جماليات ما بعد الحداثة

أنور غني الموسوي

جماليات ما بعد الحداثة

أنور غنيي الموسوي

جماليات ما بعد الحداثة
أنور غنيي الموسوي
دار اقواس للنشر
العراق ٢٠٢٠

المحتويات

المحتويات ١
المقدمة ٣
تجليات العوامل والمعادلات التعبيرية في الشعر الصوري ٤
المعادل الجمالي في مجموعة (وحيدا دون العصور) للشاعر عباس باني المالكي ١٠
الرمزية البسيطة و التأريخ النصّي في سردية (عنز و قِدر و إبريق) لفريد قاسم غانم ٢٧
خلق الرمز و التاريخ النصي ، تبتل في محراب القلب نموذجا ٣٢
الرمزية التعبيرية عند هاني النواف..... ٣٨
مظاهر التوظيفات التعبيرية في (نوافل السبي في قصور الحضارة) لبارقة أبو الشون ٤٣
اللغة المتقابلة في (عباراتْ على مفارقِ شجنْ) لإيمان مصاروة ٧٢
اشكال الشعر السردي (السردية التعبيرية) في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) للشاعر كريم عبد الله..... ٧٨
مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في كتاب الفصول الخمسة (كليلة و دمنة)..... ٨٨
اسلوبيات النص الفسيفسائي و الترادف التعبيري عند كريم عبد الله ١٠٠
لغة المرايا و النص الفسيفسائي ١٠٤
لغة المرايا و الفسيفسائية في نص (حوار الصدى و المرآة) للشاعر عصام سلمان ١٠٦
اللغة المتموجة و النثروشعرية ١١٠
التضاد و التوافق النثرو شعري ، نصوص حسن المهدي نموذجا ١١٣
وقعنة الخيال و التموج التعبيري في السردية التعبيرية ١٢٦
ملامح البوليفونية في نصوص السردية التعبيرية ١٣٣
الشعر بين التقليلية و البوليفونية ١٤٠
النص التجريدي الفكرة و النموذج ١٤٤
مظاهر التعبيرية التجريدية في (أمنيات جوّالة)..... ١٤٧
الاشراق و التجلي في النصوص التقليلية ١٥٠

المشترك التعبيري و اللغة التبادلية عند أنور غني الموسوي ١٥٤
اللغة التعبيرية في الشعر العراقي المعاصر ١٦٦
الكتل التعبيرية المتوهجة عند كريم عبد الله..... ١٧٣
التجليات الماوراء نصية عند رشا اهلال السيد احمد..... ١٨٢
اللغة المتوهجة ، لغة يعقوب احمد يعقوب نموذجا..... ١٨٦
نحو علم نقد تجريبي..... ١٩٠
نحو علم نقد استقرائي..... ١٩٣
في اللغة المتوهجة..... ١٩٥
نحو النقد التجلياتي ١٩٧
مبادئ الاستجابة الجمالية ٢٠٠
التعبيرية التجلياتية..... ٢٠٢
مقدمة في النقد التعبيري..... ٢٠٣
قانون الابداع ٢٠٥
مواطن الابداع في العمل الفني ٢٠٧
جماليات اللغة المتوهجة..... ٢٠٩
اللغة التجريدية و مستويات المعنى ٢١١
مبادئ الاستجابة الجمالية ٢١٥
الادب الممتع و النقد القريب ٢١٧
تعبيرية القراءة و الاستجابة الجمالية ٢١٨
النقد المفتوح ٢٢٠
التناص الازلي و التقارؤ الازلي..... ٢٢١
السردية التعبيرية و اسلوبياتها ٢٢٢
خلاصة السردية التعبيرية..... ٢٣١
النقطة التعبيرية..... ٢٣٣
أدوات النقد و شخصية النص ٢٣٥
انتهى والحمد لله..... ٢٣٧

بسم الله الرحمن الرحيم و الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خير خلقه محمد وآله الطيبين الطاهرين

الجانب الادبي للروح الإنسانية امر لا يمكن انكاره، ومن اهم الأبحاث في هذا الشأن هو البحث الجمالي فيها، هنا أكثر من عشرين مفهوما نقديا غير مسبوق مطلقا في نظرية الجمال وبالخصوص نظرية الأدب وبالأخص نظرية الشعر استخرجتها من كتب سابقة لي وجمعتها هنا لتكون منطلقا الى بحث أوسع، والله الموفق.

تجليات العوامل والمعادلات التعبيرية في الشعر الصوري

لقد بينا في مواضع سابقة ان التقسيم المعهود للكتابة الشعرية الى ما يكتب بالوزن و ما يكتب بغير الوزن ما عاد كافيا امام الزخم الهائل و الكثيف للشاعرية المعاصرة ، و توسع الفهم للغة الابداعية و تغير المعارف العامة باللغة و طبيعة استعمالها . و بعد الفهم العميق لتقنيات قصيدة النثر و الشكل الذي هي عليه في الاعمال الساعية نحو الشعر الكامل في النثر الكامل ، صار لزاما الالتفات الى ان الايقاع و الشعرية بالنثر اما ان تكون بصورة (شعر سردي) يعتمد تقنيات السرد التعبيري بشكل النثر اليومي ، او ان يكون بشكل (الشعر الصوري) يعتمد تقنيات الصورة الشعرية و التوزيع اللفظي الايقاعي بالتشطير و نحوه .
و لأجل هذه الحقيقة أي وجود شعر سردي و شعر صوري كان لزاما على النقد تقديم نظرية متكاملة تستطيع مجاراة هذا التطور وهذا الفهم و الواقع الجديد للشعر ، و لقد نجح النقد التعبيري و بأدواته الواقعية من تحقيق نهج مدرسي يعتمد الرسوخ المعرفي و قابلية التجريب مما يفتح الباب امام علم نقدي ادبي مختص بالتعبير الادبي الأبداعي .
أهم أدوات النقد التعبيري في تفسير الظاهرة الأدبية و جمالياتها و عناصر الأبداع في العمل هو نظام (المعادل التعبيري) و الذي يتمثل بوحدات لغوية نصية بصور و اشكال مختلفة تحاكي و تعكس الجوهر الأدبي و الجمالي العميق الذي كشفه و لمسه المؤلف المتمثل (بالعامل التعبيري) و الذي يكون بأشكال مختلفة جمالية و معنوية و فكرية و غير ذلك ، الا انه لا يتجلى و لا ينكشف الا بواسطة المعادل التعبيري .
ان عملية الابداع الجوهرية هي الاشراق الابداعي بالاطلاع و اقتناص و رؤية و تمييز العامل التعبيري الفني . و مهمة المؤلف النصية الاهم هي الكشف عن العامل التعبيري العميق و اظهاره و ابرازه بمعادل تعبيري نصي . و العوامل يجمعها تأثيرها العميق و اثارة الاستجابة الجمالية بتجليها النصي . ان هذا الفهم ضمن ادوات النقد التعبيري يتجاوز ثنائية الشكل و المضمون و ينتج نظاما نصيا تعبيريا موحدا بوجهين ، فكما ان الاستجابة الجمالية تثار بالمعادلات التعبيرية الشكلية الظاهرية فانها ايضا تثار بالعوامل التعبيرية المضمونية العميقة ، و هذا يحقق تكامل الشكل و المضمون و التوافق بينهما بدل التضاد و التعارض بينهما الذي يعد معرفة شبه راسخة.
بعد أن صار الكتاب يكتبون السرد الشعري و القطعة الواحدة ،و القصيدة التي تكون بشكل النثر و فقراته ، صار في قابل الشعر الصوري المعهود نظام الشعر السردي المعتمد على السرد التعبيري بالسرد الممانع للسرد ، والسرد لا بقصد السرد بل بقصد الايحاء و الرمز . و لقد تناولنا مظاهر العوامل و المعادلات التعبيرية في الشعر السردي في مناسبات سابقة وهنا سنتناول مظاهر المعادلات

و العوامل التعبيرية في الشعر الصوري كأدوات تحليلية و اجرائية للنقد التعبيري .
الشعر الصوري يعتمد تقنيات خاصة و معروفة بمعادلات تعبيرية نصية و شكلية متداولة تتجلى بواسطتها عوامل تعبيرية عميقة ، أهم تلك التقنيات هي الصورة الشعرية و الايقاع اللفظي بالتشطير و التقسيم و نحو ذلك . وهنا سنتناول وفق منهج النقد الثيمي نماذج شعرية تعتمد الصورة الشعرية و الايقاعات اللفظية و تقنياتهما كمعادلات تعبيرية لأنظمة العوامل التعبيرية التي تتجلى بواسطتها .
يقول عادل قاسم
في بوحٍ شفيف وصور شعرية عالية
(خِلسَةً....
نَتَسَلَلُ خارجَ السِربِ
نُرَددُ نَشيَدَ.....
خَرافَتَنا.....
نحنُ المولعونَ...
بالأقفالِ الحكيمةِ
وبالمفاتيحِ التي...
تَضحكُ من سباتِنا
كُلما خَرَجْنا.....
من كهوفِنا الفارهةْ)
ان النص يحقق بوحا عاليا بواسطة عمق و نفوذ المعاني و بواسطة التوظيفات و الاستعارات التي توسع و تعظم طاقة اللغة بشكل واضح ، فما بين مجالات الدلالة للخلسة و الخروج و بين مجالات الخرافة و الوهم وقاموس السبات و الكهفية يتحقق مزاج ظاهر وقوي للنص يحضر القارئ اليه و يجعله يعيش اجواءه . ان النص يحقق غاياته الابداعية من جهة الفنية باستعارات و مجازات فذة و من جهة الجمالية بلغة صادمة و مثيرة و من جهة الرسالية بخطاب و بوح رفيع . و بهذا التكامل الابداعي يحقق نموذج النص الكامل و الشعر الرسالة و القضية و نموذج الأدب الرفيع .
نَتَسَلَلُ خارجَ السِربِ
نُرَددُ نَشيَدَ.....
خَرافَتَنا.....
نحنُ المولعونَ...
بالأقفالِ الحكيمةِ
وبالمفاتيحِ التي...
تَضحكُ من سباتِنا
كُلما خَرَجْنا.....

من كهوفِنا الفارهةْ

يقول هاني النواف
بمعادل تعبيري يتمثل بالرمزية التعبيرية في نص (الشُّرفةُ الفارغة)
((
هَدهدةٌ على ماءِ الهَمسِ
تَمسحُ جنازةَ الكلامِ
تتلفَّعُ ضَراوةَ الهلعِ المُمضِّ
لعرائشِ الشُّرفةِ الفَارغة..

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

و تقول هالا الشعار
بنص دافق و معبأ بالعاطفة في قصيدتها (برهة عشق)
(يا أيها الربان المجهدُ
أنا الشجرة زفير الأرض
تتوضأ الريح تفاحاً على غصني
وسط قافلة سراب
يشهقُ الترابُ جذري
أتكحّلُ خضار شمس صبح
تمررُ أشعتها ضفائر ضفائر
على وجَنات الثمار
لتوقظ الدفء
وتؤجج اللهيب)

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

ذلك النظام النصي و ليس فقط وسط الكلمات و الجمل كما هو معهود في التعابير الابداعية .

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

و يقول اسماعيل عزيز
في ((أتساءل...كيف؟) بنص بوح رفيع يشتمل على الايقاع العميق

أيُّها البحر..
أيُّها....
أتساءل.....
أ لأننا ينابيع طافحة بالأخطاء
تحاصرنا الرياح

محملة بغموض الصحارى..
فماذا لو..
غادر عن معجم الأرض
.....تقويم الفصول؟
وأستوطن الخريف بأزلية المكان
فكيف ستكون..
لعبة الأنشاء؟
والشهداء؟)

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

و يقول صلاح حسنية
في (سجادة نور)
تلاعبني الكلمات
تفرش لي سجاجيد الحروف
ثرثرة فم قواميس في أقاليم الورق
وعلى مداخل القلب
ستائر صوت تبعثرها غابات الندى .)
بنص تعبيري عميق يرتكز على الصورة الشعرية و البوح ، بنص من فن (الميتاشعر) يسطر المشاعر و الانفعالات الذاتية تجاه الكتابة و الشعر ، و يكشف عن المعاني الشخصية للالفاظ و الحروف و الكتابة . لقد حمّل الشاعر كلماته طاقات تعبيرية تفوق المعاني العادية لها ، فان الاستعارات هنا جاء بنظم مجازية تعبيرية واضحة فعبارة (تلاعبني الكلمات) كشف قوي و معبر عن الحالة التي يريد الشاعر الحديث عنها و عبارة (تفرش لي سجاجيد الحروف) بيان راق لحالة الكتابة و عملية ولادة النص . و من خلال تعبير (أقاليم الورق) و قواميس ينقل الشاعر و بكفاءة عالية القارئ الى مجال معنوي و فكري حول الكتابة و الابداع , بهذه الصورة الشعرية الفذة يتجلى عامل تعبيري عميق فكري و شعوري و خاص جدا يتعلق بالابداع و الكتابة .
و تقول غيداء الحاج حسين
في تجربة شعرية عميقة في نص (اختلاس)

(تختلسين
بحة الصوت البعيد
لتقلقي هذا الفراغ الراكد
كحلكة ليل شتائي طويل
يتمترس في كل ركن
يعشش في الزوايا
و يستتب في التفاصيل الدقيقة
حياتك التي تمضي كعادتها
رتيبة)

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

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

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

(وحيدا دون العصور) مجموعة شعرية للشاعر و الناقد العراقي عباس باني المالكي صاحب المؤلفات التي تجاوزت خمسة عشر مطبوعا في شتى الصنوف الادبية . تشتمل المجموعة على ما يقارب (300) نصا قصيرا مع نصين متوسطين ، بلغة هادئة عميقة تعتمد عمق التعبير و المعنى ، محققة مستويات عالية من التجلي للمعادلات و العوامل الجمالية .

ان المعادل الجمالي هو العنصر الاسلوبي التعبيري في العمل الفني الذي يحقق الاثارة و الابهار بما له من تفرد و تميز يميز العمل الفني عن العادي ، وفي الادب هو المميز الاسلوبي الظاهري الذي يميز العمل الادبي عن غيره من عمل غير ادبي و يعطيه الفرادة و التميز عن عمل ادبي اخر.

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

المعادل الجمالي التأليفي الرؤيوي
المعادل الجمالي اللغوي الانثيالي
المعادل الجمالي النصي الفني
المعادل الجمالي القراءاتي التداولي

المعادل الجمالي التأليفي

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

في نص (4)

((هجر البلاد ...

دفن رأسه في الغياب
ترملت أشجاره ...
سافر إلى الصحراء بحقيبة العطش))

يتجلى هنا وعي المؤلف و الخلفية الجماعية في عصر الخيبات و الضياع ، حيث ظاهرة الهجرة من البلاد و الرغبة فيها ، و الميل تحو الغياب حتى من دون ارادته ، حيث الترمل المستشري ، و اللاجدوى في كل خطوة .ونجد الرسالية ايضا و تبني معاناة المجتمع و الجماعة في النص (7)

((الخليفة لم يعد إنسانا
يعتقل الهواء في المدن
الأحلام غادرت شهيق الذاكرة))

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

و في النص (10)

(قد تكون أنت القادم
قد أكون أنا..
قد تكونون أنتم
دون الانتباه إلى صمت البحر)

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

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

المعادل الجمالي اللغوي

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

في نص (5)

((أنتظر أن أتي الى أنا
روحي غادرت أجفان الدروب
الطرق مزدحمة بالسؤال
))

نجد هنا تجليا تناغميا للغة بحقول دلالية متقاربة (فانتظر ، غادرت ، دروب ، الطرق ،مزدحمة)) فانها تنقل القارئ الى عالم دلالي موغل في الرحيل و المغادرة . و هذا النص يحاكي غيره من النصوص كالنص السابق

نص(4) الموغل في الرحيل ايضا . وهذا كله يدور في فلك الغربة و الوحدة الذي عنونة به المجموعة .

و في النص (9)

((أتدثر بالصمت
المدن تثرثر على جثة الوقت
الساعات ذابلة بظلال المكان
أراقب حتفي قبل قدوم الفصول))

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

و كذلك يحضر الغياب في النص (22)

تضيع الشموع في المساءات العمياء
حين يولد القمر وحيدا
في لجة الصمت...
الليل خيمة الأحزان

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

المعادل الجمالي النصي

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

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

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

في نصوص المجموعة تبرز الرمزية التعبيرية ، التي تطغى فيها رؤية المتكلم و تقدم العالم بالصورة الباطنية للمؤلف ، منها نصي (16 و17)

))
(16)

قالوا : لماذا تعشق
قلت :ولماذا الروح
تركتهم بلا جاذبية التفاح

(17)
دائما يتكلمون عن العشق
إلا يعرفون أنه بلا سمع
سوى شريان يحمل دم العاصفة))

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

و يتجلى المجاز العالي و الانزياحية الكبيرة في النص (23)
((حين تخرس أجنحة الفراشات
يضيع صوت الأزهار
تحت ظلال تكره المرايا))
فهنا تجاورات و اسنادات و تراكيب انزياحية عالية ، و تعابير مفتوحة الدلالة ، و رمزية تعبيرية عالية ، تبوح و تنقل الاحساس العميق ، و تحقق الابهار الجمالي .
و في فنية اخر تتقابل فيها التراكيب في نسيج تركيبي يقترب من انغام الهايكو في النص (26)
(قلت : أحبك إلى الأبد
قالت : سأنتظرك كل عمري
ألتفتت إلى الوراء
لتحمل البحر بزنبيل المطر
الغيم في أول طفولته ..!)
فان عبارة (الغيم في اول طفولته) هي مقابل تركيبي مبين و مختزل لمضمون التراكيب السابقة عليه ، و كذلك في نص (32)
(الجنود الذين عسكروا في الغبار
تاريخهم من حجر...

الحروب شهوة الطغاة ...!)

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

و في لوحة انزياحية باهرة تتجسد قوة المجاز و عمقه و علوه التعبيري في النص (39)

(الذين تدلوا بأخر عناقيد وجعهم
بقوا يحرسون تساقط المطر
النهارات تجف من الغيم
أركض الى النهر ...
أسابق ظل الماء ...!
)

حيث ان المجاز و الانزياح هنا على اكثر من مستوى تركيبي ، في صور سعرية عالية المستوى ، و توظيفات فنية رقيقة و موصلة لغاياتها . كما ان تعدد الوسائط الدلالية في عملية الفهم تحدث استجابة جمالية عميقة لدى القارئ حيث ان حالة التنقل الوسائطي و التجوال الفكري بين الدلالات يولد اللذة و الامتناع .

المعادل الجمالي القراءاتي

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

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

في نص (18)

((تركت قلبي على حافة الموج
يوم رأيتها ...
تغسل ذاكرتها بماء المطر.))

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

و قد رأيت في النص (39) المتقدم ، حيث الاستجابة الجمالية العميقة المتحقق بنص يشتمل على نظام دلالي معقد متعدد الوسائط يحقق حالة التجوال و التنقل الفكري بين حقول الدلالة و المعنى و الافادة و الفهم مما يولد شكلا مزخرفا و ملونا من الانظمة الدلالية محققا المتعة و الابهار .

وهذا النسيج الدلالي الملون و التجوال الفكري في حقول المعنى نجده ايضا في نص (55)

(الدليل الذي فقد خوذة الضوء
صار سجانا عند أبواب الفصول
أبحث عن مناقير العصافير
لأصل الى قمح النهار ...!)

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

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

تمهيد

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

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

يقدم النقد التعبيري اطروحة معرفية اساسها ان التميّز و التفرد التأليفي هو جوهر الظاهرة الادبية ، و ان وظيفة النقد تفسير الظاهرة الادبية و عملية الانبهار، و ان ملامح تلك الظاهرة اوسع من فكرة الانحراف عن المعياري كما عن الاسلوبية ، كما لا يمكن اختزالها بمناهج وصفية لطرق الدلالة اللغوية كما عن علم اللغة . و بالقدر الذي يجد النقد التعبيري فكرته العامة الانتزاعية واضحة فانه ايضا لا يقصدها الا في العمل الادبي و من خلاله فقط ، بمعنى ان الوجود النظري لنظرية النقد التعبيري متأخرة عما هو فعلا موجود و متحقق في العمل الادبي من انظمة و عناصر ابداعية ، لذلك فان النقد التعبيري انساني و واقعي بخلاف الجفاء و التجريد الذي عانت منه مناهج اخرى .

مستويات الظاهرة الأبداعية

لقد بينا في مواضع مختلفة تصورات تفصيلية عن الاطار النظري للنقد التعبيري منها ما في مقدمة النقد التعبيري (الموسوي 2015) ، و سنعمد هنا الى تطبيق ادوات النقد التعبيري الاجرائية على النصوص .

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

ان وظيفة النقد التعبيري رصد العناصر الفنية و الجمالية و الرسالية التي بحثنها في قانون الابداع و ما يتعلق به (الموسوي 2014) . و سيأتي التطرق الى ما هو متجسد منها في هذه المجموعة القصصية ، في كل نظام تركيبي كلامي من المفردة الى الاسناد اللفظي الى الجملة الى الفقرة ثم الى النص كله ، و تلمّس و تتبع تجليات المستويات الانسانية في العمل الابداعي من حيث تجلّي المؤلف و القارئ و نظام اللغة و النص نفسه .

المظاهر الفنية في العمل الأدبي

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

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

مجموعة (رواية حمزة الاصفهاني) مجموعة قصص سريالية ، و القصصية متقومة في السرد الحكائي و ،السريالية متقومة في تجاوز المنطق و الزمن

الفقراتي . لذلك عد البعض النص السريالي من السردية التعبيرية التي هي قوام قصيدة النثر (دانييل ميتشل 2014).
مظاهر السردية واضحة في النصوص بحيث ان جميع النصوص شواهد عليها ، اذ ان تعدد الشخوص و الاحداث و تعدد الرؤى و نقاط التبئير و الحواريات طاغ في النصوص ، و في تجل قوي للسردية في قصة (هذيان) :
((كان كعادته عندما يجلس أمام لوحة الحاسوب, يتابع ما أشتهى أن يتابع, في الخلفية التلفزيون, على احدى القنوات الاخبارية , عقله الاول منشغل بالحاسوب, عقله الثاني يتابع التلفاز بشكل مستقل, هو يتابع مقطوعة جاز ل ب.ب. كنج,على اليو تيوب, أخذته إغفاءة , إذا به يحلم مرة اخرى.....! شرب كأساً من عصير الليمون ناجى حبيبته ... النص))
تتجلى السريالية في نصوص المجموعة بوضوح كاسرة المنطقية ، و من اقوى تجل لها في قصة (الأفاعي لا تبتسم):
((كان الحد الفاصل لنهاية الجدل, هو إصرارها على إستخدام قالب الشمع وتقدمه كحلوى لغريمي, إني أعرف جيداً إنه لا يفرق بين البوظة والشمع, لكن هذا رأيها , إحترمته , لم أطلب منها الرحيل , إلا أنها آثرت أن تقف في بداية الزقاق ,في بيوتنا الشرقية غرفة صغيرة تستخدم لحفظ المؤونة, يوجد بداخلها موقد وأحينا تنور, إتكأت على كيس الفحم بجوار كيس الحطب, مددت رجلي على الارض ,لم أكن أنتعل شيئا , تعباً من حدة النقاش, أسلمت نفسي إلى نوم عميق كأنه الموت, بين الحلم و اللاحلم ,وجدتها فاغرةً فاها, أفعى كوبرا الملك كما يسموها, تبتسم لي, تمد لسانها المشقوق تلاعبه في الهواء تمسح جبهتي بلعابها الناعم, كنت متعباً جداً من النقاش, أصابع الفحم وشوك سعف الحطب مستمرة في لعبتها الموجعة كانها مسامير حادة ,يحركها سجان إختص بالتعذيب قبل أن يطلق القاضي حكمه بألأعدام ... النص))
و في تجل قوي اخر للسريالية في قصة((الضفادع تتبختر في الماء)
((إفتتح مسؤولٌ رسمي كل الدوائر , وجدها خالية إلا من أشباح, تركض بين ألأزقة, تصطاد ألجرذان , تسير بكل الأتجاهات ,بعضهم يركز فوهة بندقيته على ذيل جرذ, أصابه بدقة متناهية, لكن الجرذ إستمرّ في الركض, يبدو أن ذيله لا يهم , منظمات إنسانية تدخل على الخط ,قالوا لنا إنهم مرسلون من منظمة رعاية الحيوان, الضفادع تتقافز, تمارس حيلتها المعروفة, العيش خارج وداخل الماء, تصور تدريب الضفادع ,يكفي لك أن تعيش مزدوجاً وتصبح ضفدعاً ممتازاً, تحقق إنتصاراً... النص))
و هكذا جميع نصوص المجموعة فانها شواهد على السردية و السريالية المتكاملة فتكون المجموعة محققة للشرط الفني للوصف ، اضافة الى تكاملها في الابعاد و الشرط الكتابية الاخرى المقومة للكتابة الفنية عموما .

مظاهر الرسالية في العمل الأدبي

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

من الرسائل الاجتماعية التصريحية في المجموعة ما في قصة (الضفادع تتبختر في الماء الأسن) (هناك مصطلحات شبعنا من أكلها حتى التخمة, لكن الوطن لازال يتلاشى,) و في قصة ((المعاريض)) (لابد من النوم بعد متابعة حلقة ممتعة على تلفزيون الحياة عن الكذب مشرعناً, نحن نعيش الآن في وهم الصدق) و في قصة (القمر يرتفع عاليا في السماء))(في ملاحمنا الحالية لا توجد بطولات , أحلامنا لا تتجاوز تحليق حمام, نعرف ألآن ,أن حضارة ألعالم تحلق في الفضاء وبين المجرات ,و الصحراوي لحد هذه ألثانية , غير قادر أن يتسلق شجرةً أو ربوة) بل ان الرسالية حتى تطغى بتصريحية في العناوين كقصة (عندما تمطي الاعراب ذيل السلطة) و قصة (الافاعي لا تبتسم حين تعض) .

و اما الرسالية الاجتماعية الايحائية فنجدها ايضا مبثوثة في النصوص ففي قصة (أشباح) ((إنها تعوي في جسدي , كأنغام كَيتار حزين يعزف على المنفرد, له إيقاع خاص, يجترّ خاصرتي, أشكو لمن , وحدتي)) ان قاموس الالفاظ (تعوي ، حزين ، يجتر ، اشكو) كما ان مفاد التعابير و دلالتها يشير الى شكل عميق من الأسى و الغربة و الحزن ، و اعتراض و طلب للتغيير و الخلاص . وفي قصة (متاهة التماسيح) بوح على مستوى الفكرة ، و على مستوى السرد ، و على مستوى الصور و الايحاءات .فاما الفكرة فمن الظاهر ان المؤلف قد عبأ نصه بافكار و هواجس و رؤى كثيرة ، نقلها النص بلغة واضحة و صريحة و احيانا ايحائية .فبين التيه العريض و على مستويات مختلفة و التي تذهب فيه الارواح و السنين ، فالحيرة و الوهم و اللامعنى ، و الوحوش البشرية و من يعتاش على دماء الناس و حياتهم ، كلها نجدها حاضرة في مراجعة و طلب مراجعة للفكرة و الفكر . و اما البوح على مستوى السرد فمن الواضح ان سريالية النص تمثل طبقة للبوح و شكلا تعبيريا اخر عن التيه و الضباب و الوهم و حياة كالحلم في عدم منطقيتها و التباس امورها ، فينتقل السرد بشكل عشوائي لا منطقي بين المقاطع و الاحداث بشبكة ترابطات بعيدة تحقق سريالية واضحة في النص .و اما على مستوى الصور ففي النص مقاطع و عبارات اعتراضية و جزئية تتسم بايحائية و توظيفات بوحية عالية كما في قوله :(وأراد مينوس أن يجعل منها سجنًا للوحش الذي يسمى الميناتور, إذ كان يضحَّى بسبعة من شباب أثينا، وسبع عذارى لهذا الوحش كل سنة(ملاحظة نحن نضحي أكثر).

فبعد مقدمة تعريف المتاهة بين سبب وجودها الاسطوري ، و يبين انها لاجل الحماية من الوحش و باسلوب ارتدادي ينقدح استفهام مبطن بانه ما السبب الحالي لهذه المتاهة ؟ و تغير عنوانها و معناها فصارت و سيلة الوحش البشري لصيد الضعفاء في عالم الغاب الجديد . و يقول : (لكنه لم يعرف أن التماسيح تبني تحت الماء متاهة, تصور أنها تبنيها لأجل أن تسحب فريستها وتأكلها بهدوء, دون تطفل الأخرين وخصوصاً الحيوانات ألقمامة, إلا أن الباحثين أثبتوا أنها لاتستعملها لهذا الغرض(التماسيح لاترى في الظلمة وهي تحت الماء), هنا شعور و اشعار بامور خفية و ان الامور في عالم المتاهات ليست كما تبدو ، و ان الظاهر ليس كل شيء ، كما ان هنا يظهر سلطة العلم في عصر العولمة و عدم كفاية الافكار الموروثة و الاسطورية . كما فصلناه في مستويات البوح في القصة السريالية (الموسوي 2015)

المظاهر الجمالية في العمل الابداعي

الجمالية هي المكان الرحب الواسع للنقد التعبيري و الذي يكشف فيه و بحيوية فذة عن مواطن الابداع و الجمال في النص مستعينا بالواقعية و الوجدانية من دون ادعاء او تزييف ، انه رصد لمظاهر الجمال و التي تسبب الاثارة الجمالية و تحدث الاستجابة الجمالية لدى المتلقي ، و بهذا يظهر البحث الجمالي التعبيري اكثر واقعية و موضوعية و علمية من كثير من الاطروحات التي تدّعي الكشف عن الجمال ، و لقد اثبتت المقالات و القراءات المتعددة التي قدمناها بنقد تعبيري لأعمال ابداعية (الموسوي 2015) صدق و واقعية و حرفية و جوهرية العناصر الجمالية التي يتلمّسها النقد التعبيري .

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

المعادلات و العوامل الجمالية

لأجل تصور متقدم و مضيف للفكر الجمالي الادبي لا بد من بيان المعادلات الجمالية المتحققة في النصوص سواء كانت معهودة او غير معهودة ، و بيان

العوامل الجمالية التي تقابلها ولو اجمالا . واهم المعادلات الجمالية هي التوظيفات و اللاألفة او الانحراف و التناغم ، و قد بينا سابقا بعض النماذج و سنبين فيما يأتي صور أخر لذلك ، يقابلها عوامل جمالية مهمة عامة مثل الأنس و الاكتشاف و الصدمة و العجز و الابتكار .

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

١- نظام المفردة

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

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

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

٢- نظام الاسناد

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

في المقطع المتقدم من قصة (سفر) نجد توجيها معنويا اسناديا ظاهرا في اسنادات مثل (مسيرة الملح , المقاومة بلا عنف, شوارع مدينتي, الناس يقتلون أنفسهم ، مدن الأشباح ، خداع البصر والبصيرة , مدينة الالعاب في أعلى ناطحة سحاب في العالم, مفهوم فيه بعض الشذوذ) من الواضح ان المفردات المركزية في تلك التعابير قد اقتص المؤلف منها حصص خاصة فالمسيرة هي مسيرة الملح و المقاومة هي مقاومة اللاعنف و مدينة الالعاب في اعلى ناطحة سحاب في العالم و هكذا) . اما اللاألفة الاسنادية فهو الانحراف و الانزياح و المجاز و الشعرية وهي طاغية في المجموعة حتى انها تصل الى العناوين مثل (الضفادع تتبختر في الماء الآسن) و (زمان الصفر) (عندما تصحو التنانين) (حلم سريالي) (عندما يمتطي الاعراب ذيل السلطة) . و انظمة التجاور و الاسناد تتأثر كثير بغايات النص و تجلياته كما لا يخفى .

٣- نظام الجملة
اهم الابحاث التعبيرية في نظام الجملة هي الافادة ،و التوظيف فالافادة قد تكون قريبة او بعيدة مباشرة او غير مباشرة ، توصيلية او ايحائية ، وهذا انعكاس التوظيف فيها ، و من المعلوم ان الجملة تحتل مكانة مهمة في القراءة الادبية اذ انها في الشعر الصوري تحقق الصورة الشعرية و في السرد القصصي تحقق الحكاية ، و اما في السرد التعبيري المقوم لشعر النثر و قصيدة النثر فانها تحقق التعبير .
و نصوص المجموعة كلها شاهدة على حكائية الجمل بسردية حكائية ، كما ان السردية الحكائية بوصفيتها و تشخيصيتها مهمة هنا لاجل خلق العمل السريالي ، لانه يعتمد على التجاور اللامنطقي بين المنطقيات . و لذلك يكون من المستبعد امكانية النص السريالي في الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية نعم الرسالية ممكنة في السردية التعبيرية لقصيدة النثر .

٤- نظام الفقرة
ربما يغفل احيانا عن اهمية نظام الفقرة في النص ، الا انه في الواقع هو من اهم ما يحدد الطبيعة التجنيسية للنص ، اذ ان المنطقية المطلوبة بين الجمل ايضا تؤثر بل هي اساسية في مظهر النص ، و كما ان التجاور الفقراتي يميز بين السرد و التصوير ، فانه ايضا يميز بين السرد المنطقي و السرد اللامنطقي المتمثل بالسرد السريالي ، و السرد التعبيري ، و من هذه الجهة اي اشتراك السرد السريالي مع السرد التعبيري في كسر المنطقية الفقراتية وان كانت هي أشد و اعنف في السريالية ، فانه يعد احيانا من قصيدة النثر كما اشرنا .
من الواضح ان العلاقات الفقراتية بين الجمل مهمة في قصص مجموعة (رواية حمزة الاصفهاني) ، اذ باللامنطقية التجاورية بين الجمل تتحقق السريالية ، و من الواضح ان جميع فقرات قصص المجموعة شواهد على ذلك .
٥- نظام النص
اضافة الي البحث الفني في رسالية النص الجمالية و الاجتماعية فان البحث التعبيري الجمالي في النص يبحث في تكامله الجمالي ،اي في قيمته و ثراءه و هو مجموع ما فيه من تنوعات ابداعية ، و لا يعتقد ان ذلك يتناسب مع طول النص ، لان القيمة الجمالية للنص ليس مجموعية و انما نسبية اي بمعنى انها تساوي مقدار ما يحققه النص على مستوى الوحدة الكلامية ، و من المعلوم ان هذا الفهم اصافة الى انه يفسر التقليل

الجمالي من الزيادات الضارة في النص فانه من تفردات النقد التعبيري .

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

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

ما وراء الظاهرة الجمالية

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

١- الاستجابة الظاهرية و العميقة

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

لكل من الاستجابة الظاهرية و العميقة محدثات و منتجات خاصة ملحوظة من المعادلات الجمالية و المظاهر و العناصر النصة ، او بمعنى ادق ان لكل عنصر نصي جمالي تأثير متميز خاص في جهة معين منهما ، فعناصر التناغم كالموسيقى الشكلية مثلا تحقق الاستجابة و الاثارة الظاهرية ، بينما الانحراف و اللاألفة و الصدمة تحقق الاستجابة و الاثارة العميقة .
في قصة (حلم سريالي) عناصر تناغمية و لاتناغمية .
((اليوم أنهيت كتابة الرواية, لي بعض الملاحظات التعبيرية, كونها لاتمثل كل ما في وجداني, لكني بكيت, عندما إنتهيت من تنضيد الأوراق كانت دموعي غزيرة , تناولت قطعة من الورق الصحي , مسحت عيني , كان الورق نظيفاً, تمنيت لو أن الكل تمسح دموعها به حتى لو كانت دموع تماسيح, حزنت على مصير جورية , خلقتها في خيالي ,لكن الكثير يعتقدون إن كل ما أكتبه هو من وحي الواقع, أعترف إن كلّ ما أكتبه هو من وحي أحلامي , عندما أنظر الى الجدار أحلم, عندما أنظر الى البحر أحلم, ما المشكلة إنني أحلم دائما, الحلم مملكتي الخاصة, يوما ما حلمت بإلآهة سومرية, أسميتها رغم أنها لا تحمل المستمسكات الأربع, النص))
عناصر التناغم تتجلى في النص في مراعاة التداولية و الموسيقى الشكلية وفي القصص يكون الاول غالبا ، فمن صور التناغم الاسلوب السردي اذ انه تداولي و قريب للنفس من التصوير الشعري فيحثث الفة ، و الصورة الاخرى الالفظ الاليفة (اليوم ، وجداني ، بكيت ، دموع ، ورق صحي وغيرها) ، و ايضا الوصفية و الحكائية الواضحة ، كما ان الخطابية في (الكثير يعتقدون إن كل ما أكتبه هو من وحي الواقع, أعترف إن كلّ ما أكتبه هو من وحي أحلامي , عندما أنظر الى الجدار أحلم, عندما أنظر الى البحر أحلم, ما المشكلة إنني أحلم دائما) هذه كلها من حيث الالفة و القرب التي تحقق انظمة تناغم فكرية و أنس و تلذذ ظاهري . اما انظمة اللاتناغم فالسريالية و القفز اللامنطقي ، و التراكيب الانزيحاية ، و كذلك الرسالة الصادمة كما في (تمنيت لو أن الكل تمسح دموعها به حتى لو كانت دموع تماسيح) اضافة الى الخيالية التصويرية الصادمة وهي شيء اخر غير الرسالية مثل (لكني بكيت, عندما إنتهيت من تنضيد الأوراق) و كذلك عبارة (كانت دموعي غزيرة , تناولت قطعة من الورق الصحي , مسحت عيني) .اذ ان السريالية تتجلى في العلاقة التجاورية بين الجمل ، اما داخل الجمال فالانياح الخيالي التصويري وكلها تحقق الاثارة العميقة .

٢- البعد الجمالي
نظام الاستجابة الجمالي و الاثارة دوما مركب من الشكلين الظاهري و العميق وان كانت الغالبية لأحدهما لانهما شبه ضدين ، بمعنى آخر ان التركيبية في الاستجابة و الابهار الجمالي لازم ، بحيث ان هناك دوما مقدار من

الابهار التناغمي الظاهري و مقدار من الابهار اللاتناغمي العميق . و نظام المتعة و الاثارة و الانبهار يتحدد كمحصلة نهائية لمجموع مقداري هذين الشكلين .
ان مقدار الانبهار مع حقيقته الكمية فانه ايضا كيفي ، يعتمد في كمه و كيفه على النقاط الشعورية التي يحفزها ، فلدينا كم من مناطق الشعور المحفزة و كيف و نوعية منها ، مساحة المناطق المحفزة يحقق البعد الكمي ، و توزع و تنوع المناطق يحقق البعد الكيفي ، و كما ان المقدار الكمي يتجسد بكتلة المنطقة و المساحة فان البعد الكيفي يتجسد بشكل اشكال من مستقيم و مستوي و مجسم .
وكما ان هناك فرقا في المقادير الكمية فان هناك فرقا في التجسيدات الشكلية من حيث كون الاستجابة مستقيمة ام مستوية ام مجسمة . وكما ان لكل من شكلي الاستجابة الظاهري و العميق عناصر نصية غالبة فان في اشكال الابعاد الجمالية ايضا عناصر مناسبة تحدثها .

القراءة الابداعية وحركة النص .
ان للنص الادبي بابعاده المتقدمة - اضافة الى بعده النصي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة - بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و له ايضا بعد دلالي تجلياتي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف .
بينما يكون قاصرا تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي فقط او تتبع عناصر البعد الكتابي الدلالي فقط ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية الجمالية يكون بالقراءة التعبيرية الابداعية ، و التي تتجاوز جميع اشكاليات الشكلين المتقدمين من قراءة النص . هذه القراءة بهذه الابعاد هي ما يحصل لكل قارئ و نتاجها وان كان اجماليا و عميقا و ضبابيا الا انه يحدث دوما وحسب استعداد القارئ ، وما القراءة الاحترافية الا جلاء و بيان لتلك الحالة الموجودة ، فالنقد ليس خلقا للقراءة و انما كشفا عنها .
ما يحدث في عملية القراءة انها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله ، و اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع ، يحقق العمل الابداع في ذلك الموضع او النظام النصي المعين نقطة تعبيرية جمالية تحصل في الفكر و النفس ، يمكن ان تفهم كمقابل كم للعملية الابداعية ، و من هنا و بالنقطة التعبيرية يقدم النقد التعبيري فهما كميا للجمال وهو من تفرداته في هذا الشأن . يقابل تلك النقطة في كل وحدة كتابية بعد خاص بالقراءة هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية وهي خلق خاص بالقارئ للنص يختلف فيه عن غيره . بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ساكنا لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له بعده الحركي هو البعد القراءاتي الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون ، كما ان لاستعداد

القارئ و تصوراته تأثير على سرعة تلك الحركة ، وكلما كان النص ذا حركة سريعة بثراءه و ثراء القارئ كان أكثر ابهارا .
القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في 1- عوالم النص و الكتابة ، و 2- عوالم الفكر و اللغة ، و 3- عوالم الخيال و الابداع ، و 4- عوالم الشعور و المتعة . بينما العوالم الثلاثة تخلق الشكل المجسم للنص ، فان العالم الرابع اي القراءة هو البعد الحركي الذي يكتسبه النص روحا و حركة تخرجه عن السكون . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . وان القصص السريالية في مجموعة (رواية حمزة الاصفهاني) كانت موطنا لتجليات فذة و عالية للمؤلف و القارئ و اللغة و النص ، انها نصوص تبلغ اهدافها و تحقق الاضافة الادبية و الرسالة المرجوة . و النقد التعبيري هو الاداة الصادق و المجال الفسيح الذي يدرك و يرى تلك الانظمة و تلك الابعاد بواقعية و صدق و وضوح .

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

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

(عنزٌ وقِدْرٌ وإبريقٌ)

بقلم: فريد قاسم غانم

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

في هامشِ الرُّقعةِ المُرطَّبَةِ بالظِّلال، استلقى رجلٌ شابٌّ ببنطالٍ من الجينس المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، ومقابلَهُ قرفصَتْ عباءةٌ محشوّةٌ برَجُلٍ صحراويّ.

حضَرَتِ امرأةٌ طاعنةٌ، عايَنَتِ المكانَ من وراءِ وشمٍ أزرق، فيما تراكضَتْ خلفَها مثلَ ظلِّها، عنزٌ شقراءُ بقوامٍ نحيفٍ، كأنّها عارضةُ أزياء. كانت العنزُ صامتةً.

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

البنطالِ المرصوفِ بالرّمل، وعرضَ عليْها سيجارةً.
انتقلَتِ المجموعةُ من الرّملِ إلى الرّمل، سعيًا وراء الظلِّ الهاربِ من أشعّة الشَّمس الحارقة. استلقى الشابُّ صاحبُ الجينس قبالةَ العباءةِ المحشوَّةِ برجُلِ الصَّحراء، في الموقعِ الجديد، فيما أخذت العنزُ تدورُ وراءَ صاحبتِها.
لم يمضِ وقتٌ طويلٌ، في مكانٍ لا يتحرّكُ فيه الوقتُ، حتى اقترحَت العجوزُ الانتقال مرةً أخرى بحثاً عن الظلِّ الهارب. كانت تتحدَّثُ من وراءِ قناعٍ من حبّاتِ الوَشم. تهيَّأ لصاحبِ البنطال أنَّ لوحةَ الوشمِ هي الأصلُ، ثمَّ رُسِمت عليها فيما بعدُ ملامحُ الوجهِ؛ العينيْن والأنفِ المنحني والفمِ الخالي من الأسنان وشبكةٍ من التّجاعيد التي نمتْ مثلما تنمو خيوطُ العنكبوت من تلقاءِ نفسِها.
حمَلَتِ العجوزُ القِدرَ والإبريقَ، وسارت وراءَ الظلِّ. رمَتِ القِدرَ فاتّكأت على الجَبَلِ واستقرَّت، ورَمَت الإبريقَ فاستظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه. التحفت العجوزُ بالظلِّ وتكوّمَت، والتحفت عنزُها بظلّها وغابت.
ألقى الشّابُّ ذو البنطالِ نظرةً دائريةً في الاتّجاهات التي لا تُعدُّ ولا تحصى. اختلطَ عليه الشّمالُ بالجُنوب بالغرب بالشَّرق. رملٌ على امتدادِ النّظر، ما عدا شبحًا من الجبالِ البعيدة في جهةٍ لم يستطعْ تحديدَها. رفعَ رأسَهُ إلى السّماءِ المشتعلة، فاكتشفَ أنّ رفقاءَهُ ينتقلون على امتدادِ النّهار، على امتدادِ صخرةٍ في حجمِ بنايةٍ ضخمة. إذن، لم يكنْ ذلك جبلًا. كيفَ لم ينتبهْ مِن البداية؟!
استلقى الشّابُ ذو بنطالِ الجينس على مقربةٍ من العباءةِ المُقرفِصة. أشعلَ سيجارةً وراحَ يراقبُ حركاتِ الدّخانِ على الرّمل.
وكأنّهُ سألَ: إذن هذا هو بيتُكم؟
وكأنَّ الرجلَ أجابَ من داخلِ العباءة: نعيشُ على امتدادِ الصَّخرة. نتنقّلُ من طرفِها الشرقيّ صباحًا، فنصلُ إلى طرفِها الغربيّ ظُهرًا. ونعودُ من الغربِ إلى الشّرق، بين الظُّهر والزّوال.
خلالَ النّقلةِ الرابعة، في ظرفِ وقتٍ غير قابلٍ للقياس، بدا لِدَقيقي المُلاحظةِ لو تابعوا المشهدَ من بَعيد، أنَّ حركاتِ الشّابِّ وانطلاقاتِ اليدَيْن من داخلِ العباءةِ المتكئةِ على كوعٍ، تدلُّ على أنّهما يتبادلان الحديث. وقد علِمَ الشّابُّ ذو البنطالِ من الرّجلِ الساكنِ في عباءتِه، أو هكذا هُيّئَ لهُ، أنَّ للعائلةِ بيتًا قربَ المركز السّياحيّ على الشّاطئ. وعلمَ، أو هكذا أحبَّ أن يفهمَ، أنَّ لديهم سيارةً حديثةً ذاتَ دَفْعٍ رُباعيّ. لكنَّهم يؤثرونَ الحياةَ بلا وقتٍ، هنا على امتدادِ الصَّخْرة.
اقتربَتِ العنزُ من صاحبِ بنطالِ الجينس، فعرضَ عليها الكأسَ المملوءةَ حتى منتصفِها. أخذتْها بأسنانِها، بلا تردُّدٍ. مدَّت لِسانَها من فجوةٍ بين صفّي الأسنان، ولعقتْ الشّايَ الداكنَ والمُحَلّى بمهارةٍ وبراعةٍ يعجزُ عنها أبطالُ السّيرك. عرضَ عليها سيجارةً، فيما كانت قهقهتُهُ تتردَّدُ في الأنحاء وترتدُّ بصدىً مُضاعف، فأخذَتْها وقضمَتْها قضمةً واحدة. أخرجَ من حقيبتِهِ دفتراً، نتَفَ منه ورقةً، وعرَضَها على العنز. أخذتها بأسنانِها، منفرجةَ الأسارير، وراحت تلوكُها على مَهَلٍ، بلذّةٍ تساقطَت على صدرِها.

هنا تأكلُ العنزُ كلَّ ما يؤكلُ، وتشربُ كلَّ ما يُشرب. هنا تأخذُ السّلعُ وظائفَ أخرى. كلُّ العالمِ وخطوطُ العرض والطول والمحيطاتُ والحدودُ والتكنولوجيا في بطنِ عنزٍ نحيفة. لكن، صار عليهم الآن الانتقالُ شرقاً، خلفَ الظلِّ العائدِ إلى بدايتِهِ. تمتمَ الشّابُّ وأعادَ الدّفترَ والقلمَ إلى الحقيبة، فيما اكتسى وجهُ العنزِ التي كانت تراقبُ عن كثبٍ، ببعض الإحباط.
كانت القِدرُ والإبريقُ قد سبقاهما إلى المحطّة القادمة. وعلى الموقدِ الذي أشعلَتْهُ العجوزُ، جلستِ القِدرُ، فيما استلقى الإبريقُ على ظهرِهِ وغابَ في قيلولةٍ.
كان الوقتُ نائمًا، فتمدّدت العباءةُ على الرّمل ونامَ الرّجلُ المحشوُّ فيها. أَسنَدَت العجوزُ ظهرَها إلى الجبلِ الصّغير وأغمضَت، فيما اختبأت العنزُ تحت ملاءتِها. هاجرَ الصّوتُ من الصّحراء، ما عدا هسهسةَ الأخشابِ المشتعلةِ، وضجيجَ البركان الذي بدأ ينفجرُ داخلَ القِدْر.
حينما أفاقَ الشّابُّ، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى يديْهِ تُمسكان بأطرافِ حلمٍ. ورأى أنَّ الظلَّ لم يكن سقوطًا للأشياء تحتَ ضرباتِ الضّوء. الظلُّ، في هذا المكان، كائنٌ ذكيٌّ. إنَّهُ يهربُ من القيظِ، ويلتحفُ بالأشياء، ممّا يبقيهِ على قيْدِ الحياةِ منذُ العصورِ الأولى. وعندما تغيبُ الشّمسُ، خلفَ كثبانِ الرّملِ، ينطلقُ الظلُّ على امتداد الأرضِ ويصطادُ ما تيسّرَ من أرواحٍ هائمة.
حين أفاقَ، مرةً أخرى، أو ظنَّ أنّهُ أفاقَ، رأى الشّابُّ ذو البنطالِ المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، عنزًا في مساحةِ المحيطِ، تبتلعُ مدينتَهُ ثمَّ تجترُّها. ورأى عجوزًا تحلبُ العنزَ، وتملأُ الأنهارَ بحليبٍ داكنٍ يشبهُ الحِبرَ الأَسْوَد. ورأى العنزَ تختلي برهةً، خلفَ الجبالِ العالية، وتُدحرِجُ على حدودِ الغيمِ بَعَراتٍ إهليليجيَّةٍ رُسمتْ عليهِ حدودُ الإمبراطوريّات.
ثمَّ أفاقَ للمرّةِ الثالثة، أو ظنَّ أنّهُ أفاق، فرأى العباءةَ المحشوَّةَ برجُلٍ، مقرفِصةً وتأخذُ من القِدْرِ طعامًا بلا ملحٍ. ألقى الشّابُّ ساعةَ يدِه ودملَها تحت الرّمل. ثمَّ أخذَ قطعةً من الطَّعامِ المُبهَمِ، تبادلَ النّظراتِ مع الإبريقِ السّاخر، ابتسمَ للعنزِ التي أطلّت بعينٍ واحدةٍ من تحتِ الملاءة، وراحِ يقهقهُ وينتظرُ عودة الصّدى.
في ساعاتِ المَساء، كانوا يستمعون إلى وقعِ أقدامٍ قادمةٍ من بلادٍ قديمة، وإلى نداءاتِ الحيتان في البحرِ البعيد، وتثاؤبات النّجومِ التي استيقظت للتوّ.
كان الشّابُّ ينتظرُ رجْعَ الصّدى.
لكنَّ الصّدى، هذه المرّة،
ظلَّ مسافرًا.

لم تكتف سردية فريد قاسم بالرمزية ، بل عمدت الى رمزية مميّزة و ربما متفرّدة تفوق تجارب الشعر لشعراء كثيرين، انّها الرمزية البسيطة .
يحكي لنا فريد قاسم في بداية القصّة (اتّكأتِ القِدْرُ المطليَّةُ بالأَسوَدِ الفاحِمِ على الجبَلِ الرَّخوِ. إلى جانبِها استلقى إبريقُ الشّاي. كان الإبريقُ مكسوّاً بمزيجٍ من الأَسوَدِ الطريِّ والرّماديِّ العاديِّ والفضّيِّ الباهت، دلالةً على أنّهُ كان في طفولتِهِ

مصنوعًا من الألومنيوم الرّخيص. وعلى فوّهةِ الإبريق ارتَسمتْ بقايا بسمةٍ ساخِرَة.
في هامشِ الرُّقعةِ المُرطَّبَةِ بالظّلال، استلقى رجلٌ شابٌّ ببنطالٍ من الجينس المرصوفِ بحبّاتِ الرّمل، ومقابلَهُ قرفصَتْ عباءةٌ محشوّةٌ برَجُلٍ صحراويّ.
حضَرَتِ امرأةٌ طاعنةٌ، عايَنَتِ المكانَ من وراءِ وشمٍ أزرق، فيما تراكضَتْ خلفَها مثلَ ظلِّها، عنزٌ شقراءُ بقِوامٍ نحيفٍ، كأنهّا عارضةُ أزياء. كانت العنزُ صامتةً.
)
و من الواضح جدا المميزات السردية و الجماليات الجمة التي انطوى عليها هذا المقطع من جوانب كثيرة ، لكننا هنا سنعمد على التركيز على موضوعنا في الرمزية البسيطة و التأريخ النصّي .
نجد منذ البداية تموضع الشخوص و بشاعرية تنطِق الجمادات و تشخصنها و تجعل لها افكارا و عواطف و مواقف ، و لو التفتنا الى تلك الاشياء انّها قدر و ابريق و عنز ، اضافة الى عباءة و بنطلون جنس ، ثم الشاب البطل و الرجل الصحراوي و المرأة العجوز ذات الوشم .
بجانب التجربة الممتعة و السرد الأخّاذ ، الذي يشعرك كأنّك تشرب ماء زلالا باردا في صيف حار ، و ليس كأنك تقرأ قصة ، انّها البساطة بأبهى صورها .
ثم نجد كيف ان تلك المميزات و التوسعات التي اعطيت لتلك الاشياء البسيطة قد حققت تأريخا نصيا لها ، حيث تتحوّل الشخوص ، او المسميّات عموما مع الوقت في النصّ الى مفاهيم ذات تأريخ و بحسب المركزية في النص يبزر لها تأريخ نصي ، و من خلال تراكم و تنامي النعوت و الاحوال و الظروف يتحقق لذلك الشيء صورة معنوية تكون حاضرة في كل توظيف او ذكر مستقبلي ، و هذا بالضبط ما نعنيه بالتاريخ النصي . و لا ريب انّ طبيعة السرد توفّر مجالا خصبا لتحقيق الرمزية النصية ، وهذه صفة تتفوّق فيها على الشعر ، مع انّهما يشتركان في التوظيف للرمز الخارجي ، و هذا لا يمنع من تحقيق الرمز النصي في الشعر الا انه اكثر حضورا و يسرا في السرد .
نجد مع تطور النص ان عنزتنا و قدرنا و ابريقنا قد تطورت شخصياتهم ، طبعا القصة تحفل بالبوح و الايحاء ، الا ان هذا امر جمالي اخر ، و من اسلوبنا النقدي هو التركيز الموضوعي ، و الا فان الكلام سيطول و يحتاج الى فصول .
بعد فترة سردية حدثية تطورية تتصاعد الاحداث و المواقف و تتطور الشخصيات حيث :
(حملَت المرأةُ القِدْرَ من أُذُنِها والإبريقَ من لسانِهِ، واقترحتْ كما يبدو، بلهجةٍ لم يفهمْها صاحبُ بنطال الجينس، الانتقالَ إلى الظلِّ المتنقّل، فيما خطَفَتِ العنزُ خارطةً كانتْ مُلقاةً على بُعدِ ذراعٍ من صاحبِ البنطال والتهمَتْها قبلَ أنْ يستوعبَ الشّابُّ ما حدث. لم تشفَعِ الولولاتُ والصَّيْحاتُ، فشعرَ الشّابُّ بالضّياع في هذه البراري. العالمُ الآن في بطن عنزٍ. في المساءِ سوف تجترُّ العنزُ العالمَ، المُعرّضَ

للاجترارِ من كلِّ مُجتَرٍّ. انتهَتِ العنزُ من الخارطةِ، وقطعت حبلَ أفكار الشّابِّ صاحبِ بنطالِ الجينس، حين اختطفَتْ بفمِها كأسَ الشّاي المغروسِ في الرّمل، وراحت تلعَقُ ما تبقّى من السائل البنّيَّ الغامق بلسانِها. ضحكَ الشّابُّ صاحبُ البنطالِ المرصوفِ بالرّمل، وعرضَ عليْها سيجارةً..... الى ان يقول القاص : (حمَلَتِ العجوزُ القِدرَ والإبريقَ، وسارت وراءَ الظلِّ. رمَتِ القِدرَ فاتّكأت على الجَبَلِ واستقرَّت، ورَمَت الإبريقَ فاستظلَّ بالقِدر واتّسعت بسمتُهُ حتّى تجاوزت بطنَه. التحفت العجوزُ بالظلِّ وتكوّمَت، والتحفت عنزُها بظلّها وغابت.)

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

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

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

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

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

خلق الرمز و التاريخ النصي ، تبتل في محراب القلب نموذجا

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

الكتابة الابداعية تعتمد في جزء منها على التوظيف ، لأجل اعطاء الكلمات او التعابير اكبر طاقة تعبيرية ، وهذا احد اسرار الجمال في اللغة الابداعية . لذلك كانت اللغة الرمزية ، وكما انه يعتمد فيها توظيف ما كان له تاريخ و ابعاد معلومة في الخارج فيعطي بتوظيفه كما تعبيريا يطور الطاقة التعبيرية ، فان الكاتب ايضا يعمد الى ان يخلق رموزه الخاصة و يوظفها في كتابته . فيكون لذلك الرمز الموظف تاريخ غير الذي في الخارج وهذا ما نسميه التاريخ الكتابي و لو اقتصر التتبع على النص يكون لدينا تاريخ نصي .

ان عملية خلق الرمز هذه ادب متفرد يحقق درجات عالية من الجمالية و قوة التعبير و عمق الامتاع .و لخلق الرمز و اعطاءه تاريخا كتابيا شكلان ، اما ان يكون بسيطا و ساندا او ان يكون معقد و محوريا . الرمز الكتابي المحوري هو ما يعمد الكاتب و يتقصد تعبأته بالرؤى و الافكار فيكون مرآة تعبيرية يستحضر بها الكاتب رؤاه و افكاره عند التوظيف ، اما الرمز البسيط الساند فهو نتاج طبيعي لتعبيرية الشاعر ، فيكون لكثير من الالفاظ و المعاني التي يوردها الكاتب و يستعين بها تاريخ و لا يقتصر ذلك على الشخوص بل يشمل المفاهيم حتى اسماء الزمان و المكان . بل حتى الافعال.

نص (تبتل في محراب القلب) للشاعر العراقي المبدع يحيى السماوي كان نموذجا متقدما في عملية خلق الرمز و التاريخ النصي .سواء للرمز المحوري ام المساند .

الرموز النصية المحورية

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

1- تاريخ المتكلم في النص
كتب الشاعر بصيغة المتكلم في النص فقال :
مُذنِباً جئتُكِ \ في يميني : دمعةٌ تستعطِفُ \فأنا المفضوحُ\ خذلتني لغتي\ وأسَمّيني : جريحاً\ وأسَمّيني : المَغيبْ ..\ وأسَمِّيني المُصلّي بين محرابين\ وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ ..\ فسيرويني الذي في بئر جرحي من صُراخٍ
وبقلبي من لهيبْ
من الواضح ان قاموس الالفاظ المتعلق بهذه الشخصية قاموس كئيب ونادم و احتياجي و توسلي ، وبهذا فان الشاعر قد برع في ان يجعل هذه الشخصية تتجلى حسب رؤيته من الندم و الرجاء انه تجلي بديع للندم و الرجاء .
نحن اوردنا المقاطع حسب التسلسل الزمني للعبارات في النص ، و لو لاحظنا لوجدنا حكائية تطورية عن شخصية المتكلم في النص ، فدلينا في البدء مجيء مع وضوح الغاية و الهدف من المجيء ثم تلعثم و عدم قدرة على المواجهة ، ثم الجهر بالقضية و المراد ، ثم الخاتمة التي يرسمها الشاعر و التي تبين نهاية الحكاية و رايه في رد من ذهب اليه .

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

من الوهلة الاولى يبين لنا الشاعر ان من ذهب اليها هي مصدر العطاء و الخير و الكرم وهذا تمجيد و رسم قيمي و اخلاقي ، و مع هذه البداية العالية فان الشاعر لم يتوقف عندها بل ذهب منطلقا في تمجيد اكبر حتى يصل الذروة في قوله (اسميك (التي تختزل الاسماء)) ، ثم لا يكتفي الشاعر بالمعنى الفردي

بل ذهب نحو المعنى الجماعي بالتقديس و المعرفة فيصف المخاطب بالمقدس و المعرفة القبلة و اليقين . ثم يعلن ان المخاطب هو المصير المحتوم له (انه الصليب للمسيح) و عناق الشفع و الوتر . و يختمها بالخاتمة التي اشرنا اليها من رأيه في ابتعاد المخاطب و فرض عدم استجابتها له .
ان تاريخ شخصية المتكلم هنا لا يمكن الا القول انه تاريخ صناعي فذ خلاق ، تجاوز الحدود في التصور و الامكان ، حتى تخلل مناطق العمق في الشعور الانساني ، وهو انعكاس الى صدق شفيف باح به الشاعر في صوره التخيلية الرفيعة .

3- تاريخ الوسطيات
اورد الشاعر مجموعة من الاسماء جعلها وسطا تعبيريا لأجل ايصال افكاره الا انه اعطها معنى قصديا مخالف للخارج ، بمعنى انه لم يأت بها استعارة و مجازا فقط و انما قصد ان يهبها معنى و اسما غير اسمها و معناها الخارجي فقال :
سأسمّي وردةَ الرُّمّانِ : جُرحا ..\ وأسَمِّي زهرةَ التفّاحِ في خصركِ : صُبحا\ وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا .
لقد اخترل الشاعر اشارات و دلالات في عبارات ومضية ايحائية ولغة متوهجة اعطت للغة طاقة تعبيرية كبيرة جعلت لتلك الاشياء التي سماها باسماء مغايرة و ونعتها بنعوت مختلفة عن واقعها تشكلا متميزا في الذهن ، صانعا بذلك تاريخا لها نصي مغاير للخارج .

الرموز النصية الساندة

من الاشياء التي صار لها تاريخ متميز في النص ، عند الاستعانة بها و تكررها في النص هي فعل التسمية بصيغة (اسمي) و من خلال علاقات التجاور و التوصيل يمكن ملاحظة التقابل بين المسميات و التسميات و التي عكف الشاعر عليها قائلا
وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ\وأسَمّيني : جريحاً \ وأسميكِ : شروقي ..\وأسَمّيني : المَغيبْ \ وأسمِّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلةَ .. المحرابَ ..
والوادي الرّحيبْ\ وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي ..\وأسَمِّيكِ : الصّليبْ
وهو اسلوب بلاغي موسيقي من حيث المعنى ، فيكون لفعل التسمية تاريخ تكراري بالصور التي يظهر فيها ، و هناك خط تطوري اخر للتسمية هو الفصل بين تسمية المتكلم و تسميات المخاطب و تسميات الوسط و تأخذ معانيها و دلالتها

مما ذكرها في تلك الجهات .

من الامور الساندة التي صار لها تاريخ في النص اعضاء الجسد حينما يقول
حـامِـلاً جـثـمـان أمـسـي .. \فـي يـمـيـنـي : دمـعـةٌ تـسـتـعـطِـفُ الـعـفـوَ وقـلـبٌ يـتـشـظّـى !\
ويـسـاري : تـشـتـكـي ثِـقْـلَ كـتـابـي الـمُـسـتـريـبْ .
لقد صار للجثمان و لليد اليمنى و للقلب و لليد اليسرى ، تاريخ مغاير للواقع انها كيانات تعبيرية للرجاء و الاستعطاف ما عادت و سائل للحياة فقط .لقد ابدع الشاعر في صوره و توظيفاته فعلا .

النص الاصلي

تـبـتـُّل فـي مـحـراب القلب
****
شعر / يحيى السماوي / العراق
****

مُـذنِـبـاً جـئـتُـكِ أسْـتـجـديكِ صـفـحـا ..
*
حـامِـلاً جـثـمـان أمـسـي ..
فـي يـمـيـنـي : دمـعـةٌ تـسـتـعـطِـفُ الـعـفـوَ وقـلـبٌ يـتـشـظّـى !
ويـسـاري : تـشـتـكـي ثِـقْـلَ كـتـابـي الـمُـسـتـريـبْ
*
فـضـحَ الـجَّـهْـرُ عـذابـاتـي ..
وزادَ الـسِّـرُّ والـتـأويـلُ فـضْـحـا
*
فـأنـا الـمـفـضـوحُ فـي الـحـالـيـنِ : إنْ صَـمْـتـاً وبَـوحَـا ..
*
يـتـسـلّـى بـخُـطـامـي نـدمٌ أشـرسُ مـن نـابِ الـلـهـيـبْ
*

خذلتني لغتي فالتمِسي ليْ في كتابِ العشقِ نُصْحا ..
*
سأسمّي وردةَ الرُّمّانِ : جُرحا ..
*
وأسَمّيكِ : دوائي والطبيبْ
*
وأسَمّيني : جريحاً
نزْفُهُ الآهاتُ والدّمعُ الصّبيبْ
*
وأسَمِّي زهرةَ التفّاحِ في خصركِ : صُبحا ..
*
وأسميكِ : شروقي ..
وأسَمّيني : المَغيبْ ..
*
وأسَمّي مهبطَ الياقوتِ في عِقدِكِ : سَفْحا
*
لهضابِ الفُلِّ والريحانِ والآسِ البتوليِّ الرّطيبْ
*
وأسَمِّيني المُصلّي بين محرابين ِ
يستنشقُ نعناعاً من الجيدِ
ومن مئذنَتَيْ صدرِكِ طيبْ
*
وأسمِّيكِ : التي تختزلُ الأسماءَ والأشذاءَ ..
والفوزَ الذي يجعلُ خِسرانيَ ربحا ..
*
ويُحيلُ السّوطَ غُصناً ..
و جدارَ الكهفِ نهراً
موجُهُ الشهدُ وشدوُ العندليبْ
*
وأسمِّيكِ : الفراديسَ .. اليقينَ .. القِبْلةَ .. المحرابَ ..
والوادي الرّحيبْ
*
وأسَمِّيني : مَسيحاً دون إنجيلٍ .. وقُربانَ المراثي ..
وأسَمِّيكِ : الصّليبْ
*
والعناقَ الشّفعَ والوِتْرَ *

الـذي يـدرأ أحـزان الـمـنـافـي
وعـذابـاتِ الـفـتـى / الـكـهـلِ / الـغـريـبْ
*
فـابـعـدي حـيـثُ تـشـائـيـنَ ..
اركـبـي الـمـوجـةَ والـرّيـحَ ..
احـجـبـي الأمـطـارَ والأنـهـارَ عـن بُـسـتـان صـدري ..
فـسـيـرويـنـي الـذي فـي بـئـر جـرحـي مـن صُـراخٍ
وبـقـلـبـي مـن لـهـيـبْ
**
* الشفع والوتر : عددان أقسم بهما الله تعالى في سورة الفجر في قوله : (والشفع والوتر) .. والوتر في المصطلح الفقهي هي الصلاة التي تختم بها صلاة الليل وسميت بذلك لأنها تصلى وتراً أي ركعة واحدة أو ثلاثاً أو نحو ذلك .. أما صلاة الشفع فيراد بها الركعتان اللتان تسبقان الوتر .

الرمزية التعبيرية عند هاني النواف

تمهيد

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

أهمية التفرد الاسلوبي و واجب النقد تجاهه

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

الرمزية التعبيرية

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

لقد ابدعت التعبيرية في جعل الانسان هو المحور ، و احترمت الفردية . ان التعبيرية بهذا الفهم يمكن ان تكون منطلقا لفلسفة واسعة عن الحياة تحترم الانسان و حرياته و حقوقه . و فيما يخص الادب فان التعبيرية قد وسعت من قدرة الكتابة و مناهلها ، و لقد بينا في مواضع سابقة ان من التعبيرية ما يكون فيه توسعة في علاقات التجاور اللفظي و الاسنادي (التعبيرية التركيبية) ، اذ ان الرمزية تستوجب مجازات و انزياحات لأجل تأديتها ، مما يؤدي الى خلق

علاقات جديدة بين الوحدات الكلامية غير مسبوقة ، و منها ما يكون فيه توسعة مفهومية عميقة تنفذ في جوهر المعنى و اسميناها (التعبيرية المفهومية) و التي تحدث توسعا مفهوميا عميقا في المعنى و الفكرة .
الفنية التعبيرية و جمالياتها وفق ادوات النقد التعبيري
النقد التعبيري بادوات بحثه و تتبعه في جهات الابداع بالاسلوبية التعبيرية يتناول النص منهجيا من ثلاث جهات : 1- فنيته و 2- جماليته و 3- رساليته .
بخصوص الفنية التعبيرية فانها تتجلى في ركنين : الاول الرمزية العالية و الثانية الانفعالية الفردية تجاه الحياة و امورها ، و لا يمكن عد الكتابة محققة للتعبيرية ان لم تشتمل على هذين الشرطين اعني (الرمزية) و (الانفعالية الفردية) . و الجمالية اضافة الى التوظيفات و الانزيحات فانها تحقق توسعة علاقاتية على مستوى التركيب (التعبيرية التركيبية) بفرادة اسلوبية تركيبية و علاقاتية بين المفردات و على مستوى الفهم (التعبيرية المفهومية) بطرح فهم و تعريف خاص و فردي للاشياء كما اسلفنا . و اما الرسالية فانها تتمثل في مركزية الانسان في التعبيرية و محوريته و تحريره و احترام رؤاه و افكاره و البحث عن الخلاص و العالم الاصدق و الاكثر جوهرية .
تجليات التعبيرية في نصوص هاني النواف
هاني النواف شاعر عراقي يتميز شعره بتجل عال للتعبيرية قل نظيره ، من حيث عمق الفكرة و عمق العلاقة الانزياحية بين الوحدات الكلامية . ان شعر هاني النواف يحقق مستويات عالية من التعبيرية بالفنية المتكاملة من حيث الرمزية و الفردية و الجمالية المتكاملة من حيث التعبيرية التركيبية و المفهومية ، و الرسالية المتكاملة من حيث الانسانية و الكونية في أدبه . وهنا نورد نماذجا لتلك التجليات في قصيدته (حين أستدار النعاة) وهي قصيدة نثر حرة مكتوبة بلغة سردية التعبيرية اي بالسرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و السرد .
1- الرمزية
الرمزية في هذه القصيدة تكون باشكال مختلفة و واسعة :
يقول الشاعر :
(الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ...وهادِئَةٌ اعصابُ الطَّيْنِ...
والوجْدُ يُباكرُ فِتْنَةً، تَمُدُّ نَفْحَةَ المآذِنِ، وعَفَنَ الأزقةِ المُجهَدِ، بكوابيسِ الرَّيبةِ، وعُبوسِ دِثَارٍ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ، يُنْعِشُ هدأةَ الظّلالِ العَميقةِ...ويَغزلُ انخطافَ العُروقِ، لشوارعِ الطحلبِ الجَوفاءِ، واخْضِلالِ التَّحوُّلِ العَقيمِ.....)
نجد هنا رمزية متجلية وقوية و بصور اسلوبية مختلفة . فنجد الرمزية الخارجية التوظيفية و التي تكون بتوظيفات الرمزيات العرفية و الخارجية ككلمات (المآذن و الازقة و الشوارع)
الرمزية التكاملية و تكون باعطاء رمزية اضافية لما له رمزية خارجية ككلمات (الرعشة و الوجد و الظلال)

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

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

يقول هاني النواف :
(كانَ أبي يُقرفصُ بالتعبِ الأشيبِ،...ويأكلُ مُتَّكئاً، نخاعَ العَتمةِ، وحماماتِ الفَجْرِ السَّوداء،.. يَمضغُ صدعَ اللحظةِ الموشَّى، بعَمَاءِ الصَّحْوِ العَفْوِيّ، ويَغتسلُ بجُوعِ القَمْحِ المُهادنِ للصبّارِ، وهَشَاشَةِ النَّقَاءْ المَنْقُوعِ بخطايا النَّهْرِ...)
نجد نقاط انفعال حادة في (كان ابي يقرفص بالتعب الاشيب) ان هذه العبارة تبلغ اقصى مدى ممكن للتعبير و الانفعال ، انها تنجح و بقوة بنقل احساس الشاعر لنا . و مثل ذلك في عبارة (يغتسل بجوع القمح المهادن للصبار) . و يقدم لنا النص التصور الخاص عن الاشياء المغاير للتصورات العامة و الخارجية مع عمق تعبيري واضح (حمامات الفجر السوداء ، الصحو العفوي ، النقاء المنقوع بخطايا النهر) .

3- التعبيرية التركيبية
تتجلى التعبيرية التركيبية بالاضافات العلاقاتية التركيبية واهمها صور الانزياح الفذ و العالي . ويكون ذلك على مستوى التركيب الاسنادي بين المفردات و على مستوى التركيب الجملي بين اجزاء الجملة و على مستوى التركيب الفقراتي بين الجمل و على مستوى التركيب النصي بين فقراته .
نجد تجليات التعبيرية في نص هاني النواف على مستوى التركيب الاسنادي (فَارِغةُ السّقوطِ ، اعصابُ الطَّيْنِ ، نخاعَ العَتمةِ ، صدعَ اللحظةِ ، جُوعِ القَمْحِ) وهكذا كثير. و نجدها في التركيب الجملي (الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ. ، هادِئَةٌ اعصابُ الطَّيْنِ. ، عُبوسِ دِثَارٍ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ ، الحَبلُ السَّريُّ، يَزْفِرُ خِلسةَ الشِّتاءِ المُعتمِ) و هكذا غيرها .
ان النص يعتمد السرد التعبيري ، و من خلال الرمزية التعبيرية ، يتحقق مزج و ثنائية تعبيرية ، تتميز بالعذوبة و العلو ، ظاهرة و جلية . ان اهم ما تقدمه السردية التعبيرية للنص هو اضفاء عذوبة و حلاوة لدى المتلقي ، و عذوبة الرمزية بالسرد التعبيرية واضحة في هذ النص و جميع فقراته شاهدة على ذلك .

اما التركيب النصي ، فمع ما تقدّم من المزاج و الجو العام العذب للسردية في النص ، فاننا يمكن ان نلاحظ التقابل التعبيري بين الفقرات و انها تدور حول فكرة عميقة مركزية ، و كأن النص وهو بشكل قصيدة نثر حرة مقسم الى فقرات متناصة ، كل هذه الفقرات تحاول ان توصل الى المتلقي فكرة مركزية ، هذه الحركة الدورانية و التعابير المتقابلة و المترادفة في فكرتها و التي نسميها (التناص الداخلي) تحقق اسلوب لغة المرايا و (النص الفسيفسائي) و ان لم يكن في تجل عال كما في نصوص شعراء اخرين كالشاعر كريم عبد الله و د انور غني الموسوي .

4- التعبيرية المفهومية

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

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

5- التعبيرية الرسالية

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

النص

(حين استدار النعاة)

هاني النواف

2015\7\26

الرَّعشةُ الحُبلى فَارِغةُ السّقوطِ...وهادِئَةٌ اعصابُ الطَّيْنِ...
والوجْدُ يُباكرُ فِتْنَةً، تَمُدُّ نَفْحَةَ المآذنِ، وعَفَنَ الأزقةِ المُجهَدِ، بكوابيسِ الرَّيبةِ، وعُبوسِ دِثَارِ يَقِينٍ مُرتَعِشِ اليَباسِ، يُنْعِشُ هدأةَ الظّلالِ العَميقةِ...ويَغزلُ انخطافَ العُروقِ، لشوارعِ الطحلبِ الجَوفاءِ، واخْضِلالِ التَّحوُّلِ العَقيمِ.....
كانَ أبي يُقرفصُ بالتعبِ الأشيبِ،...ويأكلُ مُتَّكئاً، نخاعَ العَتمةِ، وحماماتِ الفَجْرِ السَّوداءِ،..يَمضغُ صدغَ اللحظةِ الموشَّى، بعَمَاءِ الصَّحْوِ العَفْوِيّ، ويَغتسلُ بجُوعِ القَمْحِ المُهادنِ للصبّارِ،وهَشَاشَةِ النَّقَاءْ المَنْقُوعِ بخطايا النَّهْرِ...
يَصرخُ بي : اغلقْ علينا الباب!...قبلَ أن يَبْتَلَّ الصَّيفُ بأَنْقَاضِ الظّنونِ، وحَرائقِ السَّحابِ... يلوّحُ حَاسِرَ الرَّأسِ، بكلِّ اتجاهات الكبتِ ، وصَوتِ الشَّغفِ المَحجوبِ العِتقِ...
فالغرفةُ مازالتْ تلبسُ ثَوبَ الضَّبابِ المَنبوذِ، وَرائحةَ أخشابِ الخَوْفِ المُتَناثِرِ، تُراوِغُ تَضاريسَ الوُقُوفِ وصَيحاتِ الأنوارِ المُراقةِ ، تَجتاحُ عُمْقَ الوجوهِ، بضَوضاءٍ صَافية الخَاطِر، كمِلحِ الموجةِ الشهيّةِ، وابتهاجِ الصَّدى المَخمورِ في سَقفِ الرّيحِ...
بؤسٌ قديمٌ،.. يَقتاتُ مَواسِمَ الشَّتاتِ، وتَراتيلَ أجراسِ التَّعبِ المُثقَلةِ، باحتمالات الرَّحيلِ الأخيرةِ لِمَائِك....
يَاصَوتَ الضَّلالِ الكئيبِ!،..الشَّمْسُ مُتعبةُ الآتي، وَحقولُ العُشبِ عَطشى لِسَماءِ الظِّلِ، ومَوتِ الوَردةِ، في حُمْرَةِ إنصَاتٍ مَلهوفٍ...
والحَبلُ السَّريُّ، يَزْفِرُ خِلسةَ الشِّتاءِ المُعتمِ ، وما تَبَقَّى من السّؤالِ الكَليلِ، لابتسامِ الدَّليلِ، حينَ استدارَ النُّعاةُ...

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

التوظيف التعبيري من التقنيات الفذّة في الشعر ، و رغم انّ له صوره في فترات زمنية طويلة من تأريخ الشعر ، الا أنّه اصبح يأخذ مساحة واسعة في الشعر المعاصر ، و هو من ملامح التطوّر في الشعر ، كما انّه من عناصر الفنية و الجمالية ، بل و الرسالية ايضا ، و من النادر انّ نجد عنصرا اسلوبيا يحقق اركان الابداع الثلاثة دفعة واحدة ، اقصد الفنية و الجمالية و الرسالية .
التوظيفات المتحققة في الكتابات الشعرية كثيرة ، الا انّ اهمها التوظيفات التعبيرية ، لأجل اعطاء اللغة طاقة تعبيرية اكبر ، و بالقدر الذي يحصل فيه اضافة بالتوظيف للنص فانّه ايضا يحصل اضافة للمعنى الموظف بالنظام التركيبي الجديد . , قصيدة (نوافل السبي في قصور الحضارة \ جبل سنجار) للشاعرة العراقية بارقة أبو الشون ، تشتمل على توظيفات توسّع طاقات اللغة بشكل ظاهر .

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

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

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

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

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

هنا توظيف لمفهوم ديني وهو البطلان ، وبخلاف الاستعمالات الشاعرية لتائهة او ضائعة ونحوهما في هكذا تركيب ، فان الشاعرة اختارت هذه المفردة لصلتها بالتبريرات الكاذبة للمأساة بأسم الدين ، و كذا مفردة (صلاة) ، و سط جو من دروب الحرب و تساؤلاتها الكبيرة ـ محدثة صدمة تعبيرية واضحة

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

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

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

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

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

ان استعمال مفردة الحضارة و بما لها من بعد اشراقي و ازدهاري في فكر الانسانية ، استعمالها في وضع انحطاطي وهو الغفلة و النوم ، و مطالبتها بالافاقة تحدث صدمة فكرية ،و تضادا تناغماي ، وهو من التقنيات الفنية للشعر النثري .

النص
نوافل السبي في قصور الحضارة
جبل سنجار
بارقة أبو الشون

في محفل الشمس
تنزل صاعدة الأرواح ..
تئن السبايا ...
يترمل الجبل تسقط حضارتكم...
المدن اللقيطة مهجورة ....
الأرصفة مكسورة على أعتاب الركام

حرائق تـُطلـّقَ الفاجعة
في أحضان الموت..
تبتهل الملوك
يتوضأ رفات الوطن بدعاء اليتامى..
باطلة أوراق البنادق..
السماء هي ذاتها تئن من رداءة التاريخ...
سيدتي
عباءة الحزن
والدفاتر لازالت تخبىء السبي ...
باطلة
الدروب
أسئلة الجنود ...
غائمة ترتل صلاة الحفاة...
الشهداء وفود الخِتامُ في أوْجِ الضجيجَ ....
اخلع
قلبك انه الوادي المقدس
في كربلاء..
كل الطرقات الى العراق تسبى ...
النساء وجه الحضارة
و قداس العويل..
مازال عندهم قلق المخاض
مازالت
جباه المشانق ِتحصد الرؤوس بكفوفهم ...
آما آن للحضارة ان تستفيق ...
من يشتري الحروب في ملامح الوطن ..؟؟
آذار 3\2015 بارقة ابو الشون

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

رشا السيد احمد

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

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

اولا : توظيف صوت الطبيعة

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

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

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

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

(على صدر البحر \ المزحوم ببوح أمواجه \ هذب الليل بتأمله الكون \ نبضي المتسارع \
بأجنحة الحلم \ خلف ريش الفضاء البعيد)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(هو والشام توءمان \هكذا أخبر العصافير يوماً \ وذات ألمٍ أخبرني\ الشام تشبه نبضه

)تصارع الأورام (\ وعيون الغرباء\ .. وغداً ستنهض كزهرةٍ \وسينهض كبرعمٍ \ بربيع قادم .. أراده لها \ وأرادته له \ هكذا أخبرني \وأخبر الطير والسحاب ..)

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

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

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

ثانيا : توظيف صوت الطفولة

في توظيف لاشياء الطفولة و البراءة تحضر الطائرة الورقية عند محمد الدمشقي اذ يقول :

(لمَ نلتقي ؟ \ و هل تحرق الشمس ظلي \ لو ناجيتك نبضا \ و القيد يرسمني \ طائرة ورق
خيطها سراب \يمسك بي ضياع \يشدني نحو التراب)

انّ تكامل الصورة في هذا المقطع البوح ما كان يبلغ تلك الدرجة من العمق و البوح لولا التوظيف العالي للطائرة الورقية ودلالتها الواسعة و ما رافقها من شرح بخيط السراب و الضياع .

و في لوحة تعبيرية بوحية توظّف لفظة الطفولة تقول رشا السيد احمد :

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

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

(دون أن أرغب بعودة \ منذ تاهت تلك الطفلة حباً \ في غابات اللون القاتل بسحر\
وعدت إلى قطتي الصغيرة \ التي انتظرتني فوق السطور \ لتدفىء أحلامها في صدري \
وحدها الضفائر الذهبية لتلك الطفلة \ كانت ترمي بسمة \للحلم وتنهيدة قاتلة في الوتين \ بينما راح الغروب \يعبث بالموانئ الراحلة خلف المجاز المشاغب \ والقطة ما زالت تنظرني بعيني الدهشة \تسألني أين \تركت خلفي مواعيد العيد \ أين تركت أرجوحتي الحمراء)

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

ثالثا : توظيف صوت العاطفة

ليس خفيا الرقة العالية التي يتميز بها الادب الشامي بلد الياسمين ، و التي تعكس جمال طبيعة و رقة تلك الاجواء ، و لذلك نجد الادب السوري يتربع قمة

الادب الرقيق و العاطفة السيّالة الواسعة التي تتسع الكون في لوحة وجدانية عذبة يقول محمد الدمشقي :

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

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

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

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

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

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

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

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

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

رابعا : توظيف الصوت الديني

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

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

سيدة البنفسج والمرايا الخضر ؟)

ان فن التوظيف من الفنون الباذخة ، و التي تحقق تكثيفا رشيقا للغة ، و تختصر تراكيب تعبيرية ذات دلالات واسعة ، فيتحقق ربح تعبيري هو احد

غايات الكلام ، حيث ان الاختزال و العبارات الجزلة كانت و ما زلات غاية تخاطبية انسانية رفيعة . و في لوحة مفعمة بالمفردات الدينية و الصوفية ترسم رسا السيد احمد عالما رفيعا اذ تقول :

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

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

و في توظيف نادر لمفردات الطقوس تقول فيروز مخول :

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

خامسا : توظيف صوت الفكر

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

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

وأجعليني \أطوق الكون ذات يوم لوحة سُكنى)

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

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

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

و في لغة كونية عميقة تقول رشا السيد أحمد :

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

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

الابحاث الابداعية في رواية (حنين)
للاديبة التونسية عفاف السمعلي

تمهيد

اولا : الشاعرة الروائية

كلنا صار يعلم ان الرواية , وهي الفن الجميل الانيق فعلا , ازاح الشعر عن الصدارة كديوان للعرب ، طبعا مع احتفاظ الشعر بسحره السرمدي و فوقيته الخالدة . و كلنا يعلم ان الكاتب حينما يعمد للكتابة فانه يريد ان يقول شيئا ، و السؤال ما الفرق بين الشعر و السرد من هذه الجهة ؟ اي من جهة ان الكتابة وسيلة لقول شيء ، ربما يكون الجواب الواضح ان في الشعر يذوب الكاتب في الكتابة لتسلط الكتابة الشعرية على زمن الكاتبة ، اما في السرد فان الكتابة تذوب في الكاتب لتسلطه على زمنها . بمعنى اخر ان ما يحصل في الشعر هو توظيف الكتابة للكاتب ، بينما ما يحصل في السرد هو توظيف الكاتب للكتابة .لذلك لا يكون من السهل على من يكتب شعرا ان يكتب سردا ، لان الفرق بينهما ليس فقط من حيث الفنية و انما من حيث الوجود و عملية التكون .لذلك يمكن القول ان الشعر اقرب الى الرسم منه الى السرد ، و ان السرد اقرب الى الدراما منه الى الشعر .

اول ما يواجهنا من امور ادهاشية في رواية (حنين) هو ان الراوية (مؤنث راو حسب قاموس المعاني 2014) هي شاعرة ، اذن لا بد ان نتبين معنى ذلك .و لقد عمدنا الى لفظ الراوية لانها تدل على القيام بالفعل و الانتاج و هذا ما نحتاج الاشارة اليها هنا في بحث فعل الكتابة و الرواية ، اما لفظة الروائية فتدل على الملكة و الاختصاص . ان الفرق الذي اشرنا اليه بين الشعر و السرد من حيث عملية الانجاز و التكوين و الذي يجعل الاعمال الفنية الانسانية في مجالين ، مجال ما يتسلط على الزمن و المؤلف اثناء عملية الانتاج كالشعر و الرسم و مجال ما يتسلط عليه الزمن و المؤلف كالسرد و الدراما ، هذا الفرق يولد منظومة من الفوارق التاليفية و التناولية فضلا عن الفوارق التلقياتية ، يجعل من تحقيق انجاز ابداعي روائي متميز مع ابداع شعري متميز تجلي شخصية كاتبة و تجربة كتابية استثنائية ، و لقد اشار الاستاذ علاء الاديب الى هذا الامر اجمالا في دراسته للرواية (علاء الاديب 2014)

ثانيا : العقد التخاطبي و عملية القراءة

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

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

ثالثا : الابداع الروائي

بينما يكون البوح في الشعر وليد اللغة الطاغية المتمردة و الصورة الحاضرة ، فان البوح في السرد يكون وليد اللغة الطيعة و الصورة المصوغة ، بمعنى تميز السرد بعملية توظيف و صياغة للغة ، وهذه العملية يقابلها في الشعر عالم التصوير العالي كما هو معلوم ، لذلك عادة ما ينسب الوعي البشري الشعر الى عالم فوقي مغاير للروح البشرية ، و اما من حيث التناول

فان الابداعية السردية تختلف في جوانب عدة عما عمليه في الشعر . وربما يكون من غير المنطقي ادعاء وجود عمل روائي لا يحتوي الا على السردية الموضوعية ، و لا يلتزم الا بالنثر السردي ، ان هكذا كلام لا واقع له ، فنجد ان مواطن للسرد الذاتي ، و النثر الشعري ، و الشعرية النثرية ، بل و تضمين الرواية شعرا صريحا كلها امور واضحة في الاعمال الروائية ، طبعا وجود هذه الاشكال يحقق تموجا كتابيا لذلك لا بد للكاتب ان يكون على قدرة عالية في ان يجعل لتجاور هذه الاشكال في الزمان و المكان انسيابية اقناعية ، و هذا ما سنبحثه في التفصيل في مبحثي الاتقان و الجمالية السردية ، لان رواية حنين مفعمة بالنثر الشعري و تتضمن سردا ذاتيا و شعرا صريحا .

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

الجزء الاول : الابحاث الفنية .
الجزء الثانية : الابحاث الجمالية.
الجزء الثالث : الابحاث الرسالية .

الجزء الاول : الابحاث الفنية

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

العنصر الاول : الشروط الروائية

الرواية بحسب تعريفها الشائع ،(ويكيبيديا 2014) اضافة الى بداهة اعتبار السرد و التشخيص ، و الحجم ، يشترط فيها تنوع الاحداث و تسلسلها و الوصف و الحوار و الصراع . اذن لدينا ستة شروط تبحث في رواية حنين ، طبعا بحث الشرط ليس فقط في توفره و انما في تكامله .، حيث ان تكامله يعني تكامل الفنية ، و ادراك عميق بالانجاز و مجال العمل ، و ان تكامل عوامل الفنية لدى المؤلف هو المنطلق الحقيقي نحو الابتكار و الشخصية الكتابية المتفردة .

١- السرد

قصد الحكاية في رواية حنين ظاهر ، و هو الجو العام لها و ينحو الى سردية موضوعية كما في فصل طيف الياسمين (وصلت المدرسة. بوابل من القبلات استقبلها تلاميذها .شموعا من الأمل تتهاوى نظراتها المفعمة حنانا على روح كل طفل في فصلها. يا الله ما أجمل الورود ،حين يتسابق التلاميذ وينثرونها على مكتبك.) و في الرواية سرد ذاتي كما في التمهيد و فصل ورود الاشتهاء (يا رياح الجنوب، يا كلّ أعاصير الجنون لست أدري هذا اللّيل الكئيب متى ينتهي؟ أعصر وجعي بين أصابع الصمت فيصرخ الصّمت في الجرح ،في الدّمع ،في القلوب ،في الشّوارع المسافرة ،في الجبال الرّاسية، في الثّلج المكوّم على الشفاه المكدّرة في الإسفلت المعشش في الأفكار الرخيصة التافهة أصنع تمثالي من غضبي ،من انتفاضات البراكين فيّ. فتثور كل العواصف المدفونة فيك يا قمر.) و ايضا ادراجات شعرية ، فرغم ان المجازية طاغية في لغة الرواية و السبب معروف طبعا ، فان الراوية تصرح بشعر قصدي مجنس مدرج في الرواية في فصل بغداد و العراقي الاسمر (عراقيٌّ أنا أسمرْ)ومنذ ولادة التأريخ ..لم أُقهَرْ..ولم أُكسرْ دمائي بحرُ أطيابٍ.. وأنفاسي شذا عنبرْ..) . لا بد من القول ان الشعرية مستشرية و طاغية في الرواية ، الا انها لم تفقد السرد ملامحه الظاهرة ، فما لدنا نص نثر شعري في كثير من اجزاءه ، ، فتكون هذه الرواية نموذجا للنثر الشعري ، و الى ذلك كان قد اشار الاستاذ علاء الاديب (علاء الادبب 2014)

٢- التشخيص

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

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

٣- الحجم

عدد كلمات الرواية مع التمهيد (209،11) و من دونه (534،10) ، فهي تكون من حجم الرواية القصيرة ، لكن الحجم ليس فقط العامل الحاسم بل لا بد من توفر شروط اخرى في الرواية لتكون رواية قصيرة (novelette) فهي شكل روائي و ليس مجرد حجم من هذه الشروط حسب الويكيبيديا (ويكيبيديا 2014) :

١- هي الرواية التي يترواح عدد كلماتها ما بين 10.000 كلمة و20.000 كلمة، فهو حجم متوسط لا يمكن النظر إليه على أنه حجم لقصة قصيرة ، ولا يمكن النظر إليه على أنه حجم لرواية طويلة ،

٢- استهلال ذو طبيعة خاصة :فتميل الروايات القصيرة للاستهلالات المركزة المكثفة ؛

٣- يتميز بشيوع الحس الكوميدي ، أو التراجيدي ، والتأريخ للبطل والمكان

٤- .لغة مكثفة تقترب بالسرد من الشعر. و ازدواجية الدلالة ، فالكاتب لا يصرح بل يلمح ، ويترك الكثير لعقلية المتلقى الاستشفافية ، ودائما لسرده أكثر من دلالة .

٥- بطل محوري واحد: تقوم الرواية القصيرة على اكتاف بطل محوري واحد ، وبقية الشخصيات فيها ملحقة بالمركز .

٦- حدث مركزي واحد : تقوم الرواية القصيرة على حدث مركزي واحد يستقطب كل مكونات العمل .

٧- وجهة نظر خاصة للواقع : تميل الروايات القصيرة إلى تحويل مدركات الواقع البسيطة إلى فعل مرئي محسوس ، وتغلب المألوف واليومي والنادر والثانوي على الأساسي والمباشر.

٨- وصف موجز :تعتمد الرواية القصيرة على الوصف الموجز الفعال .

٩- ملمح السخرية: من العلامات المميزة للرواية القصيرة ملمح السخرية ، ويكون أحيانا بأسلوب الاستفزاز ، وأحيانا بالرسم الكاريكاتيري، وبالمواقف الكوميدية ، والتعليقات المضحكة .

١٠- فضاء خاص يتسم بالمحدودية، يستمد رحابته المكانية والزمانية من القفزات والوثبات الناتجة عن توارد الخواطر .
١١- إثارة الأسئلة : النص الروائي القصير يثير كما من الأسئلة دون الاهتمام بطرح أية إجابات .

لو نظرنا الى هذه الشروط و التي هي مقبولة كصفات للرواية القصيرة بمعيار الشيوع الثقافي الذي نعتمده ، فان رواية حنين تتصف بكثير منها و على درجة عالية من التمثيل و التكامل ، و بالنسبة للسادسة ، فانا اذا فهمنا رجوع الاحداث الى نظام اعلى جامع هو الحب و الحنين يكون لدينا ما يقترب لمثل ذلك الحدث المركزي ، و فيما يخص النقطة التاسعة فانا اذا فهمنا ان المراد منه هو النقد ، فهو متحقق هنا فان رواية حنين تتضمن نقدا واسعا و عريضا بل يمكن فهم الرواية على انها موقف .و اما العاشر فانا لا يمكن ان نسلم به في ما يسمى بالرواية نعم لو كان قصة قصيرة مع فنية عالية معتدية على السرد ، فهذا ممكن اما في ما يسمى رواية فانه يخالف جوهر مفهومه . و في رواية حنين التسلسلية ظاهرة ، و ليس من قفزات مخلة بالسردية حتى ان بعض الدراسات التي كتبت عن رواية حنين عنون بالتواصل التسلسلي (حسن البحار 2014) . من هنا يمكن القول انا ما بين ايدينا هي رواية قصيرة .

٤- تنوع الاحداث

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

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

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

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

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

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

٥- الوصف

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

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

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

ففي مثل حب و حرب (صعب فراقك يا قمر....ومرّ كالحنظل...فما عساك تقول؟ بالأمس حين كانت المعاني سقيمة حين كانت الحياة تظلمني أعود إليك كطفلة صغيرة أندسّ بين ثنايا وجهك أحلم وأتخيل كلّ أشيائك الجميلة فيغرق

فيك تفكيري وتشرق أمنياتي كشمس الصباح كزهرة ياسمين ندية،وأنسى جرحي.) فان الوصف موظف لتوجيه خطابات متعددة ، بتجلي الفراق و اثره على الانسان ، و تجلي قسوة الحياة و الاغتراب و اللافهم الذي قد يحيط بالانسان ، و تجلي الانتماء بالعثور على الوطن و الفضاء ، و تجلي الازدهار و الابداع و النماء في عالم الفهم و الاعتزاز و الحب ، فلم يعد هذه الفقرة مجرد وصف للحزن بالفراق و ابتعاد العزيز الغالي .

و فيه ايضا (.. أبحث عنك حبيبي بين خبايا ابتسامات النّهار،في جرح الشعوب،في انتفاضات الصّغار،في براكين الغضب اللذيذة. \تنتحر حبيبي كلّ يوم من اجل الكرامة.\ماذا أقول اليوم لأرصفة الطريق التي شهدت دموعنا على القضية!!!!\ماذا أقول للمذابح البشرية..؟؟للجنائز اليومية؟؟؟.\أحبك يا قمر بكلّ ما فيك من عزة ونخوة وكرامة.) فان هذا النص كما يصف دوافع الحب ، الا انه يعبر عن فكرة الرجولة الذي تريد ان تراها المراة في الرجل و تجلي فكرة البحث الانساني نحو الكمال و التكامل ، و فكرة الاستقلالية و ارادة المتناغم و الموافق ، و فكرة الحرية و التحرر ، و فكرة الشعوب الجريحة و الشعوب الحية و فكرة الطفولة المسلوبة ، و فكرة الموقف الانساني و الاخلاق و المبادئ و القيم ، و فكرة انحطاط الحضارة و تدهور وضع البشرية ، هذه العبارة هي من التوظيف العالي و ما قدمنا اولا هو من التوظيف المتوسط ، و هناك توظيف بسيط في النص كما في بدية الفصل (خاطبت السفن أشرعتها متى الرّحيل؟ متى اللّقاء؟ نطقت دموعها بكل شيء .زلزلها حبه الجامح حرّك فيها رغبة الجنون.وفاض كأس انتظارها.) و الذي يقترب من الوصف الحكائي .

ان الملفت للنظر فعلا انك من الصعب ان تجد وصفا حكائيا او تعبيريا بسيطا ، فان لغة الرواية تميل و بقوة الى التوظيف المتوسط و الشديد ، و الذي يجعل من السرد الوصفي هنا سردا مكثفا و ربما يرجع ذلك الى شاعرية الكاتبة ، حتى انا نجدها تصرح باشعاعية روحها و كلماتها ففي ذات الفصل (.شمس ليست مجرد امرأة جميلة تبحث عن الحبّ والسّكون...!!!شمس خنجر في قلوب أسياد القبيلة الخائنة،جرح ينزف منذ عصور.\هاتف صداه يأتي من أنين أجدادي ,وأجدادك) اذن هذه هي شمس او لغة النص او كتابة الكاتبة لغة اشعاعية معبأة الى اقصى حد ممكن ، لذلك لا نجد اسم ذات يمر الا واردفته الكاتبة بصفة فيه مجازية تزيحه عن كونه مجرد جزء وصفي لتعطيه ثقلا تعبيريا ففي فصل حب وحرب (بالأمس (أي امس) حين كانت المعاني (أي معاني) سقيمة (أي سقم) حين كانت الحياة (أي حياة) تظلمني أعود إليك كطفلة (أي طفلة) صغيرة (أي صغيرة) أندسّ بين ثنايا وجهك (أي اندساس) أحلم وأتخيل كلّ أشيائك (أي اشياء) الجميلة (أي جمال) فيغرق فيك تفكيري (أي غرق) وتشرق أمنياتي (أي شروق) كشمس (أي شمس) الصباح كزهرة ياسمين (أي زهرة) ندية .) ان هذا السرد التصويري

كان يمكن ان يكتب بلغة سردية معهودة هكذا (بالامس حين كانت الحياة تظلمني الجا اليك) الا ان الكاتبة ابت الا ان تعطي وصفا تعبيريا لكل كلمة من هذه العبارة ، و ان تعطي للمبين معنى اخر ، و ان تعطي للمعنى الاخر ثقلا اخر ، انها سعت نحو سرد وصفي توهجي ، من خلال التصوير التعبيري ، فانه ليس مجرد تاكيد و بيان الوطأة و شكل المعنى ، و انما خلق للمعنى و تثقيل و توسيع بل و تغيير احيانا ، اذ كيف يمكننا ان نتصور الخلاص من عالم بلا معنى و سقيم بمجرد تخيل و حلم ، الا اذ فهمنا ان ذلك التخيل و الحلم كان عالما اقوى من العالم السقيم فادى الى الاشراق و الحياة الجديدة .

٦- الحوار

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

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

٧- الصراع

طبعا من العلوم ان مصطلح الصراع حاضر و بقوة في فكرة الرواية . إن الصراع يعد بمثابة العمود الفقري في البناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث أو لا وجود للحدث. (عبد العزيز حمودة 1998) ، و للصراع مفهوم حضوري قوي جدا مكبل و خطير لا يترك حرية للكتابة ، فوجوده يتطلب نسقا من الانظمة و العلاقات لا يمكن تجاوزها الا بكسر المنطقية السردية ، لذلك و لما سنبين يجوز لنا التشكيك في اشتراط هكذا مفهوم في الرواية و ان ما هو معتبر هو التوتر فان مركب الاحداث و المواقف حتما يؤدي الى توتر ، او ان يتوسع في مفهوم الصراع ليشمل التوتر .

في القاموس (صِراع : خصومة ومنافسة ، نزاع ، مشادّة ـ صِراع : تباين بين الشَّخصيَّات والقوى في عمل دراميّ أو خياليّ وخاصّة التبَّاين الذي يؤثِّر على العقدة) في علوم الاجتماع) تضارب الأهداف ممّا يؤدّي إلى الخلاف أو التصارع بين قوَّتين أو جماعتين) قاموس المعاني 2014) من الملاحظ و كما هو واضح للوجدان الصراع غير التباين و الاختلاف و التضارب ، و انما هو تباين خاص له اثر ، و هو تضارب يؤدي الى الخلاف و التصارع . تقول ايمان بومزير (يستخدم مصطلح الصراع عادة للإشارة إلى وضع تكون فيه مجموعة معينة من الأفراد سواء قبيلة أو مجموعة عرقية, ثقافية, لغوية, دينية, اجتماعية, اقتصادية... تنخرط في تعارض واعي مع مجموعات أخرى معينة لان كل من هذه المجموعات يسعى إلى تحقيق أهداف متناقضة. و يعرفه لويس كوسر " بأنه تنافس على القيم و على القوة و الموارد يكون الهدف فيه بين المتنافسين هو تحييد أو تصفية أو إيذاء خصومهم " و الصراع هو تفاعل بين البشر وهذا يعني انه يتضمن درجة أعلى من مجرد التنافس (ايمان بومزير 2013) و في الوكيبيديا : نظرية الصراع Conflict Theory في علم الاجتماع هو مصطلح يشير إلى أطروحات مفادها أن معظم الكيانات المجتمعية تشهد حالة من الصراع الدائم من قبل المنضوين فيها بهدف تعظيم منافعهم، هذه الحالة الصراعية تسهم بشكل أساسي في إحداث حالة حراك وتطور اجتماعي تصل إلى أقصى درجاتها مع قيام الثورات وما يصاحبها من تطورات سياسية.(وكيبيديا 2014) .هذا ما اردت ان اشير اليه ان الصراع يؤدي الى وضع قوي يفرض نفسه و في فضاء السرد يعني تسلط الكتابة على الكاتب وهو خلاف تقوم السرد بتسلط الكاتب على الكتابة . فلو حصل صراع فاما السير وفق منطقيته او ، التجاوز اللامنطقي عليه .

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

واضحة للقارئ ، و لان الرواية قائمة عن عالم الانسجام و فكرة النضج و العقلانية فان مظاهر الصراع مع النفس و الحبيب لا تظهر الا نادرا وهذا واضح ايضا .

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

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

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

العنصر الثاني : الاتقان

و فق معيار الشيوع الاصطلاحي الذي نتبناه في تبين العناصر الابداعية لانه قريب من منهج الاستقراء العلمي ، فان الرواية المتقنة توصف غالبا بانها آسرة تشد القارئ و تحضره معها في الاحداث بالتسلسل و العقد . و ثانيا التشويق و غموض النتيجة ، و ثالثا الاقتصاد في الشخصيات و عدم الاسفاف في الشرح وانما يكتفى بالتلميح و رابعا حيادية الكاتب بحيث لا يظهر رايه او فكره المناوئ للشخصيات (بدر بن عبدالرحمن العيسى 2006) . و لا بد من الاشارة ان الاتقان الفني لا يعني الجمالية ، الا ان الاتقان الفني و تكامله يشير الى امتلاك المؤلف القدرة على الانجاز الجمالي ، اذن الاتقان الفني مؤشر على الجمالية لا انه هو الجمالية .

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

العنصر الثالث : الابتكار

من الملاحظ اتصاف الرواية بصفات مميزة منها :

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

ثانيا : طغيان الخطاب و تجاوزه لحدود النص ففي فصل ورود الاشتهاء (كنت أبكي هموم الناس وأتعذب لمشهد المظالم وإراقة الدماء . كم تمنّيت لو تمنحني السّماء عصاها السّحرية فأجعل الأرض جنة أبدية ,اغسل القلوب الفاجرة والظّالمة فتصير الإنسانية أحلى وأجمل...كم تمنيت لو أجعل الناس إخوانا ,أمحو الطبقّية....قد تضحكك كلماتي ..قد تقول أنّي معتوهة..) و غيرها كثير .

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

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

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

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

العنصر الرابع : الاقناع .

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

الجزء الثاني : الابحاث الجمالية (الجمالية السردية)

اولا : التجليات

لا بد ان نكون ممتنين فعلا لما بلغه الوعي الادبي في مجال فكرة الكتابة و القراءة ، و تحقيق وعي عميق و حقيقي في مفهوم الانجاز و الجمالية ، يقول ابراهيم فتحي : أن الجمالية أساساً هي تطوير طاقات الإنسان الحسية والعاطفية والذهنية ، وليست مجرد زخرفة وتراكيب، ان جمال النص هو مجموع ما يبتعثه من أحاسيس ومشاعر ورؤى تعصف بالقارئ وتوسع نظرته للعالم ، تدرج الفرد في النوع البشري وترفعه إلى المستوى الإنساني.(ابراهيم فتحي 2014) . من الواضح جدا ان حضور البعد المعرفي في مشاهدات الانسان المعاصر و طغيان نظرية العلم و الادراك العميق بالحقائق التي تقف خلف الظواهر ،اسقط ظلاله على فكرة القراءة و المتعة بانها ابحار في جميع الانظمة و العلاقات و العوالم الممكنة في عنصر المشاهدة و العمل الابداعي ، ان انكشاف العوالم الخلفية من دلالات و تمثيلات كلها تحقق متعة جمالية صارت جزء حقيقيا من الوعي الجمالي الانساني المعاصر ، وهذا ما نسميه بمصطلحنا الخاص (التجلي) و الذي نعده احد ابرز ملامح الجمالية المعاصرة .

و يشير ايضا الى حقيقة روائية مهمة اذ يقول : تتعلق الجمالية أيضاً بتصوير الشخصيات تصويراً يبتعد عن التصوير الإخباري المباشر، بل تصوير اتساقها مع مسار الأحداث وتفاعلها مع الآخرين خلال مونولوجاتها الداخلية وحواراتها، فهي تكتسب الجمالية من خصوصيتها وليس من كونها شخصية جاهزة . (ابراهيم فتحي 2014) . و ايضا يمكن القول ان هناك شكلا اخر من التصوير هو التصوير التراكمي ، بمعنى ان ملامح الشخصية تتكامل من خلال جميع صفات و ملامح الكيانات و الانظمة التي يرتبط بها ، فمثلا حينما يكون (قمر) في رواية هو العراقي الاسمر ، فان بذلك تتشكل له ملامح غير منطوقة و انما معلومة بالتراكم المعرفي و الخلفي ، و هذا الشكل من الوصف التراكمي ، يعتمد وسيلتين ، الاولى هي الاحالة الى كيان تاريخي واقعي معلوم ، و الوسلية الثانية هي تكوين تاريخ خيالي للكيان ، و بربط الشخصية باي منهما تدخل المعارف التي يحملها ذلك الكيان التاريخي في صفات الشخصية و ملامحها عند القارئ ، من هنا يكون واضحا ان تجلي التجارب و الذوات في النص يكون تراكميا مركبا انتزاعيا من عدة مناهل داخل النص و خارجه .

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

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

ان عمل التجلي يجعل من جميع المعاني ذوات حاضرة في العمل ، لا شيء يقبل الاهمال و لا شيء هامشي ، كل معنى اضافة الى الشخصيات يكون له حضوره و تاريخه و تجسديه ، العمل التجلياتي ينطوي على مجموعة كبيرة من الابطال و الحاضرين و الفعلين ، الكل يتجسد و الكل يحضر كل ما له اسم او معنى ، الكل يصبح له تاريخ تصنعه الرواية ، و بهذا التاريخ تتفتح عوالم امام القارئ ، و تتوسع مدراكاته و فهمه لذلك المعنى ، اضافة الى ما يصاحب ذلك من تمثيل لذلك المعنى لمعاني اخرى تريد ان تتجلى ، فالحنين هنا كما انه حالة شعورية لشمس فانه صورة تعبيرية عن شمس و عن قمر و عن الزمان و المكان ، و عن الرغيف و عن البرتقال و غير ذلك مما يدخل في ارتباط معه في النص و خارجه ، ان التجلي عالم كامل من الحاكي المحكي ، فلا يقتصر على ان يكون الكاتب حاكيا محكيا بل كل كيان او معنى في النص هو حاك او محكي ، فتصور مقدار الدهشة و الفضاءات التي ستكون في القراءة .

ثانيا : التوظيف

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

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

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

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

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

٢- ثانيا علاقة العنوان بالمعنون

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

٣- ثالثا : قاموس العناوين :

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

ثالثا : التاريخ الروائي

في التاريخ الروائي تكون كيانات النص كيانات متطورة ، بغض النظر عن طبيعتها ، حية كانت ام غير حية عاقلة ام غير عاقلة خارجية كانت ام ذهنية ، الكل له تاريخه ، و الكل له اماله و سعيه و حركته ، و في الحقيقة هكذا سعة في النظر للاشياء يحتاج الى مخيلة ، لانه كسر صريح و قوي لمنطقية الوجود . قد مثلنا في ما سبق كيف تطورت (بغداد) في النص و صار لها تاريخ روائي ، و نذكر هنا مثلا اخر هو الزمن . فبعد شخصنة الزمن و جعله ذات (أيّها الزّمن أيتها البشريّة؟؟؟ \ حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي\ أمام عنجهية الزّمن. \ لم يأبه الزمن الأناني لصرخة هؤلاء ,) يتخذ الموقف منه مع التبرير فانه (الزمن العابر\ تكلّس الزمن\ الزمن الأناني \ صهيل الزّمن الموبوء.زمن الخسة) فيكون الموقف (نعم محبّ حطّم كل البقايا الفوضوية، وقع معاهدة التحدّي مع الزّمن.\ \ حتى وإن عزلتك أيها الزمن عن ذاكرتي\ وأشرع صدرك لكدمات الزمن.) فنلاحظ ان الزمن في رواية حنين له صورة ليست هي صورة الزمن الظرف الذي نعرفه

.

رابعا : العقد التخاطبي و الوفاء

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

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

رابعا : الرؤية

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

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

خامسا : الطاقة الحكائية

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

الجزء الثالث : الابحاث الرسالية

عكس ما هو شائع من اعتقاد حصول فوضى عارمة في الفكر و المصطاحات و المفاهيم ، فان ما حصل فعلا هو ان عملية التلاقح و الترابط جعلت الثقافات المختلفة ترى المفاهيم عن قرب ، فتحاول استيعابها عن قرب ، و الا فان فكرة البشر عن الحياة في تقدم و نضج بفضل العلم المسيطر على كل شيء ، ان ما يحصل فعلا هو حالة تخلف عملي يرافق تطور معرفي ، فالخلل الواضح في العمل الانساني ليس مصدره الفكر الضعيف بل سببه تخلف العمل عن الفكر الواضح . من اهم الانجازات في هذا المجال هو تغير النظرة الى العمل الادبي من النص الى الخطاب ، وهذا المعنى يجعل الخطابية و الرسالية جوهرية في ما هية العمل الفني و تعريفه ، و هذا امر مهم لانه يعني دخول الالتزام الاخلاقي الانساني في مهوم المنجز . رواية حنين و في كل فقرة منها مثلت فكرة ان العمل خطاب ، بل وهناك تاكيد على الرسالية فيه ، يصل حد التصريح بذلك .

اولا : الرسالية الجمالية :

١- الدافع الجمالي

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

٢- المناهل الجمالية

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

٣- ادراك العظمة الجمالية

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

ثانيا : الرسالية الانسانية

١- الدافع الانساني

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

٢- المناهل الانسانية

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

٣- الرؤية و الرسالة

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

٤- التركيز على القارئ

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

٥- تجلي الذات الحكيمة

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

٦- الموقف الاخلاقي و العطائي

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

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

اللغة المتقابلة في (عباراتْ على مفارقِ شجنْ) لإيمان مصاروة

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

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

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

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

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

في العنوان كلمة (عبارات) ، وهي دالة على التعدّد ، و لم تضف الى أسم لكي يتحقق الانتماء اليه فتعرف به ، و انّما اتكأت على حرف الجر و الظرفية ، في دلالة واضحة على انّ لدينا عالما من الكواكب يسبح في سماء واحدة ، و انّ لدينا عناقيد عنب كتابية معلقة بشجرة واحدة . و يزيد هذا الامر وضوحا السكون الذي أرادته الشاعر في كلمة عبارات في العنوان (عباراتْ على مفارقِ شجنْ) وهو يدل على التوقف و الانقطاع و الاستقلال ، اذن لدينا كتل كتابية مستقلة بموضوعات و معرفات خاصة بيها ، متشخصة بذاتها ، لا يجمعها موضوعي كتابي الا موضوعها العميق ، و غير متكئة على معرّف تُعرف به غير قضيتها و فكرتها الأساس و ما تبوح به .

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

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

(ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ)
(قتل الصباحَ على شفاهِ \الورد أيقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً)
(ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً \ آثرْ أن يكتبَ قافيةً فيها العشقُ)

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

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

لو لاحظنا العبارات الاخيرة نجدها تجمع بين المتضادات بشكل ظاهر و مذهل ، و تأسّس للأمل و بزوغ الفجر بعد الليل و العسل بعد المرارة و

القصيدة بعد الألم) انّها قصيدة الاستذكار و الامنيات انها قصيدة الرغبة و الرؤية .

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

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

من صيغ الاستذكار: ((1) كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ ، كنا نحب ، (2) هي ذي تعيدُ \عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا)، (3) الم تقل يوم افترقنا (4) ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى ، على فراقٍ كنتهُ \ذاتَ القتيل (5) ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً ، وفيها مانسيَّ الملتاعُ \ ومالم ينسَ أن القهوةَ عشقْ مثلي ، كانت مثلي تعشقُ مرَّا يلثمُ وجهَ الحزنْ)

و من صيع السؤال ((2) من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ ؟ ،(3) الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ \عابسٌ . وهو مع الجوابات و المخاطبة تتحقق المحاورة بل ان النص يصرح بالمحاورة حيث تقول الشاعرة (كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ إستقاما في \محاورةِ السنينِ ولم نزل في\ البعد نحيا عاشقينِ)

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

((1) كنا نحبُ ، (2) هي ذي تعيدُ \عبارتي لحناً صباحيَّ \الشذا كانت هنا ، (3) الم تقل يوم افترقنا ، (4) ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى ،(4) على فراقٍ كنتهُ \ذاتَ القتيل ، (5) كانت مثلي تعشقُ مرَّا ، (5) ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً)

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

((1) ولم نزل في \ البعد نحيا عاشقينِ ، (2) هي ذي تعيدُ \عبارتي ، (3) ولم يزل يروي العبور ، (4) لكي تكون ، (5) يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجرٍ)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فمن صور التأجيل الاسنادي النحوي:

●(1) كنا نحبُ كأيِّ طفلينْ إستقاما في
محاورةِ السنينِ ولم نزل في
البعد

●(3) قل للمجـــاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ
عابسٌ قتل الصباحَ على شفاهِ
الورد ايقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً

●(4) ناح اليمام وناح ايكُ العمر
فيَّ على فراقٍ كنتهُ
ذاتَ القتيل

●(5) يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجرٍ
عابقٍ كانت مثلي تعشقُ مرَّا يلثمُ وجهَ الحزنْ

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

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

(1) كنا نحبُ كأيّ طفلينْ .....كنا نحب)
(2) (قل للمجـــاز الم تقل يوم افترقنا ..... قل للمجـــاز)

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

النص

(عباراتْ على مفارقِ شجنْ)
إيمان مصاروة

كنا نحبُ كأيّ طفلينْ إستقاما في
محاورةِ السنينِ ولم نزل في
البعد نحيا عاشقينِ
كنا نحب

.....

من قالَ أن الشمس لا تغفو بعقر الكونِ
أخطأ قولنا هي ذي تعيدُ
عبارتي لحناً صباحيَّ
الشذا كانت هنا

.....

قل للمجـــاز الم تقل يوم افترقنا ان ليلكَ
عابسٌ قتل الصباحَ على شفاهِ
الورد ايقظَ دمعنا وسقى الندى وحياً
يؤكد في البعيد وفي القريب
ولم يزل يروي العبور
مرتْ بذاتِ الحب
واستترت بنا
قل للمجـــاز

.....

ياسمرةً رُسِمتْ على طرف اللمى
من علم الليلَ الغريب وعلمَ الدمع السكيب
ورتل اللحنَ المدثر في القلوب لمثلها
ناح اليمام وناح ايكُ العمر
فيَّ على فراقٍ كنتهُ
ذاتَ القتيل
لكي تكون .....
.....

ألمي كالقهوةِ حينْ أزدادَ مراراً
آثرْ أن يكتبَ قافيةً فيها العشقُ
رويَّ الوجعِ وفيها مانسيَّ الملتاعُ
ومالم ينسى أن القهوةَ عشقْ مثلي
عسلٌ مرٌّ يسكبُ جمراً
يوري للبدء عيوني يختتمُ الليلَ بفجرِ
عابق كانت مثلي تعشقُ مرَّا يلثمُ وجهَ الحزنْ
بصمتٍ كي نكتب قصتنا شعرا

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

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

1- النقد التعبيري وأبعاد القراءة

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

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

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

2 – الشعر السردي و السردي التعبيري

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

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

.

مظاهر السرد التعبيري جلية في ديوان (بغداد في حلتها الجديدة) ، فان القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في

السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية. وجميع نصوص الديوان نماذج لذلك ، يقول كريم عبد الله في نص (صور تحمي الساحات)

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

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

3- العوامل و المعادلات التعبيرية

أهم أدوات النقد التعبيري في تفسير الظاهرة الأدبية و جمالياتها و عناصر الأبداع في العمل هو نظام (المعادل التعبيري) و الذي يتمثل بوحدات لغوية نصية بصور و اشكال مختلفة تحاكي و تعكس الجوهر الأدبي و الجمالي العميق الذي كشفه و لمسه المؤلف المتمثل (بالعامل التعبيري) و الذي يكون بأشكال مختلفة جمالية و معنوية و فكرية و غير ذلك ، الا انه لا يتجلى و لا ينكشف الا بواسطة المعادل التعبيري .(د أنور الموسوي 2015)
ان عملية الابداع الجوهرية هي الاشراق الابداعي بالاطلاع و اقتناص و رؤية و تمييز العامل التعبيري الفني . و مهمة المؤلف النصية الاهم هي الكشف عن العامل التعبيري العميق و اظهاره و ابرازه بمعادل تعبيري نصي . و العوامل يجمعها تأثيرها العميق و اثارة الاستجابة الجمالية بتجليها النصي . ان هذا الفهم ضمن ادوات النقد التعبيري يتجاوز ثنائية الشكل و المضمون و ينتج نظاما نصيا تعبيريا موحدا بوجهين ، فكما ان الاستجابة الجمالية تثار بالمعادلات التعبيرية الشكلية الظاهرية فانها ايضا تثار بالعوامل التعبيرية المضمونية العميقة ، و

هذا يحقق تكامل الشكل و المضمون و التوافق بينهما بدل التضاد و التعارض بينهما الذي يعد معرفة شبه راسخة.
و أسلوبيات السرد التعبيري في الشعر السردي في هذا الديوان تحقق انظمة بلاغية نموذجية و جلية لوحدات العوامل و المعادلات التعبيرية ، و محققة انظمة نصية بلاغية جديدة سنتناولها في الفصول التالية ، فان كل شكل لغوي و اسلوب كتابي و عنصر نصي من تقنيات السرد التعبيري التي سنبحثها هنا هو وحدة و نظام متكامل من انظمة (العامل- المعادل) التعبيري .
و للشاعر كريم عبد الله عمق شعري في العوامل الجمالية و الابداعية و التعبيرية ، بالنفوذ عميقا الى مكامن النفس و التجربة الجمالية و الهم الانساني و الوطني ، ثم يكشف عنه و يبرزه بمعادلات تعبيرية شعرية عالية المستوى و جميع نصوص الديوان شواهد على ذلك و منها نص (ذات نهار موحش) يقول فيه الشاعر :

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

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

4- البوليفونية و تعدد الأصوات

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

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين 1981) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي 2015) و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن 1990) .

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

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

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

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

١- أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ
٢- صوتُ العصافيرِ تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ
٣- وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب ,
٤- إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !
٥- البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)
٦- مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ
٧- كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ
٨- وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)
٩- تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ) ,
١٠- وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .
١١- ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ ,
١٢- الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله .

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

5- الفسيفسائية و لغة المرايا

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

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

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

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

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

1- خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

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

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

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

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

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

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)

1- بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ

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

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

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

5- فكمْ ترتّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة ,

ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ، كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح) .

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

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

أ الصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)

1- مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟!

2- مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟

3- كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ .

ب –الصيغة الثانية (طلب التغيير)

1- فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور

2- أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات

3- فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي .

4- أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ ,

5- ما أحرَّ لهيب الروح وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ ,

6- إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ ,

7- لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة .

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة .

ان أية قراءة لنصوص هذا الديوان تكشف و من الوهلة الأولى اننا أمام أدب ثري و عميق . مشتمل على نصوص مسبوكة بتقنيات شعرية عالية المستوى و بلغة عذب و قريبة ، ان هذا الديوان المهم يعدّ فعلا عبورا و تجاوزا

لمرحلة في الكتابة الشعرية العربية المعاصرة و اتجاه حقيقيا نحو الشكل النموذجي لقصيدة النثر .

مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في كتاب الفصول الخمسة (كليلة و دمنة)

لا يوجد كتاب أدبي انتشر بشكل واسع و تجذر عميقا في ثقافات الامم كما كان لكتاب بنجاتنترا (Panchatantra) او الفصول الخمسة او ما يعرف بـ (كليلة و دمنة) ، و لقد ترجم الى اكثر من 200 ترجمة بستين لغة (1) .

سنتناول في دراستنا هذه مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في نصوص كتاب الفصول الخمسة (كلياة و دمنة) كأسلوب ادبي حقق مزايا للكتاب من حيث التناغم و الايقاع و الاقناع و التثقيف و العذوبة .

فصل : اطلالة على تأريخ ترجمة كتاب الفصول الخمسة (كليلة و دمنة)

كتاب كليلة و دمنة هو ترجمة لكتاب هندي قديم اسمه بنجاتنترا ، لا يعرف مؤلفه ، و الذي ترجم لأول مرة من قبل طبيب هندي شاب اسمه برزويه تابيب (Borzoyeh Tabib) . لقد تنقل الطبيب برزويه كثيرا في الهند بحثا عن عشبة طبية و نقل معه البنجاتنتر ، و ترجمه الى اللغة الفارسية البهلوية ((Pahlviو اسماه (كليلة و دمنة) و هذه انت أول ترجمة للكتاب (2) . و نسخة برزويه هذه مفقودة الآن (1) .

يقول مانوراما جافا (Manorama Jafa) ، انه لا يعرف بالضبط مؤلف و تاريخ تأليف البنجاتنترا ،و في الهند وحدها هناك 25 نسخة في بعضها يظهر اسم ويشنو شارما (Vishnu Sharma) كمؤلف (3) .

لقد تعددت نسخ كتاب البنجاتنتر او (الفصول الخمسة) المعروف بكتاب كليلة و دمنة ، ويُجمع الباحثون على أن الكتاب هندي الأصل، كتب باللغة السنسكريتيّة (هندو) في أواخر القرن الرابع الميلاديّ ، وأسمه بنجا تنترا (2) .

اضافة الى النسخة الشرق آسايوية المأخوذة عن اللغة الاصلية السنسكريتية (4) و نسخة انكليزية هي النسخة قبل الحديثة (pre-modern) مأخوذة عن نسخة ابن المقفع (5) ، فهناك نسخة انكليزية مترجمة عن الاصل الهندي بواسطة بنجوين (Penguin) في سنة (1993) تعتمد النص الشمالي الغربي ، و الثانية بواسطة اوليفيل(Olivelle's) في سنة (1997) تعتمد النص الجنوبي الأصلي ايضا وهي نسخة جامعة اكسفورد (6) .

من المعروف ان المصدر الاهم لكتاب (البنجاتانترا) الهندي هو كتاب كليلة و دمنة لابن المقفع ،و الذي ترجم في سنة (570) الى اللغة السريانية بواسطة كاتب مسيحي يدعى بود (Bud) وقد اكتشفت هذه النسخة في مدريد و تركيا عام 1870(7) ، ثم بعد مائتي سنة في عام (750) ترجمه ابن المقفع الى العربية (1،2،8) . مع ان بعض المصادر تقول ان ابن المقفع ترجمها عن اللغة الفارسية البهلوية 9) ((Pahlavi) ،و من ثم ترجم الى اللغات الغربية حتى صار الى النسخة الانكليزية بواسطة ثوماس نورث (Sir Thomas North) (10) . وهنا اشارات الى ان ابن المقفع قد اضاف على الكتاب (11) و سمى مؤلفه بيدبا ، بل ينسب الى ابن خلّكان ان الكتاب من وضع ابن المقفع (11،12) و تصرح عهود اللامي بان ابن المقفع (أضاف للكتاب رموزا حساسة كالعلاقة بين السلطان والمثقف و تأكيد مؤسسة القانون وشرح النتائج الخطيرة المترتبة على تقريب بطانة السوء , ومن اهتمام ابن المقفع على مبدأ "عدم العقاب على التهمة "نرى أنه أضاف إلى كتاب كليلة ودمنة بابا باسم (باب الفحص في أمر دمنة) وأضاف قصتين مضمونهما يشير لشناعة أن يعاقب السلطان على الظن فإن الدم عظيم (12) . و هناك من يقول ان برزويه تابيب نفسه قد اضاف على الكتاب الاصلي قصصا من الاساطير الهندية (1،11) . و لقد ظهرت ترجمة انكليزية عن النسخة الهندية الاصلية بواسطة اكرتون (Edgerton) و تعرف بالسنخة الحنوبية) (5) . و في (1990) نشرت نسختان باللغة الانكليزية لكتاب البنجاتانترا ، الاولى بواسطة بنجوين , الثانية بواسطة اوليفيل كما اسلفنا ذكره .

ان هذه الاشارات و الحقائق تدعو الى ضرورة المقارنة التأليفية و الأدبية بين نسخة ابن المقفع و النسخ الباقية المترجمة عن الأصل الهندي لأجل تبين الحال و دعوى الاضافات التي تنسب الى ابن المقفع . يقول جهاد فاضل (ويبدو أن إدعاء ابن المقفع نقل الكتاب عن الفارسية لم يَخْفَ على الأقدمين فأين عمر

الكلبي المتوفى عام ٤٠٠ هجرية قال إن ابن المقفع لم ينقل الكتاب عن الفارسية، وأنه نسبه إلى الفرس لغايات في نفسه إبان الصراعات الشعوبية بين العرب والعجم. كما ذكر ابن عمر اليمني صراحة أن الكتاب من «وضع» ابن المقفع، وأن مصادره متعددة، وأن هذا الأمر كان صنيع غيره من الكتاب.) (13)

فصل في الفسيفسائية و لغة المرايا

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري (14)

ان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائية (15).

تعكس الفسيفسائية في السرد الميل التناغمي الايقاعي لدى المؤلف ، و بعناصرها النصية تحقق ايقاعا نصيا و تناسقا عميقا بنظام موسيقي فكري وهذا من أهم صفات العذوبة و الجذب في النص الفسيفسائي .

فصل : مظاهر الفسيفسائية و لغة المرايا في نصوص كتاب كليلة و دمنة (الفصول الخمسة (البنجابانترا))

ان مظاهر الفسيفسائية بارزة و متجلية في نصوص كليلة و دمنة كثيرة ، بل يمكن القول كما سيتبين ان تأليف الكتاب و بناء نصوصه قائم على التعابير المترادفة و لغة المرايا و الفسيفسائية . و سنتتبع تلك المظاهر في فصول من الكتاب تمثل نموذجا لذلك الاسلوب الأدبي . و النسخة التي سنعتمدها هي نسخة موقع (16) (Kutup PDF)

1- الفسيفسائية الاسلوبية في اسلوب القناع و الرمزية العكسية

الفسيفسائية الاسلوبية تحققها عناصر نصية اسلوبية ، تتجه نحو غايات معنوية موحدة ، محققة نظاما من التناغم و الايقاع الشكلي في النص . ان الكاتب يصرح بالايحائية و التعبيرية في مقدمة الكتاب (صفحة9) حيث يقول الملك للفيلسوف بيدبا (قد احببت ان تضع لي كتابا بليغا تستفرغ فيه عقلك يكون ظاهره سياسة العامة و تأديبها و باطنه اخلاق الملوك و سياستها للرعية .) فان التمييز بين الظاهر و الباطن انما هو صيغة اخر للايحاء و الرمزية . و في المقدمة ايضا صفحة (10) قال (ثم جعل كلامه على ألسن البهائم و السباع و الطير ، ليكون ظاهره لهوا لخواص و العوام و باطنه رياضة لعقول الخاصة) الى ان قال (فلم يزل هو و تلميذه يعملان الفكر حتى فتق لهما العقل ان يكون كلامهما على لسان بهيمتين ، فوقع لهما موضع اللهو و الهزل بكلام البهائم وكانت الحكمة ما نطقا به) .

ان مثل ذلك التقريب و التذليل يكون ببناء تقابلي بين الظاهر و الباطن التعبيري و البنائي ، فيكون هناك علاقة عرضية بين اللغة العالية و اللغة القريبة . اتخاذ اسلوب القناع منهجا و تبنيه مع الرمزية العكسية باستعمال القريب و المألوف للتعبير عن العالي و البعيد و غير المألوف . بهذا الاسلوب حقق النص تناغما عميقا و هيئة ايقاعية تشكيلية ، بتعابير مترادفة متجهة نحو مقاصد وغايات اسلوبية موحدة .

2- الفسيفسائية الموضوعية بقصد الحكمة باطنا و التسلية ظاهرا .

ان الكتاب مليء باشارات و دلائل تدل على ان الكتاب وضع للحكمة في باطنه و للتسلية في ظاهره ، و ان نصوصه جميعها جرت وفق هذا القصد و الغاية . في المقدمة صفحة (10) قال (ثم جعل كلامه على ألسن البهائم و السباع و الطير ، ليكون ظاهره لهوا لخواص و العوام و باطنه رياضة لعقول الخاصة) الى ان قال (فلم يزل هو و تلميذه يعملان الفكر حتى فتق لهما العقل ان يكون كلامهما على لسان بهيمتين ، فوقع لهما موضع اللهو و الهزل بكلام البهائم وكانت الحكمة ما نطقا به) .

ان من اهم الفوائد التي تحققها الفيسفسائية الموضوعية اضافة الى تناغم و ايقاع عميق في قبال التاغم و الايقاع الشكلي في الاسلوبية ، هو تحقق وحدة موضوعية للنص . بهذه الوحدة مع تنوع النصوص و افادتها تتحق فسيفسائية بعتابير مترادفة من هذه الجهة ، حيث ان للترادف التعبيري مراتب بحسب الخصوص العموم و الجنس و النوع .

3- التناص الداخلي في الفسيفسائية الموضوعية

دوران النصوص حول مواضيع و اهداف معنوية موحدة و بترادف التعابير ، يتحقق تناص داخلي قصدي ، محققا تناغما و ايقاعا فكريا خفيا . و من الواضح عند التأمل ان غالبية النصوص و الكتب التي تشتمل على رسالة و دستور و غايات فكرية معينة تكون متصفة بالتناص الداخلي و الترادف التعبيري ، بل ان في بعض الأحيانا نجد تكرار عبارات بعينها و تماثل نصي في بعضها . التناص الداخلي هو ملازم حتمي للترادف التعبيري و الفسيفسائية الموضوعية ، لان الاختلاف التعبيري انما يكون بزيادة و نقصان تعبيري مع الحفاظ على المشترك القصدي و المعنوي كما نلاحظه في الفقرات السابقة في الغرض من تحرير الكتاب .

4- مظاهر الترادف التعبيري

الترادف التعبيري أحد اشكال لغة المرايا و الفسيفسائية النصية ، بان تكون تعابير مختلفة تدل و تنتهي الى مقاصد موحدة و نجد هذا الاسلوب في مواضع كثيرة من الكتاب منها في باب الاسد و الثور : ففي نظام فسيفسائي بتعابير مترادفة نجد :

أ –النظام الفسيفسائي الاول

١- في (صفحة 27)(كان في ارض دستاوند رجل شيخ و كان له ثلاثة بنين ،فلما بلغو اشدهم اسرفوا في مال ابيهم و لم يكونوا احترفوا حرفة يكسبون لانفسهم بها خيرا .)

١- صفحة 27(اما الاربعة التي احتاجها في درك هذه الثلاثة فاكتساب المال من احسن وجه يكون ، ثم حسن القيام على ما اكتسب منه ، ثم استثماره ، ثم انفاقه فيما يصلح المعيشة)

٢- صفحة 27 (فمن ضيع شيئا من هذه الاحوال لم يدرك ما اراد من حاجته ؛ لانه ان لم يكتسب لم يكن مال يعيش به ، وان هو كان ذا مال و اكتساب ثم لم يحسن القيام عليه اوشك المال ان يفنى و يبقى معدوما .

نلاحظ هنا ثلاثة تراكب تعبيرية تتجه و تسعى نحو غايات و مقاصد معنوية موحدة .و في نظام فسيفسائي اخر نجد :

ب- النظام الفسيفسائي الثاني

١- صفحة 27 (و ان هو وضعه و لم يستثمره لم تمنعه قلة الانفاق من شرعة الذهاب .

١- صفحة 27 (كالكحل الذي لا يؤخذ منه الا غبار الميلثم هو مع ذلك سريع فناؤه)

٢- صفحة 27 (ثم لا يمنع ذلك ماله من التلف بالخوادث و العلل التي تجري عليه)

٣- صفحة 28 (كمحبس الماء الذي لا تزال المياه تنصب فيه فان لم يكن مخرج و مفيض و متنفس يخرج الماء منه بقدر ما ينبغي ، خرب و زال و نزّ من نواح كثيرة ، و ربما انبثق البثق العظيم فذهب الماء ضياعا .

و ايضا في نفس النص نجد نظاما فسيفسائيا اخر

ج- النظام الفسيفسائي الثالث

١- صفحة 28 (فعالجه الرجل و اصحابه حتى بلغ منهم الجهد فلم يقدروا على اخراجه فذهب الرجل و خلف عنده رجلا يشارفه لعل الوحل ينشف فيتبعه بالثور ، فلما بات الرجل في ذلك المكان تبرم و استوحش ، فترك الثور و التحق بصاحبه ، فاخبره ان الثورة قد مات)

١- صفحة 28 (قال له : ن الانسان اذا انقضت مدته و حانت منيته فهو و ان اجتهد في التوقي من الامورلتي يخاب فيها على نفسه الهلاك لم يغن ذلك عنه شيئا و ربما عاد اجتهاده في توقيه و حذره وبالا عليه)

٢- صفحة 28 (لما سار غير بعيد اعترض له ذئب من احد الذئاب و اضراها فلما رأى الرجل ان الذئب قاصد نحوه خاف منه و نظرا يمينا و شمالا

يجد موضعا يتحرز فيه من الذئب فلم يرى الا قرية خلف واد، و رأى الذئب قد ادركه ، و القى نفسه في الماء وهو لا يحسن السباحة ، و كاد يغرق لولا ان ابصر به قوم من اهل القرية ، فتواقعوا لاخراجه فاخرجوه ، وقد اشرف على الهلاك ، فلما حصل الرجل عندهم و امن من غائلة الذب ، راى على عدوة الوادي بيتا مفردا ، فقال ادخل هذا البيت فاستريح فيه ، فلما دخله وجد جماعة من اللصوص و قد قطعوا الطريق على رجل من التجار، وهم يقتسمون ماله و يريدون قتله ، فلما راى الرجل ذلك خاف على نفسه و مضى نحو القرية ،فاسند ظهره الى حائط من حيطانها ليستريح مما حل به من الهول و الاعياء ، اذ سقط عليه الحائط فمات .

و في هذا الباب ايضا نظاما فسيفسائيا أخر

٨- النظام الفسيفسائي الرابع

١- صفحة 28 (قال دمنة لأخيه كليلة : يا أخي ما بال الأسد مقيما مكانه لا يبرح و لا ينشط ؟ قال له كليلة ما شأنك أنت و المسألة عن هذا)

١- صفحة 28 (لسنا من أهل المرتبة التي يتناول أهلها كلام الملوك و النظر في أمورهم فأمسك عن هذا)

٢- صفحة 28 (من تكلف من القول و الفعل ما ليس من شأنه أصابه ما أصاب القرد من النجار)

٣- صفحة 29 (ان قردا رأى نجارا يشق خشبة بين وتدين ، وهو راكب عليها ،فاعجبه ذلك ،ثم ان النجار ذهب لبعض شأنه ، فقام القرد و تكلف من ليس من شأنه ، فركب الخشبة و جعل ظهره قبل الوتد و ظهره قبل الخشبة ،فتدلى ذنبه بالشق ،فنزع الوتد فلزم الشق عليه فخر مغشيا عليه فكان ما لقي من النجار من الضرباشد مما اصابه من الخشبة)

و ايضا في هذا الباب نظام فسيفسائي بتعابير مترادفة .

هـ - النظام الفسيفسائي الخامس

١- صفحة 29 (ان كل من يدنو من الملوك ليس يدنو منهم لبطنه ، و انما يدنو منهم ليسر الصديق و يكبت العدو)

١- صفحة 29 (ان من الناس من لا مروءة له وهم الذين قرحون بالقليل و يرضون بالدون كالكلب الذي يصيب عظما يابسا فيفرح به ، و اما أهل الفضل و المروءة فلا يقنعهم القليل و لا يرضون به دون ان تسموا نفوسهم الى ما هم أهل له)

٢- صفحة 29 (كالأسد الذي يفترس الأرنب فاذا رأى البعير تركها و طلب البعير)

٣- صفحة 29 (الا ترى ان الكلب يبصبص بذنبهحتى ترمى له الكسرة ، و ان الفيل المعترف بفضله ووقوتهاذا قدم اليه علفه لا يعتلفه حتى يمسح و يتملق له)

٤- صفحة 29 (فمن عاش ذا مال و كان ذا فضل و افضال على اهله و اخوانه فهو و ان قل عمره طويل العمر ،و من كان في عيشه ضيق و قلة و امساك على نفسه و ذويه فالمقبور احيا منه)

و فيه ايضا نظام فسيفسائي اخر ، و في الحقيقة نصوص الكتاب كلها مبنية و قائمة على هذا النظام بلغة المرايا و الترادف التعبيري و الفسيفسائية ، و هذا الاسلوب له مبرراته لان غرضه طرح الفكرته و تأكيدها و ترسيخها و حمل القارئ اليها و اقناعه بها ، وهذا شأن الخطابات التثقيفية و الاقناعية و التي يرتجى منها الاعتقاد و الاعتناق ، فهذا الكتاب كان الغرض منه الاقناع و التثقيف بالحكمة و باسلوب التاكيد و الترسيخ و التجلي و تعدد جوانب الطرحو وجه الفكرة .

و- النظام الفسيفسائي السادس

١- صفحة 30 (لو دنوت منه و عرفت اخلاقه لرفقت في متابعته و قلة الخلاف له)

١- صفحة 30 (اذا اراد امرا هو في نفسه صواب زينته له و صبرته عليه ، و عرفته بما فيه من النفع و الخير ،و شجعت عليه و على الوصول اليه ،حتى يزداد به سرورا ، و اذا اراد امرا بما فيه الضر و السين ، اوقفته على ما في تركه النفع و الزين)

٢- صفحة 30 (ان الرجل الاديب الرفيق لو شاء ان يبطل حقا اويحق باطلا لفعل)

٣- صفحة 30 (كالمصور الماهر الذي يصور في الحيطان صورا كأنها خارجة و ليست بخارجة ، و أخرى كأنها داخلة و ليست بداخلة)

و ايضا في الباب نظام فسيفسائي رائع جدا :

ز- النظام الفسيفسائي السابع

١- الصفحة 30 (ان كثرة الأعوان اذا لم يكونوا مختبرين ربما يكون مضرة على العمل)

١- الصفحة 30 (ان العمل ليس رجاؤه بكثرة الأعوان و لكن بصالحي الأعوان)

٢- الصفحة 30 (مثل ذلك مثل الرجل الذي يحمل الحجر الثقيل فيثقل به نفسه و لا يجد له ثمنا)

٣- الصفحة 30 (و الرجل الذي يحتاج الى الجذوع لا يجزئه القصب وان كثر)

على هذا المنوال و بهذا البناء الفسيفسائي تجري باقي الكتاب و نصوصه ، ما يدلل على ان هذا الكتاب التثقيفي قائم على هذا الاسلوب . و بالتتبع يمكن ملاحظة ان هذا الاسلوب هو الاسلوب السائد في الخطابات التثقيفية و الاعتقادية .

ان لغة المرايا و الفسيفسائية اضافة الى تحقيقها الوحدة الموضوعية و الايقاع و التناغم ، فانها تدلل على المستوى العالي لخيال المؤلف و على عبقريته اللغوية ، و امكاناته العالية ، اذ انها اقتناص للتماثل و التقارب العميق بين الصور ، انها اكتشاف و تبين الوحدة بين كيانات ملونة مختلفة . كما ان متابعتها تكشف عن المقاصد الحقيقية و العميقة للامثال و النصوص و ما اراد المؤلف ايصاله الى القارئ في هذا الكتاب

الخلاصة

من خلال ما تقدم و الذي يعكس الاسلوب العام و البناء الذي قامت عليه نصوص الكتاب ، يظهر واضحا ان هذا الكتاب وهو كتاب حكمة و اقناع و تثقيف قائم على لغة المرايا لأجل اكبر قدر من بيان الفكرة و تجليها و متعمد على الترادف التعبيري لتتعد اوجه الطرح و يترسخ القصد في وغي القارئ ببناء فسيفسائي يشتمل على الايقاع الفكري و الموضوعي و التناغم الاسلوبي و العذوبة في الطرح ، يكشف المقاصد و الغايات الحقيقية للامثال و القصص و النصوص التي فيه . وهذا الاسلوب الفسيفسائي التاغنمي و الثري و الاقناعي كان من اهم أسرار ثراء الكتاب و جودته .

المصادر

1- http://www.arabacademy.com/arabic-blog/arabic-books/kalila-wa-dimna/ 2013

1- Wikipedia

2- Manorama

jafa http://dl.ndl.go.jp/view/download/digidepo_998358_po_2004-11-jafa-e.pdf?contentNo=2

٣- Kalilah and Dimnah; or, The fables of Bidpai; being an account of their literary history, p. xiv

٤- Vijay Bedekar, History of the Migration of Panchatantra, Institute for Oriental Study, Thane

٥- Rajan (1993), Olivelle (1997), Olivelle (2006)).

6- Tarquin Hall[dead link] "Review: Colin Thubron, Shadow of the Silk Road, London: Chatto & Windus, 2006, New Statesman, 25 September 2011, Review includes description of how some of the monks likely traveled in ancient times.

٧- Knatchbull 1819 -

٨- encyclopedia -

9- Jacobs 1888

١٠- كليلة ودمنة.. من تأليف ابن المقفَّع أمْ بيدبا الهندي؟جمال بن جويرب المهيري ؛ البيان 201

١١- عهود اللامي ؛ شيطنة المُعارض، سيرة ابن المقفع نموذجا ، المقال 2012

١٢- جريدة الرياض 2011 لماذا قُتل ابن المقفع؟ جهاد فاضل

١٣- د انور غني الموسوي ، لغة المرايا و الفسيفسائية ، مجلة تجديد 2015

١٤- د أنور غني الموسوي ؛ لغة المرايا و الفسيفسائية في نص (حوار الصدى و المرآة) للشاعر عصام سلمان ؛ جريدة دنيا الرأي 2015

15- http://www.kutubpdf.net/download.html?did=294

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .(أنور الموسوي 2015)

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 2015).

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(2015)) نجد لغة المرايا حاضرة بأسلوب الترادف في التعابير . ان التراكب هنا تتجه دوما نحو غايات موحدة كأزهار الشمس تتجه في كل وقت نحو الشمس ، محققة مرآتية ترادفية اذ تكون التعابير - رغم افادتها المختلفة - معبرة عن معنى عميق تلاحقه ، بنسيج فسيفسائي مرآتي يعكس عمقا تعبيريا من المعاني و الافكار الموحدة .

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

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

الوحدات النصية للنظام الاول (الاستذكار والاعتداد و الاعتزاز)

1- خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك

2- حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ ,
3- بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر
4- ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف
5- تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ ,
لقد نجاح الشاعر بقاموس لفظي متقارب ينتمي الى مجالات الاعتداد و الاعتزاز و العمق و الانتماء و الاحتماء في خلق مزاج موحد لتلك التراكيب باعث على خلق صورة براقة لوجود عميق و اصيل و متجذر . نلاحظ في المقاطع الاربعة وحدتين مركزيتين بارزتين الاولى (تعابير المنعة و السعة (خلف ابوابك ، حصونك العصية ، تبذرينها في صدري ، ينابيعك ، دروبك المحلاة) و الثانية فاعلية المخاطب (نحتمي بها ، تغمرني ، تبذرينها ، المعطرة ، تتشجر في روحك).

الوحدات النصية للنظام الثاني (الحاضر المرّ و المأساة)
1- بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ
2- أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ
3- أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا ,
4- ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل ,
5- فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة ,
ان هذا النظام له تجل واضح في النص ، حتى انه يمكن عده القطب و المحور متمثلا بألم الحاضر و مأساته الذي فاض من جانبيه البوح الاول بالاعتداد بالماضي و البوح الثالث بالتطلع الى مستقبل افضل ، كما ان الشاعر قد استخدم زخما تعبيريا قويا هنا مما اعطى هذا النظام محورية ظاهرة و تجل كبير، و لم يترك الشاعر شيئا من التوظيفات التعبيرية و القاموسية الا و استخدمه وهذا ما نسيمه (الحد الاقصى من البوح) .

الوحدات النصية للنظام الثالث (الانتظار و التطلع الى المستقبل الافضل و الخلاص)
لقد استخدم الشاعر في تجلي و ابراز هذا النظام اسلوبين الاول الاستفهام و السؤال و الثاني الطلب و التشجيع ، و من المعلوم ان كلاهما من انظمة الطلب

أالصيغة الاولى (سؤالات الخلاص)
1- مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟!
2- مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟
3- كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ .
ب –الصيغة الثانية (طلب التغيير)
1- فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور
2- أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات
3- فأمنحيني صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي .
4- أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ ,
5- ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ ,
6- إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ ,
7- لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة .

لقد حقق النص غاياته القصدية التعبيرية بتجلي طلب الخلاص و الثورة على الواقع غير اللائق و غاياته الاسلوبية بتعابير ترادفية و لغة مرآتية متعاكسة و نص فسيفسائي ، بسردية تعبيرية عذبة ورفيعة .

النص : خلف أبوابك نحتمي دائما
كريم عبد الله
(لغة المرآيا والنصّ الفسيفسائي)
خلفَ أبوابكِ إكتظّتْ ذكرياتنا نحتمي بها ونطردُ وساوسَ الشكوك , ينابيعكِ المعطّرةِ بأنفاسِ كرنفالاتكِ الملوّنةِ تتقافزُ فيهِ تسابيحُ حَدَقاتٍ تتناهشها الأطياف , بزينةِ مدائنكِ تتمرّى سنوات القحطِ فأستعيدُ توازنَ اللغةِ كلّما ينتابها الضمور , حصونكِ العصيّةِ مِنْ هناكَ تغمرني بأريجِ حقولها وتمشّطُ سَعَفَ ضفافي الغافيةِ , أنهكني هذا الآنتظارَ والمواعيدُ تنأى تلوذُ خلفها الأمنيات . أكشطُ مِنْ شغافِ الروحِ راياتُ الغزاةِ لئلا تشوّهُ زهوركِ المفعمةِ بالنبضِ هتافاتهم المسعورةِ , أحصّنكِ (بربِّ الفلق) مِنْ ويلاتِ الحروبِ الخاسرةِ وظمأً فوّهاتها , سأدسُّ مدائنكِ العائمةِ فوقَ ركامِ الفجيعةِ بينَ الحنايا , تماسكي جيداً فلا ترهبنّكَ أسلاكهم لو تحاصرُ دروبكِ المحلاّةِ بالحنينِ يتساقطُ عناقيداً تتشجّرُ في روحكِ , فأمنحيني

صحوة تعيدُ لي بعضَ أنفاسي . مَنْ يلمُّ شتاتنا وغربةَ الأحلامِ المشققة , ومَنْ يرفعُ صلواتنا تطرقُ أبوابَ السماءِ البعيدة وأنا أسمعُ هديلكِ يحكُّ اناشيدنا المكبوتةِ ؟! مَنْ يعيدُ لتأريخكِ تدفّقَ البهجةِ ويمسحُ عنْ عيونكِ كلَّ هذا التشتتَ ؟ مَنْ يزرعُ السلامَ محبةً ينفتحُ على هذا الأفقِ الشاحبَ ؟ كمْ مِنَ الوقتِ نحتاجُ أنْ نمزّقَ شرنقة عنكبتْ في حقولكِ الشاسعةِ ؟ ومتى ستزهرُ شرفاتكِ المدثّرةِ بجروحٍ نازفةٍ تفيضُ بالقرابين ؟ . ساجمعُ مِنْ على جسدكِ ما خلّفتهُ المحنة أصوغهُ قناديلاً تضيءُ وحشةَ الفجرِ وتمزّقُ هذا الليلَ الطويل , أيّتها الساكنةُ في سواقيِ الشهقةِ تدفّقي ياقوتاً يرصّعُ أبوابنا المغلولةِ بالصمتِ , ما أحرَّ لهيب الروحِ وقدْ إستشرسَ هذا الطغيانَ وتهدّلَ حزني فأوقفي هذا التصحّرَ بنبيذٍ طالما إنتظرتهُ على مضضٍ , إحتشدي مِنْ جديدٍ وأنزعي مِنْ عيوني الذابلاتِ سنيناً ثيّباتٍ , فكمْ ترنّحتُ على أرصفةِ الخناجرِ مطعوناً أبكيكِ معشوقة رائعة , بينما قصائدي الملتهبةِ حقولاً مِنَ الحنينِ تبذرينها دائماً في صدري أرتّلها إذا أصابكِ الخطر , لنْ يتكاثرَ الحزنُ مجدّداً في أرضي ولا تتعثرُ الخطوات وأنتِ الآنَ تمطرينَ حجارةً مِنْ سجّيلٍ على رؤوسِ الطغاة .

(العمياء)

لغة المرايا و النص الفسيفسائي

البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، لقد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق . انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا للحضارة التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم . ليتها تعي شيئا ، هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم أغنية أخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا . لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل ألم فضيع ، لقد أهدتني حكايات مرة ، أخبرتني أني سفر مؤجل ، و أن الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء .

- لغة المرايا و النص الفسيفسائي

عنصر المشاهدة الواحد امامنا ، اذا اختلفت زاوية الرؤية اليه اختلف شكله ، هكذا هي المعاني و الاحاسيس ، و لو اعتبرنا الألفظ هي نواقل للمعنى و الاحساس ، و ان للتعبير زوايا ، فان طرح الفكرة ذاتها بتراكيب لفظية مختلفة يمكن من القول اننا نظرنا للشيء الواحد من زوايا متعددة ، و من هذه الحيثية يمكن وصف النص بانه متعدد الزوايا ، الا انه لو نظرنا الى التراكيب فيما بينها فانا سنراها تركيبة فسيفسائية يكون كل تركيب بشكل مرآة لذاك يمكن وصف هذه اللغة بلغة المرايا و وصف النص بالنص الفسيفسائي .

ماذا تعني لغة المرايا كتعبير

لغة المرايا تعبير مغاير للمألوف في اللغة وعند اهلها ، حيث ان الراسخ في اللغة و عند مستعمليها ان لكل نقطة معنوية تعبير لفظي واحد هو الاكثر تشخيصا و تعبيرا عنها ، ما تفعله لغة المرايا هو الانطلاق من معنى واحد و بوحدات لفظية متعددة ، بمعنى اخر ان نص المرايا او الفسيفسائي يعني وحدة المعنى و تعدد اللفظ بخلاف النص المفتوح الذي يكون بوحدة اللفظ و تعدد المعنى ، فيكون لدينا في النص الفسيفسائي تناص داخل النص ، اي تناص بين وحدات النص نفسه و ليس بين نصوص مختلفة .

فائدة لغة المرايا

تحقق لغة المرايا و النص الفيسفسائي تجلّ اكبر للفكرة و المعنى المقصود كما انه يرسخه و يعمقه في نفس المتلقي . الفائدة الثانية ان تعدد صور الفكرة يحقق

الحركة ، لذلك يكون النص حركيا بدل سكونه وهي بذلك تشابه المستقبلية في الرسم .

مخاطر لغة المرايا

نتيجة لتقليب الفكرة و طرحها في اكثر من صورة لا بد من توفير عناصر الادهاش الاقناع و الاضافة ، و الا اصبح في النص زيادات و ترهلات ، طبعا يمكن التغلب على ذلك بتنويع الاسلوب ودرجة الرمزية و الانسيابية و ارجاع الوحدات الكلامية الى نقطة واحدة ليكون في التركيب المغاير اضافة .

فسسيفسائية نص (العمياء) ولغة المرايا فيه

في نص (العمياء) المتقدم يمكن تمييز اربع وحدات تركيبية فقراتية

1- البدلة العمياء ، القبعة العمياء ، النداءات العمياء تلتهم المكان ، تبني في قلبه انشودة نصر سوداء ، قد أسرت جداول قريتي ، لم يبق في حلمها شيء من الرحيق .

2- انظر الى ذلك الوجه الكالح ، يا لحضارتها التعسة تتعثر بكل شيء ، يداها سائبتان تحطم كل شيء جميل ، الشوارع خاوية ، كأنها خريف قديم .

3- ليتها تعي شيئا هذه الحضارة العمياء ، ليتها تتعلم اغنية اخرى ، العمى يأسر المكان لا يدع للبلابل صوتا .

4- لقد زرعت في حديقتي كل شوكة و كل الم فضيع ، لقد اهدتني حكايات مرة ، اخبرتني اني سفر مؤجل ، وان الدفء شيء من السراب . يا للحضارة العمياء .

لو لاحظنا فان كل واحدة من هذه الفقرات او الوحدات الكلامية التركيبية المتقدمة تشير الى فكرة واحدة و تنطلق من فكرة واحدة ،وهو ذم الحضارة المعاصرة و حالتها التعسة و اثارها السيئة ، فلدينا تراكيب كلامية مختلفة منطلقة من نقطة معنوية و فكرية واحدة ، انها تعمل على التأكيد و الترسيخ ، و بذلك تتجلى الفكرة و تتجذر عميقا في النفس ، كما ان التراكيب تلك ستكون بشكل مرايا مختلفة لشيء واحدة ، و تكون وحدات تناص فيما بينها فيتحقق التناص في داخل النص الواحد ،كما ان النظر الى النص من خارج سيتحقق النص الفسيفسائي المرآتي .

لغة المرايا و الفسيفسائية في نص (حوار الصدى و المرآة) للشاعر عصام سلمان

المعهود في اللغة و استعمال الالفاظ ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اي ان لكل معادل كلامي هناك عامل لغوي تعبيري . و نقصد بالعامل التعبيري النهاية التعبيرية و المقصود المعنوي او الجمالي العميق الذي يراد نقله بالكلام الى المخاطب ، و المعادل التعبيري هو الصيغة الكلامية التي تستخدم للتعبير عن العامل التعبيرية و نقله الى المخاطب .

في لغة المرايا هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .فلغة المرايا و فسيفسائية النص لها شكلان الاول الترادف التعبير بان تعابير مختلفة تدل على مراد واحد و الثاني الاشتراك التعبيري بان تعبير مختلفة تدل على مرادات مختلفة بالضبط كما هو الحال في الترادف و الاشتراك اللفظي الا ان ما لدينا هنا ليس الفاظا مفردة و انما تعابير و عبارات و جمل .

نماذج ناضجة من لغة المرايا و الفيسفسائية التعبيرية بالشكل الاول اي التناص الداخلي نجدها في كتابات للشاعر كريم عبد الله و الدكتور انور غني الموسوي . و هنا نجد ملامح الشكل الثاني (الاشتراك التعبيري) في نص (حوار الصدى و المرآة) حيث ان تعابير و معادلات تعبيرية متقاربة تشير الى دلالات و عوامل تعبيرية متباعدة .

لقد بينا في مواضع عدة انه كما ان للمؤلف غاياته و للقارئ غاياته في النص ، فان للنص غاياته و للغة غاياتها ، و مع ان الاختيارية و القصدية موجودة من قبل المؤلف الا ان طبيعة القاموس العنواني كان مما فرضه النص ، فعبارة (حوار الصدى و المرآة) هو تبني قاموسي بالفاظ ترجع كلها الى لغة المرايا و الاشرتاك التعبيري الفسيفسائية ، اذ ان لغة المرايا هي حوار تعبيري بين عبارات و جمل ، و هي صدى ما يكون بالمرآة التعبيرية بين العوامل العميقة و المعاني و التعابير و المعادلات النصية .

ان تكرار لفظي (الصدى و المرآة) و في وضع او بناء بدلالات مختلفة يحقق شكلا متميزا من لغة المرايا و الفسيفسائية ، حيث ان الفسيفسائية متقومة بالتقابل و التناغم و التناسق الذي يعكس صورا مختلفة و جهات مختلفة ، وهو استخدام هندسي و تقني ابداعي و مختلف للغة .

النص يعتمد لغة رمزية و تعبيرية عالية ظاهرة جدا ، و بنسق و مستوى واحد وهكذا البناء الاسلوبي الموزع باتقان على مقاطع النص ايضا حالة تكرارية تعطي فسيسفائية للنص . و ايضا من المراتية الاسلوبية هو طبيعة الخطاب الذي يصدر عن اطراف الحوار ، فان عبارات الصدى متقاربة في زمنيتها و قاموسيتها و اسلوبها و كذلك عباراة المرآة متقاربة في زمنيتها و اسلوب حكايتها

و خطابتها ، وهذه ايضا فسيفسائية نصية خطابية . ان ما يحصل بواسطة تلك العناصر هو احداث نظام متناسق متناغم موسيقي الا انه بدلالات مختلفة ، وهذا يختلف عن غيره من الانظمة التناغمية . و ايضا من عناصر الفيسفسائية في النص هو الثيمة ، فان خطاب الصدى يتمحور حول ثيمة خاصة من الرغبة و الحيرة و البحث و كذلك خطاب المرآة ايضا يتمحور حول ثيمة خاصة من اليقين و المعرفة و البيان .

1- الصدى (" أَتَعَطَّرُ بالحُزْنِ المَوْجِيِّ،\ وأَتْلُو فَوْقَ العُشْبِ شُؤُوْنَ الغَيْمِ،\ شُحُوْبَ الرِّيْحْ".

2- الصدى (أَتَوَحَّدُ باللَّهَبِ الأَخْضَرْ؛\ أَتْلُو أَمْطارَ الصَّحْوِ عَلَى نَوْمِ الأَحْلامْ".)

3- الصدى (أَتَكاثَـرُ خَلْفَ ضَياعِي؛\ كُلِّي طُرُقٌ تَتَدَحْرَجُ في اللَّحَظاتْ.\ لا أَعْرِفُ كَيْفَ أَعُوْدُ إِلَيَّ،وَخُطْواتِي النِّسْيانُ)

4- الصدى (لا أَعْرِفُنِي، \ لا أَسْكُنُ شَيْئاً يَمْلِكُنِي،\ أَتَشاهَقُ أَبْحَثُ عَنْ مُطْلَقْ".)

1- المرآة (وكانَ يُجاسِدُ نَجْماً يَبْكِي، \ وَيُوَسِّعُ سِرَّهُ لِلأَمْواجِ، يُوَسِّعُ جُرْحَهُ لِلْمَعْنَى.\ كانَ الوَقْتَ المَرْئِيَّ، وَكانَ يَلُمُّ حُقُوْلَ الصَّمْتِ)

2- المرآة (" هَلْ كانْ شَراراً يِنْهَضُ \ مِنْ صَفْصافِ الجُرْحِ، يُسامِحُ يَقْظَتَهُ!؟ \ وَيَقُوْلُ بِوَحْيِ النَّهْرِ يَنابِيْعَ العَطَشِ الأَزَلِيِّ، \ يَقُوْلُ هَواءً لا يَخْنُقُهُ،)

3- المرآة (هَلْ كانَ مَلامِحَ ماءٍ، أَمْ جَسَداً لِشُعاعْ !؟ \ هَلْ كانَ كُشُوْفاً مُحْتَجِباً بوُضُوْحِهِ،\ أَمْ وَهْماً يَتَجَمْهَرُ في الصُّدْفَةْ،)

4- المرآة (لا شَيْءٌ يُقْرَأُ أَوْ يَظْهَرْ". \"لا شَيْءٌ يَظْهَرُ أَوْ \يُقْرَأْ".)

من الواضح جدا التقارب الزمني و الخطابي و الثيمي في عبارات الصدى و كذلك الشيء نفسه في عبارات المرآة . و باللغة الرمزية و التعبيرية و بما تقدم من تقنيات نجد ان النص قد كتب بتقنية عالية و بلغ اهدافه التعبيرية و حقق نظاما نموذجيا من لغة المرايا و النص الفيسفسائي .

النص

- (حِوارُ الصَّدَى والمِرْآة) –
عصام سلمان
****

-I-

(صَدَى):
" أَتَعَطَّرُ بالحُزْنِ المَوْجِيِّ،
وأَتْلُو فَوْقَ العُشْبِ شُؤُوْنَ الغَيْمِ،

شـُحُوْبَ الرِّيْحْ".
(مِرْآةْ) :
" كانَ الوَقْتَ المَرْئِيَّ،
وكانَ يُجاسِـدُ نَجْمـاً يَـبْكِي،
وَيُوَسِّعُ سِرَّهُ لِلأَمْواجِ، يُوَسِّعُ جُرْحَهُ لِلْمَعْنَـى.
كانَ الوَقْتَ المَرْئِيَّ، وَكانَ يَلُمُّ حُقُوْلَ الصَّمْتِ
وَيَسْكُنُـها ظِلاً ظِلاً وَحِجابْ.
وَيُنَـيْزِكُ كُلَّ كَلامِهِ حِيْنَ تـُكاشِفُهُ المِرْآةُ
بـِعُرْيِ الشَمْسِ، وَعاداتِ الشُطْآنْ".
****

-II-
(صَدَى):
" أَتَوَحَّدُ باللَّهَبِ الأَخْضَرْ؛
أَتْلُو أَمْطارَ الصَّحْوِ عَلَى نَوْمِ الأَحْلامْ".
(مِرْآةْ):
" هَلْ كانْ شَراراً يِنْهَضُ
مِنْ صَفْصافِ الجُرْحِ، يُسامِحُ يَقْظَتَـهُ!؟
وَيَقُوْلُ بـِوَحْيِ النَّهْرِ يَنابـِيْعَ العَطَشِ الأَزَلِيّ،
يَقُوْلُ هـَواءً لا يَخْنُقُهُ،
وَصَدًى لا يَرْجِـعُ مَكْسُوًّا بـِغُبارِ البَوْحْ.
يَتَوَهَّمُ أَنَّهُ لَيْسَ وَحِيْداً يَعْبُرُ ذاكِرَةَ المَوْتْ.
يَتَوَهَّمُ أَنـَّـهُ لَيْـسَ المَوْتْ".
****

-III-
(صَدَى):
"أَتَكاثـَرُ خَلْفَ ضَياعِي؛
كُلِّي طُرُقٌ تـَتـَدَحْـرَجُ في اللَّحَظاتْ.
لا أَعْرِفُ كَيْفَ أَعُوْدُ إِلَيَّ،وَخُطْواتِي النـِّسْيانُ
وأَزْمِنَةٌ تَغْرَقْ".
(مِرْآةْ) :
" هَلْ كانَ مَلامِحَ ماءٍ، أَمْ جَسَداً لِشُعاعْ !؟
هَلْ كانَ كُشُوْفاً مُحْتَجِباً بوُضُوْحِهِ،
أَمْ وَهْـماً يَتَجَمْهَرُ في الصُّدْفَةْ،
يَتَظاهَرُفي حَشْدٍ مِنْ أَجْنـِحَـةٍ وَنـُجُوْمْ!؟
هَلْ كانَ كَثافَةَ هـَذا البَرْقِ، لَطافَةَ هَذِيرِالتُّرْبَةْ،
أَمْ رَمْزاً يَنْحَلُّ إِذا أَوْضَحْ"!؟

****

-IV-

(صَدَى):

" لا أَعْرِفُنِي،

لا أَسْكُنُ شَيْئاً يَمْلِكُنِي،

أَتَشاهَقُ أَبْحَثُ عَنْ مُطْلَقْ".

(مِرْآةْ) :

"لا شَيْءٌ يُقْرَأُ أَوْ يَظْهَرْ".

"لا شَيْءٌ يَظْهَرُ أَوْ

يُـقْـرَأُ".

اللغة المتموجة و النثروشعرية

ان غاية قصيدة النثر و منتهاها هو تحقيق حالة الشعر الكامل بالنثر الكامل . حيث يتجلى الشعر في قلب النثر .و ينبثق الشعر من رحم النثر . حيث يشخص الشعر الكامل من وسط النثر الكامل.
ونقصد بالكامل هنا ما يبلغ اقصى درجاته و منتهاه و غاياته ، فالشعر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات الشعرية و مظاهرها و غاياتها و النثر الكامل هو ما يبلغ اقصى درجات النثرية و مظاهرها و غاياتها . و لا ربب ان النص و الكيان الذي يجمع هذين الامرين - اعني الشعر الكامل و النثر الكامل - هو غاية قصيدة النثر و منتهاها.
ان هكذا لغة لا تكمن اهميتها في الغاية الفنية المذكورة - اعني كونها غاية قصيدة النثر- بل انها تحقق اللغة القوية التي تصل الى قلب و وجدان كل قارئ مع محافظتها على فنيتها و شعريتها . و من المعلوم ان هكذا لغة كانت و ما زالت هاجسا و غاية للأدب و الادباء.
لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائدة بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .
من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته

ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل .
للغة المتموجة اشكال و درجات بحسب قوة الخيال و الشعرية ، و سنورد هنا ثلاثة نصوص لنا مكتوبة بلغة متموجة تتباين في درجات شعريتها و سرديتها و نلاحظ كيف ان التوافق النثروشعري يتجلى بوضوح في السردية التعبيرية المكتوبة بلغة متموجة .
ان العامل الاهم في تبين درجات تموج اللغة هو الانحراف اللغوي و السردية و الحقل الدلالي ، في النص الاول (سفر) لا نجد انحرافا كبيرا والسردية بسيطة مع بوح جلي و الحقول الدلالية متقاربة فاللغة تعتمد على لمسة شعرية خفيفة بشعرية هامسة . في النص الثاني (ألم) الانحراف النصي عالي مع سردية آسرة تخلق عالما خاصا بالنص (العالم النصي الموازي) معقد في نظام حقوله الدلالية . في النص الثالث (رحلة) نجد الانحراف العميق و التعبيرية المفهومية ، برمزية تعبيرية واضحة و حقول دلالية متباعدة . و يمكن ملاحظة كيف ان التصاعد في شعرية النصوص يرافقه تصاعد في نثريته محققة حالة التوافق النثروشعري عكس ما هو متوقع في غير ذلك من كتابات التي يطغى عليها التضاد النثروشعري .

النص الاول (سفر)
(لغة متموجة ببوح عال و لمسة شعرية هامسة)

سأغفو قليلا فقلد أهدتني العصافير أنشودة الفجر الخالدة . أجل أنا أحبّ زقزقة العصافير . أنا لا أحبّ السفر كثيرا ، بل لا أحبّه مطلقا ، و الجزر التي حدثتني عنها نجوم البراري ما عادت عيني تتلألأ شوقا لرؤيتها ، فلقد مليء قلبي حزنا .
سأخرج مع الليلك المبلل بقطرات الندى الى الحقل باكرا ، أجمع حكايات الظل ، فالشتاء شهر مرّ ، يحصد آخر حبّة ادّخرتها جدتي لتدفّئ بها الأيام .
سأنظر الى وجه الزمن ببرود ، فكل ما رأيناه في ساعات الصباح الندية هو بعض الحكاية ، هناك خلف الشبح الأسطوري أغنية يأسرني الحنين اليها ، لا شيء هناك سوى أزاهير نور و وديان من بهجة .
هناك فراشات الربيع بكل أنوثتها تمشّط شعر السعادة المخملية ، و الاضواء خافتة ، هناك خلف السفر الحبيب تنتظرني بدايتي المؤجلة .

النص الثاني (ألم)

(لغة متموجة بانحرافية شعرية و سردية قوية (العالم النصي الموازي))
آلامي زاهية ، كأعياد رأس السنة ، تذهب كل صباح الى الدكّان المجاور لبلدتي ، لتشتري درّاجة وكلباً ، لعلها تصل الى أبعد نقطة من بشرتي الناعسة .
حينها كنت هناك فوق تلك الشجرة ، نعم تلك ، ذات الأشواك المصفرّة ، أمدّ يدي نحو سحابة واهية ، كنت حينها أبتسم ، يا للغرابة .
لقد رأيت قدميّ ، وهما تجوبان المجرّة بحثا عنك ، أيّها الألم العريض . هناك في زمن مدوّر كحبّة عنب ، هناك أنا و أنت و شجرة البلّوط ، نهايةٌ مؤكدة .
نسافر بقاربنا السحريّ ، كنّا أغنية من ثلج ، كنّا بساطاً فتّانا ، أنا و أنت ، أيّها الألم المرّ ، أنا و أنت بهجةٌ لا تنطفئ . يا للسعادة ، يا لفرحتي التعسة .

النص الثالث (رحلة)
(لغة متموجة بتعبيرية مفهومية عميقة ناقلة للاحساس (الرمزية التعبيرية))

حتما سيكون لها احتفال ، و يكون لها نهارات تلثم وجه الحقول ، و يكون لها اسم ، تلك ، ضحكاتنا المؤجلة .
لقد أهدتني بلسما و زيا اسطوريا لم يخطر ببال احد ، حتى المحاربين القدامى و الجالسين في المقهى الشتوي ، يا لعظمة تلك البهجة ،يا لألوانها المحلقة نحو جزر من بلور .
احيانا كثيرة انا اتلمّس العبير المتساقط في الازقة النيلية من الشمس ، حيث المساء يتمشّى من دون عكاز و لا قبعة قش ،عجبا الا ترى كثرة الفراشات في ايامنا هذه ؟ الا ترى انني احب ان اخبرك عن امور كثيرة ،لأنني بدأت أشعر بهمسات الضوء.
سأحكي لك عن لون نسيته جدائل العروس الغارقة في الحناء ، و عن زورق صنعه جدي قبل رحلته الكبيرة نحو البرود الكوني ،انا لم اكن حينها افهم الكثير ،كنت حينها احمل في يدي تفاحة حمراء و كان قميصي يختبئ تحت سعفات نخلة بيتنا القديم ، آه ليتك رأيت النسيم ،ليتك رأيت ذلك.
عجبا يا للغربة الحبيبة ،يترنم في زوايا املي طائر السنونو ،و نهر رقراق يحملني الى مدينة الزنبق العائمة ، لقد رايتها هناك ،اعني اللانهاية ، في يدها اليمنى اسماء اشجار الصنوبر و الخيزران ،كانت تلمع ،و في يدها الاخرى رأيت روحا بيضاء ،بلون لهب شمعة خافت ،أظنها روحك انت يا صديقي

التضاد و التوافق النثرو شعري ، نصوص حسن المهدي نموذجا

تمهيد

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان .

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع .

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش .

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين .

نظام التضاد النثروشعري

النص : (ورقة)

(على اجنحة الهوى

حملت الهوى
.....
حين رفرف بجناحيه
ليغادر الشجرة
سقطت ورقه ... خضراء باردة
اطفأت الجوى .....
.....
ربما كانت تلكم .. من ورق الجنة
نسياها ابواي هناك
.....
.....
فكيف زاغ .....
الهوى ....
من
.....الهوى ... .
يا لقلبها
اقسى .. من .. الصخر .)

اضافة الى التقنيات الشكلية و التوزيع و الفراغات و التشطير و كلها من الاسلوبيات التي لازمت الشعر الصوري و وظفت في تحقيق غايات النص الشعري من حيث التركيز على المزايا السمعية و البصرية للكتابة الشعرية ، فانا نجد في النص تركيزا و اعتمادا على الصورة الشعرية و المجاز . و اضافة الى الصورية الواضحة في تراكيب النص ، فان اسلوب تأجيل البوح ، و الممانعة التوصيلية ، و السكوت و الاخفاء ايضا واضحة . كما ان التراكيب العالية و البدايات المفاجئة و النهايات المفاجئة كل ذلك يرفع من شعرية النص و يضعف نثريته ، بحيث انك لا تجد تجل لأي ظاهرة نثرية في النص و في هذا تجل واضح و ظاهر لنظام (التضاد النثروشعري) .

نظام التوافق النثروشعري
النص : (ذكراها)
(انا من اودع تلكم المساءات المشتهات بطن حوت يونس ، وانا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار حين دخلوا بغداد بدبابات مصنوعة من جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه ..وعلى هذه

الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة لصق بعضها والمعلمة بتواريخها الفارسة نسي ان يحفظ ارقامها السرية..اتراه يعشق اميرتي كالمخبول وهي تراوده بغنج ما بين التمنع والوصال لتهيل مدى اريحيا في المكان فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض .. اتراه يشم ما لا اشم ويرتقي يجمع شتات خيول فطست في حروب قديمة محاولا اعادة كتابة تاريخ ملئ بالهزائم التي ربحها الاقزام السبعه .

.. دعها يامجنون .. يامجنون دعها .. دعها وانزل اشرعتك عن صواريها فلم يعد في البحر متسع لسفن بلا اجنحه .)

اولاً لا بد من الاشارة الى أمرين : الاول ان هذا النص المبهر يحقق غايات النص الكامل من حيث الفنية و الجمالية و الرسالية ، فانه قد تكامل في فنيته و في عناصر الجمال الادبي و في رسالته و خطابه وهذا ظاهر جدا . الامر الثاني ان حسن مهدي في كتاباته السردية التعبيرية يجيد اللغة المتموجة و لديه نزعة نحو التراكيب السريالية بشكل رمزي و بوحي من دون تجريد . وهذا النص مثال لهذه اللغة و تلك التطعيمات السريالية .

لقد بينا في موضع سابق ان التناوب بين التوصيل و الايحاء يحقق اللغة المتموجة و التي تحقق نظام تزامن التجلي الظاهر للنثر و الشعر في النص وهذه هي العتبة الاولى لتجاوز حالة التضاد بينهما . وهنا سنبين نماذج محورية طاغية قد لونت و انتجت المزاج العام للنص و تحكمت في مظهره النهائية بلغة متموجة .

(انا من اودع تلكم المساءات المشتهات بطن حوت يونس)

(وانا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار)

(جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه)

(وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة)

(فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض)

(محاولا اعادة كتابة تاريخ ملئ بالهزائم التي ربحها الاقزام السبعه .)

من الواضح التموج التعبيري ، و تناوب التوصيل و الواقعية و الايحاء و الرمزية و الخيالية و التطعيمات و التوظيفات السريالية وكسر المنطقية و التوقع ، محققا لغة متموجة تتميز بالعذوبة و السلاسة .

و بتقنيات السردية التعبيرية حقق النص نفوذا الى نفس القارئ و نقله الى النص ، و بعد كسر حالة التضاد يعمد النص من خلال ترسيخ النفوذ في نفس القارئ و نقله الى النص مع الفنية العالية بالمجاز و الانحراف اللغوي و الرمزية و الايحائية بسلاسة و عذوبة توفرها السردية التعبيرية يكون الطريق ممهدا لحالة التوافق النثرو شعري .

مظاهر نظام التوافق النثروشعري

تتبين و تبرز ملامح نظام التوافق النثروشعري من خلال تتبع التقنيات النثرية و الشعرية في النص ، فنجد انها ليست فقط تتزامن و لا تتضاد ، و انما تتوافق و تتناسب طرديا في تطورها و صعودها ، بحيث ان حالة العلو و التصاعد الشعري لا يلازمه ضعف في النثرية بل على العكس فان النثر ايضا يتصاعد و يتطور معه . ان اهم ما يحققه نظام التوافق النثروشعري هو طرح المادة الادبية عالية المستوى بشكل سلسل وعذب وهذا ما سيساعد على اعادة الناس الى الادب بعد القطعة التي سببتها الحداثة الادبية .

من المظاهر البارزة لحالة التوافق النثروشعري هو تناسب شدة العبارة الشعرية مع شدة العبارة النثرية و من صورها الواضحة شدة الانزياح اللغوي مع شدة السرد والنفوذ و السلاسة . ونجد في هذا النص ان الشاعر حسن المهدي قد طرح مادة ادبية عالية المستوى بتقنيات معاصرة ، طرحها بشكل سلس عذب ينفذ الى نفس القارئ بيسر .

ففي مقطع (أنا اول من امتطى صهوة فرس عربية هجنها التتار حين دخلوا بغداد بدبابات مصنوعة من جلود حيوانات جوفاء العظم تنشر الرمد في عيون خفت بريقها وهي تحمحم سائرة الهوينى على صوت فرقعة السمسم المنثور في الطرقات الحجريه)

من الواضحة التقنيات الشعرية العالية من ترميزات و ايحاءات و انحرافات لغوية و فردية تعبيرية ، الا ان الشاعر طرحها بشكل سرد سلس عذب ينفذ الى نفس القارئ و يحضر القارئ الى النص .

بالسرد الواضح و الحوارية يمرر شاعر السردية التعبيرية شعره عالي المستوى بشكل عذب و سلس يقول حسن المهدي

(وعلى هذه الطرقات انا الذي اضعت سلسلة مفاتيحي ولا ادري هل تلكم المفاتيح تصلح لتلكم الاقفال جميعها ام ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة بعضها)

نلاحظة عبارة (ان طفلا اشيب يتقرفص عند مقدمة جبهتي عند تخوم الاقنعة المعلقة لصق بعضها) فانها عبارة شعرية عالية جدا ، و لو انها القيت هكذا لوحدها لأحتاجت الى معالجات ذهنية و تخيلية لاجل تحصيل توافق قراءاتي لها ، لكن وسط العبارة السردية المتقدمة فانها جاءت ضمن عملية سردية نثرية عالية ايضا محققة السلاسة و العذوبة بدل الجفاء و التجافي . وحالة التناسب

الطردي التطوري بين الشدة الشعرية و الشدة النثرية في هذه العبارة تحقق نظام توافق نثروشعري جلي . يقول الشاعر ايضا
(اتراه يعشق اميرتي كالمخبول وهي تراوده بغنج ما بين التمنع والوصال لتهيل مدى اريحيا في المكان فتضربني عصاه السحرية فاتبخر واعود انث مطرا يرطب رمال صحاري يلسع رملها بفعل الجدب ومكابدات مساجين الجزر النائية عند تخوم الارض .)
نلاحظ التركيب الفذ في هذا المقطع الذي بدأ بتوصيلية مباشرة تبلغ حد الحكاية و الواقعية ، الا انها تتصاعد و تنتهي بعبارة شعرية عالية المستوى من حيث الانحراف و الايحاء و الخيالية . هذا التركيب المحقق لنثرية شديدة مع شعرية شديدة هو صورة واضحة للتوافق النثروشعري .

لا بد من الاشارة الى ان علو و تطور نظام التوافق النثروشعري لا يعني ان نظام التضاد النثروشعري و الذي قام عليه الشعر الصوري لمئات السنين يخلو من الجمالية ، لان هذا كلام فارغ بل ان نظام التضاد النثروشعري له جماليته ، بل له فكره و تنظيراته التي ليس من السهل التخلي عنها عند الكثيرين ، لكن و من خلال الواقع الذي لا ريب فيه ان نظام التوافق النثروشعري يحقق تجربة ادبية و اضافة ادبية بالغة الاهمية و العلو و التطور من حيث الانجاز الانساني .كما انه من المفيد الاشارة الى ان تلك الدرجة من التجلي و الوضوح لنظام التوافق الشعري يبعد تحققه من دون سردية تعبيرية و لغة متموجة ، و ان تجلي التجربة المعينة و درجتها مهمة جدا في الأدب ، اذ بالامكان ان نجد شيئا من التجربة المعينة في كثير من الاعمال ، الا ان التجلي الاعلى و الاقصى لا يكون الا في اعمال معينة مع القصدية فيها ، هكذا هو الحال في نظام التوافق النثروشعري فانه يمكن تتبعه و العثور على شيء منه في اعمال كثيرة و باشكالها الادبية المختلفة الا ان تجليه الاقصى و الاعلى لا يكون الا في السردية التعبيرية .

1- ابعاد النص و القراءة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما .

و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة .

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص بكله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي ، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة

كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون . فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص)

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و كتركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط ينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدات كلامية ، فانّ عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تمظهر و تجلّي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطة بالمعنى المتقدم ، هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ،و الذي بتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة .

2- السردية التعبيرية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز

بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية) .

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر (ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوي 215)

3- اللغة المتموجة و وقعنة الخيال

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي .
ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على

اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية .

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي .

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية .

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة .

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي .

4- التوافق النثروشعري

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان .

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع .

ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش .

هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين .

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائد بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل .

5- اللغة الحرة و النص الحر

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل

حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.
لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، ممل مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادبية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه .

6- اللغة التجريدية

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني .
و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية .

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية .

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص .

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي .

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية .

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي .

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لاألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للاألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لاألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية .

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في

الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة .

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك . وهنا نماذج من تدجين المجاز و وقعنته في كتابات سردية تعبيرية (1)

في نص (رسام) للشاعر و القاص فريد قاسم غانم

(في جنازتِهِ الأخيرة، التي شاركَ فيها أكلةُ البطاطا والحجارة وقاطعَها سدَنةُ المعابد، خرجتْ من عينيْهِ شتلتا عبّادِ الشّمس، وحرَثَتْ جبينُهُ العالي نجومٌ فاقعةُ الاصفرار، ....)

ربما لا نحتاج الى كثير كلام لبيان كيف ان المقطع التوصيلي السردي في بداية النص حمل القارئ و هيأه و ساعده على الوجود و التعايش مع النص و تقبل المجازات و الانزياحات التالية بيسر ودون غرابة كبيرة مع النص غرائبي و سريالي . فان القارئ بعبارة (في جنازته الاخيرة ....،) التوصيلي جاء فعل (خرجت من عينيه شتلتا عباد الشمس) المشتملة على الانزياح و المجاز ، الا انها و بفعل السردية التعبيرية لبست ثوبة الواقعية و الحقيقية رغم فنيتها الكبيرة و مجازيتها العالية . هكذا تحقق السردية التعبيرية لغة قوية عالية الفنية و عالية التأثير .

و في نص كرنفال شمس للدكتور انور غني الموسوي

(هنا القلوب حارّة مستعرة كأزهارها النارية . لطالما حدّثتني عن روحها الذائبة في عشق الظهيرة السمراء و عن الحرية النضرة و هي تمشط شعرها الناري و سط هتافات الجماهير الملتهبة .. ....)

هنا اللغة متموجة بشكل كبير وسط سردية تعبيرية واضحة بحيث ان كل مقطع توصيلي واقعي يترك المكان لمقطع مجازي خيالي (فهنا القلوب حارة مستعرة .. ثم .. كازهارها النارية ... ثم لطالما حدثتني عن روحها .الذائبة ...ثم في عشق

الظهيرة السمراء .. ثم ... وعن الحرية النظرة ...ثم وهي تمشط شعرها الناري ....) وهكذا يستمر النص بلغة متموجة ، تحمل القارئ الى النص و تدجن الخيال و تلبس المجاز ثوب الحقيقة و الواقعية .

و في نص (بيوت في زقاق بعيد) لكريم عبد الله

(البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ , صوتُ العصافير تحملُهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيبُ , ماذا بوسعهِ النهر أنْ يفعلَ إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !.....)

اللغة الموجية هنا تبدأ بسردية تداولية توصيلية تأخذ مساحة من الكلام (البيوت في المدينةِ البعيدةِ تغفو دائماً أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ) مع مجاز قريب في (تغفو و توحي) ...ثم تتعالى المجازية في تموج تعبيرية ...(أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ ,) ثم تأتي موجة توصيلية (صوتُ العصافير تحملُهُ النسمات كلَّ صباحٍ) .. ثم موجة مجازية عالية (تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب) وهكذا يستمر النص في لغته المتموجة التي تجعل من الخيالية المجازية واقعا يعيشه القارئ دون قفز او اقحام .

و في نص (قطط) للشاعر جواد شلال

(ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير المقدس ، أنها تزهو بالمواء حد الغنج ..... رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة .. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ...اكتظت بها ...الشبابيك .. الأواني ..وحقول الرمد المستعصي ..

المغنون ...أدركوا أن الصبح ...ليس بقريب .. غادروا ببلاهة إلى مراجل الغربة العفنة ...المواء ...تسلق المسرح .. استحوذ على قيثارة بابل .....)

فالسردية الواقعية في مقدمة النص (ثمة قطط سمان اجتاحت الباحة الخلفية للدير ، و الوصف التعبيري القريب (أنها تزهو بالمواء حد الغنج) تمهد لمجاز تصاعدي (رغم شعورها بانها ثقيلة على الأفئدة ..) ثم يدخل النص موجة المجاز العالي (.. توسم جباهها بزعفران مستورد من وراء النهر ...) .. ثم بعد ذلك موجة توصيلية (اكتظت بها ...الشبابيك .. الأواني) ثم موجة خيال تعبيري (وحقول الرمد المستعصي ..) .. وهكذا يستمر النص في تموج تعبيري بين تعبير خيالي مجازي و تعبير واقعي حقيقي .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي .

١- مصدر النصوص مجلة تجديد الادبية العدد الاول و الثاني 2015

القسم الرابع : البوليفونية

البوليفونية التعبيرية ، (البركة الجريحة) نوذجا

(البركة الجريحة)

د أنور غني الموسوي

ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة ، ذلك النحيل الذي تدمي الصخور ركبتيه ، لقد اعتاد السير عليهما نحو البركة الجريحة . في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك ، و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ، و عن صندوقها الخشبي ، الذي تخرجه كل مساء و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .

لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية . ليتك تراه و انت تطلّ من تلك التلّة على كذب العيون الباردة ، تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة ، ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

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

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

تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة .كما ان تعدد الاصوات و الرؤى كما انه يمكن ان يتحقق بتعدد الشخوص و تعابريهم ، فانه يمكن ان يتحقق باسلوب تداخل الاصوات ، بان تطرح رؤية الغير على لسان المتكلم او ان يعطى نعت يناسب رؤية الاخر و ليس المتكلم . فمثلا في قصيد الموت و الحياة الطويلة للدكتور انور غني الموسوي مقطع جاء فيه

(ليس لي ألا أن أحتضر . و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط . للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود . هكذا تكذب الحضارة ، تتكاثر في أوردة غادرتها الاجراس ،تتمدد شارعا قديما ، أثلجه قلّة السائرين .)

بينما يكثر انور غني في تلك القصيدة من وصف الحضارة بالميتة و الغاربة نجده يصفها هنا بالغالية (و ليس للحضارة الغالية ألا أن تسأم كل قطرة صفراء في المحيط .)

و لا ريب ان الحضارة ليست غالية عنده و انما غالية عند الاخر ، و بهذا تجلى صوت الاخر و رؤيته بكلام المتكلم و تعبيره وها تداخل صوتي تم بشخصية واحدة .

ثم يقول

(للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود .)في النظر النوعي الذي تتبناه كل ذات يحب الاشراق و النور ، و انما هذه نظرة من لا يرغب بالنور و الحرية اي انه صوت الاخر الا انه جاء بلسان المؤلف ، و الذي يصرح بعد ذلك ان هذا القول هو قول الحضارة الكاذبة و مريديها (هكذا تكذب الحضارة)

وهنا في نص (البركة الجريحة) ايضا يستخدم التداخل الصوتي في عبارة (ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .) اذ لا ريب ان النظرة النوعية و منها نظرة المؤلف الى هؤلاء الابناء الذين يجرحون امهم انهم قساة و خطاؤون ، لكنه عبّر بصفة (الغالين) وهذا يعكس نظرة البركة الأم التي تحنّ على أولادها رغم قسوتهم و خطأهم . و كذلك في عبارة (ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟) فان الذات لا ترى نفسها هكذا و انما هذا صوت الاخر النوعي الذي يلوم (انا) المتكلم و القارئ ، فيكون تجلّ لرؤية الاخر بلسان المتكلم وهذا تعدد صوتي طرح بشخصية واحدة فيكون تداخلا صوتيا .

من شعورنا العميق بان ابعاد البوليفونية عن التعبيرية يحقق خسارة فنية فانا نحاول طرح فكرة الجمع بين ضدين بين تعدد الرؤى الظاهري و وحدة

الرؤية العميقة وهذا التوحيد هو جمع بين متضادين و هو توتري و مفيد لقصيدة النثر ، تنطلق من ادراك ان البوليفونية خاصية سردية اسلوبية ، بينما التعبيرية فهي فهم و ادراك عميق للادب و الشعر و الاشياء ، لها مظاهر اسلوبية منها السردية التعبيرية و التي منها البلويفونية التعبيرية .

رغم ان ميخائيل باختين أكد أن البوليفونية هي من خصائص الرواية و أن الشعر عمل فردي لا يقبل تعدد الاصوات و الرؤى (باختين 1981) ، فان هذا القول يكون صحيحا الى حد ما في الشعر (الصوري) التصويري المعتمد على الصورة الشعرية و المجاز في التعبير و المفتقر الى السرد و الحدثية النصية ، اما في السردية التعبيرية ، المعتمدة على السرد و تعدد الاحداث و الشخوص فان من الواضح امكانية تعدد الاصوات و الرؤى فيه (الموسوي 2015) . اذ ان البوليفونية الادبية و ان كانت قد اخذت تسميتها من الموسيقى الا انها استعملت في الادب بشكل استعاري للتعبير عن تعدد الاصوات و الرؤى في العمل الادبي كما صرح باختين بذلك بنفسه (باختين 1986) . مع ان البوليفونية الادبية يمكن فهمها على انها حضور اصوات في صوت واحد بحيث يكون صوت المتكلم صدى لاصوات اخرى (ارثر فرانك 2006) ، بل يمكن تلمس ذلك في فكرة الهتيروكلوسيا (heteoglossia) و تأثير البيئة على النص عند باختين نفسه (باختين 1981) وهذه الفكرة بالذات يمكن ان تتجلى بأسلوب أدبي يتمثل فيها المتكلم رؤى الغير فتتداخل الاصوات و الرؤى بفن أسميناه (تداخل الاصوات)(الموسوي 2015) . و ربما تكون نظرة باختين عن الشعر قد نتجت عن اعلائه و اعطائه امتيازا للرواية على حساب الشعر في فكرته البروسياكس (prosaics) فانها ادبيا تعنى ما يقابل الشعر من ادب و اعلاء الرواية عليه (مرسن و امرسن 1990) .

من هنا يكون واضحا ان لتعدد الاصوات و الرؤى مجال أوسع في السرد التعبيري الشعري منه في السرد القصي للرواية و القصة ، اذ ان الاخير يعتمد على الشخوصية القريبة و الحدثية الحكائية ، وهو يتطلب الالتزام بالمعايير اللغوية النوعية في الشخوص و الاحداث و الاعتماد على الشخصية المادية و المعهودة نوعيا ، بخلاف السردية التعبيرية الشعرية فان الانحراف و الخروج عن المعايير اللغوية يمكّن من توسعة الشخصية النصية لتتعدى الشخصية الواقعية و المعهودة الى ما يمكن ان نسميه (بالشخصية النصية) . و اما مسالة الارادة المقومة للرؤية في فكرة (اللانهائية التعرفية) (unfinalizability) و الذي يعني عدم امكانية بلوغ المعرفة الكاملة عن دواخل و بواطن الاشخاص ، و انا مهما عرفنا الشخص فان هناك دوما جانب خفي عنا (باختين 1984) فهو امر واقعي بلا ريب ، وهو مصطلح استخدمه باختين كمرتكز للبوليفونية و تعدد الرؤية في السرد ، و مرتكز الحوارية (dialog) حيث لا يكون الحديث عن الشخص بل يكون معه (باختين 1984) ، اذ مع المعرفة النهائية بالشخص لا تتحقق الاستقلالية المقومة للرؤية (فلاديميروفج 2006) ، و هي تقتضي عدم بلوغ احكام نهائية على رؤية الشخص و لا على موقفه و اعتماد الحيادية في

الحديث عنه وان كل شيء متوقع الحصول (مورسن و امرسن 1990) كما انها تعنى عند الكانطية الجديدة الصفة اللامتناهية للنفس في التقبل و التغيّر (هيرمان كوهين 2011) . ان الاقرار بلانهائية المعرفة بالاشخاص و النهايات المفتوحة و امكانية التغير و عدم بلوغ احكام نهائية على بواطن الاشخاص يمثل فكرا عميقا و قاعدة للتسامح في حياتنا اليومية (باول سميث 2008)
هنا سنتناول ملامح البلوليفونية في نصوص سردية تعبيرية حيث يكون السرد ضد السرد ، حيث السرد يمانع السرد ، حيث السرد لا يكون بقصد القص و الحكاية و انما بقصد الرمز و الاحياء ، و ستتناول اشكال مختلفة من السردية التعبيري كتبت باسلوبي بولفيوني ، و هذه الاشكال هي :-

١- قصيدة نثر الكتلة الواحدة أو ما نسميه (قصيدة نثر ما بعد الحداثة) و التي تكتب بكتلة واحدة موحدة موضوعيا و تعبيريا و شكليا ، تتميزا لها عن الشكل الحر المعهود . وسنتناول هنا قصيدتان
الاولى : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله

الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

٢- قصيدة النثر الحرة ، و التي تكون ملامح القصيدة واضحة بسردية تعبيرية الا انها ليست بكتلة واحدة و انما تكتب بشكل حر . و سنتناول هنا قصيدة
اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

٣- النص الحر العابر للاجناس ، حيث تكتب السردية التعبيرية بشكل حر جدا يتموج بين الشعر و القص و الخطابة و نتناول هنا نص :

بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

مما تقدم يظهر ان تجلي البوليفونية في النص يكون باربعة عناصر
الاول : تعدد الرؤى و الاصوات
الثاني : بروز شخوص نصية
الثالث : بروز حدثية نصية
الرابع : تعبيرات نصية اسلوبية كاشفة عن الرؤى

النص الأول : بيوت في زقاق بعيد للشاعر كريم عبد الله
في قصيدة (بيوت في زقاق بعيد) ذات الكتلة الواحدة ، تتجلى البوليفونية بتعدد الرؤى و الاصوات بشكل واضح تعكسه و تكشفه التعابير التالية :

١٣- أشجارها متجاورة الأغصان توحي بعضها لبعضٍ أنَّ أساريرَ الصباحِ تمضي بالتواريخِ صامتةً كالقراطيسِ القديمةِ وهي تشكو مِنْ الشيخوخةِ

١٤- صوتُ العصافير تحملهُ النسمات كلَّ صباحٍ تتركُ صغارها تتنزّهُ على الشناشيلِ

١٥- وظلّها يحكي للوسائدِ أنَّ الشمسَ لا تغيب ,

١٦- إذا دغدغَ الغبشُ أزهاره وهي تستفيقُ على نقيق الضفادع !

١٧- البيوتُ المتجاورةِ كانتْ تومىءُ للشمسِ أنْ بساتينَ الأزهارِ تناغي أقدامَ الفتيات فيشعرنَ بالأمان , (ملاحظة هذه العبارة مكثفة صوتيا جدا فيها ثلاثة اصوات احدها للبيوت و الثاني البساتين و الثالثة للفتيات)

١٨- مذ كانَتْ حلوى (يوحنا) تفضحُ رغباتهم الطفوليّةِ بما تحملُ مِنْ صلواتٍ تمجّدُ الربَّ

١٩- كانَ عنبُ (عليّ) مختوماً باسرارِ العرائشِ مستريحةً على الأسيجةِ تقبّلُ ضجيج النحلِ

٢٠- وكانَ (عثمان) يسمعُ أصواتَ التلاميذَ ينشدونَ في ساحةِ المدرسةِ (وطنٌ واحدٌ)

٢١- تحملُ ليَ الريحَ أصواتاً قادمةً تجلجلُ منْ وراء الحدود :- (لا بدَّ مِنْ حكمٍ جديدٍ) ,

٢٢- وحدهُ السيف سينطقُ بالحقِ عالياً .

٢٣- ضجيجُ المارّةِ في الشوارع لماذا بدأ يخفتُ بالتدريج ويتلاشى خلفَ الأبواب الخشبيّةِ وأنا أسمعها كيفَ تنشجُ الحزنَ ,

٢٤- الأغصانُ تدعكُ ببعضها تأكلها نار تلتمعُ عليها السيوف حولَ الحاكمِ بأمرِ الله .

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

النص الثاني : البركة الجريحة للدكتور أنور غني الموسوي

في قصيدة البركة الجريحة للدكتور انور غني الموسوي تتجلى البوليفونية بشكل سردي مع اسلوب تداخل الاصوات الذي يجيده الشاعر :

١- ظلّ انا و مرآة شاحبة ، أنثر ألمه المرّ في كلمات غريبة (ملاحظة هنا تصريح تأيفي بتمثل رؤى الاخر و تبنيها في تداولية واضحة)
٢- في الطريق تلقاه الأعمدة الحجرية القديمة ، تحدّثه عن الذين مرّوا من هناك
٣- و ايضا عن الارواح التي ملأت أعماق البركة بالنداء و الأغنيات الشجيّة ،
٤- و بحبرها الاحمر تدوّن جراحها ، ما فعلته أيدي أبنائها الغالين .
٥- لقد كان ذلك النحيل كثير الابتسام ، لا يهتّم كثيرا للنزيف اليومي من قلبه و ركبيه ، لا يريد أن يتوسّل عطف العالم الواسع و لا كلماته الحماسية .
٦- تقول في نفسك : يا لشعره الأشعث ، يا لثيابه الرثة .
٧- ايها القارئ يا أنا ، متى ترى جراح ركبتيه و قلبه اليائس ؟

البوليفونية بتعدد الاصوات و الرؤى ظاهر ، فان تعدد الرؤى ينعكس هنا بحواريات نصية في عبارات مثل (الذين مروا من هناك ، الاغنيات الشجية ،ابنائها الغالين ، عطف العالم و كلماته الحماسية ، ايها القارئ يا انا ، متى ترى) ، كما ان في النص شخوصية نصية انزياحية تتمثل بالبركة و الاعمدة القديمة و النخيل) كلها شخوص لها موقف و رؤية بالنص الا انها شخوص اعتبارية انزياحية و ليست حقيقية معهودة . و في النص تجل ظاهر لفن (تداخل الاصوات) و تمثل رؤى الغير كما اشير اليها اهمها كلمة ابنائها الغاليين) فانها صفة للابناء الآثمين وهي لا يمكن ان تصدر الا من أمهم الحنونة فالحكم النوعي الذي يشمل المؤلف يحكم سلبيا عليهم . و كذلك في (ايها القارئ يا انا متى ترى ...) فان اللوم و العتاب للمتكلم لا يكون صادرا منه الا بانعكاس الخارج و الغير عليه كما لا يخفى .و بهذا النص يبرز شكل آخر لحيادية المؤلف لا تكون باخفاء صوته تماما و انما بتمثله و تحدثه باسم الغير و بصوته ، فالمؤلف هنا يتكلم الا انه لا يتكلم واقعا وله صوت الا انه ليس له صوت حقيقة .

النص الثالث : اجنة الجنان للشاعر فراقد السعد

في قصيدة أجنة الجنان للشاعرة فراقد السعد تتجلى البوليفونية في أدب قضية و بوح بسردية تعبيرية حرة بنص يبلغ اهدافه الشعرية و الانسانية ، وهذا شيء لا يكون متيسرا الا باعتماد التناص العميق و تمثل صوت الغير حيث تتجلى الافكار النوعية في صوت المؤلف .

١- هو عودُ ثقابٍ مقتدر ...أسدلَ عيوناً شامخةَ الحلم .. ببُرْكةِ زيتٍ ... إيّاكُمْ وبيع تفاحتي المختارة .. بأسواقِ العبيدِ ...
٢- هَيهات لعفّةِ الجدائِلِ ...أصواتٌ يَشُوبُها نعيق ...

٣- أيا حوريتنا الموهوبة بسراديبِ الخرائطِ المرسومةِ ...
٤- تستهجنُ بزقزقاتٍ ضاحكةٍ ...عوالمُ أقبية مخلدة في اللا نوم ...هل ستأكل النار ..النار؟ ...
٥- يهدلُ نعي اليمام ...ياااااا أنتِ يالملغومة بشرفِ الحوريات ...لَكَمْ جرئ إنسكابكِ !؟ ...
٦- تنحبُ الأسماءُ مخجولةَ الطرفِ ...عينان غارقتان في الزيتِ ...
عينان غارقتان في الطُهر ...تَجَمَّدَ اللّهب .. جلباب طهر ...جَنينيَّةُ تمسكُ الجنانَ بحبلٍ سرّي ...
٧- تبتَهِلُ حشودُ الجنان ...اللّحنُ مريمي...الملائكةُ تفترشُ سجادة صلاة .

ان السردية التعبيرية واضحة وجلية ، و الشخوص النصية و الحدثية النصية ايضا واضحة ، و كذلك في النص حضور واضح لاصوات متعددة ، مع طغيان و ظهور للبوح و تعابيره المشيرة الى فكرة النص و قضيته الانسانية و الصوت النوعي الذي تمثله المؤلف .

النص الرابع : بوشكين للقاص و الشاعر فريد قاسم غانم

في نص (بوشكين) للتعبير و البوح مستويات عدة ، وهو من تفردات و تميزات نصوص فريد قاسم غانم ، اذ ان التكثيف لا يقتصر فقط على المادة التعبيرية بل طريقة التعبير ،تتجلى السردية التعبيرية في كل عبارة ، و في كل انتقالة سريالية و حالمة ، ان اسلوب لغة الحلم الواعي المنظم هو ما يجيده فريد قاسم و يسحر به القارئ .
تتجلى البوليفونية في النص في تعابير متعددة
١- من ثوبِها المُطرّزِ على طريقةِ بَدْوِ الجُنوب، كانت تنهمرُ روائحُ الأسفارِ القديمة.
٢- قالت إنَّ اسمَها "رُوثْ".
٣- لم أصدِّقْ.
٤- . هناكَ بكَتْ، حينَ انتبهت إلى أنَّ البيّاراتِ والحقولَ هاجرَتْ إلى سطحِ المدينة.
٥- وقالت إنَّها تعثّرت باسمِها في خزانةِ جدّتِها فاكتست بِه.
٦- وقالت إنَّ اسمَها "ناديا"**. لم أُصدّقْ.
٧- ثمَّ، حينَ اشتدَّ ضوءُ المصباحِ في الزّاويةِ البعيدةِ، حملَتْ وجهَها في راحتَيْها، وصبّتْ ثلاثَ كؤوسٍ من النَّبيذِ المعتّقِ المقطوفِ من كرومِ

سليمان؛ واحدةً لي، واحدةً للمرأةِ الواقفةِ على شجرةِ اللَّيْمون وواحدةً للقطِّ الأجعدِ ذي اللِّكنةِ الرّوسيّة والرّموشِ الشّائبة.

٨- كشفَت لي أنّهُ يعاقرُ الخمرةَ والتّحدّيَ منذُ قرنَيْن.

٩- سقطَتْ دموعُها فأضاءَت الكؤوس. رأينا نورًا مالحًا على نورٍ مِزّ. تمتمَتْ: سيشملُ اللّيلةَ أيضًا ويخرجُ للعراكِ بينَ حاوياتِ القُمامة.

١٠- وأخشى أن تكونَ هذه جولتَه الأخيرة.

١١- ها هو يخرجُ ويموءُ: "ناتاليا، ناتاليا"***.

١٢- لأنَّ بوشكين انزلقَ، زمجرَ، قفزَ على منضدةٍ أضيقَ منه، ثمّ ربضَ بيننا وبينَ المصباحِ، وأشعلَ ظلَّهُ الشّاسع على مدينةِ أوديسّا

ان هذا النص الثري الحواري لا يحتاج الى الكثر لبيان تعدد الاصوات فيه و تعدد الرؤى ، بل ان المؤلف المتقن حقق شرط الحوارية الباختينية بالتحدث مع الشخوص و ليس عنهم ، و كذلك من خلال تطور و تعدد مظاهر الشخصية المتحدث معها وتعدد اسمائها و رؤاها يحقق فريد قاسم غانم تجليا واضحا و نموذجيا لفكرة (اللانهائية التعرفية unfinalizability) .

ان هذا المستوى من الحرية و الثراء لنصوص السردية التعبيرية و التي لا تتحقق بهذا الشكل باي حال من الاحوال في الشعر التصويري ، يدلل و بقوة على ان هذا الشكل الادبي له من السعة و العطاء و الحرية ما يفتح الباب واسعا امام اسلوبيات فنية ابدعية كثيرة و كبيرة منها مثلا النص ثلاثي الابعاد و النص الفسيفسائي بالتعابير المتقابلة و لغة المرايا و النص السردي التقليلي ، اننا نرى ذلك بوضوح كما نرى شمس النهار .

المصادر

- Bakhtin, M.M. (1984) *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. and trans. Caryl Emerson. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, M.M. (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*. Trans. Vern W. McGee. Austin, Tx: University of Texas Press.
- Paul Smith, Carolyn Wilde Acompanion to Art Theory -2008

- Dmitriĭ Vladimirovich Nikulin - On Dialogue - Philosophy – 2006
- Gary Saul Morson, Caryl Emerson Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics - Literary Criticism- 1990
- Practicing Dialogical Narrative Analysis Arthur W. Frank 2006
- مجلة تجديد الأدبية العدد الاول و الثاني ؛ 2015

في دراسات متعددة معمقة (1،2،3) بُيّن الفتح الجديد في الشعر المكتوب باللغة الانكليزية على يد الشاعرة الامريكية اميل لويل (1874–1925) الحائزة على جائزة بولتزر عام 1926 (4) باكتشافها النص البوليفوني في مجموعتها (قلعة كان كراندیس (2018) ، مما اعتبر تجديدا عميقا في الشعر المكتوب باللغة الانكليزية باعتماد العمق الصوتي و اعتماد نظام الاوركسترا الصوتية و النثر البوليفوني (1،3) وتنازل المنولوج الشعري عن عرشه، مما حدا البعض بتوجيه الاشكالات الى اطروحة ميخائيل باختين بحصر الحوارية و البوليفونية في الرواية ، وفكرته عن احادية الشعر (5،6) حيث يقول اليزا ستنبي و تنتي كلابور ان مصطلحات باختين البوليفونية في الرواية تتعارض مع فكرته عن الشعر بانه عمل مونولوجي و انه يمثل فاشية الشاعر و الواعي الواحد (6) و ينقلان قول باختين (في لغة الشعر ، حينما يبلغ الشاعر اسلوبه ، فانه يصبح فاشستيا و عقائديا و محافظا ، و يسحب نفسه من تاثير ما هو خارج الادب من صراع اجتماعي (7) .

رغم ان اللغة التقليلية راسخة في عملية الكلام البشري الساعي نحو التكثيف و الاختزال و الاقتصاد حتى ان العرب يفتخرون بالمعاني القصيرة في حجمها الكبيرة في مدلولها ، الا انها لم تستقر بشكل مذهب في الشعر الا بعد انجازات ستيفن الشعرية (ستيفن كرين 1871-1900) و الهايكو الياباني (8) .

و قد يتصور وجود ملازمة بين التقليلية و الصوت الواحد ، كما قد يتصور ذلك ايضا بخصوص التعبيرية والتي تهتم كثيرا في طرح المادة الفنية معبأ بالاحاسيس الفردية و الرؤية الخاصة للمؤلف تجاه العالم (9) كردة فعل على الانطباعية و الخشية من ضياع النفس و الروح الانسانية وسط مادية العالم الخارجي بتاكيدها على الذات و القيم (10) . الا ان هذه التصورات لا واقع لها لان التقليلية و البوليفونية ما هي الا وسائل تعبيرية و ادوات نصية ، و في مستوى اخر غير مستوى التعبيرية .

و من هنا لا يظهر اي تضاد بين البوليفنوية التي تعني تعدد الاصوات و الرؤى في النص و التقليلية و التي تعني التكثيف و الاختزال ، بل ان التقليلية تضاد الطول في النص و البوليفونية تضاد المنولوج في النص ، نعم يكون من الصعب اداء النص البوليفوني بلغة تقليلية ، الا ان لدينا نص تقليلي لستفين كرين مشتمل على اكثر من صوت و رؤية في قصيدة (في الصحراء) :

في الصحراء
رأيت مخلوقا
يجلس القرفصاء
ممسكا قلبه بيديه
وهو يأكل به
قلت له (هل هو طيب يا صديقي ؟ (
فاجابني (انه مرّ مرّ)
لكنني أحبّه
لأنّه مرّ
ولأنّه قلبي

و يتجلى ايضا تعدد الاصوات في قصيدة تقليلية حاكيت فيها قصيدة كرين هذه عنوانها اقنعة

(أقنعة)
لقد أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل باكرا
و حينما و صلت منتصف الطريق
وجدت رجلا في كوخ و بين يديه سلال أقنعة بشعة .
قلت له لماذا أنت هنا ؟ و لمن هذه الأقنعة .
قال لقد طردني القبح من مدينتكم
و هذا الأقنعة ابعث بها الى كل جميل
ليرتديها فلا يطرد منها مثلي .

و بهذا يتضح و بجلاء ان التقليلية و البوليفنوية هي مظاهر اسلوبية و تقنيات تعبيرية ، بمعنى اخر انها تقع في مستوى اخر مغاير لمستوى التعبيرية و قصد المؤلف و فكرته العميقة و نقله احساسه و نظرته تجاه العالم ، و مغاير لمستوى رؤيته للاشياء ، لذلك فان كل منهما انما هو وسيلة تعبيرية و مظهر تعبيري ، فيمكن للشاعر التعبيري نقل احساسه بالاشياء عن طريق نص تقليلي او عن طريق نص بوليفوني متعدد الاصوات .

هناك امر اكثر جوهرية ، اذ بينما تكون التقليلية دائما في موضع تعبيري و ايحائي و رمزي متميز مما يضمن شعريتها ، فان البوليفنوية و بفعل تعدد الشخوص و الرؤي ستكون قصا و حكاية لا اكثر ان لم تشتمل على بعد تعبيري ، و سيفشل السرد البوليفونيي في تحقيق الشعرية ان لم ينطوي على بعد تعبيري يلبسه ثوب الرمزية و الايحاء . من هنا يظهر و بوضوح ان التعبيرية ليست شيئا ممكنا مع البوليفونية فحسب و انما ضرورة لتحقيق السردية التعبيرية في قصيدة النثر .

المصادر

1-

John Gould , Fletcher , Miss Lowell's Discovery: Polyphonic Prose , *Poetry ,* Vol. 6, No. 1 (Apr., 1915), pp. 32-36
:Published by
Amy Lowell 1874–1925 biography , poetry foundation
Georgina Taylor H.D. and the Public Sphere of Modernist Women Writers 1913-1946: Talking Women , oxfordpress
-٢

Wikipedia . Amy Lawrence Lowell was an American poet of the imagist school from Brookline, Massachusetts, who posthumously won the Pulitzer Prize for Poetry in 1926.
-٣

by Liisa Steinby, Tintti Klapur , Bakhtin and his Others: (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism , Anthem Press
-٤

Michael Eskin and Jerry , Bakhtin on Poetry , poetic todays .
-٥

The Problem of Bakhtinian Terminology and Poetry (The language of poetic genres, when they approach their stylistic limit, often becomes authoritarian, dogmatic and conservative, sealing itself off from the influence of extraliterary social dialects. Therefore such ideas as a special ‘poetic language’, a ‘language of the gods’, a ‘priestly

language of poetry’ and so forth could flourish on (poetic soil.(Bakhtin 1981, 273
6-

Wikipedia , Literary minimalism
7-

Art movement , expressionism
8-

Art story , Expressionism

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعمال اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني .اذن التجريدية في اللغة هي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية حالة نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ التأثير الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي و لا تحكي معان و انما أحاسيس .

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تأثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية .

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية .

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص .

نصوص تجريدية للدكتور أنور غني الموسوي

1- الواحة

بين يدي الغروب يجلس الأقحوان ، كمسافر على بساط الهمس ، يراقص النسيم .

مرآةً ورديّةً كان وجه الماء ، بعذوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة اللذيذة أبهرني لون الشمس .

الرمال تعزف ألحانها المقرمشة ، و خيول البادية بعبقها الرمليّ ، تخترق صوت الزمن الحالم . وهناك ، نحو الواحة ، نحو شجرة البلّوط ، صبيةٌ يلعبون ، و فراشات ناعسة ، قد بلّل ثيابها المساء .

كم قد أسرتني ترانيم الأغصان ، و أوراقها ذات العيون اللمّاعة ، و الطيور ، أجل الطيور

تأسر المكان بألوانها الزاهية و سحرها الأخّاذ .

آه كم أحبّ رائحة الصيف ، و ظلّ شجرة تنشد للنسيم .

2- صباحات بنية

أيّتها الصباحات البنية ، تعالي نحوي ، إليك كلّ جسد متعب ، في نهاياته شيء من رحيق مختوم .

اليست المغارات وردية و صافية ؟ الم تكن شعبا مرجانية تتهادى نحو الفضاء الواسع ؟ النرجس ، السماوات ، هطول مطر برّي ، أعوام من الأسى القرنفلي .

يا للحنين يا للحنين ، يتراقص كجدول ناعس ، حيث القطط البنفسجية ترتّل صلواتها الاخيرة ، الكون حينها كان يقظاً و توّاقا ، ليت المجد يتعلّم الرؤية ، سماءٌ لا تكاد تريد شيئا من البوح .

العذابات ، العذابات ، القضبان ، التواريخ ، الأصابع الصفراء ، العمى المرير.

التنهدات الحمراء ، الوردية ، تعجّ باللون ، بكل اللون ، بتراتيل الخضرة الزرقاء . بوّابة الفردوس فضيّة ، و براقة و مشعة ، تتناثر تحت الجسر بطعمها الرقراق .

إنّها تتأرجح ، و عيناكَ هناك شيء من ورد ، تتعثر بالمياه الشقيّة ، الأسماك الورديّة تتقافز هنا و هناك ، أجل كان دبّ الغابة عاشقا .

انّها تصغي ، تعدّ أصوات الضوء ، تصنع منها واحة و أغنية . هي ليست ناعمة و لا كثيرة الخشونة ، كما أنّها بلا هدير . تقف تحت الظلّ ، تصنع شمسا و حكاية ، تعيد كوكبا و نبةً و رياحا .
مرحى ، مرحى يا للسعادة .

3- الشرفة

نحو الشرفة الناعسة ، نحو عيون الشتاء ، حيث يتساقط الشوق كالمساءات، يتخفّى خلف السكون ، خلف صوت الغيم ، يبني عشّا بطعم الذيول .
الظلال تلك الظلال ، ترنو نحو باحة الصمت ،هناك خلف ستارة الوهج البنّي ، حيث أنفاس الصقيع تردّد غربة الفجر.

من تلك الزاوية ، تتصاعد أرواح الضباب الخضراء ، مبتهجة بالنسيم .

(أمنيات جوّالة)

الستائر بلونها المرير ، بقلبها المعجون بالعاج والزان ، تهدهد صوت بركة اللوتس البراق ، كنا حينها نعدّ أسنان المجرة ورموش عينيها الحالمتين ، نرسم حولية ذبول الكون الفسيح .

لقد أنهيتُ كلّ شئ ، خيمةَ ينبوع الخلود ، مزرعةَ الفراشات و رمادها الغامض ، حتى الصحون الفضية ، تركة اجدادي القدامى مع صندوقهم اللازوردي ، و نسماتهم المتخثرة في حدقات تحوم فوق غابات الأرز . كلّ ذلك بعثت به الى رجال الرمل وعسس السور البنّي كي يتدفؤوا به .

لقد أنهيت كل شيء فعلا ، فالحياة صبيّة لطيفة تستحمّ في بركة قزح القمر ، تحبّ أن تنام باكرا في معبد قديم .

عجبا ما كنت أتصور انّ الرغبة خيط من ريح ، و أنني سأحتفل يوما بكل هذا الضياع . لقد تقاعدت الانسانية ، تتجوّل بدرّاجتها الهوائية و قبعتها السوداء ، كالتي يبيعها ذلك المتجوّل الباحث عن الظلّ ، لقد رأيتها و قد ماتت منذ زمن بعيد .

آه كم هي مسكينة المركبات التي تسحبها ثيران الحقول الباردة مثلنا ، لا أدري ربما شربت روح الصقيع ، و ربما ورثنا ذلك الشحوب من أشجار الصنوبر المجيدة ، كرعناها مع اليانسون والسوسن الجبلي ومسحوق البرق . ذلك ليس مهما بالمرة ، يكفي اننا تعاطيناه عبر السنين .

بلى ، لقد صدقت ، سأجمع حاجياتي ، الريح الشمالية ما عدنا بحاجة اليها، وخوابي اليقطين الممتلئة بعصير القصب ، حتى الديك الأحمر الحكيم الذي لطالما أهداني بوابات المصير ، وعالم مسحور تسكنه حشود الضباب وجنيّات أشجار الياقوت اليابسة ، وزهرة زرقاء ندية كأنها دمعة الفجر .

اجل البيت أجمل بالورد البري ، لكننا قبائل جوالة لدينا خيمة من جلود القنافذ ، لا نجيد غير زراعة الخيزران واصطياد خيوط الهلل النائمة ، نستدل عليها من الشخير.

بيتنا أجمل بالزهور ، لكنّ حقول اللوتس بعيدة ؟ بيننا جدول الشيخوخة وذاكرة الثرى . أنا لا أظنها ستأتي قريبا ، ربما علينا فتح حقيبة الأيام ، فقد سمعت جدي يقول أنّ في جيب الزمن الأيمن انهارا فضيّة من حليب وحكايات مؤجلة عن البجعة الاميرة التي لم يسعفها القدر.

إذن سينتهي فصل الرماد ، بعد حياة غارقة في نهر أصفر ، حينها سأرى في حديقتي أرنبا و سلحفاة وردية . حينها سيكون للصباح شكل أخر ، ليتها تأتي أرواحنا المهاجرة . لنلثم الصوت الأبيض لأرتال الثرى ، نلج أسوار الضوء ، ونركب أيائل الدخان في برك المساء اللازوردية ، هناك حيث قصور الشمس النائية .

سعد غلام و أنور غني الموسوي 2\4\2015

(أمنيات جوّالة) النص المشترك بين الشاعرين سعد مهدي غلام و أنور غني الموسوي ، ليس جديدا فقط من حيث انه نص مشترك بين شاعرين ، بل ايضا في لغته الجديدة ايضا ، و التي تميل الى ان تكون في مجال تعبيري آخر غير مطروق بشكل متعمد و واعٍ ، الا وهي اللغة التعبيرية التجريدية .
(أمنيات جوّالة) ليس نصّاً سرياليّا ، لعدم تمّيز السخوصية و الكيانية في بناءاته ، حيث أنّ السريالية متقوّمة بالتموضع اللامنطقي للتشخصات و الكيانات ، كما انه لا يحكي عن اللامعقول لان الحكاية عن اللامعقول ميزة السردية الحكائية ، اما السردية الغرائبية في (أمنيات جوّالة) فان السردية فيه تعبيرية لامرآتية تنقل الاحساس و لا تريد أن تحكي وانما تسعى الى تحميل اللغة طاقات اضافية .
و قبل الحديث أكثر عن تجربة الاشتراك في تأليف نص موحد بين شاعرين ، يتحقّق بذلك ليس فقط خرق لكثير من التقنيات و التنظيرات المتعلّقة بالرؤية و الغاية و العاطفة الصادرة من نفس انسانية لتعدد المؤلف هنا ، بل انّ الاهم من ذلك هو تجاوز الصعوبات التأليفية و الوصول الى نقاط مشتركة بين لغتي الشاعرين و نظرتهما عن الادب . طبعا لا بد من الاشارة انّ امتلاك الشاعرين رؤية نقدية و تفسير و فهم للغة الجميلة ، أدّى الى فهم سريع لغايات لغة كل منهما ، و الاقتراب من التشكيل اللغوي المطروح ، و بهذا ظهر نص بانسيابية و وحدة تأليفية عالية بالاضافة الى أنه يحافظ على لمسات كل من الشاعرين و تقنياته فهي واضحة فعلا لكل من يعرف لغة الشاعرين .
ان جوهر التعبيرية هو استغلال التوظيفات الممكنة لعناصر البوح غير الحكائية في تعظيم طاقة اللغة و توصيل الاحساس ، و استعمال التقنيات الظاهرية و العميقة في توسيع حقل الدلالة ، و بالنسبة لقصيدة النثر فان السردية التعبيرية ركن مهم في تحقيق ذلك . و من خصائص لغة (أمنيات جوالة) هو القدرة

العالية على نقل القارئ الى عالم النص و ان كان متميزا بمستويات عالية و عميقة و غرائبية ، و معبأة بدلالات تعبيرية واضحة ، و هذا النظام بكل تلك الميزات يحقق لغة تعبيرية ساحرة كما هو ملاحظ .
اما التجريدية فهي النزوع نحو التخّلي عن طريقية الالفاظ الى المعنى و لامرآتية الوحدات الكلامية ، و بلوغ التعبيرية في التراكيب الجملية و النصية الى مجال نقل الاحساس و المعادل الشعوري للمدلول ، و تجسيد الفكرة في اللغة فتكون اللغة شكلُ الفكرة لا انها الحاكية عنها ، لذلك لا يكون للحكاية و التشخص و الكيانية مركزية فيها ، بل البناءات التي تبعث في نفس القارئ الفهم الشعوري و الاحساسي و الحكاية غير المباشرة ، بمعنى ان التراكيب ليست من يحكي و انما القراءة هي التي تحكي .

(أفتش عنك.... \ .....خلف عوالم الشمس)
شيخ التقليلية رجب الشيخ .

النص التقليلي الذي يعتمد الاقتصاد اللغوي و اداء الفكرة بأقصر خط لغوي ، اي اعتماد الخط المستقيم في التعبير ، هذا النص القصير تعبيريا لا بد لأجل تحقيقه الادهاش ان يشتمل على حالة التجربة غير العادية ، و نقصد بذلك النفوذ العميق الى مكامن النفس و الشعور الانساني و اقتناص اللحظة المؤثرة التي لا تترك مجالا للقارئ الا الدهشة و الانبهار . ان الشاعر التقليلي (minimalist) يعبر و يكشف عن تجربة انسانية يدركها الكل لكن لا احد يتناولها او يعبر عنها كما يقول المتنبي (القائل القول لم يترك و لم يقل) . هذا هو الاشراق الشعري انه الكشف عن الخفي و التجربة العميقة في النفوس ، انه الاطلاع على المعارف و التجارب الجمالية الادبية العميقة و التي ليس لكل احد تناولها و بلوغها . انها بلوغ الينابيع السرية للجمال و الاطلاع على الشعور الانساني العميق . التقليلية (minimalism) اشراق عميق و ليس تعبيرا أدبيا شاعريا فقط .
النص التقليلي ليس شعرا عاديا و لا بوحا شفيفا فقط و لا تجربة فنية معهودة ، انه تحطيم للحجب و التوجه بسرعة فائقة نحو بلوغ مسافات عميقة في النفس . لا بد لأجل التقليلية من تجاوز حالة الوساطة اللغوية و المرآتية ، و تقديم الفكرة الجوهر مجردة ، و كأن القارئ لا يرى حروفا و لا كلمات و انما يرى الفكرة و هي تتجلى ، ان التقليلية تجل عظيم للجمال . ليست التقليلية اقتصادا لغويا فقط بجمل خالية من النعوت و الشرح و التفصيل مكتفية بالاشارة و التلميح ، بل ايضا لغة عميقة ، انها اقتصاد لغوي و تعبيري يتجه و بسرعة فائقة نحو العمق الانساني .
اذن التقليلية هي التجلي الاشراقي الاكبر للفكرة الجميلة العميقة النافذة في النفس و الشعور .
يقول شيخ التقليلية رجب الشيخ
((حينما ولدتني أمي \ شربت ماء النهر \ فتعلمت سر الحياة \ ورحلة الخلود \ وعرفت أني مخلوق \ من طين... الطين سر وجودي))
في نص سردي تعبيري ، معبأ بالشاعرية العالية من استعارات و رموز قريبة تحمل القارئ بسرعة الى فكرة النص و جوهره دون زيادات او رتوش ، محققا التجلي الكامل للفكرة ، مع نفوذ عميق في النفس و عالم الشعور ، باشراق تعبيري اسلوبي و بيان مصرح به في متن النص . ان النص يحقق غاياته

التقليلية بالتجلي الاشراقي لجوهر الفكرة مع سردية تعبيرية . فيقدم لنا رجب الشيخ نموذجا للسردية التعبيرية التقليلية وهي تجربة شعرية نادرة . كما هو حال تحقيق التقليلية السردية البوليفينية في نص (أقنعة) للدكتور انور غني الموسوي

((أخبرتني أمّي أن أتسلّق الجبل \ و حينما و صلت منتصف الطريق \وجدت رجلا في كوخ و بين يديه أقنعة بشعة . \قلت له لمَ أنت هنا ؟ قال : لقد طردني القبح من مدينتكم \و هذا الأقنعة ابعث بها الى كلّ جميل \ ليرتديها فلا يطرد منها مثلي .))

و بلغة مقتصدة جدا او ما نسميه التقليلية الشديدة تحقق اللغة غاياتها التقليلية في نص للشاعر القدير عادل قاسم

(الموتى.. \ حالمونْ...)

هنا صورة شعرية و استعارة فذة تحقق شاعرية عالية و بمعادل كمي جمالي ، يبهر و يدهش ، و يحقق غايات النص المفتوح ، وهو ما اشرنا اليه في مواضع سابقة ان التقليلية الشديدة تتمحور حور النص المفتوح و ان كان بكلمة واحدة كما في قصيدة الكلمة الواحدة ، مع تحقيق الاشراق و التجلي .

كذلك نجد التجربة في نص لعامر الساعدي

((الظلمة داكنة \ الليلُ تتوحل أرجلهُ \ الليل وحدهُ يتحمل الصمت \ الخريف يبكي \ والاشجار لا تكف عن لومهِ))

الفكرة بجوهرها تتجلى هنا ، ليس فقط تتجلى بوجه وصورة واحدة بل تتجلى بعدة صور ، و هذا التجلي متعدد الصور في النص الواحد هو من اساليب لغة المرايا ، و التناص الداخلي و مع الاشراقية العميقة بالنفوذ الى التجربة الانسانية الخفية و الكشف عنها للقارئ ، يحقق النص تقليلية فسيفسائية ، وهو نموذج نادر بالكتابة .

و نجد المجال الشعوري العميق متجليا في نص تقليلي لرشا السيد احمد

((لست محمومة هذا المساء \ فقط .. المشكلة أن ذاكرتي يقظة جدا هذه الليلة .))

هنا لغة ترتكز على الابهار العميق و الكشف و الاشراق الفائق السرعة ، ان الكلمات تتجه و بقوة نحو مكامن الشعور العميقة بلغة قوية تحقق غايات التكامل النثروشعري . فالكمال النثري بالسردية القوية و النثرية الجلية مقرونة و مصحوبة بشعرية تنفذ الى الاعماق و تبحر بالقارئ الى المنابع الجوهرية و تحقق التوافق النثروشعري بنص تقليلي .

ونجد الشعرية العالية ايضا في نص تقليلي فذ بقيمة تعبيرية كبيرة لرياض ماشي الفتلاوي

((هدير همسك ... \ أثقب مسامعي ...))

ليس يسيرا تحقيق التقليلية بشعرية متقدمة ايضا ، فنجد هذ النص التقليلي تجليا و اشراقا اشتمل على صورة شعرية فذة ، فقدم لنا رياض الفتلاوي نصا تقليليا بثنائية تجلي جوهرة الفكرة ، و الصورة الشعرية العالية ، و لقد تكلمنا في موضع

سابق ان لكل تعبير ادبي قيمة جمالية كمية وصفناه بالمعادل الكمي ، يعتمد على مدى ما يحققه النص من عطاء و ثراء تعبيري ، ما يحقق علمية و موضوعية للثراء النصي و لا يبقى مسالة وجدانية و ذوقية ، وهذا النص يحقق قيمة كمية جمالية عالية اضافة الى معادله الشعري الكيفي العالي ايضا .

و نجد التقليلية المصحوبة بالصورة الشعرية في نص هالا الشعار

(الأمطار \ شهيق الأرض \ زفيرها الأشجار)

و من الواضح تأثير النفس الهايكوي و التغني بالطبيعة في شاعرية هالا الشعار لتقدم لنا قطعة شعرية باستعارة فذة تحقق غايات النص التقليلي بتجلي الفكرة و اشراقها .

و في تقليلية سردية لحسن المهدي يقول فيه

((منذ ثلاث عقود \ و \ نيف ... \ كلما صعدت الجبل \ لألقاك .. هناك لاهثا \ ..اجدك قد وصلت اسفل الوادي \ ..... \ الغريب اننا لم نكن نرى بعضنا \ في اجتيازنا \ منتصف المسافة \ مهما تكرر الامر.....))

ان هذه اللغة القوية المحققة للتوافق النثروشعري تنفذ في النفس و تتجلى فكرتها بوضوح مقتنصة اللحظة الانسانية و الشعرية الخفية فتكشف عنها ببوح رفيع محققة التجلي و الاشراق التقليلية بسردية تعبيرية .

و في نص يعتمد البوح الصادم تقول جانيت لطوف

((قيدوا قصيدتي ضد مجهول \ تعرت بنات أفكاري وأصبحت يتيمة))

النص يتجه نحو الفكرة بخط تعبيري مستقيم ، بتوظيف استعاري قريب ، ينفذ الى اعماق النفس و الشعور بسرعة كبيرة ، فيحقق النص غاياته التقليلية بتجل و اشراق للفكرة .

و في نص مشرق يقول محمد عبيد الواسطي

((ما زلت أتبعه.. \ ما \ لا \ يأتي))

ان الشاعر هنا استخدم توظيفات تعبيرية فذة قريبة للكشف و ايصال الفكرة ، و اعتمد النص على التجربة العميقة و الانسانية العالية ، فالنص يبلغ مستوى عال جدا من الاشراق ، و بلغة مقتصدة يتحقق نص تقليلي عالي المستوى فعلا .

و يقول محمد يزن في نص تقليلي

((أتلذذ بالنوم واتعذب بالحلم))

انك لا تكاد ترى الكلمات ، و انما ترى الفكرة ، تراها بجوهرها المجرد ، لقد نجح النص في تحقيق التجلي ، كما ان النص يطرق اعماق النفس بتجربة انسانية تمس الاعماق و يصدقها الوجدان ، مع تحقيق حالة كشف و اقتناص ، و بهذا ينجح النص في تحقيق الاشراق . ان في هذا النص تجل و اشراق للفكرة المجردة بتقليلية فنية كاملة .

و في نص تقليلي لقيس خضر

((نسيت قلبي \ على طاولة \ بائعة الزهور))

التقليلية واضحة لغة مجردة من دون زوائد و لا تفاصيل خط تعبيري مستقيم جدا ، الفكرة تتجلى بجوهرها من دون مقدمات و لا وسائط . النص ينفذ الى عمق القارئ من دون تنقلات رمزية او دلالية ، فيتحقق التجلي المجرد للفكرة ، و تنفذ الى اعماق النفس و الى المواطن الخفية في الشعور ، و اقتناص تجربة انسانية شاعرية بالكشف و الاقتناص فيتحقق الاشراق . ان النص يبلغ غايات التقليلية بالتجلي و الاشراق لجوهرة الفكرة العميقة المجردة .

و بالأسلوب الرمزي و الاستعارية نجد تحسين فالح في نص تقليلي يبلغ غايات التقليلية
((عندَ انتفاضة الخيال \ تُرفعُ صُورُكِ العالقة.. \وَيُهتَفُ بتغريد العصافير.. \لِيُعلَنَ زقزقة العشق..))

النص زاخر بصورة شعرية عالية و استعارات فذة ، كما انها قطعة في الميتاشعر ، قريبة تنفذ و بسرعة من دون توقف الى العمق ، فتتجلى الفكرة و يتحقق الاشراق باقتناص هذه اللحظة الانسانية و الشعورية الخفية و العميقة .

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 .

اللغة الهامسة عند عادل قاسم

(سَأُجيئكِ \ هارباً \ مِنَ الضجيجِ .. \ والضَجَر \ لِجَنَتَكِ ألصاخِبهْ \ بالسَكينهْ)

عادل قاسم

لطالما أبهرنا جمال الشعر ، الا انّه و منذ ظهور قصيدة النثر صار للشعر مفهوم اخر ، وصارت اللغة تبرز بقوة اكبر و تتمظهر بأشكال أوضح ، و صارت محور الجمال ، و مركز الابداع .

لقد اغدقت علينا قصيدة النثر عوالم رائعة من اللغة الجميلة ، و ما عاد الامر محتاجا الا الى تركيز و تأمل و تذوّق فذّ كي ترى كل ذلك السحر في لغة الشعر النثري .

لقد تناولنا و بواقعية أشكالا جميلة من لغة الشعر النثري ، و كان لبعضها حقيقية لا يمكن تجاوزها ، و من خلال تتبعي للغة التي يكتبها الشاعر العراقي الفذّ عادل قاسم ، دوما كنت احسّ انه يهمس في بوحه و كلماته ، و يتخذ هذا الهمس اشكالا و صور متعددة يكون من الجميل تتبع تلك الصور و الاشكال لثراء هذا اللون الجميل و اللغة المتفردة .

تتمظهر اللغة الهامسة في شعر عادل قاسم بمظاهر مختلفة و كثيرة ، منها ما يعتمد على الالفاظ و منها ما يعتمد على المعانى و منها ما يعتمد على الصور . تتجلى اللغة الهامسة في صور لا تميل الى الحدّة ، و كثير من جوانبها مؤجلة ، و يكون البوح واصلا الى المتلقي من خلال ارتدادات و هزات بعيدة عن التلقين ، بالفاظ همسيّة و معاني رقيقة ، و كلّ متابع لشعر عادل قاسم يجد ذلك شاخصا في كتاباته . ونجد ذلك جليا في مقطع بوح رقيق يقول فيه :

(سَأَكْتَفْي..
بِالتَبَصرِ
لأنَ كُلَ ماخَلْفَ..
تِلْكَ السِتارةِ الباليهْ
الرَتِيبْة
ثلجٌ ناصِعُ البياضِ
أورُبَما سَوادٌ فاحِمْ
لاشيءَ
ثابِتَ
كلُ شيء ينهارُ
وَيَنْبجسُ من جَديد..ْ
بِوجْهٍ آخَرَ)

ان هذا المقطع عال الشعرية احتوى على مجموعة من العناصر الاسلوبية للغة الهامسة الا ان ابرزها هو الهمس التصويري ، فنجد الافعال (ساكتفي ، و ينهار و ينبجس) و الاعمال التي يفعلها المتكلم (التبصّر) و الاحوال التي تظهر بها اشياء الصورة (الستارة البالية الرتيبة ، ثلج ناصع او ربما سواد ، و كل شيء ينهار و ينبجس من جديد) ان هذه التشكيلة التصويرية ، تقدّم بوحا

رقيقا و هامسا و تُوصِل الفكرة و المراد الى المتلقّي ليس عبر الصوت العالي و التلقين ، و انّما بهمس و بهدوء بوحي و فكري و تصويري .

و في صورة اخرى ، يكون فيها المسار للشيء الشفاف و الرقيق ، و الذي يبرهن على وجوده و حاله بالفعل و الوجود و ليس بالقول و الكلمات حيث يقول :

(سَأجيئكِ
مُختصِراً..
كُلَّ المسافاتِ، المَجَراتِ،
السُدُمَ، النُجومَ،...
ألسابحهْ في هذا ألكونِ
لُإبَرْهِنَ للضوءِ
إنَ شَوقيَ إليكِ
كَفيلٌ بِهزيمَةِ
كُلَّ قَوانين الفيزياءْ)

ان هذا الشكل من المجيء و هذا الشكل من الوجود ، الذي يجتاز المجرات و السدوم و النجوم ، لا يمكن الا ان يكون اثيريا و رقيقا مكونا بذلك بوحا هامسا يوصل الفكرة و المراد الى المتلقي عبر هذا التصوير الرقيق .

و في لوحة رائعة و شاعرية و ببوح عال المستوى ، الا انه يعكس الروح الهامسة للشاعر ، و الميل الفريد للسكون و الهدوء ، البالغ حد الهروب من الضجيج و الضجر حيث يقول :

(سَأجيئكِ
هارباً
مِنَ الضجيجِ ..
والضَجَر
لِجَنَتَكِ ألصاخِبهْ
بالسَكينهْ)

لاحظ كيف امتلأت هذه اللوحة بحروف هامسة ، و كيف بلغ التعبير فيها مداه بالهروب من عالم الضجيج نحو عالم السكينة .

و في لوحة هائمة من الانتظار ، التي رغم تصاعد صوت البوح فيها ، الا ان اشياء الصورة لا تبرز الا ككيانات مكانية في لوحة معنوية مرتبة ، و رغم عمق الألم و البوح الا انّه بوح رقيق ، و بتعبير هامس أخّاذ قلّ نظيره ، يقول عادل قاسم :

(إنتظرتُك
أنا والليالي العِجافْ
والحَروبُ تَطْرَقُ...
بابي..

والمَوتُ وَالجَفافْ
إنْتَظَرْتُكِ
أنا وَالبلادُ القَتيلهْ
أَموتُ ألفَ مَرَّه....ٍ
كُلَّ لَيلهْ
لأنكِ البلادْ
لأنَكِ حبيبتي..
.....بَغْدادْ)

ان هذا المقطع الذي استطاع الشاعر فيه ان يجمع بين المشاعر و العواطف المتأججة و بين بيان الواقع المؤلم و الميرير من جهة و من جهة اخرى ان يأتي كل ذلك بلوحة رقيقة تناغم الروح الهامسة و الشفافة للشاعر .

و في مقطع بوحي رقيق نجد الشاعر يعبر ايضا عن طلبه للسكينة في عالم فقدها بالكلية حيث يقول :

(هذا الصباحْ...
آليتُ أُبْرِد..
حَرَّ ..
ماولى..
وَأَذرَتهُ الرياحْ
فمَرَرتُ
أَسْتَجْدي السَكينهْ
فَلَمْ أجِدْ
غَيرَ الشَواخِصَ
وَالنَهارَ المُسْتَباحْ)

و نلاحظ ايضا اسخدام افعال مهمة في صياغة الصورة الهامسة (ابرد و اذرته ، استجدي ، مررت) كلها افعال تعمل على نقل المعاني و التصويرات الى عالم من الرقة و الهدوء .

و يتجلى ايضا البوح الهمسي للفقدان و الخسارات في مقطع رقيق يقول فيه عادل قاسم

(أُحدِقُ
في الوجوهِ
لَعَلَّ
وَجْهّيْ
أراهُ
مُعَلَقاً
بَينِ الوجوهِ)

و في مقطع يعبر فيه الشاعر عن همسه بصراحة ، و انه يهمس بوجعه و شكواه ، فيجد يد الحبيبة مأوى يستعير يد أمّه حيث يقول :

(كُلما...
أهمسُ شاكيا..
وَجَعيْ..
تَسْتعيرينَ..
يَدَ أُميَّ
وَتُمَسِدينَ..
على. .
ماتَبقى من خُصلاتَ..
شَعْري..
أزدادُ...يَقيناً..
إن أُمِّي..
لَمْ..
تَمُت بَعدْ)

من الواضح ان للغة عادل قاسم فرادة ، بألفاظ و معانٍ و تراكيب واضحة الخصوصية ، خلقت لها عالما خاصا ، و فضاء مميزا يقوم على الهمس و البوح الرقيق .

القسم العاشر :البوح التعبيري

((مظاهر البوح التعبيري الاقصى في مجموعة (أسطورة عشق) الشعرية للشاعرة فراقد السعد))

ان البوح التعبيري الطاغي على نصوص مجموعة (أسطورة عشق) المجموعة الشعرية للشاعرة العراقية فراقد السعد ،يتخذ اشكالا مختلفة ، أهمها التوظيفات اللغوية و الانزياحات التعبيرية ، التي استطاعت - اضافة الى الوصف و الحكاية –ان تنقل الى القارئ منظومة الاحاسيس و المشاعر و بدرجاته و مستوياته المشاعرية العالية وهو الموافق لعنوان المجموعة فكانت لوحات للعشق الاسطوري .

في قصيدة (عقد ولاء) تقول وفاء السعد:

(عمدني بصولجان ولائه
انتفضت وريقات ملكوت الجسد
فاقشعرت راعشة قهوتنا
اسدلت عيون فاغر الغنج
بشوق معتق اسكره ناهم الثواني)

ان التعبيرية جلية جدا في هذا المقطع ، اذ ان الوصف و السرد هنا كان يمكن ان يؤدى بالفاظ و تعابير شعرية لا تكون بهذه الدرجة من العمق و المدى ، ان استعمال الفاظ معينة هنا اعطى اللغة طاقة تعبيرية اكبر ، وجعلها اقدر على ايصال الاحاسيس و المشاعر و لحظة التجربة الى القارئ . ان العبارات غارقة كليا في فضاء التجربة (فبين التعميد الغارقة المتماهي في صولجان الاقتدار و الاحاطة ، في فضاء الوفاء و العقد الولائي ، كان سببا في انتفاض عميق كما هو حال وريقات ، تلك الوريقات كانت لشعور يجتاح كل الجسد بعمق ، ما يأخذ بملكوته الواسع من كل اطرفاه ، فكانت القشعريرة الراعشة ، لما استعبر من ألفة في القهوة ، بحالة من الشوق ضاربة في العمق كما المعتقات التي تسكر من هو متفاني في نهم الوقت العزيز و الحبيب .

ان هذه الابعاد الشعورية و الانسانية المحضرة بالنص ، انما كانت اساسا نتيجة اللغة التعبيرية و التوظيفات الشعرية لالفاظ لها دلالات ضاربة في العمق ، وهجّت اللغة و اعطتها طاقة تعبيرية مضاعفة .

و نجد هذه اللغة التي تجنح الى العمق العميق في النص الثاني من المجموعة (تراتيل حب) حيث تقول الشاعرة:

(اتكئ على ركني المسكون بالوحي
تسدل سطورك جنح الليل
يصافح اوداجي ضحى النعاس
مخمورة بهمهمات الحروف
في اشتهاء المزيد)

من ترتيل العنوان ، التي تحضر القارئ الى عالم خاص بل شديد الخصوصية من الاخلاص و التجرد ، الى الاتكاء على ركن ، في عمق الثقة و الاطمئنان ، الذي يسكنه الوحي العالي المتعالي ، فيتحقق مزاج و جو للنص غارق في الخصوصية و السمو و الاخلاص ، كما الصوفية العاشقة ، التي تصافح اوداج

الحياة و البقاء ، المخمور بكاس العشق ، الذي لا يمل بل هو ذائب في اشتهاء المزيد ، انه مستوى عال من العشق و الذوبان ، لا يكون الا لقلب الصوفي و الوجود الانساني الراقي .
هذا المستوى من الذوبان و الخلوص نجده مبثوثا في نصوص الديوان بحيث لن تجد نصا في المجموعة الا و فيه هذا النفس الذي يميل الى السمو و العمق في تجربة التعلق و العشق .
في قصيدة (همس النوى) تقول الشاعرة
(أشفق على خجلي
ببسملة تحتل كياني
دع جيوب الثنايا تخفي هاجس التلعثم
ففي كهفك العاجي تتراءى اشرعة مملكتي
تترنم اهات اللظى في النزق
ارتشف الوان النعاس في خدار الوله
يا سيد الاضواء
مرابعك تغوي ناسك الوجد)
ان هذا الشكل من اللغة الذي يميل الى اقصى درجات تجلي التجربة و الشعور ، يمكن ان نصفها باللغة القصوى ، في قبال اللغة المتوسطة المعتدلة ، حيث انا اذا نظرنا الى التعابير عموما من نقطة واحدة فانا سنجد تعابيرا تكون وسطية تعبيريا و وصفيا و اخرى تتجه نحو اقاصي التجربة ، محضرة اعلى مستويات التجلي منها كما في الشكل التالي :-

القارئ في نظره الى تعابير الكتابة تتحقق زوايا للنظر ، من خلال تلك الزاوية تتحدد درجة التعبير من حيث كونه تعبير يميل الى الدرجات القصوى ام انه ضمن اللغة المعتدلة المتوسطة . درجة التعبير بالاضافة الى كشفها عن التجربة و بوحها فانها تنقل الاحساس وهذا وظيفية تعبيرية ، و كلما كانت درجة التعبير حادة كان الاحساس المنقول اكثر تجليا و وضوحا .
و لغة فراقد السعد في نصوص اسطورة تعشق ، بلغة النسك و التملك و الذوبان و الارتعاش و التماهي و الاخلاص و الخلوص تحقق درجات تعبيرية قصوى و حادة و تجل كبير لتجربة شعورية رفيعة و بوح شفيف .

في اهم نظرة للشعر عبر عنه انه اعتراض ، ليس محاكاة ولا رسما للخارج ، بل هو صوت اعتراض على الخارج ، و قد يقال ان هذه الفكرة لا تطرد في الاعمال الادبية الابداعية ، فالتمجيد و الاحتفاء بالمنجز و المديح لما هو قائم شائع في الادب ، و فيه ان هذا صحيح الا ان كل ذلك ما هو الا نتاج عملية مقارنة بين الممجد و الممدوح و غيره ، فهو ايضا ينطوي على اعتراض . من هنا يظهر لنا ان الاعتراض الادبي يتجسد في الشكل المباشر الصريح الذي يكون النص صريحا فيه و الشكل غير المباشر غير الصريح بنص احتفاء منطو على الاعتراض غير المصرح به .

ان الفرق الفيزيائي بين الصوت العادي و الصارخ هو الشدة ، و حينما نجد اعتراضا ادبيا صريحا شديدا بحيث تبلغ فيه التعابير مديات بعيدة و واسعة فانا نكون امام صرخة كتابية ، و بتكرارها نكون امام انتفاضة كتابية .و لو حققت تغلغلا في الوعي العام و تجاوبا معتدا به فانا نكون امام ثورة كتابية .

اذن الشدة الكتابية تتناسب مع شدة الاعتراض ، و الصرخة الكتابية تتجسد بشدة الاعتراض .

في ملحمة جلجامش مثلا كان اعتراض شديد على الطغيان بلغ حد الصرخة و تكررت معانيه فيها فكانت انتفاضة و حصل التجاوب العام فحصلت الثورة الكتابية فكانت ملحمة جلجامش بحق صرخة وثورة عارمة ضد الظلم و الطغيان .

وكما يتحقق الصرخة في اللغة الابداعية فإنها ايضا يمكن ان تتحقق في اللغة التقريرية وكمثال واضح الاعتراض الشديد السائد بين النقاد العرب المعاصرين بخصوص المصطلح النقدي و الممارسة النقدية ،وهذا واضح لكل متابع ، و بينما بلغ اعتراضهم على المصطلح بحد الصرخة الا ان اعتراضهم على الاداء تجاوزها نحو الثورة ، لذلك سيكون من المتوقع حدوث تغير جوهري في النظرية النقدية العربية و الممارسة النقدية في المستقبل القريب.

في قصيدة (عندما يحترق التاريخ و يترك لنا الرماد) للشاعر هشام ايوب يتجسد الاعتراض الكتابي ، انها اعتراض من باديتها ، فان هكذا عنوان و بتوصيلية عالية و اشارة صريحة بوح صاره ، فيكون صرخة كتابة ظاهرة . ثم يستمر الاعتراض الشديد (الجدران باردة) و (تحرق روما) و (أسراب النحل تهاجر) و (التاريخ يحترق مثل مدن بائسة مر بها أسراب من الجراد) و برمزية توصيلية يتجه البوح نحو فضاء لغوي اخر الا انه لا زال في عالم الاعتراض و قائم به ، (والصحف تعلن الهزيمة) و (انتصار قائد البحار \على موجة \حاولت الوصول للشاطىء) انه تجل للهزيمة و الخذلان و الطغيان)، بل حتى

الهامش هو جزء من سلسة الاعتراض حيث يقول الشاعر (بقلمي) وهنا ابراز للمتكلم ، ثم يقول (أول نص في العام الجديد) وهو بوح وايحاء ان هذه هي الصورة و الحال مع بداية هذا العام ، فتصور ايها القارئ و عتمة الحاضر و قتامة المستقبل ، ان هذه القصيدة اخبار عن انعدام الحياة ، بل انعدام الوجود .

النص

عندما يحترق التاريخ ويترك لنا الرماد

****

(1) الجدران باردة \ أعمدة رومـــا تنتظر\ نيرون\ زعيم الأباطـــــرة\ جنون\ تحرق رومـــــــا\يحيا الأمبرطـــور

(2) أسراب النحـــل\ تهاجــر\ آخر الربيـــــع\ لتتجمد\ فوق مرتفعـات \الصقيع

(3) التاريخ يحـــترق\ مثل مـــدن بائسة\ مــر\ بهـا أســـــراب \ الجـــراد \ فلم يجد فيهـــا\ سوى المقابـــر\ تعلن الجهـــاد

(4) الكتب تعلن النصـــر\ والصحف تعلـــــن \الهزيمـــة\ انتصار قائـــــــد \الصحـراء \ على زوابــع الرمل \ حاولت التصـــنت \ على شخير السجان

****

انتصار قائـــــد \البحـــار \على موجـــــــة \ حاولت الوصـــول \للشاطىء

(5) التاريخ \ يمضي يحصـــد \ أرواح العسكـــر \ المدن \ تكتب تاريخهـــا \ الفأر

يتلذذ بقضـــــم \ صفحـــــــات\ النصـــر

بقلمي / هشام أيوب موسى

9/1/2015 أول نص في العام الجديد .

(ثم يفتّش عمّن يحزنه تشوّش الرؤية \ فيتحدَّث بألم عميق \ عن العاصفة)
عبود الجابري

اللغة التعبيرية هي التحدّث بألم عميق ، عن العاصفة ، عن الواقع المرير ، أنّه الكفّ عن التغنّي بالخارج و وصفه و محاكاته ، أنّها الإبحار الى أعماق الشعور و إعلان الجوهر النقي للشعور و الرؤية الصادقة .
الميزة الأبرز للغة الشعرية هو الإبهار ، الناتج و بلا ريب من الشكل الفنّي الذي عليه تلك اللغة . و لقد بات ظاهراً أنّ ما يميّز الشعر عن النثر ليس موسيقى شكلية ولا ترتيب شكلي للألفاظ ، إنّما المميّز الحقيقي هو الشكل التعبيري . و لا ريب أنّ الثورة التي حصلت في بنية الكتابة الشعرية و تحرّرها من القوالب إنجاز إستثنائي ، إلا أنّ جوهر التحوّل لا يكمن هنا فقط ، إنّما يكون في تبدّل النظرة الى طريقة التعبير ، فنجد أنّ لغة الأدب إنتقلت من الحكائية الإنطباعية الى الرؤيوية التعبيرية التي تمثل عمقا فكرياً و تمعّناً أسمى في أداة الكتابة و توظيفها و تجاوز الحكائية الإنطباعية بأشواط حتى إنّنا يمكن القول أنّنا و منذ نهايات القرن الماضي نعيش في الفترة التعبيرية للأدب العالمي عموماً و العربي خصوصاً .
إنّ قسوة الظروف و بشاعة الخارج ، لا يترك مجالاً لنظرة محايدة اليه تمجّده و تتغنّى به ، فتجلّى و بقوة صوت البوح الداخلي بمظاهر واضحة في لغة الشاعر العراقي الذي عاني ما عانى من الخارج البائس القاسي . و من هذه المظاهر على مستوى الكتابة الشعرية هي اللغة التعبيرية الموسّعة لطاقات اللغة و الرؤية الأدبية و إدراكات القراءة .
إذن يمكن إرجاع طغيان التعبيرية و الرؤيوية في الشعر العراقي المعاصر الى عاملين الأول عالمي عام مرتبط بالعلم و توسّع سلطة الإنسان و الثاني محلّي بسبب الدمار الرهيب الذي لحق بالعراق و العراقيين ، فما عاد للرومانسية و لا الإنطباعية مجالاً .
من هنا يكون ظاهراً أنّنا لا نتكلّم عن الحركة التعبيرية المعروفة كمذهب للفنّ و الأدب و إنّما نتحدّث عن أسلوب بوحي تعبيري توظّف فيه عناصر اللغة لبلوغ طاقات عالية من التعبير . إنّ اللغة التعبيرية لا تعني أبداً الغرق في الذاتيات والرمزيات ، قدر ما تعني الصدق الخالص الجوهري ، و تصوير بشاعة اللحظة التي يجب ألا تنساها البشريّة ، و كما أنّ ذلك يكون بقاموس معنوي و صوري مميّز فإنّه يتمثّل أيضا بصيغ تركيبية و لفظية واضحة ، و كلّ هذه الأشكال التعبيرية نجدها حاضرة في الشعر العراقي ، الذي سنورد نماذج منه تكون إنعكاساً و مرآة للكوكبة العامّة و العطاء الثرّ التي هي منه .
تبرز التعبيرية في اللغة على مستوى الموضوع و على مستوى الصورة و على

مستوى التراكيب اللفظية . إنّ الحدّة و العصف العاطفي في التعبيرات النابعة من أعماق الداخل تجعل من اللغة كيانا رسّاماً و ليس طريقة توصيل فقط ، لذلك يمكننا وصف المقاطع التعبيرية بالمشاهد و اللوحات و المناظر ، أنّها رسومات بإمتياز و شواهد على العصر و الإنسان و مشاعره العميقة .

التعبيرية الموضوعية

لا نريد بالموضوعية هنا أصناف الموضوعات المطروقة لأنّ هذا التناول قديم قدم الإنسان مهما كانت طبيعة الموضوع ، إذ لا ريب أنّ السعادة و الشقاء من المعارف البشرية الضاربة في القدم ، إنّما نريد هنا كشف اللغة عن الموضوع الذي تتحدث عنه بأبعاد معنوية متميّزة إمّا من حيث الإيغال في الإنفعال بإعطائه خصوصية مميزة او من حيث توسعة مفهومه والإدراك به . وأهم ما يميّز اللغة التعبيرية جنوحها الى مواضيع موغلة في العمق و متناهية في الصدق من حقول العاطفة الملتهبة يتربع ذلك الحزنُ و الألم و طلب الخلاص .

اللغة التعبيرية لا تتعمق فقط في إختيار موضوعاتها بل في رؤية موضوعاتها ، ففي مشهد للشاعر الأمهر عبود الجابر يقول (وإذْ قُلتُ له / ما ذلك بمرآتك؟؟/ قال: هو عماي/ أتوكأ عليه / وأهشُّ به على ما أرى/ من الظلام...') إنّها الرؤية المنبثقة من الظلام ، إنّها تقديم العالم برؤية عميقة . إنّها حكاية الرؤية و التعمّق فيها ودعوة صادقة اليها حيث يقول أنور غني (أجل أنّك ترى ما أرى ، إنّه إحتفال ، إنّه التلقائية الكاملة . أجل إنّك ترى ما أرى)

في لغة الشاعر العراقي تتجلّى المعاني الكئيبة و القاتمة ، ، حيث تتجلى الحسرة و الفقدان في لوحة عبود الجابري إذ يقول (قضيت وقتا طويلاً \ في البحثِ عن بغداد \ ولم أرها \ لأنَّ جاري لم يعرني سترته) إنّها حكاية اللاجدوى . و يقول كريم عبد الله (هتافٌ يتناهى عبرَ أخاديدِ فناراتٍ مهجورةٍ ../ عشعشَتْ على عباءةِ الوهمِ نذور سنواتي المجدبة) ، و في منظر له آخر له يتجلّى الحزن و الخراب و الوداع حيث يقول (ثغورُكِ ملطّخةٌ بخرابِ الأبواقِ المهشّمةِ ../ تنطرحُ نواعيري تلهجُ بتوديعِ مفارقِ الكلمات) لا شيء سوى الخواء ، و لا مكان لحلم الانسان كما في مشهد لأنور غني (قلب العالم يتقاعد كأرملة .\لا مكان لحلم الإنسان ، \ لا دفء و لا نشيد .(

و يتعالى قاموس اللغة الكئيبة في لغة التعبيريين إنّه الخريف و اليأس و الغربان في مشهد ناظم ناصر (كمساء الخريف ...\ تتهامس به الغربان\ على غصن منحني على شجرة اليأس) و هنا الدموع والمنفى و الجراحات في لوحة قاسم وداي (وددت أجمع دموع المنافي حين اجتمعت القرابين كي أزيل غبار جراحات البحر النازلة من مجراتها) و في مشهد يائس لشلال عنوز يقول فيه (هذه الريح تُعلنُ \ .....أن لا وصول الى (ليلى) \ فقد سرقوها...!) .

و النسيان يحضر في منظر ناظم ناصر (اليد التي تكتب الكلمات \على

ذاكرة الزمن \غمرها النسيان) و يخيم الضياع و الخسارة و الوهم في منظر آخر له حيث يقول (مثل صباح فاتر\ كان حبي \ كقصيدة بلا معنى \كورقة على وشك السقوط) .

و في عالم من الرحيل و البعد تطلّ لغة قاسم وداي (مكنها الرحيل والبعد عن حيّنا المشلول \كان رحيلها ثغرة واسعة بحجم النكبات) و يتجلّى الحزن و الخواء والألم مرّة أخرى في مشهد لسلمى حربة (أنا حزنُ الهواءِ \أمدُّ يديّ أحيكُ الصدى قصائدَ جلنارٍ \ويتيهُ الألم فوقَ ترهاتِ الوجعِ متلاشيا \وأملأ جيوبي الخاوية بهواءِ عطرٍ يأخذني \حيثُ اريدُ !!!) و في منظر لعلاء الاديب عن العالم السقيم يقول (من أين تهرب والزمان غريمُ \ ولمن ستلجأ والمكان سقيمٌ) و في منظر لرياض الغريب (في سلة القمامة \نضع أسنانا غير صالحة للمضغ \نضع أوراقا تصف تاريخنا بالمنصف جدا \نضع قرونا من العتمة \نضع حروبا وجنرالات \نضع كلابا تنبح داخل النص) إنّه إختصار للإخفاقات البشرية.

وهنا الصمت الذي يخشاه الشاعر التعبيري و يبوح به بكل نقاء و صدق رفيع ففي لوحة قاسم وداي (أخشى أن يجهز عليّ الصمت حين تعلوني الشهقات) ، و يتجلّى الصمت المتجمّد في مشهد لأنور غني حيث (أناشيد الشتاء تغرق في الضباب .\تترك في ذاكرة الشوارع نشوة لا تُنسى.\ زواياه الباردة تحفل بالصمت ، \ فأتجمّد في حلمي كشجرة غابٍ قديمة .)

و يطلّ علينا عالم المآسي و الصدأ و الجوع ففي مشهد لشلال عنوز (كانت الريحُ مشغولةً \ بعدِّ أسى المحطّات \ تُهرولُ مُستاءةً \ تلمُّ عباءة الوقت \ تتسلّلُ عَبرَ..\ .....جوع النّوافذ \ .....صدأ ألأبواب) انه الخواء الرهيب ، الذي يتجلّى أيضا في مقطع لعلاء الأديب (خطواتك الثكلى تجرّ على الأسى \ وجع المسيح.. يهدّه التكليمُ) ، إنّها شيخوخة الحضارة و الواقع ففي مشهد لرياض الغريب يقول (في البلاد التي تشيخ \نرمم وجهها \ بأغاني فيروز \ ونرمم وجوهنا \بالضحكات) .

من ملامح التعبيرية طلب الخلاص و تقديم رؤية له ، و نرى ذلك في مشهد لكريم عبد الله حيث (كلّما يكفهرُ العالمُ أطوفُ أحملُ وجهكِ شمساً مشرقةً ../ وبحجولكِ الفضيّة أطرقُ أبوابَ الصباح) فيطرق أبواب الصباح كلما إكفهر العالم بالخلاص الفضي و بوجه الشمس الذهبي ، و نحو الشمس تكون سمرة الوجه طريق الخلاص عند قاسم وداي (سمرة الوجه خارطتي نحو الشمس \الا ترحلي كي لا يكون الثقب بحجم بغداد) ، إن التعبيري يتشبث بكل أشكال الخلاص حتى لجام الهواء حتى أسراب المطر ففي مشهد لسلمى حربة (أيتها الارضُ الغائرةُ بالحزنِ \ إخلعي عنكِ أسمالَ غربتك وكوني سرب حمام \تيهي للفرح \أمسكي بلجامِ الهواءِ \وقولي للسحبِ أمطري على شفاهِ الحزنِ \ أسرابَ مطر) فان ألم هذه الارض شديد و حزنها قاتل . بل يطلب الخلاص من الظلام كما عن عبود الجابري حيث يقول (وإذْ قُلتُ له / ما ذلك

بمرآتك؟؟/ قال: هو عماي/ أتوكأ عليه / وأهشُّ به على ما أرى/ من الظلام...'
) بل يكون الخلاص حتى في الموت كما عن أنور غني اذ يقول (أجل ، لا بدّ من الموت الجديد . \ هكذا أخرج من خاتمي شبحاً للسلام .\ أجلد ظهر المجرّة بالصوت العتيد .)

لا شيء يتجلّى في لغة التعبيريين أكثر من سقم العالم و مرارة الخارج و قسوته و هزالة وجوده ، و لا شيء يهمّ التعبيريين أكثر من بيان الوجه القبيح لهذا الواقع المرير ، ففي مشهد قاسم وداي (أرادوني طعما سهلا لهياكل الشقوق) إنّه الخارج الشرّير الاستغلالي بلا ضمير . و في منظر اخر لعلاء الاديب حيث الجور و التمزيق اذ يقول (أنا من مزّقت أحزانه قلبهْ ، وما قد ناح أو أذعن..) ، إنه الخارج المحزن الذي يقابله العمق النقي موطن الصفاء يقول رياض الغريب (بم تفكر \ بصديقي الشاعر \الذي جلس قبالة قاتله\ لا شيء بينهما \سوى رصاصة واحدة \ ومسافة \ عدها القاتل \ ألف مرة \بينما الشاعر \ إعتقدها وردة) إنه العالم السقيم في مشهد لأنور غني إذ يقول (السيول ما عادت تكفي لتضع حدا لهذا العالم السقيم \جسده شاحب كعصا لا حراك فيها)

.

إن اللغة التعبير هي الحديث بصدق و بعمق و بنقاء ففي مشهد للشاعر الأمهر عبود الجابري يقول فيه (لا أحد \ يتحدث عن عاصفة \ رجل المرور يكتفي بتحذير العربات \ التي تعبر الطريق الصحراوي \ البحارة ينامون ليلة أخرى في فندق المدينة \القتلة يغتنمون الفرصة \ حيث يختلط دخان الرصاص بالغبار \العشاق يلعنون سوء الطالع \بينما رجل وحيد \ يمضي بحرق أشياء قديمة \ ماتت في ذاكرته \ ويطلق غبارها في الفضاء \ثم يفتّش عمّن يحزنه تشوّش الرؤية \ فيتحدَّث بألم عميق \ عن العاصفة) و يقول أنور غني (أجل انا الوحيد الذي يعرف معنى الحرب ، لأني أتحدّث عنها بصدق .)

التعبيرية التصويرية

تعظيم طاقة اللغة بالصورة غاية الأسلوب التعبيري ، وتكمن جمالية التصوير التعبيري في حالة إيجاد علاقة شفيفة بين الصورة و ما يراد البوح به أو التحدّث عنه ، و بقاء خيط الإيحاء بينهما . يتجسّد ذلك في لوحة كريم عبد الله إذ يقول (حينَ أتلذذُ برائحةِ صوتكِ .... لسانكِ يرسمُ وجهي) إنّه تجاوز للمعهود من

المعنى يعلّمنا رائحة الصوت ، و في منظر لعبود الجابري يكون للمصابيح أسنان تريد الإنتقام (في الليل العجول \ تبيضُّ أسنان المصابيح \ كمن يريد الانتقام \ من وجعٍ داكن)، إنّ اللغة التعبيرية تقدّم العالم بشكل أكثر صدقا و إن كانت مختلفة عمّا يراه الآخرون يقول أنور غني (ها أنا أتساقط بصمت و غربة كاملة . \ كلماتي ترقد في أكفان من الرياح \ ملامح وجهي مؤجلة .\ لست مضطراً أن أرى القمر كالعاشقين)

الصور العنيفة الصادقة البعيدة عن كل تزويق و تحريف ، الشديدة الإنحدار الموغلة في عمق الألم من أهمّ ميزات اللغة التعبيرية ، ونجد لغة سلمى حربة في مشهد لها يتجلّى البوح العنيف (ملامحي تنتمي لتلكَ التجاعيدِ القاحلةِ \وشقوقُ تلك الأرض خراجات ألمي) إنّها خراجات ألم لا تجدها الا في أعماق العراقيين ، حيث الدماء تأسر المكان ففي مقطع لأنور غني (الدماء تملأ السواقي ،\ تلتهم عروق الأشجار ،\ فيتلاشى الحلم كبقرة هزيلة .) .

و يتوسع المعنى و بدل أن يحضر الرمز للدلالة على المراد كما عند الحكائيين و الإنطابعيين فإن الرمز يحضر هنا ليُعطى معنى آخر ففي لوحة قاسم وداي (سمرة الوجه خارطتي نحو الشمس\ لا ترحلي كي لا يكون الثقب بحجم بغداد) هنا لبغداد تأريخ نصيّ و رمزي مختلف عما نعرفه صنعه داخل الشاعر العميق .

اللغة الصادمة كنز التعبيرية حيث تخبرنا سلمى حربة أنّها حزن الهواء و أنّها تملأ جيوبها الخاوية به (أنا حزنُ الهواءِ \أمدُّ يديّ أحيكُ الصدى قصائدَ جلنارٍ \ ويتيهُ الألم فوقَ ترهاتِ الوجعِ متلاشيا \وأملأ جيوبي الخاوية بهواءِ عطرٍ يأخذني \حيثُ اريدُ !!!) ، و تتجلّى الصدمة المبهرة في منظر لعبود الجابري (قضيت وقتا طويلاً \ في البحثِ عن بغداد \ ولم أرها \ لأنَّ جاري لم يعرني سترته) لا يمكن أن تبصر هكذا شكل من الوجود الصوري الا في أعماق الشعور و دواخل النفس . و في مقطع وامض آخر يقول (لم تلق التحيَّة على جارك الأحمق \ ربّما يفكّر إنّكَ تكره الحمقى \ فيراودك ليلاً \عن الحكمة وضحاياها) فلا سبيل الا أن تنبهر بهذا التركيب اللغوي الصادم .

العمق من ركائز اللغة التعبيرية ، تشعرك أنّ التركيب لم يأت من العقل و الا اللسان بل من شيء أعمق من ذلك ، إنّه من العاطفة العميقة و الإحساس العميق ، إنّها اللغة التي تثبت لنا و بكل وضوح أنّ الإحساس أصدق من العقل ففي مشهد لكريم عبد الله (بحجولكِ الفضيّة أطرقُ أبوابَ الصباح) إنه الخلاص المجاني المتجاوز للشخصنة و الكونية و للزمان و المكان فهي الحجول التي تصنع الصباح . و تحضر الاضاءات العميقة للفكر و حقول المعنى ريح مثابرة هي شاهد شلال عنوز على خواء الواقع المرير حيث (كانت الريحُ مشغولةً \ بعدِّ أسى المحطّات \ تُهرولُ مُستاءةً \ تلمُّ عباءة الوقت \ تتسلّلُ عَبرَ..\

.....جوع النّوافذ \ .....صدأ ألأبواب) . و بلغة متناهية في العمق و الايحاء نجد أنفسنا نبحر في عالم المعاني و الإدهاش في مشهد رائع للمبدع الفذّ عبود الجابري (كلما سقطت قشّةٌ \ قفزتَ إلى الماء هاتفاً: \أدركوني أيها الغرقى) انها تعبيرية ضاربة في العمق في الصدق . و في مقطع أخر يقول (ماهذا السواد على الجدار ياأبي؟ دعنا نهرب أوّلاً \ ثمَّ أحدّثك عنه \ في حياة لاحقة) إنّه تجل لتجربة الانسان العميقة .

التعبيرية التركيبية

البوح الداخلي المحمّل بأعباء الخارج و إنفعالات الذات تنعكس بصورة مباشرة و كاملة على تراكيب اللغة ، فالسرعة الكلامية العالية من خصائص اللغة التعبيرية ففي منظر كريم عبد الله (حينَ أتلذذُ برائحةِ صوتكِ) تحقق اللاألفة العالية بين الرائحة و الصوت سرعة كلامية متميزة و ملحوظة . و في منظر ناظم ناصر (مثل صباح فاتر\كان حبي) إنّه ليس مجرد مجاز إنّه فضاء رحب . و في نظام فذ من سرع كلامية عالية تعلمنّا لغة قاسم وداي جراحات البحر النازلة من المجرات حيث يقول (وددت أجمع دموع المنافي حين اجتمعت القرابين

كي أزيل غبار جراحات البحر النازلة من مجراتها) . و في منظر لأنور غني يقول فيه (قيل حتى مياه البحر ، بما فيها من أساور و تواريخ \قد إلتقمها الذباب في لحظة آسارة ، فصارت معدته ينابيع دافئة .) تحقق اللاأُلفة المفرداتية و الجملية إبحارا عميقا في زوايا الشعور و سرع كلامية عارمة ، و في مشهد اخر يقول (قلب العالم يتقاعد كأرملة (إنّها صور من قرارة العمق و زوايا الشعور .

ليست اللاألفة و السرع الكلامية العالية مجرد علاقة تجاورية ، بل هي إيغال في العمق ، و تلمس غريب في زوايا الشعور ، ففي مشهد لعبود الجابري (قضيت وقتا طويلاً \ في البحثِ عن بغداد \ ولم أرها \ لأنَّ جاري لم يعرني سترته) ان اللاألفة هنا ليست بين الكلمات فحسب و انما بين الوحدات الجملية وهي لغة عالية التقنية و عميقة التأثير . و أيضا في سرع تجاورية للجمل مقطع اخر لعبود الجابري يقول فيه (كلما سقطت قشّةٌ \ قفزتَ إلى الماء هاتفاً:\ أدركوني أيها الغرقى) ان السرع هنا تصل حدّاً يولّد الإنبهار العميق .

التمرّد من ميزات اللغة التعبيرية فهي ليس فقط تتمرّد على الواقع و إنما تتمرّد على نفسها ، فتتمرد اللغة في سعادة و إشتهاء وقلب البارود الطيب و القذائف الخاسرة ، ففي منظر لعبود الجابري (هكذا يكون إشتهاء سعادتنا \ بمواساة البارود \ بقلبه الطيّب \ ومعانقة القذائف الخاسرة) ، وفي خضم قاموس الألم و الحزن و القسوة تبزغ حقول البهجة و الإشراق ففي لوحة كريم عبد الله (كلّما يكفهرُ العالمُ أطوفُ أحملُ وجهكِ شمساً مشرقةً ../ وبحجوللكِ الفضيّة أطرقُ أبوابَ الصباح) و ايضا مشهد آخر من تمرّد اللغة بين الحب الجميل

عندنا و اللامعنى و الأوراق الموشكة على السقوط عند ناظم ناصر حيث يقول (مثل صباح فاتر\كان حبي \كقصيدة بلا معنى \كورقة على وشك السقوط) . و في مشهد آخر من التمرّد التركيبي تجمع الحقول الباسمة و الحبية مع حقول الألم و الخوف ففي مشهد قاسم وداي (سمرة الوجه خارطتي نحو الشمس \ لا ترحلي كي لا يكون الثقب بحجم بغداد) فالشمس و السمرة و بغداد ، وسط هذا العالم الحبيب و الجميل يطلّ الرحيل و الفقدان بوجهه الكئيب . و تتجلى اللغة في تمرّد واسع لها في مقطع لأنور غني يقول فيه (للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئا عن الخلود) إنّها الإشراقة التي تجعل القصائد تجهل الخلود ، و في مشهد لشلال عنوز يحضر وجع الوطن وسط بهجة الصباح (هذا الصباحُ \.....الخَريفيُّ

حيثُ رَذاذُ \.....المَطَرِ \ يغسِلُ بقايا \ .....روحِك \ تَتَهَجّى وَجعَ \.....الوطن) و تتمرد اللغة ولا تقنع بما يقال لها ، فسهيل لا يصغي الى نداء الريح الخبيرة و يتحداها و يعلن إنّه لا عودة من دون ليلاه في مشهد لشلال عنوز (وهذه الريح تُعلنُ \ .....أن لا وصول الى (ليلى) \ فقد سرقوها...! \ ولم يطلع (سُهَيلٌ) بعدُ.!! \ وهو مازال ممسكاً صولجانه \ يتحدّى الريح ..\ يُمنّي نفسه بقُبلةٍ..\ .....مِن (ليلى) \ويُعلنُ أن لاعودة بدونها...)

نعم ان اللغة العراقية تتحدى الريح الصفراء و الواقع المرير ، و تعلن أنّه لا عودة من دون جوهر نقيّ عاصف يحيى الموات .

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 النَّفَس 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 .

التعبيرية و تجليات النص في مجموعة (فكرة اليد الواحدة) للشاعر عبود الجابري .

ما إن تقرأ أيّ مقطع شعري للشاعر عبود الجابري الا و أخذك النص الى عالمه من الوهلة الاولى ، و أشعرك انه يخبرك كل شيء و يوصلك الى بعيد ، و في الوقت ذاته تشعر انك قطعت مسافات من الدلالة و الابحار الفكري لاجل اضاءة انوار المعنى و الفكرة في النفس .
ان هذا الشعور الوجداني و الجمالي متأت من حقيقة عميقة ، هي ان لغة عبود الجابري تعبيرية بعمق ، فكلماته و بناءاته تحكي و تعبر من جهات عدة و من مستويات نصية مختلفة ، خالقة عالما من الثراء و السعة و القرب ، حيث يتجلى النص و اللغة و المؤلف بقوة ، هذا التجلي ناتج عن عمق و تكامل تجربة الشاعر .
في مجموعته الشعرية (فكرة اليد الواحدة) اصدار داء فضاءات (2014 عمان) ، نجد تلك الملامح التعبيرية و التجليات الجمالية لجهات الابداع اعني اللغة و النص و المؤلف ظاهرة ، مما يجعل القارئ يبحر في فضاء من التعابير الجميلة الاخاذة و العميقة ببناءات و دلالات و نداءات و رسالات فذة .
ان تجربة الشاعر عبود الجابري المتكاملة تحقق تكاملا في التجليات الابداعية في النص ، و تحقق السردية التعبيرية المقوم الجوهري لقصيدة النثر .

١- تجليات اللغة و الانثيالات القريبة (و حقول المعنى)

عكس ما يروج له الاسلوبيون من (الاختيار) فان ظاهرة تجلي اللغة و طغاينها و بروز ملامح الانثيال لا تغادر نصا و لا كتابة حيث يتبين الترابط الحقلي و يبرز ضعف الاختيار و ارادة المؤلف ، و حينما تكون تجربة المؤلف كبيرة و مخزونه اللغوي كبيرا تكون الانثيالات عالية المستوى لا تنتقل من موضع لغوي الا الى اخر ارقى منه . هذا المستوى من اللغة و تجلياتها يبرز جليا عند عبود الجابري ففي قصيدة (استدراك خاسر)

للولد وجهة نظر اخرى
فيما يفعل ابوه
كأن يموت قبل ان يعود من المدرسة
و عندما يخبره ان الحضان
الذي يركبه في الصورة

كان مصابا في ساقه
و البندقية المعلق على الكتف
كانت لعبة في مسابقات الحروب
و انه تزوج
ليحسن العاشقون به الظن
و ليكون للزوجة
وجهة نظر الولد ذاتها
فيما يفعل زوجها
مع تعديل بسيط
على الاماكن
و الازمنة .

يبرز التجلي اللغوي و قاهرية الانثيال في مواطن الانتقال بين الصور و الفكر ، حيث ان هذه هي المناطق التي يضعف فيها اختيار المؤلف و يترك لخياله الابحار لالتقاط المتمم النصي . في هذا النص نجد انتقالات كان للانيثال اثر فيها (للولد وجهة نظر اخرى \ فيما يفعل ابوه \كأن يموت قبل ان يعود من المدرسة) ثم ينتقل الكاتب (و عندما يخبره ان الحضان \الذي يركبه في الصورة \كان مصابا في ساقه) ثم (و البندقية المعلق على الكتف \ كانت لعبة في مسابقات الحروب) ، في هذه المركبات الثلاثة نجد ترابطا واضحا بين حقول معاني الوحدات الاساسية فيها فمن الاب و الابن ثم الى الحصان الذي هو رفيق العائلة ثم الى البندقية التي هي رفيق الحصان . و بعد هذا البناء تحضر الزوجة بشكل طبيعي في النص .

٢- تجليات النص و تلوين الكلمات و (التوظيفات و احضار القارئ)

التوظيفات و تلوين الكلمات ، هو العمل الاهم و الابرز و الدلالة الاعظم على شاعرية الشاعر و ادبية الاديب ، حيث يسعى النص بفعل عوامل تركيبية معنوية و لفظية و فكرية ان يظهر بابهى و اجمل صورة ، و اقصى درجات الابهار و الادهاش و التاثير .
ونجد هذا العمل الادبي البارز و المؤثر حاضرا في كتابات عبود الجبوري مشيرا الى تجربة ادبية و شعرية ناضجة و متكاملة و معطاء .
في قصيدة (بلل) نجد توظيفات و تعبيرات و تجليات نصية اخاذة و مؤثرة و مبهرة

(لست من المطر في شيء
ذلك المطر الذي ينقر في روحي
التي تشبه لوحا من الصفيح)
هذه الصورة الرائعة المليئة بالشعرية و التوظيفات الفذة تتلوها صورة اكثر تعبيرية و قوة
(حاولت ان اتقرب اليه بالبلل
و كثيرا ما عدت
لاجدني مبتلا بك فقط)

ثم يسطر لوحة من البوح العالي مع توظيفات عميقة غير متيسرة عادة لغيره
(اكرهه حين تمضي به الريح
بعيدا عن الحقول
و يغرز رماحه في اسفلت المدن النائمة)
بعدها في لوحة تعبيرية تبحر في اعماق روح الكاتب و تخرج مفردات بمعاني خاصة هو فقط يكتشفها و يعلنها

(و اشفق عليه
من مظلات العاشقين
الذين يتدربون على القبل اليابسة)

ثم بتوظيفات فذة يتجه المؤلف ببوصلة النص و القراءة الى رسالية و قصية ادبية
(و اشتمه عندما
يسير بأثر الدم الى وديان المحو
و يغرق التاريخ
بالسطور البيضاء)

٣- تجليات المؤلف و الرسالية الادبية (الجمالية و الادبية)
اما الرسالية الجمالية فان عبود الجابري يكتب قصيدة النثر النموذجية وفق اكثر متطلباتها حداثة و يعتمد السردية التعبيرية و عمق الفكرة و الصورة و التداولية ، مقتربا بذلك من قصيدة النثر الامريكية ، و بتوليد لمعاني علائقية تغاير المعنى الاساسي : ففي قصيدة (حوار عائلي)
لا أخطاء نحتفي بها هذا المساء

انت صامتة
وانا
لا رغبة لدي في الكلام
نتطلع الى النافذة
كمن يبحث عن ضوء
في اذيال الستائر
و نحاول ان نجد سببا
لسلام نائم
او حرب مؤجلة
هي ليست هدنة
لكنا نفكر باخطاء
اكثر شراسة
اخطاء تليق بامراة صامتة
تعشق رجلا
لا رغبة لديه في الكلام .

من الواضح و بادنى قراءة ان هذا النص له مستويات دلالية متعددة ، منها الظاهري بالحالة القائمة بين اثنين في عائلة ، و منها الرمزي المعبر عن تجارب انسانية و اجتماعية اكثر سعة تتجاوز الظاهر الى كل ما يعم العلاقة الحميمة و الارتباط الوثيق فيشمل المجمتع و القبيلة و افراد الامة بل و العالم ، بفعل مفردات الحرب و السلام .
هذا من جهة و من جهة اخر اهم ان تلك المفرادت التي لها معان اساسية لغوية ، لم تبق على تلك المعاني و ما ترمز اليه ، اذ ان النص البسها معان علائقية جديدة ، خالفت المعنى الاساسي وهذا ما نسميه المعنى النص الخاص في قبال المعنى الاساسي العام ، فالمراة الصامتة و الرجل الذي ليس لديه رغبة في الكلام لم يبقيا على ما لهما من معنى و رمزية عند اهل اللغة بل اكتسبا معان اضافية بفعل النص .

و اما الرسالية الانسانية فان الصوت الانساني ظاهر و بارز في لغته ففي مقدمة مجموعته هذه يفتتحها بقصيدة (نافلة)

كلانا نسبحُ في نهرٍ واحد

وحين نقتتلُ

فإنَّ العابرين لن يُميّزوا

لونَ دمكَ من دمي،

سيقولون فحسب:

إنَّ ماءَ النهر أحمر.

فان البوح عال هنا و صوت نداء ، و ادب قضية بدلالة وحدة المصير و الوجود ، و ان العابرين لا يهمه دم من يسقط من ابناء هذا النهر الكبير .

٤- السردية التعبيرية

السردية التعبيرية التي هي المقوم و العلامة الاهم على قصيدة النثر الحديثة ، نجدها طاغية و متجلية بقوة في كتابات عبود الجابري ، وهذا مهم جدا و يجعل كتاباته ذات اهمية ، لتمييز شعر قصيدة النثر عن الشعر التصويري في القصيدة الحرة ، و نجد هذه السردية التعبيرية و التي تكون بشكل سرد يقاوم السرد ، لا تجد تجليا واضحا لتقنيات القص في هذا السرد ، حيث يعلو صوت الايحاء و الرمز و النفاذ الى العمق الاني بدل انتظار الحدث الطولي المميز للسرد الحكائي .

نجد ذلك جليا جدا في قصيدة (لقاء عابر)

لقد دخلنا معا
منجر الخزف الكبير هذا
كنت تتسلى
بتهشيم ما تصل اليه يداك
و كنت سعيدا
بصوت الشظايا
التي يحدثها جنونك

هذا النص المركز جدا ، الذي يحقق عتبات فهم و دلالة آنية عالية و واسعة ، مع انه صيغ بشكل سردي الا انه مع كل تقدم في النص و بناءه تتعالى الرمزية و الايحائية ، و تضعف قوة الحكاية و القص ، و تنبثق الشعرية ، انها الصورة النموذجية لقصيدة النثر .

.

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 (هناااك ..) 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 .

.

.

لطالما كان النص الابداعي مصدر ولادة الفكرة النقدية و تكاملها ، بحيث يكون من غير المبرر الاعتقاد ان الفكرة النقدية يمكن ان تصح و تتجذر بإيعاز من مجالات خارج النص ، بان يكون النص مجرد محل لتطبيق تلك النظريات الغريبة على الادب .و كذلك من غير الواقعي تصور امكانية تطور الفكرة النقدية من دون اللجوء الى النص ، لأجل بيان الملامح التفصيلية و الدقيقة للنظرية النقدية .و خير مثال على هذا هو اللغة المتوهجة، اذ لا ريب في ظهور اخفاق في المعالجة الذي تمنى به اطروحات العلوم اللغوية و علوم النفس و الابحاث الثقافية امام فكرة اللغة المتوهجة . و تكشف انه ليس هناك طريق موثوق به سوى النص الابداعي .

لقد اخذت فكرة اللغة المتوهجة مكانة متميزة و راسخة في الكتابات النقدية المعاصرة ، و نجح النقد النظري في استلال ملامح لها ، و كذلك في جهة التطبيق كان للنقد نجاحا في تلمس ظهورات تلك اللغة في الادب. فمثلا يقول اياد خضير في وصف لغة حسن البصام (وتكون جمله الشعرية في بعض قصائده إشارات متوهجة دلالياً مضغوطة الحجم كبيرة الكتلة الدلالية (، الا انه لا يظهر ان تلك الملامح وصلت حد التعريف التمييزي و تجلي المفهوم رغم ترسخ الفكرة و الظاهرة .

في معجم اللغة العربية المعاصرة (توهَّجت النَّارُ أو الشَّمسُ وهَجت ؛ توقَّدت ، توهَّجت رائحةُ الطِّيب : انتشرت ، توهَّج نورُ الحقيقة . ، توهَّج الجوهرُ : تلألأ .)، و لا يظهر في الاصطلاح النقدي معنى مغاير ، و لا بد من الاعتراف ان النقد الادبي لم يبذل الكثير في بيان ملامح تلك اللغة و جمالياتها بشكل وظيفي و موضوعي ، و ظلت في كثير من جوانبها تحت الاوصاف الفضفاضة و غير المحددة . و لا ريب ان الاشارات الى انها لغة التكثيف و الادهاش و العمق كانت قريبة الى عالمها الواسع ، الا انه لأجل التطور اكثر فيها ، لا بد من بذل جهد اكبر في هذا الاتجاه .

لقد قدم لنا الشعر الحديث اشكالا مبهرة من الصورة الشعرية غير مسبوقة في عمقها و تعبيريتها ، كانت نتاجا لترسخ التكثيف والعمق و الادهاش في الكتابات المعاصرة. ان هذه الصفات الثلاثة أعني التكثيف و العمق و الأدهاش صارت ملامح واضحة لكل شعر يكتب، بحيث ان الكتابة التي تتخلى عن أي من ذلك تكون في دائرة الشك و المناقشة من جهة الفنية. يقول احسان عباس (ان الاتهامات توجه الى الشعر الحديث بانه يتحول الى نثر ، على انه يتحول الى نثر عندما تضعف او تنضب الرؤيا المتوهجة في تجربة الشاعر . اما الرؤية المتوهجة فهي تسقط عن الالفاظ النثرية نثريتها). و يقول (ممدوح السقاف ومن خصائص حركة الحداثة أيضاً أنها ألغت الفوارق بين ما كان يعد قاموساً

شعرياً وموضوعات شعرية، فما تفرّق بين لفظة شعرية بذاتها ولفظة غير شعرية وموضوع شعري، وموضوع غير شعري فاللغة والحياة منجمان ثريان للطاقات ذوات المستويات المختلفة في شتى أدوات تعبيرها المتفاوتة في قيمتها الفنية. ومن هنا كان على الشعراء الحديثين متى استخدموا ألفاظاً لها طابع نثري متداول أن يشحنوها بالتجارب المتوهجة التي تسقط عنها نثريتها وتجعلها تتألق بالشعر.) و هذا أمر واضح لا يحتاج الى مزيد بيان . هذا الواقع الكتابي يشير الى نضج الكتابة الشعرية العربية ، وكل قول خلاف ذلك يفتقر الى واقعية ، الا ان هناك أمرا يعاني من عدم النضج ، هو حصول تباين بين واقع التركيب اللفظي و التركيب المعنوي في كثير من الكتابات بحيث يفتقر المعنى الى التوهج الذي يكون عليه التركيب اللفظي . كما انه قد نال اللغة المتوهجة شيء من الظلم ، بجعل الواجهة و الممثل الرسمي لها لغة الهذيان و الإنثيالات و اللغة الغامضة و المغلقة ، مع ان الأمر ليس كذلك ، ان اللغة المتوهجة لا تتعارض ابدا مع التعاونية و التعبيرية ، و يمكن تحقيق الإدهاش و التكثيف مع تحقيق مقدار عال ايضا الجماهيرية . و لو تلمسنا الجماليات الحقيقية و الجوهرية لتلك لغة لوجدنا الرسالية و الاستجابة الشعورة من مقومات الابداع فيها .و في لغة الشاعر الفلسطيني الكبير يعقوب أحمد يعقوب نموذجا متقدما من لغة الرسالية و البوح و الإدهاش .

ان عمق الفكرة وتوهجها و قوة اللغة المبهرة بتحقيقها قدرة توصيلية وبوح شفيف مع فنية و تشكل تركيبي عال ، تمثل نموذجا يحتل مكانة متقدمة في اللغة المتوهجة يتجاوز ما أشرنا اليه من التباين بين شكل التركيب و فكرته و بين توصيلية اللغة و فنيتها العالية ، اذ لا بد لأجل لغة ابداعية عالية المستوى من الارتقاء بالجهتين و عدم تغليب احدهما على الاخرى وهذا سر من اسرار اللغة العظيمة . و اللغة التي يكتب بها الشارع الفلسطيني الفذ يعقوب أحمد يعقوب تمثل شكلا متقدما في اللغة المتوهجة ، و سنعمد هنا الى نماذج من ادبه التي تضيء زوايا عالمي الدلالة و الفكر .

لو تلمسنا الجوهر العميق للغة الشعر لكان بالإمكان تبين مظهرين عميقين هما من أسباب توهج اللغة الشعرية ، الأول في مجال الدلالة و الثاني في مجال الفكر ، و لو فهمنا عملية التفكير في طلب المعاني و الأفكار انها تعتمد على الإضاءات و الإنارات لمواطن عميقة في الفكر ، و هو ما تؤكده نصائح خبراء الكتابة بوجوب الإكثار من القراءة لأجل تطوير القدرة الكتابية ، و الذي يمكن رده بيسر الى تلك الإضاءة ، أمكن القول أن التوهج في معناه العميق إضاءة وتوهج في عالمي الدلالة و الفكر ، و من هنا يكون الطريق معبدا لسبر غور اللغة المتوهج ببحث الاضاءات التي تحدثها .

في قصيدة (شرفة الفرح) اضافة الى عذوبتها و بناءها التقني العالي و مجازاتها البديعة ، من الظاهر الهمس الشفيف الذي ينير مواطن من الفكر و عالم المعاني في هذه الكلمات التي ليست ككل الكلمات ، انها مثال الويسلة و

الطريقة وصوت الخلاص فهي سلم الفكر ، نحو غاية هي أمل و حلم فهي (الفرح البعيد) ، و وسط هذا الأمل هناك الخوف العميق الموحش للضعف المر و التعب القاتل (انه الخشب المتعب) فيتجلى من نافذة الرؤية اليأس الآسر (الجرح المدد) المشدوه المتحير (بين البحر و البر) ، فيبرز المجروح النازف بدمائه (دماء القصيدة)

و في قصيدة (عند آخر السطر) المكثفة و المتميزة بالبوح العالي ، و المنيرة لمعاني العطاء و الحب و الحنان ، المخاطب ملهم متعدد في تصوره ، الا انه من يكون المتكلم صورة خلاصة و سروره (يضع في كفه (زهرةً من نور) انه سيد الطريق و المعلم و النموذج ، او المحب المفرح ، او الأخ الحنون ، ثم يبرز الايمان بالكلمة و بالشعر و بالعمل للنفس المعطاءة الطالبة للخير للغير تخبر الاخر انها (تُعطر أنفاسك بروح القصيدة) و (وتجعلك للحظةٍ ،تشعرُ سعيدا) ثم بكل التبريرات الممكنة ، ببيان علل الفرحة و عطاءها لأننا في (زمنٍ صار فرحه كالنجوم بعيدا.....) انه همس شفيق و سلس و بسيط بخطاب و رسائل و وعود ، ان هكذا لغة تتميز بطاقة ايحائية عالية تبهر و تدهش .

و في قصيدة (حين انتهى المشهد ، وأضاءت الأنوار العتمة ، عندها فقط .....أدركتُ \ان الأبطالَ أناس مثلنا \لو حاولنا \..... أن نكون مثلهم ....) خطاب عميق صادم للنفس ، يكشف خبايا العجز و الكسل و يوقظ في الفكر تساؤلات و مطالب للسعي و العمل ، تكثيف و توصيل مبهر و باسلوب صادم ، يبحر بالنفس الى عالم عميق و تمثل للمجتمع يحيي الرغبة في النهوض .

ان الميزة العامة للغة يعقوب احمد يعقوب هو الجمع الصعب بين التركيب الهادئ و السلس و بين الابهار و الادهاش وهذا نموذج اللغة القوية العميقة ، و من الواضح اتكاء الشاعر على قوة الفكرة و اضاءتها لمواطن عميق في النفس تحقق لها الإبهار و الإمتاع ، و بذلك يتوافق عمق الفكرة و توهجها مع توهج التركيب و فنيته ، فيكون لدينا لغة متكاملة التوهج .

النصوص الاصلية

شرفة الفرح

****

أرتبُ الكلمات سُلماً
أصعد عليه
لشرفةِ الفرح البعيدةِ
وأخافُ أن ينكسرَ الخشب المُتعب
ويداهمني الجرح
....ممدداً.....

بين البحر
.....والبر
ودماء القصيدة.....

عند آخر السطر
ستجدني أنتظر.....
لأضعَ بكفك زهرةً من نور
تُعطر أنفاسك بروحِ القصيدة
وتجعلك
للحظةٍ
تشعرُ سعيدا
بزمنٍ صار فرحه
كالنجوم بعيدا.....
.....
حين انتهى المشهد
****

حين انتهى المشهد
وأضاءت الأنوار العتمة
عندها فقط
.....أدركتُ
ان الأبطالَ أناس مثلنا
لو حاولنا
..... أن نكون مثلهم ....
****

نحو علم نقد تجريبي

ربما يمكننا القول - في وقتنا هذا و بفضل الارث النقدي الكبير الذي انتج خلال العقود الاخير - بوجوب ظهور النقد الادبي العربي بمظاهر تطبيقية ثابتة ، بمعنى ان تكون الابحاث النقدية ذات شكل علمي ثابت وغير خاضع للفردية ، يقول (وندل هارز 1990) (النقد ليس موضة ، ولقد ابدل بنظريات ادبية في معظم الجامعات ، الادب الذي يكتب صار يركز على نماذج ثابتة . (1) و لا يحتاج هكذا امر مهم الا لخطوة الى الامام في اجراء مراجعة و فحص و تصنيف و تدقيق لما انتج من نقد ، يقول (احمد علي محمد 2007) (إن الممارسات النقدية التحليلية أو التطبيقية لا تزال في كثير من الأحيان أسيرة المناهج الغربية من نفسانية و بنيوية و تفكيكية ، إذ أمضينا وقتاً طويلاً و نحن عاكفون على مدارسة النصوص الأدبية و لا سيما القديمة منها بإحدى طريقتين : إما الاعتماد على مفرزات النقد الغربي ، و إما تقديم قراءات ذوقية متحللة من أي تحديد منهجي ، و الواقع أن تلك الممارسات لا ينقصها سوى المراجعة العقلية الفاحصة ، و قد آن الأوان لإجراء مثل تلك المراجعة ، بمعنى لا بد من تقويم تلك الممارسات لبيان محصولها الفني و الفكري (2). هكذا مراجعة تجعل من نقد النقد ضرورة ملحة لأجل تطوير النظرية الادبية و ليس امرا تكميليا كما قد يعتقد .

لا بد لعمل ادبي رصين ان يستند الى فكر و فلسفة عميقة و واقعية بغض النظر عن البحث في مقومات و عناصر الشيء الجميل الخارجي ، او ماهية الاستجابة الجمالية الحاصلة في نفوسنا تجاه الشيء الجميل ، فان هناك امورا تبلغ حدا من الوضوح يمكن من اعتبارها مستندا عقلائيا معتبرا.

الامر الاول : ان لدى النوع البشري بجميع انتماءاتهم و تصنيفاتهم تمييزا وجدانيا اجماليا للجميل عن غيره ، على الاقل بالاتفاق على جمالية الاشياء عالية الجمالية ، و في الواقع هذا الامر يوجه تساؤلات

محرجة لفكرة نسبية الجمال.

الامر الثاني : رجوع الاستجابة الجمالية الى انظمة و مكونات شعورية و فسلجية موحدة لدى البشر رغم الاختلاف و التنوع الكبير في الاشياء الجميلة ، و يمكن فهم العملية فسلجيا بتكون عملية التذوق من عناصر حسية و عناصر ذهنية تتفاعل في مستوى تحليلي اعلى في مركز للتذوق في الدماغ ، ومن هنا يمكن فهم عملية التذوق الحسي للاطعمة على انها جزء من نظام او جهاز تذوق عام يشمل عملية تذوق للحسيات و الذهنيات .يقول (ماجد محمد حسن 2004) (أن التجربة الأساسية في مجال الجمال هي التجربة الحسية، لذلك يرى البعض أن الإدراك الجمالي هو في جوهره حدس، وليس تصوراً، وتقوم طبيعة الحساسية على بعد الاستقبال، بمعنى أن الإدراك الجمالي يحدث نتيجة للأثر الواقع على الحواس من قبل الموضوعات المعطاة (3)

الامر الثالث : بروز عناصر مدركة في العمل الجميل تحظى بقبول عام على انها عناصر جمالية كالاثارة و الادهاش و الابهار و التمكن من تمييز عناصر للفنية تمكن من تحقيق التعريف ، و لا ريب ان نظرية التعريف مقومة للبحث الجمالي و النقدي بحيث ان عدم وضوح التعريف و الاختلاف فيه يعد ازمة فيهما .

ان الشرعية التي حظيت بها الاعمال الفنية الغير مألوفة ، ما كانت تحصل لولا تجاوز الفهم العام المألوف للجميل ، و انما كان الاعتماد في تلك الشرعية على الاحساس الذوقي لجمالية تلك الاعمال ، و التي دفعت بالنقد و النظرية الجمالية الى تفسير تلك المظاهر الجميلة غير المألوفة ، و في ضوء هذا الفهم ، يكون واجب النقد ليس فقط بيان مظاهر الجمال في الاشياء الجميلة المتفق عليها ـ، و انما اعطاء تفسير لمظاهر الجمال في الاشياء الجميلة غير المألوفة ، بمعنى اخر ان النقد هو جسر العبور للوعي و التفكير العام بما يخص فكرة الجمال . يقول ماجد محمد (فما تدركه الحساسية، باعتباره حقيقياً تدركه على هذا النحو حتى حين يراه العقل ليس حقيقياً، وعلى

هذا فأن مبادئ وحقائق الحساسية تؤلف مضمون الجمال، وهدف الجمال هو بلوغ كمال الإدراك الحسي(4) ان هكذا فهم لعملية تحسس الجمال و عملية تفسيره ستساعد كثيرا جدا في تطوير الذائقة العامة و القدرة على تحسس الجمالي ، و ايضا ستساعد و بقوة على تطور فكرة الجميل في الوعي الانساني .

ان فكرة الاعتماد على معرفة تجريبية في ادراك الجميل تنطلق من فكرة ان الاحساس بالجميل اعمق و اوسع و اكثر تطورا من الادراك العقلي و تحليله ، بمعنى اخر انها تستند الى فكرة ان ادراك الجمال ليس من وظيفة التفكير و لا التحليل و انما هي من مجال اخر منفصل . يقول هربرت ماركيوز " أن النهج الجمالي يقيم نظام الحساسية باعتباره مناقضاً لنظام العقل. وإنه في إدخاله هذا المفهوم الى فلسفة الحضارة، فإنه يتجه الى تحرير الحواس والتي بدلاً من أن تدمر الحضارة، فإنها تقدم لها قاعدة أشد إحكاماً وتزيد الى حد بعيد من ممكناتها. " (5)
ان فكرة النقد التجريبي تنطلق من معاملة النصوص كظواهر انسانية و ليست مجرد اعمال فكر و استجابة لمتطلبات ، و انما هي عمل انساني عالي المستوى متحرر من الزمان و المكان وان كان في مادته و موضوعه و محتواه تأثيرات لهما . من هنا يكون واجبا لأجل تحقيق نظرية ادبية اصيلة الانطلاق من النص و ليس الانطلاق اليه يقول (احمد علي محمد (إننا في النقد العربي بحاجة إلى التجريب النقدي ، ولا أعني بالتجريب تجريب الأدوات المنهجية المأخوذة عن الغربيين أو غير الغربيين ، بل أعني أن تكون هنالك ممارسات تجريبية تنطلق من النص الأدبي متفهمة سماته الفريدة و علاماته الفارقة)(6)
من كل ما تقدم و بالخصوص ما اشرنا اليه من وضوح و تميز الادراك الجمالي و عناصر الجمال الخارجية و الاستجابة الجمالية الداخلية ، يكون بالإمكان بلوغ درجة مقبولة من المنهجية المستوعبة للأبداع ، المعتمدة على حقائق مستخلصة بشكل علمي تجريبي من الاعمال الفنية ، لأجل تحقيق نظرية ادب عربية اصيلة يقول احمد علي محمد (لقد تردد عند النقاد أن تراجع النقد التطبيقي العربي الحديث كان بسبب افتقار الممارسات النقدية الحالية إلى نظرية أدبية أو نقدية ، و السؤال من أين تنشأ مثل هذه النظرية ؟ صحيح أن الفكر يوجد النظرية ، و يوجد المنهج ، غير أن الممارسات التجريبية هي التي تؤسس الفكر و تكتشف النظريات ، و لا أدري كيف نريد بلوغ النظرية من دون تجريب ، و من دون ممارسة نقدية تستهدف اكتشاف

الظواهر الفنية و معالجتها بأسلوب نابع من صميمها و من طبيعتها ؟((7)

المصادر
-1
http://www.textetc.com/criticism.html
2- د احمد علي محمد - في النقد التجريبي
http://ouruba.alwehda.gov.sy/__archives.asp?FileName=441112429200712030836513- ماجد محمد حسن التذوق الجمال
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=28470
4- المصدر السابق
5- المصدر السابق
6- د احمد علي محمد - في النقد التجريبي
7- المصدر السابق

نحو علم نقد استقرائي

لقد بلغ التباين الذوقي و التقييمي و الرؤيوي للاعمال الادبية و الفنية عموما حدا

ما عاد معه بالامكان العثور على معايير فنية و جمالية موحدة ، نحن لا نتحدث هنا عن عامة المتلقين و انما نتحدث عن المهتمين و الدارسين للفنون . ان الاجيالية و المدرسية لا تقدم تبريرا جيدا لهذا التشظي ، و الذي بلغ حد الفوضى احيانا .
ان الخطر في هكذا وضع يكمن في حالة عدم تبين المظاهر الجمالية للفنون ، بحيث يحصل خلط و يصير الاعتماد في التقييم على اجتهادات فردية و ميول نفسية قد لا تمت للواقع الجمالي بصلة ،و قد يحصل اخفاق في تعيين الجميل و الابداعي و تمييزه عن غيره .
ان الحل الحقيقي لهكذا معضلة هو بلوغ النقد درجة من العلمية ، و الكف عن النزول من النظرية الى المصاديق ، و استبدال ذلك بنقد تطبيقي استقرائي ينطلق من الاعمال و المصاديق ، و من خلال ذلك يتم تكوين القواعد و القوانين في عملية ادراك و تشخيص المظاهر الفنية و الجمالية . ان الدعوة الى علم نقد استقرائي لها مبرراتها الكافية و الجوهرية ، كما ان ادخال الاستقرائية في النقد الفني هو ضرورة ملحة في ظل الاتساع الكبير لمجال الابداع ، و حقيقية معيارية الاستقراء لما يبدو ظاهرا ان الفن هو ظاهر انسانية و ليس انجازا تجاوبيا مع الخارج .
ان النقد الاستقرائي يتخلى بالكلية عن فكرة التسليم للعنصر الجمالي المدعى و اعتباره معيارا ، و يكون مستنده الحقيقي معارف استقرائية لا تقبل الخطا ولا الابتعاد عن الواقع .
ان فكرة النقد الاستقرائي تنطلق من الايمان بالمبدع ، فانه يتعامل مع العمل الفني كظاهرة و ليس انجازا يسعى نحو تحقيق فرضيات و نظريات و افكار ، و يتعامل مع العمل الفني كظاهرة انسانية و ما يتحقق به من جماليانت كظواهر انسانية ، و انجازات مميزة معرفية و تطورية ، لا تتصف بالسكون بل بالتطور ، و لا يكون الدافع نحو مطالب فكرية وانتقادات تجديدية وانما يكون التطور طبيعي ناتج من ذات الاعمال .و انا نلاحظ ان التطورات التاريخية في الفن انما حصلت بانجازات عبقرية تجاوزت الموجود من نظريات و مطالب نقدية ، و ان السبب الحقيقي لتلكؤ الفن هو القيم و معاير فوقية تحضى بالتسليم و تعد هي العناصر الجمالية من دون استقراء او اثبت ، فبدل دفع الفن نحو تحقيق مطالب النقد ، و متابعهتا ، فان النقد الاستقرائي دعوة الى اتجاه معاكس ، يكون فيه النقد هو الملاحق و التابع للاعمال الفنية . و مسالة احراز المعرفة الحقائقية و عدم التوهم و التكلف و الادعاء تضمن بالاستقراء الذي يرتكز عليه هكذا نقد .
لا ريب ان الاستقراء هو المحور الحقيقي للمعارف العلمية ، و ان النظريات لا يمكن ان تتصف بالواقعية و المصداقية مال لم يكن لها وجود و تمثيل جزئي جيد في الخارج و المجال الواقعي للنظرية ، فلا يكفي الادعاء في مجال العلوم .
الية النقد الاستقرائي يمكن تحقيقها بصور متعددة ، و حسب ما هو معمول به

في العلوم التطبيقية ، الا ان الاساس و الجوهر هو الاعتماد بالكلية على الاستقراء ، و الذي يعني محورية المصاديق و صفاتها و ما يستحصل منها من قواعد .
ان عملية الابداع عملية حرة ، و لا يمكن تكبيلها بفرضيات و نظريات ، تفرض و تعتبر مسلمة و اساسا للتذوق و المعرفة ، رغم انها لم تحظ باثبات و لا دليل غير الفرضية ، بمعنى اخر ان النقد ما لم يعتمد على الاستقراء فان معارفه تبقى معارف فرضية ، و هذا هو السبب الحقيقي في التغيرات السريعة في القيم الجمالية و المتطلبات الابداعية في النقد الفني ، اما لو اعتمد الاستقرار بحيث لا يتم التسليم للفريضة الا باثبات مصداقيتها من خلال الاستقراء ، فانه سيكون لدينا مجال حقائقي يتصف بدرجة عالية من الواقعية .
يكون دائما التعامل مع الاعمال الادبية مهما كان حجمها و عددها بكونها ظواهر ، و العناصر الجمالية تعامل كظواهر لا يتم الاذعان لاي معرفة عنها الا بمصدق استقرائي .

في اللغة المتوهجة

لقد بات راسخا عند المشتغلين في الفنون الادبية شكل فني من اشكال اللغة هو اللغة المتوهجة . و رغم الحضور القوي لهذه اللغة في الشعر المعاصر ، الا ان النقد الادبي لم يبذل الكثير في بيان ملامح تلك اللغة و جمالياتها ، و ظلت في كثير من جوانبها تحت الاوصاف الفضفاضة و غير المحددة . لا ريب ان الاشارات الى انها لغة التكثيف و الادهاش و القراءة المتعددة كانت قريبة الى عالمها الواسع ، الا انه لاجل التطور اكثر فيها ، لا بد من بذل جهد اكبر في هذا الاتجاه
ربما المتابع للكتابات الادبية المعاصرة يرى ميلا نحو البوح و تراجعا في التوهج اللغوي ، طبعا هذا الامر مفهوم جدا ، و كان لاسباب اولها ما تمر به المنطقة العربية من هجمة اجتماعية و سياسية و تغيرات و اختراقات تستنهض الهمم و تدعو الى البوح و الصوت الجهوري الخطابي ، لكن هناك عامل اخر هو تاخر النقد تجاه اللغة المتوهجة ، و عدها لغة المثقفين و النخبة ، من دون تقديم نظرية متكاملة عنها ، تمكن من تطوير المتلقي العادي ، و توسع جماهيرية هذه اللغة ، التي هي بحق من اعظم انجازات الانسانية في عصر الحداثة .خصوصا بعد ظاهرة العزلة الجماهيرية للنصوص الادبية مما ادى الى تراجع في نتاجات اللغة المتوهجة .
لقد نال اللغة المتوهجة شيء من الظلم ، بجعل الواجهة و الممثل الرسمي لها هو لغة الهذيان و الانثيالات و اللغة التجريدية و الغامضة ، و الامر ليس كذلك ، ان اللغة المتوهجة لا تتعارض ابدا مع التداولية و التعاونية ، و يمكن تحقيق الادهاش

و التكثيف مع تحقيق مقدارعال ايضا من الجماهيرية . و لو تلمسنا الجماليات الحقيقية و الجوهرية لتلك لغة لوجدنا الرسالية و الاستجابة الشعورية من مقومات الابداع فيها .
لقد بينا في مقالات سابقة ان الابداع اللغوي قائم على ثلاث ركائز ثابتة هي الشعرية و الجمالية و الرسالية ، تحقيق مقادير عالية في تلك الجهات يحقق لغة فنية ابداعية متميزة ، و تحقييق شكل معين من الشعرية و الجمالية يحقق شكل اللغة المتوهجة .

الشعرية تبرز في مجال المجاز و الخيال و الموسيقى و الصورة ، اما المجاز فان المجاز العالي اي الانزياح الكلي في جميع المكونات و ليس الاقتصار على المجاز المفرداتي من صفات اللغة المتوهجة . و اما الخيال فان خيال اللغة المتوهجة يكون بالعيش في لغة الحلم و ليس تحقيق لغة الحلم فقط ،و اما الموسيقى فانها تحقق الموسيقى العميقة و تناغم النقاط الموسيقية العميقة .و اما الصورة فهي صور الكلمات السريعة ، و نقصد بها تحقيق لاالفة تجاورية بين الكلمات تفوق سرعة البناء التلقياتي و المنطقية النحوية و اللغة فائقة السرعة هي من اهم مميزات اللغة المتوهجة .
اما الجمالية فعناصرها التصوير و التجربة و الاستجابة الشعورية ، اما التصوير فالكم الصوري تعددي في اللغة المتوهجة اي انه نص مفتوح على قراءات متعددة ، و اما الكيف الصوري فهو ايحائي و اما المحتوى الصوري فقد بينا انه من اعلي مستويات الاالفة و اللامنطقية الى تصل حد التجريد احيانا . و اما التجربة ، فالكم التجربي تجلياتي يكون للذات و التجربة حضور و ظهور و هذا صفة للغة القوية عموما و منها اللغة المتوهجة ، و اما كيف التجربة فانه وسائطي لامباشر يحتاج الى اعمال ادوات التلقي حتى يصل الى الابداع القراءاتي و اكمال الفهم بمعونة المتلقي و هذا في الحقيقة من مميزات النص المفتوح الذي يصبح فيه القارئ مبدعا و ليس متليقا فقط وهذا الفهم المعاصر جوهري جدا في تطور الفكرة الانسانية عن اللغة الفنية ، و اما محتوى التجربة فهو ينزع نحو المعاناة الجمعية و العميقة نحو الاممية و الانسانية و الكونية مبتعدا عن الشخصنة .
و في ما يخص الاستجابة الشعورية فمن الواضح ان اللغة الايحائية تعتمد الاستجابة الشعورية العميقة ، متجاوزة الهزة الشكلية الخطابية ، بمعنى انها لغة كتابية ، فان اللذة العميقة المعرفية و الشعورية هي التي تمثل النظام المشاعري في الاستجابة للغة المتوهجة ، انها لذة من الاعماق وهذا لا يمنع من لغة متوهجة خطابية .
واخيرا الرسالية ، فان رسالية العمل الفني تكمن في الرسالية الجمالية و الرسالية الجماهيرية ـ و الرسالية الجمالية تتحق بتقديم نموذج عالي المستوى من الفنية و التقنية ، حتى يتوج بالتجديد اللغوي ولا توجد لغة نعرفها الى الان تقبل التجديد

و التجريب القصدي الابداعي كاللغة المتوهجة لذلك نرى بوضوح تسارع و تكاثر و تشعب اساليب اللغة المتوهجة ، و اما الرسالية الجماهيرية ، فان تحمل المعاناة الانسانية و تمثل الامة و النوع جزء مهم من الرسالية ، و اما التداولية فانها ايضا من المطالب الجماهيرية ، الا ان ذلك لا يعني التنازل عن المستويات العالية للكتابة لاجل التوصيل الى جميع الشرائح ، فان هذا ليس امرا معقولا ، بل ولم يكن يوما مطلبا فنيا على مدى العصور ، لكن في زمنا الحاضر الذي تتداخل المعاناة و تتعاظم فان الواجب على المؤسسات الانسانية و الدولية من تطوير القارئ و المتلقي و اشاعة الثقافة بدل مطالبة الادب بان يكون بلغة حياتية يومية و خطابية طاغية ، اي بدل ان نجر اللغة نحو عالم الابتذال فالافضل ان نحلق معها في سماء الابداع ، و من المهم ارجاع هيبة الكتابة و دورها القيادي في المجتمع و ازالة جميع حجب العزلة المفتعلة بين الكاتب و القارئ بل بين الابداع و الناس عموما ، و التي تبدو احيانا مفتعلة .
لا تكمن اهمية اللغة المتوهجة في انها لغة فنية جديدة و متطورة ، بل لانها تمثل انجازا انسانيا حضاريا يواكب التشكل العالمي للانسان العالمي ، المتجاوز للحدود المكانية ، لذلك اذا ما بقي النقد المحلي متاخرا فان التبعية ستكون هي النتيجة الحتمية ، وهذا سيؤدي الى صياغة ثقافة و رؤية تابعة الى ما ينتج في الخارج ، فلا بد من الانطلاق من خلال المصاديق و الجزئيات للتعامل مع النظريات العامة ، فانه العمل الحقيقي الذي يجعل الثقافة المحلية محصنة و فاعلة في صياغة ثقافة عالمية ملائمة .

نحو النقد التجلياتي

من الظاهر جدا ان فترة ما قبل الحداثة تميزت ببلوغ الجمالية الادبية فيها درجات عالية من التشخيصية لعناصر جماليات الادب الكلاسيكي ، حتى ان درجات التوقع الانتاجي و التجريبي صار امرا راسخا في مجال التحليل الجمالي لتلك الاعمال ، و حقق البحث التحليلي درجات تفصيلية للمصطلاحات العامة و الخاصة و الكلية و الفرعية و مراتب المفاهيم و صور التراكيب و خصوصا في علم البلاغة .
و من الظاهر ايضا عدم تحقق مثل هذا المنجز في جماليات الادب الحداثوي و ما بعد الحداثوي ، طبعا و لحقيقة ظهور منجز ابداعي متميز لهذه الفترة يعطي ملامح واضحة لها ، الا ان العوز و الافتقار الى المصطلح العلمي ناتج عن قصور في الادواة النقدية ، حتى الاستعانة بعلوم اخرى كالالسنية لم يفلح بتقديم التصورات الناضجة ، و سبب عدم الاستيعاب هذا لا يخفى على الكثيرين وهو منهج التلقي المدرسي لمنهاج النقد الغربية الارتجالية و المتشعبة ، بمعنى اخر ان تاثر العقلية الغربية بوطأة العلم و البرمجة ادى الى ظهور نزعة من التسلط و التحكم و الانطلاق من نقطة خارجة عن دائرة الابداع الادبي متجهة نحوه

باعتباره مادة لها ، ان الابداع في مناهج النقد الادبي الحديث لا يفهم الا كمادة و حالات فردية لاحكام و قوالب جاهزة . لذلك هي دائما تصطدم بالفشل و العجز و الوهم احيانا ، ان افضل صفة يمكن ان يوصف بها النقد الحديث هي عدم الاصالة ، و نقصد بذلك النقد الغربي بالاساس ، انه ابن اعرج لنظريات العلم المادي المتسلطة .

ما كان مطلوبا من النقد الادبي هو الانطلاق من علم الجمال و ليس من علوم اخرى ، نعم الاب الحقيقي و الشرعي للنقد الادبي الاصيل هو علم الجمال ، و كل قصور في هذا الفهم او في جانب الجماليات الاصلية و الفرعية يولد نقدا ادبيا عاجزا ، ان ما هو مطلوب من النقد هو الثورة على النقد ، التحرر من قيود العلمية المادية ، ما هو مطلوب علمية جمالية ، علمية الادب الحقيقية .

لقد ادى الخلط بين الخصائص الجمالية للمادة الفنية و خصائص المادة نفسها ، الى تصور امكانية تحديد العناصر الجمالية لتلك الاعمال الفنية بتلك المادة ، لكن الامر ليس كذلك ، ولا يقال ان ذلك يعني البحث عن عناضر جمالية ليست مادية ، و الجواب ان هذا صحيح في جزء كبير منه ، فان ابداعات ما بعد العولمة والاعمال التجلياتية اثبتت وجود عناصر جمالية تتجاوز المادة ، عوامل مشتركاتية بين الفنون ، ولو ان النقد الادب اقترب اكثر من العلمية الجمالية لكان بامكانه ان يتلمس الخطوط العريضة لتلك العناصر الجمالية ، الا انه و للاسف اخذ يتقلب في احضان العلوم المادية الخاصة بتلك المواد ، ولو استمر ذلك النهج المعتمد على العلوم المادية فانا سننتهي الى نقد فني مليء بالمصطلاح الفيزيائية و الكيميائية و الرياضية ، مع افتقار حقيقي في تشخيص العناصر الجمالية . اما النقد التجلياتي النابع من العلمية الجمالية ، فانه سيحقق انجازا جماليا و تشخيصا لعناصر الجمال في الاعمال الفنية ، سواء كان على مستوى الجنسية (كالشعرية و السردية و الموسيقية و الرسمية و غيرها) او على مستوى الجمالية بعناصرها الايحائية و التلقياتية و القصدية و التجرباتية .

نعم التناول التجلياتي للاعمال الجميلة هو الحل الحقيقي لمشكلة العوز الاصطلاحي العلمي للنقد الفني ، و العلمية التي تتحقق بالمنهج التجلياتي علمية جمالية اصيلة ، و ليست علمية تابعة لعلوم اخرى متعلقة بمادة الفن . لا بد من التاكيد و كثيرا على ان العمل الفني بمادته له تناول علمي من جهتين ، علم مختص بمادته و علم مختص بجمالها ، الخلط الذي حصل في عصر الحداثة بين العلمين ادى الى مزلق خطير اوصل النقد الفني الى طريق مسدود .

نعم تابعية النقد الفني لعلوم المادة ادى الى فقدان القدرة على تشخيص العناصر الجمالية بشكل واضحة ، طبعا من التجني القول بعدم قدرته على الاشارة و التلميح و الايحاء ، لان ذلك كلام فارغ ، ما نقصده هو عدم قدرته لبلوغ العلمية المناسبة في المصطلح ، فكانت اكثر اطروحاته و مبتكراته و مصطلحاته فضفاضة وغير مشخصة ، فصار النقد عبارة عن ممارسة يحتكرها المادياتون اكثر من الجماليين .او انها غرق في التعبيرية ، بمعنى اخر ان المنهج التجلياتي

للنقد الفني هو دعوة نحو النقد الجمالي و ليس النقد المادي او التعبيري .
ان الفهم التجلياتي للجماليات هو المدخل الحقيقي و الواضح نحو علم جمال فني ادبي او غيره ، نحو نقد علمي جمالي و ليس ماديتاي ، انه تاسيس لاكاديمية الجمال و ليس اكاديمية المادة ، انه مقدمة علم الجمالية و ليس علم المادة .
لقد بينا في مقالات سابقة ان هناك تميز بين جمالية العمل الفني و فنيته كالشعرية للشعر مثلا ، فجمالية الشعر غير الشعرية ، كما ان كليهما غير خصائص اللغة الماداتية المعرفية .، العلوم المادية المختصة باللغة مختصة بالاساس في الجهة الاخير اي الخصائص المادية للغة .
لقد ساد فهم لاواقعي ادى الى ابتعاد النقد عن مكانته الحقيقية ، و هي الاتجاه نحو لا نمطية الكتابة ، وهذا وهم ، اذن ان النمطية متاصلة في الموجودات ، بمعنى انه ليس هناك من وجود الا وله نمطية ، نعم قد تتعدد صور النمطية للموجود المعين و قد تبلغ حد غير محصور او لا متناهي الا انه يبقى له نمطية . ان هدم الايمان بالمشترك الجمالي و اعلاء فكرة اللانمطية ادى الى ظهور طرفين لاواقعيين من الاتجاهات النقيدية ، التجاه المادي و الاتجاه التعبيري ، فبينما غرق الاول في قواعد العلوم اللاجمالية ، غرق الثاني في الفردية و التاملية و الخطابية و العاطفية ، و في الواقع كلما تجد نقدا مليئا بتلك المظاهر فاعلم انك اما نقد لاعلمي .ان اساس الفهم التجلياتي للجمالي هو تشخيص المشتركات الجمالية ، ان التجلي هو الظهور المتميز بالمتباينات ، انه تضاؤل المادة امام التجربة انه تلاشي المادة الفنية و فقدانها شخصيتها و كيانتها و منطقيتها و قواعديتها اما تجلي التجربة ، و كلما ازدادت قوة الظهور و ازدادت شدة التباين بين وسائط الظهور و شدة تضاؤل المادة ، كان التجلي اكبر .فمثلا الشعرية وهي عملية البوح الجمالي بالتجربة ، لها صور تشكيلية و تلقياتية و تجرباتية ، كلما ازدادت قوة ظهور التجربة و ازداد تباين الصور التشكيلية و تضاؤل المادة التي تظهر فيها تلك التجربة كان ذلك يعني ان التجربي تتجلي بذاتها و ان التجلي اكبر .
من اهم انجازات النقد الحداثوي هو الاتجاه بالتحليل الفني من العمل وعنصر المشاهدة الى عملية التلقي وهو حق ، ان الجمالية هي عملية ابداعية تلقياتية ، لا يمكن فهم العناصر الجمالية الا في ضوء حقيقة كونها نتاجات لعملية التلقي ، فلا وجود لعناصر جمالية مستقلة بالكلية في ذات العمل الفني ، بل ان العمل الفني خال من الفنية من دون عناصر تلقياتية .. ان هذه الحقيقة تمكننا من تمييز الفوارق العريضة بين النقد الكلاسيكي المرتكز على العناصر الشكلية و النقد الحداثوي و العولماتي المرتكز على العناصر التلقياتية المادية و النقد ما بعد العولماتي اي التجلياتي المرتكز على العناصر التلقياتية التجرباتية التجلياتية ..كما انه مدخل الى (علم النص) بتناول جميع الجهات التي اشرنا اليها في ابحاثنا ، و لقد اشرنا في مقالات سابقة الى مجموعة عريضة و عامة من العناصر الجمالية التجلياتية ،و سنعمد ان شاء الله في المستقبل الى بيان

ملامح كل منها بتفصيل اكبر .

مبادئ الاستجابة الجمالية

كلما اتجه النظر نحو فكرة اعمق و اشمل تخص الفنون كلما استشعر القصور و اللاموضوعية في الاقتصار على مادة فنية واحدة . و في ضوء السعي نحو فكرة جمالية عامة فانه يكون باديا قصور الاقتصار على احدا لفنون ، كاللغوية مثلا . و ربما يكون من الجائز التساؤل عن انظمة جمالية موحدة للفنون اذا ما كانت الاجابة إيجابية فيما يخص سؤالا يمهد الارضية نحو هكذا فكرة . السؤال هو فرع فكرة ان العامل المشترك بين الفنون هو الاثارة ، اذ يمكن بحث باقي العناصر على انها عناصر اختلاف الا الاثارة فانه لا يمكن الاختلاف في انها عامل مشترك في الفنون باعتبارها اعمال ابداعية . في ضوء ذلك يكون السؤال (هل ان الاثارة التي تحصل لنا ازاء الاعمال الفنية ترجع الى نقاط موحدة في المجال الشعوري و الفكري للإنسان ام انها مختلفة ؟) طبعا الوجدان و العلم بل و الممارسة الخبروية تؤكد محدودية نقاط الشعور و الاثارة فينا ، اذن يصح افتراض رد الاختلاف الخارجي الى مشترك داخلي ، و بذلك يكون لدينا واسط حقيقي يكون كاشفا عن عناصر الجمال الخارجية و نقاط الاستجابة الداخلية ، اذن يصح افتراض وجود ثلاث مجموعات من العناصر المكونة لعملية التذوق الجمالي عناصر العمل الفني ، عناصر الاستجابة الجمالية و عناصر الوسط الجمالي ، و يمكن فهم العملية على ان المجموعة الاولى من المركبات الجميلة و ان الثانية هي مركبات الاستجابة و الثالثة اي عناصر الوسط محفزات من جهة الطرف الخارجي و مستقبلات من جهة الطرف الداخلي . التباين الكبير في المركبات الجميلة ينتهي الى عدد محود ومشترك

من المحفزات و التي لها مستقبلات محدودة و عنها مركبات استجابة محدودة ايضا .
من الواضح ان هذا الفهم يشتمل على واقعية ظاهرة مصدقة بالوجدان و العلم ، و يكون البحث في كل من المجالات الثلاث مثمرا دوما و اختصاصي ايضا ، و البحث و الاكتشاف في كل من تلك الجوانب يؤدي الى ثمرة مختلفة . فتطوير المعرفة بالعناصر الجميلة يمكن من قدرة اكبر على اعادة انتاج الجميل ، و التطوير في مجال الاستجابة يمكن من قدرة اكبر على التدخل في تطوير الاستجابة و تشخيص ما هو غير طبيعي ، و التطوير في مجال عناصر الوسط يمكن من انتاج محفزات و مستقبلات اكبر.
بعد وضوح امكانية فكرة المشترك الجمالي ، و رجوع التنوع الظاهري للأشياء الجميلة الى مشتركات في مجال استجابتنا لها و العناصر الوسطية بين كل ذلك . ان اهم و اوضح ظاهرة تشخص القصور في استفادة احكام عامة من البحث المقتصر على مادة فنية واحدة كاللغة او الرسم مثلا ، ان ما يبدو للعيان ان هناك نوع من العمل الفني احادي البعد ، ساكن في البعد الاخر كاللغة الزمانية اللامكانية ، و الرسم المكاني اللازماني ، طبعا الكلام هنا من حيث المادة بذاتها ، لكن لدينا فنون زمكانية كالتمثيل ، فلا ريب جمعها للزماني و المكاني ، و يكون غير محكوم بما يمكن ان يستخلص من الزماني او المكاني المنفرد . السؤال الاهم هنا (هل عملية الاستجابة الجمالية عملية زمانية ام زمكانية ؟) ، طبعا من الظاهر انها زمكانية ، سواء من حيث التحليل للظاهري او من حيث استراجاع المدرك و تخيله ، اذن فمقولة ان اللغة تعكس نظام التفكير تكون في المحك و تعاني حرجا في الاثبات ، و يكون الاصح ان الفنون الزمكانية أي المكاني المتطور في الزمن ، كالتمثيل ، هو الصورة الخارجة الاصدق المقاربة لعملية التفكير والاستجابة الجمالية ، بحيث يمكن تمثيل عملية الادراك بانها صورة متتالية كالشريط السينمائي .
هذا الفهم يمكن ان يكون مدخلا نحو فكرة جمال عرفية وجدانية ، مدعومة بمظاهر فسلجية علمية ، تكون اقرب للواقع و اصدق في تمثيل الاستجابة الجمالية .و لا يبقى العنصر الجمالي متذبذبا بين الشكلي او المعنوي او ما هو داخل العمل الفني او ما خارجه ، و انما تكون لدينا جهات بحث و ميادين تصدق كل فكرة واقعية في مجالها و ان كانت تخالف غيرها ، فيرتفع التناقض فيما كان يعتقد انه متناقض ، لتعدد ابعاد التجربة الجمالية و تجلي ميكانزما للاستجابة الجمالية . هذا المنهج العرفي الجمالي يبين انه لا تناقض بين القول بالجمالية الداخلية و بين القول بالجمالية الخارجية ، بل يؤكد ان تلك النظريات تشامل على مواطن للصحة و يمهد نحو نظام علمي عام و شامل موحد لفكرة الجميل و الجمال .

التعبيرية التجلياتية

لقد بات واضحا و بشكل لا يصح انكاره ان الجمالية الفنية المتاحة للانسانية قد مرت بثلاث مراحل واضحة : الاولى مرحلة ما قبل الحداثة ، و الثانية مرحلة الحداثة ، و الثالثة مرحلة ما بعد الحداثة و يمكن ان نسمي الجمالية الاولى بالجمالية الكلاسبكية و الثانية بالجمالية الحداثوية و الثالثة بالجمالية العولماتية . من مميزات الجمالية الكلاسيكية التشبث بالهيئة و المادة و تقدسبهما بينما الجمالية الحداثوية التي تجاوزت جوانب جزئبة من الهيئة بلغة اجناسية لانوعية او لا نمطية ، واهم صور ذلك هو قصيدة النثر اما الجمالية العولناتية اي ما بعد الحداثوية فانها تجاوزت الهيئة بالكلية فظهر لنا النص العابر للاجناس او النص المفتوح. ولو نظرنا الى ان ذلك التطور في الجمالية ، نجده تابع و مرافق للتطور الادراكي العملي و ليس التنظيري ، و من المتصور ان للسعي نحو توحيد الادراكات و الجماليات سيستمر بل ان من الواضح وجود بوادر العمل الفني المتجاوز للمادة اي الذي تتداخل فيه المواد الزمانية كاللغة و المواد المكانية كاالون ، فان من المتوقع انها ستتداخل قي اعمال فنية موحدة ع، ليست فقط عابرة للاجناس بل عابرة للمادة ة هذا ما نسميه العمل الفني اللاماداتي (او التجلياتية) و الذي يمثل جماليات ما بعد العولمة . ان الادراك الشيئي اللازماني اللامكاني اللاهياوي و اللامادي يقدم لنا فهما و شرحا للجمالية اللامادتاية العابرة للفنون ، الا انه بسبب سيادة الادراك الزمكاني و وظيفيته فانا بمكن ان نتصور مرور الاعمال اللاماداتية (التجلياتية) في عصر ما بعد العولمة باربع مراحل تكون على شكل اربع صور :

1- التجلياية (اللامادتاية) الوصفية : بان يكون الاستعمال لمادة واحدة ، لكنها تصف وتصور و تستحضر العنصر النماير ماديا.

2- التجلياتية (اللاماداتية) التجاورية : بان يتكون العمل من اكثر من مادة فعلا مع الخفاظ على اتميز كل منها فتتجاور لكن لا تتداخل .

3- التجلياتية (اللامادااتية) التداخلية : بان يحصل اضافة الى تعدد المواد ، تداخلها و ليس فقط تجاورها . فلا تتمايز .

4- التجلياتية (اللاماداتية) االشيئية : و التي يتم فيها تجاوز المادة بالكلية و تتجلى التجربة بذاتها ، اي لا يكون االمادة و الهيئة دالا بل عوامل مساعدة .

مثال على التجلياتية الوصفية : مقطع من عمل تجلياتي وصفي عنوانه تجليات. حقل واسع من الزهور يتجاوز المشهد و الاطار ، في الزاوية البعيدة بئر تغرق

في الوحدة ، يتجمع في قعرها المظلم اكوام من العظام و الحلي .
او :
صدور الثائرين جنائن معلقة بالعرش ، تختبئ في فجوات الزمن ، تاركة المكان لكل فناء بهيج .

مثال على التجلياتية التجاورية : مقطع من عمل تجلياتي تجاوري عنوانه انتظارات

http://vimeo.com/m/62745954
او:
وتنزل الرغبة بثيابها الابدية ، محطمة كل فضاء جليدي يغرق في الوهم ، اجل هكذا مفاصلها تأن حنينا الى عالم من الخوف ، و النهاية الباسمة .

اما الشكل الثالث فيمكن تصوره باجتماع قراءة شعري مع مشهد تمثيلي و موسيقى متداخلة واما و الرابع فليس لدي تصور واضح عنه الى الان .

مقدمة في النقد التعبيري

رغم ان علماء اصول الفقه كان لهم السبق في دراسة العلامة و دلالتها الا ان البروز و الظهور كان للغوين الغربيين في ترسيخ علم العلامات ، و مع ان السيميائية اشارت الى محورية العلامة و الدلالة في تحليل الرسالة و النص الا انها بتركيزها على المعنى كمدلول لم تقدم نظرة متقدمة في علم الجمال ، و اخفقت كثيرا في الاجابة عن السؤال المحوري في النقد الفني و الجمالي الملخص في عبارة (لماذا هذا العمل او النص جميل او مدهش ؟) و الامر الاخر الذي لم تتلمس السيميائية غايتها فيه انها نقلت مجال التحليل كله الى عقل المتلقي ، و صارت الدلالة التي عند القارئ و المتلقي هي الحاكم و المشخص و هي بذلك تخفق في رؤية موطن الابداع الحقيقي المتمثل بالنص . و لقد حاولت الاسلوبية التخفيف من هذا الطغيان فاشارت الى مجال دلالة اكثر نوعية و عمومية و كذلك حاولت التقليل من سلطة المعنى و الاتجاه الى مجال مدلولي اوسع . لقد حققت الاسلوبية نجاحا ملحوظا من خلال تشخيصها و معالجتها لاخفاقات المناهج السيمائية النقدية و خصوصا البنيوية و التفكيكية ، الا انه اضافة الى عدم تقديمها افكارا نظرية او اجرائية في النقد الادبي فانها ايضا عانت من

شكل من التطرف في طغيان الشكلانية و النصانية فيها بيناه في مقالات سابقة اهما مقالنا الاسلوبية و ما بعد الاسلوبية .
من خلال الانطلاق من السؤال الاهم في النقد الادبي وهو (لماذا هذه النص مدهش ؟) ، فان المناهج السيميائية و الاسلوبية و رغم تقديمها افكارا اكثر علمية في هذا المجال ، الا انها و لحقيقتها كونها نظريات عامة و شاملة في المعارف الانسانية و انها غير مختصة بالفن و الابداع بل تسعى نحو ترسيخ العلمية ، و لما بيناه ايضا فيما تقدم فانها تعاني من الاشكالات ، و من هنا و بالاستفادة من الموروث النقدي لتلك المناهج الواسعة ، تحققت لدينا رؤية خاصة و دقيقة بخصوص العنصر الاساسي الذي يميز النص الادبي عن غيره ، انها القدرة التعبيرية ، حيث يكون لكل وحدة تركيبية نصية فعل تعبيري مميز يميزها عن وجودها العادي . ما يتناول تلك القدرة التعبيرية و ذلك الفعل التعبيري هو النقد التعبيري .
ان النقد التعبيري اضافة الى كون فكرته تنطلق من رحم الابداع الفني و الادبي و تهتم بالظاهرة الجمالية شخص الخلل الذي عانت منه المناهج المتقدمة ، و التي اضافة الى ما تقدم فانها اعطت محورية طاغية للمعنى كمدلول ، و الحقيقة ان ما يحقق جمالية الادب ليس المعنى و انما دلالة وعلاماتية الوحدة الادبية على الظاهرة الجمالية ، بمعنى آخر ان المدلول الجمالي للعلامة الادبية لا يكون في المعنى و انما يكون في النظام الجمالي الانساني الذي يثر و يدهش . وهنا تكمن ابداعية الادب ، حيث ان القارئ للادب لا يبحث في قراءته له عن مدلول معنوي بالقدر الذي يبحث عن مدلول جمالي يثير .
ان المدلول الجمالي و الذي تلمسنا اشكاله و صوره في مقالاتنا النقدية المتعددة ، يحقق طيفا واسعا و تنوعا كبيرا من الوجود و الطبائع ، فقد يكون شكليا و قد يكون معنويا و قد يكون شعوريا ، و قد يكون في جهة المؤلف او القارئ او النص وهكذا كثير .
من هنا يظهر بجلاء ان القراءة التعبيرية للتعبير الادبي ليس بحثا عن معنى او عن شعور ، و انما عن نظام جمالي قد يكون معنويا كما بينا في مقالاتنا الشابقة في نظام الانثيال و تجلي اللغة و قد يكون انسانيا كما بينا في قصدية المؤلف و رساليته و قد يكون نصيا كما بينا في تعبيرية التراكيب و قاموس الالفاظ و عنوان النص و نحو ذلك و قد يكون في جهة القارئ بما بيناه في القراءة التعبيرية ، و وسط كل ذلك لا يكون دال و لا علامة على ذلك غير الوحدة النصية .
الوحدة النصية اللفظية او الاسنادية او الجملية او الفقراتية او النصية كلها يمكن ان تكون دوال جمالية ، تدل على المدلولات الجمالية . ان فكرة الدلالة الجمالية بالدال الجمالي و المدلول الجمالي تفتح افقا واسعا وجديدا حقا ليس امام الناقد فقط بل اما القارئ و المؤلف و النص نفسه .

قانون الابداع

لقد ادى الخلط الشائع بين الفنية و الجمالية الى تدني في مستويات الابداع . اذ ليس اي منهما هو الابداع ، و رغم اشتراكهما في بعض العناصر الا ان التمييز بينهما مهم جدا لأجل الحفاظ على درجات متطورة من الابداع .
ان الفنية عملية تقنية و صنعة و لها متطلبات معهودة او محافظة و الاقرار بتحقق فنية جديدة يحتاج الى وعي نوعي ، بينما الجمالية ظاهرة انسانية تتميز بالفردية العالية . , اذا استدعى الوجود او الانجاز الجمالي الى احداث تجديد فني فانا نكون اما لغة عبقرية تجديدية .

الابداع ليس الفنية وحدها و لا الجمالية وحدها ، بل هو محصلة تفاعلية بينهما اضافة الى عامل ثالث هو الرسالية . ان العملية الابداعية في حقيقتها تفاعل تشكيلي بين ما يلبي الوعي النوعي اي الفنية و ما يلبي الوعي الفردي اي الجمالية ، ولها شكلان العملية الابداعية القوية و التي يكون فيها تكامل في الجهتين اقصد الجمالية و الفنية و العملية الابداعية الضعيفة و التي يكون فبها اعلاء لاحد الجهتين على حساب الاخرى . وكلا الشكلين موجود ومن الشكل الاول الابداع العالي او قمم الابداع و الذي تبلغ فيه الفنية و الجمالية مستويات عالية و كذلك منه الابداع العبقري المحقق للتجديد .
اما الابداع الضعيف فانه شكل من اشكال التطرف و هو اما ان يركز على التقنية و الحرفية مع ضعف الجمالية او يميل نحو التجريب مع ضعف في الفنية .
من الاول مثلا العمل عالي التقنية و غير المحقق للجمالية المعتبرة، وهذ بفعل الانظمة المحافظة قد يكون الواجهة الرسمية و الاكاديمية للفن المعين ، و من الشكال الثاني لغة التجريد المنغلق ، و الذي قد يبلغ درجات من التخلي عن لغوية اللغة حتى نصل الى لغة اللامعنى ، كل ذلك بحجة الجمالية . في الحقيقة بخلاف الفن التشكيلي الذي تكون المجانية و التجريدية متأصلة فيه فان ادعاء تحقيق لغة تجريدية امر يصطدم بكثير من الحقائق الوجدانية .
اذن ليس تغليب الفنية و الانجاز النوعي على الجمالية و الانجاز الفردي صحيحا ولا العكس هو الصحيح ، بل ان من تلك الممارسات ما يخرج بالكلية عن عملية الابداع . الابداع الحق هو المتجه نحو كمالية في الفنية و الجمالية ، والارفع من ذلك هو الابداع العالي المحقق لمستويات عالية منهما حتى يصل

الى العبقرية التجديدية الاصيلة .
بمعنى اخر ان الابداع يتناسب مع مقدار الفنية و الجمالية و الرسالية .

العنصر الاول : الفنية

عناصر الفنية اما ان ترجع الى الاصالة او الى المعاصرة و الاصالة تكون بتوفير المتطلبات المطلوبة او ما نسميه الشرط الفني و الى الاتقان ، و الشرط يشتمل على التعريف و البحث في توفر متطلباته ، و المعاصرة تتناسب مع الابتكار المتمثل بما يتميز به النص من ابداع فني متفرد و الاقناع و هو اخراج العمل الفني بمكوناته الفنية و الابتكارية بصورة متسقة سلسة .

العنصر الثاني الجمالية

الجمالية في أي عمل فني ترجع الى نظام التكامل بين البوح و التجريد .
البوح يرتكز على التعبير و التجربة حيث تتجلى بالرؤية و الموقف و بالاسلوب ومنه العنونة و التصوير و النسيج و بالقاموس اللفظي و المعنوي .التعبير اما مباشر توصيلي او رمزي او ايحائي او تجلياتي ، و التعبير ايضا ينحو الى تجسيد المعاني او التجلي بعملية التوظيف و اعتماد التاريخ الخارجي ، و ايضا بصناعة تاريخ داخلي للمعنى . فلدينا في محث التعبير اصناف التعبير من توصيلي و رمزي و ايحائي و انظمة التعبير من تجليات و توظيف و تاريخ داخلي .
و التجريد يتحقق بالخيال و الامتاع ، و الخيال اما شكلي بتجلي اللغة من وظيفية (المنطقية) الى لامنطقية (التجريد) الى لاوظيفية (التجريد العالي) او معنوي و هو اما قريب او بعيد او غامض، و الامتاع اما ان يكون باستجابة شعورية ظاهرية (الهزة) او بالاستجابة الشعورية العميقة (الابهار) او بكليهما .

العنصر الثالث : الرسالية

الرسالية مهمة جدا في قيمة العمل الفني ، و التخلي عنها يجعل العمل خاويا و بلا روح . رسالية العمل الفني اما ان تكون بالرسالة الجمالية او الجماهيري ، و الاولى تتناسب مع الرؤية و الابتكار و الثانية تتناسب مع التعاونية أي التركيز على المتلقي و درجة التمثيل للانتماء و الموقف من شخصي او اممي او انساني او كوني .

مواطن الابداع في العمل الفني

لقد ادى الخلط الشائع بين الفنية و الجمالية الى تدني في مستويات الابداع . اذ ليس اي منهما هو الابداع ، و رغم اشتراكهما في بعض العناصر الا ان التمييز بينهما مهم جدا لأجل الحفاظ على درجات متطورة من الابداع .
ان الفنية عملية تقنية و صنعة و لها متطلبات معهودة او محافظة و الاقرار بتحقق فنية جديدة يحتاج الى وعي نوعي ، بينما الجمالية ظاهرة انسانية تتميز بالفردية العالية . , اذا استدعى الوجود او الانجاز الجمالي الى احداث تجديد فني فانّا نكون امام لغة عبقرية تجديدية .

الابداع ليس الفنية وحدها و لا الجمالية وحدها ، بل هو محصلة تفاعلية بينهما اضافة الى عامل ثالث هو الرسالية . ان العملية الابداعية في حقيقتها تفاعل تشكيلي بين ما يلبي الوعي النوعي اي الفنية و ما يلبي الوعي الفردي اي الجمالية ، ولها شكلان العملية الابداعية القوية و التي يكون فيها تكامل في الجهتين اقصد الجمالية و الفنية و العملية الابداعية الضعيفة و التي يكون فبها اعلاء لاحد الجهتين على حساب الاخرى . وكلا الشكلين موجود ومن الشكل الاول الابداع العالي او قمم الابداع و الذي تبلغ فيه الفنية و الجمالية مستويات عالية و كذلك منه الابداع العبقري المحقق للتجديد .
اما الابداع الضعيف فانه شكل من اشكال التطرف و هو اما ان يركز على التقنية و الحرفية مع ضعف الجمالية او يميل نحو التجريب مع ضعف في الفنية .
من الاول مثلا العمل عالي التقنية و غير المحقق للجمالية المعتبرة، وهذ بفعل الانظمة المحافظة قد يكون الواجهة الرسمية و الاكاديمية للفن المعين ، و من الشكال الثاني لغة التجريد المنغلق ، و الذي قد يبلغ درجات من التخلي عن لغوية اللغة حتى نصل الى لغة اللامعنى ، كل ذلك بحجة الجمالية . في الحقيقة بخلاف الفن التشكيلي الذي تكون المجانية و التجريدية متأصلة فيه فان ادعاء تحقيق لغة تجريدية امر يصطدم بكثير من الحقائق الوجدانية .
اذن ليس تغليب الفنية و الانجاز النوعي على الجمالية و الانجاز الفردي صحيحا ولا العكس هو الصحيح ، بل ان من تلك الممارسات ما يخرج

بالكلية عن عملية الابداع . الابداع الحق هو المتجه نحو كمالية في الفنية و الجمالية ، والارفع من ذلك هو الابداع العالي المحقق لمستويات عالية منهما حتى يصل الى العبقرية التجديدية الاصيلة .
بمعنى اخر ان الابداع يتناسب مع مقدار الفنية و الجمالية و الرسالية .

العنصر الاول : الفنية

عناصر الفنية اما ان ترجع الى الاصالة او الى المعاصرة و الاصالة تكون بتوفير المتطلبات المطلوبة او ما نسميه الشرط الفني و الى الاتقان ، و الشرط يشتمل على التعريف و البحث في توفر متطلباته ، و المعاصرة تتناسب مع الابتكار المتمثل بما يتميز به النص من ابداع فني متفرد و الاقناع و هو اخراج العمل الفني بمكوناته الفنية و الابتكارية بصورة متسقة سلسة .

العنصر الثاني الجمالية

الجمالية في أي عمل فني ترجع الى نظام التكامل بين البوح و التجريد .
البوح يرتكز على التعبير و التجربة حيث تتجلى بالرؤية و الموقف و بالاسلوب ومنه العنونة و التصوير و النسيج و بالقاموس اللفظي و المعنوي .التعبير اما مباشر توصيلي او رمزي او ايحائي او تجلياتي ، و التعبير ايضا ينحو الى تجسيد المعاني او التجلي بعملية التوظيف و اعتماد التاريخ الخارجي ، و ايضا بصناعة تاريخ داخلي للمعنى . فلدينا في مبحث التعبير اصناف التعبير من توصيلي و رمزي و ايحائي و انظمة التعبير من تجليات و توظيف و تاريخ داخلي .
و التجريد يتحقق بالخيال و الامتاع ، و الخيال اما شكلي بتجلي اللغة من وظيفية (المنطقية) الى لامنطقية (التجريد) الى لاوظيفية (التجريد العالي) او معنوي و هو اما قريب او بعيد او غامض، و الامتاع اما ان يكون باستجابة شعورية ظاهرية (الهزة) او بالاستجابة الشعورية العميقة (الابهار) او بكليهما .

العنصر الثالث : الرسالية

الرسالية مهمة جدا في قيمة العمل الفني ، و التخلي عنها يجعل العمل خاويا و بلا روح . رسالية العمل الفني اما ان تكون بالرسالة الجمالية او

الجماهيري ، و الاولى تتناسب مع الرؤية و الابتكار و الثانية تتناسب مع التعاونية أي التركيز على المتلقي و درجة التمثيل للانتماء و الموقف من شخصي او اممي او انساني او كوني .

جماليات اللغة المتوهجة

لقد بات راسخا عند المشتغلين في الفنون الادبية شكل فني من اشكال اللغة هو اللغة المتوهجة . و رغم الحضور القوي لهذه اللغة في الشعر المعاصر ، الا ان النقد الادبي لم يبذل الكثير في بيان ملامح تلك اللغة و جمالياتها ، و ظلت في كثير من جوانبها تحت الاوصاف الفضفاضة و غير المحددة . لا ريب ان الاشارات الى انها لغة التكثيف و الادهاش و القراءة المتعددة كانت قريبة الى عالمها الواسع ، الا انه لاجل التطور اكثر فيها ، لا بد من بذل جهد اكبر في هذا الاتجاه
ربما المتابع للكتابات الادبية المعاصرة يرى ميلا نحو البوح و تراجعا في التوهج اللغوي ، طبعا هذا الامر مفهوم جدا ، و كان لاسباب اولها ما تمر به المنطقة العربية من هجمة اجتماعية و سياسية و تغيرات و اختراقات تستنهض الهمم و تدعو الى البوح و الصوت الجهوري الخطابي ، لكن هناك عامل اخر هو تاخر النقد تجاه اللغة المتوهجة ، و عدها لغة المثقفين و النخبة ، من دون تقديم نظرية متكاملة عنها ، تمكن من تطوير المتلقي العادي ، و توسع جماهيرية هذه اللغة ، التي هي بحق من اعظم انجازات الانسانية في عصر الحداثة .خصوصا بعد ظاهرة العزلة الجماهيرية للنصوص الادبية مما ادى الى تراجع في نتاجات اللغة المتوهجة .
لقد نال اللغة المتوهجة شيء من الظلم ، بجعل الواجهة و الممثل الرسمي لها هو لغة الهذيان و الانثيالات و اللغة التجريدية و الغامضة ، و الامر ليس كذلك ، ان اللغة المتوهجة لا تتعارض ابدا مع التداولية و التعاونية ، و يمكن تحقيق الادهاش و التكثيف مع تحقيق مقدار عال ايضا من الجماهيرية . و لو تلمسنا الجماليات الحقيقية و الجوهرية لتلك لغة لوجدنا الرسالية و الاستجابة الشعورية من مقومات الابداع فيها .
لقد بينا في مقالات سابقة ان الابداع اللغوي قائم على ثلاث ركائز ثابتة هي الشعرية و الجمالية و الرسالية ، تحقيق مقادير عالية في تلك الجهات يحقق لغة فنية ابداعية متميزة ، و تحقيق شكل معين من الشعرية و الجمالية يحقق شكل اللغة المتوهجة .

الشعرية تبرز في مجال المجاز و الخيال و الموسيقى و الصورة ، اما المجاز فان المجاز العالي اي الانزياح الكلي في جميع المكونات و ليس الاقتصار على المجاز المفرداتي من صفات اللغة المتوهجة . و اما الخيال فان خيال اللغة المتوهجة يكون بالعيش في لغة الحلم و ليس تحقيق لغة الحلم فقط ،و اما الموسيقى فانها تحقق الموسيقى العميقة و تناغم النقاط الموسيقية العميقة .و اما الصورة فهي صور الكلمات السريعة ، و نقصد بها تحقيق لاالفة تجاورية بين الكلمات تفوق سرعة البناء التلقياتي و المنطقية النحوية و اللغة فائقة السرعة هي من اهم مميزات اللغة المتوهجة .

اما الجمالية فعناصرها التصوير و التجربة و الاستجابة الشعورية ، اما التصوير فالكم الصوري تعددي في اللغة المتوهجة اي انه نص مفتوح على قراءات متعددة ، و اما الكيف الصوري فهو ايحائي و اما المحتوى الصوري فقد بينا انه من اعلي مستويات الاالفة و اللامنطقية الى تصل حد التجريد احيانا . و اما التجربة ، فالكم التجربي تجلياتي يكون للذات و التجربة حضور و ظهور و هذا صفة للغة القوية عموما و منها اللغة المتوهجة ، و اما كيف التجربة فانه وسائطي لامباشر يحتاج الى اعمال ادوات التلقي حتى يصل الى الابداع القراءاتي و اكمال الفهم بمعونة المتلقي و هذا في الحقيقة من مميزات النص المفتوح الذي يصبح فيه القارئ مبدعا و ليس متليقا فقط وهذا الفهم المعاصر جوهري جدا في تطور الفكرة الانسانية عن اللغة الفنية ، و اما محتوى التجربة فهو ينزع نحو المعاناة الجمعية و العميقة نحو الاممية و الانسانية و الكونية مبتعدا عن الشخصنة .

و في ما يخص الاستجابة الشعورية فمن الواضح ان اللغة الايحائية تعتمد الاستجابة الشعورية العميقة ، متجاوزة الهزة الشكلية الخطابية ، بمعنى انها لغة كتابية ، فان اللذة العميقة المعرفية و الشعورية هي التي تمثل النظام المشاعري في الاستجابة للغة المتوهجة ، انها لذة من الاعماق وهذا لا يمنع من لغة متوهجة خطابية .

واخيرا الرسالية ، فان رسالية العمل الفني تكمن في الرسالية الجمالية و الرسالية الجماهيرية ـ و الرسالية الجمالية تتحق بتقديم نموذج عالي المستوى من الفنية و التقنية ، حتى يتوج بالتجديد اللغوي ولا توجد لغة نعرفها الى الان تقبل التجديد و التجريب القصدي الابداعي كاللغة المتوهجة لذلك نرى بوضوح تسارع و تكاثر و تشعب اساليب اللغة المتوهجة ، و اما الرسالية الجماهيرية ، فان تحمل المعاناة الانسانية و تمثل الامة و النوع جزء مهم من الرسالية ، و اما التداولية فانها ايضا من المطالب الجماهيرية ، الا ان ذلك لا يعني التنازل عن المستويات العالية للكتابة لاجل التوصيل الى جميع الشرائح ، فان هذا ليس امرا معقولا ، بل ولم يكن يوما مطلبا فنيا على مدى العصور ، لكن في زمنا الحاضر الذي تتداخل المعاناة و تتعاظم فان الواجب

على المؤسسات الانسانية و الدولية من تطوير القارئ و المتلقي و اشاعة الثقافة بدل مطالبة الادب بان يكون بلغة حياتية يومية و خطابية طاغية ، اي بدل ان نجر اللغة نحو عالم الابتذال فالافضل ان نحلق معها في سماء الابداع ، و من المهم ارجاع هيبة الكتابة و دورها القيادي في المجتمع و ازالة جميع حجب العزلة المفتعلة بين الكاتب و القارئ بل بين الابداع و الناس عموما ، و التي تبدو احيانا مفتعلة .
لا تكمن اهمية اللغة المتوهجة في انها لغة فنية جديدة و متطورة ، بل لانها تمثل انجازا انسانيا حضاريا يواكب التشكل العالمي للانسان العالمي ، المتجاوز للحدود المكانية ، لذلك اذا ما بقي النقد المحلي متاخرا فان التبعية ستكون هي النتيجة الحتمية ، وهذا سيؤدي الى صياغة ثقافة و رؤية تابعة الى ما ينتج في الخارج ، فلا بد من الانطلاق من خلال المصاديق و الجزئيات للتعامل مع النظريات العامة ، فانه العمل الحقيقي الذي يجعل الثقافة المحلية محصنة و فاعلة في صياغة ثقافة عالمية ملائمة .

اللغة التجريدية و مستويات المعنى

لقد كانت النزعة نحو عمق الأشياء في الكتابات الأدبية و غيرها حاضرة دوما على مدى العصور ، الا انّها و بفعل عوامل كثيرة منها الشعور المتنامي بلا تناهي علم الخالق للعالم ، صار النهج التأملي يتوسع في الاوساط الفكرية ، حتى اننا يمكن ان نقول انّ الكتابة اليوم اصبحت أطروحة و فكرة ، أكثر من كونها وصفا و تعبيرا محضا . هذا التطور في فهم التعبير و الكتابة كان له تأثيره على لغتها ، فصارت الرمزية و التعبيرية الوجه الراسخ في كل عمل يبتغي النضج و الجدية ، بل صار ذلك من مقومات الكتابة الفنية في جميع الاجناس الأدبية وهذا من الواضحات .
و في حركة تفاعلية بين الأدائية الرمزية و التعبيرية و بين القصد الواعي و اللاواعي للعمق ، انتقلت الكتابة و حسب ما لدينا من تصورات في جانب مهمّ منها من حالة الحكاية عن عوالم المعنى الى حالة الانكشاف و التجسيد لها ، فصارت الكتابة وخصوصا الشعرية و كأنّها تنبعث من العمق و تنطلق من عوالم المعنى ، و كأنّ ما يتجسد أمام القارئ ليس أنظمة لفظية معبّرة و انما حقول معنوية و شعورية متجسدة ، و في خطوة أكثر اتساعا و تفردا ، صار طلب الكتابة و قصدها الحقيقي هو البحث عن أصول الاحساس و صوره العميقة و تشكلاته الكلية الخالصة في مجالات الفكر و المعنى .
من هنا يمكننا القول أنه قد أصبح لدينا في عالم الكتابة الوجود العميق و

المتجه عن الكليات و الانتزاعيات و الاعماق للمعاني و الاحاسيس ، و في قبالها نماذج من التعبيرية البسيطة المسطّحة المنتمية الى أجيال سابقة ، و لربما نرى بشكل ملموس بواد عصر جديدة من الكتابة له اصوله في زمن الحداثة هو انّ الكتابة عملية تفكير و رؤية ، و ليس مجرد وصف و حكاية و انفعال . بمعنى اخر يمكننا التمييز بين الكتابة الانفعالية التي تحتفي بالاشياء و بالشعور تجاهها ، و بين الكتابة الرؤيوية التي تقدم فهما جديدا و متفردا تجاه الاشياء و المعاني ، متجهة نحو الوجودات الخالصة و الكلية ، المجردة للمفاهيم و المعاني و الاحاسيس ، كتابة تتجه نحو الثابت و الراسخ و الكلي من صور الجمال و الاحساس .

بينما نجد التجربة التجريدية ناضجة و واضحة المعالم في الفن التشكيلي ، فانها لا زالت ضبيابية في الأدب ، ففي الويكيبيديا (بتصرف) مصطلح التعبيرية التجريدية في الأدب فضفاض على الرغم من دقته النسبية في الفن التشكيلي، و ليس هناك تعاقب معترف به لتلك النزعة أو مدرسة محددة، . ومن المبادئ الأولى لتلك النزعة أن التعبير يحدد الشكل، ويحدد بناء الصور وتركيب الجمل. وهكذا يمكن تحوير وفك أوصال أي قاعدة شكلية أو عنصر من عناصر الكتابة لتلائم هدف التعبير. وفي الشعر هناك نطاق واسع لما يعرف بتقنيات التعبيرية من الاعتماد على التأثيرات الصوتية واللونية، وعلى تراسل الحواس حيث لا يكون المعنى هو الأساس.)

لكن و بشكل واضح يمكن تلمّس مفاهيم و عناصر موحدة لفكرة التجريد عامة شاملة للأدب و غيره ، ففي الموسوعة العربية :

التجريد abstraction، هو عملية الفصل بين ما هو رئيس، وما هو ثانوي عارض ومتغير. ويعد التجريد عملية حاسمة، تساعد على الانتقال من المستوى الحسّي التراكمي، ومن التعامل مع خليط الخبرة، وتداخل عناصرها ومكوناتها (حسّية، حركية، إدراكية، مشخّصة، مجرّدة، وغير ذلك) إلى المستوى المعرفي النظري، القائم على إدراك ما هو مشترك بين أنواع الخبرة هذه، أي المستوى الذي يشتمل من حيث التكوين والبناء على مفهومات ومبادئ وقواعد وقوانين ونظريات. و تقول كريستين زيباس (بينما كان بولاك يتبنى الاشارة الرمزية والفعل فأن الاعمال الرئيسية لروثكو كانت تجريدية خالصة، كتل رقيقة من الالوان كانت تطفو في لوحاته مثل الغيوم في مشهد سماوي يكاد يردد اصداء الكثافة، ومن جانب اخر كان كوننك يعتبر المنافس الرئيسي ل بولاك، قدرته على تناول الموضوعات سواء كان منظر طبيعي او موديل والتعامل معه باحساس هائل ورائع من الحرية البدائية، كانت تثير انطباعات عميقة، تتراوح بين الصدمة النقية القوية وبين العرض الجمالي يتوازنان في شكل تجريدي مذهل (بتصرف) (1) .و يقول محمد عادل زكي التجريد او "العلو

بالظاهرة عن كل ما هو ثانوى" بالفرعيات والأمور الثانوية تأتى فى المرتبة الثانية بعد الاستيعاب العميق للأصول الجوهرية، و كتب د. مراد وهبة:" التجريد لغة هو التعرية، وسل السيف من غمده، ونزع الأغصان من الشجرة. وفى اللغات الأفرنجية اللفظ مأخوذ من الفعل اللاتينى ويعنى الانتزاع وهو المعنى الوارد عند ابن سينا، حيث يقول إنتزاع النفس الكليات المفردة عن الجزئيات على سبيل تجريد لمعانيها عن المادة وعن علائق المادة ولواحقها". أما فى المعجم الفلسفى الذى أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة، فقد جاء فيه :" التجريد سيكولوجياً: عزل صفة أو علاقة عزلاً ذهنياً وقصر الاعتبار عليها. والذهن من شأنه التجريد لأنه لا يحيط بالواقع كله ولا يدرى منه إلا أجزاء معينة فى وقت واحد، وتسوقه التجربة أيضاً إلى التجريد لأنها تعرض له الواقع مجزءاً أو تظهره على صفة ما. وفى المنطق الصورى: عملية ذهنية يسير فيها الذهن من الجزئيات والأفراد إلى الكليات والأصناف. وعند المتصوفة: إماطة الأغيار والأعيان عن السر والقلب، فتنكشف الحجب ويكون الاتصال". (بتصرف) (2) يقول نوري الراوي : لقد بقي الفنان الحديث، زمنا طويلا، وهو في حالة من الاندهاش في هذا العالم الغريب الذي لابد له في اختياره، مثلما ظل يحمل خوفه الغامض من المجهول والمحتجب والآتي من الغيب دون تحديد لبواعثه ومأتيه ودونما جواب لما سيؤول اليه، وهكذا، عمد في مقابل هذه الحالة الى البحث عن "العالم البديل " ضمن اشتراطات حسية –شكلية – فكرية –رمزية، شعرية، تجري وفق مناهجها وقيمها التي تعتمد بالدرجة الأولى على الانطباعات البصرية الدائمة التردد، مثلما تعتمد على رواسب اللاوعي والذاكرة الملغزة. وهكذا تحولت الرؤية الفنية الى ما يمكن أن يوصف بـ(الرمزية التجريدية) التي تتميز عادة بقوة حدس عالية تتصل أساسا بالبواعث الغريزية العميقة لحفظ النوع، وهذا الاتجاه الرؤيوي في مجمله، يؤلف ما يشبه الحصانة إزاء القلق والعذاب اللذين يعانيهما الفنان في عصر مضطرب، كما يؤدي الى احتياز الصور الذهنية الثابتة والمتغيرة عن العالم، بما في ذلك، المدركات الحسية له.(3)

برغم من اننا لم نعثر على تعاريف واضحة للغة التجريدية و لا للشعر التجريدي او التجريدية الأدبية فيما تيسر لنا من مصادر حتى باللغة الانكليزية الأصلية ، الا انه و في ضوء ما تقدم ، و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و

المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية .

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية .

انّ من الامور التي حصل فيها شيء من الابتعاد هو اعتبار الكتابة نظاما زمانيا و هذا شيء لا يمكن المساعدة عليه ، بل الكتابة كما الرسم نظام مكاني ، بل جميع الامور الحياتية تنتهي الى المكان حتى الزمن نفسه و الزمنيات المحضة، لحقيقة واضحة ان جميع ذلك ينتهي في عملية الادراك الى التصوّر ، و التصوّر منتزع مكاني في جميع احواله و ان كان بمقدمات زمانية ، فالتمييز بين السمعي و البصري ان اريد به الزماني قبال المكاني انما هو تمييز بما هو قريب و ظاهر و ليس بما هو عميق و حقيقي . الالوان و المفردات ، بمكوناتها الظاهرية الفيزيائية السمعية و البصرية ، تخضع لعمية انتزاع تصوري ، فلا يتعامل في الحقيقة الا مع ما هو ذهني منها ، و انظمتها في العقل ، لها مجالات واضحة منها مجال قريب تشكلي تشخصي تحضر يه الشخوص و الاشكال الطبيعية ، و تكون المفردات و الألوان مجرد وسائل للتعرف على تلك الاشكال ، و الاعمال الابداعية بما

هي خطابات قبل التجريدية كانت تسبح في هذا الفلك حتى في التعبيرية الاصطلاحية فانها انما عكست الصورة الداخلية للمحكي و لم تتجاوز مجال الحكاية هذا . خلف هذا المستوى في جهة العمق هناك مجال معنوي اخر للمفردات و الالوان تكون في وجودات حرّة خالصة ، في تشكلات هي انعكاسات مجردة لمجال التشكل و التشخص ، هذا المجال الخالص يفتقر الى التشكل و التشخص و انما هو وجود مجرد تعبيري للمفردات و الالوان و انظمة و علاقات فيما بينها بوجودها الخالص . وحلف هذا سكون عالم الجوهري و الوحدة العريضة .

اذن بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف لغة الشعر بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص .

جريدة الاتحاد : الكاتب : كريستين زيباس ، التعبيرية التجريدية في فن الرسم الامريكي مجلة ايزني ارتكالس الترجمة :جريدة الاتحاد
محمد عادل زكي ، التجريد كمنهج للتفكير ، جريدة الحوار المتدن
نوري الراوي : تجديد اللغة الشعرية في الفن الحديث "اقترابات من شواطيء التجريد "مجلة نزوى

مبادئ الاستجابة الجمالية

كلما اتجه النظر نحو فكرة اعمق و اشمل تخص الفنون كلما استشعر القصور و اللاموضوعية في الاقتصار على مادة فنية واحدة . و في ضوء السعي نحو فكرة جمالية عامة فانه يكون باديا قصور الاقتصار على احدا لفنون ، كاللغوية مثلا . و ربما يكون من الجائز التساؤل عن انظمة جمالية موحدة للفنون اذا ما كانت

الاجابة إيجابية فيما يخص سؤالا يمهد الارضية نحو هكذا فكرة . السؤال هو فرع فكرة ان العامل المشترك بين الفنون هو الاثارة ، اذ يمكن بحث باقي العناصر على انها عناصر اختلاف الا الاثارة فانه لا يمكن الاختلاف في انها عامل مشترك في الفنون باعتبارها اعمال ابداعية . في ضوء ذلك يكون السؤال (هل ان الاثارة التي تحصل لنا ازاء الاعمال الفنية ترجع الى نقاط موحدة في المجال الشعوري و الفكري للإنسان ام انها مختلفة ؟) طبعا الوجدان و العلم بل و الممارسة الخبروية تؤكد محدودية نقاط الشعور و الاثارة فينا ، اذن يصح افتراض رد الاختلاف الخارجي الى مشترك داخلي ، و بذلك يكون لدينا واسط حقيقي يكون كاشفا عن عناصر الجمال الخارجية و نقاط الاستجابة الداخلية ، اذن يصح افتراض وجود ثلاث مجموعات من العناصر المكونة لعملية التذوق الجمالي عناصر العمل الفني ، عناصر الاستجابة الجمالية و عناصر الوسط الجمالي ، و يمكن فهم العملية على ان المجموعة الاولى من المركبات الجميلة و ان الثانية هي مركبات الاستجابة و الثالثة اي عناصر الوسط محفزات من جهة الطرف الخارجي و مستقبلات من جهة الطرف الداخلي . التباين الكبير في المركبات الجميلة ينتهي الى عدد محود ومشترك من المحفزات و التي لها مستقبلات محدودة و عنها مركبات استجابة محدودة ايضا .

من الواضح ان هذا الفهم يشتمل على واقعية ظاهرة مصدقة بالوجدان و العلم ، و يكون البحث في كل من المجالات الثلاث مثمرا دوما و اختصاصي ايضا ، و البحث و الاكتشاف في كل من تلك الجوانب يؤدي الى ثمرة مختلفة . فتطوير المعرفة بالعناصر الجميلة يمكن من قدرة اكبر على اعادة انتاج الجميل ، و التطوير في مجال الاستجابة يمكن من قدرة اكبر على التدخل في تطوير الاستجابة و تشخيص ما هو غير طبيعي ، و التطوير في مجال عناصر الوسط يمكن من انتاج محفزات و مستقبلات اكبر.

بعد وضوح امكانية فكرة المشترك الجمالي ، و رجوع التنوع الظاهري للأشياء الجميلة الى مشتركات في مجال استجابتنا لها و العناصر الوسطية بين كل ذلك . ان اهم و اوضح ظاهرة تشخص القصور في استفادة احكام عامة من البحث المقتصر على مادة فنية واحدة كاللغة او الرسم مثلا ، ان ما يبدو للعيان ان هناك نوع من العمل الفني احادي البعد ، ساكن في البعد الاخر كاللغة الزمانية اللامكانية ، و الرسم المكاني اللازماني ، طبعا الكلام هنا من حيث المادة بذاتها ، لكن لدينا فنون زمكانية كالتمثيل ، فلا ريب جمعها للزماني و المكاني ، و يكون غير محكوم بما يمكن ان يستخلص من الزماني او المكاني المنفرد . السؤال الاهم هنا (هل عملية الاستجابة الجمالية عملية زمانية ام زمكانية ؟) ، طبعا من الظاهر انها زمكانية ، سواء من حيث التحليل للظاهري او من حيث استراجاع المدرك و تخيله ، اذن فمقولة ان اللغة تعكس نظام التفكير تكون في المحك و تعاني حرجا في الاثبات ، و يكون الاصح ان الفنون الزمكانية أي المكاني المتطور في الزمن ، كالتمثيل ، هو الصورة الخارجة الاصدق المقاربة

لعملية التفكير والاستجابة الجمالية ، بحيث يمكن تمثيل عملية الادراك بانها صورة متتالية كالشريط السينمائي .
هذا الفهم يمكن ان يكون مدخلا نحو فكرة جمال عرفية وجدانية ، مدعومة بمظاهر فسلجية علمية ، تكون اقرب للواقع و اصدق في تمثيل الاستجابة الجمالية .و لا يبقى العنصر الجمالي متذبذبا بين الشكلي او المعنوي او ما هو داخل العمل الفني او ما خارجه ، و انما تكون لدينا جهات بحث و ميادين تصدق كل فكرة واقعية في مجالها و ان كانت تخالف غيرها ، فيرتفع التناقض فيما كان يعتقد انه متناقض ، لتعدد ابعاد التجربة الجمالية و تجلي ميكانزما للاستجابة الجمالية . هذا المنهج العرفي الجمالي يبين انه لا تناقض بين القول بالجمالية الداخلية و بين القول بالجمالية الخارجية ، بل يؤكد ان تلك النظريات تشامل على مواطن للصحة و يمهد نحو نظام علمي عام و شامل موحد لفكرة الجميل و الجمال .

الادب الممتع و النقد القريب

ساحة الفن روح الانسان و مشاعره و احاسيسه ، و ما كان النقد الا تفسيرا لجمال الادب و الفن ضمن تلك الفضاءات ، و انما اقحمت الابحاث التخطابية و اللغوية فيه اقحاما مرا و مؤسفا ، و لانّ تلك المجالات الانسانية يعكسها الوجدان و الحس المرهف ، فاننا يمكن ان نقول ان اعظم النظريات الادبية يسقطها الوجدان .
لقد رأينا كيف تهاوت كثير من نظريات النقد الوصفي التخاطبي امام ظاهرة الابداع و جماليته ، لانها لم تكن ممثلا حقيقا و مبرزا امينا لظاهر الجمال الادبي .
لا ريب ان الرمزية و الايحائية و تعدد الدلالات من اهم انجازات الانسانية الكتابية ، وهي اركان النص الادبي المعاصر ، الا انه كما ان هناك فخّفا في كل شكل كتابي يوقع صاحبه في الكتابة اللاأدبية ، كالنظم في الشعر الموزون ، و الترهّل في شعر التفعلية و الفنون السردية ، و التعقيد المجافي في النقد ، فان شعر النثر فيه فخ الجفاء و الجفاف اللغوي ، سواء كان قصيدة نثر ام نصا مفتوحا .
ربما صار راسخا حتى عند القارئ العادي ان التعبير المباشر و الحكاية الوصفية لا تقترب كثيرا من غايات الادب شعرا كان ام سردا ، لذلك دوما هناك بحث قراءاتي عن الايحاء ، و لا يظَنّ ان هناك ملازمة بين الرمزية العالية و الجفاف اللغوي ، بل بالامكان ان تكون هناك لغة تجريدية قريبة ممتعة .
ان العنصر الأهم في الامتاع الادبي هو الضربة الشعورية و احضار القارئ

الى النص ، وهذا فن قائم بنفسه ، و لا يتاثر بطبيعة اللغة المستخدمة ، الا انه قد تكون الرمزية في بعض الاساليب مضرّة ، كما انّ المباشرة قد تكون مضرة ، بمعنى أخر لاجل ادب ممتع لا بد من الحرص على احضار القارئ الى النص و هزّ مشاعره بادهاش ظاهري او عميق .
لا بد من الادهاش لاجل الامتاع ، و مع الايحائية و الرمزية لا يتسير ذلك الا بلغة متموجة تعتمد الضربة الحسية ، لاجل احضار القارئ الى النص ، حينها يتحقق الادب القريب الممتع . اذن الادب القريب ليس الادب المباشر بالضرورة ، بل ولا الرمزية القريبة و لا الانزياحات المنطقية في قبال الانزياح العالي ، و انما هو ادب يستطيع ان يحضر القارئ الى النص و يجعله يعيش اجواءه و يهز مشاعره و فكره و يبهره بأي شكل من اشكال اللغة حتى لو كانت لغة تجريدية لا توصيل فيها و لا حكاية .
و كما ان هناك ادبا قريبا و ممتعا فان هناك نقدا قريبا و ممتعا ، و لا يقتضي ذلك الاخلال من العلمية و التقريرية ، و انما يعتمد الاقتراب من الشيوع الفهمي و التطلع الفكري للقارئ العام ، بلغة تحافظ على المضمون الا انها تصاغ بتراكيب قريبة للقارئ ، لا يعسر تناولها ،و لا تكون جافة ، مع التاكيد دوما على الحفاظ على مستوى الفكرة و طبيعتها .لان لكل فكرة علمية تقريرية مستوى فكريا لا يصح التخلي عنه لاجل التبسيط ، و انما النقد القريب يصوغ تلك الفكرة في مستواها بلغة قريبة ، بمعنى اخر ان الفكرة و بذات المستوى بدل ان تطرح بلغة معقدة بعيدة فانها تطرح بلغة قريبة ، و هذا التباين الكتابي نجدده ايضا في الكتابات الفلسفية و الاجتماعية و التي يعاني بعضها من البعد و الجفاف ، بينما يتصف الاخر بالحلاوة و الامتاع ، مع ان الكل يحافظ على ذات المستوى من الطرح المعرفي .

تعبيرية القراءة و الاستجابة الجمالية

لا يمكن لاحد انكار النقلة التي احدثتها الرومانسية في الكتابة الادبية من المادية البلاغية للادب الكلاسيكي الى فضاءات اوسع و اكثر حرية و عمقا ممهدة لعصر الحداثة ، لكن في الخمسين سنة الاخيرة نجد عودة الى المادية الادبية و خصوصا على ايدي الاسلوبيين ، و جعل الكتابة ممارسة مادية خاضعة لامور وصفية و تجريبية و عناصر ظاهراتية ، و ما كان التعمق في عوالم المعنى و الدلالات الا امرا هامشيا لا يناسب سعة الادب و الظاهرة الابداعية .
لقد كانت البلاغة شكلا واضحا للمادية الادبية ، و بمظاهر عالية التحديد و التجريب ، و حينما ارتفع صوت الرمزية ، مالت الكتابة و القراءة معا الى

المعنويات و الخيال و تعالت المثالية الادبية و صارت المفاهيم الظاهرية اقل و ضوحا و فضفاضة في كثير من الاحيان ، الا انها انتهت الى عقلنة الظاهرة الادبية في المناهج الظاهراتية و الوصفية من البنيوية و مابعدها وخصوصا الاسلوبية .

المشكلة الاهم في النقد الاسلوبي كما هي في البلاغة انها تعتبر البعد الشعوري للتجربة الادبية علامة على الادب و ليست منه ، بمعنى اخر ان الاسلوبية قد اوغلت في المادية الادبية ، حتى اهتمامها بالتصور القراءاتي فانه لم يكن متطورا و كافيا .

ان في الوضع غير المستقر للاسلوبية مجموعة مظاهر انفتاحية تتوسع باتجه عوالم كتابية و قراءاتية اكثر سعة و عمقا و حرية ، يمكن ان تمهد الى حالة من اللامادية في هذا البناء ، و هي حقيقة ان للكتابة بعدين و ليس واحدا ، فظاهرة القراءة لا تقتصر على البعد الدلالي ، بل هناك بعد اخر هو بعد الاستجابة الجمالية .

و يمكن بيان هذين البعدين في اربعة مستويات ظاهرة في القراءة ، المستوى البصري الكتابي و السمعي اللفظي ، و التصوري القراءاتي ، و الشعوري الجمالي ، و من الواضح ان الثلاث الاولى هي من البعد الدلالي ، و الرابع من بعد الاستجابة الجمالية . و من الواضح ان المستوى الرابع لا يمكن تفسيره ماديا و ظاهراتيا . اضافة الى ذلك هناك وسائط نقل و معادلات انتقال بين الدال و المدلول و الاستجابة ، هذه الوسائط غير مبينة ماديا و ظاهراتيا ، بمعنى اخر انها ايضا لا يمكن تفسيرها ماديا .

ان مستوى الاستجابة الجمالية و وسائط الانتقال بين المستويات من المظاهر المهمة التي تعارض النظرة المادية و الظاهراتية للاسلوبيين و ما بعد البنيوية . من هنا يكون واضحا الحاجة الى فهم اخر القراءة يتجاوز حدود المادية و الوصفية نحو فضاءات اكثر حرية و سعة ، تتناسب مع التجربة الجمالية لدى كل انسان مهما كان بسيطا . ربما تكون هناك حاجة الى نقد ينطلق من نظام مركب من مستويات متعددة ، مستوى الكتابة و مستوى القراءة و مستوى الاستجابة الجمالية ، من دون تفكيك او تمييز ، بل كلها متواجدة في نظام موحد يمثل التعبيرية من جهات متعددة و ليس فقط من جهة الكتابة ، بل اضافة الى التعبير الكتابي فهناك التعبير القراءاتي و التعبير الشعوري الجمال الادبي ، فتفهم القراءة على انها تعبير كما الكتابة تعبير و الاستجابة الشعورية تعبير ايضا . و يكون البحث الموضعي في كل جزئية نصية انما ينطلق من ذلك النظام ، هكذا فهم يمكن ان نصفه بالفهم التعبيري للادب ، و مقدمة لنقد يتجاوز الاشكلات الحادة في النقد الاسلوبي و ما بعد البنيوي الظاهراتي المادي .

النقد المفتوح

دوما هناك سؤال : ما هي القراءة الصحيحة ؟ بل ان النقد في جانب من بحث منهجياته انما يحاول ان يجب عن هذا السؤال ، و ان النظرية النقدية انما تقدم كنموذج للقراءة الصحيحة .
و ربما يمكن اعادة السؤال : كيف نعرف ان قراءتنا للنص صحيحة ؟
للاجابة الواضحة و الصحيحة عن هذا السؤال لا بد من تذكر امرين :
الاول : ان الصحة و النموذجية امور تطورية ، لذلك من الخطأ تصور وجود قراءة صحيحة خالدة و دائمة ، كما انه لا بد من اليقين انه ليس هناك قراءة صحيحة اكثر من القراءة المعاصرة .
الثاني : ان للنص غايات تتجلى فيه هي : اللغة و النص نفسه و قصد المؤلف ، كل منها يتجلى بمظاهر واعية و غير واعية ، و حينما تكون تجربة الكاتب ناضجة و متكاملة تكون مظاهر تجلي تلك الغايات على درجة عالية من الفنية و الرقي و الثراء . هذا الثراء يحتاج الى قراءة مخلصة تتبع جهات الابداع في النص في كل مستوياته .
في ضوء ما تقدم تكون القراءة الصحيحة متسمة بصفتين اولا المعاصرة و ثانيا الاخلاص ، لانه من دون قراءة معاصرة تكون قراءة متخلفة و مسيئة للنص ، و اما الاخلاص ، فمن دونه لن يكون هناك مجال لتبين اوجه الابداع في غايات النص المتقدمة ، فتكون القراءة ناقصة ايضا .
النص المعاصر لا يريد فقط الحكاية و التوصيل و النقل ، لكي يكتفى في قراءته بعملية قراءة واحدة ، بل هو ساحة للإيحاء و الرمزية و التقنية و الفنية و الثقل المعرفي و اللغوي و البعد الجمالي و تمثل القضية و الانتماء و النفس و الايغال في عمق التجربة و عالم المعنى . ان الكتابة الفنية المعتبرة - و ليست التسويقية طبعا - تتمتع بعدد كبير من الجوانب الابداعية في مستويا متعددة و مختلفة ، فهناك عوامل من الوعي و عوامل من اللاوعي ، و هناك عوامل من النص ذاته و من اللغة الراسخة بفعل البيئة و الثقافة في نفس الكاتب .كلها تعمل على التجلي في بناءات و تراكيب فنية مناسبة تلائم ما ترسخ و تراكم في تجربة المؤلف ، وهذه الحقيقة ليس فقط المؤلف يدركها بل القارئ ايضا .
من هنا لاجل ان نحقق قراءة صحيحة لا بد من تتبع مظاهر الابداع في جهات

متعددة و مستويات قراءاتية مختلفة ، و في القراءة الفنية للناقد ،ربما يكون واقعا ظهور حالة (النقد المفتوح) و الذي ينفتح على جميع امكانات النص بجميع ما يتاح من ادوات وصلت الى الناقد المعاصر ، و حينها يكون من التعسف القول بان منهجا معينا و مدرسة معينة هي التي تفي بحق الظاهرة الابداعية .

التناص الازلي و التقارؤ الازلي

متى تبدأ قراءة النص ؟ كيف نجيب عن هذا السؤال : متى نبدأ قراءة النص ؟ و خصوصا ان رولاند بارت نفى ان تكون هناك قراءة أولى (ر بارت 1990) ، بل كل قراءة هي اعادة قراءة لما سبق ، كما ان مقولة كون ان القراءة الاولى هي الاستثنائية و الخالصة قد عفا عليها الزمن (اندرو بنييت 2004) . وهذا السؤال يستتبعه سؤال اخر ، وهو متى يبدأ النص ؟ من اول فكرة ام اول حرف ام من حين القراءة ؟. وما هو الاصل فيه هل هو المؤلف ام النص ام القارئ ؟ .

في ضوء ما تقدم و ما قيل من التناص الازلي و ان القراءة الاولى انما هي تكرار لقراءات سابقة (اندرو بنيت 2004) ، فانه يمكن القول كما ان هناك تناصا (inertextuality) ملازما لكل نص او كتابة ، فهناك اعادة قراءة او تقارؤ (interreading) ملازم لكل قراءة ، فكما انه ليس هناك كتابة نقية ، فانه لا وجود لقراءة نقية ايضا ، فنحن حتى في قراءتنا الاولى لنص ما فاننا نعيد قراءة ما قرءناه سابقا و ما قرءه الاسلاف .

وفق هذا الطرح الجوهري يبدو جواب هذا السؤال مستعصيا ، لكن لو تأملنا قليلا في حقيقة الأصل للكتابة و القراءة ، و ان فكرة التناص الأزلي و التقارؤ الأزلي غير معقولة و لا مقبولة وانما هي محض فرضية و ادعاء بلا ادنى اثبات ، فان لدينا ما هو اكثر وضوحا و قوة الا وهو العامل المعرفي المكون اساسا من البيئة المعاصرة و الموروث ، فان الوجدان و الواقع و الحقائق كلها تدل و بصورة لا تقبل الشك ان المؤلف و القارئ و الكتابة و القراءة و النص و الفهم كلها وليدة العالم المعرفي الذي يتحقق وسطه ذلك النظام ، سواء من معارف معاصرة او موروثة ، وهو المقدار المتيقن من المؤثر على تلك العوامل الاساسية في انتاج النص ، و لحقيقة ان الموروث انما يكون بشكل مادة منقولة ، فيمكن بهذا المعنى ان تكون من البيئة المعرفية ، اذن ليس هناك تناص ازلي مطلق و انما هناك تناص مقيد بيئي معرفي ، و ليس هناك تقارؤ ازلي مطلق و انما هناك تقارؤ مقيد بيئي معرفي . اذن يمكننا ان نقول ان الكتابة و القراءة تبدأ من البيئة المعرفية للمؤلف و القارئ . فالاصل في النص ليس المؤلف و لا القارئ و لا النص و انما البيئة

المعرفية لهم .
ان ما قلناه من حقيقة تأثّر بل و تكوّن القراءة بفعل الزخم المعرفي للقارئ هو الراسخ في وجدان كل انسان بل هو كالبديهة التي يكون النقاش فيها محض وهم . كما ان هذا الفهم يؤشر و بقوة الى وجود استقلالي للنص بما هو وليد معرفة المؤلف في قبال الانتاج القراءاتي للنص بما هو وليد معرفة القارئ ، وفي حال تفاوت القرّاء يظهر لنا وسط ثالث متميز الا وهو النص في ضوء القراءات المتعددة ، كما انه لو تعدد المؤلف ايضا يظهر لنا النص في ضوء التأليفات المتعددة .
من هنا يكون واضحا ما هي نقطة بداية النص كما انه يكون واضحا نقطة بداية القراءة ، و بذلك يكون واضحا المنهج الواجب اتباعه في تعريف النقد الادبي و نقطة بدايته .

السردية التعبيرية و اسلوبياتها

1- ابعاد النص و القراءة التعبيرية
للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما .
و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب

عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة .

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

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و الكتابة ،و الفكر و اللغة ، و الخيال و الابداع ، و الشعور و المتعة . هذه العوالم الاربعة الحاضرة دوما في الكتابة الابداعية هي التي تضرب في عمق النفس و تجعل الكتابة الادبية مميزة ، و بمقدار تجلي عناصر و اشياء تلك العوالم و تلك الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و كتركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط ينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدات كلامية ، فانّ عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تمظهر و

تجلّي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطة بالمعنى المتقدم ، هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ،و الذي بتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة .

2 - السردية التعبيرية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية) .

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر (ان الميزة الأهم للشعر السردي الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية في السرد ، فبينما في النثر السردي يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه في الشعر السردي يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوي 215)

3- اللغة المتموجة و وقعنة الخيال

جمال الأدب يكمن في طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبي قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هي المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اي البحث الواسع في اسلوب التعبير الادبي ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبي موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية في مبحث المداليل كهدف اساسي لأنه لا يعين المكمن الحقيقي للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و الفقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتي للعناصر الجمالية في العمل الادبي .

ان الواقعية مهمة في كل معرفة تقريرية و النقد معرفة تقريرية ، و هذه الواقعية تحتاج الى عنصرين الوضوح و التجريبية ، فما لم يكن هناك وضوح و ما لم يكن هناك قدرة على الاستقراء و التجريب فانه لا مجال لبلوغ الواقعية في النقد ، ولا تدخل الكتابة حيز الجدية و العطاء . ان النقد التعبيري ، بتركيزه على اسلوب التعبير و النظرة الواسعة الى العنصر الادبي ، و الانطلاق من امور بينة كالتعبير و الاستجابة الجماليات و المؤثرات الجمالية من معادلات و عوامل جمالية ، كل ذلك يعطي للنقد التعبيري درجة عالية من الوضوح و التجريبية و الاستقرائية .

وفق مفاهيم النقد التعبيري فان القراءة في جوهرها اندماج و عيش في النص ، و اذا لم يكن النص مقنعا فانه لا تتحقق هذه الغاية . على النص ان يحمل القارئ اليه و ان يجعله يعيشه ، و لا يقال ان المجاز العالي يعرقل ذلك ، بل العكس صحيح انما المجاز هو وسيلة لتعظيم طاقة اللغة و النص و اعطائه قدرة اكبر على التأثير و التقريب من نفس المتلقي .

الفنون الأدبية تعتمد الخيال في بناءها ، ليس فقط في ما ترمي اليه من معان ودلالات وانما في طريقة التعبير ، و ما الانزياح الا شكل من اشكال التعبير بوساطة الخيال ، اذ ان العلاقة الانزياحية خيالية كما هو حال المجاز ، اذ ريب ان هناك لألفة بين المجاز و ذهن القارئ ، لذلك لا بد على النص ان يطرح مجازه بشكل واقعي ، طرح المجاز وهو علاقة خيالية بصورة واقعية هو (وقعنة الخيال) ، و وقنعة اشتققناها من كلمة واقعي ، و يمكن وصف حالة تحقيق الألفة للألفة التي يتميز بها الخيال التعبيري بانها حالة وقعنة له ، فالخيال المجازي في علوه و بعده و لألفته الذهنية حينما ينجح المؤلف في تقريبه و الباسه ثوب الواقعية و الحقيقية فانه يكون طرحه بصورة واقعية وحقيقية .

ان اللغة المتموجة التي توفرها السردية التعبيرية ، و التي تتناوب بين مفردات و تراكيب توصيلية و اخرى مجازية انزياحية ، يعطيها ميزة لا تتوفر في الشكلين الاخرين من الكتابة ، اقصد السردية القصصية و الشعرية التصويرية ، فالاولى ليس لها الا ان توغل في التداولية و التوصيلية وتخفّض من مجازها و الثانية ليس لها الا ان تتعالى في المجاز . و لا يظن ان ذلك مختص بالبناء

الشكلي اللفظي للنص بل انه ينفذ عميقا الى الجذور المعنوية و الدلالية و الفكرية له ، اذ ان الكتابة في كل واحد من تلك الاشكال تتصف بتلك الفوارق في كل مستوى من مستوياتها المختلفة .

لطالما تحدثنا عن لغة قوية تصل و تنفذ الى اعماق النفس الانسانية و في الوقت نفسه تحافظ على فنيتها العالية ، و يمكن ان نرى بوضوح ان السردية التعبيرية تحقق هذه الغاية فانها تخضع المجاز و الانزياح باي درجة كان الى الواقعية و الحقيقية و القرب ، انها جمع حر بين الالفة و اللاألفة انها جعل الشيء غير الأليف أليفا . و ربما لا احد يستطيع ان يقلل من قيمة الاسلوب الذي يتمكن بحرية و سلالة ان يجعل غير المألوف مألوفا ، السردية التعبيرية بكل حرية و سلالة تحقق ذلك .

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتها العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعنته و تحقيق السردية التعبيري لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي .

4- البوليفونية

البوليفونية اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمّق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخوص بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد .

من الواضح ان الفهم البوليفوني للنص يماشي عصر العولمة و ما بعد الحداثة و الدعوة الى الحريات الواسعة و الديمقراطيات الشعبية ، فيكون النص انعكاسا لهذا الجو و الفكر السائد . و قد يعتقد ان الاسلوب البوليفوني يتعارض مع التعبيرية التي تعكس الفهم العميق للمؤلف للاشياء و رؤيته المتميزة تجاه العالم ، وهذا لا يتناسب مع الحيادية الرؤيوية و تعددها ، الا انه يمكن فهم الكتابة على مستويين مستوى بنائي و مستوى قصدي ، فتكون البوليفونية و

تعدد الاصوات و الرؤى في مستوى البناء محققا شكلا ثلاثي الابعاد ، بينما تكون رؤية المؤلف الخفية التعبيرية في مستوى القصد تتجسد بشكل عالم ايحائي و رمزي لكلمات النص و بناءاته و رؤاه و اصواته المتعددة .

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة .كما ان تعدد الاصوات و الرؤى كما انه يمكن ان يتحقق بتعدد الشخوص و تعابريهم ، فانه يمكن ان يتحقق باسلوب تداخل الاصوات ، بان تطرح رؤية الغير على لسان المتكلم او ان يعطى نعت يناسب رؤية الاخر و ليس المتكلم .

من شعورنا العميق بان ابعاد البوليفونية عن التعبيرية يحقق خسارة فنية فانا نحاول طرح فكرة الجمع بين ضدين بين تعدد الرؤى الظاهري و وحدة الرؤية العميقة وهذا التوحيد هو جمع بين متضادين و هو توتري و مفيد لقصيدة النثر ، تنطلق من ادراك ان البوليفونية خاصية سردية اسلوبية ، بينما التعبيرية فهي فهم و ادراك عميق للادب و الشعر و الاشياء ، لها مظاهر اسلوبية منها السردية التعبيرية و التي منها البلويفونية التعبيرية .

5- الفسيفسائية

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري)، او ان معادلات تعبيرية متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .

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 .

6- التوافق النثروشعري

المعهود من الكتابة الأدبية ليس فقط التمييز بين الشعر و النثر ، بل رسوخ فكرة تضادهما فالكتابة التي تميل الى الشعرية و توظف تقنيات الشعر تضعف فيها النثرية ، و هكذا العكس في الكتابة التي تميل الى النثرية و توظف تقنياتها فان الشعرية تضعف فيها . هذا التضاد و التناسب العكسي بين الشعر و النثر هو

المعروف و الراسخ في الكتابة لمئات السنين ، و لقد مثل الشعر الصوري المعهود النموذج الاوضح لهذه الظاهرة ، اذ كلما تعالى النص في شعريته ابتعد و نأى عن النثرية وهذا ما لا يحتاج الى مزيد بيان .
لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتموجة و التوافق النثروشعري) ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا بقصد السرد ان حالة التوافق بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع .
ان السردية التعبيرية بسعيها نحو الغاية القصوى لقصيدة النثر في تحقيق الشعر الكامل بالنثر الكامل و تحقيق حالة الشعر المنبثق من وسط النثر ، وفرت الامكانية و القدرة على تحقيق نظام (التوافق النثروشعري) . و لا بد من التأكيد ان فكرة التوافق بين الشعر و النثر و لا ذاتية تضادهما هو نتاج اصيل و مستقل للسردية التعبيرية و غير مسبوقة في هذا الفهم و ان كان تلمس اشكال من تجليات نظام التوافق النثروشعري في سرديات تعبيرية عالية كالقران الكريم و ملحمة جلجامش .
هنا سنتعرض الى ملامح التضاد النثروشعري و نظام التوافق النثروشعري في نصوص من الشعر الصوري المعتمد على الصورة الشعرية و من الشعر السردي المعتمد على السردية التعبيرية للشاعر العراقي حسن المهدي الذي يكتب الشكلين الشعريين .

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابحارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري. و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية. وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردي التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردي بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد .
وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل اكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور وتجل اكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر .وهذا

بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائد بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .
من اوضح الاساليب التي تحقق حالة التوافق النثروشعري هي اللغة التي تتموج بين القرب و التوصيل و بين الرمز و الايحاء ، و بين التجلي و التعبير ، هذه اللغة هي اللغة المتموجة بين التوصيل و الايحاء والتجلي ، بين المنطقية الانحرافية التركيبية اي بين واقعية الاسناد اللفظي و بناءاته و بين خياليته ولاالفته فتحصل حالة (وقعنة الخيال) اي اظهار الخيال بلباس واقعي مما يعطي النص عذوبة و قربا و الفة و يزيل عنه اية حالة جفاء او جفاف او اغتراب يطرا عليه بفعل الرمزية و الايحائية. ان السردية التعبيرية باللغة المتموجة تبلغ درجات متقدمة من التوافق النثروشعري ، و تصل ساحة الشعر الكامل بالنثر الكامل .
للغة المتموجة اشكال و درجات بحسب قوة الخيال و الشعرية ، و سنورد هنا ثلاثة نصوص لنا مكتوبة بلغة متموجة تتباين في درجات شعريتها و سرديتها و نلاحظ كيف ان التوافق النثروشعري يتجلى بوضوح في السردية التعبيرية المكتوبة بلغة متموجة .

5- اللغة الحرة و النص الحر

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمور كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب .
لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافنية و اللاعلمية ،اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسبا لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ،فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ،من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوبية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم. لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة.
لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، ممل مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان

تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر لاجناس الادبية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرر المؤلف و القارئ و يحرر نفسه .

6- اللغة التجريدية

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحاسيس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني .

و انطلاقا من فكرة انّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و انّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة وكلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجربة و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري وحتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية .

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية .

بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب توفّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف اللغة التجريدية بصفات محددة اهمّها ان تكون تعبيرا عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ، بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، ببوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخّص .

خلاصة السردية التعبيرية

السرد لا بقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ ، السرد بقصد الايحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية) .
لقد صار واضحا انّ السردية التعبيرية مقوم أساسي لقصيدة النثر المعاصرة ذات الكتلة النثرية الواحدة (One block) ، حيث ينبثق الشعر من رحم النثر و يحصل الشيء العجيب ، بسرد واضح قريب مليء بالايحاءات و الرموز و الاحساس ، كتلة نثرية ما إن تصل القارئ حتى تتحول الى كم هائل من الايحاءات و الدلالات و الرموز و العواطف و الاحساسي ، مخترقة موطن الشعور و الاحساس بالجمال .

الشعر التصويري و الشعر السردي

مما لا شك فيه ان الشعر و الى فترة قريبة كان معتمدا في قوامه على عنصرين مهمين هما المجاز و الصورة الشعرية ،فبعد تخلي الشعر عن الموسيقى الشكلية و الاوزان برزت الصورة الشعرية و المجاز كمميز و معرف للشعر .
ببروز الشكل المميّز لقصيدة نثر ما بعد الحداثة بالكتلة النثرية الواحدة و خصوصا في القصيدة الامريكية المعتمدة على السرد ،اصبحت وظيفة المجاز كمحور ضعيفة ، و صارت الصورة الشعرية كمقوم للشعر في وضع اهتزاز و حرج ، بل ان مظاهر تخلي الشعر عن الصورة الشعرية صار واضحا.

اذن بالسردية التعبيرية يدخل الشعر مرحلة جديدة و تجديدية حقيقية و ذلك بالتخلي عن الصورة الشعرية و التقليل من مركزية المجاز فيه ، و بروز السرد التعبيري كمظهر و عنصر و معرف شعري .
من المهم التأكيد اننا هنا لا نتحدث عن الجمالية التي هي شيء اخر عن الفنية بل نحن نتحدث عن الفنية و عن الشرط الذي يجعل الكلام المعين شعرا . ببروز السرد التعبيري لم تعد الصورة الشعرية هي الشرط في تعريف الشعر ، و دخل مقوم اخر و معرّف اخر هو السرد التعبيري . و من هنا فبدل التمييز القديم بين الشعر الموزون و شعر النثر ، صار الان تمييز اخر هو الشعر التصويري و الشعر السردي ، يعتمد الشعر التصويري على الصورة الشعرية بينما يعتمد الشعر السردي على السردية التعبيرية .

قصيدة النثر بالكتلة الواحدة و قصيدة النثر الحرة
بالسردية التعبيرية ، صار وجه القصيدة اكثر نثرية ، وصارت الرغبة ملحة بالكتابة بلغة واضحة سهلة بلغة يومية ، و بالنثر اليومي ، الا ان وسط هذه السهولة و القرب و النثرية و السردية ، و بفقرة واحدة متصلة من دون تشطير ، تحدث الشعرية . انه الشعر في قلب النثر انه الشعر في داخل النثر ، هذا الشكل المتميزة بمقطوعة نثرية واحدة من دون تشطير و لا ابراز للنَفَس و السكونات اللفظية . و بهذا تختلف عن القصيدة الحرة التي تعتمد على التشطير و الشكل المعهود .

السردية التعبيرية و السردية القصصية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ،و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكائي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة.
بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكائي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيري هو سرد لا بقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد بقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد الشعري و السرد التعبيري

قصيدة القصة قديمة و تمثلها الملاحم وقد توصف ايضا بمصطلح حديث بالقصيدة السردية ، و هي من مظاهر الشعر السردي و مثله النظم الذي يحكي قصة ، اما السرد الشعري فغالبية هذا الوصف هو للنثر الذي يطعم بتقنيات سعرية من مجاز ونحوه للعذوبة و هو نثر في النهاية و قصة ،و استعمل مصطلح السرد الشعري للتعبير عن سردية القصيدة المعاصر ، الا ان هذا الاستعمال غير جيد مع النظر لاستعمالها الاول في السرد الحكائي المنظوم ، بل السردية في قصيدة النثر هي السردية التعبيرية بقصد الايحاء لا الحكاية .

قصيدة نثر الحداثة و قصيدة نثر ما بعد الحداثة

بينما لازمت قصيدة نثر الحداثة العطاء و الريادة الفرنسية وخصوصا برتران و بودلير و تأثير الرمزية و التصويرية بقصيدة نثر حرة ، فان قصيدة نثر ما بعد الحداثة تجتلت بالابداع الامريكي وخصوصا رسل ادسن و سيميك ، بالسرد التعبيري الواضح و القريب بكتلة نثرية واحدة .

النقطة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعدا ابداعيا اسلوبيا يتمثل بالفنية و الجمالية و الرسالية ، و له ايضا بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلّي اللغة و النص و المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي

الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما .

و من هنا ايضا يظهر ان التصور السائد كون النص كيانا زمانيا ترتب عناصره في الزمن لا يتسم بالواقعية ، بل ان النص كيان ثلاثي الابعاد ، بعد كتابي نصي و بعد لغوي دلالي و بعد اسلوبي ابداعي . يعتمد وضوح و تجلي هذا الشكل على مدى ظهور و قوة نقاط ابعاده المتقدمة اثناء القراءة .

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

ان النظام الجامع للأبعاد الثلاثة في القراءة التعبيرية يتجلى بالوحدة التعبيرية المتكونة من علامة تعبيرية (كيان تعبيرية او معادل تعبيري) يحدث الاثارة التعبيرية (كيان شعوري او معادل شعوري) بواسطة عملية فكرية و عقلية تحليلية هي الوسط او العامل التعبيري) . الوحدة التعبيرية يمكن ان ينظر اليها من جهة جمالية باعتبار المعادل التعبيري معادل جمالي ، و بواسطة العامل الجمالي يحدث الاثارة الجمالية ، وهذا ما يمكن ان نسميه الوحدة الجمالية . ان الوحدة الجمالية و الوحدة التعبيرية هي غير الوحدة الكلامية او الكتابية او الاسلوبية او الدلالية . واهم ما يشير اليه نظام الوحدة التعبيرية ان الاثارة و الانبهار بالنص لا يقتصر على الاثارة الجمالية و الذوقية و انما هناك اثارة فكرية تعبيرية قد اشرنا في مواطن عدة الى صور تجليها كالتنقل بين حقول المعنى و الدلالة و نحو ذلك من انظمة عميقة فكرية .

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

الابعاد يتحدد وقع القراءة و مقدارها التعبيري . النقد التعبيري هو المجال الذي يبحث الانظمة المتحققة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عوالمها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

أدوات النقد و شخصية النص

من الملاحظ ان الكتابات النقدية بدأت تميل بشكل شبه كامل الى طريقة الأطروحة النقدية ، بحيث يكون البحث ثيميا مركزا ، و يكون القصد من المقال النقدي استعراض جوانب تلك الثيمة المعينة من دون النظر او التوسع في غيرها من الامور الفنية و الجمالية في النص . لذلك حتى في حال اختيار نص لاجل الدراسة فانه لا يكون لاجل النص باجماله و كليته ، و انما لاجل ثيمة معينة قد حققها ذلك النص ، و الذي قد يشترك معه نص آخر .
هذه المنهجية النقدية رغم فائدتها المهمة و قدرتها التطويرية و وضوح و تفصيلية نقاط البحث فيها الا انها قد تتعرض الى سوء التطبيق ، و ذلك بلوي النص ، و اقحامه فيما ليس فيه ، فتكون كتابة لا واقعية .
حينما يؤسس و ينظّر لثيمة معينة ، و عنصر جمالي و فني معين ، فان تطبيقه على النص يجب ان يكون صادقا و حقيقيا ، و ليس و هما و ادعاء . اذ ان الاقناع ضروري في الكتابة النقدية كما ان الوضوح و الصحة ايضا مطلوب ، لان المقال النقدي و ان كان ادبيا و حرا الا انه يطرح فكرة و معرفة و يؤسس لبناء و اضافة .
كما ان البحث الثيمي لا يصح ان يقتصر على تطبيق ما استقر من معارف و ان كان ذلك مفيدا ، الا ان التجريبية في الادب محدودة ، و عناصر وجهات الابداع غير محدودة ، لذلك لا بد من متابعة النص ، و الانطلاق منه دوما ، حتى في البحث الثيمي ، اذ لا معارضة بين البحث الثيمي و الانطلاق من النص كمصدر للمعرفة و الفكرة .
ان التطبيق التعسفي للفكرة الموضوعية المعينة على النص ، و لويه و تقريب معطياته من متطلباتها ، ليس فقط يمثل خروجا عن العلمية و الواقعية ، وانما يعد انتهاكا لشخصية النص ، و عبورا على حقيقة الابداع الكامنة فيه .
ان جهات الابداع متعددة و غير مقتصرة على جهة بحثية معينة و لا مستوى بنائي معين في النص ، لذلك يكون من المناسب اعتماد النقد الحر الذي يتلمس عناصر الابداع في النصوص و ينطلق منها نحو رؤية ثيمية معينة ، و ليس

العكس و خصوصا حالة الاقحام و الادعاء فانها خسارة لواقعية النقد و لشخصية النص ، و اذا ما اريد ترسيخ فكرة و ثيمة معينة في ابحاث و دراسات متكررة فمن الواجب اختيار النص الذي يمثلها خير تمثيل ، و ليس مجرد تكرار الاداة النقدية على نص لا تتوفر فيه فانه مجانبة للصدق و الواقع .

انتهى والحمد لله

أنور غني الموسوي طبيب وشاعر وباحث اسلامي من العرق. ولد عام ١٩٧٣ في بابل. درس في النجف الطب والفقه. مؤلف لأكثر من مائة كتاب وظهر اسمه في عشرات المجلات والمختارات الادبية العالمية، وحاز على جوائز عدة ورشح لجائزة البوشكارت. يكتب باللغتين العربية والانجليزية ويعتمد منهج عرض المعارف على القرآن والسنة في الشريعة.

دار أقواس للنشر الالكتروني