التعبير الأدبي

الجزء الرابع

انور غني الموسوي

التعبير الأدبي

مقالات في نظرية الأدب

الجزء الثاني

د. أنور غني الموسوي

التعبير الأدبي

مقالات في نظرية الأدب

الجزء الثاني

د. أنور غني الموسوي

دار اقواس للنشر

العراق ٢٠٢٠

المحتويات

المحتويات ١
المقدمة ٣
السرد التعبيري محاولة ٤
مفهوم قصيدة النثر ، كتابات صدام غازي نموذجا ٧
مفهوم النص الأدبي ؛ كتابات حميد الساعدي نموذجا ١٦
مفهوم التجريد و الادراك العميق باللغة ؛ كتابات زكية محمد نموذجا ٢٤
مفهوم الكتابة الابداعية ؛ كتابات عزة رجب نموذجا ٢٩
مفهوم التعبير الادبي ؛ كتابات ميثاق الحلفي نموذجا ٣٦
علم الروح و الاسلوبية العامة ٤٣
عالم لروح و الابداع ٤٦
فكرة الابداع ٤٧
نظرية الأدب و علم الأدب ٤٩
التحيّز الاسلوبي ٥١
العوامل الجمالية في السرد التعبيري عند ندى الأحمد ٥٢
الاستعارة التعبيرية عند عادل قاسم ٥٨
انظمة التعبير الموازية ٦٣
التعبيرية الأسلوبية عند عادل قاسم ٧١
البوليفونية في (نائب الموت) للشاعر كريم عبد الله ٧٩
الرمزية و التأريخ النصي في قصيدة (ديمقراطية) للشاعر فريد غانم ٨٢
النص الحرّ ؛ نص (الزائر الغريب) للشاعر عادل قاسم نموذجاً ٨٦
العبارات ثلاثية الابعاد و تأجيل البوح في قصيدة (على صهوة العبور) للشاعرة رشا السيد أحمد. ٨٩
البناء الجملي المتواصل في قصيدة (قربان) للشاعر رياض الفتلاوي ٩١
الرسالية و أدب القضية في قصيدة (ربي خلقتني انثى) للشاعرة خديجة حراق ٩٤
الايقاعية في قصيدة (إشارات) للشاعر حميد الساعدي ٩٨
تأجيل البوح و النص الموازي في قصيدة (جندي) للدكتور أنور غني الموسوي ١٠٤

الشخصية التعبيرية في قصيدة فريد غانم (دون كيخوته). ١٠٦
التجلي الأقصى للنثر في قصيدة (خفاش ليس من الطيور)..... ١٠٩
الموجهات الدلالية التعبيرية في " من زاوية ميتّة" ١١١
قصيدة النثر السردية الفكرة و النموذج ١١٤
التكامل النثروشعري في قصيدة (سومري يبحث عن أرض سومرية) للشاعر ميثاق الحلفي ١١٥
تقنيات قصيدة النثر ، قصيدة (رحلة جنوب الذاكرة) للشاعر عزيز السوداني نموذجا. ١١٧

المقدمة

هذا هو الجزء الرابع من كتابنا البحثي في فكرة الأدب و قصيدة النثر، و الذي اعتمدنا في كتابته منذ البداية على المنهج الاسلوبي في تبين العناصر الجمالية في الظاهرة الأدبية. لقد تبيّن لنا و من خلال ما تجلّى من وضوح و نقاء للمظاهر الجمالية التي تابعنها و لاحقناها في النصوص الأدبية، أنّ المنهج الأسلوبي في البحث الأدبي هو الأجد و الأقدر على تبيّن المظاهر الأدبية و الابداعية و الجمالية في النصّ الأدبي.

انّ المنهج الأسلوبي في البحث الأدبي و في نظرية الأدب ليس فقط يمكّن من تلمّس الاضافات الفردية و التميّزات الخاصة للمبدع، بل انّه يؤسس لعلم الأدب بأدوات معيارية واضحة و دقيقة و يمكّن من القدرة التقييمية و المفاضلة بين النصوص وهو أمر متعذر لمن يعتمد المناهج الوصفية و الانطباعية و ذلك لما يتسم به المنهج الأسلوبي من موضوعية و حقيقية لا تقبل الادعاء و التكلّف.

و من الاضافات المهمّة لطريقتنا في الأسلوبية و التي أحدثنا فيها تقدّما و خصوصية بتوسعّنا بالبحث لتناول التجربة العميقة و العمق الشعري في الوعي و المستويات الماورائية و الخارجة عن النصّ سواء كانت في جهة المؤلف ام القارئ و تجليات تلك الجهات في النص.

لقد مكّننا المنهج الأسلوبي بانفتاحه و سعته و مرونته من انتهاج طريقة ملاحقة النصّ بدلا من جرّه نحو افكار مسبّقة، وهذا الأمر في غاية الأهمية، حيث انّ المناهج النقدية المعاصرة تنتهج نهج القواعد المسبّقة و المعايير الجاهزة التي تسقطها على النص و تدعو النصّ الى الاستجابة اليها، و هذا له تأثير على الكتابة و خلَقَ شكلا من الوصاية و التحديد و الاشتراط لاواقعية له، بينما المنهج الأسلوبي يتعامل من النصّ كظاهرة طبيعية انسانية، وهو بذلك يشبه العلوم التطبيقية، و يجتهد في اكتشاف التميّز و التفرّد من دون فرض شيء او المطالبة بقاعدة او شرط، وهذا هو المنهج الحرّ في البحث الأدبي و الذي نسميه (المنهج المفتوح)، و الذي ينهي تماما فكرة (النقد) و يعلن موت (النقد الأدبي) و ولادة البحث الأدبي و علم الأدب، و انتهاء عصر الناقد و بداية عصر الباحث الأدبي و العالم الأدبي.

السرد التعبيري محاولة

السرد التعبير هو كاتبة أدبية تسعى لتحقيق الشعر في وسط النثر في قصيدة النثر من دون الميل الى احدهما. فكما ان الشعر يتجلى فان النثر يتجلى ايضا. الشعر يتجلى في السرد التعبيري بالغنائية و النثر يتجلى بالكتابة الخالية من كل تفنن بصري او شكلي حيث البناء المتماسك و المنطقي بالجمل و الفقرات.

السرد التعبير كان محاولة للاجابة عن اسائلة بخصوص الشعر و القصيدة.

كان السرد التعبيري محاولة للاجابة عن تساؤل بخصوص قصيدة النثر؛ ما هي قصيدة النثر ؟ و كيف يمكن لمقطوعة نثرية ان تحقق الشعر ؟ وهل ما يكتب من شعر نثري محسّن بتفنن بصري و شكل يحقق تكامل نثرية القصيدة؟

كان السرد التعبيري محاولة للاجابة عن تساؤل بخصوص الشعر؛ ما هو الشعر؟ نحن نرى الشعرية باقية في الشعر المترجم الذي ليس فيه اي تفنن بصري او شكلي اذن ما هو الشعر واين تكمن الشعري؟

كان السرد التعبيري محاولة للاجابة عن تساؤل بخصوص النص؟ ما هو النص هل هو الكتابة التي على الورقة ام انه وجود اخر في مستوى ما وراء الكتابة و في الذهن؟

لدينا في الكلام أدب و تقرير عادي . بتصف الكلام العادي التقريري بتقريرية مباشرة و نفعية افادية بينما يتصف الادب بلامباشرية و بانتقائية و تحسيتنية .

لدينا في الادب شعر و نثر وبينما تتتقوم النثرية بالمنطقية و التماسك، فان الشعرية تتميز بالانحلال و اللاتماسك اي التشظي .

في النثر لدينا السرد القصصي و لدينا النثر الفني (كالخاطرة) و في الشعر لدينا الشعر الغنائي و الشعر السردي .

في الشعر السردي لدينا الشعر السردي المعروف (الشعر السردي الغنائي) و لدينا السرد التعبيري (الشعر السردي التعبيري).

في جميع اشكال الكتابة الا السرد التعبيري هناك توافق بين البنية العميقة و البنية السطحية من حيث جنس الكتابة و تشكل النص، الا ان الواحد منها

يختلف عن الاخر بخصائص بنيته ففي السرد القصصي البنية منطقية متماسكة حدثية تخيلية و في النثر الفني هناك منطقية متماسكة بيانية و في الشعر الغنائي البنية انحلالية متشظية. و كذلك في الشعر السردي الغنائي فان البنية سردية حدثية الا ان الوجود الشعري يكون بشكل وجود مصاحب و على مستوى الانثيال و التداعي و الدلالة أي ليس على مستوى البنية.

اما في الشعر السردي التعبيري (السرد التعبيري) هناك عدم توافق بين البنية التحليلية و البنية الانثيالية مع موافقة البنية التحليلية للبنية الفهمية فكلاهما سردي منطقي متماسك بينما البنية الانثيالية فانحلالية متشظية.. و اما في السر التعبيري فان عدم التوافق حاصل بين البنية الفهمية و البنية التحليلية حيث تكون البنية الفهمية سردية متماسكة منطقية الا ان البنية التحليلية فانحلالية متشظية كما هو حال البنية الانثيالية .

اما في السرد التعبيري فان البنية العميقة تختلف عن البنية السطحية ، فالبنية السطحية سردية منطقية بينما البنية العميقة فغنائية، و بهذا يختلف السرد التعبيري عن جميع اشكال الادب، و يختلف بالخصوص عن السرد الغنائي (الشعر السردي المعروف) بان غنائية السرد التعبيري في بنيته بينما غنائية السرد الغنائي في انثيالاته و تداعياته.

فالخلاصة انه في جميع اشكال الكلام الفني و غير الفني منه هناك توافق بين البنية الفهمية – القراءاتية- السطحية و البنية الاستقرارية التحليليةالعميقة، و الشكل الوحيد الذي يختلف عنها في ذلك هو السرد التعبير حيث تكون البنية الفهمية السطحية مختلفة عن البنية التحليلية العميقة.

قصيدة النثر كيف تحقق الشعر و النثر انها نثر على مستوى القراءة و الفهم و الكتابة و شعر على مستوى التحليل و الدلالة.

الشعر الذي يكون لا منطقيا في بنيته كما في الشعر الغنائي او منطقيا فيها كما في السرد الغنائي ، يمكن له ان يكون منطقيا على مستوى الكتابة و الفهم الا انه غير منطقي على مستوى التحليل و الدلالة كما في الشعر السردي.

في السرد التعبيري تتجلى القصيدة في ابهى صورها حيث التوافق النثروشعري بدل التضاد بين الشعر و النثر.

السرد التعبيري لم يكن كتابة عفوية ارتجالية و انما كان رؤية جمالية و اعتراضا على النص الموجود ، و كان محاولة لتحقيق التوافق النثروشعري في قصيدة النثر، حيث الشعر الكامل أي الغنائية الجلية في النثر الكامل أي النثر الجلي الخالي من كل تفنن بصري او شكلي.

للاطلاع على نصوص من السرد التعبيري يرجى زيارة صفحة مجلة (تجديد) و مجلة (أقواس الشعر) المتخصصتين بالسرد التعبيري.

١- مجلة تجديد

http://tjdeedblog.blogspot.com/p/blog-page.html

٢- مجلة أقواس الشعر

http://narrativepoetryblog.blogspot.com/p/blog-page_42.html

مفهوم قصيدة النثر ، كتابات صدام غازي نموذجا

يقول بودلير (من منا في لحظته الطموحة لا يحلم بمعجزة الشعر النثري ، من دون وزن و لا قافية ، سلسل بشكل كاف و صارم بشكل كاف لأن يعبر عن غنائية النفس ، و عن تموج الروح ، و عن وخز الوعي) (١) . و تقول باربرا هننغ (Babara Hening) (ان قصيدة النثر هي جنس أدبي متاخم -- حيث تكون الطبيعة شعرية لكنه يطرح بشكل افكار و كلام عادي جدا) (٢) . و تقول دانييل متشل (قصيدة النثر تكتب بالجمل انها تظهر ككتلة واحدة من دون تشطير)(٣) . و تقول مليسا دونوفان (Melissa Donovan) (النثر ما يكتب باللغة العادية بالجمل و الفقرات ، و الشعر بطبيعته يعتمد على الخصائص الجمالية للغة ، و قصيدة النثر هي شعر يكتب بالجمل و الفقرات من دون نظم او تشطير . لكنه يحتفظ بخصائص شعرية اخرى كالتقنيات الشعرية و الصور و التكثيف) (٤) .و يقول زيمرمان (Zimmrman)(في قصيدة النثر تكون الكتابة متواصلة من دوت تشطير) (٥)و في التعريف المعتمد في الويكبيديا (ان قصيدة النثر شعر يكتب بصيغة النثر بدل النظم لكنه يحافظ على الخصائص الشعرية من التصوير العالي و ترادف و التأثير العاطفي .) (٦)

ان قصيدة النثر فتحت افاقا جديدة للكتابة الادبية غير مسبوقة و لذلك قد احاطها الشك يقول جالرز سيميك (Charles Simic)وهو من رواد قصيدة النثر الامريكية (قصيدة النثر لها مميز غير عادي بانها ينظر اليها بعين الشك و الريب ليس فقط من قبل الكارهين التقليديين للشعر بل من قبل الشعراء انفسهم) (٧) . و تقول نيكول ماركوتك (Nicole Markotic) في مقالها المهم (قصيدة النثر و السرد الجديد) (قصيدة النثر هي ستراتيجية شعرية مغروسة في بنية سردية انها دعوة للمساواة ، حيث النحو النثري و التشظي الشعري ، قصيدة النثر تتحدى التشطير و ترفض الاكتفاء بالصورة المعهودة للشعر او للنثر - الى ان تقول - واهم ما يشدني الى هذا الشكل هو الجملة ؛ ما الذي يجعل الجملة سطرا شعريا بدلا ان تكون جزء من مقالة او قصة) .(٨)

مع كل هذا الفهم الواقعي لقصيدة النثر ظهر اتجاه نقدي معاصر، و صار محورا للنظرية النقدية المعاصرة على يد الرائد فيه البروفسور بيتر هون (Peter Huhn) الذي نظر و طبق اليات التحليل السردي في الشعر، و ناقش ان التحليل السردي و علم السرديات يتميز بالشمولية بحيث يمكن من خلاله تناول جميع اشكال الأدب بما فيها الشعر الغنائي ، و كتابه (التحليل السردي في الشعر الغنائي) الصادر عام ٢٠٠٥ كان فتحا كبيرا في هذا الاتجاه (٩) ، و صارت الان مدرسة كبيرة تعمل على تتبع التقنيات السردية في الشعر الغنائية و متخصصة في هذا الشأن ، معتمدة على منهج (السرديات العابرة للاجناس)(transgeneric narratlology) . (١٠) و اهم تلك التقنيات السردية التي برهنوا على وجودها في الشعر الغنائي هي التتابع و التوالي (sequentialty) و التوسّط والابراز (mediation) و التواصل و الافصاح (articulation) (١١) .

من هنا تظهر ملامح قد ترسخت عبر تأريخ طويل لقصيدة النثر ، استطاع من خلالها ان يخرج الباحثون و الدارسون بتحديدات عامة تجنيسية لهذا الشكل الادبي و اخرجت قصيدة النثر من اللاتجنيس الى التجنيس ولكن بوجودها الواسع الحرّ و الثرّ و المتميز . من تلك الملامح التي اشير اليها كما بينا الامور التالية :

١- ان قصيدة النثر تكتب بالجمل و الفقرات .

٢- انها سلسة .
٣- انها كتابة متواصلة من دون تشطير .
٤- انها تحافظ على الخصائص الشعرية من الزخم العاطفي و الصورة الشعرية.
٥- انها شعر يكتب ببنية سردية .

لو لاحظنا الملامح المتقدمة فانا سنجدها صفات النثر و الشعر ، فقصيدة النثر هي الوجود الخارجي الذي يجمع الشعر و النثر اي هي حالة التوافق بين الشعر و النثر . سنحاول هنا تتبع تلك الملامح في كتابات الشاعر العراقي صدام غازي . الذي هو احد كتاب قصيدة النثر السردية الفقية ، بكتابتها بالجمل و الفقرات و بسلاسة و من دون تشطير او تشظي ، بسرد تعبيري رمزي ايحائي محافظ على التكثيف و الصورة الشعرية و الانزياح ، و بهذه المواصفات التي سنبحثها تطبيقيا و تفصيليا كانت كتابات صدام غازي نموذجا لقصيدة النثر حسب التعريفات السابقة .

١- النثرية (الكتابة بالجمل و الفقرات)

نثرية صدام غازي معلومة لكل متابع، و الجمل و الفقرات حاضرة فيها دوما، فجميع نصوصه السردية نماذج لتلك النثرية. و كنموذج لدينا ثلاثة نصوص تتميز بالعذوبة و النثرية الواضحة (صفصافة) و (قطار) و (الزمن الصفر).

(صفصافة)

صدام غازي

ليس هذا هو الشارع . تهت في العنوان بحثا عن الصفصافة . عشتار أصبحت نبية ، لكنها نسيت أن تمسح بصماتها عن جدران معبد ننماخ . تذكر ، بفعل الأمر أن الصفصاف لن يتسعه الأسفلت ، فإن رأيت صفصافة تمشي على الأسفلت ، فأنها من البلاستيك المدور . لن تعرف الفرق من لون الأسفلت ، ولا من لون الماء ، ولن يستحضر الجنّ كي يخبرك ما نوع هذه الصفصافة .

الرياح كالأنهار في تدفقها . تهرب دوما من حرارة الصيف لتختبئ بين الصفصاف. لن تعرف الفرق ، الأ أن يخبرك البئر. هذا أن لم تنس فعل الأمر .

(القطار)

صدام غازي

بمساحة آجرتين ، لا يمكن لمقصّ الحلاق أن يقصّ لك فرحة بحجم ماموث يبحث عن أنيابه العاجية ليحارب مخالب القطّ . خلف الكواليس بالجنب من محرك الخيوط بآجرتين ونصف ، تسمع زغاريد القطار. يشتري الراكب رئة من البائع المتجول. رئة لأستعمال واحد . هذا ما كتب عليها ، واشترى مظلة من أجل المطر الحامضي الذي يسكبه القطار. غم أن الثلج لم ينزل . أبتاع جزرة لأنف الأمنيات ، كسكارة جدي قبل أن يخترع الفلتر. رمى بآخر أمنياته على آجرة متغير لونها وسط رصيف المحطة ، علما أن جدي لم يعرف أنه رمى بصمته الوراثية حين لصق السكارة .

(الزمن صفر)

صدام غازي

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

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

و لا نحتاج الى كلام لبيان البناء الجملي و الفقراتي لتلك النصوص ، فانها تتحدث عن نفسها .

٢- السلاسة

تتميز كتابات صدام غازي بالسلاسة ، البعيد عن التعقيد النحوي ، و هذا من خصائص قصيدة النثر التي تلزم بمنطقية اللغة و نحوية الجملة ، و يمكن للمتابع لكتابات الشاعر ان يدرك هذه السلاسة و التداولية و التعاونية التي تتميز بها . و واضحة السلاسة في النصوص الثلاثة السابقة (صفصافة) و (القطار) و (الزمن الصفر)

٣- البناء المتواصل (عدم التشطير)

النثرية في كتابات صدام غازي السردية الافقية تحقق تكاملها ، بجمل و فقرات و سلاسة و بناء جملي متواصل ، من دون سكتات و لا فراغات و لا تشطير و لا توظيفات بصرية . و كتابة صدام غازي عبارة عن مقطوعة نثرية و في الغالب كتلة واحد ، و كتابة الكتلة الواحدة (one block) احدى غايات قصيدة النثر الكبرى . بالبناء الجملي المتواصل بجمل تامة و واضحة تتجلى احدى اهم خصائص النثر و تكالمه عند صدام غازي ، فمثلا في قصيدة (القطار) المتقدمة يقول الشاعر :

(١- بمساحة آجرتين ، لا يمكن لمقصّ الحلاق أن يقصّ لك فرحة بحجم ماموث يبحث عن أنيابه العاجية ليحارب مخالب القطّ . ٢- خلف الكواليس بالجنب من محرك الخيوط بآجرتين ونصف ، تسمع زغاريد القطار.٣- يشتري الراكب رئة من البائع المتجول. رئة لأستعمال واحد .)

لدينا هنا ثلاث جمل ببناء متواصل و بمنطقية نحوية تامة من دون اية توظيفات بصرية . كل جملة تتجاوز السطر وهذا من صفات التكامل النثري كما هو معلوم .

٤- الصورة الشعرية الزخم العاطفي

هنا تكمن مقدرة كاتب قصيدة النثر و هنا تبرز امكانياته الشعرية ، و تصور ان قصيدة النثر فن سهل تصور ساذج لا يمت الى الواقع بصلة ، و كلما كانت القصيدة اكثر نثرية كان تحقيق الشعرية فيها اكثر صعوبة . و مع هذا التجلي القوي للنثر في كتابات صدام غازي ، يكون خلق الشعر من ذلك الوسط النثري كاشف عن مقدرة لدى الشاعر . في النصوص الثلاثة ليس فقط تحقق لصور شعرية ذات زخم شعوري عال هنا و هناك ، بل متواليات من الصور الشعرية ، و عمق فكري و رؤيوية جلية ، و شعرية عميق تنبثق من اعماق النفس ، و الهم الشعري و طلب الخلاص واضح ، فليست النصوص مجرد تراكيب انزياحية و رمزيات متجاورة بل هناك تجل واضح لقضية الشعر و رسالة الشعر و العوامل الجمالية العميقة و الالتقاطات الشعرية و المعادلات التعبيرية الفذة .

ففي (صفصافة) نجد متواليات في الصور الشعرية و الصيغ التعبيرية المعبأة بالطاقات الشعورية و الزخم الاحساسي (١- ليس هذا هو الشارع . تهت في العنوان بحثا عن الصفصافة . ٢- عشتار أصبحت نبية ، لكنها نسيت أن تمسح بصماتها عن جدران معبد ننماخ . ٣- تذكر ، بفعل الأمر أن الصفصاف لن يتسعه الأسفلت ،٤- فإن رأيت صفصافة تمشي على الأسفلت ، فأنها من البلاستيك المدور .٥- لن تعرف الفرق من لون الأسفلت ، ولا من لون الماء ، ٦- ولن يستحضر الجنّ كي يخبرك ما نوع هذه الصفصافة . ٧- الرياح كالأنهار في تدفقها ، تهرب دوما من حرارة الصيف لتختبئ بين الصفصاف .٨- لن تعرف الفرق ، الأ أن يخبرك البئر. هذا أن لم تنس فعل الأمر .)

لدينا هنا ثمان جمل نثرية حقق الشاعر فيها ثمان صور شعرية ، من دون ان يحتاج الى نفَس تمهيدي او تهيئة للصورة التالية ، و جاءت الصور في انسيابية كبيرة و تلاحم .

و هكذا نجد الصور الشعرية و التعبيرية و الزخم الشعوري حاضرا في النصين الاخرين ، و الامر هو كذلك في باقي نصوص صدام غازي السردية الافقية .

٥- البنية السردية

انّ السردية في قصيدة النثر ليست شرطا فحسب بل هي اداة لاجل اعطاء الحرية للشاعر ، و من خلال السرد التعبيري يتمكن الشاعر من التنقل بحرية غير معهودة في جميع جوانب اللغة الجمالية و التوصيلية ، و يستطيع من خلال السرد الشعري ان يستنطق اللغة و ان يستخرج عمقها الشعري و المعاني الجمالية العميقة و ان يطرحها للقارئ بصورة هادئة و عذبة من دون ارباك او تشظي او تعال .

انّ السردية في الشعر لا تكون بقصد الحكاية و القص و لذلك لا تجد تطورا حدثيا قصصيا في قصيدة النثر بخلاف القصة كما انك لا تجد حبكة و قضية قصصية و انما ما تجده تقنيات سردية لاجل نقل الاحساس الى القارئ و طرح المعنى الجمالي و الفكرة الشعرية بتلك الصيغة لاجل تحقيق التكامل النثروشعري . فالسردية في قصيدة النثر وسيلة لتحقيق التكامل بين الشعر و النثر . و لقد رأيتَ بوضوح كيف ان قصيدة (صفصافة) السردية قد تضمنت ثمان جمل اشتملت على ثمان صور شعرية . و هكذا نجد السردية و التوافق النثروشعري حاضرا في قصيدة القطار بتناسب ملحوظ بين الوحدات النثرية و الوحدات الشعرية ، و ايضا الامر كذلك في قصيدة (الزمن الصفر) التي يتجلى فيها السرد الى ابعد حد ، حيث يقول الشاعر فيها :

(عند أول الشفق ، حين جلست الشمس خلف تلك التلة تمشط شعرها ، لم نكن عندها وليدي الصدفة , لكنا ألتقينا في الزمن صفر . ليس كل شيء واضح المعالم , ولا كل الافق معتم كأعمى يلبس نظارة سوداء . لم نلتق على ذلك القمر النحاسي كما قلنا , ولم ننكث بوعدنا حين رحلنا حاملين صرة خيبة الأمل , مع القليل من قوت ذكرياتنا . ففي الزمن صفر تتغير الاحداث , فزمن القصيدة تخط على صفحة الريح . زمن عناق الارواح للأرواح في زمن هجر أهل التناسخ أرواحهم . زمن خيانتي مع قصيدة تحمل ملامحك . زمن التمني بليلة أغفاءة من أجل عين الحلم . الزمن الصفري فيه المدى يده تسكن الصدى . التوقيت بعدد ذرات الرمل . الشمس تجلس خلف تلك التلة . السكون يركب ظهر الخفافيش ويقتل الحركة . في الزمن الصفر لا تعدّي الايام . هكذا ولدنا لا نعد ولا نحصي , في بداية أول الغسق عند بداية التوقيت صفر .)

ان السردية طاغية الا انه في الوقت ذاته لاتجد حكاية و لا حبكة و انما افكار عميق موحية و مرمزة و ترمي الى ابعاد عميق في النفس ، و التطور النصي مبني على تطور تتابعي للمكونات الشعرية المجازية و الرمزية و الايحائية .

(1)

https://web.njit.edu/~ronkowit/poetsonline/archive/arch_proe.htm

(2) http://writers.com/classes/poetic-prose-the-prose-poem

(3) http://diymfa.com/writing/poets-revolt-brief-guide-prose-poem

(4) https://www.writingforward.com/poetry-writing/what-is-prose-poetry

(5)

http://www.baymoon.com/~ariadne/form/prosePoem.htm

(6) https://en.wikipedia.org/wiki/Prose_poetry

(٧) http://diymfa.com/writing/poets-revolt-brief-guide-prose-poem

(٨)

https://www.sfsu.edu/~newlit/narrativity/issue_one/markotic.html

(9)

https://books.google.iq/books?id=gLh0yqVbO18C&pg=PA1&lpg=PA1&dq=narrative+analysis++lyric+poetry&source=bl&ots=V4_TbWlKrO&sig=8Mxz6

qYSUM37svin0_xQ-W-NMhg&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=narrative%20analysis%20%20lyric%20poetry&f=false

(10) http://www.zef.uni-wuppertal.de/fileadmin/zef/Download_Dateien/FLYER_postclassical_narratology.pdf

http://www.mohamedrabeea.com/books/book1_3977.pdf

(11)

https://books.google.iq/books?id=gLh0yqVbO18C&pg=PA1&lpg=PA1&dq=narrative+analysis++lyric+poetry&source=bl&ots=V4_TbWlKrO&sig=8Mxz6qYSUM37svin0_xQ-W-NMhg&hl=en&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=narrative%20analysis%20%20lyric%20poetry&f=false

مفهوم النص الأدبي ؛ كتابات حميد الساعدي نموذجا

يعرّف النص انه الكلمات الاولية المكونة للقطعة الكتابية او الكلام (١) ، و يعرّف النص الادبي انه القطعة الكتابية التي يكون الغرض الاساسي منها جمالي و ان احتملت ابعادا اخرى فكرية وغيرها (٢) . و أدبية النص هي استخدام صيغ تجعل العمل الكتابي نصا ادبيا باستخدام بعض المظاهر اللغوية الجمالية (٣) . وهذا التعريف للنص ضيق ، لأن النص الادبي ليس الكتابة فقط و انما هو مجموع الانظمة المتداخلة و المترابطة ، بعضها يقع في مستوى ما قبل الكتابة في الوعي العام و الخاص و بعضها في مستوى الكتابة و المكتوب و ما يكوّنه من وحدات و بعضها في ما بعد الكتابة في مستوى القراءة (٤) . و كل من هذه المستويات تتجلى و تضغط لاجل ان يكون لها حضور ، فالنص الادبي هو حالة حضور و تجل لتلك المستويات و كلما كان الكاتب ذا تجربة ادبية كبيرة و ذا رؤية ادبية عميقة كان اكثر مقدرة على تحقيق النص الأدبي النموذجي و العالي المستوى ، تتجلى التجربة في التمكن الفني و في اللمسة الخاصة و تتجلى الرؤية في الفكر الادبي و النص المثقف النقدي .

حميد الساعدي شاعر ذو تجربة و ذو رؤية أدبية ، من هنا كانت هذه المحاولة في تبين عوالم النص الادبي النموذجي ، و اتخاذ نصوص حميد الساعدي المكتملة تجربة و رؤية كنماذج للنص الادبي و تجلياته في المستويات الثلاث ، مستوى ما قبل الكتابة و مستوى الكتابة و مستوى ما بعد الكتابة.

ان هذا الادراك للوجودات المتعددة للنص و ثلاثية ما قبل الكتابة و الكتابة و ما بعدها و عدم اقتصار مفهوم النص على الكلمات ، يبطل كثيرا من النظريات بخصوص النص الادبي و اهمها ثنائية الشكل و المضمون و ثنائية الكتابة و القراءة و ثانية النص و الدلالة ، بل واقع الامر ان النص ليس ذا وجود واحد و انما له وجودات متعددة بعضها لا يقبل تلك الثانيات مطلقا ، فما في مستوى ما قبل الكتابة و في الوعي العام لا علاقة له بالشكل و لا بالقراءة ، و ما يكون في مستوى ما بعد الكتابة و في وعي القارئ لا علاقة له بالكتابة و الشكل ، بل ان هذا الفهم يجعل من الشكل غير مؤثر ، و الاعتماد كله يكون على عمق الكتابة في الوعي، سواء الوعي التأليفي او الوعي القراءاتي.

تتجلى الكيانات الماقبل كتابية من خلال عوامل عدة اهمها البعد الفكري و الرؤية و العمق اللغوي الجمالي ، و تتجلى غايات الكتابة و المكتوب في امور اهمها الانثيال و الاختيار و المعادلات التعبيرية و هي مرتبطة بطبيعة الجنس الادبي و خصوصية الكاتب ، و في السرد التعبيري تبرز السردية التعبيرية و الرمزية و النثروشعرية و اللمسة الخصة بالمؤلف . و اما الكيانات المابعد كتابية فانها تتجلى في عالم القراءة و اهمها لاستجابة و التاثير الجمالي و التعاونية . سنتناول تلك الجهات كل على حدة في كابات الشاعر حميد الساعدي .

أ- الكيانات النصية الماقبل كتابية

١- البعد الفكري (الوعي العام و الرؤية الخاصة)

ابرز ما يتجلى فيه البعد الفكري للكاتب في نصوصه هو الوعي العام المترسخ و الرؤية التعبيرية الخاصة و الرسالية بتبني قضية الانسان و الامة .

في قصيدة فوضى (٥) يقول حميد الساعدي :

(الأشياء التي تغادرنا دائماً بحنوٍ ذاهل هي أجمل مما نحن في غيبوبتنا المستديرة ، والصور المعلقة على الحيطان تمائم للغياب القسري)

هنا يوغل الشاعر في الهمّ الانساني الكوني و معاناته ، فالغياب القسري و الغيبوبة هي السمة الابرز للانسان في هذا الزمن . و يستمر الشاعر في تشييد الغربة بقوله (أيتها الروح المكبلة بأفاعي الغربة . ثم يعكف على الهم الوطني حينما يقول (ونحن نوشكُ على ابتلاع موسى الصبر ، إنه فاقع اللون دمنا الذي يجري بأشجار السيسبان ، كم أرهَقَتنا التواريخ الصفراء ونحن نرنو للأعالي حين امتزجت صرخات القهر مع ذؤابة الأُمهات ، وحين حدثَّني النهر ضَجِراً من التواءه على عكاز أفعى) . ان الرسالية واضحة في هذا النص الطالب للخلاص .

و تبرز التعبيرية الفردية و الاضافات الخاصة على الخارج في هذا النص بعبارات بوح تعبيري جلي حيث يقول :-

(١- لأشياء التي تغادرنا دائماً بحنوٍ ذاهل ٢- إنه فاقع اللون دمنا الذي يجري بأشجار السيسبان ٣- وحين حدثَّني النهر ضَجِراً من التواءه على عكاز أفعى ، ٤- والشاعرُ عن قصيدته التي تنتظر دورة القمر .) فهنا اربعة مقاطع نلاحظ تدخل الرؤية التعبيرية الفردية في تمظهر الاشياء و تشكلها (الاشياء تغادر بحنو ذاهل ، و الدم لونه فاقع ز و النهر يلتوي على عكاز افعى و القصيدة تنتظر دورة القمر) ان انطلاق تلك الاصوات من اعماق الشاعر و برؤية مختلفة عما هو سائد يمثل الوعي الفردي في قبال الوعي العام و هنا تتجلى التعبيرية . و في هذه القصيدة تعدد اصوات وهو ما يسمى (البوليفونية (٦) .

و تتجلى الكيانات الماوراء كتابية في اغلب نصوص حميد الساعدي و منها تجلي البعد الفكري و الرؤيوي في قصيدة قلب الظلام (٧) حيث يقول

(بعيداً عن الشفق ، وقريباً من الإشراق ، تأخذني لجتكَ الساحرة ، الى حيث أُلقي عصاي على دَكّة السِحرِ ، مبهرة في راحتيكَ الرؤى ، وموغلة في الندى وجنتاك ، و مورقةٌ دهشتُكَ الساطعة.)

٢- البعد الجمالي (العوامل الجمالية)

لو قلنا ان الادب هو التقاط اللحظة الجمالية العميقة لما كان خطأ و لو قلنا ان الشعر هو تلك الالتقاطة لم يكن خطأ ايضا ، و تكون باقي الامور المرافقة من ابعاد كتابية و فكرية امورا لاحقة لذلك الجوهر . فجوهر الشعر هو التقاط المعنى العميق الذي لا يتيسر لغير المبدع . تلك المعاني الجمالية العميقة الدفينة التي يلتقطها الشاعر هي (العوامل الجمالية) و التي تتسع بسعة التجربة الانسانية ، و لكن يجمعها بعدها الجمالي في الوعي الانساني (٨) . و تجلي العوامل الجمالي – الذي هو اساسي للشعر- ظاهر و واضح في كتابات حميد الساعدي و خصوصا لما يمتلكه من قدرة تصويرية و ابداع في الصور الشعرية ، لكنا نجد تكثيفا للعوامل الجمالية في قصيدة (حائظ الاخيلة) (٩) بكم كبير من الالتقاطات المتتابعة :-

(١- أتبعُ ظِلي بعُمقِ مَساراته الحاشدة ٢- نسيت أني اتكأتُ على حائط الأخيلة ٣- و لليّل أغنية للعتابِ طويلٌ به الروح تشدو ٤- وما انفكَ مني اشتهاء الربيع ٥- أن أجعلَ الرمح أقصر من قامتي والخيمة الآن في الذاكرة ٦- أُيممُ شطرَ المدى المستباح لبصمةِ حرفٍ أفاضتْ هوىً على القلب والدرب في لهوه يغني)

ب- الكيانات النصية الكتابية

١- الانثيال

ان لكل شيء غاية التجلي و الحضور ، و لا شيء يقبل بالغياب ، و انما الغياب يكون قصريا ، و بما في ذلك النص المكتوب ، فانه يسعى نحو غاية اكبر تجل له فكما ان المؤلف يتجلى في النص و القارئ يتجلى فيه فان النص ذاته ككتابة يتجلى ايضا فيه (١٠) و ابرز مظاهر تجلي النص بما هو كتابة في العمل الادبي هو الانثيال ، حيث تظهر المفردات و التراكيب المركزية تقاربا في الحقول المعنوية ، و لا نقصد هنا بالانثيال بتداعي الافكار بشكل لاواعي بقدر ما نعني بطغيان اللغة ككيان له غايات و تجلي اللاوعي و توجيهه للمكونات الكتابية (١١) .

في قصيدة (مماحكات) (١٢) نجد تجليا للغة و اللاوعي بتقارب حقول الكلمات المركزية الموجهة للكتابة . يقول فيها الشاعر

(١- الجمالُ لحظة دفق ، ٢- والسرورُ بعض ارتخاءٍ ٣- في تلاشي العبارات ، ٤- وانشغالي بالحرف ٥- سيرة أيامٍ ، ٦- أتجددُ في كل يومٍ كما الشجر بلحائهِ .٧- تجتاحُ حروفي ٨- تتَسمَّرُ الكلمات ٩- قامة فَلاّح بأرضٍ موجعة . ١٠- اللهفةُ بعض تضاريسَ ١١- من أبجديات الهدوء ، ١٢- والمرايا انعكاسُ ١٣- لمن أثقل الريح بالعاصفة . ١٤- يا أيها الجرح الموغل بغابةِ الرماد)

اننا نلاحظ تجل لنظام اللغة و غاياته في الألفة و التقارب بعيدا عن القفز المعنوي و انما جاءت العبارات متوالية مرتبة معنويا بحقول معنوية موحدة او متقاربة (فالجمال- السرور) (العبارات – الحروف) (ايام – يوم) (حروفي – الكلمات) (فلاح ارض – التضاريس) (الهدوء - المرايا) (الريح – العاصفة- الرماد) كما ان هناك بعد اخر لتجلي اللغة و الانثيال هو القاموس اللفظي لجميع العبارات فانا نلاحظ التقارب بين حقول (الجمال – و الكلمات – و الحروف) و في النقلة الاخر (الوجع – اللهفة- الريح – العاصفة – الجرح – الرماد) و لا نجد خروجا عن ذلك الا اعتراض (الهدوء و المرايا) وسط الهيجان و الصخب . كما ان هناك بعد ثالثا وهو تصاعدية الانتقال (فمن (الجمال و السرور و الحروف و المرايا) الى (الوجع و اللهفة و الريح و العاصفة و انتهاء بالرماد) . و بهذا الاسلوب تحقق القصيدة حركة لكياناتها داخل النص وهو مما يسمى (بالمستقبلية الادبية) (١٣) .

٢- الاختيار

الانتقائية العالية و التحكم و الرؤيوية و الايقاعية و الرسالية من المظاهر و المميزات الواضحة على كتابات حميد الساعدي و جميع نصوصه شواهد على ذلك و منها قصيدة (احلام البنفسج) (١٤) التي تجمع كل ذلك ؛ حيث يقول الشاعر .

(١- أنتَ ترنو لتلكَ المسافة بين الخطى والمتاهة. توقظ جرحكَ تبتدئ الرغبة الموغلة وتطارد من أرقوك طويلا لتحلم بالقبلة القادمة .٢- الأنين شجى والملامح سمراء من فرط شمس الأسى ٣- أوهموكَ بأن الطريق معبدة

بالورود وأن الصناديقَ فرحةَ أُمٍ ومهرُ حبيبة ٤- في غمسةِ الإصبعِ صار البنفسجُ لونَ الدماء . ٤- لنا كل أمنية ضائعة ولهم في الأكاذيب إرث تكدَّس .)

هذه المقاطع المختارة تكشف عن الاختيارية و الانتقائية و توجيه اتجاه الخطاب و الرسالة و بلغة متموجة (١٥) تجمع بين الرمزية و التوصيلية لاجل النفاذ الى النفس و تحقيق الاثر ، وتجمع هذه المقاطع معظم مظاهر الاختيار التي ذكرناها .

ان التجلي الواضح لعناصر الاختيار و الوعي و ما يقابله من عناصر اللااختيار و اللاوعي لا يبقى مجالا بان البناء الكتابي امر مشتمل على الاثنين و ان الاقتصار على احدهما تفريط واضح كما فعلت الاسلوبية باعتماد الاختيار و البنيوية باعتماد اللااختيار (١٦) .

٣- المعادلات التعبيرية .

المعادلات التعبيرية هي الصور الكتابية التي تظهر بها العوامل الجمالية (١٧) ، اي هي القالب الكتابي الذي يطرح فيه الشاعر افكاره و التقاطاته الجمالية .

ت- الكيانات النصية المابعد كتابية . و اضافة الى السردية التعبيرية المقومة للشعر السردي المميز للقصائد التي اخترناها ، فانا قد اشرنا الى اسلوب تعدد الاصوات (البوليفونية) في قصيدة (فوضى) و اسلوب الحركة داخل النص (المستقبلية) في قصيدة (مماحكات) و اسلوب التنقل بين الرمزية و التوصيلية (اللغة المتموجة) في قصيدة (احلام البنفسج)

١- الاستجابة الجمالية (الانبهار) و التاثير الجمالي (الصدمة)

احدى اهم عمليات القراءة هو الانتاج ، و من الخطأ تصور ان القراءة عملية اتكالية استهلاكية ، بل هي عملية انتاجية ، و من اهم الكيانات التي تنتجها القراءة ثلاثة امور الاول توسعة المدارك و الثاني اكمال النص و الثالث الاستجابة الجمالية . من الراسخ ان للنص الادبي الابداعي تأثيرا جماليا و كل تلك المظاهر و العوامل التي تكلمنا عنها تحقق هذا التأثير ، الا ان الاستجابة الجمالية و جانب من هذا التأثير يعتمد على القارئ و على قاعدته المعرفية و

الجمالية . فكما ان المؤلف يجب ان يتمتع بتجربة لكي ينتج نصا فكذلك القارئ لا بد ان يتمتع بتجربة قراءاتية لينتج قراءة ناضجة وهذا ما اسميناه (القراءة التعبيرية) (١٨) . و وظيفة النص هنا تكمن في كونه محفزا جماليا و فكريا و قراءاتيا ، و في الحقيقة الاستجابة الجمالية تختلف من نص لاخر و من قارئ لاخر ، فلدينا الاستجابة الظاهرية للنص التوصيلي و لدينا الاستجابة العميقة للنص الرمزي ، و لدينا الاستجابة السطحية للبوح المباشر و لدينا الاستجابة العميقة للبوح الايحائي و بينما النص الرمزي العذب يحقق استجابة واسعة نوعا و كما ، فانه بخلاف النص الرمزي غير العذب او المباشر العذب فان الاستجابة فيه لا تكون واسعة بل تكون ضيقة (١٩) . و لقد وفرت السردية التعبيرية من خلال تحقيقها الرمزية العذبة تلك الاثارة و الاستجابة الجمالية واسعة النطاق ، و نجد كثيرا من تجار حميد الساعدي السردية محققة لهذه الاستجابة الواسعة ، منها مثلا قصيدة (حلم الياقوت) (٢٠) حيث يقول فيها الشاعر :

(بأغاني الحُب ، أفتتحُ الليلةَ شعري المتراكم مثل هموم العمر ، والحُب الصامت دهراً في قلب المحرومين ، وأنين الأم التعبى ، في ظلمة ليل الفقر الداجي ، أنادي للملتاعة في زمن الدهشة والمسكونة بالترحال ، تعالي : وبعمق ندائي نفتحُ أشرعةً للريح ونمضي . الأحلامُ مضَت يا وَمضةَ قدري ، والمجبول بناصية الكلمات ، أفاضَ على جرحِ اللهفةِ ملحاً وخيالٍ من إضمامةِ زهرٍ يتلوى في هامش عرش الفقراء . ... النص)

٢- التعاونية .

من المعلوم ان حميد الساعدي يعتمد الرمزية القريبة ، و الخطاب الواضح ، بل يتبنى ذلك فكريا و رؤيويا ، و يرفض الرمزية المتعالية و المغلقة ، فنصوصه بذلك تدخل في تصنيف النصوص المتجاوزة للحداثة ، حيث يكتب قصائد نثر قريبة الرمزية واضحة الخطاب بفنية عالية وسرد تعبيرية وهذا مواكب لقصيدة النثر العالمية المعاصرة و كل قصائد حميد الساعدي شواهد على ذلك ، و اظهرها من حيث التعاونية قصيدة (احلام البنفسج) .

١- http://www.merriam-webster.com/dictionary/text
٢- https://www.reference.com/art-literature/definition-literary-text-e2c4af15a7a79714
٣- https://en.wikipedia.org/wiki/Literariness
٤- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuK?UPba
٥- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/02/02/حميد-الساعدي-؛-فوضى/
٦- (https://en.wikipedia.org/wiki/Polyphony_(literature
٧- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/30/قلب-الظلام/
٨- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPxb?ce
٩- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/02/حائط-الأخيلة-٢/
١٠- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPxb?ce
١١- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuK?UPba
١٢- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/04/14/مُماحَكات/
١٣- (https://en.wikipedia.org/wiki/Futurism_(literature
١٤- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/13/أحلام-البنفسج/
١٥- ?http://www.4shared.com/web/preview/pdf/Fjos6P1dce
١٦- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuK?UPba
١٧- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/fBNtZPxb?ce

١٨- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuK?UPba
١٩- http://www.4shared.com/web/preview/pdf/PF6VuK?UPba
٢٠- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/03/14/حلم-الياقوت/

مفهوم التجريد و الادراك العميق باللغة ؛ كتابات زكية محمد نموذجا .

انّ الكلمات مثل الألوان ، كما انّ الاصوات ايضا كذلك ، و مع انّ البعد الشكلي للصوت يمكن ان يوظف و يحمّل طاقات تعبيرية (١) ، الا انّ هذا الاسلوب من الاسلوبية الشكلية الحداثية (٢) التي اهم مشكلاتها الجفاف و الجفاء و التي لا تنفذ عميقا الى جوهر الادب (٣) و اصبحت قديمة كادوات اشتغال ، لذلك قلّ الحماس عالميا تجاه التوظيفات الشكلية سمعية أو بصرية من دون الارتكاز على النفوذ العميق في الاشياء و النفس (٤) ، و خصوصا في زمن قصيدة النثر الكاملة ، التي تريد كتابة قصيدة النثر بنثرية كاملة من دون زخارف شكلية او توظيفات شكلية لا صوتية و لا مرئية (٥) .

الكلمات مثل الألوان ، بل الكلمات الوان عند من يدرك العمق التأثيري للكلمات ، وهكذا الترتيب المكاني و الزماني لها ايضا له عمق تأثيري ، و أخير البعد

الخطابي . بمعنى آخر انّ المعاني يمكن ان تؤثر في النفس على ثلاث مستويات مستوى المعنى المفرد و مستوى الاسناد او الترتيب و التجاور المكاني و مستوى الخطاب و الجملة التامة .

بينما يعتمد الكلام في تأثيريته على مستوى الافادة الجملية و الخطابية على المعاني المركبة المفيدة او على القول التام المعنى بما هو رسالة و خطاب معنوي ، بحيث انّ ما يحصل من تأثير هو بفعل ما يستلم من معرفة و من افادة و من بيان معنوي ، فان التأثيرية على مستوى المفردات و الاسنادات (الترتيب المكاني للكلمات) فهو يعتمد على الثقل الشعوري و الزخم العاطفي و الرمزي للكلمات . و لقد بينا في مناسبات سابقة انه يمكن للمؤلف ان يستفيد من هذه الطاقة و يوظفها و يجعلها عنصرا تعبيريا اضافة الى الخطاب (٦) ، هذا البعد الذي يؤثر فيه النص في نفس القارئ بالمفردات و ترتيبها من دون خطاب هو البعد التجريدي (٧) . فيكون النص ذا بعدين في تأثيريته البعد الخطابي و البعد التجريدي .و من هنا يعلم ان التجريدية في النص ليس بالضرورة ان تعتمد الرمزية المغلقة و اللامعنى كما صورتها الحدثة ، بل يمكن تأدية ذلك بأدب قريب عذب يعتمد في رسالته على البعد التأثيري و الجمالي و الشعوري للكلمات اكثر من الافادة و البوح المعنوي التوصيلي .

اللغة التجريدية ، و اقصد بالضبط أسلوب تجريد الكلام فنيّا بالاعتماد على قوته الحسية و الشعورية بدلا من الاعتماد على ثقله المعرفي و الخطابي ، مع ايصال الرسالة بكل تلك الادوات ، هو من أهم الانجازات و التحولات في الوعي البشري تجاه اللغة و تجاه الأدب و الفن ، و كلما صار الشعور بالاشياء اكثر عمقا و نضجا و علوّا فانّ البشرية ستتجه نحو التجريد اكثر ، بينما كلما صارت الحاجة الى التعبئة و التوجيه مطلوبا صارت اللغة الخطابية هي السائدة . ان مصطلح التعبيرية التجريدية في الأدب فضفاض على الرغم من دقته النسبية في الفن التشكيلي، وفي البداية كان يشير إلى حركة في التصوير، تركت محاكاة الواقع الخارجي لكي تعبر عن الذات الداخلية أو عن رؤية شخصية جوهرية للعالم وكانت رد فعل على الانطباعية وفي الأدب ليس هناك تعاقب معترف به لتلك النزعة أو مدرسة محددة، بل هناك تقنيات مثل التصميم المتجزئ (الأرض الخراب لإليوت) .(٨)

و ليس صحيحا تصور انّ اللغة التجريدية هي رمزية عالية ، بل الحقّ انّ التجريد غير معتمد على الرمزية المعنوية اصلا و انما يعتمد على رمزية

تحسّ و تدرك لكنها لا تفهم كخطاب ، وهذا امر مهم جدا ، لذلك فالتجريدية هي اعلى حالات التعبيرية و التي هي الانبعاث و الانطلاق من عمق الذات الشعوري و العاطفي و الوعي الجمالي بالاشياء نحو الخارج . وهذا الفنان الحداثي التجريدي ماليفتش ١٨٧٨-١٩٣٥ تميز بفنه غير الشخصى البسيط وغير المزخرف ؛ وأراد تصوير مالا يرى. لقد عبر الفنان عن رغبته في أن تصبح الحداثة شكلاً لقوة الإنسان الذى يكرس طاقته من أجل خلق الأشكال الجديدة. (٩) . و بينما في التعبيرية العادية تكون المحورية لرسم و تصوير البوح فانه في التجريدية تكون المركزية لرسم و تصوير الشعور ، فتخرج الكلمات عن مجرد وسائط تعبير معنوي بل تصبح وسائط تعبير جمالي و شعوري وهذا تطور مهم في التجريدية اللغوية وفهم جديد فعلا لها (١٠) .

في قصيدة (لوحة) (١١) استطاعت الشاعر زكية محمد ان تحقق النص التجريدي المحافظ على الخطاب الواضح بالتركيز العميق على الثقل الشعوري و العاطفي للمفردات ، و وظفت كثير من العناصر اللغوية في سبيل هذا الانجاز ، و يظهر من مواطن كثيرة في النص انها كانت تكتب اللغة التجريدية بوعي و قصد ، فابتداء من عنوان النص (لوحة) و مرورا بالاكثار من الالوان و الاشياء الطبيعية و نهاية بالثورية و طلب الخلاص و هو اهم مميزات التعبيرية .

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

من أهم ميزات التجريدية اللغوية ان لها القدرة على رسم الشعور و الاحساس بعيدا عن افادات الجمل و نجد هذا حاضرا في عبارات النص ، تقول الشاعرة

(١- ألواني زاهية كفراشات الربيع. ٢- لا أتوقف عن مغازلة الضوء.) فلدينا هنا مقاطع تصويرية ، و التعبيرية العميقة واضحة ، و مع ان الشاعرة انتهجت نهجا سرديا و وصفيا الا انها حققت نفوذا عميقا و ادراكا شعوريا قويا

بالاشياء ، فالابهام و المجانية في الالوان اعطت مساحة فكرية واسعة للتخيل و انطوت على الذات باسرها ، وهنا تبرز الرؤية و الادراك العميق بالاشياء ، انه تجريد و توحد ، و تتجه الشاعرة الى وصف احساسي اخر في (مغازلة الضوء) و ايضا الاطلاق و الكلية المعنوية و البعد ان التشخيص و التشكل ، تجعل القراءة تتكئ على البعد الشعوري و الاحساسي اكثر من المعنوي ، وهذا هو جوهر التركيبة التجريدية الشعورية .

و في مقطع رمزي قريب فيه بوح طعمته الشاعر بثقل احساسي ينحى بالادراك القراءاتي نحو المجال الشعوري و الاحساسي حيث تقول :

(أعشقه منذ أبصرت عيناي جمال الشمس ولم أشتك يوما قيظها الذي يحرق حسّي المرهف ويلهب أفكاري المترددة.)

ان من ميزات التجريدية التعبيرية هو النزوع الى ابعد نقطة احساسية و شعورية في الكلام ، او هو (التطرف التعبيري) ان صح التعبيري ، حيث يتجلى البوح الاقصى و الذي يصدم القارئ بثقل الشعور المعبأة به العبارات ، و من الواضح ان الشاعرة في هذه المقاطع قد عبأت عباراتها بكم هائل من الاحاسيس ما كان ممكان لولا الادراك العميق بالاشياء و بتأثيرها و نفوذها في النفس ، فهي تعشق الضوء ، وهذا عمق ثم يأتي توجيه شعوري اقوى و اعمق (منذ ابصرت عيناي جمال الشمس) ثم توجيه شعوي اخر (لم اشتك يوما قيظها الذي يحرق حسي) و من الواضح الثقل الاحساسي لعبارة المجازية (يحرق حسي)

و في مقطع وصفي تعبيري و ذاتي تنفذ الشاعرة الى مشكلة الذات و الارادة و الاختيار تقول الشاعرة

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

فبوصف قريب الا انه معبأ بمشاعر و فيه نقل تعبيري يضفي على الخارج لمسة الذات حيث يكون الحلم اجمل و تكون اللوحة المطلقة الواسعة سعة النفس متجددة ، و بوجودات هي اجمل من الجميل المدرك ، وهنا تحقق التطرف التعبيري و البوح الاقصى الذي لولا هذا التراكم الشعوري و الاحساسي في النص لما حقق هذه الدرجة من البوح و التعبير . ثم تختم

الشاعرة قصيدتها بعبارة بوحية تبلغ من الشدة التعبيرية درجات عالية حيث تقول :

(فقد كفرت ألواني بأصنامه العمياء .)

لقد نجحت الشاعرة و بتجربتها الفنية الواسعة و ادراكها العميق بالاشياء ان تحقق منظومة مشاعرية و احساسية موازية لعنصر البوح و التوصيل ، و هذه القصيدة رغم محافظتها على وضوح الخطاب و برمزية خفيفة و قريبة ، الا انها ايضا عبئت بطاقات تعبيرية اعتمدت كثيرا على الثقل الحسي و المشاعري للمفردات و الاسنادات ، و حققت لونا تجريديا مغايرا و مختلفا جدا عن التجريدية المعتمدة على الرمزية المتعالية و الانغلاق .

١- http://www.marefa.org/index.php/المدرسة_التجريدية

2- https://ar.wikipedia.org/wiki/بعد_ما_بعد_الحداثة

3- https://ar.scribd.com/document/323276173/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A-%D8%AC1

٤- https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية

5- https://ar.scribd.com/document/323276657/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-

%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A-%D8%AC2

-٦
https://ar.scribd.com/document/323275469/%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B9%D8%A8%D9%8A%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8%D9%8A-%D8%AC3

-٧ https://ar.wikipedia.org/wiki/فن_تجريدي

https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية -8

https://ar.wikipedia.org/wiki/فن_تجريدي -9

https://ar.wikipedia.org/wiki/التعبيرية_التجريدية -10

https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/07/20/لوحة-٢/ -11

مفهوم الكتابة الابداعية ؛ كتابات عزة رجب نموذجا .

لقد استعمل مصطلح الكتابة الابداعية (Creative writing)بشكل موسع افقده واقعيته ، حتى انك تجد مواقع تضع هذا العنوان الا انها لا تشتمل جميع موادها على مواصفاته . و من جهة أخرى فان مصطلح الكتابة الادبية) (Literary writing قد ضيّق الى حد صار لا يستعمل الا في الادب الابداعي ,هذا خطأ منتشر لا مبرّر له.

لا ريب ان كل أدب أو محاولة أدبية هي تعامل غير عادي ورقيق مع اللغة ،يخرجها من العادية و الابتذال الى حالة من الانتقاء و الخصوصية ، لذلك ليس لأي احد الوصاية على أيّة كتابة تخرج من دائرة الاستعمال العادي للغة . و جمال اللغة شيء واسع أوسع بكثير مما يتصوره البعض ،الذين يجعلون انفسهم اوصياء على الأدب. ومن هنا فكل اشارة سلبية الى اية كتابة فهي تقع في خانة اللاواقعية و اللاموضوعية ، لذلك نجد مدارس النقد الحديثة تتجه نحو

البحث عن الجمال في الاشياء دون التعرض الى التقييم ،بمعنى اخر يمكننا القول انّ عصر التقييم و الوصاية قد انتهى و وولّى من دون رجعة ، و الناقد الوصي قد مات دون حياة أخرى تحت أيّة ذريعة .
اذن ما هو واقعي و موضوعي هو البحث عن النموذج و المثال و المهارة و ليس التقييم و الوصاية ، و حينما نتحدث عن الابداع و المبدع فلا يعني ذلك وضع معايير للكتابة الادبية بل يعني بالضبط بيان مستويات الكتابة الادبية و بيان الحالات النموذجية و المثالية و حالات المهارة سواء من جهة ادبية الكتابة او من جهة تجنيسها . بمعنى آخر ان من وضيفة النقد و البحث الادبي ليس تقييم النصوص بل البحث عن النص الماهر و المتقدم و المضيف و المؤثر في سيرة الادب و بهذا الفهم يمكن. ازالة الضبابية عن مصطلح (الكتابة الابداعية) فيعلم انها حالة اخرى مختلفة عن (الكتابة الادبية) .فالنص الادبي هو كلّ تعامل رقيق مع اللغة ، بينما النص الابداعي هو مستوى رفيع و مهاري من التعامل الرقيق مع اللغة .
من هنا يكون واضحا ان وظيفة النقد لها مستويان ؛المستوى الاول الجواب عن سؤال ما الذي يجعل الكتابة المعينة أدبية؟ وهذا المجال يمكن ان نسميه مجال او علم (. الكتابة الادبية) ، و المستوى الثاني هو الجواب عن سؤال ما الذي يجعل الكتابة الادبية ابداعية ؟ اي ذات مستوى رفيع و مهاري. وهو ما يمكن ان نسميه مجال او علم (الكتابة الابداعية). و الخطأ الشائع الذي يحصل لدى الكثيرين هو الخلط بين أدبية الكتابة و بين الابداع فيها ، فيوصف عمل أدبي بانه ليس ادبيا و المراد في حقيقة الامر انه ليس ابداعيا .

هنا في هذه المقالة سنتناول ملامح الكتابة الابداعية ، و الخصائص التي تجعل النص الادبي ابداعيا ، و ستكون كتابات الشاعرة عزة رجب نموذجا للابداع الشعري لما تتسم به كتابات هذه الشاعرة من الفنية العالية و الجمالية الواضحة .
و لتحقيق الكتابة الابداعية لابد من توافر عوامل أهمها التجربة الادبية ،و الكاتب مهما كانت ادبيته اي شعوره باللغة فانه من دون تجربة لن يتمكن من كتابة نص ادبي ابداعي .و في الحقيقة بينما نجد عنصر الادبية. اي الشعور العال باللغة و الاستعمال الرقيق لها حاضرا عند كثير من الكتاب بل و القراء ، الا ان عنصر التجربةمفقود عند الكثيرين لذلك فان كتابات صاحب الحسّ المرهف تكون ضمن الجميل منها الا انها تكون طارئة و ناتجة عن تقليد و ليس فيها اضافة .

ان الاسباب التي تكون تجربة للكاتب و رؤية متميزة له كثيرة و معقدة و ليست موضوع بحثنا الان و ربما سنتعرض لها في مناسبات اخرى بعد اكتمال المعطيات ، لكننا هنا سنتحدث عن المظاهر التي تتجلى فيها التجربة الادبية .

تتمظهر التجربة موضوعيا و خارجيا بالتمكن من التقنيات الفنية و بعمق الكتابة و سعة الادراك الجمالي . و هنا سنتناول كتابات الشاعرة المبدعة عزة رجب كنموذج للابداع الادبي لما تتصف به من سعة التجربة الفنية و عمق الرؤية الادبية و لما تشتمل عليه كتاباتها من مظاهر جلية للتجربة الادبية

١- التقنيات الفنية في الكتابة

الكتابة الأدبية أولا و اخيرا هي محاولة ابداعية في اللغة أي هي استعمال غير عادي لها يرتكز على البعد الفني فيها ، و لأجل تحقيق هذه الغاية لا بد من توفر قدرة و امكانية في جهة ادبية الادب و تجنسيه . و في خصوص الشعر لا بدّ من امتلاك العناصر الكتابية للكتابية الشعرية ، و رغم سعة الافكار حول شعرية النص الا ان جوهر الشعر هو التقاط العامل الجمالي العميق و طرحه الى المتلقي بمعادل تعبيرية ، و اقتصار الكتابة على العنصر الاول لا تخرجها من الموهبة و اما اقتصارها على الثانية فلا تخرجها من عملية التلاعب بالالفاظ ، بل لا بد لأجل تحقيق نص شعري من التكامل بين جهة العامل الجمالي و المعادل التعبيري . و يمكن فهم العامل الجمالي الشعري انه المعنى الجمالي العميق في الوعي و ان عملية التقاطه و تحصيله هي عملية كشف ، ثم يعمد المبدع الى اظهاره و ابرازه للمتلقي بصيغة نصية كتابية هي الصورة الشعرية .

عزة رجب شاعرة متمكنة من أدواتها و نصوصها و عباراتها النصية مشتملة دوما على التكامل التعبيري بين العوامل الجمالية و المعادلات التعبيرية . و نجد هذا جليا في جميع نصوصها و كمثال هنا نأخذ قصيدة (ماؤك يتسرب نحوي) المنشورة في مجلة الشعر السردي (١) تقول الشاعرة :

(أقضي ليلي في لجين قدر شائك ، أستبيحُ نجوم السماء ، و أسلب منها ما قُدر لي من ضوء ، أرجم ظلمة الروح ، ووحشة العزلة ثم أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، أخطفها من مُحيا القمر ، أدسَّها في جعبة قصائدي ، وحين أفتح

جراب الزمن ، أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، والجواهر التي حصلت عليها ، أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ، ويسجدون لكلمة الله في الحياة ، يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس ، وهي تدور بين مدن الله ، ترسل أشعتها بسخاء ، وتشرب من ماء الوجود ، على حين غرة من البحر .)

المقطوعة من السردية التعبيرية و انبثاق الشعر منها نظام جمالي عميق قد كشفت عنه الشاعرة ، وهذا أحد التقنيات الشعرية . و الخيال يتربع المقطع الكلامي وهو كسر لمنطقية الخطاب وهذه من تقنيات الكتابة الادبية ، من العوامل الجمالية المحورية هي النظم اللغوية التي انكشفت للمتلقي لمجموعة من الاشياء المركزية في تلك المقطوعة .

فالنجوم – وهي شيء عال متعال- يعرض لها صفتان غير عاديتين الاستباحة و الاستلاب ، و من خلال نظام المثل و الانعكاسات و الرمزية ، فان العمومية الرمزية هنا تضرب الى كل ما هو عال و متعال و نير، و تضرب الى كل ما هو قاهر و طاغ و قوي ، فيقع الكلام في خانة امتلاك النفس الانسانية و قدرتها على التحكم و امتلاك امر الامور المتعالية ، وهذا يثير كثير من البواطن ، و يحقق العجز و الابهار و الدهشة . ان الدهشة المتحققة بالعامل الجمالي هي دهشة معرفية بخلاف الدهشة المتحققة بالمعادل التعبيري فانها دهشة شعورية .

و تعود الشاعرة الى الجو المعرفي ذاته اي امتلاك القدرة على الامور المتعالية و الاخذ منها
في قولها (ثم أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، أخطفها من مُحيا القمر ، أدسَّها في جعبة قصائدي ،)

و في نظام معرفي ثالث تبين الشاعرة النتيجة الوجودية لتلك الحالة الاقتدارية حيث تصبح ممتلكة لكل ما هو نفيس و عال ، وهو نتاج طبيعي لحالة تحصيل الوجودات العالية ، ثم تنتقل الشاعرة الى الفيض حيث انها تفيض بالنور و بالعليائيات .

(أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، والجواهر التي حصلت عليها ، أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي)

و في نظام رابع يحصل و بفعل ما تقدم من انظمة تحول في طبيعة الذات فتنتقل الى وجود مختلف اكثر قدرة .

(و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ، ويسجدون لكلمة الله في الحياة ، يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس)

اذن هنا الشاعرة في عملية الكشف هذه و الاشراق و الاطلاع تحاكي الوعي العميق للانسان بتحصيل القدرة و تناول الامور العالية و الاستثنائية و امتلاكها باقتدار من ثم التحلي بها و التلبس بها حتى تختلط بالذات ثم الفيض و من بعد ذلك الانتقال الى وجود اكثر اقتدارا وهذا النظام المعرفي هو أحد أهم الغرائز و الدوافع الانسانية للاكتشاف و الحب للحياة و ما هو جديد و عميق و بعيد المنال .

و في جهة المعادلات التعبيرية فان الشاعرة طرحت تلك المعارف و الالتقاطات و الاشراقات و الابحارات العميقة بعبارات مجازية و شعرية و بسرد تعبيري رمزي ايحائي يتكامل فيه الشعر بالنثر مع صور شعرية نافذة في النفس تبلغ اوجها في العبارات التلية :

(١-أستبيحُ نجوم السماء ، ٢- أرجم ظلمة الروح ، ووحشة العزلة ٣- أغرف ما تسنى لي من أمنيات ، ٤- أخطفها من مُحيا القمر ٥- أجلس القرفصاء كطفلة تتسلى بالدرر ، ٦- أنسج من كل نجمة قصيدتي ، أنظمُ عقداً ممتلئاً بالضوء ، أزين به جيد كلماتي ٧- و أستحيل جنيةً ، يمكنني أن أكلم الهدهد ، ٨- و أرسله إلى قوم لم يؤمنوا بالشعر ، يرتلون قصائدي ،٩- يمكنني أن أتفقَّد أخبار الشمس ، وهي تدور بين مدن الله ، ترسل أشعتها بسخاء ، ١٠- وتشرب من ماء الوجود ، على حين غرة من البحر .)

٢- العمق الكتابي

الكتابة من دون روح و عمق انساني لن تكون سوى ورقة ميتة و سوى تلاعب فني بالكلمات مهما كانت فنيته ،و لذلك فالكتابة المشتملة على عمق كتابي هي

دوما افضل من اية كتابة لا نفوذ روحي لها ، غارقة في الذاتية و منغلقة على نفسها .و للعمق الكتابي مستويات الاول هو العمق الانساني اي حمل النص رسالة انسانية وهذا الذي اسميناه (الرسالة الاجتماعية)و المستوى الاخر وهو العمق الجمالي اي الشعور العميق باللغة ، وهذا ما اسميناه (بالرسالة الجمالية) في كتابنا التعبير الادبي . و في الحقيقة ان الادراك و الشعور العميق باللغة و مستوى ذلك الشعور و عمقه هو اهم مظهر تتجلى فيه تجربة الكاتب. و عزة رجب معروفة في الاهتمام بعمق الكلمات و رسالتها الانسانية و بالفنية العالية و رسالتها الجمالية و نصوصها شواهد على ذلك منها قصيدة (خزّافة) المنشورة في مجلة تجديد (٢) حيث تقول الشاعرة :

(تسكب أمي شيئا من الطَّفَل ، وبعضا من روح الأرض ، و رائحة نواياها الحسنة ، تمزجه بطين طمث الأرض الأحمر ، وبشيء من ماء الحياة ، وقليل من الأمنيات ، تقول أنها تكفي لإرسال حياة بمذاق آخر ، ثم تضيف إليها رحلة تأمل من عينيها الفنانتين ، ومسحة من الإحساس ، ودفقة شعور بالعطاء ، و تعجن تلك الروح . تبدأ في التشكل الرحمي الأول حول رحى يديها ، تدوُرها بين أناملها ، ماضيةً في رحلة الاستدارة ، تصرع فيها كل الهموم ، ومضغة اليأس ، والحزن المقيت ، وتجعل أعشاش الفرح قريبة ، من الجرار الآخذة في التلوين ، رفيعة ، طويلة، ملفوفة القد ، كأمي ، حين تقبل حاملة إحداهن ، وقد ملأتها بماء الحياة ، تقول لي انظري إليها ، إنها جزء منك ومني ، رفيقة الطين ، والصلصال ، وصاحبة الصوت الحزين .)

و لا نحتاج الى كلام كثير للاشارة الى الفنية العالية و الشعرية الفذة في هذا النص الذي يتكامل فيه الشعر الى ابعد حد محققا الرسالة الجمالية من حيث الابتكار بالسرد التعبيري و النثروشعرية الجلية . كما ان الرسالة الانسانية واضحة ، و رمزية الخزافة و الجرة الى العمق الانساني و الانتماء و علاقات الاتحاد بالاشياء و تحميلها الزخم الشعوري واضح ، كما ان الشاعرة نجحت هنا في خلق (التأريخ الرمزي) النصي الخاص ، الذي وسع المعارف بالام و الخزافة و الجرة ، وهو من العوامل الجمالية ايضا .

٣- سعة الادراك الجمالي

ان طاقات اللغة لا تحد بحد و من الخطأ جدا الاعتقاد بامتلاك المعرفة الكاملة بسحر اللغة و وجودها الجمالي الامثل ، لذلك فالحل الوحيد أمام الطالب لها ان يوسع مداركه بها ، و ما كتابات المبدعين الا اكتشافات جديدة في كون اللغة الواسعة ، و لو قلنا ان اللغة يوما بعد يوم تتوسع و انها كيان غير متناه لكان صحيحا ، وهكذا جمالها ، و واضح لكل متابع و باحث ان اللغة من الاسرار الكونية العظمى التي لا تفنى عجائبها . و من هنا لا بد من الاعتراف بالعجز عن الاحاطة بجمال اللغة و الواجب هو متابعة اللغة و الابحار فيها ما امكن . و ان هذا التوسع و الابحار و العشق لجمال اللغة ينعكس في اعطاء الكاتب و قدرته على كتابة تعبيرية جمالية غير عادية و احيانا غير محدودة ، و المتابع للشاعرة عزة رجب يعلم ان عباراتها ليست من الكتابات العادية و ان نصوصها تتجاوز التجنيس ، و لو صنفت في النصوص الحرة العابرة للاجناس لكان ذلك مناسبا ، و هذه القدرة و الشعور العميق باللغة و بجمالها ناتج و بلا ريب من تجربة كبيرة لهذه الكاتبة . في نص عابر للاجناس عنوانه (مخاض طبيعي) منشور في مجلة الشعر السردي ، تتجاوز عزة رجب التجنيس و تكتب نصا سرديا يجمع تقنيات الشعر و القصة تقول فيه :

(في المساء يتوقف نقَّار الخشب عن نقر النافذة الخشبية ، يترك المهمة للمطر ، تهطل زخَّاته المتتالية فوقها ، حتى تغتسل من أنين الغبار ، أما المدخنة التي بقيت طوال الشتاء تنفث أحزان الخشب المحترق في أحشائها ، فقد تركت لعامود الدخان فضاء مستقيماً ، يضجُّ بكلماتها ، وقصائد الأغصان المتفحمة ، تلتقط اليمامة التي بنت عشها قريبا أناشيد الأنين ، تنشدها رافعة نغمة هديلها ، لصفير الريح ، وهدير موج النهر ، وسكون الغابة .

تساءلتُ عن رائحة الحزن التي تعبق في الغابة ، كلما ضجَّ البيت بسعال المدخنة ، فعرفتُ من عصفور الدوري ، أنها كانت تهمس له بزكامها ، متى اقتطعوا جزءاً من أخشابها ، تغادرها أرانب الدهشة ، و يتزايد مواء القطط ، و يكفُّ النحل عن أزيزه ، والنمل عن دبيبه . ...)

من الواضح السردية الطاغية هنا ، و من الواضح ايضا العمق الشعري الجلي ، و لقد بينا في كتابنا التعبير الادبي ان (النص الحر العابر للاجناس) هو احد اشكال قصيدة النثر و ليس جنسا مختلفا ، و انه مستقبل الكتابة التي ستنتهي اليه كلها عاجلا ام اجلا .

١- مجلة الشعر السردي

http://narrativepoetryblog.blogspot.com/search?q=عزة+رجب&max-results=20&by-date=true&

٢- مجلة تجديد الأدبية

https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/عزة-رجب/

مفهوم التعبير الادبي ؛ كتابات ميثاق الحلفي نموذجا .

مع ان شارل بالي في اسلوبيته التعبيرية ابعد التعبير الادبي عن دراسته التعبيرية للغة ، بحجة انه انحراف تعمدي عن الاسلوب العام و لعدم امكان تحقيق قواعد منه الا ان تلامذته ككريسو و ماروزو لم يرتضوا ذلك و وسعوا البحث الاسلوبي ليشمل التعبير الادبي ، بل قالوا ان النص الادبي اكثر مقدرة على الكشف عن البعد التاثيري للغة و تحصيل القوانين (١) . و مع انهم – اي تلاميذه- ابقوا البحث لغويا في المادة ادبية و النتائج تخص التاثيرية و العاطفة في اللغة ، الا انه لو نظرنا الى جوهر الاسلوبية وانها تمييز التفرد كما انه تمييز المشتركات ، فان كلا الفكرتين لا تكون نافذة الى جوهر الحقيقة ، فلا قول بالي بعدم امكان تحصيل قواعد عامة بخصوص التعبيرالادبي صحيحة ، و لا قول تلامذته بان النص الادبي اكثر كشفا للبعد التاثيري للغة ، و

الصحيح انه بالامكان تحصيل قواعد و قوانين بخصوص الاسلوبيات في الكتابات الادبية ، الا ان تلك القواعد ليست لغوية و انما ادبية جمالية و لا تلحظ المقارنة مع ما هو عام بل هي مستقلة بذاتها ، لذلك و لاجل الخروج من هذه الشائكة لا بد من توسعة البحث الاسلوبي ليشمل البعد لجمالي و الادبي للتعابير و الكتابات الادبية ، وهذا الفهم لم نجده قد طُرِق من قبل احد قبلنا، كما انا نراه تجاوزا لواقع الاسلوبية و لمقرراتها باعتبارها دراسة لغوية عامة ، لذلك امكننا ان نصف هذا الاتجاه انه يقع في خانة (ما بعد الاسلوبية) .

لقد تناولنا في مناسبة سابقة مفهوم النص الأدبي و أدبية النص (٢) ، و اشرنا الى ان النص حقيقة يمتد ليشمل ما قبل النص و ما بعد النص من وجودات ، و بينا اساليب تلك الوجودات . و ان النص كيان كلي تركيبي يتصف بصفات تجعل منه نظاما متميزا منغلقا الى حد ما و ان كان الانغلاق امرا ممتنعا بشكل تام ، و هذا النظام يتكون من وحدات جزيئية له هي الوحدات التعبيرية ، و ليس بالضرورة تعني تلك الوحدات الجمل ، و لا الفقرات بل و لا المعاني ، بل انا قد اشرنا في اكثر من مناسبة (٣) ان الوحدات التركيبية للنص لها انواع احدها المعاني ، و ما تمسك الشعر التقليدي بالموسيقى الشكلية الا لاعتبار انها وحدة تكوينية له ، و اما في قصيدة النثر فهناك وحدات تكوينية غير المعاني وان كانت محمولة فيها منها التشكل و البعد الفكري و البعد العاطفي و البعد الجمالي . و من هنا يكون واضحا جدا ان الرمزية و التعبيرية و التجريدية ليست تخليا عن تداولية و تعاونية اللغة و نفعيتها كما هو شائع بل انها جزء من هذا النظام و ان كانت بصيغة اخرى غير ما هو معهود ، و يكون تعريف التعبير الأدبي هو التعبير عن الجمال بالجمال ، فلا هو كلام جميل يعبر عن فكرة و لا هو فكرة جميلة يعبر عنها بالكلام ، بل الامر اوسع من ذلك ، و ثنائية الشكل و المضمون لا تصمد امام التطور الهائل في النص الأدبي الحديث .و لذلك فالحل الحقيقي لتجاوز هذه العقبة هو الاقرار بتعددية الوحدات الأدبية للتجاوز فكرة المضمون و الشكل و ليتشمل كل بعد ممكن للانسان بما هو روح و عقل و جسد من ادراكه ، بمعنى آخر و كما بينا في مقالنا (علم الروح و الاسلوبية العامة) (٤) ان التناغم و التناسق و اللاتناغم و اللاتناسق يمكن ان يكون للاجسام المادية و يمكن ان يكون للعقليات الذهنية و يمكن ان يكون للمدركات الروحية من شعور و عاطفة و جمال . و على سبيل المثال

فان الفنية في الكتابة على مستوى المادة تكون في الخصائص اللفظية للالفاظ ، وهذا ما اعتمد عليه الدراسات الصوتية و المرئية للادب ، و العناصر الذهنية للتعبير الادبي تتمثل بالفكرة و اما العناصر الروحية للادب فتمثل بالعاطفة و الجمال . و بالنسبة لقصيدة النثر التي ارادت بلوغ حالة التوفق بين الشعر و النثر و بحثت عن جوهرية شعرية الشعر فانها تخلت كثيرا عن شكليات الشعر كما هو ظاهر ، و اعتمدت على العنصر الروحي و الذهني ، و بالكتابة التجريدية فانها اعتمدت على العنصر الروحي اي العاطفي و الجمالي للادب (٥) .

لكل جنس ادبي اساليبه الخاص و خصائصه المتميزة التي لا بد لوحداته التركيبية من الاتصاف به ، و نحن سنتحدث هنا و بشكل مكثف عن اساليب تجربة شعرية تحقق حالة التوافق بين الشعر و النثر و تسعى في الكتابة نحو الحالة الاكمل لقصيدة النثر بالتوافق النثروشعري و السردية التعبيرية التي نراها في كتابات الشاعر ميثاق الحلفي . و سنبحث تلك الخصائص و اساليبها باعتبارها وحدات جمالية مكونة للنص ، و اما الفنية و الرسالية فانها تدخل في بحث ادبية النص و ليس في بحث وحدات التعبير الادبي .

للتعبير الادبي في قصيدة النثر السردية التعبيرية الافقية مظاهر جلية تنطوي على مبدأ (التضاد) وهو الحقيقة الكبرى لقصيدة النثر. فالشعرية في قصيدة النثر (الافقية السردية) تتجلى في تضاديات كبيرة في الانزياح و اللانزياح و في الغنائية و اللاغنائية و الحرية و اللاحرية في الجمع بين اطلاق الاسلوب و نثرية النص . ان المظهر الاوسع للشعرية يتجاوز حالة الانزياح ليشمل الانزياح و اللانزياح كاداة تعبيرية في قصيدة النثر وهو مظهر من التضادية . كما التراكيب اللغوية المتشتملة على احد تلك الاساليب بشكل متجل تحقق الصورة الشعرية بمعناها الواسع وان كانت غير مقتصرة على الغنائية لتشمل الشعرية الغنائية و اللاغنائية وهذا ايضا مظهر من مظاهر التضادية في قصيدة النثر ، كما ان من مظاهر التضادية في قصيدة النثر هو جمعها بين الحرية المطلقة في الاساليب مع قيد النثرية وهذا من اهم اسرار قصيدة النثر . فكل اسلوب من الاساليب في قصيدة النثر النموذجية (السردية الافقية) يشتمل على التضادية ابتداء من نثرية الشعر (النثروشعرية) و شعرية السرد (السردية الشعرية) الى توصيلية الرمز (الرمزية) و ايحائية الوصف (

الايحائية) الى تأثيرية الكلام شعوريا و احساسا (التأثيرية الشعوري) ، الى الادراك العميق باللغة (التجريدية)

- السردية الشعرية

في القصيدة السردية و الشعر السردي بالمفهوم الذي قدمته مجموعة تجديد تنظيرا و تطبيقا يتحقق السرد اللاقصصي ، السرد الشعري بالمعنى الحقيقي ، و ليس القصة المنظومة او المطعمة بلغة شعرية ، بل في القصيدة السردية تجد نثرا و سردا ينبثق منه الشعر ، وهذا هو نظام التضاد . لا تجد قصة و لا حكاية رغم السرد ، انه السرد لا بقصد السرد ، وهذه الكتابة من اصعب انواع الكتابة و تحتاج الى تجربة و عمق حقيقيين . في سرديته الرائعة (عن الحرب احدثكم) (٦) التي يحقق فيها ميثاق الحلفي النموذج لقصيدة النثر من حيث سردية الشعر و عذوبته و وضوح الرسالة حيث يقول :

(في الحربِ لا تُفتِشَ عن نهاراتِ الحظِ ، يكفي إناء من البلاستيك لتشاركَ الفئرانَ العشاء. ولا أنْ تطفوَ على وجه النهرِ عاشقاً.لا تُفكِرَ مَنْ يَقلِبُ الطاولةَ آخرَ المساء . أنْ تَقبِضَ على متاريسِ الأرواحِ في موضعك. لا تحتاجُ إلاّ لجنونٍ يُدخلكَ موسوعةَ الهذيان .

عن الحربِ أُحدِثكم. تلكَ التي أكلتْ أثداءِ النساءِ.وحملَتْ صلبانِ اللعنِ الى مُتحفٍ عائمٍ على العويلِ .عن الزكامِ الذي اصابَ سواترِ الرئةِ وأنتَ تكتبُ في الظلام وصاياك على عِلبِ التبغِ الفارغة وتحلمُ في الظلام وتموتُ في الظلام).

لا نحتاج الى كلام لبيان السردية الواضحة في النص ، كما اننا لا نحتاج الى كلام لبيان الشعرية الواضحة فيه ، هنا في هذا النص يحقق ميثاق الحلفي السردية التعبيرية ، السردية لا بقصد الحكاية و القص ، بل بقصد الرمز و الايحاء و اثارة الاحساس و الشعور . انها حكاية التفتيش عن الجواب و عن المصير ، انها الانكفاءة الكاملة و االلون الرمادي لهذه الحياة و العشاءات المرة ، انها خسارة الحلم فلا عشق و لا اكتراث بالنفس و لا بالمصير ، انها قصة الضياع و التيه و حياة الجنون و الهذيان .

- النثروشعرية

قصيدة النثر السردية الافقية هي الحالة النموذجية لتحقق التكامل بين الشعر و النثر ، ففيها تجد الشعر الكامل في النثر الكامل وهذا هو نظام التضاد هنا . حيث من قلب النثر ينبثق الشعر. يقول الشاعر في قصيدة (رسالةٌ،عُثِرَ عليها)(٧) :

(تعالَ معي لأُريكَ ذلكَ الفلاحُ المتسخُ وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجرٍ.أُريكَ نْباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ يهزها الطبلُ وتترسبُ ايامها في وديانِ الفوضى. كيفَ يحفرُ القهرُ باسنانه دكات الموتى. وينامُ أطفالي وهم يحلمونَ بك. تعالَ معي نقرأ قاعَ الفنجانِ لنطالعَ حظّنا معاً.علّنا نلمحُ شجراً او نورساً يحملُ حقائبنا. لنجربَ طعمَ الحلوى دونَ أنْ يُطاردنا الذُّباب. تعالَ نُجاري حفاري القبور أيُّنا الاسرعُ في تلقّفِ الجماجِمِ.هل جربتَ أنْ تُحاصرَ الاطلاقة اوردة البوابات وأنتَ محاصرٌ تنزع خيوطَ الأوتارِ عن لحنٍ شريدٍ.أنْ لا ترى مَنْ لا يُبصِق في طعامكَ وتُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة. وأنْ لا يتورع الحُلُم من دخوله أقبية الرأسِ بالرماد. تعال أُريكَ كيفَ أصبح النهرُ كسولاً عن معانقتي.. وأنتَ... تسبحُ في قبركَ دونَ أنتماء)

في هذه القصيدة المتكونة من تسعة اسطر ، نجد البناء الجملي المتوصل ، فالنص كله يتكون من اربع وحدات نصية ، كل منها يتكون من ثلاث جمل متصل ، وهذا طغيان واضح للنثرية ، كما ان التراكيب درامية حكائية سردية بعيدة عن التصوير و الغنائية جدا ، وهذا ظاهر ، الا انه وسط هذا الجو النثري ينبثق الشعر ، و تتحقق الشعرية الفذة و تنبثق الصورة الشعرية بابهى صورها (ذلكَ الفلاحُ المتسخُ وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجر) (نْباحَ البواخرِ وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ) (علّنا نلمحُ شجراً او نورساً يحملُ حقائبنا) . كما ان الشاعر استخدم التموج اللغوي لينتقل بين الرمزية و التوصيلية مما اعطى نصه عذوبة كما سنبين في الفصل التالي .

- الرمزية العذبة

البوح الاقصى و التوصيل الجلي من خلال الرمزية العالية اعطى للرمزية عذوية في القصيدة السردية و عذوبة الرمز هي من نظام

التضاد وهو انجاز لا ينكر لكتابة قصيدة النثر السردية الافقية . تميز السردية الافقية بالرمزية العذبة ، رمزية قريبة ، رمزية تتوهج وسط جو من التوصيلية في تموج لغوي و كلامي عذب فبعد توصيلية (تعالَ معي لأُريكَ ذلكَ الفلاحُ المتسخُ) تأتي رمزية (وهو يلوكُ عقالَه كلُبّانٍ مُتحجرٍ.) ثم رمزية عالية جدا (أُريكَ نْباحَ البواخرِ) وهذه تبلغ المجانية و التجريد ثم رمزية قريبة (وكيفَ تُزمجرُ الريحُ) مثل راقصة على السريرِ) ثم منطقية واقعية (يهزها الطبلُ وتترسبُ ايامها في وديانِ الفوضى) .

- الايحائية

من خلال النثرية التي يراد بها الشعر و من خلال السرد الذي لا يراد به القص فان الموجهات الدلالية التي تدخل عمدا على المركبات اللغوية لا تقدم فائدة تشخيصية افهامية و انما تقدم دلالة ايحائية شعرية ، و هذه القيدية اللاتداولية الايحائية هي من نظام التضاد و من الشعرية الواضحة في النثر الايحائي .

نجد هذه الموجهات الايحائية كثيرة في شعر ميثاق الحلفي منها مثلا قصيدة (سونار)

(هَلْ جرَّبتَ الرقصَ مثلي بلا ساقينِ) فان قصيد (بلا ساقين) نقلت النص من خانة القص و الافهام الى خانة الايحاء و الشعرية و هكذا في قيد المقبرة في عبارة (وأعَرتَ حذاءَكَ لحارسِ المقبرة،) و ايضا الايحائية ظاهرة في قيد (العجين) في عبارة (وأنْ يَئنَ في كوخكِ العجينُ) و في عبارة (وتبكي بحرارةٍ إذا ما غَرَّدَ على شُرفتِكَ عصفور) هذه الموجهات الدلالية من الاساليب الشعرية المهمة التي بامكانها نقل العبارة من جهة تجنيسية الى اخرى و من مستوى دلالي الى اخر ، و من الواضح ان تلك القيود و الموجات لم تكن لبيان و توضيح و تفصيل و انما لتحقيق الايحائية و الرمزية .

- التأثيرية الشعورية

الارتكاز في توصيل الرسالة على الثقل الشعوري و الاحساسي للكلمات و الجمل هو من نتاج التجربة الشعرية ، و تحقيق ذلك

بتراكيب نثرية يدل على سعة و عمق تلك التجربة و في القصيدة السردية الافقية يتحقق كل ذلك .

في المقطوعة السابقة من قصيدة (عن الحرب احدثكم) ، الشاعر يقول (عن الحرب احدثكم) لكنه في الحقيقة لم يرد ان يحكي لنا قصتها و لا حكايتها ، و انما اراد ان يحكي لنا نظاما متشابكا و متشكلا من الاحاسيس و المشاعر ، لقد نجح الشاعر في تعبئة كل عبارة من عباراته بطاقة تعبيرية شعورية و زخم شعوري هائل ، حتى انك ما عدت تسمع الحكاية بقدر ما انك صرت ترى تلك الاحاسيس .

- التجريدية

الشعور العميق بالمعاني و الادراك بالبعد الجمالي لها و توجيهه الى القارئ و توصيل الرسالة عن طريقه هو من الاعمال الاستثنائية ، وهو من النهج التجريدي في اللغة غير المعتمد على معانيها و افكارها و انما على ثقلها الشعوري و بعدها الجمالي ، وهذا و ان لم يكن من الصفات الخاصة بالقصيدة السردية الا ان تحقيقه فيها يحتاج الى مهارة لا تخفى .

لقد اعتمد الشاعر على الزخم الشعوري و التناسب العاطفي في بعض العبارات بدل المنطقية ، حتى ان الرمزية فيها تبلغ التجريد منها مثلا ما في قصيدته ((رسالةٌ،عُثِرَ عليها)

فكما اشرنا ان الرمزية تبلغ المجانية المعنوية في عبارة (أُريكَ نْباحَ البواخر وكيفَ تُزمجرُ الريحُ مثل راقصة على السريرِ) فن الشاعر اعتمد في رسالته هنا على البعد الشعوري و الثقل الاحساسي لتركيب (نباح البواخر) و هكذا يرتكز النص على البعد العاطفي و الشعوري في عبارة (هل جربتَ أنْ تُحاصرَ الاطلاقة اوردة البوابات وأنتَ محاصرٌ تنزع خيوطَ الأوتارِ عن لحنٍ شريدٍ.) فان الرمزية هنا مجانية كما هو ظاهر لكنها تحقق خطابيتها عن طريق البعد العاطفي . و هكذا في عبارة (أنْ لا ترى مَنْ لا يُبصِق في طعامكَ وتُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة.) ففي عبارة (تُرشي العصافيرَ بالكثير من الزقزقة) تحمل ثقلا شعوريا و زخما احساسيا يتناسب مع الخطاب و الجو العام للنص .

١-
https://www.scribd.com/document/168694323/orientations-in-stylistics-doc
٢- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/09/06/مفهوم-النص-الأدبي-؛-كتابات-حميد-الساعد/
٣-
http://www.4shared.com/web/preview/pdf/p62629C?Wba
٤- https://www.makalcloud.com/post/y5p3i01gc
٥-
http://www.4shared.com/web/preview/pdf/YEjFtOPyce?
٦-
http://narrativepoetryblog.blogspot.com/search?q=ميثاق+الحلفي&max-results=20&by-date=true
٧- https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/ميثاق-الحلفي/

علم الروح و الاسلوبية العامة .

للاشياء في ادراكاتنا مستويان المستوى التكويني الخارجي و المستوى الذهني . من المستوى الخارجي التكويني الوجود الجسماني و من المستوى الذهني الوجود الاعتباري (المعنوي اللغوي) للاشياء ، وهناك وجود اخر تكويني خارجي هو الوجود الروحي (الشعوري) .

ان لاشياء اسلوب في ترتبها و التكوينية لا تعارض تلك الاسلوبية بل الكيانا الواعية يمكنها امتلاك الاختيار في التكوينيات . الاشياء حولنا تترتب في الخارج باجسامها وهذا هو الترتيب الخارجي الجسماني و تترتب في ذهننا بمعانيها وهذا هو الترتيب اللغوي الاعتباري ، وهناك ترتيب اخر لها هو الترتيب الروحي العاطفي و حسب انفعالنا بها وهذا هو الترتيب الروحي الجمالي .

من جهة المعرفة باسلوب انتظام و لا انتظام الاشياء فان العلاقات المنطقية بين الاشياء في جميع مستوياتها هي ايقاع و تناسق ، و اما العلاقة الانزياحية اللامنطقية فلها تسميات . فاذا حصلت العلاقة الانزياحية اللامنطقية في التكوينيات فانه يسمى معجزة ان كان حقيقيا او سحرا ان كان وهما ، وعلى مستوى الذهن ان كان على مستوى الكلام و الكتابة سمي مجازا و ان كان على مستوى التصور و التفكير سمي خيالا ان كان متعمدا و الا فهو ضلال .

و بخصوص اسلوب انتظام و سلوك الكيانات و المدركات الروحية و الجمالية ف هناك حقيقتان بخصوص اسلوب انتظام المدركات الروحية و منها الجمالية الاولى انا قد اشرنا ان الكيانات الروحية و الانفعال بها خارجي تكويني كما هو الجسماني الا انه ليس زمكانيا و لا جسمانيا فهو تكويني واقعي خارجي لا جسماني ، و لذلك فالانزياح فيها ليس اعتباريا كما في اللغة بل تكوينيا بمعنى انه يسلك سلوك الجسمانية ، و كما ان هناك معجزة جسمانية فهناك معجزة روحية بان يتحول الشعور بالمؤلم الى لذة من دون تغير المؤثر ، و كما ان هناك وهما جسمانيا فهناك وهما روحيا هو الشعور بلذة في المؤلم وهمية هو السحر في الشعور . و الحقيقة الثانية محدودية كيانات الانفعال بالجمال كما و نوعا فان الادراك الروحي بالاشياء الروحانية و منها الجمالية محدود من جهة الكيف بمحدودية الكيانات العاطفية و الشعوري رغم لامحدودية الكيانات الروحانية و الجمالية المؤثرة في الروح . كما ان الادراك الروحي محدود من حيث الكم ، فان هناك مستويات من المدركات الروحانيات عالية يعجز الانسان عادة ان يدركها و تحتاج الى استعدادات عالية لادراكها ، فعالمنا هذا مليء بالمعطيات الروحانية التي نعجز عن ادراكها الا بعد ان نمتلك استعدادا لذلك . اضافة الى ان الاستجابة الروحية و ان كانت تصنف الى تصنيفات شعورية و عاطفية واسعة و محدودة الا ان لها درجات كمية و كيفية يمكن من تمييزها الا انه ليس شيئا متيسرا لكل احد ،

فهذا التمييز الدقيق مفقود عند اغلب الناس ، بل ما يحصل من تمييزات انما هو عند وجود الفارق الشعوري و المؤثر اروحي الكبير ، و هذا بخلاف التمييز الجسماني او التمييز المعنوي اللغوي الذي تتميز الاشياء في ذلك عند اغلب الناس بابسط زيادة او نقص .

بمعنى اخرى ان تربيتنا الروحية بدائية بخلاف تربيتنا الجسمانية و اللغوية فانها متطورة ، و لذلك نجد الادراك بالخارج حتى بخصوص الروحانيات من غيبيات و جماليات يعتمد على الادارك الجسماني و اللغوي اكثر منه من الادراك الروحي ، ليس لان الاشياء لا تتمايز روحيا بل لان خبرتنا الروحية ضعيفة . لذلك لا بد ان يكون هناك بحث واضح و جدي في علم الروح و الجمال يبحث الكم و الكيف الروحي و الجمالي و بدقة عالية و تربية الناس عليها من خلال التجربة لكي تتطور الخبرة الروحية و العاطفية و الجمالية ، و نخرج من خانة الانطباعية الى خانة المعرفة الروحية ، و كما يكون لدينا علم بمادية الاشياء و تأثيرها علينا كاجسام و كما ان لدينا علما باللغة و المعاني و المدركات الاعتبارية الذهنية يكون لدينا علم بالكيانات الروحية و الجمالية . و لا بد ان يكون لدينا معرفة واضحة و دقيقة و تفصيلية بالروحانيات و العاطفيات و الجماليات كما هي خبرتنا و معرفتنا بالاجسام و الخارجيات و الذهنيات الاعتبارية . وهناك اشارات بل حقائق تشير الى ان التكامل الروحي و الجمالي للانسان سيحصل في الاخرة حيث اللذة الكبرى لاهل الجنة و الالم الاكبر لاهل النار ، و انه يمكن ان تحصل تجارب متفاوتة بهذا المستوى في الدنيا ، وهذا يمكن تفسيره بتكامل الخبرة الروحية لدى اهل الاخرى .

ان هذا الكلام يعني و بالضبط التوسع في الاسلوبية ليس فقط للتجاوز اللغة فتشمل الخارجيات و اسلوب انتظامها و انزياحيها و كيفية تحقيق عملية الاختيار فيها ، فانه يتجاوز ذلك الى الاسلوبيات الروحية بادراك نظام انتظامها و منطقياتها و نظم الاختيار فيها و نظم الانزياح فيها . و اذا ما تحقق العلم العام بتلك الاسلوبيات فانه سيكون ممكنا التوصل الى الطرق التي يكون للانسان سلطان على التكوينيات الروحية كما هو الان لديه سلطان على التكوينات الجسمانية بالعلم المادي و لديه سلطان على الاعتباريات الذهنية بالعلوم العقلية و . و ان العلم الروحي هو ارقى و اعقد و اصعب من العلم المادي حيث يقول تعالى (**وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي وَمَا**

أُوتِيتُمْ مِنَ الْعِلْمِ إِلَّا قَلِيلًا) فالله تعالى يقرر ان للروح علم ، و هل العلم الا المعرفة باسلوب الوجود و الانتظام و عدم الانتظام .

عالم لروح و الابداع

الإبداع الأدبي كله جميل ، حتى في بداياته غير الناضجة لإنه يصدر من الروح الإنسانية ، و الروح الإنسانية أجمل ما في الكون ، لكنْ لأسلوب الكتابة تأثير في تحقيقها المنجز و الحدث المهم على المستوى الشخصي و العام . و يتأثر الأسلوب بعوامل من الوعي و اللاوعي ، و ربما تأثير اللاوعي على الكاتب أكثر من الوعي ، وهذا هو السبب الرئيسي و الحقيقي في ظاهرة (التحيّز الاسلوبي) بأن يفضّل كاتب لوناً معين من الكتابة على غيره ، و بلا شك للتجربة أيضا تأثيرها هنا .

من المظاهر المهمة للاوعي الإبداعي الأدبي هو أشكال الكتابة و أساليبها ، وهذه الأشكال تتدرج بحسب أمرين ؛ هما طبيعة العوامل الجمالية و طبيعة المعادلات التعبيرية من نص و أسلوب هو الصورة الواعية للظاهرة الأدبية .

العوامل الجمالية هي مجموعة أفكار دفينة يُمارس عليها جميع أشكال الإخفاء و الستر لأسباب أهمها لأنها من أفعال الروح المتعالية على الواقع، و ثانيا لطغيان التفكير العقلي الواعي و النفعية الواقعية ، و الا فان الافكار اللاواعية هي كيانات و حقائق أكثر رقيا و جمالا من الواقع و غالبا ما تتصف بالرقي الانساني لسبب واحد و بسيط وهي كونها من أفعال الروح .

ما يقوم به المبدع هو التخلي عن النفعية و المنطقية و النفوذ عميقا في عالم اللاوعي و التقاط درره و لأن تلك الحقائق لها وجودات كلية بسيطة فان المبدع يظهرها لنا بشكل معادل واعي تعبيري جزئي ، كنوع فنّي من رسم او أدب او سينما مثلا، او كجنس أدبي من شعر او قصة ، و كأسلوب كما في الشعر الموزون و الشعر النثري الذي يتراوح بين القصيدة الحرة و قصيدة النثر السردية الافقية .او كتجربة تتراوح بين الانطباعية الى التعبيرية الى

التجريدية الى التجلياتية التي تحدثنا عنها في مناسبات سابقة و أنها حالة الكتابة الاكثر عمقا و نفوذا من التجريدية .

فالابداع في أي شكل من اشكاله هو محاكاة للروح ، و كلما كان الابداع اقرب الى عوالم الروح و خصائصها كان اكثر صدقا، و نعلم ان عوالم الروح تتميز بثلاث صفات (الحرية ، الكلية ، و الخفاء) ، فالادب كلما كان حرّا و كلما كان كليا و كلما كان خفيا ، كان أقرب الى عوالم الروح و اكثر صدقا في التعبير عنها و من بين ما هو موجود من المعارف الانسانية الادبية فان قصيدة النثر هي من اكثر اشكل الادب اقترابا من عالم الروح و ان التجريدية هي من اقرب التجارب الابداعية اليها و السرد التعبيري هو من اقرب الاساليب الادبية الى تلك العوالم . هذه المظاهر هي مستقبل الكتابة ، و نجد لها حضورا في كتابات مجموعة تجديد ، و التي هي بجميع صورها تتجاوز زمن الحداثة و تنفذ عميقا في كتابات مابعد الحداثة و ما بعدها وهو واضح لكل متتبع .

فكرة الابداع

الإبداع الأدبي كله جميل ، حتى في بداياته غير الناضجة لإنه يصدر من الروح الإنسانية ، و الروح الإنسانية أجمل ما في الكون ، لكنْ لأسلوب الكتابة تأثير في تحقيقها المنجز و الحدث المهم على المستوى الشخصي و العام . و يتأثر الأسلوب بعوامل من الوعي و اللاوعي ، و ربما تأثير اللاوعي على الكاتب أكثر من الوعي ، وهذا هو السبب الرئيسي و الحقيقي في ظاهرة (التحيّز الاسلوبي) بأن يفضّل كاتب لوناً معين من الكتابة على غيره ، و بلا شك للتجربة أيضا تأثيرها هنا .

من المظاهر المهمة للاوعي الإبداعي الأدبي هو أشكال الكتابة و أساليبها ، وهذه الأشكال تتدرج بحسب أمرين ؛ هما طبيعة العوامل الجمالية و طبيعة المعادلات التعبيرية من نص و أسلوب هو الصورة الواعية للظاهرة الأدبية .

العوامل الجمالية هي مجموعة أفكار دفينة يُمارس عليها جميع أشكال الإخفاء و اللستر لأسباب أهمها لأنها من أفعال الروح المتعالية على الواقع، و ثانيا لطغيان التفكير العقلي الواعي و النفعية الواقعية ، و الا فان الافكار اللاواعية هي كيانات و حقائق أكثر رقيا و جمالا من الواقع و غالبا ما تتصف بالرقي الانساني لسبب واحد و بسيط وهي كونها من أفعال الروح .

ما يقوم به المبدع هو التخلي عن النفعية و المنطقية النفوذ عميقا في عالم اللاوعي و التقاط درره و لأن تلك الحقائق لها وجودات كلية بسيطة فان المبدع يظهرها لنا بشكل معادل واعي تعبيري جزئي ، كنوع فنّي من رسم او أدب او سينما مثلا، او كجنس أدبي من شعر او قصة ، و كأسلوب كما في الشعر الموزون و الشعر النثري الذي يتراوح بين القصيدة الحرة و قصيدة النثر السردية الافقية .او كتجربة تتراوح بين الانطباعية الى التعبيرية الى التجريدية الى التجلياتية التي تحدثنا عنها في مناسبات سابقة و أنها حالة الكتابة الاكثر عمقا و نفوذا من التجريدية .

فالابداع في أي شكل من اشكاله هو محاكاة للروح ، و كلما كان الابداع اقرب الى عوالم الروح و خصائصها كان اكثر صدقا، و نعلم ان عوالم الروح تتميز بثلاث صفات (الحرية ، الكلية ، و الخفاء) ، فالادب كلما كان حرّا و كلما كان كليا و كلما كان خفيا ، كان أقرب الى عوالم الروح و اكثر صدقا في التعبير عنها و من بين ما هو موجود من المعارف الانسانية الادبية فان قصيدة النثر هي من اكثر اشكل الادب اقترابا من عالم الروح و ان التجريدية هي من اقرب التجارب الابداعية اليها و السرد التعبيري هو من اقرب الاساليب الادبية الى تلك العوالم . هذا بالنظر الى ما هو موجود و مستقر ، و اما في النظرة المستقبلية فان هناك ما هو اقرب الى عوالم الروح من كل ذلك ، ففي الشكل هناك (النص الحر) العابر للاجناس فهو اقرب الاشكال الادبية الى عالم الروح و هو اقرب اليها حتى من قصيدة النثر ، و هناك التجلياتية (مابعد التجريدية) وهي هي اقرب الى عالم الروح من التجريدية كتجربة ، و هناك (اللغة الشعرية الحرة) و التي نقصد بها لغة شعرية اكثر نثرية و انسيابية من السرد التعبيري هي اقرب منه الى عالم الروح . و هذه المظاهر الاخيرة اقصد (النص الحر و التجلياتية و اللغة الحرة) هي مستقبل الكتابة ، و نجد لها حضورا في كتابات مجموعة تجديد ، و التي هي بجميع صورها

تتجاوز زمن الحداثة و تنفذ عميقا في كتابات مابعد الحداثة و ما بعدها وهو واضح لكل متتبع .

نظرية الأدب و علم الأدب

في الكتابات الأدبية لدينا ما يسمى بالكتابة الابداعية من شعر و قصة و نحوهما و لدينا ما يتناول هذه الكتابة من نقد أدبي و غيره . الا انني وبعد ان اقتربت من اكمال الجزء الرابع من كتابي (التعبير الأدبي) ، المكرس لبحث ظاهرة الأدب و جماليته ، و لا ريب ان البحث في الظاهرة الادبية مهم و جميل ، الا انه ثبت لي و بعد مراجعات مستفيضة انه لا يوجد شيء اسمه نقد ، و انما هناك نظرية أدب فقط ، و لا يوجد ناقد بل هناك (باحث او منظر أدبي) . فمرة يتكلم الباحث فيها نظريا و يسمى خطأ (النقد النظري) و مرة يتكلم بها عمليا على النصوص و يسمى خطأ (النقد التطبيقي) ، لكن الحقيقة لا يوجد الا كلام و بحث واحد هو نظرية الأدب . و من هنا فهناك منظر أدبي و باحث أدبي او حتى عالم أدبي ، و لا واقعية لصفة (ناقد) .

و هذا الفهم اضافة الى كونه تصحيحا في الكتابة عن الابداع ، فانه ايضا يتخلص من العبء التقييمي و السلطوي للنقد كما انه يفتح الأفاق نحو كتابة بحثية أدبية علمية ، بمعنى آخر يفتح الباب مام علم الأدب . حيث ان العلم هو البحث في موضوع معين وفق منهج معين للوصول الى قواعد متناسقة بخصوصه . و من المعلوم ان الكتابة عن الابداع الادبي سواء كان نظريا ام تطبيقيا هو بحث في موضوع معين و بمنهجية معينة لاجل الوصول الى نتائج متناسقة بخصوص الابداع حتى في البحث التطبيقي حيث انه يسعى الى بحث تحقق التصور الكلي في ذلك الجزئي المبحوث .

من الباحثين من يشتغل على القصة و منهم من يشتغل على الشعر بل ، منهم لا يستغل الى على جزء متميز من ذك الجنس الادبي كالذي يعمل على القصيدة الموزونة و الاخر الذي يعمل على قصيدة النثر ، وهذه كلها اختصاصات و نظريات و يمكن مع فكرة الوصول الى قواعد متناسقة الدخول الى مجال العلمية . و قد يقال ان اختلاف مناهج التناول (النقدي) للنص من اسلوبية او

بنيوية او غيرهما يعقد المشهد ، الا ان ذلك ليس صحيحا ، لأمرين مهمين الاول وهو الاهم و الاوضح ان البحث المادي الاستقرائي التفصيلي و التتبع التطبيقي التفصيلي في الكتابة الأدبية و استفادة الكليات من هذا الاستقراء هو الصفة المشتركة لجميع اشكال البحث الادبي او ما يسمى بالنقد ، و الامر الاخر انها جميعا تشترك في فكرة بحث الابداع على انه ظاهرة خارجية عن ادوات البحث و ليست جزء من النقد و هذا هو المقصود بالمنهجية الواضحة، حيث ان المنهج في البحث في نظرية الادب هو منهج استقرائي يتعامل مع الابداع كظاهرة ، و اما اختلاف الاسلوب المتبع فانه لا يؤدي الى الاخلال في طبيعة النتائج ، و انما يحقق اختلافا في الجهة المبحوثة ، ففي واقع الامر ان ما يتصور انه مناهج مختلفة في بحث الظاهرة الادبية من بنيوية و تفكيكية و اسلوبية و نحو ذلك ، ليس في طبيعة الاداة بالضبط كما يتصور و انما هو اختلاف في الجهة المبحوثة من النص ، و مثله النقد الثقافي و مثله البحث النفسي و التأريخي . فهذه كلها اختلافات في الجهة المبحوثة اعتمادا على منهج استقرائي ظاهراتي تقريري و اقعي كما هو واضح وهذا هو المنهج المعين المحقق لاحد شروط العلمية .

من الواضح و بعد هذا الارث الكبير من البحث الأدبي ، و الوصول في جوانب منه الى تدقيق كبير جدا و تقريرية كبيرة و نوعية صارمة تتجاوز الفردي ، اقول اصبح واضحا امكانية الانطلاق نحو على الأدب و ان شاء الله سيكون هذا مشروعنا في المستقبل و ان كان يتطلب جهد لاجل جمع ما توصل اليه من قواعد خاصة بالاجناس الادبية و اشكالها ، تلك القواعد التي تتسم بالواقعية و الموضوعية و التي لا يشك في صدقها . الا انني في المستقبل القريب و لأجل توفر الامكانات القريبة سأهتم بجمع القواعد الخاصة (بقصيدة النثر) في محاولة او مقدمة لبيان نظرية قصيدة النثر ، و اعتبارها مدخلا الى علم الأدب و مدخلا الى علم قصيدة النثر .

التحيّز الاسلوبي

من أهم انجازات الاسلوبية هو قولها بالاختيار في الكتابة الادبية عموما و الشعر خصوصا و نفيها القوة القاهرة و الفوقية المسيطرة على الشاعر او على النص او على اصغر وحدة تكوينية فيه . و هذا الركن الاساسي في الاسلوبية حقق فهما مهما و واقعيا للكتابة .

و من الواضح ان هناك عوامل كثيرة تؤثر في الاختيار ، اي ما الذي يجعل الكاتب يختار جنسا معينا دون اخر ؟ و يختار شكلا معينا دون اخر ؟ و يختار اسلوبا معينا دون اخر ؟ و يختار تعبيرا معينا دون اخر ؟ اذا كانت الموهبة هي الجواب عن السؤال الاول – اي ما يخص التجنيس بان يكتب قصة او شعرا او مسرحا او خاطرة - فان الاختيارات الاخرى لا يمكن تفسيرها بالموهبة ، بل انما تفسر بالثقافة و الميل الروحي و العاطفي . هذا النظام التوجهي المركب من (الثقافة- العاطفة) هو ما يحقق الرؤية ولو في ابسط اشكالها . و من هنا فان كل كاتب هو رائ ، الا ان درجات الرؤية و تأثيرها على الخارج تختلف من كاتب الى اخر .

من هنا فلا وجود لكاتب غير متحيّز كما انه لا وجود لكاتب غير رائ . و الكاتب الساذج الذي يعتمد على الموهبة فقط هذا لا وجود له كعنوان كاتب له حضور ، و ان كان له وجود فانه لا يكون مؤثرا و لا مبدعا و لا مضيفا و لا معطاء . ان مقولة (الكاتب الموهوب او الساذج) هي اكذوبة قد صدقها النقد العربي لعقود بل لمات السنين ، و في الحقيقة و خصوصا في الأدب المؤثر لا بد من الرؤية و لا بد من التحيّز .

ان حقيقة التحيز الاسلوبي و واقعيتها تعني انه لا كتابة جادة و معاطاءة من دون تحيّز اسلوبي ، فالتحيز الاسلوبي ليس فقط حقيقة واقعية و انما شرط و ضرورة لاجل الابداع ، فلا مبدع حقيقي من دون تحيز اسلوبي . و ليس بالضرورة ان التحيز الاسلوبي يعني تبني افكار مدرسة معينة ، و انما يعني ان الكاتب يميل و يرجح و يحب الكتابة في اسلوب معين . ان ما يجعل الشاعر مثلا يختار الشعر الموزون على الشعر النثري او العكس ليس لانه موهوب في ذلك الشكل دون الشكل الاخر ، فانا نعرف شعراء كانوا مجيدين للشعر العمودي الا انهم تركوه و اقتصروا على الشعر النثري ، كما انا نعرف ان شعراء كانوا يكتبون و يجيدون و ينظّرون للشعر النثري الا انهم تركوه و اقتصروا على الشعر الموزون . وهذا بالطبع ليس ناتجا عن الموهبة و انما ناتج عن الرؤية و التحيز الاسلوبي ، و الامر اوضح في من يختار كتابة قصيدة النثر – اي السردية الافقية- على كتابة القصيدة الحر- اي المشطّرة - مع ان كلا القصيدتين من الشعر النثري .

و هكذا القول في النقد فان تنبي احد المدارس – كلاسلوبية مثلا- او الاستفادة من مجموعة منها ليس لانه موهوب في تلك الكاتبة و ذلك الشكل و انما لانه متحيز لها لانه يراها الاصلح في تحقيق غايات الكتابة فمن يختار الاسلوبية على البنيوية فهو يرى ان الاسلوبية اصلح في تفسير الظاهرة الادبية من البنيوية و ليس لانه موهوب في الاسلوبية كما هو واضح .

من هنا و من مظاهر و شواهد كثيرة لا تحصى استقرائيا يتبين و بما لا يقبل الشك ان التحيّز الاسلوبي حاضر في الكتابة الادبية سواء كانت ابداعية من شعر و قصة و نحوهما او تقريرية من نقد و نظرية و نحوهما ، و ان الاديب لا يمكنه ان يضيف و يعطي من دون تحيز اسلوبي .

العوامل الجمالية في السرد التعبيري عند ندى الأحمد

لقد مكّنت القصيدة المعاصرة الشاعرة من التقاط الصورة الشعرية العميقة بحريّة كاملة ، و ساعدته أيضا في تعظيم طاقات اللغة ، و هذا أمر واضح للعيان و لا يصحّ انكاره . و من بين تلك الأساليب هي السردية التعبيرية ، حيث السرد ليس لأجل الحكاية و القصّ بل لأجل الرمز و الاحياء ، و هنا ينبثق الشعر من وسط النثر فتتحقّق قصيدة النثر بأبها صورها ، و هنا يتجلّى بوح الشاعر الفريد ، فتتحقّق التعبيرية العميقة .

انّ من أبهى و أرفع صور الشعر النثري هو الشعر السردي حيث السرد التعبيري الذي تتسلسل فيه الصور و الافكار كماء نهر عذب هادئ و حيث تتجلى اعماق الروح كأضواء تتكسر فوق سطح ذلك الماء . و من المظاهر الاسلوبية للسرد التعبيري هو تجليات العوامل الجمالية ، التي يبحر الشاعر عميقا في تحصيلها و التقاطها ثم يقدمها في صورة معادل تعبيري نصّي . أي أنّ العامل الجمالي هو ذلك الكيان الجمالي العميق المتشكلّ في الروح و الذي يصل الى المتلقي عبر النصّ . فليس الشعر كلاما جميلا فقط ، بل هو كلام جميل يحمل معانٍ جميل ، و لا نقصد بالمعاني الجميلة هنا معاني الكلمات بل نقصد بها تلك الكيانات العميقة الماوراء- نصّية و التي التقطها الشاعر من اعماق التجربة الانسانية . بهذا الفهم يكون الشاعر بحّار يبحر نحو الجزر البعيدة ليرى العجائب و من هناك يغوص نحو الاعماق ليأتينا بأجمل النفائس الانسانية .

ندى الأحمد شاعرة تتميّز بالقدرة العالية على التقاط الصور العميق و التعرّف على العوامل الجمالية و المؤثرة ، و تجيد الابحار في التجربة الانسانية و الغوص في أعماق الروح . وهنا سنتعرّف على مظاهر و أساليب تعبيرية استطاعت الشاعرة ندى الأحمد بتجربتها الشعرية من التقاطها فتتجلى فوق جناحها العوامل الجمالية العميقة بصورة فكر مجردة تهزّ النفس و تحرّك المشاعر بوجود مغاير للصورة الشعرية اللفظية و مختلفة عنها و ان كانت محمولة فيها .

في قصيدة (يسألونك عن الروح) تحضر الموجّهات الدلالية كقيم تعبيرية و كثقل جمالي يعظّم من طاقات اللغة و يكشف عن شعور عميق باللغة ،حيث تقول الشاعرة:

(حين تمّ السؤال عند قارعةِ الكلام، أجبتُ بأنّ الغيابَ لم يعد غيابًا، هو كذلك مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل! وبَدَت تقاسيمُ الحياةِ المنصرمة تسجّل أقوى حضورٍ لها، ذلكَ التابوت الذي حاولَ مرارًا أن يزفّ موتاه لم يفلح أبدا في أن يواري البسمة الموعودة، أو أن يحدّ الصورة بإطار الموت!)

نجد في هذا النصّ تجليا واضحا للثقل الجمالي للموجهات المعنوية من اشارات زمانية و مكانية تنقل التأثير الى مجال آخر اعمق و أقوى و هذا لا ينتج الا عن شعوري تعبيري قوي باللغة و هو من مظاهر اللغة التعبيرية و احد اشكال العوامل الجمالية في الكتابة . فنجد الثقل الشعوري لكلمة (حين) في (حين تمّ السؤال عند قارعةِ الكلام) اذ من الواضح الفرق الشعوري و التأثيري بين هذا التركيب و التركيب الخالي من كلمة (حين) . و بصيغة أخرى من هذا الاسلوب وهو ما يمكن أن نسميه أسلوب (النقلة التأثيرية بالموجهات الدلالية) نجد لفظتي (هو كذلك) في عبارة (هو كذلك مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل) فانّ لهذه الاضافة اللفظية تأثيرا شعوريا يعظّم طاقات اللغة في ايصال الرسالة . و ايضا نجد (مذ ذلك الحين) في عبارة (مذ ذلك الحين الذي عرّت فيه الذكرى كل التفاصيل) فانها بغيابيتها تصنع حلما فكريا داخل ذلك العالم الغيابي ، انها ايغال في الغياب ، و هذا هو الشعور القوّيّ بالبعد التأثيري للكلمات ، بحيث تكون القيود و الموجهات ليس فقط لتكامل المعنى اللفظي و لا لاتمام الافادة المعنوية بل لاجل بعد تعبيري و جمالي . و ايضا نجد الايغال في الفكرة الحالمة المتباعدة التي تتموسق معها النفس و تتناغم في عالمها المشاعر كلمة (ذلك) في (ذلكَ التابوت الذي حاولَ مرارًا أن يزفّ موتاه) فان البعد التناغمي و الموسيقي العميق ، و الاغتراب و التباعد الاشاري كلها تخلق تحليقا فكريا منعشا و عذبا يهزّ النفس و يحرّ الشعور . و ايضا تحضر صيغة أخرى تتمثل بكلمة (أبداً) في عبارة (لم يفلح أبدا في أن يواري البسمة الموعودة) فانها بتشكلها التصويري البياني و اضافة

الى نقلها القارئ الى عالم من الابدية و الجزم فانها تجلّ واضح و صريح لروح الشاعر و لفكره و لتصوره الخاص جدا في هذا الجزء من التعبير .

انّ هذا الادراك بالقدرة التأثيرية و الجمالية للقيود و الظروف و الموجهات الدلالية هو أحد اشكال العوامل الجمالية في الكتابة الادبية .

من الاشكال الشعرية التعبيرية المعروفة للعوامل الجمالية هي الالتقاطات العميقة و الشعوري القويّة بالعلاقات الخفية بين الاشياء و رؤية العالم كوحدة واحدة تتبادل الصفات و الهيئات ، وهذا اللون من أهم المظاهر او الاشكال التعبيرية للعوامل الجمالية ، و بها يتميّز الشعر التعبيري عن غيره . في قصيدة (تأمّل) تقول الشاعرة :
(ما لهذا العقرب القافز من بؤرته يصارع نفسه، يدور حول أخيه الأكبر ويعيد النهاية للبداية، وما لهذا الصمت يتعفّر، وفي جبينِ الوقت يتعثّر، هل أدركَ مداه، وهل تنبّه لنمنمات الفجر الرفيعة المقبلة بعد لحظات، ربما سيدرك بعد قليل أن الضوء لم يعد كذلك، وأنهُ انسلاخٌ جزئي من العتمة، وسيوقن أن عليه انتظار وضح أكبر، ليثني عِطفه عن إدارة رحى الزمن مجددا.) . نجد هنا بعد عالم و منظومة العلاقات الادراكية و الحياتية بين عقارب الشاعة و ما صنعته الشاعرة لهما من علاقات ، فانا نجد عالما أكثر تعقيدا و عميقا و ايغالا في الخيالية يجمع مجموعة من الاشياء تتجاوز حالة العلاقة بينهم المجاز اللفظي و الانزياح اللغوي (فالصمت يتفعر ، و جبين الوقت يتعثر ، حيث ماده ، و حيث يتنبه لنمنمات الفجر ، الرفيعة ، انه صمت يدرك الفجر و الضوء ، و يعرف الحقائق ، و انه يعلم ما عليه ، انه يعيش تحت وطأة رحى الزمن) هذه التشيئية و العلاقاتية و التفاعلية كلها ادراكات شعرية عميقة و اسقاطات تعبيرية تجعل للعالم الخارجي صورة مغايرة ثائرة و طالبة للخلاص و التغيير ، و هي الرسالة الجوهرية لكل كتابة تعبيرية .

و أيضا نجد هذا الاسلوب في قصيدة (تهنئة) حيث تقول الشاعرة :

(صار هذا اليوم أحمرًا، وأنا أقيسُ الفرحةَ ببعض الأمتار المسيّجة لعلاقتنا، ظننتُها لا تُمطرُ الدمع، والظّن بعضهُ كاذب! ربّما تاهَ حرفي لوهلة، لكنني وجدته أخيرًا، فارهًا راقصًا.).

نجد في هذا العالم الملوّن و الزمكاني حيث تختلط الالوان بالمسافات و القياسات و بالاسيجة و بالمطر ، و بالظن ، و حيث الغياب الذي يتيه معه الحرف ، الذي يتجلى أخيرا في عالم من البهجة راقص . انّ الشاعرة في بوحها الصادق ، قدّ تجلت في عباراتها المتسارعة موجة من الانفعالات التعبيرية عكست و بكل وضوح انفعالات شعورية ، و استطاعت الشاعرة ان تنقل المشاعر و الاحاسيس بدل المعاني . ان ما يراه المتلقي هنا ليس كلمات و الفاظ بل احاسيس و مشاعر و هذا ادراك للبعد التجريدي للغة و هو فنّ نادر و قويّ من الكتابة .

من الأشكال النصّية للعوامل الجمالية هو اللغة الفسيفسائية ، او لغة المرايا و التناص الداخلي ، حيث ان المؤلف يوغل في بيان فكرته و تجليها بتعابير مختلفة الصور الا انها تتجه نجو غاية واحدة صانعة لوحة فسيفسائية . في قصيدة (أماه، ماذا بعد!) تقول ندى الأحمد :

١- في ليلي المتكبّد من العناءات، المتعفّر بآلة السواد، المستنير بخرافة بلهاء، بعودة ميت!)
٢- (أفي النجم جرأة أن يبرق والضجيج يطحن في اشتياقاتي!)
٣- (أفي الحلم قدرة أن يهدّأ روعةً والتياعا! دعيني أستقبل في مرضك هذا كرامة نسيان، أو لعله عطاء وهّاج، دعيني ألقي بأسورة الشكوك وأذيب عصبيتي ولأول مرة في وادٍ غير ذي حق، دعني أدور حول نفسي علّني أجدها، وعندما أفشل أقتلها، ربما في محبرتي الحل وربما عند نهايتي يستوي مضجع مجاور!)
٤- نتسامرُ هناك، نتناجى في غربة أخرى، كما اغتربنا في دنيانا معا ذات يوم، كما حملتكِ على أكتاف الصبر. أتذكرين حينما نسيتِ اسمي؟ أتعلمين كم مرة احتضرَت نفسي في محضر مرضك!)

وهكذا النص يستمر في عباراته و صوره نحو غايات الغياب و الغربة و الاغتراب و الحزن و السؤال ، و مع انّ المقطع الثالث و الرابع في نفسه احتوى تناصا داخليا في عبارات مترادفة الغايات فسيفسائية الا ان المقطع كله يتناغم و يتفاعل مع باقي المقاطع ، لاجل طاقة بوحية

اكبر و خلق تناغم و موسيقى عميقة خفية بين المعاني ،و الفسيفسائية من أهم الاضافات التي حققتها السردية الشعرية لكتابها .

من المظاهر النصيّة للعوامل الجمالية هو البعد التعبير لقاموس المفردات في النصّ ، بحيث ان الرسالة و البوح يصل الى المتلقي اضافة الى معاني الجمل و افاداتها فانه يصل اليه عن طريق قاموس مفردات النص التي تخلق مزاجا شعوريا ،اذ ترجع في تناسقها الى مجال معنوي واحد . نجد هذا الثقل التعبيري لقاموس المفردات في قصيدة (حنين) حيث تقول الشاعرة :

(ولثمتُ أشواقي عند ليل حزين، تنفستُها بصمت، أناشيدُ العاشقين تعزف سيمفونية الوصال، هناك تحت دفءٍ عابرٍ وبين قيود الهوى سرَحت خيالات دفّاقة، وانهالت بين جنبات الاشتياق روعة أخاذة للقياك، لرضاك، للصدق المتربّع على جبين الزمن. وأنّات النياط تصدر أزيز اضطراب، دكّ أقفاص الحب فانهالت تباشير زرعٍ وطلعٍ توّاق لمقدمك، بدت الرجفة تنبؤ عن ميعاد مرتقب، عن قداسة عقد! ومن بين جنبات الجمال اكتوى محرابنا بتبتل ناشز! بدت المواجهة صعبة للقدر، هذا الذي يحفر أخاديد سيرنا، يزرع السنابل تارة ويهيل الترب تارة أخرى! بقيت أنت هناك تغني على ليلاك، وبقيت أنا أعيشها؛ ليالي المحبين طوال.)

لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان النص مشحون و مملوء بالفاظ الحنين و الشوق و ان الشاعرة لا تترك مجالا للنفس و الفكر الا و تتحفه بواحدة من تلك الالفاظ لتتحقق مزاجا حنينيا و اشتياقيا للنص . و انما اودّ ان اشير الى البوح الاقصى الذي حققته الشاعر بقاموس مفرداتها في هذا النص ، فان الشاعر لم تكتف بما اشرنا اليه من مفردات الحنين و الشوق بل عمدت الى تطرف شعوري و بوح اقصى في هذا الحنين و الشوق بالفاظ تمثل غايات ذلك الشعور و اقصى حدوده و درجاته متمثلا بـ (لثمتُ \ تنفستُها \ سيمفونية \ قيود الهوى \ دفّاقة، \انهالت \ أخاذة \المتربّع \ نّات \ النياط \ أزيز \ اضطراب \ توّاق \ \ قداسة \ اكتوى \ناشز)

و من الواضح انّ لهذه الفاظ تأثيرا شعوريا و جماليا و قدرة واضحة في خلق البوح الاقصى و بلوغ الكتابة غايات تلك المشاعر و الاحاسيس ، وهذا ما اسميناه اسلوب (البوح الاقصى) .

الاستعارة التعبيرية عند عادل قاسم

الاستعارة قديمة قِدم الأدب و الشعر ، بل قدم الكتابة ، فما الكتابة الا استعارة رموز بصرية لتدل على الالفاظ . و لقد احتلت الاستعارة مكانة مركزية في الدراسات الادبية الكلاسيكية و خصوصا البلاغية ، و كانت و لا تزال احد أركان الشعر و التعبير الادبي . و مع ان التعاريف المتأخرة للاستعارة تنتهي الى حقيقة انها تشبيه حذف احد طرفيه (١) و تقسم عادة الى تصريحية و مكنية و تخييلية و تمثيلية (٢) الا ان الفهم الحقيقي للاستعارة هو نقل المعنى من أحد لفظين إلى الآخر كنقل الشيء المستعار من شخص إلى الآخر. (٣) . و أهم هذه التقسيمات و انواعها و التي تخدم البحث الأسلوبي المعاصر للنص المعاصر هي الاستعارة التخييلية التي تبحث في ماهية طرفيها من حيث المادية و المعنوية و الحسية و الذهنية (٤) و بسبب التوسع الكبير في الاستعارة في الادب المعاصر كان البحث في جهة الملائمة بين طرفيها و عدمها هو الاهم من بين تلك الابحاث من حيث كونها عامية واضحة الملائمة او خاصية تحتاج الى تأمل (٥) و من المعلوم ان النص المعاصر يعتمد الاستعارة التخييلية الخاصية التي تعتمد المناسبة التخييلية و يحتاج تبين الملائمة الى تأمل .

اننا و من خلال متابعة الكتابات المعاصرة و خصوصا الشعرية منها و بالأخص قصيدة النثر، فانا نجد اشكالا من الاستعارة و اساليب فيها لا تستوعبها الحدود و المفاهيم المتأخرة بل لا بد من التوسع في فهم الاستعارة حتى تصل الى معناها اللغوي وهي استعارة معنى من لفظ الى آخر (٦) وهي بذلك تنتهي الى الرمزية و تستوعبها بسير. و حينما تنطوي الرمزية على عمق فردي و تميز ذاتي و اضافة شخصية على التصور و الفهم اللغوي فانها تنتج التعبيرية .

و التعبيرية هي الافصاح الخاص عن الرؤية العميقة الفردية للأشياء ، فهي تنطوي على التفرد و الاختلاف في الرؤية و البيان (٧)، انها لا تعكس ازمة الفرد من خلال بيان ازمة المجتمع بل تعكس ازمة المجتمع من خلال تمثلها و تلبسها في الفرد (٨) فالكاتب تعبيري يندب المجتمع الميت بالكتابة عن نفسه الميتة و يندبها و، وهنا تكمن جمالية التعبيرية ، و تميزها الاسلوبي ، و لو قلنا ان الادب و خصوصا الشعر هو افصاح تعبيري لما كان خطأ ، بل لو قلنا ان الاسلوب هو تميّز تعبيري و بدرجات مختلفة لما كان خطأ ايضا . و اننا نرى انّ النص الادبي العربي المعاصر و خصوصا الشعري منه يتبنى التعبيرية بحذافيرها بوعي او من دون وعي ، فان أدباء التعبيرية يهتمون في الأساس بالمضمون والإرادة والموقف الأخلاقى. و التجربة الداخلية للفنان والأديب لابد من أن تظهر على السطح في شكل طاغ من خلال التعبير عما يدور في داخله (٩) . و لو تفحصنا كتابات الشاعر عادل قاسم لوجدنا طغيانا لهذا الشكل من الأدب (١٠)

و من هنا يكون واضحا ان التوظيف الاستعاري اذا اتصف بفردية و تميز خاص ، و اشتمل على المغايرة و الاعتراض الواضح على الخارج و السائد ، مع تلبس المؤلف بالمأساة و ندب نفسه بغاية ندب المجتمع و الواقع كانت تلك تعبيرية و مع التخييلية و الخاصية في المجاز و الاستعارة تكون لدينا استعارة رمزية تعبيرية ، و بهذا الفهم يمكن فهم الاستعارة على انها اسلوب تعبيري ، و هنا سنبحث شكلا من الاستعارة تتجلى فيه التعبيرية الى حد يخرجها من النمطية المعهودة و ينقلها الى عالم تعبيري جدي و اصيل و تجديدي و هو ما اسميناه (الاستعارة التعبيرية)، و ستكون كتابات الشاعر عادل قاسم انموذجا لهذه الاساليب لما بيناه من تجلي الاستعارة الاسلوبية في كتاباته بشكل واضح.

فالاستعارة التعبيرية اضافة الى ما تتصف به الاستعارة عموما فانها تحمل طاقات تعبيرية و رمزية و تفردات اسلوبية متميزة ، و يمكن ملاحظة و متابعة شكلين واضحين من الاستعارة التعبيرية في الشعر و كتابات عادل قاسم خصوصا ، هي (الاستعارة التعبيرية التوافقية) وهي التي يتوافق فيها الرمز مع الرؤية و الرسالة اي ان المؤلف يقول في رمزيته ما يوافق مراده و يمكن ان نسميها (الاستعارة الرمزية) بشكل عام ، و(الاستعارة التعبيرية التضادية) و هي التي تشتمل على معاندة و تضاد بين الرمز و القصد اي ان المؤلف يقول عكس ما يريد برمزيته فهي من قبيل الاستعارة التلميحية و يمكن ان نسميها الاستعارة التبادلية و قد بحثناها سابقا في اللغة التبادلية في شعر انور غني الموسوي (١١).

في قصيدة (قدمي اليمنى) المنشورة في مجلة تجديد الأدبية (١٢) يقول عادل قاسم

(قَدَمي اليُمنى)

عادل قاسم

((يتوارى خلفَ جُدران الحروفِ السميكة ،كلبٌ يتربصُ بالغبار ، ماعادت الأشرعةُ ولا مراكب الرغبةِ تقودُنا لمناراتِ الخلاص، إنطفأت المصابيحُ وتهاوت الفنارات، تحتَ بساطيلِ القراصنة، مسافرون على غير هدىً نتبعُ ضياءَ نجمةٍ ميتة، عسى ان ترشدَنا لراية يكحُلُها الندى، كنتُ متوقفاً على حافةِ الصراط، أراقبُ بِدهشةٍ كيفَ يمر عليه المجانين بثقة، وضعت قدمي اليمنى مرتعباً، وانا أنظرُ أسفلَ الوادي السحيق وزفيره الذي يميزُ من الغيظ . لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم..!

يَقف دونما حراكٍ ،ذلك العجوزُ يقلبُ الايام ،المساءآت، التي تنطفئ، ليزدادَ انحناءً، ذاتَ مساءٍ تخشبَ جَسدهُ الطري أصبحَ زَورقاً صغيراً، يُبحرُ في شواطئٍ من الغبار .))

هذه القصيدة السردية العذبة التي تتجلى فيها الشعرية و تقنياتها من انزياحات و عمق و تلميحات ، مع رمزية قريبة و رسالة واضحة ، و مجاز و استعارات لفظية كثيرة ، نجح الشاعر في توظيفاته الرمزية و استطاع ان يبعث رمزية نصية في المفردات و خرج المفردات من مرجعيتها ، فصار لديه مجال تشبيهي و استعاري متعدد الروافد ، و لا يمكن مطلقا تناول هكذا كتابات بالفهم البلاغي للاستعارة و التحديدات التي وضعها البلاغيون ، و هذا كما يشير الى قصور التناول الاكاديمي البلاغي للنص الادبي فانه ايضا فيه اشارة الى عجز باقي التناولات الاكاديمية للنصوص الادبية كاللسانيات حيث ان الاستعارة في الشعر المعاصر تتسع بسعة الشعر ، فتكون هي الشعرية و تكون الشعرية هي الاستعارة ، و من هنا فجميع الانزياحات و التفردات الاسلوبية في النص هي في جوهرها استعارة حيث استعارة المؤلف شيئا لشيء وهذا ما نشير اليه كثيرا بالتوظيفات و التقنيات الشعرية ، و نص (قدمي اليمنى) المتقدم مليء بالتوظيفات الانزياحية التي يسع وقت تتبعها .

ان الاستعارة الرمزية التوافقية تبرز في استعمالات معينة في النص ، حيث يتطابق المراد و الاستعمال و الانزياح الاستعاري فتكون كلها في اتجاه واحد ، و هذا في قبال الاستعارة التضادية التبادلية التي تتقاطع و تتعاكس تلك الجهات . فمن الاستعارات الرمزية في النص

((كلبٌ يتربصُ بالغبار ، ما عادت الأشرعةُ تقودُنا ، يقلبُ الايام ،المساءآت التي تنطفئ، تخشبَ جَسدهُ الطري ، يُبحرُ في شواطئٍ من الغبار)) من الواضح الاستعمال الاستعاري في هذه المقاطع سواء بالفهم الخاص البلاغي او بالفهم العام الذي بيناه كما انه من الواضح الرمزية التي توحي و تدل عليها المقاطع ، و من الواضح التوافق في المقاصد و الاستعمالات و الرسالة .

في جهة خرى نجد استعمالات استعاري تلبسية و تبادلية يضع المؤلف الاشياء و نفسه في موقع الاخر فبينما تتصدر القصيدة وصف للحال الجماعية فان الشاعر ينتقل الى مشهدين الاول عن الذات المتكلم و الثاني عن شخصية العجوز . فهنا ثلاث شخصيات في النص (الجماعة ، الانا ، و العجوز) و بينما يكون الوصف المأساوي و التراجعي موافقا لرسالة الخلاص في النص في شخصية (الجماعة) و ايضا الى حد ما في الشخصية الثالثة العجوز ، الا ان تلبس هذه التراجعية و تلبيسها الذات هو من الرمزية التبادلية وهو استعارة تعبيرية واضحة . و اضافة الى مقاطع رمزية تستعير فيها التراكيب

الجملية المركبة معاني اخرى ، فان الاستعارة حاصلة هنا على مستوى المفردات . و من قبيل الاول أي الاستعارة الجملية التركيبية التمثيل الرمزي الذي تلبس به المؤلف و الازمة الذاتية التي يصفها النص و التي يراد بها الاخر و الخارجي في قوله (كنتُ متوقفاً على حافةِ الصراط، أراقبُ بِدهشةٍ كيفَ يمر عليه المجانين بثقة، وضعت قدمي اليمنى مرتعباً، وانا أنظرُ أسفلَ الوادي السحيق وزفيره الذي يميزُ من الغيظ . لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم..!) فهنا مركبين جمليين استعمل فيهما الظاهر المعنوي الاستعمالي بخلاف القصد المرادي ، فلا توقف هنا حقيقة و لا ثقة ، و انما جو يغلي و جنون اعمى . و من الثاني أي الاستعارة المفرداتية عبارات (كلبٌ يتربصُ بالغبار ، عسى ان ترشدَنا لراية يكحُلُها الندى، ، لأجري أخيراً برشاقةِ المجانينِ وخِفتِهم ، يقلبُ الايام ،المساءآت ، أصبحَ زَورقاً صغيراً)

لقد اشتمل هذا النص على تقنيات شعرية و انزياحية و استعارية كثيرة و كبير ، و وظفت كل تلك الاشتغالات لأجل تعظيم طاقات اللغة و لبلوغ النص غاياته ، و من خلال تلك الانجازات التي حققها المؤلف في النص من حيث الفنية العالية و المعقدة ، و الرسالة الواضحة و العميقة ، و العذوبة و السلاسة الكتابية ، بلغ بالنص حالة النص الكامل .و ربما نكون قد تفردنا في تناول الاستعارة التركيبية للجمل و لم نقتصر على الاستعارة في المفردات ، حيث اننا نرى ان الاستعارة لا تحتاج الى الوضع في اصل اللغة ، و انما تحتاج الى وعي بالمعنى يرتكز عليه ، وهذا السبب ذاته أي فقد الاصل الوضعي للمركبات هو الذي منع الاخرين من بحث الاستعارة التركيبية للجمل و الاقتصار على الاستعارة المفرداتية .

١- http://olomtec.blogspot.com/2016/03/blog-post_30.html#.V_ZdCP6KTIU
٢- http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=76346
٣- http://www.abc4web.net/vb/archive/index.php/t-10601.html

٤- http://hewar.khayma.com/showthread.php?t=76346
٥- http://forums.roro44.net/497355.html
٦- http://www.abc4web.net/vb/archive/index.php/t-10601.html
٧- https://ar.wikipedia.org/wiki/تعبيرية
٨- http://www.mnaabr.com/vb/showthread.php?t=10815
٩- https://ar.wikipedia.org/wiki/تعبيرية#.D8.A3.D9.87.D9.85_.D8.A3.D8.AF.D8.A8.D8.A7.D8.A1_.D8.B9.D8.B5.D8.B1_.D8.A7.D9.84.D8.AA.D8.B9.D8.A8.D9.8A.D8.B1.D9.8A.D8.A9.
١٠- https://tajdeedadabi.wordpress.com/category/عادل-قاسم/
١١- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/01/27/د-أنور-غني-الموسوي-؛-المشترك-التعبيري-و/
١٢- https://tajdeedadabi.wordpress.com/2016/09/28/قَدَمي-اليُمنى/

انظمة التعبير الموازية

لا يمكن و بأيّ حال من الاحوال انكار التطور الهائل الذي حصل على النص الأدبي في المئة سنة الاخيرة ، و ما صاحبه من وعي مكتسب جديد حول اللغة

و التعبير . كما ان تداخل الاجناس الادبية و الذي برز في الخمسين عام الاخيرة أدى الى توسعة في فهم التعبير و تعظيم غير مسبوق لطاقات اللغة و النص الادبي . و بالقدر الذي اكد عليه اللسانيون من التمييز بين اللغة و الكلام و منه النص ، فانّ التعبير الانساني عموما و الادبي خصوصا بواسطة الانظمة الهجينة في اللغة أدى الى تجلي ظاهرة في منتهى الابتكار و الابداع و هي تعدد مستويات التعبير . و لقد ساعدت الكتابة النثرية للشعر في قيادة دفت هذه الظاهرة و ترسيخها .

لقد ترسخ و لمآت السنين ان النص مكوّن و مركب من الكلمات و المعاني، لكن و بفعل الوعي العميق بالنص و ادبيته و تعبيريته ، حصل تطور في فهم النص ، و صار النص ليس مجرد نظام مكون من كلمات و صورة خارجية للغة ، بل تعداه ليكون له وجودات و مستويات مختلفة و ان كان النص اللغوي هو المرآة لتلك الوجودات و المستويات .

انّ الحرية الكبيرة التي وفرها الشعر السردي أدت الى ظهور اشكال تعبيرية مصاحبة للنص لا تتكون من وحدات لغوية ، و بعبارة اوضح اصبح لدينا انظمة تعبيرية محمولة في النص غير الانظمة اللغوية ، وهذا هو تعدد مستويات التعبير ، و كل من تلك الانظمة غير اللغوية التي تصاحب النص يمكن ان نسميه (نظام التعبير الموازي) . و بتعريف مادي موضوعي فان نظام التعبير الموازي هو ذلك التشكل الادراكي المكون من اية مكونة ادراكية غير اللغة و الذي يكون محمولا في النص اللغوي. فيكون لدينا تعبير لغوي و لدينا تعبير غير لغوي معه و ربما تتعدد انظمة التعبير غير اللغوية .

يمكن لنظام التعبير غير اللغوي المرافق للنص ان يتنوع بتنوع التجربة الانسانية و ما يوافق طاقات اللغة ، لكن من أهم تلك التشكلات التي رصدناها في الشعر السردي هي التشكلات الشعورية العاطفية (التعبيرية الشعورية التجريدية) و التشكلات الاسلوبية (التعبيرية الاسلوبية).و التشكلات القاموسية (التعبيرية القاموسية) و التشكلات الايحائية (التعبيرية الرمزية) و التشكلات الفكرية (التعبيرية الفكرية) .

ان المؤشر الواقعي والصادق على وجود نظام تعبيري غير لغوي مرافق و محمول في النص هو تحقق الاثارة و الاستفزاز بغير اللغة و الكلام ، فيجد

القارئ ان هناك معطى غير اللغة و المعاني يستفزه و يثيره و يدهشه ، و وظيفة النقد هو تحليل و تفسير هذه الظاهرة المهمة جدا و التي ربما لم يشر اليها سابقا . و ستكون لنا وقفات مطولة مع تلك الانظمة التعبيرية الموازية الا انا سنشير هنا الى بعض ملامحها و نماذجها البينة .

(التعبيرية الشعورية)

في التعبيرية الشعورية تكون الرسالة مبرزة بمكونات عاطفية و شعورية اضافة الى الكلمات و المعاني ، بمعنى اخر ان النص او المؤلف يوصل رسالته من خلال مكونات شعورية و عاطفية اضافة الى المكونات اللغوية او من دون الاهتمام بالاخيرة كما في التجريد . و من النماذج الواضحة هو قصيدة (شتاء) للدكتور انور غني الموسوي حيث يتشكل نظام تعبيري اخر واضح متكون من وحدات عاطفية و شعورية غير النص اللغوي .

شتاء

أنور غني الموسوي

إنّه فضّي كحلمي ، هذا الشتاء الذي بدأتُ أشعر به بقوّة و كأنّه قصيدة هادئة. ربما لأنني غرقتُ أخيراً في نهر ناعم مصنوع من ألوان ساحرة . و ربما لأنني عثرتُ على حقل رطب في زوايا حلمه المسائي فتيان حفاة مصنوعون من النسيم ، يتقافزون فوق الحشائش كسناجب تتلفتُ بين الاغصان . ليتك رأيتَ الغروب في عيونهم الباسمة، كانت تنشد أغنية شفافة كتلميذة ذهب بها الصباح الى مدرستها القريبة. كنتُ حينها ورقة خضراء بلّلها المطر .

و هكذا نجد نظام تعبيري مواز بالتشكلات الشعورية في قصيدة الزهور البرية للشاعر عادل قاسم

الزهور البرية

عادل قاسم

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

و في الحقيقة التعبيرية التجريدية الشعورية هي من اهم تطورات الكتابة الادبية و من اكثرها نفوذا الى حقيقة الانجاز و الاضافة على مستوى الوعي بالغة و العي بالنص .

(التعبيرية الاسلوبية).

وهذا هو من أهم ابدعات الشعر السردي حيث توصل الرسالة من خلال اسلوب الكتابة من دون توظيفات بصرية و سمعية معهودة في الشعر .

١- السرد التعبيري (التعبيرية السردية)

حيث السرد لا بقصد السرد بل بقصد الايحاء و بقصد توصيل رسالة الى القارئ غير الحكاية كما في قصيدة (فَيْءٌ للآخرين) للشاعر فريد غانم حيث نجد الوصف و الحوار الذي ليس الغاية منه خيال الحكي و القصة بل التعبير و الايحاء و ايصال رسالة شعورية الى القارئ وهذا السردية التعبي مضاد للغنائية كما هو واضح فتتحقق الاثارة بذات الاسلوب و ليس بالمعاني و الافكار فحسب .

فَيْءٌ للآخرين

في كلِّ مرّةٍ أعودُ إلى بيتي، أخلعُ الضّوءَ عنّي، فينزلقُ ظلّي ويدخلُ في خزانة الملابس. أعاتبُهُ. أقولُ أنت ناكرٌ للجميل، تُوزّعُ الفَيْءَ على كلِّ شيءٍ ما عدايَ. لكنَّهُ، كعادتِه، يردُّ على الكلامِ بالصّمت، ولا يقولُ شيئًا. لا بدَّ أنّهُ أبكمُ.

حينَ أدخلُ في الزّحمةِ، وتنهالُ عليَّ أضواءُ المدينة، يتسلَّقُ ظلّي على المارّةِ فتحمرُّ وجنتايَ. ويدورُ حولي بلا لونٍ. أعاتبُه: لماذا تخلعُ عنكَ ألوانَ ملابسي وشكلَ دمي؟ فلا يقول شيئًا. لا شكَّ في أنّهُ لا يسمعُني وسطَ الضّجيج.

في منتصف الظّهيرة، يختبئُ تحتَ نعليَّ. أمشي فوقَه حتّى شاطئِ البحر. أخلعُ نعليَّ، فينقسمُ ظلّي إلى اثنَين: واحدٌ يلوذُ تحت قدميّ والثّاني تحتَ نعليّ. أُناديه بينَ هديرِ موجَتَيْن: أين اختفيت أيّها الجبانُ؟ لكن، كعادتِهِ، يبتلعُ الإهانةَ ويمتهنُ لُغةَ الأسماك. ذلك لأنَّ وجهَهُ بلا ماء.

أركضُ على الرّملِ، فيظلُّ قابعًا تحتي. أجاملُهُ. أسألُهُ بلطفٍ. أدغدغُهُ. لكنَّهُ لا يردُّ. فهو، لا ريبَ، مقطوعُ السّاقَين واللّسان.

في الصّباحاتِ الباكرة يمتدُّ على طولِ البحر المتوسّط، في ساعاتِ العصرِ يمتدُّ حتى جزرِ اليابان، وفي الأيام الغائمة ينغمسُ في الظلِّ الكبير. أؤنّبُهُ لاجتيازِ الحدودِ بلا إذنٍ. أشتمُهُ. لكنّهُ لا يجيب، كأنَّهُ ناسكٌ صامتٌ.

هكذا هو ظلّي، يوزّعُ فيْأَهُ على الآخرين مجّانًا، وينساني بلا قُبّعةٍ. هكذا هو، كلَّما اشتدَّ الظّلامُ، ينفصلُ عنّي ويركضُ وحيدًا، وحيدًا، باحثًا عن نُقطةِ ضَوْء.

٢- التعبيرية البوليفونية

في النص البلوليفوني متعدد الاصوات يوصل الشاعر رسالته و يثير المتلقي من خلال سرد متعدد الاصوات و الرؤى يكون فيه المؤلف صوتا واحدا من بين اصوات متصارعة داخل النص وهو مضاد للغنائية كما هو واضح فتتحقق الاثارة بذات الاسلوب و ليس بالمعاني و الافكار فحسب ،ولقد اشرنا الى هذا الاسلوب في مناسبات سابقة و نجده في قصيدة (الساعةُ تنامُ في جيبٍ هرمٍ) للشاعر كريم عبد الله

الساعةُ تنامُ في جيبِ هرمٍ

كريم عبد الله

عادَ أكثر نضارةً وجهيَ بعدَ أنْ كانَ متجعداً , الساعة في الجيبِ رقّاصها يسمعُ دقاتَ القلبِ المرتبك , الأصابع تتفقّدها كلّما يزدادُ الأشتياق , الأحلأمُ تأتي تتظاهرُ تطفىءُ خيبةَ القصائد تحنو عليها أبجدياتِ اللغة , توهّجها يمنحُ سنين القحطِ بعضَ الدهشةِ تُبحرُ في سنواتٍ لا تعرفُ طريقَ النهر , مروجها الخضراءَ ليتها ترمّمُ ضحكةً خلفَ ابوابِ ثرائها الفاحشَ , وغيماتها الرماديّةِ وحدها تتكاثفُ على التلولِ المطلّةِ تسمعُ همهمة الياسمين : يا للشيب كيفَ ينطفىءُ والتصاوير(الشمسيّةِ) تتزاحمُ تلوّنُ عتمةَ دفاترِ الطفولةٍ ... ؟ !

تتساقطُ الثمار في مواسمِ القطفِ , قطارات المنافي تدهس المزيدَ مِنَ أسرارها , وذاكَ القنديلُ حزينٌ في المحطةِ جرسٌ يسرقُ زيتهُ , أينَ تختبىءُ والسواترُ تبعثرها الحروب تستطلعُ صحوةَ هذا السأم .... ؟ !

مقصلةٌ تشحذُ تويجاتِ الأزهار , يندلعُ الحرمان يعطرُ مساحاتي الشاسعةِ وهي تنأى تركضُ خلفَ حدائقها , فـ يعودُ الصبح ضريراً يعلّقَ ظلمتهُ على الأبواب ويسحبُ الغياب ذكرياتها مِنْ رزنامةٍ لا تعرفُ التواريخ ..... !

(التعبيرية القاموسبة)

في التعبيرية القاموسية تصل الرسالة الشعورية و الاثارة الى القارئ من خلال قاموس مفردات النص وهذا قد اشرنا اليه في مناسبات شابقة و نجده في قصيدة (غراب في مقبرة) للشاعرة سما سامي بغدادي ، فانا نجد ان المزاج و الجو العام للنص قد صيغ بلون مفرداته كما هو ظاهر .

غراب في مقبرة

سما سامي بغدادي

سنوات كرفة جناح يمامة أعتادت الرحيل ,شموسٌ مرّت مثلومةالزوايا تشكو قحطها , ونعيق رياح يتطوى في خواءمرّ , أي شيء يتذكرالغراب الساكن فوق جدار مقبرة؟الموتى بلاذاكرة قرب جذور العمق المهيب , ملح الارض قطع أوصافهم ,يد لها لون تفاحة على وشك السقوط ,وصوت لاصدى له,

أسماء تنتظرالرحيل نحو شراع ونجمة,يشهدون الظل الاخر وراء الريح كصدفة مغَلّقة في غمار بحر يتقاذفهم الموج في تيه الابديه , توارت أنفاسهم اللهاثه وإنزاحت عنهم غمامة البحث عن وجه مفقود ومرآة مكسوة,غاب لهاثهم للأمجاد ، لا يسألون غراباً على غصن يابس، ماذا يتذكر.يظل ساكناً فوق الساعات كروح تمثال بلا عيون ,سواده الكالح يشكو غياب الافق الابيض , حشد ينامى يتجمع في ذاك الطائر, تجاعيد مهترئه , وأحضان مبتورة ,وضحكات مكتومةأمال مأسورة، ومحطات صامتة في سبات الظل الساكن , جراحات اللامرئيين تتوارى في داخله , معلقة تتنظر الرجوع الثاني, أحلام مهزومه , وأماني تنتحب ,أشلاء الطفوله المذبوحه, ونساء أودعت أقمارها أحضان الارض المتخمة بربيع العمر, أشكال غريبة غارقة في التربة، لا تجرؤ على لمس قطرة ماء ,الوادي إسوّد من شراب الدماء العفراء ,ودهاليز الموت الجامحة لاتبالي حين يتوارى السكون وسط الاحزان فلانفرق بينهما , اللهب الأسود الساكن خلف السماءالرمادية ينتحب مع نعيق الغراب, بين الجرح والجرح رمح أسود ، الذاكرة سكنت رياحاً تذروها تربانا تعبُّ بالحياة المبتوره ,صارع بين الظلال لحياة راقدة في سبات, يتسمّر الغراب فوق جدارمتهالك بالانين , بعينين باهتتين,وهو يشهد الشمس تحمل مجاميع الكويكبات نحو الافق الحاني ,وراح يعد ذاكرة الأجفان المطبقة, كشفق يبزغ فيخفي دمدمة النحيب المتواصل في سديم الفضاء .

(التعبيرية الرمزية)

في الرمزية التعبيرية تتحقق الاثارة من خلال التهيجح و الاستفزاز الرمزي وهذا معروف و كثير في قصيدة الحداثة و نجده في قصيدة وجه المدينة للشاعراسماعيل عزيز فانا نجد الرمزية العالية التي تصنع عالما موازيا يثير و يستفز القارئ و ينقله الى مجال في الوعي مركب غير الخطابية اللغوية .

وجه المدينة

اسماعيل عزيز

كم مساء مضى؟ هل تحصون معي ؟ منذ أن غابت الشمس يوماً لتتركني غسقاً عالقاً في بقايا شجر!

في يديّ خرائط الصحراء .وفي قلبي نجم بعيد..وهل تسمعون هذا الخواء الذي ينهش الروح.وهذا المزيج الغريب من الوهم والوهم؟ .آهٍ وألف ..نسيت ..رأسي هنا. لكنّ سريري هناك.فأنا ..أنا الطين الذي أنقاد مراراً ويبقى , للزرقة البشرية . قادتني خطى الطريق لأبجدية مائعة...أنني أسقط الآن مُستسلماً على أعتاب كتاب..

قال لي قائلٌ في الكتاب : لا تعطي وجهك للشمس ..وعانق يمين القمر ..

–ربما قمراً قلقاً ، حينها ينتابني اللحن صوب السفر..فتورق بي رغبة للرحيل..

–أحمل معك حجر الذكريات ..أو أدخل نافذة من حلم . لا يبدأ الحُلمُ الأزرق ولا ينتهي !

أنني أرى الآن مُدناً من دخان تحت رأسي ونهراً تأرجح بين بقايا شجر

–أوقد على الطين نار الحجر ولا تخلط بين الحبيبة والبرتقال والزورق الورقي ..

أيها الرجل السائر بين الدخان وبين الضباب ..أيّها العالق بين الرمال وبين خطى الموج

أن المدينة يابسة لا تعد.

(التعبيرية الفلسفية)

حيث ان الاثارة و الاستفزاز الذي يحصل لدى القارئ لا يقتصر على المعاني و الافكار بل ينتقل الى مستوى اخر هو الشخصية و رؤيتها تجاه العالم و يكون

هناك تحد و ردة فعل تجاه ما مطروح من فلسفة و فكر في النص وهذه هي التعبيرية الفكرية التي تتميز بها كاتبات صدام غازي الذي يعبئ نصه دوما باطروحات فكرية و فلسفية كما في قصيدة الرقص .

الرقص

صدام غازي

الرقص بالنقر على الأسفلت ، رقصة من لا يكترث . الرقصة من طائر الفلامنكو , سرقته بوهيمية. ورقصة الدبكة يختص بها البردي . أستمع لكِ الى النهاية , فلا تقصي حنجرتي من المنتصف . الأعمى لن تشي به ألسنة البكم . الفكرة أستنتاج , وغيمة ماطرة . التلميح لبلابة في طور النمو . العزف على الناي ,بحاجة الى حبال صوتية جديدة . ثقافة الأكتراث , وسلال المهملات المملوءة . الأختبار بالقرعة , كرالي الصحراء على الأقدام . الهطول نحو حافة ما بحاجة الى كفيكِ السماوية . اللعنة ليست بحاجة الى تميمة مدفونة . نهاية الحافة ، هنالك تسمع صوت جوقة زغاريد الوداع . بعد الهطول ، منتصف البداية , تشعر بالزغب الساقط من أجنحة ملاك . كل شيء رائع الى حد الآن .

التعبيرية الأسلوبية عند عادل قاسم

التعبيرية في الفن في أوضح معانيها تفرد أسلوبي خاص و متميز بالوان و اشكل مغايرة للمعهود و السائد، وهذه هي التعبيرية الاسلوبية ، وهي بحق الأم لجميع الاتجاهات الفنية المعاصرة ،و حينما انتقلت الممارسة التعبيرية

الى الأدب و لحقيقة اعتماد الكتابة جوهريا على المعاني فان التعبيرية اتسمت بالتميز في الرؤى و القضايا و الاعتراضات الثورية للادباء ، وهذه هي التعبيرية المعنوية . و مع ان التعبيرية المعنوية موجودة في الفن الا ان الغلبة و الظهور هو للتعبيرية الاسلوبية ، كما انه برغم وجود التعبيرية الاسلوبية في الادب الا ان الغلبة و الظهور للتعبيرية المعنوية .

عادل قاسم شاعر عراقي ذو تجربة أدبية واسعة ، استطاع من خلالها ان يجمع بين الاصالة و التجديد اسلوبيا في كتاباته وهو امر من الصعوبة بمكان ، فأخرج لنا أدبا اعتراضيا و ثوريا و متفردا على مستوى المعنى و القضية و على مستوى الاسلوب و الشكل ، فبجنب الشعر الموزون و القصيدة الحرة وهو السائد ، كتب التقليلية و قصيدة الكلمة الواحدة و القصيدة السردية الافقية ، و هذه الممارسات و التجارب الاخيرة تعني و بما لا يقبل الشك مظاهر للتعبيرية الأسلوبية .

ان الابداع يعتمد في تحقيق اهدافه و اغراضه على النفوذ العميق في نفس المتلقي و على تحقيق الهزّة في داخله بالوجود الصادم ، و بالقدر الذي يتحقق ذلك بالتعبيرية المعنوية بطلب الخلاص و الثورة على الواقع و الرؤية المتميزة ، فانه ايضا يحتاج الى التعبيرية الاسلوبية ، بالاسلوب المتميز و الطريقة المؤثرة و الرسالة المهتمة بالقارئ . و ما كانت الحداثة تحقق ما حققته لولا انها اعتمدت الاسلوب الصادم بجنب قضية طلب الخلاص و الثورة على الواقع . من هنا و لأجل تحقيق منجز أدبي متميز و ذو شخصية حقيقة و غير مستنسخة هو ان يتحلى النص بالتعبيريتين ، المعنوية و الاسلوبية ، و ما نراه سائدا عند اغلب الشعراء هو التعبيرية المعنوية الا انهم لا يقتربون من التعبيرية الاسلوبية بل يكتبون وفق ما يريده الجمهور من اساليب من دون الانتباه الى حقيقة

ان هذا لا يمكن ان يحقق انجازا حقيقيا و ان قوبل بالترحيب حتى من المؤسسات الثقافية الرسمية . بل لا بد من توفر الشكلين من التعبيرية ،اعني المعنوية و الاسلوبية وهذا ما توفر فعلا في شعراء مجموعة تجديد الذين اعتمدوا القصيدة السردية الافقية في تميز اسلوبي تعبيري واضح ، و ايضا نجد ذلك في مجموعة التقليلية . و عادل قاسم من رواد الكتابة التعبيرية المعنوية و الاسلوبية كما هو معلوم لكل متابع .

لقد اتجه التحليل الادبي و منذ منتصف القرن الماضي الى دقّة أكبر في المصطلحات و علمية أكبر في المفاهيم ، و ما عاد مقبولا التكلم بمصطلحات فضفاضة ، و لقد نجح النقد الأسلوبي و الى حد كبير الى الاتجاه بالنقد نحو العلمية ، و صار حقيقا ان نصف عصر الأدب الحديث و في نهاية القران الماضي بانه عصر علم الأدب و ارهاصاته . و حققت الاسلوبية تقدما كبير في هذ الشأن من خال طرحها لنماذج خارجية موضوعية و صيغ مادية ملموسة للفكرة الأدبية و المفهوم التحليلي ، و هنا سنحاول ان نلقي الضوء على المظاهر الاسلوبية للتعبيري الاسلوبية في النص الشعري في كتابات الشاعر العراقي عادل قاسم .

في نص (قُدَّاسٌ إخرٌ للولادة) يقول عادل قاسم:

((أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر ، لاشيءَ يُبْددُ وَحْشَتي في هذا الصمت ، كُلما داعبَ الوَسنُ غَيمتي الغافيةَ على جرفِ نَهارٍ تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء ،أستظلُ بملامحهِ الباردة، وهو يشاكسُ الغروب.

مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى العَجلى المؤطرةُ بالالم، كَنهرٍ ميتٍ يَمتدُ مُتسلقاً الآفاقَ الراعفةَ بالذبول.

مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها أَنْ تَقْتصّ من الثواني الزاحفةِ بِرقةِ وَسموّ ، وهيَ تَعْزفُ نَشيجَها كلما ارتَقَت الأرقامُ قُدَّاساً آخرَ للولادةِ والجفاف.

نحنُ لا نَرى النهايةَ الا في غيرنا، مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المُمْتدةِ كَبُساطِ الريحِ على غَيمةِ الاملِ التي َترقنُ قَيدَها رياحُ الوحدةِ خَلفَ تلكَ الخطوطِ المتلاشيةِ في ثَقْبٍ مكْفَهرٍ ليسَ بمقدورِنا الافلاتَ من نَواجذهِ ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المُضْحِكة .))

لا نحتاج الى كثير كلام للاشارة الى التعبيرية المعنوية في النص حيث طلب الخلاص و الثورية في عنوان النص و في كل مقطع من مقاطعه و النص مشحون برسالة الاغتراب و الحزن و طلب التغيير .

لقد اعتمد الشاعر هنا على صيغ و مظاهر تعبيرية اسلوبية منها (السردية) حيث ابتني النص على الاسلوب السردي ، وهذا تميز و مغاير للسائد من الكتابة الشعرية المعتمدة على الصورية و التشظي حتى في الشعر النثري في القصيدة الحرة . كما ان السردية هنا ما كانت سردية قصصية وانما كانت سردية تعبيرية بقصد الاحياء و الرمز و تعظيم طاقات اللغة . و لا ريب ان (الشعرية النثرية) وبهذه القوة التي يتجلى فيها النثر بتقنياته هو اسلوب مغاير للموسقة و التناغم الشكلي الذي تهتم به القصيدة السائدة .

الجهة التعبيرية الاسلوبية الاخرى هي (العذوبة) المصاحبة لنص رمزي و بفنية شعرية عالية ، وهذا ايضا تميز و مغايرة للسائد من الرمزية الحداثوية المتصفة عادة بالجفاء و الجفوة و التعالي . كما ان الشاعر اعتمد الرؤية الخاصة للاشياء و الموجودات في (تعبيرية رؤيوية) وهو اسلوب مغاير و متميز عن التداولية التي يعتمد عليها السائد الكتابي . فانا نجد

(تمثالٍ من الصَمغِ \ صخرةٍ مُتآكلةٍ \ غَيمتي الغافيةَ \ نَهارٍ تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء \ أستظلُ بملامحهِ الباردة، \ وهو يشاكسُ الغروب. \ كَنهرٍ ميتٍ يَمتدُ مُتسلقاً الآفاقَ الراعفةَ بالذبول. \ قُدَّاساً آخرَ للولادةِ والجفاف.) هذه كلها صور تعبيرية عميقة فردية و خاصة اضفاها الشاعر على الخارج بلغت اوجها في عبارة (قداسا للولادة و الجفاف) حيث جمع الولادة و الجفاف .

ثم يعمد الشاعر الى مقطع سردي تعبيري بحت موغل في التعبير و نموذج للتعبيرية الادبية حيث يقول

(مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المُمْتدةِ كَبُساطِ الريحِ على غَيمةِ الاملِ التي تَرقنُ قَيدَها رياحُ الوحدةِ خَلفَ تلكَ الخطوطِ المتلاشيةِ في ثَقْبٍ مكْفَهِرٍ ليسَ بمقدورِنا الافلاتَ من نَواجذهِ ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المُضْحِكة .) ان هكذا نص مختزل معبأ بالتساؤلات و المناشدات و التوصيفات و الاغترابات و التوهمات و الذي ينتهي بجمع تعبيري بين اليقين و الاسطورة يحقق تميزا تعبيريا ملحوظا .

و من مظاهر التعبيرية الاسلوبية هنا في هذا النص هو البوح (التلميحي) الحر في مقابل البوح القصدي المتحكم الذي يمسك بمفردات النص في الكتابات السائدة . و أدى البوح التلميحي الحر هنا الى حالة (التجلي الحر) لماورائيات النص ، في قبال (التجلي القصدي) الذي ينتجه البوح القصدي .

كما ان حالة البوح الحر و ما يرافقه من تجلي حر ادى الى تجلي رسالة النص بوضوح من دون قناع او تعالي او تعقيد وهذا هو (وضوح الرسالة) ، بينما و لاجل ترسخ التداولية في البوح السائد فانه يعمد الى تغطيته و اخفائه بالتعالي الرمزي و التكلف الصوري و ضبابية الرسالة . و كل ما اشرنا اليه من حرية البوح و التجلي و وضوح الرسالة يؤدي الى تحقق (الرمزية العذبة) المريحة في السرد التعبيري في قبال الرمزية الضبابية المتعالية و المرهقة و المعقدة في القصيدة الرمزية المتشظية .و هذه المظاهر الاسلوبية واضحة في النص .ان الشاعر هنا منشغل في سرد حكايته من دون ان نراه يبوح بشيء لنا ، الا اننا ايضا نشعر بقوة ان النص معبأ بالبوح وهذا هو البوح الحر . يقول الشاعر

(((أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر ، لاشيءَ يُبْددُ وَحْشَتي في هذا الصمت ، كُلما داعبَ الوَسنُ غَيمتي الغافيةَ على جرفِ نَهارٍ تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء ،أستظلُ بملامحهِ الباردة، وهو يشاكسُ الغروب.))

هذه كتلة سردية بوحية ثم تأتي اخرى

((مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى العَجلى المؤطرةُ بالالم، كَنهرٍ ميتٍ يَمتدُ مُتسلقاً الآفاقَ الراعفةَ بالذبول. مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها أَنْ تَقْتصّ من الثواني الزاحفةِ برِقةِ وَسموّ ، وهيَ تَعْزفُ نَشيجَها كلما ارتَقَت الأرقامُ قُدَّاساً آخرَ للولادةِ والجفاف.))

و هذه كتلة بوحية اخرى مناظرة ثم تأتي اخرى

((نحنُ لا نَرى النهايةَ الا في غيرنا، مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المُمْتدةِ كَبُساطِ الريحِ على غَيمةِ الاملِ التي َترقنُ قَيدَها رياحُ الوحدةِ خَلفَ تلكَ الخطوطِ المتلاشيةِ في ثَقْبٍ مكْفَهرٍ ليسَ بمقدورِنا الافلاتَ من نَواجذهِ ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المُضْحِكة .))

وهذه كتلة بوحية ثالثة . ان اعتماد (البوح الكتلي) و التناظر التعبيري يحقق ما اشرنا اليه من البوح و التجلي الحرين، حيث لا يعمد الشاعر الى ان يخبرنا برسالته و بوحه في جمل او اسنادات او مجازات و انما في كتلة كلامية كبيرة ، ثم يردفها بمناظر بياني و مرادف تعبيري ، محققا فسيفسائية تعبيرية ،

فتصل الينا الرسالة محمولة بلطافة و سلاسة في حكاية و سرد و رمزية عذبة من دون نقلت تصويرية و لا تشظيات كلامية ، بخلاف السائد من بوح و رسائل شعرية تهشم القصيدة ، و في الحقيقة ان البوح الكتلي الحر هو المحقق لمفهوم القصيدة فعلا ، و اما البوح الاني المتشظي فانه خلاف مفهوم القصيدة ، و لذلك نحن متحمسون للقصيدة السردية لهذه الحقيقة ، ليس فقط لانها النموذج العالمي لقصيدة النثر بل لانها الممثل الحقيقي للقصيدة و المصداق الخارجي لها فكرة و مفهوما ، و تعجز باقي الصور و الاشكال الشعرية عن تحقيق هذا الوجود و البهاء للقصيدة كما تحققها القصيدة السردية التعبيرية .

ان السردية توفر مساحة (للبوليفونية) و تعدد الاصوات و الرؤى ، بسبب طبيعة السرد وهذا من التعبيرية الاسلوبية، في حين ان هذا غير متوفر في القصيدة السائدة المتشظية فتكون عادة مونوفونية اي احادية الرؤية و الصوت ، ، كما ان تلك المساحة و تلك الحرية تمكن من تأدية الفنية الشعرية بطرق اسلوبية غير الانزياح و المجاز و انما بنفوذ عميق في النفس و اثارة الشعور العميق و الصادم دون اللجوء الى مجاز في (تموج لغوي) هو مغاير لما هو سائد من صور (المجاز) الانزياحي الطاغية ، ان السردية التعبيرية تشتمل على المجاز و الانزياح بلا ريب الا انه ليس متموقعا في النص بالصورة التي يتخذها في القصيدة الحرة المتشظية . و بهذا فان الموسيقى التي تحققها القصيدة الشكلية اعتمادا على الصوت و التي تحققها القصيدة النثرية الحرة اعتمادا على المجاز ، فانها تتحقق في القصيدة السردية في عمق اخر و في عالم فكري و روحي اكثر عمقا و اوسع تناغما في موسيقى عميقة مخالفة للسائد من الموسيقى الشكلية و الموسيقى الصورية وهذا من التعبيرية الاسلوبية .

تتجلى التعددية الصوتية و الرؤيوية في مناطق عدة في النص ((فنجدا شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الانا) في (أقفُ كِتمثالٍ و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الهو) (تتقاذفني الرياحُ) و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (المكان) (في هذا الصمت) و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت الانت (مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى) و نجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الزمان) (مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورها) ونجد شخصية و حضور و فاعلية و صوت (النحن) (نحنُ لا

نَرى النهايةَ) و شخصية و حضور و فاعلية و صوت (الكلي الكوني) (ألأكثرَ يَقيناً من الأساطيرِ المُضْحِكة .)

كما ان التبادلية و تلبس حال الاخر ايضا واضح في النص: ((أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر \ مُؤَجلٌ تَسْتبقكَ هذه الخُطى العَجلى المؤطرةُ بالالم، كَنهرٍ ميتٍ \ مخالبُ الزمنِ ليسَ بمقدورِها أَنْ تَقْتصّ من الثواني الزاحفةِ بِرقةِ وَسموّ \ نحنُ لا نَرى النهايةَ الا في غيرنا، مغفلونَ نَسيرُ بِخَيلاءٍ على الربوعِ المُمْتدةِ) و من الواضح ان التكلم بلسان الانا و الهو و النحن و الانت ، في تناغم احوالي و ظرفي و تناسق تعبيري يشير الى ان الشاعر يتكلم من موقع الاخر و من حالة الكلي و ان صدر الكلام بصيغة الجزئي و الانا .

اما التموج اللغوي فهو من متطلبات السرد التعبيري حيث تتموج الكتابة بين الرمزية و التوصيلية وهو السبب الاهم لعذوبة القصيدة السردية و جعلها من الرمزية القريبة العذبة غير المتعالية و لا الجافة كما انه المحقق للغة القوية المحققة للتأثير من دون مركزية للمجاز و الانزياح ، يقول الشاعر :

(((أقفُ كِتمثالٍ من الصَمغِ على صخرةٍ مُتآكلةٍ تتقاذفني الرياحُ ريشةً من جناحِ طائر))– هذا بيان توصيلي - ثم ((لاشيءَ يُبْددُ وَحْشَتي في هذا الصمت ، كُلما داعبَ الوَسنُ غَيمتي الغافيةَ على جرفِ نَهارٍ)) – هذا بيان رمزي قريب – ثم ((تَبْتلعهُ ريبةُ البقاء ،أستظلُ بملامحهِ الباردة، وهو يشاكسُ الغروب.)) – وهذا بيان رمزي عال . وهكذا يتموج النص بين التوصيل و الرمزية القريبة و الرمزية العالية .

من المظاهر التعبيرية الاسلوبية المهمة هو التحرر من الاعتماد على الوظيفة التوصيلية للالفاظ ، و اعتماد طرق تعبيرية اخرى توفرها حرية السرد ، منها التعبيرية القاموسية) و التعبيرية التجريدية المعتمد على الثقل الشعوري و العاطفي للمفردات .و من الواضح ان النص مشحون بالفاظ العجز و الخواء و اليأس ، وهذا هو القاموس التعبيري الذي يوصل الرسالة من خلال المفردات مجردة عن جملها ، نجد النص مثقلا بمشاعر اليأس و الاغتراب و الحزن ، و هذا هو التعبير التجريدي المعتمد على المشاعر و الاحاسيس المحمولة بالنص من دون الالتفات الى مفادات الجمل و معانيها .

ان الانبهار الذي يحققه النص يعتمد على المعادلات التعبيرية في البنية الشعرية السطحية للنص و على طريقة تجلي العمق الشعري و شكله و طبيعة العلاقة بين الفكر و المعاني و الالتقاطات الشعرية و بين معادلاتها التعبيرية وهو عامل جمالي مهم في تحقيق الدهشة و الانبهار .فبنية النص ترجع اما الى معادلات تعبيرية نصية تمثل بنيته السطحية اللفظية و التعبيرية ، او الى عوامل جمالية عميقة يمثلها التجلي المتميز للفكر و الصور و الالتقاطات الشعرية العميقة . و من المظاهر الاسلوبية للتعبيرية في هذا النص هو اعتماد (المعادلات التعبيرية المتفردة) التي اشرنا اليها المغايرة لما هو سائد و التي تتجلى في جميع المظاهر الاسلوبية النصية على مستوى المفردات و التراكيب و الاساليب التعبيرية ، منها (السردية \ التمثيل \ المستقبلية و الحركة داخل النص \ التجريدية و اعتماد الثقل الشعوري \ و العذوبة النصية \ و التعبيرية القاموسية \ البوح الاقصى \ التبادلية) . كما ان من مظاهر التعبيرية الاسلوبية هي التجليات المتميزة (للعوامل الجمالية العميقة المتفردة) التي يمثلها التجلي الخاص و المرهف للفكر والماورائيات العميقة و الالتقاطات الشعرية كالمعرفة التعبيرية المتميزة بين الاشياء المتجلية في الانزياح و المجاز ، و الصور الشعرية النصية ، و الصدمة الشعورية المتجلية بالتعبيرية الاسلوبية ، و النفوذ الشعوري المتجلي بالعذوبة النصية و الشعور القوي بالكلمات المتجلي في التجريدية و المستقبلية و التعبيرية القاموسية و طلب الخلاص المتجلي في البوح الاقصى و رسالة النص و التبادلية و البوليفونية ، و التي يمكن تتبعها في ثنايا النص و تعبيراته و نترك للقارئ ذلك لان المقام يطول ببيانها و سنعمد الى تفصيلها في مناسبات اخرى ان شاء الله . و ان المقياس الاهم لكون العامل الجمالي اكثر عمقا و نفوذا هو مقدار العجز الذي يحققه في نفس المتلقي ، فان القراءة في احد اوجهها انها تحد للنص ، و مقارنة ابداعية بين تجربة القارئ و تجربة المؤلف ، فكلما كانت العوامل الجمالية اكثر قوة و عمقا كلما كان القارئ اكثر عجزا تجاهها و اكثر دهشة و انبهارا بها. و بخلاف ادراك المعادلات التعبيرية التي تحتاج الى تربية فنية وهو ما يتسبب فعلا في نسبية القراءات و تباين الاراء ، فان ادراك العوامل الجمالية شيء بسيط عادة يحقق الدهشة و العجز و ان كان القارئ او المتلقي لا يفهم مبررات تلك الدهشة .

الشعر التجديدي

البوليفونية في (نائب الموت) للشاعر كريم عبد الله .

لقد شكك البعض في امكانية تحقيق البويفونية في الشعر الغنائي باعتباره فنا سلطويا و ذاتيا و غير منفتح على الاخر ، الا ان الرد لم يكن فقط من الاغراب على هذا القول بل من رفقائهم و في ذلك يراجع نقوضات مقولة باختين في ذلك حتى الروس منهم . و لقد كان الشعور حقيقيا بان القصيدة الغنائية بالطريقة التصويرية و المتشظية و الانغلاقية و التشطيرية لن تمكن من قدرة كبيرة لاجل الحوار البوليفوني ، و بهذا وجد اصحاب الشعر السردي الطريق الساحر في تحقيق بوليفونية عذبة و سلسة من خلال القصيدة السردية ، و اجاد في ذلك كثير من شعراء مجموعة تجديد منهم عزة رجب و عزيز السوداني و حميد الساعدي و حسن المهدي و انور غني و كريم عبد الله و رشا السيد احمد ليقدموا نصا غير مسبوق عربيا ، بل في بعض نماذجه غير مسبوق عالميا ، و لمن يريد المقارنة ليراجع القصائد البوليفونية المنشورة في مجلة الشعر السردي و مجلة تجديد و ما ذكر في الكتابات التي تناولت هذا الشأن .

و من بين من اجادوا في ذلك هو الشاعر العراقي كريم عبد الله و لقد كتب مجموعة قصائد بوليفيونية باسلوب السرد التعبيري كان منها (نائب الموت) المنشورة في مجلة (الشعر السردي) .

نائبُ الموت

كريم عبد الله

(قصيدة بوليفونية متعددة الأصوات)

في البلادِ البعيدةِ التي يتكاثرُ فيها الموت كانتْ الأزهار تنمو مسرعةً بلا أوراقٍ وسيقانها عارية مصابة بـ (أنيميا)* الفرح , يا للأغاني الحزينة مستمرة ردّدها الجميع حتى (انكيدو)* , (لارسا)* تألقت معابدها وبساتينها الخضراء اشارات مرور للمصفحات تزمجرُ وتعمّقُ الأخاديدَ في هديلِ كلِّ

صباحٍ , مِنْ أينَ سيبدأُ الطوفان ويفتّحُ عيونهُ اليرقانَ ينتظرُ مَنْ يوقف شلاّلاتِ ليلٍ أحمقَ يتغشّى حكاياتٍ مكدّسة فوقَ الشفاه ! مَنْ أذنَ لنائبِ الموتَ في حقولنا ينبحُ وتغمسُ إبتسامتهُ تواشيحَ الأنين ويستهلكُ رصيدَ الأبتسامات ! . أناشيدُ البكاء معلّقة على أستارِ الريح تهزُّ سروجَ الخيولِ الضامئة وقدْ سوّرتها ذئابٌ تصهلُ عالياً , يا إلهي كمْ أمطرتْ السماء أزهاراً ملغّمةً فوقَ الرؤوسِ الراكضةِ بلا أجسادٍ ! لماذا لمَّ القمرُ أذيالهُ الفضيّة منْ الأنهارِ خجلاً يتقمّصهُ وكلمّا تنامُ الحيتان الجديدة على أشجارِ الصفصاف مرغمينَ نحملُ أوزارَ تفاهاتها ؟ ! كمْ أنتَ رقيقٌ أيّها النائب حينَ تستلُّ بذورَ السعادةِ مِنْ بيادرهم ! .

نائب الموت : هي نبوءة راودتني كثيرا قبل سقوط النظام بأيام قليلة , توقعت ان الموت سيرسل نائبه لهذه الارض وهو عنوان لأحدى مسرحياتي تتحدث عن نفس المضمون .

أنيميا : فقر .

انكيدو : صديق كلكامش الملك العراقي القديم

لارسا : مدينة عراقية قديمة لها تاريخ حافل .

ان للبوليفونية في الشعر مقومات هي كالشروط اهمها تعدد الرؤى و الاصوات ، فتجد النص مزيجا من التقاطعات ، اذا لم يتحقق هذا النظام و كان النص منسجما رؤيويا و صوتيا فان النص لا يكون بوليفونيا ، و من المظاهر الاسلوبية في النص البلوليفوني هو انخفاض صوت الشاعر امام صوت الشخصية و التكلم بلسانها لا بلسانه وهذا هو المظهر الاسلوبي للصوت في الشعر .

في هذا النص نجد اصواتا متعددة و نجد رؤى متعددة و نجد خروج المؤلف عن الشخصيات و الحديث عنها من نقطة بؤرية خارجية حيادية بخلاف الغنائية السائدة .

يقول الشاعر : (في البلادِ البعيدةِ التي يتكاثرُ فيها الموت كانتْ الأزهار تنمو مسرعةً بلا أوراقٍ وسيقانها عارية مصابة بـ (أنيميا)* الفرح)

نلاحظ احضار (الازهار التي تنمو مسرعة) في مقطوعة موتية ، و هو لا يتحدث بلسان من يرى الموت يتكاثر بل بلسان المسارع و المبتهج بذلك الوجود ، اي بلسان المريدين . وهذا احد التقاطعات في النص ، و لو كنت الغانئية قوية لما كانت الازهار هنا تنمو بسرعة .

وفي مقطوعة اخرى (يا للأغاني الحزينة مستمرة ردّدها الجميع حتى (انكيدو)* , (لارسا)* تألقت معابدها وبساتينها الخضراء) نجد صوتين واضحين الاول في الاغاني التي يرددها الجميع و الثانية في تألق معابد لارسا . كما ان الشاعر ايضا احضر هنا التقاطع بين اغناي الحزن و تألق المعابد فكان نظاما بين المريدين و غيرهم .

في مقع اخر (اشارات مرور للمصفحات تزمجرُ وتعمّقُ الأخاديدَ في هديلِ كلِّ صباحٍ) نلاحظ هنا تجل واضح للبوليفونية و هو تخل كامل من قبل المؤلف عن صوته حيث ان المصفحات لها هديل كل صباح ، و الشاعر لم يترك شكا ان هذا الصوت ليس له ، و أي قارئ لا يدرك فن البلوليفونية لحصل له شيء من الارباك في استشعار الرضا في هديل الصباح ، لكن في الحقيقة المؤلف وضع نفسه موضع المصفحات و مريديها ز تخلى عن صوته تماما .

ثم تأتي تداولية امينة و مخلصة يظهر فيها صوت الشاعر (, مِنْ أينَ سيبدأُ الطوفان ويفتّحُ عيونهُ اليرقانَ ينتظرُ مَنْ يوقف شلاّلاتِ ليلٍ أحمقَ يتغشّى حكاياتٍ مكدّسة فوقَ الشفاه !) وهذه التداولية أي كشف الرأي و الشعور التأليفي للقارئ مهم في النص البلوليفوني اولا لتحقيق صوت المؤلف فيها و ثانيا لكي يعلم القارئ ان تلك الحالات المخالفة لهذا الصوت ليست صوت المؤلف و لا حالته . وهذا ما يمكن ان نصفه بالتموج الصوتي . أي ان النص يتموج في الاصوات و الشخصيات و مواقفها و تقاطعاتها و تباياناتها.

ثم يعود الشاعر الى تخليه عن الغنائية فيقول (مَنْ أذنَ لنائبِ الموتَ في حقولنا ينبحُ وتغمسُ إبتسامتهُ تواشيحَ الأنين ويستهلكُ رصيدَ الأبتسامات ! .) فبينما يظهر الشاعر موقفه السلبي من نائب الموت فانه يصف حضوره بالابتسامة وهذا من اتخاذ رؤية و موفق النائب و ليس من رؤية رافضه .

و يختم الشاعر بمقطوعة تداولية الا انها متعددة الشخصيات حيث (أناشيدُ البكاء معلّقة على أستارِ الريح تهزُّ سروجَ الخيولِ الضامئة وقدْ سوّرتها ذئابٌ تصهلُ عالياً , يا إلهي كمْ أمطرتْ السماء أزهاراً ملغّمةً فوقَ الرؤوسِ الراكضةِ بلا أجسادٍ ! لماذا لمَّ القمرُ أذيالهُ الفضيّة منْ الأنهارِ خجلاً يتقمّصهُ وكلمّا تنامُ الحيتان الجديدة على أشجارِ الصفصاف مرغمينَ نحملُ أوزارَ تفاهاتها ؟ ! كمْ أنتَ رقيقٌ أيّها النائب حينَ تستلُّ بذورَ السعادةِ مِنْ بيادرهم ! .) فنجد هنا الفاعلية او الشخوصية في (الذئاب الصاهلة ، السماء الممطرة، الرؤوس الراكضة ،الحيتان النائمة ،النائب الذي يستل بذور السعادة) هذه الحالات التي تلبست فيها الشخصيات بمواقفها الوصفية المستقلة و التي لم يتدخل الشاعر فيها حققت سردية قوية و تخلى الشاعر فيها عن غنائيته في سرد تعبيري ليس غايته الحكاية و القص و انما الرمز الى اعماق شعورية عارمة .

الرمزية و التأريخ النصي في قصيدة (ديمقراطية) للشاعر فريد غانم

الرمزية في الادب غالبا ما تتحقق بواسطة التوظيف للمرجعيات الرمزية في التأريخ الانساني و الوعي الاجتماعي و الثقافي او غيرها من الروافد ، المهم ان يكون لها مرجعية رمزية توظّف ، وهذا ما اسميناه (الرمزية الخارجية) التي تعتمد مرجعية و تأريخية خارجية ، لكن في السرد التعبيري و بفعل النفَس السردي لقصيدة النثر امكن للمؤلف من استحداث رمزية من نوع آخر ، رمزية مختلفة عن الرمزية المعهودة تتمثل بالتطوّر النصّي للشخصية ، و

اضفاء قيمة و ثقل تأريخ نصي داخلي للشخصية او المفردة مما يكوّن مرجعية داخلية له في وعي القارئ و هذا ما اسميناه (الرمزية الداخلية) او التاريخ النصي .

اسلوب الرمزية الداخلية يظهر بشكلين الاول تحقيق تأريخ جديد لما هو تأريخي اي تحقيق رمزية جديدة لما هو ممعهود الرمزية و الاخر تحقيق تأريخ نصي مستحدث كليا لمفردة ليس لها تاريخ رمزي اي خلق الرمزية لما هو ليس رمزا معهودا . في قصيدة (ديمقراطية) المنشورة في مجلة (اقواس الشعر) اشتغل الشاعر فريد غانم على الرمزيات الثلاث اقصد الرمزية الخارجية المعهودة و الرمزية النصية المستحدث كليا و الرمزية الاضافية لما هو رمزي اصلا .

دمقراطيّة//

بقلم: فريد غانم

****

في الطّريقِ إلى واشنطن، ما يزالُ هنديٌّ أحمرُ يحملُ فروةَ رأسِهِ وجعبةً مملوءةً بأسهمِ وول ستريت، ولا يفهمُ لماذا حملَ سجناءُ أوروبّا مدينةَ أثينا القديمةَ على سفينةِ كولومبوس واستوطنوا في ظلِّ تمثال الحرّيّة، ليُعلنوا هُنا أنّهم وضعوا النّقطةَ الأخيرةَ في السّطرِ الأخير.

لقد سقطَتْ جمهوريّةُ إفلاطون من سقفِ كتابِهِ، حينَ اختلَّ التّوازنُ بينَ الذّكاء والغباء، فأكلت الجماهيرُ حجارتَها حجرًا حجرًا. أمّا الفارابي فقد طلبَ اللّجوء السّياسيَّ بعدما انهارَت مدينتُهُ فوقَ عمامتِه، ولكنَّ رُعاةَ البقر ما بينَ المُحيطَيْن، يؤثرون حبْسَ كارل ماركس لإدانتِهِ بتهمةِ التّحرّش الجنسي بخزانةٍ سمينةٍ، ويتقنونَ زراعةَ حقولِهم بالإسلاموفوبيا، والعربوفوبيا، والشّرقوفوبيا، والهِسبانوفوبيا.

وهكذا، سيصلُ الهنديُّ الأحمرُ في النّهاية إلى العاصمةِ، وقد ينجحُ في بيعِ فروةِ رأسِهِ لتدفئةِ أُذنيّ سيّدةٍ هي حفيدةُ سجينٍ خرجَ قرنَئذٍ من زنزانةٍ في أوروبا العجوز وشربَ المحيط في الطّريق. وقد ينجحُ إفلاطون في بيعِ كتابِهِ لإشعالِ موقدٍ في برميلٍ صدِئٍ في ليالي ال"هومْ-لِسْ". وقد يفلَحُ الفارابي في

الحصولِ على تأشيرةِ دخولٍ إلى ملجأً تحت الأنفاق، في حيّ "هارلم" المُضاءِ بالسّواد. لكنْ من المؤكّد أنّهُما، فيما يتناطحُ ثورا "بوفالو" على اعتلاء العتبةِ العليا من جبل الأولمب، لن يجدَا مساحةً للوقوفِ في ساحات نهايةِ التّاريخ، فيضطرّان إلى المضيّ حتّى البداية.

نجد في النص تجليا للرمزية الخارجية المعتمدة على التأريخية المرجعية العامة في توظيفات واضحة مثل (هنديٌّ أحمرُ \ أسهمِ وول ستريت مدينةَ أثينا \ سفينةِ كولومبوس \ جمهوريّةُ إفلاطون \ الفارابي \ عمامتِه\ رُعاةَ البقر \ كارل ماركس \ بالإسلاموفوبيا \العربوفوبيا \الشّرقوفوبيا\ والهِسبانوفوبيا.\ إفلاطون \ ال"هومْ-لِسْ". \ حيّ "هارلم" \ جبل الأولمب)

و نجد الرمزية الاضافية ، اي رمزية نصيّة لما هو رمز اصلا بفعل تأثير النص و سرديته فيحصل تطوّر في الشخصية و ثقل معنوي مختلف مثل (الهندي الاحمر) و (الفارابي) و (افلاطون)

فبخصوص الهندي الاحمر ، يقول الشاعر :

(في الطّريقِ إلى واشنطن، ما يزالُ هنديٌّ أحمرُ يحملُ فروةَ رأسِهِ وجعبةً مملوءةً بأسهمِ وول ستريت، ولا يفهمُ لماذا حملَ سجناءُ أوروبّا مدينةَ أثينا القديمةَ على سفينةِ كولومبوس واستوطنوا في ظلّ تمثال الحرّيّة، ليُعلنوا هُنا أنّهم وضعوا النّقطةَ الأخيرةَ في السّطرِ الأخير.) ثم (وهكذا، سيصلُ الهنديُّ الأحمرُ في النّهاية إلى العاصمةِ، وقد ينجحُ في بيعِ فروةِ رأسهِ لتدفئةِ أُذنيّ سيّدةٍ هي حفيدةُ سجينٍ خرجَ قرنَئذٍ من زنزانةٍ في أوروبا العجوز وشربَ المحيط في الطّريق.)

و بخصوص الفرابي و افلاطون :

(أمّا الفارابي فقد طلبَ اللّجوء السّياسيَّ بعدما انهارَت مدينتُهُ فوقَ عمامتِه، ولكنَّ رُعاةَ البقر ما بينَ المُحيطَيْن، يؤثرون حبْسَ كارل ماركس لإدانتِهِ بتهمةِ التّحرّش الجنسي بخزانةٍ سمينةٍ، ويتقنونَ زراعةَ حقولِهم بالإسلاموفوبيا، والعربوفوبيا، والشّرقوفوبيا، والهِسبانوفوبيا.) ثم (قد ينجحُ إفلاطون في بيعِ كتابهِ لإشعالِ موقدٍ في برميلٍ صدِئً في ليالي ال"هومْ-لِسْ". وقد يفلَحُ الفارابي

في الحصولِ على تأشيرةِ دخولٍ إلى ملجأً تحت الأنفاق، في حيّ "هارلم" المُضاءِ بالسّواد. لكنْ من المؤكّد أنّهُما، فيما يتناطحُ ثورا "بوفالو" على اعتلاء العتبةِ العليا من جبل الأولمب، لن يجدَا مساحةً للوقوفِ في ساحات نهايةِ التّاريخ، فيضطرّان إلى المضيّ حتّى البداية.)

من الواضح ان رمزية الهندي الاحمر المعهودة للاصالة و رمزية الفارابي و افلاطون للمجد و الخلود اقول من الواضح ان النص قد سلب كل ذلك ، و لخّص القصة في عملية سلب و استلاب ، فتجد الهندي الاحمر عند فريد غانم تائه و باحث عن وجوده ولو بخدمة الغريب ، و تجد فارابي و افلاطون في نص فريد غانم على حافة التأريخ بل خارج التأريخ اصلا . و بهذا نجح الشاعر في صناعة رمزية داخلية و تأريخ نصي مغاير للرمزية الخارجية و التأريخ الخارجي العام .

و اما الرمزية الداخلية و التأريخ النصي فاضافة الى ما بيناها من الرمزية الاضافية فهناك رموزا صنعها النص بسرديته و ثقله في وعي القارئ ، منها كلمة (الطريق)

(في الطّريقِ إلى واشنطن، ما يزالُ هنديٌّ أحمرُ يحملُ فروةَ رأسِهِ \ أمّا الفارابي فقد طلبَ اللّجوء السّياسيَّ بعدما انهارَت مدينتُهُ فوقَ عمامتِه، \ وهكذا، سيصلُ الهنديُّ الأحمرُ في النّهاية إلى العاصمةِ،\ وقد ينجحُ في بيعِ فروةِ رأسهِ لتدفئةِ أُذنيّ سيّدةٍ هي حفيدةُ سجينٍ خرجَ قرنَئذٍ من زنزانةٍ في أوروبا العجوز وشربَ المحيط في الطّريق\ . وقد ينجحُ إفلاطون في بيعِ كتابهِ لإشعالِ موقدٍ في برميلٍ صدِئَ في ليالي ال"هومْ-لِسْ". \ وقد يفلَحُ الفارابي في الحصولِ على تأشيرةِ دخولٍ إلى ملجأً تحت الأنفاق، في حيّ "هارلم" المُضاءِ بالسّواد. \ فيضطرّان إلى المضيّ حتّى البداية.)

من الواضح ان جميع هذه العبارة اشتملت على (الطريق) تصريحا او تضمينا فالفارابي ما كان يمكنه طلب اللجوء السياسي الا بقطعه الطريق و افلاطون ما كان سينجح في بيع كتابه لاجل ليالي الهوملس و الرجوع الى (البداية) لولا ما قطعه من الطريق . من الواضح ان (الطريق) هنا في النص و رغم تعدد سالكيه و شخصياتهم و تطلعاتهم الا انه اكتسب تأريخا نصيا ، و اكتسب رمزية خاصة ، و من خلال ما حمله الشاعر من معان و من دلالات ، صار دالا على شيء اخر غير الطريقية و السلوك و الوصول الى الغايات ،

بل ان طريق فريد غانم هنا بات طريقا الى اللاوصول و طريقا الى السراب و اللاجدوى ، بل انه طريق للخسارة فاصحاب الطريق افلاطون و الفارابي و الهندي الاحمر كلهم الشخصيات الخاسرة ، امام شخصيات منتفعة ربحت في عالم الديمقراطية .

من خلال ما تقدم نجد تناغما بين اسلوب النص و رسالته ، فالاسلوب اعتمد صناعة رموز بدلالات و رمزية مغايرة لما لها على الواقع و في الخارج فصارت النهاية هي البداية و الطريق هي لاطريق، و فكرة النص و رسالته انّ هناك منتفعين صنعوا تسميات حرفت الحقائق و زورت الوقائع ، فصار المقدم مؤخرا و الوهم حقيقة و الواقع لاواقعا . و هذا بلا ريب من التعبيرية الفذة، الا انه ايضا من البلاغة الكتابية و يذكرنا بالبلاغيين العرب ، و بهذا جمع فريد غانم بين الاصالة و التجديد في مقطوعته المتميزة هذه و أوصل الرسالة بأكثر من طريق ، كما نبهنا نصه الابداعي ان التعبيرية يمكن ان تكون بلاغة في احد وجوداتها و تجلياتها الجميلة .

النص الحرّ ؛ نص (الزائر الغريب) للشاعر عادل قاسم نموذجاً

لقد كان مطلح النصّ المفتوح للتعبير عن نصّ متعدد الدلالة او نصّ دلالاته لانهائية ، و انسحب هذا الفهم على عدم تميّز الجنس الكتابي بكون النصّ قصّة ام شعرا ام خاطرة ام دراما ، فاستعمل في النص العابر للاجناس واحيانا يستعمل المصطلح في معنى ويراد به الاخر ، لذلك فانا اخترنا ان يكون مصطلح النص المفتوح للنص المجنّس متعدد الدلالات او الذي تكون دلالاته لانهائية ، و اما النصّ العابر للاجناس فانا عبّرنا عنه بـ (النصّ الحر) او النصّ العابر للاجناس .

و في الحقيقة و منذ عهد الرمزية الغربية دخلت القصيدة مرحلة الدلالات اللانهائية ، و توّجت في زمن الحداثة بالنصّ المنغلق والرمزية المتعالية ، لذلك لا يعدّ النصّ المفتوح تجديدا ، و انما هو تركيز نقدي و تحليل عل ظاهرة

موجودة سابقة. اما النصّ الحرّ العابر للاجناس فهو الوارث الشرعي لقصيدة النثر ، بل هو في حقيقته قصيدة نثر من الجيل الثاني او ما يسمى (بعد مابعد الحداثة) و الذي نشير اليه بدقة اكبر بعصر العولمة ، وهو الذي يمثل التجديد الحقيقي في الادب و الذي في نظرنا انه سيكون مستقل جميع الكتابات الادبية و التي ستتوحّد في النصّ الحرّ العابر للأجناس .

في نصّ (الزائر الغريب) للشاعر عادل قاسم ، المنشور في مجلة الشعر السردي ، يتحقق نموذج (النص الحرّ العابر للاجناس) ، مع تحقيق جليّ ايضا للنص المفتوح ، اضافة الى اسلوب مابعد حداثوي يتمثل باللغة القوية و اعتماد الابهار على الصدمة التعبيرية بدل الانزياح و هذا ما سنتحدث عنه في مناسبة أخرى ، و اما تعدد الدلالات و النص المفتوح فانا نراه من أدب الحداثة الذي تجاوزه النص المعاصر ، فالجهة التي سنتناولها هنا هي مظاهر و ملامح النصّ الحرّ العابر للاجناس .

(الزائر الغريب)

عادل قاسم

كنتُ اضع العِطرَ بعدَ ارتداء بَدْلَتي، بينما تزدحمُ برأسي الامنياتُ، لمْ ازلْ فتياً يافعاً ، نَظرْتُ في المرآةِ جَذاباً و وسيماً كعادتي، سأفعل بلا شكٍ اشياء كثيرةٍ سأشتري ذلكَ البيتِ الجميل ، سأتزوج حياة أنها فتاةٌ رائعةٌ جَميلة، حينَ هَمَمْتُ بارتداءِ سِترتي هالني ما أريتُ، كان يقفُ بقامتهِ الفارعةِ وشعرهِ الكثّ ولحيته، ينظرُ اليَّ باسىً وتشفي ،يَحملُ بيدهِ اليُمنى عَصاً من جَمْر، أَتساءل كيفَ تَسنى لهذا اللصُ من الدخول، الابوابُ موصدة، اشار اليّ بعصاه المُشتعلة، شعرتُ بثقلٍ في جَنبي الايسر وتخشبَ جَسَدي برُمَته، لم ازلْ واقفاً، اذْ لمْ يَعُدْ بمقدوري الحديث ،ابتسمَ واخذَ بيدي اليُمنى، ثم انْطلقَ بي ، لم يكن ذلك حَيّنا الذي اسكنُ فيه ، أنا في غابةٍ سوداءَ كَثيفةَ الاغصان ، اشعرُ بانني خفيفَ الوزنِ نمرّ في الوديانِ السحيقة المُخيفةِ ،انا والزائر الغريب ،كنت مُطيعا جِداً، استنشقُ العِطْر العالقَ بروحي بين الفينةِ والاخرى.

النضّ كُتب بالسرد ، و بشكل أفقي ، و لقد أثبت النصّ المعاصر و خصوصا النص الذي يكتبه شعراء مجموعة تجديد انّ السردية لا تخرج النص من شعريته و افقيته لا تخرجه منها ايضا ، لذلك لا يتحول النص الى نثر بمجرد انه يكتب بسرد او بشكل افقي ، بخلاف الفهم السائد . كما ان النص كُتب بانزياحية بسيطة و بلغة توصيلية تخيلية ، و هذا ايضا لا يخرج النصّ من شعريته ، فان الشعر في الشعر ضد الشعر و في شعر اللغة القوية المعتمدة على الابهار و الدهشة بالتخيل و النفوذ العميق الصادم بدل الانزياح و المجاز قد كسر هذا القانون ، فما عاد المجاز و الانزياح مقوما للشعرية .

من الواضح انّ النص لم يكتب لحكاية قصة و انما الاساس هو لبيان المشاعر المصاحبة ، اي توظيف السرد لأجل بيان و توصيل الاحاسيس و المشاعر ، و كُتب ايضا لاجل الايحاء و الرمز الى عوالم ماوراء نصية ، فليست الرسالة و الادبية في الابهار بالتخيل و انما في عوامل جمالية ماورائية كان السرد وسيلة لايصالها ، و الميزة الثالثة والمهمة هي كسر الحدثية و المنطقية في النص ف فقرات لامنطقية منه نقلت النص من السرد الوصفي الحدثي الى السرد التعبيري . بهذه الخصائص صار النصّ برزخا بين الادب النثري و الادب الشعري ، و صار للنصّ وجوها تجنيسية تقع بين الشعر و القصة و الخطرة ، و السبب الحقيقي لذلك هو خفوت المقومات و الملامح التجنيسية ، و علو الصفات و المظاهر المشتركة ، فلقد ركّز الشاعر على التعبير الحرّ غير المعتني بالتنجيس ، كما انه ركز على المشتركات التعبيرية و الاسلوبية للكتابات الادبية ، دون الاعتناء باي من المظهر المميزة التجنيسية ، بل كانت خافتة بوضوح ، لذلك كان النص حرّا من حيث التجنيس و حرا من حيث التعبير ، انه نص حرّ و نموذج حقيقي للنص الحرّ العابر للاجناس .

العبارات ثلاثية الابعاد و تأجيل البوح في قصيدة (على صهوة العبور) للشاعرة رشا السيد أحمد.

انّ الشعور بالثقل الجمالي و التأثيري للنصّ صار من الحقائق التي يدركها كثير من الكُتاب المعاصرين ، و لقد أكدت هذه الحقيقة الكتابات الشعرية السردية في مجموعة تجديد ، حيث التأريخ النصي و (الشخصيات النصية) في الكتابة الشعرية و الرمزية الداخلية . فما عاد المؤلف معتمدا على الثقل المعنوي و الجمالي للمفردات و الاسنادات و المجازات اللغوي ، بل بدأ يشعر و بقوة ان للنص تأثيرية لا تتحقق الا فيه ، وهذا الشعور القوي بالقصيدة يختلف عن الشعور باللغة و الشعور بالكلمات ، و هذا هو المعنى الجوهري للقصيدة و التي يميزها عن الكتابة الشعرية التي لا تحقق مفهوم القصيدة .

انّ تطور الشخصيات النصية و الكيانات الشعرية في القصيدة له اشكال مختلفة ربما سنستوفيها في مناسبات أخرى ، منها ما هو تصاعدي كما في (الحركية المستقبلية) و منها ما هو دوراني كما في (الفسيفسائية و العبارات المتناظرة) و منها ما يكون حضورا تأجيليا ، بحيث يكون للشخصية و للكيان الكتابي حضور الا انه ناقص وهذا ما أسميناه (تأجيل البوح) .

من خلال السردية التعبيرية و من خلال التأريخ لنصي و من خلال تأجيل البوح ، يتحقق لدينا ثقل رمزي نصّي غير معهود و متعدد الروافد في العبارات التي تكمل البوح المؤجل ، هذه التعددية الرمزية و الثقل التأريخي لتلك العبارات المعينة يعطيها ابعادا معنوية و اشارية غير ما يكون لها في السبك و التجاور و الاسناد اللغوي ، بمعنى انه اضافة الى المعنى المكتسب لها من التجاور و الاسناد و اضافة الى معناها المرجعي القاموسي يكون لها معنى آخر ناتج عن تأريخها في النص و كونها مكمّلة للبوح ، و بهذا يكون لها ابعاد معنوية ثلاثة (3D sentences)

قصيدة (على صهوة العبور) للشاعر رشا السيد المنشورة في مجلة الشعر السردي تمثّل نموذجا لظاهرة (تأجيل البوح) و (العبارات ثلاثية الابعاد) ، حيث عمدت الشاعرة الى تأجيل البوح ، و وسط السرد التعبيري ، و الرمزية النصية و التأريخ النصي تحقّق الثقل النصي المعنوي المحمول بالوعي و بالقراءة ليتفجر كله في العبارة المكملة للبوح كما سنبين .

(على صهوة العبور)

رشا السيد أحمد

بلغني أنّه منذ اللحظة التي خرج بها مهموماً يحمل في قلبه قلق النار وروح الماء وضوضاء دهشة لا تنتهي، قبل أن تنسكب في روحه غربة الأرض البكر و يقرأ سطور الفجر الأول الغريب في كف الله . منذ قرأ الحزن في عيني الشفق والدمعة على خد الحكاية الأولى قبل أن يلوذ بكهف يعصمه من وحشة بلا نهايات وقبل أن يلوذ الشاعر بثوب المجاز حين لمست قلبه نار الوجع ، وقبل خروجه من كينونة الواقع ليسكن القصيدة ، قبل أن يرسم مذكراته على جدار بيته الأزلي بعود فحم وسر دم, قبل أن يبحث كلكامش عن سر الخلود، قبل أن تنهض قيثارة الأرض في قلبه شهوة تستمطر شفة لهفة، ويسكن قلبه عزف قيثارات بابل الشجية على أنكيدو ويستريح في حانة المسافر وهو يعدو خلف كفّ تلوّح بنرجسة بيضاء، منذ رؤيته شجيرات الماء على وجه النهر الخالد تهمسه بسر الخلو ، وآدم يبحث عن مستقرّ من سلام من على يسار نهر الألبا .

من الواضح ان النص ثري جدا بصوره و مجازاته و التقاطاته الشعرية و عمقه الفكري و الفلسفي ، و بامكان التحليلي الادبي ان يجد كثيرا من الابحاث الغنية في جهات متعددة فيه ، الا اننا هنا نركز على موضوعتنا الجزئية تلك وهي ظاهرة تأجيل البوح و العبارات ثلاثية الابعاد .

لقد حمّلت الشاعرة الضمير المستتر (الفاعل) في تلك الالتقاطات و تلك الحكايات حملته ثقلا رمزيا و معنويا ، حتى انه حينما ظهر و انكشف للقارئ انه (آدم يبحث عن مستقر سلام) صار لهذه العبارة ثقل معنوي متعددة الابعاد ، احدها من المرجعيات القاموسية لمفرداته (آدم ، مستقر ، سلام) و من البعد الاسنادي التركيبي و اضافة قيد (يسار نهر الألبا) ، اضافة الى هذين البعدين هناك بعد ثالث هو ما حمّله النص اياه من ثقل رمزي و معنوي بتلك

المقطوعات الوصفية ، فكان ذلك مُكسبا له معنى ثالث ، وهذا ما نقصده بالبعد المعنوي الثالث .

و من الظاهر و رغم الالتقاطة الشعرية في عبارة (وآدم يبحث عن مستقرّ من سلام من على يسار نهر الألبا .) الا ان الاضافة الشعرية و الجمالية و التأثيرية كانت حقيقية و قوية بفعل ما اكتسبته هذه العبارة من ثقل نصي و بعد ثالث نتج عن الرمزية الداخلية و التأريخ النصي لها لأجل ما سبقها من عبارات .

البناء الجملي المتواصل في قصيدة (قربان) للشاعر رياض الفتلاوي

ما عاد ممكنا و بسبب الافق الرحبة التي فتحتها النثرية الحقيقية في قصيدة النثر ، اقول ما عاد ممكنا الاستمرار في اعتقاد ان من قصيدة النثر القصيدة التي تثلم فيها النثرية و يشظي النص فيها . حيث ان التخلي عن الوزن ليس المقوم لقصيدة النثر ، بل التخلي عن الوزن يخرج القصيدة من الشعر الموزون ، لكنه بعد ذلك اما ان تصبح قصيدة حرة تسعى الى اشكال من الموسيقى الشكلية الصوتية مفارقة للنثر العادي الانسيابي ، بصورية و تشظي تصويري ، او انها تصبح مقطوعة شعرية تكتب بسرد واضح و نثرية جلية محققة قصيدة النثر . قصيدة النثر ليست شعرا غير موزون فقط ، بل هي مقطوعة شعرية مكتوبة بنثر عادي جدا كما تكتب القصة و المقالة و من هذا النثر ينبثق الشعر و هذا ما اسميناه (النثروشعرية) .

ان الفرق بين قصيدة النثر (السردية ، الانسيابية) و القصيدة الحرة (المشطّرة، المتشظية) ليس في الشكل فقط ، بان الاولى افقية والثانية عمودية ، بل في اسلوب السبك ، فالسردية و الانسيابية و السلاسة بالبناء الجملي المتواصل مقوّم جوهري لقصيدة النثر ، و من دون السرد و الانسيابية و السلاسة لن تكون هناك قصيدة نثر . لذلك فالترصيف و اظهار النص بشكل مقطوعة افقية لا يجعله قصيدة نثر ان لم تكن تلك الافقية ناتجة بفعل انسيابية

الكتابة ، التي تخل بها السكتات و الاهتمام بالصوت و وضع الفواز الصوتية و العلامات الفاصلة غير النثرية . هذه كلها تدل على ان القصيدة ليست قصيدة نثر بل قصيدة حرة . لا بد ان تكون الافقية نتاج ضروري و حتمي للكتابة و ليس شيئا زائدا .

نحن نؤكد على ان قصيدة النثر (سردية افقية) لانها بغير هذا الشكل لن تكون قصيدة نثر ، بل ستكون قصيدة حرة ، و لا يمكن لقصيدة النثر ان تكتب بتشطير لانها تأبى ذلك بسبب السلاسة و الانسيباية السردية . فافقية و نصية قصيدة النثر ليست مكملا بل ضرورة تفرضها عليها طبيعة الكتابة و ليست شيئا اختياريا يمكن التخلي عنه . حينما يكون بالامكان كتابة القصيدة بشكل مشطر فانا نعلم حينها انها ليست قصيدة نثر .

تلك النثرو شعرية لها مظهر اسلوبي نثري واضح هو الانسيابية ، و منها البناء الجملي المتواصل و المنطقية التجاورية للجمل، أي ان العبارات تكتب بنثر انسيابية متواصل من دون سكتات او فواصل . للنثروشعرية درجات من التجلي و لقد اجاد الكثير من شعراء مجموعة تجديد هذا الفن و من ابرع من اجاد في النثروشعرية و البناء الجملي المتواصل و المنطقية التجاورية هو الشاعر رياض الفتلاوي ، و جميع قصائده النثرية هي شواهد و نماذج للقصيدة السردية الانسيابية السلسة منها قصيدة (قربان) المنشورة في مجة اقواس الشعر .

(قربان)

رياض الفتلاوي

مذ ولد الحرف في حنجرتي وهو يتغرغر بين مسامات البلعوم و يتغصغص بهشاشة صورته في تكسرات المرايا الضبابية. ثمة صبح من خفايا اعشاش السنونو بين الجدران تعلن ولادة فصل جديد في زحمة استغفال، والنهار رويدا يعد طلاسم وجهي ، بينما حلمي والشمس وبعضا من غروب سعفات النخيل لم يكتمل رسمها في إناء النهر الصامت. سأتهجد نظرتي وأن غلبني الكفيف برسم كلام الأصم في لوحة قربان الرب أثناء التنويم المجسم في روح الموت قبل الموت. لست سرياليا يقتطف السطور من حديقة الوهم، كذاك الذي تقيء الشعر على منصة بلهاء تصفق لها الأيادي المبتورة. خذ حنجرتي لعلك تجدني فيها صرخة براءة برائحة النارنج ، وعطري خفيف من

بقايا طينة أجدادي. هكذا وجدت الأطوار في ساعتي كل لحظة تعزف وردة حمراء كوجه العراق في زمن التراب وأبيه.

ان (البناء الجملي المتواصل) في الواقع هو حقيقة مادية بلاغية ، و ليست امرا انطباعيا و لا ذوقيا و لا جماليا تحليلا يقبل التأويل والادعاء ، بل هو ظاهرة كتابية نصية حاله كحال العلامات الاملائية و النحوية و المفاهيم النحوية و البلاغية ، لذلك فهو يعتمد على الاستقراء النصي و المادي الذي لا يقبل الشك . و من اسسه او عناصره هي الحالة التي تكون فيها العبارة متميزة بطول نسبي و اتصال نسبي و تناسق نسبي . و كلما ظهرت كتل الكتابة باطوال واتصالات و تناسقات اكبر كان البناء الجملي اكثر تواصلا و كان النص اكثر نثرية من حيث البناء . و تاتي هنا براعة الشاعر في ان يخلق من خلال هذا النثر شعرا و ان ينبثق من وسط هذه النثرية الشعر الجلي ، وهذه هي حالة (النثروشعرية) حيث يتكامل الشعر والنثر ، ولقد حققت نصوص السردية التعبيرية نماذج عالية الدقة في هذا الشأن .

في قصيدة (قربان) البناء الجملي المتواصل جلي جدا ، و النثروشعرية جلية جدا ، حيث العوامل الجمالية و المعادلات التعبيرية الشعرية جلية بالسرد التعبيري و الرمزية الشعرية و الالتقاطات العميقة و المجازات و الانزياحات ، وكلها تقنيات تخلق الظاهرة الشعرية .

في قصيدة (قربان) تتجلى الانسيابية في (البناء الجملي المتوصل) العالي ، حيث تظهر الجمل بطول و اتصال و تناسق عال نسبيا .فالنص الذي يبلغ طوله (ثمانية اسطر) كتب بكتلة واحدة ، يتكون من ستة جمل فقط .

١- مذ ولد الحرف في حنجرتي وهو يتغرغر بين مسامات البلعوم و يتغصغص بهشاشة صورته في تكسرات المرايا الضبابية.
٢- ثمة صبح من خفايا اعشاش السنونو بين الجدران تعلن ولادة فصل جديد في زحمة استغفال، والنهار رويدا يعد طلاسم وجهي ، بينما حلمي والشمس وبعضا من غروب سعفات النخيل لم يكتمل رسمها في إناء النهر الصامت.
٣- سأتهجد نظرتي وأن غلبني الكفيف برسم كلام الأصم في لوحة قربان الرب أثناء التنويم المجسم في روح الموت قبل الموت.

٤- لست سرياليا يقتطف السطور من حديقة الوهم، كذاك الذي تقيء الشعر على منصة بلهاء تصفق لها الأيادي المبتورة.

٥- خذ حنجرتي لعلك تجدني فيها صرخة براءة برائحة النارنج ، وعطري خفيف من بقايا طينة أجدادي.

٦- هكذا وجدت الأطوار في ساعتي كل لحظة تعزف وردة حمراء كوجه العراق في زمن التراب وأبيه.

هنا تظهر الجملية المتواصلة ، فالقصيدة الشعرية بهذا الحجم تكتب في المعهود في القصيدة الحرة باكثر من عشرين جملة كما هو معلوم ، بسبب التشظي و التشطير ، اما في قصيدة النثر ، فانها و بشكل ضروري تكتب بجمل طويلة سردية و انسيابية و سلسة . فمعدل طول الجملة هنا هو (واحد سطر و ثلث السطر) ، وتبلغ الجملية التواصلية و الانسيابية اوجها في الجملة الثانية التي يتجاوز طولها السطرين . هذا من جهة (الانسابية الجملية) و هناك انسيابية أخرى لا تتحقق الا في قصيدة النثر ، بل تعتبر من الضد للشعر في القصيدة الحرة ، هي التواصل بين الجمل اي (منطقية التجاور الجملي) بحيث تكون جميع الجمل ضمن ناظم كلامي و احد خال من التنقلات غير المنطقية و خال من التشظي . نجد المنطقية التجاورية للجمل جلية جدا في قصيدة (قربان) اذ انها فعلا كتلة كلامية واحدة ، و من هنا كانت افقية النص ضرورة فرضتها الكتابة و ليس شيئا زائدا و مفتعلا . و في الواقع هذه الحقيقة اي تحقيق الشعرية من خلال كتابة غير انزياحية تركيبيا و فقراتيا (اي تكتب بفقرة نثرية عادية) تبطل قانون الانزياح الذي تقوم عليه الشعرية في النظرية الاسلوبية المعروفة ، و لقد بينا مرارا ان الاسلوبية ناجحة في تفسير الظاهرة الجالية الشعرية الا انها تحتاج الى تعديلات احدها هذه الحقيقة .

الرسالية و أدب القضية في قصيدة (ربي خلقتني انثى) للشاعرة خديجة حراق

للقصيدة ابعاد متعددة ، فاضافة الى فنية الكتابة بتلبيتها متطلبات الفن و شروطه و معاييره ، و اشتمالها على الجدة الكتابية من اصالة و تجديد ، و اضافة الى الجمالية بعناصر تؤثر في الذائقة و الوعي و تثير الاحساس و المشاعر ، فان هناك بعدا آخر للقصيدة هي الرسالية وهي القضية الانسانية التي تتحدث عنها ، و لا يخلو نص من تلك الرسالية الا ان درجة البوح به و سعة القضية التي يتناولها تحدد مدى تجلي الرسالية فيه ، حتى تبلغ درجة البوح الاقصى بالقضية و الانتمائية و هذا ما يحقق (أدب القضية) .بمعنى آخر ان الرسالية جمالية كانت او اجتماعية لها درجات في النص ، و حينما تكون تلك الرسالية هي الطاغية و المتحكمة و التي تعصف بالنص و تحيله الى كتلة بوح بالقضية حينها يتحقق ذلك الوصف الخاص من (أدب القضية) .

قصيدة (ربي خلقتني انثى) للشاعرة خديجة حراق نموذج واضح لأدب القضية ، و لا نحتاج الى كثير كلام لبيان فنيتها بتوفر الشروط و المعايير الفنية في النص ، و اشتماله على العناصر الجمالية الظاهرية و العميقة ، كما ان كتابة الشعر بالسرد التعبيري يحق الرسالية الجمالية بذاته وحده ، الا ان القصيدة تبوح و بقوة بقضية المرأة ، و نص كرّس تعبيريا لتلك القضية ، و بدلا من التوصيلية في طرح الافكار فان الافكارطرحت بلغة تعبيرية وهذا انجاز مميز .

القصيدة بعنوانها تحضر مجالا من الوعي و التجربة الانسانية امام المتلقي ، فعبارة (ربي خلقتني انثى) تحدد بل تشخص نطاق البوح و القضية التي يراد الحديث عنها مع التوقعية المنطقية . وهنا الشاعرة توظف عتبة العنوان لتوجيه وعي القارئ ، وهو اسلوب امين و فيه تداولية واضحة اذا ما جاء النص موافقا لقضية العنوان كما هو حاصل . و قد يرى البعض ان التداولية و امانة البوح ترتبط و تلازم التوصيلية وهذا غير صحيح ، نعم الكاتب الذي يعتني بالتداولية و الامانة البيانية أي اللغة القريبة ، عادة ما يجنح الى التوصيلية ، لكن هذا ربما يصح في حالة فهم ان الكتابة تخضع لنسق و خط واحد من البيانية ، بانها اما ان تكون رمزية او تكون توصيلية كما هو معهود و معروف في كتابات الشعر . لكن القصيدة الافقية السردية و بفعل ما وفرته من حرية و مجال و طاقات اضافية فان للشاعر ان يتحرر من وحدة الاسلوب البيانية ، فيمكنه ان يجمع بين الرمزية و التوصيلية و ليس مجبرا ان يتفيد باي منهما و

هذه مساحة من الحرية لا توفرها الاشكل الاخرى من الشعر ، و يدركها كاتب القصيدة السردية التعبيرية بيسر .

لقد بينا ان هذه القصيدة تشتمل على بوح عال بالقضية مع محافظتها على الشعرية الانزياحية و الرمزية التي تبادلها موقعها مع التوصيلية في لغة متموجة ، و هذا ما يكسب النص اهمية ، حيث ان الكتابة (المتموجة) هي من خصائص القصيدة السردية الافقية ، و التي لم نلحظها ليس فقط في الكتابات العربية بل حتى في الكتابات العالمية على حدود اطلاعنا ، فان ما هو راسخ في الوعي و المعروف عدم تبين هكذا اسلوب اعني (التموج الكتابي) بحيث يتموج النص بين الرمزية و التوصيلية و الذي تحدثنا عنه في مناسبات سابقة كثيرة ، بل ما هو معهود ان النص اما ان يكتب برمزية متميزة او توصيلية متميزة ، بل ان الكتاب ينقسمون الى رمزيين و توصيليين كما هو معهود ، الا ان القصيدة السردية الافقية و سعراء مجموعة تجديد كسروا هذا التمييز و اخترقت نصوصهم هذا الوعي ليؤسس الى اسلوب جديد فعلا هو اللغة المتموجة و التي تفتخر المجموعة بانها غير مسبوقة في تبنيه .

قصيدة (ربي خلقتني انثى..) قصيدة نثر سردية تعبيرية افقية ، اعتمدت اللغة المتموجة في بيان رسالتها و قضيتها ، و هذا مكنها من درجات عالية من البوح و التداولية مع محافظتها على الفنية العالية و اشتمالها على الجمالية المؤثرة .

(ربي خلقتني انثى..)

خديجة حراق

بسمة على الشفاه ونظرة تَوَدُّدٍ . تساق الروح ، تستجيب ولا تستفهِم . على محراب الدم والعصبية قربان لم يُسأل هل يكون الضحية . ملامح واقنعة تتحرك . وصهيل يدوي لا يسمح له بتعدي الحنجرة . دم يسيل من الجفون ليس له لون احمر ، له لون الوجع في كؤوس لذة للشاربين يطوف بها ولدان متطوعون لارواء غصّة قسوة موروثة من العهود الغابرة. حفريات على جباه ترسم بهياكل عظام نخرة. عيون تطل من كوات في الاقنعة .تومض بقرار العشيرة.

رفعت الاكف تبتهل الى السماء.. للاستغفار هي احوج منها للتزكية والدعاء.. هي انثى صوتها لا يسمع.. وُإدت حنجرتها قبل ان تصرخ . هي فقط ولا يسمح ان تكون غير ذلك /لا يعقل/.. وعاء نطفة ..تساق لسوق نخاسة الدم والقبيلة .

رفعت الاقلام بعد ان دوَّنت. تابعة هي الانثى تحت الوصاية.

من الواضح لمن يقرأ النص بتعمق يدرك التوظيفات الرمزية و و خصوصا التعبيرية في مفردات و تراكيب النص ، فان الرؤية تنطلق من عمق المؤلف المتفرد و الخاص ، و المعترض على الواق و على الرؤية الموروثة في صوت يطلب الخلاص . ان الشاعر التعبيري يحقق اسلوب (طلب الخلاص) من خلال التأكيد على المأساة و ابرازها بقوة كما في عبارات هذا النص :

((تساق الروح ، تستجيب ولا تستفهِم .\ على محراب الدم والعصبية قربان لم يُسأل هل يكون الضحية . \ صهيل يدوي لا يسمح له بتعدي الحنجرة . \ دم يسيل من الجفون ليس له لون احمر ، له لون الوجع في كؤوس لذة للشاربين \ لارواء غصّة قسوة موروثة من العهود الغابرة. \ تومض بقرار العشيرة.\ هي انثى صوتها لا يسمع..\ وُإدت حنجرتها قبل ان تصرخ . \ تساق لسوق نخاسة الدم والقبيلة .\ رفعت الاقلام بعد ان دوَّنت.\ تابعة هي الانثى تحت الوصاية.))

من الملاحظ انه اضافة الى ما اشرنا اليه من تحقيق نداء الخلاص بابراز المأساة ، فانا نلاحظ بوضوح التموج اللكتابي في عبارات رمزية تتوسط العبارات التوصيلية ، كما ان من الواضح ان القصيدة ركزت بقوة على قضيتها الوحيدة من دون تشتيت او تشظي و لا استطراد . و ان القضية قد طرحت باكثر من لون بياني و عبارة ، و هذا ما نمسيه (التناص الداخلي) او لغة المرايا و اللغة الفسيفسائية ، حيث ان العبارات كلها ترشد الى قضية واحدة واضحة تكون العبارات رغم اختلافها التركيبي و المعنوي الا انها في دلالتها و نهايتها تكون قاصدة لقضية و فكرة واحدة ، وهذا من التداولية التي هي على النقيض عادة من العبارة متعددة التأويل ، الا انها في اللغة المتموجة ، تجتمع تلك التداولية مع اللاتداولية ، حيث تصبح العبارات التوصيلية قريبة من الرمزية و اللغات الرمزية قريبة من التوصيلية ، فيحصل شك قوي في المرادات ، بمعنى اخر ان اللغة المتموجة ليست فقط توفر ارتفاع التناقض بين

التداولي و اللاتداولي ، بل انها ايضا تجمع التداولية و اللا تداولية في العبارة الواحدة ، و هذا تميز اسلوبي كما هو ظاهر . و هذا الظاهرة الضدية اضافة الى كونها من مبادئ قصيدة النثر المعتمدة على التضاد ، فانها ايضا تكون مسؤولة عن عذوبة النص و قربه و ألفته للقارئ رغم محافظته على رمزيته و تعبيريته ، وهذا اوضح في النصوص التي تتسع قاعدتها التأويلية كما هو معلوم .

ان قصيدة (ربي خلقتني انثى) تثبت مرة اخرى ان القصيدة السردية الافقية هي الاقرب الى روح قصيدة النثر و هي المحقق لمتطلباتها الجوهرية و خصوصا ظاهرة التضاد وصولا الى حالة التضاد الكلي باللغة المتموجة .

الايقاعية في قصيدة (إشارات) للشاعر حميد الساعدي

الايقاع و الذي يقابله في اللغة الانكليزية (rhythm) جوهره التناغم و التآلف و التوافق ، و لأن الموسيقى الشكلية سواء كانت بالالحان او الالفاظ هي النموذج الاكمل فانها قد طغت على المفهوم و استلبت مكانه في الوعي و صارت هي معناه و قد ساعدت الاسقاطات النقدية و الموروث التنظيرية بخصوص الايقاع الشعري على هذا التوهم حتى جاءت قصيدة النثر و اثبتت ان الايقاع لا يقتصر على الشكل فقط بل ان هناك ايقاعا عميقا يتجاوز الشكل .

حينما قيل ان العالم مصنوع من الجمال و ان الانسان مخلوق من الجمال و حينما ندرك هذا العمق الجمالي في نفوسنا فان ذلك كله و ببساطة يشير الى شكل من اشكال التناغم و التناسق و التآلف العميق اللاشكلي ، و لذلك فالايقاع الانساني لا يمكن حصره في مجال او في مستوى معين ، فحينما نتفق ان الايقاع ضروري في الشعر فانه من غير الصحيح اعتبار ان ما يفتقر الى الايقاع الشكلي ليس شعرا ، بل لا بد ان نتفق ايضا ان للايقاع الانساني مستويات تتجاوز الشكلية و التناسق الظاهري .

ان الايقاعية التي حققتها قصيدة النثر و التي لا يمكن انكارها ، و خصوصا في الوجودات الحرجة كالسردية و حركة (الشعر ضد الشعر) و الكتابة باللغة العادية و الحياتية ، انما حققت تلك الايقاعية بفعل تناسق و تناغم عميق مع النفس البشرية و ليس بالضرورة انها حققت تناسقا ظاهريا مفهوما للعقل و الوعي. في القصيدة السردية التي تكتب بالنثر القريب من العادي فان الايقاعية التي تتحقق لا تحق بالشكل و لا بالتناغم الداخلي كما يحصل في القصيدة الحرة ، بل الايقاع يحصل من خلال توافق و تناسق مع الروح و النفس ، اذ صار معلوما ان الوعي الذي نتعامل به شعوريا لا يمثل الا مقدارا ضئيلا من المعارف التي نحملها ، و ان معظم معارفنا و استجاباتنا هي نتاج (اللاوعي) و الذي ينتج عن ترسبات محيطية لاارادية و غير تثقيفية و لا انتقائية و لذلك فهو نقي و حقيقي . قصيدة النثر التي لا تحاكي الايايقاعية الواعية ، هي تحاكي و تناغم الايقاعية اللاواعية الايقاعية الروحية اللاعقلية . وهذا هو جوهر الجمالية التي تشتمل عليها قصيدة النثر من جماليات في تضادتها ، و كلما كانت التضادية اكبر و اوسع و اعمق كانت قصيدة النثر اكثر تناغما مع معارفنا اللاواعية التي تستوعب هذا العالم بما فيه من تناقضات .

ان الروح البشرية اكبر بكثر من العقل ، و اذا كان العقل يطالب بتناغمات ظاهرية و منطقية و شكلية و لا يقبل التناقضات و التضادات فان الروح تستوعب كل التضادات و كل التناقضات لانها جوهر نقي و حقيقي و انعكاس امين للعالم الذي نعيش فيه ، فروح الانسان هي العالم و تستوعب من الوجودات ما يستوعبه عالمنا الكبير ، بخلاف العقل الذي يؤثر فيه التثقيف و التعليم و الوعي و القصد و المنفعة . الروح اكثر صدقا و حرية و حقيقية من العقل و باشواط كثير و بدرجات لا تقبل المناقشة ، و الابعد من العقل عن الروح هو العلم حيث انه اكثر تقييد من العقل. و لا يعني هذا ان الروح تتميز

بفوضوية و لا قانونية بل ان للروح قوانينها و انظمتها الا انها قوانين نورانية و انظمة تجلياتية تختلف عن الانظمة و القوانين العقلية و العلمية المفترضة و المبنية على النفعية و الظاهرية . قوانين الروح باطنية و خفية و سرية بخلاف قوانين العقل الظاهرية و الملموسة و المقنعة ، الروح لا تعتمد الاقناع بل تعتمد الحقيقة بخلاف المعارف العقلية و العلمية .

قصيدة النثر و بكل ما تحمله من وجود تمثل حقيقة روحية و ليست حقيقة عقلية و لا علمية لذلك فان التضاد فيها هو تناغم و توافق روحي و ان كان لاتوافقا و لا تناغما بحسب معايير العقل و العلم . لذلك على النقد ان يتخلى عن كل المعايير العقلية الظاهرية و العلمية الشكلية لكي يستطيع ان يصل الى القوانين الباطنية و الروحية الدفينة في قصيدة النثر و ما شابهها من وجودات تتجاوز العقل و العلم في وجودها ، و لا بد من شكل اخر من التفكير و شكل اخر من التجريب ، اي لا بد من شكل اخر من العقل ولا بد من شكل اخر من العلم لكي نفهم كثيرا من الامور في عالمنا و منها قصيدة النثر .

في قصيدة (إشارات) للشاعر حميد الساعدي تتجلى الايقاعية الروحية العميقة ، من حيث محاكاتها للعالم الاكبر و الوجود الاوسع بتضادته و تناقضاتها وهذا هو جوهر قصيدة النثر . ان الايقاعية العقلية و العلمية الظاهرية الشكلية تتطلب من الشعر امورا منها ان يكون موزونا و منها ان يكون متميزا تجنيسيا اما نثر او شعر و منها ان يكون بنسق تعبير واحد اما تعبير مجازي رمزي او مباشر توصيلي ، في قصيدة (إشارات) كسرت كل هذا القواعد ، فالشعر هنا غير موزون و التنجيس هجين بين الشعر و النثر و النسق التعبيري تموجي حيث تتموج الكتابة بين الانزياحية الرمزية و المباشرة التوصيلية .

(إشارات)

حميد الساعدي

حسبُكَ أن تبدأ الذكريات . انهماركَ يعني اللجوء لكينونةٍ قاحلة. أنت مِثلي تؤطر يومكَ بالقيلِ والقال أو ترتجي في السوانحِ فسحةَ وقتٍ تكللها بالتأملِ أو نكهة الشاي تتلو القصائد في كل ركنٍ من الغرفةِ المعتمة. وحول

الكتاب توجه شطركَ تبتاع منه الأماني وفي الحائطِ ارتسمت شاشةَ لغوٍ تلوكُ المصائب في كل عاجلةٍ من نهارك.

هو الوقتُ يمضي بعمرٍ تحَللَ من عصمةِ الملهمات ولا شيء أجدى من الفكرة الناصعة.

وفي الشِعرِ مهربَ خصبٍ وشارةَ حرفٍ أبى أن يستكينَ لما قد تبدى من العاديات واللحظة الغائمة.

أقولُ بسِري أنا الوقتُ في غيمهِ ماطرٌ بالحكايات والورد والعطر تلملمني ومضةَ حبٍ وتُطلقُني ضحكةَ طفلٍ وترسمني لحظة عاشقة وأوج انفعالي تركَّزَ في البوحِ يالحظةً أشتهيها سيولاً من الموجِ تتبعُ جرحي لتلجم أزمنتي الجامحة .

لا نحتاج الى كثير كلام لبيان ان القصيدة كتبت بالنثر و انها ابتعدت عن الموسيقى الشكلية الوزنية بل حتى غيرها من التناظرات و التشطيرات و الفراغات و السكتات التي تحافظ عليها القصيدة الحرة في محاولة اقتراب من الموسيقى الشكلية بغير الوزن . و بهذا الفهم فان التشطير والعامودية و السكتات و الفراغات و جميع التوظيفات الشكلية الاخرى التي هي محاكاة للوزن اللفظي هي في حقيقتها مخالفة لجوهر و روح قصيدة النثر و التي هي ايقاع روحي عميق .

و اما كسر حاجز التمييز بين الشعر و النثر فان القصيدة كتبت بالسرد التعبيرية و اعتمدت تقنيات السرد و الذي من وسطه انبثق الشعر محققا حالة التكامل بين الشعر و النثر وهو ايقاع عميق روحي خلافا لمتطلبات الايقاعية الظاهرية العقلية و العلمية . تتجلى النثرشعرية اي التكامل بين الشعر و النثر في النص بوضوح : حيث ان هذا النص المتكون من تسعة اسطر كاملة انجز بست جمل فقط بخمس سكتات هي نقاط الجمل ، و من المعلوم انه لو كتب بشكل قصيدة حرة مشطرة ربما احتاج الى اكثر من عشرين شطرا اي احتاج

الى اكثر من عشرين سكتة صوتية ، و هذا يعني تحقيق بناء جملي متوصل في عبارات النص كما التالي:-

١- حسبُكَ أن تبدأ الذكريات .
٢- انهماركَ يعني اللجوء لكينونةٍ قاحلة.
٣- أنت مِثلي تؤطر يومكَ بالقيلِ والقال أو ترتجي في السوانحِ فسحةَ وقتٍ تكللها بالتأملِ أو نكهة الشاي تتلو القصائد في كل ركنٍ من الغرفةِ المعتمة. وحول الكتاب توجه شطركَ تبتاع منه الأماني وفي الحائطِ ارتسمت شاشةَ لغوٍ تلوكُ المصائب في كل عاجلةٍ من نهارك.
٤- هو الوقتُ يمضي بعمرٍ تحَللَ من عصمةِ الملهمات ولا شيء أجدى من الفكرة الناصعة.
٥- وفي الشِعرِ مهربَ خصبٍ وشارةَ حرفٍ أبى أن يستكينَ لما قد تبدى من العاديات واللحظة الغائمة.
٦- أقولُ بسِري أنا الوقتُ في غيمهِ ماطرٌ بالحكايات والورد والعطر تلملمني ومضةَ حبٍ وتُطلقُني ضحكةَ طفلٍ وترسمني لحظة عاشقة وأوج انفعالي تركَّزَ في البوحِ يالحظةً أشتهيها سيولاً من الموجِ تتبعُ جرحي لتلجم أزمنتي الجامحة .

نلاحظ ان الجملة الثانية و الجملة السادسة كتبتا بنفس نثري جلي حيث ان كل منها تتكون من اكثر من ثلاثة اسطر ، و من هذا النثر انبثق الشعر بالسرد التعبيري و التصويرية و المجاز و الانزياح و الرمزية و النفوذ العميق في الوعي و الالتقاطات الشعرية ، و بهذا حقق النص حالة (النثروشعرية) و اجتمع الشعر والنثر و تكاملا بعد ان كانا في الوعي الظاهري العقلي و الشكلي انهما ضدان و لا يجتمعان ، و ما اجتماعهما و تكاملهما الا وجها للايقاعية الروحية العميقة . و من المفيد الاشارة الى ان اجتماع الشعر و النثر متحقق في اشكال الشعر النثري سواء كان قصيدة حرة او قصيدة نثر الا ان (النثروشعرية) أي التكامل بين الشعر و النثر هو من مختصات قصيدة النثر فقط ، أي القصيدة المكتوبة بسردية و بشكل مقطوعة نثرية افقية .

و اما الاختراق الثالث للايقاعية الشكلية التي يتطلبها الوعي الظاهري و العقلية المنطقية فانها تتمثل بعدم التميز التعبيري، حيث يتكامل المجاز مع المباشرة في لغة متموجة وهذه ايقاعية عميقة روحية .و من المعلوم ان الايقاعية الشكلية

الحداثوية تتطلب ان يتميز النص الرمزي من النص المباشر التوصيلي ، و لقد اشرنا مرارا ان التموج اللغوي خصوصا بين الرمزية و التوصيلية في النص هو من اهم مظاهر قصيدة النثر الجوهرية حيث انه يحقق التكامل التضادي فيها ، و هذا التكامل التضادي من الايقاعية الروحية . يمكن ملاحظة التموج التعبيري الذي تكامل فيه الانزياح مع المباشرة لينتج نصا عذبا واضح الرسالة بلغة قريبة بتداولية كبيرة مع رمزية انزياحية قريبة :-

(حسبُكَ أن تبدأ الذكريات (مباشرة) - انهمارك َ يعني اللجوء لكينونةٍ قاحلة. (مجاز) أنت مِثلي تؤطر يومكَ بالقيلِ والقال (مباشرة) - أو ترتجي في السوانحِ فسحةَ وقتٍ تكللها بالتأملِ أو نكهة الشاي تتلو القصائد في كل ركنٍ من الغرفةِ المعتمة.(مباشرة) وحول الكتاب توجه شطركَ تبتاع منه الأماني (مجاز) - وفي الحائطِ ارتسمت شاشةَ لغوٍ (مجاز) تلوكُ المصائب في كل عاجلةٍ من نهارك (مباشرة). هو الوقتُ يمضي بعمرٍ تحَللَ من عصمةِ الملهمات ولا شيء أجدى من الفكرة الناصعة. (مباشرة) وفي الشِعرِ مهربَ خصبٍ وشارةَ حرفٍ أبى أن يستكينَ لما قد تبدى من العاديات واللحظة الغائمة(مجاز) . أقولُ بسِري أنا الوقتُ في غيمهِ ماطرٌ بالحكايات والورد (مجاز) والعطر تلملمني ومضةَ حبٍ وتُطلقُني ضحكةَ طفلٍ (مجاز) وترسمني لحظة عاشقة (مجاز) وأوج انفعالي تركَّزَ في البوحِ يالحظةً أشتهيها (مباشرة) سيولاً من الموجِ تتبعُ جرحي لتلجم أزمنتي الجامحة (مجاز) .

ان التموج التعبيري يتجلى في النص بقوة و يبرز النص و كأنه كتلة تعبيرية معجونة بتعابير تتموج بين المجازية و المباشرة في تكامل عال ، و هذا من الايقاعية الروحية العميقة ، و التي تخالف الايقاعية الشكلية العقلية الظاهرية .

بهذا تحقق قصيدة النثر السردية التعبيرية نموذجا عاليا من الوجودات الروحية التي تتجاوز الشكليات العقلية و تفتح الافق امام معارف انسانية اكثر نقاء و اكثر حقيقية ، كما ان ما اعتمدناه من تحليل (اسلوبي) قد نجح و كما هو ظاهر في فهم الايقاع العميق في قصيدة النثر الذي طالما تحدث عنها الكثيرون و في اكثرها شيء من الضبابية و من دون صيغ تطبيقية ، و هنا تقدم الاسلوبية صيغا نصيا مادية بلاغية للايقاعية العميقة في قصيدة النثر و

تتوسع في عموماتها لتشمل الوجدات الروحية في كليتها و شموليتها المستوعبة للتناقضات و التضادات التي ندركها في هذا العالم الكبير و التي يعجز العقل و العلم عن تقبلها .

تأجيل البوح و النص الموازي في قصيدة (جندي) للدكتور أنور غني الموسوي

حينما نقرأ قصيدة جندي للدكتور أنور غني الموسوي سنرى و بوضوح امرا مهما و هو ان بداية النص كرسالة و فكرة ذهنية ليست هي بدايته البصرية الشكلية . و من المهم ايراد القصيدة اولا .

(جندي)

أيتها النهارات ، أيتها الطيور الحالمة، إنتظري انتظري ، فهذا قلبي لا زال يتعثّر فوق السفوح، قدماه من ثلج مرّ، و عيناه بقايا صوت نحاسي يبحث عن شيء من النسيم. لقد بحثتُ طويلاً في كل مكان تصل اليه أصابعي القصيرة ، بحثتُ في لوني الرمادي، و بحثتُ أيضا في عروقي الخفية فلم أجد صورةً لجندي. ربما أنني ملوث حدّ العمى. لا بدّ ان أعثر على نقائي لكي أرى صورة ذلك الجندي الذي أعرفه، الذي يتوق لموت حرّ. انني آسف الان فعلا ، لأنني لم أتمكن من ذلك ، فأنا أعلم انّ للحياة ابتسامة لا يمكن رؤيتها الا بهذا الموت. أنا أقف هنا كلّ يوم كطائر الجزر البعيدة. أقف غريباً أصغي لذلك الصوت؛ صوت قلبي. أجل أنا اقف هنا أنتظر عودة روحي النقية؛ كلّ يوم عسى أن أموت كجندي.

هذا النص يطرح سؤالا مهما جدا ، و ربما غير مسبوق وهو انه متى يبدأ النص كوجود ذهني ؟ في هذا النص مفارقة واضحة بين التشكل البصري للكلام و التشكل الذهني له ، حيث ان الجملة الاولى (أيتها النهارات ، أيتها الطيور الحالمة، إنتظري انتظري ، فهذا قلبي لا زال يتعثّر فوق السفوح، قدماه من ثلج مرّ، و عيناه بقايا صوت نحاسي يبحث عن شيء من النسيم)

لا يمكن التوصّل الى المراد منها الا بقراءة باقي النص ، و من ثم يتبين انها شرح للسبب الذي يريد ان يموت فيه الشاعر كجندي . كما ان الجملة الثانية يتأجل البوح فيها الى نهايتها حيث يقول المؤلف (لقد بحثتُ طويلاً في كل مكان تصل اليه أصابعي القصيرة ، بحثتُ في لوني الرمادي، و بحثتُ أيضا في عروقي الخفية فلم أجد صورةً لجندي.) و تأجيل البوح هذا في الحقيقة يعني تأخر البداية الذهنية للنص حتى اكتمال البوح وهذا يعني انطلاقه من الوحدة المعنوية المركزية و التي يمكن ان نسميها (الوحدة الاستنادية) و التي تتمثل هنا بعبارة (فلم أجد صورةً لجندي.) . فالنص في الذهن لا يبدأ من بدايته الشكلية و انما يبدأ من منتصفه من هذه العبارة الاستنادية المركزية .و بعد ان بين الشاعر سبب رغبته بان يموت كجندي ، عاد مستذكرا ما يفعله لاجل ان يصل الى تلك الغاية ، اي انه بين النتيجة اولا ثم بين السبب ثم بين ما يفعله لاجل تحقيق السبب اي سبب السبب . فما حصل هو ان المؤلف بين النتيجة الاخيرة ثم بين سببها ثم بين المسبب لهذا السبب ، بمعنى اخر انه قلب النص رأسا على عقب ، فحقيقة البناء المنطقي للكلام هنا انه يبدأ من نهاية النص ثم ينتهي الى بدايته، و اذا ما قلنا ان الرسالة و التصور و المعنى هو وجود و تشكل ذهني للنص ، فان (النص الذهني) هنا يبدأ من نهاية (النص الشكلي) البصري و ينتهي في بدايته .

و اذا ما اتفقنا من ان النص الشكلي كموصل للرسالة هو حامل و وسيط وان الغاية التوصيلية تكمن في (النص الذهني) يتبين ان النص الحقيقي هو النص الذهني ، و انه قد بدأ هنا على اقل تقدير من منتصف النص الشكلي . و تمايز النص الذهني عن النص الكتابي قد يكون واضحا كما هنا و قد يكون خفيا ، الا ان وجود هذه الثنائية و لزومها امر لا تنفك منه اية كتابة حتى لو لم تكن أدبية و هذه الاشارة لم اطلع عليها في حدود قراءتي .

ان الاسلوب الذي مكّن المؤلف من هذه الحالة – اي مفارقة النص الذهني للنص الشكلي- هو امران واضحان الاول تأجيل البوح وهذا كان مسؤلا عن تأجيل البداية في الجملة الثانية و الاخيرة ، و الاسلوب الثاني هو (الرمزية التجريدية) ، وهذا ظاهر في الجملة الاولى التي بدأ بها النص (الشكلي) حيث ان من الواضح الابتعاد المعنوي و المجالي و الكلامي لهذه الجملة بما رمزت اليه و ما شرحته عن غيرها ، الا ان المؤلف اعتمد على تقارب شعوري و احساسي بين النهارات و الطيور الحالمة ، و بين الانتظار ، و

بين القصور في السعي ، و بين المعاني التي يحملها الموت السعيد للجندي اي الشهادة ، و انه سيحتاج الى تجاوز القصور و انه سينتقل الى عالم من النور و السعادة مقاربٍ احساسيا للنهارات و الطيور الحالمة . فاعتمد المؤلف على هذا التقابل الشعور و الاحساسي و حمّل تلك المفردات و تلك العبارات ثقلا شعوريا و احساسيا غير مرتكز كثيرا على الترابط المعنوي ، فالمفردات متقاربة احساسيا و شعوريا الا انها غير متقاربة معنويا كما هو ظاهر ، وهذه هي الرمزية التجريدية .

و انا اذا ما نظرنا الى نفعية و انتاجية الكلام و الكتابة و انه لا بد من تحقق فائدة معنوية لكل كلام ، فان ذلك يعني في حال تأجيل البوح يتحقق نص او نصوص مؤقتة متأرجحة قبل تحقق البوح الكامل او الشرح الكامل ، و عادة ما تكون النصوص المؤقتة و المتأرجحة قصيرة بسبب تحقق البيان بفترة قصيرة من وجودها الذهني و التوهمي ، و اما اذا ما تمكن المؤلف من خلق نص مؤقت متأرجح كبير يتأجيل البوح و باللغة التجريدية فانه سينتج عن ذلك نص ذهني طويل مؤقت يختلف عن النص الذهني النهائي ، هذا النص المؤقت الذي له شخصيته و وجوده يوازي النص النهائي في عالم الافادة و الفهم ، و يمكن ان نسميه (النص الموازي) وهو من الاساليب و المعادلات التعبيرية الشعرية التي تحقق الابهار الفكري عند القارئ لما يسببه من انزياح عن التوصيلية المنطقية و لما يحققه من صدمة انكشاف حالة التوهيم المتعمدة .

التعبير الأدبي

الجزء الخامس

الشخصية التعبيرية في قصيدة فريد غانم (دون كيخوته).

دونْ كيخوتِه

بقلم: فريد غانم

****

كلّما تأخّرَ رغيفُ الخبزِ على مساءِ ذلك الفارسِ الحزينِ، فإنّهُ يرى العمالقةَ المسكونينَ بالهشاشةِ وهم يجرشونَ الهواءَ بأنيابِهم المطليّةَ بزيتِ الخديعةِ، ويُطعمونَ الفقراءَ أرغفةَ البؤسِ وفاكهةَ الأماني القاتِلة. فيخرجُ من كثُبِهِ المزروعةِ بغُبار الأيَّامِ و صدَأِ القُوّةِ، يعتَلي صهوةَ المُدُنِ الهزيلةِ ويجري بترسِهِ المنسوجِ من الخيشِ بحثًاً عن غمامةٍ ناصعةِ البياضِ. كلّ ذلك بدون أنْ ينسى تسجيلَ بِطاقةٍ سرّيّةٍ لأميرتِهِ المُستحيلة.

سيكتُبُ الرُّواةِ في المُستقبلِ المُنثالِ علينا فُكاهةً تُمزّقُ خواصرَنا. وسيرسمُ الرّسّامونَ الماهرونَ للمُراءاةِ لوحةً من ألف لونٍ ولونٍ. وسوفَ تصيرُ الخيانةُ مهنةً مُشرّفةً مختومةً على شهاداتٍ مزركشةٍ فوقَ جدران البَريق. وسوف يكونُ جفافُ ماءِ الوجوهِ زينةً للتَّقاسيمِ الميّتة، والوَسَطيّةُ تفوُّقًا والغباءُ سُلَّمًا للصّعودِ إلى قِمَمِ الحَضيض. وسوفَ يكتبُ المؤرّخون والعلماءُ والفلاسفةُ والمؤلّفونَ سيناريوهاتِ المسرحيّةِ بحروفٍ مقلوبةٍ وظلالٍ فاقعةٍ.

أمّا ذلك الفارسُ الحزينُ فيظلُّ يبحثُ عن غيمةٍ عذراءَ ونافذةٍ تُطِلُّ على تهليلةِ جدْوَلٍ بعيدٍ، وينتظرُ حبيبتَهُ العَصِيَّةَ صاعدةً من أبخرةِ الأناشيد. وها هو ما يزالُ يعتلي صهوةَ الهيكلِ العظميّ في الصّباح ليُطلقَ حربتَهُ المصقولةَ من الخشبِ المُتسوّسِ والعرَقِ الأبديّ على أعمدةِ الدّخانِ الماضيةِ في تَفسيخِ السَّماء والأرض. ثمَّ يربِطُ حصانَهُ بذيلِ حمارِه المربوطِ بفكرةٍ بائدةٍ ويأخذُ استراحةَ المُحاربِ في صفحةٍ ممحوَّةٍ، في عمقِ كتابٍ منسيٍّ، ما يزالُ مُعلّقًا على آخرِ خُصْلةِ ريحٍ نقِيّة.

فريد غانم شاعر و كاتب فلسطيني من مواليد قرية المغار، قرب بحيرة طبريا (الجليل/فلسطين) للعام ١٩٥٨. درس الأدب الإنجليزي وعلم النفس والقانون وحصل على شهادات من الجامعة العبرية في القدس. يعمل محاميًا منذ ١٩٩١، وشغل منصب رئيس بلدية لخمس سنوات. يكتب الأدب، وخصوصًا

قصيدة النّثر، وقد نشر في العامين الأخيرين ثلاثة كتب أدبية "لو أنّ..."، "ترنيمة للقديم" و "عند اشتعال الظّلّ).

فريد غانم كاتب أدبيّ له أسلوبه الخاص في التوظيف الرمزي و الحفر العميق في الموروث الانساني، معتمدا على ثقافة و اطلاع واسع يمكّنه من استنطاق الموروث و تضمينه نصوصه ليس بالمحاكاة او المساجلة و لا باعتماد الرمزية التأريخية الخارجية التي تكون بتوظيف الرمز الخارجي داخل النص، بل بالرمزية النصية الداخلية، حيث يخرج الرمز من تأريخيته الخارجية و يُصنع له تأريخ نصيّ جديد و دلالة نصيةّ و رمز نصي داخلي، هذا الأسلوب هو الرمزية النصيّة او الداخلية .

في سرديته التعبيرية (دون كيخوتيه) التوظيف ظاهر لرواية (دون كيخوتيه) الشهيرة و التي قد تعنون أيضا بـ (دون كيشوت). كما انّ الاعتماد على الأفكار و الملامح الرئيسية في الرواية ظاهر، و لا نريد هنا الاشارة الى التوظيف للرمز الخارجي و انما نريد الكلام عن الرمزية النصية الداخلية التي ابدع فيها فريد غانم لأنّ (الرمزيّة النصّيّة) هي احدى العناصر الأسلوبية في السرد التعبيري.

السرد التعبيري هو شكل شعري يعتمد السرد، لكنّ السرد فيها يتحرر كليّا من قصصيّته و يستعمل كأداة تعبيرية لتحميل النصّ طاقات تعبيرية و شعورية و عاطفية ،و تجلّي البعد الغنائي في السرد بالسرد الممانع للسرد و السرد المضاد للسرد، حيث السرد ليس بقصد الحكاية و القصّ و انما بقصد الايحاء و الرمز و الغنائية.

للرمزية النصية بعدان أسلوبيان الأول الرمزية التعبيرية أي الابتداع و الخلق الخاص و الفردي للرمز و الثاني التأريخ النصي بجعل تأريخ للمكوّن او العنصر اللغوي في النص مختلفا عن الخارج.

تتجلّى الرمزية التعبيرية في تجلّي الرؤية و النظرة الخاصة الاعتراضية و الفردية في مجموعة من المعاني التي وردت في النص (الفارس ، العمالقة، الرغيف، الترس ، الاميرة ، الكتابة و الكتاب ، الحربة و الحصان) فانّا نلاحظ انّ كلّا من تلك المعاني قد وُظّف في السرد لأجل الايحاء و الرمز الى

دلالات نصيّة برؤية معترضة و مغايرة للخارج كما هو واضح مكتسبة بذلك رمزية تعبيرية قوامها الاعتراض و الفردية.

و اما التأريخ النصّي فانّا نجده واضحا في بعض المعاني الرئيسية او المركزية كـ (الفارس، العمالقة، الكتبة، و عدة الفارس) و هناك مكونات (او شخصيات شعرية تعبيرية) ذات تأريخ نصّي أقصر مثل (الرغيف و الأميرة). انّ التطور الزمني و الرمزية لتلك المكونات و بما يقابل التطور الحدثي يمكننا من وصف تلك المكونات او العناصر النصيّة التي لها تأريخ نّصي تعبيري و ايحائي و رمزي تطوّري في النصّ بأنها (شخصيات تعبيرية). و الشخصية التعبيرية هذه هي أحد مظاهر السرد التعبيري.

ملاحظات

(١) جميع الحقوق بخصوص النص و المقال محفوظة لمجلة تجديد فلا يجوز نشر أي منهما باي شكل كان الا اقتباس او في كتاب خاص بأدب المؤلف مع الاشارة الى المصدر.

(٢) كثير من التعابير و المصطلحات الواردة في الكتاب مبيّنة و مفصلة في كتاب (التعبير الأدبي) لصحاب المقال د أنور غني الموسوي و المنشور في مدونته الخاصة.

التجلي الأقصى للنثر في قصيدة (خفاش ليس من الطيور)

رغم ان الفرنسي برتران (Aloysius Bertrand) قد ابدع قصيدة النثر في عام ١٨٤٢، الا انها اصبحت و في فترة قياسية ارثا عالميا و ما عاد من المفيد الحديث عن الريادة المحلية او الجغرافية في امريكا او روسيا او المنطقة العربية او في العراق مثلا، و خصوصا ان العولمة الآن جعلت كل ما يحدث في اي جزء من العالم يصل مفصلا الى ابعد جزء بفعل التكنولوجيا و

الاتصالات و يؤثر و يتأثر به. كما ان البحث عن السمات المحلية للكتابة او غيرها من العناصر الثقافية لم يعد واقعيا في ظل تلك الحقيقة و انما الواقعي هو البحث عن السمات المشتركة للكتاب بين مجموعة كتاب وهذا ما حصل فعلا في مجموعة تجديد مجموعة السرد التعبيري، و التي تبنت كتابة قصيدة النثر بشكل متميز منطلقة من رؤى اشتمال قصيدة النثر على التضاد بين الشعرية و النثرية و لا بد من ان يكون النثر حاضرا و مجسدا كما هو الشعر، و هذا لا يكون طبعا الا باعتماد كتابة نثرية واضحة و جلية من دون اي تفنن شكلي او سطحي، بل يكون الاعتماد على الابهار و الصدمة العميقة، حيث ان للغة ثلاثة مستويات يمكن احداث التفنن فيها؛ المستوى السمعي للكلام و المستوى البصري للكتابة و المستوى الذهني متعلق بالفهم و الاخير ينقسم الى مستوى الفهم السطحي الظاهري متعلق بالتوصيل و الى مستوى عميق متعلق بالدلالة و الانثيال وهذا كله من الواضحات و الوجدانيات.

ما يعتمده الشعر المعهود هو التفنن في احد المستويات الشكلية بتفنن سمعي او تفنن بصري او تفنن في البنية السطحية التوصيلية للغة و هذا كله خلاف نثرية النص، بل لا بد للنص النثري ان يكون ضمن المعروف من النثرية في بنيته السمعية و البصرية و التوصيلية، وهذه الحالة هي التجلي الأقصى للنثر. و من الواضح انه ليس من السهل أبدا توليد الشعر الكامل في نثر كامل بهذا التجلي الا مع قدرة و تجربة كبيرة.

في قصيدة (خفاش ليس من الطيور) للشاعر حسين الغضبان نجد تجليا أقصى للنثر، و من هذا النثر ينبثق الشعر بالرمزية و الايحائية و بما يستحضر من انثيالات و تداعيات واضحة عند القراءة .

(خفّاش ليس من الطيور)

حسين الغضبان

يتمرّد على شكل الفأر. يداه الممتدّتان تجعل منه طيراً. أذناه الكبيرتان ومسافة حاسّته البعيدة تجعله يحتالُ على ساعديه النحيفتين. يصرّ الاّ أن ينام مُعلّقا في العلالي، لئلا يسقط فيعود فأراً ترفضه الفئران. و لكي يثبتَ أنّه باسل يتربّص مرتقباً بمخلوقات تأتي من وراء الشمس، يجعلها طعاماً يتذوّقه بلذّة الانتصار. لا يخشى الشمس، يختبئ لئلا تحسبهُ العيون طيراً، سوف يحبسونه في قفصٍ بعد ما يرونه باسلاً في قتال حشرات مُندسّة في الليل.

لقد اعتمد الشاعر على التقنيات النثرية العادية للكتابة فكانت المقطوعة في ظاهرها و بنيتها السطحية مقطوعة نثرية و هذا امر مهم لقصيدة النثر، و نجد ايضا العناصر الاسلوبية النثرية واضحة في النص حيث السرد يشتمل على جميع النص مع بناء جملي متواصل من دون فراغات او سكتات و لا تشطير او تشظي، و البنية السطحية متماسكة و واضحة الا ان العبارات حملت بطلقات ايحائية جلية و الكلمات حملت بطاقات رمزية ظاهرة.

الموجهات الدلالية التعبيرية في " من زاوية ميتّة"

زاوية ميّتة

حسن المهدي

في هذه المرّة كنتُ قائماً أرقب شجرتي عند خطّ الزوال، وحيدةً، عارية، ومهلهلة في الوجع البارد، كلّما استطال ظلُّها المدبّب النحيف ليرسم زاوية ميّتة على الأديم البربرّي الموحش المسوّر بفزاعات مضحكة. وفي هذه المرة أيضا، ومن نفس الزاوية الميتة، وفيما أسراب الزرازير التي تشاكس قطيعا غيميّا باستعراض بهلواني مذهل، محلّقة في بؤرة ضوئية أحادية البعد تمتد للأعلى كنسغ يشرئب متضرعاً لنفق سماوّي معتم حتى بتّ لا أكاد أبصر يدي وهي تنفذ في اللحاء المقدّد وكأنها لم تطله، فتمر في الهباء الثلجي ولم تعد ترسم لي كما كانت زعنفة أو قارباً أو عصا ساحر في استطالة ظلّها الممدّد الشحيح الذي ينوء تحت مداس قدمَيّ المتخشبتين.

في هذه المرة كان الظلّ شمعاً يسيح من خدّ الشمس ويتسربل في احمرار الغروب. أدركت مليّا أنّ هذه المرّة قد تكون آخر مرّة حقاً، فرميت لسرب الزرازير المغادرة تلويحة وداع لكنّه و يا خيبتي لم يلتقطها. هل لأنني في زاوية ميتة؟

· حسن المهدي شاعر وكاتب عراقي من مواليد ١٩٥٧ ديالى . صدر له ديوان (المماس) ٢٠١٦ . ظهر أسمه في العديد من المجلات والصحف العراقية منها مجلة تجديد المتخصصة بقصيدة النثر المكتوبة بالسرد التعبيري.

أكثر ما يواجهنا في قصيدة الشاعر حسن المهدي "زاوية ميتة" هو الوصفية التعبيرية التي تحقق التماسك و الوضوح في البنية السطحية مع عمق واسع الدلالة. كان لأستخدام موجهات و نعوت و قيود دلالية ذات بعد تعبيري و ايحائي دورا في تحقيق ذلك الانفتاح و التوسيع الدلالي و التعظيم لطاقات اللغة. و هذه الحالة من التعظيم لطاقات اللغة ساعدت في تحقيقها كتابة النصّ بأسلوب السرد التعبيري، و الذي يعطي الكاتب مساحة واسعة في تضمين نصّه موجهات تعبيرية ايحائية و مزية لا يكون بمقدور الاشكال الشعرية الأخرى استيعابها كما هو واضح.

انّ وظيفة الموجهات الدلالية في الكلام العادي تضييق المعنى و تصغير المساحة الدلالية للكلام و عباراته بينما في الموجهات الدلالية التعبيرية الرمزية و الايحائية كما في قصيدة "زاوية ميتة" فوظيفتها توسيع المعنى و تعظيم المساحة الدلالية للكلام و عباراته. ونقصد بالموجهات الدلالية التعبيرية وضع وصف او قيد اعتراضيّ تشخيصيّ و تحديد اتجاه الفهم و المجال المعنوي المتحقّق في الجملة الا انه ليس بقصد تضييق المعنى و تصغير مساحة الدلالة بل بالعكس لأجل توسيع المعنى و تعظيم الدلالة.

انّ الجملة -اي جملة- تسعى في طريق الفهم و الافادة نحو اتجاه معنوي معين اكثر تشخيصا و اصغر دلالة، و الذي يحدّد ذلك الاتجاه هو المفردات الموجّهة من نعوت و اضافات و اعتراضات و اشارات توصيلية و بيانية، و نلاحظ و بوضوح انّ الجمل في قصيدة "زاوية ميتة: معبّأة بالمفردات الموجّهة، الا ان

الذي فعلته ليس تضييق المعنى و تصغير مساحته الدلالية بل توسيعه و تعظيم دلالته.

ما نجده في نصّ " زاوية ميتة" موجهات دلالية زادت النصّ تكثيفا و سعة لأن الموجه الدلالي هنا لم يكن بيانيا و توصيليا و انما كان ايحائيا و رمزيا، و هذه هي النقطة المهمّة التي تجعل هكذا موجهات دلالية تختلف عن القيود و النعوت التوصيلية البيانية.

انّ هذه التجربة تكشف و بوضوح انّ التكثيف و الانفتاح الدلالي كما يمكن ان يكون في النصّ المضغوط لفظيا و القصير و المختزل في تركيبه اللفظي فأنّه يمكن ان يكون بسرده السلس و بالموجهات و النعوت التعبيرية. بمعنى آخر ان التكثيف و الاختزال في النصّ ليس ظاهرة شكلية كما يعتقد بل هو ظاهرة ذهنية، فلربما جملة متكونّة من نصف سطر تكون مطولة لاعتمادها موجهات توصيلية بينما نجد نصّا يتجاوز الصفحة أكثر تكثيفا منها لأنه اعتمد موجهات تعبيرية رمزية و ايحائية كما هو الحال في قصيدة "زاوية ميتة".

سنشير هنا الى تلك الموجهات التعبيرية و التي سنضعها بيّن قوسين للتمييز و الاختصار. فنجد انّ الشاعر لم يكتف في بيان رؤيته من زاوية مطلقة و انما بيّن انها (ميتة) ثم هو يرقب شجرته (عند خط الزوال) وهذا توجيه ايحائي، تلك الشجر لم تكن حرّة المعنى بل هي (وحيدة، عارية، ومهلهلة) في (الوجع) و ليس أي وجع بل الوجع (البارد) . انها كلّما استطال ظلُّها (المدبّب) و (النحيف) ليرسم زاوية (ميتة) كان ذلك (على الأديم) (البربرّي) (الموحش) (المسوّر) (بفزاعات) (مضحكة). و هنا في هذا الجملة بلغت الموجهات الدلالية تجليّها الاقصى في توجيه المجال الدلالي الى مجالات خاصة و دقيقة الا انها ليس توصيلية و بيانية بل رمزية و ايحائية. ثم يبين انه في هذه المرة ايضا (ومن نفس الزاوية الميتة) (وفيما اسراب الزرازير) التي (تشاكس قطيعا غيميّا) (باستعراض بهلواني مذهل) (محلقة في بؤرة ضوئية) (احادية البعد) تمتد للأعلى كنسغ) و هو ليس أي نسغ بل نسغ (يشرئب متضرّعا لنفق سماوي) وايض هو (معتم) ثم يقول: وهي تنفذ في اللحاء و ليس أي لحاء بل اللحاء (المقدّد) (وكأنها لم تطله) فتمر في الهباء وهو ليس أي هباء بل الهباء (الثلجي) في استطالة ظلّها (الممدّد) و (الشحيح).

انّ هذا النصّ المكثّف في بنيته العميقة يعلّمنا انّ الموجهات الدلالية التعبيرية بأبعادها الرمزية و الايحائية تزيد من المساحة المعنوية و الطاقات الدلالية للكلام بخلاف الموجهات الدلالية البيانية المعهودة التي تضيّق المعنى و تصغّر مساحته الدلالية.

قصيدة النثر السردية الفكرة و النموذج

قصيدة النثر السرديّة هي شعر مكتوب بشكل نثر، تعتمد في نثريتها على السرد الممانع للسرد، حيث يظنّ القارئ انه أمسك بالاحداث و الشخصيات ثمّ يتبين له عاجلا انه لم يمسك بشيء. نعم انه السرد ضد السرد، السرد لا بقصد الحكاية و القصّ، بل بقصد الايحاء و الرمز، ببناء جملي متواصل و من دون ايّة عناصر شكلية شعرية.

قصيدة مزامير الريح للشاعر عادل قاسم تمثّل نموذجا لقصيدة النثر السردية، حيث البناء الجملي المتواصل و السرد التعبيري و العمق الشعري المنبثق من الشكل النثري، حيث الاغراء القراءاتي بانّ القارئ امسك بكيانات النصّ الا انه عاجلا سيعرف انه لم يمسك بشيء.

((مَزاميرُ الريح

عادل قاسم

أَتوارى كهمسةٍ خَجِلةٍ في فَضاءٍ يَنِزّ بالدموعِ الهاميةِ على مساحةِ الصبْرِ، علَّ الهَشيمَ المُعلّبَ في ثقوبِ الذاكرة الداكنة يَسْتَحيلُ مِزنةً تَمطرُ أَثداؤُها وجوهاً أَتوقُ للثمِ سِهولها الخضراء التي أَينعتْ ثمار التَرقّبِ لِفراديسٍ مُحلِّقةٍ في سماءٍ ثامنةٍ سَّنرثها حينَ يَرْقِصُ النَخيلُ برفقةِ الملائكةِ الحالمينَ بعودة مساء يطلّ بعينيه المشاكستينِ على حُلمنا الوارِف لينفخَ فيَّ خُطى المزامير؛ ْشَدوَ ما توارثناهُ منْ أَغانٍ تُرَتِّق أَحزانَها البيادرُ الجاثِمةُ في السهولِ التي سَرقتْ من عُيونِ الكواكبِ ثغاءَها الرَهيف.))

و كقراءة فاعلة و تفاعلية سندع القارئ يكتشف بنفسه تلك العناصر الأسلوبية التي اشرنا اليها و التي جعلت من هذا النصّ نموذجا لقصيدة النثر السردية،

انها البناء الجملي المتواصل، فالنصّ كلّه عبارة عن فقرة واحدة متصلة تقرأ بنفس واحد وهذا تجلّ أعظم للبناء الجملي المتواصل ، و حيث السرد التعبيري بسرد سلسل مائي، الا انّه بلغة معبأة بالرموز و الاشارات و الايحاءات حيث تنبثق الصور الشعرية العميقة القابعة خلف النص لتحقّق شعراً كاملا برمزية عذبة قريبة ينبثق من نثر كامل كتب بالجمل و الفقرات.

التكامل النثروشعري في قصيدة (سومري يبحث عن أرض سومرية) للشاعر ميثاق الحلفي

قصيدة النثر هي حالة التكامل في التضاد ، انها ليست فقط حالة اجتماع الاضداد بل هي حالة تكامل تلك الاضداد المجتمعة . على مرّ العصور و الشعر يفهم انه ضد النثر ، الا انهما و بشكل غير مسبوق يجتمعان في قصيدة النثر . اذن قصيدة النثر انجاز انساني منقطع النظير .

لقد صار معهودا تراجع النثر في النص حينما يكون المجال للشعر ، و ايضا العكس حاصل اي تراجع الشعر في النص حينما يكون المكان للنثر ، بل في بعضها ينعدم الاخر بوجود احدهما وهذه هي الضدية الكاملة ، اما في قصيدة النثر، فالشعر و النثر ليس فقط يجتمعان و يحضران بل و يتكاملان و هذه هي حالة التكامل (النثروشعري) وهو امر لم يكن ليخطر على بال انسان حتى كانت قصيدة النثر .

لكل من الشعر و النثر خصائص كتابية و عناصر نصية ، حينما تتحقق تلك العناصر و تتجلى تلك الخصائص فان الشعر يتحقق و النثر ايضا يتحقق . في قصيدة النثر نجد خصائص الشعر و النثر حاضرة و نجد عناصرهما حاضرة في النص الواحد و في العبارة الواحدة .

يتجلى النثر في الكتابة بانسيابية العبارة و البناء الجملي المتواصل و كتابة النص بشكل جمل و فقرات ، و يتجلى الشعر بالرمزية و الايحائية و الانزياح و التقاط الصورة العميقة و تجلي التجربة الانسانية بمعادلات نصية. و من الواضح عدم امكانية تحقيق الاجتماع للشعر و النثر في الشعر الموزون فضلا عن المقفى لتعذر النثر فيها ، كما ان القصيدة الحرة – وهي القصيدة التي تتخلى عن الوزن الا انها تحافظ على الموسيقى البصرية بالتشطير و الموسيقى الذهنية بالتشظي – القصيدة الحرة ايضا تفشل في تحقيق اجتماع الشعر و النثر ، فلا تتحقق قصيدة النثر فيها . اما قصيدة النثر المعتمدة على الجمل و الفقرات و المعتمدة على السرد و البناء الجملي المتواصل من دون سكتات و لا تشطير و لا تشظي ، و التي منها و من وسط هذا العالم النثري المتكامل ينبثق الشعر برمزيته و ايحائية و انزياحيته و التقاطاته العميقة و معادلاته النصية المحاكية للعوامل الجمالية الانسانية المتخفية .

لقد استطاع شعراء مجموعة تجديد تحقيق النموذج لقصيدة النثر ، بصورتها التي يتجلى فيها الشعر و النثر و التي يتكامل فيها الشعر و النثر بكتابة قصيدة شعرية تشتمل على كل تقنيات الشعر بنص مكتوب بنثرية كاملة مشتمل على كل مقومات النثر ، و من هؤلاء الشعراء الشاعر ميثاق الحلفي ، و هنا سنجد (التكامل النثروشعري) حاضرا في قصيدته (سومري يبحث عن أرض سومرية) بتجلّ واضح للنثر و الشعر بالسرد التعبيري و الجمل و الفقرات و الرمزية و الايحائية و الانزياحات و التقاطات و الصور الشعرية .

(سومري يبحث عن أرض سومرية)

ميثاق الحلفي

(وهو يجمعُ سُحبَ الهورِ العالية ، وينقلُ رسائلَ العشقِ من جيبٍ الى جيب ،يُغسّلُ موتى البردي بمشحوفِ أبيه الذي استعاره من صيادٍ نفقَ سمكه ذات جفاف. وحدكَ ايّها النهرُ تعرِفُ الغرباء وتفهرسُ احلامَ فتيتِكَ وأشلاءَ ثوارك ،تعرِفُ أثارَ الجّلْدِ ، ما من أصبعٍ مبتورةٍ إلاّ وسامرته قيثارتك. يامَنْ لَمْ تخنِ الطينَ حينَ كانوا يحملونَ المشانقَ ، كلُّ حرفٍ فيكَ تاريخٌ. كنتَ تمسحُ على رؤوسِ اللقالقِ ،تُدوزِنُ تقاسيمَ انبعاث الضوءِ على أكفانٍ غير مدفوعة الثمنِ،تَعدّ العصافيرَ على قواربِ القيامة، أيّها الخارجُ من فوهاتِ الجراح،

أحقاً تموتُ تحتَ المطر وتسقطُ نبوءة السماءِ وتدفنُ وجهكَ بينَ نهدي (عشتاروت) .

سومريٌ يرى نهايته على ابوابك المخلّعةِ لَنْ تهدأ رئته عن دخانِ فجرك. سأبكي بحرقةٍ، تُداعِبُ يدي أطراف الأرضِ المذنبة، بعكازٍ متسخٍ عليه خطيئة إلهٍ. ايامك الراسبة في قاعِ الدِّلالِ ، وبعد أنْ ينام اطفالي سأخبرهم بأنّي عثرتُ على ارضٍ لا يموتُ فيها نبيٌ.)

لدينا نص متكون من عشرة اسطر كتب ، بسبع جمل في فقرتين فقط ، ببناء جملي متواصل حيث الكلام الانسيابي و الحديث المتواصل و السرد التعبيري المكون للفقرات ، و بهذا يتحقق النثر .

من وسط هذا الفضاء وهذا الجو النثري ينبثق الشعر حيث الرمزية في مفردات النص و كياناته و الايحائية المتجلية و الانزياحات الشعرية الواضحة و الالتقاطات الشعرية الفذة و صور شعرية عالية و معادلات شعرية تحاكي عوامل جمالية عميقة ، و كل هذه الامور واضحات جدا في النص لا تحتاج الا لقراءة النص لتبينها و الدلالة عليها . و بهذا يكون هذا النص قد حقق الحالة النموذجية للتكامل النثروشعري ، بالتجلي العالي للشعر و النثر ، و بذلك تتحقق حالة نموذجية لقصيدة النثر .

تقنيات قصيدة النثر ، قصيدة (رحلة جنوب الذاكرة) للشاعر عزيز السوداني نموذجا.

لقد بات واضحا و بفعل الثورة الكتابية التي احدثتها قصيدة النثر ان الشعر ليس خصائصا شكلية في الكتابة، بل و لا عناصرا اسلوبية على مستوى البنية السطحية ، و انما هو مستوى من الادارك اللغوي يقع خلف الظاهر و الشكلي

من النص ، انها الفعل الباطني للنص ، و لذلك ما عاد مهما ابدا لاجل شعرية الكتابة ان النص مكتوب بموسيقى شكلية من وزن و نظم او انه مكتوب بنثر عادي متخلف عن كل موسيقى ، لم يعد في أي من ذلك معيارا لتحقق الشعر ، بل الشعر – و كما تعلمنا قصيدة النثر – يمكن ان يتحقق بالنثر العادي البسيط كما يتحقق بالكلام المموسق الموزون .و لاسباب كثير و معلومة للكثيرين رافقت نشأة قصيدة النثر العربية حصل اعتقاد سائد و بفعل رؤى تنظيرية واعمال تطبيقية و اعتمادا على تصورات مجتزأ وغير كاملة ، أقول بسبب كل ذلك حصل تصور بان قصيدة النثر لا تقبل التوصيف والنمطية و انها موغل بالضبابية و اللاتوصيفية ، ولا تقبل الاشارة لذلك حصل نقص كبير في نظرية قصيدة النثر العربية و رافقه الكثير من الخلط والادعاء ، و ادخلت الكثير من النصوص في مسمى قصيدة النثر الا انها ليست منها ، ولا زال الحال الوهمي هذا قائما كتابة و تنظيرا على مستوى النظرية والتطبيق ، و ما محاولاتنا البيانية الا للاشارة الى ان كثيرا من التصورات السائدة بخصوص قصيدة النثر عند الكتاب ولنقاد العرب ليست مطابقة للواقع و هي في موضع متأخر مقارنة بقصيدة النثر العالمية . و من هذه المنطلقات كانت مجموعة تجديد لاجل بيان الصورة النموذجية المحققة لقصيدة فعلا هي قصيدة نثر ، مبنية على التتبع والتجربة والاختبار و البعد الفلسفي والبعد العلمي للغة والوعي بها، بعيدة عن الادعاء باعتماد حقائق موضوعة ومادية ملموسة لا تقبل الشك والريب ، و كل هذا واضح في كتابات شعراء تجديد و ما سطرناه في كتابنا (التعبير الأدبي) باجزائه الاربعة المتتبع لهذا الشكل عربيا وعالميا ، و الذي اختص في جزء كبير منه يتجاوز التسعين بالمائة بقصيدة النثر، و لم تكن اية مقالة منه الا للغوص و التعمق في نظرية قصيدة النثر في بيان الفكرة و النموذج و لم تسع نحو الاضاءة و لا نحو الاسماء و انما كان المعيار هو مدى تحقيق النص بشكل (قصيدة نثر) بغض النظر عن كاتبه . ولقد حقق شعراء مجموعة تجيد خطوات متقدمة في انضاج هذا الشكل وتقديم نص هو بحق نموذج لقصيدة النثر ، منهم الشاعر عزيز السوداني و الذي ستكون قصيدته (رحلة جنوب الذاكرة) نموذجات للتصورات والافكار المستخلصة من متابعتنا الطويلة لما اشير اليه في الكتب و الاطورحاتعلى انه من خصائص وصفات قصيدة النثر ، و التي بيناها بالتفصيل في كتابنا التعبير الادبي مع مصاردها . و من تلك الخصائص الاساسية في النص ليكون قصيدة نثر ان يكون النص بشكل نثر في بنيته السطحية الظاهرية وبشكل شعر في تصوره الذهني العميق الباطني وهذا

ما اسميناه (النثروشعرية)، و هذا يتجلى بصيغ نصية تكون انعكاسا و علامة على تحقق الحقيقة النثروشعرية . من اوضح تلك الصيغ النصية ما يلي :-

اولا :ان تكتب القصيدة بالنثر العادي أي بالجمل والفقرات ببناء جملي متواصل وليس بجمل متجاورة متشظية .

ثالثا : ان تكتب القصيدة بالسرد الممانع للسرد ،وهذا يتطلب كون البنية السطحية منطقية و كون البنية العميقة انزياحية .

سنتتبع تلك الخصائص في قصيدة (رحلة جنوب الذاكرة) للشاعر عزيز لسوداني المنشورة في (مجلة اقواس الشعر ٣٠ نوفمبر , ٢٠١٦) .

رحلة جنوب الذاكرة

عزيز السوداني

لا ينضبُ هذا الحزنُ. الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ. أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ،أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء. أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل. لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ، فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظار، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ. خيطُ أملٍ قصيرٍ لا يصلُ الى طلوعِ الشمسِ. كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ. الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ.القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. إختفى كل شيء. تلاشى النهرُ. تحولت الخضرةُ الى مدينةٍ بُنيتْ على مآتمِ السنابلِ. هاجرتِ الطيورُ.هاجرتْ معها روحي الى نافذةِ الوجد. أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ، وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ. ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.

سنبحث هنا الخصائص الاسلوبية الرئيسية لتحقيق النثروشعرية أي الشعر المتجلي في النثر المشار اليها سابقا . و كلما كان النص يتجه نحو التكامل بين الشعر و النثر أي الشعر الكامل في النثر الكامل كانت النثروشعرية اعلى و كانت قصيدة النثر اكثر تجليا.

اولا :ان تكتب القصيدة بالنثر العادي أي بالجمل والفقرات ببناء جملي متواصل وليس بجمل متجاورة متشظية .و هذه الخاصية هي المسؤولة عن نثرية العبارات في قصيدة النثر . و دوما لأجل التحقق من تحقيق النص لقصيدة النثر لا بد من النظر الى المزايا النثرية بقدر النظر الى المزايا الشعرية ، و أي ميل نحو أي من الجانبين سيفقد النص حالة (تجلي) قصيدة النثر الى ان يصبح الميل حرجيا يخرج النص من كونه قصيدة نثر ، فاما ان يصبح شعر شكلي او مقطوعة نثرية. و من الواضح ان النص كتب بالجمل و الفقرات و حافظ على هذا النسيج ، كما ان البناء الجملي المتواصل ، أي النفس النثري في الكلام قد تجلى في مقاطع كثيرة في النص و ان تخلله جمل قصيرة الا انها غير متشظية بل مترابط بوضوح . فالبناء الجملي المتواصل يتجلى في العبارات التالية :-

(١- لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ، فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظا، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ. \ ٢-كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ.الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ. \ ٣- القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. \ ٤- أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ، وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ.\٥- ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.)

و من الواضح ان العبارات – و نقصد بالعبارة هنا الكتلة الكلامية المتراصة ،التي لا يمكن تفكيكها على مستوى تمام البيان و الفهم و التي يمكن ان تتكون من اكثر من جملة – اقول من الواضح ان العبارات اعلاه تتميز بالطول النسبي مع الكتابات الشعرية المشطرة و المتشظية في القصيدة الحرة، كما انها تتميز بالسلاسة و الترابط و الوضوح وهذه كلها تعطي خاصية (النثرية لها) وهذا كله على مستوى السطح طبعا ، اذ سيتبين في النقطة الثانية ان من وسط هذه النثرية ينبثق الشعر .

ثالثا : ان تكتب القصيدة بالسرد الممانع للسرد ،وهذا يتطلب كون البنية السطحية منطقية و كون البنية العميقة انزياحية او ذات نفوذ جمالي استثنائي. وهذه الخاصية هي المسؤولة عن شعرية العبارات في قصيدة النثر او بمعنى ادق انها العلامة الواضحة على مستوى البنية السطحية الدالة على تحقق الشعر في المستوى الاعمق . و من الواضح سردية النص ، الا انه لا يلتزم بحكائية وصفية القص ، كما ان من وسط الوضوح و الترابط و المنطقية في مستوى السطح فان العبارات دوما تولد نظاما من الافكار و التصورات الخارجة عن حدود المنطقية بانزياحية ذهنية عميقة فنجد ان المؤلف يكسر النظام السرد بما يمانع السرد و باسلوب (ضد السرد) من حيث المجاز و التركيب و الاسناد المخل بالخصائص القصصية للسرد ، فيتكون سرد متأرجح و على الحافة لا يحقق الحكاية و القصصية و انما يعمل على تحقيق انثيالات و تداعيات في الافكار و تصورات ذهنية متلاحق لاجل تلبية المطلب العقلي في الافادة . بمعنى آخر بينما تتحقق دلالة وافادة منطقية نثرية سطحية لا تحتاج الا ببناء قريب و سهل من عناصر الربط ،فانه في العمق تتحقق دلالات ومنطقية شعرية تحتاج الى وسائط و عبور مجالات معنوية لاجل تحقق البناء الذهني .و من اهم وسائل و علامات تحقق السرد الممانع للسرد هو التموج اللغوي ، حيث يطرح الخيال كواقع و يتبادل الكلام الرمزي مع التوصيلي ، و نجد هذا واضحا في عبارات النص . يقول الشاعر :

(لا ينضبُ هذا الحزنُ. الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ. أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ، أبحثُ عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء. أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل. لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ)

نلاحظ في هذه العبارة حالة سرد ، لكن المؤلف يتدرج في انزياحية اللغة تصاعديا ثم ينزل مرة اخرى نحو توصيلية واضحة ، في بناء تموجي لكلام بدأ توصيليا مباشرا في (لا ينضبُ هذا الحزنُ.) ثم انزياحيا رمزيا في (الغيابُ مُخيفٌ يُحطّمُ المرايا على الشِفاهِ. يبدّدُ صمتي صوتُ الضجيجِ.) ثم نحو رمزية و انزياحية اعلى (أعودُ من جديد أرسمُ ظلّي على وجوهِ الجدرانِ،أبحثُ

عن صورتي في قطرةِ ماء. أشعرُ أنّ دمعي يبلّ نجمةً في السماء) ثم نحو انزياحية و رمزية اقل في (أبثّ الذكرى على ضفافِ الليل) ثم يعود للتوصيلية في (لا يُسعفني الصبرُ، لم يتبقَّ مكانٌ في القلبِ لجرحٍ جديدٍ)

و لو رمزنا للتوصيلية بالرمز (ت) و للتوصيلية العالية بالرمز (ت ع) و للرمزية بالرمز (ر) و للرمزية العالية بالرمز (رع) فانا سنرى بوضوح التموج اللغوي في باقي عبارات النص .

)

فجنوب ذاكرتي رئةٌ مثخنة بالإنتظار(ر) ، تتنفسُ ما تبقّى من غبارِ المسافاتِ.(رع) خيطُ أملٍ قصيرٍ لا يصلُ الى طلوعِ الشمسِ.(ر) كان على دربنا نهرٌ صغيرٌ وقنطرةٌ صغيرةٌ.(ت) على يمينه كانتْ القطعُ الخضراء الجميلة تمتدَ مع النظرِ.(ت) الطيورُ نشوى تحطّ وتطيرُ.(ت) القريةُ الهادئةُ وسطها كأنها لوحةٌ رسمها فنانٌ عبقريٌ (ر) ، لكنْ سرعانَ ما بدأتْ الحربُ. (ت) إختفى كل شيء. (ت) تلاشى النهرُ. (ر) تحولت الخضرةُ الى مدينةٍ بُنيتْ على مآتمِ السنابلِ.(ت) هاجرتِ الطيورُ.(ر) هاجرتْ معها روحي الى نافذةِ الوجد.(ر) أجمعُ ما تبقى من رحيقِ الذكرياتِ والمساءاتِ الحالمةِ بالضوءِ،(رع) وبقايا قبلةٍ أصوغُ منها زهرةً تنفسُ وجهَ الصباحِ. (ر) ما زلتُ أذكرَ أنّي التقيتها عند القنطرةِ الصغيرةِ، (ت) مرّتْ كنسمةٍ معطرةٍ بالإبتسامةِ.(ر)

و الخلاصة بالنائية للافادة و البيان الكلامي هي كالتالي (ر – رع- ر- ت – ت – ت - ر- ت - ت- ر- ت - ر- ر- رع- ر- ت - ر) . و بهذا فان اللغة المتموجة – المقومة لقصيدة النثر و النثروشعرية- تتموج من على المستوى البياني للغة ، بخلاف اللغة النثرية فانها تتناغم في المجال التوصيلي المباشر و اللغة الشعرية الشكلية فانها تتناغم في المجال الانزياحي الرمزي . و لو اسمينا ذلك السلوك بالتناغم اللغوي فانا سيكون لدينا ثلاث اشكال من التناغم السطحي:-سطحية :-

التناغم النثرية (التي تكون في مجال التوصيل و لا تعبر الى مجال الرمزية)

التناغم الشعرية (التي تكون في مستوى الرمزية و لا تعبر الى مستوى التوصيل)

و التناغم التموجي وهو المقومة لقصيدة النثر فانها تتموج بين مستويي التوصيل و الرمزية .

من الواضح انه من خلال البعد الانطباعي و التأثيري لتلك الاشكال فانا يمكن ان نحقق صيغ و ظوهر علمية تجريبية للكتابة الأدبية و يكون مدخل الى علم الادب .

أنور غني شاعر ومؤلف من العراق ، ولد سنة ٩٧٣
له اكثر من مئة كتاب ونال جوائز عالمية عدة.

Anwar Ghani, a poet and author from Iraq. He was born in 1973.
He has more than a hundred books and won several awards.

دار أقواس للنشر
S PUBLISHING HOUSE