التعبير الأدبي

الجزء الثالث

انور غني الموسوي

التعبير الأدبي

مقالات في نظرية الأدب

الجزء الثالث

د. أنور غني الموسوي

التعبير الأدبي

مقالات في نظرية الأدب

الجزء الثالث

د. أنور غني الموسوي

دار اقواس للنشر

العراق ٢٠٢٠

المحتويات

المحتويات ١
المقدمة ٤
التجريدية ٥
اللغة التجريدية ؛ قصيدة (لوحة) للشاعرة زكية محمد نموذجا ٥
اللغة المتوهجة ٨
الكتل التعبيرية المتوهجة عند كريم عبد الله ٨
اللغة التبادلية ١٣
المشترك التعبيري و اللغة التبادلية عند أنور غني الموسوي ١٣
الفسيفسائية ١٨
فسيفسائية التضاد في ثلاثية الغربة ١٨
التقليلية الفسيفسائية ، الفكرة و النموذج ٢٦
اللغة التجسيدية و العبارات ثلاثية الابعاد ٣٩
العبارات ثلاثية الابعاد في نص (البحث عن أوروك) ٣٩
البوليفونية ٤٤
البوليفونية في قصيدة (الصمت عالم آخر) ٤٤
النص العابر للاجناس ٤٨
الاسلوب المفتوح عند فريد قاسم غانم ٤٨
النص العابر للأجناس ؛(وصية رقم بلا نموذجا) ٥٣
القصيدة النقدية ٥٩
القصيدة النقدية و القصيدة العلمية مدخل الى الادب العلمي و الشعر العلمي ٥٩
الشعر الايقاعي ٦٢
عادل قاسم و تجربة الشعر الايقاعي و اللاإيقاعي ٦٢
التوظيفات التعبيرية في ديوان (مريميات) للشاعرة فراقد السعد ٦٨

التعبيرية البصرية ٧٣
التعبيرية بصرية و قصائد كونكريتية ٧٧
اللغة الراسمة ٧٧
اللغة الراسمة في (شرفاتٌ شاحبةٌ منْ طين) لكريم عبد الله ٧٧
أساليب نقل القارئ الى عالم النصّ في (وقت مفتّت) ٨٢
السردية التعبيري ٩٠
عادل قاسم و قصيدة النثر السردية ٩٠
الصورة الشعرية في الشعر السردي عند رياض الفتلاوي ١٠٣
البناء الجملي المتواصل عند كريم عبد الله ١١١
النثروشعرية ١١٥
طبقات النثروشعرية عند صدام غازي ١١٦
النثروشعرية عند باسم عبد الكريم الفضلي ١١٩
الاساليب التعبيرية ١٢٤
الابهار العميق في قصيدة مماس للشاعر حسن المهدي ١٢٤
تجلي روح المؤلف نصوص رشا اهلال السيد احمد نموذجا ١٢٨
ابعاد الصورة الشعرية عند سجال الركابي ١٣٣
توسيع الدلالة و العمقُ في نصوص أحمد الحلي الشعرية ١٣٦
تقابل الحضور و الغياب كاداة تعبيرية عند وداد الواسطي ١٤٧
الرمزية النصية في قصيدة (يبشربحرائقهقربوابةعشتار) ١٥٢
التعبيرية العميقة عند أحلام البياتي ١٦٦
التأريخ النصّيّ و الزخم التعبيري عند جواد زيني ١٦٨
فنّ التطعيم في القصيدة المعاصرة ١٧٣
الواقعية التعبيرية في شعر كريم عبد الله ١٧٨
الواقعيَّةُ الجديدةُ في قصيدة نثر ما بعدَ الحدااتة ، قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم نموذجًا.
..... ١٨٩
القاموس النصي في قصيدة (أميرة من ضوء) للشاعر شلال عنوز بوصفه معادلا تعبيريا .
..... ١٩٤
قصيدة النثر المعاصرة و اساليبها ؛ كتابات كريم عبد الله نموذجا ٢٠٢
التقليلية ٢١٨
المعنى العميق في النص الشعري التقليلي ٢١٨

الرسالية الادبية ٢٣٠
الرسالية في الشعر السردي ٢٣٠
الموضع الاول : البوح التوصيلي ٢٣١
الموضع الثاني : البوح الاقصى ٢٣٤
الموضع الثالث : البوح التعبيري ٢٣٦

المقدمة

هذا هو الجزء الثالث من كتابنا (التعبير الادبي) المتناول للابداع و نظرية الادب و خصوصا قصيدة النثر ، هنا نحاول تبين التقنيات و العناصر التي تحضر في النص فمتنحه أدبيته و فنيته و جماليته ، و مع ان التركيز سيكون على الشعر و خصوص قصيدة النثر الا ان كثير من العناصر المشار اليها لها وجود مجرد و مستقل عن الشعر و يتسع للكتابات الادبية الاخرى مما يعني امكانية استثمارها كادوات تعبيرية ابداعية و ادوات نقدية لتبين فنية و جماليات النصوص الشعرية و غيرها .

التجريدية

اللغة التجريدية ؛ قصيدة (لوحة) للشاعرة زكية محمد نموذجا .

انّ الكلمات مثل الألوان ، كما انّ الاصوات ايضا كذلك ، و مع انّ البعد الشكلي للصوت يمكن ان يوظف و يحمّل طاقات تعبيرية ، الا انّ هذا الاسلوب من الاسلوبية الشكلية الحداثية و التي لا تنفذ عميقا الى جوهر الادب و اصبحت قديمة كادوات اشتغال ، لذلك قلّ الحماس تجاه التوظيفات الشكلية سمعية أو بصرية ، و خصوصا في زمن قصيدة النثر الكاملة ، التي تريد كتابة قصيدة النثر بنثرية كاملة من دون زخارف شكلية او توظيفات شكلية لا صوتية و لا مرئية .

الكلمات مثل الألوان ، بل الكلمات الوان عند من يدرك العمق التأثيري للكلمات ، وهكذا الترتيب المكاني و الزماني لها ايضا له عمق تأثيري ، و أخير البعد الخطابي . بمعنى آخر انّ المعاني يمكن ان تؤثر في النفس على ثلاث مستويات مستوى المعنى المفرد و مستوى الاسناد او الترتيب و التجاور المكاني و مستوى الخطاب و الجملة التامة .

بينما يعتمد الكلام في تأثيريته على مستوى الافادة الجملية و الخطابية على المعاني المركبة المفيدة او على القول التام المعنى بما هو رسالة و خطاب معنوي ، بحيث انّ ما يحصل من تأثير هو بفعل ما يستلم من معرفة و من افادة و من بيان معنوي ، فان

التأثيرية على مستوى المفردات و الاسنادات (الترتيب المكاني للكلمات) فهو يعتمد على الثقل الشعوري و الزخم العاطفي و الرمزي للكلمات . و لقد بينا في مناسبات سابقة انه يمكن للمؤلف ان يستفيد من هذه الطاقة و يوظفها و يجعلها عنصرا تعبيريا اضافة الى الخطاب ، هذا البعد الذي يؤثر فيه النص في نفس القارئ بالمفردات و ترتيبها من دون خطاب هو البعد التجريدي . فيكون النص ذا بعدين في تأثيريته البعد الخطابي و البعد التجريدي .

اللغة التجريدية ، و اقصد بالضبط أسلوب تجريد الكلام فنيّا بالاعتماد على قوته الحسية و الشعورية بدلا من الاعتماد على ثقله المعرفي و الخطابي ، مع ايصال الرسالة بكل تلك الادوات ، هو من أهم الانجازات و التحولات في الوعي البشري تجاه اللغة و تجاه الأدب و الفن ، و كلما صار الشعور بالاشياء اكثر عمقا و نضجا و علوّا فانّ البشرية ستتجه نحو التجريد اكثر ، بينما كلما صارت الحاجة الى التعبئة و التوجيه مطلوبا صارت اللغة الخطابية هي السائدة .

و ليس صحيحا تصور انّ اللغة التجريدية هي رمزية عالية ، بل الحقّ انّ التجريد غير معتمد على الرمزية المعنوية اصلا و انما يعتمد على رمزية تحسّ و تدرك لكنها لا تفهم كخطاب ، وهذا امر مهم جدا ، لذلك فالتجريدية هي اعلى حالات التعبيرية و التي هي الانبعاث و الانطلاق من عمق الذات و الوعي نحو الخارج . حيث انّ في تعامل الكاتب او الفنان مع الخارج طريقتان او اسلوبان الاول هو الانطلاق من الخارج الى عمق الذات و الثاني الانطلاق من عمق الذات الى الخارج ، الاول هو المدرسة الوصفية و تتوج بالانطباعية ، و اما الثاني فهو التعبيرية و تتوج بالتجريدية .

في قصيدة (لوحة) استطاعت الشاعر زكية محمد ان تحقق النص التجريدي النموذجي ، و وظفت كثير من العناصر اللغوية في سبيل

هذا الانجاز ، و يظهر من مواطن كثيرة في النص انها كانت تكتب اللغة التجريدية بوعي و قصد ، فابتداء من عنوان النص (لوحة) و مرورا بالاكثار من الالوان و الاشياء الطبيعية و نهاية بالثورية و طلب الخلاص و هو اهم مميزات التعبيرية .

انّ العلامة الحقيقة و المهمة في النص التجريدي انّه يؤثر و يحقق الادبية و الابداعية من خلال الزخم الشعوري و الثقل الحسّي و العمق الانساني (اي التجربة) قبل التوصيل الخطابي . وهذا ما نجده حاضرا في قصيدة (لوحة) . و نترك للقارئ تملّس البعد التجريدي في هذه القصيدة السردية العذبة ، و التي مكّنت سرديتها و عذوبتها كلماتها من التواجد و الحضور بشكل سلسل و واضح و عذب و متفرد و تجلت التجريدية بكل يسير و سهولة بعيدا عن اي ضغط او عنف او ارباك او قفز او لوي للمفردات و التعابير . انها قصيدة نثر سردية تجريدية عذبة و قريبة تمثل أدب ما بعد الحداثة بكل صدق .

لوحة

زكية محمد

ألواني زاهية كفراشات الربيع. ريشتي الشفافة مطيعة. لا أتوقف عن مغازلة الضوء. أعشقه منذ أبصرت عيناي جمال الشمس ولم أشتك يوما قيظها الذي يحرق حسّي المرهف ويلهب أفكاري المترددة. كلما اخترت حلما أجد لونه مختلفا فأضجر .أتّهم ريشتي الخجولة ، تعذبني نظراتها البريئة فأستحي منها وأعتذر.

أحدق بالحلم طويلا لأجد لونه أجمل مما تمنيت . لوحتي متحف متجدد ،كل يوم بلون وكل لون أجمل من كل أحلامي.

لوحتي أصلية وأصيلة لن أبيعها ولو بكنوز الدنيا ولن أتنازل عن نقاء صوتها خوفا من فضول أبي جهل، فليلعنها كلما شاء.فقد كفرت ألواني بأصنامه العمياء .

اللغة المتوهجة

الكتل التعبيرية المتوهجة عند كريم عبد الله

التوهج النصي المتقوم بالادهاش و التكثيف من اهم مميزات كتابات كريم عبد الله ، و الظاهر لكل من يطالع اي نص من نصوص كريم عبد الله يجده لا يقبل ابدا ان يكتب نصا الا بكلمات متوهجة تتلألأ . انك حينما تقرأ نصا لكريم عبد الله تشعر و كأنك ترى سماء صافية و نجوم مشعة تبهر و تدهش .

هنا سنحاول تتبع الخصائص الابداعية في كتابات كريم عبد الله و التي تعطيها هذا الوهج الجمالي الفتان ، و الميزة الاهم لكتابات كريم عبد الله الجمع بين الفنية العالية بمثل هذا التوهج النادر و بين العذوبة و القرب و في الواقع اننا ندعو دائما الى ادب قريب و ممتع و في نفس الوقت احترافي و عالي الفنية ، يجمع بين الابداع و القرب و بين الفنية العالية و الامتاع ، وهذا ما لا يجيده الا قليليون من كتاب الادب اليوم ، لكن و بصراحة الشعر السردي و السردية التعبيرية قد مهدت الارضية لهكذا ادب نادر و فذ ، و شعراء مجموعة الشعر السردي قد حققوا تلك الغايات ، وهذا امر مهم و تأريخي .

هنا سنحاول تتبع تلك الميزات و الخصائص الجمالية و التعبيرية في قصيدة (كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) وهي نموذج لكتابات كريم عبد الله في هذا الشكل الكتابي .

كريم عبد الله ؛ كلّما أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي

هذا النص قصيدة تعبيرية باسلوب الشعر السردي ، يجمع بين البوح الرقيق و القرب و الامتاع و بين التوهج العالي للمفردات و التراكيب و الفنية العالية محققا كما و كيفا ابداعيا حسب قانون الابداع في جوانب معادلته من الاصالة و التجديد و الرسالية .

بخلاف الفنون البصرية فان الكتلة التعبيرية - و هي الوحدة المادية التي يشتغل عليها المبدع لانتاج فنه – و التي تتوحد في الفنون البصرية ، فانها في الفنون السمعية كالنص هي في الاصل متعددة ، فالوحدة الكتابية في الاصل تعتمد البناء الطولي الزماني و ليس العرضي المكاني البصري ، فلدينا المفردة ثم الاسناد بين مفردتين او اكثر ثم الجملة ثم النص ، فهذه اربع وحدات كتابية كل منها يمكن ان تكون كتلة تعبيرية ابداعية . و لقد اجاد كريم عبد الله في ابداعه الادبي على المستويات الاربعة ، فعلى مستوى المفردة هو معروف باستخدام خاص للمفرادت و التطعيمات و على مستوى النص هو معروف بالنص المفتوح و المجانية و على مستوى الجملة ايضا معروفة كتابته بالكثافة و الومضة و الضربة الشعورية ، و اما على مستوى الاسناد وهو العمل على جزء الجملة فهذا مما يتقنه كريم عبد الله فعلا وهو ما خصصنا هذا المقال له لان الحديث عن المستويات الاربعة يطول فعلا ، كما ان كلامنا هنا اي على مستوى الاسناد وجزء الجملة سيكون نموذجا لتبين جماليات التعبير عند كريم عبدالله في المستويات الاخرى .

و بخصوص الفردية و الاسلوب الخاص الذي تتميز به كتابات كريم عبد الله ، فان اي متتبع و متأمل في تلك لكتابات سيجد واضحا الضربة التأثيرية التي يعتمدها كريم عبد الله في اجزاء الجمل

معطيا اياها توهجها الخاص المستقل عن الجملة ، بمعنى اخر ان كريم عبد الله ليس فقط يعمد الى التأثير الجملي و توهج الجملة الشعرية ، بل انه يعمد الى تركيب الجملة و تكوينها من اجزاء متوهجة لها تأثيرها الجمالي الخاص .

ان فهمنا للكتلة التعبيرية كمؤثر جمالي ضمن ادوات النقد التعبيري يختلف عن الفهم الاسلوبي له الذي يتمحور حول الشكل و النص و العلاقات النصية لذلك كان الانحراف و الانزياح و الذي هو فهم متطور للمجاز مركزيا في الاسلوبية . اما النقد التعبيري الذي نتبناه فانه ينظر الى التوهج اكثر من النظر الى الانحراف ، و يرى الفردية و التفرد في تلك القدرة على تعظيم الطاقات التوهجية للوحدات التعبيرية ، و ما الانزياح الى جزء من ذلك التوهج ، ذلك التوهج الذي يمتد في عمق النص باعتباره كلاما و نظاما لغويا و في الانظمة الماوراء نصية باعتبارها انظمة جمالية و تأثيرية و شعورية و انسانية ، بمعنى اخر ان النقد التعبيري يهتم بالانظمة الجمالية للوحدات التعبيرية اللغوية اكثر من لغويتها و نصيتها . وهذا الفهم يعطي مساحة و فهم اوسع للظواهر الجمالية و الادبية . لذلك يمكننا وصف النقد التعبيري بانه تجاوز للفهم الاسلوبي و انه يمثل مرحلة) ما بعد الاسلوبية (للحقائق التي بيناها.

في قصيدة (كلما أناديك تتعطر حنجرتي) و اضافة الى ما نراه من ان هذا العنوان وحده نص تقليلي متكامل ، و بجانب الابهار و الضربة الشعورية و الجمالية في هذه الجملية الشرطية و الرابطة لانسانية العميقة التي يصورها ، فاننا نلاحظ ان التوهج في عبارة (تتعطر حنجرتي) غير مقتصرا على الانزياح ، و انما هناك عمق تعبيري حقيقي ، و أثر جمالي يعطي للكلمات معان اخرى وهذا ما نسميه (الرمزية النصية) حيث تصبح للكلمات رمزية و معان تختلف عن معانها و دلالاتها خارجه ، كما ان هذا التوصيف للشعور الانساني الذي يصف بها الشاعر نفسه ، اي تعطر حنجرته يعد من حالات بلوغ الحدود الشعورية القوى ، اي ان المعبرقد بلغ

اقصى درجات و مستويات التجربة الانسانية في هذا الشأن و هذا حقيقة يذكرنا بالشعر العذري عند العرب ، حيث انهم يبلغون مثل تلك المستويات القوى جدا في تعبيراتهم و تعلقهم و وضعهم الانساني مع من يحبون ، و لقد وصفناه في كتابات لنا (بالبوح الاقصى) وهذا بلا ريب عامل من عوامل الصدمة و كاشف عن معادل جمالي عميق يتحرك في مجال ما وراء النص في وعي القارئ و الانسانية . و من المهم التأكيد ان التأثير التعبيري و الجمالي و الشعوري عموما بل و الانساني لا يوجد في النص حقيقة بل يوجد في عوامل الوعي الانساني و المجالات الجمالية و اللغوية الماوراء نصية ، و وظيفة الشاعر ليس اختيارات نصية فقط ، بل اختيارات ماوراء نصية ، بل الشاعرية تكمن في امساك الشاعر بتلك المعارف الماوراء نصية ثم يترجمها الى عوامل نصية تعبيرية .

ان كريم عبد الله في نصه هذا لا يرى الكلمات فقط بل يرى الشعور الانساني حتى انك تشعر انه يرى عوالم شعورية و تأثيرية عميقة في الوعي قبل ان يرى التعابير مكتوبة وهذا من بديع الادب فعلا ، اذ يقول في قصيدته هذه :

(هذا الأثيرُ يحملُ عطرَ تصاويركِ وحدها تتنفتّحُ في ليلِ عيوني)

العذوبة و الهزة لا تكمن في التصوير البديع و البوح الرقيق ، و انما في الوقفات الانسانية في اجزاء هذه الجملة ،حيث نجد عمقا صوتيا شعوريا في اسم الاشارة و بدله في عبارة (هذا الاثير) و في الحقيقة لا يعطينا كريم عبد الله و في بداية قصيدته الا ان نلفظ هذه العبارة بهذه الكيفية (هذاااااااا.. أل ...أثيييييييي...ر) و بقدر النَفَس و عمقه تضرب هذه العبارة في عمق الانسانية و الشعور الانساني ، و تخبرنا و بوضوح ان الادب ليس نصا فقط بل هو عالم كبير واسع ، ثم يتقدم الشاعر في بناءاته الكتابية حتى يصل الى كتلة تعبيرية اخرى ايضا تضرب في العمق تتمثل بعبارة (عطر تصاويرك) و من الواضح اتقان كريم عبد الله

لتجريد الاشياء من خصائصها المعروفة و تحويلها الى كيانات اخرى فالبصري المادي الجمادي يلبس صفة العطر وهذا المجاز و الانحراف بل و المجانية احيانا و ان كان فنا عاليا و بديعا لكن في العبارة و كما اشرنا ما هو اكثر عمقا و ابهارا الا وهو رؤية الشعور الانساني و تجسيده و تجلي الأثر الجمالية ، أي رؤية الكيانات و الانظمة الماوراء نصية العميقة في الوعي المنتجة لكم كبير من المعاني الجمالية و التأثيرية اللانصية و تجليها بقوة في الكتابةو لقد نجح الشاعر في ذلك .

تتكرر هذا الظاهرة الابداعية في باقي مقاطع النص حتى يقدم لنا الشاعر لوحة فريدة تقول كل شيء و تبوح بكل شيء و تدخل في مصافي البوح الانساني الجميل بما بذل الشاعر فيه من وقفات تعبيرية و ما قصده من تأثير جمالي و شعوري و توهج للمعاني في الوعي الانساني الكبير و العميق . ففي مقطع اخر :

(تمطرُ أحلاماً غزيرةً تسبحُ في ينابيعها الجديدةِ أصواتُ صبواتي) و ايضا يتكرر البوح التعبيري الاقصى و بلوغ المستويات العليا من البوح و التعبير بعبارة (تمطر احلاما) وهو المناسب لهذا النص الوجداني الجياش .

و هكذا نجد ذلك الاداء و تلك القوة التعبيرية و الطاقات الواضحة في اجزاء الجمل كعبارات (ألمَّ بريقَ عينيكِ) و (النجوم تستجدي أنْ تغسلَ عتمتها) و لا نحتاج الى كلام للاشارة الى بلوغ اعلى مستويات الانبهار الذي حل بالشاعر تجاه المثال الذي يحاكيه متمثلا في (عتمة النجوم)، و عبارة (أكاليلُ الأزهار تصطفُّ كلَّ صباحٍ على شرفتكِ) و عبارة (أسرابٌ مِنَ الطيور تحطّ ُ على مائدتكِ لعلَّ فُتاتَ صوتك يجعلها تغرّدُ) و عبارة (فقبلَ أنْ أناديكِ تتعطّرُ حنجرتي) لقد اراد كريم عبد الله ان يكتب هذه التجربة الانسانية الرفيعة قصيدة خالدة حيث يقول (فأكتبكِ قصيدة خالدة) و قد نجح فعلا .

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 .

الفسيفسائية

فسيفسائية التضاد في ثلاثية الغربة

كتب أنور غني الموسوي ثلاث قصائد متقاربة قضيّة و أسلوبا و متوالية في شهر واحد هي (الأعمى) قصيدة بوليفونية و (رجل

رملي) قصيدة تجريدية و (رجل ميت) قصيدة مستقبلية . و اضافة الى تميّز الجميع بتقارب فلسفي و فكري بل و وحدتها المتمثلة بقضية الاغتراب و الغربة في هذا العالم ، فانها ايضا امتازت بالتقارب الاسلوبي من جهات ثلاث واضحة هي التضاد التعبيري و النثروشعرية و التجسيدية اللغوية .

ان كتابة القصائد الثلاث بثلاث اساليب تعبيرية (البوليفونية و التجريدية و المستقبلية) كان متعمدا ، لبيان مقدار الحرية التي توفرها السردية التعبيرية للكاتب ، فالقصائد تتميز بروح واحدة بل و جسد واحد الا انها تختلف في ملامحها الظاهرية ، فهناك مشتركات جوهرة و هناك تمايزات جوهرية ايضا ، و ما كان هذا ممكن لولا ان القصائد كتبت بالسرد التعبيري .

و نورد أولا تلك القصائد ثم نشير الى تلك الجهات :-

١- (الأعمى)

قصيدة بوليفونية *

أنا من هناك، من مدن الثلج، مسافر رملي، في قلبي صوت ماء. أتعثّر في بحور حيرى، لا تستريح إلا عند كل شاطئ ينشد أغنيات قديمة. أنا مجرد ذكرى جاءتنا من جهة بعيدة ، تحكي لنا قصّة الغياب. إنّها ما زالت تعيش في أوراق متربة، و ما زالت تنظر في المرأة بغرابة. كانت دوماً تقول لي أنّ الهباء شيء غريب يوهمنا بالحقيقة، إلا أننا حينما نخلد الى النوم نراه بوضوح، و نواجهه وجها لوجه، فيحكي لنا قصصه الباردة. ألا ترى هذا المكان بيديه الفضّيّتين يضيق على أنفاسنا، يصنع منها طابوراً طويلاً من صخور تحلم بطرقات باهتة. و هذا الزمان كم هو شاحب و حُرّ ، يتطاير من دون رجعة، إنّه يقهقه ساخراً من عيوننا الجاحظة . أنا لست واهماً كبيراً، لكنني أشعر بالعمى لذلك تجدني أدور في الغابة

أبحث عن كلّ زهرة فريدة لا يراه سوى الأعمى، و كلّما عثرت على واحدة تقول لي : يا رجل الرمل ؛ أحيانا لكي ترى بوضوح، عليك أن تكون أعمى. إنني أسمع صوتها و أراها بقلبي لأنني رجل أعمى.

* البوليفونية : هي تعدد الأصوات في النص فلا يطغى صوت المؤلف بل تظهر اصوات اخرى كشخصيات و كيانات في النص لها صوت و ارادة و رؤية .

٢- (رجل رملي)

قصيدة تجريدية *

بشرتي جافة كوجه الخريف، ليس بسبب حرارة الصيف، و انما لأنني فقدت آخر قطرة ماء من جسدي. فأنني كل يوم أمرّ على بائع الحزن فأتبرع اليه بما لدي من دموع. و أيضا هناك أسباب أخرى لكلّ هذا الجفاف في روحي؛ أهمها أنني شيء غريب عثرتْ عليه الايام مستلقياً فوق جزيرة خاسرة قد هجرها أهلها. كنتُ حينها كومة رمل. و ليس هذا هو الشيء الغريب فعلا، بل الغريب أنني حينها كنت أستطيع الحركة و لم أعلم أنني رجل رملي، لكن الأن و أنا أتكلم اليك؛ أشعر أني رجل من رمل لا أجيد أيّ شيء. و أشعر أنني جاف جدا و مصنوع من الموت. أترى تلك السعادة، إنها تلمع كلؤلؤة في خيمة فضّية. إنها لا ترضى الا بقلب رحلَ به الموت عن مدن الخراب، لذلك فقلبي هذا مليء بالسعادة؛ و ذلك لأنني رجل ميت يتحدث إليك .

*التجريدية شعور عميق بالاشياء و اتحاد بها و ادراكها بشكل مختلف و ايصال ذلك كله بزخم شعوري الى المتلقي فلا يرى سوى الشعور فيبنى النص من وحدات شعورية و ليس معنوية.

٣- (رجل ميت)

قصيدة مستقبلية *

أنا لست شلالا عظيما و لا ورقة ربيعية ، بل أنا رجل ميت أزحف على الأرض الشاحبة كنهر ثقيل و أتفجر بلا رحمة كبركان صاخب . على ظهري أحمل كلّ شارع قد مرّ يوما بسواحل مومباي . من روحي الباهتة تعلّم البحر مدّه الجامح . هكذا أنا منذ أن عرفت الموت و أنا أطير بلا اجنحة ؛ في جيبي قطارات غريبة. انها تتلوى كإعصار ، و تشعّ كثياب الصينيين الملونة .أنت لا يمكنك أن ترى وجهها المبهر ، لأنك لست ميتا مثلي . انها تتراقص على البحر ، و تغطي وجهه بألوانها الساحرة . أنا أراها كل يوم و أسمع شدوها ، لأنني رجل ميت .

* المستقبلية هي تجسيد الحركة في العمل الفني و المستقبلية في الكتابة هو تجلي حركة المكونات النصية داخله .

أ- فسيفسائية الاغتراب

من الواضح انّ القصائد قد كتبت للتعبير عن فكرة جوهرية و عميقة واحدة هي الاغتراب و الشعور باللانتماء في هذا

العالم الذي يرفضه الشاعر بالكلية ، و ربما كانت هذه الثلاثية اختصار و تلخيص لكتابات الشاعر على مدى الثلاثين سنة السابقة . و بملاحظة كتاباته الاخرى المنسجمة مع الطبيعة و الكون و الوجود نفهم حدود و اسباب هذا الاغتراب و اللانتماء و انه عبارة عن ثورة و اعلان رفض للوضع القائم للبشرية من ظلم و قهر و استخفاف بالانسان . ان الشعر في جوهره طلب الخلاص ، و اعلان الرفض و اللانتماء هو شكل من اشكل طلب الخلاص . انّ الأمل الذي ترسمه هذه القصائد يتمثل بالمسكوت عنه في النصوص الا وهو المطالبة بتغيير الوضع القائم المزري للبشرية و الاتجاه نحو عالم افضل و حال افصل للانسانية ، فحضور الاغتراب و اللاانتماء هو في حقيقته احضار للغائب المسكوت عنه وهو الخلاص بالتغيير و الأمل بالسعي نحوه .

انّ القصائد الثلاث مع تقاربها التعبيري بل وقاموسها اللفظي ، حققت لغة المرايا و الترادف التعبيري ، حيث تكون العبارات مرايا بعضها لبعض فيرى احدها عن طريق الاخر ، و تترادف الجمل في مدلولاتها و افاداتها ، وهذا هو شرط الكتابة الفسيفسائية . اذ يظهر النص او مجموعة النصوص على انها كتل كتابية متناظرة متشابهة على مستويات معينة ، وهنا قد تجلت الفسيفسائية - و التي هي احدى صور التناص - على مستوى الفكرة و الاسلوب . فعلى مستوى الفكرة اي الفسيفسائية الفكري كانت النصوص مرايا لفكرة الاغتراب ، وهذه هي الفسيفسائفة الخارجية التي تكون بين مجموعة نصوص ، و من جهة اخرى كانت العبارات و الجمل في كل نص مرايا لبعضها وهذه هي الفسيفسائية الداخلية ، و من ابرز عوامل تجلي فكرة الاغتراب اضافة الى التراكيب و الجمل القاموس اللفظي ، فان الاحصاء الكمي للمفردات النصوص سيبين طغيانا كبيرا للالفاظ التي تقع و تقترب من حقل الغربة و اللانتماء

و الرفض و الخواء و الضيق و العجز . و اما الفسيفسائية الاسلوبية فهو ما سنتكلم عليه في الفصل اللاحق .

ب-الفسيفسائية الاسلوبية

تتجلى الفسيفسائية الاسلوبية و التي هي شكل من اشكال التناص الاسلوبي في التشابه و التقارب الاسلوبي ، و لا نحتاج الى كثير كلام الى بيان مدى التقارب الاسلوبي بين القصائد الثلاث ، و مع ان كتابة هذه النصوص بهذا الشكل و في هذا الزمن كان مشروعا متعمدا و مخططا له ، لكن يمكن ان يكون لكتابتها في اوقات متقاربة و تحت وطأة زخم شعوري متقارب دور في تلك الفسيفسائية . مع ان القصائد قد كتبت بثلاث اساليب تعبيرية مختلفة ، حيث كانت قصيدة (الاعمى) قصيدة بوليفونية ، و قصيدة (رجل رملي) قصيدة تجريدية ، و قصيدة (رجل ميت) قصيدة مستقبلية ، الا ان وجود تقنيات اسلوبية متقاربة فيها امر واضح ، و من اوضح تلك الاساليب :اسلوب التضادية التعبيرية و القاموس النصي و التجسيدية اللغوية .

اما القاموس النصي فقد اشرنا الى تجليه و تأثيره في الفصل السابق ، و اما التجسيدية اللغوية (اللغة ثلاثية الابعاد) و هي التي تعني الرسم بالكلمات ، فان من الواضح اعتماد القصائد على الثقل التصويري العميق للمفردات ، فكانت اكثر العبارات ثلاثية الابعاد ، بحيث يستطيع القارئ تصور المشهد الشعري و كأنه ينظر اليه بل و يعيش فيه ، و لقد بينا في مقالات سابقة ان (اللغة التجسيدية) هي من أهم الوسائل التي تنقل القارئ الى النص و تجعله يعيش فيه و هي احد هم عوامل العذوبة ، و لو اجتمعت اللغة التجسيدية مع الرمزية و الايحائية اللامتناهية و القضية الكونية فانه سيتحقق العجز الكامل و ستتحقق (اللغة الساحرة) التي تتميز بيها هذه القصائد و نحوها .

و اما بخصوص التضاد التعبيري فلقد كان العامل الابرز لتحقيق الغرابة و الصدمة في هذه القصائد ، و العامل الاهم فعلا في اعطاء تميّر فسلفي و فكري استثنائي و متفرد

للنصوص سواء على مستوى الفرد للكاتب او على مستوى المجووعة الكتابية العربية . ان انبثاق الرؤية من العمى في قصيدة (الاعمى) و انبثاق القوة و التماسك من الرمل في قصيدة (رجل رملي) و انبثاق الحياة و الحركة من الموت في قصيدة (رجل ميت) ، كانت اضافة الى فسيفسائيتها و تقاربها الفكري فانها كانت عامل صدمة و ابهار و ادهاش في النصوص .

انّ كل هذه الطاقات التعبيرية ما كانت لتتحقق لولا اعتماد السردية التعبيرية و التكامل بالنثروشعرية ، و هنا نبين باختصار امكانات و طاقات السردية التعبيرية و الكتابة النثروشعرية.

ت-السردية التعبيرية و التي اشبعنا فيه الكلام في كتبنا و مقالاتنا تعني باختصار سرد ظاهري بكيانات (وحدات) شعرية في تطور حدثي شعري ليس بقصد الحكاية و القصّ بل بقصد تجلي المشاعر و الافكار و الايحاء اليها و الرمز الى الاعماق التعبيرية . ان ظهور علم السرديات (narratology) و تطوره الكبير أدى الى الاعتقاد انّ الشعر يقابله السرد و هذا أمر خاطئ جدا ، بل الشعر يقابله النثر ، و اما ما بقابل السرد فهو الغنائية او ما نسميها بمصطلحنا الخاص (الصورية) . فهناك شعر سردي و هناك شعر غنائي (صوري) و هناك نثر سردي (القصّ) و هناك نثر صوري (الخاطرة و نحوها) .

و انا نستخدم مصطلح (السرد التعبيري) وهو يعني ايضا (الشعر السردي) لحقيقة ان مصطلح (الشعر السردي) و القصيدة السردية عالميا مستقر على الحكاية القصصية التي تكتب بالشعر المنظوم ، بينما ما نريده مختلف عن ذلك تماما ، ما نريده هو شعر الا انه يبرز و يطرح بشكل نثر ، ما نريده فعلا هو قصيدة نثر و ليس قصة شعرية . و من هنا فالشعر السردي الذي نتكلم عنه نعني به قصيدة النثر و ليس القصة الشعرية .

ان السرد التعبيري (الشعر السردي) متجل بقوة في هذه النصوص ، حيث انا نرى التجلي القوي لثلاثية هون (Huhn triad) السردية أعني : التتابعية (sequentiality) و التوسطية (mediation) و التوصيلية (articulation) . و كلها تظهر عن طريق مكونات (شخوص) شعرية و ليس شخوصا قصصية ، في زمان و مكان نصي شعري و ليس حدثي تخيلي قصصي ، وتتجلى ايضا الممانعة (resistance) و التي تستخدم في أدبيات (ضد السرد antinarration) الا انني ارى ان الانسب استعمال لفظ (objection) بدل (resistance) في السرد التعبيري ، لأنّ ما يحصل فعلا هو ليس مقاومة للسرد ، بل هو ممانعة و اعتراض . ان ممانعة السرد للسرد و للحكائية هو الركن و الشرط الاساس الذي يقوم عليه السرد التعبيري ، فما يراه المتلقي ان الكاتب في عملية سرد الا انه حينما يبحث عن هذا السرد لا يجده ، و يمكن ان نصفه بانه (سراب السرد) ، فيظن للوهلة الاولى انه سرد ثم يتبين انه ليس سردا بالمرة .

ث-النثروشعرية .

انّ قصيدة النثر قائمة على التضاد ، التضاد في طريقة الكتابة و تجلي وحداتها الاساسية ، أقصد النثر و الشعر ، انّ النص الأدبي اذا لم يشتمل على شعر فانه لا يكون قصيدة نثر ، و اذا لم يشتمل على نثر فانه لا يكون قصيدة نثر . و بالقدر الذي تطالب فيه قصيدة النثر بشعرية النص فانها ايضا تطالب بنثريته . وهذا الامر اي ضرورية نثرية قصيدة النثر امر غائب بالكلية عن اذهان كثير من الشعراء العرب ، فتجد قصائدهم – التي يصفونها انها قصيدة نثر – تكاد تخلو من كل نثرية ، و هذا يخرج القصيدة و بلا ريب من دائرة قصيدة النثر. نعم هي قد تكون قصيدة و قد تكون شعرا ، لكن مع عدم تجلي النثر فهي ليست قصيدة نثر . النص الذي لا يتجلى فيه النثر لا يصح ان يقال انه قصيدة نثر .

في هذه النصوص الثلاث نجد نثرية طاغية حد انّ النصوص تكاد تصل ظاهرة (ضد الشعر) antipoetry و التي تعني كتابة الشعر بلغة غير شعرية ، و في الحقيقة طريقة (ضد الشعر) هي ممارسة تدريبية على قصيدة النثر ، حيث ان محاولة كتابة الشعر بلغة غير شعرية تصب في جوهر قصيدة النثر ، لكن قصيدة النثر لا تعني كتابة الشعر بلغة غير شعرية ، بل تعني كتابة الشعر بشكل نثر ، و تعني التكامل بين الشعر و النثر و التي نسميها (النثروشعرية) .
انّ الجوهر التضادي في قصيدة النثر الجامع بين الشعر و النثر شيء لا يمكن تصوره بسهولة و لا قبوله عند الكثيرين ، و هذا ناتج من الفهم الراسخ بان الشعر ضد النثر ، و هذا وهم ، بل يمكن ان يتكامل الشعر و النثر في النص الأدبي ، فكما ان النظامون كانوا يكتبون النثر بشكل نظم ، و القصة الشعرية كانت نثرا مكتوبا بشكل شعر . فانّ قصيدة النثر هي شعر يكتب بشكل نثر . بل حتى الغنائية (الصورية) التي هي يمكن ان تطرح بشكل سرد ، فلا تضاد حقيقي بين السرد و الغنائية . انني اعلم ان هذا الكلام قد يعتبره الكثيرون خارج حدود الواقع و المنطق ، الا انه هو الحقيقة ، و لقد اثبتت قصيدة النثر المعاصرة و الامريكية خصوصا ذلك و هكذا نجد كتابات مجموعة تجديد التأريخية اثبتت ذلك أيضا بقصائد نثر يتكامل فيها النثر و الشعر .
انّ هذه القصائد الثلاثة هي من اكثر قصائد انور الموسوي نثرية ، و خصوصا قصيدة (رجل رملي) بل ان هذه القصيدة قد حققت مستوى غير مسبوق في نثرية قصيدة النثر ربما لا نجده الا عند رسل ادسن (Russel Edson) .

التقليلية الفسيفسائية ، الفكرة و النموذج .

التقليلية الكتابية هي اداء الفكرة باقل قدر من الكلمات ، و في الشعر هو القصيدة التي تحقق غاياتها و اهدافها بطريق تعبيري مختصر من دون زيادات و لا نعوت و لا شروح . و اما الفيسفسائية فهي ان تكون العبارات او الفقرات المتعددة في النص الواحد تتباين في شكلها و ظاهرها و موضوعها الا انها تتحد في جذرها العميق و هدفها و قضيتها ، فيحصل ما نسميه (الترادف التعبيري) و اللغة التي تترادف فيها العبارات هي لغة المرايا فتكون مثل الفسيفساء في بنائها .

هنا ثلاثة نماذج للنص التقليلي الفسيقسائي :

الاول : شجرة القبقب للشاعرة هالا الشعار ٢٠١٦\٢\١١

الثاني : مرايا للدكتور انور غني الموسوي ٢٠١٦\٢\١٣

الثاني : تهيؤات للشاعر رجب الشيخ ٢٠١٦\٢\١٣

النص الاول : شجرة القبقب ، هالا الشعار .

١- ذاتَ خريفٍ

_ ضيّقٌ جدا عامنا المُنصَرِمْ , شجرةُ القَيقَبْ القرمزيةِ , احتفَظَت لوقتٍ طويلٍ بمُعظَمِ أوراقها , على الرغم من اكتسابِ تلكَ الأخيرةُ طيفاً كاملاً من ألوان الخريف.

.

.

٢- نداءٌ أخيرٌ

حولَ شجرةِ القيقب

يطوفُ السنونو

_ مُتسولةُ بابِ الجامع الأُمويّ , في مكانِها المُعتاد , تحت شجرة القيقب , طاستها ملأى بالنقود المعدنية , وبعضِ وريقات القيقب , صحيحٌ أنّ ثيابها رثّةٌ , لكنّ نظراتها حادّةٌ.

٢- بحدَقَتَيْ صَقر

جائعةً تبحثُ عن فريسةٍ

شحّاذةُ الأُمَوَيْ

_عينا الشحّاذة لا تفارقَ جيبَ المرأةِ التي تجْمَعِ قوتها , من بقايا أحمال الباعةِ الجوّالين .

٣- أرصفةٌ عريقةٌ

أحذيةٌ باليةٌ , إلى سباتها

تذهبُ أسرابَ النمل

_ كل ذلك يجري تحت شجرة القيقب , التي تنتظرُ رياحاً أكثر عنفاً , لتتخلّى عن أوراقها الآيلة للسقوط, عند ئذٍ يمكن للمارّة أن يشاهدوا أعشاشَ السنونو المهجورة,

_ الفُتاتُ

على حالِها , فارغٌ

عش السنونو .

النص الثاني : (مرايا) ؛ انور غني الموسوي

١- لقاء

هناك ، خلف المطر ، عند الينابيع السرية ، نلتقي .

٢- تجلّي

روحك أراها بوضوح ، شمسا من الكلمات ، تعلمني نشيد الصباح .

٣- صوت

صوتك ، يأتي من بعيد ، من الاعماق ، ليتجلى صرخة على الورقة .

٤- يعقوب احمد يعقوب

في ياء كريم و بناء فريد أجدُ سيني و ألف يعقوب (٢)

٥- عادل قاسم

سلالم الزمن مركبتك ، فيحيا النص و يتحرك كشهاب من المستقبل (٣).

٦- طريق

حينما عثرتُ عليها فرحتُ بها كطفل برّي ، الطريق .

٧- قصيدة

ليتك تراني ، خلف الكلمات أنتظرك ، أنا ، القصيدة

٨- الشعر

الشعر حكاية وطن ، انه عاصفة صادقة .

٩- الحب

الحبّ حكاية مؤجلة ، بداياتها (شعبان شهر المطر يملا الارض بالعهد الجديد)(٤)

النص الثالث : تهيـــؤات ، رجب الشيخ

١-عفويه

الحمى ....تدفعني الى الهذيان

وربما الهذيان....

يدفعني للعشق

فكلاهما يصدر بعفوية

٢-خبال

...

جمل ربما مرتبكة

بوح غريب

أحلام لاواقعية

جنون اوربما خبال

٣-نشاز

..

أصوات نشاز

مرتفعة بعض الشيء

همهمات من رؤوس فارغة

٤-حلم

...

خرافات أو رسوم تشوه

الضوء

عدم التركيز على أوراق

صفراء

في هيئة حلم

٥-الترقب

...

نزعات لاواقعية..تسيطر على المخ

او الارتداد

في عوالم الترقب

والكتمان

٦-دفء

...

دفء مرتبك بأجساد متهرئة

او ربما

دون علم منا ...

فتصبح تهيؤات

٧- اكتلمت الصوره

وعرفت ان الحمى

ترافقني.

من الواضح في النصوص ان كل منها يتكون من عدة نصوص ، وهذه النصوص كل منها له مضموع مستقل و بوح مستقل و تعبير مستقل ، لكن هناك دوما خيط جامع بين النصوص الداخلية و قضية مركزية و مصدر واحد عميق يجمعها ، مما يحقق التناص العميق و لغة المرايا و ترادف التعبير و بالتالي النص الفسيفسائي .

النص البرزخي و الفسيفسائية التقليلية في (أنت تشبهينني تماماً)

كثيراً ما تكون الرؤية محتاجة الى دليل ، و يجيء هنا سعد جاسم على بساط الحبّ و الحنين ليبين لنا و يعلمنا انّ المجموعة الشعرية ليست مجرد تجميع نصوص ، انما المجموعة الشعرية هي بوح و رسالة ، لا بد ان تتميز بالوحدة و التناسق و الانسجام ، وهذا الفهم

يضع علامة استفهام امام المجموعات المشتركة التي تصدر بين مجموعة من الشعراء و التي نجدها حتى في منتديات أمريكية .

اضافة الى دوران و تناول نصوص (أنت تشبهينني تماماً) للشاعر العراقي سعد جاسم ، بل بمعنى أدق و أصدق اضافة الى كون النصوص تدور حول ثيمة (التشابه و التماثل الروحي) بين سعد جاسم و حبيبته ، و التي أغرق نصوصها بكل طقوس الأنبهار و الدهشة وهو شكل من اشكل البوح الاقصى و اسلوب توظيفي تعبيري تتجلى فيه الروح بقوة ، و لأن المثال و النموذج الذي يتحدث عنه سعد جاسم هو انسان ايضا . فانّ هذه المجموعة شهدت تجلّي روحين روح المؤلف و روح المثال اي الحبيبة ، فرسمت لنا نصوص (انت تشبهينني تماما) روح سعد جاسم بل و جميع عوالمه الفكرية و النفسية و الفلسفية كما انها رسمت ملامح دقيقة للمثال الحبيبة من روحها و جمالها و استثنائيتها ، و الذي ينعكس بالطبع بسبب التشابه المعلن باستثنائية المؤلف ، بل ان هذا صريح في مقاطع من نصوصه .

سعد جاسم البارع في جميع أشكال الشعر ، و المحب لجميع اشكال الشعر كما يقول ، حقّق في هذه المجموعة اضافة الى ما اشرنا اليه من الوحدة الغرضية و الخطابية لنصوص المجموعة ، و اضافة الى تجليات عوالم ما وراء النص و روح المؤلف في النصوص ، فانه حقق الفسيفسائية النصية .

الفسيفسائية النصية و كما بينا في كتابنا (النقد التعبيري) (الموسوي ٢٠١٦) هي ان تكون الوحدات النصية سواء الصغير كالمفردات و الجمل او الكبير كالفقرات و النصوص مترادفة يحكي بعضها بعضا و يصدق بعضها بعضا ، و ترشد و تدلّ و تقصد فكرة محورية معينة مركزية تكون هي الحكاية المختصرة و الرسالة الواضحة التي توصلها المقاطع المترادفة او النصوص

المترادفة ، فتتشكل سماء نصية و فضاء نصي من وحدات متشابهة متماثلة ، و يمكن ان تمتد الفسيفسائية الى ماوراء النص و الى القارئ . و في الحقيقة ان مجموعة (انت تشبهينني تماما) حققت فسيفسائية واسعة شملت المؤلف و المثال اي الحبيبة و الرسالة و النص و القارئ ، وهذه من اوسع الفسيفسائيات التي قابلتها ، و التي ربما نحتاج الى كثير من الكلام لتبين ملامحها و معالمها . وهنا تبرز اهمية الأدب المضيف و المطور و الذي يمنح النظرية الادبية و النظرية النقدية توسعة و تطوير ، و قد نجح سعد جاسم في هذا العطاء و هذه التجربة الاستثنائية . فنحن أمام مجموعة استثنائية لمؤلف استثنائي يتكلم عن مثال و حبيبة استثنائية و حب استثنائي و يطالب بعالم استثنائية و قارئ استثنائي . فكانت الفسيفسائية الجامعة هي (الاستثنائية) و لذلك من غير التام أبدا النظر الى هذه المجموعة انها حالة تغني و تمجيد لحبيبة مثالية و انها وصف شعري لحالة نفسية عالية وصل اليها المؤلف ، بل بكل ما حققت من انجاز فني و توظيفي فانها تحمل رسالة الاعتراض على الواقع الفقير في انفسنا و طلب الخلاص بالرجوع الى انفسنا الصافية المحبة الولهة و المفتونة بالجمال و الكمال ، حيث ان كل جميل هو من الله ومن فيضه و على صورته كما يقول سعد جاسم في هذه المجموعة ، انها دعوة للحب و الحب العميق و نبذ كل اشكال التقصير تجاه هذا العمل الانساني الا وهو المحبة ، انه صرخة و نداء لاجل عالم مفعم بالحب .

انّ الكلام يطول عن جوانب الرسالة و الخطاب و خصوصا مع شاعر كبير و ذي تجربة شعرية واسعة ، و و لذلك و كما هو عادتنا سنتناول عنصر ابداعي مستقل لاجل تكامل النظرية النقدية و تسليط الضوء على ذلك العنصر الابداعي و توضيحه بشكل كاف ، وهنا سنتناول النص البرزخي و الفسيفسائية التقليلية .

لقد اوضحنا في مناسبات سابقة شكلين من الفسيفسائية ، الفسيفسائية الداخلية التي تكون بين عبارات النص كما عند كريم عبد الله و نصوص لي و في دراستنا عن نص من كتاب (كليلية و دمنة)(الموسوي ٢٠١٥) و اخرى تكون بين نصوص متعددة منفصلة كما هو متحقق بين مجموعة من النصوص النثرية من كتاب (كليلة و دمنة) (الموسوي ٢٠١٥) وهذه يمكن ان نسميها (الفسيفسائية الخارجية) ، وهناك شكل من الفسيفسائية تكون بين نصوص متداخلة في الاساس كما بيناه في مقالنا عن تجربة رجب الشيخ وانور الموسوي و هالا الشعار و نصوصهم التقليلية (الموسوي ٢٠١٦) وهو ما يمكن ان نسميه الفسيفسائية البرزخية ، بحيث لا يكون واضحا هل انّ النصوص منفصلة ام متصلة ، وهذا كثير ما نشاهده في كتابات المعاصرين .

هنا في مجموعة (انت تشبهينني تمام) تحضر الفسيفسائية باشكالها الثلاثة ، الفسيفسائية الداخلية بين عبارات النص الواحد (التناص الداخلي) و فسيفسائية خارجية بين نصوص المجموعة كما بينا جوانب من ذلك ، و فسيفسائية برزخية بين نصوص تقليلية متداخلة . وهذا ما سنشير اليه تفصيلا هنا .

بداية لا بد من بيان النص البرزخي ، النص البرزخي هو نص لا يطرح كنص او انه مقطع يطرح كنص ، المهم فيه انه يحتاج الى متمم خطابي الا انه معنون ، و بحدود التجارب المتحققة فان النص البرزخي هو نص تقليلي قصير ، لان اللاتقليلية تحقق تكامل النص و استقلاله . بعبارة اخرى النص البرزخي هو نص تقليلي غير مستقل الا انه يطرح كنص و يعنون . بطبيعة الحال النص البرزخي يعطي للقارئ احقية اكماله ليس كتابيا بل خطابيا كما انه في المجموعة الكتابية الواحدة عادة ما تكون النصوص البرزخية

ناتجة من مركز انثيال واحد وهذا يحقق فسيفسائية شبه داخلية كما بين عبارات النص الواحد لكن تختلف عنها في انفصالها كتابيا و نصيا .

هنا مجموعة من نصوص سعد جاسم البرزخية

بعنوان داخلي وسط المجموعة تاتي عبارة (يا كلّ كلّك .. و أكثر) ثم بعد هذا العنوان تأتي نصوص معنونة بهذه الصيغة .

(يا كل كلك .. وأكثر)

(متاهة العدم)

كل طريق

لا تؤدي اليك

اسميها متاهة عدم .

(تراب كافر)

كل تراب

لا يزهر تحت قدميك

أديم كافر .

(ظلام لعين)

كل ليل

لا أكون فيه باحضانك

ظلام لعين .

(خشب مريض)

كل باب

لا تفتح امامك

خشب مريض .

(رذاذ مغشوش)

كل عطر

لا يضوع من مساماتك

رذاذ مغشوش .

(اغنية خرساء)

كل اغنية لا تلامس روحك

حشرجة خرساء .

(دمعة حجرية)

كل شمعة

لا تضيء غرفتك

دمعة متحجرة .

(هواء فاسد)

كل هواء

لا تتنفسين نسيمه

ريح فاسد.

هذه مجموعة من النصوص القصيرة المعنونة و التي جاءت تحت ذلك العنوان الكبير مع نصوص اخرى . من الملاحظ اضافة الى الومضية و التقليلية والثلاثية التي تحاكي الهايكو الذي يبدع فيه سعد جاسم ، و اضافة الى وحدة القالب التركيبي (كل ... لا ... فهو ...) و كل هذه العناصر تحقق فسيفسائية شكلية ، فان وضع هذه النصوص القصيرة المعنون تحت عنوان جامع يشير و بوضوح الى محورية الفكرة الام و مركز الانثيال و مصدر اللاوعي بخصوص هذه النصوص ، فنجد ان النصوص التي تنزع الى الاستقلال و تتمظهر بالتكامل انها مشدودة و مرتبطة بتلك الفكرة الجامعة و العالية فنكون النصوص كحبات العنب في عنقودها و يظهر النظام كالخيمة التي تنتهي الى راسها العالي المتربع مركزها و محورها و روحها و التي يمكن ان نستفيد منها فكرة و مصدر محوري واحد هو انه (كل شيء لا يكون منك فهو لا شيء) وهذا التمجيد و البوح الاقصى هو من التعبيرية العميقة ، و بينما استطاع الشاعر ان يعبر و بقوة عن مشاعره و عوالمه النفسية ، فانه ايضا صنع لغة صارخة و ببوح عال و زخم شعوري هائل صادم رغم رقته ، وهذا ما نصفه احيانا بالسرعة الشعورية ، حيث ان الزخم الشعوري للكلمات قد يحقق سرعة و قوة صادمة و مبهرة رغم رقة المشاعر و العبارات المعبرة عنها ، و الذي يذكرنا كثيرا بعملية قطع الخشب بتيار الماء او ما يسمى (المنشار المائي) . هكذا تبرز قدرة الشاعر ، بتجربة شعورية رقيقة و حالة نفسية من الحب و الوله وعبارات عشق و ذوبان ، تتولد التيارات التعبيرية العاتية و العاصفة و الصادمة و المدمرة .

اللغة التجسيدية و العبارات ثلاثية الابعاد

العبارات ثلاثية الابعاد في نص (البحث عن أوروك)

لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء . أنا لست واثقاً من الأنهار و الينابيع ، قال ذلك وهو غارق في حيرته وسط ذلك الجمع الأسطوري . قالوا بصوت فاخر : نعم هذه أيدينا تباركك ، لتكن هنا أسوار نحاسيّة ، و لتكن أوروك ثانية .

هكذا يحكي اللّون الحالك قصّتي الباهرة . كان الوقت يعدّ أصابعه بشراهة كبيرة . إنّني أراه ، هناك عند الزاوية يختلي بأحلامه العظيمة ، يحدّثني عن لون آخر للغروب. عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى .

يا لهذه لرياح البرّاقة ، تعصف بأوصالي في ليلة عيد ، تمنحني أغنيتها بكلّ عنف. أنا تلك الشجرة اللوزية القديمة . دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود . أخرج رأسي من تحت الأرض فأرى المجرة ، هناك حيث يلعب الفتية بأوهامهم اليابسة . هل ترى يا صديقي ؟ ليتك تخبرني أين يمكنني أن أعثر على حياة أخرى .

هذه زنبقة و أمنية و جسر أرجواني . ليس أمراً غريباً أن أكون شجرة . و ليس أمراً غريباً أن أتلمّس وجه الأرض بكل هدوء . يعشعش في رأسي سرب طويل من الطيور الملونة . إصغي جيداً ، يا لصوتها الشجيّ . أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ .

حسناً ، ليجلس المستمعون ، و لتكن قيامة الحقيقة . الحقل البنّي لا يعرف الكذب ، و ذلك الرعد ما عاد يسرق قلوب الفتيات الحالمات . إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب .

درجات تجلّي العناصر الفنية (نقد كمّي)

البحث في درجات تجلّي العناصر الفنية هو من النقد الكمّي ، وهو مدخل الى علم النقد ، و يعتمد على الاستقراء و الاحصاء ، و تتبع تجلي العنصر المبوح في النص في كل وحدة تعبيرية و اهمها (الاسنادات و الجمل) ومعتمد على المعارف العرفية و الواقعية الجليّة . و درجة التجليّ قد تكون ضعيفة ان كان التجلي في أقل من (٣٠٪) من وحدات النص ، و متوسط (٧-٣٠-%) و قوي (اكثر من ٧٠٪) .و يكون الاسلوب طاغيا ان تجاوز (٨٥٪) من وحدات النص .

الجهة الاولى : الاحصاء.

النص متكّون من (٥) فقرات بـ (١٨) سطراً ، و من (٢١) جملة . و ما يقارب من (٦٠) إسناداً ، و (٢٥٠) كلمة ، (٣٠) كلمة منها مركزية و (٥٠) كلمة موجّهة .

الجهة الثانية : التجنيس

درجة تجلّي شعر سردي (سردية تعبيرية) : (٨٥٪) ، درجة تجلّي نثروشعرية (الجمل و الفقرات) : (٩٠٪) ، درجة تجلّي قصيدة نثر حرة : (٩٠٪) ، درجة تجلي قصيدة نثر كتلة واحدة (صفر%) ، درجة تجلّي شعر ايقاعي : (صفر %) ، درجة تجلي شعرية صورية (٥٠٪) (الشعرية الصورية مع النثروشعرية يحقق اللغة المتموجة وهي من خصائص قصيدة النثر العربية . درجة تجلّي القص : (١٠٪) ، درجة تجلّي الدراما: (٢٠٪) ، درجة تجلّي الخطابة : (١٠٪) ، درجة تجلّي الخاطرة : (١٠٪) . درجة تجلّي النص المفتوح : (٥٠٪) ، درجة تجلّي النص الحر العابر للاجناس : (٣٠٪) .

الجهة الثانية : مستوى ما قبل النص (العوالم الماوراء نصية)

درجة تجلّي العوالم الفكرية للمؤلف : (٨٥٪) ، درجة تجلّي العوالم النفسية : (٨٠٪) ، درجة تجلّي العوالم الاجتماعية و الانسانية : (٩٠٪) . درجة تجلّي الرسالية (٩٠٪) .

الجهة الثالثة : مستوى التقنيات النصية

درجة تجلّي النثروشعرية (الشعر الكامل في النثر الكامل ، البناء الجملي المتواصل ؛ الجمل و الفقرات) : (٩٠٪) ، درجة تجلّي السرد التعبيري (الشعر السردي) : (٨٥٪) ، درجة تجلّي البوليفونية (تعدد الاصوات) : (٨٥٪) . درجة تجلّي الفسيفسائية (لغة المرايا ، العبارات المترادفة): (٩٠٪) .درجة تجلّي التجريدية : (٨٠٪) .درجة تجلّي اللغة المتموجة (وقعنة الخيال) : (٩٥ %) . درجة تجلّي المستقبلية (الحركة داخل النص) : (٧٠٪) . درجة تجلّي التعبيرية : (٤٠٪) .درجة تجلّي السريالية : (٢٠٪) . درجة تجلّي التراكمية (عبارات ثلاثية الابعاد) : (٢٠٪) (لا

يمكن للعبارة ثلاثية الابعاد ان تتجاوز (٣٠) لان كل عبارة تراكمية تحتاج الى عبارتين او اكثر قبلها . درجة تجلّي التجسيدية (اللغة الراسمة) : (٧٠٪) . درجة تجلّي التبادلية (تداخل الاصوات) : (٢٠٪)

مثال لغة تبادلية

مثال (١) (يختلي بأحلامه العظيمة) من الواضح أنّ وصف عظيمة لا يناسب صاحب تلك الاحلام فهي على خلاف المراد (اي احلام بائسة) . مثال (٢) (دمي يبتسم في الساقية ، كعصفور يجيد لغة الخلود) من الواضح انّ الدم في الساقية مهدور رخيص و الانسب له ان يبكي لا يبتسم ، وان يجيد لغة الفناء لا الخلود . مثال (٣) (أنا لا يمكنني أن أتصوّر جماله الأخّاذ .) بعد البيان المطلع و بيان صوتها الشجي ، و أمر الاخر بالاصغاء يكون غير مناسب عدم امكان المتكلم التصور ، بل المراد الغير المخاطب بمعنى (انت لا يمكنك) . و اللغة التبادلية لا بدّ فيها من قرينة سياقية تكشف عن عدم ارادة ظاهر الجملة و إرادة ما يخالفها او غيرها والا كانت إخلالا بالخطاب و الرسال .

مثال العبارة ثلاثية الابعاد

تتحقق العبارة ثلاثية الابعاد التي تستحضر تراكم معرفي نصي و افادات و رسائل مؤجلة و سابقة غير مكتملة فتجتمع كلها في تلك العبارة ثلاثية الابعاد . مثال (١) (لقد أخبرتني المساءات الرمادية عن أحجيّة مقدّسة تجلس بين الأطفال تعلّمهم حكايات الضوء) فهنا اربعة مقاطع لا تكتمل افادة و بيانا الا عند عبارة (تعلّمهم حكايات الضوء) حيث عند هذه العبارة يستحضر القارئ جميع ما قرأه من مقاطع سابقة لفهم حدود و حقيقة ذلك النظام ككيان نصّي له تأريخ

.مثال (٢) (عجباً ، هذه أزقّة مدينتي الجليدية ، تكبر كسيقان الصنوبر بلا معنى .) ان المقاطع ناقصة دلاليا ، و لا تكتمل افادتها الا عند عبارة (بلا معنى) فيحضر عندها باقي الماقطع و تتوضح دلالاتها . مثال (٣) (إننا شعب الماء ، ننمو في قلب الأرض الصخرية كفضّة نديّة قد عاد بها الصيّادون من بحار اللّازود . شعرها من أشعة الشمس . يا لهذا البهاء الغريب .) وهذا مثال نموذجي للعبارة ثلاثية الابعاد و اللغة التراكمية حيث ان عبارة (يا لهذا البهاء الغريب) لا يفهم الا باستحضار افادات و ما بينته المقاطع السابقة . ان العبارات ثلاثية الابعاد من الاستخدامات الفذة في تعظيم طاقات اللغة التعبيرية .

الجهة الثالثة : مستوى ما بعد النص ؛ القراءة و الاستجابة الجمالية .

درجة تجلّي الابهار (العجز الانجازي تجاه النص) : (٧٠٪) ، درجة تجلّي طيف الاستجابة (سعة مساحة الاستجابة و تنوع مناطقها الشعورية : (٧٠٪) ،

درجة تجلّي الاستجابة الظاهرية : (٦٠٪) ، درجة تجلّي الاستجابة العميقة : (٧٠٪) . درجة تجلّي التداولية (اللغة القريبة) : (٤٠٪) من غير الجيد ان يتجاوز التوصيل و التداولية (٥٠%) لان النص سيكون مباشرا ، و لا ان يقل عن (٣٠%) لان النص سيكون النص مغلقا .

البوليفونية

البوليفونية في قصيدة (الصمت عالم آخر)

(الصمت عالم آخر)

حسين الغضبان

أرض كروية ، دَوخة ، رأس كروي يتدحرج بين قدمين ، لسان سجين ، سَجّان جبان جعل الانياب قضبانا . حبر الحقيقة مُرّ، قلم يخاف ، يمشي في ظلال الصمت ، جدار آمن ،اذاً هو الصمت . عين تنظر قلبا يبكي أوهام ، جمهور مازال ينصت تحت منصة خطاب . فكّرَ، جَلالتهُ يتأرجح يدندن على أوتار حنجرة مستهلكة . أنظار بلا جسد، تلج في سَمِّ الحقائب، مذنبون يخرجون من الأحقاب سراعا، أنا أحدهم ، أبتسمُ بوجهي . رجال ونساء استنفروا المسير الى المتنبي ، يخبرونه أنّ نساء يحملن بيد سكينا و أخرى لا تحمل تفاحة ، قطّعن ايْديَهن ،ولم يخرج عليهن أحد يُعْلمهن أنّ الفارس مزقتهُ الحروب ، يخبرونه أنّ الملك نَوْمَانُ تَعبثُ الخنازير في فراشه ، كتب على بابه يُمنع دخول الأبقار . الشمس، ترتدي عباءة الليل تخرج كل صباح تقف فوق الجسر مدخل شارع الرشيد ، الباعة لا يستفتحون ، عبد الباسط لا يقرأ (الشمس وضحاها) تشرب ضياءها فتعود حمراء تكاد تشتعل من الخجل.

(مجلة تجديد ٢٨-٢-٢٠١٦)

للشاعر العراقي حسين الغضبان قصائد نثر منشورة في مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر ، تمتاز بتركيز الفكرة و الوحدة التامة في القصيدة و توظيف المفردات الحياتية و القريبة و الانطلاق منها في اشعاع و توهج شعري نحو الرسالة الانسانية و الوطنية .

حسين غضبان من البارعين بكتابة قصيدة النثر النموذجية ، أعني المكتوبة بالجمل و الفقرات حيث النثرية الكاملة التي ينبثق منها الشعر محققة نثروشعرية متميزة و واضحة .و باسلوب السرد التعبيري المحرر للكتابة الشعرية و المانح النص قدرات تعبيرية أكبر استطاع حسين الغضبان ان يحقق نصوصا من الشعر السردي تستوجب التوقف و التحليل لما تشتمل عليه من اضافة . فاذا كان النص جميلا و مبهرا و كان يشتمل على اشتغالات و التوظيفات ، و ينطوي على تجديد اسلوبي و معنوي ، اذا يتحقق لدينا المنجز المهم الذي من حقّ القارئ الاطلاع عليه و على النقد الاهتمام به و على المؤسسات تسليط الضوء عليه .

في قصيدة (الصمت عالم آخر) يعتمد حسين الغضبان على مجموعة اجراءات اسلوبية تعبيرية ، اهمها تعدد الاصوات في النص ، مما جعل النص عبارة عن لوحة مكتظة بالشخوص و الاصوات ، و مما يوفر هذه الامكانية في الشعر و جعله يخرج من المونوفونك أي احادية الصوت في القصيدة الغنائية الى تعدد الصوت و البوليفونية هو اسلوب السرد التعبيرية ، وهذا أمر بيّن ما عاد هناك حاجة الى كثير من الكلام لبيانه ، بل أن كثيرا من الاساليب التعبيرية و التوظيفات و الاشتغالات ربما لا تجد لها مساحة في الشعر الا في الشعر السردي و السرد التعبيري ، و لهذا فان كُتّاب مجموعة تجديد صاروا يميلون الى هذا اللون العذب و الجميل من الكتابة المشتمل على تضادية حقيقية و عميقة و المنطوي على نثرية كاملة ينبثق منها الشعر الكامل .

انّ من أهم صفات النص المتجاوز لوقته أن يكون بطاقة تعبيرية اكبر من المعهود ، و يشتمل على اجراء فني معقد و صعب . و من المعلوم ان البوليفونية و تعدد الاصوات في الشعر يحتاج الى مساحة نصية مناسبة . مثلا لأجل ابراز او حضور ثلاثة اصوات نحتاج الى اربعة اسطر كاملة على الأقل و هكذا ، بل مع تقدم النص يكون هناك تأريخ نصي يقلل من القدرة على احضار و ابراز اصوات اخرى . بينما في نص (الصمت عالم آخر) نجد كمّاً غير عادي من الاصوات و الشخوص يتجلى في مساحة نصية صغيرة نسبيا ، حتى اننا أحيانا نجد صوتين او ثلاثة في سطر واحد .

البوليفونية (polyphonic) او تعدد الاصوات ، تعني بالمفهوم النصي حضور أكثر من رؤية و ارادة و تبرير بتمثل شخوصي و كياني في النص ، في حالة يكون المؤلف محايدا ، او يبدو انه محايد ، لذلك فهي تشتمل على عنصر سرد بالضرورة ، و في الشعر تجعل تلك الشخوص و الكيانات مصادر ايحاء و رمزية و مواطن ارسال للخطاب و الرسالة .و الذي يميز الشخصية الشعرية عن الشخصية القصصية انها تتطور افقيا اشعاعي و لا يتميز في وجودها التأريخ الحكائي في النص بل تكون ذات وجود و ظهور متشظي و غير متماسك و لا منطقي بخلاف منطقية و تأريخية و تماسك ظهور السخصية القصصية .

في (الصمت عالم آخر) نجد رؤى و ارادات و تبريرات و اصوات حاضرة منها :

١- (لسان سجين) .
فهنا صوت السجين و لسانه و ارادته .
٢- (سَجّان جبان جعل الانياب قضبانا).
فيتجلى صوت السجان في (جعله الانياب قضبانا) .
٣- (قلم يخاف ، يمشي في ظلال الصمت) .

هنا يبرز صوت القلم وهو رمز و رؤاه و صوته .

٤- (فكّر، جَلالتهُ يتأرجح يدندن على أوتار حنجرة مستهلكة) .

هنا يظهر صوت الحكام و تبريره وسط التأرجح و الدندنة .

٥- (مذنبون يخرجون من الأحقاب سراعا،)

اذ تتجلى هنا ارادة المذنبين و حالتهم .

٦- (أبتسمُ بوجهي).

هنا صوت المتكلم صريحا .

٧- رجال ونساء استنفروا المسير الى المتنبي ، يخبرونه أنّ نساء يحملن بيد سكينا ... يخبرونه أنّ الملك نَوْمَانُ تَعبثُ الخنازير في فراشه .

من الواضح صوت المخبر هنا وهم الرجال و النساء .

٨- (كتب على بابه يُمنع دخول الأبقار.)

عارة (كتب على بابه) ابراز لصوت وارادة .

٩- (الشمس، ترتدي عباءة الليل تخرج كل صباح تقف فوق الجسر)

فعال الارتداء و الخروج و الوقوف كلها مبرزة للارادة و تمثل صوتا .

١٠- (عبد الباسط لا يقرأ (الشمس وضحاها) .

عدم القراءة في ذاتها ابارز للارادة و الرؤية فيتحقق صوت .

١١- (تشرب ضياءها فتعود حمراء تكاد تشتعل من الخجل)

عبارة (تكاد تشتعل من الخلج) اضافة الى تعود و تشرب ، ابراز للارادة و تمثل صوتا .

اذن هنا أكثر من عشرة أصوات بارزة و جلية ، تعبر عن رؤى و ارادات مختلفة ، و نجد في كثير منها المؤلف يلتزم الحياد ، وفي

بعضها يكون صوته ظاهرا و هذا شيء مفهوم في كتابة الشعر الذي تتحد فيه الذات مع النص كأساس للكتابة .

ان المدهش في النص البوليفوني انه يحقق ابعادا تعبيرية متعددة ، تحقق نضجا نصيا من حيث الرسالية و الجمالية ، فوضوح الرسالة و الخطاب في تجلي الصوت و الارادة ، و تحميل النص أكثر من رسالة ظاهرية يحقق سرعة لعبارات النص غير عادية ، عند القراءة يشعر المتلقي بهذه السرعة الكتابية وهذا من اسباب الادهاش فيه ، كما ان تجلي الصوت و وضوح الرسالة في نظام واضح عادة و محكم تتحقق عذوبة تداولية . هذه الثانية المتمثلة بسرعة الكلمات و عذوبتها تحقق تضادية غير عادية تحفز مناطق شاسعة في نظام الاستجابة الجمالية لدى المتلقي و تحقق اللغة القوية التي تنفذ الى أعماق الشعور .

النص العابر للاجناس

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 كلّما 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 بكفِّي 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 .

النص العابر للأجناس ؛(وصية رقم بلا نموذجا)

لقد أوضحنا في كتابنا (التعبير الأدبي) قانونَ الابداع و عناصره و بيّنا أنّ الأصالة عنصر مهم لأجل تحقيق العمل الابداعي و رسالته الانسانية ، و التجديد عنصر تكامل العمل في رساليته الأدبية . اذن فالرسالية و الخطاب ركن في الابداع كما انّ شرط الفن ايضا ركن فيه . و لأنّ التجنيس صار شيئا غير مهم بقدر اهمية تصنيف الاسلوب لذلك نجد انّ اشكالا من الشعر قد استقرت في كتابات شعراء التقليلية و القصيدة الحرّة المشطرة و القصيدة السردية الافقية التي هي نموذج قصيدة النثر كما هو واضح . كما انّا اشرنا في كتابنا (القصيدة الجديد) الى انّ القصيدة النقدية و القصيدة العلمية ، اي القصيدة المثقفة التي تكتب وفق رؤية أدبية من حيث الشكل و الاسلوب أخذت تترسّخ ايضا .

(الوصية بلا رقم) نص كتب برؤية نقدية و باسلوب علمي معياري ، و قُدِّم كنموذج لـ (نثر الهامش) بعمق فلسفي و رؤيوي للكتابة و موضع الذات و الآخر . و اضافة الى ما تقدم فأنّ نص (الوصية بلا رقم) كتب باسلوب خاص و بنثرية شبه تقريرية و هذا ما يمكن ان نسميه (النثرية المتطرفة) في العمل الأدبي ، و مع هكذا ثقل نثري توصيلي ، فانّ قدرة النص على الايحاء و الرمزية يجمع ثنائية التضاد و التكامل في الادب الايحائي و بهذه الصفات يدخل هذا النص في النص العابر للاجناس حيث تتجسد فيه الشعرية و الخطابية و الاطروحة العلمية الفلسفية . كما انّ النص بطرح رؤية (مونوفونية) احادية الصوت عن الكتابة يكون من الميتاأدب ، و باعتماده التشطير و عدم الالتزام بالفقراتية النثرية يكون حرا بامتياز .

انّ محور البحث الاسلوبي وأدبية النص الادبي هو ما سنركز عليه و ما نبحثه لانّه يقع ضمن اختصاص ابحثنا التي تحاول فهم الظاهرة الأدبية من خلال عناصرها الفنية من عوامل جمالية و معادلات تعبيرية . و من المفيد ايراد النصّ اولا :

(الوصية رقم بلا

نثر الهامش ـ الهامش الإفتراضي.

إكتب ما يفهمه ـ المعاندون ـ لعلك تعرف ما يريدون .
ـ ضربوا على أطناب عقولهم فستأثروا جهلا مركبا ـ
إكتب ما تفهمه أنت ـ لعل الآخرين يفهمون ما تريد ـ
ـ أؤلئك الذين قطعوا حكما من التاريخ ـ
واكتب أنت والآخرون لعلكم تفهمون ما يريد ـ الأنسان ـ
ـ الفرز المعرفي ـ
ولا تصدق ، من أن هنالك ـ ما لا يُكتب ـ خذ مثلا
ـ شريعتي لم يختلف كثيرا في السجون الأربعة مع فرانسسكو
بيكون في الأوهام الأربعة ـ
و لاتنسَ ما لاتراه ـ يُكتب ـ
ـ الذي يُكتب ـ فصيلُ ما تراه بعيدا عن حدود فهمك ـ
هو غيرـ صحيح ـ وأعرف أن السبب هو تعطيل ما أعطاك الله من جوهر ، ـ إحترم الحق فهو أبلج سيان فيه الخير والباطل!.ـ
محمد شنيشل فرع الربيعي.

انّ أصالة النصّ ظاهرة ، فالنص مكتوب بلغة مختارة و منتقاة و ترتكز على ابعاد دلالية و مسبوك بشكل يثير الانعطافات الفكرية و التساؤلات ، مما يحقق التأثيرية و حمل العواطف و المشاعر و الافكار ، و بهذا أي بحمله زخما شعوريا و عاطفيا و فكريا و تقديم ذلك على التوصيل المعرفي فانّ النص مع توصيلية جملٍ منه فانّه يتجه نحو الشعرية و التي محورها التركيز على الزخم الشعوري و

الفكري اكثر من المعاني و الفهم . كما انّ رسالة النص واضحة ، فهو يحمل همّا مركبا ادبيا و انسانيا ، الاول يتعلق بالكتابة و التجديد و التجريب و ضرورة التحرر من الاحكام المسبقة و عدم محاربة الجديد بحجة عدم الاصالة ، و الثاني أي الهمّ الانساني يتمثل ببعد فلسفي يتسع اكبر من هم الادب و الكتابة وهذا الميل واضح و ثابت في جلّ كتابات محمد شنيشل الربيعي حتى انّه يطرح البعد الفلسفي كمشروع للكتابة و القراءة . ان تشكيلة النص الحرة و الكسر المتعمد لمنطقية الكتابة و مع تلك الابعاد الدلالية التي اشرنا اليها و الاسلوب التأثيري يحرر النص من النثرية و التقريرية التي تتسم بها جمله و يحقق صفة (النص العابر للاجناس) .

هذا بخصوص الأصالة اما التجديد ، فاضافة الى الرؤية الخاصة عن الكتابة التي يطرحها النص أي (الميتاأدب) و أضافة الى كون النص يطرح كنموذج لفكرة نثر الهامش وهو ما نسميه (النص الابداعي الرؤيوي) و في الشعر (القصيدة النقدية او الرؤيوية) ، فانّ السمة الابتكارية المهمة هو توهج لغة النص رغم نثريته العالية التي تكون احيانا شبه تقريرية و هذا ما يمكن ان نسميه (النثرية المتطرفة) و التي تجعل النص عبارة عن نثر شعري او خطبة محسنة شعريا . الا انّه قبل الحديث عن توهج الوحدات النصية هنا لا بدّ من الاشارة الى البعد الانساني لفكرة (نثر الهامش) اذ يمكن عدّها من اشكال (شعر الهامش) الذي ظهر في البرازيل في السبعينيات (١) وهو ثورة ضد العنصرية و الاقطاعية و الخواصية و المحسوبية ، و مطالبة بالعدالة و المساواة و انهاء التهميش و الاقصاء ، و كما انّ شعر الهامش يكون بتناول الموضوعات المهمشة (٢) و توظيف المفردات المهمشة كالمفردات المتعلقة بالمهمشين و الحياة اليومية العامة البسيطة ، فانّها هنا في (نثر الهامش) تكون بنقل الهامش الى النص ، و اخراجه من وضع التهميش الى وضع المحور و النصية ، و مع انّ الهامش بهذه الحالة يخرج عن هامشيته فعلا ، الا انّه يكون مفترضا و باشارات نصية معينة كما في هذا النص تدلّل على تلك النقلة و ذلك التغيير في تأريخ النص و تأريخ الهامش ، وكسر السياق هنا هو من اشكال (الالتفات النصي او النص الالتفاتي) العربي

المعروف (٣) و هذا الاسلوب مقارب كثيرا للتوالدية النصية بحيث تتوالد العبارات و المفردات و المعاني مما يسبقها (٤،٥) ، و يمكن فهمه انّه توالد مادي طولي للوحدات الكتابية في قبال التوالد الدلالي المعنوي العرضي (٦) ، فانّ الانثيالات و الدلالات المسكون عنها و المتخفية خلف النص تتوالد بعملية انثيالية و ايحائية ، هذه العملية عرضية و معنوية ، اما التوالد النصي فانّه يكون من خلال المادة اللفظية و التركيبة النصية و عملية (التحول). (٧) كما في قصيدة (آثار أقدام/ للشاعر الكبير أديب كمال الدين)

ليس هناك من بحر،
فالبحرُ تحوّلَ إلى شاطئ.
وليس هناك من شاطئ،
الشاطئُ تحوّلَ إلى رمل.
وليس هناك من رمل،
الرملُ تحوّلَ إلى آثارِ أقدام.
وليس هناك من آثارِ أقدام،
آثارُ الأقدامِ تحوّلتْ إلى ذكريات.
وليس هناك من ذكريات،
الذكريات تحوّلتْ إلى دموع.
وليس هناك من دموع،
الدموع تحوّلتْ إلى بحرٍ سفينةِ نوح.
ونوح مرَّ مِن هنا بسفينته ومضى!

يقول محمد صابر عن ذلك (ما أن تحوّل البحر إلى شاطئ حتى تحوّل الشاطئ إلى رمل داخل سياق فكرة التحوّل من المركز إلى الهامش، فاختصار البحر (المركز) إلى (هامش) الشاطئ ليتحوّل إلى مركز، واختصار الشاطئ (المركز) إلى (هامش) رمل، يشتغل في سياق التوالد الشعريّ الدلاليّ إلى شبكة تحولات متداعية يتحول

فيها المركز إلى هامش والهامش إلى مركز وهكذا:)(محمد صابر ٢٠١٥)(٧) . لكن حينما يوظف الهامش و يفقد معرفيته و تقريريته لا يكون هامشا حقيقيا و انما مجازيا ، و تبقى الحاجة الى الهامش لا بدّ منها خصوصا في النصوص التي تتضمنّ عناوين خاصة جدا ، خذ مثلا نصوص باسم فرات اليابانية (٨) و نصوص فريد قاسم الموسوعية .

و امّا بخصوص عناصر التوهّج التي تحقق للوحدات التركيبية الكتابية للنص و التي هي جوهر ادبية و شعرية النص ، فانّها تحققت بفعل عاملين الاول معنوي و الثاني لفظي .

فاما العنصر المعنوي فقد تمثّل بالعمق الفلسفي و الفكري و النظري و التنظيري و الذي يثير تساؤلات و انفعالات فكرية في مجال الوعي و اللاوعي ، كما انّه ينفذ عميقا ببعده الانساني الى حقول معنوية عميقة لا يكون التعامل معها الا باثارة و تأثير ، مع مصاحبة عملية انثيالات و توليد معاني عند القراءة و في وعي القارئ .

و اما على مستوى العناصر اللفظية فمن الواضح انّ النص يتخلى عن الصورة الشعرية و التشظي و تهشيم اللغة وهو بذلك يدخل في نصوص (ما بعد الحداثة) المتميزة باللغة الهادئة الواضحة الرسالة ، و المعتمد في ابهارها و ادهاشها على عناصر اعمق من جهة العوامل الجمالية التي يلتقطها المؤلف و المعدالات التعبيرية التي يعبر عنها . و المجاز هنا ليس في الاسنادات كما هو معهود بل في مفاهيم الاشياء و بهذا فالنص شكل من اشكال التعبيرية العميقة يقول المؤلف

(إكتب ما تفهمه أنت ـ لعل الآخرين يفهمون ما تريد ـ ـ أؤلئك الذين قطعوا حكما من التاريخ ـ) فانّ الآخرون باطلاقهم وعمومهم اوسع مما طرحه الؤلف من تعريف (أؤلئك الذين قطعوا حكما من التاريخ) و كذلك نجد لانزياح المفهومي وهو احد اركان التعبيرية في كلمة الانسان حيث يقول محمد شنيشل (واكتب أنت والآخرون لعلكم تفهمون ما يريد ـ الأنسان ـ

ـ الفرز المعرفي ـ) فالانسان هنا هو الفرز المعرفي ، وفي هذا المقطع يبين المؤلف رسالية الادب و الكتابة كما انها دعوة للانفتاح و ان الاختلاف في الرؤى لا يضر برسالية الأدب .و كذا في عبارة (و لاتنسَ ما لاتراه ـ يُكتب ـ ـ الذي يُكتب ـ فصيلُ ما تراه بعيدا عن حدود فهمك ـ) فتعريف الذي يكتب اخص من الذي يكتب بشكل عام .

لقد كان التركيز هنا على هذا النص لأجل ما توفر فيه من عناصر تحقق (النص العابر للاجناس) و انّ لمحمد شنيشل في تجربة نثر الهامش قصائد حرة و قصائد نثر تطغى فيها الشعرية و الصور الشعرية و تركتز عليهما النصوص بقوة وهي من خلال طرحها المفهوم الشعري للاشياء فانها تدخل ضمن التعبيرية الرمزية كما هو ظاهر .

١- https://en.wikipedia.org/wiki/Poesia_marginal
٢- http://hellopoetry.com/words/17046/margin/poems
٣- http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_947.pdf
٤- http://www.yemen-nic.info/contents/studies/detail.php?ID=3718
٥- http://diae.net/8731
٦- http://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/217776.html
٧- محمد صابر ؛ التوالد الدلالي و جدلية التعبير الشعري
٨- http://www.iraqicp.com/index.php/sections/literature/3144-2013-07-31-20-18-59

القصيدة النقدية

القصيدة النقدية و القصيدة العلمية مدخل الى الادب العلمي و الشعر العلمي .
لقد اطاحت الاسلوبية بفكرة الالهام و المصادر الفوقية الغامضة للشعر ، و بينت و بوضوح ان الشعر عملية اختيارية كأي عمل

انساني ، لكننا مع ذلك نفهم الشعر و الادب عموما كظاهرة خارجية وهذا فهم مختلف عن فكرة الاسلوبية الا انه ايضا لا يخرج عن الاختيار بل اننا نفهم الشاعر و الاديب على انه ظاهرة خارجية ، لذلك نتعامل معه بشكل نظام خارجي مرتبط بعلاقات مع الخارج و يكون للخارج تأثيره على شكل الشعر و الادب في كل عصر .

ان الاختيار - وهو المحور المركزي الذي تستند عليه الاسلوبية و النقد الاسلوبي - يمكّن من القول بوجود (تقنيات) في انتاج النص الادبي و القصيدة المعاصرة عموما ، و لا بد لأجل تحقيق نتاج معتبر في هذا العصر من ان يكون الكاتب على مستوى معين من القدرة الادائية و الامكانات التقنية للكتابة ، أي ان عليه ان يمتلك الحد الادنى من تقنية الكتابة ، و لا نقصد بذلك اللغة و اسسها فحسب بل تقنية انتاج الجنس الادبي المعين ، اذ ما عادت الموهبة كافية لانتاج نص ادبي ، و لأجل ان يكتب الانسان الموهوب قصيدة لا بد ان يمتلك التقنيات . و كما انه لا يمكن لورشات الكتابة ان تنتج كتّابا مبدعين من دون موهبة ، فان الموهوبين لا يمكن ان يكونوا مبدعين من دون امتلاك التقنية .

ان التقنيات الاسلوبية في الكتابة يمكن احصاؤها و استقراؤها بجلاء و وضوح مما يمكّن من تحقيق حالة (الكتابة الادبية العلمية) بحيث ان هذه التقنيات تبلغ حدا من الضبط يمكّن من تحقيق اقصى درجات التوقع في انتاج اهدافها حتى لو كانت شعورية ، و تحقيق حالة التجريبية و الرياضية . و قد يكون هذا الكلام مرفوضا بالكلية من كثيرين الا انه الحقيقة و الواقع ، و اننا نرى السينما كيف يتدخل العلم و بقوة في انتاج الاثارة فيها ، و ان الاسلوبية هي البوابة الواسعة في انتاج الادب العلمي و القصيدة العلمية ، و لا يجب ان ننسى ان النصوص البلاغية انما انتجت بواسطة تقنيات علم البلاغة ، و لقد بينا في مواطن كثرة ان الاسلوبية تقترب كثيرا بل و تحاكي

البلاغة و ان النقد التعبيرية المابعد اسلوبي الذي نتبناه هو الوريث الشرعي لعلم البلاغة ، و كما ان البلاغة حققت النقد العلمي و ان لم يكن بتلك النظرة الواسعة فان النقد التعبيرية بنظرته الواسعة سيحقق حتما النقد العلمي بكل مقوماته . وان تنظيري بهامش لكل قصيدة شعر اكتبها كما يلاحظ الكثيرون انما هو متأت من الشعور العميق بان الانتاج المهم انما هو بالقصيدة النقدية و بالنص الابداعي المتبّني للفكرة النقدية ، و لا يعني ذلك تراجعا في حرية الابداع و انما يعني النظر الى عملية الابداع من الخارج و توجيه عناصر التأثير فيها الى المواطن التي اثبتت التجربة و الخبرة بل و الاستقراء قوة تأثرها ، لذلك فان فكرة كون النص مقدسا بحيث لا يصح المساس بصورته و لبناته الاولى و ان العبارة الابداعية مقدسة بحيث لا يصح تغيير صورتها ، هذا الفكرة غير واقعية و يجب ان تلغى تماما بل يمكن تشكيل النص بصورة مختلفة كما يمكن كتابة العبارة بصورة مختلفة ، بل ان النص و العبارة الادبية التي تخضع للتعديل و المعالجة الرؤيوية و النقدية هي امتن و اكثر تأثيرا و ابداعا .و لقد وجدت ان العبارة الفنية و الشعرية التي انما اجري عليها تعديلات مهمة و خاضعة لفكرة نقدية و مرجعيات جمالية و تأثيرية و تعبيرية تحقق تميرا في لغتها و اسلوبها و طبيعة تعبيرها و اشارتها و تأثيريتها بل و كمها الجمالي و التعبيري كما بيناها في اشارتنا الى النقد الكمي و النقطة التعبيرية الرياضية .

ان الاستفادة من التجريب العلمي و الاستقراء و الاحصاء و تبين العناصر الكتابية المؤثرة و اجراء التعديل الرؤيوي و الفكري و النقدي و بما ينتج نصا اجري فيه اشتغالات كثيرة سيكون مدخلا مهما و كبيرا نحو ادب علمي تطبّق فيه التقنيات العلمية المناسبة للادب ، وهذا طبعا يحتاج الى قوانين و قواعد في (علم الادب) و (علم النقد) و (علم النص) ، و هي فكرتنا و مشروعنا الذي سنعمل عليه و الذي قطعنا شوطنا كبيرا في تحقيقه بل اننا يمكن

القول اننا حققنا القصيدة النقدية بشكل واضحة و نتجه نحو تحقيق القصيدة العلمية .

د أنور غني الموسوي ٢٠١٦\٢\٥

الشعر الايقاعي

عادل قاسم و تجربة الشعر الايقاعي و اللاإيقاعي

الشعر تجربة ، و المقدرة الشعرية تتناسب من تجربة الشاعر ، لذلك ليس مستغربا أن نجد الشاعر عادل قاسم ذا التجربة الشعرية الكبيرة وهو من أمهر من يكتبون قصيدة النثر الايقاعية ، المتلمسة لأدق تفاصيل الصوت و النبرة كما أشرنا الى ذلك في كتابنا النقد التعبير (الموسوي ٢٠١٦) ، أقول ليس مستغربا أن نجده أيضا من أمهر من يكتبون قصيدة النثر اللاإيقاعية (السردية التعبيرية و النثروشعرية) .

من الواضح لكل متتبع أن ظهور السردية التعبيرية و النثروشعرية في قصيدة النثر العربية المعاصرة جعل الكلام و الجدل بين الشعر الموزون و اللاموزون من الماضي ، و حلّ محلّه الجدل بين قصيدة النثر الايقاعية (المشطرة بالسكتات و الفراغات) و قصيدة النثر اللاإيقاعية (السردية التعبيرية و النثروشعرية) و التي نعتبرها الشكل النموذجي لقصيدة النثر . و في الوقت الذي يمثل التميز الخاص بكل شكل وجودا متقاطعا مع الاخر ، فان ذلك لا يعني أبدا انتمائية الشاعر لأي منهما ، ففي الوقت الذي يحبّذ شاعر معين

يمل الى الكتابة بشكل معين ، فانّ لشاعر اخر أن يكتب بالشكلين معا ، أو بهما و بالشعر الموزون مثلا ، فكل هذه الاشكال و غيرها من أجناس الأدب عطاءات انسانية جميلة و رائعة . و لا يظنّ أبدا ان في عصر ما بعد الحداثة هناك مجال للراديكالية الأدبية و العنف الرؤيوي الأدبي بان يحتكر الجمال و يدعى عدم تمثيله الا بشكل معين كما كان أهل الحدثة يدعون ذلك ، نعم هناك ميل و تفضيل دون سلب العطاء و الجمالية من الاشكال الاخرى ، و حينما نقول أن قصيدة النثر المكتوبة بالجمل و الفقرات و بالنثروشعرية و البناء الجملي المتواصل هو النموذج لقصيدة النثر ، فانّ ذلك لا يعني عدم دخول غير ذلك من أشكال الشعر في الاطار العام للشعر النثري ، لكن لا بدّ من القول انّ الايقاعية و الصورية العالية تقترب من الشعر التقليدي و تبتعد عن روح قصيدة النثر .

عادل قاسم البارع في قصيدة النثر الايقاعية و صاحب اللغة الهامسة و النبر الصوتي القوي ، نجده أيضا بارعا في كتابة السردية التعبيرية و النثروشعر ، و في الصف المتقدم من كتّابها .

فصل : تجربة قصيدة النثر اللاإيقاعية .

بالنباء الجملي المتواصل ، أي بطريقة النثر العادية ، و بالنثرو شعرية حيث ينبثق الشعر من النثر الكامل المكتوب بالجمل و الفقرات من دون تشطير و لا إيقاع و لا فراغات و لا سكتات ، و بمعونة الشعر السردي و السردية التعبيرية مع تقليل من محورية الصورة الشعرية ، يتحقق لدينا نموذج قصيدة النثر ، و عادل قاسم قد برع بكتابة قصيدة النثر الكاملة النموذجية بنصوص نشرت في مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر . ففي قصيدته (مديات) المتكاملة من حيث الفنية و الجمالية و الرسالية ، محققة النص الادبي الكامل ، فانّ مهارة عادل قاسم تتجلى بقوة في هذا الشكل

الأدبي بالبناء الجملي المتواصل و السعر السردي و السردية التعبيرية و حالة النثر الشعرية .

قصيدة (مديات)

عادل قاسم .

يَرتَّجفُ منْ جَزعهِ ، ظلُّ الغرابِ ، حَيث يشاركهُ وجهُ الخريف المُكفهرُ نَشيدهُ الأخير . كُلما تَصْفرُ الريحُ ضاحكةٌ من الصدى الذي يَتكَررُ في المدياتِ الشاسعةِ ، تذرفُ الغيومُ نشيجَها الساخرَ في زُرقةٍ فاخرةٍ منَ السَماواتِ المُفْزعةِ . يرتقُ ثقوبَها أَملُ البهجةِ الذي يَجيءُ على جناحي سُلحفاةٍ تُحِلَّقُ عالياً في مُسْتَنْقَعٍ من القَواربِ المَيتة على ضِفةٍ تَنْتَكَسُ فيها اللغةُ ، وهي تَتَبَرأُ من حروفِها التي أَرْخَتْ عنانَها لبراعةِ المغامِرين في لُجّةِ هذهِ الغُربةِ النابحةِ على الآبدينَ في غَياهبَ الوَحَلْ !!!

يتجلّى هنا البناء الجملي المتواصل محققا نثرية كاملة اوضح تجل له في عبارة

(كُلما تَصْفرُ الريحُ ضاحكةٌ من الصدى الذي يَتكَررُ في المدياتِ الشاسعةِ ، تذرفُ الغيومُ نشيجَها الساخرَ في زُرقةٍ فاخرةٍ منَ السَماواتِ المُفْزعةِ .)

و في عبارة

(يرتقُ ثقوبَها أَملُ البهجةِ الذي يَجيءُ على جناحي سُلحفاةٍ تُحِلَّقُ عالياً في مُسْتَنْقَعٍ من القَواربِ المَيتة على ضِفةٍ تَنْتَكَسُ فيها اللغةُ وهي تَتَبَرأُ من حروفِها التي أَرْخَتْ عنانَها لبراعةِ المغامِرين في لُجّةِ هذهِ الغُربةِ النابحةِ على الآبدينَ في غَياهبَ الوَحَلْ)

و انّ من المبهر هذا النفس التركيبي بعبارة طولها ثلاثة أسطر ، و لا نجد عادل قاسم الشغوف بالايقاع و لديه تقديس لحركة السكون (ْ) لا نجده يستعملها هنا الا في نهاية العبارة على حرف اللام من كلمة (وجلْ) اضافة الى تاء التانيث في (ارختْ) . ان هذا البناء الجملي المتواصل الذي يتخلى عن كل ايقاع شكلي هو القاعدة الاساسية و الشرط المهم لأجل الانتقال بالعبارة الشعرية الى حالة (النثروشعرية)

تتجلى هنا وقعنة الخيال (أي التعامل مع الخيال بواقعية) والذي هو من اساليب الشعر النثري و الصفة البارزة لقصيدة النثر العربية ، و بالخصوص في العبارتين اللتين نقلناهما . و مع النثرية الكاملة تتحق حالة انبثاق الشعر من رحم النثر الكامل . فيكون لدينا شعر كامل منبثق من نثر كامل و هذه هي حالة (النثروشعرية) و التي في نظري هي من اصعب و ارقى اشكال و تقنيات الشعر وهي التي بالضبط قصدها بودلير و أمل في تحققها . و من الصعب او غير الممكن توفر ارضيتها الا بالسردية التعبيرية ، فنجد هنا سردا تعبيريا بقصد الايحاء و الرمز ، انه حالة وقعنة للخيال أي جعل الخيال واقعا و العيش فيه و منح الحياة و الرؤية لكل فصوله و كياناته و شخوصه . و لا يمكن أبدا الا تصور حالة الرمزية القريبة في جميع جمل و اسنادات و مفردات النص ، بحيث لم يترك عادل قاسم مساحة من النص الا وظفه محققا حالة (الشعر السردي) .

بهذه الخصائص و السمات حققت قصيدة (مديات) حالة متقدمة و مبهرة من الشعر النثري و قصيدة النثر و السرد التعبيري ، اضافة الى نكامل رساليتها و فنيتها و جماليتها ، فكان حقها ان نختارها ضمن (قصائد نثر مختارة) .

فصل : قصيدة النثر الايقاعية

لقد بينا انّ شمول مفهوم قصيدة النثر للشعر النثري الايقاعي انما هو بمفهومها الاولي الواسع المقابل للشعر الموزون ، و الا فان الايقاعية و محورية الصورة الشعرية يترك المجال للشعر السردي اللاإيقاعي لتمثيل قصيدة النثر النموذجية .

و لقد تناولنا في كتابنا (النقد التعبيري) احدى مميزات شعرعادل قاسم النثري الايقاعي بلغته الهامسة ، حيث يتجلى الحس العميق و العالي بالاصوات و مدياتها و ابعادها التأثرية وهو من الاساليب التعبيرية كما بينا في محله .

(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..
بِالتَبَصرِ
لأنَ كُلَ ماخَلْفَ..
تِلْكَ السِتارةِ الباليهْ
الرَتِيبْة
ثلجٌ ناصِعُ البياضِ
أورُبَما سَوادٌ فاحِمْ
لاشيءَ
ثابِت
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 لوحة رائعة و شاعرية و ببوح عال المستوى ، يعكس الروح الهامسة للشاعر ، و الميل الفريد للسكون و الهدوء ، البالغ حد الهروب من الضجيج و الضجر حيث يقول :

(سَأَجيئكِ
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 .

) (النقد التعبيرية ؛ الموسوي ٢٠١٦)

الايقاعية واضحة و طاغية في النص ، فاضافة الى التشطير بحيث ان بعض الاسطر ليس فيه الا كلمة واحد ، نلاحظ حضور حركة السكون (ْ) و السكتة و سط العبارات في اكثر من مناسبة و تتجلى بشكل قاهر في مقطع

(لِجَنَتَكِ ألصاخِبهْ
بالسَكينهْ)

اذ ان الشاعر قطع الجملة بالبيانية بسكتة و سكون في (ألصاخِبهْ) كما انه حول التاء الى هاء و هو كثير في شعره الايقاعي ، كما انه ابرز همرة القطعة في محل الوصل (لجنتكِ ألصاخبة) وهذا قمة الايقاعية كما لا يخفى .هذا و ان براعة و مهارة عادل قاسم بالشعر الايقاع معلومة و مشهود له بها لا نحتاج الى مزيد بيان .

بالبيان المتقدم تتضح سعة تجربة الشاعر عادل قاسم ، الذي برع في كتابة قصيدة النثر النموذجية اللاإيقاعية (بالسرد التعبيري و النثروشعرية) كما برع سلفا بقصيدة النثر الايقاعية بالتوظيفات الصوتية و اللغة الهامسة .

التوظيفات التعبيرية في ديوان (مريميات) للشاعرة فراقد السعد .

فراقد السعد شاعرة تجمع بين الاصالة و التجديد و الرسالة الادبية . فهي تكتب وفق رؤية مثقفة و نقدية محققة (القصيدة النقدية) وهي بهذه النمطية تتجاوز النمطية العامة متجهة و ساعية نحو التجديد ، كما انها تلتزم دوما بلغة البوح و تناول القضية الانسانية و الوطنية محققة الرسالة الادبية . ان هذه الميزات المهمة تجعل الشاعرة تتجاوز تأثير الحداثة على الكتابات المعاصرة ،و تدحل

نصوصها في خانة ما بعد الحداثة في الشعر العراقي المعاصر ، حيث التداولية القريبة ، و التحرر الكتابي ، و النص المثقف .

تتجلى القصيدة النقدية عند فراقد السعد في عناوينها الثانوية لنصوص منشورة في مجلة تجديد الادبية و غيرها ، كعناوين (السردية التعبيرية ، البلوليفونية ، الفسيفسائية ، النص الحر) و هذا النهج و الكتابة وفق رؤية و معيارية تجديدية و فردية يحقق نموذج (القصيدة النقدية) و سواء ابتعدت او اقتربت تلك الكتابات من التجنيسات و التصنيفات ، لاختلاف الرؤى و الشروط و المباني ، الا ان تجلي (النص المثقف) و بالرؤية النقدية الكتابية واضحة في كتابات فراقد السعد . و هذه النمطية الفردية ، ككتابة نص (الكتلة الواحدة) المتجاوزة للنمطية السائدة من التمسك بالتشطير و العامودية للنص ، و الحس و النفس التجديدي ، يحقق اللامعيارية النسبية ، و التي هي ميزة التحرر المابعد حداثوي في الكتابة .

و اما الرسالية فانها واضحة جدا في كتابات فراقد السعد ، فان حضور القضية الوطنية و الانسانية و الاجتماعية ظاهر جدا و مميز لكتابات هذه الشاعرة ، بل انها احيانا تضع هوامش للنص في انه كتب بخصوص قضية معينة هي من قضايا المجتمع و الانسانية . كما ان اسلوب البوح الاقصى الذي اشرنا اليه في مناسبة سابقة (الموسوي ٢٠١٥) ايضا يميز كتابات فراقد السعد ، و يحقق رسالة ادبية و تداولية امينة و مخلصة نابعة من فكر فردي واضح و راسخ تجاه الادب ، و مبتعد و باشواط عن تأثير الحداثة في الفردية و الذاتية و الانغلاق ، و ان عنوان مجموعتها هذه (مريميات) كاشف صادق عن هذا النهج الرسالي في كتاباتها .

تتجلى القصيدة النقدية في مجموعة (مريميات) في تشكل النصوص بصورة الجمل و الفقرات ، مبتعدة عن المعهود من التشطير و العامودية ، و متجهة نحو كتابة قصيدة النثر الكاملة ،

اي الشعر الكامل في النثر الكامل . و ان النثر معروف عند العرف وهو ما يكتب بالجمل و الفقرات و ليس بالتشطير و الفراغات و السكتات . ان مجموعة (مريميات) ستكون سبّاقة في هذا المجال و في هذه التجربة مع تجارب اخرى عراقية معاصرة تكتب قصيدة النثر بصورتها الكاملة ، اي بالجمل و الفقرات ، بعيدا عن التشطير و العامودية و السكتات و الفراغات .و هذه الكتابة ناتجة و نابعة من رؤية نقدية و فكرية و تصور ثقافي و فكري تجاه الشعر و القصيدة كما هو واضح .

و تتجلى القصيدة المثقفة النقدية في مجموعة (مريميات) في السرد التعبيري ، اي السرد الممانع للسرد ، السرد لا بغاية القص و الحكاية بل بغاة الرمز و التعبير و الايحاء . تتجلى السردية التعبيرية و الشعر السردي في نصوص من المجموعة و ابرز حالة تجلي هو في قصيدة (سندبادُ اليباب) حيث تقول الشاعرة

(وَعادَ سِندبادُ مُبحراً عَلى الرِمالِ , يساءلُ رَفيقَ دَربِهِ عَنْ سِرِّهِ العَظيمِ ,وَيتساءلُ. كَيفَ أُقاومُ خَميرةَ الغيلانِ ؟ , وأَنتَصِرُ لِحُريَّةٍ ضائعَةٍ , في سَرادِقِ الملوكِ , رغمَ إنّي أُهلتُ لِلمضي , بِزادِ يَقين مِن رقيمٍ أَحمِلَهُ بِجُعبَتي مُنذُ حِين , وَعِقدُ هِلال يُسْقيني البيانَ , كُلَّما شَربَتني جِراح السَيرِ, وأثْخَنَتني سِهام تَتَريات , وما أَخَذتْ مَداها .)

نجد هنا سردا تعبيرا ، انه سرد لا بغاية الحكاية و القص ، و انما بغاية الرمز و الايحاء و البحاء الماوراء نصي ، وهذا من اهم صفات قصيدة النثر الكاملة . و مع نثرية اكبر و كسر للتناغمات الصوتية و الحلمية اللفظية تتحقق حالة (النثرشعرية)، حيث ينبثق الشعر من النثر ، و حيث الشعر الكامل في النثر الكامل ، فما تراه و ما تقرأه نثر ، لكن ما يتحقق و يتشكل في الذهن و النفس و عوالم الشعور هو شعر ، وهذه هي خصائص قصيدة النثر النموذجية و التي لا يكتبها الا القليل من الشعراء العرب كما هو واضح .

و من التوظيفات التجديدية التي تسعى نصوص (مريميات) الى التحليق نحوها هو اللغة التعبيرية ، و نقصد بها التعبير الادبي الاسلوبي بالمعادلات النصية ، فنجد تعدد الاصوات و النص البوليفوني في قصيدة (أجنَّةُ الجنان)

(رَفيفُ جنحٌ , وجنحٌ تُطاردهُ لُغَةٌ عمياء ,

هوَ عودُ ثقابٍ مُقتدر أَسدلَ عيوناً شامخةَ الحلم , بِبُرْكَةِ زيت .

إياكُمْ وبيعُ تفاحتي المختارةِ , بأسواقِ العبيدِ , هَيهات لِعفّةِ الجدائِلِ .

أصواتٌ يشُوبُها نعيق , أَيا حوريتُنا الموهوبَة عنوةً , بسراديبِ الخرائطِ المرسومةِ , تَستهجِنُ زقزقات ضاحِكة , لِعفَّةِ الجدائلِ , عوالمُ أَقبيةٌ مخَلَّدةٌ في اللانوم .

هلْ ستأكلُ النار , النار ؟

/يهدِلُ نعيُ اليمام , يااااا أَنتِ يا الملغومة بشرفِ الحورياتِ , لَكَمْ جَرئ إنسِكابُكِ !!!؟

تمَرَّغَتْ شقاوةُ الكُؤوس , خُذي زُرقةَ السماءِ عيناً , هاكِ قلب الأقحوان , الجداولُ عروقٌ لروحِ الفتحِ بلُبِّ الضميرِ .

طأْطأَتْ غلوّةُ الرؤوس , اشْتَعلَ خمرُ البائسين , تنحبُ الأسماءُ مخجولةِ الطَرفِ . عَينان غارقتان في الطُهرِ , تَجَمَّدَ اللَّهبُ , جلبابَ طُهرٍ , جَنينيَّةٌ تُمسِكُ الجنانَ بحبلٍ سريّ , تبتَهِلُ حشودُ الجِنان , اللّحن مَريَمْي ,الملائكةُ تَفتَرشُ سجادةَ صلاة .

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 ...ياااا أنتِ يااالملغومة 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 . (الموسوي ٢٠١٥)

و اما الرسالية الادبية و ادب القضية فنجده حاضرا و متجليا في اغلب موضوعات و اغراض و اهداف نصوص المجموعة و ان البوح العميق و تناول القضايا الانسانية و الوطنية و الاجتماعية من ملازمات و خصائص كتابات فراقد السعد عموما و مجموعة (مريميات خصوصا) و اغلب النصوص شواهد على ذلك ,

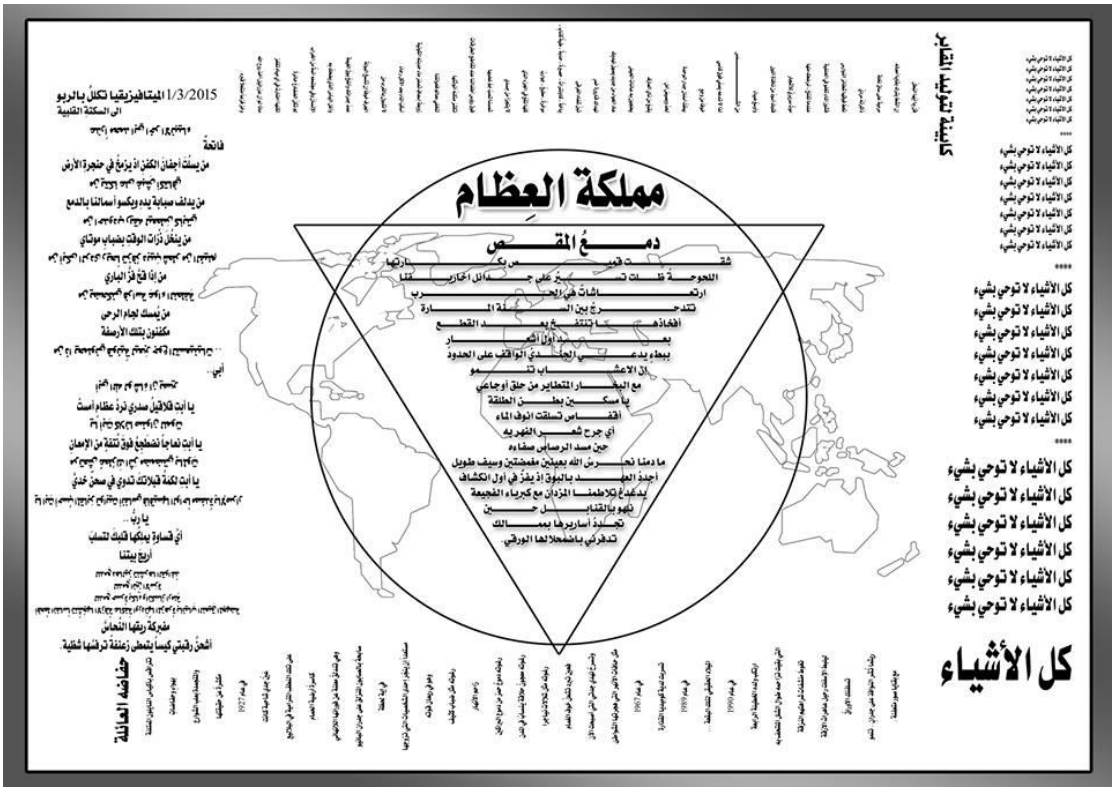
ان مجموعة (مريميات) الشعرية للشاعرة فراقد السعد باسلوب كتابتها و بادب القضية و الرسالة الادبية و الانسانية فيها و نفسها التجديدي و تجلي الفكر و الرؤية و الثقافة النقدية يحقق نموذج

القصيدة الجديدة و قصيدة النثر العربية الكاملة المتجاوزة لما هو معهود و يحقق الكتابة المضيفة و المتطورة و التي تتكامل فنيا و جماليا و رساليا .

التعبيرية البصرية

التعبيرية البصرية في مملكة العظام

(مملكة العظام) مجموعة شعرية من صفحة واحدة للشاعر أحمد ضياء صادرة عن المركز الثقافي في بابل عام ٢٠١٦ . و اضافة الى اجربة الصفحة الواحدة ، فانّ القصائد فيها من تقليلية و غيرها كتبت و وضعت بشكل تعبيري بصري ، كما انّ الصورة الخلفية لخارطة العالم كانت ذات ايحاءات و اشارت الى مواكبة النص العولمة و الى ان المملكة الخراب هو العالم أجمع .



انّ المجموعة ذات رسالة واحدة و ربما اختصرت في النص المكثف و البارز بعد العنوان (كل الاشياء لا تحي بشيء) انه الخواء عالم من الخواء التام ، كما انها اشتملت على عبارات يومية حياتية (كابينة ، المقص ،العائلة و غيرها).

لقد كتبت او رسمت النصوص و العبارات بشكل هندسي بصري مكاني ، و مقارب جدا للقصيدة الكونكريتية ن بل انها تقع ضمن تعريف القصيدة اللوحة او القصيدة الكونكريتية .

ان قصيدة الكونكريت او قصيدة الشكل(concrete poem , shape poem)هي ترتيب العناصر اللغوية في شكل يكون التأثير البصري و الطباعي اهم من التأثير المعنوي . و رغم ان

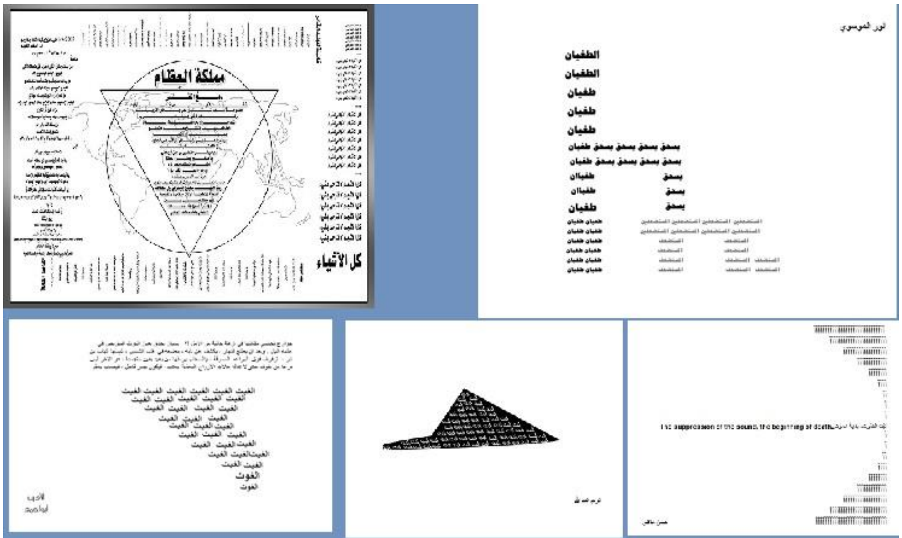
لفظ (القصيدة الكونكريتية) حديث، الا ان فكرة استعمال التأثيرات البصرية لأجل تعظيم معنى القصيدة ليس جديدا بل يعود للقرن الرابع قبل الميلاد في الحضارة الاغريقية حيث كانت قصائد بشكل بيض او اجنحة لسيمياس روديس (Simmias of Rhodes) .(١) و القصيدة الكنونكريتية تعتمد التأثير البصري ، و اهم الكتابات العربية الجدية فيها في العصر الحديث كانت بعض الشعراء المغاربة في السبعينيان مثل بنسالم حبيش و احمد بلبداوي و محمد بنيس (٢) .

ان القصيدة الكونكريتية قصيدة المكان و بدل الفضاء الميت في القصيدة اللغوية فان فضاء القصيدة الكونكريتية مشكل و مزين و ملون بدلالات بصرية و بلاغة بصرية (٣) . اذن فالقصيدة الكونكريتية لها بلاغة بصرية تعتمد الايقونية و دلالات الفضاء و الاشكال بدل بلاغة المعنى و دلالاتها المعروفة . و في الجانب الذي تناقض فيه القصيدة البصرية القصيدة المعنوية و تعتمد على التاثير بالبصري فانها يمكن ان تلتقي معها في قصيدة تتناغم فيها المعاني و الاشكال ، و تشترك العناصر في تحقيق نظام دلالة موحدة ، وهذا ما اشرنا اليه في فن التجلي و تداخل الفنون ، بالاعمال التجلياتية العابرة للفنون (٤) ، و القصيدة اللغوية الكونكريتية هي من اشكال الفن التجلياتي .

في قصيدة (كل الاشياء) كان للترتيب البصرية طاقة تعبيرية مستقلة ، حيث ان العبارات تتصاغر حتى التلاشي ، وهو الموافق و المعبر عن رسالة النص و ان كل الاشياء لا تةحي بشيء . و كذلك ترتيب النصوصو بشكل سور هو خارطة العالم فانها توحي الى المملكة ، و وسط الكم الهائل من تعابير الموت و الخراب و الخواء ، و تلاشي النصوص نحو نهايات انسيابية تتحقق التعبيرية البصرية و الدلالة على رسالة الخراب و الخواء في مملكة العظام .

١- https://en.wikipedia.org/wiki/Concrete_poetry
٢- http://www.stooob.com/394014.html
٣- /http://www.matarmatar.net/threads/34383
٤- http://anwerganiblog.blogspot.com.tr/2014/11/blog-post_97.html

التعبيرية بصرية و قصائد كونكريتية



أحمد ضياء ، انور غني الموسوي ، عبد الحسين الشيخ علي ، كريم عبد الله ، حسن ماكني
التعبيرية البصرية ٢٠١٦ قصائد كونكريتية .

اللغة الراسمة

اللغة الراسمة في (شرفاتٌ شاحبةٌ منْ طين) لكريم عبد الله

الرسم بالكلمات ، ليس فنا جديدا ، بل هو ضارب في القِدَم ، الا انّه غاية للأديب أيضا ، و لطالما تباهى المبدعون بذلك ، حتى أُشير اليه أنّه ليس أسلوبا فقط ، بل هو فن قائم بذاته .و لحقيقة المركزية التي

صارت تحتلها الصورة الشعرية في الأدب الحديث ، صار من الجميل فعلا الارتقاء بهذا العطاء الأنساني .

انّ المميّز الأهم للغة الراسمة انّها اكثر حيوية و اكثر اشراقا ، و اكثر وضوحا ، و تعتمد التعبير المنطلق من الصورة ، بحيث انّك ترى الكلمات كأشياء و التراكيب كلوحة ، ثم هي تنطلق بك بعد ذلك الى عالم المعنى . بل انّ الامر يكون احيانا اعمق من ذلك ، اذ تتشكل الصور في عالم الفكر ، فيكون امامك تلألأ فذ و جميل ملّون و برّاق .

انّ اللغة الراسمة و ما ترسمه من تشكّلات انّما هو باختصار عالم جميل ، عالم يعجّ بالجمال ، الجمال فحسب . و هذا التراكم الجمالي التصويري نجده جليّا في لغة الشاعر العراقي الفذّ كريم عبد الله في كتاباته ، و ربما المفتاح الأمهر لقراءة لوحات كريم عبد الله هو مدخل اللغة الراسمة ، الا انّه في نص (شرفات شاحبة من طين) يبلغ الغاية محقّقا انجازا ادبيا فذّا و متفردا سيكون له أثره في ساحات الأبداع . و نحن هنا في هذا المقال سنركز على الاسلوبية التي حقّق بها هذا النص القدرة الراسمة الكبيرة ، اما الجوانب الجمالية الاخرى للنصّ و التي هي كثيرة فنتركها لمحلّها و لأهلها .

العنوان في ذاته لوحة (شرفات شاحبة من طين) و لا تحتاج الا لمخيّلة حتى تبحر في تلك الشرفات الطينية الشاحبة و تعيش أجواءها .

في لوحة مرسومة من المعاني في فضاء من الدلالات يقول كريم عبد الله (فراغٌ متجرّدٌ إلاّ منْ مخالب تعلو أفقاً متآكلاً ....) . الاسناد الاسمي (فراغ متجرد) ثم يتبعه بالاستثناء ، فبعد ان تشكّلت الصورة للفراغ ، جاء صوت الاستثناء ، كضربة و رفع يد للأشارة الى جانب ، (الا من مخالب) انّه ابراز للمخالب . اللغة

الراسمة تتميز بالأبراز و القدرة على تسليط الضوء . و هذا ايضا يجري على تصدير الكلام بكلمة (فراغ) انّه تسليط للضوء على هذه الكلمات . انه فراغ متجرد الا .... من مخالب . لا ينتهي الوصف هنا ، و بلغة نثرية فذة ، على مستوى عال من الشاعرية ، انّها مخالب تعلو افقا متآكلا . و بعد هذا الرسم ، و ما للمفردات من مرجعيات و عوالم معنوية تنقل الذهن الى فضاءات الدلالة و ما يريد الشاعر ايصاله .

ثم ببيان اعلى يقول (كاتماً بأنفاسِ شرفاتٍ مستوحشةٍ في زمنِ الخراب ..) في لوحة تصويرية تطورية تفترش المكان ، و تعلو و تكتم الانفاس ، انفاس شرفات مستوحشة ، في زمن الخراب .

(خاليةٌ الأشجارُ سوى القُبحَ يتوجّسُ ثمارِ الهزيمةِ .....) و في بيان مرآتي و انعكاسي او محاكاتي ، و بتدوير للوحة من وجه اخر ، الاشجار خالية ، ليس هناك سوى قبح يتوجّس ثمار الهزيمة) في اسلوب الابراز و التوضيح و الامانة الكاملة ببوح عال و مجازية و شعرية فذة تتكامل الصورة.

و من ثم بوجه ثالث للوحة و ببوح عال يقول او يرسم (يوشكُ هذا الليل يربطُ وجهَ الصبح بفوّهةٍ رعناء ...) ، حتى تصل اللغة الى مقطع مرسوم بدقة عالية (تمتمَ القطارُ نحوَ الغروب يحثّو عجلاتَ القلق) ، في بيان حدثي ، فعلي يتمتم القطار ، نحو الغروب مجازية عالية الا انها بوحية ، يحثّ عجلات القلق .

انك ترى بوضوح حضور الالفاظ الظرفية وهي مهمة كثيرا في الرسم ، انه ترتيب المكان ، و يمكننا القول و بسهولة ان هذه اللغة مقصودة و ليست انثيالات شعرية بل تقنية عالية يقول كريم عبد الله (للمحنةِ صرير أبوابٍ مغمضة وراءها تراثٌ معلول .../ أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد) نلاحظ كلمة صرير ، و ابواب ،

و مغمضة ، و وراءها و معلوم . كلها مفردات حسية ، ظاهرة جدا لا لبس فيها ، و كلمة و راءها لها وصف مكاني ظرفي بحت . اذن تعلمنا لغة كريم عبد الله ان اللغة الراسمة لغة تعتمد الحسيات و تعتمد الظرفيات وانها لغة التقنيات العالية ، انها مدرسة تعلّمنا نموذجا لفن كلامي فذ .و في مقطع يشهد لما قلنا و يوضّحه اكثر يقول كريم عبد الله (أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد)

و يستمر الرسم حيث يقول (الآتيَ أوماً بالتسوّلِ يدقُّ مساميرَ النعشِ ../ في الفتنةِ الهوجاءَ يتعنّكبُ رمادٌ أجهشهُ وطنٌ بلا غد .../ منْ هنـــــــــــاكَ مرقَ طليقاً حجراً محتضناً هشيمهُ ...) ، المقطع يعجّ بالافعال المضارعة و يعجّ بالترتيبات المكانية و الزمانية و يعجّ بالحسيّات ، انّه رسم مقصود و فذّ و تلوين للفكر . لغة راسمة تأسر الفكر و ترتّب المعاني كأنّها اشياء و ليست مقاصد معنوية .

الى ان تأتي المقاطع الاخيرة و على نفس الوتيرة و الرسم و الترتيب

(هذا الصدى للأنين صارَ وجهاً ملفوفاً بالدهشةِ ../ مبلولاً بالأحقادِ صرخاتهُ أنجبتْ حلماً خديجاً .../ داهمَ نثيثُ الأوبئةِ أجساداً مغيّبةً تئزُّ بــ عورةِ الثورات

رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بــ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بــ أروقةِ الخذلان ..../

غبراءَ كعادتها إندلعت في أوراقنا ثقّبتْ مكروهةً ريح أشعةَ الحلم .....)

و نلاحظ جيدا التجسيد الحسيّ القوي في عبارة (رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بــ الرحيل .../ الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بــ أروقةِ الخذلان ..../)

ان كريم عبد الله بلغ هنا غايات مهمّة جدا في اللغة الراسمة و قدّم نموذجا فذا يفتخر به حقّا في هذه اللغة . و كما قلنا هناك جوانب جمالية عالية و كبيرة في النصّ يطول الحديث عنها الا أنّا و كأسلوب نتبعه نركّز دوما على مظهر من مظاهر الابداع لأجل فهمه و فهم اللغة التي كُتِب بها و لقد كان نصّ (شرفات شاحبة من طين) مناسبة جمالية متفرّدة للغة الراسمة ، و نموذجا خصبا لهذا المظهر الابداعي .

النص

(شرفاتٌ شاحبةٌ منْ طين)

كريم عبد الله

فراغٌ متجرّدٌ إلاّ منْ مخالب تعلو أفقاً متآكلاً ..../ كاتماً بأنفاسِ شرفاتٍ مستوحشةٍ في زمنِ الخراب .../ خاليةٌ الأشجارُ سوى القُبحَ يتوجّسُ ثمارِ الهزيمةِ .....

يوشكُ هذا الليل يربطُ وجهَ الصبح بفوّهةٍ رعناء .../ تقزُّ الأجاجَ حولَ رقّاصٍ أعرج...../ تمتمَ القطارُ نحوَ الغروب يحثّو عجلاتَ القلق...../

مسّحتْ غمامةٌ نبضَ الجوعِ تستسقي غاباتَ الظمأ .../ للمحنةِ صرير أبوابٍ مغمضة وراءها تراثٌ معلول .../ أقامَ الزمنُ خيمةً ظلّلَ أوتادها الحداد ...../ .....

الآتيَ أوماً بالتسوّلِ يدقُّ مساميرَ النعشِ ../ في الفتنةِ الهوجاءَ يتعنّكبُ رمادٌ أجهشهُ وطنٌ بلا غد .../ منْ هنـــــــــــاكَ مرقَ طليقاً حجراً محتضناً هشيمهُ ...

هذا الصدى للأنين صارَ وجهاً ملفوفاً بالدهشةِ ../ مبلولاً بالأحقادِ
صرخاتهُ أنجبتْ حلماً خديجاً .../ داهمَ نثيثُ الأوبئةِ أجساداً مغيّبةً
تئزُّ بــ عورةِ الثورات

رائحةُ الأرصفة المشويّةِ وصوتها المبحوحَ يشي بــ الرحيل .../
الحزنُ معتقلٌ في صدورٍ تاهتْ متبعثرةً بــ أروقةِ الخذلان ..../

غبراءَ كعادتها إندلعت في أوراقنا ثقّبتْ مكروهةً ريح أشعةَ الحلم
.....

أساليب نقل القارئ الى عالم النصّ في (وقت مفتّت)

من ميزات كتابات فريد غانم المهمّة هو الجمع بين الفنية الكتابية العالية و القرب من القارئ ، مما يمكن القارئ ان يعيش النص رغم فنيته و رمزيته ، وهذا الجمع هو ما يجب ان يكون عليه الادب الرفيع ، فليس من الصحيح ان يكون الادب رمزيا حدّ الانغلاق بحجّة الفنية كما انّه ليس من الصحيح ان يكون الادب مباشرا توصيليا بحجّة التداولية و القرب من القارئ .

من العناصر المهمّة لأجل الاقتراب من القارئ في اللغة الأدبية هو شدّ القارئ الى النصّ ، مقرونا بالتقنية العالية و التوظيفات الفذّة . حينما يتحقّق نظام جامع بين الإقتراب و الفنية العالية نكون قد حقّقنا تلك اللغة المنشودة ، و لأنّا قد تحدّثنا كثيرا عن العناصر الفنية و

التوظيفات الاسلوبية كعناصر إبداعية و مظاهر لتوهّج اللغة في مقالات سابقة ، فإنّا هنا سنركّز على أساليب القرب و التوصّل الى روح القارئ في نماذج تشتمل على فنية عالية و توظيفات واضحة، تجعله يعيش لحظة النص و عالمه و تنقله بقدرة عالية و كفاءة ظاهرة الى عالم النص منتجة بذلك حالة شعورية للقارئ يمكن ان نسميها (حياة القارئ النصية) .

ان التشويق عنوان السرد و علامته العظمى ، و الضوء الجليّ في تحقّق الفنية فيه ، الا انّ ما هو أعلى من ذلك من جهة نظرة سردية هو نقل القارئ الى عالم النص ، و خلق حياة نصيّة له . و حينما تتعمّق اللغة و تشتمل على الرمز و الايحاء ، تنتهي الى المقامات العالية . و في الجانب الآخر في لغة الشعر يكون الحلم الآسر و اللغة الراسمة ، كفيلة بنقل القارئ الى النص ، و بالرمزية و الايحاء تبلغ المقامات العالية . و في مستوى ثالث حينما تكون اللغة بذلك الوصول و العمق و التوهّج ، مخترقة لجميع إشكال الاحساس و مستويات الذوق فيتذوّقها القريب و البعيد و المتخصّص و غيره ، و الاديب و غيره ، و تكسر حاجز التعالي و أكذوبة النخبة ، نكون و بلا شك أمام لغة عظيمة .

لكي ينتقل القارئ الى عوالم معنى النص ، بأن يكون قادرا على رؤية الخيال الذي تسبح فيه المعاني و الافكار ، لا بد من حالة رسم بالكلمات ، و خيال شفيف يحاكي عوالم الجمال لدى القارئ ، بلغة بسيطة قريبة ، مع علوّ في التجربة تبهر القارئ و تدهشه . إذن لأجل رفع الحجب والحواجز بين القارئ و الكتابة و جعله يعيش في عالم النص ، لا بدّ من (رسم خيال عال بسيط) ، هذا المرّكب الخارجي سنتلمّسه في نموذج نصّي لنصوص فريد غانم الحرّة يحقق نقلا فذّا لذهن القارئ الى عوالم النص ، كعنصر أسلوبي لحياة القارئ النصيّة ، كما في نصّ (وقتٌ مُفتَّتٌ(

(وقتٌ مُفتَّتٌ(

فريد غانم

(١)

في الثُّقبِ الأسوَد، في الطّريقِ السّريعِ بين المجرّات، حينَ تتّسعُ الأحداقُ فوقَ طاقتِها وترى العَمَاءَ وجهًا لوجهٍ، وحينَ تهطلُ الحَسْرةُ على ما كان يمكنُ أنْ يكونَ ولم يكُنْ، سوفَ تنحني الخطوطُ المُستقيمةُ، سوفَ يسبقُ الصَّوْتَ الصَّدى، سوفَ يصيرُ المكانُ فراغًا كاملًا، وتدورُ عقاربُ السّاعةِ على كلِّ الجِهات.

ها هُناك، في الثّقبِ الأسوَد، حيثُ تضيعُ "هُنا" في المسافات الفائضة، ويختلطُ الآن في ما سيأتي وما كان،

ها هُناك، سنضبطُ نبضَ قلبَيْنا على إيقاعِ الصَّمتِ، ونستعيدُ وقتَنا الضّائع.

فعَسانا نُحِبُّ قليلًا.

(٢)

كان لدينا بيتٌ لا يعرفُ يومَ ميلادِه.

جِدارٌ مُعلَّقٌ على صورةٍ بالأبيض والأسود.

والصّورةُ مُعلَّقةٌ على جديلةٍ من شعرِ عنزةٍ جاهليّة.

والجديلةُ معلَّقةٌ على مسمارٍ.

والمسمارُ مُعلَّقٌ على صدَأٍ مؤجَّلٍ.

والصَّدَأُ مجبولٌ من قطرةِ ماءٍ وفُتاتِ نسمةٍ تسلّلَت في اللّيل وحفنةٍ من الوقت الاعتباطيّ.

(٣)

من الصّورةِ، بالأبيض والأسودِ، يخرجُ جدّي ظلًّا وضَوْءًا، يحملُ طينَ رأسِهِ ورفشًا وإبريقَ ماءٍ، ويحفرُ في الفَيْء.

أقولُ لَهُ؛ يا جدّي من أينَ جئت؟

يرشُّ جدّي بسمةً بلا أسنان، يلقي نظرةً على المعابد في الدّروب، ويبحثُ في الأفق القريب، تحتَ جَفْنَيْهِ، عن إلٰهٍ عاشقٍ.

وفي اللّيلِ، عندما تنامُ الألوانُ، يصعدُ جدّي إلى صورتِه، يحملُ الحائطَ والمِسمارَ وحُزنَهُ، يتمسّكُ بالجديلةِ، وينتظر.

(٤)

كأنَّني أقولُ:

تعالي نُلغي الأرقام كلَّها.

تعالي نمحو خطوطَ العرضِ والطّول.

تعالي نُسقطُ دورةَ الأرضِ من حساباتنا.

تعالي نقيمُ سريرًا في شرقِ اليابان، لتأوي إليهِ الشَّمسُ في لَيْلِها.

تعالي نُطلقُ حناجرَ العصافير في العتمة.

تعالي نزرَعُ الظّهيرةَ بالنّجوم.

تعالي نُركِّبُ عينَيْنِ للوَطواط.

تعالي نركضُ فوقَ الفصول.

تعالي نخرجُ من شرطِنا.

تعالي نبتكِرُ حالةً أخرى، خارجَ الدَّائرةِ المُغْلَقة.

ان الإحساس المنقول بالنص واضح و بالخيال العالي المنبّث في الصور و السرد ، يتحقق الإبهار ، و من خلال التركيز العالي على التأريخ النصّي ، و تحميل المفردات ثقل النص ، يشعر القارئ انّه يرى المفردات و معانيها ، و حينها تتحقق الألفة ، و مع الإبهار السابق و بمعونة الأحساس المنقول ، تختلط التجربتان التأليفية و القراءاتيّة، و ينتقل القارئ الى عالم النص و يعيش لحظاته و أحاسيسه . أجل انه رسم الخيال العالي البسيط . الذي يتجلّى بالاساليب التالية :-

١- الرسم بالكلمات

بسرد فذّ تصويري ترسم كلمات النص لوحة مكازمانية

(في الثُّقبِ الأسوَد، في الطّريقِ السّريعِ بين المجرّات، حينَ تتّسعُ الأحداقُ فوقَ طاقتِها وترى العَمَاءَ وجهًا لوجهٍ، وحينَ تهطلُ الحَسْرةُ على ما كان يمكنُ أنْ يكونَ ولم يكُنْ، سوفَ تنحني الخطوطُ المُستقيمةُ، سوفَ يسبقُ الصَّوْتَ الصَّدى،) . و بهذا النَفَس الراسم يقدم النصّ لوحة مرسومة بالكلمات اخرى :

(جِدارٌ مُعلَّقٌ على صورةٍ بالأبيض والأسود.

والصّورةُ مُعلَّقةٌ على جديلةٍ من شعرِ عنزةٍ جاهليّة.

والجديلةُ معلَّقةٌ على مسمارٍ.

والمسمارُ مُعلَّقٌ على صدَأٍ مؤجَّلٍ. (

بل يزداد الرسم تجليا حتى انه تدخل مفردات مادية في الرسم ككلمة (الصورة) في نص يرسم الصورة كاملة :

(من الصّورةِ، بالأبيض والأسودِ \ يخرجُ جدّي ظلًّا وضَوْءًا، يحملُ طينَ رأسِهِ ورفشًا وإبريقَ ماءٍ، ويحفرُ في الفَيْء. أقولُ لَهُ؛ يا جدّي من أينَ جئت؟

يرشُّ جدّي بسمةً بلا أسنان، يلقي نظرةً على المعابد في الدّروب، ويبحثُ في الأفق القريب، تحتَ جَفْنَيْهِ، عن إلٰهٍ عاشقٍ. وفي اللّيلِ، عندما تنامُ الألوانُ، يصعدُ جدّي إلى صورتِه، يحملُ الحائطَ والمِسمارَ وحُزنَهُ، يتمسّكُ بالجديلةِ، وينتظر.)

هكذا بهذه التقنية السردية ، و الرسم الواضح الشفاف لمعاني النص و انظمته التركيبية ، يشعر القارئ بالقرب من صوت المؤلف ، كما انّه بذلك ايضا يعيش النص ، وهذه القدرة الراسمة و الناقلة للقارئ الى النص لا توفرها الشعرية العادية بسهولة و سلالة بل تحتاج الى تكلّف واضح ، بينما هي طبيعية و ذاتية و يسير في الشعرية السردية ، وهذه احدة اهم ميزات السرد التعبيري على القصيدة الحرة غير السردية كما هو ظاهر .

٢- تجلّي الاحساس

تتجلّى الشعرية في النص السردي من جهة التعبيرية العميقة ، حيث تتخلى المفردات عن ثقلها المعنوي ليحل محله ثقلها الاحساسي الشعوري ، فتكون الكلمات ناقلات للاحساس اكثر ما تكون ناقلات للمعاني وان كانت هي ناقلة للمعاني ايضا .

انّ نقل الاحساس من اهم ما يجعل الرمزية قريبة وهو اداة فاعلى لدى المؤلف لكي يحافظ على فنية النص و لغته الرمزية و الايحائية و في ذات الوقت يقترب من القارئ و يشعره بالألفة . انّ الاحساس المنقول هو أحد عوامل الألفة و الشعور بعذوبة النصّ و دفئه .

في نص (وقت مبعثر) تتبعثر الاحاسيس في النص و تتناثر فلا تجد عبارة الا وفيها ثقل احساسي و توهج شعوري .

في عبارات (ها هُناك، في الثّقبِ الأسوَد، حيثُ تضيعُ "هُنا" في المسافات الفائضة، ويختلطُ الآن في ما سيأتي وما كان،

ها هُناك، سنضبطُ نبضَ قلبَيْنا على إيقاعِ الصَّمتِ، ونستعيدُ وقتَنا الضّائع.

فعَسانا نُحِبُّ قليلًا.)

يتجلّى احساس الاحتواء و التلاشي و التكوّن بشكل آخر بصيغ تعبيرية من حيث اختلاط الازمان و تلاشي حدود الماضي بالحاضر ، و ينتهي الزمن . ثم بعد ذلك يظهر صوت الأمل و الحلم بان يكون الزمن و الوقت هو نبض القلب و الاهتداء الى عمق الانسان المحب المفقود ، وهنا يتجلى الاغتراب حيث يكون الجوهر غريبا و مفقودا و لا يمكن توفره الا كحالة حلم او حالة خلاص او حالة الخروج على الزمان و المكان ، ثم يبثّ الشاعر ألمه و شكواه في أمله باستعادة الوقت و الحياة الضائعة ، و أمله ان يستدلّ و يعثر على الانسان الذي يمثل جوهره الحبّ ولو قليلا وهو توجيه تعبيري احساسي هنا .

٣- الخيال العالي

تتميّز كتابات فريد غانم بالخيال العالي ، و بالسرد الخيالي الذي يحقّق احيانا السريالية و التجريد ، و توظيف ذلك تعبيريا يتشكلّ عنه لغة متميزة تعبيرية متفردة ، وهذا ظاهر في جلّ كتابات فريد غانم . وهنا نجد السرد الخيالي حاضرا و بتوظيفات تعبيرية فذة و جلية . كما انّ الخيال هنا يتجلّى بسموتيات متعددة فخيال على

مستوى المفردة و خيال على مستوى الاسناد بين مفردتين و خيال جملي و خيال فقراتي و نصّي .

فعلى مستوى المفردة نجد (الثُّقبِ الأسوَد\ المجرّات\ عنزةٍ جاهليّة \ إلٰهٍ عاشقٍ ، شرقِ اليابان\ للوَطواط. الدَّائرةِ المُغْلَقة. (

و على مستوى الاسنادات (الطّريقِ السّريعِ بين المجرّات\ المسافات الفائضة \

جِدارٌ مُعلَّقٌ على صورةٍ \ المسمارُ مُعلَّقٌ على صدَأٍ \ والصَّدَأُ مجبولٌ من قطرةِ ماءٍ نسمةٍ تسلّلَت في اللّيل \ حفنةٍ من الوقت الاعتباطيّ\ يحملُ طينَ رأسِهِ ورفشًا وإبريقَ ماءٍ \ تنامُ الألوانُ \ نركضُ فوقَ الفصول.)

و على مستوى الجمل وهي مركز الخيال و الوحدة الكتابية المحورية فالخيالية كبيرة و كثيرة منها (حينَ تتّسعُ الأحداقُ فوقَ طاقتِها وترى العَمَاءَ وجهًا لوجهٍ \ سوفَ يصيرُ المكانُ فراغًا كاملًا \ حيثُ تضيعُ "هُنا" في المسافات الفائضة \ جِدارٌ مُعلَّقٌ على صورةٍ بالأبيض والأسود \ والصّورةُ مُعلَّقةٌ على جديلةٍ من شعرِ عنزةٍ جاهليّة.\ والجديلةُ معلَّقةٌ على مسمارٍ. \ والمسمارُ مُعلَّقٌ على صدَأٍ مؤجَّلٍ. \ والصَّدَأُ مجبولٌ من قطرةِ ماءٍ \ وفُتاتِ نسمةٍ تسلّلَت في اللّيل وحفنةٍ من الوقت الاعتباطيّ.\ يحملُ طينَ رأسِهِ ورفشًا وإبريقَ ماءٍ، ويحفرُ في الفَيْء.\ يبحثُ في الأفق القريب، تحتَ جَفْنَيْهِ، عن إلٰهٍ عاشقٍ. \ يصعدُ جدّي إلى صورتِه، يحملُ الحائطَ والمِسمارَ وحُزنَهُ، يتمسّكُ بالجديلةِ، وينتظر....)

و من هذه الخيالية الجملية تتحقق الخيالية الفقراتية و النصية .

٤- الألفة النصيّة

لا بدّ لأجل نقل القارئ الى النصّ الرمزي الايحائي من مقرّبات و ألفة ، منها ما تقدّم من نقل الاحساس و السردية و من تلك الادواة ايضا الالفة النصية بمفردات و تراكيب مألوفة تحقق تموجا لغويا . فنجد المفردات و التراكيب الاليفة الى القارئ العام في النصّ

(الحَسْرةُ \ عقاربُ السّاعةِ \ نبضَ قلبَيْنا \ وقتَنا الضّائع \ نُحِبُّ قليلًا \ يومَ ميلادِه \ صورةٍ بالأبيض والأسود. \ عنزة \ مسمار\ جدّي \ إبريقَ)

ان هذا المستوى من الخيال الكبير و الرمزية و الايحائية ، انما يكون عذبا و مذللا و قريبا الى القارئ بواسطة تقنيات نصّيّة ضرورية اهمها السردية و نقل الاحساس و الالفة النصيّة .

السردية التعبيري

عادل قاسم و قصيدة النثر السردية .

(اذا كان الشرط الظاهري لقصيدة النثر هو انها شعر يكتب بالجمل و الفقرات فان الشرط العميق لها هو التكامل النثروشعري و لقد تمكن عادل قاسم من تحقيق هذين الشرطين في قصائده .) أ غ الموسوي .

نحن حينما نذكر عادل قاسم فانا نعني به ذلك الشاعر الواسع التجربة و الشاسع الابداع . الذي تترامى تجربته عمقا في الادب و الفن من حيث عمق النص و شكله و من حيث عمق الفكر و بنائه .

و حينما نذكر قصيدة النثر فانا نعني بذلك الشعر النثري المكتوبة بالصيغة العالمية التي خرجت من اسقاطات و نداءات الموسيقى العربية ، تلك القصيدة او ذلك الشعر الذي يكتب بالنثر العادي الخالي من كل تفنن شكلي او بصري ، و المعتمد بشكل كلي في شعريته على جوهر اللغة و الاسلوب و الافكار .

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج الروح ، و عن وخز الوعي). و تقول باربرا هننغ (Babara Hening) (ان قصيدة النثر هي جنس أدبي متاخم و الذي طوّع لأجل محاكاة الوعي . ذلك الوعي الذي يتقابل فيه القارئ و الكاتب سطرا سطرا و فقرة فقرة ، حيث تكون الطبيعة شعرية لكنه يطرح بشكل افكار و كلام عادي جدا . و يقول زيمرمان (Zimmerman) (اذا كنت متضايقا من التشطير فان ما تحتاجه قصيدة النثر ، ان الأساطير و الحكايات قد تكون شعرا نثريا . النثر هو اللغة العادية التي يتكلم بها الناس و يكتبون بها ، انها لا تتعامل مع التشطير كوحدة مكونة و لا تعتمد التكرار و لا الوزن و الموسيقى الشكلية . قصيدة النثر هي كتابة متواصلة من دون تشطير ، متكونة من جمل و فقرات و قد تكون قصيدة النثر فقرة واحدة او فقرات . و موسيقى الافكار و داخل النص العميق هو الذي يصنع الايقاع . و لا بدّ من ايقاع الافكار و العمق و لا بد من ان تكون مضغوطة الافكار و مكثفة و الا فانها فستكون نثرا و ليس قصيدة نثر). و في الويكيبيديا (Wikipaedia) (ان قصيدة النثر تبدو كالنثر لكنها تقرأ كالشعر ، ليس فيها نظم لكن فيها تشظي و تكثيف و صور و استعارة ، قصيدة النثر هي هجين بين الشعر و النثر) . و تقول مليسا دونوفان (Melissa Donovan) (النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على

الخصائص الجمالية للغة ، و قصيدة النثر هي شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير . لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف) . و التعريف الأخير الذي صرحت به مليسا دونوفان هو الذي تعمل به المجلات و مركز الجوائز و التجنيسات الادبية بخصوص قصيدة النثر ، حتى أن مجلة متخصصة بقصيدة النثر تقول (لا بدّ لقصيدة النثر ان تكتب بالجمل و الفقرات و اننا نعتذر عن ننشر ما يكتب بالتشطير و ان لم يكن موزونا ، لاننا لا نعد ذلك قصيدة نثر) .

هذه التعاريف هي ما استقر عليه تعريف و مفهوم قصيدة النثر في السنوات الاخير و كثير منها قد نشر و كتب في السنتين الاخيرتين . وهذا ما نؤكد عليه دوما و ننعى على القصيدة العربية تأخرها في هذا المجال ، الا انّ مجموعة تجديد الأدبية التي تبنت كتابة قصيدة النثر بالجمل و الفقرات من دون تشطير و كتابة قصيدة النثر الأفقية قد خطت خطوات كبيرة نحو هذه الصيغ النموذجية . و نحن نقول دوما انّ للشاعر ان يكتب ما يريد و بأي شكل و من دون قيود او تصنيفات ، و له الحرية الكاملة في اظهار نصه كيف يشاء ، و انه غير مطالب باتباع شكل او نموذج معين ، فالشعر و كما يقول ونتر (W J Winter) (هو التعامل الرقيق مع اللغة) ، فكل تعامل رقيق و جمالي مع اللغة بقصد الشعر فهو جميل و انساني . لكن حينما يكون الحديث عن شكل معين و تبني شكل معين ، فانه لا بد من الواقعية و الموضوعية ، و ما هو واقعي و منطقي و حقيقي ان قصيدة النثر شعر يكتب بالكلام العادي و بالجمل و الفقرات من دون تشطير و لا تفنن بصري ، و غير ذلك لا يصح ان يسمى قصيدة نثر ، نعم هو شعر نثري و شعر نثر حرّ لكنه ليس قصيدة نثر .

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر ، بدأت بوادره في نهاية تسعينات القرن الماضي لكن ظهر للسطح و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر ، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله تناول جميع اشكال الأدب بما فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام ٢٠٠٥ كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس)(transgeneric) narratlology .و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و الافصاح (articulation) ، و ادّعوا ان هذه العوامل الثلاث متوفرة و متحققة في كل عمل ادبي سواء كان شعر غانيا او قصة او دراما ، لذلك بدأوا يناقشون في واقعية هذا التقسيم و واقعيته ، وهم يقولون انهم لا يريدون ان يحولوا جميع الأدب الى سرد ، الا ان نتائج نظريته تنتهي الى هذا الأمر . و في الحقيقة و من خلال تبعي الدقيق الى جوهر قضية الأدب و الظاهرة الأدبية ، ان الكتاب الأدبية في جوهرها لا تخلو من سرد ، و كما يقول بيتر هون (التتابعية تظهر في السرد القصصي من خلال شخصيات في احداث و مثله ايضا يظهر في الشعر في تتابع التطورات التي تحصل لمكوناته الشعرية) . و لقد بينا في مقالات سابقة و خصوصا في حديثنا عن البوليفونية و عن التأريخ النصي انّ في القصيدة وحدات و كيانات رمزية و استعارية يمكن ان تتخذ شكل شخصيات لها صوت و ارادة و رؤية فيتحقق تعدد الاصوات ، و يمكن ان تتطور

مع زمن النص تظهر و كأنها تمر بتتابع حدثي فيتحقق تأريخ نصي لها ، و القصيدة المستقبلية التي تتحرك فيه كيانات النص و وحداته التكوينية الشعرية خير مثال .

من هنا و من كل ما تقدم و من كل ما سياتي به الزمن من تنظيرات و اتجاهات ادبية فانني أرى ان مستقبل الأدب هو قصيدة النثر السردية أو بعبارة ابسط هو (الشعر السردي) بمفهومه المعاصر اي الشعر الذي يكتب باللغة العادي . فاضافة الى توفيره خاصية الزخم الشعوري المحمول باللغة العادية و التي هي من ميزات ادب مابعد الحداثة ، فانه يوفر العذوبة و الجماهيرية ، و يمثل الجمالية الصعبة التي لا يتقنها الا القليلون ، لذلك فانك تجد من لا يمتلك تجربة لا يصمد ، و الحجج كثيرة و الشكوك تطرح لكن حقيقة الامر و الذي صار معلوما هو صعوبة و احترافية كتاب شعر بصيغة نثر عادي بالجمل و الفقرات ، لكن مجموعة تجديد قد اثبتت و بما لا نقاش فيه ان الشعر الجميل و العالي المستوى يمكن ان يكتب بلغة عادية و بالجمل و الفقرات ، و من هؤلاء الشعراء الذين برعوا في كتابة قصيدة النثر السردية الأفقية هو الشاعر عادل قاسم . و لا بدّ من الاشارة ان الشاعر العراقي عادل قاسم متمكن في الشعر العمودي الموزون و مبدع في شعر التفعيلة و كاتب فذ للقصيدة الحرة ، و لكنه ابدع و تعمق في اسلوبيات قصيدة النثر السردية الافقية ، و صار بحق أحد اركان هذا الشكل ابداعا و تنظيرا و تمهيدا و ترسيخا .

ان اشتمال قصيدة النثر السردية على عاملي العذوبة و الزخم الشعوري هو الحقيقة الكبرى التي تجعل من هذا الشكل مبهرا و قريبا و واضحا و مفهوما . و لا ريب ان العذوبة هي نتاج نثرية قصيدة النثر ، و الزخم الشعوري هو نتاج شعرية قصيدة النثر ، و بالعذوبة و الزخم الشعورية يتحقق التكامل النثروشعرية ، حيث

يتجلى الشعر الكامل في النثر الكامل ، و ببساطة اذا لم تشتمل القصيدة الافقية على عذوبة و سلاسة و على زخم و تكثيف شعوري فانه لا تحقق غاياتها . لقد استطاع عادل قاسم ان يحقق قصيدة نثر عذبة و سلسة و مكثفة و بزخم شعوري و توصيل مشاعري قوي ، مما جعل قصيدته محققة للتكامل النثروشعري الذي هو الشرط الجوهري لقصيدة النثر . اذا كان الشرط الظاهري لقصيدة النثر هو انها شعر يكتب بالجمل و الفقرات فان الشرط العميق لها هو التكامل النثروشعري و لقد تمكن عادل قاسم من تحقيق هذين الشرطين في قصائده .

و لحقيقة ان العذوبة و السلالة و الزخم الشعوري و المشاعرية امور – و ان كان لها حضور و تمظهر في النص – الا انها في جانب كبير من ادراكها تعتمد على المتلقي ، اي ان فيها شيئا من الانطباعية و الذوقية التي تباين فيها الافكار و الاراء و يكون للفردية مدخلية فيها ، و لذلك و لأجل تجاوز هذه الفردية و الانطباعية لا بدّ من تبين الخصائص النصيّة الموضوعية الباعثة و المسببة لتلك الادراكات . و لقد بينا في مقالات سابقة ان التاثر النفسي بالنص و مظاهر الانبهار و الدهشة و الاعجاب انما هي امور نفسية فسلجية تحدث بسبب عوامل و وسائط نصيّة و بشكل منضبط و محدد و هي ليست امورا خاضعة بالكلية الى تكوينية الفرد و مزاجه و معارفه ، بل انها تنتج عن حقائق ظاهرية وهذا ما نسميه (فيزياء الجمال) وهو تفسير فيزيائي و موضوعي للانطباعية و الذوقية .

ان العذوبة و الزخم الشعوري الذي يدركه المتلقي انما تحصل بسبب عوامل نصية خارجية ، و عادة ما تكون معقدة و متعددة الجوانب الا ان هناك دوما عامل تأثيرية رئيسيا في احداث تلك الانفعالات النفسية . فالعذوبة تحصل بسبب عوامل نصية اهمها وضوح البناء الكلامي و تواصله و قربه ، و الزخم الشعوري يدرك من خلال الطاقات الشعورية لمكونات النص من مفردات و تعابير و من خلال تجربة الشاعر العميقة في اللغة و شعوره بها . فهنا لدينا خمسة مظاهر نصية خارجية تحقق التكامل النثروشعري باجتماع العذوبة و الزخم الشعوري هي كما يلي :

أ- عوامل العذوبة النصية
١- البناء الجملي المتواصل .
٢- وضوح الافكار .
٣- الرمزية القريبة .

ب-عوامل الزخم الشعوري
١- الطاقات الشعورية للغة .
٢- الشعور العميق باللغة

سنبحث هذه العوامل و مظاهرها في شعر عادل قاسم و نتبين مديات و تجليات هذه العوامل و تحقيقها التكامل الشعري . هنا لدينا أربع قصائد نثر سردية شديدة العذوبة و عظيمة الطاقة التعبيرية و الزخم الشعوري ، بعضها يصل حد التجريدية ؛ سنتناول تجليات عوامل العذوبة و الزخم الشعوري فيها في الاسطر التالية :-

الزهور البرّيّة

عادل قاسم

حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ،يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المُشرقةُ للشمسِ وهي تلملمُ برشاقةٍ ثوبها القرمزي الموشى بالبهجة ،وتستكينُ بِدعةٍ في اوكارها الطيورُ المحلقةُ، بينما تنث عطرَها الزهورُ البريةُ في هذه المهادِ المُمتدة ،تحت زرقةِ النجومِ ووجهِ القمرِ الذي تفيضُ خدودهُ بالذهبِ في هذا الفضاء الفسيح.

الطائرُ الأخضر

عادل قاسم

كلما حَطَّ على كَتْفي الأيمن طائرٌ أَخضر، يَسْرقُني من يَقْظَتي. وأُسافِرُ برِفقتهِ الى حيث يشاء . لمْ أَسْألهُ الى أين؟ أو أَستَفِزّهُ بأسئلةٍ غَبيّةٍ كلما هَدَّمَ جِداراً أو ثقب زَوْرَقاً، لأنَّ إيمانيَ قاطِع بِحِكْمته، كانَ رفيقاً طيّباً وهادياً لِسُبل ليسَ بمقدورِ ايّ إنسانٍ من الإيلاجِ لمُدنِها الساحرةَ البيضاءَ التي تُحُلّقُ في رُباها المَلائكة المُتَرنّمينَ ببهاءٍ ، بعِذوبة بُحيراتِها وشلالاتِها اللُجَينيةً ذاتَ الجَدائل المُذَهَبةً، ولا بأَبنائِها الهُلاميينَ الذينَ يُسافرونَ لقمَمِ جبالِها القرمزية ويعودون بسرعةٍ البَرق . كانَ يَقِصّ عليّ أَبي حكايته المُدهشةً، مُسَجّى حَيثُ قُبلتهِ المُضيئةً ، وهو يَغْمِضُ عينيهِ الضاحكتينِ، حينها راوَدني

شعورٌ عَجيبٌ بأنَّ أبي أَخْذَ يَهْجُر. !..لكن رَسّخَ يَقيني بِحكايتهِ ، الطائرُ الأخضرُ، إذ حَطَّ على كتْفيَ الأَيمن لِنُعيدَ رِحْلَتنا من جَديد .

الفَزَع

عادل قاسم

ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمَّى وأنا أرى جَمهرَةً من الرّعاعِ مُدَجَّجين َبسيوفهِم ولِحاهُم الكثَّةِ يَقْطَعونَ أزقَّةَ المدينةِ على السَّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشيةَ بطْشِهم. تذكرتُ أنّني لم أصْطَحِبْ أولادي ولا زوجتي. حين قرّرتُ العودةَ رأيتُ شَيخا مُسنًّا يَضحكُ بِدَهْشةٍ من سَذاجتي ، إذ لم يكنْ ثمَّةَ بابٌ ولا نوافذ سوى طوابير مِنَ العُراةِ تحومُ فوقَ رؤوسهِم الغَرانيقُ المُلوّنة، حيثُ الكَتَبة بجلابيبِهم البيضاءَ وثمَّةَ سماواتٌ لازورديَّةٌ وموسيقى ساحرةٌ ربَّما قُدّاس الموتى *وجَلبةٌ شَبيهةٌ بأصواتِ الرّعاعِ يخالِطُها دويُّ المدافعِ وأنا الذي أضعت الطّريقَ بينَ الحُمّى والفَزَع.

البناء الجملي المتواصل .

في قصيدة (زهور برية) المتكونة من خمسة أسطر ، يبهرنا عادل قاسم بقصيدة كاملة ليس فيها الا نقطة واحدة ، يستمر نفس القراءة من اولها الى آخرها دون توقف ، بسرد و وصف متسلسل و متواصل ، ببناء جملي متواصل شديد التجلي و الوضوح . و هكذا تقريبا في قصيدة (الطائر الأخضر) المتكونة من ثمانية أسطر ، فانك لا تجد الا نقطتين ، قصيدة تتكون من وحدتين كلاميتين ، ببناء جملي متواصل شديد التجلي . و أيضا في قصيدة الفزع فانه رغم تكوّن القصيدة من عدة جمل الا انها بفقرة واحدة و بيان واحدو لحظة سردية واحدة دون انقطاع بنفس مستمر لا ينتهي الا عند نهاية النص .

انّ هذه الصفة النثرية ، اضافة الى تحقيقها البناء الجملي المتواصل و التكامل النثري ، حيث ان التواصل الكلامي هو من أهم مميزات النثر كشكل كتابي ، فانها تعكس تجربة عميقة في الكلام الفني و الكتابة السردية .

وضوح الأفكار

ما نقصده بالضبط و وضح الفكرة ليس وضوح الرسالة و الخطاب ، و انما نقصد ان البناء النصي واضح البيان و مفهوم و متشكل و متجل ، بمعنى ان الافكار التي تحملها العبارات واضحة بحيث تتشكل في ذهن القارئ صور واضحة و ان كانت رمزية و ايحائية و استعارية ؛ الا انها واضحة و مفهومة غير منغلقة و لا متعالية و لا متشظية . و هذه الامور و كما واضح مما تعاني منه القصيدة

المشطرة الصورية (اللاسردية) مما يجعلها تتسم بالجفاف و الجفاء ، بينما القصيدة السردية بسلاستها و وضوحها تحقق العذوبة و تنفذ الى النفس . و لا نحتاج الى كثير كلام في بيان الوضوح و الجلاء في الصور و تماسكها و ترابطها في القصائد الثلاث المتقدمة ، حتى انّ تلك القصائد لجلاء صورها و خيالها تنقل القارئ الى عالمها ، و لقد أشرنا مرارا ان نقل القارئ للعيش في النص هو من أهم انجازات القصيدة السردية و هي من عوامل عذوبتها و نفوذها في النفس .

الرمزية القريبة

بالبناء الجملي المتواصل و وضوح الافكار و سلاسة البيان ، تتحقق ألفة و قرب بين النص و المتلقي ، و هنا يستطيع الشاعر ان يحمّل عباراته طاقات رمزية هائلة دون ان تضر بعذوبة و ألفة النص ، انّ هذه الحرية في التعبير و تلك السعة في القصيدة السردية لا يمكن ان تتوفر في غيرها من اشكال الشعر ، فان اي محاولة رمزية في غيرها يحقق اغترابا و تجافيا و تعاليا نصيا ، و يسبب في جفاف و جفاء النص ، بينما في القصيدة السردية مهما حملت من طاقات رمزية فانها تبقى قريبة . انّ من الواضح جدا ان القصيدة السردية (المابعد حداثية) تبقى على قربها و عذوبتها و ان حُمّلت بطاقات رمزية كبيرة ، بينما القصيدة الحداثية تفقد ألفتها و قربها بتحميل رمزي أصغر بكثير من ذلك ، و هذه الطاقة و السعة هي ما يمكن ان نسميه (حرية التعبير) التي توفرها القصيدة السردية للشاعر . بل يمكننا القول انّ الاتجاه نحو الرمزية احيانا مع السرد التعبيري يكسب القصيدة لمعانا و توهجا و سحرا لا يتوفر

في القصيدة الحداثية . ان هذه الصفة التي يصبح فيها الايحاء و الرمز من عوامل الألفة و القرب بدل الجفاء و الاغتراب هو من غرائب و عجائب القصيدة السردية و التي يدركها الجميع كظاهرة لكن لا يعرف حقيقتها الا من يمارسها بعمق . و خير مثال هذه القصائد الثلاث فانها واضحة الرمزية بل و عالية في رمزيتها و ايحائيتها الا انها قريبة و مألوفة و عذبة .

الطاقات الشعورية للغة

من مميزات كتابات عادل قاسم انه يتعامل مع الكلمات كالالوان ، لذلك فهو يستخدمها ببعد التأثيري الجمالي قبل بعدها المعنوي التوصيلي ، و لذلك ايضا تجد عباراته و مفرداته محملة بطاقات شعورية و مشاعرية استثنائية . نجد هذا الزخم الشعوري الذي يصل المتلقي قبل المعاني في مقاطع النصوص و منها ممثلا :

((حين تغفو الريحُ فوق وجهِ البركة الضاحكةِ ، وتنطلقُ بِرشاقةٍ ورهافةٍ موسيقى الاشجارِ الناحلةَ ، يَستفيقُ المساءُ أخيراً، وتلتمعُ في الافقِ البعيد خلفَ التلالِ النائمة، بقايا الجدائلِ المُشرقةُ للشمسِ)) .

نحن هنا لا نتحدث عن شعرية الصورة و الخيال الجميل و الابهار التصويري ، و انما نتحدث بالضبط عن الزخم الشعوري الذي حملت به المفردات ، و الذي يعني بالضبط ان الشعور الموصل بتلك العبارات و المفردات يكون اكثر جلاء من الوصف و الحكي و يكون غير مستطاع الا بما قد كتب . وهذا الاسلوب وهو من التجريدية في الكتابة هو المسؤول الاساس عن الموسيقى الفكرية في النص النثري ، و مع خفوت التجريدية في النص فانه يكون ضعيفا في موسيقاه الداخلية . فنجد هنا (غفوة و ضحكة و رشاقة و نحول و استفاقة و لمعان و اشراقة ،) و اضافة الى حركة النص و

مفرداته فانها ايضا تتناغم و تخلق مزاجا تعبيريا لدى القارئ و تنقله الى عالم شعوري بسبب التناغم و التجانس و الموسيقى المصنوعة بالافكار و المعاني و ليس بالاصوات و العوامل البصرية . هنا بالضبط تكمن فنية الشعر النثري ، انها تتلخص في كيفية اطرابك و أسرك القارئ بالمعاني و الافكار من دون موسيقى شكلية و لا تفنن بصري كتابي . فينما تأشر القصيدة الموزونة او النثرية الحرّة القارئ من خلال الموسيقى الشكلية سمعية كانت او بصرية فان قصيدة النثر النموذجية السردية فانها تأسر القارئ بموسيقى الافكار و المعاني .

الشعور العميق باللغة

نقصد بالشعور العميق باللغة هو ما نشير اليه دوما بالاحساس الشعوري بالمعاني وهو القاعدة و المقدمة للكتابة التجريدية ، بحيث تكون الكلمات ليست دوالا و لا وسائط معنوية توصيلية فقط بل تكون كيانات شعورية لها تاريخ جنالي و زخم شعوري يدركه الشاعر و يوظفه . ان هذا الفهم و هذا الادراك سواء من الكاتب او القارئ او الناقد يعني بالضبط هزّة بل و اسقاطا لفكرة ارتكاز الوظيفة الادبية و جمالياتها على الدال و المدلول ، بل التجربة الحقيقية ليس في توصيل الرسالة عن طريق المعاني بل توصيلها عن طريق الشعور ، و عادل قاسم من امهر من يدركون الثقل

المشاعري و الجمالي للمفردات ، و القدرة التأثيرية لها . فخذ مثلا عبارته :

((ذاتَ ليلةٍ شتائيّةٍ كنتُ أهذي من فَرْطِ الحُمَّى ، وأنا أرى جَمهرَة من الرّعاعِ مُدَجَّجين َبسيوفهِم ولِحاهُم الكثَّةِ يَقْطَعونَ أزقَّةَ المدينةِ على السَّابلةِ وَيَقتحمونَ بيوتَ الطِّينِ التي غادرَها أهلُها. حيثُ الكهوف النائية كنتُ أجري رغمَ كهولتي خِشيةَ بطْشِهم.))

ان الشاعر هنا يتحدث بشكل صادق و أمين عن مأساة ، لكنها لم يرتض الا ان يحملها أقصى ما يمكن من زخم شعوري ، بتطعيم كلمات و مفردات مؤثرة فعلا في خلق الزخم الشعوري ، فلدينا (ليلة شتائية) و لدينا (مدججين بالسيوف) و لدينا (بيوت الطين) و لدينا (كهوف النائية) و لدينا (كهولتي) هذه العناصر التخيلية و الخيالية ، لو رفعناها للنص لما اختلفت رسالة النص و لا جوهره الخطابي التوصلي ، الا ان الزخم الشعور و الطاقات التعبيري ستهبط و سيتغير النص كليا و يصبح نصا آخر ، هذا التطعيم و هذا البعد الشعوري ثنائي في تحققه من جهة التجربة العميقة للشاعر و ادراكه العميق بالكلمات و اللغة و الوعي الانساني بها ، و من جهة آخرى ما توفره السردية من حرية و مساحة لتوجيه المعاني و الطاقات الشعورية .

الصورة الشعرية في الشعر السردي عند رياض الفتلاوي

للشاعر العراقي رياض الفتلاوي قصائد منشورة في مجلة تجديد الادبية المتخصصة بقصيدة النثر النموذجية المكتوبة باسلوب السرد التعبيري و بالنثروشعرية التي تظهر بشكل جمل و فقرات . وفي هذه الشكل من الكتابة تتخلى الايقاعية عن مركزيتها التي تظهر بها في الشعر النثري الحر و القصيدة الحرة لتحل محلها اللاايقاعية

النثرية ، كما ان الصورة الشعرية تنتقل من منطقة الحامل للنص و الممثل لشعريته و لغته لتكون محمولا فيه وجزء من ابهاره و شعريته، و هذه القضية من دقائق الامور التي تميز قصيدة النثر عن القصيدة الحرة .

البحث في تجليات و وجودات الصورة الشعرية في الشعر السردي و السردية التعبيرية يقع ضمن مجال العوامل التعبيرية العميقة ، و لا ريب ان كثيرا من الفرضيات قد سقطت و كثير من المسلمات قد اهتزت و الان صار توهج اللغة المتمثل بايحائتها الاستثنائية و رمزيتها الاستثنايئة و كثافة العبارة و تشظي النص هي الصفة الاهم و المميز الاهم للشعر كما انه صار من المتسالم عالميا ان الشعر السردي هو المميز الاهم لقصيدة النثر ، وهو ما يميزها فعلا عن القصيدة الحرة و ان كتبت بغير وزن .

ان الصورة الشعرية في الشعر الصوري و القصيدة الايقاعية ليست فقط مركزية و انما ايضا هي التي تدلل على شعرية النص و هي المعرّفة له ، لكن الصورة الشعرية في الشعر السردي و قصيدة النثر تكون موجودة بوضع مختلف بحيث تكون جزء من شعريته . و بعبارة ثانية بينما تكون الصورة الشعرية و الايقاع هي شعرية القصيدة الحرة فانهما جزء من شعرية قصيدة النثر . فتحافظ قصيدة النثر على توهج لغتها و على ايحائتها و رمزيتها و على صورتها الشعرية و ايقاعية عميقة من دون ظهور نصي لكل ذلك ، و انما النصية تكون للنثروشعرية و للسردية التعبيرية و الشعر السردي .

هنا سنتناول قصيدة لرياض الفتوي منشورة في مجلة تجديد كتبت بالشعر السردي و النثروشعرية العاليةهي قصيدة (لغز)

(لغز)

دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة. دعنا نسير بعيدا عن طقوسنا حتى نعرف ما تبقى في الدروب من معابد ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . تعال أرسمك على لوحة أجدادي وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك لعلنا نجد في الرسم ما خبأته الآيات المركونة على رف الجهل دعنا نفك الرموز التي غلقت الأبواب في قصر الساحرة التي علمتنا طقوس الكفر . لن تخوننني الذاكرة حين كنت اتعلم ركوب البحار رأيت حورية في وادي العجب تتكلم بألغاز مبهمة حفظت منها ثلاثة نجوم كبيرة تناسلت منها أحد عشر كوكبا تمسك مجرتنا وما زلت أسير على فك الالغاز المتبقية في نهاية الغروب ، هل يبقى ليلنا كما هو أم تراه يتبعثر في اللغز ؟.ما رأيك أن نمارس لعبة الحمام حين يحمل بمنقاره غصن الزيتون حتى ينتهي اللغز ونحن بعيدون عن المقابر ؟

- مجلة تجديد ٢٠١٦\٢\٢٦

ان الصورة الشعرية كعامل تعبيري عميق و مبهر ليست شيئا جديدا بالكامل عن تجربة الانسانية و وعيها و انما هي حالة توهج و ابراز لما هو موجود فعلا ، و الابهار الذي يحققه النص الشعري ليس بالابتكار الصوري فحسب لان ذلك سيزول مع الوقت ،و انما يكمن فعلا في التذكير بجوانب من الوعي عميقة . ان من القوانين الثابتة في الاستجابة و التلقي العقلي الواعي للاشياء و المشاهد و المعارف انها تبهر و تدهش بالامور العميقة و كلما ازداد عمق

المشهد او المعرفة المتلقاة ازداد مقدار الانبهار و استمر اكثر طويلا (الموسوي ؛ ميكانزما الاستجابة الجمالية ٢٠١٥) .

في شعر رياض الفتلاوي ابحار عميق و فذ ، يلتقط الدرر و يقتنص الجمال العميق في بحار الوعي و الانسانية . و سنتتبع دلائل و صور تلك الالتقاطات و الاقتناضات العميقة الماوراء نصية . و سنعتمد هنا لغة واقعية و موضوعية و لا نعتمد الا الاشارات و الدلائل الواقعية ، و ذلك ليس فقط للابتعاد عن النقد الادعائي و الانطباعي ،و انما ذلك يقع في طريق سعينا لتكامل نظرية النقد التعبيري و التقدم نحو النقد العلمي .

لقد اوضحنا في كتابنا التعبير الادبي (الموسوي٢٠١٦) ان في النص ثنائية بارزة هي المعادل التعبيري النصي و العامل التعبيري العميق و بالقدر الذي تبرز فيه الشعرية في التوظيفات و التفنن الاسلوبي في المعادلات التعبيرية كالسرد التعبيري و وقعنة للخيال و تعدد الاصوات فان روح الشعرية و جوهرها الخام في العوامل التعبيرية العميق . ان ما يفعله الشاعر ليس فقط رؤية مختلفة للاشياء و لا تلاعب بالكلمات كما ادعى اهل الحداثة و انما هو الاطلاع العميق على حقائق الامور و التعرف على الاشياء في عوالم عميقة ثم يقتنص النظام و العلاقة الاستثنائية بينها و يطرحها و يبرزها لنا بمعادل نصي . هنا سنتناول الصور الشعرية باعتبارها عوامل شعرية عميقة قد اطلع عليها و تعرف على ملامحها و ابرزها لنا الشاعر رياض الفتلاوي . تلك العوامل التي تختلف من حيث الكيف كما انها تختلف من حيث العمق و كلما ازدادت عمقا في الوعي الانساني فانها تكون اكثر توهجا و اكثر ابهارا.

في قصيدة (لعز) نجد هذا المقطع النثروشعري بالسرد التعبيري :

(دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة.)

ان تعبئة العبارات بطاقات ايحائية و رمزية و جعلها عاكسة لرسائل متعددة من الامور الظاهرة هنا، فأول ما يصدم الوعي هو تلك الدعوة الواعية و الجدية و الناضجة الى ماذا ؟ الى (اللعب) ، هنا يحصل كسر للمنطقية و ينتقل الذهن الى مجال الايحاء و الدلالة غير المباشرة ، و يتحول خط الرسالة الى مجال اخر . من المهم جدا و كما اوضحنا في مناسبة سبقة ان ما يحفز و يثير الاستجابة الشعورية و الاقرار بالعمل الادبي او الفني هو (التنقل السريع و اللامنطقي) بين مجالات المعنى و تواجد الكيانات الذهنية ، حيث ان المحادثة العادية قائمة على تداولية و تعاونية ، و حينما يحصل قفز و تنقل غير منطقي تختل تلك التداولية ، وهذا الامر كما يحصل بالانزياح المفرداتي فانه يحصل في النظام الكلامي او التجاورات البيانية . ما حصل هنا قفز و كسر لمنطقية النضج و الجدية و التحول الى مجال اللعب ، و هو امر مع تأجيل البوح يحقق نظاما دلاليا مفتوحا و يحقق نظاما تأويليا يعتمد على خلفية القارئ الاجتماعية و السياسية .

من خلال القراءة الاكثر عمقا للنص نجد ان كلمة او مفهوم او حقيقة (لعبة) كان لها بعدان او تأريخان تأريخ خارجي اراد الشاعر الاشارة اليه وهو ما يجري في الواقع و ما يحركه في حياة و بيئة و امة الشاعر ، و التأريخ الثاني التأريخ النصي وهو في قبال التأريخ الخارجي ، وهذا ما اسميناه (الرمزية النصية) في قبال الرمزية الخارجية لذلك الرمز .

لقد هيمنة اللعبية و اللغزية على النص و صارت جميع وحداته و مفرداته تتلون بمزاجها و اشيائها (أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم \ نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم \ زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية \ حقل البراءة. \ ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . \ دعنا نفك الرموز \ قصر الساحرة \ ركوب البحار \ حورية في وادي العجب \ بألغاز مبهمة \ فك الالغاز المتبقية \ يتبعثر في اللغز \ نمارس لعبة الحمام \حتى ينتهي اللغز)

و من الواضح و كما هو معهود في كتابات رياض الفتلاوي فانه يعتمد الرمزية القريبة و يهتم بالقارئ و لا يجعل نصه مغلقا او يغرقه بالرمزية العالية كما عند البعض مع الاسف ، و تكون رسالته واضحة مع توهج اللغة و عبارات النص وهذا ادب فذ ، اذ تبرز رسالة النص في اكثر من موضع فيه لكنها تتجلى في (عبارة (ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر) . و عبارة (هل يبقى ليلنا كما هو أم تراه يتبعثر في اللغز ؟) و عبارة (ما رأيك أن نمارس لعبة الحمام حين يحمل بمنقاره غصن الزيتون حتى ينتهي اللغز ونحن بعيدون عن المقابر ؟))

تتميز الصورة الشعرية في الشعر السردي المكتوب باسلوب السرد التعبيري بالعذوبة ، و نقصد بالعذوبة هو تقريب الصورة و عدم التحليق بها كما في الشعر الايقاعي الحر . حيث ان الشاعر يعمد الى وقعنة الخيال ، اي انه يظهر الصورة و كأنها واقع ، وهذه الحالة تحتاج الى (لغة متموجة) و التي لا تتوفر بسهولة الا في السرد التعبيري .

ففي مقطع (دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم) نجد العبارة بدأت بلغة واقعية و يومية (دعنا نمارس انا و انت) ثم ادخلت الخيال فيها (لعبة الفضاء) ثم عادت الى الواقعبة (اجلي اعد) ثم رجعت الى المجاز و الخال (

اعد زقزقة العصافير) ، هكذا طرحت الصورة الشعرية و خصوصا صورة (أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم) في نظام و سياق سردي قريب ، فصار قريبا و عذبا .

و هكذا نجد الصورة تتصف بالعذوبة و القرب بفعل اللغة المتموجة في عبارة

(نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة.)

اذ نلاحظ ان التركيب و الجمل تنتقل من مقطع شديد الواقعية الى مقطع مجازي و خيالي وهكذا بالتناوب محققا لغة متموجة من حيث القرب و البعد و المنطقية و اللمنطقية و الواقعية و الخيال .

و ايضا لغة متموجة عذبة في عبارة

(لن تخونني الذاكرة حين كنت اتعلم ركوب البحار رأيت حورية في وادي العجب تتكلم بألغاز مبهمة)

اننا نجزم بعد استقراء و فحص و تجريب متكرر انّ اللغة المتموجة بين المطنقية و الرمزية و الواقعية و الخيالية تنتج نصا عذبا . و هذه التجريبية و التوقعية و الثبوت من سمات المعرفة العلمية و يمكننا ان نعد هذه الحقيقة احد القواعد العلمية في الأدب و من عناصر الأدب العلمي .

و في اسلوب او اطلاع شعري لرياض الفتوي نجد الشعور القوي بالاشياء ، فتأتي صوره الشعرية مفعمة بالصدق و الاخلاص و نافذة عميقا قي التجربة الانسانية .

يقول الشاعر

(دعنا نمارس أنا وأنت لعبة الفضاء أجلس أعد زقزقة العصافير وأنت تعد الغيوم نجمعها بصندوق أشبه بحلم قديم أتذكره حين كنت في زاوية بعيدة عن عالم اللامركزية حيث الوجود زرع بذرتي كسنبلة في حقل البراءة.)

في هذا المقطع تتجلى لغة الخلاص بالاتجاه نحو الحلم و عالم البراءة و الذكرى ، و طلب ذلك العالم و لو بصيغة لعبة و تخيل و افتراض و جاءت المفردات التعبيرية الانثيالية المتوافقة مع هذا الجو النصي بعبارة (زقزقة العصافير \ و عد الغيوم \ و صندوق) ان الشعور العميق بالاشياء و دمجها في لغة البيان و الصور المركبة ليس امرا سهلا ، و لطالما يكون فيه اخلال من جهة عدم المناسبة سواء بالابتعاد عنه الى الاعلى او الاسفل فلا تكون انسيابية و تناسقية انثيالية و تجليات اللاوعي ، وهذا الذي نتكلم عنه يفهمه الكتاب و يحس به القراء ، اذ لا بد من شبَه و محاكاة في العبارات و المفردات التي تتكون منها الصور و الرسالة و الخطاب المضمن و الواقع خلقها و المحمول في داخلها الرمزي .

ثم يتجه الشاعر الى رسالة انسانية و كونية تتجاوز الاختلافات كافة و الرجوع الى الوحدة و الجوهر فيقول :

(دعنا نسير بعيدا عن طقوسنا حتى نعرف ما تبقى في الدروب من معابد ونترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر . تعال أرسمك على لوحة أجدادي وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك لعلنا نجد في الرسم ما خبأته الآيات المركونة على رف الجهل دعنا نفك الرموز التي غلقت الأبواب في قصر الساحرة التي علمتنا طقوس الكفر .)

و لقد نجح ايضا الشاعر هنا في توظيفاته حيث ان المناسبة عالية بين الرسالة و الخطاب الخلفي و المختارات الصورية (فنسير بعيدا

عن الطقوس \ ما تبقى في الدروب من معابد \ نترك لعبتنا الشرقية في مستنقع المقابر \ أرسمك على لوحة أجدادي \ وترسمني على ما تحمل من بقايا الواح خاصتك \ رف الجهل \ دعنا نفك الرموز \ غلقت الأبواب في قصر الساحرة \ علمتنا طقوس الكفر)

من الواضح طغيان صوت التقارب و صوت الرفض لكل اسباب الاختلاف و البحث عن طريف الخلاص و الخروج من مستنقع الموت و جاءت مفردات النص و اسناداته و جمله متناسقة و معبرة عن المزاج العام للنص و رسالته و خطابه .

هكذا تتمظهر الصور الشعرية العميقة في النص السردي التعبيري و في الشعر السردي ، رقيقة عذبة و في ذات الوقت متوهجة و حية ، وهذا ما نجده في باقي نصوص رياض الفتلاوي و نصوص شعراء الشرع السردي و السردية التعبيرية في مجموعة تجديد و مجلة تجديد ما يعكس اهمية هذا الشكل و تلك التجربة .

البناء الجملي المتواصل عند كريم عبد الله

قصيدة النثر هي شعر بشكل نثر ، اي ان الشكل شكل نثر و منه ينبثق الشعر . وهذا الفهم هو جوهر قضية قصيدة النثر ، و ليس ما يعتقد من تحرر الشعر من الوزن و القافية ، ان طموح كاتب قصيدة النثر هو أن يكتب شعراً لكن بشكل نثر وهنا تظهر القدرة الابداعية و تتجلى التجربة .

لقد ساد مفهوم خاطئ انّ قصيدة النثر تحتاج الى تعبيرية بصرية من خلال التشطير او التوزيع او الفراغات ، حتى انّي يوما ارسلت قصيدة افقية بشكل مقطوعة نثرية الى مجلة فعمدوا الى تشطيرها و جعلها بشكل عمود ، وهذا ناتج من الوعي المكتسب الطاغي بانّ الشعر لا بدّ ان يختلف عن النثر بالشكل ، و بعد التخلي عن الوزن

و القافية لم يبق الا التوزيع البصري على الورقة و الايقاعية البصرية ، لكن كاتب قصيدة النثر ، الساعي نحو النثروشعرية ، اي الشعر الكامل في النثر الكامل ، يجاهد و يكافح في أن يعطي صورة حقيقية لقصيدة النثر ، و انّها تكتب بشكل نثر و باسلوب النثر و بتقنيات النثر ، لكن منها ينبثق الشعر .

و هذا التوجه عالمي ايضا فانهم لا يطلقون اسم قصيدة نثر على كل شعر نثري ، بل هي مختصة بالمقطوعة النثرية ذات البناء الجملي المتواصل .

انّ البناء الجملي المتواصل هو ركن النثروشعرية ، و لا يمكن انتاج قصيدة نثر من دون بناء جملي متواصل يتكلم به المؤلف كما يتكلم في النثر ، من دون سكتات و لا ايقاعات و لا فراغات و لا تشطير و لا تسطير . و كريم عبد الله شاعر مبدع في النثروشعرية و متقن للبناء الجملي المتواصل و قصيدته (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها)المنشورة في مجلة تجديد الادبية من تجليات هذا الاسلوب . انّ ما يطوّر الأدب ليس الموضوعات لانّها عامة و ملك الجميع ، و انّما يطوّر الأدب هو الاسلوب ، لانّه فردي و خاص و ملكا لصاحبه . و من المفيد ايراد النص اولا .

التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها

ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى , المفاسدُ جزيرةٌ تلفُّ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ

الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان , التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُبطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها , المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلَّ حينٍ .

العنوان (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها) و هو مقطوعة متواصلة البناء ، وهذه فردية اذ عادة ما يكون العنوان مختزلا بكلمة او كلمتين ، لكن كريم عبد الله عادة ما تكون عناوينه جمل متواصل البناء .

تمّ يأتي مقطع واحد ببناء متواصل بطول ثلاثة اسطر

(ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى)

انّ هذا المقطع لا يمكن ان يقرأ الا بشكل المقطوعة النثرية ، و الكلمات محركة ، و لا توقف . لكن القدرة الايحائية و الرمزية و الهمس الشعري و الاشارة الشعرية و مداعبة الفكر و الوعي العميق

و التجذر في النفس كلها تخلق حالة الشعر ، و الشعر الكامل من وسط هذه المقطوعة النثرية .

تمّ يأتي مقطع نثري بطول سطرين بلا توقف

(المفاسدُ جزيرةٌ تلفتُ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان)

وهنا ايضا مقطع نثري طويل بشكل استثائي بل وغير عادي ، في بناء جملي متواصل يحقق النثروشعرية ، حيث ينبثق الشعر من قلب النثر .

ثمّ المقطع الاطول باربعة اسطر متواصلة البناء .

(التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُبطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها)

انّ هذه القدرة على تحقيق الشعر من هكذا نثر ظاهرة نادرة و ريادية ، تمثل شكلا ناضجا و نموذجية للنثروشعرية ، و كتابة الشعر النثري ، و قصيدة النثر و تحقق غاياتها و اهدافها الاسلوبية .

تمّ يختتم كريم عبد الله قصيدته بمقطع رابع طويل ايضا .

(المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلَّ حينٍ .)

لقد ركزنا هنا على اسلوب البناء الجملي المتواصل ، مع انّ النص ثري و متعدد الجهات الابداعية ، لكن اسلوبنا الثيمي في تناول الظاهرة الأدبية و دون التشظي و المسح الكلي للنصوص هو الطريقة المثلي التي تخدم المقالة النص و الادب عموما . و لا ريب ان تلك الوحدات الكتابية التي اشرنا اليها هي اكبر من الجمل و هي جمل متداخلة ، الا انها متداخلة بطريقة متوحدة ، فهي تقع بين الفقرة و الجملة و هذا وضع كتابي متفرد . انّ تحقيق نص بحجم صفحة و اكثر باربع مقاطع ذات بناء تركيبي متواصل بلا توقف ، هو تجل واضح و ظاهر للبناء الجملي المتواصل ، بل انّ الشكل النثري هنا يتحلى باقوى صوره ، و منه ينبثق الشعر . انّ هذا الشكل من الكتابة يحقق قصيدة نثر متطورة و بنفس جديد .

النثروشعرية

طبقات النثروشعرية عند صدام غازي

غالبا من نستخدم في تناولاتنا النقدية كلمة اشكال او اساليب او صور ، لكن هنا في هذه المقالة استخدمنا طبقات لغرض بياني سيتضح بجلاء .

ان النثروشعرية و ان كانت مصطلحا ابتدعناه ابتداعا من دون سابق مرجعية لا عربيا و لا عالميا ، الا انه في الواقع هو غاية كل كاتب قصيدة نثر ، و لقد اشار رواد كتاب قصيدة النثر العالميين بحلم كتابة شعر بصورة نثر و كان ذلك همهم الاكبر .

النثروشعرية تعني و ببساطة كتابة الشعر بصورة نثر . اي ان ماتراه على الورقة هو نثر ، و التوزيع المكاني للجمل و الفقرات هو بشكل النثر . حيث الفارزة و النقطة و السرد و تكسير الموسيقى و الابتعاد عن كل التوظيفات الشعرية الشكلية . وهذا هو التجلي الاكمل للنثر ، لكن من خلال المعاني و الترميزات يتحقق الشعر .

ان رسالة مؤسسة تجديد هو ترسيخ مفهوم قصيدة النثر المكتوبة النثروشعرية الكاملة حيث الشعر الكامل ينبثق من النثر الكامل .

صدام غازي من الكتاب المميزين لقصيد ة النثر الافقية و بالنثروشعرية الكاملة ، و كل متابع و قارئ له يدرك ذلك تماما ، بل لو انّا اردنا ان نعطي مثالا نموذجيا للنثروشعرية فان قصائد صدام غازي ستكون في مقدمتها .

هنا سنتناول الاشكال الفنية و الصور الموضوعية للنثروشعرية ، و مميزاتها و اختلافاتها التي تجعل منها مستويات مختلفة و طبقات كتابية و تأليفية مختلفة . و من الواضح انا نتحدث عن اسلوب كتابة

و ليس عن عالم دلالات و لا عالم الروح و لا الذات و الفكر الكوني ، و انما نتحدث عن اسلوب بلاغي شكلي .

سنورد هنا نماذج من شعر صدام غازي و نتبين الاختلافات الاسلوبية في طريقة تجلي و تكوين النثروشعرية اي كيفية انبثاق الشعر من النثر .

في قصيدة (خدعة أم ...) يقول الشاعر

((لم تكن تلك عينه , حين نظر أول مرة . أتى يصهل كالخيل , فرس جامح له ضياء يشبه القمر . لم ينكسر شيء سوى نظرة عينه , وبلا استفسار جمع شظايا نظرة عينيه المتساقطة ومضى . لم تثبت بوصلته بعدها , كأنما أصيبت بوصلته بالتمغنط . أستنتاج هو كل ما في الأمر . الحتمية مفقودة . أشعل شمعة في الظلام كي ترى , فديوجين لم ير في النهار شيئا , حين أوقد الشمعة , و حين رفض ظل الأسكندر , لم تستح الشمس وتتركه رأفة به .

كل ما أنت به وحولك مجرد ميتافيزيقا أنت البطل فيها . لا يوجد عدو فلا تشهر مسدسك الكولت , واغمده أفضل , فالصراخ في الفراغ لا يولد من رحمه سوى طفل الصدى ولو صرخت الف عام . فأنا لست في عيد الهالووين عندما عرضت علي الخدعة أم الحلوى ، فأرتديت رأس اليقطين ولم أعلم .))

لقد عمد الشاعر الى اساليب متعددة لكسر الشعرية الشكلية و لكي يتجلى النثر و يبرز نقيا و كاملا على الورقة .

اول تلك الاساليب وهو الشرط الذي من دونه لن تكون هناك نثروشعرية اصلا هو استخدام الجمل و الفقرات ، و استخدام الفارزة و النقطة ، بدل الكتابة الحرة ، و لقد بينا مرارا ان االمفهوم

العالمي المعاصر لقصيدة النثر كصنف شعري و كشكل ادبي استقر على ان تكون مقطوعة مكتوبة بشكل جمل و فقرات و بالفارزة و النقطة ، و ان غير ذلك لا يعد قصيدة نثر ، و انْ كان شعريا نثريا ، و الشعر النثري اي غير الموزون الذي لا يحقق شروط قصيدة النثر يسمى (القصيدة الحرة او الشعر الحر) .

الاسلوب الثاني هو (البناء الجملي المتواصل) اي الكتابة النثرية السلسة المتواصلة كما تكتب القصة ، من دون فراغات و لا سكتات و لا توقفات ، كما نجده متجاليا عند انور غني و عادل قاسم ، وهو ايضا من شروط النثرية وقد تحدثنا عنه مستفيضا في مناسبة سابقة .

الاسلوب الثالث هو السردية الشديدة التي تحوم حول القص لكن بـ (السردية التعبيرية) تنقل تلك السردية من مجال القص الى مجال الشعر .

الاسلوب الرابع طبيعة الافكار ، و صدام غازي غالبا ما يختار افكار كونية لكنها منطلقة من الجو الخاص وهذه هي (التعبيرية) اي تقديم رؤية ذاتية للكون ، و هذا الاسلوب حاضر و جلي في كتابات صدام غازي و ليس في هذا النص فقط .

الاسلوب الخامس هو تعمد كسر الشعر شكليا ، مع ابقاء الروح و البعد الخلفي شعريا ، وهو ما يسمى عالميا (الشعر ضد الشعر) وهو استخدام الفاظ غير شعرية في الشعر و افكار غير شعرية في الشعر و عبارات غير شعرية فيه ، وهو من الكتابات الصعبة و انا اعتبرها من المستويات العالية للنثروشعرية و نجد هذا الاسلوب ايضا عند فريد غانم و كريم عبد الله . فانا نلاحظ و كل متتبع لصدام غازي يلاحظ انه يستخدم الفاظ غير شعرية ، فمثلا هنا

يستخدم (بوصلة ، استنتاج ، ديوجين ، التمغنط ، ميتافيزيقيا ، مسدسك الكولت ، عيد الهولووين ، خدعة ام حلوى)

من الواضح ان الاسلوب الاول اي اسلوب (الجمل و الفقرات و الفارزة و النقطة) و الثاني وهو (البناء الجملي المتواصل) هما من شروط النثروشعرية و قصيدة النثر ، فمن دونهما لن يكون هناك نثروشعرية و لن يكون هتاك قصيدة نثر . وهذه هي الطبقة الاولى للنثروشعرية . و باقي الاساليب التي اشرنا اليها هي طبقات اخرى تكمليلة و متى اجتمعت تحقق النثر الكامل الذي ينبثق منه الشعر الكامل .

ان قصيدة النثر و بالاساليب التي ذكرناها هي الان المفهوم التصنيفي الادبي عالميا ، و هي المستقبل للكتابة الادبية كما ارى لذلك فانا ارى ان الكتابة بالقصيدة الحرة على انها قصيدة نثر لا يتوافق مع الواقع . و هنا طرحنا نموذجا للنثورشعرية و اساليبها و يمكن تتبع تلك الاساليب في كتابات صدام غازي السردية الافقية و كتابات باقي شعراء تجديد في قصائدهم السردية الافقية .

النثروشعرية عند باسم عبد الكريم الفضلي

باسم عبد الكريم الفضلي ، صاحب اللغة الحرّة و النص التشكيلي ، و التعبيرية البصرية المجسدة للمعنى و المغزى ، و أحد كتّاب مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر السردية ، و سفير السردية التعبيرية الذي ملأ الصحف و المجلات بنصوص (السردية

التعبيرية) ، حتى انّه استحق بحق لقب (سفير السردية التعبيرية) .الذي بنصوصه مع شعراء آخرين قد رسّخوا هذا الشكل من الكتابة بعد أن كان مجهولا و غريبا و غير مألوف ، و فتحوا الباب واسعا لشكل كتابي متميزة لقصيدة النثر.

من المعلوم أنّ باسم الفضلي من أمهر من يكتبون قصيدة النثر الافقية المكتوبة بالفقرات ، و المتخلية عن العامودية و التشطير المعهود ، الا انّه اوجد ايقاعية خاصة معتمدة على التجلي الشكلي و التوظيفات الشكلية في النص مع رمزية عالية و متشظية مفعمة بالحداثة و التجريب . بجانب هذا النص التشكيلي و الحرّ و التجريبي ، كتب باسم الفضلي قصيدة نثر سردية نموذجية ، بجمل و فقرات و بسرد تعبيري نموذجي محققا حالة (النثروشعرية. (النثروشعرية هي حالة الكتابة التي ينبثق فيها الشعر من النثر ، اي ان الشكل شكل نثر ، الا ان الروح روح شعر ، وهذه الحالة هي قمة التضاد و النموذجية التي تسعى نحوها قصيدة النثر ، فبنثر جملي و فقراتي لاايقاعي خال من كل فراغ او تشكيل او تشطير ، بل بالبناء الجملي المتواصل و سرع بنائية و تركيبية نثرية ، كما هو الكلام العادي ، من هذا البناء و النسق و التركيب ينبثق عالم شعري خلفي موازٍ لتلك النثرية الكاملة.

من الواضحة ان القصيدة الحرة وان كانت مكتوبة بشعر نثري لا يمكنها تحقيق النثروشعرية بسبب الايقاعية و التشطير و كسر البناء المتواصل و ابطاء سرعة التركيب الجملي بالسكتات و الفراغات و التشطيرات . و ما لم تكن هناك كتابة انسايبية غير مفصلة و لا مقطعة و بجمل متواصلة فانه لا يكون هناك نثروشعرية.

من نماذج النثروشعرية الناضجة التي ابدع بها باسم الفضلي قصيدة (بصقة صفراء(

بصقةٌ صفرااااااااااااااااء

)سرد تعبيري(

باسم عبد الكريم الفضلي

الهدنةُ تسير بشكلٍ حسَنٍ حتى الآن . سأخرجُ لأبحثَ عن كومةِ عصافير . خروقاتُ الخُطَبِ العصماء لا تلهي قناصي الائتلافات الضوئية عن عَدِّ انفاسِ الازقةِ المؤجَّلةِ ضحكاتُ طفولتها .

تصفيييييييييييييييييييييق حار للجنائز المتسخة الجلابيب ، يسدُّ عينَ شمس الولاءاتِ المجافيةِ مضاجعَها قسراً ، فقد صادروا وسائدَ الحدودِ الممحية الجبين . سيدون التاريخُ : أنَّ المساميرَ الصُّلبانيةَ الخدمات ، تم تسعيرُها بالعملة الصعبة ، وتباعُ على أرصفةِ المؤتمراتِ الكحيلةِ الطرف . هلموا ..هلموا . ، لم يتبقَ الا ... مسمارٌ واحد ، فمن يفوز به ..؟؟ شبق العيونِ البررررررررررريئة الافاق ، لاتشمله الهدنة ، فهو محرم الجلد ، موبوء النشيد ، ممنوع الصدى ، عليه ان يتسلل من تحت الارقام الفلكية لفتاوى الرجم المتفق عليها ، بين فخذي ملائكة الرحمة . الهدنة تمصمصُ شفاهَ الغد الغاااااااااااااااااااااااااااااااااااافي على صدري!!...

مجلة تجديد ٢٨ فبراير,٢٠١٦

انّ افضل تشبيه يمكن ان نشبه به النثروشعرية هي انها نار تحت الرماد ، فما تراه رماد بارد لكن تحته جمر حارق ، و في وصف آخر للاديب القدير فريد غانم انها هادئة الشكل الا ان في باطنها و خلفها اعصار عاصف.

من ملامح و مميزات بل وشروط النثروشعرية هو البناء الجملي المتواصل ، فتكون الكتابة في انسيابيتها و بنائها جملا نثرية عادية و تكون بشكل عبارات و ليس مقاطع او تشطيرات . ففي عبارة)الهدنةُ تسير بشكلٍ حسَنٍ حتى الآن . سأخرجُ لأبحثَ عن كومةِ عصافير) و ايضا نجد بناء جمليا متواصلا جليا في عبارة:)سيدون التاريخُ : أنَّ المساميرَ الصُّلبانيةَ الخدمات ، تم تسعيرُها بالعملة الصعبة ، وتباعُ على أرصفةِ المؤتمراتِ الكحيلةِ الطرف (اضافة الى الجملية المتواصلة ففي النص عوامل أخرى تقوية النثرية منها العبارات شديدة النثرية الكاسرة للإيقاع , مثل-: عبارة (حتى الآن) فإنها لفظة نثرية بحتة ، و عبارة (سأخرجُ لأبحثَ) فإنها ايضا تتميز بنثرية قوية . كما انّ عبارة (تم تسعيرُها بالعملة الصعبة) و عبارة (أرصفةِ المؤتمراتِ) فيها نثرية و كسر للإيقاع واضح جدا . و عبارات النص كلها نماذج للبناء الجملي المتواصل كما هو ظاهر.

و اضافة الى السردية ، و التخلي عن الايقاعية فان الشكل النثري او الجزء النثري من النثروشعرية قد تحقق بشكل ناضج ، و اما التعبيرات الشكلية و تمثيل الصوت و مدّه ، فانه لا يخل بالنثرية فان النثر ايضا يشتمل على تمثيلي كتابي للصوت فشكل المدّ في (صفرااااااااااااااااء \ تصفيييييييييييييييييييق \ البرررررررررررريئة (اي الربيييييييئة)\ الغاااااااااااااااااااااااااااااااااااااافي) لا يخل بنثرية العبارات.
و أما الشعرية اي الجزء الشعري من مركب النثروشعرية فانه يتجلّى بتوظيفات نصية و عناصر اسلوبية . منها-: اللغة المتموجة و وقعنة الخيال ، اي دمج الخيال في التعبير الواقعي كما في عبارة
)خروقاتُ الخُطَبِ العصماء لا تلهي قناصي الائتلافات الضوئية عن عَدِّ انفاسِ الازقةِ المؤجَّلّةِ ضحكاتُ طفولتها .) فان صدر العبارة الواقعية الذي ليس فيه الا مجاز قريب و استعارة قريبة فانه ينتهي بانزياح كبير و تصوير خيالي (انفاسِ الازقةِ المؤجَّلّةِ ضحكاتُ طفولتها) وهذا الشكل من التركيب هو أحد أدوات ممانعة السرد ، و بجانب الرمزية و الايحائية تتحقق السردية التعبيرية .
و في عبارة أخرى تتجلى اللغة المتموجة و وقعنة الخيال كما في
)تصفيييييييييييييييييييق حار للجنائز المتسخة الجلابيب) فاضافة الى عنصر الصدمة في التصفيق للجنائز ، فان واقعية التصفيق الحار و يوميته يصطدم بخيالية (الجنائز المتسخة الجلابيب(
و من العبارة الاخرى التي تتجلى فيها اللغة المتموجة و وقعنة الخيال عبارة:
)عليه ان يتسلل من تحت الارقام الفلكية لفتاوى الرجم المتفق عليها) فان صورة التسلل و الايجاب بذلك بلفظ (عليه) يصطدم بنظام استعاري في (تحت الارقام الفلكية لفتاوى الرجم(
و من عناصر الشعرية الاخرى هو السرد الممانع للسرد ، و القفز السردي و اللامنطقية و عدم تنامي الحدث و غياب الحكائية و القصصية كلها تحقق السرد الممانع للسرد.
و من عناصر الشعر هنا هو الايحائية ، و تختلف حالها في الشعر

السردي و السرد التعبيري عن السرد القصصي الحكائي بانها في الشعر تنطلق من مناطق موحية متشظية و تنتهي الى مناطق ايحائية متشظية ، فتكون الايحائية غاية العبارة و لا تكون موظفة لاجل التوصيل ، وهنا الاختلاف الجوهري بين الايحاء في السرد التعبيري الشعري و السرد القصصي بان الايحاء في الاول هو الغاية و السرد يكون لاجله بينما في القص يكون الايحاء موظفا لأدل القص و التوصيل .

فعبارات (سأخرجُ لأبحثَ عن كومةِ عصافير \ انفاسِ الازقةِ المؤجَّلّةِ ضحكاتُ طفولتها \ للجنائز المتسخة الجلابيب ، \ صادروا وسائدَ الحدودِ الممحية الجبين \ عليه ان يتسلل من تحت الارقام الفلكية لفتاوى الرجم المتفق عليها) وهكذا غيرها ، عبارات شعرية ايحائية تنطلق من مجالات معنوية مختلفة و توحي و تسعى نحو مجالات ايحائية مختلفة ايضا ، وهذا ما يميز الايحائية الشعرية.

و من عناصر الشعر و المحقق للجزء الشعري من النثروشعرية هو الصور الشعرية و الانزياحات المعنوية ، و لقد بينا في مناسبة سابقة ان الصورة الشعرية في الشعر السردي تكون مذابة و قريبة و غير محلقة محققة عذوبة وهنا نجد هذه الحالة كما في-:

)الهدنةُ تسير بشكلٍ حسَنٍ حتى الآن . سأخرجُ لأبحثَ عن كومةِ عصافير .) فاننا نلاحظ ان الصورة الشعرية (سأخرجُ لأبحثَ عن كومةِ عصافير) قد قربت و اتسمت بالعذوبة بسبب السرد السابق عليها (الهدنةُ تسير بشكلٍ حسَنٍ حتى الآن. (

و كذلك صورة (عَدِّ انفاسِ الازقةِ المؤجَّلّةِ ضحكاتُ طفولتها .) فانها قربت بما سبقها من سرد (خروقاتُ الخُطَبِ العصماء لا تلهي قناصي الائتلافات الضوئية(

و كذلك عبارتي (المؤتمراتِ الكحيلةِ الطرف) و (المساميرَ الصُّلبانيةَ الخدمات) فانها لم تحلق و انما بقيت قريبة بسبب السرد المحيط بها (سيدون التاريخُ : أنَّ) و (تم تسعيرُها بالعملة الصعبة) و (وتباعُ على أرصفةِ (.

و بهذا النظام و التوظيف تحقق صور شعرية عالية المجازية الا انها عذبة قريبة و غير محلقة.

هذا اضافة الى الرمزية و التوظيفات الرمزية الظاهرة و الى صوت

المؤلف و تعبيريته و اعتراضه وهي ظاهر في اكثر من مظهر (لأبحثَ عن كومةِ عصافير \ خروقاتُ الخُطَبِ العصماء \ قناصي الائتلافات الضوئية \ الازقةِ المؤجَّلّةِ ضحكاتُ طفولتها \ تصفيييييييييييييييييييييق حار للجنائز المتسخة الجلابيب \ تسعيرُها بالعملة الصعبة \و محرم الجلد ، موبوء النشيد ، ممنوع الصدى \ الارقام الفلكية لفتاوى الرجم(

هكذا تتجلى طاقة اللغة و عبقريتها ، و هكذا ينبثق الشعر الكامل و الناضج و المثالي من النثر الكامل و النموذجي ، فتتحق النثروشعرية النموذجية في لغة باسم عبد الكريم الفضلي ، و تتحقق قصيدة النثر النموذجية بالتضاد المثالي بين النثر الكامل و الشعر الكامل . فكلما تجلى ذلك التضاد و تكامل النثر و تخلى عن الايقاع و تكامل الشعر وتجلّى تكاملت قصيدة النثر و قوي تجليها في النص .

الاساليب التعبيرية

الابهار العميق في قصيدة مماس للشاعر حسن المهدي

ربما لا نحتاج الى كثير من القول لبيان اهمية التقاط اللحظة الشعرية العميقة و التي لا تقل اهمية عن الاسلوب الشعري الجميل . و كنا في مناسبات عديدة قد بينا ان (العامل التعبيري) في الادب و الذي نقصد به عامل الابهار و الادهاش العميق المعتمد على الفكرة و المعنى العميق لا يقل اهمية عن (المعادل التعبيري) الجمالي و الذي تطرح فيه تلك الفكرة و يعبر عنها به على الورقة . ان ثنائية البناء في النص حقيقة لا يمكن انكارها ، كما ان ثنائية البعد الجمالي فيه ايضا حقيقة يجب التسليم بها . فمن الواضح ان الفكرة الجميلة اذا لم تصاغ بصورة جميلة فانها تهبط و تكون مجرد موهبة و قدرة كتابية مخزونة غير واضحة ، و هكذا العكس فانه مهما بلغ النص من توظيفات و اساليب صورية و تصويرية

فانه يبقى خاويا و جافا و لا يلامس الروح ان لم يرتكز على فكرة جمالية عميقة . وهذا ما يثبت اهمية العامل التعبيري العميق بقدر اهمية المعادل التعبيري الصوري .

في قصيدة (مماس) و باسلوب السرد التعبيري و النثروشعرية بالشعر الكامل المتجلي في النثر الكامل يقدم حسن المهدي قطعة ادبية جميلة و بنكهة و روح عالمية .

((المماس

حسن المهدي

هل جربت مرة ان تمّد ذراعيك باستدارة عجلةٍ يكونُ جذعك مَمَاسَها ؟ جّرب وستجد نفسك اشبه بالة جَلوْ في حفل اوركسترا ، ما ان يلامس قوسكَ وتَرَكْ ستبدأُ تدور كمِغْزَل وتنَدَلق عيناك في كوَّة بحجم السماء لتتكسر خطوط المسافات كورق صيني ملون قُدَّ بشفرة -حجمه سيكون بمتسع الرؤيا لديك - فتتشابك الخطوط شبكة عنكبوتية تتشكل في اللامحدود من اللّحن والذي ستحس تغيّره كلما تغّيرت النوتَةَ الموسيقية في المنعطفات التاريخية وستدرك حينها فقط : لم القسوة فاكهة الجرّاح والمجرم على حد سواء ؟

يا الله ، كم عتيق وشائخ فهرست الكوكب حتى لم يعد مجلد الزمن يطيق اكتظاظ الخطايا ، نزق البرايا وذنوب اطفال الخطيئة السريين ، طوابير المتسولين على ابواب الملوك ، .الاماء والعبيد، الاشراف والعوام والقناطير المقنطرة من ورق النقد الالزامي.

وكم مقرف لون جلده الارجواني الذي يغفو على رائحة الموت في فروة كهل بيضاء مصفرة بدات تنضح قصص الخرافة من عقابيله

المجّعَدة وقد غزاها القّمال والذي ايّاك ايّاك : ان تَظُنه حبيبات سِمْسِم غير مقشر ..

وفي كل هذا انتَ مرغم ان تستمر بالعزف لانك ما ان تتوقف ستَخِر كشهاب سقط من السماء وتلاشى في ظلمات الارض .. وستعزف، وتظل تعزف حتى وان كنت مغرورق العينين وجعاً او سعادة.))

انّ اهم من يلفت النظر في هذا النص هو تجلي الفكرة بقوة بحيث تطغى على الاسلوب الشكلي ، بمعنى اخر تجلي العامل التعبيري بنفسه من دون الاعتماد على جماليات المعادل التعبيري ، وهذا من اعمق انواع الشعر و من اعلاها مستوى و اقواه نفوذا في النفس .

نجد قوة العامل الجمالي العميق متجليا في اكثر مقاطع النص

فتجد التجلي في عبارة (هل جربت مرة ان تمّد ذراعيك باستدارة عجلةٍ يكونُ جذعك مَمَاسَها ؟ جّرب وستجد نفسك اشبه بالة جَلوْ في حفل اوركسترا ،) انه اعتماد كلي على الفكرة ، بعبارة نثرية خالصة تكسر قواعد الشعر الشكلي من حيث المفردات و الاسنادات و التراكيب و من حيث الفكرة نفسها ، انها ابحار حر و نقي نحو الرؤية و نحو الالم و نحو الحقيقة ، انه ابحار مجرد من كل ما يشوبه من اضافات شكلية تثقله . هذا التجريد و هذه اللغة القوية هي بحق من طراز اللغة التي تكتب بها قصيدة النثر العالمية ، و المطلع على قصيدة النثر العالمية المعاصرة سيدرك ذلك بيسر .

ثم يقول (ما ان يلامس قوسكَ وتَرَكْ ستبدأُ تدور كمِغْزَل وتنَدَلق عيناك في كوَّة بحجم السماء لتتكسر خطوط المسافات كورق صيني ملون قُدَّ بشفرة -حجمه سيكون بمتسع الرؤيا لديك - فتتشابك

الخطوط شبكة عنكبوتية تتشكل في اللامحدود من اللّحن والذي ستحس تغيّره كلما تغّيرت النوتَةَ الموسيقية في المنعطفات التاريخية)

وهنا مقطوعة رغم لاتناغميتها الشكلية الا انها عالية التناغم في العمق . ان قصيدة النثر هي ذلك الكيان الذي يتخلى عن كل تناغم شكلي و و يستبدله بالتاغم العميق ، و هنا حسن المهدي يقدم نموذج لقصيدة النثر الحقيقية بتناغم عميق و البعيدة كل البعد عن الوهم و الشكلانية التي تغرق فيها القصيدة العربية المعاصرة .

ثم يقول الشاعر (وستدرك حينها فقط : لم القسوة فاكهة الجرّاح والمجرم على حد سواء ؟)

ربما لا نحتاج الى كثير كلام لبيان مدى عمق و كونية هذه الالتقاطة و التي تختصر التجربة الانسانية و تكشف عن سعة تجربة الشاعر الادبية .

و يستمر حسن المهدي بنثروشعريته الفذة ليقدم سلسة من الكتل الجمالية التي تتفرد و تحلق في سماء قصيدة النثر النموذجية .

(يا الله ، كم عتيق وشائخ فهرست الكوكب حتى لم يعد مجلد الزمن يطيق اكتظاظ الخطايا ، نزق البرايا وذنوب اطفال الخطيئة السريين ، طوابير المتسولين على ابواب الملوك، الاماء والعبيد، الاشراف والعوام والقناطير المقنطرة من ورق النقد الالزامي.) فهذا الاسترسال العذب المشحون بالرسالة و هذا الشجن و الحكاية و محادثة الذات تعكس بعدا انسانيا و تعبيريا للشاعر يتجلى بصورة عذبة و سلسة و صادقة .

ثم يقول (وكم مقرف لون جلده الارجواني الذي يغفو على رائحة الموت في فروة كهل بيضاء مصفرة بدات تنضح قصص الخرافة

من عقابيله المجّعَدة وقد غزاها القّمال والذي ايّاك ايّاك : ان تَظُنه حبيبات سِمْسِم غير مقشر .. وفي كل هذا انتَ مرغم ان تستمر بالعزف لانك ما ان تتوقف ستَخِر كشهاب سقط من السماء وتلاشى في ظلمات الارض .. وستعزف، وتظل تعزف حتى وان كنت مغرورق العينين وجعاً او سعادة.))

و يتجه النص في تموج رمزي نحو رمزية تعبيرية تنتهي الى حتميات لا ارادية هي اعتراض على واقع و طلب خلاص و نحت امل و رؤية جديدة . ان الشاعر هو الذي يقدم صورة المأساة و لا ينسى ان يقدم الخلاص ، ان الشعر طلب الخلاص ، و هنا حسن المهدي كان طالبا للخلاص بلغته و رسالته .

تجلي روح المؤلف نصوص رشا اهلال السيد احمد نموذجا

.

الاسلوب هو الاصل و ماوراء النص هو الحقيقة و كل شيء آخر في الادب انعكاس لذلك ، هذا ما تعلمنا اياه رشا اهلال السيد احمد.

ان النقد الادبي الواقعي الصادق هو ما يجد له شاهدا و مصدقا في النصوص تهتف به وتنادي عليه ، اما التكلف و الاقحام و الادعاء

فليس حقيقة ، كما ان الاستغراق في الاطروحات الفكرية البعيدة و غير الملموسة هو محض فلسفة و ليس نقدا. و افضل ما يشهد لذلك و يؤكده الوجدان و النصوص الادبية نفسها.
رشا هلال من يعرفها يعلم انها تكتب بلغة الروح ، بنصوص هي كتل هائلة من العاطفة و التراكم الشعوري و التجربة المميزة . ان الميزة الاهم في الشخصية الكاتبة عند رشا اهلال هي القدرة العالية على تحويل المعارف الحسية الخارجية الى معارف شعورية ، هذا التحويل موجود عند كل مبدع الا انه يتفاوت في قوته ، و ان كل متتبع يجد و بأدنى تأمل ان القدرة التحويلية للادراكات و المعارف عالية جدا عند رشا اهلال ، كما انها تتميز بقدرة عالية على التحويل المعاكس ، اي تحويل المعرفة الشعورية الى نص.
اننا لا نحتاج الى مزيد كلام في بيان ان البحث في اسلوب التحويل المعرفي و الشعوري في النقد التعبيري هو تجاوز جاد و حقيقي للاسلوبية و شكلانيتها ، و الاتجاه نحو بناء نقدي و معرفي بامكاننا ان نسميه) ما بعد الاسلوبية (، اذ رغم التقدم و التطور الكبير في نظرة الاسلوبية و صدقها و واقعيتها ، الا انها في الواقع تميل الى التشبث بالشكل و اعتماد المعطيات و المؤثرات النصية بكونها العالم الذي يبحث ، بينما نحن ندرك و نشعر بوجودات لاشكلية تهيمن و تفرض سطوتها على النص، و لو قلنا ان النص انما يكون بتلك الوجودات الماورائية لما كان خطأ.
المدركات المعرفية و الجمالية و التأثيرية و التعبيرية الماوراء نصية لها اشكال ، ترتبط بحالات التجلي التي يبدع فيها المؤلف ، فلدينا التجلي الذاتي و لدينا التجلي الماوراء نصي و لدينا التجلي العلوي ما فوق الكتابي و الذي يشبه الى حد كبير التجليات الصوفية الا انه متجه نحو مصادر الابداع محاكيا لها و مدللا عليها.
في التجلي الشعوري الذاتي يرى القارئ ان تعبيرية النص بلغت حدا صار بالامكان رؤية روح الكاتبة و شخصيته و ما يرتبط بهما من عوالم شعورية و مميزات و خصائص فردية.
و في التجلي الماوراء نصي تبرز مجموعة المجالات او الانظمة التعبيرية و الدلالية و التأثيرية التي تقف وحدات النص و ترتبط بها

برابط الرمزية و البوح ، بحيث يجعلك ترى مفردات النص تتوهج و انها معبأة بطاقات دلالية و تعبيرية كبيرة.
و في التجلي الشعوري المافوق كتابي ، تجد الاشارة و التدليل على العالم الابداعي الاعلى و مصادر الابداع و الالهام ، وهذا العالم هو اعمق عوالم الشعور و يحتاج ادراكه معادلاته العميقة الى اشراقة و نوع خاص من الادراك لا يتيسر لكل كاتب ، و اللغة التي يكتب بها نص التجلي الاعلى هذا هي لغة اشراقية ساحرة تجعلك ترى وحدات النص تنزل من مكان عال و ليست شيئا مكتوبا على ورقة او شيئا مقروء في الرزمان و المكان ، انها لغة السحر.
في قصيدة) اليك تصعد القصيدة حبا (المنشورة في مجلة تجديد
اليك تصعد القصيدة حبا ؛ رشا هلا السيد احمد
بلغت الشاعرة الفذة رشا اهلال السيد احمد درجات جد متقدمة و متفردة في الشكل الابداعي تحقق بصمة و حضورا في فن التجليات الكتابية.
فالعنوان يكشف عن تلك النزعة التجلياتية و ذلك الاستغراق في العوالم الماوراء نصية ، ان العنوان وحده و كما هو ظاهر مقطوعة) ميتاشعرية (تبين و تؤسس الى نظرية التجلي في تكوين القصيدة ، و بخلاف ما يمكن ان نفهمه من ان القصيدة تنزل من الاعلى الى النص فانها عند رشا هلال تصعد الى المثل ،و في الواقع هذا العنوان او بالاصح المقطع وحده يجمع المستويات الثلاثة التي اشرنا اليها ،ففي صعود القصيدة الى المثال يتحقق المستوى التجلياتي العلوي المافوق كتابي و في ميتاشعريتها يتحقق المستوى الماوراء نصي و في رابطة الحب المبثوثة هنا يتحقق مستوى تجلي الروح و الذات.
اننا حينما نعمد الى بحث فن التجلي في الكتابة ليس فقط نحن نحاول ان نبين القدرة الابداعية الكبيرة للمؤلف، و انما نريد ان نبين انه يمكن ان تكون للغة طاقات غير معهودة في التعبير ، و اننا و بكل صراحة يوما بعد يوم نجد الشعر السردي هو الاقدر على تحمل هكذا طاقات و ابداعات و ان النقد التعبيري هو الاقدر على كشف هكذا انظمة و عوالم تعبيرية.

ثم تتبع رشا اهلال هذا العنوان او البيان بمقطع تجليات أخر و من مجال معنوي مقارب في الميتاشعر الماوراء نصي و الحنين الروحي و الشخصي و الصعود و الارتحال الى المثال و العوالم المافوق كتابية العليا حيث تقول:

)ما زلت أذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة(

ان من ميزات كتابة رشا اهلال و التي يلمسها المتتبع انها تعتمد الموجهات الدلالية الراسمة ، أي انها لا تعمد فقط عن التعبير العام و الاجمالي بل تعمد الى تفصيلية تعبيرية تصل الى ادق التفاصيل ففي عبارة) ما زلت اذهب بعيدا ارسم ظل القصيدة شفيفا (نجد مجموعة من الموجهات الدلالية التي وجهت مجال المعنى و مجال المعارف ، و باسلوب الرسم بالكلمات جعلتنا نتصور ذلك النظام او الحالة التي عليها الكاتبة) فالذهاب (هنا ليس أي ذهاب و انما هو ذهاب) بعيد (كما انه ليس مجانيا و لا ماض و انما هو ذهاب) ما زال (مستمرا ، وهذا الذهاب و ان كان للرسم ، الا انه لرسم) ظل (و ليس أي ظل بل هو ظل) القصيدة (و لا تكتفي رشا هلا عند هذا الحد من الرسم بالكلمات ، بل ايضا تخبرنا انه ظل) شفيف (ثم تنتقل الى بيان حالة شعورية و موقف شعوري تجاه هذا النظام و تجاه الشرق و رائحته و مدينتها العتيقة.

و هنا نجد التجليات حاضرة ، فالذهاب البعيد لاجل قدرة الرسم هو من تجلي العالم الشعوري الفوق كتابي العلوي و القصيدة و ظلها و رسمه و تعبيرية و رمزية تلك الكيانات من مجال التجلي الماوراء نصي ، و الموجهات الدلالية من) بعيدا و شفيفا (هو من تجلي روح المؤلف و مشاعره و الذي تتوجه الشاعر بعبارة) كم هو بنكهة الشرق وبرائحة مدينتي العتيقة(

و ان لكلمة) كم (هنا طاقة دلالية هائلة ، فمع انه اداة رسم للشعور ، و اداة بيان لحقيقة ان ذلك الظل الشفيف انما هو في اروع حالاته بنكهة الشرق ، وهي ايضا اعلاء لما ترتبط به مشاعر الكاتبة من الشرق و مدينتها العتيقة و في النهاية كشف عن حب و حنين لتلك الوجودات الغالية.

ان فن توجيه الدلالة و فن الرسم بالكلمات هو من الفنون الكتابية الفذة و الرائعة ، و التي تعطي للنص عذوبة و ألفة ان صيغت بصورة حساسة و مليئة بالشعور كما نجده واضحا في كتابات رشا هلال.

ثم تتابع رشا هلال ملحمتها التجلياتية في عبارة) أعود ، أجد الوجود قصائد تهرول وجعا ، تزحف بظلها ،ابتعد عنها (.. وهنا تتراكم و تجتمع العوالم المتجلية و تتحقق اللغة الراسمة بالموجهات الدلالية ، فانها تعود فتجد الوجود قصائد لكنها ليست ككل القصائد بل قصائد تهرول ، انها تهرول بسبب الوجع ، بل انها تبلغ حالة الزحف.

و في مقطع مشاعري وجداني تتجلى فيه ذات الكاتبة تقول الشاعرة) يعود ذاك العندليب بقصفة ياسمين يبللها المطر والرصاص.. يغفو في شرفة القصيدة ..اضحك بسخرية على خيبات الدنيا .. ابحث عن ضحكتي الوردية في الحكايا المؤجلة .. في مهد الاحلام

ألملم أجزاء الليل المنكسر بأنين التشظي (.. وهنا تبلغ الشاعر اقصى حالات البوح و اقصى حالات التجلي للذات ، انها التعبيرية الكاملة و الموقف الكامل تجاه الوجود و الاشياء و الزمن ، و يعرف المتتبع لرشا هلال انها من الكتاب التعبيريين ، فهي تأبى ان ترى العالم الا بالرؤية الخاصة و تأبى ان تكتب عن الاشياء الا وفق الرؤية الخاصة فتسمي الاشياء باسماء من عالمها و تضفي عليها صفات من داخلها ، فتكون للاشياء واضحها و غامضها عند رشا هلال معان مختلفة مغايرة عما نعرفه و نفهمه ، وهذا المقطع و ما تقدم كاشف عن تلك التعبيرية الواضحة.

و مثله مقطع...) والقمر السكران بجمال القمم .. يتدحرج على وجه البحيرة الغربية .....)و من ثم يأتي موجه دلالي و اداة راسمة متمثلة بكلمة) هنااااك (.. و التفصيل هنا يطول اكتفينا بالاشارات ، ثم و ببراعة تجمع رشا هلال بين عوالم الروح و الذات و بين العوالم المثالية و المافوقية مخاطبة المثال) وانا انا .. انظر في وجهك ارى النجوم تسجد لك .. وفي كفك وحدك

لؤلؤة الحياة (.. وهذا اضافة الى كونه نظام تجلّ واضح فانه رسم بارع بالكلمات و بوح اقصى تجيده رشا اهلال السيد احمد.

.

.

ابعاد الصورة الشعرية عند سجال الركابي

بعد انّ بينا و بوضوح انّ النصّ الادبي ليس فقط تركيبة كلامية فنية جميلة و انما هو كيان متوهج في مجال الوعي الانساني و وسيلة ناقلة للاحساس (الموسوي ، النقد التعبيري ؛ ٢٠١٦) ، فانّ الصورة الشعرية لم تعد فقط جمالا كلاميا و نصيّا على الورقة و انما لها ابعاد متعددة اهمها و اكثرها تجليا البعد الكلامي و البعد الشعوري و البعد العميق في الوعي الانساني . و من المؤكد انّ انجاز تجربة ابداعية و صورة شعرية تحقق تكاملا في هذه الجهات يحتاج اضافة الى نضج الشخصية الادبية الى تجربة ادبية و احساس عال باللغة و الشاعرة العراقية سجال الركابي حققت النص الكامل في كتاباتها كما اشرنا في مناسبة سابقة (الموسوي ؛ النص الكامل عند سجال الركابي ٢٠١٥) ، فالصورة الشعرية عندها اضافة الى جمالياتها الشكلية و اللغوية النصية و الكلامية قد حققت بعدا عميقا في الوعي الانساني و طاقات تعبيرية كبيرة في نقل الاحساس .

من المهم جدا عند البحث في الصورة الشعرية او حتى قراءتها – و بشكل لاواعي – يتم تلمس و تتبع تلك الجهات الثلاثة من حيث الفنية و الجمالية النصية الشكلية و اللغوية و من حيث عمق العبارات في الوعي الانساني و تحفيزها مناطق عميقة فيه و من

حيث قدرة النص على نقل الاحساس ، و بتكامل هذه الجهات يحقق النص ابهارا اكبر و رسالية اكبر .

في نص (حصاد عطر)

تحقق سجال الركابي تكاملا في تلك الابعاد الثلاثة للصورة الشعرية ، فمن حيث الجمالية و الفنية الشكلية و التركيب الصادم و نص مكثف تحقق العبارات طاقات تعبيرية و توهج من حيث الخيال و الانزياح .

(حصاد عِطر)/ سجال الركابي

من قال

ليس للملائكة عِطر...!؟

ها قد غيّبني شذاكَ

وأنا أقطف نارنجاً

زرَعتَهُ في باحتي والقلب ... يا ملاكي

سلاماً لكَ ... ...

سلاماً ... ... أطيافَ أهلي

ألف سلامٍ بلادي .

فعلى مستوى الفنية النصية و الكلامية نجد طرح الخيال كحقيقة وهو الاستغراب من نفي ان يكون للملائكة عطرا ، بل انها تركد انّ لها عطرا ، و هذه التجربة ناتجة من محاكاة المثال الملائكي ، وهذه تعبيرية واضحة اذ يرى المؤلف الاشياء لا كما يراها الاخرون . ثم

يحصل كسر للمنطقية و انتقال و تشظي مما يحقق الصورة الشعرية العالية المميزة للقصيدة الحرة ، و يبرز في ذلك الجو العطري الملائكي شخصيات نصيّة (انت ، الاهل ، الوطن) .

و اما على مستوى العمق في الوعي الانساني ، فان التعلق و الحنين و الحب للاهل و الوطن و الاحبة يقع و بلا ريب ف المجال القريب من الوعي الانساني ، لكن الشاعر تحقق نفوذا عميقا في التجربة الانساني بنظامين تاليفيين الاول هو افتراض العطر للملائكة و الثاني بلوغ المثال المحبوب درجة الملائكية العطرة ، و كلا التجربتين تحقق اختراقا للحجب في الوعي و تحفيز نقاط عميق غير متيسرة في متناول التجربة الانسانية .

و اما على مستوى الاحساس فان الشاعرة نجحت في نقل احساسها و بقوة و بصور متعددة ، ففي (السلام) مباشرة و توصيلية ظاهرة ، كما ان الجمع بين الاهل و البلد و المحبوب كلها تحفز مناطق شعورية متقاربة و معينة ، و هذا من البوح التوصيلي ، لكن الاهم هو النقل التعبيري للاحساس كما في خلق مزاج ملائكي للنص و عطري بتلك الصورة ، و الثاني و التي تبلغ فيها القصيدة قمتها التعبيرية في تحميل العبارات المتحدثة عن المحبوب بزخم عاطفي و شعوري استثنائي حينما صورته بالملاك العطر .

و باسلوب و تصوير مقارب بل و مشابه تحقق سجال الركابي النص الكامل في قصيدة (لوذ)

لَوذْ / د. سجال الركابي

عندما اكتسحتني العُزلة بتوحّشها

طرقتُ بابك لائذةً أيُّها الملاك

حوّطني بدفء قلبكَ

في كَفَّي حنانِك... ...

يمامةً أنعس .

اذ من اظهر ما يكون الفنية العالية في التراكيب و الانزياحات و التوظيفات و التعبيرية في النص ، اضافة الى السردية التعبيرية الموحية . كما ان النص ينفذ عميقا عوالم الوعي و التجربة الانسانية و يخترق الحجب الرؤيوية فيحفز مناطق عميقة في الوعي من جهة تجربة المتكلم و بوحه و من حيث رؤيته الى المثال و المحبوب و نظام العلاقات القائمة ، كما انّ الاحاسيس المنقولة بالنص متجلية محققة تعبيرية عميقة فيّاضة .

توسيع الدلالة و العمقُ في نصوص أحمد الحلي الشعرية .

الخلاصة

توسيع الدلالة و اضفاء عمق اكبر على المعاني بفعل الكلام و السياق غير ما هو لها بحسب الوضع من علامات الابداع . و لقد اجرينا هذه الدراسة لتبيّن حالات توسيع الدلالة و اضافة عمق اكبر

للمعاني في نصوص شعرية للشاعر العراقي أحمد الحلي في مجموعته الشعرية (لي كلّ هذا) ، و تمّ بحث تلك الظواهر بمنهج البحث الظاهري الاسلوبي. و اثبت الدراسة انّ النصّ الشعري و باسلوب متفرّد كما عند الشاعر احمد الحلي يمكنه ان يوسّع دلالات الالفاظ و ان يحقق لها عمقا اضافيا و جديدا يبلغ بالجزئي حد الكلية و الكونية ، و قد تحقّق هذا العمل الابداعي باساليب كلامية و سياقية مختلفة . و ابرزت الدراسة حقيقة انّ معنى اللفظ ليس أمرا مستقرا ساكنا ، حتى في النص الواحد بل انّه يتغير على مستويات عدة اهمها الكلام و الوعي و الفكر و الروح .

أهداف البحث

١- الهدف الاساس من الدراسة هو تبيّن حالة توسيع الدلالة و اضافة عمق اكبر لمعاني الالفاظ في نصوص احمد الحلّي الشعرية .

المقدمة

القرابة و التداخل المعنوي بين الالفاظ المتقاربة صوتيا في اللغة العربية امر ظاهر و جلي ، و نظر تلك الالفاظ المتقاربة الى جامع و مشترك معنوي كلي ايضا امر يمكن تلمسه و تبينه بيسر (١) . ان تداخل المعاني ظاهرة انزياحية بامتياز ، و على مستوى التعبير العادي التقريري فانها خلاف منطقية التوصيل (٢) ، الا انها في التعبير الادبي و الكتابة التاثيرية فهي مصدر للجمالية و للابهار و توسيع للدلالة كما اشارت اليه تأويلية شلايرماخر (٣) .

علاقة اللغة بالفكر من الواضحات (٤) و كون اللغة وعاء للفكر و مبرز له ايضا امر لا مرية فيه (٥) بل ان البعض يعد التفكير كلاما صامتا ، و ان الفكر و اللغة وجهان لشيء واحد (٢) و منهم من يذهب الى اللغة هي من عوالم الروح (٣) . و حالة عمق المعنى

بملامحه الواضحة و تجليه في النص من مهمّات البحث الأدبي (٥) . و المؤشرات النصية و اللغوي كثيرة على ان المعاني كلما كانت اكثر عمقا كانت اكثر اطلاقا و كلية و اقل جزئية و تشخيصية (٦) (٧). و من خلال قصد عمق اكبر لمعاني الالفاظ و توسيع معانيها يتحقق الابداع الكتابي و هنا في هذه الدراسة سنحاول تبيّن حالة توسيع الدلالة و العمق المضاف لمعاني الالفاظ في نصوص الشاعر احمد الحلي .

مادة البحث

تتمثّل مادة البحث في ثلاثة أمور :-

الاول – المعاني العميقة

الثاني – النص الشعري

الثالث – توسيع الدلالة

الاول – المعاني العميقة

المعنى العميق هو ذلك المعنى الذي له دلالة معنوية عالية مؤثرة ، يثير الانثيالات ويستدعيها إلى الذهن باختزاله قدر كبير من التجربة الإنسانية (٦) (٨) .

الثاني – النص الشعري

الشعر و بحسب قواميس أدبية و مراجع معتمد هو عمل كتابي أدبي يعطى فيه اهتمام خاص بالتعبير عن المشاعر و الافكار من خلال لغة مميزة مؤثرة .(٩،١٠،١١) . و النص هو الكلمات الفعلية

التي تكون الكتابة . و الكتابة هي سلسة من الرموز المقروءة بشريا (١٢) .

هنا مجموعة نصوص شعرية للشاعر العراقي أحمد الحلي في مجموعته الشعرية (لي كل هذا) الصادرة عن دار شمس للنشر عام ٢٠١٦ ، ستكون مادة البحث باعتبارها نموذجا للنص الشعري ، و سنبحث فيها عن ظاهرة توسيع الدلالة و اضافة عمق اكبر للمعاني .

تقع المجموعة في ١٠٠ صفحة من القطع المتوسط ، و تشتمل المجموعة على (١٢) قصيدة ، مكتوبة بشكل المقاطع الفسيفسائية ، التي تقصد و تتجه نحو فكرة عميقة واحدة ، و تنتظم ضمن وحدة تعبيرية و موضوعية واحدة مع ظاهرة الاستقلال التعبيري الخاص بالمقطع (١٣)

الثالث – توسيع الدلالة .

تأثير السياق و محوريته في تكوين دلالة اللفظ من الامور الراسخة (١٤) (١٥) و الاضافة التي يحققها الكلام و سياقه بغير ما هو للفظ في الاصل و توليد معنى اضافي هو من الفصاحة عند العرب (١٤). .و لقد برز اخيرا شعور بالفرق بين الدلالة و المعنى ، و انّ الدلالة ما تكون بفعل الواضع و نظام اللغة اما المعنى فهو ما ينتجه الكلام و السياق (١٥) وهذا الفهم موافق للفهم العرفي للدلالة و المعنى كما هو ظاهر . هذا المعنى الاستخدامي الناتج عن الاستخدام و الذي يكون بفعل السياق و الكلام و الذي يحدث تغييرا في الدلالة الوضعية الاصلية للفظ (١٤،١٥) من العمل الانساني العالي المستوى ، و اضافة الى كونه فعلا تداوليا (١٥) فانه ايضا كاشف في الكتابة الفنية عن أدبية النص من حيث انه كتابة ابداعية

(١٦) كما انها تكون بموجهات دلالية اختيارية في النص (١٤) . في تلك الاضافة المعنوية السياقية يحصل توسيع للدلالة (١٤) و بالاتجاه بالالفاظ الى مناطق اعمق في عوالم المعنى تحقق الاضافة الابداعية .

طريقة البحث

نعتمد هنا في دراستنا هذه منهج التعامل الظاهري الاسلوبي مع المادة الادبية باعتبار انّ الادب ظاهرة ، نتعامل معها بشكل واقعي مادي و على جميع مستوياته النصية و الماوراء نصية (١٧) .

في المجموعة (١٢) نصا ، و النصوص بشكل مقاطع فسيفسائية كما بينا ، و هنا و من خلال تبين الاختلاف بين معنى الالفاظ الاصلي و المعنى السياقي التوسيعي و من خلال العمق المضاف بالنص الى اللفظ ، نتبّين تحقّق حالة التوسيع الدلالي و العمق المضاف لمعاني الالفاظ .

في قصيدة (طلسم الحروف)

العين : عيناك الواحة الفارغة \ و انا التائه في عمق الصحراء .

الذال : ذوب من الرحيق \ ام شفتاك .

الراء : رأيت في حلمي \ ان ثمة سيفا \ يهوي على عنقي \ و ان ثمة رأسا أطوف به \ فوق رمح أحمله .

الألف : الأسى فأر \ أقفلت عليه بمحض ارادتي \ قفصي الصدري .

الهمزة .... النص)

و النص مفاتيح و رؤوس سطوره كلمة عذراء ، و مع انّ ظاهر النص هو العشق الا انّ النص يتجه نحو معان من مجال مختلف فتختلف المعاني في مستوى الكلام و النص عنها في مستويات اخرى اعمق . و لو تجاوزنا التيه في الصحراء في المقطع الاول ، ان المقطع الثالث الذي يبدأ بحرف الراء فانّ العبارة تتجه الى مجال معنوي مغاير للحبّ و الغزل ، فالحلم سيف يقطع الرأس و يحمله صاحبه ، و لولا ملاحظة العمق المقصود و التوسع في الدلالة لكان توجيه الوحدة العضوية في النص امر غير يسير ، لكن سيتبين بوضوح انّ هذا التشظي انما ينتظم في فسيفسائية كبيرة في الوعي و الفكر ، تتجه فيها العبارات الى المعاني العميقة الكلية تتسع بسعة الروح الانسانية . ان الشاعر بهذا المقطع بالحلم المأسوي يتجه نحو الهمّ الانساني و الاجتماعي و يختلط الزمن الجميل بالزمن المر و سط عالم اختلطت فيه الاشياء ، فصار صاحب الرأس المقوع هو الذي يدور به واضعا راسه فوق رمحه، وما هذا الا انعكاس للوعي على النص و انعكاس لعوالم الروح فيه .

و تمحض الارادة و القبول بالوضع اللامقبول لدى الشاعر و وعيه الكلي في هذه التعبيرية الفذة ، يشرحه اكثر بل وبصوت صارخ في المقطع الرابع (حيث الاسى فأر من ديدنه الهروب ، لكن رفيق الاسى هو من ابقاه و حبسه في صدره بمحض ارادته ، انها الارادة الكلية الفكرية الانسانية و الكونية الروحية و الاجتماعية الواعية و اللاوعية التي رضيت بالحزن بل و حافظت عليه .

انّ هذا الصوت التعبيري الجهوري الكوني العميق النابع من دواخل الروح و من عمق الفكر و الوعي ، و سط نصّ تغزّلي جزئي ، يتنقل بين مجالات المعاني و حقولها ، يحقّق توسعا في فكرة القصيدة و النص و بالتالي توسعا في معناهما ، كما انّ التيه في

الصحراء و وفق هذا السياق يحقق توسيعا في المعنى و العلاقة و اضافة عمق للالفاظ .

اضافة الى هذا الشكل من توسيع الدلالة و اضافة المعنى العميق للالفاظ وهو الاظهر و الابرز و الذي سنتتبعه في باقي النصوص ، هناك اساليب اخرى من توسيع المعنى ، منها التعبير عن العلاقة بين المحب و المحبوب الموغل في التعبيرية ، مما يمكن عدّ تلك التعبيريات التغزلية في فلسفة عدم استقلال الذات و الشعور بالانتماء الابهى و الاوسع كما يقول الشاعر في قصيدة (كوثر)

الكاف \ كنت محوا \ فرسمتني \ حرفا في ابجدية .

الواو \ وجدتك \ وجدتها .

و في قصيدة (منحنيات بيانية)

كلهم ينحنون \ البدائي لطوطمه\ سقراط للحقيقة \السنبلة للمنجل \ و انا لقوامك .

اضافة الى ما اشرنا اليه من العمق الصوفي في الانتمائية و عدم الاستقلالية ، فانّ (انحناء السنبلة للمنجل) هي من حبّ القاتل و يختلف عن باقي عبارات النص ، حيث يتجه كل من اولئك الطالبون نحو المثال و الغاية ، فانّ السنبلة هنا تتجه نحو قاتلها . وهذا ايضا اضافة عمق و توسيع للدلالة ، و تجاوز لحدود المعنى الجزئي .

في هذا القصيدة ايضا نجد توسيع المعنى في المقطع التالي

جراءك \ جسدي ثوب \ يتنازع على ارتدائه ليلا \مجانين لامرئيون \

جراءك\ عربة احزاني \ لا تقوى على جرها \ كل خيول العالم .

من الواضح اعتماد الشاعر هنا على الصورة الشعرية في بوحه الاقصى ، الا انّ تلك التراكيب و تلك الصورية ايضا عكست حالة توسيع المعنى و الضرب نحو عمق اكبر للفظ ، فحالة الشوق التي تصنع تلك الحالة الشعورية الاستثنائية ، فانها ايضا تضرب في عمق التجربة الانسانية و تتمثل الشعور الانساني العميق ، و تنحو العبارات نحو الكلي ، و يكشف ذلك فان الشاعر في مقطع اخر يتكلم بصوت عميق الكلي عاكسا الوعي العام :

(لكليهما \ ذات الضرورة \ النباتات\ في عملية التركيب ضوئي\ و العشاق\ في حالات العناق)

تمّ تتعاظم تعبيرية الشاعر و نصّه في عبارته الانسانية الرافضة للواقع و الطالبة للخلاص

(ازاء فوضى هذا العالم \ حبك\ الشيء الوحيد القادر\ على اعادة ترتيب الاشياء)

فهنا يرفض الشاعر تلك الفوضى الماساوية في العالم و التي لا حلّ لها الا الحب الاعلى الذي يتبناه و يعيش فيه الشاعر .

و في قصيدة (لو كنت) مع انّ الشاعر بقي في عالم الحبّ الا انّه يطرح كليات التلاقي و التعايش و السلام ، و كليات الخلاص ، فلا يرضى لوجوده مهما كان الا ان يكون موطن حبّ و سلام و تلاق .فيقول

(لو كنت \ خشبة \ لما سمحت لاحدهم\ ان يطرق في جوفي \ مسمارا \ ما لم يكن متيقنا\ انه سيصنع\ بالتالي\ اريكة تضم\ عاشقين .)

و في كلية طلب التلاقي و رفض التباعد يقول :

(لو كنت \ نهرا \ لتوقفت عن الجريان \ تماما\ ما لم يتم السماح\ بعد بضعة اميال اقطعها\ لضفتي بالتلاقي)

و في نص يتميز ببناء جملي متواصل و نثروشعرية واضحة تتخلل نثريته التوصيلية خالقة نصا حرّا بين الشعر و السرد متخلّيا كثيرا عن الصورة الشعرية العالية التي تماز بها باقي النصوص وهو من ميزات قصيدة النثر و النثروشعرية يقول في نهايته الشاعر :

(سعادتي فيك تكمن في اني ابصر فيك ما لا يبصره الاخرون ، كأنّ عناية السماء قد خصتني وحدي دون سائر الانام بموهبة اكتشافك ثم اعادة اكتشافك الى ما لا نهاية)

و لا ريب انّ هذه المضامين لا تخرج عن لغة الانتماء و انجذاب الذات و الوصوفية باحد ابعادها و طلب الخلاص و المثال .

و في قصيدة (لانّه منك) تختلط مشاعر الانجذاب الحاصة مع العمق الانساني للعلاقة الخالصة و تتحدّ في حقول معنوي لا يتوصّل لها عادة بالعشق وحده فتنتقل تلك العلاقة و بوضوح من الحالة الجزئية الى الكلية الروحية الاعمق و الاوسع ، فيقول الشاعر

(لانه منك

الحزن حشوت به \ وسادتي .

الجرح ، فلينزف جسدي \ اخر قطرة دم .

السيف ، تستكين له بودّ رقبتي .

الاسى ، لن ابدّل باجمل الصباحات

اقسى لياليك .

الكفن \ شرنقتي ....النص)

من الظاهر ان التداخل المعاني ليس مقتصرا فقط على الحالة الاستثنائية الشعوري و الانفعالية للمتكلم و القاصد ، بل انّ التداخل في المثال ، فانّه المحبوب الذي يفيض بالاذى من سيوف و حزن و كفن ، و رغم احتفال الشاعر بجوانب جميلة سعيدة كثير للمثال و المحبوب – للمثلة لفكر الشاعر و روحه - الا انه ايضا يحتفل بجوانب محزنة و مؤذية - عاكسة الوعي الاجتماعي و العمق الكوني الكلي و الروح الكلية- ، وهنا نجد عمق آخر للنصوص المتجه نحو تجربة نفسية بشرية . وهكذا تتكرر هذه الاسلوبيات و التوسيعات و التعمقات في باقي نصوص المجموعة .

النتائج

باسلوبيات نصية و طرق التعبيرية و توظيفات سياقية و توجيهات دلالية قد حققت نصوص الشاعر احمد الحلي في مجموعته (لي كل هذا) توسيعا للمعاني و اضفت عليها عمقا غير متوفر في معانيها الاصلية .

الاستنتاجات

لقد اثبتت الدراسة انّ النصّ الشعر و بتوظيفات سياقية و توجيهات دلالية يمكنها ان تحقق توسيعا لمعاني الالفاظ و تضفي عليها معان

اخرى غير التي لها بحسب الوضع و الحقيقة ، و تجعلها اكثر عمقا و سعة و كلية . انّ نصوص احمد الحلي في مجموعته الشعرية (لي كل هذا) قد حققت بعمقها و كليتها حالة الدلالة العميقة الواسعة بسعة الروح الانسانية . و بملاحظة القصدية و الجزئية في الكلام و الوعي الاستعمالي و الاجتماعي للغة (١٨) و كلية و اطلاق الفكر ، و تعاظم هذا الاطلاق و هذه الكلية للمعاني في مجال الروح (٣) فانا يمكن تبيّن اربعة مستويات للمعاني و تتجه من اكثرها ظاهرية و شخصية و جزئية الى اكثرها عمقا و كلية من مستوى الكلام ، ثم مستوى الوعي ، ثم مستوى الفكر و ثم مستوى الروح ، ليس فقط في حالات اللفظ في نصوص مختلفة بل في النصّ الواحد كما اشرنا اليه في الدراسة .

١- أحمد بن عبد الرحمن بالخير ؛ نافذة لغوية عن تداخل المعاني ؛٢٠١٦

٢- جليل وادي ، مظاهر خطيرة ركاكة التعبير و تشوه المعنى ؛٢٠١١

٣- فتحي المسكيني ؛ كيف صارت التأويلية فلسفة ٢٠١٢
٤- موسى ديب الخوري ؛ اللغة و المعنى . المعابر.
٥- انور الموسوي ؛ المعنى العميق في النص الشعري التقليلي
٦- urbandictionary.com.
٧- اكرم انطاكي ؛ المطلق ؛ المعابر
٨- دور اللغة العربية ؛ مقياس نقد الشعر ؛ ٢٠١١
٩- dictionary , definition of poetry
١٠- oxforddictionaries.co, definition of poetry .
١١- acaedu.net . poetry vocabulary
١٢- whatis.techtarget.com,text
١٣- انور غني الموسوي ؛ الفسيفسائية و لغة المرايا ؛ ٢٠١٥
١٤- د عبد الوهاب حسن حمد ؛ دلالة المعنى
١٥- محمد الصعب ، الفرق بين الدلالة و المعنى ، ٢٠١٥
١٦- thefreedictionary.com ,literature.
١٧- انور غني الموسوي ؛ التعبير الادبي ج١؛٢٠١٦
١٨- مريم كافية ؛ الوعي الانساني بين الحقيقة والوهم ؛٢٠٠٥.

تقابل الحضور و الغياب كاداة تعبيرية عند وداد الواسطي

ان الانجاز المهم للمؤلف المبدع لا ينحصر فقط في ابتكار طريقة تعبيرية جديدة و انما ايضا في التكامل في الطرق التعبيرية. و توظيف صور الحضور و الغياب في التعبير عن الزخم الفكري و

الشعوري معروف الا انّ المؤلف المبدع الناجح هو من يستطيع ان يتكامل في توظيف تلك الصور لأجل توصيل الرسالة الى المتلقي . انّ ثنائية الحضور و الغياب الدلالية تبحث عادة كحالة من التخفّي و تأجيل الخطاب و الايحاء البعيد مما يستدعي اثارة التساؤلات بفعل ما هو حاضر عند القراءة و الاجابة الافتراضية بفعل وعي القارئ ، الا انّ هذه النظرة النقدية و التي تتكئ على قواعد فكرية و اديولوجية لايمانية معروفة غير نافعة في بيان جمالية الظاهرة الادبية و الابداعية و التي تتجه بالنظرية الادبية نحو الفردانية و التاويلية و التشكيكية اللاعلمية ، و هي ليست مقصودة هنا مطلقا، بل ما نقصده هو اسلوبيات نصية مادية واضحة بتجلّي خطاب المؤلف و رسالته من خلال القاموس المفرداتي الصادق و الصور الشعرية التعبيرية و التي من خلال بناء واضح و جلي تحقق دلالات و ايحاءات رمزية حقيقية لاتشكيكية مصدره الصدق و الايمان بالنص و رسالته و ليس مجرد ادعاء و افتراض وهذا ما يمهد الى نظرية ادب علمية رصينة لا تتدخل فيها الفردية و الفرضيات الشكية . فحضور الشيء هو وجوده الحاضر و قوته و تجلّيه و فاعليته و ايجابيته ، و غيابه هو انعدامه و خفاؤه و عدم فاعليته و سلبيته . و التعبير عن ذلك قد يكون على مستوى المفردات و قد يكون على مستوى الصور الشعرية ، كما انّ كلا من الحضور و الغياب قد يكون للذات او للآخر او للزمان او للمكان او لاي شيء له اثر في الوعي الانساني المحلي او العام الكوني .

في مجموعة (ما تبقى لي من كفنى)

(ما تبقى لي من كفني) مجموعة شعرية للشاعرة العراقية وداد الواسطي ، صادرة عن المركز الثقافي للطباعة و النشر (العراق- بابل) سنة ٢٠١٦ ، تشتمل على قصائد حرّة متوسطة الطول بواقع ثمانين عنوانا في ١٣٤ صفحة . اشتملت على توظيفات

معبّرة و فذّة لصيغ تركيبية نصية ذات دلالات تعبيرية عن الحضور و الغياب و على المستويين المفرداتي و الصورة الشعرية.

على مستوى العنوان وهو العتبة المهمة و أحد الموجهات الدلالية للقارئ بخصوص الرسالة و النص، فانّ عنوان المجموعة (ما تبقى لي من كفني) وهو عنوان احدى القصائد ، حافل بثنائية تضادية من حيث الحضور و الغياب ، او بمعنى أدق هو الحضور الغائب ، و بمطالعة النصوص و التأمل فيها فانا نجد انّ عنوان المجموعة كان عتبة دقيقة و ناجحة في ايصال و اختزال الرسالة ، انها رسالة الخراب ، و المجموعة بمجملها و بأهمّ النصوص فيها تتحدّث عن الخراب ، حيث حضور الغياب و غياب الحضور للذات و الآخر .

عناوين النصوص تتوزّع بين هذين الموضوعتين الحضور و الغياب كما انّ بعض العناوين اشتملت على الثنائية التضادية بينهما كما بينا في عنوان المجموعة (ما تبقى لي من كفني) و (خدعتني و انت ابي) و (الحب و الحزن) و(اسئلة مؤجلة) و (لعبة الهروب) و (ناصية الظلام) و (أنت تغادر) و (و أنا المغدور) . و اما عناوين الغياب قمنها (رغم الغياب) و (السقوط الحر) و (دفتر قديم) و (سنين الانتظار) و (تداعيات غريق) و (الحلم قضية) و (قد) و (لا شيء) و (لا شيء يبدو) .و اما عناوين الحضور فمنها (نحن) و (مثل فراشة) و (يا صاحب الدار) و (و رسمت كتبت) و (ساهزّ عالمك) و (نهر الحياة) و (كل هذه الوجوه) و (ثمة شيء) و (حجر في بركة) و (أنا و أنت) و (يوميات مدينة) و (مثل ظلك) .

و في الوقت الذي تتوسع دائرة الحضور و الغياب في فهمنا فتشمل السلبي الكلي للغياب و الايجابي الكلي للحضور فتنطبق هذه الثيمات و بشكل كامل على نصوص المجموعة و تحقق الوحدة المرجوة من

كتاب و مؤلف واحد فلا يعدّ مجرد تجميع لنصوص متعددة الخطابات و الرسائل كما يحصل احيانا ، بل انّ نصوص هذه المجموعة على تماسك اسلوبي و رسالي و موضوعي واضح و تحقق بذلك التكامل التأليفي . أقول اضافة الى تلك العناصر التناسقية و التناسبية و التناغمية بين النصوص فانّ الشاعرة ادخلت و وظفت مفردة جعلتها محورا في نصوص كثيرة ان لم تكن القاعدة العامة لجميع النصوص لو تأملنا الخيوط البنيوية العميقة لها الا و هي مفردة (المدينة) . فانّ المدينة تحضر و بقوة في النصوص و مع انّ لغة الخراب و الفقدان و عدم تحقيق الاحلام المرجوة و الخيبة التي تتصف بها مدينة هذه المجموعة الا انّها ايضا كانت عاملا موحدا و شمس عالية لتكون هذه النصوص تجتمع تحت نورها . و من خلال التركيب الخطابي الجامع بين البوح و الشكوى بين الحلم المفقود و الغياب المخالف للامل و فقدان الحضور و بين المدينة و الاشياء ، فانّ المزاج العام للنصوص ينتج قاموسا تعبيريا عن المدينة الخراب .

في القصيدة الاولى (خدعتني و أنت أبي) التقابل بين الحضور و الامل و الحلم و بين الغياب و الخراب و الفقدان حاضر و جلي في العنوان و النص . تقول الشاعرة

(ما زلت هنا \ تحدثني عن مدينتي \ عن الوطن \عن تلك الألفة \ عن عالم ودريّ \ و اناس طيبين \ عن شوارع \ لا يشوبها التراب ..... الى ان تقول (وهنا حالة التقابل)... حدثتني حتى صدقتك \ باكية انا اليوم \ فلقد خدعتني \ شوهت ذاكرتي \ فالوطن لم يعد ملاذا \ و الناس مختلفون \لم يعد ايماني مطلقا \ انتظر القاد من الايمان \ اجل القرفصاء \ انتظر القادم \ احاول ان انهض من يأسي \ أرمم عالم الطفولة \اعيد ترتيب الماضي \ لعلي اجدك صادقا ....الى آخر النص)

هذه القصيدة الحرة المعبرة تختزل و تختصر الكثير مما تريد الشاعرة قوله و ايصاله الى الاخر بهذه المجموعة و ما اشتكلت عليه من ذكريات و امنيات و حكايات جميلة و واقع مر و مؤلم هو الصبغة العامة للنصوص التي يتقابل فيها الحضور و الغياب ، و انك لتجد في كل صورة و في كل مقطع حلم و ذاكرة جميلة مفقودة و غائبة و وواقع و عالم مر و مؤلم حاضر .

في القصيدة التي عنونت بها المجموعة (ما تبقى من كفني) يحضر التقابل بين الحضور و الغياب حيث تقول الشاعرة :

(ما تبقى من كفني \يوم سرت وحيدا \ يتبعني ظلي \ نبكيني ايامي \ تلحق بي آخر خطواتي \تشدني الى بلاد مهجورة \ يسكنها الموت\ يخطفها في ومضة \ ماتبقى من كفني \و أنا القي آخرشباكي \الاكي أصطاد حلما\ اقتنص أملا\ أحاكي نجمة\ ما تبقى من كفني \ و أنا أحذوا حذو أبي \ أردد عباراته \ يتقمصني ذات حلم \و تلك الامنية \ما تبقى من كفني \و انا احلم بعباءة امي \ و شالها الاسود و حمرة تنورها \ وهي تلفظ رائحة البخور \ نطرد عنا اشباح الفقر\ ما تبقى من كفني \ و أنا أ ودع مدينتي\ أعشق اسفلتها \ اقبل جدرانها \ أحلّق مع طيورها \ أشدّ على يد من أمنياتها \ و أنا أحلم بـ .....)

النص مزيج من حلم و ذاكرة و أمل و حسرة و واقع مر و يحضر هنا التقابل بين الحضور و الغياب و تحضر المدينة كما هو الحل في جلّ نصوص المجموعة التي تنفذ عميقا الى حلم الانسانية و أملها و ما يقابله من خيبات الواقع المرّ و المدينة والعالم الخراب .

الرمزية النصية في قصيدة (يبشربحرائقهقربوابةعشتار)

(يبشربحرائقهقربوابةعشتار) قصيدة نثر سردية ، للشاعر العراقي رياض الغريب كتبت باسلوب البناء الجملي المتواصل مع أخذ الكتابة الافقية مساحة واسعة في النص وهو اسلوب تفرضه الحاجة الكتابية و التعبيرية ، و لرياض الغريب شعر سردي تعرضنا له في مناسبات سابقة .

انّ معيار قصيدة النثر الأهم هو النثروشعرية ، و التي من اركانها البناء الجملي المتواصل من دون سكتات او ايقاعات و لقد حافظت القصيدة عليه في كثير من حجمها فوق المتوسط نيسبا . و مفهوم القصيدة متقوم - بعد العناصر الشعرية - بالوحدة التي لها اشكال متعددة منها الوحدة الموضوعية النصية و هي الحاصلة هنا ، و هناك الوحدة الفسيفسائية و الوحدة الرمزية التجريدية تطرقنا لكل منهما في مناسبات مختلفة .

انّ الوعي المكتسب في قبال عناصر الوع العميقة ، يحققه تأريخ المفردة ، و من ذلك الوعي المكتسب تتحقق الرمزية . هذا الشكل العام لتشكل الوعي العام و التأريخ العام للمفاهيم و المفردات و الرمزية التي تنتج عن ذلك يمكن ان نصفها بالرمزية العامة في قبال الرمزية الخاصة و التي تكون بقعل تأريخ خاص و وعي خاص ، و من هذا النظام الخاص هو الوعي النصي و التأريخ النصي و ما ينتج عنهما من رمزية نصيّة . انّ تأكيد الكاتب على وعي نصي معين و على تأريخ نصي معين لمفردة ما و على رمزية نصية معينة يحقق الظاهرة التي ترتبط به و تعرف به ، وهذا واضح جدا .

بينما يحصل في النص توظيف دلالي و ايحائي للرمز العام الخارجي فانّ الرمز النصي يكون مصنوعا بفعل النص و محورا معاشا و شخصية تفاعلية وهذا هو الفرق بين الرمزية العامة الموظفة و الرمزية النصية النابعة من النص . هنا في قصيدة (يبشربحرائقهقربببوابةعشتار)حصل توظيف للرمز العام و حصل خلق للرمز النصي وهو من الاضافات و الابداعية و المعرفية .

التوظيف للرموز العامة ، الخارجية ذات التأريخ العام و المترسخة في الوعي المكتسب العام حاضر في القصيدة منها (انانا ، المعبد ، اللالهة ، انخيدوانا ، بابل ، حنطة ، بوابة عشتار ، كلكامش) و غيرها . و الامكانات و القدرات التي توفرها التوظيفات الرمزية طرقناها في مناسبات عدة و هنا تتجلى بوضوح و تعظيم طاقات اللغة واضح بها ، وبحث ذلك مفصلا يحتاج الى دراسة خاصة ، لكنا سنركز هنا على الرمزية النصية في القصيدة باعتبارها اداة تعبيرية و اسلوبية و ابداعية و مدى قدرتها التعبيرية و طبيعة و شكل تحققها في النص .

انّ الميزة الأهم للسردية في الشعر ، انها تحقق مجال التطور النصي للمفردات الرمزية الشعرية فتصبح كشخوص متطورة ، لها تأريخ و تخلق وعيا مكتسبا نصيا ، هذا اضافة الى كثير من العناصر الجمالية و التأليفية التي تحققها القصيدة السردية ، بل و الحضارية من حيث تمثيلها روح العصر و مزاجه ، فانها تحقق مجالا خصبا لتفجير طاقات اللغة و عبقريتها ربما يصعب ان لم يكن متعذرا توفير ذلك في القصيدة الحرة الصورية ، المعتمدة على التشظي و الصورة الشعرية .

التطور النصي للمفردة ، و الاضافات النصية عليها ، و علاقاتها مع باقي مفردات النص بالحركة الزمانية و المكانية الداخلية تتحقق للمفردات المتطورة فيه تأريخا و رمزية خاصة في النص و في وعي القارئ ، و ترتدي ثوبا و معنى و تأريخا و رمزية اخرى غير التي لها خارجه و هذا هو (الرمزية النصية) . و الرمزية النصية و التأريخ النصي لمفردات متعددة يتجلى بوضوح في قصيدة (يبشربحرائقهقرببوابةعشتار) منها (الحرائق ، الجدران ، الشجر) و غيرها سنتتبع الحياة و التأريخ النصي لمفردة (الحرائق) كنموذج ، و تفاعلاتها و و وجوداتها و احوالها في القصيدة . و باعتبار النص تأريخا نجد الوقفات التالية في حياة مفردة (الحرائق النصية)

١-(في اللحظة \ التي اغمضت انانا عين الباب المطل على المعبد القديم \اشتعلت الحرائق في قلبها) وهنا اشارة الى البعد و الأثر المأساوي العميق للحرائق في جسد هذي الارض و وجود هذا الشعب . فهنا الحرائق في وجود لها وجه دمار لـتاريخ و وجود أمّة .

٢-(قالت انانا لاخندوانا دعينا نكتب القصائد التي تمجد بابل وهولاء العشاق للعقائد والفقر الذي سور الجدران واعتلاها كعشب

لاتقترب منه سوى الحرائق.) و هنا تحضر الحرائق كظل و رفيق تأريخي لتلك الجدران و التي أيضا لها حياة و تأريخ نصي و لها بعدها الرمزي النصي في القصيدة .

٣- (قالت سيولد لنا من هذا الحريق طفل ندعوه الخلاص من محنة الحرائق ساحمله بيدي واسير به في شوارع ارواحكم فلا تنتبهوا لضحكته وجمال اصابعه وهي تشير.) هنا يحضر فكر الديالكتيك و انه من وسط الخراب و الماساة يولد الخلاص و النجاة لانهاء الظرف الزمكاني السبء . فالحرائق من جهة ظرف و وسط زمكاني لتولد منه الحياة و في نظرة اخرى ظرف و وسط زمكاني مأساوي و بغيض جاثم و مشتمل على مصير الذات (نا) المتكلمين . و في الحقيقة في تقابل صوت الخلاص مع صوت الخراب بخصوص عنصر واحد هو الحرائق تتحقق حالة تعدد الاصوات (البوليفونية) في هذا المقطع . و هكذا نجد ملامح البوليفونية وتعددّ الاصوات في مقاطع اخرى في القصيدة بادنى تأمل .

٤- (الاثر الوحيد لها وهي تشرق كل صباح في وجه انثى تتمايل من وهج طفولتها الكامنة تحت ظلال بوحها بالسر لحبيب ينظم الحياة قرب بوابة عشتار يبشر بحرائق قادمة دون ان يحترس الالهة من هدم الجدار وانهيار الصور القديمة) هنا تحضر الحرائق بوجه آخر و انها نبوءة لراء و صوت ، و بملاحظة ما هو موجود من حاضر حرائقي فانّ تلك النبوءة تعني تعاظم تلك الحرائق ، و نظرة تشاؤمية للمستقبل .

٥- (من شدة الحريق ترسم وجهها شجرة تراقب نبضنا.) هنا الحرائق عنصر فاعل في رسم وجه و وجود شجرة لها حياتها النصية و تأريخها النصي و بعدها الرمزي النصي كما هو ظاهر في القصيدة .

٦- (لنزيل طعم الحريق من افواهنا اكتشفنا عشبة نمضغها ونمضي لمحنتنا مبتسمين) هنا للحرائق وضع تعبيري أشدّ تكثيفا و رمزية ، بل يمكن أن نقول أنّ هنا بدأت حالة توالد الدلالة الرمزية النصيّة فالحرائق التي لها طعم في الفم ، انما صح هذا التعبير نتيجة التراكم التأريخي النصي و نتيجة الوعي المكتسب النصي الذي حققه النص ، و بذلك صار ظاهرا انّ الحرائق بكل ما تقدم تمسّ حياتنا اليومية و كلماتنا و اصواتنا و تمتد الى كل ما هو تفصيلي في وجودنا ، و هذا المقطع قد حققت فيه السردية التعبيرية قدرة تعبيرية كبير و حصل تراكم معنوي و احضار لمعاني سابقة . و هذه الظاهرة الابداعية و التي نجح الشاعر في تحقيقها هي ما اشرنا اليه في احدى المناسبات (باللغة ثلاثية الابعاد) أي التركيب اللفظي الذي يستطيع ان يستحضر اضافة الى معناه المنطوقي و الدلالي القريب ، معان و دلالات قد حققتها مفرداته المركزية و المتمثلة بالحرائق هنا . فهذا النص يفتح الباب لأحدى الطرق النصية الاسلوبية في تحقيق لغة ثلاثية الابعاد من خلال توظيف الرمز النصي . وهذه الخاصية أكثر تجليا كفعل نصي و عطاء نصي من توظيف الرمز العام الخارجي .

٧- (هل حان الوقت لنراقب الحريق وتلك التي نحلم بها على اسوار بابل تنتظرنا وتكتب القصائد من اجلنا تقول مالكم تنتظرون استخدموا قصائدكم لاخماد الحريق.) في ما تقدّم من بيان و حديث كانت (الحرائق) هي السائد ، و هي المسيطر ، لكن هنا في هذا المقطع او في هذه الحقبة التأريخية النصية ، تظهر الارادة و الامكانية و الطريقة للخلاص و التخلص من الحرائق ، أي ظهر صوت آخر مخلص و واضع للحرائق في موضع الضعيف . و بهذه الانتقالة التعبيرية أي انتقال (الحرائق) من وضع وجودي الى آخر تتحقق حركة داخلية في النص ، و لا بدّ من الاشارة ايضا انّ الرمزية النصية و حياة المفردات التطورية في النص تحقق حركة

قهرية داخلية في النص وهذا ما يحقق (النص المستقبلي) المعتمد على الحركة .

٨- (هكذا نحن وقفنا تحت كومة الحريق لم نركب زورقا لينجينا) هنا عودة و نزول من حالة الانتفاضة و الثورة الى الخمود و تحضر الحرائق هنا الى وضع سائد و مسيطر ، مع اشارة تضادية دقيقة بتعبير (كومة الحرائق) حيث تشمل من جهة الى كثرة الحرائق و من جهة انها فعل لفاعل ، حيث ان الكومة عادة ما تكون لشيء جامد و بفعل فاعل الذي يجمع الكومة . وهو ايضا الى انّ الوضع المأساوي و البقاء تحت ظل الحرائق ليس بفعل الحرائق و انما بفعل ضعف الارادة للخلاص ، وهو شير الى انّ استمرار الحرائق ليس لانها قوية و انما لانّ الراضخ لها ضعيف ، كعلاقة الشيطان بالانسان ، فالشيطان ليس قويا و انما الانسان هو الضعيف فيتمكن منه الشيطان . و يؤكد هذا المعنى المقطع التعبيري التالي :

١٠- (لكننا فضلنا ان نسمع موسيقى الحريق وهي تلوكنا الواحد تلو الاخر) حيث من الظاهر وظوح ارادة الرضوخ و البقاء في عالم الحرائق مع اشارة الى تناغمية و تناسقية و انجذاب . وهذا اقسى درجات التماهي و التلاشي في الوجود غير الطبيعي الشاذ وهو ان يتناغم الانسان و يتعايش مع الوضع الشاذ فيكون وضعه الطبيعي ، وهو يشير الى خلل كبير في داخل الانسان . حتى يتوج هذا الصوت و هذا التعبير بلفظة (ابناء الحرائق) في المقطع التالي :

١١- (حتى اقتربنا منه وهو يدمدم وحيدا لااحد يراه ولايقترب من وحدته سوانا نحن ابناء الحرائق المتتالية في الملاعب والطرقات الواسعة والمفتوحة للمتربص باحلامنا.) هنا يصل النص ذروته التطورية بخصوص مفردة (الحرائق) و حياته النصية ، فبعد تلك التسلسلات و الوجودات الثنائية بين الذات (نا) المتكلمين و

الحرائق ، ثم الرضا ثم التعايش ، ثم التناغم حتى تصل النوبة الى ان التوالد ، ثم تنتهي بان التوحد و تكون الحرائق هي الوجود الوحيد لهذا الشعب كما في المقطع التالي :

١١- (تعطلت ساعاتنا ونحن ننظر الى الوقت بعين مثقوبة ورأس يدور في ساحة فارغة الا من الحريق) هنا لا وجود الا للحرائق و لا شيء سوى الحرائق ، و توحد كامل بين الذات .

لقد كان تجلّي الحياة النصية لمفردة (الحرائق) ظاهرا جدا في القصيدة ، و كان ها تأريخا نصيا و تنقلات احوالية و ظرفية و فعلية و تفاعلية ، كما انّ لها تشكلا واضحا في الوعي النصي و ما يترسب في نفس القارئ ، حتى تصل عتبة (الرمز النصي) الذي يوظف تعبيريا في النص ، مع ما حققه من أدوات تعبيرية اسلوبية من خلال هذا التوظيف .

النص

.

(يبشربحرائقهقربوابةعشتار)

في اللحظة

التي اغمضت انانا عين الباب المطل على المعبد القديم

اشتعلت الحرائق في قلبها هي الوحيدة التي انسلت من تلك العين لترى ماحدث

دون جدوى صفقت بيدها وتنفست رائحة قريبة لاجساد تحترق

دون جدوى تلك النوافذ التي فتحت للالهة المنشغلين بترتيب الاسماء والمعاني واستقبال الاضاحي

دون جدوى قالت انانا لاخندوانا دعينا نكتب القصائد التي تمجد بابل وهولاء العشاق للعقائد والفقر الذي سور الجدران واعتلاها كعشب لاتقترب منه سوى الحرائق.

خلعت ثوبها وتمشت في حديقة المعبد كانت الالهة تتلصص على عجلة مسرعة تقترب من السور اشارت بثوبها لبياض اللحظة وراء الابواب نساء يلطمن على صدورهن وايقاع متسارع لقلوب تجوب شارع المعبد بينما الريح تنسل خلسة من تحت ضلوع تتكسر بصمت.

تلوذ الاشجار بعصافير مهاجرة ونوح حمام بلا اجنحة يحط على ابواب المعبد ويشير لحبة حنطة نبتت زهرة في وسط النواح قالت سيولد لنا من هذا الحريق طفل ندعوه الخلاص من محنة الحرائق ساحمله بيدي واسير به في شوارع ارواحكم فلا تنتبهوا لضحكته وجمال اصابعه وهي تشير.

الولد الصغير

الذي قطعت يده في الانفجار

لم يفكر بيده

ولا بالجحيم الذي يحدث

فكر بابريق الشاي

الذي ظل معلقا بيده المقطوعة

وتذكر

انه لم يبع منه

قدحا واحدا

حتى لحظة الحريق

لم تكتب وصيتها وتعلقها على ابواب المدينة مزقت الالواح بصوتها وهي تصيح عليه ان اقترب من صدري لارضعك الامان لم يلتفت لها وظل يركض في طرقات بابل يبحث عن يده التي حملتها سيارة اسعاف مسرعة واختفت.

الاثر الوحيد لها وهي تشرق كل صباح في وجه انثى تتمايل من وهج طفولتها الكامنة تحت ظلال بوحها بالسر لحبيب ينظم الحياة قرب بوابة عشتار يبشر بحرائق قادمة دون ان يحترس الالهة من هدم الجدار وانهيار الصور القديمة لاحزان كلكامش وهو ينظر للجدار ويقول يكفيني هذا.

زور خطوته وراح يقترب من النار رآى الاجساد تلتف ببعضها وهي وحيدة بين السماء والارض وحيدة بلا مودعين او اقدام تركض في ربيع ايامها الذي لم تصل اليه بعد اوشك ان يبكي لكنه تذكر الافعى ومضى يعاشر الوهم وينظر لاستراحة المعبد الفارغة الا من ظله وهو منكسر.

صباحا وقفت الشجرة على مفترق تنظر قوافل الراحلين صوب مقبرة قديمة يحبها السيارة والنائمون الحالمون بصبية تلعب قرب جدار المعبد وتخط على طينه القديم احلامهم فيما بعد قالوا انها تعنينا تلك التي عبثت برؤوسنا وسكرنا بخمرة قصائدها لكننا ميتون وتلك امانينا فوق شراشف الشوارع المعبدة بدمنا الاسود

من شدة الحريق ترسم وجهها شجرة تراقب نبضنا.

لنتزيل طعم الحريق من افواهنا اكتشفنا عشبة نمضغها ونمضي لمحنتنا مبتسمين دون ادنى ريبة بما سيأتي تحدثنا كثيرا للاثر الذي يتبعنا مثل ظل يلتصق في المرايا قالت انا قرب الجدار انظر لكم وانتم تبتسمون لمنتصف اللحظة لسيارة الاسعاف وهي تحملكم مجانا من الطريق.

ايها الاله لماذا تركتنا وحدنا في الحريق

كنا نمنحك الوقت ونضحك حين تغفل لحظة عنا ونقول انه طيب وسيمنحنا براءة مما نحن فيه .

هؤلاء السفلة كل مالدينا

هؤلاء هم من اقتربت منهم ايها الرب الذي جعلناك عادلا ومقسما للموت بيننا بالتساوي حين وضعتنا في قفص وقلت سيروا انها امامكم تلك ارضي وهذا انا اراقبكم من بعيد.

هل حان الوقت لنراقب الحريق وتلك التي نحلم بها على اسوار بابل تنتظرنا وتكتب القصائد من اجلنا تقول مالكم تنتظرون استخدموا قصائدكم لاخماد الحريق.

(أذا رأيتم الرايات السود فالزموا الأرض ولا تحركوا أيديكم ولا أرجلكم) هكذا نحن وقفنا تحت كومة الحريق لم نركب زورقا لينجينا اقدامنا تسمرت قرب جدران المعبد تمر الرايات في المدن المجاورة حتى بيوتنا التي تفخخت به وانتفخت رئة التاريخ وانت تمسكين النواميس لتشيري لنا انخدوانا اقتربي من لوعة هذا الطريق.

هل تمتعت بوجوهنا وهي تلوذ بحائط المعبد تتلمس المتعة وهي تتسرب من جسد انخدوانا لتلقي بها خارج معبد البوح الذي اقترب من ظلي وانا أقود أصابعي لقطيع فرح غائب في طرقات بابل ,, أقفلنا باب ليلنا ونظرنا للشجر الذي تكلم مع ظل الحارس الوحيد الذي أبقته الحكمة لنا ,, الحكمة التي جمعتنا ذات يوم وأكلت أعمارنا .. تضحك منا وعلينا حين ننبه من نام وحيدا يفترش أحلامه وما تبقى من أسوار المعبد .. طين وماء وحنين قديم يعلما كيف نمر بأصابعنا خلسة فوق ضلع الجسر الوحيد.

الم نترك لك الباحة الخلفية لتكفر بنا وتلقي بأجسادنا في فوضاك أيها الحكيم الذي تبعناه مثل قطيع لنعبر صوب ضفة الحريق.. صوتك نسمعه على الجدار معلق كصورة لنا ونحن نرقص من وجع الرحيل

شعرنا بالبرد

شعرنا بوخز الندى نحن

شعرنا بك وانت تلقي لسمك المتعة المفترضة.. فوق أوراقك ترسم لنا طريق الذهاب ونحن نفكر بالرجوع لدفء قديم قرب جسدها

أنت تفكر بالذهاب

ونحن نفكر بالرجوع

ذهبت أنت

وعدنا نتلفت

خشية أن تجمعنا البلاد التي تتنفس رائحة انخدوانا وهي ترش عطر معبدها فوق جسد الحديقة

ظل

يفكر

كثيرا بالكرة

وهي تذهب وحيدة الى منزله

ظل يفكر باللعبة

والهدف الاخير

هو يلهث وحيدا في الساحة

يركض يلم بقاياه

وماتناثر من احلامه

حلم هناك

واغنية تتحدث عن الفوز

تعثرت خطواته بصورة سلفي

هي صورتهم الاخيرة

قبل الكأس

وصفارة الحكم العجول

لماذا انهيت لعبتنا

لماذا لم تمنحنا وقتا مضافا

شوطين اخرين

لماذا

تركتنا

في الساحة

نلم بقايانا

لماذا توقفت في بداية اللحظة

واشرت لنا

ان نتجمع قرب موتنا بانتظام

هدايانا بسيطة جدا

كأس صغير

وكرة ملونة بدمنا

كل ماكنا نركض وراءه

وقت المباراة

هكذا

انت اوقفت اللعبة

بفوز الجميع

انتشرت على طرقات المعبد صورنا ونحن نلهث خلف عربة تقودنا اليه ذلك الذي نجهله لكننا كنا نخافه حين نقترب من اسواره كم كنا اطفالا في الاسئلة.

المتفرجون يصفقون لنا بينما هو ينظر من شرفته التي زينتها ادعية الامهات بعودتنا مبكرا لكننا فضلنا ان نسمع موسيقى الحريق وهي

تلوكنا الواحد تلو الاخر حتى اقتربنا منه وهو يدمدم وحيدا لااحد يراه ولايقترب من وحدته سوانا نحن ابناء الحرائق المتتالية في الملاعب والطرقات الواسعة والمفتوحة للمتربص باحلامنا.

تعطلت ساعاتنا ونحن ننظر الى الوقت بعين مثقوبة ورأس يدور في ساحة فارغة الا من الحريق يركض خلف امنية وحيدة ظلت مختبأة تحت قميص ملون لاحدنا قبل ان نبدأ تركها لعله حين يعود يعثر على وردة هكذا قلنا لبواب فتح لنا باب العالم السفلي لترانا انانا نحمل كرة ملونة واحلام صبية اخطأ الوقت بهم.

(انانا) تلطم على وجهها وتصيح ...ابتسمنا لها وقلنا كنا نمرن انفسنا على الموت امام بوابة عشتار لم نكن ندرك انه كان معنا وحين التفتنا لنركض وجدنا انفسنا نبحث عن امنية خبأها احدنا.

من يعيد لنا ركضنا في حقول فرحنا.. السهر ونحن نطارد الحبيبات المفترضات في رؤوسنا هو الان هناك يتفرج علينا ونحن نلح بالسؤال ونلج حقولا جديدة من الاسئلة تقول انخدوانا تعالوا نتعلم من جديد كيف نخط السهر على جدران المعبد ونحن نصيح لامعابد هنا هو الذي يمنحنا انفاسنا ويكتب القصائد على وجوهنا المفزوعة والهاربة من مرايا ماحدث.

بلا امل عيوننا تغزل للامهات صورا جديدة تعلق على جدران صبرهن .

.....

التعبيرية العميقة عند أحلام البياتي

لقد بيّنا في كتابنا (التعبير الأدبي) أنّ التعبيرية و رؤية الاشياء برؤية ذاتية خاصة و تعريف العالم تعريفا فرديا لها شكلان مميزان ، التعبيرية اللفظية و التعبيرية المفهومية ، فبينما تستعمل الأولى – اي التعبيرية اللفظية – لأجل ايصال اكبر قدر من الاحساس و البوح بواسطة الفردية و الذاتية التي يلوّن بها المؤلف تعابيره و الفاظه ، فانّ التعبيرية المفهومية العميقة اضافة الى ذلك فانّه يعمل على اعطاء تعريف و فهم جديد للاشياء . و بينما تكون التعبيرية اللفظية شكل من اشكال الرمزية ، فانّ التعبيرية المفهومية العميقة هي توسيع للغة و الوعي بها . و في حين تكون التعبيرية اللفظية توظيفا للعلاقات الموجودة بين المعاني فانّ التعبيرية العميقة هي خلق لعلاقات جديدة .

نجد التعبيرية العميقة حاضرة في كتابات الشاعرة أحلام البياتي ، فانّها اضافة الى البوح و تعظيم طاقات اللغة بتعابيرها اللفظية و تراكيبها النصيّة ، فانّها تعمد دوما الى اعطاء فهم و معنى جديد للمفردة المركزية في نصوصها و المفردة العنوانية في غالب النصوص .

في نص جعلت المفردة المركزية و العنوانية في نهاية النص وهو أسلوب من تأجيل البوح ، و المتمثلة في مفردة (صرخة) ، فانّها أعطت تلك المفردة تعريفا شعريا و عمقا معنويا جديدا .

(تجمّعت \ حروف الاختناق \ والقهر \ زفَر بصدى \ هزّ أركان الجسد ... (صرخة))

انّ حالة الالتقاط هذه للمعنى العميق للصرخة و تعريفها شعريا هو شكل من اشكال خلق العامل التعبيري ، وهو الكيان الجمالي العميق الذي يحاكيه النص ، وهذه تجربة تمميزية ، حيث أن اغلب الكتابات الشعرية تجحاول ان تصف و تحاكي العوامل التعبيرية و الكيانات الجمالية العميقة ، اما ما حصل هنا فهو خلق للعامل التعبيرية و الكيان الجمالي و ابرازه . عملية الخلق هذه و التعبير عنه بنظام لغوي واضح و مألف حقّق نظام الابتكار اللغوي و الاضافة المعنوية ، مما يحقّق التعبيرية العميقة .

و بهذا الأسلوب التعبيري العميق ترسم احلام البياتي لوحة للوطن بفرديانتها و ذاتيتها

(إناء ازدحم بمن فيه فتناثر بأقصى بعد ....(الوطن))

هذا التعبير وهذه الرؤية الخاصة التي تلبس لباس الفردية و تسقط على الخارج الوان الذاتية ، مع تقديم فهم و تصور خاص بالوطن يحقق التعبيرية العميق بصورتها النموذجية .

و أيضا نجد هذا الاسلوب و التعبيرية العميقة في تعريف شعري

للخيانة

(ثرثرة كلام، \ قلب معتم ،\ سلسلة علاقات.\ (خيانة))

و كذلك تلتقط الشاعرة المعنى الشعري العميق و العامل التعبيري المحدث و المبتكر لتعريف الحق في قصيدتها

(دخان \ يتهيكل \ يرفع اصبعين \ علامة نصر . (الحق)

انّ هذه الاسلوبية المتميزة و السعي الشعري و التخيّلي لتعريف المفردات و اعطائها معنى جديد مبتكر ، و توظيف ذلك لأجل القضية و االبوح و ايصال التعبير الى اقصى درجات البوح ، يجعل هذه الكتابات في مصاف الكتابات التعبيرية العربية النموذجية ، التي تتجاوز الرمزية و التوظيف و تتجه نحو الابتكار المفهومي و صنعة المعنى الجديد .

التأريخ النصّيّ و الزخم التعبيري عند جواد زيني

د أنور غني الموسوي

بينما تعمد الرمزية المعهودة الى توظيف التأريخ الخارجي للمفردة و الاعتماد على ذلك التأريخ ، فانّ في القصيدة السردية يتحقّق للمفردات تاريخا نصّيا مبتكرا من قبل المؤلف و بفعل النص ، و بفعل هذا التأريخ النص يصبح للمفردات الوصفية في النص ثقلا

تعبيريا غير مسبوق محققا لزخم تعبيري لا تمتلكه تلك المفردات خارج النص ، حيث الجمع بين الرمزية و التوصيلية في المفردة الواحدة . بعبارة أخرى بينما المفردات في النص عادة ما تكون توصيلية او رمزية بالاساس ، فانّ المفردات في السرد التعبيري و اللغة المتوهجة تجع بينهما في وقت واحد ، وهذا من الاساليب الصعبة و المتقدمة للكتابة الشعرية .

التوهّج و اللغة القوية تحتاج الى تموّج تعبيري ، اي انّ النص و تراكيبيه تتموّج بين اللغة التوصيلية و اللغة الرمزية و بفعل هذا التموج تتراكم التواريخ و الزخم النصي للمفردات مما يحقّق التوهّج ، و ينتج عن هذا التموج التعبيري و ما يكون عنه من توهج و نظام رمزي-توصيلي احالات و دلالات غائبة و حاضرة في وقت واحد مقصودة او غر مقصودة واعية او غير واعية ، وهذا ما يحقق نظام غيابي متجلّ في النص يمثل المسكوت عنه فيه الا انه يمكن تتبعه و ادراكه و الشعور به من خلال وحدات النص الحاضرة .

سنتناول هنا تجربة الشاعر جواد زيني في قصائد نثر حقّقت درجات عالية من تجلّي التأريخ النصّي و الزخم الشعوري .

في قصيدة أوّل الهذي المنشورة في مجلة تجديد الادبية (٢٠١٦\٥\١٩)

نجد الصور الموضوعية للتوهّج بلغة متموجة تصنع تأريخا نصيّا و تنتج زخما تعبيريا للمفردات و ثقلا فكريا و ذهنيا جديدا لها .

(في أوّلِ رحلةِ امتطاء غمامةٍ من هذي شيخوختي المباغتة حدثَ الاصطدام بنورس غِرٍّ أغفل ربط حزام الأمان !...تداخلت عظامي الهشَّةُ وعظام النورس وها أجنحته عندي لكنّه فقد ريشَ ذيلِهِ إلا بعضَ زَغَب . أنا و هو ألآن كيانٌ واحدٌ نحلّقُ باتجاه واحد برؤيتين اثنتين هو مغامري عتمدُ حِسَّه الفطري وأنا أمحّص الخيارات

المتاحة لتلك اللحظة الهاربة من بعض يقظة، ليقظة كاملة، مازال صراعنا قائما لاختيار بقعة افضل لهبوط آمن .كيفَ يريدُ هبوطاً امناً منزوعُ الذيل إلا من بعض زغب ؟!.....كانَ الإرتطامُ .)

تتميّز نصوص جواد زيني بالتركيز العالي على الفكرة ، و الدخول الفوري و المباغت في الرسالة و الخطاب الجوهري للنص ، وهذا يمثل شكلا من اشكال الكتابة المعاصرة البعيدة عن التشتيت و التطويل و الترهّل . و هنا يدخل المؤلف في عمق تجربته من دون مقدمات بحيث يفاجئنا الاصطدام و شخوص النص من نورس غرّ و شيخوخة مباغتة ، وهذه كلها اصوات متعددة في النص و مع عظام المؤلف و عظام الطير و الانا و الهو و اللحظة الهاربة من اليقظة و ارادة الهبوط الامن مع الارتطام ، هذه التقابلات و الكم الكبير من الارادات و الرغبات مع ما يقابلها من واقعيات و حالات ممانعة و ممتنعة ، تخلق نصّا بوليفونيا متعدد الاصوات ، و تخلق تأريخا نصيّا للشخوص الرئيسية في النص وهم (الرحلة ، و انا ، و النورس) و تخلق لغة متموجة تتناوب فيها التوصيلية و الرمزية ، و تخلق لغة قوة متوهّجة تجمع مفرداتها في وقت واحد بين التوصيل و الرمز .

و مع أنّ الرحلة الاولى كشخصية نصية قد تجلّت في النص بشكل محسوس و منطقي ، و بصدق عميق ، فانها أيضا اكتسبت بعدا نصيّا من خلال ذلك البوح ، و في الواقع لو قلنا أنّ ذلك هو غاية الكتابة الجميلة لكان حقّا ، وهو التعبير عن اللحظة الشعورية بأدق و أصدق تعبير و الذي يتجلّى بوضوح و من دون أيّ غموض يتعب القارئ و الذهن ، و الذي اضافة الى كشفه الحالة الانسانية في الكتابة فانّه يخلق مجالا معنويا و تعبيريا جديدا يوسّع طاقات اللغة و مفرداتها التعبيرية .

لقد كان الشاعر واضحا و واسعا في بيان رحلته الأولى بحيث يمكن أن نعدّ هذا البيان للتجربة الاولى التي عانها المؤلف بيانا تعبيريا يعطي للاشياء معنى آخر مختلفا ، هو أعمق و أوسع من الفهم العادي لها ، و بما يحقّق الصدمة و الابهار ، ليس من خلال المجاز العالي و التشظي التعبيري بل من خلال التأريخ النصّي و الزخم التعبيري للنص ، و يتجّلى ثقل التأريخ الذي صنعه النص و الزخم التعبيري له من خلال تجمّع كتل التجربة و المعاناة في نهاية الارتطام حيث ينتصر صوت التساؤلات و الترددات على صوت التسليم و المماشاة .

انّ التأريخ النصّي الذي يبتدعه خيال المؤلّف و الزخم التعبيري للنصّ الذي يوسّع المدارك باللغة و مفرداتها هو المجال الخصب و الساحة الواسعة التي تنتج لنا أدبنا عذبا و عميقا يجمع بين الوضوح و السلاسة و بين الابهار و الدهشة ، وهذه هي غايات الادب عموما و الشعر و قصيدة النثر خصوصا .

و في قصيدة اخرى بعنوان (باب السراب) المنشورة في مجلة تجديد في ٢٠١٦\٤\٢٠

نجد ثقل التأريخ النصي و الزخم التعبيري حاضرا ايضا

(بابٌ بِلا صَريرْ، موصَدةٌ على أُفْقٍ غائمٍ حَيثُ اللّاشمس، يطرقها حالمٌ هاربٌ من جحيم اليقظةِ يراوحُ في كسرةٍ من يابسة على لجّةِ فَراغٍ مُحدقٍ بالطَّفْوِ، ليس خلف الباب سوى الغياب....من يفتحُ باباً لطارقٍ لا يجيدُ عبورَ سِياج الوهم ؟!!)

و يحضر هنا أيضا التكثيف و التركيز و سرعة بيان الرسالة و الخطاب و الصدق و الوضوح من دون تشظي و لا تشتيت ، و من خلال التركيز على الحالة الشعورية و وصفها و انبعاثها من العمق و اطلالتها من الذات يحقق النص التعبيرية النموذجية ، و من

خلال ما يتحقق لمفردات من زخم تعبيري و ثقل شعوري و قدرات و طاقات عالية في نقل الاحساس الذي يسابق الفهم يتحقق شكل من اشكال التعبيرية التجريدية .

تأريخ الباب في هذا النص يتصاعد باعتبارها شخصية نصيّة و تتكاثر انظمة العلاقات و توصيفاتها فهي بلا صرير و موصدة على أفق غائم حيث اللاشمس ، و يطرقها حالم هارب من جحيم اليقظة ، و ليس خلفها الا الغياب ، و ليس هناك من يفتح الباب .

انّ ما ذكرنا من شعر جواد زيني و غيره مثله يمكن ان نسميه بالشعر التعريفي ، و الذي يحاول ان يعطي للاشياء تعريفا شعوريا جديدا فينما في (اول الهذي) قدم النص تعريفا شعوريا خاصا للرحلة الاولى و الارتطام ، فهنا في (باب السراب) يقدّم تعريفا شعوريا خاصا لباب من وهم و طارق واهم .

و في سردية تعبيرية نموذجية محققة للصورة النموذجية لقصيدة النثر المعاصرة يتجلّى التأريخ النصّي و الزخم التعبيري في قصيدة (ظمأ) المنشورة في مجلة تجديد في ٢٠١٦\٣\١١

(ألجَدْولُ الصَغير اعتادَ عبورَ قطعانِ الظباء بينَ ضفتّيه ،لم يكُن عميقاً ليثيرَ فيهّن الخوفَ . قاعهُ قريبةٌ من رقابهنَ، لكنَّهُ لا يطربُ لرنينِ أجراسهّن الراقص على عموده الفقري ، يُنصِتُ لنبضاتِ خافقِه حينَ تعبُرُ ظبيةٌ مع القطيع دون أن تبتلَّ ! إحدودبَ ظَهرُ الجدول ومازالَ يبحثُ عنها في سَقْفِه بينَ الغيوم يجمَعُ ريشَها المتهاوي بأحلامِه لوسادةِ نَومه الوثيرةِ . ما أشقى الجدول الظمآن !)

و كالعادة يدخل المؤلف في صلب القضية و الحكاية ، و يبدأ من حيث النهاية ، فالجدول في البداية هو الجدول الضمآن في النهاية ، هو الذي يرى كل هذا الفضاء و تلك الانغام و تلك الاجواء الساحرة

، وهو الذي يدع الاشياء تجري حسب رغباتها و يتحمل كلّ المعاناة و النظرات ، و الحلم و البحث ، في جوّ من الصدق و العذوبة . و يحمّل المؤلف بصدقه المعهود و بسرده العذب و وصفه العالي جدوله تأريخا نصيا و زخما تعبيرا غير مسبوقا .

و يتجلّى التأريخ النصّي و الزخم التعبيري في قصيدة في منتهى العذوبة و البيان حيث (ربيع القذى) نترك للقارئ التأمل في ما اضفاه النص و المؤلف على وحداتها و مفرداتها من طاقات تعبيرية و البس شخصياتها تواريخ نصيّة و زخم شعوري باهر

(ربيع القذى)

(كلَّما فتَحْتُ عيَنَ القذى بكأسكَ تتسلّقُ أَجفاني حبَّةُ رَمْل . أَكتَنِزُ الكثيرَ من اللؤلؤ في أصدافي، يرُجُّ الكأسَ خُطَبٌ وشِعاراتٌ ومسيرُ خُطى الوَراء .مُخيفٌ الربيعُ * ألربيعُ لا يحتاجُ الهامشَ والمَتْنُ خَراب !)

لقد نجح الشاعر بسرده العذب و وصفه الهادئ الرقيق و الدقيق تحقيق غايات اللغة المتوهّجة الجامعة بين البوح و الابهار بتواريخ نصيّة جليّة و زخم شعوري تعبيري للمفردات مؤثر ، و من الواضح أنّ في النصوص أبعادا ابداعية فنيّة و جمالية و انساقا تعبيرية كثيرة الا أننا و كما هو معروف نتناول و نركز على جانب واحد لأنّا وجدنا أنّ هذا هو الاسلوب هو الامثل لأجل تطوير النظرية الأدبية و تعميق فكرتنا عن أسلوب المؤلف و الظاهرة الأدبية .

فنّ التطعيم في القصيدة المعاصرة

التوظيف من أهم العناصر الفنية في الشعر ، و من أهم الادوات التي يعتمدها الشاعر في تعظيم طاقات لغته و دلالاتها و ايحاءاتها . و للتوظيف الفني اشكالا كثيرة و منها تطعيم القاموس النصي بمفردات مجانبة و متباعدة عن الحقول المعنوية للنص . حيث انّ كل نص يفرض شخصيته على المؤلف و بعملية الانثيال يجعل المؤلف ينساق الى حقل معنوي معين و حقول معنوية متقاربة ، فيكون القاموس النصي اي المفردات التي تكون النص متقاربة في حقولها المعنوية ، لكن حينما يعمد المؤلف الى كسر هذا الطوق و هذا الانثيال عمدا و بوعي تظهر لدينا ظاهرة (التطعيم) في المفردات النصية .

هنا ثلاثة نماذج للتطعيم القاموسي متمثلة بثلاث قصائد نثر : قصيدة (اوطان حافية)بقلم فريد غانم يطغى على النصّ التطعيم بالمفردات السريالية و الثقافية ، و (نبيذُ الحروبِ الغائمة) بقلم كريم عبد الله يطغى عليها التطعيم باللمفردات اليومية و الحياتية ، و قصيدة (زمن الصفر) بقلم صادم غازي يطغى عليها التطعيم بالمفردات الاغترابية و التعبيرية الذاتية .

أوطانٌ حافِية

فريد غانم

فوقَ الأرصفةِ المرصوفةِ بالنّعال والغبارِ المحروق، في الزّحام المِزدحمِ بالوَحدة والضّياع والسُّخام، ما يزالُ الملكُ يتبخترُ عاريًا.

وها هو يأتي بعُرْيِهِ المنسوجِ من الحرير والدّيباجِ والقُطنِ السّماويّ وريشِ النّعام، يأتي من جبالِ الثّلجِ والقسوةِ النّاصعة، من المروجِ المزروعةِ بالخيولِ اللانهائية، من البحارِ التي ما زالت تلعق شفةَ

الأرض، من المراكبِ التي تتمسّك بفساتينِ الرّيح يأتي. من الأتربة المُشبعةِ بالمعادنِ ورُفاتِ العيون البرّاقة، من عظامِ الموتى والأسنان المنخورة، من لهبِ البراكين المُرجأة، من حبرِ الآلهةِ المهدورِ على دخان المصانع، من دفاتر الأنبياءِ التي مزّقها الأولياءُ بخناجرِهم. من اصطكاك الصوّان بالصوّان يأتي. من عرقِ العبيدِ والمحاريثِ اليدويّة، من الأرديّة الكُحليّة، من عاج الفيلةِ وقرنِ الكركدنّ وحساءِ السّلاحف قليلة الكلامِ يأتي. ويأتي من دموعِ الحيتان الصّغيرة، من حدائق الكافيار الرّضيع، والجزمات المصنوعة من غُرّةِ نمرٍ سيبيريّ، ومن أجداثِ غابات الأمازون.

وما زالَ يأتي من الخزائن المصنوعة من لحمِ الفقراء، من الألعابِ النّاريّة التي تتفجّرُ من دموعِ الثّكالى، من الحكاياتِ التي تتناسلُ على الأنصالِ وثغور القادفات، يأتي بعُرْيِهِ الكاملِ المكسوّ بالعُريِ الكاملِ، ويمشي فوق الأرصفةِ المرصوفةِ بالعمى والعتم.

يأتي بأقنعةٍ مجدولةٍ بالوهم المُلوّن بألوان الجهل السَّبعين، يدوسُ على دُميةٍ فقدَت طفلَها وجديلةٍ فقدَت نسيمَها، ويمشي وسط الزّحامِ الخاوي، فتصفّق له محاصيلُ الرّاحاتِ الفارغة فوقَ ما تبقّى من ساحات الأوطانِ الحافية.

نلاحظ الحضور القوي و المركزي لمفردات مباينة للقاموس النصي (القطن الساموي ، جبال الثلج ، الخيول اللانهائية ، ، حبر الالهة ، دفاتر الانبياء ، قرن الكركدن ، الكافيار الرضيع ، نمر سيبيري ، غابات الامازون ، الاوطان الحافية) فنجد هنا مفردات فوقية و سريالية و ثقافية وُظفت في النص و اعطت زخما دلاليا وجه البعد الدلالي لمفردات النص ككل .

نبيذُ الحروبِ الغائمة

كريم عبد الله

أسكريني حدَّ التماهي في نبيذِكِ الطافح رعشةً تتجمّهرُ حولَ زوارقِ الوحشةِ ...../ وتسرّبي منْ حكاياتِ الحروبِ الغائمةِ التي عكّرتْ قدومَ أفراحنا ...../ عمّدي مدنَ الشمسِ بـبقيّةِ الأمانِ المتلألىءِ في الطرقاتِ البعيدةِ حينَ ينخرها قلقَ الأحتضار ...../ وطهّري الشوارعَ الهاربةِ منَ (الهاوناتِ) العشوائيةِ التي تتسلّلُ الى أقفاصَ الفصول .....!

لـلآن أخيطُ ثقوبَ جثث مسلاّتي النازفةِ سنابلَ تغاريدٍ لا تنضجُ في زمنِ الشهوةِ ...../ أتحاشى الهراواتِ المبطّنةِ أناشيداً عاقرةً تدّعي المغفرةِ ...../ وأشتلُ أنّاتَ الفراشاتِ في رمادِ القبحِ تتدفّقُ شهداً وطِيبةً .....

ما لـوجهكِ شاحباً تعصرهُ (خلّاطاتُ) المنافي يشربهُ المدجّجونَ بـالسيوفِ ...../ وعلى جسدكِ العاري تنقسمُ المآذنُ الراقدةِ على بيوضِ النفاقِ تلوّحُ لـلأمس ...../ و مصيرنا معلّقٌ كـــــــ (جسرِ الجمهوريةِ)* حينَ هوى مخذولاً شاهداً كيفَ تتساقطُ الخيبات ..... !

وحدكِ منسيّةٌ وأيد كثيرة تتزاحمُ على أبوابكِ تحشُّ عرائشَ العنبِ مِنْ على غيماتكِ ...../ و القلنسوات الصدئة عادتْ تنزرعُ مِنْ جديدٍ تنطبعُ في لغةِ الخراب ...../ وأنتِ

تمطرينَ تنهداتٍ تلهثُ مرعوبةً في هذا المدى المزكومَ بـصهيلِ الحرائق ..... !

حاصرتْ حدقاتكِ الهاوية وغرقتْ بـالدموعِ حتى القناطر البعيدة ...../ كلٌّ يدلو دلوهُ يرسمُ أقالـيماً مطعونةً في خاصرةِ عرشكِ ...../ والقرابين تنتظمُ متراصةً تنتظرُ دورها في الطبِّ العدلي مكتومة الرغبات .....!

فنجد مركزية لمفردات تجانب القاموس النصي مثل (العاونات ، ثقوب ، الهراوات ، خلاطات ، جسر الجمهورية ، الطب العدلي) تلك المفردات اليومية و الحياتية و التي تختلف في مستواها الانتقائي عن قاموس النصي عالي الانتقاء ، لقد وظفت هذه المفردات لأجل ابعاد رمزية واضحة .

الزمن صفر

صدام غازي

عند أول الشفق . حين جلست الشمس خلف تلك التلة , تمشط شعرها . لم نكن عندها وليدي الصدفة , لكنا ألتقينا في الزمن صفر . ليس كل شيء واضح المعالم , ولا كل الافق معتم كأعمى يلبس نظارة سوداء . لم نلتق على ذلك القمر النحاسي كما قلنا , ولم ننكث بوعدنا حين رحلنا حاملين صرة خيبة الأمل , مع القليل من قوت ذكرياتنا . ففي الزمن صفر تتغير الاحداث , فزمن القصيدة تخط على صفحة الريح . زمن عناق الارواح للأرواح في زمن هجر أهل التناسخ أرواحهم . زمن خيانتي مع قصيدة تحمل ملامحك . زمن التمني بليلة أغفاءة من أجل عين الحلم .

الزمن الصفري فيه المدى يده تسكن الصدى . التوقيت بعدد ذرات الرمل . الشمس تجلس خلف تلك التلة . السكون يركب ظهرالخفافيش ويقتل الحركة . في الزمن الصفر لا تعدي الايام . هكذا ولدنا لا نعد ولا نحصي , في بداية أول الغسق عند بداية التوقيت صفر .

فنجد حضورا لمفردات خاصة و ذاتية مغايرة و مجانبة للقاموس النصي مثل (التقينا في الزمن صفر ، اعمى يلبس نظارة سوداء ، القمر النحاسي ، صرة خيبة الامل ، قوت ذكرياتنا ، اهل التناسخ ، زمن خيانتي ، الزمن الصفري ، ظهر الخفافيش ، التوقيت صفر) . تلك المفردات التي تمتاز بالاغترابية و بالذاتية التعبيرية كانت محورية و وجهت دلالات النص بعيدا عن حقول قاموسه النصي .

الواقعية التعبيرية في شعر كريم عبد الله

إنّ وطأة الأحداث و ما تمرّ به شعوب الأرض عموما و العربية و الاسلامية خصوصا ، لا يترك مجالا للكتابة الرومانسية و الذاتية ، بل يدفع و بشكل واع و غيرواع نحو تصوير المأساة و ندب الواقع المرّ لهذا العالم الأعمى . و بخلاف الواقعية القديمة التي ازدهرت في القرن التاسع عشر المعتمدة على محاكاة الطبيعة و التصوير المطابق للخارج ، فإنّ تناول الواقع و المأساة الخارجية في الكتابات المعاصرة إنّما يعتمد التصوير التعبيري و طرح الموضوعات

بصبغة ذاتية و داخلية (١) ، وهذا جمع فذّ و متقدّم بين الواقعية بتناول الخارج و الموضوعي و التعبيرية بطرح الموضوعي بصيغ و اشكال داخلية و ذاتية . و من هنا صح أن نسمّي الكتابة الجديدة التي تناول الواقع بأنها واقعية جديدة لإختلافها تقنيا عن الواقعية القديمة و صحّ أيضا أن نصفها بالواقعية التعبيرية لهذا المزج بين ما هو ذاتي و ما هو موضوعي .

لقد أشرنا في مناسبات كثير و في مواضع عدّة من كتابنا (التعبير الأدبية)(٢) أنّ الكتابة ذات الملامح الإنتمائية و المرتبطة بالواقع و الخارج تمثل شكلا من أشكال الأدب الرسالي . و أنّ هذه النصوص الرسالية و بمحافظتها على المستوى الفني العالي الذي وصلته الكتابة المعاصرة و ما صاحبها من تغيّر في الوعي تجاه اللغة عموما و الكتابة خصوصا و الأدب بشكل أخصّ ، تحقّق أدبا رفيعا عذبا يضرب بعيدا في جهات عدّة أهمها تجاوز اخفاقات الحداثة و عزلة الأدب عن الناس ، بالأقتراب منهم و الكتابة بلغة قريبة بعيدة عن التحليق و التحصينات الرمزية العالية ، و من جهة أخرى أنّها تقدّم أدبا عذبا مبهرا و بنكهة عالمية يمثّل المرحلة و يواكب عصر العولمة و تداخل الثقافات و من جهة ثالثة مهمّة أنّها في الشعر خاصة تقدّم نموذجا عالميا لقصيدة النثر ، يعتمد النثروشعرية (٣) و البناء الجمالي المتواصل بكتابة شعر سردي على شكل المقطوعة النثرية بعيدا عن التحسينات الشكلية المعتادة للشعر ، و إنّما الاعتماد الكلي على توهّج اللغة و عمق نفوذها و موسيقها الداخلية و عذوبتها الظاهرة .

كريم عبد الله ، الحائز على جائزة القصيدة الجديدة السنوية لعام ٢٠١٦ (٤) ، يكتب نصوصا تتسم بالرسالية و تحافظ على الفنيّة و الشروط المطلوبة لكتابة قصيدة النثر ، ببناء جملي متواصل و سردية تعبيرية (٥) ظاهرة و نثروشعرية جليّة . فالهمّ الوطني و الانساني حاضر دوما في كتابات كريم عبد الله ، كما أنّ الهمّ الأدبي

و الجمالي حاضر أيضا بكتابة النص المواكب للقصيدة العالمية المعاصرة ، و تحضر أيضا تلك العناصر المميزة للسرد التعبيري .
لقد تناولنا كثيرا من هذه المظاهر و المضامين الرسالية و الفنية و الجمالية في كتايات كريم عبد الله في كتابنا (التعبير الأدبي) و في غيره لأهمية هذا الشاعر ، هنا سنعمد الى بحث أسلوبي في تجلّ تلك المظاهر الواقعية التعبيرية في شعر كريم عبد الله ، و بالضبط نظام و حالة المزج بين ما هو واقعي و ما هو تعبيري في الوحدات الكلامية من النصوص ، و لقد بينا في مناسبة سابقة (٦) أن الواقعية الجديدة في الشعر ، لها أشكال منها النص البسيط كما عند أنور غني و منها القصيدة السريالية كما عند فريد غانم و منها السرد التعبيري كما عند كريم عبد الله ، و أشرنا هناك أنّ الجامع لذلك هو اللغة المتموجة التي تتنقل بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي .
و من المهمّ الأشارة هنا أنّ تلك التصنيفات و التسميات التي نعتمدها إنما هي وليدة الحاجة و الضرورة لأجل مواكبة النص المعاصر و القصيدة المعاصرة ، حيث أنّا في كتبتنا و بحثنا - و كما يعلم الكثيرون - نتجه من النص الى النظرية و ليس العكس كما يفعل البعض بالنزول من النظرية الى النص بأحكأم مسبقّة و ممارسة وصاية فنية و جمالية ، لأنّ وظيفة النقد و البحث الأدبي هي متابعة النص و ملاحقته و النظر اليه كظاهرة انسانية بتجرد و بحريّة من دون اسقاطات و لا تكلفات ، وهذا ما نسميه النقد الصادق الذي لا يرى في النص الا ما فيه و لا يحاول أبدا تطبيق نظرية جاهرة على النص كما في المدارس البنوية و ما بعدها من تفكيكية و أسلوبية و التي لا يمكنها الصمود أمام سعة تجربة و ثراء القصيدة المعاصرة ، بل لا بدّ من اعتماد نقد منفتح و حرّ و مرن و أمين و مؤمن بالنص ، يضعه في المقدمة ليس فقط باعتباره مادة بحث فقط بل باعتباره منجماً للعطاء و الاضافة مع

اعتماد السهولة و الوضح في الافكار و التعابير . وهذا ما يمكن أن نصفه (بمابعد الأسلوبية) في النقد و البحث الأدبي .هنا سنتناول مقاطع من مجموعة قصائد للشاعر كريم عبد الله نشير فيها الى ملامح الواقعية التعبيرية (الواقعية الجديدة) في الشعر كنماذج أسلوبية و أشكال كتابية . و هذه القصائد كلّها منشورة في مجلة تجديد الأدبية المكرّسة بالكامل لقصيدة النثر السردية الأفقية (٧) .
من الموضوعات الحاضرة في شعر كريم عبد و كنموذج للرسالية و التعبير الانتمائي هو الحزن و الأسى للخراب و آثار الحرب ، اذ لا تجد نصّا له الا و تجده معجونا بهذا الحزن .
في تعبيرية عالية لواقع مرّ و أعمى يحضر الظلام فيه و الأسى و يتخفّى خلف كلماته الفاعل المخرّب كحالة من المسكوت عنه و نظام من الغياب و الحضور للمعاني و الدلالات ، حيث يقول كريم عبد الله في قصيدة (خيانةٌ في تلافيفِ العقل)

(شمسٌ سوداء تتشمّسُ عليها خيانة أسئلةٍ مِنْ مقابرها الموغلةِ في أعماقِ الأنا . تتسلّلُ بلا صوتٍ بعنادٍ ترفضُ الظلامَ .../ دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح يسرقُ الأمانَ لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس .../ كالشياطين تتراقصُ تُحكِمُ أقفالها على منافذِ رحلةٍ ملغومة تشدُّ إلى نفقٍ كابوسهُ طوييييييييل ..)

انّها الشمس السوداء المظلمة (نظام رمزي) و أسئلة خائنة متجذرة في عمق الأنا (نظام تعبيري) في نظام مجازي رمزي ، تتسلل بلا صوت عناد يرفض الظلام ، انه الخواء و وجه الخراب (نظام توصيلي) ، في (نظام سردي) . ثمّ ترجع اللوحة بصورة أخرى (فيسفسائية تعبيرية) (دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح) (خيالية رمزية) هنا مرآة و ترادف معنوي للجملة الأولى (مقابر موغلة في عملق الأنا) ، مما يحقق الفسيفسائية . ثم هو (يسرقُ الأمانَ) (واقعية) وهنا شرج للشمس السوداء

وهو ايضا فسيفسائية تعبيرية فهو (لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس ...) (توصيلية و واقعية) وهنا يحضر خيط الى المسكوت عنه من حيث الارتال و المتاريس وهي وطأة الحرب .

في ما قدّنمناه من استقراء أسلوبي كشف عن انظمة معقدة تعبيرية ، تصف واقعا محزنا و آثارا مدمرة و ظلاما يتجذر في النفس (الكلية) ، بلغة متموجة تتراوح بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي ، و بسر تعبيري بقصد الايحاء و الرمز و ليس بقصد الحكاية و القص ، مع توظيف للفسيغفسائية تجذيرا لرسالة النص و تمكينا للفكرة و مزيد بيان لوطأة و عمق المأساة ، فانّ من أهم داعي الكتابة الفسيفسائية هو تجذرير الرسالة و تعميقها في نفس القارئ .

و تحضر الواقعية التعبيرية بصور الحزن و الأسى و الخواء و الخراب في قصيدة (قيامةُ الأدغالِ المرتجفة

(تفقّدَ أضلاعَ أيامهِ ../ كانَ ضلعٌ أعوج يتمطّى ../ تركَ القفص مهجوراً ../ بلا جدوى ..... غاباته الغارقة بأسى الشفق ../ أمطرتْ بـعشراتِ الحكايات ../ فشبَّ في النهاراتِ حريق ../ ...../ لكنَّ مساحات الندم ../ إفترشتْ لوعةَ القنوط ... المواعيدُ على غيمةِ الرحيل .../ التذاكر مسرقةٌ في كفِّ العطش .. حقولُ القمحِ فوقَ الصدرِ تحلمُ بنيّسان ــ المناجلُ جرّحتْ أخاديدَ جوع الينابيع ... على هاويةِ الحزنِ الساكت ../ شربوا الملذّات بكأسِ التشفّي ...)

و هنا أيضا و بسرد تعبيري و نثروشعرية ظاهرة و لغة متموجة تتنقل بين الواقعي و الخيالي و التوصيلي و الرمزي ، يوثق لنا كريم عبد الله الواقع المر و الخارج الموضوعي السقيم ، فالقاموس

اللفظي لهذا االمقطع - وحده فقط - ينقل القارئ الى الحقول المعنوية المرتبطة بالخواء و الخراب و الحزن و الأسى ، و لقد بينا في مناسبة سابقة (٧) أنّ القاموس النصي يمكن أن يوظف كمعادل تعبيري (٩) دون الحاجة الى التراكيب الجملية المعنوية ، بمعنى عدم انحصار التعبير بالجمل المفيدة بل ان مزاج النص و فضاؤه العالم و العالم الذي سيعيش فيه القارئ يعتمد كثيرا على قاموس الألفاظ التي يختارها المؤلف ، و أنّ من خلال العلاقة بين القاموس النصي و معاني الجمل و رسالة النص يمكن استخراج عدد من اشكال الانظمة التعبيرية المركبة و المعقد و التي تؤثر في وعي القارئ وهذا ما سنتناوله في مقالات قادمة ان شاء الله .

و أيضا من الأساليب التي يجيدها كريم عبد الله و التي هي من علامات الكتابات الواقعية هو توظيف المفردة اليومية و الحياتية حتى انه احيانا يستعمل المفردات العامة كما هو معروف لمتابعيه ، و كثيرا ما يستعمل أكثر المفردات حياتية و يومية و التي تخرج عن الشعر الرمانسي بالمرة يطعم بها الانظمة الرمزية . في قصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية)

نجد العنوان منشار وهو خارج نظام القصيدة الرمانسية و الكتابات الانتقائية ، وهو مختار بشكل متعمد كما يختار عيره من المفردات اللاشعرية في الشعر ، وهذا يذكرنا بحركة (الشعر ضد الشعر) بأن يكتب الشعر بمفردات غير شعرية هي في منتهى البساطة و اليومية و الحياتية او التقريرية فنجد القصيدة التقريرية او الاخبارية او اليومية و كل هذا هو من الواقعية الجديدة ان صيغت بشكل جيد و وظفت برمزية و ايحائية تكسبها التوهج و الابهار .

في هذه القصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية) يقول كريم عبد الله

(الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ، خَبَرتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ، طوّفتْ في درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ في حكاياتِ أولادِ الدموعِ الرخيصة مذ كان الغراب يتوضأُ بالخطيئةِ هيّجَ إستعراض الجيوشِ الهائجةِ خيولَ الغزوات ، تستحلبُ الضواري تقاويماً تستدرجُ الآلامَ في مزادٍ مجانيٍّ مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ تروفُ وقتاً شحيح الألفةِ يتقافزُ على خارطةِ الزمنِ العجول ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ خيانةٌ مسعورةٌ تحشرجُ في أحاديث ملساءَ كجلدِ افعى تدفنُ بيوضها في صحراء تافهة تشتاقُ كثبانها نزعةَ توترٍ تعتصرُ نشوةً عجفاءَ بواعثها مركونة الى أجلٍ أعمى تسبحُ فيهِ رائحةُ القلق الخشن متخبطاً باللامبالاةِ تفخخه الاعلانات تحدُّ كتلٌ إسمنتية صماءَ .)

في هذا المقطع العالية النثروشعرية و بناء جملي متوصل ، يحقق النص شكل جديدا من التموج اللغوي ، ليس من حيث التراكيب المعنوية بل من حيث المفردات فالنص يتنقل بين مستويات من الانشاء للمفردات فمن كلمة عالية الشاعرية الى كلمة يومية و بسيطة جدا وهكذا . فوسط الكلمات المنتقاة و العالية الشعرية نجد كلمات (منشار ، درابين ، الاعلانات ، اسمنتية) .

و هنا تحضر ايضا الواقعية التعبير بما تقدم من مفردات يومية و بحضور الحزن و الأسى و الخراب و الخواء ، ساء على مستوى قاموس المفردات ام على التراكيب المعنوية و الافادات . فمفردات ((الحظوظُ شعثاء ، شطوط الألم ، هوادجَ حزنِ الأرض ، منشارٍ حاذقٍ ، المكائدِ الساخنةِ ، ، درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ ، قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ ، يتوضأُ بالخطيئةِ ، تستحلبُ

الضواري ، تستدرجُ الآلامَ ، مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ ، وقتاً شحيح الألفةِ ، الزمنِ العجول ، نحسٌ ، فضيحةُ الدسائسِ ، خيانةٌ مسعورةٌ ، تحشرجُ ، أحاديث ملساءَ ، كجلدِ افعى ، صحراء تافهة ، نشوةً عجفاءَ ، أجلٍ أعمى ، القلق الخشن ، متخبطاً باللامبالاةِ ، تفخخه الاعلانات)

انّ كريم عبد الله هنا كشف عن قدرة تعبيرية مهولة ، حيث انه لم يترك اية امكانية للغة الا و وظفها لأجل بيان رسالته ، فالالفاظ مختارة بشكل يمكن من القول ان الشاعر كان يعيش اللحظة الشعرية الغارقة التي تفيض بالتعابير ، فما من مفردة الا وهي معبأة بالألم و معبرة عن الخواء و العمى باكبر قدر من طاقاتها بحيث انه لا يمكن أداء تلك المعاني بغير تلك الالفاظ . كما انّه قدّم هنا مقطوعة تعبيرية لم تدع شيئا ذكرته الى و وجهته توجيها ذاتيها و تطرفت في وصفه و بالغت في نعته و حاله وهذه من معالم التعبيرية الحقّة ، و لو أنّا اردنا تقديم نموذج للتعبيرية في الشعر فانّ هذا سيكون أحدها ليس على مستوى الشعر العربي بل العربي أيضا .

كما أنّ هنا أساوبا آخر استخدمه المؤلف وهو تعدد الاصوات . حيث نجد تعدد الرؤى واضحا ، و لكريم عبد الله قصائد بوليفونية متعدد الاصوات كثيرة (١٠) . و نجد الرؤى و الاصوات المتعددة المحققة للبوليفونية

الصوت الاول : الحظوظ الشعثاء : (((الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ،) فالتحريك و النقل افعال فاعلة تعبر عن تبئر خارجي و محايد للمؤلف و يتجلى صت الفاعل .

الصوت الثاني : المنشار : (خَبَرتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ،) فحاذق و مقتنص للمغانم و مبتسم كلها تعبر عن جهة و رؤية الفاعل و الشخصية النصية و ليس المؤلف بالطبع .

الصوت الثالث : النحس : (ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ) فالنحس يذرق مبتهجا و يحلم ان يكون متأقنا مرفوع الرمح ، وهذه كلها من بؤرة الشخص الثالث الذي لا يتدخل و يحايد بينما عبارة (تعلوه فضيحة الدسائس) هي من انطباع و رؤية المؤلف . و هكذا في باقي النص . و من الواضح أن البوليفونية و تعدد الاصوات و الذي هو من سمات الرواية اساسا ، غالبا ما يكن في الشعر ملتصقا بالرسالة و الانتماء و بيان الواقع و اداة تعبيرية للتعبير عن الخارج و الموضوعي و يختلف جدا عن التعبيري الغنائي و الرمانسي الغارق في الذاتية .

١-
https://en.wikipedia.org/wiki/Literary_realism

٢- أنور الموسوي التعبير الأدبي الجزء الاول و الثاني
https://ar.scribd.com/user/292534301/Dr-Anwer-Ghani

٣- النثرشعرية تعني تكامل النص شعرا و نثرا ، بأن تكتب القصيدة بشكل النثر و بتقنيات النثر من بناء جملي متواصل و جمل و فقرات و فوارز و نقاط و من هذا النثر ينبثق الشعر بالتوهج و الإيحاء و التصوير و الخيالي و السرد التعبيري و النثروشعرية من مقومات قصيدة النثر العالمية . لمزيد من القراءة
http://anwerganiblog.blogspot.com/search/label/%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%AB%D8%B1%D9%88%D8%B4%D8%B9%D8%B1%D9%8A%D8%A9

٤- جائزة القصيدة الجديدة هي جائزة سنوية تمنحها مؤسسة تجديد الأدبية عن قصيدة النثر السردية الأفقية ، و كانت جائزة السنة الاولى عام ٢٠١٥ للشاعر الفلسطيني فريد غانم و جائزة هذه السنة للشاعر كريم عبد الله ، و أهمّ مميزات الجائز اضافة الى أمور اعتبارية كثيرة أنّها تشتمل على كتاب نقدي عن تجربة الشاعر . لمزيد من القراءة
https://tajdedliteraryinstitute.wordpress.com/2016/04/22/جوائز-مؤسسة-تجديد/

٥- السردية التعبيرية هي كتابة النص بلغة و اسلوب سردي لكن ليس بقصد الحكاية و القص و محاكاة الموضوعي و إنّما بقصد الرمزية و الايحاء و التوهّج و التأثير ، بسرد ممانع للسرد يخلو من الخبكة و يكسر الحدثية و يمنع مركزية الشخوص السردية . و السردية التعبيرية أهم أدوات قصيدة النثر التي يكتبها شعراء مجموعة تجديد الأدبية للمزيد من القراءة.
http://anwerganiblog.blogspot.com/search?q=%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%B1%D8%AF%D9%8A%D8%A9+%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D9%8A%D8%A9

٦- أنور غني الموسوي ؛ الواقعيَّةُ الجديدةُ في قصيدة نثرٍ ما بعدَ الحداثة (قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم نموذجًا)
http://aladebalarabai.blogspot.com/2016/06/blog-post_8.html

٧- مجلة تجديد ؛ كتّاب المجلة : كريم عبد الله
https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/كريم-عبد-الله/

٨- القاموس النصي في قصيدة (اميرة من ضوء) للشاعر شلال عنوز بوصفه معادلا تعبيريا
http://anwerganiblog.blogspot.com/2016/05/blog-post_9.html

٩- المعادلات التعبيرية هي الانظمة النصيّة من مواد و اساليب التي يستخدمهتا المرلف للكشف و التعبير عن العوامل التعبيرية اي الانظمة الجمالية العمليقة لمزيد من القراءة
http://anwerganiblog.blogspot.com/search

?q=%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%A7%D8%AF%D9%84%D8%A7%D8%AA

١٠- البوليفونية هي تعدد الرؤى و الاصوات في النص بحيث يكون المؤلف محايدا و يتكلم من يؤرة الشخص الثالث كما في الرواية احيانا لمزيد من القراءة http://aladebalarabai.blogspot.com/search/label//البوليفونية

الواقعيَّةُ الجديدةُ في قصيدة نثرٍ ما بعدَ الحداثة ، قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم نموذجًا.

في خِضمِّ كلِّ هذا الزَّخم المعرفيِّ والضَّغط المادّيِّ والسَّطوة العلميَّة والتَّداخل الثَّقافيِّ في عصر العولمة، ما عاد كافيًا ولا مُستساغًا الاعتماد على المجاز والاستعارة كمركزٍ للصُّورة الشِّعريَّة، واتَّخذ النَّصُّ الشِّعريُّ منحىً جديدًا ومميّزًا بتوظيف الصُّورة الواقعيَّة البعيدة عن المجاز المحلّق والاستعارة الشَّاعرية الحالمة.

إنَّ القصيدةَ العالميَّة المعاصرة، بقدر محافظتها على الإبهار والإدهاش، فإنَّها تُحقّق ذلك من خلال توظيف تعبيريٍّ وأسلوبي للُّغة واقعيّة، تحملُ في جوفها الصَّدمة والإيحاء. إنَّه أُسلوبُ الجَمع بين واقعية الصُّورة وعُمق الإيحاء ولا تناهيه. هذا النِّظام التَّعبيريُّ التَّوهّجيُّ الجامع بين تناهي الصُّورة وبين لا تناهي الإيحاء، يختلف تمامًا عن الشَّكل المعهود، بل يعاكسُهُ حيث إنّ المجاز والاستعارةَ والتشظّي التَّركيبيَّ يحقِّق لاتناهيًا صُوريًّا مع تناهٍ في الإيحاء، وهذا معروفٌ للجميع. ومن هنا تمثّل هذا الظاهرة التَّوهُّجيَّةُ أو ما نُسمّيه أدب (الواقعيّة الجديدة) شكلًا مُتميّزًا ومختلفًا عن السَّائد من الكتابات الشِّعريَّة المُعتمِدةِ على الاستعارة المُحلِّقة والمجاز العالي.

ما عادت القصيدةُ المعاصرة تستسيغُ اللُّغةَ المُحلِّقةَ ولا المجاز العالي، بسبب وطأةِ الزَّمن والأحداث التي تضربُ عميقًا في نفس الإنسان وسط كمٍّ هائلٍ من التَّحكُّم والتَّسلُّط العلمي والسِّياسي والاقتصادي، مما يُحتِّم ظهور أدبٍ واقعيٍّ في موضوعاته وتعبيراته. إنَّه زمنُ الواقعية الجديدة، وهو ما يميّز قصيدةَ نثرٍ ما بعد الحداثة.

للواقعيّةِ الجديدة صُوَرٌ وأشكال، منها التَّعبير العميق البسيط كما في كتابات أنور غني ومنها السَّرديّةُ التَّعبيريّةُ كما عند كريم عبد الله، ومن صُوَرها هو السِّرياليَّة الواقعيَّة كما عند فريد غانم. والجامع لكل تلك الأساليب هو اللُّغة المُتموّجةُ التي تجمع بين التَّشويق والعذوبة والإبهار وسعة الدلالة.

في قصيدة "حرب" للشاعر فريد غانم ("حرب" ؛ فريد غانم ؛ مجلة تجديد)، تبرز ملامحُ قصيدة نثرٍ ما بعد الحداثة بالشَّاعرية الواقعية، واللّغة المُتموّجة وسرياليَّة موظَّفة لأجل خلق النِّظام الشِّعري من الوحدات التَّعبيريّة الواقعية، بما يُحقِّقُ شاعريَّةً واقعيّةً في أحد أساليبها. تتحقَّقُ اللُّغة المتموّجةُ في السِّرياليّة الواقعيَّة من خلال الجَمع بين ذوات واقعيَّة ويوميَّةٍ في نظامٍ سرياليٍّ حالمٍ مُوظَّفٍ لأجل الإيحاء والتَّعبير، حيث إنّ القارئ يتنقلُ من وحدة واقعيَّةٍ توصيليَّةٍ إلى وحدة خياليَّةٍ تعبيريَّةٍ، فتكون القراءة موحيةً، يتنقل الذهن فيها بين الواقعيَّةِ والخياليَّة. إنّ المجاز الذي تشتمل عليه السِّريالية الواقعية واللُّغة المُتموّجة بشكل عام يختلف عن المجاز الصُّوَريِّ المحلِّق للاختلاف في الوظيفة. فبينما المجاز المعهود يُصار إليه لأجل بيان خصائص الذَّات والمعنى المُشبَّه، فإنّ وظيفة المجاز التَّعبيريّ في اللُّغة المُتموّجة هو لأجل تعظيم طاقات اللُّغة والإيحاء إلى الفكرة العميقة دون النظر إلى والتوقُّف كثيرًا عند ما صار إليه نظام التَّشبيه، وهو استخدامٌ متطوّرٌ للمجاز يعطيهِ صبغةً واقعيَّةً رغم خياليَّتِه، بينما لا تتوفَّرُ هذه الواقعيَّةُ في المجاز المعهود .

في مقطعٍ مُتموّجٍ توصيليٍّ يتبادل الخيالُ مع الواقعيَّة في نظامٍ سرياليّ:

"يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأسوَدِ، يطيرُ بياضُها من رأسي كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ."

يمكن ملاحظة ثلاثةَ مقاطعَ في هذه العبارة: (يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأَسوَدِ) وهي صورة واقعية، ثمّ (يطيرُ بياضُها من رأسي) وهي صورة خياليَّة، ثمّ (كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ) وهي مجاز قريب يقترب من الواقعيَّة. فلدينا نظامٌ سرياليٌّ مُركَّبٌ من ثلاثيَّةٍ تعبيريَّة: (واقعية – خيالية –واقعية (

هذا النِّظام من التَّعبير هو شكلٌ من أشكال الوحدات الأساسيَّة للُّغة المُتموّجة.

في نظام آخر تموُّجيٌّ، لكنَّه رمزيٌّ:

"صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في الفراغ المُكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ، وينكسِرُ على الشَّارع المَصدوع".

نجد عبارةً خياليَّةً (صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في) ثمّ عبارةً مجازيَّةً قريبة من الواقعيَّة (الفراغ المُكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ) ثمَّ عبارةً مجازيَّةً قريبةً من الواقعية (وينكسِرُ على الشَّارع المَصدوع)، فيتكون لدينا نظامٌ ثُلاثيٌّ أيضًا لكن بالشكل التالي: (واقعيّة –خياليّة –خياليّة).

وهذا شكلٌ آخر للُّغة المُتموّجة. وهناك أشكالٌ أخرة لها نواتها في التّبادل بين الواقعيّ والخياليّ والرَّمزيّ التّوصيلي.

من خلال هذين المقطعّيْن، نلاحظ أنّ التَّموّجَ التّعبيريَّ تحقَّقَ على مستويَيْن: مستوى العبارات بتناوُبِ التَّوصيليَّة والرَّمزيّة، ومستوى الجُمل الجزئيَّة داخل كُلِّ عبارة بتناوُبِ الخيال والواقعيّة.

هذا التَّموُّجُ التَّعبيريُّ، إضافةً إلى عذوبته وإبهاره، وبيانه وكشفه عن المقصود بطريق قريب من دون إغلاق أو إبهام، فإنّه يحقِّقُ أحد أهمِّ أنظمة الشِّعر في قصيدة النَّثرِ، ألا وهو التَّوهُّج وبكفاءة عالية. ومن هُنا يمكن أن نلاحظَ أنّ التَّموُّجَ التَّعبيريَّ الذي حققّتْهُ الشَّاعريَّةُ الواقعيّة هو أحد تقنيَّات قصيدة ما بعد الحداثة، لإحداث التَّوهُّج في المفردات وتعظيم طاقات اللُّغة. وهكذا نجد هذا الأسلوبَ حاضرًا في باقي فقرات القصيدة التي نترك للقارئ متعةَ تتبُّعِ تلك الأنظمة السِّرياليّة واللُّغة المُتموّجة والشَّاعرية الواقعية في قصيدة "حرب" لفريد غانم، باعتبارها نموذجًا لقصيدة ما بعد الحداثة .

حَرْبٌ//

بقلم فريد غانم

****

يمامَةٌ مُبرقشةٌ بالأسوَدِ، يطيرُ بياضُها من رأسي كُلَّما أفاقَتِ الحَربُ؛

صوتٌ يسقطُ من نافذةٍ مُحملِقَةٍ في الفراغ المُكتظِّ بالهَشاشةِ والتَّفاهاتِ، وينكسِرُ على الشَّارع المَصدوع. صدأٌ يتعمشَقُ على أشجارِ حَديقةٍ راحَت تُرخي شَعْرَها وتدلقُ أصباغَها وتبيعُ ماءَها وهواءَها على قارعةِ الطّريق. شتلَةُ نعناعٍ تسيلُ لُعابًا أخضرَ في البالوعةِ. جِمَالٌ تحمِلُ ماءً ومِلْحًا وحماسةً قبليَّةً وتنفُقُ في آخر الصّحراء، من شدَّةِ العطَشِ والجَعير. حُزَمُ أوراقِ النّقدِ المقدّسةِ تصعدُ بلا رائحةٍ نحوَ الحَلَقةِ الديجيتاليّة، في لولَبةٍ عمرُها في عُمْرِ خنجرٍ قابيل. ملائكةٌ يوزّعونَ الرَّسائلَ في سوقِ البُورصا. وحِمَارٌ لا مُبَالٍ ينهشُ كُتُبَ التّاريخِ التي يحملُها، منذُ جفَّ الطّوفانُ، فوقَ رَسْمِ الصَّليب.

ثمَّ، فيما يواصلُ النّهْرُ الجُحُودَ ونسيانَ الظِّلالِ الّتي مرَّتْ بِهِ، ويضَعُ الصَّدَأُ لمستَهُ الأخيرةَ على خارطةِ العَودَةِ إلى العَدَمِ، يخرجُ طفلٌ من جِلدِهِ المُحروقِ ويلملمُ بسمتَهُ التي وقعَت سهْوًا تحت الأحذيةِ المستعجلةِ في آخرِ حربٍ. فتحطُّ الحمامةُ المبرقشةُ وتبِيضُ في ماسورةِ مدفَعٍ معطُوب.

ثمَّ تفيقُ الحربُ، مرَّةً أخرى.

القاموس النصي في قصيدة (أميرة من ضوء) للشاعر شلال عنوز بوصفه معادلا تعبيريا .

خلاصة البحث

انّ القصيدة و بواسطة وحداتها الكتابية التركيبية من اسنادات و جمل و فقرات لها تأثير في توجيه مجال المعنى وصناعة طبيعة المزاج العام للنص و رسالته . و لقد أجريت هذه الدراسة على قصيدة (أميرة من ضوء) للشاعرالعراقي شلال عنوز ، لأجل بيان مدى قدرة القاموس النصي في تحقيق تلك الغايات . و لقد بينت الدراسة ان للقاموس النصي تاثيرا كبيرا في تجلي و تحقق انظمة تعبيرية مهمة في النص الشعري و اهمها المزاج العام و الفضاء العام . و انّ القاموس النصي يلعب دورا مهما في مجال المعنى الذي يتجلى في النص . له دور في تحقيق و بيان الرسالة في النص من خلال الصيغ الفعلية و من خلال مجال الرسالة المعنوي . ان هذه الدراسة ببيانها انّ القاموس النصي معادل تعبيري مؤثر فانّ اهميتها تكمن في انها تكشف عن اداة تعبيرية غير تركيبية اي انها لا تعتمد الافادة الجملية ، و هذا فهم و تطور في التعبير الادبي و في القراءة.

المقدمة

النص دوما يشتمل على رسالة و يتحدث عن قضية و مهما كان النص موغلا في التجريد او حاول المؤلف الابتعاد عن الافصاح فان النص و بفعل غاية التجلي فانه سيحتوي على عناصر تدلّ على

تلك الرسالة و على تلك القضية ،و من تلك العناصر الكاشفة عن رسالة النص و قضيته هو القاموس النصي اي قاموس المفردات في النص .

ان لكل نص مزاجا و فضاء و مجالا معنويا و تلك الجهات و خصوصا المجال المعنوي تتجلي في احدى صورها بقاموس المفردات في النص . القاموس النصي كمعادل تعبيري و المجال المعنوي كمعامل تعبير هما وجهان لنظام واحد متكفل بخلق الجو العام و المزاج العام للنص و الفضاء الذي يبحر فيه القارئ و يعيش اثناء عملية القراءة .

اهداف البحث

هذه الدراسة اعدت لأجل بيان قدرة و كفاءة القاموس النصي كاداة تعبيرية و معادل تعبيري تتجلى بواسطته و من خلاله ثلاثة انظمة تعبيرية الاول مجال المعنى (و هو وحدة تعبيرية قبلية عميقة من نظام اللغة و احدى صور تجليها في النص وهي عامل تعبيري)

الثاني رسالة النص (وهو وحدة تعبيرية تأليفية من نظام التأليف و احدى صور تجلي المؤلف في النص وهي عامل تعبيري)

الثالث فضاء النص و مزاجه العام(وهو وحدة تعبيرية نصية و احدى صور تجلي النص و هي معادل تعبيري)

فريضة الدراسة تفترض ان لقاموس المفردات تأثيرا في خلق كل تلك الانظمة التعبيرية و انّ الامر ليس مقتصرا على التركيب . فاختيار الالفاظ بالقدر الذي يكون من جهة المؤلف فانّه ايضا يكون بفعل النص من خلال رسالته و تناسق فضاءه و مزاجه و بفعل اللغة من خلال انثيالاتها و عناصر مجالها .

مادة البحث

البحث أجري على قصيدة للشاعر العراقي شلال عنوز عنوانها (أميرة من ضوء)

القصيدة

*

أميرة من ضوء

شلال عنوز

أيّتها الممهورة بسناء النّدى

الرّاقصة كما فراشات الزيزفون

دعينا نحلّق في فضاءات الحلم

نكردس كلّ أمانينا

في موانئ الغناء

فمازالت الأرصفة

تلمّ رقص الخطى

تعانق حنوّ هسيس الخزامى

وعبق شفيف الهمس

على أوتار عزف القلوب

دعينا نتوسّد

شطآن اجتياحات الرّبيع

نلثم دفق النّسيم

عند بوّابات احتدام الشّروق

نمسّد انثيالات أحلامنا

على ضفائر موج البحر

نبعث للعاشقين

كركرات الماء

في صباحات الانبهار

دعينا نغنّي

فما زال لحن التراتيل

يبشّر بيوم ماطر بالقُبل

خذيني خبزا ...ساقية ...هديل يمام

لألمّك نغماً يتهجّد

في ناي قصائدي

فقد مللت الحبوَ

في الدروب الأفعوانات

أشعلي قنديلك المعلّق

في ركن الرّوح

لتنهمر على شُرفات بوّاباتنا

زخّات عسل الدفء

وتعلن مدائن العشق

انطلاق العناق

دعيني أكتبك لحناً ...قصيدة

لتلتحفيني حناناً

يورق بالتوق

لا تقولي صبّاً أنت ؟

أنا كلّ يوم يوغل بي

اضطهاد الحنين

فأفتح لك قلاع مدائني

لتتسلطنين في أفيائها

أميرة من ضوء

*

طريقة البحث

البحث اجري وفق الية الاستقراء ، و التجريب

الاستقراء كان من خلال تتبع مدى تأثير المفردات التي تفترض النظرية تحقيقها للغايات الثلاث المذكورة (مجال المعنى و رسالة النص و فضاء النص و مزاجه)) ككتل لفظية معنوية خارجية و

و النتائج حققت بالتجريب العملي من خلال تبين ثقل تلك الالفاظ في النص أي موضعها الكتابي . .

و القاموس النصي هنا هو مجموعة الالفاظ المركزية التي كوّنت الوحدات الكتابية . و مجال المعنى كمعادل تعبيري هو المجال المعنوي الذي ينقل النص القارئ اليه اثناء القراءة . اما رسالة النص و مزاجه العام فامور فامور عرفية واضحة .

المقارنة ستكون بين ما يتحقق من تلك المظاهر التعبيرية الثلاث (مجال المعنى و رسالة النص و مزاجه العام) بواسطة النص كوحدة كتابية و بين تحققها بواسطة القاموس النصي .

من الواضح ان مجال النص ينتمي الى معاني الذات و الحب و المثال و تماهي الذات فيه ، و من الواضح انّ رسالة النضّ رسالة نداء و تقرّب و قصد للمثال و ان المزاج العام يتسم بالبوح و الاحتفاء و البهجة و السؤال و الانبهار و التعلّق بالمثال و الذوبان في المحبوب.

القاموس النصي للقصيدة

(الممهورة \ بسناء \ النّدى \ الرّاقصة \ فراشات \ الزيزفون \ دعينا \ نحلّق \ فضاءات \ الحلم \ نكردس \ أمانينا \ الغناء \ رقص \ الخطى \ تعانق \ هسيس \ الخزامى \ عبق \ شفيف \ الهمس \ أوتار \ عزف \ القلوب \ دعينا \ نتوسّد \ شطآن \ اجتياحات \ الرّبيع \ نلثم \ دفق \ النّسيم \ بوّابات \ احتدام \ الشّروق \ نمسّد \ انثيالات \ أحلامنا\ ضفائر \ موج \ البحر\ نبعث \ للعاشقين \ كركرات \ الماء \ صباحات \ الانبهار \ نغنّي \ لحن \ التراتيل\ يبشّر \ ماطر \ بالقُبل \ خذيني \ خبزا \ ساقية \ هديل \ يمام \ نغماً \ يتهجّد \ ناي \قصائدي \ قد مللت \ في الدروب \ الأفعوانات \ أشعلي \ قنديلك \المعلّق \ الرّوح \ لتنهمر

\ شُرفات \ بوّاباتنا \ زخّات \ عسل \ الدفء \ مدائن \ العشق \ انطلاق \ العناق \ أكتبك \ لحناً \قصيدة \ لتلتحفيني \ حناناً \ يورق \بالتوق \ يوغل بي \ اضطهاد \ الحنين \ فأفتح لك \ قلاع \ مدائني \ لتتسلطنين\ أفيائها \ أميرة \ ضوء .)

من الواضح ان تلك النهايات و الغايات التعبيرية التي استفدنها من النص بوحدته التركيبية و انشاءاته القصيدة تتجلى بوضوح في طبيعة مفردات النص و كمها . فنجد ان تكل المظاهر من مجال المعنى و رسالة النص و مزاجه و فصاءه العام يتجلى بمفردات النص مستقلة من دون الحاجة الى التركيب و البناء الكتابي .

ان طبيعة الافعال (دعينا \ تتسلطين \ يتهجد\ خذيني \ لتلتحفيني \ تعانق \يوغل بي\ يورق\ اشعلي) كلها تؤسس لمجال الذات و المصال و تماهي الذات في المثال و رسالة النداء و القصد و الاحتياج .

و فضاء الابتهاج و السرور و الاحتفاء يتجلى في مجموعة كبيرة من مفردات النص ((الرّاقصة \ الغناء \ رقص \ الخطى \ تعانق \ هسيس \ أوتار \ عزف \ دفق \ موج \ \ نغنّي \ لحن \ التراتيل \ هديل \ يمام \ نغماً \ يتهجّد \ ناي \قصائدي \ لحناً \قصيدة)

و مجال مثالية المثال و المحبوبة و تعالي مكانها في النص يتجلى بالفاظ قوية في القصيدة ((الممهورة \ بسناء \ النّدى \ الزيزفون \ نحلّق \ فضاءات \ الشّروق \ انثيالات \ البحر\ صباحات \ الانبهار \ التراتيل\ يتهجّد \ قنديلك \المعلّق \ الرّوح \ لتنهمر \ شُرفات \ أميرة \ ضوء .)

و رسالة القصد و السؤال و تماهي الذات في المثال و الاحتياج يتجلى في الفاظ مركزية في النص (دعينا \ نحلّق \ الحلم

\ نكردس \ أمانينا \ الهمس \ القلوب \ دعينا \ نتوسّد \ اجتياحات \ انثيالات \ أحلامنا\ للعاشقين \ يتهجّد \ لتلتحفيني \ حناناً \ يوغل بي \ اضطهاد \ الحنين \ لتتسلطنين\ أفيائها \ أميرة \ )

النتائج

اظهر البحث انّ قاموس المفردات في القصيدة (القاموس النصي) يشكل تجليا لمجال المعنى وبقوة حيث استطاعت المفردات المتقاربة معنويا و الواقع في مجالات معنوية معينة ان تبرز و تظهر و تكشف عن المجال المعنوي و ان توجه النص الى ذلك المجال بفاعلية .

كما انه قد اظهر البحث ان رسالة النص تتجلى بقوة بواسطة القاموس النصي ،حيث انه اضافة الى الوحدات التركيبة اي الاسنادات و الجمل و الفقرات و النص ،فان لقاموس المفردات كشف عن مجال الرسالة النصية . كما انه قد اظهر البحث ان المزاج العام للنص و فضاءه الكلي الاجمالي يتحدد و بشكل كبير بواسطة القاموس النصي .

الاستنتاجات

لقد بينت الدراسة ان للقاموس النصي تاثيرا كبيرا في تجلي و تحقق انظمة تعبيرية مهمة في النص الشعري و اهمها المزاج العام و الفضاء العام الذي يعيش فيه القارئ اثناء القراءة . كما ان القاموس

النصي يلعب دورا مهما في مجال المعنى الذي يتجلى في النص و الي ينقل النص القارئ اليه اثناء القراءة . و اما بخصوص رسالة النص فان القاموس النصي ايضا له دور في تحقيق و بيان الرسالة في النص من خلال الصيغ الفعلية و من خلال مجال الرسالة المعنوي بان رسالة النص تقع في المجال المعنوي المعين وايضا من خلال المزاج العام و الفضاء العام الذي يخلقه القاموس النصي. و بهذا يتبين ان القاموس النصي معادل تعبير قوي و مهم و مؤثر في النص و طاقاته و غاياته التعبيرية .

ان هذه الدراسة تكمن اهميتها فيبانها تكشف عن اداة تعبيرية غير تركيبية اي انها لا تعتمد الافادة الجملية ،و هذا فهم و تطور في التعبير الادبي و في القراءة . و الذي قد يساعد في فهم الكتابة التجريدية وهذا ما يجب بحثه مستقبلا لأجل هذا الشأن .

قصيدة النثر المعاصرة و اساليبها ؛ كتابات كريم عبد الله نموذجا

الورقة التي القيت في احتفالية جائزة القصيدة الجديدة في (٢٠١٦\٩\٢

فصل : مفهوم قصيدة النثر

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج الروح ، و عن وخز الوعي). و تقول باربرا هننغ (Babara Hening) (ان قصيدة النثر هي جنس أدبي متاخم -- حيث تكون الطبيعة شعرية

لكنه يطرح بشكل افكار و كلام عادي جدا) . و يقول زيمرمان (Zimmerman) (قصيدة النثر هي كتابة متواصلة من دون تشطير ، متكونة من جمل و فقرات). و تقول مليسا دونوفان (Melissa Donovan) (النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على الخصائص الجمالية للغة ، و قصيدة النثر هي شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير . لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف)

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر ، بدأت بوادره في نهاية تسعينات القرن الماضي لكن ظهر للسطح و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر ، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله تناول جميع اشكال الأدب بما فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام ٢٠٠٥ كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس)(transgeneric narratlology) .و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و الافصاح (articulation) .

فصل : السردية التعبيرية

السردية التعبيرية تعني باختصار سرد ظاهري بكيانات (وحدات) شعرية في تطور حدثي شعري ليس بقصد الحكاية و القصّ بل

بقصد تجلي المشاعر و الافكار و الايحاء اليها و الرمز الى الاعماق التعبيرية . ان ظهور علم السرديات (narratology) و تطوره الكبير أدى الى الاعتقاد انّ الشعر يقابله السرد و هذا أمر خاطئ جدا ، بل الشعر يقابله النثر ، و اما ما بقابل السرد فهو الغنائية او ما نسميها (الصورية) . فهناك شعر سردي و هناك شعر غنائي (صوري) و هناك نثر سردي (القصّ) و هناك نثر صوري (الخاطرة و نحوها) .

فصل : النثروشعرية .

انّ قصيدة النثر قائمة على التضاد ، التضاد في طريقة الكتابة و تجلي وحداتها الاساسية ، أقصد النثر و الشعر ، انّ النص الأدبي اذا لم يشتمل على شعر فانه لا يكون قصيدة نثر ، و اذا لم يشتمل على نثر فانه لا يكون قصيدة نثر . و بالقدر الذي تطالب فيه قصيدة النثر بشعرية النص فانها ايضا تطالب بنثريته . وهذا الامر اي ضرورية نثرية قصيدة النثر امر غائب بالكلية عن اذهان كثير من الشعراء العرب ، فتجد قصائدهم – التي يصفونها انها قصيدة نثر – تكاد تخلو من كل نثرية ، و هذا يخرج القصيدة و بلا ريب من دائرة قصيدة النثر. نعم هي قد تكون قصيدة و قد تكون شعرا ، لكن مع عدم تجلي النثر فهي ليست قصيدة نثر . النص الذي لا يتجلى فيه النثر لا يصح ان يقال انه قصيدة نثر .

انّ الجوهر التضادي في قصيدة النثر الجامع بين الشعر و النثر شيء لا يمكن تصوره بسهولة و لا قبوله عند الكثيرين ، و هذا ناتج من الفهم الراسخ بان الشعر ضد النثر ، و هذا وهم ، بل يمكن ان يتكامل الشعر و النثر في النص الأدبي ، فكما ان النظامون كانوا يكتبون النثر بشكل نظم ، و القصة الشعرية كانت نثرا مكتوبا بشكل

شعر . فانّ قصيدة النثر هي شعر يكتب بشكل نثر . بل حتى الغنائية (الصورية) التي هي يمكن ان تطرح بشكل سرد ، فلا تضاد حقيقي بين السرد و الغنائية . انني اعلم ان هذا الكلام قد يعتبره الكثيرون خارج حدود الواقع و المنطق ، الا انه هو الحقيقة ، و لقد اثبتت قصيدة النثر المعاصرة و الامريكية خصوصا ذلك و هكذا نجد كتابات مجموعة تجديد التأريخية اثبتت ذلك أيضا بقصائد نثر يتكامل فيها النثر و الشعر .

تعريف بالشاعر كريم عبد الله

كريم عبد الله شاعر عراقي ، تولد بغداد – ١٩٦٢ يكتب قصيدة النثر بروح معاصرة و المتجهة نحو الشعر الكامل في النثر الكامل او ما اسميناه (النثروشعرية) ، حيث ينبثق الشعر من وسط النثر . فتكتب المقطوعة الأدبية بشكل نثر ، باستخدام ادوات النثر مع التقليل من الادوات الشعرية الشكلية و الاعتماد على البنية العميقة و العالم العميق في تحقيق الشعر و الابهار و الادهاش الشعري .

صدر له : تسع مجموعات شعرية و اخرج مجموعة من المسرحيات و صور تصوير العشرات من الافلام التسجيلية والوثائقية .

فصل : السردية التعبيرية عند كريم عبد الله

مظاهر السرد التعبيري جلية في كتابات كريم عبد الله ، 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 .

فصل : البوليفونية و تعدد الأصوات

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) .

في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) 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

فصل : البناء الجملي المتواصل عند كريم عبد الله .

انّ البناء الجملي المتواصل هو ركن النثروشعرية ، و لا يمكن انتاج قصيدة نثر من دون بناء جملي متواصل يتكلم به المؤلف كما يتكلم في النثر ، من دون سكتات و لا ايقاعات و لا فراغات و لا

تشطير و لا تسطير . و كريم عبد الله شاعر مبدع في النثروشعرية و متقن للبناء الجملي المتواصل كما في قصيدته (التاريخُ عاهرةٌ .../ شواهدُ القبورِ الكثيرةِ تفضحها)

يأتي مقطع واحد ببناء متواصل بطول ثلاثة اسطر

(ويغادرُ شرقنا شاخصة في شمسهِ مباضع وبقايا أطفال منقّعة بلعابِ ذئبٍ حملَ جلجلة الزقورات يفركُ تواريخها يستنشقُ أريجَ جنانهِ المسكونةِ بالأرثِ المحروق على صليبٍ رطبٍ يحدّقُ بعينٍ مفقوءة هاماتهُ معصوبة يوشّحها ليلٌ رؤوسه كطلعِ الشياطين تلاحقهُ تنهالُ تقتاتُ حكمتهُ خرافة تتلعثمُ ما بينَ نيلٍ يبحثُ عنْ حلمٍ ملائمٍ وفرات تعرّجَ كثيراً في خرائطِ رغوتها متاهاتٌ أخرى)

انّ هذا المقطع لا يمكن ان يقرأ الا بشكل المقطوعة النثرية ، و الكلمات محركة ، و لا توقف . لكن القدرة الايحائية و الرمزية و الهمس الشعري و الاشارة الشعرية و مداعبة الفكر و الوعي العميق و التجذر في النفس كلها تخلق حالة الشعر ، و الشعر الكامل من وسط هذه المقطوعة النثرية .

تمّ يأتي مقطع نثري بطول سطرين بلا توقف

(المفاسدُ جزيرةٌ تلفتُ ذيلها مِنَ المحيطِ المتغامض بأقصى النعاس المفعم بالفرائضِ الواجبةِ وخليج قانط تتمددُ على ناطحاتهِ حيتانٌ تسفّهُ مياههُ المتواريةِ خجلاً بينما يسقطُ الزمن عميقاً في مستوطنةِ النسيان)

وهنا ايضا مقطع نثري طويل بشكل استثائي بل وغير عادي ، في بناء جملي متواصل يحقق النثروشعرية ، حيث ينبثق الشعر من قلب النثر .

ثمّ المقطع الاطول باربعة اسطر متواصلة البناء .

(التاريخُ عاهرةٌ تفترشهُ على سريرِ غوايتها تحتجزُ قناديلهُ تجلو نشوةً تركها الغرباء طريّةً في سيرتها الذاتية يسرحُ في ارجائها ليلٌ أقفرهُ كثرةَ الحكامِ يُبطؤونهُ ألاّ ينقضي متنكبينَ شماعةً يعلّقونَ كثرة الشبهات الغابرة ونَول هزيل يحيكُ صباحاً مرقعاً تلعبُ المخارز في ملامحهِ أنّى تشاءُ على مهلٍ فتنكشفُ عورتهُ البلهاءَ كرائحةُ الفتنةِ تتأرجحُ شواهدُ القبور الكثيرةِ تفشحها)

انّ هذه القدرة على تحقيق الشعر من هكذا نثر ظاهرة نادرة و ريادية ، تمثل شكلا ناضجا و نموذجية للنثروشعرية ، و كتابة الشعر النثري ، و قصيدة النثر و تحقق غاياتها و اهدافها الاسلوبية .

تمّ يختتم كريم عبد الله قصيدته بمقطع رابع طويل ايضا .

(المحترفونَ بالجريمةِ لصوص اليومِ العانس يرشقونَ الأيامَ نكايةً بالمغدورينَ وراءَ الماضي يحتملونَ هذرهم يتناوشونَ فوقَ القانون الأخرق بينما في روحِ الحقيقيةِ زفراتٌ متهدلة وهتافات متكررة تتقافزُ متأخرة في كلَّ حينٍ .)

فصل : فنّ التطعيم في القصيدة

التوظيف من أهم العناصر الفنية في الشعر ، و من أهم الادوات التي يعتمدها الشاعر في تعظيم طاقات لغته و دلالاتها و ايحاءاتها . و للتوظيف الفني اشكالا كثيرة و منها تطعيم القاموس النصي بمفردات مجانبة و متباعدة عن الحقول المعنوية للنص . حيث انّ كل نص يفرض شخصيته على المؤلف و بعملية الانثيال يجعل المؤلف ينساق الى حقل معنوي معين و حقول معنوية متقاربة ، فيكون القاموس النصي اي المفردات التي تكون النص متقاربة في حقولها المعنوية ، لكن حينما يعمد المؤلف الى كسر هذا الطوق و هذا الانثيال عمدا و بوعي تظهر لدينا ظاهرة (التطعيم) في

المفردات النصية . نجد هذا الفن حاضر في كتابات كريم عبد الله و منها قصيدته (نبيذ الحروب الغائمة)

نبيذُ الحروبِ الغائمة

كريم عبد الله

عمّدي مدنَ الشمسِ بـبقيّةِ الأمانِ المتلألىءِ في الطرقاتِ البعيدةِ حينَ ينخرها قلقَ الأحتضار ...../ وطهّري الشوارعَ الهاربة منَ (الهاوناتِ) العشوائيةِ التي تتسلّلُ الى أقفاصَ الفصول .....!

لـلآن أخيطُ ثقوبَ جثث مسلاّتي النازفةِ سنابلَ تغاريدٍ لا تنضجُ في زمنِ الشهوةِ ...../ أتحاشى الهراواتِ المبطّنةِ أناشيداً عاقرةً تدّعي المغفرةِ ...../ وأشتلُ أنّاتَ الفراشاتِ في رمادِ القبحِ تتدفّقُ شهداً وطِيبةً .....

ما لـوجهكِ شاحباً تعصرهُ (خلّاطاتُ) المنافي يشربهُ المدجّجونَ بـالسيوفِ ...../ وعلى جسدكِ العاري تنقسمُ المآذنُ الراقدةِ على بيوضِ النفاقِ تلوّحُ لـلأمس ...../ و مصيرنا معلّقٌ كـــــــ (جسرِ الجمهوريةِ)* حينَ هوى مخذول شاهدا كيفَ تتساقطُ الخيبات .

فنجد مركزية لمفردات تجانب القاموس النصي مثل (الهاونات ، ثقوب ، الهراوات ، خلاطات ، جسر الجمهورية ، الطب العدلي) تلك المفردات اليومية و الحياتية و التي تختلف في مستواها الانتقائي عن قاموس النصي عالي الانتقاء ، لقد وظفت هذه المفردات لأجل ابعاد رمزية واضحة .

فصل : توظيف المفردات اليومية و التطعيم

و أيضا من الأساليب التي يجيدها كريم عبد الله و التي هي من علامات الكتابات الواقعية هو توظيف المفردة اليومية و الحياتية حتى انه احيانا يستعمل المفردات العامة كما هو معروف لمتابعيه ، و كثيرا ما يستعمل أكثر المفردات حياتية و يومية و التي تخرج عن الشعر الرمانسي بالمرة يطعم بها الانظمة الرمزية . في قصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية)

نجد العنوان منشار وهو خارج نظام القصيدة الرمانسية و الكتابات الانتقائية ، وهو مختار بشكل متعمد كما يختار غيره من المفردات اللاشعرية في الشعر ، وهذا يذكرنا بحركة (الشعر ضد الشعر) بأن يكتب الشعر بمفردات غير شعرية هي في منتهى البساطة و اليومية و الحياتية او التقريرية فنجد القصيدة التقريرية او الاخبارية او اليومية و كل هذا هو من الواقعية الجديدة ان صيغت بشكل جيد و وظفت برمزية و ايحائية تكسبها التوهج و الابهار .

في هذه القصيدة (منشارٌ على قارعةِ الحكاية) يقول كريم عبد الله

(الحظوظُ شعثاء تحرّكُ شطوط الألم تنقلُ هوادجَ حزنِ الأرض ، خَبَرتْ حنكةَ منشارٍ حاذقٍ يدمنُ لعبةَ إقتناص المغانمِ الوفيرة مبتسماً يمارسُ طقوسَ المكائدِ الساخنةِ ، طوّفتْ في درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ في حكاياتِ أولادِ الدموعِ الرخيصة مذ كان الغراب يتوضأُ بالخطيئةِ هيّجَ إستعراض الجيوشِ الهائجةِ خيولَ الغزوات ، تستحلبُ الضواري تقاويماً تستدرجُ الآلامَ في مزادٍ مجانيٍّ مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ تروفُ وقتاً شحيح الألفةِ يتقافزُ على خارطةِ الزمنِ العجول ينزُّ مِنْ طيّاتهِ نحسٌ يذرقُ مبتهجاً في ماسورةِ الحلمِ يحلمُ أنْ يكونَ متأنقاً مرفوعَ الرمح تعلوهُ فضيحةُ الدسائسِ خيانةٌ مسعورةٌ تحشرجُ في أحاديث ملساءَ كجلدِ افعى تدفنُ بيوضها في صحراء تافهة تشتاقُ كثبانها نزعةَ توترٍ تعتصرُ نشوةً عجفاءَ بواعثها مركونة الى أجلٍ أعمى تسبحُ فيهِ

رائحةُ القلق الخشن متخبطاً باللامبالاةِ تفخخه الاعلانات تحدُّ كتلٌ إسمنتية صماءَ .)

في هذا المقطع العالية النثروشعرية و بناء جملي متوصل ، يحقق النص شكل جديدا من التموج اللغوي ، ليس من حيث التراكيب المعنوية بل من حيث المفردات فالنص يتنقل بين مستويات من الانشاء للمفردات فمن كلمة عالية الشاعرية الى كلمة يومية و بسيطة جدا وهكذا . فوسط الكلمات المنتقاة و العالية الشعرية نجد كلمات (منشار ، درابين ، الاعلانات ، اسمنتية) .

و هنا تحضر ايضا الواقعية التعبير بما تقدم من مفردات يومية و بحضور الحزن و الأسى و الخراب و الخواء ، ساء على مستوى قاموس المفردات ام على التراكيب المعنوية و الافادات . فمفردات ((الحظوظُ شعثاء ، شطوط الألم ، هوادجَ حزنِ الأرض ، منشارٍ حاذقٍ ، المكائدِ الساخنةِ ، ، درابينهم الهاربة ، تسارقُ بيقينِ ، قطّاعِ الرقاب ، يتغلغلُ القحطُ ، يتوضأُ بالخطيئةِ ، تستحلبُ الضواري ، تستدرجُ الآلامَ ، مرضعتهُ رثّةُ الضرعِ ، وقتاً شحيح الألفةِ ، الزمنِ العجول ، نحسٌ ، فضيحةُ الدسائسِ ، خيانةٌ مسعورةٌ ، تحشرجُ ، أحاديث ملساءَ ، كجلدِ افعى ، صحراء تافهة ، نشوةً عجفاءَ ، أجلٍ أعمى ، القلق الخشن ، متخبطاً باللامبالاةِ ، تفخخه الاعلانات)

فصل : اللغة التجسيدية و النص ثلاثي الابعاد

حينما يصبح للنص زمان هو مكانه و ابعاده و رؤواه و شخوصه و اصواته ، يصبح كالفضاء المكاني الممتد في العمق الذي يلاحظ فيه ابعاده الثلاثة و يتحقق النص ثلاثي الابعاد . ان النص ثلاثي الابعاد يجمع بين الرسم بالكلمات و تعدد الاصوات

صورٌ تحمي الساحات

كريم عبد الله

قصيدة بوليفونية ثلاثية الابعاد

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 المحنّطةِ ، وأنا أتعكّزُ على شيخوختي ألملمُ أوراقَ السيسبانِ أحشو بها أعشاشَ الزرازير تحتَ قبّعاتهم العريضةِ يبتسمونَ دائماً وضجيجُ المارّةِ يعلو بينما ملامحهم تبهتُ بالتدريج , حتى بائعُ اللبنِ إستظلَّ بهم

فصل : الرسالية في كتابات كريم عبد الله

الرسالية الابداعية اما ان تكون جمالية تتمثل بالابتكار و التطوير و منها الكتابة التجريدية او جماهيرية تتمثل بتمثل الامة و الانسانية ، و مقدار التمثل و الوعي به و تجليه يحقق درجة متقدمة في جانب من جوانب الابداع . تمثل تطلعات الامة و المها هو الرسالية الوطنية .

يقول كريم عبد الله

(كلّما تعزفُ السماء برذاذِ الخذلان ../ أدخلُ في زجاجةِ الصقيع ../ مقروحٌ يساورني حلم يتلصصُ .....\الأرضُ العانس تتلمسُ أجساداً

تتسلّقُ واجهة الموت ../ عيونٌ زجاجيةٌ مِنْ خلفِ الصقيعِ ترنو ../ وقناصٌ أرعنٌ يتدفأُ بسيلِ رشقاتٍ على وجهِ التاريخ).

تتجلى الرسالية هنا في ان الشاعر يتمثل العراقي الذي مسه البرد ، من نازح و مهجر و فاقد و محزون و متألم ، انها ملحمة العراق الجريح المبكي ، الم طويل

من الموضوعات الحاضرة في شعر كريم عبد و كنموذج للرسالية و التعبير الانتمائي هو الحزن و الأسى للخراب و آثار الحرب ، اذ لا تجد نصّا له الا و تجده معجونا بهذا الحزن .

في تعبيرية عالية لواقع مرّ و أعمى يحضر الظلام فيه و الأسى و يتخفّى خلف كلماته الفاعل المخرّب كحالة من المسكوت عنه و نظام من الغياب و الحضور للمعاني و الدلالات ، حيث يقول كريم عبد الله في قصيدة (خيانةٌ في تلافيفِ العقل)

(شمسٌ سوداء تتشمّسُ عليها خيانة أسئلةٍ مِنْ مقابرها الموغلةِ في أعماقِ الأنا . تتسلّلُ بلا صوتٍ بعنادٍ ترفضُ الظلامَ .../ دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح يسرقُ الأمانَ لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس .../ كالشياطين تتراقصُ تُحكِمُ أقفالها على منافذِ رحلةٍ ملغومة تشدُّ إلى نفقٍ كابوسهُ طوييييييييل ..)

انّها الشمس السوداء المظلمة (نظام رمزي) و أسئلة خائنة متجذرة في عمق الأنا (نظام تعبيري) في نظام مجازي رمزي ، تتسلل بلا صوت عناد يرفض الظلام ، انه الخواء و وجه الخراب (نظام توصيلي) ، في (نظام سردي) . ثمّ ترجع اللوحة بصورة أخرى (فيسفسائية تعبيرية) (دويٌّ يمعنُ حفراً في أخاديدِ تجاويفِ الروح) (خيالية رمزية) هنا مرآة و ترادف معنوي للجملة الأولى (

مقابر موغلة في عملق الأنا) ، مما يحقق الفسيفسائية . ثم هو (يسرقُ الأمانَ) (واقعية) وهنا شرج للشمس السوداء وهو ايضا فسيفسائية تعبيرية فهو (لا يورّثُ إلاَ أرتالاً مِنَ المتاريس ...) (توصيلية و واقعية) وهنا يحضر خيط الى المسكوت عنه من حيث الارتال و المتاريس وهي وطأة الحرب .

في ما قدّمناه من استقراء أسلوبي كشف عن انظمة معقدة تعبيرية ، تصف واقعا محزنا و آثارا مدمرة و ظلاما يتجذر في النفس (الكلية) ، بلغة متموجة تتراوح بين التوصيلية و الرمزية و بين الواقعي و الخيالي ، و بسر تعبيري بقصد الايحاء و الرمز و ليس بقصد الحكاية و القص ، مع توظيف للفسيفسائية تجذيرا لرسالة النص و تمكينا للفكرة و مزيد بيان لوطأة و عمق المأساة ، فانّ من أهم داعي الكتابة الفسيفسائية هو تجذرير الرسالة و تعميقها في نفس القارئ .

فصل : النص الفسيفسائي و الترادف التعبيري عند كريم عبد الله

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 .

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 .

وحدات 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 ,

وحدات الحاضر المرّ و المأساة)

١- بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

٢- ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أ

وحدات الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص

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 ؟!

وهكذا

ب – الصيغة الثانية (طلب التغيير)

١- فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

٢- فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي .

فصل : تموج اللغة 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 تحملهُ 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 تحملهُ 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 .

التقليلية

المعنى العميق في النص الشعري التقليلي

خلاصة البحث

أجري البحث على عشرة نصوص شعرية تقليلية لخمس شاعرات عربيات ، معدل كلمات النص الواحد (١٠) كلمة و معدل احرفه (٤٠) حرفا . بُحث فيه عنمدى تجلّى المعنى العميق في تلك النصوص . و أثبتت الدراسة ان النص الشعري التقليلي محقق للمعنى العميق و النفوذ عميقا في الوعي و التجربة الانسانية و التقاط المعاني النفيسة المؤثرة .

أهداف البحث

أولا – مقدرة النص الشعري التقليلي على بلوغ المعاني العميقة .

ثانيا – منهجية البحث في الادب بالطريقة العلمية الصارمة هي ضمن مشروع انشاء (علم الأدب) (literolgy) .

المقدمة

العمق كمقابل للسطيحة امر ثابت و قديم من زمن افلاطون لكنّ اتجاهات حديثة قللت من اهمية العمق و تبنت الاكتفاء بالمظاهر كما عن ليوتارد و انّ الوعي ما هو الا نتاج المظاهر كما عن جيمس بالارد (١). لكنّ مفكرين عقلانيين كثر اكدو حقيقة الوعي (٢) .

ان علاقة اللغة بالوعي واضحة ، بل هي من اهم مظاهره التي دعت الحاجة اليها لكشفه و بيانه (٣) ، و اجتماعية و نوعية الوعي المخرج له عن الفردية امر ظاهر اشار اليه الكثيرون (٢) بل ان القول بمطابقة الوعي للمعنى له مصداقية ، مع التأكيد ان الوعي سابق على المعنى و المعنى سابق على اللغة (٣) .

و كما ان الابحاث النفسية و الاجتماعية قد بينت حقيقية الوعي العميق و اهميته (٢) فانا نرى ان الادب و الاثارة الجمالية بفعل العمل الادبي ايضا يمكن ان يكون شاهدا على الوعي العميق ، باعتبار ان الكشف عن المعنى العميق هو احد عناصر الابهار و الادهاش الذي يحققه الادب . و النص الادبي التقليلي و الذي هو جزء من فلسفة التقليلية العامة لكل شؤون الحياة (٤) و من خلال تركيزه و تمحوره حو الفكرة المكثفة المختزلة و بتعابير مختزلة و رشيفة مهذبة (٥) (٦) يكشف عن ذلك الوعي العميق و المعاني العميقة .

و تكمن أهميّة النص التقليلي الذي تطرح فيه الفكرة مجردة من كل تزويق لفظي او تجميلي ، بانها تركز على المعنى و المغزى و

الفكرى ، وهذا الى حد ما مخالف للذائقة العربية العامة المحتفية بالشكل و الالفاظ و التفنن بها (٧) .

مادة البحث

مادة البحث تتمثل في أمرين :

١-النص الشعري التقليلي

٢- المعني العميق

الاول : النص الشعري التقليلي

اعتمدنا في تعريف التقليلية على دراسة (التقليلية في الشعر)(٦) بانها

استعمال أقل مقدار من الكلمات للتعبير عن المراد .

و لدينا في مادة البحث عشر نصوص موافقة لشروط هذا التعريف :

١- ما بين
النور والعتمة
شيء واحد
هو التعثّر
هالا الشعار

٢- بحر يلتفّ على نفسه

تسقط الشمس في مغبّ غروب
وترحل باتجاه الحريّة الناشفة
إلى حيث الكراكي
على رجل واحدة وافقة
هالا الشعار .

٣-
خلسة
تداعب
وتتخذ
مكانا
الذكرى
احلام الباتي

تأتيني
حضوري
قصيا

٤-
حينما
كتب
تعرجت
فولدت الحكمة.
احلام البياتي .

الزمن
السطور

٥-
ارى
زهرة
اتذكرك
وانت تقطفها
خديجة حراق

في

عيني
تذبل

٦-

ضجر حلمي
ايقظني
ونام

خديجة حراق

٧-

لليل الطويل أحكي
حكاية نزوح القمر
على شرفة الأماني
أرقب حقل شقائق
.....النعمان
و بيدي قنديل فجر
.....منتظر

خلود فوزات

٨-

عالقة على ثوب
.....روحي
تداعب الحنين
.....كلماته

خلود فوزات

٩-

حيث
غلقت أبوابها ابحرت في البُكاء

هدى العطار

-١٠

أبكم
خسر لسانه عندما ابصرت العمياء

هدى العطار

الثاني : المعني العميق

١- افضل تعريف للمعنى العميق انه ذلك المعنى الذي له دلالة معنوية عالية مؤثرة ، يثير الانثيالات ويستدعيها إلى الذهن ذهنك باختزاله قدر كبير من التجربة الإنسانية (٨) . فهنا ثلاث عناصر الاول النفاسة و العلو و تسمى ايضا (شرافة المعنى) و الثاني اثارة الانثيالات و الخواطر وهذا هو العمق الفكري في واقعه و الثالث سعة التجربة باختزال التجربة الانسانية . فاذا كان المعنى الذي خلف الكلمات عاليا و شريفا و يثير الانيثالات و الخواطر و يعكس تجربة انسانية كبيرة فهو منعى عميق .

<u>طريقة البحث</u>

نتبع هنا منهج (البحث التعبيري) أي طريقة التعبير الأدبي و تجلي العوالم الماوراء نصيّة (العوامل التعبيرية) في النص بمعادلاته التعبيرية الاسلوبية وهو المنهج الذي بيناه بالتفصيل في كتابنا التعبير الأدبي كمنهج لمابعد الاسلوبية (٩) . فنتبين مدى تجلّي و ظهور التجربة الأدبية او العامل التعبيري و المراد هنا هو

(المعاني العميقة) بالبيان المتقدم في النص بمعادلاته التعبيرية و المقصود هنا اساليب الشعر التقليلي و المتمثلة بالنصوص العشر المختارة .

هذه النصوص التقليلية العشر هي لشاعرات عربيات يكتبن النص الشعر التقليلي باللغة العربية الفصحى . هنّ : هالا الشعار و خلود فوزات و خديجة حراق و هدى العطار و أحلام البياتي . و قم تمّ اختيار النصوص بشكل انتقائي و حسب الشروط المذكور للبحث من حيث التقليلية و المعنى العميق ، اضافة الى كون المولفات نساء ، حيث ان ترشيح الشاعرات و النصوص اجري حسب متطلبات جائزة (سيّدة التقليلية) التي اجرتها مؤسسة تجديد الأدبية في الخامس عشر من شهر أذار عام ٢٠١٦ (١٠) ، فافرزت نصوص تلكم الشاعرات بالمراكز الخمس الأولى من بين مجموعة من الشاعرات في مجموعة التقليلية الأدبية التابعة للمؤسسة المذكورة . . بمعنى انّ هذه الدراسة انتقائية و ليست عشوائية ، لكنّ النصوص كانت نتجت عن مجموعة عشوائية ، و بالمعايير المبينة تمّ تقييم النصوص أي من حيث شرطي التقليلية الشعرية و عمق المعنى . الآن سنبحث مدى تجلّي الشرطين المذكورين (التقليلية و المعنى العميق) في تلك النصوص و مظاهر ذلك التجلّي . وهنا ثلاث نقاط للبحث .

اولا : الوصف العام للنصوص .

عدد النصوص المبحوثة عشرة لخمس شاعرات هنّ (هالا الشعار ، احلام البياتي ، هدى العطار ، خديجة حراق ، و خلود فوزات) ، و النصوص اختيرت من مجموعة نصوص تقليلية نسوية .و النصوص قصيرة مكتوبة باسلوب القصيدة الحرّة و بعضها شبه الهايكو .معدل عدد الكلمات النص (١٠) كلمات ، و معدل عدد الاحرف (٤٠) حرفا ، و مع انه لا يتوفر لدينا تعريف للقصيدة القصيرة و الطويلة او الطويلة جدا و القصيرة جدا من

حيث عدد الاحرف او الكلمات ، الا انه من الظاهر ان معظم تلك النصوص تقع ضمن تعريف القصيدة القصيرة جدا .

الثاني : تقليلية النصوص .

اضافة الى قصر اغلب النصوص و دخولها تحت عنوان (القصيدة القصير جدا) فان النصوص تعتمد اسلوب التقليلية من حيث التكثيف و استخدام اقل عدد من الكمات للتعبير عن المراد .

تقول هالا الشعار (النور والعتمة \ شيء واحد \هو التعثّر) ان التقليلية ظاهرة فانّ الشاعر لم تستخدم الا الكلمات الاساسية للتعبير

و تقول احلام البياتي (حينما \ كتب الزمن \ تعرجت السطور \فولدت الحكمة) وهذا النص ايضا استيفاؤه لشرط التقليلية ظاهرة .

و تقول خديجة حراق (ضجر حلمي \ايقظني \ ونام) وهذا اقصر نص في المجموعة و تلبيته لشرط التقليلية ظاهر .

و تقول خلود فوزات (عالقة على ثوب \ ....روحي \ تداعب الحنين \ .....كلماته) و التقلية ظاهرة في النص .

و تقول هدى العطار (أبكم \ خسر لسانه عندما ابصرت العمياء) و ايضا التقليلية ظاهرة في النص .

وهكذا باقي النصوص الخمسة الأخرى فان تلبيتها لشرط التقليلية واضح ، و اما الشعرية فان مقومات الشعرية الاساسية من حيث الخيال و الايحاء و التوظيف الفني للكلمات كالاستعارة متوفر فتتحق الشعرية في النصوص و يتحقق لدينا شعر تقليلي .

الثالث : المعنى العميق في النصوص .

وفق ما تقدم من مفهوم المعنى العميق (٨) فان تحقق المعنى العميق يحتاج الى توفر الشروط الثلاثة المذكورة (شرافة المعنى و نقاسته ، و تأثيره و اثارته الانثيالات ، و اختزال التجربة الانسانية) وهذا محور البحث هنا .

و التقاط النصوص للمعاني البعيدة و النفيسة و ايحائتها و اثارتها للانثيالات و اختزالها للتجربة الانسانية و صوت الحكمة كل ذلك متوفر بل وظاهر في بعضها و ان كان بنسب متفاوتة من حيث القوة . و لقد بيّنا في كتابنا (التعبير الادبي) ان من خلال توفر الشرط و قوة تجليه في النص يمكننا من تحصيل تقييم كمي للنصوص (٩) و هذا التقييم الكمّي سيكون احد اهم اركان علمية الادب و البحث الادبي ، لكن يحتاج اولا الى مقدمات في تعريف قوة التجلي و مداها و درجاتها وهذا ما سنشرع به مستقبلا ان شاء الله . هنا لدينا عشرة نصوص سنبحث كل نص من حيث تحقيقه المعاني العميق ، و لا ريب ان تلك الشروط الثلاثة فيها مرآتية لبعضها و تداخل من حيث الخصوص و العموم فقد يعني تجلي احدها بقوة كبيرة تجلي باقي الشروط بالالتزام .

في نص هالا الشعار (ما بين \النور والعتمة \ شيء واحد \ هو التعثّر) لا ريب في نفاسة المعنى في هذه الصورة الشعرية النموذجية ، حيث ان شرافة المعنى و نفاسته و بعده عن ذهن العادي و تناوله هو تحقيقه عجزا انجازيا لديه وهو ظاهر هنا ، كما ان تأثيرية النص و اثارته للانثيالات واضح ، و اختزاله للتجربة الانسانية و تجلي صوت الحكمة واضح ايضا ، فيحقّق النص المعنى العميق . و هكذا الحال في نصها الثاني (بحر يلتفّ على نفسه \تسقط الشمس في مغبّ غروب \وترحل باتجاه الحريّة الناشفة \ إلى حيث الكراكي \على رجل واحدة وافقة)

و في نص احلام البياتي (- تأتيني \ خلسة \ تداعب حضوري \ وتتخذ \ مكانا قصيا \الذكرى) نفاسة المعنى و بعدها عن الذهن بهذه الصورة الشعرية واضح ، كما ان اسلوب تاجيل البوح بتاخير كلمة (الذكرى) ايضا يحقق العجز الانجازي لدى القارئ ، الا ان المعالجة الفنية عالية اللالفة قد تعارض التقليلية المعتمدة ليست على .و نجد هذه العناصر في نصها الاخر وخصوصا الكلية و المطلق صوت الحكمة (حينما \ كتب الزمن \تعرجت السطور \فولدت الحكمة.)

و في نص خديجة حراق (و ارى في عيني \ زهرة تذبل \اتذكرك \وانت تقطفها) ان الصورة هنا عالية و اختزال التجربة فيها ظاهر . و بدرجة ايحائية اكبر تقول الشاعرة ي نصها الاخر (ضجر حلمي \ايقظني \ ونام) .

و في صورة عالية تقول خلود فوزات (لليل الطويل أحكي \ حكاية نزوح القمر \على شرفة الأماني \أرقب حقل شقائق \ ..... النعمان \ و بيدي قنديل فجر \ .....منتظر) و اضافة الى الايحائية و الانثيالية و التجربة العميقة فان هذا النص يختلف عن باقي النصوص بانه يحقق مفهوم القصيدة التقليلية اللاومضية و هو ما سنتناوله في دراسات لاحقة و نبين اختلافه عن التقليلية الومضية . و في نص يختزل التجربة العميقة تقول الشاعرة (عالقة على ثوب .\.....روحي \ تداعب الحنين \ .....كلماته) .وهو نص من التقليلية الومضية .

و في تقليلية وامضة تقول هدى العطار (حيث \غلقت أبوابها ابحرت في البُكاء) و البعد النفسي و التجربة الانسانية واضحة كما ان التاثيرية و الانثيالية ظاهر ، و من الواضح ان هذا النص يحققق الشعرية و التاثيرية مع ان صورته غير متعالية ، و هذا ما يدخل النص في (نصوص ما بعد الحداثة) التي يتحقق الشعر فيها

من دون الارتكاز على الصورة الشعرية و انما يرتكز على التاثير و العمق و التوهج و اختزال التجربة. و ترسم لنا الشاعر صورة شعرية قريبة ايضا من النوع السابق حيث تقول (أبكم \ خسر لسانه عندما ابصرت العمياء) و ان القدرة العالية عند الشاعرة في اقتناص المعنى العميق و النفيس مع خفاء مركزية الصورة الشعرية و ارتكاز نصها على السرد و محافظة النص على التوهج و الاشراق الشعري ، يدلل على تحقيق الشاعرة تجربة شعرية استثنائية .

نتائج البحث

ان النصوص التقليلية ومضية او غير ومضية ، صورية او سردية ، تحقّق المعاني العميقة و تلتقط المعاني النفسية و البعيدة عن الاذهان ، و رغم قصرها فانها اختزلت التجربة الانسانية و اثارت الانثيالات و الخواطر في ذهن القارئ .

الاستنتاجات

النص الشعري التقليلي النسوي يحقق نفوذا كبيرا في الوعي العميق و التقاط المعاني العميقة .

المصادر

1-

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B3%D8%B7%D8%AD%D9%8A%D8%A9وكيبيديا ؛ الموسوعة الحرة ؛ سطحية ؛٢٠١٣ .

2- مريم كافية ؛ الوعي الانساني بين الحقيقة والوهم ؛٢٠٠٥.

3- موسى ديب الخوري ؛ اللغة و المعنى . المعابر.

4-

http://alyassen.com/blog.pl/minimalism.htmlعلى الياسين ؛ عن التقليلية ؛ الياسين . ٢٠١٤

٥-

https://anwergani.wordpress.com/2015/07/14/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%82%D9%84%D9%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AF%D8%A8%D9%8A%D8%A9-literary-minimalism/انور الموسوي ؛ التقليلية الادبية ؛ ٢٠١٥

٦- C. John Holcombe ؛ MINIMALISM IN POETRY : 2015

7- سيار الجيل ؛ سقم الالفاظ و غياب المعنى ،٢٠١٦

8- دور اللغة العربية ؛ مقياس نقد الشعر ؛ ٢٠١١

9- أنور غني الموسوي ؛ التعبير الأدبي الجزء الاول ٢٠١٦

١٠- جائزة سيدة التقليلية ؛ مجلة تجديد ؛ ٢٠١٦.

الرسالية الادبية

الرسالية في الشعر السردي

الأدب رسالة انسانية ، و الرسالية مقومة لأدبية الكتابة ، و لقد بينا في مقالاتنا السابقة و خصوصا (قانون الابداع) ان الرسالية الأدبية قد تكون فنية جمالية و قد تكون اجتماعية . فاما بخصوص الرسالية الفنية الجمالية وهو الامتداد عميقا في تجربة الكتابة و الاشتمال على الاصالة و التجديد فان الكتابة باسلوب الشعر السردي و بصيغة الكتلة النثرية الواحدة مشتمل على عناصر الاصالة و التجديد و بما لا يحتاج الى مزيد كلام ، و سنتناول تلك العناصر و تقنيات كتابة قصيدة النثر باسلوب الشعر السردي في كتابنا القادم ان شاء الله (القصيدة الجديدة) و هنا سنتحدث عن الرسالية

الاجتماعية ، و نقصد الاجتماعية الاعم من كل ما يكون خلف النص من رسائل و بوح .

و الرسالية الاجتماعية تعبيريا تظهر باشكال مختلفة ، منها البوح التوصيلي و منها البوح الاقصى وهو من اشكال التعبيرية و منها البوح التعبيري . فهنا ثلاثة مواضع ثيمية سنتناولها بالبحث و الدراسة في نصوص مجموعة الشعر السردي المنشورة في مجلة (تجديد)الادبية المتخصصة بقصيدة النثر الكاملة اي المكتوبة باسلوب الشعر السردي و الجمل و الفقرات النثرية .

الموضع الاول : البوح التوصيلي
و نقصد به التوصيلية الامينة و المخلصة المحملة برسالة واضحة بغية الخلاص .

ففي مقطوعة مخلصة تجمع وصف الواقع المر و طلب الخلاصة يحكي لنا اسماعيل عزيز قصة الخواء و اليباس في قصيدته (حين يسقط وجه الماء) حيث يقول

(حين تعزف الرياح أنشودة الطرقات الخالية الا من خشخشة اليباس, ترتل الشواطي التي لا تعرف الدفء حكاية عابر مرَّ ذات يوم كي يغرس الحب . هناك ، تُدون النوارس لحن الينابيع ويصفق القصب ، في تلك اللحظة المسروقة من لوحة حزن الصحراء لهجرة الطيور ، تجدني أرسم ظلي خلف زوارق الشمس .ليتك كنت ترى كيف يُقبل البحر فم الشواطئ وتسافر حباته دون بريد .)

فهنا الطرقات الخالية ، ما فيها سوى اليباس ، عند شواطئ لا تعرف الدفء ، وهنا عابر مَرَّ يغرس الحب في تلك اللحظة المسروقة المؤجلة الحاضرة في حياة الصحراء الحزينة . هكذا ينبثق الامل و الخلاص و سط انشودة حزينة و واقع مر في نص مليء بالشاعرية و الشعرية بتجلّ منقطع النظير يثبت و بكل صدق

و وضوح ان القصيدة يمكن ان تكون بشكل فقرة و ليس ضروريا ان تشطر وهذا الجمال الناطق هنا شاهد و مصدق .

و في بوح رفيع تقول نجاح زهران في قصيدتها (يحصي الغبار بكفي)

(كبرتُ وما زال كفي يُحصي الغبار المتطاير من ألسنة النجاة ، وما زلتُ أسأل الفصول الشائبة من حَمَل الالوان النيرانية الرغبة ، كفراشة ابتسمت بين يد الضوء واستسلمت للحرق ، منذ أن أفرغتُ الليل من عتمته وأنا أحتضن التراب الذي اعتلى وجهك وزين الألوان ،أخيط أهداب الزيتون والغار والطيون ليكون عبقا في عروقك . لقد نثروا التاريخ خلف الوقت ليقتلوا وطني ، وكلما نسوا أصوات البرتقال ، ذكرتهم الريح بسحاب المطر ،كأنه نجم سالت منه الأضواء ...)

من الواضح الميل الى البوح في النص ، فالعنوان رسالة كاملة بل هو نص ، حيث كف يحصي الغبار ، و يشير النص الى واقع مؤسف و مزري لاصوات النجاة و انها لا تنكشف الا عن سراب و وعود و غبار ، و على هذه الحال كبرت صاحبة الرسالة و النص ، و وسط هذا الواقع المر احترق الحلم و الوجود ، فليس من شيء سوى التراب ، و الواقع المرير ، و وسط عملية القتل للوطن لازالت الريح تذكر بعنفوان الشعب و الامة و حكايات النور .

و في مقطوعة بوح تنطوي على رؤية و فلسفة و تبن للوعي الانساني يقول جواد زيني في قصيدته (عزف ناي)

(لستُ حزيناً !!....لدرجةِ البؤس ، فعيني مغمضةٌ على بقايا طفولةٍ اكتنزها لساعة شدةِ الفقد ، ولستُ سعيداً حين يتفقدني البعضُ ، لكن لا يسألون عن حزني المخبوء تحت وريقاتِ كفّي الجديدة ، فالبراعمُ

تنبيء بالثمار ..والزغبُ ينبيء بالأجنحةِ ...لو طارت باتجاه حريق !!)

هنا بوح توصيلي فذ ، حيث يتجسد الخواء الانساني ، عالم مليء بالحزن ، و واقع قاصر لا يلبي الطموح و الرغبة فالشاعر او الحاكي (ليس سعيدا حين يتفقده البعض) انه واقع الانسان المعاصر ، الذي لا يمس الدواخل و لا يحقق ما هو مرجو منه من وجود و علاقات ، فهم (لا يسألون عن حزنه).

وبتساؤلات صادقة تجمع رشا اهلال السيد احمد البوح الرفيع في استذكار الزمن الرفيع و المدينة الرائعة ، حيث تقول

(تنزلق الأيام ذات قصة ، تنكشف المسافات ..

تنكسر الكأس ويندلق البحر رفيفا على شواطىء الأساطير ... تشرع النوافذ .. تُفتح الأبواب وتحت فيروزه الأزرق حكايا تسرق أزهار الشاطىء ، مع سبق الإصرار والترصد

أين حقوله اللازورد .. كيف أحرقت أشجاره الفيروز ، وهو يلعب النرد على طاولة القمر ..

كيف رحلت مدائن النور من مديات القصائد ، تلك التي طرزت كتبنا بالنجوم)

انها قصة الايام التي تنكشف فيها المسافات ، حيث الكأس المنكسرة ، و حقول اللازورد المفقودة ، و احتراق الاشجار الغالية . و من الواضح تجلي الرؤية و الاشراق في هذا النص و في غيره من نصوص رشا اهلال حيث تحضر المعادلات الكاشفة عن بعد عميق بحقول اللازورد و اشجار الفيروز و مدائن النور ، في بعد ملون و جمالي و فلسفي للمفردات في وجودها العميق .

الموضع الثاني : البوح الاقصى
وهو طريقة كتابية تشتمل على تعابير شديدة البوح و تحمل اقصى اشكال ابراز المكنونات النفسية بكلمات و تعابير تقع في اقصى درجات البوح .

في قصيدته (سمكة) يندب انور غني الموسوي الواقع المر برمزية قريبة حيث يقول :

(أظنُّني رأيتُ آثارَها الضَّبابيَّة، تلك السَّمكة القابعة في القاع المظلم، تتظاهر بالقناعة الكاملة في عالم صامت. إنها كشعبي الجريح، يجري في عروقها نسيمُ الفلّاحين وتأسرُ أفكارَها همجيَّةُ البرابرة السَّوداء. تخرجُ باكراً لتصطاد حُلمًا، فلا يحلُّ الغروب إلّا وحبَّةُ القمح تشاورُ لأرضها من بعيد. لقد نسيَتْ الكلماتِ ونسيَتْ ثوبَها البهيجَ.)

فالمقطوعة تعج بالفاظ المجال الاقصى للتعبير (اثار ضبابية ، قابعة في قاع مظلم ، عالم صامت ، همجية البرابرة ، حبة القمح تشاور لارضها من بعيد ، نسيت الكلمات ، نيست ثوبها البهيج) لم يترك الموسوي أي درجة من التعبير عن تلك الحال الا وضمنها هذه المقطوعة فوصلت رسالته بمفرداته و تراكيبه قبل معانيها و هذا تعبير ادبي يسبق فيه الاحساس المعنى . يصور لنا الواقع المر حيث (السمكة) الانسان و الشعب و و الوطن و العالم يعيش في ظلام و في خواء ، و يركض وراء سراب ، فلا ينتهي سعيه الا بعالم فقير (لا يجد حبة قمح) حتى انه نسي كل بهيج . كما ان قصيدة (سمكة) يشتمل على حركة داخلية ، تنتقل فيه كيانات النص بين مستويات مختلفة محققة حركة و مستقبلية في النص فمن القاع المظلم الى وسط البحر و شيء من الضوء ثم الى النور و

النهار في السطح وهو تعبير ادبي اسلوب عن طلب الخلاص ايضا .

و في قصيدة (تجليات حلم) يجمع صدام غازي البوح الاقصى في الصوت الثوري و طلب التغيير الخلاص حيث يقول

(لم تعجبه الشمس ولا السماء ولا لون الليل ولا لون الصباح

خذ بفعل أمرك وارسم سماء جديدة ومزق القديمة ، بعض الورق المقوى وعدة أصباغ كي تغير الألوان كما أحببت لكن لا تنسَ بعض الغراء كي تبقى ثابتة لا تتغير)

ففي اتجاه قوي و مستقيم نحو السماء الجديدة، مطالبا بتمزيق كل ما هو قديم ، بنفس حداثوي لا تعجبه لا السماء و لا الشمس و لا الليل و لا النهار انها تعبيرية حداثوية ثورية لا ترضى الا بالوانها و سماءها الجديد ، لكن يخدش هذا الامل و الحلم الزمن القاصر و العاجز ، فلا يكون منها سوى الحلم .

و في اللغة الصانعة لعالم النص الخاص تلون سلمى حربة الارض في قصيدة (غوايات) بالحزن الاحمر و بالخريف فتصير سرابا لا رجوع فيه حيث تقول

(غوايات فرح ،غمرت اشلاء حزن رافق جسد الوقت، هوة كانت تمشي متثاقلة تجر ذوائبها،

كبحر يسحب الموج حين ضجر ، لِمَ ارنو صوب السماءاسألها التوبة ....وكل عروش الارض بالاحمر مخضبة ،أنا المنذورة لورق الخريف تلمني معها اطير سرابا لا رجوع بعده ...!!)

الموضع الثالث : البوح التعبيري
وهو وصف العالم و طلب الخلاص بطرح رؤية فردية عميقة للحياة والعالم و ما هو واجب و مفترض فتكون معاني الاشياء غير معانيها .

ففي مقطوعة تعبيرية عالية البوح و الرمزية تتجلى النظرة المتميزة حول الواقع و اشيائه يقول عادل قاسم في قصيدته (سلالم البحر)

(املأ فراغات البريد بابتسامات صدئة في بياض ذكريات الروافد الرائقة التي أصبحت حقل سنابل و طيور مهاجرة وجهتها النايات الحزينة التي ألجمت أعنتها الفياضه بسحر الف ليلة منكسرة للسلالم المتدلية من البحر السماوي في الوجهة الرابعة من مجرتنا الرابضة على قوائم من فراغ سميك وعيون شاخصة في الطرقات التي تظهر ثم تنطفئ..لتترك خلفها الكثير من الاسئلة التي اعيت الرهبان في فك طلاسمها وهي توقد المشاعل التي سرعان ماتصبح مجرد عصي ضالة تستجدي المشورة من هذه السفسطة العمياء...)

هكذا يعوم النص في قاموس مفرداتي من الشك و التيه و الخواء (فراغات ، صدئة ، مهاجرة ، الحزينة ، ألجمت ، منكسرة ،فراغ سميك ، عيون شاخصة ، تنطفئ ، طلاسم ،ضالة ، تستجدي ، السفسطة ، العمياء) . لقد نجح عادل قاسم و ببراعة بقاموس مفرداته فقط ان يحقق تعبيرا و بوحا و نقلا للقارئ الى مجال من المعنى و الرؤية و الشعور مليء بالحزن و البؤس و التيه و الخواء . و بالرمزية العالية مع لغة متموجة توجه تلك الرمزية و تصنع مفاتيحها بمفردات مركزية مثل (مجرتنا ، الاسئلة) و بذلك اللون الذي تلون به البريد و الذكريات ، يكون ذلك اللون الحزين هو صبغة ماضي هذه المجرة و الارض و حاضرها و مستقبلها . هذا وان نص (سلالم باردة) ينشد الخلاص تعبيريا باسلوب حركة

النص الداخلية المتصاعدة في سلم النور محققا حركة مستقبلية داخله .

و يحقق حسن المهدي حالة (النثروشعرية) أي الشعر الكامل في النثر الكامل في قصيدة (الامراء لا يبتسمون) و بتعبيرية فذة و رمزية قريبة حيث يقول

(انا لم ابتسم لا لشئ ياجاريتي الاخيره سوى اني نسيت فمي في جيب بنطالي الخلفي ووضعت مكانه مشط الشعر الاسود الصغير خاصتي ، ربما بحركة غير واعيه لأخيف الصقور واحمي الثغور . وانا كثيرا ما انسى اماكن وضع الاشياء والتي قد تكون اثيرة لدي في احيان عدة ، واقولها وبلا خجل ، مثلا .مثلا اني نسيت في مرة ان اعزف الرباب (للرباب) فماتت كمدا وتبخرت من بين يدي كخيوط الدخان الخارج من مبخرة)

ان النص يقرر حالة من الفقدان بسبب النسيان القهري و عجز الزمن و الواقع حتى ان الاشياء الحميمة تموت و تتبخر .

و بسرد تعبيري و رمزي يحكي لنا كريم عبد الله في قصيدته (الشاهد) قصة الصراع المرير النازل الى الواقع من الجهات البعيدة حيث يقول :

(كنتُ أنا الشاهدَ الوحيد على ما يجري تحتَ ظلالِ شجرةِ التوتِ الضخمةِ المصفرّةِ الأوراق , رجلانِ يقتتلانِ بشراسةٍ منقطعةِ النظير قتالاً مرّاً ومستمرّاً , إستعملا كلَّ ما تصل اليهِ أيديهما مِنْ حجارةٍ أو عصيٍّ كانت تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ العجوزةِ , لقد رأيتُ ذلكَ بوضوحٍ كيفَ كانتِ الجروح تنزفُ بغزارةٍ , لمْ يبد عليهما التعب أو الأجهاد , كانت الأغصان الثخينةِ تتساقطُ عليهما مِنْ فوق الشجرةِ الضخمةِ , رفعتُ رأسي الى أعلى الشجرةِ فرايتُ شخصاً غريباً يجلسُ على قمّتها ...)

انه الشاهد الوحيد ، و هنا تتجلى الرؤية المتميزة و الفرادة التعبيرية ، حيث يرى الصراع تحت شجرة مصفرة الاوراق خاوية ، حيث الاقتتال المر و الشرس ، و حيث الايدي الغريبة تعبث بالمتقاتلين و واقعهم و وجودهم من بعيد .

و باسلوب المزاج القاموسي ذاته يصبغ بوشعيب العصبي قصيدته (ربما رفعت يدي عن غير قصد) بلون البؤس و الموت و الانكسار حيث يقول

(على كرسي من قصب أجلس قبالة بحيرة ميتة وفي يدي صنارة عرجاء، في خيالي تسبح أسماك ملونة ،وفي نفسي تتكسر آلاف الموجات؛ سأخيط أحلاما على مقاسي هذا الصباح ..أحلاما تقيني صقيع الفشل وعواصف كل وسواس..)

فكرسي من قصب و بحيرة ميتة و صنارة عرجاء و في النفس تتكسر الاف الموجات ، و صقيع الفشل و عواصف الوسواس . هكذا يصنع بوشعيب لوحة مرئية لا تترك مجالا لفكر القارئ و لا نفاسه الا ان تعيش تلك الحالة التي ارادها النص و تجلت فيه بكل قوة بلوحة تعبيرية فذة تعكس الواقع المر الذي طغى عليه لون البؤس و الانكسار .

و في تعبيرية نموذجية مع صبغة حداثوية توظيفية تتجلى روح الزمن المر و الواقع المرير حيث الركام و الشظايا في قصيدة باسم عبد الكريم الفضلي (ركامُ الأنا / استجماعُ الشظايا) حيث يقول

(فوّاحةٌ رائحةُ الظُّلمةِ عندَ تقاطُعِ الخطوات (غداً) .. / ألوذ ، أخلعُ ملامحَ أنايَ ، أتنفَّسُ بعمق ، تتشبَّحُ الموجوداتُ من حولي ، أرى أنساغَها القيئيةَ فلا يخطرُ أمامي إلا ما أُشيّؤُهُ (طفولة) .. / أُلجمُ نظراتي ، أسماءٌ غزتْ مُخيّلتي تَغرِزُ في وجهي مخالبَ أنصابِ)

ان الرغبة الجامحة نحو مستقل افضل تتجلى بتعبير ادبي متعدد المستويات في النص من حيث المفردات قاموسيا و تركيبيا و من حيث التراكيب و الاسنادات و من حيث المضامين ، فحقق النص تعبيرية نموذجية بلغة اهل الحداثة .

و بتصوير تعبيري يحكي لنا حسين الغضبان قصة الفشل القابع على صدر هذا الزمن المر حيث يقول في قصيدته (بيت من غبار)

(مذ كانت الدروب من تراب لم استطيع فعل شيء يصدُّ الغبار عن صدر ابي الذي صرعته الشهقة اللئيمة سوى أني ارشُ الماء كي يجمد الطريق لكن المارّة مازالوا يلعقون قشرة الطين باقدامهم وحين اثقلتُ الرّشَ ضربني احدهم بعد ما تلطخ ثوبه بالطين، انتصرت الشهقة على صنعي ولم افلح بمنعها عن رئتي ابي .)

انه النظرة العميقة و رؤية الخارج بالتفرد الداخلي حيث الطريق و المارة و الزمن كلها تتآزر على الفتك بمصير الانسان و بتطلعاته و احلامه و اشياءه الحبيبة ،حتى تنتهي القصة و الصراع و المحاولة بالفشل المر .

و يحاكي حميد الساعدي سارقه في (تسرقني مني بقتامةِ ليّل) حيث يقول

(صرخاتي تشبهني ، من يشبَهُكَ الآن ، وكل الرفقة حزموا ورد حقائبهم وابتكروا لليّل وعوداً ، أنتَ الأرق الآتي برحيق أماني ، تسرقني مني بقتامةِ ليّل ، وتدسُّ خيالاً يطعنُ نوبات أنيني ،لغزاً مسموم الفكرة ، طبعُ خيالٍ في عتمةِ حائط ،لا تُدرك عبر مرايا السحر بأنكَ موءود النظرةِ ، مسروق الفطرة ، ..)

فانه يشبه صرخاته و وهو ليس كالرفقة التي ارتضت لليل وعودا ، انه يتنفس رحيق الامنيات ، المسروق في قتامة الليل ، حيث الالم

المر و سط الانين ، انها الفكرة التي تنبت وسط حقول الالم تبحث عن خلاص ، انه الضوء و الامنية وسط الليل و الظلام ، ولا يكون ذلك الا وسط الالم و الانين كأية ولادة و أي فجر جديد . لكنه مصبوغ و مشوب بالوهم و الخيال و الزمن العاجز و الواقع القاصر .

و في مقطوعة تعبيرية فذة يقول رياض الفتلاوي في قصيدته (سلال)

(لم تكن سلالنا فارغة من ضحكة الفجر. الصبح يتعكز على ظل أوراق ساجدة ، وفكي النهار فاغرة تلقف ما تبقى من احلام الليل. هناك حكمة قديمة عند الغرب تنظر الى سقوط الشمس في احضان الغفوة تعد السنين وحكمتنا كصانع الفخار وسط المطر. السلال كثيرة ملأت مدينة الفراغ حين نسجت دودة القز ثوب الحرير على وجه التاريخ. لم نعد نبني السطور في قلوبنا حيث الأرضة أكلت أساس الخلود)

اضافة الى الرمزية القريبة في النص ، فان الشاعر عبر عن اشياء معهودة و معروفة لكن اعطاها وصفا و وضعا و حالة غير مألوفة و مغايرة ، بل انه اضفى عليها من رؤيته و ما في داخله من فهم ، فحقق النص بوحا تعبيريا كاملا حيث (الصبح تعكز ، اوراق ساجدة ، فكي النهار ، سقوط الشمي في احضان الغفوة ، مدينة الفراغ ، الارضة اكلت اساس الخلود)

و في نص تعبيري تحكي زكية محمد الزيف المعاصر في قصيدتها (ملامح متعثرة)

(.لا أريد أن أتذكرها ...! ترهقني كثيرا هذه الملامح. . أينما وضعت سبابتي. تبكي من وخز البثور... ولسان استشاط من لظى الجوع... ما العمل حتى الشعر الحريري وهب نفسه للسجاد

الصيني.....الأنف مدمن للبودرة السوداء.... واذنان تحلقان بعيدا في القطب الجليدي....وتلك الأسنان البيضاء ....كم هي جميلة وحادة تقطع شفة الحلم أن باح يوما بهوية النسر عند الغدير. ....لا اريدني بصحبتها ..)

ان النص يحكي قصة الزيف البشري في هذا العصر المزيف فكل ما فيه من جمال مصطنع هو في واقعه ، و النص برمزيته القريبة ، يحكي ذلك الخواء و هذا الزيف المر .

و في قصة تتفجر بالاسئلة بشكل حكايات و اخبار تجلى النظرة و الرؤية العميقة في قصيدة ميثاق الحلفي (رأس ليس لي) حيث يقول

(علّمتني الفصول بانّ الرأس التي احملها ليست لي وان لا اثق بصبغات البشرةِ وتجاعيد وجه الحقول ، ان احملَ بسلالي وطني احلام الضعفاء ارتب الصرائفَ حسب ابجدية القهر .

اعدّ اعقابَ سكائر رئة المساءات... ابحث عن ارجوحة بين الثكنات.. ماذا أُهديكَ؟ وانت الذي استنزفتَ سني عمري ولا عالمَ اقل قساوة منك. انقِبُ في جيب انكيدو عن رغيف. اشدُّ اوتارَ قيثارة سومرية لاسمعكَ لحناً من الرستِ.استعيرُ لسنحاريبَ سيفاً واخيطُ لعشاتروت فستانا كما تهوى. المعبدُ السفلي بلا صلاة. والمذبح بلا قربان وثمة وثيقة لاشنونا تُبيح الموت بالتساوي. ولم يَزلْ تحتَ رأسي رقماً طينياً وقصبة ودواة. وبعض من جلد الثور المجنّح وهذيان لحكواتي يخدع الاطفال بقصصِ الفصول.)

ان النص يفيض بالسؤالات و يحكي واقعا مرا لا يتناسب مع الحكايات و الامجاد فينتهي الجواب الى ان يكون ذلك الارث خداعا للفصول .

و في لوحة تعبيرية تطلب الخلاص يقول فريد قاسم غانم في قصيدته

(غدًا، أيَّتها الصَّغيرةُ، حينَما تخرجُ أنيابُ الذِّئابِ من أقنعةِ البسَماتِ الأُفعوانيّة، حينَما يتجعّدُ جذعي وينفخُ أيلولُ في أطلالِ شَعريَ القديم، وحينَما تتّكئُ الأشجارُ المُرهَقةُ على الأشجارِ المُرهَقةِ، سوفَ تلتفِتينَ إلى الدُّروبِ التي شربناها قبلَ أنْ تأكلَ أقدامَنا. وقد تترجَّلينَ عن غماماتِك التي تصقُلُ الرّيحَ، وتهطُلِين.)

انه الغد الذي تتكشف فيه الحقائق ، و تتميز به الجوانب المتنكرة و التي توقع بهذا الوجود ، حينما تلتف الشعوب حول الامل و الحلم و الحقيقة و الغايات عندها سيتحقق الانتصار و تهطل الغمامات الخيرة نورا.

و برمزية عذبة تحكي لنا جميلة عطوي في قصيدتها (اشراقة) قصة الاشراقة و الخلاص حيث تقول

(ومن نافذة البصر تُطل إشراقة تبثَ الدَفء في الكائن الجليدي فيُسقط أوزاره...يستقيم هامة تلوذ بلُجَة الفجر...تكرعُ الضَياء ...تتنفَسُ رحيق الحياة ....هناك تكون الولادة بعد مخاض معسر ...هناك يُعانق الكائنُ فأسه ...يُعدَل بوصلة مساره ويلمع في العين بريقُ غد آت ...تباشيرُ أسعد الأوقات.)

حيث من بين حكايات المخاض العصير يشرق غد سعيد يبث الدفء في الواقع الجليدي البارد بفجر جديد .

هكذا تتجلى الرسالية في نصوص الشعر السردي المكتوبة بنثرية انسيابية كاملة بفقرات نثرية مع تحقيق درجات عالية من الشعرية و تفجير طاقات اللغة و عبقريتها ، و انا اكتفينا بالاشارات و التنبيهات الى تلك المضامين و المعاني تاركين للقارئ الغوص و الغور في

الانساق النفسية و الفكرية و الرؤيوية للنص و كاتبه لاجل تحقيق عملية التكامل في النقد المفتوح وهو من تقنيات النقد التعبيري واسع الطيف الذي لا تنضب جوانب الكشف فيه و التحليل و المنطوي على كم هائل و غير معهود من عناصر الكشف الابداعية و هذا واضح لكل متتبع .

لمزيد من القراءة يرجى زيارة

١- مجلة تجديد الادبية
/https://tajdeedadabi.wordpress.com

٢- مجموعة الشعر السردي
https://www.facebook.com/groups/8565
/32551091601

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