعبيرية و بوح و انما تريد الكاتبة ان تكتب عملا جميلا ابداعيا .

٢. المناهل الجمالية

لم ترد الكاتبة ان تكتب حتى تتيقن انها تمتلك الادوات الكاملة و انها انسان مبدع للجمال ، وهذا امر متأصل في الكتاب الخالدين ، و حينما احست من نفسها ذلك شرعت في البوح ، ففي تمهيد نور القمر (وتتنازل(شمس) عن عرشها في مجرة الجمال)

٣. ادراك العظمة الجمالية

الكاتبة تدرك عظم المسؤولية و خطورتها بالنسبة اليها ، فيتجلى في نفسها الخوف من محاولة الكتابة ففي تمهيد ظلال الشمس (فصول الرواية تدفعني للبوح بنبض الحرف. مسكت قلمي ،أناملي ترتعش.) اضافة الى ان هناك اسبابا اخرى خارجية ففي تمهيد نور القمر (و(شمس) تأبى الإشراق وتتدلل وراء الغيم حينا ووراء دثار اسود أحيانا.)و اخرى داخلية ربما تتمحور حول حقيقة ان الانجاز الادبي الذي حققته الكاتبة في مشوارها الفني الشعري يجعلها تردد في تجربة جديدة وهذا امر حكيم جدا ، لكنها تعلم انها تستطيع ان تحقق اضافة ففي تمهيد نور القمر (ما أحوج اللّيل لشمس فهل كانت تتلذّذ بالغياب وخلقت مجرتها هناك بعيدا بعيدا.) . لذلك فهي بحثت عن الاقناع و ادراك الانجاز الظاهري و اطمأنت لتحققه ففي التمهيد (أرسلت شمس عبير شعاعها .إهتز القمر من على العرش فشذاها اخترق فؤاده .) لقد ادركت الكاتبة انها كتبت شيئا جميلا و حققت انجازا فلم يعد للخوف ما يبرره .

ثانيا : الرسالية الانسانية

١. الدافع الانساني

تحدد الكاتبة موقفها من الغرض من الكاتبة و انها تريد بذلك ان تجسد القيم ومظاهر الخير في ظلال الشمس التمهيدي (فتوقظ الأرض لتفك ضفائر الخير والقيم الخالدات ...) ، اذن نحن امام عمل يحدد غرضه بانه عمل اخلاقي و معرفي ، لان ذلك هو الخالد و هو الخير .

٢. المناهل الانسانية

لاجل غرضها الانساني الاخلاقي المعرفي فان الكاتبة تدرك ان اللبنات و المصادر لا بد ان تكون الحكمة و العبرة ففي ظلال الشمس التمهيدية (و تتحرك .هكذا سبحت شمس بين شلالات العبر تبحث في دهاليز الحياة عن ملامح وجهه أصابعها مجمدة جعل الحرف معوج والملامح غريبة) الا ان تراكمات الاخطاء البشرية اضعف مظاهر تلك المعارف و القيم عند الناس ، ان الكاتبة تبوح بموقفها الاخلاقي المعرفي و ان الخارج ليس كما يجب .

٣. الرؤية و الرسالة

الرؤية واضحة و الكتابة كانت لاجل ايصال رسالة مصرح بها في تمهيد ظلال الشمس (فصول الرواية تدفعني للبوح بنبض الحرف. مسكت قلمي ،أناملي ترتعش.)

٤. التركيز على القارئ

الاهتمام بالقارئ ، و اعتبار الفن حالة تواصل و خطاب امر تصرح به الكاتبة ففي تمهيد ظلال الشمس (هل سيفهم القارئ ما يجيش في أعماقي..)

٥. تجلي الذات الحكيمة

الحكمة عالم تتوق له النفس البشرية ، و تقر له بعلوه و سموه ، و عندما تحاول النفس ان ترتدي ثياب الحكمة ، فان ذلك يعني الولوج الى عالم متكامل من الرقي السلوكي ، تتخذ الكاتبة موقفها بان تكتب الحكمة و ليس شيئا اخر ، ففي تمهيد نور القمر (كذلك اللّسان الذي لا ينطق بالحكمة ولا يرسم بالصّوت الجمال فحقه أن يفتك به الدّود .) و من الواضح الاخلاقية و الانسانية في هذا الموقف .

٦. الموقف الاخلاقي و العطائي

تتخذ الشاعر موقفها تجاه العمل ، فتريد ان يكون عملها معطاء و بعيدا عن الانانية ففي التمهيد (فتبرئ النفس من سقم الأنا.) ان ما تريده ان يصل الاشعاع الى الخارج ان يبصر النور الذي اودعته في الرواية من دون قصد تحقيق مطالب انانية ، ففي التمهيد (كي اهدي تباشير فجري لمن شئت)

هكذا ادركنا هذا العمل المعبأ بالدلالات و الساعي نحو اهدافه بقوة ، انه تجسيد و تجل للخير و العطاء على مستوى الجمال و الانسانية .

تلوين الكلمات في مجموعة (للفرات المسافر أبجدية ثانية) للشاعر اسماعيل عزيز

(للفرات المسافر أبجدية ثانية) مجموعة شعرية للشاعر العراقي إسماعيل عـزيز كاظـم ، صادرة عن دار السومري للطباعة والنشر في العراق - كربلاء عام ٢٠١٢ ، تشتمل المجوعة الشعرية على ٣٣ نصا ، قصائد نثر ، بين القصير و متوسط الحجم . ما ان يقع نظر القارئ على نصوص هذه المجموعة يتوضح لديه شعور بانه امام نصوص مثقفة ، قد اجريت عليها اشتغالات فنية كثيرة ، بغية اعطاء اللغة طاقة تعبيرية اكبر.كما ان من الظاهر للمتتبع للنصوص انها قصائد شعرية تصويرية بامتياز ، تميل الى طغيان التصوير الشعري و لا تجنح الى السردية الا في مواضع متفرقة ، و تطغى على المجموعة اللغة الرمزية القريبة و الايحائية البوحية الشفيفة .

تتميز النصوص في معظمها بهندسة شكلية تعتمد التدرج الكتابي باستغلال التسطير و الفراغ و التأجيل ، وهي من اساليب التعبيرية الكتابية ، و تفعيل

فترة زمن الفراءة في بناء موازي للكتابة . يقول الشاعر في قصيدة المجموعة الأولى (حصرم)

(أرى الجسر

من خجل ينحني

فعين من المها

تعدو عليه

خبأت تحت عباءتها

سنبلا

والنار

في الماء

ربما لا ينفصلان

وضوء من الكرخ

تشابكت ضفائره)

و على هذه الشاكلة جرت نصوص المجموعة في معظمها .

وايضا من الاساليب الواضحة و الطاغية في الديوان هو الانزياحية العالية و التي تتموج بين القريب و البعيد من الانزياح ، ولا يقتصر ذلك على النصوص بل يشمل العناوين ايضا ، وهذا من الشعرية المعروفة لدى الشاعر و التي يتمتع بها بشكل مبهر و ارتجالي فذ .

الانزياحات القريبة

في انزياح قريب مراع للمنطقية اللغوية يقول اسماعيل عزيز في قصيدة (انتهاء المدى)

(فمن يرسم الآن خارطة
النهر
بعد أن
هجر الماء شطآنه
وشاطت روافده
حتى وإن ألقى العرس قربانه تحت
جسر الرصافة
وقيل : ـ اركل برجليك ٠
ـ ما لي قدمان سوى
بقايا عصا
أتكأ عليها)

فمن الواضح التقارب الحقلي بين المفردات المسندة المكونة للصورة ، و انها جميعا تدور حول النهر و ماءه ، حتى التوظيف التنصيصي الاخير ايضا يرجع الى الماء كما هو معلوم .

الانزياحات البعيدة

من الانزياح البعيد بلاالفة عالية و تباعد حقلي صادم ، ما سطّره الشاعر في قصيدة (ألم الماء) يبدأ الانزياح العالي بحقوله المتباعدة من العنوان ثم يوغل في التعبرية الشخوصية في النص حيث يقول :

(الماء
يصرخ في الضفاف
ينحدر من جدران العتمة
وهو يشكو ألما
من فالة
صياد
غريب
فمازال زورقه
يعرب عن
موجة في
خاصرة الماء تحب الشواطىء
الحالمة
أينزلق

السهم ؟
يترك قوسه ؟
لم تعد تمتلكه الكنانة
لأنها
تصرخ ألما)

من الواضح ان القاموس لمفردات النص و اشكال الاسناد في كثير منها ينتمي الى حقول معنوية متباعدة فمع ان الماء و الصيد و الشاطئ و الضفاف تخلق جو النص و مزاجه ، و تكتل للقوس و السهم و الكنانة الا ان الخاصرة و العتمة و الجدار و الانزلاق و السهم و الصراخ) تخلق لوحة معنوية ملونة فوق جدارية سماوية قد صنعها الشاعر سلفا ، و هذا الشكل من البناء هو من ابرع اشكال التلوين للكلمات ، حيث كما انّ للالوان خلفيات و كتل تتأثر ببعض ، كما تتأثر ألوان و أشكال النجوم بلون السماء ، فان الالوان البارزة في اللوحة ذات الخلفية تتغير تعبيراتها و صورها مع تغير الخلفية ، و كذلك الكلمات في علاقتها مع النسيج العام للنص و مزاجه الكلي ، فانها بوقوعها فيها و دخولها في نظام علاقة معه كخلفية لها يصبح لها لون تعبيري مغاير لما هي عليه منفردة وفق مرجعيات اللغة .و هذا ما يمكن ان نسميه بتلوين الكلمات .

ان التباين الحاصل بين الخلفية النصية و التراكيب او المفردات الساقطة عليها له شكلان بارزان ، اما ان تختلف الخلفية و الكتل في مستوى قربها و بوحها و الفتها من الوعي التلقياتي العام للقارئ او تختلف . و ينتج عن ذلك ثلاث صورة خارجية للغة النص :

الاول : تلوين الكلمات بمستويات بوحية متقاربة قريبة

بحيث يكون البوح برمزية قريبة و ايحائية جلية واضحة كما في قصيدة (من يطلق العصفور ؟) حيث يقول الشاعر :

(متى يقبل
الفجر ؟
كي يغسل المقلتين
يكحلها
من ظل هذا
المساء
يدركنا الدفء
فقد
غادرنا الصبح
ومازال هذا الفتى
قلبه فارغ من الصوت)

البوح شفيف هنا و الايحائية قريبة تعبيرية عن واقع محفوف بالفقدان و الخيبة و ضوء الامل نحو فجر جديد) وهكذا نجد هذه اللغة في قصيدة (صوت من نافذة الغبش) حيث يقول الشاعر :

(كيف لي أن افتح القلب ؟
أثخنته الجراح حد التمرد
كيف لي ان اعرف وجهي
والمكان ليس فيه مرايا ؟
فمذ غادر الصبح نافذتي
ماعاد للطين معنى
وما عاد الأفق أزرق)

وهذا الشكل من اللغة هو الطاغي على نصوص المجموعة برمزية قريبة و ايحائية بوحية شفيفة .

الثاني : تلوين الكلمات بسمتويات بوحية متقاربة لكنها بعيدة .

كما في قصيدة (أسئلة ناقصة) ، فانا نجد مستويات حقلية معنوية متقاربة الا انها في مستوى رمزي و ايحائي بعيد حيث يقول الشاعر :

(عصافير نافذتي
مرايا
من يتهم الآن شراعا
كانت بأصبعه خارطة الطفولة
أو يدا سرقت لأحرفها من
عين الشمس ؟
كانت تحمل
لحن الرياح
تعطي لغة
كيف يكون استقبال الموج
لشواطئ مازالت حيرى
يحمل أشرعة جديدة
قد لا تألفها المرافئ
خوفا من دفة زورق
تلوح في الأفق
ترسم خارطة
للسراب

حيث من الظاهر التقارب الحقلية للالفاظ و مسنداتها ، الا ان النص يتميز برمزية عالية و ايحائية مفتوحة بعيدة .

الثالث : تلوين الكلمات بسمتويات بوحية مختلفة .

ومنها ما اشرنا اليه في قصيدة (ألم الماء) و ايضا نجدها في قصيدة (في الزوايا أو قريبا منها) حيث يقول الشاعر :

(كطائر غريب
يستيقظ الخصب
يلقي إلى الماء أسئلته
كيف أضحى الرمل حجرا ؟
وأصبح التفتح للورد حزنا ؟
شفتي لوعة من ضباب
وفي يدي صار الماء مالحا
والغيوم سرابا
والخطى
أتعبتها الريح فهي
انكسار الرؤى
وانصهار السكاكين في
عتمة خبأتها السنين

فمع تقارب حقول الخصب و الماء و قريبا منها الطائر و الرمل و الورود ، و التي تخلق جو النص و خلفيته ، الا ان الانصهار و السكاكين و الرؤى و الخطى و السراب تفترق عنها حقوليا و تبتعد) .

(اِرتبكَ البحر \ لِطَلبي \ موجة عاتية \ تُغرِقُ تردّدكَ \ حفنة لآليء \ ترتّق ريبتكَ \ مالي وللمتردّدين \ سأغمرُكَ \ ببسمةٍ عاتية \ فيهرع الموج \ طالباً \ طوقَ نجاة)
سجال الركابي

لطالما كانت الصورة الشعرية شغف الشعراء و المتذوقين ، و لطالما كانت المظهر الأبرز الكاشف عن شاعرية الشاعر و فنيته. و بطبيعة الحال حينما نتناول أدب شاعرة كبيرة مثل سجال الركابي التي كتب عن أدبها الكثيرة، يواجه الانسان صعوبة في ان يحقّق اضافة في هذا الخصوص . الا انّ الامر الذي يسهل المهمة هو التصورات محدثة عن الصورة الشعرية بأنظمة جوهرية كليّة بينا أسسها في أبحاث النقد النظري ، هي المحتوى الصوري ، و الكيف الصوري و الكم الصوري .

المحتوى الصوري

تشمل أبحاث المحتوى الصوري التناولات الجمالية للصورة ، من حيث التركيب اللفظي و المعنوي ، اي ما يحقق الابهار و الدهشة الذوقية . و شعر سجال الركابي يتمظهر بمحتوى صوري و نظام لفظي و عالم معنوي ثري و خلاب .

تقول في لوحة رفيعة لها :

(دمعتكَ الصامتة \ عصافير عسلٍ \ تنوحُ في \عتمةِ حيرَتي الخرساء)

و في بوح رقيق أخّاذ تقول :
(لا ترمِني بشبكة صيد \ إنثر توقَك دافِئاً \ أُغرّد \ عيونَ نعناعٍ ببحّةِ خَجَل)

و في لغة شفيفة تقول :
(تعالَ نسيماً \ أراقصكَ طائرةً ورقيّة \ أشِدّكَ ... نورَ لازوردٍ \ في غيومِ التلاشي)

و في رسم مدهش بمعان و بوح و الفاظ آسرة تقول :

(أرسُمُني خطَّ دهشةٍ لعوب \ في كفّ ِالرتابة \ أكتِبُني \ .. ... بُستاناً حينَ رمضاء.\..لماذا... ...\ كلّما رسمتُ قلبَكَ \ إنزلقَ القلمُ \ وانتحرتْ الخطوط...؟ \ ... ... سأمحو ما رسمتُ \ أختارُ لوناً... ...\ ليس يُمحى ... بالتنائي)

٢-الكيف الصوري

لو انّا جزّءنا الشعر الى وحدات ، لوجدنا تلك الوحدات هي الصور ، و لو تمعّنا في الصور لوجدنها تنتهي الى انظمة لفظية و انظمة معنوية، و ما يميز الشعر عن الكلام العادي انه يبتدع علاقات جديدة بين الالفاظ و المعاني ، و من الواضح ان اهّم ميزة للغة الشعر هي حصول حالة تجاوز واعتداء على العلاقة التاريخية المنطقية الكشفية و المرآتية بين اللفظ و المعنى .

انظمة هذا التجاوز و الكسر لهذه العلاقة و الخروج المتعمّد عليها له اشكال متعددة تحدد اسلوب الكتابة ، ويمكن تلمّس ثلاثة اشكال عامة في الكيف الصوري الشعري :

الاول ان يكون الابتعاد عن منطقيّة استخدام الالفاظ غير كبير بمعنى اخر يكون المجاز توظيفي واضح الدلالة و يمكن ان نسمي هذا الشكل باللغة الساكنة و من مصاديقها الظاهرة البوح التوصيلي .

الثاني ان يكون الابتعاد كبيرا حتى يصل حدّ التجريد و يمكن ان نسمي هذه اللغة باللغة المتعالية و من مصاديقها البوح الايحائي و الرمزية و ومن مخاطر هذا اللغة الغموض .

و الثالث : هو المزج بين الاثنين ، فتظهر لنا لغة متموّجة هي صفة اللغة القوية تتموج بين الرمزية و التوصيلية و هي من اصعب اللغات و أرقاها عندي .

عند سجال الركابي جميع هذه الاشكال حاضرة :

ففي لغة ساكنة ببوح توصيلي شفيف تقول :
(أروّضكَ ... فتجمح \ الى مسالكٍ خطرة \ أهادنكَ ... فتجنح \ الى شطآنِ موحِشة... ... ...
أيُّها التوقُ الشفيف \ أراكَ ... لا تركَع... ...\ لازدواجِ اللائحة... ؟؟؟)

و في لغة متعالية بايحائية فذّة و عمق رفيع تقول :

(ماذا لو... \ اتكئنا على أحلامِنا \ تبادَلنا أرواحَنا...! \ ضع أساكَ على كتفي \ أَغذِقُكَ غيمةَ بُكاء \ تُزهِرُ سواقي نورٍ...\ بِهمسٍ شفيف \ لكن ... \ الطوطمُ يصفر..\ انتهى الوَقت ...\ موتوا)

و في لغة قوية تتموج بين التوصيل و الرمزية تقول سجال الركابي :
(اِرتبكَ البحر \ لِطَلبي \ موجة عاتية \ تُغرِقُ ترددكَ \ حفنة لآليء \ ترتق ريبتكَ \مالي وللمترددين \ سأغمرُكَ \ ببسمةٍ عاتية \ فيهرع الموج \ طالبا \ طوقَ نجاة)

من الملاحظة و كما اشرنا اليه في ابحاث النقد النظري ان هذا التمييز لاشكال اللغات انما ينبع من اختلاف الاستجابة الجمالية لها ، حتى انه يمكننا القول ان النقاط الشعورية للاستجابة الجمالية للتعبير التوصيلي تختلف عنها في التعبير الايحائي ، فينما تكون الدهشة و الابهار بنقاط و عوالم التذوق العادية البسيطة فان الاستجابة للجمالية الايحائية تكون في انظمة وسائطية معقدة ، تظهر حلاوتها و رونقها عند بلوغ اعماق الفكرة و بداعة التعبير ، و ذلك كله يجتمع في اللغة القوية ، بمعنى اخر بينما كل من اللغة الساكنة و المتعالية تحفّز نقاط استجابة مختلفة فان اللغة القوية تحفز الاثنين وهذا مكسب ذوقي و شعوري و امتاعي .

٣-الكم الصوري

نقصد بالكمّ الصور مقدار الصور التي تتحقّق في ذهن القارئ اثناء عملية التلقّي ،اي مقدار القراءات للصورة ، اي انها بحث في تشكل المعنى لدى المتلقي ، فلو كان مجال الكم الصوري صغيرا كانت القراءات المتشكلة واحدة او اثنين لا اكثر و تكون اللغة مباشرة ، و اما اذا كان واسعا فانه يكون لدينا قراءات متعددة حتى نصل الى النص المفتوح ، و من الملاحظ للمتتبع ان جلّ شعر سجال الركابي هو من القسم الثاني الايحائي .

تتجلى اللغة الاولى في لوح بوح شفيف تقول فيها سجال الركابي :

(أروّضكَ ... فتجمح \الى مسالكٍ خطرة \أهادنكَ ... فتجنح \الى شطآنٍ موحِشة... ... ...\ أيُّها التوقُ الشفيف \أراكَ ... لا تركَع... ...\ لازدواجِ اللائحة... ؟؟؟)

و اما الشكل الثاني فكما قلنا جلّ اشعار الشاعر مثال لذلك و منها مقطع تساؤلي رقيق تقول فيه :

(أيتها الذكرياتُ المستدامة \ الأشذاءُ الصادحةُ برِفقٍ \أيُنيرُ لمعَ البرقِ أصداء الدروب الموحِشة؟)

و في كتابة تجريبية بعبارات تتخللها فراغات مقصودة اذ تقول و تكتب :

(أَفِرُّ ... ... \ الى مجرّةٍ أُخرى \ ...بلا جدوى \ أبحثُ... ... \ عن همهمةٍ \كدتُ أن ... لمَستُها)

و اظهر من ذلك في مقطع اخر :
(... المواويل تثاءبت ملل تكرار \ دوران\.. ... النبض ... حين تطلُّ ... \ القمر... -لاتشِح نور خدّكَ -\ دوران...\ الترقب بعد-خيبة أمل\ - العقل - حينَ يفكّر بكَ \نهر عطشٍ في جفاءِ ناعور أُمنِيات..)

وهذا الاسلوب يرجع الى التعبيرية الشكلية بتوظيف البصريات ليس فقط لأجل اعمال قدرة القارئ لاكمال البناءات ، بل له دواعي تعبيرية تناغم الفكرة و الصورة فتكون في تكامل معها

جماليات أسلوب إحضار الكلي بالجزئي

في ديوان (طيف الأصيل) للشاعر العراقي ضمد كاظم وسمي

الأدب شعور باللغة و إحساس بها و إبحار في أعماقها و كشف عن أسرارها و عبقريتها ، ليس الادب تعقيدا للخطاب ، و بناءات متجافية جافة. و لقد رأينا و أحسسنا بالخسارة التي سببتها الاعمال المتجافية و المعقدة لكثير من ادب الحداثة التي لا زال تأثيرها السلبي مستمرا ، متسببا في عزلة الأدب ، و افتقاره للشعبية و التأثير على الجماهير .

إن الخطوة المهمة التي قطعتها نظرية النقد المعاصرة في العقود الاخيرة بالانتقال بجرأة من المناهج الوصفية كالبنيوية و التفكيكية غير الفعالة الى المناهج الاكثر تماسا مع ظاهرة الابداع و الجمال متمثلة بالاسلوبية ، هذه الخطوة اطلّت بواقعية اكبر على عملية الابداع و مظاهره الخارجية في النصوص . و لحقيقة معاناة الاسلوبية من اشكاليات تبعدها عن جوهر الادب و حقيقة جماله ، بيناها تفصيلا في مقالنا (نقد النقد الاسلوبي) كانت الاسلوبية التعبيرية هي الاقرب من ظاهرة الابداع و الجمال اللغوي .

في ديوان (طيف الأصيل) للشاعر العراقي ضمد كاظم وسمي ، نجد لغة تعبيرية عالية ، حيث نجد الإمتاع حاضرا ، و الهدف و اضحا ، و الأسلوب الفني العالي جليا . حيث تتجلى هذه العناصر في مواطن كثيرة و مواضع بارزة في النص ، إذ يمكن تلمّس أسلوبيات إمتاعية و جمالية و إبداعية كثيرة في الديوان ، الا انّا سنركّز هنا على أسلوب فذ و عالي المستوى في اللغة التعبيرية في الديون هو أسلوب إحضار الكليّ بالجزئي .

الجمالية المتحققة في احضار الكلي بالجزئي تعتمد في جزء كبير منها على عملية القراءة و التلقي ، بمعنى آخر انّ هذا الاسلوب من الاساليب التي تعتمد في امتاعها على المتلقي و عملية القراءة .

ان استحضار الكلي بالحديث عن الجزئي يخرق منطقية التخاطب في ثلاث جهات ، الاولى من جهة القول و الثانية من جهة اللغة و الثالثة من جهة المفهوم ، فالخرق الحاصل على مستوى الكلام ، يتحقق بكون القراءة تصدَم بان درجة الصفر الكلامية التي تنتجها قراءة الجملة التخاطبية تؤجّل ، و الخطّ البياني للفهم يرتدّ الى نقطة البداية في عملية هدم للفهم و بناء جديد فيكون لدينا خطابين حاضرين في تركيب تعبيريّ واحد كما هو مبين بالشكل التالي :

اثناء عملية التلقي ينطلق الفهم مع اول الكلام من نظام واسع من الاحتمالات الدلالية ، و مع كل مفردة اضافية يتضيق حقل الدلالة و يتشخص المراد اكثر فاكثر ، حتى يصل الى نقطة الصفر و هو الجملة التامة المفيدة الواضحة الدلالة ، الا ان ما يحصل في استحضار الكلي ، انه بعد توقع المتلقي ان الحديث كان عن الجزئي المعين و انه احكم الفهم و الفكرة ، لكنه بعد الاقتراب من درجة الصفر الدلالية ، يحصل ارتداد و توسع و عودة الى الاحتمالية الدلالية فترتد عملية الفهم الى المرحلة الاولى حينما يصبح التعبير و الخطاب عن الكلي ، هذا الشكل من التعبير فيه خرق واضح و صادم للتخاطبية و التداولية ، وهو المحقق لاسلوب جمالي تعبيري و موّسع و معَظّم لطاقات اللغة و كاشف عن عبقريتها .و يصاحب ذلك اهتزاز كبير في مرجعيات اللغة و حقول المعنى و علاقة اللفظ بالمعنى ، كما انه يولد توسع ملحوظ في المفهوم لموضوعات الحديث من جزئي و كلي .

ديوان (طيف الاصيل) ، مجموعة شعرية للشاعر و الباحث العراقي ضمد كاظم وسمي ، إصدار دار الصداقة للثقافة والنشر الالكتروني سنة ٢٠١٠ ، يحتوي الديوان على ستة عشر نصا متوسط الحجم من قصائد نثر و تفعيلة . في هذا الديوان نجد إستحضار الكلي بالجزئي متكررا كثيرا ، ففي قصيدة اسرار الوردة ، و بعد حديث الشاعر عن وردته و انوثتها الى ان يقول :

(تساقط أيها الثلج

فوردتي ليست في آجامها

فلتت من أناملي

كسمكة مزقت شباكها)

الى هنا القارئ ينتقل بالنص الى حقول جزئية للوردة و الانثى و المشاعر الوجدانية و الخيبة و الحزن الخاص في تلك العلاقة المرسومة ، و يحسّ القارئ انه امتلك زمام الفهم و النص و انه اقترب من درجة الصفر الدلالية و ليس من احتمالات اضافية ، الا انه بعد ذلك يقول الشاعر :

(شعرة رمادية تعانق روحي

فشعرت باختلاج الغروب

وصرير الأبواب يقايضني)

هنا يحصل ارتداد و اهتزاز في التلقي و دخول للشك في ذهن القارئ ، يجعله يقلل من ايمانه بما توصل اليه من فهم و من حقول ، بعدها يقول الشاعر :

(عبوس السماء

وعويل الأشياء

والزمن المتدحرج كرأس

فوق مقصلة الأيام

يستهوي اللصوص

خلف الجدران

هنا يحصل قطع عند المتلقي انّ الخط البياني الذي رسمه و تلقاه لم يكن هو القصد الواقعي فتتوسع الدلالة و تعود الاحتملات كما الاول ، و ترتد عملية الفهم الى نقطة البداية ، وهنا تحصل الصدمة و الابهار . ثم يقول الشاعر :

(وقلبي يقفز

خارج أضلعي

لكنني اختبئ

داخل قلبي !

من خلف القضبان

يشايع اللصوص

نعش وردتي

التي قضمت الظلام

بنور أوراقها المتطايرة

وثلمت)

وهنا يحصل خرق لمرجعيات اللغة و التلقي ، بانزياح لغوي و انزياح نصي ناتج عن التوسع و الارتداد الصادم لاحتملات الدلالة ، و ينتقل الكلام من الجزئي و الوردة الى الكلي الانتمائي و الانساني ، فيكون للمفردات معان غير معانيها اللغوية و لا معانيها النصية ، بمعنى اخر يحصل هنا انزياح مزدوج على مستوى المرجعية اللغوية للمفردة و على مستوى المرجعية النصية لها . وهذا الاسلوب يحقق صدمة و ابهارا و امتاعا جماليا واضحا .

و في قصيدة (طيف الاصيل) بعد ان تحدّث الشاعر عن زهرته العبقة بخطابات وجدانية و يقول لها :

(كيف ادخل

خدرك المنمق؟

فامزق عنه الاوهام

بعدما رمزت حقائبك

و شددت رحالك

للسفر البعيد

فأدميت قلبي العميد)

لكنا نجده انه بعد ذلك يقول :

رمتِ ان تريهم النظرة

فهتفوا

الى مهافي الفترة)

هنا يحصل ارباك فهمي بكسر التوقع و يحصل اهتزاز في مجال الدلالة بعد شعور القارئ بالاقتراب من صفر القراءة ، ثم تتوسع الدلالة اكبر في قوله :

(دللتهم على شعاع الشمس

في ضحى الجمال

فعكفوا على

خفافيش الكهوف)

وهنا يحصل ارتداد في نظام الاحتمالات و تعود القراءة الى مربعها الاول فيتحول الكلام من الجزئي الى الكلي الذي يدل على الشمس و الجمال و الكلي الذين عكفوا على خفافيش الكهوف ، و بهذا الارتداد تحصل الصدمة و الابهار و يتحقق الامتاع .

و بهذا الاسلوب السلس العذب ، و العالي الفنية تنتظم قصائد ضمد كاظم وسمي في لغة تعبيرية فذة و مميزة في ديوانه (طيف الأصيل) الذي أبدع فيه الشاعر بقصائد نثر كما هو مبدع في قصائد الموزون و القافية .

اللغة العميقة عند إيمان مصاروة

الاستجابة الجمالية عمليّة عقليّة ، و كلّ ما يخالف ذلك من قول يفتقر الى الواقعية ، و في تلك العملية تحصل حالات تنقّل للفكر بين مواطن الإدراك ، و توهّج لعلاقات بينها ، ذلك التوهّج هو مصدر الإبهار و الدّهشة تجاه العمل الفنّي . إنّ في عمق التجربة الإنسانية عالم للمفاهيم و الرؤى ، بقدر الإضاءة التي تحصل فيه تكون الإثارة و الإذعان . و في ذلك الفضاء حقول شعورية و فكرية ، و بإعماق مختلفة بقدر ما يخترق الخطاب العمق ، يكون الإبهار.

اللغة العميقة تحقق إبهارا و دهشة جمالية بنفوذها الى اعماق النفس ، مضيئة مواطن للشعور و الفكر ، و لسنا نريد باللغة العميقة البنية العميقة التوليدية فإنّها من الإبحاث اللغوية التي لا تقدّم حلّا لفكرة الجمال ، و تبقى في إطار الوصفية ، و إنّما نريد بها ما يلامس العمق و ما يثير الأعماق ، تلك البساطة العميقة فينا ، هنا نحاول فهم وجداننا البسيط و عالمنا العميق المتناهي في البساطة المعقدة . ان الإبهار العالي الذي تحققه اللغة العميقة يجعلها أحد اهم اشكال اللغة القويّة ، التي يتكامل فيها البوح مع الفنية ، فاللغة العميقة تعتمد في قوتها على ما تحدثه من إبهار عميق ، تقدّم لنا أعماقنا جوهرة نقية بكل بساطة و سلالة .

ليست اللغة العميقة لغة قويّة بما تحدثه اللغة من إضاءة للأعماق فحسب تتحقّق لها مساحة تستقي حدودها من حجم الدلالة و حقولها ، وهذا شكل من اشكالها ، و يمكن ان نسميه العمق الدلالي ، و انما ايضا تتجلى قوّة اللغة العميقة بأسلوب يعتمد على الإدهاش بالإنعطاف في منطقية القراءة ، اذ ان لكل كتابة منطقية حين قراءتها ، تميل الى الهدوء ، لكن بالإنعطافات الشديدة تحدث هزّة قراءاتية تنفذ الى العمق ، طارقة إعماق النفس ، محقّقة ذروة صورية و شعورية بارزة ، فتنتهي بشكل يختلف عن الشكل الذي تنتهي به غيرها ، وهذا ما نسميه عمق الصدمة .

شعر الشاعرة الفلسطينية المدبعة إيمان مصارة يشتمل على نموذجين من اللغة العميقة وهو علامة ثراء ـ يختلفان في الإسلوب التعبيري و تقنية الاداء ، ما بين القاموس المفرداتي و الايحاء الدلالي المرتكز على المعاني العميقة و تبني القضية و الإنتماء ، فيتلمّس عمق لغتها القوية بإدراك و تتبع ما يضاء بهما من عوالم ، و بين الإسلوبية بإعتماد الإنعطاف الكلامي ، فتتباع قوتها و عمقها بآثار الصدمة و الإدهاش .

في (قدري أنا أيقونةٌ ونداء) البوح العميق (قدري سبيلٌ هزني \ وهوى على جسدي \

فأدماني السرابْ) هنا عمق دلالي قاموسي ، فانه القدر الضارب في العمق ، المتحكم بالذات و تشكّلها ، و الذي لا مهرب منه ، فينكشف على يديه السراب ، المؤلم . و وسط جريان هادئ تأتي الإنعطافة أو الذروة ، فنلاحظ (قدري سبيل هزني وهوى على جسدي) الى هنا الفكر يلاحق الصورة و يتأملها بتناغم و جريان يمسك بحدوده و زمامه) لكن حينما يأتي المقطع (فأدماني السراب) تحدث مثل الهزّة و الصحوة القراءاتية ، انها خاتمة مبكرة لصورة معلنة عاشها القارئ . من أهمّ مميّزات اللغة العميقة الصادمة أنّها لغة تعتمد الضربة و النقرة ، بعبارة ثانية ان المقطع في اللغة العميقة الصادمة يمثل ادبا منفردا مكتفيا بذاته .

و في ذات النص حيث تتلاشى الأماني (كم كنت أحلمُ بالحياة\ كطفلةٍ كتبتْ على الشطآنِ \أمنيةً ولم تدركْ بأن الموجَ \يرقبها ليغتالَ المنى) انّه و بلا ريب إستحضار و إختصار لتجربتنا العميقة بقاموسية الكتابة و ما وراءها من دلالات ، و لليد الخاطفة للاماني و الاحلام ، انّه العجز المترسّخ في نفوسنا . و كما نرى بوضوح التراكيب و العلاقات تجري و الافكار تنسج و الصورة تتشكل بهدوء و بشكل هامس ، حتى نصل الى الصدمة (ولم تدرك بأن الموج يرقبها) الى هنا في الواقع ذروة صورية و تحقيق إدهاش و صدمة بحيث يمكن الاقفال ، الا ان الميل البوحي و الشعور عند الكاتبة بطرق ذروة اخرى بالتعليل (ليغتال المنى) هذه ذروة صورية اخرى تضرب عميقا في النفس ، و من الملاحظ محافظة كتابة الشاعرة في الإنعطافات الصادمة على الوحدة المعهودة فلا تصل مرحلة التشظي ، و ربما يرتبط ذلك الى كتابتها الشعر الموزون ، و يبدو ذلك أيضا في التقابلات بين عباراتها و كانّها تنسج أبياتا للقصيدة ، ففي مقطوعة تقترب من الهايكو (تسكبُ السماءُ نـــارَها \على أنفاسِ الفرحِ \\\\\ الكثيرُ من الشهداءِ \ يَصعدونَ إلى اللهِ \\\\\\\النّارْ تأكلُ ماتبقّى من \ أشلاءِ الخيمةِ والأجساد) تقابل واضح بين ثلاثة مقاطع بلغة وامضة مكثفة

بدلالات تخترق العمق السماء بنارها و أنفاس الفرح و الشهداء الصاعدون الى السماء ، و النار التي لا تأكل الا الخيمة و الأجساد ، و الذي به تنعطف اللغة محققة صدمة و نفاذا أخر نحو العمق .

و في جوارح لا تغفو (هَمسَ الغيــابُ بأُذْنِهِ مــازلتَ حيــاً يافتى \إذ ودعــوكْ \وتسيرُ فوقَ أكفهمْ \ تسمو كراياتِ إنتصــارٍ) مقطع بلغة مكثفة كل مفردة تتعمق في ساحات الدلالة العميقة فالغياب الذي خطف الشهيد ، همس بإذنه ، إنه الهمس العميق للغياب ، بالحياة الحقيقة ، التي تعلو على هذه الحياة ، إنها قدسية الشهادة المتجذّرة في نفوس الثائرين حينما يسير على أكفّ الحاملين ، هو ليس غائبا بل هو راية إنتصار و نبراس للإجيال . هنا إيضا تتجلى القدرة العالية للكاتبة على صناعة الذورة الصورية و طرق اعماق الشعور ، اذ بعد المجازات الشفيفة و الرقيقة و الحنونة ، و جريان التعبير وفق هدوء و اضح ، تعلو اللغة و تنعطف كصوت عال في عبارة (و تسمو كرايات إنتصار) فتحدث هزّة قراءاتية و ذروة تعبيرية تضرب بالعمق .

و في الحرب و الحب (الحبُ والحربُ \ والبحرُ والأشلاءُ \والحرفُ \الأخيرُ ووجهها \وقنابلُ الضوء الزنيمِ \جحافلُ الغربانِ \ أناتُ الثكلى في خزاعةْ\استُ غيري \حينَ أكتبُ ما أرى غيرَ الوضاعة)مقطوعة تلخص تأريخا رهيبا من الخسارات ينفذ الى إعماق الشعور ، بحقول دلالاته الحزينة ، و بإنعطافة ملحوظة تتميزّ بها الشاعرة تظهر عبارة (لست غيري حين أكتب) ثم ياتي التعليل إذ لا شيء سوى (الوضاعة) .

لطالما كان النص مصدر إشعاعا للنظريّة الأدبية و المرتكز الأسمى لبناء تلك النظريّة و تكاملها ، و هنا تقدّم لنا لغة إيمان مصاروة نموذجا للكتابة العميقة بشكلين مختلفين و بثراء بيّن .

اللغة المتقابلة في (عباراتْ على مفارقِ شجنْ) لإيمان مصاروة

(أن القهوةَ عشقْ مثلي \ عسلٌ مرٌّ يسكبُ جمراً \ يوري للبدء عيوني ، يختتمُ الليلَ بفجرٍ \ عابق ، كانت مثلي تعشقُ مرَّا يلثمُ وجهَ الحزنْ \بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا)

إيمان مصارة

من مظاهر سعة تجربة الأديب التنوّعُ في أشكال لغة الكتابة ، و تعدّد أطراف وعوالم العمق التي يشرق أدبه عليها ، و إيمان مصارة في مناسبات عدّة تُظهر سعة في التجربة الادبية بتنوّع فذّ في شكل الكتابة . فبينما يتجلّى أدب القضية و يتعالى صوت البوح و التركيز الموضوعي في قصائد نموذجية لها بلغة متسلسلة ، نجدها في قصيدة (عبارات في مفارق شجن) أظهرت تحرّرا من التسلسلية فكُتِب النصّ بلغة متحرّرة من أحد طرفي منطقية الكتابة ، وهذا أحد أشكال اللغة الحرّة و لقد أسميناه في أبحاثنا اللغة المعلّقة ، و قد مثّلنا لها بانّها كعناقيد العنب ، معلّقة بشجرتها و موضوعها العميق و فكرتها الأصل الذي يكون كجدارية خلفية و سماء صافية تملؤها الألوان و النجوم ، كما تتناثر عناقيد العنب على شجرتها كالنجوم الملوّنة .و لقد كانت تلك الحرية المعلقة بأسلوب فذّ ورصين هو التقابل اللغوي ، بالجمع بين الاضداد اما نصيّا او جمليا ، هذا ولقد اطلعت على كتابات لإيمان مصارة سابقة تقترب من الهايكو بلغة متشظيّة ، محققة الشكل الثائر للغة الحرة و التي نسميها اللغة المتشظية التي تتحرّر من مطنقيّة اللغة نحو التجريد فتكون وحدة القصيدة بما صدرت عنه من أحاسيس و لحظات شعورية و فكرة عميقة و قضية متمثلة .

لقد أجادت التفكيكية في القول بإشتمال النصّ على نصوص ، الا انّها أخفقت في قولها انّ ما يقوله النص خلاف ما يقوله المؤلف ، اذ قد بينما في مقالات سابقة انّ النص يشتمل على نصوص في عملية القراءة الا انّ تلك النصوص توافق ما يقوله المؤلف و تناغمه و تستند الى إرادته . و نحن هنا سنبين مظاهر الوحدة و التشظي التي اعتمدتها الشاعرة إيمان مصاروة في قصيدتها (عبارات على مفارق شجن) ، و أساليب تحرير اللغة و والإمساك بها ، لينتج لنا نص بلغة متوهجة عالية يشتمل على التقابل و التضاد اللغوي .

قصيدة (عبارات على مفارقِ شجنْ) نموذج للغة الملعقّة ، لغة عناقيد العنب الذي تسبح فيها الصور كالكواكب الدرية المضيئة في فضاء رحب ، و كأنك امام نص من خمسة فصول ، بموضوعات مختلفة ، و بيانات متنوعة الا انّ أشعة عميقة و ظاهرة تشدّ أطراف النص و زواياه ، محققة وحدة القصيدة رغم الفصل الشكلي و المعنوي .

الأشعة الكتابية التي تكفّلت بخلق عالم القصيدة و ترتيب مجالات البوح و الدلالة ، و فضاءات الفكر و المعنى ، تمظهرت بعناصر أسلوبية متعددة .

في العنوان كلمة (عبارات) ، وهي دالة على التعدّد ، و لم تضف الى أسم لكي يتحقق الانتماء اليه فتعرف به ، و انّما اتكأت على حرف الجر و الظرفية ، في دلالة واضحة على انّ لدينا عالما من الكواكب يسبح في سماء

واحدة ، و انّ لدينا عناقيد عنب كتابية معلقة بشجرة واحدة . و يزيد هذا الامر وضوحا السكون الذي أرادته الشاعر في كلمة عبارات في العنوان (عباراتْ على مفارقِ شجنْ) وهو يدل على التوقف و الانقطاع و الاستقلال ، اذن لدينا كتل كتابية مستقلة بموضوعات و معرفات خاصة بيها ، متشخصة بذاتها ، لا يجمعها موضوعي كتابي الا موضوعها العميق ، و غير متكئة على معرّف تُعرف به غير قضيتها و فكرتها الأساس و ما تبوح به .

لكلّ نصّ سماء او خلفية (background) تلك الخلفية تمثّل الجو الاحساسي العام ، و المسحة الشعورية المخيّمة على النص ، و هذا التشكّل الفضائي الخلفي هو أحد عناصر الوحدة و الانسجام في النص ، و سماء النصّ و جوّه العام و خلفيته الاحساسية تتكون بمجموعة من العناصر الاسلوبية اهمّها قاموس المفردات و التراكيب . و في قصيدة (عبارات على مفارق شجن) تحضر مجالات معينة بذاتها في النص تنبث في فصوله خالقة التناغم و الانسجام الهامس و الخفي ، وهنا تبرز مقدرة الشاعرة على رؤية ما خلف اللغة حينما تبوح و تكتب .

مفردات النص تتوزع في مجالات معنوية ، فالقاموس العام للمفردات يخيم عليا الحزن و الوجع و اللوعة (مفارق ، شجن ، محاورة ، افترقنا ، عابسٌ ، قتل الصباحَ، ايقظَ دمعنا ، ألمي \ مراراً ، الوجع ، الملتاعُ) ، و ايضا قبال ذلك مفردات الامل و التطلع (نحيا ، عاشقينِ ، لحَناً ، صباحيَّ ،الشذا، شفاهِ ، الورد ، ايقظَ ، سقى ، الندى ، وحياً ، يروي ، العبور ، الحب) انّ هذا الفضاء الجامع بين مجالات متضادة و مع ميل للمجال الاول من الشجن و الأسى ، يحقّق نموذجا للغة متقابلة متضادة خلاقة ،و نجد ذلك التقابل لا يقتصر على الحضور القاموسي بل في التركيب الآني وهو اقصى اشكال التضاد التعبيري (

(ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ)

(قتل الصباحَ على شفاهِ \الورد أيقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً)

(ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً \ آثرْ أن يكتبَ قافيةً فيها العشقُ)

حتى تصل الشاعرة الى ذرة البوح و الكشف عن اسرار الكتابة هنا:

(أن القهوةَ عشقْ مثلي \ عسلٌ مرٌّ يسكبُ جمراً \ يوري للبدء عيوني ، يختتمُ الليلَ بفجرٍ \ عابق كانت مثلي تعشقُ مرَّا يلثمُ وجهَ الحزنْ \ بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا)

لو لاحظنا العبارات الاخيرة نجدها تجمع بين المتضادات بشكل ظاهر و مذهل ، و تأسّس للأمل و بزوغ الفجر بعد الليل و العسل بعد المرارة و القصيدة بعد الألم) انّها قصيدة الاستذكار و الامنيات انها قصيدة الرغبة و الرؤية .

القصيدة فيها بوح عالي وخطاب و رسالة و كل ذلك يتخفى خلف رمزية رقيقة ومجاز و اشارات هامسة تتميز بها اللغة الجميلة لأيمان مصارة ، بل كان لذلك المجاز و الاستتار حضور ظاهري هنا (ولم يزل يروي العبور \مرتْ بذاتِ الحب \واستترت بنا \قل للمجـــاز)

اما التراكيب فيخيّم عليه الاستذكار و التساؤل والمحاورة بين المتكلم و المخاطب و ثالث ، نتتبعها في النص و سنشير للاختصار الى كل فصل برقم .

من صيغ الاستذكار: ((١) كنا نحبُ كأيّ طفلينْ ، كنا نحب ، (٢) هي ذي تعيدُ \عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا)، (٣) الم تقل يوم افترقنا (٤) ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى ، على فراقٍ كنتهُ \ذاتَ القتيل (٥) ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً ، وفيها مانسيَّ الملتاعُ \ ومالم ينسَ أن القهوةَ عشقْ مثلي ، كانت مثلي تعشقُ مرَّا يلثمُ وجهَ الحزنْ)

و من صيع السؤال ((٢) من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ ؟ ،(٣) الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ \عابسٌ . وهو مع الجوابات و المخاطبة تتحقق المحاورة بل ان النص يصرح بالمحاورة حيث تقول الشاعرة (كنا نحبُ كأيّ طفلينْ إستقاما في \محاورةِ السنينِ ولم نزل في\ البعد نحيا عاشقينِ)

و من مجال الزمن تحضر مفردات الزمن الماضي تنبث في جميع الفصول :

((١) كنا نحبُ ، (٢) هي ذي تعيدُ \عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا ، (٣) الم تقل يوم افترقنا ، (٤) ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى ،(٤) على فراقٍ كنتهُ \ذاتَ القتيل ، (٥) كانت مثلي تعشقُ مرَّا ، (٥) ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً)

و في قبال هذا النداء الماضوي و الاستذكار يحضر الادراك بالحاضر و الاستمرار:

((١) ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ ، (٢) هي ذي تعيدُ \عبارتي ، (٣) ولم يزل يروي العبور ، (٤) لكي تكون ، (٥) يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجرٍ)

و لم يكن الحضور لعناصر الزمن هو التقابل الوحيد لهما بل نجد تقنية عالية و واضحة للشاعر و يبدو انها مقصودة في ان يكون التقابل آنيا و في تريكب واحد ، في لغة متطورة فعلا نموذجية في قصيدة النثر :

(١) (ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ \ كنا نحب)

(٢) (هي ذي تعيدُ \ عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا)

(٣) (ولم يزل يروي العبور \ مرتْ بذاتِ الحب \ واستترت بنا)

(٤) (ناح اليمام وناح ايكُ العمر \ فيَّ على فراقٍ كنتهُ \ ذاتَ القتيل \الكي تكون ....)

(٥) (وفيها مانسيَّ الملتاعُ \ ومالم ينسَ) (كانت مثلي تعشقُ مرَّا يلثمُ وجهَ الحزنْ \بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا)

و من الثنائيات التي كانت في القصيدة و انبثت بين فصولها مشكلة سماء النص و خلفتيه التقابل في اشكال الطلب بين الاستفهام و الامر .

(٢) (من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ ؟ \ أخطأ قولنا هي ذي تعيدُ)

(٣) (قل للمجـــاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ \ عابسٌ)

وايضا من العناصر الاسلوبية المكونة لسماء النص و جوّه العام ظاهرتنا شكليتان ، الاولى هو تأجيل المتعلق من المجرور بحرق الجر او المضاف اليه الى السطر الثاني ،و الثانية التكرار ، وانتشار ذلك بين النصوص خلق جوا عاما للنص متناغما .

فمن صور التأجيل الاسنادي النحوي:

- (١) كنا نحبُ كأيّ طفلينْ إستقاما في

محاورةِ السنينِ ولم نزل في

البعد

- (٣) قل للمجـــاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ

عابسٌ قتل الصباحَ على شفاهِ

الورد ايقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً

- (٤) ناح اليمام وناح ايكُ العمر

فيَّ على فراقٍ كنتهُ

ذاتَ القتيل

- (٥) يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجر

عابق كانت مثلي تعشقُ مرَّا يلثمُ وجهَ الحزنْ

من المعلوم انّ هكذا تأجيل ليس خاصا بهذا النص ، لكن التأكيد عليه و تكراره و انبثاثه في فصول النص حقق التوظيف الفني و العنصر الاسلوبي المسخّر أاجل الغرض و خلق وحدة نصية .

و اما ظاهرت التكرار لبعض المقاطع فمن الواضح اضافة الى البوح فيها ، فانها توظيف شعوري للمؤلف ، و انبثاثها في فصول النص حققت عناصريتها لجو النص و وحدته :

(١) كنا نحبُ كأيّ طفلينْ .....كنا نحب)

(٢) (قل للمجـــاز الم تقل يوم افترقنا ..... قل للمجـــاز)

لقد كان نصّ (عبارات على مفارق شجن) مناسبة بديعة ونموذجا حقيقيا للغة المتقابلة الحرة ، مشتملا على اشتغالات و توظيفات تدلّ و بكل وضوح على مقدرة شعرية للشاعرة القديرة إيمان مصاروة .

النص

(عباراتْ على مفارقِ شجنْ)

إيمان مصاروة

كنا نحبُ كأيّ طفلينْ إستقاما في

محاورةِ السنينِ ولم نزل في

البعد نحيا عاشقينِ

كنا نحب

.....

من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ

أخطأ قولنا هي ذي تعيدُ

عبارتي لحناً صباحيَّ

الشذا كانت هنا

.....

قل للمجـــاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ

عابسٌ قتل الصباحَ على شفاهِ

الورد ايقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً

يؤكد في البعيد وفي القريب

ولم يزل يروي العبور

مرتْ بذاتِ الحب

واستترت بنا

قل للمجـــاز

.....

ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى

من علم الليلَ الغريب وعلمَ الدمع السكيب

ورتل اللحنَ المدثر في القلوب لمثلها

ناح اليمام وناح ايكُ العمر

فيَّ على فراقٍ كنتهُ

ذاتَ القتيل

لكي تكون .....

.....

ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً

آثرْ أن يكتبَ قافيةً فيها العشقُ

رويَّ الوجعِ وفيها مانسيَّ الملتاعُ

ومالم ينسى أن القهوةَ عشقْ مثلي

عسلٌ مرٌّ يسكبُ جمراً

يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجرِ

عابق كانت مثلي تعشقُ مرَّا يلثمُ وجهَ الحزنْ

بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا

النص الكامل (كلمة المرور) للشاعرة الدكتورة سجال الركابي نموذجا

في نص (كلمة مرور) تجليات نصية و سردية تعبيرية تعكس تجربة متمكنة و متقدمة ادبيا و فكريا ، فاضافة الى القاموس اللفظي الذي يخيم عليه الاضطراب و التيه و القلق بمفردات تنقل القارئ الى ذلك النص و حقوله المعنوي المقصودة ، اذ لا تجد مقطعا او سطرا الا و فيه مفردة من حقل القلق و الاضطراب (أدور... \ يميناً شمالاً \ القلقُ \يُربِكني \ افتقد الجواب \المساراتِ المضطربة \تشظّيَ الأرواحِ \ الخوفُ كلمة المرور \ فضاء المجهول...!؟ \أخفاها اللاممكن...؟؟؟ (

لقد نجحت الشاعرة في احضار القارئ الى النص ، وهذه من اهم المهام التي تقع على عاتق الشاعر و نصه .

في توظيف اخر يضرب في عمق المعنى و حقيقية الادب و الشعر هو تجلي حالة استقرار القلق و الاضطراب الذي يطال اعماق النفس و الثوابت ، وهو شيء ابدعت فيه الشاعرة و اجادته بقوة في مقاطع فذة :

في مقطعين نجد تمكنا و ارسوخا للقلق الذي ياخذ بالانفاس و زوايا النفس (يتاملني القلق \ يستبشر البكاء) وهو معنى عميق و خانق .

في مقطع اخر (يربكني اليقين) نجد اليقين المربك الذي هو خلاف اليقين الباعث على الاطمئنان و الثقة ، انه تعبير صادم و عميق و كاشف عن عمق الازمة .

كما ان عمق الازمة و التجربة ايضا ينكشف في تعبير) تشظيَ الأرواحِ) ، فان الروح هي الجوهر وهي القطب الذي يذاد عنه ، فاذا وصل التشظي اليها ، فان ذلك عاكس عن عمق المأساة و الازمة .

و ايضا تتجلى عمق التجربة في عبارة (أصبحَ الخوفُ كلمة المرور)، اذ انه نظرة تتجاوز الذاتية بل و المحلية لتطلق نداء الى العالم ، الذي صار يعيش على الخوف ، فلا مسار ولا طريق الا و يتشح بالخوف ، وهذا ايضا يكشف و يعكس عمق المأساة و التجربة .

و في مقطعين اخرين تتجلى التجربة و عمقها ((هل أنعتِقُ مِنَ المكتوب) ، (ارتميتُ في فضاء المجهول...!؟) ، اذ انها تكشف بلوغ النفس ذروة الحيرة حتى انها تصل الى حد قرار الارتماء في المجهول .

ان نص (كلمة مرور) بتحقيقه السردية التعبيرية ، و تكامله في تجليات النص من جهة تجلي اللغة و انثيالاتها و تجلي النص و توظيفاته الجمالية و تجلي

تجربة المؤلف و قصده و قضيته و افكاره ، و من خلال البراعة في احضار القارئ الى النص ، و الرسالية الواضحة الجمالية و الانسانية يتحقق هنا (النص الكامل) .

المجاز التعبيري في (بين بكائين أو أكثر) لبكر زواهره

المجاز جوهرة الشعر ، حتى أنّ البعض يعرّف الشعر أنّه المجاز العالي . و لا ريب في تأصّل التوظيف في المجاز ، بأن يُعمد إليه لأجل غاية و وظيفة . و يمكن ملاحظة شكالين من التوظيف للمجاز في اللغة الأدبية الابداعية ، الأول المجاز التوصيلي وهو السائد بأن يلجأ الكاتب الى معنى يشترك في إحساسه تجاهه مع المعنى المراد ، وهو سمة اللغة الحكائية ، الثاني المجاز التعبيري وهو مجاز يعطي للمعنى المتشكّل بعداً دلالياً و إضافة ذاتية تتجلّى فيه رؤية الكاتب وهذا أحد شكال التعبيرية كما هو ظاهر .

المجاز التعبيري يعمد الى توظيف دلالي موسع ، يعرّف المعنى من جديد و يقدّمه بصورة متفرّدة الى الحد المحقّق لدلالة إضافيّة و خلق مرجعية نصيّة مبتكرة . فيتجه الفكر و القراءة بفعل ذلك المجاز الى حقول دلالية و مفاهيم تعريفية مغايرة للّبَنَة الأصليّة المعنوية . فيتعامل مع المجاز ليس كمحسّن لفظي و وسيلة توصيلية كما في اللغة الحكائية و حسب ، و إنما يتعامل معه كحالة إبداع و خلق جديد لمجال معنوي مغاير .

من هنا يتبين أنّ الفرق جوهري بين المجاز التعبيري و التوصيلي ، حيث يكون الإستعمال في الأخير في حدود عملية توظيف اللفظ ، بينما يكون في المجاز التعبيري في مجال التعبير بالمعنى عن المعنى فيكون التوظيف للمعنى ايضا و ليس اللفظ فقط . و لغة بكر زواهره تقدّم نموذجاً لتجلّي المجاز التعبيري ، الموسّع للمفاهيم و الإدراكات إضافة الى الشاعريّة المحقّقة .

في قصيدة (بين بكائين و أكثر) يتمظهر توظيف للمجاز موغل في الرؤية و لا يرضى بالتسليم لما هو معهود من دلالات وفهم ، حيث يقول الشاعر في مقطوعة عالية التقنية و بلغة تتكامل فنيتها و شاعريتها (أنقشُ في وجهِ الريح \دموعي فيهلُ الغيث الساخن \ في عشبي المثقوبِ رمالا \ والريحُ تمشطُ غابات \الأحزان\ بصهيل حصانٍ \ مضمر) ، هنا (غيث ساخن) و لا ريب أنّه ليس مجرّد تحسين لفظي ، و لا حكاية عما هو خارجي ، انما هو بوح من الشاعرو دعوة لكي نرى غيثاً ساخناً ليس غيثاً مطلقا حرّاً إنّما غيث ساخن . و إيضا (عشبي المثقوب) ، فهو ليس فقط تحسين لفظي و حكاية عن الخارج بل هو إطلالة للشاعر على ما يراه و ما رأيناه معه ، انّه ليس العشب الذي يدور في خلدنا إنّه عشب مثقوب ، فهو ليس عشباً فقط أو أيّ عشب. و في (صهيل حصان مضمر) تجلّي لرؤية الشاعر و دعوته لنا لكي نحسّ معه و نشعر في ضمور صاحب الصهيل .

و في موضع أخر عالي الشعرية و الإيحاء حتى أنّ المفردات و التركيب في توهّجها تصبح وجوهاً و علامات لعوالم دلالية واسعة و عميقة ، حيث (أتيممُ بالجبل الكاظم غيظ الماء \الى قاع الصبر \وناب الجرافة يفتح جمجمة التاريخ بكابوس قاس كخرافة رعب \ لا أخشى البركان هشاشة\ نيران يطفئها الوقت رمادا بارد) ، فالجبل الكاظم غيض الماء ، تجلّ للتجربة الذاتية و الفهم الذاتي و دعوة للقارئ الى تلك الرؤية ، إنّه ليس جبلاً بمعناه الواسع المطلق ، إنّما هو الجبل الكاظم غيض الماء ، و في نهايته (رماد بارد) إنّه توجيه لخطّ الدلالة لكي يسير وفق رؤية ذاتية و الشعور العميق ـ فهو ليس أيّ رماد ،إنّه الرماد البارد . انّ هكذا لغة موجّهة لا تُكتب إلا من العمق و من مواطن الصدق ، و لا تريد الا البوح العميق و المستقل ، إنّ المجاز التعبيري يقدّم لنا مشاعر نقيّة و

واضحة لا لبس فيها و يعلّمنا صوراً للأشياء ، الشاعر سيّدها و مبدعها ، المجاز التعبيري واحة خلق و إبداع من جهة الشاعر ، و فرصة فهم أوسع و إبحار أعمق من جهتنا تجاهه و تجاه الأشياء .

ما تقدّم من أمثلة كان من المجاز التعبيري بتركيب النعت المباشر البسيط ، و في النصّ المجاز الإسنادي الإسمي و الفعلي و جميع مقاطع القصيدة مثال حيّ لذلك و يمكن ملاحظته بأدنى تأمّل . تاركاً لكم متعة تلمّس ذلك البناء الفذّ الجميل في نصّ (بين بكائين أو أكثر)

بين		بكائين	وأكثر
بكر			زواهره

أنقشُ	في	وجهِ	الريح
دموعي	فيهلُ	الغيث	الساخن
في	عشبي	المثقوبِ	رمالا
والريحُ		تمشطُ	غابات
الأحزان			
بصهيل			حصانٍ
مضمر			
وطني	مزروعٌ	في	صدري
وأنا	مزروعٌ	في	الاشياء العليا
مخلوقٌ	من	لحم	الزيتون
ومرسومٌ	من	ملك	الأوطان
عيوني	من	حدق	النخل
المصلوب			عبادة
فوقوف	النخل	سجود	للاعلى
مأخوذ		بالعشق	الصوفي
كل		الأشياء	تغني
حتى		الحزن	يغني
كي	يفقد	أوصاف	النزف
كأسراب	من	طيرِ	نداء
تغسل		شمس	الأرض
بقرص		مسيرتها	المتعب
أتيممُ	بالجبل	الكاظم	غيظ الماء
الى		قاع	الصبر
وناب	الجرافة	يفتح	جمجمة التاريخ

بكابوس قاس كخرافة رعب
لا أخشى البركان هشاشة
نيران يطفئها الوقت رمادا باردا
جلدي كفنٌ يحمل أشلاء الأعصاب
ونجمٌ يهوي من سقف البيت
قدست الأحجار ولم أكفرْ
وطني أيقونة عشق لا يعرفها
الا الضالع في دين العشاق

القسم الثاني : السردية التعبيرية

اشكال الشعر السردي (السردية التعبيرية) في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) للشاعر كريم عبد الله

كل متابع لنصوص الشاعر العراقي كريم عبد الله يدرك و يتلمس شخصية النص المثقف المبني وفق رؤية شعرية و نقدية ، إذ لا يكتب كريم عبد الله نصا الا وجعل له عنوانا تصنيفيا ثانيا بيانيا من حيث الرؤية الشعرية و النقدية ، و هنا في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) نجد النصوص التي كتبت باسلوب السرد التعبيري محققة لشعر سردي نموذجي ، نجدها تقدم تحت تصنيفات تجديدية من حيث البوليفونية بتعدد الاصوات و الفسيفسائية بلغة المرايا و الترادف التعبيري . لقد بينا كثيرا من هذه المفاهيم في كتابات لنا سابقة و هنا سنتناول المظاهر الاسلوبية و النصية لهذه الاشكال الكتابية في هذا الديوان الذي يعدّ و بحق عتبة العبور نحو شكل جديد من الشعر المكتوب باللغة العربية و قصيدة النثر العربية المعاصرة .

١ـ النقد التعبيري وأبعاد القراءة

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص) .

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري

هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال . وهنا سنتناول ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) للشاعر العراقي كريم عبد الله و فق آليات و أدوات النقد التعبيري .

٢ – الشعر السردي و السردي التعبيري

ان التقسيم المعهود للكتابة الشعرية الى ما يكتب بالوزن و ما يكتب بغير الوزن ما عاد كافيا امام الزخم الهائل و الكثيف للشاعرية المعاصرة ، و توسع الفهم للغة الابداعية و تغير المعارف العامة باللغة و طبيعة استعمالها . و بعد الفهم العميق لتقنيات قصيدة النثر و الشكل الذي هي عليه في الاعمال الساعية نحو الشعر الكامل في النثر الكامل ، صار لزاما الالتفات الى ان الايقاع و الشعرية بالنثر اما ان تكون بصورة (شعر سردي) يعتمد تقنيات السرد التعبيري بشكل النثر اليومي ، او ان يكون بشكل (الشعر الصوري) يعتمد تقنيات الصورة الشعرية و التوزيع اللفظي الايقاعي بالتشطير و نحوه . و لأجل هذه الحقيقة أي وجود شعر سردي و شعر صوري كان لزاما على النقد تقديم نظرية متكاملة تستطيع مجاراة هذا التطور وهذا الفهم و الواقع الجديد للشعر

الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما يعتقد ، و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبته الشعر السردي ، انما المميز بينهما ان الشعر السردي يشتمل على السردية التعبيرية ، اي السرد لا يقصد الحكاية و التوصيل ، السرد الممانع للسرد ، بينما السرد النثري اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز لا بقصد الحكاية و الوصف.

.

مظاهر السرد التعبيري جلية في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) ، فان القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية. وجميع نصوص الديوان نماذج لذلك ، يقول كريم عبد الله في نص (صور تحمي الساحات)

(مِنْ جديدٍ عادوا يحرسون الساحاتَ بـبنادقهم بينما الرمل يملأُ فوهاتها الصدئة ... الأجسادُ هربت خرساءَ شوّهتها شمسُ الظهيرةِ تاركةً جيوبهم العسكريّةِ تصفرُ فيها ريحٌ تهمسُ في ذاكرةِ الشوارع .... خضّبني هذا التكرار في مواويلِ الحبيباتِ وهنَّ يغزلنَ حكاياتِ العشّاقِ المغدورين في مدافنِ الأيام ...كلّمتهم كثيراً إشاراتُ المرورِ تحنو على أحلامهم المحنّطة)

يتجلى السرد التعبيري بعناصر كتابية نصية اساسية اهمها السرد الظاهري و الرمزية و الايحاء و ممانعة للسرد ببوح شعري ، و بالشعرية الناتجة من ذلك النظام . تقنيات السرد في النص كما في غيره واضحة ، فكأن النص يريد الحكاية و سرد حادثة ، و تبرز الشخصيات و الحدث النصي ، الا انها في النهاية تتجه نحو بوح شعري فلا قصد سردي و قصصي هنا و انما تعبير عميق و شاعرية هي غاية الكتابة برمزية و ايحاءات و بوح شعري . وعلى هذا النسق و بهذه الاسلوبية تسير نصوص الديوان .

٣- العوامل و المعادلات التعبيرية

أهم أدوات النقد التعبيري في تفسير الظاهرة الأدبية و جمالياتها و عناصر الأبداع في العمل هو نظام (المعادل التعبيري) و الذي يتمثل بوحدات لغوية

نصية بصور و اشكال مختلفة تحاكي و تعكس الجوهر الأدبي و الجمالي العميق الذي كشفه و لمسه المؤلف المتمثل (بالعامل التعبيري) و الذي يكون بأشكال مختلفة جمالية و معنوية و فكرية و غير ذلك ، الا انه لا يتجلى و لا ينكشف الا بواسطة المعادل التعبيري .(د أنور الموسوي ٢٠١٥)

ان عملية الابداع الجوهرية هي الاشراق الابداعي بالاطلاع و اقتناص و رؤية و تمييز العامل التعبيري الفني . و مهمة المؤلف النصية الاهم هي الكشف عن العامل التعبيري العميق و اظهاره و ابرازه بمعادل تعبيري نصي . و العوامل يجمعها تأثيرها العميق و اثارة الاستجابة الجمالية بتجليها النصي . ان هذا الفهم ضمن ادوات النقد التعبيري يتجاوز ثنائية الشكل و المضمون و ينتج نظاما نصيا تعبيريا موحدا بوجهين ، فكما ان الاستجابة الجمالية تثار بالمعادلات التعبيرية الشكلية الظاهرية فانها ايضا تثار بالعوامل التعبيرية المضمونية العميقة ، و هذا يحقق تكامل الشكل و المضمون و التوافق بينهما بدل التضاد و التعارض بينهما الذي يعد معرفة شبه راسخة.

و أسلوبيات السرد التعبيري في الشعر السردي في هذا الديوان تحقق انظمة بلاغية نموذجية و جلية لوحدات العوامل و المعادلات التعبيرية ، و محققة انظمة نصية بلاغية جديدة سنتناولها في الفصول التالية ، فان كل شكل لغوي و اسلوب كتابي و عنصر نصي من تقنيات السرد التعبيري التي سنبحثها هنا هو وحدة و نظام متكامل من انظمة (العامل- المعادل) التعبيري .

و للشاعر كريم عبد الله عمق شعري في العوامل الجمالية و الابداعية و التعبيرية ، بالنفوذ عميقا الى مكامن النفس و التجربة الجمالية و الهم الانساني و الوطني ، ثم يكشف عنه و يبرزه بمعادلات تعبيرية شعرية عالية المستوى و جميع نصوص الديوان شواهد على ذلك و منها نص (ذات نهار موحش) يقول فيه الشاعر :

(انظروا كيفَ تستفزُّ ذاكرتي أطناناً مِنَ الشظايا تمطرها السماءَ ! يالهُ مِنْ نهارٍ موحشٍ ! خلفَ السواترِ تنامُ الأحلام , هلْ رأيتمْ كيفَ تنزوي صورُ العشيقاتِ في الجيوبِ المثقوبةِ ! أقدامُ المتمسّكينَ بــ الأرضِ يتملّكها الرعب في حقولِ الألغام , كانتْ هناكَ راجماتٌ كثيرةٌ تأتيكَ بــ الموتِ ما أقسى قذائفها َ تجهلُ سرّهُ حينَ تتساقطُ بــ وحشيّةٍ على الملاجىءِ الترابيّةِ , وتتساءلُ في نفسكَ علامَ كلَّ هذا الخراب .... ؟! . أكادُ أسمعُ أدعيةِ الأمهاتِ خلفَ تلكَ الأبوابِ الموصدة ...)

ان النص ينفذ الى الهمّ الانساني المتسائل عن دوافع الخراب ، و كل هذا الدمار ، انه السؤال العميق الذي يظهر عجز و قصور البشرية و حضارتها و عقلها الذي تتبجح به ، هذا العامل التعبيري العميق يبرزه و يكشفه الشاعر بمعادلات تعبيرية بتشكلات تصويرية تتمثل بتلاشي الاحلام و خيبات العاشقات لفقدان المعشوقين الذي يسقطون في الحروب ، و وطأة ذلك على الذاكرة و النفس ، و سط تساؤلات الانسان و نحيب الامهات المنكوبات . باستعارات و سرد و بوح فني رفيع بشعر سردي عذب بتقنيات السرد التعبيري موسعا طاقات اللغة و قدرها التعبيرية .

٤- البوليفونية و تعدد الأصوات

البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد .

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين ١٩٨١) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي ٢٠١٥) و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها

ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن ١٩٩٠) .

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) .

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) في هذا الديوان تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية :

١. أشجارها متجاورة الأغصانِ توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ
٢. صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ
٣. وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب ,

٤. إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !
٥. البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)
٦. مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ
٧. كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ
٨. وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)
٩. تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ) ,
١٠. وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .
١١. ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ ,
١٢. الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله .

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة .

٥- الفسيفسائية و لغة المرايا

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي .

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير - رغم افادتها المختلفة - معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة .

ان الشيء الجديد فعلا في النص الفسيفسائي اضافة الى الاستعمال المختلف و غير المعهود للغة هو تحقق انظمة جديدة لوحدة القصيدة العضوية ، يتمثل بأنظمة متعددة اهمها التناسق و التناغم الذي تحققه المرآتية و الفسيفسائية ، و الثاني العمق التعبيري الذي يوحد مكونات النص اللفظية ليس فقط في الموضوع و انما في الغايات الرؤيوية و الفكرية و المعنوية ، اضافة الى وحدة اسلوبية تفرضها الفسيفسائية على النص .

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي .

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

١- خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

٢- حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ ,

٣- بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر

٤- ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف

٥- تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ .

لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (نحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك).

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

١- بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

٢- أكشطُ مِنْ شغافِ الروح راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ

٣- أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا ,

٤- ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل ,

٥- فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة ,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى

مستقبل افضل ، كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح) .

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)

لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

أ- الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

١- مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟!

٢- مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

٣- كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ .

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

١- فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

٢- أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

٣- فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي .

٤- أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ ,

٥- ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التَصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ ,

٦- إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ ,

٧- لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة .

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة .

ان أية قراءة لنصوص هذا الديوان تكشف و من الوهلة الأولى اننا أمام أدب ثري و عميق . مشتمل على نصوص مسبوكة بتقنيات شعرية عالية المستوى و بلغة عذب و قريبة ، ان هذا الديوان المهم يعدّ فعلا عبورا و تجاوزا لمرحلة في الكتابة الشعرية العربية المعاصرة و اتجاه حقيقيا نحو الشكل النموذجي لقصيدة النثر .

السردية التعبيرية ؛ (حينما يحلق الفينيق بقيثارة سومرية) نموذجا

لقد تولد في الأونة الأخيرة شعور قوي بحضور السرد في العمل الشعري عموما ، سواء في الأوساط الغربية او العربية ، اذ يقول بيتر هون في مقال (السرد في الشعر و الدراما Narration in potry and drama , Peter Huhn 2013) (ان الشعر الغنائي (و ليس بالضرورة القصصي) يمثل بجوهره سيل من المعاناة النفسية و الوجدانية التي عاناها متكلم واحد و أفصح بها من مكانه الى ان يقول و يمكن تلمس تقنيات السرد في الشعر الغنائي). و يقول شجاع العاني (اذا كان السرد الفني هو مجرد احتمال فان القصيدة الغنائية على مستوى الصيغة جنس غير نقي و كما ان وجود رواية او قصة قصيرة بلا حوار هو استثناء كذلك فان خلو قصيدة غنائية من السرد هو استثناء ايضا.) . كما ان تربع قصيدة النثر الامريكية المعاصرة وهيمنتها على الشكل النموذجي لقصيدة النثر الحديثة بما لها من سردية اثار مفاهيم و تصورات جديدة ومهمة ، يقول عبد القادر الجنابي (ليست مبالغة القول إن بروز قصيدة النثر في مقدمة الشعر الأميركي اليوم، دفع عدة فرنسيين إلى إعادة النظر في مفهوم قصيدة النثر الفرنسية حد أن ثلاثة كتب نقدية جامعية صدرت خلال السنوات الأخيرة في تحاليل نقدية جديدة تتعارض وطروحات سوزان برنار، إذ كتابها، الغارق بدراسات إيقاعية حد تشويه حقيقة قصيدة النثر) . و لقد بدأ يشيع و يؤصل مصطلح السرد الشعري ، و فكرة عدم وجود سرد نقي و غنائية نقية و البحث عن اصول تمتد الى قديم الازمان و التجارب في هذا الاطار ، وهو حق و جوهري ، الا انه من غير الممكن تصور كون السرد في قصيدة النثر هو سرد حكائي لان ذلك من خصائص النثر و القصة ، و سيحيل المقطوعة الى نثر وان كان شعريا او ستصبح قصيدة سردية ، و انما السردية المقومة لقصيدة النثر هي السردية التعبيرية ، حيث يكون السرد لا بقصد الحكاية وانما بقصد نقل الاحساس و الرؤية العميقة ، اي حضور تقنيات السرد و توظيفه كمعادل موضوعي ، الذي اشار اليه ت س اليوت في الشعر حيث يقول (الشعر الحقيقي لا يخلو من العاطفة، لكنه يحولها إلى تجربة فنية جمالية تصل إلى الآخرين) و بهذا الصدد يقول جميل الغالبي (يمكن القول ان نظرية المعادل الموضوعي في الشعر التي اسسها الشاعر الانكليزي ت س اليوت من اهم النظريات التي احدثت جدلا في الادب وخصوصا الشعر والتي تعتبر ذخيرة مهمة للشعراء فيما بعد ، حيث تاثر فيها الكثير من الشعراء وخصوصا الشاعر بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور ، وملخص تلك النظرية او

المفهوم هي استخدام مجموعة من الرموز او الحركات التي تعبر عن فكرة او موضوع وهي تعتبر وسائل ايضاح او مؤنة لخيال الشاعر) .

في مجموعة ((حينما يحلق الفينيق بقيثارة سومرية) الشعرية المشتركة بين الشاعر العراقي عدنان اللامي و الشاعرة اللبنانية فاطمة منصور ،الصادرة عن دار الأمل السورية ٢٠١٥ ، نجد السردية التعبيرية حاضرة في نماذج فذة من قصيدة النثر مع شيء من التصويرية و التشطير الموروث عربيا .

فاضافة الى السردية الجلية في عنوان المجموعة من الحدثية و الوصفية و الشخوصية في عبارة (حينما يحلق الفينيق بقيثارة سومرية) فان هذه السردية بائحاءاتها و تعبيريتها مبثوثة في نصوص المجموعة .

في قصيدة (أسماء على جدران مثقوبة) يقول عدنان اللامي :

(كان بوسع نصف وجهي

ان يفترس جدران جاحدة

لكن ثقوب أصابعي

اقل أستغراقا" من أرتجاف الشظايا

في (حادث مؤسف)

والريح العالقة في شحة البسملة

تمتمت بقرابين صغار

كنت كمن يرخص خيط قصير

في قطرة ماء

وماقلمته رئتي

كان حوقلة صمت

حرض رائحة الصدأ

في ضجيج(عرضي)

قال الشاهد

الان انزوى

من سقط على حافة الهروب

ولا يزال كف الزوايا (مجهول الهوية)

قلت ونفسي

ليتني أقبع في التكرار

لأعيد هدر الرأس لهشاشة الجسد

ولا ألزم أحدا"

من كان وجهه عائم

في حقول الاسماء

التصاوير تتقرفص في دمي

واللحظة تتنافذ في عروق الأسئلة

الخطوة تصوغ موت لا يطرف

والنبض المعصوب على فم الجمر

يحتطب سرابيل من صدى

يغزل انحدار اليقظة

على فواصل القلق

الزمن مشيمة قصوى

كفن طلاسم عفته

وتكدس مثلي

بمجاهيل حدود الخرائط)

نلاحظ حضور الفعل السردي وهو ضرورة لا مناص منها لاجل خلق قصيدة نثر نموذجية ، و الا بقي الشعر في تصويريته ، وكان الشعر قصيدة حرة من الشعر المنثور وهو ما نسميه الشعر التصويري في قبال شعر النثر ، كما انه قد يعاني من الجفاف و التفكك ايحانا .

نجد السرد حاضرا في النص بصور مختلفة ، منها العنوان فانه رغم ايحائيته فانه يشتمل على شخوصية و يثير تصورات حدثية باسماء كائنة على جدران قد حدث فيها ثقوب بفعل فاعل ذاتي ام خارجي ، فهنا توظيف سردي مكثف ، و عبارة موحية بالسرد التعبيري الايحائي .

من مظاهر السرد الاخرى هو القاموس اللفظي بحضور الفاظ الحكاية و السرد مثل (كان بوسع ، في (حادث مؤسف) ، كنت كمن يرخص ، في ضجيج(عرضي) ، قال الشاهد ، قلت ونفسي)

و ايضا نجد صوتا واضحا للزمن في النص بحضور صيغه و هيمنته على النص فالماضي ((كان بوسع نصف وجهي .... في (حادث مؤسف) ...تمتمت بقرابين صغار ....كنت كمن يرخص خيط قصير ....كان حوقلة صمت ....) ثم ينتقل الى الحاضر بصيغ مضارعة (الان انزوى ..ولا يزال كف الزوايا ...) ثم المستقبل (ليتني أقبع في التكرار ..لأعيد هدر الرأس لهشاشة الجسد)

و ايضا نجد الحوار ، بخطاب عام بوحي الى المتلقي المطلق بسرد تبدأ به القصيدة من (كان بوسع نصف وجهي) و تنتهي به ، و ايضا بحوار داخلي حكائي في (قال الشاهد) و (قلت و نفسي) وهو تجل للحوار مع النفس .

و نجد تعاملا مع ماديات كشخوص فضلا عن امور معنوية فهنا (جدران جاحدة ، ثقوب أصابع، والريح العالقة ، بقرابين صغار) فان النعتية و التفصيلية كما انهاتعطي تفصيلات شخوصية و تأريخا نصيا لتلك المسميات ، فانها ايضا تحقق وصفية و حدثية حكائية بينة ، تتجلى فيها السردية .

و هذه المظاهر السردية نجدها ايضا حاضرة في قصيدة (نشيج العنكبوت) للشاعرة فاطمة منصور حيث تقول :

(استفاقت السطور القديمة
على مهابة مجلس الشياطين
وانتظرت ما يهوي بها من رفوف العناكب
المسالك الهشة في التقاويم
تدب رذاذ القلوب المحنطة
الظلمة تنساب الى مسامات الوقت
اللسان تلعثم بالتراب اليابس على جدران سائبة
ومازال الجسد يتلاقف الأحتراق
صباي
اكليل من ليل الذكرى
راح يكلل الأكمة المقفلة
بثمرات أكلتها اجنحة دمي
في نقرس التخمة المعلبة

تعامت الارض
الصيادون يأسوا من صيد البوار
والعمر تكوع بأذنيه ليلوح بنزيفه
وهالك من عرج الى بزفير الشرفات
ذات..... ني
استحال ان يسمعه العراة
لأني أضحيت من أرباب الريح
تناهيت ان أبتلع الخوف
وأمضي على وجه مغادر
تزحزحت بجلاء صدور المؤانسة
أفك الضفائر المربوطة بحبال واهنة
أدركت ان الارض أهون من أن تقلبني
وبغير نشيج أهمي أمري للريح
أشعل سراجا" متلألئا"
وأجر من ورائي أفواجا" من التلاوين
عساي ان اعيد لساني لجوف الغبار
وأنطق بثمرة ادم
تتبع أثار مكر ألافراح المؤجلة
أدمغها
أدخلها في فحولة الكلام
أبرئه من تهمة المزدجر
اعيد البيوت لأهلها

لعلي أوهن خوفي
من التكرار
ولكن قلوبهم تتشابه عليها ملامحي
صنفهم أصحاب الشمال
وبصدفة عرفت اني رذاذ مواويل
مر على موتي الاف السنين)

فهنا اسلوب سردي تعبيري متميز اذ تقول :

(استفاقت السطور القديمة
على مهابة مجلس الشياطين
وانتظرت ما يهوي بها من رفوف العناكب)

فالسرد ، بالحكي ، و الزمان و المكان ، و الوصف و الحدث ، كله حاضر هنا ، لكن ليس سردا بسيطا ، ليس سردا نقيا ، انما سرد تعبيري ائحائي ، برمزية قريبة و بوح شفيف ، و يمكن القول انه تطوير شعري للتحفيز الاستعاري الذي اشار اليه شارلز ماي .

وايضا يحضر السرد بقاموس الفاظ حدثية و زمانية و مكانية في (

(استفاقت السطور ، مجلس الشياطين ، وانتظرت ، رفوف ، المسالك ، مسامات الوقت ، جدران ، تناهيت ، وأمضي ، تزحزحت ، أفك الضفائر ، أشعل سراجا" متلألئا)

كما ان النعتية و الوصفية تخلق مدى حكائيا واسعا و تفصيلات شخوصية بصيغ جلية كما في (السطور القديمة ، مجلس الشياطين ، رفوف العناكب ، المسالك الهشة في التقاويم ، القلوب المحنطة ، الأكمة المقفلة، التخمة المعلبة ، الضفائر المربوطة) .

هذه السردية بتقنيات السرد ، الا انه ليست سردا بسيطا حكائيا ، انما هو سرد تعبيري يفجر طاقات اللغة ، و يخلق الفضاء العريض الذي تتجلى فيه اعماق الاحاسيس و المشاعر و الفكر التعبيرية ، التي اراد الشاعر لها ان تصل الى المتلقي . اضافة الى خلقه التحفيز و الشد الذي يحضر القارئ الى النص بادب ممتع عالي الفنية ، و هذا الشكل من التعبير الادبي المهم نجده حاضرا في نصوص المجموعة الشعرية (حينما يحلق الفينيق بقيثارة سومرية)

السردية التعبيرية رياض الغريب و ناظم ناصر نموذجا

ضمن تعريف كاديمي حديث لقصيدة النثر في موقع تقنيات الادب (device literary) ، يبرز السرد كمقوّم اساسي لها ، لانّها شعر باسلوب سردي ، حيث ان الاتكاء على الصورة الشعرية هو من الشعرية التصويرية المعهودة ، وهي في جوهرها تخالف نثرية قصيدة النثر. قصيدة النثر ليست صورا شعرية بصورة نثر و انما سرد لصور شعرية انها شعر سردي و الفرق واضح .

الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و كتركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط ينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدات كلامية ، فانّ عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تمظهر و تجلّي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطة بالمعنى المتقدم ، هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ،و الذي بتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة .

سنتناول هنا كمنوذج للسردية التعبرين نصين من قصيدة النثر : الاول (في صورته يرى) الرياض الغريب ، و الثاني (ظل تقياه السراب) و يكون من المفيد اولا ايراد النصين قبل الحديث عنهما :

(من صورته يرى)
رياض الغريب
من خوف تدلى من نافذة بعيدة
يرى أيامهُ
جهز كامرتهُ
ليلتقط صورة لحياتهِ بالمقلوبِ
اشار لهيئتهِ ان تقف على رأسِها
القدمان تختفيان
الرأس يختفي
ملامح واضحة لاسئلة مثقوبة
عينان
جهز كامرته
لمشهد لايتكرر
يستقبل فداحة ايامه بالخسائر
والذكريات البعيدة
في الطريق الملتوي
فوق اجساد العابرين يكتشف العشب ثقل المساء في قلوب المتلفتين ويفتح بابا لصوت قادم من امكنة يسكنها حلم راكض باتجاه افق شاحب لم تكن انت فيه.
عطل بسيط في الكامره أخر تصوير المشهد
هم يعتقدون
كلما اراد متلفت منهم ان يقد شروقه من وجع رافقه تصفعه الايادي التي تختفي خلف المشهد الشاحب.. في ذهنه ..
يالله كم هي مؤلمة تلك الحياة التي نعيش
قالها وهو يحاول ان يرفع بيت الشعر
ليقضي على اخر ماتبقى لديه من ضوء الحلم
هو متعثر بالكلام
امام حقيقة الغياب
الصورة بالمقلوب
والمشهد عار لاتستر عورته عشبة المساء

&&&

ظل تقيأه السراب
كريح مسجونة في قفص
صوتي لا يخرج من عنق الزجاجة
ساعة رملية تتبدد في الوهم
أسقطني الذهول في حيرة الندم
أقف وحدي ...
انظر الى شمسي وهي تذوب في الأصيل
تبهت الألوان في كف المساء
تضيع التفاصيل في الظلام
والموجات الصغيرة تبلل الجذور
مبتهجة بالطين الذي يحمل سلالة التاريخ
وتناسل الحضارة
كان الزمن ... يتأبط الوقت
يظنه السكون ...
لكنه ريح راكدة ...
.....ناظم ناصر.....

النصان يرتكزان على السرد ، وهو عنصر نصّي ، الا ان حقل المعنى لكل منهما مختلف ، فمفردات و تراكيب رياض الغريب ، تتنقل وسط حقول قريبة في مفرداتها و تراكيبها ، اما حقول المعنى عند ناظم ناصر فانها تتنقل وسط حقول بعيدة شاعرية ، وهذه من عناصر التجربة اللغوية ، اذن السردية الشعرية ممكن ان تكون قريبة ، و ممكن ان تكون بعيدة . و طبعا كل من ذلك يفرض سياقات و اسلوبيات خاصة في تحقيق الصدمة و الابهار .

وسط هذا الجو القريب عند رياض الغريب ، تنبثق الخروقات اللغوية الابداعية في انزياحات و توظيفات فذة ، كعناصر كتابية جمالية فتحصل حالة تموّج تعبيرية ، تكون فيها العلاقة بين حقول الدلالة و المعنى و عناصر النص الكتابية علاقة متغيّرة ، وهذا توظيف في الوسط الرابط بين الدال و المدلول ، يقول رياض الغريب :

(من خوف تدلى ، من نافذة بعيدة \ يرى ايامه \ جهز كامرته \ ليلتقط صورة لحياته بالمقلوب)

ليس فقط المفردات المركزية التي خلقت الجوّ العام للنص (خوف ، نافذة ، كاميرة، صورة ، حياة) في توظيف عال المستوى لنقل القارئ الى حقل المعنى ، بل انّ العناصر الكلامية الرابطة (تدلى ، بعيدة ، المقلوب) كان لها اثر جمالي صادم ، لانها تحدث المفارقة و التناقص ، اذ انّ خط الكلام و الافادة يتجه نحو الرؤية و السيطرة و التمكن ، الا انّ هذه المفردات احدثت اخلالا في ذلك الجوّ ، احدثت اضطرابا في تناغم عقل القارئ مع فكرة القارئ ، لقد حصلت حالة انعطافية في القراءة اجلت نقطة الصفر القراءاتية ، فكأن فكر القارئ قد استدار و انعطف الى زاوية هزت كيانه ، و احدثت الهزة الجمالية الصادمة ، و ان كانت بهدوء يطغى على اسلوب رياض الغريب .

بينما في تعبيرية ناظم ناصر ، فبعد ان تم نقل القارئ الى عالم عال من الحقول المعنوي بقاموس شاعري ، ترسخ في ذهن القارئ الجو العام الانزياحي ، و هذا ينعكس على تأثير الانزياحات لتركيبية ، فيكون كأنه ينظر الى سماء بالوان مفردات النص و حقول المعنى التي تطرقه ، يقول ناظم ناصر :

(كريح مسجونة أقف وحدي \صوتي لا يخرج من عنق الزجاجة \ ساعة رملية تتبدد في الوهم \ اسقطني الذهول في حيرة الندم \ اقف وحدي \ انظر الى شمس وهي تذوب في الاصيل)

فرغم تبين الجو العام للنص بقاموس مفردات مأساوية وحزينة تخيم عليه الحسرة و اليأس ، الا ان التراكيب كانت مشتملة على استعارات و التشبيهات تعبيرية بلغة تحلق نحو شعرية بارزة . ان عناصر النص المنبثّة و سط التراكيب كانت فاعلة في تحقيق الوحدة السردية متمثلا بصوت المتكلم و اشيائه ، و بالوصف التفصيلي لاحوال الذات المركزية ، فكان الشاعر ممسكا بتراكيبه الشعرية و سط بناء سردي واضح . الابهار هنا مع هذه الشاعرية يعتمد كثيرا على تلك التركيبة الفذة بين سردية البناء و شعرية الوحدات الكلامية ، فتتحقق اللغة المتموّجة ، من خلال تلك العلاقة ـ فذهن القارئ يتنقل بين تصوير و تكوين لغوي متغير مع زمن النص ، و هذه الممارسة ايضا هنا لها اثرها في تحقيق الابهار ، بصوت هادئ .

اذن السردية التعبيرية ابدا ليست لأجل ان تحكي ، و انما لأجل ان تخلق لغة وسط اللغة ، و تعبيرا وسط التعبير ، و من الملاحظ ان التموّج في تلقي الخطاب في السردية التعبيرية يكون بشكل نار هادئة ، و افق واضح و فضاء موحد ، بينما تموجية التلقي في الشعرية الصوري تكون حماسية ، و على قدر واضح من التشظي .هذا الفرق الجوهري بين شعرية قصيدة النثر المعتمدة

على التموّجية التعبيرية الهادئة و الموحدة ، و بين الشعر التصويري المعتمد على التموجية التعبيرية الحماسية المتشظية غاليا .

ان تاثير هذه العملية الذهنية و اثرها الواضح كعنصر جمالي و عنصر من عناصر الابهار ادركته المدرسة الاسلوبية متأخرا ، فاتجهت من التركيب الجملي المعتمد على خرف اللغة على مستوى تجاور المفردات الى النص كبناء كلي و فضاء للابداع اللغوي .

هذا الشكل من التعبيرية يتكرر في كل من النصين كمظهر من مظاهر التفنن اللغوي و عنصرا من عناصر الابهار الجمالي .

و في عنصر تعبيري اخر و هو امتداد للغة الصادمة يقول رياض الغريب

(القدمان تختفيان \ الراس يختفي \ ملامح واضحة لاسئلة مثقوبة)

وهنا بهذه التعبيرية يحقق الشاعر بوحا عميقا و تصل القصيدة السردية هنا الى ذروتها في محاكاة منطقية للسرد النثري . و نجد هذا الامتداد و الذروة السردية في قول ناظم ناصر :

(اقف وحدي \ انظر الى شمس وهي تذزب في الاصيل \ تبهت الالوان في كف المساء \ تضيع التفاصيل في الظلتم)

هنا في هذه اللوحة التعبيرية تصل قصيدة ناظم ناصر ذروتها في طرح الاعتراض و السؤال و وصف الحال .

حتى يستمر و يدخل في لمحة طلب الخلاص ، و بيان الرؤية ، و التعليل في قوله

(كان الزمن .. يتأبط الوقت \ يظنه السكون \ لكنه ريح راكدة)

في هذا المقطع المكثف طرح لجانبين من الحكاية ، التعليل وهو اساسي كثيرا في الشعرية السردية ، بحيث يختصر الشاعر الحال السابقة و يتجه نحو بيان علل و مسببات الوضع ، طبعا بتفكيرنا السردي و ليس بواقع النص الشعري المكثف ، و بالذي نراه كقراء و ليس بما هو عليه النص ككتابة ، ثم يتجه النص الشعري نحو لمحة الخلاصة و الحل ، الا ان هنا خفوتا في هذا الجانب ، وهو امتداد و فاء لليأس المخيم على النص ،فما هنا سوى تأبط للوقت و ظنون ، و سكون ، الا انّ هناك اشارة الى ريح راكدة يمكن ان تهيج .

بالطبع هذه الخاتمة السردية لم ترد في الاساس ان تحكي لنا قصة ، و انما هنا توظيف عال للتعبير ، لبيان اكبر للفكرة ، و ايضاح تعبيري اكبر للدلالات ، ان السردية ي قصيدة النثر محاولة جادة لاغراق القارئ في النص ، و نقله بشتى السبل الى عوالم معناه ، بحيث يجد القارئ نفسه في لحظة ما انه ذاب في النص و عاش لحظته و كانه هو من كتب النص ، وهذا انجاز عال المستوى كلغة تعبيرية . يقول رياض الغريب :

(في الطريق الملتوي \ فوق اجساد العابرين يكتشف العشب ثقل المساء في قلوب المتلفتين و يفتح الباب لصوت قادم من امكنة يسكنها حلم راكض باتجاه افقشاحب لم تكن انت فيه \ عطل في الكامرة اخر تصوير المشهد \ هم يعتقدون \ كلما اراد متلفت منهم ان يقد شروقه من وجع رافقه تصفعه الايدي التي تختفي خلف المشهد الشاحب ... في ذهنه)

هنا يسطّر الشاعر التعليل و يصوره بصور مختلفة لها تأثير واضح في تجلّي المأساة و ديمومتها . مع أشارة رؤيوة نحو تلك العلل و مدى واقعيتها . ثم يتجه النص نحو طلب الخلاص ، و ان كان بتعبير عكسي بذكر نقيضه في لغة تعبيرية فذة حيث يقول

(هو متعثر بالكلام \ امام حقيقة الغياب \ الصورة بالمقلوب \ و المشهد عار لا تستره عورته عشبة المساء)

في ضوء ما تقدّم ، المبيّن لجانب من جوانب التفنن الاسلوبي العميق للشعرية السردية ، المتمثّل بالسردية التعبيرية ، يتضح الفارق بين سردية الفنون النثرية و سردية قصيدة النثر ، بل واختلاف الاخير عما في الشعر التصويري ، فيكون للقول بان قصيدة النثر جنس ثالث مجال عريض جدا .

القسم الثالث : الفسيفسائية

الفسيفسائية التجريدية

(عمق) نص فسيفسائي تجريدية

انور غني الموسوي

السكون جفن ناعس لهواء عاصفٍ لا يصلني منه سوى الهمس ، كضجيج الشمس وصوت لهيبها ، لا يصلني منه سوى نسمة ضوء ، الا تشعر بذلك ؟

لقد رحلتُ كمركبة غريبة نحو العمق ، نحو مرآة أرتني عالما براقا لجنيات الربيع و فراشاته ناعسة الجفون ، كل هذا ما كان ليكون لولا صخب رهيب يتربع أغصان حكاياتي الباردة .

أنظر الي ، أنا أقف هناك كطائر قطبي ، لا أنتظر شيئا ، فلقد اهدتني الرمال العاصفة وردة حمراء باسمة ، لقد ملأ عبقها النديّ مساماتي و زوايا روحي المسافرة . انظر الي يدي ، انها تحتفل ، أنا واثق انك تشعر بذلك .

هامش

الفسسيفسائية ترتكز على الترادف التعبيري ، اي مجموعة تعابير في نص واحد متميز عن بعضها الا انها تنطلق من فكرة محورية و تشابه تعبيري كبير ، محققة حالة تشبه الترادف اللظي و تكون تعابير النص و جمله و فقراته بشكل مرايا متجاورة تعكس صورة عميقة و فكرة موحدة ، و تكون التعابير متجهة نحو تلك الفكرة و القضية و الصورة العميقة الموحدة كما تتجه ازهار الشمس نحوها في كل حين .

و التجريدية ترتكز على استعمال اللغة و الالفاظ بشكل تعبيري غير معهود ، اي ليس لأجل نقل المعنى و توصيل الفكرة و الحكاية ، و انما لنقل الاحساس و الشعور ، و جعل المشاعر و الاحاسيس هي ما يتجلى بالالفظ و ليس المعاني و المغزى ، كتكون الالفاظ و الجمل كالوان المجردة من دون تشكل محاكاتي اي بشكل الوان في لوحة تجريدية تعتمد في تاثيرها على الاحساس و الشعور و ليس المحاكاة و المعنى .لا مشكلة أبدا في ان تصبح الافاظ و الجمل بهذا المستوى من التجريد ، و لقد نجحت تجارب عالمية و تجارب لي خاصة في ذلك .

هنا تجربة جديدة و معقدة ، وهي كيف يمكن تحقيق نص تجريد و الافاظ لا تحكي و لا تبين و انما تنقل الاحساس ، و في ذات الوقت يكون فسيفسائيا ، وهو نص يعتمد على الترادف التعبيري . و الجواب يمكن تبينه من خلال حقيقة ان الترادف الفسيفسائي غير منحصر في الترادف المعنوي و الفكري و الحكائي ، كما ان التعبير الأدب لا ينحصر بذلك بل لدينا التعبير التجريدي و الذي يحقق نظاما تعبيريا شعولايا احساسيا كما تحقق اللغة الحكائية نظاما

تعبيريا معنويا حكائيا . و كما ان الترادف الفسيفسائي يكون بين التعبير المعبرة عن فكرة و حكاية واحدة في الترادف المعنوي فانها تكون معبرة عن احساس و شعور واحد في الترادف التجريدي ، فتكون لغة المرايا هنا مرايا لاحساس و شعور واحدة يتجسد في التعابير و يتجلى في المرايا .

لو لاحظنا النص اعلاه (عمق) نجد ان كل فقرة تنقل و تجسد احساسا و شعورا واضحا و نجد ايضا ان الاحاسيس و المشاعر التي تتجسد في الفقرات متقاربة و تنمتمي الى مجال احساسي واحد . ان الفسيفسائية التجريدية تبين و بشكل صريح انه كما ان هناك حقولا دلالية و معنوية في اللغة فان فيها حقولا شعورية و احساسية . كما اننا سنكون امام وحدة نصية و ايقاعية و تناغمية جديدة و عميقة هي الوحدة الاحساسية الشعورية كما هو ظاهر في النص اعلاه .

مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في كتاب الفصول الخمسة (كليلة و دمنة)

لا يوجد كتاب أدبي انتشر بشكل واسع و تجذر عميقا في ثقافات الامم كما كان لكتاب بنجاتنترا (Panchatantra) او الفصول الخمسة او ما يعرف بـ (كليلة و دمنة) ، و لقد ترجم الى اكثر من ٢٠٠ ترجمة بستين لغة (١) .

سنتناول في دراستنا هذه مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في نصوص كتاب الفصول الخمسة (كلياة و دمنة) كأسلوب ادبي حقق مزايا للكتاب من حيث التناغم و الايقاع و الاقناع و التثقيف و العذوبة .

فصل : اطلالة على تأريخ ترجمة كتاب الفصول الخمسة (كليلة و دمنة)

كتاب كليلة و دمنة هو ترجمة لكتاب هندي قديم اسمه بنجاتنترا ، لا يعرف مؤلفه ، و الذي ترجم لأول مرة من قبل طبيب هندي شاب اسمه برزويه تابيب (Tabib Borzoyeh) . لقد تنقل الطبيب برزويه كثيرا في الهند بحثا عن عشبة طبية و نقل معه البنجاتنتر ، و ترجمه الى اللغة الفارسية البهلوية ((Pahlviو اسماه (كليلة و دمنة) و هذه انت أول ترجمة للكتاب (٢) . و نسخة برزويه هذه مفقودة الآن (١) .

يقول مانوراما جافا (Jafa Manorama) ، انه لا يعرف بالضبط مؤلف و تاريخ تأليف البنجاتنترا ،و في الهند وحدها هناك ٢٥ نسخة في بعضها يظهر اسم ويشنو شارما (Vishnu Sharma) كمؤلف (٣) .

لقد تعددت نسخ كتاب البنجاتنتر او (الفصول الخمسة) المعروف بكتاب كليلة و دمنة ، ويُجمع الباحثون على أن الكتاب هندي الأصل، كتب باللغة السنسكريتيّة (هندو) في أواخر القرن الرابع الميلاديّ ، وأسمه بنجا تنترا (٢) .

اضافة الى النسخة الشرق آسايوية المأخوذة عن اللغة الاصلية السنسكريتية (٤) و نسخة انكليزية هي النسخة قبل الحديثة (pre-modern) مأخوذة عن نسخة ابن المقفع (٥) ، فهناك نسخة انكليزية مترجمة عن الاصل الهندي بواسطة بنجوين (Penguin) في سنة (١٩٩٣) تعتمد النص الشمالي الغربي ، و الثانية بواسطة اوليفيل(Olivelle's) في سنة (١٩٩٧) تعتمد النص الجنوبي الأصلي ايضا وهي نسخة جامعة اكسفورد (٦) .

من المعروف ان المصدر الاهم لكتاب (البنجاتانترا) الهندي هو كتاب كليلة و دمنة لابن المقفع ،و الذي ترجم في سنة (٥٧٠) الى اللغة السريانية بواسطة كاتب مسيحي يدعى بود (Bud) وقد اكتشفت هذه النسخة في مدريد و تركيا عام ١٨٧٠(٧) ، ثم بعد مائتي سنة في عام (٧٥٠) ترجمه ابن المقفع الى العربية (٨،٢،١) . مع ان بعض المصادر تقول ان ابن المقفع

ترجمها عن اللغة الفارسية البهلوية Pahlavi)) (٩) ،و من ثم ترجم الى اللغات الغربية حتى صار الى النسخة الانكليزية بواسطة ثوماس نورث (Sir Thomas North))١٠) . وهنا اشارات الى ان ابن المقفع قد اضاف على الكتاب (١١) و سمى مؤلفه بيدبا ، بل ينسب الى ابن خلّكان ان الكتاب من وضع ابن المقفع (١٢،١١) و تصرح عهود اللامي بان ابن المقفع (أضاف للكتاب رموزا حساسة كالعلاقة بين السلطان والمثقف و تأكيد مؤسسة القانون وشرح النتائج الخطيرة المترتبة على تقريب بطانة السوء , ومن اهتمام ابن المقفع على مبدأ " عدم العقاب على التهمة " نرى أنه أضاف إلى كتاب كليلة ودمنة بابا باسم (باب الفحص في أمر دمنة) وأضاف قصتين مضمونهما يشير لشناعة أن يعاقب السلطان على الظن فإن الدم عظيم (١٢) . و هناك من يقول ان برزويه تابيب نفسه قد اضاف على الكتاب الاصلي قصصا من الاساطير الهندية (١١،١) . و لقد ظهرت ترجمة انكليزية عن النسخة الهندية الاصلية بواسطة اكرتون (Edgerton) و تعرف بالسنخة الحنوبية) (٥) . و في (١٩٩٠) نشرت نسختان باللغة الانكليزية لكتاب البنجاتانترا ، الاولى بواسطة بنجوين , الثانية بواسطة اوليفيل كما اسلفنا ذكره .

ان هذه الاشارات و الحقائق تدعو الى ضرورة المقارنة التأليفية و الأدبية بين نسخة ابن المقفع و النسخ الباقية المترجمة عن الأصل الهندي لأجل تبين الحال و دعوى الاضافات التي تنسب الى ابن المقفع . يقول جهاد فاضل (ويبدو أن إدعاء ابن المقفع نقل الكتاب عن الفارسية لم يَخْفَ على الأقدمين فأين عمر الكلبي المتوفى عام ٤٠٠ هجرية قال إن ابن المقفع لم ينقل الكتاب عن الفارسية، وأنه نسبه إلى الفرس لغايات في نفسه إبان الصراعات الشعوبية بين العرب والعجم. كما ذكر ابن عمر اليمني صراحة أن الكتاب من «وضع» ابن المقفع، وأن مصادره متعددة، وأن هذا الأمر كان صنيع غيره من الكتاب.) (١٣)

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري (١٤)

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائية (١٥).

تعكس الفسيفسائية في السرد الميل التناغمي الايقاعي لدى المؤلف ، و بعناصرها النصية تحقق ايقاعا نصيا و تناسقا عميقا بنظام موسيقي فكري وهذا من أهم صفات العذوبة و الجذب في النص الفسيفسائي .

فصل : مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في نصوص كتاب كليلة و دمنة (الفصول الخمسة (البنجابانترا))

ان مظاهر الفسيفسائية بارزة و متجلية في نصوص كليلة و دمنة كثيرة ، بل يمكن القول كما سيتبين ان تأليف الكتاب و بناء نصوصه قائم على التعابير المترادفة و لغة المرايا و الفسيفسائية . و سنتتبع تلك المظاهر في فصول من الكتاب تمثل نموذجا لذلك الاسلوب الأدبي . و النسخة التي سنعتمدها هي نسخة موقع (PDF Kutup) (١٦)

١ـ الفسيفسائية الاسلوبية في اسلوب القناع و الرمزية العكسية

الفسيفسائية الاسلوبية تحققها عناصر نصية اسلوبية ، تتجه نحو غايات معنوية موحدة ، محققة نظاما من التناغم و الايقاع الشكلي في النص . ان الكاتب يصرح بالايحائية و التعبيرية في مقدمة الكتاب (صفحة٩) حيث يقول الملك للفيلسوف بيدبا (قد احببت ان تضع لي كتابا بليغا تستفرغ فيه عقلك يكون ظاهره سياسة العامة و تأديبها و باطنه اخلاق الملوك و سياستها للرعية .) فان التمييز بين الظاهر و الباطن انما هو صيغة اخر للايحاء و الرمزية . و في المقدمة ايضا صفحة (١٠) قال (ثم جعل كلامه على ألسن البهائم و السباع و الطير ، ليكون ظاهره لهوا لخواص و العوام و باطنه رياضة لعقول الخاصة) الى ان قال (فلم يزل هو و تلميذه يعملان الفكر حتى فتق لهما العقل ان يكون كلامهما على لسان بهيمتين ، فوقع لهما موضع اللهو و الهزل بكلام البهائم وكانت الحكمة ما نطقا به) .

ان مثل ذلك التقريب و التذليل يكون ببناء تقابلي بين الظاهر و الباطن التعبيري و البنائي ، فيكون هناك علاقة عرضية بين اللغة العالية و اللغة القريبة . اتخاذ اسلوب القناع منهجا و تبنيه مع الرمزية العكسية باستعمال القريب و المألوف للتعبير عن العالي و البعيد و غير المألوف . بهذا الاسلوب

حقق النص تناغما عميقا و هيئة ايقاعية تشكيلية ، بتعابير مترادفة متجهة نحو مقاصد وغايات اسلوبية موحدة .

٢- الفسيفسائية الموضوعية بقصد الحكمة باطنا و التسلية ظاهرا .

ان الكتاب مليء باشارات و دلائل تدل على ان الكتاب وضع للحكمة في باطنه و للتسلية في ظاهره ، و ان نصوصه جميعها جرت وفق هذا القصد و الغاية . في المقدمة صفحة (١٠) قال (ثم جعل كلامه على ألسن البهائم و السباع و الطير ، ليكون ظاهره لهوا لخواص و العوام و باطنه رياضة لعقول الخاصة) الى ان قال (فلم يزل هو و تلميذه يعملان الفكر حتى فتق لهما العقل ان يكون كلامهما على لسان بهيمتين ، فوقع لهما موضع اللهو و الهزل بكلام البهائم وكانت الحكمة ما نطقا به) .

ان من اهم الفوائد التي تحققها الفيسفسائية الموضوعية اضافة الى تناغم و ايقاع عميق في قبال التاغم و الايقاع الشكلي في الاسلوبية ، هو تحقق وحدة موضوعية للنص . بهذه الوحدة مع تنوع النصوص و افادتها تتحق فسيفسائية بعتابير مترادفة من هذه الجهة ، حيث ان للترادف التعبيري مراتب بحسب الخصوص العموم و الجنس و النوع .

٣- التناص الداخلي في الفسيفسائية الموضوعية

دوران النصوص حول مواضيع و اهداف معنوية موحدة و بترادف التعابير ، يتحقق تناص داخلي قصدي ، محققا تناغما و ايقاعا فكريا خفيا . و من الواضح عند التأمل ان غالبية النصوص و الكتب التي تشتمل على رسالة و دستور و غايات فكرية معينة تكون متصفة بالتناص الداخلي و الترادف التعبيري ، بل ان في بعض الأحيانا نجد تكرار عبارات بعينها و تماثل نصي في بعضها . التناص الداخلي هو ملازم حتمي للترادف التعبيري و الفسيفسائية الموضوعية ، لان الاختلاف التعبيري انما يكون بزيادة و نقصان تعبيري مع الحفاظ على المشترك القصدي و المعنوي كما نلاحظه في الفقرات السابقة في الغرض من تحرير الكتاب .

٤- مظاهر الترادف التعبيري

الترادف التعبيري أحد اشكال لغة المرايا و الفسيفسائية النصية ، بان تكون تعابير مختلفة تدل و تنتهي الى مقاصد موحدة و نجد هذا الاسلوب في مواضع كثيرة من الكتاب منها في باب الاسد و الثور : ففي نظام فسيفسائي بتعابير مترادفة نجد :

أ – النظام الفسيفسائي الاول

١. في (صفحة ٢٧)(كان في ارض دستاوند رجل شيخ و كان له ثلاثة بنين ،فلما بلغو اشدهم اسرفوا في مال ابيهم و لم يكونوا احترفوا حرفة يكسبون لانفسهم بها خيرا .)

١. صفحة ٢٧(اما الاربعة التي احتاجها في درك هذه الثلاثة فاكتساب المال من احسن وجه يكون ، ثم حسن القيام على ما اكتسب منه ، ثم استثماره ، ثم انفاقه فيما يصلح المعيشة)

٢. صفحة ٢٧ (فمن ضيع شيئا من هذه الاحوال لم يدرك ما اراد من حاجته ؛ لانه ان لم يكتسب لم يكن مال يعيش به ، وان هو كان ذا مال

و اكتساب ثم لم يحسن القيام عليه اوشك المال ان يفنى و يبقى معدوما .

نلاحظ هنا ثلاثة تراكب تعبيرية تتجه و تسعى نحو غايات و مقاصد معنوية موحدة .و في نظام فسيفسائي اخر نجد :

ب- النظام الفسيفسائي الثاني

١. صفحة ٢٧ (و ان هو وضعه و لم يستثمره لم تمنعه قلة الانفاق من شرعة الذهاب .

١. صفحة ٢٧ (كالكحل الذي لا يؤخذ منه الا غبار الميلثم هو مع ذلك سريع فناؤه)

٢. صفحة ٢٧ (ثم لا يمنع ذلك ماله من التلف بالخوادث و العلل التي تجري عليه)

٣. صفحة ٢٨ (كمحبس الماء الذي لا تزال المياه تنصب فيه فان لم يكن مخرج و مفيض و متنفس يخرج الماء منه بقدر ما ينبغي ، خرب و زال و نزّ من نواح كثيرة ، و ربما انبثق البثق العظيم فذهب الماء ضياعا .

و ايضا في نفس النص نجد نظاما فسيفسائيا اخر

ج- النظام الفسيفسائي الثالث

١. صفحة ٢٨ (فعالجه الرجل و اصحابه حتى بلغ منهم الجهد فلم يقدروا على اخراجه فذهب الرجل و خلف عنده رجلا يشارفه لعل الوحل ينشف فيتبعه بالثور ، فلما بات الرجل في ذلك المكان تبرم و استوحش ، فترك الثور و التحق بصاحبه ، فاخبره ان الثورة قد مات)

١. صفحة ٢٨ (قال له : ن الانسان اذا انقضت مدته و حانت منيته فهو و ان اجتهد في التوقي من الامورلتي يخاب فيها على نفسه الهلاك لم يغن ذلك عنه شيئا و ربما عاد اجتهاده في توقيه و حذره وبالا عليه)

٢. صفحة ٢٨ (لما سار غير بعيد اعترض له ذئب من احد الذئاب و اضراها فلما رأى الرجل ان الذئب قاصد نحوه خاف منه و نظرا يمينا و شمالا يجد موضعا يتحرز فيه من الذئب فلم يرى الا قرية خلف واد، و رأى الذئب قد ادركه ، و القى نفسه في الماء وهو لا يحسن السباحة ، و كاد يغرق لولا ان ابصر به قوم من اهل القرية ، فتواقعوا لاخراجه فاخرجوه ، وقد اشرف على الهلاك ، فلما حصل الرجل عندهم و امن من غائلة الذب ، راى على عدوة الوادي بيتا مفردا ، فقال ادخل هذا البيت فاستريح فيه ، فلما دخله وجد جماعة من اللصوص و قد قطعوا الطريق على رجل من التجار، وهم يقتسمون ماله و يريدون قتله ، فلما راى الرجل ذلك خاف على نفسه و مضى نحو القرية ،فاسند ظهره الى حائط من حيطانها ليستريح مما حل به من الهول و الاعياء ، اذ سقط عليه الحائط فمات .

و في هذا الباب ايضا نظاما فسيفسائيا أخر

٨. النظام الفسيفسائي الرابع

١. صفحة ٢٨ (قال دمنة لأخيه كليلة : يا أخي ما بال الأسد مقيما مكانه لا يبرح و لا ينشط ؟ قال له كليلة ما شأنك أنت و المسألة عن هذا)

١. صفحة ٢٨ (لسنا من أهل المرتبة التي يتناول أهلها كلام الملوك و النظر في أمورهم فأمسك عن هذا)

٢. صفحة ٢٨ (من تكلف من القول و الفعل ما ليس من شأنه أصابه ما أصاب القرد من النجار)

٣. صفحة ٢٩ (ان قردا رأى نجارا يشق خشبة بين وتدين ، وهو راكب عليها ،فاعجبه ذلك ،ثم ان النجار ذهب لبعض شأنه ، فقام القرد و تكلف من ليس من شأنه ، فركب الخشبة و جعل ظهره قبل الوتد و ظهره قبل الخشبة ،فتدلى ذنبه بالشق ،فنزع الوتد فلزم الشق عليه فخر مغشيا عليه فكان ما لقي من النجار من الضرباشد مما اصابه من الخشبة)

و ايضا في هذا الباب نظام فسيفسائي بتعابير مترادفة .

هـ - النظام الفسيفسائي الخامس

١. صفحة ٢٩ (ان كل من يدنو من الملوك ليس يدنو منهم لبطنه ، و انما يدنو منهم ليسر الصديق و يكبت العدو)

١. صفحة ٢٩ (ان من الناس من لا مروءة له وهم الذين قرحون بالقليل و يرضون بالدون كالكلب الذي يصيب عظما يابسا فيفرح به ، و اما أهل الفضل و المروءة فلا يقنعهم القليل و لا يرضون به دون ان تسموا نفوسهم الى ما هم أهل له)

٢. صفحة ٢٩ (كالأسد الذي يفترس الأرنب فاذا رأى البعير تركها و طلب البعير)

٣. صفحة ٢٩ (الا ترى ان الكلب يبصبص بذنبهحتى ترمى له الكسرة ، و ان الفيل المعترف بفضله ووقوتهاذا قدم اليه علفه لا يعتلفه حتى يمسح و يتملق له)

٤. صفحة ٢٩ (فمن عاش ذا مال و كان ذا فضل و افضال على اهله و اخوانه فهو و ان قل عمره طويل العمر ،و من كان في عيشه ضيق و قلة و امساك على نفسه و ذويه فالمقبور احيا منه)

و فيه ايضا نظام فسيفسائي اخر ، و في الحقيقة نصوص الكتاب كلها مبنية و قائمة على هذا النظام بلغة المرايا و الترادف التعبيري و الفسيفسائية ، و هذا الاسلوب له مبرراته لان غرضه طرح الفكرته و تأكيدها و ترسيخها و حمل القارئ اليها و اقناعه بها ، وهذا شأن الخطابات التثقيفية و الاقناعية و التي يرتجى منها الاعتقاد و الاعتناق ، فهذا الكتاب كان الغرض منه الاقناع و التثقيف بالحكمة و باسلوب التاكيد و الترسيخ و التجلي و تعدد جوانب الطرحو وجه الفكرة .

و- النظام الفسيفسائي السادس

١. صقحة ٣٠ (لو دنوت منه و عرفت اخلاقه لرفقت في متابعته و قلة الخلاف له)

١. صفحة ٣٠ (اذا اراد امرا هو في نفسه صواب زينته له و صبرته عليه ، و عرفته بما فيه من النفع و الخير ،و شجعت عليه و على الوصول اليه ،حتى يزداد به سرورا ، و اذا اراد امرا بما فيه الضر و السين ، اوقفته على ما في تركه النفع و الزين)

٢. صقحة ٣٠ (ان الرجل الاديب الرفيق لو شاء ان يبطل حقا اويحق باطلا لفعل)

٣. صفحة ٣٠ (كالمصور الماهر الذي يصور في الحيطان صورا كأنها خارجة و ليست بخارجة ، و أخرى كأنها داخلة و ليست بداخلة)

و ايضا في الباب نظام فسيفسائي رائع جدا :

ز- النظام الفسيفسائي السابع

١. الصفحة ٣٠ (ان كثرة الأعوان اذا لم يكونوا مختبرين ربما يكون مضرة على العمل)

١. الصفحة ٣٠ (ان العمل ليس رجاؤه بكثرة الأعوان و لكن بصالحي الأعوان)

٢. الصفحة ٣٠ (مثل ذلك مثل الرجل الذي يحمل الحجر الثقيل فيثقل به نفسه و لا يجد له ثمنا)

٣. الصفحة ٣٠ (و الرجل الذي يحتاج الى الجذوع لا يجزئه القصب وان كثر)

على هذا المنوال و بهذا البناء الفسيفسائي تجري باقي الكتاب و نصوصه ، ما يدلل على ان هذا الكتاب التثقيفي قائم على هذا الاسلوب . و بالتتبع يمكن ملاحظة ان هذا الاسلوب هو الاسلوب السائد في الخطابات التثقيفية و الاعتقادية .

ان لغة المرايا و الفسيفسائية اضافة الى تحقيقها الوحدة الموضوعية و الايقاع و التناغم ، فانها تدلل على المستوى العالي لخيال المؤلف و على عبقريته اللغوية ، و امكاناته العالية ، اذ انها اقتناص للتماثل و التقارب العميق بين الصور ، انها اكتشاف و تبين الوحدة بين كيانات ملونة مختلفة . كما ان متابعتها تكشف عن المقاصد الحقيقية و العميقة للامثال و النصوص و ما اراد المؤلف ايصاله الى القارئ في هذا الكتاب

الخلاصة

من خلال ما تقدم و الذي يعكس الاسلوب العام و البناء الذي قامت عليه نصوص الكتاب ، يظهر واضحا ان هذا الكتاب وهو كتاب حكمة و اقناع و تثقيف قائم على لغة المرايا لأجل اكبر قدر من بيان الفكرة و تجليها و متعمد على الترادف التعبيري لتتعد اوجه الطرح و يترسخ القصد في وغي القارئ ببناء فسيفسائي يشتمل على الايقاع الفكري و الموضوعي و التناغم الاسلوبي و العذوبة في الطرح ، يكشف المقاصد و الغايات الحقيقية للامثال و القصص و النصوص التي فيه . وهذا الاسلوب الفسيفسائي التاغنمي و الثري و الاقناعي كان من اهم أسرار ثراء الكتاب و جودته .

المصادر

١. http://www.arabacademy.com/arabic-blog/arabic-books/kalila-wa-dimna/ ٢٠١٣

١. Wikipedia

٢. Manorama

jafa

http://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo_998358_po_2004-11-jafa-e.pdf?contentNo=2

٣. and Dimnah; or, The fables of Bidpai; being Kalilah xiv .p ,literary history an account of their

٤. Bedekar Vijay ,History of the Migration of the Panchatantra, Thane Institute for Oriental Study,

٥. Rajan (١٩٩٣), Olivelle (١٩٩٧), Olivelle (٢٠٠٦).

٦. Tarquin Hall [link dead] "Review: Colin Thubron ,Shadow of the Silk Road ,London: Chatto & Windus, 2006 ,New Statesman ,٢٥ September 2011, Review includes description of how some of the monks likely traveled in ancient times.

٧. - Knatchbull ١٨١٩

٨. - encyclopedia

٩. Jacobs ١٨٨٨

١٠. كليلة ودمنة.. من تأليف ابن المقفَّع أمْ بيدبا الهندي؟جمال بن جويرب المهيري ؛ البيان ٢٠١

١١. عهود اللامي ؛ شيطنة المُعارِض، سيرة ابن المقفع نموذجا ، المقال ٢٠١٢

١٢. جريدة الرياض ٢٠١١ لماذا قُتل ابن المقفع؟ جهاد فاضل

١٣. د انور غني الموسوي ، لغة المرايا و الفسيفسائية ، مجلة تجديد ٢٠١٥

١٤. د أنور غني الموسوي ؛ لغة المرايا و الفسيفسائية في نص (حوار الصدى و المرآة) للشاعر عصام سلمان ؛ جريدة دنيا الرأي ٢٠١٥

١٥. http://www.kutubpdf.net/download.html?did=294

اسلوبيات النص الفسيفسائي و الترادف التعبيري عند كريم عبد الله

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية

متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .(أنور الموسوي ٢٠١٥)

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي (أنور الموسوي ٢٠١٥).

الشاعر كريم عبد الله يكتب نصوص فسيفسائية تبلغ غاياتها المعيارية و الجمالية ، بشكل الترادف التعبيري ، كما انه سبّاق في هذه التجربة الادبية المغايرة للمألوف .

في نص (خلف أبوابك نحتمي دائما(٢٠١٥)) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير - رغم افادتها المختلفة - معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة .

ان الشيء الجديد فعلا في النص الفسيفسائي اضافة الى الاستعمال المختلف و غير المعهود للغة هو تحقق انظمة جديدة لوحدة القصيدة العضوية ، يتمثل بأنظمة متعددة اهمها التناسق و التناغم الذي تحققه المرآتية و الفسيفسائية ، و الثاني العمق التعبيري الذي يوحد مكونات النص اللفظية ليس فقط في الموضوع و انما في الغايات الرؤيوية و الفكرية و المعنوية ، اضافة الى وحدة اسلوبية تفرضها الفسيفسائية على النص .

في النص ثلاثة عوامل تعبيرية عميقة تتجه نحوها التعابير ، لها مسحة زمانية و تاريخية بين الماضي مع الاعتداد و الاعتزاز و الحاضر مع المأساة و المرار و المستقبل مع الانتظار و التطلع . و مع هذه الانظمة النصية العامة هناك محاكاة تعبيرية تفصيلية ايضا في كل نظام سنبينها لاحقا ، مما يجعل النص يحقق لغة المرايا و الفسيفسائية بشكل نموذجي .

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

١- خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

٢- حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ ,

٣- بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر

٤- ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف

٥- تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ ,

لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (نحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك).

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

١- بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

٢- أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ

٣- أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا ,

٤- ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل ,

٥- فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة ,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ، كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح) .

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)

لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

أ- الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

١- مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟!

٢- مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

٣- كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ .

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

١- فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

٢- أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

٣- فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي .

٤- أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ ,

٥- ما أحرَّ لهيب الروح وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ ,

٦- إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ ,

٧- لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة .

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة .

النص : خلف أبوابك نحتمي دائما

كريم عبد الله

(لغة المرآيا والنصّ الفسيفسائي)

خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك , ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف , بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور , حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ , أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات . أكشطُ مِنْ شغافِ الروح راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ , أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأ فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا , تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ , فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي . مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟! مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ

؟ كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ . ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل , أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ , ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ , إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ , فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة , بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر , لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة .

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

(العمياء)

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، لقد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق . انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا للحضارة التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم . ليتها تعي شيئا ، هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم أغنية أخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا . لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل ألم فضيع ، لقد أهدتني حكايات مرة ، أخبرتني أني سفر مؤجل ، و أن الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء .

- لغة المرايا و النص الفسيفسائي

عنصر المشاهدة الواحد امامنا ، اذا اختلفت زاوية الرؤية اليه اختلف شكله ، هكذا هي المعاني و الاحاسيس ، و لو اعتبرنا الألفظ هي نواقل للمعنى و الاحساس ، و ان للتعبير زوايا ، فان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي .

ماذا تعني لغة المرايا كتعبير

لغة المرايا تعبير مغاير للمألوف في اللغة وعند اهلها ، حيث ان الراسخ في اللغة و عند مستعمليها ان لكل نقطة معنوية تعبير لفظي واحد هو الاكثر تشخيصا و تعبيرا عنها ، ما تفعله لغة المرايا هو الانطلاق من معنى واحد و بوحدات لفظية متعددة ، بمعنى اخر ان نص المرايا او الفسيفسائي يعني وحدة المعنى و تعدد اللفظ بخلاف النص المفتوح الذي يكون بوحدة اللفظ و تعدد المعنى ، فيكون لدينا في النص الفسيفسائي تناص داخل النص ، اي تناص بين وحدات النص نفسه و ليس بين نصوص مختلفة .

فائدة لغة المرايا

تحقق لغة المرايا و النص الفيسفسائي تجلّ اكبر للفكرة و المعنى المقصود كما انه يرسخه و يعمقه في نفس المتلقي . الفائدة الثانية ان تعدد صور الفكرة يحقق الحركة ، لذلك يكون النص حركيا بدل سكونه وهي بذلك تشابه المستقبلية في الرسم .

مخاطر لغة المرايا

نتيجة لتقليب الفكرة و طرحها في اكثر من صورة لا بد من توفير عناصر الادهاش الاقناع و الاضافة ، و الا اصبح في النص زيادات و ترهلات ، طبعا يمكن التغلب على ذلك بتنويع الاسلوب ودرجة الرمزية و الانسيابية و ارجاع الوحدات الكلامية الى نقطة واحدة ليكون في التركيب المغاير اضافة .

فسسيفسائية نص (العمياء) ولغة المرايا فيه

في نص (العمياء) المتقدم يمكن تمييز اربع وحدات تركيبية فقراتية

١- البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، قد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق .

٢- انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا لحضارتها التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء جميل ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم .

٣- ليتها تعي شيئا هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم اغنية اخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا .

٤- لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل الم فضيع ، لقد اهدتني حكايات مرة ، اخبرتني اني سفر مؤجل ، وان الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء .

لو لاحظنا فان كل واحدة من هذه الفقرات او الوحدات الكلامية التركيبية المتقدمة تشير الى فكرة واحدة و تنطلق من فكرة واحدة ،وهو ذم الحضارة المعاصرة و حالتها التعسة و اثارها السيئة ، فلدينا تراكيب كلامية مختلفة منطلقة من نقطة معنوية و فكرية واحدة ، انها تعمل على التأكيد و الترسيخ ، و بذلك تتجلى الفكرة و تتجذر عميقا في النفس ، كما ان التراكيب تلك ستكون بشكل مرايا مختلفة لشيء واحدة ، و تكون وحدات تناص فيما بينها فيتحقق التناص في داخل النص الواحد ،كما ان النظر الى النص من خارج سيتحقق النص الفسيفسائي المرآتي .

لغة المرايا و الفسيفسائية في نص (حوار الصدى و المرآة) للشاعر عصام سلمان

المعهود في اللغة و استعمال الالفاظ ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اي ان لكل معادل كلامي هناك عامل لغوي تعبيري . و نقصد بالعامل التعبيري النهاية التعبيرية و المقصود المعنوي او الجمالي

العميق الذي يراد نقله بالكلام الى المخاطب ، و المعادل التعبيري هو الصيغة الكلامية التي تستخدم للتعبير عن العامل التعبيرية و نقله الى المخاطب .

في لغة المرايا هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .فلغة المرايا و فسيفسائية النص لها شكلان الاول الترادف التعبير بان تعابير مختلفة تدل على مراد واحد و الثاني الاشتراك التعبيري بان تعبير مختلفة تدل على مرادات مختلفة بالضبط كما هو الحال في الترادف و الاشتراك اللفظي الا ان ما لدينا هنا ليس الفاظا مفردة و انما تعابير و عبارات و جمل .

نماذج ناضجة من لغة المرايا و الفيسفسائية التعبيرية بالشكل الاول اي التناص الداخلي نجدها في كتابات للشاعر كريم عبد الله و الدكتور انور غني الموسوي . و هنا نجد ملامح الشكل الثاني (الاشتراك التعبيري) في نص (حوار الصدى و المرآة) حيث ان تعابير و معادلات تعبيرية متقاربة تشير الى دلالات و عوامل تعبيرية متباعدة .

لقد بينا في مواضع عدة انه كما ان للمؤلف غاياته و للقارئ غاياته في النص ، فان للنص غاياته و للغة غاياتها ، و مع ان الاختيارية و القصدية موجودة من قبل المؤلف الا ان طبيعة القاموس العنواني كان مما فرضه النص ، فعبارة (حوار الصدى و المرآة) هو تبني قاموسي بالفاظ ترجع كلها الى لغة المرايا و الاشرتاك التعبيري الفسيفسائية ، اذ ان لغة المرايا هي حوار تعبيري بين عبارات و جمل ، و هي صدى ما يكون بالمرآة التعبيرية بين العوامل العميقة و المعاني و التعابير و المعادلات النصية .

ان تكرار لفظي (الصدى و المرآة) و في وضع او بناء بدلالات مختلفة يحقق شكلا متميزا من لغة المرايا و الفسيفسائية ، حيث ان الفسيفسائية متقومة بالتقابل و التناغم و التناسق الذي يعكس صورا مختلفة و جهات مختلفة ، وهو استخدام هندسي و تقني ابداعي و مختلف للغة .

النص يعتمد لغة رمزية و تعبيرية عالية ظاهرة جدا ، و بنسق و مستوى واحد وهكذا البناء الاسلوبي الموزع باتقان على مقاطع النص ايضا حالة تكرارية تعطي فسيسفائية للنص . و ايضا من المراتية الاسلوبية هو طبيعة الخطاب الذي يصدر عن اطراف الحوار ، فان عبارات الصدى متقاربة في زمنيتها و قاموسيتها و اسلوبها و كذلك عباراة المرآة متقاربة في زمنيتها و اسلوب

حكايتها و خطابتها ، وهذه ايضا فسيفسائية نصية خطابية . ان ما يحصل بواسطة تلك العناصر هو احداث نظام متناسق متناغم موسيقي الا انه بدلالات مختلفة ، وهذا يختلف عن غيره من الانظمة التناغمية . و ايضا من عناصر الفيسفسائية في النص هو الثيمة ، فان خطاب الصدى يتمحور حول ثيمة خاصة من الرغبة و الحيرة و البحث و كذلك خطاب المرآة ايضا يتمحور حول ثيمة خاصة من اليقين و المعرفة و البيان .

١- الصدى (" أَتَعَطَّرُ بالحُزْنِ المَوْجِيِّ،\ وأَتْلُو فَوْقَ العُشْبِ شُؤُوْنَ الغَيْمِ،\ شُحُوْبَ الرّيْحْ".

٢- الصدى (أَتَوَحَّدُ باللَّهَبِ الأَخْضَرْ؛\ أَتْلُو أَمْطارَ الصَّحْوِ عَلَى نَوْمِ الأَحْلامْ".)

٣- الصدى (أَتَكاثَـرُ خَلْفَ ضَياعِي؛\ كُلِّي طُرُقٌ تَتَدَحْرَجُ في اللَّحَظاتْ.\ لا أَعْرِفُ كَيْفَ أَعُوْدُ إِلَيَّ،وَخُطْواتِي النِّسْيانُ)

٤- الصدى (لا أَعْرِفُنِي، \ لا أَسْكُنُ شَيْئاً يَمْلِكُنِي،\ أَتَشاهَقُ أَبْحَثُ عَنْ مُطْلَقْ".)

١- المرآة (وكانَ يُجاسِـدُ نَجْماً يَـبْكِي، \ وَيُوَسِّعُ سِرَّهُ لِلأَمْواجِ، يُوَسِّعُ جُرْحَهُ لِلْمَعْنَـى.\ كانَ الوَقْتَ المَرْئِيَّ، وَكانَ يَلُمُّ حُقُوْلَ الصَّمْتِ)

٢- المرآة (" هَلْ كانْ شَراراً يِنْهَضُ \ مِنْ صَفْصافِ الجُرْحِ، يُسامِحُ يَقْظَتَـهُ!؟ \ وَيَقُوْلُ بِـوَحْيِ النَّهْرِ يَنابِـيْعَ العَطَشِ الأَزَلِيِّ، \ يَقُوْلُ هَـواءً لا يَخْنُقُهُ،)

٣- المرآة (هَلْ كانَ مَلامِحَ ماءٍ، أَمْ جَسَداً لِشُعاعْ !؟ \ هَلْ كانَ كُشُوْفاً مُحْتَجِباً بوُضُوْحِهِ،\ أَمْ وَهْـماً يَتَجَمْهَرُ في الصُّدْفَةْ،)

٤- المرآة (لا شَيْءٌ يُقْرَأُ أَوْ يَظْهَرْ". \"لا شَيْءٌ يَظْهَرُ أَوْ \يُـقْـرَأْ".)

من الواضح جدا التقارب الزمني و الخطابي و الثيمي في عبارات الصدى و كذلك الشيء نفسه في عبارات المرآة . و باللغة الرمزية و التعبيرية و بما تقدم من تقنيات نجد ان النص قد كتب بتقنية عالية و بلغ اهدافه التعبيرية و حقق نظاما نموذجيا من لغة المرايا و النص الفيسفسائي .

النص

- (حِوارُ الصَّدَى والمِرْآة) –

عصام سلمان

****

-I-

(صَدَى):

" أَتَعَطَّرُ بالحُزْنِ المَوْجِيّ،

وأَتْلُو فَوْقَ العُشْبِ شُؤُوْنَ الغَيْمِ،

شُحُوْبَ الرّيْحْ".

(مِرْآةْ) :

" كانَ الوَقْتَ المَرْئِيَّ،

وكانَ يُجاسِدُ نَجْماً يَبْكِي،

وَيُوَسّعُ سِرَّهُ لِلأَمْواجِ، يُوَسّعُ جُرْحَهُ لِلْمَعْنَى.

كانَ الوَقْتَ المَرْئِيَّ، وَكانَ يَلُمُّ حُقُوْلَ الصَّمْتِ

وَيَسْكُنُها ظِلاً ظِلاً وَحِجابْ.

وَيُنَيْزِكُ كُلَّ كَلامِهِ حِيْنَ تُكاشِفُهُ المِرْآةُ

بِعُرْيِ الشَمْسِ، وَعاداتِ الشُطْآنْ".

****

-II-

(صَدَى):

" أَتَوَحَّدُ باللَّهَبِ الأَخْضَرْ؛

أَتْلُو أَمْطارَ الصَّحْوِ عَلَى نَوْمِ الأَحْلامْ".

(مِرْآةْ):

" هَلْ كانْ شَراراً يِنْهَضُ

مِنْ صَفْصافِ الجُرْحِ، يُسامِحُ يَقْظَتَـهُ!؟

وَيَقُوْلُ بِـوَحْيِ النَّهْرِ يَنابِـيْعَ العَطَشِ الأَزَلِيّ،

يَقُوْلُ هـَواءً لا يَخْنُقُهُ،

وَصَدًى لا يَرْجِـعُ مَكْسُوًّا بِـغُبارِ البَوْحْ.

يَتَوَهَّمُ أَنَّهُ لَيْسَ وَحِيْداً يَعْبُرُ ذاكِرَةَ المَوْتْ.

يَتَوَهَّمُ أَنَـهُ لَيْـسَ المَوْتْ".

****

-III-

(صَدَى):

"أَتَكاثَـرُ خَلْفَ ضَياعِي؛

كُلِّي طُرُقٌ تَـتَـدَحْـرَجُ في اللَّحَظاتْ.

لا أَعْرِفُ كَيْفَ أَعُوْدُ إِلَيَّ،وَخُطْواتِي النِّسْيانُ

وأَزْمِنَةٌ تَغْرَقْ".

(مِرْآةْ) :

" هَلْ كانَ مَلامِحَ ماءٍ، أَمْ جَسَداً لِشُعاعْ !؟

هَلْ كانَ كُشُوْفاً مُحْتَجِباً بوُضُوْحِهِ،

أَمْ وَهْماً يَتَجَمْهَرُ في الصُّدْفَةْ،

يَتَظاهَرُفي حَشْدٍ مِنْ أَجْنِحَةٍ وَنُجُوْمْ!؟

هَلْ كانَ كَثافَةَ هذا البَرْقِ، لَطافَةَ هَذِيرالتُّرْبَةْ،

أَمْ رَمْزاً يَنْحَلُّ إذا أَوْضَحْ"!؟

****

-IV-

(صَدَى):

" لا أَعْرِفُنِي،

لا أَسْكُنُ شَيْئاً يَمْلِكُنِي،

أَتَشاهَقُ أَبْحَثُ عَنْ مُطْلَقْ".

(مِرْآةْ) :

"لا شَيْءٌ يُقْرَأُ أَوْ يَظْهَرْ".

"لا شَيْءٌ يَظْهَرُ أَوْ

يُقْرَأْ".

القسم الثالث : اللغة المتموجة و النثروشعرية

اللغة المتموجة و النثروشعرية

ان غاية قصيدة النثر و منتهاها هو تحقيق حالة الشعر الكامل بالنثر الكامل . حيث يتجلى الشعر في قلب النثر .و ينبثق الشعر من رحم النثر . حيث يشخص الشعر الكامل من وسط النثر الكامل.

ونقصد بالكامل هنا ما يبلغ اقصى درجاته و منتهاه و غاياته ، فالشعر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات الشعرية و مظاهرها و غاياتها و النثر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات النثرية و مظاهرها و غاياتها . و لا ربب ان النص و الكيان الذي يجمع هذين الامرين - اعني الشعر الكامل و النثر الكامل - هو غاية قصيدة النثر و منتهاها.

ان هكذا لغة لا تكمن اهميتها في الغاية الفنية المذكورة - اعني كونها غاية قصيدة النثر- بل انها تحقق اللغة القوية التي تصل الى قلب و وجدان كل قارئ مع محافظتها على فنيتها و شعريتها . و من المعلوم ان هكذا لغة كانت و ما زالت هاجسا و غاية للأدب و الادباء.

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة

الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائدة بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل .

للغة المتموجة اشكال و درجات بحسب قوة الخيال و الشعرية ، و سنورد هنا ثلاثة نصوص لنا مكتوبة بلغة متموجة تتباين في درجات شعريتها و سرديتها و نلاحظ كيف ان التوافق النثروشعري يتجلى بوضوح في السردية التعبيرية المكتوبة بلغة متموجة .

ان العامل الاهم في تبين درجات تموج اللغة هو الانحراف اللغوي و السردية و الحقل الدلالي ، في النص الاول (سفر) لا نجد انحرافا كبيرا والسردية بسيطة مع بوح جلي و الحقول الدلالية متقاربة فاللغة تعتمد على لمسة شعرية خفيفة بشعرية هامسة . في النص الثاني (ألم) الانحراف النصي عالي مع سردية آسرة تخلق عالما خاصا بالنص (العالم النصي الموازي) معقد في نظام حقوله الدلالية . في النص الثالث (رحلة) نجد الانحراف العميق و التعبيرية المفهومية ، برمزية تعبيرية واضحة و حقول دلالية متباعدة . و يمكن ملاحظة كيف ان التصاعد في شعرية النصوص يرافقه تصاعد في نثريته محققة حالة التوافق النثروشعري عكس ما هو متوقع في غير ذلك من كتابات التي يطغى عليها التضاد النثروشعري .

النص الاول (سفر)

(لغة متموجة ببوح عال و لمسة شعرية هامسة)

سأغفو قليلا فقلد أهدتني العصافير أنشودة الفجر الخالدة . أجل أنا أحبّ زقزقة العصافير . أنا لا أحبّ السفر كثيرا ، بل لا أحبّه مطلقا ، و الجزر التي حدثتني عنها نجوم البراري ما عادت عيني تتلألأ شوقا لرؤيتها ، فلقد مليء قلبي حزنا .

سأخرج مع الليلك المبلل بقطرات الندى الى الحقل باكرا ، أجمع حكايات الظل ، فالشتاء شهر مرّ ، يحصد آخر حبّة ادّخرتها جدتي لتدفّئ بها الأيام .

سأنظر الى وجه الزمن ببرود ، فكل ما رأيناه في ساعات الصباح الندية هو بعض الحكاية ، هناك خلف الشبح الأسطوري أغنية يأسرني الحنين اليها ، لا شيء هناك سوى أزاهير نور و وديان من بهجة .

هناك فراشات الربيع بكل أنوثتها تمشّط شعر السعادة المخملية ، و الاضواء خافتة ، هناك خلف السفر الحبيب تنتظرني بدايتي المؤجلة .

النص الثاني (ألم)

(لغة متموجة بانحرافية شعرية و سردية قوية (العالم النصي الموازي))

آلامي زاهية ، كأعياد رأس السنة ، تذهب كل صباح الى الدكّان المجاور لبلدتي ، لتشتري درّاجة وكلباً ، لعلها تصل الى أبعد نقطة من بشرتي الناعسة .

حينها كنت هناك فوق تلك الشجرة ، نعم تلك ، ذات الأشواك المصفرّة ، أمدّ يدي نحو سحابة واهية ، كنت حينها أبتسم ، يا للغرابة .

لقد رأيت قدميّ ، وهما تجوبان المجرّة بحثا عنك ، أيّها الألم العريض . هناك في زمن مدوّر كحبّة عنب ، هناك أنا و أنت و شجرة البلّوط ، نهايةٌ مؤكدة .

نسافر بقاربنا السحريّ ، كنّا أغنية من ثلج ، كنّا بساطاً فتّانا ، أنا و أنت ، أيّها الألم المرّ ، أنا و أنت بهجةٌ لا تنطفئ . يا للسعادة ، يا لفرحتي التعسة .

النص الثالث (رحلة)

(لغة متموجة بتعبيرية مفهومية عميقة ناقلة للاحساس (الرمزية التعبيرية))

حتما سيكون لها احتفال ، و يكون لها نهارات تلثم وجه الحقول ، و يكون لها اسم ، تلك ، ضحكاتنا المؤجلة .

لقد أهدتني بلسما و زيا اسطوريا لم يخطر ببال احد ، حتى المحاربين القدامى و الجالسين في المقهى الشتوي ، يا لعظمة تلك البهجة ،يا لألوانها المحلقة نحو جزر من بلور .

احيانا كثيرة انا اتلمّس العبير المتساقط في الازقة النيلية من الشمس ، حيث المساء يتمشّى من دون عكاز و لا قبعة قش ،عجبا الا ترى كثرة الفراشات في ايامنا هذه ؟ الا ترى انني احب ان اخبرك عن امور كثيرة ،لأنني بدأت أشعر بهمسات الضوء.

سأحكي لك عن لون نسيته جدائل العروس الغارقة في الحناء ، و عن زورق صنعه جدي قبل رحلته الكبيرة نحو البرود الكوني ،انا لم اكن حينها افهم الكثير ،كنت حينها احمل في يدي تفاحة حمراء و كان قميصي يختبئ تحت سعفات نخلة بيتنا القديم ، آه ليتك رأيت النسيم ،ليتك رأيت ذلك.

عجبا يا للغربة الحبيبة ،يترنم في زوايا املي طائر السنونو ،و نهر رقراق يحملني الى مدينة الزنبق العائمة ، لقد رايتها هناك ،اعني اللانهاية ، في يدها اليمنى اسماء اشجار الصنوبر و الخيزران ،كانت تلمع ،و في يدها الاخرى رأيت روحا بيضاء ،بلون لهب شمعة خافت ،أظنها روحك انت يا صديقي

التضاد و التوافق النثرو شعري ، نصوص حسن المهدي نموذجا

تمهيد

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان .

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع .

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج

اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش .

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين .

نظام التضاد النثروشعري

النص : (ورقة)

(على اجنحة الهوى

حملت الهوى

.....

حين رفرف بجناحيه

ليغادر الشجرة

سقطت ورقه ... خضراء باردة

اطفأت الجوى .....

.....

ربما كانت تلكم .. من ورق الجنة

نسياها ابواي هناك

.....

.....

فكيف زاغ .....

الهوى ....

من

.....الهوى ... .

يا لقلبها

اقسى .. من .. الصخر .)

اضافة الى التقنيات الشكلية و التوزيع و الفراغات و التشطير و كلها من الاسلوبيات التي لازمت الشعر الصوري و وظفت في تحقيق غايات النص الشعري من حيث التركيز على المزايا السمعية و البصرية للكتابة الشعرية ، فانا نجد في النص تركيزا و اعتمادا على الصورة الشعرية و المجاز . و اضافة الى الصورية الواضحة في تراكيب النص ، فان اسلوب تأجيل البوح ، و الممانعة التوصيلية ، و السكوت و الاخفاء ايضا واضحة . كما ان التراكيب العالية و البدايات المفاجئة و النهايات المفاجئة كل ذلك يرفع من شعرية النص و يضعف نثريته ، بحيث انك لا تجد تجل لأي ظاهرة نثرية في النص و في هذا تجل واضح و ظاهر لنظام (التضاد النثروشعري) .

نظام التوافق النثروشعري

النص : (ذكراها)

(انا من اودع تلكم المساءات المشتهات بطن حوت يونس ، وانا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار حين دخلوا بغداد بدبابات مصنوعة من جلود

حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه ..وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة لصق بعضها والمعلمة بتواريخها الفارسة نسي ان يحفظ ارقامها السرية..اتراه يعشق اميرتي كالمخبول وهي تراوده بغنج ما بين التمنع والوصال لتهيل مدى اريحيا في المكان فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض .. اتراه يشم ما لا اشم ويرتقي يجمع شتات خيول فطست في حروب قديمة محاولا اعادة كتابة تاريخ ملئ بالهزائم التي ربحها الاقزام السبعه .

.. دعها يامجنون .. يامجنون دعها .. دعها وانزل اشرعتك عن صواريها فلم يعد في البحر متسع لسفن بلا اجنحه .)

اولاً لا بد من الاشارة الى أمرين : الاول ان هذا النص المبهر يحقق غايات النص الكامل من حيث الفنية و الجمالية و الرسالية ، فانه قد تكامل في فنيته و في عناصر الجمال الادبي و في رسالته و خطابه وهذا ظاهر جدا . الامر الثاني ان حسن مهدي في كتاباته السردية التعبيرية يجيد اللغة المتموجة و لديه نزعة نحو التراكيب السريالية بشكل رمزي و بوحي من دون تجريد . وهذا النص مثال لهذه اللغة و تلك التطعيمات السريالية .

لقد بينا في موضع سابق ان التناوب بين التوصيل و الايحاء يحقق اللغة المتموجة و التي تحقق نظام تزامن التجلي الظاهر للنثر و الشعر في النص وهذه هي العتبة الاولى لتجاوز حالة التضاد بينهما . وهنا سنبين نماذج محورية طاغية قد لونت و انتجت المزاج العام للنص و تحكمت في مظهره النهائية بلغة متموجة .

(انا من اودع تلكم المساءات المشتهات بطن حوت يونس)

(وانا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار)

(جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه)

(وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة)

(فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض)

(محاولا اعادة كتابة تاريخ ملئ بالهزائم التي ربحها الاقزام السبعه .)

من الواضح التموج التعبيري ، و تناوب التوصيل و الواقعية و الايحاء و الرمزية و الخيالية و التطعيمات و التوظيفات السريالية وكسر المنطقية و التوقع ، محققا لغة متموجة تتميز بالعذوبة و السلاسة .

و بتقنيات السردية التعبيرية حقق النص نفوذا الى نفس القارئ و نقله الى النص ، و بعد كسر حالة التضاد يعمد النص من خلال ترسيخ النفوذ في نفس القارئ و نقله الى النص مع الفنية العالية بالمجاز و الانحراف اللغوي و الرمزية و الايحائية بسلاسة و عذوبة توفرها السردية التعبيرية يكون الطريق ممهدا لحالة التوافق النثرو شعري .

مظاهر نظام التوافق النثروشعري

تتبين و تبرز ملامح نظام التوافق النثروشعري من خلال تتبع التقنيات النثرية و الشعرية في النص ، فنجد انها ليست فقط تتزامن و لا تتضاد ، و انما تتوافق و تتناسب طرديا في تطورها و صعودها ، بحيث ان حالة العلو و التصاعد الشعري لا يلازمه ضعف في النثرية بل على العكس فان النثر ايضا يتصاعد و يتطور معه . ان اهم ما يحققه نظام التوافق النثروشعري هو طرح المادة الادبية عالية المستوى بشكل سلسل وعذب وهذا ما سيساعد على اعادة الناس الى الادب بعد القطعة التي سببتها الحداثة الادبية .

من المظاهر البارزة لحالة التوافق النثروشعري هو تناسب شدة العبارة الشعرية مع شدة العبارة النثرية و من صورها الواضحة شدة الانزياح اللغوي مع شدة السرد والنفوذ و السلاسة . ونجد في هذا النص ان الشاعر حسن المهدي قد طرح مادة ادبية عالية المستوى بتقنيات معاصرة ، طرحها بشكل سلس عذب ينفذ الى نفس القارئ بيسر .

ففي مقطع (أنا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار حين دخلوا بغداد بدبابات مصنوعة من جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه)

من الواضحة التقنيات الشعرية العالية من ترميزات و ايحاءات و انحرافات لغوية و فردية تعبيرية ، الا ان الشاعر طرحها بشكل سرد سلس عذب ينفذ الى نفس القارئ و يحضر القارئ الى النص .

بالسرد الواضح و الحوارية يمرر شاعر السردية التعبيرية شعره عالي المستوى بشكل عذب و سلس يقول حسن المهدي

(وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة بعضها)

نلاحظة عبارة (ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة لصق بعضها) فانها عبارة شعرية عالية جدا ، و لو انها القيت هكذا لوحدها لأحتاجت الى معالجات ذهنية و تخيلية لاجل تحصيل توافق قراءاتي لها ، لكن وسط العبارة السردية المتقدمة فانها جاءت ضمن عملية سردية نثرية عالية ايضا محققة السلاسة و العذوبة بدل الجفاء و التجافي . وحالة التناسب الطردي التطوري بين الشدة الشعرية و الشدة النثرية في هذه العبارة تحقق نظام توافق نثروشعري جلي . يقول الشاعر ايضا

(اتراه يعشق اميرتي كالمخبول وهي تراوده بغنج ما بين التمنع والوصال لتهيل مدى اريحيا في المكان فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض .)

نلاحظ التركيب الفذ في هذا المقطع الذي بدأ بتوصيلية مباشرة تبلغ حد الحكاية و الواقعية ، الا انها تتصاعد و تنتهي بعبارة شعرية عالية المستوى من حيث الانحراف و الايحاء و الخيالية . هذا التركيب المحقق لنثرية شديدة مع شعرية شديدة هو صورة واضحة للتوافق النثروشعري .

لا بد من الاشارة الى ان علو و تطور نظام التوافق النثروشعري لا يعني ان نظام التضاد النثروشعري و الذي قام عليه الشعر الصوري لمئات السنين يخلو من الجمالية ، لان هذا كلام فارغ بل ان نظام التضاد النثروشعري له جماليته ، بل له فكره و تنظيراته التي ليس من السهل التخلي عنها عند الكثيرين ، لكن و من خلال الواقع الذي لا ريب فيه ان نظام التوافق النثروشعري يحقق تجربة ادبية و اضافة ادبية بالغة الاهمية و العلو و التطور من حيث الانجاز الانساني .كما انه من المفيد الاشارة الى ان تلك الدرجة من التجلي و الوضوح لنظام التوافق الشعري يبعد تحققه من دون سردية تعبيرية و لغة متموجة ، و ان تجلي التجربة المعينة و درجتها مهمة جدا في الأدب ، اذ بالامكان ان نجد شيئا من التجربة المعينة في كثير من الاعمال ، الا ان التجلي الاعلى و الاقصى لا يكون الا في اعمال معينة مع القصدية فيها ، هكذا هو الحال في نظام التوافق النثروشعري فانه يمكن تتبعه و العثور على شيء منه في اعمال كثيرة و باشكالها الادبية المختلفة الا ان تجليه الاقصى و الاعلى لا يكون الا في السردية التعبيرية .

السردية التعبيرية و اسلوبياتها

١- ابعاد النص و القراءة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و تقابلها و

تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما .

و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة .

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص)

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص

عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و كتركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط ينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدات كلامية ، فانّ عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تمظهر و تجلّي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطة بالمعنى المتقدم ، هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ،و الذي بتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة .

٢- السردية التعبيرية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية) .

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر (ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوي ٢١٥)

٣- اللغة المتموجة و وقعنة الخيال

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي .

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و

عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية .

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي .

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية .

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة .

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي .

٤ـ التوافق النثروشعري

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان .

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع .

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس

اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش .

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين .

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائد بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او

اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل .

٥- اللغة الحرة و النص الحر

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، ممل مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادبية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه .

٦- اللغة التجريدية

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني .

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية .

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية .

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص .

وقعنة الخيال و التموج التعبيري في السردية التعبيرية

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي .

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية .

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي .

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (

وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية .

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة .

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك . وهنا نماذج من تدجين المجاز و وقعنته في كتابات سردية تعبيرية (١)

في نص (رسام) للشاعر و القاص فريد قاسم غانم
(في جنازتِهِ الأخيرة، التي شاركَ فيها أكلةُ البطاطا والحجارة وقاطعَها سدَنةُ المعابد، خرجتْ من عينيْهِ شتلتا عبّادِ الشّمس، وحرَثَتْ جبينُهُ العالي نجومٌ فاقعةُ الاصفرار، ....)
ربما لا نحتاج الى كثير كلام لبيان كيف ان المقطع التوصيلي السردي في بداية النص حمل القارئ و هيأه و ساعده على الوجود و التعايش مع النص و تقبل المجازات و الانزياحات التالية بيسر ودون غرابة كبيرة مع النص غرائبي و سريالي . فان القارئ بعبارة (في جنازته الاخيرة ....،) التوصيلي جاء فعل (خرجت من عينيه شتلتا عباد الشمس) المشتملة على الانزياح و

المجاز ، الا انها و بفعل السردية التعبيرية لبست ثوبة الواقعية و الحقيقية رغم فنيتها الكبيرة و مجازيتها العالية . هكذا تحقق السردية التعبيرية لغة قوية عالية الفنية و عالية التأثير .

و في نص كرنفال شمس للدكتور انور غني الموسوي

(هنا القلوب حارّة مستعرة كأزهارها النارية . لطالما حدّثتني عن روحها الذائبة في عشق الظهيرة السمراء و عن الحرية النضرة و هي تمشط شعرها الناري و سط هتافات الجماهير الملتهبة .. ....)

هنا اللغة متموجة بشكل كبير وسط سردية تعبيرية واضحة بحيث ان كل مقطع توصيلي واقعي يترك المكان لمقطع مجازي خيالي (فهنا القلوب حارة مستعرة .. ثم .. كازهارها النارية ... ثم لطالما حدثتني عن روحها .الذائبة ...ثم في عشق الظهيرة السمراء .. ثم ... وعن الحرية النظرة ...ثم وهي تمشط شعرها الناري ....) وهكذا يستمر النص بلغة متموجة ، تحمل القارئ الى النص و تدجن الخيال و تلبس المجاز ثوب الحقيقة و الواقعية .

و في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله

(البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملُهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !.....)

اللغة الموجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير تحملُهُ النسمات كلَّ صباحٍ) .. ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام .

و في نص (قطط) للشاعر جواد شلال

(ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير المقدس ، أنها تزهو بالمواء حد الغنج ..... رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة .. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ... اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني ..وحقول الرمد المستعصي ..
المغنون ... أدركوا أن الصبح ... ليس بقريب .. غادروا ببلاهة إلى مراجل الغربة العفنة ... المواء ... تسلق المسرح .. استحوذ على قيثارة بابل .....)

فالسردية الواقعية في مقدمة النص (ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير ، و الوصف التعبيري القريب (أنها تزهو بالمواء حد الغنج) تمهد لمجاز تصاعدي (رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة ..) ثم يدخل النص موجة المجاز العالي (.. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ...) .. ثم بعد ذلك موجة توصيلية (اكتظت بها ... الشبابيك .. الأواني) ثم موجة خيال تعبيري (وحقول الرمد المستعصي ..) .. وهكذا يستمر النص في تموج تعبيري بين تعبير خيالي مجازي و تعبير واقعي حقيقي .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي .

١. مصدر النصوص مجلة تجديد الادبية العدد الاول و الثاني ٢٠١٥

القسم الرابع : البوليفونية
البوليفونية التعبيرية ، (البركة الجريحة) نوذجا

(البركة الجريحة)

د أنور غني الموسوي

ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة ، ذلك النحيل الذي تدمي الصخور ركبتيه ، لقد اعتاد السير عليهما نحو البركة الجريحة . في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك ، و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ، و عن صندوقها الخشبي ، الذي تخرجه كل مساء و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .

لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية . ليتك تراه و انت تطلّ من تلك التلّة على كذب العيون الباردة ، تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة ، ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

- البوليفونية (polyphonic) مصطلح ابتكره باختين في الادب ، اساسا لمعالجة العمل الروائي استقاه من فن الموسيقى ، و اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي

فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد .

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة .كما ان تعدد الاصوات و الرؤى كما انه يمكن ان يتحقق بتعدد الشخوص و تعابريهم ، فانه يمكن ان يتحقق باسلوب تداخل الاصوات ، بان تطرح رؤية الغير على لسان المتكلم او ان يعطى نعت يناسب رؤية الاخر و ليس المتكلم . فمثلا في قصيد الموت و الحياة الطويلة للدكتور انور غني الموسوي مقطع جاء فيه

(ليس لي ألا أن أحتضر . و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط . للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود . هكذا تكذب الحضارة ، تتكاثر في أوردة غادرتها الاجراس ،تتمدد شارعا قديما ، أثلجه قلّة السائرين .)

بينما يكثر انور غني في تلك القصيدة من وصف الحضارة بالميتة و الغاربة نجده يصفها هنا بالغالية (و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط .)

و لا ريب ان الحضارة ليست غالية عنده و انما غالية عند الاخر ، و بهذا تجلى صوت الاخر و رؤيته بكلام المتكلم و تعبيره وها تداخل صوتي تم بشخصية واحدة .

ثم يقول

(للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود .)في النظر النوعي الذي تتبناه كل ذات يحب الاشراق و النور ، و انما هذه نظرة من لا يرغب بالنور و الحرية اي انه صوت الاخر الا انه جاء بلسان المؤلف ، و الذي يصرح بعد ذلك ان هذا القول هو قول الحضارة الكاذبة و مريديها (هكذا تكذب الحضارة)

وهنا في نص (البركة الجريحة) ايضا يستخدم التداخل الصوتي في عبارة (ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .) اذ لا ريب ان النظرة النوعية و منها نظرة المؤلف الى هؤلاء الابناء الذين يجرحون امهم انهم قساة و خطاؤون ، لكنه عبّر بصفة (الغالين) وهذا يعكس نظرة البركة الأم التي تحنّ على أولادها رغم قسوتهم و خطأهم . و كذلك في عبارة (ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟) فان الذات لا ترى نفسها هكذا و انما هذا صوت الاخر النوعي الذي يلوم (انا) المتكلم و القارئ ، فيكون تجلّ لرؤية الاخر بلسان المتكلم وهذا تعدد صوتي طرح بشخصية واحدة فيكون تداخلا صوتيا .

من شعورنا العميق بان ابعاد البوليفونية عن التعبيرية يحقق خسارة فنية فانا نحاول طرح فكرة الجمع بين ضدين بين تعدد الرؤى الظاهري و وحدة الرؤية العميقة وهذا التوحيد هو جمع بين متضادين و هو توتري و مفيد لقصيدة النثر ، تنطلق من ادراك ان البوليفونية خاصية سردية اسلوبية ، بينما التعبيرية فهي فهم و ادراك عميق للادب و الشعر و الاشياء ، لها مظاهر اسلوبية منها السردية التعبيرية و التي منها البلويفونية التعبيرية .

ملامح البوليفونية في نصوص السردية التعبيرية

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين ١٩٨١) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي ٢٠١٥) . اذ ان البوليفونية الادبية و ان كانت قد اخذت تسميتها من الموسيقى الا انها استعملت في الادب بشكل استعاري للتعبير عن تعدد الاصوات و الرؤى في العمل الادبي كما صرح باختين بذلك بنفسه (باختين ١٩٨٦) . مع ان البوليفونية الادبية يمكن فهمها على انها حضور اصوات في صوت واحد بحيث يكون صوت المتكلم صدى لاصوات اخرى (ارثر فرانك ٢٠٠٦) ، بل يمكن تلمس ذلك في فكرة الهتيروكلوسيا (heteoglossia) و تأثير البيئة على النص عند باختين نفسه (باختين ١٩٨١) وهذه الفكرة بالذات يمكن ان

تتجلى بأسلوب أدبي يتمثل فيها المتكلم رؤى الغير فتتداخل الاصوات و الرؤى بفن أسميناه (تداخل الاصوات)(الموسوي ٢٠١٥) . و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن ١٩٩٠) .

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) . و اما مسالة الارادة المقومة للرؤية في فكرة (اللانهائية التعرفية) (*unfinalizability*) و الذي يعني عدم امكانية بلوغ المعرفة الكاملة عن دواخل و بواطن الاشخاص ، و انا مهما عرفنا الشخص فان هناك دوما جانب خفي عنا (باختين ١٩٨٤) فهو امر واقعي بلا ريب ، وهو مصطلح استخدمه باختين كمرتكز للبوليفونية و تعدد الرؤية في السرد ، و مرتكز الحوارية (dialog) حيث لا يكون الحديث عن الشخص بل يكون معه (باختين ١٩٨٤) ، اذ مع المعرفة النهائية بالشخص لا تتحقق الاستقلالية المقومة للرؤية (فلاديميروفج ٢٠٠٦) ، و هي تقتضي عدم بلوغ احكام نهائية على رؤية الشخص و لا على موقفه و اعتماد الحيادية في الحديث عنه وان كل شيء متوقع الحصول (مورسن و امرسن ١٩٩٠) كما انها تعنى عند الكانطية الجديدة الصفة اللامتناهية للنفس في التقبل و التغيّر (هيرمان كوهين ٢٠١١) . ان الاقرار بلانهائية المعرفة بالاشخاص و النهايات المفتوحة و امكانية التغير و عدم بلوغ احكام نهائية على بواطن الاشخاص يمثل فكرا عميقا و قاعدة للتسامح في حياتنا اليومية (باول سميث ٢٠٠٨)

هنا سنتناول ملامح البلوليفونية في نصوص سردية تعبيرية حيث يكون السرد ضد السرد ، حيث السرد يمانع السرد ، حيث السرد لا يكون بقصد القص و الحكاية و انما بقصد الرمز و الاحياء ، و ستتناول اشكال مختلفة من السردية التعبيري كتبت باسلوبي بولفيوني ، و هذه الاشكال هي :-

١. قصيدة نثر الكتلة الواحدة أو ما نسميه (قصيدة نثر ما بعد الحداثة) و التي تكتب بكتلة واحدة موحدة موضوعيا و تعبيريا و شكليا ، تتميزا لها عن الشكل الحر المعهود . وسنتناول هنا قصيدتان

الاولى : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله

الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

٢. قصيدة النثر الحرة ، و التي تكون ملامح القصيدة واضحة بسردية تعبيرية الا انها ليست بكتلة واحدة و انما تكتب بشكل حر . و سنتناول هنا قصيدة

اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

٣. النص الحر العابر للاجناس ، حيث تكتب السردية التعبيرية بشكل حر جدا يتموج بين الشعر و القص و الخطابة و نتناول هنا نص :

بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

مما تقدم يظهر ان تجلي البوليفونية في النص يكون باربعة عناصر

الاول : تعدد الرؤى و الاصوات

الثاني : بروز شخوص نصية

الثالث : بروز حدثية نصية

الرابع : تعبيرات نصية اسلوبية كاشفة عن الرؤى

النص الأول : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) ذات الكتلة الواحدة ، تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية :

١٣. أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ
١٤. صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ
١٥. وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب ,
١٦. إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !
١٧. البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)
١٨. مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ
١٩. كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ
٢٠. وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)
٢١. تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ) ,
٢٢. وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .
٢٣. ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ ,
٢٤. الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله .

ان تعدد الاصوات في هذا النص المكثّف يحقق نسجا متفردا من التكثيف اذ لا تجد عبارة الا وهي صوت ، وهذه براعة تكثيفية يقلّ نظيرها وهي فعلا مظهر جليّ و رفيع للسردية التعبيرية . و من الواضح ان المؤلف مختف في كثير من فقرات النص بحيث لا تكاد تشعر بوجوده وهذا مهم للبوليفونية و تجسيد رؤى الشخوص . و الرؤى واضحة جدا و تمظهرت بصور شتى حلمية و مستقبلية و ماضوية و واقعية و عقائدية و فكرية و

بتنوع بين ايضا . هذا النص ليس فقط يحقق البوليفونية بل يحقق صور عالية لها بسردية تعبيرية فذة .

النص الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

في قصيدة البركة الجريحة للدكتور انور غني الموسوي تتجلى البوليفونية بشكل سردي مع اسلوب تداخل الاصوات الذي يجيده الشاعر :

١. ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة (ملاحظة هنا تصريح تاأيفي بتمثل رؤى الاخر و تبنيها في تداولية واضحة)
٢. في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك
٣. و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ،
٤. و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .
٥. لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثيرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية .
٦. تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة .
٧. ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

البوليفونية بتعدد الاصوات و الرؤى ظاهر ، فان تعدد الرؤى ينعكس هنا بحواريات نصية في عبارات مثل (الذين مروا من هناك ، الاغنيات الشجية ،ابنائها الغالين ، عطف العالم و كلماته الحماسية ، ايها القارئ يا انا ، متى ترى) ، كما ان في النص شخوصية نصية انزياحية تتمثل بالبركة و الاعمدة القديمة و النخيل) كلها شخوص لها موقف و رؤية بالنص الا انها شخوص اعتبارية انزياحية و ليست حقيقية معهودة . و في النص تجل ظاهر لفن (تداخل الاصوات) و تمثل رؤى الغير كما اشير اليها اهمها كلمة ابنائها الغاليين) فانها صفة للابناء الآثمين وهي لا يمكن ان تصدر الا من أمهم الحنونة فالحكم النوعي الذي يشمل المؤلف يحكم سلبيا عليهم . و كذلك في (ايها القارئ يا انا متى ترى ...) فان اللوم و العتاب للمتكلم لا يكون صادرا منه الا بانعكاس الخارج و الغير عليه كما لا يخفى .و بهذا النص يبرز شكل آخر لحيادية المؤلف لا تكون باخفاء صوته تماما و انما بتمثله و تحدثه باسم الغير

و بصوته ، فالمؤلف هنا يتكلم الا انه لا يتكلم واقعا وله صوت الا انه ليس له صوت حقيقة .

النص الثالث : اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

في قصيدة أجنة الجنان للشاعرة فراقد السعد تتجلى البوليفونية في أدب قضية و بوح بسردية تعبيرية حرة بنص يبلغ اهدافه الشعرية و الانسانية ، وهذا شيء لا يكون متيسرا الا باعتماد التناص العميق و تمثل صوت الغير حيث تتجلى الافكار النوعية في صوت المؤلف .

١. هو عودُ ثقابٍ مقتدر ... أسدلَ عيوناً شامخةَ الحلم .. ببُرْكةِ زيتٍ ... إيّاكُمْ وبيع تفاحتي المختارة .. بأسواقِ العبيدِ ...
٢. هَيهات لعفّةِ الجدائِلِ ...أصواتٌ يَشُوبُها نعيق ...
٣. أيا حوريتنا الموهوبة بسراديبِ الخرائطِ المرسومةِ ...
٤. تستهجنُ بزقزقاتٍ ضاحكةٍ ... عوالمُ أقبية مخلدة في اللا نوم ... هل ستأكل النار ..النار؟ ...
٥. يهدلُ نعي اليمام ...يااااا أنتِ ياالملغومة بشرفِ الحوريات ...لَكَمْ جرئ إنسكابكِ !؟ ...
٦. تنحبُ الأسماءُ مخجولةَ الطرفِ ... عينان غارقتان في الزيتِ ... عينان غارقتان في الطُهرِ ... تَجَمَّدَ اللّهب .. جلباب طهر ... جَنينيَّةُ تمسكُ الجنانَ بحبلٍ سرّي ...
٧. تبتَهِلُ حشودُ الجنان ... اللّحنُ مريمي...الملائكةُ تفترشُ سجادة صلاة .

ان السردية التعبيرية واضحة وجلية ، و الشخوص النصية و الحدثية النصية ايضا واضحة ، و كذلك في النص حضور واضح لاصوات متعددة ، مع طغيان و ظهور للبوح و تعابيره المشيرة الى فكرة النص و قضيته الانسانية و الصوت النوعي الذي تمثله المؤلف .

النص الرابع : بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

في نص (بوشكين) للتعبير و البوح مستويات عدة ، وهو من تفردات و تميزات نصوص فريد قاسم غانم ، اذ ان التكثيف لا يقتصر فقط على المادة التعبيرية بل طريقة التعبير ،تتجلى السردية التعبيرية في كل عبارة ، و في كل انتقالة سريالية و حالمة ، ان اسلوب لغة الحلم الواعي المنظم هو ما يجيده فريد قاسم و يسحر به القارئ .

تتجلى البوليفونية في النص في تعابير متعددة

١. من ثوبِها المُطرّزِ على طريقةِ بَدْوِ الجُنوب، كانت تنهمرُ روائحُ الأسفارِ القديمة.
٢. قالت إنَّ اسمَها "رُوثْ".
٣. لم أصدِّقْ.
٤. . هناكَ بكَتْ، حينَ انتبهت إلى أنَّ البيّاراتِ والحقولَ هاجرَتْ إلى سطحِ المدينة.
٥. وقالت إنَّها تعثّرت باسمِها في خزانةِ جدّتِها فاكتست بِه.
٦. وقالت إنَّ اسمَها "ناديا"**. لم أُصدّقْ.
٧. ثمَّ، حينَ اشتدَّ ضوءُ المصباحِ في الزّاويةِ البعيدةِ، حملَتْ وجهَها في راحتَيْها، وصبّتْ ثلاثَ كؤوسٍ من النَّبيذِ المعتّقِ المقطوفِ من كرومِ سليمان؛ واحدةً لي، واحدةً للمرأةِ الواقفةِ على شجرةِ اللَّيْمون وواحدةً للقطِّ الأجعدِ ذي اللّكنةِ الرّوسيّة والرّموشِ الشّائبة.
٨. كشفَت لي أنّهُ يعاقرُ الخمرةَ والتّحدّيَ منذُ قرنَيْن.
٩. سقطَتْ دموعُها فأضاءَت الكؤوس. رأينا نورًا مالحًا على نورٍ مِزّ. تمتمَتْ: سيشملُ اللّيلةَ أيضًا ويخرجُ للعراكِ بينَ حاوياتِ القُمامة.
١٠. وأخشى أن تكونَ هذه جولتَه الأخيرة.
١١. ها هو يخرجُ ويموءُ: "ناتاليا، ناتاليا"***.
١٢. لأنَّ بوشكين انزلقَ، زمجرَ، قفزَ على منضدةٍ أضيقَ منه، ثمّ ربضَ بيننا وبينَ المصباحِ، وأشعلَ ظلَّهُ الشّاسع على مدينةِ أوديسّا

ان هذا النص الثري الحواري لا يحتاج الى الكثر لبيان تعدد الاصوات فيه و تعدد الرؤى ، بل ان المؤلف المتقن حقق شرط الحوارية الباختينية بالتحدث مع الشخوص و ليس عنهم ، و كذلك من خلال تطور و تعدد مظاهر الشخصية

المتحدث معها وتعدد اسمائها و رؤاها يحقق فريد قاسم غانم تجليا واضحا و نموذجيا لفكرة (اللانهائية التعرفية unfinalizability) .

ان هذا المستوى من الحرية و الثراء لنصوص السردية التعبيرية و التي لا تتحقق بهذا الشكل باي حال من الاحوال في الشعر التصويري ، يدلل و بقوة على ان هذا الشكل الادبي له من السعة و العطاء و الحرية ما يفتح الباب واسعا امام اسلوبيات فنية ابدعية كثيرة و كبيرة منها مثلا النص ثلاثي الابعاد و النص الفسيفسائي بالتعابير المتقابلة و لغة المرايا و النص السردي التقليلي ، اننا نرى ذلك بوضوح كما نرى شمس النهار .

المصادر

- *of Dostoevsky's Problems* (M.M. (1984 ,Bakhtin Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: .*Poetics* .Press University of Minnesota
- *Genres and Other Late Speech* (M.M. (1986 ,Bakhtin Trans. Vern W. McGee. Austin, Tx: .*Essays* .University of Texas Press
- Acompanion to Art Wilde Carolyn ,Smith Paul ٢٠٠٨- Theory
- - On Dialogue - Vladimirovich Nikulin Dmitriĭ Philosophy – 2006
- Bakhtin: Mikhail Emerson Caryl ,Saul Morson Gary Criticism- 1990 Literary - Creation of a Prosaics
- Dialogical Narrative Analysis Arthur W. Practicing ٢٠٠٦ Frank
- مجلة تجديد الأدبية العدد الاول و الثاني ؛ ٢٠١٥

الشعر بين التقليلية و البوليفونية

في دراسات متعددة معمقة (٣،٢،١) بُيّن الفتح الجديد في الشعر المكتوب باللغة الانكليزية على يد الشاعرة الامريكية اميل لويل (١٨٧٤–١٩٢٥) الحائزة على جائزة بولتزر عام ١٩٢٦ (٤) باكتشافها النص البوليفوني في مجموعتها (قلعة كان كراندیس (٢٠١٨) ، مما اعتبر تجديدا عميقا في الشعر المكتوب باللغة الانكليزية باعتماد العمق الصوتي و اعتماد نظام الاوركسترا الصوتية و النثر البوليفوني (٣،١) وتنازل المنولوج الشعري عن عرشه، مما حدا البعض بتوجيه الاشكالات الى اطروحة ميخائيل باختين بحصر الحوارية و البوليفونية في الرواية ، وفكرته عن احادية الشعر (٦،٥) حيث يقول اليزا ستنبي و تنتي كلابور ان مصطلحات باختين البوليفونية في الرواية تتعارض مع فكرته عن الشعر بانه عمل مونولوجي و انه يمثل فاشية الشاعر و الواعي الواحد (٦) و ينقلان قول باختين (في لغة الشعر ، حينما يبلغ الشاعر اسلوبه ، فانه يصبح فاشستيا و عقائديا و محافظا ، و يسحب نفسه من تاثير ما هو خارج الادب من صراع اجتماعي (٧) .

رغم ان اللغة التقليلية راسخة في عملية الكلام البشري الساعي نحو التكثيف و الاختزال و الاقتصاد حتى ان العرب يفتخرون بالمعاني القصيرة في حجمها الكبيرة في مدلولها ، الا انها لم تستقر بشكل مذهب في الشعر الا بعد انجازات ستيفن الشعرية (ستيفن كرين ١٨٧١-١٩٠٠) و الهايكو الياباني (٨) .

و قد يتصور وجود ملازمة بين التقليلية و الصوت الواحد ، كما قد يتصور ذلك ايضا بخصوص التعبيرية والتي تهتم كثيرا في طرح المادة الفنية معبأ بالاحاسيس الفردية و الرؤية الخاصة للمؤلف تجاه العالم (٩) كردة فعل على الانطباعية و الخشية من ضياع النفس و الروح الانسانية وسط مادية العالم الخارجي بتاكيدها على الذات و القيم (١٠) . الا ان هذه التصورات لا واقع لها لان التقليلية و البوليفونية ما هي الا وسائل تعبيرية و ادوات نصية ، و في مستوى اخر غير مستوى التعبيرية .

و من هنا لا يظهر اي تضاد بين البوليفنوية التي تعني تعدد الاصوات و الرؤى في النص و التقليلية و التي تعني التكثيف و الاختزال ، بل ان التقليلية تضاد الطول في النص و البوليفونية تضاد المنولوج في النص ، نعم يكون من الصعب اداء النص البوليفوني بلغة تقليلية ، الا ان لدينا نص تقليلي لستفين كرين مشتمل على اكثر من صوت و رؤية في قصيدة (في الصحراء) :

في الصحراء
رأيت مخلوقا
يجلس القرفصاء
ممسكا قلبه بيديه
وهو يأكل به
قلت له (هل هو طيب يا صديقي ؟ (
فاجابني (انه مرّ مرّ)
لكنني أحبّه
لأنّه مرّ
ولأنّه قلبي

و يتجلى ايضا تعدد الاصوات في قصيدة تقليلية حاكيت فيها قصيدة كرين هذه عنوانها اقنعة

(أقنعة)

لقد أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل باكرا

و حينما و صلت منتصف الطريق

وجدت رجلا في كوخ و بين يديه سلال أقنعة بشعة .

قلت له لماذا أنت هنا ؟ و لمن هذه الأقنعة .

قال لقد طردني القبح من مدينتكم

و هذا الأقنعة ابعث بها الى كل جميل

ليرتديها فلا يطرد منها مثلي .

و بهذا يتضح و بجلاء ان التقليلية و البوليفنوية هي مظاهر اسلوبية و تقنيات تعبيرية ، بمعنى اخر انها تقع في مستوى اخر مغاير لمستوى التعبيرية و قصد المؤلف و فكرته العميقة و نقله احساسه و نظرته تجاه العالم ، و مغاير لمستوى رؤيته للاشياء ، لذلك فان كل منهما انما هو وسيلة تعبيرية و مظهر تعبيري ، فيمكن للشاعر التعبيري نقل احساسه بالاشياء عن طريق نص تقليلي او عن طريق نص بوليفوني متعدد الاصوات .

هناك امر اكثر جوهرية ، اذ بينما تكون التقليلية دائما في موضع تعبيري و ايحائي و رمزي متميز مما يضمن شعريتها ، فان البوليفنوية و بفعل تعدد الشخوص و الرؤي ستكون قصا و حكاية لا اكثر ان لم تشتمل على بعد تعبيري ، و سيفشل السرد البوليفونيي في تحقيق الشعرية ان لم ينطوي على بعد تعبيري يلبسه ثوب الرمزية و الايحاء . من هنا يظهر و بوضوح ان التعبيرية ليست شيئا ممكنا مع البوليفونية فحسب و انما ضرورة لتحقيق السردية التعبيرية في قصيدة النثر .

المصادر

١. John Gould Fletcher , Polyphonic Prose , *Poetry* , Vol. 6 ,(Apr., 1915), pp. 32-36 No. 1 Miss Lowell's Discovery:

:by Published

poetry foundation , biography ١٨٧٤–١٩٢٥ Lowell Amy

H.D. and the Public Sphere of Modernist Taylor Georgina
Talking Women , oxfordpress :Women Writers 1913-1946

٢. Amy Lawrence Lowell was an . Wikipedia from American poet of the imagist school Brookline, Massachusetts, who posthumously won the Pulitzer Prize for Poetry in 1926.

٣. and his Bakhtin , Liisa Steinby, Tintti Klapur by Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Press Anthem , Dialogism

٤. , Poetry Bakhtin on , Eskin and Jerry Michael . todays poetic

٥. Problem of Bakhtinian Terminology and The language of poetic genres, when The) Poetry often becomes ,they approach their stylistic limit authoritarian, dogmatic and conservative, sealing itself off from the influence of extraliterary social Therefore such ideas as a special ‘poetic .dialects of the gods’, a ‘priestly language’, a ‘language could flourish language of poetry’ and so forth (on poetic soil.(Bakhtin 1981, 273

٦. Literary minimalism , Wikipedia

٧. expressionism , Art movement

٨. Expressionism , Art story

القسم الخامس : التجريدية

النص التجريدي الفكرة و النموذج

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعمال اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني .اذن التجريدية في اللغة هي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية حالة نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ التأثير الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي و لا تحكي معان و انما أحاسيس .

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تأثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية .

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية .

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص .

نصوص تجريدية للدكتور أنور غني الموسوي

١ـ الواحة

بين يدي الغروب يجلس الأقحوان ، كمسافر على بساط الهمس ، يراقص النسيم .

مرآةً ورديّةً كان وجه الماء ، بعذوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة اللذيذة أبهرني لون الشمس .

الرمال تعزف ألحانها المقرمشة ، و خيول البادية بعبقها الرمليّ ، تخترق صوت الزمن الحالم . وهناك ، نحو الواحة ، نحو شجرة البلّوط ، صبيةٌ يلعبون ، و فراشات ناعسة ، قد بلّل ثيابها المساء .

كم قد أسرتني ترانيم الأغصان ، و أوراقها ذات العيون اللمّاعة ، و الطيور ، أجل الطيور

تأسر المكان بألوانها الزاهية و سحرها الأخّاذ .

آه كم أحبّ رائحة الصيف ، و ظلّ شجرة تنشد للنسيم .

٢- صباحات بنية

أّيتها الصباحات البنية ، تعالي نحوي ، إليك كلّ جسد متعب ، في نهاياته شيء من رحيق مختوم .

اليست المغارات وردية و صافية ؟ الم تكن شعبا مرجانية تتهادى نحو الفضاء الواسع ؟ النرجس ، السماوات ، هطول مطر برّي ، أعوام من الأسى القرنفلي .

يا للحنين يا للحنين ، يتراقص كجدول ناعس ، حيث القطط البنفسجية ترتّل صلواتها الاخيرة ، الكون حينها كان يقظاً و توّاقا ، ليت المجد يتعلّم الرؤية ، سماءٌ لا تكاد تريد شيئا من البوح .

العذابات ، العذابات ، القضبان ، التواريخ ، الأصابع الصفراء ، العمى المرير.

التنهدات الحمراء ، الوردية ، تعجّ باللون ، بكل اللون ، بتراتيل الخضرة الزرقاء . بوّابة الفردوس فضيّة ، و براقة و مشعة ، تتناثر تحت الجسر بطعمها الرقراق .

إنّها تتأرجح ، و عيناكَ هناك شيء من ورد ، تتعثر بالمياه الشقيّة ، الأسماك الورديّة تتقافز هنا و هناك ، أجل كان دبّ الغابة عاشقا .

انّها تصغي ، تعدّ أصوات الضوء ، تصنع منها واحة و أغنية . هي ليست ناعمة و لا كثيرة الخشونة ، كما أنّها بلا هدير . تقف تحت الظلّ ، تصنع شمسا و حكاية ، تعيد كوكبا و نبةً و رياحا .

مرحى ، مرحى يا للسعادة .

٣- الشرفة

نحو الشرفة الناعسة ، نحو عيون الشتاء ، حيث يتساقط الشوق كالمساءات،
يتخفّى خلف السكون ، خلف صوت الغيم ، يبني عشّا بطعم الذيول .

الظلال تلك الظلال ، ترنو نحو باحة الصمت ،هناك خلف ستارة الوهج البنّي ،
حيث أنفاس الصقيع تردّد غربة الفجر.

من تلك الزاوية ، تتصاعد أرواح الضباب الخضراء ، مبتهجة بالنسيم .

مظاهر التعبيرية التجريدية في (أمنيات جوّالة)

(أمنيات جوّالة)

الستائر بلونها المرير ، بقلبها المعجون بالعاج والزان ، تهدهد صوت بركة اللوتس البراق ، كنا حينها نعدّ أسنان المجرة ورموش عينيها الحالمتين ، نرسم حولية ذبول الكون الفسيح .

لقد أنهيتُ كلّ شئ ، خيمةَ ينبوع الخلود ، مزرعةَ الفراشات و رمادها الغامض ، حتى الصحون الفضية ، تركة اجدادي القدامى مع صندوقهم اللازوردي ، و نسماتهم المتخثرة في حدقات تحوم فوق غابات الأرز . كلّ ذلك بعثت به الى رجال الرمل وعسس السور البنّي كي يتدفؤوا به .

لقد أنهيت كل شيء فعلا ، فالحياة صبيّة لطيفة تستحمّ في بركة قزح القمر ، تحبّ أن تنام باكرا في معبد قديم .

عجبا ما كنت أتصور انّ الرغبة خيط من ريح ، و أنني سأحتفل يوما بكل هذا الضياع . لقد تقاعدت الانسانية ، تتجوّل بدرّاجتها الهوائية و قبعتها السوداء ، كالتي يبيعها ذلك المتجوّل الباحث عن الظلّ ، لقد رأيتها و قد ماتت منذ زمن بعيد .

آه كم هي مسكينة المركبات التي تسحبها ثيران الحقول الباردة مثلنا ، لا أدري ربما شربت روح الصقيع ، و ربما ورثنا ذلك الشحوب من أشجار الصنوبر المجيدة ، كرعناها مع اليانسون والسوسن الجبلي ومسحوق البرق . ذلك ليس مهما بالمرة ، يكفي اننا تعاطيناه عبر السنين .

بلى ، لقد صدقت ، سأجمع حاجياتي ، الريح الشمالية ما عدنا بحاجة اليها، وخوابي اليقطين الممتلئة بعصير القصب ، حتى الديك الأحمر الحكيم الذي لطالما أهداني بوابات المصير ، وعالم مسحور تسكنه حشود الضباب وجنيّات أشجار الياقوت اليابسة ، وزهرة زرقاء ندية كأنها دمعة الفجر .

اجل البيت أجمل بالورد البري ، لكننا قبائل جوالة لدينا خيمة من جلود القنافذ ، لا نجيد غير زراعة الخيزران واصطياد خيوط الهلل النائمة ، نستدل عليها من الشخير.

بيتنا أجمل بالزهور ، لكنّ حقول اللوتس بعيدة ؟ بيننا جدول الشيخوخة وذاكرة الثرى . أنا لا أظنها ستأتي قريبا ، ربما علينا فتح حقيبة الأيام ، فقد سمعت جدي يقول أنّ في جيب الزمن الأيمن انهارا فضيّة من حليب وحكايات مؤجلة عن البجعة الاميرة التي لم يسعفها القدر.

إذن سينتهي فصل الرماد ، بعد حياة غارقة في نهر أصفر ، حينها سأرى في حديقتي أرنبا و سلحفاة وردية . حينها سيكون للصباح شكل أخر ، ليتها تأتي أرواحنا المهاجرة . لنلثم الصوت الأبيض لأرتال الثرى ، نلج أسوار

الضوء ، ونركب أيائل الدخان في برك المساء اللازوردية ، هناك حيث قصور الشمس النائية .
سعد غلام و أنور غني الموسوي ٢\٤\٢٠١٥

(أمنيات جوّالة) النص المشترك بين الشاعرين سعد مهدي غلام و أنور غني الموسوي ، ليس جديدا فقط من حيث انه نص مشترك بين شاعرين ، بل ايضا في لغته الجديدة ايضا ، و التي تميل الى ان تكون في مجال تعبيري آخر غير مطروق بشكل متعمد و واعٍ ، الا وهي اللغة التعبيرية التجريدية .

(أمنيات جوّالة) ليس نصّاً سرياليّا ، لعدم تمّيز السخوصية و الكيانية في بناءاته ، حيث أنّ السريالية متقوّمة بالتموضع اللامنطقي للتشخصات و الكيانات ، كما انه لا يحكي عن اللامعقول لان الحكاية عن اللامعقول ميزة السردية الحكائية ، اما السردية الغرائبية في (أمنيات جوّالة) فان السردية فيه تعبيرية لامرآتية تنقل الاحساس و لا تريد أن تحكي وانما تسعى الى تحميل اللغة طاقات اضافية .

و قبل الحديث أكثر عن تجربة الاشتراك في تأليف نص موحد بين شاعرين ، يتحقّق بذلك ليس فقط خرق لكثير من التقنيات و التنظيرات المتعلّقة بالرؤية و الغاية و العاطفة الصادرة من نفس انسانية لتعدد المؤلف هنا ، بل انّ الاهم من ذلك هو تجاوز الصعوبات التأليفية و الوصول الى نقاط مشتركة بين لغتي الشاعرين و نظرتهما عن الادب . طبعا لا بد من الاشارة انّ امتلاك الشاعرين رؤية نقدية و تفسير و فهم للغة الجميلة ، أدّى الى فهم سريع لغايات لغة كل منهما ، و الاقتراب من التشكيل اللغوي المطروح ، و بهذا ظهر نص بانسيابية و وحدة تأليفية عالية بالاضافة الى أنه يحافظ على لمسات كل من الشاعرين و تقنياته فهي واضحة فعلا لكل من يعرف لغة الشاعرين .

ان جوهر التعبيرية هو استغلال التوظيفات الممكنة لعناصر البوح غير الحكائية في تعظيم طاقة اللغة و توصيل الاحساس ، و استعمال التقنيات الظاهرية و العميقة في توسيع حقل الدلالة ، و بالنسبة لقصيدة النثر فان السردية التعبيرية ركن مهم في تحقيق ذلك . و من خصائص لغة (أمنيات جوالة) هو القدرة العالية على نقل القارئ الى عالم النص و ان كان متميزا بمستويات عالية و عميقة و غرائبية ، و معبأة بدلالات تعبيرية واضحة ، و هذا النظام بكل تلك الميزات يحقق لغة تعبيرية ساحرة كما هو ملاحظ .

اما التجريدية فهي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية الى مجال نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، و تجسيد الفكرة في اللغة فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ الفهم الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي .

القسم السادس : النص العابر للاجناس

النص الحر

((مُداراة)

لغة حرّة ، نص حرّ

د أنور غني الموسوي

القهوة التي جاء بها إنكيدو من عوالم الرمل ، تبيّن مؤخراً أنها شقيقة الربيع . الخبر لم يثر استغراب الكثيرين ، لأننا تعودنا أمورا كهذه في هذا العالم الأعمى الذي ما عاد له نكهة.

لم يعترض أحد حتى الزهور ، و الطيور المغرّدة مراعاةً لمشاعر القهوة و حبّاً بالربيع ، و مداراةً للمنظمات الانسانية و تقاريرها العمياء .

لقد جاء في التقرير أيضا و كما نقل إليّ - فانا حينها كنت طفلا أسطوريا لا أعرف الكثير عن هذا العالم الرخيص - قالوا حينما ترفع ركبتيك عن أسفلت الذلّ أعدهما الى مكانهما مراعاة لمشاعر الاسفلت . و حينما تصفعك الريح المتجبرة ، المس يدها برفق مداراة لمشاعرها و احتراما لمقام السلطان الجاثم على صدورنا. و قيل أيضا ان في التقرير قصّة محزنة عن الحريّة في الزمن الماضي ، حكمت الجماهير على أصحابها بالنفي و القتل . مرحى كم هو بارد و مأجور تأريخ الانسانية .

ألا ترى الأعراض تنتهك و المدن تدمّر ؟ و الكل صامتون مداراة لمشاعر الملك و ما خلفه من أصابع طويلة . كم نحن دمى رخيصة ؟ نخرب بيوتنا بأيدينا .

في الحقيقة لقد ملئت جيوبنا بالخيبات ، إنهم لم يتركوا لنا شيئا لنخسره ، لذلك نحن مناضلون و ثوار .

هامش

بعد ظهور الشعر الحر ، صار الشعر يقسّم بشكل نموذجي الى شعر موزون وفق البحور الشعرية (عمودي) و شعر حر لا يخضع لها سواء كان محتفظا بالوزن فقط كما في شعر التفعيلة او انه لم يحتفظ بالوزن كما في القصيدة الحرة التي تكتب بالنثر و تسمى قصيدة نثر و هي ليست كذلك واقعا ، انما هو شعر صوري بتقنيات الشعر الا انه حر .

و بعد ظهور قصيدة النثر التي تعتمد تقنيات النثر ، صار الشعر يقسّم بشكل عام الى ١- شعر موزون ومقفى حسب البحور (العمودي) و ٢- الشعر الحر (قصيدة التفعيلة و القصيدة الصورية الحر) و ٣- قصيدة النثر ، و ابرز صورها الان قصيدة النثر الامريكية التي تكتب وفق تقنيات السرد التعبيرية و تقنيات النثر بالفقرات و الكتلة الواحدة .

ان قصيدة النثر رغم انها بلغت مديات واسعة من التطور الكتابي و مثلت مرتبة عالية من الابداع الادبي ، فانها سرعان ما صارت لها صور و اشكال نمطية مميزة وهذا امر جيد و مهم ، الا ان التطور الحاصل في اللغة في العقود الاخيرة و النظريات اللغوية و التطور الحاصل لدى القارئ استدعى حرية اكبر تتجاوز النمطية و التقنينية ، و صارت هناك دعوات جادة و واقعية نحو لغة ابداعية حرة ، تقترب من اللغة النثرية اليومية ، من دون تزويق او اضافات و انما يتحدث المبدع بها باللغة النثرية العادية و يمكن ان نسميها نص النثر العادي او النص الحر .

لم يعد الفرق بين الشعر الصوري و الشعر النثري في كون الاول موزونا و الثاني نثرا ، و انما الفرق الجوهري هو في طبيعة الكتابة ، فالشعر الصوري يعتمد الصورة الشعرية كمرتكز سواء كتب موزونا ام نثرا ، و قصيدة النثر تعتمد تقنيات النثر و اهمها السرد التعبيري .

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا

ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، ممل مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادبية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه .

الاسلوب المفتوح عند فريد قاسم غانم

كتابات فريد قاسم غانم احيانا تحدث ارباكا لدى القارئ في تجنيسها ، و هذه حقيقة جلية لكل من يقرأ لفريد قاسم . و في واقع الامر ان هذا ناتج من حقيقة ان فريد قاسم غانم يكتب نصا عابرا للاجناس بامتياز و بكل عفوية و طلاقة ، حتى ان المحلل لو استعمل ادق المميزات و الفوارق الاجناسية فانه لا يستطيع رفع حيرته التجنيسية لبعض نصوص فريد قاسم . وهذا تجل واضح و نموذج مثالي للنص العابر للاجناس .

النص العابر للاجناس بهذا الواقع يشتمل على ظاهرة (تعدد الاسلوب) في الوحدة التعبيرية الواحدة ، وهذا التعدد ليس من النظر الى الكاتب بلا ريب بل من النظر الى الكتابة و القارئ . و في الحقيقة هذه النظرة تتجاوز الاسلوبية التي غالبا ما تربط الاسلوب بالكاتب .

هنا نص (مملكة) لفريد قاسم سنحاول تلمس ذلك الاسلوب المتعدد الاسلوب و النص العابر للاجناس ، ومن الواضح ان هذا النص نموذج لاكثر كتابات فريد قاسم كما يعلم المتابعون له .

مملكة ؛ فريد قاسم غانم ؛ مجلة تجديد

(مملكة) ، نص في السردية التعبيرية ، السرد الممانع للسرد ، السرد المتوهج . كما انه نص تعبيري بامتياز أي ان الرؤية تنطلق من عمق الكاتب الى الخارج ، فالنص يرسم عالما بنظرة الكاتب الخاصة .

ان هذا النص يحقق ظاهرة التعدد الاسلوبي و النص العابر للاجناس على مستويات مختلفة و اهمها على مستوى النص و على مستوى الوحدات التعبرية المتميزة واهمها الجملة .

و من الجيد الاشارة الى امر وهو ان النص المفتوح عادة ما يعرف بانه نص متعدد الدلالات ، و في الحقيقة هذا الفهم هو اداة و الية نقدية اكثر مما يكون تشخيصا و تعريفا لظاهرة ادبية . و لا يخفى ان ملاحظة تعدد الدلالة في الوحدة الكتابية قديم قدم البشرية . و من هنا امكن القول ان فكرة النص المفتوح و ان كانت معالجة متطورة للنص الا انها لم تأت بشيء جوهري و لم تشخصا شيئا جديدا .

في قبال ما تقدم من تصور هناك فهم للنص المفتوح هي كونه عابرا للاجناس الادبية .و هذا اسلوب من الكتاب الذي تتعدد فيه الاجناس و تتعدد الاساليب في النص الواحد يمكن ان نصفه (بالاسلوب المفتوح) و النص الذي يكتب كذلك من الانسب ان يسمى (النص العابر للاجناس) كما في كلمات البعض .

للاسلوب المفتوح مستويان ، الاول على مستوى النص و الثاني على مستوى الوحدات التعبيرية الصغيرة واهمها الجملة . في الاول يكون اللااجناسية طوليا اي انه يتجلى بمجموع النص بينما في الثاني عرضيا اي يتجلى في الجملة او العبارة الواحدة كما سنبينه .

في نص مملكة نلاحظ التعدد الاجناسي و الاسلوب المفتوح على مستوى النص و الجملة ، اي بالتعدد الاجناسي الطولي و العرضي .

فمن الاول اي على مستوى النص لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان هذا النص قد كتب بمزيج اجناسي بين القصة و الشعر و الرسالة . كتب بسرد تعبيري متميز ، سرد يفجر طاقات اللغة و يصل بها الى مستويات تعبيرية قل نظيرها . ففي جزء منه

(هي، في الأوَّل والأخير، مملَكتي الصَّغيرةُ. \لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ، وجدرانٌ مُلوَّنةٌ بأَحلامي، ومرآةٌ تَنامُ واقفةً كلَّما مَرَّ الظَّلام.\

في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ ويلصِقُ التَّمائِمَ والطُّقوسَ، ويستنشقُ البَخُورَ والغُبَارَ والعَثَّ السّاكنَ في الوسائدِ والكِتَاب.)

منطقية التخيل وهي من ميزات القص ظاهرة في مطلع النص ، ثم فجأت يتحرر النص من المنطقية في كل شيء في الخيال و في اللغة (لها سقْفٌ يسُدُّ عليَّ أبوابَ الشَّمْسِ والنُّجومِ واللَّعناتِ،) هنا كسر للمنطقية واضح و لا مجانية تتحرر من الزمان النصي مما يحقق مستوى عال من الشعرية .و في عبارة (في غُرفتي، أكونُ حينًا إلٰها صغيرًا, وحينًا عبدًا يبتكِرُ التّراتيلَ) تبلغ الرسالة و التبيين مرحلة متميزة تختلف عن غيرها . وهكذا باقي اجزاء النص ، حتى يتكون لدى القارئ تصور و وعي اجمالي بان ما امامه من كتابة عابرة للاجناس و ان اسلوبها مفتوح على كل تعبير .

و اما على مستوى الجملة فالتعدد الاجناسي ايضا حاضر . في هذا المقطع الذي له وحدة موضوعية (في غُرفتيَ الصَّغيرةِ، أعتلي لِبْدَةَ الأسَدِ الهَصورِ وأتثاءَبُ مِلءَ الكَوْنِ، وأصادقُ البَعُوضَةَ؛ فأُعلِّقُ اسْمًا هَشًّا على جيدِها، أُطلِقُ الرّيحَ في الجَناحَيْنِ، أشحذُ نابَها بالمِبراةِ ، أجلو بكفّي صوْتَ طنينِها، أفتحُ لها الجِهةَ الخامِسَةَ، وأسقيها ما أقطفُ من ماءِ السّماءِ وبعضًا من دمي.) من الواضح ان في هذه العبارة قد اجتمعت تقنيات القص و الشعر و الخاطرة . فلا يمكن ان يرى هذا المقطع على انه قص بشكل واضح و لا يمكن ان يقال انه شعر بشكل واضح و لا يمكن ان يقال انه خاطرة ، انه مزيج اجناسي مبهر و عذب او انه جنس متميز متجاوز للاجناس المعهودة .

و بهذا المزيج الاجناسي نفسه نجد مقطع (هنا، في غُرفتي الصَّغيرةِ، أكونُ كما أشاء. \أُعلِنُ الحربَ على الأَساطيلِ، أكسِرُ شَوْكَ الجنرالاتِ بأُمنيَةٍ رشيقةٍ، أنقلُ القسطنطينيَّةَ إلى إسطنبولَ، أزرعُ بقايا قرطاجَ في بقايا العراقِ،)

ربما التوظيف التعبيري للكنايات و المجاز يمكّن البعض من رؤية المقطع انه قص ، و ربما يمكّن الكسر الواضح للمنطقية و التحليق العالي للخيال و التصويري انه شعر والسردية لا تمنع اذ ان النص سردية تعبيرية ، و من خلال الحديث عن النفس و احلامها يمكن ان يرى انه خاطرة الا ان التعبيرية و الرمزية واضحة و غايات النص التوهجية واضحة .

ان الاسلوب المفتوح من وظيفته صنع الحيرة التجنيسية فهو من جهة يفتح الباب للقارئ للسير بخط السرد المنطقي لكن يصدمه باللامنطقية ، و من جهة يفتح له خط التصوير و التحليق الشعري لكن يصدمه بالسردية و الحكاية ومن جهة يفتح له خط الخاطرة و الحديث عن النفس الا انه يصدمه بالرمزية و

التوظيف و التوهج . بهذه البيان الاخير يكون واضحا الجواب عن تصور قد يطرح ، بان القارئ و كذا الكاتب غير مهتم بجنس النص و لا باسلوب الكتابة ، و هذا صحيح فان غاية الكاتب التعبير و غاية القارئ التلقي ، لكن هذه الغايات انما يسلك فيها العقل خطا تجنيسيا معينا لاجل استفادتها ، بمعنى ان الكاتب اذا كتب شعرا فانه يبدع في شيء يظهر له انه شعر و كذا في غير الشعر من اجناس و القارئ حينما يتمتع و يندهش و بشعر فانه يفعل ذلك في كتابة تظهر له انها شعر ، اي ان الابهار و الادهاش و الامتاع كلها تكون حسب منطقية اجناسية . اما في النص العابر للاجناس ، و الاسلوب المفتوح فان القارئ يتحصل على الدهشة و الانبهار و المتعة من خلال مستويين من التجربة الادبية ، من اللامنطقية الادبية المختلفة عن الكلام الحياتي العادي و من اللامنطقية الاجناسية المختلفة عن الكتابة الادبية المجنسة . و طبعا هناك مستوى ثالث من الابهار هو اللامنطقية الفنية المختلفة عن الابداعات الفنية بانها عابرة للفنون وهو ما اسمينها بالعمل التجلياتي العابر للفنون و التي لدينا تجارب فيها .

فريد قاسم غانم صاحب القلم المدهش ، لم يقبل الا ان يدهشنا و يبهرنا على مستويين الاول على مستوى الكتابة الادبية المختلفة عن الكتابة العادية و على مستوى الادب اللاجناسي المختلف عن الادب الاجناسي ، ، فيعلمنا هذا الشاعر الامهر ، ان الابهار الكتابي لا ينحصر بادبية النص بل هناك طريق اخر للابهار هو لاأجناسية النص بالاسلوب المفتوح و النص العابر للاجناس .

القسم السابع : اللغة التقليلية

قصيدة الكلمة الواحدة

قصيدة من كلمة واحدة

((تجريد))

د أنور غني الموسوي

هامش

مع كون هكذا قصيدة (أي قصيدة الكلمة الواحدة) من النص المفتوح بلا شك فانه يمكن رد قصيدة الكلمة الواحدة الى اللغة التجريدية والتي تعتمد على نقل الاحساس والشعور والتجربة الانسانية بالألفاظ بدل الاعتماد على الدلالات والمعاني والافادة الكلامية . وعلى كل حال يمكن السؤال ما الفرق بين نص متكون من ست كلمات يولد زخما دلاليا وفكريا وشعوريا معينا وقصيدة متكونة من كلمة واحدة تتجاوز في زخمها الرمزي والفكري والشعوري ما كان لذلك النص المكون من ست كلمات .(أنور الموسوي ٢٠١٥) .

في الويكيبيديا انّ آرام سوريان (Saroyan Aram) الشاعر و الروائي الامريكي المولود سنة ١٩٤٣ قد ارتبط اسمه باعماله التقليلية الكاملة ، و عمله الشهير قصيدة الكلمة الواحدة (lighght) في ١٩٦٥ ، و ايضا قصيدة الحرف الواحدة بحرف (m) المكتوب باربعة ارجل . و التي دخلت في مقياس غينيتش كأقصر قصيدة في العالم (Wikipedia) .

تقول اين دالي في خريف ١٩٦٥ ، كتب شاعر عمره ٢٢ عاما اسمه ارام سوريان سبعة حروف لتكون اكثر قصيدة مثيرة للجدل عبر التأريخ .ان كلمة (lighght) بالخطأ املائيا انما هي عنصر مشاهدة و ليس قراءة ، فلا توجد عملية قراءة هنا (Ian Daly 200) .

اقول ان فكرة التقليلية الكاملة حتى تصل الحرف الواحدة محققة لغايات التقليلية و منتهاها بلا شك ، الا ان تجميع حروف او حرف من دون الاحالة على معنى او احساس منقول و عدم الاعتماد على الوظيفة اللغوية للفظة فانها تخرج عن كونها عملا ادبيا ، و تصبح شيئا بصريا لوحة او نحو ذلك . بمعنى آخر ان ارام سوريام لم يكتب قصيدة و انما عملا بصريا سواء في عمله lighght)) او الحرف) m) بالاربعة ارجل . و مثل ذلك ما كان من تلوين و تغيير اشكال الحروف او وضع الكلمة وسط لوحة او رسم كلها لوحات و ليست قصائد لانها ليست أدبا فالادب يحيل على معنى و احساس منقول و هذا بخلاف تلك الاعمال فانها تبدع و توجد الاحساس و لا تنقله و تعتمد على امور بصرية و ليس وظيفة اللغة .

ان العمل اللغوي مهما بلغ من التجريد فانه بنقل الى القارئ الاحساس المرتبط باللغة و التراكمات و التجربة الانسانية المرتبطة بالكلمات . بل لا بد من ان تنقل الكلمة الاحساس و التجربة الانسانية ، بمعنى آخر لا يمكن ان تكون الكلمة قصيدة الا ان تكون ذات معنى ومعتمدة على الوظيفة اللغوية و ليس شيء آخر من العوامل البصرية . و خير مثال على قصيدة الكلمة الواحدة هي قصيدة ديفد آر سلافتR Slavitt David)) (بلا أمّ) .

word poem One

R Slavitt David

Motherless

في تعليق لمنشور لاكاديمية الشعر الاميريكة ((of Academy American Poets

على قصيدة ديفيد سلافت هذه تبين الزخم الشعوري و الدلالي لكلمة (بلا أمّ) ((ان فقدان الام امر صعب ومأساوي، وربما ان هذه الكلمة هي اكثر الكلمات حزنا وتعاسة لدى الشاعر واراد ان ينقل الاحاسيس بها الى القارئ .(poets org) . من هنا يكون ظاهرا اعتبار اعتماد وظيفة اللفظة اللغوي في تحقيق ادبية الكلمة و تحقيق نظام القصيدة لكي يصح ان توصف انها قصيدة من كلمة واحدة .

الاشراق و التجلي في النصوص التقليلية

(أفتش عنك.... \ .....خلف عوالم الشمس)

شيخ التقليلية رجب الشيخ .

النص التقليلي الذي يعتمد الاقتصاد اللغوي و اداء الفكرة بأقصر خط لغوي ، اي اعتماد الخط المستقيم في التعبير ، هذا النص القصير تعبيريا لا بد لأجل تحقيقه الادهاش ان يشتمل على حالة التجربة غير العادية ، و نقصد بذلك النفوذ العميق الى مكامن النفس و الشعور الانساني و اقتناص اللحظة المؤثرة التي لا تترك مجالا للقارئ الا الدهشة و الانبهار . ان الشاعر التقليلي (minimalist) يعبر و يكشف عن تجربة انسانية يدركها الكل لكن لا احد يتناولها او يعبر عنها كما يقول المتنبي (القائل القول لم يترك و لم يقل) . هذا هو الاشراق الشعري انه الكشف عن الخفي و التجربة العميقة في النفوس ، انه الاطلاع على المعارف و التجارب الجمالية الادبية العميقة و التي ليس لكل احد تناولها و بلوغها . انها بلوغ الينابيع السرية للجمال و الاطلاع على الشعور الانساني العميق . التقليلية ((minimalismاشراق عميق و ليس تعبيرا أدبيا شاعريا فقط .

النص التقليلي ليس شعرا عاديا و لا بوحا شفيفا فقط و لا تجربة فنية معهودة ، انه تحطيم للحجب و التوجه بسرعة فائقة نحو بلوغ مسافات عميقة في النفس . لا بد لأجل التقليلية من تجاوز حالة الوساطة اللغوية و المرآتية ، و تقديم الفكرة الجوهر مجردة ، و كأن القارئ لا يرى حروفا و لا كلمات و انما يرى الفكرة و هي تتجلى ، ان التقليلية تجل عظيم للجمال . ليست التقليلية اقتصادا لغويا فقط بجمل خالية من النعوت و الشرح و التفصيل مكتفية بالاشارة و التلميح ، بل ايضا لغة عميقة ، انها اقتصاد لغوي و تعبيري يتجه و بسرعة فائقة نحو العمق الانساني .

اذن التقليلية هي التجلي الاشراقي الاكبر للفكرة الجميلة العميقة النافذة في النفس و الشعور .

يقول شيخ التقليلية رجب الشيخ

((حينما ولدتني أمي \ شربت ماء النهر \ فتعلمت سر الحياة \ ورحلة الخلود \ وعرفت أني مخلوق \ من طين... الطين سر وجودي))

في نص سردي تعبيري ، معبأ بالشاعرية العالية من استعارات و رموز قريبة تحمل القارئ بسرعة الى فكرة النص و جوهره دون زيادات او رتوش ، محققا التجلي الكامل للفكرة ، مع نفوذ عميق في النفس و عالم الشعور ، باشراق تعبيري اسلوبي و بيان مصرح به في متن النص . ان النص يحقق غاياته التقليلية بالتجلي الاشراقي لجوهر الفكرة مع سردية تعبيرية . فيقدم لنا

رجب الشيخ نموذجا للسردية التعبيرية التقليلية وهي تجربة شعرية نادرة . كما هو حال تحقيق التقليلية السردية البوليفينية في نص (أقنعة) للدكتور انور غني الموسوي

((أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل \ و حينما و صلت منتصف الطريق \وجدت رجلا في كوخ و بين يديه أقنعة بشعة . \قلت له لمَ أنت هنا ؟ قال : لقد طردني القبح من مدينتكم \و هذا الأقنعة ابعث بها الى كلّ جميل \ ليرتديها فلا يطرد منها مثلي .))

و بلغة مقتصدة جدا او ما نسميه التقليلية الشديدة تحقق اللغة غاياتها التقليلية في نص للشاعر القدير عادل قاسم

(الموتى.. \ حالمونْ...)

هنا صورة شعرية و استعارة فذة تحقق شاعرية عالية و بمعادل كمي جمالي ، يبهر و يدهش ، و يحقق غايات النص المفتوح ، وهو ما اشرنا اليه في مواضع سابقة ان التقليلية الشديدة تتمحور حور النص المفتوح و ان كان بكلمة واحدة كما في قصيدة الكلمة الواحدة ، مع تحقيق الاشراق و التجلي .

كذلك نجد التجربة في نص لعامر الساعدي

((الظلمة داكنة \ الليلُ تتوحل أرجلهُ \ الليل وحدهُ يتحمل الصمت \ الخريف يبكي \ والاشجار لا تكف عن لومهِ))

الفكرة بجوهرها تتجلى هنا ، ليس فقط تتجلى بوجه وصورة واحدة بل تتجلى بعدة صور ، و هذا التجلي متعدد الصور في النص الواحد هو من اساليب لغة المرايا ، و التناص الداخلي و مع الاشراقية العميقة بالنفوذ الى التجربة الانسانية الخفية و الكشف عنها للقارئ ، يحقق النص تقليلية فسيفسائية ، وهو نموذج نادر بالكتابة .

و نجد المجال الشعوري العميق متجليا في نص تقليلي لرشا السيد احمد

((لست محمومة هذا المساء \ فقط .. المشكلة أن ذاكرتي يقظة جدا هذه الليلة .))

هنا لغة ترتكز على الابهار العميق و الكشف و الاشراق الفائق السرعة ، ان الكلمات تتجه و بقوة نحو مكامن الشعور العميقة بلغة قوية تحقق غايات

التكامل النثروشعري . فالكمال النثري بالسردية القوية و النثرية الجلية مقرونة و مصحوبة بشعرية تنفذ الى الاعماق و تبحر بالقارئ الى المنابع الجوهرية و تحقق التوافق النثروشعري بنص تقليلي .

ونجد الشعرية العالية ايضا في نص تقليلي فذ بقيمة تعبيرية كبيرة لرياض ماشي الفتلاوي

((هدير همسك ... \ أثقب مسامعي ...))

ليس يسيرا تحقيق التقليلية بشعرية متقدمة ايضا ، فنجد هذ النص التقليلي تجليا و اشراقا اشتمل على صورة شعرية فذة ، فقدم لنا رياض الفتلاوي نصا تقليليا بثنائية تجلي جوهرة الفكرة ، و الصورة الشعرية العالية ، و لقد تكلمنا في موضع سابق ان لكل تعبير ادبي قيمة جمالية كمية وصفناه بالمعادل الكمي ، يعتمد على مدى ما يحققه النص من عطاء و ثراء تعبيري ، ما يحقق علمية و موضوعية للثراء النصي و لا يبقى مسالة وجدانية و ذوقية ، وهذا النص يحقق قيمة كمية جمالية عالية اضافة الى معادله الشعري الكيفي العالي ايضا .

و نجد التقليلية المصحوبة بالصورة الشعرية في نص هالا الشعار

(الأمطار \ شهيق الأرض \ زفيرها الأشجار)

و من الواضح تأثير النفس الهايكوي و التغني بالطبيعة في شاعرية هالا الشعار لتقدم لنا قطعة شعرية باستعارة فذة تحقق غايات النص التقليلي بتجلي الفكرة و اشراقها .

و في تقليلية سردية لحسن المهدي يقول فيه

((منذ ثلاث عقود \ و \ نيف ... \ كلما صعدت الجبل \ لألقاك .. هناك لاهثا \ ..اجدك قد وصلت اسفل الوادي \ ..... \ الغريب اننا لم نكن نرى بعضنا \ في اجتيازنا \ منتصف المسافة \ مهما تكرر الامر.....))

ان هذه اللغة القوية المحققة للتوافق النثروشعري تنفذ في النفس و تتجلى فكرتها بوضوح مقتنصة اللحظة الانسانية و الشعرية الخفية فتكشف عنها ببوح رفيع محققة التجلي و الاشراق التقليلية بسردية تعبيرية .

و في نص يعتمد البوح الصادم تقول جانيت لطوف

((قيدوا قصيدتي ضد مجهول \ تعرت بنات أفكاري وأصبحت يتيمة))

النص يتجه نحو الفكرة بخط تعبيري مستقيم ، بتوظيف استعاري قريب ، ينفذ الى اعماق النفس و الشعور بسرعة كبيرة ، فيحقق النص غاياته التقليلية بتجل و اشراق للفكرة .

و في نص مشرق يقول محمد عبيد الواسطي

((ما زلت أتبعه.. \ ما \ لا \ يأتي))

ان الشاعر هنا استخدم توظيفات تعبيرية فذة قريبة للكشف و ايصال الفكرة ، و اعتمد النص على التجربة العميقة و الانسانية العالية ، فالنص يبلغ مستوى عال جدا من الاشراق ، و بلغة مقتصدة يتحقق نص تقليلي عالي المستوى فعلا .

و يقول محمد يزن في نص تقليلي

((أتلذذ بالنوم واتعذب بالحلم))

انك لا تكاد ترى الكلمات ، و انما ترى الفكرة ، تراها بجوهرها المجرد ، لقد نجح النص في تحقيق التجلي ، كما ان النص يطرق اعماق النفس بتجربة انسانية تمس الاعماق و يصدقها الوجدان ، مع تحقيق حالة كشف و اقتناص ، و بهذا ينجح النص في تحقيق الاشراق . ان في هذا النص تجل و اشراق للفكرة المجردة بتقليلية فنية كاملة .

و في نص تقليلي لقيس خضر

((نسيت قلبي \ على طاولة \ بائعة الزهور))

التقليلية واضحة لغة مجردة من دون زوائد و لا تفاصيل خط تعبيري مستقيم جدا ، الفكرة تتجلى بجوهرها من دون مقدمات و لا وسائط . النص ينفذ الى عمق القارئ من دون تنقلات رمزية او دلالية ، فيتحقق التجلي المجرد للفكرة ، و تنفذ الى اعماق النفس و الى المواطن الخفية في الشعور ، و اقتناص تجربة انسانية شاعرية بالكشف و الاقتناص فيتحقق الاشراق . ان النص يبلغ غايات التقليلية بالتجلي و الاشراق لجوهرة الفكرة العميقة المجردة .

و بالأسلوب الرمزي و الاستعارية نجد تحسين فالح في نص تقليلي يبلغ غايات التقليلية

((عندَ انتفاضة الخيال \ تُرفعُ صُورُكِ العالقة.. \وَيُهتَفُ بتغريد العصافير.. \ليُعلَنَ زقزقة العشق..))

النص زاخر بصورة شعرية عالية و استعارات فذة ، كما انها قطعة في الميتاشعر ، قريبة تنفذ و بسرعة من دون توقف الى العمق ، فتتجلى الفكرة و يتحقق الاشراق باقتناص هذه اللحظة الانسانية و الشعورية الخفية و العميقة .

القسم الثامن : اللغة التبادلية

المشترك التعبيري و اللغة التبادلية عند أنور غني الموسوي .

من الميزات الواضحة في نصوص أنور غني الموسوي هو النظر الى التجربة التأثيرية الشعورية الكائنة خلف التعابير و لحقيقة عملية الاختيار في تكوين النص التي أثبتتها الاسلوبية و بجدارة مسقطة جميع افكار القهر و الاجبار المدعاة في هذا الشأن ، فان امكانية ابراز العامل التعبيري العميق (من شعور و جمال و فكر) باكثر من وحدة نصية (وحدة كتابية) يحقق عملية اختيار تعبيرية يقصد بها تلك المعرفة او التجربة التأثيرية الشعورية و الجمالية العميقة و تكون المفردات و دلالاتها المعنوية ثانوية جدا . و بهذا الفهم فالنص في واقعه يتكون من وحدات جمالية و شعورية و فكرية و ليس مقتصرا على امور بصرية و شكلية ، الا ان تلك الوحدات الكتابية هي ما ينعكس عليها كل ذلك و ما يرى بواسطتها كل ذلك .

ان التداولية المعهودة او العامة بين الناس في الحياة العادية تكون من خلال الدال نحو المدلول المعنوي ، بينما في التداولية الادبية التأثيرية تكون المحورية للمعادل التعبيري الماوراء شكلي أي الماوراء نصي ، و اما الوحدة النصية فان قصدها من قبل الكاتب و المتلقي يكون ثانويا ، لذلك لا يكون مخلا بالتداولية و التوصيل استبدال الوحدة التعبيرية الاوضح و الاقرب بما هو ابعد و اغرب ، فلكل تجربة انسانية شعورية او جمالية عامل تعبيري قريب منطقي مألوف وهناك ايضا معادلات و وحدات تعبيرية اخرى يمكنها ايصال ذلك الشعور او ذلك التأثير من دون تقييد بالدلالة و مجال المعنى وهي المعادلات التعبيرية البعيدة .

المعادل التعبيري القريب و المعادل البعيد يشتركان بقدرتهما على حمل ذات الشعور الى المتلقي ، الا ان المعادل القريب يكون بتداولية معنوية أي منطقية تعبيرية معنوية و دلالية بينما المعادل البعيد لا يحافظ على ذلك بل يخل بها عمدا و اختيارا الا انه يبقي على التداولية الشعورية و التأثيرية . عملية اختيار المعادل البعيد اللامنطقي و الانزياحي هو اسلوب تبديل اختياري و اسميناه (اللغة التبادلية) و ما بيناه شكل توافقي للغة التبادلية و هناك شكل اخر هو التبادلية العكسية ، أي انه يستبدل المعادل التعبيري القريب بما يعاكسه .

في قصيدة (بستان كشميري)بستان كشميري

يكن ملاحظة تعمد كسر المنطقية و وان الالفاظ المذكورة لا يراد بها بعدها الدلالي و انما يراد بعدها التأثيري الشعوري ، فالرمزية هنا ليست دلالية و انما هنا رمزية شعورية و جمالية . فالرمزية الدلالية تنتقل من الرمز الى مدلول معنوي مهما كان شكله خاصا ام عاما شخصيا ام كليا ، اما هنا فلا نجد تلك الرمزية بوضوح بل البارز فعلا هو رمزية تأثيرية تعبيرية جمالية .

فعبارة (ايها السعداء) هذه العبارة مجانية يمكن ان تشمل مجاميع دلالية غير محدودة ، الا ان الشاعر قد اعقبها ببيان معرفي ميتاشعري (ان الشعر اصابع ضوء) و بهذه القرينة نعلم ان الخطاب موجه الى فئة عارفة او مختصة وذكر الشعر يشير الى ان المراد هنا اما الشعراء او العارفون او الاشراقيون ، الا ان العبارة التي بعدها تشكك في هذه الافادة ، اذ ان هذا ليس الشعر و انما شيء اخر او على اقل احتمال هو شيء اخر . هذا الاسلوب المركب من ثلاث تقنيات : تأجيل البوح ، و كسر منطق اللغة ، و بساطة الصورة هو ما يحقق حالة جمع الاضداد وهي ما اسميناها بنظام (النثروشعر) .

ان المسألة في (بستان كشميري) ليست مسألة مجاز فقط و لا رمزية فقط و انما هناك بعد اخر ملحوظ في الكتابة هو البعد التعبيري التأثيري ، فالسعداء و الشعر و اصابعه و المساء و الفلاح و الشمس و ضفيرتاها و الفجر و البستان و جدها و جنائن كشمير و الاسلاف و المخاطب و المتكلم بل كل مفردة من النص لا يراد منها معناها و لا دلالتها القريبة و لا رمزيتها المنطقية الدلالية المعنوية . ان هذا النص تحطيم كامل لمجال الدلالة و استعمال عمدي للمفردات في بعد غير دلالي ، و انما هو اقتراب من لغة التجريد و النظر الى البعد التأثيري الشعوري للمفردات و التراكيب .

انها لغة في حقيقتها تعمل على بعد المفردات و قربه من الشعور و حب المفردة و بغضها و ما تعنيه من تراكم تجربة و ذاكرة ، انها لغة تعتمد الوعي التراكمي للانسان تجاه المفردات لذلك فهذا النص لا يمكن ان يكون الا بوجود القارئ ، لانه كتب بطريقة لا تؤدي معناه الا بوجود انسان يشعر بالكلمات و يحس بها ، ليس هذا نص دلالي و انما نص شعوري ، وهذا الفهم يقترب كثيرا من اللغة التجريدية ، الا ان هذا النص تعبيري و ليس تجريدي لوضوح الهدف و الغاية و الرسالة رغم الضبابية الدلالية في بعض عباراته .اذن نحتاج اضافة الى القراءة المفتوحة الى قراءة شعورية ، أي ان هذا النص يعتمد على بناء شعوري و المفردات هنا و ان كانت تبدو انها كلمات لكن في الواقع هذي وحدات شعورية تأثيرية ، كما لو أنك تنظر الى احجار ملونة فانك حينما تنظر

اليها لا يكون محور النظر انها من أي نوع من الحجر و انما محور النظر الوانها و بريقها و لمعانها و ما تتركه في دخلك من شعور ، بعبارة ثانية ان ما يتركب منه النص وان كان يبدو وحدا كتابية الا انه في واقعه وحدات شعورية ، و الاسناد هنا شعوري . هذه القراءة المفتوحة و الشعورية هي المدخل لقراءة النص التجريدي و انها تفيد هنا في هذا النص التعبيري الذي فيه لون تجريد في بعض فقراته .

و الان سنقرأ النص شعوريا أي بالبعد الشعوري للمفردات و التراكيب و بالبلاغة الشعورية و ليس اللفظية ، أي سوف نتجاوز الوجود اللفظي و ننتقل الى الوجود الشعوري .

الكتلة الاولى (أيها السعداء ، إنّ الشعر أصابع ضوء ، ينزل في المساء كفلاح قديم ، عيناه من اللازورد .) من الواضح ان الكلام ليس للسعداء كما انه ليس عن الشعر و انما الخطاب موجه الى وجودات واعية تحتاج الى تنبيه بقرينة البيان ، كما ان ذلك الموصوف ليس الشعر قطعا و انما هو وجود انساني اكبر ربما هو الوجود نفسه او حياة الانسان او ما هو اكبر او اصغر من ذلك ، كما ان الفلاح ليس الفلاح و انما شيء استثنائي و رفيع ، وكلها تدلل ان الحديث عن شيء ثمين وان هناك تقصير تجاهه . وهذا الصوت فيه نوع لوم مما يدل على ان (السعداء) بجانب عدم الفهم المدعى لا يراد بهم السعداء بل ربما يراد بهم التعساء ، لانهم لم يفهموا الامر كما يجب وهذه تبادلية عكسية . فهنا في هذا التركيب اجتمعت التبادلية التوافقية بالجزاء المتقدم و التبادلية العكسية في عبارة (ايها السعداء) فان واقعها التهكم و الذم و المراد نقيضها .

في العبارة الثانية (لقد أخبرني أن للشمس ضفيرتين طويلتين ، تخرج مع الفجر إلى بستان جدها العامر ، إنه و إلى حد كبير يشبه جنائن كشمير الأخّاذة . هناك الوجوه صافية ، تذكّرني بالأسلاف . التفاح أبيض براق كاللؤلؤ ، ليتك رأيته وهو يتدثر بفرش من حرير ، ليتك رأيت أنهارها الرقيقة لقد كانت ناعمة كقلوب البصريين .) الانتقال من وجود معين الى وجود أخر مشعر بنقص في الوجود الاخر ، و انه لم يصل الى الوضع الذي كان يفترض فيه و كلمة (هناك) تكشف عن هذا الفارق الوجودي ، فالجنائن الكشميرية الرمزية التي فيها تلك الامور الرائعة هي المثال الذي كان يجب ان يكون عليه بستان جد الشمس الرمزي ، و من الواضح من خلال رموز الالفة (الفلاح ، الشمس ، جد) يتضح ان الشاعر يتكلم عن شيء اليف و حبيب ، و نهاية النص تكشف انه يتحدث عن وطنه .

الوضع الخيالي و الرمزي للبستان الشمسي و الوضع الخيالي و الرمزي للجنائن الكمشيرية اوصلت الرسالة الى القارئ ليس بالمعاني و الدلالات و باللغة الوصفية و انما من خلال الكتل الشعورية و التأثيرية ، بان الوطن الحافل بالمأساة كان يجب ان يكون جميلا و رائعا كالمثال الذي بينه النص . في هذا البيان نحن لسنا بصدد شرح النص او بيان دلالاته لأننا نعتقد ان هذه ليست وظيفة النقد و لا القراءة ، و انما اقتضت ادوات النقد هنا التطرق الى عوالم الدلالة و تشخيص المدلولات ولو تأويليا لأجل بيان طريقة التعبير هنا .

العبارة التالية (لقد أوصاني أن أترك السواحل الأرجوانية ، فالبحر طائر حرّ لا يعيش في هذا العالم الذليل . كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) من الواضح ان تلك الوصية هي الاقتراح الذي يضعه النص لاجل الخروج من المأزق ، لكن هنا لغة تبادلية حصلت وهي ان الشاعر انتقل من الاخبار عن الشيء الخارجي الى الاخبار عن الذات ، وهذا اسلوب (التلبّس) ، اذ ان من المناسب ان تكون الوصية للخارج التعس و المأساوي الذي يراه الشاعر ، وهذا اسلوب دقيق يحتاج الى فهم لغة الشاعر ، لذلك دوما نقول انه (لا نص من دون كاتب) فاستبدال الضمائر و تغيير اتجاه الوصف هو اسلوب من اللغة التبادلية ، وهو تعبير عن نظرة الاتحاد الكوني و ان اي ضرر في اي جزء من العالم يعني ضرر في اي جزء اخر ، لذلك فالسوء الذي يصيب اي انسان هو مصيب فعلا لكل انسان . فالوصية هي في ترك المنهجية و الفكرة البراجماتية القائمة على الاستغلال ، فان هذا الوضع المأساوي (الذليل) للعالم عديم الشخصية و العدالة و الضمير لا يناسب الحقيقة الوجودية المفترضة للانسان و الوطن .

ثم تأتي العبارة الوجدانية الشارحة (كان يتكلم بهدوء ، و أنا أصغي ، ثم غلبني البكاء ، لقد أخبرني أنّ العراق شقيق الشمس ، كان خبراً غريباً و مدهشاً . أين إذن بساتين أجدادنا الغوالي ؟ و أين جنائن كشمير العامرة ؟) و التي تختصر النص و تكشف عنه مما لا يدع شكا في ان تلك الاوصاف كانت للوطن و اهله و للعالم المأساوي واهله التعساء و طرح فكرة الخلاص و ما يفترض ان يكون عليه العراق و العالم ، و لم تكن تلك الرسالة برمزية دلالية و لا بتداولية معنوية و انما كانت برمزية شعورية و بتداولية تأثيرية و بالاستعانة باللغة التبادلية و النظر الى المشتركات التأثيرية بين المفردات و المعاني .

القسم التاسع اللغة الهامسة

اللغة الهامسة عند عادل قاسم

(سَأُجيئكِ \ هارِباً \ مِنَ الضجيجِ .. \ والضَجَر \ لِجَنَتَكِ ألصاخِبهْ \ بالسَكينهْ)

عادل قاسم

لطالما أبهرنا جمال الشعر ، الا انّه و منذ ظهور قصيدة النثر صار للشعر مفهوم اخر ، وصارت اللغة تبرز بقوة اكبر و تتمظهر بأشكال أوضح ، و صارت محور الجمال ، و مركز الابداع .

لقد اغدقت علينا قصيدة النثر عوالم رائعة من اللغة الجميلة ، و ما عاد الامر محتاجا الا الى تركيز و تأمل و تذوّق فذّ كي ترى كل ذلك السحر في لغة الشعر النثري .

لقد تناولنا و بواقعية أشكالا جميلة من لغة الشعر النثري ، و كان لبعضها حقيقية لا يمكن تجاوزها ، و من خلال تتبعي للغة التي يكتبها الشاعر العراقي الفذّ عادل قاسم ، دوما كنت احسّ انه يهمس في بوحه و كلماته ، و يتخذ هذا الهمس اشكالا و صور متعددة يكون من الجميل تتبع تلك الصور و الاشكال لثراء هذا اللون الجميل و اللغة المتفردة .

تتمظهر اللغة الهامسة في شعر عادل قاسم بمظاهر مختلفة و كثيرة ، منها ما يعتمد على الالفاظ و منها ما يعتمد على المعانى و منها ما يعتمد على الصور . تتجلى اللغة الهامسة في صور لا تميل الى الحدّة ، و كثير من جوانبها مؤجلة ، و يكون البوح واصلا الى المتلقي من خلال ارتدادات و هزات بعيدة عن التلقين ، بالفاظ همسيّة و معاني رقيقة ، و كلّ متابع لشعر عادل قاسم يجد ذلك شاخصا في كتاباته . ونجد ذلك جليا في مقطع بوح رقيق يقول فيه :

(
سَأَكْتَفْي..
بِالتَبَصِرِ
لأنَ
كُلَ
ماخَلْفَ..
تِلْكَ
السِتارةِ
الباليهْ

الرَتِيبْة
ثلجٌ ناصِعُ البياضِ
أورُبَما سَوادٌ فاحِمْ
لاشيءَ
ثابِتَ
كلُ شيء ينهارُ
وَيَنْبجسُ من جَديد..ْ
بِوجْهٍ آخَرَ)

ان هذا المقطع عال الشعرية احتوى على مجموعة من العناصر الاسلوبية للغة الهامسة الا ان ابرزها هو الهمس التصويري ، فنجد الافعال (ساكتفي ، و ينهار و ينبجس) و الاعمال التي يفعلها المتكلم (التبصّر) و الاحوال التي تظهر بها اشياء الصورة (الستارة البالية الرتيبة ، ثلج ناصع او ربما سواد ، و كل شيء ينهار و ينبجس من جديد) ان هذه التشكيلة التصويرية ، تقدّم بوحا رقيقا و هامسا و تُوصِل الفكرة و المراد الى المتلقّي ليس عبر الصوت العالي و التلقين ، و انّما بهمس و بهدوء بوحي و فكري و تصويري .

و في صورة اخرى ، يكون فيها المسار للشيء الشفاف و الرقيق ، و الذي يبرهن على وجوده و حاله بالفعل و الوجود و ليس بالقول و الكلمات حيث يقول :

(سَأجيئكِ
مُختصِراً..
كُلَّ المسافاتِ، المَجَراتِ،
السُدُمَ، النُجومَ،...
ألسابحهْ في هذا ألكونِ
لُإبَرْهِنَ للضوءِ
إنَ شَوقيَ إليكِ
كَفيلٌ بِهزيمَةِ
كُلَّ قَوانين الفيزياءْ)

ان هذا الشكل من المجيء و هذا الشكل من الوجود ، الذي يجتاز المجرات و السدوم و النجوم ، لا يمكن الا ان يكون اثيريا و رقيقا مكونا بذلك بوحا هامسا يوصل الفكرة و المراد الى المتلقي عبر هذا التصوير الرقيق .

و في لوحة رائعة و شاعرية و ببوح عال المستوى ، الا انه يعكس الروح الهامسة للشاعر ، و الميل الفريد للسكون و الهدوء ، البالغ حد الهروب من الضجيج و الضجر حيث يقول :

(سَأُجيئُكِ
هارِباً
مِنَ الضجيجِ ..
والضَجَر
لِجَنَتَكِ ألصاخِبهْ
بالسَكينهْ)

لاحظ كيف امتلأت هذه اللوحة بحروف هامسة ، و كيف بلغ التعبير فيها مداه بالهروب من عالم الضجيج نحو عالم السكينة .

و في لوحة هائمة من الانتظار ، التي رغم تصاعد صوت البوح فيها ، الا ان اشياء الصورة لا تبرز الا ككيانات مكانية في لوحة معنوية مرتبة ، و رغم عمق الألم و البوح الا انّه بوح رقيق ، و بتعبير هامس أخّاذ قلّ نظيره ، يقول عادل قاسم :

(إنتظرتُك
أنا والليالي العِجافْ
والحَروبُ تَطْرَقُ...
بابي..
والمَوتُ وَالجَفافْ
إنْتَظَرْتُكِ
أنا وَالبلادُ القَتيلهْ
أَموتُ ألفَ مَرَّه...
كُلَّ لَيلهْ
لأنكِ البلادْ
لأنَكِ حبيبتي..
.....بَغْدادْ)

ان هذا المقطع الذي استطاع الشاعر فيه ان يجمع بين المشاعر و العواطف المتأججة و بين بيان الواقع المؤلم و الميرير من جهة و من جهة اخرى ان يأتي كل ذلك بلوحة رقيقة تناغم الروح الهامسة و الشفافة للشاعر .

و في مقطع بوحي رقيق نجد الشاعر يعبر ايضا عن طلبه للسكينة في عالم فقدها بالكلية حيث يقول :

(هذا الصباحْ...
آليتُ أُبْرِد..
حَرَّ ..
ماولى..
وَأَذرَتهُ الرياحْ
فمَرَرتُ
أَسْتَجْدي السَكينهْ
فَلَمْ أجِدْ
غَيرَ الشَواخِصَ
وَالنَهارَ المُسْتَبَاحْ)

و نلاحظ ايضا اسخدام افعال مهمة في صياغة الصورة الهامسة (ابرد و اذرته ، استجدي ، مررت) كلها افعال تعمل على نقل المعاني و التصويرات الى عالم من الرقة و الهدوء .

و يتجلى ايضا البوح الهمسي للفقدان و الخسارات في مقطع رقيق يقول فيه عادل قاسم

(أُحدِقُ
في الوجوهِ
لَعَلَّ
وَجْهِّيْ
أراهُ
مُعَلَقَاً
بَينِ الوجوهِ)

و في مقطع يعبر فيه الشاعر عن همسه بصراحة ، و انه يهمس بوجعه و شكواه ، فيجد يد الحبيبة مأوى يستعير يد أمّه حيث يقول :

(
أهمسُ
وَجَعيْ..
تَسْتعيرينَ..
يَدَ
وَتُمَسِدينَ..
على.
ماتَبقى
شَعْري..
أزدادُ...يَقيناً..
إن
لَمْ..
تَمُت بَعدْ)

كُلما...
شاكيا..
أُميَّ
.
من
خُصلاتَ..
أُمِّي..

من الواضح ان للغة عادل قاسم فرادة ، بألفاظ و معانٍ و تراكيب واضحة الخصوصية ، خلقت لها عالما خاصا ، و فضاء مميزا يقوم على الهمس و البوح الرقيق .

القسم العاشر :البوح التعبيري

((مظاهر البوح التعبيري الاقصى في مجموعة (أسطورة عشق) الشعرية للشاعرة فراقد السعد))

ان البوح التعبيري الطاغي على نصوص مجموعة (أسطورة عشق) المجموعة الشعرية للشاعرة العراقية فراقد السعد ، يتخذ اشكالا مختلفة ، أهمها التوظيفات اللغوية و الانزياحات التعبيرية ، التي استطاعت - اضافة الى الوصف و الحكاية – ان تنقل الى القارئ منظومة الاحاسيس و المشاعر و بدرجاته و مستوياته المشاعرية العالية وهو الموافق لعنوان المجموعة فكانت لوحات للعشق الاسطوري .

في قصيدة (عقد ولاء) تقول وفاء السعد:

(عمدني بصولجان ولائه

انتفضت وريقات ملكوت الجسد

فاقشعرت راعشة قهوتنا

اسدلت عيون فاغر الغنج

بشوق معتق اسكره ناهم الثواني)

ان التعبيرية جلية جدا في هذا المقطع ، اذ ان الوصف و السرد هنا كان يمكن ان يؤدى بالفاظ و تعابير شعرية لا تكون بهذه الدرجة من العمق و المدى ، ان استعمال الفاظ معينة هنا اعطى اللغة طاقة تعبيرية اكبر ، وجعلها اقدر على ايصال الاحاسيس و المشاعر و لحظة التجربة الى القارئ . ان العبارات غارقة كليا في فضاء التجربة (فبين التعميد الغارقة المتماهي في صولجان الاقتدار و الاحاطة ، في فضاء الوفاء و العقد الولائي ، كان سببا في انتفاض

عميق كما هو حال وريقات ، تلك الوريقات كانت لشعور يجتاح كل الجسد بعمق ، ما يأخذ بملكوته الواسع من كل اطرفاه ، فكانت القشعريرة الراعشة ، لما استعبر من ألفة في القهوة ، بحالة من الشوق ضاربة في العمق كما المعتقات التي تسكر من هو متفاني في نهم الوقت العزيز و الحبيب .

ان هذه الابعاد الشعورية و الانسانية المحضرة بالنص ، انما كانت اساسا نتيجة اللغة التعبيرية و التوظيفات الشعرية لالفاظ لها دلالات ضاربة في العمق ، وهجّت اللغة و اعطتها طاقة تعبيرية مضاعفة .

و نجد هذه اللغة التي تجنح الى العمق العميق في النص الثاني من المجموعة (تراتيل حب) حيث تقول الشاعرة:

(اتكئ على ركني المسكون بالوحي

تسدل سطورك جنح الليل

يصافح اوداجي ضحى النعاس

مخمورة بهمهمات الحروف

في اشتهاء المزيد)

من ترتيل العنوان ، التي تحضر القارئ الى عالم خاص بل شديد الخصوصية من الاخلاص و التجرد ، الى الاتكاء على ركن ، في عمق الثقة و الاطمئنان ، الذي يسكنه الوحي العالي المتعالي ، فيتحقق مزاج و جو للنص غارق في الخصوصية و السمو و الاخلاص ، كما الصوفية العاشقة ، التي تصافح اوداج الحياة و البقاء ، المخمور بكاس العشق ، الذي لا يمل بل هو ذائب في اشتهاء المزيد ، انه مستوى عال من العشق و الذوبان ، لا يكون الا لقلب الصوفي و الوجود الانساني الراقي .

هذا المستوى من الذوبان و الخلوص نجده مبثوثا في نصوص الديوان بحيث لن تجد نصا في المجموعة الا و فيه هذا النفس الذي يميل الى السمو و العمق في تجربة التعلق و العشق .

في قصيدة (همس النوى) تقول الشاعرة

(أشفق على خجلي

ببسملة تحتل كياني

دع جيوب الثنايا تخفي هاجس التلعثم

ففي كهفك العاجي تتراءى اشرعة مملكتي

تترنم اهات اللظى في النزق

ارتشف الوان النعاس في خدار الوله

يا سيد الاضواء

مرابعك تغوي ناسك الوجد)

ان هذا الشكل من اللغة الذي يميل الى اقصى درجات تجلي التجربة و الشعور ، يمكن ان نصفها باللغة القصوى ، في قبال اللغة المتوسطة المعتدلة ، حيث انا اذا نظرنا الى التعابير عموما من نقطة واحدة فانا سنجد تعابيرا تكون وسطية تعبيريا و وصفيا و اخرى تتجه نحو اقاصي التجربة ، محضرة اعلى مستويات التجلي منها كما في الشكل التالي :-

القارئ في نظره الى تعابير الكتابة تتحقق زوايا للنظر ، من خلال تلك الزاوية تتحدد درجة التعبير من حيث كونه تعبير يميل الى الدرجات القصوى ام انه ضمن اللغة المعتدلة المتوسطة . درجة التعبير بالاضافة الى كشفها عن التجربة و بوحها فانها تنقل الاحساس وهذا وظيفية تعبيرية ، و كلما كانت درجة التعبير حادة كان الاحساس المنقول اكثر تجليا و وضوحا .

و لغة فراقد السعد في نصوص اسطورة تعشق ، بلغة النسك و التملك و الذوبان و الارتعاش و التماهي و الاخلاص و الخلوص تحقق درجات تعبيرية قصوى و حادة و تجل كبير لتجربة شعورية رفيعة و بوح شفيف .

الرسالية

ملامح ادب الصرخة ، (عندما يحترق التاريخ ويترك لنا الرماد) نموذجا

في اهم نظرة للشعر عبر عنه انه اعتراض ، ليس محاكاة ولا رسما للخارج ، بل هو صوت اعتراض على الخارج ، و قد يقال ان هذه الفكرة لا تطرد في الاعمال الادبية الابداعية ، فالتمجيد و الاحتفاء بالمنجز و المديح لما هو قائم شائع في الادب ، و فيه ان هذا صحيح الا ان كل ذلك ما هو الا نتاج عملية مقارنة بين الممجد و الممدوح و غيره ، فهو ايضا ينطوي على اعتراض . من هنا يظهر لنا ان الاعتراض الادبي يتجسد في الشكل المباشر الصريح الذي يكون النص صريحا فيه و الشكل غير المباشر غير الصريح بنص احتفاء منطو على الاعتراض غير المصرح به .

ان الفرق الفيزيائي بين الصوت العادي و الصارخ هو الشدة ، و حينما نجد اعتراضا ادبيا صريحا شديدا بحيث تبلغ فيه التعابير مديات بعيدة و واسعة فانا نكون امام صرخة كتابية ، و بتكرارها نكون امام انتفاضة كتابية .و لو حققت تغلغلا في الوعي العام و تجاوبا معتدا به فانا نكون امام ثورة كتابية .

اذن الشدة الكتابية تتناسب مع شدة الاعتراض ، و الصرخة الكتابية تتجسد بشدة الاعتراض .

في ملحمة جلجامش مثلا كان اعتراض شديد على الطغيان بلغ حد الصرخة و تكررت معانيه فيها فكانت انتفاضة و حصل التجاوب العام فحصلت الثورة الكتابية فكانت ملحمة جلجامش بحق صرخة وثورة عارمة ضد الظلم و الطغيان .

وكما يتحقق الصرخة في اللغة الابداعية فإنها ايضا يمكن ان تتحقق في اللغة التقريرية وكمثال واضح الاعتراض الشديد السائد بين النقاد العرب المعاصرين بخصوص المصطلح النقدي و الممارسة النقدية ،وهذا واضح لكل متابع ، و بينما بلغ اعتراضهم على المصطلح بحد الصرخة الا ان اعتراضهم على الاداء تجاوزها نحو الثورة ، لذلك سيكون من المتوقع حدوث تغير جوهري في النظرية النقدية العربية و الممارسة النقدية في المستقبل القريب.

في قصيدة (عندما يحترق التاريخ و يترك لنا الرماد) للشاعر هشام ايوب يتجسد الاعتراض الكتابي ، انها اعتراض من باديتها ، فان هكذا عنوان و بتوصيلية عالية و اشارة صريحة بوح صاره ، فيكون صرخة كتابة ظاهرة . ثم يستمر الاعتراض الشديد (الجدران باردة) و (تحرق روما) و (أسراب النحـــل تهاجـر) و (التاريخ يحـــترق مثل مـــدن بائسة مـــر بهـا أســـــراب من الجراد) و برمزية توصيلية يتجه البوح نحو فضاء لغوي اخر الا انه لا زال في عالم الاعتراض و قائم به ، (والصحف تعلـــــن الهزيمـــة) و (انتصار قائـــــد البحـــار \على موجـــــــة \حاولت الوصـــول للشاطىء) انه تجل للهزيمة و الخذلان و الطغيان)، بل حتى الهامش هو جزء من سلسة الاعتراض حيث يقول الشاعر (بقلمي) وهنا ابراز للمتكلم ، ثم يقول (أول نص في العام الجديد) وهو بوح وايحاء ان هذه هي الصورة و الحال مع بداية هذا العام ، فتصور ايها القارئ و عتمة الحاضر و قتامة المستقبل ، ان هذه القصيدة اخبار عن انعدام الحياة ، بل انعدام الوجود .

النص

عندما يحترق التاريخ ويترك لنا الرماد
****

(١) الجدران باردة \ أعمدة رومـــا تنتظر\ نيرون\ زعيم الأباطـــــرة\ جنون\ تحرق رومـــــــا\يحيا الأمبرطـــور

(٢) أسراب النحـــل\ تهاجـر\ آخر الربيـــــع\ لتتجمد\ فوق مرتفعـات \الصقيع

(٣) التاريخ يحـــترق\ مثل مـــدن بائسة\ مـــر\ بهـا أســـــراب \ الجـــراد \ فلم يجد فيهـــا\ سوى المقابـــر\ تعلن الجهـــاد

(٤) الكتب تعلن النصـــر\ والصحف تعلـــــن \الهزيمـــة\ انتصار قائـــــــد \الصحـراء \ على زوابـع الرمل \ حاولت التصـــنت \ على شخير السجان
****

انتصار قائـــــد \البحـــار \على موجـــــــة \ حاولت الوصـــول \للشاطىء

(٥) التاريخ \ يمضي يحصـــد \ أرواح العسكـــر \ المدن \ تكتب تاريخهـــا \ الفأر
يتلذذ بقضـــــم \ صفحـــــــات\ النصـــر

بقلمي / هشام أيوب موسى
٢٠١٥/١/٩ أول نص في العام الجديد .

لغة النداء في قصيدة (عفوا عراق المجد) لشلال عنوز

الرسالية من اركان الابداع ، و بجنب الرسالية الفنية بنشد التجديد و التأصيل ، تبرز الرسالية الجماهيرية ، التي يتبنّى فيها الشاعر الامّة و الشعب ، فيتجلى صوتهم و معاناتهم و احلامهم و املهم في شعر الشاعر و كلماته .

ومع ان هذا التجلي بذاته من ملامح الجماهيرية التي تجعل من الادب قضية ، الا انّ لهذا التجلي درجات ، تختلف فيها درجات التعبير ، فهناك ثلاث درجات للتعبير الجماهيري و ادب القضية في الشعر . الدرجة الاولى باشتمال الادب على الاعتراض بصوت معهود وهو لغة البوح ، و الثانية اشتماله على صوت عال من الاعتراض فيكون حينها الشعر صرخة ، و الثالث اشتماله على اعتراض كبير واضح يأسر المكان وهو لغة النداء و طلب الخلاص . هذه درجات البوح الجاهيري و تمثيل الامة ، و لكل اسلوب منها وظيفته و محله و زمانه ، فلغة البوح لها زمانها و مكانها و تأثيرها ، و لغة الصرخة لها مكانها و زمانها و تأثيرها ، و لغة النداء لها زمانها و مكانها و تأثيرها .

في قصيدة (عفوا عراق المجد) للشاعر العراقي الفذ شلال عنوز تتجلى الرسالية الجماهرية بمظاهر واضح و معالم بينة . العنوان بحد ذاته بوح و نداء رقيق (عفوا عراق المجد) ، يختصر القصيدة وهذا من التوظيف العنواني للشعرية الفنية العالية .

في بوح رقيق يقول الشاعر في مطلع القصيدة :

(أنا شهقةٌ وتوجسٌ وذهولُ ونثيثُ بوح صامتٌ ويقولُ)

و اذا ما لاحظنا التطور الحاصل في صوت و سرعة كلمات الابيات السابقة ستتكون لدينا صورة حركة تطورية كأننا امام كيان زماني يتحرك بسرعة متصاعدة ، و في هذا محاكاة لحركة الطبيعة . و القاموس في هذا البيت الشفيف و الرقيق ، و الخافت ، مع التصدير بالانا ، يعطي جوا عاما من الارسال و القصد ،الا انه معبأ بالبوح ، انه البوح الرقيق الخافت .

بعد بيت البوح هذا ينتقل الشاعر الى لغة الصرخة بتصريح واضح ، ففي البيت الاول كان بوحا ، و في الثان صار صرخة . حيث يقول :

(أنا صرخةٌ مصلوبةٌ لماّ تزل حيرى يلاعبها الجوى ويدولُ)

و في البيت الثالث بعد البوح و الصرخة ، يدخل عنصر الزمن المستمر ، ليعن تحقق وجود راسخ و ثابت من الالم و الصوت فتتحقق لغة النداء في الادب ، انه صرخة مستمرة ، و حكاية الألم وطلب الخلاص ، حيث يقول :

(أنا آهةُ الزمن البعيد تفزُّ بي حمماً فتصرخ في دمي وتصولُ)

في ثلاثة ابيات لشلال عنوز تجلى تأريخ اللغة و تاريخ الامّة و اشكال البوح الجماهيري . و اصبحنا الان امام قصيدة كاملة بمعنى الكلمة ، فتكون الابيات التالية شرح و بيان و مزيد نور و ضياء ، حيث اللغة قالت قولها في هذه الابيات الثلاثة و اوصلت ما تريد ، بصوت حديث ، وهذا يرجع الى شعرية عالية عند شلال عنوز تتجاوز الطريقة الكلاسيكية ، و تعلمنا درسا ان ليس كل ما يكتب عموديا هو شعر كلاسيكي .

ان لغة النداء هي لغة طلب الخلاص ، تتجاوز البوح و الاعتراض ، و الصرحة ، و الندب ، انها تعلن مرارة الواقع و الحاجة الى الخلاص ، و لقد تكررت هذه الملامح في ابيات متعددة في القصيدة وهذه الاستمرارية ترسخ هذا البوح بصوت عال .

في تصوير حزين لواقع مر يقول الشاعر :

(مدنٌ من الآه المريرة لوعتي وزفافُ يومي غصَّةٌ وعويلُ)

و اقسى من هذا القاموس و المفردات بيته الاخر الذي يقول فيه :

(أمشي ونابُ الموت يأكلُ قامتي أنذا المُدمّى قاتلٌ مقتولُ)

ان درجة الاعتراض ليس فقط تتجلى بالتراكيب بل بقاموس المفردات نفسها ، فلا ريب ان (موت ، يأكل ، قاتل ، مقتول) هي اكثر فناء و دمارا من

(آه ، لوعة ، غصة و عويل) كما ان هذا التوزيع للمفردات يعكس حسّا عاليا بالموسيقى الفكرية و التناغم بين المفردات ، و هو تجاوز لموسيقى الشكل بالاتجاه نحو المعنى .

و في تصويري مؤلم للخسارات الفادحة يقول :

(أرنو الى حلمي الذبيح وأمتطي وجعي وليلي نازفٌ ويطولُ)

و في تصاعد طوفاني يصل حد الطوفان و يفرض مفرداته على النص يقول :

(هذا هوالطوفان هدَّ معاقلي غرقاً وطرفيَ مطرقٌ وخجولُ

هذا هو الطوفانُ يزحفُ هائجاً وأنا ذراعي مُحبط مشلولُ)

ان هذا التصاعد النصي و التجلي الواضح للغة يشير الى عمق التجربة و ترسخ الشعرية عند الشاعر .

الى ان يصل الى ذروة الماساة فيقول

(أنا جثةٌ وخرائبٌ ومقابرٌ وتطاحنٌ وتصحُّرٌ وطلولُ)

النص

عـــــــــــــــــفوا عراق المجد

أنا شهقةٌ وتوجسٌ وذهولُ ونثيث بوح صامت ويقولُ

أنا صرخة مصلوبة لما تزل حيرى يلاعبها الجوى ويدولُ

أنا آهة الزمن البعيد تفز بي حمما فتصرخ في دمي وتصولُ

أنا ذلك الافق البهي لتالد شاد العلا أناطارف مخذولُ

مدن من الآه المريرة لوعتي وزفاف يومي غصة وعويلُ

أمشي وناب الموت يأكل قامتي أنذا المدمى قاتل مقتولُ

أرنو الى حلمي الذبيح وأمتطي وجعي وليلي نازف وطويلُ

هذا هوالطوفان هد معاقلي غرقا وطرفي مطرق وخجولُ

هذا هو الطوفان يزحف هائجا وأنا ذراعي محبط مشلولُ

أنا جثة وخرائب ومقابر وتطاحن وتصحر وطلولُ

ودمي مباح حللته شريعة للمارقين وساعد مغلولُ

أنذا عراق القحط يشربني الآسى ضمأ فألعق خيبتي وأطيلُ

قلق وهذا التيه قاد سفينتي أنى أتجهت يلفني المجهولُ

لاشيء عندي من يلم تشتتي ؟ وصفاء أهلي بددته ذحولُ

عفوا عراق المجد جرحي مزمن وتصبري في راحتيك جميلُ

أنا مذ نشأت وأنت ترضعني الوفا والمكرمات فيزهر التقبيلُ

من قال انك محض أرض أو سما؟؟ فلآنت في نسغي منى وهديلُ

في كل شبر من ترابك جذوة للخالدين ونهضة وهطولُ

أنت الذي أمطرت غيرك علمه وسواك جدب جاهل وجهولُ

وغرست في رحم الدهور سلافة غنى لها عند الشروق نخيلُ

وحملت للآتين أشرعة الهدى أنى تقارب أو نأى التأويلُ

من هاهنا مرت ركائب هاجر وتعانق القرآن والأنجيلُ

وهنا توهجت الصروح تمخضت ألفا وأوغل سيفها المسلولُ

ماكنت الا فوق سارية العلا أبدا ومدك صولة وصهيلُ

يامن تعفر في ترابك حيدر وبطوره موسى سعى وخليلُ

وبك ابن بنت المصطفى زرع الفدا يوم الطفوف فأورق الأكليلُ

ها انت يابلد الأباة تضج بي أفقا يغني بالسنا ويميلُ

ها أنت ياهذا العراق قصيدتي فأنا المتيم فيك والمتبولُ

خذني لجرحك مرهما ودريئة اني بحبك ياعراق قتيلُ

لغة النداء ، شعر الشباب البابلي نموذجا

البوح روح الشعر ، و الاعتراض نَفَس تلك الروح ، و حينما تطغى الرغبة و الارادة و تجمح كخيول مسرعة ، تنتقل لغة النص الى فضاءات بريّة من البوح ، معلنة كل اشكال الاعتراض ، طلبا للحياة الرفيعة و الخلاص ، في

نداءات عريضة موجهة الى الزمن و اهله عسى ان تلقى قلوبا تضيء فيها شموع تلك النداءات الشفيفة .
ان لغة النداء تعتمد على عناصر اسلوبية ، و مع انّ اساس وجودها هو الفكرة و البوح العميق عند الشاعر ، الا انها لا تتمظهر و لا تتجلّى الا بأسلوب الكتابة ،و بناءات اللغة في النص ، و بعناصر اسلوبية معينة تنتقل بها اللغة من الخطاب الهادئ الى الاعتراض فالاعتراض الشديد محقّقة لغة النداء و طلب الخلاص .
ان تعالي صوت الاعتراض و مفرداته و تراكيبه ، و الميل الى اللغة شديدة البوح و المتطرفة في التوصيل و التعبير ، يحقّق لغة النداء ، و بصور مختلفة ، بعضها تصاعدي في الخطاب يبدأ من نقطة هادئة ثم يتصاعد حتى يصل الذروة ، و بعضها يبدأ من اوّل كلمة بالاعتراض الشديد و ينقل اللغة الى عالم النداء ، و منها من يعتمد الصدمة في نقل اللغة ، فتجد انّ اللغة تجري وفق انسيابية خطابية هادئة و فجأة تنفجّر امام القراءة ناقلة اللغة من عالم الخطاب الهادئ الى عالم الاعتراض و النداء . و سنركّز هنا على الفترات النصيّة الدقيقة التي تنتقل بها اللغة من عالم الخطاب الهادئ الى عالم النداء و الاعتراض الشديد ، باعتبار انّ هذه الاسلوبية عنصرا جماليا و ابداعيا في سعينا الحثيث نحو كشف اسرار جمال النصوص الابداعية و لغتها الفريدة .

تتجلّى لغة النداء في شعر مجموعة من شعراء مدينة بابل الشباب من العراق ، في القراءة العرضية ، بصور مختلفة منها على مستوى المفردة ، و منها على مستوى التركيب و منها على مستوى الفكرة ، و اما على المستوى الطولي بتأريخ النص و تطور مفاهيمه و رموزه فمن المعلوم انّ هذا لا يتيسر الا في القراءة لشاعر واحد او لنصّ واحد ، و من الواضح ان مقالنا موضوعه غير ذلك . و لا بد من التأكيد انّ كل كتابة مهمّة هي تجلّ للعبقريّة ، و خير ما يسند هذا القول انّ مما أثّر في الفن و الادب اعمالا لشباب او انّها كتبت في زمن الشباب لهؤلاء الكتّاب ، لذلك فتوصيفنا هنا للشعراء بالشباب لا يعني أبدا انّ هناك تجربة شبابية أدبية و تجربة احترافية ، بل الشاعر المهم مهمّ و ان كان في شبابه ، و هذا الكلام لا يختص بالفن و الادب بل حتى في العلوم ، فكم من العلماء نبغوا وهم لا زالوا في عمر الشباب و الامثلة كثير ، ما أريد قوله ان التمييز بين جيل الشباب و غيرها لا يستند الى واقعية ، و هنا سنتناول مجموعة كتابات متطوّرة و فيها عناصر جمالية فذّة تشير الى تكاملية في الكتابة لمن هم من جيل الشباب . و لا بدّ من الاشارة انّ من عوامل النقد اضافة الى طاقات النص هو الحاجة الى فهم لغة النص و القرب منه ، لذلك كان الاختيار لهذه النماذج للقرب و الفهم للغة التي كتبت بها .
يقول محمد سامي الصكر في مقطع بوحي :
(كيف تكسر جدار صمتك ؟؟
لتصرخ من خلف الوقت

انك حي..
لتصنع نصا حديثا
يثير الدهشة .....
لكنك لا تدري اني ميت!!)
يتجلى النداء في هذا النص بصور متعددة و على مستويات متعددة ، و في الحقيقة هو من البوح التوصيلي العالي ، فالتركيب و البناء بوح و نداء في قوله (تكسر جدار الصمت) و قوله (لتصرخ من خلف الوقت) بوح و اعتراض و من بداية العبارة ، و حول هذا الكسر و الصراخ عالمُ التقابل بين طرفي الوجود من الموت و الحياة ، انّه هيجان كامل يلتّف عالم الارادة و الرغبة ، اعصار تعبيري بين طلب صارخ للحياة و اعلان للموت .
و يقول محمد سامي مبتدأ لغته بالاعتراض ، و محافظا على النداء و الطلب الشفيف :
) لم تأت .. سيذبل الوقت
وتذوب الصلاة
سيحترق الفرات
ويموت الورد بردا
انا
كالقصب اشتهيك (
نلاحظ انها تعابير متقابلة متقاربة في شكل البوح و شدة الاعتراض ، ومحققة للنداء من اول المقطع الى اخره ، ان النداء هنا حاضر في كل لحظة من زمن النص.
و يقول أنمار مردان في لوحة بوحية حوارية صارخة :
(طَنينٌ كاذبٌ
وأنا وأنت مجردُ نقوشٍ
تعبرُ علينا طعناتِ الجوع
ونشرب الموتَ في رقعةِ سماءٍ مرتبكةٍ)
ان نسبة الوهم و الكذب للذات من التطرف البوحي و عالم هذه االفكرة الاعتراض العريض ، و في وسط هذا العالم البوحي نجد التراكيب الموسعة لطاقات اللغة (طنين كاذب) و (وانا و انت مجرد نقوش) و (و تشرب الموت) هذه التراكيب و بما فيها من صوت و بوح ترتفع بدرجة البوح الاعتراضية و سط مزاج عام للنص بالاعتراض فتحقق عالم من النداء .ان النداء هنا يحضر و بشكل عال جدا و واضح من بداية النص حتى نهايته .
و يقول أنمار مردان ايضا
(يا أنا, استيقظ
فلعنتُهم تُنزعنا كل بسمةٍ
كل قُبلةٍ

فألبس القبرَ)
نسبة الذات الى الغفلة و استذكار لعنة الأخر للذات كلها تقع في عالم اعتراضي و بوحي يحقق لغة النداء . و يبدأ الاعتراض من اوّل مفردة حتى نهاية النص .
و في بوح جهوري لأنمار مردان يقول فيه :
(الساعةُ تطهو أيامنا إلى الصفرِ
اصفرارُها حريم نائمات على سكراتِ اللهوِ
أسماؤنا غير مقنعةٍ بالمرةِ
خلايانا التائهةُ فوق القصيدةِ القادمةِ)
نلاحظ هنا و بوضوح لغة النداء التي تمظهرت و ارتكزت على المفردات ، لقد عبّئ النص بمفردات الوحشة و الاغتراب (تطهو ، الصفر ، اصفرار ، سكرات ، غير مقنعة ، التائهة) هذه المفردات بوجودها وحده تخلق الاعتراض ، و تؤثر بما لها من دلالات على مجمل وضع النص و لغته و مجاله البوحي .
و في لوحة شعرية عالية المستوى لشاعر فذّ يقول أنمار كامل حسين :
(أنا السائرُ نحوَ حذفي
كورقةِ تبغ
تلفُّ نجيعَ الدُخان
تسيلُ بأفواهٍ
يضجُّ الصمتُ فيها
يومَ يُنفخُ في الصورِ (
انها لوحة تعبيرية رمزية مع استحضار لمفاهيم و معارف وجودية ، اذ يبرز السير نحو الحذف ، و نسبته الى الذات ، مما يحقق الاعتراض العريض و ينقل اللغة الى جانب موغل في الاعتراض و محقق للغة النداء ، و بعد نقل لغة النص الى عالم النداء ، صارت اللغة في حالة تموّج خطابية و تعبيرية عذبة تحتاج الى مهارة عالية تنتمي الى مجال اللغة القوية الجامعة بين التوصيل و الايحاء في التركيب اللفظي الواحد .
و يقول ايضا أنمار كامل في لوحة تعبيرية عالية
(كفُ الظلام
يدُسُّ أصبعهُ المُعاق
في أنفِ جُثةِ عاشقِ
لازالَ يحلمُ بالزُكام)
ان هذا التسلّط للظلام ، و قهره لموجود يظهر كجثة في النص ، يحقق اعتراضا واسعا و ينقل اللغة و على الفور على خارج حدود الهدوء نحو البوح العالي النداء و الألم .
و يقول انمار كامل في مقطع عالي الشاعرية :
(سأرتــدي الشيطانَ في وجهــي

في الليـلِ المُكتـظِّ بالهمـوم
لتخـافَ منّـي الدمـوع)
في هذه اللوحة المميّزة مع توظيفاتها العالية برمزيتها الخارجية و النصية ، و مفرداتها الاعتراضية و تراكيبها البوحية ، يتحقق عالم من البوح العالي و الاعتراض الصارخ و نداء يتجلى بهذا الوجود الايحائي بعناصر اسلوبية عديدة من حيث الفكرة المستوحشة و الالفاظ المغتربة و التراكيب الانزياحية .
و في مقطع بوحي يقول محمد فاضل
(أهواكِ وأغيرُ
جسدي كل صباح
وأحنطُ جسدا أخر
في صالة الانتظار
وأتْحفُ الآخر بموعد)
ان تركيب (أغير جسدي) و (أحنط جسدا اخر) ينقل اللغة الى عالم الاعتراض الشديد ، و بوح عال ، فيتحقق صوت نداء و طلب شفيف .
و يقول محمد فاضل في مقطع آخر :
(أنا وكل نافذةٍ كئيبة
لا ذنب لنا سوى أن الشمس تشرق بالاتجاه المعاكس)
ان البوح هنا مؤجل و اللغة جرت وفق هدوء و ان كان ببوح ظاهر الا ان الصورة ارتفع فيها صوت الاعتراض عند آخر العبارة (انّ الشمس تشرق بالاتجاه المعاكس) فنقلت اللغة الى عالم الاعتراض الشديد و تحقق النداء و طلب الخلاص .
و يقول علاء حسين حمود في مقطع عال الشعرية
) اقتحم الخيال
اشعر بلذة تقذفني راجلا
بحثا عن انا
لأجد ضلّك يهمس باللاشعور)
في وسط النص تنتقل اللغة من التعبير او البوح الهادئ نحو الاعتراض الشديد في عبارة (بحثا عن انا) فان البحث عن الانا من اشكال الاعتراض و مظهر جلي للغة النداء .
و يقول ايفان جواد في مقطع بوح شفيف :
(أبا وطن النخيل
دعني أتوه في ...
تلافيف كفك المجنون
أعيد ترميم شوارعه المشوهة)
هنا الاعتراض يتصاعد ، بل انّه يبدأ من نقطة الألفة و الحب (أيا وطن النخيل) بعدها يبدأ الاغتراب ، ببثّ مفردات الوحشة (دعني اتوه) ثم (كفك

المجنون) حتى يصال النداء الى اقصاه في عبارة (شوارعه المشوهة) . انّ هذه الصور الرائعة من لغة النداء و بأساليب مختلفة و تقنيات عالية ، اضافة الى ما في تلك الكتابات من عناصر ابداعية متكاملة ، فتحت ابواب السعيّ نحو نظرية ادبية في اشكال اللغة و مجالات البوح و الاعتراض ، و فضاءات الخطاب و النداء ، و تجليات طلب الخلاص ، بمفاهيم تطبيقية ملموسة وظاهرة بشكل مقنع و فاتن .

مستويات البوح في القصة السريالية (متاهة التماسيح) للدكتور غالب المسعودي

لا ريب ان الرمزية قد احدثت تطورا مهما في التعبير الادبي ، الا ان الانتقالة الجوهرية في فكرة الابداع و التلقي كانت في الحركة السريالية و ما تبعها من حركات تعبيرية . فصار تعدد مستويات البوح و الايحاء من سمات العمل الابداعي . ففي جوار البوح و التعبير الآني للعبارة و المقطع و باسلوب الكتابة ، فان لتراكم التعبيرات و طبيعة انتشارها في النص وسط علاقات تعبيرية معقدة تعطي زخما و طاقة تعبيرية عالية للغة ، تحققت انظمة عالية متعددة من التعبير على ايدي السرياليين و التعبيريين .

في قصة (متاهة التماسيح) السريالية للاديب و الفنان التشكيلي العراقي الدكتور غالب المسعودي ، نجد تلك التوظيفات و انظمة البوح المعقدة و

مستوياته المتعددة حاضرا و بوضوح ممثلة نموذجا للغة تعبيرية تتعدد فيها مستويات البوح . و من المفيد ان نورد القصة أولا :

متاهة ألتماسيح (قصة سُريالية (
د.غالب المسعودي

المتاهة الأرض التي يتوه فيها السالك ، ولايكاد يعرف فيها طريقاً, ويراد بها في ألأساطير مبنى التّيه ذو الممرات الفرعية المعقدة الذي بناه ديدالوس للملك مينوس ملك كريت ، حسب الأسطورة الإغريقية، وأراد مينوس أن يجعل منها سجنًا للوحش الذي يسمى الميناتور, إذ كان يضحَّى بسبعة من شباب أثينا، وسبع عذارى لهذا الوحش كل سنة(ملاحظة نحن نضحي أكثر).

قبل أن يوقد مصباح النوم, هو يخاف النوم في الظلمة, نسي أن التلفاز موصول بالكهرباء الوطنية (في حينها كانت لاتوجد وطنية), أضاءت الشاشة, برنامج عن الحياة البرية للتماسيح في بوتسوانا , سمع بدموع التماسيح , أسنان التماسيح ,علاقة الديناصورات بالتماسيح, لكنه لم يعرف أن التماسيح تبني تحت الماء متاهة, تصور أنها تبنيها لأجل أن تسحب فريستها وتأكلها بهدوء, دون تطفل الأخرين وخصوصاً الحيوانات ألقمامة, إلا أن الباحثين أثبتوا أنها لاتستعملها لهذا الغرض(التماسيح لاترى في الظلمة وهي تحت الماء), وضع وسادته تحت رأسه, إستغرق في نوم عميق بعد أن تبللت أطرافه وظهره بالعرق ,نصحوه أن يشرب ماء مالح ,هو شرب ماء العلقم,علامات ألأستفهام تنمو في مخيلته ,لم متاهة التماسيح ,هناك متاهات في الحياة ثمة متاهة بين الحرمين, ثمة متاهة في المدينة القديمة, بعضها يوصلك الى جنة تحت أرضية, بعضها يوفر لك الفاكهة في غير موسمها, وهناك متاهة السياسة العراقية ,وهناك متاهة النسيان, يبدو إنه إستغرق كثيراً, في حلمه تصور نفسه في الفردوس, تقف أمامه وجها لوجه جنيته التي اطاحت بحياته, ومن أجلها راح شهيداً, لكي يضمن أن تكون نهايته الجنة بلا حساب ,قال لها حبيبتي ها نحن في الفردوس تمني , فاكهة أعطانيها الرب, عصير محلى , خمر ليس فيها غول, أنهار عسل, أنهار لبن مزكى كرائحة عطرك يوم إلتقينا لأول مرة ,قالت له أمهلني لحظة لأستطلع أمنياتي,هل هناك ولدان مخلدون يحملون أباريق من فضة وكأنهم الؤلؤ المكنون.....؟ ,رد الصدى نعم ها نحن, قالت لهم دلوني على الفاكهة المحرمة, كانت لنا سلوى في الدنيا ,نأكلها بغير إشتهاء,وهذا ذو

رائحة الجرذ أطعمني إيها رغم أنفي ,ألا تعلموا كم أنا مشتاقة أن يسقينيها ولد أو ولدان ويكفوني شر هذا الذي يتابعني حتى الفردوس, سأختار سبعة , أنا أعرف أن خيارته إثنان وسبعون ,لكن عليكم أن تتبعوني الى متاهتي رغم أن رضوان وكل حراس الفردوس يعرفون مساحتها,إلا أن متاهتي تسكنها آلهة المغاليق, تزّجع الصدى لن ينال منها أحد, متاهتي هي رعب المكان, إنها متاهة الجسد في الأولى, وقفت على أطراف أصابعها, خلعت أهدابها ,لم يكن العري مذموما في الفردوس, في زاوية مظلمة من متاهتها استدرجت سبعة ولدان ,قالت للأول إخلع نعليك ,إنك بالوادي المقدس طوى, لم يصغي لأنه كان بلا نعل, قالت للثاني أفرد جناحيك, لم يصغي ,لم يكن طائراً ,قالت للثالث أطفيء نارك في ملعقتي, لم يصغي كله من نار, جاء دور السابع, كان يطوف حول رأس الشهيد, ناولها رسالة منه حذفتها في الماء الآسن (لايوجد في الفردوس ماء آسن) لكنها ظنت أنه موجود, قالت له أنت خياري الأخير, دع شهيدك وأغمرني بقبلة, قال لها أنزلي رأسك الى الأسفل, وجدت حوضه وما تحته ممسوح كلعبة مانيكان بلاستيكية, ضحك الشهيد, غادر جنة عدن, شغل التلفاز رأى إن أسباب بناء التماسيح لمتاهتها هو سبب نفسي ,عندما تتعرض لضغط ما تلجأ اليها لأخذ قسط من الراحة, ثم تعود لمزاولة حياتها العادية, لكن مشكلته أن متاهته هي مساحة وطن ,والتماسيح قمامة ,لم يتسع له المكان إستشهد ثانية.

في هذا النص للبوح مستويات ، فهناك بوح على مستوى الفكرة ، و على مستوى السرد ، و على مستوى الصور و الايحاءات .

فاما الفكرة فمن الظاهر ان المؤلف قد عبأ نصه بافكار و هواجس و رؤى كثيرة ، نقلها النص بلغة واضحة و صريحة و احيانا ايحائية .فبين التيه العريض و على مستويات مختلفة و التي تذهب فيه الارواح و السنين ، فالحيرة و الوهم و اللامعنى ، و الوحوش البشرية و من يعتاش على دماء الناس و حياتهم ، كلها نجدها حاضرة في مراجعة و طلب مراجعة للفكرة و الفكر .

و اما البوح على مستوى السرد فمن الواضح ان سريالية النص تمثل طبقة للبوح و شكلا تعبيريا اخر عن التيه و الضباب و الوهم و حياة كالحلم في عدم منطقيتها و التباس امورها ، فينتقل السرد بشكل عشوائي لا منطقي بين المقاطع و الاحداث بشبكة ترابطات بعيدة تحقق سريالية واضحة في النص .

و اما على مستوى الصور ففي النص مقاطع و عبارات اعتراضية و جزئية تتسم بايحائية و توظيفات بوحية عالية كما في قوله :

(وأراد مينوس أن يجعل منها سجنًا للوحش الذي يسمى الميناتور, إذ كان يضحَّى بسبعة من شباب أثينا، وسبع عذارى لهذا الوحش كل سنة(ملاحظة نحن نضحي أكثر).)

فبعد مقدمة تعريف المتاهة بين سبب وجودها الاسطوري ، و يبين انها لاجل الحماية من الوحش و باسلوب ارتدادي ينقدح استفهام مبطن بانه ما السبب الحالي لهذه المتاهة ؟ و تغير عنوانها و معناها فصارت و سيلة الوحش البشري لصيد الضعفاء في عالم الغاب الجديد .

و يقول :

(لكنه لم يعرف أن التماسيح تبني تحت الماء متاهة, تصور أنها تبنيها لأجل أن تسحب فريستها وتأكلها بهدوء, دون تطفل الأخرين وخصوصاً الحيوانات ألقمامة, إلا أن الباحثين أثبتوا أنها لاتستعملها لهذا الغرض(التماسيح لاترى في الظلمة وهي تحت الماء),

هنا شعور و اشعار بامور خفية و ان الامور في عالم المتاهات ليست كما تبدو ، و ان الظاهر ليس كل شيء ، كما ان هنا يظهر سلطة العلم في عصر العولمة و عدم كفاية الافكار الموروثة و الاسطورية .

و يصل الى الثيمة الرئيسية في النص :

(وضع وسادته تحت رأسه, إستغرق في نوم عميق بعد أن تبللت أطرافه وظهره بالعرق ,نصحوه أن يشرب ماء مالح , هو شرب ماء العلقم ,علامات ألأستفهام تنمو في مخيلته ,لم متاهة التماسيح ,هناك متاهات في الحياة)

بيان شخصية البطل الرئيسي في القصة وسط هذا المزاج العام من التيه و الوهم ، نجد وصفه بالتعرق و الضغف و الحاجة للماء المالح انه يمثل الانسان التائه في هذه المتاهات ، كما انه لا يعرف مصلحته و ربما يسعى نحو المرارة بارادته و ربما بدافع و قوى خارجة عن ارادته حتى انه شرب العلقم ثم يستحضر المتاهات المحلية بالسياسة العراقية و العميقة في المعتقدات ثم في الحياة كلها كما هي خاتمة النص .

الا انه مع ذلك هو لا يزال قادرا على التساؤل ، و يستفهم ، و ايضا مدرك للوضع و الواقع ، لكن مجمل الاحداث و السرد يظهر انه عاجز و واهم .

ثم يغرق البطل و يوغل في وهمه و حلمه حتى يصل الى امنياته و تمنياته العميقة و غاية مناه ، فيرى نفسه في الفردوس و ايضا يكون لديه تصورات غير صحيحة ، حتى في هذا الجانب الذي عليه ان يتحفظ فيه على اعتقادته و افكاره ،وفق تساؤلات كبيرة بين تطلعاته و تطلعات الاشياء و الامور

بتصور خيالي :

(,قال لها حبيبتي ها نحن في الفردوس تمني , فاكهة أعطانيها الرب, عصير محلى , خمر ليس فيها غول, أنهار عسل, أنهار لبن مزكى كرائحة عطرك يوم إلتقينا لأول مرة ,قالت له أمهلني لحظة لأستطلع أمنياتي)

ثم يفيق او يتشظى اكثر فيعود الى العلم و سلطته ، فتصدمه الحقيقة بان للمتاهة سببا اخر لم يكن بباله ولا يشبهه ما في وجوده و واقعه حيث انه :

(شغل التلفاز رأى إن أسباب بناء التماسيح لمتاهتها هو سبب نفسي ,عندما تتعرض لضغط ما تلجأ اليها لأخذ قسط من الراحة, ثم تعود لمزاولة حياتها العادية, لكن مشكلته أن متاهته هي مساحة وطن ,والتماسيح قمامة ,لم يتسع له المكان إستشهد ثانية.)

هكذا يجد نفسه في متاهة كبيرة تأسر كل شيء متاهة الوطن ، و متاهة النفس و الافكار ، انه نص لا يترك صغيرة و لا كبيرة الا تخبرك و تعلمك و تدلك على التيه و المتاهاة في حياة الانسان المعاصر .

مظاهر البوح في الشعر الاردني المعاصر

(التاريخ يحـــــترق \ مثل مـــــدن بائسة \ مــرّ \ بهــا أســـــــراب \ الجـــــراد \ فلم يجد فيهـــــا \سوى المقابـــــر)

هشام ايوب

البوح كشف السرّ، و لطالما كان الشاعر سرّا ، فبوح الشاعر كشف سرّ السرّ ، انه يرى ما لا يرى و يحكي ما لا يُحكى . البوح جوهر الشعر ، بل ربما يمكننا ردّ الشعر كله اليه ، فيتجلّى في المفردات في الاسلوب في الموضوعات و في الصور ، بل نجد البوح يتجلّى في كل فرصة ممكنة . و من هنا يكون من الخطأ جدا تصور أنّ الشاعر يخفي عنا شيئا ، ، ان الشاعر حينما يكتب فانه ينطلق بأكبر سرعة ممكنة لاجل اكبر قدر من البوح . انّ الشعر لا يعرف الاخفاء ، و كما انه في مرآة التوصيل يتجلى البوح ، فانه في اعماق الايحاء ايضا يتجلى ، فيكون التأجيل من جماليات البوح الفريدة ، اما الغموض و التخفي فليس هناك ما يجعله من الجمال . ان اللغة المحجبة بالغموض لغة مصطنعة اثبتت فشلها كتعبير انساني كما انها تعاني من السطحية الفنية . و لا بد للغة الشعر من ان تبوح و تشير ، و اما التخفي و الاحجتاب و الصومعات فربما هي لغة تجريبية لم تجد ما يساعد على حقيقيتها ، و شعرية الشعر لا تقتضي ذلك ، و لا تنشد ذلك .

البوح هو الفضاء العريض الذي تبحر فيه التوصيلية و الايحائية ، بلغة ممتعة و جميلة ، و لا يجب ان تستمر معاناة القراءة ، و تعمد التخفي المتكلّف غير المبرر ، و الحجب المصطنعة التي يتوهم انها من صلب الشعرية مجرد وهم ، بل بتجلي البوح و عمق المعنى و الابهار الصوري يكون الشعر الحقيقي .

البوح ركن من اركان الابداع ، فاضافة الى الفنية و الرسالية تكون الجمالية هي العنصر الثالث من عناصر الابداع ، و الجمالية تتمظهر في البوح و التجريد . ان البوح الشعري يتجلى في التعبير و عوالم المعنى المعبر عنها حيث تجلي التجربة بالرؤية و الموقف . اما التعبير فيكون ملوناً بالاسلوب و الصور و قاموس الالفاظ و المعاني و التوظيفات . وهنا سنبحث أساليب البوح في الشعر الاردني المعاصر باعتباره عنصرا جماليا مع نماذج تتجلى فيها اشكال البوح .

البوح التوصيلي

هناك دوما مساحة منطقية بين المعنى و الصيغ المعبرة عنه ، حينما يكون خط التعبير مستقيما و من دون واسطة يتحقق التعبير التوصيلي ، فيكون الظهور للمعنى ، و لهذا الاسلوب وظيفيته و مناسباته و اهمها ارادة البيان، و توصيل الوجدانيات دون تأجيل و الاقتران بالموسيقى الشكلية .

يوسف العلي الذي يختصر فكرة البوح الشعري في مقولة له (أنْ تكونَ شاعراً ..يعني أنْ يُصفّقَ النّاسُ لبكائك(! نراه يحلّق في مقطع شوق بهي رقيق اذ يقول :

(وحيداً \ على ضفّةٍ في خيالي .. \ تمرُّ عليَّ الدّقائقُ كَسْلى \ كأنَّ الزّمانَ توقّفَ \
في ذروةِ الاشتياقِ !)

وفي لوحة رقيقة وجدانية يقول صيام مواجدة :

(لم تُفْلِحْ \ كُلُّ حُروف الجرّ \ بجرّي \ في جدولك المُنْسابِ \ لم تُفْلِحْ \ كُلُّ حُروف النَّصْبِ \ بِتَنْصِيبي \في ساحة قلبٍ أغْرى بي)

و يقول سيد اللغة الايحائية هشام ايوب في بوح رقيق توصيلي :
(ارتطم الجسد \ المحترق \ بآخر الكلمات \ من فضلك لا تبعثري \ أحلامي)

وفي لغة عميقة تتجلى فيها التجربة يقول عاطف الحاج :

(حتى في الأساطير، \ وعند آلهة الابتسام، \ وحوريات البحار الضاحكة،\ حتى في الأحجيات والألغاز، \ لم يبتسم يوماً \غريق!!)

و في مقطع يتجلى فيه الحنين و الاعتراض الشفاف تقول نبيلة حمد :

(أحنّ لنفسي التي في السَّراب \ بنت أمنياتِ الحياة الهنيَّة \ وخالت بأن الوفاءَ يضيء \ ظلام النفوس ويردي الدنيَّة)

و في تساؤلات عميقة و شكوى يقول مختار العالم :

(هلْ تسمعوا؟ \ أمْ أنّكُمْ أمواتْ؟! \ خرَقَ النداء صدورنا \وطبقة الأوزون خرّت في البكاء)

و في بوح عميق و اعتراض رفيع يقول سعيد يوسف

(أَوْرَاقُ هَذَا الزَّمَانِ صُفْرُ // وَمَاؤُهُ مَالِحٌ وَمُرُّ)

ونجد نضال برقان في بوح حواري تساؤلي يرثي الواقع المر يقول فيه :

(هل سنهربُ؟ قلتُ \ إلى أين؟ قالت \ - إلى حيث لا يقتلُ الناسَ ناسٌ \ أنا لن أغادرَ، قالت \ وراحت تفتّشُ عن موتها، في الزحام،)

البوح الايحائي

لا بد من التأكيد ان اهم انجازات الكتابة الادبية الحديثة هو ترسيخ اللغة الايحائية ، ، و كما ان للغة التوصيلية مناسبتها و وظيفتها فان للبوح الايحائي وظيفته ، و بينما الابهار قريب و الدهشة متناولة في البوح التوصيلي فانه عميق و متوهج في البوح الايحائي .

و في الوقت الذي يحقق البوح الايحائي جمالية اسلوبية فانه ايضا يشير الى مناطق ذوقية عميقة ، يمكننا و بالتتبع للنماذج القول ان مواطن تذوق اللغة الايحائية مختلفة بعض الشيء عن مناطق التذوق للغة التوصيلية ، لذلك و بينما تتربى الذوقية التوصيلية بشكل عادي و طبيعي عند كل انسان ، فان الذائقة الايحائية تحتاج الى تربية فعالة، و سيجد من تنضج عنده تلك الذائقة بداعة و جمال اللغة الايحائية و الشعر النثري بالخصوص .

في لوحة تعبيرية ايحائية تندب الخواء و الواقع المرير يقول هشام ايوب :

(أسراب النحـــل \ تهاجـر \آخر الربيـــــع \ لتتجمد \ فوق مرتفعـات \ الصقيع*** التاريخ يحـــترق \ مثل مـــدن بائسة \ مـر \ بهـا أســـــراب \ الجـــراد \فلم يجد فيهـــا \سوى المقابـــر)

و في لوحة فذة ترسم العجز المرير يقول هشام ايوب :

(فاشلـــــة أنتِ \ في رســـم الشفـــاه \ في رســـم خط\ الحيـــــــاة \ صورة أحاديّة اللَّوْن \ رمادية)

و في مقطع تعبيري عميق يقول يوسف العلي :

(الدّموعُ : ما تبخّرَ منّي \ ولم تحتضنهُ السّماءُ \فسالَ على زجاجِ عيوني !)

و في لغة تعبيرية عميقة يقول :

(العِطْرُ وقودُ الحَنين \ إنّني أحترق \وهذه القصائدُ \ ليستْ سوى رمادي !)

و في بوح تعبيري عميق وخيبة امل و انكشاف حقيقة يقول نضال برقان :

(السماءُ التي عكستْ ضوء أسمائِنا انكسرتْ فجأةً مثل أكذوبةٍ دهمتها الحقيقةُ لكنَّ حرّاسَـها لم يكونوا كما زعموا طيبين هم، الآن، حرّاسُ سوآتِهم الخرابِ الذي بيننا والصدى.)

انّ البحث في جوانب البوح الفني اضافة الى الاسلوب ، يتضمن البحث الصوري و تجلي التجربة و قاموس المعاني و الالفاظ و التوظيف ، و رغم ان ما اشرنا اليه يكشف عن كثير من هذه الجوانب الا انها في حقيقة الامر تحتاج الى ابحاث مستقلة مطولة سنعمد الى بحثها في المستقبل ان شاء الله .

أنور غني شاعر ومؤلف من العراق ، ولد سنة ٩٧٣
له اكثر من مئة كتاب ونال جوائز عالمية عدة.

Anwar Ghani, a poet and author from Iraq. He was born in 1973.
He has more than a hundred books and won several awards.

دار أقواس للنشر
S PUBLISHING HOUSE