إشكاليّة الجماليّ والثقافيّ

تحليل الخطاب النقديّ

في كتاب [[التشكيل الجماليّ للخطاب الأدبيّ الكرديّ "الهويّة والمتخيّل"]]

للناقد محمّد صابر عبيد

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية
(٢٠١٦/٩/٤٥٧٦)

محمود، هيوا قادر
إشكالية الجمالي والثقافي/ هيوا قادر محمود - عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع ٢٠١٦
( ) ص.
ر. ا. : (٢٠١٦/٩/٤٥٧٦)
الواصفات: /الشعر العربي//النقد الأدبي/
يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعتبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية آخرى.

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-328-6

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكس : 5353402 6 962+
ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن
www.darghaidaa.com

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلوي : 95667143 7 962+
E-mail: darghidaa@gmail.com
E-mail: info@darghaidaa.com

إشكاليّة الجماليّ والثقافيّ

تحليل الخطاب النقديّ

في كتاب [[التشكيل الجماليّ للخطاب الأدبيّ الكرديّ "الهويّة والمتخيّل"]]

للناقد محمّد صابر عبيد

هيوا قادر محمود

الطبعة الأولى
٢٠١٧م- ١٤٣٨هـ

المحتويات

المقدّمة .....
١. تمهيد: تحليل المصطلحات .....
١,١: النقد الجماليّ.....
١,٢: النقد الثقافيّ.....
١,٣: الخطاب الأدبيّ الكرديّ.....
٢. الشعر الكردي: الهويّة الثقافية والخطاب الأدبيّ الجماليّ .....
١,٢: النماذج الشعرية المنتخبة .....
٢. ١. ١: نماذج من الأشعار المختارة للشاعر شيركو بيكه س.....
٢. ١. ٢: طيب جبار: القصائد البانورامية وحركية المفارقة الشعرية .....
٢. ١. ٣: كزال أحمد وشعرية الرفض الأنثوي نموذجا.....
٢,٢: عناصر التشكيل الجماليّ .....
٢. ٢. ١: الصّورة الشّعرية .....
٢,٢. ٢: الإيقاع الشّعريّ .....
٢. ٢,٣: الأسطورة الشعرية .....
٢. ٢. ٤: جماليات الاستخدام الرمزيّ .....
٢. ٢. ٥: جماليات اللّغة الشّعريّة واللغة النقدية .....
٢,٣: عناصر التشكيل الثقافيّ .....
٢. ٣. ١: الهوية بوصفها عنصراً ثقافياً.....
٢. ٣. ٢: المكان الكرديّ بوصفه الهوية الثقافية.....
٣,٣,٢: الدفاع عن الوجود بوصفه الهوية الثقافية "شعرية الرفض الأنثويّ نموذجاً" .....
٣,٢. ٤: الفضاء الكرديّ (اللغة القومية وقضية الشعب وأعياده).....
٢. ٣. ٥: التأثير والـتأثر.....
٣: القصة الكردية: المنظور الجماليّ والمنظور الثقافيّ .....
٣. ١: النماذج القصصية المنتخبة .....
٣. ٢: المنظور الجماليّ للقصة الكردية .....
٣. ٢. ١: جماليات التعبير السّرديّ.....
٣,٢,٢: جماليّات تداخل الفنون (التّوظيف السّردي لتقانات الفنون الجملية نموذجاً) .....
٣. ٢. ٣: جماليات الأسطورة وغرائبية المروي .....
٣. ٢. ٤: معالجة عناصر جماليات القصة القصيرة جدا .....

٣. ٢. ٥: جماليات اللغة النقدية.....
٣,٣: المنظور الثقافي للقصة الكردية.....
٤. تمثّلات الهوية النقدية الجماعية .....
٤. ١: أهمية مشروع النقد الجماعيّ .....
٤. ٢: التكامل النقديّ في قراءة النموذج الأدبيّ .....
٤. ٣: قيمة المنجز النقديّ في قراءة الخطاب الأدبيّ الكرديّ .....
٤. ٣. ١: الحزن والقلق في الخطاب الأدبيّ الكرديّ .....
٤. ٣. ٢: الألوان القاتمة عند الشعراء الكرد المعاصرين .....
النتائج.....
قائمة المصادر والمراجع .....

المقدّمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد- □، وعلى آله وصحبه أجمعين، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، أمّا بعد:

فإن دراسة النقد الحديث من الدراسات المهمة التي تحتاج إلى وقفة وتأمل ومعرفة كبيرة بالنص، حيث إن الحديث عنه يتطلب- ما وسع الأمر ذلك- دلالات واقتراناً يبين الهدف الحقيقي من هذه الدراسة، والأدب الكردي واحد من الآداب التي تحتاج إلى ممارسات إجرائية ونقدية كبيرة للكشف عن جوهرها، لأنّها تمثل على نحو ما واقعا ثقافيا وجماليا مميزا، ولعلّ الهدف الرئيسي الذي أرجوه من هذه الدراسة هو الوقوف عند أهم هذه القضايا الجمالية والثقافية التي حواها الأدب الكردي، لذا اعتمدت على عددٍ من المصادر الخاصة بالنقد الجمالي والثقافي التي تدور في فلك هذه الدراسة، ومنها: (النقد الثقافي: في الأنساق الثقافة العربية)، لعبد الله محمد الغذامي، والشاعر العربي الحديث ناقدا (نقد الفكر، النقد الثقافي، النقد الجمالي) للدكتور علي صليبي مجيد المرسومي، و(فضاءات النقد الثقافي من النص إلى الخطاب) للدكتور سمير خليل، و(قراءة النص وسؤال الثقافة: استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى) للدكتور عبد الفتاح أحمد يوسف، و(تمظهرات النقد الثقافي وتمفصلاتها قراءات تطبيقية) للدكتورة نادية هناوي سعدون، هذا فضلاً عن اعتمادنا على كتاب (التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل) للدكتور محمد صابر عبيد، وهو عيّنة البحث الأساسية حيث اعتمدنا على كل محاوره في الحفر والتنقيب الدلالي والثقافي، وقد جاءت الدراسة على النحو التالي:

التمهيد (النقد الجمالي والنقد الثقافي والخطاب الأدبي الكردي)، أما من جهة النقد الجمالي فقد ركزنا على كل ما يتعلق بالبنية الداخلية للنص، واهتممنا بأساسيات البناء الفني في العمل الأدبي، وهدفنا فيه إظهار الصور الجمالية والتشويقية في النصوص الأدبية الكردية والوقوف على مواطن التذوق، ومن جهة النقد الثقافي فقد تحدثنا عن عيوب الخطاب التي تتمظهر من خلال كتاب التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي، وركزنا على نشاط إنساني معرفي مختلف في المنجزات الفكرية والمعرفية وكل الخطابات المتنوعة، ثم تحدثنا عن الخطاب الأدبي الكردي أي الخطاب الذي هو صادر عن الأدباء الكرد الذين كتبوا أشعارهم باللغة العربية

وآخرين من الذين ترجموا أشعارهم إلى اللغة العربية، ومع أنهم لا يكتبون باللغة الكردية لكنهم لم يبتعدوا عن الفضاء الكردي.

ويعد الأدب الكردي الحديث بوصفه هوية لحياة الإنسان الكردي، أدبا مصورا لواقعهم الحقيقي، لأن الشعـــراء يستلهمون أدبهم من الواقع، ويصورن كل ما يرونه في حياتهم.

أما الفصل الأول الموسوم بـ(الشّعر الكردي: الهويّة الثّقافيّة والخطاب الأدبي الجمالي)، فقد قسم على ثلاثة مباحث، جاء المبحث الأول بعنوان (النماذج الشعرية المنتخبة)، وفى هذا المبحث ركزنا على إظهار الترابط بين السمات الجمالية والثقافية من خلال نماذج شعرية حديثة للشعراء الكرد الذين كتبوا باللغة الكردية وترجمت قصائدهم إلى اللّغة العربية، ونماذج شعرية للشعراء الكرد الذين كتبوا باللغة العربية من خلال قراءة الناقد محمد صابر عبيد، وركزنا على أهمية إظهار هذه الترابطية في القصيدة الحديثة.

وجاء المبحث الثاني بعنوان (عناصر التشكيل الجمالي) وركزنا على كلّ ما يساهم في تشكيل البنية الجمالية في النص كجماليّات اللّغة التي تكمن في التّصوير الجمالي وبناء الكلام من حيث دراسة الأساليب والألفاظ والمعاني، أو من خلال الإيقاع الشّعري وان كان غالبا ما تكون الترجمة سببا في ضياع جمال الإيقاع المستعمل في الكلام، أو من الرّمز الشّعري، حيث إنّ استعمال الرّمز في القصيدة يلهبُ المشاعر ويحرّك الأحاسيس ويُعمِل الفكر، ويجعل القارئ عاكفاً على المداومة على القراءة؛ لما يتركه الرّمز في نفس القارئ من أثر كبير، وكذلك استعمال الأسطورة في الشّعر؛ إذ هي توسّع الخيال وتحرّك الذّهن وتفتح آفاقاً للتّخيّل.

وجاء المبحث الثالث بعنوان (عناصر التشكيل الثقافي) ونهدف في هذا المبحث إلى إبراز الهوية الكردية وعلاقتها الوثيقة بالشعر إذ غالباً ما يركز الشعراء في شعرهم على إبراز الهوية الكردية بشكل واضح، والحديث عن تاريخ الشعب الكردي والأمكنة المميزة فيها وما يمثل لهم المكان بشكل عام من خصوصية رمزية، مثل الجبل- والنهر- والسهل- وغيره، وكل ما يتعلق بالواقع الكردي الذي مر به.

وكذلك الفصل الثاني (القصة الكردية: المنظور الثقافي والمنظور الجمالي)، وجاء المبحث الأول بعنوان (النماذج القصصية المنتخبة)، وفي هذا المبحث نتحدث عن الصورة الجمالية والثقافية من خلال قراءة الناقد للقصة الكردية.

وجاء المبحث الثاني بعنوان (المنظور الجمالي للقصة الكردية)، وأهم المسائل الّتي قمنا على دراستها في هذا المبحث هي محاولة إظهار جماليات ربط العنوان بالمتن، وجماليات توظيف السرد وتداخل الفنون الأخرى داخل القصة.

ثم في المبحث الثالث نحوّل قراءتنا من السقف اللغوي الجمالي إلى تجربة ثقافية نحو القصة الكردية من خلال رؤية الناقد محمد صابر عبيد، ولا نتعامل مع

النص أدبياً بل نتعامل معه كخطاب ثقافي يشتمل على هذا الواقع الأسود الذي انعكس على القصاصين.

وكذلك الفصل الثالث الموسوم بـ (تمثّلات الهوية النقدية الجماعية)، وجاء المبحث الأول بعنوان (أهمية المشروع النقدي)، وفي هذا المبحث نركز على أهمية المشروع النقدي في هذا الكتاب من خلال تأسيس هويته الخاصّة، وهو يظهر في مدرسة نقدية مميزة تجيد مخالفة المألوف- كما أشرنا- ليس لغرض المغايرة بقدر ما هو ممارسة نقدية حرة، تفيد من أغلب المناهج في رسم ملامح النص الشعري والسردي والمسرحي والمقالي وكذلك السينمائي، فالهوية النقدية في هذا الكتاب قادتنا إلى محاولة دمج الثقافي بالجمالي، والإفادة من الجمالي بما يعزز الثقافي ويظهر ملامحة ونقاط وجوده والعكس.

وفي المبحث الثاني (التكامل النقدي في قراءة النموذج الأدبي)، تحدثنا عن أهمية المنهج التكاملي في هذا الكتاب من خلال الولوج إلى قراءة الناقد وحفره من أجل كشف المناهج النقدية كلها بدءاً من المنهج الجمالي والثقافي ثم البنيوي والسيميائي.

أما المبحث الثالث الموسوم بـ(قيمة المنجز النقدي في قراءة الخطاب الأدبي الكردي)، فقد درسنا فيه قراءات النقاد الذين شاركوا في هذا المشروع النقدي الجماعي، وتوقفنا على أهم النقاط التي تتلاءم مع الواقع الكردي.

أهمية الكتاب:

تتجلى أهمية هذا الموضوع في كونه يتعلق بخطاب الأدب الكردي من حيث الدراسة التحليلية له، وأهميته تكمن وتظهر في خمس نقاط:

الأولى: إظهار النقد الجمالي من خلال رؤية الناقد محمد صابر عبيد في كتابه المعنون (التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي)، بهذا يظهر لنا جمال خطاب الأدب الكردي بصورة أوضح وأكثر جمالاً.

الثانية: إظهار النقد الثقافي في رؤية الناقد، ومن خلال هذا الإظهار تشرق صفحة جديدة لأول مرة في خطاب الأدب الكردي، ومن خلال هذا الخطاب وهذه الرؤية تظهر الأهمية التاريخية والإبداعية للأدب الكردي.

الثالثة: إبراز التوترات الفكرية والنفسية في الأدب الكردي.

الرابعة: أهمية البحث تظهر بعد التحليل الجمالي والثقافي في النص الواحد، بهذا

تكون الممارسة البحثية النقدية ذات طابع جوهري للخطاب الأدب الكردي.

الخامسة: أهمية أخرى تبدو من خلال ترجمة النماذج الشعرية الكردية إلى اللغة العربية، فلها دور بالغ الأهمية في تقديم التجربة الأدبية الكردية، لأنّ الترجمة جسر ثقافي مهم، وتفتح صندوقاً من صناديق الكنز الإنساني[١].

أهداف الكتاب:

الهدف الأساسي لكتابة هذا البحث هو إظهار مكانة الأدب الكردي المكتوب باللغة العربية والأدب الكردي المكتوب باللغة الكردية والمترجم إلى اللغة العربية، ومن ثم محاولة التقريب بين الأدب الكردي والعربي في آن واحد، وكذلك إيجاد العلاقة بين الأدب الكردي والأدب العربي على مستويات كثيرة، ومحاولة إثراء المكتبة الأدبية العربية والكردية بشيء جديد من خلال ما ذكرنا، والجدير بالذكر أن هذا البحث جديد في بابه حيث لم يسبق تناوله، فبحثنا أول من وضع بذرته، وقد قمت بهذه الدراسة المنهجية بعد مطالعاتي لكثير من كتب الأدبين العربي والكردي وأرجو بهذا الصنيع أن ينال البحث الرضا من قبل القراء والكتاب والنقاد.

حدود الكتاب:

اقتصرت رسالتي على دراسة منهج النقد الجمالي والنقد الثقافي من خلال كتاب (التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي) للناقد محمد صابر عبيد، وتناولت رسالتي الدراسة التطبيقية لكلا المنهجين الحديثين في خطاب الأدب الكردي، وهذه الدراسة والتحليل والقراءة تدخل في باب نقد النقد.

منهج الكتاب:

إن منهج البحث الذي يتناوله الباحث في هذه الدراسة منهج نقدي تطبيقي نصي لرؤية الناقد تجاه الخطاب الأدبي الكردي الحديث، وتحديدا للأكراد الذين يعيشون في إقليم كردستان العراق.

---

(١) ينظر: عبيد، د.محمد صابر، "ممدوح عدوان الشاعر الذي رأى شهادة الحياة وشهادة الإبداع (حوارات منتخبة)"، عمان- دار غيداء، ط١، ٢٠١٥، ٤٥.

أسباب الاختيار:

تعددت الأسباب وراء كتابتي في هذا الموضوع ولكن سألخصها فيما يأتي:

- عدم وجود أيّة دراسة ثقافية لخطاب الأدب الكردي مما يجعل الدراسة جديدة في بابها
- التعرف على شخصية الدكتور محمد صابر عبيد النقدية في هذا المضمار.
- محاولة الوقوف على كيفية استخدام النقد الجمالي والنقد الثقافي وتطبيقهما على الأدب الكردي الحديث، وتذوقه وكشف خصوصيته، وبيان مواطن الجمال فيه، عبر تحليل وقراءة مقوماتهما الأساسية، سواء أكان على مستوى قوانين عناصر النقد الجمالي أم النقد الثقافي، والتعرف على الأدب الكردي الحديث بوصفه هوية لحياة الكُرد، فأدبهم يصور واقعهم الحقيقي، لأن الشعـــراء أبناء الواقع، ويصورن كل ما يرون في حياتهم.

الدراسات السابقة:

لقد كتبت إلى الآن كتب ورسائل علمية عدة حول تجربة الناقد محمد صابر عبيد وشخصيته النقدية والقراءات النقدية، فضلاً عن مجموعة من الدراسات في تجربته الشعرية، ومن أهمها:

١. شظايا الماس- قراءة جمالية في رسائل حب بالأزرق الفاتح، مصطفى مزاحم.
٢. طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد: خليل شكري هياس.
٣. النافذة والريح، إضاءات في التجربة محمد صابر عبيد الإبداعية، إعداد: د. محمد صالح رشيد الحافظ.
٤. أنفاس الغابة، حوارات منتخبة، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد: طلال زينل سعيد.
٥. فضاء التشكيل الشعري، دراسة في الشعر محمد صابر عبيد، محمد يونس صالح.
٦. عتبات الكتابة النقدية، بحث مدونة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي.
٧. البيانات الدالّة في شعر محمد صابر عبيد، زينب خليل مزيد.
٨. تفكيك الشفرة السردية، دراسة تحليل الخطاب، د. نبهال سعدون الحسون.
٩. دلالة الإيقاع والإيقاع الدلالة، قراءة في شعر محمد صابر عبيد، موفق الخاتوني.
١٠. رسائل بالأبيض والأسود، طلال زينل سعيد.
١١. أحلام حارس الهواء، حوارات، حاوره د. أحمد شهاب.
١٢. تقانات التعبير الشعري، د. فاتن عبد الجبار.

١٣. فلسفة النقد، من النظرية إلى الإجراء، د. أحمد عبد الكريم.
١٤. الخطاب النقدي المغامر، د. أحمد شهاب.

وصدر له أكثر من خمسين كتاباً في النقد والشعر، وتكتب عن أعماله النقدية والشعرية أطاريح دكتوراه ورسائل ماجستير في الجامعات العراقية والعربية والتركية.

الصعوبات:

واجه الباحث صعوبات عدة من خلال دراسته لعلّ من أهمها: قلة الوقت وقلة المصادر والمراجع حول هذا الموضوع في مكاتب أربيل.

وفي الختام لا يسعني إلاّ أن أتقدم بالشكر والعرفان لجامعة يوزونجو ييل التركية، والأساتذة في قسم اللغة العربية في كلية الإلهيات، كما أشكر الدكتور محمد شيرين بمتابعته سير هذه الرسالة منذ البداية حتى الآن، كما أشكر الناقد محمد صابر عبيد الذي منحني الكثير من وقته بمتابعته وزوّدني بمصادره فلهم عند الله خير الجزاء، كما أشكر أفراد عائلتي على تحملهم أعباء سفري وغربتي عنهم فلهم مني كل الحب والوفاء، وللدكتور محمد يونس صالح من جامعة الموصل كل الود والشكر على متابعته، وللدكتور جميل على رسول السورجي والدكتور أميد مكائيل سعيد السورجي كل الشكر والتقدير، ولكم أساتذتي أعضاء لجنة المناقشة كل الاحترام والود، وبعد فهذا عملي بين أيديكم راجيا ملاحظاتكم ومتابعتكم وما كان من نقص فمني وما كان من فضل فهو من الله.

ولكم الشكر جميعاً.

الكاتب

هيوا قادر محمود

على ضفاف بحيرة van/مدينة van

تركيا

١. التمهيد

تحليل المصطلحات

١. التمهيد

تحليل المصطلحات

١,١: النقد الجماليّ:

يعدّ منهج النقد الجمالي أحد أهم مناهج النقد الأدبي المهمة في العصر الحديث، وحركة نقدية مهمة ثارت على كل الاتجاهات السياقية التي كانت سائدة من قبل، ساهمت بشكل كبير في وضع لبنات أساسية لبناء نقد جديد، وتتجلى أهميته بصورة خاصة في تحليل النصوص الأدبية القديمة فضلاً عن الحديثة. وهذا المنهج في أبسط تعريفاته هو "إبراز القيم الفنية الجمالية في الأدب وهو بطبيعته أقرب المناهج النقدية إلى روح الأدب والنقد الأدبي إذ يواجه العمل الأدبي بالقواعد والأصول الفنية المباشرة وينظر في نوعه الفني وقيمه الشعورية والتعبيرية ومدى انطباقها على الأصول الفنية لهذا النوع"[١]. وأنّه نقد يهتم أساساً بالبناء الفني في العمل الأدبي، ويبحث عن الجماليات التي تمنح للنص أدبيته وتأثيره[٢]، وهدفه إظهار جماليات النصوص والتعزيز والتشويق والتذوق الأدبي ودعمه، كما أشار إلى ذلك الناقد محمد صابر عبيد بقوله "مشروع النقد الجماليّ لتعزيز الذوق الأدبيّ ودعمه، في سبيل حيوي أوسع وأعمق يخصّب أليّة الفهم والتحليل والتفسير والتأويل"[٣]. إذن نستطيع أن نقول "إن النقد الجمالي يرتكز أساسا على الإدراك الجمالي للنص، وذلك لا يتم إلا بتحليله من ناحية الصياغة والتراكيب ومختلف الحيل الفنية التي يتخذها الأديب كمعادل موضوعي للتعبير عن تجربته الفنية، أمّا الأساس الثاني الّذي يتوسل به الناقد للنفاذ إلى النص هو الأساس الموروثي، حيث تنكشف لنا قيمة العمل الأدبي ومنزلته من خلال عرضه على التراث الأدبي فتظهر لنا مدى نسبته إلى ذلك التراث"[٤].

---

(١) أحمد، عبد الكريم أحمد، "فلسفة النقد من الإجراء إلى النظرية (تحليل خطاب النقدي عند محمد صابر عبيد"،ط١، عالم الكتب الحديث، ٢٠١٥، ص ١٥٩.

(٢) جابي، حياة "النقد الجمالي في القرن الرابع الهجري، بإشراف: د.إبراهيم صدقة"، ص٣٦، جامعة فرحات عباس، الجزائر، ٢٠١٠، ٢٠١١.

(٣) عبيد، محمد صابر "تجلى الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة"، ط١، دار الأمان-الرباط، ١٤٣٤هـ، ٢٠١٣م، ص١٠٥.

(٤) جابي، حياة "النقد الجمالي في القرن الرابع الهجري"، بإشراف/د.إبراهيم صدقة، جامعة فرحات عباس، الجزائر، ٢٠١٠، ٢٠١١، ص٣٧

ومن الواضح أنَّ النقد الجمالي ظهر في فرنسا حول نظرية في علم الجمال، وأنّها ساهمت بصورة عميقة في وضع لبنات أساسية لبناء نقد جديد، وكما قالت روز غريب "النقد الجمالي هو نقد للفن مبني على أصول الاستطيقا أو علم الجمال، يعتني بدراسة الأثر الفني من حيث مزاياه الذاتية ومواطن الحسن فيه بقطع النظر عن البيئة والعصر والتاريخ وعلاقة هذا الأثر بشخص صاحبه، وهو يفترض للجمال أصولا أو قواعد تجمعت عبر العصور وأصبح بالإمكان استخلاصها من خلال الأقوال المتباينة والمباحث المتضاربة في الموضوع ثم استعمالها مقياساً للجمال في الأثر الذي نريد نقده"[١]، وقال أحمد أمين في سياق توصيفه "إنّ مدرسة علم الجمال كانت حركة تجديدية قبل كل شيء، وكان لها تأثيرها في بناء النقد الحديث، وفي إطلاقه من القيود والأوضاع التي كانت تلازمه خلال القرون الماضية، وفي الكشف عن أضرار النظرية الكلاسيكية وجمود قواعدها"[٢].

يمثل النقد الجمالي إفرازاً حياً من إفرازات الجمالية على هذا الأساس، فهو يحاول البحث عن مواطن الجمال في النص ودرجة تأثيره وقمته، فالعبرة في النقد الجمالي ليست للموضوع باعتباره شيئا خارجياً، ولا للفكرة باعتبارها مجرد فكرة، وإنما العبرة بما صار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن سيطر عليها الشاعر أو الفنان وبعد أن انصهرتا في ذاته وبعد أن تحولتا إلى الفن. إن كل موضوع وكل فكرة ليسا إلا مجرد مادة من المواد الخام التي تتحول عند تناولها إلى شيء جديد[٣].

فالنقد الجمالي نقد نصي حدوده كل ما هو داخل النص ويسهم في نقل الكلام من الاعتيادي إلى الأدبي، مع وسائل التعبير الفني وقدراتها الخلاقة على بناء أسلوب أدبي خاص ومميز وفريد، لكنه لا يتغاضى عن أية رؤية يمكنها أن تضيف طاقة جمالية جديدة إلى رؤيته النقدية الجمالية، حتى وإن كانت مما يحيط بالنصوص ويؤثر في تطويرها وتشكيلها[٤]. والنقد الجمالي يقوم على مجموعة عناصر مهمة أهمها اللغة الفنية والإيقاع والصور بأنواعها (الصور التشبيهية والصور الاستعارية والصور المجازية) والمفارقة والرمز... الخ، ولكن أهمّها اللغة التي تمنح النص أو الفنون الأدبية طاقة فنية عالية كما قال الناقد علي جعفر العلاق: "تمثل سحرها الجمالي الأول، وتختزل كيانها المادي، أي جسدها الذي يمور بالحركة والشهوة،

(١) جابي، حياة "النقد الجمالي في القرن الرابع الهجري ٣٧.
(٢) أمين، أحمد أمين، "النقد الأدبي، دار مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢،"، ج٢، ص٢٩١.
(٣) المرسومي،علي صليبي مجيد، "الشاعر العربي الحديث ناقد(نقد الفكر النقد الثقافي، النقد الجمالي)"، ١٦٨.
(٤) المصدر نفسه، ١٦٩.

وينضج بالغنى والدلالة الوجدانية والفكرية والفنية. إنها مركز الفتنة والحيوية في القصيدة"[١].

والعبرة على هذا النحو لا تبدو فقط في جمالية اللفظة الشعرية في حد ذاتها أو بحث عن المواطن الجمالية فقط، بل العبرة والأهمية في تجانسها الشعري مع الألفاظ الأخرى وطريقة استجابتها لأفق تجربة الشاعر، على النحو الذي يكوّن رؤية شعرية كانت اللغة مادتها الأساس وليس هدفها النهائي الحاسم[٢]. والعنصر الآخر من عناصر النقد الجمالي وهو الإيقاع، وهو حاضر منذ ظهور الشعر بوصفه عملا إبداعيا- يمثل السمة الأساسية التي يفرق بها النقاد بين الشعر وغيره من الفنون الأخرى ولاسيما النثر[٣]. والجمالية الأخرى تتمثل في شكل القصيدة الحديثة بوصفه مطلباً جمالياً مهماً يسعى الشعراء في بناء قصائدهم إلى بلوغ مرحلة عالية فنية منه، لما يحمله هذا الشكل الجديد من جانب تعبيري دلالي وسيميائي وجانب تشكيلي لا يقل أهمية عن شعرية العناصر التعبيرية المكونة لبناء القصيدة[٤].

إنه نقد يهتم أساسا بالبناء الفني في العمل الأدبي، ويبحث عن الجماليات التي تمنح للنص أدبيته وتأثيره، من دون الالتفات إلى أية غاية خارجية محددة[٥]، فالتجربة الفنية كما يرى رتشاردز هي "غاية في ذاتها وأنها جديرة بالعيش لذاتها، وأن قيمتها ذاتية صرف"[٦]. وجمال العمل الأدبي الفني يجب أن ينحصر في دراسة الشكل من دون الغوص إلى عمق العاطفة التي هي شخصية الفنان أو المنشئ، وهذا الجمال الشكلي يكون في العناصر الآتية:

١. الصياغة: فالكلمات لا يمكن أن يكون لها دلالة جمالية إلا إذا وجدت في سياق العمل الإبداعي.
٢. التصوير الفني: ويشمل الصور البلاغية والأسطورة والرمز.
٣. الموسيقى: ومنبعها العلاقات اللغوية بين المفردات، والأصوات.
٤. الإيقاع: وينشأ من العلاقات اللغوية والنبرات، والأصوات اللغوية، وتكرار

---

(١) العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)"، ط١، دار الشروق عمان، الأردن، ٢٠٠٣، ص٢٣.
(٢) ينظر: المرسومي، ينظر: د.علي صليبي، "الشاعر العربي الحديث ناقدا (نقد الفكر النقد الثقافي والنقد الجمالي)"، ١٧٥.
(٣) ينظر: المصدر نفسه، ١٨٧.
(٤) المصدر نفسه، ١٩٧.
(٥) جابي، حياة، "النقد الجمالي في القرن الرابع الهجري، ٣٩.
(٦) رتشاردز، "مبادئ النقد الأدبي" ترجمة أحمد مصطفى بدوي المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والنشر، ١٩٦٣م، ص١٢٠-١٢١.

الوحدة الموسيقية[١].

إذن نستطيع أن نقول: إن النقد الجمالي يرتكز أساسا على الإدراك الجمالي للنص، وذلك لا يتم إلا بتحليله من ناحية الصياغة والتركيب ومختلف الحيل الفنية التي يتخذها الأديب كمعادل موضوعي للتعبير عن تجربته الفنية[٢].

وأخيراً أختم بكلام الناقد محمد صابر عبيد حول القيمة الجمالية للنقد الجمالى، حيث يقول: ((يعني تأكيد الفنان على كل ما هو جميل، وتجسيده عبر الصورة الفنية الحية، ومهمة الناقد أن يستخرج القيم الجميلة هذه من النص، ويحدّد ملامحها، وكيفيتها، ثم ينتقل إلى التقويم الجميل عبر تحولّه من المفهوم إلى القيمة، وما يُصاحب ذلك من تحوّلات على الصعيد النص))[٣].

١,٢: النقد الثقافيّ:

إنّ لفظ الثقافة في اللغة العربية بحسب "لسان العرب"لابن منظور مشتق من الفعل(ثقف)، فيقال: ثقّف الرّجل الشّيء أي بمعنى ظفر به وحصل عليه[٤]، ورجل ثقف أي بمعنى حاذق سريع التعلّم والاستجابة، وهي كناية عن الفهم والبداهة. والثقافة بالمعنى الخاص هي تنمية بعض الملكات العقلية أو تسوية بعض الوظائف البدنية، ومنها تثقيف البدن، ومنها الثقافة الرياضية، والثقافة الأدبية أو الفلسفية. والثقافة بالمعنى العام هي مجموعة الأفكار، والقيم والعقائد التي تعمل في مجموعها على تكوين السمات العامة التي تميّز إنساناً عن إنسانٍ، أو هي ما يتّصف به الرّجل الحاذق المتعلم من ذوق وحسّ نقدي وحكم صحيح[٥].

ولكن النقد الثقافي في أبسط مفهوماته ليس بحثا أو تنقيبا في الثقافة إنما هو بحث في أنساقها المضمرة وفي مشكلاتها المركبة والمعقدة، ولذا فهو نشاط إنساني يحاول دراسة الممارسات الثقافية في أوجهها الاجتماعية والذاتية بل في تموضعاتها كافة بما في ذلك تموضعها النصوصي ومن هنا يبتعد النقد الثقافي عن الأدوات المنهجية المستعملة في النقد الأدبي، وهي أدوات تبحث في بنية النص وفي ما هو

---

(١) ينظر: كفافي، منذر ذيب "داليّة ابن اللبانة الأندلسي في ضوء منهج النقد الجمالي"، التجديد- المجلة السادس عشر- العدد الحادي والثلاثون، ١٤٣٢هـ- ٢٠١٢م، ص٨٤.

(٢) جابي، حياة جابي، " النقد الجمالي في القرن الرابع الهجري "،٤٠.

(٣) أحمد، د.أحمد عبد الكريم، فلسفة النقد من الإجراء إلى النظرية تحليل الخطاب النقدي عند محمد صابر عبيد، ط١، عالم الكتب الحديث- الأردن، ٢٠١٥،ص١٥٨.

(٤) ينظر: ابن منظور، "لسان العرب"، الناشر دار صادر- بيروت- عدد الأجزاء ١٥، ج٩، ص١٩٨.

(٥) عميري، لويزة، نظرية اثقافة عند مالك بن نبي دراسة تحليلية نقدية، ٢٠١٤، رسالة ماجستير في جامعة مولود معمري- تيزي وزو- الجزائر٢٠١٤، ص٢٨

(بلاغي/جمالي)، أما النقد الثقافي فيبحث في الأنساق المضمرة للخطاب ويتعامل مع النص الأدبي بوصفه حادثة ثقافية تحاول الكشف عن أدوات التمركز والهيمنة، ومن ثم التعامل مع الهامش الشعبي وما كان يعدّ متنا[١].

يشتغل النقد الثقافي أساسا على الانتقال من حدود النسق النصي إلى الكون السياقي والثقافي، الذي يعدّ من أهم توجهات الفكر النقدي الحديث وما تمخض عنه من فكرة ما بعد الحداثة، ودورها المعرفي والثقافي في تجاوز التمركز اللغوي للمعجم النصي إلى رموز الخطاب الثقافي وانفتاحه اللامتناهي، وهو يعاضد الموسوعية الثقافية التي ينطلق منها القارئ والمتلقي (ما بعد الحداثة) في تشكيل إستراتيجية القراءة الثقافية، ودالها المضمر داخل خفايا وفجوات وفراغات النص التي هي تجسيد مستمر دائم للجمل الثقافية، وهي تتجاوز الدال والمدلول واعتباطيته الدوسوسيرية التي أغلقت العلامة في حدود النسق اللغوي، وأبعدتها عن الرمزية الثقافية وتفاعلها الاجتماعي والثقافي والمعرفي[٢].

يطرح فنسنت ليتش[٣] مصطلح النقد الثقافي مسمّياً مشروعه النقدي بهذا الاسم تحديدا ويجعله رديفا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، حيث نشأ الاهتمام بالخطاب بما أنه خطاب وهذا ليس تغيرا في مادة البحث فحسب، ولكنه أيضا تغير في منهج التحليل، يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجيا والتأريخ والسياسة والمؤسساتية، من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي[٤].

والنقد الثقافي بعد ذلك هو نشاط إنساني معرفي يتناول مختلف المنجزات الفكرية والمعرفية وكل الخطابات المتنوعة[٥]، ولذا يقول الناقد محمد صابر عبيد ((كل كلام خارج النص كالمجتمع، الهوية، الشعب، التأثير والتأثر، العلامة...إلخ، وكل ما ينطلق من النص إلى الخارج أو بالعكس، له علاقة بالتشكل الثقافي))[٦]، أي أنه هو الذي يستكشف العيوب الثقافية في الخطاب بعيداً عن حدود الدراسات النصّية

---

(١) الخليل، سمير، "فضاءات النقد الثقافي من النص الى الخطاب"، ط١، دار الصائر، العراق، ودار مكتبة البصائر، لبنان بيروت، ٢٠١٥م-١٤٣٦هـ، ص٧.

(٢) خضير، د.محمود خليف، إ"ستراتجية القراءة الثقافية في القصيدة آخر أخبار العرش للشاعر محمد صابر عبيد"، مجلة واسط للعلوم الإنسانية- العدد/٢٢، ص٢.

(٣) فنسنت ليتش: من أوائل من قال بالنقد الثقافي باحث أمريكي، الذي دعا إلى (نقد ثقافي لما بعد البنيوية).

(٤) الغذامي، عبد الله محمد، "النقد الثقافي في الأنساق الثقافة العربية"، ط١، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ٢٠٠٥.

(٥) عدنان، فوضيل، "خطابات الفايسبوك وخطاب المثقف (مقاربة سيميائية ثقافية)"، رسالة ماجستير في الجامعة مولود معري- تيزي وزو- الجزائر،٢٠٠٧، ص١٥.

(٦) بيد، محمد صابر، "اللقاء"، جامعة يوزونجي بيل، يوم الخميس، ٢٠١٥/٥/٢٧.

التي تستكشف جماليات الكلمة داخل إطار النص المغلق، وهو النقد الذي يدرس الأنساق الثقافية في الخطاب باعتباره لا يصدر عن فراغ بل هو متفاعل مع بيئته وتاريخه وثقافته بمعناها الأعم، وهو الذي يدرس كل خطاب بما أنه خطاب بغضّ النظر عن كونه شعراً أو كلاماً شعبياً أو غير ذلك فيقوم بتحليله لكشف أنظمته العقلية وغير العقليّة بتعقيداتها وتعارضاتها، لذا فكل الخطابات داخلة في مجال النقد الثقافي وهذا يبعد الانتقائية المتعالية التي تفصل بين النخبوي والشعبي.

ومن ثمّ فالنقد الثقافي هو الذي يدرس النص لا من الناحية الجمالية بل من حيث علاقته بالإيديولوجيات والمؤثرات التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية، ويقوم بالكشف عنها وتحليلها بعد عملية التشريح النصّية[١].

ويهدف النقد الثقافي على هذا النحو إلى كشف العيوب النسقية التي توجد في الثقافة والسلوك بعيدا عن الخصائص الجمالية الفنية. ويعني هذا أن النقد الثقافي هو: فعل الكشف عن الأنساق، وتعرية الخطابات المؤسساتية، والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها وفرض شروطها على الذائقة الحضارية للأمة[٢]. ولذا نقول إن مصطلح النقد الثقافي سيكون كاشفا لسلبيات وإيجابيات أفعال أو قرارات يتخذها الإنسان أو مجموعة من البشر في مختلف المجالات من وجهة نظر الناقد، وهو الذي يتعامل مع النصوص والخطابات الأدبية والجمالية والفنية.

تغطي الدراسات الثقافية مساحة عريضة من الاهتمام اليوم وقد حظيت بشيوع واسع في التسعينيات، مع أنها ابتدأت منذ عام ١٩٦٤م كبداية رسمية منذ أن تأسست مجموعة بيرمنجهام تحت مسمى (Birmingham center for contemporary cultural studies) ومرّ المركز بتطورات وتحولات عديدة، إلى أن انتشرت عدوي الاهتمام النقدي الثقافي، متصاحبة مع النظريات النقدية النصوصية والألسنية وتحولات ما بعد البنيوية، لتشكل تيارات نقدية متنوعة المبادئ والاهتمامات ولكن العامل المشترك فيها كلها هو توظيف المقولات النظرية في نقد الخطاب، وفي ضوء هذه الاعتراضات تولدت اتجاهات أخر[٣]. وشهدت الساحة النقدية تطورا كبيرا خاصة في أواخر القرن العشرين وبداية القرن الحالي، وفتح المجال أمام الخطاب الأدبي بالظهور ضمن الدراسات الثقافية أو ما يعرف بالنقد الثقافي.

---

(١) ينظر: حبيب، سليمان، "إضاءات حول النقد الثقافي"، موقع(http://www.doroob.com/archives)، تأريخ الزيارة، ٢٤، ٤، ٢٠١٥.

(٢) ينظر: حمداوي، جميل حمداوي، "النقد الثقافي بين المطرقة والسندان"، مقال نقدي الموقع الالكتروني: http://www.diwanalarab.com/ تأريخ الزيارة، ٢٧، ٤، ٢٠١٥.

(٣) الغذامي، عبد الله محمد، النقد الثقافي في الأنساق الثقافة العربية، ٢١، وينظر: أيزابرجز، أرثر، النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، ترجمة: وفاء إبراهيم و رمضان بسطاويسي، ط١، دار مجلس الأعلى للدراسة- القاهرة، -٢٠٠٣، ص ٣١.

ويمكن أن نقول إن الناقد عبد الله الغذامي هو أول من نقل هذا المصطلح إلى النقد العربي في عام ٢٠٠٠، وألف كتابا باسم (النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية) وذكر أهم الخلفيات والمضمرات المعرفية التي كانت وراء ظهور النقد الثقافي، تحت ضوء إرشادات (فانسنت ليتش) باعتباره رائد النقد الثقافي في الحقل النقدي الأمريكي.

وبعد ذلك قام عبدالله الغذامي بإعلان موت النقد الأدبي إذ يرى أن النقد الأدبي قد احترق بسبب تركيزه على الجمالي فقط في الخطاب الأدبي[١]. ولكنه واجه نقداً من قبل كثير من النقاد، ومنهم الدكتور سمير الخليل حول هذا الإعلان يقول: ((إن النقد الثقافي لا يمكن أن يدعو إلى موت النقد الأدبي بل دعا إلى إحيائه بطريقة حداثية وحضارية، وقال بتجاوزه من خلال الأخذ بالأسباب والعلل التي جعلته نمطيا باحثا عن الجمالي فقط في الخطاب الأدبي ولم يسلط الضوء على الأنساق الثقافية الكامنة وراءه))[٢]. والنقد الثقافي في هذا السياق ليس النقد الأدبي بل فرع من فروع النقد النصوصي العام[٣]، لأن له مصطلحات نقدية خاصة بنيت على ستة عناصر مهمة وهي: (عناصر الرسالة "الوظيفة النسقية"، والمجاز الكلي، والتورية الثقافية، نوع الدلالة، والجملة النوعية، والمؤلف المزدوج)، وله وظيفة متغيرة وتطبيقات متميزة.

١. ٣: الخطاب الأدبي الكرديّ:

يعرَف الخطاب الأدبي بأنه كل ما يتعامل مع اللغة باعتبارها مادَّة أدبية، ومهمته تتجاوز الإخبار عن العالم إلى إعادة تشكيله أو التساؤل حوله، كما أنه ينظر إلى اللغة نفسها بوصفها الأساس في العملية الإبداعية، أما الموضوع الأساس الذي يؤدِّيه فهو الناشئ مع الخطاب، ويمتاز الخطاب الأدبي عن غيره من الخطابات بكثيرٍ من المميزات التي تكفل له ماهيَّةً خاصَّة، وتَمنحه نوعاً من الاستقلالية التي تَجعلَ من تَحديده وتَمييزه عمليةً سهلةً لا تعقيد فيها، بوصفه خطاباً إبداعياً يتخذ من طريقة التعبير وجَمالية الأسلوب ركناً لا يُمكن أن يتنازل عنه، كما يعتمد على أدبية اللغة

(١) ينظر: الخليل، "سمير الخليل "فضاءات النقد الثقافي" ٩.
(٢) المصدر نفسه، ٩.
(٣) ينظر: المطباحي، عبد الرزاق، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، ط١، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت- لبنان،٢٠١٥، ص١٥.

التي تكون لَها الكلمة الفصل في تَمييز هذا النوع من الخطاب عن غيره من الخطابات الإنسانية[١].

ويعتبر محمد مفتاح: الخطاب "مدونة كلامية" أي أنه مؤلف من كلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسماً أو عمارة، وإن كان الدارس يستعين برسم الكتابة وفضائلها وهندستها في التحليل، فالخطاب عنده يتميز بأنه:

أ- **"تواصلي:** يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجاربه إلى المتلقي.

ب- **تفاعلي:** على أن الوظيفة التواصلية في اللغة ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للخطاب اللغوي، أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليه[٢]. وقالت البروفيسورة سارة ميلز: "إن الخطاب تواصل لغوي يتحدد بوصفه نشاطاً شخصيا بين متكلم ومستمع، وشكل هذا الخطاب هو من يحدد مقاصده الاجتماعية، بينما يعرف النص بوصفه تواصلاً لغوياً أيضا لكنه يفهم على أنّه شفرة تشتغل في وسط سمعي أو بصري معين"[٣].

فللخطاب تعريفات عديدة ولكن ما نقصده هو الصادر عن الأدباء الكرد الذين يكتبون أشعارهم باللغة العربية وآخرين ممن ترجمت أشعارهم إلى اللغة العربية، فمع أن من يكتب من الأدباء الكرد بالعربية يبتعد في ذلك عن لغته الكردية ولكنه لا يبتعد عن الفضاء الكردي في حساسيته وتجلياته.

يقول الدكتور مارف خزنه دار إنّ: ((الأدب الكردي عبارة عن جميع ما كتب باللغة الكردية من القديم حتى الآن سواء أكان شعراً أم نثراً، ومن هنا ليس شرطا أن يكون هذا الشعر صادر عن الشاعر الكبير أو أُخرج من الديوان لأحد الشعراء، لأننا نقصد بالأدب الكردي جميع ما قيل باللغة الكردية مما له دور في إغناء هذه اللغة، وتوسيع أفق الأدب الكردي))[٤]، ونلاحظ أن القصائد أو القصص- من بلاد النرجس - التي قام حسن سليفاني بترجمتها تمثل جزءا مهما للخطاب الأدبي الكردي لأنّ هذه

---

(١) ينظر: محمود، عمر بن عبد العزيز، "خصوصية الخطاب الأدبي وجماليات الانزياح"، مجلة الجزيرة، عدد، ٣٥٩، ٢٠١٢،٥

وينظر: عبيد، محمد صابر،الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات، ط١، دار غيداء- عمان، ص٤٢.

(٢) ينظر: "مفاهيم في الخطاب والخطاب الأدبي من منظور النقد العربي الحديث"، بوابة ألونشريس، ٢٣، ١٠، ٢٠٠٩.

(٣) ميلز، سارة، "الخطاب"، ترجمة: غريب اسكندر، دار الكتب العلمية، - بيروت، لبنان، ص٩.

(٤) خزنه دار، د. مارف، "حَوْلَ تأريخ الأدب الكردي"، ص٩، دار، المؤسسة العراقية للدعاية والطباعة، بغداد، ١٩٨٤م.

القصـائد أو القصـص كتبـت باللغـة الكرديـة وبعـد ذلـك ترجمـت إلـى اللغـة العربيـة لأهميتها.

يعدّ الأدب الكردي الحديث بوصفه هوية لحياة الإنسان الكردي، فأدبهم يصور واقعهم الحقيقي، لأن الشعراء أبناء الواقع، ويصورن كل ما يرون في حياتهم. والشعراء الكرد عادة يختلطون مع الناس ويشاركون أفراحهم وهمومهم، ويرفعون صوتهم مع صوت الناس، لأنهم يعرضون الواقع الكردي عن طريق قصائدهم وقصصهم عرضا دقيقا وصحيحا.

تجلى الخطاب الأدبي شعرا وقصة ومسرحية، على الرغم من اتضاح شخصية كل خطاب تبعا لأعرافه وقوانينه، مع تعدد حقول ميلاد كل خطاب، وتنوع شخصيات كل كاتب، بل وتنوع شخصيات كل قارئ، لأنّ هذا كله يقف على كل خطاب أدبي حاملا سمات وخصائص لتجلياته، كأنه الطفل الوليد يحمل براءته الخاصة به وحده سواء أكان مبدع الخطاب من بيئته أو من بلاد أخرى[١].

تنوعت أجناس الخطاب الأدبي الكردي على أقسام معروفة في سياق الأجناس الأدبية التقليدية، لكننا سنحصرها بالخطابين الشعري والسردي القصصي، لأن كتاب (التشكيل الجمالي للخطاب الأدب الكردي "الهوية والمتخيّل") يتناولهما فقط، إذ تمثل هذا التنوع مناسبة حيوية تزودنا بإمكان إقامة تصورنا النقدي من هذه الدراسة.

لذا نحن لا نتعمق في تفصيلات الأدب الكردي عموما، بل نتعامل مع كتاب الناقد محمد صابر عبيد، ومن خلاله نفكك أهم تمثلات هذا الخطاب في كردستان العراق، ويمتاز خطاب الأدب الكردي عن غيره من الخطابات بكثيرٍ من المميزات التي تكفل لـه ماهيَّةً خاصَّة، وتَمنحه نوعاً من الاستقلالية التي تَجعل من تَحديده وتَمييزه عمليةً سهلةً لا تعقيد فيها، وهذه الميزات يمكن إجمالها فيم يلي:

١- المكان بوصفه هوية للخطاب الأدب الكردي، ويظهر هذا في فكر الناقد، حيث يقول: **((قد تمظهر المكان في قصائد شعراء الكرد بوصفه أرضا وفضاء وذاكرة وحلما ومصيرا وجسدا وروحا، يتوافر على كل أسباب العطاء بزخم عاطفي ووجداني ونضالي يرتفع فيه معنى المكان إلى معنى الحياة ذاتها، فلا حياة بلا مكان تتكثف فيه رموز التاريخ والجغرافيا والوطن والمستقبل والإنسان، وتصبح ظهيرا حيّا لكل هذه الرموز والمعاني على النحو الذي يسهم في بناء صورة الهوية وشكلها وقوة حضورها))**[٢]. وما نلاحظه أنّ الناقد يتعامل مع الجبال الكردية كأوضح عنصر للمكان داخل هذا الكتاب.

٢- شعرية الطقس الاحتفالي بوصفه هوية للخطاب الأدبي الكردي بمرجعيته

---

(١) نوفل، يوسف نوفَل، "تجليات الخطاب الأدبي"، ط١، دار الشروق، ١٤١٨هـ، ١٩٩٧م، ص٢٣٩.
(٢) عبيد، "د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي (الهوية ولمتخيّل)"، ١٦.

الموروث- شعبية، وكما أشار الناقد في كتاب التشكيل الجمالي للخطاب الأدب الكردي "الهوية والمتخيل"): **((وتلعب الطبيعة الدور الأبرز في صياغة هذه الهوية على أساس الوعي الرومانسي والوجداني الأصيل والحيوي المرتهن بالإحساس، هذه الطبيعة التي حملت تمظهراتها الشعرية المتنوعة إشارة باذخة العمق والدلالة عليها في مفاصل كثيرة من شعرية الهوية، وهي إشارة ذات طاقة تدليل وتصوير كبيرة على جمالية وعطاء الطبيعة التي ترتبط بالمكان بوصفه هوية ارتباطا أصيلا وديناميا، على النحو الذي يمكن أن نتلقى فيه دالّهما المشترك فيما يمكن أن نصفه بمكان الطبيعة وطبيعة المكان))**[١].

٣- اللغة وهي أيضا من العوامل المؤثرة في خطاب الأدب الكردي، حيث يعتمد عليها الأديب الكردي في كتابة الشعر باللغة الكردية والعربية حيث يزيد من جمالية الأدب الكردي، ويظهر ذلك في فكر الناقد محمد صابر عبيد حيث يقول: ((**فالمترجم يكتب الشعر بالعربية والكردية بالمستوى التعبيري والجمالي ذاته، وبوسعه - في تقديرنا - أن يرتفع بالنص المترجَم إلى أعلى قيمة ممكنة في حساسية اللغة التي يترجم إليها (العربية)، بحيث تبدو النصوص وكأنها مكتوبة بالعربية أصلاً على الرغم من رائحة الهوية الكردية التي تتفجّر من بين الدوال والدلالات والرموز والعبارات والجمل كافة، فضلاً على القصائد الأخرى المكتوبة أصلاً باللغة العربية لكنها لم تبتعد مطلقاً عن تمثيل هويتها الكردية على صعيد اللغة والعلامة والرؤية**))[٢].

٤- ويعتمد خطاب الأدب الكردي على ذكر كل المواضع المهمة في الحياة كـ (الطبيعة، القيم الإنسانية، الحنين للوطن، الظلم، الدفاع، الحلم بالاستقلالية، السياسة، الحب، والفساد السياسي، والمأساة).

٥- المعاناة الإنسانية القاسية تتمظهر في خطاب الأدب الكردي إذ يحس بألمها الشاعر الكردي وتشرق معانيها في شعره، ويصف الناقد محمد صابر عبيد ذلك فيقول: ((**لا شكّ في أنّ المعاناة الإنسانية القاسية التي ضغطت كثيرا على مكان والطبيعة واللغة نضجت في أعماق الشاعر الكردي**))[٣].

وفي الأخير أشار الناقد محمد صابر عبيد إلى المكون الثاني في الخطاب الأدبي الكردي وهو القصة الكردية باعتبارها هوية خطاب الأدب الكردي، ولأسباب تتعلق بها وبقدرة مبدعيها على التواصل وإثارة الاهتمام، ولأسباب عامة تتعلق

---

(١) بيد، د. محمد صابر، "الشعر بوصفه هوية من التشكيل إلى العلامة"، ١٦ .
(٢) عبيد، د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية ولمتخيّل"، ١٦.
(٣) عبيد، د. محمد صابر، "الشعر بوصفه هوية من التشكيل إلى العلامة"، ١٨.

بالظروف الموضوعية التي (كانت) تحيط بها وبكتابها، وتعيق انتشارها وتطورها بهذا القدر أو ذاك[١].

أشار الناقد محمد صابر عبيد في معرض مقاربته للأجناس الأدبية الشهيرة في الأدب الكردي الحديث إلى: ((**أن الفن القصة القصيرة هو أقرب الفنون الأدبية إلى الشعب الكردي**))[٢]، وهو يعلل ذلك ويفسره تفسيراً نقدياً منطقياً بقوله: ((**عاش الإنسان الكردي في أضيق مساحة ممكنة على نحو من الالتئام والحشد والتماسك، لأنه كان مطارداً ويعيش في مناطق ضيقة وصعبة في الجبال، بعيدة عن الضوء والاستقرار والمدنية على النحو الذي ولّد ميلا إبداعيا نحو القصصّ القصيرة الذي يشبع هذه الثغرة الإنسانية في طبيعة التلقي، ويستجيب لحركة البشر في مساحة محدودة جداً على الأرض، إذ يحتاج الشعر إلى فضاء مفتوح وحر**))[٣]. مما يعدّ كشفاً مهماً يحسب للناقد في مجال فهم طابع الحياة الكردية في مرحلة مهمة من مراحلها، ذلك أن الحكي وسيلة الإنسان في الدفاع عن نفسه بكل ما يتيسّر له من طرق وأساليب، فإذا كانت شهرزاد مثلاً تدافع عن بنات جنسها بالحكي والقصّ وتنقذهن من موت محقق، فإن ذلك يمكن أن ينطبق على الشعب الكردي الذي كان يرى بآلية القصّ والحكي والسرد وسيلة من وسائل الخلاص من المحنة التي كان يعيشها في ذلك الوقت.

(١) منصور، ناصر يوسف، "دراسة في الأدب الكردي الحديث بين التشكيلية وتجسيد"، حركة الواقع (الأدب والفن).
(٢) عبيد، د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية ولمتخيّل"، ٨١.
(٣) المصدر نفسه، ٨٢.

٢. الشّعر الكرديّ

الهويّة الثّقافيّة والخطاب الأدبيّ الجماليّ

٢. الشّعر الكرديّ

الهويّة الثّقافيّة والخطاب الأدبيّ الجماليّ

يعدّ النّقد الثّقافي والجمالي من أهمّ الظّواهر الأدبية الّتي رافقت مناهج ما بعد الحداثة في مجال الأدب والنّقد، وقد جاء كردّ فعل على البنيويّة اللّسانية والسيمائيات والنّظرية الجماليّة (الاستيطيقية) الّتي تعنى بالأدب باعتباره ظاهرة لسانية شكلية من جهة أو ظاهرة فنية وجمالية وبويطيقية (شعرية) من جهة أخرى، ومن ثمّ فقد استهدف النقد الثقافي تقويض البلاغة والنقد معاً بغية بناء بديل منهجي جديد يتمثّل في المنهج الثّقافي، الذي يهتمّ باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة ودراستها في سياقها الثّقافي والاجتماعي والسّياسي والتاريخي والمؤسساتي فهماً وتفسيراً[١].

يجب على هذا النحو ألا نخلط النّقد الثّقافي والجمالي بنقد الثّقافة والدّراسات الثقافيّة العامّة، فالنّقد الثقافي والجمالي يتعاملان مع النّصوص والخطابات الأدبية والجمالية والفنيّة على نحو عام ومشترك، والأدب الكردي حاله حال آداب الأمم الأخرى يتعامل مع الثقافي والجمالي إلاّ أنّ له بنى لغوية وتاريخية واجتماعية مختلفة ضمن فضاء الخصوصية القومية والثقافية واللسانية، وتتمحور سياقاته الشكلية والفكرية حول فضاءات متعدّدة من التّمثيل الإنساني للأشياء والوجود كما في آداب الشعوب المجاورة له، وقد واجه الأدب الكردي في طور التحوّل من ((التآلفية)) إلى الضدّية مفاضلات ذاتية تتعلق بالمسافة التي تفصل بين القديم والحديث وبين النصّ والمجتمع أيضاً.

ففي وقت استطاع الشاعر عبدالله كوران فيه إحداث ثورة جمالية مهمّة على الشّعر الكردي وكسر اللّغة الشّعرية السائدة، تمكّن في هذا السياق من تأسيس فضاء لغوي جديد تكمن فيه حياة الإنسان والطّبيعة على نحو انعكس في سياق النصّ الشعري.

أما حركة (ruwanga) ((المرصد)) التي أسّسها الشاعر شيركو بيكة س عام ١٩٧٠ فقد شكّلت اتّجاهين رئيسين في الثقافة الكردية:

أولهما: الولوج في ذاكرة تلك الثّقافة ومفرداتها الحيويّة المتجسّدة في الرّموز الشّعبية والتّراث والجمالية العفوية التي تخلقها عضوية العلاقة بين الواقع والنص.

وثانيهما: هو تأسيس رؤية مفتوحة للنصّ واللّغة وإنقاذهما بعد ذلك من طغيان

---

(١) مداوي، جميل، "النقد الثقافي بين المطرقة والسندان"، بتاريخ ٢٨، ٧، ٢٠١٢، تاريخ الزيارة، ١،٨،٢٠١٥.

حساسية الصّوت الواحد.

وكان المرصد من ثمّ حركة شعرية أرادها شيركو بيكة س أن تكون مشروعاً لتجديد غنائية القصيدة الكردية، وتوسيع سياقاتها لتمثل مفهوم الصورة التوليدية والمقطعية في آنٍ وإخراجها من دائرة الأدب التآلفي أيضاً[١].

فالقصيدة الكردية في وقت ما كانت منحصرة في رقعة إعلامية ضيّقة على الرغم من مكانتها وخصوصيّتها المتميّزتين في إيقاظ الوعي الوطني والقومي داخل كردستان وخارجها، فقد امتازت هذه القصيدة بالغضب والتحدّي والعنفوان والصمود، لأنها كانت مضطرة للبقاء صامدة كمشروع وجودي وروحي وجماعي مقابل تنازل بسيط عن بعض جوانب الشعر وإمكاناته المتعددة في السياق الجمالي.

ولا شكّ في أنّ المعاناة الإنسانية القاسية التي ضغطت كثيرا على المكان الكردي وعلى الطّبيعة الكردية وعلى اللّغة الكرديّة هي التي أنضجت في أعماق الشاعر الكردي هذا الخطاب المختلف، ليقوي موقعه ويدعم حججه. فبعد عام ١٩٩١م أخذ الشّعر الكردي طريقاً جديداً يسمو فيه الإنسان بالثقافة[٢].

أبدع الناقد محمد صابر عبيد في معالجة هذه المواضيع في كتابه الخاص بالأدب الكردي الحديث والموسوم بـ ((التّشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي "الهوية والمتخيل"))، وهو موضوع بحثنا ورصدنا الأكاديمي هنا، حيث يقدم ثمرة ناضجة لرؤية وفحص خطاب الأدب الكردي بعد قراءات وممارسات نقدية نظرية تطبيقية متعددة. كما أنّه نتاج رحلة مع الفكر والدّرس الأكاديمي المتخصّص وخوض في الأنشطة النقدية والأدبية على نطاق متسع وعميق وذي فاعلية، حيث يوضح ويتتبع تجليات فكرة الهويّة بوصفها المهيمن الأول والأبرز على التفاصيل الصغيرة.[٣]، وقد عالج الناقد فكرة الهوية من منظورين، الأول: جمالي يتعلّق بطبيعة الخطاب من حيث كونه بنية نصية تعبيرية وتشكيلية، والثاني: ثقافي يتولّى فحص المنظومة الثقافية المرجعية التي اشتغل عليها الخطاب الأدبي الكردي.

---

(١) سليمان، خالد، الحوار المتمدن "أدب كردي جديد يظهر في العراق، تاريخ الزيارة ١، ٨، ٢٠١٥.

(٢) محمود، لقمان، "المشاعر العميقة في تجربة حسن سليفاني الشعرية"، مقالة في جريدة الإتحاد الأدباء الكرد، دهوك، تاريخ الزيارة/١، ٨، ٢٠١٥.

(٣) استفدته من مطالعتي العميقة لكتاب الناقد محمد صابر عبيد، "التشكيل الجمالي لخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل".

٢. ١ النّماذج الشعرية المنتخبة:

قام الناقد باختيار مجموعة من نماذج شعرية حديثة للشعراء الكرد الذين كتبوا باللغة الكردية، وترجمت قصائدهم إلى اللّغة العربية بكثرة وعلى نحو واسع مثل الشاعر شيركو بيكه س، وانتخب أيضا بعض نماذج شعرية للشعراء الكرد الذين كتبوا باللغة العربية ولهم حضور بارز في الشعرية العربية مثل الشاعر لقمان محمود. ثم قام الناقد بتحليل وتفكيك هذه النماذج من خلال رؤيته الجماليّة والثقافيّة لكل النماذج، ثم ربط بينهما في آن واحد.

نحاول هنا وبحسب المنظر النقدي للناقد أن نكشف الفروق الموضوعية والفنية بين الشعراء الأكراد الذين يكتبون قصائدهم بالكردية، ثم تترجم إلى العربية، وبين الشعراء الكرد الذين يكتبون بالعربية من حيث: (اللغة الشّعرية والصّورة الشعرية، والإيقاع الشعري) وهو ما يمثّل هنا الجانب الجمالي، ومن حيث (الهويّة والطّبيعة الكردية والفضاء الكردي والقضية الكردية) من حيث الجانب الثقافي، وثم نقف على الجمالي والثقافي في خطاب الأدب الكردي على نحو ما تمّ الربط بينهما ضمن كلام ورؤية الناقد. وقد لا يتّضح ذلك الكلام كثيراً عند قراءة النّماذج الشّعرية من أوّل وهلة، ولكن عند الخوض في غمار التّراكيب، والألفاظ واللّغة والدّلالة والإيحاء والإيقاع والرّمز، وكلّ ما يتعلّق بثقافة الكرد ومجتمعاتهم سيتّضح ذلك بأسلوب فريد عجيب.

يتمثّل همّنا في هذا البحث أن نحلّل تلك النّماذج، وتظهر تلك التراكيب من خلال كتاب الناقد محمد صابر عبيد: (التّشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي "الهويّة والمتخيل"). وسنبدأ باستقراء الأسلوب والتحليل من خلال هذا الكتاب وتعليقات الناقد عبيد عليها، مبينا عناصر الجمالي في هذا النص وما يتعلق بتراكيبها، ثمّ مبيناً كلّ ما يتعلّق بثقافة المجتمع وهويّته أو كلّ ما يتعلّق بخطاب الأدب الكردي بشكل عام، (لأنّ القارئ يجب أن يكون على وعي بالمعنيين، الأدبي والثقافي. الأول يتعامل معه القارئ جمالياً، والثاني يتعامل مع المتلقي داخل الثقافة كوسيلة للحياة أو التواصل، الأول حاضر وماثل في الفعل اللغوي المكشوف، وهو هذا الذي نعرفه عبر تجلياته العديدة الجمالية وغيرها، والثاني مضمر انوجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصراً نسقياً يتلبس الخطاب ورعيّة الخطاب من مؤلفين وقرّاء)[١].

(١) وسف، د.عبد الفتاح أحمد، "قراءة النص وسؤال الثقافة استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى"، ط١، عالم كتب الحديث، عمان- الأردن،٢٠١٥م، ٥٦.

يعتبر خطاب الأدب الكردي (الشعر) المدافع الأول عن الهويّة وفكرتها، فهو من أول الأولويات، لأنّ الشّاعر الكردي همّه الإبداعي يتّصل اتصالاً وثيقاً بالدّفاع عن الوجود والحياة، لهذه المسألة يختار مجموعة من النماذج الشعريّة للشعراء في الأدب الكردي الحديث ومن أهمها:

أولا: نماذج من الأشعار المختارة للشاعر شيركو بيكه س

شيركو بيكه س من الشعراء الذين كانوا يكتبون الشعر باللغة الكردية، ثم ترجمت من خلال العديد من المترجمين العديد من قصائده إلى اللغة العربية، وهو يعد أحد وأهم وأبرز الشعراء الكرد المعاصرين، وله حضور وإنتاج شعري كبيران على المستويات كافة حيث له قصائد عدّة ضمّتها دواوينه الشعرية التي صدرت على مدى العقود الأخيرة، وقد تناول الناقد شعر هذا الشاعر في قراءات شعرية متعددة، منها: (الكون الشعري: فرادة التشكيل وبلاغة الإدهاش)، وقرأ مجموعة قصائد أخرى له في دراسة عنوانها: (قصيدة الومضة: في التشكيل الشعري الحكائي)، قارب فيها قصيدتي (الأرض) و(البطاقة)، ولكن من أهمّ قصائده وأجملها التي نختارها هنا لتحليل أسلوبه في ضوء مقاربة الناقد له هي قصيدته الموسومة بـ (الشمس والأغنية والمطر)، حيث يقول الناقد في بداية تحليله للقصيدة: **((تكتشف (الشمس والأغنية والمطر)عتبة عنوان القصيدة عن مثلث رمزي سيميائي يحيل على انطلاقات سلسلة ضياءات تعبر عن جدل التفاعل والتكوّن بين مراكز مختلفة في تشكيل الكون الشعري))**[1]، ونلاحظ أنّ عتبة هذه القصيدة تدلّ دلالة واضحة على اهتمام النّاقد بالعتبات النصّية وكشفَ فيها عن الرّمز السيميائي بوصفه قادراً على منح النصّ طاقة حيوية وديناميةً، ثمّ نرى أنّ الناقد يؤكّد في هذه القصيدة على تحليل بعض الصّور حيث يستعمل الاستعارة في قوله "انطلاقات " وهي من عمل الإنسان، وكذلك في قوله تشكيل الكون، ثم يفسّر رؤيته الجمالية تجاه هذا المثلث الرمزي، ويوضّح كلّ ما وراء هذه الرموز، حين يقول: ((**يضيء المركز الأوّل المحدّد هنا بعلامة (الشمس) الكون الطّبيعي، فيفتح البصر على الإشراق وينشر النور في فضاء العلامة، ويضيء المركز الثاني (الأغنية) الكون الرّوحي، فيفعمها بالأمل والإشراق ويغسله من الحزن ويرقق فضاء العلامة فيه، ويضيء المركز الثالث كون النشوة والإحساس بحرية الوجود وانطلاقه وتدفقه وإقباله على الحياة ويَعِد فضاء العلامة بالمتعة**))، ومن هنا تتمظهر الرؤية الأخرى وهي رؤية ثقافية لدى الناقد؛ لأن المصطلحات الآتية (فضاء العلامة، الكون الطبيعي، حرية الوجود، الحياة..) كلّها

(١) عبيد، محمد صابر، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي "الهوية والمتخيل"، ص/٢٦.

تتحوّل في سياق تشكيل الرؤية من الجمالي إلى الثقافي، إذن كشف لنا تحليل عتبة العنوان ذلك الترابط بين الجمالي والثقافي، وهذا يرجع إلى سعة الاطلاع وممارسة الناقد في حقلي النقد الجمالي والنقد الثقافي.

وثمّ يقول الناقد وهو يحلل هذا النموذج الشعري تحليلا جماليا: ((**فتستحضر في سياق تزامني حسّي صورة من تراسل الحواس بين تجليات الصوت "حنجرة- المشرق- الأغاني) واللّون (الصّفراء- الحمراء) لتسهم في مقاومة الغربة بنهوض اللاشعور الجمعي الذي يجعل الأنا الشاعرة الراوية (تمسك برئاسة الدبكة) وهي تستجيب لإيقاع الصوت وسحر اللون معاً، فترفد الكون الشعري المتماثل لتكوين بطاقات مضافة تكمل حلقة أعلى من حلقات إنجازه**))، فيكتشف الناقد في هذا القسم صورة تراسل الحواس، وبهذا يتكثّف معنى النص وتقترب رؤيته الجمالية من البروز والوضوح، لا أن يركز على النص من حيث هو بنية سطحية ولا يخرج منه، وجاء بجملة من المصطلحات الجمالية كـ (صورة تراسل الحواس، الأنا الشاعرة، إيقاع الصوت، الكون الشعري) التي على الرغم من أنّها معروفة لكنّ الناقد يوظفها بطريقة خصبة ومنتجة، ثم يختم تعليقه على القصيدة بالتأكيد على أهمية الكون في الشعر الكردي حيث يقول: ((**تصبح الأمكنة "كوية، سابلاخ، دهوك" هي المصادر الرئيسية للمفردات الكونية، وهي في الوقت ذاته الحاضنات التي تستقبلها وتقود لتصلها على نحو لولبي دائري بعتبة العنوان**))[1]، ففي هذه الفقرة تظهر وظيفة الترابطية في رؤيته؛ لأنّ في هذه الفقرة تتركز المصادر الرئيسة للكون المكاني الأليف الخاص بالشاعر وهي: (كوية وسابلاخ، ودهوك) وهذه الأمكنة الثلاثة تمثل على نحو ما الهوية القومية للأكراد.

كذلك نختار قصيدته الأخرى التي هي من أجمل قصائد شيركو بيكه س في تجلياتها الشعرية المغايرة، وهي قصيدة (الرز) حيث يقول الناقد عنها: ((**يمكن وصف قصيدة (الرز) بأنها قصيدة ممنحتة تشتغل في بناء كونها الشعري آليات عمل شعرية تشبه آليّات عمل النحت، وتتكشف لغتها الوصفية للمشهد الشعري المنحوت عن معاينة تفصيلية للجسد الطبيعي المؤنسن**))[2]، إذ يصف الناقد هنا صورة جمالية للقصيدة ذات طبيعة نحتية حيث يظهر ذلك من قوله (**قصيدة ممنحتة**)، في إشارة إلى صورة التداخل الجمالي بين فن الشعر وفن النحت، حيث يجعل القصيدة تمثالا منحوتا، يفيد من الطاقات النحتية المركزية من أجل صناعة قصيدة ذات حساسية جمالية عالية، وهذا التمثال يتمثّل كأنّه جسد طبيعي في عمل الشاعر النحّات، وكذلك القصيدة في تعابيرها وألفاظها وصورها، وصولا إلى قوله

(١) عبيد، محمد صابر، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي "الهوية والمتخيل"، ص/٢٧.
(٢) بيد، محمد صابر، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي "الهوية والمتخيل"، ص/٣٠.

في سياق تعبيري اصطلاحي: (لغتها الوصفية، آليات العمل الشعري، والمشهد الشعري) وهي من أساليب التّشكيل الجمالي في الشّعر الكردي بحسب رؤية الناقد.

وبعد ذلك يستمرّ في تحليله حتى يبلغ رؤيته الأخيرة ويمهد لها بهذا القول: ((**ينتقل الجسد الطبيعي (الجبل) من حاضنته، الطبيعية وفضائه المكاني إلى جسد مؤنسن، عبر جسر التشبيه (كأنّه/رجل/طويل القامة)، فيخضع عندها لإزميل الشاعر وهو يكسوه بالصفات والحالات والملامح، ويؤثثه بالديكور بوساطة شبكة من الصور الاستعارية (يحسن بالبرد طوال العام/يرتدي معطفها طويلاً وضيقا/يصل إلى الكعب/يربط معطفه بأربعة أزرار من الصخور العملاقة) لكنه يظل – ولاسيما في الصورة الأخيرة – متمسكاً بجذر تكوينه الطبيعي فينتزع ديكور المعطف (أزرار) من المساحة الطبيعة المجاورة (الصخور العملاقة)**))[1]، نرى أن الناقد قد فتنته هذه القصيدة وكأنّه رسام يبدع الصورة الجميلة من حيث الرموز والصور في أسلوب جمالي رائع، فهو يحلل القصيدة لغة نقدية تجمع بين الرؤية النقدية والجمال التعبيري فقوله: (**جسر التّشبيه- الدّيكور شبكة من الصّور الاستعارية**)، كلّها صور ورموز وتشبيهات تزين سماء القصيدة، وكأنه معماري يرسم الصورة ويشرح النص ليخرج بشكل هندسي رائع، وهي سمة تميز خطابه النقدي في هذا الكتاب حيث لا يكتفي بالتحليل النقدي للقصيدة بل يتجاوز ذلك إلى بناء نص نقدي خاص به.

قصيدة ((ضيافة)) هي قصيدة الأخرى من قصائد هذا الشاعر بوصفه أحد كبار الشعر الكردي الحديث، ففي هذه القصيدة يستقبلنا الناقد برؤيتين اثنتين أولهما رؤية جمالية وثانيتهما رؤية ثقافية، أي تتمظهر في هذه القصيدة أيضا السمة الترابطية (المنهجية) في رؤية الناقد، فالناقد برع في مقاربة (القصيدة) ضمن الحس التصويري المتداخل فيها بين الكون الطبيعي والذات الشاعرة المؤنسنة لها، وفي ذلك يقول الناقد محمد صابر عبيد: ((**تنهض قصيدة "ضيافة" في تأسيس كونها الشعري على آلية تشظي الصور واندماجها في حركة شعرية لولبية تعتمد تلاحق الصور وتناسلها، وصولاً إلى انبعاثها في المرحلة الأخيرة من مراحل استكمال الكون الشعري**))[2]. إذ نرى الناقد يبدع في التشكيل الجمالي في خطابه، فهو يقارب الصّور ويكشف عن ترميزاتها من مثل قوله: (تشظي، اندماج، تناسل، انبعاثها) فكلّ هذه الكلمات هي رموز تحليلية جمالية لهذه الصّور المتنوعة، ودلالة قوة الصّور تتمثل في نقده واستعاراته، فمفردات الكلمات من حيث أداؤها النقدي هي جامعة مانعة تحيط بالمعنى جماليا وثقافيا من كل جوانبه ووجوهه.

---

(١) عبيد، محمد صابر، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي "الهوية والمتخيل"، ص/٣١.

(٢) عبيد، محمد صابر، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي "الهوية والمتخيل"، ص/٣٣.

ثم ينتقل النّاقد بعد ذلك إلى تحليل الإبداع الثقافي بحيث يعتمد على خاصية التأثير والتأثر بصور واضحة جداً حيث يقول: ((**وما احتشدت المتروكات الثلاث في سياق خطي واحد (زهرة/مرآة/مشطاً) فإنها ستحيل على فضاء أنثوي يلوح قادما في فضاء الكون الشعري**))[١]، فإننا نلاحظ مدى التأثير التي تتركه هذه الدوال الثلاثة (المتروكة) على الفضاء الأنثوي ومدى تأثر الفضاء الأنثوي في هذه المتروكات الثلاث (زهرة/ مرآة/مشطاً)، ونلاحظ أن الولوج إلى الفضاء الأنثوي تتسع رؤيته الثقافية في سياق تمثيل الحس الأنثوي، ونلاحظ في قوله (فضاء) تتجسد ثقافة المكان من حيث إنّ الأرض والسماء في الشعر والخطاب الكردي لها أهمية كبيرة ودلالة واسعة على أكثر من مستوى، وهكذا نرى تركيز الناقد على المكان وثقافته في كل ما يشير إليه ويرتبط به بوصفه دالّة نقدية تحليلية على مرجعيات التشكيل الشعري في القصيدة.

حيث يقول الناقد في ختام تعليقه على القصيدة: ((**لعلّ من اللافت أنّ البؤرة المكانية التي استخدمها الذات الشاعرة ميداناً لتشيد كونها الشعري (في غرفتي)، هو فضاء مكاني مقفل يصلح للعمل المختبري الذي جرى فيه بناء الكون الشعري وتشكّلت معالمه**))[٢]، فالناقد هنا اهتمّ اهتماماً واسعاً بالمكان، لأنّ المكان دالّة حركية ثقافية لها قوانينها المعرفية، يفصح عن وجوده وفعله من خلال إمكانية قدرته الفنية على التّفاعل الحيّ بين هذه العناصر[٣]، فالنّاقد لا يلاحظ المكان في الحدود الجغرافيّة، بل يتجاوز هذه الحدود في عمله الإبداعي ويمنحه السمة الفنية ذات الطبيعة الجمالية النصية، كما نلاحظ في المصطلحات الآتية: (فضاء مكاني)، (الكون الشعري)، و(في غرفتي) و(البؤرة المكانية) بوصفها تشكيلات مكانية تنحو نحوا شعريا في تمظهرها الدلالي والرمزي.

ومن القصائد الأخرى التي يتناولها الناقد بالتحليل والقراءة للشاعر شيركو بيكةس قصيدة (**ضيوف الخريفة**) حيث يقول الناقد: ((**تقوم قصيدة (ضيوف خريفة) على آلية التوالد والتناسل الصوري بين الوحدات الصورية المتعاشقة التي تتصادى وتتناظر في تشكيلاتها وإيقاعها على نحو يؤلف كونها الشعري**))[٤]، فنرى أنّ كلمتي (التوالد والتناسل) تطرقان السمع وتمثلان المستوى العالي من المستويات

---

(١) عبيد، محمد صابر، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي "الهوية والمتخيل"، ص /٣٤.

(٢) عبيد، محمد صابر، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي "الهوية والمتخيل"، ص/٣٤.

(٣) الرحاوي /د.فارس عبدالله بدر، ثقافة المكان وأثرها في الشخصية الروائية ريواية (ليلة الملاك) أنموذجا، معهد إعداد المعلمين /نينوى /العراق، تاريخ النشر/٢٠١٣/٩/١٣، تاريخ الزيارة/٦، ٢٠١٥/٩، ملخص البحث في مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد ١١، العدد، ٢.

(٤) عبيد، محمد صابر، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي "الهوية والمتخيل"، ص/٣٤.

الكثيرة الدالة على التنوع في الحراك الشعري داخل القصيدة، وتعبر على التمازج بين مختلف الصور الشعرية المتداخلة، فالألفاظ قوية جزلة تقوم على التخيل والتعاشق بين المفردات وهذا مما يعطي بحسب رؤية الناقد جمالية واسعة للنصّ المدروس، حاول أن يستجليه من خلال التقاط هذه الآلية التي تعمّق شكل الأداء الشعري في القصيدة.

تبلغ الصّور أوجها في خضم تعليقه النقدي العميق على القصيدة حيث يقول الناقد: ((**يقود فعل الركوع (تركع/يركع) فعاليات القصيدة وأنشطتها وسبل تشكيل كونها- لغوياً- وصورياً وإيقاعياً، ويتوسط دائماً بين مركزين يتبادلان فعله (الركوع) في حركة عمودية هابطة نحو الأسفل، وصولاً إلى (القصيدة) التي (تركع) أمامها عمليا كل مركز التي تشكلت وتوالدت وتناسلت عبر مسار هذه الحركة**))[1]، فقد أبدع الناقد في تصويره هذا واستخدم في تصويره تشكيلاً جماليا رائعا فذكر ثلاثية (اللغة- والصورة– والإيقاع) بوصفها عناصر مركزية في الإبداع الجمالي للصور البلاغية المشتغلة في القصيدة، وقوله (الركوع في حركة عمودية هابطة) هو تشبيه تعبيري رائع تنطلق منه رائحة الحرب والعنفوان، فكأنّ حركة الركوع عند الشاعر تمثل طائرة الهليكوبتر التي تتقن المناورة، وكذلك حركة القصيدة تأتي قوية تنزل وتصعد بقوة وتعبر عن مقصديتها ذات الطبيعة الثقافية والجمالية المشتركة، ولكن لا يشير إلى حركة المفارقة التي تتمظهر في هذا البيت من القصيدة (تركع الريح أمام الخريف)، لأن الريح لا تركعُ أمام الخريف بل الركوع من الصفات البشرية، ولكن الشاعر يتعامل مع المضمر الاستعاري في دلالة الركوع، فيعنى الناقد بالجوانب الجمالية الاستعارية وما ينعكس عليها من مظاهر ثقافية.

فالمكان دائماً له أهمية كبيرة في شعر شيركو بيكەس فنلاحظ أنّ الناقد يؤكد على ذلك ويحلله بدقة في قوله في حضور المكان: ((**أنّه يعتمد اعتمادا كليّاً على المفردات الطبيعة ومرجعياته وموحياته ورموزه وأساطيره**))، أي أنّ الشاعر شيركو بيكەس يعتمد على المكان اعتمادا كلياً، لأنّ المكان من أهم عناصر الفنون الأدبية عموما والشعرية خصوصاً، ثم تأكّيد الناقد في قصيدة (ضيوف خريفية) على بعض العلاقات بين مراكز الطبيعة والحياة والشعر والشاعر مثل قوله: (الرّيح والخريف- العاشق والعشق- الخيال وأنا- الأنا والقصيدة)، فيتعامل الناقد مع هذه العلاقات بالدينامية الفنية النقدية التي تتفاعل مع طبقات النص الشعري، لأنّا نجد أنّ هذه العلاقة تبتعد من العلاقات الساذجة إلى العلاقة الأدبية العميقة حين يتحول المكان إلى معطى ثقافي وجمالي معاً.

---

(١) عبيد، محمد صابر، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي "الهوية والمتخيل"، ص/٣٥.

واختار الناقد محمد صابر عبيد قصيدة أخرى من قصائد شيركو بيكةس وهي القصيدة الموسومة بـ(**الخبز والسماء**)، ويستكشف فيها الرموز والإيماءات التي يعبر الشاعر الكردي عادة عن مقصديته بالإشارة الدالّة على المعنى المراد بصورة خفيّة من غير أن يفصح ويوضح ذلك توضيحا كاملاً، بسبب طبيعته وظروفه القاسية لا يستطيع أن يعبر عن رأيه ظاهراً في هذا السياق، والسبب الآخر لتكثيف لغته الفنية من أجل نقل اللغة إلى حيز العمل المجازي الجمالي، لأن الرمز هو أسلوب من أساليب النقد الجمالي في كل المناهج النقدية المعروفة، الذي تحتاج إلى التأويلات والولوج إلى العمق للوصول إلى المعنى الحقيقي، ومما يؤكد كلامنا قوله: ((**في قصيدة " الخبز والسماء " يفيد الشاعر من رمز الطائر المسند إلى كلماتي للتعبير عن الحكمة مشعرنة تؤلف شكلاً معيناً من أشكال كونه الشعري**))[1]. ففي عتبة العنوان تقدم الرؤية الجمالية في تحليل الناقد بتركيزه على الكشف عن خيط من خيوط الرموز في العتبة العنوانية، وكذلك الصورة البيانية التي أوردها الناقد عبيد (الطائر المسند إلى كلماتي) فهذه صورة تأخذ بالألباب كشف عن خصوصيتها في تحليله لعتبة العنوان، فكل شيء يصغي لكلماته حتى أن الطائر والحيوان اللذين ليس لهما عقل يسمعان لكلماته ويلبّيان نداءها وجمالها وحسها، وهذه الصورة هي أسلوب جمالي رائع شخّصه الناقد بوصفه عنصرا من عناصر التشكيل الجمالي الذي يوليه الناقد أهمية كبيرة في كشفه النقدي.

ثم يعرِّج الناقد في هذه القصيدة على المفهوم الدلالي والسياقي للكلمات الشعرية ويقول: ((**الطائر هنا يعمل شعرياً بجناحين رمزيين متجاورين الأول مؤنسن بدلالة الفعل المنفي " لا يضحك "، والثاني سياقي بدلالة الفعل المنفي الآخر " لا يغرّد "، وهو يتصل عبر الفعلين- اللذين يشتغل نفيهما بقصد الإثبات- بطبقتين، الأولى علوية " السماء" والثانية " أرضية " (الخبز)، وما بين الطبقتين تقترح الأنا الشاعرة**))[2]، ففي هذه الفقرة تتمظهر رؤيته الجمالية من خلال تركيزه على الجانب الدّلالي والسياقي، ويأتي بتحليل دينامي لكلا الجانبين اللذين يتشكلان بوصفهما عنصراً رئيساً للنقد الجمالي، ويختم كلامه بالرؤية الثقافية التي تظهر من خلال المصطلح الإجرائي (الأنا الشاعرة)، إذن يلمح في سياق عملها الثنائي إلى الترابط بين الجمالي والثقافي.

بعد ذلك يقول في سياق تحليله لعتبة العنونة مؤكدا على: ((**حصول تلازم وتفاعل ووحدة بين الطبقتين العلوية والأرضية اللتين شغلتا عتبة العنوان**))[3]،

---

(١) عبيد، التشكيل....،ص /٣٧ .
(٢) عبيد، التشكيل....، ص/ ٣٧.
(٣) عبيد، التشكيل....،ص/٣٧.

ومن ثم يغلق كلامه في القصيدة بالرؤية الثقافية الرابطة بين الداخل الشعري والخارج الشعري، لأنه يركّز على تجربة الإنسان في الحياة وتجربة الذات الشاعرة فبهما يخرج من النص ويتعامل مع الخارج النصي، وما يعزز كلامنا هنا قوله: **((وبالرغم من اكتناز القصيدة وترشيد لغتها وتكثف دوالها إلى أقصى حد شعري ممكن، إلا أنّها تكاد تلخّص تجربة الإنسان الصوفية في الحياة، بعد أن تبنّتها بعمق تجربة الذات الشاعرة ونادت بها وشعرنت حكمتها المؤلفة لكونها الشعري على أساسها))**[1]، فيبدو ممّا سبق أن الناقد قد اعتنى بذكر التجربة الاجتماعية في التصوف على سبيل التمثيل المرجعي للتجربة، وهذه العناية بالمجتمع وتجاربه وخبراته هو تعبير ثقافي عن ثقافة قوم تتدخل في صلب النصوص الأدبية عموما والشعرية بخاصة كي تكون من عناصر التشكيل الثقافي في القصيدة.

اختار الناقد محمد صابر عبيد نوعاً آخر من القصيدة على شكل ومضة للشاعر شيركو بيكه س الموسومة بـ((**طلب**))، حيث يقول الناقد عن هذه القصيدة: **((تقترح قصيدة "طلب" ذات الطبيعة الومضة مجموعة من الدوال المؤنسنة في السبيل إلى تشكيل حكاية تنشد هدفا موحداً، ينتهي الاقتراح بتدخّل أنا الراوي الشعري الذاتي ليقود نهاية الحكاية الشعرية ويحقق طاقتها الومضية العالية))**[2]، نرى أن الناقد قد اعتمد أسلوبا جمالياً بآليّة دينامية فنية جعل من القصيدة مادة إشعاع وتنوير، حيث نرى أسلوب الحكاية بأبهى صوره في كلام الناقد وحيث إن " أنا الشاعر" تتدخل لتشكيل الومضة ذات الطاقة المشعة في سياق التمثيل الشعري.

فكلّ هذا يعدّ من عناصر التشكيل الجمالي الذي اعتمده الناقد في تعليقه على هذه القصيدة، ثم يوضح الناقد بعد ذلك خاصية التأثير والتأثر في القصيدة حيث يقول: **((وبما أن " دفتر" لا معنى له من غير وجود "قلم" يبعث الحياة الكتابية في أوراقه فإنّ مطالبته به مشروعة، ولا بدّ طبعاً للقلم من فاعل يحسن استخدامه كي ينتج ما تتطلّع إليه القصيدة من حكاية شعرية منتظرة، وهو ما يفسره طلبه بـ (يد وأنامل) يكون في وسع القلم أن يتحرّك على أوراق الدفتر ويكتب حكايته))**[3]، فنلاحظ هنا مدى تأثير القلم في الدفتر ومدى تأثير الدفتر في القلم، ومدى علاقة ترابطية بينهما والعلاقة التكاملية مع كل من اليد والأنامل، على نحو يكشف عن رؤية الناقد التفاصيلية في ملاحقة الدوال وتحليل إشاراتها الدالة على معطى جمالي يقود إلى معطى ثقافي.

---

(١) عبيد التشكيل...، ص/٣٨.
(٢) عبيد، التشكيل...، ص/٤٥ .
(٣) عبيد، التشكيل...، ص/ ٤٥.

هذه الخاصية الموسومة بـ "التأثير والتأثر" هي بلا شك من عناصر التشكيل الثقافي المهمة، وهي مكون ثقافي بديع له صلة عميقة بتلاقح الحضارات والثقافات والأفكار والقيم والنصوص الأدبية على وجه العموم، وهو ما يسعى الناقد هنا وفي مفاصل أخرى من كتابه هذا وكتبه الأخرى إلى التأكيد تحليليا وإجرائيا على قضية التفاعل والتداخل ضمن هذا الإطار.

يختم النّاقد قراءته النقدية بذكر دلالات ورموز القصيدة حيث يقول الناقد: ((**إذ ينتقل التّشكيل من الحال الشعرية التي تحققها شبكة الدوال العاملة ميدانياً في فضاء القصيدة، إلى الحال الرمزية التي تكشف عن معاناة الحكاية الشعرية في الافتقار إلى الحرية**))[1]، فذكر الحالة الرمزية بوصفها تعبيراً جمالياً له دلالاته في خطاب الشاعر الكردي، وكذلك في أسلوب الناقد وهو يكسب تحليله قيمة جمالية من الصّور والتّشبيهات من مثل قوله: (شبكة- فضاء- معاناة- الافتقار إلى الحرية)، فكلّ من هذه الكلمات هي صور بلاغية يشبّه بها الناقد شيئاً بشيء وهو يستنطق حضورها في نص القصيدة، والشبكة هي آلة الصيد والفضاء وهي دليل على السعة والمعاناة وهي تعبير عن الألم- والافتقار للحرية هي من خصائص الإنسان، إذن كلّ رمز من هذه الرّموز له دلالاته المعبرة عن شيء معين وهو ما يعرف في علم البلاغة (بالأسلوب الحكيم).

ثانيا: طيب جبار: القصائد البانورامية وحركية المفارقة الشعرية/ نموذجان

طيب جبار من الشعراء البارزين في مسيرة الشعر الكردي الحديث في كردستان العراق وله حضور وإنتاج شعري كبيرين، وعلى الرغم من ظهوره الشعري جاء مع جيل الثمانينات تقريباً إلاّ أنّه تمكّن من أن ينتزع له مكانة محترمة في مساحة الشعر الكردي الحديث. ونمطه الشعري يبرز في سياق القصائد البانورامية وحركية المفارقة الشعرية، ومن أبرز قصائده التي اختارها الناقد (قصائد تلتفت إلى الأمام)، وقصيدة (حدّق)، وقصيدة (ذات زمان... الظلام كان أبيض).

في قصيدته "ذات زمان... الظلام كان أبيض" يهتم الناقد محمد صابر عبيد بالعتبات كعادته المنهجية، ويصنف من البداية هذه القصيدة على نمط شعري تنتمي إليه، حيث يقول الناقد: ((**تشتغل القصيدة ذات الطبيعة البانورامية على انفتاح الفضاء التشكيلي الحر بمعناه الشامل والحيوي، وتتجلى طبيعتها السردية وتتمظهر منذ عتبة عنوانها، إذا تنطوي بنية العنونة في القصيدة على حسّ سردي عال**

(١) عبيد، التشكيل...، ص/ ٤٥-٤٦.

يؤدي فيه المفتتح الزمني (ذات زمان) وظيفة حكاية تقليدية))[1]، فالناقد هنا في المفتتح يوجه تعليقه على القصيدة معتنياً باللغة وبالتعبير الشعري الدقيق عن مقصوده ومراده، فكأنّه يرسم لوحة تتزين بأجمل صورة ويدلّ على ذلك الكلمات التالية: (الطبيعة البانورامية- انفتاح الفضاء التشكيلي الحرّ- حس سردي حكاية تقليدية)، كلّها ألفاظ ذات طبيعة اصطلاحية تعبّر عن تجليات الفنّ التشكيلي الشعري ليرسم صورة واضحة للقصيدة، وكلّها ألفاظ ذات حساسية جمالية تظهر فيها جماليّة اللغة والصّورة بشكل واضح، وفي خضم خوضه في طبقات القصيدة يحرص النّاقد على إبراز آليّة التّصوير وكيف تعمل؟.

الصورة الشعرية تنحرف شعريا أحياناً وتستقيم أحياناً أخرى كما يقول الناقد: ((**تنحرف آلية التصوير الشعري نحو فعالية تشكيل مجازية تسعى إلى استحضار مقابلاتها الاستعارية على وفق ستراتيجية شعرية**))[2]، فهنا نلاحظ أن الناقد يحلل آلية التصوير الشعري من خلال مضمرات ومجازات ورؤيات شعرية، لكي يرفع روح الطاقة الفنية من النص من الوجهة الجمالية، إذ كما معلوم فإنّ الولوج إلى عمق النص والتعامل مع التأويلات والمضمرات يفتح بوجه النص أبواب القراءات العديدة، وبهذا الأسلوب يتمتع المتلقي أكثر ويفيد أكثر، لأن الناقد يخرج من تحليل النص برؤية جمالية قابلة للإدهاش، وهي تتركز هنا على بعض العبارات النصية ذات الطبيعة الاصطلاحية من مثل: (التصوير- التشكيل الجمالي – الاستعارية)، حيث يجتهد الناقد في توسيعها وابتكار ما يلزم لدرسه النقدي منها كلما وجد ذلك مناسبا وضروريا وصحيحا.

ثم ينتقل الناقد بعد ذلك إلى ذكر أهمية المكان من جديد وهو من أساسيات الشعر الكردي والثقافة الكردية والرؤية الكردية فيقول: ((**إنّ البؤرة الآنية "الآن" تمثل مركزا باثاً ينتج شبكة متنوعة من صور التشكيل تبدأ بلحظة اللقاء الثابتة بين كيانين ظاهرين (الجبل يتلاقي الجبل) لكن هذه اللحظة ما تلبث أن تنعطف على تضادات متكررة تعزز شكل العزلة في فضاء التشكيل "التلّ يعاكس التلّ/الأيدي لا تتعانق/والشفاه لا تتلاصق"**))[3]، يظهر الناقد هنا صور المجتمع وثقافة المكان وأفضية العلاقات المكانية، فالمجتمع الآن هو مركز فيه الكثير من الصور ذات المرجعية المكانية الخاصة، فقد يتلاقى الجبل مع الجبل، أي الإنسان مع الإنسان، فكلمات (الجبل- التل) ومقابلاتها (الأيدي- الشفاه)، كلها كلمات تختص بالمكان

(١) عبيد، التشكيل.....، ص/٤٦.
(٢) عبيد، التشكيل...، ص / ٥٠.
(٣) عبيد، التشكيل....، ص/ ٥٣.

والإنسان والهوية الكردية والجبل والتل له أهمية كبيرة في ثقافة المجتمع الكردي، وكلّ هذه الكلمات والتّعابير هي من العناصر الثقافية في الخطاب الكردي.

يختم الناقد التعليق على القصيدة في سياق توضيح التداخل بين الفضاء الخارجي وبؤرة الداخل حيث يقول: ((**تنتهي القصيدة إلى لحظة إقفال شعرية يتدخل فيها الراوي الشعري الذاتي ليعلن حضوره في صورة الآنية المهيمنة " الآن " وليحول مسار التشكيل الشعري والحكاية الشعرية من فضاء الخارج إلى بؤرة الداخل الأنوي**))[1]، فالناقد هنا يلخّص المسار الشعري للقصيدة ويظهر برعاية شعرية "طيب جبار" في إقفال القصيدة بإحكام، ويستخدم الناقد في ذلك لغة بيانية قوية على مستوى التعبير لكنها محكمة نقديا على مستوى التشكيل النقدي، فكلماته (إقفال- تشكيل- فضاء- بؤرة)، كلها ألفاظ نقدية تعطي جمالية رائعة للتعبير الأدبي المنقود في القصيدة، وهذه اللغة هي من أساليب التشكيل الجمالي لخطاب الأدب الكردي الذي يتكشف هنا على يدي الناقد في قراءاته الثرية للشعر الكردي بمختلف أشكاله وتمثلاته.

في نهاية حديثه عن المجموعة يقول الناقد عن الشاعر طيب جبار: ((**لا شكّ في أنّ الحساسية الشعرية التي يتمتع بها الشاعر طيب جبار على صعيد التشكيل الشعري التقاني لفتت نظر الشاعر والمترجم عبد الله البرزنجي، وهو يقدم هذه المجموعة بعد ترجمتها عن الكردية بملاحظات تقانية مهمة إذ يصف تجربته الثانية (الثمانينية) بأنها "شكلت قيما شكلية ورؤى شعرية مغايرة للتجربة الأولى السبعينية"**))[2]، فنلاحظ أن الناقد قد لخّص في هذا المقطع خبرات شعرية عديدة للشاعر طيب جبار وقدمها بأساليب جمالية رائعة مثل الصورة الاصطلاحية في مفردة "الحساسية"، وقد أضافها هنا إلى "الشعرية" ليصور الحالة الإبداعية التي كانت عليها قصيدة طيب جبار، ثم ينتقل إلى التعبير الثقافي حيث وضّح أنّ الشاعر كانت قصائده وأشعاره مثار الاهتمام الثقافي والأدبي حيث نقلت أشعاره وترجمت من اللغة الكردية، فالكلمات الفاعلة في هذا السياق مثل: (الكردية- الشكلية- القيم) كلّها تعابير تقرّب مفهوم التحليل النقدي من النقد الثقافي. الّذي يحاول الناقد فيه ربط النص الشعري الكردي بمرجعيته الثقافية وكيانه الاجتماعي المكاني.

في القصيدة الأخرى للشاعر "طيب جبار" وعنوانها (**حدِّقْ**) توسع الناقد عبيد في مقاربته النقدية لتشمل جوانب تحليلية أخرى، فنلاحظ أن الناقد قد أخرج مكونات اللغة والتعبير بأبهى صورة وأجمل بيان، على نحو يعكس الطاقة الجمالية الماثلة في القصيدة. فعنوان قصيدته مميز حيث إن فعل الأمر يدل على معنى الاستمرارية

---

(١) عبيد التشكيل....، ص/٥٣ .

(٢) عبيد، التشكيل.....، ص٥٤

والنظر بلا حدّ لزمان ولا تقيّد بمكان. ويقول الناقد عن افتتاح القصيدة في تعليقه النقدي عليها: ((**القصيدة الموسومة (حدق) إحدى قصائد هذه المجموعة هي قصيدة عنقودية مكونة من خمس حبات شعرية ترتبط بخيط الفعل البصري (حدّق) وهو يظهر في المحيط البصري بوصفه موجّهاً تشكيلياً ومفتاحاً سيميائياً لكشف عالم كل حبة من حبات القصيدة الخمس**))[1]، فالجمال يفيض من رؤية الناقد تجاه هذه القصيدة في دخوله العميق داخل طبقاتها النصية، فهذا التصوير الرائع من الناقد يعبر عن فهم نقدي حيوي شامل للحراك الشعري في القصيدة، إذ إنه يشبه القصيدة بعنقود العنب ذي الشكل المخروطي الجميل، حيث إن كل حبة منه هي بمثابة عقد يكمل الشكل في القصيدة المكونة من خمس حبات، أي خمسة مقاطع شعرية، عن طريق خيط العنب الذي يربطها ويمسكها مع بعضها ويعطيها الشكل المخروطي المتصور الماثل في طبقات فعل الأمر ((حدّق))، أي أن جمالية رؤية الناقد تتمظهر من خلال العبارات الآتية:

١. أسلوب التكرار الذي ركّز الناقد عليه في سياق هذا الفعل (حدق) الذي تكرر مع كل حبة، وفي كل مرة بلباس آخر أو وظيفة أخرى، وهذا الأسلوب يمنح النص طاقة حيوية سلّط الناقد عليها قراءته النقدية العميقة.
٢. والعنصر الآخر الذي اعتمد عليه الناقد في تحليله الجمالي وهو أسلوب التشبيه، الذي يشبه القصيدة بالعنقود لكي يمنح النص صورة جمالية واضحة ضمن رؤية تشكيلية نقدية.
٣. وكذلك من قوله الاصطلاحي: (موجها تشكيلياً – مفتاحا سيميائياً).هذا الوزن المتناسق مع بعضه اصطلاحيا ونقديا، وهذا الإيقاع التعبيري المتوازن يعطي القارئ اتزاناً وتناسقا وحلاوة في أثناء القراءة حين يوازن بين المعطى الشعري والمعطى النقدي.
٤. الأسلوب الخطابي: ونلاحظ أنّ فعل الأمر في القصيدة يمثل التوجه بالخطاب إلى آخر غير متعيّن في القصيدة وهذا ما يجعل الفكر يسبح في ميدان التخيل مَن توجه الخطاب له، وبعد ذلك نرى أن الناقد قد شرع بتوضيح كلّ حبّة من هذه الحبات في سياق تحليلي مختلف، كل منها على حدة وكل حبة تمثل مقطعاً شعرياً متفاعلاً، فتتمظهر رؤيته الثقافية في الحبة الأولى من خلال كشف أسلوب المفارقة، وهذا الأسلوب تبلور بوساطة اللغة العميقة والكثافة التعبيرية والتشكيلية المنتجة، على نحو يحرك ذهن المتلقي، وهو ما يمنح النص ذوقا خاصا يتمتع القارئ به من خلال قراءته ويضيف جديدا لطاقته القرائية، ولعلّ ما يوضح كلامنا أكثر قوله: ((**وهو يتجلى تجليا مفارقا للطبيعة ومستجيباً**

(١) عبيد، التشكيل....،ص/٥٥.

لفلسفة القصيدة (يركع الجبل)، إذ تسقط الصورة هنا تقليدية شموخ الجبل وأنفته وعنفوانه وصعوده الدائم نحو الأعالي، فتتحقق في الصورة الشعرية أول لمسة مفارقة تذهب سيميائياً إلى باقة من الدلالات والمعاني والقيم التي يمكن استنباطها مجازيا من حركية المعنى الشعري))[1]، فالشاعر هنا ركّز على ثقافة القوم حيث إن الجبل في ثقافة الكرد رمز القوة والعنفوان، فكلمة الجبل في تجلياتها السيميائية هي من الأساليب الثقافية التوضيحية التي تعبر عن الهوية الكردية بصورة جبلية.

ثم نلاحظ أن الناقد كشف بعض الخيوط والأساليب جمالية وهي:

١. الإيقاع الرؤيوي: يظهر من خلال عبارتي "مفارقا للطبيعة – مستجيبا لفلسفة".
٢. الصورة البلاغية الاستعارية: ((يركع الجبل)) فمن المعلوم أن هذه الصفة الإنسانية لا يمكن أن تعطى للجبل، لذا فالصورة الشعرية التي تناولها الناقد بالتحليل (يركع الجبل) تشبه صورة إنسان يصلي كأنه الجبل وهو في حالة الركوع، أي يكشف هنا أسلوبا من الأساليب البلاغية الاستعارية التي يعتمدها الشعر كثيرا.
٣. جماليات اللغة في بعض التعابير النقدية: (أول لمسة مفارقة – حركية المعنى – يركع الجبل)، فكل هذه الصور التي يكتشفها الناقد قد أغنت النص وجعلته لوحة جمالية مكتملة تصلح للعرض في أجمل معارض النقد والتحليل الشعري.

ثم ينتقل الناقد بعد ذلك لتحليل وشرح باقي الحبات الشعرية المتداخلة، حيث يوضح الحركية الشعرية للدوال ويعطيها صفة حركية خيالية مع ثباتها في الحقيقة، حيث يقول: ((**نجد أن الثلج عادة يحيا بالجماد ويموت بالذوبان فحين يعرض الراوي الشعري موت الثلج تجمداً، فهو إنّما يذهب إلى أقصى درجة مفارقة ممكنة والشيء نفسه ينطبق على عمل الدال الثاني حين نعيده إلى سياقه المرجعي، فهو يعيش بشموخه وارتفاعه وعلوه، فحين يعرض الراوي الشعري صورته وهو يحبو كي يحيل على طفولته أو عجزه إنّما يوظفُ صورته المفارقة في أعلى تجليها الفني والجمالي**))[2]، نرى أن التصوير النقدي التحليلي الذي انتهجه الناقد هنا كان تصويراً رائعاً وعجيباً، فهو تصوير يعكس الواقع وفيه مفارقة دلالية، فالصورة التالية تعكس ذلك بشكل واضح (موت الثلج تجمداً) فالموت عادة للإنسان وهنا أعطى الثلج صورة الإنسانية (وموت تجمداً) فيه مفارقة استعارية عجيبة، حيث إن الموت للثلج بذوبانه لا بتجمده ولذلك قد استعمل فعل الأمر والإبصار "حدّق" وهذه جمالية متفاعلة

(١) عبيد، التشكيل...، ص / ٥٦.
(٢) عبيد، التشكيل....، ص/٥٦،٥٧.

ومتفننة في آن واحد، لا يمكن أن يتذوقها إلا من (حدّقَ) وأبصر وتذوق جيداً، وكذلك المفارقة موجودة في الصورة الثانية حيث الشجر يعيش بارتفاعه لا بانحنائه.

مما يعطي التصوير هنا بعداً ومعنى جيداً على مستوى التمثيل الشعري، إذ يتجلى في عكس التصوير للتحيز وشد الانتباه والتحديق بكل الصور المتناولة والتفكير بها بعمق قرائي كبير.

ونرى الناقد يحلّل ويوضّح الحبة الشعرية الثالثة وقد استعمل نفس التصوير العكسي لشدة أهميته، وأعطى الحركية والإنسانية للصور التي يحلّلها (النهر يلف نفسه- السهل يلملم نفسه)، ونلاحظ الإيقاع المتوازن أيضا والرمز كذلك فضلاً عن طبيعة الصورة، وكل هذه العناصر هي من عناصر التشكيل الجمالي وقد تجلت بأبهى وأوضح صورها في هذا المقطع الذي خضع لتحليل وافٍ عند الناقد.

في المقطع الرابع نجد أنّ الناقد قد شم بصرياً رائحة الفيلم في تصوير الشاعر وتعابيره وتراكيبه من خلال إلماحات وتراكيب معينة حيث يقول: ((**تشتغل الحبة الرابعة من العنقود الشعري للقصيدة على فاعلية التصوير السينمائي للصورة**))[1]، فنرى أنّ الناقد يركز على الأسلوب الجمالي في هذه القصيدة أكثر من الثقافي وبخاصة على جمالية التصوير، فهو يركز في هذه الحبة على (فاعلية التصوير السينمائي) والتصوير السينمائي يوضح الفكرة بشكل أوضح وأعمق من خلال ماكينات التصوير والكاميرا والمونتاج وغيرها، فهو يركز الذهن والصورة بشكل كامل حيث يقول الناقد في معرض تحليله للصورة الشعرية السينمائية المقترنة بالتشكيل الدرامي: ((**التوجيه البصري لآلية عمل الصورة الشعرية المفلمنة يذهب نحو نوع من التشكيل الدرامي**))[2]، فالنص الدرامي والتوجيه البصري والإضاءة وكل هذه العوامل لها أثر كبير في توضيح الصورة الشعرية التصويرية داخل تحليل بشكل واضح وكذلك الألوان.

أما المقطع الأخير فنرى فيه نقلة نوعية على مستوى التحليل النقدي، إذ الصورة والتصوير لا يأتيان من المفارقة وعكس الواقع، بل إنّ المفارقة هي من تمشي خفية لتدخل في طيات الصورة وطبقاتها وجيوبها الداخلية لتصنع حساسية المفارقة هناك، حيث يقول الناقد في تعليقه على قصيدة الشاعر: ((**المقعد الثالث بصيغته التشكيلية التقليدية يجب أن يكون مستقيماً وثابتاً على مستوى الصورة ودلالة الميلان ودلالة الخرافية تقود وقت حدوثها إلى الارتباك، وحين تتحدد صورة الارتباك بـ (الوضع الأمني)، فإنها تنتج على الفور علامات الموت والصورة الموازية لهذه الصورة في المشهد المكون للحبة الشعرية الأخيرة هي صورة**

(١) عبيد، محمد صابر، التشكيل....، ص/٥٧ .
(٢) عبيد. محمد صابر، التشكيل....، ص/٥٨.

(الندى)الذي يقدم المشورة للنباتات))[1]، نجد أن الناقد قد قارن بين الصورتين وبين وضع التشابه بينهما، حيث نرى أنه وضّح ذلك بصورة جمالية رائعة (صورة الارتباك = صورة الندى)، على أساس أن المفارقة هنا لا تتضح إلا لمن غاص وفكر بالصورة عميقا، فالوضع الأمني الجيد ينتج الحياة ولا ينتج علامة الموت بحسب رؤية الناقد التحليلية القادمة من قراءة واعية لخصوصيات النص وتجلياته.

إن هذه الحركية والمفارقة في التصوير لا تتضح إلا من خلال التحليل والشرح والتفصيل، وقد رأيناها واضحة جلية من خلال تحليلنا وشرحنا لهذه المقاطع الخمس المفتتحة بالفعل الأمري "حدِّقْ" ضمن إطار رؤية الناقد النقدية. فالتحديقات الست في القصيدة وهي تحديقة في العنوان، وتحديقة في حركة الفعل، وتحديقة في مضاعفة طاقة النظر إلى الأشياء، وتحديقة العين في حركة الفعل، لتصل إلى أوسع حد ممكن وغيرها من التحديقات التي استعرضناها في شرحنا وتفصيلنا، على النحو الذي تتجلى في سياقه الرؤية النقدية التحليلية للناقد داخل وعي نقدي ومعرفة نقدية عالية.

ثالثا: لقمان محمود: ورمزية المفارقة الشعرية نموذجاً

لقمان محمود شاعر كردي يكتب بالعربية والكردية معاً، وهذه الثنائية الكتابية أتاحت له فرصة تعميق أسلوبه الشعري ورؤيته الشعرية والتشكيلية الشعرية بشكل أكبر وأكثر تنوعاً، وقد تناوله الناقد عبيد في أكثر من دراسة بوصفه نموذجا مهما من نماذج الشعر الكردي الحديث، وهو الشاعر الكردي الذي تتجسد في كينونته الشعرية صورة التلاحم بين الجمالي والثقافي على نحو عميق وأصيل.

لعل ذلك يتضح على نحو أصيل في قصائده وديوانه الموسوم بـ **"القمر بعيد من حريتي"** كما يرى الناقد عبيد، وهو في ديوانه هذا يعنى برمزية المفارقة الشعرية في الكثير من قصائده التي توضح آلية المفارقة في سياق رمزي، وهذا محرك جمالي رائع كما يذهب الناقد في تحليله. ففي قصيدة **"جسارة السر"** وهي قصيدة مقطعية نرى الناقد قد استعمل الرمز أحسن استعمال وذلك في كل لقطة من لقطات القصيدة، حيث يقول الناقد في هذا الصدد: ((**وقد شكلت كل لقطة من لقطاتها رمزية مفارقة خاصة ذات طبيعة تشكيلية جمالية نوعية**))[2]، فالناقد كشف بتحليله المعمّق رمزية المفارقة من هذه القصيدة، وهذه تحتاج بطبيعة الحال إلى النظر العميق والدقيق والخبرة الفنية النقدية، لأن التعامل مع الرمز تعامل مع المضمرات في البنية العميقة للنص، أي من الصعب كشفه بلا آليات نقدية وخبرة منهجية عالية، ولكن هذا

(١) عبيد. محمد صابر، التشكيل....، ص/٥٨.
(٢) عبيد. محمد صابر، التشكيل....، ص/٥٩.

الأسلوب يمنح النص الذوق الخاص في القراءة والتلقي، ويحلل الناقد هذه القصيدة للشاعر لقمان محمود إذ جعلها من مسارين متفاعلين ينطلقان من جوهر الحركة الشعرية:

المسار الأول (الفراشة) والمسار الثاني (العصفور)، وتفنن الناقد في توضيح المقاطع التي وردت فيها المسارات بصور جميلة معبرة وأساليب جمالية نقدية كاشفة.

إذ جاء في نقد الناقد عبيد الوحدات الدلالية الآتية: ((**"الفراشة" ذات الحضور الشعري المركزي في الصورة وهو يهيمن على بؤرة اللوحة ويملأ مساحتها أيضا**))[١]، فلغة الناقد هنا ذات طاقة استنباطية عالية وألفاظه جزلة معبرة من خلال شبكة ألفاظ نقدية دالّة مثل: (الشعور المركزي – بؤرة – مساحة)، كل هذه التعابير تعطي السامع شعورا جميلاً عن الفراشة وأثرها في اللوحة الكونية ضمن رؤية نقدية فاعلة ومنتجة.

هذا أسلوب نقدي جمالي يتحدد بالقدرة على مقاربة أطياف النص الشعري وتجلياته، ويكتشف الناقد أن الشاعر في هذه القصيدة أكثر من استعمال الفعل المضارع الذي يدل على الاستمرارية والديمومة والحياة حيث يقول الشاعر لقمان محمود:

تبقى الفراشة أمية
حتى تتعلم قراءة النار
دون أن تحترق

فالأفعال (تبقى- تتعلم- تحترق) يراها الناقد في سياق التشكيل الجمالي ذات دلالات تمثل الحياة الكائنة في الطبيعة، إذ تمثل الفراشة ديمومتها واستمرارها بلغة جمالية نقدية تحيل على قدر عال من الخصوصية والتفرد النقدي الأسلوبي.

ثم إن مبدأ محو الأمية في مرجعيته الثقافية هو مبدأ يتعلق بالمجتمع وثقافته كما يقول الناقد: ((**حيث تدخل على الفعل المضارع "تتعلم" وهو يقترح مبدئيا محو أمية الفراشة المعلقة بصريا فوقه ومن ثم تتحدد بلفظة القراءة وهي تضاعف من قوة الحضور الفعل "تتعلم" من أجل مواجهة "أمية"**))[٢]، فهذا التعريض على الثقافة والقراءة أسلوب ثقافي يتجه نحو تحليل عناصر تشكيل القصيدة ذات الطبيعة الثقافية، حين يوازن الشاعر بين حيواته الشعرية وحيوات المجتمع الثقافية في الخارج الشعري.

---

(١) عبيد. محمد صابر، التشكيل....، ص/٥٩.
(٢) عبيد. محمد صابر، التشكيل....، ص/٦٠.

ثم نرى أن الناقد في هذه القصيدة قد أفرد مساحات من النظر الجمالي في اللقطات التالية حيث برع باستخراج مكونات التصوير من كلام الشاعر، فالمقاطع الباقية ترتفع قمتها بالصور المعبرة والتشبيهات البليغة والاستعارات القوية، واللغة في هذه المقاطع جميلة أشد الجمال حتى إنّها لتقرب جمال القصيدة نفسها، ونذكر بعضا مما أورده الناقد من تعابير واستعارات يقول الناقد في تعليقه على (تذكّرَ العصفور):

((**إنّ الجملة الأولى "تذكر العصفور آثامه" سردية إخبارية يمكن الاكتفاء بها في ضوء الآنسنة والتشخيص، لكنها أيضا على صعيد التشكيل الشعري تظل ناقصة في سياق انتظار عمل آلية المفارقة الرمزية**))[1]، فتذكر العصفور آثامه تشبيه للعصفور بالإنسان، وآثامه: رمزية معبرة عن الخطايا التي لا توجد عند الحيوان ولا توجد إلا في أذهاننا القاصرة، وهذا الجمال ما بعده جمال حيث تشبيه الحيوان بالإنسان، وكذلك قوله في المقطع الثالث (قلبي نَحْلٌ)، إذ يقول الناقد ((حيث يغيب أداة الشبه، فإنّه يمضي باتجاه تعزيز الرؤية الرمزية أكثر في جوهر الصورة، فضلاً على أنّ حالة التشبيه ناظرت بين المفرد المنتمي إلى الراوي الذاتي الشعري (قلبي) والجمع المشبه به (نحل)، مما يحقق مفارقة شكلية ولغوية))، فالرؤية الرمزية والصورة تمثل محركا لعناصر التشكيل الجمالي في الشعر الكردي.

والتشبيه البليغ (قلبي نحل) قد زاد الجمال جمالاً والبلاغة بلاغة، وهذا ما يتميز به الناقد في كشفه الشعري فهو يتقن فن اكتشاف الجماليات الكامنة واستنطاقها في النص ببراعة وسهولة ويسر، بحكم الخبرة والدراية والمعرفة والذوق العالي.

كذلك في اللقطة الرابعة فقد أظهر الناقد الصورة الرمزية في جوهر المفارقة وذلك بصورة الحوار الشعري المسرحي السردي حيث يقول الناقد: ((**ثم ما تلبث الصورة اللاحقة أن تأتي مباشرة لتنشطر على شطرين متوازنين بلاغيا ودلاليا حيث يرتبط الشطران بمركز الصورة (حبي) في الشطر الأول و(حبك) في الشطر الثاني ليتحقق أول توازٍ دلالي وبلاغي**))[2]، فالإيقاع المتوازن البليغ ظاهر في شطري الجملتين (حبي- حبك) وهذا من أساليب التشكيل الجمالي الذي تهتم به الرمزية كثيراً، واجتهد الناقد في تحليلها والكشف عن معطياتها الجمالية على نحو أصيل وعميق.

---

(١) عبيد. محمد صابر، التشكيل....، ص/٦٠.

(٢) عبيد. محمد صابر، التشكيل....، ص/٦١.

رابعاً: كزال أحمد وشعرية الرفض الأنثوي نموذجاً:

كزال أحمد تنحو نحوا آخر يختلف بعض الشيء عن غيرها من الشعراء الأكراد المحدثين، حيث تعمل هذه الشاعرة في سبيل تشكيل الهوية بالشعر وتستخدم في القصيدة التي سنستعرضها آلة الرفض الشعري بطابعها التشكيلي والسيميائي معاً، حيث تتمظهر الهوية الأنثوية المرتبطة بهوية الوجود واللاوجود والحياة والموت والطبيعة والحضارة بحيث تحتشد الصور والأفكار والقيم والدلالات في منطقة حافلة بقوة التعبير والتشكيل، وصولاً إلى هوية نوعية تشترك في بنائها وتمثلها أكثر من رؤية، وذلك كله عرضه الناقد في (شعرية الرفض الأنثوي: الذات الشاعرة بوصفها هوية)، وقد أحسن الناقد محمد صابر عبيد في هذا العرض حيث إنّ للأنثى في المجتمع الكردي مكانة مرموقة إذ هي تشارك الرجل في كل أمور الحياة ولها مكانة خاصة تختلف عن باقي المجتمعات.

عرض الناقد القصيدة الموسومة بـ "اللاءات النافية" وهذه القصيدة من ترجمة ميران سعد الزهاوي حيث يقول الناقد: ((**هذه اللاءات النافية تتوزع على مقاطع القصيدة بحيث يشتغل كل مقطع على تقديم رؤية رفضية محددة ضمن المزاج الرفضي العام الذي تنهض به القصيدة إمعاناً في تشكيل الهوية المنتظرة من عمق الذات الشاعرة**))[1]، فهذه المقدمة للناقد تستهدف تلخيص المراد من القصيدة بشكل عام، وهو يركز على الهوية التي تنبع من الذات الشاعرة، وهذه الهوية الثقافية تعنى عناية كاملة بالشعب والملّة الكردية، فالكرد في مجتمعاتنا لهم تركيزهم الكبير على هويتهم، فعبارة الناقد: ((تشكيل الهوية)) تحيل على أسلوب ثقافي يعنى بالهوية الكردية، ثم يشرع الناقد في إيضاح كل مقطع من هذه المقاطع ويوضحه نقديا ويكشف عن تجلّي الهوية الثقافية المتميزة للشعب الكردي في طبقات هذه القصيدة.

فالمقطع الأول يقول عنه الناقد: ((**يشتغل على الرفض الوجود مقترنا بتمني صورة أخرى بديلة لهذا الوجود المرفوض، يمكنه أن يستوعب حلم الذات الشاعرة في الوصول إلى وجود آخر تكون الحرية فيه أساس الفعل والحضور والقوة**))[2]، نلاحظ أن الناقد هنا يوضح الغرض من هذا المقطع بأسلوب فلسفي قائم على المبادلة، مبادلة العبودية المرفوضة التي يعاني منها الشعب بسبب هويته بالحرية التي يرنو إليها كل كائن في هذا الوجود، واستعمل الناقد في ذلك كلمة (الوجود) كثيراً فهذه الكلمة تفوح منها رائحة الهوية، إذ الوجود أساس الهوية فمن كان موجوداً يجب أن تكون له هوية يعترف بها القاصي والداني، وكل هذا يعبر عن أسلوب ثقافي رائع

(١) عبيد. محمد صابر، التشكيل....، ص/٧٠.
(٢) عبيد. محمد صابر، التشكيل....، ص/٧٠.

برع الناقد في استنطاقه من جوهر القصيدة في أثناء سرده وعرضه لأفكار القصيدة وقيمها التعبيرية الثقافية.

وقد عرض الناقد للمقطع الأول في سياق تحليلي جميل حيث يقول: ((**ففي صورة مشحونة بأمنية ذاتية خاصة بديلة لرفض الوجود (آه، ليت الوجود كان جوزة/لكسرت بقسوة قشرتها/وأكلت بلذة لبّها)، تتمثل الذات الشاعرة رغبتها في إشباع حاجة لذوية**))[١]، نرى أن الناقد هنا قد استعمل الأسلوب الراديكالي في معالجته لأفكار القصيدة، وهذا الأسلوب يبعد العاطفة ويتصف بالقسوة أحياناً في أثناء المعالجة، مع أنّه استخدم التشبيه الجمالي في التحليل الذي يظهر خيطا من خيوطه في هذه العبارة (صورة مشحونة)، وهي رمز رائع عن الحياة الجميلة التي تتمناها الشاعرة في فضاء قصيدتها، إلا أنه غلّب عليها في معالجتها للمقطع الأول الطابع الثقافي فكلماته (جورة- بقسوة- لذوية)، كل هذه الألفاظ مأخوذة من البيئة الكردية والمجتمع الكردي في إطار ثقافة المكان، وأيضا في المقطع الأول تتوافر خاصية التأثير والتأثر من مثل قول الناقد: ((**"لا أحد يخلف الموت/ولكن الكلّ يخلفون الحياة"، على النحو الذي يُظهر صراعا قاسيا بين فكرة الوجود ونقيضه اللاوجود، مقابلا للصراع التقليدي بين الحياة والموت، بحيث ينتهي الصراع إلى غياب الحياة ومكون الموت**))[٢]، فالموت والحياة يؤثران ويتأثران كل منهما بالآخر، وهذا الصراع القاسي ينبع من فكرة الوجود التي تبحث عنها الشاعرة في هذه القصيدة، ومن ثمّ يؤدي الوجود إلى الهوية حتماً، فالرفض يتعلق تعلقا تاما بالوجود والوجود يتعلق بالهوية وعرض الناقد ذلك بأسلوب ثقافي نقدي جميل.

أما في المقطع الثاني فإن الناقد يوضح الأساس الذي يقوم عليه الوجود وهو عنصر الحب، فثقافة الحب هي التي تغني المجتمع وتعطيه رونقا متميزاً ووجودا أصيلا، فالرفض واللاء هنا أساس وسبب شقاء للمجتمع عموماً في الكثير من وجوهه الثقافية، وفي ذلك يقول الناقد: ((**فإن الرفض يتجه نحو الحبّ بوصفه الركيزة الأولى التي يقوم عليها الوجود وتتجلى بها الحياة، ومن دونها يصبح الوجود لا وجوداً ولا حياة**))[٣]، وهذه الرؤية للمجتمع تمثل أسلوباً نقدياً ثقافياً وهي من أهم عناصر التشكيل الثقافي للقصيدة الكردية دائماً.

أكد الناقد في تحليله قصيدة الشاعرة على ثقافة المكان أيضا حيث الألفاظ التالية تدلّ على البيئة والطبيعة الكردية التي أثرت في شخصية الشاعرة كزال أحمد وهي: (السحاب- المطر- الأرض- الشمس)، وربما يكون المتضرر من فكرة الرفض هذه

---

(١) عبيد. محمد صابر، التشكيل....، ص/٧١.
(٢) عبيد. محمد صابر، التشكيل....، ص/٧١.
(٣) عبيد. محمد صابر، التشكيل....، ص/٧١.

هو الإنسان، لأنه هو صاحب الهوية، فالرفض للحب بين الإنسان وأخيه الإنسان يجعله بلا هوية، وحضور الحب يعني حضور الهوية. وهذه الثقافة والتأكيد عليها وعلى هذه الرؤية تتحرك نقديا في سياق الأسلوب الثقافي الذي اعتنى به الناقد عناية كاملة.

في المقطع الثالث نرى أن الناقد قد قارب لفظة غريبة في القصيدة ذات إيقاع خاص تلفت الأنظار وتشد الانتباه، حيث يقول الناقد عن ذلك: ((**إن مفردة "نشاز" بإحالاتها الإيقاعية والدلالية العامة تضع الصورة الشعرية أمام خيارين متضادين، الأول هو الإيقاع الذي ينتمي إلى حقل "نشاز" وقد تمثل أيديولوجيا هنا بنطق سياسي صريح في صوت الدكتاتوريين، ونظرات أعين اللصوص، وحرب السياسيين وسيماء المأجورين**"))[1]، نلاحظ أن الناقد قد عرّج هنا في هذا المقطع على أسلوب جمالي مقترن ببعد ثقافي، إذ اعتنى بالإيقاع والموسيقى التي تسمع من هذه الكلمة (نشاز) وإيحاءاتها ودلالاتها، ثم انتقل إلى الأسلوب الثقافي عندما تحدث عن دلالات الكلمة: فالمنطق السياسي- الدكتاتوريين– حرب السياسيين. هذه الكلمات تعكس مدلولاتها طبيعة المجتمع الثقافية الإيديولوجية، وهي رؤى تدل على ثقافة المجتمع فقد خلط الناقد هنا بين الثقافي والجمالي معاً في قراءته لعالم هذه القصيدة.

أما المقطع الرابع فإن الناقد يوضح الحكايات الشهيرة (ألف ليلة وليلة) مع ذكر شهرزاد وشهريار وهيمنتهما على أسطورة هذه الحكاية، إذ يظهر الناقد هنا فكرة الرفض متمثلة بدور شهريار الذي يرفض استمرار لعبة الحكي كي يستعيد لعبة القتل، وفي ذلك يقول الناقد: ((**هنا تنقلب اللعبة لصالح فكرة شهريار في القتل وتؤكد هذه الفكرة على نحو تأويل استمرار تغلب الحكاية على القتل وهو ما يحيل على تركيز الهوية الأنثوية في طبقة المحو التي يمارسها الخطاب الذكوري على مر العصور، فالمرأة لم تتحرر حتى وإن أنصفتها الحكاية في ألف ليلة وليلة على يد شهرزاد حيث تمكنت بذكائها الحكائي من تفادي استمرار الموت للمرأة**))[2]، فالناقد يركز في هذا المقطع على الهوية الأنثوية وانتقالها من فكرة إلى فكرة، ومن رؤية إلى أخرى.

إذن الهوية والفكرة كلاهما من أساليب وعناصر التشكيل الثقافي التي يركز الناقد على توضيحها في تحليله لهذا المقطع.

وفي المقطع الخامس والأخير من اللاءات النافية نجد تركيز الناقد على الهوية ونفيها عن أشخاص معينين، وهو يستخدم لذلك عناصر ثقافية تعنى بنفي الهوية ونفيها عنهم بنفي ثقافة المكان، حيث يقول الناقد: ((**لكن الصورة الشعرية تستمر في**

---

(١) عبيد. محمد صابر، التشكيل....، ص/٧٣.

(٢) عبيد. محمد صابر، التشكيل....، ص/٧٤.

صياغة رؤيتها الشعرية الرافضة نحو تشكيل هوية معينة تشتغل على قوة حضور المكان في الشخصية الشعرية "كلهم عادوا إلى بيوتهم"، وما تلبث المفارقة السيميائية أن تظهر بسرعة "وافرحتنا سيعودون بين فنية وأخرى"، على النحو الذي تقوم الذات الشاعرة فيه بتقديم تفسير صوري لهذه المفارقة "إنهم احتذو الوطن/ويناجونه من بعيد" وتقود المفارقة إلى نتيجة تتعلق بوهم الهوية "لازالوا يعتبرون أنفسهم أبناء البيت"، غير أن منطق الرفض الذي لا يعرفونه ولا يرونه ماكث في كتاب التاريخ "لا يعرفون بأنّ التراب في كتب تاريخة))[1]، فنرى أن الناقد هنا قد أظهر حساسية المكان بشكل واضح مجسم حتى كأنّه كاميرا تصور المكان بالدقة المتناهية، فالدوال الشعرية: (التراب – الوطن – البيوت) كلها ألفاظ تعنى بثقافة المكان عناية كبيرة وقد ركز الناقد أيضا على الهوية المزعومة لهؤلاء ونزعها عنهم، فحديثه عن المكان والهوية هو من أهم عناصر التشكيل الثقافي حيث يوضح الثقافة النوعية الخاصة للشعب الكردي بشكل واضح وجليّ داخل فضاء القصيدة.

أن الناقد قد اعتنى في هنا بإظهار عناصر التشكيل الجمالي بشكل كبير في أثناء تحليله للعديد من العناوين، ويظهر ذلك بشكل واضح في حركية المفارقة الشعرية وخصوصا في مجموعة طيب جبار "قصائد تلتفت إلى الأمام"، وفي رمزية المفارقة الشعرية وخصوصا في مجموعة لقمان محمود الشعرية المسماة "القمر البعيد من حريتي".

وفي قصيدة البانورامية وقصائد الومضة وخصوصا في شعر شيركو بيكةس وقصيدته المسماة بـ (الزر) وقصيدة (معاً).

ونلاحظ أنه قد اعتنى في هذا المبحث من الكتاب باستكشاف عناصر التشكيل الثقافي بشكل كبير في أثناء تحليله وتعليقه على العناوين التالية بشكل كبير وهي (شعرية الجبل: المكان الكردي بوصفه هوية)، والحديث عن الجبال في كردستان، وفي شعرية الطقس الاحتفالي بوصفه هوية وحديثه عن عيد نوروز في كردستان، إذ الكون الشعري يختلط فيه الجمالي والثقافي معاً بصورة جميلة رائعة، وفي شعرية الرفض الأنثوي: الذات الشاعرة بوصفها هوية يظهر الناقد التشكيل الثقافي في القصيدة بأبهى صورة وأوضح بيان.

وقد اخترنا بعض النماذج في هذا المبحث ودرسناها بصورة نقدية تحليلية تكشف عن وعي الناقد في مقارباته النقدية للشعر الكردي، وسنفرد في المبحث الثاني والثالث مجالا بحثيا مناسبا للعناصر الجمالية والثقافية بشكل أوسع وتفصيل أكبر كلاً في سياقه. فاللغة كقواعد وفرضيات لا يمكن تدريسها أو تحصيلها بمعزل عن الأدب

---

(١) عبيد. محمد صابر، التشكيل....، ص/٧٤، ٧٥.

بوصفه فنا اتصاليا، ولكونه الأكثر قربا من النفس والأكثر تعبيرا عن الهوية والانتماء الثقافي[1]، فإنّ الكشف عنه نقديا يمثل حلقة مهمة من حلقات المعرفة.

عناصر التّشكيل الجماليّ

(بعض النّماذج الشّعرية المنتخبة من كتاب: التّشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي- الهويّة والمتخيّل).

نقدّم في هذا المبحث قراءة أدبيّة حول عناصر التّشكيل الجمالي في كتاب النّاقد محمد صابر عبيد، حيث سنحاول أن نأخذ لكلّ شاعر قصيدة ونقوم بقراءتها من خلال قراءة الناقد وتعليقه عليه، ونقوم بإظهار الحساسيّة الجماليّة فيه سواء من حيث جماليات اللّغة كما وظّف النّاقد اللّغة الشّعرية في خدمة المعنى الّذي يريد إظهاره، وجماليّات اللّغة تكمن في التّصوير الجمالي الذي أبدع فيه النّاقد أو من خلال بناء الكلام أو أسلوبه أو ألفاظه النوعية المستخدمة في هذا النقد الأدبي، أو من خلال الإيقاع الشّعري المستخدم في الكلام وإن كان كثيراً ما يضيع هذا الإيقاع؛ لأنّ القصائد المترجمة إلى العربية يضيع من معظمها كثير من بنيتها وجماليتها من خلال التّرجمة، أو من خلال الرّمز الشّعري، حيث إنّ استعمال الرّمز في القصيدة لهو جمال يلهبُ المشاعر ويحرّك الأحاسيس، ويجعل القارئ عاكفاً على المداومة على القراءة؛ لما يتركه الرّمز في نفس القارئ من أثر كبير.

كذلك استخدام الأسطورة في الشّعر؛ إذ هي توسّع الخيال وتحرّك الذّهن وتفتح آفاقاً للتّخيّل، وتبني على القصيدة أشياء كثيرة، فقد ينسج الكاتب قصصاً من خلال الأسطورة، والقارئ تبقى في ذهنه الرّوايات من خلال استخدام أسلوب الأسطورة في بنائها وتشكيلها وقراءتها، وكذلك سنبحث في خاصيّة التّأثير والتّأثّر الجماليّة الرّائعة فجميع هذه العناصر الجماليّة سنحلّلها ونبيّنها ونفرد لها المساحة التي تستحق من التّحليل والقراءة من خلال قراءة النّاقد على نحو يعكس تذوقنا ورؤيتنا لهذه التجربة.

سنبدأ بالحديث عن الصّورة الشّعرية وجماليّات اللّغة في قراءة النّاقد محمّد صابر عبيد من خلال كتابه الموسوم: (التّشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي – الهويّة والمتخيّل)، وذلك بقراءته للباب الأول منه، حيث نحلّل ما يوجد فيه من الجماليّات الأدبيّة، ونبدأ باللّغة الشّعريّة، والعناصر الجماليّة هي كلّ ماله صلة بشيء جمالي داخل النّصّ، كاللّغة والصّورة والإيقاع والبيان والمجاز والتّشبيه والاستعارة والتّورية؛ لأنّها داخلة في كيان لغة النّصّ.

---

(١) سعدون، د.نادية هناوي، تمظهرات النقد الثقافي وتمفصلاتها قراءات تطبيقية، ص/١٢.

١. اللّغة الشّعريّة:

يمثّل الجانب اللّغوي ركناً أساسيّاً من أركان بناء القصيدة، وأحد مقوّماتها المركزيّة؛ إذ إنّ تشكيل القصيدة في الأصل هو من كيان اللّغة، وكلّما ابتعدتْ اللّغة في مستوياتها التّعبيريّة عن المألوف والاعتيادي والمتداول اقتربت من الكمال الفنيّ، وكانت اللّغة شغل النقّاد القدامى الشاغل، وكان للنّقد اللّغوي- على الرّغم من وظيفته القائمة على القياس- حضور بارز في النّقد العربي، على النّحو الّذي شكّل منهجاً خاصّاً يسمّى النّقد اللّغوي.

وكان للمناهج النّقديّة الحديثة ذات الطّبيعة النّصّيّة الّتي أخذت تنظر إلى النّصّ على أنّهُ بنية لغويّة مستقلّة ومكتفية بذاتها أثر واضح في أهميّة هذا الجانب على بناء النّصّ وتشكيله، واستطاعت أن تنمّي هذا الأساس كثيراً من قدراتها الفنيّة[١].

ينبغي أن نعلم أنّ اللّغة الشّعريّة لغة تنمو باطّراد؛ لكي تكون بالغة الكثافة، حارّة ومتحرّكة، لغة تسعى بشراسة لأنّ تظلّ في منأىً عن الجمال الزّائف والزوائد والتّرهلات التي تضيّق على المعنى، أو تسدّ الفضاء الذي ينطلق فيه هواء الرّوح، وشهواتها الرّاقية، ومن أولى سمات اللّغة الشّعرية المؤثّرة، وأشدّ فضائلها جمالاً: كونها لغة شاعر بعينه، تجسيد رؤياه، وحلمه، وذهوله، ولا تختلط بلغة شاعر آخر سواه، وربّما كان هذا المحكّ مجدياً إلى حدود بعيدة في قياس شفافيّة الرّؤيا الّتي تترشّح عن لغة هذا الشّاعر، أو ذاك[٢]. وكما أنّه من المعلوم أنّ لغة الشّعر لغة مجازيّة، تعتمد خروج الكلمة من معناها الموضوع لها في اللّغة إلى فضاء الدّلالات المشحونة بالعاطفة الإنسانية الّتي تختلف من شاعر إلى آخر[٣]. وهذا يمنح النّصّ طاقة جماليّة فنيّة مكثّفة ورونقاً أدبياً ويحرّك مشاعر المتلقّي أكثر من اللّغة العاديّة.

لا شكّ في أنّ لغة القصيدة تمثّل سحرها الجمالي الأول، وتختزل كيانها المادّي، أي جسدها الّذي يمرّ بالحركة والشّهوة والحيويّة في القصيدة، وليست مبالغة إذا قلنا إنّ في كل قصيدة عربية عظيمة قصيدة ثانية هي اللّغة[٤].

---

(١) المرسومي، علي صليبي مجيد، الشّاعر العربي الحديث ناقداً (نقد الفكر، النّقد الثّقافي، النقد الجمالي)، ص/١٧١.

(٢) العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري- دراسة نقدية، ص٢١، عمان، دار فضاءات، ٢٠١١م.

(٣) الهلالي ص ١١٩.

(٤) العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري- دراسة نقدية، ص٢٠، عمان، دار فضاءات، ٢٠١١م.

وأهمّ ما يميّز لغة الشّعر من غيرها أنّ اللّغة في البناء الشّعري لا يمكن أن تصوّرها وسيلة للتّعبير وحسب، بل هي خلق فنيّ في ذاته يتشكّل عبر نمط خاصّ من العلاقات الّتي يقيمها الشّعر بين الجوهرين للمكوّنين للّغة، وهما الدالّ والمدلول[١].

لذا نستطيع أن نقول إنّ اللّغة من أهمّ أدوات الفنّ الشّعري، فهي الّتي تؤدّي الدّور الأساس في إبرازه عن طريق نقل التّجربة الشّعرية وتوصيلها، وكثيراً ما تتوقّف قيمة الشّاعر على قدرته في استغلال الإمكانات الفكريّة الكامنة لدى المتلقّي فيعادل إحساسه حال عمليّة الإبداع[٢].

إنّ للشّعر على هذا الأساس لغة خاصّة تختلف من حيث طبيعتها عن لغة النّثر؛ لما يمتاز به الشّعر من خصائص فنيّة تقتضي تراكيب معيّنة، يسمح للشّاعر فيها بحريّة أكثر في التّقديم والتّأخير وغير ذلك؛ ليلائم بين المضمون من جانب، والإطار الخارجي من جانب آخر، وهو الوزن والقافية[٣].

الرّؤية النّقديّة الّتي يقدّمها النّاقد الدّكتور محمد صابر عبيد في رصد أهميّة اللّغة الشّعرية في التّشكيل والتّعبير الشّعري، وتحليل النّصوص الشّعرية تُظْهر منهجاً حداثياً في النّظر إلى طبيعة هذه اللّغة ووظيفتها وطبيعة تكوينها، فيقول: ((اللّغة الشّعريّة في كلّ الأحوال ومهما بلغ الاعتناء بها والاحتفال بمكوّناتها وقوّة نسيجها داخل الفضاء الشّعري تبقى وسيلة تعبيريّة أولى في التّشكيل الشّعري، غير أنّ قوة حضورها يضاعف من قيمة الوظيفة الجماليّة التّعبيريّة لها في القصيدة، وتعمل هي من جهة حضورها الاحتفاليّ على شدّ التّشكيل الشّعري وضبط إيقاع حركة العناصر الشّعريّة الأخرى فيه، بحيث تؤدّي اللّغة هنا وظيفة تزيينيّة فضلاً على وظيفتها الأدائية (الإجرائية) في حساسيّة التّعبير والتّشكيل والتّصوير والتّدليل))[٤].

يبدو أنّ النّاقد قد أجاد وأفاد عند قراءته الجماليّة والأدبيّة في الباب الأوّل من كتابه، حيث يظهر عند قراءته الجماليّة في موضوع (الكون الشعري)، حيث كانت له نظرته الخاصّة، وكأنّه يؤسّس لمشروع شعري ينتقل من خلاله من الأسلوبيّة الشّعرية العامة في قوانينها وقواعدها وأعرافها إلى الأسلوبيّة الخاصّة التي تعزّز فرادة الأسلوب والتخصّص النّقدي الجميل. حيث يقول النّاقد في مقدّمة حديثه عن

---

(١) الهلالي، ص١١٩.

(٢) الهلالي ١٢٠.

(٣) عبد اللطيف، د.محمد حماسة، لغة الشعر دراسة في الضرورة الشعرية، ص/٤٠٣، دار الشرق، ط١، ١٩٩٦م.

(٤) عبيد،د. محمد صابر، النص الرّائي أسئلة القيمة وتقانات التشكيل/ص٣٨، دار المؤسسة الحديثة للكتاب،٢٠١٤.

الكون الشعري: **((وكلّ ثنائيّة يمكن أن تنتظم في هذه السّلسلة الّتي تشيّد باجتماعها وتضافرها وتزاوجها وانزياحها في مساحات الفعل الشّعري ما يمكن أن نصطلح عليه بـ (الكون الشّعري)، وهو يسهم عميقا في تشكيل الهويّة وتمثيلها))**[1].

فيا لروعة التّشابه الّتي أبدع النّاقد في تصويرها حيث قدّم لنا صورة ناطقة عن معنى الكون الشّعري، ومثّل لنا (الكون الشّعري) سلسلة مترابطة ببعضها البعض مجتمعة وكأنّهما الزّوجان المنضويان المجتمعان المنزاحان عن بعضها البعض. وهاتان الثّنائيّان تمثّلان الفعل الشّعري الّذي يُخرج من هذين الزّوجين كلّ الكون بفعل التّزاوج والتّضافر والانزياح لبعضها البعض.

هذا التّشبيه تامّ الأركان حيث ذكر المشبّه والمشبّه به ووجه الشّبه، فلاحظ أنّ النّاقد قد استعمل ألفاظاً نقديّة تناسب الصّورة الّتي يريد أن يظهرها للقارئ مثل: (تضافرها- تزاوجها- انزياحها- عميقاً). وقد استطاع النّاقد في مقدّمته عن الكون الشّعري أن يعطي صورة عن الشّعر الكردي المعاصر من خلال تحليله في موضوع الكون الشّعري وتفاصيله ومقارباته كما سنرى لاحقاً. فجماليّة اللّغة الّتي تميّز بها النّاقد هنا جعلت القارئ يسبح بفكره كثيراً عند قراءته لهذه المقدّمة المحكمة. ويقول أيضا مستطرداً عن صورة الكون الشّعري: **((إذا ما نجح الشّعر في الارتفاع به إلى مرحلة متفوّقة من الصّيرورة والنّضج والفرادة والتّشكيل، فإنّ بإمكانه الانتماء إلى (الكون الشّعري) العام؛ ليسهم في إغنائه وتطوير جغرافيّته الإبداعيّة وتحسين نسله، على النّحو الّذي يؤسّس له تاريخاً))**[2].

علينا أن نرصد الصّور المعروضة في هذه المداخلة النقدية ونستوعب علاقاتها وقد تكوّنت من: (نجح الشّعر في الارتفاع)، (بإمكانه الانتماء إلى الكون)، (تحسين نسله)، (تطوير جغرافيته). فالنّاقد استعمل في كلّ هذه الصّور الفعل، وذلك ليعطيها حركة ويزيدها فعالية في ميدان التحرّي النقدي، ولاسيّما عندما يستعمل الفعل المضارع في تكوين العبارة النقدية، فإنّه يعطيها ديمومة واستمراراً.

أورد النّاقد في معرض حديثه عن الكون الشّعري مقاربة جوهرية في أشعار شيركو بيكه س الّذي له تجربة غنيّة وعميقة ومشحونة بالمعاناة، وشعره مؤلّف من حساسية شعرية تشتمل على الذّاتي والموضوعي، حيث يقول النّاقد عن تجربة شيركو بيكه س في هذا السياق: **((وهما يتّجهان دوماً نحو تشكيل ذات شعريّة واحدة يصعب فكّ الاشتباك الذّاتي عن الموضوعي فيها، تتّسم تجربته بضراوة الإحساس**

---

(١) عبيد.د.محمد صابر. التشكيل...، ص/٢٤.

(٢) عبيد ، د.محمد صابر. التشكيل... ، ص/٢٤-٢٥.

الشّعري الّذي يشعل الكلمات والرّؤى والصّور بتوهّج عال يشعّ بريقاً في فضاء التّلقي))[1].

استعمل النّاقد أسلوباً حديثاً في التّعبير والاستكشاف عن تجربة الشّاعر، ونرى أنّ بعض الكلمات المستخدمة في التّعبير قد أعطت بناء الكلام أبعاداً واسعة، فعندما نسمعه يقول: (بضراوة الإحساس الشّعري)، فإنّ الفكر يسرح في التخيّل بالقوّة والتّأثير مع أنّ بين الكلمتين تنافراً واضحاً وتعاكساً مبيناً، فالضّراوة تدلّ على القوّة، والإحساس يدلّ على اللّين واللّطف والنّعومة، ولكن النّاقد أراد أن يشعر القارئ أنّ القوّة في الشّعر لازم لها أن تكون محزومة باللّطف، وأنّ اللّطف لازم أن يكون متداخلاً مع القوّة حتى يكون الإحساس الشّعري متوازناً فضلاً عن الصّور الكثيرة الّتي استعملها في صياغة تراكيبه النقدية الجماليّة من مثل: (يشمل الكلمات، يشعّ بريقا، فضاء التّلقّي).

الصّورة هنا مزيّنة أيضاً بالفعل المضارع الّذي يعطيها الحياة والدّيمومة، فالجمال ظاهر في تراكيب هذا المقطع، وهذا الجمال يشعّ بريقه ويفوح عطره، لندخل بعد هذه المقدّمة من النّاقد عن الكون الشّعري إلى القصائد الّتي عالجها النّاقد للشّاعر شيركو بيكه س، ونبدأ بقصيدة (بطاقة) الّتي يستعرض الناقد في حديثه عنها جماليّات اللّغة الموجودة في جوهر القصيدة حيث يقول النّاقد: ((**تشتغل القصيدة (بطاقة) على تقانة الحوار الصّامت الّذي يبدأ به الرّاوي الشّعري، مخاطباً "آخر" غائبا بأسلوبيّة مونولوجيّة - تأمّليّة يروي فيها حكاية العنوان كاملة**))[2].

فيوضّح هنا الأسلوب الّذي استعمله الشّاعر في معالجته للقصيدة، فقد استعمل الحوار الصّامت الّذي يقوم على التّأمّل ممّا يفتح أفق الخيال أمام المشاهد والقارئ. وقد برع النّاقد في اختياره لكلمة (تقانة)، فهذه الكلمة تعبّر عن الإتقان والبراعة الّتي كانت لدى الشّاعر عند اختياره لهذا الأسلوب. كما نجح النّاقد أيضاً في إتيانه بصورة التّشبيه البليغ حينما قال: (الحوار الصّامت) حيث شبّه الحوار بالإنسان، فذكر المشبّه وهو الحوار، وحذف المشبّه به وهو الإنسان، وأبقى شيئاً من لوازم الإنسان وهو الصّامت على سبيل الاستعارة المكنيّة، في أسلوب نقدي اصطلاحي يتحرّى الجدّة والحداثة.

وكذلك استعمال كلمة (مونولوجية) من قبل النّاقد لهو دليل واضح على مدى الثّقافة والاطّلاع الموجودين لديه، فهذه الكلمات مستعملة في السّينما والمسرح والإخراج والتّصوير ممّا يؤكّد لنا الجمال المصبوغ والمطبوع على هذا النصّ الجميل، ويستمرّ النّاقد في مناقشته لكون القصيدة الرّائعة (بطاقة)، فيبحر في خضمّها

---

(١) عبيد.، د.محمد صابر، التشكيل...،٢٥.

(٢) عبيد،د.محمد صابر،ص/٢٨.

كما يبحر القطبان في عرض البحر لا يخشى الأمواج العاتية ولا الرّياح القويّة، فيقول النّاقد: ((إن افتتاح الحوار بلغة المخاطبة تبدو- في سياق المشهد المرئي وكأنّها مباشرة وظاهرة عيانيّة (أيتها الحسناء) إلاّ أنّ انحرافه إلى أرض الحكاية قاد الحوار إلى مسار صامت أقفله من طرف الرّاوي الآخر وفتحه على تجربة الذّات)).

فمن ميزات اللّغة المعروضة التّشخيص (عيانيّة).

ومن ميزاتها أيضا الوضوح (ظاهرة).

ومن صفات اللّغة في القصيدة الآنيّة (مباشرة).

وكلّه مستفاد مختصر من قول الشّاعر: (أيتها الحسناء)، فالقرب من الحسناء يستلزم الوضوح والآنيّة والتّشخيص. وكذلك نلاحظ من جماليّات اللّغة التّصوير الرّائع، والتّشبيه البليغ من قول النّاقد (أرض الحكاية)، فجعل للحكاية أرضاً، وشبّهها بمكان له أرض. ثم قوله مسار صامت حيث يشبّه المسار بإنسان على سبيل الاستعارة المكنيّة، فذكر المشبّه وهو المسار وحذف المشبّه به وهو الإنسان، وأبقى شيئاً من لوازمه وصفاته وهو الصّمت.

ولاحظنا في افتتاح القصيدة مهارة النّاقد في معالجة فنّ العتبات، حيث كان فنّاناً في عتبة القصيدة وتقديمها بصورة واضحة رائعة. ويوضّح النّاقد الأسلوب الفنّي الّذي اتّبعه الشّاعر في عرضه لقصيدته حيث يقول: **((إنّ الآلية السّرد- الدّرامية الشّعرية الّتي تكشّفت عنها حياة الـ (بطاقة) في ارتباطها بـ (الحسناء) المغادرة، وتمعّن الرّاوي فيه (تمعنت فيها/بعد نزولك) فتحت كوناً شعرياً جديداً، بعث الحياة في الـ (بطاقة) وجعل أرقامها (تنبت وتخضر/تزهر براعم/تتفتح أزهار..)، ويسري بعث الحياة داخل كونها الشّعري إلى شحن كل ما يتّصل بطاقة الحياة والحركة والفعل))**[1].

فالأسلوب السّردي الشبيه بأسلوب القصص هو الّذي درج الشّاعر على استخدامه، حيث استعمل الدّراما في السّرد، وكأنّهُ يحكي لنا فيلماً قصيراً فيه مقدّمة وعرض ونهاية، وفيه ممثّلون ومؤثّرات صوتيّة وبصريّة، فلم يكتف فقط بأسلوب العرض العادي. وكذلك نلحظ التّشبيهات والاستعارات الّتي لا يستغني عنها النّاقد في كلّ سطر من أسطر المعالجة والتّحليل للقصائد من التّشبيهات التي ظهرت في هذا المقطع الجميل، قوله: (حياة البطاقة) فشبّه البطاقة بالإنسان حيث جعل له حياة، وهذه استعارة رائعة وتشبيه بليغ يعطي الحياة والحركة للمقطع المدروس. ثم (أرقامها تنبت وتخضر)، فالأرقام شُبّهت هنا بالأشجار والنّباتات الّتي تنمو وتخضر وهي دليل الحياة بثّت في هذه القصيدة، ويدلّ على الحياة والحركة أيضاً التي بعثت في القصيدة استخدام النّاقد للفعل المضارع الّذي يدلّ على الدّيمومة والاستمراريّة، فالأفعال الّتي

(١) عبيد،د.محمد صابر، التشكيل....، ٢٩.

استخدمها (تنبت- تخضر- تزهر- تتفتّح)، فكلّها أفعال تدلّ على الحياة المنبعثة في البطاقة، ويختتم الشّاعر القصيدة بالنّتيجة المستخلصة من القصيدة.

ولكن قبل أن نتحدّث عن خاتمة القصيدة لابدّ أن نظهر الجناس الّذي استعمله النّاقد للمقطع الّذي بالحياة فقوله: بعث الحياة في البطاقة، وكذلك قوله إلى شحن كلّ ما يتّصل بالبطاقة.

فنلاحظ أنّ في كلمة البطاقة في الجملتين جناساً تامّاً إلاّ أنّ لكلّ واحدة منهما معنىً مختلفاً تماماً عن الآخر، فالأولى تعني الورقة الّتي يكتب فيها الشّيء.

وهكذا، فالخاتمة المستعملة في القصيدة قد أفادت وأجادت وأعطت معنىً مختصراً على كلّ القصيدة حيث يقول النّاقد: ((**إذ تنتهي القصيدة إلى (وكانت الحافلة قد أصبحت حديقة) فاستكمل الكون الشّعري في القصيدة مشروعه النّوعي في إطار حلم الذّات الشاعرة ورؤياها**))[1].

كما نرى مدى الاختصار الّذي اتّبعه الشّاعر في نهاية القصيدة حيث إنّه بنى على كلّ المشاهدات السّابقة جملته (الحافلة أصبحت حديقة)، وهذا من خصائص شعراء الكون الشّعري، حيث يعتمدون أسلوب الاختصار والتّخليص في نهاية القصيدة. ونرى أنّ النّاقد قد تمكّن من أن يصل إلى درجة عالية في التّحليل والتّصوير الجمالي، فقد طوّع اللّغة وجمالها لكي يصل إلى مطلوبه بإظهار الشّعر الكردي بأبهى حلّة وأجمل بيان وقد نجح في ذلك عند معالجته النوعية لقصيدة (البطاقة).

- أمّا قصيدة (الأرض) لشيركو بيكه س، فقد عالجها النّاقد أيضاً في جوّ من الأحاسيس والمشاعر مستعيناً بجمال اللّغة والحسّ التّصويري الموجود لدى النّاقد، وسيتّضح ذلك لنا من خلال قراءتنا لكلماته وعباراته الجميلة، حيث يقول النّاقد في افتتاح حديثه عن القصيدة: ((**تشتغل قصيدة "الأرض" على حساسيّة بعث المكان وأسطرته وتقويله**))[2]، فالصّور المنقوشة في هذه الجملة تظهر واضحة في صورتين اثنتين هما: (تشتغل قصيدة)، و(بعث مكان). فالصّورة الأولى شبّهت القصيدة بإنسان، فذكرَ المشبّه، وهو القصيدة وحذف المشبّه به وهو الإنسان، وأبقى شيئاً من لوازمه وهو الشّغل على سبيل الاستعارة المكنيّة، والفعل مضارع من بداية التّحليل يعطي النّشاط والحركة الّتي تحتاجه الأرض لتحيا وتنمو. والصّورة الثّانية كذلك صورة رائعة وتشبيه جميل، فالبعث للإنسان ولذي الرّوح، والتّشبيه يأخذ بالألباب ويترك المجال للفكر ليسرح طويلاً.

---

(١) عبيد، د.محمد صابر ، التشكيل..،ص٢٩.

(٢) عبيد، د.محمد صابر، التشكيل..،ص٢٩.

نلاحظ أنّ ألفاظ النّاقد الّتي يستخدمها في هذه القصيدة هي ألفاظ جزلة ذات طبيعة شعرية مع إحكامها النقدي، فقد استعمل الأحرف الشّديدة مثل لفظة: (أسطرته)، فالألف من أحرف الحلق، وهو حرف قويّ، وكذلك في لفظة (تقويله) فالتّاء أيضاً من الأحرف الشّديدة في لفظ العرب.

في خضم تعليقه وتذوّقه للقصيدة يبرع النّاقد في المواءمة بين الأفكار بأسلوب فذّ رائع يدلّ على مهارته في ربط الأفكار ببعضها البعض فيقول النّاقد: **((تتفاعل في هذه القصيدة ثلاثة عناصر عمل أساسية من أجل استكمال صورة الكون الشّعري، العنصر الأوّل هو (الأرض)، وقد تسيّد عتبة العنوان وشغل أرضية اللّوحة الشّعرية وامتدّ أفقياً على مساحتها، العنصر الثاني هو(الشّجرة) المؤنسنة عبر سلسلة فعاليّات حيويّة، وتقف عمودياً على أرضية اللّوحة، العنصر الثّالث هو الرّاوي الشّعري الذّاتي الّذي يوازي (الشّجرة) ويُعامدها في وقوفه على أرضيّة اللّوحة "الأرض"))**[1]، فنرى النّاقد هنا قد استعمل أسلوب الاختصار أوّلاً، ثمّ الشّرح والتّفصيل لهذا المختصر، وهو أسلوب يلفت الانتباه ويدفع إلى التّشويق. ونلاحظ أنّ النّاقد قد استعمل ألفاظ الجغرافيا والمساحة (أفقيّاً على مساحتها)، (يعامدها)، (وتقف عمودياً على أرضيّة اللّوحة) وهي ألفاظ تفيد في توجيه المعنى الّذي يريده النّاقد، حيث يبرع في استثمار كل طاقات اللغة وتجلياتها من أجل إيصال المعنى إلى القارئ أفقيّاً وعموديّاً.

أثنى النّاقد في معرض مقاربته النقدية لعتبة العنوان الّتي بدأ بها الشّاعر قصيدته، وفنّ العتبات فنّ يتقن ناقدنا معالجته نقدياً وله إسهامات مميّزة في قراءاته العتباتية في الكثير من كتبه النقدية. ونلاحظ أيضاً أنّ (الكون الشّعري) على مستوى التكوين الطبيعي يتألّف حقّاً من الأرض والشّجرة والإنسان، فهذه أسس الكون ومن دونها لا يكتمل، ولا تكتمل الصّورة الجميلة في الكون فضلاً عن وجود بعض الصّور الجماليّة في هذا المقطع منها (وتقف عموديا)، (امتد أفقياً). ففي الصّورتين استعارات وتشبيهات من فعل الوقوف والامتداد، وهو من فعل الإنسان تكشف عن شعرية الأسلوب النقدي وكفاءته.

يوضّح النّاقد صوراً في غاية الرّوعة والإتقان تحرّك الإحساس وتعطي للمعنى رونقاً من خلال رؤيته لهذه القصيدة، حيث يقول النّاقد: **((إذ تتّجه اللّقطة الأولى إلى صورة (مددت يدي صوب غصن الشجرة) فتبعث فيه الحياة ليعلن عن تجربته المؤنسنة " ارتعشَ الفرع من الألم" وحين تتوغّل اللّقطة الثّانية أكثر في مساحة الشّجرة (وحين مددتُ يدي صوب الفرع)، تتحوّل الاستجابة الجسديّة الصّامتة في اللّقطة الأولى إلى استجابة صائتة (بدأ قدّ الشجرة بالصّراخ) في تفعيل جديد**

(١) عبيد، د.محمد صابر، التشكيل..،ص٣٠

لحواسّها، فتتشكّل الهويّة الشّعرية ما بين الصّوت والصّمت))[1]، ففي معالجة النّاقد للقصيدة جماليّات عدّة غاية في الرّوعة، منها دقّة التّصوير الفنّي الجمالي الإبداعي في سياق درامي رائع مرتّب الحوادث برؤية جديدة: **(مددت يدي- تبعت فيه الحياة- ارتعش الفرع- تتحوّل الاستجابة الصّامتة إلى استجابة صائنة- بدأ الشّجرة بالصّراخ)**، هذا التّصوير مرتّب بدقّة على مراحل، وهو يدلّ على الصّنعة الفنّية لدى الشاعر والنّاقد في آنٍ معاً، ونلاحظ الجناس النّاقص الموجود في هذا المقطع بين كلمتي **(صامتة وصائنة)** إضافة إلى الطّباق بينهما.

إنّ الجناس النّاقص والطّباق موجودان بين كلمتي **(الصّوت والصّمت)**، فهذا الجناس والطّباق لهو زينة تتزيّن فيها العبارات الموجودة في هذا المقطع فضلاً عن الصّور الرّائعة الّتي تحرّك المقطع، وكأنّ الصّور جزء من الفيلم الدّرامي الّذي يتحرّك أمامنا ضمن الصّور المعروضة في هذا المقطع (**تنبعث فيه الحياة**) (**ارتعش الفرع**) (**بدأ قدّ الشّجرة بالصّراخ**)، فهذه الصّور الرّائعة تنبئ وتخبر عن الحياة الكائنة في هذه الشّجرة سواء بالإحساس الصّامت (ارتعش)، أو بالصّوت الّذي يدلّ على وجود الكائن (بالصّراخ)، ثم ينهي النّاقد تحليله للقصيدة بإعطاء نتيجة وتلخيصها في جملة واحدة، ثمّ تلخيص الملخّص في كلمة واحدة معبّرة عن كلّ معنى القصيدة حيث يقول النّاقد: **((لتنعطف اللّقطة الثّالثة نحو التنام عناصر العمل الثّلاثة الرّئيسة "وحين حضنت القدّ اهتزّت الأرض تحت أقدامي/غاص الحمر" تمهيداً لاستشارة صورة (الأرض) المهيمنة على فضاء العنونة، واستجلاء حمولتها الرّمزية كاملة، واستنطاق رؤيتها ومقولتها وتجربتها في المكان، تحت وقع العلامات الّتي يزرعها الرّاوي الشعري))**[2].

ثمّ يقول النّاقد أيضاً ملخّصاً ما سبق: **((يوجّه رسالته المكتنزة والمعبّرة عن تجربة منظومة الأفعال ونشاطاتها في القصيدة، وقد تلخّصت وتكثّفت وتمركزت في الفعل (صرخت)))**[3].

فقد بيّن النّاقد اندماج الأرض والشّجرة والرّاوي في تلك اللّقطة، وكلمة النّاقد (التنام) تدلّ على مدى التّرابط والانسجام بين هذه العناصر الثّلاثة حتّى لكأنّها الجسد الواحد يشعر بألم أظافر كلّ الجسم، ويدلّ على ذلك كلمات الشّاعر: (حين حضنت القدّ اهتزّت الأرض تحت أقدامي)، فنلاحظ الإحساس المتبادل بين الرّاوي الذي احتضن الشّجرة، فارتعش الأرض لذلك. ثمّ نرى النّاقد في ختام التّعليق على القصيدة قد استعمل ألفاظاً قويّة جزلة صلبة حتّى لكأنّها جدار صلب؛ ليدلّ على مدى الألم

---

(١) عبيد، د.محمد صابر، التشكيل...، ص٣٠.
(٢) عبيد، د.محمد صابر، التشكيل...،ص/٣٠.
(٣) عبيد، د.محمد صابر، التشكيل...،ص/٣٠.

الذي يعالج الأرض والشّجرة والرّاوي حيث نرى تلك الأفعال القويّة وهي (تلخصت- تكشفت –تركزت). واختصر الشّاعر كلّ القصيدة بكلمة واحدة وهي (صرخت)، وهي تدلّ على الاستجابة الجسديّة لكلّ آلام الأرض والشّجر، وهذا الفعل اختصر بالفعل ما يعتلج الكون الشّعري بأكمله.

قصيدة ((الذّوبان)) قصيدة أخرى يركّز النّاقد فيها على إيضاح موضوع مهمّ من مواضيع الكون الشّعري، وهو الحضور والغياب الذي يتوقّف الشّاعر لإظهاره بكلّ ما أوتي من وسائل وطرق، حيث يقول النّاقد في ذلك: **((نعالج قصيدة "الذّوبان" إشكاليّة الحضور والغياب في الكون الشّعري الّذي تسعى الذّات الشّاعرة إلى انجازه من خلال تسخير كل ما تيسّر من إمكانات وأدوات وآليات وتقانات تشكيل ورؤيا))**[1].

نلاحظ أنّ النّاقد قد استعمل في مقدّمته النقدية التحليلية عن القصيدة أسلوب الإيجاز والاختصار في توضيح موضوع القصيدة قبل أن يفصّل الموجز بعد ذلك، وهو أسلوب مشهور لدى العرب ومستعمل كثيراً، كما نلاحظ في الكثير من نشرات الأخبار والبرامج الأخرى، حيث يبدأ بالموجز وبعده بالتّفاصيل، وقد نجح النّاقد في استعمال هذا الأسلوب لإيصال الفكرة عموماً للقارئ، ثمّ إنّ استعمال النّاقد كلمة (تسخير) في هذا المقطع للوقع على الآذان، فاستعمال هذه الكلمة يختصر معنىً كبيراً يحتاج لإيضاحه لجمل كثيرة، فالتّسخير هو التّهيئة والجعل والإعطاء وغيرها من المعاني الّتي يمكن أن تفيدها هذه الكلمة.

وبعد ذلك يتوقّف النّاقد على المشهد الاستهلالي في قصيدة (الذّوبان):

حينما مضيت...
بقي عندي مقعدك
وزهرة
وقدحك
جعلت الأول عرشاً لقصيدتي
غرست الثاني في ساحل روحي[2]

ففي هذا المشهد نجد أنّ النّاقد يبدأ بتفصيل ما اختصره في المقدّمة، فيتكلّم عن جدليّة الحضور والغياب حيث يقول: **((في المشهد الاستهلالي يتناوب الغياب والحضور عبر إشكالية جدل منتجة تحوّل فيها مظاهر الغياب إلى تجليّات حضور فضائيّة، تتوزّع على ميادين المتن النصّي عبر أفعال الذّات الشاعرة وصياغتها**

(١) عبيد، د.محمد صابر، التشكيل...،ص٣٦.
(٢) عبيد، د.محمد صابر، التشكيل...،ص/٣٧.

الخاصّة))[1]، فنجد في هذه القطعة من التّحليل أسلوباً جماليّاً رائعاً، وهو التّضاد الجمالي بين كلمتي حضور وغياب والمبادلة والتّناوب الجميل بينهما، حيث إنّ مظاهر وصفات الغياب تتبدّل إلى مشاهد الحضور، وإنّ استعمال كلمة فضائيّة لهو يزيد الجمال ويعطي له رونقاً آخر، إذ أنّ من عادة الفضاء وصفته أن يكون من مظاهر الغياب ولكن جعله ههنا في جِلْباب الحضور، ولكنّه في نفس الوقت هو في غياب عن كوننا وفي حضور فضائي، فالشّيء في نفس الوقت حاضر وغائب.

إنّ استعماله لكمة (جدل) في البداية دليل على وجود خلاف في نظريّة الحضور والغياب، فأُسُس الجدل هو فلسفي محض يقوم على الدّيالكتيك واستعماله تعبير (ميادين المتن) لهو دليل على سعة ورحابة المتن والنصّ المعالج، وقد أقام مكان الإنسان أو الشّخصية كلمة الذّات الشّاعرة، وذلك ليكون في الدّلالة أبلغ، حتّى لكأنّهُ كلّه أصبح يقول الشّعر.

يخوض النّاقد في غمار التّجليّات الّتي أحسّ بها الشّاعر وأظهرها للوجود فيقول: **((يخضع التّجلّي الحضوري الأوّل بتصنيفه المكاني لإجراءات في غاية الخصوصية تعتمدها الذّات الشّاعرة في صياغة أنموذجها المكاني))**[2].

ثمّ يقول عن التّجلّي الثاني: **((وينتقل الثاني إلى فضاء شديد الذّاتية والانتماء، ليتدخّل في أعماق الطّبقات الباطنية للذات الشاعرة))**[3].

ويقول عن التّجلّي الثالث: **((وينفخ التّجلّي الحضوري الثّالث على ممارسة عاطفية تتحقّق فيها صورة عتبة العنوان))**[4].

يخوض النّاقد هنا في الحضور حيث يظهر المكان وما يتمتّع به من صفات خاصّة، فستشعر من كلمة "إجراءات" حسّاسية خاصّة حيث تستعمل هذه الكلمة في المكان الرّسمي الحكومي، فهي تعطي فعالية إجرائية للكلام ورسميّة في التّعامل مع المكان الحاضر المتجلّي للظهور.

في التجلّي الثّاني يختفي الناقد قليلاً، فنجد الغموض والغياب يسيطر على عباراته، حيث نجد عبارته (فضاء شديد الذاتية) غامضة وإن كانت غايتها واضحة وظاهرة، وهذا التّشبيه أيضا جميل حيث إنّ الفضاء هو جماد من دون إحساس، فلأن يكون شديد الذاتية لهو حركة حيويّة. وإنّ تعبيره (ليتدخّل في أعماق الطّبقات الباطنيّة) لكأنّي أسمع تحليلاً من جغرافي يبحث في علم الجيولوجيا وطبقات الأرض قبل أن أسمع الكلمات بعدها (الذات الشاعرة)، ثمّ ينهي الناقد تحليله للتجلّيات بإحساس

---

(١) عبيد، د.محمد صابر، التشكيل...،ص/٣٧.
(٢) عبيد، د.محمد صابر، التشكيل...،ص/٣٧.
(٣) المصدر نفسه/٣٧.
(٤) عبيد، د.محمد صابر، التشكيل...،ص/٣٧.

داخلي يدلّ على الحضور والوجود، فنجد عباراته (ممارسة عاطفية)، لنرى مدى التّنافر والتّغاير في التّعبير، ولكن ينبع منه الجمال، فعند اجتماع الأضداد تظهر جماليّة التعبير النقدي وهو يرصد الحركة الجمالية في النص كما عندما يجتمع الأبيض والأسود في لوحة واحدة.

الممارسة تدلّ على الفعل الجادّ بالشّيء، والعاطفة تدلّ على الإحساس المحض الذي يتعلّق بشيء، فالجمع بين الفعل والإحساس ينبئ عن ذوق رفيع لدى النّاقد برع في إظهاره للقارئ بطريقة ثرية، وكلمة نبوءة تظهر الصّدق في العاطفة الممارسة، وقد برع النّاقد في فنّ العتبات حيث كان ماهراً جدّاً في الاستهلال والعرض، إذ أوصل الفكرة بالشكل الكامل للقارئ، وعبارة (عتبة العنوان) تشبيه رائع، حيث شبّه العنوان بالبيت، فالعتبة تكون للبيت، ولكن هذا اصطلاح اصطلح عليه لدى أغلب نقاد العتبات النصية الأجانب والعرب، وهو من الأساليب الجمالية المستعملة في مقاربة القصائد الشّعرية، ثمّ نرى النّاقد ينتقل إلى تشبيه القصيدة وحالتها بشيء جميل مشهور عند الأكراد والبشرية جمعاء، فيقول الناقد: **((إنّ الكون الشّعري المهيمن على فضاء القصيدة أشبه بالمظلّة الّتي يشكّل فيها رأس عتبة العنوان (الذّوبان) هوية المظلّة، والمشهد الاستهلالي محيطها الدّائري والتجلّيات الحضوريّة الثّلاث قاعدتها وعمودها في حيّز المكان))**[1]، فأركان التّشبيه في لغة النّاقد واضحة كاملة، فالتّشبيه تامّ الأركان، فالمظلّة لها محيط دائري ولها قاعدة ولها عمود، فيقابل المحيط الدّائري الاستهلال الجميل، ويقابل القاعدة التجلّيات الحضوريّة، والمكان يقابل عمودها، فالتّشبيه بالمظلّة مناسب؛ لما له من مناسبة للذّوبان، فعند الذوبان لابد من نزول قطرات الماء ولابدّ للإنسان من المظلة، وهو ما يتلاءم ويستجيب لمنطلقات النص الشعري.

أسلوب الشّاعر هنا مليء بجماليّات اللّغة، حيث إنّ التّشبيه يعبّر بالدّقة عن مكنونات المعنى المقصود، ثمّ إن في عبارته (هويّة المظلّة) لهو تشبيه يحرك عقل التلقي حيث يشبّه المظلّة بالإنسان، فحذف المشبّه وهو الإنسان، وذكر المشبّه به وهو المظلة، وأبقى شيئاً من لوازم المشبّه وهو الهويّة على سبيل الاستعارة المكنيّة، ثمّ نرى النّاقد يختم حديثه عن القصيدة بالحديث عن الغياب بعد أن كان قد تكلّم عن الحضور حيث يقول النّاقد: **((وإذ تنتهي القصيدة إلى غياب تامّ (فرأيت نفسي ذائبة فيه)، فإنّها في مجال ذوبانها الدّاخلي تحقّق حضوراً استثنائياً عميقاً، ومن التّبادل المتناظر والمتشابك والمتماهي بين حالتي الغياب والحضور تتعالى صورة الكون الشّعري في ظاهر القصيدة وباطنها))**[2]، فيظهر النّاقد في هذا المقطع عنصر

(١) المصدر نفسه/٣٧.
(٢) المصدر نفسه/٣٧.

الغياب حتّى أنّ النّفس قد انمحت واضمحلّت في هذا الغياب والنّفس مع أنّها لا ترى، لكنّه رآها وهذا أسلوب فني جميل، ويراد بالرّؤية هنا رؤيا القلب الّتي تدلّ أيضاً على الغياب في الشّيء.

يختم النّاقد كلامه بالمزح بين الحضور والغياب، فاستعمل لذلك أدقّ العبارات وأجملها: **(تبادل متناظر متشابك متماهي)**، فهي صورة مترابطة متماسكة أشدّ التّماسك حتّى لكأنّ الحضور والغياب ليخيّل إلينا وكأنّه شيء واحد. وإن استعمال النّاقد للفعل (تتعالى) يزيد التّرابط والتّماسك أكثر فأكثر، وإنّ زيادة المبنى تدلّ على زيادة المعنى، فالتائان تدلّان على ترابط أقوى وأكثر. أما التّعبير البلاغي الجميل في ختام كلام النّاقد حيث يقول: (ظاهر القصيدة وباطنها) فهو يُخيّل إلينا القصيدة وكأنّها كائن هي له ظاهر وباطن، فياله من تصوير رائع يوسّع الخيال ويعطي جمالاً للكلام، ويكشف عن قيمة مهمة في تجليات القصيدة وكونها الشعري.

اشتغل النّاقد على جماليّة لغة القصيدة في أدق تفاصيلها الظاهرة والمضمرة، لأنّ (البحث في لغة القصيدة يهتمّ باستكشاف القيم التّعبيريّة الخلاّقة لأدوات هذه اللّغة في التّشكيل والتّعبير والتّصوير، وحين تكون الأرضيّة الفلسفيّة صالحة لمزيد من كشف هذه القيم وأساليب عملها وطبيعة إنتاجها، فلا بدّ إذن من الاستعانة بها وتوظيفها لصالح قراءة أعمق وأوسع وأكثر استكشافها لقيمتها وإشكالية معناها)[1]؛ لذا نقول إنّ اشتغال النّاقد على لغة القصيدة بوصفها عنصراً جماليّاً مركزيّاً في البناء الشّعري جاء متوافقاً من طبيعة القصيدة، ولاحظنا للنّاقد رؤية جمالية نوعية في إدراك وظيفة اللّغة الشّعرية وطرائق اشتغالها، أي أنّ النّاقد انغمس في اللّغة الشّعرية عند الشّعراء الكرد الذين يكتبون باللّغة العربية والذين يكتبون باللّغة الكرديّة ثم ترجمت إلى العربية، فيتوقّف على مجازات واستعارات لكي يبتعد عن حدود الكلام العادي، لأنّنا نجد في الناقد قدرة خارقة في رؤيته أسهمت على نحو فعال في الكشف عن القيم الجوهرية داخل النصوص الشعرية التي رصدها.

٢. الصّورة الشّعرية:

الصّورة في الأدب، هي: الصّوغ اللّساني المخصوص، الّذي بوساطته يجري تمثّل المعاني تمثّلاً جديداً ومبتكراً، بما يحيلها على صور مرئيّة معبّرة، وذلك الصّوغ المتميّز والمتفرّد، هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مدياتها التّعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي، وما تثيره الصّورة في حقل الأدب، يتّصل بكيفيّات التّعبير لا بماهيّاته. وهي تهدف إلى تحويل

(١) عبيد، د.محمد صابر، النص الرّائي أسئلة القيمة وتقانات التشكيل،ص٣٩.

غير المرئّي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير (الاختلاف) ويستدعي (التّأويل) بقرينة أو دليل، الأمر الذي يغذّي المعنى الأدبي بفرادته المخصوصة لدى المتلقّي، إذ تنحرف الألفاظ في التّشكيل الصّوري عن دلالتها المعجمية إلى دلالات خطابيّة حافة وجديدة، ومن ثمّ يمنح النصّ هوّيته، الّتي تتجدّد، دائماً، مع كلّ قراءة(١).

وبما أنّ الشّعر يعتمد في بنائه التّشكيلي على الصّورة الشّعرية، فإنّ الصّورة المعروفة في الشّعر ليست أكثر من لوحات مرسومة بوساطة الكلمات بدلاً من الخطوط والألوان مع التّفريق بين الصّفة الإطلاقية الّتي تتمتّع بها الصّورة المرسومة بالكلمات والصّفة التّجسيدية المحدّدة الّتي تطرحها اللّوحة المرسومة بالأشكال والألوان، إذ أنّ أداء القصيدة هي الكلمة بتشكيلاتها المجازية والرّمزية والانزياحية بينما أداة الرّسم هي اللّون والكتلة والخطّ وبقية المستلزمات الفنيّة المعبّرة عن حقيقة تكوين اللّوحة الفنية في الرسم(٢).

إن الصّورة الفنيّة هي هويّة الشّاعر المبدع، وسمته الّتي تميّزه عن الشّعراء الآخرين، فمتى ما استطاع أن يخلق صوراً شعرية تتحقّق بها الصّفة الجماليّة للّغة كان هو الشّاعر المبدع وصاحب التأثّر في المتلقّي؛ إذ أنّ الصّورة الفنيّة ليست حلىً زائفة بل إنّها جوهر فنّ الشّعر، فهي الّتي تحرّر الطّاقات الشّعرية الكامنة في العالم، والّتي يحتفظ بها النّثر أسيرة لديه، وبذلك يتبيّن أنّ الصّورة الفنيّة في المجمل عناصرها هي الاستعداد النّفسي، والإيقاع اللّغوي الّذي يقتنص العالم قطعة قطعة، تصفوها الكلمات وتسوّيها المقاطع: أي أنّ ألفاظ الصّورة الشّعرية تتحدّد فيما بينها لتشكيل لوحة فنيّة من المظاهر المحسوسة في الطّبيعة والمتخيّلة، ومن هنا يمكن القول بأنّ الصّورة الفنيّة هي إحدى الأساليب البلاغية المهمّة في تحقيق الجماليّة في النّصّ الشّعري، سواء كانت صوراً مجازيةً، أو تشبيهيةً، أو خياليةً، أو تشخيصيّةً، أو تجسيميّةً، أو رموزاً، أو غير ذلك من الوسائل البلاغية الأخرى(٣).

النّاقد محمد صابر عبيد لا يتعامل مع الصّورة الشّعريّة بالمعنى القديم؛ لأن" الصّورة في الشّعر التّقليدي تعني اختيار مجموعة من الألفاظ تؤدّي فيما بينها إلى نقل الصّفات من الواقع الخارجي الّتي تماثل إحدى اللّحظات الشّعورية في نفس الفنّان،

---

(١) صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،ص٣، ط/١، ١٩٩٤، دار:المركز الثقافي العربي.

(٢) سعيد، طلال زينل، تمظهرات لنص الشعري الحديث، (التشكيل، الفضاء، الرؤية).ص،٥٦، ط١، ٢٠١٥م، ١٤٣٦هـ.

(٣) الهلالي، م. م. وسام محمد منشد، الجمالية في النص الشعري (مطولة بلقيس أنموذجا) ص١٢٢، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، ص١٢٢، العددان (٣-٤)المجلد(٦)٢٠٠٧.

فقد تطوّرت هذه الصّورة في الشّعر الحديث وأضحت تجسّداً (لرؤيا) الفنّان الشّاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزئيّات صغيرة ممتلئة بالفكر والحياة"[١].

نتحدّث في هذه الومضة عن الصّور الّتي هي في كلام الناقد وما أكثرها، فكأنّه رسّام يرسم الصّور ويتفنّن في ذلك بأسلوب سهل مبسط يساعد في ترسيخ المعنى في أذهاننا، حتّى لكأنّنا عندما نسمع تحليله كأنّنا في معرض للصّور المتحرّكة وإن كنّا قد تذوّقنا في جماليّات اللّغة هذه الصّور إلاّ أنّنا نتوسّع أكثر في تحليل الصّور من خلال (قصائد الومضة)، حيث يقول النّاقد في معرض تقديمه لقصائد الومضة: **((تعدّ (قصيدة الومضة) إحدى أهمّ التّشكيلات الشّعريّة))**[٢].

إن هذه العبارة لها صورة جماليّة رائعة، فهي تعرض لنا وكأنّنا أمام جيش عَرَمْرَم وهذه القصيدة هي إحدى فرقه وأقسامه، فهو يشبّه كلمة الأنواع بقسم الجيش أو فرقة منه، وهذا يعطيه القوّة، فهو وكأنّه يوحي لنا بأنّ هذا النوع من القصائد هو أهمّ وأقوى أقسام الشّعر الكردي. ويقول النّاقد في صفات هذا النّوع من القصائد مصوّراً إياهُ بالبناء الهندسي: **((وتتّسم قصيدة الومضة بإحكام التّشكيل الشّعري، إذ لا يمكن أن تجد أية ثمرة محتملة داخل معمارية التّشكيل يمكن أن تخلخل هندسة البناء فيه، بل ثمّة تماسك وتضافر عالي المستوى بين الوحدات والعبارات والجمل والصياغات))**[٣].

البناء الهندسي الجميل محكم متماسك، ليس فيه خلل بأساس وتصميم البناء، وكذلك الوصف الشّعري في هذا النّوع من القصائد متضافر متناسق في العبارات والجمل والصياغات، ثم يظهر النّاقد صورة أخرى وهي الصّورة المحفورة المنحوتة بدقّة وعناية وكأنّها مرسومة رسماً بالدّقة والإتقان، حيث يقول الناقد: **((إذ يعتمد الشّغل الشّعري الفعلي على النّحت الدّوال من دون زيادات على النّحو الذي تبدو فيه القصيدة الومضة وكأنّها قصيدة ممنحتة ببراعة بلا زوائد))**[٤]، فنلاحظ الصورة وإمكانية تخيّلها بعناية وإتقان (نحت الدوال). فهو تعبير دقيق عن التعبير الشّعري الذي يجول في ذهن الناقد، وعبارة (قصيدة ممنحتة)) تدلّ على معنى رائع وهو القوّة والقسوة في قصائد الومضة، فالنّحت يكون عادة على الشّيء الجميل الصّلب القاسي ويدلّ على الجمال، فالنّحت لا بدّ له من فنان ماهر، وهذا الفنان يخرج الشّيء الجميل وكذلك قصائد الومضة، فهي تتمتّع بالجمال مع الطّبيعة القاسية لها.

---

(١) د.ستار عبد الله، شعرية المكان (قراءة في الشعر الحديث) ص٧،ط/١ – ٢٠١٣.
(٢) عبيد، د.محمد صابر عبيد، التشكيل... /٣٨.
(٣) المصدر نفسه/٣٨.
(٤) المصدر نفسه/٣٨.

يعبّر النّاقد عن طبيعة قصائد الومضة وأهميّتها في التّشكيل والتّصوير الشّعري فيقول: **((فإنّها تشتغل في هذا الإطار على حساسيّة السّرد المشدود بقوّة في باطن الصّورة الشعرية ومحتواها، وهو ما ينتج نوعاً من التّصوير المتماسك في ظاهر الصّورة الشّعرية على النحو الذي يحقّق تمازجاً كفوءاً بين السّرد الشّعري المشدود في الدّاخل** والتّماسك التّصويري الّذي يقدّمه خطاب القصيدة))[١].

فالصّورة الشّعرية الّتي يقدّمها النّاقد عبارة عن صورة مؤلّفة من قسمين هما السّرد الشّعري والتّماسك التّصويري، وهما مختلطان، متزاوجان ببعضهما بعناية ودقّة، وهذا كلّه يدلّ على الأهميّة التي يوليها للفنّ التّصويري في تحليل قصائد الومضة. ويختم النّاقد مقدّمته عن قصائد الومضة بعبارات تصويريّة رائعة وكأنّنا في مختبر تحميض الصّور وإجرائها بالشّكل الجميل حيث يقول الناقد عن فلاش الكاميرا التي تُصوِّرُ: **((فالصّدى الضّوئي على هذا الأساس ينطبع في المتخيّل البصري كما تلتقط الصّورة، ويتمّ استظهارها داخل عمليات ذهنية تحميضية تنتهي إلى إنتاج الصّورة ويكون إنتاج الصّورة هو أوّل مرحلة من مراحل إنتاج القصيدة العام))[٢].**

الصّورة التالية (صدى ضوئي) لافتة للانتباه إذ عادة يكون الصّدى للصّوت، فهو التفات رائع يشدّ الانتباه ويعمّق المعاني. وكذلك عبارة (عمليات ذهنيّة تحميضية) وكأنّ الذّهن ماكينة تحميض الصّور، وهي دلالة على شدّة الانطباع وتثبت الصّورة في ذهن المتابع والقارئ للقصيدة، ولننطلق الآن إلى القصائد الّتي صوّرت الومضة الشّعرية بصورة حيّة رائعة.

لنبدأ بقصيدة (**معاً**) للشّاعر شيركو بيكة س حيث إنّ النّاقد يشبّه الشّخصيّات والأدوار في القصيدة بما يلي: **((وذلك باعتماده على هندسة التّشكيل في توزيع شخصيات القصيدة وترتيب أدوارها داخل الهيكلية العامة لحكايتها))[٣].** ففي ألفاظ النّاقد تعبيرات صورية تبين مدى الجمال الّذي يسيطر على عقله وفكره، فكلمة (هندسة) تقود فكرنا إلى التّرتيب والتقانة الّتي وزّعت فيها الشّخصيات، وكلمة (الهيكليّة) تدلّل على مدى النّظام الموجود في هذا الفيلم الذي يقوم على التراتبية، ويصف الناقد الاستهلال للقصيدة ويصوّره بالفضاء حيث يقول: **((وكأنّ الفضاء الاستهلالي للقصيدة متكامل ويمكن على نحو ما الاكتفاء به صورياً))[٤]**، وهذا التّصوير بالفضاء دليل على السّعة التي أظهرها في مقدّمته، ثمّ يقول النّاقد إلى الخوض في خضم القصيدة حيث يقول: **((انتقل بالقصيدة من حالة الثّبات إلى حالة**

---

(١) المصدر نفسه/٣٩.
(٢) المصدر نفسه/ ٣٩.
(٣) عبيد، د.محمد صابر، التشكيل...،ص/٣٩.
(٤) المصدر نفسه/٤١.

الحركة محققاً فعالية الطّاقة الومضية الّتي أضاءت محرق الحديث الشّعري (كان الضرير يرى بعين الأصم، والأصمّ يرى ويسمع بأذن الأبكم والأبكم يفهم من حركات شفاه الإثنين))[1]، فنلاحظ حالة التكامل في قراءة الصور الشعرية، فالصّورة تكمّل الأخرى حتّى تظهر الشخصيات الثّلاث وكأنّها شخص واحد، وكلّ واحد ينظر بعين الآخر بحيث يفهم النقص الذي يعاني منه الآخر.

ننتقل إلى قصيدة أخرى من قصائد شيركو بيكه س ولنرى سرديات النّاقد الكتابية النقدية وجماليّاته فيها، ونتناول قصيدة (**هنا**) لنلاحظ في القصيدة صوراً بليغة رائعة قلّ نظيرها حيث يقول الشّاعر:

هنا هذه الليلة
الجبل شاعر
والشجر قلم
والسهل صفحة
والنهر سطر
والحجر نقطة
وأنا علامة التعجب[2].

كلّ هذه الصّور تشبيهات وبلاغات رائعة عظيمة فيشبّه الطّبيعة بالشّاعر الذي يقول أشعاراً في كتاب جميل، ويشكّل برموز الطبيعة أدوات الكتابة والجمل الشّعرية في تشكيلها الطّبيعيّ، وفي ذلك يقول الناقد:

((إنّ عمل دوالّ الطّبيعة الصّورية المتماثلة (الجبل، الشجر، السهل، النهر، الحجر) بتشكيلها وتفاعلها وتهاديها الطّبيعي تنتج وضعاً طبيعياً تقليدياً ومألوفاً ومعروفاً على صعيد التلقّي البصري البسيط لكنّها حين تتمثل أدوات التأليف الشّعري، لتكوّن قصيدة في شبكة دوال الكتابية (شاعر- قلم – صفحة- سطر- نقطة) فإنّها تنتقل من طبيعتها وتقليديتها ومألوفيتها على صعيد التلقي البصري إلى فضاء متخيل ورقي في مقابلة صورية جدلية))[3]، وهذا في غاية الرّوعة والجمال والإتقان، إذ نلاحظ بعض الصّور في تعليقات الناقد على القصيدة منها (شبكة دوال الكتابة)، (فضاء متخيل)، فنرى في كلمة شبكة تدلّ على اصطياد وجمع كلّ المعاني بحيث لا يخرج شيء منها خارج الشبكة، فقد جمع كلّ الدوالّ اللازمة، وكذلك في الصّورة الثانية لاحظ كلمة (فضاء) فهي تدلّ على السّعة في الخيال، وهو ما يدلّ على دقّة اختيار النّاقد للألفاظ بعناية ووعي وفائدة وكفاءة.

---

(١) المصدر نفسه/٤١.
(٢) المصدر نفسه/٤٢.
(٣) المصدر نفسه/٤٣.

نقارب صورة أخرى في كلام النّاقد ضمن تعليقه على (وأنا علامة التعجب) فيقول: **((ذلك أنّ أنا الرّاوي الشّعري الذّاتي تعلن على حضورها معترك التّشكيل الشّعري))**[1]، فإنّنا نلاحظ في كلمة (معترك) وكأنّ الحرب قائمة والقائد لهذه الحرب هي أنا الشاعر، فقد أطلق على أدوات التّأليف اسم المعترك والحرب هو دليل على تعالجها بين بعضها البعض.

ويقول النّاقد أيضاً: ((فالجملة الاختتامية (أنا علامة التعجب) عبّأت القصيدة بالرّوح))، فالتعبئة تكون للشّيء المادّي، فقد شبّه القصيدة بالشّيء المحسوس والرّوح من الأشياء اللّطيفة غير المحسوسة على سبيل الاستعارات والكنايات، ويقصد بالرّوح الحركة والفعل، فالصّورة الشّعرية عند النّاقد كثيرة ولا يكاد يخلو سطر من الأسطر في تحليلات النّاقد ويبرع في تشكيل فنّ الصّورة، بطريقة تنتج أسلوباً نقدياً خالصاً ووميزاً.

٣. الإيقاع الشّعريّ:

الإيقاع عنصر مهمّ من عناصر التّشكيل الجمالي وهو: "النّظام الذي يتوالى أو يتناوب بموجبه مؤثّر ما صوتي أو شكلي (حسّي، فكري، سحري، روحي) وهو صيغة لعلاقات التّناغم أو التّعارض أو التّوازي أو التّداخل، والإيقاع ليس باعتباره أوزان الماضي (أوزان الخليلي)، لكن باعتباره الرّوح النّغمي الأكثر شمولاً من مجرّد الأوزان، وهو الخيال السّمعي يتغلغل بعيداً وراء مستويات الفكر والشّعور الواعيين[2]. ويمكن القول إنّ الإيقاع هو الموسيقى المهموسة، أو المعتمدة على التّجانس بين الحروف في الكلمة أو الانسجام بين الكلمات في الجملة، كما أنّ اللّغة العربيّة مصدرُ إلهام الشّعراء، فهي ليست معقّدة وإنّما هي لغة مطاوعة مرنة فيها من مقوّمات الجمال وروعة الأداء ما لا يتوفّر في غيرها من اللّغات العالميّة، كلّما غاصوا فيها تكشف لهم عن درر أثمن من درر الياقوت والمرجان[3].

أكّد النّاقد محمد صابر عبيد على إحدى إيقاعات قصيدة النّثر في سياق آلية المفارقة الشّعرية فيها، حيث يقول: ((أصبحت آلية المفارقة الشّعرية واحداً من الوسائل المركزيّة الّتي تغني قصيدة النثر بطاقة إيقاعية دلالية وحساسيّة إدهاش مميز، من أجل التّعويض عن الإيقاعية التّقليدية المفقودة جرّاء غياب الوزن الشعري،

---

(١) عبيد، د.محمد صابر، التشكيل...،ص٤٣.

(٢) الرواشدة، حامد سالم درويش، الشعرية في النقد العربي الحديث(دراسة في النظرية والتطبيق)، بإشراف أ.د.سامح الرواشدة،جامعة مؤتة/٢٠٠٦.رسالة الدكتورا.ص١٠٧.

(٣) أسية، داحو، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش نموذجاً، سنة٢٠٠٩م، جامعة حسيبة بن بوعلي.الشلف، ص٤.

وهي على الأساس تمثّل مصدراً من مصادر تمويل هذه القصيدة ببدائل إيقاعية منتجة شعريا))[١].

وحين نقرأ قصيدة (جسارة السرّ) يتبيّن هذا النّوع من الإيقاع، حيث يقول الشّاعر:

أتفقُ معكِ
أن حبي أرنبٌ بطيءٌ
وحبك سلحفاة سريعة
ولكن
أرجوكِ
أبقيني على هذا العذاب اللذيذ
ريثما يلتقيان[٢].

آلية المفارقة تمنح القصيدة طاقة إيقاعيّة مدهشة وترتفع جماليّتها القرائية إلى مستوى عال، حيث يقول: **((ينفتح الشّطر الأوّل من الصّورة الأنوي (حبي) على مفارقة صورية تقلّ الحقيقة (أرنبٌ بطيءٌ)، تقابلها مفارقة صورية موازية في الشطر الثاني سلحفاة سريعة)، يتحقّق فيهما أعلى درجات التّفاعل السّيميائي متواز ومتقاطع، غير أنّ هذه المعادلة السيميائية القائمة على تعزيز لحظة المفارقة الرّمزية في الصّورة سرعان ما تتحوّل إلى مجال شعري آخر داخل بنية القصيدة))**[٣].

وإذا تأمّلنا قراءته فنجد الجانب الجمالي مسيطراً على الجانب الثقافي؛ لأنّ قراءته تدور حول جماليّة الإيقاع، والإيقاع عنصر من عناصر التّشكيل الجمالي. وفي الشّعر النّثري الّذي هو المكوّن الرّئيسي لهذا الكتاب: (التشكيل الجمالي لخطاب الأدب الكردي- الهوية والمتخيل) يكون الاعتماد على الإيقاع التّقليدي قليلاً؛ لأنّ معظم القصائد المترجمة عندما يترجم من لغة إلى أخرى يضيع الإيقاع ويذوب في خضم الصّور والمعاني بخلاف الشعر المنظوم الذي له إيقاع، ربّما يقلّ عند لقمان محمود وجود الحديث عن الإيقاع، لأنه يكتب بالعربية.

وهنا نعرض بعض الصّور الإيقاعية التي وجدت في القصيدة البانورامية: (ذات زمان- الظلام كان أبيض) حيث يقول الشّاعر طيب جبار:

الآن...
الجبل يتلاقي مع الجبل

---

(١) عبيد، محمد صابر، التشكيل....،ص٥٩.
(٢) عبيد،محمد صابر، التشكيل...، ص٦١.
(٣) المصدر نفسه/٦٢.

والتلّ يعاكس التلّ
والأيدي لا تتعانق
والشفاه لا تتلاصق[١]

نرى الإيقاع الجميل بين (الجبل- الجبل) (التل- التل) (لا تتعانق- لا تتلاصق)، فهذه الموسيقى الرّاقصة في الكلام تعطيه حركة وحيويّة وتجعله قريباً من شعر الشّطرين الذي له بحر ووزن. ونجد الإيقاع المماثل في قصيدة الشاعرة كزال أحمد الموسومة (اللاءات النافية)، وهو المقطع الثالث من قصيدتها:

نشاز
صوت الدكتاتوريين ونظرات أعين
اللصوص
حر السياسيين وسيماء المأجورين
نشازات عالمنا
متى انتهت
حينذا تبدأ سمفونية الحياة بالعزف[٢].

يتبيّن إيقاع القصيدة من خلال قراءة النّاقد أكثر، وبها تمنح جماليّة أخرى للمتلقّي، حيث يقول: **((إنّ مفردة (نشاز) بإحالاتها الإيقاعية والدّلالية العامّة تضع الصّورة الشّعرية أمام خيارين متضادّين، الأوّل هو الإيقاع الّذي ينتمي إلى حقل (نشاز) وقد تمثّل أيديولوجياً هنا بمنطق سياسي صريح (صوت الدكتاتوريين ونظرات أعين/ اللّصوص/ حرب السّياسيين/ وسيماء المأجوريين)، وعرفتها الذّات الشّاعرة وحصرتها في نطاق (نشازات عالمنا) الّتي بنهايتها (متى ما انتهت)، فإنّ إيقاعاً جديداً سيظهر ويحيط العالم بالحياة (حينذاك تبدأ سمفونية الحياة العزف)، إذ تشيع فضاءات الموسيقى في الأرجاء كلّها ويصبح الرّفض مقابلاً لتحقيق صورة أخرى مناقضة تبعث الهوية وتشكّل هويّتها))**[٣].

وفي قصائد رمزية المفارقة الشّعرية يتحدّث الناقد عن الإيقاع، لأنّ الرّمزية أعطت إيقاعاً خاصاً في هذا النّوع من القصائد الذي كان بديلاً عن الموزون الذي لا يمكن أن يكون في النثر، وكذلك نرى إيقاعاً يقرب إلى الموزون في قول الشّاعر لقمان محمود:

حينما يشيع وميضُ الضوء في عينيك

---

(١) المصدر نفسه/٥٢.
(٢) عبيد، محمد صابر عبيد، التشكيل....، ٧٣.
(٣) المصدر نفسه/٧٣.

وتنبع كلّ الألوان من وجهك[١]

فبين (عينيك- وجهك) إيقاع موسيقي جميل يطرب ويشبع أسهمت المعالجة النقدية في استظهاره أمام بصر القراءة.

٤. الأسطورة الشعرية:

الأسطورة من حيث تناولها النقدي في أدبنا الحديث تقسّم على قسمين: الأول تاريخي، وهو دراسة ميثولوجية صرفة تدرس المنابع الأولى للأساطير، وقد يشترك معها علم الإنثربولوجيا لأداء المهمّة ذاتها وكشف الحقائق التي تشير إليها الأساطير بغموض ورمزية شديدين. والقسم الثاني هو الدّراسة الأدبيّة الوجدانية في الشّعر والنثر الفنّي، وهي الدراسة التي تُعنى بالأسطورة من حيث مضمونها الفنّي وارتباطها بالنصّ قوّة أو ضعفاً، إنّها دراسة الأساطير من حيث ابتعادها عن الحقائق وتنافرها مع الواقع، ولكنّها تعبّر في الوقت نفسه عن شعورٍ واقعي كالألم والرومانسية والاغتراب والضياع تعبيراً له وقع بلاغي وجذبٌ أدبي، يستسيغه السّامع ويجد فيه لذةً جمالية تزيد بمقدار براعة الفنان في توظيف الأسطورة بالحجم المناسب والمكان المناسب، وعندها سوف ينشقّ المتذوّق عن عالمه الواقعي المحسوس إلى عالم واقعي آخر هو عالم النّفس بشعورها واضطرابها وطمأنينتها[٢].

وردت الأسطورة الشّعرية الجماليّة في محاكاة النّاقد للقصائد مرّتين على ما لاحظت خلال معالجتي لكلام الناقد، فالمرّة الأولى كانت في القصيدة البانورامية (ذات زمان... الظلام كان أبيض) للشاعر طيب جبار حيث يقول الناقد عن قول الشاعر: **(("التل يعاكس التل – الأيدي لا تتعانق، الشفاه لا تتلاصق"، وتتضاعف أكثر وأعمق حين يتمّ استثمار المرجعية الأسطورية في هذا السياق (شَمّ لا تعرف ولي/ مَمّ يدير ظهره إلى زين)، إذ ورد في التّعريف المذيّل في آخر القصيدة أنّ (شَمّ: اسم فتاة هام بها الشاعر الكلاسيكي ولي)، وأنّ (مم وزين: بطلاً ملحمة مم زين التراجيدية، وقد نظّم الشّاعر أحمد الخاني الملحمة شعراً)، وتعمل الجملتان الفعليتان (لا تعرف/يدير ظهره) على إحداث خرق شعري متخيّل في بنية تشكيل الحكايتين على النحو الذي يخدم فكرة القصيدة في التشظي والتناثر والاختلاف))**[٣].

هنا نرى النّاقد يقارن الأسطورة التراجيدية مم وزين بكلام الشاعر ويقارب بين ألفاظها بأسلوب فنّي تحليلي. والموضوع الثاني الذي أقحم فيه الشّاعر الأسطورة

---

(١) المصدر نفسه/٦٩.

(٢) مصطفى مزاحم، شظايا الماس قراءة جماليا في نصوص رسائل الحب بالأزرق الفاتح، ص٤٠، ط١، ٢٠١٥، دار غيداء.

(٣) عبيد،محمد صابر، التشكيل....،٥٣.

في رمزية المفارقة الشّعرية عند تحليله لقصيدة لقمان محمود (جسارة السر) إذ يقول الناقد: **((إن الرّغبة المزوج التي يسعى الراوي الشعري إلى نقلها أنموذج التشكيل تعيد إنتاج كل الخروجات التاريخية والأسطورية والميراث الشعبية))**، فالناقد يوضّح أنّ الشّاعر يريد من خلال تعابيره أن يظهر التّشكيل الشّعري بشكل تاريخي تراجيدي أسطوري يجعل من القصائد المخرجة أسطورة جمالية رائعة. ومن خلال بحثنا هذا ودراستنا لاحظنا أنّ الناقد نجح في توظيف واستخدام الأسطورة كعنصر جمالي داخل في صميم الفعالية الشعرية.

٥. التّأثير والتّأثّر:

يتحدّث النّاقد عن ذلك في مقدّمة كلامه في هذا المبحث، فيقول: **((لا شكّ في أنّ التّأثّر بالشّعر العربي المجاور يعدّ أمراً مفروغاً منه مثلما استطاع هو أن يؤثّر فيه على نحو ما، ويعدّ هذا التّأثّر عاملاً إيجابياً في تطوير التّجربة))**[1].

نرى هنا أنّ كلا الشّعبين المتجاورين العربي والكردي يأخذان من بعضهما البعض الرّقيّ في مجال الأدب والإبداع، فنعرض لبعض النّماذج في هذا المعنى، وإذا كنّا قد أوردنا النّماذج بالمعنى الجمالي لا الثّقافي؛ فلأنّنا في معرض الحديث عن الجمالي؛ ولذلك أوردنا التّأثير والتّأثر بالمعنى العام.

ففي القصيدة (الشّمس والأغنية والمطر) لشيركو بيكه س نرى تأثّر الشّاعر بالمكان وتأثّره به حيث يقول النّاقد في ذلك: ((على الرّغم من تغير شكل المكان في الجزء الثاني))، اللفظة الثانية من اللوحة ((في أوسلو – في لندن)) فنرى أن أوسلو ولندن كان لهما أثر كبير في الحبّ الذي أضمره الشّاعر في قلبه، وذكر المكان يعطي جمالاً خصوصاً لهذه القطعة من القصيدة.

في قصيدة (البطاقة) يقول النّاقد: **((إذ تنتهي القصيدة إلى "وكانت الحافلة قد أصبحت حديقة"))**، فنرى مدى التّأثير الّذي أحدثته الحافلة في نفسه وروحه، فعبّر عن ذلك بصورة جمالية عكست هذا الأثر في نفسه، حيث انقلبت وسيلة النّقل إلى عالم من الأزهار والورود الجميلة. وكذلك نرى التّأثير والتّأثّر في قصيدة (الأرض) حيث يقول الناقد: **((إذ تتّجه اللّقطة الأولى إلى صورة"مددت يدي صوب غصن الشّجرة" فتنبعث فيه الحياة ليعلن عن تجربته المؤنسنة "ارتعش الفرع من الألم"))** لنرى مدى علاقة التّأثير بين (يدي-الفرع) فعلاقة التّأثر بينهما متبادلة.

وكذلك في القصيدة الموسومة بـ (معاً) يتجلّى التّأثر بأحلى صوره حتى لكأنّ الثّلاثة من تأثيرهم واندماجهم ببعضهم قد أصبحت واحدة حيث يقول الشّاعر:

---

(١) عبيد، محمد صابر، التشكيل....، ١٩.

كان الضّرير يرى بعين الأصمّ
والأصمّ يسمع بأذن الأبكم
والأبكم يفهم من حركات شفاه الاثنين

فيعلّق النّاقد على هذا التّأثير بقوله: **((يستعير الضّرير عين الأصمّ ليرى فيها، ويستعير الأصمّ أذن الأبكم؛ ليسمع بها، ويستعير الأبكم شفاه الاثنين؛ ليفهم بها)).**

فعلاقة التّأثير والتّأثّر تبادلية، وقد أظهرها النّاقد بصورة جمالية رائعة. وفي القصائد البانورامية نلاحظ مدى التّأثير والتّأثّر الطّبيعي على الشّاعر طيب جبار في قصيدته (ذات زمان- الظلام كان أبيض) حيث نرى تأثره بالشّجر والماء والبدر حيث يقول الناقد: **((بكُلِّ ما تتكشّف عنه هذه الصّورة الثّلاث من طاقة حكائية تشكيلية تتجلّى فيها الحساسية الجمالية للطبيعة)).**

الصّور الثّلاث تؤثّر في نفس الشّاعر وغالباً ما كانت الطّبيعة مصدراً للإلهام والتأثّر عند أغلب الشّعراء. وكذلك نرى تأثّر طيب جبار في قصيدة (حدّق) بالجبل والثّلج والنّهر والشّجر، فالتّأثير والتّأثر ميزة من ميزات الشّعراء بشكل عام أيّاً كانوا كُرداً أم عرباً، وهو يعطي الشّعر جمالاً وصفياً رائعاً.

٦. الرّمز الشعريّ:

يعدّ الرّمز من أبرز وسائل التّعبير في الشّعر، حيث يمكن أن يقدّم للقصيدة عوناً أساسياً للتّعبير عن موضوعها؛ إذ أنّهُ أي الرّمز يمتلك طاقة هائلة لخدمة الفكرة أو الموضوع الشّعري، كما أنّ الفكرة التي يُعبّر عنها بطريقة غير مباشرة تكون- كما تشير موسوعة برنستون للشعر والشعرية - " صعبة، فاترة، مطولة، أو راكدة"، أمّا حين تستخدم الرّموز في التّعبير عنها، فيكمن أن تصبح "جلية، حيوية، موجزة، ومؤثرة وجدانياً"[١].

وإن اللّغة إذا كانت تنزل إلى مستوى الرّموز في التّعبير عن بعض الحقائق العلميّة والرّياضية، فإنّها كثيراً ما ترتفع إلى مستوى الغاية في الأدب، وذلك لأنّ الأدب يتميّز من غيره بأنّه لا يهدف إلى مجرّد نقل معنى أو إحساس من نفس إلى نفس، بل يهدف أحياناً كثيرة إلى ما نسمّيه التّصوير البياني، وقد تتركّز عمليّة الخلق الأدبي في هذا التّصوير ذاته، وبذلك لا تصبح اللّغة مجرّد أداة للتّعبير، بل تصبح كالرّخام الّذي ينحت منه الفنّان تمثاله، أو كالألوان التي يلوّن بها المصوّر رسومه[٢].

---

(١) العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري- دراسة نقدية، ص٤٦، عمان، دار فضاءات،٢٠١١م.

(٢) صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث،ص٧٧، دار المركز الثقافي العربي بيروت، ط/١، ١٩٩٤،

عرّف النّقاد اللّغة بأنها: "تركيب اللّغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيّل للعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدّة، إما عن طريق المشابهة أو التّجسيد أو التّشخيص أو التّجريد أو الترسّل"[١]. وهذه الأساليب تنقل الشّعر من التّعبير المباشر عن التّجربة إلى التّعبير الّذي يعتمدُ الإيحاءَ، وبذلك أصبحت الصّورة الشّعرية صورة عضوية في ظلّ تجربة عضويّة صادقة، وأصبحت تعبيرية إيحائية لا تقف عند الحسّ ولا تسلك مسالك الوصف المباشر أو البرهنة العقلية[٢].

للرّمز في الشّعر الكردي قيمة جماليّة خاصّة، فبالرّمز يعبّر عن المقصود من دون حاجة إلى المزيد من الكلام، وقد أفرد النّاقد لرمزيّة المفارقة الشّعرية قسماً خاصّاً في هذا الكتاب، وهو يدلّ على أهميّة الرّمز الشّعري في ثقافة الشّعراء الكرد، وإن كان قد أورد الرّمز في المواضيع والأقسام الأخرى؛ ولذلك سنعرض نماذج من رؤية الناقد التي عنيت بالرّمز، فمن الأمثلة للرّمزية الجماليّة الشّعرية ما أورده الناقد في قصيدة الـ (بطاقة) للشّاعر شيركو بيكةس حيث يقول: **((الحكاية رمزية تخييلية تذهب إلى إنجاز الكون الشّعري موازٍ للكون الطبيعي، من أجل بعث الحياة في الشّعر والتّعويض النّفسي عن فشل بعض الإجراءات الجمالية في الكون الطبيعي، لتستبدل بها الأنا الشاعرة إجراءات مضاهية في الكون الشعري))**[٣]، فالبطاقة هي رمز تحاكي حالة الحبّ للحسناء الجميلة، فهذا التخيّل والرّمزية قد أعطى للقصيدة صورة أدبية مكثّفة، ويفتح باب الجمالي تجاه قراءته.

كذلك نرى في قصيدة (الأرض) وبخاصّة في اللّقطة الثالثة منها حيث يقول الناقد: **((لتنعطف اللّقطة الثالثة نحو التئام عناصر العمل الرّئيسة (وحين حضن القدّ/ اهتزّت الأرض تحت أقدامي/غاص الحجر) تمهيداً لاستثارة صورة (الأرض) المهيمنة على فضاء العنونة واستجلاء حمولتها الرّمزية كاملة))**[٤]، فقد أخرجت الأرض كلّ رموزها للدّلالة على الألم الذي يعاني منه الرّاوية وذلك في صور واستعارات تشابهية جميلة.

في قصيدة (الخبز والسّماء) نلاحظ كيف أنّ القصيدة كلّها قائمة على الرّمز حيث يقول الناقد: **(يفيد الشّاعر من رمز الطّائر المسند إلى "كلماتي")**[٥]، فالطّائر مع جناحيه في هذه القصيدة رمز للإنسان وحالته الصّوفيّة في الحياة، حيث يوضّح

---

(١) أبو أصبع، صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ص:٣١.

(٢) السُلمي، سليم بن ساعد، الصورة الفنية في الشعر الخنساء، جامعة مؤتة، ص/١٨٨، رسالة ماجستير، ٢٠٠٩.

(٣) عبيد، د.محمد صابر، التشكيل...،ص٢٩.

(٤) المصدر نفسه/٣٠.

(٥) المصدر نفسه ٣٧.

الشّاعر ذلك بأفعال وتراكيب وتشابيه بأسلوب أدبي؛ لأنّ الرّمز يعطي القصيدة طاقة حيويّة فعّالة، وبه يتحرّك ذهن المتلقّي ويتمتّع أكثر فأكثر.

ونرى أيضا في القصيدة الومضة (طلب) رمزية مسيطرة على فضاء القصيدة؛ لتوصل هذه الرّمزية في النّهاية إلى الحريّة المنشودة:

طالبت غرفة ما بمصباح
والمصباح طالب بمنضدة
والمنضدة بدفتر
والدفتر طالب بقلم
والقلم بيد وأناميل
وطالبت الأناميلُ
بالحرية[١]

وفي ذلك يقول النّاقد: **((إذ ينتقل التّشكيل من الحال الشّعرية الّتي تحقّقها شبكة الدوالّ العاملة ميدانياً في فضاء القصيدة، إلى الحال الرّمزية الّتي تكشف عن معاناة الحكاية الشّعرية في الافتقار إلى الحرية))**[٢]. فلكلّ كلمة في القصيدة رمزية معيّنة (المصباح- المنضدة- دفتر- قلم- يد- أنامل)، فكلّها عوامل بزوغ الحريّة وظهورها إلى الواقع، وكلّها تحمل رسالة مضمرة لغرض شعريّ ما.

في القصيدة البانورامية: (ذات زمان... الظلام كان أبيض) عبّر بالرّمز واستخدمه في إطار توضيح المعاني حيث يقول الناقد في ذلك: **((تنبني حكايتان متوازيتان الأولى رمزيّة خارجية "الكائنات... – بوخزة الشعاع- تنهض من النوم"))**[٣]، فرمزيّة وقوّة الشّعاع التي تصيب الكائنات هي تعبير عن صورة الموت الذي يصيب كلّ الكائنات، وقد صوّرها الناقد برمزية عاليّة الدّقّة أفادت معنى جمالياً رائعاً.

ننتقل بعد ذلك لمبحث الرّمزية للمفارقة الشّعرية، إذ أجاد النّاقد في هذا المبحث في تصوير الرّمزية بإبداع جمالي لقصيدة النّثر، حيث يقول الناقد عن آلية المفارقة الشعرية: **((تتجاوز ذلك نحو إبداع رمزية شعريّة نوعيّة تضاعف طاقة التّشكيل نحو بناء حساسية جمالية خصوصية لقصيدة النثر))**[٤]، فالرّمز هنا يعني التّشكيل الشعري ويغطّيه بالجمال وخاصّة في قصائد الرّمز النّثري، ففي قصائد لقمان محمود الموسومة (القمر البعيد من حريتي) يقول الناقد: **((تشتغل في مستوى معيّن من**

---

(١) المصدر نفسه/٤٥.
(٢) المصدر نفسه/٤٥.
(٣) عبيد، د.محمد صابر، التشكيل...،ص ٤٩.
(٤) المصدر نفسه/٥٩.

مستويات تعبيرها بآلية المفارقة في سياقها الرّمزي))[1]**، ثمّ يقول: ((بل تختزن بعداً رمزياً في طبقة تشكيلية أخرى من طبقاتها))**[2]، فمستوى الرّمزية في هذه المفارقة الشّعرية تمثّل تشكيلاً خاصّاً، وكأنّ في المفارقة اختصاص للرّمزية المحكية وهي خزان كبير لها من القيم والدلالات والمعاني.

ثم نرى من قصيدة أخرى لهذا الشّاعر، وهي قصيدة (جسارة السّر):

تبقى الفراشةُ أميّة
حتى تتعلّم
قراءة النار
دون أن تحرق[3]

وقد يتوقّف النّاقد عند هذه القصيدة ويكشف بعض الصّور الرّمزية، حيث يقول عنها: ((وقد شكّلت كلّ لقطة من لقطاتها رمزيّة مفارقة خاصّة ذات طبيعة تشكيليّة جماليّة نوعية))[4]، ففي كلّ مقطع شعري يتفنّن الشّاعر في توظيف الرّمزية للدّلالة عن المعنى الّذي يريده بأسلوب رمزي جمالي خاصّ؛ لأنّ رمزية المفارقة الشّعرية تغني قصيدة النثر على نحو خاص، وتعطي القصيدة طاقة إيقاعية حيوية عوضاً عن الإيقاعية التّقليدية القديمة، ونجد أنّ الناقد كشف في عتبة استهلال القصيدة خيطاً من خيوط الرّمز، وبهذا كثّف لغتها الأدبيّة ودرج منها خيطاً من الخيوط الجمالية، وما يعزّز هذا تعليقه على هذه العتبة: ((**الفعل المضارع (تبقى يمنح دال (الفراشة) الفاعل خاصيّة الدّيمومة والاستمرار والحياة على الرّغم من أنّ الصّفة (أميّة) تقلّل كثيراً من زخم هذه الدّيمومة والحضور والحياة بحكم دلالتها التّراجعية الّتي تضعف من قوّة الدّال وزخمه، غير أنّ الجملة الشّعرية مع سياقها المؤنسن تبقى ناقصة الشّعرية لا تكتمل إلاّ حين تهبط هذه الجملة إلى السّطر الشّعري اللاحق المشرع بـ (حتى)، حيث تدخل على الفعل المضارع (تتعلّم) وهو يقترح ميداناً لمحو أميّة الفراشة المعلّقة بصرياً فوقه، ومن ثمّ تتحدّد بلفظة (قراءة) وهي تضاعف من قوّة حضور الفعل (تتعلّم) من أجل مواجهة (أميّة)، ومن ثمّ تنفتح على طبيعة المقروء (النار) الذي يحقّق انزياحاً ظاهراً ومفارقاً لا يمكن فهمه إلاّ بعد استكماله دلالياً (دون أن يحترق)، على النّحو الذي تكون فيه (النار) هي مادّة التعلم، وتفادي الاحتراق بها هو مضمون هذا التعلّم، وبهذا تتخلّص الفراشة من أميّتها حين تتعلّم الحياة وتتفادى الموت))**. فليس من السّهل كشف هذا الرّمز، ولكن ناقدنا توغّل إلى

---

(١) المصدر نفسه٥٩.
(٢) المصدر نفسه٥٩.
(٣) المصدر نفسه/٥٩.
(٤) المصدر نفسه/٥٩.

داخل الكلمات ووصل إلى بعض خيوطها العميقة، وبهذا أظهر بعض سمات الرّمز من هذه القصيدة. وقد كشف النّاقد في كلّ لقطة رمزاً من الرّموز، ولكن نكتفي بذكر تعليقه على اللّقطة الثانية:

تذكر العصفور آثامه

وهو يعدّدُ

ثمار الشجرة[١]

ولج النّاقد في عمق الطّبيعة الحيّة وهما (العصفور والشّجرة) لكشف صورة رمزيّة المفارقة، فهو يقول: ((**إن الجملة الأولى (تذكّر العصفور آثامه) سردية إخبارية يمكن الاكتفاء بها في ضوء غاية الأنسنة والتّشخيص، لكنّها أيضاً على صعيد التّشكيل الشّعري تظلّ ناقصة في سياق انتظار عمل آلية المفارقة الرّمزية الّتي سرعان ما تظهر بعد واو العطف (وهو يعدد/ ثمار الشجرة)، حيث تتحقّق المفارقة الرّمزية في التّوازي الحاصل بين (آثامه) وعدد (ثمار الشّجرة) الّتي سبق له أن سطا عليها، إذ إنّ فعل التّذكّر هو ضوء الصّورة الشّعرية المسلّط على اللّوحة، ويعمل على تكبير صورة الفاعل (العصفور) في اللّوحة، ويضع (آثامه) بموازاة (ثمار الشجرة)، حيث يتناظر فعل التذكر مع فعل العدّ، وتتحوّل (ثمار الشجرة) إلى (آثام) حين تمتلىء العلامة السيميائية بينهما بمعنى (السّرقة)، وهي صورة بصرية وذهنية في حالة اشتباك شعري جمالي يضاعف من رمزية المفارقة ويوسّع من قيمتها الدلاليّة المركّبة**))[٢].

فحين نتأمّل المصطلحات النّقدية المستخدمة عند النّاقد نجد أكثرها ذات طبيعة جماليّة: أي أنّ عناصر الجمالي مسيطرة على عناصر الثقافي، ومن المصطلحات الدالّة على الجمالي هي: (سردية إخبارية، التّشكيل الشّعري، آلية المفارقة الرّمزية، التوازي، صورة الشّعر، العلامة السيميائية)، ومن خلال قراءته تتحقّق رمزية المفارقة، وبها تتضاعف الطّاقة الدّلالية للقصيدة.

هكذا نرى أنّ الرّمز هو من أهمّ عناصر التّشكيل الجمالي في الشّعر الكردي فضلاً عن العناصر السّابقة، ولاسيّما اللّغة الشّعرية والصّورة، وبذلك نكون قد انتهينا من معالجتنا في هذا المبحث الثاني لعناصر النّقد الجمالي، وسنفرد الحديث في المبحث الثالث للعناصر الثقافية الّتي تشكّل عناصر التّشكيل الثّقافي في الشّعر الكردي.وقد نجح النّاقد في إظهار الجمال وعناصره في كلّ ما سبق وإبرازه جليّاً واضحاً للقارئ.

---

(١) عبيد، محمد صابر، التشكيل....،٥٩.

(٢) عبيد، محمد صابر، التشكيل...،ص٦٠.

عناصر التشكيل الثقافيّ

نتناول في هذا المبحث عناصر التشكيل الثقافي في الأب الكردي من خلال قراءة وتحليل الناقد محمد صابر عبيد في كتابه الموسوم (التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي). من خلال تذوقنا النقدي للنصوص الأدبية والثقافية المتناولة بإظهار الثقافة الكردية وما تتميز به من ميزات وخصائص حيث أن لكل شعب عاداته وتقاليده التي تميزه عن غيره. وسيتم التركيز على إبراز الهوية الكردية وعلاقتها الوثيقة بالشعر إذ غالباً ما يركز الشعراء في شعرهم على إبراز الهوية الكردية بشكل واضح وصريح، والحديث عن تاريخ الشعب الكردي والأمكنة المميزة فيها وما يمثل لهم المكان بشكل عام من خصوصية رمزية، مثل الجبل- والنهر- والسهل- وغيره. كما سيتم تناول بعض العادات والتقاليد الكردية الموروثة كعيد نوروز وغيره من الأعياد والمناسبات المعروفة عندهم بحسب ما أتى عليها الناقد من منظور ثقافي. كذلك سنتطرق للحديث عن مدى تأثر الكرد بالعرب وتأثر العرب بهم، من خلال قراءة الناقد في كتابه هذا.

لا شك في أنّ (الهوية) عنصر رئيس من العناصر المكونة للثقافة الكردية بشكل عام وقد تجلت عناصر التشكيل الثقافي بشكل أساسي في ثلاثة مواضع في كتاب الناقد وهي: (شعرية الجبل – شعرية الطقس الاحتفالي- شعرية الرفض الأنثوي)، فضلاً عن بعض الومضات الثقافية في باقي المباحث الأخرى من هذا الكتاب.

١. الهوية بوصفها عنصراً ثقافياً:

الهوية هي حقيقة الشيء أو الشخص التي تميزه عن غيره وبطاقة يثبت فيها اسم الشخص وجنسيته ومولده وعمله وتسمى البطاقة الشخصية أيضا[١]. وهي: "الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق كاشتمال النُّواة على الشجرة في الغيب المطلق[٢].

(١) إبراهيم مصطفى / أحمد الزيات / حامد عبد القادر / محمد النجار،تحقيق مجمع اللغة العربية، الناشر دار الدعوة، عدد الأجزاء (٢)،تم استيراده من نسخة : الشاملة بكتب الجامع الكبير للتراث فقط غير مفهرسة/ج/٢/٩٩٨.

(٢) التعريفات،علي بن محمد بن علي الجرجاني، سنة الولادة ٧٤٠/ سنة الوفاة ٨١٦، تحقيق إبراهيم الأبياري الناشر دار الكتاب العربي، سنة النشر ١٤٠٥، مكان النشر بيروت، عدد الأجزاء ١.

ولذا يمكن القول: بأنّ (الهوية هي القيم المطلقة والخالدة التي تسهمُ في صوغ حقيقة الإنسان الممكنة كحقيقةٍ تتأسَّس عليها إمكانية ذهابه في رحلةٍ تحمله إلى كمالٍ مُحتمل؛ ولأنَّ الهُويةَ تُماثل النُّواة (أو البذرة) من حيث ممكنات تحوِّلهما إلى شجرة أو نبتة، حيث كلاهما جوهرٌ كامنٌ قابلٌ للانخراط في صيرورةٍ تُحوِّله، فإنَّ الهوية هي ثابتُ الإنسان وتحولاته، أو هي جوهره المجرَّد وتجلياته العيانية الممكنة، والمتغايره، والمتحوِّلة في سياق صيرورة دائمة)[١].

توصف الهوية بأنّها قسيم الوجود الإنساني لأيّ إنسان، في أي زمانٍ ومكان، حيث لا يمكن التفكير بإمكانية تحقّق وجود حقيقي لإنسان بلا هوية، إذ إن الهوية هي في أبسط تعريف لها: (الاتحاد بالذات)، وليس المقصود بالذات هنا الذات الفردية باستقلاليتها المجردة حسب، بل الذات الجمعية المنبثقة منها أيضاً، تعني مجموعة متجانسة من الناس تتشكل الهوية فيهم ومنهم بوساطة تحليل رؤية هؤلاء الناس للواقع الذي يعيشونه وتعكس انطباعاتهم وتلقّيهم للأحداث التي يمرون بها، وهم يتآلفون داخل سياق حضاري واحد وملتئم ليكوّنوا رؤية مشتركة يتفاعلون بها مع الظواهر والحالات والزمن والمكان، ويدافعون عن وجودهم بما أتيح لهم من ممكنات دفاعية متاحة)[٢]. وتتجلى هوية الأمة من خلال وحدة اللغة والثقافة والعقائد[٣].

وتعبر الهوية في هذا السياق عن حقيقة الشيء المطلقة المشتملة على صفاته الجوهرية التي تميّزهُ عن غيره، كما تعبر عن خاصية المطابقة، أي مطابقة الشيء لنفسه أو لمثيله، فالهوية الثقافية لأي شعب هي القدر الثابت والجوهريّ والمشترك من السمات والقسمات والخصائص والعلامات العامة التي تميّز حضارته عن غيرها من الحضارات[٤].

إدامة حياة كل أمة مرتبطة بالهوية، وكما يقول محمد صابر عبيد: (لا يمكن للحياة أن تمضي بلا وجود هوية لكلّ شيء فيها، وحين تكون هذه الهوية حاضرة في الوجود تكون لها حياة أيضاً، فما بين هوية الحياة وحياة الهوية تكمن الضرورة القصوى لاستكناه قوة حضور الهوية في الحياة، وأهمية أن يكون لهذه الهوية حياة أيضاً، على النحو الذي يحصل قدرا مهما من الجدل العلائقي بين هوية الحياة وحياة

---

(١) بسيسو/الدكتور: عبد الرَّحمن /الثقافة والهوية أو "الثقافة ومعركة الدِّفاع عن الهوية"، وزارة الثَّقافة، مشروع الخطة الاستراتيجية للثَّقافة الوطنية، ورشة عمل خاصة بمناقشة مسوَّدة الخطة، غزة، ١٦ نيسان (أبريل) ٢٠٠٥.

(٢) واية الأرض والتاريخ والهوية/د.سهام السامرائي/٢٥.

(٣) البهنسي، د. عفيف، الهوية الثقافية بين العالمية والعولمة/ص١٤٩، منشورات وزارة الثقافة-الهيئة العامة السورية للكتاب٢٠٠٩.

(٤) الطائي، عباس، آفات اللغة والهوية،مقال نشر بالموقع الإلكتروني(www.ahwazstudies.org).

الهوية، فللحياة هويتها التي غالباً ما تكون طابعها إنسانيّ صرف، وللهوية حياتها التي غالباً ما تكتسبها من طبيعة حاملها فتحتشد بالمعنى الإنسانيّ إلى أبعد حدّ)[١].

الناقد يبحث في مقدمة كتابه عن الهوية ومنبع هذه الفكرة ومدى تأثير هذه الفكرة على الأقليات وأعمالهم حيث يقول: ((**تجلّيات فكرة الهُويّة، بوصفها المهيمنَ الأولَ والأبرزَ على إبداع الأقلّيات التي تعيش في ظلّ مجتمع الأكثريات، إذ يكون الدفاعُ عن الهوية من أول الأولويات سواءً على صعيد طريقة الحياة أم على صعيد الإبداع بمختلف صنوفه**))[٢].

فهاجس الهوية لدى المجتمع الكردي هو المسيطر على كل شيء في حياته، وهو ما ينتج ويخرج الإبداع لدى هذا الشعب وخصوصاً في مجتمع تسيطر عليه الأغلبية.

ثم بيّن الناقد في مقدمة كتابه سبب الإبداع عندما يتعلق الأمر بالهوية فيقول: ((**لأنّ الهمّ الإبداعيّ المتعلّق بالهوية عند الأديب الكرديّ يتّصل اتصالاً وثيقاً بالدفاع عن الوجود والحياة، حين يعاين وجوده وحياته بوصفها قيمةً مهددةً بقوّة على صعيد المصير**))[٣]، فالسبب الرئيس للإبداع هو إثبات وجود القوم فإبداع الأديب والشاعر يؤثر إيجاباً على الملة والشعب، ويعطي صورة إيجابية عن هذا الشعب، فالمصير والمآل كله بالنسبة للأقليات يتوقف على مدى تأثير عناصر الشعب في المجتمع وتأثره به، فنلحظ أن الناقد في المقطعين السابقين أوضع فكرة الهوية ذات الطابع الثقافي لأنه ركّز على بعض عبارات متعلقة به، وهي: (الأقلّيات التي تعيش في ظلّ مجتمع الأكثريات، الدفاعُ عن الهوية، طريقة الحياة، الدفاع عن الوجود والحياة، وحياته بوصفها قيمةً مهددةً).

والحقيقة في ظل العالم الكبير المتصارع القوي أصبحت فكرة الهوية من أهم هواجس الأقليات في المجتمعات المعاصرة.

استعرض الناقد في مقدمة كتابه وفي سياق تمثيلي بالغ القوة والحضور نماذج منتخبة لعدد من الشعراء ممن اهتموا بالهوية الكردية قائلاً: ((**اشتمل الباب الأول...على قراءة إجرائية عميقة في منتجات شعرية كردية حديثة كرّست على نحو فكرة الهوية في سياق تمثيلي بالغ القوة والحضور والتأثر**))[٤]. فالناقد يوضح في القسم الأول من كتابه فكرة الهوية باستعراضه للنماذج الشعرية الكردية وكل

---

(١) عبيد،د.محمد صابر، الشعر بوصفه هوية من التشكيل إلى العلامة/١٢.دار غيداء،ط١/٢٠١٤م، ١٤٣٥هـ.

(٢) المصدر نفسه/٧.

(٣) المصدر نفسه/٧.

(٤) المصدر نفسه/٧.

النماذج المستعرضة تصب في خانة الترسيخ والتأكيد على فكرة الهوية، ولكن بطريقة درامية تمثيلية جميلة تثبت الفكرة وتريح الذهن من تعقيدات التفكير، ثم يظهر الناقد بعد ذلك في كون الشعر الكردي يمثل هوية كردية خالصة حيث يقول الناقد **(مقاربة الشعر بوصفه هوية)**[١].

فكأنّ الشعر تحوّل بحد ذاته إلى هوية يخبر عن كل شيء في مصير الكرد وحياتهم.

- **المكان الكردي بوصفه الهوية الثقافية:**

يؤدي المكان دوراً كبيراً في عملية الإبداع لأنّ النص الأدبي لا بدّ له من وعاء يحتضن أحداثه، إذ يجسد المكان الحاضنة الاستيعابية والإطار العام الذّي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل معه، وأي نصٍ مهما كان جنسه الأدبي، لا بدّ أن يتوافر على هذا العنصر ما دام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه ويتمظهر من خلاله وبوساطة آلياته وقوانينه، وبهذا يتشكل المكان باستقلال نسبي ووجود ثابت والملمح المميز له هو الوحدة المتكاملة للخواص التي يرتبط معها ويتفاعل بها مع الأشياء الأخرى، لأنّ المكان يُعنى في كل ثقافة على نحو مختلف، وان كل ثقافة مهيأة لاحتواء أماكن مختلفة وتتضمن مراتب من الأمكنة[٢]. والمكان يعدّ دائماً عنصرا مهما من تشكيل الهوية الثقافية، ولذا يمكن القول: (العلاقة بين الهوية والمكان هي علاقة تماهٍ في أعلى درجاتها الممكنة، فالهوية تتجسّد وتتمفصل وتتراءى وتتمشهد في صورة المكان دائماً، مثلما المكان يؤسس هويته كي يعيش ويدوم، إذ لا هوية بلا مكان ولا مكان بلا هوية، ولعل هذه العلاقة.... بوصفها علاقة ذات طبيعة ثقافية من طراز رفيع)[٣].

يسهم المكان إسهاماً كبيراً في تشكيل هوية الإنسان وصفاته، فالإنسان يستمد حساسيته من المكان ويتأثر به، وكذلك تتجسد العادات الموروثة والتاريخ المقروء إذ لهما نفس الأثر في تكوين شخصية الإنسان، ويؤكد ناقدنا هذه الحقيقة في مقدمة كتابه حيث يقول: ((**ينطوي المكان في الأدب عموما على الأهمية بالغة وجوهرية في صياغة الهوية الشعرية**))[٤]. فالمكان يدل دلالة حقيقية على الهوية ولاسيّما عند الحديث عن الشعر والأدب، ثم نجد الناقد يخص المكان بالعمق النقدي المطلوب وأنّه

---

(١) المصدر نفسه/١١.

(٢) ينظر: السامرائي،د.سهام، رواية الأرض والتاريخ والهوية (قراءات في رواية "عمكا" لسعدي المالح/٥٩.

(٣) المصدر نفسه/٤٣.

(٤) عبيد،د. محمد صابر، التشكيل...،ص١١.

يدل على هوية ذات خصوصية تدل على الشعب دلالة مؤثرة وفاعلة، حيث يقول الناقد: ((يشكل المكان - بمستوياته الإشكالية المتعددة -هوية من طراز خاص وأرضية وإبداعية مشحونة بالعطاء والتحريض والإثارة)). فالمكان يدل على الهوية بشكل خاص ومنبع للإبداع والتحيز لهذا المرجع، يُستمد منه أشياء كثيرة كالعطاء وغيره وخصوصاً عند تناول المكان من طرف أدبي وشعري، إذ الطبيعة لها دور بارز في تكوين الهوية فمكان الطبيعة وطبيعة المكان أثرهما كبير في معرفة الإنسان وتشكيل جوهره الوجداني حقاً.

للمكان والطبيعة واللغة أثرها الكبير والواضح على الشاعر الكردي حيث يتسم شعره بما يتسم به المكان، وهذا يعد استجابة طبيعة للظروف الإنسانية والمكانية والتاريخية التي عاشها الشاعر الكردي. ونجد كل هذه المعاني السابقة عند خوضنا في قراءة مقاربة الناقد الموسومة بـ (شعرية الجبل: المكان الكردي بوصفه هوية)، حيث نراه في محور البحث عن الهوية وأساسياتها قد تناول شعرية الجبل بوصفها أهم المرتكزات في الهوية الثقافية الكردية إذ منه يستمد الكردي معرفته وعنفوانه وكيانه، فالناقد لا يهتم في رؤيته هذه من حيث جمالياته الأدبية، بل يهتم بالأنساق المضمرة، حيث يقول الناقد عن الجبل: ((**لا يمكن تسلقه إلا من ذوي الخبرة في التسلّق كما لا يمكن العيش فيه والتعايش معه إلا لسكانه الذين يدركون تجلياته ويفهمون منطقه ويسمعون عن كثب إيقاعه الخفي، وهم غالباً ما يأخذون صفاته لتكون أجزاءً فاعلة من شخصياتهم شكلاً ومضموناً، فالجبلي على نحو عام صعب المراس ومنغلق على ذاته وغامض، لكنه قوي وقادر على قهر الطبيعة والأشياء، لا ينفعل بسرعة ورأسه مرفوع دائماً نحو الأعلى**))[1]. نرى أنّ الناقد يوضح هوية ساكني الجبال من الأكراد ويعدد صفاتهم، وكيف أنّهم يقتبسون صفات الهوية الرئيسة من البيئة الجبلية التي يعيشون فيها، وكيف تؤثر تلك الجبال على هويتهم فتورثهم الجبال الأنفة والعزة والرفعة ونرى تحقق ذلك في كلام الناقد: ((**غالبا ما يأخذون صفاته لتكون أجزاء فاعلة من شخصياتهم**))[2]، فصفاتهم مستمدة ومأخوذة من الجبل نفسه وكأنّهم يحاكونه ويسمعون كلامه.

وفي ذلك يقول الناقد أيضاً: ((**تنطوي الأمكنة بأشكالها وأفضيتها وتفاصيلها وتنوعاتها على أسرار دفينة غائرة في طبقات متنوعة ومتعددة ومتلونة ومتموجة**))[3]، فنرى الناقد يُولي المكان أهمية خاصة بكل تفاصليه وتضاريسه حيث يحوي على مكونات وأسرار الإنسان، ثم يشرع الناقد في تعريف هذا المكان

---

(١) المصدر نفسه/٢١.
(٢) المصدر نفسه/٢١.
(٣) المصدر نفسه/ ٢٠.

النوعي الخاص وهو الجبل، ولكن بشكل يزاوج بين الجبل والإنسان وكأنّه يُعرِّفُ إنسان الجبل حيث يقول الناقد:((**الجبل مكان مرتفع بشموخ وكأنّه يتحدى الطبيعة ببروزه الذي يحيل على حساسية إيروتيكية معينة، عصي بطبيعته وشائك وصعب**))[١]، فهذا التعريف ينطبق تماما على إنسان الجبل الذي يعيش فيه ويستمد منه فهو شامخ – صاحب أنفة- صعب المراس- عصبي الطبيعة- شائك، ثم ينتقل الناقد بعد ذلك إلى الحديث عن تنوع الجبال وخصائصها وميزاتها وما يتمتع كل منها وكأنّه يتحدث عن ناس الجبال وأهلها وأقتطف بعض المقاطع من كلامه: ((**الجبال في منطقتنا تتركز في كردستان وهي شبكة هائلة من أنواع الجبال الملغومة بالخضرة والثلج التي تحكي تاريخا حافلا بكل أنواع الممارسات الإنسانية**))[٢].

((**ولعلي أغامر بالقول إن جبال دهوك غير جبال أربيل وجبال أربيل غير جبال السليمانية**))[٣].

((**الجبل في دهوك جبل فارة أنثوي يتجلى تجليات إيروتيكية متنوعة، منفتح على الرؤية والتصوّر والتأمل والتأويل**))[٤].

((**لكن الجبل في أربيل يبدو وكأنّه خارج المتناول وعصيّ على الفهم، لا يمنح نفسه بسهولة كمن يدير ظهره لك**))[٥].

((**أمّا جبل السليمانية فهو الجبل الذي يتكلم بسرعة ويصلك إيقاعه بعد أميال، مؤتلف مع المدينة وممتد على أجنحتها بلا حدود**))[٦].

يظهر الناقد الثقافة المكانية والتاريخية للجبال في كردستان حيث يصفها بوصف يقارب الوصف الروائي، فالجبال تظهر على هيئتها وتأثرها أو تأثيرها بالتجربة الإنسانية للشعب الكردي، ثم يتكلم عن الاختلاف الظاهر على تلك الأماكن الذي ينعكس بدوره على سكان ذلك الجبل، ثم يوضح بعد ذلك ميزات وخصائص كل جبل وينعكس ذلك مباشرة على البشر الساكنين في تلك الأماكن، فجبل دهوك أنثوي منفرج كأنه يرقص وهو فيه مكان للتصور والخيال وكذلك ملة دهوك فيهم من الليونة والرقة ما لا يوجد عند غيرهم، وأمّا جبل أربيل وأهله كما نفهم فهو صعب المراس – صعب الطباع – كشخص متكبر لا يأبه بمن حوله. فيما يصف جبال

---

(١) المصدر نفسه/٢١.
(٢) المصدر نفسه/٢١.
(٣) المصدر نفسه/٢١.
(٤) المصدر نفسه/٢١.
(٥) المصدر نفسه/٢١.
(٦) المصدر نفسه/٢١.

السليمانية وكذلك أهلها بسهولة المراس – وسرعة الحركة، بيئته تتأقلم مع بيئة ومجتمع المدينة.

وفي ختام كلام الناقد عن الجبل وشعريته نجد أن الأدب الكردي مليء بهذه الأشعار التي تخلد الجبل وتعطيه أهمية وقداسة في ثقافتهم، فمثلاً جبال قنديل لها رمزية عظيمة في ثقافة ملة الكرد عموماً لما تحمله من رمزية تتعلق بالهوية والوجود.

وإن كان لكل من الأدباء الأكراد رأيه ومنطقه الخاص به فيما يتعلق بثقافة الجبال عموما إلا أن هذا التنوع يسهم مساهمة فاعلة في إثبات الهوية الثقافية والوجودية للأكراد على مر الأزمان والعصور، وفي هذا المعنى يقول الناقد محمد صابر عبيد: ((**لاحظت بما تيسر لي من الإطلاع على نماذج من الأدب الكردي اختلافاً بيناً في الروح الفنية والجمالية والتعبيرية والتشكيلية بين أدباء دهوك وأدباء أربيل وأدباء السليمانية، بتنوع مدهش يجب أن ينظر إليه نظرة ثقافية تقيد من دراسة ثقافة الجبل بالذات**))[1].

فالاختلاف موجود بين الأدباء بالنسبة لثقافة الجبل وما يتصل به ويتعلق لأجل الهوية، ولكن يرى الناقد محمد صابر عبيد أن الاختلاف يغني التجربة الأدبية ويعطي للهوية بعداً فنياً ثقافيا تعبيرياً تشكيلياً رائعاً جذاباً. ففلسفة الجبال عند الناقد نجحت في تشكيل صورة كبيرة فيها إسقاط ثقافة الكلام على المكان حتى أثرت فيه كثيراً.

الشاعر شيركو بيكەس اعتنى بشكل كبير بالمكان وخاصة في قصيدته الموسومة بـ "الشمس والأغنية والمطر" حيث يذكر المكان وأثره على الإنسان المتواجد في ذلك المكان، فنراه قد أورد (أوسلو- لندن- برلين- دهوك- كوية- سابلاغ) وكل تلك الأماكن لها رمزية خاصة مؤثرة في نفوس وثقافة الناس المنتمين لها، وفي ذلك يقول الناقد ((**بحيث تصبح الأمكنة (كويه/سابلاخ/دهوك) هي المصادر الرئيسة للمفردات الكونية، وهي في الوقت ذاته الحاضنات التي تستقبلها، وتعود لتصلها على نحو لولبي دائري بعتبة العنوان بعد أن تعرَفها وتمنح كل منها اسما وهوية/مكانا**))[2]، فالمكان أساس كل المفردات ومنبعها ومستقرها فلذلك هو يمنح الخصوصية الثقافية للشعب كالذي يعيش فيه، وبذلك نرى أنّ شعر شيركو بيكەس قد اعتمد بدرجة كبيرة على مفردات الكون والطبيعة وصفاتهما حيث استوحى منهما الكثير من مفرداته وتراكيبه الشعرية.

---

(١) المصدر نفسه/٢٢.

(٢) المصدر نفسه/٢٨.

وقد علق الناقد على هذا المعنى بقوله: ((**يعتمد شعر شيركو بيكەس في بناء كونه الشعري اعتماداً يكاد يكون كلياً على مفردات الكون الطبيعي ومرجعياته وموحياته ورموزه وأساطيره، ويؤدي مُعامل الطبيعة دوراً بالغ الأهمية في ضخ كونه الشعري**))[1]، فللمكان والفضاء الطبيعي أثره الكبير على الحالة الشعرية ومفرداتها عموماً فضلاً عن بعض الومضات الأخرى الموجودة في شعر شيركو بيكه س، التي تعنى بثقافة الشعوب النابغة من ثقافة المكان ولم نذكرها هنا للاختصار، وكذلك نلحظ تناول ناقدنا للمكان عند حديثه في شعرية الرفض الأنثوي وكلامه على قصيدة ((اللاءات النافية)) للشاعرة كزال أحمد حيث قام الرفض فيه على رفض الكون الموجود والمكان الذي تعيش فيه تلك الأنثى، فهي ترفض وجودها في قلب المكان القاسي وهي الجوزة حيث تقول الشاعرة كزال أحمد:

آه، ليت الوجود كان جوزة
لكسرت بقسوة قشرتها
وأكلت بلذة لبها[2]

فرفض الكون الموجود والمكان الذي تعيش فيه تلك الأنثى كان عنصراً آخر من عناصر التكوين الثقافي لدى المجتمع الكردي.

- **الدفاع عن الوجود بوصفها الهوية الثقافية "الشعرية الرفض الأنثوي نموذجًا:**

تعدّ الشعرية الأنثوية مسألة متعلقة بقضايا المرأة ومشكلاتها، وهذه المسألة بوصفها واحدة من أخطر مسائل الثقافة الكردية الراهنة، وأكثرها حضوراً في فضائنا الثقافي الحديث فهي من المسائل الإشكالية الخصبة من حقل الخطاب الأدبي عموما والشعري خصوصا.

إن النشاط الإبداعي الكتابي عموماً (باعتباره أدباً يحاط بمؤسسة ذكورية تمثّل عامل ضغط يفرض عليها أمراً معيّناً يجب ألا تتخطاه، فإننا نلحظ مدى القهر الذي تحمله المرأة في تعاملها مع الذكر، كما أنها تحاول أن تتخطّى الحدود التي وضعها محاولة التمرّد على تلك السلطة التي قد تعجز عن مجابهتها في أرض الواقع، وهذا بدوره يؤثّر في كل الخطابات الأنثوية بشتّى أشكالها)[3]، ويمكن أن نلمح ذلك في قراءة الناقد لقصيدة كزال أحمد الموسومة بـ (اللاءات النافية).

---

(١) المصدر نفسه/٣٥.
(٢) المصدر نفسه/٧٠.
(٣) إضاءات حول النقد الثقافي : سليمان الحبيب موقع (**www.doroob.com**) **التأريخ ٢٤/يونيو/٢٠٠٥.**

حاول الناقد أن يقترب من هوية الرفض الأنثوي بوصفها الهوية الأنثوية الثقافية في المجتمع الكردي من خلال هذه القصيدة، وحاول أن يقترب من هذه الحياة بمنظورها السوسيوثقافي على صعيد التشكيل الثنائي الجدلي بين المرأة والرجل فبينّها على هذا الصعيد تتألف من جناحين متضادين.

يكشف الناقد قضية الرفض الأنثوي في الطبيعة الكردية، ويصفها بأنها هوية لحال المرأة الكردية المغلوبة على أمرها: ((**في قصيدة الموسومة بـ "اللاءات النافية" للشاعرة كزال أحمد تتمظهر شعرية الرفض الأنثوي تمظهرا لافتا، وتشتغل الذات الشاعرة داخل حساسية هذا الرفض بوصفها هوية أنثوية ذات طبيعة معينة...**))[1]؛ ومن خلال ذكر (اسم الشاعرة، وشعرية الرفض الأنثوي، وهوية أنثوية، رفض الوجود، والوجود المرفوض، وحلم الذات الشاعرة)، يجسد طرحا ثقافيا يتلاعب به بين الحقيقة والحلم، لأن أحد أهداف النقد الثقافي ((القدرة على الربط بين الشاعر ونصه وثقافته))[2].

يهتم الناقد بقوة بقضية الهوية الأنثوية إذ يقول: ((**وتتمظهر الهوية الأنثوية المرتبطة بهوية الوجود واللاوجود، والحياة والموت، والطبيعة والحضارة، بحيث تحتشد الصور والأفكار والقيم والدلالات في منطقة حافلة بقوة التعبير والتشكيل، وصولاً إلى هوية نوعية تشترك في بنائها وتمثيلها أكثر من رؤية**))، [3]إذ نلحظ اهتماما كبيرا وعناية واضحة من قبل الناقد بموضوع الهوية الأنثوية داخل الخطاب الشعري الأنثوي الكردي، حيث قرن ذكر الهوية بلوازم الهوية من الحياة والموت إذ تظهر الهوية في هذين اللازمتين بشكل واضح، كما ركّز على تعدد العوامل المكونة للهوية، فكل من الصور- الأفكار- القيم- والدلالات تمثل معاني تسهم بشكل رئيس في إغناء الهوية وظهورها بشكل واضح جلي.

ولكي تتقارب الحياة بمنظورها السوسيوثقافي على صعيد التشكيل الثنائي الجدلي بين المرأة والرجل بيّن أنها تتألف من جناحين متضادين، وعمل أيضا على مواصلة فكرة الرفض الأنثوي بأنواعها المتعددة في الطبيعة الكردية من خلال تكرار (اللاءات النافية) في المقاطع الخمسة، ويخصص كل مقطع على تقديم رؤية رفضية محددة ضمن المزاج الرفضي العام.

ففي المقطع الأول قام بتبيان فكرة تأنيث الشعر مستندا إلى رؤيته الخاصة تجاه هذه القصيدة، وركّز على مفردة (لا وجود)، وأن هذه المفردة تفترض تصوّر ثقافة

---

(١) التشكيل..... ص ٧٠، د.محمد صابر.

(٢) إضاءات حول النقد الثقافي : سليمان الحبيب موقع (**www.doroob.com**) **التأريخ ٢٤/يونيو/٢٠٠٥.**

(٣) المصدر نفسه،١٣.

معينة معروفة جداً في الحياة الكردية، وتتمظهر في بيئة بدوية يفرض فيها الرجل على المرأة قيوداً صارمة إذ يقول: ((فضاء البداوة هو فضاء ذكوري بطبيعة الحال، المرأة فيه كيانا مكمّلاً لحاجة البدوي ولا تتمتع بشخصانية قوية قادرة فيها على فرض نموذجها، فهي تتلقى الأوامر من الرجل وتنفذها – غالبا – من دون مناقشة، لأن أوامر الرجل في المجتمع البدوي تكتسب شرعية القوّة والصحّة والفرض، وليس بوسع المرأة إلا التيقّن من أن أوامر الرجل صحيحة وشرعية وواجبة التنفيذ دائما))[1]، وما يعزز هذا قوله: ((**إن الرؤية الشعرية التي تتحكم في هذا التشكيل الشعري الرافض للوجود تستدعي بديلاً في أكثر من صورة شعرية، ففي صورة مشحونة بأمنية ذاتية خاصة بديلة لرفض الوجود (آه، ليت الوجود كان جوزة/لكسرت بقسوة قشرتها/وأكلت بلذة لبّها)، تتمثل ذات الشاعرة ورغبتها في إشباع حاجة لذوية، وفي صورة أخرى (آه ليت الوجود قنديلا/لأطفأته بنفخة واحدة) تبحث الذات عن إلغاء النور لتتضح الرؤية في الظلمة، على النحو الذي تظهر فيه الصور الأخرى المرتبطة بالأخر منفتحة على طاقة سرد حكائية واسعة (هو يرى زهرة الكون المقتطفة تجلس أمامه!/طالما هي نظرة تفكر بذبولها/وحين تذبل تفكر بموتها وعندما تموت تفكر في انتهاء العصر/وانتهاء التفكير!)، لكنّها تنتهي أيضا إلى غياب الحياة وحلول الموت، إلى الدرجة التي يتحول فيها الموت إلى أمنية كبرى لحلّ كلّ مشكلات الذات الشاعرة مع الوجود (ليت اللاوجود كان هو الموت/لكنت قمتّ الآن/لربما التآلف مع الموتى/أهون بكثير مت التصالح مع الحياة/لا أحد يخلف الموت/ولكن الكلّ يخلفون الحياة)، على النحو الذي يُظهر صراعا قاسيا بين فكرة الوجود ونقيضه اللاوجود، مقابلا للصراع التقليدي بين الحياة والموت، بحيث ينتهي الصراع إلى غياب الحياة ومكوث الموت**))[2].

فالناقد هنا لا يتعامل مع الكلمات بتجريدها البنيوي، لأن النقد الثقافي يبتعد عن حدود الكلمات المباشرة لدراسة الأدب باعتباره منتجاً ثقافياً مؤثّراً ومتأثّراً في عملية التفاعل الثقافي ومن ثمّ نربط النص بكل ما يحيط به، وهنا نجد أن الناقد يكشف صراعا قاسيا بين الوجود واللاوجود وبين الحياة والموت، ويكشف سرا بديلا لهذه الحياة المرفوضة عن هذه العبارات "آه، ليت الوجود كان جوزة/لكسرت بقسوة قشرتها/وأكلت بلذة لبّها". ومن خلال قراءته يتمظهر لنا أن الحلم الأنثوي مرهونا بيد الذكورة الطاغية الفاعلة، وعن طريق هذه المسائل أراد الناقد أن يكشف الخطاب الأنثوي عن طريق شعر كرديّ يشتغل على هذه الرؤية.

---

(١) عبيد، محمد صابر: التشكيل الشعري/ الصنعة والرؤيا٢، ص/١٢٠، دار نينوى، ٢٠١١م، ١٤٣٢هـ.

(٢) عبيد، محمد صابر: التشكيل الجمالي للخطاب الأدب الكردي....،ص٧١.

في المقطع الثاني يركز الناقد على رفض الحب، ويقول إن الشاعرة تشتغل لاءها النافية من أجل تبيان أهمية الحب تجاه الوجود والحياة، ويشير إلى أن الحب هوية لكل شيء، وبعده يبقى كل شيء بلا هوية، وما يعزز قولنا قوله:

((.. **فإن الرفض يتجه نحو الحبّ بوصفه الركيزة الأولى التي يقوم عليها الوجود وتتجلى بها الحياة، ومن دونها يصبح الوجود لا وجوداً والحياة الموت**))[1]، وثم يوضح لنا آلية الرفض في الوجود، فيقول: ((**إذ يجري النفي مباشرة: لا حب وتشتغل آلية الرفض هنا على الطبيعة بوصفها المحيط الفضائي للإنسان، ويبدو أن المتضرر الوحيد من سلسلة النفي هذه هو الإنسان "السحاب لا يحب المطر/المطر لا يحب الأرض/الشمس لا تحب الإنسان/القمر لا يحب الإنسان/والله لا يحب الإنسان وأنت كذالك لا تحبني/إن الإنسان لا يحب الإنسان"، وحين تنتهي السلسلة عند نفي حب الإنسان للإنسان يصبح كل شيء بلا هوية، وتغيب فعالية حب الإنسان للإنسان هي أبدية الحب في العالم**))[2]، فهنا الناقد يعمل على فحص آليات الرفض وما يتعلق بها من طبيعتها وفضائها ومتضررها، هذه العبارات (الوجود، الطبيعة، الإنسان وفضائها، هوية،...) جميعها ذات طابع ثقافي.

يتوقف الناقد في المقطع الثالث على كلمة (نشاز) وهي تتركز وتدور حول كل النشازات مع تشكيلية هذه الصورة وسيميائيتها، فترفض كل الناشزات في الحياة (صوت الدكتاتوريين، ونظرات أعين اللصوص، وحرب السياسيين وسيماء المأجورين)، وهذه الناشزات تعطي النص صورة ثقافية؛ لأن النص بوصفه العلامة السياسية والنقد الثقافي نشاط معرفي هو علاقة وثيقة ومتفاعلة مع كل من الجانب السياسي والاجتماعي والنسوي، وما يضيء قولي الإشارة المهمة للناقد في قوله:((**إن مفردة "نشاز" بإحالاتها الإيقاعية والدلالية العامة تضع الصورة الشعرية أمام خيارين متضادين، الأول هو الإيقاع الذي ينتمي إلى حقل "نشاز" وقد تمثل أيديولوجيا هنا بنطق سياسي صريح (صوت الدكتاتوريين، ونظرات أعين اللصوص، وحرب السياسيين وسيماء المأجورين)، وعرفتها الذات الشاعرة وحصرتها في نطاق "نشازات عالمنا" التي بغيابها "متى انتهت"، فإن إيقاعا جديداً سيظهر ويحيط العالم بالحياة "حينذاك تبدأ سمفونية الحياة بالعزف"، إذ تشيع فضاءات الموسيقى في الأرجاء كلها ويصبح الرفض مقابلا لتحقيق صورة أخرى مناقضة تبعث الهوية وتشكل هويتها**))[3].

---

(١) عبيد، التشكيل الجمالي....،ص ٧١ .
(٢) عبيد، التشكيل، ص٧٢
(٣) بيد، التشكيل /٧٣.

ويركز الناقد هنا على الجملة الأخيرة (تبدأ سمفونية الحياة بالعزف) لكي يتم التأكد عن هوية الحياة، ولكي يرفض كل ما لا ينسجم مع تشكيلية هذه الصورة، ولكي تفتح النافذة الجديدة بوجه الحياة، ولكي يأخذ كل أشياء بؤرته التي ترفض نشازات الحياة.

ثم يقول: ((**تستعيد الشاعرة في المقطع الرابع لعبة الحكي التي كانت تمارسها شهرزاد لتخليص أبناء جنسها من شهريار كما هي معروفة في ألف ليلة وليلة، وتظهر الأنا الشاعرة هنا بدور شهريار وهو يرفض استمرار لعبة الحكي كي يستعيد لعبة القتل**))[1].

استطاع الناقد أن يكشف الوظيفة الحقيقية لـ (لا النافية) التي وردت لتأكيد استمرار قتل المرأة عند شهريار ويغلق النص بالحدث الحزين والمأساة الكبيرة وهي شهرزاد، والنص يحمل رؤية ثقافية إذ تتمظهر فيه مصطلحات متعلقة بخارج النص وهي: "ذكر اسم الشاعر، شهرزاد، أبناء جنسها شهريار، الأنا الشاعرة، لعبة القتل".

وفي الفقرة الأخيرة من مقاربته النقدية في هذا السبيل يقول: ((**يتجه المقطع الخامس من القصيدة إلى نفي وجود فئة من الناس يعتقدون بسلامة أصولهم وهم ليسوا كذلك، فتشتغل "لا النافية" في صولتها الشعرية الأخيرة على بسط نفوذها على المشهد وسحب بساط الأصالة من تحت أقدام هذه الفئة**))[2].

يوحي الناقد ومن خلال أسلوبه النقدي المميز بذكر وجود الحاكم أو السياسي الذي ينهى الناس عن الكلام في أمور السياسة، ويرغمهم على الالتزام بالصمت وعدم الاعتراض أو التطلّع إلى وضع أفضل، وهذا بلا شك تعبير نسقي يتخذ السخرية سبيلاً للمقصد الذي تهدف إليه الشاعرة.

٢. الفضاء الكردي (اللغة القومية وقضية الشعب وأعياده):

تعرض الشعب الكردي إلى معاناة حقيقية وهو يحاول انتزاع حقوقه المتمثلة بلغته القومية وأعياده، وقد استطاع الشعراء الكرد تجسيد هذه المعاناة شعرياً من خلال ما جادت به قرائحهم الشعرية على الرغم من كل الأوضاع السوداوية التي أحاطت بهم، الناقد محمد صابر عبيد استطاع أن يقرأ ما جسده الشعراء الكرد بهذا الخصوص يقول: ((**لا شك في أنّ المعاناة الإنسانية القاسية التي ضغطت كثيراً على المكان والطبيعة واللغة ونضجت في أعماق الشاعر الكردي، وتحوّلت على الرغم من مرارتها إلى عامل تموين غزير للتجربة ضاعف من قدرتها على العطاء**

(١) عبيد، التشكيل...،٧٣.
(٢) عبيد، التشكيل....،٧٤.

والتمثل والصيرورة، وحتّت الطاقات الشعرية الكامنة في ضمائر الشعراء الكرد على التفجّر والانبثاق والصيرورة))[1]، فتتجلى قراءته الثقافية أكثر من خلال هذه العبارة (المعاناة الإنسانية القاسية) وانعكاسها على طبيعته ولغته مباشرة.

يرى الناقد أنّ اللغة تسهم في تشكيل الهوية حيث يقول: **((فلكل لغة هويتها القومية والإنسانية وهي ترفد الهوية بلغتها ذات الطبيعة الخاصة أيضاً))**[2]. اللغة من أهم العوامل التي تؤثر في الهوية وتجعل لها صفة خاصة، فاللغة الكردية مثلاً يناضل أبناؤها لجعلها لغة رسمية قومية في المدارس والمؤسسات وذلك لتأكيد وجودهم وإثبات هويتهم القومية ومشاركتهم في النتاج الإنساني للثقافة والمعرفة.

اللغة الكردية على هذا النحو ذات طبيعة خاصة دالة على أقوام الأكراد وعاداتهم المجتمعية، ثم بين الناقد أن قراءة النص اللغوي في صورته الشعرية بشكل واضح مع العمق والسعة والتنوع في القراءة، تمكّن القارئ من إستظهار الهوية بشكل أكثر إيضاحاً وأقوى معنى وفي ذلك يقول: **((تتيح لها كفاءة عمل إجرائي أعلى وفرص إنتاج نقدي أفضل يتيح للهوية أن تتجلى أوضح وأغرر تجل))**. فهذه الرؤية الثقافية من الكاتب والناقد تسهم في فهم أعمق وأوضح للهوية للكردية.

يرى الناقد أن من بين العوامل المهمة والأساسية التي تسهم في تأسيس الهوية القومية لأي شعب من الشعوب فضلاً عن اللغة هي العادات والتقاليد والطقوس الاحتفالية. حيث عَنْوَنَ ذلك بعنوان: (الطقس الاحتفالي الشعبي)، وأكد الناقد أنّ هذه الطبيعة لها أهمية كبيرة في صياغة الهوية للشعب الكردي، وحينما بدأ الناقد بالربط بين العلاقة الشعرية والهوية، نراه قد تفنن في ذلك وأجاد حيث يقول: **((وربما يكون الشعر واحداً من الأسباب غير المباشرة في تشكيل الهوية لكنه يسهم عميقاً في ذلك))**[3]، فالشعر هو مؤثر فعّال في إبراز الهوية وإظهارها للعالم مع أنّهُ بعيد عن كونه عاملاً من عواملها، بعد ذلك يعرض الناقد نماذج لعدد من أبرز الشعراء الكرد ممن اهتموا بهذه القضية منهم شيركو بيكه س يقول عنه: **((بحيث تؤسس لنوع خاص من الهوية يفرض وجوده على مساحة الشعر الكردي))**[4]، يبين الناقد أنّ شيركو بيكەس له نظرته الخاصة عن الهوية. ويؤكد أن الحب في الطبيعة الكردية أحد العناصر المكوّنة عند شيركو بيكەس الدالة على الهوية، يقول: **((يظهر الحب في شعر شيركو بيكەس بوصفه شكلاً من أشكال إثبات الهوية والدفاع عن الجذر الإنساني في الوجود، ومقاومة القهر الذي يستهدف قطع العلاقة الجدلية بين**

---

(١) عبيد، التشكيل.....١٧.
(٢) المصدر نفسه/١٤.
(٣) المصدر نفسه/١٣.
(٤) المصدر نفسه/١٢.

قصيدته والطبيعة، بين سخونة قدميه وبرودة الأرض، بين الدفء وروحه وثلج الجبل، بين وجدانه ولغته، لذا فإن الحب يؤلف واحد من أهم مظاهر الكون الشعري لديه))[١].

من خلال رؤية الناقد نجد أن الحب في شعر الشاعر هو مظلة لـ:

١. الدفاع عن القيمة الإنسانية في الوجود..
٢. مقاومة الظلم والاستبداد.
٣. ظهور الكون الطبيعي والكون الروحي والكون النشوة والإحساس.

الناقد في سياق تعليقه على عتبات قصيدة (الشمس والأغنية والمطر)، يقول: ((**يضيء المركز الأول المحدد هنا بعلامة (الشمس) الكون الطبيعي فيفتح البصر على الإشراق وينشر النور في فضاء العلامة، ويضيء المركز الثاني (الأغنية) الكون الروحي فيفعمها بالأمل والإشراق ويغسله من الحزن ويرقق فضاء العلامة فيه، ويضيء المركز الثالث كون النشوة والإحساس بحرية الوجود وانطلاقه وتدفقه وإقباله على الحياة ويَعِد فضاء العلامة بالمتعة**))[٢]، ففي المركز الأول يحيي جمالية المكان ليكون تمهيداً لعتبة استهلال القصيدة وعتبة لاختتام القصيدة أيضاً، وبعد ذلك يؤكد على الكون الروحي والكون النشوة، وعلى أن وجود الإنسان يحتاج إليها كلها، ولذا يمكن القول إنّ الناقد فتح باباً آخر من أبواب الثقافة عند الشاعر شيركو بيكه س. ثم يورد شاعراً آخر اهتم بالهوية هو الشاعر طيب جبار حيث يقول عنه: ((**وما تنعكس عليه من رؤية ثقافية في تحقيق الهوية المنشودة**))[٣]، فقصائد هذا الشاعر ينعكس الجمال فيها على الثقافة من أجل الوصول إلى هوية مستقلة مطلوبة على المستويات كافة.

يؤكد الناقد على مدى أهمية الرؤية الشعرية وكيفية توظيفها في ثقافة الهوية وما لها من أثر إيجابي في إخراج مكنونات الهوية وإيضاحها، حيث يقول: ((**في مجال الاستخدام والتوظيف اللوني الشعري بمعناه التقاني والدلالي- وعلى الرغم من أن الطبيعة والبيئة الكردية تحفل بألالوان البهيجة، حيث تتجلى الطبيعة في أحلى صورها وأكثر ألوانها إشراقاً وحيوية وتنوعا- إلا أن التجربة القاسية التي مرت بها المنطقة وعاناها إنسان هذه المنطقة، حول هذه الألوان- شعريا- إلى ألوان قاتمة هيمن عليها اللون الأسود بتمثلاته المتعددة**))[٤]، فاللون المستعمل في الرؤية الشعرية يدل على الهوية، فالهوية الكردية في أوقات الفرح والسرور يغلب

---

(١) المصدر نفسه/٢٥.
(٢) المصدر نفسه/٢٦.
(٣) المصدر نفسه/١٢.
(٤) المصدر نفسه/١٨.

عليها الألوان المفرحة ولاسيّما اللون الأصفر الذي هو علامة هويتهم ورمزاً ومعلماً مؤثراً فيهم. وكذلك الرؤية الشعرية تظهر الهوية الكردية في أوقات المعاناة والشدة والقسوة، إذ تغلب عليها الألوان القاتمة الغامقة وبخاصة اللون الأسود وتدرجاته المختلفة التي تعبر عن الحالة التي وصل لها إنسان تلك المرحلة.

يظهر الناقد بعد ذلك التزام الشعر بإيضاح قضية الهوية بشكل متزن لا لبس فيه ولا خلل حيث يقول: ((**يتقدم مفهوم الالتزام في إطار الرؤية الشعرية والبحث عن الهوية بالقضية والشعب والأرض كمفهوم متجذر في أعماق تجربة الشاعر، الذي لا يمكن أن يقفز على موقف تجربة شعبية وهي تغلي أمام بصره**))[1].

فالالتزام بقضية الشعب هي إحدى أهم مرتكزات الشعراء الأكراد والدفاع عن هذه الهوية، وتوظيف شعره لخدمة هذه الهوية والاستفادة من الشعر بقدر الإمكان لإيضاح ماهية الهوية بشكل جليّ لا لبس فيه.

بعد ذلك يتحول في معالجته للهوية ومؤثراتها من الجو المأساوي إلى الجو الاحتفالي والمناخ المتوارث في الهوية الكردية، وهذه الطقوس تسهم في تعزيز وترسيخ الهوية الكردية بشكل قوي فعال وفي ذلك يقول الناقد: ((**لكلّ عيد هويته المميزة وعلمه المميز وبصمته المميز وسلوكه المميز، وهوية نوروز وعلمه وبصمته وسلوكه لم يكن سوى هذا الكردي الجميل الذي يزهو بذاته وأرضه وزيه واحتفاله بيومه القومي، طالعا من عمق جراحه ضاحكاً نحو قمة الجبل يخلص لمسرات اللحظة مثلما يخلص لأعز ما يؤمن وأعز ما يملك**))[2].

فتعبير الناقد (لكلّ عيد هويته) كان بمنتهى الدقة والاختصار والجمال حيث إن العيد عند الأكراد يختصر بشكل مجمل الهوية الكردية عموما، فعندما يحلّ العيد فكل أجوائه وأحداثه ما هي إلا ذلك الإنسان الكردي في جوهر هويته، وهي الهوية الحقيقية المعبرة بكل أمانة وصدق عن معنى الهوية الكردية. فعيد نوروز يمثل رمزية وجودية وهوية متجذرة عن الشعب الكردي الذي ورث هذا العيد من أجداده وآبائه فهو طلسم الهوية ومفتاحها للوجود.

أما معالجة الناقد لثقافة الأعياد وخصوصيتها فنراها واضحة ظاهرة في تناوله شعرية الطقس الاحتفالي بوصفه هوية، حيث يفرد لعيد نوروز الرمز الثقافي الموروث عند الأكراد كلاماً خاصاً يدل على أهمية هذا الرمز في حياة الأكراد وثقافتهم، فهذا الطقس والمناخ الاحتفالي هو ثقافة خاصة يتميز بها هذا الشعب العريق، ولهذا نستعير من الناقد بعض الجمل ذات الحساسية الثقافية التي ذكر فيها هذا العيد مقروناً بالثقافة الخاصة لهذا الموروث الثقافي إذ يقول:

---

(١) المصدر نفسه/١٨.

(٢) المصدر نفسه/٢٢.

((عيد نوروز في زمار هو عيد العرب مثلما هو عيد الكرد، الكرديات الجميلات يخرجن في هذا اليوم بالزيّ الكردي المدهش الذي يبدو دائما وكأنه عريس كامل))[١]،

((لا يمكنني أن أنسى هذا الكرنفال السنويّ الأخّاذ ما حييت إنّه عيد الأعياد))[٢].

((الطيور تغرد، والزهور ترقص، وتلتقي الأرض بالسماء في عناق صوفيّ لا نهاية له))[٣].

((عيد نوروز في زمار الذاكرة صوتٌ يدق في فناء الروح بلا هوادة، وبرسم في بهاء الزمن صورة الأمل))[٤].

((لذا فقد بقي بهاء نوروز يسافر معي من زمار عبر دجلة إلى دهوك ومنها إلى إبراهيم الخليل، حيث تشرأبُ أندرُ ألوان العالم))[٥].

((لا فرق بين زهرة وزهرة ولا بين التماعة عشب وأخرى، ولا بين لهجة لا يحوي قاموسها سوى كلمات المحبة والتسامح))[٦].

أنّ كلاً من المقتطفات السابقة تبرز الثقافة العامة في حياة الأكراد من خلال عيدهم هذا، فلغة التآخي والتواد التي يطبعها الأكراد مع الشعوب والأعراق الأخرى تبدو ظاهرة في الجملة الأولى (فعيد نوروز هو عيد العرب والأكراد معاً). وكذلك تظهر في تلك العبارة الثقافة الكردية في اللباس، فهم يرتدون في ذلك العيد لباسهم الخاص الذي يعبر عن ثقافتهم في أجواء الاحتفالات والأعياد. ثم يوضح الناقد أن هذا العيد هو موروث سنوي عند الأكراد وهو عيد الأعياد في ثقافتهم، بعد ذلك يشير إلى الحالة الصوفية المنتشرة في الثقافة الشعبية الكردية التي من عادتها الغناء والرقص، ثم يذكر أنّ نوروز هو رمز للخلاص من الظلم في ثقافتهم وأمل منشود، يعرج بعد ذلك إلى الأمكنة الثقافية التي تهتم في هذا الموروث السنوي حيث جعله خطاً يمتد من زمار إلى دجلة ودهوك إلى أن يدخل في أورفا التركية، فالعيد يمثل كردستان ويوحدها، كما يرى الناقد أن لا فرق بين البشر إذ تسود لغة المحبة فلا خلاف بين البشر. وهكذا يظهر لنا أن فضاء الطبيعة بما تحويه من أماكن وتواريخ وأعياد

---

(١) المصدر نفسه/٢٢.
(٢) المصدر نفسه/٢٢.
(٣) المصدر نفسه/٢٢.
(٤) المصدر نفسه/٢٣.
(٥) المصدر نفسه/٢٣.
(٦) المصدر نفسه/٢٣.

خاصة بالمكان هي إحدى أهم الموروثات الثقافية التي يهتم بها الباحثون للكشف عن ماهية تلك الشعوب التي تسكنها.

٣. التأثير والتأثر:

إنّ الشعب الكردي بما لا يقبل الشك قد أثر وتأثر بما يحيط به من شعوب وخصوصاً العرب، حيث نرى الأكراد أخذوا من الثقافة العربية كثيراً وكذلك العرب قد أفادوا من الثقافة الكردية، حتى أن بعض الشعراء الأكراد كان يكتب شعره باللغة العربية مباشرة كما فعل الشاعر لقمان محمود وغيره كثير أيضاً.

يذكر الناقد في مقدمة كتابه بشكل واضح عن مدى التداخل والتصاهر ما بين القوميتين العربية والكردية قائلاً: **((وتتطلع إلى أن يكون هذا الكتاب إسهاماً حقيقياً في الكشف عن منجز أدبي لقومية متعايشة مع قوميتنا العربية منذ أزمان بعيدة، تشاركنا في الوطن والرؤية والمصير على أرض واحدة مشتركة، وثمة تداخل وتصاهر فكري وثقافي وأدبي واجتماعي واقتصادي وتاريخي بين الأمة العربية والأمة الكردية))**[١]. هذا التداخل والتصاهر ما بين الأمتين العربية والكردية هو أساس التأثير والتأثر يقول: **((وبما أن الشعر الكردي والشاعر الكردي يعيشان داخل عملية تلاقح وتفاعل مع الشعر العربي والشعراء العرب))**[٢]، فالتأثير والتأثر موجود في الثقافة الشعرية وبين الشعراء، وقد أفرد الناقد للتأثير والتأثر عنواناً خاصاً في المدخل تحدث فيه عن إيجابية هذا التأثير والتأثر، وتكلم عن ضعف الترجمة من الكردية إلى العربية الأمر الذي أدى إلى ضعف التأثر على العرب ولاسيّما في مجال الشعر الكردي حيث يقول الناقد:((**ظل الشعر الكردي غريباً على القارئ العربي وبعيداً عن تداوله بحكم قلة الترجمات**))[٣].

ثم بين الناقد أنّه لا بد للشعوب المتجاورة من التأثر والتأثير يبعضها حيث يقول: ((**أن مد الجسور الثقافية بين الشعرين والأدبين والثقافتين والشعبين والإنسانين المتجاورين يعد أمراً في غاية الأهمية**))[٤]. ويركز الناقد أيضاً على الكثير من العوامل المشتركة بين الأمتين العربية والكردية التي تفرض عليهما التلاقي والتواصل والتأثر والتأثير قائلاً: ((**لعل الكثير من المشتركات المكانية**

---

(١) عبيد، محمد صابر، التشكيل....، ٨.
(٢) المصدر نفسه/١١.
(٣) المصدر نفسه/١٩.
(٤) المصدر نفسه/١٩.

والبيئية والتاريخية والجغرافية والثقافية والاقتصادية والبشرية تعمل في صالح هذا اللقاء الحر والمتواصل بين الشعبين))[١]،

يظهر الناقد مدى تأثر العرب بأعياد الأكراد وبخاصة عيد نوروز حيث يقول: ((**عيد نوروز في زمار هو عيد العرب مثلما هو عيد الكرد**))[٢].

إنّ الجو الاحتفالي الثقافي عند الأكراد يتأثر به العرب ويأثرون به. وكذلك في شعرية الرفض الأنثوي في قصيدة (اللاءات النافية) نلحظ مدى تأثر الرفض في الطبيعة وتأثره فيها، فكل شيء مستمد من الحالة التي تعيشها الأنثى حيث تأثرت بالجوزة وأخذتها مثالاً للقسوة، وتأثرت بالمطر والسحاب حتى أنّها أثرت في الطبيعة وجعلت حالتها تنعكس على الطبيعة نفسها حيث تقول الشاعرة:

لا حبّ
السحاب لا يحب المطر
لأنّه يقدر أن يمطر إلى الأرض
المطر لا يحبّ الأرض
لأنّه لا يستطيع أن يصير بخاراً[٣]

فكلها انعكاسات للحالة الرفضية التي تعيشها الأنثى فنلحظ مدى التأثير والتأثر بين الأنثى والطبيعة.

وفي نهاية مبحثنا الثالث نؤكد على الأهمية القصوى لهذه العناصر: الهوية والتاريخ والمكان والأعياد والتأثير والتأثر في تكوين الهوية الثقافية والفكرة العامة عن أي شعب من الشعوب المختلفة، فهذه العناصر هي من أهم عوامل التشكيل الثقافي.

وقد قدمنا في الفصل الأول بمباحثه الثلاثة دراسة جمالية وثقافية عن الشعر بوصفه هوية، درسنا فيها عناصر التشكيل الجمالي والثقافي من كتاب الناقد محمد صابر عبيد الموسوم بـ(التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي- الهوية والمتخيل).

---

(١) المصدر نفسه/٢٠.
(٢) المصدر نفسه/٢٢.
(٣) المصدر نفسه/٧٢

٢. القصّة الكرديّة

المنظور الثقافيّ والمنظور الجماليّ

٢. القصّة الكرديّة

المنظور الثقافيّ والمنظور الجماليّ

القصّة بوصفها جنساً أدبيّاً مستقلّاً في الأدب الكرديّ لم تظهر إلى الوجود إلاّ بعد ظهور الصّحافة الكرديّة واشتداد عودها في أوائل القرن العشرين، ويشير مؤرّخو الأدب الكردي إلى أنّ أوّل قصّة كرديّة مكتملة الشّروط الفنيّة ظهرت على يد الكاتب الكردي فؤاد تمو، ونشرت في العدد الأوّل من صحيفة (روزي كرد) في حزيران ١٩١٣[١]، وأنّها استطاعت أن تنمو وتنتشر، وتجد لها أفاقاً شاسعة في ميدان الأدب الكردي، ولاسيّما أنّ معظم كتّاب القصّة الكرديّة قد اطّلعوا على هذا الفنّ الجميل، وطوّروا أدواتهم الفنيّة من ناحية الشّكل والتّكنيك.

ويعتقد القاصّ حسن سليفاني بأنّ القصّة القصيرة الكردية قد بلغت مراحل متقدّمة في سلّم الإبداع الأدبي، وأنّها لا تقلّ عن مستوى القصّة القصيرة لدى الشّعوب المجاورة للشّعب الكوردي، حيث قد قدّم القاصّ حسن سليفاني باقة من القصص الكرديّة مترجمة إلى اللّغة العربيّة؛ ليطّلع عليها القارئ العربي، ولتكون جسراً للتّعارف والتّواصل الثّقافي بين أبناء الشّعبين الشّقيقين الكردي والعربي على حدّ سواء.

إنّ ترجمة الأدب الكوردي إلى اللّغات الحيّة هي مهمّة ملحّة للأدباء الكرد الّذين يتقنون اللّغات الأخرى، حيث مازال الأدب الكردي مجهولاً لكثير من شعوب الأرض وبخاصّة العرب الّذين نعيش معهم بحكم الموقع الجغرافي لكردستان[٢].

القصّة الكرديّة الّتي لم تستطع الفكاك من الإطار السياسي فهي تحكي عموماً هموم الكرد اجتماعياً وثقافياً، ولكنّها مع ذلك تبقى أسيرة الإمكانات اللّغوية المحدودة، فمفرداتها تتراوح بين المحكي والبلاغي، وتجمع لهجات أقاليم مختلفة، ولكنّها مع ذلك قادرة على لفت الأنظار لهذا الجزء المهمّ من التّراث الإنساني[٣]. وهناك عدد من الأسباب التي تؤدّي إلى تدنّي المستوى الفنّي للقصّة المكتوبة باللّغة الكرديّة: منها أنّ الإنسان الكردي لم يتلقّ تعليم لغته في المدارس ما عدا إقليم كردستان- العراق، وبالتّأكيد فإنّ لهذا الأمر أثراً على ضعف ذخيرته اللّغوية وقاموسه الكتابي، ومنها

---

(١) ينظر: علي، مردان، جان دوست، عن موقع كونفدرسون الطلبة الكرد الوطنيين في سرى كانية، مقال بتأريخ ٢١ يونيو ٢٠١٤ الساعة ٢١:٢م، وينظر: عقراوي، زمزي، قصص من بلاد النرجس، مركز النور، ٢٠١٤/٣/٢٢.

(٢) عقراوي، زمزي، قصص من بلاد النرجس، مركز النور، ٢٠١٤/٣/٢٢.

(٣) ينظر: قناة RT دراسة عن واقع القصة الكردية في سوريا- تأريخ النشر/١٠٦، ٢٠٠٩.

أيضاً عدم وجود نصوص سردية ينهل منها الكاتب مفرداته وتراكيبه اللّغوية والفنيّة، حيث كانت هذه اللّغة ملاحقة كمتحدثها بتهمة الانفصال والعنصريّة، ومن الأسباب أيضاً قلّة القراء الكرد، وانعدام فرص النّشر لهؤلاء الكتّاب[١].

إنّ هدفنا من هذا المبحث هو بيان الفرق الجوهري بين النّقدين الجمالي والثقافي في القصص المختارة من: (قصائد من بلاد النرجس) والتّوقّف على المسألة التّرابطيّة بينهما، وإعطاء الأهميّة إلى النّقد الجمالي بالدّرجة الأولى: أي: نتكلّم عن الجماليّات في إطار النصّ أكثر. أمّا في الثّقافة والنّقد الثّقافي، فإنّنا سنقرأ النّسق، ونكشف عن تكوينات الخطاب بوصفه صناعة للأنساق، وليس إنشاءً للنّصوص، وهذا هو الفرق الجوهري بين الهدفين اقتضته طبيعة التّطوّرات المعرفيّة، واقتضاه التّغيير الثّقافي والمجتمعي الخطير والجذري[٢].

قام الناقد محمد صابر عبيد بتوضيح هذه المسألة التّرابطية وبيان أهميّتها بقوله: ((إنّ البحث في الجماليّات ليس كافياً لوضع النّصوص أو الأجناس الأدبيّة في موضعها الطّبيعي داخل بنية المجتمع؛ لأنّها يجب أن تتفاعل وتؤثّر في المجتمع، وطبعاً هذا منهج آخر على الرّغم من أنّ أحد أصحاب هذا المنهج قال بموت النّقد الأدبي وبأنّ الثقافي جاء على أنقاض موت النّقد الأدبي، طبعا أنا لا أقرّ بهذه الأطروحة، وأعتقد أنّ لكل نوع من الباحثين منهجاً ومسار عمل، الناقد الأدبي في رأيي يبحث في الجماليّات، وهذه وظيفته المركزية، أمّا النّاقد الثّقافي، فيمكن أن يبحث في العلاقة الثّقافيّة بين النصّ والمجتمع أو بالعكس))[٣].

ويقول ناقدنا في كتابه التّشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي في مقدّمة الباب الثاني عند حديثه عن سيمياء القصّة: ((**وبوسعنا التّأكيد هنا على أنّ فنّ القصّة القصيرة هو أقرب الفنون الأدبيّة إلى الشّعب الكردي حيث إنّ لكل شعب طبيعته الّتي تفرض عليه سياقات ثقافية بعينها، وتحكم انتماءه إلى فنّ أدبيّ معيّن يستجيب لطبيعة الظّروف الموضوعيّة والطّبيعيّة والذّاتية الّتي يعيش في خضمها، فإنّ هذا الشّعب يتميّز بفنّه الخاصّ به أكثر من الفنون الإبداعية الأخرى المعروفة في ساحة الإبداع الفني الأدبي، والإبداع الكردي يتلاءم مع الإبداع القصصي الذي بدوره يتلاءم مع خصوصيّة المكان والزّمان والتاريخ الكردي**))[٤].

---

(١) ينظر:رسول، صبري، مقالة بعنوان القصة القصيدة الكردية تأريخ الزيارة/٢٠١٦/١/٢٠.

(٢) ينظر: اصطيف،د.عبدالنبي، الغذامي، د.عبدالله محمد، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ ص١٥٦.

(٣) أبو لبن، زياد، مرايا الخطاب الإبداعي (قراءات في تجربة محمد صابر عبيد)/ص٢٤٦، ط١/٢٠١٤م، ١٤٣٥هـ، دار غيداء.

(٤) عبيد، محمد صابر، التشكيل.....ص ٨١-٨٢.

وتعكس هذه الرؤية كشفاً ثقافياً بالغ الأهمية في تحليل علاقة المكان بالنوع الأدبي، وهو كشف جديد يحسب للناقد على الرغم من أنه يحتاج إلى توثيقات كثيرة على صعيد علاقة الشعرب الكردي الثقافية بفنّ القصة، لكن على العموم يمثل هذا الكشف فاتحة نقدية لمقاربة هذه القضية مقاربة نقدية تفصيلية.

النّماذج القصصية المنتخبة:

سنتكلّم في هذا المبحث عن القصّة بكلّ جماليّاتها وقيمتها الفنيّة والفكريّة وخيوط التّوتّر الّتي تبدو من خلالها، أي سواء أكان ذلك من النّاحية اللّغوية أم من نواحٍ أخرى، حيث نرى الناقد عند مقاربته لهذه القصص يبيّن نوع اللغة التي استعمِلت في النّصّ هل كانت مثلاً حِرفيّة أو مجازيّة، وهل كانت الجمل في القصص جهورية أو منخفضة، وهل كانت تلك الجمل في القصص قصصاً قصيرة أو طويلة، وهل كان هناك استطراد أو اختصار. كما يتعرّض لبيان نوع الرّمز، هل كان واضحاً أم مضمراً، كلّ ذلك نتكلّم عنه عند الحديث عن العناصر الجماليّة في تشكيل القصص سواء عند حديثنا عن زمان أو مكان القصة أو شخصيّاتها أو أحداثها، فكلّ هذه العناصر يلزم الحديث عنها لبيان جماليّاتها الأدبيّة. فضلاً عن النّاحية التّركيبيّة للقصّة وروعة الاستهلال والاختتام، وكذلك سنقارب في هذا المبحث عناصر التّشكيل الثّقافي للقصّة، سواء من ناحية فضاء القصّة أو تأثّر القصّة بعادات وموروثات الشّعوب الكردية، أو من ناحية الهويّة العمومية للثّقافة الموجودة في هذه القصّة.

علينا أن نهتمّ هنا بشكل رئيس بالقضيّة التّرابطية بين النّقدين الجمالي والثّقافي معا في النص، لأنّه لا بدّ ((أن يكون النصّ موضوع الفحص نصّاً جماليّاً؛ لأنّنا ندّعي أنّ الثّقافة تتوسّل بالجمالي لتمرير أنساقها وترسيخ هذه الأنساق))[1]. وسنبدأ في كلّ قصّة أوردها بذكر اسمها واسم مؤلّفها على أن نربط بين عتبتي الاستهلال والاختتام، وبعد كلّ ذلك سنورد النّماذج من كلام الناقد ونحلّلها، وندرسها جماليّاً أو ثقافيّاً.

كما نبيّن رؤية النّاقد العامة تجاه القصّة حيث يقول: ((**ففنّ القصّة فنّ مثير فائق اللّذة؛ لما ينطوي عليه من الحذف والهندسة والكثافة، والتّصميم والاقتصاد، والتّشديد والتّركيز العالي في اللّغة، والصّورة القصصيّة والإيقاع السّردي- تشكيلاً وتعبيراً وتدليلاً على النّحو الذي يعكس جماليّات استثنائية**)).

ففي هذه الفقرة يبدو النّاقد جماليّاً صرفاً؛ لأنّه يؤكّد على جماليّات فنّ القصة عموماً والكردية مناع على نحو خاص، وبرأيه أن هذه الجماليّة تكمن في جوهر فنّ القصّة من خلال ذكر: (الحذف والاقتصاد اللّغوي، والصّورة القصصيّة، والإيقاع

(١) اصطيف، د.عبد النبي، الغذامي، د.عبد الله محمد، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ ص٣٢.

السّردي)، ونلاحظ أنّ النّاقد قد عمل على هذه المصطلحات في قراءته لكلّ القصص المختارة، حيث يقول عن فنّ القصّة وما فيه من ميزات ثقافيّة في مقدّمته أيضاً: ((**وبوسعنا التّأكيد هنا على أنّ فنّ القصّة القصيرة هو أقرب الفنون الأدبيّة إلى الشعب الكردي**))، فنلاحظ أنّ النّاقد قد كشف عن بعض العناصر الثقافيّة من هذا الفن، وأشار إلى أن هذا الفنّ فنّ كردي أصيل، ثمّ بيّن لنا هذه المسألة في هذه الفقرة بقوله: ((إنّ هذا الشعب كان مطارداً...)).

إنّ النّاقد في هذه الفقرة يؤكّد على الجانب الثّقافي؛ لأنّه يشير إلى أنّ هذا الفنّ فنّ كردي خالص بالأصل، وثمّ يذكر أنّ سببه أنّ هذا الشعب كان مطارداً من المدينة وعاش في الجبل، فـ (طرد هذا الشّعب من المدينة) وصف يفهم منه خيط من خيوط التّوتر الثّقافي على نحو يضاعف من التئام الناس حول بعضهم.

نبدأ بالحديث كما بدأ النّاقد عن المجموعة القصصيّة عموماً، بأن أعطى الموجز عنها، ثمّ شرع بعد ذلك في تفصيلها واحدة بعد واحدة، حيث يقول الناقد: ((**إن مجموعة (قصص من بلاد النرجس) على اختلاف مناخاتها باختلاف مناهج القصّاصين في الكتابة السّردية إلاّ أنّ ثمّة الكثير ممّا يجمعها ضمن سياقات عنوانية متماثلة بعض الشّيء تميل على اشتراكها في همّ إنسانيّ ووجداني وانفعالي واحد**)).

النّاقد هنا يبدو ناقداً ثقافيّاً؛ لأنّه قد اشتغل على عرض الهموم والقضايا الإنسانية والوجدانية والانفعالية.

ثم ننتقل إلى لمحة أخرى من اللّمحات الجماليّة الموجودة في بنية التّشكيل القصصي الّذي أشار بها النّاقد في عتبة الاستهلال، كما يقول الناقد تجاه هذه العتبة: ((**هي قصص منتقاة بعناية بالغة، وتهدف إلى تقديم صورة حيّة عن هذه المدونة الغزيرة على النّحو الّذي يمكنها تمثّل مجتمعها بشكل عميق وحيوي**)).

فالجانب الجماليّ يتجلّى على نحو واضح من كلام النّاقد عندما نراه ينطق بصورة حيّة، فالقصص كلّها اختصرت بصورة معينة، وأصبحت هذه الصّورة كائناً حيّاً ناطقاً يخبر ويتكلّم كالإنسان، فيا لروعة التصوير وجماله. كما نلاحظ تأكيده على الجمال الثّقافي الّذي يتعلّق بثقافة المجتمع فعندما يقول: (تمثّل مجتمعها)، فالقصص انعكاس واضح عن ظاهر صورة المجتمع وثقافته، وهذا من عناصر التّشكيل الثّقافي الموجود في هذه اللّوحة الجميلة.

النّاقد في عتبة الاختتام يركّز على عناصر الجماليّة في بناء التّشكيل القصصي، وتمثل عتبة الاختتام عنصراً مهمّاً في بناء القصص، وما يعزّز كلامنا قوله: ((**إنّ مجموعة "قصص من بلاد النّرجس" انطوت على عتبات اختتام قصص لا تقلّ أهميّة وجماليّة عن عتبات الاستهلال؛ إذ كشف الكثير منها على قدر عال من**

التّماسك النّصّي بين عتبات الكتابة القصصية على النّحو الّذي أكّد وعي قصاصيها بأهميّة مثل هذه التّقانات في الصّناعة القصصية)).

يعلّق النّاقد على هذه القصص بأسلوب جماليّ حيث إنّ استعمال "عتبات اختتام" هذه اللّفظة يخيّل إلينا وكأنّنا أمام غرفة وننظر إلى نهايتها، ونقف عتبة الغرفة لنتأمّل فيها، وكذلك استعمال النّاقد لعبارة التّماسك النصّي، فهي تخبر عن قوّة وصلابة مع الجمال كتبت فيه النّصوص القصصية المتناولة. وكذلك يشعّ الجانب الجمالي عندما نرى الكلمات التّالية الكاشفة عن طبيعة أدوات التعبير: (التّقانات- الصّناعة- وعي)، فكلّ هذه الكلمات تخبر عن المهارة والجمال المصنوع منها النصّ المناقش.

في موضع آخر تناول الناقد هذه المجموعة من منظور ثقافي، حيث يقول: ((**إنّ أسلوبيّة القص القائمة على حذف التّعبير، ورهافة القول السّردي، وسخونة الحدث تخرج في قصص من بلاد النّرجس إلى معادلة تقانية وثقافية في آن، يشتغل طرفها الأول على استدعاء الموروث الشعبي، وتوظيفه بأسلوبيّة فنيّة**)).

إنّ المنظور الثّقافي قد بلغ مداه عند النّاقد حين تكلّم صراحة عن الموروث الشّعبي، وهذا الفضاء لهو من أهمّ مكوّنات الهويّة الثّقافيّة.

والآن بعد أن تكلّم النّاقد بشكل مجمل عن المجموعة القصصية (قصص من بلاد النرجس) المترجمة إلى اللغة العربية وقد احتوت على نماذج لأكثر من ثلاثين قاصاً كردياً، وناقشنا جماليّتها وما فيها من حساسية ثقافية، ننتقل لنأخذ نماذج قصصية، ونلتزم في هذه النّماذج بذكر عنوان القصّة ومؤلّفها ونحاول الرّبط بشكل جماليّ وثقافيّ بين عتبة الاستهلال والاختتام مع ذكر ما فيها من خصائص أسلوبيّة.

نبدأ بقصّة: (**الرّجل الّذي سقط في المصيدة ولم يقاتل**) للمؤلّف أنور محمد طاهر، وهي من القصص السّردية الدرامية، ففي عتبة العنوان تبدو الخيوط الجماليّة والثقافيّة في آن، ولكن نلاحظ أنّ النّاقد قد خصّص قراءته في عتبة العنوان لخدمة جماليّات القصّة، وهي إحدى أهميّات قراءته الكشف عن فنّ القصّة القصيرة جدّاً داخل عتبة العنوان. وما يوضّح ذلك أكثر قوله: ((**فالبنية الحكائية لعتبة العنونة هنا هي بنية كاملة من طبيعة حضور دالّ (قصّة)، وحضور البطل (الرّجل)، وحضور الحادثة الحكائية "الّذي سقط في المصيدة ولم يقاتل" وحضور الفضاء السّردي المتمثّل بالزّمن والمكان والرّؤية**))[1]. إذ نلاحظ أنّ النّاقد قد تعمّق وتعامل مع عتبة العنوان بصورة دقيقة، ومن خلال قراءته كشف عن فنّ آخر داخل فن القصّة في عتبته، وهو فنّ القصّة القصيرة جدّاً، ودليله أنّ شروط القصّة القصيرة جدّاً كلّها موجودة داخل هذه العتبة.

---

(١) عبيد، التشكيل....،٩٣.

لعلّ من أهمّ هذه الشّروط الّتي كشفها الناقد: (الشّخصيّة الرّئيسيّة "الرّجل" والحادثة الحكائية "سقوط الرجل في المصيدة ولم يقاتل"، ووجود معالجة موضوع واحد، هو عنصر آخر لهذا الفنّ، مع أنه قد يبدو بعض خيوط التّوتر المتعلّقة بالنّقد الثّقافي، ولكن لم يهتمّ النّاقد بها من بداية مقاربته لعتبة العنوان مع الاهتمام به في عتبتي الاستهلال والاختتام بشكل واضح. وقد كان النّاقد جماليّاً في كلامه عن القصّة في استهلالها حيث يقول: ((**ينفتح على عتبة استهلال حديثه بالغة الحرارة والتّدفق تنطوي على الكثير من الحركة والإيقاع والحوار**))[١].

اشتغل على بعض عناصر أخرى للفنّ الجمالي كـ: (الإيقاع والحركة والحوار)، ولها أهميّة بالغة من بنية التّشكيليّة القصصيّة، فالإيقاع السّردي الّذي يبدو من خلال العلاقات الدّاخلية بين الكلمات والعبارات والأصوات، والعلاقات هذه معاً تخلق فضاءٍ موسيقياً رائعاً، والحوار أيضاً يمثل عنصراً أخر يعطي الحركة الحيويّة في فضاء القصّة.

إنّ من أهمّ خصائص هذه القصّة هو استدعاء الموروث الشّعبي، وكذلك استنهاض الواقع بالاندفاع نحو التّحريض المستمرّ على القتال، واستنهاض الرّجولة، وكذلك من خصائص القصّة التّصوير الحادّ فيها. يقول النّاقد في هذه المعاني: ((**يقدّم الرّاوي كلّي العلم بطلاً محبطاً يحلم بالتّغيير في ظلّ وضع نفسيّ خاصّ، يندفع نحو التّحريض المستمرّ على القتال واستنهاض الرّجولة، لكنّه يصطدم بالواقع**))[٢]. يتكشّف هنا عنصر ثقافي آخر من خلال ذكر أزمة الواقع والحلم بتغييره، وظهور أزمة نفسية بوصفها عيباً من عيوب الثّقافة، وكما أنّه من المعلوم أنّ النّقد الثّقافيّ يبدو من خلال ممارسة نقد الثّقافة[٣]، وفي نفس الوقت وجود الأزمة والصّراع النّفسي بوصفهما عاديّين يبدوان كالعنصر الرّسمي والفعّال في السّرد القصصي. وأخيراً لاحظنا أنّ النّاقد قد اشتغل على الفنّ الجمالي والثّقافي معاً في هذه القصّة، الجمالي من خلال اللّغة السّردية والإيقاع السّردي وعناصر التّكوين القصصي، ثمّ انتقاله إلى الجانب الثّقافي من خلال ذكر بعض العيوب الثقافيّة.

ننتقل إلى القصّة الثّانية الّتي تناولها النّاقد في سيمياء القصّ: (جماليّات السّرد والتّشكيل)، وهي قصّة (الآمال المعلّقة) للقاصّ إسماعيل مصطفى، وهي من قصص السّرد الجمالي والثقافي المشترك، نشمّ من العنوان رائحة الحساسية الجماليّة والثّقافيّة في آنٍ. لكنه يبدو أنّ النّاقد قد ركّز منذ البداية على جماليّتها الّتي تظهر من خلال

---

(١) عبيد،التشكيل...١٠٢.

(٢) عبيد،التشكيل...١٣٤.

(٣) المرسومي/علي صليبي مجيد/ الشاعر العربي الحديث ناقداً (نقد الفكر، النقد الثقافي، النقد الجمالي/ ١٤٧.

ولوجه إلى الجانب التّركيبي، حيث يقول النّاقد بخصوص هذه العنونة: ((**فدالّ (الآمال) بصيغته الجمعية الخبريّة الموصوفة بـ (المعلّقة) إنّما تعمل في دائرة دلالية معروفة وواضحة**))[١].

وقد ركّز النّاقد على فلسفة العنوان وجماليّته الّذي بنيت عليه، وأشار إلى أنّ الدالّ بصيغته الجمعيّة المعرفيّة الخبريّة الموصوفة بـ (المعلّقة) تمنح أملاً لتحقيق هذه الآمال المعلّقة، وفي فلسفة هذا الأسلوب يبدو أنّ ظاهرة إغراء القرّاء تدفعهم إلى أن ينظروا إلى خيط من خيوط هذه الآمال في عتبة الاستهلال وعتبة الاختتام، وما يعزّز تعليقنا أكثر كلام النّاقد: ((**وبهذا فإنّ ثمّة إغراءً قرائياً يدفع القارئ عبر فضاء عتبة العنونة نحو تقصّي حدود هذه ((الآمال)) وأشكالها، وأسباب تعليقها، وحلم تحقيقها الكامن في طبقة المسكوت عنه من فضاء العنونة القابل لأكثر من قراءة**))[٢]. وهذه لعبة إغرائية تمنح النّصّ قدرة وفاعلية كثيرة، وتفتح فضاء حيويّاً تجاه القصّة.

إنّ الجانب الجماليّ في عتبة العنوان مسيطر على الجانب الثّقافي في قراءة النّاقد، مع ظهور بعض خيوط النّقد الثّقافي في هذه العبارات: (الآمال المؤجّلة، وحلم لتحقيقها). ونرى النّاقد أيضاً يبدو من رؤيته جماليّاً في استهلال القصّة، حيث يقول: ((**تشتغل على فعاليّة المونولوج الدّاخلي، وهي تفتح صفحة بالغة الأهميّة والعمق مشحونة بسلسلة من العلامات السّيميائية**)). واهتمّ أيضاً بـ(المونولوج الدّاخلي) كتقانة جماليّة؛ لأنّها تختصّ بالإحساس والشّعور الدّاخلي، وكذلك (العلامات السيميائية) لها دلالة جماليّة تدلّ على الآثار الجماليّة الموجودة في السّيماء.

تتجلى رؤية النّاقد ثقافيّاً في ختام حديثه عن عتبة الاستهلال حيث يقول: ((**فعتبة الاستهلال مشحونة تماماً بالآمال في كيفيّة استحضار الصّوت، يعني الإنسان هو من أحداث المكوّنات الثّقافية الّتي يبحث عنها في التّشكيل الثّقافي**))[٣]، فنلاحظ أنّ النّاقد قد اشتغل على هامشيّة الآمال، وهي بوصفها العنصر الثقافي المهمّ الّذي اشتغل عليه النّاقد، وثمّ نرى النّاقد في عتبة الاختتام صاحب لغة مختصرة في التّعبير عمّا يريده حيث يقول: ((**يشتغل على عتبة اختتام حوارية ينهض بها الرّاوي الذّاتي، وتقوم أساساً على نقل الصّوت الآخر**))[٤].

ركّز النّاقد على الجانب الحواري في عتبة الاختتام، وهذا الجانب بوصفه عنصراً مهمّاً من التّشكيلات القصصيّة؛ فهو يمنح النصّ قدرة عالية، ثم يقول النّاقد بعد ذلك تعليقاً على نصّ من القصّة: ((**فالسّؤال المقترن بآلية السّماع (أتسمعيني؟)**

---

(١) عبيد، التشكيل....٩٣.
(٢) عبيد، التشكيل....٩٣.
(٣) عبيد، التشكيل....١٠٣.
(٤) عبيد،التشكيل.....١١٨.

تفتح المجال واسعاً نحو تشغيل فعاليات الصّورة السّردية السّمعية))[1]. إذ يركّز على أسلوب الاستفهام، فيفتح أبواب الحوارية مع القصة، وبهذا الأسلوب تظهر طاقة جماليّة أخرى من القصّة، ثمّ نجد التّشبيه في نهاية حديث الناقد (ويسدل السّتار على أنشطتها). فقد شبّه القصّة بالمسرح الّذي تغلق ستائره عند نهاية المسرحيّة، وهي صورة معبّرة، وهو تشبيه ناقص؛ لعدم وجود وجه الشّبه الّذي يجب أن يتخيّله القارئ بنفسه، فنرى أنّه من أهمّ خصائص هذه القصّة الغريبة للمروي والتّوظيف السّردي لتقانة الفنّ وجماله، وكذلك اللّغة الواضحة البعيدة عن الحشو والتّطويل.

ننتقل بعد ذلك إلى قصّة سرديّة أخرى ذات طبيعة جمالية وثقافية وهي قصّة ((ماء)) للقاصّ بايز أحمد، حيث إنّ هذا العنوان يفتح المجال للفكر؛ ليسبح في مكوّنات القصّة ومحتوياتها حيث يقول: ((**يتمّ تركيز كلّ معاني الماء بمرجعاتها كافة، وحشدها في المنطقة العنوانية بصيغة تعريفية منفتحة برحابة على دلالتها الممكنة المحتملة**)).

يبدو النّاقد جماليّاً من خلال تركيزه على عتبة العنوان ومرجعياتها، وهذه الكلمة تجعلنا نتخيّل كلّ الدّلالات والإشارات والمختصرات الّتي تعبّر عنها هذه الكلمة، فهي ذات دلائل كثيرة، وكذلك كلمة المنطقة، هذه الكلمة تجعلنا نفكّر جيّداً بالاستعارة الّتي استعيرت لأجلها، ونلاحظ أنّ ألفاظ النّاقد هنا واضحة معبّرة ذات دلالات فيها من المجاز والحقيقة، وخاليّة من الحشو والتّطويل والتّعقيد.

ثم ننتقل بعد ذلك إلى كلام النّاقد عن الاستهلال وعتبته وقد كان النّاقد في بدايته ناقداً ثقافيّاً حيث يقول: ((إذ إنّ عتبة العنوان تنطوي على فضاء تدليلي علامي لا حدود له، وينبغي أن تسهم عتبة الاستهلال في تقييده وحصره في سياق معيّن يتلاءم مع الفضاء القصصي)). فالفضاء مكان وهو من أهمّ المكوّنات الثّقافيّة.

يتحرك بعد ذلك النّاقد في أثناء معالجته لإحدى الفقرات في القصّة كي يشتغل على الجانب الجمالي والثّقافي في آن، حيث يقول: ((**إذ أنّ ثورة الحجارة لحجب مسيرة الماء تنطوي على دلالة رمزيّة تحتمل أكثر من قراءة في فضاء التّأويل القرائي الممكن**)). فالناقد يبدو ثقافيّاً من بداية كلامه، ففي هذه العبارة (ثورة الحجارة) تبدو خيوط التّوتّر الدلالي، لأنّ الثّورة تكون للبشر المظلومين والمضطهدين، وكأنّ الماء قد أشعل الثّورة في الحجارة حتّى كان لها فضاء الحركة العامل في جوهر القصّ.

الجانب الجماليّ أيضاً يظهر من خلال كشف بعض سمات الرّمزيّة في مسيرة الماء، وكذلك نلاحظ الجماليّ والثّقافيّ في عبارة (مسيرة الماء)؛ لأنّ مسير الماء يخلق فضاءً خوفيّاً على مسيرة الماء بما يعكس قدراً من الجانب الثّقافي، ومن ثمّ نجد

---

(١) عبيد، التشكيل.....١١٨.

الاستعارة الجماليّة واضحة ظاهرة في براعة التّشبيه. وفي العموم كان النّاقد جماليّاً في حديثه الختامي عن القصّة حيث يقول: ((**إذن العتبة تطرح قضيّة التّكيّف (مع الحياة الّتي مع الماء) كآليّة فعليّة لفهم حيويّة الماء وسطوته بوصفه صنو الحياة ومعادلها المادّي والأسطوري**)). فالسّطوة والحيويّة من الصّفات الّتي تكون عادة للإنسان، وقد استعارها النّاقد هنا للماء؛ للتّأكيد على قضيّة التّكيّف والاندماج بين الحياة والماء، طبعاً الحياة بما فيها من إنسانيّة وحيويّة. ثم اشتغل على عنصر آخر من عناصر التشكيل الجمالي وهي آليّة: (الأسطوري)، فالأسطورة هي من أهمّ عناصر الجمالي الّتي تكرّس هذا العنصر بصورة جليّة.

قصّة ((اللّوحة القاتمة)) للقاصّ تيلي موسى صالح، هي نموذج آخر من هذه النماذج حيث نشمّ من عنوانها مسألة العلاقة التّرابطية بين الجمالي والثّقافي معاً؛ لأنّ الاشتغال على هذين النّقدين بطريق التّفاهم والمشاركة أفضل للنّقد والأدب والثّقافة من القطعيّة؛ لأنّ القطعيّة الّتي ينادي بها منظّرو النّقد الثّقافي بنموذجه المستقلّ وعلى رأسهم الغذامي يمكن أن تضرّ بهما معاً، وتنعكس انعكاساً سلبيّاً معاً[١].

إنّ النّاقد العراقي محمد صابر عبيد هو من النّقّاد الّذين يهتمّون بكلا النّقدين في آن، فنلاحظ كيف يعالج هذه المسألة، بداية يبدو جماليّاً من خلال ذكر الرّسم والطّبيعة والبصريّة للقصّة فضلاً عن التخيّل الّذي يمكن ملاحظته عند النّظر إلى هذه اللّوحة وتفاصيلها، وعلى هذه المعاني يؤكّد النّاقد بقوله: **((مفردة ((اللّوحة)) الصّريحة الّتي تمثّل أداة العرض الرّئيسة في فنّ الرسم إلاّ أنّ صفتها ((القاتمة)) تمنحها طبيعة بصرية ملتبسة أوّلاً، حيث تتّجه الصّفة إلى معاينة هيمنة اللّون الأسود أو اللّون الرّمادي، وتفوّق الظلّ على الضّوء في مساحة الصّورة داخل اللّوحة، وتمنحها أيضاً صفة ذهنيّة متخيّلة حين تتجّه الصّفة إلى تمثّل تجربة القصّة، والإحالة على دلالاتها المأساوية المتغلغلة في نسيج القصّة كلّها))**[٢].

اشتغل النّاقد على جماليّات فضاء الفنّ التّشكيلي الّتي تبدو من خلال التّوظيف السّردي لتقانات الفنون الجميلة، ولتوضيح هذه المسألة نأتي بقول القاصّ في عتبة الاستهلال حيث يقول: ((**أريد أن أرسم لوحة بالكلمات، اعلم أنّه ليس سهلاً، أتعتقدون أنّي سأنجح في رسم هذه اللّوحة**))[٣]. ونلاحظ أنّ النّاقد يكرّس الكلمات الأدبية السردية لخدمة هذه اللّوحة، ويحيل إلى دراما السّردية، وهذه اللّعبة السّردية تمنح لمحة جماليّة وترتفع في قدراتها الفنيّة داخل النص القصصي.

---

(١) المرسومي، علي صليبي مجيد، الشاعر العربي الحديث ناقداً (نقد الفكر، النقد الثقافي، النقد الجمالي)، ص١٤٣.

(٢) عبيد، التشكيل.....٩٤.

(٣) بيد، التشكيل.....١٤٤.

من الفقرة السّابقة يبدو لنا بعض خيوط الفضاء الثّقافي من خلال اللّون القاتم (أي الأسود)؛ إذ تخلق فضاءً توتريّاً، وأشار النّاقد إلى أنّ دلالات لون هذه اللّوحة تمنح صفة مأساويّة في فضاء القصّة، وتكون هذه الصّفة لمحة من لمحات الثّقافة؛ ولذا نستطيع أن نقول: إنّ النّاقد يبدو جماليّاً من خلال اشتغاله على توظيف تقانات الفنون الجميلة من السّرد القصصي، وثقافيّاً في خلال ظهور خيوط التّوتّر من اللّون القاتم.

يشتغل النّاقد في خاتمة القصّة على سمة ثقافيّة أخرى متعلّقة بالصّفة القاتمة المذكورة في عتبة العنوان، حيث يقول: ((**يحضر (اللّون الأسود) بوصفه اللّون الّذي يشكّل الخطاب التّشكيليّ للّوحة عبر الصّفة (القاتمة) المعلّقة في ذاكرة العنوان، إنما يشكّل علامة مركزيّة تقترح على المجتمع تلقّي إمكانيّة استبدالها، ولاسيّما حين تطرح القصّة إشكاليتها على هذا المستوى بقول الرّاوي: ((لأنّي أعلم أنّكم أيضاً مثلي لا تحبّون اللّون الأسود))، الّذي لم يتمكّن من أن يتفادى حضور اللّون الأسود، وهو قدر اللّوحة، ويأمل أن يفعل المتلقّون التّشكيليّون ذلك**))[1].

ننتقل إلى قصّة سرديّة أخرى ذات مرجعية سينمائية، وهي قصّة (سيناريو) للقاصّ جلال مصطفى، حيث يلحظ من عنوانها اهتمامها بفنّ السّينما، وبهذه الفكرة الرّائعة، حيث نرى الفعاليّة السّينمائية نشطة في متن القصّة، ويوضّح النّاقد هذا المعنى بقوله: ((**وهي تحيّل إحالة مباشرة فوريّة على منطقة السّينما؛ إذ أنّ السّيناريو هو نصّ السّينما ممّا يثير لدى متلقّي عتبة العنوان نزعة التّوجّه المباشر نحو فضاء السّينما**))[2]. ونلاحظ جزالة الألفاظ النقدية وجماليّتها في كلام النّاقد في عتبة العنوان مثل: (إحالة- منطقة- نص- يثير- نزعة- فضاء- عتبة) هذه الألفاظ ربما تبدو قاسية جافّة في منظورها الأحادي، ولكنّها تستعمل في مكان دقيق لإنتاج دلالتها، ووظّفت بصورة مناسبة.

رسخ النّاقد كلّ دلالات هذه القصّة في عتبة العنوان، فلم يكن حاجة لذكرها في مواضع أخرى؛ لأنّه قد وفّى بمقاصدها، وقد أفلحت لديه الأسلوبيّة السّردية في توظيف المناخ الجماليّ في هذا المتن القصصي، وفي ذلك يقول: ((**وبذلك ينجح القاصّ في سياسة عنونة قصّته حيث يحرض القاريء على المضيّ نحو مناخ يعرفه ويقدره، وعليه أن يتلقّى المتن السّردي للقصّة انطلاقاً من هذا المناخ المقترح بقوّة في عتبة العنوان**))[3]. فالنّاقد في ختام تعليقه هذا كان جماليّاً وثقافيّاً في آن معاً، حيث نرى في قوله يحرض- هذا مونولوجاً جماليّاً رائعاً ومتعدّياً، حيث في

---

(١) عبيد، التشكيل.....١١٩.
(٢) عبيد، التشكيل.....٩٤.
(٣) عبيد، التشكيل.....٩٤.

هذا الفعل المتعدّي القدرة على التّأثير على الغير، ففي استعمال هذا الفعل المتعدّي جماليّة رائعة. وذكر مناخ القصّة وطقسها بالطّبع هو مونولوج ثقافيّ يعتني بالثّقافة القصصيّة الموجودة في متن القصّة، ونلاحظ أنّ الأسلوبيّة الّتي مشى عليها النّاقد قد نجحت في إيصال هدف القصّة للمتلقّي والسّرد معاً، وكانت إحدى أهمّ خصائص هذه الأسلوبيّة المستعملة في متن هذه القصّة الموسومة بـ (سيناريو).

ويمكن أن نرصد الدّلالات والمؤشّرات والأسلوبيّة نفسها في قصّة جديدة أخرى وهي قصّة (الكومبيوتر) للقاصّ حسن إبراهيم، وهذه القصّة تظهر من عنوانها طبيعة الثّقافة الجديدة الحديثة المتطوّرة، وقد كان النّاقد ثقافيّاً بامتياز في حديثه عن عتبة العنوان حيث يقول: ((**الّذي يمثّل طبقة من طبقات العقل البشري، وهو يتّجه نحو اختصار الزّمن والمكان والحدث والرّؤية والذّاكرة في شاشة صغيرة**))[1].

ثمة اعتناء من النّاقد بحالات المكان والزّمن والهويّة الكامنة في هذا الكومبيوتر المتمثّلة بكلمة شاشة، وكذلك العقل بحدّ ذاته فهو مكوّن تتجلى فيه جماليّات الثّقافة البشريّة من الأزل إلى الأبد، ولم يتطرّق النّاقد بعد ذلك لمعالجة هذه القصّة لاستيفائه العناصر اللازمة في أسلوبيّتها وتوضيحها بشكل واضح مفصّل.

ننتقل بعد ذلك إلى قصّة أخرى وهي قصّة (خبز محلّى بالسّكّر) للقاصّ حسن سليفاني، ونرى بعض خيوط الثّقافي ظاهراً واضحاً من العنوان حيث يقول النّاقد: ((**يخلق فضاء دلاليّاً يحيل فوراً على منطقة الموروث الشّعبي، ويشتغل في سياقه وضمن إطاره، ولعلّ الخبز المحلّى بالسّكّر في الذّاكرة الريفيّة يمثّل وجبة غذاء كامل**))[2].

النّاقد هنا يبدو ثقافيّاً؛ لأنّ الاهتمام بالعادات والتّقاليد هو من أهمّ عناصر الثّقافة في التّشكيل النصّي، ويظهر هذا من كلمته (الموروث الشعبي)، فهذا من العادات الرّاسخة في الثّقافة الرّيفيّة. وكذلك نرى النّاقد قد اهتمّ بالمكان عندما قال: (الذّاكرة الرّيفيّة)، فالرّيف هو المكان الّذي يجعل ثقافة أهل ذلك المكان وعاداته وتقاليده. ونلاحظ الطبيعة السردية الواضحة التي هي من أهم خصائص أسلوبية المتن القصصي المناقش، والناقد في استهلاله قد برع في أن يكون جمالياً وثقافياً معاً بنفس النصّ، وهذا من المهارة والقدرة الّتي قلّما يبرع فيها ناقد من النقاد فنراه يقول: ((**تنطوي على قدر هائل من التّركيز والإثارة حين يحشد الزّمن السّردي والمكان-الحدث تعابير تدلّ على الفضاء الثّقافي الّذي تحدث فيه القصّة**))[3].

---

(١) عبيد، التشكيل.....٩٤.

(٢) عبيد، التشكيل.....٩٤.

(٣) عبيد، التشكيل.....٩٤.

ركّز الناقد هنا على عنصري الزّمن السّردي ومكانه بوصفهما عنصرين مهمّين؛ ولذا نلاحظ أنّ النّاقد قد اهتمّ بالجمالي والثقافي في آن. ثمّ نرى النّاقد جماليّاً بقوله: ((**الّذي يخرج إلى بُعد رمزي يتوقع القارئ أن يلتقطه فيما هو قادم من طبقات نصيّة**))[١]، فالرّمز الّذي تشير إليه القصّة هو أسلوب جماليّ بجمل في أثناء معانٍ متعدّدة لها أبعاد مختلفة. فضلاً عن الجمال من قوله أيضاً: ((**إنّ الكاميرا المسلّطة على الشّخصيّة تجتهد من خلال الفضاء القصصي برسم صورة مكبّرة للطفلة "حه لو"**))[٢]. فالكاميرا- الشّخصيّة- الصّورة- كلّها كلمات تظهر أسس الجمال الكامن في حديث النّاقد من الصّورة والكاميرا حيث يبيّن الجمال وآلته.

في الاختتام نرى النّاقد ناقداً جماليّاً أيضا حيث يقول: ((**يوجز رمزيّة التّعبير القصصي في الحكاية، ويفتح فضاء العنونة**))[٣]، فالرّمزية التي توضّح المعاني وتوجزه هي أسلوبيّة جمالية درج النّاقد عليها في الكثر من دراساته، ونرى أنّ النّاقد قد استعمل الفعل الذي يدلّ على الحركة والديمومة؛ ليعطى للرّمزية الحركيّة والفعاليّة وهو الفعل المضارع (يوجز– يفتح). ولعلّ أهمّ الخصائص الأسلوبيّة لهذه القصّة هي التّوظيف السّردي لتقانات الفنون الجميلة حيث يقول النّاقد في ذلك: ((**يعتمد القاصّ حسن سليفاني راوياً سينمائيّاً يركّز عدسته السّردية على اللّقطة المكانيّة، ويصوّرها بدقة كما يصوّر بدقة شخصيّات "حه لو/ عالياً/ جنو" من طبيعة تركيزه على مناطق معينة في مساحة الشّخصية، على النّحو الّذي تبدو فيه القصّة وكأنّها حكاية مفلمنة**))[٤]. وأخيراً لاحظنا أنّ الجانب الجماليّ عند النّاقد مسيطر على الجانب الثّقافي، لأنّه خصّص أكثر اهتماماته بالبنية القصصية وعناصرها.

ننتقل إلى قصّة سرديّة أخرى ذات طبيعة زمنية وهي قصة: ((بضع دقائق من زمن طويل)) للقاصّ حكيم عبد الله، حيث نلاحظ من أسلوبية العنوان أنّها ذات قوّة وقدرة خاصّة على إحداث طّاقة الفعاليّة السردية للكلام، ونلاحظ مما يومئ به العنوان من أسلوب ومنهج قصّصي قائم على الإحساس بالزّمن ضمن وحدات معينة صغيرة وكبيرة، ونلاحظ قصر الجمل المتناولة في موضوع القصّة ووجود عنصر التّشويق يملأ طبقات القصة، وفي ذلك يقول الناقد وهو يقارب هذه القصّة: ((**تتجه مباشرة صوب تفعيل طاقة الحكي، فهي تركّز عنصر الزّمن السرديّ تركيزاً عالياً في تمثيل العلاقة بين الوحدة الزمنية الصغرى المحدّدة بـ (بضع دقائق)، والوحدة الزّمنية الكبرى المفتوحة (زمن طويل)، على النّحو الذي يقود قراءة العنوان نحو**

---

(١) عبيد،التشكيل....١٠٥.
(٢) عبيد، التشكيل...١٠٥.
(٣) عبيد،التشكيل....١٢٠.
(٤) عبيد، التشكيل....١٤١.

انتباهة أسلوبية إلى صيغة (بضع دقائق)، التي ستكون هي محور القصّة بالضّرورة، ومراقبة ما يحصل من أحداث سردية فيها ذات أهمية بالغة كونها مقتطعة من (زمن طويل) يرتبط بالزّمن العام))[1].

ركّز النّاقد في عتبة العنوان على عنصر الزّمن السّردي، وجماليّة هذا العنصر تبدو من خلال ذكر الوحدة الزّمنية الصّغرى ضمن الوحدة الزمنية الكبرى، وبهذا الأسلوب يدور ذهن المتلقّي حول (بضع دقائق)، ويفكّر في إضماراته، وما يحدث من وراء هذه الدّقائق، لأنّ صيغة (بضع دقائق) تدلّ دلالة واسعة في مجريات القصّة على الزّمن المقتطع من الحياة البشريّة الّذي يرتبط بالزّمن العامّ؛ ولذا نستنتج من هذا الأسلوب لمحة جماليّة، وقدرة أدبية عالية.

ثمّ نرى أنّ الناقد في ختام كلامه يبدو جمالياً تماماً، لأنّه قد اشتغل على كشف بعض الجماليات الأخرى وهي: التّكريس السّردي لتقانات الفنون الجميلة، وبهذا الأسلوب فتح الناقد باباً أخر من أبواب الجمالية بوجه القصّة، ويوضّح هذه المسألة بقوله:

((وفي قصّة (بضع دقائق من زمن طويل) يرسم صورة الشّخصيّة القصصيّة بطريقة (البورتريه)، إذ تختزن الصّورة شبكة من الإشارات والعلامات التي تختصر الزّمن والمكان والحدث داخل لوحة الشّخصية، وتعتمد على تشكيل الطّبقات، بحيث إنّ كلّ طبقة من طبقات الصّورة تستجيب لزاوية نظر معيّنة تسعى إلى إضافة عنصر جديد لها، على النّحو الّذي تكتمل في نهاية القصّة وهي تغادر زمن الصّورة/اللّوحة إلى زمن جديد خارجها))[2].

ننتقل بعد ذلك إلى قصّة أخرى وهي قصّة ((هل لي غيرك يا بنفش)) للقاصّ سرفراز نقشبندي، وهي من القصص الذّاتية، وفي عتبة العنوان تبدو المسألة التّرابطية بين الجمالي والثّقافي، مع أنّ الجانب الجمالي مسيطر على الجانب الثقافي، لأنّ النّاقد في هذا الكتاب خصّص أوليته بدرجة أولى للجانب الجمالي، حيث قدّم من عتبة العنوان لمحة جماليّة من ناحية أسلوبية التركيب ومن ناحية استعمال النّداء الصّريح ودمجه بأسلوب الاستفهام المعبّر حيث يقول الناقد: ((**إذ إنّ الرّاوي الذّاتي في عتبة العنوان يُمعن في توجيه خطابه نحو (بنفش) بدلالة أداة النّداء الصريحة "يا"**))[3]، ثم يقول مقاربته لآلية الراوي: ((**وهي تنتهي إلى أن الرّاوي الذّاتي ليس له أحد سوى "بنفش" وكأنّهما معاً يلخّصان العام داخل المتن الحكائي للقصّة**))[4].

---

(١) عبيد، التشكيل....،٩٤.
(٢) عبيد، التشكيل...،٩٤.
(٣) عبيد، التشكيل...٩٥.
(٤) عبيد، التشكيل.....٩٥.

الناقد هنا يبدو جمالياً في قراءته لعتبة العنوان، لأنّه قد ركّز على أسلوب الحوار من خلال أسلوب الاستفهام، وأسلوب الحوار من أهمّ عناصر التّشويق للسّرد القصصي.

ومن أهم الخصائص الأسلوبية في هذه القصّة أنّها قائمة على استدعاء الموروث واستنهاض الواقع، وذلك في سرد متنوّع بين ذاتيّ أحياناً وموضوعي أحياناً أخرى، وفي ذلك يقول النّاقد: ((**التّعبير في إشكاليّته عن الأزمة التّقليدية للسّرد الأنثوي في مواجهة حادثة خيانة الزّوج بوصفها حقّاً اكتسبته من تخلّف المجتمع ورجعيته**))[١].

نلحظ في استعمال التّعبير (الأزمة) المشكلة الحقيقية الّتي يعاني منها الموروث الأنثوي، وإن استعمال هذه اللّفظة يظهر حجم الخلل الّذي أصاب المجتمع من إجراء تمسّكه بذلك الموروث البالي. ونرى في عبارة (تخلّف المجتمع ورجعيته) تمثلاً ثقافيّاً يعبّر عن الحالة الثّقافية الواضحة، كما نلاحظ أنّ النّاقد لا يشتغل على كشف نقد الثّقافة، بل يشتغل على نقد مستهلكها، لأنّه كما يبدو لنا أنّ الوظيفة الأساسيّة لهذا النّقد تبدو من خلال: ((نقد مستهلك الثّقافة، وليست في نقد الثقافة هكذا بإطلاق، أو مجرّد دراستها ورصد تجليّاتها وظواهرها))[٢].

يستمرّ النّاقد في رؤيته الثّقافية حتى ختام مناقشته لذلك المقطع حيث يقول: ((**لكن (بنفش) الزّوجة تسعى إلى الصّمود في وجه هذه المعادلة الشّائكة، وإسقاط أسطورة الرّجل المهيمن المدعوم من سلطة مجتمع متخلّف ورجعي**))[٣].

يتّجه النّاقد نحو التّشبيه الرّياضي المحكم، فهو يصوّر الحالة وكأنّها معادلة رياضيّة من شقّين لا غنى لأحدهما عن الأخر، فالصّمود يؤدّي إلى إسقاط العادات، والضّعف والانحدار يؤدّي إلى تثبيت الموروث، فالطّرف الأوّل سبب الثاني وبالعكس.

وكذلك نجد أحد أهمّ عناصر التّشكيل الثّقافي في كلام النّاقد وهو الأسطورة، فهذا التّعبير الجمالي دليل على عمق ذلك الموروث وهيمنته على المجتمع بشكل صلب قويّ، وكذلك ختم بالتّأكيد على طبيعة التخلّف الثّقافي الذي يعاني منه المجتمع.

إنّ العاطفة السّائدة في مجموع القصّة هي عاطفة الرّفض والتّمرّد على الحالة الموجودة، ونرى أنّ أسباب هذا التّخلّف بوصفها أهمّ عنصر من عناصر التّشكيل الثقافي.

---

(١) عبيد، التشكيل....١٤٠.
(٢) الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي،٨١.
(٣) عبيد، التشكيل....،١٤٠.

ننتقل إلى قصّة أخرى وهي قصّة (بحر إيجة) للقاصّ حسن إبراهيم وهي من النّوع السّردي الحكائي، ونرى أنّ الناقد يعالج المسألة الترابطية بين الجمالي والثقافي في آن، فنحن نلاحظ في عتبة العنوان تظهر بعض خيوط الثّقافي، لأنّ الظروف القاسية من الأزمان القديمة حتى الآن اضطرّ الكثير من أبناء القوميّة الكرديّة اللجوء إلى الدّول الغربية، والطّريق الوحيد هو (بحر إيجة)، وهو بحر خطير أغرق أكثرهم قبل وصولهم إلى الغرب، والآن الشخص الكردي أوضح نموذج لهذه القضيّة، فغرقه من هذا البحر هزّ العالم كله. ولذا نرى النّاقد في أثناء معالجته لموضوع القصّة يتكشّف بوصفه ناقداً ثقافيّاً بامتياز، حيث عرض الهويّة (الشّخصيّة) الأنثوية ورسم أفقاً واضحاً لتلك الهوية حيث يقول الناقد: **((يبدأ برسم الشّخصية الأنثوية حيث يتصدّر اسمها بنية الاستهلال))**[1].

ثمّ نجد النّاقد يركّز على الشّخصيّة الأنثوية ومعاناتها الّتي ذاقت الأمرّين من هذا المكان، وتتعامل مع المكان كعنصر ثقافي، حيث يقول: **((إذ يقف في الطّرف الأوّل من أوروبا كلّ الشّخصيّات الّتي أثّثت الكون السّردي في القصّة، في حين يقف في الطّرف الآخر العريس وأقرباؤه، وهكذا يقف المشهد بين الطّرفين مرسوماً بتوازٍ دقيق يشي بقرب اللّقاء عبر دلالة الانتظار، غير أنّه لا يحسم ذلك ليبقى معلّقاً في الحلم المستمرّ للقصّة في ذاكرة المتلقّي))**[2]، فنرى اهتمام النّاقد بالفضاء القصصي وخاصّة بالمكان وهي أوروبا، وذلك الاهتمام يعتبر من أهمّ عناصر التّشكيل الثّقافي للقصّة، مع أنّ توتّر الفضاء المكاني يخلق جواً حواريا محزناً، وهذا الفضاء منح سمة جماليّة للتّشكيل السّردي القصصي، وكشف عن رؤية عميقة في هذا المجال.

ثمّة عناصر أخرى في عبارتي: (اللّقاء عبر دلالة الانتظار، والحلم المستمرّ للقصّة)، ويبدو الجمالي والثقافي متناظرين في آن؛ لأنّ من دلالة الانتظار تبدو محاولات لمنع هذا اللّقاء، وفي منع اللّقاء تظهر خيط من خيوط الثقافي، وفي نفس الوقت هذه المحاولة تمنح لباساً جمالياً يغطي القصة، لأنّ الصّراع عنصر درامي مهمّ للقصّة ولاسيّما إذا اشتدّ وصار عقدة.

اشتغل النّاقد على آلية المفارقة حيث إنّها خصّيصة مهمّة في نمط السّرد المتّبع في القصّة، وتكثّف لغة السّرد، وبها تبتعد اللّغة السرديّة من اللّغة العاديّة، وتفتح باباً أخر من الأبواب الجمالية بوجه السّرد، وفي ذلك يقول: **((وتظلّ المفارقة لعبة سرديّة مغرية في هذا النّوع من القصص))**[3].

---

(١) عبيد،التشكيل.....١٠٥.
(٢) عبيد، التشكيل....١٢٠.
(٣) عبيد، التشيل....١٥٩.

تتمثل آلية المفارقة في التّكثيف والتّمحور وهي أيضاً علامة من علامات تلك القصّة، ونلحظ من خلال القصّة الاقتصاد اللّغوي الواضح من حيث قصر الجمل والمقاطع التي برع فيها القاصّ، ومن بعده الناقد في كشف حيوية سردها، ونرى أنّ أحد أهمّ مكوّنات القصّة الظّاهرة هي المروي، فجوّ القصة مليء بشعور الحنين والاشتياق الذي درج عليه النّاقد في تحليله لفضاء القصة هنا.

النموذج الأخير في هذه النّماذج للقصّة السّردية من مجموعة (قصص من بلاد النرجس) هو قصّة (ليلة عاصفة) للقاصّ حكيم عبد الله، ويتحدّث عنها النّاقد بشكل من الكمال والاكتمال السّردي، ونلحظ في ألفاظ النّاقد درجة عالية من الجزالة والقوّة، وكذلك الإنتاج لأداء القاصّ من النّاحية الأسلوبيّة السّردية حيث يقول: ((**حتى تبدو وكأنّها القصّة القصيرة جداً مكتملة، وليست بحاجة إلى شيء آخر**)). ونرى النّاقد جماليّاً في استهلاله حيث يعدّد الصّفات التي تتمتّع بها القصّة حيث يقول: ((**إذ أنّ الفعالية السّردية الّتي اشتغلت عليها عتبة الاستهلال تركّزت على شخصيّات القصّة، والحدث القصصيّ، والفضاء السرديّ، والتوتّر السّرديّ، وكلّ ما له صلة بالتّكوين القصصيّ الذي تحتاجه القصّة، بحيث وضع الرّاوي القارئ في قلب الحدث مباشرة، ولاسيّما أنّ العتبة الاستهلالية بدأت بالحوار**))[1].

فالملاحظ أن النّاقد قد دمج وخلط هنا بين الجمالي والثّقافي في آن مع أنّنا نلاحظ أنّ الجانب الجمالي مسيطر على الجانب الثّقافي، ومن جماليّاته الّتي اشتغل عليها الناقد (عتبة الاستهلال) حيث يعرض لنا هذه العتبة كالقصّة القصيرة؛ لأنّ النّاقد قد ركّز على (شخصيّة القصّة) وهي كبطل القصّة، وحدث القصة كالعنصر الرّئيسي للسّرد)، فما يهمّ أنّ الناقد كشف قدرة القاصّ من عتبة الاستهلال، وعنصر أخر مهمّ وهي (التّوتّر السّردي) ففيه لمحتان:

اللّمحة الأولى وهي الجمالي؛ لأنّه يفتح باب الحوار السردي بوجه القصّة، والحوار يمنح النصّ طاقة أدبيّة درامية مهمّة، واللّمحة الثّانية وهي لمحة ثقافية من باب القلق النّفسي الّذي واجه الأنثى، لأنّ التّوتر يخبر بالحركة الغاضبة. وهذه المسألة يوضّحها لنا النّاقد في ختام كلامه، حيث يقول: ((**يختزل الحادثة اختزالاً سينمائيّاً تحت عنوان (مشهد)، يصف المشهد الزّوجة المنتظرة لزوجها الغائب، والطّفل من خلفها يصنع إشارة الاستمرار والحضور والتّواصل الزمكاني والشخصاني**))[2].

فالمسألة التّرابطية تبدو واضحاً من هذه الفقرة، لأنّ غياب الزّوج عن زوجته يخلق حالة توتريّة ومشهداً غاضباً عند الزوجة وهي تشعر بعدم الاهتمام بها وإهمالها

---

(١) عبيد، التشكيل.....،١٠٦.

(٢) عبيد، التشكيل،١٤٢.

من زوجها، وفي نفس الحالة تظهر خيوط الجمالي من خلال تكريس تقانات الفنون الجميلة من السّرد، إذ كرّس القاصّ ذلك في قصّته ونجح الناقد من كشفه، وهذه يمنح قراءته سمة جمالية، وهو ما يبدو أكثر وضوحا وتجليا من كلام الناقد لعتبة الاختتام، حيث يقول: ((**في حين ينهي القاصّ حكيم عبد الله قصّته ((ليلة عاصفة)) بعتبة اختتام قصصيّ من نوع آخر، إذ يضع لها عنواناً درامياً هو ((مشهد)) للتّعبير عن استقلالية العتبة بشكل ما عن طبقات المتن النصّيّ، لمنحها قدراً أكبر من الأهميّة والحضور والتّأثير في سياق التطوّر السّرديّ للحكاية داخل العتبة وخارجها**))[1].

يشرع الناقد في مقاربة عتبة الاختتام فيدخل الدّراما في القصّة القصيرة حيث يُعنونُ للاختتام بكلمة (مشهد) دلالة على التّنوّع الفنّي الّتي زخرت به هذه القصّة، وهو شيء يلفت الانتباه ويعطي الأهميّة والحضور الدّائم من القارئ.

ثم نرى النّاقد يعرض موجات السّرد الّتي اتّبعها القاصّ ويوظّفها لخدمة الحساسية الجمالية التي تتّضح من خلال حديثه حيث يقول في وصفه للسارد الذي كان: ((ساردا متكلّماً حيث يسرد الحادثة ويسندها بمرويّات من خارجها تحت عنوان (قالوا) ما يلبث أن يضاعف سرد الحادثة باسترجاعات مصاحبة للحادثة ومندمجه في سياقها تحت عنوان (حديث سابق) ثم يختزل الحادثة اختزالاً سينمائياً)).

فالقاصّ اتّبع ثلاثة أساليب في عرضه القصّة كما يقول الناقد: السّرد الكلامي، والسّرد الماضوي، والسّرد الدّرامي، وكلّها تعبّر عن الجماليّات الّتي يتمتّع بها الناقد في معالجته لتلك النّصوص.

وفي نهاية ملاحظتنا نرى أن الناقد محمد صابر عبيد قد ينظر إلى النصّ في النماذج القصصية المختارة من جانبين مهمّين، كلاهما متكاملان مع أنهما متناقضان من حيث مرونة العمل النّقدي بين الجمالي والثقافي:

أحدهما: نظر إلى النصّ بوصفه منتجاً ثقافياً من خلال اشتغاله على التوتّرات الفكريّة والتّاريخية والسلطة والتّعامل مع الآخرين على مرّ الأزمان.

وثانيهما: نظر إلى النصّ من خلال جماليّات التّشكيل القصصي، أو الرّؤية السّردية أو التقانات الجمالية، ومع الملاحظة أنه في أسلوبه النقدي قد اهتمّ بالجانب الجمالي أكثر من الثّقافي. ولاحظنا أيضاً أنّ الناقد قد تفنّن في تأمّلاته النّقدية للقصّة، من خلال سياسته النقدية في إنتاج فكرة ترابطية بين الجمالي والثقافي ولاسيّما في عتبة القصة؛ لأنّ هذه الفكرة (تلعب بدورها أدواراً مختلفة داخل النصّ أيضاً، وهي تبدو معقّدة، وصعبة الفهم؛ لاعتمادها على العناصر الثّقافية والأدبيّة في الوقت نفسه، وما يميّز هذه الطّبقات اعتمادها

---

(١) عبيد، التشكيل.....،١٢١.

على بعضها، أو يكمل بعضها بعضاً))[1]. وهو ما يجعل الناقد كما يظهر في قراءته هذه قادرا على ضبط إيقاعه النقدي في مقاربة الظواهر الجمالية والظواهر الثقافية في سياق واحد، وبالقدر الذي يستجيب لكل حالة سردية من الحالات التي خضعت لها القصص.

المنظور الجماليّ للقصّة الكرديّة

يبحث النّاقد محمد صابر عبيد في الباب الثّاني من كتاب (التّشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي" الهوية والمتخيّل") عن التّجربة القصصيّة الكرديّة في باقة من القصص المترجمة ضمن كتاب (قصص من بلاد النّرجس). وجاءت مقاربته هذه في الباب الثّاني كتابه وقد حمل عنوان ((سيمياء القصّ: جماليّات السّرد والتّشكيل))، إذ يبدو النّاقد في عتبة عنوان هذا الباب جماليّاً؛ لأنّ مصطلحاته كلّها تدور حول بنية النّصّ ولا يخرج عنه إلى السّياق الخارجي، أي أنّ النّاقد في العنوان يوضّح لنا أنّ هذا الباب يتحدّث عن جماليّات السّرد القصصي الكرديّ الحديث.

ففي الفصل الأوّل يتحدّث عن فاعليّة العتبات وجماليّات الدّلالة، ويتعامل مع عتبة العنوان كالمفتاح الأوّل من القصّة، ويبحث عن علاقاته مع عتبتي الاستهلال والاختتام، وفي الفصل الثّاني يبحث عن جماليّات التّعبير السّردي، ففي هذا الفصل يبدو جماليّاً وثقافيّاً في آن واحد، ففي البداية يبدو جماليّاً من خلال ذكر التّوظيف السّردي لتقانات الفنون الجميلة، وثمّ يبحث عن (الأسطورة وغرائبية المروي)، فنلاحظ أنّ النّاقد قد اشتغل هنا على الجمالي والثّقافي؛ لأنّ الأسطورة تنقسم على قسمين:

قسم يتعلّق ببنية النّصّ، والقسم الثّاني من الأسطورة يتعلّق بخارج النّصّ، وركّز على سيمياء القصّ المكثّف (الإيحاء والتّركيز)، وفي الفصل الثالث تناول الصّنعة القصصية في القصّة القصيرة جدّاً، فنلاحظ أنّ النّاقد في عنوان هذا الفصل يبدو جماليّاً، ولكن يعالج المسألة التّرابطية بين الجمالي والثّقافي معاً.

ففي هذا المبحث نركّز على قراءة النّاقد لكي نعرف إلى أي مدى يعالج جماليّات القصّة الكرديّة الحديثة؟

وما هي مواقع الجماليّ الذي عالجها النّاقد في قراءته؟

وما هي أهميّة هذه القراءة للقصّ الكرديّ؟

وما هي أهمّ الجماليّات الّتي ركّز عليها الناقد في قراءته النّقدية؟

وما هي الجماليّات داخل اللّغة النّقدية عند النّاقد؟ بلا شكّ في هذا المبحث نعالج هذه الأسئلة وأسئلة أخرى تتعلّق بالسّياق القصصيّ، أي البنية الدّاخلية.

---

(١) قراءة النص وسؤال الثقافة /٢٧.

ففي الحقيقة إنّ أحد المواضيع التي ركّز عليها الناقد في هذا الباب وأهمّها هي جماليّات عتبة العنوان، وإن هذه العتبة تعدّ مفتاحاً إجرائياً في التّعامل مع النصّ في بعديه: الدّلالي والرّمزي[١]. وهي ذات هندسة معمارية بالغة الخصوصيّة والفرادة، وتحتاج إلى مهارة وخبرة عالية وذكاء نوعيّ، وقدرة تعبيرية خلّاقة، كي يتحقّق لها النجاح في ظلّ مراهنة قاسية على بلوغ منطقة القراءة والتداول بنجاح، داخل منطقة اللغة والصّنعة القصصية والتّشكيل الجمالي السّردي والرّؤية الحاملة للقصّة وفلسفتها[٢].

وبلا شكّ إنّ لعتبة العنوان، وظيفتين: وظيفة جمالية تبحث في تزيينها وتنميقها، ووظيفة تداولية تكمن في استقطاب القارئ وإغوائه[٣].

فنلاحظ أنّ الناقد قد يتعامل مع عتبة العنوان من جهتين هامّتين:

أولا: من حيث الصياغة يفكّك ويحلّل بنية العنوان، ويوضّح تشكيله من حيث تراكيبه أو من الجانب البلاغي فيه، ومن حيث علاقات الألفاظ المكوّنة له، وتبدو هذه المسألة جليّة في قصّة ((هل لي غيرك يا بنفش؟)) لسرفراز نقشبندي، وحيث يقول الناقد: ((**فإنها تتحرّك في صوغ عتبةِ عنوانِها على إشاعة الفضاء الاستفهاميّ الذي يوحي بالانتماء المطلق إلى المخاطب/المروي له، إذ إنّ الرّاوي الذاتيّ في عتبة العنوان يُمعن في توجيه خطابه نحو (بنفش) بدلالة أداة النداء الصريحة (يا)، حيث يقفل العلامة السيميائية على حالة انتماء مطلق وحاسم عبر أداة الاستفهام (هل)، وهي تنتهي إلى أنّ الراوي الذاتي ليس له أحد سوى (بنفش)، وكأنهما معاً يلخّصان العالم داخل المتن الحكائيّ للقصة**))[٤].

يتعامل الناقد مع عتبة هذه القصّة في الجانب التّركيبي، إذ يفكّك ويحلّل من أجل إدراج خيوط الجمالي والكشف عن هويتها الجمالية، ومن أهمّ الجماليّات الّتي اشتغل عليها هي الفضاء الاستفهامي، فهذا العنصر يعطي العنوان قمّة جماليّة عالية، لأنّه يخلق جوّاً حواريّاً في القصّة ويجعلها أكثر حيويّاً.

يبدو أسلوب الحوار في هذه القصة من خلال استخدام أسلوبي الاستفهام والنّداء، وله دور بالغ الأهميّة، لأنّ الحوار يساعد على وحدة الموضوع

---

(١) ينظر: قراءة في عتبات ديوان الشاعر محمد العياشي، ذ. نجيب أمين، تاريخ الزيارة/٢-٣-٢٠١٦، موقع: منتدى مطر بيت المبدع العربي.

(٢) عبيد، محمد صابر، النظرية النقدية (القراءة، المنهج، التشكيل الأجناسيُّ)، ص١٥٤، الدار العربية، ط١، ١٤٣٦هـ، ٢٠١٥م.

(٣) ينظر: قراءة في عتبات ديوان الشاعر محمد العياشي، ذ. نجيب أمين، تاريخ الزيارة/٢-٣-٢٠١٦، موقع: منتدى مطر بيت المبدع العربي.

(٤) عبيد، التشكيل....، ٩٥.

والوضوح، من هذه البدهية يجب أن تقرأ هذه القصة التي تعتمد الحوار في بنيانها، فهذا النّوع من القص الذي مارسه كبار الكُتّاب يؤكّد عادة بين شخصيّتين أو أكثر، فالقصّة الحوارية لا تحتمل أكثر من شخصيّتين، قد تكون هاتان الشخصيتان متفقتين أو مختلفتين أو بين وبين، المهمّ أن يتحاور في الموضوع من زاويتين مختلفتين[١].

ففي عتبة قصّة (هل لي غيرك يابنفش) يبدو بعض خيوط الحوار بين الرّاوي الذّاتي وبنفش، فالناقد أشار على أنّهما متفقين، حيث يبدو هذا الكلام من خلال هذه الفقرة (وهي تنتهي إلى أنّ الرّاوي الذّاتي ليس له أحد سوى (بنفش)، وكأنّهما يلخّصان العالم داخل المتن الحكائي للقصّة). ولكن برأينا هذا الحوار بينهما شرع بين زاويتين مختلفتين، لأنّ الراوي الذاتي يوجّه خطابه نحو بنفش باستخدام يا النداء للبعيد، فهذا النّداء الذي وجّه إلى بنفش بأسلوب البعيد ليس القصد بعد المسافة، بل القصد فيه إنضاج خيط من خيوط التّوتر بينهما، أي أنهما شخصيتان تعيشان داخل دائرة إشكالية من حيث الخيانة وعدم الثقة بينهما. وثمة جماليّة أخرى هي التي تبدو في الاستفهام، وهي الإثارة والتّحريض على التأمّل وتحفيز نظر المتلقّي وذهنه في انتظار خطاب الذاكرة القادمة، ولا يستهدف الحصول على إجابة ما[٢].

ثانيا: من حيث علاقته بالمتن النصّي أي على الشّاعر أو القاصّ حين يضع عنواناً للقصيدة أو للقصّة عليه أن يهتمّ بالعلاقات الثلاثية بين عتبة العنوان وعتبتي الاستهلال والاختتام، ولذا نلاحظ أنّ ناقدنا في قراءاته النّقدية في أوّل وهلة ينظر إلى هذه العلاقات الثلاثية هل موجودة أم لا؟. وإلى أي مدى تتعلق هذه العتبة مع المتن النصي؟

يبدو الناقد كمهندس معماري في تعامله مع هذه العتبات، وأهمّ شيء لاحظناه من خلال ممارستنا لقراءته النقدية أنّه في عتبة العنوان يقدّم الفكرة الرئيسة، ويكشف بعض خيوط من عتبتي الاستهلال والاختتام.

ولهذه المسألة نركّز على قراءة الناقد لهذه القصص المختارة، لكي نعرف إلى أي مدى نجح من الكشف علاقات الثلاثية بين عتبات الثلاثة؟ وإلى أي مدى تعامل مع تقانات الجمالية فيها؟ وما هي أهميّة هذه التقانات للصّنعة القصصية الّتي اشتغل عليها الناقد؟ ونحن نبحث عن هذه الأسئلة وأسئلة أخرى تلك الّتي نراها من خلال قراءتنا لهذه القصص.

---

(١) ينظرعبيد، فضاء الكون السردي(جماليات التشكيل القصصي والروائي)/٣٥١.

(٢) عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبي، ٧٠٠.

قصة ((أنا وأنت)) لصبيح محمد حسن هي من القصص السردية القائمة على فعالية الضمير المنفصل منذ عتبة العنوان، فنلاحظ جماليات هذه الرؤية في عتبة العنوان، وذلك باستعماله لضمير المتكلم أولاً ثم ضمير المخاطب ثانياً، وربط بينهما بالواو العاطفة، وكأنّه أخفى الأشخاص واستعار بدلاً عنهم بما يدلّ عليهم وهو الضمير، فالناقد في العنوان ناقد جمالي بحت من خلال التّعليق على العنوان حيث يقول في مقاربته هذه القصة: يقوم ((**تشكيل عتبة عنوانها على الفعالية السيميائية لحركية الضمير المتعاطف بين الرّاوي الذّاتيّ والمروي له ((المخاطب))، ولعلّ تقديم ضمير الرّاوي المتكلّم ((أنا)) على المروي له المخاطب ((أنت)) بعد واو العطف، ما يشير إلى فرض هيمنة الـ ((أنا)) المعطوف عليها، إلّا أنّه بالرّغم من ذلك فإنّ حالة من التّوازن والتّوازي والتّماثل والتّعادل تظلّ قائمة وفاعلة في السّياق اللّسانيّ الخطيّ داخل لوحة العنوان، على النحو الذي يشير إلى تقاسم السلطة السردية للمتن النّصيّ بين الضّميرين المؤلفين لعتبة العنونة**))[1].

فالناقد يبدو في عتبة العنوان جمالياً، لأنّه قد اشتغل على بعض العناصر الفنية لتشكيل العنوان، ومن أهمّها:

١. أشار النّاقد إلى أنّ إحدى جماليّات هذا العنوان تبدو من خلال السيميائية للضّمير المتعاطف بين ضميري المتكلّم والمخاطب.

٢. نلاحظ أنّ الناقد قد اشتغل على أهميّة أخرى، وهي التي تبدو من عتبة العنوان، ممثلة بالتّوازي والتّوازن والتّماثل والتّعادل.

نحسب أن الناقد نجح هنا في توظيف عتبة العنوان نحو تثبيت وترسيخ أساس فعلي يلخّص ما يجب على القارئ أن يضعه في ذهنه عن القصّة، أي أنّه يلخّص فكرة المتن من عتبة العنوان، حيث يقول: (تقاسم السلطة السردية للمتن النصيّ بين الضميرين المؤلفين لعتبة العنونة). ثم نلاحظ جماليّة أخرى تمتع بها الناقد في عتبة الاستهلال حيث نراه يظهر الصورة السردية الجمالية الرائعة بقوله: ((**تفتح عتبة استهلالها على مونولوج داخلي، يسعى فيه الراوي الذاتي إلى توصيف الحال الحكائية التي هو عليها، من طبيعة تقريب الحدث القصص إلى منطقة الرؤية**))[2].

وفي عتبة عنوان هذه القصّة يبدو الناقد جمالياً من جهتين:

أولهما من خلال ذكر (المونولوج الداخلي) في عتبة الاستهلال، أي الحوار الداخلي، فنلاحظ أنّ هذا الحوار منح طاقة أدبية وسردية مكثّفة لفضاء القصّة بحسب معالجة الناقد.

---

(١) عبيد، التشكيل...٩٥.

(٢) عبيد، التشكيل....١٠٧.

والثانية: هي جمالية أخرى تبدو من خلال نوعية القصة وهي (حدث الحكائية).

ننتقل إلى قصّة أخرى وهي القصّة السّردية (لوحة بلا إطار) للقاصّ صالح غازي، ويظهر من العنونة مدى الجمالية التي تفوح منها والذي يقرب من الغرائبية، فالعنوان يحتوي هذا المكون الجمالي ويعلق الناقد على العنوان بقوله: ((**تنحو العنونة نحواً تشكيلياً ينطوي على سيميائية خاصة، إذ على الرغم من أنّ اللوحة لا تكتسب جماليتها الخاصّة إلاّ من وضعها في إطار مناسب، إلاّ أنّ المادة الفنية الأساس والجوهرية هي في اللوحة نفسها، وتبقى العلاقة بين اللوحة والإطار علاقة ((إطارية))، لكنها ضرورية؛ لأنّها وسيلة من وسائل تقديم اللوحة إلى الآخر/المتلقي، إذ لا يمكن تقديم اللوحة في معرض تشكيليّ (أي إنها تتحول إلى خطاب ينتظر متلقياً ما) من دون وضعها في إطار يضمن المحافظة عليها أولاً، ويضفي عليها قيمة تشكيلية بصرية خارجية لضمان تلقٍ نموذجيّ لها**))[١].

فالناقد هنا ناقد جمالي، لأنّه أمسك بخيوط الفعالية السردية الجماليه، وذلك يبدو من خلال كلمات اصطلاحية عدة تشكل العمود الفقري للجمالية التي يقوم عليها المقطع وهي: (تشكيلياً- سيميائية- جماليتها- المادة الفنية- اللوحة)، فالفنّ التّشكيلي لون من ألوان الفعل الجمالي، والسيمياء وهي العلامة الجمالية التي تظهر بها دوال القصة، وكذلك الفن والمادة الفنية التي هي من صميم عناصر الجمالية.

وثم نرى أنّ الناقد قد أبدع هنا في ربط الكلمات ببعضها البعض من أجل إيصال معنى العنونة المراد إيصاله للقارئ، وجمالية أخرى هي الّتي اشتغل عليها الناقد في توظيف تقانات الفنون الجميلة في السرد، وهي التي تبدو من خلال صورة أو لوحة بلا إطار. وأخيراً فقد كثف الناقد رؤيته ابتداءً من عتبة العنوان مع أنّه لم يهتم بالربط بين العنونة والعتبات الأخرى كثيراً.

قصة (**هدية شتاء بارد**) للقاص عبد الله جندي، بدا فيها الناقد جماليّاً حين يشرق ويغرب في تحليل صورتها الفنية الجمالية، وهو يعلق عن دلالات العنوان في جو جمالي خالص ممتلئ بالحيوية والمهارة، حيث يقول الناقد مثلاً إن هذه العتبة تشتغل على ((**آلية التدرج الدّلالي في تشييد قيمة المعنى العنواني وبنائه**))[٢]. فقد كثّف الناقد كلّ اهتماماته في عتبة العنوان، وأشار إلى أنّ العنوان مكوّن اسمي، واشتغل على جماليات بنية التشكيلي من الجانب التركيبي، حيث يقول: ((**فالدّال الأول من دوالّ العنوان(هدية) الذي وهو خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذه) يحيل على دلالة نوعية ترتبط بفلسفة (الهبة).**

ثم يصف حركة الدال السردي بأنه ((**يشيع مناخاً واسعاً من البهجة داخل**

(١) عبيد، التشكيل....٩٥.
(٢) عبيد، التشكيل...٩٦.

فضائها السيميائي))[1]، ففي هذه الفقرة نرى التركيّز على الجماليّات داخل لغة الناقد، فنلاحظ أنّ لغة الناقد لغة فنية مكثفة تحتاج إلى قراءة ثانية، لقد استعمل الناقد في المقطع الأول الصورة السردية للقطة حيث شبه القيمة بالبناء في صورة بيانية توضيحية رائعة، ثم نراه في المقطع الثاني نحوياً بامتياز حيث يبين إعراب الكلمة مع التقدير وهذا ما يضفي جمالية أخرى في مستوى تعبيري آخر على المعاني الفلسفية لدال العنوان.

في المقطع الثالث نرى الحداثة ودقة التّصوير المستعملة في داخل الألفاظ، فكلمة (مناخ) تدلّ على الحالة العامة في المكان، ويبيّن المناخ والفضاء ترابطاً وثيقاً لا يمكن أهماله، والسيماء (العلامة) حين تتجلى العلامات داخل مونولوج جمالي قويّ في دلالته وتعبيره.

ثمّ نرى الناقد يغوص ببحار الجمال السردي ويغوص في أعماقها السيميائية؛ ليخرج كلّ ما هو مضمر تحت لوحة أو تشكيل هذه القصّة، حيث شرع بالربط بين عتبة العنوان والاستهلال كما يقول: ((**يرسم معالم مشهد استهلالي مختلف، إذ يصف الراوي الكلي العلم بصر الشخصية القصصية وهو يتجول في الأنحاء على نحو بالغ الذاتية**))[2]. فنلاحظ أنّ الناقد استعمل اللغة السردية الجمالية في سياق الألفاظ الجزلة القوية التي ترسم الاستمرارية على المشهد القصصي مثل (يرسم- يصف- يتجول).

وكذلك استعمل الصّورة السّردية القصصية من خلال جملة (يتجوّل في الأنحاء)، وكذلك كان للرّمز أهميّة خاصة حيث يبدو في هذا المقطع من خلال كلمة (يتجول). إذ استجمع الناقد في هذين السطرين عناصر التركيب الجمالي كلّها تقريباً، وكأنّه يرسم لوحة جمالية معبّرة عن أخبار القصّة وأحداثها.

نلمس جمالية أخرى أيضاً في مقاربة الناقد حينما يقول: ((**إنّ فعل الرؤية البصرية الذي يهيمن على حركية عتبة الاستهلال يعود على رغبة الراوي في إبراز ملامح الشخصية**))[3]. إذ استعمل الناقد في جماليته القرائية هذه اللغة السردية الجزلة القوية (يهيمن- حركية- عتبة)، وكذلك الصّورة السّردية (يهيمن على حركية) فالهيمنة والسيطرة تكون للإنسان، وليس للفعل وقد استعارها الناقد هنا. وكذلك استعمل الإيقاع المتوازن (البصرية- حركية- الشخصية).

يحاول النّاقد في الاختتام توضيح الصورة السردية بشكل أكثر بروزاً وتمظهراً من خلال قوله: ((**تختتم قصة (هدية شتاء بارد) لعبد الله جندي حفلها السردي**

---

(١) عبيد، التشكيل...،٩٦.
(٢) عبيد، التشكيل....،١٠٨.
(٣) عبيد، التشكيل....١٠٨.

بإطالة زمكانية بالغة التشكل والصيرورة))[1]. وهنا نلاحظ أنّ الناقد قد ركّز على أهمية الزمان والمكان ودورهما الفضائي في بنية تشكيل هذه القصة. ويختم الناقد تعليقه على هذه القصّة حين يوجّه النقد لعدم إمكانية تلبية القصّة للرّغبة الفنية في إقامة نسق حكائي خاص، ولكن علّق على ذلك بشكل جمالي حيث إذ يقول: **((يروي حكائية تقليدية تنهض في تنظيم فنية نسقها الحكائي على ضربة الخاتمة))**[2].

نلاحظ أن الناقد في هذه الفقرة كشف عن أسلوبية القص بين استدعاء الموروث واستنهاض الواقع، فهذا الأسلوب يبدو من خلال (حكائية تقليدية)، ونرى أنّ من أهم السمات الموجودة داخل أحداث القصة هي المهارة في استدعاء الموروث واستنهاض الواقع، وكذلك نلحظ جهورية الجمل والألفاظ في القصة مع القصر، ويظهر الناقد بشكل لافت عناصر القصة الرئيسة ومكونات السرد المركزية وهي الراوي والمروي والمروي له.

- **جماليات التعبير السّرديّ:**

تحوّل السّرد بحكم التّحولات الكبيرة التي حصلت في جهازه المفهومي وشبكته الاصطلاحية على الصعيدين النظري والإجرائي إلى لعبة إبداعية كثيفة بالغة التنوّع والتموّج والإدهاش، وتحوّل السارد إلى لاعب ماهر وبارع يلعب بعناصر السرد كما يشاء، وتعني جملة (كما يشاء) هنا الرّغبة المقترنة بالمعرفة والوعي والحساسية السردية يفتح فضاء سرديا فاعلاً، والمعرفة السردية الحديثة بتمظهراتها النظرية العديدة أضافت للميدان السردي الإبداعي الكثير من القيم الفنية والجمالية على صعيد الصنعة، وتلاعب بالمرجعيات والمكونات والعناصر والآليات على نحو يستجيب لرؤيتهم وثقافتهم وفضائهم، وراحوا يجددون في أساليب تعبيرهم على نحو يمثلون فيه المنجزات النظرية الكبرى في نظرية السرد[3]. وقد أفاد معظم كتّاب القصة والرواية وحتى المبدعين الآخرين من هذه القفزة النوعية في مجال السرد، وقد انفتح على مسارات إبداعية لا حصر لها.

١. جماليّات تداخل الفنون (التّوظيف السّردي لتقانات الفنون الجملية نموذجاً):

إن فعالية التداخل بين الفنون والأجناس الأدبية أصبحت اليوم حقيقة واقعة، ولا يمكن لأي فن من الفنون الجميلة، أو جنس من الأجناس الأدبية أن يكون بعيداً عن إجراءات هذا التداخل في مضمونه العميق، ولم (لم تعد الأجناس الأدبيّة في سياقاتها

---

(١) عبيد، التشكيل...١٢٣.
(٢) عبيد، التشكيل....١٣٨.
(٣) عبيد، فضاء الكون السردي/٩

الحديثة بمنأى عن مناخات بعضها، بل أخذت في التقارب الشديد فيما بينها في الأفق العصر الحديث، حتى تلاشت إلى حدّ كبير تلك الفواصل الحدودية الصارمة بين الأجناس، والتداخل الشعري بالنثري فضلاً عن الإفادات التي نهلت منها الفنون الأدبية الكثيرة من التقانات والآليات، كالرّسم والسينما والمسرح وغيرها من الفنون الجمالية القريبة في حساسيتها من الأدب، بعد ما ثبت للمشتغلين في حقل الفنون الأدبية وتطوراتها أنّ نمو الأدب وازدهاره نابع من ذلك التلاقي الحميم والمنتج والمثمر بين الفنون الأدبية والفنون الجمالية الأخرى)[١].

ويمكن القول إن ما حصل من تطورات على هذا الصعيد عاد بالفائدة الكبيرة على الفنون والأجناس جميعاً، إذ (إنّ تداخل الفنون يعدّ من منجزات الأدب الحديث بكلّ فنونه، إذ سعت الفنون الأدبية إلى توسيع طاقاتها الإبداعية الجمالية عبر استعارة التقانات والآليات التي تصلح لها من الفنون الأخرى، وأصبحت هذه القضية واحدة من أبرز الخصائص الجمالية التي تميّز بها هذا الأدب)[٢].

الناقد محمد صابر عبيد ببراعته النقدية الجمالية ووعيه المتقدّم كشف لنا عن النصوص الّتي استعارت فيها القصة تقانات وآليات من الفنون الأخرى، وبين ما أضافته من جماليات خاصة على النص السردي، بعد انتزاعها من الميدان الأصلي ودخولها في دائرة القصة حتى أصبحت أداة جماليّة وفنية في قراءته النقدية، واشتغل الناقد على آليات الاستعارة من القصة والتداخل بين الفنون، ويبحث عن التأثير المستعار منه في المستعار ويكشف قيمته الجمالية ودوره في تطوير البناء والتشكيل.

قام النّاقد بتحليل العلاقة بين الفنون الجميلة والسّرد القصصي في تجربة القصة الكردية، حيث يقول: ((**حاول السّرد القصصي في بعض (قصص من بلاد النّرجس) الإفادة من تقانات الفنون الجميلة ولا سيما السّينما والتشكيل، في تطوير البنية السردية وتوسيع مديات اشتغالها الفنية، وتعميق رؤيتها التّشكيلية على صعيد تسليح القصة بممكنات سردية تأخذ قوتها من مناخات الفنون الأخرى المستعارة في ميدان السرد القصصيّ**))[٣].

إنّ اتصال الأدب بالفنون الأخرى ولاسيما الفنون الجميلة، يمنح طاقة حيوية

---

(١) المرسومي/ د. علي صليبي مجيد/الشاعر العربي الحديث ناقداً(نقد الفكر، النقد الثقافي، النقد الجمالي)/٢٣٢.

(٢) المرسومي/د.علي صليبي مجيد/٢٤٨.

(٣) عبيد، التشكيل.... ١٤٠.

عالية للأدب، وفي هذه المسألة نلاحظ أنّ الناقد قد اختار مجموعة من القصص[١] من كتاب (قصص من بلاد النرجس)، ومن أهمّها: قصة (خبز محلّى بالسكّر) للقاص حسن سليفاني، فنلاحظ أنّ الناقد قد كشف فيها توظيف فن من فنون الجميلة من خلال حضور تقانات السينما في السرد القصصي، وما يوضّح كلامنا قوله: ((**يعتمد القاص حسن سليفاني راوياً سينمائياً يركّز عدسته السردية على اللقطة المكانية ويصوّرها بدقة، كما يصوّر بدقة شخصيات (حه لو/ عالياً/جنو) من طبيعة تركيزه على مناطق معيّنة في المساحة الشخصية، على النحو الذي تبدو فيه القصّة وكأنّها حكاية مفلمنة**))[٢].

فأشار الناقد إلى أن في هذه القصة تتبدّى بعض خيوط الفن السينمائي، والراوي السينمائي والمكان والشخصية بوصفها أهم عناصر التشكيل السينمائي، ووجود هذه الألفاظ في البنية السردية تفتح حيزاً واسعاً وعلاقة جديدة بينهما.

ننتقل إلى قصة أخرى وهي قصة (الصور المعكوسة) للقاص صلاح عمر، فنلاحظ أنّ الناقد قد كشف بعض آليات العمل السينمائي من هذه القصة، حيث يقول في هذه القصة: ((**تستخدم أسلوبية السرد عبر الشاشة، فتوظيف صور الأحذية بحركاتها وهيئاتها رمزاً للحركة المجانية التشيؤ والاستعباد، إنّ سردنة الصورة في شاشة عرض خاصة تتمظهر عبر مزج الصورة البصرية بالصورة الذهنية، لخلق تصور سردي عن صور يراها البطل معكوسة، أو أنّ البطل في وضع حيوي ونفسي معكوس فيرى الصور معكوسة**))[٣].

قام الناقد هنا بالتوظيف السردي لتقانات الفنون الجميلة، الذي تظهر هذا التكريس من خلال ذكر (أسلوبية السرد عبر الشاشة، صور الأحذية، سردنة الصورة في شاشة عرض، ومزج الصّورة البصرية بالصّورة الذهنية)، وهذه آليات السرد والوصف مع تقانات السرد في هذه القصة على نحو يقود إلى علاقة جوهرية بين السرد والفن السينمائي، وبهذه العلاقة التبادلية بينهما تظهر لمحة جمالية أخرى بوجه القصة. ولتوضيح هذه المسألة نأتي بفقرة من هذه القصة: ((**تلك المشاهد التي كانت تتجسد أمام ناظريه، لم تكن مشاهد عادية، بل مجموعة مشاهد ولوحات غريبة كانت تظهر على شاشة التلفزيون، أمّا هو فقد مكث لبرهة يشاهدها محتاراً من دون أن يدرك لماذا هذه المشاهد واللوحات.. وما الغرض من عرضها؟ ولكن عندما ظهر**

---

(١) ومن أهم هذه القصص المختارة الذي قام الناقد بالتوظيف السردي للفنون الجميلة: (ساعة في حضرة طبيب السعادة: لحسن سليفاني، ليلة عاصفة، بضع دقائق من زمن طويل، لقاص حكيم عبد الله، وقصة (نهاوند) للقاص كاكل حسن، واللوحة القاتمة: للقاص تيلي صالح موسى).

(٢) عبيد، التشكيل....١٤١.

(٣) عبيد، التشكيل.../١٤٣.

زوج حذاء كبير مغطياً الشاشة، نهض فجأة وكأنه حقن بإبرة متوجها نحو التلفزيون، للحظات ظل يتأمل صامتا الحذاء، ثم جلس في مكانه القرفصاء، وحينما تحول الحذاء إلى اثنين وثلاثة وأربعة وستة اعترته الحيرة، كان متعجباً من مجموعة من الأحذية التي تسير بمحاذاة بعضها، كانت الأحذية كالنمل تراصفت نحو المجهول على سفح مرتفع وعر))[1].

نلاحظ هنا أن عتبة العنوان نابعة من متن القصة وجوهرها، أي أننا نجد علاقة تبادلية وثيقة بينهما، وهذه العلاقة تخلق حيزاً جمالياً، ولذا نستطيع أن نقول إن الناقد قد نجح في كشف هذه الجماليات وتأثيرها في المشهد القصصي.

٢- جماليات الأسطورة وغرائبية المروي:

من الجماليات الأخرى التي اشتغل عليها الناقد محمد صابر عبيد وكشفها في مجموعة (قصص من بلاد النرجس)، هي توظيف الأسطورة وغرائبية المروي، وهذه المسألة مسألة في غاية الأهميّة قام بها الناقد، لأن توليد الأسطورة وتوظيفها في الشعر والسرد القصصي وإعادة صياغتها عملية جمالية تهدف إلى البحث عن عالم جميل ومضيء لم تقتله بعد ايدولوجيا السلطة: سلطة السلطة، سلطة الكلمة، وسلطة المجتمع، لكن العصر الذي ولدها ويولدها ليس عصراً مضيئاً، فهي تخلق وتولد لتمنع زحف ظلامه وسوداوية ظلمته، على المستوى التخيلي والتأمّلي[2].

للغرائبية أيضاً أهمية خاصة اشتغل عليها الناقد ووظّفها عند القاص الكردي في (قصص من بلاد النرجس) حيث زادت القيمة الفنية والجمالية للنصّ، لأن الغرائبية أسلوب تخييلي يقصد فيه المؤلف أو القاص تعيين الواقع بعين جديدة تنسج عوالم سحرية غريبة مفارقة للعقل داخل عالم النص الواقعي، ومن ثم تحتفي بالمكان والرمز وتغرق في التهويمات مستعينة بانزياحات اللغة وإيحاءاتها وتقنياتها العالية لاختراق المألوف والخروج من المحدود للغوص إلى أغوار الروح، مما يقدّم مستوىً فكرياً أكثر عمقاً ورصانةً[3].

اشتغل الناقد على جماليات الأسطورة وغرائبية المروي في هذه القصص المختارة، حيث يقول: ((**تظهر "قصص من بلاد النرجس" في بعض نماذجها ميلاً واضحاً إلى منطقة الأسطورة ومنطقة غرابة المروي، ويعكس هذا رغبة سردية في**

---

(١) عبيد، التشكيل....، ١٤٣.

(٢) ينظر: يونس، د. محمد عبد الرحمن، توظيف الأسطورة في النص الشعري العربي المعاصر، منتديات عبير، تاريخ الزيارة: ٣/٣/ ٢٠١٦.

(٣) عبد الرحمن، دينا نبيل، رحلة غرائبية على متن (الفيل الأزرق)، تاريخ النشر/١٥،١، ٢٠١٣، وتأريخ الزيارة/٢٠١٦/٣/٣، الموقع: www.abualsoof.com.

تطوير فنية القصّ عن طريق استعارة تقانات الأسطورة وغرائبية المروي، وتوظيفها في تعميق سلطة السرد على فضاء الحكاية))[١].

أن لغرائبية المروي دوراً مهمّاً للتطوير الفني في القصة والسرد الحكائي وتمنح القصة سمة جمالية وقدرة باهرة على التمثيل، ولهذه المسألة يختار الناقد مجموعة من القصص، ويكشف لنا هذا العنصر الجمالي فيها، فقصة (آكلوا البطاطة) للقاص د. فرهاد بيربال خير نموذج لتركيز الناقد على هذه المسألة، إذ يقول: ((**يجري توظيف غرائبية المروي، الذي تصبح فيه (البطاطا) مركز الحياة عند ناس القرية**))[٢].

يتعامل الناقد مع غرائبية المروي وتكريسه في بنية السرد القصصي كلمحة جمالية، ثم يبدو الناقد كالراوي الذاتي من قراءته النقدية يروي لنا هذا الأسلوب في مقاربته ووصفه لفضاء القصة ((**بحيث إنّ ابن القرية (فريدون) الذي غادرها لمدّة ثلاث عشرة سنة كاملة، إثر الطاعون الذي اجتاحها، ثم عاد بعد ذلك يحمل الذهب الذي لم يعره أحد اهتماماً، تأكّد بأنّ (الطاعون) تحوّل إلى (بطاطا)، وربما كان الذهب الذي حمله إليهم كان بالنسبة إليهم شكلاً من أشكال الطاعون**))[٣].

لقد اشتغل الناقد لكشف الأسلوب الغرائبي في هذه القصة مع أنه ليس من السهل كشف هذا الأسلوب، بل يحتاج إلى تأمّلات عميقة للوصول إلى بعض خيوط الفهم، ولكن الّذي نلاحظه هو أنّ الناقد قد وصل إلى بعض هذه الخيوط، وقد فكك هذه العقدات لكي يفتح نوافذ هذا الأسلوب الذي استخدمه القاص في هذه القصة.

٣- معالجة عناصر جماليات القصة القصيرة جدا:

نشتغل في هذا المبحث على جماليات القصة القصيرة جداً بوصفها تجربة مميزة في حقل السرد القصصي الكردي الحديث، وجمالية أخرى هي الّتي اشتغل عليها الناقد محمد صابر عبيد وهي (جماليات القصة القصيرة جداً)، ونلاحظ أنّ جمالية القصة القصيرة تبدو من خلال وجود عناصر القصة القصيرة بأكملها من صنعتها القصصية، وكما قال الناقد: ((**تمكّن القاص من أدواته وصنعته القصصية التي يستوفي فيها جميع شروط هذه الصنعة يعدّ السبب الأوّل في الوصول إلى أعلى درجات النجاح في التأثير والإدهاش والتداول**))[٤].

---

(١) عبيد، التشكيل... ١٤٥.
(٢) عبيد، التشكيل...١٤٧.
(٣) عبيد، التشكيل....١٤٨.
(٤) عبيد، التشكيل....١٥٣.

إنّ تعامل الناقد مع تقاناتها يزيد جماليتها وتعطي فضاءً فنياً للقصص القصيرة جداً، وثم أشار الناقد إلى بعض التقانات المهمة في الصنعة القصصية التي تضاعف من طاقته الأدبية والجمالية، فيقول: إن هذا النوع من الفن ((**يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثف والنزعة القصصية الموجزة، والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب والنفس الجمليّ القصير الموسوم بالحركية والتوتّر وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار. كما يتميز هذا الخطاب الفنيّ الجديد بالتصوير البلاغيّ الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بيانيّ ومجازيّ ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجماليّ، بالطريقة التي تجعل منه فناً سردياً نوعياً بالغ الأهمية والخطورة**))[١].

اشتغل الناقد على هذه المميزات المذكورة في القصص المختارة في كتاب (قصص من بلاد النرجس)، وأشار إلى أن هذه المميزات والتقانات تزيد من حساسيتها الفنية والأدبية والجمالية في آن، وهذه من أهم التقانات الّتي اشتغل عليها الناقد في صنعة القصة القصيرة جداً:

١. وللعاطفة أهمية خاصة وجمالية خلابة من بناء القصة القصيرة جداً، لأنها تخلق جواً وجدانياً فيها كما أشار الناقد: ((**العاطفة السائدة التي تتخلّلها، والمسلّم به أنّ لكلّ قصة نوعاً من الجوّ، ولكنه في كثير من القصص ليس شديد الظهور، ولعلّ غموض ظهوره النسبيّ في الفضاء القصصيّ هو ما يضاعف من سحره**))[٢]. فنلاحظ أن الناقد يقول إن العاطفة عنصر مهم فيها، ولكن ما الأهم منها هو التلاعب بالعاطفة وهي تزيد القمة الجمالية لهذا العنصر.
٢. وللسرد أهمية بالغة في بناء القصة القصيرة، وتعامل الناقد معها كعنصر مهم، كما يقول: ((**إنّ الفاعل السرديّ المتمثل جوهرياً في هذه القصة القصيرة جداً يجب أن يكون مشحوذاً جيداً وحاضراً بقوّة**))[٣]. وأشار إلى أّن هذه الفاعلية السردية لها حضور واضح في (قصص من بلاد النرجس)، وتبدو أهميته من خلال وجود اللغة السردية المكثفة والسيميائية وتوظيف الرمز في بنائه التشكيلي، وما يوضح هذه المسألة قوله: ((**يغري الكثير من القصاصين لارتياد منطقته المعتمدة أساساً على تفعيل الإشارة السيميائية والرمزية، وتحميلها أكبر طاقة دلالية ممكنة، لتعميق عنصر الترميز فيها كي يعبّر عن جوهر**

---

(١) عبيد، التشكيل....١٥٤.
(٢) عبيد، التشكيل....١٥٤.
(٣) عبيد، التشكيل....١٥٤.

الفاعلية السردية داخلها))[1]. ونجد أن الناقد قد اشتغل من هذه القصص المختارة على عناصر فنية في بنيتها التشكيلية، وخصوصا العناصر التي تكثف لغته السردية كالرمز والسيميائية والمفارقة السردية، ومن خلالها تبتعد لغتها العادية إلى اللغة الأدبية بكل صفاتها الحيوية والعالية.

٣. ونلاحظ أن الاقتصاد اللغوي عنصر آخر الذي اشتغل عليها الناقد وله أهمية بالغة في القصة القصيرة جداً لكي تكثّف لغتها السردية، حيث يقول الناقد إن القصص من بلاد النرجس ((**تتسم بالتكثيف والاقتصاد اللغوي**))[2]، ويتعامل الناقد مع هذا العنصر كآلية مهمة، لأنّنا نلاحظ أن القصة القصيرة جداً في بنائه التشكيلي تعتمد على قصر الحجم ووسع الأفكار الّتي تضمر نفسها تحت هذه اللغة المكثفة الّتي تستخدم في صنعته القصصية، يقول الناقد: ((**يتميز فنّ القصة القصيرة جداً بقصر الحجم وطوله المحدد، ويبتدئ بأصغر وحدة وهي الجملة، إلى أكبر وحدة قد تكون بمثابة فقرة أو مقطع أو مشهد أو نصّ**))[3].

جماليات اللغة النقدية عند الناقد محمد صابر عبيد:

يشتغل هذا المبحث على متابعة النّظام الخاصّ لجماليات اللغة النقدية التي يسخّرها محمد صابر عبيد في دراسته لـ (قصص من بلاد النرجس) في كتاب (التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي" الهوية والمتخيل). و(تمثل اللغة لدى عبيد عالماً جمالياً، ومنطقة للمغامرة الجمالية للمبدع والناقد على حدّ سواء، لذلك انمازت لغته النقدية بأنّها لغة محلقة متعالية تشتغل في منطقة الإبداع حينما تحاور نصاً إبداعياً، فتكون بمستوى لغته من أجل تحقيق مبدأ الند للند، حينها تستطيع لغة النقد أن تجاري لغة الإبداع وتحرضه على تسليم نفسه بسهولة ويسر لآلة النقد)[4].

نحاول في هذه الدراسة أن البحث عن جماليات تلك اللغة التي اشتغل الناقد فيها على لغة القاص، وسنبحث عن انزياحات لغته وتمايز لغته وجماليات شمولية قراءته النقدية ومرجعية لغته النقدية ومع تفكيك لمصطلحاته النقدية، وسنعرض لفضاء كلام الناقد أيضاً هل كانت ألفاظه جارية على العرف وهل هي حرفية أو مجازية وهل هي جهورية أو منخفضة، وسنظهر ما فيها من تشابيه واستعارات وصور وسنعرض هل الجمل والمقاطع في القصة قصيرة أو طويلة وهل فيها حشو أو استطراد أو مبالغة.

---

(١) عبيد، التشكيل....١٥٥.
(٢) عبيد، التشكيل...١٥٥.
(٣) عبيد، التشكيل....١٥٤.
(٤) السامرائي/د. فليح المضحي/١٢٦.

نأخذ قصة (**الشيخ الندمان**) للقاص فاضل عمر وقد كان الناقد متجنباً التطويل والتمطيط في سرد بيانات تلك القصة حيث اعتمد في الاستهلال على جمالية التصوير السردية، وكذلك اللغة السردية المعبرة من ذلك نلاحظ قوله: ((**وهي تنهض على وصف الراوي الذاتي للفضاء القصصي على نحو مقصود مكانيا وزمنياً**))[١]. فكل هذه المفردات المتداولة التي تتوافر في هذه الفقرة تعطي قمة فنية رائعة، لاحظ كلمة (تنهض) تومئ بصورة عن القيام، وقد استعملها الناقد للإشارة الرمزية عن القيام والتحرك الذي يعالجه موضوع القصة، ويحول مفرداته من الألفاظ السهلة والاعتيادية إلى ألفاظ إيقاعية جميلة ذات دلالات حيوية، وهي تخلق من خلال علاقات الحروف المستخدمة حيث تظهر من كلام الناقد وكلمتي (مكانياً وزمنياً) نموذجاً.

ثم ينتقل الراوي في فقرة الاختتام إلى لون جمالي آخر وهو الأسطورية الممزوجة بالموروثات والتقاليد الشعبية، حيث يقول الناقد: ((**حيث تعمل جملة الإقفال الحاسمة إلى إشارة المعطي الأسطورة (التموزي) في الولادة المستمرة للربيع**))[٢]. لنرى الجملة الأولى تهتم بالتصوير والغرائبية، فمحاكاة المكان تصوير جمالي معبّر في استعارة الناقد ليعطي الحركية للقصة وهي غرائبية جمالية مؤثرة. أما الجملة الثانية فتدمج بين الأسطورة الجمالية والتصوير الفني، فكلمة إقفال تصوير يشير إلى جمالية الاختتام وربطه بكل العتبات الأخرى وكذلك (الولادة) هي صورة طبيعة للمرأة وتحديد الكون والنسل، وكذلك الربيع تجديد وولادة جديدة للدنيا وهذه استعارة مكنية مؤثرة وتومئ إيماءة أسطورية موغلة في القدم منذ خلق البسيطة، وقد أكد الناقد على تلك الجمالية الأسطورية في جماليات التعبير السردي، حيث يقول الناقد في ذلك المعنى: ((**ويستخدم في قصته السرد بالأسطورة إذ يعتمد على أسطورة الشيخ الندمان الطالع من القبور لإنشاء نسل جديد**))[٣]، إذ تتضح الأسطورية القديمة الغائرة في التاريخ.

ونرى كذلك اللغة المؤثّرة المعبّرة في قوّة الألفاظ ودقّة وضعها في مكانها المناسب في جماليّة معبّرة، فمثلاً عندما يقرأ القارئ كلمة (الانبعاث) ليتخيّل ويسبح بخياله بعيداً جداً، وينبهر كيف استطاع الناقد توظيف اللغة في خدمة المعنى المراد إيصاله لذهن القارئ، نرى أن القصة ذات اقتصاد لغوي وقدرة إيحائية كبيرة بفنها الأسطوري الجميل وإضمارها الموحي بالأشياء الكثيرة. وقد برع الناقد في إظهار

---

(١) عبيد، التشكيل.....١٠٩.
(٢) عبيد، التشكيل....١٢٥.
(٣) عبيد، التشكيل....١٤٧.

الرّاوي شكلاً ظاهراً واضحاً، وكذلك المروي وإن كان بصورة أقلّ وضوحاً، ويومئ أسلوبه هذا إلى ذوق رفيع في التعاطي مع الأدب وفنونه.

ننتقل إلى قصة سردية أخرى ذات طبيعة ذاتيّة وهي قصّة **(مطلاً على جثتي أضحك)** للقاص يونس أحمد، وقد كان الناقد جمالياً حيث اهتم بأهم مكوّن من مكونات الجمال القصصي، وهو اللغة الجمالية السردية والتّصوير الجمالي، فقد اهتمّ بالبناء والإعراب، وتكلّم عن وضعية العنونة الإعرابية حيث يقول الناقد: تبدأ القصة: **((بالحال المقدم (مطلاً) الذي يضع فضاء العنونة في نظام صياغة حالي))**[١].

ثم يقول الناقد: **((إذ يتأخر الفعل المفارق (أضحك) إلى نهاية الجملة مع فاعله المقدر))**[٢]، ثم يقول: **((ويتوسط الجار والمجرور (على جثتي)))**[٣]، فيظهر الناقد موهبته الإعرابية المجاورة لفضاء النقد ويدلّل على إتقانه لعلم النحو واللغة بشكل جمالي لافت، ثم أشار إلى عنصر آخر له دور مهم في بناء القصة وهو عنصر الحكاية في العتبة الأولى ليقول في هذا الصدد: **((التشكيل العنواني في هذه القصة تشكيل حكائيّ مستوفٍ لشروط الحكاية، من حيث حضور أبرز عناصر القصّ، الشخصية والزمن والمكان والحال الحكائية))**[٤]، وهذا العنصر يمثل قمة فنية عالية، لأنه يجعل القارئ ينتظر ويرصد مراحل الحبكة لكي يصل إلى نتيجته الأخيرة.

ثم يستعمل الناقد فعالية التصوير الجمالي السردي في قوله: **((وكأنّ التشكيل صورة من صور القصة القصيرة جداً التي تقوم على البلاغة التكثيف والاقتصاد اللغوي))**[٥].

ونلاحظ صورتين رائعتين (بلاغة التكثيف) و(الاقتصاد اللغوي)، فقد أعطى للتكثيف بلاغة مكان اللغة والتكثيف لا يكون له هذه الخصيصة، وفي الصورة الثانية استعمل الاقتصاد لأجل اللغة، والاقتصاد يكون بأمر المال، وهذا الاستعمال جمالية دلالية مؤثرة، وقد أغفل الناقد ربط العنونة بعتبة الاستهلال؛ لأنه برأينا يركز على الصورة الجمالية للقص، ولكن العتبة الاستهلالية كأنها تركز على الجانب الثقافي وقد عاد وناقش الجمالية في العتبة الاختتامية، وقد أحسن ربطها بالعنونة، وكأنّ ربطاً جمالياً معبراً بالتوصيف والتصوير حيث يقول: **((إذ إنّ الرّاوي الذاتي وهو يتمخض جثة القصة التي تتركّز حولها الأحداث يتكشف إنّها جثته هو))**[٦]، إذ شبّه القصة

---

(١) عبيد، التشكيل....٩٨.
(٢) عبيد، التشكيل....٩٨.
(٣) عبيد، التشكيل....٩٨.
(٤) عبيد، اتشكيل...٩٨.
(٥) عبيد، التشكيل....٩٨.
(٦) عبيد، التشكيل...١٢٧.

بالإنسان وأعطاها صفة الإنسانية، وذلك كناية عن السكون والجمود التي تميّزت وتمتعت بها القصة. ويؤكد الناقد على الغرائبية التي تدور حولها أحداث القصة، إذ يقول: **((ترسم صورة غرائبية للمحتوى السردي عبر تشكيل أنموذجين متباينين للشخصية وبطريقة سردية لافتة تندرج بأناقة وحيوية وقوة في نطاق السرد الغرائبي))**[1].

الغرائبية ظاهرة واضحة سواء من ناحية ألفاظ الناقد أو من ناحية أحداث القصة ونلاحظ وجود التصوير في قوله (ترسم الصورة)، فقد استعار للعتبة تصويراً وشبهها بإنسان يرسم في كناية جمالية وغرائبية الألفاظ من مثل: (عتبة- إقفال- غرائبية- محتوى- أنموذجين- تندرج- حيوية)، وهذه الكلمات تدلّ على الثقافة التي يتمتع بها الناقد فهو صاحب مفردات، وكأنّه موسوعة تحتوي على معجم فيه كل الكلمات الغريبة.

ثم نرى الناقد يعكف على دراسة للخصائص الأسلوبية لهذه القصة في جماليات القصة القصيرة جداً، حيث يصف مهارة القاص بأنّها مهارة عالية التقانة ويتفنن باللغة الجمالية والتصوير السردي فيقول: **((إنّ أنا الذات الساردة تنشطر بين الراوي والمروي والمروي له وتتماهى معها، حيث يتم السرد عبر الذات، عن الذات، وعليها، وتنفصل الذات عن مركزها بإزاحة الجثة خارج الذات وتركها فريسة للكلاب التي تتناهبها، في الوقت الذي تنهمك فيه كاميرا الضمير الأول السارد بالتصوير))**[2]. فالإنسان يستشعر من كلمة (تنشطر) انقساماً وتفرقاً بين شيئين، وهذه الدّقة في التّعبير تعطي جمالية وإيحائية للمعنى المراد إيصاله والانشطار المعنوي، وذلك ليمنح المقطع حيوية وحركية سردية أعلى.

ثمة جزالة في الألفاظ وقوتها تسندها اللغة الجمالية الواضحة المستعملة في كل مقاطع وتحليلات القصة، وقد ظهر جلياً في مكونات السرد: الراوي والمروي والمروي له بواقعة واضحة ظاهرة. وقد كان التكثيف والاقتصاد اللغوي من أهم سمات هذه القصة، وقد كانت الجمل والمقاطع بعيدة كل البعد عن الحشو والاستطراد، وكذلك بعيدة عن التطويل مترابطة ببعضها البعض بشكل قوي معبر.

ننتقل إلى القصة السردية الأخرى في معالجتنا لجماليات القصة القصيرة المتناولة في هذا الكتاب وهي قصة **(قصة اسم)** وهي قصة سردية كاتبها القاص حمه كريم عارف، وقد اهتم الناقد بعرض الأسطورية الجمالية فيها حيث يقول الناقد: إنّ عتبتها **((تحيل على جملة من المرجعيات الأسطورية والدينية والتاريخية والثقافية**

---

(١) عبيد، التشكيل....١٢٧.

(٢) عبيد، التشكيل...١٦١- ١٦٢.

التي تقارب حدود "قصة اسم"))[1]، وكذلك نرى صورة جمالية حيث جعل الناقد للعنونة حدوداً، والحدود تكون للأقطار والبلدان، وذلك كناية عن ملامسة الموضع الذي أحدثه هذا العنوان، وكذلك الألفاظ فقد استعملت لغة سهلة بسيطة خالية من التعقيد والجزالة في عرض وشرح موضوع العنونة.

ثم نرى الناقد يفصل في عتبة الاستهلال ويشرحها بصورة موسعة بلغة منطقية وتصوير جمالي مؤثر حيث يقول: ((**إنّ العتبة الاستهلالية على هذه الصورة تختزن الكثير من المعاني والقيم التي تثوي في أعماق هذه الرؤية**))[2].

ثم في المقطع الثاني لاحظ كلمتي (تختزن- تثوي) فهما فعلان مضارعان يدلان على الدوام والاستمرار، وهما يستخدمان للإنسان، وقد استعملت هنا للعتبة، وذلك ليعطيها الناقد نفساً حركياً معبراً.

ويؤكد الناقد في العتبة الاختتامية على الروح التصويرية الموجودة داخل تلك القصة حيث يقول: ((**تلتقط خاتمة قصة حمه كريم عارف الموسومة بـ(قصة اسم) مجموعة التقاطات مشهدية لتكرّس رؤيتها وتحشدها**))[3]، وكأن القصة كاميرا تأخذ مجموعة من الصور بدوام واستمرار كما أظهرها من الفعل المضارع الذي استعمله وقد عرض الناقد بعد ذلك الصور وناقشها بأسلوب جمالي قوي. وقد أحسن الناقد ونجح في ربط العتبات ببعضها البعض حتى ظهرت وحدة متماسكة مترابطة، ثم أوضح الناقد جماليات التعبير السردي التي يكمن تلخصها في تلك القصة حيث يقول: ((**يحاول تحقيق انفتاح لبنية العنوان على فضاء المتن**))[4].

((**تتركز بؤرة السرد من العنوان**))[5]، وثم يقول: ((**هيمنت آلية السرد الحكائيّ على فضاء القص**))[6]، و((**انفتح على فضاءات حكي ومرويات كثيفة أظهرت حسّاً شعبياً عاليّاً في رسم الصور ومتابعة تدفقها وإثبات حضورها**))[7]، فالصفات: الانفتاح والتركيز والتوالد والهيمنة والتكثيف والحس العالي في رسم الصورة كلّها جماليات أوضحها الناقد وبيّنها في تحليله لتلك القصة وجمالياتها. ونرى صورة رائعة حيث نرى (تدفقها) خاصية للماء، وقد استعملها الناقد هنا للصورة؛ ليدلل على سهولة متابعتها، ونرى أن الناقد قد استعمل لغة سهلة بسيطة قريبة إلى المنطق وإن كانت لا تخلو من بعض الألفاظ الجزلة القوية.

---

(١) عبيد، التشكيل....٩٨.
(٢) عبيد، التشكيل.....١١٤.
(٣) عبيد، التشكيل....١٢٨.
(٤) عبيد، التشكيل....١٣٥.
(٥) عبيد، التشكيل.....١٣٥.
(٦) عبيد، التشكيل....١٣٦.
(٧) عبيد، التشكيل...١٣٦.

إنّ من أهم سمات تلك القصة محاكاة الواقع واستدعاء الموروث وكذلك اللغة الإيحائية المؤثرة، وإن كنا نرى بعض التطويل في الجمل والمقاطع إلا أنّها كانت لحاجة تستدعيها الضرورة وإن كان الناقد قد ابتعد عن الحشو والاستطراد والمبالغة في عرض القصة وموضوعاتها، وقد ظهر المروي كأفضل عنصر جلي واضح.

وفي النهاية لاحظنا أن (لغة عبيد النقدية طابعاً معرفياً أبستمولوجياً، مستفيدة من مختلف العلوم والمعارف والفنون باختلافها في صوغ نسيجها، متأثرة بطابعها السير ذاتي المتمثل بتضايف لغة الشاعر ولغة الناقد وتمازجهما، في نسق نقدي يحافظ مع ما فيه من انسيابية عذبة وجمالية لغوية، على الرصانة العلمية التي يتطلبها العمل النقدي، على نحو يجعل العمل النقدي، على نحو يجعل العمل النقدي نصاً آخر، يحقق متعة قرائية، فضلاً على تحقيقه الفائدة المرجوة منه بوصفه عملاً يستجلي مكامن النص الإبداعي ويكشف قسماً من سُتُرِهِ وخباياه، ويعمل على تقويمه ويؤسس لفهمه وتأويله، ويؤثث لعلاقة جديدة بينه وبين المتلقي)[1]. وبذلك نكون قد انتهينا من عرضنا لعناصر التشكيل الجمالي داخل لغة الناقد في مجموعة القصص المختارة من كتاب (التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي "الهوية والمتخيل"). وقد لاحظنا أنّ الناقد قد اشتغل على جماليّات القصّة الكرديّة الحديثة، ولاحظنا أنّ داخل لغة الناقد تبدو جماليات خاصة، أي أنّ الناقد استخدم اللغة النقدية المكثفة، وتحتاج هذه اللغة المستخدمة إلى قراءة ثانية لإدراك حساسيتها النقدية.

المنظور الثقافيّ للقصة الكردية

في هذا المبحث تحاول قراءتنا مقاربة السقف اللغوي الجمالي للتجربة الثقافية الموجّهة نحو القصة الكردية من خلال رؤية الناقد محمد صابر عبيد، ففي هذا التحول من الجمالي إلى الثقافي ثمة ما يمنح النص القدرة والطاقة الجديدة المعبرة عن فضاء الفعل السردي، ويعطيه وظيفة خاصة داخل النص الأدبي، أي يمنح النص وظيفتين وظيفة داخل النص الأدبي ووظيفة أخرى داخل الثقافة، لأن قراءة النص بوصفه فعلاً أدبياً لا يتركز اهتمام القارئ فيه حول المعاني الأدبية والجمالية فحسب، وإنّما يتجاوز ذلك بوصفه خطاباً ثقافياً إذ يشتمل على الأدبي والجمالي والتاريخي والاجتماعي كمكونات عامة للثقافة، ويوغل في تفسير التحولات الثقافية وأثرها في التحولات الأدبية، وكذا العلاقة بين البنية النسقية للثقافة وبنية النص الأدبية واللغوية. فالوعي بالثقافة يساعد القارئ على تجاوز حدود ما يقرأ، ويجعله في حالة جدل دائم

(١) السامرائي/١٢٧.

مع ما هو ثابت ومستقر في الفكر والثقافة، وما هو متغير ومتحرك داخل النصوص الأدبية[١].

جاء مشروع النقد الثقافي ليوسع دائرة قراءة النص بعد انحصارها داخل أفق توقعات القارئ، لتنفتح على مجالات أوسع وهي الثقافة، ويتحول دور القارئ متجاوزاً ذاته نفسها ليلعب دور الوسيط بين الثقافة والنص، ويلعب وعيه بالثقافة وبعناصرها المركبة دوراً مهما في الكشف عن المعنى، ويكتمل المعنى من خلال وعي القارئ أيضاً باللغة وبنسقيتها[٢].

من خلال تأملنا وبحثنا هنا يبدو لنا أن (موضوع التحليل الثقافي يمكن ملاحظته عن طيب خاطر في الأفعال الموضوعية، والأحداث والكلام وموضوعات التفاعل الاجتماعي، ومستوى التحليل المناسب يكوّن الأنماط من خلال الأشياء المرتبطة بالتفاعل أكثر من المجهودات من خلال اختزال الثقافة على الحالات الداخلية عند الأفراد أو الحالات المادية للمجتمعات، ويصبح التحليل الثقافي متميزاً عن العلوم الأخرى مثل: علم النفس الاجتماعي أو علم الاجتماع، وذلك بفضل بناء التساؤلات المنتظمة حيث تهتم بجانب السلوك الإنساني المتفرد)[٣]. والحضور الثقافي يسهم في تجديد النظر، وفهم الحياة ومشكلاتها، والإنسان وقضاياه فهماً متجدّداً، ((واستراتيجية القراءة الثقافية لا تتحدد برؤية الناقد للنص في ضوء قواعد نقدية محددة برؤية الناقد للنص في ضوء قواعد نقدية محددة سلفاً، كما لا تتعلق بهيمنة الثقافة على الناقد، بل تتضح بوعي الناقد بالثقافة ومضمراتها))[٤].

وإحدى المهام الأولية للتحليل الثقافي يجب أن تكون دراسة الحدود الرمزية المرتبطة بالمرجعيات الثقافية، لأنّها هي التي تؤلف جوهر النظام الثقافي، فالحدود الرمزية تفصل العوالم بعضها عن بعض وتخلق السياقات التي يحدث فيها التفكير الواعي والفعل الهادف، والأكثر من ذلك فإنّ الذي يكون منفصلاً بمعرفة الحدود الرمزية يمكن أيضاً أن تكون مرتبطاً بها. في التعبير عن الهامشية[٥].

إن تبنّي الرؤية الثقافية في الدرس النقدي بحاجة إلى وعي وإدراك عميقين، و((تتطلب ممارسة النقد الثقافي حرية أوسع أو مساحة أكبر من الحرية، ساعد في موضوعه (النشاط الإنساني الواسع وكونه ليس محدوداً بالنص الأدبي فحسب) أو في

---

(١) ينظر:يوسف، عبد الفتاح أحمد، قراءة النص وسؤال الثقافة/٤.
(٢) يوسف، عبد الفتاح أحمد، قراءة النص وسؤال الثقافة/١٨.
(٣) وشنو، روبرت،التحليل الثقافي/أعمال بيتر ل. بيرجر، ترجمة/فاروق أحمد/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة، مكتبة الأسر/٢٠٠٩، ص٣١٣.
(٤) يوسف، عبيد الفتاح أحمد، قراءة النص وسؤال الثقافة/٤.
(٥) وشنو، روبرت،التحليل الثقافي/أعمال بيتر ل. بيرجر، ترجمة/فاروق أحمد/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة، مكتبة الأسر/٢٠٠٩، ص٣١٥.

طرائق التناول (خلق آليات جديدة للعمل النقدي)، ولن يحقق ذلك إلا بنوع مغاير من الحرية أو قل بقدر أكبر من الحرية))[1]، وإن رؤية الناقد للقصة الكردية تنطلق من فهم علاقة هذا الشعب بفن القصة تحديداً. ولاسيّما القصة القصيرة إذ هي الفن الكردي الأصيل بامتياز أكثر من الشعر، لأن الشعر يحتاج إلى فضاء مفتوح وحرّ، ولكن فن القصة القصيرة يتلاءم أكثر مع الإنسان الكردي الذي يهيش مطارداً في أضيق مساحة ممكنة، لأنه كان مطلوباً من السلطات ويعيش في مناطق ضيقة وصعبة في الجبال.

الناقد محمد صابر عبيد في الأصل هو ناقد جمالي ولكن نلاحظ أنه يهتم بالجانب الثقافي في بعض قراءاته، لأنه يقول: ((إن البحث في الجماليات ليس كافياً لوضع النصوص أو الأجناس الأدبية في موضعها الطبيعي داخل بنية المجتمع لأنّها يجب أن تتفاعل وتؤثر في المجتمع، وطبعاً هذا منهج آخر على الرغم من أنّ أحد أصحاب هذا المنهج قال بموت النقد الأدبي وبأنّ الثقافي جاء على أنقاض موت النقد الأدبي. طبعا أنا لا أقرّ بهذه الأطروحة وأعتقد أن لكل نوع من الباحثين منهجاً ومسار عمل، الناقد الأدبي في رأيي يبحث في الجماليات وهذه وظيفته المركزية، أما الناقد الثقافي فيمكن أن يبحث في العلاقة الثقافية بين النص والمجتمع أو بالعكس))[2].

فما يوضح أكثر الرؤية الثقافية للناقد محمد صابر عبيد تجاه النماذج القصصية المختارة في كتابه "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي، ففي هذا الكتاب نلاحظ أن الناقد صاحب منهج خاص ورؤية خاصة، لأنه لا يعتمد على نقد الخطاب فقط، بل يعتمد على كشف الجماليات وعيوب الثقافة في آن واحد، وحيث قال في إحدى اللقاءات: ((**هنا أحتاج لقاءك لأنه في زيارتك الأخيرة تحدثت عن وظيفة النقد الجمالي وأشرتَ بأنّ عبد الغذامي يقلل من أهمية النقد الأدبي لأنه فقد يعتمد على العيوب، بل لثقافة المجتمع جماليات وعيوب في آن لأن علينا أن نتحدث لتتوسع ذاكرة المتلقي بها**)).

وما يؤيد كلامنا أكثر نستعين برؤية الناقد محمد صابر عبيد لإحدى القصص المختارة من كتاب (قصائد من بلاد النرجس)، إذ يقول: ((**القاص حسن سليفاني في قصته (خبز محلّى بالسكر) يخلق فضاءً دلالياً يحيل فوراً على منطقة الموروث الشعبيّ، ويشتغل في سياقه وضمن إطاره، ولعلّ الخبز المحلّى بالسكر في الذاكرة**

---

(١) الضبع،د.مصطفى/ أسئلة النقد الثقافي/ص١٣/مؤتمر أدباء مصر في الأقاليم، المنيا،٢٣-٢٦ ديسمبر٢٠٠٣.

(٢) أبو لبن، زياد، مرايا الخطاب الإبداعي (قراءات في تجربة محمد صابر عبيد)/ص٢٤٦، ط١/٢٠١٤م، ١٤٣٥هـ، دار غيداء.

الريفية يمثل وجبة غذاء كاملة طالما استعان بها الفقراء من أبناء الريف على سد رمقهم))[1]، ويبدو في قراءته بعض أبعاد الرؤية الثقافية من العبارات الآتية:

١. الموروث الشعبي.

٢. الخبز المحلى بالسكر في الذاكرة الريفية.

اشتغل الناقد على هذه القصص المختارة لا من الناحية الجمالية فقط، بل من حيث علاقتها بالإيديولوجيات والمؤثرات التاريخية والسياسية والاجتماعية إذ يقوم بالكشف عنها بعد عملية تشريحها، وما يعزز كلامنا أكثر رؤيته هذه نحو عتبة عنوان القصة الموسومة بـ(**السجن**)، حيث يقول:

((**تنحو عتبة عنوان قصة عكيد شفيق الموسومة بـ (السجن) نحواً تقليدياً في رسم الصورة الدلالية المستوحاة من هيمنة الدال المفرد المعرّف على فضاء العتبة، إذ هو حين يتصدر النص القصصيّ فإنّه يفرز كلّ ما هو ممكن ومتاح ومناسب وضروريّ من دلالات وقيم ومعانٍ، تتحدّر من مفهوم ((السجن)) ومعناه تاريخياً وجغرافياً على صعيد الواقعة القصصية التي يقدّمها المتن، وعلى صعيد سيميائية التعبير العام في إحالة المفهوم على معاني القهر والاضطهاد والعزل والحجب والحرمان والغربة))**[2]. فقد تفنن الناقد في تقديم رؤية ثقافية أخرى في عتبة هذه القصة، وتتضح رؤيته أكثر من خلال ربطها بالتاريخ والجغرافيا واشتباكها بمعاني القهر والاضطهاد والعزل والحجب والحرمان والغربة، واستخرج الناقد كل هذه العبارات من وراء دالّ (السجن).

ثم يتناول عتبة استهلال القصة التي بدأت هكذا: ((**منذ أن أتوا بك إلى المدينة التي ولدت فيها، وتعلمت فيها اللغة، القلق يعضّك، خلافاً لكل الناس الذين يسعدون بأطلالهم ومدنهم.. كنت تعلم أنّ إعادتك إلى مدينتك هي لغرض إعدام القوّة والثقة في قلبك وجسدك، ولكي يحولوا آمالك إلى محال، ولكي يقتلوك بالهموم ببطء. لأنهم يخشون ألا يتمكنوا بنجاح أن يقتلوا آمالك وثقتك بقضيتك خلال هذه السنوات الخمس الباقية من محكوميتك**))[3]. وقد بيّن لنا رؤيته أكثر وأوسع حين قارب عتبة الاستهلال، وهو يقول عنها: ((**إنّ الخطاب الاستدلاليّ يضع الشخصية (المخاطب) في علاقة قاسية بين طرفي المكان اللذين يحكيان قصته، ويجسدان رؤيته، إذ إنّ السجن هو مكان القهر والامتهان والسعي إلى تحقيق هزيمة المسجون، إلّا أنّ المفارقة هنا تحدث حين تخفق هذه الخطة في تحقيق النصر على المسجون، ليحصل نوع من تبديل الخطة من أجل تحقيق النصر عليه في المدينة، باستخدام**

---

(١) عبيد، د.محمد صابر، التشكيل.....،ص٩٤.

(٢) المصدر نفسه/٩٦.

(٣) المصدر نفسه/١٠٩.

آليّات تعذيب أخرى قد يمكنها أن تحقق المراد (لغرض إعدام القوّة والثقة في قلبك وجسدك، ولكي يحولوا آمالك إلى محال). وهنا تحصل المفارقة المكانية في هذا الموضوع بحيث تتحوّل المدينة إلى سجن آخر، مما يضاعف من قوّة حضور فضاء العنونة في عتبة الاستهلال، ومن ثمّ في كلّ طبقات المتن النصّي، على طريق تحقيق قدر أعلى من التماسك النصيّ الجماليّ في فضاء التشكيل القصصيّ عموماً))[1].

اهتم الناقد بالتورية الثقافية في هذه الرؤية، لأنّنا نجد أن الناقد يمنح النص معنيين: المعنى الأول الظاهر حيث يقول: (إنّ السجن هو مكان القهر والامتهان والسعي إلى تحقيق هزيمة المسجون). ولكن المعنى الثاني المضمر يُكشف من خلال المفارقة المكانية، إذ يقول الناقد: (ليحصل نوع من تبديل الخطة من أجل تحقيق النصر عليه في المدينة، باستخدام آليّات تعذيب أخرى قد يمكنها أن تحقق المراد) لغرض إعدام القوّة والثقة في قلبك وجسدك، ولكي يحولوا آمالك إلى محال)). وهنا تحصل المفارقة المكانية في هذا الموضوع بحيث تتحوّل المدينة إلى سجن آخر.

ففي رؤية الناقد في هذه القصة يبدو لنا أن الجانب الثقافي مسيطر على الجانب الجمالي، لأنّنا نجد أنّ الناقد أورد جملة من العبارات النقدية والمصطلحات الثقافية: (علاقة قاسية بين طرفي المكان اللذين يحكيان قصته، إذ إنّ السجن هو مكان القهر والامتهان والسعي إلى تحقيق هزيمة المسجون، المفارقة هنا تحدث حين تخفق هذه الخطة في تحقيق النصر على المسجون، ليحصل نوع من تبديل الخطة من أجل تحقيق النصر عليه في المدينة، آليّات تعذيب، تحصل المفارقة المكانية، تحوّل المدينة إلى سجن آخر).

ننتقل إلى القصة الأخرى الموسومة بـ (**الصوفي والمعلم**) لهاشم أتروشي، حيث يبدو فيها الناقد ثقافياً أكثر منه جمالياً، حيث يقول: ((**عنوان سياقيّ أيضاً يعتمد في إنتاج دلالته على حساسية العلاقة التعاطفية بين (الصوفي) بمعناه الدينيّ والاجتماعيّ المعروف، و(المعلم) بمعناه التربويّ والثقافيّ المعروف أيضاً، وثمة علاقة وطيدة (ظاهرة وباطنة) بين المتعاطفين المفردين المذكّرين**))[2]. إذ أهمل الناقد الجوانب الجمالي في هذه الرؤية، واهتم بالجانب الثقافي محققاً ذلك في دالّ ((الصوفي)) بمعناه الدينيّ والاجتماعي، ودالّ ((المعلم)) بمعناه التربويّ والثقافيّ، وثمة علاقة وطيدة (ظاهرة وباطنة) بين المتعاطفين المفردين وما يعكساه من دلالات ذات طبيعة ثقافية ضاربة في عمق الرؤية المجتمعية.

---

(١) عبيد،د.محمد صابر، التشكيل...../١٠٩.
(٢) المصدر نفسه/٩٧.

ولكن الناقد لا يقف عند هذا الحد، بل تتعمق رؤيته في مقاربته استهلال القصة من أجل وصول فكرته أكثر، ويقول: ((**إذ إنّ حساسية شخصية الصوفي بما تنطوي عليه من عفوية وصدق ومحبة في مجتمع القرية، وشخصية المعلم التي لها مميزات أخرى ذات سطوة كبيرة في هذا المجتمع، تسمح لعتبة الاستهلال بهذا الاستغراق العميق في الوصف وقد أتى على شبكة كثيفة من الحياة التي تعيشها القرية في ظلّ الحضور الطاغي للشخصيتين**))[١]. فيبدو لنا أنّ الناقد يكشف لكل من هاتين الشخصيتين علاقتين أولها ظاهرة وثانيهما المضمرة، إذ نلاحظ أنّه يستخدم الصوفي بالمعنيين أولهما بالمعنى الديني والاجتماعي، وثانيهما يمنح هذه الشخصية سمة عفوية وصدق ومحبة في مجتمع القرية، والناقد يستخدم دالّ شخصية المعلم بالمعنيين في هذه القصة، المعنى الأول يظهر في عتبة عنوان بالمعنى التربوي، والثاني ورد في عتبة استهلال القصة بمعنى السطوة الكبيرة التي تتحلى بها شخصية المعلم في المجتمع.

ننتقل إلى القصة الأخرى الموسومة بـ (كوكو أرابخا) للقاص جليل كاكه وه يس، ونلاحظ أن الناقد يبدو ثقافياً أيضاً في هذه المقاربة النقدية، وتظهر بعض خيوط الثقافي في قراءته النقدية على نحو جليّ، ويقول في مقاربة عتبة عنوان القصة في مجال: ((**صيغة التضايف بين مفردتي العنوان، فاللفظة الأولى (كوكو) تمثل الطائر المعروف، واللفظة الثانية (أرابخا) هو الاسم التاريخيّ لمدينة (كركوك)، وإضافة (كوكو) إلى (أرابخا) يمنحها خصوصية الانتماء إلى المكان حيث هي (كوكو أرابخا) وليست أية كوكو أخرى**))[٢]. فالناقد يوظف المكان بسبب أهميته وبسبب اسمه بمرجعيته التاريخية ذات الطبيعة الأسطورية كالاسم التاريخي لمدينة كركوك.

في قصة (تحليقات) للقاص أحمد محمد إسماعيل قدم الناقد محمد صابر عبيد رؤية ثقافية كشف من خلالها بعض الأنساق المضمرة، وما يعزز هذه الرؤية قوله النقدي: ((القصة تحكي على نحو رمزيّ أزمة الإنسان الإنسانية في جوهرها العميق، وهربه من ذاته بحثاً عن قيمة حقيقية لهذه الذات، وجدوى فعالية وجودها في ظلّ القهر والاستبداد والعبودية))[٣]، فهو يغني رؤيته الثقافية من خلال:

١. كشف رمزية القصة.
٢. حديثه عن أزمة الإنسان.
٣. بحثه عن الذات بوصفها قيمة ثقافية.

---

(١) المصدر نفسه/١١١.
(٢) المصدر نفسه/٩٨.
(٣) عبيد، التشكيل.....،١٤٩.

٤. جدوى فعالية وجود الذات في ظلّ القهر والاستبداد والعبودية. وكل هذه العبارات تشير إلى أنّه نجح في هذه الرؤية، وبها يزيد قيمة النص أكثر ويمنح النص ذوقا آخر.

ويبدو لنا أن الناقد اهتم بالمسائل المتعلقة بالمجتمع، لأن ((**توجه النقد الثقافي نحو ثقافة المجتمع، جعل بعض نقاد نيويورك يصفونه بالنقد الاجتماعي، لأنهم كانوا يستعملون مفهومي (المجتمع) و(الثقافة) كمترادفين**))[١].

وفي قصة أخرى بعنوان (هل لي غيرك يا بنفش) لسرفراز نقشبندي، نجح الناقد في الكشف عن خيط آخر من خيوط الثقافي في المجتمع الكردي يحيل على القضية الأنثوية وأشكال تهميشها، ولعل النص اللاحق يبيّن هذه المسألة ويوضّحه بشكلٍ كبير: ((**القاص سرفراز نقشبندي ينوّع في آليّة الضمير السارد بين سارد ذاتيّ وسارد موضوعيّ في قصته (هل لي غيرك يا بنفش؟)، لتعبّر في إشكاليتها السردية عن الأزمة التقليدية للسرد الأنثويّ في مواجهة حادثة خيانة الزوج، بوصفها حقّ اكتسبه من تخلّف المجتمع ورجعيته، ورضوخ الزوجة لهذه الخيانة بوصفها الطرف الأضعف في المعادلة**))[٢]، وتتجلى رؤيته الثقافية من خلال العبارات الآتية: (الأزمة التقليدية للسرد الأنثوي، ومواجهة حادثة خيانة الزوج، تخلف المجتمع ورجعيته، ورضوخ الزوجة لهذه الخيانة)، إذ لاحظنا أن المرأة الكردية مثل المرأة العراقية عموما تبقى (في خضم الحروب ومآسيها، وما تركته من آثار على كيانها ناهيك عن مخلفات التراكم العقائدي والثقافي الذي تمادى في إخضاع المرأة لسلطة العادات والتقاليد التي قلصت دورها وحولتها إلى تابعة للرجل منصهرة داخل السلطة الذكورية)[٣].

يختم الناقد رؤيته نحو هذه القصة (هل لي غيرك يا بنفش؟) بالوصول إلى فكرة الديمومة وصمود المرأة في حياتها، و(بنفش) تمثلت المرأة الكردية في هذه القصة، ومن الإشارات النقدية التي تؤيد ما قلناه لدى الناقد قوله: ((**لكن (بنفش) الزوجة تسعى إلى الصمود في وجه هذه المعادلة الشائكة، وإسقاط أسطورة الرجل المهيمن المدعوم من سلطة مجتمع متخلف ورجعيّ، والوقوف بقوّة أمام فداحة الحادثة من أجل بلوغ حافة الانتصار على الوضع القائم**))[٤]، فرؤية الناقد متعلقة هنا بالنقد الثقافي تماما، لأن الناقد نجح في كشف القبح الموجود بوصفه عيبا نسقياً

---

(١) التميمي، عبد الله حبيب- الشجيري،سحر كاظم حمزة، سيرورة النقد الثقافي عند الغرب، ص/١٧٣/ مجلة جامعة بابل/العلوم الانسانية/المجلد٢٢/العدد١/٢٠١٤.

(٢) المصدر نفسه/٩٥.

(٣) سعدون، د.نادية هناوي، تمظهرات النقد الثقافي وتمفصلاتها قراءة تطبيقية،ص/١٦٦.

(٤) عبيد، التشكيل.....، ١٤٠.

متعلقاً بالمرأة الكردية، وقد تجلى ذلك في المصطلحات الآتية (الزوجة تسعى إلى الصمود، إسقاط أسطورة الرجل المهيمن المدعوم من سلطة مجتمع متخلف ورجعي)، وهنا نلاحظ أن الناقد منح القصة لبوسا ثقافياً بارزاً من خلال ولوجه إلى عمق النص.

في قصة أخرى في (قصص نرجس من بلاد النرجس) عنوانها: (**قصة الرجل الذي سقط المصيدة ولم يقاتل**) للقاص أنور محمد طاهر يقدم الناقد رؤية ثقافية أخرى، حيث يقول في مقاربة هذه القصة: ((**يقدم الراوي الكلي العلم بطلاً محبطاً بالتغير في ظلّ وضع نفسي خاص، يندفع نحو تحريض المستمر على القتال واستنهاض الرجولة لكنّه يصطدم بالواقع**))[١]. وتظهر رؤيته الثقافية من خلال: (بطل محبط بالتغير في ظل وضع نفسي خاص، تحريض المستمر على القتال، واستنهاض الرجولة، يصطدم بالواقع)، وكما من المعلوم أنّ الأدب بنوعيه الشعر والنثر ابن الواقع، أي أن الشاعر والقاص يصوران الواقع ويرسمان كل ما يرونه من خلال كتاباتهم، فقد لاحظنا أن القاص الكردي صور واقعه باللغة السردية المكثفة الدالّة، ولكن رأينا أنّ الناقد نجح من تقديم رؤية ثقافية لهذه القصص، من خلال تفكيكها وولوج طبقاتها وأعماقها.

ومما يعزز رؤية الناقد في هذا المجال يمكن أن نعرض هذه الفقرة الكاشفة من القصة: ((**كان المساء متأخراً، حينما وقعت المدينة تحت رحمة القصف. ارتفع الدخان في السماء، سرعان ما ابتلع المدينة وأخفاها، واستمر العدو في إظهار الحقد وأنياب السم. استمرّ القصف حتى الصباح. كانت الرجولة هي أن تهرب وتنجو بجلدك**))[٢]، ثم يقوم الناقد بتقديم رؤية أخرى في هذا السياق، ليقول ((**ينشغل الراوي بعرض الحال السردية وتصوير مفرداته تصويراً حادّاً، يستهدف خلق معادلة منطقية للوصول إلى منطقة الموروث الشعبي/المثل، فالوحدة السردية الأخيرة في هذا المقطع (كانت الرجولة هي أن تهرب وتنجو بجلدك) هي نتيجة مدعومة بالمنطق، تستثمر المثل الشعبيّ ليغطي فشل الحادثة السردية، في الوصول إلى نتائج ترضي الحسّ الشعبيّ بالبطولة والاندفاع نحو الموت حتى وإن كان حتمياً**))[٣]، ففي بداية رؤيته قدم الناقد لمحة جمالية، ولكن بعد ذلك ينتقل إلى ما يتعلق بالجانب الثقافي الذي يظهر من خلال مقاربته النقدية الاستكشافية، حيث يقول: (تستثمر المثل الشعبيّ ليغطّي فشل الحادثة السردية، في الوصول إلى نتائج ترضي الحسّ الشعبيّ بالبطولة والاندفاع نحو الموت حتى وإن كان حتمياً).

---

(١) عبيد، التشكيل.....، ١٣٤.
(٢) المصدر نفسه/١٣٥.
(٣) المصدر نفسه/١٣٥.

نجح الناقد بعد ذلك في تقديم رؤية ثقافية أخرى في عتبة استهلال قصة (قصة الرجل الذي سقط في المصيدة ولم يقاتل) من خلال اشتغاله على الأنساق المضمرة، وما يوضح كلامنا قوله في معالجة هذه القصة: ((إذ هي بما تنطقه من أقوال إنّما تعبّر عن جوهر حقيقة الإيمان الذي تتنفسه هذه الشخصية بعمق، غير أنّ الفضاء الحيويّ السرديّ لمجتمع القصة وهو يبتعد كثيراً عن هذه المعاني السامية في التفكير، حوّل هذه الأقوال إلى ضرب من الجنون، على النحو الذي يؤسس لمفارقة سردية بين القطبين، قطب الرجل الذي وقع في المصيدة ولم يقاتل في حين تشتعل أحاسيسه برغبة القتال والدفاع عن الحياة، وقطب المجتمع القصصيّ الذي يرى في هذه المفارقة خروجاً سافراً عن الطور الطبيعيّ في التعامل مع الأشياء وشكل من أشكال الجنون))[١]. فتتبدّى لنا رؤيته الثقافية من خلال العبارات الآتية (رغبة القتال، الدفاع عن الحياة، الطور الطبيعي في التعامل مع الأشياء).

اختار الناقد قصة أخرى بعنوان (حدود الليل) للقاص مسلم باتيلي، كي يعزز رؤيته الثقافية النقدية في سياق تحليل مشهد سجناء الكرد ومكانهم والظروف القاسية التي مَرّ بها، فعتبة القصة تبدأ هكذا: ((**لم يكن أحد قد بقي غيرنا نحن الكرد في ذلك السجن العميق المظلم. كانت قوى أقدامنا قد خارت من الوقوف، وتسري فيها الرجفة، لم نكن قادرين على الجلوس بسبب الرطوبة، وما كنا قادرين على مدّ ظهورنا باستقامة، كانت رائحة التعفّن والتفسّخ تطير في أرجاء السجن**))[٢]، ويسعى الناقد إلى النظر في ذلك والعمل على تحليل الرؤية الكامنة فيه من خلال ولوجه في جوهر الرؤية، ويقول: ((**إذ إنّ شبكة الأوصاف التي حظي بها المكان ومشتملاته ومحتوياته كانت غاية في القهر والظلم، من طبيعة الدوال السردية الدالة على أخلاق السجن وطبيعته اللإنسانية (السجن العميق المظلم/أقدامنا قد خارت/الرجف/الرطوب/رائحة التعفّن والتفسّخ/ السجن)، بحيث كانت الأجواء القصصية مهيّأة لاستقبال طبقات المتن السرديّ التي ستخضع حتماً لهذا الفضاء**))[٣]، ففيها نظرة جمالية معينة ولكن الجانب الثقافي مهيمن على الجانب الجمالي، لأن الناقد يكشف لنا الظلم والقهر الذي واجه الكرد ويرسم لنا حال السجناء وطبيعتهم الإنسانية في سياق رؤية ثقافية تحيل على الفضاء الثقافي العام.

تعد الأسطورة في المنظور القصصي التعبيري والتشكيلي ذات بعد ثقافي عميق، وعلى المستوى الثقافي فإن ((أهمية الأسطورة في عصر مجرد من الأسطورة لا تكمن في أنّها تزودنا بالإحساس مفقود، بل لتقديم أساس من الشكوك

---

(١) عبيد، د.محمد صابر/التشكيل.....،١٠٢.
(٢) المصدر نفسه/١١١.
(٣) المصدر نفسه/١١١.

المقصودة بخصوص ما يمكن أن تنطوي عليه مثل هذه الصيغة وإن قوة وضعف الأسطورة يكمنان في الشيء ذاته: الضعف في كوننا نستطيع أن نسأل دائماً ما المقصود بهذا؟ والقوة في مستوى معين من الاعتقاد بأن هذا في حقيقة الأمر إجابة متعلقة بأي شيء يمكن أن تقوله الأسطورة))[1]. وقد سعى الناقد في مقاربته لهذه القصص على هذا النحو أن يحلل الإشارات الأسطورية، ويكشف من خلالها ما تنطوي عليه القصص من نظرات ورؤيات ثقافية.

في القصة الموسومة بـ((الأحلام الطائرة)) للقاص عصمت محمد تبدو لنا ثمة رؤية ثقافية أخرى من فضاء رؤية الناقد حين يبتعد عن حدود النص، ويقول: ((إنّ عتبة العنوان ((الأحلام الطائرة)) تختزن في جوفها شبكة هائلة من الدلالات والاحتمالات، التي ما تلبث عتبة الاستهلال أن تحملها عبر الاختيار الوحيد للحلم باباً للخلاص والمصير، إذ تبدأ آلية توقّع الأحلام بحسب رواية الراوي كلّي العلم بالعمل عبر تسلسل منطقي تتطوّر فيه الأحلام من الأصغر حتى الأكبر، على النحو الذي تنتهي فيه حفلة عتبة الاستهلال بمفارقة مدوّية تتلاشى فيها هذه الأحلام البيضاء ((لكن الواقع الأسود ارتدى زياً أبيض وخذلك))، حيث ينكشف قناع الحلم المزيّف عن واقع أسود قائم أبداً لا يسمح بالحلم الأبيض بالتمادي إلا عبر قناعه))[2].

ويبدو المناخ الثقافي حاضراً بقوّة من خلال اشتغاله بالعبارات والمصطلحات الآتية:

١. تصوير الحلم ومصيره.
٢. ذكر مفارقة مدوّية تتلاشى فيها هذه الأحلام البيضاء.
٣. تصوير الحلم المزيف عن واقع أسود قائم أبداً لا يسمح بالحلم الأبيض بالتمادي إلا عبر قناعه.

وثم يقول الناقد في هذا السياق التحليلي النقدي: ((**ولعل دال "الأحلام" الجمعي المعرف بما ينطوي عليه من دلالة ضاربة في أعماق العاطفة الإنسانية**))، ثم يقول وهو يتدخل على نحو أعمق في تحليل الصفة: ((**الصفة "الطائرة" ذات الدلالة الخاصة التي تحيل على الاضطراب وعدم الاستقرار**)). فهنا نلاحظ أن الناقد يبدو ثقافياً أكثر من كونه جمالياً، لأنّه قد عالج أو كشف بعض العيوب الثقافية من كلمتي الأحلام والطائرة، ولعلّ من أهم هذه الدلالات الغامضة التي يؤكد الناقد كشفها من هاتين الكلمتين هي:

١. كشف الناقد لبعض الدلالات الغامضة من كلمة (الأحلام)، ونلاحظ أن الأحلام

---

(١) رايتر، وليم، الاسطورة والأدب، ترجمة /صبار سعدون السعدون، نقلا عن (تمظهرات النقد الثقافي وتمفصلاته/ د. نادية هناوي سعدون/ص١٤.

(٢) عبيد، د.محمد صابر، التشكيل....،ص١٠٩.

وهي جمع التكسير معرف بـ(ال)، لها دلالات عميقة، وغامضة ليس القصد منها حلم الطائرة بل القصد منه حلم الإنسان المظلوم بوصفه حلماً لمصيره الغامض.

٢. أشار الناقد إلى أنّ القصد من الصفة الطائرة ليس بلبلاً وليس تشبيه الحلم بالطائرة، بل شبهه بصفتها وهي (عدم استقرارها وانتقالها المستمر من مكان إلى مكان آخر)، وأشار الناقد إلى حلم الإنسان غير المستقر كصفة لهذه الطائرة، ولذا نقول نجح الناقد عبر رؤيته الثقافية من خلال كشف خيوط التوتر والعيوب من الحال وواقع الإنسان وحلمه وعدم استقراره. ولاحظنا أنّ الناقد في عتبة العنوان قد كشف بعض الخيوط الساذجة في فضاء (الأحلام الطائرة)، كما نلاحظ أنّه قد امتدّ بهذه الرؤية في عتبة الاستهلال بصورة واضحة، وما يعزز هذا الكلام قوله: ((**حيث ينكشف قناع الحلم المزيف عن واقع أسود قائم أبداً لا يسمح بالحلم الأبيض بالتمادي إلا عبر قناعه**)). وتبدو الرؤية الثقافية للناقد في عتبة الاستهلال بخاصة عندما يتحدث عن نوعية الحلم، وهو الحلم المزيف الكاشف عن الواقع الأسود، وعدم السماح بالحلم الأبيض للظهور أيضاً بوصفه عنصراً ثقافياً أخر اشتغل عليه الناقد في هذه العتبة.

وأخيراً خصص الناقد رؤيته لمعالجة سمة أخرى في هذه القصة وهي استنهاض الواقع واستدعاء الموروث حيث يقول الناقد: ((**تعتمد القصة على تداعيات سردية لإنسان مأزوم عبر استخدام ضمير آخر يمثل الضمير الأول**)) وهنا نلاحظ أنّ الناقد قد كشف خيطاً آخر من الخيوط الثقافية متمثلاً بالأزمة والمشكلة التي تواجه الإنسان في حياته المؤلمة.

القصة الأخرى نقاربها من خلال رؤية الناقد هي قصة (آثار) للقاص أحمد محمد إسماعيل، فنلاحظ أن الناقد يعالج هذه القصة معالجة جمالية صافية، ولكن تبدو بعض الخيوط الثقافية وقد تسللت في هذه القصة في سياق التحليل النقدي، وهي: ((**المشهد (المصوّر) المسجّل في الوثيقة (تقاريرهم) يثير جملة من الأسئلة التي تشتغل في منطقة ((خبراء الآثار)) اشتغالاً إركيولوجياً رسمياً لمعرفة حالة غريبة لا يمكن تفسيرها بسهولة، إلّا أنّها في فضاء الاسترجاع الحكائيّ تحكي مأساة شعب تعرّض لدفن جماعيّ في ظلّ ظروف قاسية وقاهرة وغير إنسانية. ففي الوقت الذي يخفف فيه ((خبراء الآثار والمنقبون)) في الإجابة على أسئلة الحكاية، فإنّ القارئ هو الذي يجب أن يتكفّل بهذه الإجابة، على النحو الذي تمتحن فيه قصة (آثار) إنسانية القارئ وحماس ذكائه من أجل الإجابة على السؤال المعلّق في ذاكرة الحكاية**)).

لعلّ من أهم العيوب الثقافية التي اشتغل عليها الناقد في قراءته النقدية لهذه القصة هي ما عبّر عنه بـ: (فضاء الاسترجاع الحكائيّ تحكي مأساة شعب تعرّض

لدفن جماعيّ في ظلّ ظروف قاسية وقاهرة وغير إنسانية)، إذ نجد أنّ مأساة شعب ودفن جماعي وظروف قاسية غير إنسانية، كل هذه الخيوط التوترية تحيل على تجربة التعبير الخاص في الخطاب الأدبي الكردي.

القصة الأخرى في هذا المضمار هي قصة (توجّس)، ففي عتبة العنوان تبدو بعض الخيوط التوترية والقلق، ولكن نجد أن الناقد في عتبة الاستهلال قد اشتغل على كشف بعض مشاكل الإنسان التي واجهها أحلك ظروف في حياته، حيث يقول الناقد: ((**تشتغل هذه القصة على فضاء أنسنة الطبيعة حين تكون هذه الطبيعة صنواً مصيرياً للإنسان في أحلك ظروف حياته، إذ يتمّ التركيز فيها على تحويل الطبيعة القريبة من حساسية الإنسان إلى أنموذج بشريّ ذي حراك كامل الإنسانية، فـ(جبل/تلة/هضبة/وادي/أشجار/ ينابيع....) وغيرها من مظاهر الطبيعة المتحركة في هذا السياق تتمظهر تمظهراً بشرياً خاصاً، تقوم فيه مقام الإنسان الذي تحوّل إلى كيان مرمّز في باطن هذه الكائنات الطبيعية**))[1].

فنلاحظ أن الناقد في هذه القصة تناول بعض المقاربات ثقافية، ومن أهمها:

١- (فضاء أنسنة الطبيعة حين تكون هذه الطبيعة صنواً مصيرياً للإنسان في أحلك ظروف حياته).

٢- وذكر بعض الأماكن التي عاش فيها الإنسان وهي (جبل، تل، وادي)، فهذه الأماكن المذكورة تعكس عيوبا ثقافية أو خيوطا توترية، لأن الجبل عند الأكراد يصور الحالة المأساوية المؤلمة، لأنهم حين طردوا من المدينة على أيدي السلطات الاستبدادية ذهبوا إلى الجبال اضطرارا.

ثم يستمر في توثيق رؤيته النقدية ويقول: ((إنّ الكاميرا التي يسلّطها الراوي كلّي العلم على شخصيات القصة الطبيعة المؤنسنة تصوّر حراكاً بشرياً خائفاً يبحث عن ملاذ خارج قوس القهر والاضطهاد والموت القادم، ولا يكون هذا الملاذ سوى الهجرة وترك الأرض والوطن، بحيث يتخلّى الراوي كلّي العلم عن موقعه الوصفي المصوّر ليتحوّل إلى راوٍ ذاتيّ يكون فيه جزءاً لا يتجزأ من حساسية الحدث في أعلى درجات حيويته وتألقه (جلّ ما أخشاه أن نستيقظ يوماً ما، متلفتين يميناً وشمالاً، فلا نجد حولنا أيّ جبل، هضبة، أو وادٍ، لا نجد شيئاً سوى صحراء موحشة تعوي فيها الرياح)، وهي مفارقة في دائرة التوقّع تسمح ببروز وجهة نظر الراوي وهي تقابل بين مظاهر الطبيعة الخضراء (جبل/هضبة/وادي) بـ(صحراء)، تبلغ أعلى درجات موتها في (موحشة تعوي فيها الرياح) كناية عن تصحّرها واستحالة العيش فيها، وهو ما يمكن موازاته مع الإنسان الذي يتعرّض للمصير نفسه)). وفي هذه الفقرة نلاحظ أن الناقد عالج بعض المواضيع من الجانب الثقافي، ومن أهمها (الخوف والبحث

---

(١) عبيد، التشكيل....١٦٠.

لمكان لكي يعيش فيه بعيدا عن الظلم والقهر والموت القادم، والهجرة، والمصير) وتبدو في هذه الألفاظ المذكورة مجموعة حالات توترية تؤثر في حياته.

ويبدو الناقد في هذا المبحث كـ (باعث للتموضع عبر استعادة دائمة لوظيفة المرقاب باتجاه الكشف غير البريء، أقصد القراءة غير البريئة- للقراءة الخارجة عن السياق، والقريبة من الذات الغاوية والمغوية- وباتجاه وضع النص تحت سطوة نسق متحول، أي نسق الوظيفية النقدية بوصفها فعلاً ثقافياً وليس أدبياً معنياً بالتوصلات البلاغية والاستعارية والصرفية وحتى النحوية بشكل عام، وهذا ما يعني الكشف عن سلسة خبيئة من النسقيات المضمرة، باتجاه أن يكون النص النقدي هو نص متعال في أجناسيته، لأنّه نص تقترحه القراءة بوصفها فعلا متحولاً، تلك التي تحتل النص إلى فعل الخطاب، وتحيل وثائقه التاريخية إلى إجراءات تنوش بكثير من توليدات المتخيل السردي، حيث يكتسب التمثل الهوية التاريخية والوثيقة)[١].

من خلال قراءتنا وتأملاتنا للقصص الكردي في كتاب التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي فهمنا أن النقد الثقافي ((يحاول أن يجمع النص مع ما يحيط به فهو يتعدّى الكلمات ليغوص في ما وراءها وما يحيط بها من قريب أو بعيد))[٢]. ويبدو لنا أن الناقد لا يتعامل مع الكلمات بل يتعامل مع الأفكار ((لأن الكلمات تموت وتبقى الأفكار))[٣].

وفي نهاية الفصل لاحظنا أن الناقد في قراءته الثقافية ابتعد عن الجمالي تماماً، واشتغل عن الموضوعات الآتية:

١. أنّه يحاول أن يجمع النص مع ما يحيط به، فهو يتعدّى الكلمات ليغوص في ما وراءها وما يحيط بها من قريب أو بعيد.
٢. الاهتمام بكل ما يحيط النص.
٣. الاهتمام بالنصوص المهمّشة فضلاً عن النصوص الأخرى.
٤. اعتبار الكلمات سلوكاً نفسياً واجتماعياً حيث أن ذلك الاختيار جاء عن طريق التفاعل مع البيئة سلباً وإيجاباً في سياق القدرة على اكتشاف أخطائنا الحضارية.
٥. الاستفادة من طرق التعبير المتوارثة.
٦. يرتكز على اكتشاف العيوب والخلل النسقي والقبحيات.

---

(١) السامرائي/د.فليح مضحي/فضاء الرؤية وآليات المنهج(الجمالي والثقافي في خطاب محمد صابر عبيد النقدي/٦٣.

(٢) الحبيب، سلمان، إضاءات حول النقد الثقافي/تاريخ النشر/٢٤/يونيو ٢٠٠٥.

(٣) الحبيب، سلمان، إضاءات حول النقد الثقافي/تاريخ النشر/٢٤/يونيو ٢٠٠٥.

وأخيراً نجد أن الناقد قد اشتغل على نقل الاهتمام من الأدبي الجمالي إلى الاهتمام بما وراء جماليات النص من أنساق مضمرة، لأنّ يتحقق من ((كل دلالة نسقية مختبئة تحت غطاء الجمالي ومتوسلة بهذا الغطاء لتغرس ما هو غير جمالي في الثقافة))[1]. وكان الناقد إجرائياً في كل مقارباته النقدية يحلّل ما هو جمالي في سياق النظرية النقدية الجمالية، ويفكك ما هو ثقافي في سياق النظرية النقدية الثقافية، بصورة متوازنة لا تنحاز لأي قيمة نقدية على حساب قيمة أخرى.

(١) اصطيف،د.عبد النبي، الغذامي، د.عبدالله محمد، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟ ص٣٥.

٤. تمثّلات الهوية النقدية الجماعيّة

٤. تمثّلات الهوية النقدية الجماعيّة

يندرج كتاب ((التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي "الهوية والمتخيل")) في القسم الأخير منه في دائرة المشاريع النقدية الجماعية التي اختطّ سبيلها الناقد محمد صابر عبيد، وهو يقود جماعة نقدية تتألف من نخبة من الأكاديميين والنقاد للعمل على إصدار كتب نقدية بالغة الأهمية، هي بحاجة إلى الكثير من التأمل والمراجعة والدرس والتنقيب والحفر في أساس هويتها النقدية وتوجهاتها الذوقية وثقافة الانفتاح على أدب المنطقة عموماً والعراق خصوصاً، على النحو الذي اكتسب به هذا المشروع شيوعاً كبيراً عراقيّاً وعربياً ويلاقي أكثر من صدى وسمعة، من الاهتمام والدرس والمعاينة والتنقيب والحفر في إطار كاد أنّ يكون عربياً متمثلاً به لا غير، وهي مدرسة تحفر في الكثير من المناهج خصوصاً أن هذه المناهج قد أفرزت "في عصرها المنهجي الذهبيّ الراهن جهازاً محكماً ومتنوعاً وغنياً ومتطوراً من المصطلحات، وشبكة متماسكة وفاعلة وواسعة وكثيفة ومثمرة من المفاهيم، التي عملت في حقولها بوصفها أدوات منهجية تعمل على توطين الرؤية المنهجية في منطقة النصوص والظواهر، وقراءة الطبقات والتخوم والظلال والطيّات والعتبات النصيّة في النصوص والظواهر قراءة عميقة، تنتقل من البنية السطحية الخارجية إلى البنية العميقة الداخلية برحابة وقصدية وإنتاجية عالية، من أجل الوصول إلى أفضل طريقة ممكنة لدحر دفاعات النص، وتفكيك منظوماته، والفوز بلذائذه وثماره.[١]

ومن ثم فإن تشكيل الهوية النقدية بات من الممكنات التي تستعد لتكوين مدرسة نقدية بالغة الحضور والحساسية والتأكيد الخاص بها، بما تستوعبه من المنطلقات السّابقة والرؤية المنهجية في تجاوز ما هو سطحي وعابر، ولعل أبرز ما يمكنه أن يميز الهوية النقدية هي الجنوح نحو الممارسة الإجرائيّة والتطبيق الفعلي التحليلي للنص بما يتوافق مع النص لغة وأسلوب صياغة ومنهجاً نقدياً من جهة، وهضم هذه المناهج والخروج برؤية منهجية توافق النص والإجراء وفعل القراءة.

ولعل النّاقد محمد صابر عبيد واحد من أهم المشتغلين العرب في تمثيل هذه الهوية وإظهار ملامحها، حيث ينتمي إلى جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق وهي مجموعة ظهرت في الثمانينيات (كحركة نقدية شابة نهض بها مجموعة من النقاد العراقيين الشباب عبروا عن اهتمامهم بالمناهج الحديثة، وأطلقوا على أنفسهم اسم (جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق)، كانت المنهجيات الحديثة (الشعريات والسرديات) قد انطلقت بقوة كبيرة في المشهد النقدي في المغرب العربي أولاً، وبدأت تسير في المشرق العربي علي يد النقاد الشباب خاصة، وعلى الرغم من

---

(١) عبيد، د. محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبيّ الكرديّ الهُويّة والمتخيّل"، ١٦٩.

أنّ هذا المشروع يمكن أن يضم في مساحته عدداً من النقاد يتجاوز عدد الذين ارتبط بأسمائهم حصرا، إلا أن النقاد الأربعة الذين أصدروا بياناً نقدياً حظي وقتها بسجال على صعيد الصحافة الأدبية، وهم (عبد الله إبراهيم وسعيد الغانمي ومحمد صابر عبيد وعواد علي)[1]، حيث ساد انطباع الرغبة هذه على صعيد تشكيل الجماعة الجديدة، والرغبة في مغايرة المألوف السائد على مستوى الرؤية والمنهج هي خير ما يمثل هذه التجربة، ومن ثم كان لها الأثر الواضح من ذلك الحين حتى هذا الوقت في تحريك ماء النقد العراقي الراكد، ويبدو أن ثقافة العمل الجماعي أولاً والخروج عن المألوف السائد والفلسفة النظرية هو من أبرز نتائج هذا التأسيس.

٤-١: أهمية مشروع النقد الجماعي

يمكن الحديث عن أهمية المشروع النقدي في هذا الكتاب من خلال تأسيس هويته الخاصّة وهو يظهر في مدرسة نقدية مميزة تجيد مخالفة المألوف – كما أشرنا -، ليس لغرض المغايرة بقدر ما هو ممارسة نقدية حرة تفيد من أغلب المناهج في رسم ملامح النص الشعري والسردي والمسرحي والمقالي وكذلك السينمائي، فالهوية النقدية على الأقل في هذا الكتاب حاولت دمج الثقافي بالجمالي، والإفادة من الجمالي بما يعزز الثقافي ويظهر ملامحه ونقاط وجوده والعكس، ولعل من أهم المناهج التي أفادت منها دراسة الأدب الكردي في هذا الكتاب- السيميائية- والتأويلية بوصفهما من أبرز المفاهيم النقدية التي تمخضّت عنها التجربة في حدود المناهج الجديدة وقد ظهرت مرتبطة بـ(العلامية)، إذ غزت الدرس النقدي الحديث ووفّرت له سبل قراءة جديدة ومغايرة أكثر سعة وعمقاً وتعدداً وتنوعاً، راهنت على كثافة النص، وعمق طبقاته، وغنى عتباته، وثراء معناه، وإشكالية خطابه، وهو يسير في اتجاه تأسيس هويته الخاصة النابعة من تشكيله العلاميّ. على النحو الذي راحت فيه معظم المناهج النقدية المتداولة تفيد على نحو أو آخر من خصب فضاء السيمياء وحداثة أدواته، وتطوّر إمكاناتها في العمل المنهجي على وفق مقتضيات مفهوم السيمياء وانفتاحاته، وقدرته على شحذ آلياتها وأدوات عملها بإمكانات منهجية إضافية، تتيح لها كفاءة عمل إجرائي أعلى، وفرص إنتاج نقدي أفضل يتيح للهوية أن تتجلّى أوضح وأغزر تجلٍّ[2].

---

(١) السامرائي، د. فليح مضحي، "فضاء الرؤية وآليات المنهج(الجمالي والثقافي في خطاب محمد صابر عبيد النقدي)"، ص،١٢،١٣.

(٢) ينظر: عبيد، د. محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"، ص١٦٩.

إنّ من أهم المفاهيم الخاصة باعتماد التنقيب في (قصائد من بلاد النرجس) هو التحرك نحو البنيوية "ولعلّ مفهوم الخطاب الشعري الذي تجاوز فيه (بول ريكور) حدود البنية (البارتية) البنيوية هو أحد المفاهيم الرئيسة التي توصل النص بالمتلقي، وتحيط هذه العلاقة بينهما بالرعاية التواصلية الثرّة التي تضمن للنص حدوث فعل القراءة المنتج في أرجائه، وتضمن للقراءة إذعان النص لشروطها وآلياتها كلما كانت القراءة فعّالة ومنتجة وغزيرة واختراقية في الوقت ذاته، وهو المفهوم الذي يتصل بالبعد العلامي السيميائي الذي تستهدفه القراءة في محور جوهري أساس من مراحل إستراتيجيتها في زعزعة دفاعات النصوص والظواهر، والتوصل بـ (رقصة المعنى) على حد تعبير هارتمان."[١].

كذلك مفهوم التشكيل بمرجعيته المنهجية الخاصة بتجربة النقد الإجرائي "أما مفهوم التشكيل- في نطاق توصيف المفاهيم التي تتبدّى في صوغ رؤية عنوان كتابنا، وتروّجه سياسته المنهجية-، فهو بمفهوماته المتعددة والمتنوعة والمتشعبة على هذا الأساس أحد العناصر الأساسية المركزية في تكوين الخطاب الأدبي بمتنه النصّي، ولا بدّ من إدراكه وفهمه وتحليله واستيعاب محتواه إذا ما أردنا فحص الخطاب في مجاله النصّي ومعاينته نقدياً، لأن النص الأدبي من دون فضاء تشكيلي يبقى ناقصاً وضعيفاً." [٢] وهو من أهم ما يميز هوية الكتاب النقدية التي تتجاوز هذا المفهوم للإفادة من البعد الثقافي الموزع بين أرجاء فاعلية القراءة النقدية الحرة، التي تعتمد كل ما سبق الإشارة له والمصرح به في مقدمة الكتاب.

يبدو أن سعة المناهج المستخدمة في هذا المنجز نابعة من تاريخ هذا المشروع وأهميته وهويته النقدية، وكذلك من مجموعة الرؤى المتداخلة، وهي في الوقت ذاته رغبة في نجاح المشروع وتأسيس هويته الخاصة ليكون على غرار المشاريع التي كتب لها النجاح حيث "إنّ المشروع النقدي الذي يمكن أن يكتب له النجاح – تاريخياً- هو ذلك المشروع الذي يعتمد على آلية الشغل الجماعي، ولعلّ الجماعات النقدية التي عرفتها أوروبا من (حلقة براغ) و(جماعة الشكلانيين الروس) في ثلاثينيات القرن الماضي، وحتى (مدرسة كونستانس الألمانية) الحديثة التي اشتغل روّادها على نظرية القراءة والتلقي، هي التي استطاعت أن تؤسس عصراً ثقافياً جديداً يمكن وصفه بعصر النقد"[٣].

يشتغل الناقد المبدع محمد صابر عبيد في مشروعه النقدي الجماعي على "قصائد من بلاد النرجس"، وقام ناقدنا بالتطبيق على هذا المشروع المهم في كتاب

---

(١) المصدر نفسه، ١٦٩.
(٢) المصدر نفسه، ١٦٩- ١٧٠.
(٣) عبيد، د. محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"، ص١٧٤.

(التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي" الهوية والمتخيل") الذي يعتمد على تأسيس هوية نقدية خاصة في الباب الثالث الموسوم بـ (قصائد النرجس: من التشكيل إلى التأويل)، ومن أهم النقاد الذين شاركوا في هذا المشروع النقدي: (د. محمد صابر عبيد هو المشرف هذا المشروع، ود. فيصل القصيري، د. خليل شكري هياس، د. سوسن البياتي، علي صليبي المرسومي، نافع حماد محمد، فليح مضحي أحمد، د.فاتن عبد الجبار جواد، أحمد عزاوي، أحمد حسين الظفيري).

إذ هم شاركوا بقراءاتهم النقدية في هذا الباب من أبواب الكتاب، فبعضهم تخصصت قراءاتهم بالجانب الجمالي وقسم آخر من هذه النقاد قاموا بمعالجة الجانب الثقافي، وقسم الثالث تناولوا المسألة الترابطية بين الجمالي والثقافي في آن وهي الهوية النقدية التي اشتغل عليها هذا الكتاب، ولعلّ من خلال ثقافة الشعب الكردي وعبر الجماليات المتاحة في النص من خلال هذه الثقافة هو ما يحيل على لقاء ثقافي حر ومشترك، إذ إن " الكثير من المشتركات المكانية والبيئية والتاريخية والجغرافية والثقافية والاقتصادية والبشرية تعمل في صالح هذا اللقاء الحرّ والمتواصل بين الشعبين، كلما كان هذا اللقاء والتواصل قائماً على التفاهم والحب والثقة وتعزيز المشتركات وتطويرها، والعمل على تجديدها وتحديث ميكانيزماتها باستمرار لكي تكون منتجة وفعّالة في رسم مصير حضاري مشترك، وهوية متقاربة تسهم في تبادل الإغناء والتخصيب والتطوير. هذا المصير الزمكاني الذي ينهض- إنسانياً ومعرفياً- على التوافق والتسامح وقبول الآخر بوصفه صديقاً ممكناً لا عدواً محتملاً، وتمرين العقلين وتدريب الذوقين على تلقي هذه الحساسية الجمالية والثقافية والإنسانية المشتركة التي تحفظ للشعبين خصوصياتهما، وفي الوقت ذاته تفيد من العوامل المشتركة لبعث الأمل والتطلّع في نفوس أبنائهما، لكي يكونوا جميعاً جزءاً فاعلاً في بناء الحضارة الإنسانية الراهنة."[١]

ومن ثمّ يمكن القول إن الهوية النقدية التي نحن بصددها يمكنها أن تنطلق جمالياً من فلسفة السيمياء والتأويل والبنيوية منهجيّاً، والاستفادة من هذه المناهج في النسق الثقافي النصي وفكرة الانفتاح على النصوص الموازية للثقافات الاخرى المجاورة.

يمكن إلفات النظر في هذا السياق إلى قيمة فريق العمل النقدي الذي أسهم في إنجاز هذا العمل النقدي المميز، وأهمية عمل (الجماعات النقدية) في تكريس وضع نقدي جديد له هويته مما لم تألفه كثيراً الساحة النقدية العربية، إذ طالما اعتمدت على الجهود الفردية التي مهما بلغت من قوّة فعلها النقدي ومنهجيته ورؤيته، فإنه في النهاية لا يرقى إلى مستوى إمكانية تأسيس مشروع نقدي بوسعه تقديم نظرية جديدة،

(١) عبيد، د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"، ص١٧٤.

أو رسم معالم رؤية نقدية ذات طبيعة نوعية خاصة ترتبط باسم ناقد أو تجربة نقدية فردية، لأن الرؤية الواحدة والمنهج الواحد والشغل الواحد لا ينتج وضعاً نقدياً شاملاً وكاملاً وواضح الحدود والصيغ والأشكال، وبقوانين وقواعد وأسس ونظم بوسعها أن تخترق السائد وتقيم أنموذجها في الأرض النقدية بكل جدارة وقوة وتمكّن وعلمية[١].

نلاحظ أن العمل هذا المشروع له أهمية خاصة، لأنّ "العمل النقدي الحديث في العالم في معظمه على نظام الجماعات، وأياً كانت هذه الدعوة ومهما كانت مستويات انجازها إلا أنّها مهمة في تكريس تقاليد عملية تنهض على الجدية والدقة بعيداً عن عبارات الإنشاء وإطلاق الأحكام الجاهزة، ويمكن لهذا المشروع وما يتمخض عنه من المشاريع جماعية للعمل النقدي أن يفتح آفاقاً جديدة لمستقبل النقد العراقي الحديث، ويطمح هؤلاء النقاد وغيرهم إلى إحداث نوع من الاستقرار في مصطلحاتهم النقدية، لأنّ الارتباك وعدم التحديد في المصطلح يؤدي إلى غموض المعالجة النقدية وهم في ذلك يعتمدون على الإفادة القائمة على الحوار، والتفاعل مع كلّ معطيات المناهج الحديثة بوصفها نتاجاً عقلياً إنشائياً ليس حكراً على فئة دون أخرى"[٢].

إنّ الهوية النقدية في هذا المشروع الجماعي تتمثل على نحو أصيل في المسألة الترابطية بين الجمالي والثقافي في آن، والعنوان الرئيس لهذا الباب الموسومة بـ(قصائد النرجس: من التشكيل إلى التأويل) خير الدليل على هذه المسألة، حيث يتبين لنا الجمالي والثقافي والترابط بينهما في عتبة عنوان الباب، لأنّ إذا أخذنا المفردة الأولى مفردة (النرجس) يمكن أن نقول إنها ذات سمة ثقافية، ولكن القسم الثاني من العنوان (من التشكيل إلى التأويل) فيه بعد جمالي لأنّ المفردتين (التشكيل/التأويل) هما عنصران مؤثران لبنية القصائد، ولهذه الحالة يكون العنوان معبرا تعبيرا دقيقا عن موضوع الجمالي والثقافي. ولكن ربما نلاحظ أن مصطلحات الجمالية حضرت أكثر من مصطلحات الثقافة، وهذا يدل على أن موضوعات الجمالي الذي اشتغل عليه النقاد العشرة من هذا الكتاب أكثر من موضوعات الثقافي.

الفصل الأول من الباب الثالث-وسوف نوضح لاحقاً- يبدأ بقراءة الناقد فيصل صالح القصيري هو ناقد عراقي شارك في هذا المشروع النقدي الجماعي في كتاب (التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي" الهوية والمتخيل")، يختار مجموعة قصائد من (قصائد من بلاد النرجس) ويقدم قراءته النقدية تحت عنوان (بينة القصيدة: فضاء المكان ورؤيا الإنسان)، ونجد في قراءته أنه يعتمد على الجمالي

---

(١) المصدر نفسه/ ١٧٤- ١٧٥.

(٢) الحافظ، د. محمد صالح رشيد، "النافذة والريح (إضاءاتٌ في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية)"، دار غيداء، ط:١، ١٤٣٥هـ، ٢٠١٤م، ص٢٠٧.

والثقافي معاً، لأنه حين يتوقف على عتبة العنوان نجد ظهور هذه الترابطية هكذا: (بينة القصيدة) بوصفها مصطلحا جماليا، لأنها تتعلق بداخل النص، ولكن القسم الثاني في العنوان (فضاء المكان ورؤيا الإنسان) يتجلى بوصفه قيمة نقدية ذات بعدين ثقافيين، إذن العنوان يمثل مؤشراً واضحاً للترابطية بين الجمالي والثقافي. أي أنّ الناقد يريد أن يقدم لمحة جمالية متعلقة ببنية القصيدة ولمحة ثقافية بخارج القصيدة أي المتعلقة بالتجربة الإنسانية، ولكن ما نلاحظه في الإجراء النقدي أن الجانب الثقافي يهيمن على الجانب الجمالي في قراءته النقدية.

ثم يقدم نظرته نحو (قصائد من بلاد النرجس) ويقول: "تنتمي النصوص الشعرية التي يضمّها كتاب (قصائد من بلاد النرجس) إلى فضاء المكان انتماء حميماً ودافئاً وأصيلاً، وتجمع هذه القصائد بين الهمّ القومي بأفقه الإنساني من جهة المتجسّد في رؤيا الإنسان وتجربته، والشرط الجمالي الفني من جهة أخرى"[1]. ونلاحظ من رؤيته الترابطية بين الجمالي والثقافي أن الجانب الثقافي مسيطر على الجانب الجمالي في هذه القصائد المختارة، لأن العبارات المذكورة أكثرها متعلق بالمكانية المتعلقة بالشعب الكردي، والهم القومي، ورؤيا الإنسان وتجربته، مع أنه لا يتخلى عن تقانات وعناصر التشكيل الجمالي في رؤيته.

وبعد ذلك اختار الناقد فيصل القصيري بعض قصائد الشاعر حسن سليفاني لنجد في رؤيته دمجاً بين حساسية الثقافي وحساسية الجمالي في آن، وما يوضح هذه المسألة قوله:

((**تميل قصائد الشاعر حسن سليفاني إلى تمثيل حالات إنسانية وأخرى وجدانية خاصة، تستمد فضاءاتها من حساسية الواقع المعيش، وتنمو فنياً باتجاه بنية الإيجاز والتركيز، فعلى الرغم من ثراء قاموسه اللغوي وخصبه إلا أنه يبدو شديد الاقتصاد في اللغة، وحريصاً على انتقاء مفرداته وشحنها بالدلالات الكبيرة والاستعارات الجميلة، ونحت صور جديدة تخالف منطق المألوف والسائد شعرياً، لتنحو نحواً مغايراً في طاقتها التعبيرية**))[2]، فيبدو لنا أنه يخصص رؤيته في الفقرة الأولى للثقافي، لأنه يتحدث عن المسائل الآتية:

١. تمثيل حالات إنسانية، وأخرى وجدانية خاصة وعاطفية بارزة.
٢. ويصور هذا الواقع الذي يعيش فيه الإنسان الكردي، وتأكيد الواقع الذي عاش فيه الكرد واقعاً مؤلماً وقاسياً سواء أكان على المستوى القومي الداخلي أم على المستوى الدولي، إذ واجت القوميّة الكردية قدراً عالياً من المأساة والتراجيديا وحاول الشعراء الكرد عكس في قصائدهم المعاصرة تحديداً.

---

(١) عبيد، د. محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"١٨٠.
(٢) المصدر نفسه،١٨١.

ولكن في المقطع الثاني تبدو رؤيته منحازة للجانب الجمالي، لأن المصطلحات المذكورة (ثراء قاموسه اللغوي، الاقتصاد في اللغة، وشحن المفردات بالدلالات الكبيرة والاستعارات)، كلها تأكد على بنية النص في مضمونها الجمالي. ولهذه المسألة نلاحظ أن الناقد فيصل القصيري قد عرض في قراءته النقدية بعض الأفكار في قصائد خليل دهوكي من دون الإشارة إلى أي عنوان، حيث يقول الناقد: ((**فإنّ قصائده تختزن ثيمة الأمل بالتجدد والرفعة والشموخ والربيع والحب والابتسام، وثمة وعد بالدفاع عن الحبيبة الجميلة الثاوية في أعماق الروح وبؤرة التجربة، عبر لغة صافية وموحية ومكتنزة تبرز من خلالها ظاهرتا الإيحاء والإيجاز من جهة، والقدرة على التوصيل والتواصل مع منطقة القراءة من جهة أخرى**))[1]، إذ نلاحظ أن الناقد تناول جماليات الخطاب بعيداً عن عيوبه، ومن أهم المواضيع الذي تناولها في هذه القصيدة هي (الأمل بالتجدد والرفعة والربيع ومكتنزة والحب والابتسام، والدفاع عن الحبيبة)، وفي الوقت نفسه نلاحظ أن الناقد تناول بعداً جمالياً خاصاً، وقد تبدّى ذلك من خلال ظاهرتي (الإيحاء والإيجاز) وما لهما قيمة فنية عالية في تكثيف لغة القصائد، وبناء صورة التشكيل الشعري فيها.

ثم أختار مجموعة قصائد[2] أخرى لحسن سليفاني، وأهمها قصيدة (كاروخ) التي تستجيب لهذه الرؤية النقدية، نجد أن الناقد قد اشتغل على الجانب الثقافي أكثر من الجانب الجمالي، حيث يقول: ((**هنا ينقل الشاعر الحالة التراجيدية لأم تتعرّض للانسحاق والقهر والعذاب، عبر لغة شعرية تنطوي على توازن إيقاعي بين وحدتين لغويتين (رعب الليل/ حوافر خيل)، ومن الناحية الزمنيّة كان (الليل) هو الزمن المركزي في القصيدة الذي يقع فيه الحدث، أما المكان المعلّق في الجسد فهو (ثدي امرأة)، فحرف الجرّ (في - ثدي امرأة) يفتح فجوة في المكان/ الجسد الذي يعاني الجفاف والحرمان وعدم القدرة على العطاء. وتبقى رغبة الطفلة في أن يكون (الثدي) مانحاً إياها الحليب الذي هي بحاجة إليه، لذا فهي لا تجد طريقة للاحتجاج على الجوع سوى الصراخ بوصفه صوتاً بوسعه أن يوصل رسالة الحرمان والحاجة**))[3]، فنلاحظ أن الناقد اهتم بالمسألة الترابطية بين الجمالي والثقافي في آن، وبعد الجمالي يبدو من خلال العبارات النقدية الآتية:

١. توازن إيقاعي بين وحدتين لغويتين (رعب الليل/وحوافر خيل).
٢. أما المكان المعلّق في الجسد فهو (ثدي امرأة)، فحرف الجرّ (في- ثدي امرأة) يفتح فجوة في المكان، ثم تناول في ذلك بعض الأبعاد الثقافية، وأهمها:

---

(١) عبيد، د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"، ص١٨.
(٢) اختار الناقد هذه القصائد لحسن السليفاني: (قمر من نرجس، كاروخ، تنزه تحت المطر).
(٣) المصدر السابق،١٨٣.

١. (الجسد حين يعاني الجفاف والحرمان وعدم قدرة على العطاء) فهذه العبارات تخلق فضاء حيويا، لأن تبدو في هذه العبارات بعض حالات توتر والتفاعل مع حركة الدوال الشعرية.
٢. ومنع الطفل من حليب أمه، وتأجيله إلى مدة والجوع والصراع كلها ذات بعد ثقافي.

اختار الناقد بعد ذلك قصيدة أخرى معنونة بـ (لا تأخذني معك) للشاعر (محسن توجان)، د ويهتم في هذه القصيدة بالمسألة الترابطية بين الجمالي والثقافي مع أنه على العموم نرى أن الجانب الثقافي مسيطر على الجانب الجمالي، وفي بداية معالجته النقدية قدّم لمحة جمالية ظاهرة، في قوله: ((**تتأكد القيمة اللونية التشكيلية بمعانيها ودلالاتها وطاقاتها الصورية في قصيدة الشاعر محسن توجان، ويمتزج فيها الضوء باللون ليشكلا لوحة شعرية ذات تشكيل فني متميز**))[١]، إذ تناول الناقد القيمة اللونية في بنية التشكيل الفني، وهذه بينة نوعية تمنح فيضاً جمالياً خاصاً للقصيدة.

كثف الناقد فيما بعد رؤيته الثقافية على بعض عيوب الثقافي، ويكشف بعض خيوط التوتر في حياة الشاعر التي مرّ بها وابتعد عن جماليات القصيدة تماما، ونختار هذه المقطع من القصيدة، ثم نأتي بتعليق الناقد للتوضيح أكثر، حيث يقول الشاعر:

ترتسم على وجهك قصة القلق
من كدح يدي هارون
يلقون القبض على مشاعر الشعراء
أيّة قصيدة حَرّة كانت
وسقطت في الشباك
على أصابع فتاة مرحة[٢].

ثم يقول الناقد في مقاربته النقدية لهذه القصيدة: ((**إذ يبرز الهاجس القلق على مشاعر الشعراء وقصائدهم المهددة بفقدان حريتها، لأن ثمة من يخاف من حركيتها وقدرتها على المجابهة، ويسعى إلى محاصرتها وتفادي خطرها**))[٣]. فيبدو الناقد في هذه الفقرة ثقافياً، ومن أهم دلالات الرؤية الثقافية التي ركّز عليها الناقد، هي:

١. بروز هاجس القلق على مشاعر الشعراء.
٢. التركيز على قصائد الشعراء المهددة بمصادرة مقدار مهم من حريتها.

---

(١) عبيد، د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"١٨٧.
(٢) المصدر نفسه،١٨٧.
(٣) المصدر نفسه،١٨٧.

٣. الخوف من قدرتها على المجابهة.
٤. محاولة محاصرتها وتفادي خطرها.

ثم نأخذ آخر المقطع ونقف على بعض الأنساق اللغوية داخل المجال الثقافي، مع أن الناقد لا يشير إلى ذلك على نحو واضح، ولكن مسألة هنا في غاية الأهمية، حيث يقول الشاعر:

إني أسمع
السهل، الوادي، الأشجار، الشوارع، الأزقة
تردد أغنية حزينة
الموت.. الموت.. الموت
لماذا الموت؟
لمن الموت؟[١]

إنّ عبارة (إني أسمع) بصيغة المتكلم، هي صيغة شاهدة على أن الشاعر داخل هذه الأوضاع المتأزمة وقد أشار إلى هذه الرؤية، وهذه الصيغة اللغوية لها أهميتها الخاصة في الاستغناء عن الجانب الإيديولوجي، وقد أشار الناقد إلى بعض خيوط هذه الصيغة اللغوية بقوله: ((**ويسيطر إحساس حاد وكئيب على مفردات الشاعر وأجواء تجربته في هذه القصيدة، فهو يسمع أغنية الموت الحزينة ويتلقى إيقاعها في جميع الأمكنة التي يرتادها: السهل، الوادي، الشجار، الشوارع، الأزقة، وبهذا الهاجس المرّ الحزين تقفل القصيدة**))[٢]. ومن خلال ما تحدثنا يبدو لنا أن الشاعر يصور حياته أولاً ثم مجتمعه داخل فضاء الحزن والألم وليس لديهم شيء سوى الهم والحزن، وهذه الحالة التوترية تتجلى هنا بوصفها عنصراً من عناصر الثقافي/الجمالي.

وأخيراً نتوقف على دلالات العبارات الثلاث الأخيرة (الموت.. الموت.. الموت- لماذا الموت؟ لمن الموت؟)، لنرى أن كلمة (الموت) مكررة أكثر من مرتين، ولهذا التكرار أي تكرار الجملة الاستفهامية أهميتان:

١. الجانب الجمالي: فإن التكرار والاستفهام معا، يمنحان النص الطاقة الفنية والحوارية، وثمة تأكيد على صورة الموت.
٢. الجانب الثقافي: تظهر علاماته من خلال علامة الاستفهام الموجّه نحو الموت، وهذه العلامة تخلق حالة قلقة ومرعبة، وما يوضح هذه المسألة قراءة الناقد حين يقول: ((**والشاعر يشعر بالموت يقترب منه، وبالحزن يحاصره من كلّ جانب، وليس لديه سوى أن يتساءل في زمن أصبح فيه التساؤل فعل وجود**

(١) عبيد، د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"١٨٩.
(٢) المصدر نفسه،١٨٩.

وليس مجرد لعبة فنية))[1]. فالناقد فيصل القصيري يهتم بالجمالي والثقافي على حدّ سواء، مع أننا نلاحظ أن في قراءته يبدو الجانب الثقافي مسيطر على الجانب الجمالي.

الناقد فيصل القصيري قدّم رؤيته بهذه الطريقة المناسبة، لأنه يمنح النص وظيفتين في آن واحد، الوظيفة الأولى الداخل نصية المتعلقة بإظهار جماليات النص، والوظيفة الثانية المتعلقة بخارج النص أي محاولة كشف جماليات وعيوب الخطاب القومي، وبهذا يوسع الميدان المعرفي لدى المتلقي أكثر.

أما الناقد أحمد حسين الظفيري فقد شرع بقراءته النقدية في هذا المشروع تحت العنوان (الأنا الشعرية وعالمية الفكر)، ونلاحظ أن الناقد قد اشتغل على جانبي الجمالي والثقافي في آن، وعنوانه خير دليل على هذا، لأن الجزء الأول من العنوان (الأنا الشعرية) يتحرك في المجال النقدي بوصفه الجمالي، والجزء الثاني من العنوان (عالمية الفكر) يتحرك بوصفه الثقافي، أي أن الناقد يخبرنا على أنّه يمنحنا لمحة ثقافية من هذا العالم الذي يعيش ويفكر فيه، ويصور لنا حياة من يعيش فيها من البشر قلقا وحزينا من خلال العيش في العالم الحلم المقترن بكل معاني التضحية، ويأخذ لقراءته قصيدة (سيمفونية تايتانيك) للشاعر مصطفى سليم ئاكره يي نموذجاً.

٤-٢: التكامل النقديّ في قراءة النموذج الأدبيّ

يستهدف كتاب (التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي "الهوية والمتخيل") في الباب الثالث مقاربة المنهج التكاملي، وهذا المنهج يبدو واضحا من خلال قراءات النقاد العشرة الذين شاركوا في هذا المشروع الجماعي. وسمي هذا المنهج بالشمولي والمتكامل والحواري والمتعدد والمرتفع، ووجد فيه جماع منهجين أو أكثر، وتلك المناهج هي (الجمالي والثقافي والبنيوي والسيميائي)[2]، ونلاحظ أن هذه المناهج تبدو واضحة في هذا الكتاب.

هذا المنهج محاولة للربط بين موضوعات الدرس النقدي المختلفة، ظهر كرد على سيادة المناهج النقدية الأحادية في قراءات النص الأدبي، لأن طبيعة النص الأدبي لا يمكن لها أن تقدم نفسها لمنهج واحد بحد ذاته، ومن المستحيل تحقيق ذلك، إذاً من الأجدى لحرية النقد أن يمتلك الناقد نفسه كلَّ المناهج النقدية السابقة

---

(١) المصدر نفسه،١٨٩.

(٢) ينظر: عريعر، د. هيام عبد زيد عطية، "الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقدي الغربي"، ص/٢٤٢، دار تموز، ط١،٢٠١٢.

والمعاصرة له، ليوظفها في محاولة تشريح النص الأدبي، ولاسيما الشعر[١]. وللناقد التكاملي أن يضع النص الأدبي في ضوء المدارس النقدية المختلفة، اعتماداً على ثقافته الواسعة وخبرته العظيمة وذوقه المدرب، على أن يربط في ذلك بين أشتات ثقافية الموروث منها والوافد، وهذا ينتج بالضرورة ربطاً بين المناهج نفسها[٢].

الناقد محمد صابر عبيد هو واحد من النقاد الذين يهتمون بهذا المنهج التكاملي، لأن من يتابع قراءاته يلاحظ أنّه يسعى إلى الحفر في طبقات القصيدة دلالياً ولغوياً وتقانياً وثقافياً، إذ إنّ الاهتمام بكلّ هذه العناصر جعل عملية النقد تشكّل لغتها من داخل النص لا من خارجه[٣]، أي بما يجعلها تتعامل مع النّص حسب توجه النّص ومن ثمة أن هذه العملية تقود إلى التعامل مع النّص بشكل متكامل، أي إن ابتعاد الدّراسات عن سياق منهجي ثابت على الانفتاح على أكثر من منهج نقدي، يتيح لكل تقانات النّص ودلالاته المضمرة في الداخل أن تخرج متجلية للقارئ، لأن الالتزام بمنهج نقدي ما في التحليل قد يغفل العناصر الأخرى، أو أنّه لا يغفلها لكنه على نحو ما لا يتمكن من درجها في المضمار الذي يشتغل عليه، وهذا ما "يجعل الفكر والمنهج والنظرية والإبداع طيور مترعة بالحرية لا أوطان لها، ولا شك في أن الفكر الحرّ لا يتحرّز من أخذ واستعارة أي معطى حضاري في هذا الاتجاه لتطوير رؤيته وتثقيف منهجه وتحديث مجاله الحيوي، وهو ما يجعل من التواصل مع الآخر مسألة منطقية وبالغة الضرورة في عالم يتجه إلى التقارب والالتحام، واختزال الكرة الأرضية إلى منضدة بحجم مائدة طعام صغيرة "[٤]

فشرع الباب الثالث بمقدمة نظرية وافية، ثم ينطلق في قراءات نماذج الشعرية المختارة في كتاب (قصائد من بلاد النرجس)، ونلاحظ في هذه القراءات رؤى وأفكار متعددة، لأن كل ناقد يشتغل على جوانب مختلفة من أجل فتح نوافذ عديدة، ولعل الفضاء الأوسع في دراسة الأدب الكردي المعاصر هنا هو المنهج السيميائي[٥] الأكثر شيوعا في هذا الباب، حيث أشار الناقد محمد صابر عبيد في المدخل هذا الباب ويقول: ((**أبرز المفاهيم المنهجية التي تمخضّت عنها تجربة المناهج الحديثة هو مفهوم السيمياء، الذي يرتبط بالنظرية المنهجية السيميائية "العلّامية**))[٦]، لأن النقاد والباحثين يلتقون حول هذا المنهج أكثر من المناهج الأخرى، ولأن السيميائية

---

(١) ينظر: عبد المولى، محمد" النقد التكاملي"، جريدة الرياض، اعداد المحرر الثقافي. الموقع (www.alriyadh.com). تاريخ الزيارة/٢١-٣- ٢٠١٦.

(٢) المنهج السابق،٢٤٢.

(٣) ينظر: مرايا الخطاب، ٣٢.

(٤) عبيد، د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"١٧٥.

(٥) ويسمى هذا المنهج بالعلاماتية أو علم الإشارة أو السيميوطيقيا أو علم الدلالة.

(٦) عبيد، د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"١٦٩.

تكثف لغة القصيدة وتمنحها طاقة فنية عالية، كما قال الناقد: ((**وقد غزت الدرس النقدي الحديث ووفرت له سبل قراءة جديدة ومغايرة أكثر سعة وعمقاً وتعدداً وتنوعاً، راهنت على كثافة النص، وعمق طبقاته، وغنى عتباته، وثراء معناه، وإشكالية خطابه**))[١].

ولتوضيح هذه المسألة نتوقف على قراءة الناقدة فاتن عبد الجبار جواد تحت العنوان (الصورة اللونية أفق الدلالة وحساسية التعبير الشعري)، لنلاحظ أنّها في قراءتها النقدية في قصيدة (الهوية) للشاعر حسن نوري ركّزت على المنهج السيميائي، حيث تقول: ((**قصيدة (الهوية) وهي تستخدم الأحمر بكل طاقته التعبيرية- التشكيلية والسيميائية**))[٢]، أي أنّ هذه القصيدة ذات البنية السيميائية تتوضح من خلال قراءة الناقدة حيث تقول: ((**يهيمن اللون الأحمر هيمنة مطلقة على الحال الشعرية والتجربة الشعورية في شبكة الدوال، فالعبارات اللونية (قامتك الحمراء/يشماغ أحمر/معطّر بالدم/ بدم جديد) تعمل كلّها بنسق تشكيلي واحد وملتئم من أجل إعلاء شأن القيمة التعبيرية اللونية للأحمر، في رسم الصورة النضالية التي تحول حمرة القامة المتمردة واليشماغ الأحمر الذي يوضع عادة على الرأس كعلامة للتحدّي والشموخ والرفعة**))[٣]. وتبدو بعض الخيوط السيميائية في قراءتها من خلال ذكر بعض العلاقات غير المباشرة بين اللون الأحمر والتمرد من جانب، أو اللون الأحمر والشموخ والرفعة من جانب آخر.

والمنهج البنيوي يأتي بدرجة الثانية من حيث الأهمية، حيث تقول الناقدة: ((**الخطاب الشعري الذي تجاوز فيه (بول ريكور) حدود البنية (البارتية) البنيوية هو أحد المفاهيم الرئيسة التي توصل النص بالمتلقي، وتحيط هذه العلاقة بينهما بالرعاية التواصلية الثرّة التي تضمن للنص حدوث فعل القراءة المنتج في أرجائه، وتضمن للقراءة إذعان النص لشروطها وآلياتها كلما كانت القراءة فعّالة ومنتجة وغزيرة واختراقية في الوقت ذاته**))[٤]، ونجد أنّ بعضاً من النقاد الذين شاركوا في هذا المشروع النقدي قد اهتموا في قراءاتهم النقدية بالمنهج البنيوي، والناقد فيصل قصيري هو أحدهم إذ يقول إنّ المنهج البنيوي هو المنهج "الذي يفسّر تكوين الشيء ومقوليته، بمعنى تجسيد الأساس البنيوي والخطابي للنص الذي تؤلّفه البنية، وهي على صعيد آخر مجموع العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق، ومجموع هذه العلاقات، هو الذي يسمح بأداء وظيفته اللغوية، ويسهم في تكوين النص وإنشاء

---

(١) المصدر نفسه،١٦٩.
(٢) المصدر نفسه،٢٤٧.
(٣) المصدر نفسه،٢٤٨.
(٤) المصدر نفسه،١٦٩.

الخطاب على النحو الذي يتبنين فيه النص في تكوينه الخاص من جهة، وفي علاقته بمجتمع التلقي من جهة أخرى"[١]. أي أن المنهج البنيوي يمثل الجانب النقدي الإجرائي الذي يهتم بالجانبين المهمين:

أولا: كل ما يتعلق بالمعرفة الإنسانية وما يدور حولها من رؤى.

ثانياً: وفي نفس الوقت يهتم هذا المنهج بالجانب اللغوي أو علم اللغة النقدي الأدبي.

شارك الناقد نافع حماد في المشروع النقدي الجماعي في كتاب ((التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي/الهوية والمتخيّل)) في الفصل الثالث، وقد كثّف قراءته في موضوعِه الموسومة بـ(انفتاح العنوان الشعري- من سيمياء العتبة إلى فضاء المتن)، ولاحظنا أنه يهتم بالمنهج السيمائي من خلال الكشف عن العلاقات غير المباشرة بين الدال والمدلول ويهتم بالمنهج البنيوي أيضا، من خلال العلاقة المباشرة بين الدال والمدلول، أي أنّه قد اشتغل على عتبة العنوان الشعري كالدال الرسمي وعلاقته بالمتن أو مدلولاته، مبرزا عناصر الجمالي، ومن أهم جماليات العنونة التي اشتغل عليها الناقد جلب انتباه القارئ قبل أن يقرأ متن القصيدة، وما يوضح كلامنا أكثر قوله: ((ربما تكون من أول وأهم وظائف العنوان هو جلب انتباه القارئ أو السامع أو الشاهد إلى الموضوع))[٢]، ولاحظنا أنه قد اهتم بالعنوان كثيرا، لأن العنوان هوية أساسية للمتن.

للناقد محمد صابر عبيد دراسات متنوعة في مجال العنوان بين الرؤية والتطبيق، وله دراسات متنوعة وثرية في هذا المجال، ومما يقول في هذا السياق "للعنوان الأدبي جمالياته الخاصة، وفلسفته القائمة على سيميوطيقا التواصل مع نصَّه من جهة ومع مُستقبِلات المتلقي من جهة أخرى"[٣]، ونلاحظ أن الناقد نافع حماد محمد نجح من كشف هذه الجماليات، حيث يقول في هذا المجال: ((تطورت سياسة العنونة في النص الشعري خصوصاً بعد اكتشاف إمكانات هذه العتبة وقيمة حضورها اللافت على رأس النص، ودورها في تنشيط روح الخطاب والمتن الشعري، على النحو الذي يلقي على عتبتها وظائف كبيرة يتوجب على العنونة فيها أن تتجه إلى مستوى من الابتكار الفني الذي يلتقط الحسّ الشعري المتفجر في النص، فخرجت العناوين إلى فيض تعبيري من مفردات الذات وانشغالاتها العاطفية وتأملاتها في الطبيعة والوجود، وصارت موضع اهتمام الشعراء، لا بل موضع

---

(١) عبيد، د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"١٧٩.

(٢) المصدر نفسه، ١٧٣.

(٣) عبيد،د.محمد صابر، "المغامرة الجمالية للنص الأدبي دراسة موسوعيّة"، مكتبة لبنان،ص١٣٦.ط١، ٢٠١٢.

حيرتهم أحياناً، على النحو الذي ضاعف من اهتمامهم كثيراً في هذه القضية البنائية))[١].

يشتغل الناقد هنا على فاعلية العنوان الشعري كالدال وعلاقته بالمتن الشعري، وهذه العلاقة تمنح النص نافذة جمالية مضافة، لأن العلاقة القائمة بين عتبات القصائد والنصوص التي تنتمي إليها هي على الأصح علاقات تفاعلية على مستوى الجمالي، دون أن ينفي ذلك وجود استقلالية نسبية لكل جانب[٢].

إنّ الناقد في عتبة كل العناوين يعطي الفكرة العامة لقراءته، ونجح في إقناع القارئ على وفق أفق انتظاره للمتن وبهذا يمنح قراءته لبوسا جميلاً قابلاً للانتظار.

لعل إحدى هذه الجماليات جماليات عنوان (المفرد النكرة)، فأشار الناقد إلى أن أكثر عناوين (قصائد من بلاد النرجس) تشتغل على هذه الصيغة، لأنّ فلسفته تدور حول بساطة وضعه وصياغته، وهذا ليس فقط في الشعر الكردي الحديث بل في التجربة الشعرية الشائعة اليوم في الشعر العربي في العصر الحديث، كما قال الناقد: إن أي ((**رصد نقدي إحصائي لأي تجربة شعرية حديثة في أي مكان وزمان، سنجد هذا النوع من العنونة هو الأكثر حضوراً واستئثاراً وانتشاراً وتداولاً في القصائد، لأن بساطة وضعه وصياغته تحلّ إشكالات كثيرة على صعيد حيرة اختيار العنوان الشعري للقصائد**))[٣]. إذ نلاحظ أن الهوية في هذه العنونة بهذه الصيغة التنكرية لا تتبين إلا من خلال ربطه بالمتن الشعري، ومن إحدى هذه القصائد الواردة بالصيغة التنكيرية في قصيدة (أملٌ) للشاعر خليل دهوكي، فالناقد قد اشتغل على السر في صيغته المنكرة وجمالياتها اليي تبدو متجلية فيها، يقول ((**هو عنوان مفرد نكرة ينفتح على الفضاء الشعري والحياتي انفتاحاً مطلقاً وواسعاً، ويحتمل الكثير من الدلالات والقراءات والتفسيرات والتأويلات**))[٤]. وأشار الناقد إلى أن هذا العنوان بهذه الصيغة يمنح الشعر فضاء مفتوحاً ويفتح أبواب القراءات والتفسيرات والتأويلات تجاه هذه القصيدة، وبهذا يمنح النص طاقة حيوية وقدرة عالية وحيز واسع.

ولكن العنوان بالصيغة التنكيرية من دون ربط بالمتن، لا يترك وراءه أي قيمة فنية وأدبية، لذا قام الناقد بالاهتمام بعملية الربط بين العنوان وعلاقته بالمتن الشعري، وما يوضح الكلام أكثر قول الناقد تجاه هذه المسألة:

---

(١) المصدر السابق،٢٧٣-٢٧٤.

(٢) المغربي، د.حافظ، "عتبات النص والمسكوت عنه قراءة في نص شعري"، مجلة قراءات، جامعة الملك سعود- السعودية. عدد/٢٠١١.

(٣) عبيد، د. محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"، ص٢٧٤.

(٤) المصدر نفسه، ٢٧٤.

((**ويتكرر العنوان في متن القصيدة ولكن بشكل جمعي معرّف (إذا ما تذكرت مرّةً، وأردت أن تجددي الآمال)، على النحو الذي يحقق المعادل اللفظي مع العنوان بوصفه مفرداً منكراً، ويتيح فرصة أكبر لتقصّي الاحتمالات الدلالية التي تتعاضد بين العنوان وتجلياته في المتن الشعري، على النحو الذي يكشف عن بنية المعنى**))[1]. ويبدو لنا أن الناقد نجح في الكشف هذه العلاقة بين العنوان والمتن النصي، وأشار إلى أن تكرار العنوان في المتن النصي بالصيغة الجمعية المعرّفة يصغر هذا الفضاء الواسع، من أجل وصوله إلى بعض خيوط الفهم، وفي الأخير لاحظنا أن للعتبة علاقة مباشرة وجوهرية بموضوع النص وأبعاده. ويعتمد الناقد في قراءته على بنية لغوية وتركيبية مباشرة، أي غلّب التركيب النحوي على التركيب الأدبي.

يتنقل الناقد منهجيّاً في طريقة التناول بين المكان ورؤية الإنسان لهذا المكان تقانيّاً وجمالياً وثقافيّاً، وبين قيمة المعطى الجسدي الثقافي وشعرية المقاومة كذلك، وطبيعة الثقافة اللونية وأثرها التقاني وفاعليّة المعطى السّردي وشعرية العتبات وأنا التداعي وعالمية الفكر، بوصفها تنوّعاً منهجياً، وبين تنوّع المناهج الخاصّة بكل تعامل على انفراد، وذلك خير ما يمثل ثقافة التكامل على صعيد الكتاب الواحد والبحوث المنفردة.

٤-٣: قيمة المنجز النقديّ في قراءة الخطاب الأدبيّ الكرديّ

يبدو أن حديث الناقد محمد صابر عبيد في المدخل الباب الثالث عن قيمة المنجز النقدي التي تتمظهر من خلال هذا الفريق النقدي شاملاً وعميقاً على أكثر من مستوى، وأشار إلى أنّ هذا المشروع فضاء نقدياً أوسع وأشمل، لأن كل ناقد يشتغل على المجال المعين الذي يستجيب لرؤيته النقدية، وما يوضح هذه المسألة قول الناقد:

((يمكن الفات النظر في هذا السياق إلى قيمة فريق العمل النقدي الذي أسهم في إنجاز هذا العمل النقدي المميز، وأهمية عمل (الجماعات النقدية) في تكريس وضع نقدي جديد لم تألفه كثيراً الساحة النقدية العربية، إذ طالما اعتمدت على الجهود الفردية التي مهما بلغت من قوّة فعلها النقدي ومنهجيته ورؤيته، فإنه في النهاية لا يرقى إلى مستوى إمكانية تأسيس مشروع نقدي بوسعه تقديم نظرية جديدة، أو رسم معالم رؤية نقدية ذات طبيعة نوعية خاصة ترتبط باسم ناقد أو تجربة نقدية فردية))[2]، ولعل القيمة النقدية التي حاز عليها الكتاب هي خير ما يبرز في إلفات النظر القرائي حول هذه المنهجية المهمة في الفضاء النصي، أي بما يناسب النّص

---

(١) المصدر نفسه،٢٧٤-٢٧٥.

(٢) عبيد، د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"١٧٤.

وقيمته الحقيقيّة التي تسعى إلى تشكيل قيمة حقيقيّة تناسب قيمة الرؤية بحيث تكون موازية لها، "من هنا لا بدّ لشبكة المفاهيم والمصطلحات العاملة في حقل عمل المدخل النظري بمنطلقاته المعروفة على صعيد البنية العنوانية والتمثيل القرائي النصّي لها في المتن، من أن تقارب مفهوم التأويل بوصفه الآلية المركزية الأولى المستخدمة في فحص النصوص ومعاينتها، والكشف عن شفراتها الجمالية المؤسسة لأنموذج الخطاب، من أجل استيعاب أعلى لمجمل حركات الخطاب الأدبي في فضاء القراءة "[١].

إنّ وجود المنهج الحقيقي للنص الموازي له إجرائيّاً هو خير ممثل لهذه القيمة، حيث تنطوي القيمة التي أشتغل عليها على النص بمستوياته المختلفة والمتنوّعة بما يجعل قيمة التحليل النقدي مشحونة بالعطاء والموازنة للنص الشعري، هذا من جهة، ومن جهة أخرى- على صعيد تمثيل الموضوع- تبرز قيمة المنجز في رسم المعاناة التي "ضغطت كثيراً على المكان والطبيعة واللغة نضجت في أعماق الشاعر الكردي، وتحوّلت بالرغم من مرارتها إلى عامل تموين غزير للتجربة ضاعف من قدرتها على العطاء والتمثّل والصيرورة، وحثّت الطاقات الشعرية الكامنة في ضمائر الشعراء الكرد على التفجّر والانبثاق والصيرورة، على النحو الذي تمثّلت بصورة أنموذجية وغزيرة في القصائد من بلاد النرجس"[٢].

هذا فضلاً عن أنّها تتسم- أي القصائد المنتخبة للمعاينة- "بتعالي النبرة العاطفية والوجدانية والانفعالية بآفاقها الإنسانية الراقية، وذلك بحكم الأسباب والقضايا والأحداث التي انشغلت بها المنطقة والإنسان والفكر والرؤية في هذا المكان، إذ إن غنائية هذه القصائد تمتزج بالفرح والبكاء والشجن والأسى والحلم والحب والتطلّع والأمل والمرارة واليأس والعزيمة، بأسلوبية فنية وجمالية جدلية تجعل من الكيان النصي للقصيدة كياناً ذا خصب كثيف وعميق وحيوي، يجمع كل المتناقضات الشعورية والوجدانية العاطفية في سلّة واحدة "[٣].

ومن هنا يمكن القول إنّ العمل في هذا الاتجاه التقاني الحر الذي يتعامل مع النص بوصفه بؤرة انطلاق لطريقة المعاينة النقدية، هو ما يبرر وجود الحديث عن قيمة نقدية خاصة بالجماعة النقدية، إذ إنّ العمل الفردي أو الشخصي لا يخدم النقد تماماً، لأن رؤية الشخصية أو الشغل الفردي ينظر إلى النص في المجال المحدودة أو الضيق، كما قال الناقد: ((الرؤية الواحدة والمنهج الواحد والشغل الواحد لا ينتج وضعاً نقدياً شاملاً وكاملاً وواضح الحدود والصيغ والأشكال، وبقوانين وقواعد

---

(١) المصدر نفسه، ١٧٠.
(٢) المصدر نفسه، ١٧١.
(٣) عبيد، د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل" ١٧١.

وأسس ونظم بوسعها أن تخترق السائد وتقيم أنموذجها في الأرض النقدية بكل جدارة وقوة وتمكّن وعلمية))[١].

ثم يتحدث الناقد عن هدفه من هذا المشروع النقدي الجماعي في كتابه التشكيل الجماليّ للخطاب الأدبيّ الكرديّ ببابه الثالث الذي يسهم فيه مجموعة من الأكاديميين والنقاد الذين يعملون تحت إشرافه، بقوله: ((**كي ننقل الكتاب من منطقة الرؤية النقدية الفردية إلى منصّة الرؤية النقدية الجمعية، إسهاماً منا في تنوير الكثير من الحساسيات الإبداعية التي يتميّز بها الخطاب الأدبيّ الكرديّ في هذا السياق**))[٢].

وأشار الناقد إلى أن النقاد الذين شاركوا في هذه المشروع النقدي الجماعي كشفوا بعضاً من الرؤى الإبداعية في الخطاب الأدبي الكردي الحديث، ونأخذ بعض قراءات هؤلاء النقاد لكشف قيمة المنجز النقدي الثقافي المتعلق بالأدب الكردي الحديث، ولغته الخاصّة إذ إن "اللغة بطبيعتها وخصوصيتها تنهض بأعباء هذه التجربة الإشكالية في أرقى صورها وأعظم تجلياتها، وإذا كانت اللغة الكردية التي أنجزت فيها قصائد من بلاد النرجس هي الحامل التمثيلي الحيوي لتجربتها، فإن الترجمة التي نهض بأعبائها الشاعر حسن سليفاني ارتقت إلى أعلى مراحل تمثيلها للغة الأم، فالمترجم يكتب الشعر بالعربية والكردية بالمستوى التعبيري والجمالي ذاته، وبوسعه - في تقديرنا - أن يرتفع بالنص المترجَم إلى أعلى قيمة ممكنة في حساسية اللغة التي يترجم إليها (العربية)، بحيث تبدو النصوص وكأنها مكتوبة بالعربية أصلاً بالرغم من رائحة النرجس الكردية التي تتفجّر من بين الدوال والدلالات والرموز والعبارات والجمل كافة"[٣]، وما له صلة ببؤرة الموضوع وطبيعة التناول للغرض الشّعري وإن كانت مرحلة الشّعر قد تجاوزت مفاهيم الأغراض.

وعلينا أن نتوقف على رؤى النقاد الذين شاركوا في هذا المشروع النقدي ونفكك قراءاتهم، ولكي نعلم إلى أي مدى نجحوا في نظرتهم الخاصة للخطاب الأدبي الكردي؟ وهل يمكن أن نعكس الواقع الكردي الثقافي والجمالي فيها أم لا؟

وما هي قيمة المنجز الذي كشف النقاد من خلال قراءاتهم عنه في (قصائد من بلاد النرجس)؟ ولتوضيح هذه المسألة والمسائل الأخرى والمسار والمنهجيّ النقديّ لمجموعة النقاد العشرة نتوقف على بعض قراءاتهم النقدية في هذا الباب، وأهم القضايا التي بوسعنا معالجتها هي:

- **نافذة الحزن والقلق في الخطاب الأدبي الكردي مفتوحة:**

---

(١) المصدر نفسه، ١٧٥.
(٢) المصدر نفسه،١٧٥.
(٣) المصدر نفسه، ١٧١.

إنّ الظروف السياسية والاقتصادية القاسية وكثرة المحن والمآسي من حالات القتل والأنفال والترحيل والسجن والتعذيب التي مرّ بها الشعراء الكرد، انعكست على الخطاب الأدبي الكردي وبخاصة في الشعر، كما أشار الناقد محمد صابر عبيد في قوله: ((لا شكّ في أنّ المعاناة الإنسانية القاسية التي ضغطت كثيراً على المكان والطبيعة واللغة نضجت في أعماق الشاعر الكردي، وتحوّلت بالرغم من مرارتها إلى عامل تموين غزير للتجربة ضاعف من قدرتها على العطاء والتمثّل والصيرورة، وحثّت الطاقات الشعرية الكامنة في ضمائر الشعراء الكرد على التفجّر والانبثاق والصيرورة، على النحو الذي تمثّلت بصورة أنموذجية وغزيرة في قصائد من بلاد النرجس))[١]. وإذ نركز على قراءة الناقد فيصل قصيري في هذا المجال نلاحظ أنّ التوتر الفكري والنفسي والثقافي يبدو واضحا في قراءاته، وقصيدة (كاروخ) لحسن سليفاني خير نموذج لهذه المسألة، فقد قام الشاعر بتصوير بعض الحالات التراجيدية والمأساوية التي يتعرض لطفل في ثدي أمه، حين يقول الشاعر:

رعب الليل، حوافر خيل
في ثدي امرأةٍ
لا تعرف طفلتها لغةً
غير الجوع والصراخ..
كلّ الليل[٢]

وهذه المسألة التراجيدية تبدو في قراءة الناقد بصورة تحليلية واضحة، حيث يقول: ((**هنا ينقل الشاعر الحالة التراجيدية لأم تتعرّض للانسحاق والقهر والعذاب**))[٣]. فمكان هذه التراجيديا هو ثدي امرأة (في ثدي امرأةٍ/ لا تعرف طفلتها لغة)، فمنع طفل من حليب أمه ليواجه الجوع والحرمان صورة بالغة القسوة، يقول الناقد: ((**المكان المعلّق في الجسد فهو (ثدي امرأة)، فحرف الجرّ (في- ثدي امرأة) يفتح فجوة في المكان/ الجسد الذي يعاني الجفاف والحرمان وعدم القدرة على العطاء**))[٤].

إنّ هذا الطفل البريء ليس له ذنب في الصورة الشعرية (لا تعرف طفلتها لغة/غير الجوع والصراخ)، وليس لديه من حيلة سوى الصراخ، فالصراخ رمز هنا رمز البراءة، ويقارب أكثر الناقد هذه القضية بقوله: ((**وتبقى رغبة الطفلة في أن يكون (الثدي) مانحاً إياها الحليب الذي هي بحاجة إليه مؤجلة، لذا فهي لا تجد**

(١) عبيد، د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"، ص١٧١.
(٢) المصدر نفسه،١٨٣.
(٣) المصدر نفسه،١٨٣.
(٤) المصدر نفسه،١٨٣.

طريقة للاحتجاج على الجوع سوى الصراخ بوصفه صوتاً بوسعه أن يوصل رسالة الحرمان والحاجة))[١].

إذ نلاحظ أن الناقد يبدو ثقافيا في قراءته لأنه أشار إلى أن الأم والطفلة كلاهما شاركا في بناء هذه التراجيديا:

أ. حرمان الطفل من ثدي أمه، أن هذه المسألة تمثل عذاباً نفسياً للأم.

ب. منع الطفل من حليب أمه، بوصفها مسألة عذاب جسدي للطفل.

وأخيراً تتجلى خيوط التوتر وتبدو واضحة فيهما، لأنّ نقول إنّ هاتين المسألتين تعكسان رؤية ثقافية عميقة في تجربة القصيدة والشاعر والموضوع الشعري على حدّ سواء.

- **الألوان القاتمة عند الشعراء الكرد المعاصرين**

يشتغل النقاد العشرة في مشروعهم النقدي المشترك على مسألة أخرى تبدو واضحة في الخطاب الأدب الكردي، وهي ظهور الألوان كتعبير عن مسألة ثقافية في الشعر الكردي المعاصر لا تخلو من معطى تشكيلي جمالي، حيث يقول الناقد: **((وعلى الرغم من أن الطبيعة والبيئة الكردية تحفل بالألوان البهيجة، حيث تتجلّى الطبيعة في أحلى صورها وأكثر ألوانها إشراقاً وحيوية وتنوّعاً))**[٢]، ولكن ما نلاحظه على العموم أن الشعراء الكرد قاموا بالترميز الشعري بوساطة هذه الألوان، ولاسيما الألوان القاتمة الأكثر شيوعاً في القصائد المختارة، بسبب الظروف القاسية التي مرّت بها هؤلاء الشعراء، حيث يقول الناقد:

((إن التجربة القاسية التي مرّت بها المنطقة وعاناها إنسان هذه المنطقة، حوّل هذه الألوان- شعرياً- إلى ألوان قاتمة هيمن عليها اللون الأسود بتمثيلاته المتعددة، وضاعف من قيمته التشكيلية وانفتح على مجالات استخدام لونية وتعبيرية ورمزية جديدة))[٣]. ولذا نلاحظ أن التوظيف الرمزي في الشعر تتضاعف قيمته الفنية والجمالية، وله من الطاقة الإيحائية ما يسهم عميقا في جذب المتلقي، يقول الناقد ((**فإن التعبير بالألوان كثيراً ما يكون وسيلة من وسائل التعبير الرمزي لما لها من إيحاءات خاصة، تتشظى وتتنوع وتتعدد على أكثر من مستوى وبأكثر من سبيل وطريقة**))[٤].

---

(١) عبيد، د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"، ص١٨٣.

(٢) المصدر نفسه،١٧٢-١٧٤.

(٣) المصدر نفسه،١٧٤.

(٤) المصدر نفسه،٢٣٤.

ولا تخلو الألوان على هذا المستوى بطبيعة الحال من الجانب الثقافي بل فيه الكثير من خيوط التوتر والقلق والألم بوصفها العامل الثقافي المحدد للتجربة كما يلمح الناقد إلى ذلك: ((**تنتمي إلى فضاء شعري وثقافي وإنساني جدلي يراهن على الكلام مثلما يراهن على النضال**))[١]. ولذا يبدو أنّ توظيف الألوان في الفضاء الشعري جماليا بالدرجة الأولى، ولكن حين تصوّر الهموم الإنسانية فيه ترميزياً فإن التوظيف يبدو ثقافياً.

اللون الأسود هو أكثر شيوعا في (قصائد من بلاد النرجس) ويبدو ذلك فيه خيوط التوتر الفكري والعاطفي والنفسي والثقافي. ونأخذ قراءة الناقدة (فاتن عبد الجبار جواد) تحت العنوان (الصورة اللونية أفق الدلالة وحساسية التعبير الشعري)، كنموذج لهذه المسألة الثقافية. صحيح أنّ الناقدة تبدو قراءتها ذات طابع جمالي في تشكيل العنوان على العموم، لأنّ التوظيف اللوني في الشعر عنصر من عناصر التشكيل الجمالي، ولكنها تقترح في قراءتها مجالاً آخر يتعلق بالجانب الثقافي، كما تقول الناقدة في مقاربة إجرائية: ((**وتنتمي إلى فضاء شعري وثقافي وإنساني جدلي يراهن على الكلام مثلما يراهن على النضال**))[٢].

ونأخذ قصيدة (متى ستأتين) للشاعر خليل دهوكي، لتوضيح هذه المسألة أيضاً، حيث يقول الشاعر:

حينما أتأمل خارطة عينيكِ السوداوين
تسقط الجراح من جسدي
واحداً تلو الأخرى[٣].

فأشارت الناقدة إلى أنّ اللون الأسود في هذه القصيدة يتكشّف عن رؤية ثقافية عميقة في مرجعيتها، حيث تقول: ((**مع اللون الأسود بوصفه لوناً مركزياً وجوهرياً، ضمن إطار الفضاء الجمالي للون الذي يحيل على فضاء إنساني وثقافي**))[٤].

وفي قصيدة (الكركي) للشاعر عبد الرحمن مزوري أشارت الناقدة إلى أنّ اللون الأسود فيه يأخذ بعداً ثقافياً، إذ تصف ذلك بقولها: ((**يذهب مباشرة على القيمة السلبية في اللون الأسود، ليصنع صورته اللونية استناداً إلى رؤيا اللون الأسود المتربطة بالموت عادةً**))[٥]. فنلاحظ أن خيوط التوتر تبدو واضحة من خلال ذكر

---

(١) لمصدر نفسه،٢٣٥.
(٢) عبيد، د.محمد صابر / التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي "الهوية ولمتخيّل"/ ٢٣.
(٣) المصدر نفسه،٢٣٥.
(٤) المصدر نفسه،٢٣٥.
(٥) المصدر نفسه،٢٣٥.

القيمة السلبية للون الأسود وارتباطه بالموت، وانتشاره على مساحة واسعة من فضاء القصيدة.

أما في قصيدة (قبل البارحة) للشاعر محسن قوجان فنجد أن الناقدة قد كشفت بعض خيوط التوتر اللوني المنعكس على حساسية الرؤية في القصيدة، حيث تقول: ((**اللون الأسود لبناء صورة شعرية ذات محمول ثقافي وفكري، وبأسلوبية حكائية سردية تحكي قصة الجدل بين طرفين طبقيين هما (الأغا) الذي يمثل صورة الطاغية الجلاد، والمواطن البسيط الذي يمثل صورة الضحية**))[1]. فاللون الأسود طغى على بعض عيوب الخطاب تحته التي تبدو من خلال (صورة الطاغي وصورة الضحية عند المواطن البسيط)، وهذه الصورة الثنائية تكشف عن طبيعة الصراع الطبقي في مجتمع القصيدة. وكل هذه التوترات تبدو على نحو جليّ ومؤثر في صوغ بنية القصيدة من خلال اللون الأسود، وقوّة تأثيره في تشكيل الخطاب الموضوعي في القصيدة. وقد نجحت الناقدة من بناء رؤيتها الثقافية نحو هذا الخطاب.

الناقد فليح مضحي أحمد مثلاً يبدو ظاهراً بوصفه ناقداً ثقافياً في قراءته لشعرية المقاومة للشاعر مؤيد طيب، وشعرية الكبرياء للشاعر عبد الرحمن المزوري. لأنه يشتغل على الجانب المأسوي والاضطراب الروحي والقلق الميداني وفقد الثقة والحيرة والكآبة والتشاؤم والهم والحزن والكدر واليأس والقنوط والإحباط في مجتمع القصيدة، وكل هذه التوترات دفعت الإنسان من أجل أن يقاوم مأساة الحياة، وما يعزز كلامنا قوله في هذا السياق التحليلي للقصيدة: ((**ومن تعاضد الشعريتين تخرج رؤية موضوعاتية ترسم مساراً مهماً من مسارات هذه القصائد، وهي تحكي تجربة شعب مقهور يناضل ويقاوم بقوة وكبرياء من أجل مصير إنسانه وشعبه ووطنه، ضمن إطار الحق الإنساني المشروع في البحث عن مستقبل أفضل للإنسان**)).[2]

ونلاحظ أن الناقد ينحاز للثقافي هنا وللأسباب الآتية:

١. ذكر الشعب المقهور.
٢. التأكيد على فعل المقاومة والمناضلة من أجل البقاء على الحياة. وهاتان المسألتان تتجليان بوصفهما الثقافي في الكشف عن عيوب الحالة الاجتماعية والدفاع عن جوهر الحياة.

صحيح أن الجانب الثقافي مسيطر على الجمالي هنا، أي يبدو تركيزه أكثر على تصوير الحياة القاسية التي مرّ بها الإنسان وحالاته المهددة بالموت وقد واجهها على مرّ الزمان، ولكن في الوقت نفسه نجد أنه اشتغل على جماليات القصيدة أيضا

---

(١) المصدر نفسه،٢٣٦.
(٢) بيد، د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"" ص٢١٨.

كاللغة الشعرية والصورة الشعرية في هذا السياق، إذ يصور مدى كثافة لغته الشعرية ويبتعد من اللغة العادية، وما يوضح كلامنا أكثر قوله: ((**وفي الوقت الذي تصبح فيه التجربة الحياتية النضالية ضاغطة على الأنموذج الكتابي واشتراطاته الفنية والجمالية، استجابة للحال الإنسانية القاسية التي لا تحتفي كثيراً بالفن والجمال قياساً إلى الحياة نفسها، فإن الشاعرين تمكّنا من احتواء هذه الثنائية الصعبة من أجل الوصول إلى أنموذج شعري متين، يستجيب من جهة للحال الانفعالية والشعورية والوجدانية المنبثقة من حسّ الوطن المهدّد والإنسان المهدّد، ويجتهد من جهة أخرى في العمل على التجويد في الأنموذج الشعري بكل طبقاته ومراحل تكوينه، والحفاظ التكويني الجمالي- ما أمكن- على نظافة ونصاعة التعبير في ظلّ رهانات الفن والجمال التي يجب أن يتحلّى بها الجنس الأدبي، وخاصة الشعر برهافته وحساسيته وقربه الشديد من روح الإنسان وحلمه وتجربته الوجدانية والعاطفية**))[1].

يبدو لنا السمة الترابطية بين الجمالي والثقافي في آن، بداية يقدم رؤيته الثقافية حيث يتحدث عن التجربة الحياتية النضالية ويصور الحياة القاسية التي مر بها الإنسان، ومن ثم يؤكد على بعض سمات الجمالية في تشكيل النص حيث يقول: ((**ويجتهد من جهة أخرى في العمل على التجويد في الأنموذج الشعري بكل طبقاته ومراحل تكوينه، والحفاظ التكويني الجمالي- ما أمكن- على نظافة ونصاعة التعبير في ظلّ رهانات الفن والجمال التي يجب أن يتحلّى بها الجنس الأدبي**))[2].

وفي مطلع كلامه أيضا نجد هذه السمة الترابطية، حيث يقول: ((**تتألف شعرية المقاومة والكبرياء في المنظور الفكري والتعبيري من حساسية وطبيعة التجربة الشعرية، التي يحتضنها المكان واللغة والصورة والإيقاع وأنموذج البناء في الوقت نفسه، فالتجربة الشعرية التي هي انعكاس فني وجمالي ورؤيوي لتجربة الحياة ذاتها وعلى مختلف المستويات والأصعدة، تلتحم في مساقات كثيرة لتصبح تجربة الحياة هي ذاتها تجربة الكتابة**))[3].

ففي شعرية المقاومة والكبرياء يعالج الناقد موضوعين المهمين وهما:

١- اشتغل على المنظور الفكري أي كل ما يتعلق بحياة الناس من الألم والحزن والاستبداد والظلم والقهر.

٢- اشتغل على السياق الأدبي أي أنه قارب كل ما يتعلق باللغة والإيقاع والصورة والرمز والبناء). وإذن فقد لاحظنا أن الناقد نجح في قراءته لأنه يمنح النص

---

(١) المصدر نفسه، ٢١٨.

(٢) المصدر نفسه، ٢١٨.

(٣) عبيد، د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"، ص٢١٨.

وظيفتين أولا لمحة جمالية وثانيا ثقافية. واختار الناقد موضوعة أخرى لقراءته تحت العنوان (شعرية المقاومة: أنثوية الوطن ووطنية الأنثى)، ونرى في مطلع كلامه حضور الرؤية الثقافية أكثر مع أن من الجمالية، بمعنى أن الجانب الثقافي يسيطر على الجانب الجمالي، والعنوان خير دليل على هذه المسألة، لأن الجزء الأول (شعرية المقاومة) يتجلى بوصفه الثقافي، لأن الشاعر تناول حركة المرأة ونهضة المرأة ضد الظلم والاستبداد التي واجهتها في حياتها.

والجزء الثاني من العنوان (أنثوية الوطن ووطنية الأنثى) هذه الثنائية أيضا تعكس رؤية ثقافية، تتمظهر فيهما بعض خيوط التوتر من حيث عدم القدرة على تحقيق أمنية المرأة الكردية في الحصول على حياة حرة كريمة.

ونأخذ قصيدة (ئافيفان) نموذجاً لشعرية المقاومة، مع أنّ في عتبة العنوان لا نجد أي قيمة فنية وثقافية من دون ربطه بمتن القصيدة، ولكن في العتبة يشتغل الناقد على بعض خيوط الثقافي من خلال حضور الأنثى في العنوان، حيث يقول: ((**ينضج فعل المقاومة بمعناه العاطفي والانفعالي من خلال حضور الأنثى**))[1]، فنلاحظ أن النظر إلى حضور الأنثى كقيمة مقدسة وعاطفية وانفعالية تبدو داخل فضاء المقاومة والدفاع عنها، ثم أشار الناقد إلى أن فعل المقاومة يتمظهر من خلال آلية التكوين الشعري، ويعزز أكثر هذه المسألة قوله: ((**تجتهد في التعبير عن فعل المقاومة من خلال فوران العاطفة وفكرة الدفاع عن المقدّسات، حيث تجتمع الحبيبة والأرض والوطن وكل القيم العليا في سلّة شعرية واحدة لا يمكن فصلها**))[2]، فنلاحظ كيف أن الواقع الكردي انعكس على الأقلام والأفكار والرؤى في مدونات شعرائه، وينظر إليها الشاعر كشيء مقدس يستحق الدفاع، ولعل خيوط الاضطراب في حياتها تبدو من خلال الدوال الشعرية: (المقاومة، فوران العاطفة، فكرة الدفاع عن المقدسات) ففي هذه العبارات الثلاثة تعبر شخصية المرأة داخل فضاء القصيدة عن حالها غير المستقر وغير الهادىء.

أشار الناقد أيضاً إلى بعض عناصر التشكيل الجمالي في هذه القصيدة، بقوله: ((**دوال المقاومة التي تجسّدت تجسداً درامياً وسردياً وإيقاعياً فاعلاً في لغة القصيدة (نار عشقك/ حارقة/ احترقنا/ لا ترددي/ لا تعطي/ للأغراب/ ماءك/ البارد/ العذب)**))[3]. فنرى تداخل الفنون الأخرى كالسرد والدراما يمنح قيمة جمالية وفنية عالية، فضلاً عن الإيقاع الذي يفتح نافذة فنية أخرى بوجه القصيدة وهو يتمظهر من خلال العبارات الآتية (نار عشقك/ حارقة/ احترقنا/ لا ترددي/ لا تعطي/ للأغراب/

---

(١) المصدر نفسه،٢٢١.

(٢) المصدر نفسه،٢٢١.

(٣) عبيد، د.محمد صابر، "التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل"٢٢١.

ماءك/ البارد/ العذب)، لذا وربما تكون العناصر الفنية الثلاثة (السرد، الدراما، الإيقاع) ذات قدرة عالية وطاقة كبيرة على شحن لغة القصيدة بهذه الحيوية والنشاط والقوة التعبيرية والتشكيلية.

ثم عبر الناقد أيضاً عن قيمة ثقافية جديدة تتمثل في الإحساس بالمسؤولية أمام الوطن، كحب الوطن والدفاع عنه، والنضال من أجله، حيث يقول الناقد: ((**تكشف عن قيمة الإحساس بالمسؤولية تجاه المعاني العميقة في حياة الإنسان المناضل، وحرصه على الحبيبة والماء المرتبط بها الذي لم يكن في حقيقة الأمر سوى دفاع عن الوطن، يضمر في أعماقه شعرية المقاومة المستمرة والدفاع عن الوجود الذاتي عبر الدفاع عن هذه المعاني المتشابكة المتداخلة**))[1].

ومن هنا علينا أن نكتشف طبيعة العلاقة بين الثقافي والجمالي في هذه التجربة الشعرية، وهو ما يكشف لنا استحالة فصل الجمالي عن الثقافي في الدرس النقدي، فثمة الكثير من أواصر التفاعل والتلاقي والامتزاج بين الرؤيتين الثقافية والجمالية، وربما لا يوجد نص يخلو منهما على نحو من الأنحاء، مما يؤكد لنا مرة أخرى خطأ أطروحة الناقد عبد الله الغذامي حينما عزل الجمالي عن الثقافي بصورة مطلقة، وقال بولادة النقد الثقافي على حساب موت النقد الأدبي.

(١) المصدر نفسه،٢٢٢.

الخاتمة ونتائج البحث

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله وبعد:

فقد توصل البحث إلى نتائج وهي:

١. إن النقد الجمالي أحد أهم مناهج النقد المهمة في العصر الحديث، وحركة نقدية مهمة ثارت على كل الاتجاهات السياقية التي كانت سائدة من قبل، وساهمت بشكل كبير في وضع لبنات أساسية لبناء نقد جديد، وتتجلى أهميته بصورة خاصة في تحليل النصوص الأدبية بآليات ثقافية.

٢. وتبين لنا أنّ هذا النقد يهتم بالبناء الفني في العمل الأدبي، ويبحث عن الجماليات التي تمنح النص أدبيته وتأثيره، وهدفه إظهار جماليات النصوص والتعزيز والتشويق والتذوق الأدبي ودعمه.

٣. إن النقد الثقافي هو الذي يستكشف العيوب الثقافية في الخطاب بعيداً عن حدود الدراسات النصّية التي تستكشف جماليات الكلمة داخل إطار النص المغلق.

٤. إن النقد الثقافي يهتم بإبراز العيوب الموجودة في الخطاب القومي داخل أدبيته، سواء أكان ما يتعلق باللفظ أو المعنى.

٥. وركزنا على التنسيق بين الجانبين الجمالي والثقافي في الفكر النقدي للناقد محمد صابر عبيد في الخطاب الأدبي لأدباء الشعب الكردي.

٦. إنّ الأدب الكردي عبارة عن جميع ما كتب باللغة الكردية من القديم حتى الآن سواء أكان شعراً أم نثراً، ومن هنا ليس شرطاً أن يكون هذا الشعر صادر عن الشاعر الكبير أو أُخرج من الديوان لأحد الشعراء، لأننا نقصد بالأدب الكردي جميع ما قيل باللغة الكردية مما له دور في إغناء هذه اللغة، وتوسيع أفق الأدب الكردي.

٧. تبين أن شعراء الشعب الكردي كانوا ناجحين ومتفوقين في تسليط الضوء على بيئة وطنهم وشعبهم، وتأثير ذلك على أشعارهم في الخطاب الأدبي.

٨. ركز الناقد محمد صابر عبيد في كتابه الموسوم ((التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل)) على جانبين مهمين وهما الشعر والقصة، وذكر أن أدباء الكرد قد اهتموا بالقصة وأكثروا منها لأسباب ترجع إلى بيئتهم من الفقر والشدة والظلم وتشريدهم من أوطانهم إلى الجبال والوديان.

٩. واهتم الناقد محمد صابر عبيد في الباب الثالث بالمشروع النقدي الجماعي، ومن خلاله شارك عشرة النقاد كل واحد قدم رؤية نقدية معينة، وبهذه الرؤى المتنوعة فتح فضاء أوسع نحو الخطاب الأدبي الكردي داخل هذا الكتاب.

١٠. وتبين لنا طبيعة النقد التكاملي من خلال مشروعه الجماعي، فله أهمية بالغة في بيان محاسن الشعر والأدب.

١١. يحاول النّاقد بين الحين والآخر رسم المعالم الحوليّة للشعر في داخل القصيدة واستخراج كل تفاصيل العمل الذي يدور حوله الشعر.
١٢. العملية النقدية عند ناقدنا هي بالأساس متعة ولعب بالمعنى والمنهج والدلالات، مادة طينية يصنع منها ما يشاء على وفق مقتضيات الحال.
١٣. يرسم بين الحين والآخر منهجاً يخرج من قالب الدوائر الجاهزة والأطر المغلقة، نحو فضاء أكثر حرية في تعامله مع المناهج، مصرّحاً على غير مرّة بخيانة المناهج، وهو مفهوم واسع وحر وهي خيانة محمودة وموجبة في النقد.
١٤. توحيد المرجعيات النقدية في إطار نقدي موحد وواضح وعارف باستراتيجية التعامل مع النصوص، حيث يخرج الكتاب الجماعي شاملاً ووافياً مبنيا على رؤية استباقية في وضع خطط العمل والسير على منهاجها.
١٥. العمل النقدي في هذا المشروع حر ومتكامل، لا يغيب عنه طغيان الطابع الأكاديمي.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

١. إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، تحقيق مجمع اللغة العربية، الناشر دار الدعوة، عدد الأجزاء (٢)، تم استيراده من نسخة: الشاملة بكتب الجامع الكبير للتراث فقط غير مفهرسة/ج/٢/٩٩٨.
٢. ابن منظور، لسان العرب، الناشر دار صادر- بيروت- عدد الأجزاء ١٥، ج٩.
٣. أبو أصبع، صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١.
٤. أبو لبن، زياد، مرايا الخطاب الإبداعي (قراءات في تجربة محمد صابر عبيد)//ص٢٤٦، ط١/٢٠١٤م، ١٤٣٥هـ، دار غيداء.
٥. أسية، داحو، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية محمود درويش نموذجاً، سنة٢٠٠٩م، جامعة حسيبة بن بوعلي. الشلف.
٦. الغذامي، عبد الله محمد، اصطيف، عبد النبي، نقد ثقافي أم نقد أدبي؟، دمشق، دار الفكر، ٢٠٠٤.
٧. إضاءات حول النقد الثقافي: سليمان الحبيب موقع (www.doroob.com) التأريخ ٢٤/يونيو/٢٠٠٥، تاريخ الزيارة ٣، ١٢، ٢٠١٥.
٨. أمين، أحمد أمين، النقد الأدبي، ج٢، دار مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢.
٩. البهنسي، د. عفيف، الهوية الثقافية بين العالمية والعولمة، منشورات وزارة الثقافة- الهيئة العامة السورية للكتاب٢٠٠٩.
١٠. التعريفات، علي بن محمد بن علي الجرجاني، سنة الولادة ٧٤٠/ سنة الوفاة ٨١٦، تحقيق إبراهيم الأبياري الناشر دار الكتاب العربي، سنة النشر ١٤٠٥، مكان النشر بيروت، عدد الأجزاء ١.
١١. التميمي، عبد الله حبيب- الشجيري، سحر كاظم حمزة، سيرورة النقد الثقافي عند الغرب، مجلة جامعة بابل/العلوم الانسانية/المجلد٢٢/العدد١/٢٠١٤.
١٢. جابي، حياة جابي/النقد الجمالي في القرن الرابع الهجري، رسالة الماجستير جامعة فرحات عباس (جزائر)، ٢٠١٠-٢٠١١م.
١٣. جابي، حياة، النقد الجمالي في القرن الرابع الهجري، بإشراف/ د.إبراهيم صدقة، جامعة فرحات عباس، الجزائر، ٢٠١٠، ٢٠١١.
١٤. الحافظ، د. محمد صالح رشيد، النافذة والريح (إضاءاتٌ في تجربة محمد صابر عبيد الإبداعية)، دار غيداء، ط/١، ١٤٣٥هـ، ٢٠١٤م، ص٢٠٧.

١٥. حبيب، سليمان حبيب، ينظر: إضاءات حول النقد الثقافي/موقع (http://www.doroob.com/archives/?p= 274)، تأريخ/٢٤/٤/٢٠١٥.
١٦. حمداوي، ينظر: جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، مقال نقدي الموقع الالكتروني/http://www.diwanalarab.com/ تأريخ/٢٧/ ٤/٢٠١٥)
١٧. الخليل، سمير الخليل/فضاءات النقد الثقافي من النص الى الخطاب، دار الصائر- العراق- ودار مكتبة البصائر- لبنان بيروت- ط/١/٢٠١٥م-١٤٣٦هـ.
١٨. د.ستار عبدالله، شعرية المكان (قراءة في الشعر الحديث)، دار تموز، ط/١- ٢٠١٣.
١٩. رتشارد، مبادئ النقد الأدبي ترجمة أحمد مصطفى بدوي المؤسسة المصرية للتأليف والطباعة والنشر، ١٩٦٣م.
٢٠. رسول، صبري، مقالة بعنوان القصة القصيدة الكردية تأريخ الزيارة/ ٢٠١٦/١/٢٠.
٢١. الرواشدة، حامد سالم درويش، الشعرية في النقد العربي الحديث(دراسة في النظرية والتطبيق)، بإشراف أ.د.سامح الرواشدة، جامعة مؤتة/٢٠٠٦. رسالة الدكتوراه. ص١٠٧.
٢٢. السامرائي، د. سهام، رواية الأرض والتاريخ والهوية (قراءات في رواية (عمكا) لسعدي مالح، دار غيداء، عمان، ط١، ٢٠١٥م- ١٤٣٦هـ.
٢٣. السامرائ، د. فليح مضحي، فضاء الرؤية وآليات المنهج (الجمالي والثقافي في خطاب محمد صابر عبيد النقدي)، دار غيداء، عمان، ط١، ٢٠١٥م- ١٤٣٦هـ.
٢٤. سعدون، د.نادية هناوي، تمظهرات النقد الثقافي وتمفصلاتها قراءات تطبيقية، ط١، ٢٠١٥، دار تموز.
٢٥. سعيد، طلال زينل، تمظهرات النص الشعري الحديث، (التشكيل، الفضاء، الرؤية) دار غيداء- عمان، ط١، ٢٠١٥م، ١٤٣٦هـ.
٢٦. سليمان، خالد، مقالة بعنوان الحوار المتمدن (أدب كردي جديد يظهر في العراق)، بتاريخ ٢٨، ٧، ٢٠٠٣، تاريخ الزيارة ١، ٨، ٢٠١٥.
٢٧. صالح، بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط/١، ١٩٩٤، دار: المركز الثقافي العربي.
٢٨. الطائي، عباس، آفات اللغة والهوية، مقال نشر بالموقع الإلكتروني (www.ahwazstudies.org).
٢٩. عبد الرحمن، دينا نبيل، رحلة غرائبية على متن (الفيل الأزرق)، تاريخ النشر/١٥، ١، ٢٠١٣، وتأريخ الزيارة/٣/٣/٢٠١٦، الموقع: www.abual

.soof.com
٣٠. عبد المولى، محمد/النقد التكاملي، جريدة الرياض، اعداد المحرر الثقافي. الموقع (www.alriyadh.com). تاريخ الزيارة/٢١-٣- ٢٠١٦.
٣١. عبيد، محمد صابر: التشكيل الشعري/الصنعة والرؤيا٢، دار نينوى، ٢٠١١م، ١٤٣٢هـ.
٣٢. عبيد، محمد صابر، اللقاء، جامعة يوزونجويل، يوم الخميس، ٢٠١٥/٥/٢٧.
٣٣. عبيد، محمد صابر، النص الرّائي أسئلة القيمة وتقانات التشكيل، دار المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ٢٠١٤.
٣٤. عبيد، د. محمد صابر، الشعر بوصفه هوية من التشكيل إلى العلامة، دار غيداء- عمان، ط١، ٢٠١٤م، ١٤٣٥هـ.
٣٥. عبيد، د. محمد صابر، التشكيل الجمالي للخطاب الأدبيّ الكرديّ (الهُويّة والمتخيّل)، ط١، ٢٠١٥م- ١٤٣٦هـ، دار غيداء، عمان.
٣٦. عبيد، محمد صابر، فضاء الكون السردي (جماليات التشكيل القصصيّ والروائيّ)، دار غيداء- عمان، ط١، ٢٠١٥م- ١٤٣٦هـ.
٣٧. عبيد، محمد صابر، تجلى الخطاب النقدي من النظرية إلى الممارسة، دار الأمان- الرباط، ط ١، ١٤٣٤هـ، ٢٠١٣م.
٣٨. عبيد، محمد صابر، النظرية النقدية (القراءة، المنهج، التشكيل الأجناسيُّ)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ١٤٣٦هـ، ٢٠١٥م.
٣٩. عبيد، د.محمد صابر، المغامرة الجمالية للنص الأدبي دراسة موسوعيّة، مكتبة لبنان، ط١، ٢٠١٢.
٤٠. عريعر، د. هيام عبد زيد عطية، الخطاب النقدي العربي المعاصر وعلاقته بمناهج النقدي الغربي، دار تموز، ط١، ٢٠١٢.
٤١. عقراوي، رمزي، قصص من بلاد النرجس، مركز النور، ٢٠١٤/٣/٢٢، تاريخ الزيارة، ٤، ٥، ٢٠١٥.
٤٢. العلاق، علي جعفر، في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، دار الشروق عمان- الأردن، ط١ ٢٠٠٣.
٤٣. علي، مردان، جان دوست، عن موقع كونفدرسون الطلبة الكرد الوطنيين في سرى كانية، مقال بتأريخ ٢١ يونيو ٢٠١٤ الساعة ٢:٢١م، عقراوي، رمزي، قصص من بلاد النرجس، مركز النور، ٢٠١٤/٣/٢٢
٤٤. عميري، لويزة، نظرية اثقافة عند مالك بن نبي دراسة تحليلية نقدية/ص٢٨، ٢٠١٤، رسالة ماجستير في جامعة مولود معمري-تيزي وزو- الجزائر.
٤٥. الغذامي، عبد الله محمد، النقد الثقافي في الأنساق الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط/٣، ٢٠٠٥.

٤٦. قراءة في عتبات ديوان الشاعر محمد العياشي، ذ. نجيب أمين، تاريخ الزيارة/٢-٣- ٢٠١٦، موقع: منتدى مطر بيت المبدع العربي.

٤٧. قناة RT دراسة عن واقع القصة الكردية في سوريا- تأريخ النشر/١٠٦، ٢٠٠٩.

٤٨. كفافي، منذر ذيب/داليّة ابن اللبانة الأندلسي في ضوء منهج النقد الجمالي، التجديد- المجلة السادس عشر- العدد الحادي والثلاثون، ١٤٣٢هـ- ٢٠١٢م.

٤٩. خزنه دار، د. مارف، حَوْلَ تأريخ الأدب الكردي، دار/المؤسسة العراقية للدعاية والطباعة، بغداد- ١٩٨٤م.

٥٠. محمود، لقمان، المشاعر العميقة في تجربة حسن سليفاني الشعرية مقالة في جريدة الإتحاد الأدباء الكرد- دهوك، تاريخ الزيارة/١، ٨، ٢٠١٥.

٥١. محمود، عمر بن عبد العزيز/خصوصية الخطاب الأدبي وجماليات الانزياح/مجلة الجزيرة/عدد/٣٥٩/١/٥/٢٠١٢.

٥٢. أبو لبن، زياد، مرايا الخطاب الإبداعي (قراءات في تجربة محمد صابر عبيد)، دار غيداء- عمان، ط١، ٢٠١٤م، ١٤٣٥هـ.

٥٣. المرسومي، د. علي صليبي مجيد، الشّاعر العربي الحديث ناقداً (نقد الفكر، النّقد الثّقافي، النقد الجمالي)، ط١، ٢٠١٦م، ١٤٣٧هـ.

٥٤. مصطفى مزاحم، شظايا الماس قراءة جماليا في نصوص رسائل الحب بالأزرق الفاتح، ط١، ٢٠١٥، دار غيداء.

٥٥. المطباحي، عبد الرزاق، النقد الثقافي من النسق الثقافي إلى الرؤيا الثقافية، ص١٥، ط١، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت- لبنان، ٢٠١٥.

٥٦. المغربي، د.حافظ، عتبات النص والمسكوت عنه قراءة في نص شعري، مجلة قراءات، جامعة الملك سعود- السعودية. عدد/٢٠١١.

٥٧. مفاهيم في الخطاب والخطاب الأدبي من منظور النقد العربي الحديث/بوابة ألونشريس/٢٠٠٩/١٠/٢٣.

٥٨. منصور، ناصر يوسف/ دراسة في الأدب الكردي الحديث بين التشكيلية وتجسيد حركة الواقع (الأدب والفن)، تاريخ الزيارة، ٦، ٤، ٢٠١٥.

٥٩. ميلز، سارة، الخطاب، ترجمة: غريب اسكندر، دار الكتب العلمية، - بيروت- لبنان.

٦٠. نوفل، يوسف نوفَل/تجليات الخطاب الأدبي/ص٢٣٩/دار الشروق/ ط/١/ ١٤١٨هـ، ١٩٩٧م.

٦١. يوسف، د. عبد الفتاح أحمد، قراءة النص وسؤال الثقافة (استبداد الثقافة ووعي القارئ بتحولات المعنى)، عالم كتب الحديث، عمان- الأردن، ٢٠٠٩.

٦٢. يونس، د. محمد عبد الرحمن، توظيف الأسطورة في النص الشعري العربي المعاصر، منتديات عبير، تاريخ الزيارة: ٢٠١٦/٣/٣.

٦٣. النقد الجمالي،
http://www.alfaseeh.com/vb/showthread.php?t=73726hgkrh
(شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية)، تاريخ الزيارة/٢٠١٥/١١/٢.