عقلنة الجنون

(قراءات نقدية في الشعر والرواية والقصة)

طبع في مصر

عقلنة الجنون

(قراءات نقدية في الشعر والرواية والقصة)

كامل حسن الدليمي

النخبة
للنشر والطباعة والتوزيع
2019

الطبعة الأولى – عن النخبة للطباعة والنشر والتوزيع

2019 – 1440

رقم الإيداع: 15238 / 2019

الترقيم الدولي: 978 – 977 – 838 – 353 – 9

جميع حقوق الطبع محفوظة للناشر

النخبة

6 شارع رجاء عبدالرسول، المتفرع من شارع وادى النيل

أمام سور نادى الزمالك– الجيزة – مصر – 01288688875

E-mail: alnokhoba@gmail.com

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة تصويرية أو إلكترونية أو ميكانيكية بما فيه التسجيل الفوتوغرافي والتسجيل على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أية وسيلة نشر أخرى بما فيها حفظ المعلومات، واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

إن الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشر

الإهداء

إلى من عرفت الله بقلبها وبكت طويلا من خشيته

أمي الأمية إلا من الحب والتضحية

لروحك السلام في مقبرة السلام

مقدمة:

النقد ظاهرة لازمت الأدب بأجناسه المختلفة، وقد ظهر كحاجة الفصل بين الجيد من الرديء في الشعر، ومن كلام العرب الذي يتطلب جهدا في الصياغات فكان البيان والبديع عند العرب قبل الإسلام، واللغة عند العرب وصلت إلى أعلى مستويات الإتقان قبل ظهور الإسلام، وهذا ما تشير إليه اغلب المصادر التي تناولت تاريخ اللغة.

ولا شك أن النقد حلقة تابعة لسلسلة الإبداع «شعرا ورواية وقصة وسيرة وغير ذلك»، ولا نقد دون مادة أدبية إبداعية وهذا الرأي ربما يثير حفيظة آخرين ممن يتصورون أن النقد من أسس الإبداع وله الفضل على الأجناس الأدبية مطلقا ولا اعتقد أن هذا الرأي سديد.

وهنا نتساءل: ما مهمة الناقد في عملية التلقي؟ وهل يموت المنتج الأدبي دون العملية النقدية؟ وببساطة تامة أقول بتابعية النقد للمنتج الأدبي وليس العكس، بل أن منتج النص لم يفكر مطلقا بما سيؤول إليه نصه ساعة وضعه، والناقد الأول هو واضع النص لنصه.

والحقيقة التي يعارضها كثيرون أن الورقة النقدية هي شأن الناقد أيا كان ومن أي مدرسة نقدية، وغالبا ما تشتغل الكثير من

الدراسات النقدية في منطقة بعيدة كل البعد عن رؤية وتصورات الكاتب «منتج للنص» والدليل على ذلك أن ما يأتي به بعض النقاد لا يعدو طلسمة وتعمية للنص وتغريبا للمتلقي وتنفيرا في أحيان كثيرة، ولا تعني وجهة النظر في نص ما أنها الحكم القطعي على جودته أو رداءته.

وحين نمّر على المدارس والمناهج النقدية نصطدم بما يطلق عليه «النقد التأثري» أو «الانطباعي» وهذا النوع هو الأكثر أصالة بالنسبة للمنتج الإبداعي العربي بل والعالمي . لكن هذا المنهج لم يختفِ يوما عن الساحة النقدية قط بل وبقي قائما ومؤثرا الى يومنا هذا والسبب يعود في اغلب الأحيان لأصالته وعمقه وتجذره في النفس .

والنقد الانطباعي له ارتباط وثيق بقيمة المنتج، . وهذا يقومُ بالعمل بموجبه أناس اعتادوا بحكم طول مزاولتهم لقراءة الأدب وفنونه أن يتذوقوا ما يقرأون ثم يحكموا له بالجودة أو الرداءة.

بمعنى أنه تلك الدراسات الرصينة التي جاءت عن طريق التأثر الفعلي بالمنتج الأدبي. والنقد التأثري:هو النقد الذي تكون الدوافع الذاتية هي التي تتحكم فيه، بمعنى أن يكون تقويم الناقد للعمل الأدبي مبنياً على أساس ما يبعثه في نفسه، ومدى ما يستثير من ذكرياته وعواطفه الكامنة في ذاته «ومتى ما كان النص الأدبي مؤثرا في النفس

استجاب الناقد له ودون مستوى تأثره به دون الخوض في تنظيرات تفقده متعة التلقي.

فهو يعتمد إلى حد كبير على الخلفية الاجتماعية والثقافية، والعوامل المؤثرة في تكوين شخصية الناقد وحده .وهذا الأسلوب في النقد هو الذي نشأ مع الإنسان، وغلب على حياته الأولى، فإذا تأثر الناقد بمتن من المتون الأدبية استجاب نتيجة انفعال نفسه بما أثار المتن في ذاته من اختلاجات، فلو قرأ الناقد قصيدة توافرت فيها عناصر القوة واحتوت الجمال كتب دون الالتفات إلى آراء الآخرين وبلا تكلف.

وفي رأيي أن الغور في المتن سيكون أعمق والنتائج أكثر دقة والتوصلات النقدية ستركز على المفاصل الايجابية التي تثري متعة التلقي وتدفع بدورها إلى عملية الترويج للنص الابداعي وبالتالي فالمنفعة تعمّ أطراف العملية الثلاثة «منتج المتن، الناقد، المتلقي» ولا قيمة في رأيي لنقد يتخذ من التعمية منهجا ومن العمليات الحسابية وسائل للحكم على النص.

وليس الناقد الانطباعي مهتما كثيرا بالتنظيرات، وإنما يعبر في هذا الرأي عن عواطفِه ومشاعره الخاصة تجاه هذا الشيء فقد كان الدكتور محمد مندور(1907 م 1965م) يؤمن بالانطباعية، ويرى أنها الثابت النقدي الكبير في التحولات المنهجية المختلفة (اللغوية التاريخية

الأيدلوجية ....) وذلك لاعتقاده أن (المنهج التأثري الذي يسخر منه اليوم بعض الذين طلبوا اللجوء الى النقد لعجزهم عن ممارسة نشاط أدبي آخر أو إنتاج متن ينتمي للإبداع مع الإشارة إلى أن النقد الانطباعي بحدّ ذاته إبداع ذلك أنه وظف المشاعر والأحاسيس لإصدار الأحكام .

ثلة ممن اعلنوا أنفسهم نقاد يعمّون النص ويطلسمون مقاصده، ويظنونه منهجا نقديا جديدا ويدّعون أن النقد الانطباعي بدائيا عتيقا باليا وهو لا يزال قائما وضروريا وبديهيا في كل نقد حالاته .

ونحن مع هذا الرأي الذي يتعامل بمنتهى الصدق مع المتن الأدبي المؤثر، وليس الأدب معادلة كيمائية لنتعامل معها وفق قوانين جافة بعيدة عن المشاعر الإنسانية، وليس بالامكان قياس جمالية الشعر والرواية أو القصة أو أي جنس أدبي آخر وفق محارير علمية تسجل لنا درجة الجمال في النص ومتى تحولت المقاييس في الادب لهذه الدقة في القياس كلما فقد الأدب سمته الإنسانية التأثيرية.

إن هذا النوع من النقد له مدارسه في القديم والحديث فمن أولئك النقاد «لانسون الفرنسي» الذي يتبنى هذا النقد وبقي يذود عنه في كتابه: «منهج البحث في الأدب» فهو القائل: لا نستطيع أن نتطلعَ إلى تعريف أو تقدير لصفات عمل أدبي أو قوته ما لم نعرض أنفسنا قبل كل شيء لتأثيره، تعريضاً مباشراً».

وهذا الكلام قريب جداً من كلام واحد من كبار نقادنا القدماء وهو عبد القادر الجرجاني الذي يُقِرُ بتأثير المشاعر في الأحكام الأدبية في قوله «إذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعراً أو يستجيد نثراً ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ، فيقول حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وخلوب رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتدحه العقل من زناده»؟

ومن يشكك بقول الجرجاني وهو من فحول نقد الأدب؟ ومن يخالف هذا القول السديد إلا متحامل على المناهج النقدية العربية ذات الخصوصية المختلفة عن مناهج الغرب ولا أريد التأشير على مواضع الاختلاف فهي معروفة للجميع وكلام العرب هو الابلغ ولا جدال.

كذلك قال الجرجاني «وهو باب يضيق مجال الحجة فيه، ويصعب وصول البرهان إليه» ثم يواصل القول «والشعر لا يحبب إلى النفوس بالنظر والمحاجة، ولا يحلى في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنما بعطفها عليه بالقبول والطلاوة، ويقربه منها الرونق والحلاوة، وقد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً مقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً، وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً. كل هذه الأقوال هي مع النقد الانطباعي الذي يغري المتلقي ويحثّه على البحث عن المنتج الأدبي وقراءته وتذوقه.

ولنضرب من واقعنا مثلا على ذلك:

تستمع لشاعر وهو يلقي قصيدة بستين أو يزيد من الأبيات وحين ينتهي من تلاوتها وحقك لا تعرف مطلقا ماذا يريد بحيث يهدر وقتك دون أن تتلذذ ببيت واحد، مجرد مفردات مرصوفة على منهج الخليل وقواعده بلا أي هدف، نعم هي ضمن القواعد الشعرية لكن بمفردات ميتة ومعنىً مضبب!!!

ولنتابع ما قاله طبانة بهذا الصدد ومثل هذه الآراء في أدبنا العربي وفي الآداب الإنسانية كثير، وكلها يدل على الاعتراف بهذا (النقد التأثري) الذي تكون ذات الناقد فيه، واستجاباته الخاصة هي الأساس الذي يبنى عليه تقدير الأعمال الأدبية والحكم عليها بالجودة أو بالرداءة .

وفي رأينا أن النقد الأكاديمي أنتج لنا موضوعات نقدية باردة تماما، وقد استخدم هؤلاء المقياس الموضوعي وقيدوا من خلاله النص الأدبي وقللوا من قيمته التأثرية.

والنقد الأكاديمي ابتعد كثيرا عن الذائقة الذاتية بل أهملت الذائقة تماما لتشكل قطيعة بين النص والمتلقي، وبدلا من أن تخدم النص تسببت في هدم قواعده التي من خلالها يتم التواصل بين منتج النص ومتلقيه، والمشكلة الأكثر تعقيدا فقدان الناقد الأكاديمي للموهبة النقدية والإمكانية في النفاذ إلى عمق النص، والحقيقة التي لا يمكن

إغفالها أن حامل الشهادة العليا في الشعر قد لا يكون شاعرا أصلا وهذا يسبب قطيعة تظهر من خلال تعامله مع الشعر.

لذلك نجد الشاعر الناقد هو أكثر قدرة على النفاذ إلى روح النص الشعري بالمقارنة مع الناقد الأكاديمي الذي أتقن درس النقد على مقاعد الدراسة دون أن يمتلك ادني موهبة تؤهله للتأثر بالمتون الأدبية شعرا أو غير ذلك .

وهنا لا بد من الإشارة إلى حقيقة التعالي الذي يمارسه بعض النقاد على النص الأدبي وعلى الأديب «منتج النص» الذي شكل مادة للناقد مارس عليها سلطة الرقيب الصارم وادخلها في أنفاق مظلمة بدعوى أكاديمية النقد .

إن الاعتماد على النقد الذي يأتي بوحي الذائقة لوحدها له مخاطر الانزلاق في مطب الذاتية والتقويم المنحاز كما نجد ذلك في الدراسات النقدية مدفوعة الثمن في عالمنا العربي خصوصا في هذا العصر الذي اختلت فيه الثوابت النقدية وهذا يعني أن بعض الدراسات الانطباعية فيها جوانب هشة متمثلة بالانفعالات سلبا أو ايجابا التي ترد في بعض الدراسات وهي تنتقص أو تفخم وتجامل منتج النص.

وهنا تشكل الانطباعية خطرا على النقد إن لم تبتعد عن المجاملات الفارغة من خلال إعطاء النص فوق ما يستحق من الاهتمام وبالعكس .

وعليه فإن النقد بهذا المعنى هو شعور القارئ والناقد وليس إلا قارئا مرهف الحس، سليم الذوق، المهم هو التأثير الذي يجده المتلقي من النص. والذي يُقال في الأدب يُقال في سائر الفنون، ليس الفن تصويرًا للحقيقة، فمن ذا الذي يعرف حقائق الأشياء؟ ليس الفن التزاما بالواقع، فكل منا يرى الواقع من زاويته التي يقف فيها والتي يراها سواه بشكل آخر لا لشيء سوى لأنه يقف في زاوية مختلفة .

وتبعا لما تقدم فإن هذا الكتاب يقدم مجموعة من الدراسات الانطباعية التي تركز فقط على الجوانب الجمالية للمنتجات الأدبية موضع البحث، على أن كل ما تطرقت له في التحليل من إبداعات فرضت عليّ تسجيل انطباعي عنها لما تضمنته من قيم جمالية وتعبيرية تستحق الإشارة إليها والإشادة بها لأنها تنتمي إلى الأدب الرصين في الوقت الذي يتعرض فيه المنتج الأدبي العربي لهزات كبيرة وأزمات خانقة.

أرجو الله مخلصاً أن يكون هذا العمل بعيدا كل البعد عن النفاق الثقافي الذي شاع في ايامنا حتى صار سمة من سمات المشهد الادبي العربي، وتطفّل من خلاله الكثير على النقد وأدعى الوصاية على المنتج الابداعي كقول بعضهم النقد سابق للأدب وفوق الادب وتلك فرية وتحييد لدور المبدع وجناية كبيرة .

أما عن تقسيمات هذا العمل فقد جاء على النحو التالي:

1. مقالات تناولت منتجات ابداعية في فن الشعر.
2. مقالات تناولت منتجات ابداعية في فن الرواية.
3. مقالات تناولت منجات ابداعية في فن القصة
4. أخرى في بعض منتجات الفكر .

أتمنى أن أكون وفيا وأمينا في طرح تلك الآراء التي وردت في المقالات على أنها قناعات شخصية وفقاً للمنهج الانطباعي وإن ورد في غير مكان سوى المنهج الانطباعي فهذا ما تطلبه المتن الإبداعي، والحمد لله حمد الشاكرين، وصلى الله على خير خلقه أجمعين .

كامل حسن الدليمي

2019

في الشعر

للشاعر: شكر حاجم الصالحي

أولا: المضي نحو الوضوح واغتراب الذات

عن دار الشؤون الثقافية صدر للشاعر «شكر حاجم الصالحي» مجموعة شعرية تحت عنوان «لوضوحي امضي» وهي مهداة للباحث والإنسان الأستاذ «ناجح المعموري» الذي استطاع وبتفرد كبير أن يحفر محبته في قلوب من عرفه لما يتمتع به من سمات قلّ نظيرها في هذا الزمن الذي غيب حسن السجايا وحارب الاخلاق، والحقيقة لا يمنح الصالحي كل هذه المحبة إلا لمن يستحق فهو من الشخصيات الحليّة الودودة المخلصة والشجاعة بذات الوقت .

الصالحي من القلائل الذين رفضوا خلع جلودهم كما فعل الكثير من المحسوبين على الأدب، بقي وفيا للأرض وللمبادئ التي آمن بها وفي مقدمتها «قدسية الوطن» والتمسك بموروثه عبر كل السلطات المتعاقبة على العراق، وشكر حاجم الصالحي فيه سمة نادرة ضعفت كثيرا في عصرنا وهي الوفاء لاصدقائه والوضوح، ما عرف النفاق يوما طريقه لشخصيته، وقد يدعي بعضهم أن في الأمر مبالغة، والحقيقة

التي يجب الاعتراف بها أن هناك شخصيات تمثل ذاكرة المدن الحية من الواجب الإشارة إليها، والصالحي بلا مبالغة «ذاكرة الحلة النقية» كما هو الأمر لشخصيات أخرى تفانت وأعطت مخلفة الدروس والعبر للأجيال القادمة مثل هذه النماذج تشعرنا بوجود الخير في التركيبة الاجتماعية التي أصابها التحلل فانعطفت نحو مصالحها بشكل كلي متناسية علاقتها الحميمة بالأرض، وتفاعلت مع إغراءات السلطة التي غالبا ما تقدمها للأديب ليتحول إلى بوق لها..!

ويرتبط الوصف أعلاه بعنونة المجموعة الذي شكل «جملة خبرية «تحتمل الكثير من التأويلات من حيث المعنى «لوضوحي أمضي» والوضوح هو صِفة أو حالة كما هو واضِح، أو ما هو مُعبّر عنه من دُون إبهام أو غموض، أو هو دقّة في التَّعْبير، وهو تماما عكس مفردة الغموض والإبهام والترميز والتعمية في الشعر، وهنا تظهر إشكالية الضمير «أنا» وعائدية الوضوح الذي يؤول على معنيين أولهما«وضوح الشاعر الفرد» والثاني وضوح النص ليس بمعنى المباشرة إنما إدراك المعنى المراد «السياق» الذي استهدفته الجملة .

تمثل المجموعة إذا صح القول «خلاصات شعرية» اتسمت بالوضوح وتناولت موضوعات مهمة من الواقع المعاش عبر عصور مختلفة تمت استعادتها من الذاكرة المتقدة «بمعنى استدعاء التاريخ».

المجموعة استهلت بنص تحت عنوان «هذا وطني» استعرض الشاعر في هذه القصيدة خارطة الوطن من أقصى جنوبه إلى شماله

ومن شرقه لغربه وهي من القصائد الطويلة التي مزجت بين السرد والشعر، يقول أدونيس «إن هذا التواشج بين الشعر والنثر لا يعني اتفاقهما في السمات والخصائص؛ بقدر ما يدل على كون كل واحد منهما، يتصف بصفات مغايرة عن الآخر، فإذا كان الشعر يتسم بالكثافة والإيجاز والإيحاء والتوتر والمجاز؛ فإن النثر يمتلك خصيصة الوضوح والسهولة، وبالتتابع على حد قول أدونيس – فإن هذا لا يحُول دون التأكيد على العلاقات الوشيجة بينهما على الرغم من وجود فروق مائزة بين الأنواع الأدبية، فإن السرد بنية أصيلة في الخطاب الأدبي سواء أكان سردا روائيا أم شعريا مهما اختلفت الأنواع، لأن رغبة الإنسان في الحكي رغبة إنسانية تكشف رؤيته للأشياء وتحدد علاقته بالعالم، إنها رغبة في التطهير، والبوح وإعادة صياغة العالم وهو في حالة تجلّ من خلال ثنائية تعبر عن سعة قاموس الشاعر اللفظي وعمق تجربته وخصب خياله من جهة أخرى، يقول الصالحي:

(«وطني ... يا وطني... يا وطني

وطن المتنبي .. السياب .. حسين أرخيص .. شيركو، وحضيري، وعفيفة اسكندر، وطني بغداد المحروسة بالله»)، ص7

يقول المرادي في كتابه معاني الحروف» النداء بادرةٌ غريزية يمارسها الإنسان تلبية لحاجاته الفطرية، وقد ابتكر الشعراء لهذه

الأحرف معاني إصلاحية في مراحل لغوية متطورةٍ لمقتضيات معانيهم وأوزانهم الشعرية، ويقول ابن السراج «(أصل النداء تنبيه المدعو ليقبل عليك)، ولهذا فإنَ التنبيه من أهمَ خصائص النداء، والملاحظ أنَ التنبيه المقصود في النداء هو مقدمه لعرض كلام جديد، فكل نداء هو تنبيه للسامع أن يسمع ما بعده من كلام، ولهذا عدت للنداء معانٍ في معظمها تدلّ على التأثير المفاجئ للمقابل وهو المدعو المقصود بالنداء، واذا كان المنادى «الوطن» فإن الأثر ينعكس على المتلقي أصلا ويعمل محفزا لمتابعة القراءة. ثم يفاخر الشاعر بالوطن وما فيه من خلال لوحة تعبيرية جميلة إذ يقول:

(«وطني هذا وطني

اضمامة ورد، بيت مسرات، وأهازيج نشامى وهلاهل، موؤل مجد، وبيارق عالية ومشاعل

وطني هذا وطني، مهما مر عليه يتريث، تقصر خطوته نعم، لكن وحق دماء ضحاياه لن يتراجع أو يقهر») ص11

لعل من سمات الشاعر العربي منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا ارتباطه الوثيق بالوطن والذي مثل عنده «العلاقة الأسمى» من كل العلاقات، وان ارتباط الشاعر بالوطن ارتباط يعبر عن وجود الذاتي بوصفه فرداً من كل فهو التعبير عن الوجود المرتبط بالأرض والمحيط

الاجتماعي والوطن ارض ومحيط اجتماعي بمعنى «الأرض والناس ومختزن الذاكرة» وهذا ما تجسد في اللوحة الشعرية أعلاه مع الاحتفاظ بالقيم الاعتبارية للمضحين من اجله، فضلا عن أن العواصف التي يتعرض لها الوطن ستنجلي حتما بمعنى «تفنى السلطات ويبقى الوطن»

الذاكرة الاسترجاعية لأحداث مرت تعمل بشكل كبير في نصوص الشاعر «شكر الصالحي» وذهنية الكائن البشري تختزن آلاف الأحداث والذكريات، وهو لا يحتفظ بكل ما يمر به من غث وسمين، بل هو ينقي ما يستحق البقاء، ومن ذلك أحداث الطفولة والشباب التي تشكل كنزا ثمينا يعود لها الشاعر ليرسم بعفوية تلك الصور الجميلة التي تدخل دون استئذان إلى قلب المتلقي وتلك التفاتة ذكية من الشاعر الذي دأب على استذكار واستثمار ذكي للماضي يقول:.

(«السدة هبة الله، بياض الوجه، ورفيف القلب المعلول، مشتل ذاكرتي، صخب الأتراب حماقاتي، وشبابي، ومذاقات الإعجاب ببنت الجـيران، ولذائذ قبلتها، وجنون مشاعرها، وسطور رسائلها، وغوايات الكلم المعسول») ص62

لا غرابة في أن الحنين لأول عشق في حياة الإنسان لا يمكن أن ينسى وخصوصا لدى الشعراء لما وهبهم الله من قدرات على الاحتفاظ بتفاصيل دقيقة عن حياة الصبا والشباب، وقد حدثنا التاريخ

«شعرا ونثرا» عن أثر الحب الأول ولنطالع ابن حزم الأندلسي ماذا قال عن هذا في كتابه طوق الحمامة.

«. وعني أخبرك أني أحببت في صباي جارية لي شقراء الشعر، فما استحسنت من ذلك الوقت سوداء الشعر ولو أنه على الشمس أو على صورة الحسن نفسه، وإني لأجد هذا في أصل تركيبي من ذلك الوقت لا تؤاتيني نفسي على سواه، ولا تحب غيره البتة».

فكيف للصالحي وهو ذو القلب النقي المحب للحياة وما فيها أن لا يتذكر أول حبيبة له وان كانت في مرحلة المراهقة وجنونها وانفلاتها؟ ولبنت الجيران أثر بالغ في معظم كتابات الصالحي شعرا وسيرة، وقد لا أكون مخطئا اذا قلت ان استعادة تلك الذكريات تنم عن فقد لها في الحاضر وعملية استذكارها تشكل ارتباطا روحيا بتلك الأيام وهي سمة من من طُبِع َ في قول الشعر» من أخرج عن المصنوع والمتكلف فكل المواقف التي يستعيدها مررنا بها جميعا نحن من يتلقى وهنا يكمن ذكاء الشاعر في ربح القاريء من ايسر طريق والاستحواذ على مشاعره وحوز رضاه .

الصالحي ورثاء النفس:

السائد لدى الشعراء أن يرثوا أقاربهم وأهليهم وأصدقاءهم وذوي الشأن من الناس، إلاَّ أنَّ نوعًا من الرثاء قلَّ الذين طرَقُوه، أو أن موتهم أعجَلَهم عنه، وطُول أمَلِهم بالحياة شغَلَهم عنه، ذاك هو رثاء النفس،

فمَن أجدر برثاء الشاعر من نفسه؟! فإذا كان يَرثِي أحبابه فنفسه أحبُّ الأشياء إليه، وإذا كان يَرثِي أقاربه فهو أقرب الناس إلى نفسه... ومع ذلك فقليلٌ منهم مَن رثى نفسه، وإذا والصالحي في هذه المجموعة يرثيها بأشجى ما يكون، استوقفني هذا النص كثيرا وأغار على دموعي فاستنزفها، ولاهميته سأحاول بما أوتيت ان اسلط الضوء عليه:

يقول:

(«رغم سبعيني العجاف، لست محتاجا اليك، كل ما ارجو وابغي، لا تدنس كفني، لا تدنس آلة الحدباء أوساخ يديك، فأنا عندي صحاب أوفياء، وأخي خضر ابن أمي وأبي، من يشيع جسدي بذهول وخشوع»)

في هذا المقطع من النص الخطاب موجه لشخص «ما» لم يفصح الشاعر عن صلته به، قد يكون من العاقين من الأرحام أو حتى من الأصدقاء، مستعيضا بشخص أحب واقرب لنفسه «خضر» وهو الشقيق الذي سيشيعه بـ «خشوع وذهول» وشكل هذا مدخلا لملحمة الرثاء التي غالبا ما تكون الأصدق كغرض شعري. ثم يواصل:

(«لا أريد امرأة تبكي، ولا بنتا تشق الثوب، في دور قصير، سيء الاخراج») وهذا منتهى القناعة بجدلية الموت وحتميته ومهما بلغ الحزن فلا يعود على احد الاطـراف بمنفعة فلا الميت يعود ولا

الحي يموت بدلا عن الميت وهذا مبدأ الرفض للعادات والاعراف الاجتماعية الزائفة.

ثم يواصل بقوله:

(«وإذا اشتقتم الى رؤية وجهي فاقرأوني... بين طيات كتاب»)
هذا المعنى يستهدف بعدين الأول هو ماكان له من ارث شخصي من مؤلفات روحه ماثلة فيها، والأخر أي كتاب لان الصالحي قارئ لا يكل من القراءة واذا كان هذا أو ذاك فقد خفف الفقد بالكتاب لمن يشتاقه.

(«لا أحب اليافطات السود في وجه البيوت، لا عبارات التعازي في سويعات اللقاء، لا المراثي لا المدائح لا قراءات المنابر بلسان البلهاء»)

لقد اهتم النقاد بموضوع الصدق في الشعر ومن خلال ذلك ضعفوا مقولة» أفضل الشعر أكذبه» وقد عمل النقد الحديث على اعتبار الصدق هو التعبير الحقيقي لتجربة الشاعر وهو من الأمور التي لا تتهيأ لجميع الشعراء ومن ابرز من ناقش هذا الموضوع في الشعر

– الصدق والكذب في الشعر» (١٩٧٩م) للدكتور: بهجت عبد الغفور، وقد بدأ دراسته بتحديد مفهوم الصدق ومفهوم الكذب، فجعل الصدق تعبيرا عن التجربة الشعرية دون مبالغة وتهويل، والكذب

تعبيرا عن التجربة بمبالغة وتهويل، وفي الدراسات الحديثة قال محمد النويهي إذ يقول «أن الصدق في الشعر او الكذب لا يؤثر مطلقا على جودته ففي مواضع يكون الصدق هو الأقرب وفي بعض الأحيان التهويل أجدى».

وفي المقطع أعلاه نجد الصدق قد تجسد باجلى صوره وأنقى عباراته، وهذا ما يؤكد على ان صدق الشاعر هو أحد عوامل التفاعل الحيوي مع النص .

ثم يواصل في صورة شعرية أخرى:

(«ادفنوني بجوار «أم علي» فقد اشتقت إليها، وتغشّاني السرابُ، اسكبوا الماء على قبري وغنوا «سلاما على عشبة المجدِ في راحتيكَ «سلاماً فهذا أوان الحساب، وجني الثمار فلا تبتئس»)

جسد الشعراء العرب الحنين للام من خلال قصائد تبين دورها في حياة الأبناء وكثيرة هي الأمثلة والشواهد الشعرية بهذا الشأن، ففي القرون الماضية، بما كتبه شعراء العصر الحديث عن الأم الحنون، نحو: أبو القاسم الشابي، وأحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وخليل مطران، وعلي الجارم، وعلي محمود طه المهندس، ومصطفى الغلاييني، ومصطفى صادق الرافعي، ومعروف الرصافي، وناصيف اليازجي، يقول الشاعر أبو القاسم الشابي:

الأمُ تلثم طفلها وتضمه حرمٌ سماويّ الجمال مُقدس

وقوله الآخر عنها:

فـــخـــرّت الأم حـــول الـصـبـيّ تـصـرخ ويـلـي

أما الشاعر أحمد شوقي فقال في حق الأم:

يسيرُ على أشلاء والده الفتى وينسى هناك المرضع الأم والأبِ

أو قوله عنها:

فـيـقـالُ الأم فـي موكبها ويُقال الحرم العالي المَصُون

وعبر العصور الأدبية شكلت الام هماً كبيرا لمعظم الشعراء فتناولوها بصور وأشكال مختلفة كل وفقا لما تركت في ذاته من أثر، بيد أن المختلف عند الصالحي «طابع الحزن» الذي تأطر فشكل لوحة في ذهن المتلقي الذي قاله الشاعر يعتمل في نفوس المتلقين بلا شك وهم غير قادرين ان يعبروا عنه كما يستطيع الشاعر، وهنا تصح فكرة أن أعذب واقرب الشعر إلى النفس ما كان هما مشتركا بين الشاعر والناس، والنص دعوة للبكاء الطويل لما حمله من صدق في الطرح، وقوة في التعبير، وحسن في السبك والاقتصاد في المفردات فلا وهن ولا فائض، ومع كل هذا الزمن والحنين لام علي «العلوية والدته» وكأن الشاعر عاد طفلا يسعى لذلك الحجر الدافئ، لم تمح الأيام تلك الوشيجة الفطرية حتى بعد الهرم ويا للألم من عذوبة القول أحيانا، وإن كان موضع القول «الحزن والأسى على ما فات».

يذكرني ما قاله الصالحي بنص درويش عن أمه بعد أن اكتشف أنها لا تفرق بين أبنائها أبدا، في الوقت الذي كان يعتقد العكس واكتشف الأمر لاحقا، يقول درويش:

«أحنّ إلى خبز أمي / و قهوة أمي / ولمسة أمي / و تكبر في الطفولة/ يوما على صدر يوم/ و أعشق عمري لأني / إذا متّ، / أخجل من دمع أمي! خذيني، إذا عدت يوما/ وشاحا لهدبك / وغطّي عظامي بعشب / تعمّد من طهر كعبك / وشدّي وثاقي.. بخصلة شعر/ بخيط يلوّح في ذيل ثوبك».

ومهما يكن من أمر فإن نص «لست محتاجا إليك» من نصوص الوجع العراقي السومري المحبب والذي تأنس به الروح وينتشي الفؤاد، وتطرب الدموع وهو يطهر الانسان بجلد ذاته من خلال تلك الصور البلاغية المكثفة والضاجة بالمشاعر والأحاسيس الصادقة كصدق جيل الصالحي الذي عاش مع متغيرات طبعته على الإخلاص والوفاء وقوة الشخصية.

وتبقى متعة تصفح مجموعة الشاعر شكر حاجم الصالحي مجرد محاولة، الهدف منها الإشارة الى مكامن الجمال في شعره وهي غير عصية على المتصفح لها مع اكتشاف دقة الموضوعات وانسيابية المفردة، والابتعاد عن التكلف في الشعر يذيب الحواجز بين قائله

ومتلقيه ويجعل العلاقة بينهما حميمة، وتلك الغاية السامية للأدب عبر كل العصور، وعلى المستوى الفني فالمجموعة شكلت لوحة بلاغية فيها من أساليب البيان والبديع العربي ما يستحق الدراسة الجادة.

ثانيا: هل هذا أنت؟ ولعبة الزمن

وفي مجموعته الأخيرة «هل هذا هو أنت؟» ركزّ من خلالها الشاعر «شكر حاجم ألصالحي» على النسق الشعري في بلورة منطق التفكير الفني والجمالي لمعظم نصوصه، كما حدد الأبعاد والخلفيات التي اعتمدتها الرؤية الخاصة بالشاعر، وكما ذهب لذلك (ميشيل فوكو) في حديثه عن النسق في الشعر بقوله «هو علاقات، تستمر وتتحول، بمعزل عن الأشياء التي تربط بينها»

وينطوي النسق في شعر ألصالحي على قواعد التشكل التي تحكم بناء العناصر، ومنها يتحدد كل تغيّر يُعَد تعدداً وتنوعا في التشكل كما سنجد ذلك من خلال النماذج التي سنمر عليها.

ويبدو النسق واضحا من خلال بنائية الجملة وترابطها لتشكل وحدة موضوعية متينة وهذا ما عبّرت عنه معظم نصوص المجموعة ومن خلال التركيب اللفظي والسياقات التي نتجت عن اجتماع الألفاظ يقول الشاعر:

أنظر في المرآة وأبكي/ هل هذا هو أنت؟

لا حمرة خديك / لا شاربك المعقوف الأسود

لا شفتيك، لا رأسك، لا حبات اللؤلؤ في فمك

لا لهفة عينيك

قل للمرآة بأي خراب أمسيت...ص5

رابطة كبيرة بين المفردات وعلاقة مبنية على أسس الاسترجاع التاريخي المعبّر عن الأسى المزمن بين الماضي المستحضر والحاضر الواهن من خلال تراتبية الحياة فليس الأمس كاليوم قطعا، تغيرت المعالم بحكم الزمن الذي اشتغل بفاعلية ملموسة ليؤسس العلاقة بين (الدال، المدلول، النسق، البؤرة....) على أن المحور الرئيسي الذي دارت من خلاله الأحداث هو «المرآة «التي شكلت مدلولاتها إضافة كبيرة لتعزيز البنية السياقية .

«أنظر في المرآة وأبكي» رغم البكائية في عملية النظر للمرآة إلا انها تشعرك بلذة التلقي والحرص على المتابعة لاكتشاف المزيد يقول:

«أنظر في المرآة وأبكي / مرت خمسون وأبكي / ... مرّ العاقل والمجنون / مرّ الغرقى والناجون / مرّ الوقت / وخبا الصوت / ودنا الموت / فإلام تنظر في المرآة وتبكي؟

إن ما يميز نص ألصالحي عن غيره هو ذلك النسق الشعري النابع من القلب الى ذهنية المتلقي وكأن القارئ هو الكاتب وتلك الميزة لا ينالها كثير من شعراء عصرنا، فأن تحول المتلقي عبر النص لجزء من عملية التلقي ذلك هو النجاح، إذ نلحظ بأن مخيلة الشاعر في كل شعره، ليست مخيلة محضة. وهذه واحدة من أهم خصائصه وخصائص شعراء المفردة المستساغة القريبة الى النفس، وشكر الصالحي أزعم انه ينتمي في كتاباته إلى التيار الروحي الذي شحّ اليوم وظهر جيل الخطاب المترفع عن الحاجات الروحية .. بمعنى أن التيار الذي يمثله ألصالحي يقابله تيار الشكلية الشعرية التي لا يتجاوز أثرها اللحظي زمن القراءة .

وهنا يجدر القول وبلا أدنى مبالغة أن هذا النضوج هو ثمرة رؤية باطنية تستقي جذورها من نسغ عواطفه التي نشأت في بيئة متحركة امتزجت مع آلام ومعاناة الانسان شكلت بمجموعها راصدا للزمن، وعملية تحريك الزمن وتفعيله ترتبط من جانب آخر بصدق الشاعر والانطلاق من الذات الى الاخر والمحيط، وتُفسّر هذه الرؤيا الباطنية، بأنها مجموعة العواطف، والانفعالات التي حددت للشاعر مسارات وكونت كيانه الشعري بما قربه من نفس المتلقي .

«مرت خمسون» و«ستون» و«سبعون» يكمن المعنى الشعري في هذا التكرار المتتابع والتعقب العددي وينصب في بؤرة الروح ويمكن

التنقيب عنه بوسائل الشكل، ذلك أن انعكاس هذا التغيّر المرحلي قد بدأ واضحا عبر مخيلة المتلقي التي حاول الشاعر وبذكاء استنهاضها لهذا التخيّل الحي. وما يميز شعر الصالحي في هذه المجموعة وفي سابقتها «لوضوحي أمضي» حقيقة هي أن الشعر قد وجد في روحه وطناً نما فيه، واستقر ليشكل هماً متواصلا ووسيلة للتعبير الصادق، فـما يبدو جميلا عند ألصالحي هو تلك الحقائق الجديدة والمفاجئة التي يفرزها الزمن متمثلا بتقدم العمر، وعليه نقول إن (الجمال) لا ينفرد في (الصورة) أو (البنية)، أو (اللغة الشعرية) أو (الشكل)، بل هو الذي ينفرد في حالة الكشف عن معنى، عبر مشاعر شديدة معبرة عن إخلاص الشاعر وصدق مشاعره دونما أي تكلف.

ورغم التداعي الذي افرزه النص إلا أن هناك مواطن قوة ورباطة جأش لتقبل أي طارئ يقول ألصالحي:

تستدرجني بمكائدها / فأشير اليها بخساراتي / أنظر أشلائي معتذرا / برباطة جأش / عن عثراتي وأخطائي / ص7.

في هذا المقطع تعاونت مجموعةُ أقطاب حيوية في العملية الشعرية من أجل توصيل الصورة الشعرية إلى مركز المعنى، » تستدرجني، خساراتي، رباطة جأش» بهذه الألفاظ المعبرة وصلت الصورة للمتلقي دون أي تشظي بحيث أسهمت المفردة والحركة والعاطفة والحدس ومآرب النفس ووصلت بلا تعقيد للمتلقي بشكل طوعي ودون عناء .

والمعنى الكلي للصورة لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال وحدة الصورة والتزاوج والتعالق بين الصور، وصولا إلى المعنى وهذا معروف في فن الشعر وهو بالضبط ما يطلق عليه «تعالق الصور» لإنتاج الصورة الكلية. وقد جاءت الصورة في هذا المقطع توطيدا للمعنى عن طريق الرسم بالكلمات التي تحرك المفردة لتجعلها حسية وجلية للعين.. ثم توضع صورة أخرى قربها، فينبلج معنى الصورة الواحدة منهما وهكذا توالدت الصور لتشكل لوحة واحدة في ذهنية المتلقي.

وفي نص تحت عنوان «الحرب» سجلّ ألصالحي كشفاً دقيقا لتفاصيل من خلال إضاءتها الدقيقة يقول الشاعر:

سحلتني الحرب لمخدعها فتواريت / وهناك تحريّت / وهبطت في نهر من جثث ودماء/ لم أحمل إلا بعض شجوني/ والفائض من اسماك جنوني / ... فرأت الموت يراودني ... ص34

يقول عباس محمود العقاد «من رأيي الذي شرحته قبل الآن أن الحروب والثورات تشحذ ملكات الخطابة ولا تشحذ ملكات الشعر، بل تلجئها أحياناً إلى الصمت والركود، لأن الشعر (فردي) والخطابة اجتماعية تنشط بنشاط الجماعات، وتؤدي عملاً لا غنى عنه في أيام الحروب والثورات» السؤال هنا هل عمل ألصالحي في تناوله الحرب بما ذهب إليه العقاد أم كان له رأي آخر؟ وهنا لابد من العودة إلى عامل الزمن الذي يشكل لاعبا رئيسيا في التلاعب بالمشاعر والصالحي هنا

عمل على استرجاع الزمن فالحرب مرت وما بقي منها سوى أحزانها، ولا يمكن مغادرة مآسي الحرب كعالق ذهني بل تستعاد عند الشاعر كلما رغب في استحضارها وحوارها وها هي حوارية مبنية على أساس الاسترجاع التاريخي، حين توافرت لديه كل سبل الاسترجاع لتلك الذكريات. لاسيما وأن الصالحي عمل محاربا وتعامل مع الحرب كواقع ولعل مفردة «سحلتني» تحتمل القسر في الاشتراك بالحرب وليس أمرا طوعيا فاستثمر في الاسترجاع وعيه (الداخلي)، مستعيدا ذلك العالم الضاج بالموت» جثث ودماء» و«رأيت الموت يراودني» هو ماضٍ استجمع مادته من الواقع الزمني لتلك الحرب مشيرا للجغرافية المحيطة بها. إذ عبرت صورة الحرب تعبيراً دقيقاً وحيوياً وحارّاً عن رغبة الشاعر في إظهار همّه الإنساني الذي علقته الحرب في ذاكرته وتمثيله شعرياً، على النحو الذي يستجلي فيه داخله الشعري كاملاً وبأعمق صوره ودلالاته، مثلما يعبّر في ذات النص الصورة السوداوية للحرب بكونها تمثل سلطة الموت. يبرر لجوءه لتسجيل صورة الحرب لما فقد من خلالها من أحبة وأصدقاء، لذلك فـإن عودة الشاعر إلى زمن القسوة ممثلا بالحرب هو تعبير صادق عن علاقته بالموت الذي يجده يطرق الأبواب بمعنى هو استذكار للموت عبر شريط الذكريات نكاية بالموت نفسه .

وفي مجال الشكوى نطالع نص «أوجاع» يقول الصالحي:

أشكو من فرط غياب المعنى / في زمن اللامعنى/ وأبالغ لو قلت نام الحراس/ فتداعى المبنى / أشكو من مزق الأسمال تؤرقني/ وظلال الأمس تلاحقني / فأصيح عليها ... كفي .. وكفى/ ما عاد دهاؤك يقلقني ... ص58.

تعتبر الشكوى صرخة عارمة تجاه كم المشاعر والأحاسيس المكبوتة وتُفصح عن فقدان الصبر وانعدام القوى الداخلية الذاتية أمام سلطة النوائب والكوارث واستجابة للنفس المثقلة بالأحزان والمآسي، بل هي حالة شعورية تنطوي على وجع وألم داخليّ يلمّ بالإنسان نتيجة أمر يستلزم الإبانة عن الصراخ والتعب والبكاء.في الحقيقة يصوّر المتوجع نفسه مصاباً بعذاب أو جراح أو تعسّف لا يرى لديه من الإمكانيات سوى الكلام الحزين أو الصارخ، فيسلك مسلكها للتعبير عن مكنوناته النفسية ودواخله. فالحزن والشكوى من حالات الإنسان النفسية التي تنشأ إثر الأسباب الداخلية والخارجية لتنمّ عن ضعف أمام معاضل الحياة ومآسيها، «أشكو من فرط غياب المعنى» وكل الحياة تكمن في المعنى الذي يفتقده الشاعر ومتى ضاع المعنى وتحولت إلى اللامعنى فذلك قمة الحزن والتداعي.لكن غياب المعنى مرتبط كذلك بعوامل أخرى مرتبطة عند الشاعر بـ «وعي الحراس» وتحطم المبنى فرغم اللامعنى إلا أن هناك ثمة أمل .

المجموعة بأنساقها الجمالية تشكل إضافة للمشهد الشعري العراقي والعربي الملتزم والملتصق تماما بالهم الفردي والجمعي للإنسان .حيث اتسمت النصوص بالشفافية وتجلي صوت الروح فاتسعت لغته لكل المعاني المكتنزة والدالة، فكانت بنية القصد عنده تخضع لما يمكن أن نصطلح عليه بفيض الروح، بحيث أن التجربة الروحية للنص الواحد تفيض على البنية الضيقة للقصد وتنفتح على فضاءٍ لغوي أوسع على ميدان تجربة أعمق، فـإن الحساسية المرهفة والمفرطة التي تعمد روح الشاعر منحت جملته الشعرية الثراء في الدلالة وانفتحت على سياقات مثيرة. ورقة روح الشاعر دفعته نحو الشعر الحقيقي، الشعر الذي يتوالد من المشاعر الإنسانية.

بقي أن أشير الى أن المجموعة تضمنت ثلاثين نصاً متنوعا وطبعت في مطبعة اليسر في مدينة الانبار لسنة 2019م.

(أي لثام يخفي قرن الإرهابي؟)

للشاعر والمترجم حامد خضير الشمري

تمكنت قـوى الشـر في العالم مـن تدويل الإرهاب كأخطر ظاهرة تستهدف الإنسان وتعصف بوجوده وأمنه واقتصاده وانطلقت من الدهاليز المظلمة دعاوى تصديرها إلى المناطق التي تشهد أمنا ورخاءاً وطمأنينة . ولعل أول أهداف تلك القوى الأرض العربية الإسلامية خصوصا، والعالم الإسلامي بشكل عام، حتى أصبحت أصابع الاتهام موجهة للأمة الإسلامية بوصفها راعية الإرهاب والحاضنة والمناخ المهيأ لنشأة المنظمات والخلايا الإرهابية في العالم .

واستدلت على ذلك من خلال الحركات التكفيرية المتطرفة المصنوعة لديها والتي تقنعت بالدين ولاذت خلفه وتسترت به كواحد من أكثر المصدات قدرة على استيعاب التطرف، والسبب ما يعانيه العالم الإسلامي من أمراض جعلت منه وسطا مناسبا لممارسة شتى

أنواع التطرف السياسي والديني والاقتصادي رغم ما حباه الله من نعم عديدة وثروات لا حصر لها، وفوق كل ذلك المشتركات الكثيرة التي تميز أمة العرب والمسلمين عن بقية الامم.

والإرهاب في حقيقته ليس له دين أو مذهب ولا يملك أيدلوجية محددة ولا تقف ساحات نشاطه عند أمة دون غيرها، صنعته أمريكا وإسرائيل لتهدد به المناطق التي تبغي الهيمنة عليها، وبذلك تخلت عن المواجهة المباشرة، وهو لا يستهدف بلدا دون سواه هو ظاهرة عامة تقف في إسنادها وتعمل على تدويلها وتحركها قوى عالمية كبرى لها من الأهداف الإستراتيجية ما تروم تحقيقها بشتى الوسائل ومختلف الصور وتتعكز فيما تتعكز عليه ثلة مما يسمى بالإسلاميين المتطرفين وهم أبعد ما يكونون عن الإسلام ولا يمتون بصلة للإنسانية التي وضعت الإنسان في أولى اهتماماتها وخلاصة القول:

إن هوية الإرهاب هو الإرهاب وحسب، بعيدا عن أية جهة دينية أو أخلاقية أو إنسانية فيما يلبس العاملون على ممارسته والترويج له لبوس الدين ودعوى الإصلاح والفضيلة والعدل زورا

وحينما اجتمعت الحركات الدينية المتطرفة مع مافيات العالم الغربي وجدت أن لها أهدافا مشتركة تنوي تحقيقها فتعاونت منتجة أبشع صورة من صور الإجرام والاتجار بالدماء أيا كانت هذه الدماء

فلا تفرق بين مسلم ومسيحي ويهودي أو بوذي أو أية هوية أخرى . وما أحداث 11ايلول إلا دليل على ضلوع تلك القوى بالإجرام والقتل غير المبرر مهما كانت الدوافع فإنها لا تستوجب الإجماع على القتل،كان لهذه الصورة المريعة أبلغ الأثر على تحريك الساكن من تلك الجماعات الضالة وشيوع ثقافة القتل لمجابهة أعتى القوى في العالم متمثلة بالولايات المتحدة الأمريكية تحركها اللقيطة إسرائيل وبأذرع عربية فاسدة، فسعت جاهدة لإبعاد شبح الحرب وخسائرها بصناعة محكمة للارهاب ووجهت به الى بلدان العالم الثالث التي أعطت المسوغ من خلال تطرفها وفساد سلطاتها للغزو العسكري الأمريكي ولتصبح ساحة قتل العرب ليس بالاشتباك مع الجيوش العربية بل مقاتلة بعضها بعضا وهي تنعم بالأمن وتعيش حياة هادئة .

والذي شجع على إمكانية تجنيد المنظمات والحركات والقوى المتطرفة في العالم العربي خصوصا وفي العالم الإسلامي بشكل عام هو التخلف والشعور بالمظلومية وهيمنة القوى الكبرى على مقدرات تلك الشعوب من جهة . وقصور تلك الحركات والمنظمات عن فهم النص المقدس والتعامل معه مما يشيع الأمن والسلام ويعود على الأطراف جميعا بالنفع . بينما يمارس الغرب كل تعاليم النص المقدس ويطبقه تطبيقا عمليا وعلميا دون أن يكون جزء من العالم الإسلامي

وليس تحيزا للغرب إنما هي حقائق وواقع ملموس بجده أي متفحص لمجريات الأحداث . فالغربي مثلا لا يكذب والعربي يكذب حتى مع نفسه ويجانب الحق والغربي لا يجامل على حساب مصلحته أيا كانت الدوافع، وعالمنا العربي على سبيل المثال لا الحصر تراه يصفق للحاكم ويبجله ويضعه موضع الرب، بينما الحاكم في الغرب لا يعدو أن يكون موظفا يعمل باجره لفترة معلومة ووفق ضوابط محددة سرعان ما يتحول إلى مواطن عادي بعد انتهاء فترة ولايته.

ولمن يحاول دراسة الإرهابي على حقيقته لا يجده إلا صورة مقرفة وشخصية هزيلة متداعية لا تحمل أي مبدأ وليس بمقدورها التعاطي سلميا مع الآخرين وهذا ما ذهب اليه شاعر الوجع العراقي «حامد خضير الشمري «من خلال قصيدته «الملحمية «أي لثام يخفي قرن الإرهابي؟ وأقل ما يمكن قوله من أن الإرهابي ينحدر من موطن الرذيلة والانحطاط فلا وطن محدد له ويدين بالقتل وسفك الدم فلا دين له ويتخلق بأخلاق ابن آوى وهل لابن آوى من مثل وقيم وكل هذا أفصح عنه بشجاعة الشاعر كما سنرى ذلك.

هذه الحقائق لم يجرؤ أحد على قولها في ظلّ التهديد الغاشم بالتصفية الجسدية لمن يكشف عورة الارهاب وصرح بها قلة من مثقفي هذه الأمة دون غيرهم، بينما لم يجرؤ الآخرون على التفوه بكلمة واحدة

وقت احتدام الصراع، ودليل شجاعة الشاعر أن يقول ما يؤمن به باعتباره يحمل رسالة إنسانية سامية، . في هذه الورقة الموجزة نتناول نصا شعريا مكتنزا وافيا شكّل صرخة مدوية في وجوه مسوخ الإرهاب وهو للشمري الذي قرر المواجهة بما يستطيع دون الاكتراث للنتائج وقريء النص في محافل لا تخلو من دواعش الثقافة مما لا يترك مجالا للشك بأن الأمر كله بعيد عن الدين والمذهب كما هو بعيد عن الأخلاق الإنسانية.

ولا يعني إننا سنغفل آخرين صرحوا بما يرضي ضمائرهم ويشعرهم أنهم أدوا رسالاتهم التي عاشوا من أجل إيصالها للناس بوصفهم اللسان الناطق باسم الناس فهم يرون ما لا يراه سواهم واقصد الشعراء .

ولابد قبل الخوض في هذا المضمار من التوقف عند مفهوم الصورة أو الرمز في القصيدة بالشكل الذي يؤمن لنا تحقيق الفائدة المنشودة

مفهوم الرمز:

لاشك أن الصورة في الشعر تقف أولا عند حدود التشبيه والمجاز والبلاغة وهذا من المفاهيم القديمة عند العرب أما المفهوم الحديث فهو يضم إلى جانب ذلك الصورة الذهنية . والصورة بكونها رمزا وكل مفهوم من هذه المفاهيم يمثل خطا ونهجا دراسيا مستقلا .

ساعدت العلوم الأخرى كالفلسفة وعلم الجمال وعلم النفس وعلوم الأدب في التوسع والتشعب الذي أفضى إلى مزيد من التعقيدات

حول مفهوم الصورة فضلا عن الاتجاهات الفنية والمناهج العلمية . وقد وردت في لغة العرب ((الصورة بمعناها الفلسفي وتواردت على ألسنتهم من الفلسفة اليونانية وبالتحديد الأرسطية حيث ذهب أرسطو إلى الفصل بين الصورة والهيلوي[1] فصلا تاما وتتجسد أيضا في هذا الرأي فكرة المعتزلة في الفصل بين اللفظ والمعنى في تفسير القران مثلا[2]).

يقول أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين في الصفحات 167 – 173 حينما يتناول الشعر (إنما الألفاظ أجساد والمعاني أرواح) ويذهب إلى أن الشعر الذي يزيد المعنى المقصود وضوحا وشرحا أي أن المنظوم يجري مجرى المنثور في سلاسته وفهمه وسهولة إدراكه وقلة ضروراته . وهكذا يكون المعنى هو المدار واللفظ صورة يخرج بها المعنى إلى وجود والفعل بعد وجود القوة ولا فرق في أن تجد الكلمة منثورة أو منظومة ما دام الاهتمام أولا بالمعنى ومن ثم بالصورة.

وهذا تعريف مبسط المفهوم الصورة والمعنى الذي سنعتبره المدخل الرئيس لدراسة نصوص تفاوت استخدام الرمز فيها من حيث:

أولا – المعنى أو المدار الذي دار حوله الشاعر لإبـرازه وفقا لاستحقاقاته

---

(1) مفهوم الصورة والهيولي عند أرسطو / الموسوعة الفلسفية المختصرة ترجمة فؤاد كامل ص34

(2) الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي ص381

ثانيا – الصورة التي يخرج بها المعنى وتشكل على أساسها.
وانطلاقا من رأي أرسطو القائل بأن مادة الخشب مثلا يمثل هيولاها الخشب والغراء والمسمار أما الصورة هي ما تشكل عليه الخشب هل هي منضدة دائرية أم مربعة أم مكعبة وهكذا وبناءً على هذه القاعدة فأن المادة الأصلية لأي نص ما قصده النص من معنى والصورة هي ما تشكل عليه المعنى وسيق إليه آخذين بنظر الاعتبار توافق المعنى مع الصورة وبلاغته وسهولة فهمه والتعاطي معه من قبل المتلقي البسيط بكونه معنى دارجا على الألسن لا يحتمل التفسيرات المعقدة .

ثم نحاول بيان أسلوب توظيف النص المقدس في القصيدة وحدود التعامل معه بما لا يشكل إساءة له باعتباره نصاً إلهيا لا يمكن التلاعب بمعانيه إلا بحدود ما تعطيه من ترسيخ للفهم وتقريب للمعنى ثم نعرج على السلطات التي تقف في دعم الفكر التكفيري وتساهم في شرعنة ممارساته من خلال الفتاوى والخطب والأحاديث التي تعتمد الخلط والمغالطات منوهين من خلال ذلك على شجاعة الشاعر وجرأته في التصريح والإشارة لتلك السلطات ومن ثم موقف الشاعر من الدين بشكل عام والصورة التضحوية التي أراد إبرازها للناس وأخيرا الرسالة المفتوحة التي وجهها الشاعر إلى الإرهابي باعتباره الهدف من القصيدة

وبعيدا عن الإسهاب في مقدمات مطولة قد نظل ندور فيها في فراغ عن الهدف الرئيسي الذي دعا وألح لوضع هذه الورقة في تعقب

لنصوص جاءت مواكبة للحدث، وأضافت شيئا غفلة العديد من الشعراء أو تغافله خشية الوقوع في دائرة الضوء التي قد تلحق الضرر بهم متناسين أن واجب الشاعر أن يكون جزءاً من لام مجتمعه قبل سواه . والكلمة أمانة لابد من وضعها المكان الذي تستحق والمرحلة الحرجة التي يمر بها مجتمعنا تستوجب أن يؤدي كل ذي دور دوره بالشكل الذي يدون له تاريخاً مشرفاً، ويسجل له في الوقت الذي يتسابق به الساسة في تسجيل مواقف على اختلاف مقاصدهم ومفاهيمهم بينما يصمت آخرون قادرون على القول من رجال دين ووعاظ ومتفيقهين وأدعياء ثقافة.

والذي يبعث على السخرية ما تراه على صدور الصحف من قصائد نسيب أو وصف أو رثاء أو تباكي على الأطلال أو أغراض أخرى لسنا بحاجة لها الآن، وكأن الشاعر قد ابتعد عن واقعه وانسلخ عن مجتمعه، وفي الواقع أن كل أغراض الشعر قد حواها ديوان شعرنا من نسيب ومديح ووصف وتشبيه ورثاء وهجاء مقذع لكنه هجاء بعضنا البعض نتيجة مواقف شخصية كاختلاف بالرأي أو تقاطع بالفكر في الوقت الذي صمتنا عن ظواهر تهدد وجودنا.

أما أن تقف الأمة على مفترق طرق وتذبح الحقائق كما تذبح الخراف على مسمع ومرأى عقلاء الأمة ومفكريها ويصمتون صمت الأموات فهذه وحقك الطامة الكبرى، وما يحصل اليوم ينذر بالخطر الآن وفي قابل الايام وسينتقل الشر لكل جسد الامة بلا فضح له ومواجهة .

أي لثام يخفي قرن الإرهابي وثيقة تاريخية:

في ظل تطورات متسارعة في عالم أوشك أن يغلق فضاءات الخير ليفتح بوابات الشر على يد القوى الغاشمة الجبارة التي سخرت تكنولوجيا العصر للإضرار بالإنسان لا لخدمته نعم فعالم الآن بحر متلاطم يتقاتل أبناؤه على التوافه ويتناحرون على الأسلاب والجيف وتسخر فيه قوة الإنسان لقتل الإنسان .عالم يفاضل بين ألوان البشر وأديانهم ومذاهبهم ومعتقداتهم وسلالتهم وكل هذه الفوضى والشعراء صامتون حد الموت مستسلمين لسوط الجلاد وسطوة السلطان أما رهبا أو خشية فقدان امتيازات شراء ذممهم . لكن للاصلاء صولة ورأي آخر في هذا المضمار بهؤلاء تظل الأمة تنجب مصابيح بمقدورها إطلاق الصرخات بوجه موجات القادمين لطمس معالم الحياة وتشويه وجهها الجميل .

ومما لا شك فيه أن للحروب تأثيراتها وانعكاساتها السلبية على عامة المجتمع بكل شرائحه وقطاعاته نفسيا وفكريا فضلا عن تأثيراتها المعروفة من الناحية الاقتصادية والاجتماعية.

فهي تعمل شللا تاما للحركة الفكرية في المجتمع مثلما تضعف اقتصاده وتبدد ثرواته البشرية والمادية ومما زاد المشهد العراقي سوءً وتدهورا ما شهده خلال العقود الثلاثة المنصرمة من دمار وقتل وتجويع وتجهيل وفوق كل ذلك، السنوات المظلمة التي رزح فيها

العراق تحت نير الاحتلال والإرهاب الذي جاء على الحرث والنسل والذي تمارسه زمر ليس لها خطاب واضح أو أيدلوجية تعمل من خلالها ويمكن محاكاتها والتعاطي معها بما يضمن حقن الدماء مما استوجب الرد عليها بذات الأسلوب الذي تنتهجه وتعمل على تعميمه على كل أرجاء المعمورة .

فالشاعر والكاتب والباحث قد اكره على استخدام الأساليب التي لا تعد حضارية لصياغة خطاب يهبط لمستوى فعل وممارسات هذه الزمر ويفضح ادعاءاتها ويفند مزاعمها .

من هذا المنطلق اكتسبت القصائد التي نحن بصددها مشروعية ألفاظها وجملها وتسميتها الأشياء بمسمياتها الحقيقية وهذا يشكل ضرورة من ضرورات استعمال اللفظ المعبر عن الحالة .

لقد امتازت قصيدة الشاعر حامد خضير الشمري وبدءاً من العنوان (أي لثام يخفي قرن الإرهابي) بالشجاعة والجرأة التي تنم عن حرقه ولم وتوجع وأسى لما يحدث من مجازر تاريخية بحق هذا الإنسان الذي مازال يرزح تحت نير الظلم والاستبداد ويقع لقمة بين فكي رحى الاحتلال والإرهاب وهي تكشف من جانب أخر أن في العراق خيراً يفوق ما في العراق من قوى شر وظلام والحقيقة أن هذه القصيدة يمكن عدها وثيقة تاريخية تحكي للأجيال ردحا من تاريخ العراق بلا رتوش . وذلك ما سنجده من خلال استعراضنا لتفاصيلها لاحقا .

جاءت قصيدة أي لثام منذ مطلعها حافلة بالمعاني البليغة سواءً من الكتاب المقدس أو الحوادث التاريخية البارزة من سجل الدولة العربية الإسلامية بطريقة ابتعدت كثيراً عن استعارة المعاني الجاهزة أو التعكز على نصوص حرفية من النص المقدس مشيرة بذلك عن عمق قاموس الشاعر واطلاعه الواسع على الأحداث التاريخية، فهو في المقام الأول ابتعد عن المباشرة في استخدام وتطويع النصوص واستل معانيها استلالاً جميلاً ومن جهة ثانية وثق للتاريخ وبشكل دقيق ومدروس أحداثا عصفت بالبلاد في حقبة زمنيةٍ ربما تدون مستقبلاً هذه الأحداث بوجه مزور مما يضفي عليها الشرعية ويلمع صورتها المنكرة وتطرح من باب الجهاد مثلاً ومقاومة المحتل إذا ما وقعت كتابة التاريخ على عاتق زمرٍ كالتي تدون دائماً للطغاة والمتسلطين عبر تاريخنا الطويل وما أكثر الحوادث التاريخية المزيفة والتي تطالعنا بين الحين والآخر عبر صفحات تاريخنا العربي الإسلامي.

جاء التوليد الرائع للمعاني بدءاً بالمطلع الذي يقول:

يا أبتي قد كادوا لي

فعلام سأكتم رؤياي

قال تعالى في سورة يوسف ﴿قَالَ يَٰبُنَيَّ لَا تَقۡصُصۡ رُءۡيَاكَ عَلَىٰٓ إِخۡوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيۡدًاۖ إِنَّ ٱلشَّيۡطَٰنَ لِلۡإِنسَٰنِ عَدُوّٞ مُّبِينٞ ٥﴾[يوسف: 5].

في هذا المعنى قد سبق الكيد وفعل فعله فعلام الصمت المطبق والرؤيا قد أصبحت مجسدة على الأرض من خلال ما نرى من مجازر يومية تغطي الساحة العراقية من أقصى الشمال إلى أقصى الجنوب، أليس من الأحرى فضحها؟؟؟ وإطلاق الصرخة بوجوه رموزها من هنا جاءت مشروعية النص على كل ما فيه .

إني لأرى يا أبتي بل أبصر

قطعان كلاب تنبح حول حراء

وأرى العوج ونسل المومس

تفتح بوابات الغرب لجيش الردة

من لا يتذكر حادثة تعقب أثار رسول الله من قبل الكفار والمشركين لوأد الرسالة الإسلامية وقتل الرسول الكريم لكن الله شاء أن يحفظ رسوله (ص) .

وتلك الحادثة لا تبتعد كثيراً في أدواتها عما يحصل على الساحة العراقية فأولاد (المومس) هم من يعيثون فساداً في الأرض وهل لابن الزنا من ثوابت تردعه عن ارتكاب موبقة من الموبقات؟ والحقيقة التاريخية أن غار حراء موضع تعبد رسولنا الاعظم كان ضمن رصد عيون المشركين لكنهم لم يستدلوا بعد على الامر، هو ضرب تاريخي وتجذير لحوادث حصلت.

ثم ينتقل الشاعر إلى حادثة أخرى هي معركة (صفين) مذكراً بأهدافها ومقاصد القائمين عليها وتأثيرها على المسيرة الإسلامية بشكل عام ثم ينتقل إلى مشهد رسم لنا خلاله صورة (الزرقاوي) (وابن لادن) وبطلان دعواهما في الحفاظ على الإسلام وبيضته التي فسدت لديهما بادئ ذي بدء فهما ليسا إلا زنديقان يظهران خلاف ما يبطنان وما الدين إلا الستار الذي يقبع هذان الشاذان خلفه ومن يصطف بصفيهما من العرب الذين عبروا عن وضاعة وخسة وجبْن واصطياد في الماء العكر وأكثر الظن أنهم حملوا الهوية العربية من مكاتب تمتهن تزوير الانتماءات .

ثم يستعرض لنا حادثة تاريخيه مهمة أخرى هي محاولة الحبشي أبرهة بتهديم الكعبة وهي محاوله قمعها الله قبل خلقه (بسم الله الرحمن الرحيم ﴿أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِأَصْحَٰبِ ٱلْفِيلِ ۝١﴾[الفيل: 1]، دون أن يدون حرفاً من الآية الكريمة فهو قد جاء بالمعنى البليغ وطرحه بأسلوب لا يخرج عن دائرة البلاغة ومن ثم لمح إلى (الجمل) الأدبّ الذي حاول أن يسهم في توريط المسلمين حديثي العهد بالإسلام والذين ما دخل الإيمان قلوبهم بعد ليقاتلوا في واقعة تاريخية أخرى للباحثين رأيهم فيها .

وأبناء سفاح

يتقدمهم فيل

تتأرجح لحيته فوق الخرطوم

ويخبُّ وراءه

جملٌ يرغو في الركب أدب

متجهين لتفخيخ الكعبة

فيصب الشيطان عليهم جمراته

وتلطخ أوجههم

كل نفايات الجنس البشري

هذه هي الصورة الأولى في القصيدة كما وردت وسننتقل إلى مشهد آخر لنطالع من خلاله الصور التي ستزداد وضوحاً كلما تقدمنا .

لم تكن الحركات التكفيرية في العالم الإسلامي إلا نتاج نظريات انفعالية وفكر إجرامي بعيد عن مبادئ الإسلام السمحاء أسهمت بشكل مباشر في رعايتها قوى لها المصلحة في تشويه صورة الإسلام الحقيقي وصولاً إلى نبذه ووضعه موضع الشبهات في نظر العالم الآخر .

ومسيلمة الكذاب كان نقطة الانطلاق الأولى للحركات التكفيرية والتطرف وعبد الوهاب الذي احتضنته (الدرعية) وهي إحدى المدن الشاخصة للآن في المملكة العربية السعودية انطلق منها انطلاقته الأولى التي جلبت هذه الويلات كلها على العالم العربي والإسلامي

بشكل عام ومن الأنظمة من قدم لها الدعم اللوجستي والتي تتمكن من خلاله من تصدير أفكارها بقوة السيف إلى أنحاء المعمورة وما حوادث الزبير والبصرة وكربلاء والنجف إلا شاهد تاريخي على مدى إيغال هذا الفكر بالإجرام لكن الأمر قد كان أكثر خطورة حينما رعت ذلك الفكر أنظمة عربية كالنظام السابق الذي حكم العراق واعتبر الوهابيين جزءاً من أسلحته الإستراتيجية لمعالجة أعدائه في الداخل والخارج على حد سواء . فعبد العزيز وعبد الوهاب وآخرين هم عملة واحدة بعدة وجوه وسائرين على الخط نفسه ولهم الهدف ذاته . بينما يقض الخوف مضاجع الشعراء ومثقفي هذه الأمة من التصريح علناً بذلك وفي عودة إلى النص نرى الصورة جلية واضحة جريئة لا تشوبها شائبة.

يا أحفاد مسيلمة الكذاب

يا أيتام المذموم عدو الوهاب

وعبد الإرهاب .

نغلين رمى بهما رحم (الدرعية)

وسط مكبات التاريخ ووحل الأنساب

ولمن يريد الاستزادة من تاريخ محمد عبد الوهاب سيلمس لمس اليد أن الشكوك التي تدور حول نسبه ما هي إلا حقيقة قبل أن تحتضنه

الدرعية كنقطة انطلاق لنظرياته الفاسدة، ولو أمعنا النظر في المقطع اللاحق من القصيدة لوجدنا وصفاً دقيقاً وذكياً لصورة هذه الزمر الضالة وهابيين وتكفيريين ومن تبعهم وسار على خطاهم وهم لا يمثلون قطعاً أي فرقة من الفرق الإسلامية أو مذهب حق، والدشداشة التي يرتديها دعاة الوهابية لا يمثل قصرها إلا قصور فكر وأخلاق وقصر نظر لمرتديها ويعج الشارع العراقي بهؤلاء أينما اتجهت يطالعك طالعهم بلحيته الكثة المتسخة ودشداشته القصيرة وفكره الوضيع وهم ليسوا إلا نجاسات يجب أن تطهر الأرض منهم لما يشكلون من خطر على الفكر الإسلامي وخذ مثلاً من هذه الصورة الدقيقة التي يصورها لنا الشاعر:

يتحوط مفتيهم من مس الأرض

بدشداشته البتراء

ويسمي ..... ويهلل

ويكبر ..... ويحوقل

ليبارك ذبح نواصبه لعيال الله الفقراء

ويعظم أجر الغلمان

بنسف مراقد أل البيت الأطهار

ومجالس تأبين الشهداء

وأطلقت في أيامنا هذه فتاوى من مراجع تسمي نفسها إسلامية وحاشى للإسلام أن تكون له هكذا مراجع فما هم إلا مراجع للتكفير والقتل والدمار فهم يرتكبون الكبائر التي نهى الله عنها علناً ويفتون بذبح الناس وقطع رقاب المسلمين قابضين أجورهم بالدولار الأمريكي أو الشيقل اليهودي أو حتى الريال السعودي بينما يعدون ذلك شتيمة ولعنه على الآخرين وقد صورهم الشاعر ابلغ صورة ووضعهم الموضع الذي يستحقون بينما تعذر على الآخرين التصريح به خشية العقاب، مجانبة للحق وشرعة الإسلام، فرسول الله (ص) يقول (من رأى منكم منكراً فليغيره بيده، فأن لم يستطع فبلسانه، فان لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان) فأين الصامتون من هذا الحديث الذي يحث على الإسهام لنبذ المنكر وفضحه بغية العود إلى الصواب والحق.

مفتيهم حين يشم الدولار

يتوضأ من بول الأمريكي ولا يأنف

ويحلل وهو يمسد لحيته النتنة

ذبح الناس على الشبهات

جبته الموطوءة (دو عار)

وعمامته الشيقل

والليرة بنت ريال

ما أشبهه بأبي جهل ورغال

لكن الحق يقال حين يقال

قد كانا انقى منه

وأتقى منه

واشرف منه

في كل الأحوال

وهذا تأكيد على أن زمر الإرهـاب تتقاضى أجورها بمختلف العملات تبعاً للجهات التي جندتها لهذا الفعل .

وعاد ثانية للتاريخ بنسبة هؤلاء بأبي جهل ورغال بل هون ما فعل هؤلاء قياساً لما تفعله الزمر التخريبية في العراق الآن .

وفي الصورة التالية يطرح الشاعر فتاوى انطلقت من أئمة الكفر والإلحاد من تكفيريين ووهابيين وسواهم ممن يدعون بأن الشيعة هم الرافضة الخارجين عن الإسلام والمستوجب قتالهم أسوة بالغزاة وهذا ليس اتهاماً بل صرح به العديد من رموز الكفر والضلالة في العراق ولا حاجة لتسميهم فاللبيب بمقدوره معرفتهم بيسر وسهولة .

اقتلْ واسرقْ وازنِ

وافعل أية فاحشة كبرى

وانسف وسط الشيعة نفسك

تتناول ورسول الله غداءك ...

ولقد عثر على العديد ممن يحمل هذه القناعة ممن غرر بهم وأوصلهم إلى قناعة من أن من يفجر نفسه في المناطق الشيعية قبل موعد الغداء الذي سيتناوله مع رسول الله وكأن الرسول (ص) بانتظار هؤلاء المسوخ القردة ليواكلهم ويقدم لهم لذيذ الشراب ويدلهم على الحور العين وانهار اللبن وانهار الخمر أية مهزلة هذه وأي ادعاء وافتراء وكذب وتجاوز صارخ على الله ورسوله وما الفكر الذي يحمله هؤلاء ليجروا كالكلاب خلف هذه الفتاوى التي تنم على الجهل والتخلف لكلا الطرفين المفتي والمفتى له .

... وتداعبك الحور العين

حين تنام

وحين تقوم

هذا من فتوى (العرس بقتل الترس)

ومفردة العرس متعارف عليها في وادي الأردن وفسحة من بلاد الشام ثم أن هؤلاء بعد ذلك سيحتلون مكانهم في جهنم جراء ما ارتكبوا ويذيقهم الله شتى أنواع العذاب و.....

أما في الصورة اللاحقة فتظهر قمة الشجاعة والإقدام والإصرار على قول الحق وبناءً على معلنات أحاديث وخطب ورسائل صدرت عبر أجهزة الإعلام المسموعة والمرئية والمقروءة بأن من العرب من يخشى من مدَّ الشيعة وتوليهم الأمر في البلاد رغم أنهم فرقه إسلامية تؤمن بالله ورسوله وتؤدي الفروض التي تؤديها بقية الفرق تصلي وتصوم وتحج وتجاهد وقرآنها واحد هو ذات القرآن وخصوصيتها أنها تؤمن بالله ورسله وكتبه وتعظم شعائر الله ومن ثم أنها تحب ذرية رسول الله وآل بيته وهم الامتداد الطبيعي للشجرة المحمدية الطاهرة فما الغرابة في ذلك وما الضير من حب آل الرسول هل هي شتيمة أو منقصة للإيمان؟ هذا ما يفتي به أبو تبارك وأتباعه من اللوطيين وحثالات المجتمع.

يخشى عبد مناة ..... وعبد اللات الثاني

من تشكيل هلال شيعي

يدنو من بؤر التدنيس

ويدمر تاج العاهل والعاهر

الجاثم زوراً باسم رئيس

فيهيبان بكل لقيط

وبكل كلاب الحوأب

ومسوخ حروراء

وبهائم ما خاب بدعوتهم إبليس

لينا ما في دعة في أحضان

نجمة داود

وشمس القديس

إن من البلاغة أن تسوق الفكرة إلى المتلقى من أيسر طريق وإيجاز لا يدع إلى الترميزية البعيدة عن الفهم أو التي تدعو لوضع العديد من الاحتمالات وصولا لما يريد قوله الشاعر ولا أعني بذلك المباشرة السمجة التي تجعل الشعر يقترب من الكلام الدارج . وحامد خضير الشمري قد بين المقاصد بأسلوب غير عصي على الفهم وبعيدا جدا عما نجده اليوم من طلاسم وجمل وضعت كيفما اتفق ليطلق عليها في نهاية الأمر (شعرا) بحجة مواكبة الحداثة وإتباع أسلوب اللغة الانفجارية فكأن الشعر قد دخل هو الآخر في معتركات سياسية وحروب لها آلياتها الخاصة بها .

أشار الشاعر بشكل مباشر إلى المناصب الجديدة التي استحدثها أئمة الإرهاب بدأ من صفة (مناصر – منفذ – أمير – أمير الأمراء وسياف وما إلى ذلك من الألقاب الأخرى) وجل هؤلاء ينتمون بشكل

مباشر أو غير مباشر إلى قوم لوط الذين غضب الله عليهم جزاء لفعلهم وأصبحوا عارا ولعنة من لعنات التاريخ ماغادر ذكرهم حتى الباري في محكم كتابه.

يقول الشمري:

أمراء بين ملوط أو لائط

يتنجس من أطهرهم حتى الغائط

يفعل أية موبقة بمحارمه

كي يخرس صوت الحق

ويرمم أشلاء الصنم الساقط

حقا أنهم يبحثون عن العودة إلى سالف عهدهم أيام تسيدهم وتحكمهم في رقاب الخلق ممارسين إباحيتهم في ظل نظام هو عورة في حد ذاته ويدافع عن عوراتهم وهم ليسوا إلا أيتام تركهم ذلك الصنم عرضا للتهميش وكانوا يسجدون ويركعون ويصلون كل فروض الطاعة والولاء في حضرته وينحرون أيا كان تقربا له.

ثم يجسد لنا الشاعر صورة أخرى هي امتداد لبشاعة هؤلاء الأمراء دعاة الطائفية البغيضة الذين جندوا أنفسهم ليكونوا أبواقا مسعورة لترداد شعارات زائفة وتبني دعاوى باطلة تبرر فعل الإرهابي وتشرعنه

من خلال تصريحاتها وتحلل وتحرم وفقا لما يصب في مصلحتها الدنيوية الرخيصة ولا يعنيهم إن كانت تلك التصريحات تتعارض وأي كتاب من الكتب المقدسة .

أفواه كالأوجرة القذرة

تقذف قيحا

تعوي . . . .

تنبح . . . .

تشطب هذا المذهب أو تلك

الفرقة من

دين الإسلام

لا حد لديها بين حلال وحرام

لا تبغي غير العودة للنهب

وعهد الإعدام

وفي الحقيقة أن دعاة الخوف على الإسلام هم أعداء الإسلام والعاملين على تشويه صورته والإساءة إليه من خلال ممارساتهم تتبعهم في ذلك حشود من الجهلة والطائفيين والمرتزقة من شتى بقاع

الأرض العربية والإسلامية ويتساءل الشاعر كبقية العراقيين المسلمين (أهو الخوف على الإسلام ..؟) ما يبرر القتل والتدمير ويقينا هو ليس كذلك ولو سألت أحدهم أين مواضع التهديد للإسلام لما أجابك لسببين أولهما جهله وثانيهما انه لا يعنيه أمر الإسلام بشيء إنما هو يبحث عن مصلحته الشخصية المادية والمعنوية .

آهو الخوف على الإسلام ..؟

أم الخوف من الإسلام ..؟

الشيعة لن يبنوا دور العهر

وسفح الخمر

وذبح القران

أو تدرون بأن الشيعي يصلي خمسا أيضا

ويصوم كذلك في رمضان

ويحج ... ويزكي

ويجاهد فرط الإيمان

فلماذا حللتم ذبحه

ولماذا حرمتم أخذ التمرة من بستان

شيعيا كان رسول الله

وعليٌّ سنيا كان

ما أجمل وأروع هذا الوصف وما أبلغ أسلوب طرحه

ما دام علي ربيب رسول الله (ص) وابن عمه وذراعه الطولى وزوج فاطمة الزهراء التي كان يشم من عرنينها الرسول(ص) رائحة الجنة وعقبه في آل بيته وذريته أوَ ليس من الإنصاف أن نقول أن الرسول كان يشايع عليا؟ أليس من الغباء أن نشهد خلاف ذلك ونزور حقائق أثبتها الله ورسوله في فضل علي وذريته هذا من ناحية وإذا كان خلفاء الرسول من بعده يرجعون إلى علي في حل معضلاتهم الشرعية ويفتيهم في كل إشكالياتهم في الحكم فهل من مدع أن عليا كان يحكم خلاف النص المقدس وسيرة رسول الله مالكم كيف تحكمون فإذا كان الأمر كذلك أما كان حريا بنا أن نقول أن عليا هو أصل (سنة رسول الله) وأول منبع لها منذ نزول الوحي إلى يوم يبعثون وجاء هذا الوصف صفعة قوية على من يلهث وراء إشعال الحرب الطائفية بين الشيعة والسنة ألا خاب فألهم وساء ما يحكمون .

المشهد التالي من قصيدة الشاعر فضحا لأهداف هؤلاء وتبيان جلي لمقاصدهم وكشف لما هو مستور عن أعين الناس ومسكوت عنه .

كان الأمريكي يتوضأ بحجارة أرؤسكم

ويشد السرج على أظهركم

ويمرغ كل شواربكم بحذائه

ويسخركم مثل نسائه

ويشير إلى الكرسي بإصبعه

فتخرون سجودا بين يديه

وتبيحون الوطن الأبهى دون حياء

كي يبقى الجلاد الطاغي

يتفنن في دفن الأحياء

المسلَّم به أن قوى كانت تصطف بصف النظام السابق وكذلك أنظمة حكم كانت تعمل جاهدة موصلة الليل بالنهار لإرضاء الساسة الأمريكان وكسب ودهم واتقاء شرهم شرط بقائهم على ما هم عليه من متع الدنيا وإن كلف ذلك استباحة أعراضهم ومغادرة كرامتهم المرتبطة بالسلطة .

وهؤلاء تراهم لا يتوانون عن إطلاق التصريحات اليوم وشحذ مريديهم لقتال الأمريكان هنا في العراق وأؤكد جازما أنهم لو حصلوا على مميزات أيا كانت لخروا ساجدين لبوش وبلير وصبأوا عن الإسلام إلى المسيحية .

ثم ينتقل بنا الشاعر إلى ما هو أكثر تصريحا وأقرب لفهم اللبيب الذي سرعان ما يدرك ماذا يريد الشاعر قوله وأي جهة يقصد هو قال وعلى القارئ الاستنتاج .

ما إن يتقيأ أبناء الحيضات أفاعيهم

وسط النسوة والأطفال ...

أي متى حدث التفجير وفي أي مكان من العراق شريطة أن ينال من الأبرياء

... ويحيلوا تبر الأرض رمادا

حتى يخرج شيخ السفلة

وهو يداعب قرنيه بذيله

ليقول بملء الشدق الآسن

أن بوسع بشاعته أن يوقف

لو شاء نزيف الدم

قبحا لشيخ المدمن . لا المؤمن

قبحا للشيخ العاري

الكاسب من ثدييه معاشه

الباسط للشذاذ فراشه

ولا تحتاج هذه الصورة إلى إيضاح كونها جلية يدركها الجميع ولا تخفى على أحد .

ولو تحولنا إلى المقطع الأخير من القصيدة لوجدناه دما ودموعا وتوجعا وأسى مليئا بالانفعالات الإنسانية

شاخصة أبصار المذبوحين

تناجي الله

تلعن غلمان المؤتفكات

والغيلان المغضوب عليهم

أبناء زواني العصر

أبناء بطون تجتمع الأمم المتحدة

في داخلها كل مساء

أبناء رجال حاض الأشرف فيهم

فرط تخنثهم

فأباحوا سفك دماء الناس بسيف الإفتاء

غايتهم دنيا الشيطان

وسقائفهم تترى في كل زمان ومكان

ومصاحفهم جاهزة فوق رماح المكر

هم رجس للإسلام ولا رجس سواهم

هل يعرف غير الغدر

من لا يعرف إسم أبيه؟

وكذلك في هذا المقطع قد عاد الشاعر لذكر وقائع تاريخية معروفة كان الهدف منها الاستحواذ على السلطة بأي ثمن كان وأي أسلوب وان كان على حساب الإسلام .

ثم ختم القصيدة بهوية هؤلاء وإنهم ليسوا إلا أبناء زواني العصر وان الأمم المتحدة تعقد مؤتمراتها الدورية والطارئة في بطون أمهاتهم فضلا عن الجامعة العربية التي لا تريد للعراق أن يتعافى فتعقد هي الأخرى مؤتمرا يناقش الشأن العراقي في بطون أمهات هؤلاء الشذاذ يبرر الرجل غدر الغادرين فأنهم بالأساس لا أحد منهم يعرف اسم أبيه حتى يمكن لك أن تحاسبه أو تعاتبه على فعله إلى هنا انتهي النص الشعري الذي اعتبرناه الوثيقة التاريخية الصادقة والجلية التي دونت للإرهاب في العراق وفضحت كل ممارسته بأشجع ما يكون.

بعد الفراغ من استعراض موجز وسريع للقصيدة (الوثيقة) نقول أن نقاد العرب قد وضعوا معايير ثابتة لمعرفة جيد الشعر من رديئه

لابد من ذكرها وعرض القصيدة بمفرداتها على هذه المعايير لنكون صادقين غير مجاملين في مجمل تقييمنا لنص قد ارتقى لتلك المعايير وجسدها بدأً من وحدة الموضوع إلى موضوعية الطرح إلى جرأته التي تحدت موجة الإرهاب العابثة بأرواح وممتلكات الناس بدعاوى الدين والوطنية وعناوين إعلامية زائفة . ثم أن النص قد جمع المعايير الثلاثة الآتية الذكر التي اتفق عليها العرب في تقييم شعرهم وهي: -

1 - معيار ابن رشيق القيرواني الذي ذهب إلى أن الشعر الجيد في معانيه السليمة والشريفة التي تجعل القارئ جزءا لا يتجزأ من القضية موضع القصيدة بأسلوب دقيق بعيد عن الإسهاب والتطويل وتعاطي الألفاظ الخشنة التي تبتعد عن الفهم .

2 - معيار ابن الأثير والذي زعم فيه أن جودة الشعر تكمن في الصورة الشعرية المنتقاة وصفائها وسهولة تناولها .

- 3 معيار ابن خلدون الذي يعتبر أن الشعر الجيد هو قدرة الشاعر على اختيار أجمل الألفاظ وأيسرها في الوصول إلى المعنى المراد ودقة اختيار اللفظ ما هي إلا دليل على سعة أفق الشاعر وعمق تجربته، وقد يرى البعض إلا أن هناك معايير أخرى تضاف إلى المعايير الثلاثة الأنفة الذكر يتوجب حضورها في النص الشعري . والمعيارية الحقيقية للنص الشعري بحسب

آراء العديد من الباحثين في عصرنا هي مدى تعلق النص بالإنسان ورصد معاناته وهمومه رصدا يعبر عما في كوامنه دون أن تكون له القدرة على التعبير عنه فيما يتمكن الشاعر من ذلك وقبول الشعر أو رفضه أمر يتعلق بالجزء الكبير منه بالمتلقي ذاته الذي يتفاعل مع هذا النص ولا يتفاعل مع ذاك وبشكل عام فان المتلقي يبحث عما يصل إليه بسهولة ويسر ويبتعد عن السفاسف والرديء الذي ينأى به بعيدا عن الواقع بدعوى الترميز وتجنب المباشرة ووجوب الغموض مما ينفر في نهاية الأمر المتلقي من التعاطي مع هكذا نص وان كان يرصد معاناته ولكن الطريقة التي طرح بها بعيدة عن فهمه.

والعربي في مشارق الأرض ومغاربها حاول كتابة الشعر في مرحلة من مراحل عمره ولا أحد لا يتمنى أن يصبح شاعرا بيد انه ليس كل ما ينظم يصلح لطرحه للناس من بابين:

أما الباب الأول فهو مراعاة لأذواق الناس التي قد تنفر من وضيع الكلام . والثاني يمثل الإساءة للشعر لكونه سجلا لتاريخ الأمم وأحوالها.

وحينما نطالع أي قصيدة لا بد لنا أن بحث من خلالها على التالي: –

1 – وضوح الفكرة التي تتبناها القصيدة والهدف .

2 – صحة اللغة وسلامتها من حيث الألفاظ والتراكيب حرفا ونحواً ووزنا ومعنى .

3 – المغزى التهذيبي أي قدر ما يقدم من رسالة ذات فائدة إلى المجموع الذي شكل الشاعر جزء منه ومدى تعاطيه لمتغيرات حياة المجتمع .

4 – أن لا يكون تكرارا لتجربة أخرى ولابد لأي شاعر أن يكون له طابع يميزه عن سواه .

5 – أن يكون بعيدا عن اللغو والحشو والضعف فضلا عن بعده عن التغريب الذي يدور في مفرغة لا يمك الوصول معه إلى الهدف المنشود .

سلبية الرمز في القصيدة:

لقد وفق الشاعر المبدع حامد خضير بنقل الرمز من حالة المباشرة إلى حالة الاستتار وفقا لرؤياه ففي المباشرة ضرب مثلا في الشجاعة كونه قد صرح بسلبية الرمز في النص ووضعه الموضع الذي يستحق وصفا ميز نصه عن العديد من النصوص التي تناولت ذات الموضوع ومن خلال تشبيهاته المتعددة لصورة الإرهابي القبيحة أما حالة الاستتار فقد جاءت مضيفة على النص صورة بلاغية تنم عن سعة اطلاع وعمق ثقافة

وقدرة على التطويع للتراكيب والجمل مباشرة أو استتارا وبشكل عام فأن الرمز جاء في القصيدة واضحا بسلبيته وتطرفه الأخلاقي لذا استحق كل التشبيهات والألفاظ التي وردت بحقه ولو أن في اللغة ألفاظا أدنى من ذلك لما توانى شاعرنا باستخدامها ليثبت للمتلقي أن ممارسات الإرهاب هي خارج اطر الدين والمذهب فضلا عن خروجها عن إطار الآدمية .

السلطات التي يحملها الشاعر دعم الإرهاب:

لقد حمل الشاعر مسؤولية إدامة ودعم الإرهاب في العالم عامة وفي العراق بوجه خاص حركات التطرف الديني التي تضم عددا من الحاقدين على الإسلام إسلاميين وسواهم بوصف الدين الإسلامي دين التسامح والمحبة والأخوة والسلام وقد حصر هذه الجهات بالتكفيريين والوهابيين لادنيين وزرقاويين ومن يقف خلفهم ويدفعهم لذلك من العرب والعراقيين الذين اختاروا الاتجار بالدماء بعد أن تاجروا بمثلهم وقيمهم قبل ذلك وكانت بضاعة كاسدة . فهم ليسوا على شيء من الأخلاق بل أن العديد من الحيوانات المتوحشة أشرف منهم لما يمارسون من مجازر بحق الإنسانية بدعاوى باطلة .

دين الشاعر (من خلال نقد الفكر الديني):

لقد برهن لنا الشاعر عن دينه المعتدل وانتمائه المعتدل دون أن يثير مذهبيةً أو طائفية وما أكرهه على أن يصور الإرهابي تلك الصور هو

شعوره بالأسى والحزن والحسرة على من يذهب ضحية ممارسات الإرهاب من أبرياء حتى أظنه قد بكى كثيرا وهو يدلو بدلوه في هذا المقام ومن لا يحزنه مرأى تلك الصور للمجازر الجماعية التي جاءت مكملة للمقابر الجماعية،

تبقى قصيدة الشمري «أي لئام يخفي قرن الارهابي «نصا مكتملا من حيث تراكيبه اللغوية وسياقاته المعنوية وهو وثيقة للتاريخ.

للشاعر محمد كاظم جواد

عن دار تموز في سوريا صدر للشاعر العراقي محمد كاظم جواد مجموعة شعرية جديدة تحت عنوان «بريق أسود» بطبعتها الأولى لسنة 2018م، أكد من خلال نصوصها أن جمالية الشعر وشاعرية المفردة هي السلطة التي بموجبها يرقى النص بالذائقة ويباغت المتلقي من حيث لا يتوقع، وهذا هو الادهاش في الشعر الذي تتشكل منه جماليته .

إن الرؤيا الجمالية هي الرؤيا الإبداعية الخلاقة التي ترتقي بالنسق الشعري، وترقى بمستويات مؤشراته الجمالية، ولا ترتقي الرؤيا الجمالية إلا بمنتوج جمالي، وشكل جمالي جذاب؛ وهذا التفاعل والتضافر بين الإحساس الجمالي والشكل الجمالي هو الذي يرقى بالحدث الشعري، ومثيراته الجمالية، ولا نبالغ إذا قلنا:

إن شعرية أي منتج إبداعي تتحدد بالرؤيا الجمالية، والمقامرة الجمالية الناجحة لا تكتسب شعريتها إلا ببكارة هذه الرؤيا، وجدتها، ومدى مراوغتها لذهن القارئ، والتلاعب بالتوقع ولا أغالي اذا قلت

أن مفردة الشاعر محمد كاظم مقامرة سيرا على منهج كبار الشعراء، واذا كانت المقامرة في استخدام اللفظ فهناك مقامرة آخري في المعنى «خارج توقع المتلقي»؛ ولا شك أن المقامرة الجمالية المثمرة هي التي تنبني على رؤيا جمالية، وحساً جمالياً مثيراً بالمنتج الفني المثير، يقول (مارتيان): «إن القيمة الفنية هي وحدها التي تتخذ مكانها، لكن هذا يحدث عن طريق قوة عجيبة تربط بين تلك القيمة بوصفها نابعة عن الصفة الإبداعية الشاعرية، والعمل الشاعري الذي يطالب بالسيطرة على الحياة الإنسانية كلها، ويتخذ لنفسه وظيفة يعمل بها، ليهيمن على مصير الإنسانية كلها، فقد أقام كل من (بايرون) و(جوتة) أنفسهم أبطالاً أعظم من الأبطال التي صوروها في أعمالهم، وادعى (أرنولد) أن الشعر يستطيع إنقاذ العالم عن طريق ممارسة جميع الوظائف الأخرى للعقل، وعلى مستوى التعبير الشاعري».

يقول أدونيس عن الرؤيا الجمالية «هي المغايرة والاختلاف، أن تكون حداثياً يعني أن تكون مختلفاً أو اختلافياً في رؤاك ومنظوراتك الإبداعية عما سواك؛ والشعر – وفق هذا المنظور – سلسلة انبثاقات، أو مفاجآت، وليس خيطاً واحداً يستمر باللون ذاته، والنسيج ذاته. وتبعاً لذلك، يصح القول: إن المشكلة التي تواجه المبدعين العرب هي أن ينتجوا ما يختلف، وهذا هو مدار الإشكالية الإبداعية، والحقيقة

أن محمد كاظم بطبيعته الشعرية مغاير مختلف في الطرح ومواضع المغايرة في شعره كثيرة يقول:

«دائما أفكر أن استنشق عطر النسيان

مع أني امتلك ذاكرة متوقدة

قد تشتعل سريعا مخلفة وراءها حرائق

تصل الى حدود الهذيان

... وحينما أشهق أشعر بعطب

في جهازي التنفسي

فأحتاج الى من يسعفني

بتنفس اصطناعي ...ص5.

في هذا المقطع يتجسد الجمال في تناسق المفردات ووقع المعاني المغاير وهنا يتضح للمتلقي الجمال المبني على أسس الوعي بمديات المفردة ومعبّرعن التناسق والانسجام، كذلك عمل كمؤشر على الرؤيا الشعرية المنظمة للكلمات، والعبارات، والجمل بشكل لائق، أو رائق فنياً، وتبعاً لهذا؛ فإن:» التناسق الجمالي بين أجزاء البناء اللغوي للمقطع الشعري أعلاه تعبر عنه المفردات من حيث الإيقاعات الشعرية المتدفقة من وقع كل مفردة وارتباطها الوثيق مع المفردة المجاورة دون

أي أرباك،، وكل لفظ أدى عمله الخاص به، وارتبط بوثاقة مع الاخر، ومن هنا، فقد عملت أجزاء النص الشعري لصالح المجموع، وعلى هذا الأساس، فإن جمالية الإيقاع لا ترتبط بمقاييس ثابتة يقوم على الخطأ والصواب، كما في الوزن الخليلي الذي يقوم على الصحة والاعتلال، لأن الإيقاع لا يقوم على قوانين محددة يمكن – من خلالها استشعار التتابع الإيقاعي كما في القصيدة العمودية.

وفي نص آخر يقول:

«سأقبلك وأنا ارتعش من فرط وضوحي/ حين تحط على شفتيك النحلة وتترك خيطا من عسل حار/ سأسارع الى ارتشافه» ص46.

ثمة إشعاعات جمالية يوجهها النص إلى متلقيه؛ وهذه الإشعاعات تحققت بفضل الاحساس بجمال المفردة ودقة الأسلوب للخروج من نسق الدلالة المباشرة إلى ما يحقق المفاجأة المعنوية، فقد توسعت الرؤيا للمعنى لتنفتح على صورة غاية في العذوبة والرقة، وهي تمنحنا جزءاً من الرؤيا، لنتابع فاعلية الكشف من خلال متابعة النص الذي تتسع مدياته الجمالية كلما تقدمنا في قراءته وكأننا أمام لوحة متكاملة الألوان والحدود.

يؤكد الكثير من علماء الجمال لا يقفون على الشكل الجمالي؛ بوصفه منجزاً فنياً نهائياً؛ وإنما يبقى في طور التوالد، والنمو، والتكاثر

المستمر؛ وهذا ما أشار إليه (بول كلي) في قوله:» لا يجوز أن ننظر إلى الشكل بوصفه إنجازاً نهائياً؛ باعتباره نتيجة نهائية، بل يجب أن ننظر إلى الشكل بوصفه سفرَ تكوين، ونشوء، بل هو تكون صيرورة، كينونة....» سأقبلك وأنا ارتعش من فرط وضوحي» شكلت القبلة دافعا للوضوح والتجلي والتسامي وصولا للنقاء الروحي الذي ارتبط بالقبلة .

وقد شكلت الرؤيا الجمالية التي كانت وليدة إحساس جمالي أولاً الى ما هو أبعد من المتوقع «حين تحطّ على شفتيك النحلة ... تترك خيطا من عسل»، ولا تكتمل الرؤيا الجمالية إلا بمعرفة الحدث الشعري الذي يعقب «خيط العسل» سيسارع لارتشافه، وهنا تؤطر الصورة الشعرية بلون ينبض بالحياة .

يقول محمد كاظم:

«عندما يصدأ قلبي

أنتقي الحزن النبيل / وأغني لدموع كسرت صمتي صمتي الثقيل

أنا ياما نزفت روحي ولكن ...ص59

وهنا يصف الشاعر بدقة صورة جمالية عن الحزن فقد حوّل الصدأ الى جمال من خلال انتقاء «الحزن الجميل» ولا جمال للحزن إلا عند الشاعر الذي يخضع كل الأشياء لما يرى وليس كما هو في الواقع

مفردات متناسقة تعبر عن إحساس بوقع الحياة حتى في الحزن ونفس مشبعة نبضاً وإحساساً، دافقاً بالأشياء الكونية المحيطة بالذات؛ ويشير محمد كاظم إلى انه يستمد رؤيته الجمالية من مخيلته الخصبة المتنامية لخلق صورة إبداعية معبرة ومقبولة حتى مع الألم، وجاء ذلك بالتأكيد نتيجة خبرات، وتجارب، ومعارف وجودية، وكونية سابقة وعميقة في إدراكها ذاتيا؛ لها القدرة على التغلغل إلى مشاعر وأحاسيس المتلقي بلا جواز مرور، ليس لاستساغتها فحسب، وإنما لإمكانية التفاعل معها وشعور المتلقي انه جزء من العملية الإبداعية بل ومكون من مكونات الصورة الشعرية .

يقول الشاعر:

التقاويم التي ضيعتني

بدلالاتها المبتلة بحبر السنوات

ماعادت تهمس في آذان الزمن الآفل

والجنون الذي هذبني / يوشك أن يطلق صيحته، ص70

الابداع الحقيقي أن تتعدد الرؤى الجالية في النص وحين ينظر له من مختلف الزوايا يطالعك بصورة جمالية مختلفة عن الأخرى وهذا ما يجسده محمد كاظم من خلال خلق وتأطير الصورة ومنحها هويات مختلفة تبعا لذائقة وثقافة المتلقي، وهذا ينم عن موروثات الخبرة

الجمالية وتراكمات الصور من خلال سعة المخيال الشعري وتلكم الخبرة التي تجعل المبدع الجمالي هو الأقدر على استحقاق لحظة الانصهار في النص والإخلاص للإبداع والتعامل مع النص كائن ينبض بالحياة، بمعنى أخذ الفكرة والتحليق بها من فردانيتها أو شخصانيتها إلى كليتها وعموميتها، ومن لحظتها الآنية العابرة ؛ إلى لحظتها السرمدية الخالدة . فالشاعر المخلص هو الذي يستثمر لحظة التجلي الشعري فيبعث فيها الحياة يقول عالم الجمال (جيمس):» إن ما هو آتٍ أهم مما هو واصل فعلاَ والمبدع الجمالي بوصفه مبدعاً يستثير الخيال؛ ويرسم بريشته الفنية دفقات مشاعره، رسماً دقيقاً يناوش حس المتلقي الجمالي؛ فهو الأقدر على ممارسة هذا الفعل الجمالي الذي يجعله بتواصل مستمر مع ما هو إبداعي ومؤثر جمالياً بالمتلقي. ولا تظهر معالم هذه الجمالية إلا من خلال المهارة والفاعلية الإبداعية في تحسين سلوكنا وسلوك الآخرين، وذوقنا وذوق الآخرين الفني، لنشعر بما هو جميل ومؤثر فنياً، وهذا ما صرح به قائلاً:» ينبغي أن ينظر إلى الفرد كظاهرة نشاطية؛ ومع التأثير المشترك للنشاطات الأخرى يستطيع الفرد أن يحسن من خصوصيته»

ومع هذا القول ازعم أن محمد كاظم ومن خلال صوره الشعرية الحية تمكن من رسم الاشكال الجمالية المعبرة ليس في النماذج التي استعرضناها بل بما ورد في هذه المجموعة التي غايرت حتى انتقاء

العنوان لها «بريق أسود «وهو انزياح الانزياح بمعنى هو خروج عن المألوف والمعتاد، وتجاوُزٌ للسائد والمتعارف عليه والعادي، وهو في الوقت نفسه إضافةٌ جمالية يمارِسها المُبدِع لنقل تجرِبته الشعورية للمتلقي والتأثير فيه، ومِن ذلك لا يُعَد أيُّ خروج عن المألوف وتجاوُزٍ للسائد وخرقٍ للنظام انزياحًا إلا إذا حقَّق قيمةً جمالية وتعبيرية. وهذا ما تحقق فعلا بدءأ من العنوان .

في المجموعة الشعرية «بريق أسود «اشتغالات نقدية كثيرة منها الأسلوبية التي جاءت عليها المجموعة والتي شكلت مغايرة في الطرح ونأيا عن التجارب المكررة في هذا الضرب من الشعر الذي خطى بثقة عالية الى نفوس المتلقين.

قراءة في مجموعة - فوق أجنحة الهوى

للشاعر الدكتور خيري أمين السلكاوي

على هامش مهرجان الإسكندرية الدولي للشعر العربي الذي أقامه صالون العشرين بالتعاون مع مكتبة الإسكندرية العالمية، برئاسة الشاعر الدكتور خيري السلكاوي كان رائحة الشعر مضمخة بالحب والالفة والوئام بين شعراء العرب، أهداني الشاعر الدكتور السلكاوي مجموعته الشعرية الموسومة «فوق أجنحة الهوى» فكانت لي هذه الرحلة اليسيرة في ثناياها أقول:

الشعر العربي الحديث هو ما قيل في عصور ما بعد النهضة العربية في إطاره العام، ويُقصد به الإطار الزمني الذي تطورت فيه معالم الحياة عن الأزمنة السابقة، بمعنى ولو استعرضنا عصور الشعر العربي فهي لا تتعدى هذا التسلسل الزمني: (العصر الحديث - عصر النهضة - عصر الانحطاط - العصر العباسي - العصر الأموي - صدر الإسلام - العصر الجاهلي). وللشعر أهمية كبيرة عبر كل هذه العصور، ولا تخفى على

أحد أهمية الشعر، وأنّه اللسان الذي يعبر عن ضمير الشاعر، وبالتالي عن ضمير الشعب الذي ينتمي إليه هذا الشاعر، وأنّه وسيلة من وسائل المقاومة والصمود في وجه أيِّ تحدٍّ، أو أي معرقل حياتي يصادف الإنسان مهما كان، وأنّه الطريقة التي تُظهر ثقافة وحضارة الشعب إلى جانب باقي أنواع الفنون والآداب، إلا أنّ الذي يجب أن يُقال أنّ الشعر لا يجب أن يخرج خارج الإطار الذي خلق له، ويدّعى أنّه يفعل ما لا يقدر عليه، فتغيير الفكر مثلاً يحتاج إلى إقبال على المفكرين الذين يفنون حياتهم في سبيل الإلمام بتفاصيل مشكلة من المشاكل، وإذا كان التجديد لابد منه في عصر شعري ما توجب على المجدد ابتكار أساليب مغايرة للسائد ليتضح حجم التجديد ويعلن عن مكانه في القصيدة، وقد درج مؤرخو الأدب العربي على تصنيف الشعر العربي بحسب فترات زمنية تواكب العهود الزمنية للدول، هذا يعني أن لكل مصر من الأمصار العربية خصوصية في قول الشعر وأغراضه وهنا لابد من التعريج على فترتين هما: الشعر القديم والشعر الحديث؛ فالشعر العربي القديم يقصد به كل شعر عربي كتب قبل عصر الانحطاط، كما يقصد به كل شعر كتب على نمطه فيما بعد. ويمكن أن يسمّى أيضا بالشعر التقليدي لكونه يسير في ركاب التبعية والتقليد، كما يسمى بالشعر العمودي نسبة إلى أسلوب كتابة أشطره المتناظرة بشكل عمودي.

والشعر الحديث يقصد به كل شعر عربي كتب بعد النهضة العربية. وهو يختلف عن الشعر القديم في أساليبه وفي مضامينه، وفي بنياته الفنية، والموسيقية، وفي أغراضه وموضوعاته وفي أنواعه المستجدة والمختلفة.

إن جميع قصائد الشعر والدواوين التي وضعت في العصر الحديث هي شعر حديث بدءًا من أول قصيدة كُتِبَت إبان الحملة الفرنسية على مصر وبلاد الشام في الفترة ما بين 1798 – 1801 بأحد أقلام الرواد الأوائل – أعني رواد النهضة وانتهاءً بآخر قصيدة كتبها شاعر في الوقت الحالي.

ومفردة «تجديد» في الشعر تعني: هو تغيير أصول الشعر بأسلوب يحافظ على المناهج الشعرية، ولكنه يضيف له تطوراتٍ مستحدثة، أو غير مستخدمة من قبل، ويعرف أيضاً، بأنه: التغيير الكلي في المبنى المعروف للقصيدة الشعرية، والتحول عن المسار المعتاد في صياغة القصيدة الشعرية من خلال استخدام أدوات، وطرق جديدة في الكتابة.

ولو طرحنا تساؤلا مفاده: ما الجديد الذي سيأتي به الشاعر اليوم في القصيدة والشعر منذ امرؤ ألقيس إلى اليوم يقال على نفس المنهج مع تغير في بعض الأساليب؟

وهنا تصبح الإجابة عسيرة بعض الشيء مالم نستحضر الشعر ذاته ونقلب مفرداته ومعانيه ونستكنه مضامينه، وهذا ما سنتحراه في قصائد

الشاعر خيري السلكاوي في مجموعته الشعرية الموسومة «فوق أجنحة الهوى «في استعراض موجز لا ندعي انه تغطية كاملة لكل ما ورد فيها من نصوص إنما هو مرور على بعض مضامين التجديد التي وردت في متون القصائد كشواهد على مواضع التجديد أو التجريب التي حاول الشاعر إرساءها في قصيدته متعددة الأغراض والسمات التي طبعت عليها القصائد مع التنبيه على أن الشاعر خيري لم يخالف البنية الشكلية السائدة للقصيدة العربية بمعنى انه حافظ على هيكل القصيدة وارضخ ذلك الهيكل التنظيمي للتجريب في المفردات والمضامين من حيث (رشاقة المفردة – ودقة مضمونها) فيما حاولت معظم القصائد أن تخرج عن السائد من خلال تحقيق مبدأ (الإدهاش – الإبهار) في توظيف المعنى ومغايرة المتوقع لدى المتلقي، وهذا بحد ذاته نوع من أنواع التجديد الذي يعتمد (المخيلة الشعرية) فمهما امتلك الشاعر من أدوات تظل المخيلة في المقام الأول وإلا يتحول الشعر إلى حوارات مباشرة الأجدر طرحها سرديا .

والملاحظ أن موهبة الشعر عند الدكتور خيري قد رسمت لها خطوط مغايرة للسائد بايجابية واضحة كشفت عن إمكانات كبيرة، وان وما يحتفظ به الشاعر من قدرات مازال لم يستنهض كليا واعتقد أن القادم سيحمل الكثير من المفاجآت، وبهدف تقريب صور التجديد في الأساليب الشعرية في (فوق أجنحة الهوى) اقتضى استحضار الشواهد

ومناقشتها بموضوعية مع التعريج على الجوانب الفنية من حيث الصور الشعرية ذات الأبعاد المختلفة والتي يمكن للمتلقي أن يحللها وفق ما يريد وهذا الضرب من الشعر يستوجب استحضار حنكة وذكاء الشاعر فليس من السهل إشراك القارئ بالتأويل يقول الشاعر:

أسـدت إليَ النصح قلتُ ترفقي

فالقرب شكر صبابتي للخالق

سبحانهُ وهــبَ البهاء جمالِها

فتوحدا بجوانحي وبخافقي

وتهـامـسـا وتـلامـسـا فـتـجـاوزا

في العشق حد ملاصق لملاصق ص١٣

يقول الجاحظ:

(... والمعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجميّ والعربي، والقرويّ والبدوي، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللّفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحّة الّطبع، وجودة السّبك. فإنّما الشعر صناعة، وضرب من النَّسج، وجنس من التصوير). قول الجاحظ هذا يقترب من مقصدنا وهو بيان الصورة الشعرية المعبرة والمنسجمة مع حسن اللفظ وقوة المعنى التعبيري وتتضح الصورة جليا في المقطع الأخير (العجز) في قوله (حدّ ملاصق لملاصق) وُفِقَ الشاعر تماما

في إيجاد صورة تنطبق على الواقع بلفظ سلس مفهوم مع حسن سبك وانضباط لموضع المفردة فعّبرعن تخيل غاية في الدقة (ملاصق لملاصق) أي انه ذهب إلى (الانصهار والذوبان والاندماج) وهذا ابعد من أن يتخيله الوصف الطبيعي لان عملية ابعد من الملاصقة حصلت وإلا ما بعد الملاصقة هو (الذوبان) المعبر للملاصقة المجردة، وعليه حفظ للمعنى هيبته، وللصورة وضوحها وأوصل الرسالة للمتلقي الحاذق، فشكلت الصورة بنية تعبيرية تجديدية عرضت الظاهرة وتوغلت لأبعد منها .

ولنأخذ مثالا آخر إذ يقول:

لا ديكَ بعدَ اليومِ عندَ صباحه

ننهي رواءَ القلبِ يا مولاتي

فتدللي وتبختري وترنمي

واستبدلي الضحكات بالعبرات

سنظل نروي ثم نروي عشقنا

من أعطر الشهقات والزفرات ص٤٣

تذكرني هذه الصورة الذكية بقول قدامه (إنّ المعاني كلّها معرَّضة للشاعر، وله أن يتكلّم منها فيما أحبّ وآثر، من غير أن يحضر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر

فيها كالصورة، كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لابدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة، والفضّة للصياغة).

فالكتل الخشبية بكل أشكالها وأحجامها لا تعني سوى (الخشب) وهنا دور النجار الحاذق الفني صنع لنا (كرسي رئاسي جميل، طاولة طعام فاخرة) هكذا إذن صناعة الصورة من المادة الموضوعة فالمفردات الواردة في الأبيات أعلاه هي مفردات مطروحة وفي متناول الجميع لكن الملفت حقيقية كيف تعامل معها الشاعر بفنية جعلتها تنطق سحرا وترسم صورا متلازمة متجاورة في اللون والنسيج ليشكل لنا منها لوحة شعرية رائقة تسر الناظر لها / (لا ديك بعد اليوم) والمعروف عن صياح الديك ولوج الفجر واقتراب الصبح فجاءت صيغة النفي لاغية دور ديك الصباح فالسعادة التي يستشعرها عطلت دور ديك الصباح مغايرة جميلة ومقصد مرمز يثير في النفس الأمل وكأن الشاعر يعيش سلطانا معها .

وحمل البيت الثاني عاطفة متضادة أي أن الشعر استفاد من التضاد المعنوي وليس اللفظي وإذا كان الصدر دال على المتعة والاسترخاء والشعور بالسعادة فإن العجز دلّ على ذات الموضوع ولكن بتضاد(فتدللي وتبختري وترنمي) هي مفردات دالة بوضوح على الاسترخاء ولكن العجز جاء من حيث المغزى أعمق من الصدر (واستبدلي الضحكات بالعبرات) استبدال الضحكة بالعبرة ليس للشعور بالحزن بل بحجم

الفرح الذي تجاوز حده وهو ما ينطبق عليه (البكاء فرحا) وهذه مفارقة صورية شكلت معادلا جماليا لا يلتقطه إلا حاذق .

ولو تحولنا من الصورة الشعرية إلى تركيب المفردة الشعرية في شعر خيري السلكاوي لتلمسنا تمكنه من إدارة المفردة وتوجيهها مثلما يريد في مواضع متعددة من القصائد والمفردة الشعرية هي حجر الزاوية في القصيدة؛ فلكل مفردة وقع خاص ودرجة إقناع فنية خاصة؛ حيث تتناغم حرفاً وصوتاً وإيقاعاً؛ لتشكل المغزى المراد إيصاله والمعنى المكمل لذاته في البنية العامة للنص، معتمدة على قدرة الشاعر وذكائه في توظيفها وتفجيرها في المشهد الشعري، بإيقاع داخلي ودلالة شعرية تؤهلها لاستدراج ذهن المتلقي لفضاء النص، فهذه المفردة لا يمكن تحديد غايتها وصفتها إلا عن طريق المفردات الأخرى التي تليها لتتم عملية اتساق الأنساق بعضها مع بعض؛ فالمفردة من خلال المعنى تعبر عن مكنونها، وتصف الحالة المراد إيصالها؛ حيث تتناغم بنائياً وإيحائياً؛ فمنها السهل، ومنها الموحش والحاد والقاسي، ومن هذه الرؤية نتعرف على معالم النص وتماسكه والمستوى المعجمي للشاعر وترابط وتداعي المفردات بعضها مع بعض. يقول براون ويول في هذا الشأن: (إن الكلمة في الخطاب الشعري يتم التعامل معها باعتبارها كلمة مشحونة بدلالات متعددة المشارب: دينية ثقافية، اجتماعية، حضارية بصفة عامة، وليس فقط كلمة عادية تؤسس علاقة

مباشرة تعينه مع مراجعها) ثم يستطرد في ذلك بقوله (اختيار المفردات في العمل شعري يعد بالضرورة جزءاً من البنية الجمالية للعمل، ويدخل في علاقة معقدة مع مكوناته الأخرى، وهكذا يجب أن يقوم الدارس من خلال وجهة نظر هذه المقصدية البنيوية)

والسؤال هنا كيف تعامل الشاعر خيري مع المفردة وأي نوع من المفردات أكثر استعمالا بمعنى ماذا وظف في القصيدة من مفردات وهل كان موفقا في التوظيف؟ وسيقتصر ذلك على المفردة القرآنية والمفردة التراثية لما وجدنا في المجموعة من مفردات من هذا الجنس اشتغلت على تغطية معان مختلفة وجاءت على شكل مفردات منها ما أورد في قصيدة نزف الهوى: (عشيا، مرضيا، تقيا، نجيا ...) ص156.

هذه الألفاظ في الحقيقة قرآنية من حيث الاستخدام فمثلا قوله نجيا وردت في القرآن الكريم من سورة يوسف قوله تعالى ﴿ فَلَمَّا ٱسْتَيْـَٔسُواْ مِنْهُ خَلَصُواْ نَجِيًّا ﴾[يوسف: 80]، ومفردة مرضيا وردت في سورة مريم في قوله تعالى: ﴿ وَكَانَ يَأْمُرُ أَهْلَهُۥ بِٱلصَّلَوٰةِ وَٱلزَّكَوٰةِ وَكَانَ عِندَ رَبِّهِۦ مَرْضِيًّا ﴾ [مريم: 55]، ومفردة عشيا وردت في قوله تعالى في سورة مريم ﴿ لَّا يَسْمَعُونَ فِيهَا لَغْوًا إِلَّا سَلَـٰمًا ۖ وَلَهُمْ رِزْقُهُمْ فِيهَا بُكْرَةً وَعَشِيًّا ﴾[مريم: 62]، كذلك مفردة (تقيا) وردت في قول الله تعالى في سورة مريم ﴿ تِلْكَ ٱلْجَنَّةُ ٱلَّتِى نُورِثُ مِنْ عِبَادِنَا مَن كَانَ تَقِيًّا ﴾[مريم: 63]. ومفردات أخرى مثل (أفاك مريب) ص120، (شر الغاسق)ص14، وغيرها من ألفاظ

لا شك أن اللفظ القرآني هو اشرف لفظ في العربية وتوظيفه بالشكل الذي يحافظ على رفعة مقامه لا يتهيأ لكل الشعراء وتلك سمة ايجابية تدل على خزين لفظي كبير عند الشاعر وإلمام بمفردات القرآن الكريم مع التأكيد على حقيقة ليس لكل شاعر أن يستعمل المفردة القرآنية ويوفق في ذلك .

وعلى ما تقدم أقول: لكل شاعر مفردات خاصة تتكرر في معجمه الشعري وله تراكيب خاصة.. وقد وجدت ان الشاعر خيري السلكاوي لا يخلو نص من نصوصه من مفردات ملازمة له، يكررها ويوظفها في حقل دلالي جديد، وقد تميزه في أحيان كثيرة عن غيره من حيث معجمه اللفظي. إذا أن عملية تجسيد النص الشعري تنطلق من استعمال المفردة بإيقاعها الداخلي وبإيماءاتها ومدلولاتها في توظيف جديد. وهذا ما وفق به تماما في معظم النصوص الواردة في المجموعة كما استعرضنا بعض المفردات القرآنية .

وعودة أخرى للتساؤل ماحجم المفردات التاريخية الواردة في نصوص الشاعر؟ والإجابة هنا تأتي من شقين الأول التوظيف اللفظي النصي للمفردة كما ورد ذلك في عدد من النصوص مثل قول الشاعر(هل أتى حين) ص35. هو توظيف لفظي نصي قوله تعالى ﴿هَلۡ أَتَىٰ عَلَى ٱلۡإِنسَٰنِ حِينٞ مِّنَ ٱلدَّهۡرِ لَمۡ يَكُن شَيۡـٔٗا مَّذۡكُورًا ﴾[الانسان: 1]وهناك

توظيف للمعنى دون اللفظ وهو واضح جلي في معظم النصوص نتمثل هنا قول الشاعر:

هــذا بــراقــي لم يــزل في حــوزتي

إن شئت طرنا فوق أي براح، ص ١١٠

وقول الشاعر:

«وأفتيهم كيوسف حين أفتى» ... ص142، وسوى ذلك من المواضع التي عبرت عن توظيف معنوي للموروث الثقافي .

واعتمادا على ما تقدم نجد أن الأسلوب التجديدي في شعر السلكاوي جاء في:

1 – استخدام المفردات السهلة على الفهم والابتعاد عن اللفظ الذي يحتاج لمراجعة المعجم العربي وهذا يعني أن نصه مكتنز بالمعاني مع جمال المفردة وسهولة فهمها.

2 – وظف الشاعر النص القرآني توظيفا جماليا في عدة مواضع، مع المحافظة على قيمة وقدسية المفردة ووضعها الموضع الذي تستحقه .

3 – كان الإدهاش حاضرا في معظم النصوص محققا بذلك كسبا للمتلقي لصالح النص .

4 – استثمر الشاعر خزينه اللفظي والمعرفي في استطلاع هموم المخاطبين ورصدها

ولا يمكن بهذه العجالة دراسة تجربة لشاعر إنسان يحمل من مواصفات الرقي الإنساني الكثير، ومن الخلق حتى اتضح ذلك في منتجه الإبداعي .

محمد سعيد العتيق

قراءة في «مجموعته بين نطفتين»

محمد سعيد العتيق شاعر يمتهن الطب من بلاد المقاومة سوريا العربية كان له حضورا في مهرجان الإسكندرية وهو يمثل شعر بلاد القباني الممتزج بهموم الناس وإن كان ذاتيا فقد جاء معبرا اصدق تعبير عن مرتبة ومقام الشعر في هذا الجزء النابض من جسد امتنا نتصفح معا مجموعته الشعرية الموسومة (بين نطفتين)

أقول: أن جمال الشعر في بلاغته وبلاغة الشعر في تداول الأساليب البلاغية وفقا لمقتضيات الحال ((كناية، واستعارة، تشبيه، مجاز مرسل)) وما إلى ذلك من الفنون اللغوية التي تفضي في نهاية الأمر إلى تعاقب الصور الشعرية العابرة للواقع المسافرة بعيدا في عالم المخيلة، فلا جمال للصورة المعبرة عن الواقع في ذاته بل الجمال كله في ما وراء ذلك الواقع ولا يحقق الشاعر هذا الهدف مالم يتمكن من توظيف دقيق لتلك الأساليب .

والشاعر العتيق نجح تماما في استدعاء اللغة وفنونها والمفردة وانسجامها والجملة وحسن سبكها وهو لاشك شاهد على سعة معجم عربية الشاعر وسعة المخيلة . وما لا شك فيه أن القصيدة عند العتيق سلسلة من الصور الجزئية المتعاقبة أو المتداخلة، خصوصا انه يجيد الانتقال الذكي من لوحة لأخرى دون إشعار المتلقي بحركة الانتقال فمثلا نقرأ له في مجموعته (بين نطفتين)

الصورة الأولى:

لو كُنْتُ

أَمْلكُ نُطفَتينِ

منَ المَدَى

لملأتُ

أفْلاكَ الزَّمانِ

جَمَالا...ص7

الصورة الثانية:

منْ نقطَتينِ

تَلاقَتَا

نَهجٌ بَدَا

عَشِقَ المَكانُ

زَمانَهُ فَتَعَالَى...ص8 .

الإطار العام للصورة هو(النطفة) باعتبارها أصل الخلق واللفظة أصلا قرآنية وهنا الصورة واضحة نقية ملونة بالجمال، بيد إن الشاعر استعملها ليس للمعنى القريب (النطفة) بل بمعناها الأبعد وهنا اشتغلت (الكناية) كأحد الأساليب البلاغية التي يتطلبها الشعر بوصفه كلاما غير مباشر ينفتح على تأويلات مختلفة وبؤرة التأويل مفردة(نطفة)

من نوع الإنشاء ألطلبي من باب (مستحيل الحصول) الذي لا تصلح له في العربية إلا (ليت، لو، لعل) والقصد من وراء استعمال لفظ (النطفة) وبأسلوب التمني هو عزة الشيء وعدم إمكانية بلوغه، وعلى هذا سجلت الصورة عامة صورة متخيلة خرجت تماما عن الواقع وأكسبته جمالية وجلال الشعر .

ولنتحرى الصورة الثانية التي شكلت في مضمونها خطوطا مشتركة مع الصورة الأولى ذلك أن الشاعر حرص على وحدة التشكيل العام للموضوع أو ما يسمى (وحدة الموضوع) ولكن بقراءات متعددة:

ثمة تلاعب لفظي أضفى على الصورة الثانية تصاعدا جماليا من حيث التقديم والتأخير بين المبتدأ والخبر وهذا أيضا أسلوب بلاغي وهو من ضرورات الشعر (عشق المكان زمانه ... فتعالى)

بهذه الصور المتجانسة تجاوز الشاعر محاولات شرحه وتحليله، فضلاً عن إعادة تركيبه بالفاظ منسجمة فتمكن من الحفاظ على المعنى» ويتوالى القبض على الاسئلة الكبيرة مستغلا المساحات التي لا حدَّ لاتساعها في مخيلته ووجدان المتلقي الحاذق، ثم يحشدها في بضعة أسطر، وهذا من سمات الشعر الحديث على أي صورة جاء، فالشعر الحديث يستدعي تتابع وتلاحق أسراب من الصور المتراكبة التي يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداها وبداية الأخرى؛ ويبرر كولردج ذلك بقوله: (إن الشاعر يرى أن هدفه الرئيس وأعظم خاصية لفنه هو الصورة الجديدة المؤثرة والمكثفة والموجزة).

وفي نص (نزعُ الأصيلْ) يقول الشاعر:

حَمَلَ النَّدى

منْ جَوفِ فجرٍ

ثمَّ غابَ

معَ الرِّياحْ

أيمُرُّ

منْ ثقبِ الضَّجرْ؟

لا يَرتَمِيْ

فـي حُضنِ أغنيةٍ

وَ لا ينسَى البكاءْ

منْ كانَ يبحثُ ...عنْ سماءْ

الشعر مفردات وليس لشاعر ان ينتج حتى يأخذ بتلابيب تلك الألفاظ ويتلاعب بها ويحاكيها وكأنه كائن حي، لابد إن يكون مفتونا بهديرها واندفاعاتها، منشدا الى الأشياء، منذهلا تماما أمام فوضى الحياة وزخم الألم العارم الذي يغلف حياته خصوصا في عالمنا العربي، وازعم أن أجمل الشعر ما جاء وليدا للألم ونتج عن المعاناة التي تدفع الشاعر الى البحث والتقصي عن تجسيد لشكل عالمه الذي يعيشه من وسط هذا الارتباك والارتياب تلد الأسئلة الكبيرة والتي قد لا تحتم على الشاعر الإجابة عنها لتشكل الحبل المتين بينه وبين المتلقي .

وهنا يحضرني قول لدرويش مفاده أن «الكتابة واللعب صنوان» بل اللعب هو قانون عليه جريان الشعر وهذا ما يدفع الشاعر للتساؤل الدائم ووضع الابهامات المستمرة في نصه ليصل بالمتلقي الى قمة المشاركة .

(أيمر من ثقب الضجر؟) وإذا كان القصد مرور الأصيل فلا إجابة من الواقع ولا إجابة من المخيلة فالأمر كله لعبة شعرية لفظية حلقت

بمخيلة متلقيها إلى العالم الافتراضي الذي لاوجود له أصلا إلا في مخيلة الشاعر.

وعليه هل هو عبث لفظي لا هدف للشاعر من وراءه؟ والجواب مطلقا فالشاعر على وعي تام بما يريد الوصول إليه وهو بالتأكيد قد بلغ أربه من خلال ذلك ألا ان المشكل يكمن في التأويل والمقاربة لذلك الهدف .

ومن الناحية البلاغية تتوالى الكنايات التي تزيد النص عذوبة وتحث القارئ على التقصي واستكناه ما وراء المعنى الظاهر .

والملاحظ في النص أعلاه استخدام صيغ النفي والنفي أسلوب لغوي، لنقض ما يتردد في ذهن المخاطب وإنكار ونفي جملة ما يعني نفي الإسناد الحاصل فيها، وإبطاله فإن النفي في الجملة الفعلية يعني نفي إسناد الفعل إلى فاعله وتلك من الصور البلاغية أيضا (لا يرتمي، لا ينسى).

وفي نص ينتمي للقص الشعري تمكن حقيقة الشاعر في الذوبان مع حالة اجتماعية قد تكون من مشاهداته وهي من نصوص الوجع العربي الملتهب حروبا وحرمانا ولقيمة هذا النص الانسانية وتعبيرها الحقيقي والفاعل من أن الشاعر ناطق عن كل المحرومين والجياع فهو النبي بلا وحي والعين التي حباها الله بالدمع الوفير تبكيه المواقف المذلة

للانسان وتسعده سعادته لاجل هذا سنركز على مضامينه بعد عرضه دون أي اجتزاء:

خوفُ الكستناءْ

يَا خالتي.. وَ أنَا أبيعُ الكستنَاءْ / فوقَ الرّصيفِ على مشَارفِ دمعةٍ خلفَ الدّماءْ/ ما بينَ شرْيَانِيَ شريانِ الحقيقةِ وَ الفَناءْ/ سقطَتْ عليَّ قذيفَةٌ وَ أنَا أُحملقُ فِي السَّماءْ / وَقعتْ بقربِي فاستدرتُ بسرعةٍ هبطَ البناءْ / كانَ الطَّريقُ بجَانبي متبعثرًا تتدَحرجُ الأشلاءُ/ كانتْ قبلَ ثانيتينِ أطفَالًا تسيرُ معَ النّساءْ/ وَ أنا أراقبُ بينَ خوفِي كيفَ جُنَّ الكستناءْ/ وَ أرى لأوَّلِ مرّةٍ كيفَ/ السَّماءُ بكتْ وَ كيفَ الصّيفُ حلَّ معَ الشِّتاءْ/ كيفَ الدُّنَا شيءٌ منَ الأشياءْ/ ماذَا أقولُ لخالتِي؟! أينَ النُّقودُ؟!

وَأينَ كِيْسُ الكستنَاءْ/ ماذَا أقولُ لخالتِي؟! وَ الكونُ منْ حوليْ هبَاءْ.

ص77 – 78

الخطاب السردي الشعري المباشر بين قطبين أساسيين: الذات الفاعلة والذات المخاطبة، وكلاهما يمثل وجه السياق الخارجي للنص، إن الشاعر المعاصر يعمد إلى توظيف الأحداث المعاشة وهو يدون للتاريخ ؛ وتشكل بالتالي مواقفا للشاعر من الحدث، أو هي محاكمة للعصر ونقائصه من وجهة نظر الشاعر، وهو في ذلك يختار الأحداث والشخصيات التي تتلاءم ومضمون تجربته، فيتصل

بها اتصالا يعمقها (وتكون استلهاماته الشعرية صورة رامزة للواقع المستفز بهموم القضايا السياسية حيث يخبئ الشاعر فيها لون فكره وخطوط رأيه).

والكستناء موضوعة في غاية الألم تستعطف القارئ وتبكيه بمرارة مزج الشاعر فيها بين الواقع والمخيلة الشعرية بانسجام حافظ على بنية الموضوع ولم يسبب حالة قطع بين ذات الشاعر وذات المخاطب .

وعندما يتلمس الشعر هموم الناس وقضاياهم ويكون صادقاً أعتقد أن أهميته تزداد، وبالتالي يعود ينعكس على الشاعر إيجابا فسيحبه الناس يقينا، وبعد محبة الناس سيتألق ويحلق بشعره في فضاء الهم الجمعي . وإذا كان الشاعر بعيداً عن قضايا الناس وهمومهم، ويعيش في برجه العاجي، يخاطبهم من هناك، فهذا سيؤدي إلى ابتعاد الناس عنه، وبالتالي عن الشعر، وسوف يخلق غربة رهيبة ومخيفة تشكل خطراً على التجربة الشعرية عموما.

وفي رأيي الشخصي كل شاعر يطمح لأن يكتب للناس، ولكن قدر الشعر أن لا يكون للجماهير عند بعض الشعراء وهذا رأي فيه نظر.. فالمتنبي لم يكن مقروءاً في عصره، فقيمة المتنبي جاءت بعد موته، عبر الاهتمام النقدي الذي تابعه، وهو لم يكن مقروءاً في عصره كما يُقرأ الآن محمود درويش وأدونيس، لكن الناس دائماً يجب أن يكون

لديهم همّ ثقافي، والحقيقة أن درويش واد ونيس القباني وقائمة طويلة امتزجوا تماما مع الهم الإنساني فكانوا أكثر شهرة في عصرهم من شهرة عمالقة الشعر ضمن اطار عصورهم وأن الصنف الثاني نال الشهرة بعد موته من خلال التنقيب في قصائده .

وعلى هذا فإن العتيق ابن الشام هذا الجزء من العالم الذي يحترق كل يوم بنار الحرب فتتلاحق المشاهد المأساوية وتشكل في مخيلة الشاعر مادة أولية خصبة للكتابة بهذا الاتجاه، وهذا ما التفت اليه شاعرنا في هذا النص ونصوص أخرى تضمنتها المجموعة، لكن هذا النص يقطر وجعا .

وليس لقارئ أن يحيط بكل نصوص هذه المجموعة المميزة حقا والتي تبشر بأن الشعر العربي بألف خير ويتجدد مع كل جيل شعري .

جمال الرميلي

جمال الرميلي شاعر جزائري يعمل بوعي شعري أصيل وهو يكتب الشعر بطريقة تجريبية دون ان يتخلى عن شكل القصيدة العربية وفقا لما وضعه الخليل، بيد أن الملاحظ في نصوصه الشعرية انه يعمل على التجريب في طريقة توزيع المفردات، دون الإخلال بموسيقى الشعر بنوعيها الداخلي والخارجي، التقيته على هامش مهرجان الإسكندرية الثاني في مدينة الإسكندرية فاستحضرت الشيخ عبد القادر وصولاته الشعرية ومفدى زكريا وقائمة طويلة من شعراء المقاومة فضلا عن شعراء آخرين حافظوا على هوية الشعر الجزائري ومن المعروف أن الصراع الذي دار بين الشعب الجزائري والمستعمر الفرنسي طوال فترة الاحتلال الفرنسي كان محوره قضيتي الهوية والانتماء إذ تركزت جهود فرنسا على محاولة فصل الجزائر عن الأمة العربية .. كذلك فإن المقاومة الجزائرية في المقابل ركزت اهتمامها على إبراز الشخصية الوطنية وتحقيق الاستقلال، وهذا هو مفهوم الهوية .

ثم الارتباط بالوطن العربي وهذا هو الانتماء والشاعر الجزائري بوصفه جزء من الكل فإنه راح في قصائده يمثل وجدان الشعب

المضطهد، فدار شعر هذه الفترة حول: لتعبير عن الغربة والحنين إلى الوطن والتعلق بالأبطال الثائرين والإصرار على العودة وتأكيد الولاء للتاريخ العربي الإسلامي، ووصف مآسي السجن والتعذيب والنقمة على الاستعمارلذلك نجد معجمهم الشعري حافلا بكلمات تعبر عن التمسك والتشبت بأرض هذا الوطن ومن أمثلتها غربة، حنين، ثورة، ثوار، رصاص، دم، موت، قرية، نخلة، ذكرى، أم، أخت، أب، حبيبة، أرض...

الرميلي امتداد لأولئك الأفذاذ من شعراء المقاومة الجزائرية فشعره ثورة منذ الإهداء الذي حمل «إلى أوراس انتماءً وفخارا أبديا، إلى شهدائه وفاءً لأسطورة لا تتكرر مرتين» كم أعطت تلك المدينة الوادعة من تضحيات لتبقى الجزائر عربية وتحافظ على ارثها العربي الإسلامي نعم تستحق أن يهدي الشعراء الوطنيون قصائدهم لأرواح شهدائها .

ولو توغلنا في نصوص المجموعة لوجدنا أن الخطاب الشعري قد اتسم بروح الثورة حتى مع قصائد وجدانية وهذا ما سنمر عليه من خلال تصفحنا لبعض النصوص الانتقائية الأمر الذي يؤكد حقيقة أن الشعر العربي في المغرب والمشرق بخير وان المحافظة على الموروث الأدبي يتحمله رجال ينهضون بهذه المسؤولية .

يقول جمال الرميلي في نص «توق»:

ماء السواقي في المنابع مرهق

والبحر تاق إلى مداه الزورق

والبوح هذا المشتهى في صبوتي

عبثا يحاول أن يجيء فانطق، ص12

مما لاشك فيه ان القصيدة الكلاسيكية ووفق استطلاعات للرأي قد مثلت نسبة الثلثين الى الثلث بالنسبة للقصيدة الحديثة (خارج قواعد الخليل) والسبب في ذلك يعود الى طبيعة المرحلة التي عاشتها الحركة الشعرية الجزائرية، وهي مرحلتين اولها الحركة الاصلاحية التي تبنت التشبث بالموروث والحفاظ عليه حتى لو كلف ذلك تقديم تضحيات معينة، باعتبار ان الشعر التقليدي باعتباره الاتجاه الذي صيغ فيه الشعر العربي في أزهى عصوره أمر ينسجم وطبيعة الحركة الإصلاحية التي تستلهم الماضي وهي تبني حا ضرها بعيدا عن الاحتلال.

أما الأمر الآخر فهو مقاومة الهجمات الثقافية الغربية الساعية لطمس كل معلم عربي إسلامي في الجزائر وقد حرص الاستعمار على تذويب الشخصية الوطنية ودمجها، وفي مقابل ذلك تمسكت الحركة الوطنية باللغة والدين كعلامات فارقة، ولما كان الشعر مرتبطا باللغة فقد كان من الطبيعي أن يكون على المستوى الفني شكلا من الأشكال

التي توسلت بها المقاومة لإيقاف مد الحضارة الغربية، ومن البديهي أن يساعد ذلك على انتشار الشعر التقليدي بحكم كونه الاتجاه الذي صيغ فيه الشعر طوال العصور السابقة.

والرميلي جمال من حيث المنهج متمسك تماما في نصه الشعري الحفاظ على هذه الضرورات التي تجعل من الشعر احدى ادوات المقاومة ضد الهجمات الموجهة الى عروبة وأصالة ونقاء الشعب الجزائري وهنا يقع وفق وجهة نظرنا شعر الرميلي تحت عنوان كبير هو «مقاومة هجمات مسخ الهوية العربية من الشعر «لذا حافظت قصيدته على البنية العربية للقصيدة مع التجديد في الأسلوب وتحديث للمفردة وتأطير جميل للصور الشعرية وتكثيفها فجاء شعره من القوة ما يعيدنا الى الحقبة الذهبية للشعر الجزائري المقاوم .

إن الشكوى في نص الرميلي واضحة من تردي في مختلف جوانب الحياة «ماء السواقي في المنابع مرهق» صورة كبيرة لا تتوقف عند تأويل واحد ترك الشاعر للمتلقي وضع التأويل المناسب مثلا «الطفل في رحم أمه متعب» هذا تأويل افتراضي ينسجم مع فحوى الصدر ولو انتقلنا للعجز من البيت لوجدنا ان تلاعبا في اللغة حقق عنصر الادهاش وانفتح على تأويل اخطر فـ (البحر تاق الى مداه الزورق) كأن الحياة مخنوقة تماما والنفس تتطلع للحرية اذا افترضنا ان البحر فضاء اوسع بالنسبة للزورق.

وهكذا تتلاحق الصور الرمزية والمرمزة في النص وهي تدعو للتأمل والبحث عن تأويل مناسب وسارت العديد من النصوص على هذه الطريقة الرمزية التي تجعل القارئ يشكل متمما بل جزءً لا يتجزأ من النص.

ولو انتقلنا إلى نص آخر تحت عنوان «استشراف «لوجدنا ان نقدا للعصر واضح في ثناياه اذ يقول:

أتوق وكم للمشتهى من دوافع

وكم نشتهي قسرا نيوب المواجع

أتوق إلى لفظ يقول صبابتي

يمكنني من جدول لمدامعي

وأصبو إلى عهد جديد لجملتي

فهذا القصيد الكهل ما عاد قانعي ص41

هو ألتوق للتجديد ليس في أساليب الشعر كما هو ظاهر في ثنايا النص وحسب بل التجديد في مجالات الحياة ومواكبة التطور الحاصل في العالم ويمثل هذا النص من خلال مطالعته تبرما وشكوى من السائد ويحمل من جانب آخر الدعوة والتحريض على التجريب والتجديد وهذه صرخة بوجه الجمود على اختلاف أنواعه.

فيما أبدى الشاعر من جانب آخر قدم وتهالك العديد من الأساليب في هذه الحياة حتى الوقوف عند مشهدية الحزن والألم والانقطاع إلى الحزن . وعليّ أن أقول أن شعر الرميلي في مجموعته تغريبة يقدم مناخا نفسيا تختلف فيه العاطفة والتجربة، ومن الممكن الإضافة أن التنويع والانتقال من معنى لآخر في النصوص عبر عن خزين معرفي يمتلكه الشاعر وعجم مكتنز من المفردات الحيوية .

يقول الرميلي في قصيدة تغريبة المنافي:

هي الأوطان حين تصير منفى

هو الشغف المداري للمحال

هي الكلمات اذ تبدي جمالا

لنا فيخونها معنى الجمال

هاجس الوطن لم يغادر نصوص الرميلي حتى وهو يتحدث عن الذاتي إن أهم مقومات الحياة الإنسانية هي العزّة. وهي وراء كل حركة تكاملية في التاريخ. كما ذهب إلى ذلك أفلاطون، وسماها (الثيموس). وتبنّى ذلك هيغل في تفسيره للتاريخ. وأقام عليها فوكوياما فكرته في نهاية التاريخ والإنسان الأخير وحين أطالع نصوص الرميلي كأنني تجاه عقلية بهذا المستوى إذ يبحث في معظم نصوصه عن تلك العزة

التي نوه عنها أفلاطون وهذا ما ينتاب معظم شعراء العرب لما يعانون من عقوق السلطات للأوطان فضلا عن إنهاك المواطن ذاته .

أن تجربة الشاعر الجزائري جمال الرميلي في ما استعرضناه تؤكد ان الشعر العربي بقوالبه التراثية ولغته السليمة بخير وان عملية التجديد في الاساليب الشعرية لا تعني التخلي عن ثوابت الشعر لذا أن نص الرميلي جاء مكتنزا يسير المفردة إلا أن هناك رمزية عالية في بعض النصوص وهذا ديدن الشعراء للتهرب من مقصات الرقيب في عالمنا العربي .

بانتظارك بين رشاقة التركيب وغزارة المعنى

للشاعرة جيهانة سبيتي

بانتظارك مجموعة شعرية أصدرتها دار الفارابي في بيروت للشاعرة اللبنانية جيهانه سبيتي تصفحناها فكانت لنا وقفة معها:

إن من أنجع الوسائل التعبيرية اللغوية (فن الشعر) فهو يخاطب الإحساس ويغور في أعماق النفس البشرية متوخيا التنقيب عن الجمال، ومعبرا عن وجع الإنسان ومعاناته بأجمل الصور، والشعر مفتاح لمغاليق يعجز عامة الناس التعبير عنها فيصيبها الشاعر من خلال المفردة الجميلة، والجملة الرشيقة .

وللمرأة الشاعرة في عصرنا إسهاماتها في التخفيف عن كاهل الإنسان بعيدا عن الجنس فبمقدور المرأة في عصرنا التعبير عن بواطن الرجل وإرهاصاته مثلما هي قادرة تماما التعبير عن ذاتها في ظل تعقيد أساليب الحياة والتداخل الكبير الناجم عن التطور التكنلوجي الهائل خصوصا في عوالمنا الشرقية التي ارتبكت فيها الثوابت وبالوقت ذاته مازالت تشهد سيادة الرجل وذكورية المجتمع.

وربما الحديث عن الشعر النسوي أو الكتابة النسائية سيدخلنا في إشكاليات كبيرة مازالت موضع جدل، ثم سيبعث أسئلة كثيرة وملحة بحاجة لإجابات شافية وفق رؤية مستنيرة فهل أن الشعر النسوي يحمل سمات الأنوثة وبم يختلف عن الذكوري؟ وما شكل إحساس الأنثى بمعنى هل للجنسانية دور في الأداء الشعري، والحقيقة هناك أدب نسوي بكل فروع الأدب وهذا من الأمور المختلف عليها، لكن الحقيقة التي أسلم لها أن الجنسانية تلعب دورا كبيرا في كم ونوع المنتج الأدبي خصوصا في مجتمعاتنا العربية التي لا ترحب كثيرا إلى الآن بما تتجه المرأة سوى أمثلة قليلة مثل» وثمة سؤال ملح هو هل الشعر النسوي قادر على إثارة الرجل باعتبار خصوصية الأنثى؟

الحقيقة أن المرأة صودرت شعرا منذ زمن بعيد وحين نقول «الشعر النسوي» مثلما نقول «ملابس نسائية» حيث خصوصيتها تأتي من كونها إما مصممة لإبراز مفاتن المرأة أو لحجب هذه المفاتن، أو شاهرة ألوانها الصارخة التماساً للخصوبة وتماهياً مع الطبيعة، وهذه الخصوصيات التي تبدو في ظاهرها سطحية يُمكن التقاط ظلالها في الحالة الإبداعية وبالتالي يجدرطرح سؤال: هل ثمّة خصوصية أنثوية في الشعر، وهل يُمكن حقاً تلمّس هذه الخصوصية؟ وهل بمقدورنا تحديد جنس المُبدع دون أن نكتب اسمه على النص وفوق كل ذلك

هل بإمكاننا أن نُحدّد مفهوماً أصيلاً للذكورة والأنوثة في النفس البشرية لحظة عريها الحقيقي وأحلامها الشاردة.

إن كل هذه الأسئلة كفيلة بأن تُفجّر المضامين والجماليات الأنثوية في أي عملٍ إبداعي، ومن ثمّ ستُعطي مبرراً موضوعياً يتعلّق ببنية النص الجمالية واللغوية وليس فقط مبرراً جنسانياً لهذه المقولة.

ونحن إمام نصوص شاعرة واعية تماما ومدركة «لعبة اللغة» و«وتوظيف المخيال الشعري» و«انتقاد نصوصها وفحصها بحرص قبل شيوعها لذا جاء نصها بمنتهى النضوج من حيث الفكرة واللغة، ليس ذلك زعما منافقا كما يفعل بعض الكثيرين في وجهات النظر بل هو حقيقة تؤيدها النصوص التي نستعرضها في اللاحق من الصفحات مع الأخذ بنظر الاعتبار أن مسالة التذوق الشعري مختلفة باختلاف البشر وما نجده جميلا قد لايمثل ذات القيمة عند آخر والحقيقة أن المخيلة ركيزة أساسية في الخطاب الشعري ولا شك ان الشاعرة «جيهانة سبيتي» استطاعت التحليق بنا في عوالمها المختلفة بمخيلة خصبة متجددة مبتعدة عن المباشرة والتقريرية في مجموعتها الصادرة عن دار «الفارابي» وهي من الدور التي تتفحص ما تطبع وحسنا تفعل، فضلا عن أن استعراض بعض نصوص المجموعة وعرضها على موازين الشعرية الحديثة يؤيد زعمنا تقول الشاعرة:

(متردٌ، تائه، أضناك الرحيل، تمر حقائبك الملأى بحكايات رثة، حين يستوقفك سائل، تومئ إليه أن ابتعد أعط الملل المنهك منك فرصة وتعالى أخبرك حكايتي) ص13.

يشير المقطع إلى حالة النكوص التي تعتري العلاقات الإنسانية اليوم، وصعوبة الحياة وتسارع وقعها والترحال الدائم للإنسان بحثا عن السعادة المفقودة في المكان أو المال أو حتى الناس، وقد تصرفت الشاعرة بذكاء حين استخدمت الجملة الاسمية الدالة على الثبوت والاستمرار باعتبار أن المعاناة رافقت الإنسان منذ الأزل وستبقى، وتلك التفاتة ذكية تنم عن وعي بمستويات وأثر المفردة العربية وتأويلها.

والشعر منذ كينونته، يمثل تجربة إنسانية بصرف النظر عن الجنسانية، والتجربة في الشعر، هي سياحة في الفضاءات المقاسة باللغة والتخييل. والشعر هو استبطان لما يُمكن من اللاممكن. بمعنى انفلات وشرود عن الواقع إلى الماوراء. وفي النهاية الشعر مهرب الشاعر ينتهي بالتخيل وإجادة فنون اللغة.

وهذا الهروب جسدته «الشاعرة» بأبهى صورة وأصدق لفظ معبرة عن التشتت والضياع في ظل صخب الحياة، ثم أن سر نجاح النص الشعري هو استخدام فنون اللغة من» الاستعارات والكنايات والتشبيهات وغيرها إمكانات ذاتية تشكل المعيار بين شاعر وآخر ولنتابع قول الشاعرة:

فوق صخور جزيرته/ حطت قوافلي/ شيدت قصوري / غاب عن بالي أن الماء مالح/ سهوت عن أن الصخور تتآكل/ نسيت أن الجزر يرتادها السياح / زرقة الماء سحرتني/ هدوء سطح البحر أغراني»ص24.

قلنا أن الشعر تجربة إنسانية تحتمل الصواب مثلما تحتمل الخطأ، وليس بمقدور الإنسان أن يسجل النجاحات مالم يحسن التحكم بمشاعره مستندة إلى العقل والنظرة العميقة للمستقبل برؤية ثاقبة، والفشل في بعض التجارب الحياتية لا يعني النهاية مطلقا، ولكن يورث في نفس الإنسان الشعور بالخيبة والخسران الأمر الذي يدفعه لجلد ذاته، ودلالات النص تشير لذلك بوضوح فـ «ملوحة الماء، تآكل الصخور، صخب وضجة السياح» هي جمل تعبيرية عن حالة الفشل وبذات الوقت تفسيرات منطقية للخطأ فـ «زرقة الماء، هدوء البحر» هي المؤولات التي أعطت تلك النتائج التي قد تتوافق مع رؤية الشاعرة أو تختلف فلا يعني الشاعر قول الناقد مهما كان وهو يشرع بتدوين نصه .

وهنا يمكن القول «ليس الشعر سوى ذاك الكيف الملبد بالسؤال الأنطولوجي، من دون التكيّف مع جوابه/ أجوبته، نكاية بالعرضي والوقتي الفاني، ومتتبع نصوص الشاعرة جيهانه سبيتي يدهش بمخيلة واسعة ولفظ أنيق، وأسئلة لا تنتهي وعليه إذا ما اجتمع حسن اللفظ مع التخيل تكاملت الصور الشعرية وشكلت لوحة مكتنزة بالجمال تاركة

الاجابة عن تلك الاستفهامات للمتلقي بحيث يصبح جزءا لا يتجزأ من تكامل العملية الشعرية.

ولا تتوقف الشاعرة جيهانة عن الصراخ بوجه الذكورة أحيانا وبالحياة ومعرقلاتها في أحيان أخرى ولنتابع ماتقول عن أنوثتها:

«مابكِ أنوثتي/ غارقة في صمتك/ محدقة الى السراب/ ترمقينه حاقدة/ تململين غبار نسياني وتنهرين» ص42

إن الشعر النسوي يتميز بعفويته وملامسته للواقع المعاش، إذ تعمل المرأة على التحرر في الكتابة الشعرية والبحث عن ذاتها المنسية، أو العالقة في ذكريات الماضي وتقلبات الحاضر، حيث تفتقد المرأة إلى الإحساس بالوجود في ظل هيمنة الرجل وشبه انغلاق المجتمع على أحاسيسها. فالشاعرات عموما يحاولن إخراج كل الأحاسيس المتجذرة في أعماقهن. ومن ثم فإن عدم القدرة على التعبير علنا، يدفعهن إلى استعمال الشعر كوسيلة؛ سواء للاعتراف أو الشكوى أو محاولة تقاسم الألم مع الآخرين. فالكتابة الشعرية ليست فقط إبداعا أدبيا، وإنما تعبير وجودي عن وجود المرأة. لذلك ليس غريبا أن نجد «جيهانة «الشاعرة وحدها التي تريد التعبير عن الذاتية وتحقيقها، كطريقة للبوح والتخلص من المعاناة المستمرة، التي تعانيها لمرأة في ظل مجتمع ذكوري منغلق ينظر للمرأة كجسد خلق لمتعة الرجل وحسب.

والنص المليء بالأسئلة يشير إلى أن الشاعرة تلقت من الحياة أفاويق القسوة مثل كل الناس، فانحازت للشعر معبرة عن القسوة والمعاناة التي تعلمت من خلالها الدروس الحياتية والتي أسهمت في إنضاج مواهبها المتعددة وعززت من قوة وتأثير مفردتها الشعرية .

والحقيقة أن الشاعرة في معظم نصوصها عبرت عن الهم الذاتي منطلقة من الذات للآخر عبر سمفونية شعرية تشكل نقطة ضوء في فضاء التردي الشعري الذي يعتري (الشعر النسوي) خصوصا في وطننا العربي والذي انحسر من خلاله اسهامة المرأة الشاعرة في غرضي الرثاء والمديح بناءا على السائد من الأعراف المختلفة التي تمنع المرأة من (حرية التعبير عن مشاعرها دون رقابة الأب والابن والأخ ومنظومة الأقارب فهل التزمت الشاعرة بهذه القيود أم تخطتها بشجاعة وكبرياء دون التفكير بما يقول الآخرون تقول:

باحثة عن ذاتي / خلعت ثياب الرقيق/ رحت أجول في رحاب عينيك/ ارقص تحت انهمار نظراتك/ أجابه لهفتك المجنونة على وسائدي/ رميت سني مزقت ثوب الخجل «ص37.

الشاعرة «جيهانة سبيتي» وفق تصوري الشخصي:هي المرأة السلسة القوية الناعمة والحازمة والطيبة، وليست الساذجة وهي لا تسمح لأحد أن يلعب بمشاعرها أو يستغلها لأنها تعرف ماذا تريد، والمعنى أنها

واضحة وصريحة، وهذه السمة منحت نصوصها القوة المستندة للثقة بالنفس والجرأة والحزم المنبثقين عن قوة الشخصية وتوازنها والنص يعبر عن تلك السجايا اصدق تعبير «خلعت ثياب الرقيق» تمرد على الواقع وهو مستحق وفي مكانه فالمرأة إذا كانت قوية تحررت بإرادتها وليس بتأثيرالاخر، «أجول في رحاب عينيك» هو التجوال المحكوم بالإرادة أيضا / «مزقت ثوب الخجل» التفلت من ربقة الخجل إراديا أيضا .

ضجت نصوص (جيهانه) الشاعرة الناضجة بالانزياحات المعبرة عن خزين لفظي كبير وحجم مكتنز، ورؤية تعبيرية فلسفية في الكثير من المواضع، فضلا عن إمكانية في التوظيف اللفظي الذي يعد الركن المتين الذي تتشكل منه النصوص الشعرية الأمر الذي يحيلنا لجهدها الكبير ودقتها في انتقاء المناسب من الألفاظ فهي اشتغلت «ناقدة «أولى لنصوصها كما أسلفنا فأصرت على تنقيتها وفق معيارية نقدية متقدمة تقول:

أمارس طقوسا مجهولة/ أخرج من جسدي وارتفع/ أنظر إليّ في الأسفل/ أغمض عيني وأتأمل/ أراني جثة محمولة / أمشي بصمت مع الجمع» ص49.

ليس من السهولة اختراق العوالم المفروضة علينا ووصفها بهذه الدقة والإيجاز، فالمعنى التأويلي ينفتح على عدد من التأويلات الناقدة

للواقع والناقمة عليه والمفروض عليها قسرا مع وجوب التعايش معه لاستمرارية الحياة «طقوسا مجهولة» نقد اجتماعي وربما ديني فما تلك الطقوس التي رمزت لها الشاعرة بالمجهولية؟ وتوغل الشاعرة في جدليات اجتماعية فرضت على المرأة وتسببت في تخلفها وهي النظرة القاصرة لقدراتها الفكرية والتعامل معها كقطعة حلوى يقضمها الرجل وقت يشاء، «أراني جثة محمولة» وهذا التداعي الكبير هو من واقعنا العربي وليس من كوكب آخر «تشيع المرأة لبيت زوجها فيحجر عليها ويمتلكها مع موجودات المنزل الاخرى ثم يشيعها لمثواها الأخير بعد أن يمتص عصارة عمرها» هل في الأمر مبالغة اذا اطلعنا على المسكوت عنه في مجتمعاتنا التي مازالت تعد الانثى عورة حتى في صوتها!!!

ثم ان هناك في ثنايا هذا المقطع نقمة على الموروث من الحكايات الرثة التي سلم لها الإنسان معتبرا التعامل مع المرأة لابد أن يكون بحدود اللذة التي تحققها له والخدمة التي تقوم بها باعتبارها ملكا من أملاكه .

جيهان سبيتي ومواضع الجرأة:

شعر الغزل ليس وقفاً على الرجل هذا ما حاولت الشاعرة اظهاره وان تمضي قدماً في وضع قدم ثبات في الشعر الحديث، لأن المشاعر البشرية لم تكن حكراً على الذكورة دون الأنوثة، لكن منظومة القيم الدينية، والسياسية، والاجتماعية تمثل البرزخ الفاصل بين الغريب

والمألوف مما جعل النظر يتعاقد على أن الخروج من هذا النسق الديني أو الاجتماعي إنمّا هو جرأة من الشواعر دون أن يُعد ذلك خروجاً عن المألوف إن صدر من مشاعر ذكورية تتعاطى مع الغزل بأنماطه المعروفة . لكن الشاعرة اللبنانية جيهانه خلقت لنفسها طقوساً ساعدتها فيها مجموعة المؤثرات الخاصة بالبيئة اللبنانية المنفتحة بعض الشيء وتركيب المجتمع فيها. ومثل هذا قد لا يكون متاحا لشواعر أخر في بيئات الشعر العربي المختلفة. فصار الإعلان عن مشاعر الشاعرة اللبنانية طقساً خاصاً، والتعبير عن هذه المشاعر تعبيراً شعرياً طقساً آخرَ ومخالطة الرجال في مطارحات الشعر يضاف إلى طقوسها الأخرى، والتغني بجمالها ومميزات الجسد حقيقة أخرى تمتاز بها. وهنا يجب أن نتوقف للإشارة لبعض الجمل الشعرية التي تمثل جانبا كبيرا من الجرأة والتخطي المدروس للأعراف المعرقلة تقول جيهانه:

«ألم يحن قطافي / ألم أحظى بإعجابك» ص72. هي دعوة لالفات نظر الرجل وهو نوع من أنواع الجرأة، «توثق اللجام حول عنقي/ تهدم جميع أسيجتي» ص63. كذلك يمثل هذا المقطع عبورا آمنا للضفة المغايرة لم نعتد أن توجه الدعوة للرجل من المرأة، «أنت شهوة عاشق في الليالي الملاح» ص60.

على أن هذه الأمثلة منها الكثير في ثنايا المجموعة والتي تبشر بقامة شعرية ستكون لها بصمة واضحة في مسيرة الشعرية اللبنانية النسوية

ليس من باب المبالغة بل في تحري المضامين الشعرية التي تتكامل كلما توغلنا في السياقات المعنوية للجمل الشعرية مع الحفاظ على وحدة الموضوع وفي بعض الأحيان الوقوف وراء بعض الجمل المعبرة عن غنى التجربة.

جيهانة وحرية الجسد:

الجسد المتحرر هو ذلك الوعي بالمحيط أعني تلك المرأة القادرة على المواجهة والتصدّي والمقاومة لكل آليات الإغتراب سواء كانت تلك الأدوات منتمية إلى الأصالة أو إلى الحداثة. إنّه جسد يسعى أن يتحرّر من قيود الهيمنة الرّجوليّة بسعيه إلى نوع من الاستقلاليّة والسّيادة، مع الاخذ بنظر الاعتبار المدركات الحسية والتي قد تؤثر أحيانا على مواطن القوة عند المرأة .

إنّ المتمعّن في خطابات التّقليد أو خطابات الحداثة الاستهلاكية يخلص عبر مفارقة عجيبة إلى نفس الرؤية التي تختزل المرأة بحدود الجسد – الجنس أو الجسد البضاعة. فلا فرق بين حداثة استهلاكية تعرّي هذا الجسد وتُزيّنه وتعرضه للبيع وبين تقاليد تغطّيه وتقصيه وتغيّبه لأنّه عورة يجب أن تُستر وعرض يجب أن يُصان وفتنة يجب أن تُقهر. إنّ جسد المرأة لا يتحرّر فقط بالعمل أي بالمشاركة الفاعلة في الشّأن العام وفي السّياسة أي في تسيير الحيّ وإنّما كذلك بالقدرة على تحويل هذا

الجسد الذي وقع بناؤه من القوى الاجتماعيّة الفاعلة إلى شيء يمكن أن يخضع في أهمّ تحرّكاته إن لم نقل أغلبها إلى إرادة من يحمله ويسكن فيه، وهذا ما جسدته الشاعرة بوعي فائق وذكاء معبر عن قوة الإرادة .

تقول جين هينفرارد: «هذا الجسد الّذي هو جسدي هو ليس بجسدي وهو في الواقع جسدي. هذا الجسد الغريب، إنّه وطني الوحيد، إنّه منزلي وبيتي ومقامي. هذا الجسد، عليّ أن أقوم بغزوه من جديد لإخضاعه لإرادتي والسّيطرة عليه». ولا تعني السّيطرة هنا في أيّ حال من الأحوال سيطرة كاملة ونهائية على الجسد وإنّما هي سيطرة نسبيّة ودائما قابلة للتثبّت والمراجعة حتّى وإن كانت المتحدّثة عن هذه الاستقلاليّة من أكبر الباحثات في أنثروبولوجيّة الجسد أمثال كدي بوفوار، وقد أشارت الشاعرة في مواضع عديدة عن الحرية الجسدية المقترنة بالوعي التام مع الحفاظ على الحدود التي لا يمكن تخطيها لما يصطلح عليه «بالابتذال الجسدي» وهذه الرؤية المتقدمة في النظر الى الجسد تعبر عن تجربة حياتية غنية .

تقول الشاعرة:

منذ أعوام طويلة تسير على قدميها، فعلها ما زال صالحا، اخفت لمعانه غيرة التراب، وصلت الى عيدها المقصود تيممت وجلست تصلي، ص32 .

ان الترابط بين الدال والمدلول في الشعر لا مكن الفصل بينهما الأمر الذي يعكس جمالية اللفظ بناءا على تلك الآصرة وبينهما وفي المقطع أعلاه يتبين تلك الجمالية من خلال ارتباط الدال – بالمدلول:

(القدم ودالة السير) و(اللمعان – غيرة التراب) (التيمم – الصلاة)

وهذا ما أشار إليه الجاحظ في «الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية» مشيرا إلى ان العلاقة بين الصفات التي اختص بها اللفظ والصفات التي اختص بها المعنى قدر إبراز كل منهما في جمال التعبير.

أما المستوى السردي فقد يحتمل النص الشعري سردية متناغمة تحافظ على خصوصية الشعر وتطرح في ثنايا النص (سردية) تدعو للتأمل منذ العتبة الأولى للنص حيث نجد الشاعرة جيهانة تقول:

يهدأ الليل / يعود السكون/ ما بال القمر / تلفه ثورات الجنون
ينطوي على نفسه / يحضر لحفلة تنكرية. ص34

المعنى الاصطلاحي للسرد هو «هو قصٌّ حادثة واحدة أو أكثر، خيالية أو حقيقية»كما اشار لذلك «جيرار جينيت» وهذا يعني أن «السَّرْدَ لا يوجد إلاَّ بواسطة الحكاية، كما أنه عرض لتسلسل الأحداث أو الأفعال في النص» كما يشير لذلك مصطفى الرافعي.وهو يعني

وجود عنصرين رئيسين في النَّص: الأول: الراوي (السارد)، والثاني: الحدث (الفعل).

أما ما جاء في لسان العرب عن السرد هو «تَقْدِمَةُ شيء إِلى شيء تأْتي به متَّسقًا بعضُه في أَثر بعض متتابعًا، ويقال: سَرَد الحديث ونحوه، يَسْرُدُه سَرْدًا: إذا تابعه، وفلان يَسْرُد الحديث سردًا: إذا كان جيد السياق له.

أما في الشعر فعلى الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر في شعر، دبَّرَه تدبيرًا يسلس له معه القول، ويطرد فيه المعنى، فيبني شعره على وزن يحتمل أن يُحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخلط به، أو تقصٍّ يُحذف منه، وتكون الزيادة والنُّقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غَيْرَ خارجة من جنس ما يقتضيه، بل تكون مؤيدة له، وزائدة في رونقه وحسنه»كما ورد ذلك عند ابن طباطبا حين قال بالسرد الشعري وقد ضرب لذلك مثلا قول الاعشى:

كُنْ كَالسَّمَوْءَلِ إِذْ طَافَ الهُمَامُ بِهِ فِي جَحْفَلٍ كَرُهَاءِ اللَّيْلِ جَرَّارِ
بَالْأَبْلَقِ الفَرْدِ مِنْ تَيْمَاءَ مَنْزِلُهُ حِصْنٌ حَصِينٌ وَجَارٌ غَيْرُ غَدَّارِ

وجيهانه في المقطع اعلاه تشير لسردية شعرية جميلة التزمت من خلالها بضوابط السرد المقنن الذي لا يخرج عن قاعدة السردية الشعرية.» يهدأ الليل ... يعود السكون ...» وهنا يمكن القول أن الشاعرة تعاملت بذكاء في هذا الموضع الحيوي من نصوصها.

التساؤل في نصوص جيهانة:

من الصيغ البلاغية أن يضع الشاعر عنونة لنصوصه بصيغة التساؤل وقد اوردت الشاعرة عدة اسئلة كمستهلات منها (ما بال العيون؟) وكأن الشاعرة تضع المتلقي أمام فضاء من الانتظار الشفاف لمواصلة التعرف على الإجابة ولكن بأسلوب سردي شيق يدل على قدرة الشاعرة على كسب المتلقي من خلال عنصر التشويق الكامن في الإجابة والذي يشكل العنصر المجهول في النص فيصر على القراءة لمعرفة ذلك المجهول (ما بال العيون) بصيغة الإطلاق فلا يمكن إدراك أي عيون هي المقصودة ما لم تتم متابعة النص بتفصيلاته والمقطع المشار إليه يعبر عن حالة الطبيعة وسمة الليل المغايرة تماما للنهار الضاج بالحركة والصخب (يهدأ الليل) وصف به مستهل سردي فبعد هذه الجملة المتلقي بحاجة لما بعد هذا الرجوع وهو (عودة السكون) وهنا المفارقة والإدهاش المتحقق في المقطع الثالث الذي يعبر عن حالة غير طبيعية وهي (القمر وما يعتريه من ثورة) والعدول عن طبيعته المقرونة والسؤال هو من اثأر الإبهار في الجملة الشعرية (ما باله القمر) فضلا عن جعل السرد ضربا من فنون اللغة وفي المقطع الآخر يتحقق الإدهاش الفعلي حين يكون القمر يهيئ لحفلة تنكرية .

وعلى أية حال فإن مجموعة «بانتظارك» للشاعرة جيهانة تعد الخطوة الأولى في مجال التحديث الشعري النسوي والذي آمل أن تتبعها خطوات واثقة أخرى لاغناء المشهد الشعري العربي وإضفاء الجمال مقرونا بالجرأة المنضبطة[1] .

(1) المصدر:المجموعة الشعرية الموسومة «بانتظارك»، جيهان سبيتي، ط1، دار الفارابي، 2018.

نضال العزاوي

ونخيل العراق - قراءة في نص

سلطة الشعر في رأيي هي اعلي السلطات المتحكمة بالإنسان، والشعرية تتطلب حسا مرهفا وفسحة من الحرية للتعبير، وهذا ما لازم الشعر والشعراء عبر كل العصور، ولما للذكورة من هيمنة على الساحة العربية فإن فضاء الحرية متاع للرجل له ما يقول دون المرأة، والوطأة عليه أخف في ما يقول وإن خرج عن العرف وخالف السائد .

هذه ثابتة اعتدنا عليها في عموم مجتمعاتنا العربية، والتي شكلت عامل إحباط أمام المرأة في التعبير عن ذاتها، وفوق كل ذلك محاصرة الأعراف البالية، للشاعر ذكر وأنثى بل أن بعض التيارات المتخلفة تضع الكثير من الاستفهامات على شخصية الشاعر، متناسين تماما أن الشعر بعض نبوءة ونبوغ وموهبة يخص الله بها من عباده من يشاء وإلا لصار الجميع شعراء، ولو توغلنا قليلا للشعر النسوي لوجدنا أن معظم التجارب خجولة ومتواضعة ليس لان المرأة لا تجيد التميز في شعرها بل لما وضع في طريقها من محذورات .

ولهذا الحديث صلة بما سأتحدث عنه من تجربة نسوية ناجحة ومقنعة رغم كل الضباب المحيط بالمشهد الثقافي العراقي والمشهد الشعري بشكل خاص، ففي عصرنا يجد كل شاعر ذاته متنبي وبحتري، وكل شاعرة تجد نفسها خنساء وعنان، ولا بأس في أن يعتد الشاعر بذاته ولكن ذلك محكوم بضوابط وكم هائل من الأسئلة في مقدمتها «هات ما عندك «بمعنى ماذا لديك من جديد لان الشعر قالته العرب قبل امرؤ ألقيس إلى يومنا وطرقت كل الأبواب واستعملت كل المفردات؟ ولو جاء الشاعر بجديد فإن هذا يفضي لسؤال آخر «وهل أسمعت ما جادت به قريحتك؟ «ولو أسمعته فثمة تساؤل مشروع هل أوصلت الرسالة للمتلقي كون الشعر رسالة سامية ومسؤولية كبيرة؟ كل هذه الأسئلة كانت تدور في خلدي ونحن نلبي دعوة كريمة من صالون العشرين في مدينة الإسكندرية العتيدة في القاهرة المعمورة من لدن الدكتور خيري السلكاوي رئيس هذا المنتدى العربي العملاق، والدكتور عبد الناصر الأمين العام، ومن يقف خلفهم من الداعمين الأجلاء الفضلاء وهم يؤكدون لنا أننا واحد وكل الشعوب العربية تحيا بشريان والعرب جسد إذا تألم العراق تئن مصر وإذا شكى اليمن نزفت الشام وجرح الشام سكين في خاصرة العرب الشرفاء جميعا، نعم السؤال نحن الوفد العراقي ماهي الرسائل التي تضمنتها قصائدنا ولعل السؤال الأكثر قلقا كان:هل سنقول إلى الأخوة هناك أن الشعر النسوي في العراق

بخير، هذا ما كان على عاتق العنصر النسوي الوحيد الذي رافقنا وهي الأستاذة الشاعرة العراقية نضال العزاوي وهي إعلامية معروفة وناشطة في مجال حقوق المرأة .الذي يعنينا في هذه الورقة شاعرتنا الملتزمة نضال التي أقول وبلا مبالغة أنها كانت ممثلة شرف للشعر النسوي العراقي الحديث، والتي أوصلت رسالتها بكل إمكانية، وأتم شجاعة، ونطقت باسم كل العراقيات، بل أسمعت الجميع «نحن هنا شاعرات العراق الولود للأدب والفن والفكر هنا نتحدث باسم الهم العراقي ولا تعنينا أنفسنا» وليس بهذه العجالة أن أمر على مضامين قصيدة الشاعرة كلها وسأكتفي بالإشارة لجانب واحد حملته وهو العراق ولا سواه، لم تكن القصيدة من غرض الذاتي بل الموضوعي المؤثر الذي تحدث بلسان الأخر وانفتح على شجن موجع بحيث تفاعل الحضور مع النص حدّ البكاء عندها شعرت بأن الرسالة وصلت وسجل العراق حضورا طيبا فما قالته العزاوي هو على لسان كل عراقي وطني يشعر بانتمائه لأمة العرب قالت:

أنا من عـراقٍ كـانَ يصدحُ للملا

يُـقـري الجـيـاعَ وكعبة الــزوار

وقد عبّر هذا البيت عن مكانة هذا البلد المبتلى بالنزيف عبر تاريخه وما أن يشعر بشيء من الاستقرار حتى يمد يده البيضاء لكل العرب فعلا

لا قولا ويحاول جاهدا لملمة الشتات وتوحيد كلمة العرب انطلاقا من مكانته وثقله السياسي والاقتصادي ولا يتخلف عن عون أحد إلا حين تثخن جراحه ويحتضر من الطعنات لكنه لن يموت، هذه مضامين هذا البيت كما تبدو الم أقل ان العزاوي نجحت في إيصال الرسالة ...!

وفي موضع آخر قالت:

أنـا قامة النخل التي لا تنحني

ويدور قطب الكون حول مداري

حين قالت الشاعرة هذا البيت كنت أجلس بجانب الدكتور وكيل وزارة الثقافة اليمني وهو شاعر مفوه سمعته يتأوه ألما للعراق كما نتألم لاجل اليمن الجريح ويصفق بحرارة مؤيدا بينما هو يصفق وجدني قد غرقت في نشيج طويل نعم العراق ومن أجله يحسن أن نبكي دما بدل الدموع، لا ولن ينحني العراق بألف خير وهي مزنة شرّ وستمر وينهض شامخا عراق الله معافى ويحتضن أبناءه وإخوته العرب ويعود قطب الرحى كما ينبغي له أن يكون .

ألم أقل أن الشاعرة لم تتحدث عن ذاتها مطلقا إنها حملت الهم الوطني وهذا ما جعل قصيدتها تتميز كثيرا ويتفاعل الجمهور معها لدرجة البكاء المر، ولعل من محاسن المهرجانات توأمة القلوب العربية، وتقارب وجهات النظر، وخلق أجواء من الألفة والمحبة .

قراءة في (كُنتَ الوقتَ)

للشاعرة هيام الأسد

لاشك أن لغة الشعر عند المرأة في أحيان كثيرة هي أقرب للنفس وأكثر تأثيرا ذلك أن الأنثى وبحكم دورها في الحياة وما وهبها الخالق من عاطفة نقية تفوق عاطفة الرجل بإمكانها الغور بعيدا في خلجات النفس وأن تعبر عن انفعالاتها بدقة ومصداقية .

وفي استعراض سريع ويسير لشعر المرأة عبر العصور الأدبية المختلفة لا نجد شعرا يوازي شعر الرجل في كل الأغراض إلا في مطلع القرن العشرين حين عبرت من خلاله المرأة حاجز الخوف بعض الشيء وتخطت السائد في التنقل بين الأغراض الشعرية إلا ان الخطوات كانت مشوبة بالحذر ومحفوفة بالمخاطر رغم فسحة الحرية ورغم تغير التضاريس الاجتماعية الصعبة في الوقت الذي انحسر قولها للشعر في العصور السابقة على الندب والرثاء وشعر الحرب حين ترتجز وبعض من شعر الحكمة ولم تكسر الشاعرة كصوت جماعي حاجز الخوف كليا، لعدم وجود ما تستند عليه لمنافسة الرجال في ميدان الشعر لان شعرها ظل يعاني من حبسة المنع زمنا طويلا .

كانت المنظومة الثقافية طوال تلك العهود قد احكمت دائرتها مغيبة دور المرأة على العموم ألا بعض الشاعرات المتمردات على الواقع ومع كل ذلك فالتمرد شكل حالات انفرادية سجلت نجاحا نسبيا لكنها لم تأخذ حقها من حزم الضوء المسلطة على فنون وآداب الأمة

وان تطور هذا الفرض لدى شاعرات هذا الزمن ليصبح نزوعا مأساويا ومزاجا سوداويا، كما حدث مع نازك الملائكة وقبلها مي زيادة وباحثة البادية – ملك حفني ناصيف – وغيرهن. لنتذكر ان باحثة البادية كرست جزءا كبيرا من شعرها في رثاء ابنتها وأقاربها، وان شعرها الغزل وعلى وجه الخصوص المكتوب بالمصرية المحكية أصبح ضمن تراث الأغاني الشعبية، ونسى الناس نسبته إليها.

أما وردة اليازجي التي تقربت من شعر الطبيعة في صباها، فلم يكن أمامها بمرور الوقت سوى ان تتحول نادبة لكل من مات من أهلها ومعارفه هذه صورة سريعة وموجزة لمسيرة الشعر النسوي العربي مناسبتها معرفتي لشاعرة عربية في مقتبل عمرها حضرت وقرأت في مهرجان الاسكندرية الدولي الثاني المنعقد في الاسكندرية في القاهرة المعمورة والمنعقد للفترة من 1 – 4/ نيسان / 2017م.

لم أكن في الحقيقة أتوقع أن اسمع شعرا نسويا لدرجة الإبهار والدهشة وحسن السبك وجلال المعنى ورشاقة اللفظ، نعم لو لم

اسمعه من امرأة لقلت هذا شعر فارس عاشق من شعراء العرب في عصر من عصور ازدهار الشعر.

هيام الأسد شاعرة سودانية سمراء بليغة ومعجمها العربي في منتهى الرشاقة فيه من المخزون اللفظي ما يؤهلها لان تكون شاعرة يشار لها بالبنان في مختلف أغراض الشعر وعلى رأس هذه الأغراض (الغزل) وهنا لابد أن اشير الى ان هيام الاسد ذكرتني بالشاعرة الكبيرة (عنان) وهي في مقدمة من تغزلن بالرجل فجاء شعرها موازيا لغزل الذكر وفي بعض الأحيان يفوقه .

حين اعتلت (هيام) منصة القراءة لم تقل غزلا بل تلت قصيدة في الوطن وعرجت فيه على معظم أرجاءه عن السودان ومصر وفلسطين والعراق والشام فلفتت انتباه الحضور وشدت الأسماع لها وأول ما ترجلت عن المنصة قابلها سيل من جمل الإعجاب وصفق لها الحاضرون بحرارة ولما انفضت الجلسة سألتها بإعجاب كبير هل لك منتج شعري فاهدتني نسخة من مجموعتها الموسومة(كنت الوقت) وقبل الخوض في تفصيلات قصائدها أقول:

لازم الشكل التقليدي القصيدة العربية عموما من خلال البناء الشكلي وفق قيود الخليل التي وضعها باستثناء بعض حالات الزحاف والعلل على المستوى البنيوي والمجزوء والموشح على المستوى

الشكلي، ومع كل ذلك بقيت القصيدة محافظة على الشرطين (الصدر، والعجز) وهذا ما نطلق عليه (عمود الشعر).

ألا أن شعر التفعيلة الذي وضعت هيام الأسد معظم نصوصها بموجبه جاء زاخرا بالصور الشعرية متقيدا بضوابط هذا النوع من أنواع الشعر ساحرا رقيقا ذكيا وصلت من خلاله إلى تحقيق أهدافها وامتزجت بالهم الإنساني وحين تستمع أو تقرأ نصا لها لا تلتفت كمتلقٍ على أي بحر نسجت ولا يهمك الشكل الخارجي (موسيقى خلابة واسترسال غير متكلف ومفردة عذبة)

تقول هيام:

في ذلك المساء كنت رائعاً

ومترعاً بالحب والحنين

ودافئا كالشمس – شمس موطني –

وزاهيا كزهر ياسمين

ومغريا بالحب يا وحيد أحرفي

وسيدا على جميع العاشقين

وكنت مفرحا كلحظة الميلاد بعد لوعة انتظار

ومدهشا كدهشة الصغير عندما يرى عينيه في المرآة بانبهار

ومقلقا ومربكا مفاجئا... ص11 – 12

شعر التفعيلة أو قصيدة التفعيلة هي (نص أدبي مجزأ إلى وحدات هي الأبيات) كما عرفها الكاتب مصطفى حركات في مؤلفه (الشعر الحر: أسسه وقواعده) وهو اتجاه جديد في الشعر العربي جاء كاختيار ثالث بين الشعر العمودي والشعر غير الموزون أي ما يسمى بقصيدة النثر التي لا تخضع لأي وزن شعري .أما شعر التفعيلة فإنه يخضع في الواقع لقيود الشعر ويسير الشعراء في نظم أبياته على بحور الشعر ولكن ليس بنفس الطريقة المألوفة كما نتلمس ذلك في المقطع أعلاه .

وهنا لابد من القول أن هيام الاسد سكبت الشعرية في هذا النص بإحساس لا يقاوم تركت الحرية لمشاعرها تسطر ملحمة شعرية بصرف النظر عن الشكل الذي جاءت عليه القصيدة والفارق كبير بين تطبيق قواعد الخليل بطريقة متصنعة وبين ان ينزف الشاعر الأحاسيس بكل أريحية ويطلق لمخيلته العنان لتأتي بروائع الصور الشعرية .

(كنت رائعا ومترعا بالحب والحنين) صورة شعرية ذات موسيقى منسجمة لا تنفر المتلقي ولا تدخله في متاهة البحث عن المقصد .

توصيف آخر عبرت فيه حدود المباشرة وجاءت بصورة أخاذة أخرى (ومدهشا كدهشة الصغير عندما يرى عينيه في المرآة بانبهار)

صورة غير متكلفة يسيرة لكنها حققت إدهاش القاريء فالطفل في حقيقة الأمر ينبهر إذا حدق للمرة الأولى في المرآة .

ولننتقل لنص آخر فيه بعض المغايرة تقول الشاعرة:

غني امرأة لكني لن أتوسل كي لا ترحل

أنا لن استجدي، لا ابكي

لن استعطف، لن أتذلل

أحببتك من قلبي حقا واحبك حتى الآن اجل

لكن قيودك تخنقني وغرورك يزداد ويكبر

أأصون عهودك أحفظها وتخون عهودي تتنكر...ص51

هذه الموسيقى الخلابة والمفردة اليسيرة على الفهم تجتمع مع موضوع اجتماعي يحدث كل يوم في مختلف الأوساط بين الذكر والأنثى خصوصا في عالمنا العربي الذي يتسم بالذكورة الطاغية ليس فيه حق للمرأة ان تعبر عن خلجاتها في مثل هذه الأحوال التي تذل المرأة وعواطفها اما تسلط الرجل واستبداده حتى في مشاعره، قالتها هيام الأسد بكل شفافية ووضوح (لكن قيودك تخنقني) بمعنى أن الحب في عالمنا العربي امتهان واستحواذ وأثرة على حساب مشاعر المرأة ان هذا من الجرأة ما يجعل النص يفرض نفسه على المتلقي

لا لشيء سوى لأنه لامس الواقع ومنح الرجل فرصة الالتفات لنفسه وتقويم روح الهيمنة الطاغية على تصرفه في الحب.

وفي نص آخر تقول الشاعرة:

لو كنت معي

ما كنت تركت نوافذ قلبي مشرعة

حتى يتسلل برد الحزن ويملؤني

ما كنت بكيت

لو كنت معي

ما كان الليل امتد سنينا ثم انزاح

لتشرق أيضا فوضى الليل

ونملأ وجعا كل البيت ... ص55

لاشك ان التمني من الإنشاء الطلبي، وهو طلب أمر مرغوب فيه لكن لا يرجى حصوله لأنه مستحيل، أو ممكن لكن لا يطمع في نيله، والحرف الموضوع للتمني أصلا هو «ليت» ويمكن التمني بغيره كاستعمال: هل، لو، لعلّ لغرض أدبي هو إبراز المعنى في صورة الممكن القريب الحصول لعظيم العناية به والتوق إليه .

بدأ النص (بالتمني) باستعمال (لو) أي ان الأمر أما مستحيل أو ممكن الحدوث ولكن الموانع كثيرة وفي هذه الحالة فان الشاعرة على وعي في استخدام صيغة التمني الذي اكسب النص جمالية في تحصيل المعنى النهائي .

ويستمر استخدام (لو) التمني إلى نهاية النص كلازمة تكمل المعنى المراد الوصول اليه وإيصاله للقارئ الذكي وهو الأمنية بحضوره معها .

في الوقت الذي يجد فيه الكثيرين أن تجاوز نظام الخليل يمثل خرقا للقواعد الشعرية وتجاوزا على الموروث الشعري بقوالبه التقليدية، ولم يلتفت لنصوص غاية في الروعة والإدهاش يستطيع الشاعر من خلالها سلب لب المتلقي ليقول كلمته ويوصل رسالته وليس من الممكن ان يتوقف الزمن مع أسمى اعتبارنا للموروث فأن الشعر في كل الأحوال رسالة سامية تهتم برصد الهم الإنساني والتعبير عنه وتبقى المشكلة المعقدة في فن التوصيل فقد لا تصل الرسالة في سبعين بيتا من العمود بينما تصل بثلاثة جمل في نص نثري .

بقي أن أقول وذا رأيي (متى صفق المتلقي بقلبه لموضوعة نص شعري فهذا دليل وصوله إلى قلبه بصرف النظر عن الطريقة التي جاء عليها الشعر)

ولنقلب نص آخر تقول الشاعرة:

الرجل الجالس في ظل الأشياء

نسي – عمدا – عيني بعينيه وغاب

فاهتزت ارض الروح حنينا .ص71

واتسم هذا النص بجرأة وتحدي من الشاعرة فالمعتاد في عالمنا ان ليس من حق المرأة التصريح بحبها للرجل بينما هيام قالت ذلك وبصريح العبارة (نسي – عمدا – عيني بعينيه وغاب) غاب جسدا وبقي في عينيها خياله حاضر فلغة العيون هي ابلغ لغة بين المحبين وإذا كان قد عجز عن البوح فقد بادرته هي بما تشعر به وهذا موضع الجرأة الذي يمنح الشاعرة برأيي جواز المرور لعالم الشكر وكما أسلفنا يخرجها مما اعتادت عليه من أغراض تختص بالمرأة .

هيام الأسد شاعرة متمكنة من أدوات الشعر لدرجة الإدهاش نصوصها جريئة تحاول كسر الرتابة في الشعر النسوي العربي وتؤسس لها أسلوبا مغايرا في القابل من الأيام خصوصا وأن اهتمامها بالتجريب الشعري واضح في معظم نصوص هذه المجموعة .

قراءة في مجموعة الشاعرة حسيبه صنديد

ضمن شعراء الإسكندرية حضرت الشاعرة التونسية حسيبة صنديد بقوة وقرأت ما يبشر بأن الشعر العربي النسوي يسير بالاتجاه الصحيح وأن حركة نشيطة في المغرب العربي لإخراج المرأة الشاعرة من قيد العرف السائد .

وإذا كان الشعر موهبة يحظى بعض الأشخاص من الرجال فإن هذه الموهبة ربما كانت عصية على الأنثى بسبب القمع الاجتماعي الذي تقع تحت طائلته المرأة العربية وعندما تظهر الشاعرة في عالمنا تجد نفسها محاطة بعيون الرقباء المتعددين لها (منعا وترهيبا وتحديدا) ليس من حقها ألا أن ترثي كالخنساء أو ترتجز في الحرب أو الفخر بعشيرتها وأهلها، أعراف بالية وأجواء محبطة عبر العصور قائمة على أساس القمع والاضطهاد، ولكن هناك من تأخذ على عاتقها النهوض بالمسؤولية متحملة كل المخاطر لتشق لها طريق وسط هذا السيل الجارف من المحذورات .

تذكرني الشاعرة حسيبة بشاعرات من المغرب العربي تركن خلفهن منجرا إبداعيا كبيرا وتعرضن لهجمات نقدية حاولت تعطيل مشاريعهن

الأدبية الشاعرة المغربية وفاء العمراني، ومليكة العاصمي بنت مدينة مراكش الكبيرة، والشاعرة والرسامة وداد بنموسى والشاعرة سعاد الطود وغيرهن، حملن هم المرأة وخضن بذات الوقت في معترك التجريب الشعري فعملن جاهدات على ترك بصمات واضحة على الشعر النسوي .

وتونس وعائشة المؤدب، سيده عشتار بن علي وهي ممن أثرن الانتباء وشغلن الأوساط الشعرية وكم جاء في وصفها شاعرة وامرأة لا تشبه النساء .. تعيش بواقع وقلبها يتسع لهموم الآخر .. أحيانا تخرج عن النص .. جريئة في كتاباتها .. وربما تلجا إلى المشاكسة .. وتكمن لذة ومتعة قصائدها بالبوح ولا تخضع لرقيب حبرها الذي ينساب كالماء الرقراق على الورق من دون تردد .. فرضت حضورها على الساحة التونسية الثقافية كواحدة من ابرز شاعرات تونس .. مؤثرة في النفس وتشد المتلقي بإلقائها بصوت شاعرة متمكنة وواثقة من نفسها .

وشاعرتنا حسيبة هي علامة فارقة آخري في تاريخ الشعر التونسي إذ تمكنت الشاعرة أولا من أدواتها فهي أتقنت بحور الخليل والنظم عليها ولا تخلو نصوصها من التجريب .

ما يلفت الانتباه لشعرها أنها تحررت من بعض القيود وعبرت عما يعتلج في نفسها دون التوقف عند الخطوط الوهمية التي رسمها العرف وهي بالتأكيد لا علاقة لها بالأدب مطلقا .

ومن الملاحظ على قصائد الشاعرة حسيبة أنها طرقت معظم الأغراض الشعرية وكتبت في الذاتي والموضوعي وتلك مهمة الشاعر بكل الأحوال، في السياسة وفي علم الاجتماع وفي التربية والتعليم وفي شؤون بقيت ردحا من الزمن حكرا على الرجل وأقصد هنا الغزل الذي نادرا ما تجد الشاعرة تتغزل بالرجل وتعبر عن مشاعرها بحرية كما يفعل ذلك الرجل .

تقول الشاعرة:

يا أيها الفارس الوضاء في خلدي

نار تغالبني ألقيتني فيها

ما ذنب قلبي إذا ما العين قد عشقت

بدر السماء الذي للنار يرميها

لا يطفئ اللهب المسعور في كبدي

إلا وصال ووصل الروح محييها ص37

ليس لمؤول لهذه الأبيات ألا أن يذهب بها إلى غرض الغزل الشفيف الذي شكل نداءات للفارس المتخيل وهذا بحد ذاته جرأة كانت الشاعرة تحذره (في خلدي) يشير إلى أنها لا تعرف هذا الفارس إلا في المخيلة والتعبير عن المشاعر بصدق يجعل التلقي للنص أيسر

بالتأكيد بل يوسع من دائرة المتلقين وهذا ما تمكنت الشاعرة من تحقيقه في هذه الأبيات، على أني أصر على حقيقة أن الرجل يتمنى أن يدرك مشاعر المرأة وهو في لهف للاطلاع عليها ألا انه يتوقف عند العرف السائد ولا يبيح هذا الصدق .

وهنا يجدر أن اقول: ان أكثر المشاعر ألماً في الظهور هي مشاعر الود والحب والهوى وعلى الرغم من قسوة هذه المشاعر وألمها فقد اخترقت الشاعرة حسيبه حاجز الألم لتنفس عن نفسها المتعطشة لهذا الود والحب والعشق فهي لا تحتمل الصمت فتبقى حبيسة في بواطنها ملتهبة فأصبحت هذه المشاعر قصائد وأبياتاً شعرية .(لا يطفئ اللهب المسعور في كبدي) هي جرأة في التعبير عن الحالة التي تعيشها وتلك محاورة للنص بتفصيلاته الدقيقة بصرف النظر عن مقصدية القول خصوصا أن محاكمة المفردة معجميا توضح جليا المقصد .

تعيدني ابيات الشاعرة حسيبة الى عصر ذهبي للشعر النسوي في بلاد الاندلس الى الشاعرة نزهون الغرناطية، وهي من أهل المائة الخامسة وقد وصف د. مصطفى الشكعة شعرها (كان في سلوكها وشعرها نوع من التحلل والابتذال والفحش مما يشير إلى نفسية متحررة ماجنة لا تعرف الحياء الذي يستحب بالمرأة ويطلب منها بشدة) . واعتقد انها صراحة غير معهودة وجرأة غير مألوفة بخطابها

ارتضتها روح العصر، ومعطياته، ذلك أن أكثر معطيات شعرها إنمّا هي مساجلات تحتاج إلى ردود وأقوال لا مبادرة فيها وفعل ألا أن الحقيقة تقال أن الأصوات بهذه الجرأة نادرة جدا وان محاولات بعض شاعراتنا الجليلات لم تتعد بعد الخطوط كما فعلت نزهون ولنأخذ مثالا من شعرها بقصد المقاربة والاستشهاد:

تقول الشاعرة نزهون:

لله درّ الليالي ما أُحيسنها

لو كنتَ حاضرتها وقد غلقّت

أبصرتَ شمسَ الضحى في ساعدي قمر

وما أحسَن منها ليلة الأحد

عينُ الرقيب فلم تنظرْ إلى أحد

بل ريمَ خازمةٍ في ساعد أسد

هذا تصريح وليس تلميح فإذا كانت شاعرات اليوم يلمحن للعلاقة مع الذكر فهذا يعني ان الطريق مازال محفوفا بالممنوع، تقول الشاعرة حسيبه:

هل فؤادي فيك نار؟

أم خصام أم شجار؟

أم ترى ذكرى حبيب

ذبح القلب وسار

لا تبال يا فؤادي

فالبكا ذل وعار ص50

نعم هو تلميح وترميز وإشارات تحاول التوغل لعوالم أكثر قربا ولكن الحدود واضحة في هذا النص وقفت عند تساؤلات مشروعة اشتغلت على الخطوط الخارجية ولم الى صميم العلاقة بين الجنسين لاعتبارات اجتماعية وحسب .

والفارق واضح بين النصين (أبصرتَ شمسَ الضحى في ساعدي قمر) هي خرقت الحواجز وعبرت واصفة بدقة متناهية لا تخفى على المتلقي بمعنى جسدت الحالة بدقة إلا ان شاعرتنا لم تتعد حدود الممنوع فاقصى ما قالت (ذبح القلب وسار) وهذا يؤل لصور عديدة كلها تشتغل في العام فقد يكون وعد واخلف أو انه هجرها وهو ضمن إطار المسموح به .

وعلينا ان نعترف ان جمال الشعر ما حلق بعيدا في فضاء واسع منفتح لا قيود فيه خصوصا شعر المرأة في غرض الغزل فعملية الكشف عن مناطق معتمة مازال بعيد المنال وان من تعمد على خرق ذلك تتهم

بالابتذال والرجل اذا تجاوز فهو من حقه ولا يطلق على شعره مبتذل هي ثقافة عرفية همجية تكيل بمكيال واحد ولا تنصف الكيل .

وهنا لابد من القول: ان المرأة الشاعرة اذا ما أرادت ان تسير في مسارات الغزل وتخط لنفسها مسارا فيه وجب عليها القفز على الأعراف والتقاليد ومغادرتها، وأن تكسر الحواجز فتفعل مثلما يفعل الشاعر الرجل.

ولنعود ثانية لمجموعة الست حسيبة لنسجل لها إمكانية في الكتابة في أشكال شعرية أخرى خرجت من خلالها عن قيود الوزن والقافية إلى شعر التفعيلة الذي يعد الابن الشرعي لقصيدة العمود، ولكن بالإمكان ان إعادة نظر يسيرة لهذا النص سيعود إلى العمود كما فعل ذلك السياب في معظم نصوصه فهو كسر القيد ولكن شعره بقي محافظا طابعه الكلاسيكي وقد كتبت في هذا الرأي العديد من الدراسات وحررت السجالات حول مسألة حجم الخروج عن قصيدة الخليل وضوابطها تقول:

غائب وجهه في العام الجديد

غياب النبض في عمق الوريد

عبثا تبحث عنه

في ثنايا الوريد

في لهيب الوجد

في صفحة النهر البعيد ...ص52

لا ينطبق تعريف الشعر الحر على هذه القصيدة ولو اعيد قليلا النظر فيها لاتخذت الشكل العمودي اذا ما عرفنا ان الشعر الحر:هو الشعر الذي يتكوّن من شطر واحد، دون عجز، ذو تفعيلة واحدة، سمّي بالحرّ لأنّه تحرر من وحدة القافية والشكل، وللشاعر الحرية في تنويع التفعيلات والطول لكنّه يلتزم في القواعد العروضيّة كامل الالتزام، فإذا نظمت القصيدة على بحر معيّن تكون جميع أبياته على نفس البحر.

من هنا وبعد هذا الاستعراض اليسير لقصائد الشاعرة حسيبة صنديد من تونس الخضراء نقول: حركة الشعر النسوي في المغرب العربي عموما بخير وفي تونس الخضراء تحديدا هناك مجددات في أساليب الشعر ومنتجات ولهن حضور متميز كما كان حضور شاعرتنا في مهرجان الإسكندرية للشعر العربي 2017 م الذي أثبتت فيه الشاعرة صنديد بأن إسهامات المرأة تبشر بحركة شعرية رائدة .

(بين زمانيين والشاعر الفلسطيني نزار سرطاوي)

ضمن الوفد العربي الفلسطيني التقينا في مهرجان الإسكندرية الدولي الثاني للشعر العربي تلمست في شعره روح المقاومة يستمد مادته من تاريخ قريته العتيدة من ذكريات تعاقبت عليها الأحداث فتجمع عليها غبار الزمن، تعهد أن ينفض عنها ويسوقها بحرفية وبأسلوب محبب فيبث في روح المتلقي حاجة الانتماء للنص والتعاطف مع موضوعه .

أن المقاومة ليست طارئة على الشعر وليست حالة جديدة إنما وجدت منذ البدايات الأولى لنكبات العرب المتوالية، فنجد عند الكثير من الشعراء الجاهليين أشعاراً تدعو لمقاومة المحتل أمثال كسرى أنو شروان وغيره، وتتعدد أشكال المقاومة حيث أنها ليست حكراً على السلاح بل هناك مقاومة اقتصادية ومقاومة ثقافية ومقاومة ضد التطبيع ومقاومة لغوية حيث أن اللغة العربية تتعرض لهجمة للقضاء عليها فتأتي المقاومة اللغوية لصد هذه الهجوم «أن تكون مقاوما عليك استحضار أسلحة المقاومة» .

والمقاومة في الشعر الحديث ظهرت خلال الاستعمار الذي تعرض له الوطن العربي مثل الاستعمار الفرنسي والاستعمار

الإنكليزي والإيطالي وأخيراً الصهيوني وهو يختلف عن غيره لأنه استعمار اقتلاعي لأنه يريد أن يقتلع الشعب الفلسطيني من جذوره العربية وهنا لابد من وقفة فظهرت المقاومة في الشعر الحديث ضد الاستعمار الغربي بشكل عام وظهرت المقاومة الفلسطينية في الشعر ضد الاحتلال الصهيوني فمن الشعراء من تبنى القضية بشكل مباشر وكان ذلك صريحاً في أشعار عمر أبو ريشة ونزار قباني.

وواصل الشعراء مسيرة المقاومة بالشعر عبر الأجيال الشعرية المختلفة فجاءت قائمة طويلة من الشعراء المقاومين ممن سلطت عليهم الأضواء فعرفهم شعراء العرب وهناك شعراء عاشوا على الهامش رغم أن لهم أصوات مقاومة، ونزار السرطاوي حلقة من حلقات سلسلة مقاومة المحتل الصهيوني الغاشم فجاء شعره مكملا لمسيرة من سبقه وقد تحول عنده وجع الوطن إلى ذكريات تستنهض فيه الحنين لمسقط رأسه فيخاطب «سرطة» إذ يقول:

جدار القهر

يحجب عنك أغنية

ترددها العيون الراسفات

بقيده الملعون ...ص13

سرطة تلك القرية التي شهدت صباه فشكلت وعاء ذكرياته التي من خلالها يستعيد زمن الطفولة المنهوبة والمصادرة احتلت القرية وهجر عنها وليس بينه وبينها الآن سوى الذكرى (جدار القهر) قوة الاحتلال الغاشم هي الحائل بينه وبينها، ما أعمق جرح المكان وليس أي مكان هو ذكريات الأحبة والأهل والأقران، مكان مهما تقادم الزمن لن ينسى.

ثم يتحول لموضوع آخر ويصف المحتل من خلال رؤية دينية لليهود لتبرير الاحتلال فهو يقول:

حكاية كائن مهووس

أتى من آخر الدنيا

ويزعم انه الآتي على وعد السماء ...ص15

نعم في فكر المحتل الصهيوني أن فلسطين هي ارض الميعاد والوطن والمستقر لبني صهيون على حساب أهلها، الصورة هنا واضحة تستمد أطرها من بعد تاريخي وسياسي وديني شائع عند العرب واليهود رسخه «بلفورد» منذ ان خرج بنظرية «الوطن الشرعي لشعب الله المختار» وارتبط هذا الوعد بالسماء من خلال تنظيرات رجال الدين اليهود.

ولو تحولنا لموضع لآخر لوجدنا أن السرطاوي لديه نظرة ناقدة للسائد الاجتماعي يتوغل الشاعر في عمق المتغيرات الاجتماعية فينتقدها بطريقة تقترب من السخرية السوداء يقول:

هذي الطفلة

تضرب بالعرف السائد عرض البحر

لا تلقي بالا لوصايانا العشر لذا

يبدو الرأس العاري

وذراعاها البيضاوان

والصدر العاجي

ونهداها الغضان

والفستان قصير فوق الركبة...57 – 58

لعب الانفتاح على الغرب ومغادرة الأعراف العربية الإسلامية دورا كبيرا في التحلل الاجتماعي على مستوى الأفراد والأسرة فجاء هذا النص صرخة بوجه هذا الانحلال الأخلاقي والتقليد ألاعمى للعالم الغربي .

وفي نص آخر يقول السرطاوي نزار:

وداعا

لئلا تموت خلايا الشعور

فهذا القمر سيمضي بعيدا

ويتركني لوحوش الظلام

وكنت نسجت له من ترانيم قلبي

وشاحات عشق

فألقت بها الريح في الطرقات

ممزقة دامية ...ص38

يذكرني السرطاوي في هذا المقطع بشعراء عمدوا شعرهم بالحزن والألم فمنذ وجد الإنسان وهو يعانى أزمة الحياة ويدرك ما فيها من خير وشّر وسرور وحزن . شعور الإنسان بالألم والحزن ظلّ رفيقه في الحياة وهذه الآلام تكون لفقد عزيز أو أمنيّة أو نعمة أو تكون لحرمانٍ مما يحب ويريد في الحياة وفقد شاعرنا هنا لا يعوض فهو «فقد وطن «وفقد ملاعب الطفولة والصبا ومفارقة الأحبة والأصدقاء قسرا ولو قارنا اختلاجات الشاعر نجده خاصة في أشعار المذهب الرومانسي كالشعور الحاد بالألم عند أبي القاسم الشابي وإبراهيم ناجي وليس دافع هذا الشعور فقد ذاتي شخصي مادي بل الشعور بفقد معنوي دائم يتجدد كل يوم واذا نظرنا ببصيرة لشعر السرطاوي نجد انه قد صور الحزن واليأس لإشاعة الروح الرومانتيكية الحديثة وتتمثل فيها شخصية الشاعر مليئة بالشكوى والأنات ومجموعته بين زمانين شاهد على هذه السمة في شعره والإيغال في عوالم الألم مبعثه ذلك الحرمان الذي اشرنا إليه .

بعد نكبة حزيران برز في الشعر الفلسطيني موضوع الأرض والتمسّك بها، وموضوع الثورة والمقاومة. أو كما قال الكاتب والشاعر الفلسطيني، طلعت سقيرق، «برزت موضوعة الأرض ومستويات التداخل، ثم الشخصية الفلسطينية وملامحها في القصيدة، والدخول في مسافة الحلم. وهو ما شكل معالم الشعر المقاوم في موضوعة التحدي والمجابهة، والإصرار على الثبات».

ولا غرابة فان نزار السرطاوي هو جزء من هذه المنظومة الشعرية التي أخذت على عاتقها مسؤولية التصدي للمحتل وربط المشاعر الذاتية بالهم الوطني، وحتى غرض الغزل عند شعراء المقاومة مرتبط بوثاقة بالوطن بل ينطلق من الأرض ليصل إلى الحبيبة وهذه السمة رافقت معظم نصوص «بين زمانيين».

حياة الشمري وسرب القطا[1]

ضمن شعراء مهرجان الإسكندرية الدولي للشعر العربي الثاني التقيت الشاعرة حياة الشمري التي كتبت بمختلف الأساليب الشعرية فمثلما لها «قصيدة العمود» وفق تقنينات الخليل كذلك كتبت النص النثري وفق قواعد النصوص النثرية التي تتطلب من الناثر» الأخيلة، الخزين اللفظي، الإحساس المرهف، الأسلوب ...) فضلا عن الإحاطة بعلم الأصوات ليتمكن الناثر من تقييم كل صوت ونسجه بالشكل الذي يؤمن انسجام المفردات في النص الواحد .

حياة الشمري في «سرب القطا» امتلكت الجرأة في رصد مشاعر المرأة والكشف التفصيلي عما يعتمل في نفسها بمعنى اشتغلت في فضاء المسكوت عنه زمنا طويلا في الشعر النسوي فالمرأة كانت تكتب المراثي وترتجز في الحرب وتكتب في مختلف الأغراض ألا التغزل بالرجل باستثناء حالات نادرة في التاريخ الأدبي أمثال عنان ومن سرن على منهجها وهن بالتأكيد ندرة، وجاء هذا بناءً على ما يفرضه العرف

(1) – حياة الشمري، انا وسرب القطا، ط1، بيروت، العارف للمطبوعات، 2015.

السائد وقبل الاستشهاد بنماذج من المتن علينا أولا التفريق بين ما هو منظوم وما هو منثور عند فقهاء المصطلحات الأدبية ليتبين لنا الحد الفاصل بين هذا وذاك:

يقول ابن خلدون:»إن المنثور يباين المنظوم ويخالفه لأن كل واحد منهما يشكل جنسا أو فنا مستقلا بذاته» ومن هذا القول نستطيع القول: إن المنظوم والمنثور فنان تسمو قيمتهما، ويعلو شأنهما حسب ابن خلدون بشرط الإجادة. وهذه الإجادة هي ثمرة علم سماه ابن خلدون ب(علم الأدب)؛ وتبعا لذلك فالشاعر والكاتب لا يجيدان إلا إذا كانا ملمين بذلك العلم، وهذا التصنيف يضع المنظوم بصف واحد مع المنثور باشتراط بلوغ الإرب من كل منهما .فيما يقول إسحاق بن إبراهيم في «البرهان» «فأما المنثور فليس يخلو من أن يكون خطابة، أو ترسلا، أو احتجاجا، أو حديثا، ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه»

وهنا قسم ابن إسحاق أغراض وأوجه النثر دون أن يحدد صفة معينة للنثر أو جودته.ومن المعلوم أن كثيرا من القدامى أولوا الكلام عناية خاصة، تعريفا وتقييما؛ يقول أبو هلال العسكري: «الكلام أيدك الله، يحسن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخير لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعه، ولين مقاطعه، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه...

إن الكلام، بهذا المفهوم، يمكن أن ينطبق على الشعر، كما يمكن أن ينسحب على النثر؛ غير أن جودته لا تكتمل إلا إذا جمعت بين جمال اللفظ والمعنى والأسلوب والإيقاع والبناء.

وبهذه الإشارة السريعة لفني الكلام العربي نخلص إلى حقيقة أن البلاغة والبيان في الشعر كما هي في النثر ألا أن الفارق بينهما التزام القواعد الخاصة بكل فن من فنون الكلام وقسميه المذكورين (منظوم، منثور) .

وفي النص النثري وفقا لما ذكرنا من أقوال العرب محددات وقواعد بموجبها تتم المفاضلة بين نص وآخر كما نتلمس ذلك في نصوص مجموعة الشمري التي بين أيدينا فهي التزمت القواعد مع توغلها بعيدا في شؤون حاول العرف السائد أبعاد المرأة عنها بينما أباحت للرجل تعاطيها تقول الشاعرة الشمري في نص خرق بعض الشيء الخطوط الحمراء الوهمية أصلا:

دعنا ندفيء الثلج

دعنا للهفة نتدفق

فالتماع العيون بانتظارنا ...ص14

هي دعوة حضور واستحضار تجسدت فيها الجرأة وعبرت من خلالها الخطوط الوهمية التي تحاول ان تكبح رغبة الأنثى للرجل

وأوقفت ذلك على الرجل فقط وهو نوع من انواع السلب المعنوي للمشاعر فما يصلح للرجل لا يصلح للمرأة مع العلم أن المشاعر واحدة، عليه نستطيع القول أن الحرية في التعاطي مع اللفظ دون قيود سمح للشاعرة إدراك المعنى بأقل ما يمكن من الألفاظ ولكن بأسلوب ذكي اختصر الكثير من المسافات .

وفي نص آخر يحمل ذات السمات تقول:

على قسمات الثلج البلوري

يتمايل فستاني الأسود

يحاصرني عطرك

يشتعل، فيذوب الثلج

... انفرطت حبات السندس في صحنك!...ص20

ينفتح المقطع أعلاه على عدة تأويلات ولكن نتعاطى مع أقربها وهو وصف للحظة اللقاء بينها وبينه مع الإشارة إلى أن اللون الأسود قد اشتغل على معنى «الحزن «ودلّ على الحرمان والمعاناة ومع ذلك فهي دعوة لعبور الحدود الوهمية بين المرأة والرجل وبالتالي فقد شكل المقطع الأخير «عنصر إدهاش» فهي راغبة لان تنفرط حبات السندس في صحنه الأمر الذي يجعل المتلقي في عالم التخيل لتلك اللحظة .

وما دام أن النص النثري له قيمة شعورية وجمالية من خلال ما مر من أقوال العرب، إذن يمكن القول ان هذا المقطع خرج عن إطار النثرية واكتسب خصوصية الشعر؛ لما له من قيم، وهذا ما نجده في معظم نصوص هذه المجموعة، حيث اكتسبت المفردة شعرية ذات قيمة فنيّة وجمالية، فضلا عن تخطي العثرات السائدة في طريق الشعر النسوي اذا صح التعبير فقد تجاوزت الشمري هذه العقد وانفتحت على فضاء اكثر سعة وحرية.

وفي رأيي أن ذلك هو الفارق الوحيد بين النص النثري والنص الشعري، القيمة المحققة منه سواء أكانت جمالية أم شعورية، وخصوصية اللفظة وما لها من دلالات متعددة في سياقات مختلفة (فستاني الأسود) لماذا اللون الأسود في دلالات الألوان نتلمس ذلك وكما اشرنا هو تعبير عن الحرمان.

وتظهر جماليات المفردة في سياقاتها، أن االشاعرة حملّتها أبعادًا مختلفة، صفات جديدة، متألقة، تجعلها أكثر بهاءً وكأنها في نصٍ شعري موزون، ومن ذلك قولها

الوقت ضحى/ والشمس على جسدي تجوس / اعشق ثوبي الفائر على مجساتك... ص45:

هي عاشقة إلى حد الاكتواء فرغم أن الوقت ضحى الا ان الشمس تكوي وهي دلالة على اشتعال الرغبة والشوق للحبيب.

وفي رأيي ان الشمري نجحت بتوظيف الطبيعة في نصوصها النثرية؛ لكي تضفي عليها الصفات الحيوية، وتمنح النص الحركة والحيوية والحياة الدائمة بدلاً من الثبات والجمود، ولهذا كلّه جاء الحبيب بصورة مغايرة للسائد وهذا ما يجعل من النص النثري ناطق من خلال تعاقب الصور والنفاذ إلى ما وراء الطبيعة وليس من خلال عرضها واستعراضها، فجاءت نصوصها في قوالب ذات قيمة شعورية برّاقة، حيث تقول: «أراقص جسدي / اخط ملامحك / فتهتز في أم الروح دغدغة تدندن في الوريد» ص50.

ومن خلال هذه الإطلالة السريعة نستطيع القول إن جماليات النص النثري عند حياة الشمري قد تجسدت في شعرية الصورة والتناص والكتابة بالجسد والتصريح في الرغبات دون الإضمار والترميز مما شكل خطوطا متعامدة من الإيحاءات القريبة إلى فهم المتلقي فالمفردة اقترنت بشيء من الغموض الذي سرعان ما يفضي إلى الكشف الذي لا يخفى على القارئ الحاذق وبمعنى آخر اتخذت الشمري أسلوبا وسطيا في إيصال الفكرة وكأنها تخاطب الذكورة متحدية أن الصورة الشعرية في المتخيل ألذكوري هي ذاتها عند الأنثى.

إن قراءة نصوص الشمري من الداخل تتطلب إمكانات توفر أدواة الكشف ن ولا جدوى أن يؤل النص تأويلا ظاهريا الأمر الذي قد

يفقده معناه إذا ما عرفنا أن الشمري تتمتع بخزين لفظي جيد وثقافة ووعي تمكنت من خلال كل ذلك النفاذ إلى عوالم ظلت زمنا حكرا على الرجل فاشتغلت في مناطق شبه محرمة وحققت تميزا في البوح الشعري من خلال النصوص المكثفة والصور الجميل .

توظيف التاريخي في شعر

محمد الخالدي[1]

قبلة على جبين خوذة أنموذجا

رغم انحيازي لفكرة المحافظة على روح القصيدة العربية ألا أن ما يطرح اليوم منها في معظمه لايحرك في نفس المتلقي شيء ألا ندرة نادرة من شعراء مطبوعين همهم الإتيان بصورة شعرية مغايرة لما قيل من قبل، بل أن بعض ما يقال اليوم يثير القرف والغثيان في النفس لانه ليس سوى رجع صدىً لما قاله الشعراء في عصور مختلفة، ولكثرما سمعت من الشعر وأهديت لي الكثير من المجاميع الشعرية ولمجرد الاطلاع عليها أودعها الرف المهمل في مكتبتي بلا أسف .

«قبلة على جبين خوذة» للشاعر محمد الخالدي ومن الجملة الأولى أثار في نفسي الكثير من الشجون وعاد بي لفحولة شعراء العرب، هو نزف من الأحاسيس، وغيرة على وطن يتهاوى نحو الضياع، وحيرة كبيرة لما يحدث، وصدمة من تاريخ مكذوب مفترى أوصلنا التصديق

(1) 1 – محمد الخالدي، قبلة على جبين خوذة «مجموعة شعرية، ط1، دار تموز، 2017، ص7

به لهذا المنعطف الخطير، وما أسوء أمة ماضيها أفضل من حاضرها، ومستقبلها في منتهى المجهولية هو من يثير القلق والخوف في نفوس من تبقى من الشرفاء من مثقفي نسختنا العراقية ما بعد 2003م الأسود.

يرى الشعراء ما لم يره الآخرون ويستشرفون المستقبل برؤى ثاقبة، هكذا أجد محمد الخالدي شاعرا مجازفا من خلال جرأة نصه، ومغامرا في زمن تجهيل وتغبية قصدية للأجيال، وتسطح فكري خطير، ومشهد شعري السيادة فيه للغث المتهالك، لذا وجدت ومن باب احترام الشاعرية النفيسة أن أصنف محمد الخالدي من شعراء المعارضة والاعتراض في ذات الوقت، وهو من الشعراء القلائل الذين يمتلكون معجما لفظيا تاريخيا وفلسفيا وهو دليل ثقافة واسعة ومتنامية من خلال استعراض موجز في قصيدته التي ازعم تصنيفها ضمن «التجديد الشعري «في القصيدة العربية الكلاسيكية.

أن المحافظة على شكل القصيدة العربية القديمة ومحاولة محاكاة الشعراء القدامى في أساليبهم وتعبيراتهم وموضوعاتهم، والاعتماد على القاموس اللّغوي الخاص بالشاعر، هو التجديد في الشعر العربي الحديث وهذا ما فعله الخالدي وهي محاولة الخروج بالقصيدة العربية من دائرة التقليد من حيث الغرض والقالب والفكرة والأسلوب، والتأكيد على مقولة أن «الشعر رسالة سامية» ففي نصوص الخالدي

ملامح واضحة للشعـر الاجتماعي وهو الذي يتناول قضية من قضايا المجتمع بشيء من التحليل والتفصيل، وأحسب أن الخالدي من الجيل الذهبي العراقي الذي جسد معاناة أبناء المجتمع وتعامل مع روح الشعر مبتعدا عن القوالب الجاهزة، ولا تعدّ القصيدة اجتماعيّـة إلاّ إذا تناولت محنة الإنسان في عصر الشاعر سواء كانت هذه المحنة سياسية أم اجتماعية أم غير ذلك والشعر في إحدى أهم وظائفه رصد هموم الإنسان وتجسيدها بغية التخفيف عنه من خلال إيجاد الحلول المناسبة التي تشكل «العزاء للمظلومين»، ويكون ذلك – في الغالب – بتحديد العلة وتشخيص السبب واقتراح العلاج والحلول المناسبة، هذا ما وجدت عليه الخالدي في معظم قصائده التي اتسمت بالاعتراض وفي أحيان كثيرة بالسخرية السوداء .

سنسافر في رحلة ممتعة مع محمد الخالدي الذي وجدته شاعر غربة وهو في وطنه يعيش مع البسطاء فيترجم شعرا ما يشعرون به في ظل تردي أساليب الحياة وسيادة السئ في كل جوانبها يقول:

سأصارحُ الدنيا ...

وأظهر ما بقلبي من غَضبْ

وسأكشف الأوراق...

لا أخشى رؤوساً أو ذنبْ

وسأكتب الإحداثَ

ليس كما يريد الحاكمون

على طريقةِ من غلبْ

أقول: الواقع الذي لا مراء فيه أن الشعر العربي صورة فنية تعكس تاريخ الامة وظروفها الحضارية والنفسية المختلفة وأنه ما دام التاريخ يحدثنا بأن هذه الأمة لم تكن جامدة وأن ظروفها لم تكن ثابتة فان الشعر أيضاً لم يكن جامداً ولا ثابتاً في يوم من الأيام ونحن لا نتعرض هنا للمضمون بطبيعة الحال لأنه لا يستقر ولا يهدأ مهما كانت الظروف، فالشعر محاكاة لتلك المتغيرات التي تهز تركيبة المجتمع وتعصف بالحقائق وتبعدها عن جادة الحق إلى ما يجترحه السلطان ويرضي غروره ومحمد الخالدي يريد أن يكتب الحقيقة المرة التي يهرب منها الجميع لأنها تعرض قائلها لمخاطر آنية وقد تتسبب في تسفيره إلى الآخرة بإشارة من أصبح من يشعر بأنه المنتصر على الظلم وانه صاحب الوصاية على الإنسان ما دام قد امسك بمقود السلطة .

هذه الشجاعة التي تمثلت في قولة الحق «ليس كما يريد الحاكمون / على طريقة من غلب «تعبر عن تحديات كبيرة للواقع وتشكل صرخة بوجه الجبروت الفارغ الذي يمارسه «الحاكمون «حين وجدوا أنفسهم في مقام الحكم الذي لا يستحقونه أصلا والذي جاء في غفلة من الزمن الرديء.

إن شعر الاعتراض غرض من أغراض الشعر العربي مارسه الشعراء منذ اقدم العصور لبيان مايرونه مناسبا في الظواهر الحياتية الموجه الانتقاد لها والاعتراض في اللغة «هو مشتق من الفعل (عرض)، يقول ابن منظور: «عرَض الشيء يَعرِض واعترَض: انتصَب ومنَع وصار عارضًا؛ كالخشبة المنتصبة في النهر والطريق ونحوها، تَمنَع السالكين».

اما الاعتراض عند البلاغيين فهو «خلط أبو يعقوب السكاكي ت 626هـ بين الاعتراض والحشو في التعريف؛ يقول: «ومنه الاعتراض: ويسمى الحشو، وهو أن تدرج في الكلام ما يتم المعنى بدونه» والذي أريد الوصول إليه هو حقيقة أن «الاعتراض في شعر العرب ومنثورها كثيرٌ وحسنٌ، ودالٌّ على فصاحة المتكلم، وقوة نَفْسِه، وامتداد نفَسِه، وقد كثر في أشعار المحدثين

وما دام معنى الاعتراض من أدلة فصاحة المتكلم وثراء قاموسه اللغوي فمحمد الخالدي في اعتراضاته الشعرية يدرج ضمن هذا الوصف ولنستشهد بجملة من اعتراضاته إذ قال:

(وسأكتب الإحداث – ليس كما يريد الحاكمون – على طريقة من غلب) والجمل هنا بنيات ثلاثة هي (سأكتب التاريخ) فاعليتها مضارعة زمنها مفتوح غير محدد وهي بنية وافية سياقها «كتابة التاريخ»

ولا خلل في وفائها لكن معناها يكتمل بمعزل عن الجملة التي تليها والتي شكلت بنية اعتراضية فيمكن القول «وسأكتب التاريخ على طريقة من غلب» تغير السياق دون الجملة الاعتراضية وجاءت بمعنى جديد لا يريده الشاعر وهنا تظهر قدرة الشاعر البلاغية بوضعه الجملة الاعتراضية لتنتج الجملة معنىً غاية في الدقة والانسجام والنقد «وسأكتب الأحداث – ليس كما يريد الحاكمون – على طريقة من غالب» وهنا شكل الاعتراض جزءاً من اللفظ كما شكل ضرورة لاتمام المعنى وهو لايريد كتابة التاريخ لمجرد الكتابة بل يريد النأي به عن استئثار المنتصر بكتابته لمصلحته وهذا المعنى يحمل بين طياته الرفض للتاريخ بأحداثه المشوهة المزورة التي مكنت المنتصر من اضفاء القداسة على ذاته واهمال اركان مهمة شكلت ذلك التاريخ .

وأقول: اذا كان للشاعر من مهمة مقدسة فهي ملاحقة الحقيقة والكشف عن مواطن التزوير والضعف والتوعية بطريقة مهذبة وواعية تفوق مستوى إدراك الحاكم ذاته وتدهشه وتمثل له مقاربة موضوعية للحقيقة، فلم يقل الخالدي «أن التاريخ في معظمه مكذوب «بل لوح بذلك بطريقة ذكية تعبر عن بلاغة وحسن بيان.

وثمة اعتراض آخر سأسوقه مثالا والاعتراضات كبيرة وكثيرة في شعر الخالدي لكن الملفت ان هذه الاعتراضات حية ومن واقعنا

اليومي هو رصد دقيق لمعاناة العراقي في ظل النكوص المتمثل بتراجع خطير في كل مناحي الحياة يقول:

لا بأس / إن نمنا عراة فوق أرصفة المواني / لا بأس / إن متنا بأقبية الملاجئ والمخابئ/ هذا زمان القحط / والموت المفاجئ / لا حاجة تدعو لمشفى أو لردهات الطوارئ

ظاهرة اجتماعية غاية في الأهمية التقطها الشاعر من الواقع ليشكل منها موضوعا ساخنا يلامس وجع الناس .

يقول ابن المعتز في الخصائص ج1، ص341 «الاعتراض هو الكلمة التي إذا طرحت من الكلام نقص حسن معناه» الخصائص؛ لابن جني، ج1، ص 341.

وأقول: أن تردي الأحوال الصحية في عموم البلاد هي حقيقة نتلمسها يوميا في كل مدينة وقرية وقصبة من أقصى العراق لأقصاه ولكن من رصد هذه الظاهرة وحاول فضحها من الشعراء فهو من الناس واليهم وهو يؤدي رسالته السامية على أكمل وجه وبالتالي يشعر انه قد أعطى من مكانه ونبه على خطر يهدد حياة الإنسان فهل سيتعظ مسؤول الغفلة في هذا الزمن الواهن؟ وبالتأكيد فأن للشاعر رسالة بعث بها لصاحب الشأن وهو غير مسؤول عن التلقي والتفاعل مع تلك الرسالة .

«لا حاجة تدعو لمشفىً أو لردهات الطواريء» هذه سخرية سوداء من الواقع وتهكم واضح على المؤسسة الصحية التي أهملت الإنسان وتركته للمرض والجهل والموت على النفقة الخاصة بحجة التقشف والعوز الحكومي وما يصب في خدمة الحاكم على حساب حياة المحكوم، والسخرية تنحصر في ثلاثة معان هي: (الهزء، والضحك، والإذلال أو التحقير)

والمعنى الاصطلاحي للسخرية: هو (التندر، والتهكم، والطرفة، والفكاهة، والهزل) . وهي كذلك تداخل بين البلاغية كالابهام والتعريض والتوجيه والهجاء في معرض المدح ونفي الشيء بايجابه .

وقد يسأل سائل أين موضع السخرية في قول الخالدي؟ نقول «مفردة لا بأس شكلت نقطة انطلاق التهكم والسخرية لان ما جاء بعدها هو ما شكل السخرية السوداء، أن نمنا عراة فوق أرصفة الموانئ، متنا بأقبية الملاجئ والمخابئ، لا حاجة تدعو لمشفى ...»

هذه هي مواضع التهكم والسخرية والمتهكم منه المؤسسة الحكومية الراعية للشأن الصحي وقد اثبتت دراسات نفسية قام بها بعض العلماء في جامعة كولومبيا ان السخرية تحفز العقل على التفكير اذا قالت هذه الدراسة «أثبتت دراسة في جامعة كولومبيا أن التهكم والسخرية تحفز التفكير الإبداعي لدى من يقوم بالتهكم ومن يستمع له

ففي عام 2015. كما اقترحت دراسة في سنة 1997 عرضت أساليب متهكمة تقابلها أساليب اعتيادية بالكلام بأن الأسلوب التهكمي أكبر تأثيراً من خلال اعتبار المساهمين بالدراسة أن الأسلوب المتهكم أقوى بأسلوب إدانته للفعل الذي تتمحور حوله القضية التهكمية

فلو عرض الشاعر رأيه بمباشرة من خلال مقال عابر أو دراسة علمية حول الاهمال في الجانب الصحي لما وقع في النفس كما وقع شعرا وهذه حقيقة يتلمسها المتلقي لهذا النص فهو بدأ بالسخرية وانتهى بها ويحسب للشاعر هذا الاثر في هذا الزمن وأن آمنا بأن شعر السخرية غرض قديم فالعبرة من تكمن في السؤال من يستطيع في ظل قسوة الرقيب وغياب الرادع؟

ولو غادرنا السخرية لموضوع آخر كذلك يدرج تحت عنوان التوظيف التاريخي وهو المحاكاة لوجدنا قصائد غاية في الروعة منها عمَ سأنبئكم؟ وهي القصائد الكبيرة في معانيها والتي تستحق التوقف كثيرا عندها ولا يعني ذلك التقليل من شأن القصائد الاخرى وهنا لابد من ايضاح معنى المحاكاة اولا فنقول: نشأت المحاكاة نتيجة للاتصال وعلاقات التأثير والتأثر بين الاداب القديمة، وتتلخص المحاكاة بأنها تقليد أدب ما لأدب امة اخرى، والسير على منواله، لتحقيق عملية النهوض والازدهـار لذلك الادب بفضل تلك المحاكاة واذا كان

هذا المفهوم العام للمحاكاة فلا بأس ان تكون بين الاجيال الشعرية بمختلف العصور وهنا نجد الخالدي يحاكي القدماء من حكماء الشعر حيث يقول:

آه يا شنفري / ما أبلاك وأنت تقود القوافي / كما يقاد قطيع / في صحراء غارقة بالذئاب/ آهٍ يا عروة أين أنت الآن؟ أما ترى أن قوافينا تئن / تحت ضربات الغزو التتري...) .

هي محاكاة وشكوى واعتراض على ما وصلنا إليه في مختلف جوانب الحياة ومنها الشعر الذي ما عاد له الأثر في النفوس المتعبة وما عاد يتعظ منه وبه السلطان فضلا عن ترديه متأثرا بالانحطاط العام الذي تشهده الحياة ما عاد لقائل الشعر تلك المكانة المرموقة في المجتمع ولو قال حكمة وموعظة ومهما بلغ من البيان فلا أحد يسمع صُمّت الآذان وتيبست العقول فلم تعد بتلك الحيوية المعهودة .

إذن هي العودة للزمن الجميل للتاريخ المشرق الذي كان فيه للكلمة أثرها وللشعر مكانته.

يقول عثمان حسن في مقال له في مجلة الخليج: «منذ زمن بعيد، والشعر يقوم بتسجيل الملاحم والبطولات، وتوثيق مجريات المجتمع وأحداثه الاجتماعية، وما يتخلله من تفاصيل، وبهذا المعنى فإن علاقة الشعر مع التاريخ هي علاقة وثيقة، كما كان الشعر منذ العصور القديمة

واقفاً أو شاهداً على العصر، محاكياً الأسطورة ومحتفلا بالبشر وما يطرأ على واقعهم من تحولات في المكان الذي يعيشون فيه.

وبهذا المعنى الذي يعنينا هنا جملة «شاهداً على العصر» بمعنى أنه يترصد الظواهر بسلبها وايجابها وما وجدت في شعر الخالدي من ظاهرة ايجابية وهو محق في ذلك المذهب فلم يجلب انتباه الشاعر أيا من الملامح الدالة على وفاه ورقي واحترام الانسان العراقي من لدن السلطات المتعاقبة فهو ارخص البضائع بالنسبة للسلطان وهذه حقيقة يقول الشاعر:

وطني كوجه الله ... / يشرق في العواصم والمدائن / وطني ... الكنائس والجوامع والمآذن

وطني شموخ الأرض قط لن يهادن / فارحل وخذ معك الغزاة .../ وكل مرتزق وخائن . ص89

في عصر محمد الخالدي وفي سابقة ليست بالجديدة على العراق تداس وتدنس أرضه من محتل غاشم تمثل بقوة الاستهتار العالمي «أمريكا» يعاونها أذناب من الموالين والمرتزقة وهم يزيفون الحقائق ويعتبرون الاحتلال تحريرا وتحررا من سطوة الدكتاتورية حتى أوصلوا الناس لدرجة عض الأصابع ندما على أيام الدكتاتورية لان العهد الجديد قد توجه بظلمه للبلاد والعباد، وصبّ جام غضبه على الجميع

بلا رحمة، ومن كان ضحية الدكتاتوريات في العراق منذ تأسيس دولته الحديثة 1920 م إلى يومنا هذا لا يساوي الضحايا في عام واحد من أعوام حكم الدمو قراطيين وما هدر من مال الفقراء في تلك العصور لا يساوي ما ضاع في عام واحد من زمن الديمو قراطيين. هكذا وبالمباشر ودون ترميز ولا تعمية ولا ضرب من خلف السواتر قالها الخالدي صريحة واضحة فهل من متعظ؟وليس لي بهذه العجالة أن أتعقب كل مضامين هذه المجموعة التي تشكل صرخة من صرخات الحريصين على مستقبل بلدانهم والثائرين على الظلم والاضطهاد والمجازفين بأرواحهم لقولة الحق .

ومن الجدير بالذكر أن المجموعة تعج بروح التجديد في الأساليب الشعرية من حيث البناء اللفظي والجمالي ومن حيث السياقات التي أفضت لها بنائية القصائد وللمجموعة قراءات كثيرة ومن أوجه متعددة، لا أدعي أني توغلت كثيرا في المضامين وحسبي أنني حاولت.

للصلوات ألوان

«التحدي في شعر المرأة جيهان شعيب أنموذجا»

عن دار الرشيد في القاهرة صدر للشاعرة «جيهان شعيب «مجموعتها الشعرية البكر الموسومة» ألوان الصلوات» سنة 2018م تضمنت «25» نصا شعريا معظم النصوص جاءت موزونة وفيها من النصوص ما ينتمي لشعر التفعيلة الابن الشرعي للنص ألعامودي.

وقبل تصفح هذه المجموعة لابد من مناقشة جدلية «شعر المرأة» أو «الأدب النسوي» أو «شعر الأنثى» كما ذهب لذلك محمد جلال في حديثه عن الإشكالية.

ينبغي في البداية أن نقف عند مصطلح الشعر النسوي أو الأدب النسوي هذا المصطلح الذي مازال النقاد في اختلاف كبير حوله، فمنهم من يرفض تجنيس الأدب معتبرا أن مشاعر المرأة هي أساسا كمشاعر الرجل ويرفضون تقسيم الشعر وفق جنس الشاعر.

بينما ذهب فريق أن الشعر النسوي ما دافع عن حقوق المرأة في مجتمع فيه تطغى الذكورة ويتصدر فيه الرجل المرأة في كل شيء ولا

يمكن اعتبار ذلك من الصواب فليس الشعرية باي حال قابلة للتذكير أو التأنيث.

والفريق الثالث ما يذهب إليه فاكت، حيث يقول إن «الأدب الذي تكتبه المرأة مستسلمة فيه لجسدها، كما أورد ذلك أشرف توفيق في كتاب «اعترافات نساء أديبات» وشاعت مصطلحات عديدة واردة من الغرب كما هو الحال في كون العربي «المتلقي» في معظم الأحيان لما يصدر من الغرب فشاع مثلا «أدب الروش، أدب الأظافر الطويلة، أو الملائكة والسكاكين» وهذا ما قال به أنيس منصور، وإحسان عبد القدوس، واصفين ما يصدر عن المرأة أدب «رنيني» من حيث التأثير معبرا عن سمات المرأة .

في الوقت الذي نجد محمد جلال إدريس سمّاه «الأدب الأنثوي» من أجل الفصل بين النسوية الواردة من الغرب وخصوصية «أدب المرأة العربية»، ومع هذا وذاك ليس بالإمكان التخلي عن رؤية «أدب المرأة» الذي يشكل تعبيرا صادقا عن كينونتها في المجتمع ودورها في مجمل الأجناس الأدبية.

وأقول: للمرأة العربية الأديبة خصوصية تحددها الأعراف السائدة ونظرة المجتمع بكافة مستوياته لنتاج المرأة الشعري أو السردي، والشاعرة «جيهان» تنتمي لمجتمع عربي يحتفظ إلى الآن

بأعراف وتقاليد يعامل بها الأنثى باعتبارها «تابعة» وغير متبوعة و«ملحقة» دون أن يلحق بها الذكر، بمعنى مجتمع ذكوري بامتياز كما هو حال كل المجتمعات العربية، وأذهب بعيدا أن مجتمعاتنا ورغم التطور الهائل في أساليب الحياة مازال ينظر لما تنجه المرأة في مجال الآداب والفنون «مخلٌ بالقواعد العرفية العامة» بل تعتقد بعض المجتمعات المتخلفة أن إبداع المرأة في مجالات الأدب «عورة». ولا يسمح لبعضهن بالنشر بأسمائهن الصريحة، حتى لا يقال أن «زوجة أو بنت أو أخت فلان شاعرة» ليس هذا فرية بل هو حقيقة نتلمسها كل يوم هنا وهناك في معمورتنا العربية ولا تعميم في هذه المسألة.

كتبت جيهان بعفوية تامة وبحرية كذلك بحيث تجد أنها تخلّت عن «الرقيب» الذي يشم الحروف بعدها ويخضعها لحسابات دقيقة في حال خروجها عمّا سُمح للمرأة العربية الخوض فيه شعرا «الرثاء أو المديح» بناءً على الموروث إلا بعض الاستثناءات «ونحن نعلم جيدا أن بثينة صاحبة جميل، وأميمة فاتنة ابن الدمينة، وليلى معبودة قيس، قد كن شاعرات مجيدات، والسؤال أين ما جادت به قرائحهن من الغزل الرقيق؟ مع ما يعترف به التاريخ من تفانيهن في العشق، وجنونهن في الحب، اللهم إلا أن تجد لكل واحدة مقطوعة ضئيلة لا تتناسب مع

ما يتأجج في صدرها عشق! إلا عنان جارية المتوكل وقد ضاع من شعرها الكثير كما جاء في كتاب الاماء الشواعر وأمثالها ممن خرجن عن القاعدة»

تقول الشاعرة:

«أنني امرأة السوء/ وأني مزجت بعهر النساء/ حفاة همو وعراة همو/ في كهوف الخفاء» ص10.

جيهان تبدو شاعرة ذكيه عرفت من أين تؤكل الكتف فقد استغلت عنصر التشبيب بالوطن أثمر فنجحت في ايصال صوتها كشاعرة مجيدة في غرض الغزل،، والتعبير عن خوالجها، لما تعلمه من الصلة الوثيقة بين الحبيب والوطن، وهي بذلك قد ابتعدت عن الألسن التي تتحين الإيقاع بالمرأة الشاعرة . تقول جيهان:

«أرسم عمراً/ منزوع البهجة والألـوان/ أرسم بحرا، رملا موجاً/ والبحر على شفتيه الرمل / وعنف الموج / بطول الرحلة يختصمان/ ... لم أسمع للخيل صهيل/ وحرمت حليب الاوطان» ص27 – 28

الحرمان الذي تتحدث عنه «جيهان» ذلك العرف السائد الذي يحسب للأنثى الشاعرة السقطات العاطفية والإفصاح عن مشاعرها

كما يفعل الذكر. وهنا استعاضت بالوطن وأفهمت حبيبها كل شيء. فأدرك من حنينها الذائب ما يتقد في أحشائها من شوق، وهذا في الواقع ذكاء كبير يحسب للشاعرة، هو بعيد المنال الاغلب الشواعر ممن اكتفين بالاحتماء بساتر الرجل ومزاجيته في أن تقول كذا ولا تقول كذا، وصلت جيهان لغرضها من ايسر طريق فلا يلومها في ذلك لائم وهذا ما عرف «بحسن التخلص».

وحين تتحدى الشاعرة فإن ذلك ضرب من الشجاعة في القول إذ تقول:

يا ساكناً قلبي انتبه/ أنا لم أزل رغم الهزيمة حرة لم أهزم/ خذ ما تبقى من يدي مني ومن أيامنا/ فاليوم اقطع معصمي/ ... إن القوافي من سواي أنادم / فالشعر يكتب دائما من معجمي/ ص37.

عشق وتحدٍ واضح وفخر بالنفس وثقة عارمة والشاعرة هنا تجاوزت نطاق الحيطة التي تلجأ إليها أخريات خوفا لتسير مع الأخلاق النبيلة وأزعم أن مثل هذا النوع تتبناه السذج من لشواعر ممن يبالغن في الحذر والحيطة، فتعلن لك الواحدة منهن أنها تتقي الله عز وجل وتأتمر بأمر العفاف، ثم تعتقد أنها قد آمنت بذلك ما عسى أن يوجه إليها من ملامة أو نقد، بمعنى أنها تهربت من مشاعرها الحقيقية معلنة رضوخها واستسلامها ولا أحسب ذلك من الصواب.

تقول أم ضيغم البلوية وهي شاعرة مجيدة لكنها تظهر ما تخفي:

نذود بذكر الله عنا من الصبا ...

إذا كـــان قـلـبـانـا بـنـا يجفان

ونصدر عن أمر العفاف وربما ...

نقعنا غليل القلب بالرشفان

قالت أم ضيغم[1] التي حفظت عشيقها حتى الممات وهي من شواعر الجاهلية متجاوزة الأعراف السائدة معلنة أن المرأة مهما تظاهرت بالعفة والتقى إلا انها تضعف مستجيبة لمشاعرها دون شك وهذا التصريح هو الأكثر قبولا .

تقول شاعرتنا جيهان:

«ألا لبيك يا شهد الهوى لبيك/ وبين سني عشق العشق / بين ضجيج صمت الصمت أجهر/ باشتباك شفاهي الولهى مع شفتيك/ وأعلن في الهوى تمزيق أجنحتي» ص63

هو تصريح جريء للعشق ولا تَحفّظ، ومهما يكن من أمر فلا يؤول هذا المقطع بغير هذا المعنى الذي وضع لأجله.

(1) اسمها خيرة وكنيتها أم ضيغم البلوية، نسبة إلى بلي وهو جد جاهلي يماني من قضاعة من حمير.عشقت ابن عم لها فدرى أهلها بالأمر فحجبوها عنه ولكنها كنت تلتقي به حيناً وآخر، وحفظت عهده إلى اللمات. ينظر: الكامل للمبرد، ص162، والامالي لابو علي القالي.

والحقيقة أن الوضوح ليس مثلبة على الشاعر فهو في القصيدة المعاصرة ليس هو الخطابية ولا المباشرة الفجة، وإنمّا هو الوضوح الذي يدرك من ورائه قارئُ الشّعر المثقَّفُ – الذي دأب على سبر أغوار الإبداع الأدبيّ – رسالةَ الشاعرة / الشّاعر وخطابه وليس هذا عيبا في الشعر البتَّةَ، بل هو مؤهّله لأن يؤدّيَ دورا حضاريا وريادیا في الحركة الثّقافية والفكريّة والشعريّة المعاصرة، وهذا ما تحقق في المقطع أعلاه . فوضوح المقصد ووضوح الرّسالة هوّ مقوّم من مقوّمات العمليّة الإبداعيّة، والصّدود عنه قد يجرّ الشّاعر إلى تهويمات وطلاسم، والأدهى من ذلك أنّنا قد نجد من يفخر بذلك ويعدّه إبداعًا، كما نجد اليوم من ادعاءات فارغة يزعم بعضهم «انه يكتب للنخبة» كما حصل لي وسألت يوما أحد المطلسمين فأجابني بذلك .

أتوقع أن للشاعرة «جيهان شعيب» مقعدا مرموقا في الشعرية العربية وهي تخطو بثقة نحو سلم الشعر، ولا يفوتني أن أذكر بعض الملاحظات البسيطة التي لا تقلل من قيمة العمل بكلياته .

أسئلة في هامشية الموت وشعرية المفردة

الشاعر انمار مردان

في مجموعته البكر «متى يكون الموت هامشيا «الصادرة عن دار الفرات لسنة 2017 م يطرح الشاعر الشاب أنمار مردان سؤالا غاية في التعبيرية والعمق التأويلي والذي ينفتح على مختلف التأويلات، منها حين يكون وجودنا المعذب في هذا الكون لا طائل من وراءه وهذا مبدأ من مبادئ الرفض والاحتجاج الصارخ، فمتى يكون الموت هامشيا بحاجة لوضح مبررات هامشيته وأنه لا يشكل معضلة ولا هو نقطة النهاية، وثمة تأويل آخر فقد يكون بداية لصيرورة أخرى قدرها الشاعر من خلال قراءاته المتعددة عن جدلية الموت، وربما اطلع على ايمانات الديانات العتيقة التي اعتبرت الموت عملية للتحول إلى عالم آخر يحلق أو يبحر فيه الإنسان إلى حيث الأمان والاستقرار والراحة الأبدية، وتلك كانت معتقدات الفراعنة في النظرة إلى الموت بأنه الإبحار والسفر لذلك كانوا يهيئون لمواتاهم أدوات ذلك الإبحار ومعداته الضرورية.

وما دام علم العنونة يتطلب إيجاد علاقة غير منظورة بين العنونة والمتن الشعري فلابد من التوقف أولا عند هذه العلاقة وهل تحقق التوازن بين المتغيرين.

ذهب جاكبسون في قضية العنونة إلى أنه يفترض أن مرسلاً معيناً يبعث برسالة إلى شخص ما نطلق عليه المرسل اليه ولا بد ان تفتح هذه الرسالة ببادئ أولي يشكله العنوان وهو ما يطلق عليه بالمرجع على سياق يدركه المرسل إليه وهو أما يكون لفظياً أو قابلاً لأن يكون لفظيا وتقتضي الرسالة بعد ذلك سننا مشتركة بين المرسل والمرسل إليه ... وقد نجح الشاعر بدءاً بجلب انتباه المتلقي فقد انطوى العنوان على سؤال غاية في الخطورة .

يفتتح مردان أو نصوص المجموعة بمفارقة من حيث المعنى يقول:

«بعد حذفي أخضرُ/ ارتشف أعين الرصيف / أحمل سجادة السماء وسادة «ص5

المفارقة التصويريّة فنٌّ يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين، بينهما نوع من التناقض؛ وتشمل تعريفات؛ الأوّل: مثل أن يقول المرء عكس ما يعنى، الثانى: الهزء، الثالث: السخريّة. المفارقة التصويريّة تقنيّة مختلفة تمامًا عن الطباق والمقابلة، سواء من ناحية بنائه الفنّيّ، أو من ناحية وظيفته الإيحائية، وذلك لأنَّ المفارقة

التصويريّة تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها؛ هذا التناقض الّذى قد يمتدّ ليشتمل على القصيدة بِرُمَّتها. وتنقسم إلى قسمين رئيسيّين يصعب الفصل بينهما؛ المفارقة اللفظيّة ومفارقة الموقف وهو التضاد بين المظهر والمخبر من عناصرها البارزة. المفارقة التصويريّة تعتبر إحدى المقومات التي يعتمدها مردان في معظم نصوص المجموعة كما سنشير لمواضعها إن كانت لفظية أو معنوية «ارتشف أعين الرصيف» و«أحمل سجادة السماء وسادة» .

المعنى غير مألوف فلا للرصيف أعين ولا للسماء وسادة وهو الخروج عن وظيفة اللفظ وحدود معناه المطابق . وعليه فأن الشاعر يوظّف هذا العنصر الفنّى لإبراز أفكاره وعواطفه، ويصف أثناءها، الذاتي الذي ينسحب فيما بعد على الموضوعي.

يقول مردان في نص آخر:

من يقوم بتدوين هذه الغربة المتيقظة؟

لا تعبثوا بالأمكنة

ولا تفركوا رؤوسكم بالحبال

فالغد علامة خربة في عيون الأمهات ...

ويحاول مداعبة شجرة

كانت تلبس قبرها على ... عجل ص41

ثمة مفارقة من خلال التلاعب باللفظ والمعنى معاً، وهذه المفارقة قائمة على تظاهر الشاعر بكونه خلاف ما يكتبه على الورق أو هو يعني غير ما كتب فصاحب المفارقة قد يقول شيئاً لكنَّه يعني آخر من حيث المعنى القريب.

لقد ذهب الجرجانى (471 هـ) إلى القول بـ «معنى المعنى» من خلال الكلام ضربين؛ لمعنى، ومعنى المعنى؛ فالمعنى هو المفهوم من ظاهر اللفظ، ونصل إليه بغير واسطة، وأمّا معنى المعنى فهو أن وإنّ السامع يعقل معنى . تعقل من اللفظ معنى، ثمّ يفضى بك ذاك المعنى إلى معنى أخر من الظاهر على سبيل الاستدلال، إذ يمكن قول شيء ما، ويقصد به معناه، وذلك من أثناء أنَّ المتكلّم يكون للمنطوق عنده معنى، وللجملة معنى من أثناء الاستعارة والمفارقة، الحقيقة أن الشاعر نجح إلى إيجاد نوع من تحفيز ذهنية المتلقي ليبحث في ما وراء القول الظاهر في النص «لا تعبثوا بالأمكنة «أي أمكنة يقصد الشاعر وهو يتحدث اجابة لسؤال كبير «متى يكون الموت هامشيا؟» و«الشجرة تلبس قبرها» أي شجرة هل هي الحياة تتلبد وتتعكر وكأنها ميت يساق لمثواه؟ هل الشجرة الحبيبة التي انطفأت شرارة حبها في القلب فكأنها ماتت في قلبه؟ وأسئلة كثيرة جميعها تستقصي المعنى الحقيقي للجملة الشعرية .

يقول انمار:

الفراشات معصوبة الطيران

النظر يصبح وسيلة بليدة

الاختباء في نهرك انتصار على الموت

السفر في فمك بلا أميال

قنبلة تلحس التوقيت ... ص46

في المقطع أعلاه تصوير ينتمي للبديع وترجع أصول هذا الأسلوب إلى البلاغة العربيّة الّتى انصبّ اهتمامها على لون من التصوير البديعىّ القائم على مبدأ متضادّ سواء أكان فى شكله البسيط «الطباق» أم فى المفارقة التصويريّة صورته المركّبة «المقابلة» ومن المعلوم أنَّ هذا المبدأ يقوم على الجمع بين المتضادّات اللفظيّة فى بيت أو عبارة ويشتمل على تناقض واقعىّ بين أجزاء المفارقة.

ويرى د.سى.ميوك وهو من أهمّ دارسى المفارقة – أنَّه لا يوجد تحديد واضح للمفارقة، ولا توجد قائمة تحتوى على تقنيّات المفارقة وطرق استخدامها بل أن الشاعر هو الذي يصنعها من خلال دقة في التصوير الذي يستند على المفارقة حتى في الصورة الشعرية .

«السفر في فمك» و«الاختباء في نهرك» و«قنبلة تلحس التوقيت» هي جمل دالة على مفارقة وتضاد «السفر ... الفم» جعل فمها العالم

الذي من خلاله يسافر ليس جسدا بل هو السفر المعنوي، «الاختباء ... نهرك» النهر بطبيعته دالة الغرق فكيف يختبئ إذن هو المعنى المتضاد للحقيقة التي عليها النهر ... وهكذا يستثمر الشاعر انمار مردان قدراته التخيلية للتصوير المعبّر عن المفارقة بشقيها اللفظي والمعنوي .

عصام عبد المحسن الطبقات السبع

الصورة الشعرية بين الشعري والسردي

للشاعر المصري «عصام عبدالمحسن» صدرت مجموعة شعرية جديدة عن دار النخبة المصرية لسنة 2018م، تحت عنوان «بين طبقات روحي السبع» سعى من خلالها الشاعر الى الاهتمام بالصورة الشعرية مع الحذر في استعمالات الألفاظ الموحية ومما يظهر براعة الشاعر في امتلاكه ادواته تلك التشبيهات والاستعارات وحسن التعبير عن الانفعالات النفسية بطريقة محببة لا سيما وأن حسن البيان والمجاز والتشبيه أولى القواعد التي يتعقبها النقاد وهي قديمة في النقد العربي، فضلا عن اهتماماته بأمور بلاغية أخرى، وقد ارتبط هذا عندهم بنظرتهم إلى حسن البيان والمجاز والتشبيه، وربط النقد جودة الصورة الشعرية وبلاغتها على حجم الأساليب البلاغية والابتعاد عن المباشرة التي تقرب الشعر من السرد .

إن التجريد ومعايشته يبقى الهم الأكبر الذي يشغل المبدع وهي نوعية أخرى من الجماليات فيها تتشكل الصورة الشعرية في القصيدة الحداثية على أساس من الخيال الذي يتناول لبنتها من الواقع ليضعها مع الفن.

ولا يمكن اعتبار النص الشعري قد تكامل فنياً مالم يستحضر مقومات الصورة الشعرية وأسس بناء الرؤيا الجمالية لمكونات كل نص من النصوص بتراتبية ذكية توحد النص في وحدة .

ان الذي يعطي للصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بل كونها تمثل حادثة نوعية ترتبط بإحساس الشاعر ذلك ان الصورة تنقل إلينا انفعال الشاعر أو تجربته الشعرية، ولقد تطور الاهتمام بالصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث ولم يحدث ذلك إلا بانفتاح النقاد العرب على النقد الأوربي الذي اهتم بدوره بالصورة الشعرية اهتماما بالغا منذ عصر أرسطو وبالتحديد في كتابه فن الشعر، بيد أن الملاحظ في النص الحديث نزوعه المفرط نحو التنظيرات الغربية للصورة الشعرية مع العلم أن التراث العربي يشكل المادة الاولية التي لا تنفد في تدعيم وتطوير ذائقة الشاعر العربي وتنمية موهبته .

يقول الشاعر عصام:

«بخطواته العرجاء، تسلل الليل

لم أعره انتباهي

ملء صدره بشهيق السواد وزفره بقوة ...ص11

هناك تقارب بين طرفي الليل/ السواد، إذ إن الشاعر بقوله هذا يوافق صبغة المشبه «الليل» بالسواد الذي يميزه وثمة معنى آخر لهذا السواد «الظلمة» ما هو واقع فعلا بين الصورة المتخيلة وبين حقيقة الليل.

هذا التشبيه يحمل في تضاعيفه مواصفات المفارقة، إذاً ما الذي يرومه الشاعر من هذا التشبيه؟ أهو من قبيل شعوره بمقدم الليل الذي يجلب معه الألم والمأساة؟ فالقارئ هنا يطمئن إلى مثل هذا الاستخدام للمفردة لأنها عبرت عن وشائج قائمة بين المكان والمشاعر، بل يجد القارئ أن هذا الاستخدام ألتشبيهي ينم عن وعي تام في ادراك أبعاد معنى المفردة.

يواصل قائلا:

«ملامحك القديمة ممزقة / وملامحي فاقدة الاكتمال/

ذائبة كل التفاصيل بيننا / والغرفة بالسواد تتسع ...ص13

الذي يجب الاعتراف به إن موقف الشاعر من الوجود يعتمد على ثقافته الخاصة وبهذا فقد تلونت الصورة الشعرية بحسب هذا الموقف من الوجود، وفقا لما عليه الشاعر عصام من سعة في الوعي اللغوي والمعجم الشعري، ففي عصرنا الحديث» كثر الشعراء وقلّ الشعر» وتقلص حجم الصورة وجمالياتها إلا بعض الشعراء ومنهم شاعرنا الذي تخطى المعنى الضيق للمفردة لتنفتح على عديد من العاني ذات الصبغة الجمالية.

في هذه الصورة اعتمد الشاعر على موقفه الفكري والثقافي كان أكثر من اعتماده على تجاربه السائد من الشعر بما بوعي الشاعر في صناعة الصورة الجمالية الموحية.

«ملامحك القديمة ممزقة» تحتمل الجملة تأويلات كثيرة وسعة خيارات الجملة في التأويل تضفي على متلقيها جمالية وتمنحه دورا مكملا لوضع المعنى الذي يعتمل في نفسه وهذا الأسلوب لا يتقنه إلا شاعر ذكي .

وقد جاءت الصورة استجابة لمتطلبات الصورة الجمالية في شعر الحداثة بحيث أصبحت وحدة وكيانا مستقلا وكلما اتسعت مديات الصورة كلما عبرت عن تناسق لغوي وتعبيري واسع ولنتابع الصورة التالية:

«من أفرغ كل حماقات العالم في عينيك... فلم تبصر؟ امرأتك حين امتصت كل وجوه الماضي/ من إسفنج الذاكرة / اغتصبت فيك الناس ... التاريخ / امتصت كل نخاعك والنخوات «...ص39

ولنتحر البعد اللغوي للصورة والذي ينتمي إلى عالم اللامرئي البعيد عن الواقع، فهي صورة باطنية تنسق عالما وجوديا تنتجه مشاعر ذاتية مختصة بالشاعر الذي يسعى لترسيخ واقعة ما، وهنا تصبح الانفعالات التي تحدثها الصورة في المتلقي بالغة من خلال ذلك الابهام الجميل «من أفرغ؟» هو سؤال فيه من البلاغة المعنوية ما يذهب بالمتلقي الى آفاق تخيلية واسعة .

هو المهم أن الشاعر قد أطر صورته الشعرية بتساؤل ترك للمتلقي خيار الاجابة عليه ومعرفة محمولاته.

وفي صورة جميلة أخرى يقول الشاعر عصام:

نبشت بمخالبها الوحدة

بين ركامي / لم يبق بالداخل حي

وجوعها للألفة نهمٌ

والمسافة بين القلب وبصيص العينين

حائط صلد ص46

إن القصيدة بشكليها الشعري والنثري، تعد حالة وجدانية فكرية، يتركز فيها الذهن على نقطة معينة من صورة، من فكرة، من قضية، وهي لذلك تتأثر بزمن الشاعر، وبالبيئة، وبظروف الحياة المحيطة به، لذلك نجد الشاعر عصام قد ركّز على البعد السردي في بعض نصوصه الشعرية حيث تداخل الشعر في النص ومثال ذلك نص «الوقت على العتبات توقف» وهو يتابع بسردية «بطل نصه «إذا صح التعبير «مرتديا ساعة يدٍ» .ص42

ان علاقة السرد بالقصيدة قديمة قدم الشعر نفسه، وقد تحدثت الملاحم الشعرية الأولى في الأدب العالمي عن أبطال وأحداث وسير وأمكنة، وخير مثال على ذلك، ملحمتي الإلياذة والاوديسا في الأدب الإغريقي، وملحمة جلجامش في الأدب العربي. كذلك ثمة قصائد في

الشعر العربي بدأ من العصر الجاهلي وصولا إلى العصر الحديث أو المعاصر، نجد فيها مكونات سردية.

والشاعر في هذا النص اتبع المنهج السردي الذي بدأ من «نقطة الصفر ثم وصل الى ذروة الحدث ومن ثم النهاية «هكذا قصّ علينا شعرا قصة «الوقت» وبذكاء كسب المتلقي لمتابعته والكشف عن سرّ حامل تلك الساعة.

نجح الشاعر عصام في عملية التوصيل المبني على التشبيه والذي يثير في نفس المتلقي الدهشة والاستغراب، فشبه النخلة بمعرقل الضوء ... ص35.

وهنا يمكن القول: ان المتلقي عندما يقف على مسافة قريبة من المفارقة لا يجد كثيراً من الصعاب للوصول إلى المغزى الذي يرمي إليه الشاعر من وراء هذا التشبيه المفارق، »

إن تجربة عصام عبد المحسن الشعرية اتسمت باستيعاب للغة وعبرت عن قيمه أساسية في استخداماتها.

إذ يؤلم الشاعر أن يتحول الكون نحو قيمه الأصيلة وتلك القيم متخيلة فقط في ذهنية الشاعر ومالها على ارض الواقع من وجود، مع شيوع قيم فرضتها الحضارة الوافدة، يفقد فيها الناس أصالتهم، ويندفع كلّ منهم وراء غايته، ويريد الشاعر هنا إظهار الجانب السلبي للمدنية التي

عصفت بالقيم السائدة في الزمن الماضي على أن عملية استدعاء هذه القيم والمبادئ تبقى مجر أماني ذلك للعصر متغيرات غاية في التعقيد .

وما نخلص إليه أن هناك تجسيدا للشعرية في هذه المجموعة من خلال الصور الناضجة التي اسهمت في إمكانية التوصيل للفكرة التي يتبناها الشاعر .

الحدث في نصوص خالد أبو العلا

مجموعة «أنساها الصمت مشاكستي

عن مؤسسة عبد القادر الحسيني في مصر صدر للشاعر خالد ابو العلا مجموعته الموسومة «أنساها الصمت مشاكستي «لسنة 2015 م، هذه المجموعة تركز في ثناياها «الحدث الشعري» الذي يعد ركنا من اركان الشعرية كما تضمنت بناءً فنيا يعبر عن إمكانيات شعرية كبيرة .

نقصد بالحدث التزام النص بحدث معين من بدايته وحتى النهاية – سواء أكانت قصيدة كلاسيكية أم نص حديث كما هو في النصوص النثرية التي تشكل بنية لغوية وموضوعية متكاملة وتمثل بجلاء قدرة الشاعر على رسم صوره الشعرية بألوان زاهية تستجلب المتلقي بل تستدعيه بقوة ليتابع قراءتها .

إن ثمة تحول زاد الامر تعقيدا واستدعى تحولا آخر في منهج قراءة النص، وعليه فإن قراءة النصوص المكثفة الواعية التي تزخر بالصور الجمالية تتطلب استحضار آليات القراءة الحديثة أيضا يقول أبو العلا:

تخرج من عرس النظرات

على عجلات حربية

تلوي أعناق الطرقات بمصفحة تعرف وجهتها...ص8

النص يمثل وحدة تركيبية وسياقية مستقلة أطلقها الشاعر بمعزل عن متغيرات المحيط رغم تضمين النص ألفاظ توحي إلى أجواء مرتبكة إلا أنها ابتعدت تماما عن المحيط العام واختصت بالشاعر وحسب، يقول الناقد محمود الربيعي وهو من أكثر النقاد استماتةً في الدفاع عن استقلالية النص الأدبي، الذي يصبح لديه عقيدة راسخة مستقلة، «تتلخص عقيدتي النقدية في استقلال العمل الأدبي عن كل ظرف من ظروف تكوينه، وبخاصة ما يتصل بالظروف السياسية والاجتماعية، إنني أؤمن بأن العمل الأدبي نشاطٌ بشري حيوي كامل في ذاته، مستقل بنفسه، له أصالته وقدرته التوجيهية المستقلة للحياة، وأدين بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقةُ تفاعل حيوي لا علاقة فعل ورد فعل، أو علاقة صورة منعكسة في مرآة .

ومن هذا القول الذي يمثل جانبا من حقيقة مضمون النص أن الذاتي الذي تجرد عن الانفعال بالمحيط وسجّل للذات السبق هو الذي يستمر وقتا طويلا في ذاكرة المتلقي لانه ابتعد عن الآني الزائل، وانتمى للذاتي المتصل بانفعالات الإنسان واستمرارية التجدد للفعل بمعنى لم يشكل النص ردة فعل على فعل سابق.

«تخرج من عرس النظرات» تركيب فيه انزياح كبير يدل على المحتوى الذاتي الذي يتعلق بالشاعر بعيدا عن محيطه ومتغيراته اللحظية .

«تلوي أعناق الطرقات بمصفحة» فلا للدروب أعناق ولا للعين مصفحة إلا أن اللفظ ارتبط بوثاقة مع سابقه معبرا عن موضوع مستقل تمثل بنقطة انطلاقه انفعالات الشاعر دون محيطه .

وهكذا فالانزياح في النص أعلاه هو خروج عن المألوف والمعتاد، وتجاوُزٌ للسائد والمتعارف عليه والعادي، وهو في الوقت نفسه إضافةٌ جمالية يمارِسها المُبدِع لنقل تجرِبته الشعورية للمتلقي والتأثير فيه، ومِن ذلك لا يُعَد أيُّ خروج عن المألوف وتجاوُزٍ للسائد وخرقٍ للنظام انزياحًا إلا إذا حقَّق قيمةً جمالية وتعبيرية «عُرس النظرات» ليس للنظرات عرس وهو الخروج عن المألوف.

وفي نص آخر:

شواخص تفردت بموتها

وعلمها بأنك اصطفيتها

من الركام واحتسيتها

من الخلائق المعلمة / شهيدة وشاهدة

قتيلة وقاتلة / تمنعت عن الحضور ص45

الشَّخصُ والشاخص(عند الفلاسفة): الذاتُ الواعية لكيانها المستقلةُ في إرادتها، ومنه الشّخصُ الأخلاقيّ، وهو مَنْ توافَرَت فيه صفاتٌ تؤهِّلُه للمشاركة العقليّة والأخلاقية في مجتمع إنسانيّ والجمع: أشخاصٌ، وشُخُوصٌ وشواخص.

تمثل الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح، ونعني بها هنا الاستعارة المفردة حصرا تلك التي تقوم على كلمة واحدة، «تستعمل بمعنى مشابه لمعناها الأصلي ومختلف عنه» ويقصد به كذلك إعطاء دلالة مجازية للفظة، حيث يتم فيها استبدال المعنى الحرفي المعجمي للكلمة بالمعنى المجازي الإيحائي فيتم التحول من المدلول الأول إلى المدلول الثاني، أي من «المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي» حيث يتم فيها خرق قوانين اللغة وفي الوقت نفسه تمثل الدور الإيحائي، حيث يقوم فيه المتلقي بإعادة الملائمة والمعقولية للخطاب الشعري.

«شهيدة وشاهدة، قتيلة وقاتلة «المعنى مستل من ذات اللفظ لكنه مشتق منه . والدلالة لكل لفظ مجازية «قتيلة وبذات الوقت قاتلة «و«شهيدة وهي كذلك شاهدة «تلاعب ذكي بالتركيب اللفظي .

فالشاعر هنا على حد قول كوهن شاعر «بقوله لا تفكيره وإحساسه، وهو خالق كلمات وليس خالق أفكار، وعبقريته إنما ترجع إلى إبداعه

اللغوي».يبدو أن هذا الكلام لا ينبغي أن يؤخذ على حرفيته، فيظن بأن من طبيعة الشعر أن يخلو من الفكرة لأن مثل هذا الظن هو من قبيل المغالطة التي يدفعها تمثيل كوهن لفكرته السابقة بقصائد ثلاث: البحيرة «لا مرتين» وحزن أو لا مبيو «لهيجو» والذكرى «لموسيه» فكلها تقول شيئا واحدا غير أن كل واحدة منها تقول بطريقة جديدة في تراكيب كلامية جديدة خاصة تدوم في الذاكرة، إذ فيها يكمن الجمال، وعليه يمكن القول:

أن المراد ب» قتيلة» هو ليس المعنى بـ «قاتلة»وهنا يكمن سر جمالية الانزياح التركيبي للجملة الشعرية المفردة ذاتها والجمالية أن يغير من طبيعة المعنى نفسه، وأن ترافقه دلالات جديدة ما كان لها أن تكون لولا التركيب الجديد.

ومهما يكن من أمر فإن الانزياحات التركيبية في الفن الشعري في شعر ابو العلا تتمثل أكثر في شيء التقديم والتأخير، ومن المعروف أن في لغة بنيات نحوية ومطردة وعليها يسير الكلام وهذا ما جاءت عليه معظم قصائد المجموعة .

ولنتابع قول الشاعر:

فاضرب بعصاك البحر القادم

من عينيها الى صحراء الجسد

المتحجر في معبدها

اخرج أصدافك وتمدد في قاع الليل غريقا ... ص62

نلحظ هنا تركيب العبارة الأدبية عامة حين تكاد تخلو كلمات هذين الأخيرين أفرادا وتركيبا من كل ميزة أو قيم جمالية، ويتبين أن الشاعر يمتلك القدرة على تشكيل اللغة جماليا بما يتجاوز إطار المألوفات، وما يجعل التنبؤ بالذي سيسلكه أمرا غير ممكن ومن شأن هذا إذن أن يجعل متلقي الشعر في انتظار دائم لتشكيل جديد، أي هذا التقديم ما يستدعي إلى الذهن مشكلة على الدوام محور خلاف أو اختلاف والمعنى بالمشكلة مشكلة اللفظ والمعنى(فاضرب بعصاك ...»و» اخرج أصدافك وتمدد...»

وعني عن البيان أن مرونة التركيب في تلك التي من النوع الأول أكبر من تلك التي في النوع الثاني، وذلك من شأن الإعراب أن يسهم في تبين الدلالة وإن اختلفت مواقع أجزاء الجملة تقديما أو تأخيرا، وهذا يعني أن الشاعر كان ذكيا في استعمال اللفظ دون أن يحدث لبسا أو إخلالا بالدلالة، بل إن هذا الغنى من التراكيب لهو ميزة تجعل المبدع أكثر وفاء لأداء ما تود النفس أداءه. وأخيرا إن النظرة الأخيرة بأن النظرة الكلية الشاملة إلى النص من شأنها أن تكشف عن ظواهر

غير عادية، من توزيع بعض العناصر الأسلوبية توزيعا غير متعادل مما يلفت النظر إليه، كأن تكثر مثلا الاستعارة في جزء من النصوص وتقل أو تنعدم في بقاء أجزائه، أو كان يتكرر عنصر أسلوبي ما... إلى غير ذلك من تسلسلات متشابكة ومعقدة من الجمل يشكل بناؤها انزياحا غير مألوف على مدى نصوص المجموعة.

امرأة مجهولة وحليب جسدي للشاعرة

فايزه سعيد «الانتصار للأنوثة»

مارست المرأة العربية الكتابة الفعلية، واشتغلت على كافة مستويات الإبداع، مع بداية النهضة في أواخر القرن التاسع عشر، حيث برزت أسماء نسوية رائدة، دعت إلى تعليم المرأة، ورفض واقعها الحريمي، وقد تطورت الكتابة النسوية العربية، لتبدو كتابة متنوعة ذات قيمة فنية متقدمة، ووعي متمرد على الوعي الذكوري. وقد ساهم النقد النسوي في التمهيد لنشوء نظرية متميزة في الكتابة النسوية المختلفة عن الكتابة الذكورية، بعد أن وجد هذا النقد خصوصياته في الكتابة النسوية الإبداعية. حيث أصبح بالإمكان الحديث عن وجود كتابة إبداعية نسوية – منذ مطلع القرن العشرين إلى اليوم – وأيضاً التفاعل مع الخطاب النسوي من خلال الرؤية النسوية للعالم في سياقات حواراتها المختلفة مع الآخر الرجل كشريك في الهموم الحياتية من جهة، وكسلطة.

وهذه المسلمة جعلت المرأة الواعية تتخطى حاجز الخوف لتعبر عن ذاتها اصدق تعبير، بيد أن الملفت والمثير للدهشة أن أجد شاعرة

عربية ومن جغرافية تحاذر كثيرا من حرية مطلقة للمرأة في المجال الأدبي هو الأكثر دهشة .

فعن دار الحداثة في بيروت أصدرت الشاعرة السعودية «فايزه سعيد «مجموعتيها الموسومتين «امرأة مجهولة» و«حليب جسدي» والمجموعتين تضمنتا نصوصا غاية في الجرأة والقوة وكأنك تجاه شاعرة «متمردة» بل «كافرة بالواقع» النسوي العربي .

حصلت على حـوار للشاعرة من خلال صحيفة برق للنشر الالكتروني فيه البطاقة الشخصية للشاعرة حيث تقول: «أنا فايزة سعيد؛ شاعرة، أعمل في إحدى المؤسسات الخيرية التي تعنى بشؤون الفقراء والعمل الخيري.ــ اسكن مدينة جدة، طبعًا في السعودية. وتبدأ بتعريف نفسها قائلة:

أنا من أنا..

ــ أنا امرأة خلقت من روح وجسد.. الأرض وورد.

ــ وعشب الأرض وأشجار وصخور وماء وبحر الأرض، عاشقة أنا للحب والفن والحق والخير والحياة والنَّاس والجمال والورق والكتب وكل ماهو انساني. فكري كوني شمولي.. عالمية الفكر والثقافة والعقل، عالمية القلب والروح، عالمية النظرة.امرأة لديها وجهة نظر؛ وعندما يكون لديك وجهة نظر فذلك يعني أن الحياة عندك مسالة مبدأ؛ وأنا كذلك الحياة عندي مسالة مبدأ.

ومن خلال هذه الورقة سنسافر الى عوالم هذه المرأة التي تمثل بالنسبة لي ظاهرة في عصر الانحطاط والظلم والقسوة وتفشي الجهل والتغبية للمرأة العربية وكأننا عدنا لعصر جاهليتنا، والشاعرة «فايزة «ربما هي من النساء اللواتي سجلن حضورا متميزا في ميدان الشعر النسوي الذي هشّم الجدران التي حاولت التضييق على حرية المرأة بالشكل الذي يعيدنا لزمن الحريم .

في مجموعتها امراة مجهولة كان الاهداء تحديا كبيرا شعرت بأنه يعنيني ايضا لتصوري وأنا اتصفح مجاميعها أن الشاعرة ربما تعمل باسم مستعار وهذا شعور مشرعن لمن خبر الواقع تقول في الاهداء:

«إلى ماهر شرف الدين فايزه سعيد ليس اسما مستعارا بل واقع يبارز الظلام، من اجل النور على جزيرة أدمنت الغياب».

بهذا الصوت الصادح القوي استهلت المجموعة فبددت شكوكي التي لم تكن في محلها، ولتغمرني بالفرح والأمل بمستقبل الشعر النسوي العربي، ومهما يكن من أمر فلابد أولا من رفع القبعة لهذه الشخصية العابرة للمسميات المهينة للمرأة في عالمنا الذكوري المهيمن في كل العصور، كذلك عليّ ان أراهن على معطى هذه الشاعرة المقتدرة على النفاذ عبر كل الحواجز الاجتماعية والوصول الى المتلقي بكل قوة.

تقول الشاعرة في نص «تفاصيل صغيرة» ص7.

«صوتك البرتقالي، اليموني، التفاحي، هو مشروبي المفضل كل صباح، ولو استطيع لصنعت منه كوكتيلا بنكهة الكرز، وحبّة الهال، وقدمته شرابا للشمس وعصيرا للقمر».

يحيلنا هذا الخطاب الشعري المباشر الى زمن الشاعرة الأندلسية لما له من هذه السعة في الحضور وتجلي القيمة الشعرية، وهامش الحرية الذي كانت عليه الأندلسية نتيجة للامتزاج الذي كان سائداً بين عناصر تكوين المجتمع الأندلسي، حازت من خلاله المرأة المكانة المرموقة وصارت تتمتع بشخصية وسعت لإثبات ذاتها وحققت ذلك السعي مما لم تألفه البيئات العربية الإسلامية الأخرى بالدرجة نفسها، (فقد من عيوب المشارقة حرمانهم المرأة من تمتعها بقواعد الإنسانية وكأنها لم تخلق إلا للولادة وإرضاع الأطفال والسهر على أشباع حاجات الرجل، وهنا تسجل الشاعرة أول حضور جريء فالخطاب كان للمعشوق بلا أدنى تأويل .

تقول الشاعرة:

«كي تحرض نهداً على العشق، عليك أن تصنع له سفينة، وكي تقول لامرأة شرقية أحبك، عليك أن تهديها المطر، والحقول والسنابل دفعة واحدة، وتتلو ما تيسر لك من كتاب الوجد» امرأة مجهولة ص25.

هو تغزل بالرجل وشعر الغزل ليس وقفاً على الرجل هذا ما حاولت الشاعرة اظهاره وان تمضي قدماً في وضع قدم ثبات في الشعر العربي الحديث، ذلك أن المشاعر البشرية لم تكن حكراً على الذكورة دون الأنوثة، لكن منظومة القيم الدينية، والسياسية، والاجتماعية تمثل البرزخ الفاصل بين الغريب والمألوف مما جعل النظر يتعاقد على أن الخروج من هذا النسق الديني أو الاجتماعي إنمّا هو جرأة من الشواعر دون أن يُعد ذلك خروجاً عن المألوف إن صدر من مشاعر ذكورية تتعاطى مع الغزل بأنماطه المعروفة، وفي هذا المقطع سجلت فايزه أيضا موقفا واضحا لما يعتري المرأة وسجلت كشفا لمشاعرها حين يغازلها الرجل وما قالته كان قبلها من المسكوت عنه من المرأة «وكي تقول لامرأة شرقية أحبك، عليك أن تهديها المطر، والحقول والسنابل دفعة واحدة» هذا هو الذي يشعر المرأة بكينونتها الطبيعية في الحب وتبادل المشاعر. ومثل هذا ليس متاحا لشواعر أخريات في بيئات الشعر العربي المشرقي على الأقل والجزيري على وجه الخصوص لاعتبارات اجتما دينية. وشكل هنا التعبير عن مشاعر الأنثى على لسان الشاعرة فايزه سبقا في هذا المضمار، والتعبير عن هذه المشاعر تعبيراً شعرياً طقساً مغايرا. تقول الشاعرة:

«يطلبون مني أن أوقع قصائدي، واكتب اسمي على غلاف ديواني،

قلت: حسنا، سأوقع بشفتي، وشفتي أجمل من الورد، وأطيب من الكرز، وألذ من الحليب، ص35

وهذا التغزل كونه صادرا من ذات الأنثى فهو ألذ منه لو صدر من الرجل كما هو معتاد، وتثبت الشاعرة هنا فسحة الحرية التي تتمتع بها على المستوى الشخصي، وبذلك رسمت لوحة لمواقف الحب بألفاظ رقيقة صريحة حقيقية أو خيال معبّر عن رغبتها بتجاوز الحواجز.

في هذا المقطع تتجسد الجرأة والتصوير والكشف الجسدي ولم تتوان الشاعرة في إيضاحها، وحُسن تشبيه وقع شفتها ولذته وهو أجدى من التوقيع بالحبر .تقول الشاعرة في موضع أكثر جرأة:

شعرك رصاصة، ونهدي ثائر صغير، شعرك سياسة، ونهدي في بلادي ثقافة ممنوعة، كتابة ممنوعة، عقيدة ممنوعة» ص38.

المرأة الشاعرة اذا ما أرادت ان تسير في مسارات الغزل وتخط لنفسها مسارا فيه وجب عليها القفز على الأعراف والتقاليد ومغادرتها، وأن تكسر الحواجز فتفعل مثلما يفعل الشاعر الرجل وتسير بذات الاتجاه .

تُبرِزُ رؤية الشاعرة فايزه الذاتيَّة في شِعرها الغزلي عبر منظومة الألفاظ وتراكيب اللغة لترسم صورة فنية تعبر بها عما يختلج في صدرها حباً، وعشقاً، وهياماً ونقمة على السائد بل تظهر المشاعر المتناقضة اتجاه الرقيب والواشي وهذه الرؤية المرسومة هي وسيلتها للإفصاح وإعلام

الآخر، ويمكن ان نرى تجليات هذه الألفاظ في مفردة «ممنوعة» التي كررتها كثيرا في هذا المقطع كذلك مفردة «نهدي» التي تكررت مرتين وهي محسوبة بذكاء .

سارت الالفاظ في المقطع اعلاه باتجاهين وظفتها الشاعرة فايزه:

الأول مكنتها جرأتها في منح ألفاظها طاقة إيحائية داخل النص تساعدها في التعبير عن مضامين ومعاني موضوعها، والثاني وبالجرأة نفسها استعملت الألفاظ استعمالاً مباشراً بألفاظ واضحة ودالة على المعنى المراد إظهاره دون أي ترميز أو مرادف. ووفقت تماما في استعمال الآليات المطلوبة وضمن آليات حوارية كانت اللغة وسرعة البديهية والتكرار اللفظي إحدى هذه الآليات.

وفي مجموعتها الثانية الموسومة «حليب جسدي» تقول:

«إن لم يكفك لبن نهدي، ... حليب جسدي، اشرب من دمع روحي» ص11، حليب جسدي .

منحت الشاعرة الجسد انوثة وحركية تحركها الغريزة وبذلك أصبح للجسد لغة ورسمت له صورة طاغية عبر حسية الصورة الشعرية وليس صورة الخيلاء «لبن النهد» و«حليب الجسد» هي موطن الجرأة وإنما التمكين والعطاء بأنوثة ورقة وبلغة صريحة دون إيحاء لهذا التمكين،، فقد كان المشهد مشهداً حسياً تحركه الشهوة

وتحدد نشاطه الرغبة بصورة مستمرة، لذلك نجد تأكيدا على مشاهد صورية حسية لمغريات الجسد لم تسبق شاعرة لهذا المعنى في عصرنا الا الشاعرة الجريئة فايزه فالأمر متعلق بـ إفراغ حاجة الجسد من خلال الكفاية التي أشارت إليها .

والحقيقة أن الصورة الشعرية على جرأتها ولصدورها من امرأة جمعت إلى الصراحة حسن التصوير وقمة الايثار كما عمدت إلى صيغة الجد الساخرة في ايجاد البديل المناسب «لبن النهد – جليب الجسد» وبالمجمل العام فان اللغة لتجربة الشاعرة امتازت بالبساطة والسهولة، وهي قريبة الفهم، والأساليب البلاغية المتبعة سواء أكانت إنشاءً أم خبراً؟ فأنها كانت خاضعة لمتطلبات النص المتغيرة، وهى في معظمها بسيطة، رقيقة، أنثوية الألفاظ والتعبيرات، لكنها جريئة في المعاني والألفاظ وهذا ما يحسب للشاعرة .

تقول في قصيدة «لجوء جنسي»:

عندما راح نهدي يتشقق من العطش

قرر في قمر تلك الليلة وبسرية تامة

التسلل عبر نوافذ العشق للوصول الى شفتيك

وطلب اللجوء الجنسي ... ص38، حليب جسدي

وهل أكثر جرأة من ذلك إنها كانت تفصح عن رغبتها وعشقها وهي من يتسلل سرا إليه لطلب «اللجوء الجنسي» في النص عنصر التشويق بل الإغراء ورغبة الجسد العارمة للجنس هي لا تهاب في ذكر ما يدور بخلدها وما يحتاجه جسدها، وتدخل لمغامرة عاطفية سرية تامة لتنال ما تريد لما فيها من رغبة وغرام كبير كاسرة كل قيود المجتمع وممنوعاته التي صادرتها وكل حقوقها في ممارسة دورها الأنثوي،

ومن خلال هذا الاستعراض الموجز أقول:

«سجلت الشاعرة فايزه سعيد حضورا بارزا وتخطت الكثير من العقبات لتظهر بهذا الجلاء والوضوح في نسق شعري متميز وقد أثبتت الشاعرة قدرتها على الإبداع والتعبير عن نفسها شعراً تتجلى فيه المخيلة وتتضح فيه الجرأة المبنية على قوة الشخصية وبهذا فهي فاقت قريناتها في بيئات شعرية عربية ما زالت تراقب اللفظ والجملة والنص وتتبع خطوات الشاعرة لتطبق عليها النصوص العرفية والحدود الشرعية لخروجها عن المألوف عابرة معطيات بيئتها المنغلقة على نفسها والتعبير بصدق تام عن ذاتها كمخلوق، فكانت الأجرأ في تناول موضوعات الشعر من الأخريات لاسيما في موضوع الجسد الانثوي ومعانيه فتصدرت بهذه الجرأة صفوف الشواعر اللواتي ما زلن تحت هيمنة العرف. وازعم انها تقف الآن نداً للشعراء الكبار عبر لوحات شعرية كبيرة».

في الرواية

الروائي أحمد خلف استدعاء التاريخ

وأنت تتصفح رواية «الذئاب على الأبواب «للروائي العراقي احمد خلف وهي من إصدارات دار النخبة المصرية والتي كانت محظوظة جدا وموفقة في تعقب ما تنتجه قامة أدبية عراقية باسقة عرفت بمواقفها الثابتة تجاه الأدب بوصفه رسالة إنسانية تستحق التضحية وأقصد الأستاذ أحمد خلف الذي يعمل عمل بصمت وبروية، وقبل أن يتكلم هو ... فقد تكلم نيابة عنه نتاجه الثّر ابتعد طويلا عن الأضواء الزائفة فقد عاش بوجه وجلد واحد في الوقت الذي غير فيه كثيرين جلودهم ووجوههم كلما دعت الضرورة، وهكذا هي الثلة الخيرة التي تشكل خميرة الثقافة العراقية الأصيلة عبر العصور، وليس من باب الإطراء له فهو فوق ذلك، تشكَل منتجهُ الأدبي عن عمق معرفي في الرواية وفنونها وأساليبها مستمدا موضوعاته من عمق معانات الإنسان وحُق لي أن أشير له باهتمام بالغ مع ثلة من الشرفاء الذين بقيت أيديهم وألسنتهم نقية رغم المغريات السياسية والمتغيرات الاقتصادية والثقافية التي أخلت كثيرا وعصفت بالثقافة طوال عقد ونيف من الزمن.

وأنا أطالع هذه الرواية دونت بعض الاضاءات التي وجدت من الضرورة الإشارة إليها ولا أزعم أنها دراسة نقدية بما يعنيه النقد وفق مناهجه المختلفة هي مجرد انطباعات ذاتية أتمنى أن تكون في محلها:

أولا: استمدت رواية «ذئاب على الأبـواب» صورها من البيئة المحلية «حقبة حرب الثماني الحروب والحصار والكبت والموت . في المراحل الأولى لهذا السرد كانت الرؤيا الفكرية غير جلية، لما ستؤول أليه حركة المجتمع «حيث كان الاستهلال بمثابة صرخة كشفت عن التقلبات الاجتماعية السريعة بفعل الاحتلال «**خلت الشوارع الفرعية من المارة في الأيام الأخيرة من هذا الشهر في هذا العام، كانت المدينة لا تطمئن لما يدور في الخفاء من دسائس واتفاقيات سياسية سرية كلها تشير إلى انعدام الثقة بين الجميع «ص7 مستهل الرواية .**

اذن **هو تهيئة لذهنية المتلقي وتحفيز للقادم من الأحداث**، مصير مجهول تنبؤ بالموت القادم انعدام للثقة بين الناس، كل هذا يحدث في المدينة التي نكبت وتحولت إلى وكرّ للمجرمين والسراق ومجهولي الانتماء، انفتاح على رعب لا يمكن التكهن به شكل المستهل، انفتاحا على مغاليق مجهولة المضامين وهو تطلع الى ما وراء الحدث.

يعبّر الروائي ومنذ البداية عن مستقبل معتم تماما وعن معانات انسانية في الافق، كأن الروائي يقول إن الإنسان في هذه المدينة يعيش

أزمة تتجلى في كل شيء، تهدده لحظة الصفر، وتأخذه الحركة الدائرية «التي تتسلى بالعبث». إنه – عهد الديمقراطية الذي رافق الاحتلال البغيض للعراق – الإنسان هنا ما يزال ببساطة يجهل كل شيء عن المستقبل، وإنه ليس ثمة معنى لأي شيء. إنه يعيش في الحياة التي تشهد تطورا حدثيا غير مسبوق في تغيير القيم والاعتبارات الاجتماعية، يوسف ظلّ نزقاً، مرتابا خصوصا بعد حادثة تفجير بيته وموت زوجته – يبحث عن شيء في لا شيء «**كل هذا حصل لك وحدث لك ولم تنفجر وتموت في الحال؟** «**السؤال الذي وجهه لنفسه وهو يستعيد الماضي ويتلمس ضياعه ويأسه من كل شيء قلقه الدائم، وحتى عندما حاول بعضهم تهدئته «اسمع يا يوسف أصبح ظرفك الآن صعبا وعسيراً عليك ينبغي ان تفكر بأيامك القادمة ...» ص11:**

أحسب أن هذا الاستهلال شكّل نقطة الانطلاق الواثقة نحو تتمة الأحداث الاسترجاعية أذا صح التعبير والتي استعرضت على لسان البطل المأساة الإنسانية التي عاشها العراقي من خلال استحضار الماضي القريب على لسان بطل الرواية والذي سيطلعنا كلما توغلنا في السرد على تفاصيل في غاية الدقة رسمت شكل الحياة وقسوة الحرب التي سلبت اجيال حريتها وحقها في العيش، الحرب بصفحاتها سيقرأها لنا الروائي على ألسن شخوصه المفترضين وسيعرج بنا الى عوالم لم تضع الإنسان سوى أمام أتعس الخيارات.

أن الإرث المعرفي والسردي لجيل الروائي أحمد خلف جعل الرواية كأحد ابرز تجنيسات الأدب يتخذ شكلا محددا في طريق الإبداع ويتنقل مع المتلقي بثقة كبيرة، عما عليه رواية اليوم من أعاقة وادلجة وتقريرية تفقد المتلقي متعة المتابعة.

تحلق بنا أحداث هذه الرواية لعوالم تتعقب هموم الإنسان، إحساسه بذاته واستلابه وتغريبه وانعزاله وفقره يقابل ذلك قدرة الإنسان العراقي على الصبر والمطاولة ومقاومة الأحداث التي تهدد وجوده، وهنا تبرز قدرة الروائي على أعادة صياغة الواقع على المستويين الفردي والجمعي «فذئاب على الأبواب «تروي قصة مجتمع بأكمله وإن تحددت من حيث تعاقب الأحداث بشخوص الفعل الروائي .

وهنا لابد من الإشارة ومن خلال التشابك بين الواقع المتهرئ والتاريخ المحتقن بحوادث الماضي، من جهة تراكمه ورسوخه وفرض إيقوناته ورموزه قد تطلب من الروائي فكّ هذه الشيفرات وفعلا استطاع وبذكاء تام في وضع إيحاءات معبرة عن ذلك النكوص والتداعي الذي طرأ على بنية المجتمع كنتيجة طبيعية للاحتلال البغيض، ومن خلال إعادة جزيئات الواقع إلى مسبباته وتراكماته عبر زمن خارج زمن الروي، فضلا عن أعادة صياغة الإحداث التاريخية بما يتوافق مع تطلعات الإنسان من قيم حضارية وبناء المستقبل، كل ذلك حدث من

خلال منظور معرفي، قادر على فرز الوقائع أو إعادة توجيهها من خلال الحوارات التي تتخذ احيانا السخرية كأحد الأساليب التعبيرية .

أشارت بعض التفاصيل الى صورة تفصيلية دقيقة اقتربت من الأرخنة لبعض ما حدث فعلا يقول الروائي:

«كانت ليلة السابعة عشرة بعد التسعين باردة وقاحلة حقا، رجل مطارد من قبل أناس جنوا عليه بالجرم المشهود ولم ينالوا جزاءهم العادل جراء ما ارتكبوه بحقه، وتذكر تماما انه لم يبك اثر تفجير بيته ومقتل زوجته وابنته مع انه تمنى لو يجهش بالبكاء ... تلك الليلة توارد اليه دبيب حركة غامضة ... ص172.

هي صورة مجسمة لما يحدث في مدينة بغداد المنتهكة والمأسورة من قبل عصابات منفلتة توقع العقاب بالموت وقت تشاء وعلى من يقع عليه الاختيار، فوضى عارمة لا وجود لأدنى الحقوق «لم ينالوا جزاءهم العادل» هي الحقيقة المرة التي استشعرها الناس في غياب تام لكل الموازين الأخلاقية والعرفية فضلا عن غياب تام لسلطة القانون، أحداث من صميم الحياة الاجتماعية السائدة . البطل غريب عن أصحابه مدينته، لا شيء في الأفق سوى الموت «الموت» من جهات متعددة لا يمكن معرفتها فقد لبست المدينة الظلام وسار سمة، انقطاع التيار الكهربائي جعل من الأزقة والممرات بيئة مناسبة للسفلة والمجرمين.

إن حركة التاريخ في «بغداد» توحي دائماً بالعدم، مع أن أحداث الرواية تسير في زمن متلاحق نسبياً، إلا أن الوجود الزماني للشخوص يشكل حيزاً واسعاً من «الزمان»، والشخوص الإنسانية المنتزعة، تستقطب الوجود الإنساني كله، متحدية، عنيفة في مواجهة الوجود الآخر المخالف. لكن هذا الصراع المحتدم مع المجهول لم يكن سائدا من قبل الغزو المدمر الذي هدد وجود الإنسان، وهنا يمكن القول أن الأحداث تمتزج امتزاجاً خالصاً بفكرة العدم، وتجعل من المواجهة بالمثل لوناً من ألوان العبث والعذاب الذي لا ينتج سوى الموت.

كانت الأحداث في بعض تعمد أن تلغي الزمن وتتخطى حواجزه وحدوده، فيحضر الزمن الماضي إلى الحاضر وتتناسج معه، وتبدو إسقاطاته تدعونا إلى التأمل، وفي هذا الإحضار لا يهم الرواية، تعاقب التاريخ أو تجمع المتشابكات فيه في فترة واحدة أو حساب المكان الواحد، بل تترى الشخصيات والمواقف تهمي كالمطر تخترق دخان الحاضر الذي يغلف المدينة، الى الماضي الذي لم يكن المشتهى مطلقا لما يعتريه من آلام ومآسي بيد أنها أقل وطأة من الحاضر الدامي، وعليه فقد عمد الروائي وبذكاء إلى استدعاء الماضي بغية تهديم الحاجز الزمني واللعب في فضاء أكثر سعة .

وهذا ما عبرت عنه الأحداث الاسترجاعية للزمن والتي شكلت نوافذ نحو بعض نسمات النقاء في العلاقات الإنسانية واستذكار بعض

الأواصر الجميلة التي كانت سائدة قبل أن يبثّ المحتل الغاشم سمومه بين أنسجة المجتمع .

والحقيقة أن رواية «الذئاب على الأبواب» من الروايات المهمة من خلال ما حملته من أبعاد فنية تعلقت بالسرد الروائي المنضبط والمتيسر لطبقات القراء جميعا دون أي تعقيد أو من خلال البعد التاريخي الذي تضمنته تصاعدية الحدث الروائي، وعلى الرغم من هذا التداخل بين ماهو (تاريخي) وماهو (فني) في السرد الروائي فقد تداخلت المرويات التاريخية حتى شكلت في هذه الرواية نسيجا متجانسا تمثل في الكشف عن بعض الزوايا المضببة من الماضي فكان الروائي في هذا الجانب مدونا لتواريخ استدعاها ليحدث توازنا في الربط بين الفواصل الزمنية وهنا نستطيع القول أن الروائي تطلع ومن خلال رؤيا الماضي ليحقق التواصل الإنساني.

كذلك تمكن الروائي أحمد خلف في «ذئاب على الأبواب» أن يحمَل التاريخ وجهة نظره، أو فلسفته الخاصة من أجل تطوير للحظة الآنية بدلاً من أن يكون أداة تسجيلية بيد المؤرخ وطبقاً لهذا التباين يمكن تدوين التالي:

1 – «التاريخ بوصفه واقعاً ومساراً وصيرورة موضوعية، يشمل ما يجري في المجتمع من أحداث وتطورات وصراعات منفصلة عن

الذات والنظرة الفردية. اشتغلت الرواية على الجانب التاريخي لإضاءة حقبة زمنية من عمر العراق.

2 – تمكن الروائي من صياغة الخطاب التاريخي بطريقة أدبية فنية وصلت بسلاسة الى ذهنية المتلقي وتعامل معها كجزء من السرد الروائي.

3 – حمل السرد الروائي في رواية «الذئاب على الابواب» تصويرا فنياً للأحداث ما قصه الروائي وصوره النص، حمل قيمة علمية كبيرة عبرت عن سعة أفق الروائي وإحاطته بالأحداث التاريخية بتفصيلاتها أدرجها في سياق زمني.

وفقا لذلك تكون الرواية ذات سمة تاريخية فضلا عن أنها مثلت عملاً فنياً يتخذ من التاريخ مادة له0 ولكنه لا ينقل التاريخ بحرفيته بقدر ما يصور رؤية الروائي للواقع من خلاله، للتعبير عن تجربة مريرة للروائي ذاته قد عاش أحداثها ودونها بأسلوب أدبي بما هو أفضل من الواقع .

ولذلك يمكن القول أن الرواية حملت مسحة تاريخية في غاية الأهمية وهي ليست جديدة على الادب العربي فقد شرع كتاب الرواية ومنذ مارون النقاش وخليل اليازجي، وسليم النقاش، وابي خليل القباني في كتابة الرواية التاريخية، كذلك اسحق ونجيب الحداد وغيرهما ترجموا الذين ترجموا المسرحيات التاريخية وكان لها اثر

كبير في بعث حركة القصص التاريخي، والتي واكبت حركة نشأة المسرح، ولا تبتعد الرواية عن متابعة التاريخ والنهل منه باعتبار أن السرد الروائي في جانب منه أرخنه للأحداث بطريقة أدبية تتوقف على إمكانية الروائي في عملية التوظيف التاريخي لخدمة السرد الروائي، وهذا ما اجده تجسد تماما في رواية «الذئاب على الأبواب» التي ترك الروائي احمد خلف نهاياتها مفتوحة للمتلقي والمؤول لتلك النهاية وهذا ما يحسب للروائي لإشراكه القارئ كجزء من عملية التلقي .

ونحن نتحدث عن رواية «الذئاب على الأبواب» ازعم هذه الرواية الملحمة تنتمي في مضامينها إلى مرحلة تيار الرواية التاريخية التي برز فيها الروائيان كرم ملحم كرم وأميل حبشي الأشقر اللذان قدما فيضا غزيراً من الروايات، بدأها الأشقر برواية (بلقيس ملكة اليمن) ثم (حسناء الحجاز)، و(الحارث الأكبر الغساني)، كذلك جاءت هذه الرواية سفرا تناغم فيها الروائي مع جرجي زيدان الذي حرص دائما على جعل رواياته مرجعاً تاريخياً.

والذئاب على الأبـواب من الأعمال الكبيرة في ظل التداعي الاجتماعي وانهار المنظومات الضابطة لحركة المجتمع وأنساقه بعد الغزو الأمريكي للعراق، فضلا عن انها صرخة مدوية بوجه هذا الكم الهائل من الانحطاط الأخلاقي وتشرذم المجتمع.

هند زيتوني وعبور الخط الاحمر

لاشك أن الرواية لغة فنية معبرة تخرج عن المباشرة في معظم الأحيان إلى فضاء الرمزية الشفافة ولا أقصد تلك الغائرة في الطلسمة، وتتشكل الرواية من وحدات لغوية متناسقة ترتبط مع بعضها لتكون البنية النهائية، وتكشف عن السياق العام (أي المرجعية الاجتماعية).

والرواية النسوية عموما في عالمنا العربي ليست محايدة في معظم الأحيان والسبب يعود إلى أن الأنثى حين تشرع بالروي إنما تعبر عن واقعها الاجتماعي المرّ والمنتهك لخصوصياتها بوصفها الطرف الأضعف في التركيبة الاجتماعية عرفا بصرف النظر عن الشريعة والقانون، وازعم أن الرواية الذكورية تختلف تماما عن الأنثوية وهذا الاختلاف يتفاعل مع عوامل البيئة المحيطة بالرائية فأما أن تجازف لتجاوز الممنوع وتلك مهمة عسيرة وطريق محفوف بالمخاطر وأما أن تلجأ للشكوى والتظلم دون إيجاد حلول مناسبة .

وثمة انطلاقة نحو التحرر وكسر القيود العرفية في بعض الروايات الحديثة لروائيات عربيات أخذن على عاتقهن النهوض بحركة الروي

النسوي العربي الأمر الذي جعل من تلك الروايات صرخات عالية بوجه التخلف ومصادرة المرأة في ظل صراح محموم بين الذكورة والانوثة ولنقر بذلك على الأقل حتى نكون صادقين مع أنفسنا .

وأنا أطالع بوح النساء للروائية العربية «هند زيتوني» تلمست أن عهدا جديدا للرواية العربية النسوية الناقدة والناقمة على ما تعانيه المرأة العربية من حرمان وقسوة وظلم وما تتعرض له من انتهاك في مجتمعات مغلقة تماما عادت بالمرأة إلى عصر الإغريق والرومان حين اعتبروا المرأة حاجة قيمتها فيما تقدم للرجل وحسب واجبها الحمل وتربية الأولاد وتدبير شؤون المنزل دون ان تحظى بأدنى حق شخصي لها، كذلك ما سارت عليه الديانة اليهودية حين حرمت على المرأة الكلام في حضرة الغرباء ومنعتها من اختيار شريك حياتها بل ذهبت لا بعد من ذلك فحرمتها من التعبد وقال بعض منتقصي حق المرأة آنذاك إن المرأة أينما وجدت وجد الشيطان .

كل هذا أستعدته وأنا أتابع بشغف تطور الحدث السردي في رواية «بوح النساء» الذي اتبعت فيه الروائية منهجا مدعما بوثائق تاريخية من عمق البنية الاجتماعية للمجتمع العربي حيث تخطت الروائية خطوط الممنوع وكشفت زيف الأعراف وجاهلية المعتقد الذي تؤمن بها جماعات مازالت خارج التاريخ .

وهنا يلح أسئلة شتى: هل لهذه الصرخات صدى في الآذان؟ كيف السبيل للقضاء على تحجر العقول وانغلاقها أمام حركة التطور التي يشهدها العالم؟ إذا كانت الأمم قد بدأت فهل نحن حقا بدأنا؟

ولو كانت عملية التواصل بين الثقافات ستحدث متغيرات ايجابية فهل إن هذا التواصل سيفضي لتغيير الصورة النمطية للمرأة العربية بكونها تتصدى لمهمة اكتشاف النشاطات الإنسانية الأولى كالزراعة وإنتاج اللغة، غير أن الرجل حين استقر وأسس نظامه البطرياركي قد مارس نوعا من التحوير للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية واللغوية كرّس من خلاله تفوقه الذكوري على حساب الانثي أقول إلى متى سيستمر هذا التصور سائدا؟ الحق أن الذكر مارس سطوته وبطشه المتعسف حتى تحولت من خلاله المرأة لمخلوق من الدرجة الثانية .

هي ظاهرة بشعة سادت المجتمعات المتخلفة تلك التي تتحدث عنها رواية «بوح النساء «ولاشك فإن هذه الظاهرة واحدة من ظواهر مهينة للمرأة ولمكانتها ومحبطة لعقلها ومعطلة لتطلعاتها لمستقبل أفضل «ختان النساء» ولا أدري عن أي ثقافة اخذ العرب هذه العادة الذميمة ولو أن العرب مستوردون عموما لكل شيء وأحيانا لا يستوردون ألا الرديء من البضائع والفكر والعادات والتقاليد حتى لتجد العربي يشتم الغرب والعقل الغربي والبضاعة الغربية وهو إلى

الآن لم يتمكن من صناعة أي شيء لنفسه حقيقة مرة نواجه انفسنا بها كل يوم .

تقول الروائية:

«كم أحترم هذا الرجل العظيم! لقد حرر ذلك الشعب الذي يرتدي جلداً أسود.أنا أعتبر يا نادية أن الحرية الفردية أول الخطوات في درب السعادة، وحرية الشعوب في نظري أهم بكثير من الطعام والشراب والرفاهية أنا أكره الحروب والقتل، ولكن الذي أكرهه أكثر هو الجهل والتخلف....»ص17.

بهذه القوة صدح خطاب العقل ونجحت المخاطبة في إيصال الرسالة لمتلقيها هو الرفض إذن والاعتراض بداية من الوعي إلى اللاوعي من الملموس إلى المحسوس من الظاهر إلى الباطن هو خطاب الوعي بخطورة السائد، ووجوب التملص من واقع يستنزف الأرواح والأموال، الكفر بأعراف صادرت حرية المرأة بل تعدت على ما يعد ملكا شخصيا لها وهو التلاعب بجسدها الذي فطرها الله عليه .

وفي موضع آخر تقول:

«قالت نادية: منذ لحظة الولادة، قالت لي والدتي، كان يتمنّ والدي لو أنّ المولودة كانت ذكراً، ففي تلك اللحظة حزن، وخرج من المنزل غاضباً.

قالت له جدتي: إنها نِصْفُ مُصيبةٍ.. البنت حلوة!» ص31

هو الوأد إذن والشعور بالعار حين ولادة الأنثى وهو زمن جاهلية العرب والظواهر التي جاء الإسلام ليخلص المجتمع منها وهذا المشهد يحيلنا لقول الله تعالى في سورة النحل ﴿وَإِذَا بُشِّرَ أَحَدُهُم بِٱلْأُنثَىٰ ظَلَّ وَجْهُهُۥ مُسْوَدًّا وَهُوَ كَظِيمٌ ﴿٥٨﴾ يَتَوَٰرَىٰ مِنَ ٱلْقَوْمِ مِن سُوٓءِ مَا بُشِّرَ بِهِۦٓ ۚ أَيُمْسِكُهُۥ عَلَىٰ هُونٍ أَمْ يَدُسُّهُۥ فِى ٱلتُّرَابِ ۗ أَلَا سَآءَ مَا يَحْكُمُونَ ﴿٥٩﴾﴾[النحل: 59-58].

جسدت الروائية زيتوني الواقع بجرأة ومصداقية دون أية رتوش قد يضفيها الراوي من الخيال الأمر الذي حقق لها مكسبا من ناحية التلقي مادامت تشتغل في حقل «المسكوت عنه» من الأعراف الجاهلية السائدة في مجتمعات لا يعنيها من الأمر سوى مفردة «الشرف» التي فهمت بشكل خاطئ تماما بحيث شكلت عبئا على المجتمع من خلال تصور الذكر أن شرفه كله يتركز في جسد ابنته وأخته وزوجته ومن تمت له بصلة في النسب وفي أماكن محددة من جسد المرأة، فهم بعضهم المرأة جسدا بلا عقل وتعاملوا معها على قاعدة «الحريم» وعلى هذا فالحمية الجاهلية لا تعمل إلا في هذا الإطار وعدّ البعض أن الكذب وخيانة الأمانة والزندقة والقتل والسرقة وعادات وضيعة أخرى لا علاقة لها بالشرف لذا وصلت مجتمعاتنا لاسفل درك من التخلف في الوقت الذي نجد أن المجتمعات الأخرى تنهض بتآزر

الرجل والمرأة على أساس الثقة المتبادلة والاحترام المبني على أسس خلق أسرة بلا عقد.

لو كان قائل الآيات الكريمات المذكورة بشر لكذبوه بل لجهزوا له جيشا وحاربوه لكنه عز وجل قطع بقوله الشك فقال الأنثى تساوي الذكر في القدر والمقام عند الله فافهموا ... وهذا ما ركزت عليه الروائية لتثبت أن سبب انحطاط المجتمع النظرة الدونية للمرأة واستئثار الرجل بكل شيء من حق «سي السيد» ان يفعل مايريد دون حساب وعلى الأنثى أن تتقبل خيانة الذكر لها دون أن تعترض.

وأجزم أن الروائية تمكنت من قول ما تحجم الكثيرات عن قوله خصوصا تلك العادات المقرفة البدائية التي تهيئ العروسة للعريس قبل ليلة الدخلة ولنتابع:

«هتفت نبوية: نامي على ظهرك كده، وافتحي رجليك، خلني أشوف شغلي، أنا هخليك زي الفل... بدأتُ بالصراخ والنحيب من جديد... وبدأت معركة من الرفض والبكاء، ثمّ رضخت للأمر الواقع، وضعت نبوية أول قطعة من السكر على المنطقة الحساسة، ونزعتها بخفة، كان العويل يملأ الغرفة، عيناي تملأهما الدموع، والعرق يتصبب من السيدة نبوية.

تنهدت جدتي وتأسفت لها: معلش استحمليها يا نبوية دي لسة عيّلة صغيرة وأول مرة تتجوز.

دخلت الروائية المناطق الحمراء المحاطة بالسرية والتعتيم ولا تسمح بولوجها الأعراف البالية فما يسبق ليلة الدخلة أمر عسير بالنسبة للعروس والأدهى «ليلة الدخلة» التي تحول المرأة إلى فريسة والرجل لمفترس بشرعية تامة خصوصا اذا كانت العروس لم تلتق من قبل بالعريس ويحدث هذا في البيئات المتخلفة التي تجد زواج البنت بأي شكل من الأشكال المنقذ من العار الذي قد يلحق بالأسرة من خلال قائمة من المحظورات «عار ان تحب البنت وتتزوج، عار إن رفضت الزواج من المتقدم لخطبتها ولو كان مجنونا، عار أن تُشكِلَ الأنثى على الذكر شكله وهندامه وثقافته ووعيه «ثم اذا حدث هذا ستعظل المرأة على الزواج من الرجل الذي ترفضه نكاية بها.

أما ليلة العرس فمعضلة كبيرة تقول الروائية:

«فتحت الباب وبقيت واقفة كالتمثال...!

قال: فيه حدْ يعمل كده بليلة دخلته؟ سحبني إلى السرير كالثور الهائج، ووضعني عليه، وبدأ يتلمس جسدي الغضّ ونهدَيَّ الصغيرين بيده الكبيرة، ثم أردف: (ما تخافيش مش هنعمل حاجة مع أنه النار والعة بجتتي).

ثمّ سألني: هو مين يلي جاب الست نبوية الزفت دي وخلاها تعمل كده؟

أصابني صمت لثوانٍ ثمّ قلت: جدتي...!

ربنا يسامحها عكننت علينا في ليلة دخلتنا. كان نفسي أشوف نبوية دي لأقطم زمارة رقبتها... ده الوقت... في حد يعمل كده...؟

وفجأة اعتلى جسدي بوزنه الثقيل، ورائحة البصل تفوح من فمه، شعرت بالألم والغثيان، وطلبت أن أذهب للحمام لأفرغ ما في بطني من عشاء البارحة.ص36

ألم أقل ان المرأة فريسة والعريس مفترس ها هي أحداث الليلة الأولى بكل آلامها النفسية والجسدية على المرأة، رجل شره ومائدة شهية سيتحول فعلا إلى حيوان مفترس وما على البنت ألا أن تكون مطيعة وراضية بما قسم الله لها . وهي تُنصح وتُرشد باستمرار لإطاعة زوجها ولو كان مثل الكلب المسعور فلنستمع لنصائح الجدة:

«كانت تأتي جدتي تقريباً كل يوم لتساعدني في تنظيف المنزل وطهي الطعام.

وتقرأ على سمعي النصائح، وقالت لي في أحد الأيام: شوفي يانادية أنت ده الوقت بقيت ست متجوزة، لازم تسمعي كلام جوزك وتطيعيه وتنفذي كل أوامره.

الست في الدنيا ده ملهاش حد غير جوزها، ولو سمعت كلامه ربنا هيدخلها الجنة على طول. وكمان لازم تعرفي يلي تزعل جوزها ربنا بيزعل منها جامد».ص37

هكذا تسدي الجدة نصائحها المجانية لحفيدتها الرافضة لعملية الزواج غير الموفقة لتستمر بتحمل العذاب وتعاني الألم وتعيش الغربة الروحية وتتقبل تصرفات الزوج الشره.

إن صور الظلم الاجتماعي للمرأة العربية مختلفة منها ما يمكن البوح به ونقده ومنها ما يحجم الراوي عنه مراعاةً للعرف السائد اعترف بأن الروائية زيتوني خرجت هذه الأسوار الوهمية وتصرفت بحكمة متناهية مع دقائق الأمور وساقتها بالشكل الذي يرشح روايتها لان تجسد على الخشبة وتمسّرح أو تصلح لان تُجسدَ مادة فلمية دسمة تحقق نجاحا كبيرا طبقا لفاعليتها ونيابتها عن الطبقة المحرومة والمهمشة من نساء العرب، ولا يعني أن بحبوحة الحرية في بعض البلدان العربية للمرأة انها تحررت من تابوات الرجل ففي ذات البلدان التي تدعي تحرر المرأة هناك نساء يعشن في الظل بعيدا عن الرصد اسوء حياة وتطبق عليهن كل الاعراف البالية التي تشكل انتهاكا صارخا لحقوقهن .

ثم تختتم الروائية روايتها بصرخات متعاقبة شكلت حلولا مقترحة للوضع المزري الذي تعيشه المرأة إذ تقول:

إلى الذين يكرهون رؤية النساء في المدارس والجامعات والمناصب المناسبة لهن.

وإلى الذين يعتقدون أن الأنثى مجرّد مخلوق، عاجز، ضعيف، وليس مؤهلاً للعلم والعمل، هم مخطئون جداً جداً...

وقد آن الأوان أن تنهض هذه الإنسانة التي تؤلف نصف المجتمع، لتتعلّم، لتعمل، وتشارك في بناء المجتمع جنباً إلى جنب مع الرجل.

لقد قال (نابليون بونابرت) قديما:

المرأة التي تهزّ السرير بيمينها تهز العالم بيسارها. (ص121)

والذي تتميز به الروائية زيتوني أنها غالبا ما تبدأ أو تختم روايتها بقول أحد المشاهير وهذا القول يأتي ساندا ومعززا لرؤيتها ولأفكارها التحررية وسعيها الحثيث لتغيير الصورة النمطية للمرأة الشرقية مع احترام الثوابت العربية الإسلامية ولعل الوصايا الوضعية التي ختمت بها الرواية هي تعبير عن حنقها على السائد من الاعراف ولنقرأ بعض من هذه الوصايا تقول:

كوني بسيطة في ملابسك وأنيقة، الأناقة والجمال ليست بارتداء الماركات الباهظة الثمن.

هي تناسق الألوان، والثوب أو الرداء الذي يناسب جسدك، فلا تلهثي وراء الموضة وجنون الأزياء.

كوني سيدة أنيقة بانتقاء كلماتك وألفاظك وتعاملك، وابتعدي عن الكلمات النابية لا تليق بك كأنثى ناعمة.

تزيني بشبابك وأخلاقك، وعندما تكبرين تزيني بأناقتك وحكمتك.

ابتعدي عن التقليد، ولا تتمني أن تكوني مثل المشاهير، فكثير منهم انتهى بالانتحار بسبب الفراغ الروحي الذي يعانون منه.

كوني بنعومة الوردة ولكن بقوة الرياح العاتية لتحطيم قلاع الخوف والقهر والاستبداد.

الحب هو كالنور إذا تسلّل إلى قلبك دعيه يدخل، سترين من خلاله كل شيء جميلاً. لأن الحب هو زيت القنديل الذي يضيء طريقنا، وهو الترياق لكل معضلة ومرض. العاطلون عن الحب هم أتعس الناس في الكون. (ص124)

أوصت الروائية بـ «الحب» وحقيقة أن توصي بالحب فانك بحاجة ماسة له، وأن توصي بالحب فيعني أن داخلك نظيف مهيأ لذلك، ومادام الأدب رسالة إنسانية سامية هدفها إشاعة الحب والسلام في ربوع الأرض فعلى الأديب التحلي بها وخيرا فعلت الروائية بما ختمت به الرواية ليستخلص المتلقي الدروس العظيمة في الحياة والتي يفرزها الحب فالمحب يحتفظ بتوازنه في مختلف الظروف ... الرواية تكتسب أهميتها من بين الكم الهائل من الروايات أنها نصبت مجساتها قريبا من وجع الانسان وخصوصا المرأة، ووجهت الأضواء على بؤرة يخشى بعضهم التقرب منها نعم قالت الكثير من المسكوت عنه وتستحق هذه الرواية أن تقرأ من أوجه أخرى .

ندى الخوام وبودلير

الأجناس الأدبية أو الضروب الأدبية كانت ولم تزل الشغل الشاغل لدى المشتغلين في مجال النقد الأدبي وقد نظّر لها من وقت طويل فمع تطور أساليب الحياة تستجد أجناس أدبية قد لا تنتمي لما متعارف عليه وما هو سائد وهذا يتطلب الغور بعيدا في جسد الجديد لاكتشاف شكله ومشاكلته لما يماثله. ومعنى الجنس في اللغة: الضرب من الشيء والأجناس الضرب من الأشياء وتجمع على أجناس وجنوس، والجنس اعم من النوع ومنه المجانسة والتجنيس، يقال هذا يجانس بمعنى يشاكل[1] .ودلالته عند أهل المنطق ما دل على كثيرين متشابهين، والجنس اشمل من النوع وكما يقال «الحيوان جنس، والإنسان نوع»[2].

وهناك من يساوي بين النوع والجنس بوصفهم أي «النوع والجنس» تنظيم عضوي لأشكال مختلفة ومنها الأدبية[3] وعلى عهد تشارلز

(1) ينظر لسان العرب، ابن منظور، م 514/ 1

(2) ينظر معجم المصطلحات العلمية، يوسف خياط، 133 2

(3) ينظر المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، 1/ 140.

روبرت دارون (1809 – 1882) انتقل هذا المفهوم للأدب عندما تحدث عن نظريته في كتابه «أصل الأنواع» والمطبوع سنة 1859 عن أجناس المخلوقات المختلفة نهاية القرن التاسع عشر[1] .معتبرا الجنس احد القوالب التي تصب فيها الآثار الأدبية) ويعود سبب الاهتمام في استخدام مصطلح الجنس الأدبي في الدراسات الغربية الحديثة إلى ظهور أجناس جديدة من التأليف الأدبي في اللغات الأوربية بينما ميز كل من أفلاطون وأرسطو بين الأجناس الأدبية الأساسية، وهذه الأجناس هي الشعر الغنائي والشعر الملحمي والمسرحية بينما يقترح هيجل إقامة منظومة حقيقية للأجناس خاصة بالأدب ترتكز على مقولاته الفلسفية الأساسية لذلك يمكن القول إن الجنس الأدبي الذي يزاوج بين أجناس متغايرة هو من ابرز منجزات الحداثة، التي تعلن إمكانية التلاقح بين أجناس مختلفة مما يدعو إلى إعادة النظر في توسيع حدود الجنس الأدبي وتكييف محدداته مع ظهور كل نتاج جديد، ومناسبة هذا التقديم اليسير ما وقع بين يدي من «جنس أدبي «مغاير للعنونة التي وضعت له رغم ثراءه اللغوي وأبعاده الاجتماعية والفلسفية إلا أني اختلف مع تسميته «رواية» لأنه خارج إطار ضوابط الرواية، فالعمل هو استدعاء للماضي ومحاكاة مشاكسة له بأسلوب

(1) ينظر الأجناس الأدبية، د. عبد الواحد لؤلؤة، 7، مجلة الأديب، العدد 109 لسنة 2006

ينم عن قدرات لغوية وفنية ورؤى وأفكار تشبه إلى حد كبير ما سار عليه القاص والروائي العراقي محمد خضير من خلال أعماله المختلفة «كبصرياثا» التي خاطب من خلالها المكان بكل ما يحيط به، بيد أن هذا الخطاب قد توجه من الخارج إلى الداخل، من اللاواقع إلى الواقع، ومثل هذا النوع من «الحكي» بحاجة لثقافة واسعة واستحضار لوقائع من الماضي بحذر وحرفية، ويبقى الاستدعاء محكوما بعوامل تتعلق بمنشئ المتن وعيه بما يحيط بالمستدعى، واستثمار أوجه التشابه والاختلاف بينه وبين الحاضر من خلال بنية وسياق المنتج الجديدة .

وهنا يجدر التساؤل: هل ندى الخوام رسول حمزاتوف العرب الذي وجد نفسه وسط قوميات وأعراق واديان مختلفة، أم هي محمد خضير الذي شغله المكان(*) فأطره بهذا الإطار المغاير تماما للواقع والملمح له من بعيد برمزية عالية؟

(*) ليسَت «الحقيقةُ» التي تحيطُ بنا، هي ما نراهُ بأعيننا من إنسانٍ وكائن حيّ وجماد، بل هي إلى جانبِ ذلك كلّ ما يضيفهُ الخطابُ اللغويَ من قيمةٍ إخبارية عن هذه الكائنات والأشياء. يقولُ بوتور: «وليس الآخرون، بالنسبةَ إلينا، ما رأيناه فيهم بأعيننا وحسب، بل هم إلى ذلك ما أخبرونا به عن أنفسهم، أو ما أخبرنا به غيرهم عنهم، وليسوا كذلك أولئك الذين عرفناهم، بل كل الذين ترامت إلينا أخبارهم. وهذا لا ينطبق على الناس وحدهم، بل ينطبق كذلك حتى على الأشياء والأماكن، كالأماكن التي لم أذهب إليها

وللإجابة لابد من استحضار أمثلة ومقاربتها للواقع الذي أذا حضر الواقع عند الخوام فسرعان ما يشيح بوجهه حتى ليعتقد المتلقي أن الخطاب موجه «للواقع مرة» و«اللاواقع» مرة أخرى.

تقول في «فروة رأسك»:

«أغرتني فروة رأسك المبعثرة كمأوى لهذياني، أضع ركب أحلامي فوقها فهي تشبه إلى حدٍ ما مساحات واسعة من نمو عقلي الداخلي الممتلئ بالصخب والخارجي المتمثل بالهدوء للناظرين» ص11.

هذا الخطاب لمن موجه يتضح من المقطع الثاني أن الكاتبة استدعت «شارل بودلير» 1821 – 1867 شاعر وناقد فني فرنسي، وهو يمثل لها رمزية عليا وباستدعائه تؤشر على «الزمكان» المتخيل لاستدعائه للواقع إذ تقول: «وأنا ابنة النهر الذي هام به الشعراء والحالمون، وعبث به الطغاة المجرمون... ابنة المدينة التي تكنى «دار السلام» أنا ابنة الطيب السومري والرقي البابلي والأناقة الأشورية».نعم هي بغداد السلام وهو أبو الطيب المتنبي، نعم هي مسلة حمورابي وقانونه الإنساني، نعم هو آشور وذلك المجد الذي صنعه، الأماكن والشخوص هم ليسوا أبطال عمل روائي بل هم حقائق مستحضرة من التاريخ وأسىً على الحاضر

مثلاَ، ولكنها وُصِفتْ لي»: ينظر:ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1982، ط2، ص5

من «الطغاة المجرمون» فالمكان هنا يتمثل بصورتين إحداهما مستدعاة من الماضي والأخرى من الحاضر لترتسما في ذهنية المتلقي للمقارنة والتأشير على الهوة ما بينهما.

استدعت الخوام المكان المتخيل ليحل محل المكان الحقيقي (بابل وآشور – بغداد السلام) واستدعت الشخوص من المتخيل التاريخي «الرقي البابلي هو مسلة حمورابي وهي مستدعاة لتقابل الظلم السائد» و«المتنبي بعظمته ليقابل الانحطاط والتردي في كل حقول الحياة ومنها الأدب «المكان ذلك الفضاء الذي تجري فيه الأحداث التي يقوم عليها البناء السردي فلولا المكان لما تمكنا من بناء سرد لذلك ظل المكان الركن الأساسي للتفاعل مابين باقي العناصر الأساسية مثل الزمن و، الأحداث، وللغة، والشخوص، فهل من مكان محدد في هذا السرد قطعا الجواب بالنفي فالأماكن كثيرة ومتعددة، والشخوص بين المتخيل والواقع، الأمر الذي يفرض التفكير بما هو أبعد من الرواية، ولنقل هو جنس أدبي يقترب من النص المفتوح السائد في عصرنا .

خيانات بنكهة فرنسية بين الواقع والمتخيل:

المتخيل يدرك بكونه النقيض للواقع، وبما أن الاقتراب الهادئ من مفهوم الواقعي يفيد أنه من المفاهيم الأكثر غموضا، فإنه يبدو من الأجدى محاولة مقاربة المتخيل انطلاقا من تحديد مفهوم الواقع، ومفهوم الواقع

بحد ذاته مفهوما ملتبسا بل هو من المستعصيات على الفهم، ويرجع ذلك لان معناه لا يقوم على فرضية حدسية. إلا اللهم عدنا به لمنتجه ودلنا على مقصده منه .. ويتمظهر الواقع بجلاء خلال سيرورات التواصل المباشرة، التي تسمح لنا بأن نجرب بعضنا البعض مباشرة.

أما في المجال الأدبي فإن الأسباب التي تجعل كلمة (الواقع) أكثر التباسا، ترتبط أساسا باستعمالها وفق المعنيين اللذين رسختهما سياقات الخطابات السطحية والعادية والإيديولوجية النفعية. وهما معنيان لا يتجاوزان حدود التوظيف الشائع. أما المعنى الأول فيرتبط بالسياقات العامة، ولذلك يتماثل مع شكل حياة ما، في إطار مجتمع ما. أما المعنى الثاني، فيؤشر على موافقة الفعل اللغوي للفعل الواقعي وهو عملية مطابقة الفعل لانجازه. إذن فبما أن ما هو متمثل في الذهن، هو ما سبق معرفته حول العالم، سواء عن طريق تجريبه ذهنيا أو عمليا.. أي بما أن ما هو متمثل في الذهن هو حصيلة المدركات المترسبة حول العالم في الذهن نفسه، هذا ما جاءت به الخوام في طروحاتها عن الواقع والمتخيل تقول: «**الشاعر يا بودلير كائن حي، والشعر هو الآخر يتنفس أيضا كالنباتات وينمو ويثمر ...**» **ص37**

الخطاب في حقيقته موجه إلى «بودلير» كمستدعى، ولكن فيه مضمر بعيد يدرك من خلال قراءة متأنية لما بين السطور، والذي تريد

قوله ندى في هذا الحوار أن الشعر صار مركبا سهلا في ظل التحلل واستسهال ترتيب جمله بلا معنى ولا إحساس والشعر في الواقع كائن حي يتنامى هونا ما حتى يصل لذروته ويسعد الإنسان .

ولا يهم إن كانت تلك المدركات حاضرة في الذهن بوصفها من البديهيات، أو بفعل قوة الأشياء الحاضرة (أي أنها مستدعاة بمجرد بروز مظاهر تؤشر على استدعائها)، أو بفعل قوة تأشير الأشياء على نظائرها ... «بودلير» يتعاشق مع الخوام «زمكانيا».. فلا يمكن أن يرقى إلى التعبير عن الحقيقة مالم تشعر الخوام بوقع خطى من تخاطبه وهو يقترب من آلامها ويؤنس وحشتها والدليل خطابها له: تقول: «أراك تقول «**معاذ الله**» **أنت تتلبس روح الشرق ودينهم أيضا، ليست غايتي أن أطبعك بطابع شرقي، ولا أن أصيرك «عراقيا»** ...» **ص37**

يا للوجع الغائر في النفس والسخرية السوداء

لقد وظفت المستدعى بدقة وذكاء لتقول من خلاله ما يعتصرها ألما وما يثير انتباه الاخر لمعاناتها لما يشكله المستدعى من أهمية فكرية وتاريخية وإبداعية «بودلير» ذلك المتحرر من كل الأعراف المؤمن بما عنده من حقائق الكافر بكل ما يشوه وجه الحياة وما يضيف لمعاناة الإنسان أعباء جديدة، هي ضربت عصفورين بحجر فقد أشركت بودلير في محنتها وتوجهت بالشكاية له ومن جهة أخرى بثت أفكارها بحرية تامة وبلا قيود كما كان يفعل هو.

وهنا استطيع القول» يمكن القول إن هذه الأشكال المركزية والأساسية هي من يشكل الوعي الذهني – الذي يتحول عند الخوام إلى دليل ذهني، قبل أن يحول، بفعل الترابط الضروري بين العالم واللغة، ومن ثم إلى دليل تواصلي – ليست إلا أفعالا موسطة لتماس مختلف أنواع الوعي بنفس الشيء الظاهر. وإذن فهي أشكال غير مجسدة هي مجرد استنتاجات للوعي، وبين الواقع واللاواقع نتلمس النتائج القيمية التي أرادت الكاتبة ترسيخها من خلال الخطابات المتنوعة.

العالم الداخلي والعالم الخارجي:

وعلى ما تقدم فثمة علاقة بين الخارج والداخل بين الواقع والمتخيل اذا آمنا أن تحديد الوعي بوصفه فعالية ذهنية يستند اساسا على:

معارف سابقة حول العالم (ما يسمى بالحس المشترك)، فالخوام لها دراية تامة ببودلير، وثقافته، ونتاجه، وشخصيته، وجرأته واختلافه عن أبناء جيله من الشعراء فضلا عن معرفتها التامة بالبيئة التي عاش في كنفها.

أ – العلاقة التامة والتماس مع المدرك من الواقع واثره المباشر عليها بمعنى لدى الخوام (تجارب مع هذا الواقع)، ولما أرادت التعبير عنها سلكت هذا المنهج الذي يستدعي الماضي ليس المحلي فقط بل الخروج به لتجارب مشابهة وهذا يحسب لها باعتبار انها واعية بما يحيط بها وما يشابه هذا المحيط من تجارب عالمية .

ب – للخوام معارف عامة خصوصا تلك القدرة على استنتاج خصوصيات الأشياء المزامنة او المشابهة؛ فإن واقعية الشيء نفسها تصبح نسبية ومتعددة بتعدد أنواع الوعي وتعدد درجات قدرات الذوات على تمثل الخلفيات المعرفية للأشياء؛ خاصة وأن تلك الخلفيات –مستحضرة من الماضي العالمي لان أي عمل ابداعي هو عالمي ولا يتحدد بجغرافية المبدع ولا في عصره وبمعنى آخر فإن العالم الداخلي لندى الخوام، هو عالم الحياة الذهنية المخصوصة وليس العالم الذي ترفضه، وعالمها الاوسع هو ذلك المطلق الذي تتحرك من خلاله في معظم الموضوعات التي تضمنتها «خيانات بنكهة فرنسية»

و تجدر الإشارة هنا إلى أن هناك بعض الاستعمالات –الناتجة عن عدم ضبط المفهوم – تجعل المتخيل يفقد العديد من مقوماته الاصطلاحية، ويتضاءل إلى حدود الدلالة عن الموضوعة ذلك أننا نجد بعض الدراسات الأدبية تحمل عناوين مجسدة لذلك الفهم، مثل: متخيل الصحراء في الرواية، متخيل العنف... والذي نستطيع قوله في ما جاءت به الخوام أنه متخيل الواقع العراقي من خلال استحضار عوالم مشابهة من الماضي الغربي، وهذا المنحى في الكتابة هو أكثر تأثيرا من التعامل مع الواقع بشخوصه المحليين أو المفترضين من قبل الكاتب .

ماذا قالت ندى الخوام في خيانات؟

1. ارتبط مفهوم النص المفتوح بالمنظر الايطالي «امبرتوا ايكو» بوصفه نصا تعدديا وقابلا للتأويلات المفتوحة فهو يتضمن مجمل النشاط الإبداعي والجمالي تتبين من خلاله قدرات المبدع في محاورة الأزمنة والأمكنة والشخوص خلافا للنص المغلق الذي لا يقبل الكثير من التأويلات .ولا شك فقد جاء نص الخوام كنص مفتوح طرحت من خلاله افكارها بذكاء اقنع المتلقي بحرفية كاتب النص وإمكانياته المتعددة في إيصال رسائله .

2. شكّل نص الخوام انفتاحا على مساحات معرفية واسعة «فلسفية، اجتماعية، سياسية، ثقافية، سيكولوجية ...» وهذا ما تلمسناه من خلال الأرضية الرصينة التي بني منها النص، فضلا عن اللغة العالية المتناسقة والأواصر التي ارتبطت بها الأبنية اللفظية لتشكل في النهاية رسائل متعددة الأغراض ولمختلف المستويات الثقافية لتحقق قبول المتلقي .

من خلال ما تقدم يتضح جليا فيما يخص عملية التأويل أنها محددة بآليات وسقوف للحد من السقوط في براثن التأويل الذاتي وبالتالي الوصول إلى حالة من العدمية والعبث واللاجدوى. كذلك يتضح أن عملية القراءة تخضع لنوع من التكافؤ المعرفي والإنتاجي بين النص

وبين المتلقي كما لو أنا عقد بين طرفين متناظرين. وهذا ما تحقق بالفعل من خلال خيانة بنكهة فرنسية، وازعم ان هذا النص لو اتخذ شكل الرواية لما حقق الاثر الذي هو عليه بوضعه الحالي .

وخلاصة القول أن هذا النتاج الإبداعي قد تميز بالجرأة في الطرح مع وجود فضاءات للتهكم في مواضع عديدة مثلت السخرية السوداء من السائد ليس على مستوى العراق بل والعالم العربي عموما فهناك اشتغالات على الأوضاع السورية وغيرها من البلدان الساخنة .

قراءة في عيون الزيتون

لايمثل هدوء المرأة في طباعها الاستكانة والرضوخ لانونثها والاستسلام لسطوة الجسد وفسلجته، ولا يعني جمال الأنثى في كل الأحوال أنها:» تلك اللقمة السائغة بفم الرجل» متى شاء يمضغها وإن أراد يرميها منتصف الطريق، خصوصا إذا ما التفتت المرأة لقواها الفكرية وطورت ذاتها بذاتها من خلال استكناه حقيقة تركيبة المجتمع والكشف عن دهاليز الظلمة فيه، ومدى التزامه بالأبعاد العرفية انطلاقا من نافذة الدين والتعامل مع الأنثى بمصطلحات تحولها إلى كائن من الدرجة الثانية في كل شيء، هذا الدرس البليغ تلمسته في بوح «سماح الجمال «من خلال الصرخات الواعية التي شكلت صعقات «كهرواجتماعية» اذا صح القول لما تختزنه ذهنية الرجل العربي عن نفسه بكونه الفارس الذي يجب أن تسجد له المرأة بكل الاحوال لا لشيء سوى لانه رجل وحسب، هذه الرؤية التي تسببت في تخلف العقل الأنثوي وتراجعه وتسليمه لما يؤمن به المجتمع ظاهرا فقط، ويعمل بعكسه في الواقع، وهذا ما يؤيد زعمي أننا نعيش عصر زندقة

نظهر عكس ما نبطن ولنعترف بأن مجتمعنا العربي مازالت الخرافة تهيمن عليه ومازال العرف الأخرق يطوح به .

الروائية سماح الجمال ومن خلال رواية «شجرة اللوز «قالت ما قالته من قبلها أخريات ولكن ليس بهذا الكشف المجهري لدهاليز وضاعة ودونية أعراف تمارس ضد المرأة باسم الدين والدين منها براء، وهذا ما نكتشفه من خلال رحلة تقصي في السرد الذكي الذي جعل الرواية تتميز في جوانب مختلفة عن غيرها رغم أنها لا تتعدى مائة وثلاثين صفحة من القطع الصغير وكأن الجمال تقول في ظل انهماك الإنسان في البحث عن لقمة العيش ما عاد قادرا على المطاولة في القراءة علينا أن نريحه باقتضاب الفكرة وتكثيفها وهذا يحسب للروائية في زمن قَلّ فيه القراء.

استهلت الرواية بمفردة «الظلام» لفظ له دلالاته المختلفة ولكن الثابت أنه يحيط بالارض من كل جوانبها والمفردة متضادة مع النور، فالنور استثناء من القاعدة الأصلية، وهي الظلمة التامة. وكما أنه لا ضياء يستمر للأبد، كذا الحياة هي قبس من نور أو هبة مقيّدة بتوقيت محدد. فلا نور يستمر للأبد ولا حياة خالد لأحد، كلها ومضات أو استثناءات ترد على قواعد مستقرة، كشهب تلمع في سماء مظلمة تضيء للحظات لكنها إضاءة المحتضر . ثم تعود الأمور سيرتها الأولى، ظلام دائم برودة مطلقة وكأن لم يكن ثمة حياة من قبل.

فهل كانت الجمال تقصدت من الظلام إحدى مترادفاته المعنوية وهي تستهدف «شيوع الظلم وغياب العدل على الأرض؟» تقول: «**كان الظلام يدق بظلاله على المكان** «ص6، **من هذا اللفظ فتحت الروائية نوافذ صغيرة نحو الضوء بل تنحصر هذه النوافذ لتمثل شقوقا دقيقة في جدار الظلام، وهو توافق مع القاعدة القائلة بأن السيادة للظلام والاستثناء هو النور، وبمعنى آخر الحياة مليئة بالقسوة والفرح ومضة أو أدنى من ذلك سرعان ما تتلاشى** .

ويبدو اليأس في نفس بطلة الرواية منذ الوهلة الأولى فالمكان غرفة ظلماء والتعبير مجازي عن «ضيق الحياة وقسوتها وسيادة الرديء «أما الزمن فيستدعيه الحدث الروائي وفق امتدادات متصلة مع بعضها ومتحركة نحو فضاءات مفتوحة.

ونعود للرواية في بداياتها لنجد أن هناك حرص كبير لدى الراوية على محاولة بث أفكارها المؤسسة على قاعدة أخلاقية إنسانية مشتركة ممزوجة بمساحة من التحرر الفكري الذي يجب أن يتسم به أي روائي وألا ستظل لديه أماكن مضببة لايمكن ولوجها وبالتالي ستشكل مواطن ضعف تلقي بكاهلها على السرد برمته ويتحول إلى مجرد «حكي» لايثير أما ما تقوله الجمال فهو مختلف تماما جرأة وحرفية ووضوحا فقد نجحت في كسب المتلقي لجانبها تقول: «**الظلام الحالك يحيط**

بها من كل جانب، لايترك شقا يخرج منه بصيص للنور كي ترى، لا تستطيع أن تخرج من غياهب الظلمات، صرخة مشروخة تهدم فوق رأسها أعمدة البيت ليخرج ويبتلعها ولا يترك منها شيئا، وتصبح روحا خاوية تطوف فوق جثمانها ببرود» ص7.

رغم بساطة الجملة السردية إلا أنها تحمل قيمة معنوية علية تشعر المتلقي بالانتماء للجملة لفظا ومعنى وهذا الأسلوب يتطلب جهدا ووعيا وقاموسا لفظيا يوفر البدائل للفظ الواحد من مترادفات المفردة .

(لا يترك شقا يخرج منه بصيص للنور) و(أن تخرج من غياهب الظلمات) و(تهدم فوق رأسها أعمدة البيت) و(تصبح روحا خاوية تطوف فوق جثمانها ببرود) .

هذه الجمل يسيرة على التلقي غائرة في التأويلات ولنضرب مثلا على ذلك (لا يترك شقا ...) هذا يعني أن الأجواء كلها من حولها حالكة الظلام تسعى لبصيص نور وهي تماما لا تقصد المعنى القريب بالنسبة للقاري الحاذق، إذ يحيلنا هذا القول لماهية الجدار هل هو الجدار الملموس أم هو شيء آخر، واعتقد أنها تقصد العرف الذي يسد على الأنثى أي أمل في القادم فهو ظلمة تلتف كالأفعى حول عنق المرأة ولا يسمح بأي فضاء للحرية، وبهذا التأويل أوصلت الراوية رسالتها للمتلقي من خلال نضوج الفكرة . وهكذا بقية الجمل أعلاه كلها تحتمل غير المعنى القريب .

وفي مجال التشبيه الذي أصرت الروائية على استعماله وهو أحد أركان البلاغة العربية والدال على سعة أفق الكاتب في أي غرض كتب هناك من الصور ما تستحق التوقف عندها ودراستها وكأن الروائية تنسج نصا نثريا من ارقي ما يكون تقول:

«تجاهلت موضوع الكابوس، أشعلت سيجارتها الوحيدة المتبقية، تنفثها ببطء وسعادة كمن يودع حبيبا ولن يلتقه، يحررها هذا الإحساس، إحساس القدرة على السعادة دون الآخر» ص9 .

إذا كان الفائض اللغوي في الشعر يشكل مثلبة وعيبا فإن الرواية كجنس من أجناس الأدب كذلك الفائض في اللغة يثقل السرد ويشكل دافعا للملل من المتابعة عند المتلقي، ولو تفحصنا النص أعلاه لا نجد حرفا زيادة عن الحاجة وكأن الجمال قد وزنت ألفاظها بميزان الذوق ووضعت كل مفردة محلها الذي تستحقه لصناعة صورتها الجميلة التي تفوق الواقع بكثير.

والصور البلاغية في المتن كثيرة ومتعددة توحي للمتلقي أن الروائية تتمتع بحس مرهف ومخيال محلق في الماوراء وهذه صورة أخرى تؤكد سعة افق الروائية تقول:

«خمرية بـ دلال وشعري قطعة من الليل، متموج كما ينبغي، وعيوني حالكة السواد صاخبة، لست طويلة ولا تستطيع أن تنعتني بالقصيرة،

يخجلني الثناء وكلمات الغزل وتشتعل وجناتي بحمرة تزيدني جمالا وانوثة، ...» ص24.

إنّ اللغة تحيل النص الروائي إلى نص لغوي إبداعي يحتمل المنطق السردي من وجه البنية السردية، والجمالية في مقاربته للنص الروائي وخصوصية الحركة السردية في سياق تطور مكوناته التي يدور حولها محور الخطاب الروائي واللغوي، وإذ يخضع النصُّ الروائي إلى آليات السرد من منطلق أن السياقات السردية تتعالق حولها نصوص مُهجنة للبنية المحورية للخطاب السردي، هذه الجمل التصويرية المعبرة عن إحساس الأنثى بقدراتها الجمالية والروحية ترجمة لصورة المرأة القوية القادرة على خوض غمار تجارب الحياة دون الوصاية المحددة لدورها والمهمشة لتلك القدرات من قبل الرجل، الجميلة المؤمنة بما وهبها الله من خصال تستطيع من خلالها العيش بأمن وسلام وتحافظ على ما لديها فهي تواصل القول» كأنثى احترم جسدي تماما واعرف كيف أحافظ عليه وأدلله...» ص25.

إن ممازجة اللفظ الفصيح مع العامية أمر خطير فيما لو أهمل الروائي قواعد تداخل اللغة بالدارجة وما جاءت به الجمال يذكرني بأسلوب الطهطاوي الذي لم يتخلى عن اللهجة المحلية الدارجة والتي اكسبها جمالية ورسم من خلالها لوحة مليحة معبرة عن الجمال في

كل ما جاء به والطهطاوي صاحب مدرسة في ذلك ولا ريب، بل وجه الدعوى لذلك.

وتوغل الرواية في العرف الاجتماعي داعية وبكل صدق الى النظر في المتخلف منها ووجهت الروائية رسائل كثيرة للمرأة بأن تكون أكثر قوة في مشاعرها ولنتابع هذا الحوار تقول:

«اليوم اتبعت قرارا وسأتبعه بقرارات قد تعصف بما تبقى لي من مشاعر دونك، سأبتعد عنك، نعم لا وقت لدي أكثر من ذلك هو قرار بنكهة الاشتياق ...» ص80

تنسحب المرأة من حياة الرجل إذا شعرت بما يهدد كرامتها ويمسخ شخصيتها ويذيبها في شخصيته حتى تتهدم أركانها ككيان مستقل، ولا أقصد كل النساء بل الواعية منهن والتي تفهم العلاقة مع الرجل تشاركية وليس الغائية، ومتى شعرت بالإلغاء انسحبت على الرغم من وجود المشاعر بينهما، وتنسحب المرأة لأسباب أخرى لكن الشعور بالالغائية هو السبب الأول المفسر لذلك التخلي الكلي والتضحية .

ما شكلته «شجرة اللوز» للروائية سماح الجمال كرواية موضوعية استقت مادتها من الواقع العربي المعاش صرخة بوجه الأعراف البالية والعادات الاجتماعية التي كلما تقدم العالم عادت الى الواجهة بقوة بدعوى الحفاظ على الموروث الذي يطبق انتقائيا من الرجل مؤكدا

على سيادة الذكورية في عالمنا الضاج بالمتناقضات والذي يحسب فيه المتخلف من العرب أن شرفه يكمن في المناطق المحرمة للمرأة في الوقت الذي يرتكب فيه كل الموبقات المتعارف عليها «يسرق، يقتل، يشرع خلافا للدين، يزني ...» كل ذلك لايعده شرفا فقط الحجر على الأنثى هو الشرف الرفيع لذا لن يصلح العرب والمرأة تعامل «مواطن يستوجب الوصاية عليه» وشجرة اللوز في متونها فضحت الكثير من الممارسات الاجتماعية الخاطئة في الوقت ذاته وجهت ونصحت ودلت على الحلول الناجعة وهذا كله يحسب لثقافة ووعي وإلمام الروائية الجمال بما يحيط بها، ولا أدعي قراءة تفصيلية للرواية التي لو طلب مني تقيمها لقلت وبلا ادنى شك أنها تقف في الصف الاول من روايات هذا العام بكل تفصيلاتها وأركانها

للروائي محمد هلال

في روايته «الباب الأخضر» لامس الروائي محمد هلال وجع الإنسان في الطبقات الاجتماعية المسحوقة، ودخل مناطق قلما يتوغل فيها الروائي العربي وينتقدها بالشكل الذي يفضح زيف المُقدسين لما يتعقد بعضهم أنه مقدس «فضلا عن اشتغاله على عنصر المكان الذي شكل مركز ثقل. العمل الروائي «منطقة سيدنا الحسين وما جاورها» مع بعض الاماكن التي شكلت جغرافيات عارضة في سياق الحدث الروائي.

وهنا تجدر الإشارة إلى أن المقصود بإضاءة هذه الرواية «الباب الأخضر» ليس الخطاب الروائي فقد أشبع الخطاب دراسة وتحليلا بل «المبنى الحكائي «لاسيما ونحن في عصر اختلال الموازين ومنها الإبداعية، وتجريب في حقول تشبه حقول الألغام ما أن يدخلها الروائي حتى يكفّر أو يصفّى جسديا ذلك أن تردي وانحطاط القيم يقف خلفه» المستفيد من السلطتين السياسية والدينية» وعوالم الدين بدلا من أن تكون عوامل تنقية للنفس البشرية تحولت لخطابات موبوءة تسعى لتجهيل

الإنسان بحجة «المقدس «الذي يحقق لهؤلاء اهداف يحلمون في تحقيقها بعيدين عن هذه الأجواء، وكذا الأمر بالنسبة للسلطة السياسية.

ولا ننسى أن الدراسات الموضوعاتية المتعلقة بالحكاية هيمنت ردحاً من الزمن على النقد الروائي، ثم انتقلت الهيمنة إلى دراسة «بنية حكائية» أو مجموعة من البنيات في النص الروائي وهذا ما سنحاول تسليط الضوء عليه في «الباب الأخضر».

معظم الدراسات المتعلقة بالرواية اعتمدت على ما جاء به الشكلانيون الروس في دراستهم للسرد الروائي فالنقد العربي توجه بثقله إلى الشعر تاركا المساحات الفارغة تزداد في تحليل البنى داخل الروية باعتبار أن للرواية أثر في نقد الظواهر وتصحيح بعضها إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار أن الرواية في جانب منها تشكل منهجا إصلاحيا والذي نجده في معظم الدراسات النقدية التركيز على»بنية الشكل الروائي الفضاء، الزمن، الشخصية» ومنها من تعلق بالسرد الذي يمكن تعريفه هو الذي يجب أن يشتمل على حدث أو خبر سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أو من إبداع الخيال على أن يراعي السارد مبدأ إثارة المتعة الفنية عند المتلقي من خلال كيفية العرض أو طريقة تقديم الأحداث التي أساسها يتم التمييز بين نص سردي وآخر وفق الأنماط المعروفة للسرد الذي حددها «توماتشفسكي» بين نمطين هما: «سرد موضوعي وآخر ذاتي.

وما فعله محمد هلال في «الباب الأخضر «فضلا عن ظهور النمطين أعلاه بجلاء أضاف ما يصنف «تجديدا» في الرواية العربية من خلال استدعاء التكنولوجيا الحديثة ليواكب الحدث الروائي العصر ويستهوي المتلقي فقد جعل من جهاز «الحاسوب» محورا مهما من محاور الحكاية بل منطلقا لسرد بقية الأحداث، وهذا يحسب تماما للروائي في ترسيخ مظاهر الحياة وعصرنتها.

فالروائي الذي كتب على حاسوبه الرواية ثم وجد أن ما كتبه قد اختفى تماما مما حمله على التخلص من هذا الجهاز اللعين الذي بدد جهوده وقبل أن يفعل تردد على أمل أن يستيقظ صباحا فيجد المادة قد عادت للظهور دون معرفته بكيفية تفسير اختفائها أو ظهورها .

ولعل الالتفاتة الذكية التي قدم محمد هلال بها نصه الروائي هي ما يستدعي القارئ لمتابعة الأحداث والتي انتظمت على شكل عناوين انتقاها الروائي ليعبر عن معرفته التامة بعلم العنونة وما يضفي على الرواية من أهمية لدى المتلقي.

محاكمة الأبطال للروائي في الليلة العصيبة[1]تلك شكلت المفاتيح الذهبية لمغاليق الأحداث في متن الرواية وأعطت تبريرا للروائي من التوغل بعيدا في الظواهر التي سيعرضها في متن الرواية وهذا ما أبعد

(1) محمد هلال، الباب الأخضر، ط1، دار النخبة، القاهرة، 2019، ص7 – 11

الرواية عن الوقوع بالسرد الفائض إذا صح التعبير أو الفائض اللغوي الذي ينفر القارئ الذكي من المتابعة لان القراء يختلفون في مستوى وعيهم ولا يضيف إليه الفائض اللغوي شيئا.

ففي مفتتح الرواية أطلعنا الراوي على شخصيات متناقضة تماما في الفعل وفي التفكير «الشيخة زغلولة» تلك التي تلخصت حياتها بتجارة المخدرات ومساندتها لوالدها في الأعمال المتعلقة بالبيع والشراء وعقد الصفقات، ثم أنها قاتلة وفقا لما ورد في أحداث الرواية لكنها صلحت وحسنت سيرتها حتى أصبحت من المكرمات في الدنيا والآخرة وفقا لاعتقاد من حولها .

زغلولة ونظرتها التشاؤمية للحياة الزوجية تجعلها مختلفة وتمثل ظاهرة الرفض في الاعتقاد والسلوك على أن هذا التناقض السلوكي ليس نهاية المطاف فلمجرد عودتها لله جعل الله لها مكانة وأكرمها حتى تحولت من «زغلولة المجرمة» الى الشيخة «زغلولة «ولها في السجن مقام يزار ويتبرك به من عرفها.

ولعل أولى الرسائل التي أراد الروائي إيصالها «ولا تقنطوا من رحمة الله «والمعنى يحمل بعدا دينيا فلله ما يشاء في تغير الأحوال شريطة سلامة النوايا، وهو درس من الدروس الحياتية الذي يشير للقواعد الأخلاقية التي تؤسس لسلوكية المرء وتتحكم بتصرفاته وما عملية التحول إلا رهن ظروف الإنسان، تحولت من فضاء الحياة

الواسع الى سجن ضيق فكان الضيق مخرجا لها وتوبة لله مما تقدم من ذنوب. ثم يسرد الراوي حياة زغلولة مع متغيرات المكان فيتحول الى منطقة «سيدنا الحسين «التي تتألف من تركيبة اجتماعية تمثل معظم طبقات المجتمع السلبية والايجابية إلا أن السلبي في معظم الأحيان هو الطيف العريض ويعيش في الأماكن المعتمة ويحتمي بالمقدس هاربا من سلوكه المرفوض في المجتمع السوي.

وهنا طرح في غاية الدقة مفاده «أن ما يحيط بالأماكن المقدسة من السكان في معظمهم من الفئات التي لا علاقة لها بالمقدس أصلا» وهي بطبيعة الحال استوطنت هنا هربا من واقعها المنحط، وأفعالها الشائنة، وبعدها عن القواعد الأخلاقية السائدة في المجتمع، بمعنى هي «طبقة متزندقة تظهر عكس ما تؤمن به «وتلك من الحقائق المسكوت عنها في الخطاب العربي السردي وهذه من الحقائق المرة.

الإبعاد الاجتماعية في «الباب الأخضر»

في كل مجتمع من مجتمعاتنا العربية ثمة خصوصيات موروثة وعادات متناقلة بين الأجيال مصادرها أما أن تكون أسطورية أو دينية أو مستحدثة في عصر من العصور تحولت بعدها لعرف سائد، والمجتمع المصري بطبيعته من المجتمعات المتجددة بحكم عمقه الحضاري وهو من اقدر شعوب المنطقة العربية على الابتكار والتكيف والتجدد بما يواكب حركة الحياة مع ماله من روح كفاحية للتغلب على الظروف.

ذهب بنا الروائي محمد هلال إلى العمق هناك حيث الراسب الأخلاقي في قعر المجتمع والذي ليس بمقدور استطلاعه لاي كان فقط من يتعايش مع مكونات ذلك المكان، واعتقد أن الروائي محمد هلال قد بذل من الوقت والجهد الكثير لفك شيفرات شخصيات غاية في الأهمية تمثل الوسط الهش في المجتمع وهي بطبيعتها وسطا مهيئا للجريمة الاجتماعية بكل أبعادها، وإذا كانت روايات المنفلوطي مصطفى قد عالجت بعض الظواهر التي كانت سائدة آنذاك أمثال المتسول التي شكلت كشفا لبواطن مجتمعات غرائبية داخل المجتمع فإن محمد هلال قد نجح في إضفاء مسحة تحديثية على هذه البيئات التي تعيش في الظل.

لكل مجتمع من مجتمعاتنا فئات تلد وتعيش وتموت داخل عوالمها مبتعدة عن الضوء لكن تأثيرها على بنية المجتمع هو الأشد وقعا ذلك لما تمارس من أساليب غاية في الشيطانية لبلوغ أهدافها وقد جسد الروائي بدقة ومهنية تلك الشخصيات حتى ليعتقد المتلقي أنه كان جزءاً منهم وهذا ما يحسب له، فحين يصف الشخصية كأنه يضعها في دور التحليل وبمبضعه الحاد يشرّحها بطريقة الجرّاح الماهر وصولا لعقدها ومستوى تفكيرها وسلوكها ونفسيتها .

ومن بين الشخصيات التي شكلت تلك العقد: «سكان الأخضر: الذي شكل المحور الرئيس للمكان الذي اشتغلت عليه أحداث الرواية

وسجل من خلاله الروائي كشفا جغرافيا وتحليلا دقيقا للسكان بمعنى أنه اشتغل على عمران المكان وطبائع وعادات سكانه.

ووضع الروائي تحت عنوان «زفة المولد ومقطوع الساقين «ص98 ما يجري في المكان المذكور خلال ليلة المولد الكثير من الأحداث التفصيلية لشخصيات منها ما ظهر في تلك الليلة كمقطوع الساقين والسيدة مستورة التي عبرت عن معاني الإنسانية بتعاونها مع المعاقين والغرباء.

ثم يأتي دور ابن مطيعة الفيومي ص118وما بعدها وهو يسرد أحداث عبدالله الفيومي وجعران العتال مع زغلولة ومستورة وغوص في طابع هذه البيئة التي تتضمن السلبي والايجابي .

ثم ينتقل الحدث الروائي ليسرد لنا تحت عنوان «مطيعة شهيدة العشق ص113 ومابعدها والتي تحولت الى ممارسة التسول لحاجتها لما يسد الرمق وكان من همومها كيف تعيل طفلها وتعلمه .

وجاء عنوان «زلزال ناجي والسيدة السمراء «ص140، وهي توضح العلاقة ما بين ناجي وزوجته السمراء وعمل ناجي في محل العطور .

وثورة بائع العطور وثأر جعران والبوليس الذي كشف عن الكثير من الأسرار التي اكتنفت الأحداث ودور سيدة المجتمع التي أحدثت تغيرا كبيرا في سلوكيات من حولها، ص148 ومابعدها.

كذلك سهام ونهاية الأسطورة ص158 ليبدأ فصل الشخصيات تحاكم مؤلفها، وهنا كرس الروائي عملية «جلد المؤلف» من قبل الأبطال واعتراضهم على الأدوار المناطة بهم وكأن الراوي هو من قدر لتلك الشخصيات طبيعة سلوكها أو بعدها وقربها من الفضيلة وشكل هذا الفصل مغايرة اتسمت أحداثه بالمزج بين الواقع والمتخيل لتنتج لنا حوارات تجسد شعور كل شخصية ودورها في الحياة المقترحة من الروائي فهو الذي رسم ملامح كل شخصية بمشيئته فحملته الشخصيات مسؤولية انحرافها .

الباب الاخصر تمثل كشفا حقيقيا لمجتمع خلف الأضواء كشف عنه الروائي محمد هلال فيه من الدروس الاجتماعية ما يلامس الحقيقة، ولعل الإضاءة اليسيرة على هذه الرواية لا يمثل دراسة تفصيلية لما أفصحت عنه فهي تمثل عملا متكاملا يعكس قدرة الروائي في النفاذ الذكي للمتلقي بأسلوب تجديدي واضح .

إشكالية التماهي الحدثي

بين المستهل والخاتمة في رواية «وش الصبح»

للروائي المصري «هشام علي الديوك»

عن دار النخبة في القاهرة صدر للروائي المصري هشام علي الديوك رواية تحت عنوان «وش الصبح» في طبعتها الأولى لسنة 2017م، مزج فيها الروائي بين الخيالي والوثائقي بحرفية عالية فشكلت الرواية وحدة موضوعية متراصة مع خروج ذكي في بعض الأحداث عن المسار العام الأمر الذي ابعد الروائي من خلاله شبح الملل الذي قد يعتري المتلقي نتيجة تراتبية تطورات الأحداث.

اشتغلت الرواية في جانب كبير منها على الواقع وتوغلت في التركيبة الاجتماعية للمجتمع المصري وخصوصا تلك الطبقات المتوسطة الدخل والثقافة، فيما ركزت على حقيقة ملموسة يعترف بها معظم العرب هي ولاء المواطن المصري لبلده وولائه لأرضها ونيلها العتيد، ويذكرني الديوك في هذه الرواية بحقيقة ذكرها الفيلسوف الكبير وعالم الاجتماع بن نبي عن وطنية المصري وتفانيه، وسبب ذلك أرجعه

لجغرافية مصر ونهرها الوحيد الذي بنيت عليه اعرق الحضارات على الأرض بعد بلاد وادي الرافدين متمثلة بالحضارة السومرية ومن بعدها البابلية بشقيها «المملكة الأولى والثانية» وقال ما دام النهر واحد فلا ازدواج في الشخصية المصرية ولا شكّ في ولاء أهلها خصوصا تلك الطبقات الفقيرة ومتوسطة الدخل وهم الشريحة الكبيرة التي تسجل سبقا وطنيا في عصر يقول الديوك:

«في المقهى كان يجلس كالعادة في أحد اركانه «الأسطى صبحي» النجار مع مجموعة من أصدقائه «سمحان الميكانيكي» والاسطه عنبه» المكوجي وعم مليجي المسن والذي يبلغ الرابعة والسبعين عاما «ص10

هؤلاء نسيج المجتمع وهم طبقة الكادحين وهم من ابطال هذه الرواية فضلا عن شخصيات ستظهر تباعا وفقا لتطور الحدث الروائي، والقاعدة الاساسية والمنطلق نحو تطورات لاحقة مثلها هؤلاء، هم قلب المجتمع النابض بالحياة في المدينة العتيدة وكم كان الروائي موفقا في تجسيد الواقع حتى في مسميات ومهن الاشخاص الذين يمثلون القاعدة العريضة في بنية المجتمع عموما.

وبمجرد المرور على هذه الشخصيات تتلمس الطيبة والإخلاص للمهنة التي تُعد مصدر العيش ربما الوحيد والتي تكسب صاحبها بعض الشهرة في محيطه وبالتالي فإن أصحاب هذه المهن هم لَبَنة

المجتمع وملحه، ولا تخلو هذه الشخصيات من ميول وانحياز للوطن كما أتضح ذلك لا حقا، وثمة اشارة مهمة لظواهر اجتماعية سائدة في كل مجتمع استعرضها الروائي عززت من قيمة العمل باعتبار ان الديوك وضع رؤيته الخاصة وفلسفته لكل شخصية من هذه الشخصيات كما يراها هو من زاويته وليس كما تبدو للناس.

انتقد الروائي ووجه ووعظ بطريقة ذكية: يقول:

عادل شخص متعجرف مغرور ... سريع الانفعال طموحه ليس له حدود ولديه ميول مرضية تدفعه للاستعلاء ... فتجده يفرض نفسه بالقوة «ص67.

هذا الجانب النقدي لظاهرة سائدة في كل المجتمعات العربية على وجه التحديد تحسب للروائي لانها انتقدت الممارسات السلبية لمثل هذه الطبقة وقد حاول الروائي أن يوضح وجهة نظره بهذا الشأن على لسان ابطال روايته وهذا يعود بنا الى الدور الفعّال الذي يلعبه الادب في تصحيح المسارات في اطار المجتمع وطبقاته ونقد الروح الارستقراطية التي يتمتع بها بعضهم مقابل الطبقة المتوافقة مع نفسها والآخرين .

لقد حاكى الروائي الواقع وكم نحن بأمس الحاجة اليوم لثورة ابداعية ناقدة وناقمة على الواقع المعاش والذي حوّل الإنسان إلى آلة بلا مشاعر ولا أحاسيس.

أن القارئ المعاصر يشعر بالتعب من أوهام الحياة، ومتعطش للأدب الواقعي. وأن التقنيات الفنية للرواية التقليدية قد استهلكت وابتذلت، وها نحن تجاه مخاطر اجتماعية خطيرة مثل تلك التي ينتقدها الروائي هشام في روايته أمثال «تجارة الاجساد «التي غزت البلدان العربية بحجج واهية مخلفة وراءها واقع كارثي فبحجة العوز أو بحجة التمدن والتحضر تنتهك الاعراف والتقاليد السائدة وتشيع الرذيلة .

إن البقاء على الطرح الرمزي في الاعمال السردية والابتعاد عن الواقع هذه الاساليب اصبحت عاجزة عن الوفاء بحاجة التعبير بالقوة المطلوبة والعمق المنشود عن الأحداث الدراماتيكية لعصرنا الراهن.

ولا بد من البحث عن وسائل تعبيرية جديدة لتجسيد الواقع الجديد، الذي يتغير أمام أنظارنا بوتائر متسارعة. هذا ما فعله الديوك في هذه الرواية والذي عاد من خلالها بنا الى الزمن الجميل والسمات الأساسية التي تحكم علاقات الناس وتلك البراءة الروحية التي كانت تمثل قاعدة عامة، ولكم آلمني موقف حسام المشين من نرمين هذا الفعل الذي يفكك الاسرة ويصب في خدمة أصحاب الغرائز المريضة وتستدعي الالتفات لها ومعالجتها سعيا من الروائي الى عودة النقاء وسمو الفضيلة .

لم تكن «نرمين» ضحية من ضحايا المجتمع وفريسة سهلة أمام طبقة يمثلها «حسام» وهي من الطبقات الشاذة التي تعيش في مستنقعات

الرذيلة وتحاول جاهدة إلى إشاعة السلبي في المجتمع وهذا ما أشار إليه الروائي بمرارة.

ولم تبتعد الرواية عن الاجواء السياسية السائدة فمنذ البداية لمح الروائي لما يحصل من أحداث في معمورتنا العربية «عن قيام شاب عربي بإضرام النار في جسده «ص16 .

وهو استشعار المخاطر السياسية المحيطة بالمنطقة وحالة الهياج على السلطات السياسية العاملة على تغييب دور المواطن وسوء ادارة المال والقوى البشرية لما يحقق كرامة وسعادة الانسان .

ارتبط هذا المستهل بخاتمة الرواية تماما فالاشارة الذكية التي تضمنتها «ص16» ارتبطت بالثورة الشعبية العارمة التي حصلت في مصر عام 2011م وأدت الى التغيير المنشود سواء كان هذا التغير قد مثّل طموح الثائرين أم لم يمثله المهم هنا هو حصول ما كان متوقعا فعلا.

نجح الروائي في ربط بداية روايته في تيسير ولوج القارئ إلى عالم النص الروائي ومفاجآته، وجذب اهتمامه، وبناء عالم الخيال وإطلاق الأحداث، وإضفاء الحركية عليها. وتمثلت النهاية بقدرة المتلقي على إحكام تلك النهاية وربطها بالحدث الروائي من جانبين مهمين سياسي وعاطفي وهذا ما حصل لـ «نرمين» التي تطهرت من الخطيئة بالموت .

استطاع الديوك ترتيب الأحداث ترتيباً زمنياً وصولا إلى الخاتمة وسارت الأحـداث في سلسلة متتابعة وبشكل منطقي من البداية المشوّقة حتى النهاية الحزينة. تمثلت هذه النهاية بـ مأساوية الحدث العجلة المشؤومة دعست جسد نرمين، وارتطم رأسها بقسوة الرصيف وبقيت على قيد الحياة لكنها فارقت الحياة في المشفى، انتهى كل شيء وبقيت «نرمين «رمزا للتضحية والوطنية والطهر فما فعلته كان خارجا عن إرادتها بكل الأحوال.

شكلت هذه الرواية كشفا دقيقا للأحداث التي رافقت التغيير السياسي في مصر ولست مع الروائي بأن احداث الرواية جميعها من صنف المتخيل السردي، الرواية صوت جهوري واضح لما حصل سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي، سعى الديوك من خلالها إلى تسليط الضوء على الواقع المصري في تسلسل زمني مرتبط بطبيعة التغيير مع حذر شديد في التعاطي مع الحدث السياسي وبجرأته المعهودة أوصل الديوك للمتلقي اينما كان تفصيلات غاية في الدقة.

وثمة إضاءة تستوجب الالتفات لها هي اللغة المحكية التي جاءت عليها معظم الحوارات التي ترشح الرواية لعمل فيلمي غاية في الأهمية.

في القصة

للخوف بقية

للقاص عباس الحداد

المجموعة قصصية للقاص عباس الحداد تضمنت سبعة وعشرين عنوانا لقصص قصيرة معظم موضوعاتها اعتمدت على استرجاع الأحداث مستدعية الماضي بامتداداته المختلفة ليشكل «زمان القصص» مع اختلاف الأمكنة على أن المدينة احتلت المقام الأول بالنسبة للأمكنة، وكأن القاص يريد القول إن بيئته ومحيطه كانت الممول لاستدعاء الشخصيات، وعلى هذا فان التصنيف الطبيعي لهذا النوع من السرد القصصي يستهدف البنية الاجتماعية بكل ما يحيط بها مؤكدا القاص على ذاكرة المدينة التي له بها دراية تامة وقد تكون معاشة بالأحداث، على أن نهايات معظم القصص بنيت على الواقع مبتعدة عن الايغال كثيرا بالخيال.

القاص عباس الحداد استطاع محاكاة الماضي وتوظيفه بما يجعل القصة الواحدة عالما قائما بذاته تتوفر فيه كل أركان القصة القصيرة وكأن المعلومات الاسترجاعية هي من شكل البناء الفوقي للقصة، أما التفصيلات الدقيقة فقد خضعت كما هو واضح لمشيئة القاص، وما يؤيد هذا الزعم شخصية دانيال الصباغ الذي كان بطل قصته الأولى «الراقص على الماء» هذا الراقص شخصية واقعية شكلت جزءا من

ذاكرة المدينة في زمن الماضي وأعطت بذات الوقت اضاءات مهمة على التركيبة الاجتماعية ووقع الحياة اليومي وشرح بطريقة محببة العلاقة القائمة آنذاك بين المعلم وتلاميذه من خلال قوله «عصي المدير القاسية»، وهذا ضرب من الإخبار عن سائد أسهم في بناء جيل علمي مهم من خلال تطبيق مبدأ العقاب والثواب وهنا توظيف التاريخ للإخبار عن سلوك يحكم علاقة المعلم بالمتعلم.

ان من شروط القصة القصيرة التكثيف الحدثي مع التماسك البنائي للجمل بحيث خلا البناء اللغوي مما يصطلح عليه بالفائض السردي أو اللغوي الذي غالبا ما يصيب السرد بالوهن وكذلك الشعر، وكأن القاص قد قدر المفردات بما يحقق الحبكة التي تشكل ركنا من أركان الحكي القصصي.

ومن المفيد أن نذكر أن القصة الأولى في المجموعة «الراقص على الماء» قد أدت ضربين أولهما اجتماعي والآخر سياسي. يصح لنا أن نصنف الحدث تحت مسمى «السخرية السوداء» التي تضرب تحت الحزام وتحافظ بذات الوقت على تأثيرها في ذهنية المتلقي مع تركيز على البعد التاريخي لتلك الأحداث، فمرة نجد الجمل قد أخذت الطابع الإخباري «الحكائي» وعملية الإخبار هذه تعاقبت بإيقاع تاريخي منتظم، ومرة نلحظ الجمل الساخرة التي أفضت على التاريخي مسحة ساخرة وشكلت رفضا لما يجري من خلال مجريات الحدث الخاص بـ «دانيال»، ومن السخرية ينطلق القاص في بعض الأحيان لظواهر اجتماسياسية تطفو على السطح غايته رفضها بطريقة ابعد قليلا عن المباشرة.

الحقيقة أن بعض الباحثين يرى أنّ القصّة مرتبطة بغرائز الإنسان منذ نشوئه، ولهذا كان لها التأثير القويّ عليه. ففي المجتمعات التي يتولّى فيها شخص أو أشخاص رواية الخبر بما يستهوي السامعين، فإن ذلك الشخص «الراوي» يحصل على تميّز ذاتي مرتبط بقدرته على القصّ وتفرده بأسلوب يميزه عن تراتبية الاحداث التاريخية.

وفي مجموعة القاص عباس الحداد هذه تحققت تلك الوشيجة بين القاص والمتلقي باعتبار أن الحدث هو جزء من الحياة العامة لمجموع المتلقين وإذا كانت فيه من رؤية خيالية فهي بحدود معينة استمدها القاص من الواقع من خلال تلاعبه بسير الأحداث مما أعطى للمتلقي فرصة الاستمتاع بمتابعة تطورات الحدث.

ولو طرحنا تساؤلا مشروعا ونحن نتابع «وللخوف بقية»: هل القص موهبة أم أن القاص مؤرخ وحسب يدون الأحداث كما يراها بحرفية المدون؟

وللإجابة على هذا التساؤل نقول: القص موهبة صقلها الاطلاع على تجارب عديدة وحكمتها قدرة القاص الذاتية وسعة افقه فضلا عن معجمه اللغوي الذي يعطي السرد زخما لغويا جماليا ويشير بوضوح لإمكانات القاص في دقة التوظيف اللغوي أو من خلال التحليق بالقارئ بعيدا عن الواقع في فواصل خيالية حافظت على التلازم والانسجام بين الواقع والخيال.

على أن هذه القدرة تتمثل في الزيادة أو النقصان في الأحداث، وفي تأجيل بعض الأحداث وتقديم بعضها. وموهبة القصّ ليست مقصورة

على طريقة نقل الخبر، بل ربما احتاج الراوي في مرات عديدة إلى الاختلاق لإرضاء سامعيه، فقد يرى الآخرون مثلما رأى؛ لكنه يعيد إليهم ما رأوه وكأنهم لم يعلموا عنه شيئا. وربما سمع منهم تجاربهم فتبنّاها وأعادها وكأنها تجربة جديدة لم يعرفوها. ولا شك أنّ من يُتقن هذا الفن لابد أنّه يملك موهبة وذكاء، فلا ينسى حدثا أو شخصيّة سبق ذكرها، ولا يُظهِر تناقضا ما فيما يرويه للمستمعين.

ننتقل مع القاص عباس الحداد إلى قصة نابضة بالحياة لأنها تحدث في الأزمان القادمة رغم أنها من الماضي البعيد «الأخت».

في القصة يتصارع السياسي والاقتصادي والاجتماعي والنفسي في آن واحد وعلى لسان الأخت دون أن يكون أي أثر لشخصية الأخ في السرد إلا أنها كانت حاضرة بقوة لاذت بالصمت على مر الأحداث، إلا أنها كانت فاعلة عاملة تركت انطباعا لدى المتلقي.

إن طريقة الكاتب في صياغة قصته هي أهم ما يمتلكه من مهارة تجعله يستطيع أن يتعامل مع الشخصيات والأحداث والبيئة بدقّة ويوظف ذلك لخدمة هدفه.

والحقيقة أن «تصميم القصة يختبر نضج ونفاذ بصيرة الكاتب ومعلوماته عن المجتمع والطبيعة، وعن التركيبة المجتمعية» وهذا ما نجح القاص الحداد في تجسيده بذكاء من خلال التعامل مع «الزمكان» الذي شكلت المدينة موئله الأساسي.

إن القصة تتطلب خيالا وفكرا تحليليا قويا. لم يكن التعبير الشخصي أبدا هو القضية، فكل القصص، بدراية أو دون دراية، بحكمة أو دونها،

تعكس صانعها، كاشفة عن إنسانيته وتفاعله مع تركيبته الاجتماعية على اختلاف مستوياتها.

ففي الوقت الذي نجد «الأخ» ركن إلى الصمت إلا أن القاص بث كل أفكاره الإنسانية في قائمة التوبيخ الذي استعرضته الأخت حول العلاقات الحميمية بين الأشقاء وانه غادرها نتيجة للتحول الذي طرأ على حياته من خلال مكوثه مدة في السجن الذي تسبب بتغيير تركيبته النفسية مبتعدا عن القيم التي يجب أن تسود بين الأخوة، وهنا إشارات ذكية لبعد سياسي انعكس سلبا على النفسي، فلم تكن شخصية الأخ قبل دخوله السجن بهذا الطمع والجلد وانحلال الرابط.

والذي يميز هذه المجموعة منهجية السرد الذي اعتمد في معظمه على أفكار الكاتب من خلال مصادرته لادوار شخوص القصة، وحصرها بشخص واحد وكأنه يريد أن يوجه رسائله بشكل مباشر وهو نوع من أنواع القص الهادف لبعث رسائل توعوية إصلاحية ووعظية.

وثمة أمر هام في هذه المجموعة هو الوصف الدقيق للسجن ومرافقه وكأن القاص قد عاش هذه الأجـواء وهذا ما نلحظه من خلال قصة «الصلاة خارج الأوقات الخمسة»، يقول القاص: «الباحة المستطيلة التي تؤدي إلى الزنازين الانفرادية، شبه مظلمة زادتها عتمة البناية الجديدة التي ألحقت بمديرية الأمن عند الجهة الشمالية»، وهذا الوصف الدقيق للمكان لا يمكن أن يكون مبعثه الخيال بل التجربة والاطلاع عن كثب على موقع الأحداث.

ولو ركزنا على جانب آخر مهم في هذه المجموعة على موضوع «البنية السردية»، فقد اعتمد الحداد أسلوبا اخذ بنظر الاعتبار مكونات البنية السردية التي أشبعت بحثا واستقر المقام على أنها تتألف من «المكونات، والوظائف، والزمان والمكان – فضاء النص»، فقد نجح القاص الحداد في تطبيق منهج السرد في قصصه مع الأخذ بنظر الاعتبار أن اللغة التي سادت معظم القص هي اللغة اليسيرة المبسطة التي لا تستعصي على المتلقي البسيط وهذا يذكرنا إلى حد بعيد بأسلوب جيل المنفلوطي الذي غاص في أعماق المجتمع ليأتي بالثمين منه، بالضبط هذا ما فعله القاص الحداد في تعقبه ظواهر سادت المجتمع منها ما هو سياسي، ومنها اقتصادي أو اجتماعي، أو نفسي، وهو يعبر عن حرفية القص الذي يلامس وجع الإنسان، مبتعدا تماما عن أساليب تعمية وترميز الأحداث، بما يتعسر على القارئ، الإفادة، واستقاء العبرة. ولا يمكن لي ادعاء قراءة المجموعة من كل الوجوه ففيها عمل كثير من ناحيتي البنية الفنية والسياق العام لان كل قصة قد شكلت عالما خاصا منفصلا عن الآخر.

وخلاصة القول فان الرسائل المراد إيصالها، قد تمكن الحداد، وبذكاء القاص التعبير عنها أحيانا وفقا للقواعد المعمول بها، وفي أخرى جسدت أسلوب خاص به في التأثير والتلاعب بقناعات المتلقي وكسبها لصالح فكرة القصة وموضوعها.

قراءة في المجموعة القصصية للقاصة حنان رحيمي

تصّر الشاعرة والروائية العربية اللبنانية حنان رحيمي على توظيف كل ما تنتجه لملامسة وجع الإنسان فهي تنطلق من الواقع وتعود إليه في حركة دائبة ومحسوبة بدقة، وهنا يجدر القول أن المدرسة القصصية التي اشتغلت عليها «رحيمي «هي المدرسة الواقعية وعلى هذا لابد أولا بالتعريف بتاريخية نشوء هذا المنهج في القص وماهية الأدب الواقعي فنقول:

«الواقعية هي تصويرٌ مبدعٌ للإنسان والطبيعة في صفاتهما وأحوالهما وتفاعلهما، مع العناية بالجزئيات والتفصيلات المشتركة للأشياء والأشخاص والحياة اليومية ولو كانت تفصيلاتٍ مبتذلة وكل ذلك ضمن الإطار الواقعيّ المألوف. وهو واقعٌ لا يشترط فيه الأمانة والصّدق في النسخ بل كلّ ما يشترط فيه «الصدق الفنيّ» وبهذا يتحوّل الكاتب إلى فنانٍ مبدع لا إلى نسَّاخ، أو كاتب تقرير...، وانطلاقا من هذا التعريف المبسط للواقعية يتضح جليا من خلال استعراض كل ما انتجته القاصة رحيمي وخصوصا مجموعتها القصصية الأخيرة الموسومة «الانتحاري

والفول «والتي صدرت عن دار النخبة في القاهرة المعمورة بطبعة أنيقة واهتمام بالغ يواكب أهمية مضامين القصص التي وردت وهي تشكل صرخات عالية من الواقع فقد جاءت القصص تحت العناوين التالية:

1 – محبرة الغربة

2 – الساحرة

3 – التوأم واللعبة

4 – الكرسي الأخير

5 – زهرة الحياة

6 – عيد السماء

7 – الانتحاري والفول

8 – بائع روحه

9 – للمنابر أيضا مجازر

أقول: أن عنوان المجموعة مثل صعقة الاتصال لما فيه من مفارقة لفظية انعكست على إدهاش المتلقي فما علاقة «الفول بالانتحاري؟»، فالاستعارة هنا عالية ومكشوفة، بل ضاجة بالاستفهامات التي تخلفها في ذهن القاري وهذا أول الالتفاتات الذكية للقاصة فقد اختارت حنان رحيمي العنوان الذي يمثل «ثريا السرد» لإحدى أبرز وأهم القصص

الساخنة التي تتحدث عن واقع اليوم بما يفوق الواقع في البنية السردية وفي السياق وهذا ما يحسب للقاصة بأنها تعاملت مع الواقع كحوادث ناطقة وطبقت عليه قواعد القصة الناجحة من حسن سبك للجمل مع وحدة الخطاب ونضوجه، وعليه فقد شكلت العنوان بصيغة فنية، وجعلت منه تشاركاً حقيقياً ينطوي على طاقة معنى متنوع ومختلف وغير متوقف، وهذه سمة جوهرية في العنوان الذي استطاع أن يوثق علاقة واضحة بين سردية القصة والملمح الشعري الذي بدى واضحا كتضمينات غير مرئية يرصدها القارئ الحاذق .

وهنا أود القول أن حنان رحيمي أسست لأول الوشائج مع المتلقي من خلال دقة اختيار العنوان العام،، وبالأكيد ستكون نتائج التلقي فيما بعد العنوان مضمونة لشريحة كبيرة من القراء والمهتمين بمعنى تمكنت القاصة من فتح أول قناة مع جمهورها بداية بالعنوان .

ووفقا لوجهة نظري كمتلقي أجد أن النجاح في إيصال الرسالة هو بلا شك نجاح الخطاب والمخاطب بكسر الطاء، فوظيفة فأولى وظائف الأدب بكل أنواعه التخفيف عن الإنسان وإسعاده ومشاركته الألم .ومع تسارع وقع الحياة شعرت القاصة بضرورة إعفاء المتلقي من فك شفرات العتبة الأولى، فوردت مفردتين غائرتين الى العمق بشفافية «الإرهابي» مصطلح حديث لكنه شاع في كل العالم وعرفت

صفاته والغموض البسيط في مفردة «الفول» لكن الربط ليس عسيرا فبمجرد متابعة القصة سيتضح كل شيء .

ولكن ما يجب التأكيد عليه أن ما تعنيه العلامات اللسانية كما جاء في السيميائية دائماً بأن العلامات التي صاغت العنوان، تكونت من عتبة سردية فيها من الإدهاش القصدي .

و الانزياح الواضحة .أما ضوابط القصة وأركـان القص فقد جاءت متكاملة في جميع النصوص بخطوط بيانية تصاعدية عملت على تحقيق حالة من الشد للمتلقي لمتابعة إتمام النص، ومن خلال استعراضنا لواحدة من قصص المجموعة وهي «الانتحاري والفول» نبين ذلك التكامل للأركان:

أولا: أسلوب بنائية الحدث:

يعد الحدث أهم عنصر في القصة القصيرة، ففيه تنمو المواقف، وتتحرك الشخصيات، وهو الموضوع الذي تدور القصة حوله[1]. يعتني الحدث بتصوير الشخصية في أثناء عملها، ولا تتحقق

وحدته إلا إذا أوفى ببيان كيفية وقوعه والمكان والزمان، والسبب الذي قام من أجله. كما يتطلب من الكاتب اهتماماً كبيراً بالفاعل والفعل لأن الحدث هو خلاصة هذين العنصرين[2].

(1) د. عزيزة مريدن: القصة والرواية – نشر دار الفكر – دمشق 1980م – ص25.
(2) د. رشاد رشدي: فن القصة القصيرة(ط2)، ص30 .

وفي قصة الانتحاري والفول فإن الحدث هو «صانع الموت» و«التطرف الديني» و«مدارس غسيل الأدمغة» ظاهرة لا تخفى على أحد كيف يساق الصبيان والفقراء ليخلعوا قناعاتهم تحت تأثير أفكار الإرهاب وهنا فالحدث يتوزع على خريطة الوطن العربي كلها قد يكون مكانه احدي الدول العربية «لبنان، سوريا، العراق، ليبيا، مصر ...) أما الزمان فهو نكوص العرب واضمحلال قوتهم وشيوع ثقافة الربيع الأسود، وهنا لابد من المقاربة لهذا العنصر من ذات القصة تقول القاصة:

«نظر إليه القائد نظرة ماكرة.. مزهواً بنفسه وبنجاحه بتنفيذ ما طلب منه على أكمل وجه، وبما ينتظره من مكافأة كبيرة على عمله قائلا: لقد تم الأمر يا سيدي.. العملية تكللت بالنجاح الباهر.. وشفي هذا الأبله من كل ما يربطه بالدنيا»[1] ..

بداية الحدث القصصي تنبئ وبشكل مرمز تشم منها رائحة الموت «وشفي من كل ما يربطه بالدنيا «نعم هو الموت ولكن يظل السؤال بأي طريقة وكيف وما نوع هذا الموت هذا ما يشكله مسار الحدث تصاعديا، هي عملية الكشف المتواصل خلال سلسلة الأحداث المتعاقبة . ولنعد للعناصر المكان مازال مبهم الزمان الماضي الفعل الموت والفاعل ضحية من ضحايا الفكر الاقناعي ألتغيبي أذا صح التعبير .

---

(1) حنان رحيمي، الانتحاري والفول مجموعة قصصية، ط1، دار النخبة، القاهرة، 2017، ص114

ويصبح الأمر أكثر وضوحا وعملية الكشف توضح المعالم الرئيسية للفاعلين في هذا الحدث تقول:

قال الأمير ويده تداعب لحيته الطويلة التي تلهو الشياطين بينً شعيراتها، مبتهجا بما سيناله من ثقة الجهة التي أوكلت إليه مهمة تنفيذً مخططاتها الإرهابية: هل استئصلتم الدماغ جيدا.. إياكم أن تكونواً تركتم أثرا قد يعود من خلاله إلى تشغيل عقله.

يبدو من خلال هذا الحوار أن هناك شخصيات قصصية كثيرة اتضح منها «الأمير، مساعده، الضحية، وآخرين، وهذا ما يكشف عنه قوله لمساعده «هل استأصلتم الدماغ جيدا «إذن هي كناية عن غسيل الدماغ وليس القصد المعنى الظاهر للإزالة، عليه فإن بناء الحدث يتم بطريقة علمية مدروسة من خلال تنامي البناء بتناسق وحداته وتأديته للقصد بأسلوب يسير تهيمن عليه إمكانية كبيرة في إدارة الخطاب السردي مع قدرة في الإمساك بالمخاطب (المتلقي) ومحاولة إغرائه بالمتابعة.

وقد استخدمت القاصة بناء الحدث وفق طريقة السَّرد المباشر إذ قدمت في صيغة ضمير الغائب، (إليه) ضمير (الأبله) كذلك ضمير للغائب فلا يعرف من ذلك الذي أكل الطعم فخرج عن الحياة بقناعته.

ولنذهب إلى ركن آخر من أركان القص ونتابع القصة ذاتها التي تشكل منها العنوان وهو «الحبكة «أو ما نطلق عليه تسلسل الحدث

بسببية وتناسق الصراع الوجداني ومدى توفر عنصر الدهشة وتحقق عامل المفاجأة ولنأخذ هذا المقطع السردي:

تعال يا سيدي وشاهد بنفسك.. ها هو «الأخ» الجديد واسمه سعيد الذي يجلس تحت الشجرة، انظر إلى ظهره كيف احدودب من الإيمان المزعوم.. بعد قليل ستتلمس النتيجة المذهلة، إنه ولد طري العود، لمً يأخذ معنا وقتاً طويلا لتدجينه.

جاء الحدث متسلسلا متماسكا وتحقق فيه جانب الإدهاش من خلال ترابط الأبنية المكونة للجملة «تعال يا سيدي وشاهد بنفسك «فعل أمر مشفوع بالاستعطاف والتذلل

«**شاهد بنفسك**» دعوة لمشاهدة نجاحه في التكليف.

و «ها هو الأخ» أسلوب قلب وتلاعب بالمعنى فالأخ هو الضحية الذي سيفجر نفسه . وهنا تحققت مفارقة معنوية قادت إلى الإدهاش .

أقول ان قواعد الحبكة تحققت تباعا كلما أوغل المتلقي في متابعة تطور الحدث وتتابع وانسجام الخطوات المتصلة مع بعضها وصولا للهدف .

ولنغادر الحوارات التي اتسمت بدقة التصوير ودراية تامة بالأساليب التي يمارسها المتطرفين في استغفال واستحمار الإنسان والوصول به على البهيمية وتعطيل كل حواسه الإنسانية ومن ثم تسخيره كالآلة

الصماء لتنفيذ رغباتهم في الإمعان في القتل ولنمر على عقدة «التأزم «التي أوصلتنا لها القاصة بذكاء نادر ومقدرة على جعلنا نعيش الأجواء وكأننا نتابع عملا سينمائيا كتلك الأعمال التي جسدت الأساليب الخبيثة للإرهابيين ودعواتهم الفاسدة . وهذه في نظرنا العقدة في القصة:

«بعد موجة تكبير صرخ: أيها الإخوة المجاهدين، هاتوا الأسير.. – فتى في الخامسة عشرة من عمره، مكبل اليدين والقدمين، جرجره عدة رجال، ورموا به على قدمي الأمير..

كان يرتجف من الرعب كمن يمسك بسلك كهربائي.. صدره يخفق وكأن قلبه على وشك الخروج من مكانه.

– قال الأمير وهو يركل الفتى: هذا الولد مسلم ولكنه كفر بإسلامه..

– سمعه الإخوة يسب الله.. استغفرك يا الله..

– صرخ الفتى بكل ما استطاع من قوة، ملأ صوته السماء: يا الله. .يا الله.. أنا بريء.. يا الله ساعدني..كالبرق انقض «الأخ» سعيد طاعناً عنق الفتى، ذابحا في حنجرته كلمة الله.. ارتفع تكبير غطى حشرجات الفتى الذي استمر «الأخ» بطعنه بوحشية لا يمكن أن تجتمع بغابة من الحيوانات الكاسرة..

– قال الأمير وهو مغمض العينين ويداه مرفوعتان إلى السماء بمشهد إلهي: الله أكبر.. الله أكبر.. أرى أمامي الآن فرحة أهل الجنة

يكبرون ويهللون لك أيها «الأخ» العظيم.. أرى الحوريات يتراقصن حولك، الله أكبر»[1].

يقول الدكتور عبد الله خليفة ركيبي ان عقدة القصة أو التأزم (هي «تشابك الحدث وتتابعه حتى يبلغ الذروة»[2]، أما يوسف الشاروني فقال إنها((تتابع زمني، يربط بينه معنى السببية))[3]، ثم ذكر أن عقدة القصة الجيدة، يجب أن تجيب عن هذين السؤالين: وماذا بعد، ولماذا؟، إن الفرق بين الحكاية القصصية البسيطة، وبين القصة القصيرة، أن الأولى تكتفي بالإجابة عن السؤال، وماذا بعد؟ في حين أن عقدة القصة القصيرة تجيب على السؤالين معاً وماذا بعد؟ ولماذا؟ ويشترط في العقدة أن تتضمن صراعاً قدرياً، أو ناتجاً عن ظروف اجتماعية أو صراعاً يقوم بين الشخصيات الموظفة، أو صراعاً نفسياً يدور في داخل الشخصيات.

وبناءاً على ذلك فقد وصلت بنا القاصة للذروة او العقدة أو لحظة التأزم والصراع النفسي والذاتي للأشخاص ووصولهم الى ما يشبه الفراغ الذهني وتحول الفتى المشار اليه الى وحش كاسر بقناعة تامة ولو كان ذلك يعقبه موته لقد نفذ وهو مغيب عقليا تماما ومستلب بصورة تترجم لنا ما يصل اليه الإرهابي من قناعة بما يفعل .

---

(1) المصدر نفسه، ص114

(2) الانتحاري والفول، ص119

(3) د. عبد الله خليفة ركيبي: القصة الجزائرية القصيرة – ص152 .

أن العقدة بشكل عام لم تعد من عناصر القصة الهامة وربما في هذا غلو، فمع تطور فن القصة فإن عنصر العقدة لا يزال أداة قوية لتشكيل لحظة تأزم داخل النص، يتابعها القارئ بشوق من أجل حل الإبهام الذي يحيط بها محققاً بذلك لذة جمالية. وهذا وجدناه بلا أدنى شك في النص أعلاه فبعد مسيرة من التدريب وغسيل تام للدماغ وصل الفتى إلى قناعة وإيمان مطلق بالأمير ومساعد الأمير ومن يقف خلف الأمير هذا يعني الالتزام بكل ما يصدر عن الأمير كأنه رب الفتى المشار اليه وهي حقيقة وواقع .

وبعد الوصول إلى لحظة التأزم لابد من انفراج للأحداث وهو ما يطلق عليه «لحظة التنوير «فبعد أن تتشابك الأحداث القصصية، وتبلغ ذروة التعقيد تتجه نحو انفراج يتضح من خلاله مصير الشخصيات، وقد اعتاد الدارسون أن يطلقوا على هذه المرحلة اسم النهاية، أو لحظة الانفراج.

لكونها جزءاً أساسياً من صلب القصة فهي مرتبطة ارتباطاً عضوياً ببدايتها حتى لا يتفكك نسيج القصة ولا بناؤها، لأن تطور الحدث ضروري في دفع مجراها إلى هذه النهاية التي تحدد معنى الحدث، وتكشف عن دوافعه وحوافزه. ولأنها تكون مجمعاً للحدث القصصي يتحدد من خلاله المعنى الذي أراد الكاتب أن يعبّر عنه. وهنا لابد من متابعة سير احداث التنوير او الانفراج وتتابعها على شكل سلم نازل نحو النهاية:

فبعد قناعة الإرهابي الانتحاري من تفجير نفسه وسط الكفرة حسب قناعته حمل حزامه وسار نحو الهدف المنشود الذي سيوصله إلى الحور العين والأطعمة الفاخرة وما إلى ذلك مما وعد به الأمير وفي طريق الموت شعر بالجوع فدخل احد مطاعم الفول بانتظار اكتظاظ الناس ليقوم بمهمة حصد أرواحهم تقول القصة...

كان يأكل دون أن يشعر.. ففكره شارد بالشارع يرقب مكانا تكتظ فيه الناس.. حيث ستنطلق روحه منه إلى السماء.. وكيف سيكون لقاؤه بالأولياء والصالحين والشهداء وحور العين الذين ينتظرون استقباله.. شعر بالتخمة، توقفت يده عن رفع آخر لقمة كان يغمسها بما بقي في الصحن من فول.. فجأة صرخ «بالفوال» بأعلى صوته وهو يحدقً في الصحن متقززا:

- ما هذا أيها القذر؟

- ما بك يا هذا؟..

- انظر.. جزء من صرصور في الفول.. اقترب الرجل منه ماسحا يديه بثيابه المتسخة التي لم يعد يعرف لونها الحقيقي.. قائلا دون اكتراث:

- لا عليك لن آخذ منك ثمن الفول.. اذهب في طريقك.

- أيها القذر سأذبحك..

– يا ولدي اتق الله المسامح كريم.. أمس وضعت السم للصراصير والفئران التي تغزو المحل، ويبدو أن هذا الصرصور أفلت من السم وتسلل إلى حلة الفول.. لا حول ولا قوة إلا بالله.. استغفر الله العظيم.

حققت القاصة في هذا المقطع عدة أهداف وضربت فيه على أكثر من وتر في قيثارة الحياة المتعبة فهي أولا قالت أن الفقر المدقع في بلداننا وتخلف حياة الإنسان وتجويعه يقع على مسؤولية القائمين على تنمية الخرافة والجهل وسلب الناس حقوقهم فجاء نقدا للتوجهات السياسية التي أوصلت صاحب المطعم لهذا المنحدر من الفاقة، ثم هو اشارة لمستوى النظافة السائدة التي جعلت من صاحب المطعم استسهال وجود «الصرصر» في الطعام وبكون الامر حالة عامة، اذن هو إيغال في مفردات الحياة اليومية للمجتمع الفقير.

أما من الجانب الآخر فقد شكل هذا المقطع القصير استهانة بهذا الإرهابي وكأنها تقول:» ومن يجلس في مثل هذا المكان سوى ما سحق من طبقات المجتمع؟» وهو نوع من السخرة السوداء وصرخة بالسائد من الاعراف والتقاليد «السيواجتماعية» في مجتمع تنهكه الصراعات السياسية والدينية وتتجه به ثقافات نحو منحدرات الرذيلة .

فمن بين الأساليب التي تحاول القاصة رحيمي من خلالها الانعتاق من ربقة التقليد والصيغ المسكوكة المتعارف عليها هو ذلك الأسلوب

الساخر الناقم على الأوضاع السائدة وحقيقية ان هذا الاسلوب قد اضفى على المجموعة برمتها قيمة مضافة واضحة من خلال القراءة الاولى، على ان هذه السخرية قد تميزت بالعمق والحرفية، وقد تم بناء المواقف الساخرة في القصة لتشكل حافزا كبيرا للمضي في كشف للمناطق المعتمة داخل المجتمع والتي لايرغب التطرق اليها البعض بمعنى «المطعم، الاوساخ التي جللت ثياب صاحب المطعم، الصراصير الميتة، استسهال الامر من قبل صاحب المطعم، رفضه استيفاء أجور الطعام من الانتحاري «كل هذه المواقف تعد من المسكوت عنه، من هنا تلد الكوميديا السوداء التي من شأنها نقد الظواهر السلبية برغبة من القاصة إلى التصحيح.

وفي مجموعة «الانتحاري والفول» سعت القاصة «رحيمي» أن تتحدى راكبة موجة عاتية قد تودي بها لو كان هناك من يقرأ ما وراء السطور، محاولة أن تجعل من الأسلوب الساخر مطية، توصل من خلالها لأمور تؤرقها وتشكل ظواهر غاية في التخلف لا تستطيع البوح بها ألا بهذه الطريقة التي تتسم بالسلاسة والعمق في آن واحد، التي تلمح أكثر مما تفصح عن نواياها المستترة في توجيه نقد موارب للمجتمع وبعض سلوكيات أفراده غير السوية، وهكذا التجأت القاصة في قصة» قصة الساحرة، الكرسي الأخير «فقد وظفت الساحرة لنقد ظاهرة الطبقية الاجتماعية بأسلوب الى الدخول الى عالم السحر

والشعوذة فكريمة البطلة بهلوانية ساحرة تعاني الضياع والتشرد وكريمة ليست شخصية قصصية وحسب بل هي ظاهرة قائمة في كل مجتمعاتنا العربية على وجه التحديد والتي تؤمن بـ (الساحرة، الكشافة، قارئة الفنجان، ضاربة الودع ...) وما الى ذلك مما يزيد المجتمعات تجهيلا .

ولنستمع للمزيد لنؤكد على أن القاصة قد استحضرت كل الظواهر والسلوكيات الشاذة التي اصابت المجتمعات بالانحطاط من قوتين خارجية وداخلية غايتها الهيمنة على العقل واستلاب ما بعده .

لم يسمع ما قاله «الفوال، » كان في حالة تقيؤ شديدة.. انتفخ بطنه.. الحزام يشد معدته وصدره حتى الاختناق.. شعر بحاجة ملحة لقضاء حاجته.. لا يوجد مرحاض في دكان الفول.. ماذا يفعل.. خرج وهو يتلوى ألما .. ارتمى أرضا في زاوية زاروب ضيق إلى جانب كومة من القمامة، المغص يمزق أحشاؤه... أخذ يخور كالبقرة عند ذبحها.. نسي الحزام.. الألم أطاح بحواسه.. أنساه الجنة وما فيها.. انقلبت كل أحلامه إلى شيء واحد، الدخول إلى المرحاض.. يبدو الفول مسموما..! انفجرت معدته.. تبللت ثيابه، غرق بأقذاره.. أصبح مقرفا كجرذ ميت.. الرائحة النتنة تفوح منه كلما أقترب أحد المارة لمساعدته، يسد أنفه ويولي هاربا..

صور متلاحقة متماسكة مع بعضها وحبكة ذكية واعية لاتسمع بالتشتت لذهن القاريء بل تمسك بتلابيبه حتى النهاية وكأنني أتلمس

أكثر من «ذروة واحدة «في هذه القصة التي اشرنا في الاولى الى تمكن المتطوع من انجاز ما درب عليه في قطع الرؤوس وهنا الحال التي وصل اليها الانتحاري من وراء تناوله «الفول» وما حاق به ليكشف قبل أن يفجر جسده النتن والذي تحول الى «جيفة» يهرب منها الناس قبل التمكن من إنقاذه .

في هذا المقطع ادانات عديدة منها» إدانة الفقر، إدانة الإرهاب، إدانة العاملين على النظافة، إدانة القائمين على صحة الإنسان و...و الخ من الانتقادات اللاذعة ولسنا بحاجة لتدليل على الرؤية الثاقبة للقاصة والتصاقها بهموم الإنسان ورب سائل كيف واين هي الادانة نقول: «**لا يوجد مرحاض في دكان الفول» وإدانة أخرى» ارتمى أرضا في زاوية زاروب ضيق إلى جانب كومة من القمامة» وإدانة واضحة للفكر التكفيري الهمجي المنطلق من رؤية دينية «نسي الحزام..الألم أطاح بحواسه.. أنساه الجنة وما فيها»**

كل هذه الصور إنما هي صرخات واعية بوجه الظلم الذي يتوجه به الإنسان لأخيه لا علاقة للرب بما نفعل نحن نصطرع من اجل توافه فيقتل بعضنا بعضا دون أي وازع من ضمير ولا أخلاق «كيف تجمعت القمامة لماذا لا يوجد مجمع صحي بالمطعم أين هي الجنة في رأس الانتحاري ومن أدخلها كل هذه الأسئلة الكبيرة أجابت عليها القاصة بسخرية سوداء

شكلت تجديدا في أسلوب القص عمل عليه الكثير من كتاب القصة خصوصا في المغرب العربي ولكن للحق أقول: أن حنان رحيمي الأكثر جرأة من بين مجموعة القصص التي قرأتها وهي تتخذ ذات المنهج .

أقول أنا مع ما ذهب إليه الدكتور أبو القاسم دادفر وهو أستاذ في جامعة آزاد الإسلامية في قوله:» والسخرية مرآة صادقة للحقيقة من ناحية كما أنها طريق للتعبير عن الاضطرابات، والمساوئ، والسيئات، ومعايب الفرد والمجتمع من ناحية أخري. ومن هذا المنطلق يدافع الأديب الساخر عن القيم الإنسانية إذ يدافع عن المعنويات في عصره ذائدا عنها عدم استقرارها، حاثا المشاعر الإنسانية ضد الخوف، والخرافات، والأولام مشيرا إلي مواضع الظلم حافزا علي الفهم كما أنه يوجّه أحاسيس الإنسان نحو الآلام واكتشاف مواضعها، مكرّما تقوي الضمير. والأديب الساخر يمتلك ظرافة تقدر علي إضحاك الباكي الحزين المصاب بالآلام تأكيدا علي ما يعانيه من تلك الآلام». وهنا يجب علي الأديب الساخر أن يقوم بنقل فكرته بأبسط الطرق وتحقيقا لهذا الغرض يلجأ إلي الموازنة بين النقائض حيث يجعل المحاسن أمام المساوئ، والجمال أمام القبح، والسمعة الحسنة أمام نقيضها، والموت أمام الحياة العذبة، ويرفع رايات غضبه موجّها سهام غضبه وسخريته نحو كلّ ما اصطبغ بصبغة القبح والرذيلة[1].

(1) د. يوسف الشاروني: القصة القصيرة – ص67 .8 – الانتحاري والفول، ص38

وتتجسد الرؤية أعلاه في قصة الساحرة «

هرعت وكأنها تذكرت شيئاً هاما، عادت تحمل في يدها علبة سجائر

قائلة: ما رأيك ان نتسلى ببعض الألعاب السحرية؟

- سحر؟.. كيف؟

- نعم سحر.. ألا تعلم بأنني كيكي الساحرة..!

- ساحرة؟..!

سأضع هذه السيجارة المشتعلة بشعرك.. وسترى كيف ستختفي.

ارتعب:

- يبدو أنك مجنونة.. أريد العودة إلى غرفتي.

- لا تخف، أنت رجل، فهل يخاف الرجال؟.. إنها لعبة خ ّفة لا تؤذي

قدمت هذه الصورة سخرية هجائية تلعن الخرافة وتلعن الطبقية الاجتماعية وتهزأ بالمشاعر الحقيقية للانسان تحدثت تماما عن الجوانب القبيحة والسلبية للحياة كما صوّرت معايب المجتمع، ومفاسده، والحقائق المرة التي لا يراها إلا الأدباء من خلال تعايش حقيقي وسط المجتمع والاطلاع المباشر على ما يؤرقه ويستهلكه ويسلبه حقوقه الطبيعية في العيش الكريم اسوة ببقية المجتمعات المتحضرة .

(سحر، العاب سحرية، خوف الشاب من السحر ..) صور سلبية قدمتها القاصة كنقيض لما يجب أن يسود فالسحر خدعة وضحك على الذقون ولا شك ان المجتمع الذي يعتاش على السحر مجتمع متخلف.

ثمة صورة أخرى على الضياع والتشرد وانعدام الأهمية للوقت تقول كريمة بطلة قصة الساحرة للشاب ابن الأغنياء الذي ترعاه وتعمل على فك عقدته الاجتماعية:

نتسكع؟..! كيف ذلك يا «كيكة..»

- نخرج دون أن نحدد وجهة سيرنا، لا نلتزم بموعد عودتنا، المكان الذي يعجبنا نتوقف عنده، عندما نجوع نأكل

هذه الصورة الصادمة هي تعبير عن التشرد الحقيقي في المجتمع هكذا هم أولاد الأثرياء وان كانوا معاقين لايقف في طريق سعادتهم شيء والمال موفور والخدم بابخس الأثمان فما قيمة الوقت عندهم؟

وعلى هذا أقول أن القاصة وفي كل القصص التي تضمنتها المجموعة اشتغلت على الاسس الرصينة للقص ولكنها ركزت وبأسلوب نادر على السخرية السوداء ومن خلال التثوير الواعي للحدث القصصي . وأسلوب السخرية الاجتماعية الموغلة في السوداوية فالسخرية الاجتماعية الغنية «الانتحاري والفول» وصلت إلي هذا الغناء بسبب

الخزين اللغوي لدى القاصة والأسلوب الشعري التي جاءت عليه الجمل المشكلة للبنية الكلية للخطاب السردي، لأنها تجمع جميع العناصر اللازمة، كالتصريح بالعيوب الاجتماعية، والتنبيه على مواطن الضعف في المجتمع، والابتعاد عن اللغو او الحشو الذي لامبرر له او السرد الجانبي الذي يعمل احيانا على تشتيت ذهنية المتلقي، وجاءت السخرية دون هجو لاحد بل هي صرخات متتابعة بوجه ظواهر سلبية موروثة ومستحدثة وكل قصة من تلك القصص مثلت جانبا مهما من جوانب الحياة الاجتماعية ونقدا تقويميا هادفا، فالقصة من آلات النضال الاجتماعي، والوقوف ضدّ الظواهر الدخيلة على المجتمع .

إن جانب الإضحاك في قصص حنان رحيمي هو بكاء بطريقة مستحدثة فإن ضحك المتلقي فقد بكى بمرارة في داخله .

على أن هذه القصص الواردة قد شكلت ظواهر اجتماعية سائدة وضعت القاصة من خلالها يدها على جراح المجتمع وحري بها ان تدرس لأنها تشكل رافدا من روافد الإصلاح الاجتماعي إذا صح التعبير وهي الماعات ذكية في باب القص الملتزم والمتحري عن عذابات إنسان اليوم .

في صبيان الماراثون زمن مستحضر

للقاص صبري الحيدري

في مجموعته القصصية الموسومة صبيان الماراثون الصادرة عن دار الرافدين في بغداد في طبعتها الأولى والتي تضمنت ثلاثة وثلاثين نصا قصصيا، استطاع وبذكاء القاص صبري الحيدري أن يأخذنا لعوالم أبطاله، تلك العوالم المستدعاة من الذاكرة في معظمها، فالأبطال وحكاياتهم تمثل استرجاعا تاريخيا يجسد خزين الذكريات التي عاشها القاص.

ويجدر القول أن من العناصر السردية التي تبرز صوت السارد: محتوى النص السردي، والتعبيرات الشخصية التي تشير إلى ثقافة السارد ومعتقداته وقناعاته وتوجهاته السياسية والفكرية وموقفه من الناس والأشياء، وهذا ما عبر عنه الحيدري وفق إشكالية المقاربة بين الماضي والحاضر وكذلك الإيماءات أو التعبيرات التي تشير إلى وعي السارد بذكاء القارئ الذي يشكل الجانب المهم في عملية التلقي برمتها، ومن خلال قراءة متأنية لما ورد من موضوعات قصصية في المجموعة المذكورة وجدنا القاص على دراية تامة بنوعي السرد

فسرد يكون فيه النص متجانسا عندما يروى السرد بضمير المتكلم الشاهد، كما في قصة «رماد الليل، وسيرة بطعم الحنظل، ما رواه لي جدي «على سبيل المثال فهذه القصص الثلاثة تحدثت بضمير المتكلم وأشار للأحداث وكأنه هو الذي عاشها.، وثمة قصص تنتمي إلى السرد غير المتجانس الذي يتحدث فيه السارد عن شخص ثالث وعلى رأس هذه القصص «صبيان الماراثون» التي اتخذت منها عنونة المجموعة وشكلت في مضامينها قراءة في دفتر جيل من المشردين والشاذين ضمن تركيبة المجتمع العراقي من الصبيان المتحللين نتيجة لانحدار الدور التربوي للأسرة كما ورد في ثنايا القصة حين تحدث الصبي يتيم الأم عن والده السكّير، ومن ثم الشذوذ الجنسي عند الصبي الذي ارتهن تلك الصبية التي لم تبلغ الحلم بعد ومحاولة اغتصابها تحقيقا لرغبة وانحراف في سلوكه، وهذا الأمر يدخل ضمن إطار الاجتماعي والتربوي، أما السياسي وكما يبدو هو ضمن السقف الزمني المتعلق باحتلال العراق من القوات الغازية الأمريكية كما جاء في المتن من دلالات ورود جملة «تحركت ثلاثة همرات أمريكية» ص46 .

الطفلة هنا تمثل البراءة التي قتلت في بلادنا، والولد الشقي يمثل النكوص الأخلاقي في مجتمع كان مدرسة في الغيرة والشجاعة والخلق، ويحيلنا القاص إلى «المخاطر التي تصاحب الاحتلال والمتغيرات التي يحدثها في البنية الاجتماعية» .

تعيدنا قصة صبيان الماراثون الى زمن رواية ستينيات القرن الماضي وبالتحديد إلى: (سابع أيام الخلق) للروائي عبد الخالق ألركابي و(كراسة كانون)لمحمد خضير و(رغوة السحاب)لمحمود عبد الوهاب وقائمة طويلة من هذا النوع من السرد الذي يبشر بنهاية العدالة وشيوع الفوضى وتنامي العدوانية .

وحقيقة أن هذه القصة تثير إشكاليات سردية حول مستويات تعالق ما هو واقعي وما هو تخيلي..حيث يخامرنا الإحساس وقت تتبع الحدث القائم على بعض الاتهامات أن الصبي قد مارس الاستمناء دون أن يذكر القاص حصول الفعل إلا بالإشارة له وهو دعوة واضحة للمتلقي بأن يكون الحلقة التي تكمّل دورة حياة النص .

وتعزيزا لهذا الزعم ما انتهت إليه الأحداث من احتمالات تأويلية مفتوحة على خيارات مختلفة فقد انتهت القصة «يرتد ويعاود، يعاود ويرتد» ص46. وهذه الجملة وحدها تقع ضمن إطار النهاية الظنية التي تؤول وفقا للتلقي.

وفي قصة مثلت استرجاعا تاريخيا واضحا «حكاية للصحو قبل النوم» ص58، تضمنت سردا تاريخيا بأسلوب لغوي منضبط يعبّر عن معجم لفظي تراثي حاز عليه القاص فوظفه بعناية في متن الحكاية المستدعاة من الماضي «ثلاث حوبات، مشط، مكحلة، جزدان...)

وجميع هذه الألفاظ ذات سمة شعبية، فضلا عن صورة الكوخ المجسدة بعناية وهو يصفه» قدور وأوانٍ وناموسيات و... وكرسي خشب لمّاع تم الاستيلاء عليه من فرهود بغداد يوم مقتل العائلة الحاكمة «وهنا يتجلى التاريخ في القصة وهو إشارة لعام 1958م وما رافق تلك الايام من مجازر شهدتها بغداد وما رافقها من عمليات سلب ونهب لأملاك ملوك العراق وحواشيهم ابتداء بالقصر الذي استحوذ عليه المقدم وصولا إلى الأسلاب التي صارت نهبا بيد الخارجين عن القيم الاجتماعية.

وفي إطار التناسق الدلالي للمفردات والجمل في هذه المجموعة أجد أن الحيدري نجح الى حد كبير في تنسيق هذه العلاقة بين الدال والمدلول اذا ما عرفنا أن العمل الابداعي يسعى لترسيخ هذه العلاقة كما يجد ذلك تودوروف ويشاطره الرأي دي سوسير «بقوله إن «العلاقة بين الدال والمدلول هي بالضرورة علاقة غير معللة بعلة ما، إذ الدال والمدلول كلاهما من طبيعة مغايرة، ولا يعقل أن تكون سلسلة متوالية من الخط أو من الأصوات تشبه في شيء المعني، وفي ذات الوقت تكون هذه العلاقة ضرورية، على معنى أن المدلول لا يمكن أن يوجد بدون الدال وبالعكس» وانطلاقا من هذه القاعدة فإن العمل القصصي الذي يترك أثره في نفس المتلقي وجود تلك العلاقات المتشابكة بين الطرفين، وهذا ما تمكن من تجسيده الحيدري في معظم المتون السردية التي تضمنتها المجموعة .

يقول القاص:

«الآن تحت سيلان النوم الخفيف، كان بوسعها أن ترى أشياء ...»
ص68

في هذه الجمل وما يشابهها يذهب نطاق الدلالات الوضعية حيث لا يكون بينها تفاوت، لأن «محاولة إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه وهذا ما عبّر عنه بطريقة غير مباشرة من خلال انزياح الجملة، أما النقصان بالدلالات الوضعية لم يرد في معظم القصص، وليس من فائض لغوي حيث قدّرت الجمل لتغطي المعاني «توافق التراكيب للمعاني بلا زيادة»، . ومثال ذلك إذا أردت تشبيه الخد بالورد في الحمرة مثلا وقلت: خد يشبه الورد، امتنع أن يكون كلام مؤد لهذا المعنى بالدلالات الوضعية أكمل منه في الوضوح أو أنقص وهذا معنى التكامل بين اللفظ ودلالاته.

غالبا ما اتسمت قصص هذه المجموعة بالترجمة الذاتية للحدث القصصي من خلال انسجام السرد وهو الكيفيَّة التي تُروى بها القصَّة كذلك هو طريقة عرض الحوادث في القصَّة، أو هو نقل حادثة من صورتها الواقعة في الواقع إلى صورةٍ لغويَّة.

تكلم السارد في «صبيان الماراثون» عن وقائع مزجت بين الحدث الفعلي وترميزاته وبين مخيال القاص الذي أضفى على الحدث ما يسوقه بطريقة ذكية للمتلقي.

ومن النافع التنويه أن المجموعة تضمن ما يقع ضمن «القصة القصيرة جدا» كما في «تأمل، الخلاصة، حرمان، نقطة، كابوس، خبز، التابوت» التي تمثل فيها عنصري الادهاش والمفاجئة .

رحلة في منجز القاص غانم عمران

يصّر القاص غانم عمران على جلد الانحراف في المجتمع من خلال مجموعته القصصية الصادرة عن دار ديوان العرب للطباعة والنشر والتوزيع في مصر لسنة 2019م والتي تضمنت بحدود سبعة وتسعين نصا قصيرا تسيدها النقد تارة والسخرية السوداء أخرى وهذا المنهج من المناهج التي تحوز اهتمام المتلقي لأسباب عديدة على رأسها انشغال إنسان اليوم بشؤون الحياة وتعقيداتها فضلا عن الهجوم المفاجئ للمعلوماتية التي كادت أن تقضي على القراءة الورقية .

غانم عمران ومن خلال هذه المجموعة يسفر عن وجه القاص الملتزم والناضج الذي استدل ومن خلال تجربة راسخة في الحياة على الطرق المفضية للقراء وكيفية تعبيد طرق التواصل مع الجمهور وهذه الميزة تحسب للقاص فضلا عن أن الترجمة الى اللغة الانكليزية قد أضفت على المجموعة جمالية أخرى .

قدم للمجموعة من اليمن الدكتور سامي أحمد الغشم ومن العراق الأستاذ الدكتور أسعد محمد علي النجار وكنت أتمنى أن وجهات

النظر للأساتذة الأجلاء تكون في نهاية المجموعة، وهذا رأيي في «أن الشعر والقصة والرواية تحديدا من الأجدى أن تعقبها الآراء ولا تتقدمها» ومع ذلك فإن تجربة القصة القصيرة جدا في أيامنا قد أسيء فهمها واختلف في تعريفها بين مسمى قصة قصيرة جدا وبين ومضة قصصية ومازال النقاش محتدم حول المصطلحين والقصة في ابسط مفهوم لها «أحدوثة شائقة. مروية أو مكتوبة يقصد بها الإقناع أو الإفادة» وبهذا المفهوم الدلالي، فإن القصة تروي حدثاً بلغة أدبية راقية عن طريق الرواية، أو الكتابة، ويقصد بها الإفادة، أو خلق متعة ما في نفس القارئ عن طريق أسلوبها، وتضافر أحداثها وأجوائها التخييلية والواقعية.

فما تعريف القصيرة جدا هي بذات التعريف ولكن «مكثفة في الحدث، موجزة جدا في استخدام الألفاظ، فيها أربعة عناصر أساسية الحدث أو القصصية والجرأة والتكثيف والوحدة .

يقول القاص غانم: «**جماجم الشجعان التي سقطت في أرض المعركة بالحق، اعتلتها حوافر الخونة لالتقاط صور النصر**» ص14

أوجز وكثف مع وحدة الموضوع والجرأة القصة سياسية بامتياز، كل الحروب والثورات في العالم قرابينها الفقراء ممن ضحوا بأرواحهم ومن يستثمر الفوز ويحصد النتائج الطارئون والانتهازيون .

يقول القاص:

«بعد أن احدودب ظهره من كد وعناء وفّر لهم الاموال دون تقسيم، كان نصيبه بين الورثة السب واللعن» ص22.

ظاهرة اجتماعية سائدة بين ابناء هذا العصر لابتعاده عن القيم الاجتماعية العليا فضلا عن ابتعاده عن القيم الدينية، فلا دين ولا خلق حتى مع أقرب الخلق «الاب» الذي وفر للابناء عيشة كريمة وكان نصيبه اللعن بسبب الخلاف المادي بين الاشقاء، والقصة تنبض بالصدق نتيجة للتحول المادي في حياة الناس وسيادة روح الاستئثار والطمع.

في موضع آخر يقول:

«العربي الذي يئس من واقعه امتطى صهوة الزمن يستطلع شكل المستقبل، خنقته رائحة الدماء، التحف عباءة الماضي» ص52

وخزّ ونقد وسخرية سوداء، المنطقة العربية تعج بالموت ودم العربي صار أقل شأنا من الماء والمشكلة أن القاتل والمقتول من سلالة العرب، لذا تحول العربي للاجترار الفارغ بزعم أن لديه حضارة زاخرة وعمقها كذا وكذا ... وهذا ما يتقاطع مع الواقع المعاش الامر الذي جعل ابناء الجيل العربي اليوم يشككون من أن للعرب حضارة أو دين ذلك أن الامور بمخرجاتها ولا مخرج بأيدينا من تلك الحضارة المزعومة.

انتقد القاص الواقع مثلما انتقد الماضي المعتم بفضل تزوير التاريخ وتشويه الحقائق وهذا مثّل الجرأة في الطرح ونقدا فيه روحا تهكمية وسخرية سوداء تستهدف الإصلاح القائم على إعمال النتاج الادبي لخدمة قضايا المجتمع فوق ماله من وظائف جمالية أخرى.

ويضيف القاص:

«النخلة التي احتضنتهم بظلها وغذتهم بثمرها، جف ماؤها ويبست عروقها عندما رأت أصحابها يأكلون تمرا مستوردا «ص78

«المنصب المرتقب الذي حصل عليه جارنا لتعبيد الطرق وبناء المدارس، أثبتت بأنه كالملح في الماء الساخن» ص83.

ونخلص لحقيقة لا جدل فيها أن القصة القصيرة جدا التي عمل عليها القاص غانم ورغم قصر هذه القصة القصيرة جدا، ومحدوديتها من حيث عدد الكلمات والجمل بصريا وفضائيا وتركيبيا، فإنها تطرح أسئلة كبيرة وجادة، تجمع من جهة بين الذاتي والموضوعي، وبين الواقعي والخيالي، وبين الملموس والماورائي، وبين المحلي والإنساني. وتتأرجح من جهة أخرى بين الخاص والعام، وبين العجيب والغريب، والمباشر والرمزي، وبين التعيين والتضمين.

وطرح القاص مقاربة في نصوصه للكثير من المشاكل والقضايا والهموم والمصاعب، ولاسيما على مستوى التجنيس والكتابة والتصنيف، بعد أن اختلط هذا الجنس مع باقي الأجناس والأنواع الأخرى.

شكلت المجموعة بتفصيلاتها الميسم الحقيقي لهذا الجنس الأدبي الجديد الذي ظهر ليواكب التطورات السريعة التي عرفها العالم بصفة عامة، والمجتمع العربي بصفة خاصة خصوصا في بلاد المغرب العربي الموطن الحقيقي لها قبل انتقالها إلى الأدب العراقي المختلف في تاريخ حقيقي للعمل بها وفي اغلب الظن أنها ظهرت على الساحة الأدبية العراقية في ثلاثينيات القرن الماضي .

هذه الإضاءة اليسيرة على مجموعة القاص غانم عمران ما هي إلا إشادة بدور هذا النوع من الأدب ومساهمته في إيجاد أرضية لنقد الظواهر السلبية في المجتمع سياسية واقتصادية ودينية واجتماعية وهذا أحد واجبات الأديب ووظيفة الأدب.

والقصة القصيرة جدا ... طالب عمران المعموري

عن دار ديوان العرب في مصر محافظة بور سعيد صدرت للقاص العراقي طالب عمران مجموعة قصصية (65) نصا قصصيا قصيرا والقصة القصيرة ظهرت منذ التسعينيات من القرن الماضي استجابة لمجموعة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية المعقدة والمتشابكة التي أقلقت الإنسان وما تزال تقلقه وتزعجه ولا تتركه يشعر بقيمة الوقت بل وضيقّت عليه فسحة التأمل، ناهيك عن عامل السرعة الذي يستوجب قراءة النصوص القصيرة جدا والابتعاد عن كل ما يتخذ حجما كبيرا أو مسهبا في الطول كالقصة القصيرة والرواية والمقالة والدراسة والأبحاث الأكاديمية.

وبالتأكيد فإن القاص طالب هو جزء من هذا المجتمع الذي فقد استقراره ولذة الوقت وانشغل كثيرا بما يُلهي المتلقي بتعقيدات الحياة الجديدة الأمر الذي يدفع الأديب البحث عن وسيلة لإيصال رسالته ومن أقل الطرق وأقربها لنفسية القارئ.

وقد عملت متون هذه القصص رغم توقفها على بضعة أسطر على نقد ظواهر اجتماعية سادت في ظلّ الفوضى والاضطراب العام وفي كل شؤون الحياة.

يقول القاص:

«اعتاد ان يحكي له قصة قبل النوم، استرسل الطفل الصغير بحكايته، استغرق الاب في نوم عميق. ص13.

سطر واحد فقط ليس أكثر تضمن مغايرة وإدهاشا وحكمة وتضاد في آن واحد ولعل ما ذهب اليه جميل حمداوي في تحديد قواعد القصة القصيرة ينطبق تماما على المتن القصير المعبر عن حدث.

تستند المقاربة النقدية لفن القصة القصيرة جدا، أو ما يسمى كذلك بالمقاربة الميكروسردية، إلى عدة معايير ومقاييس نقدية، تنصب على الجوانب الدلالية والشكلية والبصرية. ويمثلها عربيا جميل حمداوي، ويشاركه في بذلك نسبيا أحمد جاسم الحسين، ويوسف وآخرين في هذه المقاربة الجديدة وتمييز الأركان والشروط والشروط، أو بين المكونات الداخلية والتقنيات والسمات الخارجية، أو بين العناصر البنيوية التي تميز فن القصة القصيرة جيدا، وتفرده عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

كما لم تجعل المرحلة المعاصرة المعروفة «بزمن العولمة» والاستثمارات والتنافس الإنسان الحالي ولاسيما المثقف منه مستقرا

في هدوئه وبطء وتيرة حياته، بل دفعته إلى السباق المادي والحضاري والفكري والإبداعي قصد إثبات وجوده والحصول على رزقه؛ مما أثر كل هذا على مستوى التلقي والتقبل والإقبال على طلب المعرفة، فانتشرت لذلك ظاهرة العزوف عن القراءة، وأصبح الكتاب يعاني من الكساد والركود لعدم إقبال الناس عليه، كما بدأت المكتبات الخاصة والعامة تشكو من الفراغ لغياب الراغبين في التعلم وطلبة القراءة والمحبين للعلم والثقافة.

وبناء على ما سبق، فقد حدد الدكتور أحمد جاسم الحسين مقومات القصة القصيرة جيدا في كتابه «القصة القصيرة جدا» وقال لها أربعة أركان أساسية هي: «القصصية، والجرأة، والوحدة، والتكثيف».

وفي المقتبس أعلاه نجد أن الركن الأول واضح جدا «ظاهرة الحكي للأطفال بغية النوم وهي ظاهرة سائدة منذ القدم».

الركن الثاني الجرأة: لا يتطلب المقتبس أعلاه جرأة لأنه يتحدث عن السائد .

الوحدة: والقصد هو وحدة الموضوع ولم يخرج القاص عن هذه القاعدة.

التكثيف: تمثل في استخدام استخدم ستة عشر مفردة مع الأدوات. وهذا يعني أن القواعد الأساسية للقصة القصيرة جدا منطبقة بحدود كبيرة.

وفي قصة أخرى مع اختلاف الموضوع يقول:

«قال في بيتي جنة، دعاني ذات مرة إلى بيته، ازددت فضولا لأرى جنته، كان بيته خاويا إلا من امرأة مسنة، كان يطعمها بيديه» ص16

الحكاية تتلخص ببر الأم «الجنة تحت أقدام الأمهات».

ظاهر البيت خاوٍ إلا من عجوز: فهو يبر والدته فيطعمها بيديه وهذا منتهى السعادة لمن يعملن ملخص الحكاية «أن البرّ بالوالدة يقود إلى الجنة «درس بليغ من الدروس الوعظية الأخلاقية التي غادرها الناس في عصرنا تشكل هذه المفردات وخزة في عمق الضمير.

والحقيقة أن هذا الفن قد تبلور في دول الشام وبالضبط في سورية وفلسطين، ودول المغرب العربي وخاصة في المغرب وتونس على حد سواء.

كذلك تعرف القصة القصيرة جدا جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثف والنزعة القصصية الموجزة والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلا عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب والنفس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتوتر وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار. كما يتميز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ماهو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي.

ورغم أننا بصدد استعراض تجربة القاص طالب التي اتسمت بالجرأة والتحدي القائم على الثقة بالنفس في وضع بصمة في هذا المجال رغم أن القاص إبراهيم أحمد منذ تسعينيات القرن الماضي لكن التجربة بقيت في نطاق ضيق ولم يهتم القاص العراقي بتطوير هذا الضرب من القص الذي يعد مجهول الهوية ولا يستوي الكثيرين ليس من ناحية التلقي وحسب بل من ناحية المنتج له رغم أن قواعده مختلف عليها .

فعن القاص والروائي العراقي هيثم بهنام بردى صدر كتاب يعالج فيه تاريخية هذا الجنس وتوثيق لمسيرة القصة القصيرة جداً في العراق منذ ثلاثينات القرن الماضي وهذا الرأي مغاير لما ذكرنا أنها ظهرت جليا في تسعينيات القرن الماضي وثمة آراء مختلفة .

ويؤكد بهنام في قوله «(القصة القصيرة جداً، قياساً إلى صنوها القصة القصيرة، فن جديد يربو عمره على القرن، وحاله حال أي فن استقبل عند ولادته بمشاعر شتى وتشكلت مواقف متباينة إزاءه) القصة القصيرة جدا، ص13. ثم يستعرض الأجيال القصصية ويبدأ بالريادة للقاص (نوئيل رسام) عندما نشر قصته (اليتيم) سنة 1931 وقصة (موت فقير) عام 1930 ويؤكد الناقد (باسم عبد الحميد حمودي) أن (نوئيل رسام) هو أول من ثبت على متن إحدى قصصه مصطلح (قصة قصيرة جداً)

والقصتين منشورتين في (ص50 – ص53) من الكتاب المشار اليه. ثم جاء القاص ابراهيم أحمد ليسلك منهج القصة القصيرة جدا فيبدع فيها وتوالت التجارب التي بقيت ضمن نطاق ضيق كما اسلفنا .

وعليه فإن القاص طالب طرق ذات الباب التي طرقت كثيرا وأمنياتنا أن تأخذ القصة القصيرة جدا طريقها لأذهان وذائقة المتلقين وتؤسس لجمهور بهذا المجال، وحقاً يبدو الإصرار والجدية لدى القاص في تجسيد هذا النوع من الحكي ويجعله مؤثرا بغية نقد بعض الظواهر التي كانت موضع اهتمام القاص يقول:

«دخل السوق الشعبي اجتمع إليه الناس بمظهره الجميل وقيافته الراقية، حوله حرسه الشخصي، نظر إليهم، تطلعوا إليه بأمل، تحدث نضح بما فيه «ص17

«العاشق الذي أحب بجنون، ابتليّ، جاد بنفسه وأولاده» ص18

«الرجل الذي قضى عمره سعيا وراء تحصيل العلوم المجردة، أصابه الزهو، أرجعه إلى رشده عبد ضعيف «ص40.

هو نقد لاذع لظواهر اجتماعية سلبية في معظم الأحيان، تنفتح على تأويلات عدة ولا يمكن الجزم بمراد القاص منها مهما اجتهد المتلقي يبقى المعنى نصفه أو كله في ذهنية القاص وحده .

وذهبت بعض القصص الى المنهج الوعظي الذي استهدف القاص من خلاله تقديم موعظة على طبق شفاف تماما يقول:

«ارتدت قميص الانتظار، أقسمت لن يفك أزراره سواه» ص56

«زرع البسمة في وجهه، حصد السعادة في قلوب الناس» ص56

«خلع إحرامه، ارتدى قميص الخلاعة «57

«استرقو السمع، لعنهم أهل السماء «ص60

وطائفة أخرى من المواعظ والحكم التي احتكم عليها القاص من رحلة الحياة متبنيا فكرة أن القليل ربما يشكل إصلاحا لمجتمع ينحدر نحو الرذيلة والتشرذم ولا طائل من كثرة السرد في آذان صماء .

وأخيرا أقول القصة القصيرة جداً في العراق اشتغل عليها كثيرون وفقا لأجيالهم والمنجزات الإبداعية بهذا الصدد كثيرة إلا أنها لم تأخذ حقها من الدراسات النقدية، أتمنى على المهتمين الالتفات إلى هذا الجنس الأدبي الرصين الذي ازعم أننا بحاجة إليه أكثر من أي وقت مضى .

السيدة «ش» وعقارب الغربة

قراءة في المجموعة القصصية للقاص المصري محمد غنيم

في عالم السرد تنفتح أمام السارد آفاق المخيال في الحوادث اليومية التي يسجلها القاص الحاذق في ذهنه ثم يسترجعها في لحظة التدوين، وتتوقف حنكة القاص في المزج بين الحدث القصصي كواقع ملموس وبين ما يضفي عليه من مخياله من تطريزات يؤطر من خلالها ذلك الحدث بحيث يتمكن من المتلقي في متابعة التسلسل الحدثي حتى نهايته .

والحقيقة أن محمد غنيم في مجموعته القصصية السيدة «ش» والمطبوعة في دار النخبة لسنة 2018 كان ذكيا في التعامل مع الأحداث والشخوص فضلا عن أنه لاحق الزمن من خلال تعويمه تارة وتثبيته تارة آخري وكأنه يريد لقصصه عمرا يتناسب مع الزمن القادم .

ومن القصص التي استهدف فيها قضية هجرة الشاب من بلاده طلبا للقمة العيش في بلدان العالم المختلفة كانت ضربا سياسيا وحجة على السلطات العربية الحاكمة وقدرتها في توظيف الاقتصاد لخدمة الإنسان والقصور الكبير الذي يؤكده الواقع على والضياع الذي يعانيه العربي عموما بسبب سوء إدارة المال والإمكانات البشرية في آن واحد

الأمر الذي يدفع إلى التفكير في الهجرة التي تعتبر الكنز الذي يبحث عنه خارج حدود الوطن .

تشير قصة «**كواليس الكوابيس** «ص19 – 26 **الى المعانات التي يستشعرها من جرب الغربة وابتعد عن ملاعب الصبا والطفولة والأتراب من أجل الحصول على المال الذي ربما سيحقق له نوعا من الاستقرار ويشعره بالأمن الاقتصادي في بلده، وقسوة الغربة تبدأ من مستهل القصة حيث يقول: «في بناية عروس دمشق، حيث أسكن تراودني رائحة الغربة، المنبعثة من أرجاء المكان ...» ص19.**

البناية التي يتحدث عنها ذلك المكان الموحش الذي يشعره بالحنين لسكنه ووطنه وأصدقائه وكل شيء يربطه بما نشأ عليه، ومهما كان البديل فلا يحل محل الوطن لو كان من ذهب فعبق الطفولة والصبا في المكان الذي اعتاده وتلك سجية العربي وسمته في علاقته بالمكان، ورائحة الغربة التي أشار إليها بالتأكيد هي ما انبعث في ذهنه من عطر المكان الذي فارقه دون أن يصرح بذلك تخلصا من المباشرة وهو من الأساليب اللغوية الجميلة التي يعمل القاص على استعارة المعنى ليمنح فكرته زخما جماليا.

ثم تتوالى الأحداث ليعرج لنا على صديقه الذي وصفه «احمد سامح الذي يقف بجسده السمين المحمول على ساقين متلاصقين ...»

ص19، وكأن القاص يريد الخروج من رتابة الحدث ومأساوية الشعور ليدخلنا في عالم زميله «احمد سامح» صاحب السمات البسيطة وفي بعض الأحيان الساذجة والمعبرة عن طيبته وبدائية تفكيره ونزوعه نحو الطعام دون الأخذ بنظر الاعتبار نوع وشكل الطعام كما أشار لذلك بعدم معرفة ما بداخل «السندويجة بالضبط «

وثمة اشارة ذكية وهو يتحدث عن صاحبه السمين وسبب مجيئه إلى الإمارات ذلك البلد الذي تحول الى مشغل دائم في عمق الصحراء واستقطب الايدي العاملة والكفاءات المهنية من كل أصقاع الأرض إذ يقول:» **من أجل العمل كي يؤسس شقة ويتزوج من أسماء مختار التي هي بمثابة مسيرته النسائية الفاشلة**» ص21. وهو بهذه الإشارة يؤكد على أن الغربة والسفر وترك الوطن من الأمور التي يكره الإنسان عليها أما عجزه التام في تحقيق أدنى أهدافه كإنسان وهذه مأساة الإنسان العربي في مختلف الدول العربية التي لم تفكر بتنمية اقتصادياتها لضمان سعادة الأجيال وأن الهجرة لبلدان عربية ثرية لم تكن مطلقا هي الحل لان مفاهيم العمل في هذه البلدان تتصرف مع العربي تحت عنوان «أجير» عليه أن يبيع جهوده العضلية والفكرية بالثمن الذي يفرضه رب العمل وليس كما يستحق العامل وتلك طامة أخرى أشار إليها القاص بترميز أحيانا وبكشف واضح في أحيان أخرى.

وتنتهي الأحداث في هذه القصة حاجة المغترب الطبيعية للجنس وخصوصا العربي الذي يشكل الجنس لديه هماً كبيرا .

وقد تضمنت هذه القصة ابعادا سياسية واجتماعية واقتصادية ونفسية، واشج من خلالها القاص بين مسحة الأسى التي يشعر بها المغترب عن بلاده وبين الفكاهة المشحونة بالالم .

وننتقل الى قصة آخري تدور أحداثها في بلد لا عربي ولا أوربي إنها في روسيا محط أنظار العرب في الكثير من الجوانب السياسية والاقتصادية وفي حقوق الإنسان ومبدأ الأجر على قدر العمل ويسرد لنا القاص معاناته وخوفه من امتطاء صهوة الطائرة وانه لأول مرة يسافر على متن طائرة لا يعرف شيئا عن مخاطر السفر بهذه الواسطة .

الوجهة هي ترميم «الكرملن» البناية الأولى في روسيا بل وربما في العالم أيضا، لكن الجديد في الأمر أنه يتعرف من خلال العمل في هذا المكان على فتاة روسية من أصل عربي ويكاد أن يعشقها إلا أن عنصر المفاجأة والإدهاش في نهاية الحدث تكتشف انه «مصري «فتنفر تماما ووتبتعد بسبب أن أمها تعرضت للاغتصاب من رجل «مصري»

وبلا تكلف في تأويل الحدث القصصي يطلعنا القاص على أن الظروف القاسية التي تدفع بالشباب إلى الهجرة لبلدان العالم تحمل بين طياتها مخاطر كبيرة وقد تسيء لسمعة ومكانة البلد ذاته من خلال

حاجة المغترب لأشياء كثيرة منها الجنس التي قد تدفعه لارتكاب جريمة الاغتصاب .

وفي القصة كذلك رؤى وأفكار مرمزة في مقدمتها الحفاظ على خبرات الشباب وعدم الدفع بهم إلى الهجرة القسرية نتيجة ضيق سبل العيش وتزايد أعداد المحرومين .

تشكل المجموعة القصصية لمحمد غنيم التي تضمنت «30» عنوان قصصي تراوحت بين القصة القصيرة والقصيرة جدا.

تضمنت العديد من الموضوعات الاجتماعية المستلهمة من الواقع والناطقة بلسان حال الناس في معظم الأحيان وحتى الذاتي منها هو عبارة عن تجربة تنسحب على العموم ولا تقتصر على القاص .

وهذا الاستعراض اليسير في هذه المجموعة لا ادعي اني سبرت أغوارها واستكنهت مضامينها وهي لا تعدو أن تمثل إشارة لمنتج عربي واعد.

وإن كانت السيدة «ش «باكورة أعمال القاص محمد غنيم فغنها تبشر بقاص حاذق ويمتلك مخزونا لفظيا ومعجما يؤهله لاحتلال أماكن متقدمة في ميدان القص العربي.

القصة القصيرة والانزياح

في ابسط مفهو للقصة القصيرة هي سرد قصصي قصير نسبيًا (قد يقل عن عشرة آلاف كلمة) يهدف إلى إحداث تأثير مفرد مهيمن ويمتلك عناصر الدراما. وفي أغلب الأحوال تركز القصة القصيرة على شخصية واحدة في موقف واحد في لحظة واحدة. وحتى إذا لم تتحقق هذه الشروط فلا بد أن تكون الوحدة هي المبدأ الموجه لها. والكثير من القصص القصيرة يتكون من شخصية (أو مجموعة من الشخصيات) تقدم في مواجهة خلفية أو وضع، وتنغمس خلال الفعل الذهني أو الفيزيائي في موقف. وهذا الصراع الدرامي أي اصطدام قوى متضادة ماثل في قلب الكثير من القصص القصيرة الممتازة. فالتوتر من العناصر البنائية للقصة القصيرة كما أن تكامل الانطباع من سمات تلقيها بالإضافة إلى أنها كثيرًا ما تعبر عن صوت منفرد لواحد من جماعة مغمورة.

وفي مجموعته القصصية يؤكد القاص نبيل اسكندراني على الواقع بطريقة فيها من الانزياحات الكثير وهي تعبير صادق على جدية

الاسكندراني تجاوز السرد المباشر للوقائع وتقنيعها بالمخيال الذي يتطلب من المتلقي المزيد من الذكاء، نعم هناك شيفرات تسنوجب التوقف عندها يقول القاص:

«الدرب إلى المستحيل طويل، يعلم الربان ذلك، ولكن ذلك لا يثنيه عن الغوص في أعماقه، وأعماق نفسه ...» ص17.

المستحيل هو الاشكالية التي تقصدها القاص والتي تشير الى غير المدرك في حقيقته وهو الماوراء الذي يتطلب عزيمة واصرار على الاستمرار رغم انه تجاه «مستحيل» وعملية الغوص تمثل الكشف عن خفايا ذلك المستحيل الذي اتخذ تسمية مجازية عن الصعوبات والأخطار المحيطة به.

ولا أتصور أن القاص يستهدف السير على منوال القصة القديمة التي اعتمدت الخبر المفضي لحقيقة ما، بل ذهب الى المغايرة في الابتعاد عن المباشرة والتقريرية، اذا ما عرفنا أن القصة القصيرة قد وجدت طوال التاريخ بأشكال مختلفة؛ مثل قصص العهد القديم عن الملك داوود، وسيدنا يوسف وراعوث، وكانت الأحدوثة وقصص القدوة الأخلاقية في زعمهم هي أشكال العصر الوسيط للقصة القصيرة.

ولكن الكثير من الباحثين يعتبرون أن المسألة أكبر من أشكال مختلفة للقصة القصيرة، فذلك الجنس الأدبي يفترض تحرر الفرد

العادي من ربقة التبعيات القديمة وظهوره كذات فردية مستقلة تعي حرياتها الباطنة في الشعور والتفكير، ولها خصائصها المميزة لفرديتها على العكس من الأنماط النموذجية الجاهزة التي لعبت دور البطولة في السرد القصصي القديم.

يقول القاص:

«لا يدرك البحر الذي قد أنصت لألف ألف عاشق، والذي التفت عند شواطئه جحافل المتألمين عبر العصور «ص21.

ها هو يخرج من الجملة الخبرية إلى الوصف والتشبيه بجمل تعبيرية قادرة على الامتزاج مع الحدث السردي ومكملة له، ويذكرنا الاسكندراني في منهجه القصصي بـ (إدجار ألن بو) وهو من رواد القصة القصيرة الحديثة في الغرب . كذلك يوسف إدريس في مصر، وزكريا تامر في سوريا، ومحمد المر في دولة الإمارات. هؤلاء جميعا اشتغلوا على تحريك الحدث القصصي من خلال الخروج عن التسلسل والتراتبية .

نبيل اسكندراني يقدم القصة القصيرة برؤيته الخاصة ولا بد من التنبيه هنا من أن اننا في زمن القصة القصيرة بإطلاق لا يحتاج إلى تدقيق وتمحيص الملاحظ والسائد أن الساحة الادبية العربية تتجه نحو السرد بحكم المتغيرات التي طرأت على التفكير العربي في ظلّ

العولمة الثقافية، لكن تركيزالصحافة على القصة القصيرة لا يعني بالضرورة أنها الأهم في أشكال الإبداع الأدبي، وإنما يعود هذا التركيز ونحن لا نشك في خصوبة القصة القصيرة وقدرتها على استيعاب عالم التجربة الإنسانية وتعقيداتها، بل إنها استطاعت أن تفرض الاعتراف بها كجنس أدبي متكامل له خصوصيته خاصة في العقدين الاخيرين، وهذا المتغير فرض على القاص ان يكون على وعي تام بما يدور حوله ويمزج بين واقعه وخياله ليرسم لنا لوحة تفوق الواقع وتبتعد عن التعمية في متاهات لا طائل منها.

يؤكد القاص امكانيته في المزاوجة بين الواقع والمخيلة إذ يقول:

«اليوم هو العاشر من شهر القمر، والربان يزداد شكا بازدياد معرفته، هكذا هي الحقيقة، كلما اقترب المرء منها ازداد شكاً بها، أوليس الطريق الى المعرفة يبدأ بالشك بكل ما هو حولك؟ص49.

اشتغل القاص على المزج ما بين العقلاني واللاعقلاني، وبين الواقعي والوهمي المتخيل، فيظهر الحدث المركزي كأنه شيء واقعي قطعا، لأن لغة القصة اتسمت بالشعرية في بعض مفاصلها وبالفلسفة في مواضع، فما كان الحدث إلا واقعيا ومتخيلا، لكنه داخل فضاء النص، يُقدّم على أنه واقعي مادام القارئ ولج عالم النص، وهنا تظهر الغرابة التي تدهش النفس. وهنا يتلذذ القارئ بالحالتين معا ويتخلص

من دوامة الحيرة، بحيث يتصور أن العنصر الغرائبي في القصة هو جزء لا يتجزأ من واقع الشخصيات وهذا ما يبدو واضحا في سياق الجمل المذكورة «كلما اقترب منها ازداد شكا». وهذا نوع من الإيهام الذي تبحث عنه القصة القصيرة لتحقيق الجمال الفني الإبداعي، وهو أيضا أحد المدهشات التي تغري القارئ في الارتباط عاطفيا بالنص.

وعن الاختلاط الاجناسي بين قصص الاسكندراني اتذكر قول الروائي وكاتب القصة القصيرة المشهور مانويل كومروف بأنه حين يجد نثره أخذ بشكل ما إيقاع الشعر، فإنه يتوقف فوراً، فليست مهمة النثر أن يكون شعراً. يقودنا هذا القول إلى ظاهرة اختلاط التجربة الشعرية بالتجربة القصصية، وتحول بعض القصص التعبيرية إلى حالة شبه شعرية، ففقدت إقناعها على الصعيدين القصصي والشعري، يقول الاسكندراني:

«الليلة ينتظر الشاعر زائر الليل، تراوده بعض الافكار عن العودة الى القرية، ليلتقي صاحبة العينين الآسرتين» ص96.

ما من ظاهرة إلا ولها أسبابها، لكن هذا النزوع باتجاه ما يمكن تسميته الشعر المنثور، يمكن رده إلى بروز العنصر الذاتي أو الأوتوبيوغرافي في القصة عند الاسكندراني بما هي فيض نفسي تلقائي، أو تعبير صاف عن النفس، يقتضي تكثيفاً شديداً، أو هو الاختصار حسب فرويد، بمعنى النزوع باتجاه الطابع الإيجازي للمضمون الظاهر للحلم، في

مقابل غنى مضمونه المستتر، ويكون من السهل بمكان أثناء قراءة هذا النوع من القصص المطابقة بين شخصية المؤلف أو البطل، أما الحكم على هذه الحالات الكثيرة التي تقع بين الشعر والقصة، فيكون على النحو التالي:» إذا استعملت التعبير الشعري لخدمة القصة فذلك جيد، وإذا وظفت التعبير الشعري من أجل التعبير الشعري، فذلك ليس بشعر، والشعر ليس بقصة، وهذا مكمن الخطر في محاولة المزج الاعتباطي بين الجنسين .

وحين يفرض الغموض نفسه في القصة القصيرة ويتحول النص إلى رموز مشهدية غامضة كما في الشعر الحديث، فإن التعامل معه يغدو مغامرة؛ فالقارئ يحاول أن يحلل الصور الشعرية بهدف لملمة ما تفرق من أجزاء، وعليه في الوقت نفسه أن يميز بين كلام عادي وآخر ذي دلالات عميقة، فيكون أمام نمط كتابي منفتح على صيغ تعبيرية متناسلة مليئة بالرؤى والاحتمالات، بعضها لا يكتب له النجاح، والبعض الآخر يثير فضول القارئ ويدفعه إلى القراءة أكثر من مرة، كما هو الحال في نصوص الاسكندراني الذي سلك هذا المسلك الفني في عدد من قصصه، إذ مزج جمالياً بين القصة والشعر، في تشبيهات ذكية، باستخدام واع للرموز، وغدت بعض نصوصه القصصية قريبة من الشعر المنثور لكن ليس بقصدية، كما جاء في الصفحات 94 الى

103 من المجموعة المذكورة والتي تدور احداثها حول تجربة الشاعر ينعدم فيها الحوار، ليعلو بدلاً عنه إيقاع متكرر، يحول النص إلى قصيدة تتهاوى على أنغام سمفونية موسيقية.

ويبدي كثير من النقاد تخوفهم من خلط القصة القصيرة كفن أدبي مستقل بالخواطر والكتابة الساخرة واليوميات والشعر، وهو خوف ساهم في تصعيده شيوع ظاهرة تعدد الاجناس في القصة، وهي ظاهرة قد تنجح وربما تنقلب سلبا، ان التجريب في القصة القصيرة أدى إلى ازدهار كمي تأخر عنه ولم يقابله ازدهار نوعي. فنحن نشهد تدفقاً شديداً للأقلام الناشئة والجديدة على كتابة القصة القصيرة، وكل من يتابعها ويتأملها كما ينبغي، يحس أننا بحاجة إلى مناخ نقدي تصنعه أبحاث جادة موضوعية قادرة على فرز الجيد من الرديء؛ فالعملة الرديئة تطرد العملة الجيدة في سوق الأدب. كذلك تساهم في بلورة حساسية أدبية أكثر معاصرة للتصدي لظاهرة انتشار الكتابة الرديئة.

وعلى اية حال فان تجربة الاسكندراني في هذه المجموعة قد كانت واعية وذكية وتمكن من المتلقي بما لديه من قدرة على التوليد المتتابع للحدث القصصي، وأتصور أن المستقبل سيكون مفتوحا امام هذه التجربة لتصبح اكثر نضجا.

أخرى

«المسلمون بين الخطاب الديني والخطاب الالهي»

الدعوة للعدول

أتيح لي مؤخرًا المشاركة في أكبر تظاهرة ثقافية عربية تقام على أرض مصر العروبة «معرض القاهرة الدولي للكتاب» الذي عقد خلال الفترة من 1 – 15 فبراير للعام 2018 .

وبينما كنت أتصفح أحدث عناوين الكتب المعرفية في دور النشر العربية والعالمية، جلب انتباهي كتاب شعرت من أول وهلة أنه إضافة حقيقية في حقل الإصلاح الديني – إذا صح التعبير – والذي نحن اليوم بأمس الحاجة إليه في ظل تداعيات التفكير الإسلامي، وتمنيت أن أقرأ الجديد في هذا الحقل المعرفي الذي عليه تتوقف نهضة الاسلام فيما لو كانت هناك نهضة لإحساسنا بان الإسلام يغرب كل يوم حتى اختلطت الأوراق. فما عاد المسلم يميز بين الرأي السليم من السقيم.

تناولت كتاب «**المسلمون بين الخطاب الديني والخطاب الإلهي**» وهو يشتغل بذات المنطقة التي أعمل عليها، وبدأت التصفح على سبيل الاطلاع وليس القراءة المتأنية، لما لاحظته من ضعف في ما ينتج من أفكار تغريبية أو تحريضية أو مدفوعة الثمن سلفا.

وبعد تصفح مستهل الكتاب وقبل الخوض في المضامين الأساسية التي اضطلع بها المطبوع، شعرت بصدق نوايا المؤلف وحرصه الشديد وغيرته على الدين بلا دافع ولا منفعة ذاتية كما يفعل الكثير من الباحثين من نسختنا العربية.

قلبت صفحات الكتاب الأولى، فشدني المؤلف بعرضه المبسط للموضوع والذي اتسم بالاعتدال والوسطية المغيبين عن الفعل الحقيقي بسبب تقاعس السلطات ومهادنتها لرجل الدين الذي تصرف بثوابت الدين بما يحفظ له مكانته الدنيوية بعيدا عن روح الدين وان كان ذلك على حساب دماء المسلمين وزرع الفتنة بينهم .

وقد شدني التقديم للكتاب الذي وضعه أستاذ الفلسفة «**دكتور حسن حماد**»، **إذ استهل بقوله «تشهد الساحة العربية والدولية في الآونة الأخيرة أحداثا إرهابية ودموية مروعة تمارس باسم الإسلام ...» ص21**

نعم كل تطرف يرتكب باسم الإسلام فهل هو «إسلام الموت أم موت الإسلام «هذا هو أحد عناوين مؤلفاتي الذي سمحت لنفسي بطرحه في ظل هذا الصراع المخيف الذي يعصف بالأمة الإسلامية خصوصا في العقدين الأخيرين من عمرها.

وببساطة متناهية «المتأسلمون السبب» لا علاقة للإسلام كمنظومة فكرية «دنيوية وأخروية» بكل هذا الخراب، الإسلام بريء تماما من كل ما يحدث من قتل وتخريب وتشريد وانتهاك للحقوق الإنسانية باسمه.

فالإسلام – كما يؤكد الكتاب الذي بين أيدينا – دين سلام ومحبة وأمن وأمان للجميع حتى مع بقية الأديان هو إصلاح وتعمير العقل والأرض والإنسان ولا شك في ذلك كما طرح ذلك المؤلف في ثنايا استعراض مادته من خلال استعراض ما ورد في دستور الأمة «القرآن الكريم».

ومن ثم جلب انتباهي الإهداء الذي تصدر الكتاب وقد جاء فيه: لسيادة الرئيس عبد الفتاح السيسي رئيس جمهورية مصر العربية ...»ص25 .

معرجًا على دوره ومسؤوليته الجسيمة تجاه إعادة الأمة للتفكير جديا بخطابها الديني وتنقيته من كل مالحق به من إسرائيليات.

هي دعوة مستحقة تماما في ظل ما تشهده الأمة العربية والإسلامية من فتن كقطع الليل المظلم، عناوينها دينيه ومخرجاتها تفرقة الأمة وتشتتها باسم المذهبية والطائفية والمناطقية والعرقية وسواها، ولما تمثله مصر العروبة اليوم من عمق للعرب جميعا تتطلع لها أنظار الشعوب العربية لقيادة ثورة الإصلاح الديني والعودة إلى القيم الإسلامية الحقيقية والقضاء على التطرف من خلال احتضان العرب ورعاية الفكر الإصلاحي بصرف النظر عن جغرافية انطلاقه، ولا غرابة فمن مصر ولدت معظم حركات الإصلاح والتجديد الديني عبر العصور، ولايشكك عربي بأبوة مصر للعرب في ظل تشرذم الأنظمة العربية ودخولها تحت طائلة العقاب

اليهودي للعرب بأيدي العرب أنفسهم وهي الرابحة على الدوام، كما عرج المؤلف على هذا المعنى واثبت بالدليل والحجة أن بني إسرائيل وعبر عصور الإسلام تسعى جاهدة للنيل من الفكر الإسلامي وهذا ما سلط المؤلف الضوء عليه متفضلا.

وما دفعني لتناول هذا العنوان المهم مقدمة المؤلف والتي استهلها بقوله:

(ان هذا المؤلف هو دعوة مخلصة لكل مسلم يحترم عقله ويحمد الله تعالى ويشكره على نعمة العقل والأسماء التي علمها ادم التي أودعها الله سبحانه إياه هي عقله ليستكشف بها المعارف ويستنبط بها قوانين الحياة لتعمر الأرض عدلا وسلاما ورحمة) ص31.

هذا القول بحد ذاته هو دعوة للاحتكام لقول الخالق والابتعاد عن قول المخلوق لأن الفارق بين القولين هو النسبة بين الحق الذي يمثله الله سبحانه وبين الباطل الذي يعتري قول المخلوق لا لشيء سوى لأنه بشر يخطئ ويصيب وهذا النداء العقلاني يصرح به كل عقلاء الأمة لكي نتوحد.

فلنتوحد بقول الله وندع قول عبد الله لكي نرقى لابد لنا من إتقان لغة الرأي والرأي الأخر والإيمان المطلق بأن لا احد في هذا العالم يمسك بالحقيقة ذلك أنها نسبية ومتوزعة على الآراء والعقول ولا أحد يدعي انه يمتلكها بالمطلق، ولكي نحيا بسلام لابد من قبول الأخر المخالف لنا في الرأي .

ثم عرج المؤلف وبطريقة ترتكز على المحاججة التي شاعت في عصور الإسلام الذهبية فمحق الحجة بالحجة والرأي بالدليل وهذا هو عين الصواب في الخطابات المعتدلة والتي ترسخ مبدأ التعايش السلمي بين سكان الأرض، وحسنا فعل المؤلف بتسليط الضوء على ثقافة الاسلام التي تؤمن باختلاف الدين والمعتقد والرأي شريطة أن يتحمل كل ذي رأي مخرجات ما آمن به، نعم هي ثقافة ديننا الحنيف الذي لم يكره أحد على الإيمان به وما كان سلاحه سوى الحجة ولإقناع والتعامل بالحسنى مع الآخر.

ان كتاب «المسلمون بين الخطاب الديني والخطاب الإلهي» يشكل انعطافة في التفكير الإصلاحي المبني على أسس رصينة لايمكن التشكيك بصحتها ذلك انه اعتمد الخطاب الإلهي في الفصل بين المختلفات وهذا ما نحن بمسيس الحاجة له، فقد شرذمتنا الخطابات الدينية التحشيدية لمذهب أو لطائفة وجعلت دم المسلم ارخص من مياه البحار المالحة.

يقول المؤلف: «دللت آيات القرآن الكريم على سوء النوايا عند بني إسرائيل، وشخصت النفس الإسرائيلية وفضحت مطامعهم اللامحدودة وارتكابهم لأبشع الجرائم لتحقيق مآربهم...» ص37

وهذا ما أثبتته الوقائع على الأرض من خلال الجهد الكبير الذي تبذله إسرائيل للنيل من الدين الإسلامي وخصوصا القرآن الكريم الذي فضح

تاريخهم وعرج على مثالبهم في قتلهم لأنبيائهم وحربهم ضد رسولنا الأكرم (ص) على الأرض والحرب الفكرية التي ما توقفت الى يومنا هذا بقول البشر عرض الحائط فما من حجة على المخلوق سوى العقل به أدرك ان القرآن الكريم هو كتاب منزل لا يأتيه الباطل من أي جهة من جهاته بناء على قوله تعالى ﴿ إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ ﴿٩﴾ ﴾[الحجر: 9].

وعلى هذا المنوال وجدت ان المؤلف قد افتتح بحثه ورغم ان هذه الدعوة المخلصة لعامة المسلمين هي من دعوات العقلاء والمعتدلين الا انها تصطدم بجدار الجهل الذي بنته الفرق والمذاهب المتخلفة وجعلت منه حائلا بين الحقيقة والعقل.

ثم توغل المؤلف في شرح ما يتضمنه بحثه هذا، وكلما تابعت معه في القراءة كلما ازددت ثقة بان الرجل يقف على قاعدة متينة وينطلق من نقطة انطلق منها كل عقلاء الأمة وهي القرآن الكريم الذي يشكل الحجة الوحيدة على من امن بالرسالة الإسلامية بان يخضع لمتبنيات النظام القرآني في تنظيم شؤون الحياة لاسيما تنظيم علاقة المخلوق بالمخلوق والتي تسببت في كل هذه الصراعات وأنتجت كل هذا الخلاف بين الآراء المختلفة والأفكار التي أنتجتها عقول تنتمي للإسلام في ظاهرها وهي مغلفة بالجهل والخديعة تحاول تفريق وحدة الأمة وشق صفها .

ثم عرج المؤلف على مسألة في غاية الأهمية يشكل التصريح بها خطرا كبيرا وقد يعرض متبنيها للتصفية الجسدية وهو موضوع تأليه

أشخاص مخلوقين على حساب الخالق في وضح النهار وبلا حياء وربما يصل الأمر إلى أن بعض الفرق جعلت من رموز بديلا عن الخالق فطلبت منها الصفح والغفران والرزق والصحة والمال والبنون وما إلى ذلك متناسية رب العزة الخالق القادر على كل شيء، وهذه الظاهرة قد تسببت في إشاعة الفساد وسوء الخلق بين الناس لإقناعهم بأن فلان يشفع لمرتكب أي اثم شريطة ان تبجله وتعليه فوق مقام الخالق ولا احد يستهجن أو يعجب من هذا القول بالله هو حاصل في معظم المذاهب والفرق المحسوبة على الإسلام، وحسنا فعل المؤلف في تسليط الضوء على هذه الظاهرة الخطيرة .

وقد خلص المؤلف إلى حقائق يؤمن بها كل المعتدلين إلا أنهم لا يصرحون بها وهي أن الخطاب الديني اعتمد أقوال البشر وبنى عليها أفكاره واستنبط منها أحكامه وركن إليها تماما وهذا المنهج هو سبب التشرذم .

أمال الخطاب الإلهي فهو قول الله تعالى في كتابه الكريم، وأقول على مسؤوليتي أن الفارق بين الحق والباطل قولتك «قال فلان «فهي تحتمل الخطأ والشذوذ وقولك: «قال الله» هو الحق والمرء مخير في إتباع أحد السبيلين فذاك الباطل وهذا الحق المبين .

وما أريد قوله في نهاية هذه الاطلالة اليسيرة على كتاب المسلمون:

1. أهنيء المؤلف الأستاذ علي محمد الشرفاء لحمادي على هذا الجهد الكبير والدعوة المخلصة آملا أن يصل هذا المطبوع

لمعظم الأيادي العربية خصوصا تلك القطعان التي اتخذت من الإلهة الأرضية بديلا عن الخالق فقدست مالا يستحق التقديس وأهملت المقدس.

2. أتمنى على المؤلف مضاعفة الجهد في تنظيم جولات لدور العلم في مختلف ارجاء الوطن العربي لإنقاذهم من السموم الطائفية والمذهبية التي تحقن في عقولهم ولا اعتقد أن الأستاذ المؤلف بهذا الاندفاع وهذه الغضبة لله يمانع من ذلك فنحن أمام مسؤولية كبيرة سيحاسبنا الله على الصمت على هذا الخراب الفكري .

3. أتمنى ان يتشبث الباحث بجعل مختصر كتابه منهجا لاي مرحلة من مراحل الدراسة واستبعاد المناهج الكارثية التي تدرس بإشراف المستفيدين من فرقة الأمة وانهيار بنيتها الفكرية .

4. اعترف في نهاية هذا الإيجاز من ان الكتاب يستحق الدراسة والتمحيص وتسليط الضوء على كل ماورد فيه ولا ادعي بهذه العجالة أنني وفيته حقه وحسبي انني حاولت .

5. شكري وامتناني لدار النخبة القاهرية، نعم حينما تكون صناعة الكتاب في مشغل ينتمي للفكر والثقافة بالتأكيد هي أفضل من الدور التجارية التي تضع الربح نصب عينيها .

الدكتورة لطيفة النجار والمنزل النظيف

تجريب علمي في عالم الطفولة

قراءة في كتاب التدريبات «المنزل النظيف»

كان لجان جاك روسو قصب السبق في محاكاة عالم الطفل، فقد أخذ كتاب «أميل» وهو أول كتاب يختص بالطفل صدى واسعا في أرجاء العالم ورغم صدوره باللغة الفرنسية ألا انه أحدث ثورة في هذا المجال، وهو يتحدث عن تربية الطفل وطبيعته، وجاءت بعده عدة كتب أخرى نسجت على منواله .

ثم بدأ الكتّاب يؤلفون قصصاً خاصة بالأطفال والفتيان ذات أهداف محددة مثل اكتساب المعارف وتعلم شؤون الحياة والمعيشة وتبني السلوك الحسن، واعترف بحق الطفل بالمطالعة الترويحية. وبذلك أصبح الأدب تربوياً وتعليمياً خلقياً وتعليمياً مدنياً. واختلط الأدب بالمطالعة الموجّهة نحو اكتساب المعارف والمعلومات ونحو إعداد المواطن الصالح.

وهذا يشير إلى حقيقة أن الأمة التي لا تهتم بهذه الشريحة تربويا وسلوكيا وتلتفت لتوعيتها فإنها عاجزة تماما عن صناعة جيل

صالح يرفع من شأنها في المستقبل، وبعبارة أخرى الذي يتعلمه الطفل من مُثل وأخلاق وما يسلكه في حياته اليومية ينعكس فيما بعد على حياة المجتمع برمته انطلاقا من مقولة «طفل اليوم قائد المستقبل».

وفي نظرة يسيرة لتاريخ أدب الطفل في العالمين الأوربي والعربي نجد أن أول كتاب للصغار طبع في عام 1484 على يد وليام كاكستون وكان ذلك الكتاب «خرافات إيسوب». ثم تلته كتيبات أخرى في الأغاني أو في وصف الألعاب التي تجري في الحفلات أو في «الألواح» التي تضمّ الأبجدية والأرقام والصلوات. ولكن ذلك كله لم يكن في نطاق أدب الأطفال: لا من حيث الغرض ولا من حيث البنية.

ثم جاء أشهر الكتب المخصصة للأطفال، في أوروبا في القرن السابع عشر، وهو «العالم المصور» الذي وضعه جان آموس كومنيوس Jean Amos Comenius»» المربي.

1 – وليم كاكستون (ولد على الأرجح في 1422 – توفي على الأرجح في 1491) أحد رواد الطباعة في العالم وهو أول من أدخل الطباعة إلى إنجلترا، بدأ حياته العملية تاجراً في الحرير، ثم راح يصنع الحرير بنفسه ويكسب مالاً وفيراً أتاح له القيام بالأسفار .وفي أثناء تجواله رأى مطبعة في كولونيا الألمانية أذهلته، فتعلم كاكستون صناعة

الطباعة في كولون بألمانيا . وفكّر في الفائدة التي يمكن أن تجنيها منها بلاده، ثم عاد إلى بلاده عام 1476م لينشئ له مطبعة في وستمنستز بلندن، ينظر: سمير شيخاني، صانعوا التاريخ، ص10

للمزيد ينظر:علي الحديدي، الأدب وبناء الإنسان، جامعة ليبيا، 1973، ص:230.

للمزيد ينظر:هيفاء شرايحة، أدب الأطفال ومكتباتهم، ط2، المطبعة الوطنية ومكتبتها، عمان،

التشيكوسلوفاكي الإنساني، في عام 1657. ولكن الكتاب كان تعليمياً.وظهرت في القرن السابع عشر نفسه بعض الكتب الموجّهة للصغار، إلا أنها كانت تلحّ على التربية الخلقية والدينية.أما بدء العصر الذهبي لأدب الأطفال فكان في القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر حين دخل الميدان كبار المؤلفين في فرنسا وإنكلترا وألمانية وإيطالية والولايات المتحدة الأمريكية.وما إن حلّ القرن العشرون حتى كان في وسع الصغار أن يطوفوا العالم، ويجوبوا البحار، ويحلّقوا في الفضاء، بفضل وسائل الإعلام الحديثة وما تخصهم به.

ولعل أول ظهور لأدب الطفل في العالم العربي عموما في عام 1930م في الدوريات العربية وفي عناوين المقالات، وهذا لا ينفي وجود أدب الطفل قبل ذلك؛ ولكنه كان فقيرًا جدًا ويقتصر فقط على

الأغراض التعليمية البحتة. وميلاد هذا الجنس الأدبي مر بعدة مراحل: الترجمة والاقتباس ثم الدعوة النظرية فالتجريب الفني ثم التأصيل. دعا أحمد شوقي في مقدمة ديوانه «الشوقيات» عام 1898م، ولا نريد الاستغراق في استعراض تاريخ أدب الطفل قدر تعلق الأمر بما نحن يصدده وهو كتاب تعليمي فريد في صياغاته ومتميز في مادته العلمية يشكل ودون مبالغة نقطة انطلاق نحو «علمية تدريب الطفل «والتدرج معه بأسلوب محبب ويسير وصولا الى:

1 – تنمية روح الاكتشاف لدى الطفل .

2 – تحفيز ذاكرة الطفل للتخيل والتفكير المنتج .

3 – ترسيخ مفاهيم تربوية تسهم في بلورة اهتمامات الطفل ومعرفة رغباته

4 – تعديل سلوك الطفل وتوجيهه بعلمية نحو الابداع والابتكار

5 – الحفاظ على هوية الطفل من خلال لفت انتباهه نحو لغته وابراز جمالياتها

وأهداف نفسية وسلوكية كبيرة أخرى تسهم في بناء جيل بلا عقد من خلال اختيارات موفقة للدكتورة لطيفة استثمرت من خلالها «النص الشعري التوجيهي «بشقيه المباشر وغير المباشر للشاعر العربي العراقي «محمد جواد كاظم «الذي تمكن من ولوج عالم الطفولة من خلال أعماله الشعرية والقصصية في مختلف أرجاء الوطن العربي مصطفاً مع جيل من أدباء الوطن العربي كرسوا جهودهم للارتقاء بالطفولة

بمحاولات منها ما اضمحل بمرور الزمن ومنها ما كتب لها النجاح في إطار، وعلى رأس هؤلاء رفاعة الطهطاوي الذي ترجم الكثير من الأعمال الخاصة بالطفل من الفرنسية إلى العربية، واحمد شوقي الذي حمل الثقافة العربية الإسلامية والتي جعلت منه إنسانًا ميّالاً إلى حب المعرفة والتجديد. وبذلك توجه صوب أدب الأطفال الذي يحتاجه الوطن العربي إلى جانب احتياجاته في ضروب الحياة الأخرى من فكرية وعلمية وثقافية وغيرها. فبدأ ممارسة الكتابة للأطفال، إذ قال: «وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لافونتين الشهير. وفي هذه المجموعة القصصية التي صدرت عام 1898»

كما ظهر في بقية اقطار الوطن العربي رموز أدبية كتبوا للطفل ففي لبنان «كارمن معلوف» في سوريا ظهر «عادل ابو شنب وسليم بركات وسليمان العيسى ثم ظهر احمد سالم ابو عرقوب في الأردن وفي العراق كانت محاولات للشاعرين الزهاوي والرصافي اما الكويت فتجربة الشاعر عبدالقادر عقيل وفي السعودية اسحاق يعقوب وعبده خال وهكذا فان الجيل الاول أسس لادب الطفل متأثرا بالادب الغربي كسمة عامة .

ألا ان الأجيال اللاحقة التفتت الى ضرورة النهل من التراث والموروث العربي الاسلامي واستثماره وتوظيفه لخدمة ادب الطفل فأنتجت الاعمال الادبية شعرا وقصة مستعينة بالتراث ولا نريد

استعراض تلك التجارب ولا استعراض الاسماء قدر التركيز على التجارب التي انطلقت من قاعدة علمية غير متأثرة باي مدرسة اجنبية ومنها تجربة الدكتورة النجار في كتابها «التدريبات «المبني على أساس ما انتجه الشاعر محمد كاظم ورسومات الرسامة العربية منى يقظان والذي يلفت النظر في هذا الكتاب البناء التدرجي في إيصال الفكرة للطفل وبخطوات محسوبة بدقة متناهية وهو دليل على موسوعية النجار وإحاطتها برغبات الطفل العربي وكيفية استدراجه للقيم العليا وبالتالي تحقيق الأهداف التى وضعت هذا البحث من اجلها وليس بإمكاننا بهذه العجالة الإحاطة بكل هذه الأهداف لكننا سنشير الى الأبعاد اللغوية التي عملت الدكتورة النجار على إبرازها فهي ركزت على:

أولا: المجال الصوتي للمفردة: وعمليات درسة الأصوات اللغوية، من حيث مخارجها وصفاتها وكيفيَّة صدورها هو فرع من فروع علم اللغة.وهو أحد أهم ركائز فهم اللغة وبالتالي فان النطق الصحيح للمفردة بالنسبة للطفل هو بمثابة حجر الزاوية للوصول الى بقية مجالات اللغة . اذ مهدت الدكتورة النجار في مقدمة كتابها بقولها «يقصد بالوعي الصوتي الوعي بأصوات اللغة وكيف تجتمع هذه الأصوات لتشكل المفردة العربية»[1].

(1) 1 – أحمد شوقي، الشوقيات، مقدمات أعمال، مجلة فصول، المجلد الثاني، القاهرة، 1983.وكذلك أحمد شوقي، الشوقيات، مقدمة محمد سعيد العريان، الجزء الأول، بدون تاريخ، ص3

هنا تجدر الإشارة على أن الدكتورة قد ذهبت الى علم الصيغ والذي يختص في الدراسات

التحليلية للغة بجانب الكلمة من حيث بناءها، ومن حيث التغيرات التي تصيب صيغ الكلمات فتحدث معنى صرفيا، وبالتالي فالعمل تقصد الوحدات الصرفية.

ثم اشتغلت على اصغر وحدة صوتية في اللغة هي التي عنتها الدكتورة بدراستها وهو الحرف ومدى العلاقة بين صوت وآخر في تركيب المفردة الواحدة ساعية لتعليمها للأطفال بهدف تحبيب اللغة من جهة وتعديل النطق من جهة أخرى وهذا النوع من التدريبات الصوتية لو قدم وفقا للتعليمات الواردة في الشروح الداخلية لحظي باهتمام الصغار بالتأكيد .

ثانيا: المستوى الدلالي (التغير الدلالي للمفردة الواحدة): فالتغير الدلالي ظاهرة طبيعية نجدها في مباحث المجاز، إذ تنتقل العلامة اللغوية من مجال دلالي معين إلى مجال دلالي آخر، وقد تتخلف الدلالة الأساسية للكلمة فاسحة مكانها لدلالة سياقية أو لقيمة تعبيرية أو أسلوبية فمفردة (يمامة – حمامة)[1]، من الناحية المعجمية هو أسماء للحمامة ذلك الطائر المعروف، أما في علم اللغة فهو من

(1) 1 – د. لطيفة النجار، كتاب التدريبات، المنزل النظيف، قصائد محمد كاظم جواد، ط1، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، الامارات العربية المتحدة، 2016، مقدمة الكتاب .

الترادف اللغوي بمعنى وقوع الاسمين على معنى واحد، وبذلك تغدو الكلمة ذات مفهوم أساسي جديد ويستمر التطور الدلالي في حركة تتميز بالبطء والخفاء. ويتغير المعنى وينزاح المفهوم ليحل مكانه مفهوم آخر، إننا نسمي الأشياء ونغير المعنى لأن إحدى المشتركات الثانوية ليس لها قيمة تعبيرية، أو قيمة اجتماعية فتنزلق الكلمة الدلالية تدريجياً إلى المعنى الأساسي وتحل محلها فيتطور المعنى.

وثمة التفاتة علمية أخرى وجهت بها الدكتورة النجار وهي متابعة المفردة اللغوية ودلالاتها في متون المعاجم مثلما وجهت المعلم في أن يردد المفردات وفقا لمعانيها والتركيز على مخارج الحروف والوقفات الصوتية مثال (أرنب، ضفدع، قمر، هلال ...) ص20

وبناءاً على ماتقدم نقول أن كتاب التدريبات (المنزل النظيف) للدكتورة لطيفة النجار والشاعر محمد كاظم جواد والرسامة منى يقظان قد قدم:

1 – أسلوبا جديدا في تنشئة الطفل وتدريبه لغويا وفق منهج علمي وبمراحل متسلسلة لا تنفر المتعلم من خلال عنصر التشويق والدهشة التي تضمنتها النصوص الشعرية بطريقة القص الشعري، وهذا ما عرف به الشاعر محمد كاظم جواد مستوى أطفال العرب الذين التقاهم فعلا في مداسهم في معظم الدول العربية أو الذين اقتنوا منجزه الشعري أو القصصي من الدور التي تولت طباعته وتوزيعه .

2 – حملت تدريبات الدكتورة النجار رؤية علمية لم يسبقها بها أحد اذ وضفت النص الشعري مدعما باللوحات المعبرة عن فحوى

الموضوع في تطوير الامكانات اللغوية لدى الصغار وتجاوز التعقيد في توصيل الدرس اللغوي لهم .

3 – أسهمت الدكتورة النجار في بلورة أفكار سلوكية مستقاة من النص الشعري ومعبر عنها في متون اللوحات التي رسمتها أنامل الرسامة المبدعة منى .

4 – لأول مرة في أدب الأطفال يتم وضع تدريبات بالمستوى العلمي المدروس والمضمون النتائج وعلي أن أشير هنا إلى أن هذا المنهج يجب أن يعمم على جميع أطفال العرب في المشرق والمغرب اذا كانت النوايا صادقة في البحث عن جيل توحده اللغة ويبني للجمال والخير.

ولسنا في هذه القراءة الموجزة اليسيرة ان ندعي تغطية لتفصيلات الكتاب التدريبي والتجريبي المتفرد الذي اسهم به ثلاثة من مبدعي عالمنا العربي وهم الدكتورة لطيفة النجار من خلال وضعها لاسس تدريب علمي منهجي يتخطى الكثير من المناهج المطبقة في تعليم الاطفال، والشاعر الكبير محمد كاظم جواد الذي سعى جاهدا من خلال مسيرته الطويلة في مجال الكتابة للطفل ان يرسخ القيم الإنسانية النبيلة والعربية معا وحقق بذلك الجهد منجزا متميزا على مستوى الوطن العربي، والرسامة المبهرة الرائعة منى يقظان التي تمكنت من الوصول الى قلوب الأطفال، وتجدر الإشارة ان المبدعين المذكورين من اقطار عربية مختلفة .

فهرس

الإهداء 5

مقدمة: 7

في الشعر 17

لوضوحي أمضي و«هل هذا هو أنت؟» للشاعر: شكر حاجم الصالحي 19

الصالحي ورثاء النفس: 24

قراءة في قصيدة (أي لثام يخفي قرن الإرهابي؟) للشاعر والمترجم حامد خضير الشمري 38

مفهوم الرمز: 42

أي لثام يخفي قرن الإرهابي وثيقة تاريخية: 46

سلبية الرمز في القصيدة: 69

السلطات التي يحملها الشاعر دعم الإرهاب: دين الشاعر (من خلال نقد الفكر الديني): 70

التجلي الجمالي في «بريق اسود» للشاعر محمد كاظم جواد 72

التحديث في القصيدة العمودية – قراءة في مجموعة – فوق أجنحة الهوى للشاعر الدكتور خيري أمين السلكاوي 80

الأساليب البلاغية في شعر: محمد سعيد العتيق – قراءة في «مجموعته بين نطفتين» 92

جمال الرميلي 101
بانتظارك بينرشاقة التركيب وغزارة المعنى للشاعرة جيهان سبيتي 108
جيهانة سبيتي ومواضع الجرأة: 116
جيهانة وحرية الجسد: 118
التساؤل في نصوص جيهانة: 122
نضال العزاوي ونخيل العراق – قراءة في نص 124
قراءة في (كُنتَ الوقت) للشاعرة هيام الأسد 128
قراءة في مجموعة الشاعرة حسيبه صنديد 137
(بين زمانيين والشاعر الفلسطيني نزار سرطاوي) 145
حياة الشمري وسرب القطا 151
توظيف التاريخي في شعر محمد الخالدي 158
قبلة على جبين خوذة أنموذجا 158
للصلوات ألوان «التحدي في شعر المرأة جيهان شعيب أنموذجا» 170
أسئلة في هامشية الموت وشعرية المفردة الشاعر انمار مردان ... 177
عصام عبد المحسن الطبقات السبع الصورة الشعرية بين الشعري والسردي 183
الحدث في نصوص خالد أبو العلا مجموعة «أنساها الصمت مشاكستي 190

امرأة مجهولة وحليب جسدي للشاعرة فايزه سعيد «الانتصار للأنوثة» 197

في الرواية 207

الذئاب على الأبواب الروائي أحمد خلف استدعاء التاريخ 209

بوح النساء هند زيتوني وعبور الخط الاحمر 218

قراءة في «خيانات بنكهة فرنسية» ندى الخوام وبودلير 229

خيانات بنكهة فرنسية بين الواقع والمتخيل: 233

سماح الجمال والحبر السري قراءة في عيون الزيتون 240

الباب الأخضر وإشكالية التجديد للروائي محمد هلال 248

الإبعاد الاجتماعية في «الباب الأخضر» 252

إشكالية التماهي الحدثي بين المستهل والخاتمة في رواية «وش الصبح» للروائي المصري «هشام علي الديوك» 256

في القصة 263

للخوف بقية للقاص عباس الحداد 265

السخرية السوداء في «الانتحاري والفول» قراءة في المجموعة القصصية للقاصة حنان رحيمي 271

في صبيان الماراثون زمن مستحضر للقاص صبري الحيدري 290

عناقيد الجمر والرؤى الجمالية رحلة في منجز القاص غانم عمران 296

شتات في نفس المكان والقصة القصيرة جدا ... طالب عمران المعموري 301

السيدة «ش» وعقارب الغربة قراءة في المجموعة القصصية للقاص المصري محمد غنيم 308

لست أنا من كتب لنبيل اسكندراني القصة القصيرة والانزياح 313

أخرى **321**

«المسلمون بين الخطاب الديني والخطاب الالهي»

الدعوة للعدول 323

الدكتورة لطيفة النجار والمنزل النظيف تجريب علمي في عالم الطفولة – قراءة في كتاب التدريبات «المنزل النظيف» 331

(نعدكم.. القادم أفضل)