جوهر النصّ الإبداعيّ
من آفاق الرؤية إلى كثافة الدلالة

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/6/2647)

السامرائي، فليح مضحي

جوهرة النص الابداعي من آفاق الرؤية إلى كثافة الدلالة/ فليح مضحي السامرائي.- عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.أ: (2015/6/2647).

الواصفات:/ الادب العربي// النقد الادبي

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-121-3

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

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+
خلوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمان 11152 الأردن
E-mail: darghidaa@gmail.com

جوهر النصّ الإبداعيّ
من آفاق الرؤية إلى كثافة الدلالة

الأستاذ المشارك الدكتور

فليح مضحي أحمد السامرائيأستاذ

النقد الحديث

ورئيس قسم الأدب العربي والنقد الأدبي

كلية اللغات/ جامعة المدينة العالمية

شاه علم – ماليزيا

الطبعة الأولى

2016م – 1437هـ

إهداء

إلى

أميرتي شفاء

ثمرة حبنا شموع تتوهج ببهاء

منير ـــــ أحمد ـــــ محمد

تشع على أجمل وردة

لتتلألأ دائماً

لقاء

الفهرس

المقدمة 9

الفصل الأول

الخطاب النقديّ عند محمد صابر عبيد: إشكاليّة الرؤية والمنهج والمصطلح

ـ مدخل: في مفهوم الخطاب 15
ـ التفكير النقدي بين الرؤية والمنهج 17
ـ محمد صابر عبيد الناقد الإجرائي 18
ـ كتاب ((تجلّي الخطابِ النقديّ: من النظريّة إلى الممارسة)): الأنموذجية والشمول... 21
ـ النظرية: الرؤية والثقافة 25
ـ التجربة النقدية: المفهوم والممارسة 29
ـ رؤية نظرية في مصطلح التناص 32
ـ تجليات إجرائية في نقد النقد 35

الفصل الثاني

شعريّة اللغة وشعرية الدلالة : قراءة في جوهر القصيدة الحديثة

ـ مدخل 49
ـ اللغة الشعرية التناصية 50
ـ اللغة الشعرية وأسطرة الحكاية 56
ـ شعرية الحلم: اللغة والدلالة 65

الفصل الثالث

تجليات الأنا الشعرية بدلالة الآخر: ـ قراءة في شعر فدوى طوقان ـ

ـ مدخل 82
ـ أنا الأديب من منظور الآخر 85
ـ دلالية الزمن وإشكالية الأنا والآخر 82
ـ الفضاء الشعري بين الأنا والآخر 85
ـ تجليات الأنا في الآخر الإعلامي 89
ـ الذاكرة الشعرية وتجليات الأنا بدلالة الآخر 93
ـ عنف الإشكالية: الأنا والآخر العدو 98

الفصل الرابع

شعرية المقاومة والكبرياء

في الرؤية والمصطلح والرمز 105
شعرية المقاومة: أنثوية الوطن ووطنية الأنثى 107

شعرية الكبرياء: أنثنة الفضاء وانفتاح الدلالة 111

الفصل الخامس

عجائبية السرد القصصي بين تعبيرية اللغة وطبيعة الموضوع

ـ مدخل في المصطلح والمفهوم..... 121
ـ عجائبية العنونة 124
ـ إشاريّة الاستهلال الموجز 125
ـ الفضاء السردي الاستهلالي 126
ـ البؤرة الحكائية الأولى..... 127
ـ البؤرة الحكائية الثانية 128
ـ البؤرة الحكائية الثالثة..... 130
ـ الفضاء السردي الاختتامي..... 132

المقدمة

إن النص الإبداعي له مظهر وله جوهر، وبالقدر الذي يكون المظهر مهماً في هذا النص فإن الجوهر يكون أهم، ومن هنا فإن كتابنا الذي سميناه ((جوهر النصّ الإبداعيّ: من آفاق الرؤية إلى كثافة الدلالة)) يعمل بفصوله الخمسة على مجموعة من النصوص والظواهر الأدبية والنقدية التي لها حضور في الساحة الثقافية والأدبية، وهذا الجوهر الإبداعي لهذه النصوص يبرز من خلال آفاق الرؤية الأدبية التي يتمتع بها كل نص وكل ظاهرة، وهي تتقدم نحو إنتاج دلالة كثيفة تؤكد عمق هذا الجوهر وخصوبته وإبداعيته.

تضمن الكتاب خمسة فصول، كان الفصل الأول بعنوان ((الخطاب النقديّ عند محمد صابر عبيد: إشكاليّة الرؤية والمنهج والمصطلح)) ويبحث في التجربة النقدية للناقد الدكتور محمد صابر عبيد من خلال كتابه ((تجلّي الخطابِ النقديّ: من النظريّة إلى الممارسة))، وهو كتاب نقدي جامع يندرج في سياق (نقد النقد)، وجاءت قراءتنا للكتاب من أجل البحث في تفاصيله ومقوماته وإجراءاته وقضاياه، وقد اشتمل الفصل على ((مدخل: في مفهوم الخطاب))، أعقبه فقرة نقدية نظرية بعنوان ((التفكير النقدي بين الرؤية والمنهج))، ومن ثم تحوّل البحث في خصوصية الناقد عبيد ضمن فقرة عنوانها ((محمد صابر عبيد الناقد الإجرائي))، بعدها انتقلت قراءتنا في هذا الفصل نحو الكتاب موضوع الرصد النقدي ((كتاب (تجلّي الخطابِ النقديّ: من النظريّة إلى الممارسة): الأنموذجية والشمول))، إذ اشتمل هذا الرصد التحليلي التقويمي على مجموعة فقرات إجرائية هي ((النظرية: الرؤية والثقافة)) ثم ((التجربة النقدية: المفهوم والممارسة))، وصولاً إلى ((رؤية نظرية في مصطلح التناص)) وانتهاءً بفقرة جوهرية هي ((تجليات إجرائية في نقد النقد)) كانت خاتمة النظر النقدي في هذا الكتاب النقدي الموسوعي الشامل، وقد أتى على قضايا جوهرية في الخطاب النقدي على مستويات عديدة متنوعة.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ ((شعريّة اللغة وشعرية الدلالة : قراءة في جوهر القصيدة الحديثة)) فقد اشتمل على قراءة حديثة لنصوص شعرية تميزت بالتناسب بين شعرية اللغة على مستوى التعبير وشعرية الدلالة على مستوى الحضور السيميائي، وقد اشتمل الفصل على ((مدخل)) نظري عام، ثم تناول ثلاث تجارب شعرية جاءت دراسة التجربة الأولى تحت عنوان ((اللغة الشعرية التناصية))، والتجربة الثانية تحت عنوان ((اللغة الشعرية وأسطرة الحكاية))، والتجربة الثالثة تحت عنوان ((شعرية الحلم: اللغة والدلالة))، على نحو بدت فيه كل تجربة شعرية من خلال القراءة النقدية وقد تميزت بفعالية شعرية معينة على صعيد شعرية اللغة من جهة، وعلى صعيد شعرية الدلالة من جهة أخرى.

الفصل الثالث الموسوم بـ ((تجليات الأنا الشعرية بدلالة الآخر: ـ قراءة في شعر فدوى طوقان)) يقارب تجربة شاعرة فلسطينية رائدة هي الشاعرة فدوى طوقان، شاعرة ذات نسيج خاص لا تشبه أية شاعرة أخرى من شواعر العربية الحديثات، وقد تناول الفصل تجربتها الشعرية من خلال إشكالية الأنا والآخر بوصفها إشكالية شعرية وثقافية وفكرية مهمة جدا، وقد اشتمل الفصل بعد المدخل على جملة مباحث تعمل في سياق هذا الموضوع هي ((أنا الأديب من منظور الآخر)) ثم ((دلالية الزمن وإشكالية الأنا والآخر))، وحيث ينعكس الموضوع على جملة من المسائل المتعلقة بجوهر الفعل الشعري فقد تناول الفصل مبحثا في ((الفضاء الشعري بين الأنا والآخر))، ومبحثا آخر في ((تجليات الأنا في الآخر الإعلامي))، ثم ((الذاكرة الشعرية وتجليات الأنا بدلالة الآخر))، وانتهى الفصل بمبحث له علاقة بالقضية التي هي دائما جوهر عمل كل شاعر فلسطيني وعنوانه ((عنف الإشكالية: الأنا والآخر العدو))، وحاول الفصل في ذلك التأكيد على قيمة تجربة الشاعرة فدوى طوقان على هذا الصعيد بوصفها شاعرة فلسطينية ورائدة وتحتل مكانة مرموقة في الشعرية العربية الحديثة.

يعمل الفصل الرابع من الكتاب الموسوم بـ ((شعرية المقاومة والكبرياء)) على اختيار نماذج شعرية محددة ذات طابع موضوعي مقترن بعنوان الفصل، وقد اشتمل الفصل على مباحث عدّة بدأت بمبحث نظري عنوانه ((في الرؤية والمصطلح والرمز))، ثم انقسم الفصل على مبحثين رئيسين، الأول هو ((شعرية المقاومة: أنثوية الوطن ووطنية الأنثى)) يتناول تحليل موضوع المقاومة وتجليه في النص الشعري، والثاني هو ((شعرية الكبرياء: أنثنة الفضاء وانفتاح الدلالة)) يتناول في السياق ذاته موضوع الكبرياء وتجليه في النص الشعري، وبمجموع المباحث تتضح الرؤية النقدية لموضوع الفصل.

يختتم الكتاب مشروعه البحثي في الفصل الخامس الذي عنوانه ((عجائبية السرد القصصي بين تعبيرية اللغة وطبيعة الموضوع))، ويشتمل على جملة مباحث إجرائية يتقدمها ((مدخل في المصطلح والمفهوم))، ثم تأتي المباحث الإجرائية التطبيقية من موضوع العتبات حتى طبيعة المتن النصي وفضاءاته، وهي على التوالي ((عجائبية العنونة)) ثم ((إشاريّة الاستهلال الموجز)) في مجال العتبات النصية، تعقبها موضوعة ((الفضاء السردي الاستهلالي)) وتشتمل على ثلاث بؤر حكائية هي ((البؤرة الحكائية الأولى)) ثم ((البؤرة الحكائية الثانية)) و ((البؤرة الحكائية الثالثة))، لينتهي الفصل بـ ((الفضاء السردي الاختتامي)).

وبهذا يكون كتابنا بفصوله الخمسة قد تمكّن على نحو ما من بلوغ ما اصطلحنا عليه بجوهر النصّ الإبداعيّ، بوصفه فعالية نقدية تنتمي إلى فضاء التحليل النصي الذي يقوم على الرصد العام لمجمل التجليات النصية، والنظر في طبقات النص

وحيثياته من خلال البحث في آفاق الرؤية الإبداعية في كل نص أو مجموعة نصوص، ومن ثم الوصول إلى كثافة الدلالة بوصفها الهدف النهائي لكل نص إبداعي.

الفصل الأول
الخطاب النقديّ عند محمد صابر عبيد
إشكاليّة الرؤية والمنهج والمصطلح

- مدخل: في مفهوم الخطاب
- التفكير النقدي بين الرؤية والمنهج
- محمد صابر عبيد الناقد الإجرائي
- كتاب ((تجلّي الخطابِ النقديّ: من النظريّة إلى الممارسة)): الأنموذجية والشمول
- النظرية: الرؤية والثقافة
- التجربة النقدية: المفهوم والممارسة
- رؤية نظرية في مصطلح التناص
- تجليات إجرائية في نقد النقد

مدخل
في مفهوم الخطاب

شغل مفهوم الخطاب المدوّنة النقدية العربية الحديثة كثيراً بعد أن انتقل إليها من النقد الغربي الحديث بمناهجه النقدية المتعددة، وعلى الرغم من أن مفهوم الخطاب له وجود على نحو ما في النقد العربي القديم لكنه ليس بالمعنى النقدي الحديث، وقد استأثر بالكثير من الأهمية على الكثير من الأصعدة الأكاديمية والنقدية، فصدرت عنه الكثير من الكتب وعقدت لأجله الكثير من المؤتمرات والندوات والحلقات النقاشية في مختلف الجامعات والمؤسسات الثقافية العربية طيلة السنوات المنصرمة، ولا شكّ في أن مصطلح الخطاب بحاجة إلى تقعيد واضح ودقيق من أجل أن يكون عمله في الميدان النقدي منتجا ومفيدا.

يمكن النظر إلى الخطاب على الصعيد الاصطلاحي بأنه ملفوظ طويل، أو هو عبارة عن متتالية من الجمل المتلاحقة، تكون مجموعة منغلقة يمكن عبرها معاينة بنية سلسلة من العناصر المتشكلة، بوساطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني[1] هو الأساس في تشكلي أي خطاب.

أما على الصعيد الشفاهي فالخطاب هو ((كل لفظ يفترض متكلما، ومستمعا، وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما))[2]، بحيث تكون العلاقة بين المتكلم والسامع علاقة تواصلية تسهم في إنتاج الخطاب. بمعنى أن الخطاب بالنسبة للمتلفظ/المتكلم هو فعل النطق الصريح، أو هو الفاعلية التي تقول وتصوغ طبيعة النظام الذي يودّ المتلفظ قوله من حيث هو دالة نطقية لها طابع الفوضى، وحرارة النفس، والرغبة في الحديث عن اللغة باللغة لا هو جملة ولا هو كلمة، ولا هو نظام، أو قاعدة، بل هو في سياق الأطروحات النقدية الحديثة صياغة لفظية يمارسها مخاطب يعيش في مكان وزمان تاريخيين، تسود فيه العلاقات الاجتماعية بين المتحاورين والمتكلمين[3]، وهم يتفقون على هذا النظام في التواصل والتفاهم وإنتاج المعنى بما يخدم حركة التفاعل بين طرفي الخطاب دائماً.

أما فرسان اللسانيات الذين يعدّون من أوائل مؤسسي مفهوم الخطاب في الدرس النقدي الحديث فإن معظمهم يقدم لنا في هذا الإطار ثلاثة تحديدات مركزية للخطاب، التحديد الأول يعني اللغة في طور العمل، أو اللسان الذي تتكلف بانجازه ذات معينة وهو يعني ثانيا وحدة توازي الجملة ويتكون من متتالية بشكل مرسلة لها بداية ونهاية، ويتجلى التحديد الثالث في استعمال الخطاب لكل ملفوظ يتعدى الجملة منظوراً إليه من وجهة قواعد تسلسل متتاليات الجمل[4]، وبهذه التحديدات الثلاثة يكمل اللسانيون رؤيتهم للخطاب استناداً إلى وعي لغوي هو أساس أي تفكير في مصطلح الخطاب، إذ

تعمل اللسانيات الحديثة على تهيئة الأجواء للدخول في ميادين الدرس النقدي الحديث عبر اللغة.

وإذا كان التعريف الاصطلاحي الأول يلمح إلى (الكلام) بتحديد "سوسير" فإنّ التعريف الثاني يقترب من (الملفوظ) داخل ثنائية (اللفظ والكلام) السوسيرية المعروفة، أما التعريف الثالث في هذا السياق فإنه يقترب من معالجة (الجملة) بوصفها الهدف اللساني المقصود من الملفوظ، وبذلك تنطوي التعريفات الثلاثة على إشارات تتراوح بين مستويات الكلام والملفوظ والجملة، ومهما يكن من أمر هذه التحديدات وتجلياتها الاصطلاحية والمفهومية فإن مفهوم الخطاب يظل قابلا للتطوير والتحديث[5] والقدرة على الاحتواء المعرفي من خلال استيعاب قدرات اللغة والرؤية والمنهج والمصطلح.

يتجلى ذلك عميقا عبر التواصل مع الآخر المعرفي في المستويات المعرفية كافة، و ((عبر الانفتاح على بحوث العلوم الإنسانية، والنظريات النقدية المتصلة بعلم النص، واللسانيات، والأسلوبية، والبنيوية وغيرها من المباحث التي أسهمت في بلورة الرؤى لدى المتلقي وقسمت المجال أمام النقاد لتقديم إسهاماتهم في ميدان التطبيق لنظريات النقد الجديد والنظريات المعاصرة الأخرى))[6]، وهو ما يعمق النظرية النقدية الحديثة ولا يحصرها في مجال متابعة الأعمال الأدبية وتقويمها، بل الانفتاح على مجالات نقدية فكرية وثقافية وفلسفية تجعل من الممارسة النقدية ممارسة حضارية على المستويات كافة.

التفكير النقدي بين الرؤية والمنهج:

إن الخطاب النقدي من أن أجل أن يتجلّى على صعيد الإجراء النقدي التطبيقي لا بد أن يسند بطريقة تفكير نقدية عالية المستوى, ولا سبيل إلى ذلك من دون تعميق صورة العقل النقدي الحديث في المدونة النقدية, فـ ((من الأفكار التي غدا فيها النقاش محسوما, أن التفكير النقدي قابل للتطور والتجديد في كل الاتجاهات والمسارب العقلية, ذلك أن العقل الإنساني دائم المغامرة, والدخول إلى عوالم مجهولة, فكلما عرف شيئا انطلق إلى ما بعده يرود ويكتشف غيره, وما الفكر النقدي إلا جزء من هذه المغامرة التي اكتسب بها معارف جديدة, ويجتهد في بلورة تجارب إنسانية ما كانت تعلم آفاقها لولاه, لهذا أصبح القول بتعدد قراءات النص بما في ذلك النص الشعري خاصة, سواء أكان هذا النص قديما أم حديثا, وبناء عليه ينبثق من النص نصوص, ومن النصوص نصوص أخرى وهكذا))[7], على نحو يحقق فيضا كبيرا في النصوص الجديدة تمثل إسهاماً مهما من إسهامات النقد الحديث, ولاسيما بعد بروز مظاهر نقدية جديدة تقوم على فعالية المنهج وانتشار الرؤية النقدية الحداثية وما بعد الحداثية, بما يتطلبه ذلك من استعمال جديد للمفهوم والمصطلح.

النقد العربي الحديث ومع اقتراب السبعينيات أخذ الشاغل المنهجي في درسه النقدي يبدو أكثر إلحاحا, أقوى فأقوى. وقد أخذ القول يتفتق في الأسس النظرية المعتمدة في القراءة النقدية, وفي المبادئ والمفاهيم التي تشكل الرؤية, في المصطلحات والمفاهيم والرؤى. وأخذت المحاولات التطبيقية لهذا المنهج أو ذاك تتواتر, أقل أو أكثر نضجا وحرارة, بيد أن الأمر برمته بات إعلانا عن نقلة جديدة ومفصلية في مسار الفكر النقدي العربي.[8], وقد أخذ مسارات متعددة على مستوى النظرية والتطبيق النقدي.

من المفيد النظر إلى أن المناهج النقدية الحديثة في هذه الأيام تعددت وتنوعت بحسب تعدد المناهج النقدية الحداثية وما بعدها, وتبعا لذلك فقد تعددت أساليب (تحليل الخطاب الأدبي) وتنوعت بتعدد هذه المناهج وتنوعها وهي تختلف في منطلقاتها ومفاهيمها ومصطلحاتها[9] على نحو غزير وفاعل ومنتج, وعلى صعيد النقد العربي الحديث فقد ((أخذ قسم من الأدباء العرب يبشرون بالمناهج النصية الحديثة واتخذوها وسائل لدراسة النصوص الأدبية. وشهدت ثمانينيات هذا القرن شيوع النقد النصي في الوطن العربي من خلال كتابات عدد من النقاد والباحثين من أمثال: كمال أبو ديب وعبد السلام المسدي ومحمد مفتاح ويمنى العيد وجمال بن الشيخ وعبد الله الغذامي وغيرهم, كما شهد العراق ظهور كتابات تنظيرية ونقدية تستوحي مبادئ تلك الاتجاهات النصية, على ما نلاحظ ذلك في كتابات: مالك المطلبي وحاتم الصكر وسعيد الغانمي ومحمد صابر عبيد وعبد الله إبراهيم وغيرهم.))[10], فكان الناقد محمد صابر عبيد أحد أهم الأسماء التي يشار إليها كونها تسير في هذا المسار النقدي الذي

يعتمد على آليات المناهج النقدية الحديثة، يستثمر إجراءاتها في سبيل بناء مناخ نقدي حداثي جديد يسهم في تطوير النقدية العربية عامة، والعراقية بخاصة.

محمد صابر عبيد الناقد الإجرائي:

في خضم هذه الفورة النقدية العربية التي راحت تستلهم المناهج النقدية الحديث (تنظيراً وتطبيقاً) أدرك الناقد محمد صابر عبيد أهمية الإجراء التطبيقي في الممارسة النقدية، وراح يؤكد كثيرا على منهجيته الإجرائية في الممارسة النقدية، بعيدا عن الولوج في عتمة النظرية وترديد المقولات الجاهزة المأخوذة من الآخر، إذ لا فائدة كما يرى من إعادة إنتاج ما أُنتج، بل الأحرى الذهاب إلى منطقة التطبيق الإجرائي التي يمكن أن تستولد النظرية فيما بعد، فمن التطبيق تنشأ النظرية النقدية الحقيقية التي تتحرى رؤيتها النقدية، ومنهجها النقدي، وجهازها المصطلحي النقدي على المستويات كافة، لذا لا نجد في كتبه الكثيرة مزيداً من التنظير بل هو يدخل في محرق التطبيق مباشرة، معتقداً أن دراسة منجزه التطبيقي الإجرائي دراسة دقيقة ومستفيضة يمكن أن تكتشف نظريته النقدية.

يدرك كل من رصد خطاب الناقد محمد صابر عبيد النقدي عنايته الفائقة بعالم النص الذي ينقده، إذ ((يعدّ محمد صابر عبيد واحدا من النقاد النصيين الذين عنوا بتحليل قصائد محددة تحليلا نصيا يكتفي بما تقدمه مفردات القصيدة ويكشف من خلال تحليل تلك المفردات المعاني العميقة الكامنة في النص الذي ينقده))[11]، وهو منهج نقدي يكشف عن رؤية حداثية انطلقت من معرفة وإحاطة بالمناهج النقدية الحديثة، ودورها البنيوي في تحليل النص الأدبي والكشف عما ينطوي عليه من إمكانات إبداعية وجمالية خلاقة، على نحو يتلاءم مع معطيات ما ينادي به من توجّه نحو هذه المناهج، فهو ((يستوحي النص وحده ويحلله على أساس رؤية منهجية واضحة متسقة مع دعوة الناقد إلى نقد جديد قائم على الرؤية المنهجية الحديثة))[12]، بحيث لا يوجد فاصل نقدي بين الرؤية التي يتبناها والمنهج الذي يطبقه والممارسة القائمة على شبكة من التفاصيل والجزئيات تؤكد هذه الحقيقية، فالرؤية النقدية الحداثة التي يتبناها سخر لها منهجا نقديا يتلاءم مع معطياتها وكيفياتها وفضائها النقدي.

وبما أن العتبات النصية في الدراسة النقدية ـ ولاسيما بعد ترجمة كتب جيرار جينيت في هذا الصدد ـ فقد أولى الناقد أهمية كبيرة لحضور هذه العتبات في النصوص التي ينقدها حتى صارت سمة نقدية من سمات خطابه النقدي، وربما أخذت عتبة العنوان الحصة الأكبر من اهتمام الناقد العتباتي، إذ ((تشتغل فاعلية العنوان في كتب محمد صابر عبيد الشعرية والنقدية بطاقة إنتاجية عالية تستوفي في أغلبها وظائف العنوان، وتستجيب لمتطلبات نوعية النص الذي يكتب فيه مع الاحتفاظ بطاقتها الشعرية التي لا يقبل الناقد/الشاعر أن يحيد عنها في أي لون كتابي، لأنه يرى بضرورة احتفاظ النص الإبداعي _ والعنوان واحد من هذه النصوص الإبداعية حتى

وإن كان غير مستقل، أو نقدي _ بشعريته التي تحمل في طياتها قدرة عالية على بلورة شهية القراءة ودفعها إلى استبطان طبقات النص بما يحقق اللذة والدهشة))[13]، فكانت قراءاته العتباتية في مجال تحليل العنوان النصي من أهم الوسائل النقدية الإجرائية التي يتمظهر فيها خطابه النقدي على أكثر من صعيد.

أما على المستوى الأسلوبي في الكتابة النقدية فيمكن القول مع من قال بأن الناقد محمد صابر عبيد ((اجترح أسلوبا خاصا في الكتابة النقدية، أثار أسلوبه النقدي في الكتابة الكثير من اللغط والتشويش، وكثيرا ما اتهمه الآخرون بالغموض ممن لم يفهموا لعبة النقد والقراءة النقدية الحديثة ومارسوا أشكالا من الكتابات التقليدية، وتجاهلوا قيمة العمل الإبداعي الذي يقدمه الناقد عبيد لاسيما وانه يقدم عملا يحيط بكل خلفياته وظروفه، فهو لا يترك للنص مجالا للإعلان عن ذاته تلقائيا بل انه يقدم النص من جوانبه كافة، وهذه إحدى شروط الناقد المتمكن من أدواته، أن يكون محيطا بكل شاردة وواردة في النص))[14]، ولعل هذا الأمر يعدّ من أبرز الخصوصيات التي يتمتع بها خطابه النقدي على صعيد البناء العام، حيث تتجه هذه الأسلوبية الخاصة نحو بناء نص نقدي بلغة نقدية عالية وأدبية يوازي النص الأدبي الذي يشتغل عليه من حيث القيمة الأدبية والجمالية، فهو يعتقد أن الناقد يجب أن يعمل لحسابه في الوقت الذي يعمل لخدمة النص الأدبي، وينشئ نصا نقديا ينطوي على جماليات وفنيات خاصة يصلح للقراءة والاستمتاع بعيدا عن النص المنقود أو الظاهرة التي يعالجها.

كتاب
((تجلّي الخطابِ النقديّ: من النظريّة إلى الممارسة))
الأنموذجية والشمول:

يعدّ كتاب الناقد محمد صابر عبيد الموسوم بـ ((تجلّي الخطابِ النقديّ: من النظريّة إلى الممارسة))[15] أنموذجاً مثالياً شاملاً للدرس النقدي الحديث، الذي يكشف عن رؤية نقدية واضحة ومنهجاً نقديا فاعلا ومنتجا، ويكشف فضلا عن ذلك عن وعي بالنظرية النقدية ورؤيتها ومنهجها وجهازها المصطلحي والمفاهيمي، وهو قراءة متنوعة وشاملة تحيط بالكثير من قضايا الثقافة النقدية والفكر النقدي والنظرية النقدية والممارسة النقدية، وتسعى دراستنا بعد هذا التمهيد النقدي للخطاب النقدي الذي يشتغل عليه الناقد محمد صابر عبيد إلى الكشف عن معطيات الرؤية النظرية والمنهج النقدي عنده، وما يتصل بذلك من قضايا اصطلاحية ومفهومية يتجلى بها الكتاب من بدايته حتى نهايته.

المفتتح الذي افتتح به الناقد محمد صابر عبيد كتابه بمثابة مقدمة للكتاب، كرّسه بطريقة مختلفة لكتابه القيّم هذا على نحو يصلح أن يكون نصاً نقديا مستقلا، لما احتواه من رؤية نقدية ذات طبيعة فلسفية طالت الكثير من المفاهيم والرؤى التي يمكن أن تمثّل على نحو من الأنحاء طبيعة الفكر النقدي الذي يعتمده الناقد عبيد، ويبدأ المفتتح بتقديم رؤية خاصة للخطاب الذي يجب أن يعتمده الكاتب بقوله:

((لكلّ كاتبٍ خطابُهُ، أو بالأحرى هو يجتهدُ ويسعى ويشقى حتى يتمكّنَ من تأليفِ خطابهِ على النحو الذي نعاينه هنا في هذا المفتتح، وحينَ ينجحُ في مسعاه ويثمرُ شقاؤهُ خطاباً خاصّاً متميزاً له تقاليدهُ وحدودهُ ومناخهُ ولونهُ ومزاجهُ المتفرّدُ، يحقُّ له عند ذلك أن يقدّمَ أوراق اعتمادهِ عضواً في نادي الخطابات الأصيلة، ويكون بوسعهِ التعبيرَ عن نفسهِ وكينونتهِ بلا ريبةٍ أو خوفٍ أو تحسّبٍ أو تلكّؤ)) [16]

إنه توغّل عميق في تحديد مفهوم مغاير للخطاب لا يقوم على جهد نظري يتحرّى رؤية تحدد مفهوم الخطاب بناء على معطيات لغوية واصطلاحية، بل يقدّم رؤية شخصية مدعومة بالشعرية والمعرفية والثقافية في وقت واحد، ثم ما يلبث أن يضاعف من القيمة الجمالية لنص البداية الاستهلالية الذي يقدّم فيه صورة عن الفهم العميق والشامل للشغل النقدي المكوّن للخطاب، بأسلوبية يذهب فيها إلى الكشف عن سرّ الممارسة النقدية وأدواتها وحيثياتها ومرجعياتها وطريقتها الخاصة في العمل والتحليل والتأويل:

((كتابنا هذا الموسوم بـ ((تجلّي الخطاب النقديّ ـ من النظريّة إلى الممارسة ـ)) هو كتابٌ تأمّليٌّ ثقافيّ، رؤيويّ، نقديّ، وإجرائيّ في آن، يجمع بين دفّتيه شبكةً متضافرةً من الأفكار والقيم والفضاءات الرؤيوية والقراءات التي تنهض على تفاعلية نصيّة

مكتنزة وحيوية وناشطة، وتعكس قراءاتُها بالمجمل تجلّي مرايا الخطاب، حيثُ تكمنُ الحريةُ ويتجلّى الأملُ ويتّسعُ حجمُ الصورة، ويتداخلُ الأنا بالآخر في ستراتيجيةِ تمثيلٍ مشتركةٍ، تتشابكُ فيها سبلُ العمل وأدواتُ التشكيل وخصوصياتُ الرؤية، من أجل بلوغ مرتبةٍ عُليا وقصيّةٍ من مناطق التجربة الثريّة الغنيّة الخصبة، تجربة الحياة الحرّة، والقراءة الحرّة، والكتابة الحرّة، والتجلّي الحرّ، وصولاً إلى تحقّق مرحلة الخطاب الحرّ وهو يجوبُ بلذّةٍ وتطلّعٍ غاباتِ الفكر وبحارَ المعنى، ليقول في النهاية كلمتَه الجوهرةَ بلا قيود)) (17)

إن شبكة من المفاهيم ذات الطبيعة الفلسفية التأملية تظهر في هذا المسار الافتتاحي للكتاب، إذ يذهب الناقد عبيد إلى مقاربة رؤاه النظرية في سياق تأملي مشبع بالروح الفلسفية المعبرة عن وجهة نظره في الأشياء عامة والعملية النقدية بخاصة، وتتجلى في هذا السياق روح التجربة وفكرة الحرية ومجموعة من الأفكار الأخرى تعمل بوصفها مداخل ومرجعيات وتصورات للعمل النقدي الحرّ القائم على مهادات نظرية واضحة، لها علاقة وثيقة بطبيعة تجربة الناقد ورؤيته ومنهجه والجهاز المصطلحي والمفاهيمي الذي يشتغل عليه، وشاء أن يكون أسلوب التعبير عن الأفكار هنا أسلوباً لا يخلو من شاعرية تعبر عن شخصيته التي يمتزج فيها الشاعر بالناقد على نحو متعادل ومتداخل وحيوي.

ويصف الناقد محمد صابر عبيد في مفتتحه النظري التأملي لكتابه النقدي الشامل هذا المقاربات التي حملها الكتاب، من خلال رؤية يدافع فيها عن قضية الشمول والتعدد التي اتسم بها الكتاب حيث شمل مجموعة كبيرة من الموضوعات الفكرية والنقدية والثقافية، جمعها كلها في سياق تجلي الخطاب النقدي إذ يقول:

((هو مجموعةُ تمثّلاتٍ ثقافيةٍ (نظريّة وتطبيقيّة) قد تبدو أنها تقاربُ مناخاتٍ ثقافيةً وفكريةً وأدبية متنوعةً، ربما بدتْ في بعض الأحيان لا تحظى بانسجامٍ عالٍ من حيثُ التناسقُ الموضوعيُّ في ثيماتها وقيمها ومساحات اشتغالها المعرفية، لكنها حين تُقرأ تحت مظلّة الفضاء العنوانيّ المفتوح والمتجلّي على المرايا، بدقّة وإحاطةٍ وبراعةٍ وتأمل، ستجد القراءةُ أنّ ما بدا أوّلَ الأمرِ غيرَ منسجمٍ يحظى بعد التدقيق القرائيّ المتأمل والمتمعّن برعاية الانسجام والتناسق والتلاؤم و (التفاعل)، ولعلّ خاصيّةَ (التفاعل) بالمعنى الفهميّ الحميميّ هي ما نعوّل عليها في مقاربة موضوعات الكتاب، على النحو الذي تؤسسُ فيه موضوعاتُ الكتاب مساقاتٍ معرفيةً ذاتَ طبقات غنيّة في تعدّدها وتنوّعها، وهذه الطبقاتُ لا يمكنُ استيعابُ خصوصياتِها من دون إدراكِ حساسيّة التماثلِ الفكريّ النوعيّ الخاص بين الوحداتِ الفكريّةِ المشكّلةِ للعمود الفقريّ الفكريّ الذي تشتغل عليه موضوعات الكتاب)) (18)

وهي تحيل على منطقة القراءة والفهم والتمثّل للوصول إلى إمكانية التواصل والتفاهم مع أطروحة الكتاب النقدية، إن الناقد محمد صابر عبيد هنا يمتحن قدرة قارئه

على التدخل في طبقات كتابه النقدي بمختلف مستوياتها من أجل الوصول إلى جوهر المقولة النقدية التي يحملها الكتاب، وهي مقولة لا تتوقف عند حدّ معين في صياغة النظرية والرؤية والمنهج والمصطلح، بل تنفتح على آفاق نقدية واسعة وعميقة للدخول في سجالات نقدية تتدخل في أكثر موضوعات النقد والفكر والثقافة حيوية، وهي لا تتوقف عند حدود موضوعات النقد الأدبي التقليدية بل تتعدى ذلك إلى موضوعات النقد الثقافي والمعرفي، ولا بد من أجل استيعاب كل هذا التداخل الحميمي بين الرؤى والأفكار والقيم من تحري القراءة القصدية لموضوعات الكتاب كما يقترح الناقد، وصولا إلى قراءة حيوية منتجة وفاعلة مع أفكار الكتاب وتجربته النقدية، ولاسيما أنه ينفتح على موضوعات نقدية واسعة وعميقة ومتعددة ومتنوعة.

ويضيف الناقد محمد صابر عبيد في نهاية مفتتحه النقدي ما يتجاوز النظر إلى النصوص بوصفها كتابة مجردة إلى النظر إليها بوصفها مرايا، والمرايا كما هو معروف تعكس الصورة من جهة وتضاعفها من جهة أخرى، بمعنى أنها تشتغل في مسارين اثنين وليس مسارا واحدا، وهو ما يجعل من قراءة الكتاب مهمة ليست سهلة على هذا الصعيد إذا ما أرادت أن تصل إلى جوهر المقولة النقدية التي حملها الكتاب، بكل مستوياتها ومرجعياتها وآفاقها النقدية المتشابكة وهي تعمل ضمن رؤية نقدية موحدة، فيقول:

((هذه المرايا النصيّة الأصيلة والمتنوّعة، تمتحنُ رؤيتَها عموماً في مساقٍ أصيلٍ وحيويٍّ من مساقاتِ فعاليتها القائمة على الدُربة والتجربة والتأمّل الثريّ والحساسيّة المثقفة، وقد اجتهدت في تجلّ فاعلية انعكاساتها المرآويّة بكلّ رحابةٍ ومحبةٍ وحريةٍ وسعةٍ، متنازلةً عن قيودها الممكنةِ لأجلِ نصاعةِ الصورةِ وبياضِ الفكرةِ ورطوبةِ اللغة)) (19)

وهنا تظهر الصورة العامة الشاملة التي يريدها الناقد عبيد لكتابه في مرآة القراءة، فمن مرايا النصوص إلى مرايا الكتابة وصولاً إلى مرايا القراءة، وهي صورة فيها الكثير من التحدي للقارئ من أجل الوصول إلى أمثل حالة قرائية تقارب كل موضوعات الكتاب داخل سلّة نقدية واحدة، وهو ما يحيل على أهمية هذا الكتاب ليس على صعيد أهمية الموضوعات والقضايا والأفكار والقيم التي يطرحها، بل على صعيد تحقيق متعة قرائية لا تبتعد كثيراً عن متعة قراءة أي كتاب إبداعي، وذلك لتوافر كل مقومات الكتاب الإبداعية النقدية في مفاصل الكتاب وفصوله مباحثه من البداية حتى النهاية، إذ لا بد لقراءة هذا الكتاب من معرفة الخصوصية النقدية للناقد محمد صابر عبيد على مستوى الكتابة والمعالجة والتوصلات النقدية، والاعتماد عليها في اكتشاف طريقة قرائية خاصة للكتاب.

النظرية: الرؤية والثقافة

توصف النظرية على المستوى الفلسفي والفكري بأنها البؤرة الأهم في أي طريقة تفكير يسعى إليها الإنسان، وحين تتعلق هذه النظرية بالنقد فإنها تأخذ الحيز الأكبر والأوفى من الاهتمام والتركيز، لأن العمل النقدي ينهض أساساً على مقومات نظرية تحدد له مسار الرؤية والمنهج والمصطلح، غير أن هذه الرؤية لا يمكن لها أن تبرز وتنمو من دون أن تنهض على مقومات ثقافية غنية ثرية ترفدها وتضاعف من أهميتها وقدرتها على الفعل والإنتاج على المستويات النقدية كافة.

كتاب الناقد محمد صابر عبيد موضوع الرصد والقراءة والتحليل هنا الموسوم بـ ((تجلي الخطاب النقدي: من النظرية إلى الممارسة)) اشتمل على فصول كثيرة، شكّلت الفصول الثلاثة الأولى منه مهادا نظريا منفتحا على مسارات كثيرة، امتدت من الفكر إلى الثقافة إلى الرؤية إلى الموضوع من دون وضع حدود نظرية تقيّد حركة الفكر فيها، وسنجد أن شبكة الموضوعات التي أتى عليها الناقد عبيد في هذه الفصول الثلاثة تمثل رؤيته الثقافية للكثير من القضايا التي لها علاقة من قريب أو بعيد بالدرس النقدي كما يراه هو.

في الفصل الأوّل الموسوم بـ ((خطاب النظريّة))[20] يذهب الناقد محمد صابر عبيد إلى مقاربة مجموعة من المفاهيم النظرية التي تؤسس عنده خطاب النظرية، ويتناول أولا موضوع ((العقل الثقافيّ العربيّ ومحنة الانتماء)) بوصفه موضوعا أصيلا في التفكير على صعيد تحليل العقل العربي والكشف عن رؤيته، وهو موضوع في غاية الأهمية إذ لا يمكن مقاربة أي موضوع فكري أو فلسفي أو نقدي يخص العقل العربي من دون فهم طبيعة هذا العقل وآليات عمله وخصوصيته، وحاول الناقد عبيد في هذا المبحث إن يجيب عن سؤال العقل الثقافي العربي في هذا السياق ضمن مقولة الانتماء. وفي الإطار ذاته تناول في المبحث الثاني موضوع ((فنّ التفكير وإشكالية العملية الإبداعية)) بوصفه موضوعا متعلقا بطبيعة العقل الثقافي ورؤيته وحساسيته في العمل والإنتاج، وفي المبحث الثالث قارب موضوع ((فلسفة الجمال بين العلميّ والفنيّ: من التفهّم إلى التأمّل)) كي يتعمّق أكثر في مجريات العقل الثقافي وقدرته على إنتاج الفعل الجمالي بين حدّي العلم والفن، وما يقابله من آليات عمل بين فعلي التفهّم والتأمل، حين يتوازى العلم مع الفهم، والفن مع التأمل.

في المبحث الرابع المعنون بـ ((آليّات زمن الأدب)) يحاول الناقد عبيد الدخول في التفاصيل الفنية والجمالية والإبداعية، من خلال مقاربة الآليات التي يتشكل فيها ومنها زمن الأدب بوصفه زمنا نوعيا يتمثل العقل الثقافي في منجزه الفني الجمالي، ويتجه في المبحث الخامس نحو ((إستراتيجية القراءة)) بوصفها فاعلية ميدانية تتعلق بالأداء العقلي الثقافي للخطاب، فالقراءة هي الأساس الجوهري للفعل الثقافي على مستوى التحصيل العلمي للمقروء، وعلى مستوى استيعابه وتمثله وتحويله إلى منتج عقلي ثقافي يسهم في صناعة الخطاب، وينتهي الفصل الأول عند موضوعة إجرائية

تتعلق بالجنس الأدبي الأكثر فاعلية وتأثيرا وتاريخا في بنية العقل العربي ألا وهو (الشعر).

في مبحث أخير يحاول فيه الناقد عبيد البحث في مستقبل هذا الجنس الأدبي تحت عنوان ((مستقبل الشعر: بين حسّاسية التشكيل وجماهيريّة التلقّي.))، وهو موضوع مهم يكشف عما حصل من تطورات كبيرة على صعيد ثقافية العقل العربي وتأثره بالمستجدات الفكرية والثقافية والأدبية، وناقش قضية مستقبل الشعر العربي بين طبيعة التشكيل الشعري الملائم للعصر ودرجة الاستجابة الجماهيرية من المتلقين، وناقش أهمية ذلك وخطورته على الجنس الأدبي الأكثر حضورا في ذاكرة العقل العربي على مر العصور.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ ((خطاب الثقافة))[21] فيتعرّض لقضية بالغة الأهمية والحساسية ولها صلة وثيقة بالثقافة والرؤية والعقل، واشتمل الفصل على مبحثين رئيسين الأول ((في إشكالية الأكثرية والأقلية)) والثاني ((المثقفون العرب: نُخَبٌ أم أقلّيات؟))، يندرجان في سياق معرفي وثقافي واحد ومشترك، يبحث المبحث الأول من الفصل في قضية بالغة الأهمية لها طابع سوسيوثقافي ينعكس على النظرية النقدية بشكل أو آخر، فالعلاقة الشائكة بين الأكثرية والأقلية في المجتمعات العربي ترمي بثقلها الثقافي على مجمل العلاقات الإنسانية والثقافية بين مجتمع الأكثرية ومجتمع الأقلية، وينعكس هذا على النص الأدبي الذي ينتجه أديب الأقلية وهو يكتب بلغة الأكثرية، حيث طرح الناقد عبيد في هذا السياق قضية ربما تحتاج إلى نقاش وسجال طويلين، وتحتاج إلى قرائن على مستوى تجليات النصوص، وهي أن أديب الأقلية (الكردي أو التركماني أو السرياني) الذي يكتب بلغة الأكثرية (العربية) يسعى إلى تقويض النظام البياني العربي وصناعة لغة عربية أخرى ببيان عربي آخر خاص بالأقلية، وهي قضية شائكة على الرغم من جرأتها، لكنها بحاجة إلى تحليل الكثير من نصوص الأقليات على هذا الصعيد للتأكد من صدقية هذه الفرضية النقدية المهمة.

ويسعى الناقد عبيد في المبحث الثاني الموسوم بـ ((المثقفون العرب: نُخَبٌ أم أقلّيات؟)) إلى التأكيد على مناقشة دور المثقفين في المرحلة العربية الثقافية والفكرية الراهنة، من خلال الأطروحة التي تضمنها المبحث الأول بشأن الأقليات، حيث يظهر في سياق هذا المبحث السؤال الثقافي والفكري المهم بشأن المثقفين هل هم نخب في المجتمع أم أقلية؟ وهو ما يحتاج إلى مزيد من النقاش كونه من الأسئلة الثقافية الإشكالية التي لا يمكن القطع بتصدير إجابة حاسمة بشأنها، وذلك لأن طبيعة كل مجتمع هي التي تحدد مصير المثقفين كونهم نخب أم أقليات، ولا شك في أن المجتمعات العربية تتفاوت في مستويات ثقافتها وطريقة تفكيرها، فمنها مجتمعات فرونكوفونية ومنها مجتمعات ذات ثقافة إنكلوسكسونية، ومنها مجتمعات قبلية، وهكذا فإن لكل مرجعية ثقافية مجتمعية للمجتمع العربي رؤية خاصة لفئة المثقفين، على نحو

يكون السؤال الإشكالي الذي طرحه الناقد عبيد في غاية الأهمية ويحتاج إلى مناقشة مستفيضة على أكثر من مستوى للوصول إلى حقائقه المفترضة، فهو لا ينتهي في قراءته هذه إلى تقرير حقائق صالحة للتداول بقدر ما يثير أسئلة تصلح للتفكير.

الفصل الثالث الذي عنونه الناقد عبيد بـ ((خطاب الرؤيا))[22] بوصفه خطابا مفتوحا على الآفاق من دون حواجز على مستوى التفكير والرؤية، فهو يحوي موضوعات كثيرة ومتنوعة في طبيعتها الثقافية ومرجعياتها الفكرية، لكنها على أية حال تتقدم في رؤية الكتاب ومنهجيته ضمن مسار الرؤية والثقافة كي تعزز ما انتهى الفصل الأول إليه، ففي مجال قصيدة النثر التي يراها الناقد محمد صابر عبيد قصيدة العصر على حساب قصيدة الوزن وقصيدة التفعيلة يراهن عليها في مبحث مركّز عنوانه ((قصيدةُ النثرِ... بيضةٌ بصَفارَين))، ويحلل مقولة صوفية عميقة للصوفي الشهير محمّد بن عبد الجبار النفّري في مبحث بعنوان ((النُطقُ صَمتاً والصَمتُ نُطقاً))، يقارب فيها الإشكالية الضدية التي انشغل بها نص النفري في علاقة الصمت بالنطق، وكيف أن الصمت ينطوي على لغة أشد فاعلية من النطق أحيانا، ويمضي الناقد عبيد في انظر إلى نص النفري بوصفه نصا ثقافيا مهما يحتوي الفكر والقيمة والفلسفة، فضلا عن قيمته التعبيرية العالية في سياق تحليل أدبيته وجمالياته الكتابية.

في المبحث الثالث الموسوم بـ ((ثقافةُ الجبلِ: قراءةٌ في شعريّةِ الفضاء)) ينتخب الناقد محمد صابر عبيد مكانا نوعيا ضمن طبيعة معينة لكي يحاور إشكالية الفضاء فيه، ويكشف عن حيوية المكان الثقافية ضمن طريقة تلق خاصة تقوم على التجربة البصرية والذهنية أكثر مما تقوم على التصور النظري، فالمكان المنتخب هو (الجبل) في الشمال العراقي (كردستان) الذي هو جبل متعدد ومتنوع، فلغة جبل السليمانية غير لغة جبل أربيل، وكلا اللغتين غير لغة جبل دهوك، ولعل هذا التحليل الفضائي الغريب يحيل على انعكاس ثقافة المكان على ثقافة الشعب، وتجلي ذلك على الأصعدة كافة ولاسيما الصعيد الأدبي، إذ يسهم الفضاء المكاني في صياغة رؤية ثقافية خاصة. وفي سياق محاورة الفضاء المكاني يذهب الناقد عبيد في مبحث آخر مواز للمبحث السابق نحو تحليل الفضاء المكاني للشرفات بعنوان ((فضاء شُرُفات: في ستراتيجية التسمية))، وهو يؤسس لمقاربة تحليلية وتأويلية تتدخل في أعماق المكان على مستوى اللغة والصورة والهيأة وعلاقة هذا المكان بالأمكنة المحيطة المجاورة والكيفية التي يمكن للفضاء المكاني على هذا النحو بناء لغته وخطابه، ومن ثم التأثير في المحيط والماحول المكاني والزمني والتأثير فيها على الكثير من المستويات.

وثمة مباحث متنوعة في طريقة استجابتها للرؤيوي والثقافي منها مبحث ((فضاء العتبات النصيّة)) الذي يبحث في فلسفة العتبات النصية لما تحتله من أهمية كبيرة في القراءة النقدية للنصوص، ومبحث ((الحكاية الشعبيّة: أيقونة السرد الخلاّق)) الذي يبحث في دور الحكاية الشعبية بوصفها مرجعية في الكتابة الإبداعية المعاصرة،

ومبحث ((فضاء شهرزاد: من الحكي إلى الكتابة)) الذي يبحث في طبيعة الخطاب الأنثوي بين فن الشعر وفن السرد، وانتماء الخطاب الأنثوي إلى السرد أكثر من انتمائه إلى الشعر، وقضايا أخرى مهمة وتحتاج إلى نقاش في مسألة النص الأنثوي في مجتمع ذكوري.

وفي السياق ذاته يتناول قضية إشكالية مهمة على الصعيد الاصطلاحي هي قضية ((الأدب الإسلاميّ: قراءة في إشكاليّة المصطلح))، وهي قضية شائكة في تحديد المصطلح وعلاقته بمرجعية التسمية في مدى دقة المصطلح، وانعكاس ذلك على الكثير من الدراسات التي تناولت المصطلح بوصفه حقيقة واقعة، في حين هو بحاجة إلى تمكين اصطلاحي لا يرقى إليه الشك، وينتهي الفصل إلى مقاربة جريئة عنوانها ((محمود درويش الطاغية: عقيدة التصنيم والتوثين العربيّة)) حللت شخصية درويش أدبيا وثقافيا، وعلى الرغم من أن الرؤية الثقافية العامة التي احتكم إليها الناقد محمد صابر عبيد في هذا المداخلة تنطوي على الكثير من الدقة، إلا أنها تبقى مثيرة للنقاش والسجال لما لها من طروحات جديدة قد تكون صادمة للرأي الثقافي والأدبي العام السائد في الثقافة العربية المعاصرة.

التجربة النقدية: المفهوم والممارسة

التجربة النقدية الحديثة بوصفها تحويل للممارسة الإجرائية من النظرية إلى الواقع التطبيقي لها حضور بالغ الأهمية في العمل النقدي، فالتجربة مفهوم يتجلى في منطقة الممارسة والتطبيق والإجراء، وتحظى التجربة بالكثير من اهتمام العاملين في حقل الدرس النقدي بحكم اتصالها الوثيق بالنص والخطاب، إذ إن النص المنتج لا بد وأن يعتمد على تجربة حياتية يعيشها الأديب ثم يحولها إلى تجربة إبداعية تخييلية، لتتحول بعد ذلك إلى تجربة كتابية يولد من خلالها النص، وحين يتصل هذا النص بمنطقة التلقي والقراءة يتحول إلى خطاب، وهكذا تصير التجربة أساسا من أسس النص والخطاب، ولا يمكن للأديب المبدع أن ينتج نصه الأدبي وخطابه الإبداعي بعيداً عن تجربة حيوية وحية وقابلة لأن تتحول إلى نص وخطاب، بحكم ما تنطوي عليه من قيمة وثقافة وخبرة ومعرفة.

ففي إطار التجربة النقدية التي احتواها كتاب الناقد محمد صابر عبيد على صعيد المفهوم والممارسة جاء الفصل الرابع الموسوم بـ ((تجربة الكتابة النقديّة))[23] تعبيرا عن ذلك واستجابة له، وضمّ مجموعة من الرؤى النقدية اشتغلت على هذا المحور بطريقة منفتحة على أفق نقدي واسع يتضمن أولاً ما سمّاه ((إشارة: في ستراتيجية المقدمة))، وضح فيها رؤيته في ذلك، أعقبه برؤية تحاول تحديد مفهوم التجربة النقدية بعنوان ((تجربة النقد))، ومن ثم طاف الناقد عبيد في مجموعة من المفاهيم والمصطلحات والرؤيات أتى فيها على كل ما يتعلق بالتجربة من قضايا ومشكلات، فمن إيضاح العلاقة الشخصية في تجربة عبيد كونه شاعرا وناقدا ضمن

عنوان ((الناقد عبر الشاعر)) وتحديد المفهوم الأسلوبي لتجربة الكتابة النقدية تحت عنوان ((الرؤية الأسلوبيّة للكتابة النقديّة))، عبورا إلى ما اصطلح عليه بـ ((الرؤية المنهجيّة للتصوّر الكتابيّ))، ودعم كل ذلك برؤية جديدة للعلاقة بين النقد الجمالي والنقد الثقافي كونهما يكمل بعضهما الآخر وليس نداً له كما جاء في مقاربة بعض النقاد العرب وكان عنوان المبحث ((النقد الجماليّ والنقد الثقافيّ)) في سياق رؤيوي منهجي يعتمد التصالح المنهجي لا التضاد.

وفرّق في مبحث آخر ضمن السياق ذاته عنوانه ((القارئ الناقد والقارئ القارئ)) بين القارئ المتمرس الذي يصل درجة الناقد والقارئ الذي تستهويه متعة القراءة، ثم قارب على نحو شخصي مهم التجربة النقدية عنده بين ((الرصانة الأكاديميّة والحيوية النقديّة))، كي يصل إلى ما سمّاه في مبحث أخير من هذا الفصل ((حدود المشروع النقديّ))، وهو يكوّن التجربة في ممارستها الحية التي تنهض على التجربة والممارسة ثم بلوغ مرحلة التشكيل، بالشكل الذي يؤسس لمفهوم التجربة النقدية ويجعلها متكاملة ومنتجة.

في الفصل الخامس الموسوم بـ ((التجربة النقديّة: من النظريّة إلى النصّ))[24] يحاول الناقد عبيد أن يتعمّق في مفهوم التجربة أكثر من خلال مجموعة من المباحث ذات الطبيعة النظرية، وهي تتجه في تشكيل مفهوم التجربة من النظرية إلى النص، ويبدأ ذلك بمبحث عنوانه ((في المصطلح)) يقارب فيه مصطلح التجربة النقدية على هذا النحو ((يقترب مصطلح ((التجربة النقديّة)) في هذا السياق الاصطلاحيّ ويتماهى ويتكاتف ويتداخل ويناظر ويزاحم مصطلحات موازية ((التجربة الشعرية/التجربة القصصية/التجربة الروائية/التجربة المسرحية/ التجربة السيرذاتية)) على سبيل المثال لا الحصر، ويقترح له موقعاً مميّزاً تحت سمائها وعلى أرضها، إذ لم يعد النقد جسرَ عبور محايداً يكتفي بوظيفة تقريبية أو وسطيّة ينقل فيها القرّاء إلى محفل النصوص أو العكس، بل تحوّل هو الآخر إلى تجربة إنسانية وحضارية وثقافية وفكرية وإبداعية وأدبية خلاّقة ارتفعت إلى مصاف التجارب الموازية لها، وراهنت بذلك على حضورها الأجناسيّ المستقل))[25]

ومن ثم يقارب الناقد عبيد موضوعات نقدية تخصصية تنبع من تجربته النقدية الطويلة والعميقة، إذ على الرغم من الطابع النظري العام الذي يتسم به الخطاب هنا إلا أن كل المنطلقات التي يقاربها هي من وحي تجربته الإجرائية الغزيرة، ومن هنا تأتي أهميته على صعيد تمثيل مصطلح التجربة النقدية، فمن ((هوية الكتابة النقديّة: المنهج والخطاب)) مروراً بـ ((النقديّة الحرّة وفعالية اختراق المنهج)) ثم ((جماليات الفعل النقديّ الحرّ)) وصولاً إلى ((إشكالية المنهج النقديّ: الانقطاع النظريّ والاتّصال الإجرائيّ)) وانتهاءً بـ ((العقلِ البحثيّ: وعي النظريّة وسلامة الإجراء))، وكلها تبحث في إشكالية العلاقة بين الرؤية النظرية والممارسة الإجرائية انطلاقا من حساسية

التجربة النقدية، وهي تتدخل في صلب الفعالية النقدية على مستوى الفعل والكتابة والتحليل والتأويل والاستنتاج، على النحو الذي يجسد التجربة النقدية في سياقها الشخصي داخل رؤية محددة ومنهج محدد يمكن النظر إليه وتمثله والاستعانة بإجراءاته، في السبيل إلى تعميمها والإفادة من معطياتها وتوصلاتها.

رؤية نظرية في مصطلح التناص:

بما أن مصطلح التناص قد ملأ الدنيا وشغل الناس في المدونة النقدية العربية الحديثة، نقلاً عن المدونة النقدية الغربية، فإن هذا المصطلح حضر في خطاب الناقد محمد صابر عبيد النقدي وشمله بدراسة نظرية مستفيضة حملها كتابه هذا، إذ جاء الفصل السادس الموسوم بـ ((التناص: رؤية في الأصول والمقولات))[26]، بحثا معمقا في نظرية التناص بكل ما تحمله من إشكالات نظرية على صعيد المرجعية والمفهوم ومستويات العمل والفعل، وتصدر الفصل مدخل عام يحدد طريقة العمل في هذا المضمار، ومن ثم توزّع البحث النظري على جملة طبقات، في كل طبقة يشرع الناقد في مقاربة جزئية مهمة من جزئيات المصطلح من أجل أن تتجلى الرؤية النظرية للمصطلح على النحو المناسب.

توزّع الفصل على أربعة مباحث مركزية اشتغلت بعمق واضح ورؤية شمولية على الموضوع، جاء المبحث الأول بعنوان ((خاصيات الكلام والخوف من التكرار))، وهو مبحث نظري تمهيدي يبحث في الخواص البنيوية للكلام في سياق الاضطرار إلى إعادة إنتاج الكلام نفسه بصيغ مختلفة، ويقول الناقد عبيد في هذا المبحث ((على هذا يمكن النظر إلى النصّ بوصفه نسيجاً من الاقتباسات المتنوعة والمتعددة والمتباينة والمختلفة (المتوافقة أو المتعارضة)، تنحدر أساساً من منابع ثقافية وفكرية وإيديولوجية وأدبية غير محددة، حيث لا يمكن الكاتب فيها إلا أن يقلّد فعلاً ما هو دوماً متقدّم عليه وسابق على إنتاج نصّه، وهنا قد يكون بوسع الكاتب أن يتحرر قليلاً من خوف التكرار كلّما أدرك قيمة خاصيات الكلام وهي تنتج معنىً معيناً في سياق، لا يتكرر في سياق آخر حتى وإن استخدم الكاتب الألفاظ نفسها على نحو من الأنحاء، بحيث يكون المناخ متاحاً للتعالق النصّي بين النصوص))[27]، إذ يحدد طبيعة الرؤية التناصية في موضوع التكرار وإعادة الإنتاج.

ويذهب الناقد عبيد في المبحث الثاني من مباحث هذا الفصل إلى محاورة مصطلح التناص من حيث مسار اللاوعي في إعادة ما قيل سابقا، في ظلّ عفوية الإبداع التي لا تقوم على رصد كل ما قيل سابقا كي يتفادى القائل ما قيل ليقول كلاما جديدا، وكان مبحثه هذا بعنوان ((لا وعي التناص: عفويّة الإبداع)) ينتهي فيه إلى نتيجة منطقية مفادها ((إنّ لاوعي التناص المتمثّل بعفوية الإبداع هو النوع الأصيل الأكثر أهمية في مقاربة مفهوم التناص بأصوله ومقولاته، فالتناصيّة في الأصل ليست سوى شبكة ((تضمينات لا واعية أو تلقائية، تقع في النصّ دون اصطناع علامات

تنصيص))، وعدم وعيها لا يعني تسرّبها كيانياً وخطابياً كما تمظهرت نصياً في كياناتها النصية السابقة، بل يعني تسرّب معطياتها النصيّة وبؤرها وتفاصيليها الإبداعية وتغلغلها وذوبانها في الكيان النصّي الجديد، من دون حضور تنصيصيّ منهجيّ يحيل على الأصول إحالة مباشرة وواضحة ذات طبيعة تشابهية عالية في اللفظية والرؤيوية والتعبيرية والشكلية))[28]، فهو يفصّل بين طبيعة الكلام السابق وطبيعة الكلام اللاحق بصرف النظر عن التشابه، إذ إن لاوعي التناص هنا هو حالة إبداعية أصيلة لا تتحدد بمنطق التشابه بل بمنطق الإبداع المختلف بين صيغة وصيغة.

يأتي المبحث الثالث الموسوم بـ ((وعي التناص: المقصديّة والصنعة)) كي يناقش الجهة الأخرى من مصطلح التناص المتعلقة بوعي التناص، وهي تتوافر على خاصيتي المقصدية والصنعة باختلافها البيّن عن لا وعي التناص ويصل الناقد محمد صابر عبيد في ذلك إلى نتيجة مفادها ((إنّ فلسفة مفهوم التناص تتمظهر بالقدرة على إدراك قيمة الأخذ والاستعارة والاستدعاء والتوظيف والتضمين وغيرها، لأنّه من دون حصول هذا الوعي في عمليات التفاعل وممارسات التعالق فإنّ مفهوم التناص يكفّ عن كونه عملية خلاّقة ليدخل في سياق السرقات الأدبية المعروفة، ولأنّ ((كلّ نصّ يقع عند ملتقى عدد من النصوص، وهو بإزائها في نفس الوقت قراءة ثانية، وإبراز وتكثيف، ونقل وتعميق))، فالقراءة الثانية للنصوص السابقة التي تعتمد عليها الكتابة الجديدة يجب أن تتحلّى بآليّات الإبراز والتكثيف والنقل والتعميق، فضلاً عمّا سبق ذلك من شبكة ممارسات تسعى إلى تغييب الأصول النصيّة وشحن النصّ الجديد بكلّ ما يجعله قابلاً للحياة بمفرده وبمعزل عن أبوّة أو أمومة ظاهرة يكون عالة عليها.))[29]، على نحو يؤكد فيه أن وعي التناص هو وعي معرفي وإبداعي وثقافي ومعرفي أصيل يعدّ من أولويات الفعل الأدبي والإبداعي والثقافي والمعرفي، ولا بد منه من أجل فهم المصطلح وإسهامه الكبير في النظرية الأدبية الحديثة.

وينتهي الناقد عبيد في هذا الفصل الخاص بالتناص إلى مبحث أخير يناقش فيه ما توصل إليه في المباحث السابقة وعنوان هذا المبحث هو ((الإنتاج النصّي: جدّة التأليف))، يؤكد فيه حقيقة أن الإنتاج النصي الحقيقي هو دائما جديد في تأليفه بصرف النظر عما يحيل عليه من تأليف سابق، فيقول ((لا يكتفي النصّ الجديد بمظهريته الإنتاجية المحليّة في سياق كونه النصوصيّ المستقلّ، وإنما ينفتح على كلّ الأفضية القريبة منه والمتعالقة معه وعلى الأصعدة كافة، فلهُ مرايا تعمل في كلّ الاتجاهات بصورة مستمرّة وفعّالة، تغذّي وتكشف وتنتج، إذ استطاعت الطاقة المفهومية الخصبة للتناص أنّ تتوسّع في الحدود التي تطالها وتشتغل فيها بحيث لا يحيي التناص في اشتباكه (فقط النصّ الحاضر، بل في تعالقه يضيف إلى سياق النصّ الغائب، مما لم ينتبه إليه نقاده في زمنه وهو كامن، لأنّ النصّ الغائب كالنطفة المخصَّبة لن تثمر في سياق جديد إلا إذا امتلكت من منبعها أسباب خصوبتها في بيئتها)، وهو ما يضيف طبقة

جديدة بالغة الأهمية إلى المفهوم، ويجعل من الإنتاج النصّيّ في جدّة تأليفه ضرورة داخل نصيّة تتمثل في فضاء نصيّ جديد من جهة، وضرورة خارج نصيّة من جهة أخرى تتمثّل في قدرته على المساعدة في التحريض على إنتاج قراءة مختلفة للنصّ القديم، تقوم على استقراء آخر بدلالة النصّ الجديد الذي تصبح مهمته في هذا السياق مهمة مركّبة))[30]، بما يجعل من النص القديم أساساً إبداعياً لا يقلل من أهمية النص الحديث المتناص معه بل يزيده قوة وتفاعلا وقيمة، إذ هو يعبر بطريقة أخرى ورؤية أخرى.

تجليات إجرائية في نقد النقد:

من القضايا المهمة التي عالجها هذا الكتاب النقدي الشامل مجموعة من الإجراءات النقدية في نقد النقد، وهو ما يجعل من الخطاب النقدي يتجلى تجلياً تطبيقياً في سياق معاينة نصوص نقدية تحظى بالأهمية والنظر والنقد، ففي الفصل السابع من الكتاب الموسوم بـ ((فضاء التعالق النصّيّ ـ زواج الماء والنار: علي جعفر العلّاق الشاعر الناقد))[31]، يتعرّض الناقد محمد صابر عبيد لإشكالية الناقد الشاعر في تجربة علي جعفر العلاق، وهي إشكالية تنطوي على أهمية كبيرة في الثقافة العالمية والعربية، ففي الثقافة الأدبية العالمية يظهر الشاعر الناقد ت.س. إليوت كأبرز مثال على هذه الثنائية، وفي الثقافة العربية الحديثة يظهر أدونيس ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وغيرهم، ويعد الشاعر علي جعفر العلاق أحد أبرز من تحلى بصفة الشاعر والناقد معاً من شعراء جيل الستينيات في العراق، وقد تصدّى له الناقد محمد صابر عبيد على هذا الأساس بدراسة نقدية حللت هذه الإشكالية.

ابتدأ الفصل بـ (مدخل: من الخبرة إلى النظريّة) ناقش فيه هذه الإشكالية من حيث العلاقة بين الخبرة النقدية الشعرية والنظرية الأدبية، أعقبها بما أطلق عليه ((عتبة دالّة)) أتى فيها على الإهداء الذي تلقاه الناقد عبيد من الشاعر العلاق على مجموعته الشعرية الكاملة، ويذكره فيها بأنه هو أيضاً ينتمي إلى فئة الشعراء النقّاد، ثم تطرق في مبحث آخر عنوانه ((علي جعفر العلاّق مثالاً)) إلى الميزات التي تتمتع بها شخصية الشاعر الناقد علي جعفر العلاق على المستويات كافة، حتى انتقل مباشرة نحو الكتاب النقدي الذي حاول الناقد عبيد معالجته للعلاق حيث جاء المبحث بعنوان ((كتاب ((من نصّ الأسطورة إلى أسطورة النصّ)) مثالاً))، وقد تعمق في تحليل أطروحات الكتاب النقدية من خلال قوة حضور الشخصية الشعرية للعلاق فيه، وأحدث الناقد نوعا من الموازنة بين طروحات العلاق النقدية وبين أنموذجه الشعري الذي تشتغل عليه أسلوبيته الشعرية، وقد توصل إلى وجود الكثير من الوشائج بين اشتغاله النقدي واشتغاله الشعري ولكن على نحو إبداعي طبيعي غير مقصود ولا مخطط له كثيرا، لكن الوعي النقدي المصاحب للوعي الشعري هو الذي يتحكم لدى العلاق في ترتيب هذه العلاقة.

ويذهب الناقد محمد صابر عبيد في هذا الفصل إلى تجربة مقاربة تمثلت في التجربة النقدية التي خاضها الشاعر يوسف الصائغ، وجاء عنوان المبحث الخاص بالصائغ على النحو الآتي ((يوسف الصائغ ناقداً))[32]، تضمن مدخلا نظريا عاما، أعقبه بمجموعة من الفقرات النقدية التي تناولت بالقراءة والتحليل كتابه النقدي المبكر الموسوم بـ ((الشعر الحرّ في العراق منذ نشأته إلى عام 1958م))، وهو في الأصل رسالته للماجستير التي حصل عليها في جامعة بغداد عام 1973م، إذ حلل مستويات الكتاب النقدية استنادا إلى الرؤية والمنهج والقضايا النقدية والمفاهيم والمصطلحات

والنتائج، فكانت الفقرة الأولى بعنوان ((ما بين الرؤية والمنهج النقديّ))، والثانية بعنوان ((مقدّمات التغيير الشعريّ ومظاهره))، ثم تناول قضية الشعر الحرّ بوصفه التجربة الجديدة في الشعرية العربية بمجموعة فقرات أساسية ومركزية هي ((الشعرّ الحرّ: النشأة والريادة

ـ النقد حول الشعر الحرّ))، ثم ((إيقاع الشعر الحرّ)) و ((لغة الشعر الحرّ)) وصولا إلى ((الشعر الحرّ والصورة الشعرية))، وانتهى إلى مقاربة ((تقانات شعرية أخرى)) كي يحيط بمجمل طروحات الكتاب النقدي للشاعر يوسف الصائغ، في تجربة كتابية نقدية بالغة الأهمية بالنظر إلى وقتها المبكر مطلع السبعينيات، كشفت عن وعي الشاعر يوسف الصائغ النقدي والثقافي وتأثير ذلك على تجربته الشعرية.

الفصل الثامن من فصول الكتاب الموسوم بـ ((الدفاع عن الأنموذج: الشاعر في مواجهة الآخر))[33] هو فصل نقدي سجالي يتضمن سجالاً مع الشاعر أدونيس ضمن فقرة ((الشاعر يحرق نقّاده))، وسجالاً آخر مع أحد منتقدي أدونيس في فقرة عنوانها ((تفكيك الشيفرة الأدونيسيّة))، فضلاً عن سجال نقدي واسع مع الشاعر سامي مهدي حول مسائل أدبية كثيرة تتعلق بالشعرية العراقية وقضية الريادة فيها ضمن فقرة عنوانها ((مشكل الريادة الشعريّة.))، وقد أظهر الناقد محمد صابر عبيد قدرة واضحة على السجال النقدي والمحاورة الرؤيوية والمنهجية داخل آفاق نقدية ساخنة، تبدى فيها الناقد عبيد واضحا وعلميا وذا معرفة بما يقول ويحاور ويساجل، ضمن حساسية نقدية عميقة لا تقف عند حد تقديم وجهة النظر والدفاع عنها فحسب، بل شحنها بما أمكن من الأسانيد والقرائن والفهم العميق للمشكلة الأدبية أو النقدية الذي ينمّ عن إعداد معرفي وثيق ودقيق وعالي المستوى.

أما الفصل التاسع من فصول الكتاب والموسوم بـ ((نقد الشعر: الرؤية والمسار))[34] فقد تناول مشكلات أدبية ونقدية ذات طبيعة أخرى، قارب فيها الناقد محمد صابر عبيد مجموعة من الطروحات النقدية لمجموعة من النقاد العرب، تحدث في المقاربة الأول وعنوانها ((إشكاليّة التنظير وفاعلية التطبيق)) عن أزمة التفاعل النقدية بين النظرية والتطبيق، ويسخر مقاربته هذه فحص جهد نقديّ للدكتور علوي الهاشميّ يتمثل في كتابه ((التعالق النصيّ في الشعر السعوديّ الحديث))[35]، كونه من الكتب النقدية المهمة التي وجد فيها الناقد عبيد توافقا بين المهاد النظري والتطبيق الإجرائي، في حين نعى على الكثير من النقاد العرب الاهتمام بإعادة إنتاج تنظير (الآخر) من دون أية إضافة تذكر.

وقارب في السياق ذاته تحت عنوان ((فضاء الرؤية المنهجيّة)) الاشتغال النقديّ المتعدد في ورشة الناقد عبد الله أبو هيف النقدية، وذهبت قراءته هذه إلى فحص الجانب المتعلّق بنقد الشعر ممثلاً بكتابه ((الحداثة في الشعر السعوديّ – قصيدة سعد الحميدين نموذجاً))[36]، بوصفه من الكتب النقدية المهمة التي تتميز بانفتاح فضاء

الرؤية المنهجية، وهنا يساجل الناقد عبيد المقدمة التي كتبها الناقد عبد الله الغذامي لكتاب عبد الله أبو هيف، إذ وجد أن الناقد الغذامي يتحدث عن الشاعر الحميدين أكثر من حديثه عن الناقد وكتابه، وهي ملاحظة نقدية جديرة بالاهتمام في إطار التقديم الذي يكتبه كاتب لكاتب آخر وعليه أن يقدم الكتاب على مستوى النظرية والرؤية والمنهج، بحيث يساعد القارئ في مقاربة موضوعاته وقضاياه.

في المداخلة الأخيرة من هذا الفصل الموسومة بـ ((النقد اللغويّ للشعر: المعجميّة والتوليد الدلاليّ)) يعالج الناقد عبيد قضية النقد اللغوي بوصفه أحد مظاهر النقد اللساني الحديث، وهو مستوى معين من مستويات شعرية النقد الأدبي الحديث، ويتناول فيه كتاب ((لغة الشعر عند بدر شاكر السياب))[37] للدكتور فاروق مواسي متدخلاً في التفاصيل اللغوية الدقيقة من حيث مرجعيتها اللغوية وبعدها الشعري، على نحو يكشف فيه عن وعي نقدي عال في مجال نقد الشعر بخاصة ضمن سياق الرؤية والمسار، فثمة رؤية واضحة وعميقة في الوقت نفسه عند الناقد عبيد تتضمن وضوح المسار النقدي، وهو ما جعل الممارسة النقدية عند الناقد متمتعة بالكثير من قوة الوضوح الدال بصورة مقنعة على الكثير من مستويات التناول والمعالجة، في هذا الفصل خصوصا وفي عموم فصول الكتاب أيضا.

ويأتي الفصل العاشر من الكتاب الموسوم بـ ((الخطاب النقديّ وصوت الناقد))[38] ليتدخّل في صلب عملية نقد النقد، حين يذهب الناقد محمد صابر عبيد إلى تجارب نقدية متنوعة من تجارب النقاد العرب كي يقاربها في عملية نقدية حجاجية، يبدأ الفصل بمدخل تعقبه مجموعة من المداخلات النقدية التي تتخذ لها عنوانات محددة بحسب طبيعة كل مداخلة، وتبدأ من ((الناقد وفتنة المنهج)) تتضمن فقرتين هما ((الشخصيّة الناقدة: رؤية ذاتية)) ثم ((الانطباعية: توصيف المنهج)) يتناول فيها تجربة الناقد العراقي عبد الجبار عباس، وهو ناقد انطباعي يسير على هدى نقدية الدكتور علي جواد الطاهر.

ثم يتناول في سياق آخر وتحت عنوان ((الدفاع عن الأنموذج)) قضية الحداثة الشعرية كما وردت في الخطاب النقدي العربي من خلال محورين نقديين رئيسين هما ((الشاعر: وعي الحداثة ورغبة التنظير)) و ((مستويات الحداثة: بين الوعي الشعريّ والوعي الثقافيّ))، كما يستقصي موضوع نظرية القراءة والتلقي في بعض الطروحات النقدية لدى بعض النقاد بعنوان ((أفكار في نظرية القراءة والتلقي والتواصل الأدبيّ))، إذ إن بعض النقاد العرب تطرقوا على نحو ما إلى نظرية القراءة والتلقي من دون ذكرها على هذا النحو النظري الصريح، بمعنى أنها موجودة في العقل النقدي العربي وإن لم تسمّى بهذا الاسم.

يتطرق الناقد عبيد بعد ذلك إلى جملة مسائل نقدية تحظى بالأهمية الكبرى في الدرس النقدي الحديث على مظاهر مختلفة منها ((وعي الحداثة: وعي الموروث))،

وما يتصل بذلك من((وعي الحداثة ومحاولة خجولة في التنظير))، مروراً بمفهوم الجيل في فقرة ((الجيل: مصدر الرؤية النقديّة))، وصولاً إلى ((جدل الفنّ الأيديولوجيا في المنظور النقديّ)) حين يتداخل المنظور النقدي بالمنظور الإيديولوجي عند بعض النقاد، بما يمثل رؤية نقدية ذات مرجعية خارجية تتصل بالإيديولوجيا.

ويتجه الناقد عبيد في خضم معالجاته النقدية المتواصلة والمستمرة في شؤون النقد الأدبي وشجونه إلى أبرز القضايا تأثيرا وتداولا، فيمضي باتجاه تحليل ((الخطاب النقديّ ونظريّة السرد)) من خلال ((التشكّل النقديّ للرؤية المنهجية)) من جهة و ((محتوى الخطاب النقديّ وتجلّيات نظرية السرد)) من جهة أخرى، من أجل توصيف ناقد عربي معروف في مجال السرد هو الدكتور نضال الصالح الذي سخر جل تجربته النقدية لنقد السرد القصصي والروائي العربي، إذ ينتهي الناقد عبيد في مقاربة هذه التجربة إلى القول ((لا شكّ في أنّ تخصّص دراسات الناقد نضال الصالح في مجال السرديات عبر هذا المنجز يجب أن يتيح فرصة كافية لتجلّي خطاب نقديّ مميز، إلّا أنّ هذا الخطاب لا يمكن أن يتجلّى على النحو الذي يكفي للاستقلالية والفرادة والخصوصية ما لم يعتمد على مشروع يتطوّر بين كلّ بحث وآخر وكتاب وآخر. ونظنّ أنّ ملامح مشروع الناقد نضال الصالح واضحة المعالم لكنها ما زالت تنتظر استكمال حلقات المشروع في جهود لاحقة يشتغل عليها الصالح بجهد وإخلاص ومحبة كفيلة بتشكيل خطاب نقديّ مميز، يستلهم نظرية السرد استلهاماً صحيحاً ويحقق لها قوة تداولية كبيرة في سياق متابعة جادّة لأنواع السرود القصصية والروائية - سورياً وعربياً -))[39]، بما ينصف هذه التجربة ويضعها في موقعها المناسب.

في ختام هذا الفصل يذهب الناقد محمد صابر عبيد إلى معالجة موضوع ((صوت الناقد الحديث: سؤال المنهج وديناميّة النصّ النقديّ الخلّاق))، وينتخب تجارب نقدية لمجموعة معروفة من النقاد العرب، تمثلت بتجربة الناقد علي الشرع والناقد وجيه فانوس والناقد ياسين الأيوبي أنموذجاً لهذه القراءة النقدية، ويؤكد في هذا السياق على أن ((معاينة تجربة الناقد العربيّ الحديث تحتاج إلى دقّة علمية عالية وحذر شديد، ومن أجل أن يعي المعاين طبيعة اللبس والإرباك والفوضى التي دخلت التجربة النقدية العربية في خضّمها إثر المدّ المنهجيّ الذي اجتاح العقل النقديّ العربيّ، فإنّ عليه أن يترصَّد حدود التجربة في مدى استقلاليتها من جهة، وفي المدى الذي ذهبت إليه باتجاه الآخر من جهة أخرى، والكيفية التي انعكس فيها هذا وذاك على جوهر النصّ النقديّ بوصفه الممثّل الأبرز لصوت الناقد الحديث. وربما كان للتنوّع المنهجيّ وانفتاح التجربة النقديّة على أفق نقديّ جديد وواسع، يزدحم بشبكة من المناهج المعروضة للعمل والمرشحة للاستخدام، التأثير البالغ في إرباك صوت الناقد عبر تنقّله بين المناهج من دون وضوح كامل في الرؤية، يدعم شرعية التبنّي المنهجيّ ويحفظ سلامة الشروط الأكاديمية للمنهج رؤيةً وتصوّراً وتطبيقاً. وظلّ صوت الناقد العربيّ

الحديث في صورته العامة يتأرجح بين الركون إلى المنهجيّة داخل السياقات المضببّة التي قدّمنا لها، والانسحاب إلى منطقة ذاتية الصوت وخصوصيته عبر ملامسة خفيفة لما تقذفه حمم البركان المنهجيّ الثائر، والاشتغال المحدود والهادئ عليها لتطوير آفاق رؤية الصوت النقديّ بذاتيته وخصوصيته. فضلاً على ذلك النمط التقليديّ الذي بقي مصمماً على التمترس خلف منطقة الميراث النقديّ العربيّ والدعوة الأصولية إلى استثماره ومناهضة الآخر الوافد به، أو الدعوة إلى قراءته قراءة جديدة بوحي من الراهن النقديّ المنهجيّ))[40]، إذ هو في هذه الرؤية الشاملة للحراك النقدي العربي بكل ملابساته وتحولاته وقضاياه يضع النقاط على الحروف.

وهي رؤية دقيقة وموضوعية سعى الناقد عبيد إلى معالجتها عبر مجموعة من الفقرات النقدية ذات الطبيعة النظرية الرؤيوية بدأت بـ ((ضرورة النظريّة)) ثم ((سؤال الحداثة: من الرؤية إلى المنهج))، لينتقل بعدها إلى موضوع ((القراءة النقديّة وحدود التأويل)) ثم ((الكتابة النقديّة: كتابة الحياة/من الأدبيّ إلى الثقافيّ))، وصولاً إلى معاينة مجموعة نقاد مثل تجربة الناقد علي الشرع في الفقرة الموسومة بـ ((صوت الناقد وفضاء المنهجيّة)) من خلال كتابه ((الأورفية والشعر العربي المعاصر))[41] وهو كتاب يجمع بين الرؤية التاريخية للموضوع والرؤية التحليلية البنيوية على صعيد المعالجة والرصد النقدي، والناقد وجيه فانوس من خلال كتابه ((مخاطبات في الضفة الأخرى للنقد الأدبي))[42] وهو كتاب يتناول مجموعة من القضايا النقدي بمنهجية حرة لا تخلو من مرجعيات أيديولوجية، والناقد ياسين الأيوبي من خلال كتابه ((فصول في نقد الشعر العربي الحديث))[43] وهو كتاب ذو طابع أكاديمي نقدي، وقد توغل الناقد عبيد في خضم هذه التجارب النقدية محللا ومحاورا على نحو واع وعارف بحيث قدم هنا درسا نقديا مهما في مجال نقد النقد الشعري، ينطوي على استفاضة في رصد أهم التوجهات النقدية لدى هؤلاء النقاد بوصفهم عينة لقراءته.

تنتهي هذه التجليات الإجرائية في نقد النقد عند الناقد محمد صابر عبيد في كتابه هذا نهاية منطقية على صعيد تناول نص قديم، ففي عتبة الفصل الأخير وهو الفصل الحادي عشر الموسوم بـ ((المفاضلة بين فنّ الترسل وفنّ الشعر))[44]، جاءت قراءة الناقد عبيد النقدية ذات الطبيعة السجالية على أكثر من صعيد، وهي قراءة نقدية بآليات حديثة في نص تراثي للكاتب أبي إسحاق إبراهيم بن هلال بن زهرون بن حبون الحرّانيّ الصابئ، المشهور في فحوى هذه الرسالة بتفضيله فن الترسل (النثر) على فن

الشعر، وقد تحققت المساجلة النقدية عند الناقد عبيد من خلال سياسة هذه المفاضلة وطبيعتها النقدية ورؤيتها الحجاجية في سياق المرجعية الثقافية والمهنية لأبي اسحق الصابئ.

جاءت دراسة الناقد عبيد لهذه الرسالة المهمة النوعية على مجموعة من الفقرات النقدية بدأها بفقرة سماها ((الدفاع عن الأنموذج)) عكس فيها رؤية الصابئ وهو يدافع عن نموذجه الترسلي النثري ضد الشعر، ثم هيأ الناقد عبيد لمقاربته مدخلا نظريا أعقبه بفقرة عنوانها ((قول في المؤلف والرسالة والتحقيق))، ذهب بعد ذلك إلى تحليل ((مشكلة الرسالة وخصوصيات نمذجة الخطاب)) ومن ثم معالجة ((فلسفة الأنموذج في الخطاب))، ومن ثم التدخل في طبيعة البناء التشكيلي للرسالة من خلال فقرة عنوانها ((شكل البناء وأسس المفاضلة))، وعرض أخيرا ((نصّ رسالة الصابئ وهوامشها)) من أجل أن تكون صورة القراءة واضحة بالنسبة للقارئ، على النحو الذي يمكنه فيها الموازنة بين طبيعة رسالة الصابئ وخطابها النقدي وبين طبيعة قراءة الناقد عبيد النقدية لهذه الرسالة.

هوامش الفصل الأول

(1) تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005: 17. نقلاً عن: F. Marchand et autres: Les analyses de langue. Delagrave. 1978, p.116.

(2) تحليل الخطاب الروائي: 17، نقلا عن:
E. Benveniste: Problems de Linguistique generale. Edi. Gallimard. Tome. I, 1966, p. 129-130.

(3) معضلة الخطاب وأزمة المناهج النقدية: رابح بحوش ضمن كتاب تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجموعة باحثين، عالم الكتب الحديث اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2008 : 17.

(4) تحليل الخطاب الروائي: 21.

(5) تحليل الخطاب النقدي المغامر، في المغامرة الجمالية للنص الأدبيّ عند محمّد صابر عبد، دراسة في نقد النقد، د. أحمد شهاب، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2014: 12.

(6) النقد العربي الجديد، عمر عيلان، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2010: 21.

(7) في تشكّل الخطاب النقدي ـ مقاربات منهجية معاصرة ـ، د. عبد القادر الرباعي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، 1998: 7.

(8) في الإبداع والنقد، نبيل سليمان، دار الحوار لنشر والتوزيع، اللاذقية، ط3، 2001: 172 - 173.

(9) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ـ دراسة في نقد النقد ـ، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003: 7.

(10) اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق، د. مرشد الزبيدي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999: 161 - 162.

(11) م. ن: 166.

(12) م. ن: 167.

(13) طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم د. خليل شكري هياس، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1.

(14) عتبات الكتابة، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2013

(15) تجلّي الخطاب النقديّ: من النظريّة إلى الممارسة، محمد صابر عبيد، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.

(16) تجلّي الخطاب النقدي: 11.

(17) تجلّي الخطاب النقدي: 11.

(18) تجلّي الخطاب النقدي: 11 - 12.

(19) تجلّي الخطاب النقدي: 12.

(20) تجلّي الخطاب النقدي: ينظر الفصل الأول من صفحة 15 إلى صفحة 36.

(21) تجلّي الخطاب النقدي: ينظر الفصل الثاني من صفحة 39 إلى صفحة 59.

(22) تجلّي الخطاب النقدي: ينظر الفصل الثالث من صفحة 61 إلى صفحة 93.

(23) تجلّي الخطاب النقدي: ينظر الفصل الرابع من صفحة 95 إلى صفحة 113.

(24) تجلّي الخطاب النقدي: ينظر الفصل الخامس من صفحة 115 إلى صفحة 137.

(25) تجلّي الخطاب النقدي: 115.

(26) تجلّي الخطاب النقدي: ينظر الفصل الخامس من صفحة 139 إلى صفحة 155.

(27) ينظر تجلّي الخطاب النقدي ومراجعه: 143.

(28) ينظر تجلّي الخطاب النقدي ومراجعه: 145.

(29) ينظر تجلّي الخطاب النقدي ومراجعه: 148.
(30) ينظر تجلّي الخطاب النقدي ومراجعه: 155.
(31) تجلّي الخطاب النقدي: 157.
(32) تجلّي الخطاب النقدي: 171.
(33) تجلّي الخطاب النقدي: من صفحة 201 إلى صفحة 221.
(34) تجلّي الخطاب النقدي: من صفحة 229 إلى صفحة 267.
(35) ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي، د. علوي الهاشمي، سلسلة كتاب الرياض، الرياض، 1998.
(36) الحداثة في الشعر السعودي ـ سعد الحميدين أنموذجاً، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000.
(37) لغة الشعر عند بدر شاكر السياب، د. فاروق مواسي، الحكيم للطباعة والنشر م. ض، الناصرة، القدس، 2006.
(38) تجلّي الخطاب النقدي: من صفحة 269 إلى صفحة 317.
(39) تجلّي الخطاب النقدي: 297.
(40) تجلّي الخطاب النقدي: 297 - 298.
(41) الأورفية والشعر العربي المعاصر، د. علي الشرع، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1999.
(42) مخاطبات في الضفة الأخرى للنقد الأدبي، وجيه فانوس، اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت، ط1، 2001.
(43) فصول في نقد الشعر العربي الحديث، د. ياسين الأيوبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989.
(44) تجلّي الخطاب النقدي: من صفحة 319 إلى صفحة 336.

مكتبة الفصل الأول

المراجع العربية:

(1) اتجاهات نقد الشعر العربي في العراق, د. مرشد الزبيدي, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 1999.

(2) الأورفية والشعر العربي المعاصر، د. علي الشرع، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ط1، 1999.

(3) تجلّي الخطابِ النقديّ: من النظريّة إلى الممارسة، محمد صابر عبيد، منشورات ضفاف، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.

(4) تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ـ دراسة في نقد النقد ـ, محمد عزام, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, 2003.

(5) تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

(6) تحليل الخطاب النقدي المغامر، في المغامرة الجمالية للنص الأدبيّ عند محمّد صابر عبيد، دراسة في نقد النقد، د. أحمد شهاب، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2014.

(7) الحداثة في الشعر السعودي ـ سعد الحميدين أنموذجاً، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000.

(8) طائر الفينيق، محمد صابر عبيد الشاعر الناقد، إعداد وتقديم د. خليل شكري هياس، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1.

(9) ظاهرة التعالق النصي في الشعر السعودي، د. علوي الهاشمي، سلسلة كتاب الرياض، الرياض، 1998.

(10) عتبات الكتابة، بحث في مدوّنة محمد صابر عبيد النقدية، د. سوسن البياتي، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2013.

(11) في الإبداع والنقد, نبيل سليمان, دار الحوار لنشر والتوزيع, اللاذقية, ط3, 2001.

(12) في تشكّل الخطاب النقدي ـ مقاربات منهجية معاصرة ـ, د. عبد القادر الرباعي, الأهلية للنشر والتوزيع, عمان, 1998.

(13) فصول في نقد الشعر العربي الحديث، د. ياسين الأيوبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989.

(14) لغة الشعر عند بدر شاكر السياب، د. فاروق مواسي، الحكيم للطباعة والنشر م. ض، الناصرة، القدس، 2006.

(15) مخاطبات في الضفة الأخرى للنقد الأدبي، وجيه فانوس، اتحاد الكتاب اللبنانيين، بيروت، ط1، 2001.

(16) معضلة الخطاب، وأزمة المناهج النقدية: رابح بحوش ضمن كتاب تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجموعة باحثين، عالم الكتب الحديث اربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان، ط1، 2008.

(17) النقد العربي الجديد، عمر عيلان، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2010.

المراجع الأجنبية:

(18) F. Marchand et autres: Les analyses de langue. Delagrave. 1978, p.116.
(19) E. Benveniste: Problems de Linguistique generale. Edi. Gallimard. Tome. I, 1966, p. 129-130.

الفصل الثاني
شعريّة اللغة وشعرية الدلالة
قراءة في جوهر القصيدة الحديثة

- مدخل
- اللغة الشعرية التناصية
- اللغة الشعرية وأسطرة الحكاية
- شعرية الحلم: اللغة والدلالة

الفصل الثاني
شعريّة اللغة وشعرية الدلالة
قراءة في جوهر القصيدة الحديثة

مدخل:

تعدّ اللغة أساس العملية الشعرية وجوهرها الفعلي لأنها تمثّل انزياحاً عن معيار اللغة الطبيعية، وهي تنتج دلالتها الجديدة بطريقة مختلفة تتوخى من ورائها تحقيق أكبر قدر ممكن من الإثارة الجمالية المعبّرة عن الحالة اللغوية الشعرية[1]، ويمكن أن توصف اللغة الشعرية على هذا الأساس بأنها لغة جديدة مبتكرة، فالشاعر يبتكر لغته الشعرية من جوهر اللغة الطبيعية لأنه يبتكر علاقات جديدة يستبدل بها العلاقات التقليدية القديمة[2]، من أجل أن يبني هيكلا ومسارا ورؤية للغة أخرى هي لغة الشعر لها فقه جديد وسياقات تعبيرية ودلالية ورمزية جديدة، تكون مهيأة لبناء الخطاب الشعري.

فاللغة على وفق التوصيف الشعري هي أشبه بحقل فارغ خصب بحاجة إلى فلاح غير اعتيادي، والشاعر هو هذا الفلاح الموهوب الذي يستنبت منه الأشجار[2]، ويحصل منها على ثمر استثنائي لا يتوقف عند صورة واحدة وشكل واحد، وذلك لأن اللغة الشعرية ليست لغة تعبير عادية هدفها إيصال رسالة واضحة محددة، بل هي لغة مشحونة بالإيحاءات التي تنفتح على شحنات دلالية مختلفة أشبه بالثمار المتنوعة الطازجة.

تتمثل شعرية اللغة المرتبطة بشعرية الدلالة بمقدار القوة التعبيرية التي تستخدمها اللغة في عملها الشعري، لأن اللغة هي ((الأداة التعبيرية الأولى لدى الشاعر تعكس عواطفه وتصور انفعالاته وتعزز حياته))[4]، وتتحول على الورق إلى جسد يستوعب هذه العواطف والانفعالات القادمة من حياة الشاعر وتجربته، إذ إن ((اللغة الشعرية تلهب الخيال الجسدي للقصيدة وتفجر تطلعه الايروسي نحو الالتفاف على الفضاء المتاح ومعانقته والتماهي مع لذائذه ونزوعاته المتجهة إلى فيض الجمال والمتعة))[3]، لتغادر تماماً موقعها الطبيعي المعجمي وتصبح لغة جديدة داخل اللغة الأصلية تتمتع بكل ما يتمتع به الكيان الجديد من صورة وحياة وإمكانات ودلالات وقيم ورموز وتقاليد.

إن المفردة الشعرية وهي تجسد ماديا وعي الشاعر إنما هي كائن حي، إنها حية في شكل دلالتها وتطورها وشعريتها ثم هي حية في أداء دورها اللغوي والأدبي[1]، وعلى الرغم من أن اللغة الشعرية هي أسلوب وطريقة تجسيد لأحاسيس وأفكار الشاعر فإنها إلى جانب ذلك قواعد وأصول معروفة[4] لا ينبغي الإخلال بها، لأن

تجسيد المشاعر والعواطف والانفعالات والرؤى حين تنتظم في قواعد وأصول معروفة هو الذي يسهم في بناء الصورة الشعرية، والصورة الشعرية على المستوى التشكيلي هي روح اللغة الشعرية وجسد دلالتها، فالصورة في منظورها الشعري هي ((عملية فنية مركبة يشحذ فيها الشاعر كل طاقاته، من ذهنية، ونفسية، وتعبيرية، ثم يستخدم هذه الطاقات في تقديم صورة فنية لمشاعره الثابتة المتركزة حول موضوع معين، وهذه الصورة نتيجة لتأمل عميق وليست نتيجة لفورة إحساس مؤقّت))[22]، لذا فهي مصدر تشكيل اللغة الشعرية وهي بؤرة إنتاج الدلالة الشعرية.

اللغة الشعرية التناصية:

إن توظيف المرجعيات في القصيدة الجديدة هو شكل من أشكال استثمار قوة اللغة الشعرية ودلالتها في استعارة الصور والحكايات والرموز والأساطير، وإخضاعها لسياسة شعرية تبتغي بناء علاقة شعرية جدلية بين لغة الحكايات والرموز والأساطير ولغة القصيدة ودلالتها، ولعل مصطلح التناص هو المصطلح المناسب لوصف هذه العلاقة بين النصوص القديمة والنص الشعري الحديث، حيث يستثمر النص الشعري الحديث الإمكانات المخزونة في النصوص القديمة وإعادة تمثيلها وإنتاجها في جوهر النص الحديث لغةً ودلالةً.

في قصيدة ((العرّاف))[10] للشاعر محمد مردان تتمظهر الصورة التناصية للغة الشعرية منذ عتبة العنوان، فالعنوان (العراف) يحيل على شبكة واسعة من الدلالات والقيم والمرجعيات التي تتبلور في سياق شعري دلالي يضمن بالدرجة الرئيسة المعنى الغيبي، إذ إن العراف يمثل صورة شخصية لمن تتجاوز معرفته القياسات المعروفة في إدراك ومعرفة الأشياء، فهو يمتلك قوى خفية غير ظاهرة لمعرفة ما لا يمكن معرفته بالأساليب التقليدية المتداولة، والمعنى اللغوي الكامن في دال (العراف) يتجه نحو دلالة المعرفة الاستثنائية غير الطبيعية، وهو ما سيتضح من تجليات المتن الشعري للقصيدة.

متن القصيدة مؤلّف من وحدات شعرية تحيل منذ سطرها الأول إحالة تناصية واضحة على ملحمة كلكامش، وعلى شخصية كلكامش بالذات بوصفه هو الذي رأى كما تقول الملحمة في ترجمة معينة من ترجماتها، وثمة تلافي وتعاضد بين رؤية كلكامش الاستثنائية ورؤية العراف غير الطبيعية في عتبة العنوان، وهذا يظهر جليا من خلال البداية الشعرية الاستهلالية التي يشير الخطاب الشعري فيها نحو الشخصية الكلكامشية:

هو الذي رأى
وشارك الشموسَ في غضبتها
وصبَّ فوق الموقدِ
الخامدِ نارهُ
وغادرَ الباب الذي يرقصُ،

عندما تزمجرُ الرياح

فالأفعال المكوّنة للاستهلال الشعري في سياقها الدرامي (شارك/صبّ/غادر) التي تحيط بعمل (العراف/هو الذي رأى)، تذهب أولا على مشاركة سلطة الطبيعة (شارك الشموسَ في غضبتها) وتتجه ثانياً نحو إعادة إنتاج النار في سياق تناصي مرجعي مع بروميثيوس، ويعمل ثالثا على الخروج إلى الفضاء الطبيعي بعيدا عن سجن المكان (غادرَ الباب الذي يرقصُ،/عندما تزمجرُ الرياح)، لتتشكل دراما المشهد الشعري بطريقة تؤسس لانفتاح شخصاني مثير للشخصية الشعرية الطالعة من مرجعية الملحمة والأسطورة، وهي تمضي باتجاه الجواب على سؤال عتبة العنوان وتعزيز أسطرته في سياق شعرية النص وتكوينه.

ثم يبدأ الخطاب الشعري بعد ذلك بتصوير جوانب أخرى من الشخصية تتوافق مع شخصية العنوان، وتمضي باتجاه تعزيز سلطته في المتن الشعري:

هو الذي رأى
كيف يشبُّ الزنجُ،
في الأوراقِ والدماء،
وهماً للخلاص
وتزرعُ الصالاتُ بالعاقول والخدر

وربما تكون الجملة الاستفهامية (كيف يشبُّ الزنجُ،) منطوية على إحالة تاريخية ذات طابع مؤسطر عن ثورة الزنج، وما تختزنه من إمكانات دلالية على مستويات ثقافية واجتماعية عديدة تتمثل في الدوال اللاحقة التي تتركز في دلالة التاريخ المدوّن (الأوراق) والتاريخ النضالي الاستشهادي (الدماء)، وصولاً إلى حلم الخلاص حين يتحول إلى وهم (وهماً للخلاص)، أو يتحول إلى وضع وهمي آخر حين توضع الأشياء في غير مواضعها الطبيعية المعروفة (وتزرعُ الصالاتُ بالعاقول والخدر)، من أجل أن تتكون دلالة سلبية عاجزة عن إنتاج الحالة المطلوبة المتوخاة من التصوير هنا.

ثم يحضر الوصف الشعري بآلياته التصويرية الدقيقة صحبة الذات الشاعرة الحاضرة بقوة وهي تؤسس للشخصية الشعرية التي تهيمن على فضاء القصيدة، وتجمع في مشهدها الشعري مجموعة من التناصات القريبة والبعيدة التي تعود على الطبيعة مرة، وعلى التجليات الصوفية مرة أخرى، وعلى المرجعيات الدينية القرآنية مرة ثالثة، بطريقة تتماسك فيها أطراف الصورة والمشهد والفضاء الشعري:

لم يبق في الأشعارِ غير نخلةٍ
بلا ظلالٍ أو ثمر
وغيمةً تؤرقُ القمر
كلّي هوىً يجهش بالندى
كلّي أجاجٌ يشتهي الفرات

من غير أن أنوء،
حمّلتُ دمي
نزيفَ شطحتي
ثمّ انتظرتُ أن يجئَ قاتلي
وما نحرت ناقتي،
إلاّ لمن خاضَ البحار
باحثاً عن نبتة الحياة

فالدوال المتجانسة ذاتيا وموضوعيا (الأشعار/نخلة/ظلال/ثمر/غيمة/القمر) تبني صورة مشهدية ذات طبيعة رومانسية تشمل إطارا للصورة الشعرية، ومن ثم تنفتح الصورة على مضمونها الداخلي داخل الإطار حيث يتدخل الراوي الشعري كي يعرض حكايته الشعرية واصفا نفسه وصفا مرجعيا تناصيا (كلّي هوىً يجهش بالندى/كلّي أجاجٌ يشتهي الفرات/من غير أن أنوء،)، فلفظة (كلّي) تصوير جسدي وروحي شامل للذات الشاعرة، وهي تتمظهر مرة بالهوى الذي يجيش بالندى في إحالة إلى وضعية عشق صوفي عميق، يتجسد أكثر في الأجاج الذي يشتهي الفرات من غير أن ينوء حيث تمتد حالة العشق الصوفية إلى مدى أبعد، ينتقل بعدها الراوي الشعري نحو إكمال حكايته الشعرية الصوفية (حمّلتُ دمي/نزيفَ شطحتي/ثمّ انتظرتُ أن يجئَ قاتلي/وما نحرت ناقتي،/إلاّ لمن خاضَ البحار/باحثاً عن نبتة الحياة)، لتظهر النزعة الصوفية واضحة وعميقة من خلال التناص مع شخصيات دينية وتاريخية تمثلت في صور مرجعية متشابكة، ثم ما تلبث أن تتلخص كلها في شخصية كلكامش الباحث عن الخلود حيث خاض البحار بحثا عن عشبة الحياة من غير جدوى.

يظهر الزمن في القصيدة محمّلاً بطاقات تعبيرية ودلالية تؤكّد شعرية اللغة وشعرية الدلالة على نحو واسع وعميق، ويبقى الزمن في سياق تناصي صوفي مع تجربة الكثير من المتصوفة في نظريتهم العشقية التي لا تقف عند حد:

وألف عامٍ والسنى لمّا يزلْ
يحفر في ذاكرتي
عشقاً بلا انتهاء

فالألف عام الذي يمثل مساحة زمنية واسعة ومحددة بقيمة عددية معروفة ولها امتدادات مرجعية في التاريخ الإنساني، حيث انتقل العالم إلى ألفية ثانية بعد أن انتهت ألفية أولى حدث فيها ما حدث وتحاول القصيدة هنا استحضار كل ما حدث بهذه الكثافة الهائلة، لكن من خلال ذاكرة الذات الشاعرة بوصفها ذاكرة الألفية حيث (السنى) رمز الطبيعة المتحرك هو أداة تركيز العشق الصوفي القديم الجديد، وكأن العشق الصوفي يختصر الألفية بحالة عشقية صوفية ليس لها نهاية وتستمر مع الزمن بقوة أكبر دائما، لأنها حالة شبه أسطورية لها علاقة بالروح التي لا تنتهي حتى لو انتهى حاملها.

تأتي جملة شعرية قولية على لسان الشخصية الشعرية الراوية تندرج في باب التوقع أو التمني على نحو من الأنحاء، تسير هذه الجملة في سياق زمني يسعى إلى استعادة القديم واستحضاره إلى الحاضر، وكأن فكرة التناص الزمني هي الفكرة المهيمنة على مقدرات القصيدة، باعتبار أن القديم يحفل بكل ما هو أصيل وحقيقي، ويبدو فيها القائل وكانه في حديث ذاتي مع نفسه لأنه لا يوجد مُخاطَب يتحدث إليه في فضاء القصيدة:

أقول: قد يجئ بارقٌ
يعيد وجهي القديم
ويحملُ الرغيفَ في يمينه
لجوعيَ القديم

فالمنقذ (الثقافي والشخصاني/البارق) الذي يتمناه القول الشعري كي يعيد الضوء على الوجه القديم على مستوى حضور الشخصية القديمة في الشخصية الجديدة باعتبار أن الوجه هو عنوان الشخصية ودلالتها البارزة، والمنقذ الثاني (الحياتي/الرغيف) كي يعيد الشبع القديم إلى جوع اليوم الراهن، كل ذلك يحيل على بهاء الماضي وظلمة الحاضر، ويمكن أن نعدّه نوعا من التناص الزمني الذي يشتغل عليه الشاعر وتتبناه القصيدة بشكل عام.

ويستمر مسلسل التمني في طبقات أخرى من طبقات القصيدة تستكمل بها الفضاء الشعري التناصي مع مجد الماضي بإزاء ضياع الحاضر:

وعلّ طائري يهلُّ مرّةً
يحمل في منقارهِ
بعضاً من الجنون
أو غيمةً ممطرةً
ليست تخون

وهنا يذهب قول التمني الشعري إلى الطائر (وعلّ طائري) المنسوب إلى القائل الشعري، والطائر بطبيعة شعريته اللغوية والدلالية يحمل الكثير من العلامات السيميائية والرمزية على مستويات متعددة ومتنوعة لا حصر لها، لكنها مع ذلك تتحدد هنا بقيمة سيميائية معينة تنحصر في إطار منهج القصيدة ورؤيتها، إذ هو يعمل على جزء من الفاعلية الدلالية التصويرية للطائر (يحمل في منقارهِ/بعضاً من الجنون)، وهذا الجزء هو (المنقار) العلامة الدالة الأبرز في صورة الطائر ذات القيمة الدلالية المرتبطة بالحياة للقضاء على الجوع، وثمة استعارة ضمنية تناصية مع الطائر الذي كان يحمل الرسائل بمنقاره وينقلها بين المتراسلين، فالمحمول (بعضا من الجنون) يحيل على ذلك.

فضلا عن أن دلالة الجنون الشعرية تذهب على المستوى الدلالي والرمزي

بعيدا في إنتاج قيمة أخرى تتعلق بالشخصية الشعرية العامة والخاصة، التي تصف الطاقة الشعرية للشاعر بأنها ضرب من الجنون لما ينطزي عليه الفعل الشعري من تجاوز دلالي وجمالي للغة الطبيعية والدلالة الواضحة القريبة.

وتختتم القصيدة اشتغالاتها الشعرية في تقديم احتمال آخر وأخير في سياق حالة التمني الشعرية (أو غيمةً ممطرةً/ليست تخون)، بمعنى أن الغيمة الممطرة يجب أن تسقط على المكان الذي يحتاجها كي لا تكون خائنة، وهو ما يحيل على دلالة رمزية مجازية تندرج في المنظومة الدلالية العامة في القصيدة، التي تسعى إلى رفد تجربة شعرية اللغة والدلالة هنا بمزيد من المعنى الاستعادي للوصول بالعنونة الشعرية للقصيدة (العراف) إلى أعلى قيمة أدائية تجعل منها حاضرة في كل طبقات القصيدة وصورها ومشاهدها وحيثياتها، على النحو الذي يجعل منها قصيدة متماسكة نصيا في مرحل تكونها وتطورها على مستوى التعبير والتدليل والتصوير من بداية القصيدة حتى نهايتها.

اللغة الشعرية وأسطرة الحكاية:

من المسارات الجديدة للغة الشعرية هي فتح مجالات غير تقليدية في بناء القصيدة، والشاعر إبراهيم نصر الله في قصيدته الموسومة بـ ((الدليل))[11]، وربما لو حاولنا إيجاد علاقة تناصية على صعيد شعرية اللغة والدلالية بين عنوان قصيدة الشاعر إبراهيم نصر الله (الدليل) وعنوان قصيدة الشاعر محمد مردان (العراف)، فقد نحصل على الكثير من وجوه الشبه السيميائية بين العنوانين، إذ إن (العراف) هو الذي يعرف ما لا يعرفه الآخرون، وكذلك (الدليل) يعرف ما لا يعرفه الآخرون لذا فهم يحتاجونه دليلاً لهم ليقودهم إلى ما لا يستطيعون الوصول إليه من دون معرفة الدليل وخبرته.

لكن (الدليل) هنا ينفتح في القصيدة على مسارات أخرى تبدأ من مثابة اللغة الشعرية وهي تتجه اتجاها سرديا حكائيا، وتقدّم حكاية غريبة تنطوي على قدر معين من الأسطرة، أي إنها تحاول بناء أسطورة جديدة خاصة بتجربة القصيدة، لذا نجد من المناسب أولا أن نضع القصيدة بنصها الكامل أمام بصر القراءة قبل البدء بإجراءات التحليل الشعري، من أجل أن تكتمل الصورة الحكائية السردية للقصيدة أمام بصرية القراءة:

تخرج الروح من طينها نحو أرض
هي الروح والطين
والشمس في شرفات الأصيل
ظلّها شجر فارع يستغيث
وخطوتها مهرة تتفلّت
من كبوة. وهلال قتيل

صحراء
كانت بحار الرمال إلى الشرق منقوعة بالسراب
إلى الغرب ذائبة في الرياح
بحثنا عن النجم
لكنه راح يسألنا شاحباً عن سبيل
سبعة..
وثلاث نساء
وطفل
ولا شيء في اليد إلا القليل
قال: من ههنا..
فمشينا على هديه
قال: جعت..
بسطنا له زادنا فاستراح
وكنا هنالك من حوله غابة من نخيل
تخبز الريح أنجمها في الظهيرة
والأرض من تحتنا تترمّد
والشمس من فوقنا تتقلّب في نارها
واللهب نصال خرافية
جمرها معدن ذائب في الصليل
سنة أورق العشب في لحمنا
.. انطفأ العشب
أينع حلم.. وضلّ صهيل
ولا حجراً مهملاً كي نقيل
خذي قامتي واستريحي قليلا
أنا طلل في هواك يسيل
ولم يك فينا الذي يتهاوى
ويبكي لأن الطريق طويل
كان ينشد مشتعلاً في الظلام:
أنا من يقلّب هذي البراري كراحته
ثم يمتدّ للنجم يستلّه من فضاءاته
يمسح الليل عن وجهه ويغني له
: يا جميل
وسرنا على هديه

قال. جعت
اختلينا بأرواحنا..
فذبحنا له واحداً
ستة.. وثلاث نساء..
وطفل.. ويوم عويل
ليلة.. ليلتان
هوى
قال. جعت
وحدّق في الطفل
: أكله قبل أن يفسُد الطين فيه ويكبر
طفلاً هزيل
وسرنا على هديه
لم يكن قد تبقّى سوى اثنين
قال سأبقي عليك لتتبعني
ولتشهد أني وصلت
وأني اختتمت الرحيل..
وسرنا..
ولكنه قال. جعت
استدار إلى جثتي هائجاً
عبر ظلّي النحيل
هكذا
لم يصل أحد آخر الأمر
غير الدليل.

تبدأ القصيدة بمقدمة شعرية ترسم حدود المشهد الشعري، وتوضح الحدود بين (الدليل) ومن يعمل الدليل على أخذهم نحو مقصدهم الذي لا يعرفون إليه سبيلا، والراوي الشعري الذي يروي الحدث هو راو جمعي يمثل مجموع الناس الذي يقودهم الدليل، والمقدمة تصويرية للمكان والزمن والحال وهي تمثل مهاداً مشهديا لدخول الحدث:

تخرج الروح من طينها نحو أرض
هي الروح والطين
والشمس في شرفات الأصيل
ظلّها شجر فارع يستغيث
وخطوتها مهرة تتفلّت

من كبوة. وهلال قتيل
صحراء
كانت بحار الرمال إلى الشرق منقوعة بالسراب
إلى الغرب ذائبة في الرياح
بحثنا عن النجم
لكنه راح يسألنا شاحباً عن سبيل

الوصف الشعري في المقدمة الشعرية يصور في الاتجاهات كلها، من الأعلى ومن الأسفل ومن اليمين ومن اليسار، حيث يتكامل الوصف باتجاه رسم صورة المشهد الشعري وهو يتهيأ لدخول الحكاية بقوة وحيوية وصفاء سردي عال، لكن المقدمة تنتهي نهاية مربكة ومقلقة حين يصل الدليل في بحثه عن الدلالة (بحثنا عن النجم) إلى شبه حيرة، تنتهي به إلى حيرة أخرى لدى الراوي اجمعي وهو يمثل الناس الذين يقودهم الدليل (لكنه راح يسألنا شاحباً عن سبيل)، إذ كيف هو القائد والعارف والدليل ويسال من يقودهم عن سبيل، وهذا إنما يقدم فكرة عمّا سيؤول إليه الحال في قادم المسيرة التدليلية التي يقودها الدليل.

يعقب المقدمة الشعرية في القصيدة مشهداً أول طويلاً تسبياً وكأنه مقدمة ثانية تحاول تفصيل جزء آخر من أجزاء المهاد الوصفي المكان والزمني والحالي للحكاية الشعرية، غير أن هذه المقدمة المشهدية الثانية تدخل في التفاصيل الدقيقة، فإذا كانت المقدمة الأولى خارجية على صعيد الوصف والتصوير فإن المقدمة الثانية داخلية تبحث في التفاصيل الدقيقة، وتستخرج المضمون الباطني للحراك الشعري في الطبقة الأخرى والصفحة الأخرى للحكاية الشعرية، وهي تتجه نحو الشروع في رحلة البحث:

سبعة..
وثلاث نساء
وطفل
ولا شيء في اليد إلا القليل
قال: من ههنا..
فمشينا على هديه
قال: جعت..
بسطنا له زادنا فاستراح
وكنا هنالك من حوله غابة من نخيل
تخبز الريح أنجمها في الظهيرة
والأرض من تحتنا تترمّد
والشمس من فوقنا تتقلّب في نارها
واللهب نصال خرافية

جمرها معدن ذائب في الصليل
سنة أورق العشب في لحمنا
.. انطفأ العشب
أينع حلم. وضلّ صهيل
ولا حجراً مهملاً كي نقيل
خذي قامتي واستريحي قليلا
أنا طلل في هواك يسيل
ولم يك فينا الذي يتهاوى
ويبكي لأن الطريق طويل
كان ينشد مشتعلاً في الظلام.
أنا من يقلّب هذي البراري كراحته
ثم يمتدّ للنجم يستلّه من فضاءاته
يمسح الليل عن وجهه ويغني له
: يا جميل

تبدأ المقدمة الثانية من عتبة العدد المكوّن من (سبعة/ثلاث نساء/طفل) يتحركون في فلك الدليل بحثا عن مصير، وتتشكل المقدمة الثانية من مجموعة من اللقطات الشعرية تؤلف المشهد الكلي للمقدمة، تبدأ اللقطة الأولى من فضاء العدد وتنتهي بـ (ولا شيء في اليد إلا القليل)، ثم تبدأ اللقطة الثانية بقول الدليل واستجابة من يسيرون على هديه (قال: من ههنا./فمشينا على هديه/قال: جعت./بسطنا له زادنا فاستراح/وكنا هنالك من حوله غابة من نخيل)، وتصور هذه اللقطة أول صيحة جوع للدليل حيث التهم زاد الجميع وهم بتحلقون حوله ينظرون إليه وهو يقضي على زادهم ويستريح.

في اللقطة الأخرى ثمة وصف دقيق لحالة الطبيعة الصيفية بكل مظاهرها القاسية (تخبز الريح أنجمها في الظهيرة/والأرض من تحتنا تترمّد/والشمس من فوقنا تتقلّب في نارها/ واللهب نصال خرافية/جمرها معدن ذائب في الصليل)، فاللقطة هنا مؤلفة من مجموعة من اللقطات الجزئية المتناظرة تعمل كلها في سياق واحد يتمثل في اشتعال الطبيعة، من خلال شبكة من الدوال (الظهيرة/تترمد/نارها/اللهب/جمرها) تسهم في إيصال الحال الطبيعة إلى أعلى درجات القسوة والغضب وصعوبة الاحتمال.

تأتي اللقطة الأخرى لتضاعف من أزمة الحال التي تمر بها شخصيات القصيدة وهم يصفون أحوالهم بأعلى قدر من الإحباط واليأس (سنة أورق العشب في لحمنا/.. انطفأ العشب/أينع حلم. وضلّ صهيل/ولا حجراً مهملاً كي نقيل)، حيث تعمل الأفعال المتناظرة والمتوازية في بناء معادلة شعرية صورية تزيد من فعالية الاشتباك الصوري بين جزئيات اللقطة الشعرية (أورق/انطفأ_____أينع/ضلّ)، وتنتهي إلى حالة

من العري أمام سطوة الطبيعة حيث لا مكان للقيلولة في انعدام الحجر المهمل الذي يمكن أن يصنع الفيء.

وفي لقطة سريعة لاحقة يأتي خطاب شخصي فردي ذاتي (خذي قامتي واستريحي قليلا/أنا طلل في هواك يسيل)، وكأنه خطاب معلّق يلقي بضوئه على مسارات اللقطات الأخرى ويضفي معنى التضحية والانتماء والسير في ركاب الهوى السائل، تعقبها لقطة سريعة أخرى يعزز قوة السائرين وقوة المسيرة باتجاه الوصول إلى المقصد (ولم يك فينا الذي يتهاوى/ويبكي لأن الطريق طويل)، فالعزيمة حاضرة وظاهرة بقصدية عالية من دون أية تهاون أو تهاوي، وليس ثمة من يبكي لطول الطريق لأن الهدف جوهري وأساسي ولا بد من الوصول إليه مهما بلغ الثمن، فهو يمثل المصير الذي لن يتراجع أحد من المجموعة دون بلوغ الهدف.

وتنتهي هذه اللقطات بلقطة استثنائية بطلها الدليل وهو يتغنى بمعرفته وقوة تدليله على الرغم من كل الصعوبات المحتملة (كان ينشد مشتعلاً في الظلام/أنا من يقلّب هذي البراري كراحته/ثم يمتدّ للنجم يستلّه من فضاءاته/يمسح الليل عن وجهه ويغني له/: يا جميل)، فالراوي الدليل هنا يمتدح نفسه ويزهو بمعرفته بما لا يعرفه الآخرون، ويثمّن هذه المعرفة ويؤكد على فرادتها وتميزها، وكأنه يغني لنفسه وينشد لها بعيداً عمّا يقوم به من مهمة محددة في قيادة هؤلاء الناس الذين معه معتمدين على هذه المعرفة التي يمتلكها.

ثم ما يلبث الحدث الشعري في القصيدة أن يشرع بالحركة كي يدخل في الفضاء الشعري الدرامي الذي ينقل حساسية التكون الشعري في القصيدة من طبقة شعرية إلى طبقة شعرية أخرى في سياق بناء الحكاية وأسطرتها:

وسرنا على هديه
قال. جعت
اختلينا بأرواحنا..
فذبحنا له واحداً

تتمظهر ثيمة الجوع بوصفها ثيمة متكررة وفاعلة وتتحول إلى الحبكة المركزية في جوهر الحكاية الشعرية في القصيدة، لأن هذه الثيمة كلما ظهرت في مقطع شعري سردي درامي من مقاطع القصيدة فإنها تعمل على إنقاص العدد، لأن الدليل يحتاج أن يلتهم أحدا منهم بعد نفاد زادهم من أجل أن يواصل مسيرة البحث نحو الوصول إلى المقصد، وهي مسيرة طويلة جدا حافلة بالتضحيات والخسائر.

ثم يبدأ مسلسل التناقص العددي مع تفاقم حالة الجوع التي تنتاب الدليل بين مرحلة وأخرى، إذ يتحول العدد من (سبعة) إلى (ستة) ويتعرّض (الطفل) للغياب:

ستة.. وثلاث نساء..
وطفل.. ويوم عويل

ليلة. ليلتان
هوى
قال: جعت
وحدّق في الطفل
: أكله قبل أن يفسُد الطين فيه ويكبر
طفلاً هزيل

تتضاعف حلقات النقصان بمرور المسيرة من دون أي اعتراض لأنه لا حيلة إلا في السير على هدي الدليل وإطاعة أوامره، وباستمرار مسلسل الفقدان يتراجع الرقم أولا إلى اثنين، ثم لا يبقى بعد ذلك سوى راو شعري أبقاه كي يكون شاهداً على مصير الوصول إلى المقصد بعد هذا الحجم الهائل من التضحيات والخسائر:

وسرنا على هديه
لم يكن قد تبقّى سوى اثنين
قال سأبقي عليك لتتبعني
ولتشهد أني وصلت
وأني اختتمت الرحيل.
وسرنا.

غير أن الجوع الكافر الذي هيمن على الدليل يجعله يتخلى عن الشاهد الذي عليه أن يشهد أنه وصل واختتم الرحيل، كي تنتهي الحكاية الشعرية بوصول الدليل وحيداً إلى المقصد الأخير من دون شاهد يشهد له بذلك:

ولكنه قال. جعت
استدار إلى جثتي هائجاً
عبر ظلّي النحيل
هكذا
لم يصل أحد آخر الأمر
غير الدليل.

ووصول الدليل الوحيد جاء بشهادة الراوي الشعري الخارجي، ليس على لسان الدليل وليس على لسان أحد ممن بقي لأنه لم يبق أحد أصلا، بل على لسان سارد موضوعي يشرف على عمليات تطور الحكاية الشعرية من الخارج، وقد وصلت إلى نهاية فاجعة تنتهي بوصول الدليل فقط، حيث تتشكل رؤية أسطورية جديدة ربما تنطوي على إحالات أسطورية متنوعة في معطياتها الرمزية لتتصل بحكايات مشابهة تاريخية وموروث شعبية وأسطورية، لكن الشاعر برع في صياغة أسطورة شعرية مبتكرة يمكن تفسيرها على مناح شتّى محتشدة بمعاني كثيرة تتصل بأوضاعنا العربية العربية، والعربية الفلسطينية، وقد صاغها صياغة تفاعلت فيها الشعرية مع السردية مع

الدرامية وبرؤية ملحمية ذات حبكة عالية التركيز والتشكيل، تتماثل فيها شعرية اللغة مع شعرية الدلالة في أنموذج شعري متماسك من عتبة عنوانه مرورا بكل طبقاته وفعالياته، وقد وصل إلى حالة من التشكيل تقترب في أحيان كثيرة من رؤية سينمائية بإخراج شعري يتحكّم بالشخصية والزمن والمكان واللقطة والمشهد والعرض الشعري، على النحو الذي ينتج رؤية شعرية تلتقي فيه كل فنون التعبير القولية والجميلة.

شعرية الحلم: اللغة والدلالة

شعيرة الحلم إحدى الشعريات المركزية المهمة التي تسعى القصيدة الجديدة غلى توسيع حضورها في المشهد الشعري الحديث، وتعمل في هذا المضمار على تحقيق اكبر قدر من الانسجام والتلاؤم بين شعرية اللغة وشعرية الدلالة، لأن تكامل شعية اللغة مع شعرية الدلالة هو الذي يحقق التماسك النصي المطلوب للقصيدة التي تحاول أن تنتج شعرية حلم على هذا المستوى من الأداء الشعري العالي، ولاسيما إذا كان دال (الحلم) يتمظهر لفظيا في القصيدة ويتكرر ويعلن عن فعاليته الشعرية منذ عتبة العنوان، ولو أجرينا فحصا إحصائيا على مستويات حضور لفظة الحلم في عناوين قصائد الشعر الحديث لحصلنا على نتيجة مثيرة، فهي لفظة مغرية جدا للاستخدام الشعري العنواني أولاً، وثانيا لأن فضاء الشعر هو في الأصل فضاء حلمي بامتياز، بمعنى أن لفظة الحلم في أصلها لفظة شعرية تتناسب مع الطبيعة الشعرية للغة والدلالة معاً، وهو ما يجب ملاحظته والتحقق منه قرائياً.

تشتغل قصيدة الشاعر حمزة حمامجي أوغلو على فعالية تكرار اللازمة الحلمية المرتبطة بالحياة ((أحلم بحياة))[12] بوصفها أنموذجا للغة شعرية تنتج دلالة محددة عن طريق التكرار بقابليته على مضاعفة اللغة والإيقاع، وهذا التكرار يضيف في كل مقطع دلالة جديدة للفضاء الشعري العام للقصيدة، وتعكس هذه القصيدة صورة واضحة لشعرية الحلم في سياقها العان والخاص، حيث يتكرر فعل الحلم (أحلم) المرتبط بأنا الشاعر متصلاً (بحياة) في سياقها المنكّر، وهو ما يضيف قيمة شعرية أعلى للتشكيل الشعري، وصورة الحلم هذه تتنوع بين مقطع وآخر بحسب مقولة كل مقطع ومقصديته.

في المقطع الأول من القصيدة تلتئم الذات الشاعرة حول فضائها العائلي حين يتحوّل الحلم الشعري إلى الشخصيات الشعرية وهي ترتبط بالحرية والإنسانية:

أحلم بحياةٍ
حبيبتي يا زهرةَ بيتي
أحلم بحياةٍ
فيها أنت، أنا
دنيز، أحمد

وما يشع في قلب الإنسانية
المتكون من أحجار التحرير

الخطاب موجّه إلى الحبيبة الموصوفة بزهرة البيت ((حبيبتي يا زهرةَ بيتي))، وبعد تثبيت الصورة الشعرية لغةً ودلالةً تتكرر اللازمة الحلمية بالحياة ((أحلم بحياةٍ))، ثم يشرع الراوي الشعري بتأثيث المكان الشعري بالجوّ العائلي المسمّى ((فيها أنت، أنا/ دنيز، أحمد))، ويتضح من مسار علاقات شخصيات القصيدة طبيعة التكوّن العائلي، حيث إن الحياة المحلوم بها يمكن أن تتحقق من خلال إنارة هذا الجوّ العائلي وشحنه بضوء جديد وتوفير مستلزمات إنعاشه عتلى المستويات كافة، غير أن الإضافة الشعرية اللاحقة للصورة الشعرية العائلية ((وما يشع في قلب الإنسانية/ المتكون من أحجار التحرير)) تنقل الحلم الشعري من مستواه العائلي الفردي إلى مستوى إنساني جمعي، يأخذ معناه ودلالته من عبارة (أحجار التحرير) وهي تشير إلى ارتباط حلم الحياة بحلم التحرير.

المقطع الشعري اللاحق يرسم صورة أخرى عن الحلم بالحياة الموعودة، إذ يتحول الحلم بحياة إلى التفكير بحياة، ويعطي هذا التلازم بين الحلم والتفكير مجالاً شعرياً أرحب لجدل العلاقة بين الوعي واللاوعي، حين يكون التفكير أداة واعية لإيجاد حلّ للمشكلات، ويكون الحلم أداة لإيجاد حلّ آخر عندما يخفق حلّ التفكير في تسوية الأمر:

أفكر بحياةٍ
عصافيرها، أزهارها
غزلانها، أطفالها
قد تصهروا من
مفردة المدفع
وشظايا القذائف
يتكلمون بلغة الكبار
ويضحكون

إن آلية التفكير هنا تحوّل النظر الشعري إلى قسوة الواقع وعنفه وجبروته، فحين يصل التفكير بحياة ((أفكر بحياةٍ))، وتجمع هذه الحياة أشكال من الطبيعة المؤنسنة ((عصافيرها، أزهارها/ غزلانها، أطفالها)) في سياق فعالية تدميرية ((قد تصهروا من/ مفردة المدفع/ وشظايا القذائف))، فإن الطفولة تموت لأنّ الأطفال ((يتكلمون بلغة الكبار/ ويضحكون)) حيث يغادرون مواقعه الطفولية بكل ما تتمتع به من براءة وعفوية، ليدخلوا في نادي الكبار بكل ما ينطوي عليه هذا النادي من قسوة

وشراسة وبعد عن الألفة والحيوية التي غالباً ما يعكسها الجوّ الطفولي، وتكون في الوقت نفسه أقرب إلى ميدان الحلم.

ينتقل بعد ذلك التفكير إلى مرحلة الإنتاج والتفاعل مع الطبيعة وحثّها على الحياة، إذ تسعى الذات الشاعرة إلى اختراع حيلة لتحريض الأشياء على ولادة جديدة تنبعث منها صور الحياة وعلاماتها ورموزها:

أفكر بحيلةٍ
ماسها ماس
أغنيها أغنية
سلامها يكمن في السلام
في سبيل أن تجعل من أصغر نبتةٍ سنبلة
تتحول بلا تردد إلى غيمةٍ وتمطر

_____.

إنّ جملة ((أفكر بحيلةٍ)) تلتقي بآليّة الحلم على نحو من الأنحاء من خلال ((ماسها ماس)) أولاً وثانياً ((أغنيها أغنية/سلامها يكمن في السلام))، حيث يتجه الخطاب المنتج نحو علامات حياة منتخبة بعناية (ماس/أغنية/السلام)، وكل هذه العلامات الحياتية تحتشد في سياق تعبيري وتشكيلي واحد من أجل الوصول إلى عتبة الحلم، تسهم في تكبير الأشياء وتحويلها إلى إنتاج يغني الحياة ويموّلها بالعطاء ((في سبيل أن تجعل من أصغر نبتةٍ سنبلة))، ومن ثمّ تخضع لتحوّل آخر في إطار لعبة الحلم ((تتحول بلا تردّد إلى غيمةٍ وتمطر))، ليكون المطر علامة الحياة المحلوم بها من أول القصيدة إلى نهايتها.

ثم ما تلبث بعد ذلك أن تعود اللازمة التكرارية التي اشتغلت عليها القصيدة إيقاعياً ودلالياً وهي ((أحلم بحياة))، حين تتحوّل الحياة إلى صورة أمّ ترعى طفلها وهو يحلم بحياة سعيدة ومرفّهة وتحتوي على كل الأشياء، وهنا تتحوّل آلية الحلم من سياق شخصي فردي إلى سياق إنساني عام يصوّر حالة الطفولة وهي بحاجة إلى رعاية الحلم، لترتبط الحياة بالحلم داخل فضاء القصيدة المنفتح على الأشياء بقوة:

أحلم بحياةٍ
في يد كل طفلٍ فيها رغيف
على أنفه زهرة
وعلى كتفه فراشة
وفي الوقت الذي ينام في الفراش صريع المرض
تتحول إلى أمٍ وتحيط به

_____.

حلم الحياة هنا يرتهن بالطفولة من خلال رسم صورة الطفل المطلقة ((في يد كل طفلٍ فيها رغيف))، فالرغيف علامة الشبع الذي يقضي على الجوع، ووجود (رغيف) في (يد كل طفلٍ) يعبّر عن معطى إنساني عميق وواسع يبغي إشباع الجياع والقضاء الحلمي على الفقر. أما الصورة الثانية ((على أنفه زهرة)) فهي دلالة على تناغم جسد الطفل مع الطبيعة في أجمل مظاهرها، وتدعم الصورة الثانية هذه الصورة الثالثة اللاحقة لها ((وعلى كتفه فراشة)) كي تكتمل صورة الطبيعة الإنسانية المرتبطة بالطفل.

لكنّ هذه الصورة تنتقل في مفصل شعري آخر من مفاصل التصوير الشعري في القصيدة إلى فضاء إنساني حين تؤنسن كل هذه الأشياء على هذه الصورة ((وفي الوقت الذي ينام في الفراش صريع المرض/تتحول إلى أمٍ وتحيط به))، بمعنى أنّ الحياة المؤلّفة من (رغيف) و (زهرة) و (فراشة) تتحوّل لفرط حضورها الإنساني الرقيق والمنتج إلى (أم) ترعى طفلها عندما يمرض، وتنقذه من الموت حين تحقق له الحياة، فثمة ارتباط وتلازم نوعي هنا بين الحلم والصورة التي تبدو وكأنها واقعية لا حلمية.

الحلم بالحياة في القصيدة هو حلم عام وشامل وحيوي ومنتج، فهو لا يتوقف عند هذه الحدود بل يتحوّل إلى مناطق مفهومية في الحياة لا يمكن الاستغناء عنها أو إهمالها، فالحياة مهما توافرت على الرغيف والزهرة والفراشة وغيرها لا يمكن أن تصل إلى مرحلة إنسانية متكاملة من دون الحرية، التي هي سرّ ديمومة الحياة وكرامتها:

أحلم بحياةٍ
لا شائبة في القلوب فيها'
لا سلاسل في الأقدام
لا تمتمة في الألسن
تبكي وتصرخ عصوراً كاملة
إذا صادفت صغير الأيل ينزف من أنفه

الحلم الجديد بالحياة هو حلم الحرية، وصورة الحرية في هذا المقطع من مقاطع حلم الحياة في القصيدة تظهر على مراحل ولقطات تعبيرية دالة بوساطة أسلوب النفي،

وتبدأ باللقطة الأولى التي تفترض الصفاء والنقاء والهدوء ((لا شائبة في القلوب فيها))، ثم تردفها بلقطة مشبعة بروح الإنسانية التي تسعى إلى نفي القيود من أجل حضور الحرية ((لا سلاسل في الأقدام))، وهي لقطة لها علاقة بقمع الجسد ومنعه من الحركة، ومن ثم تظهر لقطة موازية لهذه اللقطة لكنها تعبّر عن قمع الكلام والتصميت ((لا تمتمة في الألسن))، إذ إنّ الحرية لا تعني حركة الأقدام في الأرض فقط، بل تعني أيضاً حرية التعبير عن الرأي بقوة، وتجاوز مرحلة الخوف والرعب والتمتمة التي لا تُظهِر الرأي بحرية وطمأنينة وأمان.

وتنتهي هذه الصورة الشعرية الحلمية بلقطة شعرية تصوّر الحياة في حالة بكاء وصراخ دائم حين ترى أيّ حالة تحول بين المخلوق وحريته ((تبكي وتصرخ عصوراً كاملة/إذا صادفت صغير الأيل ينزف من أنفه))، سواء أكان هذا المخلوق إنساناً أم حيواناً أم نباتاً، فالحلم الشعري بالحياة هو حلم كلي وشامل، فلو أنّ صغير الآيل نزف من أنفه دون رعاية الحياة فإنّ هذه الحياة ستكون عاجزة ولا معنى لها، وستظلّ تبكي وتصرخ عجزها بلا طائل، بمعنى أن الحلم والحياة والحرية تنتظم هنا في سياق واحد يلتئم في فضاء القصيدة، وربما يكون الأسلوب الشعري الرومانسي الذي حفلت به القصيدة يتلاءم تماماً مع طبيعة الفضاء الإنساني العام الذي تشتغل عليه صور القصيدة ولقطاتها، إذ يتداخل الحلم بالواقع، والداخل بالخارج، والأنا الشاعرة بالحياة، والطبيعة بالإنسان والحيوان والنبات والجماد، في سبيكة شعرية تتوهج فيها العاطفة والوجدان والانفعال بطريقة مفعمة بالروح والجسد معاً.

وتظلّ صورة الحرية مهيمنة على فضاء القصيدة حتى مقطعها الأخير وهو ينتهي إلى خطاب الحرية المعبّر عن خطاب الحياة، وتنفتح صورة الحرية داخل صورة الحياة عن جملة من الدوال والعلامات التي تتدخّل في عمق المفهوم وعمق الشعر أيضاً:

أحلم بحياةٍ
أشعارها، أفكارها
حبّها، محبتها
بلا قفص
مثل السنونو
خيالاتها تتطاير بلا حدود في المروج

اللازمة المهيمنة على فضاء الإيقاع والدلالة الشعرية في القصيدة تتكرر أيضاً في مطلع المقطع الأخير منها ((أحلم بحياةٍ))، لكنّ هذا الحلم بحياة متمنّاة يتمفصل هنا على مساحات صورية متعددة، كل مفصل يمنح المعنى الشعري طاقة تعبيرية معينة تسهم في تشييد معالم البناء العام والشامل لدلالات القصيدة، وأول مساحة تتوغل في فضاء المقطع تتمثل بـ ((أشعارها)) حيث تسهم الأشعار في إنجاز قدر مهم من معنى الحياة في الأشياء، فالأشعار تعطي للحياة المحلوم بها معنى روحي أصيل لا يمكن استمرارها من دونه، وتعقب هذه المساحة المركزية مساحة أخرى هي ((أفكارها)) وهي تثري المنطقة الأخرى من مناطق الحياة المرتبطة بالعقل والمادة، فلا يمكن لحياة أن تسير بشكل مثالي وهي تقوم على الأشعار فقط، إذ لا بدّ من الأفكار التي باجتماعها مع الأشعار تكون قد حققت طرفي المعادلة، بين العاطفة والعقل، الروح والمادة، الوجدان والعمل، بحيث تتكامل صورة الحياة.

غير أن هذا التلاحم بين الأشعار والأفكار أيضاً لا يمكنه أن يعبّر عن حقيقة هذه الحياة المحلوم بها شعرياً في القصيدة من دون حضور فعل الحب الذي تمنحه الحياة نفسها للأشياء ((حبّها))، توازيها ما يمكن أن تقدمه الأشياء للحياة من حب ((محبتها))، بمعنى أنّ الحب في هذا الإطار يجب أن يكون متبادلاً بين الحياة وما يحيط بها من أشياء، ولعلّ هذا التلازم والتفاعل في الحب يوازي التقابل بين الأشعار والأفكار في رسم صورة الحياة، على النحو الذي يجعلها قادرة على الاستجابة المطلقة للمعنى والمفهوم، بمعنى أن اللغة والدلالة في عمل شعري مشترك عالي التناسب والتوافق والإنتاج.

وليس بوسع هذا الفضاء الشعري الكلّي وهو يعطي للحياة المحلوم بها هذا الصوت وهذه الصورة على هذا الشكل الجميل والمتكامل من دون حضور الحرية بصورتها النافية للقيد ((بلا قفص))، إذ إنّ القفص (السجن) يؤدي إلى إعدام كل هذه الأشياء وإماتتها مهما اكتملت عددياً، فالحرية هي المساحة والوعاء والحاضنة التي يمكن لكل هذه الأشياء أن تنمو نمواً صحيحاً ومثالياً وضروريا وحقيقيا فيها، لذا فهي مشبهة هنا بهذه الصورة البلاغية المعبرة عن الفكرة والمفهوم والحلم ((مثل السنونو/خيالاتها تتطاير بلا حدود في المروج))، فمفردة (خيالات) تحيل على الحلم الشعري المهيمن على فضاء القصيدة، والفعل المضارع (تتطاير) يحيل على معنى

الانطلاق والحرية، وعبارة (بلا حدود) تعكس الفضاء الحلمي الذي لا يقنن بحدود معينة ومساحته الأرض كلها، وتأتي مفردة (المروج) لتعبر عن الطبيعة في أوج زهوها وعنفوانها وعطائها وحريتها.

وبهذا تكون شعرية الحلم نافذة على تلاحم اللغة مع الدلالة لتكوين الفضاء الشعري المطلوب في سياق تمثل التجربة الشعرية والموضوع الشعري والمقصدية الشعرية، وهي تلتئم جميعا في بناء التماسك النصي المطلوب في القصيدة.

هوامش الفصل الثاني

(1) اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد الكوني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989: 25.
(2) اللغة الشعرية: 16.
(3) ينظر سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، 2001: 11.
(4) لغة الشعر بين جيلين، د. إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، بيروت، 1980، ط1: 138.
(5) الشعر النسائي في أدبنا القديم، د. مي يوسف خليف، مكتبة غريب، 1997: 166.
(6) العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2010: 9.
(7) حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سوريا، أحمد بسام ساعي، دار الفكر المعاصر، عمّان، 2006، ط1: 208.
(8) ينظر: اللغة الشعرية: 108.
(9) دير الملاك، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982: 257.
(10) الأعمال الشعرية الكاملة، محمد مردان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009:
(11) شعرية طائر الضوء، د. محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004: 170 - 173، وقد عبّر الشاعر إبراهيم نصر الله عن أهمية هذه القصيدة لديه في رسالة بعثها إلى الكاتب بتاريخ 12 / 10 / 2004 بأنها أحب قصائده إليه.
(12) ترجمت هذا القصيدة ضمن مشروع لإصدار أنطولوجيا للشعر التركماني العراقي، ترجمها الشاعر محمد مردان لصالح المشروع عام 2014، وستصدر هذه الأنطولوجيا في كتاب بعنوان ((انفتاحات النصّ الشعريّ إشكاليّة التحويل. فضاء التأويل)) عن عالم الكتب الحديث ودار جدارا للكتاب العالمي في الأردن، وقد أسهم فيها عدد من كبار الأكاديميين والنقاد في العراق.

مكتبة الفصل الثاني

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، محمد مردان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009.
(2) حركة الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه في سوريا، أحمد بسام ساعي، دار الفكر المعاصر، ط1، عمّان، 2006.
(3) دير الملاك، د. محسن اطيمش، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
(4) سايكلوجية الشعر ومقالات أخرى، نازك الملائكة، دار الشؤون الثقافة العامة، بغداد، 2001.
(5) شعرية طائر الضوء، د. محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
(6) الشعر النسائي في أدبنا القديم، د. مي يوسف خليف، مكتبة غريب، 1997.
(7) العلامة الشعرية، قراءات في تقانات القصيدة الجديدة، محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، 2010.
(8) لغة الشعر بين جيلين، د. إبراهيم السامرائي، دار الثقافة، ط1، بيروت، 1980.
(9) اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، محمد الكنوني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1989.

الفصل الثالث
ـ تجليات الأنا الشعرية بدلالة الآخر:
ـ قراءة في شعر فدوى طوقان ـ

ـ مدخل
ـ أنا الأديب من منظور الآخر
ـ دلالية الزمن وإشكالية الأنا والآخر
ـ الفضاء الشعري بين الأنا والآخر
ـ تجليات الأنا في الآخر الإعلامي
ـ الذاكرة الشعرية وتجليات الأنا بدلالة الآخر
ـ عنف الإشكالية: الأنا والآخر العدو

الفصل الثالث
تجليات الأنا الشعرية بدلالة الآخر
ـ قراءة في شعر فدوى طوقان ـ

مدخل:

إن من أبرز تجليات الأنا في مظهريتها الذاتية هو تجليها من خلال النظر إلى الآخر بوصفه مقابلاً حيوياً منتجا، وإن النظرة إلى ((الآخر)) حضاريا وثقافيا تعتمد بالدرجة الأولى على طبيعة ((الأنا)) الناظرة وكيفيتها وحساسية مكوناتها، لذا فإن ((الآخر)) يتجلى في مرآة ((الأنا)) استنادا إلى طبيعة العلاقة التي يؤلفها جدل التفاعل أو الحوار أو الصدام بينهما، وربما لا وجود لأنا فاعلة وقادرة على الحضور المنتج من دون آخر مناظر ومواز لها يحرّضها على التمظهر الوجود والفعل والتعبير عن الذات، وهذه الأنا تمتلك قوة ذاتية مركزية تتحدد ذاتيتها وقوتها ومركزيتها دائما بدلالة الآخر.

وربما كانت آلية ((الأنا)) تعتمد في جزء مركزي وجوهري من سياسة اكتشاف ذاتها على وجود ((الآخر)) وقوة حضوره في المشهد بوصفه مرآة تعكس صورة الأنا على نحو ما، لأن التعامل معه (الآخر) يكشف عن مناطق ما كان لها أن تكتشف من دون هذا التعامل المرآوي الانعكاسي، على الرغم من تعدد صورة ((الآخر)) حضاريا واجتماعيا وثقافيا وعاطفيا وسياسيا، بحيث لا يمكن حصره في إطار واحد أو صيغة واحدة أو حالة واحدة مهما كان تمثيله لذاته قويا ومتمركزا حولها.

في هذا السياق قد تكون صورة الآخر مبنية على نيات مسبقة ومواقف أيديولوجية ودينية وعرقية تؤسسها النظرة المركزية إلى الأنا، وهي تقوم في ستراتيجية مهمة من ستراتيجياتها على تهميش الآخر وإقصائه وعزله عن دائرة الفعل، والسعي إلى التلبث في منطقة مركزية خاصة به تنحي كل ما هو خارجها، وهذه هي الأنا المستبدة الدكتاتورية التي تنتهي نهايات فاجعة دائما لأنها خالية من الثقافة ومفرّغة من الإنسانية.

ممّا لا شكّ فيه إن سلطة ((الآخر)) على هذا الأساس تتدخل في تشكيل مكونات ((الأنا)) وصورتها وطبيعتها وحتى شكلها على نحو معين، وعلى الأنا انطلاقا من هذا السبيل أن تدرس طبيعة الآخر وكيفيته من أجل أن تهتدي إلى طريقة ناجحة للتفاعل: الحوار/الصدام معه، لأن من وسائل معرفة الذات الأنوية بعمق أكبر هو ((البحث عن صورة الذات داخل صورة الآخر أو من خلالها))[1]،بحيث لا يمكن تجاوزها أو التفكير بتشكيل الأنا الخاصة من دون آخر هو بمثابة دليل وسبيل وطريق ورؤية، فالآخر إنما هي (أنا) بالنسبة لذاتها تبحث عن آخر هو (أنا) مواجهة لها، بمعنى أن

جدل العلاقة بين الأنا والآخر هو جدل قائم على وحود أنموذجين يتبادلان موقعيها كل واجد بالنسبة للآخر.

إلا إن ترتيب العلاقة الضرورية للأنا بالآخر يجب أن تجري بناءً على قناعة منطقية وموضوعية بعيدة عن التعصب والتمركز والأحادية والتقوقع الكبير حول الذات، فـ ((نحن لا نكون سلبيين للآخر لمجرد أننا الآخر بالنسبة له، والآخر لا يكون سلبيا لمجرد أنه الآخر بالنسبة لنا، عندما نتكلم عن الآخر فنحن لسنا مقياسا، لسنا معيارا، من يختلف عنا فليس (شاذا) ليس (ناقصا) ليس (غريبا)، تماما كما أننا نحن لسنا شاذين، لسنا ناقصين، لسنا غرباء بالمقارنة مع الآخر! ببساطة ليست البشرية حجارة مصنوعة في قالب، بل أناس، بشر، والحقيقة أن كل واحد منا يختلف عن "الآخرين" جميعا))[2]، وهو ما يكشف حقيقة الكون والطبيعة وهما يقومان أساساً على احترام الآخر والنظر إلى الذات من خلاله، ويكشف عن حقيقة الجدلية القائمة بين الأنا والآخر والآخر والأنا في وقت واحد.

أنا الأديب من منظور الآخر:

إن نظرة الأديب إلى هذه العلاقة الستراتيجية بين الأنا والآخر تتمتع بخصوصية وتميز، وهي تنبع دائماً من الطبيعة الحساسة لأنا الأديب وطبيعة مكوناتها الخاصة، فالآخر ((صديق وعدو لنا، صديق إذا تمكنا منه، وعدو إذا تمكن منا، صديق إذا فتحنا له قلوبنا، وعدو إذا وهبناه قلوبنا، صديق إذا أخذنا منه ما يوافقنا، وعدو إذا وضعنا نفوسنا في الحالة التي توافقه))[3]، على النحو الذي يؤسس لإشكالية لا بد من معاينتها بشكل دقيق وموضوعي، وإدراك القيمة الإنسانية لجدل هذه العلاقة وقيمته وما يمكن أن ينتج من فعالية جمالية ذات طابع أخلاقي داخل النصوص الأدبية.

وربما كانت علاقة ((أنا)) الشاعرة الفلسطينية الرائدة فدوى طوقان قريبة من هذه الرؤية في الكثير من نماذها الشعرية، إذ إن ((الآخر)) يتجلى في شعرها تجليات متنوعة ومتعددة تقوم على طبيعة الموقف الشعري والحياتي ولا تستند إلى مواقف مسبقة ذات طابع تعصّبي، بل على العكس تنهض على مقومات إنسانية ووجدانية وثقافية موضوعية وخلاّقة بعيدة عن التعصب والتمركز حول ((الأنا)).

تجسّد الشاعرة فدوى طوقان في سيرتها الذاتية رؤيتها للآخر بعد أن عاشت فترة زمنية في مكان الآخر وزمنه، إذ تقول وهي تصف الغربة وصفا إنسانيا بمعية غرباء آخرين تتنوع فيهم صورة الآخر وتتعدد استنادا إلى طبيعة كل غريب منهم فتقول: ((الغربة تكتنف الجميع فلا أحد منا يعرف الآخر، ثم سرعان ما بدأت لقاءات التعارف العفوية تتشكل حلقة حلقة، كل واحد يسأل الآخر: من أين؟ وتتعارف الجموع وتأتلف، وتصبح النظرات الودودة والبسمات الصافية هي اللغة المشتركة، إحساس جميل في ظرف جميل ومثير ومليء بالتوقع، إحساس يؤكد الشمول الأخوي في المجموعات الإنسانية حين ينسى أفرادها عصبيتهم العمياء وينفتح كل قلب لاحتواء

الإنسانية كلها في أعماقه))[4]، وهي مقولة تقوم على فهم الآخر بوصفه صديقاً لا عدواً في ظل حضور الإمكانات الإنسانية في هذا السياق.

في شعرها تتجلى ((الأنا)) الشاعرة تجليا واضحا ومقصودا في كل مراحلها الشعرية وعلى مختلف المستويات، وقدر تعلق الأمر بصورة ((الآخر)) في شعرها فإن هذا ((الآخر)) لا يظهر بصورة تشكيلية مستقلة في قصائدها على نحو يمكن تشخيصه ومحاورته أو محاكمته، بل يظهر دائما عبر تجليات الأنا وبمصاحبتها وبدلالتها ـ ناظرا ومنظورا إليها ـ على وفق الحال والصورة والمنهج والرؤية بينهما.

إذ يبرز نوع من المواجهة النفسية والاجتماعية والفكرية والثقافية والقومية والإنسانية بين ((الأنا)) و ((الآخر))، تنتهي دائما إلى صراع يأخذ أشكالا مختلفة، بعضها عاطفي وبعضها سردي أو درامي، ويفضي عند فدوى طوقان أبدا إلى انتصار الإرادة وتغلب أمل الذات وحلمها على صلافة الآخر وعنجهيته ورغبته في الترويع والقهر والظلم، فهو آخر عدو بحكم التجربة والممارسة طيلة تاريخ كبير يجمع بينهما.

في قصيدتها ((لن أبيع حبه)) المهداة إلى الشاعر الإيطالي سلفادور كوازيمودو ذكرى لقائهما في ستوكهولم يتجلى فيها ((الآخر)) تجليا ثقافيا وعاطفيا بطريقة تناسبية لا يمكن إيجاد فاصل بينهما، ويرسم صورة لعلاقة وجدانية إنسانية تصل فيها الذات الشاعرة إلى مرحلة الزهو العاطفي الإنساني العالي، بوصفها حالة إنسانية أنموذجية تتجاوز الكثير من المسلّمات التقليدية المكانية والوطنية والقومية.

لكنها تتوقف عند هذه الحدود لأن الذات الشاعرة ((الأنا)) تكشف عن انتمائها الحقيقي الذي لا يمكن أن يهتز بكلمة تثير في أعماقها قدرا من الزهو العاطفي، الذي يرضي بطبيعته غرور الأنثى ويثير حساسيتها الأنثوية بطريقة ما:

أي صدفة
صدفة كالحلم حلوةْ
جمعتنا ههنا في هذه الأرض القصية
نحن روحان غريبان هنا
ألّفت ما بيننا
ربّة الفن، وقد طافت بنا
فإذا الروحان غفوه
سبحت في لحن (موزارت) ودنياه الغنية
*
قلتَ: في عينيكِ عمق،
أنتِ حلوه
قلتها في رغبة مهموسة الجرس
فما كنا بخلوه

وبعينيك نداء
وبأعماقي نشوه
أيّ نشوه
أنا أنثى فاغتفر للقلب زهوه
كلما دغدغه همسك: في عينيكِ عمق
أنتِ حلوه
*
أنا يا شاعر لي في وطني
وطني الغالي حبيب ينتظر
إنه إبن بلادي لن أضيع
قلبه
إنه إبن بلادي لن أبيع حبه
بكنوز الأرض
بالأنجم زهرا
بالقمر
غير أني تعتري قلبي نشوه
حينما تطفو ظلال الحب في عينيك
أو تومض دعوه
أنا أنثى،
فاغتفر للقلب زهوه
كلما دغدغه همسك: في عينيكِ عمق
أنتِ حلوه (5)

إذ تدخل ((الأنا)) الشاعرة في صراع حواري أو حوار صراعي مع ((الآخر)) يستند إلى قاعدة ثقافية تتمثل أساسا في نمط علاقة العربي بالغربي، وهي على المستوى التاريخي والفلسفي والإنساني علاقة شائكة مرّت بظروف معقّدة جعلت منها علاقة ملتبسة، لكن هذه العلاقة في القصيدة تأخذ شكلا آخر يتمثل في محاولة ((الآخر / الغربي / الذكوري)) في استمالة ((الأنا / العربي / الأنثوي)) عاطفيا بصورة تكاد تكون جديدة، من خلال نظرة الشاعرة إلى الموضوع بعيداً عن الموروث الفكري والفلسفي والإنساني المتداول لهذه العلاقة، بل برؤية شعرية ذاتية مشحونة بالنظرة الإنسانية الخالية من التعصّب المسبق.

لكن الأنا العربية الأنثوية المتمثلة هنا بالذات الشاعرة تسعى إلى إقامة نوع من الموازنة الموضوعية بين حساسيته الأنثوية العميقة الأنوية ((أنا أنثى، فاغتفر للقلب زهوه / كلما دغدغه همسك: في عينيك عمق/ أنت حلوه))، بعيدا عن أية تصورات ثقافية أو حضارية أو مكانية أو عرقية متطرفة

تحيل على التعصّب الضيق، ورؤيتها الثقافية والقومية المتمثلة بنزعة الانتماء وقيمتها الإنسانية العميقة الأنوية أيضا ((أنا يا شاعر لي في وطني / وطني الغالي حبيب ينتظر/ إنه إبن بلادي لن أضيع قلبه..))، وهنا تظهر النزعة العاطفية القومية التي تحترم الآخر لكن تفضل عليه الحس العاطفي الوطني، وهي لا تخلو من إشكالية في الرؤية بين العاطفة والفكر، وبين الحال والرغبة، وبين الزمن والمكان.

على الرغم من قوة الأنوثة وطغيان حسها العاطفي وبعدها الوجداني ((غير أني تعتري قلبي نشوه / حينما تطفو ظلال الحب في عينيك / أو تومض دعوة))، إلا أن عظمة الانتماء إلى الأمة والزمان والمكان والتاريخ تضع قوة الأنوثة في حدود معينة لا يمكن تجاوزها، لأن مثل هذا التجاوز يمكن أن يخلّ بشرف الانتماء ومجد القضية، وهو ما يجعل من النظرة إلى الآخر في السياق العاطفي الوجداني نظرة ذات بعد مركّب، تحصل فيه قوة صراعية بين الداخل والخارج، بين التمني والاستحقاق الوطني، وتستحضر في فضاء القصيدة كل الإمكانات المتكونة من مصادر تشكيل متنوعة ومتعددة.

دلالية الزمن وإشكالية الأنا والآخر:

يلعب الزمن بتجلياته ورؤياته المختلفة دورا بالغ الأهمية في احتضان هذه الإشكالية بين الأنا والآخر على مستويات كثيرة، ووظيفة الزمن تظلّ ذات قيمة فاعلة في ترتيب منطق الإشكالية ودرجة تأثيرها على النصوص والظواهر، وقد يكون ذلك في الشعر أوضح منه في الفنون الأخرى لشدّة ارتباطه بالأنا الشاعرة التي سرعان ما تُظهر رغبتها الذاتية في تكوين رؤيتها الشعرية على مستوى اللغة والدلالة والرؤية.

لذا نجد أن الشاعرة فدوى طوقان تحمّل الزمن معنى ((الآخر)) وصورته في قصيدتها ((1957)) لتؤاخذه على سلبيته وظلمه وقهره للأنا، إذ كان مشحونا برغبة ((الآخر)) المحتلّ في إذلال الأنا واضطهادها، وكأن الزمن المتجسد بهذا العام كان شريكا على نحو ما في عمليات التعذيب والترويع.

انتهينا منه'
شيعناه،
لم نأسف عليه
وحمدنا ظله حين توارى
دون رجعة
لم نصعّد زفرة خلف خطاه
لم نرق بين يديه
دمعة أو بعض دمعة
*
بعد أن جرّعنا من كأسه المرّ الحقود

بعد أن أوسعنا لؤما وغدرا
وجحود
غاب عنا وجهه الممقوت،
لا عاد لنا
كان شريرا'
أمات الشعر فينا
والمنى
*
كان شريرا، وكانت
عينه تنضح قسوة
كرع اللذة من آلامنا
وأتى قتلا وتمزيقا على أحلامنا
وعلى أشلائنا نقّل خطوه
*
عصفت هبّاته الهوج بأشواق رؤانا
بعثرت آمالنا عبر الدروب المغلقة
أوصدت باب الغد المأمول في وجه منانا
وثنت خطواتنا المنطلقة
*
انتهى ما كان إلا نزوات وجنونا
كان إرهاقا وتعذيبا وهونا
وانتهينا منه'
شيعناه'
لم ناسف عليه
لم نرق دمعة واحدة بين يديه (6)

حمّلت الأنا الشاعرة الزمن ((العام 1957)) كل أفعال المأساة التي حصلت لها من تاريخها وجغرافيتها وتجربتها ورؤيتها، بعد أن أنسنته وشخّصته عدواً يتمظهر بكل خصائص الآخر/العدو ومشاكله والتباساته في سياق تكويني رؤيوي.

يصف المقطع الأول موقف الأنا بصيغتها الجمعية ((انتهينا منه/ شيعناه/ لم نأسف عليه/ حمدنا ظله.. / لم نصعّد... / لم نرق...))، وهي تشارك في حفل مغادرة وتشييع تنطوي على قدر من الراحة والطمأنينة والاستعداد لاستقبال الجديد، فعلى الرغم من أن عاما مات إلا أن عاما جديدا ولد من رحمه داخل فكرة تموزية تعد دائما بما هو آت.

في المقطع الثاني تنتقل الأنا إلى صياغة أنموذج هذا الآخر عبر سلسلة من الأفعال والصفات الشريرة المتنوعة الدلالة والقيمة ((جرعنا من كأسه المرّ الحقود / أوسعنا لؤما وغدرا وجحود / وجهه الممقوت / كان شريرا / أمات الشعر فينا والمنى))، إذ يوغل في محاصرة الأنا والرغبة في اضطهادها.

ينفتح المقطع الثالث على كشف خصائص جديدة للآخر / الزمني / العدو، تضاعف من طاقته الشريرة ((كان شريرا / عينه تنضح قسوة / كرع اللذة من آلامنا / أتى قتلا وتمزيقا على أحلامنا / على أشلائنا نقّل خطوه))، في السبيل إلى إيقاع أذى أكبر وأشد عمقا في دائرة الأنا.

وإذا كانت أفعال المقطع الثالث للآخر / العدو طالت الجوانب المادية الجسدية من إنسانية الأنا وحياتها وفعلها البشري، فإن أفعاله في المقطع الرابع ذهبت إلى طعن الجوانب الروحية فيها فمزقت ((أشواق رؤانا / آمالنا / منانا / خطواتنا المنطلقة)).

وجاء المقطع الأخير ليعلن رسميا نهاية هذا الآخر بكل عدائيته ونزواته وجنونه وإرهانه وتعذيبه، من دون أي حزن أو أسف أو دمعة، بوصفه (آخر) سلبيا لا يمكن التعامل معه أو التفاهم مع طبيعته العدوانية.

وتؤرخ القصيدة بـ ((آخر ديسمبر 1957)) لتعقبها قصيدة أخرى مباشرة بعنوان ((صلاة إلى العام الجديد))[7] تذيل بـ ((أول يناير 1958))، تسعى إلى ابتهال شعري يجعل العام الجديد صديقا لا عدوا، وهو ما يكشف عن الطبيعة الشعرية الأنوية في القصيدة التي تتجه أساساً نحو المنطقة الإيجابية في تصور الآخر.

الفضاء الشعري بين الأنا والآخر:

يتشكل الفضاء الشعري في القصيدة الحديثة من جملة ممكنات شعرية ذاتية وموضوعية، غير أن العلاقة الإشكالية بين الأنا والآخر تعدّ من أبرز مكونات هذا الفضاء بوصفه حقيقة وجودية وشخصية لها حضور عالي في الشعر خاصة، ويتجلى هذا الفضاء على نحو واضح وعميق في شعرية فدوى طوقان التي تذهب على مستوى التشكيل اللغوي والصوري والدلالي إلى فضاء الإيجاب على حساب فضاء السلب.

ففي قصيدتها الموسومة بـ ((أردنية فلسطينية في إنكلترا)) التي أهدتها الشاعرة إلى ((A.Gascoigne)) مؤكدة على هذا الإهداء في سيرتها الذاتية ((إنه هو A.G. الذي أهديت إليه ذلك العام قصيدتي - أردنية فلسطينية في إنكلترا -))[8]، وتذهب إلى وصفه ووصف ذلك الزمن في منطقة ((الآخر)) بقولها ((يا لتلك الأيام مع ذلك الصديق الرائع ما كان أغناها بالغبطة واكتساب المعرفة، لقد كان لكل شيء مذاق خاص في إحساسي ووجداني))[9]، في تأكيد واضح على قيمة الآخر في تكوين فضائها الشعري هنا، زياتي هدا الشعور تجاه الآخر في سياق عاطفي وجداني أكثر منه رؤيويا فكريان فضلا عن أنه يتجاوز الإرث التقليدي في علاقة العربي بالغربي.

تبدأ القصيدة في مقطعها الأول بداية محرضة تكشف عن جهل ((الآخر)) بمنطقة ((الأنا)) وقضيته.

ـ طقس كئيب
وسماؤنا أبدا ضبابية
من أين؟ إسبانية؟
ـ كلا
أنا منْ.. من الأردن
ـ عفوا من الأردن؟ لا أفهم
ـ أنا من روابي القدسْ
وطن السنى والشمسْ
ـ يا، يا، عرفت، إذن يهوديةْ..
يا طعنة أهوت على كبدي
صمّاء وحشيةْ(10)

تكشف هذه المحاورة بين ((الأنا)) و ((الآخر)) عن قوة الإعلام الصهيوني في تجيير المكان والزمان والتاريخ في منطقة احتلاله لصالحه، إلى الدرجة التي لا يعرف فيها الآخر الغربي في منطقة الشرق الأوسط سوى اليهود / الصهاينة الذين هم الآخر / العدو للعربي، وهي نوع من الثقافة الإمبريالية التي تسعى إلى توكيد الحضور الصهيوني على حساب الحضور العربي الفلسطيني في أرض فلسطين.

وعلى الرغم من أن هذا الآخر / الغربي كما وصفته القصيدة كان صديقا، إلا أن طبيعة تفكيره وقناعاته ومكوناته الثقافية والمعرفية ـ كما صاغتها الثقافة الغربية المتصهينة ـ تجعل منه عدواً بالضرورة، لأن مثل هذا الفكر يلغي الوجود العربي لصالح الوجود الصهيوني الذي يمثل مصالح الغرب ـ على نحو ما في المنطقة العربية.

وقد وقعت هذه المحاورة الملتبسة طعنة صماء وحشية على كبد الأنا الشاعرة، ويكشف المقطع الثاني من القصيدة محنة ((الأنا)) ومأساتها وهي تستعيد بفعل موجهات ((الآخر)) جراح قضيتها المتمثلة باستلاب أرضها والسعي إلى طمس هويتها وقهر وجودها، وتعيد إنتاجها على وفق رؤية وطني وقومية بارزة في اللغة والصورة والدلالة:

تسأل عن سحابة؟
مرت على جبيني
وظلّلت عيني بالكآبه
وأنت يا جار الرضى من فتح الجراح؟
ذكرتني

أني من الأرض التي تمزقت
أني من القوم الذين
من الجذور اقتلعوا'
من الجذور
وأصبحوا على مدراج الرياح
مبعثرين ها هنا وها هنا ـ
لا ينتمون
إلى وطن!!.
حقيقة في تغالط النفوس ـ
ندّعي
أنا كباقي الآخرين
قوم لنا وطن
هيهات!
كيف تعلم؟
هنا الضباب والدخان في بلادكم
يلفلف الأشياء.
يطمس الضياء.
فلا ترى العيون غير ما
يراد للعيون أن تراه (11)

ينفتح هذا المقطع على محاورة داخلية ذاتية تستعيد فيها (الآن)) وذلك بفعل ضغط ((الآخر)) الخارجي صور مأساتها ـ شعبا ووطنا ـ في محاولة للتصدي لهذه المعرفة الزائفة التي تسعى الدوائر الإمبريالية والصهيونية ضمن إطار فلسفة وثقافة مؤسسة تأسيساً صحيحاً إلى تكريسها بأحقية وعدالة دولة إسرائيل.

فتندلع في ذاكرة ((الأنا)) مشاهد القهر والضياع لتؤلف خطابا تتمنى الأنا توجيهه إلى صديقها ((الآخر)) الذي يحمل قناعات خاطئة وسلبية، إلا أن هذه ((الأنا)) المعذبة في هذه اللحظة الشعرية الخاطفة سرعان ما تستدرك على رغبتها بـ ((هيهات! كيف تعلم؟)) لأن الخطاب المهيمن الضاغط في منطقة ((الآخر)) خطاب مشحون بـ ((الضباب والدخان)) كناية عن التباسه وعدم وضوحه وطمس الحقيقة فيه ((يلفلف الأشياء.. يطمس الضياء)) مما يخلق وعيا شعبيا زائفا وموجها توجيها أيديولوجيا بفعل سيطرة ماكنة الإعلام وقوة توجيهها للأفكار وصناعاتها للقناعات.

تجليات الأنا في الآخر الإعلامي:

تتناول الشاعرة فدوى طوقان صورة ((الآخر)) الإعلامي وهي تسعى بكل موجهاتها وأدواتها إلى خلق موجهات مسلطة على ((الأنا)) لتكريس قناعة الهزيمة في

منطقتها، من خلال بروز الآخر الإعلامي بوصفه آخر موجّهاً، يسعى إلى تكوني صورته ضمن نطاق الآخر الكلي المطلق بجميع أشكاله وتمظهراته.

ففي قصيدتها ((الطوفان والشجرة)) وقد اقتسم طرفا معادلة ((الآخر/الأنا)) عتبة عنوانها بصورة تعريفية متعاطفة، فاستأثر ((الآخر)) بدال ((الطوفان)) بقوته المتحركة الجارفة، في حين تمركزت ((الأنا)) بقوتها الثابتة الحية المتجهة نحو العلى حول دال ((الشجرة))، ومن جدل العلاقة بينهما تتشكل رؤيا العنوان ومقصديته.

قدمت الشاعرة فدوى طوقان بعد عتبة العنوان الثنائية الدالة عتبة تمهيد أو تصدير شرحت فيها فضاء تكوّن القصيدة وظروف ولادتها وأسلوب تشكلّها، ونصها ((في الأسابيع الأولى التي تلت أيام الحرب، كانت الصحف والإذاعات الأجنبية المعادية تتحدث بتشف وشماتة عن حرب حزيران وكأنما نهاية الأمة العربية منوطة بتلك النكسة. من هنا كانت قصيدة ((الطوفان والشجرة)).))[12].

تحاول الأنا الشاعرة في هذه القصيدة أن تفرد مساحة شعرية لتجليات صورة الآخر وهي توجه كل قوى سلطتها الإعلامية لاستغلال فرصة الهزيمة من اجل سحق ((الأنا)) العربية ومحوها:

يوم الإعصار الشيطاني طغى وامتد
يوم الطوفان الأسود
لفظته سواحل همجية
للأرض الطيبة الخضراء
هتفوا،
ومضت عبر الأجواء الغربية
تتصادى بالبشرى الأبناء.
هوت الشجرة!
والجذع الطود تحطم، لم تبق
الأنواء
باقية تحياها الشجرة! [13]

إذن دال ((الطوفان)) الممثل لصورة ((الآخر)) والمتجسد زمنيا وتشبيهيا بـ ((الإعصار الشيطاني/الطوفان الأسود)) القادم من حدود ((سواحل همجية)) باتجاه ((الأرض الطيبة الخضراء))، خضع لموجهات ((الآخر / الرديف)) وتحريضاته المتمثل بالإعلام الغربي المساند نحو تحطيم ((الشجرة)) الدال الممثل لصورة ((الأنا)) المواجهة لصورة ((الآخر))، وقد انتهى هذا التوجيه الضاغط إلى تكريس البشرى السلبية المتمثلة بـ ((هوت الشجرة / والجذع الطود تحطم.)).

وبذلك تكون صورة الآخر المجتمعة قد انتهت من صياغتها وأنهت المعركة بانتصارها وسحقها لأنا الذات العربية، وهو ما يجعل من تاريخ العلاقة على هذا المستوى تاريخا سلبيا ليس في صالح النا العربية المشتبكة مع النا الغربية.

إلا أن الشاعرة بالمقابل أفردت مساحة مضاهية لـ ((الأنا)) لتقدّم خطابها الكفاحي والنضالي الذي يرسم صورة مغايرة لوعي الأحداث، ويعكس قراءة أخرى لسياسة المواجهة التاريخية والستراتيجية والثقافية والحضارية بين الأنا والآخر، وهي تمضي باتجاه جدلي بين كرّ وفرّ وتقدّم وتراجع بحسب طبيعة تجربة القصيدة:

ستقوم الشجرة
ستقوم الشجرة والأغصان -
ستنمو في الشمس وتخضرّ
وستورق ضحكات الشجرة
في وجه الشمس
وسيأتي الطير
لابدّ سيأتي الطير
سيأتي الطير
سيأتي الطير (14)

في هذه الصورة التي تتحرك في منطقة ((الأنا / الشجرة)) تتحرك منظومة الأفعال تحركا حيويا مدهشا عبر حشدها بمعية ((سين الاستقبال)) الموجهة دلاليا نحو الأمل والمستقبل والحياة القادمة ((ستقوم / ستقوم / ستنمو / ستورق / سيأتي / سيأتي / سيأتي / سيأتي))، وتتجه هذه الأفعال باكتظاظها وعنفوانها إلى تثوير وعي الأمل والحلم القادم في الدوال الإيجابية المحتشدة في سياق شعري واحد ((الشجرة / الشجرة والأغصان / الشمس / ضحكات الشجرة / وجه الشمس)).

كما أن اختتام القصيدة برمز ((الطير)) الذي تتكرر صورته الضاغطة والمضاعفة تكرارا تراكميا لافتا ((وسيأتي الطير / لابدّ سيأتي الطير / سيأتي الطير / سيأتي الطير))، يحيل على مزاوجة سيميائية بين رمزي ((الشجرة)) و ((الطير)) في مواجهة ((الطوفان))، بكل ما ينكوي عليه من مرجعية رمزية واسطورية.

إذ إن رمزية ((الطير)) تقود إلى قدرة الخلاص من موج الطوفان بقابلية الطير على التحليق ومنح الشجرة طاقة الصمود والتصدي.

في قصيدتها ((رسالة إلى طفلين في الضفة الشرقية)) المهداة إلى ((كرمة وعمر)) تضع الشاعرة هامشا يوضح مناسبة القصيدة، ونصه: ((كتبت هذه القصيدة في الشهور الأولى من الاحتلال الصهيوني أيام كانت الجسور بين الضفتين ما تزال منسوفة، والعبور محظورا. وخلال هذه الأشهر كان يسقط كل يوم برصاص العدو عشرات الضحايا ممن كانوا يحاولون عبور النهر سباحة)) (15). ويبرز هذا الهامش

تجليات الآخر / الصهيوني في منطقة الأنا الشعرية بكل شراستها وعنفها وهمجيتها، والتضحيات التي تقدمها الأنا الفسطينية في صيغتها الجمعية المستلبة في هذا السياق.

ولا شك في أن عتبة الإهداء ((إلى كرمة وعلي)) في تناسبها وتعلّقها بعتبة العنوان ((رسالة إلى طفلين في الضفة الغربية)) تنشئ لـ ((الأنا)) منطقة دافئة فيها الكثير من عناصر القوة والحياة والتصدي لمواجهة الآخر المعتدي والغاصب بوجهه القبيح المناقض لوجه الطفولة غذ تتمكرز الأنا في منطقة الطفولة المغدورة.

تشرف الأنا الشاعرة على الفضاء الشعري انطلاقا من موحيات هذا المشهد الشعري وتمظهراته، فتتجه إلى مناجاة الطفلين عبر النهر لأن الجسور بين الضفتين مقطوعة ولا سبيل إلى التواصل الحي، وتظهر هذه المناجاة أن الطفلين اللذين تتوجه إليهما رسالة الأنا الشاعرة هما جزء من هذه الأنا في مواجهة الآخر / الصهيوني:

يا كرمتي أودّ لو أطير
على جناح الشوق لو أطير
لكنّ توقي يا صغيرتي مقيّد أسير..
يُعجزني يا كرمتي العبور
فالنهر يقطع الطريق بيننا
وهم هنا يرابطون
كلعنة سوداء هم هنا يرابطون
قد نسفوا الجسور
وحرموني منك يا صغيرتي
وحرّموا العبور (16)

تظهر منطقة الأنا بوجدها وتوقها للصغيرة ((كرمة)) في أعلى مراحل توقدها الوجداني والعاطفي والإنساني، وتظهر منطقة الآخر في مرآة الأنا في أعلى مراحل اضطهادها وقسوتها وسوداويتها متشكلة في دوال حركية طاغية ((هم هنا يرابطون / كلعنة سوداء.. / نسفوا الجسور / حرموني منك يا صغيرتي / حرّموا العبور)).

وتستمر الأنا الشاعرة في رصد الحالات الإنسانية التي تجسد عمق ارتباطها بالأرض المستلبة وحنينها الطاغي لها ولموجوداتها وذاكرتها:

الله يا بيسان!
كانت لنا أرض هناك'
بيارة،
حقول قمح ترتمي حد البصر
تعطي أبي خيراتها
القمح والثمر
كان أبي يحبها،

يحبها'
كان يقول: لن أبيعها حتى ولو
أُعطيت ملأها ذهب
.. واغتصب الأرض التتر!!
ومات جدك الحزين يا صغيرتي
مات أبي من حزنه
كانت جذوره تغوص في قرار أرضه
هناك،
في بيسان [17]

إذ تبرز شخصية ((الأب / الجد)) عبر ارتباطه بـ ((الأرض)) لتشكل ذاكرة حيوية مصيرية تدعم قوة ((الأنا)) في مواجهة ((الآخر)) على صورة محددة، على الرغم من عنف الاغتصاب وشراسة الاحتلال، وعلى الرغم من استشهاد هذا الأب / الجد حزنا على ضياع الأرض على يد ((الآخر)).

الذاكرة الشعرية وتجليات الأنا بدلالة الآخر:

إن الذاكرة الشعرية تعمل على استثارة ماضي ((الأنا)) لمضاعفة تشبثها بتاريخها وأرضها، وهي تتوجه بخطابها إلى الطفولة التي تمثل رمز المستقبل وأمل التحرير والعودة، واستدراجه كي يفتح خزائن الذاكرة من أجل أن ينهل الخطاب الشعري منها صور متعددة للأنا قابعة في مكنز الذاكرة.

وتنفتح الذاكرة الشعرية للأنا على مشهد الماضي الجميل بطفولته الخصبة الغنية، عبر لغة شعرية شفافة ورومانسية تعيد إنتاج الحكاية من خلال دورة الزمن:

ويستمر يلعب الشريط
يدور كالزمن
حكاية طفلية هنا،
وزقزقات ضحك هناك
ونكتة ذكية يرسلها عمر
يتعبني الحنين يا عمر
لوجهك القمر [18]

إلا أن ((الآخر)) ما يلبث أن يظهر بوجهه القبيح ليحوّل هذه الرومانسية الشفافة في صور الطفولة والذكريات إلى موت ودم، وليحوّل السرد والحكي للأساطير والخرافات الذي يغتني بع عالم الطفولة السائد لصورة ((الأنا)) في المشهد الشعري إلى حكايات القهر والاضطهاد والسلب والقتل:

أحبتي الصغار خلف النهر يا أحبتي
عندي أقاصيص لكم كثيرة

غير حكايا سندباد البحر'
غير قصة الجنّي والصياد
وقمر الزمان والأميرة
عندي أقاصيص هنا جديدة
أخاف لو أروي لكم أحداثها
أطفئ في عالمكم ضياءه
أخاف أن أروّع الطفولة
أهزّ في جزيرة البراءة
رواسي الأمان والسكينة
أخشى على دنياكم الصغيرة
من قصص السجين والسجّان
من قصص النازيّ والنازيّة
في أرضنا، فإنها رهيبة
يشيب لهولها يا أحبتي الولدان[19]

فالقصص الجديدة التي تعيش الأنا الشاعرة مأساتها ـ شاهدا وضحية ـ هي ليست قصص الطفولة التي توسّع خيال الأطفال وتغذيه. إن الذات الشاعرة هنا تعقد موازنة بين نمطين من القصص، قصص الطفولة المشحونة بالبراءة والضياء والأمان والسكينة، في مقابل القصص المؤلمة التي اجترحها ((الآخر / العدو)) لكي يطفئ ضياء الطفولة ويروّعها ويهزّ رواسي الأمان والسكينة في جزيرة البراءة / الطفولة، إنها قصص السجين والسجان والنازي والنازية وكل ما يتعلق بهذه الدوال من دلالات رهيبة فاقت كل تصوّر.

تهدي الشاعرة فدوى طوقان قصيدتها ((جريمة قتل في يوم ليس كالأيام)) إلى فتاة شهيدة في عتبة إهداء تقول: ((إلى روح الطالبة الشهيدة منتهى حوراني))[20]، وتقدم فيها نمطا من العلاقة مع ((الآخر)) وكيف يتجسد في الرؤيا الشعرية للأنا الشاعرة بوصفه مجرما مفطورا على القهر والقتل والإجرام.

تبدأ القصيدة بداية سردية تنفتح على زمان ومكان معينين، ويبرز شخصية الشهيدة ((منتهى)) بوصفها الشخصية المركزية التي تدور حولها أحداث السرد التي يسعى ((الآخر)) إلى توجيهها على وفق رغبته، في مقابل رغبة الأنا الشعرية الساردة التي تسعى هي الأخرى إلى تكوين رؤية مناظرة عاشقة للحياة والأمل.

ويوم امتطى صهوة العالم الصعب
يحمل غصنا بيدٍ
ويحمل سيفا بيدٍ
ويوم الحبيبة في الأسر هبّت عليها الرياح
محمّلة باللقاح

جرت منتهى
تعلّق أقمار أفراحها في السماء الكبيرة
وتعلن أن المطاف القديم انتهى
وتعلن أن المطاف الجديد ابتدا [21]

إذ تتمظهر شخصية الشهيدة ((منتهى)) تمظهرا مشحونا بالأمل والحياة والقوة رمزا للإنسانية والحرية والكرامة التي هي عنوان انتصار الأنا، وهي تتطلع إلى الزمان والمكان بروح التدفق والانفتاح والإيمان بالمستقبل.

ولعل الصورة الاستعارية اللافتة ((تعلّق أقمار أفراحها في السماء الكبيرة)) تعبر عن سمو الصورة وهي ترفع ((الأنا)) إلى أعلى المراتب عبر الدوال الرافعة ((تعلّق / أقمار / أفراحها / السماء / الكبيرة)).

لكنه حين تدخل شخصية الأم دائرة الحدث الشعري ويبرز صوتها المحذّر من غدر ((الآخر)) المتربص دائماً، يبدأ هذا الآخر بالتجلي السلبي في فضاء الشخصية وفضاء النص وفضاء الرؤية وفضاء التجربة:

(بغرفتها أمها المتعبةْ
تلملم أوراقها المدرسية.
حذار العدى يا بنية
فعين العدو تصيب)
وما كذب القلب،
كان عدو الحياة يطاردها في المسيرة
وينشب في عنقها مخلبه [22]

تتشكل صورة ((الآخر)) بوساطة شبكة الدوال السالبة ((حذار / العدى / عين العدو / تصيب / عدو الحياة / يطاردها / ينشب / مخلبه))، التي تسهم شعريا في صناعة انعكاس رؤيوي يُظهِر الآخر بوجهه البشع في مطاردة الصبا والشباب والحياة والسعي إلى إعدامها، في مواجهة ذات مقهورة ومستلبة على المستويات كافة.

لكن استشهاد ((منتهى)) يفضح جريمة ((الآخر)) ويتحول استشهادها إلى عرس حقيقي، يجعل ((الأنا)) تتمظهر وتتفوق بدلالة سلبية ((الآخر)) وعنجهيته وصلافته وغروره، على الرغم من كل أشكال الاضطهاد والقسوة.

تفتح مريولها في الصباح
شقائق حمرا وباقات ورد
وعادت إلى الكتب المدرسية كل سطور الكفاح
التي حذفوها
وعادت إلى الصفحات خريطة أمس..
التي طمسوها

ورفرف مريولها راية في صفوف المدارس،
رفرف وامتدّ
ظللّ في الضفة المشرئبة
شوارعها المغضبة
وأشجارها المثقلات،
ورفرف مريولها في النوافذ -
فوق سطوح المنازل فوق رفوف الدكاكين -
ظللّ في الضفة المشرئبة
مساجدها والكنائس،
ظللها قبة تلو قبة
وما قتلوا منتهى،
وما صلبوها
ولكنما خرجت منتهى
تعلّق أقمار أفراحها..
في السماء الكبيرة
وتعلن أن المطاف القديم انتهى
وتعلن أن المطاف الجديد ابتدا [23]

فتنفتح ((الأنا)) على مساحات جديدة من الألق والإبداع ويتحول موتها إلى حياة أكثر خصبا وثراء وعمقا، تنتشر على الزمان والمكان واللغة والذاكرة والحاضر والمستقبل، في الوقت الذي تعرّي فيه ((الآخر)) الذي وازن حياته بموتها، إلا أن حياته ليست سوى موت في الحياة بإزاء الحياة الخالدة التي تعيشها أنا الشهيدة داخل خطاب الأنا الشاعرة.

عنف الإشكالية: الأنا والآخر العدو

بما أن الشاعرة فدوى طوقان هي شاعرة قضية وحق مسلوب من طرف آخر عدو ماثل دائما في كل شيء، فهي تبرز أقسى درجات المواجهة بين ((الآخر/العدو)) المندفع بأقصى طاقته لتعذيب ((الأنا)) المواجهة له، التي تبني ضده حساسية شعرية وحياتية لا يمكن أن تهدأ، ففي قصيدتها ((إليهم وراء القضبان))، التي تصدرُّها بعتبة إهداء تقول: ((إلى بناتنا وأبنائنا الذين التهمتهم السجون في إسرائيل وفي كل مكان))[24]، ليتجلى ((الآخر/إسرائيل)) في المنظور الأنوي بوصفه سجانا مانعا للحياة.

وفي أحد مقاطع القصيدة الموسوم بـ ((من مفكرة رندة)) تتسلط كاميرا الشاعرة على مشهد زمكاني محدد لترصد أفعال الآخر، وكأنها تصنع مشهدا سينمائيا دقيقا في حركته وتركيزه وانفتاحه على جدل العلاقة بين الأنا والآخر:

.. في نصف هذا الليل.. آه!

حذاؤه يدقّ في الدهليز.. آه!
مبتدع التعذيب
آتٍ وتدنيني خطاه
من غرفة التحقيق.. آه!
من زمن الكابوس والجحيم والصراع
.....
حذاؤه يدق في الدهليز
دمي يدق
وعروقي
والنخاع
.....
توحشّي ما شئت يا
شراسة الأوجاع
فلن ينزّ من دمي جواب (25)

يتشكل المشهد تحت عدسة الكاميرا من شبكة أبعاد مركزية تبدأ بالبعد الزمني المتجسد ((.. في نصف هذا الليل.. آه!))، والبعد المكاني الحركي المتمظهر صوتيا ((حذاؤه يدق في الدهليز.. آه!))، والبعد الشخصاني الذي يزحف باتجاه منطقة ((الأنا)) ممثلا لـ ((الآخر)) ويظهر بأكثر من صورة ((مبتدع التعذيب / آت وتدنيني خطاه)) و ((من غرفة التحقيق.. آه / آت وتدنيني خطاه))، والبعد الفضائي المهيمن بتشكلاته السلبية المضاعفة ((من زمن الكابوس / والجحيم / والصراع)).

على النحو الذي تستجيب له ((الأنا)) استجابة تنطلق من احتواء كامل الأبعاد ((حذاؤه يدق في الدهليز / دمي يدق وعروقي والنخاع))، تعبر عن طريقة التفاعل المرتقبة بين ((الأنا)) و ((الآخر)) بطريقة تعبر عن هذه الإشكالية بكل صورها وتمثلاتها التي تكوّنت عير التاريخ، ومهّدت لشكل هذه العلاقة وطبيعتها.

وتتنبه ((الأنا)) في خضم هذا الصراع الذاتي والموضوعي إلى وضعها وانتمائها ومصيرها ووجودها الحيوي ومستقبلها في كل الاتجاهات، لتحقق انتفاضتها وثورتها في وجه ((الآخر)) مستعينة بقوة إصرارها وصمودها وقد تمثلت بهذه الوحدات الشعرية المتجانسة والمتفاعلة ((توحشي ما شئت يا / شراسة الأوجاع / فلن ينز من دمي جواب))، لترفع شعار التصدي والمواجهة مهما بلغت شرسة الألم.

لقد اجتهد التحليل هنا في الكشف عن آليات العلاقة الصراعية الملتبسة بين صورة ((الأنا)) في تجلياتها المقترنة بالرؤى والأحلام، وصورة ((الآخر)) بوصفها عنصرا ضاغطا ومهيمنا وقاهرا يسعى إلى التحكم بـ ((الأنا)) وتوجيهها بما يناسب أهدافها وقيمها وتقاليدها ورؤيتها الاستعمارية والاستيطانية ذات النظرة المركزية،

بمعنى أنه لا يمكن أحيانا تغليب الرؤية الشعرية على الرؤية الإيديولوجية عند شاعر يعيش أزمة وطنية لا يمكن تجاوزها لصالح رؤية إنسانية على حساب الحق والمصير.

لا شك في أن الشاعرة فدوى طوقان في مقاربتها لجدل العلاقة بين الأنا والآخر لم تتجاوز الرؤية التقليدية في النظرية القائلة بوجود أنا عربية فلسطينية مضطهدة، وآخر صهيوني غاصب ومحتل مدعوم من طرف بخر استعماري غربي وأميركي، وعلى الرغم من أن الطبيعة الشعرية تضع هذه الإشكالية أحيانا في داخل رؤية أخلافية وفنية وجمالية تحاول الكشف عن المضمون الإنساني للشخصية الشعرية، إلا أن الحالة الوطنية والقومية تبقى هي المهيمنة والطاغية على تصوير نمط العلاقة تصويرا شعريا.

هوامش الفصل الثالث

(1) مجلة عالم الفكر، المجلد 25، العدد 1، الكويت، 1996: 47.
(2) هو الآخر بالنسبة لي، أنا الآخر بالنسبة له، سالم جبران، مجلة (مشارف) العدد 2، حيفا، 1995: 21.
(3) جبران حيا وميتا، مجموعة مقالات لجبران خليل جبران: 117.
(4) رحلة جبلية.. رحلة صعبة، فدوى طوقان: 182.
(5) ديوان فدوى طوقان، فدوى طوقان: 238 - 239.
(6) م. ن: 309 - 311.
(7) ينظر الديوان في الصفحتين: 311، 314.
(8) رحلة جبلية.. رحلة صعبة: 205.
(9) م. ن: 206.
(10) ديوان فدوى طوقان: 411 - 412.
(11) م. ن: 412 - 414.
(12) م. ن: 487.
(13) م. ن: 487 - 488.
(14) م. ن: 489.
(15) ينظر هامش [1]، الديوان: 493.
(16) م. ن: 493 - 494.
(17) م. ن: 494 - 495.
(18) م. ن: 495.
(19) م. ن: 497.
(20) م. ن: 561.
(21) م. ن: 561.
(22) م. ن: 562.
(23) م. ن: 562 - 563.
(24) م. ن: 614.
(25) م. ن: 615 - 616.

مكتبة الفصل الثالث

(1) جبران حيا وميتا، مجموعة مقالات لجبران خليل جبران، قدم لها وأخرجها حبيب مسعود، دار الريحاني للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1966.
(2) ديوان فدوى طوقان، فدوى طوقان، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.
(3) رحلة جبلية.. رحلة صعبة، فدوى طوقان، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط4، 1999.
(4) مجلة عالم الفكر، المجلد 25، العدد 1، الكويت، 1996.
(5) هو الآخر بالنسبة لي، أنا الآخر بالنسبة له، سالم جبران، مجلة (مشارف) العدد 2، حيفا، 1995.

الفصل الرابع
شعرية المقاومة والكبرياء
عند الشاعرين مؤيّد طيّب وعبد الرحمن المزوري

في الرؤية والمصطلح والرمز
شعرية المقاومة: أنثوية الوطن ووطنية الأنثى
شعرية الكبرياء: أنثنة الفضاء وانفتاح الدلالة

الفصل الرابع
شعرية المقاومة والكبرياء
عند الشاعرين مؤيّد طيّب وعبد الرحمن المزوري

في الرؤية والمصطلح والرمز:

تتألف شعرية المقاومة والكبرياء في المنظور الفكري والتعبيري من حساسية وطبيعة التجربة الشعرية، التي يحتضنها المكان واللغة والصورة والإيقاع وأنموذج البناء في الوقت نفسه، فالتجربة الشعرية التي هي انعكاس فني وجمالي ورؤيوي لتجربة الحياة ذاتها وعلى مختلف المستويات والأصعدة، تلتحم في مساقات كثيرة لتصبح تجربة الحياة هي ذاتها تجربة الكتابة.

ومثلما يبحث الشاعر عن خلاص مصيري له في الحياة تبحث قصيدته عن خلاص مشابه له في اللغة، بحيث تتحوّل الحياة إلى لغة واللغة إلى حياة، ويتحوّل الشعر إلى خلاص ثقافي وجمالي وأخلاقي وحياتي أيضاً.

تجربة الشاعرين مؤيّد طيّب وعبد الرحمن المزوري في حقل (قصائد من بلاد النرجس) تحيل على شعرية المقاومة عند الشاعر مؤيد طيب، وشعرية الكبرياء عن الشاعر عبد الرحمن المزوري، ومن تعاضد الشعريتين تخرج رؤية موضوعاتية ترسم مساراً مهماً من مسارات هذه القصائد، وهي تحكي تجربة شعب مقهور يناضل ويقاوم بقوة وكبرياء من أجل مصير إنسانه وشعبه ووطنه، ضمن إطار الحق الإنساني المشروع في البحث عن مستقبل أفضل للإنسان.

وفي الوقت الذي تصبح فيه التجربة الحياتية النضالية ضاغطة على الأنموذج الكتابي واشتراطاته الفنية والجمالية، استجابة للحال الإنسانية القاسية التي لا تحتفي كثيراً بالفن والجمال قياساً إلى الحياة نفسها، فإن الشاعرين تمكّنا من احتواء هذه الثنائية الصعبة من أجل الوصول إلى أنموذج شعري متين، يستجيب من جهة للحال الانفعالية والشعورية والوجدانية المنبثقة من حسّ الوطن المهدّد والإنسان المهدّد، ويجتهد من جهة أخرى في العمل على التجويد في الأنموذج الشعري بكل طبقاته ومراحل تكوينه، والحفاظ التكويني الجمالي - ما أمكن - على نظافة ونصاعة التعبير في ظلّ رهانات الفن والجمال التي يجب أن يتحلّى بها الجنس الأدبي، وخاصة الشعر برهافته وحساسيته وقربه الشديد من روح الإنسان وحلمه وتجربته الوجدانية والعاطفية.

من هنا يمكننا القول إن الرؤية الشعرية العميقة التي تعمل عليها التجربة الشعرية عموماً والقصيدة خصوصاً، لا بدّ لها من أن تترسّم خطىً واضحة تستند إلى مقولة شعرية، تكون القصيدة من دونها مجرد لهوٍ بارد وفارغ لا يوصل إلى شيء، ولا يؤدي وظيفة إنسانية تستحق الاهتمام.

داخل فضاء الرؤية والمصطلح يعمل الرمز بوصفه الأداة الشعرية التي تثير إمكانات الدوال لصناعة الموقف الشعري، إذ (إن الرمز هو صورة الشيء محوّلاً إلى شيء آخر، بمقتضى التشاكل المجازي، بحيث يغدو لكلّ منهما الشرعية في أن يستعلن في فضاء النص، فثمة إذاً ثنائية مضمرة في الرمز وهذه الثنائية تحيل على تقويمين جماليين متماثلين، مع الإشارة إلى أنّ هذا التماثل هو الأساس في التحويل الذي يجريه المبدع، إي أن الأساس في جعل الصورة واحدية هو الرمز)[1].

إن الرمز في الفضاء الشعري لا يحقق مشروعه إلا عبر الخيال، الذي يجتهد في سبيل التوغل في أعماق التجربة، فـ (غاية الخيال الرمزي سبر الغامض ومحاولة استخراجه وتنظيم صور النص)[2]، بالطريقة التي تنتهي إلى إنتاج القصيدة الشعرية وإرساء صوتها في الفضاء الشعري.

لا يتوقف الرمز عند حدود توجيه الدوال نحو تحقيق أكبر قدر ممكن من الشعرية على صعيد تشكيل القصيدة، بل هو في نظر أدونيس مثلاً (إضاءة للوجود المعتم، واندفاع صوب الجوهر)[3]، الذي يرفع القصيدة من الوجود التعبيري البسيط القائم على الشكل إلى وجود معقّد ينهض على تداخل الشكل الشعري مع التجربة، للتعبير عن شعرية هذه التجربة وقيمتها الإنسانية.

ويؤدي الحضور الأنثوي للمرأة الدور الأبرز في حساسية القصيدة الشعرية، إذ (إن وجود المرأة في القصيدة هو (الحلم) بوجودها حقيقة وبالتواصل معها)[4]، من أجل استثمار هذا الوجود لتحقيق الرؤية التي يسعى الشاعر إلى تكريسها عبر منهج شعري ينتهي إلى قول يتوافر على الشعرية والتوصيل في وقت واحد.

وهذا الأمر بالذات ما وجّه قراءتنا هذه إلى أن تقترح هذا المصطلح لولوج عالم شاعرين متميزين، يعملان على الرؤية والفن داخل إطار التجربة في سياق تعبيري شعري واحد، ونعتقد في هذا المضمار أن المصطلح هنا يمتلك قدراً عالياً من الكفاءة والصلاحية للعمل على فضاء الشاعرين من خلال القصيدتين المنتخبتين اللتين تمثلان هذه التجربة بشكل عالي المستوى.

ولا بدّ هنا من الإشارة إلى أن علاقة الشعر بالتاريخ هنا يمكن أن تتجسّد على نحو ما، في قيام الشعر بتمثيل لحظة تاريخية معينة تستنطق من خلالها مفهوم شعرية المقاومة والكبرياء، إذ (لا يمكن فصل الشعر عن التاريخ، لكن يمكن فصل مادة الشعر عن مادة التاريخ، ويمكن التأكيد على اختلاف الوظيفة بينهما، فالقصيدة ابنة زمن حضورها، وهي إن استطاعت امتصاص التاريخ وتجاوزه معاً، تستطيع أن ترى المستقبل في القصيدة، لأن القصيدة لا تنشأ من الفراغ)[5]، بل هي تأخذ من التاريخ حساسية الواقعة وتشعرنها وتأخذها إلى عالم آخر لا علاقة له بالحادثة في منظورها التاريخي، وهو ما فعله الشاعر هنا في رفع آلية فعل المقاومة والكبرياء إلى مقام الشعر.

شعرية المقاومة: أنثوية الوطن ووطنية الأنثى

ترتبط هذه الثنائية ارتباطاً وثيقاً بالأنموذج الشعري على مرّ التاريخ الشعري لدى كلّ شعوب الأرض، وتظهر الأنثى بوصفها وطناً والوطن بوصفه أنثى في الكثير من تجارب الشعوب في العالم، لما للأنثى من حضور استثنائي في الحساسية الشعرية وهي تحيل كثيراً على الوطن، ولما للوطن أيضاً من حضور استثنائي موازٍ يتدخّل في أعماق هذه الحساسية ويزوّدها بالكثير من الرؤى والمناخات المتميزة.

قصيدة (تحية)[6] للشاعر عبد الرحمن المزوري تنحو هذا النحو في تأليف شعرية المقاومة من خلال هذه الثنائية، إذ إن العلاقة بين أنثوية الوطن ووطنية الأنثى فيها تأخذ مساراً اندماجياً بحيث يتحول أحدهما في شعرية الكلام إلى حدود الآخر، في فعالية تداخل ترتقي إلى شعرية المقاومة.

القصيدة الموسومة بـ (تحية) تأخذ من عتبة عنوانها معنى المحبة والسلام والتسامح في الحدود الإنسانية للمفردة، وتنفتح على مناخات دلالية لا يمكن حصرها في نطاق ضيق ومحدود، لما لها من قيمة تعبيرية ذات سمات عامة وخاصة في الوقت عينه، لا يمكن أن تتضح إلا من خلال قراءة المتن واستيعاب شعريته.

تبدأ القصيدة بداية غزلية تقليدية يمكن أن نتلقاها في أية قصيدة تنظر إلى المرأة نظرة إلهام شعري يقوم على الوصف والتغزّل، إلا أن الشاعر في نهاية القصيدة ينعطف الانعطافة القصوى من الحبيبة إلى الوطن:

إذا ما سلكت درباً
ورأيت حسناءً
قدّها الرشيق الجميل
أحلى بكثير من قدّ الجنار
أمواج شعرها الذهبيّ
أعلى من أمواج البحيرات والأنهار
دفء عينيها
أحرُّ من كلّ نيران مواقد الشتاء
بالله عليك لا تجتزها
فتلك الحورية هي بحقّ وحقيقة
موطني
وعشّي ومأواي
لا... لا تجتزّ تلك السيدة
وبلّغها تحياتي الحارّة
بلّغها..

فالقصيدة إلى حدّ استكمال صورة الوصف العاطفي وسرد الحكاية التي يرسم الشاعر صورتها تعبّر عن قصة حبّ صافية، لكنّ التقرير السردي الذي يصف الحال الشعرية وهي تقابل بين طرفي المعادلة (فتلك الحورية هي بحق وحقيقة/ موطني)، يرفع من سوية التعبير الشعري باتجاه ثنائية التلاقي والتوافق والتماهي بين (الحورية/ الوطن)، بوصفهما دالاّن متناظران يتبادلان المواقع والمعنى والشعرية.

في قصيدته الموسومة بـ (ئافيفان)[7] ينضج فعل المقاومة بمعناه العاطفي والانفعالي من خلال حضور الأنثى، إلا أن هذا الحضور وعلى الرغم من عدم وجود تصريح عالي النبرة لصورة الوطن، إلا أن حساسية الوطن تكاد تكون ظاهرة في كل المعاني الشعرية التي تترسّم خطى الحبيبة فيها:

يا حسناء الزوزان يا غزالة
يا محبوبة الكلّ
نار عشقك حارقة
واحترقنا
أين الماء؟
ئافيفان
بالله عليك
لا تترددي مراراً على النبع
لا تعطي للأغراب
ماءك البارد العذب

إن آلية التكوين الشعري في القصيدة وما تحفل به من قوة وتماسك على صعيد الفكرة واللغة والصورة معاً، تجتهد في التعبير عن فعل المقاومة من خلال فوران العاطفة وفكرة الدفاع عن المقدّسات، حيث تجتمع الحبيبة والأرض والوطن وكل القيم العليا في سلّة شعرية واحدة لا يمكن فصلها.

ولعلّ دوال المقاومة التي تجسّدت تجسداً درامياً وسردياً وإيقاعياً فاعلاً في لغة القصيدة (نار عشقك/ حارقة/ احترقنا/ لا ترددي/ لا تعطي/ للأغراب/ ماءك/ البارد/ العذب)، تكشف عن قيمة الإحساس بالمسؤولية تجاه المعاني العميقة في حياة الإنسان المناضل، وحرصه على الحبيبة والماء المرتبط بها الذي لم يكن في حقيقة الأمر سوى دفاع عن الوطن، يضمر في أعماقه شعرية المقاومة المستمرة والدفاع عن الوجود الذاتي عبر الدفاع عن هذه المعاني المتشابكة المتداخلة.

وتنتهي قصيدة (ئافيفان) إلى أن تتحوّل الحبيبة فيها إلى وطن مؤنثن يبتهل إليه/ إليها الشاعر من أجل أن يمنحه/ تمنحه العطاء المنقذ (الماء):

ئافيفان
بالله عليك، هيا انهضي

وأسرعي
واجلبي لنا
كمية من ماء بحيرتك
بحيرة وان
أو بعضاً من عطرك
عطر خابور الكبير
رشّيه علينا
علّه من اليوم ولاحقاً
يرتوي ويزول
ظمأنا الحاد الحارق
ئافيفان
يا حسناء الزوزان يا غزالة
يا محبوبة الكلّ
نار عشقك حارقة واحترقنا
أين الماء؟
أين الماء؟
أين الماء؟

إن (الماء) هنا ينطوي على دلالة سيميائية عالية على الظمأ/ الذي لا يتوقف عند معنى الظمأ العاطفي بل يتحوّل إلى ظمأ الأرض والوطن، فيستشعر القارئ هنا بمدى الحاجة إلى الحبيبة الوطن والوطن الحبيبة، كما يستشعر فضاء المقاومة المشتعل في الداخل للوصول إلى (الماء) الذي يتردد على شكل سؤال عميق في دلالته ومعناه في خاتمة القصيدة، حيث تنتهي إلى علامة استفهام كبيرة ضامئة وجارحة وعميقة في تجلياتها السيميائية والصورية، هي بحاجة مستمرة إلى جواب لا يكمن إلا في روح المقاومة التي تسهم المرأة إسهاماً حقيقياً في بعثها واستمراريتها.

شعرية الكبرياء: أنثنة الفضاء وانفتاح الدلالة

تتمثّل شعرية الكبرياء التي يعمل عليها الشاعر داخل لغته الشعرية بهذا التلاقي الحرّ والأصيل بين أنثنة الفضاء وانفتاح الدلالة، وهو يمضي فيها إلى إنجاز مسار شعري خاص يعبّر بدقة وعمق عن حساسية التجربة وقوّة تركيزها في الخطاب الشعري، إذ تنتمي هذه الشعرية إلى حساسية التفاعل الصميمي بين الموضوع الشعري والموضوع الثقافي في تجربة الشاعر، وتنتج أنموذجاً شعرياً نوعياً يعبّر عن المستوى الثقافي الذي يبتغيه الشاعر من جهة، ولا يجور هذا على فنية التعبير الشعري وجمالياته في القصيدة من جهة أخرى.

الشاعر المبدع مؤيد طيّب من الشعراء الذين يولون أهمية كبيرة لهذه الشعرية وما تنطوي عليه من قيم شعرية وحياتية، وتتكشف قصائده عن حرارة تعبيرية عالية تضع الإنسان الذي هو أنموذج الحياة الحرّة الكريمة في رأس قائمة التركيز الشعري، عبر لغة تتجوهر في أسلوبيتها التعبيرية لترقى إلى مستوى هذه الشعرية.

في قصيدته الموسومة بـ (العشق والنار)[8]، يحاكي الفضاء الأنثوي من خلال رؤيا الوطن في الداخل الشعري، وما يعكسه هذا الشعور من إحساس عالي بالكبرياء يولّد في الدوال الشعرية هذا الأنموذج الثقافي الشعري:

حبيبتي
من وجهك قد علمت
كم هو مشرق وطني
ومن شعرك قد علمت
كم هو حالك الليل الذي يقبل على موطني
لكنّ عشقك
في قلبي نار
ويطلب النار
والقلب المدجج بالنار
إن انفجر
أيّ ليل سيصمد أمامه؟
أو أيّ شبح أسود
سيقطع الطريق أمام هذه النار؟

تقدّم القصيدة شبكة من الموازيات الدلالية بين جسد الحبيبة وجسد الوطن، ضمن المسار الذي يتجه نحو إظهار قيمة هذا التلاقي والتوازي والتضاهي بينهما لأجل بناء شعرية الكبرياء التي تعمل على إنجازها، فالمركز الشعري في القصيدة هو الدال (حبيبتي) الذي ينفتح على الموازيات الدلالية بالشكل الآتي:

- من وجهك - قد علمت - كم هو مشرق وطني
- ومن شعرك - قد علمت - كم هو حالك الليل الذي يقبل على موطني

وتعمل هذه الموازيات بتفاعلها وتضادها على صوغ دال مركزي آخر موازٍ للدال المركزي الأول ونابع منه:

لكنّ - عشقك - في قلبي – نار - ويطلب - النار

وهذا الدال المركزي الجدي (عشقك) يتمركز في دال آخر مرتبط به دلالياً وثقافياً (والقلب المدجج بالنار)، حيث يصبح (القلب) هو ممثل (عشقك) ومن ثم ممثل (حبيبتي)، يتسلّح بـ (النار) التي يأخذ منها المعنى والثورة والكبرياء ليصنع حكايته التي تمضي في طريق افتتاح مقولة القصيدة المركزية، التي تؤنثن الفضاء وتفتح

الدلالة على شعرية الكبرياء (إن انفجر/ أيّ ليل سيصمد أمامه؟/ أو أيّ شبح أسود/ سيقطع الطريق أمام هذه النار).

فالانفجار المحتمل الحاصل في المعنى الشعري المركزي (القلب) بوصفه آلة العاطفة والرفعة والكبرياء والحب، سيتحوّل بسلاحه الناري الملتهب بالدلالة والرمز إلى ثورة تهزم (ليل/ شبح أسود)، لتضيء الفضاء بنور ستنتهي إليه النار التي تأخذ بياضها القادم من كبرياء القلب، الذي هو كبرياء العشق، الذي هو بالضرورة كبرياء الحبيبة بكل تاريخها ودلالتها ومعناها الشعري.

وتعمل قصيدته قصيدة (حب)[9] في الاتجاه ذاته حيث تتمركز أولاً في منطقة الدال المركزي (حبيبتي)، لتنشئ عالمها في نطاق تمثيل المعاني والدلالات ضمن سياق الوصول إلى المعنى المركزي المرتبط بشعرية الكبرياء:

حبيبتي
منذُ أن أحببتكِ
أحببتُ النار والمطر
أحببتُ البندقية والساتر
أحببت المناضلين والكادحين
أحببت الجبال الشاهقة
أحببت كلّ المدن والقرى
لكن منذ أن أحنيت قامتي لكِ
وقرأت صفحة حبّك
وهززتُ شجر الآمالِ
لم أنحنِ لأحد
وليس بمقدور أحد
أن يجبرني على الانحناء

ينفتح الدال المركزي في القصيدة (حبيبتي) على فضاء أنثوي عاطفي يرتبط بعتبة العنوان (حب) ارتباطاً دلالياً ورمزياً ولفظياً في آن معاً، وينتج دال (حبيبتي) الذي يمثل عنواناً ثانياً أكثر خصوصية من المركزي (حب) فضاء زمنياً (منذ أن أحببتك)، يفتح فاعلية الحب على دوائر دلالية شعرية تتحول إلى كون شعري كثيف من الإنسان والطبيعة والأشياء:

أحببتُ ـــــــــ (النار) و(المطر)
أحببتُ ـــــــــ (البندقية) و(الساتر)
أحببت ـــــــــ (المناضلين) و(الكادحين)
أحببت ـــــــــ (الجبال الشاهقة)
أحببت ـــــــــ كلّ (المدن) و(القرى)

وهذا الحب المنتشر على الإنسان النوعي (المناضلين/ الكادحين) وعلى الطبيعة (النار/ المطر/ الجبال الشاهقة) وعلى المكان (المدن/ القرى)، يضاعف من طاقة الحب على العطاء في منطقة الحبيبة وما أنتجته من معاني ودلالات في الإنسان والطبيعة والمكان، على النحو الذي يجعل الذات الشاعرة تسكن في عالم هذا الحب وتفاصيله بكل حيوية، وهو ما يجعلها تستلهم من هذا الحب المنبثق من الفضاء الأنثوي بدلالته الواقعية والرمزية، ليرسم صورة شعرية الكبرياء من خلال صوغ مفارقة تعبيرية وصورية ذات قيمة جدلية على الشكل الآتي:

لكن منذ أن أحنيت قامتي لكِ/
وقرأت صفحة حبّك/
وهززتُ شجر الآمالِ
ـــــــ لم أنحنِ لأحدْ ـــــــ
ـــــ وليس بمقدور أحد ـــــ
ـــــ أن يجبرني ـــــ
ـــ على ـــ
الانحناء
ـــ

إذ تتشكّل شعرية الكبرياء في الصورة من خلال هذا المرتسم الذي يوزّع خارطة الكلام الشعري على هذا الشكل الهرمي، وهو يصوّر معنى الانحناء للحبيبة واستحالة معناه على الآخر البعيد، بحيث تقود هذه المعادلة الشعرية والدلالية إلى تمثيل شعرية الكبرياء على أرفع شكل وأتمّ صورة.

هوامش الفصل الرابع:

(1) المعذب في الشعر العربي الحديث، ماجد قاروط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000:98، وينظر وعي الحداثة، سعد الدين كليب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997: 71.

(2) الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، عبد الله عسّاف، دار دجلة، دمشق، 1996: 75.

(3) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط3، 1983: 160.

(4) المعذّب في الشعر العربي الحديث: 99.

(5) جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء، والحداثة والفاعلية)، عز الدين المناصرة، منشورات دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2007: 57.

(6) قصائد من بلاد النرجس، قصائد كردية مترجمة، ترجمة: حسن سليفاني، مطبعة كلية الشريعة، دهوك، ط1، 1999: 14.

(7) م. ن: 15.

(8) م. ن: 40.

(9) م. ن: 40 - 41.

مكتبة الفصل الرابع

(1) جمرة النص الشعري (مقاربات في الشعر والشعراء، والحداثة والفاعلية)، عز الدين المناصرة، منشورات دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2007.

(2) زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط3، 1983.

(3) الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، عبد الله عسّاف، دار دجلة، دمشق، 1996.

(4) قصائد من بلاد النرجس، قصائد كردية مترجمة، ترجمة: حسن سليفاني، مطبعة كلية الشريعة، دهوك، ط1، 1999.

(5) المعذب في الشعر العربي الحديث، ماجد قاروط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000:98، وينظر وعي الحداثة، سعد الدين كليب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.

الفصل الخامس
عجائبية السرد القصصي
بين تعبيرية اللغة وطبيعة الموضوع

- مدخل في المصطلح والمفهوم
- عجائبية العنونة
- إشاريّة الاستهلال الموجز
- الفضاء السردي الاستهلالي
- البؤرة الحكائية الأولى
- البؤرة الحكائية الثانية
- البؤرة الحكائية الثالثة
- الفضاء السردي الاختتامي

الفصل الخامس
عجائبية السرد القصصي
بين تعبيرية اللغة وطبيعة الموضوع

مدخل في المصطلح والمفهوم:

حظي مفهوم ((العجائبية)) في الثقافة الأدبية عموماً، والسردية منها على وجه التحديد، على أهمية كبيرة من لدن المشتغلين في هذه الحقول، ولاسيما بعد شيوع أدب ما اصطلح عليه بـ ((أدب الواقعية السحرية)) في أمريكا اللاتينية، وهو أدب يقوم على العجائبية والفانتازيا والغرائبية على نحو كبير وواسع وشامل.

وربما كانت قصص الأرجنتيني بورخس، وروايات الكولومبي ماركيز، وغيرهما خير دليل على قوة حضور هذا النوع من المرويات في الثقافة السردية العالمية الحديثة، وقد وصفت بالسحرية تأكيداً على تجلّي هذه الخصائص العجائبية على مستويات القصّ والسرد والحكي والتمثيل والتشكيل والتعبير.

غير أنّ جذور هذه الخاصيّة الكتابية في المرويات والسرود المعروفة لم تكن غائبة تماماً، إذ عرفت السرود والمرويات القديمة أشكالاً من ذلك كان بعضها ((ممثلاً في العجائبي (قصص ألف ليلة وليلة وحكايات الجدات مثلاً)، والحديث ممثلاً في استخدام الأسطورة بالمفهوم الفني والأدبي والثقافي الذي يبلور في كتب وأعمال كثيرة خلال النصف الأول من القرن العشرين وفي الوعي بالجانب السريالي أو ما فوق الواقع والتقنيات الجديدة التي جاء بها))[1]، وعكست السريالية خاصة القادمة من الفن التشكيلي أساساً اهتماماً خاصاً بهذا النوع من السرد الذي يقوم على اختراق المألوف والسائد والمتداول.

وهو ما احتفى به الكثير من القصاصين المحدثين وهم يسعون إلى تقديم سرديات قصصية ذات طابع مختلف، غير أنّ من نجح منهم في استثمار معطيات هذا الشكل القصصي كان قليلاً، فـ ((ثمة عناصر يقوم عليها السرد السريالي على اعتبار أن من يشتغل عليه يمثل قلة من مبدعي السرد القصصي))[2]، لكنه بالرغم من هذه القلة التي ربما كانت في بداية الأمر إلا أن انتشار العمل بهذا الأسلوب بات واسعاً اليوم.

تنهض آليّة التشكيل السردي في هذا النوع من السرديات على توظيف ((مسارات متعددة تستقطب كل ما يثير ويخلق الإدهاش والحيرة في المألوف واللامألوف))[3]، ويتحدد مفهوم العجائبي على هذا النحو بأنه يمثل خروقات غير عادية للأعراف والقوانين الطبيعية والمنطق المتداول، ويعمل على إنشاء منطقه

الخاص به وتأسيس رؤيته النوعية، ويعكس في تجلياته المتباينة والمتنوعة منطق الحياة ورؤيتها وقوانينها على نحو ما[4]، بحيث يخلق الدهشة غير الاعتيادية في فضاء القص لدى شخصياته.

وتحدث الفاعلية العجائبية في أجواء التلقي داخل منطق المفارقة والصدمة المعرفية والثقافية، حين يكون ((العجائبي هو التردد الذي يحسّ به كائن لا يعرف غير قوانين الطبيعة فيما يواجه حدثاً غير طبيعي حسب الظاهر))[5]، وفي منطقة الفرق الجوهري بين الطبيعي وغير الطبيعي تتشكل الرؤية العجائبية وتفعل فعلها السردي.

إنّ الفاعلية المفهومية والاصطلاحية للعجائبية لم تقف عند حدود المعنى العام لها، بل دخلت في عمق المنهجيات الحديثة وراح الكثير من منظّري السرد الحديث يهتمون بها، في إطار تحدّيها للواقع والمألوف، و ((لما لا يمكن قبوله في قلب الشرعية اليومية التي لا تتغير. لقد ضبط تودوروف الشروط الأساسية التي تحدد شعرية النص العجائبي، وأولها إرباك التشخيص التقليدي (الواقعي) في علاقة السارد بقارئ النص عندما يجبر النص قارئه على اعتبار عالم الشخوص عالم أشخاص أحياء وعلى التردد بين التفسير الطبيعي للأحداث والتفسير الخارق للطبيعة، أي أن القارئ يشكك في صحة الخبر عن العالم ولكنه في نفس الوقت يظل غير قادر على تفسيره))[6]، لما ينطوي عليه من مفاجأة غير متوقعة تضعه في موضع الشكّ والتساؤل والبحث عن حلّ لما صادفه من إشكال سردي.

على هذا الأساس يمكن القول إنّ ((العجائبي يتأتى من الافتتان الذي مصدره الحيرة أو الشك))[7] في تداول المعطى السردي، من خلال ((حدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي))[8]، تكتنف عوالم السرد وتنقله من مستوى سردي مألوف إلى آخر غير مألوف وغير متعارف عليه منطقاً، ويسهم ذلك على نحو ما في ((توقف العمل بالمعاني الاعتيادية))[9] التي يكاد يتفق عليها الجميع.

وتتمظهر العجائبية في أشكال السرود المختلفة في صيغ عديدة من بينها ارتباطها بالذاكراتي والغيبي وحكايات الكرامات والمعجزات، وتعمل العجائبية في هذا السياق على تبئير الإنسان والمكان والزمان، والسعي إلى اتخاذها الأحلام والرؤى سبيلا من سبل البناء الفني، ومن ثم اعتمادها على خلق النكتة والمفارقة والسخرية من المألوف الواقعي والطبيعي عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحوّل والتضخيم والمفاجأة[10]، بحيث تسهم في بناء رؤية أخرى جديدة لا علاقة لها بما عرفه المتلقي في عالمه الواقعي.

لذا فإن العمل السردي القصصي والروائي الذي يقوم في تشكيل خطابه على هذا الأساس، إنما يتّجه نحو ((اللامعقول والغرابة من خلال العجائبي والغرائبي))[11]، من أجل أن يصنع نموذجه السردي العجائبي على وفق هذا الفضاء.

تعمل آليّة السرد العجائبي في مضمار نوعي وأساس من مساحات عملها على ((وصف مخلوقات غير مرئية، أو تحويل الشخصيات المرئية إلى شخصيات غير مرئية، وتعمل هذه المخلوقات (...) على خرق العرف الطبيعي وخلق قوانين جديدة، وتنحو بعض الروايات العجائبية (...) إلى إحياء الكائنات غير الحية لخلق مشهد عجائبي يثير الدهشة، ويسري الوصف فيها على الإنسان والحيوان والنبات))[12].

سنتناول في بحثنا هذا قصة عجائبية للقاص تحسين كرمياني بعنوان ((مزرعة الضفادع))، وإذا كانت ثمة مزارع للضفادع معروفة في بعض البلدان النهرية خاصة تهتمّ بتربية هذا النوع من الحيوانات الزاحفة لأغراض اقتصادية معروفة، فإن قصة تحسين كرمياني تنتخب رؤية سردية عجائبية لمباشرة هذا الموضوع بعيداً عن زراعتها الاقتصادية، فهي في القصة تزرع فعلاً داخل فضاء السرد ولا تربّى كما هي الحال في المزارع النهرية التي تربيها في أحواض خاصة مثل أحواض الأسماك المعروفة.

عجائبية العنونة:

لعتبة العنوان أهمية بالغة في رفد المسيرة النصيّة بقيم تعبيرية وبنائية عديدة، فحينما تبدو العنونة ((في عين القارئ وذاكرته متغلغلة في سياقات النص من بدايته وحتى نهايته، فإنها تشكّل أبعاداً سيميائية لا يمكن تجاوزها، فهي تشتغل في فضاء النص وتجذب القارئ لدخول بعض المسارب))[13]، التي من شأنها بناء علاقة تواصلية متينة ومنتجة بين النص والقارئ تسهم في مضاعفة القيمة النصية وتخصيبها.

ربما تتمظهر البنية السردية العجائبية في قصة ((مزرعة الضفادع))[14] منذ عتبة عنوانها، فالعنوان مثير للشك لأنه يقع خارج المنطق المعروف والمألوف والمتداول، فدال (المزرعة) هو على وجه العموم دالّ إيجابيّ يحيل على الخضرة والعطاء والخير والخصب، ويتحرّك في مجموعة اتجاهات سيميائية تشتغل جميعاً على هذه المعطيات الدلالية المشتركة، وتستلّ معناها العام منها.

غير أنّ إضافتها إلى دال (الضفادع) يُحدثُ تغييراً كبيراً في مستواها الانزياحي، إذ يتنازل دال (مزرعة) فوراً عن المعنى التقليديّ آنف الذكر، ويتحوّل إلى معنى جديد يأخذ كامل أبعاده من المضاف إليه (الضفادع)، لأنّ المضاف إليه لا يحيل على معاني الخير والعطاء والربيع والخصب مطلقاً، بل يحيل على رؤية عجائبية لا يمكن تصوّرها في إطار فهم المفارقة الحاصلة واستيعاب ممكناتها السردية، التي لا يمكن أن تُفهم في ضوء التقاليد اللغوية والتعبيرية والدلالية المعروفة داخل منظومة السياق اللساني العُرفي.

إنّ القيمة الفعّالة التي تنتجها عتبة العنونة هنا تتأكد من خلال حضور دالّي العنونة ((مزرعة/الضفادع)) في المتن النص للقصة على نحو شامل، فهي تعمل في

المتن النصي منذ بدايته حتى نهايته، وهذا الحضور الاستثنائي للعنونة في النص يؤكد بصورة عميقة طبيعة التواصل الحيّ بين عتبة العنوان وبقية طبقات المتن، وهو ما تشترطه العنونة الناجحة التي ينبغي أن يلتفت المبدع إلى أهميتها دائماً.

إشاريّة الاستهلال الموجز:

الاستهلال عتبة أصيلة وضرورية في بناء القصة القصيرة، وهي من العتبات الفاتحة في التشكيل السردي القصصي، وتمثل في قصة ((مزرعة الضفادع)) على هذا المستوى ((تقنية الجملة الأولى في النص))[15]، التي تأتي على شكل سؤال استنكاري على لسان جمعي يتوجّه نحو الشخصية الرئيسة في القصة على هذا النحو:

- عجيب أمر هذا الفلاّح، كيف فقد صوابه..!!

ولعلّ افتتاحية الجملة الاستهلالية الأولى بدال ((عجيب)) ما يحيل على فضاء العجائبية الذي اشتغل عليه النص القصصي عموماً، إذ تُظهِر هذه الجملة شبكة من الممكنات السردية، في مقدمتها طبعاً تشكيل الفضاء العجائبي عبر الوصف ((عجيب)) الذي يتجه نحو عرض طبيعة الشخصية التي سيكون لها شأن في القصة، فشخصية ((الفلاّح)) تبرز منذ السطر الأول بفضل الجملة الاستهلالية الأولى، ولا تظهر شخصية (الفلاح) مجرّدة وعلى شكل صورة فقط، بل تظهر مزوّدة بالحادثة السردية العامة والأساسية في القصة ((أمر))، وهي تقدّم رؤية حدثية إشكالية ترسم صورة الحدث القصصي القادم، وتضعه في مسار القصة حيث يمكن وضع احتمالات عديدة من طرف القارئ يشكّل فيها أفق توقعه.

وما تلبث هذه الجملة أن تستكمل مشروعها الدلالي لتعيين الحدث القصصي وتشكيله، إذ أن توضّح هذا الأمر على النحو الاستفهامي الآتي ((كيف فقد صوابه))، يضع مسار دال ((عجيب)) وهو يصف ((الأمر/الحدث)) في سياق مفهوم، فحالة فقد الصواب تعني ضياع العقل ووصول الشخصية إلى حافة الجنون، وهذه الحالة تبرر فضاء العجب الذي أظهر سلطة العجائبية منذ الدال الأول من دوال السرد القصصي.

وهنا تتمثل الرؤية السردية حساسية الفضاء العجائبي التي توجّه الحكاية من أول جملة سردية في القصة نحو الفضاء المطلوب الذي يسعى القصة إليه، وربما كانت كثافة حضور المناخ العجائبي المحتمل في الجملة الاستهلالية الأولى في القصة مما يسهم في وضع الطاقة التعبيرية السردية مبكراً لخدمة هذا الفضاء وتدعيم صورته، ونقله من فضاء الاستفهام الاستنكاري الموحي إلى منطقة التفعيل العجائبي المباشر.

لكنّ هذه الجملة الاستهلالية الأولى لا تكتفي بنفسها لتوليد ما يحتاجه الفضاء العجائبي من ممكنات سردية، إذ تلجا إلى فضاء سردي استهلالي لاحق يقود القصة نحو تفعيل أكبر وأوسع تتشكّل فيه طبقات هذا الفضاء وحيواته، وتنفتح على مجال سردي يكبّر صورة الشخصية خاصة ويوسع من مجال حضورها السردي في كيان القصة.

الفضاء السردي الاستهلالي:

تنتقل الجملة الاستهلالية الأولى إلى فضاء استهلالي لاحق لها يقودها نحو توضيح وتفسير البؤرة التركيزية التي حملتها الجملة الاستهلالية، وتنشغل تعبيرية الفضاء الاستهلالي بتسليط كاميرا الوصف الحكائي على شخصية الفلاح بوصفها الشخصية المحورية الفاعلة في بناء المشهد السردي العجائبي:

هذا الكلام يردده الناس في كل محفل، الكل يعرفه، فلاّحاً ماهراً، مرشداً زراعياً من غير شهادة دراسية، توارث أسرار الفلاحة أباً عن جد، يعرف ما تخبأ الغيوم وما تفصح بها الرياح، يعرف متى تزرع المحاصيل ومتى يتم سقيها وجنيها، كيف سقط في فخ البلادة..!!

تتمحور المقولة الوصفية في فضاء الاستهلال على طبيعة المروي الشعبي المهيمن على القصة ((هذا الكلام يردده الناس في كل محفل))، وهذا الكلام الذي يردده الناس في كل محفل هو كلام الجملة الاستهلالية الأولى وقد أثار العجب، ومن ثمّ تذهب كاميرا السرد الوصفي نحو شخصية (الفلاح) لترسم ملامحه القصصية كما يراه كل الناس الذين يعرفونه، وهو ما يخلق نوعاً من التوازي الدلالي والصوري بين ما يعرفه الناس عن شخصيته، من حيث المهارة الزراعية والمعرفة بالرغم من عدم حصوله على شهادة، وما يوازيه ذلك من عجائبية ما يحصل له من أمر يقلق الجميع ويثير لديهم العجب.

إن انتهاء الفضاء الاستهلالي بجملة ((كيف سقط في فخّ البلادة)) من شأنه أن يخلق نوعاً من المعادل الدلالي عند الناس بين العجب من أمره وبلادته، إذ إنهم عدّوا ما يحدث له أمراً عجيباً يوازي فقدانه لعقله، ويوصف هنا مرة أخرى بالبلادة، وكأنه لا يعي ما يحصل له ويجلب العجب في نظر الآخرين.

ثم بعد ذلك تتحوّل القصة من الجملة الاستهلالية الأولى، والفضاء الاستهلالي المصاحب لها إلى فضاء المتن النصي القصصي الذي يتكوّن من ثلاث بؤر سردية، كل بؤرة تنشغل برؤية قصصية معينة تحاول الإجابة على سؤال العجائبية الذي حدث في مناخ القصة، وأثار مجموع الناس المحيطين بشخصية الفلاح وزوجته.

البؤرة الحكائية الأولى:

تعمل البؤرة الحكاية الأولى على وصف شخصية الفلاح وهي تتكوّن تكوّناً سردياً في ظلّ ما يرويه الراوي كلي العلم عن ((بلادته))، التي هي في هذا السياق تعادل الأمر العجيب الذي حصل له في نظر الآخرين، وتمثل هذه البؤرة على الصعيد السردي التقليدي مشهداً قصصياً من النوع البسيط الذي يروي حكاية الفلاح عبر مجموعة متجانسة من أفعال السرد، واستكمال الصولة السردية الأولى للمتن:

بدأت بلادته ليلة نام باكراً، بعد جهد كبير قام بعزق الأرض وتهيئتها لبذر البذور، قام من أرق كابوسي باغته، وجد الفجر على مرمى بصر منه، تناول مسحاته وتناول علبة البذور وشق مسارب الظلام الأخير لليل، زرع البذور وعاد..!!

***

تبدأ البؤرة السردية الأولى في المتن السردي للقصة بوصف بداية بلادته المقترنة بنومه المبكر، وبالتعب والإرهاق الذي ناله في عزق الأرض وتهيئتها للبذار، وكأن عامل النوم المبكر بعد هذا التعب هو أحد أسباب البلادة التي هيأت الأجواء لولادة هذا الأمر العجيب الذي حصل له في فضاء القصّ ومجريات متنه.

أما جملة ((قام من أرق كابوسيّ باغته)) فقد قدّمت رؤية تعمل دلالياً خارج المألوف، لأنّ مفهوم الأرق الكابوسي يضع الشخصية في مسار انفعالي غير طبيعي يمكن أن ينتج أفعالاً تبدو وكأنها بعيدة عن السياق المعروف لدى الشخصية، ولاسيما إذا ارتبطت هنا بالفعل ((باغت)) الذي يسهم على هذا الصعيد بمضاعفة وتأكيد هذا المسار الانفعالي للشخصية، وهو يؤسس لنمط الشخصية وطبيعة حضورها في المتن السردي.

أما بقية الجمل السردية المؤلفة للبؤرة السردية الأولى في المتن القصصي فهي تقليدية تنحو نحواً سردياً استكمالياً في بناء المشهد، لأنها تقوم على شبكة فعلية ذات طابع درامي متلاحق في تنفيذ العمل ((تناول/شقّ/زرع/عاد))، وهي تمثل دورة فعلية معروفة ومألوفة عند وعند من يتابع الشخصية من الآخرين لإدراك السرّ وراء مفردة ((عجيب))، التي حرّضت الناس على المتابعة والرصد على أمل الحصول على جواب والعثور على حلّ، بعد أن أسقطتهم هذه المفردة العجائبية في بئر الحيرة والاستفهام.

البؤرة الحكائية الثانية:

تدخل البؤرة الحكائية الثانية جوّ الحدث القصصي العجائبي مباشرة، وهي تتكوّن من مجموعة لقطات سردية، كل لقطة تؤدي وظيفة معينة ومحددة في سياق تأليف الشكل العجائبي الذي تنتجه هذه البؤرة، وتعمل على إنتاج رؤية عجائبية تحتشد جميعاً في سياق واحد من أجل أن تبني معالم الحكاية وقوة تأثيرها في الصورة السردية.

اللقطة الأولى تصوّر فضاء الحكاية العجائبية بوصفها ((حكاية غريبة)) شاعت وانتشرت بين الناس بحكم اختراقها للمألوف، وقد أثارت رغبة وفضولاً لديهم بالاطلاع عليها ورؤيتها ميدانياً حيث ساروا إليها فرادى ومجتمعين، للوصول إلى كنه هذه الحكاية العجيبة التي هيمنت على عقول الناس وسلوكهم:

بدأت حكاية غريبة تشاع بين الناس، راحت تمشي فرادا وجماعات إلى الحقل، يقفون بدهشة وهم يرون نباتات خضراء اللون عريضة الأوراق نبتت بشكل متسارع..!!

فها هي اللقطة الأولى من البؤرة الحكائية الثانية تصيغ المعالم العامة المحيطة بالحكاية، وتحصرها في مجال رؤية بصرية تتحدد هنا بـ ((يرون نباتات خضراء اللون عريضة الأوراق نبتت بشكل متسارع..!!))، وقد حققت جملة (نبتت بشكل سريع) الانعطافة غير الاعتيادية للجملة الطبيعية التي نقلت الرؤية البصرية للناس (نباتات خضراء اللون عريضة الأوراق)، التي هي في سياقها الطبيعي لا تدعو للعجب، إلا أنّ نموها المتسارع هو الذي خلق العجب عند هؤلاء الناظرين وأثار فضولهم رغبة في فكّ الشفرة.

اللقطة الثانية التي تحملها البؤرة الحكائية الثانية الأولى هي لقطة مكمّلة للّقطة الأولى، في إطار بناء المشهد العجائبي لهذه النباتات الكبيرة الأوراق والشديدة الخضرة، التي تتحرك في أفق الطبيعة خارج السياقات المألوفة والمتداولة:

بعد مرور أسابيع بدأ الحقل يعكس خضرة متوهجة تحت أشعة الشمس، راحت الألسن تنسج أقاويل الغيرة والحسد حول الفلاّح صاحب الخبرة النادرة والرزق الوفير..!!

إذ بعد زمن قصير نسبياً تفاقمت الخضرة على نحو غير طبيعي يعزز لدى الكثير من الناس وجود لغز طبيعي خارق للعادة، تساعد في إنتاج سرود شفاهية لدى الناس تسعى إلى وضع حدّ لهذه الحالة العجائبية التي حصلت في محيطهم، وبما أنّ هذه الخضرة هي دائماً مصدر حسد وغيرة عند الفلاحين الذين لا تتمتع أراضيهم بمثل هذه الخضرة غير الاعتيادية (أقاويل الغيرة والحسد)، فمثل هذه الخضرة تعني عند الفلاح (الرزق الوفير) وهي تعكس قدرة وذكاء وخبرة فلاحية يتمتع بها هذا الفلاح دون سواه (الفلاح صاحب الخبرة)، مما يجعله متفوقاً عليهم في الإنتاج الزراعي على نحو مباغت وعجيب.

في اللقطة الثالثة من البؤرة الحكائية الثانية في القصة تنفتح القصة من زاوية عجائبية أخرى على طبقة جديدة من طبقات السرد، تتعلّق بالكشف عن مقترب حكائي لافت للنظر والعجب في الوقت نفسه، يدعو الناس للبحث فيه وعنه:

استفاقت الناس على نقيق غير وارد، بدأ يلغي صفاء الليل، أخرجوا فوانيسهم ووقفوا بذهول أمام آلاف الضفادع الخضر وهي تغزو الأزقة والبيوت، عند الفجر تعاهدت الناس أن تنتفض بشكل جماعي ضد جحافل الضفادع الغازية، حملوا مشاعل النار والهراوات وراحوا يتتبعون - وهم يسحقون - الضفادع إلى معاقلها، وقفوا مبهورين أمام حقل الفلاّح، وجدوا الضفادع تخرج من الخضرة المتوهجة الطاغية على أرض الحقل، رشوا الوقود وأضرموا النيران وعادوا..!!

هذه اللقطة بدت وكأنها تمثل البؤرة المركزية التي وضعت الحلّ للمشكلة التي أحرجت الناس وأزعجتهم، فمن خلال التعبير ((غير وارد)) ذي الطبيعة العجائبية استنفر الناس عزائمهم لمعرفة سرّ هذا النقيق غير الوارد، وصدمتهم المعرفة حين علموا أنّ وضعاً غير طبيعي وخارق للمألوف حصل عندهم ((وقفوا بذهول أمام آلاف

الضفادع الخضر وهي تغزو الأزقة والبيوت))، على النحو الذي استدعى مكافحتها بشتى السبل للقضاء على هذا الهجوم (العجائبي) الذي لم يسبق أن حصل لهم سابقاً.

غير أنّ المفارقة العجائبية التي حصلت في سياق دفاع الناس ضد العدو المجهول الهوية هي في اكتشافهم العجيب ((وقفوا مبهورين أمام حقل الفلاّح، وجدوا الضفادع تخرج من الخضرة المتوهجة الطاغية على أرض الحقل،))، وهنا ينكشف سرّ الخضرة العجيبة في حقل الفلاح حيث سلط الجميع حسدهم وغيرتهم، وبعد كشف السرّ لم يكن أمامهم سوى أن ((رشوا الوقود وأضرموا النيران وعادوا..!!))، حيث عكسوا نتائج حسدهم وغيرتهم من جانب، وأحرقوا تلك الخضرة العجائبية التي هددتهم وأقضّت مضاجعهم.

البؤرة الحكائية الثالثة:

في البؤرة الحكائية الثالثة يقفل الراوي علاقة الشخصية المركزية بالخارج الطبيعي والإنساني، إذ بعد أن احترق حقل الفلاح على يد زملائه للخلاص من هجوم الضفادع الكاسح، انتهت العلاقة بين الفلاح وبينهم، وأظهرت البؤرة الوجه الثاني من وجه الحكاية حيث لما يزل السرّ غير مكشوف في منزل الفلاح، لأنّ زوجة الفلاح ما زالت تشتغل على نموذجها وكأن لا علاقة لها بما يجري في الفضاء العام للحكاية:

في تلك الصباحية كانت زوجة الفلاّح تبحث بشكل جنوني عن شيء قبل أن تقف أمام زوجها.. قالت:

- أين أخذت الخرزات السود..!!
- الخرزات السود..!!
- كانت في علبة المعجون..!!
- آه.. لقد قمت بزراعتها..!!
- قمت زراعتها..!!
- أليست هي بذور البامياء..!!

وقفت المرأة أمامه وأطلقت ضحكة طويلة، قبل أن تهرع باتجاه الفوضى خارجالبيت..!!

وحيث بدا وكأن الفلاح أيضاً لا يعلم بما جرى في الخارج، إذ إن الجملة السردية الأولى من هذه البؤرة ((في تلك الصباحية كانت زوجة الفلاّح تبحث بشكل جنوني عن شيء قبل أن تقف أمام زوجها..)) تكشف عن غياب المعرفة، فضلاً على الحوار الاستفهامي الاستغرابي الذي لفت انتباه الفلاح إلى المفارقة التي حصلت له، حين قام بزراعة الخرزات السود التي كانت في علبة المعجون ظناً منه أنها بذور البامياء.

ولعلّ الاستجابة العفوية التي حصلت للزوجة لم تكن في حجم المأساة العجائبية التي حصلت في الخارج ((وقفت المرأة أمامه وأطلقت ضحكة طويلة))، فالأمر عندها لم يتجاوز حدود النكتة العابرة، لذا حين خرجت تستطلع الفوضى في الخارج هي لا

تعرف إن هذه الفوضى هي من صنع يدها ويد زوجها، وأنّ ما حصل من أمر عجائبي اقلق الناس في الخارج هي وزوجها لا يعرفان عنه شيئاً.

لذا توجّب على المستوى السردي البنائي وجود عتبة قصصية نهائية تمثل خاتمة القصة، لتلقي الضوء على السرّ الآخر وراء قيام زوجة الفلاّح بهذا الفعل، لأنّ هذا السرّ مازال حتى بعد نهاية الحادثة القصصية غير معروف وغير معلن، ففي الخارج هناك محنة منتجة للعجائبية، وفي الداخل هناك مفارقة بسيطة حصلت بين خرزات سود وحبوب البامياء وقد وضعت في علبة المعجون الفارغة التي تحوي عادة مثل هذه الأمور، على النحو الذي يرسم فيه الراوي مسرحين للحكاية، الأول خارجي مشحون بطبقة السرد العجائبي، والثاني داخلي يعبّر عن نفسه في سياق سردي تقليدي وطبيعي، في حين إن المسرح الداخلي التقليدي والطبيعي هو المسرح المنتج لعجائبية السرد في المسرح الخارجي.

الفضاء السردي الاختتامي:

عتبة الاختتام القصصي مثل عتبة الاستهلال القصصي بجميع أشكالهما لهما دور مهم في تعميق الإحساس القرائي بأهمية العناية بصوغهما جيداً، إذ ((تتمتع الفواتح والخواتم النصيّة بموقع استراتيجي حدودي، فهي تمثّل مرحلة العبور، سواء أتعلّق الأمر بالمبدع أم بالقارئ، وبما أنّ موقعها التخومي يؤطر النص، فإنها تبثّ إشعاعاتها داخله لتضيء بعض المعاني اللائذة))[16]، وتسهم على هذا الأساس بتنوير الطبقات المتنيّة في النص وترفع من شأنه عموماً إلى أعلى مستوى.

وقد حظيت قصة ((مزرعة الضفادع)) بعتبة اختتام قصصية لها علاقة وطيدة بمجرى الأحداث في القصة، كونها تلقي الضوء على الشخصية الرئيسة في القصة وهي تكتشف السرّ الداخلي لمشكل القصة وسؤالها العجائبي المحيّر:

...عرف الفلاّح من زوجته، أنها قامت بتجميع بيوض الضفادع من المستنقعات وتجفيفها كي تتناولها كعلاج طبيعي لحالة عقمها المزمنة، تلك البيوض الجافة سقطت بين يديه ليلة زرعها..!!

إنّ جملة ((... عرف الفلاح من زوجته)) تلقي الضوء السردي الكثيف والواضح والقوي على قضية حلّ اللغز الذي هيمن على فضاء القصة من بدايتها حتى نهايتها، إذ إنّ الزوجة هنا تمثل شخصية موازية لشخصية الفلاح (الزوج)، بمعنى أنها تتصرّف بحرية في معالجة عقمها المزمن من دون الحاجة إلى إطلاع الزوج على تصرّفها، وهنا حصلت المفارقة التي أدّت إلى خلق هذا الفضاء العجائبي المميز، عبر الخطأ الذي وقع فيه الزوج من خلال التصرف الحرّ الفردي الذي قامت به الزوجة من دون علم الزوج.

ولعلّ الجملة السردية الأخيرة التي اختتم بها السارد نهايات القصة ((تلك البيوض الجافة سقطت من يديه ليلة زرعها..!!))، هي التي قدّمت على مستوى بناء

الخاتمة القصصي الوحدات الأساسية التي تمّ بموجبها تعيين الخاتمة، وهي بؤرة المشكلة السردية التي ولّدت الفضاء العجائبي في القصة ((البيوض الجافة)) التي تعود للضفادع، والفعل السردي الحاسم ((سقطت من يديه))، والعنصر الزمني السردي الذي عمل على ترويج الفعل السردي داخل الفضاء العام للسرد ((ليلة زرعها))، على النحو الذي أنتج حلولاً للأسئلة المريرة المستعصية التي هيمنت على مجريات النص، لكنّ الفضاء العجائبي بالرغم من حلّ هذه المشكلة السردية لكنّه ظلّ محمياً بالقضية العجائبية التي لا حلّ لها، سوى تلقي هذا النص القصصي ((مزرعة الضفادع)) على أنه نص قصصي يستخدم العجائبية وسيلة تعبيرية أصيلة لبنائه.

هوامش الفصل الخامس

(1) الواقعية السحرية في الرواية العربية، حامد أبو حامد، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، 2009: 7 - 8.

(2) مستويات نقد السرد عند عبد الله أبو هيف، د. فليح مضحي أحمد السامرائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2011: 107

(3) هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، شعيب حليفي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005: 189.

(4) أدب الفنتازيا (مدخل الى الواقع)، ت. ي. ابتر، ت: صبار السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989: 10.

(5) مدخل إلى الأدب العجائبي، تودروف، ترجمة الصدي بو علام، دار شرقيات، ط1، القاهرة، 1994: 49.

(6) نقلا عن: التشخيص في الرواية العربية، محمد الباردي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع38، لسنة 1995: 273.

(7) أدب الفانتازيا، مدخل إلى الواقع، ت.ي.أيتر، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون، ط1، بغداد، 1989: 49.

(8) هوية العلامات: 190.

(9) أدب الفانتازيا، مدخل إلى الواقع، ت.ي.أيتر: 12.

(10) هوية العلامات: 192.

(11) الحداثة، الجزء الأول، مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيد حسن، دار المأمون، بغداد، 1987: 26.

(12) العجائبية في الرواية العربية (من عام 1970 إلى نهاية عام 2000)، فاطمة بنرحسين، أطروحة دكتوراه مقدّمة إلى جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، إشراف: أ. د. شجاع مسلم العاني، 2003: 13.

(13) الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجاً، د. عبد الرحيم مراشدة، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، ط1، 2002: 250.

(14) بينما نحن. بينما هم، تحسين كرمياني، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2011: 44.

(15) الاستهلال السردي في قصة التسعينات، وديع العبيدي، موقع الحوار المتمدن، العدد 2669، 2009.

(16) سيميائية الخطاب الشعري، قراءة في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشّي، د. شادية شقروش، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010: 69.

مكتبة الفصل الخامس

(1) أدب الفانتازيا، مدخل إلى الواقع، ت.ي.أيتر، ترجمة صبار سعدون السعدون، دار المأمون، ط1، بغداد، 1989.

(2) الاستهلال السردي في قصة التسعينات، وديع العبيدي، موقع الحوار المتمدن، العدد 2669، 2009.

(3) بينما نحن.. بينما هم، تحسين كرمياني، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2011.

(4) التشخيص في الرواية العربية، محمد الباردي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، ع38، لسنة 1995.

(5) الحداثة، الجزء الأول، مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، ترجمة مؤيد حسن، دار المأمون، بغداد، 1987.

(6) سيميائية الخطاب الشعري، قراءة في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبد الله العشّي، د. شادية شقروش، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط1، 2010.

(7) العجائبية في الرواية العربية (من عام 1970 إلى نهاية عام 2000)، فاطمة بدر حسين، أطروحة دكتوراه مقدّمة إلى جامعة بغداد، كلية التربية للبنات، إشراف: أ. د. شجاع مسلم العاني، 2003.

(8) الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجاً، د. عبد الرحيم مراشدة، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، ط1، 2002: 250.

(9) مدخل إلى الأدب العجائبي، تودروف، ترجمة الصدي بو علام، دار شرقيات، ط1، القاهرة، 1994.

(10) مستويات نقد السرد عند عبد الله أبو هيف، د. فليح مضحي أحمد السامرائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2011.

(11) هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، شعيب حليفي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005.

(12) الواقعية السحرية في الرواية العربية، حامد أبو حامد، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، 2009.

سيرة ذاتية علمية

الأستاذ المساعد الدكتور
فليح مضحي أحمد السامرائي
محل وتاريخ الميلاد: سامراء 1 / 3 / 1966
الشهادة: دكتوراه في الأدب العربي / النقد
- آخر شهادة حاصل عليها - دكتوراه في اللغة العربية - الأدب الحديث - النقد
- مكان وتاريخ منح آخر شهادة - جامعة تكريت - كلية التربية - 2010.
- شهادة الماجستير - جامعة تكريت - كلية التربية- 2004.
- شهادة البكالوريوس - جامعة بغداد - كلية الآداب - 1992.

الخبرات:

-التدريس في المدارس الثانوية من 1992 إلى 2003.
- التدريس في الكلية التربوية المفتوحة - مركز صلاح الدين، 2006 - 2011.
- التدريس في كلية التربية الأساسية، جامعة دهوك 2010 - 2011.
- الإشراف على عدد من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه.
- مناقشة عدد من الرسائل الجامعية.
- أستاذ مساعد في جامعة المدينة العالمية – ماليزيا 2013 ومستمر حاليا.

المؤلفات:

1- سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل، قراءات في قصائد من بلاد النرجس، مشترك مع مجموعة باحثين، إصدار اتحاد الأدباء الكرد، دهوك 2009.
2- مستويات نقد السرد عند عبد الله أبو هيف، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، الطبعة الأولى، 2011.
3- مغامرة الكتابة، في تمظهرات الفضاء النصي، مشترك مع مجموعة باحثين، عالم الكتب الحديث، عمان – الأردن، 2012.
4- آفاق النص قضايا أدبية في الشعر والسرد والنقد، بالاشتراك مع سلمان العبيدي، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، عمان- الأردن، 2012.
5- انفتاحات النص الشعري، إشكالية التحويل.. فضاء التأويل، قراءات نقدية في أنطولوجيا الشعر التركماني المعاصر، مشترك مع مجموعة باحثين، عالم الكتب الحديث، عمان – الأردن، 2014.
6- الذات الشاعرة، من حيوية التجربة إلى فضاء التشكيل، بالاشتراك مع د. مولود مرعي الويس، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، 2015.

7- جماليات التعبير والتشكيل في القصيدة الحديثة، قراءة في شعر خالد علي مصطفى، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، 2015.
8- فضاء الرؤية وآليّات المنهج: الجماليّ والثقافيّ في خطاب محمّد صابر عبيد النقديّ، إعداد وتقديم ومشاركة، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2015.

المشاركة في ندوات ومهرجانات منها:

- مهرجان أبو العلاء المعري الحادي عشر 2007 في معرة النعمان -- سورية.
- الندوة النقدية للناقد عبد الله أبو هيف 2008، الرقة - سورية.
- مهرجان اللغة العربية، جامعة تكريت - العراق- لعدة سنوات.
- الندوة النقدية التكريمية للناقد محمد صابر عبيد'2011، قصر الثقافة، تكريت - العراق.

نشر عددا من البحوث منها:

1 - نظرية الشعر عند المعري، معرة النعمان - ادلب - سورية، 2007.
2 - النقد القصصي عند عبد الله أبو هيف، الرقة - سورية، 2008.
3 –اللون في ديوان ملك العراء للشاعر أديب حسن محمد، جريدة الزمان، مؤسسة الزمان، 2010.
4– شعرية الحلم: قراءة في قصيدة للشاعر حمزة حمامجي أغلو، مجلة الإخاء، إصدار نادي الإخاء التركماني، بغداد، العدد 283-284 آذار – حزيران، 2013.
5 – براءة الحكي وطفولة التصوير: قراءة في حكاية (خمسة فلوس لسعدي المالح)، مجلة، سردم العربي، العدد36، السليمانية، 2013.