



التعبير الأدبي

الجزء الثاني

انور غني الموسوي



التعبير الأدبي

مقالات في نظرية الأدب

الجزء الرابع

د. أنور غني الموسوي

التعبير الأدبي

مقالات في نظرية الأدب

الجزء الرابع

د. أنور غني الموسوي

دار اقواس للنشر

العراق ٢٠٢٠

المحتويات

المحتويات	١
المقدمة	٤
الاسلوبيات الماوراء نصية	٥
القسم الاول : التعبيرية	٥
اللغة التعبيرية في الشعر العراقي المعاصر	٥
القسم الثاني : العامل التعبيري	١٦
الكتل التعبيرية المتوهجة عند كريم عبد الله	١٦
اللغة التعبيرية في ديوان (موسم البنفسج) لعفاف السمعلي	٣١
التجليات الماوراء نصية عند رشا اهلل السيد احمد	٤٠
اللغة المتوهجة ، لغة يعقوب احمد يعقوب شوذجا	٤٦
الامسك باللحظة الشعرية في مجموعة (أساطير الزمن) للشاعر رياض الفتلاوي	٥٢
حياة القارئ النصية (أساليب نقل القارئ الى عالم النص)	٥٩
مظاهر الابداع في ديوان (وجع اشيب ... وكف عذراء) للشاعر كريم عبد الله	٧٠
ملامح اللغة القوية عند عيسى ابو الراغب	٨٨
تجليات الحنين في (تجليات العزلة) لقحطان جاسم	٩٩
الاشراق العميق في لغة هالا الشعار	١١٧
القسم الثالث : الرسالية	١٢٣
الجماهيرية في شعر عبد الجبار الفياض	١٢٣
معاني أدب القضية في الشعر الفلسطيني المعاصر	١٢٩
اللغة القرية شعر جميلة عطوي	١٤٣

١٥٠	الخلاصات النقدية
١٥١	نحو علم نقد تجريبي
١٥٧	نحو علم نقد استقرائي
١٦٠	في اللغة المتوهجة
١٦٣	نحو النقد التجلياتي
١٦٧	مبادئ الاستجابة الجمالية
١٧٠	التعبيرية التجلياتية
١٧٣	مقدمة في النقد التعبيري
١٧٥	قانون الابداع
١٧٩	مواطن الابداع في العمل الفني
١٨٢	جماليات اللغة المتوهجة
١٨٦	اللغة التحريدية و مستويات المعنى
١٩٢	الشعر العربي المعاصر و تقنيات ما بعد الحداثة
١٩٥	مبادئ الاستجابة الجمالية
١٩٨	الادب الممتع و النقد القريب
٢٠٠	تعبيرية القراءة و الاستجابة الجمالية
٢٠٢	النقد المفتوح
٢٠٤	الفن و الحياة
٢٠٩	تجلي رؤية القارئ في الكتابة
٢١٢	التنصص الازلي و التفرار الازلي
٢١٤	السردية التعبيرية و اسلوبياتها
٢٢٨	خلاصة السردية التعبيرية
٢٣٢	النقطة التعبيرية
٢٣٥	النقد المفتوح

أدوات النقد و شخصية النص	٢٣٩
نقد النقد الالاسس و الغايات	٢٤١
(ازمة النقد الالادي العربي الالاسباب و المظاهر و الالاحلول)	٢٤٦
اشارة في نقد النظرية	٢٦٠

المقدمة

هذا هو الجزء الثاني من كتاب التعبير الادي.

الاسلوبيات الما وراء نصية

القسم الاول : التعبيرية

اللغة التعبيرية في الشعر العراقي المعاصر

(ثم يفتش عمّن يجزئه تشوّش الرؤية \ فيتحدّث بألم عميق \ عن العاصفة)

عبود الجابري

اللغة التعبيرية هي التحدّث بألم عميق ، عن العاصفة ، عن الواقع المرير ، أنّه الكفّ عن التغيّ بالخارج و وصفه و محاكاته ، أنّها الإبحار الى أعماق الشعور و إعلان الجوهر النقي للشعور و الرؤية الصادقة .

الميزة الأبرز للغة الشعرية هو الإبحار ، الناتج و بلا ريب من الشكل الفنيّ الذي عليه تلك اللغة . و لقد بات ظاهراً أنّ ما يميّز الشعر عن النثر ليس موسيقى شكلية ولا ترتيب شكلي للألفاظ ، إنّما المميّز الحقيقي هو الشكل التعبيري . و لا ريب أنّ الثورة التي حصلت في بنية الكتابة الشعرية و تحرّرها من القوالب إنجاز إستثنائي ، إلا أنّ جوهر التحوّل لا يكمن هنا فقط ، إنّما يكون في تبدّل النظرة الى طريقة التعبير ، فنجد أنّ لغة الأدب إنتقلت من الحكائية الإنطباعية الى الرؤيوية التعبيرية التي تمثل عمقا فكرياً و تمعناً أسمى في أداة الكتابة و توظيفها و تجاوز الحكائية الإنطباعية بأشواط حتى إنّنا يمكن القول أنّنا و منذ نهايات القرن الماضي نعيش في الفترة التعبيرية للأدب العالمي عموماً و العربي خصوصاً .

إنّ قسوة الظروف و بشاعة الخارج ، لا يترك مجالاً لنظرة محايدة اليه تمجّده و تتغنى به ، فتجلّى و بقوة صوت البوح الداخلي بمظاهر واضحة في لغة الشاعر العراقي الذي عانى ما عانى من الخارج البائس القاسي . و من هذه المظاهر على مستوى الكتابة الشعرية هي اللغة التعبيرية الموسّعة لطاقت اللغة و الرؤية الأدبية و إدراكات القراءة .

إذن يمكن إرجاع طغيان التعبيرية و الرؤيوية في الشعر العراقي المعاصر الى عاملين الأول عالمي عام مرتبط بالعلم و توسّع سلطة الإنسان و الثاني محليّ بسبب الدمار الرهيب الذي لحق بالعراق و العراقيين ، فما عاد للرومانسية و لا الانطباعية مجالاً .

من هنا يكون ظاهراً أنّنا لا نتكلّم عن الحركة التعبيرية المعروفة كمذهب للفنّ و الأدب و إنّما نتحدّث عن أسلوب بوحى تعبيرى توظّف فيه عناصر اللغة لبلوغ طاقات عالية من التعبير . إنّ اللغة التعبيرية لا تعني أبداً الفرق في الذاتيات و الرمزيات ، قدر ما تعني الصدق الخالص الجوهري ، و تصوير بشاعة اللحظة التي يجب ألا تنساها البشرية ، و كما أنّ ذلك يكون بقاموس معنوي و صوري مميّز فإنّه يتمثّل أيضا بصيغ تركيبية و لفظية واضحة ، و كلّ هذه الأشكال التعبيرية نجدّها حاضرة في الشعر العراقي ، الذي سنورد نماذج منه تكون إنعكاساً و مرآة للكوكبة العامّة و العطاء الثرّ التي هي منه .

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

التعبيرية الموضوعية

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

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

في لغة الشاعر العراقي تتجلّى المعاني الكئيبة و القائمة ، ، حيث تتجلّى الحسرة و الفقدان في لوحة عبود الجابري إذ يقول (قضيت وقتنا طويلاً \ في البحث عن بغداد \ ولم أرها \ لأنّ جاري لم يعرني سترته) إنّها حكاية اللاجدوى . و يقول كريم عبد الله (هتافٌ يتناهى عبرَ أخايدٍ فناراتٍ مهجورةٍ .. / عشعشتُ على عباءة الوهمِ نذور سنواتي المجدبة) ، و في منظر له آخر له يتجلّى الحزن و الخراب و الوداع حيث يقول (ثغوركِ ملطّخةٌ بخرابِ الأبواقِ المهشّمةٍ .. / تنطرحُ

نواعيري تلهج بتوديع مفارق الكلمات) لا شيء سوى الخواء ، و لا مكان لحلم
الانسان كما في مشهد لأنور غني (قلب العالم يتقاعد كأرملة .\ لا مكان لحلم
الإنسان ، \ لا دفء و لا نشيد .)

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

و النسيان يحضر في منظر ناظم ناصر (اليد التي تكتب الكلمات \ على
ذاكرة الزمن \ عمرها النسيان) و يخيم الضياع و الخسارة و الوهم في منظر آخر
له حيث يقول (مثل صباح فاتر \ كان حبي \ كقصيدة بلا معنى \ كورقة على
وشك السقوط) .

و في عالم من الرحيل و البعد تطلّ لغة قاسم وداي (مكنها الرحيل والبعد
عن حيننا المشلول \ كان رحيلها ثغرة واسعة بحجم النكبات) و يتجلى الحزن و
الخواء والألم مرّة أخرى في مشهد لسلمي حربية (أنا حزنُ الهوائِ \ أمُدُّ يديّ
أحيكُ الصدى قصائدَ جلنارٍ \ وبتينهُ الألم فوق ترهاتِ الوجع متلاشياً \ وأملاً
جيوي الخاوية بهوائٍ عطرٍ يأخذني \ حيثُ اريدُ !!!) و في منظر لعلاء الاديب
عن العالم السقيم يقول (من أين تهرب والزمان غريبٌ \ ولمن ستلجأ والمكان
سقيمٌ) و في منظر لرياض الغريب (في سلة القمامة \ نضع أسناننا غير صالحة
للمضغ \ نضع أوراقا تصف تاريخنا بالمنصف جدا \ نضع قرونا من العتمة

\ نضع حروبا وجنرالات \ نضع كلابا تنبح داخل النص) إنه إختصار
للإخفاقات البشرية.

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

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

من ملامح التعبيرية طلب الخلاص و تقديم رؤية له ، و نرى ذلك في
مشهد لكريم عبد الله حيث (كلّما يكفهرُ العالمُ أطوفُ أحملُ وجهك شمساً
مشرقةً .. / و بجولك الفضيّة أطرقُ أبواب الصباح) فيطرق أبواب الصباح كلما
إكفهر العالم بالخلاص الفضي و بوجه الشمس الذهبي ، و نحو الشمس تكون
سمرة الوجه طريق الخلاص عند قاسم وداي (سمرة الوجه خارطي نحو الشمس
\ لا ترحلي كي لا يكون الثقب بحجم بغداد) ، إن التعبيري يتشبث بكل
أشكال الخلاص حتى لجام الهواء حتى أسراب المطر ففي مشهد لسلمي حربة)
أيتها الارضُ الغائرةُ بالحزن \ إخلعي عنكِ أسمألَ غربتك وكوني سرب

حمام \ تيهي للفرح \ أمسكي بلجامِ الهواءِ \ وقولي للسحبِ أمطري على شفاهِ
الحزنِ \ أسرابَ مطر) فان ألم هذه الارض شديد و حزنها قاتل . بل يطلب
الخلاص من الظلام كما عن عبود الجابري حيث يقول (وإذ قلْتُ له / ما ذلك
بمرآتك؟؟/ قال: هو عمالي / أتوكأ عليه / وأهشُّ به على ما أرى/ من الظلام...!)
بل يكون الخلاص حتى في الموت كما عن أنور غني اذ يقول (أجل ، لا بدّ من
الموت الجديد . \ هكذا أخرج من خاقي شبحاً للسلام . \ أجلد ظهر الحجرة
بالصوت العتيد .)

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

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

التعبيرية التصويرية

تعظيم طاقة اللغة بالصورة غاية الأسلوب التعبيري ، وتكمن جمالية التصوير التعبيري في حالة إيجاد علاقة شفيفة بين الصورة و ما يراد البوح به أو التحدّث عنه ، و بقاء خيط الإيحاء بينهما . يتجسّد ذلك في لوحة كريم عبد الله إذ يقول (حينَ أتلذذُ برائحةِ صوتكِ ... لسانكِ يرسمُ وجهي) إنّ تجاوز للمعهود من المعنى يعلمنا رائحة الصوت ، و في منظر لعبود الجابري يكون للمصاييح أسنان تريد الإنتقام (في الليل العجول \ تبيضُ أسنان المصاييح \ كمن يريد الانتقام \ من وجعِ داكن)، إنّ اللغة التعبيرية تقدّم العالم بشكل أكثر صدقا و إن كانت مختلفة عمّا يراه الآخرون يقول أنور غني (ها أنا أتساقط بصمت و غربة كاملة . \ كلماتي ترقد في أكفان من الرياح \ ملامح وجهي مؤجلة . \ لست مضطراً أن أرى القمر كالعاشقين)

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

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

اللغة الصادمة كنز التعبيرية حيث نخبرنا سلمى حربة أنّها حزن الهواء و أنّها
تملاً جيوبها الخاوية به (أنا حزنُ الهواء \ أمدُّ يديّ أحيكُ الصدى قصائدَ جنانٍ
\ ويتبّئهُ الألم فوق ترهاتِ الوجع متلاشياً \ وأملاً جيوبى الخاوية بهواءٍ عطرٍ
يأخذني \ حيثُ أريدُ !!!) ، و تتجلّى الصدمة المبهرة في منظر لعبود الجابري
(قضيت وقتنا طويلاً \ في البحثِ عن بغداد \ ولم أرها \ لأنّ جاري لم يعرني
سرتّه) لا يمكن أن تبصر هكذا شكل من الوجود الصوري الا في أعماق
الشعور و دواخل النفس . و في مقطع وامض آخر يقول (لم تلقِ التحيّة على
جارك الأحمق \ ربّما يفكّر إنك تكره الحمقى \ فيراودك ليلاً \ عن الحكمة
وضحاياها) فلا سبيل الا أن تنبهر بهذا التركيب اللغوي الصادم .

العمق من ركائز اللغة التعبيرية ، تشعرك أنّ التركيب لم يأت من العقل و
 الا اللسان بل من شيء أعمق من ذلك ، إنّهُ من العاطفة العميقة و الإحساس
 العميق ، إنّها اللغة التي تثبت لنا و بكل وضوح أنّ الإحساس أصدق من العقل
 ففي مشهد لكرم عبد الله (بحجولك الفضية أترق أبواب الصباح) إنه الخلاص
 المجاني المتجاوز للشخصنة و الكونية و للزمان و المكان فهي الحمول التي تصنع
 الصباح . و تحضر الاضاءات العميقة للفكر و حقول المعنى ريح مثابرة هي
 شاهد شلال عنوز على خواء الواقع المرير حيث (كانت الريح مشغولة \ بعد
 أسى المحطّات \ تُهروّل مُستاءة \ تلمُّ عباءة الوقت \ تتسلّل عبر.. \
جوع التوافذ \صدأ الأبواب) . و بلغة متناهية في العمق
 و الايحاء نجد أنفسنا نبحر في عالم المعاني و الإدهاش في مشهد رائع للمبدع الفدّ
 عبود الجابري (كلما سقطت قشّة \ قفزت إلى الماء هاتفاً \ أدركوني أيها
 الغرقى) أنّها تعبيرية ضاربة في العمق في الصدق . و في مقطع آخر يقول (ماهذا
 السواد على الجدار ياأبي؟ دعنا نُهرب أولاً \ ثمّ أحدثك عنه \ في حياة لاحقة)
 إنّهُ تجل لتجربة الانسان العميقة .

التعبيرية التركيبية

البوح الداخلي المحمّل بأعباء الخارج و إنفعالات الذات تنعكس بصورة مباشرة و
 كاملة على تراكيب اللغة ، فالسرعة الكلامية العالية من خصائص اللغة
 التعبيرية ففي منظر كرم عبد الله (حين أتلدذُ برائحة صوتك) تحقّق اللالفة
 العالية بين الرائحة و الصوت سرعة كلامية متميزة و ملحوظة . و في منظر ناظم
 ناصر (مثل صباح فاتر\ كان حي) إنّهُ ليس مجرد مجاز إنّهُ فضاء رحب . و في
 نظام فد من سرع كلامية عالية تعلمنا لغة قاسم وداي جراحات البحر النازلة من

المجرات حيث يقول (وددت أجمع دموع المنافي حين اجتمعت القرايين
كي أزيل غبار جراحات البحر النازلة من مجراتها) . و في منظر لأنور غني يقول
فيه (قيل حتى مياه البحر ، بما فيها من أساور و تواريخ \ قد إلتقمها الذباب
في لحظة آسارة ، فصارت معدته ينابيع دافئة .) تحقق اللألفة المفرداتية و
الجملية إجارا عميقا في زوايا الشعور و سرع كلامية عارمة ، و في مشهد اخر
يقول (قلب العالم يتقاعد كأرملة (إنها صور من قرارة العمق و زوايا الشعور .

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

التمرد من ميزات اللغة التعبيرية فهي ليس فقط تتمرد على الواقع و إنما
تتمرد على نفسها ، فتتمرد اللغة في سعادة و إشتهاء و قلب البارود الطيب و
القذائف الخاسرة ، ففي منظر لعبود الجابري (هكذا يكون إشتهاء سعادتنا \
بمواساة البارود \ بقلبه الطيب \ ومعانقة القذائف الخاسرة) ، و في خضم
قاموس الألم و الحزن و القسوة تنزع حقول البهجة و الإشراف ففي لوحة كريم
عبد الله (كلما يكفهّر العالم أطوف أحملاً وجهك شمساً مشرقةً .. / و بجوجلِك
الفضيَّة أترق أبواب الصباح) و ايضا مشهد آخر من تمرد اللغة بين الحب
الجميل عندنا و اللامعنى و الأوراق الموشكة على السقوط عند ناظم ناصر
حيث يقول (مثل صباح فاتر \ كان حبي \ كقصيدة بلا معنى \ كورقة على

وشك السقوط) . و في مشهد آخر من التمرد التركيبي تجمع الحقول الباسمة و الحبية مع حقول الألم و الخوف ففي مشهد قاسم وداي (سمة الوجه خارطي نحو الشمس \ لا ترحلي كي لا يكون الثقب بحجم بغداد) فالشمس و السمرة و بغداد ، وسط هذا العالم الحبيب و الجميل يطلّ الرحيل و الفقدان بوجهه الكئيب . و تتجلى اللغة في تمرد واسع لها في مقطع لأنور غني يقول فيه (للشمس إشراقة تجعل الشجر قصائد ساكنة لا تعرف شيئاً عن الخلود) إنّها الإشراقة التي تجعل القصائد تجهل الخلود ، و في مشهد لشلال عنوز يحضر وجع الوطن وسط بجة الصباح (هذا الصباح \.....الخريفّي

حيث رذاذ \.....المطر \ يغسل بقايا \روحك \ تنهجي وجع \.....الوطن) و تمرد اللغة ولا تقنع بما يقال لها ، فسهيل لا يصغي الى نداء الريح الخيرة و يتحداها و يعلن إنّه لا عودة من دون ليلاه في مشهد لشلال عنوز (وهذه الريح تُعلنُ \أن لا وصول الى (ليلي) \ فقد سرقوها...! \ ولم يطلع (سهيل) بعد!! \ وهو مازال ممسكاً صولجانه \ يتحدى الريح .. \ يمّني نفسه بقبلة.. \.....من (ليلي) \ ويُعلنُ أن لا عودة بدونها ...)

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

القسم الثاني : العامل التعبيري

الكتل التعبيرية المتوهجة عند عبد الله

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

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

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

كريم عبد الله ؛ كلما أناديك تتعطر حنجرتي

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

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

و بخصوص الفردية و الاسلوب الخاص الذي تتميز به كتابات كريم عبد الله ، فان اي متتبع و متأمل في تلك لكتابات سيجد واضحا الضربة التأثيرية التي يعتمدها كريم عبد الله في اجزاء الجمل معطيا اياها توهجها الخاص المستقل عن الجملة ، بمعنى اخر ان كريم عبد الله ليس فقط يعمد الى التأثير الجملي و توهج الجملة الشعرية ، بل انه يعمد الى تركيب الجملة و تكوينها من اجزاء متوهجة لها تأثيرها الجمالي الخاص .

ان فهمنا للكتلة التعبيرية كمؤثر جمالي ضمن ادوات النقد التعبيري يختلف عن الفهم الاسلوبي له الذي يتمحور حول الشكل و النص و العلاقات النصية لذلك كان الانحراف و الانزياح و الذي هو فهم متطور للمجاز مركزيا في

الاسلوبية . اما النقد التعبيري الذي نتبناه فانه ينظر الى التوهج اكثر من النظر الى الانحراف ، و يرى الفردية و التفرد في تلك القدرة على تعظيم الطاقات التوهجية للوحدات التعبيرية ، و ما الانزياح الى جزء من ذلك التوهج ، ذلك التوهج الذي يمتد في عمق النص باعتباره كلاما و نظاما لغويا و في الانظمة الما وراء نصية باعتبارها انظمة جمالية و تأثيرية و شعورية و انسانية ، بمعنى اخر ان النقد التعبيري يهتم بالانظمة الجمالية للوحدات التعبيرية اللغوية اكثر من لغويتها و نصيتها . وهذا الفهم يعطي مساحة و فهم اوسع للظواهر الجمالية و الادبية . لذلك يمكننا وصف النقد التعبيري بانه تجاوز للفهم الاسلوبي و انه يمثل مرحلة (ما بعد الاسلوبية) للحقائق التي بينهاها .

في قصيدة (كلما أناديك تنعطر حنجرتي) و اضافة الى ما نراه من ان هذا العنوان وحده نص تقليدي متكامل ، و بجانب الابهار و الضربة الشعورية و الجمالية في هذه الجمالية الشرطية و الرابطة لانسانية العميقة التي يصورها ، فاننا نلاحظ ان التوهج في عبارة (تنعطر حنجرتي) غير مقتصر على الانزياح ، و انما هناك عمق تعبيري حقيقي ، و أثر جمالي يعطي للكلمات معان اخرى وهذا ما نسميه (الرمزية النصية) حيث تصبح للكلمات رمزية و معان تختلف عن معانها و دلالاتها خارجة ، كما ان هذا التوصيف للشعور الانساني الذي يصف بها الشاعر نفسه ، اي تعطر حنجرته يعد من حالات بلوغ الحدود الشعورية القوي ، اي ان المعبر قد بلغ اقصى درجات و مستويات التجربة الانسانية في هذا الشأن و هذا حقيقة يذكرنا بالشعر العذري عند العرب ، حيث انهم يبلغون مثل تلك المستويات القوي جدا في تعبيراتهم و تعلقهم و وضعهم الانساني مع من يحبون ، و لقد وصفناه في كتابات لنا (بالبوح الاقصى) وهذا بلا ريب عامل من عوامل الصدمة و كاشف عن معادل جمالي عميق يتحرك في مجال ما وراء النص في وعي القارئ و الانسانية . و من المهم التأكيد ان التأثير

التعبيري و الجمالي و الشعوري عموما بل و الانساني لا يوجد في النص حقيقة بل يوجد في عوامل الوعي الانساني و المجالات الجمالية و اللغوية الما وراء نصية ، و وظيفة الشاعر ليس اختيارات نصية فقط ، بل اختيارات ما وراء نصية ، بل الشعارية تكمن في امسك الشاعر بتلك المعارف الما وراء نصية ثم يترجمها الى عوامل نصية تعبيرية .

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

(هذا الأثيرُ يحملُ عطرَ تصاويرك وحدها تنفتحُ في ليلِ عيوني)

العدوية و الهزة لا تكمن في التصوير البديع و البوح الرقيق ، و انما في الوقفات الانسانية في اجزاء هذه الجملة ، حيث نجد عمقا صوتيا شعوريا في اسم الاشارة و بدله في عبارة (هذا الاثير) و في الحقيقة لا يعطينا كريم عبد الله و في بداية قصيدته الا ان نلفظ هذه العبارة بهذه

الكيفية (هذا.....أل...أثيبيبببب...ر) و بقدر النَّفس و عمقه تضرب

هذه العبارة في عمق الانسانية و الشعور الانساني ، و تجربنا و بوضوح ان الادب ليس نصا فقط بل هو عالم كبير واسع ، ثم يتقدم الشاعر في بناءاته الكتابية حتى يصل الى كتلة تعبيرية اخرى ايضا تضرب في العمق تتمثل بعبارة (عطر تصاويرك) و من الواضح اتقان كريم عبد الله لتجريد الاشياء من خصائصها المعروفة و تحويلها الى كيانات اخرى فالبصري المادي الجمادي يلبس صفة العطر وهذا المجاز و الانحراف بل و المجانية احيانا و ان كان فنا عاليا و بديعا لكن في العبارة و كما اشرنا ما هو اكثر عمقا و ابھارا الا وهو رؤية الشعور الانساني و تجسيده و تجلي الأثر الجمالية ، أي رؤية الكيانات و الانظمة

الماوراء نصية العميقة في الوعي المنتجة لكم كبير من المعاني الجمالية و التأثيرية
اللانصية و تجليها بقوة في الكتابة و لقد نجح الشاعر في ذلك .
تتكرر هذا الظاهرة الابداعية في باقي مقاطع النص حتى يقدم لنا الشاعر لوحة
فريدة تقول كل شيء و تبوح بكل شيء و تدخل في مصافي البوح
الانساني الجميل بما بذل الشاعر فيه من وقفات تعبيرية و ما قصده من تأثير
جمالي و شعوري و توهج للمعاني في الوعي الانساني الكبير و العميق . ففي
مقطع اخر :

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

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

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

ما إن تقرأ أيّ مقطع شعري للشاعر عبود الجابري الا و أخذك النص الى عالمه
من الوهلة الاولى ، و أشعرك انه يخبرك كل شيء و يوصلك الى بعيد ، و في

الوقت ذاته تشعر انك قطعت مسافات من الدلالة و الابحار الفكري لاجل
اضاءة انوار المعنى و الفكرة في النفس .

ان هذا الشعور الوجداني و الجمالي متأت من حقيقة عميقة ، هي ان لغة عبود
الجابري تعبيرية بعمق ، فكلماته و بناءاته تحكي و تعبر من جهات عدة و من
مستويات نصية مختلفة ، خالقة عالما من الثراء و السعة و القرب ، حيث يتجلى
النص و اللغة و المؤلف بقوة ، هذا التجلي ناتج عن عمق و تكامل تجربة
الشاعر .

في مجموعته الشعرية (فكرة اليد الواحدة) اصدار داء فضاءات (٢٠١٤)
عمان) ، نجد تلك الملامح التعبيرية و التجليات الجمالية لجهات الابداع اعني
اللغة و النص و المؤلف ظاهرة ، مما يجعل القارئ يبحر في فضاء من التعابير
الجميلة الاخاذة و العميقة ببناءات و دلالات و نداءات و رسالات فذة .

ان تجربة الشاعر عبود الجابري المتكاملة تحقق تكاملا في التجليات الابداعية في
النص ، و تحقق السردية التعبيرية المقوم الجوهرى لقصيدة النشر .

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

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

من اللغة و تجلياتها يبرز جليا عند عبود الجابري ففي قصيدة (استدراك
خاسر)

للولد وجهة نظر اخرى

فيما يفعل ابوه

كأن يموت قبل ان يعود من المدرسة

و عندما يخبره ان الحصان

الذي يركبه في الصورة

كان مصابا في ساقه

و البندقية المعلق على الكتف

كانت لعبة في مسابقات الحروب

و انه تزوج

ليحسن العاشقون به الظن

و ليكون للزوجة

وجهة نظر الولد ذاتها

فيما يفعل زوجها

مع تعديل بسيط

على الأماكن

و الأزمنة .

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

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

التوظيفات و تلوين الكلمات ، هو العمل الالهم و الابرز و الدلالة
الاعظم على شاعرية الشاعر و ادبية الاديب ، حيث يسعى النص
بفعل عوامل تركيبية معنوية و لفظية و فكرية ان يظهر باهجي و اجمل
صورة ، و اقصى درجات الابهار و الادهاش و التأثير .

ونجد هذا العمل الادي البارز و المؤثر حاضرا في كتابات عبود الجبوري
مشيرا الى تجربة ادبية و شعرية ناضجة و متكاملة و معطاء .

في قصيدة (بلبل) نجد توظيفات و تعبيرات و تجليات نصية اخاذة و
مؤثرة و مبهرة

(لست من المطر في شيء)

ذلك المطر الذي ينقر في روحي

(التي تشبه لوحا من الصفيح)

هذه الصورة الرائعة المليئة بالشعرية و التوظيفات الفذة تتلوها صورة
اكثر تعبيرية و قوة

(حاولت ان اتقرب اليه بالبلبل

و كثيرا ما عدت

لاجدي مبتلا بك فقط)

ثم يسطر لوحة من البوح العالي مع توظيفات عميقة غير متيسرة عادة
لغيره

(أكرهه حين تمضي به الريح

بعيدا عن الحقول

و يغرز رماحه في اسفلت المدن النائمة)

بعدها في لوحة تعبيرية تبحر في اعماق روح الكاتب و تخرج مفردات
بمعاني خاصة هو فقط يكتشفها و يعلنها

(و اشفق عليه

من مظلات العاشقين

الذين يتدربون على القبل اليابسة)

ثم بتوظيفات فذة يتجه المؤلف ببوصلة النص و القراءة الى رسالية و
قصية ادبية

(و اشتمه عندما

يسير بأثر الدم الى وديان الخو

و يغرق التاريخ

بالسطور البيضاء)

٣. تجليات المؤلف و الرسالة الادبية (الجمالية و الادبية)

اما الرسالة الجمالية فان عبود الجابري يكتب قصيدة النثر النموذجية وفق اكثر متطلباتها حداثة و يعتمد السردية التعبيرية و عمق الفكرة و الصورة و التداولية ، مقتربا بذلك من قصيدة النثر الامريكية ، و بتوليد لمعاني علائقية تغاير المعنى الاساسي : ففي قصيدة (حوار عائلي)

لا أخطاء نحتفي بما هذا المساء

انت صامتة

وانا

لا رغبة لدي في الكلام

نتطلع الى النافذة

كمن يبحث عن ضوء

في اذيال الستائر

و نحاول ان نجد سببا

لسلام نائم

او حرب مؤجلة

هي ليست هدنة

لكنا نفكر باخطاء

اكثر شراسة

اخطاء تليق بامرأة صامتة

تعشق رجلا

لا رغبة لديه في الكلام .

من الواضح و بادنى قراءة ان هذا النص له مستويات دلالية متعددة ،
منها الظاهري بالحالة القائمة بين اثنين في عائلة ، و منها الرمزي المعبر
عن تجارب انسانية و اجتماعية اكثر سعة تتجاوز الظاهر الى كل ما يعم
العلاقة الحميمة و الارتباط الوثيق فيشمل المجتمع و القبيلة و افراد
الامة بل و العالم ، بفعل مفردات الحرب و السلام .

هذا من جهة و من جهة اخر اهم ان تلك المفردات التي لها معان
اساسية لغوية ، لم تبق على تلك المعاني و ما ترمز اليه ، اذ ان النص
البسها معان علائقية جديدة ، خالفت المعنى الاساسي وهذا ما نسميه
المعنى النص الخاص في قبال المعنى الاساسي العام ، فالمرأة الصامتة و

الرجل الذي ليس لديه رغبة في الكلام لم يبقيا على ما لهما من معنى و
رمزية عند اهل اللغة بل اكتسبا معان اضافية بفعل النص .

و اما الرسالة الانسانية فان الصوت الانساني ظاهر و بارز في لغته ففي
مقدمة مجموعته هذه يفتتحها بقصيدة (نافلة)

كلانا نسبحُ في نهرٍ واحد

و حين نقتتلُ

فإنَّ العابرين لن يُمَيِّزوا

لونَ دمك من دمي،

سيقولون فحسب:

إنَّ ماءَ النهر أحمر.

فان البوح عال هنا و صوت نداء ، و ادب قضية بدلالة وحدة المصير
و الوجود ، و ان العابرين لا يهمه دم من يسقط من ابناء هذا النهر
الكبير .

٤ . السردية التعبيرية

السردية التعبيرية التي هي المقوم و العلامة الالهة على قصيدة النثر الحديثة ،
نجدها طاغية و متجلية بقوة في كتابات عبود الجابري ، وهذا مهم جدا و يجعل
كتاباته ذات اهمية ، لتمييز شعر قصيدة النثر عن الشعر التصويري في القصيدة
الحرّة ، و نجد هذه السردية التعبيرية و التي تكون بشكل سرد يقاوم السرد ، لا
تجد تجليا واضحا لتقنيات القص في هذا السرد ، حيث يعلو صوت الايحاء و
الرمز و النفاذ الى العمق الابني بدل انتظار الحدث الطولي المميز للسرد الحكائي

نجد ذلك جليا جدا في قصيدة (لقاء عابر)

لقد دخلنا معا

منجر الخزف الكبير هذا

كنت تتسلى

بتهشيم ما تصل اليه يداك

و كنت سعيدا

بصوت الشظايا

التي يحدثها جنونك

هذا النص المركز جدا ، الذي يحقق عتبات فهم و دلالة آنية عالية و واسعة ، مع انه صيغ بشكل سردي الا انه مع كل تقدم في النص و بناءه تتعالى الرمزية و الالغائية ، و تضعف قوة الحكاية و القص ، و تنبتق الشعرية ، انما الصورة النموذجية لقصيدة النثر .

اللغة التعبيرية في ديوان (موسم البنفسج) لعفاف السمعلي

تمهيد

الجملة اللفظية بما لها من إفادات ، تتخذ أشكالا مختلفة من التعبير ، إذا ما نظر اليها من جهة الإفادة الابتدائية و المعنى الثانوي الذي يفهم من معناها الابتدائي . كلّ من هذين المعنيين ، أقصد الابتدائي و الثانوي ، يمكن أن يكون خاصًا و عاما . و من هنا يكون لدينا أربع صور لنظام العلاقة بين إفادة الجملة و ما تشير اليه من عوالم معنوية .

الاولى : أن تكون الافادة و ما وراءها من دلالات ومفاهيم كلها خاصة ، فنتتهي الدلالة عند الافادة الابتدائية وهذه ميزة اللفة التقريرية .

الثانية : أن تكون الافادة المباشرة عامّة و ما تدل عليه من دلالات ايضا عامة وهذه هي اللغة القانونية التي تمتاز بها الاحكام ، و يمكن بعنصر الخيال ان تصبح فنية .

الثالثة : وهي الاهم و تكون فنيّة بالدرجة الأساس تكون الافادة خاصة ، لكن دلالاتها عامة ، وعادة ما توصف بانها إتجاه من الخاص الى العام ، وهي لغة راقية ، تحقّق لذّة جمالية و إيحائية بنغم و موسيقى عميقة .

الرابعة : هي لغة تكون بإفادة عامة الا ان القارئ يسقطها على نفسه وهي لغة عبقرية و عادة ما تكون لغة الحكمة و الموعظة .

إنّ كل لغة مهذبّة تحقّق لذلة ، لذلك لا بدّ من تمييز اللغة الفنية الجمالية وهي الثالثة و ما ينطوي على الخيال ، عن غيرها من اللغات المهذبّة . اللغة الجمالية التي تتجه من الزمان و المكان الى اللازمان و اللامكان ، ومن الخاص

الى العام ، هي اللغة التعبيرية ، ولها شكلان مميّزان ، الاول ان تكون الافادة الخاصة بيّنة قريبة مع ايجاءات عامة وهذا هي اللغة التعبيرية القويّة ، الشكل الثاني ان تكون الافادة الخاصة بعيدة متعالية مع ايجائية عامة وهذه هي اللغة التعبيرية الرمزية . في ديوان (موسم البنسفج) تتجلى اللغة التعبيرية ، بشكليها المتقدّمين ، في لوحات فنية مهمة ، و متميزة ، ومن هنا يكون لدينا موضوعان للبحث .

الموضع الاول : اللغة التعبيرية الرمزية

في قصيدة (إقحون) تقول الشاعرة :

(وتاريخ ولادتي سؤال

ورمل على مشارف القلب

مثقلة شراييني

تعزف وتر ألف عام

وفي كل مرّة أشعل جفن حربي

عسى أن يقطفني حريق رمش

يزرع الضوء أقحوان)

المقطوعة مليئة بقاموس من التعبيرات الخاصة (ولادتي ، شراييني ، جفن حرفي ، يقطفني) ، الا انها متسيّدة للمجانية ، و ضاربة في المهمّ الكبير ، و الارادة الانسانية الكليةة ، بضربات تعبيرية تنقل النصّ الى عالم واسع ، انه تأريخ السؤال ، الذات المثقلة بعزف الف عام ، ذات تمتد الى الف عام ، ذات كليّة ، و في كل مرة دورة و كوكب و اطلالة تنظر الى الشعلة و تطلب الجواب و الخلاص ، ترنو الى النور الى الضوء .

و في لوحة ضاربة في العمق ، تتسع لعوالم من المعنى بعيدة ، تقول الشاعرة :

(كلّما اختنق وتر

بجداولي

ولدت أوتار)

إنّها الارادة و الصلابة و الاتساع ، يتجه من الخاص الى الكلي الى الوجود الكلي ، و الابداع الكلي ، الى ذات الانسان التي لا تعرف التوقف ، مهما حلّت فيها النكبة او السكون في جانب ، تفتّقت فيها جوانب عدة نحو العطاء نحو التغيير .

و في قصيدة (زبد الامنيات) تقول الشاعرة :

(من فواصل الغياب

تقف أنفاسي

تغربل زلّات السنين

على أرض الخراب)

في عالم المعاني الخاصة و الذاتيات ، يتجلى الوجود الكلي و الشكوى
الكلية انه عالم الغياب ، و زلّات السنين ، و الارض الخراب ، حيث :

(تمشي الوعود النائيات

وهزيع الظنون

ييج شهوات القلب

زوابع القسوة تعقر الروح

هاربة... هاربة من عثرات متكررات)

انه الخراب من العثرات المتكررة ، و الوعود و الظنون ، انه عالم الخراب و
الخواء و الظنون حيث :

(أرتعش في مهبّ الريح

وردة تقرّحت أوجاعها

ولسان الحلم بات يقطع خطاي)

في عالم الاوجاع التي تقطع الذات و القلب و الارادة و الحلم ، كل شيء صار في عالم كئيب يقطع انفاس الخطي .

الموضع الثاني اللغة التعبيرية القوية

في فصل (القرار) تقول الشاعرة :

(حين قررتُ أن أستعيد "عفاف"

نُخبْتُ ذاكرتي البالية

وأمطرتها زهر لوز

يستحم بروح امرأة اغتالت لغة العجز.)

البوح عال و صوت التوصيل رفيع و واضح ، وسط هذا الصوت و العالم الخاص ، هناك اشاعات عليا كلية تنطلق نحو العام ، نحو الكلي ، نحو المرأة الكلية ، بل نحو الانسان الكلي ، و الهم الكلي و الرغبة الكلية ، في نشدان التغيير و تخطي ذاكرة العجز و التأخر و عدم الاقتناع .

و في لوحة شفيف في فصل جفون الكلمات بتعبير رقيق تقول الشاعرة :

(وأحزن إن أغمضت

جفون الكلمات عني

فالهوى لا يقبل التورط

في غياهب العتمة

سأهبُ عمري لرعشة الضوء

(في مقلتيك)

وسط هذا البوح و القصد و العتاب المخلوط بالنداء ، و سط هذا العالم الخاص ، تبرز كليات المعاني في الحب و الشوق و الارادة و العواطف الصريحة نحو المرادات و الرغبات ، نحو عالم واسع من المعاني الكلية .

و في فصل (سنونوة) في لوحة شقيقة من البوح تقول الشاعرة

(ويسرقني ازدحامي ...

لأغرق في خاصرة الوجع ...

سنونوةً أهرقها بكر الفجائع ...

أتوسلُ صلابتي الموشومة بالذكري

لتنثالُ نتوءاتُ الهزائم على المنحدر)

وسط قاموس الخصوصية (يسرقني ، ازدحامي ، صلابتي ،) و سط عالم البث و الشكوى ، و سط التوغل في الهم الخاص ، تبرز عوالم المعاني الكلية ،

انها حكاية الانسان ، حكاية الذات المريدة ، و سط طرق المعبأ بالآهات ، انه
عالم الصلابة الدفينة ، و تجلي الأردة وسط الفجائع و الهزائم)

و في فصل (وجمع) تبوح الشاعر بشكواها

(يرتديني الوجد)

والوترُ مكسور...

يا زمن الفجيعة ارحل...

فالروح مزقتها الآلام ...)

انه عالم الوجد الخاص ، و الانكسار ، و زمن الفجيعة ، و الالام التي تمزق
الروح ، الا انه من هذه الخصوصية تنبثق المعاني الكلية المتجاوزة للزمان و المكان
، لتمثل الوجد الكلي ، الذات المتألمة الكلية ، لتمثل عالم الفجيعة الممزق للروح

و في لوحة رقيقة في فصل (حبيبي) تقول الشاعرة

(كلما حاول الحزن اقتحام حصوني

رسمت ثغر حبيبي

وردة على شفتي)

وسط العالم الخاص من الحزن و من صورة الحبيب و وجوده المزيل لغمامة الحزن
، و سط عالم العاطفة الرفيع و الانس و الابتهاج بالحبيب ، وسط هذا العالم

الخاص تبرز المعاني الكلية حينما يصبح الحب و الحبيب رمز العادة و البهجة
بوجه زمن الحزن و الالم الاقتحام و المأساة الكلية .

و في مقطع بثّ و شكوى و ألم رفيع تقول الشاعرة في قصيدة ((وطني الحزين)

(كم يلزمك من زمن

كي تزرعني في أرضك الجدباء سنابلا؟؟

يعلو صوتي نورسة

في كفّ صفصافة واقفة

تأبى الإنحاء...

واضحة في الضباب مواففي

ومرايا الوقت ذئب مندس

في رداء الشمس)

انها النداءات و التساؤلات و الارادات ، المتجهة بسرعة البرق من الخاص الى
الكلي ، الى طلب الربيع في الارض الجدباء لأجل بزوع السنابل و المواقف
الواضحة في زمن الضباب و الذئب المرتدية لرداء الشمس . في بوح رفيع و
صوت عال و نداء .

لقد كانت كتابات عفاف السلمي بحق مناسبة فنيّة فذّة لتكون نموذجاً واضحاً و ربيعاً للغة التعبيرية الموعلة في التوظيف و تعدد ابعاد المعنى و التفلّت من الزمان و المكان الخاص نحو المجانية نحو العالم العام ، باتجاه عميق من الجزئي الى الكلي ، بقلب شاعرة مليء بالنظر الى العالم و الانسانية ، حتى ان كلماتها تأبى القرار و البقاء وسط المعاناة الخاصة فتلونّها بالوان المعاناة و الرغبات الكلية و الانسانية ، فتكون لسنا الانسان و الوطن و العالم ، بتعابير عالية الدلالة متعددة العوالم ضاربة في تجاوزه الزمن نحو عالم مطلق رفيع .

التجليات الماوراء نصية عند رشا اهلال السيد احمد

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

ان النقد الادبي الواقعي الصادق هو ما يجد له شاهداً و مصدقاً في النصوص تهتف به و تنادي عليه ، اما التكلف و الاقحام و الادعاء فليس حقيقة ، كما ان الاستغراق في الاطروحات الفكرية البعيدة و غير الملموسة هو محض فلسفة و ليس نقداً . و افضل ما يشهد لذلك و يؤكد الوجدان و النصوص الادبية نفسها .

رشا هلال من يعرفها يعلم انها تكتب بلغة الروح ، بنصوص هي كتل هائلة من العاطفة و التراكم الشعوري و التجربة المميزة . ان الميزة الالهة في الشخصية الكاتبة عند رشا اهلال هي القدرة العالية على تحويل المعارف الحسية الخارجية الى معارف شعورية ، هذا التحويل موجود عند كل مبدع الا انه يتفاوت في قوته ، و ان كل متتبع يجد و بأدنى تأمل ان القدرة التحويلية للادراكات و المعارف

عالية جدا عند رشا اهلال ، كما انها تتميز بقدرة عالية على التحويل المعاكس ،
اي تحويل المعرفة الشعورية الى نص .

اننا لا نحتاج الى مزيد كلام في بيان ان البحث في اسلوب التحويل المعرفي و
الشعوري في النقد التعبيري هو تجاوز جاد و حقيقي للاسلوبية و شكلايتها ، و
الاتجاه نحو بناء نقدي و معرفي بامكاننا ان نسميه (ما بعد الاسلوبية) ، اذ رغم
التقدم و التطور الكبير في نظرة الاسلوبية و صدقها و واقعيتها ، الا انها في
الواقع تميل الى التشبث بالشكل و اعتماد المعطيات و المؤثرات النصية بكونها
العالم الذي يبحث ، بينما نحن ندرك و نشعر بوجودات لاشكلية تهيمن و تفرض
سقوطها على النص ، و لو قلنا ان النص انما يكون بتلك الوجودات الماورائية لما
كان خطأ .

المدركات المعرفية و الجمالية و التأثيرية و التعبيرية الماوراء نصية لها اشكال ،
ترتبط بمحالات التجلي التي يبدع فيها المؤلف ، فلدينا التجلي الذاتي و لدينا
التجلي الماوراء نصي و لدينا التجلي العلوي ما فوق الكتابي و الذي يشبه الى
حد كبير التجليات الصوفية الا انه متجه نحو مصادر الابداع محاكيا لها و مدللا
عليها .

في التجلي الشعوري الذاتي يرى القارئ ان تعبيرية النص بلغت حدا صار
بالامكان رؤية روح الكاتبة و شخصيته و ما يرتبط بهما من عوالم شعورية و
مميزات و خصائص فردية .

و في التجلي الماوراء نصي تبرز مجموعة المجالات او الانظمة التعبيرية و الدلالية
و التأثيرية التي تقف وحدات النص و ترتبط بها برابط الرمزية و البوح ، بحيث
يجعلك ترى مفردات النص تنوهج و انها معبأة بطاقات دلالية و تعبيرية كبيرة .

و في التجلي الشعوري المافوق كتابي ، تجد الاشارة و التندليل على العالم
الابداعي الاعلى و مصادر الابداع و الالهام ، وهذا العالم هو اعمق عوالم

الشعور و يحتاج ادراكه معادلته العميقة الى اشراقة و نوع خاص من الادراك لا يتيسر لكل كاتب ، و اللغة التي يكتب بها نص التجلي الاعلى هذا هي لغة اشراقية ساحرة تجعلك ترى وحدات النص تنزل من مكان عال و ليست شيئا مكتوبا على ورقة او شيئا مقروء في الرزمان و المكان ، انها لغة السحر .

في قصيدة (اليك تصعد القصيدة حبا) المنشورة في مجلة تجديد

اليك تصعد القصيدة حبا ؛ رشا هلا السيد احمد

بلغت الشاعرة الفذة رشا اهلال السيد احمد درجات جد متقدمة و متفردة في الشكل الابداعي تحقق بصمة و حضورا في فن التجليات الكتابية .

فالعنوان يكشف عن تلك النزعة التجليانية و ذلك الاستغراق في العوالم الماوراء نصية ، ان العنوان وحده و كما هو ظاهر مقطوعة (ميتاشعرية) تبين و تؤسس الى نظرية التجلي في تكوين القصيدة ، و بخلاف ما يمكن ان نفهمه من ان القصيدة تنزل من الاعلى الى النص فانها عند رشا هلال تصعد الى المثل ، و في الواقع هذا العنوان او بالاصح المقطع وحده يجمع المستويات الثلاثة التي اشرفنا اليها ، ففي صعود القصيدة الى المثل يتحقق المستوى التجلياني العلوي المافوق كتابي و في ميتاشعريتها يتحقق المستوى الماوراء نصي و في رابطة الحب المبتوثة هنا يتحقق مستوى تجلي الروح و الذات .

اننا حينما نعمد الى بحث فن التجلي في الكتابة ليس فقط نحن نحاول ان نبين القدرة الابداعية الكبيرة للمؤلف ، و انما نريد ان نبين انه يمكن ان تكون للغة طاقات غير معهودة في التعبير ، و اننا و بكل صراحة يوما بعد يوم نجد الشعر السردى هو الاقدر على تحمل هكذا طاقات و ابداعات و ان النقد التعبيري هو الاقدر على كشف هكذا انظمة و عوالم تعبيرية .

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

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

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

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

و ان لكلمة (كم) هنا طاقة دلالية هائلة ، فمع انه اداة رسم للشعور ، و اداة بيان لحقيقة ان ذلك الظل الشفيف انما هو في اروع حالاته بنكهة الشرق

، وهي ايضا اعلاء لما ترتبط به مشاعر الكاتبة من الشرق و مدينتها العتيقة و
في النهاية كشف عن حب و حنين لتلك الوجودات الغالية .
ان فن توجيه الدلالة و فن الرسم بالكلمات هو من الفنون الكتابية الفذة و
الرائعة ، و التي تعطي للنص عذوبة و ألفة ان صيغت بصورة حساسة و مليئة
بالشعور كما نجدده واضحا في كتابات رشا هلال .
ثم تتابع رشا هلال ملحمتها التجليانية في عبارة (أعود ، أجد الوجود قصائد
تهرول وجعا ، تزحف بظلمها ، ابتعد عنها ..) وهنا تتراكم و تجتمع العوالم
المتجلية و تتحقق اللغة الراسمة بالموجهات الدلالية ، فانها تعود فتجد الوجود
قصائد لكنها ليست ككل القصائد بل قصائد تهرول ، انما تهرول بسبب الوجود
، بل انما تبلغ حالة الزحف .
و في مقطع مشاعري وجداني تتجلى فيه ذات الكاتبة تقول الشاعرة (يعود ذاك
العندليب بقصفة ياسمين يبيلها المطر والرصاص .. يغفو في شرفة
القصيدة .. اضحك بسخرية على خيبات الدنيا .. اجث عن ضحكتي الوردية
في الحكايا المؤجلة .. في مهد الاحلام
ألملم أجزاء الليل المنكسر بأنين التشظي ..) وهنا تبلغ الشاعر اقصى حالات
البوح و اقصى حالات التجلي للذات ، انما التعبيرية الكاملة و الموقف الكامل
تجاه الوجود و الاشياء و الزمن ، و يعرف المتبع لرشا هلال انما من الكتاب
التعبيريين ، فهي تأبى ان ترى العالم الا بالرؤية الخاصة و تأبى ان تكتب عن
الاشياء الا وفق الرؤية الخاصة فتسمي الاشياء باسماء من عالمها و تضيف عليها
صفات من داخلها ، فتكون للاشياء واضحا و غامضا عند رشا هلال معان
مختلفة مغايرة عما نعرفه و نفهمه ، وهذا المقطع و ما تقدم كاشف عن تلك
التعبيرية الواضحة .

و مثله مقطع (...والقمر السكران بجمال القمم .. يتدحرج على وجه البحيرة
الغريبة) و من ثم يأتي موجه دلالي و اداة راسمة متمثلة
بكلمة (هناااك ..) و التفصيل هنا يطول اكتفينا بالاشارات ، ثم و ببراعة تجمع
رشا هلال بين عوالم الروح و الذات و بين العوالم المثالية و المافوقية مخاطبة
المثال (وانا انا .. انظر في وجهك ارى النجوم تسجد لك .. وفي كفك وحدك
لؤلؤة الحياة ..) وهذا اضافة الى كونه نظام تجلّ واضح فانه رسم بارع بالكلمات
و بوح اقصى تجيده رشا اهلال السيد احمد .

اللغة المتوهجة ، لغة يعقوب احمد يعقوب نموذجاً

لطالما كان النص الابداعي مصدر ولادة الفكرة النقدية و تكاملها ، بحيث يكون من غير المبرر الاعتقاد ان الفكرة النقدية يمكن ان تصح و تنجذر بإيعاز من مجالات خارج النص ، بان يكون النص مجرد محل لتطبيق تلك النظريات الغربية على الادب . و كذلك من غير الواقعي تصور امكانية تطور الفكرة النقدية من دون اللجوء الى النص ، لأجل بيان الملامح التفصيلية و الدقيقة للنظرية النقدية . و خير مثال على هذا هو اللغة المتوهجة، اذ لا ريب في ظهور اخفاق في المعالجة الذي تمنى به اطروحات العلوم اللغوية و علوم النفس و الابحاث الثقافية امام فكرة اللغة المتوهجة . و تكشف انه ليس هناك طريق موثوق به سوى النص الابداعي .

لقد اخذت فكرة اللغة المتوهجة مكانة متميزة و راسخة في الكتابات النقدية المعاصرة ، و نجح النقد النظري في استتال ملامح لها ، و كذلك في جهة التطبيق كان للنقد نجاحاً في تلمس ظهورات تلك اللغة في الادب . فمثلاً يقول اياد خضير في وصف لغة حسن البصام (وتكون جملة الشعرية في بعض قصائده إشارات متوهجة دلاليّاً مضغوطة الحجم كبيرة الكتلة الدلالية) ، الا انه لا يظهر ان تلك الملامح وصلت حد التعريف التمييزي و تجلي المفهوم رغم ترسخ الفكرة و الظاهرة .

في معجم اللغة العربية المعاصرة (توهَّجت النَّارُ أو الشَّمْسُ وهَجَّتْ ؛ توقَّدت ، توهَّجت رائحةُ الطَّيبِ : انتشرت ، توهَّج نورُ الحقيقة . ، توهَّج الجوهرُ : تألَّأ)، و لا يظهر في الاصطلاح النقدي معنى مغاير ، و لا بد من الاعتراف ان النقد الادبي لم يبذل الكثير في بيان ملامح تلك اللغة و جمالياتها بشكل وظيفي و موضوعي ، و ظلت في كثير من جوانبها تحت الاوصاف الفضاضة و غير المحددة . و لا ريب ان الاشارات الى انها لغة التكثيف و الادهاش و العمق كانت قريبة الى عالمها الواسع ، الا انه لأجل التطور اكثر فيها ، لا بد من بذل جهد اكبر في هذا الاتجاه .

لقد قدم لنا الشعر الحديث اشكالا مبهرة من الصورة الشعرية غير مسبوقة في عمقها و تعبيريتها ، كانت نتاجا لترسخ التكثيف و العمق و الادهاش في الكتابات المعاصرة. ان هذه الصفات الثلاثة أعني التكثيف و العمق و الادهاش صارت ملامح واضحة لكل شعر يكتب، بحيث ان الكتابة التي تتخلى عن أي من ذلك تكون في دائرة الشك و المناقشة من جهة الفنية. يقول احسان عباس (ان الاتهامات توجه الى الشعر الحديث بانه يتحول الى نثر ، على انه يتحول الى نثر عندما تضعف او تنضب الرؤيا المتوهجة في تجربة الشاعر . اما الرؤية المتوهجة فهي تسقط عن الالفاظ النثرية نثريتها). و يقول (ممدوح السقاف و من خصائص حركة الحدائثة أيضاً أنها ألغت الفوارق بين ما كان يعد قاموساً شعرياً وموضوعات شعرية، فما تفرَّق بين لفظة شعرية بذاتها ولفظة غير شعرية وموضوع شعري، وموضوع غير شعري فاللغة والحياة منجمان ثريان للطاقت ذوات المستويات المختلفة في شتى أدوات تعبيرها المتفاوتة في قيمتها الفنية. ومن هنا كان على الشعراء الحديثين متى استخدموا ألفاظاً لها طابع نثري متداول أن يشحنوها بالتجارب المتوهجة التي تسقط عنها نثريتها وتجعلها تتألق بالشعر.) و هذا أمر واضح لا يحتاج الى مزيد بيان . هذا الواقع الكتابي يشير الى نضج

الكتابة الشعرية العربية ، وكل قول خلاف ذلك يفتقر الى واقعية ، الا ان هناك أمرا يعاني من عدم النضج ، هو حصول تباين بين واقع التركيب اللفظي و التركيب المعنوي في كثير من الكتابات بحيث يفتقر المعنى الى التوهج الذي يكون عليه التركيب اللفظي . كما انه قد نال اللغة المتوهجة شيء من الظلم ، يجعل الواجهة و الممثل الرسمي لها لغة الهذيان و الإنثيالات و اللغة الغامضة و المغلقة ، مع ان الأمر ليس كذلك ، ان اللغة المتوهجة لا تتعارض ابدًا مع التعاونية و التعبيرية ، و يمكن تحقيق الإدهاش و التكثيف مع تحقيق مقدار عال ايضا الجماهيرية . و لو تلمسنا الجماليات الحقيقية و الجوهرية لتلك لغة لوجدنا الرسالية و الاستجابة الشعورية من مقومات الابداع فيها . و في لغة الشاعر الفلسطيني الكبير يعقوب أحمد يعقوب نموذجًا متقدمًا من لغة الرسالية و البوح و الإدهاش .

ان عمق الفكرة وتوهجها و قوة اللغة المبهرة بتحقيقها قدرة توصيلية و بوح شفيف مع فنية و تشكل تركيبى عال ، تمثل نموذجًا يحتل مكانة متقدمة في اللغة المتوهجة يتجاوز ما أشرنا اليه من التباين بين شكل التركيب و فكرته و بين توصيلية اللغة و فنيته العالية ، اذ لا بد لأجل لغة ابداعية عالية المستوى من الارتقاء بالجهتين و عدم تغليب احدهما على الاخرى وهذا سر من اسرار اللغة العظيمة . و اللغة التي يكتب بها الشاعر الفلسطيني الفذ يعقوب أحمد يعقوب تمثل شكلاً متقدماً في اللغة المتوهجة ، و سنعمد هنا الى نماذج من ادبه التي تضيء زوايا عالمي الدلالة و الفكر .

لو تلمسنا الجوهر العميق للغة الشعر لكان بالإمكان تبين مظهرين عميقين هما من أسباب توهج اللغة الشعرية ، الأول في مجال الدلالة و الثاني في مجال الفكر ، و لو فهمنا عملية التفكير في طلب المعاني و الأفكار انما تعتمد على

الإضاءات و الإنارات لمواطن عميقة في الفكر ، و هو ما تؤكده نصائح خبراء الكتابة بوجوب الإكثار من القراءة لأجل تطوير القدرة الكتابية ، و الذي يمكن رده بيسر الى تلك الإضاءة ، أمكن القول أن التوهج في معناه العميق إضاءة وتوهج في عالمي الدلالة و الفكر ، و من هنا يكون الطريق معبدا لسير غور اللغة المتوهج ببحث الاضاءات التي تحدثها .

في قصيدة (شرفة الفرح) اضافة الى عذوبتها و بناءها التقني العالي و مجازاتها البديعة ، من الظاهر الهمس الشفيف الذي ينير مواطن من الفكر و عالم المعاني في هذه الكلمات التي ليست ككل الكلمات ، انها مثال الويسلة و الطريقة وصوت الخلاص فهي سلم الفكر ، نحو غاية هي أمل و حلم فهي (الفرح البعيد) ، و وسط هذا الأمل هناك الخوف العميق الموحش للضعف المر و التعب القاتل (انه الخشب المتعب) فيتجلى من نافذة الرؤية اليأس الأسر (الجرح المدد) المشدوه المتحير (بين البحر و البر) ، فيبرز المجروح النازف بدمائه (دماء القصيدة)

و في قصيدة (عند آخر السطر) المكثفة و المتميزة بالبوح العالي ، و المنيرة لمعاني العطاء و الحب و الحنان ، المخاطب ملهم متعدد في تصوره ، الا انه من يكون المتكلم صورة خلاصة و سروره (يضع في كفه زهرة من نور) انه سيد الطريق و المعلم و النموذج ، او الحب المفرح ، او الأخ الحنون ، ثم يبرز الايمان بالكلمة و بالشعر و بالعمل للنفس المعطاءة الطالبة للخير للغير تخبر الاخر انها (تُعطّر أنفاسك بروح القصيدة) و (وتجعلك للحظة ، تشعرُ سعيدا) ثم بكل التبريرات الممكنة ، ببيان علل الفرحة و عطاءها لأننا في (زمنٍ صار فرحه كالنجوم بعيدا.....) انه همس شفيق و سلس و بسيط بخطاب و رسائل و وعود ، ان هكذا لغة تتميز بطاقة ايجائية عالية تبهر و تدهش .

و في قصيدة (حين انتهى المشهد ، وأضاءت الأنوار العتمة ، عندها فقط
.....أدركتُ \ ان الأبطالَ أناس مثلنا \ لو حاولنا \ أن
نكون مثلهم) خطاب عميق صادم للنفس ، يكشف خبايا العجز و
الكسل و يوقظ في الفكر تساؤلات و مطالب للسعي و العمل ، تكثيف و
توصيل مبهر و بأسلوب صادم ، يبحر بالنفس الى عالم عميق و تمثل للمجتمع
يحيي الرغبة في النهوض .

ان الميزة العامة للغة يعقوب احمد يعقوب هو الجمع الصعب بين التركيب الهادئ
و السلس و بين الإبحار و الادهاش وهذا نموذج اللغة القوية العميقة ، و من
الواضح اتكاء الشاعر على قوة الفكرة و اضاءتها لمواطن عميق في النفس تحقق
لها الإبحار و الإمتاع ، و بذلك يتوافق عمق الفكرة و توهجها مع توهج التركيب
و فنيتها ، فيكون لدينا لغة متكاملة التوهج .

النصوص الاصلية

شرفة الفرح

أرتبُ الكلمات سلماً

أصعد عليه

لشرفة الفرح البعيدة

وأخافُ أن ينكسرَ الخشبُ المتعب

ويداهمني الجرح

.....ممدداً.....
بين البحر
والبر.....
ودماء القصيدة.....

عند آخر السطر
ستجدي أنتظر.....
لأضع بكفك زهرةً من نور
تُعطر أنفاسك بروحِ القصيدة
وتجعلك
للحظةٍ
تشعرُ سعيداً
بزمنٍ صار فرحه
كالنجوم بعيداً.....
.....

حين انتهى المشهد

حين انتهى المشهد
وأضأت الأنوار العتمة
عندها فقط
أدركتُ.....
ان الأبطالَ أناس مثلنا

لو حاولنا

..... أن نكون مثلهم

الامساك باللحظة الشعرية في مجموعة (أساطير الزمن) للشاعر رياض الفتلاوي

(أساطير الزمن) مجموعة شعرية للشاعر العراقي رياض الفتلاوي تعتمد أسلوب السرد التعبيري وقصيدة النثر المكتوبة بالجمل و الفقرات و الكتلة الواحدة متحررا من التشطير المعهود ، بلغة متموجة محققة نصوص شعرٍ سردي و شكلا نموذجيا لقصيدة النثر . و لأن رسالة النقد لن تكون واضحة و صادقة ما لم تنطلق من الابداع و العمل و صاحبه ، فان النقد التعبيري دوما يتابع النص ، و بالقدر الذي ينتج بالكتابة نحو انظمة جمالية و فنية فانه لا يتحدث و لا يصف الا امورا متجلية في النص . و تتبع كتابات الشاعر رياض الفتلاوي يمكّن و بشكل واضح من تلمس قدرات شعرية عالية تتمثل جوهرها بامساك اللحظة الشعرية و اتقان شكل مهم و مميز في كتابة قصيدة النثر المعاصرة . و رغم ثراء نصوص هذه المجموعة الا اننا و باجراءات النقد الثيمي الذي يقترب كثيرا من الابحاث العلمية يعمد الى التركيز على عنصر جمالي او فني معين في النص ، فانا سنركز على موضوعة واحدة الا وهي الامساك باللحظة الشعرية و العوامل التعبيرية العميقة الماوراء نصية .

الامسك باللحظة الشعرية و اقتناص المعرفة الجميلة الخفية و العالم الماورائي
للادب هو من أهم انجازات الأدب ، و هو المميّز الحقيقي للشخصية الأدبية ،
و التي تحتاج الى مقومات خاصة تلعب فيها الموهبة دورا كبيرا . و لأجل
موضوعية أكبر فانا اشرنا الى تلك العوامل الماوراء نصية و العميقة في التجربة
الانسانية و الشعور الانساني بعنوان (العوامل التعبيرية) في قبال الصيغ و
الصور و العناصر النصية و التي اشرنا اليها (بالمعادلات التعبيرية) . من هنا
تكون اركان العمل الادبية على ثلاثة مستويات و فئات ، المستوى العميق
الماوراء نصي (العوامل التعبيرية) و المستوى النصي (المعادلات التعبيرية) و
مستوى التلقي (القراءة) و هي عملية تلقي المادة الابداعية و تحويلها بوسائط
نقل الى عوامل مثيرة للاستجابة الفزيولوجية الشعورية و الفكرية . هذا الفهم
يمكن من تفسير التباين بين الناس في الاستجابة للاعمال الأدبية اذ ان الثقافة و
المعرفة و الممارسة و الاحتكاك و الاطلاع كلها تؤثر على تلك المجالات و
المستويات التي اشرنا اليها ، و يتلاشى وهم كون عملية التذوق و الاحساس
بالأدب و الفن عملية انطباعية ساذجة . نعم فطرية أسسها واضحة الا انها مما
يمكن تطويره و تنميته .

العوامل التعبيرية يمكن ان تتسع بسعة التجربة الانسانية و الارث الانساني .
هذه العوامل توجد بشكل دفين و بشكل قوى كامنة في العمق الانساني الموحد
و مترسخة في جانب اللاوعي . ما يقوم به الفنان و الاديب هو الكشف عن
تلك المعارف و الحقائق و اخراجها من عالم اللاوعي و السكون و العمق و
الخمول الى عالم الوعي و الحركة و الظهور و الخطاب .

هنا سنتناول العوامل التعبيرية التي كشفت عنها نصوص رياض الفتاوي و التي تجلت و بشكل مناسب بمعادلات تعبيرية عالية الكفاءة ، لتحقيق عملية الابداع و الابهار .

في قصيدة (نعاج الحقل) نجد شعرا سرديا نموذجيا و بسردية تعبيرية عذبة ، فيها وقعنة الخيال و التموج التعبيري ، وهذه التقنية و الصفة ملازمة لنصوص المجموعة التي كتبت بشكل كتلة واحدة و بشكل الفقرات و الجمل . يقول الشاعر في هذه القصيدة وهي قصيدة نثر نموذجية متحررة من التقليد المعهود التشطيري و العمودية في ما يكتب الان :

(تناول جدي إشراقة شمسه بقدرح الفجر و غليونه القديم المشتعل بحطام ذاك التاريخ، مازالت تلك الفزاعة تتراقص بسنابل الحقل، و صديق جدي الحميم الزهايمر يغني له أغنية الموت، بصوت المزامير التي أيقظت أصحاب الكهف،
...)

اضافة الى الانسيابية في التعبير ، المبتدئ بمجاز قريب و دلالة قريبة باقتناص لحظة شعرية مرتكزة على ثقافة المجموعة و ووعيتها بالانسان الكادح و الفجر و العناء ، يتجه الاسلوب الى التصاعد الجمالي نحو خيالية اكبر باقتناص لحظة شعرية بنظام الفزاعة التي تراقص سنابل الحقل بارتكاز و تعمق في الوعي الجماعي ، ثم في حالة تعمق شعري اكبر نحو اقتناص لحظة شعرية عالية وهي التركيز على مرض ملازم للجد ، ثم تتوج الشعرية هنا باقتناص لحظة شعرية اعمق وهي خيالية حال اغنية ذلك المرض .

اضافة الى المعادلات التعبيرية عالية الفنية و الشعرية في هذا النص و التي اشرنا الى بعضها فيما تقدم من السرد التعبيري و وقعنة الخيال ، فانها ايضا تتمظهر

بشكل لغة متموجة بين القرب و البعد الرمزي و الايحائي و بين السردية و التصويرية الممانعة للسرد داخل السرد وهو الشيء المهم الذي يعطي اللغة الحرة السردية صفة الشعرية . اضافة الى ذلك فان الشاعر هنا اجر و بكفاءة عالية نحو العوامل التعبيرية ، ليخرج النص من كونه سبكا و تأليفا شعريا شكليا الى تحقيق نظام الانجاز العميق و الشعرية الحقيقية ، و ذلك بحالة تكافؤ و تناسب التشكيل و الوجود العميق لما وراء النص بانظمة فكرية و جمالية تحقق الابهار و الادهاش اضافة الى ما يحققه الشكل و ظاهر النص من ابهار .

ان الفرق الجوهرى بين الشعرية الشكلية و الشعرية العميقة ان الاولى تحقق مساحة ادهاش ضيقة تقتصر على الشكل وقد تتوسع كثيرا ، اما الشعر الحقيقي فانه يحقق مساحة ادهاش واسعة وعلى مستويات متعددة نصية و ماوراء نصية و ما بعد نصية في القراءة و الاستجابة . اهم اللحظات الشعرية العميقة التي اقتنصها و كشف عنها الشاعر ، و اخرجها من مجال اللاوعي و التجربة الدفينة الى مجال الوعي و التجربة الظاهرة تتمثل بحميمية العلاقة بين الانسان الكادح و الفجر و رمزية كل ذلك ، و حميمية العلاقة بين الفزاعة و الحقل و رمزيتها و توظيفها تعبيريًا ، و علاقة التأثير العميق و الواسع للشيوخوخة على الانسان ، من ثم العلاقة البنائية و التوليدية و الخيالية بين المزامير و اهل الكهف ، محققة مساحات واسعة من الادهاش . و من الواضح اننا نتحدث هنا عن انظمة فكرية ماوراء نصية وهي ليست كلها جمالية ، الا اننا نلاحظ ان العمق الجمالي حاضر و متساعد في ذلك البعد العميق ، وهذا يناسب التطور التعبيري الذي كان في اجزاء النص الظاهرية و المعادلات التعبيرية ، و بهذا يتحقق نظام شعر عميق متناغم متوافق . وهذا الامر بالاضافة الى انه يولد جهات متعددة للادهاش فانه يولد ايقاعا ، وبذات الفكرة عن الترابط و التناغم و التسلسل العميق التعبيري يمكن ان تتحقق وحدة عميقة وان كانت المعادلات و الاجزاء

النصية متشظية ، الا ان في هذا النص (نجاج الحقل) الوحدة الظاهرية موجودة
كما بينا بتسلسل و ترابط موضوعي و تعبيرى و الوحدة العميقة موجودة ايضا ،
و من خلال كل ما تقدم يتحقق نظام القصيدة ، فنكون امام قصيدة نثر
نمذجية .

و في قصيدة نثر عالية المستوى بشعر سردي و اسلوب السردية التعبيرية يتحقق
نظام التوافق النثروشعري بتساعد تطوري متوافق و متصاحب للشعر و النثر
يقول الشاعر في قصيدة (هواجس النوارس)

(العصافير لم تعد تبني عشها على شجرة الصنوبر، وذاك الغراب مازال يجوم على
أقفاص الطيور، تلك القبور لاتسع الأحلام، أين ندفن ما تبقى منها، نعم هناك
ديانة قديمة، مركونة على رف العدم، سنجعل أحلامنا هندية، حتى نحرقها ونذرنا
مع الريح ، هذا يكون أول إصلاح، مازال الدمع يرقص على وجنة الأزهار، الا
يعلم أن الرقص حرام ...)

الرمزية التعبيرية متجلية في هذا النص ، فالقاموس التعبيري التلويني بالعصافير و
الاشجار و الطيور و القبور و الاحلام و ديانة قديمة و احلام هندية و دمع
يرقص . ان التعبيرية تتجلى في استخدام شكل معين من الالفاظ و شكل معين
من توجيه المعنى و شكل معين من طرحه ، فالالفاظ هنا تلوينية و نقصد
بالتلوينية اي انها عالية الرمزية و الطبيعية ، و الشاعر يتجه بالالفاظ نحو معان
فردية فتتجلى التعبيرية و الرؤية الفردية فيخلق النص اشياءه و رموزه و تتجه
رمزية تلك الرمزيات الى غير المعهود وهذا هو الكسر الفني الذي يحقق التعبيرية
و من خلال علو و سعة البوح و القضية التي يراد طرحها تكتمل انظمة البوح
التعبيري ، فالشاعر و ان استخدم الفردية و الخصوصية في تعبيره الا انه

استعمل تلك التعابير الفردية لاجل قضية عامة كلية وهذا هو النظام الالهم في الرمزية التعبيرية .

و في سردية تعبيرية فذة تتجلى المعادلات التعبيرية النصية عالية المستوى الكاشفة و المحاكية لعوامل تعبيرية ماوراء نصية عميقة و واسعة ، في قصيدة (طاحونة هواء) يقول الشاعر

(خلف ذاك البعد، بين أزقة الغياب، طاحونة هواء رمادية ، تطحن ذرات الوجود، بأسنان عمياء لا ترى. تسمع أزيز الضوء وضجيج السنابل المحطمة، تحركها أربعة فصول مزخرفة، بلبل هرم ونهار يكاد يلتقط أنفاسه. وساعة الوجع قد بانت عورتها، وأطلق الرقص أغنيته الأخيرة....)

ان التوافق النثرو شعري متجل هنا بوضوح ، فالنثر بلغة حرة قريبة يتطور و يتصاعد و يتكامل ، يرافق ذلك تطور و تصاعد و تكامل في شعرية النص ، لقد بينا في مواضع سابقة و كررنا كثيرا ان غاية قصيدة النثر هو الشعر الكامل في النثر الكامل ، وهنا في هذا النص يقتنص الشاعر رياض الفتلاوي لحظ فنية جمالية الا وهي شخصية قصيدة النثر المتقدمة و النموذجية ليحقق نظام التوافق النثرو شعري و يوسع مساحة الادهاش و الابهار باضافة جهة ادهاشية جديدة . اضافة الى ذلك فان النص قد كتب و صيغ بمعادلات و عناصر نصية متقدمة محاكية و عاكسة لعوامل تعبيرية ماوراء نصية عميقة و واسعة و مؤثرة ، فهنا في هذا النص يتجلى الهمّ الانساني و يقتنص الشاعر اللحظة الشعرية العميقة بهذا الهمّ فيتجلى صوت الحسرة على الخسارات و البعد الذي يكتنف العالم و اتساع رقعة العمى العالمي و الخذلان لجهات النور على ايدي الرياء و القبح المتلون بالوان البراءة و الجمال . و كعادته يركز هنا رياض الفتلاوي في عوامله التعبيرية العميقة على الوعي الانساني و على التجربة الانسانية و المعاناة الكونية

، فتجد نصوصه تنطلق دوما من معاناة انسانية وكونية محققا نموذجا فذا لأدب
القضية و الأديب الانساني .

انّ ما بيناه و غيره كثير يمكن تلمسه و تبينه بوضوح في قصائد هذه المجموعة ،
يعكس الثراء الذي تتميز به نصوص هذه المجموعة ، و قبل هذا كله و بعده فان
كتابة رياض الفتلاوي قصيدة النثر بشكل الكتلة الواحدة و الجمل و الفقرات
متحررا من التشطير و الشكل العمودي ، هذا وحده امر بغاية الاهمية يوجب
الاهتمام النقدي ، كما ان الاتقان و المستوى العالية الذي تميزت به نصوصه
يمكننا من القول اننا امام شاعر مهم كما هو الحال مع شعراء اخرين في مجموعة
الشعر السردي المتقنين لقصيدة النثر المكتوب بالجمل و الفقرات و الكتلة
الواحدة ، مما يشير الى حصول تطور واقعي في كتابة قصيدة النثر العربية
المعاصرة . بنصوص مهمة تستحق التوقف و التحليل من قبل المهتمين فعلا
بالأدب و بقضيته .

حياة القارئ النصية (أساليب نقل القارئ الى عالم النص)

لقد حَطَفَت أَبْصَارَ الأَدبِ عباراتُ الجماليات المتعالية ، (الفن للفن) و (و أنّ الشعر كلمات) ، لكن بقيت اللغة تبحث عن نفسها ، و ربّما صارت بوادِر السأم من إبتعاد الشعر عن الساحة العامة تلوح في الأفق ، بحثا عن لغة تهشّم أكذوبة النخبة و الكتابة المتعالية . ربّما أصبح ظاهرا وخصوص في عصر ما بعد الحداثة أنّ التعالي في اللغة ليس ضروريا لأجل لغة إبداعية ، كما إنّ التوسع في مفهوم جمال اللغة أيضا صار يوجّه تساؤلات لجدوى التعالي اللغوي الذي قد تصل الذاتية فيه حدّ الإنغلاق ، طبعاً مع التأكيد أنّ التقرّرات التعبيرية الموظّفة بشكل فدّ تضيف طاقات تعبيرية و لمحات جمالية عالية للغة و خصوصا في الشعر .

ربّما حان الوقت لأجل النظر بعيدا و رمي الشباك الى وسط البحيرة لاقتناص أشكال و ألوان من السمك غير التي في الساحل التي تضعف فيه الروح . ربّما نحتاج الى الإبحار نحو عمق البحر أكثر ، لنصنع سفينة رحبة تحمل الكلّ نحو عالم الشعر الجميل ، ربّما حان الوقت لنبحث عن لغة تبهر كلّ من يقرأها من النخبة و من غيرهم و من الأدباء و من غيرهم ، لغة غير مبتدلة ، و غير غارقة في التوصيل و التبسيط و المباشرة المخلّة ، و إنّما لغة لكلّ الناس

متوهجة عظيمة سلسة زاخرة لا تملّ اللسان العالية و البسيطة من الحديث عنها ، لغة قويّة واسعة الطيف في ما تحدّثه من إستجابات جمالية ، لغة الكلّ يرى فيها الجمال الذي يريد . و لا يقال أنّ هذا ضرب من الخيال و أنّه خلاف المنطق ، لأنّنا أصحابنا نعلم إنّ الابداع لم يعد محصورا بالنص ، بل في جانب مهمّ منه صار على عاتق القارئ .

من العناصر المهمة لأجل الاقتراب من القارئ في اللغة الأدبية هو شدّ القارئ الى النصّ ، مقرونا بالتقنية العالية و التوظيفات الفدّة . حينما يتحقّق نظام جامع بين الإقتراب و الفنية العالية نكون قد حقّقنا تلك اللغة المنشودة ، و لأنّنا قد تحدّثنا كثيرا عن العناصر الفنية و التوظيفات الاسلوبية كعناصر إبداعية و مظاهر لتوهّج اللغة في مقالات سابقة ، فإنّنا هنا سنركّز على أساليب القرب و التوصل الى روح القارئ في نماذج تشتمل على فنية عالية و توظيفات واضحة، تجعله يعيش لحظة النص و عالمه و تنقله بقدرة عالية و كفاءة ظاهرة الى عالم النصّ منتجة بذلك حالة شعورية للقارئ يمكن ان نسميها (حياة القارئ النصية) .

ان التشويق عنوان السرد و علامته العظمى ، و الضوء الجليّ في تحقّق الفنية فيه ، الا أنّ ما هو أعلى من ذلك من جهة نظرة سردية هو نقل القارئ الى عالم النصّ ، و خلق حياة نصيّة له . و حينما تتعمّق اللغة و تشتمل على الرمز و الايحاء ، تنتهي الى المقامات العالية . و في الجانب الآخر في لغة الشعر يكون الحلم الأسر و اللغة الراسمة ، كفيلة بنقل القارئ الى النصّ ، و بالرمزية و الايحاء تبلغ المقامات العالية . و في مستوى ثالث حينما تكون اللغة بذلك الوصول و العمق و التوهّج ، مخترفة لجميع إشكال الاحساس و مستويات

الذوق فيتذوّقها القريب و البعيد و المتخصّص و غيره ، و الاديب و غيره ، و تكسر حاجز التعالي و أكذوبة النخبة ، نكون و بلا شك أمام لغة عظيمة

ربما يحقّق النص الصدمة و الإبهار ، و الشدّ و التشويق ، و البساطة و العمق ، الا انه لا يستحوذ على فكر القارئ و يخفق في نقل ذهنه الى عالم النص . لقد تكلمنا سابقا عن نقل النص للقارئ الى عوالم معناه الخاصة و حقوله الدلالية ، و من الواضح انّ هذه هي الخطوة الاولى نحو عيش القارئ في عالم النص بعدها ينتقل القارئ الى عوالم معنى النص ، بأن يكون قادرا على رؤية الخيال الذي تسبح فيه المعاني و الافكار ، بمعنى آخر لا بد من حالة رسم بالكلمات ، و خيال شفيف يحاكي عوالم الجمال لدى القارئ ، بلغة بسيطة قريبة ، مع علوّ في التجربة تبهر القارئ و تدهشه . إذن لأجل رفع الحجب و الحواجز بين القارئ و الكتابة و جعله يعيش في عالم النص ، لا بدّ من (رسم خيال عال بسيط) ، هذا المركّب الخارجي سنتمسسه في ثلاثة نصوص تحقق نقلا فذّا لذهن القارئ الى عوالم النص ، كعنصر أسلوب حياة القارئ النصيّة ، الأول نصّ واضح التجنيس ينتمي الى السرد ، متمثّل بقصة قصيرة عنوانها (وصال) للقاص الفلسطيني فريد قاسم غانم ، و الثاني نص واضح التجنيس أيضا ينتمي الى الشعر ، قصيدة (حورية الليل) للشاعرة التونسية العامرية سعدالله ، و الثالث نص يقع بينهما في لغة تنتقل بينهما في نص مفتوح (الواحة) للشاعر العراقي أنور غني الموسوي .

١. وصال

فريد قاسم غانم

يلاحقها منذُ شهور.

قالَ لها في يومٍ ساكِنٍ إنَّ شَعْرَها المُتَمَرِّدَ أَجْمَلُ من سَعْفِ النَّخِيلِ وهي تراقصُ الرِّياحَ.
لم تلتفتُ.

وقالَ لها يوماً، عندَ موقِفِ الحافِلاتِ العامَّةِ، إنَّ حُمْرَةَ خَدَّيْها أَجْمَلُ من تَفْطُحِ الفَجْرِ في ربيعِ على قَمَّةِ سِيناءَ. فتجاهلتهُ ومضتْ في طريقها مَشياً على الأقدامِ.

تبعها يوماً إلى السُّوقِ. قالَ لها هناك إنَّ قِلاَدَتَها أَجْمَلُ من جدائلِ النُّورِ الذي لم تمسسهُ نارٌ. أدارتْ وجهها ومضتْ.
تنهَّدَ يوماً، فبعثَ الدَفءَ في الشَّارعِ، وقالَ لها إنَّ أَظافِرَها الطَّويلَةَ انغرزتْ في قلبه فلا مفرَّ.

أدارتْ وجهها وانطلقتْ بعيداً.

قالَ لها، عندَ مَرِّ المُشاةِ، إنَّ قِراَطِها مثلُ طفلينِ يتأرجحانِ على الشَّرايينِ المُدلاةِ من قلبه. تراجعتْ إلى الوراءِ وغابتْ في الرِّحامِ.
ترصَّدها.

وفي كلِّ يومٍ كان يقولُ فيها كلاماً يشبهُ الشَّعْرَ.

تغزلُ بتبدُّلاتِ عُزَّتِها، بأساورِها وحقائِبِها وأحذيتِها وجوارِبِها والدَّبائيسِ على يافاَتِها وأكمامِها وعقودِها وخواتِمِها ومناديلِها وشالاتِها وقُبعاَتِها.
وكانتْ في كلِّ مرَّةٍ تجدُّ جهةً خامسةً فتدخلُ فيها وتمضي في حالِ سبيلِها.

في أحدِ الأيَّامِ، ركعَ في منتصفِ الرِّصيفِ فسَدَّ عليها الطَّريقَ ومدَّ يَدَيْه في حالةِ ابتِهالٍ، وقالَ: أرجوكِ، أسمعيني صوتك الجميلَ ولو مرَّةً واحدةً.
لم تفهمَ.

أَخْرَجْتُ مِنْ حَقِيبَتِهَا قَلَمًا وَوَرَقَةً، أَسْنَدْتُهَا إِلَى حَائِطِ قَرِيبٍ وَكَتَبْتُ:
"مَاذَا تَقُولُ؟ فَأَنَا لَا أَسْمَعُ. أَكْتُبُ عَلَى هَذِهِ الْوَرَقَةِ مَا تَرِيدُ، مِنْ
فَضْلِكَ."

وَعَرَضْتُ كَلِمَاتِهَا الْمَكْتُوبَةَ أَمَامَ عَيْنَيْهِ.
لَمْ يَفْهَمْ.

ذَلِكَ أَنَّهُ لَمْ يَتَعَلَّمِ الْقِرَاءَةَ.
اغْرُورِقْتُ عَيْنَاهُ.

عَادَتْ إِلَى الْحَائِطِ الْقَرِيبِ، وَكَتَبْتُ عَلَى وَرَقَةٍ: "أَنَا صَمَاءٌ بِكَمَاءٍ."
وَحِينَ اسْتَدَارَتْ لِتَعْرِضَ الْوَرَقَةَ أَمَامَ عَيْنَيْهِ، لَمْ تَجِدْ سِوَى دَمْعَتَيْنِ عَلَى
حَجَرِ الرَّصِيفِ، وَسُطَّ غَابِةٌ مِنَ السَّيْقَانِ الْمَتْرَاكِضَةِ.

٢. (الواحة)

أنور غني الموسوي

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

مرآة وردية كان وجه الماء ، بعدوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة
الليذبة أبهرني لون الشمس .

الرمال تعزف ألحانها المقرمشة ، و خيول البادية بعبقها الرمليّ ، تخرق
صوت الزمن الحالم . وهناك ، نحو الواحة ، نحو شجرة البلوط ، صبيّة يلعبون ،
و فراشات ناعسة ، قد بلل ثيابها المساء .

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

تأسر المكان بألوانها الزاهية و سحرها الأخاذ .

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

٣ . حورية الليل

العامرية سعدالله

بسط الليل جناحيه

عمّ الكون سوادّ

خرجت من بين الكثبان حورية

ألقت شهبًا

أوقدت في الأحشاء نارا

صوتُ النار أرداني في الجب طريحا

كيف أهادن صوت النار!؟

والظلمة تلبسني رداءً

كيف أهادن! ؟

وخطايا تبدأ من خلفي! ؟

من أين جئت ؟

من خلف مداد الكلمات

ترسمني فوضى الاماني

تنحت سورا من كئيبان

تاه الحلم مثل سراب

ضاع الأمس مثل ضباب

يمضي ويمضي

ينسج من شالاتي وشاحا

حتى أمسك وجه الشمس بين يدي..

لو تأملنا هذه النصوص الثلاثة ، بعد تجاوز شكلها التجنيسي ، فأنها لا تتحدث وتقول فقط و إنما ترسم ، و لا ترسم المعاني و الدلالات فقط بل ترسم الأحاسيس ، اذ الإحساس المنقول فيها واضح و كأننا نراه ، وهذا ظاهر . بهذه اللغة ، و ببساطة القاموس العام للنصوص ، تحقّق الشدّ و التشويق ، و بالخيال العالي المنبث في الصور و السرد ، يتحقق الإبهام ، و من خلال التركيز العالي على التأريخ النصّي ، و تحميل المفردات ثقل النص ، يشعر القارئ انه يرى المفردات و معانيها ، و حينها تتحقق الألفة ، و مع الإبهام السابق و بمعونة الأحساس المنقول ، تختلط التجربتان التأليفية و القراءاتية ، و ينتقل القارئ الى عالم النص و يعيش لحظاته و أحاسيسه . أجل انه رسم الخيال العالي البسيط .

الرسم بالكلمات ظاهر ، أما رسم الإحساس فله تجلياته هنا، ففي (وصال) يتجلّى الإحساس بالوهم و الخيبة ، و في (الواحة) يتجلّى إحساس النشوة و الإبتهاج ، و في (حورية الليل) يتجلّى الإحساس بالصراع و الإنبعاث . و رسم الإحساس هذا انما كان بواسطة رسم المعاني . ففي (وصال) نجد الرسم ظاهرا :

(يلاحقها منذُ شهور .

قالَ لها في يومٍ ساكِنٍ إنَّ شَعْرَها المْتَمَرِدَ أَجْمَلُ من سَعفِ التَّخيلِ وهي تراقصُ الرِّياح .

لم تلتفتُ .

وقالَ لها يوماً ، عندَ موقِفِ الحافِلاتِ العامَّةِ ، إنَّ حُمْرَةَ خَدَّيْها أَجْمَلُ من تفتُّحِ الفَجْرِ في ربيعٍ على قَمَّةِ سيناء . فتجاهلتهُ ومضتْ في طريقها مَشياً على الأقدام .)

و في موضع اخر :

(في أحد الأيام، ركع في منتصف الرّصيف فسدّ عليها الطّريق ومدّ يديه في حالة ابتهاج، وقال: أرجوك، أسمعني صوتك الجميل ولو مرة واحدة. لم تفهم.

أخرجت من حقيبتها قلماً وورقة، أسندتها إلى حائط قريب وكتبت: "ماذا تقول؟ فأنا لا أسمع. أكتب على هذه الورقة ما تريد، من فضلك." وعرضت كلماتها المكتوبة أمام عينيه. لم يفهم.

ذلك أنّه لم يتعلّم القراءة.

(اغرورقت عيناه.)

والرسم العالي من خصائص السرد و أركانه بلا ريب ، و في (الواحة) نجد الرسم حاضرا :

(بين يدي الغروب يجلس الأقحوان ، كمسافر على بساط الهمس ،

يراقص النسيم .

مرآة وردية كان وجه الماء ، بعدوبة غريبة تداعبها أيدي الريح . كالطفولة

الليذبة أبهرني لون الشمس .)

بل انّ النص كله عبارة عن لوحة ، و في (حورية الليل) نجد الرسم

حاضرا ايضا :

(بسط الليل جناحيه

عمّ الكون سوادً

خرجت من بين الكتيبان حوريةً

أَلَقْتُ شَهْبًا

أوقدت في الأحشاء نارا

صوتُ النار أرداني في الجب طريحا)

بل انّ الشاعرة تصرح في مقاطع لها بالرسم و النحت

(ترسمني فوضى الاماني \ تنحت سورا من كئبان)

و اما الخيال العالمي فكان بصور فنية وانزياحات فذة في النصوص الثلاثة ،
في (وصال) رغم سرديته فانه مطعم بالشعرية و الانزياحات وهذا من
خصائص سرديات فريد قاسم الملأى بالخيال العالمي ، الذي يتجه احيانا في
الكتابة الى النص المفتوح ، و احيانا يكتب شعرا صريحا ، فنجد التصويرالمطعم
بالمجاز الرافع لخيالية النص و المتحرر من توصيلية السرد وهو شيء حدائي فذ
فعلا ، ففي (وصال) اضافة الى خيالية الابطال و الاحداث فان فيها تجليات
خيال شعري :

(قَالَ لَهَا فِي يَوْمٍ سَاكِنٍ اِنْ شَعَرَهَا الْمُتَمَرِّدَ اَجْمَلُ مِنْ سَعْفِ النَّخِيلِ وَهِيَ تَرَاقِصُ
الرِّيَّاحِ. اِنَّ حُمْرَةَ خَدَيْهَا اَجْمَلُ مِنْ تَفْتُحِ الْفَجْرِ فِي ربيعٍ عَلَى قَمَّةِ سِينَاءَ ، قَالَ لَهَا
هناك اِنَّ قَلَادَتَهَا اَجْمَلُ مِنْ جَدَائِلِ التُّورِ الَّذِي لَمْ تَمَسَّهُ نَارٌ. اِنَّ قِرْطِينَهَا مِثْلُ
طِفْلَيْنِ يَتَارَجِحَانِ عَلَى الشَّرَايِينِ الْمُدَلَّاةِ مِنْ قَلْبِهِ. ، لَمْ تَجِدْ سِوَى دَمْعَتَيْنِ عَلَى
حَجَرِ الرَّصِيفِ، وَسَطَ غَابَةِ مِنَ السِّيْقَانِ الْمُتَرَكَضَةِ.)

و في (الواحة) الخيال يأسر المكان ، و بالاضافة الى استقلال النص في
تمظهره و تشكيل واقع و عالم له، فإنّ الصور الشعرية تعلو بمجازات و تراكيب
صادمة يقول الشاعر :

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

و في (حورية الليل) خيال رفيع و صور شعرية عالية :

(خرجت من بين الكثبان حوريةٌ \ ألقّت شهباً \ أوقدت في الأحشاء
نارا \ صوتُ النار أرداني في الجب طريحا) ، (من خلف مداد الكلمات \
ترسمني فوضى الاماني \ تنحت سورا من كثبان) ، (ينسج من شالاتي وشاحا
\ حتى أمسك وجه الشمس بين يديّ..)

و اما البساطة و القرب فإنّها ليست من خصائص هذه النصوص فقط ،
بل تكاد تكون الصفة الغالبة على الكتابات الأخيرة للأدباء الثلاثة و المتابع
لكتاباتهم يتملّس ذلك بوضوح ، و يكون ذلك بالمفردات القريبة ، و الصور
الشفيفة .

انّ تناول النصوص بهذا الشكل بإدراج نصّ سردي مع نصّ شعري و نص
مفتوح ، أمّا هو تأكيد منا على أنّ عصر ما بعد الحداثة تجاوز التجنيس ولا بدّ
للنقد ان يتجاوز ذلك ، كما أنّ هذا الموضوع بالذات وهو (الفنية العالية
البيسطة) ، أي كتابات عالية الفنية الا انها صيغت بلغة قريبة و محبة لدى

القارئ ، هي من سمات لغة الكتابات الابداعية في عصر ما بعد الحداثة ، و انّ هذا الامر لمحتاج لمزيد من التركيز و التنقيب و التوسع ، لأجل فهم أكبر و تبين جمالي أعمق للأعمال الإبداعية المعاصرة و لغتها المتطورة .

مظاهر الابداع في ديوان (وجع اشيب ... و كف عذراء) للشاعر كريم عبد الله

المقدمة

قد يتصور البعض ان الكلام ممارسة حياتية سهلة ، لكن الامر ليس كذلك ، الكلام من اصعب الممارسات الانسانية و اكثرها تعقيدا . و الاصعب من ذلك ان يتكلم الانسان بلغة فنية ، و الاصعب من ذلك كله ان يتكلم بلغة فنية ابداعية . حينما تجعلنا اللغة نشعر اننا نغوص في بحر لا نرى له بداية و لا نهاية و كلما ذهبنا عميقا شعرنا بالحاجة الى العودة الى السطح و كلما اتجهنا الى

السطح شعرنا بالحاجة الى الغوص نحو الاعماق ، حينها نعلم اننا امام لغة فنية ابداعية . ان الابداع في الفن اللغوي هو تجلي اللغة ، فكل موطن يكون فيه تجلي للغة و حضور لذاتها فاننا امام عملية ابداعية .

منذ ان وقعت عيني على كتابات الشاعر كريم عبد الله شعرت و بقوة اني امام لغة فنية ابداعية ، و منها التجديدي ، و منها اللغة العظيمة .

للابداع عوامله المعروفة التي لا بد من توفرها في العمل الفني كعمل خارجي و كموضوع للتلقي . حينما يحقق العمل مقدارا معيناً من الفنية و الجمالية و الرسالية فاننا نكون امام عمل فني ابداعي . لذا سيكون بحثنا و كلامنا موزعا في هذه الجهات الثلاث اقصد الشعرية و الجمالية و الرسالية .

الجهة الاولى : الشعرية

١. الابحاث العنوانية

اولا : التقديم : شعر (نصوص مفتوحة) ، اي انا اما نصوص شعرية مفتوحة ، اي نصوص تسمح بتعدد القراءات ، و يكون للقارئ دور في اكتشاف الدلالات . وهذا ما سنبحثه مفصلا في الكم التصويري و التعدد الصوري في مبحث الجمالية .

ثانيا : الاشكال العنوانية

يتسم الديوان بميزة متفردة هو نمطية الشكل العنواني المغير شيئا ما للمالوف ، فان العناوين ظهرت في ستة اشكال :

الاول : وهو الغالب : عنوان بشكل جملة خبرية حديثة استمرارية مثل (على الرصيف ترسمُ حيرتها)

الثاني : جملي خبري حديثي ماضوية مثل (تأتأت شقوق اللمس)

الثالث : جملي خبري اسمي مثل (وحجرَةُ العَبثِ صخرةٌ صمّاء)

الرابع : اسم مثل (ملحمة ثورة الصمتُ)

الخامس : جملة استفهامية مثل (من يُغربلُ هذي التفاهات)

السادس : عنوان اختصاري فيه حذف مثل (تقوُدُ جحافلاً تزلزلُ خجلَ الكلمات) وهو اختصار ل(اختصار نقص (تنحني الأغصانُ تقوُدُ جحافلاً تزلزلُ خجلَ الكلمات)) وهذا العنوان مهم . و عنوان (وجعٌ أشيبٌ وكفٌّ عذراء و هو مختصر ل(وجعٌ أشيبٌ يحتمي بغيمةٍ بعيدةٍ .. / شاحبةٌ تنكسفُ في راحةٍ عذراء)

ان التركيب الغالب في العناوين المعهودة عند المؤلفين هو الشكل الرابع الاسم و الثالث (خبري اسمي) و ربما يستعمل الخامس اي الاستفهام ، لكن نجد الشاعر هنا يجعل من الشكل الاول (الخبري الحديثي الاستمراري) نمطا سائدا و متفردا ، و ايضا يعمد الى شكل اخر اختزالي و فيه شكل من التوسيع و الاطلاق باستعمال الاخفاء وهذا العمل متأصل في اللغة الرمزية كما هو معلوم .

ان حالة الاخبار بالحديثة المستمر فيها دلالة على ان ذلك هو الواقع و الواقع شديد الوطأة و المستمر ، و مع هكذا دلالة اسلوبية لا يبقى للمعنى محورية دلالية وهذه صفة اللغة الياحائية للنص المفتوح .

ثالثا : علاقة العنوان بالمعنون

العنوان عادة يكون تلخيصا توصيليا لمضامين المعنون او النص ، و قد يكون تلخيصا إيحاءيا لما في النص ، او ابراز للتجربة ، و من الملاحظ هنا في نصوص (وجمع اشيب) ان العنوان في اغلب النصوص هو جزء مقتطع من النص ، و مع انه يعني ان ذلك التركيب العنوايني هو محور و مرتكز في النص الا انه لا يمكن القول انه موضوعه ، و هذه صفة متأصلة في النص المفتوح الذي لا تحده اطراف .

ثالثا : قاموس المفردات في العناوين

في حالة جمع مجموعة نصوص في ديوان فانه يكون في جمعها مشترك معين ، و حينما تكون العناوين بدلالة معنوية توصيلية انتزاعية يكون لبحث قاموس الكلمات تأثير و واقعية ، الا انه في العناوين الجزئية المقتطعة و التي يكون بوحها إيحاءي و اسلوبي فانه لا يكون لقاموس مفردات العناوين ذلك التأثير . الا ان مجال الحضور و شدة الوطأة و التجبر و الانكفاء و فقدان المبادرة هذه المجالات حاضرة بقوة في العناوين .

٢ . المجاز

من الواضح ان المجازية العالية طاغية في نصوص (وجمع اشيب) ، و نقصد المجازية العالية ليس المجاز المفرداتي ، المتناوب ، و انما نقصد به لغة الحلم ، بحيث تصبح جميع الكلمات و جميع التراكيب و جميع الفقرات متخلية تماما عن مرجعياتها المعنوية ، انزياح كلي للكل ، بحيث يفقد المعنى المرجعي اية سلطة ،

فتتجسد ذات اللغة و تطغى و تصبح جسدا و شكلا و هيئة و لا يبقى للمعنى حضور ، بل الدلالة كلها لذات اللغة الظاهرة فتتشكل معاني متكاثرة متسارعة متعددة و ربما غير محدودة . وهذا اداء في لغوي عال و هو ما تتميز به لغة هذا الديوان . وجميع فقرات نصوص الديوان شواهد على ذلك .

٣. الخيال

ربما يتصور ان الخيال هو رسم عالم لا واقعي او يتصور انه المجاز نفسه فتكون المفردات في دلالات لا واقعية ، و ربما يفهم على انه لغة الحلم نفسها ، لكن الامر ليس كذلك في اللغة المفتوحة المتوهجة ، خيال اللغة المتوهجة في طغيانها و حضورها بحيث تكون هي الواقع الذي لا يرى غيره ، هي العيش العميق الواقعي في اللغة المتخيلية عن معانيها المرجعية . كما اننا نعيش واقعا في الحلم ، ففي النص (١) (تأتأت شقوق اللمس) (في تجاعيد المسافات المنهوكه - طيفٌ يضيءُ أهدابَ القصائد و / مرآةُ جتَّةِ الحلمِ .. / تلتحفُ خطوطَ الظلِّ) تتجاوز سرعة اللغة هنا سرعة الضوء و سرعة التفكير فلا يستطيع الفكر اللحاق بالصورة الا من خلالها ، ابدا لا يستطيع ان يتصور امرا اخر غيرها ، الا انه ليس تصور معنوي انه تصور لغوي انه حضور اللغة العظيم . و في نص (٣٤) (وجعٌ أشيبٌ وكفُّ عذراء) (ذاهلا يغرقُ الصمت في بخارِ السواقي - بينما العشب يحلُّ ظهر شهيقٍ سحابة الغبشاتُ لا تجفلُ فوقَ عيونِ القيط - لا نديمٍ يشكو ظلمةً تناثرِ الحلم) هكذا اللون من اللغة نادر جدا لانه يحتاج الى تعال على البوح و خروج

يرتقي الهذيان القصدي و المعنى باللامعنى ، فلا يكون خلف اللغة شيء سوى اللغة .

٤ . الموسيقى

في هذه النصوص اشكال متعددة للموسيقى تبدا من الحروف الى الكلمات الى التركيبات الى الفكر الى الصور الى البوح ، الى الفضاءات ، كلها تصل الى نقاط التناغم و الاستجابة التناغمية في المتلقي ، و هناك وفاء كبير للموسيقى بانتقائية عالية للكلمات و التراكيب واضح وجميع النصوص و مفرداتها و كلماتها شاهدة على ذلك ، و مثالا على ذلك و مثله غير كما في نص (٢) (على الرصيف ترسمُ حيرتها) (ظلالها تتكدسُ في إزميل الوحدة .. / دائماَ تتجهُّمُ بوجهِ قصائدها كمُ إنزوى صوتها خلفَ النافذةِ .. / يهمسُ / يا لغربةَ الأحلام !) الموسيقى هنا ظاهرة بل تتجلى على مستوى الحروف و على مستوى المفردات و على مستوى التجاور المفرداتي و على مستوى التجاور الجملي ، و على مستوى البوح و البيان و التوصيل و الحكاية ، و الصور و المعاني) .

٥ . الصور

الصور من حيث المجال فانها متسمة بالوصف و الحكاية و الاخبار ، و من حيث التركيب فان المجازية العالية و الموسيقى العالية تجعل من هذه النصوص عالما غنيا

جدا ، و لشدة سرعة الكلمات فان هناك ميلا غريبا للغة نحو الانعتاق و التطاير
في فضاءات لا متناهية

و اما من حيث المحتوى فاننا امام عالم لا ينتهي من البناءات الجميلة ، حيث كم
هائل من الثنائيات الارادة و العجز ، الياس و الامل ، و الفرحة و الغصة ، عالم
من الخلاص ، و الرغبة ، وسط عالم من العجز و الخوف هي محور كثير من الصور
، ففي نص (٢) (على الرصيف ترسمُ حيرتها) (حينَ يكونُ الزمن هارباً .. / منْ
ثقبِ إبرةٍ .. / وتجلسُ المتاهات في فوهاتِ البنادقِ .. / ينبغي أنْ تهجرَ في عوالمِ
الدهشةِ) و فيه (وإذا إعشوشب الربيع بعطرِ الخوفِ - ستنبتُ الجماجمُ على
ضفافِ الخريف ، وإذا الشطوطُ غادرتها عوائلُ الأزهارِ - فلا عودةً للنبعِ يتعطرُ
بالطينِ)

الجهة الثانية : الجمالية

اولا : التصوير

١ . تعدد القراءة

ان جميع المميزات المتقدمة التي ذكرناها ، تجعل هذه اللغة في هذا الديوان تحقق
عملا مفتوحا ، بامتياز ، و تكون جميع مقاطع النصوص شواهد على لغة متعددة
القراءات

في نص (٢) (على الرصيف ترسمُ حيرتها) (مفاتيحُ الربيعِ هاجعةٌ .. /
على الرصيفِ ترسمُ حيرتها .. / وتذاكرُ السفرِ متآكلةٌ في قبضةِ الانتظار
(ان هذا المقطع متموج ، كلمات ضاربة في عمق التجربة البشرية ،

الربيع و الرصيف حتى الاطفال يعرفونها ، ثم تأتي المفاتيح و الرسم ،
المحتاجة الى معرفة ، ثم تترقى الى المفاتيح الهاجعة ، و تنتهي بالانتظار ،
الاجائية الحكائية ، وسط هذا النظام من التلون المفرداتي الاستعمالي و
البنائي ، يكون واضحا تعدد القراءة و انفتاح النص على تفسيرات
كثيرة) و في نص (٣) (من ثقبِ إبرةٍ .. يهربُ الزمن) (أهلي أيتها
القصائدُ .. و تأصري مع موجة العصفِ .. / غيوم السماءِ تتمدُّ .. /
فوقَ ضمائرٍ مستترةٍ ، وحمّحي .. / فارجيحُ الشرقَ .. / تُسرحُ الفرائس
....) فالقصائد و الغيوم و الشرق ، ثم الغيوم تتمدد فوق ضمائر
مستترة ، ثم اراجيح الشرق ، تسرح الفرائس . لا اشك انها فعلا تحدث
معاني و تصورات و تفسيرات لا تتشكل الا بمعونة ثقافة القارئ و ميوله
 . و هكذا نجد النصوص كلها ، فانها متقنة في التعالي على التوصيلية ،
فالروح متحقق بالايحاء و التعاونية ، و التكاملية ، لقد اجاد الشاعر
فعلا في تحقيق لغة لا يستطيع المتلقى ان يرى دلالاتها الا من خلال
نفسه .

ان اهم ما اريد التاكيد عليها هو ان شعر كريم عبد الله ، يقدم لنا نموذجاً حقيقياً
للغة الفنية التي لا توجد في الخارج متكاملة و انما توجد في عملية القراءة ، ان
الشاعر كريم عبد الله قد تجاوز الكتابة الحداثية و حلق عالياً في كتابة رائدة في فن
ما بعد الحداثة ، التي تستند على التكاملية بين الكاتب و الكتابة و المتلقي و
التلقي ، نظام رباعي لا يمكن القول بتحقيق العمل و تكامله الا بهذه العوامل
الاربعة ، العمل الفني الذي ينتجه المتلقي بنور النص ، العمل الذي يكون فيه
النص طريقاً الى النص و مرشداً اليه .

لا ريب ان العهد الواضح الذي اتخذته لغة (وجمع اشيب و كف عذراء
) بالقطيعة مع التوصيل المباشري ، و العمل ليس فقط على تاجيل
 البوح ، بل البوح بغير المعنى المرجعي ، البوح باللغة ذاتها بكونها شكلا .
 الكلمات ما عادت دوال لمعاني و انما اضواء تكشف مساحات واسعة
 من المعنى ، تتداخل تلك المساحات فتصنع صوراً ملونة متشابكة ، لا
 يصل اليها الا بانتهاج الایحائية و التحرر من سلطة التوصيل . في نص
 (٦) (من يُلجَمُ عنانِ النعاسِ .. ؟) (يندلقُ صوتُ الرملِ - يملأُ قارورة
 الأرتعاش تتجدَّرُ الـ لآ .. / تتكسَّرُ المواعيد .. / على طاولةِ القلق) هناك
 صوت الرمل ، فضاء بلونه المميز ، يملأ بوجوده المكاني قارورة الارتعاش
 ، عالم الارتعاش ، تتجلى ال (لا) و الامتناع ، تتكسر المواعيد ،
 تكسرا على طاولة ، كيان رهيب هو القلق ، انه تموج اللغة ، البوح
 العظيم بلغة حاضرة ، تؤجل المعنى تؤجل البوح . و فيه ايضا (المدنُ
 الغارقة بالآتي .. / تلوكُ أصواتَ الراحلين .. / حينَ فكَّوا أزرارَ حزنهم ..
 / و الصدى ينزفُ المواويل) لا يمكن الوصول الى ما يبوح به
 الشاعر الا بالتخلي عن التوصيلية و اللجوء و الارتفاع الى مستوى
 الاستيحاء و تلقي الاشارة و الاسترشاد . و هكذا اغلب المقاطع ، لا
 تتمكنك من بلوغ استقرار حكايني و قصدي الا بركوب موجة الاستيحاء

ربما من اصعب ما يمكن ادعاؤه في كتابة للغير هو التجريدية اللغوية ، و بينما
 كان هذا الشيء سابقا ليس بالامر المتاح للقارئ لانغلاق النص ، الا ان الكتابة

الحديثة و النص المفتوح يجوز للقارئ ان يدعي التجاورية و التجريدية العالية ،
ان استساغة التجريدية في غير الالفاظ كالالوان و الالحن كان سببه تاصل
الجانبة التعبيرية في تلك المواد ، اما الالفاظ فانه لا يمكن تصورهما قصديا من
دون تعبيرية ، لذلك نجد الذين يحققون التجريدية اللغوية ينسبونها الى الهذيان و
الانثيال و الحلم ، نعم هي تشبه ذلك كله الا انه ليست ايا من ذلك ، ففي
حال صدور ذلك من شاعر متمكن من ادواته و حقق ابداعا في اللغة التعبيرية ،
فان صدور التجريدية القصدية منه تحقق جمالية اللغة التجريدية ، و توجب على
القارئ و على النقد اللحاق بذلك المستوى اللغوي ، و التعجيل من سرعة
القراءة لبلوغ القصد ، و الامر يكون اسهل لو فهمنا ان الكاتب يعتمد على
القارئ في اكمال العمل اللغوي . و يجب التاكيد ان عملية تحقيق القصدية من
التجريدات هو عملية تلقائية قراءتية اكثر مما هي كتابية ، انه بناء قصيدة
جديدة و شعر جديد بل هو انتاج كلام جديد اصلا ، ان اللغة التجريدية لغة
تجعل من القارئ شاعرا ، وهنا نقول هل يمكن لكل قارئ ان يصبح شاعرا . لقد
راجعت مقاطع هذه النصوص ، و تلمست الحكائية و التعبيرية كمتلقي في
عبارتها ، فوقفت على تعابير تحتاج الى مزيد من التخلي عن المنطقية البنائية و
مزيد من التأويل و الابتعاد عن خط الدلالة الظاهري لاجل بلوغ استقرار
قصدي ، اي تحتاج الى الشاعر داخلي انا المتلقي لكي الحق بها . ففي نص (١)
(تأتأت شقوق اللمس) (مرآة جنة الحلم .. / تلتحفُ خطوطَ الظلِّ) و في
نص (٢١) (ينمو العطرُ .. يكحلُ جفونَ المشاحيف) (في آخر الليلِ فراشةٌ
هناك .. / تنقَمصُ داليةً يعاندها كرسيُّ هزاز)

ثانيا : التجربة

١. تجلي التجربة

حينما تتجسد التجربة و تبرز و يكون لها ظهور و حضور في لغة رمزية و ايجائية فان ذلك يعني اننا امام لغة ابداعية ، و لظهور التجربة تفاوت ، و له اشكال متباينة ، فالذاتية الموالية الناقمة المتألمة تتجسد و تظهر في النص (٣٦) (ملحمة ثورة الصمت) و تتجلى في النص (٣٣) (رغوَةُ القناطر تغتالُ فرحةَ الكحل) الذات المتألمة المهزومة و الخائرة . و في نص (٣١) (خيولُ ضعفه تختصُّ جامحةً) تتجلى الغربة و الحزن . لتجلي التجربة و الذوات صورة مختلفة ، اهمها الحضور التصويري ، الحضور التراكمي ، الحضور الشيمي .

أ - الحضور التصويري

الحضور الصوري يان يكون تدخل الذات المعينة او الشيء المعين في نظام تصويري تتحرك فيه .

في نص (تغرقُ الكؤوس في بئرها) (وجه الغربة يجرحُ الماضي الآفل - يدثرُ قسماَتٍ أيقضها حطبُ الدفاترَ

كواكبها طيبة ناضجة .. / توميءُ كلما يكتبُ غبار الحنين .. / تلفُ عراقيلها بورق الوحشة) فالذات المتشخصة هنا هي التجربة تظهر لنا كشخص نصي ، له وجهه اي حضوره و تعبيره و كل ما يحمله الوجه من معاني في وعي الانسان ، ان هذا الغربة و بوججها هذا تجرح ، لها قدرة على الفعل المؤثر ، انه يفعل فعلته بالزمن و التاريخ و زوايا من الوجود و الذاكرة ، ان الغربة لها حضور مؤثر حتى على ملامح الحاضر انه الغربة بوججها ذاك له سلطة فلا يدع للقسماَت حرية ،

الفقسمات التي يقضها عالم الدفاتر المتراكم المتخذ زاوية من المكان ، في هذا الجو من التسلط ، نجد خزنا يتمظهر بسبب تلك الغربة لكواكب طيبة تتجلي في فضاء الحنين ، لكن النتيجة الحتمية لهكذا عالم من الاغتراب لتلك الوجودات هو الوحشة التي تغلف المكان (هذا الشكل من التجلي للغربة ، التي تظهر بهذا الشكل المؤثر الذي يصنع عوالمًا و يمنع اخرى يقرب كيانات و يبعد اخرى ، انه وجود مؤثر اثر في الكتابة و الكاتب و القراءة و المعرفة المستفادة ، هذا الشكل من التجلي هو الحضور التصويري .

ب- الحضور التراكمي

الحضور التراكمي ان يكون للذات و التجربة صورة حضورية متميزة متكونة بالنص قد تحاكي الواقع او تنهل منه الضوء .

ان النصوص او الاعمال الفنية عموما التي تتشكل و تظهر في فترات زمنية متقاربة تكون دائما تحت تاثير عالم متناسق معرفي و قدراتي و قدراتي و ذوقي ، و هذا مع انه منطقي فان وجدان كل كاتب يصدقه ، فالقزات او التغيرات التاريخية للكاتب انما تكون بعد حصول التفاعل في فترات متباعدة نسبيًا ، و اصدار ديوان يستعمل على نصوص فان الفريضة الاولى هي انما كانت تحت تاثير مزاج فني و جمالي و رسالي واحد .

من هنا لا يخل بتحصيل الصورة التراكمية لمعنى معين بانتزاعها من مجموعة النصوص الداخلة في هذا النظام الواحد ، فلا تختلف في ذلك عن النص الطويل ، و يمكن ان نسمي ذلك العالم الخلفي المؤثر بالوحدة

الفنية للاعمال و التي قد تكون سمة واحدة لاعمال الكاتب طول حياته
يتميز بها اسلوبه و رؤاه و معاني مكونات اعماله ، و خصوصا و نحن في
عصر المواقف و الصراعات . و في الحقيقة الحضور التراكمي هو الصورة
الواقعية لتجلي الشيء المعين محل البحث ، و الحضور التصويري و
الحقلي القاموسي هي علامات و اشارات لذلك الحضور)

الصورة التي تجلت بها الغربة ، كانت كتلة تعبيرية ، بمعية غيرها من كتل التصوير
للغربة ، يتكون لدينا تاريخ للغربة في الديوان كله ، فقد ذكرت الغربة في مواطن
متعددة من الديوان ، ففي نص (الأطياف .. تقدُّ رداءً الخجل) (تفتَّحُ جزرُ
الياقوتِ .. / لو تدغدغها مناقيرُ اللمسِ .. / وخلفَ الشرفاتِ تهدأُ الصواري
\ بقايا حشودُ الليالي .. / تترنَّمُ فوقَ غنجِ الندى .. / وثقوبُ الشتاءِ تفتِّقُ الغربة
\ في بقايا الآتي من العشقِ - تنضحُ شبابيكها .. / فجراً في يُتمها الصارخُ \ تندلقُ
أمواجها تتلاطمُ .. /)

و في نص (متوحشةً .. تفترسُ زوبعةً المقاتن) ، (وعلى صفحاتِ حدقاتِ الذبول
- شهقةٌ حبيسةٌ تلوحُ بالشروقِ \ أيُّ زمانٍ يزيحُ عذاباتِ عصافيرها /
وأغصانها المتوردة بالدفءِ .. / لأنَّ يسكنُ لحائها طيفٌ يزحفُ .. / ويلمُّ شتاتِ
هذه الغربة ؟) و في النص ذاته (وقبلما يشرقُ اللوز في سريرها .. / سينجلي
الضبابُ من زجاجِ ذهولِ الصوتِ .. / يرققُ حواشي المساءاتِ \ وحينَ تهبُّ في
الحيطاتِ الضحلة .. / يعمُّ الطوفانُ بأوردةِ الغربةِ .. / وتعشعشُ النوارسُ تحتَ
إبطيها)

و في نص (عيونها المشمسة .. تصهرُ فقاقيعَ الخطب) (وجهُ الغربةِ يتغطى
بتسايبحِ الذكرياتِ - والبساتينُ تغفو على هواجسِ الريحِ \ البسماتُ أرهقتُ

بنشيجها .. / طمأنينة الترقق فوق المياه .. / تشذبُ يبوسة السعف \ تستسقفُ
بشائرَ صبحِ غافٍ .. / ووراءَ هديلِ الشوقِ مكبوتة تركضُ

و في نص ((الأطيافُ .. تقدُّ رداءَ الخجل) (وجهَ الغربةِ يجرُحُ الماضي الآفل -
يدثرُ قسماً أيقضها حطبُ الدفاتر\ كواكبها طيبة ناضجة .. / توميءُ كلمًا
يكتئبُ غبار الحنين .. / تلفُ عراقيلها بورق الوحشة\ يتهاوى على مسامعِ
الشيبي برُدِّها)

و في نص (فناراتٌ ... تشقُّ عبابَ الغدرِ) (تلمُّ الدنيا مسرّاتها ترحفُ حولَ
الجروح .. / تلتقطُ حسرةً تشهقُ بما الشموع .. / تتأوهُ مجرّحةً تقيدها هاويةً ترتل
للرحيل\ تديرُ المواجهَ تسندها على جدارِ الصبرِ .. / ينعقُ غرابٌ بأعماقِ الغربةِ
.. / ترجمُ وجهَ الأفقِ المبللِ بالخميرِ)

و في نص (الأطيافُ .. تقدُّ رداءَ الخجل) (تنتفحُ جزرُ الياقوتِ .. / لو تدغدغها
مناقيرُ اللمسِ .. / وخلفَ الشرفاتِ تهدأُ الصواري \ بقايا حشودُ الليالي .. / تترنّمُ
فوقَ غنجِ الندى .. / وثقوبُ الشتاءِ تفتقُ الغربة \ في بقايا الآتي منَ العشقِ -
تنضحُ شبابيكها .. / فجراً في يُتمها الصارخ)

فلدينا تاريخ عريض للغربة في النصوص ، فانها غربة تفتقها ثقوب الشتاء ، و
يلمم شتاتها طيف ، وجهها يتغطي بتسايح الذكريات ، و يجرح الماضي ، و
ينعق في اعماقها غراب ، و بالتاكيد بعد تجلي فضاءات وحقول دلالات كل
عبارة في مكانها فانا سنكون امام كائن متطور له تاريخه العريض هنا هي الغربة .

ج - الحضور الشيمي

اي ان التجربة او الذات تتجلى و تظهر بطغيان قاموس مفرداتي من حقل معنوي معين . ينبث في مواطن مختلفة من النص بشكل مفردات تمثل الثيمة للنص و ليس بالضرورة ان تكون متعمدة ، بل انها تفرض نفسها بفعل تفاعلية الكاتب مع الخارج . فان لكل ذات او تجربة مظاهر معنوية و تلازمية في الوعي و الفكر ، انبثاث تلك المعاني مع مقدار مركزيتها في العبارات و تأثيرها تتولد الصورة الحضورية للتجربة العليا و الذات الماورائية الباعثة على وجود تلك المعاني فتكون كعلامات على وجودها و مراداتها . و الحضور الثيمي يمكن ان يكون مقاميا مقتصر على نص و ان يكون عاما يشمل جميع المنتج . فانا اي قارئ سوف يجد جوا من الحزن يكتنف الكتابة عامها و خاصها ، و دائما يصطدم بالعلامات التي ترجع الى حقول الحزن و الالسى ، و لا ريب في ذلك اذ فهمنا ان الكتابة هي تفاعل حقيقي مع المحيط .

٢ . اللامباشرة الوسائطية

بينما تتجسد التجربة و تظهر في اللغة التوصيلية عن طريق اللغة و دلالاتها المباشرة ، فان تجليها في اللغة الالغائية تكون عبر وسائط فهم و ترتيب ، لا يعني ذلك ضعف الحضور و انما يعني تعقيد الظهور حتى انه يصبح من شدة ظهوره خفيا ادراكه في التجلي العظيم كما هو معلوم . التجربة العميقة تتجلى باشكال مختلفة ، و بانظمة مختلفة ، و بطرق مختلفة ، وهذا كله يستدعي الى عبور محطات و قطع مسافات فهمية و التنقل بين مجالات معرفية للوصول الى استعدادات لادراك التجربة .

في النص (١) (تأثأت شقوق اللمس) (المسافات المنهوكة / مرأة جثة الحليم .. /
الرموز مسامير تدك لغة الصمت \ حشد من الأشواق .. / تغص بالأشواك .. /
تحرس مجامر الشقاء / عائد من مدافن تنخر الروح \ وشحوب الليل يعصر
تلويحة العودة \ ثياب القهر يشقها رماد الزيف .. / جيوبها مخزئة .. / وأزير
الخراب يستحيل بين الضلوع \ كل ما على الجبين .. / وصمة تُشيع كابوس
الخلب) يحتاج القارئ في هذا النص الى اقتراب من عوالم تلك التعابير ، و
الصعود الى فضاءاتها ، ثم بعد ذلك الانتقال الى عوالم اعلى تجمع بين تلك
العوالم ، ثم الى ما هو اعلى حتى ينتهي الى عوالم تكون هي مصدر لتلك التعابير
و انها فضاءات الحزن و الالم و المرارة . و في النص (٢) (على الرصيف ترسم
حيرتها) (ظلها تتكدس .. / دائما تتجههم .. / يا لغربة الأحلام ! لما ترزل تنزع
عطر الرياحين .. / تبكي بأحضان فردوس يرحل ، تنكسر الحيرة في عينيها \
الأخبار مؤجلة \ تنتظر الإذن بينما المنجمون أوهموها .. / بأن غيمة الأمنيات
المؤجلة .. / ستمطر فردوساً) تنتهي الفضاءات و الفضاءات الاعلى و العوالم و
العوالم الاعلى الى عالم من الانكسار و الانتظار هو مصدر تلك الفضاءات .

٣ . الانسانية

محتوى التجربة هو الذي يحدد التمثيل الذي حققه الكاتب لنفسه و امته و
جنسه و عالمه ، و كلما كان التمثيل اوسع كانت الكتابة اكثر ميلا للخلاص .
في النص (٣٦) (ملحمة ثورة الصمت) تمثيل الامة وتاريخها ، في نص (٣٥)
(تقود جحافلاً ترزل خجل الكلمات) تمثل للانسانية في معاناة الجوع و العوز .
في نص (٣٤) (وجع أشيب وكف عذراء) تمثل للانسانية في تجربة الرغبة و

المعاناة و العجز . في نص (١٧) (مِنْ هُنَاكَ ... أَوْ مِّنْ سَرَقٍ هَذِهِ الْقَدَمُ*
...؟) تمثل للانسانية في معاناة شعب و جيل .

ثالثا : الاستجابة الشعورية

الاستجابة الشعورية بجميع اشكالها تتحقق بمستويات مختلفة عند تلقي العمل
الفني ، الفنية بذاتها مصدر للاستجابة الشعورية باي مستوى كان .

من الواضح ان اللغة الاليائية تعتمد الاستجابة الشعورية العميقة ، متجاوزة الهزة
الشكلية الخطابية ، بمعنى انها لغة كتابية ، وخصوصا اذا كانت تعتمد لغة انتقائية
، و بينما لا تتوفر تلك الحركة الظاهرية التي تصاحب الموسيقى الشكلية و
الخطابية التوصيلية الحماسية ، فان اللذة العميقة المعرفية و الشعورية هي التي
تمثل النظام المشاعري في الاستجابة الاليائية ، انها لذة من الاعماق .

و كلما اتجهت اللغة نحو التعالي التعبيري و التجريدية ، مع أيقاظ لمواطن الشعور
العميقة فانها تحقق حجما تأثيريا اكبر و تكون استجابة جمالية اطول و اعمق .
ان تاجيل البوح و المجاز و لغة الحلم و الابهار و الصدمة كلها مصادر الاستجابة
الجمالية ، و لقد تميزت لغة ديوان (وجع اشيب و كف عذراء) بكل تلك
العناصر ، و حققت لغة كتابية تحدث تأثيرا شعوريا عميقا و واسعا كما هو ظاهر
، و جميع النصوص شواهد على ذلك .

الجهة الثالثة : الرسالة

رسالية العمل الفني تكون في بعدين الاول الرسالة الجماهيرية وهي المتبادر من العمل الانساني ، و البعد الثاني هي الرسالة الجمالية ، و التي تحققها اللغة الجديدة ، و لا ريب ان لغة (وجع اشيب و كف عذراء) قد حققت لغة ابداعية جديدة ، متميزة بخصائص واضحة . كما انا بينا التمثيل و المحتوى الانساني فيها ، وهما من عناصر الرسالية الجماهيرية و كل ذلك يجسد الرؤية العميقة و الواضحة التي هي عنصر من عناصر الرسالية ، ان اللغة الياحائية بابتعادها عن التوصيلية المباشرة ، و مع اسلوب الانتقاء اللفظي فانها تحقق ابتعادا عن مجال المعنى المرجعي ، مما يستدعي ترقى القارئ ثقافيا لاجل اللحاق بالسرع الكلامية لبناءات اللغة الياحائية ، فالتداولية و التعاونية التي هي من عناصر الرسالية الجمالية بقدر ما تكون من مهمة الكاتب فانها من مهمة القارئ ، و بدل التخلي عن عبقرية اللغة و توهجها لاجل انتاج لغة قريبة للقارئ ، فان الواجب على القارئ تطوير استجابته الجمالية ، و اللحاق بعالم الجماليات في الشعر المعاصر ، و ان عدم اهتمام المؤسسات الاكاديمية باشكال الشعر الجديدة و جمالياته ادى الى تخلف القراءة في الوسط العام . ما عاد صحيحا تناول الشعر النثري كاشكالية فان جمالياته و فنيته اصبحت من الامور الراسخة ، فالواجب هو الارتقاء بالقارئ العادي لتلمس تلك الجماليات .

ملاحم اللغة القوية عند عيسى ابو الراغب

(لست أحب الثلج أبدا \ وأحب فيه لون البياض \ فذاكرتي لا تحمل إلا
وجعاً \ حين منفي في أيار \ حين ولدتني أمي في خيمة مشرعة للريح
وللبرد \ وكان صراخي يملأ الحي)

عيسى أبو الراغب

الأساس النظري للغة القويّة

قد يُتصوّر أنّ أساس عملية النقد هو التذوّق ، و هذا التصوّر في منتهى الخطأ ، بل أساس عملية النقد هو الفهم ، أي فهم لغة المؤلف ، و لكي تستطيع نقد نص لا بدّ أولاً ان تفهم لغته.

ليس من واجب النقد ان يعلن عن جمالية النصّ ، بل واجبه أن يجب عن سؤال محدّد : لمّ هو جميل ؟ و من دون فهم لغة النصّ لن يكون جواب هذا السؤال متيسراً.

لقد بينا في مقالات النقد النظري أنّ للاستجابة الجمالية مقدار كمي و كفي . فمن حيث الكم فان حجمها يتناسب مع البعد و المساحة التي تنفذ اليها الدهشة بعنصر المشاهدة ، فالدهاش المباشر يحقّق استجابة جمالية طويلة أي بعد واحد ، و الادهاش الايحائي يحقّق استجابة جمالية مستوية اي بشكل مستوي ثنائي البعد ، واما اذا كان الاستجابة جامعة بينهما فان الشكل الحاصل سيكون مجسماً اي ثلاثي الابعاد ، وهو يتحقق بلغة تجمع بين المباشرة و الايحاء.

واما من جهة الكيف فان نقاط الاستجابة مختلفة بالنوع وهذا ظاهر . وكما أنّ كل حاسة لها انواع من الحواس و درجات ، فكذلك الاستجابة الجمالية ، فبينما تحفّز الجمالية المباشرة نقاطاً معينة . و الجمالية الايحائية نقاطاً اخرى مختلفة ، فان اللغة التي تجمع بين الايحاء و المباشرة تحفّز جميع تلك النقاط ، وهنا يبرز السرّ الاعظم للغة القويّة ، و هو ليس من مجال الدلالة ، لكي يقال

بتعدّر الجمع فأمّا مباشرة او ايحاء ، او ان تكون المباشرة طريقا الى الايحاء . بل
الايحاء في اللغة القويّة اضاءة نقاط المعاني و الشعور ، انه الاشعاع ، هو ليس
من دلالة لفظ على اكثر من معنى او دلالة معنى على معنى ، مع أنّ هذه
اشكال من اللغات الجمالية .

ما يحصل في اللغة القويّة ان اللفظ يشعّ و المعنى يشعّ ، فاضاءة اللفظ
لمعانٍ ليس بطريقة الدلالة ، و اضاءة معنى لمعنى ليس بالدلالة انما بالاشعاع .

حينما تصبح الالفاظ و المعاني التي في النصّ كالشمس واضحة مفهومة
معلومة و بنورها تنير الاشياء ، فتكون القراءة كضوء الشمس الذي يحزّر الارض
قطعة قطعة من الظلام ، هكذا كلمات اللغة القويّة الفاظاً و معاني تنير عوالم
المعنى ، عالماً عالماً كما تنير الشمس الاراضي المتناورة . بل قد تتجاوزها بان
تكسر قيود المكان و الزمان فتتير البعيد قبل القريب .

تأريخ اللغة القويّة

في البدء كان السؤال . كيف لشعر معيّن ان يحقق الدهشة الجمالية
الكاملة ، كيف للغة المتنبي العظيم و السيّاب و محمود درويش ان تفعل ذلك ؟
لطالما علمت أنّ لغة المتنبي العظيم هي أفضل لغة في زمن الكلاسيكيّة ، و
لطالما علمت أنّ لغة السيّاب هي أجود لغة في زمن الحداثة ، و لطالما علمت أنّ
لغة محمود درويش هي أفضل لغة في زمننا .

وكنت أشعر أنّ خيطا قويا يوصل بينها ، من ثم التفت الى تلك اللغة العميقة الموحية و الحاكية في الوقت نفسه ، التي تجمع النقيضين المباشرة و اللامباشرة. فليس الأمر جمال صورة فقط .أنّه أعظم من ذلك .أنّه سرّ عظيم.

اللغة اما مباشرة حكاية او غير مباشرة ايجائية الا أنّ ما يكتب هؤلاء الكبار ليس كذلك ليست من اللغة المباشرة و لا اللغة غير المباشرة ، أنّها ليست أيّاً من ذلك لكنّها كل ذلك ، أنّها لغة تنفي أيّاً من ذلك لكنها تثبت كل ذلك. اذن هي لغة النفي و الاثبات ، أنّها لغة مباشرة و غير مباشرة في الوقت نفسه ، أنّها لغة تجمع النقيضين. تجمع الايحاء و التوصيل ، تجمع الاشارة و البيان ، فهي في الوقت الذي تقول توحى ، و في الوقت الذي توحى تقول. إنّ هذا الشكل من الجمع بين النقيضين هو الكفيل في تحقيق الصدمة الجمالية العالية و الاجبار و الادهاش الكبيرين .

هذه هي اللغة القويّة نحسّ بها قريبة و سهلة و بسيطة، الا اننا نحسّ ايضا أنّها غير متناهية و أنّها واسعة و أنّها ليست بسيطة . و مع أنّه لا تأجيل هنا ، فكل شيء واضح ، المعاني واضحة ، و معاني المعاني واضحة و ما وراء ذلك و ما وراء الورا و واضح ، عالم واسع من الوضوح ، عالم غير متناه من الوضوح ، كل شيء واضح ، لكن في الوقت نفسه كل شيء يتجاوز الوضوح و البساطة و حدود الفهم ، بسعة تجعل السهولة صعوبة و البساطة تعقيدا ، فيتحقّق العجز أمامها ، و الاقرار العميق بعلوّها .

يقول المتنبي العظيم :

(وهَكَذَا كُنْتُ فِي أَهْلِي وَفِي وَطَنِي إِنَّ النَّفِيسَ غَرِيبٌ حَيْثُمَا كَانَا)

أثما ليست صورة فقط و لا حكمة و تفاخر و تباه ، أثما عالم تائر و هائج
من الارادات و النداءات أثما اضاءات مساحات افكر الشاسعة . و يقول في
بيت آخر :

أَوْدٌ مِنَ الْأَيَّامِ مَا لَا تَوَدُّهُ وَأَشْكُو إِلَيْهَا بَيْنَنَا وَهِيَ جُنْدُهُ

وايضا ليست هنا صورة شعرية فقط و لا شكوى و لا حزن و حسرة فقط
، أثما اختصارات و اختزالات لحكايات و مديات و آمال . و يقول في لغة
صادمة لا تتكرر

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي و أسمعت كلماتي من به صمم

و يقول السيّاب الكبير مائناً عالمنا بعالم من النداءات و الالام و الحزان :

(و تنضح الجرار أجراسا من المطر \ بلورها يذوب في \ أنين \ بويب يا
بويب \ فيدهم في دمي \ حنين \ إليك يا بويب \ يا نهوري الحزين \ كالمطر)

أثما ليست مجرد شكوى و صور شعرية و حزن عميق ، أثما عالم واسع من
النداء ، و الارادات ، و الحكايات .

تنجسد هذه اللغة القوية المعطاءة التي لا حدود لها في شعر محمود درويش
الكبير حيث يقول :

(تعلّمتُ كل كلام يليقُ بمحكمة الدم كي أكسر القاعدة \ تعلّمتُ كل الكلام،
وفككته كي أركب مفردةً واحدة \ هي: الوطنُ) ...

انها ليس مجرد اعتراض و شكوى و حزن و ألم ، و لا مجرد صور شعرية آسرة ،
بل هي عوالم رفيعة و فضاءات واسعة من النداء و الارادة و الخلاص . و بهذه
المباشرة الايحائية تتكامل لوحة عظيمة له يقول فيها :

(تُنسى، كأنك لم تكن \ تُنسى كمصرع طائر \ ككنيسة مهجورة تُنسى ، \
كحب عابر \ وكوردة في الليل... تُنسى)

هنا ليست فقط بوح شفيف و حوار رفيع و تجربة متجلية و صور رائعة ، بل
مديات واسعة من المعاني و الهموم و الاحزان متكاثرة .

اللغة القويّة عند عيسى أبو الراغب

تتجسد اللغة القوية بمظاهر خلاصة و شاعرية عالية المستوى في شعر عيسى أبو الراغب ، جامعة بين المباشرة و الايجاء ، بين البساطة و اللابساطة ، بين السهولة و الصعوبة ، بين القرب و البعد ، انما اللغة الساحرة ، اللغة التي لا تترك شيئاً من طاقات اللغة .

يقول في تصوير عال :

(على مرأى من الله)

أكلوا لساني

لم أغني منذ زمن بعيد

لست أنا حين مات الضوء في بيت جارنا

كنت أتوضأ من مزاب البيت الطيني

و أفتح في الظلام شفة لقبلة)

ليس الابهار هنا وحده حاضر ، و ليست التوظيفات و الصور البديعة وحدها حاضرة ، و ليس البوح الرفيع و الشكوى و لوحة الحزن وحدها حاضرة ، بل يشرق هنا عالم من المعاني لا ينتهي ، ليس له بداية وليس له نهاية ، انه يتمدد في المكان من السماء حتى الارض ، و في الرؤية من الضياء الى الضلام و في الروح

من الغناء الى الصمت و من يأس و موت الى أمل و قبلة) . هكذا اللغة تعباً
باكبر طاقة ممكنة ، تتوهج باقصى درجة ممكنة .

و في مقطع خلاب آخر يقول :

(لست أحب الثلج أبدا

وأحب فيه لون البياض

فذاكرتي لا تحمل إلا وجعا

حين منفي في أيار

حين ولدتني أمي في خيمة مشرعة للريح وللبرد

وكان صراخي يملاً الحي)

انها ليست فقط صورة تعبيرية عميقة ، و ليست فقط توظيف ماهر للاشياء
الباردة ، انها حكاية برد ، برد قاتل موحش ، انه عالم من الصراخ و النداء و
سط عالم من الثلج)

و في حوار عميق يقول :

يا ابي هذا انا

حين اوقفني الشمس وهي تشرق خارج مدارها

وسقط سهوا في حوض بلاد بعيدة

هذا انا حين نصب الزمان لي كميننا
ونامت عيون الغزالة في الحديقة المجاورة
واكل الناس لسان الالهة القديمة
هذا انا
انعكاس الحياة بعد الموت الاخير

(انه عالم من تداخل الذوات ، و الحواس ، و الاشياء ، انها النداءات التي
تأسر المكان ، توقض كل شبر فيه ، فلا يبقى له حدود ، انها الحياة بعد الموت)

و في مقطع بلغة عظيمة مكثفة تسبق كلماتها الضوء يقول:

(يا سيدتي لا تبحنني عن جسدي ولا عن الأسطورة الساكنة في مدي / فمدي
المدينة البعيدة الحزينة / والكثير يحمل مناديل بللها الدمع
فقط أنا ابحت عن الأسئلة القلقة ورسائل تبحت عن نفسها في دم الشوارع / كل
الحواس تندس في الجدار الصامت وترسم جسد أنثى تتمايل في الثلث الأخير من
الليل / سأصحو قبل الفجر علي اسرق ما بقي منها قبل أن يفيق الجميع / وأخر
سر اتركه شهقة قصيدة دمي .)

ليس هنا بوح فقط ، و لا حكايات اسطورية عن المدينة ، و لا قصيدة موت
فقط، انه عالم واسع من المعاني المضاءة و الحكايات و النداءات و الارادات .

و في نص مفتوح عالي المستوى يرسم ما لا يرسمه الخيال فيقول :

(لم يكن معي في ليلي إلا حلمي وحقيبة سفر / ورنين موتى قد رحلوا قبل وقت
يكتبون أسماءهم على سطح الماء / وقصيدة تدخل مخاضها الأخير / غريبة كانت
تلك الوجوه التي تطل من الجهة البعيدة / ويتقلب جسدي في الفراش وابتعد عن
حلمي الذئب / وندخل الامحدود من القتال / وتصيح كل شوارع المدينة
مصبوغة بلون احمر / هذا أنا الميت داخل حلمي / السائر على طريق الماء)

انه السير على طريق الماء ، انه الموت داخل الحلم ، انها اللغة القوية ، اللغة التي
تغني التي تملأ الأرض بالنداء .

و في مقطع مذهل في تصويره يقول :

(جمجمة الطفل
ذاكرة الوجع
في ملح الأرض
وفي الطين
افتح بابك للهزيع الأخير
للغة تتشكل من دهشة الظنون)

انها ليست فقط فكرة الحياة ، و لا فكرة اللغة ، و لا فكرة الشعر حتى ، انها
عالم اوسع من الزمان و المكان ، اوسع بكثير ، و اعلى من الشعر و اعلم من
اللغة ، انه ينبوع السحر المدهش ، السرّ الكبير)

و في لغة اشراقية عالية يقول :

(تذكر)

سيكلمك الله من فوق سموات سبع

عبر الألواح الممحية

وتعلمك الملائكة اللغة البكر

قبل الذبح

وقبل أن تصل ذاكرة الخيال لعمى الكلمات)

هذا ليس شعرا فحسب انه حياة و وجود ، و كيان و انفاس ، في عالم فسيح ،
لا تتمكن الكلمات و اللغة العمياء من تلبية نداءاته .

و في لوحة حلم خجلة يقول :

كنت احلم / كما يحلم الذين رحلوا وحين امسكوا خيط الشوق وحاكوا

ثوبا يحميهم من صقيع البلاد

كنت اخجل من أن احلم أكثر من الذين ماتوا حين كان الحلم بيد السلطان

كنت اخجل حين امسك مزامير الالهة القديمة فتبصق بوجهي
كنت اخجل حين اجلس على طاولة المقهى ارتشف قهوتي في مقهى في وسط
المدينة / ولفافة تبغي تحترق أمامي كما البلاد / وأغمض عيوني الحزينة .

انه عالم من البكاء الرفيع ، انه صوت و نداء ، و حمم صقيع و ثلج
لاهب . انها اللغة القوية . انها لغة عيسى أبو الراغب .

تجليات الحنين في (تجليات العزلة) لقحطان جاسم

دبوان (تجليات العزلة) للشاعر و الناقد العراقي قحطان جاسم الصادر في
٢٠١٤ ، كتب بلغة متفردة و بطريقة متفردة .

أهم تحدّ يواجهها في (تجليات العزلة) هو مفهوم القصيدة ، حيث أنّ
الديوان ليس فيه الا عنوان واحد هو (تجليات العزلة) ، ثم تأتي النصوص
بشكل فصول . وهنا من الجيد أنّ نتعرض لفكرة القصيدة في لغة الشعر الحديث
، حيث أنّه مع تعالي وجود النص المفتوح ، و اللغة الواضحة يواجه مفهوم
القصيدة اشكالية كبيرة ، و ربما يمكننا الحكم بأنّ زمن القصيدة بمفهومها المعهود
قد غربت شمسه ، و نحن الآن أمام بوح شفيف مكثّف يهتم بالروح و الصورة

الشعرية أكثر من الموضوع و ربما يمكننا عدّ ذلك من مظاهر الكتابة الشعرية في عصر ما بعد الحداثة .

ان الفهم المثمر لهذه الظاهرة هو بالتراجع قليلا في فهم الوحدة في الكتابة الشعرية ، فحينما تكون الصور بشكل حلقات السلسلة يكون لدينا (اللغة المتسلسلة) وهو صفة القصيدة المعهودة ، لكن في حال طغيان اللغة فأثما تميل الى التحرر ، و هو على شكلين : الاوّل التحرر من أحد طرفي منطقية اللغة ، فتبدو كأثما معلقة ، حينها يكون الترابط بأمر غير الموضوع ، فتكون بشكل عناقيد العنب و هذه هي (اللغة المعلقة) ، و حينما تبلغ اللغة درجة عالية من التشطّي تتحرر من الطرفين فلا يكون هناك موحد و رابط ظاهري لها سوى مصدر تكوينها و أعماق عوالم المعنى و الدلالة ، وهذه هي (اللغة المتشطّية) .

فصول تجليات العزلة تنتمي الى الشكل الثاني ، اذ أثما كُتبت بنفّس واحد مع تعدّد موضوعي ، فكانت بشكل عناقيد عنب ملونة لشجرة عالية و ظلّ مديد ، فنجد النصوص تتشح بلون الغربة و الحنين و التأوه و الحسرة ، و نجد الغربة تتجلى بصور ظاهرة تخطف أبصار التلقّي و مسامع الفكر . اذن يمكننا ان نرى قصيدة واحدة ، لكنّها ملونة ، تتجلى فيها أشعة المعاني التي توحد فصولها .

لقد اعتمد جانب كبير من فكرتنا عن جماليات وعناصر الأبداع على التجليّ ، من تجلي الذات و الموضوعات و التجربة و فوق ذلك و قبل ذلك تجليّ اللغة ، طبعاً لكلّ مجال من هذه المجالات المعنوية وظيفته و موقعه في النص و الكتابة ، الا أثما كلّها يمكن ان تكون أشعة تخترق جسد فصول النص محققة وحدته . و في تجليات العزلة ، تتجلى الوحدة و الغربة بوضوح ، حتى انك لا تقرأ كلمة او كلمتين الا و حضرت الوحدة أمام عينيك . لقد كان البوح بها عالياً

، و صارخا ، محققة وحدة النص . أيضا مرافقا لذلك نجد بوحا شفيا و تجليًا متنوعا للحنين وسط هذا التجلي الطاعى للغربة ، فيكون من الامتاع و التوهج لمناطق المعنى و الفكر البعيدة تلمس مظاهر ذلك التجلي بصوره المختلفه .

حينما تضرب الوحدة و الغربة في العمق ، يتوهج نور مضيء في النفس ، من عالم عميق و ينابيع سرية ، إنه الحنين ، و لربما نقراً كثيرا انّ الشعر اعتراض ، الا انّ هذا الاعتراض في تجليات العزلة يأخذ شكل الحنين ، انّ الشعر في تجليات العزلة هو الحنين ، حنين الى حقيقة و الى وجود و الى حياة ، بلغة قوية تحقّق تذوق جمالي مجسم ، تجمع بين التوصيلية و الايحائية في التركيب الواحد وهي من اللغات الصعبة كما أشرنا في مناسبات عدّة و تقترب من اللغة الشعرية العالمية و ربّما كان حياة المهجر و الاختلاط بالغربيين أثر في لغة الشاعر قحطان جاسم .

انّ الشاعر في تجليات الحنين يكتب عن أشياء يعرفها لكنّه يبحث عنها ، البحث عن شيء تعرفه هو جوهر الحنين ، و لو توسّعنا في فكرة الاعتراض لكان الشعر حيناً و تكون تجليات العزلة دليلنا لهذه الفكرة المضيفة .

يتجلى الحنين في تجليات العزلة في مظاهر شتى منها الصريح و منها الخفي ، و منها القريب و منها البعيد . في الفصل (٨) نجد الحنين يتجلى بصورة صريحة و مظهر جلي حيث يقول قحطان جاسم :

(هل جرّبت)

أن تقيم احتفالاً لا يحضره أحد

أن تعلن موت القبيلة و العائلة

وحيدا بكبرياء مكسور)

انّ الألم و الحال التي خلقتها الغربية ، أنّما انبعثت و كانت صدى للحنين الى تلك الأمور التي اغتالتها يد الغربية و الوحدة ، و الاعلان المرير لموت الشمل و الاحضان العائلة و القبيلة هو تجلّ ظاهر للحنين اليها .

و في الفصل (٢١) يتمظهر الحنين بصورة جليّة حيث يقول قحطان جاسم

:

(البارحة)

خاطبت أنّات النهار

و هي تفتش طيس الطين

هل تذكرين ذاك النهر

و ضحككتك

اذ تلمس وجهي

(كرجة قارب)

انّ هذا البوح و الاستذكار لتلك اللحظات ، كان تجليًا صريحًا للحنين من منابع اخرى عميقة وعاطفية الا انها ايضا تنعكس كموجات بوح للروح في عالم الوحدة.

في مقطع نجد الحنين يتجلى في صورة عميقة على شكل البحث عن الضفة
الآخري ، في السعي نحوها بتوق ، بلغة شعرية و انزياحات عالية المستوى و
مبهرة يقول قحطان جاسم في الفصل (١٧)

(أتنتصت

لخطى برد الرصيف ؟

أصغي برهبة

لرصانة أوجاعي

رعونة الكابوس

انكفاءة الكأس

للحزن

حين يغادر الاصدقاء الذين لم يأتوا)

انّ برد الرصيف يشتمل على حنين الى الشمل و الاهل و الصديق ، وتلك
الاجوع التي تخلقها الوحدة في ذلك العالم الذي غادره عيق الصديق الذي لم
يتأت في عالم الغربة .

و في مقطع يتجلى الحنين بلغة قريبة بلغة توصيلية و بوح ظاهر . يصل حد
الصرخة الادبي و لغة النداء . في فصل (٣) يقول قحطان جاسم :

(كل ما تبقى طيف رعشة

موغلة في الماضي

خبأتها في خثرة الشرايين

أنت ..

هل أنت

كوة لحم لا يجيء ؟)

إن التعبير الحضورى و الظهور القوي لتلك البقايا حمل في نفسه و ذاته
الحنين لما فقد و ما كان من الماضي . و يبرز الحنين بالصورة التي اشرنا اليها
كطلب و نداء لما يعرفه الانسان جيدا لكنه بعيد عنه يجيء صريحا هذا اللون في
عبارة (حلم لا يجيء)

في الفصل (١) يتجلى الحنين بلغة بعيدة بلغة ايجائية رمزية يقول قحطان

جاسم :

(لسنوات

و أنا أرقب الصمت

يختال في أجمة الروح

يزاحم

هيجانات أسى مبهم

حطاما لوقت فائت (

انّ حضور الزمن و أسره للمكان ، و فعل المراقبة ، و مفردة الاختيال ، و اجمة الروح ، و هجيات الأسي (هذا القاموس مع تركيبته الواردة هنا ، يولّد ايجاءات الفقدان و التأوه و الحنين ، فقبال كل من تلك المفردات عوالم معنوية و يرتبط بكل منها انثيالات فكرية تنمّي روح الحنين و الشعور به ، الى ما فات من العمر .

و في فصل (٤) يتجلّى الحنين بصوت الغربة و مفرداتها اليومية حيث يقول قحطان جاسم :

(هي المحطات

حدائق للغرباء

ارتباكات مبهمة

تفاصيل طارئة

و ربّما ضحكة للتحايل)

انّ هذا الشعور بكلّ هذه الوحدة في التفاصيل الحياتية اليومية ، لن يكون مفهوما الا بالحنين للصدر الرحب للأهل و العائلة ، و الاستقرار في ارض الوطن ، حيث لا محطات و لا غرباء و لا ارتباكات و تفاصيل طارئة ، ولا ضحكة للتحايل ، بل كل ما هو خلاف ذلك فكان هنا بوح بالحنين الى كل ما يقابل ذلك من امور حياتية تنتعش و تزدهر بين الاهل و الوطن.

في الختام لا بدّ ان نشير أنّ الترتيع القراءاتي الذي اتاحته لغة تجليات العزلة لنا كقراء على عرش التذوق و الامتاع ، بما لتلك اللغة من فريدة اشرفنا اليها و اشار اليها غيرنا ، تدخله في خانة الشعر المهمّ ، حيث أنّه رغم حقيقة أنّ كل كتابة فنية شعرية او غير شعرية هي جميلة و فيها مواطن للجمال و لا تنفكّ عن ذلك ، الا أنّ هناك كتابة مهمّة و شعرا مهمّا هو الذي يساعد و يعمل على تطوّر فكرة الادب و نظريته ، و هذا أيضا يبعث على الاطمئنان أنّ منهجنا في النقد الاستقرائي المنطلق من الجزئي الى الكلي و من الخارجي الى النظري ، و من العمل الادبي الى نظرية الادب يحقّق ثمرته ، كما أنّ الأمر الآخر المهم الذي يعلمنا ايها ديون تجليات العزلة هو الحث على الكتابة الحرّة و عدم التقليد و السعي نحو التفرد و لا يجب ان نخشى التجريب ، حتى انّي وجدت مواقع غريبة خاصة بالأدب التجريبي (**literary experimental**) نابعة من الشعور أنّ الادب لا يطوره النقد فقط بل العمل الابداعي ، فشكرا لهذا الأدب المتفرد الزاخر في تجليات العزلة .

مستويات الخيال في (ليلة من أيام بحار عتيق خارج الخدمة)

المخيلة هي الركن الاساس في ابداعية المبدع مع التقنيات الفنية ، و هي أحد أهم العناصر التي تحقق الابداع في النص الادبي ، يقول عبد الرحمن منصور (الخيال هو روح النص الأدبي وجوهره ولبه ولذته ونكهته وهو أهم ميزة تميز النص الأدبي عما سواه من النصوص وحتى تكون الصورة حية في النص الأدبي لها ما لها من مفعول و تأثير فلا بد لها من خيال يخرجها من النمطية والتقريب والمباشرة ، فالخيال هو الذي يخلق بالقارئ في الآفاق الرحبة ويخلق له دنيا جديدة وعوالم لا مرئية تخرجه من العزلة والتفوق ، والنص الأدبي إذا قل فيه الخيال أو انعدم يصبح نصا شاحبا لا يحرك وجدانك ولا مشاعرك) . لو فهمنا النقد على انه تفسير لعناصر الابداع و بيان لأسبابه النصية ، سيكون الخيال احد اهم تلك العناصر .

اضافة الى ادبية الخيال فانه فيه جانب معرفي و انساني يقول اينشتاين "الخيال أهم من المعرفة" لان المعرفة والمعلومات يمكن لاي أحد أن يصل إليها لكن الخيال يوظف هذه المعرفة للوصول إلى الحقيقة. فالخيال عند من يتعرفون حقائق الاشياء طريق الحقيقة و تصوير لها .

للخيال مفهوم و صور خارجية ، يقول عبد الرحمن منصور (التعريف العام للخيال الذي أقرب إلى الخيال في النص الأدبي انه " قوة ذات نشاط ذهني توحد بين القلب والعقل ، بين الوعي واللاوعي ، تثار بحافز عميق ويصحبها انفعال منظم ، لتنتج صوراً وأشكالاً تعبر عن تجارب متجاذبة متنافرة ، لكنها منظمة منسجمة وتؤلف كلاً موحداً " اما تعريف الخيال في النص الأدبي . فهو قدرة الكاتب على اسقاط مشاعره وأحاسيسه على موقف أو مكان أو زمان أو أشخاص أو غير ذلك من الأشياء

هذا الاسقاط ينتج من تفاعل الكاتب تفاعلاً عاطفياً مع هذا الشيء ، من ثم يقوم برسم مشاعره وتصويرها من خلال هذا الاسقاط وهناك تعريفاً اخر تتضح

من خلاله أدوات الخيال بشكل أكبر هذا التعريف يقول :((الصورة الشعرية تشكيل لغوي يُكوِّنُهَا خيال الفنان من معطيات متعددة , يقف العالم المحسوس في مقدّماتها , لأن أغلب الصور مستمدّة من الحواس على جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية)) و يقول د ابراهيم عوض ان الخيال اما جزئي متمثل بالاستعارة و المجاز واو كلي متمثل بالفكرة الخيالية .

مظاهر الخيال في العمل الادبي عادة ما تنغم اعماق النفس الانسانية لذلك يقول ابراهيم عوض (وللصور الخيالية دورٌ لا يبارى في التلذذ بذوق الشعر؛ ذلك أن الخيال يفتح الآفاق أمام النفس البشرية، فلا تشعر بالملل من الوجود جراء ما ترى من مفرداته كل يوم وكل ساعة، بل كل لحظة على ذات النحو دون تغيير أو تجديد، فيأتي الخيال ليعوّضها عما حُرِمته من التجديد، ورؤية الدنيا على أوضاع لم تتعودها،)

فالانسان عادة ما يحس بان صور الخيال تاخذه الى سواحلها بكل حب و يسر ، هذا الجانب من الخيال نسميه عمق الخيال و علوه ، و من جهة اخرى نشعر ايضا بالتوظيف الفني للخيال وانه احد مظاهر التعبير عن اليوح ، و هذا هو الجانب التعبيري في الخيال. اذن لدينا جهاتان للتعبير الخيال في الادب ، البعد التعبيري العرضي و يتمثل بانواع الخيال و البعد الادهشاي الطولي و يتمثل بمستويات الخيال و اعماقها .

على مستوى التعبير و الوظيفة للخيال هنا عدة صور ، منها الخيال الحكائي و الخيال التعبيري و الخيال المتعالي ، و لكل منها جماليته و وظيفته و ربما تجتمع كلها في عمل واحد . و ربما تتباين مقاطع النص بانواع الخيال . اما على مستوى العمق فللخيال درجات واضحة من حيث العلو و العمق في النفس ، فلدينا الخيال القريب و الخيال المتوسط و الخيال البعيد او العميق و هناك درجة من الخيال ما وراء العمق هي الخيال الساحر .

قصيدة (ليلة من أيام بحار عتيق خارج الخدمة) لسعد غلام اشتمل على صور و تشكلات و مظاهر للخيال رفيعة و بديعة سواء على مستوى الانواع و الصور او على مستوى العمق و الدرجات . فهنا جهتان للبحث :

الجهة الاولى : صورالخيال النصية

يتشكل الخيال نصيا باجراءات نصية تتخذ من الخرق و والانزياح محورا لها ، و بقدر ارتباط ذلك بالبوح يتمظهر الخيال و يتنوع في صورنصية .

١- الخيال الحكائي

يقول سعد غلام

(مملوء وجدي بتشاءب التوبة

وهو يلمح مقصلة الشفق الارجواني

المنطلقة من انوار يكتمها السكون)

هنا مفردات و اشارات مركزية ، و نقل واضح الى مجال معنوي جلي يدور في فلك التوبة و طلب النجاة و النور ، في جو من الخيال الحكائي عن وجدانيا عميقة .

و في مقطع بوح عال يقول سعد غلام

(انا كهذا الفضاء موحش

لكني لست متوحش

لا شباك معي

لا مجاذيف

لا شرع
لا فوانيس
ولا حتى اطواق نجاة
ولن نجد السمك
لكننا سنبحر
(معا)

لا ريب في نجاح الشاعر في نقل القارئ الى عالم المعنى و حقوله البوحية ،
وكشفه عن الم عميق و واقع للانسان الكلي المرير .

٢- الخيال التعبيري

يبلغ سعد غلام اللغة التعبيرية العالمية في مقطع مبهر له حيث يقول :

(ازهار الشرفة كالصبايا العذراوات

تعريهن النسما ت وهي تغازهن

يتأوه السقف المبقع ببصاق السنوات

يلبس سراويل بيوت العنكبوت)

مع ان هناك اشارة رمزية حكاية الا ان المقطع يجنح و بقوة نحو تعبيرية

عالية و فذة ، تكشف عن روح شاعرية لسعد غلام قلّ نظيرها .

و في مقطع اخر تعبيري رائع يقول سعد غلام

(الاعصار يجعل الفوانيس شاحبة

سكرانة تتارجح كأنها سفرجات

غروبا تحت ريح رملية عاصف على الشجرة)

انها صور فعلا لا تكون الا من عمق تجربة كبيرة ، و مع ان القصيدة فيها محاكاة و ترميز لمعارف و نصوص يصرح الشاعر بها احيانا و يحيل اليها الا ان موضوعنا متركز هنا على مستويات الخيال و ذلك موضوع اخر بحثه مستقل كما لا يخفى ، وهذا الشكل من التوظيف للرز الخارجى من اساليب التعبيرية التي يعرف بها سعد غلام .

٣- الخيال المتعالي

يقول سعد غلام :

(تعتة الشمعة تفقأ وجد الغسق

في نفوس الاشباح فتتعري)

من الظاهر اللالفة الكبيرة في الاسنادات و التركيبات و التجاورات محققة انزياحات عالية ، و تداخل في حقول متباعدة من المعنى ، و ابتكار علاقات كتابية غير مالوفة عرفيا . و اللجوء الى الرمزية في التعبير يجعل هذه المقطع ضمن الخيال المتعالي .

و يقول في مقطع اخر تتداخل فيه حقول المعنى و تتجاوز بلا الفة عالية

(معتوهة الساعة تدق

لا أحد يواسيها بنظرة

غشاوة بشعة شاسعة الأركان

تترأى وهي تسقط تحت وطئتها مقلي الجاحظة
سمكة قرش حانية
مست صدغي
امتلاً فراغ كالغرفة)

الجهة الثانية درجات الخيال وعمقه في التجربة الانسانية
١ - الخيال القريب

في مقطع بوحي شفيف يقول سعد غلام

(تعرض الصور في مخيلته
تحفر الذاكرة المشرشة
على مضمض يتبرم
تحفر فنار منتصب كصليب
انواراً راعشة وسط ليل الدردنيل
الموحش والموج العارم
مضطرب)

نلاحظ و بقوة الميل الى البوح ، و التناولات المجازية القريبة المتمحورة
حول الفكرة و اكشف .

و في مقطع بوحي اخر جميل يقول سعد غلام
(يقرض اجفاني فأرات
خديجة

كقطعة الجبن
بهيمة رعناء اطلقها
من خلف العدم متخثر
صوت يترنح يعبر من الحانة
النتنة كورة الطابوق المكتظ
بسحب العطن والنيلاج واللالألوان
على ميناء جزيرة نائية
مررت بها ذات البحار)
من الواضح البوح الرمزي هنا ، و تكثيف الوصف الوجداني و تصوير
الواقع .

٢- الخيال المتوسط

في مقطع بوحي يذوب في نداءات مصوغة بتقنيات فنية و خال جزئي
واضح يقول سعد غلام
(نرجسة ما انفكت وهي تدبل
تلوح لي كلوتسة في مستنقع
صيني في خلوة
ايها الممتقع المتشنج
الموتور
اوقف الفرع وقرع الاسوار
وهز القضبان
سجنتك ابدي مع تماويمك وهمستك

الى استيقاض الغيب

(من غيابه)

فالقاموس للمقطع يخيم عليه الغربة و الوحشة و البيؤس ، و التهاوي) ،
و الالفة واضحة بين المفردات و التجاورات محققة خالا تركيبيا متوسطا

و في مقطع وصفي اخر يقول

(تهيج غيمات رمادية يطلقها

من غليونه العتيق

شبيه لحاء شجرة دردار عمرها الف عام)

٣- الخيال العميق

يتمظهر عمق الخيال غالبا في اندماج التجربة الذاتية مع التجربة الانسانية
فيتلاشى المتكلم بين اصوات عدة لكنها واضحة يقول سعد غلام :

(انا كهذا الفضاء موحش

لكني لست متوحش

لا شباك معي

لا مجاذيف

لا شرع

لا فوانيس

ولا حتى اطواق نجاة

ولن نجد السمك

لكننا سنبحر

(معا)

لا ريب في التعبيرية عالية في هذا المقطع، كما ان البوح الشفيف و المعنى المتميز و المفارقة الواضحة تخلق الشعور بتداخل اصوات المتكلم و يتعالى هنا صوت الواقع و الانسان الكلي بصوت المتكلم الجزئي وهو ما نسميه (تداخل الاصوات) وهو احد فنون اللغة التعبيرية الفذة .

٤- الخيال الساحر

الخيال الشعري الساحر نتلمسه و نحسّ به حينما تصدر الصورة الشعرية من عالم يتجاوز الفكر و انظمة اللغة ، حينما نحس ان هناك لمسة لارادة غير عادية على الصورة الشعرية يقول سعد غلام :

(نجوم كالبهاق في وجه زنجية

والدخان عفص مغموس بالزعفران

قاسية ايام الاحجار

لكنها ثرية)

و في لوحة رائعة اخرى يقول سعد غلام:

(تنطبق السماء على البحر

السراب مدى لا حدود له

البحلقة فيه تستشيط الغربة

والفقد

وحل المحيط شيطاني

ثقل عندما نغمس ايدينا

لا تخرج بيضاء

لكنها تلتمع)

ان عمق التعبير هنا ، و انطلاق البوح من مكان من روحية عميق تدعو الى القول ان هذا التعبير انما صدر من اشراق فذة و نادرة لسعد غلام على ينايع الشعر السحرية التي طالما تحدثنا عنها .

المصادر :

١- ققم الابداع : (ليلة من ايام بحار عتيق خارج عن الخدمة) \ سعد الغلام .

http://qimemolebdaa.blogspot.com/2015/03/blog-post_31.html

٢- الويكيبيديا : تعريف الخيال

٣- عبد الرحمن منصور : اركان النص الادبي ، الركن الثاني : الخيال :

منتدى قطرة ادبية .

٤- د ابراهيم عوض : الخيال في الشعر : منتدة الالوكة الادبي

الاشراق العميق في لغة هالا الشعار

الشعر اشراق على اسرار اللغة و تجل لعبقريتها و استنطاق لصوت روحها العميق . الشعر هو اقتناص اللحظة الشعورية العميقة و الكشف عن نقابها فتشرق شمسا جديدة جميلة الى الناس . ليس الشعر مجرد سبك جميل للكلمات

فان هذا من التصوير السطحي ، انما الشعر نفوذ حيّ و عميق و متوهج الى روح اللغة و يبايعها السرية و عوالمها المتخفية خلف الحجب . ان لم يخترق الشعر الحجب و ان لم يبلغ الكواكب المشعة و الحقول المتوهجة للغة فانه لن يكون شعرا بالمعنى العميق .

حينما تشعر ان النص ينقلك و بقوة و بسرعة الى عالم عميق و الى حياة جديدة و يضيء لك مواطن الشعور و الاحساس و يولد في نفسك زخما معرفيا و فكريا حينهما نكون أمام كتابة فذة و حقيقية و ليس مجرد تفنن كلامي و لفظي . هذه الكتابة العميقة التي تتجاوز السطح و تنفذ الى روح اللغة نجدها متجلية في كتابات الشاعرة هالا الشعار ، و تبلغ تجليها الاكبر في نصوصها التقليلية .

في نص عالي الشاعرية و متعدد الدلالة يرتكز على عمق الفكرة و الرمزية تقول الشاعرة فيه :

(بين وردة ولهات

ثمة فضاء صغير)

ان المساحة الجمالية الواسعة سواء من جهة الكم او الكيف الشعوري او من جهة النفوذ و الحجم تتحقق هنا بواسطة تقنيات التعدد الدلالي و الاستعارة الكتلية (الجمالية) ، وهو فن كتابي تجيده هالا الشعار اشرنا اليه في مناسبة سابقة حيث انها لا تقتصر في مجازها و استعارتها على الانزياح اللفظي في المفردات بل تلجأ و بلغة متطورة الى الرمزية الكتلية و الاستعارة بالجمل و التراكيب اللفظية ، محققة واقعا و عالما نصيا يعيش فيه القارئ وسط لغة راسمة . و رغم قصر النص الا انه يحقق حالة الرسم و الابعاد الثلاثة . هذا النظام المتقن

من اللغة الراسمة و الرمزية التعبيرية يحقق اضافة مفهومية و اشراق على مكونات اللغة و اطلاع على الينايع السرية للشعر ، محققا (التعبيرية المفهومية) التي لا تترك مجالا للفكر الا الشعور بالدهشة و العجز و هما أهم غايات الكتابة الشعرية و التخيلية ، و بذلك يبلغ النص غاياته الفنية و الجمالية و الرسالية .

و في نص مكثف و معبر ببوح شفيف ينتمي الى أدب القضية تقول فيه الشاعرة :

(تقاسمي)

(الخراب)

ان حالة الجذب الكتابي هنا و نقل القارئ الى النص بسرعة و بقوة متأت من الصدق العميق و البوح الشفيف و من عمق الكتلة الشعورية التي يحققها النص في مجال الاستجابة الجمالية ، باستعارة قريبة و تعاونية عالية ، و هذا النفوذ في العمق الشعوري يحقق حالة الاشراق في مجال الاحساس و العاطفة و التأثير بلغة قريبة . و بهذا الشكل من الاشراق يتحقق شكل اخر منه باللغة القريبة في قبال النص السابق الذي يحقق حالة الاشراق بلغة رمزية عالية .

و في نص عذب بقاموس متموج بين الحلم و الحقيقة تقول هالا الشعار

(بضعُ خطي)

بيبي وبين اليمامة

أكاد ألامس الهديل)

ان العذوبة الشعرية بأدب يتميز بالفنية العالية من انزياح و خيال ، هو أحد أشكال (اللغة المثلى) التي يبلغ بها النص غاياته ، و يتجه بالكتابة نحو النص الكامل . و أهم تقنيات اللغة المثلى او ما كنا نسميه (اللغة القوية) هو التموج التعبيرية و وقعة الخيال . فيتجلى التموج التعبير في قاموس لفظي يجمع بين لحظات واقعية و اخرى خيالية فالاول في (بضع خطى ، بيبي و بين اليمامة) و الثاني في (أكاد ألامس الهديل) ، كما أنه بذات الأسلوب تحقق نظام (وقعة الخيال) حيث ان القارئ يُنقل الى حياة النص بكفاءة عالية و لا يكاد يميز في ان التعبير هنا نظام خيال ام واقع ، فلا يجد نفسه الا مبحرا في فضاء هذه الكتابة الجميلة بامتاع فكري و شعوري .

و نجد هذه اللغة المتموجة ايضا في نص آخر للشاعرة تقول فيه :-

(سأجمعُ صمتي

صمتي كلّه

لأدفع عني همّة الماء

ابتلاء الهواء

لست سوى هُنَيْهَةً فرارٍ

من نار و تراب و اغتراب

على سطح هذا الكوكب المتَّعب)

فوسط البوح الشفيف و التوصيلية المخلصة نجد عبارة مركزية و مؤثرة تتمثل بمقطع (لأدفع عني تَهمةَ الماء \ ابتلاء الهواء) هذا النظام الاستعاري الرمزي كسر حالة التوصيلية و حقق التموج التعبيري ، و نقل البوح الى حالة رمز و حالة الخيال الى واقع نصي فيتحقق نظام (وقعنة الخيال) .

هكذا نرى ان هالا الشعار و بنصوص تقليدية قصيرة تحقق انظمة شعرية عالية بطاقات تعبيرية كبيرة ، باشراقات ذات نفوذ عميق و مساحات استجابات جمالية واسعة ، تكشف النقاب عن اسرار الكتابة المؤثرة و عن وجه اللغة المتوهجة .

القسم الثالث : الرسالة

الجماهيرية في شعر عبد الجبار الفياض

(متى يمتنعُ هذا الغولُ عن قضمِ قافيتي وتمزيقِ أخيلتي \ وسلبِ رؤاي .
؟ \ لأذوبَ غزلاً بين الرصافةِ والجسرِ .)

عبد الجبار الفياض

بجنب عناصر الفنية و الجمالية تكون الرسالة الركن الثالث في الابداع ،
بتبني هموم الامة و امتثال تطلعات الجماهير و تجسيد الرؤية الادبية ، فالرسالية
بقسميها الفني و الجماهيري تبرز عنصرا مهما في عملية الابداع . ان تمثل هموم
الامة و الشعب في هذا الزمن الصعب يجعل من الانغلاق على الذات و الذوبان
في الذاتيات ترفا و بعدا عن جوهر الادب . لذلك نجد ان الجلل الاكبر من
الادباء العرب في زمننا يتمثلون قضية الامة فكانوا صوتا صريحا و معبرا فدا عن
هموم الامة ، و من بين هؤلاء الشاعر العراقي الكبير عبد الجبار الفياض الذي
عجن أدبه ب هموم الوطن و حكاياته و معاناته . في هذه المقال سنتناول الرسالة
الجماهيرية في ادب عبد الجبار الفياض ، في ملامحها و صورها الشعرية العميقة .

في لوحة حزينه يقول الشاعر :

(قائمةً لَوَنَ طفولتي

صورٌ

لونَ بلدٍ غطّى وجهَهُ دخانُ بنادق
نفاياتُ كُنَى)

هذا البعد التعبيري ، و بهذا الصوت و بهذه اللغة الحادة جدا ، التي تبلغ
مرحلة الصراخ و النداء و طلب الخلاص ، حيث استحال لون البلد كله و لون
الطفولة فيه لون دخان بنادقٍ و موت ، انه تأريخ البنادق و تأريخ الموت في بلد
اللون القاتم حيث الطفولة المسروقة و الحياة المسروقة .

و في شجن و حسرة ونداء يقول :

(إلى ضحايا البرد و الجليد

من أنت ؟

أيتها الجذعُ المسندُ على أعمدةٍ منخورة

المتربعُ فوق كرسيٍّ ملفوفٍ بورقٍ بترويلٍ

يغسلُ أقدامَ الشيطان

و يتمندلُ على حدودِ جوارٍ

وقدودٍ قيان . . .

ما أسهلَ أن يخلقَ البترولُ مُدناً في غيرِ أرضه

ويُردُّ لأهلهِ خراطيشَ موت)

انه صوت يمتد الى اللانهاية ، عبر الزمن ، يسأل تاريخ الانسان ، و ما
فعله في اهل الثروة ، ما فعله من نهب و خسارات ، بأيدي جامحة مرّة عمياء ،
حيث تبني الحضارات على أكتاف المتعيين أهل الخيرات ، انه صوت العدالة
المفقودة ، حيث ترى خيرات الانسان يتنعم بها غيره ، انه اعتراض على هذا
العالم الظالم المظلم ، على الانسان الاعمى و تاريخه المرير .

و في ترميز عال يندب الشاعر العدالة المفقودة حيث يقول :

(هَامَانُ)

يعزفُ لحناً يُطربُهُ

وربّه

وليسفُ ما عداهُ رَمَادَ لِيَالٍ متعبة

فلتدعِ الأيدي الناعمةُ الفرعونَ يحلمُ بأستباحةٍ ما يُريد

وممنوعٌ لغيره أنْ يحلمَ بحفنةِ شبعٍ

من أكوامٍ لذتهِ (

انه زمن الزخرف حيث يزين اهل الظلم و العمى بعضهم لبعض زخرف
القول ، وسط عالم من الظلم و القهر ، حيث الانسان في وجهه القبيح يسحق
اخاه الانسان ، ينغمس في لذته السوداء ، تاركا اخاه الانسان في عالم من الجوع
، ان هذا الخطاب الانساني يتجاوز الزمان و المكان يتجه نحو المعاناة الكلية و
الانسان الكليّ نحو طلب العدالة في العالم ، يندب الظلم و القهر العالميين .

و في لوحة مأساوية حيث لا يد للخلاص تُنتظر يقول الشاعر :

(إليه)

أَيُّهَا القابعون تحت خيمةٍ موتٍ بلباسٍ أبيض

يستلبُ الأرواحَ

ويعمضي

ولا رادَ لسنابكٍ خيله . . .

يلتحفُ كُلَّ أماني المحمولين على كفِّ عرّافٍ أعمى

ناءتُ بحملها أكتافُ العمرِ
فكانتُ نجماً بعيداً يُبعدُ)

حيث الموت لا رادَ له ، حيث القهر و الاستلاب ، و سنابك خيله المريرة
، تسرق المكان و الروح و الحلم ، فلا شيء هناك ، سوى عالم من البؤس
الغريب ، انه دمع عنيف و صوت شفيف و طلب العدالة و الخلاص ، انه
صوت العدالة الانسانية المفقودة .

و في تطلع نحو الحلم و نحو الخلاص من الألم القابع في المكان يقول
الشاعر :

(متى أكتبُ قصيدتي من غيرِ ألمٍ
من غيرِ طيفٍ لحنساء؟
لا تُريدُ أن تغادرَ زمناً
برؤوسٍ
يهزُّها إلتواءُ حروفٍ
وأفواهٍ يسافرُ فيها الذبابُ
ولا تقتاتُ راحةً إلاّ الدورانِ ...!
لطفٍ
ولودٍ لطفوفٍ
تشظتُ في بقاعٍ
غارَتْ بجناجرِها صرخةُ رعدٍ
وصفيرُ ريحٍ
ما اجتمعتُ من قبلُ على مائدةٍ سواء)

ان الشاعر ينشد زمنا بلا ألم ، بلا حزن ، في وطن ارهقه هذا التاريخ الطويل الباكي ، هذا البلد الجريح ، المثقل بالنكبات و الدمار و سلسلة لا تنتهي من الخسارات و الحسرات و الاحزان ، يبرز السؤال ، متى نهاية كل هذه الموت و القتل و الدمار .

ان الحزن يأسر المكان ، فكان ارثا و رثه هذا الوطن المنكوب يقول عبد الجبار في مقطع حزين :

(أيُّ حزنٍ)

هذا الذي تنطقُهُ كُلُّ لغاتِ العالمين ؟

لحلاج

تتسعُ بقعةُ دمهٍ كُلَّ صباح

خارطةٌ لسائرين نحو منازلِ القمر . . .

جدعةٌ صلبه

أرثُ يستودعُهُ بغداد

وينصرفُ بصحبةٍ موته

باصقا على سفالةِ أضدادٍ ومسوخٍ) .

ان الحزن الذي التفّ بوطن هذا الشاعر ، التفّ بروحه و سرقها ، حتى انك لا تجد عبارة و لا مقطعا الا و يخيم عليها الحزن ، ان شعر عبد الجبار هو دموع الكلمات و بكاء من نوع اخر ، انه شعر البكاء و الندب ، انه ادب البكاء و الدموع .

و في مقطع يصف واقعا مريرا يقول فيه :

(متى يمتنعُ هذا الغولُ عن قضمِ قافيتي وتمزيقِ أخيلتي

وسلبِ رؤاي . . ؟)

لأذوبَ غزلاً بين الرصافةِ والجسرِ . . .)

انه تبّن و تمثّل لاحلام شباب هذا الوطن المنكوب ، انه يتطلع لزمن الحب
و الرفاهية و الدعة ، حيث يذوب الشباب في العشق و الغرام من دون ألم و لا
حسرات ، انها الحياة المفقودة ، حيث هذا الغول الدموي يسرق كل شيء ،
يسرق الكلمات و الاخيلة و الرؤى ، يسرق الروح و الزمان و المكان . فلا
يبقى فسحة للفرحة في هذا البلد الجريح .

معاني أدب القضية في الشعر الفلسطيني المعاصر

(في ظلال غربتي \ أشد السماء \ كمعطف ممزق \ يفيض... بالأوجاع \
ويعتمة الطريق...)

يعقوب أحمد يعقوب

تمهيد

الرسالية من أركان الابداع ، فبجنب فنية و جمالية العمل الفني يكون
للرسالية مكانتها في العملية الابداعية ، و حينما تكون الوطأة شديدة على
الأمة تكون الذاتية عبثاً محلاً بعبء المبدعين . لذلك يتجلى صوت
الانتماء وروح الشعب في أدب الأمة التي تعاني الظلم و المواقف المخيبة
للانسان . فتصبح القضية مظهراً من مظاهر الابداع الصارخة التي تخط
ألوانها القاهرة على وجه الزمن.

و لأجل ما يعانيه الانسان الفلسطيني و تأريخه المتراكم من الخيبات بالانسان
و العالم كانت الرسالية طاغية في أدب الفلسطينيين ، ظاهرة الملامح ، حتى
أنك لا ترى في الأديب الفلسطيني سوى رسالة تنتقل في المكان و الزمان ،
مما يقدم نموذجاً انسانياً لصدق البوح و تجلي الانتماء و الادب الرفيع
المتمثل للقضية بكل عمق .

صوت الانتماء ونداء المطالبة بالحقوق و الاعتراض على الواقع المؤسف و
تمثل الامة و قضيته يرجع الى عنصر التجربة في العمل الابداعي ، فيتلون
الابداع بمحتوى التجربة ، وكيفية تجليها ، و لأدب القضية في الشعر
الفلسطيني تجليات تنفذ الى أعماق الشعور و عوالم المعنى متشكّلة بمظاهر
معنوية و لغوية بارزة . فنجد أنّ اللغة التي كتب بها الشاعر الفلسطيني ألمه
و احزانه تنوعت بتنوع التجربة الشعرية ، الا انه يمكن ردها الى الشكّلين
الرئيسيين للكتابة الشعرية ، وهما التعبيرية و الوصفية ، فمنها ما كُتِبَ بلغة
تعبيرية كما نجده في لغة عالية ليعقوب أحمد يعقوب في لوحة تعبيرية عن
الأمل المتعب حيث يقول (أرتبُ الكلمات سلماً \ أصدع عليه \ لشرفة
الفرح البعيدة \ وأخاف أن ينكسرَ الخشب المتعب \ ويدهمني الجرح) ،
و لوحة تعبيرية فذة لعيسى أبو راغب يقول فيه (تعال أيها الغراب الحكيم يا
سيد هذه الأرض الخراب لنعود للبداية) ، و منها ما كتب بلغة وصفية
كمشهد بوحّي شفيف لإيمان مصاروة تقول فيه (إذا ما رفعتُ الى القدس
قلبي \ تَهَاوَى الشَّهَابُ \ وَعَزَّ النَّظْرُ) . و كما تعددت لغة الشاعر
الفلسطيني تعددت معانيه و أعماق كلماته التي باح بها و نداءاته العظيمة
التي تجلت على بحور أقلامه و هنا نورد نورا يسيرا لمجموعة هي مرآة لنظام
جميل و معلّى من الابداعيين الفلسطينيين وكتابتهم الفذة العميقة .

قصة الألم و الجراح

حينما يعظم الألم يصبح فيضانا من الاوجاع و العتمة ، ففي لوحة تعبيرية عالية المستوى يقول يعقوب احمد يعقوب (في ظلال غربي \ أشد السماء \ كمعطف ممزق \ يفيض... بالأوجاع \ وبعنمة الطريق....) و حيث صخور الهمّ النازلة من جبال الهم ، حينما تصبح الدموع دما ، يقول يعقوب احمد يعقوب (هي بعض العيون \ بجوف الظلام \ تقطر بالدم \ و عند الصباح تنتزع ابتسامة من صخور الهم من جبال الهم \ لا لشيء لكن لكي يستدير ال ف م)

و يحيمّ الحزن حتى انه يكسر الامل و الطريق ، انه الامل المحطّم الهشّم الذي ظلّ طريقه ، حيث يقول يعقوب احمد (انا و الامل صديقان منذ دقيقة \ صادفته \ مكسرا \ محطما \ مهشما \ ظل من الوجدع \ طريقه) .

وتحكي لنا كلمات الشاعر الفلسطيني قصّة الألم المرير الذي يتجاوز صبر الصابرين تقول ايمان مصاروة (بجراحٍ شعبٍ صيّر الصبر الجميل لزاها \ كالعشب في جبل المكبر يحتفي بالغيّم \ يلبس حمرّة الآهات رُغم سقوط بعض حروفه \ في هوة المعنى) و في لوحة تعبيرية عن الخواء يقول محمد حلمي الريشة (أصعدُ شجرة الحياة \ لألتقط ثمرة \ سقطت في القبر)

ان القضية الفلسطينية هي الجرح العربي الكبير يقول عيسى ابو راغب (أنا جرح عربي \ نصفه مطر \ ونصفه تراب) ، و في لوحة تعبيرية تبوح ايمان مصاروة بألم كبير فتقول (تركتني \ زمناً ينوح على مواجهه الصليب) و في بوح شفيف ينصدع الاسى من موطن الجرح و يطلع النزف حيث تقول مقبولة عبد الحلیم (من موطن الجرح قلبي بالأسى انصدعا \ أخط نرفاً

من الأوجاع قد طلعا \ كونٌ بروحي من الآلام يذبجني \ وما أزال
بأهي أكتوي هلعا) و يفيض الزمن بالأسى حتى الشبع يقول محمد حلمي
الريشة) أبتلعُ الأسى \ نَحْلَةً مَرِيضَةً، \ وَأَصْرُحُ مِنْ شَبْعِي (

لقد تلوّنت حكايات الشاعر الفلسطيني بألوان شتى للحزن ، الحزن الذي لا
يمكن تصوره يقول عيسى ابو راغب (فوق التصور \ هذا الحزن فينا \ الدم
يمر) و غابات الحزن تأسر المكان اذ يقول بكر زواهرة في
لوحة تعبيرية عالية (أنقشُ في وجهِ الريح \ \ دموعي فيهلُ الغيث
الساخن \ في عشبي المثقوبِ رمالا \ والريحُ تمشطُ غابات \ الأحزان \
بصهيل حصانٍ \ مضمّر)

و في صورة تعبيرية تبلغ عمق الجراح يهرب احمد فوزي الى الليل اذ يقول
(حينَ تَهْرُبُ إلى اللَّيْلِ \ كي ترى الضوءَ في جروحِ المدينة \ ولا تَشْفَى)

الكون الخداع المتخاذل

ان الألم المستمر لم يكن ليوجد . و لا يستمر لولا خيانة الكون المتخاذل و
الانسان المنافق ، حيث يقول عيسى أبو راغب (طلبت منك أن تعتلي
سقف الروح والسماء / أن نشيح بوجهنا عن كل الخداع الكوني / فهذا
النفاق قد استيقظ من نومه) ، و يقول في موضع اخر (هذه فتنة أرختها
الأيام على جسدي / وكتبت خيانات الكون من بعد ما ولدت) انه عالم

خائن كسيح ، اذ يقول عيسى ابو راغب (فهذا العدم قد دبّ في جذع
الجسد وأصابه بالكساح) .

ليس هناك في هذا العالم سوى الخراب ، و الارض اليباب يقول عيسى ابو
راغب (تعال أيها الغراب الحكيم يا سيد هذه الأرض الخراب لنعود للبداية
(انه الصمت الكوني القاتل ، تقول ايمان مصاروة (أليست تلك الأرضُ
\المذبوحَةُ بالصمتِ ؟) ، و في لوحة تعبيرية لهذا الزمن المظلم يقول محمد
حلمي الريشة (أَنهَضُ كُلَّ لَيْلَةٍ \ بَحَثًا عَنْ صَبَاحٍ \ بَيْنَ جَنَاحَيْ غُرَابٍ)
الا ان الفلسطيني لا يرضى بهذا الواقع المرّ و يدعو الارض ان تثور ليتحرر
الانسان يقول احمد فوزي (أيا أرضُ أنتِ البسيطة مثلي \ فتثوري أثورُ \
لكي يصبحَ النَّاسُ \ كَالطَّيْرِ) .

عتمة الغربة و المنفى

البعد عن الوطن و المنفى ذلك الألم العتيد الذي يضرب في جسد الانسان
الفلسطيني والذي يموت فيه نَفْس و يولد فيه آخر يقول عيسى ابو راغب ()
أي قد مات /مات بعد حفنة من القهر والألم والمنفى والغياب /أي الذي
مات في المنفى البعيد (فيولد في المنفى و ريثاً له و قصة كئيبة يقول عيسى
ابو راغب (أنا وريث المنفى /و حين ولدت كانت امرأة تحمل في جدائل
شعرها رسائل البلاد قصت جبلي السري وأوثقتة بالأرض) و حينما تضرب
الغربة في العمق تتجلى الوحدة الممزقة يقول يعقوب احمد (في ظلال غربي
\أشد السماء \ كمعطف ممزق \ يفيض... بالأوجاع \ وبعثمة الطريق....

(. وتتساءل إيمان مصاروة هل يورق المنفى ؟ اذ تقول (هنا ، هناك أراه ما بين الخيام \ هل يُورِقُ المنفى \ بعينِ العشقِ ؟) .

لا يرى الشاعر الفلسطيني هذا الزمن المليء بالغبرة الا صقيعا قاتلا يقول عيسى ابو راغب)

ما زلت ابحت عن رحم الأرض الدافئ فقد اشتد الصقيع) ، انها برودة ارسفة الغبراء يقول يعقوب احمد (وأحياناً \ كثيرة \ أتلاشى \ وأتبخر \ وأنتهي حتى تلملمني البرودة \ عن أرسفة الغبراء) ، و لا يرى في بعده عن الوطن الا سوادا مريرا خاليا من رغبة الحياة ، يقول عيسى ابو راغب (وقت بلا رغبة \ وقت بسواد ليل \ خذوه مني \ خذوه \....وابقوا لي \ شرفة للبكاء \ اكتفي قبل الوداع \ بشي منكم مستطاع \ أن اقبل تراب وطني \ وبعدها يكون العمر انعتاقاً) انه زمن ينوح عليه الصليب كما تقول إيمان مصاروة (تركّني \ زمناً ينوحُ على مواجِعِهِ الصَّليبُ) ، انه زمن لا حياة فيه و لا فرق بين ايامه و ساعاته يقول بكر زواهره (من غيمة العمر السريعة تسقط الاعوام \ في لحم التجاعيد العميقة كالهبوط بلا هواء \ في بطون الانقراض \ لا فرق في الاعوام \ أو شكل السنين سوى \ اختلاف في الوجوه) . لا فرق بين الغربة و المنفى فألم الحرية حاضر في الاثنين يقول عيسى ابو راغب (عيسى : فلا فرق بين الغربة والمنفي \ أما الحرية فهي غريبة \ مثلي \ لا ارض لها) . و الى الاغتراب و الغياب رسالة ونداء ودعوة الى انهاء فصول البعد و طلب اللقاء حيث تقول إيمان مصاروة (خُذني إلى لحدي \ ولملم ما تركتُ من الغياب \ وكحلّ العينِ الشقيةَ في ابتعادك \ كي تراك)

نشيد الأرض

حين تُذْبِح الأرض بصمت الصامتين ، يعلو النداء الحزين ، اذ تقول ايمان
مصارة (أليست تلك الأرض \ المذبوحة بالصمت) . ان الانسان
الفلسطيني التحم بأرضه فكان هو الارض و كانا شيئا واحدا يقول عيسى
ابو راغب (أي كتب على صدره بعود السنابل الأصفر / نحن الأرض /
و حين طل برأسه من هناك / على المدى البصري / لم ير إلا طين الأرض ووردة
وزيتونة تنحني للعاشقين ، تناديان بعضهما البعض) ، و يتغنى بالوطن فان
ازقته اجمل من النجمات يقول عيسى ابو راغب (أزقة وطني \ اجمل من
نجمة تترصد \ غابات الليمون) .

و تحضر دوما القدس رمزا و معشوقة في شعر الفلسطينيين فتقول ايمان
مصاروة (إذا ما رفعت الى القدس قلبي \ تَهَاوَى الشَّهَابُ \ وَعَزَّ
النَّظْرُ) انها الوحي الذي ترتل تقول ايمان مصاروة (فالقدس وحي قد ترتل
جرحها \ نوراً يضيء الشمس حين تزورها) انها اعجوبة الزمان انها رثة
التاريخ و الوجود تقول ايمان مصاروة (في القدس تبدُر سحرها الملكي بابل
\ والفُتُوَّة في حدائقها المُعلَّقة العجيبة \ تفتَح الدنيا نوافذها لتلتقط الهواء
\ وَتَنْتَشِي بِالْحَرْفِ \ تَضْحَكُ من جديد)

و الوطن مزروع في صدر الشاعر الفلسطيني حيث يقول بكر زواهرة (وطني
مزروع في صدري \ وأنا مزروع في الاشياء العليا \ مخلوق من لحم الزيتون
\ ومرسوم من ملك الأوطان)

و رغم الالم ، رغم الحزن ، رغم الخيبات الا ان الفلسطيني يبقى طودا يبقى
عاليا لا يعرف الخنوع و لا الركوع تقول ايمان مصاروة (تقول كلاماً فطرياً \
يخلو من زيف التتميق \ وبهرجة الساسة \ لن نركع) .

لم يترك الشاعر الفلسطيني و سيلة ليتكلم فيها عن وطنه حتى انه احترف
السكوت لأجل الحديث عنه فهنا بكر زواهرة يقول (حينما يكثر الكلام
عن الوطن \ ابحت عن طريقة كي يتذوقني بما الوطن \ واحترف السكوت
(. و بهذا النداء العالي و الصوت الرفيع يتقدم الصوت الفلسطيني ليشق
الصخر و يوحد الشعوب يقول أحمد فوزي (إذا شَقَّ صَخْرُكَ \ يوماً نَبَاتٌ
\ فذاك حيني \ إذا صارَ شَدُو الرُّعَاةِ نَشِيدًا \ يُوحِدُ حُلَمَ الشَّعْبِ الْفَقِيرَةِ
\ ذاك أنيني)

منذ الطفولة و الانسان الفلسطيني يحمل في صدره وطنه يعلقه في فكره نورا
آسرا يقول عيسى ابو راغب (ما زلت أنا يا أبي ذاك الطفل الذي يحمل
صدى الوطن وغيم السماء بكفي ... سلام لك) و يتجلى همّ الوطن في
لغة يعقوب احمد و الواقع المرّ حيث يقول (حين بدأت الكتابة قبل نصف
قرن مضى \ كنت اكتب عن طفل \ لا يجد صندلا ينتعله \ و اليوم \
صار \ الطفل \ امة \ حافية \ بلا عيد \ تموت كل صباح من جديد) ،
انه يرى القيود التي تكبل الوطن و صوته و وجوده فتقول ايمان مصاروة ()
تركتني \ وطنًا يقيدهُ الغريبُ) .

تراثيل الشهادة و الفداء

لا يعرف الفلسطيني الحياة الا شهادة و فداء ، و ابناء فلسطين لا يعرفون الحياة الا مناسبة للموت من أجل الوطن ، يقول عيسى ابو راغب (وتتدلى على صدري مفاتيح الصعود للسماء \ أبنائي يحملون أوسمة الموت \ و وطن عابر) ان الشهادة قصيدة الفلسطيني و فراشته الحرّة لرسم وطنه الحبيب يقول عيسى ابو راغب (تعال يا ابن وطني \ تعال لنرسم الوطن كما نشاء \ تعال نظرز البطولة على جسد الشهداء \ ونطلق الصرخة في وجه الاعادي \ هنا وهناك في كل مكان \ صوت فلسطين يجمعنا) .

ان الشهادة طهر الانسانية و طهر الارض تقول ايمان مصاروة (في غزّة صوت المذيع تطهر

بالشهداء \ بدمعة أم ثكلى) و تخاطب الحمقى الذين يجهلون ان الشهادة باب الحرية و الصباح ، اذ تقول (يا حمقى قد ولد الصبح بنزف دماء \ يا حمقى قد عاد شهيد الأرض ليورث من نظروه ضياء) ان الشهادة هي نار على المعتدين ، انما سقر اذ تقول ايمان مصاروة (شهيد شهيد يجدد عهداً \ ويشعل \ ناراً توازي سقر) و تبلغ مقبولة عبد الحليم الغاية فتري ان كل وجود غير الشهادة هو خنوع اذ تقول (نالوا شهادتهم من أجل غايتهم \ للقدس واستبقوا من خار أو خنعا) .

حتى الحب يكون له معنى اخر في ارض البطولة و الفداء فتقول ايمان مصاروة (الحب هنا \ أن تسلّمك الحبيبة \ رصاصه العهد \ لتكتبها البندقية) بل ان الوجد لا يكون الا في حرية الشهادة ، بل ان الحياة لا تكون الا بذلك ، تقول ايمان مصاروة (الوجود أن \ تكون حراً \ حتى لو جئت \ على أكتاف الموتى أنت \ الحيّ أيا ولدي \ أنت الحي) و في لوحة تعبيرية لبكر زواهره يقول فيها (ثمة فرق بين امشاط الرصاص

\ وأقلام الرصاص مهما يحاول المجرمون ان يدجنوا الثقافتين) فيعتبر المساواة بين الاثنين جريمة ، و تصرّح ايمان مصاروة ان التعبير و البلاغة كلها في الفداء وان لا لغة حقّة الا الفداء ، اذ تقول (قلّ للذين تنكّروا \ أنّ الفداء هو البلاغة والدماء) حتى ان المعاني و العناوين و أشياء الحياة تتداخل و تتوحد كلها فيكون لها عنوانها الأوحده وهو الفداء تقول ايمان مصاروة (وتقولُ أمّك للمساء \ إنّ الصباحَ حروفٌ من عشيقوا \ ووجهك والقصيدُ والفداء)

لقد تمثل الشاعر الفلسطيني قضيته و كان رسولاً فذاً و صوتاً صادقاً و نداءً عالياً لا ينفكّ عن قلبه ووطنه و لا يفارق عينيه امله ، بل انه اتّحد مع الارض و الوطن و يختصر ذلك بكر زاهرة في مقطوعة رائعة و يوح شفيف ، اذ يقول (أنا المحمّلُ باليراع \ وبالصرع \ وبالتراب بالهضاب \ وبالجرّاح \ وبالحبّيبّة والشعوب) .

ملاح الرسالة الادبية ، (علاء الاديب و كريم عبد الله) نموذجاً .

تمهيد

كان و لا يزال و سيقبى الاديب العراقي بحرا يفيض بالرسالية والمعاني الانسانية، حتى انه يمكننا القول ان تلك الرسالية امر ملازم لشخصية الاديب العراقي ، وكان طينته المعجونة بتلك الرسالية . و هذا طبيعي للعراقي ، فالعراق قد اعطى الانسانية الكثير و الكثير وخط على لوحة الزمن ابرع الصور و

أكثرها رقياً ، و له بصماته المؤثرة ليس على الوجود العربي و الاسلامي فقط بل على الانسانية و اهل الارض جمعاء .

من الحزن ان يتعرض هكذا بلد نبيل و معطاء الى فصل ظالم و مظلم طويل يمتد قرابة نصف قرن من التدمير المستمر الممنهج و الوحشي ، و كأن العالم ليس له شعل الا تحطيم هذا الصرح الشامخ . ان العالم المعاصر يتحمل المسؤولية كاملة عما طال و يطال العراق و العراقيين من اذى ، و لم يتحمل مسؤوليته الواجبة عليه تجاه العراق .

هذا الالم العميق الذي بلغ المدى في الجرح العراقي لم يترك مساحة للابتسامة على شفاه العراقيين و لم يترك لهم باحة من البهجة ، ليس هنا سوى فصل رهيب من الموت و الدمار ،

العراق اليوم يغرق في الموت و الدمار و الانسانية لا تجيد الا زيادة المه و اللعب على جراحه لأجل مصالح وقتية .

الرسالية الادبية

ما عادت في ظل هذا التغير الكبير الحاصل في وعي الانسانية و الاتجاه نحو التشبث بالانتماء و الاعتداد بالهوية في قبال رياح العولمة الثقافية ، ما عادت فكرة الفن الرومانسي و البوح الذاتي امرا يجلب الحماس ، بل ما نراه من اتجاه نحو تمثيل الواقع و الامة هو الذي يسلب مراكز الاولوية في الثقافة و الادب المعاصر . هكذا تغير في فهم الفن و الجمال لا يعني انه ينطلق من فهم

تعبوي للعمل الابداعي ، بل يمثل وعيا عميقا بحقيقة الابداع عموما و الكتابة خصوصا ، فأخذت الرسالية و القضية و الموقف تحتل مكانة متميزة في الكتابات المعاصرة . من هنا امكنا القول و كما اشرنا كثيرا الى دخول التجلي الرسالي في نظام الابداع ، و اعتبارها ركنا من اركانه .

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

الرسالية الوطنية

رغم ان النقد الثقافي لا يقدم حلا حقيقيا لفهم الابداع ، الا انه يشير و بصدق الى تأثر الكتابة بالوعي الانتمائي و الفكر المجتمعي العام ، و لا يعني ذلك جواز فهم النص على انه انعكاس لثقافة المجتمع او موطننا لانساق ثقافية ، و انما يعني ان تمثل ما ينتمي اليه الكاتب من ثقافة و امة يضرب عميقا في وعيه و كتابته ، و ربما يكون احيانا الجوهر المشع الذي تشكل بفعله النص او ادب الكاتب كله . ان الحساسية العالية و الرؤية الواضحة و التطلع نحو الافضل المترسخ في نفسية الاديب تدفعه و بقوة الى ان يكون صوتا صادقا في التعبير عن الامة ، في ظل الحرية الفكرية طبعا ، و يصبح حقيقة لا لبس فيها لأجل تبين ملامح المجتمع الذي يعيش فيه . ان الشعر كان و لا يزال صوت اعتراض و طلب للخلاص ، انه تمجيد للحرية السامية و الوجود الافضل ، ما عاد الفن عموما و الادب خصوصا مكان ترفيه و تعبير وجداني بسيط ، انما هو في كل جهاته رؤية و موقف ونداء ، انه نداء صادق و خالد ، و حينما يمتزج هذا

الصوت بحلم الامة و يتمثل تطلعاتها فانه يكون رسالة شفيفة الى العالم و الاجيال

الملاح الفنية للرسالية الوطنية في الادب

من المهم التاكيد ان الرسالية تتطلب بوحا ، بمعنى اخر تتطلب توصيلا ، و لا يعني ذلك ان يكون التعبير بتراكيب لغوية مباشرة بحجة البوح و التوصيل ، و انما يمكن ذلك بالتعبير الفني العالي ، وهذا سر اللغة القوية التي تبوح بالكثير مع الفنية الادبية العالية ، البوح التوصيلي كما يمكن بالتعبيرية العالية ، يمكن ايضا بالرمز و الايحاء بل ان من تجليات اللغة البوح الاليحائي ، كما ان الخيال ميدان خصب للبوح الرسالي .

ان الرسالية الوطنية الادبية يمكن ان تتنوع بتنوع الاجناس الادبية و اصناف اللغات الفنية ، و بتنوع الموروث الاجتماعي و الابعاد الحضارية و الثقافية للمجتمع ، لذلك يمكننا القول اننا في مجال (الرسالية الوطنية الادبية) لدينا عدد هائل بل غير محدود من الاشكال اللغوية ، يمكن تصورها اجمالا بشكل انظمة مركبة تصنف حسب جنس الكتابة من شعر و قصة و نحوها او حسب صنف اللغة من مباشرة و رمزية و غير ذلك او حسب المكونات الاجتماعية الفكرية و الثقافية و المادية .

الرسالية الوطنية الادبية باللغة التعبيرية

نجد من بين الدر العراقي المنثور في ذلك الفضاء الفسيح فارسا تعبيريا يسطر ملحمة التغني بصفات هذا البلد الرفيع فيقول صاحب الكلمات العميقة و اللغة التعبيرية علاء الاديب (عراقي انا سمر \ ومنذ ولادة التأريخ لم

أقهر \ ولم أكسر \ دمائي بحر اطياب \ وانفاسي شذا عنبر \ وقلبي فيه
متسع \ لكلّ الناس بل أكثر)

العراق هو ، انه الاسمر ، هنا تتوهج التعبيرية في تقديم الانتماء و تاخير
المتكلم (عراقي انا) ثم يردفه بصفة متجذرة في هذا الشعب انه اسمر، انه اسمر
حد النخاع الذي وجد التاريخ وهو اب التاريخ و امه ، ابدأ لم و لن يقهر، انه
وريث جلعامش و حمورابي ، انه الذي لا يكسر ، انه مصنوع من الطيب دمه و
طينته، انه ابن دجلة الفرات العظيمين ، بل وجوده كله طيب ، كجنائن بابل
المعلقة ، لن تجد فيه شيئاً من الرائحة غير العنبر ، انه مدينة رحبة محبة يسع
الجميع، هنا تتجلى صورة الكرم الرفيع و العطف الرفيع و الطيبة الرفيعة التي
يتصف بها العراقيون ، و في بيت له ايضاً (قف للعراق تحيةً وسلاماً كاد
العراق بأن يكون إماماً) فيبلغ اقصى درجات التغيي و التمجيد انه انتماء بلا
حدود انه الذوبان الاسر حد التلاشي ، انه زهو وفخر له ما يبرره و يدعو له .

الرسالية الوطنية الادبية باللغة التجريدية

نجد فارساً وطيناً اخر الا انه بلغة اخرى ، انها اللغة التجريدية ييوح بلغته
العالية ، انه كريم عبد الله ، سيد الكتابة التجريدية المعاصرة بلا منازع ، يقول
(كلّما تعزفُ السماء برذاذِ الخُذْلانِ .. / أدخلُ في زجاجةِ الصقيعِ .. / مقروحٌ
يساورني حلماً يتلصصُ \ الأرضُ العانسُ تتلمسُ أجساداً تتسلقُ واجهة
الموت .. / عيونٌ زجاجيةٌ من خلفِ الصقيعِ ترنو .. / وقناصٌ أرعنٌ يتدفأ بسيل
رشقاتٍ على وجهِ التاريخ) انه يتمثل العراقي الذي مسه البرد ، من نازح و
مهجر و فاقد و محزون و متألم ، انها ملحمة العراق الجريح المبكي ، الم طويل ،
و من هناك تعزف السماء اغنية هي فرحة راس السنة لغير العراقيين الا انها الم
مر و صقيع حارق لهم ، انه الصقيع السجن الذي لا فرار منه ، اين يذهب
العراقي الذي خذله كل شيء حتى البرد ، لقد فقد العراقيون كل شيء يتوسدون

الارض ، فصاروا لوحة عظيمة للموت الكئيب ، هنا نحن بعيوننا الجميلة البريئة
الطفولية نتطلع للخلاص وهناك في الجانب الاخر لا شيء سوى الذئاب و
الاعداء و المفترسين ، يقتنصون الخبز و الخيرات لا شيء هناك في الجانب الاخر
سوى المتفرج الوقح انه العالم القبيح .

اللغة القريبة شعر جميلة عطوي

لقد كانت الحداثة على قدر كبير من الشجاعة فأحدثت التغيير التاريخي ، و
بقدر تلك الشجاعة كانت ايضا شجاعة (ما بعد الحداثة) و اصواتها ، اذ لم
تمنعهم البناءات العالية و الاضواء البراقة للحداثة من النظر بتمعن الى ازमत
الحداثة التي اسقطت حصونها المنيعه ، في عملية مراجعة عميقة . فبينما كانت
الحداثة تريد التغيير في مستوى الغايات انبهارا بالعقل و العلم ، جاءت (ما بعد
الحداثة) للمطالبة بالتغيير الجذري في وضع تفرضه العولمة و تقنياتها و عواملها
المرافقة لها .

من اهمّ ازमत الحداثة في مجال الادب هي العزلة ، فبعد ان كان الادب
حياة للناس و فضاء رحبا صار متعاليا في قلاع و حصون عالية بعيدة عن الناس
، بظاهرة مريرة هي عزلة الادب ، في ادب النخبة او نخبة النخبة .

لقد طرحت لغة ما بعد الحداثة كثيرا من الرؤى لأجل تجاوز هذه الازمة ، و
العودة بالادب الى وضعه القيادي و القريب من الناس ، مع عدم التفريط
بالجماليات و التقنيات الفنية التي بلغها . و من اشكال تلك المعالجات هي اللغة
القريبة ، و التي نجد طيفا واضحا من الكتاب صاروا يكتبون بها ، لغة تتسع

للإنسانية قريبة من مشاعر الإنسان و قضاياها و بفتية عالية ، و من بين من يكتبون اللغة القريبة الشاعرة التونسية جميلة عطوي ، بلغة تتميز بتقنيات فنية عالية و جماليات باهرة ، و في ذات الوقت تقترب من الإنسان و مشاعره و احساسه و وعيه الحاضر ، و تبلغ النموذجية في قصيدة (كان يا مكان) ، و هنا سنبحر في اجواء تلك اللغة المميزة مع ملامحها الفنية و الجمالية .

لقد كانت و ما زالت اللغة القريبة هي لغة الخلاص الصارخة ، و بطيف واسع من التعبيرية ، بل و مستويات مختلفة من حقول المعنى ، فيمكن تحقيق غايات اللغة القريبة بالتوصيلية و الايحائية القريبة ، و بالايحائية العالية ، بل و بالتجريدية. ان اهم ما يميزها ان تكون الفكرة جلية و ان تتجلى الغاية و القصد مهما كان مستوى الايحاء و شكل البوح ، و حينما يتحقق القرب الجماهيري الاستثنائي مع محافظة على تقنيات و عناصر فنية عالية و عميقة حينها تتحقق لغة ثرية واسعة بسعة الانسانية ، و بتحقيق مستويات عالية من التفنن و العمق الجمالي تتحقق لغة ساحرة عظيمة هي ميزة اللغة العالمية كما هو واضح .

اللغة القريبة لغة عالية فنيا و جماليا بتوظيفات واضحة و تجليات جمالية رفيعة ، محورها الرسالية ، على مستوى الجمال و القضية الانسانية و تطلعاتها ، و نجد ذلك حاضرا في قصيدة (كان يا ما كان) في قصيدة الشاعرة جميلة عطوي . فبعد التوظيف العالي و التعبيرية الظاهرة في عنوان القصيدة (كان يا ما كان) و نقل القارئ الى عالم واضح و مشرق من الاستحضارات و النقاط المعنوية الحميمة و الاليفة ، تقول الشاعرة :

(قال الراوي

كان ياما كان ..

مدينة للعتمة

يحكمها الغربان ...

فيها تعثر الفجر

(بين الثنايا)

هنا تشخيص وتوثيق من قبل الراوي الوضع المأساوي للواقع ، بلغة رمزية و
إيحائية قريبة ، كبيرة البوح ، و توظيف لمفردات ظاهرة في إيجاءاتها (فالمدينة و
العممة و الغربان و الفجر) تنقل القارئ الى تصورات قريبة تحاكي ما يعيش من
وضع سياسي و اجتماعي ، حينما يكون التحكم لغربان بعيدين عن الحضارة و
الحرية و الامل . ثم تشع الشعاع ببيان صوت مطالب بالخلاص و ينشد
مستقبلا افضل

(وكاد يضيع منه الطريق

فاعتلى كتيب الحكايا

يستجلي الحقيقة

ينادي كل رفيق

وعلى شعاع الأمل

سبك حصون المرايا

ليلتقط النور

به يخفف العممة

يجلي إحساس الضيق)

فتحضر كلمة (كاد) لتبين ان الامل موجود ولم يحل الخراب العريض في
الارض ، يرى شعاع الامل و يلتقط النور ، يخفف العممة و يجلي احساس الضيق
. لغة قريبة لا تعتمد الى التأجل و لا التعقيد تبوح بإيجاء عذب ، بمجازات شعرية

واضحة و قريبة . ثم تقدم الشاعرة شرحا لوعورة طريق الخلاص و تعثر الفجر و
خفوت النور و الامل :

(بدت له أطياف مكبلة

والضوء بين السبايا

يرمى في جحر عميق ...

و قد ألبسوه ثوب الرزايا

يميت فيه البريق ..)

الاطياف المكبلة ، و البريق يموت بما البسوه من رزايا ، في عرض اخر
للواقع المرير و سلبها نعمة النور و اشعة الامل ، ثم تنظر الى الخلاص المنبثق
وسط المأساة انه الشهادة فهي السبيل لأجل الحياة الافضل رغم السواد :

(وعلى بساط النوايا

ارتمى الفجر .. غامر ..

يخلص النور ...

يركبه ظهر أقوى المطايا

تدوس السواد ..

فيضحى شظايا ..

وتعلق القناديل .. نجوما ..

تنير الكون .. تحفزه ...

أن يستفيق

ادحر نعيق الغربان ...

أعد لمدينتك الأمان ..

وعش حرا طليقا)

ف نجد ان النوايا ترمي على الفجر و صوت الحرية ، لتحرر النور و آمال
المقهورين ، فيكون شهداء الفجر و الثورة هم القناديل التي تنير الطريق . انها
صوت سماوي للمدينة و الكون ان يستفيق و ان يدحر غربان الشر و اعداء
الانسان و الحضارة و يعيد الامان و الحرية و البهجة .

حينما يكون الالم شديدا و تكون الوطأة كبيرة و الجرح كبيرا ، حينها يكون
الادب المتعالي و النخبوي في حرج ، فتنبثق من رحمته النقية صوت صريح ينادي
بالخلاص ، في لغة قريبة، في اشكال و اساليب مختلفة ، و هي في وجودها
الواسع الطيف و الساحر تكون في غاية الصعوبة تتطلب قدرات كبيرة لا تتوفر
الا نادرا لكاتب حققت له مهارته الفنية و الجمالية القدرة على هذا الشكل
الصعب من اللغة .

النص

كان ياما كان

قال الراوي ..

كان ياما كان ..

مدينة للعتمة

يحكمها الغربان ...

فيها تعثر الفجر

بين الثنايا ...

وكاد يضيع منه الطريق

فاعتلى كتيب الحكايا
يستجلي الحقيقة
ينادي كل رفيق ...
وعلى شعاع الأمل
سبك حصون المرايا
ليلتقط النور
به يخفف العتمة
يجلي إحساس الضيق ...
بدت له أطراف مكبلة
والضوء بين السبايا
يرمى في جحر عميق ...
و قد ألبسوه ثوب الرزايا
يميت فيه البريق ..
يا لها من بلايا
تؤذي الفؤاد الرقيق ...
وعلى بساط النوايا
ارتقى الفجر .. غامر ..
يخلص النور ...
يركبه ظهر أقوى المطايا
تدوس السواد ..
فيضحى شظايا ..
وتعلق القناديل .. نجوما ..
تنير الكون .. تحفره ...

أن يستفيق
ادحر نعيق الغربان ...
أعد لمدينتك الأمان ..
وعش حرا طليقا ..
جميلة عطوي

الخلاصات النقدية

قد يرى البعض ان النقد نظرية و تطبيق الا ان النقد التعبيري المنطلق من النص نحو النظرية لا يرى نظرية لتطبق و انما يرى نقد عمليا يؤدي الى استنتاجات و خلاصات لذلك نرى ان نسمي تلك المستخلصات و الاستنتاجات بخلاصات نقدية لانها مستفادة من النقد العملي و استقراء لما تحقق من انظمة فيه .

نحو علم نقد تجريبي

ربما يمكننا القول - في وقتنا هذا و بفضل الارث النقدي الكبير الذي انتج خلال العقود الاخير - بوجود ظهور النقد الادبي العربي بمظاهر تطبيقية ثابتة ، بمعنى ان تكون الابحاث النقدية ذات شكل علمي ثابت وغير خاضع للفردية ، يقول (وندل هارز ١٩٩٠) (النقد ليس موضوعة ، ولقد ابدل بنظريات ادبية في معظم الجامعات ، الادب الذي يكتب صار يركز على نماذج ثابتة . (١) و لا يحتاج هكذا امر مهم الا لخطوة الى الامام في اجراء مراجعة و فحص و تصنيف و تدقيق لما انتج من نقد ، يقول (احمد علي محمد ٢٠٠٧) (إن الممارسات النقدية التحليلية أو التطبيقية لا تزال في كثير من الأحيان أسيرة المناهج الغربية من نفسانية و بنيوية و تفكيكية ، إذ أمضينا وقتاً طويلاً و نحن عاكفون على مداولة النصوص الأدبية و لا سيما القديمة منها بإحدى طريقتين : إما الاعتماد على مفرزات النقد الغربي ، و إما تقديم قراءات ذوقية متحللة من أي تحديد منهجي ، و الواقع أن تلك الممارسات لا ينقصها سوى المراجعة العقلية الفاحصة ، و قد آن الأوان لإجراء مثل تلك المراجعة ، بمعنى لا بد من تقويم تلك الممارسات لبيان محصولها الفني و الفكري (٢). هكذا مراجعة تجعل من نقد النقد ضرورة ملحة لأجل تطوير النظرية الادبية و ليس امرا تكميليا كما قد يعتقد .

لا بد لعمل ادبي رصين ان يستند الى فكر و فلسفة عميقة و واقعية

بغض النظر عن البحث في مقومات و عناصر الشيء الجميل الخارجي

، او ماهية الاستجابة الجمالية الحاصلة في نفوسنا تجاه الشيء الجميل

، فان هناك امورا تبلغ حدا من الوضوح يمكن من اعتبارها مستندا

عقلانيا معتبرا.

الامر الاول : ان لدى النوع البشري بجميع انتماءاتهم و تصنيفاتهم

تمييزا وجدانيا اجماليا للجميل عن غيره ، على الاقل بالاتفاق على

جمالية الاشياء عالية الجمالية ، و في الواقع هذا الامر يوجه تساؤلات

مخرجة لفكرة نسبية الجمال.

الامر الثاني : رجوع الاستجابة الجمالية الى انظمة و مكونات شعورية و
فلسجية موحدة لدى البشر رغم الاختلاف و التنوع الكبير في الاشياء
الجميلة ، و يمكن فهم العملية فلسجيا بتكون عملية التذوق من عناصر
حسية و عناصر ذهنية تتفاعل في مستوى تحليلي اعلى في مركز للتذوق في
الدماغ ، ومن هنا يمكن فهم عملية التذوق الحسي للاطعمة على انها جزء
من نظام او جهاز تذوق عام يشمل عملية تذوق للحسيات و الدهنيات
يقول (ماجد محمد حسن ٢٠٠٤) (أن التجربة الأساسية في مجال

الجمال هي التجربة الحسية، لذلك يرى البعض أن الإدراك الجمالي هو في
جوهره حدس، وليس تصوراً، وتقوم طبيعة الحساسية على بعد الاستقبال،

بمعنى أن الإدراك الجمالي يحدث نتيجة للأثر الواقع على الحواس من قبل
الموضوعات المعطاة (٣)

الامر الثالث : بروز عناصر مدركة في العمل الجميل تحظى بقبول عام على
أغما عناصر جمالية كالأثارة و الأدهاش و الأبحار و التمکن من تمييز عناصر
للفنية تمکن من تحقيق التعريف ، و لا ريب ان نظرية التعريف مقومة للبحث
الجمالي و النقدي بحيث ان عدم وضوح التعريف و الاختلاف فيه يعد ازمة
فيهما .

ان الشرعية التي حظيت بها الاعمال الفنية الغير مألوفة ، ما كانت
تحصل لولا تجاوز الفهم العام المألوف للجميل ، و انما كان الاعتماد
في تلك الشرعية على الاحساس الذوقي لجمالية تلك الاعمال ، و
التي دفعت بالنقد و النظرية الجمالية الى تفسير تلك المظاهر الجميلة
غير المألوفة ، و في ضوء هذا الفهم ، يكون واجب النقد ليس فقط
بيان مظاهر الجمال في الاشياء الجميلة المتفق عليها ، و انما اعطاء
تفسير لمظاهر الجمال في الاشياء الجميلة غير المألوفة ، بمعنى اخر ان
النقد هو جسر العبور للوعي و التفكير العام بما يخص فكرة الجمال .
يقول ماجد محمد (فما تدركه الحساسة، باعتباره حقيقياً تدركه على

هذا النحو حتى حين يراه العقل ليس حقيقياً، وعلى هذا فإن مبادئ

وحقائق الحساسية تؤلف مضمون الجمال، وهدف الجمال هو بلوغ

كمال الإدراك الحسي (٤) ان هكذا فهم لعملية تحسس الجمال و

عملية تفسيره ستساعد كثيراً جداً في تطوير الذائقة العامة والقدرة

على تحسس الجمالي ، و ايضاً ستساعد و بقوة على تطور فكرة

الجميل في الوعي الانساني .

ان فكرة الاعتماد على معرفة تجريبية في ادراك الجميل تنطلق من فكرة ان الاحساس بالجميل اعمق و اوسع و اكثر تطوراً من الادراك العقلي و تحليله ، بمعنى اخر انها تستند الى فكرة ان ادراك الجمال ليس من وظيفة التفكير و لا التحليل و انما هي من مجال اخر منفصل . يقول هيربرت ماركيز " ان النهج الجمالي يقيم نظام الحساسية باعتباره مناقضاً لنظام العقل . وانه في إدخاله هذا المفهوم الى فلسفة الحضارة، فإنه يتجه الى تحرير الحواس والتي بدلاً من أن تدمر الحضارة، فإنها تقدم لها قاعدة أشد إحصاكاً و تزيد الى حد بعيد من إمكاناتها. " (٥)

ان فكرة النقد التجريبي تنطلق من معاملة النصوص كظواهر انسانية و ليست مجرد اعمال فكر و استجابة لمتطلبات ، و انما هي عمل انساني عالي المستوى متحرر من الزمان و المكان وان كان في مادته و موضوعه و محتواه

تأثيرات لهما . من هنا يكون واجبا لأجل تحقيق نظرية ادبية اصيلة الانطلاق من النص و ليس الانطلاق اليه يقول (احمد علي محمد)إننا في النقد العربي بحاجة إلى التجريب النقدي ، ولا أعني بالتجريب تجريب الأدوات المنهجية المأخوذة عن الغربيين أو غير الغربيين ، بل أعني أن تكون هنالك ممارسات تجريبية تنطلق من النص الأدبي متفهمه سماته الفريدة و علاماته الفارقة) (٦)

من كل ما تقدم و بالخصوص ما اشرنا اليه من وضوح و تميز الادراك الجمالي و عناصر الجمال الخارجية و الاستجابة الجمالية الداخلية ، يكون بالإمكان بلوغ درجة مقبولة من المنهجية المستوعبة للأبداع ، المعتمدة على حقائق مستخلصة بشكل علمي تجريبي من الاعمال الفنية ، لأجل تحقيق نظرية ادب عربية اصيلة يقول احمد علي محمد (لقد تردد عند النقاد أن تراجع النقد التطبيقي العربي الحديث كان بسبب افتقار الممارسات النقدية الحالية إلى نظرية أدبية أو نقدية ، و السؤال من أين تنشأ مثل هذه النظرية ؟ صحيح أن الفكر يوجد النظرية ، و يوجد المنهج ، غير أن الممارسات التجريبية هي التي تؤسس الفكر و تكتشف النظريات ، و لا أدري كيف نريد بلوغ النظرية من دون تجريب ، و من دون ممارسة نقدية تستهدف اكتشاف الظواهر الفنية و معالجتها بأسلوب نابع من صميمها و من طبيعتها)؟ (٧)

المصادر

-١

<http://www.textetc.com/criticism.html>

-٢ د احمد علي محمد - في النقد التجريبي

http://ouruba.alwehda.gov.sy/__archives.asp?FileName=44111242920071203083651

-٣ ماجد محمد حسن التذوق الجمال

<http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?id=28470>

-٤ المصدر السابق

-٥ المصدر السابق

-٦ د احمد علي محمد - في النقد التجريبي

-٧ المصدر السابق

نحو علم نقد استقرائي

لقد بلغ التباين الذوقي و التقييمي و الرؤيوي للاعمال الادبية و الفنية عموما حدا ما عاد معه بالامكان العثور على معايير فنية و جمالية موحدة ، نحن لا نتحدث هنا عن عامة المتلقين و انما نتحدث عن المهتمين و الدارسين للفنون . ان الاجيالية و المدرسية لا تقدم تبريرا جيدا لهذا التشطي ، و الذي بلغ حد الفوضى احيانا .

ان الخطر في هكذا وضع يكمن في حالة عدم تبين المظاهر الجمالية للفنون ،

بحيث يحصل خلط و يصير الاعتماد في التقييم على اجتهادات فردية و ميول نفسية قد لا تمت للواقع الجمالي بصلة ، و قد يحصل اخفاق في تعيين الجميل و الابداعي و تمييزه عن غيره .

ان الحل الحقيقي وهكذا معضلة هو بلوغ النقد درجة من العلمية ، و الكف عن النزول من النظرية الى المصاديق ، و استبدال ذلك بنقد تطبيقي استقرائي ينطلق من الاعمال و المصاديق ، و من خلال ذلك يتم تكوين القواعد و القوانين في عملية ادراك و تشخيص المظاهر الفنية و الجمالية . ان الدعوة الى علم نقد استقرائي لها مبرراتها الكافية و الجوهرية ، كما ان ادخال الاستقرائية في النقد الفني هو ضرورة ملحة في ظل الاتساع الكبير لمجال الابداع ، و حقيقية معيارية الاستقراء لما يبدو ظاهرا ان الفن هو ظاهر انسانية و ليس انجازا تجاوبيا مع الخارج .

ان النقد الاستقرائي يتخلى بالكلية عن فكرة التسليم للعنصر الجمالي المدعى و اعتباره معيارا ، و يكون مستنده الحقيقي معارف استقرائية لا تقبل الخطا ولا الابتعاد عن الواقع .

ان فكرة النقد الاستقرائي تنطلق من الايمان بالمبدع ، فانه يتعامل مع العمل الفني كظاهرة و ليس انجازا يسعى نحو تحقيق فرضيات و نظريات و افكار ، و يتعامل مع العمل الفني كظاهرة انسانية و ما يتحقق به من جماليات كظواهر انسانية ، و انجازات مميزة معرفية و تطويرية ، لا تتصف بالسكون بل بالتطور ، و لا يكون الدافع نحو مطالب فكرية وانتقادات تجديدية وانما يكون التطور طبيعي ناتج من ذات الاعمال . و انا نلاحظ ان التطورات التاريخية في الفن انما حصلت بانجازات عبقرية تجاوزت الموجود من نظريات و مطالب نقدية ، و ان السبب الحقيقي لتلكو الفن هو القيم و معايير فوقية تحضى بالتسليم و تعد هي العناصر الجمالية من دون استقراء او اثبت ، فبدل دفع الفن نحو تحقيق

مطالب النقد ، و متابعتها ، فان النقد الاستقرائي دعوة الى اتجاه معاكس ، يكون فيه النقد هو الملاحق و التابع للاعمال الفنية . و مسألة احراز المعرفة الحقائقية و عدم التوهم و التكلف و الادعاء تضمن بالاستقراء الذي يركز عليه هكذا نقد .

لا ريب ان الاستقراء هو المحور الحقيقي للمعارف العلمية ، و ان النظريات لا يمكن ان تتصف بالواقعية و المصدقية ما لم يكن لها وجود و تمثيل جزئي جيد في الخارج و المجال الواقعي للنظرية ، فلا يكفي الادعاء في مجال العلوم . الية النقد الاستقرائي يمكن تحقيقها بصور متعددة ، و حسب ما هو معمول به في العلوم التطبيقية ، الا ان الاساس و الجوهر هو الاعتماد بالكلية على الاستقراء ، و الذي يعني محورية المصاديق و صفاتها و ما يستحصل منها من قواعد .

ان عملية الابداع عملية حرة ، و لا يمكن تكبيلها بفرضيات و نظريات ، تفرض و تعتبر مسلمة و اساسا للتدوق و المعرفة ، رغم انها لم تحظ باثبات و لا دليل غير الفرضية ، بمعنى اخر ان النقد ما لم يعتمد على الاستقراء فان معارفه تبقى معارف فرضية ، و هذا هو السبب الحقيقي في التغيرات السريعة في القيم الجمالية و المتطلبات الابداعية في النقد الفني ، اما لو اعتمد الاستقرار بحيث لا يتم التسليم للفريضة الا باثبات مصداقيتها من خلال الاستقراء ، فانه سيكون لدينا مجال حقائق يتصف بدرجة عالية من الواقعية .

يكون دائما التعامل مع الاعمال الادبية مهما كان حجمها و عددها بكونها ظواهر ، و العناصر الجمالية تعامل كظواهر لا يتم الاذعان لاي معرفة عنها الا بمصدق استقرائي .

في اللغة المتوهجة

لقد بات راسخا عند المشتغلين في الفنون الادبية شكل فني من اشكال اللغة هو اللغة المتوهجة . و رغم الحضور القوي لهذه اللغة في الشعر المعاصر ، الا ان النقد الادبي لم يبذل الكثير في بيان ملامح تلك اللغة و جمالياتها ، و ظلت في كثير من جوانبها تحت الاوصاف الفصفاضة و غير المحددة . لا ريب ان الاشارات الى انها لغة التكثيف و الادهاش و القراءة المتعددة كانت قريبة الى عالمها الواسع ، الا انه لاجل التطور اكثر فيها ، لا بد من بذل جهد اكبر في هذا الاتجاه

ربما المتابع للكتابات الادبية المعاصرة يرى ميلا نحو البوح و تراجعاً في التوهج اللغوي ، طبعاً هذا الامر مفهوم جدا ، و كان لاسباب اولها ما تمر به المنطقة العربية من هجمة اجتماعية و سياسية و تغيرات و اختراقات تستنهض الهمم و تدعو الى البوح و الصوت الجمهوري الخطابي ، لكن هناك عامل اخر هو تاخر النقد تجاه اللغة المتوهجة ، و عدها لغة المثقفين و النخبة ، من دون تقديم نظرية متكاملة عنها ، تمكن من تطوير المتلقي العادي ، و توسع جماهيرية هذه اللغة ، التي هي بحق من اعظم انجازات الانسانية في عصر الحداثة . خصوصا بعد ظاهرة العزلة الجماهيرية للنصوص الادبية مما ادى الى تراجع في نتاجات اللغة المتوهجة .

لقد نال اللغة المتوهجة شيء من الظلم ، يجعل الواجهة و الممثل الرسمي لها هو لغة الهذيان و الانثيالات و اللغة التجريدية و الغامضة ، و الامر ليس كذلك ، ان اللغة المتوهجة لا تتعارض ابداً مع التداولية و التعاونية ، و يمكن تحقيق الادهاش و التكثيف مع تحقيق مقدار عال ايضا من الجماهيرية . و لو تلمسنا الجماليات الحقيقية و الجوهرية لتلك لغة لوجدنا الرسالية و الاستجابة الشعورية من مقومات الابداع فيها .

لقد بينا في مقالات سابقة ان الابداع اللغوي قائم على ثلاث ركائز ثابتة هي الشعرية و الجمالية و الرسالية ، تحقيق مقادير عالية في تلك الجهات يحقق لغة فنية ابداعية متميزة ، و تحقيقيق شكل معين من الشعرية و الجمالية يحقق شكل اللغة المتوهجة .

الشعرية تبرز في مجال المجاز و الخيال و الموسيقى و الصورة ، اما المجاز فان المجاز العالي اي الانزياح الكلي في جميع المكونات و ليس الاقتصار على المجاز المفرداتي من صفات اللغة المتوهجة . و اما الخيال فان خيال اللغة المتوهجة يكون بالعيش في لغة الحلم و ليس تحقيق لغة الحلم فقط ، و اما الموسيقى فانها تحقق الموسيقى العميقة و تناغم النقاط الموسيقية العميقة . و اما الصورة فهي صور الكلمات السريعة ، و نقصد بها تحقيق لالفة تجاورية بين الكلمات تفوق سرعة البناء التلقياي و المنطقية النحوية و اللغة فائقة السرعة هي من اهم مميزات اللغة المتوهجة .

اما الجمالية فعناصرها التصوير و التجربة و الاستجابة الشعرية ، اما التصوير فالكلمة الصوري تعددي في اللغة المتوهجة اي انه نص مفتوح على قراءات متعددة ، و اما كيف الصوري فهو ايجائي و اما المحتوى الصوري فقد بينا انه من اعلي مستويات الالفة و اللامنطقية الى تصل حد التجريد احيانا . و اما التجربة ، فالكلمة التجريي تجليايي يكون للذات و التجربة حضور و ظهور و هذا صفة للغة القوية عموما و منها اللغة المتوهجة ، و اما كيف التجربة فانه وسائطي لامباشر يحتاج الى اعمال ادوات التلقي حتى يصل الى الابداع القراءاتي و اكمال الفهم بمعونة المتلقي و هذا في الحقيقة من مميزات النص المفتوح الذي يصبح فيه القارئ مبدعا و ليس متليقا فقط وهذا الفهم المعاصر جوهرى جدا في تطور الفكرة الانسانية عن اللغة الفنية ، و اما محتوى التجربة

فهو ينزع نحو المعاناة الجمعية و العميقة نحو الامة و الانسانية و الكونية مبتعدا عن الشخصية .

و في ما يخص الاستجابة الشعورية فمن الواضح ان اللغة الابدائية تعتمد الاستجابة الشعورية العميقة ، متجاوزة الهزة الشكلية الخطابية ، بمعنى انها لغة كتابية ، فان اللذة العميقة المعرفية و الشعورية هي التي تمثل النظام المشاعري في الاستجابة للغة المتوهجة ، انها لذة من الاعماق وهذا لا يمنع من لغة متوهجة خطابية .

واخيرا الرسالية ، فان رسالية العمل الفني تكمن في الرسالية الجمالية و الرسالية الجماهيرية . و الرسالية الجمالية تتحقق بتقديم نموذج عالي المستوى من الفنية و التقنية ، حتى يتوج بالتجديد اللغوي ولا توجد لغة نعرفها الى الان تقبل التجديد و التجريب القصدي الابداعي كاللغة المتوهجة لذلك نرى بوضوح تسارع و تكاثر و تشعب اساليب اللغة المتوهجة ، و اما الرسالية الجماهيرية ، فان تحمل المعاناة الانسانية و تمثل الامة و النوع جزء مهم من الرسالية ، و اما التداولية فانها ايضا من المطالب الجماهيرية ، الا ان ذلك لا يعني التنازل عن المستويات العالية للكتابة لاجل التوصيل الى جميع الشرائح ، فان هذا ليس امرا معقولا ، بل ولم يكن يوما مطلبا فنيا على مدى العصور ، لكن في زمننا الحاضر الذي تتداخل المعاناة و تتعاضد فان الواجب على المؤسسات الانسانية و الدولية من تطوير القارئ و المتلقي و اشاعة الثقافة بدل مطالبة الادب بان يكون بلغة حياتية يومية و خطابية طاغية ، اي بدل ان نجر اللغة نحو عالم الابتذال فالأفضل ان نخلق معها في سماء الابداع ، و من المهم ارجاع هيبة الكتابة و دورها القيادي في المجتمع و ازالة جميع حجب العزلة المفتعلة بين الكاتب و القارئ بل بين الابداع و الناس عموما ، و التي تبدو احيانا مفتعلة .

لا تكمن اهمية اللغة المتوهجة في انها لغة فنية جديدة و متطورة ، بل لانها تمثل

انجازا انسانيا حضاريا يواكب التشكل العالمي للانسان العالمي ، المتجاوز للحدود المكانية ، لذلك اذا ما بقي النقد المحلي متاخرا فان التبعية ستكون هي النتيجة الحتمية ، وهذا سيؤدي الى صياغة ثقافة و رؤية تابعة الى ما ينتج في الخارج ، فلا بد من الانطلاق من خلال المصاديق و الجزئيات للتعامل مع النظريات العامة ، فانه العمل الحقيقي الذي يجعل الثقافة المحلية محصنة و فاعلة في صياغة ثقافة عالمية ملائمة .

نحو النقد التجلياتي

من الظاهر جدا ان فترة ما قبل الحداثة تميزت ببلوغ الجمالية الادبية فيها درجات عالية من التشخيصية لعناصر جماليات الادب الكلاسيكي ، حتى ان درجات التوقع الانتاجي و التجريبي صار امرا راسخا في مجال التحليل الجمالي لتلك الاعمال ، و حقق البحث التحليلي درجات تفصيلية للمصطلحات العامة و الخاصة و الكلية و الفرعية و مراتب المفاهيم و صور التراكيب و خصوصا في علم البلاغة .

و من الظاهر ايضا عدم تحقق مثل هذا المنجز في جماليات الادب الحداثوي و ما بعد الحداثوي ، طبعا و لحقيقة ظهور منجز ابداعي متميز لهذه الفترة يعطي ملامح واضحة لها ، الا ان العوز و الافتقار الى المصطلح العلمي ناتج عن قصور في الادوة النقدية ، حتى الاستعانة بعلوم اخرى كاللسنية لم يفلح بتقديم التصورات الناضجة ، و سبب عدم الاستيعاب هذا لا يخفى على الكثيرين وهو منهج التلقي المدرسي لمنهاج النقد الغربية الارتجالية و المتشعبة ، بمعنى اخر ان تآثر العقلية الغربية بوطأة العلم و البرمجة ادى الى ظهور نزعة من التسلط و التحكم و الانطلاق من نقطة خارجة عن دائرة الابداع الادبي متجهة نحوه

باعتباره مادة لها ، ان الابداع في مناهج النقد الادبي الحديث لا يفهم الا كمادة و حالات فردية لاحكام و قوالب جاهزة . لذلك هي دائما تصطدم بالفشل و العجز و الوهم احيانا ، ان افضل صفة يمكن ان يوصف بها النقد الحديث هي عدم الاصالة ، و نقصد بذلك النقد الغربي بالاساس ، انه ابن اعرج لنظريات العلم المادي المتسلطة .

ما كان مطلوباً من النقد الادبي هو الانطلاق من علم الجمال و ليس من علوم اخرى ، نعم الاب الحقيقي و الشرعي للنقد الادبي الاصيل هو علم الجمال ، و كل قصور في هذا الفهم او في جانب الجماليات الاصلية و الفرعية يولد نقدا ادبيا عاجزا ، ان ما هو مطلوب من النقد هو الثورة على النقد ، التحرر من قيود العلمية المادية ، ما هو مطلوب علمية جمالية ، علمية الادب الحقيقية . لقد ادى الخلط بين الخصائص الجمالية للمادة الفنية و خصائص المادة نفسها ، الى تصور امكانية تحديد العناصر الجمالية لتلك الاعمال الفنية بتلك المادة ، لكن الامر ليس كذلك ، ولا يقال ان ذلك يعني البحث عن عناصر جمالية ليست مادية ، و الجواب ان هذا صحيح في جزء كبير منه ، فان ابداعات ما بعد العولمة والاعمال التجليباتية اثبتت وجود عناصر جمالية تتجاوز المادة ، عوامل مشتركاتية بين الفنون ، ولو ان النقد الادب اقترب اكثر من العلمية الجمالية لكان بإمكانه ان يتلمس الخطوط العريضة لتلك العناصر الجمالية ، الا انه و للاسف اخذ يتقلب في احضان العلوم المادية الخاصة بتلك المواد ، ولو استمر ذلك النهج المعتمد على العلوم المادية فانا سننتهي الى نقد فني مليء بالمصطلح الفيزيائية و الكيميائية و الرياضية ، مع افتقار حقيقي في تشخيص العناصر الجمالية . اما النقد التجليباتي النابع من العلمية الجمالية ، فانه سيحقق انجازا جماليا و تشخيصا لعناصر الجمال في الاعمال الفنية ، سواء كان على مستوى الجنسية (كالشعرية و السردية و الموسيقية و الرسمية و غيرها) او على

مستوى الجمالية بعناصرها الایحائية و التلقیائية و القصصیة و التجربیة .
نعم التناول التجلیاتی للأعمال الجمیلة هو الحل الحقیقی لمشكلة العوز
الاصطلاحی العلمی للنقد الفنی ، و العلمیة الی تحقق بالمنهج التجلیاتی علمیة
جمالیة اصیلة ، و لیست علمیة تابعة لعلوم أخرى متعلقة بمادة الفن . لا بد من
التاكید و كثیرا علی ان العمل الفنی بمادته له تناول علمی من جهتیین ، علم
مختص بمادته و علم مختص بجمالها ، الخلط الذی حصل فی عصر الحدائثة بین
العلمین ادى الی مزلق خطیر اوصل النقد الفنی الی طریق مسدود .
نعم تابعة النقد الفنی لعلوم المادة ادى الی فقدان القدرة علی تشخیص العناصر
الجمالیة بشكل واضحة ، طبعاً من التجنی القول بعدم قدرته علی الاشارة و
التلمیح و الایحاء ، لان ذلك كلام فارغ ، ما نقصده هو عدم قدرته لبلوغ
العلمیة المناسبة فی المصطلح ، فكانت أكثر اطروحاته و مبتكراته و مصطلحاته
فضفاضة و غیر مشخصة ، فصار النقد عبارة عن ممارسة یحتكرها المادیاتون
أكثر من الجمالیین . او انها غرق فی التعبیریة ، بمعنی اخر ان المنهج التجلیاتی
للقدر الفنی هو دعوة نحو النقد الجمالی و لیس النقد المادی او التعبیری .
ان الفهم التجلیاتی للجمالیات هو المدخل الحقیقی و الواضح نحو علم جمال
فنی ادبی او غیره ، نحو نقد علمی جمالی و لیس مادیائی ، انه تاسیس لأكادیمیة
الجمال و لیس أكادیمیة المادة ، انه مقدمة علم الجمالیة و لیس علم المادة .
لقد بینا فی مقالات سابقة ان هناك تفریق بین جمالیة العمل الفنی و فنیته كالشعریة
للشعر مثلاً ، فجمالیة الشعر غیر الشعریة ، كما ان کلیهما غیر خصائص اللغة
المادائیة المعرفیة .، العلوم المادیة المختصة باللغة مختصة بالاساس فی الجهة
الاخیر ای الخصائص المادیة للغة .
لقد ساد فهم لاواقعی ادى الی ابتعاد النقد عن مكانته الحقیقیة ، و هی الاتجاه
نحو لا نمطیة الكتابة ، وهذا وهم ، اذن ان النمطیة متصلة فی الموجودات ،

بمعنى انه ليس هناك من وجود الا وله نمطية ، نعم قد تتعدد صور النمطية للموجود المعين و قد تبلغ حد غير محصور او لا متناهي الا انه يبقى له نمطية . ان هدم الايمان بالمشترك الجمالي و اعلاء فكرة اللانمطية ادى الى ظهور طرفين لواقعيين من الاتجاهات النقيدية ، التجاه المادي و الاتجاه التعبيري ، فبينما غرق الاول في قواعد العلوم الالجمالية ، غرق الثاني في الفردية و التأملية و الخطابية و العاطفية ، و في الواقع كلما تجد نقدا مليئا بتلك المظاهر فاعلم انك اما نقد لاعلمي . ان اساس الفهم التجلياتي للجمالي هو تشخيص المشتركات الجمالية ، ان التجلي هو الظهور المتميز بالمتباينات ، انه تضائل المادة امام التجربة انه تلاشي المادة الفنية و فقداها شخصيتها و كيانتها و منطقيتها و قواعديتها اما تجلي التجربة ، و كلما ازدادت قوة الظهور و ازدادت شدة التباين بين وسائط الظهور و شدة تضائل المادة ، كان التجلي اكبر . فمثلا الشعرية وهي عملية البوح الجمالي بالتجربة ، لها صور تشكيلية و تلقائية و تجريبية ، كلما ازدادت قوة ظهور التجربة و ازداد تباين الصور التشكيلية و تضائل المادة التي تظهر فيها تلك التجربة كان ذلك يعني ان التجري تجلي بذاتها و ان التجلي اكبر .

من اهم انجازات النقد الحداثوي هو الاتجاه بالتحليل الفني من العمل وعنصر المشاهدة الى عملية التلقي وهو حق ، ان الجمالية هي عملية ابداعية تلقائية ، لا يمكن فهم العناصر الجمالية الا في ضوء حقيقة كونها نتاجات لعملية التلقي ، فلا وجود لعناصر جمالية مستقلة بالكلية في ذات العمل الفني ، بل ان العمل الفني خال من الفنية من دون عناصر تلقائية .. ان هذه الحقيقة تمكننا من تمييز الفوارق العريضة بين النقد الكلاسيكي المرتكز على العناصر الشكلية و النقد الحداثوي و العولماتي المرتكز على العناصر التلقائية المادية و النقد ما بعد العولماتي اي التجلياتي المرتكز على العناصر التلقائية التجريبية

التجلياتية .. كما انه مدخل الى (علم النص) بتناول جميع الجهات التي اشرفنا اليها في ابائنا ، و لقد اشرفنا في مقالات سابقة الى مجموعة عريضة و عامة من العناصر الجمالية التجلياتية ، و سنعمد ان شاء الله في المستقبل الى بيان ملامح كل منها بتفصيل اكبر .

مبادئ الاستجابة الجمالية

كلما اتجه النظر نحو فكرة اعمق و اشمل تخص الفنون كلما استشعر القصور و اللاموضوعية في الاقتصار على مادة فنية واحدة . و في ضوء السعي نحو فكرة جمالية عامة فانه يكون باديا قصور الاقتصار على احدا لفنون ، كاللغوية مثلا . و ربما يكون من الجائز التساؤل عن انظمة جمالية موحدة للفنون اذا ما كانت الاجابة ايجابية فيما يخص سؤالا يمهّد الارضية نحو هكذا فكرة . السؤال هو فرع فكرة ان العامل المشترك بين الفنون هو الاثارة ، اذ يمكن بحث باقي العناصر على انها عناصر اختلاف الا الاثارة فانه لا يمكن الاختلاف في انها عامل مشترك في الفنون باعتبارها اعمال ابداعية . في ضوء ذلك يكون السؤال (هل ان الاثارة التي تحصل لنا ازاء الاعمال الفنية ترجع الى نقاط موحدة في المجال الشعوري و الفكري للإنسان ام انها مختلفة ؟) طبعا الوجدان و العلم بل و الممارسة الخبرية تؤكد محدودية نقاط الشعور و الاثارة فينا ، اذن يصح افتراض رد الاختلاف الخارجي الى مشترك داخلي ، و بذلك يكون لدينا واسط حقيقي يكون كاشفا عن عناصر الجمال الخارجية و نقاط الاستجابة الداخلية ، اذن يصح افتراض وجود ثلاث مجموعات من العناصر المكونة لعملية التذوق الجمالي عناصر العمل الفني ، عناصر الاستجابة الجمالية و عناصر الوسط الجمالي ، و يمكن فهم العملية على ان المجموعة الاولى من المركبات الجميلة و ان الثانية هي مركبات الاستجابة و الثالثة اي عناصر الوسط محفزات من جهة الطرف الخارجي و مستقبلات من جهة الطرف الداخلي . التباين الكبير في المركبات الجميلة ينتهي الى عدد محود و مشترك من المحفزات و التي لها مستقبلات محدودة و عنها مركبات استجابة محدودة ايضا .

من الواضح ان هذا الفهم يشتمل على واقعية ظاهرة مصدقة بالوجدان و العلم ، و يكون البحث في كل من المجالات الثلاث مثمرا دوما و

اختصاصي ايضا ، و البحث و الاكتشاف في كل من تلك الجوانب يؤدي الى ثمره مختلفة . فتطوير المعرفة بالعناصر الجميلة يمكن من قدرة اكبر على اعادة انتاج الجميل ، و التطوير في مجال الاستجابة يمكن من قدرة اكبر على التدخل في تطوير الاستجابة و تشخيص ما هو غير طبيعي ، و التطوير في مجال عناصر الوسط يمكن من انتاج محفزات و مستقبلات اكبر .

بعد وضوح امكانية فكرة المشترك الجمالي ، و رجوع التنوع الظاهري للأشياء الجميلة الى مشتركات في مجال استجابتنا لها و العناصر الوسطية بين كل ذلك . ان اهم و اوضح ظاهرة تشخص القصور في استفادة احكام عامة من البحث المقتصر على مادة فنية واحدة كاللغة او الرسم مثلا ، ان ما يبدو للعيان ان هناك نوع من العمل الفني احادي البعد ، ساكن في البعد الاخر كاللغة الزمانية اللامكانية ، و الرسم المكاني اللازماني ، طبعا الكلام هنا من حيث المادة بذاتها ، لكن لدينا فنون زمكانية كالتمثيل ، فلا ريب جمعها للزماني و المكاني ، و يكون غير محكوم بما يمكن ان يستخلص من الزماني او المكاني المنفرد . السؤال الاهم هنا (هل عملية الاستجابة الجمالية عملية زمانية ام زمكانية ؟) ، طبعا من الظاهر انها زمكانية ، سواء من حيث التحليل للظاهري او من حيث استرجاع المدرك و تخيله ، اذن فمقولة ان اللغة تعكس نظام التفكير تكون في المحك و تعاني حرجا في الاثبات ، و يكون الاصح ان الفنون الزمكانية أي المكاني المتطور في الزمن ، كالتمثيل ، هو الصورة الخارجة الاصدق المقاربة لعملية التفكير ، والاستجابة الجمالية ، بحيث يمكن تمثيل عملية الادراك بانها صورة متتالية كالشريط السينمائي .

هذا الفهم يمكن ان يكون مدخلا نحو فكرة جمال عرفية وجدانية ، مدعومة بمظاهر فلسجية علمية ، تكون اقرب للواقع و اصدق في تمثيل الاستجابة الجمالية . و لا يبقى العنصر الجمالي متذبذبا بين الشكلي او المعنوي او ما هو داخل العمل الفني او ما خارجه ، و انما تكون لدينا جهات بحث و ميادين تصدق كل فكرة واقعية في مجالها و ان كانت تخالف غيرها ، فيرتفع التناقض فيما كان يعتقد انه متناقض ، لتعدد ابعاد التجربة الجمالية و تجلي ميكانزما للاستجابة الجمالية . هذا المنهج العرفي الجمالي يبين انه لا تناقض بين القول بالجمالية الداخلية و بين القول بالجمالية الخارجية ، بل يؤكد ان تلك النظريات تشمل على مواطن للصحة و يمهّد نحو نظام علمي عام و شامل موحد لفكرة الجميل و الجمال .

التعبيرية التجليانية

لقد بات واضحا و بشكل لا يصح انكاره ان الجمالية الفنية المتاحة للانسانية قد مرت بثلاث مراحل واضحة : الاولى مرحلة ما قبل الحدائة ، و الثانية مرحلة الحدائة ، و الثالثة مرحلة ما بعد الحدائة و يمكن ان نسمي الجمالية الاولى بالجمالية الكلاسيكية و الثانية بالجمالية الحدائوية و الثالثة بالجمالية العولماتية . من مميزات الجمالية الكلاسيكية التشبث بالهيئة و المادة و تقدسهما بينما الجمالية الحدائوية التي تجاوزت جوانب جزئية من الهيئة بلغة اجناسية لانوعية او

لا نمطية ، واهم صور ذلك هو قصيدة النثر اما الجمالية العولناتية اي ما بعد الحدائوية فانها تجاوزت الهيئة بالكلية فظهر لنا النص العابر للاجناس او النص المفتوح. ولو نظرنا الى ان ذلك التطور في الجمالية ، نجده تابع و مرافق للتطور الادراكي العملي و ليس التنظيري ، و من المتصور ان للسعي نحو توحيد الادراكات و الجماليات سيستمر بل ان من الواضح وجود بوادر العمل الفني المتجاوز للمادة اي الذي تتداخل فيه المواد الزمانية كاللغة و المواد المكانية كاللون ، فان من المتوقع انها ستتداخل قي اعمال فنية موحدة ع، ليست فقط عابرة للاجناس بل عابرة للمادة ه هذا ما نسميه العمل الفني اللاماداتي (او التجليانية) و الذي يمثل جماليات ما بعد العولمة . ان الادراك الشبيبي اللازماني اللامكاني اللاهياوي و اللامادي يقدم لنا فهما و شرحا للجمالية اللاماداتية العابرة للفنون ، الا انه بسبب سيادة الادراك الزمكاني و وظيفيته فانا يمكن ان نتصور مرور الاعمال اللاماداتية (التجليانية) في عصر ما بعد العولمة بابع مراحل تكون على شكل اربع صور :

- ١- التجليانية (اللاماداتية) الوصفية : بان يكون الاستعمال لمادة واحدة ، لكنها تصف وتصور و تستحضر العنصر النماير ماديا.
- ٢- التجليانية (اللاماداتية) التجاورية : بان يتكون العمل من أكثر من مادة فعلا مع الحفاظ على اتميز كل منها فتتجاوز لكن لا تتداخل .
- ٣- التجليانية (اللاماداتية) التداخلية : بان يحصل اضافة الى تعدد المواد ، تداخلها و ليس فقط تجاورها . فلا تتمايز .
- ٤- التجليانية (اللاماداتية) الشبيبية : و التي يتم فيها تجاوز المادة بالكلية و تتجلى التجربة بذاتها ، اي لا يكون المادة و الهيئة دالا بل عوامل مساعدة .

مثال على التجليات الوصفية : مقطع من عمل تجلياتي وصفي عنوانه تجليات .
حقل واسع من الزهور يتجاوز المشهد و الاطار ، في الزاوية البعيدة بئر تغرق في
الوحدة ، يتجمع في قعرها المظلم اكوام من العظام و الحلبي .

او :

صدور الثائرين جنائن معلقة بالعرش ، تختبئ في فجوات الزمن ، تاركة المكان
لكل فناء بهيج .

مثال على التجليات التجاورية : مقطع من عمل تجلياتي تجاوري عنوانه انتظارات

<http://vimeo.com/m/62745954>

او :

وتنزل الرغبة بثيابها الابدية ، محطمة كل فضاء جليدي يغرق في الوهم ، اجل
هكذا مفاصلها تأن حيننا الى عالم من الخوف ، و النهاية الباسمة .

اما الشكل الثالث فيمكن تصويره باجتماع قراءة شعري مع مشهد تمثيلي و
موسيقى متداخلة واما و الرابع فليس لدي تصور واضح عنه الى الان .

مقدمة في النقد التعبيري

رغم ان علماء اصول الفقه كان لهم السبق في دراسة العلامة و دلالتها الا ان البروز و الظهور كان للغوين الغربيين في ترسيخ علم العلامات ، و مع ان السيميائية اشارت الى محورية العلامة و الدلالة في تحليل الرسالة و النص الا انها بتركيزها على المعنى كمدلول لم تقدم نظرة متقدمة في علم الجمال ، و اخفقت كثيرا في الاجابة عن السؤال المحوري في النقد الفني و الجمالي الملخص في عبارة (لماذا هذا العمل او النص جميل او مدهش ؟) و الامر الاخر الذي لم تتلمس السيميائية غايتها فيه انها نقلت مجال التحليل كله الى عقل المتلقي ، و صارت الدلالة التي عند القارئ و المتلقي هي الحاكم و المشخص و هي بذلك تحقق في رؤية موطن الابداع الحقيقي المتمثل بالنص . و لقد حاولت الاسلوبية التخفيف من هذا الطغيان فاشارات الى مجال دلالة اكثر نوعية و عمومية و كذلك حاولت التقليل من سلطة المعنى و الاتجاه الى مجال مدلولي اوسع . لقد حققت الاسلوبية نجاحا ملحوظا من خلال تشخيصها و معالجتها لاختناقات المناهج السيميائية النقدية و خصوصا النبوية و التفكيكية ، الا انه اضافة الى عدم تقديمها افكارا نظرية او اجرائية في النقد الادبي فانها ايضا عانت من شكل من التطرف في طغيان الشكلانية و النصانية فيها بيناه في مقالات سابقة اهمها مقالنا الاسلوبية و ما بعد الاسلوبية .

من خلال الانطلاق من السؤال الالهم في النقد الادبي وهو (لماذا هذه النص مدهش؟) ، فان المناهج السيميائية و الاسلوبية و رغم تقديمها افكارا اكثر علمية في هذا المجال ، الا انها و لحقيقتها كونها نظريات عامة و شاملة في المعارف الانسانية و انها غير مختصة بالفن و الابداع بل تسعى نحو ترسيخ العلمية ، و لما بيناه ايضا فيما تقدم فانها تعاني من الاشكالات ، و من هنا و بالاستفادة من الموروث النقدي لتلك المناهج الواسعة ، تحققت لدينا رؤية خاصة و دقيقة بخصوص العنصر الاساسي الذي يميز النص الادبي عن غيره ، انها القدرة التعبيرية ، حيث يكون لكل وحدة تركيبية نصية فعل تعبيري مميز يميزها عن وجودها العادي . ما يتناول تلك القدرة التعبيرية و ذلك الفعل التعبيري هو النقد التعبيري .

ان النقد التعبيري اضافة الى كون فكرته تنطلق من رحم الابداع الفني و الادبي و تهتم بالظاهرة الجمالية شخص الخلل الذي عانت منه المناهج المتقدمة ، و التي اضافة الى ما تقدم فانها اعطت محورية طاغية للمعنى كمدلول ، و الحقيقة ان ما يحقق جمالية الادب ليس المعنى و انما دلالة وعلاماتية الوحدة الادبية على الظاهرة الجمالية ، بمعنى آخر ان المدلول الجمالي للعلامة الادبية لا يكون في المعنى و انما يكون في النظام الجمالي الانساني الذي يثر و يدهش . وهنا تكمن ابداعية الادب ، حيث ان القارئ للادب لا يبحث في قراءته له عن مدلول معنوي بالقدر الذي يبحث عن مدلول جمالي يثير .

ان المدلول الجمالي و الذي تلمسنا اشكاله و صورته في مقالاتنا النقدية المتعددة ، يحقق طيفا واسعا و تنوعا كبيرا من الوجود و الطبائع ، فقد يكون شكليا و قد يكون معنويا و قد يكون شعوريا ، و قد يكون في جهة المؤلف او القارئ او النص وهكذا كثير .

من هنا يظهر بجلاء ان القراءة التعبيرية للتعبير الادبي ليس بحثا عن معنى او عن شعور ، و انما عن نظام جمالي قد يكون معنويا كما بينا في مقالاتنا السابقة في نظام الانثيال و تجلي اللغة و قد يكون انسانيا كما بينا في قصيدة المؤلف و رسالته و قد يكون نصيا كما بينا في تعبيرية التراكيب و قاموس الالفاظ و عنوان النص و نحو ذلك و قد يكون في جهة القارئ بما بيناه في القراءة التعبيرية ، و وسط كل ذلك لا يكون دال و لا علامة على ذلك غير الوحدة النصية .

الوحدة النصية اللفظية او الاسنادية او الجمالية او الفقراتية او النصية كلها يمكن ان تكون دوال جمالية ، تدل على المدلولات الجمالية . ان فكرة الدلالة الجمالية بالبدال الجمالي و المدلول الجمالي تفتح افقا واسعا وجديدا حقا ليس امام الناقد فقط بل اما القارئ و المؤلف و النص نفسه .

قانون الابداع

لقد ادى الخلط الشائع بين الفنية و الجمالية الى تدني في مستويات الابداع . اذ ليس اي منهما هو الابداع ، و رغم اشتراكهما في بعض العناصر الا ان التمييز بينهما مهم جدا لأجل الحفاظ على درجات متطورة من الابداع .

ان الفنية عملية تقنية و صنعة و لها متطلبات معهودة او محافظة و الاقرار بتحقيق فنية جديدة يحتاج الى وعي نوعي ، بينما الجمالية ظاهرة انسانية تتميز بالفردية العالية . , اذا استدعى الوجود او الانجاز الجمالي الى احداث تجديد فني فانا نكون اما لغة عبقرية تجديدية .

الابداع ليس الفنية وحدها و لا الجمالية وحدها ، بل هو محصلة تفاعلية بينهما اضافة الى عامل ثالث هو الرسالية . ان العملية الابداعية في حقيقتها تفاعل تشكيلي بين ما يلي الوعي النوعي اي الفنية و ما يلي الوعي الفردي اي الجمالية ، ولها شكلان العملية الابداعية القوية و التي يكون فيها تكامل في الجهتين اقصد الجمالية و الفنية و العملية الابداعية الضعيفة و التي يكون فيها اعلاء لاحد الجهتين على حساب الاخرى . وكلا الشكلين موجود ومن الشكل الاول الابداع العالي او قمم الابداع و الذي تبلع فيه الفنية و الجمالية مستويات عالية و كذلك منه الابداع العبقرى المحقق للتجديد .

اما الابداع الضعيف فانه شكل من اشكال التطرف و هو اما ان يركز على التقنية و الحرفية مع ضعف الجمالية او يميل نحو التجريب مع ضعف في الفنية .

من الاول مثلا العمل عالي التقنية و غير المحقق للجمالية المعبرة، وهد بفعل الانظمة المحافظة قد يكون الواجهة الرسمية و الاكاديمية للفن المعين ، و من الشكال الثاني لغة التجريد المنغلق ، و الذي قد يبلغ درجات من التخلي عن لغوية اللغة حتى نصل الى لغة اللامعنى ، كل ذلك بحجة الجمالية . في الحقيقة بخلاف الفن التشكيلي الذي تكون المجانية و التجريدية متأصلة فيه فان ادعاء تحقيق لغة تجريدية امر يصطدم بكثير من الحقائق الوجدانية .

اذن ليس تغليب الفنية و الانجاز النوعي على الجمالية و الانجاز الفردي صحيحا
ولا العكس هو الصحيح ، بل ان من تلك الممارسات ما يخرج بالكلية عن
عملية الابداع . الابداع الحق هو المتجه نحو كمالية في الفنية و الجمالية ،
والارفع من ذلك هو الابداع العالي المحقق لمستويات عالية منهما حتى يصل الى
العبقرية التجديدية الاصيلة .

بمعنى اخر ان الابداع يتناسب مع مقدار الفنية و الجمالية و الرسالية .

العنصر الاول : الفنية

عناصر الفنية اما ان ترجع الى الاصاله او الى المعاصرة و الاصاله تكون بتوفير
المتطلبات المطلوبة او ما نسميه الشرط الفني و الى الاتقان ، و الشرط يشتمل
على التعريف و البحث في توفر متطلباته ، و المعاصرة تتناسب مع الابتكار
المتمثل بما يتميز به النص من ابداع في متفرد و الاقناع و هو اخراج العمل
الفني بمكوناته الفنية و الابتكارية بصورة متسقة سلسة .

العنصر الثاني الجمالية

الجمالية في أي عمل فني ترجع الى نظام التكامل بين البوح و التجريد .

البوح يرتكز على التعبير و التجربة حيث تتجلى بالرؤية و الموقف و بالاسلوب
ومنه العنونة و التصوير و النسيج و بالقاموس اللفظي و المعنوي .التعبير اما
مباشر توصيلي او رمزي او ايجائي او تجلياتي ، و التعبير ايضا ينحو الى تجسيد
المعاني او التجلي بعملية التوظيف و اعتماد التاريخ الخارجي ، و ايضا بصناعة
تاريخ داخلي للمعنى . فلدينا في محث التعبير اصناف التعبير من توصيلي و
رمزي و ايجائي و انظمة التعبير من تجليات و توظيف و تاريخ داخلي .

و التجريد يتحقق بالخيال و الامتاع ، و الخيال اما شكلي بتجلي اللغة من
وظيفية (المنطقية) الى لامنطقية (التجريد) الى لاوظيفية (التجريد العالي) او
معنوي و هو اما قريب او بعيد او غامض، و الامتاع اما ان يكون باستجابة
شعورية ظاهرة (الهرة) او بالاستجابة الشعورية العميقة (الابهار) او بكليهما

العنصر الثالث : الرسالة

الرسالة مهمة جدا في قيمة العمل الفني ، و التخلي عنها يجعل العمل خاويا و
بلا روح . رسالية العمل الفني اما ان تكون بالرسالة الجمالية او الجماهيري ، و
الاولى تتناسب مع الرؤية و الابتكار و الثانية تتناسب مع التعاونية أي التركيز
على المتلقي و درجة التمثيل للانتماء و الموقف من شخصي او اممي او انساني
او كوني .

مواطن الابداع في العمل الفني

لقد ادى الخلط الشائع بين الفنية و الجمالية الى تدني في مستويات الابداع .
اذ ليس اي منهما هو الابداع ، و رغم اشتراكهما في بعض العناصر الا ان
التمييز بينهما مهم جدا لأجل الحفاظ على درجات متطورة من الابداع .

ان الفنية عملية تقنية و صنعة و لها متطلبات معهودة او محافظة و الاقرار
بتحقق فنية جديدة يحتاج الى وعي نوعي ، بينما الجمالية ظاهرة انسانية
تتميز بالفردية العالية . , اذا استدعى الوجود او الانجاز الجمالي الى احداث
تجديد فني فانا نكون امام لغة عبقرية تجديدية .

الابداع ليس الفنية وحدها و لا الجمالية وحدها ، بل هو محصلة تفاعلية
بينهما اضافة الى عامل ثالث هو الرسالية . ان العملية الابداعية في حقيقتها
تفاعل تشكيلي بين ما يلبي الوعي النوعي اي الفنية و ما يلبي الوعي
الفردى اي الجمالية ، ولها شكلان العملية الابداعية القوية و التي يكون
فيها تكامل في الجهتين اقصد الجمالية و الفنية و العملية الابداعية الضعيفة

و التي يكون فيها اعلاء لاحد الجهتين على حساب الاخرى . وكلا الشكليين موجود ومن الشكل الاول الابداع العالي او قسم الابداع و الذي تبلى فيه الفنية و الجمالية مستويات عالية و كذلك منه الابداع العبقري المحقق للتجديد .

اما الابداع الضعيف فانه شكل من اشكال التطرف و هو اما ان يركز على التقنية و الحرفية مع ضعف الجمالية او يميل نحو التجريب مع ضعف في الفنية .

من الاول مثلا العمل عالي التقنية و غير المحقق للجمالية المعتبرة، و هذا بفعل الانظمة المحافظة قد يكون الواجهة الرسمية و الاكاديمية للفن المعين ، و من الشكل الثاني لغة التجريد المنغلق ، و الذي قد يبلغ درجات من التخلي عن لغوية اللغة حتى نصل الى لغة اللامعنى ، كل ذلك بحجة الجمالية . في الحقيقة بخلاف الفن التشكيلي الذي تكون المجانية و التجريدية متأصلة فيه فان ادعاء تحقيق لغة تجريدية امر يصطدم بكثير من الحقائق الوجدانية .

اذن ليس تغليب الفنية و الانجاز النوعي على الجمالية و الانجاز الفردي صحيحا ولا العكس هو الصحيح ، بل ان من تلك الممارسات ما يخرج بالكلية عن عملية الابداع . الابداع الحق هو المنتج نحو كمالية في الفنية و الجمالية ، و الارفع من ذلك هو الابداع العالي المحقق لمستويات عالية منهما حتى يصل الى العبقرية التجريدية الاصلية .

بمعنى اخر ان الابداع يتناسب مع مقدار الفنية و الجمالية و الرسالية .

العنصر الاول : الفنية

عناصر الفنية اما ان ترجع الى الاصاله او الى المعاصرة و الاصاله تكون بتوفير المتطلبات المطلوبة او ما نسميه الشرط الفني و الى الاتقان ، و الشرط يشتمل على التعريف و البحث في توفر متطلباته ، و المعاصرة تتناسب مع الابتكار المتمثل بما يتميز به النص من ابداع فني متفرد و الاقناع و هو اخراج العمل الفني بمكوناته الفنية و الابتكارية بصورة متسقة سلسة .

العنصر الثاني الجمالية

الجمالية في أي عمل فني ترجع الى نظام التكامل بين البوح و التجريد . البوح يرتكز على التعبير و التجربة حيث تتجلى بالرؤية و الموقف و بالاسلوب ومنه العنونة و التصوير و النسيج و بالقاموس اللفظي و المعنوي . التعبير اما مباشر توصيلي او رمزي او ايجائي او تجلياتي ، و التعبير ايضا ينحو الى تجسيد المعاني او التجلي بعملية التوظيف و اعتماد التاريخ الخارجي ، و ايضا بصناعة تاريخ داخلي للمعنى . فلدينا في مبحث التعبير اصناف التعبير من توصيلي و رمزي و ايجائي و انظمة التعبير من تجليات و توظيف و تاريخ داخلي .

و التجريد يتحقق بالخيال و الامتاع ، و الخيال اما شكلي بتجلي اللغة من
وظيفية (المنطقية) الى لامنطقية (التجريد) الى لاوظيفية (التجريد العالي
(او معنوي و هو اما قريب او بعيد او غامض، و الامتاع اما ان يكون
باستجابة شعورية ظاهرية (الهزة) او بالاستجابة الشعورية العميقة (الابهار
(او بكليهما .

العنصر الثالث : الرسالة

الرسالية مهمة جدا في قيمة العمل الفني ، و التخلي عنها يجعل العمل خاويا
و بلا روح . رسالية العمل الفني اما ان تكون بالرسالة الجمالية او الجماهيري
، و الاولى تتناسب مع الرؤية و الابتكار و الثانية تتناسب مع التعاونية أي
التركيز على المتلقي و درجة التمثيل للانتماء و الموقف من شخصي او امي
او انساني او كوني .

جماليات اللغة المتوهجة

لقد بات راسخا عند المشتغلين في الفنون الادبية شكل فني من اشكال
اللغة هو اللغة المتوهجة . و رغم الحضور القوي لهذه اللغة في الشعر

المعاصر ، الا ان النقد الادبي لم يبذل الكثير في بيان ملامح تلك اللغة و جمالياتها ، و ظلت في كثير من جوانبها تحت الاوصاف الفضفاضة و غير المحددة . لا ريب ان الاشارات الى انها لغة التكتيف و الادهاش و القراءة المتعددة كانت قريبة الى عالمها الواسع ، الا انه لاجل التطور اكثر فيها ، لا بد من بذل جهد اكبر في هذا الاتجاه

ربما المتابع للكتابات الادبية المعاصرة يرى ميلا نحو البوح و تراجعاً في التوهج اللغوي ، طبعاً هذا الامر مفهوم جداً ، و كان لاسباب اولها ما تمر به المنطقة العربية من هجمة اجتماعية و سياسية و تغيرات و اختراقات تستنهض الهمم و تدعو الى البوح و الصوت الجمهوري الخطابي ، لكن هناك عامل اخر هو تاخر النقد تجاه اللغة المتوهجة ، و عدها لغة المثقفين و النخبة ، من دون تقديم نظرية متكاملة عنها ، تمكن من تطوير المتلقي العادي ، و توسع جماهيرية هذه اللغة ، التي هي بحق من اعظم انجازات الانسانية في عصر الحداثة . خصوصاً بعد ظاهرة العزلة الجماهيرية للنصوص الادبية مما ادى الى تراجع في نتاجات اللغة المتوهجة .

لقد نال اللغة المتوهجة شيء من الظلم ، يجعل الواجهة و الممثل الرسمي لها هو لغة الهذيان و الانتبالات و اللغة التجريدية و الغامضة ، و الامر ليس كذلك ، ان اللغة المتوهجة لا تتعارض ابداً مع التداولية و التعاونية ، و يمكن تحقيق الادهاش و التكتيف مع تحقيق مقادير عال ايضاً من الجماهيرية . و لو تلمسنا الجماليات الحقيقية و الجوهرية لتلك لغة لوجدنا الرسالية و الاستجابة الشعورية من مقومات الابداع فيها .

لقد بينا في مقالات سابقة ان الابداع اللغوي قائم على ثلاث ركائز ثابتة هي الشعورية و الجمالية و الرسالية ، تحقيق مقادير عالية في تلك الجهات يحقق لغة فنية ابداعية متميزة ، و تحقيق شكل معين من الشعورية و الجمالية

يحقق شكل اللغة المتوهجة .

الشعرية تبرز في مجال المجاز و الخيال و الموسيقى و الصورة ، اما المجاز فان
المجاز العالي اي الانزياح الكلي في جميع المكونات و ليس الاقتصار على
المجاز المفرداتي من صفات اللغة المتوهجة . و اما الخيال فان خيال اللغة
المتوهجة يكون بالعيش في لغة الحلم و ليس تحقيق لغة الحلم فقط ، و اما
الموسيقى فانها تحقق الموسيقى العميقة و تناغم النقاط الموسيقية العميقة . و
اما الصورة فهي صور الكلمات السريعة ، و نقصد بها تحقيق الالفة تجاورية
بين الكلمات تفوق سرعة البناء التلقياي و المنطقية النحوية و اللغة فائقة
السرعة هي من اهم مميزات اللغة المتوهجة .

اما الجمالية فعناصرها التصوير و التجربة و الاستجابة الشعرية ، اما
التصوير فالكلمة الصوري تعددي في اللغة المتوهجة اي انه نص مفتوح على
قراءات متعددة ، و اما الكيف الصوري فهو ايجائي و اما المحتوى الصوري
فقد بينا انه من اعلي مستويات الالفة و اللامنطقية الى تصل حد التجريد
احيانا . و اما التجربة ، فالكلمة التجري تجلياقي يكون للذات و التجربة
حضور و ظهور و هذا صفة للغة القوية عموما و منها اللغة المتوهجة ، و
اما كيف التجربة فانه وسائطي لامباشر يحتاج الى اعمال ادوات
التلقي حتى يصل الى الابداع القراءاتي و اكمال الفهم بمعونة المتلقي و هذا
في الحقيقة من مميزات النص المفتوح الذي يصبح فيه القارئ مبدعا و ليس
متلقيا فقط وهذا الفهم المعاصر جوهرى جدا في تطور الفكرة الانسانية عن
اللغة الفنية ، و اما محتوى التجربة فهو ينزع نحو المعاناة الجمعية و العميقة
نحو الامة و الانسانية و الكونية مبتعدا عن الشخصية .

و في ما يخص الاستجابة الشعرية فمن الواضح ان اللغة الياحية تعتمد

الاستجابة الشعورية العميقة ، متجاوزة الهزة الشكلية الخطابية ، بمعنى انها لغة كتابية ، فان اللذة العميقة المعرفية و الشعورية هي التي تمثل النظام المشاعري في الاستجابة للغة المتوهجة ، انها لذة من الاعماق وهذا لا يمنع من لغة متوهجة خطابية .

واخيرا الرسالية ، فان رسالية العمل الفني تكمن في الرسالية الجمالية و الرسالية الجماهيرية . و الرسالية الجمالية تتحقق بتقديم نموذج عالي المستوى من الفنية و التقنية ، حتى يتوج بالتجديد اللغوي ولا توجد لغة نعرفها الى الان تقبل التجديد و التجريب القصدي الابداعي كاللغة المتوهجة لذلك نرى بوضوح تسارع و تكاثر و تشعب اساليب اللغة المتوهجة ، و اما الرسالية الجماهيرية ، فان تحمل المعاناة الانسانية و تمثل الامة و النوع جزء مهم من الرسالية ، و اما التداولية فانها ايضا من المطالب الجماهيرية ، الا ان ذلك لا يعني التنازل عن المستويات العالية للكتابة لاجل التوصيل الى جميع الشرائح ، فان هذا ليس امرا معقولا ، بل ولم يكن يوما مطلبا فنيا على مدى العصور ، لكن في زمننا الحاضر الذي تتداخل المعاناة و تتعاضم فان الواجب على المؤسسات الانسانية و الدولية من تطوير القارئ و المتلقي و اشاعة الثقافة بدل مطالبة الادب بان يكون بلغة حياتية يومية و خطابية طاغية ، اي بدل ان نجر اللغة نحو عالم الابتذال فالأفضل ان نحلق معها في سماء الابداع ، و من المهم ارجاع هيبة الكتابة و دورها القيادي في المجتمع و ازالة جميع حجب العزلة المفتعلة بين الكاتب و القارئ بل بين الابداع و الناس عموما ، و التي تبدو احيانا مفتعلة .

لا تكمن اهمية اللغة المتوهجة في انها لغة فنية جديدة و متطورة ، بل لانها تمثل انجازا انسانيا حضاريا يواكب التشكل العالمي للانسان العالمي ، المتجاوز للحدود المكانية ، لذلك اذا ما بقي النقد المحلي متاخرا فان التبعية

ستكون هي النتيجة الحتمية ، وهذا سيؤدي الى صياغة ثقافة و رؤية تابعة الى ما ينتج في الخارج ، فلا بد من الانطلاق من خلال المصاديق و الجزئيات للتعامل مع النظريات العامة ، فانه العمل الحقيقي الذي يجعل الثقافة المحلية محصنة و فاعلة في صياغة ثقافة عالمية ملائمة .

اللغة التجريدية و مستويات المعنى

لقد كانت النزعة نحو عمق الأشياء في الكتابات الأدبية و غيرها حاضرة دوما على مدى العصور ، الا أنّها و بفعل عوامل كثيرة منها الشعور المتنامي بلا تناهي علم الخالق للعالم ، صار النهج التأملي يتوسع في الاوساط الفكرية ، حتى اننا يمكن ان نقول انّ الكتابة اليوم اصبحت أطروحة و فكرة ، أكثر من كونها وصفا و تعبيراً محضاً . هذا التطور في فهم التعبير و الكتابة كان له تأثيره على لغتها ، فصارت الرمزية و التعبيرية الوجه الراسخ في كل عمل يبتغي النضج و الجدوية ، بل صار ذلك من مقومات الكتابة الفنية في جميع الاجناس الأدبية وهذا من الواضحات .

و في حركة تفاعلية بين الأدائية الرمزية و التعبيرية و بين القصد الواعي و اللاواعي للعمق ، انتقلت الكتابة و حسب ما لدينا من تصورات في جانب مهمّ منها من حالة الحكاية عن عوالم المعنى الى حالة الانكشاف و التجسيد لها ، فصارت الكتابة وخصوصا الشعرية و كأنّها تنبعث من العمق و تنطلق

من عوالم المعنى ، و كأنّ ما يتجسد أمام القارئ ليس أنظمة لفظية معبّرة و
انما حقول معنوية و شعورية متجسدة ، و في خطوة أكثر اتساعا و تفردا ،
صار طلب الكتابة و قصدها الحقيقي هو البحث عن أصول الاحساس و
صوره العميقة و تشكيلاته الكلية الخالصة في مجالات الفكر و المعنى .

من هنا يمكننا القول أنه قد أصبح لدينا في عالم الكتابة الوجود العميق و
المتجه عن الكليات و الانتزاعيات و الاعماق للمعاني و الاحاسيس ، و في
قبالها نماذج من التعبيرية البسيطة المسطحة المنتمية الى أجيال سابقة ، و لربما
نرى بشكل ملموس بواد عصر جديدة من الكتابة له اصوله في زمن الحداثة
هو أنّ الكتابة عملية تفكير و رؤية ، و ليس مجرد وصف و حكاية و انفعال
. بمعنى اخر يمكننا التمييز بين الكتابة الانفعالية التي تحتفي بالاشياء و
بالشعور تجاهها ، و بين الكتابة الرؤيوية التي تقدم فهما جديدا و متفردا
تجاه الاشياء و المعاني ، متجهة نحو الوجودات الخالصة و الكلية ، المجردة
للمفاهيم و المعاني و الاحاسيس ، كتابة تتجه نحو الثابت و الراسخ و
الكلي من صور الجمال و الاحساس .

بينما نجد التجربة التجريدية ناضجة و واضحة المعالم في الفن التشكيلي ،
فانها لا زالت ضبابية في الأدب ، ففي الويكيبيديا (بتصرف) مصطلح
التعبيرية التجريدية في الأدب فضفاض على الرغم من دقته النسبية
في الفن التشكيلي ، و ليس هناك تعاقب معترف به لتلك النزعة أو مدرسة
محددة ، . و من المبادئ الأولى لتلك النزعة أن التعبير يحدد الشكل ، و يحدد
بناء الصور و تركيب الجمل . وهكذا يمكن تحوير وفك أوصال أي قاعدة
شكلية أو عنصر من عناصر الكتابة لتلائم هدف التعبير . وفي الشعر هناك

نطاق واسع لما يعرف بتقنيات التعبيرية من الاعتماد على التأثيرات الصوتية واللونية، وعلى تراسل الحواس حيث لا يكون المعنى هو الأساس. (

لكن و بشكل واضح يمكن تلمس مفاهيم و عناصر موحدة لفكرة التجريد عامة شاملة للأدب و غيره ، ففي الموسوعة العربية :

التجريد **abstraction**، هو عملية الفصل بين ما هو رئيس، وما هو ثانوي عارض ومتغير. ويعد التجريد عملية حاسمة، تساعد على الانتقال من المستوى الحسي التراكمي، ومن التعامل مع خليط الخبرة، وتداخل عناصرها ومكوناتها (حسية، حركية، إدراكية، مشخّصة، مجردة، وغير ذلك) إلى المستوى المعرفي النظري، القائم على إدراك ما هو مشترك بين أنواع الخبرة هذه، أي المستوى الذي يشتمل من حيث التكوين والبناء على مفهومات ومبادئ وقواعد وقوانين ونظريات. و تقول كريستين زيباس (بينما كان بولاك يتبنى الإشارة الرمزية والفعل فأعمال الرئيسية لروثكو كانت تجريدية خالصة، كتل رقيقة من الألوان كانت تطفو في لوحاته مثل الغيوم في مشهد سماوي يكاد يردد اصدااء الكثافة، ومن جانب اخر كان كونك يعتبر المنافس الرئيسي ل بولاك، قدرته على تناول الموضوعات سواء كان منظر طبيعي او موديل والتعامل معه باحساس هائل ورائع من الحرية البدائية، كانت تثير انطباعات عميقة، تتراوح بين الصدمة النقية القوية وبين العرض الجمالي يتوازنان في شكل تجريدي مذهل (بتصرف) (١). و يقول محمد عادل زكي التجريد او "العلو بالظاهرة عن كل ما هو ثانوي" بالفرعيات والأمور الثانوية تأتي في المرتبة الثانية بعد الاستيعاب العميق للأصول الجوهرية، و كتب د. مراد وهبة: "التجريد لغة هو التعرية، وسل السيف من غمده، ونزع الأغصان من الشجرة. وفي اللغات الأفرنجية اللفظ مأخوذ من الفعل اللاتيني ويعنى الانتزاع وهو المعنى الوارد عند ابن سينا، حيث يقول

إنتزاع النفس الكليات المفردة عن الجزئيات على سبيل تجريد لمعانيها عن المادة وعن علائق المادة ولواحقها". أما في المعجم الفلسفي الذي أصدره مجمع اللغة العربية بالقاهرة، فقد جاء فيه: "التجريد سيكولوجياً: عزل صفة أو علاقة عزلاً ذهنياً وقصر الاعتبار عليها. والذهن من شأنه التجريد لأنه لا يحيط بالواقع كله ولا يدري منه إلا أجزاء معينة في وقت واحد، وتسوقه التجربة أيضاً إلى التجريد لأنها تعرض له الواقع مجزئاً أو تظهره على صفة ما. وفي المنطق الصوري: عملية ذهنية يسير فيها الذهن من الجزئيات والأفراد إلى الكليات والأصناف. وعند المتصوفة: إمطة الأغيار والأعيان عن السر والقلب، فتتكشف الحجب ويكون الاتصال". (بتصرف) (٢)

يقول نوري الراوي: لقد بقي الفنان الحديث، زمنا طويلا، وهو في حالة من الاندهاش في هذا العالم الغريب الذي لا بد له في اختياره، مثلما ظل يحمل خوفه الغامض من المجهول والمحتجب والآتي من الغيب دون تحديد لبواعثه ومآتيه ودونما جواب لما سيؤول إليه، وهكذا، عمد في مقابل هذه الحالة الى البحث عن "العالم البديل" ضمن اشتراطات حسية - شكلية - فكرية - رمزية، شعرية، تجري وفق مناهجها وقيمها التي تعتمد بالدرجة الأولى على الانطباعات البصرية الدائمة التردد، مثلما تعتمد على روااسب اللاوعي والذاكرة الملعونة. وهكذا تحولت الرؤية الفنية الى ما يمكن أن يوصف بـ(الرمزية التجريدية) التي تتميز عادة بقوة حدس عالية تتصل أساسا بالبواعث الغريزية العميقة لحفظ النوع، وهذا الاتجاه الرؤيوي في مجمله، يؤلف ما يشبه الحصانة إزاء القلق والعذاب اللذين يعانيهما الفنان في عصر مضطرب، كما يؤدي الى احتياز الصور الذهنية الثابتة والمتغيرة عن العالم، بما في ذلك، المدركات الحسية له. (٣)

برغم من اننا لم نعر على تعاريف واضحة للغة التجريدية و لا للشعر التجريدي او التجريدية الأدبية فيما تيسر لنا من مصادر حتى باللغة الانكليزية الأصلية ، الا انه و في ضوء ما تقدم ، و انطلاقا من فكرة أنّ الابداع اللغوي و خصوصا الشعر لا يتجه بالأساس نحو البناء المعرفي و المفاهيم ، و أنّ محور الابداع هو عالم المعنى و الشعور و الاحساس ، فاننا يمكن فهم اللغة التجريدية بانها اتجاه عميق نحو صور خالصة و مجردة و كلية لموضوعات الادب و عوالم الجمال و الشعور و الاحساس و المعنى ، التي تعصف بنفس الشاعر و تلهمه ، و تختلف هذه التعبيرية بشكل واضح عما يتجه نحو الجزئي من تجرية و جماليات و موضوعات قريبة ، و ينعكس ذلك بشكل ملحوظ على لغة التعبير لان خصوصية الموضوع لها تاثيرها الحاسم في شكل اللغة التي تتحدث عنه ، فبينما الجلاء و الوضوح و القرب و الاحتفاء و المجاز التعبيري و حتى الرمزية الموظفة من سمات اللغة المعبرة عن التصورات الجزئية لموضوعات الابداع و الجمال الجزئية بلغة تعبيرية جزئية تشخيصية ، فان التجسيد الخالص ، و التصورات الكلية و الرمزية المبتكرة و التحليق الحر و العمق البعيد من سمات اللغة التي تتجسد فيها التصورات الكلية لموضوعات الابداع و الجمال الكلية بلغة تعبيرية كلية تجريدية .

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

انّ من الامور التي حصل فيها شيء من الابتعاد هو اعتبار الكتابة نظاما
زمانيا و هذا شيء لا يمكن المساعدة عليه ، بل الكتابة كما الرسم نظام
مكاني ، بل جميع الامور الحياتية تنتهي الى المكان حتى الزمن نفسه و
الزمنيات المحضة، لحقيقة واضحة ان جميع ذلك ينتهي في عملية الادراك الى
التصوّر ، و التصوّر منتزع مكاني في جميع احواله و ان كان بمقدمات زمانية
، فالتمييز بين السمعي و البصري ان اريد به الزماني قبال المكاني انما هو
تمييز بما هو قريب و ظاهر و ليس بما هو عميق و حقيقي . الالوان و
المفردات ، بمكوناتها الظاهرية الفيزيائية السمعية و البصرية ، تخضع لعمية
انتزاع تصوري ، فلا يتعامل في الحقيقة الا مع ما هو ذهني منها ، و انظمتها
في العقل ، لها مجالات واضحة منها مجال قريب تشكلي تشخصي تحضريه
الشخوص و الاشكال الطبيعية ، و تكون المفردات و الألوان مجرد وسائل
للتعرف على تلك الاشكال ، و الاعمال الابداعية بما هي خطابات قبل
التجريدية كانت تسبح في هذا الفلك حتى في التعبيرية الاصطلاحية فانما انما
عكست الصورة الداخلية للمحكي و لم تتجاوز مجال الحكاية هذا . خلف
هذا المستوى في جهة العمق هناك مجال معنوي اخر للمفردات و الالوان
تكون في وجودات حرّة خالصة ، في تشكلات هي انعكاسات مجردة لمجال
التشكل و التشخص ، هذا المجال الخالص يفتقر الى التشكل و التشخص و
انما هو وجود مجرد تعبيرى للمفردات و الالوان و انظمة و علاقات فيما
بينها بوجودها الخالص . وحلف هذا سكون عالم الجوهرى و الوحدة
العريضة .

اذن بالاضافة الى عناصر الابداع من الفنية و الجمالية و الرسالية التي يجب
توقّرها في العمل الشعري الناضج ، لا بدّ ان تتصف لغة الشعر بصفات
محددة اهمّها ان تكون تعبيراً عن عالم عميق للمعاني و الاحاسيس ،

بوجوداتها الخالصة الحرة ، البعيدة عن التشكل و القصد ، بيوح كلي و كوني و انساني عميق ، بمفردات و تراكيب لا ترى فيها الا تجليات و تجسيدات لتلك العوالم و عناصرها من خفوت شديد للقول و الحكاية و التوصيل ، بلغة تشع و لا تقول . حينها نكون امام لغة تجريدية لغة الاشعاع التي تتجاوز مجال القول و التشخص .

جريدة الاتحاد : الكاتب : كريستين زيباس ، التعبيرية التجريدية في فن الرسم الامريكي مجلة ايزبي ارتكالس الترجمة :جريدة الاتحاد

محمد عادل زكي ، التجريد كمنهج للتفكير ، جريدة الحوار المتدن

نوري الراوي : تجديد اللغة الشعرية في الفن الحديث "اقترابات من شواطئ التجريد" مجلة نزوى

الشعر العربي المعاصر و تقنيات ما بعد الحداثة

لقد بدأ الشعر العربي في العقود الاخيرة يتحرّر من تجريبية الحداثة ، و صار يتجه نحو فضاء أكثر وضوحا و نضجا في لغته الحديثة ، غير منقطع عن إرثه

و آثاره الجميلة . إنَّ الشعر - و بشهادة الاطلاع على طبعة الكتابات - نستطيع القول انه منذ ذلك الوقت قد دخل عصر ما بعد الحداثة .

من الميزات المهمة لهذه الفترة هو مرافقتها لحراك سياسي و اجتماعي عربي قوي و عاصف ، و تطوّر مهول في وسائل المعلومات واهتمها الانترنت و مواقع التوصل الاجتماعي و المدونات ، و بروز الكتابة الالكترونية و اخذها مساحة واسعة من عملية القراءة للقارئ العربي ، حتى انها صارت تمثل الواجهة العريضة للقراء ، مع تراجع ملحوظ للقراءة الورقية ، كل هذه العوامل مع ما اشرنا اليه من النضج الحاصل في الشعر و بلوغه مستويات عالية من التعبيرية الممكنة للاقتراب من القارئ، دون التخلّي على الفنية العالية و العناصر الجمالية التي ابتدعتها الحداثة .

يتّجه الشعر في عصر ما بعد الحداثة نحو اللغة القوية معتمدا الايحاء و العمق الواسع ، متخلّيًا بعض الشيء عن عروش الرمزية المتعالية ، و الذاتية المنغلقة ، و مع انّ الاصوات المطالبة بتعاونية أكثر في النص صارت تأخذ مساحة أكبر، الا اننا نجد انّ البوح الرمزي و الوحدة العميقة للقصيد و التناغم التضادي لا زال يتربّع عرش قصيدة النثر العربية .

لقد صار واضحا التخلّي في عصر ما بعد الحداثة عن مميزات بارزة للشعر الحدائي كالاعتداء على مادة الادب ، و تمثل ذلك بالرمزية المتعالية التي تصل حد التجريد و السريالية ، و الايغال في التعبيرية و عكس صورة الكلي المنبث من داخل الذات يصل حد الرؤية الخاصة المغتربة ، و الكتلية المستقلّة ، اما التكثيف و التوهج و التصوير العالي و المجانية و عمق المعنى ، و التناغم بالتضاد ، و وحدة القصيدة فأنّها وان كانت من تقنيات الحداثة الا أنّها استمرت الى زمن ما بعد الحداثة .

انّ التكثيف و التوهج و عمق اللغة صار شعار الشعر المعاصر الما بعد
حدثي ، وهو من ميزات اللغة القوية ، او لغة ما بعد الحداثة المشتملة على
التوصيل والايحاء ، بلغة جمالية ذات ايحاءات عالية و توصيلية عرضية و
عمق واسع . فبقي التكثيف و اللغة الكثيفة من ملامح الشعرية في عصر ما
بعد الحداثة ، و نجده مطلبا نقديا و تخصّصا من قبل الادباء ، بل وكذا صار
معلوما لدى القراء المتذوقين .

اما التصويرية العالية ، فان الانزياح او المجاز قد بلغ درجات عالية تستحق
الدراسة لوحدها كظاهرة فريدة ، من حيث كسرهما لكثير من شروط و
متطلبات الجاز العربي المعهود ، كما انّ هناك لغات شعرية لكتاب تنطلق
بالمجاز من العمق ، أي من عالم المعنى قبل اللفظ ، وهو ما نسميه المجاز على
مستوى المعنى ، فيحصل تغيير في المفهوم و إبداع معنى جديد للمفردة و
ليس إستخداما مجازيا بالمعنى المعروف .

واما التناغم التضادي فلا زال عنصرا أسلوبيا موافقا لروحية قصيدة النثر
القائمة على التضاد و الثنائيات ، و نجد هذه التضادية و بشكل متطور
يتجلى في النص المفتوح الذي هو شكل متطور لقصيدة النثر و ليس جنسا
مستقلا مقابلا لها كما يقول البعض ، حيث انّ التضادية تتحقق على
مستوى الجنس الكتابي فيجمع بين السردية و الشعرية و على مستوى
الدلالة فيجمع بين المجل و البين و استحضار عوامل دلالية مختلفة متنوعة في
تركب تعبيرية واحد وهذا وجود و شكل متطور للغة .

و على مستوى وحدة القصيدة و موضوعا ، فقد برزت عناصر أسلوبية
كثيرة لوحدة القصيدة ، و مع تحرّر لغة الشعر من منطقيات البوح و البناء ،
لجأت لغة الشعر المعاصر الى عوامل فنيّة أعمق و أوسع من الموضوع لأجل

الوحدة كما نجد في لغة الموضة و اللغة المعلّقة ، طبع مع إعتقاد جمهور عريض من الشعراء على الوحدة الموضوعية للقصيدة ، الا أنّ الشيء الذي لا ريب فيه ان الكتلية المتوهجة التي نادى بها رواد قصيدة النثر بدأ تهتز و تعاني من قلة الحضور .

وأخيرا لا بد من التأكيد أنّنا في عصر ما بعد الحداثة نواجه لغة شعرية متطورة و أكثر عمقا و نضجا و حقيقية و جمالية من كلّ سابقاتها ، الا اننا في الوقت نفسه نجد النقد متأخرا تجاه تلك اللغة ، بل أنّ بعض اساليب النقد يحاول جرّ تلك اللغة المتطورة ، الى قوالب اللغات القديمة من جماليات كلاسيكية ، او حداثة ، مع أنّ هذه اللغة قد تجاوزت تلك اللغات و ما يميزها ، و طبعا هذا صاحبه تراجع عند بعض الشعراء و اللجوء الى تقنيات الحداثة لأجل مناسبة ذلك النقد المتخلف ، نعم طلب تقنيات الحداثة في الشعر المعاصر من قبل الناقد او الشاعر هو فعل تخلفي فني و جمالي ، و الصحيح هو طلب عناصر جماليات و فنيات ما بعد الحداثة فعلينا ان نبحث و نطلب عن هذه الجماليات و هي عالم زاخر و أخذ .

مبادئ الاستجابة الجمالية

كلما اتجه النظر نحو فكرة اعمق و اشمل تخص الفنون كلما استشعر القصور و اللاموضوعية في الاقتصار على مادة فنية واحدة . و في ضوء السعي نحو فكرة

جمالية عامة فانه يكون باديا قصور الاقتصار على احدا لفنون ، كاللغوية مثلا .
و ربما يكون من الجائز التساؤل عن انظمة جمالية موحدة للفنون اذا ما كانت
الاجابة ايجابية فيما يخص سؤالا يمهّد الارضية نحو هكذا فكرة . السؤال هو فرع
فكرة ان العامل المشترك بين الفنون هو الاثارة ، اذ يمكن بحث باقي العناصر
على انها عناصر اختلاف الا الاثارة فانه لا يمكن الاختلاف في انها عامل مشترك
في الفنون باعتبارها اعمال ابداعية . في ضوء ذلك يكون السؤال (هل ان
الاثارة التي تحصل لنا ازاء الاعمال الفنية ترجع الى نقاط موحدة في المجال
الشعوري و الفكري للإنسان ام انها مختلفة ؟) طبعا الوجدان و العلم بل و
الممارسة الخبروية تؤكد محدودية نقاط الشعور و الاثارة فينا ، اذن يصح افتراض
رد الاختلاف الخارجي الى مشترك داخلي ، و بذلك يكون لدينا واسط حقيقي
يكون كاشفا عن عناصر الجمال الخارجية و نقاط الاستجابة الداخلية ، اذن
يصح افتراض وجود ثلاث مجموعات من العناصر المكونة لعملية التذوق الجمالي
عناصر العمل الفني ، عناصر الاستجابة الجمالية و عناصر الوسط الجمالي ، و
يمكن فهم العملية على ان المجموعة الاولى من المركبات الجميلة و ان الثانية هي
مركبات الاستجابة و الثالثة اي عناصر الوسط محفزات من جهة الطرف الخارجي
و مستقبلات من جهة الطرف الداخلي . التباين الكبير في المركبات الجميلة
ينتهي الى عدد محود ومشارك من المحفزات و التي لها مستقبلات محدودة و عنها
مركبات استجابة محدودة ايضا .

من الواضح ان هذا الفهم يشتمل على واقعية ظاهرة مصدقة بالوجدان و العلم
، و يكون البحث في كل من المجالات الثلاث ثمرا دوما و اختصاصي ايضا ،
و البحث و الاكتشاف في كل من تلك الجوانب يؤدي الى ثمره مختلفة . فتطوير
المعرفة بالعناصر الجميلة يمكن من قدرة اكبر على اعادة انتاج الجميل ، و
التطوير في مجال الاستجابة يمكن من قدرة اكبر على التدخل في تطوير الاستجابة

و تشخيص ما هو غير طبيعي ، و التطوير في مجال عناصر الوسط يمكن من انتاج محفزات و مستقبلات اكبر .

بعد وضوح امكانية فكرة المشترك الجمالي ، و رجوع التنوع الظاهري للأشياء الجميلة الى مشتركات في مجال استجابتنا لها و العناصر الوسطية بين كل ذلك . ان اهم و اوضح ظاهرة تشخص القصور في استفادة احكام عامة من البحث المقتصر على مادة فنية واحدة كاللغة او الرسم مثلا ، ان ما يبدو للعيان ان هناك نوع من العمل الفني احادي البعد ، ساكن في البعد الاخر كاللغة الزمانية اللامكانية ، و الرسم المكاني اللازماني ، طبعا الكلام هنا من حيث المادة بذاتها ، لكن لدينا فنون زمكانية كالتمثيل ، فلا ريب جمعها للزماني و المكاني ، و يكون غير محكوم بما يمكن ان يستخلص من الزماني او المكاني المنفرد . السؤال الالم هنا (هل عملية الاستجابة الجمالية عملية زمانية ام زمكانية ؟) ، طبعا من الظاهر انها زمكانية ، سواء من حيث التحليل للظاهري او من حيث استرجاع المدرك و تخيله ، اذن فمقولة ان اللغة تعكس نظام التفكير تكون في المحك و تعاني حرجا في الاثبات ، و يكون الاصح ان الفنون الزمكانية أي المكاني المتطور في الزمن ، كالتمثيل ، هو الصورة الخارجة الاصدق المقاربة لعملية التفكير والاستجابة الجمالية ، بحيث يمكن تمثيل عملية الادراك بانها صورة متتالية كالشريط السينمائي .

هذا الفهم يمكن ان يكون مدخلا نحو فكرة جمال عرفية وجدانية ، مدعومة بمظاهر فلسفية علمية ، تكون اقرب للواقع و اصدق في تمثيل الاستجابة الجمالية . و لا يبقى العنصر الجمالي متذبذبا بين الشكلي او المعنوي او ما هو داخل العمل الفني او ما خارجه ، و انما تكون لدينا جهات بحث و ميادين تصدق كل فكرة واقعية في مجالها و ان كانت تخالف غيرها ، فيرتفع التناقض فيما

كان يعتقد انه متناقض ، لتعدد ابعاد التجربة الجمالية و تجلي ميكانزما للاستجابة الجمالية . هذا المنهج العرفي الجمالي يبين انه لا تناقض بين القول بالجمالية الداخلية و بين القول بالجمالية الخارجية ، بل يؤكد ان تلك النظريات تشمل على مواطن للصحة و يمهّد نحو نظام علمي عام و شامل موحد لفكرة الجميل و الجمال .

الادب الممتع و النقد القريب

ساحة الفن روح الانسان و مشاعره و احساسه ، و ما كان النقد الا تفسيراً لجمال الادب و الفن ضمن تلك الفضاءات ، و انما اقحمت الابحاث التخاطبية و اللغوية فيه اقحاما مرا و مؤسفا ، و لانّ تلك المجالات الانسانية يعكسها الوجدان و الحس المرهف ، فاننا يمكن ان نقول ان اعظم النظريات الادبية يسقطها الوجدان .

لقد رأينا كيف تجاوزت كثير من نظريات النقد الوصفي التخاطبي امام ظاهرة الابداع و جماليته ، لانها لم تكن ممثلاً حقيقياً و مبرزاً اميناً لظاهر الجمال الادبي .

لا ريب ان الرمزية و الايحائية و تعدد الدلالات من اهم انجازات الانسانية الكتابية ، وهي اركان النص الادبي المعاصر ، الا انه كما ان هناك فخفاً في كل شكل كتابي يوقع صاحبه في الكتابة اللادبية ، كالنظم في الشعر الموزون ، و الترهّل في شعر التفعيلية و الفنون السردية ، و التعقيد المجافي في النقد ، فان شعر النثر فيه فح الجفاء و الجفاف اللغوي ، سواء كان قصيدة نثر ام نصاً مفتوحاً .

ربما صار راسخا حتى عند القارئ العادي ان التعبير المباشر و الحكاية الوصفية لا تقترب كثيرا من غايات الادب شعرا كان ام سردا ، لذلك دوما هناك بحث قراءتي عن الالحاء ، و لا يظن ان هناك ملازمة بين الرمزية العالية و الجفاف اللغوي ، بل بالامكان ان تكون هناك لغة تجريدية قريبة ممتعة .

ان العنصر الأهم في الامتاع الادبي هو الضربة الشعورية و احضار القارئ الى النص ، وهذا فن قائم بنفسه ، و لا يتاثر بطبيعة اللغة المستخدمة ، الا انه قد تكون الرمزية في بعض الاساليب مضرة ، كما انّ المباشرة قد تكون مضرة ، بمعنى آخر لاجل ادب ممتع لا بد من الحرص على احضار القارئ الى النص و هزّ مشاعره بادهاش ظاهري او عميق .

لا بد من الادهاش لاجل الامتاع ، و مع الالحائية و الرمزية لا يتيسر ذلك الا بلغة متموجة تعتمد الضربة الحسية ، لاجل احضار القارئ الى النص ، حينها يتحقق الادب القريب الممتع . اذن الادب القريب ليس الادب المباشر بالضرورة ، بل ولا الرمزية القريبة و لا الانزياحات المنطقية في قبال الانزياح العالي ، و انما هو ادب يستطيع ان يحضر القارئ الى النص و يجعله يعيش اجواءه و يهز مشاعره و فكره و يبهره بأي شكل من اشكال اللغة حتى لو كانت لغة تجريدية لا توصيل فيها و لا حكاية .

و كما ان هناك ادبا قريبا و ممتعا فان هناك نقدا قريبا و ممتعا ، و لا يقتضي ذلك الاخلال من العلمية و التقريرية ، و انما يعتمد الاقتراب من الشيوخ الفهمي و التطلع الفكري للقارئ العام ، بلغة تحافظ على المضمون الا انها تصاغ بتراكيب قريبة للقارئ ، لا يعسر تناولها ، و لا تكون جافة ، مع التاكيد دوما على الحفاظ على مستوى الفكرة و طبيعتها . لان لكل فكرة

علمية تقريرية مستوى فكريا لا يصح التخلي عنه لاجل التبسيط ، و انما النقد القريب يصوغ تلك الفكرة في مستواها بلغة قريبة ، بمعنى اخر ان الفكرة و بذات المستوى بدل ان تطرح بلغة معقدة بعيدة فانها تطرح بلغة قريبة ، و هذا التباين الكتابي نجدده ايضا في الكتابات الفلسفية و الاجتماعية و التي يعاني بعضها من البعد و الجفاف ، بينما يتصف الاخر بالخلوة و الامتاع ، مع ان الكل يحافظ على ذات المستوى من الطرح المعرفي .

تعبيرية القراءة و الاستجابة الجمالية

لا يمكن لاحد انكار النقلة التي احدثتها الرومانسية في الكتابة الادبية من المادية البلاغية للادب الكلاسيكي الى فضاءات اوسع و اكثر حرية و عمقا ممهدة لعصر الحداثة ، لكن في الخمسين سنة الاخيرة نجد عودة الى المادية الادبية و خصوصا على ايدي الاسلوبيين ، و جعل الكتابة ممارسة مادية خاضعة لامور وصفية و تجريبية و عناصر ظاهراتية ، و ما كان التعمق في عوالم المعنى و الدلالات الا امرا هامشيا لا يناسب سعة الادب و الظاهرة الابداعية .

لقد كانت البلاغة شكلا واضحا للمادية الادبية ، و بمظاهر عالية التحديد و التجريب ، و حينما ارتفع صوت الرمزية ، مالت الكتابة و القراءة معا الى المعنويات و الخيال و تعالت المثالية الادبية و صارت المفاهيم الظاهرية اقل و ضوحا و فضفاضة في كثير من الاحيان ، الا انها انتهت الى عقلنة الظاهرة

الادبية في المناهج الظاهرية و الوصفية من النبوية و مابعدا و خصوصا
الاسلوبية .

المشكلة الاله في النقد الاسلوبي كما هي في البلاغة انها تعتبر البعد الشعوري
للتجربة الادبية علامة على الادب و ليست منه ، بمعنى اخر ان الاسلوبية قد
اوغلت في المادية الادبية ، حتى اهتمامها بالتصور القراءاتي فانه لم يكن متطورا و
كافيا .

ان في الوضع غير المستقر للاسلوبية مجموعة مظاهر انفتاحية تتوسع باتجاه عوالم
كتابية و قراءاتية اكثر سعة و عمقا و حرية ، يمكن ان تمهد الى حالة من
اللامادية في هذا البناء ، و هي حقيقة ان للكتابة بعدين و ليس واحدا ، فظاهرة
القراءة لا تقتصر على البعد الدلالي ، بل هناك بعد اخر هو بعد الاستجابة
الجمالية .

و يمكن بيان هذين البعدين في اربعة مستويات ظاهرة في القراءة ، المستوى
البصري الكتابي و السمعي اللفظي ، و التصوري القراءاتي ، و الشعوري الجمالي
، و من الواضح ان الثلاث الاولى هي من البعد الدلالي ، و الرابع من بعد
الاستجابة الجمالية . و من الواضح ان المستوى الرابع لا يمكن تفسيره ماديا و
ظاهراتيا . اضافة الى ذلك هناك وسائط نقل و معادلات انتقال بين الدال و
المدلول و الاستجابة ، هذه الوسائط غير مبينة ماديا و ظاهراتيا ، بمعنى اخر انها
ايضا لا يمكن تفسيرها ماديا .

ان مستوى الاستجابة الجمالية و وسائط الانتقال بين المستويات من المظاهر
المهمة التي تعارض النظرة المادية و الظاهراتية للاسلوبيين و ما بعد النبوية . من
هنا يكون واضحا الحاجة الى فهم اخر القراءة يتجاوز حدود المادية و الوصفية

نحو فضاءات أكثر حرية و سعة ، تتناسب مع التجربة الجمالية لدى كل انسان
مهما كان بسيطاً . ربما تكون هناك حاجة الى نقد ينطلق من نظام مركب من
مستويات متعددة ، مستوى الكتابة و مستوى القراءة و مستوى الاستجابة
الجمالية ، من دون تفكيك او تمييز ، بل كلها متواجدة في نظام موحد يمثل
التعبيرية من جهات متعددة و ليس فقط من جهة الكتابة ، بل اضافة الى التعبير
الكتابي فهناك التعبير القرائي و التعبير الشعوري الجمال الادبي ، فنفهم القراءة
على انها تعبير كما الكتابة تعبير و الاستجابة الشعورية تعبير ايضا . و يكون
البحث الموضوعي في كل جزئية نصية انما ينطلق من ذلك النظام ، هكذا فهم
يمكن ان نصفه بالفهم التعبيري للادب ، و مقدمة لنقد يتجاوز الاشكالات
الحادة في النقد الاسلوبي و ما بعد البنيوي الظاهراتي المادي .

النقد المفتوح

دوما هناك سؤال : ما هي القراءة الصحيحة ؟ بل ان النقد في جانب من بحث منهجيته انما يحاول ان يجيب عن هذا السؤال ، و ان النظرية النقدية انما تقدم كنموذج للقراءة الصحيحة .

و ربما يمكن اعادة السؤال : كيف نعرف ان قراءتنا للنص صحيحة ؟

للجابة الواضحة و الصحيحة عن هذا السؤال لا بد من تذكر امرين :

الاول : ان الصحة و النموذجية امور تطويرية ، لذلك من الخطأ تصور وجود قراءة صحيحة خالدة و دائمة ، كما انه لا بد من اليقين انه ليس هناك قراءة صحيحة اكثر من القراءة المعاصرة .

الثاني : ان للنص غايات تتجلى فيه هي : اللغة و النص نفسه و قصد المؤلف ، كل منها يتجلى بمظاهر واعية و غير واعية ، و حينما تكون تجربة الكاتب ناضجة و متكاملة تكون مظاهر تجلي تلك الغايات على درجة عالية من الفنية و الرقي و الثراء . هذا الثراء يحتاج الى قراءة مخلصمة تتبع جهات الابداع في النص في كل مستوياته .

في ضوء ما تقدم تكون القراءة الصحيحة متسمة بصفتين اولا المعاصرة و ثانيا الاخلاص ، لانه من دون قراءة معاصرة تكون قراءة متخلفة و مسينة للنص ، و اما الاخلاص ، فمن دونه لن يكون هناك مجال لتبين اوجه الابداع في غايات النص المتقدمة ، فتكون القراءة ناقصة ايضا .

النص المعاصر لا يريد فقط الحكاية و التوصيل و النقل ، لكي يكتفى في قراءته بعملية قراءة واحدة ، بل هو ساحة للإيحاء و الرمزية و التقنية و الفنية و الثقل

المعرفي و اللغوي و البعد الجمالي و تمثل القضية و الانتماء و النفس و الايغال في عمق التجربة و عالم المعنى . ان الكتابة الفنية المعتبرة - و ليست التسويقية طبعاً - تتمتع بعدد كبير من الجوانب الابداعية في مستويها متعددة و مختلفة ، فهناك عوامل من الوعي و عوامل من اللاوعي ، و هناك عوامل من النص ذاته و من اللغة الراسخة بفعل البيئة و الثقافة في نفس الكاتب . كلها تعمل على التجلي في بناءات و تراكيب فنية مناسبة تلائم ما ترسخ و تراكم في تجربة المؤلف ، وهذه الحقيقة ليس فقط المؤلف يدركها بل القارئ ايضاً .

من هنا لاجل ان نحقق قراءة صحيحة لا بد من تتبع مظاهر الابداع في جهات متعددة و مستويات قرائية مختلفة ، و في القراءة الفنية للناقد ، ربما يكون واقعا ظهور حالة (النقد المفتوح) و الذي يفتح على جميع امكانات النص بجميع ما يتاح من ادوات و وصلت الى الناقد المعاصر ، و حينها يكون من التعسف القول بان منهجا معيناً و مدرسة معينة هي التي تفي بحق الظاهرة الابداعية .

الفن و الحياة

الكل بدأ يشعر ان الفن ما عاد مكاناً للتسلية و الترويح عن النفس ، و خصوصاً في عالمنا العربي الذي عصفت به موجات اجتماعية كبيرة في العقود الاخيرة ، فصار من النادر جداً ان تجد فناً او ادباً خالياً من الرسالية الواقعية المباشرة . و تزامناً مع التطور الحاصل في الفهم بالنسبة للقراءة فان الكتابة ايضاً طرأ عليها تغيير مفهومي ، حتى انه صار من غير اللائق برفعة

الفن و الادب التعبير الذاتي الغارق في الانانية ، بل حتى ان الرومانسية
اصبحت تفترق شيئا ما عن الادب الرفيع ، و في ضوء التوجه العالمي
الاكثر جدية و علمية و واقعية فانا ربما سنشهد قريبا تضاؤل الثقافة
الرومانسية و ربما تلاشيها .

ان التتبع الحثيث لما ينتج من فنون و آداب يكون من غير الموضوعي تصور
وجود فن لا ينطوي على رسالة ، و ان هذه حالة صحية و مؤشر على
نضج الوعي الانساني ، و تناغم مع روح الفن و حقيقته الجوهرية ، اذ ان
الفن ما هو الا السعي نحو حياة افضل ، فان كان الفنان مقتنعا بالواقع فان
فنه سيكون طموحا نحو كمال التجربة و تمجيذا للخلاص الحاصل ، و ان
كان الفنان غير مقتنع بالواقع فسيكون فنه اعتراضا على الواقع و فكرة
للخلاص . ان فكرة الخلاص متأصلة في الفن ، و السعي نحو حياة منشودة
امر متأصل في الفن ، و كل اشكال الفن و صورته و تعبيراته لا تخلو الا من
الاشارة الى الخلاص و حياة منشودة .

ان الشاعر الحقيقي حينما يكتب قصيدته ، فانه يعلن فكرة للخلاص و
ينشد حياة افضل ، فان كان راضيا بالواقع كان شعره تمجيذا للخلاص
الذي يراه و الحياة الجميلة التي يعيشها ، و ان كان يرى تعاسة الواقع كان
شعره اعتراض على الواضع و اشارة الى حياة منشودة اكمل و طرح فكرة
الخلاص و صورته التي يراها . و مهما كانت طبيعة القصيدة و شكلها و
موضوعها فإنها تشتمل على فكرة الحياة المنشودة و الخلاص .

ان رسوخ الرسالية و نشدان حياة اكمل في الفن يتمظهر عادة بحالة التمثل
الانتمائي للمجموعة او الانسانية ، بصورة المدافع عن المعرفة او المطالبة بما
، لذلك فالشاعر لا يمتلك رؤية مختلفة عن غيره كما قد يعتقد ، و انما

الشاعر يرى انه يمتلك الرؤية الصحيحة التي يراها غيره من العارفين ، بمعنى اخر ان الفنان لا يطرح نفسه ابدا كأحد من الناس البسطاء الذين يتقبلون الواقع من دون فحص و تدقيق ، و انما يرى ان كل ما في الواقع لا يجب قبوله الا من خلال رؤية صحيحة و معرفة حقيقة . و لو قلنا ان هناك علوم لها مختصون فالفنان مختص بعلم الوعي الانساني و الرؤية و فكرة الخلاص ، لذلك فان الفنان الحقيقي عادة ما يحدث حركة اجتماعية في الشعوب الحية ، و عادة ما يترك اثرا و مثلا للطلابين للخلاص .

لقد شعر الانسان و منذ البداية انه لا غنى له عن الفن ، لذلك ظهرت الفنون منذ الظهور الاول للإنسان ، و لسعة فكرة الجمال فان العمل الفني تشعب و تعددت صوره ، الا انه في الواقع بقي محتفظا على جوهره و سيبقى محافظا عليه وهو ان الفن اعتراض على الواقع المرير و تبشير بالخلاص و الحياة المنشودة .

لقد عمدت العقليات غير الناضجة على صنع وهم اثر في حركة الفن ، بطرح فكرة ان الامن القومي و الاجتماعي يوجب وضع حدود للابداع تقيده و تمنع من بلوغه فضاءات اوسع ، و هذا الكلام فارغ و لا يصدر الا عن انسان جاهل لا يعرف معنى الامن و لا الابداع ان هكذا تكتل لا علمي و لا موضوعي يدعي الوصاية و الاطلاع و ينبذ فكرة استقلال الفكر و الثقافة و الفن ، و يجارب كل وسائل التطور المعلوماتي بحجة انها مفسدة و مضرة بالناس . هكذا نهج لا يمثل الا نظرة بائسة متخلفة . و الصحيح معرفة امر مهم هو ان الابداع ممارسة انسانية حياتية ، لا تختلف عن اية ممارسة اخرى ، لها مادتها و ادواتها ، و لها مسائلها و قضاياها المستقلة ، و علاقتها بالمجتمع علاقة اية ممارسة انسانية مجتمعية كالاقتصاد و

السياسة و غير ذلك . و من الخطأ الواضح تصور ان الدين و العرف الاجتماعي السليم يضع حدودا للأبحاث الفكرية و الابداعات الفنية و الانجازات الثقافية ، بل كل ما هو مطلوب الانطلاق من قاعدة ايمانية ، و التحليق في فضاءات الفكر و الفن و الابداع .

لقد اصبحت البشرية على علم و قناعة بان تمحور التجربة الفنية على الغنائية الشهوانية لم تخدم قضية الفن و ذهبت به نحو اشكال سطحية و تجارية ليس الا . من المهم جدا التأكيد على اهمية الفكر و الثقافة و الفن في الحركة الانسانية ، و تشتد الحاجة في زمن الحرب و اختلاط الرؤى ، فانه كما ان الفكر ساحة لتجلي الذات الحقائقية ، و الثقافة ساحة لتجلي الذات المعرفية ، فان الفن ساحة لتجلي الذات المعبرة . وهذا يدل و بشكل لا يقبل الريب انه لا تقاطع ابدا بين الدين و الفن ، بل و لا يمكن تصور تكامل التدين الا بوجود فكر مزدهر و ثقافة مزدهرة و فن مزدهر ، كما انه لا يمكن تصور فكر حقائقى و ثقافة عارفة و فن معبر بصدق الا ما كان منطلقا عن قاعدة ايمانية .

ان حركة المجتمع و انتصاره على تحدياته الداخلية كفساد السلطة و تغلبه على تحدياته الخارجية و من يريد السوء به ، و تحقيق المكاسب و المحافظة عليها كل ذلك لا يمكن ان يتحقق من دون فكر يكشف الحقيقية و عري الزيف ، و من ثقافة تحصن الفرد و تعطيه ادوات المعرفة ، و من فن يوصل الفكرة و يعبر عن الالم و الحقيقة .

انا نرى و بوضوح المستويات اللانسانية التي بلغتها اتجاهات غلبت استغلال الفكر و الفنية لأجل منافع و توجهات برجماتية شرعنت انتهاكات جسيمة بحق الانسان ، و لو تأملنا في مسيرة الشعوب و الطواغيت نجد

السلاح الاقوى لاستمرار السلطة الغاشمة و المتخلفة هو قتل الفكر الجوهري و الثقافة الحقيقية و الفن الاصيل، و وضع منظومات فكرية و ثقافية و فنية تسويقية لإبقاء الشعوب خاضعة خانعة .

ان العالم اصبح اصغر مما يبدو ، و صارت المعلومات تتناقل بين ارجائه بشكل اسرع مما نتصور ، و عهد المعرفة الورقية آيل الى الزوال ، بل زال عمليا ، و بدأت المعرفة الالكترونية تطغى ، لذلك كيف نتصور مجتمعا محصنا قادر على الدفاع عن مبادئه و ثقافته من دون مثقف حقيقي و فنان حقيقي و يكون على مستوى عالي من الاقتدار المعلوماتي و الانفتاح المحسن ، و من التفاعلية و التحوارية الممكنة من الاستفادة . و بالقدر الذي نحتاج الى منظومات الكترونية تسع التجربة الايمانية ، فان من الواجب ايضا الاهتمام بمنهجية الانفتاح المحسن ، و ليس من سبيل الا بالإيمان ، و الفكر و التشقف و الابداع الرسالي ، نعم بالقدر الذي نحتاج ان نكون مؤمنين فانا نحتاج ان نكون معاصرين . و بالقدر الذي يحتاج المفكر ان يكون مفكرا و المثقف ان يكون مثقفا و الفنان ان يكون فنانا فعليه ان يكون مؤمنا ، لأنه لا معرفة حقيقية و لا انجاز حقيقي و لا أبداع حقيقي غير صادر عن ذات مؤمنة .

ان الفهم الواقعي للمعرفة يشير بقوة الى عدم امكانية نضوج التجربة و الذات الانسانية الا بعوامل معرفية متكاملة ، فما عاد التجزؤ و التشظي و التمرد وجهها فعلا للمعرفة ، و لم يعد مقبولا ابدا الدعوة الى عزلة المفكر و المثقف و الفنان بحجة من الحجج . و انه لا تقاطع ابدا بين الممارسات الانسانية ، بل كلما ازاد الضغط الاجتماعي و الالم الاجتماعي و المعاناة ، فان الحاجة تكون ملحة لفكر قوي و ثقافة قوية و فن مؤثر . ان احد

وسائل قتل الشعوب هو عزلها عن مفكرها و مثقفها و فنانها ، ان من واجب الشعوب اعطاء مكانة متميزة للمفكر و المثقف و الفنان ، و من الخطأ تصور ان تأثيره و انجازه يقل عن العالم او الخبير ، نعم الكل له دوره و الكل يعمل ، لكن من المهم امران اولا استقلال الفكر و الثقافة و الفن و ابعاد النفوذ و الاستغلال عنه ، و ثانيا اعطاء الفكر و الثقافة و الفن مكانها اللائق ، لأنها ممارسات انسانية لو نضجت فإنها ستحقق الانجاز الانساني الخالد ، وهل يشك احد منا ان مسيرة الخلود لم تكن الا للمفكرين و المبدعين ، و هل بإمكان احد ان ينكر ان التغيرات التاريخية في حياة الشعوب لم تكن الا على يد هؤلاء . .

اذن نحن الان في زمن الحرب و الالم و المعاناة محتاجون -اكثر من اي وقت- الى المفكر و المثقف و الفنان ، لا بد للشعب ان يطالب بحقه الطبيعي بان يكون له منبر و ملجا فكري و ثقافي و فني يقدم الرؤية و يشير الى الحقيقية ، لا بد من ذلك . .

تجلي رؤية القارئ في الكتابة

لقد بات راسخا تدخل و مشاركة القارئ في انتاج النص الحديث ، و صار وعي القارئ و خلفيته المعرفية جزءا حاسما في تشكل معاني النص و دلالاته . هذا كله يكون في عملية القراءة . اذ قد اثبتت البحوث ان الكتابة و القراءة كلاهما عملية انتاج المعاني (اندرسون ١٩٧٧ ، كريك ١٩٨٠) . و لنا ان نسأل (هل لرؤية المتلقي تأثير على عملية الكتابة؟). الجواب على هذا السؤال يمكن النظر اليه من ثلاث جهات :

الجهة الاولى :الكاتب باعتباره قارئاً و متذوقاً عند الكتابة المؤثر بوعي .
حتى ان بعض الباحثين يرى ان الكاتب حين الكتابة يكون قارئاً (كريف
١٩٨٣ ، سمث ١٩٨٣) ، و يقول لانجر (اثناء الكتابة و بناء النص
يمارس الكاتب بعض القراءة ، بل احيانا يضع الكاتب نفسه خلف تجربته
كقارئ (لانجر ١٩٩٤) . و يقول سكوير (ان الكتابة و القراءة يؤثران في
عملية القراءة و الكتابة و التفكير (سكوير ١٩٨٣) .

الجهة الثانية :الموروث المعرفي للكاتب المؤثر باللاوعي في عملية الكتابة ،
حتى ان البحث الحضاري و الثقافي اخذ اشكالا متعددة قديمة و حديثة ،
يقول جميل حمداوي (يمكن الحديث عن نوعين من الدراسات التي تنتمي إلى
النقد الحضاري، الدراسات الثقافية التي تهتم بكل ما يتعلق بالنشاط الثقافي
الإنساني، وهو الأقدم ظهوراً، والنقد الثقافي الذي يحلل النصوص
والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية
 واجتماعية وأخلاقية، بعيداً عن المعايير الجمالية والفنية والبوطيقية، وهو
الأحدث ظهوراً بالمقارنة مع النوع الأول. (جميل حمداوي ٢٠١٢) و رغم
ابتعاد النقد الثقافي عن روح القراءة التي لأجلها يكون النقد ، الا انه ظاهرة
تدل على ما اشرنا اليه من تأثير وعي الكاتب بالموروث الثقافي .

الجهة الثالثة :مراعاة الكاتب للقارئ عند الكتابة . وهذا ايضا ظاهر حتى
عد الاسلوب تابعا لذلك ففي الويكيبيديا (٢٠١٤) (يكشف الاسلوب
عن كل من شخصية الكاتب ورأيه، ولكنه يظهر أيضاً كيفية تصور الكاتب
أو الكاتبة للجمهور) ، و يقول محمد المرزوقي ٢٠١٢ (قد جاء عبر هذه
التحولات على المستوى الصحفي تحول العلاقة بين "الكاتب و القارئ" عبر
"رجع الصدى" من خلال ردود القراء التفاعلية على كتابهم.. مما نقل هذه

العلاقة مما يشبه الشراكة في انتاج النص بقصد أو بدون قصد، إلى ما يشبه سلطة خفية على أفكار الكاتب، ومع أنها ذات تأثيرات متفاوتة من كاتب إلى آخر إلا أن هذه العلاقة لدى آخرين أشبه ما تكون بذراع بوصلة يتخذ منها بعض الكتاب وجهة لما يكتبون. (بتصرف .

من الواضح اننا لو راجعنا وجدانا فانا نجد ان الجواب في هذه الجهات هو الايجاب و ان تأثير كل منها على الكتابة شيء لا ينكر. و بتحليل اعمق لهذه الجهات فانا سنجد رؤية القارئ و وعيه حاضرا و بقوة في عملية كتابة النص .

فبالنسبة للجهة الاولى حينما يقوم الكاتب اثناء الكتابة بدور القارئ، فانه مع حقيقة انه قارئ هنا و يؤثر في عملية الكتابة بما هو قارئ ، فانه ايضا بخلفيته الذوقية و تبنيه مناهج فنية و جمالية معينة و بشكل واعى يسعى لتحقيق متطلبات تلك الجهات و غاياتها .

و بالنسبة للجهة الثانية ، فان التراكم المعرفي المترسخ في جهة اللاوعي يحدد جزء مهما من الذائقة ، بل و من السلوك الانتاجي ، و لهذا فمع الكم الهائل من الاعمال الصغيرة و الكبيرة ، لا يمكن فهم التلون الثقافي و الهوية الثقافية انها نتاج عملية واعية بالكلية، وهذا الامر يشير الى الاهتمام بمجال اللاوعي العام لأجل تناول الهوية و تحدياتها . واما الجهة الثالثة وهي المراعاة المقصودة و الواعية لذوق الجمهور المتخصص او غير المتخصص فان تأثيرها على الكتابة ايضا يمكن تلمسه وان كانت الكتابة تنزع دوما نحو التحرر من ارادة المؤلف و املاءاته.

يتمثل التأثير التخصيص بمواكبة المؤلف للنظرية الادبية و يتمثل تأثير غير المتخصص بالتعاونبة التي لا بد منها باعتبار الكتابة خطابا. تقول هيا عزيز (ما زلت أصر على أن القارئ هو المحرّض الأول على استمرارية الكاتب.. إنه يستشرك حين يقسو في نقده ويستحثك حين يرق في رده..)(هيا عزيز ٢٠٠٨)

التناسق الازلي و التقارؤ الازلي

متى تبدأ قراءة النص ؟ كيف نجيب عن هذا السؤال : متى نبدأ قراءة النص ؟ و خصوصا ان رولاند بارت نفى ان تكون هناك قراءة أولى (ر بارت ١٩٩٠) ، بل كل قراءة هي اعادة قراءة لما سبق ، كما ان مقولة كون ان القراءة الاولى هي الاستثنائية و الخالصة قد عفا عليها الزمن (اندرو بنييت ٢٠٠٤) . وهذا السؤال يستتبعه سؤال اخر ، وهو متى يبدأ النص ؟ من اول فكرة ام اول حرف ام من حين القراءة ؟. وما هو الاصل فيه هل هو المؤلف ام النص ام القارئ ؟ .

في ضوء ما تقدم و ما قيل من التناسق الازلي و ان القراءة الاولى انما هي تكرار لقراءات سابقة (اندرو بنييت ٢٠٠٤) ، فانه يمكن القول كما ان هناك تناسقا (**inertextuality**) ملازما لكل نص او كتابة ، فهناك اعادة قراءة او تقارؤ (**interreading**) ملازم لكل قراءة ، فكما انه ليس هناك كتابة نقية ، فانه لا وجود لقراءة نقية ايضا ، فنحن حتى في قراءتنا الاولى لنص ما فاننا نعيد قراءة ما قرءناه سابقا و ما قرءه الاسلاف .

وفق هذا الطرح الجوهري يبدو جواب هذا السؤال مستعصيا ، لكن لو تأملنا قليلا في حقيقة الأصل للكتابة و القراءة ، و ان فكرة التناص الأزلي و التقارؤ الأزلي غير معقولة و لا مقبولة وانما هي محض فرضية و ادعاء بلا ادنى اثبات ، فان لدينا ما هو اكثر وضوحا و قوة الا وهو العامل المعرفي المكون اساسا من البيئة المعاصرة و الموروث ، فان الوجدان و الواقع و الحقائق كلها تدل و بصورة لا تقبل الشك ان المؤلف و القارئ و الكتابة و القراءة و النص و الفهم كلها وليدة العالم المعرفي الذي يتحقق وسطه ذلك النظام ، سواء من معارف معاصرة او موروثه ، وهو المقدار المتيقن من المؤثر على تلك العوامل الاساسية في انتاج النص ، و لحقيقة ان الموروث انما يكون بشكل مادة منقولة ، فيمكن بهذا المعنى ان تكون من البيئة المعرفية ، اذن ليس هناك تناص ازلي مطلق و انما هناك تناص مقيد بيئي معرفي ، و ليس هناك تقارؤ ازلي مطلق و انما هناك تقارؤ مقيد بيئي معرفي . اذن يمكننا ان نقول ان الكتابة و القراءة تبدأ من البيئة المعرفية للمؤلف و القارئ . فالاصل في النص ليس المؤلف و لا القارئ و لا النص و انما البيئة المعرفية لهم .

ان ما قلناه من حقيقة تأثر بل و تكوّن القراءة بفعل الزخم المعرفي للقارئ هو الراسخ في وجدان كل انسان بل هو كالبديهة التي يكون النقاش فيها محض وهم . كما ان هذا الفهم يؤشر و بقوة الى وجود استقلالي للنص بما هو وليد معرفة المؤلف في قبال الانتاج القراءاتي للنص بما هو وليد معرفة القارئ ، وفي حال تفاوت القراء يظهر لنا وسط ثالث متميز الا وهو النص في ضوء القراءات المتعددة ، كما انه لو تعدد المؤلف ايضا يظهر لنا النص في ضوء التأليفات المتعددة .

من هنا يكون واضحاً ما هي نقطة بداية النص كما أنه يكون واضحاً نقطة
بداية القراءة ، و بذلك يكون واضحاً المنهج الواجب اتباعه في تعريف
النقد الادبي و نقطة بدايته .

السردية التعبيرية و اسلوبياتها

١- ابعاد النص و القراءة التعبيرية

للنص الادبي ابعاد ثلاثة ، فاضافة الى بعده الكتابي البنائي كنص بمفردات و
جمل و فقرات متجاورة ، فان له بعداً ابداعياً اسلوبياً يتمثل بالفنية و
الجمالية و الرسالية ، و له ايضاً بعد لغوي دلالي يتمثل بتجلي اللغة و النص و
المؤلف و القارئ . ما يحصل اثناء الكتابة هو تقاطع خطوط هذه الابعاد و

تقابلها و تلاقيها في النهاية في نقاط تعبيرية . بينما يكون تتبع عناصر البعد الابداعي الاسلوبي هو من القراءة الاسلوبية ، و تتبع عناصر البعد اللغوي الدلالي هو من القراءة الدلالية اللغوية ، فان تتبع نقاط تلاقيهما التعبيرية يكون بالقراءة التعبيرية بادوات النقد التعبيري . و من هنا يتجلى الفرق الواضح واصالة النقد التعبيري و تميزه عن الابحاث الدلالية و الاسلوبية و ان كانت جزء منه و مستفيدا من ادواتهما .

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

حينما تحدث عملية القراءة فانها تتطور من مستوى المفردة الى مستوى الاسناد او التجاور المفرداتي الى مستوى الجملة الى مستوى الفقرة ثم الى مستوى النص ب كله . اثناء كل مستوى يحضر البعد اللغوي الدلالي و البعد الابداعي الاسلوبي

، و بمجموع ما يتم من انظمة احتكاك و تقابل و التقاء و تقاطع و بفعل مستوى النقطة التعبيرية لكل بعد تحصل في الفكر و النفس مواضع تعبيرية لكل وحدة كتابية فيه يقابله بعد رابع خاص بالقارئ هو البعد الشعوري و الاستجابة الجمالية ، بعبارة اخرى بينما يكون النص ككيان مكتوب شكلا ثلاثي الابعاد ساكن لا حراك فيه ، فانه ككيان مقروء يكون كيانا متحركا له اربعة ابعاد البعد الرابع هو البعد الشعوري ويمثل بعد الحركة الذي يخرج النص من السكون .

فتكون القراءة هي العملية التي تعطي للنص روحا و تخرجه من الموت الى الحياة ، وهذا ما نسميه (حركة النص)

القراءة ما هي الا عملية مشاهدة و تلقي تبحر فيها النفس في عوالم النص و

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

تعتمد التعبيرية في اللغة على التوظيفات في ثلاث مستويات كما بيناه سابقا في مقالاتنا ، مستوى النص كقول و تركيب لفظي معنوي ، و مستوى التجربة كعالم من المعاني و الحقول الفكرية المعنوية ، و المستوى الوسيط الرابط بينهما ، فبينما الجمالية في عناصر النص التعبيرية تعتمد على انجازات فردية اسلوبية على مستوى المفردات و التراكيب كوحدة كلامية ، فان عناصر الجمالية اللغوية في حقول المعنى الفكرية العميقة و العامة تكمن في اشكال تظهر و تجلي لمناطق و افراد تلك الحقول ، و اما العنصر الوسيط فهي عملية ذهنية رابطة تنتج عن عملية القراءة ، بمعنى اخر لدينا ثلاثة عوامل تنتج اللحظة الجميلة و الادهاش المصاحب : عناصر كتابية نصية و عناصر التجربة العميقة و عناصر قراءاتية و سيطرة بالمعنى المتقدم ، هذا التناول هو شكل من اشكال النقد التعبيري ، و

الذي يتجاوز اخفاقات النقد الاسلوبي في منطقتي العناصر القراءاتية الوسيطة و عناصر التجربة اللغوية العميقة .

٢ - السردية التعبيرية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ، و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكاوي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القصة و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكاوي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالا ،بينما السرد في الشعر تعبيرى هو سرد لا يقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد يقصد الالحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد لا يقصد السرد ، السرد الممانع للسرد ، السرد لا يقصد الحكاية و القص ، السرد يقصد الالحاء و الرمز و نقل الاحساس و العاطفة ، هذه هي (السردية التعبيرية) .

مظاهر السرد التعبيري و الذي يكون القصد منه ليس الحكاية و الوصف و بناء الحدث ، و انما القصد الايحاء و نقل الاحساس ، و تعتمد الابهار ، فيكون تجل لعوالم الشعور الاحساس بمعنى اخر (ان الميزة الأهم للشعر السردى الذي يميزه عن النثر وان كان شعريا هو التعبيرية فى السرد ، فبينما فى النثر السردى يكون السرد لأجل السرد و الحكاية ، فانه فى الشعر السردى يكون موظفا لأجل تعظيم طاقات اللغة التعبيرية.) (انور الموسوى ٢١٥)

٣- اللغة المتموجة و وقعة الخيال

جمال الأدب يكمن فى طريقة التعبير و أسلوب الدلالة ، و لكل تعبير أدبى قدرة معينة على الكشف عن جماليات بدرجات مختلفة ، هذه هى المرتكزات الاساسية للنقد التعبيري ، اى البحث الواسع فى اسلوب التعبير الادبى ، و لا بد من الاشارة انه لا علاقة للنقد التعبيري بالمدرسة التعبيرية و انما هو منهج اسلوبى موسع . مما تقدم من اهمية طريقة التعبير و الدلالة و تدرج تجلي عناصر الجمال تتبين قلة الاهمية فى مبحث المداليل كههدف اساسى لأنه لا يعين المكمن الحقيقى للجمالية الادبية و ايضا تتبين لا واقعية فكرة الوجود التام و فقدان التام لحقيقة الوجود الدرجاتى للعناصر الجمالية فى العمل الادبى .

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

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

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

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

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

ان التعبيرية المتموجة بين الواقعية و الخيالية في بناء نصوص السرد التعبيرية تحقق اللغة التي تنفذ الى الاعماق مع المحافظة على فنيتهما العالية . و من الواضح ان الفهم و التصور الذي يقدم النقد التعبيري عن العناصر التي يشير اليها كما في الخيال المجازي هنا و وقعته و تحقيق السردية التعبيرية لتجليات عالية له و التموج التعبيري ، يمثل درجات عالية من الجدوية و الواقعية في منهج النقد التعبيري بادواته الاسلوبية التعبيرية . كما ان وضوح عدم امكانية بلوغ مثل تلك

الدرجات من الظهور و التجلي لحالة وقعنة الخيال في الشعر التصويري و السرد القصصي ، لضعف تجلي التموج التعبيري فيها يدل بلا ريب على التجريبية العالية و الاستقرائية البينة في النقد التعبيرية ، مما يمثل بابا واسعا و حقيقيا نحو بناء علمي للنقد الادبي .

٤ - البوليفونية

البوليفونية اساسها تعدد الاصوات المتجلية في النص . عند التعمق نجد ان للبوليفونية بعدين في النص ، بعد رؤيوي و بعد اسلوبي ، البعد الرؤيوي يدعو الى تحرير النص من رؤية المؤلف و سلطته فتتعدد الرؤى و الافكار و الايدولوجيات و تطرح بشكل حر و حيادي ، اما البعد الاسلوبي فيتمثل بتعدد اساليب التعبير و الشخصوس بل حتى الاجناس الادبية في النص الواحد .

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

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

هذا و من الظاهر ان البوليفونية تحتاج الى حد ما الى السرد ، وهذا يعني انه في الشعر يكون من خصائص السردية التعبيرية لقصيدة ما بعد الحداثة ، و لا تناسب كثيرا الشعر التصويري للقصيدة الحرة . كما ان تعدد الاصوات و الرؤى كما انه يمكن ان يتحقق بتعدد الشخصوس و تعابريهم ، فانه يمكن ان يتحقق باسلوب تداخل الاصوات ، بان تطرح رؤية الغير على لسان المتكلم او ان يعطى نعت يناسب رؤية الاخر و ليس المتكلم .

من شعورنا العميق بان ابعاد البوليفونية عن التعبيرية يحقق خسارة فنية فانا نحاول طرح فكرة الجمع بين ضددين بين تعدد الرؤى الظاهري و وحدة الرؤية العميقة وهذا التوحيد هو جمع بين متضادين و هو توتري و مفيد لقصيدة النثر ، تنطلق من ادراك ان البوليفونية خاصية سردية اسلوبية ، بينما التعبيرية فهي فهم و ادراك عميق للادب و الشعر و الاشياء ، لها مظاهر اسلوبية منها السردية التعبيرية و التي منها البوليفونية التعبيرية .

٥- الفسيفسائية

المعهود ان لكل لفظ و كلام غاية تعبيرية و مقصد هي نهايته التعبيرية ، اما في لغة المرايا فان هذه القاعدة و الناموس يُحطَّم ، لتحل محله توظيفات و تقنية

مغايرة بحيث ان معادلات تعبيرية متباعدة تكون مرايا لعوامل تعبيرية متقاربة
فيكون (التناص الداخلي) او (الترادف التعبيري) ، او ان معادلات تعبيرية
متقاربة تكون مرايا لعوامل تعبيرية عميقة او (الاشتراك التعبيري) .

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

٦- التوافق النثرو شعري

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

لكن الذي يبدو و كما بيناه في مقالنا (اللغة المتوجة و التوافق النثرو شعري)
ان هذا التضاد ليس ناتجا عن امر ذاتي و اساسي في نظام الشعر و النثر ، بل
هو نتاج اسلوب الكتابة و الفكر السائد عنها . اذ قد بينت نصوص السردية
التعبيرية ، وهو السرد الممانع للسرد و السرد لا يقصد السرد ان حالة التوافق

بين الشعر و النثر ممكنة و واقعية ، و ان التناسب الطردي و التكامل بينهما ايضا ممكن و واقع .

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

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

لقد وفرت السردية التعبيرية امكانيات كبيرة للنص لبلوغ هذه الغاية و تحقيق هذه اللغة ، اذ ان السرد يتطلب و بشكل قاهر عذوبة و قربا و سلاسة تحقق الفة للقارئ ، و تحقق التعبيرية ابجارا و صعودا و تحليقا و تعمقا يحقق الادهاش و الابهار الشعري . و من الجدير بالذكر ان اية سردية تعبيرية مستوفية لشروطها تحقق هذه الغاية ، لكن نصوص السرد التعبيري تتباين في مستوى النفوذ و الابهار ، اذ ان اسلوب الكاتب و قاموسه اللفظي و ميله التعبيري و البنائي يحدد درجة الميل نحو النثرية و انخفاض الشعرية او ميله نحو الشعرية و انخفاض النثرية . وهذا الميل ليس لحقيقة التضاد بين النثر و الشعر في النص السردى التعبيري ، و انما هو بفعل معالجة المؤلف و طاقاته التعبيرية ، فانه في قبال هذه

الصورة يمكن تحقق التصاعد التناسبي الطردني بالنثرية و الشعرية في السرد التعبيري ، اي تحقيق درجات تصاعدية في كلا الجانبين في وقت واحد . وهذه الحالة التي يتحقق فيها علو فني لشعرية النص و نثريته في آن واحد يمكن ان نسميها (التوافق النثروشعري) وهي الحالة الفريدة و الوحيدة ربما التي يتحقق فيها تطور و تجل أكبر للنثر مصاحبا و ملازما لتطور و تجل أكبر للشعر ، فمع كل درجة شعرية اعلى يحققها الشعر تتحقق معه درجة نثرية اعلى للنثر . وهذا بخلاف حالة التنافر و التضاد بينهما في الكتابات الاخر و منها الشعر الصوري المعهود اذ ان حالة (التضاد النثروشعري) هي السائد بحيث ان كل تقدم و ميل نحو الشعرية في النص يقابله نقصان و تراجع في نثريته وهكذا العكس .

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

للغة المتموجة اشكال و درجات بحسب قوة الخيال و الشعرية ، و سنورد هنا ثلاثة نصوص لنا مكتوبة بلغة متموجة تتباين في درجات شعريتها و سرديتها و نلاحظ كيف ان التوافق النثروشعري يتجلى بوضوح في السردية التعبيرية المكتوبة بلغة متموجة .

٥- اللغة الحرة و النص الحر

ان اللغة الحرة و النصوص الحرة العابرة للاجناس و التي ستكون و بلا شك الشكل المستقبلي للادب لن تاخذ شرعيتها بسهولة و بفترة قصيرة لأمر كثيرة اهمها تجاوزها الاجناس الادبية و تحطيمها لأعراف سائدة في اللغة و الادب . لقد بقي الادب يعاني من سطوة الناشر فكان يفارق رغبة المؤلف و رغبة القارئ لاجل ان يعجب الناشر فاهدر الكثير من الوقت و الجهد لتلبية تلك الارادات اللافتية و اللاعلمية ، اما الآن و بفضل النشر الالكتروني و امكانية النشر بشكل حر و تحرر مواقع نشر كثيرة من تلك الافكار ، صار الوقت مناسباً لظهور الادب الحر و اللغة الحرة و النص الحر العابر للاجناس ، فلا يكون امام عين القارئ سوى ما يريد ان يقوله و لا شيء سوى اللغة التي يريد استعمالها ، من دون وصاية لا فكرية و لا موضوعية و لا سلوية ، بلا و لا ادبية فالمهم الكتابة و لا يهم ما جنسها و ما تصنيفها ، و الجمهور هو الحكم . لقد انتهى عصر الوصاية الادبية و بدا عصر الادب الحر و اللغة الحرة .

لقد اثبتت الكتابات الأدبية في العشرين سنة الأخيرة انه لا اهمية تذكر لتجنيس النصوص ، و صارت الكتابات الأدبية تتداخل حتى انها تصل الى حد لا يمكن تصنيف النص الى جنس ادبي معين و يختلف في تجنيسه ، ممل مهّد لظهور النص الحر العابر للاجناس . و السردية التعبيرية بامكانتها الواسعة يمكن ان تكون البوابة الواسعة نحو النص الحر . و لا بد من تأكيد الفرق بين النص الحر العابر للاجناس الادبية و بين القصيدة الحرة ، التي تعتمد نمطيات و تقنيات الشعر الصوري . نعم النص الحر قريب جدا من قصيدة النثر ، الا انه ليس قصيدة نثر حرة ، بل هو نص ، قد يراه البعض شعرا و البعض قصة و البعض خاطرة و الاخر رسالة ، ان النص الحر يحرق المؤلف و القارئ و يحرق نفسه .

التجريدية في التعبير و اللغة هو استعما اللغة في نقل الاحساس و الشعور و ليس الحكاية ، فتتخلى الالفاظ عن وظيفة نقل المعنى الى نقل الاحساس المصاحب له كمركز للتعبير ، فيرى القارئ الاحساس و المشاعر المنقولة اكثر مما يرى المعاني .

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

لا بد من القول و بشكل حاسم و واضح ان الانطلاق بالكتابة من العوالم العميقة و الكلية للمعنى و الشعور لا يكفي لتحقيق التجريد ، بل لا بد

من ان يظهر اثر ذلك في اللغة ايضا ، و لا تكفي الرمزية مع توظيفها و حكايتها و وصفيتها ، بلا لا بد ان تكون في وضع الاشعاع و التوهج المرئي بدل الحكاية .

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

خلاصة السردية التعبيرية

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

لقد صار واضحاً انّ السردية التعبيرية مقوم أساسي لقصيدة النثر المعاصرة ذات الكتلة النثرية الواحدة (**block One**) ، حيث ينبثق الشعر من رحم النثر و يحصل الشيء العجيب ، بسرد واضح قريب مليء بالالحاءات و الرموز و

الاحساس ، كتلة نثرية ما إن تصل القارئ حتى تتحول الى كم هائل من
الايحاءات و الدلالات و الرموز و العواطف و الاحساسي ، مختزقة موطن
الشعور و الاحساس بالجمال .

الشعر التصويري و الشعر السردى

مما لا شك فيه ان الشعر و الى فترة قريبة كان معتمدا في قوامه على عنصرين
مهمين هما المجاز و الصورة الشعرية ، فبعد تخلي الشعر عن الموسيقى الشكلية و
الاوزان برزت الصورة الشعرية و المجاز كميز و معرف للشعر .

ببروز الشكل المميّز لقصيدة نثر ما بعد الحداثة بالكتلة النثرية الواحدة و
خصوصا في القصيدة الامريكية المعتمدة على السرد ، اصبحت وظيفة المجاز
كمحور ضعيفة ، و صارت الصورة الشعرية كمقوم للشعر في وضع اهتزاز و
حرج ، بل ان مظاهر تخلي الشعر عن الصورة الشعرية صار واضحا .

اذن بالسردية التعبيرية يدخل الشعر مرحلة جديدة و تجديدية حقيقية و ذلك
بالتخلي عن الصورة الشعرية و التقليل من مركزية المجاز فيه ، و بروز السرد
التعبيري كمظهر و عنصر و معرف شعري .

من المهم التأكيد اننا هنا لا نتحدث عن الجمالية التي هي شيء اخر عن الفنية
بل نحن نتحدث عن الفنية و عن الشرط الذي يجعل الكلام المعين شعرا . ببرز
السرد التعبيري لم تعد الصورة الشعرية هي الشرط في تعريف الشعر ، و دخل
مقوم اخر و معرف اخر هو السرد التعبيري . و من هنا فبدل التمييز القديم بين

الشعر الموزون و شعر النثر ، صار الان تمييز اخر هو الشعر التصويري و الشعر السردى ، يعتمد الشعر التصويري على الصورة الشعرية بينما يعتمد الشعر السردى على السردية التعبيرية .

قصيدة النثر بالكتلة الواحدة و قصيدة النثر الحرة

بالسردية التعبيرية ، صار وجه القصيدة اكثر نثرية ، وصارت الرغبة ملحة بالكتابة بلغة واضحة سهلة بلغة يومية ، و بالنثر اليومي ، الا ان وسط هذه السهولة و القرب و النثرية و السردية ، و بفقرة واحدة متصلة من دون تشطير ، تحدث الشعرية . انه الشعر في قلب النثر انه الشعر في داخل النثر ، هذا الشكل المتميزة بمقطوعة نثرية واحدة من دون تشطير و لا ابراز للنفس و السكونات اللفظية . و بهذا تختلف عن القصيدة الحرة التي تعتمد على التشطير و الشكل المعهود .

السردية التعبيرية و السردية القصصية

ان ما يقابل الشعر هو النثر و ليس السرد كما يعتقد البعض ،السرد يقابله التصوير ، و الشعر حينما يكتب بشكل نثر فانه بالنهاية سيكون شعرا ، و المميز بين النثر و الشعر ليس الوزن كما هو معلوم ، و لا الصورة الشعرية و المجاز العالي كما اثبتته قصيدة النثر السردية بالكتلة النثرية الواحدة ، انما المميز بينهما ان الشعر يشتمل على السردية التعبيرية و لا يقصد الحكاية او التوصيل ، بينما النثر اما قصصي حكاوي يقصد الحكاية او توصيلي بشكل خطاب و رسالة. بمعنى اخر ان الفرق بين الشعر و القص و اللذين يشتملان على السرد ، ان السرد في القصة حكاوي قصصي يقصد الحكاية و الوصف ولو خيالاً ،بينما السرد في الشعر تعبيرى هو سرد لا يقصد السرد هو السرد الذي يمانع و يقاوم السرد ،انه السرد يقصد الايحاء و الرمز ونقل العاطفة و الاحساس لا الحكاية و الوصف.

السرد الشعري و السرد التعبيري

قصيدة القصة قديمة و تمثلها الملاحم وقد توصف ايضا بمصطلح حديث بالقصيدة السردية ، و هي من مظاهر الشعر السردى و مثله النظم الذي يحكى قصة ، اما السرد الشعري فغالبية هذا الوصف هو للنثر الذي يطعم بتقنيات شعرية من مجاز ونحوه للعدوبة و هو نثر في النهاية و قصة ، و استعمل مصطلح السرد الشعري للتعبير عن سردية القصيدة المعاصر ، الا ان هذا الاستعمال غير جيد مع النظر لاستعمالها الاول في السرد الحكاوي المنظوم ، بل السردية في قصيدة النثر هي السردية التعبيرية بقصد الايحاء لا الحكاية .

قصيدة نثر الحداثة و قصيدة نثر ما بعد الحداثة

بينما لازمت قصيدة نثر الحداثة العطاء و الريادة الفرنسية وخصوصا برتران و بودلير و تأثير الرمزية و التصويرية بقصيدة نثر حرة ، فان قصيدة نثر ما بعد الحداثة تجملت بالابداع الامريكى وخصوصا رسل ادسن و سيميك ، بالسرد التعبيري الواضح و القريب بكتلة نثرية واحدة .

النقطة التعبيرية

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

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

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

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

ان النظام الجامع للأبعاد الثلاثة في القراءة التعبيرية يتجلى بالوحدة التعبيرية المتكونة من علامة تعبيرية (كيان تعبيرية او معادل تعبيرى) يحدث الاثارة التعبيرية (كيان شعوري او معادل شعوري) بواسطة عملية فكرية و عقلية تحليلية هي الوسط او العامل التعبيري) . الوحدة التعبيرية يمكن ان ينظر اليها من جهة جمالية باعتبار المعادل التعبيري معادل جمالي ، و بواسطة العامل الجمالي يحدث الاثارة الجمالية ، وهذا ما يمكن ان نسميه الوحدة الجمالية . ان الوحدة الجمالية و الوحدة التعبيرية هي غير الوحدة الكلامية او الكتابية او الاسلوبية او الدلالية . واهم ما يشير اليه نظام الوحدة التعبيرية ان الاثارة و الانبهار بالنص لا يقتصر على الاثارة الجمالية و الذوقية و انما هناك اثارة فكرية تعبيرية قد اشرنا في مواطن عدة الى صور تجليها كالتنقل بين حقول المعنى و الدلالة و نحو ذلك من انظمة عميقة فكرية .

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

يبحث الانظمة المتحقة من تفاعل تلك الابعاد و ما ينتج عنها من مواضع و قيم تعبيرية في فضاء الكتابة و عواملها . ان التشخيص الدقيق و عالي الكفاءة للبعد الجمالي للكتابة بواسطة ادوات النقد التعبيري و تحديد المقادير الكمية و التشكلات الكيفية للبعد الجمالي للنص يمكن من تشخيص عالي المستوى لقيم النصوص جماليا مما يعد مدخلا علميا للظاهرة الجمالية و الاستجابة الشعورية تجاه الجمال .

النقد المفتوح

دوما هناك سؤال : ما هي القراءة الصحيحة ؟ بل ان النقد في جانب من بحث منهجياته انما يحاول ان يجيب عن هذا السؤال ، و ان النظرية النقدية انما تقدم كنموذج للقراءة الصحيحة .

و ربما يمكن اعادة السؤال : كيف نعرف ان قراءتنا للنص صحيحة ؟

للإجابة الواضحة و الصحيحة عن هذا السؤال لا بد من تذكر امرين :

الاول : ان الصحة و النموذجية امور تطويرية ، لذلك من الخطأ تصور وجود قراءة صحيحة خالدة و دائمة ، كما انه لا بد من اليقين انه ليس هناك قراءة صحيحة أكثر من القراءة المعاصرة .

الثاني : ان للنص غايات تتجلى فيه هي : اللغة و النص نفسه و قصد المؤلف ، كل منها يتجلى بمظاهر واعية و غير واعية ، و حينما تكون تجربة الكاتب ناضجة و متكاملة تكون مظاهر تجلي تلك الغايات على درجة عالية من الفنية و الرقي و الشراء . هذا الشراء يحتاج الى قراءة مخصصة تتبع جهات الادباع في النص في كل مستوياته .

في ضوء ما تقدم تكون القراءة الصحيحة متسمة بصفتين اولاً المعاصرة و ثانياً الاخلاص ، لانه من دون قراءة معاصرة تكون قراءة متخلفة و مسيئة للنص ، و اما الاخلاص ، فمن دونه لن يكون هناك مجال لتبين اوجه الابداع في غايات النص المتقدمة ، فتكون القراءة ناقصة ايضاً .

النص المعاصر لا يريد فقط الحكاية و التوصيل و النقل ، لكي يكتفى في قراءته بعملية قراءة واحدة ، بل هو ساحة للإيجاء و الرمزية و التقنية و الفنية و الثقل المعرفي و اللغوي و البعد الجمالي و تمثل القضية و الانتماء و النفس و الايغال في عمق التجربة و عالم المعنى . ان الكتابة الفنية المعتمدة - و ليست التسويقية طبعاً - تتمتع بعدد كبير من الجوانب الابداعية في مستويات متعددة و مختلفة ، فهناك عوامل من الوعي و عوامل من اللاوعي ، و هناك عوامل من النص ذاته و من اللغة الراسخة بفعل البيئة و الثقافة في نفس الكاتب . كلها تعمل على التجلي في بناءات و تراكيب فنية مناسبة تلائم ما ترسخ و تراكم في تجربة المؤلف ، وهذه الحقيقة ليس فقط المؤلف يدركها بل القارئ ايضاً .

من هنا لاجل ان نحقق قراءة صحيحة لا بد من تتبع مظاهر الابداع في جهات متعددة و مستويات قرائية مختلفة ، و في القراءة الفنية للنقاد ، ربما يكون واقعا ظهور حالة (النقد المفتوح) و الذي يفتح على جميع امكانات

النص بجميع ما يتاح من ادوات وصلت الى الناقد المعاصر ، و حينها يكون من التعسف القول بان منهجا معيناً و مدرسة معينة هي التي تفي بحق الظاهرة الابداعية .

النقد المفتوح

في النظريات النقدية ، دوماً هناك سؤال : ما هي القراءة الصحيحة ؟ بل ان النقد في جانب من بحث منهجيته انما يحاول ان يجيب عن هذا السؤال ، و ان النظرية النقدية انما تقدم كنموذج للقراءة الصحيحة .

و ربما يمكن اعادة السؤال : كيف نعرف ان قراءتنا للنص صحيحة ؟

للجابة الواضحة و الصحيحة عن هذا السؤال لا بد من تذكر امرين :

الاول : ان الصحة و المناسبة و النموذجية كلها امور تطويرية ان لم تصدر من مصادر العلم اللامتناهي ، لذلك من الخطأ تصور وجود قراءة صحيحة خالدة و دائمة ، كما انه لا بد من اليقين انه ليس هناك قراءة صحيحة اكثر من القراءة المعاصرة لما هو معاصر ، لما بيناه من التطورية و تدخل العامل التراكمي و التطوري فيها .

الثاني : ان للنص غايات تتجلى فيه هي : المؤلف و النص نفسه و اللغة ، كل منها يتجلى بمظاهر جلية و غير جلية واعى و غير واعية ، و حينما تكون تجربة الكاتب ناضجة و متكاملة تكون مظاهر تجلي تلك الغايات على درجة عالية من الفنية و الرقي و الثراء . هذا الثراء و البذخ و العمق

الفني ، يجعل من جهات الابداع و المتعة متعددة ، بل قد تصل احيانا الى حد كبير او اكبر مما يتصور .

في ضوء ما تقدم تكون القراءة الصحيحة متممة بصفتين اولا المعاصرة و ثانيا الاخلاص ، لانه من دون قراءة معاصرة تكون قراءة متخلفة و مسيئة للنص و تفرض عليه رؤى هو لا يمثلها و لا يقترب منها ، و اما الاخلاص ، فمن دونه لن يكون هناك مجال لتبين اوجه الابداع في غايات النص المتقدمة ، فتكون القراءة ناقصة ايضا .

النص المعاصر لا يريد فقط الحكاية و التوصيل و النقل ، لكي يكتفى في قراءته بعملية قراءة واحدة ، بل هو ساحة للإيجاء و الرمزية و التقنية و الفنية و الثقل المعرفي و اللغوي و البعد الجمالي و تمثل القضية و الانتماء و النفس و الايغال في عمق التجربة و عالم المعنى .

ربما يمكننا القول في عصرنا هذا ان الكتابة الفنية المعبرة - و ليست التسويقية طبعاً - تتمتع بعدد كبير من الجوانب الابداعية في مستويها متعددة و مختلفة ، ، لأجل ما بيناه ان هناك عوامل من الوعي و عوامل من اللاوعي ، و هناك عوامل من النص ذاته و من اللغة الراسخة بفعل البيئة و الثقافة في نفس الكاتب . كلها تعمل على التجلي في بناءات و تراكيب فنية مناسبة تلائم ما ترسخ و تراكم في تجربة المؤلف ، وهذه الحقيقة ليس فقط المؤلف يدركها بل القارئ ايضا .

من هنا لاجل ان نحقق قراءة صحيحة لا بد من تتبع مظاهر الابداع في جهات متعددة و مستويات قراءاتية مختلفة ، و في القراءة الفنية للنقاد ، ربما يكون واقعا ظهور حالة (النقد المفتوح) و الذي يفتح على جميع امكانيات

النص بجميع ما يتاح من ادوات وصلت الى الناقد المعاصر ، و حينها يكون من التعسف القول بان منهجا معيناً و مدرسة معينة هي التي تفي بحق الظاهرة الابداعية .

أدوات النقد و شخصية النص

من الملاحظ ان الكتابات النقدية بدأت تميل بشكل شبه كامل الى طريقة الأطروحة النقدية ، بحيث يكون البحث ثيميا مركزا ، و يكون القصد من المقال النقدي استعراض جوانب تلك الثيمة المعنية من دون النظر او التوسع في غيرها من الامور الفنية و الجمالية في النص . لذلك حتى في حال اختيار نص لاجل الدراسة فانه لا يكون لاجل النص باجماله و كليته ، و انما لاجل ثيمة معينة قد حققها ذلك النص ، و الذي قد يشترك معه نص آخر .

هذه المنهجية النقدية رغم فائدتها المهمة و قدرتها التطويرية و وضوح و تفصيلية نقاط البحث فيها الا انها قد تتعرض الى سوء التطبيق ، و ذلك بلوي النص ، و اقحامه فيما ليس فيه ، فتكون كتابة لا واقعية .

حينما يؤسس و ينظر لثيمة معينة ، و عنصر جمالي و فني معين ، فان تطبيقه على النص يجب ان يكون صادقا و حقيقيا ، و ليس و هما و ادعاء . اذ ان الاقناع ضروري في الكتابة النقدية كما ان الوضوح و الصحة ايضا مطلوب ، لان المقال النقدي و ان كان ادبيا و حرا الا انه يطرح فكرة و معرفة و يؤسس لبناء و اضافة .

كما ان البحث الثيمي لا يصح ان يقتصر على تطبيق ما استقر من معارف و ان كان ذلك مفيدا ، الا ان التجريبية في الادب محدودة ، و عناصر وجهات الابداع غير محدودة ، لذلك لا بد من متابعة النص ، و الانطلاق منه دوما ، حتى في البحث الثيمي ، اذ لا معارضة بين البحث الثيمي و الانطلاق من النص كمصدر للمعرفة و الفكرة .

ان التطبيق التعسفي للفكرة الموضوعية المعينة على النص ، و لويه و تقريب معطياته من متطلباتها ، ليس فقط يمثل خروجا عن العلمية و الواقعية ، وانما يعد انتهاكا لشخصية النص ، و عبورا على حقيقة الابداع الكامنة فيه .

ان جهات الابداع متعددة و غير مقتصرة على جهة بحثية معينة و لا مستوى بنائي معين في النص ، لذلك يكون من المناسب اعتماد النقد الحر الذي يتلمس عناصر الابداع في النصوص و ينطلق منها نحو رؤية ثيمية معينة ، و ليس العكس و خصوصا حالة الاقحام و الادعاء فانها خسارة لواقعية النقد و لشخصية النص ، و اذا ما اريد ترسيخ فكرة و ثيمة معينة في اجاث و دراسات

متكررة فمن الواجب اختيار النص الذي يمثلها خير تمثيل ، و ليس مجرد تكرار الاداة النقدية على نص لا تتوفر فيه فانه مجانية للصدق و الواقع .

نقد النقد الاسس و الغايات

تعريف نقد النقد

إن مفهوم (نقد النقد) إلى يومنا هذا ما يزال (مفهوما) يشيد ويبني، فهو في بدء الامر وغايته، مثل كل المفاهيم التي لها حياة تنتقل من التسميات والتصورات العامة، وتمر بمراحل الصقل والاختبار قبل أن تستقر على مدلول اصطلاحي محصص(١) .

عرف نقد النقد في الويكبيديا انه بحث معرفي موضوعه النقد الأدبي، ويتقاطع في مباحثه مع جملة من السياقات المتصلة بالبحث في ميدان الابداع بصورة عامة، مثل النظرية والتنظير النقدي. (٢) . و لقد عرف غير ناقد معاصر مصطلح نقد النقد، و لكن هذه التعريفات كانت تتسم بالإيجاز الذي يقصر عن الإيفاء بضرورة إرساء المصطلح على أسس علمية ومنهجية واضحة.(٣) و من أوائل الذين عرفوا هذا المصطلح الناقد جابر عصفور الذي يقول: "إن نقد النقد قول آخر في النقد يدور حول مراجعة القول النقدي ذاته و فحصه (٤) و هو عند د. نجوى القسطنطيني: "خطاب يبحث في مبادئ النقد و لغته الاصطلاحية و آلياته الإجرائية و أدواته التحليلية(٥)

نشأة نقد النقد و تطوره

(نقد النقد) باعتباره كيانا معرفيا أو حقلا ابستمولوجيا ما يزال (مشروعا) تتصافر اجتهادات نظرية عدة في ايجاده وبلورته: (٦) إن نقد النقد لازم التشكل الأول للنقد الأدبي، كما يذهب إلى ذلك الناقد باقر جاسم محمد، الذي عد "نظرية أرسطو في المحاكاة البذرة الجنينية الأولى التي وصلتنا مما يمكن عده نوعا من نقد النقد النظري غير المباشر (٧) . أما نقد النقد عربياً "باعتباره نشاطا فكريا نوعيا، فهو قديم في مادته حديث في مصطلحه، له علاقة بكثير مما دارت حوله مناظرات العرب القدامى و مساجلاتهم، من قضايا أدبية و بلاغية و نقدية نظرية و تطبيقية لم نشك في دلالتها (٨) وبالرغم من أن هذا النشاط قديم في الممارسة النقدية العربية، إلا أن التنظيرات الحديثة هي التي سعت إلى الارتقاء به إلى درجة الكيان المعرفي النوعي ضمن كيانات العلوم الإنسانية. (٩) ولقد بدأت ارهاصات نقد النقد أواخر القرن التاسع عشر، ثم تعززت بظهور كتاب طه حسين "في الشعر الجاهلي"، الذي يعتبر أول مشروع عملي يؤسس لبداية "نقد النقد" دون أن يستعمل المصطلح. (١٠)

وظيفة نقد النقد

بإزاء ما ورد من وظائف لنقد النقد عند الدارسين السابقين، يجد الباحث ضرورة أفراد مجموعة من النقاط استلها من دراساتهم، ليقدمها بشكل جلي، لعلها تحيط بوظائف نقد النقد، (١١) و هي كالآتي:

أولاً: "الكشف عن طبيعة المؤثرات الثقافية والاجتماعية و السياسية التي جعلت الناقد يتبنى منهجا نقديا دون سواه واضعا عمل الناقد في سياق أكبر.

ثانيا: يكشف عن صيرورة النقد الأدبي و تحولاته، و يربط بين العوامل السياقية الخارجية التي تحفز عملية التطور الأدبي، و من ثم تطور النقد الأدبي نفسه.

ثالثا : يثير إشكالات تتصل بطبيعة النقد و إجراءاته و لغته، و هو لذلك يتوجه في البحث الى النقد الأدبي في المقام الأول .

رابعا : ينتج معرفة بفلسفة نقد النقد و آلياته و مقاصده (١٢)

تاسعا: "مراجعة مصطلحات النقد و بنيته التفسيرية و أدواته الإجرائية (١٣)

اهمية نقد النقد للنظرية الادبية

من المفروغ منه، أن أي منجز فكري أو إبداعي إنساني هو بحاجة ماسة لحالة من المراجعة والدرس والتأمل الدوري، للخروج بأفضل ما جاد به العقل البشري، ومن ثم البناء عليه، ولا يشذ النقد الأدبي عن ذلك، فهو أحد الحقول المعرفية الهامة التي تلعب دورا رئيسا في عملية تقويم وبناء المنتج الإبداعي ومن هنا تجيء أهمية تفعيل اشتغالات خطاب (نقد النقد)، على المنجز النقدي المحلي وفق رؤية، ومنهجية واضحة ، وحتى لا يستمر تدوير الإبداع في فلك نظريات ومناهج نقدية جامدة يتم اجترارها بعد أن ثبت عدم جدوى وفاعلية بعضها. (١٤)

ولعل معاينة واقعا الأدبي والنقدي تشير بقوة إلى تحقيق قدر مهم من التراكم، ولكنها تشير أيضا إلى تلك الثغرة المتمثلة في ضعف نقد النقد (١٥)

لا ريب ان المقال النقدي هو نص بالنهاية وهو كتابة ابداعية ، وهذا الامر وان كان وجها لإمكانية تناول النص النقدي بالدراسة ، وبيان مقدار الابداع المتحقق و تسليط الضوء على مقدرة الناقد الا ان هناك امرا اكثر جوهرية من ذلك ، الا وهو بناء النظرية النقدية ، فكما ان الناقد يكشف عن اسرار الابداع في النص الابداعي ، فان دراسة المقالة النقدية ايضا تستطيع ان تكشف عن عناصر و مكونات النظرية النقدية المتحققة في المقال المعين، اذ ليس من الضرورة ان تكون الممارسة النقدية تطبيقا حرفيا لنظريات جاهزة ، كما ان للناقد باعتباره كاتباً خلاقاً فان له القدرة على وضع بصمته الخاصة و المؤثر و التي في النهاية تكون الوعي النقدي من ثم تترسخ في النظرية النقدية . و لأجل الوصول الى نظرية نقد واضحة المعالم و اصيلة لا بد من التفاعل الفكري و التكامل الكتابي بين ما يكتب في النقد ، ومن هنا يكون ظاهراً اهمية نقد النقد لأجل هذه الغاية .

اشكال نقد النقد

لحقيقة تعدد حقول عملية النقد الادبي فان نقد النقد تعدد اشكاله بذلك ، لان السمات الخاصة بكل حقل نقدي و وظائفه تختلف عن اخر ، فنقد النقد قد يتناول النقد النظري ، و قد يتناول الممارسة النقدية التطبيقية العامة و قد يتناول الممارسة النقدية الفردية . فعملية نقد النقد كما يمكن ان تكون في تناول اطروحات النقد النظري فإنها ايضا تتلمس الرؤية في الممارسة النقدية ، و كما ان

عملية نقد النقد يمكن ان تناقش الممارسة التطبيقية العامة بشكل اجمالي وعام
فإنها ايضا يمكنها ان تتعمق في الممارسات الفردية الجزئية المشتملة على
اطروحات واضحة لاجل الاستفادة من التجربة النقدية لذلك الكاتب بمعنى انها
قراءة تحريرية تبرز بشكل كتابي ، كما انها شكل من اشكال التوثيق التاريخي
للسبق في كشف معالم مفهوم معين و الريادة في شكل كتابي معين ، و بينما يكون
التقييم و المناقشة متأصلة في نقد النقد لنظرية النقد او الممارسة العامة فان نقد
النقد الفردي اي المتعرض لمقالة نقدية معينة ابعدها ما يكون عن التقييم و الحكم
وانما عادة ما يكون لكشف التفرد و الابداع و الريادة ، لذلك نجد المهتمين
بنظرية النقد حينما يتطرقون الى كتابة نقدية او يستشهدون بها فان ذلك في
الغالب لأجل عمق تجربة ذلك الكاتب و رؤياه الريادية و هذا معلوم ، بل يمكن
القول ان نقد النقد الفردي الخاص غير معني ابدا بالتقييم و الحكم انما ذلك
مجاله نقد النظرية و الممارسة العامة .

١. محمد فقير مفهوم نقد النقد ٢٠٠٩
٢. الويكبيديا ٢٠١٤
٣. رشيد هارون الاسس النظرية لنقد النقد ٢٠١٢
٤. جابر عصفور قراءة في نقاد نجيب محفوظ ، ملاحظات أولية ، ١٩٨١
٥. د.نجوى الرياحي القسطنطيني في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل
ظهوره ، ٢٠٠٩
٦. محمد فقير مفهوم نقد النقد ٢٠٠٩

٧. باقر جاسم محمد نقد النقد أم الميتانقد ، محاولة في تأصيل المفهوم،
٢٠٠٩ .
٨. د.نجوى الرياحي القسطنطيني في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل
ظهوره ٢٠٠٩
٩. محمد فقير مفهوم نقد النقد ٢٠٠٩
١٠. نفس المصدر
١١. رشيد هارون رشيد هارون الاسس النظرية لنقد النقد ٢٠١٢
١٢. د.نجوى الرياحي القسطنطيني في الوعي بمصطلح نقد النقد وعوامل
ظهوره ، ٢٠٠٩
١٣. جابر عصفور قراءة في نقاد نجيب محفوظ ، ملاحظات أولية ، ١٩٨١
١٤. شمس علي نقد النقد طريقنا لتجديد الخطاب النقدي ٢٠١٤
١٥. رشيد هارون رشيد هارون الاسس النظرية لنقد النقد ٢٠١٢

(ازمة النقد الادبي العربي الاسباب و المظاهر و الحلول)

الفصل الاول : وظيفة النقد

وظيفة النقد الادبي اجمالاً معاينة النص ، و يعني ذلك تحليله و بيان مواطن
الفنية و الابداع فيه ، يقول سعد القصاب (يفترض النقد الفني ضرورته، بوصفه
خطاباً وممارسة كتابية تواكب مغامرات الخبرة التجريبية للفنان، و بدائيتها في
العمل الفني محاولة منه في إيضاح أو اكتشاف بعدها التعبيري الدال، كي يجعلنا

نفهم ما نشاهد من انجازات تحفل بكل ما هو ابداعي وجمالي. من هنا تتأتى أهميته كإجراء ثقافي يقيم علاقة تعقيبه تتوسط المنجز الفني والمتلقي لاستيضاح هذه الممارسة الخلاقة.) (سعد القصاب ٢٠١٤). الا انه قد اختلف النظر الى وظيفة النقد على التفصيل ، و ان تلك العناصر الاجمالية كيف يتعامل معها تفصيلا و كيف يتم تطبيق ذلك ، فنتج عن ذلك اتجاهان رئيسيان في النقد :

اولا : الاتجاه الواقعي : و الذي يرى ان الادب ظاهرة اجتماعية وان العلاقة وثيقة بين الادب و المجتمع ، و يرى ان الادب انعكاس لمحيطه اضافة الى وظيفته الاخلاقية تجاه المجتمع ، و من اشكاله الحديثة النقد الثقافي . و الذي يجابه بإشكالات جدية . يقول ابراهيم السعافين (فالدعوة الى نقض اليد من النقد الجمالي و ايلاء الاهتمام الى صور معينة يهتم بها الناس تحت مسميات مختلفة من مثل فلكلور و لعبة كرة القدم و وسائل الاتصال و اصطلاح بعضهم تسميتها النقد الثقافي ليست واقعية و لا حقيقية و الاجدر ان نفكر في حالة الابداع و المبدعين و نتحدث بصراحة عن الواقع و نحلل الازمة بدل الهروب منها الى تصورات ذهنية تفاقم المشكلة بدل ان تحلها (ابراهيم السعافين ((٢٠١١))

الثاني : الاتجاه الجمالي : و الذي يرى ان الادب عمل متفرد ، فيهتم بطبيعة الادب وان رسالته فيه ، و الاهتمام ببناء النص و خصائصه و التركيز على الجمالية التركيبية ، و من اشكاله الحديثة النقد الالسنى .

وهناك اشكال اخرى من النقد الا انها في النهاية تعود الى احد الاتجاهين ، و يمكن ببساطة تمييز كون الناقد المعين من اي اتجاه منهما ، الواقعي

الاجتماعي ام الجمالي الشكلي . و من المؤكد ان كل منهج لا يسلم بهذا
تميز بل انه يدعي اشتماله على التكامل فالنقد الاجتماعي يدعي تشخيصه
للأنظمة الجمالية و النقد الجمالي يدعي تشخيصه للأنظمة الفكرية ، لكن في
الحقيقة كلنا صار يعرف مواطن القصور الظاهر في هذين المنهجين ، لذلك
حصلت حالة من الحرج في النقد التطبيقي بعد التطور الكبير في مفهوم الادب
و دخول عملية التلقي و القراءة كجزء تكميلي لعملية الابداع ، و تنازل النص
عن عرشه ، و التي كشفت ان كلا من الاتجاهين لا يقترب من الحقيقة التي
ينبغي الادعان اليها .

الفصل الثاني : اسس النقد

لا ريب في تميز الكتابة النقدية عن غيرها ، و اجمالا يمكن القول ان
المعارف الانسانية تنقسم الى ظاهرية و تحليلية ، تعتمد المعارف التحليلية الى
اعطاء تفسيرات ممكنة للظواهر ، النقد الادبي ينتمي الى مجموعة المعارف
التحليلية ، لذلك فهو الى العلوم اقرب وان كان الجدل قائما في علمية النقد و
فنيته ، و على الاول لا بد ان تتسم اللغة النقدية بأعلى درجات التقريرية و
الانضباط و الدقة ، و مطالبة العرف و الوجدان بذلك من الواضحات ، و
هذا دليل عرفي على علمية النقد .

اهم تلك الاسس التي تبني عليها عملية النقد ما يلي :

اولا : التخصصية

النقد الادبي عملية تخصصية ، لذلك لا بد ان تتوفر في ممارستها المقومات اللازمة ، و ما عدا ذلك لا تكون سوى مجرد تذوق انطباعي من مثقف او اقحام علمي من خبير في علوم انسانية اخرى .

و المشكلة الكبيرة انه لا يوجد منهج دراسي منعزل بكتب اكااديمية متخصصة بالنقد ، يقول اسكندر نعمة (ان الاصول النقدية شيء لا يمكن تعلمه لافتقاره الى القواعد و الاصول الثابتة المطلقة اي ان الناقد الدارس لا يدرس النقد في كتاب ككل العلوم الاخرى فيتعمق في البحث حتى يصبح ناقدا لان النقد عملية ذوقية في القسم الاكبر من ساحتها فمن امتلك ناصية هذه المهوبة المترافقة بالذوق الفني يستطيع ان يثقف نفسه في بطون الكتب و محور التجربة فتصقل موهبته و يتنامى ذوقه الفني(اسكندر نعمة ٢٠٠٨) . و هذا ما فتح الباب واسعا امام المختصين بعلوم اللغة في تبني الجانب الاكاديمي من التعليم النقدي ، مع ان منهجية النقد تختلف كليا عن مناهج علم اللغة . في الجهة الاخرى نجد استفحال الكتابة الانطباعية ، المعتمدة على الاوصاف الشعرية و الجمالية الفضفاضة البعيدة عن التشخيص لعدم الاختصاص بالمرّة . يقول ازراج عمر (السائد عندنا في الغالب هو النقد الصحفي المتسرع الذي لا يتجاوز اطر النقد الانطباعي الذي يقوم به الصحفيون الذين ليسوا اصلا بالنقاد) (ازراج عمر ٢٠١٤) .

ثانيا : الموضوعية و الحيادية

و من الواضح ان من دون الموضوعية لا يمكن تحقيق تشخيصات صحيحة . و مما يرجع الى الموضوعية الحيادية و عدم تجهيز الاحكام المسبقة و عدم الشخصنة ، و ايضا الابتعاد عن المحاباة و المجاملة ، فان ذلك كله خلاف وظيفة النقد و الغرض الذي كان من اجله .

ثالثا : سعة الاطلاع

اعتبر في الناقد على ان يكون واسع الاطلاع ، و لا يقصد بذلك ان يكون موسوعيا ثقافيا ، بل المقصود ان يكون قادرا على تحديد مواطن الاصابة و المعاصرة و بنية النصوص . فان النقد في جوهره عملية بحث و التطوير مهمة جدا لكل باحث ، و لا بد من ان يكون على معرفة تامة بالمنجز الادبي ، لان من الاحكام الرئيسية و الانظمة التحليلية ما يحتاج الى مرجعيات و مقارنات لا تكاد تكتمل دون الاطلاع المناسب .

ان فكرة الأصالة تأتي من وجوب الاتصال بالسياق الثقافي المنبثق منه العمل النقدي ، و اما المعاصرة فمن فكرة ان النقد عملية انسانية تكون الحركة في مجالها كوحدة واحدة . و من الواضح انه مع حصول ميل في الرؤية فان هذه المكونات ستصبح مناهج متناحرة لا تلتقي ، فيصطدم المواقب بالمحافظ ، الا ان هذا من الوهم ، اذ ليست المقومات الثقافية و الفكرية مصدرا للتحيز و التعصب و انما هي ادوات و مكونات للناقد ، و كلاهما ضروري لشخصيته الموضوعية ، اذ لا يمكن للناقد غير الاصيل ان يبيّن لأنه بلا جذور و لا يمكن للناقد غير المعاصر ان يعطي لأنه بلا ابواب ، فالأول كالمعلق و الثاني كالمحبوس و كلاهما يشتركان في عامل العزلة .

الفصل الثالث : ازمة النقد

المقام الاول : مظاهر ازمة النقد

١. ازمة المصطلح النقدي

من الظاهر جدا وجود ازمة في المصطلح النقدي ، و الى ذلك اشار مختصون يقول وجيه فانوس (ليس ثمة من لا يعترف بوجود ازمة مصطلح نقدي عربي معاصر) (وجيه فانوس ٢٠١٢)

و عزي الامر الى ظاهرة الانكباب على النتاج الغربي دون تروي او استيعاب ، و عدم وجود مرجعية موحدة لترجمة المصطلحات ، يقول الطاهر الهمامي : أوقعت النقول الفردية التي واجه بها النقاد العرب هجوم المدارس النقدية الحديثة وترسانتها الاصطلاحية في إخلالات جمّة كان من نتائجها فقدان المعرفة المنقولة لنجاعتها الإجرائية وهي تدخل فضاء اللغة العربية - الى ان يقول - وتصحب هذه الفوضى الترجمة لمفردات الحقل النقدي الشعري إخلالات عديدة من شأنها أن تزيد الوضع سوءاً، مردّها إلى قصور في تدقيق معنى المفردة المنقولة (الطاهر الهمامي ٢٠١٢) .

٢. التقليد و التبعية و الاستنساخ

لقد وردت في كلمات المختصين في الادب و نقده كلمات جمهورية في هذا المعنى كالتبعية و التقليد و الاستنساخ ، يرى سيد البحراوي : ان الممارسة العربية الراهنة لا تزيد عن الجمع و التلفيق و التقييد من النظريات التي تظهر في الغرب ثم تختفي ليقوم لنقاد العرب بتلقفها بعد ان تكون حلت محلها نظريات اخرى (سيد البحراوي (١٩٩٣)) . و في الواقع ان كل ذلك له اسباب مفهومة فما هو الا نتاج ركود الواقع الفكري و الفلسفي العام في المجتمعات العربية . فكان من الظاهر ان الارتقاء في احضان النظريات الغربية و اجتزارها مآل ذلك الواقع .

ان التبعية و التقليد و الاستنساخ مظاهر في غاية الضعف الثقافي ، و لا يمكن قبول تبريرات وحدة الانسانية و العولمة و القرية الواحدة ، فان الهوية غير الخصوصية ، و الاستنساخ و التبعية ليس فقط ضد الخصوصية لكي يقال ذلك ، وانما هي خلاف الهوية و تمبيع للوجود ، لذلك كل ما يتصور من انجاز مرتقب في هكذا سلوك تبعي فانه لا يثمر من جهة انه محو للهوية و اخلال بالوجود ، حيث انه يفتقر الى الانسجام و التناغم من البيئة الثقافية العربية . يقول فخري صالح (لقد انسحب النقد العربي من المشهد الثقافي العام لأسباب عديدة اهمها انفصاله عن سياق نتاجه السياسي و الاجتماعي الذي يفترض انه طالع منه) (فخري صالح ٢٠١٣)

٣. عدم الموضوعية و عدم الحيادية

بسبب عوامل كثيرة و اهمها عدم الاختصاصية و عدم الجدية ، و كذلك الاهمال الواعي او اللاواعي للثقافة ، فان ظاهرة تضائل نوعية الاحكام النقدية صارت امرا مستشرها حتى ان الامر بلغ حد فقدان الثقة ، فصارت تتدخل في الاحكام النقدية عوامل كثيرة ان لم تكن شخصية فهي فكرية و غير ذلك .

ان عدم الموضوعية و الحيادية هو من اهم العوامل التي تسبب تأخر النقد ، بل و العملية الابداعية عموما ، لأنه يحرف البوصلة عن نقاط التطور الحقيقة و يتجه بالفكر الى وجهة غير مناسبة تنسم بالزيف و الوهم . و لا يصح ابدأ التقليل من هذه الظاهرة لان التحرر من سلطة النقد ليس امرا سهلا كما يتصور ، لان النقد في حقيقته وجها من وجوه الثقافة و الفكر العام و

الذي لا يمكن اجراء عملية تخاطب فيه الا ضمن تلك النقاط الفكرية و الثقافية .

٤ . الضعف في معاينة الابداع و تقييمه

لقد اشير كثيرا الى عجز المنهج الشكلي الحديث و على راسه النقد الالسنى عن تكوين احكام قيمية للنصوص ، فصار النقد مجرد بيان لأنظمة لغوية و وصف لعلاقات بنائية تتساوى النصوص فيها ، يقول ابراهيم السعافين (ان النقد الالسنى على جدته و اهميته لم يستطع ان يفيد النقاد و الدارسين العرب كثيرا في معاينة النص بقدر ما مهد السبيل امام بلاغة شكلية جديد و حسينا ان نتذكر كتابا هو خطاب الحكاية لجيرار جينيت الذي فيه تصنيف ذكي و جهد كبير و لكنه اورثنا هما ثقيلًا بما قدمه من تصنيفات شكلية لا تفرق بين نص و اخر مهما كان البون بينهما واسعا (ابراهيم السعافين ٢٠١١) . وهذه احدى الاشكاليات ، بل الحقائق التي ادت الى قناعة راسخة بقصور تلك المناهج عن معاينة الاعمال الادبية .

من ابرز الحقائق التي تؤشر الى عدم وضوح انجاز نقدي هو ما صاحب العملية الابداعية من عزلة متأثرة بالتبشير النقدي نحو لغة النخبة ، و التي سرقت من عمر الادب عقودا ، و جعلت العمل الابداعي يقطن في قلاع عاجية عالية ، و كوكبا اخر بعيدا عن الواقع ، كما هو حال الكتابة النقدية البعيدة عن ادوات الفهم الثقافية التي ربما تطال القارئ المميز ايضا ، حتى صار ادب نخبة النخبة ، و تحققت عزلة مطبقة من جهتي العمل الفني و مفسره النقدي يقول شاعر النابلسي في (عزوف القارئ عن قراءة الدراسات النقدية

التي أصبحت قاصرة على النخبة المنتخبة). لقد كان أمام النقد العربي فرصة كبيرة لتربية أجيال من الشباب على علم وفن النقد الأدبي والسياسي والاجتماعي والاقتصادي، مما كان سيثري الحياة الثقافية العربية بشكل كبير. ولكن إغراق النقد الأدبي بالأيدولوجيا، وانتهاج لغة ملتوية عسيرة، أو كما قال طه حسين (يوناني لا يُقرأ) جعل القراء عازفين عن قراءة النقد الذي أصبح جزء كبير منه طلاسماً أشبه بمعادلات الكيمياء والفيزياء والرياضيات. (شاكري النابلسي ٢٠٠٧)

المقام الثاني اسباب ازمة النقد

١. انعدام المشروع الثقافي العربي

كثيراً ما يعزى الخلل الظاهر في النقد الأدبي الى غياب مشروع عربي ثقافي ، يقول ازراج عمر (لا احد يمكنه ان ينكر وجود ازمة عميقة في حياتنا الثقافية و الفكرية على نحو عام و تتمثل بعض صور هذه الازمة في ندرة محاولات بناء نظرية ادبية عربية حديثة متميزة و متفردة و مؤسسة على الفكر الفلسفي و على النظريات المستجدة في المجالات العملية . (ازراج عمر ٢٠١٤)

ان الكسل العقلي و الحمول الفكري في المجتمعات العربية ، ربما يرجع الى الشعور بعدم الجدوى في التأمل الفكري و التحليل العقلي ، مما ادى الى

عزوف واعى او غير واعى عن الابداع الفكري ، مع تخيل ان ذلك اما نوع من الترف الفكري او انه اخلال بالعقيدة . كما انه يرجع في جزء منه الى قصور في المؤسسة الثقافية نفسها ، و الى خلل في مناهج التعليم كما سنبين .

يرافق كل ذلك خلل واضح في المؤسسة الثقافية العربية من حيث بناء شخصية ثقافية عربية يستمد منها المفاهيم التي تنطلق منها الافكار البناءة ، فمن المفترض في خصم هذا التطور الهائل في نظام الاتصال و المعلومات و العولمة الثقافية و الرقمية ، ان يكون هناك حركة موازية و مناسبة في ابراز الهوية العربية تطبيقيا ، و تحقيق مشاركة فاعلة و حضور معرفي و فكري ، و وجه عربي لمراكز ثقافية عالمية ، و لا ريب ان ذلك لا يكون الا بمعونة المؤسسة الثقافية الكبرى المدعومة بشكل لا محدود . كما ان المؤسسة النقدية مطالبة ايضا بتطوير وسائلها استجابة للواقع الجديد و الثقافة الرقمية المتسارعة في النمو ، حتى ان نبيل عبد الرحمان الخيش يعتبر أن وظيفة النقد تجاه الأدب الرقمي العربي -الذي تطور نتيجة لتطور الاتصال- واجب حضاري بامتياز، وأن على الناقد الأدبي الرقمي أن يتوفر على عدة جديدة استجابة لمكونات بنية النص الرقمي.

٢. انعدام التخصص النقدي

رغم ان النقد الادبي علم قائم بذاته واضح الموضوع و المسائل ، و له مبادئه التصورية و التصديقية الناضجة ، الا انه يعاني من عدم وضوح الاختصاصية الاكاديمية ، بل حتى المدرسية ، فليس من شيء سوى القدرات الفردية التي تمكن من تحقيق المقدرة النقدية للموهوبين . و ربما يعزى ذلك ايضا

الى الاختلافات الموجودة في البيئة النقدية التي لم تتمكن من تحقيق هيكلية معرفية مشتركة بخصوص النقد و ما يتعلق به من كيانات و مفاهيم ، و تطبيق ذلك بشكل كتب و مراجع موحدة للنقد تكون الاساس لكل طالب يسلك هذا الطريق ، و يكون التطوير و الترقى بعد تلك المرحلة .

٣. حساسية الكاتب

لقد اشير كثيرا الى ان انعدام توفر الحرية الكافية للناقد ، و انه كان من الاسباب المهمة في ازمة النقد الادبي ، و ليس فقط مختص بالجو الاجتماعي السائد ، بل ايضا قد يكون بسبب الكتاب الذي لا يتقبلون النقد و يتميزن بحساسية مفرطة ، و اعتبار ان النقد موجه اليهم و ليس عملية تقويمية ، و كل هذا مفهوم في ظل الغياب الكبير للمعاير و الاهداف و الرؤية .

٤. الخلل في التعليم الاكاديمي

لقد اشار كثير من المختصين ان المؤسسة التعليمية تعاني من خلل كبير في اعداد الطلبة ، بحيث ان الطالب في الدراسة يكون مجرد متلقي لاتفاعلي يغذى المعلومات من دون حراك فكري . يقول شاكر النابلسي في معرض حديثه عن اسباب ازمة النقد الادبي ان منها (سوء مناهج التعليم العربية التقليدية التي تنصب في الدرجة الأولى على التركيز على التلقين والحفظ وتدريب المناهج الموميائية، لا على الخلق والابتكار. وضعف أو خلو هذه المناهج من المواد الفنية كالرسم والموسيقا والنحت والغناء ونظم الشعر وكتابة القصة والخطابة وخلاف ذلك من المواد الفنية التي تنمي حس الطالب الفني والجمالي وتثقف حواسه، وتجعل منه ذائقة قابلة لقراءة الأعمال الابداعية وممارسة النقد الفني والأدبي

الأولي، وهو ما زال على مقاعد الدراسة المتوسطة أو الثانوية. ونتيجة لذلك أصبحت المدارس والجامعات تقذف كل عام إلى الشارع العربي بآلاف الطلبة الخريجين الذين لا يجيدون قراءة نص ابداعي قراءة نقدية جمالية متذوقة، كما لا يجيدون انتاج الابداع أو انتاج النقد المبدع) (شاعر النابلسي ٢٠١٢)

الفصل الرابع : الحلول

اولا : التخصص النقدي

ليس النقد عملية تذوق فقط ، و لا حكم انطباعي بسيط ، كما انه ليس بحثا لغويا ، بل هو منهج موضوعي ، له اسسه و مقوماته و موضوعه المتميز ، لذلك لا بد من التخصص في هذا المجال ، كما انه يكون ضروريا انشاء معاهد و مدارس خاصة بالنقد الادبي و دراسات عليا ايضا ، و كذلك الاتجاه نحو اكااديمية النقد و نقد النقد ، بدل ان يكون النقد الادبي موزعا بين اختصاصات لغوية بحتة او اختصاصات ادبية عامة .

ثانيا : وجه عالمي للثقافة العربية

ان العولمة الثقافية حقيقة لا يصح التغاضي عنها ، نتجت عن حركة سياسية و اجتماعية عالمية ممنهجة ، فصار البحث عن اسواق جديدة للسلعة طريقا للعبث بثقافات الشعوب و تلاعبا بمصير الانسان ، و لقد كان لذلك تأثيره على حركة النقد كتأثير على الثقافة عموما ، يقول فخري صالح (ان النظرية الادبية و الممارسة النقدية هما عادة انتاج للعلاقات السياسية و الاجتماعية ، لقد كان انسحاب النظرية و النقد في العالم خلال نصف القرن الاخير نوعا من التعليق الصامت على التوجهات السياسية و الاجتماعية التي

تلغي الانسان و تؤله السلعة بوصفه الصنم الجديد الذي تتعبد له البشرية . (فخري صالح ٢٠١٣) . فالتأثير في الغير صار سمة للعصر ، لذلك لا ينفع ابدا التمرس خلف الخصوصية و الاحتماء بالتراث تجاه الافكار الوافدة ، بل لا بد من امتلاك زمام المبادرة و الاتجاه نحو وجه عالمي للثقافة العربية ، يكون مؤثرا في الغير ، و على اقل تقدير يفقد الغير قدرته على افتاح العقل العربي .

ثالثا : نظرية نقد عربية عالمية

من الظاهر ان الفشل الذريع الذي عانته النظريات المنقولة الينا من الغرب صار حقيقة راسخة ، يقول فخري صالح (ان هذه التيارات النظرية لا تتجذر في الواقع الثقافي الوافدة اليه فإنها تظل مجرد ايقونات ثقافية تمه النخب دون ان تتصل بحاجات حقيقية للثقافة العربية التي يمثل الادب بالنسبة اليها بل الفنون عموما تدخلا سياسيا و اجتماعيا و انحراطا كيانيا في الحياة العامة) فخري صالح ٢٠١٣) . و بدل ترامي اطراف اللوم ، لا بد من العمل على التحرر من تلك السلطة . طبعا لا بد من الاقرار بوجود فارق حضاري بيننا و بين الغرب و انهم اقدر فكريا و فلسفيا ، الا ان ذلك لا يعني اعلان التبعية ، بل ان هناك معارف مشتركة انسانية حقيقة ممكن الاستعانة بها في الاسراع في بناء النظرية العربية المنبثقة من رحم هذه الارض و المترجمة لحقائق أناسها و افكارهم .

و ربما يكون المدخل الحقيقي نحو نظرية نقد عربي هو الاقتناع بان النقد الادبي علم و ليس فنا ، فيعامل كالعلوم الاخرى من حيث التسليم بالحقائق و البناء عليها و المناقشة و التجريب و اللغة التقريرية ، و عدم قبول الاجتهادات الفردية من دون ادلة معتبرة داعمة . و لا ريب ان الاستقراء هو احد اهم الامور التي تعطي للنظرية مصداقية و تحكم بواقعية المعامل الثقافي او

الادبي المشار اليه ، فلا تبقى العناصر الادبية و النقدية مجرد إمكانات بل
واحيانا مجرد ادعاءات لا ثقة بها .

ثالثا : النقد العرفي الوضعي

ان النقد الادبي علم موضوعه الادب ، و الادب عمل ابداعي يتركز في
حقيقة وجوده كغيره من الفنون الى وجدان الانسان و مشاعره و افكاره ، و
كل هذه الامور في حقيقة الامر ترجع الى المنظومة الفكرية العقلانية التي تدار
بها امور الحياة و الانسان ، اذن لا بد لأجل التصديق و الاقرار بوجود معرفة
حقيقة معينة في تلك الجوانب الانسانية من ان يكون عليها شاهد و برهان من
العرف و سلوك العقلاء ، هذا المنهج في النقد المعتمد على الحقيقة العرفية و
الوجدانية ، يرسخ حقيقة ان المعارف الفنية و الجمالية ليست امورا ثابتة و
خالدة ، و انما هي امور تتغير بتغير الفكر و امور الحياة ، كما انما لا تسلب
صفة الجميل عما يراه العرف و العقلاء جميلا وان كان ضاربا في القدم ، و لا
يقر بجمالية ما لا يمس وعي العرف و العقلاء و ان كان مشتملا على خصائص
نخبوية . و لا يكون ذلك من الانطباعية الساذجة بل هو فهم وتحليل للمعارف
الجمالية و انظمة الاستجابة الجمالية المستند الى الحقيقة و الواقع و ليس مجرد
الادعاء .

لو رجعنا الى العرف فان الراسخ ان الاعمال الادبية ظواهر عالية
المستوى ، تتصف بالعبقرية ، لذلك فان النقد العرفي يؤمن بوجود رقي النقد
الى مستوى الظاهرة الابداعية و ليس العكس ، و مهما تأثرت اوجه الثقافة

فان الابداع العبقري يجد طريقه للخلاص الفردي و احينا يكون شرارة للخلاص العام .

اشارة في نقد النظرية

نقد النقد الأسلوبي

لا ريب أنّ الادب انجاز انساني رفيع ، افتتن به الانسان منذ قديم الازمان ، و بدأ يتحرك نحو سره الكبيرة ، و اسباب الابهار و الدهشة المتحققة به ، فكان النقد باشكاله المختلفة و طرقه المتعددة متصديا لذلك . و كثيرا ما كان يصيب نقاطا من الحقيقة حتى بالرؤية الانطباعية و الذوقية العامة .

لقد اجاب النقد الادبي حتى في صوره البدائية عن تساؤلات مهمّة تخص الادب و جمالياته ، و كان للبلاغة العربية و علمي البديع و البيان بناءات شاهقة عملاقة في هذا الشأن ، نجد غيرها عاجزا عن بلوغ تلك المباني . و رغم تطور الفهم الانساني للغة و عوالم الدلالة ، الا أنّ نظرية النقد بقيت غير مستقرة ، حتى ظهر اتجاهان متطرفان حديثان : الاول ادبية النقد الادبي بان يكون النقد نصّا جماليا فوق النص مليء بالعبارات الشعاعية و الفنية لا يقيم و لا يصف حتى و في تسمية هذا الشكل نقدا اشكال عريض . و الاتجاه الثانية تزويب النقد في علم اللغة ، هذا العلم الذي يتفاخر البعض أنّه اول من سبر غوره و واكتشف عوالمه الا أنّ الكثيرين لا يعلمون

انّ المشتغلين في علم اصول الفقه لديهم اجاث دقيقة و عميقة في علم اللغة و الدلالة و الاشارات و التفريق بين مستوى الفكر و الوضع للغة و مستوى الاستعمال و الكلام يمتد الى مات السنين . انّ في اجاث الاصوليين المسلمين كمّا هائلا و عظيما من التحليل الدقيق جدا لمستويات القول و الكلام و اللغة يفوق كل تصوّر حتى تصورات اللسنين انفسهم ، فهناك بحث مطول جدا عن الوضع و اقسام الوضع و نشأة اللغة و تصور الموضوع له ، و الاصول اللفظية التي لا نجد لها اثرا اصلا عند اللسنية المعاصرة و النقد المتكئ على علم اللغة .

انّ تعكز النقد الحديث على علم اللغة الوصفي و اللسنية الحديثة ارتكب خطأ فادحا حينما اختزل الظاهر الادبية في مفهومين ضيقين هما الخطاب و الخرق ، فما عاد الادب الا اعتداء على القاعدة اللغوية ، و استعمال خارق للمعروف بين النوع ، و وضعت تحت عنوان فضفاض اسمه الاسلوبية .

ان النقد الاسلوبي وان كان يحقق وصفا جيدا لجانب مهم من عملية الابداع ، الا انه ينظر اليها من زاوية ضيقة بل و ميتة ، كما انه يختزل العمل الابداعي في هذا الجانب غير متعرض ، بل و لا فاهم لجوانب جمالية كثيرة و كبيرة في لغة الابداع و اساليبه ، بمعنى ان الاسلوبية لم تكن وفيه لاسمها ايضا اذا اقتصر على جانب من الاسلوب و ادعت انها تدرس الاسلوب كله . و مع ان الاسلوبية تنقل النقد الادبي الى مكانه الصحيح بتخليصه من الاجاث الخارجية كالنفسية و الاجتماعية ، الا اننا نرى ان تلك النقلة مهزوزة و غير واثقة لذلك نجد احيانا عودة الى الغرق في الاجاث الخارجية و

خلط فضيع بين البحث الجمالي و مرتكزات الاسلوب و مبادئه العامة من ظروف و احوال نفسية و تاريخية و اجتماعية .

لو جئنا الى تحليل عميق للنقد الاسلوبي فانا نجد وبوضوح يهتم بالتوظيف الفني ، و لانه يرتكز على قواعد و مسائل علم اللغة العام و الالسنية و التخاطب ، فانه لا يستطيع ان يرى ذلك التوظيف الا من جهة الاسلوب الخارق للقاعدة ، بينما الواقع ليس كذلك ، جماليات اللغة غير محصورة باسلوب الخرق ، بل احيانا يكون في توظيف راقى للمعهود و المعروف ، و ربما تكون تلك النتائج ناتجة عن تاثيرات الحدائنة على النقد الاسلوبي .

التوظيف الفني الذي هو احد عوامل الابداع اوسع بكثير من اسلوبية النقد الاسلوبي كما ان المدقق يجد ان الاسلوبية ليست في واقعها تتبع حر لمظاهر الابداع الاسلوبية كلها و انما يختصر بحثه على جزء صغير من المظاهر الاسلوبية و التي يمكن تلمسها عن طريق علم الاشارات و العلامات و الدلالة ، و اما غير ذلك من الاسلوبيات اللغوية فخارجة عن دائرة النقد الاسلوبي و ادواته وهذه هي المعضلة و المشكلة الالهة التي توجه النقد الاسلوبي لذلك ظهرت دعوات الى التحرر من مستوى النص الى ما بعد النص ، و في الحقيقة هذه الحركة ايضا قاصرة لانها محدودة في هذا الفضاء الضيق .

لا ريب ان الابداع هو شيء من الفرادة و الاسلوب الخاص ، و تتبعه و تفسيره و قراءته تحتاج الى ادوات واسعة بسعة التجربة الانسانية ، لذلك يجب ان ينتقل النقد الاسلوبي من الاسلوبية الالسنية السائدة الى الاسلوبية الانسانية الكبيرة و توظيفات اللغة الواسعة المنبثقة و اللصيقة بالتجربة الانسانية ، في نقد جمالي يقدم تفسيرا واقعا لظاهرة الابداع الادبي يميز بين

فنية الفن و اعناصر جمالياتها و مظاهر الابداع الرسالية ، في عنى و ثراء واضح تقف الالسنية و الاسلوبية بصورتها الحالية مدهوشة و مبهورة تجاه عظمتة .

اشكاليات الاسلوبية و النقد الاسلوبي

لقد قدمت الاسلوبية (Stylistics) مجموعة من المفاهيم و التصورات الجيدة و المتقدمة في الفهم العام للغة و للظاهرة الادبية ، الا ان تلك التصورات طرحت ضمن انظمة و بنايات تشتمل على كثير من التناقضات النظرية و الاجرائية ، مما يؤشر على علامات قصور سواء كمنهج نقدي مستقل او كأداة للنقد الادبي .

لقد رفع الاسلوبيون شعار محاولة فهم الظاهرة الادبية ، و لماذا كون النص الادبي فينا و مؤثرا ؟ الا انهم اوغلوا في لغوية و نصية الظاهرة الادبية كما هو معلوم ، حتى ان جوهر الاسلوبية التحليلية عند شارل بالي متقومة بفهم التأثير العاطفي للوحدات اللغوية . لكن هناك امر مهم في امكانية الجواب عن هذا السؤال الجوهري ، وهو ان الاستجابة الشعورية للنص و اللغة و المفردات ليست فقط ناتجة بفعل تلك الوحدات ، و انما للقراءة و القارئ دور فاعل و تأثير مهم في تحقيقها و درجتها ، وهذا من اوضح الواضحات ، و ان اهمال هذا الجانب خطأ فضيع و قاتل وقعت فيه الأسلوبية .

ان النص في حقيقته لا يكون نصا كاملا الا بالقراءة ، و ان عملية القراءة تتصف بالابداع و التعبير كما هو التأليف و النص . من هنا فاجابة الاسلوبية عن هذا السؤال المهم و الجوهري لا يمكن ان تكون كاملة لاهمالها القارئ و عملية انتاج النص اثناء القراءة .

من اشكاليات الاسلوبية ، معاناة مفاهيم مهمة ركنية و اساسية في نظريتها و اجراءاتها من التناقض او الاصطدام بمعارف لغوية و ادبية واضحة . وهنا سنتناول ثلاثة مفاهيم جوهرية في الاسلوبية نظريا و اجرائيا و مدى تناقضها مع بعضها و اصطدامها بحقائق لغوية و ادبية .

ان مفهوم (الاختيار) جوهرى اسلوبيا ، وهو مميز للاسلوب بل مقوم للفردية عند الاسلوبيين كما هو ظاهر ، لكن هذا الفهم يصطدم بامر داخلي تقره الاسلوبية و اخر خارجي ، فالتناقض حاصل مع مفهوم (التركيب الغيبي للكلمات) ، و الذي هو في جوهره و نهايته شكل من اشكال الانثيال ، الذي تنجلي فيه اللغة ، و هو مظهر من مظاهر طغيان المعارف اللغوية العامة المكتسبة لدى المؤلف ، و التي تسلبه الارادة في بعض الاحيان ، حتى ان الرمزيين قد تحدثوا عن لغة الهذيان . ان قاهرة الاثيال و خروجه ولو لفترة زمنية بسيطة عن اختيار المؤلف مخالف قطعاً لفهوم الاختيار الذي يعتمد الاسلوبيون .

هذا وان مفهوم الاختيار يتناقض مع مفهوم التناص ، اذ لا ريب ان هذا التناص في جوهره يمثل وجهها من اللاوعي المتجسد في الكتابة . و من هنا فان مفهوم الاختيار يعاني حرجا ، و يظهر بوضوح الخلط بين الوعي و الاختيار ، و ليس كل ما يكون بوعي هو باختيار فعل ، بل ان دوام الاختيار شيء غير معقول في الفعل الانساني عموما و ليس الادب فقط .

المفهوم الاخر الذي يعاني من التناقض مع ما هو من الاسلوبية و مصطدم مع ما هو من خارجها هو (التركيب) بالفهم الاسلوبي . فتقسيم التركيب الى حضوري و غيبي لا ينتهي الى حقيقة واقعية ، اذ ان ترتيب المفردات في النص تتحكم فيه غايات مختلفة لغوية و نصية و تأليفية ، و ما عدا الاخير فانها تصطدم بالاختيار ، كما ان التناغم الذي يفرضه النص و ما تتطلبه التجاورات اللغوية بذاتها و نظام الانثيال يجعل تفسير ظاهرة الانزياح كعمل جمالي غير مستساغ ، بل ان

المفروض ان متطلبات النص و اللغة بالاصوات و نحوها من تناغمات يكون خرقها و مخالفتها مخالفة للذائقة ، و مجرد فعل لا جمالي و ان كان تعبيريا او صادما ، بمعنى اخر ان فهم التركيب بهذه الصورة يضعف التفسير الجمالي للانزياح ، و ان ابقاه كفعل تعبيرى ، كما انه يصور الاختيار كفعل اعتباطى تجريبى تجرؤى لا جمالي .

هذا من جهة و الجهة الاخرى ، تصادم هذا الفهم للتركيب مع حقيقة تأثر تأثيرية التركيب بالمتلقى ، فلا استقلالية حقيقية لا جماليا و لا تعبيريا للتركيب ، و اهمال عميق لمتطلبات التداولية في الكلام ، اذ لا تجد لها مكانا مع هكذا نظام مغلق على النص و مؤلفه .

و اما المفهوم الثالث فهو (الانزياح) ، و الذي ربما عد احيانا المظهر الابرز للاسلوب الفنى ، وهذا شيء لا يمكن الاقرار به و لن يستمر طويلا الدفاع عنه ، فالانزياح اداة واحدة من ادوات الابداع ، و ليس بالضرورة ان يكون الفعل الادبي انزياحيا بل ان الاستعمال المتناغم و المتوافق مع القواعد العامة يمكن ان يكون احيانا محققا للفنية و الادبية و التأثير الجمالي ، الذي يريد الاسلوبيون الاجابة عنه .

من هنا يكون ظاهرا العجز الخطير الذي يعاني منه النقد الاسلوبى في تفسير الظاهرة الادبية ، وسط هذه التناقضات الظاهرة ، و الخلط بين مستويات المادة و الاداة الادبية ، اذ من الظاهر ان تلك المفاهيم مختلفة المستويات ، مما يؤشر الى ضيق افق النظرة الاسلوبية للادب ، اذ من المعلوم ان الظاهرة الادبية اوسع بكثير من تلك التصورات و لها مستويات متعددة وجهات مختلفة في اللغة و النص و المؤلف و القارئ و الاستجابة الجمالية ، كلها تستقل احيانا و تتداخل احيانا في نظام تعبيرى عام يتطلب نقدا يتسع لتلك الجهات التعبيرية . و ان

الذي اشار الى قصور مناهج البلاغة المعروفة كمنهج نقدي ، هو ذاته الذي يؤسر اخفاق الاسلوبية نقديا .

ان امكانية تحقيق الاسلوبية اضافة جوهرية للنقد امر بعيد جدا بل غير متيسر .
و بشكل عام فان تحقيق الاسلوبية لخطوة متقدمة استقلالية عن المنهج اللساني العام ، يعطيها احقية الاستقلال كعلم مقابل السيمائية العامة ليس واضحا ، كما انها باستثناء اعتمادها على ما قدمه علم العلامات لا تحقق تطورا جوهريا عن البلاغة المعروفة .

نقد النقد التفكيكي

من الظاهر لكل متابع لما تطرحه فكرة القراءة التفكيكية ، لا يجدها الا عبارة عن تكلفات و افتعالات و اوهام ، التي لو سئل عنها كاتب النص الاصلي فضلا عن غيره لما استطاع ان يتيقن وجود ما قيل في نصه من قبل الناقد التفكيكي ، ان انطلاق التفكيكية من فكرة الشك و عدم التصريح و تاجيل البوح و ان النص يخون مؤلفه و غيرها من الابتعادات عن الفطرة و السلوك السوي للانسان القصدي ، ما هو الا سير في الظلام دون هدى ، ان هذا الانحطاط في القراءة و التلقي اسبابه مفهومة و هو نابع من الانحطاط العام في الاخلاقيات العالمية و سيادة النفاق و الكذب و الخيانة و الوهم ، اذ لا ريب انا نعيش في عالم منافق و خائن يقول ما لا يفعل و يفعل ما لا يقول ، لكن هذا لا يعني ان كل خطاب يكون قد بني على النفاق و الخيانة.

ان ادعاء وجود دلالات و بوح و اشارات مغاير لقصد الكاتب و على الضد من قصده نتجت بلاوعي رغما عنه و غير ذلك من الادعاءات و راء ما يمكن

تلقيه على خلاف الظاهر الذي يفهمه المتلقي على اختلاف مستوياته ، و غير مرتبط بقصد الكاتب هو ادعاء لا يصدقه الواقع بل و يكذبه . و من الغريب ان هناك من يريد ان يقنعنا ان الانسان مهما كان صادقا فانه بلاوعي يكذب و ينافق و يقول غير ما نرى و نفهم و ان نصه يفضحه و انه ليس امامنا سوى الشك ، .طبعاً لو سحب هذا الكلام على النصوص الدينية فانه سيحل الخراب في فهمنا لها و يحل الشك المريع في اليقين بالغيبيات و الذي هو من اهم ملامح التفكيكية . و مع ان هذا الفهم الذي تتبناه هذه الحركة ليس له واقعية فانه ايضا يعتمد على نزعة عدائية مستشرية عالمياً تجعل من كل تلك الادعاءات مقبولة بسبب الواقع العالمي المنافق ، ان هكذا قراءة تجر العالم و الانسان الى مستويات اكثر كذبا و وهما و تؤسس و تشرعن لعدم الوفاء و لعدم الاخلاق .

كل ما تقدم مع اهميته المعرفية و الانسانية الا ان ما يخص النقد الادبي فان التفكيكية تمثل اعلى درجات اللاعلمية ، و تقدم النقد كعملية جمالية ، وهذا الفهم وان كان مغرباً في ظاهره الا انه خلاف مقاصد النقد ، و من يصر على ذلك فليس مسمى هذا العمل بشيء اخر غير النقد . ان العملية و الواقعية و المصدقية و الحقائقية من الغايات المتناصل في النقد ، بل ان اسمه و مفهومه قائمان على ذلك و مشتقان من تلك المفاهيم . هذا من جهة و من جهة اخرى فان التفكيكية لا تقرب ابداً من جماليات النص الابداعي ، فانها كما هي اختها البنوية لا تتجاوز حدود البوح بالصورة ، و لا تتفهم عمق الانظمة و الوجودات الفنية و الجمالية المتجاوزة لذلك المجال ، و طبعاً سبب ذلك مفهوم لان اصل تلك الحركات لغوي متناصل فيها المطالبة بالتوصيلية و البوح ، بحيث لا يفهم العمل الانساني الا باعتباره عملاً توصيلياً ، و خير دليل على ذلك ان التفكيك لم تتجاوز ابداً حدود الكتابة كموضوع لها .

يقول مجدي ممدوح (٢٠١١) شبكة الادب و اللغة) لقد تجاوز النقد التفكيكي الدراسة النقدية التقليدية وطرح ما يسمى بالنص النقدي الذي أصبح له كينونته المستقلة عن النص الإبداعي ، في بعض الأحيان ربما يلجأ الناقد التفكيكي إلى تأسيس نص شعري - الى ان قال - فالممارسة التفكيكية قد ذهبت بعيداً في تجاوز النصوص الإبداعية حتى أصبح من العسير على المبدع أن يتعرف على نصه الإبداعي داخل النص النقدي ، وكأن النص النقدي يتكلم عن نص آخر لا علاقة له بنصه .) هذا الكلام واقعي جدا و هو يشير الى ان التفكيك ليس قراءة و انما ابداع نص جديد ، كما انه يشير و بصراحة في نهاية كلامه الى الوهم و الادعاء و الابتعاد في مثل هكذا ممارسة .

من الغريب فعلا ، اعتبار ان العمل الفني مجرد عملية بوح ، و قد قلنا ان ذلك ايضا من المصائب التي خلفها اقحام اللسانيات في النقد الادبي ، و مطالبتها المستمرة بالبوح و الحكاية و التوصيل ، لكن كلنا يعلم ان الامر ليس كذلك ، العمل الفني منظومة عظيمة من الانظمة و الكيانات و الجهات و الابعاد ، و الكل فيها يسعى نحو اكبر قدر من الظهور . ان غاية اكبر قدر من الظهور و الحضور ، هو نزعة فطرية و صفة متصلة في كل شيء ، كل شيء في الوجود يتجه و بقوة نحو التجلي و الظهور و الحضور و التأثير ، و عندما يكون لدينا نظام مكون من اطراف متعددة ، تشكل كيانات مختلفة فان جميع تلك الاطراف و جميع تلك الكيانات تميل و بشدة نحو التجلي و الظهور . وهذا هو الاساس الفكري للجمالية التجلياتية ، التي تؤمن ان سر عظمة الابداع انه فضاء لتجلي ذوات اطرافه التي يكون بها ، ان العمل الفني اللغوي مثلا هو فرصة و ساحة لتجلي ذات الكاتب و لتجلي ذات القارئ و لتجلي عالميهما و موروثيهما ، و

تجلي الزمان و الحاضر و الماضي و المكان ، و تجلي اللغة الكلمات و الحروف ، و شكل اللغة و عمقها ، كلها تتجه نحو الحضور الصادق و التأثير الصادق . ان هذا الذي نراها هو الموافق فعلا لما يحصل من حضور قوي للعلم ، و العلم ما هو الا اداة التأثير ، ان القراءة التجليانية تؤمن ان هناك عوالم و فضاءات و بناءات خلف الظاهر ، الا انها ليست على خلافه لان ذلك خلاف الفطرة و السلوك الانساني السوي و خلاف اصالة الصدق و الوفاء ، بل انها تكون به و تتحقق به وهو نور يرشد اليها . ان في القراءة التجليانية يكون النص نور على نفسه ، انها بناء على بناء متواصل و متوسع اشعاعي ، يكون محور الجميع الصدق و الوفاء و التعاون لاجل وجود اكمل و ظهور افضل ، و لو راجعنا وجداننا نجد ذلك هو الراسخ و هو ما نراه و نحسه به في تعاملنا مع الاشياء و ما تعنيه بخلاف دوامة الشك و الوهم و الادعاء و الخيانة و الهدم التي تنبأها التفكيكية .

نقد النقد اللساني

لقد اكدنا مرارا و تكرارا على خطورة اقحام المصطلحات اللسانية و الابحاث اللسانية و المتطلبات اللسانية في النقد الادبي ، لان ذلك اضافة الى عدم بلوغه مكان الجمال في العمل الادبي فانه يؤسس الى نظرية فنية للغة مزيفة تجر الابداع الى غير مجاله الصحيح . ان هذا الامر من الخطورة بمكان و يمس جوهر عملية الابداع لانه يؤسس لمنظومة مفاهيمية تتسبب مع غياب نقد جمالي اصيل الى تحول الادب الى انتاج لساني توصيلي رث .

من اهم واخطر التاسيسات اللسانية هي فكرة النص اللسانية باعتبارها (وحدة توصيلية) ان هذا التعريف يقتل كل ابداع لغوي فني في مهده ، و هناك ايضا بعد اخر خطير هو وحدة النص اللسانية ، باعتبار انها لا تتحقق الا بالسبك اللفظي و الحبك الدلالي ، و هذا اضافة الى انه خلاف وجدان كل شاعر حتى من يكتب الشعر الكلاسيكي فانه يمثل هبوطا خطيرا في فهم اللغة الفنية .

لا بد من التاكيد ان اللسانيات ليست علم اللغة الفنية الابداعية انما هو علم اللغة التخاطبية التوصيلية التقريرية ، و يجب ابعاد الابحاث اللسانية عن النقد الادبي ، و عدم السماح بذلك ، و ايضا لا بد من الاتجاه نحو نقد ادبي جمالي علمي يتبين من خلاله بصورة لا تقبل الشك ابتعاد اللسانيات عن مواطن الجمالية اللغوية .

نقد النقد الحاسوبي

د انور غني

مع قناعتي بوجود ان يكون النقد الادبي اكثر علمية وصرامة و ان يتعد عن الفردية و الشخصية ، الا ان ذلك يجب ان ينطلق من فكرة ان النص الادبي هو ظاهرة فريدة متميزة على النقد الحاق بها ، و هذا التصور يعطي مركزية كبيرة للعمل الابداعي باعتباره ظاهرة انسانية متفردة . ان الوسيلة المثلى لذلك - اي

للابتعاد عن الفردية و تحقيق الحيادية و الموضوعية- هو اعتماد منهج الاستقراء ، و المعارف العرفية و الوجدانية الجلية كاداة في التعامل مع النصوص .

فرانكو مورتي (**Franco Moretti**) بروفيسور في الادب ، ايطالي المولد ولد سنة ١٩٥٠ ، وهو الذي اوجد مختبر ستانفورد الاديبي (**Stanford Literary Lab**). و صاحب كتاب (القراءة عن بعد) **Distant Reading 2013**) ، الحائز على جائزه الكتاب الوطني لدائرة النقاد (**Book Critics Circle (NBCC) Award National**) و المترجم الى الان الى خمس عشرة لغة ، يبشر بالطريقة الكمية (**quantative method**) في النقد الاديبي المثيرة للجدل .

يعتمد مختبر ستانفورد الاديبي على التحليل الحاسوبي للادب ، او النقد الحاسوبي (**literary computational**) ، و الذي تدخل فيه اعمال ادبية متفرقة حسب الفترة او الطبيعة التي يراد دراستها ، و تدخل بيانات و مطالب معينة و يتم الاحصاء ، و من ثم يتم استخراج العوامل المشتركة و مدى انتشار المعامل المعين في تلك النصوص .

يقول مورتي لا داعي لقراءة الكتب ، و لا النصوص ، بحجة اننا سنقرأ حينها جزء صغيرا مقارنة بما هو موجود و سيكون هناك شيء كثير غير مقروء ، لذلك لا بد من اعتماد قراءة واحدة لمجموعة كبيرة من النصوص تصل الى المئات و الالاف ، و طبعا كلما يكون العدد اكبر يكون التحليل اكثر واقعية كما هو معلوم للعاملين في العلوم التطبيقية و الاحصاء .

ان من اهم مساوئ هذا النهج امور : اولها الغاء النص تماما ، بحيث لا حاجة لقراءته اصلا و لا التعرف عليه و لا على كاتبه و لا يكون سوى بيئة لما يبحث

عنه احصائيا . ثانياها الغاء عملية القراءة الفردية نفسها و استعمال طريقة حاسوبية لاكتشاف الحقائق الادبية ، و ثالثها تحقيق تبعية للحاسوب و الاحصاء في تبين الحقائق . طبعا ستكون المجادلة ان هذا العمل مختص بالنقاد كبقاد و محترفين و ليس كقراء ، اذ لا علاقة لذلك بعملية القراءة ، وهذا تصور خاطئ لان العملية النقدية تدعي تعيين الجماليات و الحقائق ، لذلك فان القراءة دوما تكون تابعا لها بل ان الثقافة كلها تكون تابعة للنقد ، كما ان الجواب لا يجب عن حقيقة موت النص ، حينما لا يكون معروفا الا للحاسوب ولا حاجة للنقاد ان يقرأه او ان يتعرف عليه .

ما اريد ان اقله ان هذا المشهد يكشف مدى التجريبية في نظريات و تطبيقات المؤسسات الغربية ، مما يدعو الى عدم التسرع في التبعية لهم ، فمن موضحة الالسنية و البنيوية و التفكيكية ثم الى النقد الثقافي و النقد الرقمي و الان النقد الحاسوبي وغير ذلك ، و كل ذلك انما ناتج عن الروح التجريبية الطاغية عند الغرب ، ان هذا يدعو ايضا الى ان نراجع عرفنا و وجدانا و ثقافتنا و ننهض بمشروع عربي اصيل في النقد و الادب ينبثق من الروح الثقافية التي عندنا و لا باس بمخالطة الاخرين و الاستفادة منهم لكن لا تقليدهم و تقدسيهم .

أنور غني شاعر ومؤلف من العراق ، ولد سنة ٩٧٣
له أكثر 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.