المركز الديمقراطي العربي
برلين – ألمانيا

وقائع أعمال مؤتمر
لبابة الثّقافيّ الافتراضيّ الأوّل
(دورة الشاعر العراقيّ بدر شاكر السيّاب)

المغرب/ 18--20 يونيو/ حزيران لعام 2021م

المركز الديمقراطي العربي
برلين – ألمانيا

وقائع أعمال مؤتمر لبابة الثقافي الافتراضي الأول
(دورة الشاعر العراقي بدر شاكر السياب)

Democratic Arabic Center
Berlin - Germany

VR . 3383 – 6576 B

DEMOCRATIC ARABIC CENTER
Germany: Berlin 10315 Gensinger- Str: 112
http://democraticac.de
TEL: 0049-CODE
030-89005468/030-898999419/030-57348845
MOBILTELEFON: 0049174274278717

الـنـــــــــاشـــــــر:

المركز الديمقراطي العربي

للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية

ألمانيا/برلين

Democratic Arabic Center

Berlin / Germany

لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أو تخزينه
في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن مسبق خطي من الناشر.
جميع حقوق الطبع محفوظة

All rights reserved
No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, without the prior written permission of the publisher

المركز الديمقراطي العربي
للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية ألمانيا/برلين

Tel: 0049-code Germany

030-54884375

030-91499898

030-86450098

البريد الإلكتروني

book@democraticac.de

المركز الديمقراطي العربي
للدراسات الاستراتيجية، الاقتصادية والسياسية
Democratic Arabic Center
for Strategic, Political & Economic Studies

الكتاب : وقائع أعمال مؤتمر لبابة الثّقافيّ الافتراضيّ الأوّل (دورة الشاعر العراقيّ بدر شاكر السيّاب)

رئيس المركز الديمقراطي العربي: أ. عمار شرعان

مدير النشر: د. أحمد بوهكو

رقم تسجيل الكتاب: VR . 3383 – 6576. B

الطبعة الأولى

تشرين الثاني / نوفمبر 2021 م

الآراء الواردة بهذا الكتاب لا تعبّر ولا تعكس بالضرورة وجهة نظر المركز الديمقراطي العربي

كلمة رئيسة الأمانة العامّة للمؤتمر

إنّ فكرة مؤتمر جمعية لبابة للإبداع والتنمية والتواصل، انبثقت من واقع في أمس الحاجة لعمل ثقافي عربي جاد، تتفاعل فيه كل الهويات و تنصهر في بوثقة إبداع تختلف في الشكل والمضمون والوسيلة وتتآلف في غاية مثلى هي الإبداع من أجل السلام ومن أجل إنسانية بأحاسيس وأخلاق إنسانية.

لقد شارك في مؤتمر لبابة الثقافي الذي انطلق من أرض المغرب افتراضيًّا بسبب جائحة كرونا أيام 18 و 19 و 20 يونيو / حزيران 2021، العديد من المبدعين من مختلف الدول العربية والهند، وإسبانيا وأمريكا، وقدكان للمرأة العربية المبدعة دورٌ قويٌّ و مكانةٌ خلال فعاليّاته، شهدت بوزنها الثّقافيّ ووعيها بضرورة الانخراط في الحراك الثّقافيّ العالميّ.

جمع هذا الكتاب كلّ أعمال المؤتمر وفق برنامج مخطط ومصادق عليه من طرف أعضاء أمانته العامة، اختير له كعنوان ومحتفى الدورة "مؤتمر لبابة الثقافي الدولي/ دورة بدر شاكر السياب"، ولقد نُفّذَ برنامجه التالي:

برنامج مؤتمر لبابة الثقافي الدولي الأول (دورة الشاعر العراقيّ: بدر شاكر السياب):

✓ اليوم الأول : 18 يونيو / حزيران 2021:

الفترة الصباحيّة:

- كلمة رئيسة الأمانة العامة للمؤتمر الشاعرة والقاصة فاطمة المعيزي باللغة العربية - نفس الكلمة باللغة الفرنسية و الإنجليزية و الألمانية تلقيها نائبة أمين مال جمعية لبابة الآنسة أميمة بزاري.
- كلمة السيد رئيس المؤتمر الأديب و الإعلامي الدكتور مصطفى غلمان من المغرب .
- كلمة لحفيد بدر شاكر السياب مسجلة من ولاية فلوريدا الأمريكية.
- ندوة حول موضوع « المؤسسة و الإبداع » من تقديم الأستاذ أحمد الحاج من العراق و الأستاذ أحمو حسن الأحمدي من المغرب، ومن تسيير الأستاذ حسن العلوي مفهوم من المغرب.

الفترة المسائيّة:

ندوة حول موضوع « قصيدة النثر من بودلير إلى أدونيس» من تقديم الدكتورة: صباح فارسي من السعودية، و الدكتور: مولاي علي الخامري من المغرب، و من تسيير الأستاذة بشرى عزيز من المغرب.

أمسية شعريّة في الشّعر الفصيح سيّر فقراتها الأستاذ: ابراهيم صبحى الزناري من مصر، وشارك فيها الشعراء الآتية أسماؤهم:

- محمد خضر من السعودية
- كويستان شاكر من كردستان
- سلوى حسين علي من كردستان
- يامن صعب من لبنان
- تيسير الشماسين من الأردن
- عبد الحميد البريك من تونس
- إياد الشماسنة من فلسطين
- محمد إقبال من لبنان
- نرجس عمران من سوريا
- بشار ابراهيم نايف النعيمي من العراق
- سالم الغزولة دنون من العراق
- محمد علوان من تونس
- عبد الله ابن الحاضر من ليبيا
- بوعلام الدخيسي من المغرب
- مطر البريكي من سلطنة عمان
- صباح فارسي من السعودية
- سالم الرميضي من الكويت
- ابراهيم صبحي الزناري من مصر
- فاطمة المعيزي من المغرب
- بشرى عزيز من المغرب
- سعيدة عفيف من المغرب
- حسن العلوي مفهوم من المغرب
- نعيمة اوهمو من المغرب
- أمينة لفقيري من المغرب
- السعدية الهاشمي من المغرب
- مفيدة بلحودي من تونس
- رشيد فيجاوي من المغرب
- طلال الجنيني من الإمارات
- عاشور بوكلوة من الجزائر
- معاد الأهذل من اليمن
- وحيد مجدوب من السودان
- وداد سلام القرالة من الأردن
- عبد الرحمن بكري من المغرب
- أحمد الحاج من العراق
- عدنان ريكاني من كردستان
- محمد لبيب من المغرب

✓ اليوم الثاني: 19 يونيو/ حزيران 2021:

الفترة الصباحية:

ندوة حول موضوع « الدرس السيميائي العربي/ الفن التشكيلي نموذجًا» من تقديم الأستاذ: سعيد فرحاوي من المغرب، و الدكتور: محمد بنلحسن من المغرب، تسيير الأستاذة: نعيمة اوهمو من المغرب، يتخللها معرض افتراضيّ لمجموعة من اللوحات التشكيلية للفنانين الآتية أسماؤهم:

- إلهام بدر الدين محفوظ سوريا
- مروة بزي /لبنان
- عمر عدنان الريكاني/ العراق
- سهام يوسف منصور/ السعودية
- حازم صالح العبدلي/ العراق
- -سمير شوشان / تونس
- آمال عبد السلام عثمان/ اليمن
- حياة الحلاوي/ المغرب
- بروكش م عبد القادر / المغرب
- دالتومي قويدر / ليبيا
- جمال حسيني / الجزائر
- رائد الراوي/ أمريكا
- جلال مصطفى الحصري/ مصر
- جمال لبهال / المغرب
- نعيمة اوهمو / المغرب
- نور ابوشامة / المغرب
- محمد عكاشة / مصر

الفترة المسائية:

ندوة حول موضوع « أسئلة الشعر في القصيدة العربية العامية» من تقديم الأستاذ: نور أبو شامة حنيف، والأستاذ: احميدة بلبالي من المغرب، و من تسيير الأستاذ: رحال الإدريسي من المغرب.

أمسية شعرية في صنف الزجل/ العامي/ النبطي، من تسيير الأستاذ: سالم الرميضي من الكويت. وشارك فيها الشعراء الآتية أسماؤهم:

- عبد الرحيم باطما من المغرب
- نجيب المنصوري من المغرب
- حفيظ المتوني من المغرب
- كفاح الغصين من فلسطين
- أمل ناصر من لبنان
- عمر سالم من الجزائر
- فارس غدير اللويزي من العراق
- زياد القحم من اليمن
- الجليدي العويني من تونس
- دحمان بن سالم من الجزائر
- محمذن فال السالك من موريتانيا .

✓ اليوم الثالث: 20 يونيو / حزيران 2021 :

الفترة الصباحية:

ندوة حول موضوع « آليات الخطاب السردي العربي » من تقديم د. ميّادة أنور الصعيدي من فلسطين، د. محمد معراج من الهند. ومن تسيير الأستاذة: وداد سلام القرالة من الأردن، تتخللها قراءات في القصة القصيرة والقصيرة جدًّا لكلّ من:

- محمد عبد الباقي من مصر
- زهيرة نغم من المغرب
- هدى القاتي من تونس
- محمد نشوان من المغرب

الفترة المسائية:

ندوة حول موضوع « شعرية الهايكو » من تقديم الأستاذ: عبد رحمن بكري، والأستاذة: أمل مصطفى من فلسطين، يسيرها الأستاذ عمر سالم من الجزائر .

أمسية شعرية في صنف الهايكو قامت بتسييرها الأستاذة: رشيدة الفقيري من المغرب.

شارك فيها كلّ من:

- سعيد برغش من العراق
- إلهام زكى من المغرب
- منذر اللا لا من الأردن
- مؤمن سمير من مصر.

كما حضي مجموعة من المفكرين والأدباء بالتفاتة عرفان لما أسدوه من خدمات تغني الحقل الثقافي الإنسانيّ، فكان تكريم مجموعة من الفاعلين على الصّعيد الدوليّ وهم:

لائحة المكرّمين:

- ش. إفريقيا: مفيدة عبد الصادق من تونس
- آسيا: محمد إقبال حرب من لبنان
- المغرب: مصطفى لغثيري من المغرب
- الطيور المهاجرة: فواز قادري سوري مقيم بألمانيا
- الأديبات: مجيدة البالي من المغرب
- النقاد: بشار ابراهيم نايف النعيمي من العراق
- الإعلاميون: كفاح محمود من العراق
- الراحلون: الشاعر والملحن: الحاج الهادي شوهاد من المغرب، و المرحوم الدكتور: عبد الجبار الفياض من العراق، والمرحومة الدكتورة: بشرى عبد المجيد تكفراست من المغرب.
- التشكيليون : صلا ح محي الدين من كردستان العراق و حياة الحلاوي من المغرب
- رئيس المؤتمر : الدكتور مصطفى غلمان من المغرب
- رئيسة الأمانة العامة : فاطمة المعيزي من المغرب
- الترجمة: الدكتور محمد العرجون من المغرب

- وعن شعراء الفصيح : فتحي عبد السميع من مصر و علي نوير من العراق
- وعن الشعر العامي: شاهر الخضرة من سوريا .
- شعراء الهايكو : سامح درويش
- القصاصون و الروائيون: مصطفى حمداوي من المغرب
- المفكرون: المفكر محمد بوجنال من المغرب

و اختتمت أيام المؤتمر بمجموعة من التّوصيات أهمّها: ضرورة تبني هذا الإبداع والعمل على دفعه الى الأمام والمشاركة الفعالة في ارساء الهوية العربية في ظل العولمة ودخول الثقافات المختلفة الى الثقافة العربية والموروث العربي الأصيل.

كما كان من أهم مخرجات المؤتمر العمل على التعاون الدولي العربي مع مؤسسة لبابة لانشاء اتحاد ثقافي دوليّ يضع على عاتقه خدمة الثقافة والإبداع العربي والانكباب على وضع أرضيّة تعاونيّة تشاركيّة؛ لتنظيم مهرجانات تخدم كافة أصناف الأدب والنقد العربي. وبالتالي التجهيز للمؤتمر الثاني الواقعي والانفتاح على وجوه عربيّة أدبيّة نقديّة جديدة وفاعلة في الحقل المعرفي عربيًّا وعالميًّا. وقد ختمنا فعاليات المؤتمر بعد الشّكر والامتنان لكافّة أعضاء الأمانة العامة وأخصّ بالذكر الذين ضحوا بوقتهم وجهدهم منهم:

الناقدة د: ميادة أنور الصعيدي؛ إذ قدّمت أربعين دراسةً نقديّةً لكلّ قصائد الفصحى المشاركة. والشّكر موصول كذلك إلى الأساتذة:

- عدنان الريكاني
- أحمد الحاج
- ووداد القرالة
- ابراهيم الزناري
- ورحال الادرسي
- سليم الميلودي
- مولاي الحسن العلوي
- السعدية الهاشمي
- نعيمة أوهمو
- أميمة بزاري
- بشرى عزيز
- محمد نشوان
- إلهام زكي

والشكر والامتنان موصول لكل من ساهم وتعاون من بعيد أو قريب لإنجاح وتحقيق برنامج المؤتمر بكل احترافية وكمال.

وفي الختام رفعنا برقية ولاء للسدة العالية بالله، راعي السلم وقائد المغرب الأمين، الملك: محمد السادس نصره الله وأيده وسدد خطاه.

رئيسة الأمانة العامة للمؤتمر

أ. فاطمة المعيزي

مؤتمر لبابة الدولي الأول

التواشج الإبداعي بين الماضي والحاضر ورسالة الانفتاح على الآخر

أحمد الحاج جاسم العبيدي

لعبت المؤسسات الثقافية الدور الأجمل في رعاية الابداع الإنساني والتعريف به وابرازه وتقديمه للجمهور منذ القدم وحتى يومنا هذا، كما أنها شكلت المحرك الأساسي لاكتشاف مبدعين في مختلف ميادين المعرفة من خلال إقامة الاحتفالات والمسابقات والتكريمات. ففي الحضارة اليونانية والرومانية نجد المسرح الحجري الكبير الذي يلقي فيه الخطباء خطبهم، وينشد فيه الشعراء قصائدهم، وتمثل فيه مسرحياتهم، ويطرح فيه الفلاسفة آرائهم، وهو الذي شكل اللبنة الأولى لانطلاق المنتدى الثقافي في تلك الحضارة والحضارات التي تفرعت منها فيما بعد. وفي بادية الصحراء العربية التي كان يشكل كل واحد من سكانها موسوعة في البلاغة والبيان والشعر والتاريخ ورواية الأخبار والفصاحة في المدة التي سبقت ظهور الإسلام بسنين كثيرة، فقد كانت بمثابة الجامعة التي تحتضن إبناء المدن لتمنحهم شهادة الاستاذية في اللغة العربية وعلومها، وأخبار الأمم وتعلم الفروسية والصيد التجارة، كما يتعلمون طلاقة اللسان وصدق العاطفة وجزالة الأسلوب، فهذا عبدهم عنترة يتساوى مع سيدهم في الفصاحة والبيان، كيف لا وهو القائل في حبيبته عبلة:

وَلَيتَ خَيالاً مِنكِ يا عَبلَ يَرى فَيضَ جَفني بِالدُموعِ السَواكِبِ

سَأَصبِرُ حَتّى تَطَّرِحني عَواذِلي وَحَتّى يَضِجَّ الصَبرُ بَينَ جَوانِبي

مَقامُكِ في جَوِّ السَماءِ وَباعي قَصيرٌ عَن نَوالِ الكَواكِبِ

أما سيدهم وابن ملكهم أمرؤ القيس، فقد قال:

أغَرَّكِ مِنّي أنَّ حُبَّكِ قَاتِلِي و أنَّكِ مَهْمَا تَأْمُرِي القَلْبَ يَفْعَلِ

وإنْ تَكُ قَدْ سَاءَتْكِ مِنّي خَلِيقَةٌ فَسُلِّي ثِيَابِي مِنْ ثِيَابِكِ تَنْسُلِ

وَمَا ذَرَفَتْ عَيْنَاكِ إلاَّ لِتَضْرِبِي بِسَهْمَيْكِ فِي أعْشَارِ قَلْبٍ مُقَتَّلِ

ونتيجة لدور الشعر والخطابة بين القبائل العربية وعلى نحو كبير، فقد كان لا بد من إقامة منتديات يتبارى فيها الشعراء والخطباء وعلماء اللغة، فكان أول هذه المنتديات سوق عكاظ في جنوب الجزيرة العربية، مركز البادية وقلب صحراء العرب. وسُمِّيَ بهذا الاسم لأنَّ العرب كانت تَجتمع فيه فيتعاكظون؛ أي: يتفاخرون ويتناشدون[1]، وقال ياقوت: قال الأصمعي: عكاظ: نخل في وادٍ بيْنه وبين الطائف ليلة، وبيْنه وبين مكَّة ثلاث ليالٍ، وبه كانت تُقام سوق العرب، بموضع منه يقال له (الأثيداء)، وبه كانت أيَّام الفِجار[2]. وهو السوق الوحيد من بين عشرات أسواق العرب الذي أكتسب صفة المنتدى اللغوي والخطابي والشعري[3].

وقد اختلفت آراء المؤرِّخين والجغرافيِّين في تحديد موضع سوق عكاظ في العصر الحديث، لكِن حُسِم الخلاف في هذا الزَّمن بتحديده في مكانٍ على طريق الطَّائف باتِّجاه الرياض، على بعد (45) كم تقريبًا[4]. وكانت تُضرب في «عكاظ» للنابغة الذبياني قبة حمراء من أدم، فيأتيه الشعراء ليعرضوا عليه أشعارهم، وكانت مدة اقامة السوق مثابة تظاهرة ثقافية إبداعية لإجازة الشعراء وضبط ميزان القصيدة وترشيح الفحول واختيار المعلقات.

وكانت سوق عكاظ تُقام في شهر ذي القعدة لمدة عشرين يوماً، واستمر حتى نهبه الخوارج سنة تسع وعشرين ومائة للهجرة، ولعكاظ فضل على اللغة العربية في العصر الجاهلي، إذ لولاها لأصبحت لغات لا يتفاهم أصحابها حتى إن لغات القبائل العربية كان بينها تفاوت في اللهجة والأسلوب واللفظ، فلما عظم شأن سوق عكاظ وجاءه الشعراء والخطباء، كان همهم انتقاء الألفاظ الفصيحة المشهورة عند أكثر القبائل العربية لا سيما قريش، ويروى عن قتادة قوله: كانت قريش تختار أفضل لغات العرب حتى صار

---

(1) القاموس المحيط (2/ 411) .

(2) معجم البلدان (4/ 142) .

(3) وهذه الأسواق هي: سوق دومة الجندل، سوق المشقر، سوق هجر، سوق عمان، سوق حباشة، سوق صحار، سوق دبى، سوق الشحر، سوق عدن أبين، سوق صنعاء، سوق حضر موت، سوق عكاظ، سوق مجنة، سوق ذي المجاز، سوق نطاة خيبر، سوق حجر، سوق دير أيوب، سوق بصرى، سوق أذرعات، سوق الحيرة. أنظر: سعيد الافغاني، أسواق العرب في الجاهلية والإسلام، دار الكتب العلمية، بيروت، (ط1، 2008). ص 96-97.

(4) انظر: مواسم العرب، لعرفان محمد حمور(2/ 790) .

أفضل لغاتها لغتها فنزل بها القرآن الكريم، وبذلك كان الشعراء والخطباء يبثون وحدة اللغة في أشعارهم وخطبهم فيما بين القبائل العربية متبعين في ذلك لغة قريش غالباً، وكانت سوق عكاظ معرضاً واسعاً وتظاهرة ثقافية ومجمعاً لغوياً، وقد امتد حوالي قرنين ونصف، وكان له فضل في رقي الذوق الأدبي وعلو كعب القصيدة العربية.[1]

ومن شعراء وخطباء عكاظ عمرو بن كلثوم، وعنترة بن شداد، وزهير بن أبي سلمى، وامرؤ القيس، وطرفة بن العبد، والأعشى، وقس بن ساعدة. ولم يقف الأمر عند الشعراء الفحول من الرجال، بل كان للنساء الشاعرات دور كبير في هذا المنتدى، فهذه الخنساء[2] وفدت على عكاظ وأرادت أن تحتكم لشعرها أمام ناقد الشعر وحكمه النابغة الذبياني؛ فدخل إليه حسّان بن ثابت وعنده الأعشى، وكان قد أنشد الأخير شعره. ثم حضرت الخنساء، فأنشدته قصيدتها التي مطلعها:

قَذىً بِعَينِكِ أَم بِالعَينِ عُوّارُ	**أَم ذَرَّفَت إِذ خَلَت مِن أَهلِها الدارُ**
كأن عيني لذكراه إذا خطرت	**فيضُ السيل على الخدينِ مدرارُ**
وَإِنَّ صَخرًا لَمولانا وَسَيِّدُنا	**كَأَنَّهُ عَلَمٌ في رَأسِهِ نارُ**
وَإِنَّ صَخرًا لَتَأتَمَّ الهُداةُ بِهِ	**وَإِنَّ صَخرًا إِذا نَشتو لَنَحّارُ**

قال النابغة: لولا أن أبا بصيرٍ (يقصد الأعشى) أنشدني قبلك لقلت: إنك أشعر الجن والانس، أنتِ والله أشعر من كل ذات مثانة (موضع الولد من الأنثى- أي أشعر النساء). قالت الخنساء: ومن كل ذي خُصيتين، (كناية عن الرجال- كذلك). فقال حسان: أنا والله أشعر منك ومنها حيث أقول:

لَنا الجَفَناتُ الغُرُّيَلمَعنَ بِالضُحى وَأَسيافُنا يَقطُرنَ مِن نَجدَةٍ دَما

---

(1) عبدالله بن حمد الحقيل، سوق عكاظ بين ذاكرة التاريخ والأمل المنشود، صحيفة الجزيرة، العدد (16041) الاثنين 2018/8/29.

(2) تماضر بنت عمرو بن الحرب بن الشريد السُلمية، وشهرتها الخنساء (557-664 م)، وهي شاعرة رثاء في عصر الجاهلية، لقبت بهذا الاسم بسبب ارتفاع أرنبتي أنفها، تزوجت من ابن عمها رواحة بن عبد العزيز السلمي، ثم من مرداس بن أبي عامر السلمي. عاشت أيضاً في عصر الإسلام، وأسلمت بعد ذلك. في عام 612، قتل هاشم ودريد ابنا حرملة أخاها معاوية. قامت الخنساء بتحريض أخيها الأصغر صخر بالثأر، واستطاع الأخير قتل دريد انتقاماً لأخيه، ولكنه أصيب وتوفي في عام 615م. ومع قدوم عصر الإسلام، حرضت أبناءها الأربعة من مرداس بن أبي عامر السلمي وهم عمرة وعمرو ومعاوية ويزيد على الجهاد، وقد استشهدوا جميعاً في معركة القادسية. تعد الخنساء من أشهر شعراء الجاهلية، وقد قامت بكتابة الشعر خصوصاً بعد رحيل أخويها. وطغى على شعرها الحزن والأسى والفخر والمدح. قال عنها نابغة الذبياني: "الخنساء أشعر الجن والإنس." أنظر: ابن قتيبة، الشّعر والشّعراء، تحقيق أحمد محمّد شاكر (دار المعارف، القاهرة 1958)، ص 197؛ ابن سَلاَّم، طبقات فحول الشّعراء، تحقيق محمود شاكر (مطبعة المدني، القاهرة 1974).

وَلَدنا بَني العَنقاءِ وَ ابني مُحَرِّقٍ فَأَكرِم بِنا خالاً وَأَكرِم بِنا اِبنَما.[1]

فقبض النابغة على يده، ثم قال: يا ابن أخي، إنك لا تحسن أن تقول مثل قولي:

فإِنَّك كاللَّيلِ الّذى هو مُدركي وإِنْ خِلتُ أَنّ المُنتَأى عنكَ وَاسعُ

ثم إنك لشاعر لولا أنك قللت عدد جفانك، ولو قلت "الجفان" لكان أكثر. وقلت- "يلمعن في الضحى" ولو قلت: "يَبرُقن بالدجى" لكان أبلغ في المديح، لأن الضيف بالليل أكثر طروقًا، وقلت: "يقطرن من نجدة دمًا" فدللت على قلة القتل، ولو قلت "يجرين" لكان أكثر لانصباب الدم، وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك. فقام حسان منكسرًا منقطعًا."[2]

وهذه الشاعرة ليلى الأخيلية[3]، وردت على عكاظ لتسمع شعرها الذي كتبته في رثاء توبة حبيبها متحدية الأعراف والتقاليد القائمة، فأنشدت تقول:

و أقسمت أرثي بعدَ توبةَ هالكا وأحفِلُ من دارت عليه الدوائر

لعَمرك ما بالموت عارٌعلى الفتى إذا لم تصبه في الحياة المعابرُ

وما أحدٌ حيا وإن كان سالماً بأخلد ممن غيّبته المقابرُ

فلا يبعدن الله يا توبَ هالكا أخا الحرب إن ضاقت عليه المصادرُ

فأقسمتُ لا أنفكُ أبكيك ما دعت على فنٍ ورقاءُ أو طار طائرُ

---

(1) معنى البيتين أن حسان يفخر بقومه اليمانيين وكرمهم، وأن لهم جفانًا ضخمة- أي أوعية ضخمة للطعام، تُنصب فى الضحى ليأكل منها الناس، وفى نفس الوقت فهم شجعان وأسيافهم تقطر دمًا من كثرة نجدتهم للناس.

ثم يفخر بأنهم أهل لهذين الحيين (بني العنقاء) و (ابني محرق) فأكرم بنا نحن الأخوال، وأكرِم بالأبناء!

وكلمة (ابنما) تعنى ابن، ويجوز زيادة (ما) فيها.

(2) أبو الفرج الأصفهاني- "الأغاني" ج 9، طبعة دار الفكر، ص 384.

(3) ليلى بنت عبد الله بن الرحال بن شداد ابن كعب، الأخيلية من بني عامر بن صعصعة، وسميت «الأخيلية» لقولها بيت شعري: "نحن الأخايل ما يزال غلامنا ... حتى يدب على العصا مذكورا". وهي من أهم شاعرات العرب المتقدمات قابلت الملوك والولاة ولها معهم حوارات مشهودة، عاشت بحدود (80 هـ. 700م) والمعروفة بصاحبة توبة، حيث نشأت منذ صغرها مع ابن عمها توبة بن الحمير، وكانا عاشقين لم يجمع بينهما زواج. وقد قال فيها توبة:

وكنت إذا ما جئت ليلى تبرقعت فقد رابني منها الغداة سفورها

أنظر: فوات الوفيات 2: 141 والنجوم الزاهرة 1: 193 والأغاني، طبعة الدار 11: 204 والمرزباني 343؛ وهناك من قال: "أبوها الأخيل بن ذي الرحالة بن شداد بن عبادة بن عقيل". أنظر: والتبريزي 4: 76 والعيني 2: 47.

قتيل بني عوف، فيا لهفتي له فما كنتُ إياهم عليه أُحاذرُ

وبعد أن جاء الاسلام وانتشرت الفتوحات وكبرت رقعة الدولة الاسلامية ودخول عدد كبير من الشعوب من غير الناطقين بالعربية خاصة في الجهة الشرقية، أصبح لا بد من ايجاد أكثر من منتدى للغة والخطابة والشعر، ومن المعروف عن الشعر أنه في حقيقته أدب المنابر والمنتديات، كما أن الشاعر بطبيعته الأنثروبولوجيّة يجنح نحو الشهرة والتعبير عن مشاعره أمام الآخر بصوته الجهور وتأثيراته ولغته وإيماءاته، فكان أن أضافوا لهم منتدىً جديداً ولكن هذه المرة في شمال الجزيرة العربية وبالتحديد في جنوب أرض السواد، فكان المربد.

وحسب ما ورد على لسان اللغويين، فإن المِرْبد - على وزن مِنْبر - ضاحية من ضواحي البصرة في الجهة الغربية منها ما يلي البادية، بينه وبين البصرة نحو ثلاثة أميال، كان سوقًا للإبل[1]. قال الأصمعي: «المربد كل شيء حبست به الإبل والغنم... وبه سُميت مربد البصرة، وإنما كان موضع سوق الإبل[2]، وهو واقع على طريق من ورد البصرة من البادية ومن خرج من البصرة إليها، ويظهر أنه نشأ سوقًا للإبل، أنشأه العرب على طرف البادية يقضون فيه شؤونهم قبل أن يدخلوا الحضر أو يخرجوا منه.

وقد كان المربد في الإسلام صورة معدلة لعكاظ، كان سوقًا للتجارة، وسوقًا للدعوات السياسية، وكان سوقًا للأدب؛ جاء في كتاب (ما يعول عليه): المربد كل موضع حبست فيه الإبل، ومنه سمي مربد البصرة لاجتماع الناس وحبسهم النَّعم فيه، كان مجتمع العرب من الأقطار، يتناشدون فيه الأشعار، ويبيعون ويشترون وهو (كسوق عكاظ)، وقال العيني: (مربد البصرة... محلة عظيمة فيها (البصرة) من جهة البرية، كان يجتمع العرب من الأقطار ويتناشدون الأشعار ويبيعون ويشترون)[3]. هذا وقد ظل مربد البصرة مزدهرا حتى بدايات القرن الخامس الهجري. ذكره ياقوت الحموي المتوفى سنة 626هـ، وقال إنه

(1) انظر شرح مقصورة ابن دريد، الطبعة الثانية، مصر 1328هـ، ص41..

(2) "لسان العرب" في (ر ب د)، ومعجم ياقوت في (مربد).

(3) "عقد الجمان" مخطوط بدار الكتب جزء 4 : 93.

يبعد ثلاثة أميال عن البصرة، وكان يسرد عنه ما تبقى من آثاره وكأنه في أيامه مندثر لم يبق منه إلا آثار متبقية. وفيه يوجد قبر الزبير بن العوام.

ومن العلماء الذين ترددوا على المربد: الفراهيدي . عبد الله بن المقفع . خالد بن صفوان . الجاحظ . الكندي . سيبويه . الأصمعي . وأبو عمرو بن العلاء. ومن الشعراء كل من الشاعرين جرير والفرزدق حيث كان يقام لهما بيتان يتباريان في الهجاء واستمرا على ذلك مواسم عدة، وكذلك أنشد فيه كل من أبي نواس، وبشار بن برد.

وحالياً، يعد مهرجان المربد أهم حدث شعري عراقي، وتعود دورته الأولى إلى العام 1971. وجرت العادة أن يُقام في العاصمة بغداد، لكن بعد الاحتلال الأميركي في العام 2003 نُقل المهرجان إلى البصرة لما تتمتع به المدينة من عمق حضاري ومكانة ثقافية وأدبية رفيعة على المستوى العربي. ويتضمن على قراءات شعرية وجلسات نقدية وفعاليات فنية ومعارض تشكيلية وفوتوغرافية وزيارات إلى معالم ثقافية في المدينة. ومثلما أعاد العراق مهرجان المربد، فقد اعادت المملكة العربية السعودية مهرجان عكاظ بطريقة حديثة بحيث يتم دمج الماضي بالحاضر من خلال مؤثرات رقمية ثلاثية الأبعاد، وتقام فيه بالإضافة إلى منبر الشعر والخطابة، حفلات غنائية ومعارض فنية. وفي نهاية العصر العباسي الأول، عندما توسعت رقعة الدولة بشكل كبير، بعد أن دخلت الكثير من الأقوام تحت ظلال الدولة العربية الاسلامية على اختلاف لغاتها ولهجاتها وارثها المعرفي، فأصبحت هناك حاجة ملحة لإقامة مركزاً علمياً وأدبياً ولغوياً يقارب بين ارث هذه الشعوب ويترجم فكرها وفنها

وأدبها، فكان بيت الحكمة في مستقر عاصمة الدولة العربية الاسلامية في بغداد.

ذُكِرَ في الموسوعة العربية أنَّ "**بيت الحكمة** تعبير يطلق على دار علمية ظهرت في عصر هارون الرشيد (193-170هـ) وازدهرت في عصر المأمون لتتعهد بالرعاية والترجمة إلى العربية مجموعات من الكتب اليونانية في العلم والفلسفة. ففي زمن الخليفة أبو جعفر المنصور(135 . 158 هـ)، الذي كان كلفاً بعلوم الحكمة، كالفلك والهندسة والطب، استقدم كتباً علمية وأدبية من بلاد الروم والهند وفارس، وقد أرسل

المنصور إلى إمبراطور الروم يطلب منه بعض الكتب اليونان فبعث إليه بكتب في الطب والهندسة والحساب والفلك فترجمت مؤلفات لأرسطو وفورفوريوس وبطلميوس وإقليدس وغيرهم. ولما فتح هارون الرشيد عمورية وأنقرة وهرقلة وإقليم بيزنطة، أمر بالمحافظة على ما فيهما من مكتبات، وانتدب بعض العلماء والمترجمين من بغداد لاختيار الكتب القيمة منها. وولى الرشيد أمر هذه المؤلفات إلى يوحنا بن ماسويه (ت243هـ)، وانتدب لمن يساعده في الترجمة، فقام نفر من المترجمين بنقلها إلى اللغة العربية[1]. ولم يقتصر دور بيت الحكمة على حفظ الكتب بل، وضم إلى جانب المترجمين النسّاخين والخازنين الذين يتولون تخزين الكتب، والمجلدين وغيرهم من العاملين[2].

وجمعية لبابة التي تأسست في مراكش بتاريخ 21 يناير 2017 باسم جمعية لبابة للإبداع والتنمية والتواصل، بهدف الاهتمام بالأعمال الإبداعية والفنية والتعريف بها من خلال تنظيم التظاهرات والملتقيات واقامة المهرجانات والمناظرات الثقافية والفنية على المستويين المحلي والعربي. فحسب ماورد في النظام الداخلي المادة الخامسة، يحق للجمعية تنظيم رحلات ترفيهية واستكشافية ومعارض وأنشطة ثقافية واجتماعية وفنية ومسرحية ورياضية وورش اجتماعية وحلقات علمية، كما تهدف إلى الاهتمام بالجانب الصحي لفئات المجتمع والرفع من مستوى الوعي الصحي لديها، وكذلك الاهتمام بقضايا الشباب والمرأة والطفولة والمسنين وذوي الاحتياجات الخاصة، كما تسعى الجمعية إلى الاهتمام بالطاقات الإبداعية الشابة. ولها الحق في خلق شراكات مع هيئات ومؤسسات عمومية ووزارات وربط علاقات وتبادل الوفود مع المنظمات والجمعيات المغربية والأجنبية[3].

ونتيجة لوباء فايروس كورونا المستجد والذي اجتاح العالم، وحفاظاً على سلامة مبدعينا في شتى بقاع العالم، فقد ارتأت هيئة الأمناء أن يعقد مؤتمر لبابة الدولي الأول بصيغته الافتراضية مع وجود نية حقيقية لإقامة مؤتمر دولي ثانٍ على الأرض حين انفراج الوباء وعودة الأمور إلى مجاريها.

ولبابة كمؤسسة جماهيرية تستمد عملها وتحتل مكانتها بين المؤسسات الثقافية العربية والعالمية من خلال روادها وأعضائها المبدعين حول العالم، فلبابة هي لب الشيء وجوهره، وعندما يتعلق الشيء بالإبداع الثقافي فهي تشكل جوهر هذا الإبداع. ومؤتمر لبابة الدولي الأول يسير في طريق الانفتاح على الآخر وتقديم ما هو جديد في حقل الأدب والفن ورعايته والسعي إلى نشره وتوثيقه والتفاعل الخلاق معه كنتاج انساني عالمي. كما أضافت الجمعية فقرة مهمة في مؤتمرها الأول وهو تكريم المبدعين العرب في

(1) https://www.marefa.org

(2) المصدر السابق نفسه.

(3) القانون الأساسي لجمعية لبابة للإبداع والتنمية والتواصل، الفصل الأول، المادة الخامسة.

حقول المعرفة الانسانية من شعر وسرد ونقد وترجمة واعلام وتشكيل بهدف تسليط الضوء على عدد من الشخصيات المبدعة الخلاقة في مجال تخصصها ولكنها لم تلقى الاهتمام المطلوب على المستويين المحلي والدولي. وقد ارتأت هيئة أمناء مؤتمر لبابة والتي تضم أعضاء من معظم الدول العربية تسمية المؤتمر الدولي الأول للجمعية باسم الشاعر الكبير بدر شاكر السياب للدور الكبير الذي لعبه الشاعر في ريادة قصيدة التفعيلة وتحديث القصيدة العربية بإدخال قالب جديد على هيئتها، بالإضافة إلى كونه صاحب كلمة مبدعة وصورة شعرية بليغة، وموسيقى جياشة تخترق أذن المتلقي وتجد لها صدىً عميقاً في فكره.

مؤتمر لبابة الثقافي الدّوليّ الأوّل
(دورة الشّاعر العراقيّ: بدر شاكر السياب)
اليوم الأول : 18 يونيو/ حزيران 2021

الإبداع والمؤسسة: علاقة ملتبسة

أحمو الأحمدي

منذ فجر التاريخ حين قرر أفلاطون طرد الشعراء من مدينته الفاضلة برزت هذه العلاقة الملتبسة بين الإبداع والمؤسسات ، فلم يكن يرى أي جدوى من وجود الشعراء والمبدعين بشكل عام في مدينته ، ومنذ ذلك الوقت وسؤال الجدوى من الأدب يطرح نفسه ويجعل العلاقة بين الإبداع والمؤسسات الاجتماعية والسياسية والثقافية متشنجة .

صحيح أنّ العمليّة الإبداعيّة فعل فردي، وأن المبدع في غالب الأحيان كائن مزاجي متمرد مزعج وفوضوي ، بينما المؤسسات تهدف غالبا إلى ترويض جموح المبدعين والمفكرين لتحقيق التبعية والسيطرة على الحشود.

لذلك سنحاول في هذه الورقة المختصرة تسليط الضوء على علاقة المبدع بالمؤسسات بشكل عام وبالمؤسسات الثقافية بشكل خاص مستعرضين مختلف الآراء حول الموضوع .

إن طيفا من المبدعين يرى أن المبدع ليس بحاجة إلى أي مؤسسة كيفما كانت ، وأن عليه الانشغال بالكتابة والإخلاص لها لإن الانتماء في نظرهم إلى المؤسسات والمنظمات وغيرها من الهيئات الثقافية لا يضيف شيئا ذا بال إلى الكتابة والإبداع ، بل يؤدي في غالب الأحيان إلى خنق حرية المبدع في التعبير عن آرائه وأفكاره نظرا لانضوائه تحت لواء جماعة معينة أو تيار إيديولوجي ما ، وهذا يفرغ العملية الإبداعية من جدواها ووظيفتها الأساس وهي خلخلة السائد من الآراء والأحكام و التمثلات والمواضعات الاجتماعية والثقافية والسياسية كما هو حال كثير من المثقفين المستقلين في الغرب . إن الفعل الإبداعي في نظرهم عمل فردي وليس عملا جماعياً ولا يتحقق إلا في عزلة المبدع عن المؤسسات وأخذ مسافة أمان منها حتى يؤدي دوره في التثقيف والنقد والإزعاج أيضا .

بينما يرى آخرونَ أن المؤسسة بشكل عام وإن كانت أحياناً تحد من حرية المبدع وتجعله ينظر للعالم من زاوية جماعة أو هيأة معينة إلا أن المبدع في نظرهم ابن بيئته ولا يمكن أن يعيش في برجه العاجي بمعزل عن التطورات والتفاعلات التي تحدث في المجتمع . وإذا كانت العملية الإبداعية فردية فإن الحضور الجماهيري والوصول إلى المتلقي لا يتم إلا عبر المؤسسات وذلك عبر المهرجانات والملتقيات والنشر والإعلام والدرس الجامعي وغير ذلك .

ولا شك أن المؤسسات في نظرهم في غالب الأحيان تسمح للمبدع في عرض وجهة نظره سواء عبر النشر أو الملتقيات والمهرجانات التي تقام داخل وخارج الوطن وهذا من أهم أهدافها .

لكن بين هؤلاء وأولئك تيارا يرى أن مشكلة العلاقة بين الإبداع والمؤسسة هو في تبعية الثقافي للسياسي ، واعتبار المثقف ذيلاً للأحزاب أو للمناصب السياسية إضافة إلى ما عرفه كثير من المؤسسات الثقافية من فساد وزبونية وشللية تحتكم إلى معايير الولاء والايديولوجيا بدلا من الإبداع والموهبة مما جعل كثيراً من المبدعين في المغرب مثلا في بداية الألفية يقومون بتأسيس جمعياتٍ في مختلف المدن سعياً منهم إلى فتح نوافذ جديدة بعيداً عن المؤسسات الأخرى .

فلا يمكن بحال من الأحوال إنكار الأدوار المهمة المنوطة بالمؤسسة سواء في النشر أو الإعلام أو تنظيم اللقاءات المهرجانات الثقافية ولا بأس بتخليقها ودمقرطتها حتى تؤدي دورها على أكمل وجه و لذلك نرى مع الدكتور سعيد يقطين في كتابه : "الأدب والمؤسسة : نحو ممارسة أدبية جديدة "أن غياب المؤسسة الأدبية لا يمكن إلا أن يضيع علينا فرصة إحلال الأدب كامل حضوره في الحياة اليومية .

القصائد الفصيحة الأربعون المشاركة[1]
ودراسات نقديّة عنها
النّاقدة أ. ميّادة أنور الصّعيدي

[1] ملاحظة رتّبت القصائد المشاركة ترتيبًا أبتثيًّا حسب اسم الشّاعر/ ة

قصيدة "رهفي" للشّاعر المصريّ: إبراهيم صبحي

حكايات الفقد المفاجئ
لم نقل
كل الكلام
الذي كنا نريد أن نقوله
لكنني – بنزعة رومنتيكية-
أرخيت الزمام لأشو اقنا الهادرة
ومددت في حلمي القديم
الذي انتصب في الأفق
على هيئة أرجوحة
لم أقف طويلًا
أمام من غيروا أسماءهم
كنت سعيدًا جدًا
عندما أبلغتِني
أن أبراج الحمام
ما زالت صامدة
رغم أننا أخذنا ابتساماتنا من أمامها
ورحلنا
في المقابل
تأثرت بحكايات الفقد المفاجئ
لم أجتهد
في فهم هذا العالم

المحمول على كتفيكِ
رغم استعدادي أن أحمله بدلًا منكِ
"دون ثمن...
دون حساب الربح ، والخسارة"
أفهم جيّدًا أن الأدوار المتاحة
ليس بينها دور البطولة
وأعرف
أن الحمام
الذي يبدو وديعًا وهادئًا
يخبّئ في ريشه
الحَذَرَ
من نسمة هواء
تختبئ فيها رصاصة الصيد
أنا ملاذك للبوح
و أنت ضحكتي الغائبة
ولا أرغب في شيء أكثر من أن أحرق ذاكرتي
حتى تظل عيونك
كنقش
يلمع
في قصيدة معلقة
على أستار الروح

قصيدة "رهفي" للشّاعر المصريّ: إبراهيم صبحي مزيجٌ من الحُلم واليقظة

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

قد يلجأ الشّاعر لأحلام اليقظة؛ لإشباع دوافعه ورغباته التي يعجز عن تحقيقها في عالم الواقع، وتتم عن طريق الشّرود الذّهنيّ والتّخيّل الوهميّ لتحقيق رغباتٍ دفينة. يقول: **".. قلبٌ لا يتحمّل قهر الصيف/ امرأة تدخلني ديوان الملك؛ لأصبح حارسها/ ما أجمل أن تحرس أنثى في رهف الشعر/ وشهوانيّة.. تطلب منها/ تمتد أناملها لتجيب/ تطمع أن تزداد"**. ويبدو أنّ الشّاعر قد وظّف عناصر الطّبيعة الوادعة؛ ليستقي منها ما يناسب حلمه ومشاعره. يقول: **"صدفتنا بين مجافاة النوم ومروحة الأيّام/ الثلج يجيء ويمضي/ والمدّ يسلم شارته/ عجيب هذا الحلم"**. وعليه فقد عكس حلم الشّاعر حقيقة ما في اللاشعور من أمور مكبوتة[1]، وقد يعدّ محاولة لاستعادة ماضٍ لا يمكن أن يعود، أو استشراف لمستقبلٍ لا يمكن أن يولد من حاضر شقي وعقيم[2]. يقول: **"ما زلت أنصب قلبي ملكًا للحرف/ وقد رفعت أعضائي درجات الاستعداد/ أناملها –الليلة- تفتتح الديوان/ وبهو العينين يلجّ بإحساسي/ أيقونة تحقيق الحلم/ تمانعني أن أعبر/ دونما إبراز الهُويّة"**. ومن هنا فقد ثبت وجود علاقة قويّة بين الحلم والشعر؛ فكلاهما يرتبط بالمشاعر التي توسم بالخصوصيّة، وتتم في أعماق اللاوعي واللاشعور، فالحلم من الوجهة النفسيّة "الأسلوب الذي تستجيب به الحياة النفسية للمنبهات... قد تكون هذه المنبهات بقايا من النشاط النفسي لحالة اليقظة أي مجرد تذكّر، وقد تكون تحقيقًا لرغبة من الرغبات في صورة مباشرة، كما قد يكون تحقيقًا لرغبة مكبوتة في اللاشعور[3]"

[1] ينظر: فراج، عثمان لبيب: أضواء على الشخصية والصحة العقلية، مكتبة نهضة مصر _ القاهرة، ط1، 1970م، ص 245.

[2] ينظر : القطّ، عبد القادر: الاتجاه الوجدانيّ في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب_ القاهرة، 1978م، ص356.

[3] فرويد، سيجموند: محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، تر. أحمد عزت راجح، ط 2، سلسلة الألف كتاب_ القاهرة، ص84.

قصيدة "ملحمة الحبّ" للشّاعر العراقي: أحمد الحاج

"أنا هو الذي رأى"
لم يكن الحلمُ الذي تمنيت
ولكنها نبوءة الولادة
لملمت شتات أيامي
وعبأت كل آمالي
ورحلتُ
أبحث عن تميمةٍ
نقش فيها حرفان
ودفنها العراف في جزيرة منسية
وقفلها بطلاسم الغيب
* * *
و أنا القادم من أُحجيات الماضي العتيد
مثقل بأوجاعي
وألمي يلتف عباءة
يتمرغ خلف النافذة
يهاجمني الشوق خلسة
ويطوي الليل جفونَه
والحزن يجيء بعكاز
تؤطره أمواجُ الظلام
* * *
مسافرٌ بلا زاد يؤرقه
يمتشق الحب بمقابض من فضةٍ
ويحمل الحزنَ شكيمة
يطوي المسافات المشدودة
بحبال الألم
ويقتنص السعادة
في زحمة الذاكرة
* * *
و أنتِ السابحة في عوالم الغيب
تتيهين في رحمِ الشوق
وتنامين في مُدُنِكِ المسحورة
تحرسُك الجِنُ والملائكة
وتحلمين بفارسك الأثير
يهبط كغيمة
ويحملك على أجنحةِ البُراق
كحلم الأميرات
وهن يجدلن أيامهن
بمغزل من حرير
* * *
قد يجيء بسحر
و أنين العشق المعتق
من زمن النور الأول
في أول تهويدة تترنم بها الأمهات
والحكيم يخط حُلُمَكِ بقلمٍ من كحل
نقش فيه حرفان
وهو يصرخ بملءِ كونه
الحب يرثه الشعراء
وللملوك الحرب

شعريّة المزج بين الحِسّيّ و التّخييليّ
في قصيدة "ملحمة الحبّ" للشّاعر العراقي: أحمد الحاج
النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

الصّورة الشّعريّة هي تجسيمٌ للأفكار، والخواطر النّفسيّة، والمشاهد الطبيعيّة حسيّةً كانت أم خياليّةً، على أساس التآزر الجزئي، والتّكامل البنائي، والإيحاء الدّلالي[1]؛ وهي محاكاةٌ ذاتيّةٌ لروح الشّاعر وما يجول بداخله من أفكارٍ وأحاسيس؛ فالصّورة النّاضجة تتوقّف على خبرات الشّاعر وخياله المبدع وتكوينه النّفسيّ وبنائه الاجتماعي[2].

يُزاوجُ الحاج في نصّه بين الحِسّيّ (الواقعيّ) وبين التخييليّ، لخَلقِ العُمقِ التصويريّ، باعتمادِ الجملةَ الشعريّة المُكثّفة المُشبّعة بالدّهشة، يقول: **"أنا هو الذي رأى"**؛ إذ إنّه في أرض الواقع لكنّه كان بطل حُلمه، ومن هنا كانت افتتاحيّة قصيدته موفّقة ومُستفزّة لفكر القارئ، لقد أنتج الحاج صورته من خلال الجمع والتّقريب بين واقعين متفاوتين أو متباعدين، فكلّما كانت العلاقة بينهما بعيدةً وخفيّةً كلّما كانت الصّورة قويّة ومؤثّرة في المتلقّي من خلال تقديم الواقع بطريقةٍ تشبه السّحر[3]؛ يقول: **"وأنتِ السّابحة في عوالم الغيب/ تتيهين في رحمِ الشّوق/ وتنامين في مُدُنِكِ المسحورة/ تحرسُك الجِنُّ والملائكة/ وتحلمين بفارسك الأثير/ يهبط كغيمة/ ويحملك على أجنحةِ البُراق"**، وهنا تتجانس مؤثّرات الخيال في الصّورة، وتمتزج فيها امتزاجًا جدليًّا، مع وجود تفاعل وجداني يتمثّل بالأفعال المضارعة التي توحي بالحركة والحياة؛ إذ يقوم بتحويل المجرّدات إلى أفعال حركيّة، **"فالحُبّ يُمتشق، والحزن يحمل شكيمة"**، فالتّحويل أبلغ دلالةً على حركيّة ذهن الشّاعر وقدرته على الجمع بين المتباعدات، فهو لا ينظر إلى المجرّدات بجمودها الفكريّ وإنّما يسبغ عليها حركةً متفاعلةً. وما هذا الامتزاج بين المجرّدات والحركة الحسية في الواقع، إلاّ صورةٌ لمذهب الشّاعر القائم على مزج الحسّ بالفكر[4]. وهنا تبرز براعته وقدرته في إضفاء فنّيّةٍ متفرّدةٍ[5] تتميّز بالحيويّة.

يقول: **"لم يكن الحلمُ الذي تمنيت/ لملمت شتات أيامي/ وعبأت كلّ آمالي/ ورحلتُ"**، وفي هذا المقطع تجسيمٌ للأيّام، والآمال وكأنها أمور محسوسة؛ ويبدو أنّ تجسيم الحاج ينمّ عن شوقٍ إلى استحضار ما هو غائب، والقبض على زمن مراوغ يفلت من الإنسان وعلى عوالم ورؤى تعذّب خياله، فيحاول أن يقتنصها

[1] ينظر: الغزالي، خالد: أنماط الصّورة والدّلالة النّفسيّة، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد 1،2، 2011م، 268.

[2] ينظر : العالم؛ إسماعيل، موضوعات الصّورة الشّعريّة، مجلة جامعة دمشق، مج 18، ع2، 2003 م، ص88.

[3] ينظر: الولي، محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي النقدي، المركز الثقافي العربي_ بيروت، 1990م، ط1، ص17.

[4] كبّابه، وحيد صبحي: الصُّورَة الفَنِّيَّة في شِعر الطَّائِيَّيْن بين الانفعال والحسّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999م، ص179.

[5] ينظر: صالح، بشرى: الصرة الشّعريّة في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي_ بيروت، ط1، 1994م، ص28

ويودعها في أقفاص المادة المحسوسة[1]. وقد تتوالى الاستعارات والكنايات في المقطع الواحد؛ للمبالغة وإبرازِ المَعنى؛ ولتوضيح الهوة بين إحساس الشّاعر الواقعيّ بالحياة والعشق، وإحساس المعشوقة الخياليّ وما تروم إليه. يقول: **"و أنا القادم من أُحجيات الماضي العتيد / مثقل بأوجاعي/ وألمي يلتف عباءة/ يتمرّغ خلف النافذة/ يهاجمني الشّوق خلسة/ ويطوي الليل جفونَه/ والحزن يجيء بعكاز/ تؤطره أمواجُ الظلام"** استعارات متتاليّة؛ إذ كيف تكون الأوجاع ثقل؟ وهل للألم عباءة؟ وهل الشّوق يهاجم؟ وكيف يطوي الليل جفونه؟ وهل للحزن عكّاز...؟ وكلّها كنايات عن شدّة معاناته، وانفراده بصبابته وولعه، ودليل ذلك ورود (ياء المتكلّم) ضميرًا متّصلًا في الكلمات: "**بأوجاعي/ وألمي/ يهاجمني**". إنّ الحاج إذ يعمد إلى تحريك المعنوي "الشوق يهاجم"، إنما يشي بطبيعته الحركيّة وغلبتها على شخصيته. لكنّها هذه الحركية عنده حسيّة انفعاليّة.

إنّ هذا التكنيك الفنّيّ كشف عن حالةِ الشّاعر النّفسيّةِ المُتوتّرة والمثقّلة بالشّوق، عبْرَ صوَرٍ مُوحِيةٍ كشفت عن البنية العميقة التي ترمز إليها القصيدة[2]. وعليه فإنّ قصيدة "ملحمة الحبّ" خليطٌ فنّي ما بين الحسّيّ والتخيليّ؛ فالأوّل ليظهر حجم معاناته الواقعة والأكيدة، والثاني ليبرز حجم الاختلاف بين شعوره وشعور المعشوقة التي تحلّق في عالم الخيال ولا تلقي بالًا لأوجاعه وتأوّهاته. كلّ ذلك عبّر عنه الحاج بلغةٍ جماليّةٍ موحية، أتقن من خلالها توظيف أشكالًا مِنَ الصُّور البيانيّةِ، التي تكسب القصيدة جمالًا وإبداعًا. ومن هنا فإنّ الحاج اعتمد رؤى تصويريّةً، تعتمدُ إيقاعَ الأنسنةِ في تحريكِ المَوْجودات، وإضفاء التّجسيد المُحرّك للنّصّ، بمشاركة الطبيعةِ بمَوْجوداتِها، ممّا يمنحُ النصَّ حركةً تكامُليّةً، وانسجامًا وتوافُقًا فنّيًا، كاشْفًا عن ائتلاف الصورة مع الدّلالة، برؤى تفاعليّةٍ وحِسٍّ جَماليٍّ جاذبٍ، وبإيقاعٍ بصَريٍّ حِسّيٍّ، وانفتاحٍ نصّيٍّ مُكثّفٍ دلاليًّا، كاشفًا عن الحسّ الجَماليّ الّذي يمتلكُهُ في شعرنةِ التّركيبِ بالمشهدِ الرومانسيّ، والمُنفتِحِ كونيًّا على ماهيّةِ الأشياءِ، وعلى حركتِها الّتي ترتقي حيّزَ الإيحاء[3].

[1] سعيد، خالدة: حركية الإبداع، دراسة في الأدب العربي الحديث، دار العودة- بيروت، ط١ 1979م، ص 53.

[2] ينظر: عبد العزيز، بلخوجة: تمظهرات أنساق تشكل الصور في بيانات عبد الوهاب البياتي، جامعة عبد الحميد بن باديس_ مستغانم، مجلة(لغة_ كلام) المركز الجامعي بغلزان_ الجزائر، ع8_ جانفي، 2019م، ص138، من ص 136-ص146.

[3] ينظر: السّلمان، علوان: السّياق الحسّيّ في: أعلى صهوة القلب، الرابط: https://www.almothaqaf.com/b2/924081

قصيدة "كذبة... بلون عدسات عينيك" للشّاعرة المغربيّة: إلهام زكي

لا تُقم صلاتك في محراب
أنثى، تخلع رأسها/ كل ولادة حياة
لتُعيد رسم ملامحك
على وجه الأرض،
تنفض غبار ذكورتك
من على ستائر الخوف،
تُكحل أحداق الصبر
بنشوة الانتصارات، ما عادت عشتار
تعتنق ديانة أيروس ،
الطقوس زيف ،
السياقة وعاء نار،
الورد كذبة حمراء تنام على كتف العيد،
والحب طفل يتيم
يتسول قروش البياض
يرضع من نهد الخطيئة،
المشاعر آيات مُرتجلة
تُرتل ما تيسر من جنون،
والكأسُ فارغة إلا من
دخان و قصيدة عاهرة
تفكك ضفائرها على خصر الريح ،
تبكي عذريتها المفقودة،
النبيذ فاسد اللغو لم يعد يُسكر أصابع
امرأة تُسبح لمردة الكون ،
تشرب حلمها، سرابا
كل صباح/ مع سواد قهوتك،
تدخن أحزانها، صمتا
مع كل رشفة
من نبض سجائرك،
تبلل حلق رغباتها
بريق النسيان،
لون عينيك كذبتها الصادقة،
أباطيل جاحظة،
وعود كالفراغ، فوق الرماد،
يتمدد ظلك حد الغروب،
كفى احتساء لأقداح الولاء،
سوف أغسل جسد النار
بصوت المطر، أقطع أطراف أحلامي
على مقاس سرير بروكريست،
افقأ عيون الذاكرة
حتى لا أراني فيك،
أمسا فارغ المعنى ،
جسدا مثقوبا، تاريخا بلا ميلاد
لا... لا تمنحني نصا
يُشبه باقي النساء،
فأنا كل النساء،
أنا كفٍّ مقدسة لا يتقن قراءتها
إلا نبي الحب،
يخلع سره حين يمتطي
حضرة الشمس ،
كل النبوءات لي،
القصائد راكعة،
والحب كذبة بلون عدسات عينيك،
التفاحة تعفنت في
جيب معطف نيوتون،
و الجاذبية فقدت عقلها
حين سكنت جسد الغواية

متلازمة بينوكيو عند الآخر
قراءة في قصيدة الشّاعرة المغربيّة: إلهام زكي
النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

"بينوكيو" رواية للكاتب الإيطاليّ: كارلو كولّودي تحكي قصّة دمية خشبيّة متحرّكة أكثر ما يميّزها أنفها الذي يكبر مع كلّ كذبةٍ يقترفها، وخلال الأحداث يقوم "بينوكيو" بالكثير من المغامرات التي تعتمد على ثنائيّتي: الحبّ والكذب، تلك المغامرات التي شاركته فيها الجنّيّة الزرقاء "ليونا" التي أحبّته رغم كذبه المستمرّ؛ إذ قالت له عندما شاهدت أنفه يكبر: "الكذب نوعان: الكذب ذو الأرجل القصيرة، والكذب ذو الأنوف الطّويلة، وكذلك أنت من النوع الثّاني، ذي الأنوف الطويلة[1]".ولقد جاءت أحداث القصّة مشوّقة، مخادعة، غرائبيّة، ساخرة هزليّة، وبأسلوبٍ شيّقٍ هادف. ولعلّ الرّابط بين القصيدة وشخصيّة "بينوكيو"، هو أنّ الشّاعرة قد عمدت _من خلال تعبيراتها_ لكشف كذب الآخر، وخداعه. تقول: **"لون عينيك كذبتها الصادقة/ أباطيل جاحظة/ وعود كالفراغ، فوق الرماد"**. لقد بات كذبه واضحًا لها، فكلّ وعوده رمادًا، ذهبت أدراج الرياح، تقول: **"والحب كذبة.. التفاحة تعفنت في جيب معطف نيوتن/ و الجاذبية فقدت عقلها"** فلا اشتياق ولا انبهار، بل أصبح أقل من العادي، وكأنه لم يكن. لقد طال خداعه تمامًا كأنف "بينوكيو" رغم نصيحتها له تمامًا كما "ليونا"؛ إذ قالت له: **"المشاعر آيات مُرتجلة/ تُرتل ما تيسر من جنون"** ولكنّه كان في كلّ لقاءٍ فارغٌ إلّا من كذبه وإنكاره، تقول: **"والكأسُ فارغة إلا من دخان"**، فمشاعره اتّجاهها وإيماءات وجهه وأقواله كلّها لا شيء بالنّسبة لها؛ لأنّها توقنُ بكذبه الذي يتّسع في كلّ لقاء، ويعمّق جرحها أكثر فأكثر، إنّ كلامه عن الحبّ لم يعد يُسكرها، أو يؤجّج مشاعرها اتّجاهه فـ **"النبيذ فاسد اللغو لم يعد يُسكر أصابع امرأة تُسبح لمردة الكون/ تشرب حلمها، سراب/ كل صباح/ مع سواد قهوتك"** لعلّها معادلة موجعة؛ إذ كيف أن يُقابل الحبّ الصّادق والاهتمام، بالكذبِ والتّهميش.

لقد انتقت الشّاعرة معجمها الدّال على متلازمة بينوكيو عند الآخر؛ تلك المتلازمة التي تؤكّد استمراريّة الكذب والخداع عند الأشخاص؛ لتبرير مواقفهم أو الهروب منها، ومع كثرة الكذب تصبح عادةً لديهم، بل إنّ الأمر ينتهي بهم إلى تصديق أكاذيبهم. ومن الألفاظ والتّراكيب الدّالة على استمراريّة كذب الآخر في القصيدة "تنفض غبار، ستائر، بنشوة، الطقوس زيف، الورد كذبة حمراء، جسدا مثقوبا". ووردت الأفعال بشكلٍ كبير؛ لتشير إلى انفعالها قِبالة كلّ هذا الخداع والكذب، وانكارها المستمر لحبّه المزيّف "تخلع، تنفض، يتمدد، يخلع، فقدت، تدخن، تشرب، تبكي، تفكك..". وجاء أسلوبها إنشائيًّا دالًّا على النّهي "لا تُقم، لا تمنحني". وخبريًّا مؤكّدًا "**فأنا كل النساء/ أنا كفٌّ مقدسة لا يتقن قراءتها/ إلا نبي الحب**". أي مَن يستحقّها، ويولها اهتمامًا، ويمنحها حبًّا صادقًا.

[1] كولّودي، كارلو: بينوكيو "قصّة دمية متحرّكة"، تر. يوسف وقّاص، منشورات المتوسّط، ميلانو_ إيطاليا، 2016م، ص54.

قصيدة: "ليس لي" للشّاعرة المغربيّة. أمينة لفقيري

ليس لي
إلا كف وسبابة
فكيف انقر على الطبل
لأعلن نعي الغياب
لي دخان
يتصاعد من ظلي
ستحمله الريح
ليقبل غيمتي النائمة.
ليس لي جسد
حتى أستجيب لدعوة رقص مع الريح
لي بعد آخر
يرقص الباليه
مع البجعة السوداء
ليس لي قنديل
ليؤنس الموت
لي نهر...يحملني كل صباح
لأستحم في أوقيانوسيا الأمل

ليس لي
حذاء كارين الأحمر
حتى لا أتوقف عن الرقص
وأوقظ الموت
ليرقص ثانية في-نزهة ارابال-
وأشهد الاحياء
كيف اغتيل الغباء
في غارة ثملة
لي حذاء من خشب
بنو اقيس الكنائس
يرقص على ناري الكابية
فينبعث سفينة خلاص
ثم أمضي
لأشق الضباب
لأتناسل قطرات
في غفلة من نار.

قصيدة: "ليس لي" سيناريو بنكهة الفلامنكو

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

"أيّتها المرأة.. متوهّجةٌ في المعاناة والصمت الضّاج كراقصة فلامانكو تدور وتدور.. أيّتها النّبتة التي انتصرت على الصفحات والإهانات وانتزعت حياتها من أياديهم الحديديّة، شكّلت مسارها ومصيرها، ووقفت كشجرةٍ في وجه الرياح العاتية، فمجدًا لكِ[1]"

تقترب قصيدة "ليس لي" من السّيناريو؛ إذ تقدّم لقطاتٍ سينمائيّة أو مسرحيّة متفرّقة؛ لكنّها تحمل في طيّاتها حركاتٍ لأنثى تشبه إلى حدٍّ بعيدٍ تلك الإيماءات التي تؤدّيها راقصة الفلامنكو؛ إذ تتناغم مع الإيقاع السّريع والحزين، مجسّدةً بجسمها الرشيق حجم المحن ومدى تمزّقها الدّاخلي، ومن خلال حركات يديها وطقطقة أصابعها تترجم قوّة المكابدة والمعاناة كتعبيرٍ عن الظّلم الاجتماعي، ومشاق الحياة. وفي وجعها يقول نزار قبّاني: "فلامنكو.. فلامنكو/ وتستيقظ الحانة الغافية/ على قهقهات صنوج الخشب/ وبحّة صوت حزين/ يسيل كنافورة من ذهب/ وأجلس في الزاوية/ ألم دموعي...[2]". تؤدّي أنثى الفلامنكو الرقص ارتجاليًّا متمتّعةً بنوعٍ من الحريّة المؤقّتة من ذلك النّظام الاجتماعيّ الذي يشهد هيمنةً فحوليّةً، ويبدو أنّ ضرب الراقصة الأرض بقدميها، بقوّةٍ ورشاقةٍ وسرعةٍ خاطفةٍ مع تعمّد رفع فستانها الورديّ أو الأحمر الفضفاض الطويل إلى أعلى فيه نوعٌ من الرفض لكلّ أشكال القيد والتّحكّم، معبّرةً عن عدم التّوافق بينها وبين الجنس الآخر وعدم انسجامهما عاطفيًّا وجسديًّا. ويبدو جليًّا حركة يديها في الصّورة المرفقة على يمين الصّفحة، والتي تخالف هيئة الرقص لطائر الفلامنجو؛ إذ ترمز الأخيرة إلى الاتّزان والقوّة وديمومة العلاقة الحميميّة[3]؛ لانسجام الجنسين في تأدية حركات الرّقص على أنغام الطّبيعة الهادئة التي تخالف طبيعة راقصة الفلامنكو الصّاخبة بالألم والاختلال العاطفي رغم مشاركة الجنس الآخر لها _أحيانًا_ على حلبة الرقص.

الأنثى في قصيدة لفقيري تؤدّي إلى حدٍّ بعيد السّيناريو المرسوم لراقصة الفلامنكو، ولكنّها تتميّز عنها بعزفٍ منفرد؛ إذ اعتمدت أسلوب المناجاة (الحديث النّفسيّ)، وأدّت الدّور عن الجنسين معًا؛ لتوضّح عِظَمِ المعاناة وانفرادها بناي الحزن داخلها، ففي المشهد الأوّل تؤكّد امتلاك الذكر سلاحًا عاتيًا، فتقول على

[1] بلحسن، عمّار: مجموعة "فوانيس"، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب_ الجزائر، 1991م، ص65، ص69.

[2] قبّاني، نزار: ديوان "الرسم بالكلمات"، قصيدة "بقايا العرب"، ص51.

[3] سطور. كوم، طائر الفلامنجو، أو على الرابط :"flamingo symbolism". Edite. www.universeofsymbolism.com, Retrieved 2020-11-20.

لسانه: **"ليس لي.. إلا كف"**، فالكفّ رمزٌ للمنع والحبس وصلابة الرأي والاعتراض. ومقابل ذلك تقول على لسان الأنثى: **"ليس لي .. إلّا سبابة"** والسّبّابة رمزٌ للرغبة بنطق الشّهادة؛ إذ إنّ مقصلة الفحولة أشدّ وطأةً بخمسة أضعاف من الموت. ودليل ذلك تكرارها لصوت اللام (59) مرّةً في القصيدة؛ وهو من الأصوات الإيمائيّة التمثيليّة[1]؛ إذ يشير إلى التصاق أنثى الفلامانكو بالهمّ وانفرادها بامتلاك الحزن، علاوة على أنّ شكل اللّام يشبه اللجام في السّريانيّة، ويتشكّل صوته بالتصاق اللّسان بأوّل سقف الحنك فانفكاكه عنه، ممّا يوحي بمقدرة الذّكر أن يلجم الأنثى، بل ويقلّبها على نارٍ، فيبلعها كلقمةٍ مستساغة في أيّ وقت؛ إيحاءً على أنّها مسلوبة الإرادة؛ لذلك تتساءل باستنكار: "**فكيف انقر على الطبل/ لأعلن نعي الغياب**"؛ إذ كيف ستعلن عن غياب روحها في حين أنّ جسدها حاضر.

الأنثى في قصيدة لفقيري تتأرجح بين الحضور والغياب، بين الرّغبة في البوح والرّهبة منه، بين الواقع الفحولي وأحلامها الورديّة، وهذا ما يسبّب لها قلقًا واحتراقًا داخليًّا. تقول: **"لي دخان/ يتصاعد من ظلّي/... ليس لي جسد/ حتى أستجيب لدعوة رقص مع الريح"**؛ إنّها تكره أن ينظر الذّكر إليها كجسد، وتأبى مشاركته الرقص على هواه، **"لي بعدٌ آخر/ يرقص الباليه/ مع البجعة السوداء"** فالريح والبجعة رمزٌ للذّكَرِ العاتي الظّالم، الذي تركها رهينة التّهميش، والتّلاشي؛ ولا يتقن فنون الرقص على إيقاع الحبّ كطائر الفلامنجو الورديّ. إنّ أنثى الفلامنكو فاقدة الأمل، مشتّتة الهدف. تقول: **"ليس لي قنديل/ ليؤنس.. غيمتي النائمة"**. وهذا بحدّ ذاته جعلها لا تسعى لإصلاح عطب التفكير، وجهل الأداء من الطرف الآخر؛ وفي التفكير بمحاولةٍ كهذه أشبه بموتٍ محدّق. تقول: **"ليس لي/ حذاء كارين الأحمر/ حتى لا أتوقّف عن الرقص/ وأوقظ الموت/ ليرقص ثانية في-نزهة ارابال-/ في غارة ثملة"**.. وكارين أسطورة تحكي قصّة بنت كلّما ترتدي حذاءها الأحمر لا تتوقّف عن الرقص الذي يمثّل معاناة فقدها للأم "مصدر الحبّ والحنان". أمّا "أرابال" فهو كاتب مسرحي أسباني؛ إيحاءً منها ذكيًّا لرقصة الفلامنكو التي تشتهر بها أسبانيا.

إنّ القارئ لا يعدم الأمل عند لفقيري **"لي نهر...يحملني كل صباح"**؛ رغم أنّها أكّدت على عدم سعيها لإصلاح الطّرف الآخر، ولكنّها اتّخذت مسارًا آخر هو "بوح الكتابة": **"لي حذاء من خشب/ بنو اقيس الكنائس/ يرقص على ناري الكابية/فينبعث سفينة خلاص/ ثم أمضي/ لأشق الضباب/ لأتناسل قطرات"**. لقد اختارت أن تقرع الأجراس بالخشب، كناية عن الاندفاع والقوّة والمقدرة الإبداعيّة، حينها فقط سترقص على أشلائها التي خمد حريقها، وستبدأ من جديد آملة الخلاص، والنّجاة مع ما تبقّى من روحها؛ لتستعيد الأمل في نسلها، الذي ستمضي بمعيّته متجاوزةً كلّ الصعوبات. وفي **"لأتناسل قطرات"** كنايةٌ عن زيادة الخصب والنّماء مع استبعاد جحيم الآخر وتلاشي ناره.

وإنّ المتأمّل لأفعال القصيدة مرتّبةً حسب ورودها "أعلن/ يتصاعد/ انقر/ ليقبل/ أستجيب/ يرقص/ ليؤنس/ يحملني/ أتوقف/ وأوقظ/ أشهد/ اغتيل/ يرقص/ فينبعث/ لأشق/ لأتناسل/ وأمضي"؛ لتبيّن أنّها لقطات من سيناريو بنكهة الفلامنكو الإسبانيّة. فما إن تعلن عن رقصها، وتتصاعد نقرات الطبل مع ناي

[1] ينظر: عباس، حسن: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1998م ، ص78-79.

البوح، تُقْبِلُ بروحها وتستجيب إيماءاتها للرقص، وتحمل جسدها من عالم الواقع إلى رحابة الحلم، ولا تتوقف إلّا عندما تغتال الوجع، وتتناسل منها روحًا أخرى أكثر أملًا وإشراقًا.

وعلى هذا الأساس فإنّ لفقيري قد صرفت طاقتها الإبداعيّة لكشف أسرار الألم في قصيدتها، طلبًا لاتّخاذ مسلكٍ متألّقٍ تخلّد به إبداعها[1]؛ فقد أخذت بيد أنثى الفلامنكو من خلال الرقص والتّجاوز للتحرّر من واقعها المرير، الذي جعلها طريحةً للتّهميش والتّجارب القاسية؛ منقّبةً عن الرغبات المضمرة المتمثّلة في قَلْبِ واقع أنثى الفلامنكو إلى طبيعة طائر الفلامنجو. فرغم إقرارها بأنّ الحلم تجاوزٌ مقبول، لكنّه يبقى هروبًا من الواقع الفحولي الذي أقرّه التّناقض بين أفعالها وإحساسها من جهة، وبين ما هو مرسوم لها من الخارج[2].

إنّ عواملَ الحياة العربيَّة مجتمعةً هِيَ التّي دفعت لفقيري للانزياح عن دائرة المألوف؛ إذ لجأت إلى تقنيّة السيناريو والتَّرميز وتوظيف ثيمة الرقص؛ للتّعبير عن الواقع المتردّي المهزوم، متفاديةً بطش الفحولة إن أُدْرك مقصدها؛ محاولةً تعويض ما فقدته من معاني الحرّية والسّلام الداخلي؛ مستعيدَةً صورة تلك الأُنثى الموغلة في خندق رغباتِها، موظّفةً لوحاتٍ منلوجيَّةٍ عاكسةٍ لمخزونها العاطفيّ عن طريقِ: التّداعي، والحُلُمِ؛ مستثمرةً الأفضية الرّحبة، مستعيدَةً أُنموذجها الأُسطوريّ "كارين، أرابال"؛ لتعوّضَ إحساسها بفقد الحُبّ والاهتمام، وفي كلّ حال يُعتقدُ أنّ هذه المشاعر الجامحة، قد ولّدت تدفقًا جماليًّا وتفاعلاً تواصليًّا، بشرط أن يكون قارئ نصّ لفقيري ذا طاقةٍ ثقافيّةٍ متموُّجةٍ ومنْفتحةٍ، قادرًا على فكّ شيفرة نصّها، واعتلاء صهوته وترويض بواطنه.

[1] ينظر: رضوان، سوسن ناجي: الوعي بالكتابة في الخطاب النسائي العربي المعاصر، دراسات نقديّة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة. 2004م، ص: 5.

[2] ينظر: عبّاس، سناء: المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، مجلّة كليّة التّربيّة الأساسيّة، الجامعة المستنصريّة، ع 46، 2006م، ص: 97.

قصيدة "صدِّق عدوّكَ" للشّاعر الفلسطينيّ. إياد شماسنة

صدِّق عدوّكَ
حينَ كذّب ما جَرى
إنَّ البصيرةَ أنْ ترى ما لا يُرى
أنْ تقبِضَ الصلصال في ملكوته
ليكونَ في كفيكَ طيراً أسمرا
أو تبصرَ التنوريومَ جفافه
فترى من الطوفانِ/ ماءً مُنذِرا
شيءٌ من الكُتبِ القَديمةِ
بارقٌ في حكمةِ الصعلوك
حتى أمطرا من جُبَّةِ الصوفيِّ في دَورانهِ
أو حِكمةِ المجنونِ حينَ تعثَّرا
حتى يشيخَ الضوءُ في عتباتهُ
فتحقُّ للأدنى مساءلةُ الذُّرى
وبجوزَللحادي بكاءَ عياله
من اغنياتٍ كُنَّ يُلهبنَ السُّرى
قالتْ لي الاسماءُ حينَ عرفتُها
لن تتقنَ التأويلَ حتى تعبُرا
قدْ أنضجَ الثمرَ الحرامَ رجالُه
أرأيْتَ كيفَ يُناضلونَ لِيُثمرا
ستنالُ منْ حجلِ الطَّريقِ
دلائلاً يخبرنَ
أنَّ العُهرَ أصبح أنهرا
وسجاحُ قامتْ في البلادِ نبيةً
مزعومةً، يدعونَها أنْ تغفِرا
سَترى وصايا الأنبياءِ وَحيدةَ
في الضِّفةِ الأخرى تباعُ وتُشترى
ويصيحُ ذئبٌ في البراري
معلناً عنْ حقِّه في أنْ يكونَ مُزَمجِرا

ستخوضُ هذا البحرَدونَ صحابةٍ
وتكونُ وحدَكَ، أنتَ وحدكَ منبَرا
ستردُّ عن جندِ النبيِّ غُرورهمْ
من قبلِ أنْ يمشي الجُنودُ القَهقرى
لنْ تحرقَ العجلَ المقدَّسَ؛
فرُبَّما ستكونُ أَنتَ النّارَحتّى تَثأرا
أنتَ الحُسينُ اذا تمادتْ في كربلاءَ
وفي العروشِ منِ افترى
سيقول موسى: يا إلهي دُلّني
إنّ الطّريقَ الى الخلاصِ تبعثرا
هذي القبائلُ منْ قُريظةَ
أقبلتً يوم الحصارِ
تدكُّ أَنحاءَ القُرى
وبنو قريشٍ يعبدونَ حجارةً،
حكمتْ بلاداً،لنْ تقومَ لتَنصُرا
لنْ يقبلَ الحجّاجُ دفنَ قتيلِهِ
حتى يرى خوفاً بمكَّة مُزهرا
سيجولُ زمّارُالبلادِ مغنّياً
هل يقبلِ الزمّارُألّا يَزْمُرا
ويقولُ آدمُ: يا بنيَّ تصالَحوا
فاذا التقوا بابن الحرام تنمرا
ويقولُ أشقاهُمْ سنعلن دولةً
ما بينَ نجمٍ في المجرَّةِ والثَّرى!
هي صورةٌ للموتِ تُنكرُذاتَها
منْ يقبلِ الموتَ السخيَّ المُنْكرا!!
لا يصلحُ الدَّمُ في المجرَّةِ
ساخناً أو بارداً،
لنْ يستحي أنْ يَكثُرا

استدعاء الشّخصيّات التراثيّة في قصيدة "صدِّق عدوّكَ" للشّاعر الفلسطينيّ. إياد شماسنة

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

يَا مِثْلَهُ لاجِئاً يَا مِثْلَهُ تَعِبَاً كُنْ مِثْلَهُ فَارِساً كُنْ مِثْلَهُ نَجُدَا[1]

الشّعر هو رسالة يعبّر فيها الشّاعر عن توجّهاته، وأفكاره، والمرحلة التي مرّ بها مجتمعه، وقصيدة شماسنة وليدة مرحلة صعبة مرّ بها المجتمع الفلسطينيّ بالذّات، تلك المرحلة التي شهدت ركود عربيّ إبّان الظلم المتسلّط على الفلسطينيين، وعليه فقد رفع شماسنة راية الثورة، وحاول توجيه شراع الأمّة نحو العدل والنّصرة، وأكّد على ضرورة تعزيز الوعي القومي، واتّخاذ القرار بالفعل اتّجاه القضايا العربيّة السّياسيّة بالذّات. يقول: **"إنَّ البصيرةَ أنْ ترى ما لا يُرى/ أنْ تقبِضَ الصلصال في ملكوته /ليكونَ في كفيكَ طيراً أسمرا/ فترى من الطوفانِ/ ماءً مُنذِرا".**

أدرك شماسنة أنّ توظيف الشّخصيّات التراثيّة في قصيدته "صدّق عدوّك" واستثمار إمكاناتها يمنح تجربته معينًا لا ينضب من الإيحاء والتأثير. يقول: **"شيءٌ من الكُتبِ القَديمةِ/ بارقٌ في حكمةِ الصعلوك/ حتى أمطرا/ من جُبَّةِ الصوفيّ في دَورانهِ"**. فالكتب القديمة وما تحمله بين طيّاتها من فضائل الأوّلين قد تمنح القارئ حمولةً فكريّةً ووجدانيّة عظيمة، وأكّد على تدبّر حال الصعاليك المستضعفين الذين ثاروا على الطبقة المالكة في المجتمع؛ لتحقيق صور العدالة الاجتماعية؛ إنّ شماسنة أراد أن يقتدي الثائر بأفعال هؤلاء مع التّسلّح بالعشق الموجّه والخالد، بشرط التّمعّن جيّدًا بأدوارهم كي يحقّق النّصر والخلود في كتب التّاريخ. يقول: **"قالتْ لي الاسماءُ/ حينَ عرفتُها/ لن تتقنَ التأويلَ حتى تعبُرا".**

تقنية استدعاء الشخصيات التراثية تعد إحدى الوسائل التّعبيريّة التي لجأ إليها شماسنة؛ قصد الوصول إلى تشكيل رؤاه للعالم وللكون، والتّعبير عما يحسّ به من معاناة أمته العربية وأزمتها، الأمر الذي يدلّ على مآزق الإنسان العربي في عالمنا، وهذا بحدّ ذاته جعل شماسنة يستشرف المستقبل، باحثًا فيه عن يقين يخرج المجتمعات العربيّة من حاضرٍ متهرئٍ إلى غدٍ أكثر قوّةً وأملاً يحثّ القارئ على الرؤية والتّبصّر؛ لفكّ خلخلة واقع أصابه القلق والشّك والتّوتر. يقول: **"قدْ أنضجَ الثمرَ الحرامَ رجالُه/ أرأيْتَ كيفَ يُناضلونَ لِيُثمرا/.. أنَّ العُهرَ أصبح أنهرا/.. سَترى وصايا الأنبياءِ وَحيدةً/ تباعُ وتُشترى/ ويصيحُ ذئبٌ في البراري/ معلناً عنْ حقّه/ في أنْ يكونَ مُزَمجِرا".** ومن هنا فقد أسقط الماضي على الحاضر للاستفادة من تجارب أسلافنا في انتصاراتهم و انكساراتهم، أو ربما يكون التوظيف التّاريخي ملاذًا لجأ إليه شماسنة لتجاوز الواقع المرّ، حيث يتداخل في القصيدة الماضي والمستقبل لتحقيق الحاضر،

[1] بردة تميم البرغوثي.

فتتكون بذلك لحظة زمنيّة واحدة تكشف عن الوجهة الداخليّة للشّاعر وقوّة وعيه وإحساسه العميق بالخسارات. **"أنتَ الحُسينُ اذا تمادتْ/ في كربلاءَ/ وفي العروشِ منِ افترى/ سيقول موسى: يا إلهي دُلّني/ لنْ يقبلَ الحجّاجُ دفنَ قتيلِهِ/ حتى يرى خوفاً بمكَّة مُزهرا/.. ويقولُ آدمُ: يا بنيَّ تصالَحوا"** وهنا حاول شماسنة استغلال طاقات الشخصيّة الإيحائيّة ودلالاتها، قد يركز على جانب من جوانبها، أو يخلع صفاتها على شخصيّة معاصرة أو واقع معاصر؛ ليبرز مفارقات الحياة، أو يوظفها بوصفها قناعًا رمزيًّا يقارن من خلاله بين الماضي بشموخه وجلاله والحاضر بوهنه وضعفه. ولعلّ أبرز الدلالات التي تحملها الشّخصيّات الواردة الدلالات الإيجابيّة: كالهداية، والقيادة، والجهاد، والنّصر"، ودلالات سلبيّة: كالعذاب والصبر وسلب الحريّة والظلم والاستبداد. يقول: **"هي صورةٌ للموتِ تُنكرُ ذاتَها/ منْ يقبلِ الموتَ السخيَّ المُنْكرا!!"** ، فقد وجد في هذه الشخصيات دلالات وطاقات مكثفة للتعبير عن رفضه لبطش الساسة وسياساته التعسفية، وللتعبير عن الام وأحزان الشعوب المحتلة. يقول: **"هذي القبائلُ منْ قُريظةَ/ أقبلتً يوم الحصار/ تدكُّ أنحاءَ القُرى/ وبنو قريشٍ يعبدونَ حجارةً/ حكمتْ بلاداً/ لنْ تقومَ لتَنصُرا"**

حيث أن هذه الشخصيات بإمكانها أن تعزز روح الجهاد والمقاومة في نفوس الأمة ضد العدو الغاشم.

يتوقّف استدعاء الشخصيات عند شماسنة على المعرفة الواعية بملامح تلك الشّخصيّات وأبعادها الدلاليّة ومن ثم المقابلة بين تلك الملامح والقضايا المعاصرة، التي يعيشها المجتمع العربيّ، ثمّ التّعبير عن هذا الواقع من خلال الشّخصيّة المستدعاة بطرقٍ تعبيريّة مختلفةٍ يُكسب بها نصّه قيمةً جماليّةً، ودليلًا على عزّة الأمّة التّليد وكبريائها اللذين هدرا في الوقت المعاصر، ومدى انعكاس ذلك على الأحداث الرّاهنة، يستلهم الشاعر أوجه التشابه بين الماضي وواقع العصر وظروفه، إن سلبًا أو إيجابًا، وهو في هذا يطلق العنان لخياله؛ كي يكشف عن صدى صوت الجماعة وصدى نفسه في إطار الحقيقية التاريخيّة العامّة التي يبحث عنها، أو الموضوعات التّاريخيّة التي تشكل حضورًا بارزًا في تاريخ الأمّة دون الخوض في جزئيات صغيرة كان لحضور هذه الشّخصيّات دورًا فعّالًا في التّأثير على وجدان القرّاء، يثري منابع التجربة الشّعريّة لدى شماسنة.

قصيدة "في معبد السامري" للشّاعر العراقيّ: بشار النعيمي

مُغْبِرَةً صَارَتْ أشْجَارُنَا
واشْتَعَلَتْ أوْرَاقُهَا
سَقَطَتْ
فَتَبَعْثَرَتِ الكَلِمَاتُ عَلَى أشْرِعَةِ التَّمَنّي
تَحْمِلُ أحْزانَ الزَّمَنِ المَذْبُوح
الشُّعَرَاءُ يُغَادِرُونَ قَصَائِدَهُمْ
بَحْثَاً عَنْ مِدَادٍ يَرْوَي أقْلَامَهُمُ العَطْشَى
يَقْتَحِمُونَ بِيُوتَ العَنَاكِبِ
بَيْنَ أَلْفٍ وَأَلْف
تَغْفُو الحِكَاياتُ حَتَّى يَصِيحُ دِيكُ شَهْرزَاد
لَيلَةٌ أخْرَى يَا مَوْلاي
وَصَباحٌ جَدِيد
تَنْثُرُ الشَّمسُ عَلى رَأْسِهِ أعْمِدَةً مِنْ دُخَان
وَالقَنَابِلُ تُحْرقُ أثْوابَ اليَاسَمين
فَيَطيرُ النَّحلُ بَعيداً
بَحْثَاً عَنْ رَحِيق
السَّنَادينُ مُعَفَّرةٌ بِالدَّمِ
وَبِالقُمَّلِ وَالضَّفَادِع
والعَصَا زَائِفَة
تَنْقَلِبُ أفَاعٍ تَلْتَهِمُ الحَاضِرين
خُذْهَا لا تَخَفْ

القَمْحُ الأسْوَدُ يَمْلأُ أفْواهَ الجَائِعين
خَائِفُونَ .. سَنَمْضِي
نَحْو رُكَامِ العُهُود
نَرْتدِي أسْمالَ حُروفٍ
مُخَضَّبَةٍ بِدمَاءِ العَصَافِير
نَتَوشَّحُ بِالأحْلامِ
وَبِالزَّمَنِ القَادمِ مِنْ بَعِيد
أيَّتُهَا الحَائِرةُ المَذْعُورَة
كَيْفَ نَمْضِي لِلجُنُون؟
كُلُّنَا يَلْحَقُ كُلَّنَا
رَاحِلُونَ إلَى مَا بَيْنَ السَدَّين
نُفَتّشُ عَنْ نَبِيٍّ يَهْدمُ جِدَارَ الخُنُوع
بَينَ أَلْفٍ وألْف
يَعتَلِي السَيَّافُ رِقابَ السُّطُور
يَبْحَثُ عَنْ مَجْدٍ
قَدْ ضَاعَ فِي حَاشِيَةِ المُتُون
خَائِفُونَ سَنَمضِي فِي دَيْجُورِ الحَدِيد
نَحْمِلُ أعْنَاقَاً مُعَفَّرةً بِدمَاءِ الشَّهِيد
قَدْ تَرَكْنَاهَا لِلصَّدَى
يَنْتَحِبُ الخِوَارُ..
فَنَسْجُد دُونَ رَقِيبْ

اللّغة العربيّة مخطئةٌ؛ إذ ليس للغائب ضميرٌ؟
قراءة في قصيدة "في معبد السامري" للشّاعر العراقيّ: بشار النعيمي
النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

"الكاتب في وطني يتكلّم كلّ لغات العالم إلّا العربيّة، فلدينا لغةٌ مرعبةٌ، قد سدّوا فيها كلّ ثقوب الحريّة[1]"

يعيش الأديب العربيّ مرغمًا حالةً من الانقطاع عن المجتمع، وفي دوامة تنأى به عنه، فلكلّ شأنٌ يغنيه. يقول: **"مُغْبِرَةً صَارَتْ أَشْجَارُنَا/ واشْتَعَلَتْ أَوْرَاقُهَا سَقَطَتْ/ فَتَبَعْثَرَتِ الكَلِمَاتُ عَلَى أَشْرِعَةِ التَّمَنِّي/ تَحْمِلُ أَحْزانَ الزَّمَنِ المَنْبُوح"**. فأدب العصر عقيمٌ لا حياة فيه، وثماره عفنة تؤتي فسادها في حجر سلطانٍ زنيم. فلو دخل متسلّطو السّلطة ومنظّروهم حجر ضبّ لدخله الأديب العربي _إلّا القلّة_ وراءهم دون وعيّ أو تحكيم، وهذا ما تريده سُلطات اليوم؛ إذ تعمل جاهدةً على تغييب العقل المثقّف، ومنحت ببغاواتها الامتيازات والمناصب. يقول: **"الشُّعَرَاءُ يُغَادِرُونَ قَصَائِدَهُمْ/ بَحْثَاً عَنْ مِدَادٍ يَرْوِي أَقْلَامَهُمُ العَطْشَى/ يَقْتَحِمُونَ بِيُوتَ العَنَاكِبِ"**؛ إذ اختاروا الدنيّة، وطرقوا بيوتًا واهيةً إلى زوال، على حساب أبناء الأمّة الفاعلين، الذين فرّوا بأرواحهم، وما تبقّى لهم من كرامة، منكفئين على ذواتهم، يؤثرون العزلة ويقتحم روحهم غول الاغتراب وهم في مجتمعاتهم[2]. يقول: **"يَعتَلِي السَيَّافُ رِقابَ السُّطُور/ يَبْحَثُ عَنْ مَجْدٍ/ قَدْ ضَاعَ فِي حَاشِيَةِ المُتُون/ خَائِفُونَ سَنَمضِي فِي دَيْجُورِ الحَدِيد/ نَحْمِلُ أعْناقَاً مُعَفَّرةً بِدمَاءِ الشَّهِيد/ قَدْ تَرَكْنَاهَا لِلصَّدَى/ يَنْتَحِبُ الخِوَارُ.. فَنَسْجُد دُونَ رَقِيبْ!!"**. خلال قراءة هذا المقطع يتسرّب إلى سمع القارئ ذلك الضجيج القاتل في نفوس الأدباء، جرّاء تهميش أدوارهم الفاعلة، وتسليط الاعتقال صوب كلماتهم المقدودة من صخر وضجر، بسبب إبقائهم خارج دائرة نفوذ السّلطات؛ لأنّهم لم يستجيبوا لمتطلّباتها، وبذا تطالهم الملاحقات وتبعاتها. ونتيجة لذلك تتحطّم أحلام هذه النّخبة من الأدباء على صخرة الواقع، ويبدون مشوّهين أمام مستجدّات حياة شعوبهم، تلك التي من الأَوْلَى أن يعرضوا لها، ويتفهموها، ويقدّموا خبرتهم إمّا لتسخيرها أو نبذها فيكونوا بذا الحصن الحصين لمجتمعاتهم[3]. ولكنّهم آثروا الغياب قبالة هذه القمع والتّسلّط. ومن هنا لم يتأتّ إحساس الشّاعر وتنبّؤاته من فراغ، إنّها نتيجةٌ حتميّةٌ لسنواتٍ مرّت في حياته وحياة الشّعوب العربيّة مليئةٍ بالحروب، والثورات، والقهر، والحرمان، واللا إنسانيّة. يقول: **"خَائِفُونَ.. سَنَمْضِي/ نَحْو رُكَامِ العُهُود/ نَرْتدِي أسْمالَ حُروفٍ/ مُخَضَّبَةٍ بِدمَاءِ العَصَافِير/ نَتَوشَّحُ بِالأحْلامِ/ وَبِالزَّمَنِ القَادِمِ مِنْ بَعِيد"**. فإن كان الجيل المعاصر سندًا واهيًا لمجتمعه،

[1] قبّاني، نزار: الأعمال السياسيّة الكاملة، مجلد 6، كنوز للنّشر_ مصر، 2007م، ص 157.

[2] ينظر: غليون، برهان: تهميش المثقّفين ومسألة بناء النّخبة القياديّة، مركز دراسات الوحدة العربيّة_ بيروت، 1995م، ط1، ص117.

[3] ينظر: الرسول، أيمن عبد: في نقد المثقّف السلة والإرهاب، رؤية للنشر والتوزيع، 2004م، ط1، ص16.

فإنّ الأمّة العربيّة على شفا جرف هارٍ، ذلك لأنّ من يخرج من تحت عباءة السّلطان، هو إنسان مشظّى، واتّكالي مدجّن، ويمكن أن يكون هذا اختبارٌ من الله؛ ليؤوبوا، ولكنّ السند "العصا" زائفًا، يضخّ سمّه بأمر سلطانه. يقول: **"السَّنَادينُ مُعَفَّرةٌ بِالدَّمِ/ وَبِالقُمَّلِ وَالضَّفَادِعِ/ والعَصَا زَائِفَة/ تَنْقَلِبُ أفَاعٍ تَلْتَهِمُ الحَاضِرين/ خُذْهَا لا تَخَفْ/ القَمْحُ الأسْوَدُ يَمْلأُ أفْواهَ الجَائِعين"** وهنا يدعو الشّاعرُ السّلطانَ بأن يأخذ عصاه الواهية، فقد انتشر الجوع والحرمان، وبالتّالي سيتكاثر المدجّنون، فيحابون ويبرّرون بوقاحة، ويزكّون أعمالهم، ويستسيغون الكذب. "فإن كنّا نفتقر إلى الخبز والعدل والحرية، فمن أين تأتي الثقافة؟ وإذا منح المثقف حريّة التعبير وحورب في قوت يومه، فعن أيّ ثقافة سيعبّر؟ كيف يفلح رجال الثّقافة في أداء دورهم إذا كانوا منشغلين في تحصيل أقوات يومهم؟[1]". يقول: **"أيَّتُهَا الحَائِرةُ المَذْعُورَة/ كَيْفَ نَمْضِي لِلجُنُون؟/ كُلُّنَا يَلْحَقُ كُلَّنَا/ رَاحِلُونَ إلَى مَا بَيْنَ السَدَّينِ/ نُفَتّشُ عَنْ نَبِيٍّ يَهْدمُ جِدَارَ الخُنُوع/ بَينَ ألْفٍ وألْف"**. من هنا قال محمود درويش[2]: "العُرف السّائد بات هجينا/ الحرف سجينا.. القلب حزينا../ لم يفقس هذا البيض طبيعيًّا../ لم يرضع هذا الطفل طبيعيًا../ والحرف لأجل الخصب يقاوم..". "تُرى ما الذي يحدث للآدميّ حينما ينهار إيمانه بشيءٍ ما. إنّه يستحيل إلى كائنٍ مشوّش، مشظّى، كائن مأزوم، لا يستطيع أن يرى نفسه...[3]". لقد تناصّ الشّاعر مع القرآن الكريم في **{فأرسلنا عليهم الطّوفان والجراد والقمّل والضّفادع والدّم آياتٍ مفصّلاتٍ فاستكبروا وكانوا قومًا مجرمين}**"سورة الأعراف 133" إذ أراد إقامة الحجّة على الضّمير الغائب لدى أدباء العصر من المدجّنين والمهمّشين، وأراد من توظيف الرّموز تجنّب المساءلة، والتّلميح فالمواربة، وإضفاء سمة جماليّة تثير القرّاء ليتبيّنوا دلالات الرّموز؛ إذ رمز بالسّنادين للرجال الأشدّاء الذين تعول عليهم الأمّة، ورمز بالياسمين للطهارة ونقاء الذّكريات، ورمز بـ "بِدمَاءِ العَصَافِير" للأطفال الذين يموتون في كلّ مكان. أمّا "القمح الأسود" كناية عن فتات الخبز المغموس بالقهر والظلم والخوف، وفي توظيفه للاستعارة "نَرْتدِي أسْمالَ حُروفٍ" كناية على هشاشة تأثير الأدب المعاصر، وتنحيه عن دوره في الصّحوة، وفي تكرار أسماء المفعولين **"مُغْبِرَةً/ المَذْبُوح/ مُعَفَّرةٌ/ مُخَضَّبَةٍ/ مُعَفَّرةً"** تأكيدٌ على انعدام القوّة على المجابهة، وهشاشة الفاعلين، وغياب ضمير الخانعين. وفي ورود ألفاظ الجمع **"أشْجَارُنَا/ الشُّعَرَاءُ/ أقْلَامَهُمُ/ يَقْتَحِمُونَ/ السَّنَادينُ/ الحَاضِرين/ الجَائِعين/ خَائِفُونَ/ رَاحِلُونَ"** إيحاءٌ بأنّ جموع الأدباء والمثقّفين واقعون تحت مقصلة السّلطة القامعة، التي تعمل على خنق الحريّات، وتضييق الخناق، ومصادرة حقوق التّعبير، بغية قطع تواصلهم الفعلي المؤثّر على عامّة الشعب[4] وتكمنُ

[1] طحّان، محمّد جمال: المثقّف وديموقراطيّة العبيد، الأوائل للنشر والتوزيع_ حلب، 2002م، ط1، ص37.

[2] درويش، محمود: ديوان "الحروف"، ص35.

[3] برجس، جلال: رواية "سيّدات الحواس الخمس"، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر- بيروت، ط1، 2017م، ص 382.

[4] ينظر: لبيب، الطاهر: العالم والمثقف، الثقافة والمثقف في الوطن العربيّ، مركز دراسات الوحدة _ بيروت، 1992م، ط1، ص28.

المشكلة في تجاوز انقطاع الأديب عن مجتمعه، إلى انقطاعه عن أمثاله من الأدباء المثقّفين، فلا جهود تتلاقى، ولا آراء تتلاقح، ولا أفعال تثمر، فأعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن...

ومن هنا فإنّ الشّاعر قد أضمر موقفه بين طيّات تعبيراته، وكأنّه يقول: "لترفع كلّ سلطةٍ تسلّط سيفها عن رقاب المثقفين، وليرفع المثقفون هاماتهم بالعزّ ولو حصدها السّيف، هذه هي القضيّة[1]". ومن هنا يجب التنبّه إلى هذا الشرخ الحادث الذي يفصل أدباء الأمّة ومثقّفيها بسرعةٍ عن مجتمعهم العربيّ، ويجب على المثقّفين في كافّة المجال أن يفعّلوا أدوارهم، وألّا يغيّبوا ضمائرهم قِبالة كلّ هذا القمع والخذلان؛ فإنّنا نعول عليهم ونرى فيهم مستقبل الأمّة الواعد! فعساهم أن يستمعوا ويعوا! فهل للمغيِّب والمغيَّب ضمير؟!.

[1] أبو بكر، توفيق: المثقفون العرب والاستمالة والسياسة، مركز جنين للدراسات الاستراتيجية، 1988م، ط1، ص19

قصيدة "دعني" للشّاعرة المغربيّة: بشرى عزيز

دعني اجتاح كيانك
ولا طوفان يمنعني
دعني اواري بك
ظلمة ليلي
ولا قمر ينافسني
دعني اتمكن
من قلب
ضخ دماء العشق
على فساتين المحبين
وتناسى ظمأ شرايني
دعني اكون دمعة
بين رموش جفن
أسدل ستار النهاية
دون استئذاني...
دعني ودعني
ثم دعني

أكون اول امرأة...
قمطت كبرياءها
ببياض ثلوج
ووادته تحت
حرقة الفيافي
لتسائلك....
لماذا لم تعشقها...
كما عشقتك
ولو لثوان
دعني اعاتبك
هامسة....
لماذا تكون
في الحب...
موسميا...
يا عشقي....دنياي
حياتي.....

لُيونةُ العِتَابِ وعُذوبةُ العَذابِ

قراءة في قصيدة "دعني" للشّاعرة المغربيّة: بشرى عزيز

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

أَلومُ مُعَذِبي فَأَلومُ نَفسي فَأُغضِبُها وَيُرضيها العَذابُ
وَلَو أَنّي اِستَطَعتُ لَتُبتُ عَنهُ وَلَكِن كَيفَ عَن روحي المَتابُ
أحمد شوقي

تأثّث نصّ بشرى عزيز على مقولة: "عَلى قَدرِ الهَوى يَأتي العِتابُ"؛ ممّا أسهم في الكشْفِ عن عشق الشّاعرة ورغبتها الجامحة **"دعني أجتاح كيانك/ ولا طوفان يمنعني"**، **وعن عذابات روحها بسبب القلى والهجر"دعني أواري بك/ ظلمة ليلي"**، وعن نفسٍ عاشقةٍ لائمةٍ برفقٍ **"دعني أتمكن/ من قلب /ضخ دماء العشق /على فساتين المحبين/وتناسى ظمأ شراييني"**، وعن استنكار روحٍ هدّها الفراق **"دعني أكون دمعة/ بين رموش جفن/ أسدل ستار النهاية/دون استئذاني..."**، وفي إرداف النّقاط بعد كلّ هذه المعاناة؛ إيحاءً قويًّا بمقدار القهر والحزن والتّوتّر وعدم تكافؤ المشّاعر، ويمكن للقارئ أن يَسْمَعَ شهقات الشّاعرة من خلال هذه النّقاط بعدما قرأ شكوى عذاباتها، وعتابها.

وفي تكرار جملة "دعني" تأكيدٌ على رغبتها الملحّة في إعطاء المعشوق لها فرصةً أخرى؛ إنّها تستعذب العذاب من أجله. **"أكون أوّل امرأة../ قمطت كبرياءها/ ببياض ثلوج/ ووأدته تحت/ حرقة الفيافي"**؛ فهو _في نظرها_ يستحقّ أن تتنازل عن كبريائها من أجل الظفر بحبّه ولو لوقتٍ قصير. **".. ولو لثواني/ دعني أعاتبك/.... لماذا تكون/ في الحب .../ موسميا..."**. وهذا لم يعهده المتلقّي في الشّعر النّسويّ العربيّ؛ ولكنّه يوقن أنّ "مِنَ الْحُبّ مَا قَتَل". فعندما تبوح الأنثى؛ تكتب بلغةٍ ليّنةٍ عذبةٍ وبأسلوبٍ موغلٍ بالشّوقِ؛ مِن أجلِ أن تَسمُوَ روحُها في فضاءِ العِشقِ. ولقد ختمت الشّاعرة قصيدتها بندائه **"يا عشقي....دنياي/ حياتي..."**، وفي حذف أداة النّداء "دنياي.. حياتي" إيحاءٌ لشدّة قربه، والتصاقه التّام بروحها.. وهذا بدوره يسهم في توسيع مديّاتِ النّصّ، وزيادة درجة التّفاعل بينه وبين القارئ، وإضفاء المتعة على المشهدِ الرومانسيّ المُنفتِحِ كونيًّا على ماهيّةِ الإحساس الصّادق الرحب.

لقد اعتمدت الشّاعرة التراكيب الشعريّة المُكثّفة المُوجَزة، وعزفت لحّنًا عذبًا رخيمًا وغزلًا شفيفًا؛ لتُخفّفَ بهِ عمّا في داخلِها مِن ضُغوطاتٍ، تكادُ تَعصفُ بها عصْفًا، عساها أنْ تَجِدَ المُتَلقّي الّذي يُحلّلُ ويَفهمُ نبْضَ حروفِها.

قصيدة "لك يا بني" للشّاعر المغربيّ: بوعلام دخيسي

لك يا بني.. لك يا بنيَّ إذا كتبتُ قصيدة
في آخر الليل العسير
وقد تأخر فجره
فاعذر حروفي المتعبهْ
واغفرْ بنيَّ إذا أنا أنشدتها
لم أنتبه و أنا أراجعها
لبعض المفردات المرعبهْ
فذكرت فيها نكبة
وذكرت فيها نكسة
وذكرت فيها أن نوحا صار فردا
في السفينة
بعدما عُلِّمتَ يا ولدي
بأن الله باركه وعمَّر مركبهْ
لك يا بني إذا فضحتُ صبابتي
وبكيت أطفالا كأنْتَ
ترجّلوا في الصبح فرسانا. أماتوا؟
قلت لي/ لا يا بني
و إنما ماتت ملاحمنا،
وباع النهرَ للقرصان بالتقسيط
من ورثوا الهزيمة،
ليتهم باعوا/ ولكن بايعوا/ وتبرعوا بالبحر
بل زادوا على البحر الموانئ
واشتروا بضفائر الزرقاء
سُود المتربه
لك يا بني لكي تُجَوّد ما كتبتُ
القلوبُ المذنبهْ. لك
كي تفسر للكنيسة ما القيامةُ؟ كيف يحكيها
سوانا للمعمَّد؟ كيف يجتمع الصليب ومن صلبْ،
كيف اهتدت للصف/ و اتفقت خيانات العربْ..!؟
لك يا بني قصصتُ عن سبب السقوط
و أنت تنظر للنجوم
لكي أجنبك التعجب من شهاب يختفي،
ومن الجبال إذا هوت
ومن الغيوم إذا بكت..
و أقول: إنْ مِتنا بني، فلا تمتْ
عُدْ و اقرأ التاريخ
إن الخائفين سيحذفون من الخرائط
كل شبر كان يُفرش للصلاة
سيُغْضِبون الله كي يرضى "يَهُوهَ"
سيسرقون عصا النبي
ليغرقوا في النيل
من غابوا ومن حضروا
وتبكي الأمُّ
حين ترى القُرى
قد سُمِّمت في المأدبهْ.
لك يا بنيّ
سأشرح الشعر الذي قالوا:
تفسره النفوس كما تشاء
فإنهم يا فِلذة الروح
اشتروا كل النفوس

فإن أصوات الصغار بريئة
لم تقترف بعدُ الذي
اعترَفَتْ به مثلي
وقد تورَّم نجمُه
هم يا بني من القبيلة
جئت أُخبِر عن أساميهم/ فسجلْ يا بنيْ:
هم أولا/ في النهر
ثم هلُمَّ بحرا/ ثم برا
لا تدع سهلا
ولا تلا ولا نخلا ولا شجرهْ..
هم ثانيا../ هم ثالثا..
هم دائما في كل بئر يَقتلون أخا
ويوصون العزيز بأن يُصادِر حُلمه
أو يمنعون عن السجين نساءهم
كي لا يحصحص قطّ حقٌّ
يقطعون يد النبي/وإن تعذر
أغدقوا الدنيا على السحرهْ..
هم يا بني تعربوا

وأمّموا كل القصائد
واكتفوا بقصيدة قيلت قديما
رُممت لتليق بالعلَم الجديد
وتقول أنت: تغربوا
لا يا بنيّ
دع المظاهر واستمع للتجربهْ
واعلمْ
لماذا قد رسمتُ لك
الخريطة
كلها في غرفة النوم الصغيرة،
والتمسْ لي العذرَ
إن فرقت بين العُرْب والمستعربه
هي يا بني وصيتي
اتركْ كما هي غرفتكْ
واضمم إليها شرفتك
واصعد عليها
كي تُعِدَّ معي صفوف "المارقين"
وكي تلوّح للشعوب المضربهْ.

النّسق الثقافيّ المضمر في ظلّ البرمجة التّطبيعيّة للعقل العربيّ
دراسةٌ في قصيدة "لك يا بني" للشّاعر المغربيّ: بوعلام دخيسي

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

النّسق الثّقافي من الوجهة النّقديّة هو النّظام الثّقافي السّائد في المجتمع العربيّ، والذي يتمّ الكشف عنه من خلال البنية المضمرة للأدب العربيّ، باعتبار أنّ هذه البنية ترتكز على بنيات مشتركة أفرزتها الثقافة العربيّة والثقافات الأخرى المتفاعلة معها، بالإضافة أنّها تعبّر عن رؤية الأديب لذاته وللعالم المحيط به. وعليه فقد رفضت الباحثة سلطة الحضور (البنية السطحيّة)، وراحت تبحث عن الغائب في (البنية العميقة)؛ بغية الكشف عن النّسق الثقافيّ المضمر كونه بنية مركزيّة مهيمنة[1].

لقد كشف الشّاعر **دخيسي** عن شكل الأيديولوجيا المهيمنة في البلاد العربيّة اليوم، وأكّد أنّ تفشّي الخبيث "العدو الصهيوني" في البلاد العربيّة بحجّة نشر السّلام، وإقامة علاقات ودّيّة تحت شعار "التّطبيع وحماية مصالح البلاد العربيّة" له نتائج فادحة على المدى البعيد؛ إذ يحاول برمجة العقل العربيّ بنمطيّة "قضيّته المركزيّة فلسطين" وسلبيّاتها؛ بحجّته الواهية بأنّها قضيّة تحول دون إقامة علاقات اقتصاديّة، وثقافيّة، وسياسيّة مع العدو؛ ممّا دفع الأديب بأن يشعر بالمأزق الحقيقيّ بين القضيّة المركزيّة، وبين تصادمه مع الواقع المرّ، الغارق في مستنقع التطبيع؛ ومن هنا فقد استنكر دخيسي ما قامت به بعض الحكومات العربيّة دون شعوبها من صفقات واهية مع العدو؛ بحيث بايعوه على فلسطين من النّهر إلى البحر، وأمدوه بخيرات بلادهم في حين أنّ شعوبهم تعاني الفاقة والمرض؛ لذا فقد تغيّرت ملامح العروبة، وتبدّلت معالم ثقافتها الأصيلة. يقول: **"ماتت ملاحمنا/ وباع النهرَ للقرصان بالتقسيط/ من ورثوا الهزيمة/ ليتهم باعوا/ ولكن بايعوا/ وتبرعوا بالبحر/ بل زادوا على البحر الموانئ/ واشتروا بضفائر الزرقاء/ سُود المتربه"**.

إنّ ركض بعض الدول العربيَّة لإقامة علاقات مع العدو بغية الحفاظ على مصالحها، إنَّما هو ركض وراء سراب ذلك لأنَّ هذه الموجة التطبيعيَّة "ستنحسر قريباً أو في المدى المنظور، وستجد الأنظمة المُطبِّعة أنها قفزت في الهواء، وأنَّ المشروع الصهيوني لم ولن يُغيِّر جلده، وأنّه استخدمها في إدارة مصالحه[2]"، فالاحتلال يعرف أنَّ ضمان وجوده مرهونٌ ببقاء الدول العربيَّة تابعة له، ضعيفة مفكّكة، وعليه فإنَّ الحالة النَّهضويَّة التي يراها العالم على شاشات التلفاز للدول العربيَّة المطبِّعة وخاصة الخليجيَّة ما هيّ إلّا

[1] ينظر: الغذّامي، عبد الله: النّقد الثّقافي، قراءة في الأنساق الثّقافيّة العربيّة، المركز الثّقافي العربي_ بيروت، 2005م، ط3، ص79

[2]. صالح ، محسن : التَّطبيع الإسرائيليّ – الخليجيّ " الرَّكض وراء السَّراب"، مقال سياسيّ على موقع مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات ، 7 / 11 /2018م ، على الرابط التالي : https://www.alzaytouna.net/2018/11/07

هامشيَّة، سيُكشفُ ضعفها وإن طال الزَّمن. يقول: **"لك يا بني قصصتُ عن سبب السقوط/ و أنت تنظر للنجوم/ لكي أجنبك التعجب من شهاب يختفي/ ومن الجبال إذا هوت/ ومن الغيوم إذا بكت..."**. ولأنّ التفاف الدول العربيّة حول قضية فلسطين يشكّل خطرًا وجوديًّا على الاحتلال، قام الأخير بمحاولة إلغائها من أجندة العالم العربيّ، وإفقاد فلسطين الظهير المناصر لها، ومن ذلك تقليص دور الدّول المانحة لفلسطين؛ لذلك فإنّ الشّاعر يوصي الجيل النّاشئ بقوله: **"إنْ مِتنا بني، فلا تمتْ/ عُدْ و اقرأ التاريخ/ إنّ الخائفين سيحذفون من الخرائط/ كل شبر كان يُفرش للصلاة/ سيُغْضِبون الله كي يرضى "يَهُوهَ/ سيسرقون عصا النبي/ ليغرقوا في النيل/ من غابوا ومن حضروا"**. وفي تناصّ الشّاعر للأحداث الدينيّة توجيهٌ لأنظار القرّاء في أنّ التّاريخ يعيد نفسه، وأنّ مجريات التّطبيع والتّخلّي عن الثّقافة العربيّة يعكسُ خنوع الأنظمة العربيَّة وعجزها عن القيام بواجبها الحقيقي تجاه فلسطين وشعبها. يقول: **"هم دائما في كل بئر/ يَقتلون أخا/ ويوصون العزيز بأن يُصادِر حُلمه/ أو يمنعون عن السجين نساءهم/ كي لا يحصحص قطّ حقٌّ/ يقطعون يد النبي/ وإن تعذر/ أغدقوا الدنيا على السحرةْ../ هم يا بني تعربوا"**. ويجب التّنويه أنَّ عملية التطبيع تركزت في الرؤساء والأمراء والولاة عامّة، لكنَّها لم تجد قبولاً عند الشعوب العربيَّة؛ لاعتبارهم أنَّ الكيان الإسرائيليَ عرقٌ مدسوس وسط الأصالة، وثقافةٌ لقيطة وسط ثقافة العروبة، وهنا تكشِفُ هذه الشعوب عن أصالتها، ووقوفها إلى جانب فلسطين ومقدساتها قلبًا وقالبًا. يقول: **"التمسْ لي العذرَ/ إن فرقت بين العُرْب والمستعربه/.. كي تُعِدَّ معي صفوف "المارقين"/ وكي تلوّح للشعوب المضربهْ"**. وكان من أهم نتائج رفض الشعوب لأنظمة بلادهم نشوء ما يعرف بـ "الربيع العربيّ"، وفي ظلّ هذه الأجواء "برز ما يعرف بصفقة القرن، والتي كان من أهم تسريباتها إدماج الكيان الإسرائيليّ في المنطقة، وتشكيل محور.. سياسيّ اقتصاديّ معه[1]". **يقول: "وتبكي الأمُّ/ حين ترى القُرى/ قد سُمِّمت في المأدبهْ"**

ومن هنا يُكشفُ الدورُ المنوط بالشعر العربيّ المعاصر بوصفه ضميرًا حيًّا للأمّة وقضاياها المركزيّة؛ إذ يعبرُ عن واقعها وأحلامها، وتوجهاتها في حفظ الهويَّة، لمواجهة عوادي الزّمن، وفضح الألاعيب، بجانب تصوير لوحات الأسى والصّمود، وتأريخ المراحل النّضاليَّة، وإبراز المأساة الإنسانيَّة بأبعادها كافّة؛ فقد وجد نفسه عالقًا في شركِ وضعٍ سياسيّ أُحْكِمَتْ هندسته، وفُرض عليه دون رضا منه أو ذنبٍ ارتكبه؛ لذا كان لزامًا أن يكون الشاعر لسانَ حال المجتمع، وسيل جرحه الدَّاميّ، وصوت النَّصّ الَّساميّ، ينبثق من واقعه لتصوير وقائعه، وفضح المدجّنين والمتخاذلين. يقول: **"اشتروا كل النفوس/ وأمّموا كل القصائد/**

[1]. المرجع السابق

واكتفوا بقصيدة قيلت قديما/ رُممت لتليق بالعلَم الجديد". إنّهم يحاولون تبديل ملامحهم وأصالتهم. ومن هنا فقد تأثر دخيسي بالوضع السّياسيّ الراهن، وسَخّرَ موهبَتَه لكشف خطورة الوضع، وأسبابه، ونتائجه، وراح يحاور الجيل النّاشئ الذي أطلق عليه الجزء "بني" وأراد الكلّ؛ ذلك لأنّ الشعب العربيّ كالجسد الواحد. يقول: **" لك يا بني، كيف يجتمع الصليب ومن صلبْ/ كيف اهتدت للصف/ و اتفقت خيانات العربْ..!؟"**. ولعلّ في كثرة التّساؤلات إيحاءٌ بضرورة إعمال الفكر لدى الجيل القادم، وتأكيدٌ على حزن الشّاعر وضجيج روحه الدّاخليّ، بالإضافة إلى إعلان عجزه والجميع. يقول: **"لك يا بني لكي تُجَوِّد ما كتبتُ/ فإن أصوات الصغار بريئة/ لم تقترف بعدُ الذي اعترَفَتْ به/ مثلي/ القلوبُ المذنبهْ"**. ومن هنا فقد أكّد أنّ السبيل للخلاص هو تثقيف هذا الجيل. يقول: **"لك يا بنيَّ إذا كتبتُ قصيدة/ في آخر الليل العسير/ وقد تأخر فجره/.. فذكرت فيها نكبة/ وذكرت فيها نكسة/ وذكرت فيها أن نوحا صار فردا"**. وهنا يؤكّد الشّاعر أنّ قصيدته جاءت بعد زيادة القهر، والظلم الذي طال على الشّعب الفلسطينيّ، الذي ذاق ويلات عديدة كنكبة (48)، والنّكسة (67)، ولا زال يحارب وحده دون لحاق الدّول العربيّة ركبه ومحاولة نصره.

قصيدة "هذي فلسطين" للشّاعر الأردنيّ: تيسير الشّماسين

وَعدٌ مِنَ الله إحقاقٌ إلى قَدَرِ ... أن يَدخُلَ الهودُ مَسرى سَيِّدِ البَشَرِ
وَعدٌ مِنَ الله أن يُقضَوا بِماحِقَةٍ ... تَستَنطِقُ الصَّخرَ قَبلَ الطَّيرِ والشَّجَرِ
الأَمرُ لِلّٰهِ ما ضاقَتْ بِسائِرَةٍ ... إلّا وأَثبَطَ بَأسَ الفاسِقِ الأَشِرِ
فَالعَدلُ في الأرضِ عِندَ اللهِ جِيرَتُهُ ... والعَدلُ عِندَ عِبادِ الله لَمْ يُجَرِ
إذْ تَسأَلَنَّ؛ فَمُذْ مارَتْ مَناقِبُها ... لَم يُهلِكِ الله أقواماً بِلا بَطَرِ
حَقٌّ إرادَةُ مَنْ لا حَقَّ يَعلُوَهُ ... وحامِلُ الوُزْرِ لا يُعفَى مِنَ الوَزَرِ
لو بِالحَديدِ ضَربنَا حَوفَ مَحشَرِهِمْ ... لَن يَنفُذَ الأمرُ إلّا مَوعِدَ الظَّفَرِ
هٰذي الثَّوابتُ لا بالٌ لِداحِضِهَا ... أنَّى نُكَذِّبُ ما في مُحكَمِ السِّوَرِ!
أَنَّى نُشَكِّكُ في آيٍ ، وفي سَنَدٍ ... ما خالفَ الحالَ في قِلٍّ ولا كُثِرِ!
قالَ اسكُنُوا الأرضَ أشتاتاً إلى أَجَلٍ ... حَتّى يَحينَ لَفيفُ القَومِ مِن أَذَرِ
قالَ اسكنوها بِلا جاهٍ ولا وَطَنٍ ... حُقَّتْ مِنَ التِّيهِ أَزمانٌ لِمُحتَقَرِ
لو كان بالأَمرِ ما يُفضِي لِمَيسَرَةٍ ... ما خَيَّبَ اللّٰهُ أمالاً لِمُنتَظِرِ!
لكن لِرَبِّكَ فيما شاءَ حِكمَتُهُ ... لَمْ يَكتُبِ اللهُ أوطاناً إلى الغَجَرِ!
واليومُ حانَ وها قَد دانَ مَوعِدُنا ... ما أنْ يُؤَذَّنَ في المَسرَى لِمُستَحَرِ
ما أَن نُحاقَ بِذاكَ اليَومِ ما سَلِمَتْ ... رأسٌ مِنَ الجَزِّ حَتّى رَأسُ مُستَتِرِ
جَاءوا إلى الحَتفِ إيذاناً لِقاضِيَةٍ ... جيئوا لفَيفاً ومَا شَرٌّ بِلا شَرَرِ
مِنْ كُلِّ فَجٍّ كَأنَّ الحَيضَ جارِفُهُمْ ... لِيَقضِيَ اللّٰهُ فِيهِمْ جُمعَةَ الوَتَرِ
تلكَ المشيئَةُ لا نَدري بِحكمَتِها ... لا يُسألُ اللّٰهُ في خَيرٍ ولا ضَرَرِ!
بَلْ يُسأَلُ المَرءُ عَنْ نَفسٍ يُجالِدُها ... في أَنَّةِ الحَسْرِ عَنْ غَيظٍ وعَنْ قَهَرِ
بِتنَا على الوَعدِ ما مَلَّتْ هَمائِمُنا ... وَناظِرُ الفَجرِ لا يَغفو مِنَ السَّهرِ
تَغفو النُّجومُ وعينُ الحَقِّ ما سَكَنتْ ... أَيّانَ يَسكُنُ مَن عانَى مِنَ الضَجَرِ!
سَبعونَ عاماً كأنَّ الأرضَ تَلفظُنا ... حيناً مِنِ القَهرِ بَينَ الشَّمسِ والقَمَرِ
نَستَعجِلُ الضَّوءَ في حِلٍّ إلى غَسَقٍ ... وَاللَّيلُ إذ حَلَّ نَرجو ساعَةَ السَّحَرِ
شَوقاً إلى الحَقِّ لا بَالٌ يُجانِبُنا ... نَستَمرِئُ الرُّوحَ عَن قَلبٍ وعَن بَصَرِ
نَستَضرِعُ اللّٰهَ في صَمتٍ لِموئِلِنَا ... أَلَّا يُغَيَّبَ في حِلٍّ ولا سَفَرِ
إنَّا إلى اللّٰهِ لَمْ نَبرَأْ عَلى شَظَفٍ ... لٰكِنَّ أَوقَرَ ما بِالنَّفسِ لَمْ يَقُرِ!
أحصافُنا اليومَ إذ ما شَاخَ دَيدَنُها ... لا تُثرِبُ الدَّرَّ آمالٌ عَلى كَبَرِ
ما ناءَنا الحِملُ في شِدٍّ وحامِلُنا ... في عَودَةِ الحَقِّ إذعانٌ لِمُقتَدِرِ
هُمْ لِلأَذِيَّةِ ما زَفَّتْ لَهُمْ سِيَرٌ ... نَصراً ، ولا ذَكَرَتْ تَاريخَ مُنتَصِرِ

لَمْ نَكظُمِ الغَيظَ عَجزاً أَو مُداهَنَةً أَو نَرضَ بِالحَالِ عَنْ قَسْرٍ وقَصَرِ
لٰكِنْ مِنَ الكُبْرِ أَلَّا تَشتَكي وَجَعَا واللّٰهَ تُرضِيَ إِنْ سَلَّمتَ بِالقَدَرِ
نَحنُ الضَّوارِبُ مِنْ نَزفٍ وَنابِضُنا إِرثٌ مِنَ العَزمِ يُحيِي الرُّوحَ في الحَجَرِ
والحَمدُ لِلّٰهِ أن باتَتْ عَزائِمُنا مُذ حافَها السَّيلُ لا تَخشَى مِنَ المَطَرِ
فينَا أَولو البَأسِ ما جَفَّتْ مَنابِعُنا أو عَزَّ بِالذِّكرِ ما في ذِكرِنا العَطِرِ
هٰذي الدِّيارُ دِيارُ العُربِ ما خُلِقَتْ يَومَاً لِصِهيونَ أو للرُّومِ والتَّتَرِ
هٰذي فِلِسطينُ سُكنانَا وتَسكُنُنَا القَلبُ فيها وفِينَا نِعمَةُ النَّظَرِ
هٰذي لِخيلانِ أَبنائِي ويَغمُرُنِي فَيضٌ مِنَ الفَخرِ لا يُؤتَى لِمُفتَخِرِ
هٰذي لأَبناءِ عَمّي حيثُ مَنبتُنا جِذرٌ على النَّهرِ مِنْ بدوٍ ومنْ حَضَرِ
نَحنُ الأُذينانِ في قَلبٍ ومَوئِلُهُ أرضٌ مِنَ البَحرِ حَتَّى الحَفرِ لَمْ تَبُرِ
لَمْ نَشتَكِ الحالَ في كَدٍّ ونازِعُنَا مَوتٌ علَى الحَقِّ لا عَيشٌ لِمُنكَسِرِ
رَيَّانَةُ الشُّوقِ أرواحٌ وباعِثُها أَلَّا تَطيلَ عَليهَا فُسحَةُ الكَدَرِ
يا طالِبَ الحَقِّ لا تَأنَسْهُ في أَحَدٍ فَالعدلُ لِلّٰهِ إذ لا عَدلَ في البَشَرِ
واعلَمْ بِأَنَّكَ ما استُخلِفتَ في وَطَنٍ قَدْ يُبدِلُ اللّٰهُ فيهِ الأَصلَ بِالصِّوَرِ
لا يَعبَقُ الزَّهرُ في أَرضٍ لِغاصِبِها بَلْ تَعبَقُ الخَوفَ أَنفاسٌ مِنَ الزَّهَرِ
والأرضُ تَبقَى عَلى عَهدٍ بِكارِيِها مَهمَا تُعاصِرُ مِنْ فِدنٍ وَمِنْ بَذَرِ

توصيل المعنى على التّوازي

قراءة في قصيدة "هذي فلسطين" للشّاعر الأردنيّ: تيسير الشّماسين

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

التّوازي يعني "تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات، يلعبُ فيها الازدواج الفنّيّ –أحيانًا– دورًا مهمًّا وترتبط ببعضها, وهي تُعرفُ بالمتطابقة أو المتعادلة, أو المتوازية أو المتقابلة[1]"، ويسير التوازي كما التيار الكهربائيّ في أكثر من مسار؛ إذ يقوم على تنظيم مكونات القصيدة اللّغويَّة والصّوتيَّة والدّلاليَّة والتّفاعل المستمرّ بينها بطريقةٍ خاصّة؛ لتحقيق أكبر قدرٍ ممكنٍ من طاقة التّناغم الإيقاعي والتّأثير الفني من ناحية أخرى، ويحدث التّماثل أو التّوازي عن طريق تكرار التّركيب في جملٍ متماثلةٍ ومتطابقةٍ محدثةٍ موسيقى داخليّة، وقد تتكرر بشكلٍ أُفقيّ بين الصدر والعجز، أو بشكل عمودي يضم عدة أبيات[2]. يقول الشماسين:

وَعـدٌ مِـنَ اللّٰهِ إحقـاقٌ إلى قَـدَرِ أن يَدخُلَ الهودُ مَسرى سَيِّدِ البَشَرِ
وَعـدٌ مِـنَ اللّٰهِ أن يُقضَوا بِماحِقَةٍ تَستَنطِقُ الصَّخرَ قَبلَ الطَّيرِ والشَّجَرِ

ويبدو أنّ تكرار التّركيب "**وَعـدٌ مِـنَ اللّٰهِ**" بنظامٍ متوازٍ يُحدثُ نشوةً جماليّةً لدى القارئ، ويزيد من فاعليّة التّأكيد المعنويّ، والقيمة الإيقاعيّة التّي تكشف عن البنية الشّعوريَّة العامّة للقصيدة، وهي "نُصرة فلسطين واجبٌ أدبيٌّ وقوميّ".

التّوازي أداة سبكٍ إيقاعيّةٍ تعمل على تماسك أجزاء النص ومكوناته[3]، والتّكرار يلعبُ دورًا جليًّا في إبراز ملامح التوازي على المستويين العروضيّ والتّركيبيّ؛ إذ جاءت قصيدة "هذي فلسطين" على وزن البحر البسيط، وهو بحر مزدوج التفعيلة، وأليق بالمدّ لخصائصه الفنّيّة والمقطعيَّة[4]؛ فقد اختاره الشّماسين؛ ليستوعب مشاعره ودفقات روحه المتأجّجة اتّجاه قضيّة فلسطين.

وَعـدٌ مِـنَ اللّٰهِ إحقـاقٌ إلى قَـدَرِ أن يَدخُلَ الهودُ مَسرى سَيِّدِ البَشَرِ
--ب-/-ب-/--ب-/ب ب- --ب-/-ب-/--ب-/ب ب-
مسْتفْعِلُن/ فاعِلُن/ مسْتفْعِلُن/فَعِلنْ مسْتفْعِلُن/ فاعِلُن/ مسْتفْعِلُن/فَعِلنْ

ولا يخفى على القارئ تلك اللّذّة السّمعيّة التي توفرها موسيقى بحر الطويل، إلى جانب توازي التفعيلات على طول القصيدة؛ فيطرب لتكرارها المنتظم قبل إدراك المعاني والصور، وتبلغ اللحظة الجمالية أوجها

[1] الشيخ، عبد الواحد حسن: البديع والتوازي ، مكتبة الإشعاع - القاهرة ، ط1، 1419هـ - 1999م، ص: 54

[2] غالب، علي ناصر: لغة الشّعر عند الجواهري، دار الصادق للطباعة والنّشر _العراق ، ط1 ، 2005م ، ص99.

[3] ينظر: جاكبسون ، قضايا الشعريَّة ، ت. محمد الولي ، دار توبقال – الدار البيضاء ، ط1 ، 1988م، ص102-103.

[4] ينظر: عبد القادر، صلاح: في العروض والايقاع الشعري "دراسة تحليلية تطبيقية" مطبعة الأيام_ الجزائر، ط1، 1996م، ص61.

لديه عندما تلتقي في نفسه دلالات التراكيب وإيقاعاتها في كلٍّ متناغمٍ يعبّر عن تجربة الشماسين ومشاعره. يقول:

هٰذي فِلِسطينُ سُكنانَا وتَسكُنُنَا القَلبُ فيها وفِينَا نِعمَةُ النَّظَرِ

لقد ورد التّوازي في بنية الألفاظ كتكرار لفظ "هذي" خمس مرّات على المستوى الرّأسيّ، وزاد التّوازي من القيمة الإيقاعيّة والدّلاليّة في بنية الأصوات، كتكرار صوت "النون" في البيت السابق أربع مرّات في كلّ شطر،؛ لتوحي ما أصاب صميم الشّاعر من أنين وحنين لفلسطين؛ مناسبًا لصورة رسم النّون (ن) "الصميميّة العميقة". وفي إلحاق الألف المُدّيّة بالنّون "نا"؛ إثباتٌ لأحقيّة العروبة بفلسطين رغم محاولات العدو إضمار هذا الحقّ أو إنكاره؛ مناسبًا لضمير الجمع "نحن" المضمر في طيّات القصيدة.

ورد التّوازي الصّرفيّ على المستوى الرّأسي في قصيدة الشّماسين خاصّة في الألفاظ الأخيرة، كما في "محتقِرِ، منتظِرِ". وتعزّزت قيمة التّوازي في تكرار الألفاظ المتشابهة في أصواتها والمختلفة في معانيها، وهذا ما يسمّى بالجناس، كما في: "**بَشَرِ، شَجَرِ، أَشَرِ" و "شرٌّ، شَرَرِ**"؛ فمن شأن هذا التّكرار: "الصّوتي، واللّفظي، والتّركيبي" أن يعزّز بنية التّوازن الإيقاعيّ، فإذا كانت بنية الأصوات "تخلق لونًا من التوازي الظاهريّ؛ لأنّها تمارس فعلها على مستوى خط الكلمات، فإن بنية الوزن تخلق لونًا من التّوازي الخفيّ... وذلك لوقوع صيغ متماثلة صرفيًّا بأدائها لنفس الوظائف النّحويّة في مواقع عروضيّة متماثلة[1]"، يقوم الوزن بضبطها من خلال بنية التوازي، تلك البنية "التطريزيّة للبيت في عمومه. الوحدة النّغميّة وتكرار البيت والأجزاء العروضيّة التي تكوّنه تقتضي من عناصر الدّلالة النّحويّة والمعجميّة توزيعًا متوازيًا[2]". ومن هنا فإنّ الهندسة الإيقاعيّة والدّلاليّة لقصيدة "هذي فلسطين" تقوم على بنية التوازي التي هي بمثابة متواليتين متعاقبتين أو أكثر لنفس النظام الصوتي، الصرفي، التركيبي (التوازي المقطعي، التوازي المزدوج، التوازي الشطري[3])؛ ممّا أسهم في إنتاج دلالات القصيدة؛ "فالتّوازي كلّما كان عميقًا متصلا بالبنية الدّلاليّة كان أحفل بالشّعريّة، وكان أكثر ارتباطًا بالتّشاكل المكوّن للنّسيج الشّعريّ في مستوياته العديدة[4]"، وعلى هذا النحو يتحقّق انسجام النّصّ الشّعريّ مبنىً ومعنىً.

[1] كنوني، محمّد: التّوازي لغة الشّعر، مج فكر ونقد، السنة الثانية، ع 18، 1999م, الرابط : www.aljabriabad.net

[2] ياكبسون، رومان: قضايا الشعريّة، تر. محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر_ المغرب، ط1، 1988م، ص108.

[3] ينظر: بن عافية، وداد: بنية التّوازي في "أخي جاوز الظّالمون المدى"، مج قراءات، جامعة بسكرة_ الجزائر، ص355-364، ص363.

[4] فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، عالم المعرفة_ الكويت، 1992م، ص215.

قصيدة الشّاعر المغربيّ: حسن العلوي مفهوم

هل نستوجب للغناء ربابا ... وللبوح يراعا وكتابا !!؟؟
أنا وإن سألتموني لقلت ... لسؤلكم لدي الجوابا
ما احتاج الغناء يوما لدف ... ولا احتاج البوح خطابا
فدعوني أغني لشمس ... مادام البدر في الدجى غابا
ودعوني أغني لحلم ... مادامت الأماني غلابا
دعوني أغني لجنوني ... فالجنون غالبا يكون صوابا
واتركوني وحدي لهمي ... فالظن فيكم قد خابا
أقول قولي هذا لأني ... في أمركم وجدت العجابا
وجدت ما آس قلبي ... وأفقد عقلي الصوابا
وجدت فيكم كل نقيض ... أرق الجبر والحسابا
وجدت ظاهركم وداعة أحمل ... وباطنكم ثعالبا وذئابا
وجدت أهل العلم فيكم أذلة ... وأهل الجهالة عندكم أربابا
وجدت الأخلاق بيعت سفالة ... خلعتم الدماثة ولبستم المعابا
وأطلقتم للأطماع عنانكم ... حتى صرتم للرذائل أذنابا
أسرتم معاصم الحق ظلما ... وشرعتم للباطل الأبوابا
فيا بني جنسي عودوا ... عن غيكم والتمسوا توابا
واعلموا أن الأخلاق أولى ... ولو جمعتم من العلم أقطابا
لأن العلم دون مروءة ... كنبراس ينير الخرابا
وتذكروا أن الحياة تمضي ... وإن قضينا أيامها أحقابا
لأنا من الطين نأتي ... وإلى الطين نعود ترابا
وتذكروا أن الحياة تمضي ... وإن قضينا أيامها أحقابا
لأنا من الطين نأتي ... وإلى الطين نعود ترابا
ولا يبقى منا غير ذكرى ... كان مرا أو حلوا رطابا
أقول قولي وأنهي ... رحم الله من كان أوابا

أُلْفَةُ الْخِطَابِ الشّعْرِيّ وَجَمَالِيّاتِهِ

في قصيدة الشّاعر المغربيّ: حسن العلوي مفهوم

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

ولا يغرَّنكَ الوجهُ الجميلُ فكم في الزهرِ سمٌ وكم في العُشْبِ عقّارُ[1]

تبنى الشّاعر حسن مفهوم خطابًا شعريًّا موروثًا متجدّدًا، تميّز بطابع النّصح والإرشاد، واتّسم ببساطة العرض وبراعة الإقناع؛ إذ برزت نظرته الموضوعيّة لإنسان العصر المولعِ بمستجدّات الحضارة، محاولًا لفت انتباه القرّاء لخطورة الموقف، وما آلت عليه الحياة برمّتها؛ محقّقًا الوحدة الموضوعيّة لنصّه والقائمة على فكرةٍ عامّة هي: ضرورة اتّخاذ المواقف الجدّيّة اتّجاه تحدّيّات المرحلة الرّاهنة؛ في محاولة لإنقاذ جيلٍ بأكمله. وعليه فقد وظّف الشّاعر أدواتٍ فنيّةً قائمةً على الإقناع والإمتاع معًا؛ لتمكين جسور التّواصل بين مغزى النّص ودَوْرِ القرّاء.

يجمع مفهوم في نصحه وإرشاده بين بساطة اللغة والتّوظيف البصريّ المألوف؛ مقرّبًا الصّورة لأذهان أكبر عددٍ من القرّاء؛ لذلك صرّح أنّ قصيدته رساليّةٌ هادفة؛ إذ يكفي أن تصلَ رسالته إلى القرّاء بوضوحٍ تامٍّ، في حين أنّ العالَمَ مترعٌ بغيابات الظّلمات. يقول:

ما احتاج الغناء يومًا لدفّ ولا احتاج البوح خطابا
فدعوني أغني لشمس مادام البدر في الدّجى غابا

يشعر مفهوم بالمسؤوليّة الملقاة على عاتقه اتّجاه قرّائه، رغم ما يعانيه من فوضى في عالمه الباطني، وما يواجهه في عالمه الخارجي، وهذا التّضارب النّفسيّ ضروريٌّ لديمومة تدفّق الحيويّة في قصيدته، ولينعش العلاقة بين النّصّ والقارئ من جديد[2]. ومن ذلك توظيفه للبنية الضدّيّة في الأبيات كقوله: "**لسؤلكم، الجوابا/ لشمس، الدجى/ الجنون، صوابا/ ظاهركم، باطنكم/ وداعة، ذئابا/ العلم، الجهالة/ أذلة، أربابا/ الأخلاق، الدماثة/ لبستم، خلعتم / الحق، للباطل/ مرا، حلوا**". وكثيرًا ما يكشف هذا الأسلوب عن الخلل الظاهريّ للواقع، ويتعدّى ذلك إلى الكشف عن الخلل الباطنيّ الذي يهدّد جوهر العالم العربيّ وثقافته، فهو لا يختصّ بنقد الظواهر والعادات والأخلاق فحسب، بل تجاوز ذلك للشكّ بمدى قدرة الإنسان لمجابهة نظام الحياة الذي يُسَيّر العالم برمّته[3]. يقول:

واتركوني وحدي لهمي فالظن فيكم قد خابا

---

[1] الخوري، رشيد : ديوان القروي، مطبعة صفدي، سان باولو_ البرازيل، 1952م، ص735

[2] كاودن، روي: الأديب وصناعته، تر. جبرا إبراهيم جبرا، مؤسّسة فرنكلين للطباعة، مكتبة منيمنة_ بيروت، 1962م، ص179- 187.

[3] ينظر: أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدّمة للشعر العربي، دار العودة_ لبنان، 1997م، ط3، ص40.

أقول قولي هذا لأني في أمركم وجدت العجابا

ويبدو أنّ هذا التّحدّي المغموس بالشّفقة يثير القارئ، ويعبثُ بمرقد فكره؛ إذ كيف له أن يجابه عالمه المترع بالتّناقضات؟! ويبدو جليًّا كيف أنّ الشّاعر قد خلق نوعًا من الأُلفة بينه وبين قرّائه بشكلٍ تدريجيّ؛ بحيث تحدّاهم منذ البدء، ثمّ استفزّهم بطرح أسئلةٍ مكثّفة، مطعّمة بأساليب إنشائيّة؛ أثمرت في إعمال الذّهن لدى القرّاء، كقوله: "**هل نستوجب؟ لا أحتاج، فدعوني، اتركوني، فيا بني جنسي عودوا**" ويبدو أنّ الغرض منها: النّصح والإرشاد، والنّهي المغموس بالحثّ على اتّخاذ المواقف الإيجابيّة اتّجاه تبدّلات الحياة التي تمحق العالِم الصادق المخلص، وترفع الجاهل الكاذب الخائن، وهنا استطاع مفهوم بلغته المرنة أن يسلب عقل القارئ وقلبه؛ بتلوين السّياق بأساليب خبريّة مؤازرة تمامًا للهدف من توظيف الأساليب الإنشائيّة. يقول:

وجدت أهل العلم فيكم أذلة و أهل الجهالة عندكم أربابا

وجدت الأخلاق بيعت سفالة خلعتم الدماثة ولبستم المعابا

ويبدو أنّ سلاسة اللّغة وقربها من الأذهان، قد أكسب القصيدة نكهةً جماليّةً مميّزةً تجعل المتلقّي يقيم مقارنات بين ماضٍ محفور بذاكرته، وحاضرٍ متشكّل من فعل القراءة؛ فيغدو طرفًا له حضوره المميّز، ومشاركته الفاعلة في بناء الأحداث واستكناه دلالاتها الموضوعيّة والجماليّة، "فليست المعاني في بساطتها أو جلالها هي المحكّ، ولكن الطّاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشّاعر عليها هي التي تحدد قيمتها[1]"، ومن هنا فقد اعتمد مفهوم البساطة بإدراكٍ عميقٍ منه لأسرارِ اللّغة وعبقريَّة مفرداتها، مع الحذر الشّديد من التَّردّي في السَّطحيَّة، والسَّذاجة في التَّعبير والتَّفكير[2].

ولكي يحقّق مفهوم الأُلفة والانسجام بين نصّه والمتلقّي عزّز موقفه بتقنيّة التّكرار؛ ذلك لأنّ "التّوفيق بين حكم الإلف وبين حكم التّكرار ، أحوج شيءٍ على التّأمّل... لأنّ الإلْف مع الشّيء لا يتحصل إلا بتكرّره على النّفس، ولو كان التّكرار يورث الكراهة لكان المألوف أكره شيء على النّفس، وامتنع إذ ذاك نزعها من مألوفٍ، والوجدان يكذب ذلك[3]"، ويكمن التكرار في حرف الروي "الباء"، كقوله: "**خطابا، صوابا، العجابا، الصوابا، ترابا**...". وصوت الباء من الأصوات الانفجاريّة وأكثر إيحاء بمعاني الشّدّة والقوّة التي يجب أن يتحلّى بها الشّاعر الواعظ، ويبدو أنّ وقع الباء بين ألفين يزيد من إيحائه التمثيلي " انبثاق صوته من بين الشفتين فانفراجهما[4]"؛ ليدلّ على معنى اتّساع تغيرات الحياة وضخامتها، وظهور علامات التّغيير على الواقع، كتعظيم الجاهل وتهميش العالِم، وهذا يعكس مدى تأثير تقنيّة التّكرار على عقل المتلقّي وروحه، وقد تحقّق قيمة إيقاعيّة يردّدها القارئ حتّى بعد الانتهاء من القراءة؛ فيتمادى أثرها عليه في مثل

[1] اسماعيل ، عز الدّين : الأدب وفنونه ، دار الفكر العربيّ ،القاهرة – مصر ، ط1 ، 1976م ،ص33.

[2] ينظر: قاسم، عدنان حسين: لغة الشّعر العربيّ، الدَّار العربيَّة للنَّشر والتَّوزيع– مصر، ط1 ، 2006م، ص36.

[3] السكاكي: مفتاح العلوم، تح. نعيم زرزورة، دار الكتب العلمية_ بيروت، د.ط، د.ت، ص155.

[4] ينظر: عباس، حسن: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ،1998م، ص99.

تكرار اللفظ دون المعنى في الجناس: "**غابا، غلابا**"، ولم يكن التكرار في قصيدة مفهوم حشوًا؛ لأنّ ذلك يعكس أهمية ما يكرره مع الاهتمام بما يعده حتى تتجدّد العلاقات وتثري الدلالات وينمو البناء الشعريّ[1].

لقد وظّف مفهوم تقنيّة "الالتفات"؛ لحشد حواس القارئ، وإدماجه في التّفاعل بسلاسة[2] عن طريق انتقال الشّاعر من ضمير المتكلّم إلى ضمير المخاطب، كقوله:

أقول قولي هذا لأني في أمركم وجدت العجابا

كشف نصّ مفهوم عن شخصيّته الحكيمة العارفة بخفايا الكون والمدركة لتناقضات الحياة، والكاشفة عن ازدواجيّة الواقع المتناقضة والمتمثّلة بهشاشته وجسامة تأثيره على سلوك جيلٍ كاملٍ لا زال يكابد طعم الهزائم والانكسارات؛ لذا فقد ختم قصيدته بحكمةٍ بليغة ودعاءٍ يطلبه حثيثًا.

لأنا من الطين نأتي وإلى الطين نعود ترابا
ولا يبقى منا غير ذكرى كان مرا أو حلوا رطابا
أقول قولي وأنهي رحم الله من كان أوابا

[1] مدحت، سعيد الجيار: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشّابي، الدار العربية للكتاب_ ليبيا، 1984م، ص47.

[2] ينظر: طبل، حسن: أسلوب الالتفات في القرآن الكريم، دار الفكر العربي_ القاهرة، 1998م، ص26.

قصيدة "بوسايدون" الشّاعر المغربيّ: رشيد فجاوي

لست محظوظا يا ربيب البحر
أنت صفي/ و منذور للعاصفة بلا غرق
أصخ السمع/ دع متلاشياتي جانبا
القو اقع التي تردد لا شيء
الصخور التي تلوثونها
من أجل صلو اتكم
الرمال التي تخنقونها بالإسمنت
ألواح الحبار التي فرت من المهاد
أصخ السمع أيها الصفي الصغير
في ليال قريبة
أزمان بما تعدون
كنت سيد الأرض
لا أرض كانت/ إلا غريقة
تحت وشاحي و أمواجي
سئمت من الزرقة
و أشفقت على الطير لا تستريح
حتى تزفر الحيتان
أخرجت تر ابا من جبتي
عليته بالكبريت
وقسيته بالنار
غطيته بالسراخس
و جعلتها مرتعا للديدان
جدتك الأولى
أيها الصفي الصغير
برياحي العليا طافت البذور/ برياحي العميقة
جرت خيرات من محيط لبحر
و من بحر لمحيط

في محر ابي تخشع الصفي كوستو
تأملني الشركي من ناصية مقهى
و ترنم بي الشعراء من نيبون إلى فينيسيا
كيف صيرتم البلل حر ائق
تفرون من يابسة لبر
محترقين/ وتصفون جلالتي بالقاتل
كيف أفسدتم البر الذي
أخرجت لكم من إزاري
صنعتم الفلك من قصب و أخشاب
و مما قسيتم من تراب/ ثم خرجتم
باسم الفضول/ تعلنون الخراب
شموع في خاصرة الحزن
حين أسافر/ لا أحمل معي حقائب كثيرة
جيوبي ملآى/ ومدججة
كما يليق بتاجر الألماس
حين أنزل فكرة
تطير العصافير من جيب
و يسقط الشجن/ من جيب آخر
جواربي/ تصبح سريرا و وسادة
سترتي تفضح الشواء
و تنضح السفرجل المقطر
تدلق نديمات/ كل حجب الذكرى
من حذائي/ كيف أقامر
بهذا الحزن/ في لعبة واحدة
لأعلن الإفلاس/ كيف يدق قلبي
شموعا/ في خاصرة الليل
بابتسامة/ وحزمة ورق.

الملحمة الذهنيّة عند فجاوي تحاكي الصّراع بين بوسيدون وأوديسيوس
قراءة في قصيدة الشّاعر المغربيّ: رشيد فجاوي
النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

بوزيدون أو بوسيدون هو إله البحر والخيول والعواصف والزلازل وكان لديه أيضا لقب "مزلزل الأرض". وهو من الأساطير اليونانيّة القديمة التي لها القدرة على أن يضرب برمحه فينشئ ينابيع. أمّا أوديسيوس فقد جاء بدور ملك أثيكا في ملحمة الأوديسا، الذي أغضب الإله بوسيدون؛ إذ أنكر فضله في انتصاره بحرب طروادة، ومن هنا فقد حكم عليه بوسيدون بألّا يصل إلى أرضه أبدًا، وأن يبقى تائهًا في البحر، وكانت هذه القصّة تمثل تحدّي الإنسان أوديسيوس للإله بوسيدون[1]. ومن هنا فقد اتّخذ فجاوي هذه الأسطورة مطيّةً؛ للتعبير عن حالة الصّراع القائمة بين الحكّام والشعوب، وجعل بطل قصيدته يتكلّم باسم الجميع، ويخاطب "بوسايدون" الحاكم الذي يظن نفسه مسيطرًا على الجميع، ولقد اتّضحت نبرة التّحدّي منذ البداية بقوله: **"بوسايدون/ لست محظوظا يا ربيب البحر/ أنت صفي/ ومنذور للعاصفة بلا غرق/ أصخ السمع/ دع متلاشياتي جانبا"**، فرغم أنّ الحاكم هو المجتبَى المختار في بلاده، وأنّ بإمكانه توجيه الثّورات وإن كانت ضدّه، لكنّه غير محظوظ تمامًا، وهنا تزداد نبرة التّحدّي في قوله "أصخ السمع، دع.." إذ على الحاكم أن يحذر من القادم، فالهدوء غالبًا ما يسبق العاصفة؛ حينها فقط ستختبئ القواقع في محاراتها، يقول: **"القو اقع التي تردد لا شيء/ الصخور التي تلوثونها/ من أجل صلو اتكم/ الرمال التي تخنقونها بالأسمنت/ ألواح الحبار التي فرت من المهاد"**، وهنا يوظّف فجاوي الرّمز؛ إذ رمز للمدجّنين الإمّعين بالقواقع الهشّة من الدّاخل، والصّلبة بفعل غطاء الحكّام لها، ورمز للمثقّفين الذين هم على حقّ ولا يخافون لومة لائم بالصّخور، ولكنّ هذه الصخور الصلبة العاتية بالحقّ قام الحكّام بتلويثها واستبعاد تأثيرها الفاعل، وتهميشها وتقليص دورها من أجل مصالح الحكّام. ورمز للثورة العارمة بالرّمال التي تنتشر في كلّ مكان؛ إذ يحاولون إخمادها بترسانتهم المسلّحة، ورمز للقامات العلميّة بألواح الحبّار التي آثرت الهروب من وطنها رغم قساوة الانسلاخ عن الهوية الحقيقيّة عمّا تتعرّض له من تهديدٍ، وطعن بكرامتها وأصالتها.

وكلّ هذه الأسباب التي ساقها الشّاعر زادت من ضجيج روحه ونبرة كلماته الحادّة، يقول: **"أصخ السمع أيها الصفي الصغير/ في ليال قريبة/ _أزمان بما تعدون_/ كنت سيد الأرض/ لا أرض كانت/ إلا غريقة/**

[1] بوسيدون - ويكيبيديا wiki › ar.wikipedia.org › بوسيدون

تحت وشاحي و أمواجي"، ففي "الصفي الصّغير" تحقيرٌ مغموسٌ بنبرةِ تحدٍّ، يؤكّد أنّها أيّام قلائل وستقلب الكفّة، ويرجع ثانيةً بتوجيه الخطاب لبوسيدون الحاكم، ويقول: أنّ سيطرتك المزعومة لا شيء قبالة غضب أوديسيوس الثائر، فاحذر من زفرة الغاضب؛ إذ سيشعل الأرض من تحت أقدامك، فإن لم تستجبْ فسيكون حتفك قادمًا لا محال. يقول: **"تزفر الحيتان/ أخرجت ترابا.. وقسيته بالنار/ غطيته بالسراخس/ وجعلتها مرتعا للديدان"**. فالثورة كالطّوفان لا تبقي ولا تذر، لكنّها حتمًا ستمنح الحياة للنشْء الطّالع، وستعم خيراتها في كلّ مكان. يقول: **"برياحي العليا طافت البذور/ برياحي العميقة/ جرت خيرات من محيط لبحر/ ومن بحر لمحيط"**. يومئذٍ سيثبت الحقّ، وتكون كلمة الفصل لأوديسيوس المتحدّث الرّسميّ بآهات الشّعب، حينها سيؤدّي الجميع منهم "كوستو عالم البحار" ولاء الطاعة للحقّ، فملك بوسيدون الأسطورة مزعوم مهزوم، وسيولّي أتباعه الدّبر خانعين وخائفين، خزايا ومحرومين. يقول: **"في محر ابي تخشع الصفي كوستو/ و ترنم بي الشعراء من نيبون إلى فينيسيا/.. تفرون من يابسة لبر/ محترقين/ وتصفون جلالتي بالقاتل"**. وهكذا فإنّ الشّاعر أراد التّميّز والخلود لإبداعه، بالإضافة إلى تجنّب المساءلة من ذوي السلطان، وتفادي بطشهم، من خلال توظيف الرمز والأسطورة.

قصيدة "من فوّهة المعنى" للشّاعر اليمنيّ. زياد القحم

بَكّر، وجفن الأمل غافي على جرح خام
بكّر، ودخل الحقيقة تحت خط الظلام
بكّر، ونور الغبش مسجون واهله نيام
وقال : حقي !!! وحقّه خيل ما له لجام
تموت ! لا هي تو افت ، لا ولا العدل قام
بكّر يقاضي صفير الريح وامسى حطام
وقال : حقي !! وهو لابس جروحه حزام
وفي خياله: عروسة حزن تسوى الهيام
أمسى وناره تصلي في فؤاده قيام
وهز جذع العدالة ، ظنها : يا سلام
وقال : حقي !! ولا حد قال : حقك.. تمام
ولا ... ولا ... لملم الشاعر همومه وحام
شرّق وغرّب ، وشرقه ضاع وسط الزحام
وقال : يا ريم ، ما عاد لي بصنعا مقام
و ابليس يغري صلاتي بالوصال الحرام
غلبت روحي أنا ، واشبعت بطني صيام
وقلت : حقي !!! وقالوا كلهم لي : كلاااام
بكّرت ، والغم ينصب في عروقي خيام
وخبت !!! لكن ، معي موعد أنا والغمام

بكّر، ولا زال قلبه في ظلام التعب
وداعي الفجر من حُمّى الحقيقة هرب
وغصون روحه بوسط النار كومة حطب
يهرب وتعلا الصواريخ: ما تمووت العرب
ولا انطفا في فؤاد الوقت هذا اللهب
قالوا : خطيرة ،، فقال : الموت فيها وجب
وفي عيونه : شجن فضة ، وحرقه ذهب
لا هو نساها ، ولا بخته سواها خطب
واصبح وشمسه تزيد انفاس صبره لغب
بتبلغه مأمن احلامه ، وتمطر رطب
ولا احدا قال: من خصمك ؟! و إيش السبب
في حب نهدة عليها دمع روحه سكب
ومغربه _ قبل إعلان النتيجة _ غرب
تعبت !!! والعدل يمنح ظالمي ما طلب
*"وهم يقولوا لنا : "من قال حقي غلب
وارويت قلبي عطش ، وامليت روحي نصب
في أول الصيف ضيعت "البلس"* والعنب
واطلقت من فوهة المعنى قصايد عجب
وفوقنا _ لا خلفنا العهد والوعد _ رب

الانزياح اللّفظي في قصيدة "من فوّهة المعنى" للشّاعر اليمنيّ. زياد القحم

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

الدّال جسمٌ وروحُه المدلول، وارتباطه به كارتباط الرّوح بالجسم، فما إن يُذكرُ الدّال إلّا ويتبادر إلى الذّهن مدلوله المتداول، وتبرز قدرة المبدع حينما يتجاوز هذا التّداول، من خلال توظيفه لبدائل لغويّة تتمرّد على النّسق في سياق يجتاز مألوفيّة العلاقة بين الطّرفين، متوخّيًا المفارقة التي تعني الخروج عن المألوف والخرق الدّلالي، وعليه فإنّ الانزياح اللّفظي هو مخالفة المعيار المتعارَف عليه، وهو عالم من الفرادة بحيث يوظف الشّاعر لغته على نحو خاص ويكسر الأنساق الدّلاليّة تحقيقًا لفتنة النّصّ ولذّته[1] ويقودها نحو الغموض؛ محقّقًا صدمةً لذيذةً في ذهن القارئ، توقظ مخيّلته، وتحفّزه على اكتشاف كنه الغرابة. وعليه فإنّ القارئ يُصاب بالدّهشة منذ قراءة العتبة الأولى "العنوان"، فالفوّهة بداية الشيء، وغالبًا ما تتعلّق بالبندقيّة أو البركان، ولكنّ الشّاعر قد تجاوز المدلول إلى غيره باختياره لفظ "المعنى"، ولو تأمّل القارئ قوله: **"الغم ينصب في عروقي خيام/ وأطلقت من فوّهة المعنى قصايد عجب"**؛ لتبيّن أنّ روح الشّاعر بركانٌ يغلي وبندقيّة تطلق ما في جعبتها من غمّ وألم. ويبدو أنّ هذا الانزياح يتوقّف على قدرة الشّاعر على الاختيار الدّقيق من قائمة البدائل اللغويّة؛ لتكثيف مستويات الدّلالة واقتناص وجوه التّأثير المؤسّسة على حيويّة الاختلاف وأشكال التّجاوز، لتحقيق قيم جماليّة تعتمد على فتنة اللّغة ووهج الدّلالة.

يقول: **"وجفن الأمل غافي على جرح خام، "ولا زال قلبه في ظلام التعــب"، "ونور الغبش مسجون وأهله نيام"، "وغصون روحه بوسط النار كومة حطب"**. تتوالى الانزياحاتُ في القصيدة لتُوَلِّدَ في ذهنِ المُتلقّي المفاجآتِ، والّتي تَحملُ في طيّاتِها صوَرًا شِعريّةً ذات طابَع جَماليّ يَتَّسِمُ ببعضِ السِّماتِ المُصاحِبةِ لهُ، كالابتكارِ، والجدّةِ، والنّضارةِ، والإثارةِ.

والمقاطع السّابقة حافلة بالكِناياتِ والاستعاراتِ، التّي تَندرجُ في مَصبِّ التّحوّلِ والانزياحِ، ففي **"وجفن الأمل غافي"** استعارة مكنيّة؛ إذ حذف الشّاعر المشبه به "العين" وكنّى عنه بشيء من لوازمه "الجفن". وهي كناية عن الغفلة واليأس. وفي "ظلام التّعب" مفاجأة للقارئ؛ إذ توقّعَ مضافًا إليه يتلاءمُ والمُضاف. كأن تأتي بَعدَ كلمةِ "ظلام" كلمة "اللّيل"، لكنّه تفاجأ من ورود المضافِ إليه "التّعب"، وهي كناية عن اشتداد الألم في وقت اللّيل وشدّة وطأته على نفسه. وفي "نور الغبش" تجاوز ملحوظ، وتضاد لذيذ صادم، إذ كيف يتناسب النّور مع الغبش؟ لقد أراد "عدم وضوح الرؤية مع التّيه". وكيف يتناسب النور مع السّجن

[1] العنبر، عبد الله: المناهج الأسلوبيّة والنّظريّات النّصّيّة، دراسات العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، مج43، ملحق4، 2016م، ص1814.

والنّوم؟ ذلك لأنّه كناية عن زيادة واتّساع رقعة التّخبّط، والغفلة، والحصار الروحيّ. وهنا تبرزُ الوظيفةُ الرّئيسة للانزياحِ؛ إذ يُحْدِث مفاجأةٍ، تُؤدّي بالمُتلقّي إلى الغِبطةِ والإمتاعِ، والإحساسِ بالأشياءِ إحساسًا مُتجدِّدًا لذيذًا.

وفي "غصون روحه" استعارة مكنيّة؛ إذ شبّه روحه بالشّجرة ذات الغصون وحذف المشبّه به وكنّى بشيء من لوازمه "غصون". ومثل هذه الانزياحات تُثري القصيدة وتُكسِبُها بهاء؛ ممّا يوحي بقدرة الشّاعر على صبغ صوره الفنّيّة بالانزياحات الجماليّة، ومن هنا فإنّ تقنيّة الانزياحِ مِنَ الظّواهرِ المُهمّةِ، وبخاصّةٍ في الدّراساتِ الأسلوبيّةِ الحديثة، الّتي تُدَرِّسُ النّصَّ الشّعريّ، على أنّهُ لغةٌ مُخالِفةٌ للمألوفِ العاديّ[1]، تتطلّب رفض المعنى المباشر، ومحاولة إشعال فتيل الذّهن وصولا إلى الدّلالات المستبطنة.

[1] ينظر: شتيوي، صالح: ظاهرة الانزياح الأسلوبيّ، مجلّة جامعة دمشق، المجلد 21، العدد (3+4)، 2005م، ص38.

قصيدة "هنا" للشّاعر الكويتيّ: سالم خالد الرميضي

هنا ذات يوم قد أمر مرورا ولكن حذاري أن تكون غرورا
ويسمع صوت الصمت فيَّ وقورا فلست بندمانٍ على ما قضيته
أمر على كل الوجوه مصافحاً وهل كان إتياني إليك عبورا
وأخفض صوتا كان أمس جهورا هنا كان لي ماض غرستُ بذوره
يرحب بي في الجالسين مهذبٌ وأسقيته روضاً يضوع زهورا
يشيِّد من لطف الكلام جسورا هنا رسمت روح المكان أناملي
يقول تفضل ضيفنا واسترح هنا وشيدت من نبض الزمان قصورا
لقد زادنا لألاء وجهك نورا هنا لو نساني الناس ليس يضرني
أنا الضيف! هل فعلاً يخاطبني أنا! فقد عشت دهراً لا أحب ظهورا
نعم فأنا وحدي الغريب حضورا هنا ربما الأشياء تذكر لمحتي
أسر بجوف الصدر غصة خافق تجيء كطيف مرها ليزورا
تجرع صدمات الزمان دهورا هنا ينتهي المشوار بعد اكتماله
تغلبت يا دهري علي مبارك لقد خلقت أزماننا لتدورا

شعريّة القلق في قصيدة "هنا" للشّاعر الكويتيّ: سالم خالد الرميضي

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

قد يكون عامل القلق رافدًا من روافد شعريّة النّص؛ فالشّاعر إذ تعتريه حالةٌ شعوريّة، فإنّه يكون مشحون الذّهن غائصًا في أعماق وعيه، فيستعيد ما اكتنز من ذكرياتٍ متباينةٍ، ويقوم بعمليّاتٍ من التّداعي والرّبط بين ما كانت عليه حياته وما ستؤول عليه في المستقبل، ذلك لأنّ الشّاعر غالبًا ما يتنبّأ بالآتي، وبهذا فإنّه يربط مشاعره وواقعه وظروفه ومستقبله بمشاعرَ وظروفٍ سالفة له، وهذا بحدّ ذاته يجعل الشّاعر يتأرجح كبندولٍ، فيتسلّل القلق إلى روحه ويطفو على معاني نصّه.

يشكّل وقوع الزّمن على نفس الرميضي سيمفونيَّةً تعلو وتيرتها وتهبط؛ إذ يحمل تناقضًا على المستوى العميق، لأنّه يكون واقعًا بين زمانين مختلفين: ماضٍ طافح بالذّكريات، ومستقبل مبهم غامض. يقول: **"هنا/ ذات يوم/ قد أمر مرورا/ وأخفض صوتا/ كان أمس جهورا"**؛ لذلك فإنّ هاجس التّوتر من الزَّمن سمةٌ بارزةٌ في قصيدة الرميضي؛ حيث بقي عالقًا في ذهنه طيلة القصيدة، ومردّ ذلك هو التّطوّر السّريع الذي يشهده واقعه؛ لذا فإنّ القصيدة شكلٌ مناسبٌ يتبلور فيه سرعة الزّمن، ويُرصد فيه اضّطراب الشّاعر وحضور معاناته، وفقده لكلّ معاني الوحدة والانسجام مع الواقع المعاش أو القلق من الآتي. يقول: **"أسر بجوف الصدر/ غصة خافق/ تجرع صدمات الزمان/ دهورا"**.

فالزّمن هو المحرّك الخفي لمشاعر الرميضي وتقلّباته الدّاخليّة. يقول: **"تغلبت يا دهري عليّ.. ولكن حذاري أن تكون/ غرورا"**؛ لذلك فإنّ الزّمن "نسيج حياتنا الداخليّة، الذي ينساب فيه كما تنساب المياه في مجرى النهر... وهكذا إيقاع واقعنا النّفسيّ، يركض عندما يكون غنيًّا حافلًا فيكرّ معه الزمن، ويحبو عندما يكون فقيرًا مجدبًا فيزحف معه الزمان الذي هو حبل يتجاذب به الحزن والفرح في القلب البشري[1]". يقول: **"هنا ربما الأشياء/ تذكر لمحتي/ تجيء كطيف مرها/ ليزورا"**؛ وعليه فقد أشار الرميضي إلى قلقه وتحوّله الذّاتي مع حركة الزمن؛ ومن هنا فقد شكّل الزمن في قصيدته عمادًا فنّيًّا ولغويًّا مهمًّا في البناء الشّعريّ ولا سيما في بناء الحدث وحركته، ورسم نفسيّة الشّاعر وتحديد مواقفه المختلفة[2]. وعلى الرّغم من أنّ التّغيّر سنةُ الحياة؛ إلّا أنّه يعدّ عنصرًا أساسيًا من عناصر الحركة، وحركة الزمن تحدث تغيرًا في طبيعة الشّاعر جسديًّا ونفسيًّا. يقول: **"هنا/ كان لي ماض/ غرستُ بذوره/ وأسقيته روضاً يضوع زهورا"**؛ وعليه فقد أحدث القلق أزمةً "في الإرادة وباليأس... وظهر نتيجة لشعور الضيق... وهو بمثابة ردّ

[1] شاهين، سمير: لحظة الأبديّة- دراسة الزمان في أدب القرن العشرين، المؤسسة العربية - بيروت، 1980م، ط1، ص15.

[2] ينظر: الزجاجي، باقر: ثنائية الاسترجاع والاستباق في البناء السردي لدى الطيب صالح روايتا موسم الهجرة إلى الشمال، وعرس الزين أنموذجًا، الجامعة المستنصرية، مجلة كلية التربية الأساسية، ع 19، ص81، 2014م، ص130.

فعل للنّشوة التّي كانت تملأ النّفوس..."[1]. يقول: **"هنا رسمتْ/ روح المكان أناملي/ وشيدت من نبض الزمان قصورا"**. ولقد ارتبطت ألفاظ الزّمن بالحالة الشّعوريَّة للرميضي؛ إذ شعر باغترابه في الوقت الراهن حينما قال: **"يرحب بي/ في الجالسين/ مهذبٌ/ يقول تفضل/ ضيفنا"**. بعدما كان هو صاحب المكان والزّمان؛ لذا فإنّه يتساءل في نفسه مستنكرًا **""أنا الضيف! هل فعلاً / يخاطبني أنا!/ نعم/ فأنا وحدي الغريب/ حضورا"**. ومن هنا فإنّ الشّاعر أراد أن يرجع به الزَّمن حيثُ طفولته أو شبابه؛ كي ينبش في ماضيه، ويستعيد طعم ذكرياته، ويعيش حالة لجوءٍ عاطفيّ وفكريّ؛ لإزاحة قبح الواقع في محاولة للتّشبّث بالنَّفْسِ. وخلق نوعًا من التّحدّي المغموس بالقلق كما في قوله: **"هنا ينتهي المشوار/ بعد اكتماله/ لقد خلقت أزماننا/ لتدورا"**.

وهنا فقد اتّصل الزّمن بوعي الشّاعر ووجدانه وخبرته الذّاتيّة؛ ويبدو أنّ تقديره للزّمن يختلف وفق حالته النّفسيّة، فقد يشعر بالنّشوة أو اللّحظة المشرقة التي تعادل العمر كلّه، وقد يشعر بالرّتابة والملل والضيق في أوقاتٍ طويلةٍ تمرّ خاويةً رتيبةً، فارغةً كأنّها عدم. إذن فالزمن نفسيًّا هو نتاج حركات أو تجارب الأفراد وهم فيه يختلفون، ويتوقّف على حركة الإنسان وخبرته الذاتيّة[2]، ومدى علاقته بمن حوله. يقول: **"هنا/ لو نساني الناس/ ليس يضرني/ فقد عشت/ دهراً لا أحب ظهورا"**.

إنّ انزياح لغة الرميضي عن المألوف قد أدخلها دائرة الشّعريّة، وتمثّل ذلك في توظيفه أسلوب التّقديم والتّأخير المطعّم بالاستعارة، كقوله: **"هنا رسمتْ/ روح المكان أناملي/ وشيدت من نبض الزمان قصورا"**، فقد قدّم المفعول به "روح المكان" على الفاعل "أناملي"؛ ليوحي بقلقه وتوتّره من تغير المكان بفعل الزّمن، ولقد وظّف الاستعارة في "روح المكان"، "نبض الزّمان". فهل للمكان روح؟ وهل للزّمان نبض؟ وفي إلصاق ياء المتكلّم في "أناملي" إيحاءً بالملكيّة والالتصاق بالمكان، وفي تكرار "هنا" إصرارٌ على إثبات الذّات حتّى اكتمال الحُلم رغم مرور الزّمن؛ لذا قال: **"هنا ينتهي المشوار/ بعد اكتماله/ لقد خلقت أزماننا/ لتدورا"**. علاوة على التزامه في تكرار حروف "الواو والراء وألف الإطلاق" في مثل: "**قصورا، لتدورا، حضورا، دهورا، غرورا...**" إيقاعٌ تنسجم إليه نفس القارئ، باعث إلى تجاوز القلق والعمل على إثبات الذّات، وإطلاق العنان للفكر والمداد.

[1] وهبه، مجدي، والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربيَّة في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، 1984م، ص297.
[2] ينظر: الصديقي، عبد اللطيف: الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر- بيروت، ط1، 1995م، ص119.

قصيدة "حَـانُـوتُ اليَـاسَـمِـيـن!!.." للشّاعر العراقيّ: سالم الغزولة

دُرْتُ في كُلِّ الطرقات..
انكسارُ الوقتِ يخذُلُنِي..
في كُلِّ مرةٍ تتلَّقَفُنِي هز ائمُ الروح..
أُفَتِّشُ في شقوقِ الجروح..
كُلُّ الدروبِ مُوصَدَةٌ..
أينَ أراكِ.. ؟
يا تُرَى مِنْ أيِّ النو افِذِ تَطُلِّينَ عليَّ.. ؟
خُطَايَ أنهكَهَا تزاحُمُ الوقتِ فَوْقَ مرافئ
الانتظار .. كِدْتُ أنسى مَنْ أنا..
أَبْحَثُ عَنْ نِسْيَانِي فيكِ!!..
قَلَّبْتُ تفاصيلَ الوُجُوه..
ملامحٌ أَكَلَتْهَا مناجلُ السنين..
السوقُ القديمُ يغزو رائحةَ الذاكرة..
أصواتُ الباعةِ تَتَعَالَى..
الناسُ منشغلونَ كُلٌّ يُفَتِّشُ عن رَمَقٍ مِنْ
حياة..
إلَّا أنا أُفَتِّشُ عن رَمَقي الأخيرِ فِيكِ..
بينَ الوجوهِ الضاحكة..
بينَ الأصواتِ الرخيمة..
بينَ الشتاتِ والتيهِ أُفَتِّشُ عنكِ..
بينَ الأرضِ والسماء..بينَ الصيفِ
والشتاء.. بينَ سنابلِ الحقولِ..
تأكلُ بيادرَ قمحِهَا..
عَصَافِيرُ السِنِين العِجَاف..
أُفَتِّشُ عنكِ..
بينَ كُلِّ الأسماءِ المُبَعْثَرَةِ هُنا وهُناك..
بَيْنَ الوَجَعِ والآه.. أُفَتِّشُ عنكِ..
وهُنَاك.. في الأُفُقِ السَّحِيق.

لَاحَ لِي مِنْ بعيدٍ اسمُكِ البريء.. اسمُكِ
النَّبِيّ.. ذاكَ الوَهَجُ الأُسْطُورِيّ..
شيءٌ ما بداخلي شدَّنِي إليهِ.. شَدَّنِي
إليْكِ.. تنفسَ القلب كُلَّ نبضاتُ السائرين
المنهكة..كُلُّ شيءٍ تلاشَى..
المارةُ.. الباعةُ.. الأصواتُ انسحبتْ صوبَ
انكسارِهَا..
ابتلعتْهَا ثقوبُ الطرقِ السوداء..
لا شيءَ فيهِ سِوَى لَهَفِي..ولوحةٍ لاحتْ مِنْ
بعيد.. ونبضٍ نَقَشَتْهُ يَدُ الملائكةِ بِرِفْق..
يَاسَمِين.. يَاسَمِين.. يَاسَمِين..
سافرتُ مِنَ العَيْنِ إلى العَيْن..
رحلتُ معَ نبضِ القَلْب..
ومازلتِ أَنْتِ في عَوَالِمِ الغيب..
يا تُرَى لماذا شَدَّنِي إليكِ الدَّرْب..!؟
يا تُرَى ما هذا السِّحْرُ الذي تحمِلُهُ حُرُوفُ
اسمِكِ..!؟
يَاسَمِين واحةٌ مِنْ نَسْجِ الهُدُوء..
يَاسَمِين شَامَةٌ في سَمَاوَاتِ الخُدُود..
يَاسَمِين أَنَامِلُ مِنْ وَهَجِ الوُجُود..
الوقتُ المَذْبُوحُ يَصِيحُ بينَ يَدَيْكِ..
يُوَدِّعُ عقاربَهُ المَجْرُوحَة..
لَمْسَةُ يَدِكِ الرَّقِيقَةِ..أطفأتْ ظَمَأَ العُمْر..
يَاسَمِين.. إليكِ وَحْدَكِ عَرَائسُ الكَلَام..
تَزُفُّهَا يَدٌ مِنْ عَطَشِ الأَقْلَام..
يَاسَمِين.. إليكِ وحدكِ..
وَحْدَكِ و أنتِ تُرَمِّمِينَ في الرُّوحِ ما تَبَقَّى..
مِنْ ابْتِسَامَاتِ العُمْرِ والأَحْلَام!!...

غِيَابُ الْحُضُوْرِ، وَحُضُوْرُ الْغِيَابِ

دراسة في قصيدة "حَـانُـوتُ اليَـاسَـمِـيـن!!.." للشّاعر العراقيّ: سالم الغزولة

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

الجسمُ في بَلَدٍ وَالرُّوحُ في بَلَدِ *** يَا وحشَةَ الرُّوحِ بَلْ يَا غُربَةَ الجَسَدِ[1]

تقف الدراسة الحاليّة عند جدليّة الحضور والغياب وتجليّاتها وتداعياتها الدلاليّة في قصيدة **"حَـانُـوتُ اليَـاسَـمِـيـن!!.." للشّاعر العراقيّ: سالم الغزولة**؛ إذ كشفت عن عالمٍ نفسيّ ينهض من أعماق التناقض؛ إذ تعدّ صورةً موازيةً للحالّة التي يعيشها العاشق الولهان، والحديث عن ثنائية الحضور والغياب يعني حديثًا عن توازي هاتين الظاهرتين، وسير طرفيهما جنبًا إلى جنب، ففي حياة كلّ إنسان يسير الخير والشر، والنور والظلام، والسعادة والشقاء؛ ممّا يقيم كثيرًا من مظاهر الحياة على الأضداد والمفارقات؛ إذ إنَّها "تولد فضاءً مائزًا للنصّ تجتمع فيه جملة علاقات... فتلقي هذه العلاقات على أكثر من محور، وتتصادم وتتقاطع وتتوازى فتغني النّص، وتعدد إمكانيَّات الدَّلالة فيه[2]".

ويحسن توظيف ثنائيتي الحضور والغياب في النّصوص الهادفة إلى تعرية الحياة الزائفة، التي لا تشبه دواخلنا. فحضور الشوق يكون نتيجةً لغياب الأحبّة. ويرجع وجود الحضور والغياب معًا إلى دلالةٍ واحدةٍ في المستوى العميقِ، وقد ينمّان عن عاطفةٍ واحدةٍ شكَّلت حضورهما معًا؛ لذا قال محمود درويش: "والأضدَّاد يجمعُهُم شراعٌ واحدُ[3]" وهنا يكمن دور القارئ "الذي من شأنه أن يعرفَ الأشياءَ على حقائقِها، ويتغلغل إلى دقائقِها، ويربأ بنفسِه عن مرتبةِ المقلّد الذي يجري مجرى الظاهر، ولا يعدو الذي يقع في أوّل الخاطر...[4]". ويبدو أنّ عاطفة "الشوق" هي التي ملأت وجدان الغزولة وشكّلت لديه ثنائيّتي" **غِيَابُ الْحُضُوْرِ، وَحُضُوْرُ الْغِيَابِ**".

ولقد تشكّل غياب الحضور لدى الغزولة في الحالة الأوّلى من القصيدة، حيث غياب الحبيبة، وحضور الجميع؛ لذلك عمّق لدى قرّائه الشّعور بـ "التّيه والضّياع" كما في قوله: "**دُرْتُ في كُلِّ الطرقات../كِدْتُ أنسى مَنْ أنا../ أَبْحَثُ عَنْ نِسْيَانِي فيكِ!!../ قَلَّبْتُ تفاصيلَ الوُجُوه../ ملامِحٌ أَكَلَتْهَا مناجلُ السنين.**". ويبدو أنّ كثرة ورود الأفعال في هذا القسم "درتُ، كدتُ، أبحثُ، قلّبتُ، أفتّشُ.." يوحي بفاعليّة الشّاعر وإيجابيّته، ومحاولته للخروج ممّا هو فيه، مع بحثه المستمرّ عن الحبيبة رغم شعوره بالضّياع. والقارئ لألفاظه كـ "الشّتات، شقوق، شدّني، أفتّش عنكِ (كرّرها خمس مرّات).." يتبيّن حجم المدّة الزّمانيّة

[1] ابن عبد ربّه صاحب كتاب (العِقد الفريد).

[2] ديوب، سمر: الثنائيَّات الضدّيَّة، منشورات الهيئة العامة السوريَّة للكتاب – دمشق، 2009، ص7.

[3] درويش، محمود: ديوان حصار لمدائح البحر، دار العودة – بيروت، 1994م، مج2، "رحلة المتنبي إلى مصر"، ص 114.

[4] الجرجاني، عبد القاهر (474هـ) : دلائل الإعجاز ، قرأه وعلق عليه : (أبو فهر) محمود محمد شاكر ، دار المدني – جدّة ، مكتبة الخانجي للنشر والطباعة والّتوزيع – القاهرة ،ط1 ، 1992م ، ص 171.

والمكانيّة التي قطعها الشّاعر؛ كي يصل إلى الحالة الثانية "حضور الغياب"، وهذا ما يتناسب مع تكرار صوت الشين، الذي يفيد صفة التّفشّي والانتشار والتّشتّت. يقول: **"بينَ الشتاتِ والتيهِ أُفَتِّشُ عنكِ../ بينَ الأرضِ والسماء../ بينَ الصيفِ والشتاء.."**؛ وهذا يؤكّد ذكاء الشّاعر في اختيار أصواته وألفاظه الدّالة بدقّة عن معانيه.

ومن روائع الشّاعر براعته في الانتقال من الحالة الأولى إلى الحالة الثانية، وهذا ما يُسمّى بـ "حسن التّخلّص"، مع إيحائه بمشقّة الوصول، وبُعد المسافة بينه وبين الحبيبة؛ إذ لجأ لتعويض الغياب، بحضورها في خياله. يقول: **"وهُنَاك.. في الأُفُقِ السَّحِيق../ لَاحَ لِي مِنْ بعيدٍ اسمُكِ البريء.."**. ولعلّ المفارقة بين الحالتين تثير القرّاء، وتفتح مكامن الشّعور لديهم؛ إذ كيف يغيب كلّ الحضور حول الشّاعر؟ وتحضر محبوبته (يَاسَمِين) رغم غيابها وبُعد المسافة بينهما؟ يقول: **"كُلُّ شيءٍ تلاشَى../ لا شيءَ فيهِ سِوَى لَهَفِي../ ونبضٍ نَقَشَتْهُ يَدُ.. يَاسَمِين.."**. هنا يستنزف الشّاعر أفكار القرّاء وتساؤلاتهم، فيجيب: **"يا تُرَى لماذا شَدَّنِي إليكِ الدَّرْب..!؟/ يَاسَمِين واحةٌ مِنْ نَسْجِ الهُدُوء../ يَاسَمِين شَامَةٌ في سَمَاوَاتِ الخُدُود../ يَاسَمِين أَنَامِلُ مِنْ وَهَجِ الوُجُود.."**. ولقد برزت الأسماء بشكلٍ واضح في الحالة الثانية؛ للدلالة على حالة الثبوت والاستقرار النّفسيّ عند تجلّي المحبوبة وحضور صفاتها؛ لذا كرّر اسمها، وكأنّه إيقاع عذب يترنّم به حبًّا وولهًا، ويبدو أنّ تشابه الفواصل في "الخدد، الوجود." زاد من هذا التّرنّم.

قصيدة "الآه" للشّاعرة المغربيّة: السعدية الهاشمي

سبابة الآه ...
أيها الناي المجروح
أيها اللحن المنساب
بين سبابة الآه
نغمك يعانق الروح
وفي سديم الليل الحالم
طيفا يلوح
شذاك يحكي
قصة العاشقين
يرسم جغر افية الألم
ويرقص على أوجاع الأنين
قرطاس وقلم
وحروف تسرد النهاية
قبل البداية
في محراب العشق
يبحث له عن حبيب
عن غائب
بين الوهج الملتهب
حين تأفل الشمس
أستنشف من فيك
معسول همس

يسافر على نمش النوارس المهاجرة
أغنية حصاد في خريف يحتضر
فما يبكيك
يبكيني
وما يشقيك
يدميني
كلانا نتقاسم الأقداح
ونستكين للوجع
كلما هزت أنسام الشوق ماض ولى
أقول أنت
وليس دونك إلا
منك ينساب الحنين
ينابيع ثكلى
فعلمني كيف ارقص
على وقع نمنماتك الحبلى
علمني كيف أنقر على طبول الفرح
أغنية العشق الأولى
علمني كيف احلق بلا أجنحة
وأولد بلا ألم
فهذا لي منك أولى

قصيدة "الآه" وصوت بوتشيللي[1]

إيغالٌ في الوجع والحبّ

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

ثمّة رابط بين قصيدة الشّاعرة المغربيّة: السّعديّة الهاشمي الموسومة بـ "سبابة الآه" وصوت مغنّي الأوبرا الإيطالي: أندريا آنجل بوتشيلي؛ إذ جمعا بين الوجع والحبّ، واتّخذا من إيقاع الوجع شعلةً للإبداع المفعّم بالحبّ والشوق؛ لذا تقول الهاشمي: **"أيها الناي المجروح/ أيها اللحن المنساب/.. نغمك يعانق الروح"**؛ فكثيرًا ما يثير لحن النّاي أوجاع الشّعراء، فبحّة النّاي تثير في روح الشّاعرة ذكرياتٍ موغلةً بالوجع والحبّ معًا، ويبدو أنّ صليل هذه الذّكريات يشتدّ في ساعات اللّيل الغارقة بالألم والهجر والوحدة والوله. تقول: **"وفي سديم الليل الحالم/ طيفا يلوح/ شذاك يحك/ قصة العاشقين/ يرسم جغر افية الألم"**؛ ويبدو أنّ اضطّراب المشاعر تزداد في مثل هذه الأوقات، ""**يرقص على أوجاع الأنين/ يبحث له عن حبيب/ عن غائب/ بين الوهج الملتهب/ حين تأفل الشمس"**، ومن هنا فإنّ هاجس الوحشة يعتري الشّاعرة ليلًا؛ لذا كثيرًا ما تطلق تنهيدات توحي بسخاء الوجع المشتعل في روحها؛ دون القدرة على إيقاف نزيفه، وكأنّ القارئ أمام إيقاعٍ يؤلّفه الحزن، ويؤديه الوجع. تقول: **"أغنية حصاد في خريف يحتضر/ فما يبكيك يبكيني/ وما يشقيك يدميني/.. نستكين للوجع/ كلما هزت أنسام الشوق ماض ولى/.. ينساب الحنين/ ينابيع ثكلى"**. ويمكن القول: إنّ كلّ هذا الشّوق والحنين قد دفع الشّاعرة إلى أن تجعل الوجع وقودًا تشعلُ فيه إبداعها. تقول: **"قرطاس وقلم/ وحروف تسرد النهاية/.. في محراب العشق/.. بين الوهج الملتهب/ أستنشف من فيك/ معسول همس"**. ودافعًا كي تتقبّل الحياة وتقبل على المستقبل بشغفٍ وأمل. تقول: **"فعلمني كيف ارقص/ على وقع نمنماتك الحبلى/ علمني كيف أنقر على طبول الفرح/ أغنية العشق الأولى/ علمني كيف احلق بلا أجنحة/ وأولد بلا ألم/ فهذا لي منك أولى"**. ولعلّ القارئ يلْحظ استبدال الشّاعرة إيقاع الوجع ومفرداته إلى إيقاع الأمل وتعبيرات المحبّة للحياة. ففي تكرار "علّمني" شغفٌ وإقبال عاشقة. وفي توازن الجمل وتماثل خواتيمها "الحبلى، الأُولى، أَوْلَى" إيقاعٌ موغلٌ في الوجع كوقود للحبّ والإبداع، تمامًا كصوت بوتشيلي المرهف والخارج من رحم معاناته كونه كفيف، فالجمال الرّوحي أشدّ تأثيرًا من الجمال العيني.

[1] أندريا آنجل بوتشيلي: مغني أوبرا إيطالي، وكاتب أغان، ومنتج تسجيلات، صوت بوتشيلي يجمع بين الجمال والوجع؛ فرغم أنه كفيف إلا أن صوته حقّق نجاحًا كبيرًا على مستوى العالم، فألمه ليس عائقًا لأن يحظى بجمال صوتيّ وشهرة عالميّة.

ثلاثيّة الشّاعرة المغربيّة: سعيدة عفيف

شَطَحاتْ/ بأفق عينيكَ..
حيث يشرق الوجد عادة، كان الإبحار..
بدءا وختاما/ وفي لجَّة لَهيبِي أدمنتُ
الاحتراق، كيما تزهر جذوتُك..
يحترق مني الحرف كلما اتسق
أنثر الرماد بردا وسلاما
كسماد بحنايا القلب..
لأخلد فيك مثل حبٍّ تعتَّق،
فلطالما أخذني إليك الحنين،
وعرَّج بي على فتون الألق..
لَم تعد ذاك الذي خايلني
ر اقصني/ وعلمني فنون العشق
وكنت ألقاه بأحلامي الخالية،
إنما ذلك الذي تنفضح نظر اته
من عينين جامدتين باردتين..
يضنيهما الأرق
ويسكرهما التوق الأبدي
للحرب.. للقتل.. للدمار..
لدم الضحايا..
ليس إذن غير دم الطاهرين،
يعطيك سر الخلود
فاعلم أنك عاشق مولّه من لغو ومن
ورق/ ومن فراغ سديمي
أنتهي إليه/ وأستعذب فيه الغرق..
والآن، بعيدا..
وقد خلوتُ منك،
تهيم الروح ولهى ..
طوحتها شطحات سكرى
من نشوة ونزق.. ومن عدم إلى عدم
من تفتق الْعناصر..
ومن بين شقوق العدمين يا ملاكي
وهنيهات الغيم والإشراق ..
حاق بنا همُّ الوجود،
وتولدت فينا معاني القلق
وبين هذا وذاك،
كنتُ وما أزال ملك يمينك
أنا الرّ اقصة دوما لا طربا،
بل جرحا/ ذبحا.. نزْفا.. حزنا
على مذبح الألم والشوق لك.

(يُرَاْودُهَا ويَرى.. وُدَّها فيُراودَ.. ها)

ثلاثيّة الشّاعرة المغربيّة: سعيدة عفيف

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

رمادٌ أنت في عيني بقايا من حريق ثار في دمنا ونام

فاروق جويدة

إنّ الشّاعرة المبدعة هي التي تقتطع من لحمها/ أفكارها ومشاعرها الخاصّة، وما هو زائد تتركه يتأرجح في فضاء النّصّ في عمليةٍ مؤلمة إلى أنّ تقدّم للقرّاء قصيدةً ماتعةً موجزةً برؤية ثلاثيّة الأبعاد؛ بحيث تعبّر عن فيض شعورها المتخبّط المتغاير بطريقةٍ مقتضبة مستساغة لهم. ومن هنا فإنّ هذا الخليط اللّذيذ من ثلاثيّة المشاعر قد أمتع القارئ وشحذ ذهنه للتّفاعل، كون أنّ بداية العلاقة العاطفيّة يتبادل فيها الطّرفان مشاعر الحبّ، وغالبًا ما يبدي الطرف الأوّل "العاشق" اهتمامًا بـ "المعشوقة"، وتشتعل جذوة الحبّ لديه. تقول: "**حيث يشرق الوجد عادة/ كان الإبحار.. بدءا/ ..تزهر جذوتُك../ وعرَّج بي على فتون الألق..**"، ولو توقّف القارئ على دلالة صوت الجيم في هذه المقطوعة "الوجد، جذوتك، وعرج" على الأقل؛ لتبيّنت دلالته التي تفيد معنى الزيادة وتأجّج العشق. فصوت الجيم يفيد معنى التّدفّق والجريان كقولك: "جاش الماء"[1]، وهذه حالة طبيعيّة متعارف عليها للعلاقة العاطفية في المرحلة الأولى "يُراودها". وفي المرحلة التّالية "يرى.. ودّها" يتجلّى شعور الاهتمام من قِبل "العاشقة"، وتبدأ مرحلة المراوغة المشوبة بإحساسها بالقلق والتّوتّر من لحظات الفراق، إلى جانب إدمان العشق وإبداء الاهتمام بتفاصيل "المعشوق" الذي يبادلها بالبرود والتّهرّب غالبًا، تقول: "**وفي لجَّة لَهيبِي أدمنتُ الاحتراق/ ..تنفضح نظراته/ من عينين جامدتين باردتين..**" ولعلّ هذا الجمود واللامبالاة يقابلهما وروحٌ تكابد العشق الموجع حدّ الوله. تقول: "**تهيم الروح ولهى/ طوحتها شطحات سكرى/ من نشوة ونزق/ .. بين شقوق العدمين يا ملاكي**"، وفي اجتماع صوتي: "الحاء، والهاء" في سياقٍ واحد؛ إيحاءٌ برحابة الوله، وبحبوحة الحبّ المتبوع بتنهداتٍ تخرج من أعماق "العاشقة"، ويبدو تمسّكها الشّديد به "يا ملاكي"؛ إذ أتبعتها بياء النسب، رغم نزقه وتهرّبه الذي دفعها لأن تقلق. تقول: "**حاق بنا همُّ الوجود/ وتولدت.. معاني القلق/ وبين هذا وذاك/ كنتُ وما أزال ملك يمينك**". إنّ العاشقة لا تنكر حبّها؛ إذ لازالت متمسّكةً به رغم تهرّبه، فكل لفظة من ألفاظ الحب مرهونةٌ بإخلاصها، ومن هنا فهي أكثر التصاقًا بواقعية الحبّ من الآخر، والأقدر في التّعبير عن إحساسها العميق المتّصل بسجن الحبِّ، وتقديس الأمور المشتركة بينهما[2]؛ وهذا ما جعلها تقول: "**لَم تعد ذاك الذي/**

[1] ينظر: عباس ، حسن : خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ،1998م، ص106.

[2] ينظر: عباس ، إحسان : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة_ الكويت ، 1978م ، ص194-196.

خايلني/ راقصني/ وعلمني/ فنون العشق". وهنا تبدأ المرحلة الثّالثة "يُراود.. ها" أي يتهرّب منها، وهنا يتّضح الاضطّراب النّفسيّ بشكلٍ كبير، ويدفعها إلى الإحساس بالوحدة والألم والحنين. تقول: "**يحترق مني الحرف/ أنثر الرماد/ كسماد بحنايا القلب../ أخذني إليك الحنين/ يضنيهما الأرق/ ويسكرهما التوق الأبدي للحرب.. لدم الضحايا.. ليس إذن غير دم الطاهرين**" فالأبرياء لا يموتون في الحرب فقط! وهنا اختلفت لغة الشّاعرة واتّضحت معاناتها؛ إذ وصفت ما مرّ به قلبها بحربٍ، خرجت منها ضحيّةً بريئةً، وفي الوقت نفسه هو "**عاشق مولّه من لغو ومن ورق/ ومن فراغ سديمي/ .. والآن، بعيدا../ وقد خلوتُ منك**"؛ إنّها أيقنت أنّ المراحل التي مرّت بها لم تكن سوى كذبة، وأنّ عشقه هشٌّ ضعيف، لقد كانت "مفتونةً بكلّ ما يقْطُر به فمُه، حتّى اكتشفتْ أن كلماته مجهولة النَّسَب[1]". ويبدو أنّ نفسيّة الشّاعرة "في المرحلة الثّالثة" قد أصبغت كلماتها وتعبيراتها بألوانٍ من الحزن والألم. تقول: "**أنا الرّاقصة دوما/ لا طربا/ بل جرحا/ ذبحا/ نزْفا/ حزنا**". وهذا يدلّ على إخلاص المرأة وحبّها الصّادق. ومن الجدير بالذّكر أنّ الشّاعرة قد طرقت موضوعًا معاصرًا، خاصّة مع تطوّر العلاقات الاجتماعيّة، وانفتاح التّواصل على العالم، ومن هنا فقد أولت اهتمامًا لذوات جنسها؛ إذ إنّها الأقدرُ على فهمِ المرأة، والتّعبيرِ عن مشاعرها ومشاغلها، ولم تكنْ بمعزلٍ عن الحياة الاجتماعيّة، وخصوصيّة العلاقات. وعليه فقد جاءت لغتها مشرَّبةً بالرّقةِ، ومخضبَةً بالعاطفةِ، ومغلفةً بالحسّ الأنثويّ النَّاعم، وثلاثيّتها منتقاةٌ من واقع العلاقات الهشّة السّائدة في هذا العصر، وركّزت على التّأثير العاطفي على القارئ، كونها تجازت التعبير عن الحب الجسديّ.

[1] زين، جلنار: مجموعة "صانع الظلال"، دار الآن ناشرون وموزّعون_ الأردن، ط1، 2015م.، ص12.

قصيدة "أبجدية الحلم ترضع شهرزاد" للشّاعرة العر اقيّة: سلوى حسين

ما بين سماء وأرض،
سباق أفكار تدخل
قشعريرة المسامات المتكورة
بشوق اللقاء.
فذاك الجوع
وذاك الصمت
يقضمان أضافر الحرمان
أمام لهابات الشموع
المتعددة الأطياف والأبعاد
ترسم بين نفحة وغفوة
تلك النافذة المرتجفة
بسعة الحلم،
تلتقط أنفاس من متاهات الكلام،
تتشح بلون الماء في أغوار الانتظار
عند بيادر الصمت،
تروي القوافي من تنور الروح
عساها تلبس نعل التخفي
بمقدار همستين تصحح خارطة التكوين.
تستعيد صدى صرخاتها
وتتمرد على تلال العشق
ترتشف ندى السكون
العالق بالفرح فوق أحجار التوبة.
يااااااااااا كفى أيتها الحروف الحافية
المغضوب عليها على غصن الحقيقة.
شهرزاد..
أنا أنتظر الرجفات
من النخاع الى النخاع
يذوب جليد الصمت،
فالشدة أودت
بمهج عصافيري العنيدة
برذاذ الحزن على بعد حلمين
عند سدرة الحلم،
كثيرة الرماد و أفراحها متقاطعة
مقطوعة تعاند المتاح عليها
تكسر الاقفال
بكل الاتجاهات لأمل
أرهقهه الحصار
من شقوق الحروف المرتعدة
وألف دخان يخنق صوتها
على ناصية الشروق.
طاقتي الصغرى فاضت ،
كيف أترجم البكاء
والوحدة تشق رحم الوجع.
فأقسمت بينابيع صمته
أن أكتب فردوسنا
بضوء شمعة من نبضه الشهي
عند ساعة الصفر قبل النبضة الاولى
بجليد صمته، أرتل أوجاع الليل،
ألبس خضرة الكلمات
كي ينبت الأمل الجميل
لأستكين بناره اللاهثة التي
أنضجتني شوقا فوق سرر الصبر
المحشو بالصمت
و أتلصص عطره
من أنفاس القناديل
كلما تزاحمت بوحوش الحنين.

الصَّمتُ فنٌّ عَظِيْمٌ مِنْ فُنُونِ الْكلَاْمِ[1]

دراسة في قصيدة "أبجدية الحلم ترضع شهرزاد" للشّاعرة العر اقيّة: سلوى حسين

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

القارئ لقصيدة سلوى حسين يتسلّل إليه خليطٌ من المشاعر التي تثقل كاهل الشّاعرة؛ إذ برزت في القصيدة فوضى شعوريّة عارمة، جمعت بين: الحزن، الخذلان، العشق، الوجع، الحنين وكلّها مغلّفة بصمتها أمام المجتمع، في حين أنّها تبوح بها على الورق، وهذا بحدّ ذاته يوقعها بين ثنائيّات ضدّيّة: "الأنا والآخر، الواقع والحُلم" المغموسة بلوعة الانتظار والقلق. تقول: "**ما بين سماء وأرض، سباق أفكار تدخل قشعريرة المسامات المتكورة بشوق اللقاء/ فذاك الجوع وذاك الصمت يقضمان أضافر الحرمان/.. بسعة الحلم تلتقط أنفاس من متاهات الكلام/ تتّشح بلون الماء في أغوار الانتظار عند بيادر الصمت**". يتّضح بُعد المسافة بين ما تريد وبين واقعها؛ لذا فقد وظّفت حُلُمها الذي جاء تعويضًا عن شُحِّ المرئيِّ، وجاءت قصيدتها تتضوّر حُلُمًا شهيًّا يراود مدادها. تقول: "**كي ينبت الأمل الجميل لأستكين بناره اللاهثة/ التي أنضجتني شوقًا/ فوق سرر الصبر المحشو بالصمت/ و أتلصّص عطره من أنفاس القناديل/ كلّما تزاحمت بوحوش الحنين**"؛ فحينما يشتدّ مناكفة صليل الحنين لتحقيق حلمها، وتغرق بتنهيداتها على معزوفة مشاعرها الصّاخبة، تتجرّع مرارات الصّمت والصّبر، وتقلّب قوافيها على لظى روحها، وتنزف تعبيراتها مانحةً صمتها ضجيجًا يوقظُ في جسد القصيدة حمّى الحنين. تقول: "**مقطوعة تعاند المتاح عليها تكسر الأقفال بكل الاتجاهات/ لأمل أرهقه الحصار من شقوق الحروف المرتعدة/ .. كيف أترجم البكاء والوحدة تشق رحم الوجع**". ولكي توحي الشّاعرة بحجم الأسى وتكالب الأوجاع على روحها، وتضع للقارئ أسباب صمتها المعلن، وبوحها المكتوب. تكثر من ألفاظ الجمع: "**الأقفال، الاتجاهات، شقوق، بوحوش، القناديل ،أنفاس، صرخاتها، أحجار ، أفكار** ..". ولقد وردت الأفعال المضارعة المسبوقة بتاء التّأنيث بكثرة في قصيدتها: "**ترسم، تدخل، تلتقط، تتشح، تروي، تصحح، تستعيد، ترتشف..**"؛ تأكيدًا على وحدانيّتها في مواجهة الأوجاع، وعلى شدّة الصّمت على روحها، ومدى حاجتها للبوح. ويبدو أنّ هذا العمق الدّلالي للألفاظ له تأثيرٌ نفسيّ على روح الشّاعرة؛ بحيث تسلّل خفيةً للقارئ، وجاءت ألفاظها سهلة واضحة لأنّ الشّاعرة في مرحلة إفراغ للمشاعر والبوح دون قيود؛ كلّ ذلك من شأنه أن يعمّق فكرة القصيدة بأنّ "صمت الشّاعرة هو ضجيج أفرغته على الورق، والصّمت فنّ بليغ من فنون البوح".

[1] مقولة لـ: وليم هينريت.

قصيدة "خَبِّر" للشّاعرة السّعوديّة: صباح فارسي

خبر الأمواج عني
رغم جرحي والتجني
.عشت وحدي بين أحزاني أغني
بلغ الأحلام عني
رغم همي والتمني
...كنت دوما عند ازهاري أمنّي
أين حظي؟
.تاه مني
أين سعدي؟
.غاب عني
والزوايا والمرايا
و انتصاري و انكساري

فرحيَ الهارب مني
ليت شعري
!أين ولّى
بعد صبحي
بعد سعدي
هاهنا دعني
وحيدةْ
رغم جرحي والتجني
رغم سهدي والتمني
رغم عني
قد أغني
قد أغني

بلاغةُ التّشديد والإضمار في قصيدة "خَبِّر" للشّاعرة السّعوديّة: صباح فارسي

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

ومُضمِراتِ أُمورٍ زادَهنّ، سنا... إضمارُهنّ، وتجري الخَيلُ بالضُّمُر[1]

البلاغة هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال؛ إذ تعتمد على دقّة اختيار الألفاظ والتعبيرات الموائمة لفكرة القصيدة العامّة، ولأحاسيس الشّاعرة؛ بشرط أن تكون الشّاعرة مدركة للجانب التّأثيريّ على نفوس القرّاء، وقادرة على التّشكيل الفنّيّ من حيث اختيار: الأصوات، التّراكيب، المعاني، فالبليغُ "إذا أَراد أَن يُنْشئَ قصيدةً .. فكَّر في أَجزائِها، ثم دعا إِليه من الأَلفاظ والأَساليب .. أكثرها اتصالًا بموضوعهِ. ثم أَقواها أثرًا في نفوس سامعيه وأروعَها جمالاً[2]". ومن هنا فقد جمعت فارسي بين القوّة والجمال في توظيف عدّة أساليب أدّت إلى بلاغة تعبيراتها منها: تشديد الحروف، وإضمار الضمير المخاطب والمتكلّم. تؤكّد فارسي على انفرادها بمعاناتها، وشدّة الهموم ووطأة الآلام على روحها، تقول: **"خبّر الأمواج عنّي/ رغم جرحي والتجنّي/ عشت وحدي بين أحزاني أغنّي/ بلغ الأحلام عنّي/ رغم همّي والتّمنّي"**. وهنا تخاطب روحًا أخرى؛ ظنًّا منها أنّها قد تشاركها أحزانها، وقد تُسمع الآخرين معاناتها. ويبدو تأكيدها على انفرادها بالهموم من إضمار ضمير المتكلّم العائد إليها في مثل: "عنّي، جرحي، عشتُ، وحدي، أحزاني، أغنّي، همّي"؛ ممّا يوحي بالتصاق الجروح بروحها ومعاناتها المستمرّة. وفي تشديد حرف النون مثلًا في مثل: "**أمنّي، منّي، عنّي، والتّمنّى، أغنّي، والتجنّي**"؛ إيحاءً رائعًا بأنّها تضمر ضعفها وأمانيها؛ وهذا بحدّ ذاته قد زاد من شدّتها على نفسها رغم أنينها واهتزازها الدّاخليّ المضطّرب؛ ممّا يناسب صورة رسم النّون (ن) "الصميميّة العميقة". فالتّشديد رمزٌ للضّيق والضغط والانفعال، وفي الإضمار رمزٌ لاستبطان الأنين والعناء. وعليه فالشّاعرة تُبدي (التّجلّد) خلاف ما تبطن (الأنين)؛ لذا فقد وردت في القصيدة الثنائيّات الضّدّيّة التي توحي باضطّرابها رغم شدّتها: **"غاب عنّي/ والزوايا والمرايا/ و انتصاري و انكساري"**. فالزّوايا لا تكشفها كمراياها الذّاتيّة الروحيّة، التي تُجلي عتماتها من خلال عكس ما تستبطنه على قصائدها فقد تكون مراياها قصائدها؛ لذا فهي دائمًا ما تشعر بالوحدة، وكثيرًا ما تتساءل: **"أين حظّي؟/ تاه منّي/ أين سعدي؟/.. أين ولّى/ هاهنا دعني/ وحيدةْ"**؛ وهنا تريد مَن يجيبها ويحدّد لها المكان الذي تكمن فيه السّعادة، إنّها تستأنسُ بكثرة التّساؤل، وتثير من خلاله فكر القارئ؛ ففي التّساؤل تحفيزٌ للإجابة، وفي الإضمار حذفٌ مثير للإكمال، وفي التّشديد إثارةٌ وتفاعل.

[1] أبو العلاء المعرّي

[2] الجارم، علي، وأمين، مصطفى: البلاغة الواضحة، جمعه وعلّق عليه: علي الشحود، المكتبة الالكترونيّة، ص10

قصيدة "لِمَ المفتاح" للشّاعر المغربيّ: الطاهر الكنيزي

هَذا الْمَساءُ الأرْجُوانيّ
الْعَواطِفِ وَالْمَعاطفِ
أَكْحَلُ العَيْنَيْنِ
يُلْبِسُني قَتامَةَ لَوْحَةٍ
ثَكْلى لِ"فانْغوخْ"
نَأْمَةً مِنْ نَبْضِيَ الْمَسْروقِ
والْمَهْروقِ فَوْقَ سَديرِ عُمْري
خَمْرَةً مِنْ دَنِّ أَشْجاني
نَجيعَ يَمامَةٍ سُحِطَتْ
عَلى رَكْحِ السَّحابْ..
و أنا كَراعٍ
يَسْتنيحُهُ نَوْحُ نايٍ عازِبٍ
أقْعى كَحُلْمٍ سائِبٍ
لِأَحوشَ قُطْعانَ الْغِيابْ..
لِخَطيئَتي كَمْ عَوْرَةٍ

عَرّى خَريفٌ هامِزٌ أَسْرارَها
فَتَساقَتِ الْأَسْحارُ كَبْوَتَها
سَأَتْرُكُها لِعُقْبانٍ
تُزاحِمُها ضِباعٌ
لَنْ أُسَجِّيَها وَسَوْأَتَها بِأعْذارٍ
وَلا حَتّى كَما فَعَلَ الْغُرابْ..
أنْسَلُّ مِنْ خَجَلي
وَ أفْضَحُ كُلَّ أَوْراقي
وَأُرَتّبُ ما بِأَعْماقي
وَلا أَعْوي
بآجامِ الطَّوى مِثْلُ الذئابْ..
كَأْسي
تُعَتِّقُ مِنْ بَواكيرِ الْحَنينِ سُلافَها
هَلاّ رَشَفْتِ لِتُغْرِقي تَرَفَ الْكُهولَةِ

لوحة فان غوخ ونصّ الكنيزي نوباتٌ من الوحدة والإلهام

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

النصُّ الشعريُّ بأشكالهِ وتحوُّلاتِهِ الفنيّةِ الّتي تساوقتْ والتّحوُّلَ العصريّ، هو مغامرةٌ فنيّة واشتغالٌ لغويٌّ يتناغمُ مع الإيقاع النّفسيّ لذات المبدع، كاشفًا عن الحسّ الجَماليّ في تصوير تلك اللوحات المنولوجيّة المعتمدة على إيقاعَ الأنسنةِ في تحريكِ المَوْجودات، مِن خلال التناسُقِ اللّونيّ مبنًى ومعنًى، ووِفقَ سِياقٍ حِسّيٍّ متبادل مُقترنٍ بالطّبيعةِ بكلّ موجوداتِها. ومن هنا فقد ارتأت الباحثة دراسة جماليّات نصّ اللوحة في قصيدة الكنيزي؛ إذ إنّه نصٌّ منفتحُ الفضاء على ماهيّة الحياة، مكثّفٌ دلاليّ، مُحقّقٌ مُتعةً روحيّةً، ومنفعةً فكريّةِ؛ ذلك لأنّ النّصّ الشعريّ لديه يعتمد على اللّغة وفنّ الريشة، وينسجم مع خبايا الذّات المنتجَة من جهة، ويتشابه إلى حدّ بعيد مع لوحة الفنان الهولندي: فان غوخ "ليلة مرصّعة بالنّجوم"، تلك اللّوحة التي ألهمت الكثيرين من الأدباء والفنّانين؛ إذ رسمها غوخ عام 1888م عندما كان يعاني من مرضٍ عقليّ، ولكنّها عبّرت عن افتتانه باللّيل وطبيعته الوادعة؛ إذ وجد به ما يخفّف من حدّة إحساسه بالوحدة والاكتئاب؛ وهذا تمامًا ما عبّر عنه الكنيزي في لوحته المكتوبة؛ إذ انسجم إحساسه بالفقد والحزن مع قتامة الليل. يقول: **"هَذا الْمَساءُ الأرْجُوانيّ/ الْعَواطِفِ وَالْمَعاطفِ/ أَكْحَلُ العَيْنَيْنِ/ يُلْبِسُني قَتامَةَ لَوْحَةٍ/ ثَكْلى لِ"فانْ غوخْ"/ نَأْمَةً مِنْ نَبْضِيَ الْمَسْروقِ/ والْمَهْروقِ فَوْقَ سَديرِ عُمْري/ خَمْرَةً مِنْ دَنّ أَشْجاني"**، فالشّاعر يستنزف مشاعره ليلًا؛ كي تكون وقودًا لتضيء عتمة روحه؛ إذ وظّف الألوان القاتمة "أرجواني، أكحل، قتامة، خمرة"؛ إيحاءً بمشاركة الطبيعة له، وتنفيسًا عن كرباته وأشجانه، كما فعل "غوخ"؛ الذي كان يجد في منظر السّماء والنّجوم اللامعة ما يخفّف به من وطأة آلامه ووحدته. ومن هنا فإنّ الشّاعر الكنيزي كالرّسّام "غوخ" قد أبدعا لوحتيهما بصبغاتٍ موحشة؛ ليصنعا لنفسيهما ولغيرهما ابتساماتٍ دافئةٍ. ويبدو أنّ الكنيزي في لوحته قد استباحه الوجع؛ إذ لم يكتفِ أن يُشغل حاسّة البصر لدى قارئه؛ ليتبيّن قتامة أوجاعه، بل أشغل حاسّة السّمع كذلك؛ ليسمعه أنين مشاعره المتفاقمة ليلًا. يقول: **"أنا كَراعٍ/ يَسْتنيحُهُ نَوْحُ نايٍ عازِبٍ/ أقْعى كَحُلْمٍ سائِبٍ/ لِأَحوشَ قُطْعانَ الْغِيابْ.."**، وممّا زاد من جماليّة هذا المقطع هو توظيفه للاستعارة المكنيّة: فالنّاي عازبٌ وينوح ويستنيح، والحلم سائب، وللغياب قطعان تُحاش؛ إذ يبدو أنّ الغرض منها تجسيمُ الحزن والغياب والأرق، وفي ذلك ثقلٌ على روح الشّاعر، وتأكيدٌ على مشاعره القاتمة الموجعة والتي تمزّق قلبه. ولقد استعان بأسماء حيوانات جارحة أو ماكرة أو مصدر شؤم كـ: **"لِعُقْبانٍ/ ضِباعٌ/ الْغُرابْ/ الذئابْ"**؛ ليؤكّد أنّ الأوجاع أشكالٌ وألوان. لكنّه في الختام يوقن أنّ آلامه كلّها لا قيمة لها مع تقدّمه بالسّن، إنّه لا يبال إن انكشف سرّه وبانت آلامه على

جسده، إذ لم يبق في الحياة متّسع. يقول: **"عَرّى خَريفٌ هامِزٌ أَسْرارَها/.. أنْسَلُّ مِنْ خَجَلي/ وَ أفْضَحُ كُلَّ أَوْراقي/ وَأُرَتِّبُ ما بِأَعْماقي/ .. كَأْس/ تُعَتِّقُ مِنْ بَواكيرِ الْحَنينِ سُلافَها". ومن هنا يمكن القول: إنّ قصيدة الكنيزي قصيدة بصريّة بامتياز، وقد يُطلق عليها "نصّ اللوحة"؛ إذ حاول الكنيزي** _من خلال التّعبير بالصّورة البصريّة_ أن يستعيض عن مبدأ التّعبير بالصّورة اللّفظيّة؛ لذا لم يعد المعروض نصًّا فقط. بل هو إلى جانب النّص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة "صورة، رسم، ألوان، صوت" تحملها مقصدية منتج الخطاب[1].

[1] ينظر: بن حميد، رضا: الخطاب الشعري الحديث، مجلة فصول_ مصر، مجلد 15، عدد1، 1996م، ص103.

قصيدة "ظمئتُ" للشّاعر الإماراتي: طلال الجنيبي

ظمئتُ وظلَّ الماءُ في الكفِّ باقياً فلم يجدِني أني توسلتُ ساقيا
وقارورةُ الأوجاع عاثتْ فما ارتضتْ بأنْ تحتسي الذّكرى وكنتُ الملاقيا
زجاجةُ ذاكَ الظلمِ أدمت صبابتي فباتتْ جروحُ الشامِ تنعى عر اقيا
سألتُ عن الأحبابِ ماذا جرى لهمْ وكيفَ خبا وجدٌ وكم كانَ ر اقيا
وكم كانَ لونُ الوقتِ منهمْ مطرّزاً بخيطٍ من الأحلامِ حاكَ التلاقيا
وكيفَ أصابَ البعدُ قربا سما بهِ مدادٌ منَ الإحساسِ ألفى شقائيا
وكيفَ هبوب الروحِ أصغى لعاذلٍ توهمَ حتى نالَ ما باتَ لاقيا
ولما استدارَ الشوقُ من خلفِ عزّتي لمحتُ دموعَ الأمسِ تخفي المآقيا
تحدّرتِ الآهاتُ من وجنةِ الهوى وتاهَ خيالٌ كانَ كالذكرِ ساريا
رأيتُ انسكابَ الحزنِ من ظهرِ لهفتي تمادى بها طعمٌ فجافى مذاقيا
كأنَّ دمي حرْطوى وجهَ فرحةٍ سَرَتْ حيث لم يبلغ حنيني سر ابيا
فعادَ به صوتُ الحنينِ لأصلهِ فكانَ رجوعا ممسكا في خناقيا
سلاماً على من كانَ دوما يريحنا بلقياهُ حتى باتَ للروحِ و اقيا
سلاماً عليهِ كلما اشتاقَ عاشقٌ وبردًا على منْ كانَ خلاً مؤاخيا
ظمئتُ وسالَ الماءُ فابتلّ خافقٌ وعدتُ إلى ذاتي ليسرى بر اقيا
ويعرُجَ حتى يلتقي أصلَ صولةٍ يخفُّ بها وطءٌ ليجري سباقيا
ليعلمَ أهلُ الأمسِ أني سراجهمْ ويصحبُ أهلُ اليومِ ركبَ انطلاقيا
وترتحلُ الذّكرى بأحضانِ غيمةٍ تسافرُ حيثُ الفكرُ يهوى سياقيا
أهيمُ على قلبي وطيبيَّ رايتي فلم أرَ مثل الخير للقلبِ و اقيا
حنيني إلى الإحسان ينجي مواجعي لأمنعَ عني في الحياةِ احتر اقيا

جَمَالِيّات الْهَنْدَسَةِ الإيْقَاعِيّة في يائيّة[1] الشّاعر الإماراتي: طلال الجنيبي

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

تكمن أهميّة الموسيقى في الشّعر من خلال دورها في تفجير الطّاقة الدّلاليّة، وقدرتها في الكشف عن طبيعة المشاعر التي تعتلج وجدان الشاعر؛ إذ تسهم إسهاماً فاعلاً في خلق الجوّ النّفسيّ الذي يرسم الصّورة الشّعريّة ويعبّر عمّا تحمله التّجربة الشّعريّة وما تفرزه من انفعالاتٍ وخواطر، تحدّد البحر الذي ينظم عليه، وتقرّر مدى ضرورة القافية ونوعها.

إنّ تجربة الجنيبي الصّوفيّة وإحساسه بالفقد ومرجعيته الثّقافيّة، لها دورٌ كبيرٌ في بناء واختيار صورةً إيقاعيّةً صادقةً عن إبداعه؛ لينطلق منها وتكون رافدًا من روافد شعريّة نصّه؛ فالشّاعر عندما تعتريه حالةٌ شعوريةٌ، يكون مشحون الذّهن غائصًا في أعماق وعيه؛ يستعيد ما اكتنز في ذاكرته من تجارب كانت مصدرًا لإيقاع الفرح أو الترح؛ لذا كان الاهتمام منصبًّا -في قصيدة "ظمئتُ"_ بالبعد الإيقاعي بوصفه عنصرًا واضحًا وملمحًا مميّزًا لشعريّة القصيدة، على مستوى الإنتاج والدلالة والأثر الجمالي.

تبدو قصيدة الجنيبي للوهلة الأولى أنّها قصيدة غزليّة؛ إذ ترجم الشّاعر فيها لوعات الفراق وَوَحْشَةَ البَيْنِ، لكن هيهات أن تكون كذلك، فالمعاني الرابضة وراء بنيتها الإيقاعيّة أعمق من أن تُفْهَمَ مباشرةً دون عناء، لأنّ شعر المتصوّفة يُفهم بقولبة الظّاهر، فإن كان المتصوّف يصطنع الحبّ الإنساني كأداةٍ للتّعبير عن الحبّ الإلهي الذي يجسّد فراق الذّات المحبّة عن ذات المحبوب وغيابها عنه، إلّا أنّ الجنيبي اصطنع موضع الحنين إلى الأحباب والخلّان، وهذا موضوع يشغل حيّزًا ملفتًا في القصيدة الصّوفيّة العربيّة المعاصرة؛ إذ يتميّز فيها الشّاعر برهافة الإحساس، وبمشاعر الفقد والحزن، وعجزه الواضح عن محاولة مدّ جسور التّواصل التي انقطعت لسبب من الأسباب، وانقطع معها الأمل[2].

ولأنَّ الصّورة الإيقاعيَّة ذات وترين متلازمين يعزفان معًا في سيمفونيَّة واحدة هي مشاعر المبدع وعاطفته، وهما وترٌ خارجيّ يتجلى من خلال النَّغم الصوتي المتمثّل في الوزن والقافيَّة، ووترٌ داخليّ يتجلّى من خلال بنيّات متعدّدة ونامية يضُمّها التّكرار والتّوازي؛ إذ تبيّن بعد تحليل قصيدة "ظمئتُ" إيقاعياً (داخلياً، خارجياً) ذلك الثراء والزخم الإيقاعي الذي تفيض به، فكان الخيرُ في دراسة المستوى الإيقاعي للقصيدة،

[1] اصطلح النّقّاد منذ القدم تسمية القصيدة حسب حرف رويها كـ "لاميّة الشّنفرى" و"سينيّة البحتري"؛ لذا أطلقت الباحثة على قصيدة "ظمئتُ" للجنيبي اسم "اليائيّة"؛ فمستواها الفنّي يقارب مستوى يائيّة قيس بن الملوّح، ويائيّة مالك ابن الريب، وتعدّ هذه الطريقة هي الأصل، لأنها أقرب إلى روح الشعر، لما تحمله من إشارة صوتيّة، تتماشى مع الصّياغة الشّعريّة.

[2] ينظر: مومني، قاسم: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر_ القاهرة، 1982م، ص202.

والكشف عن جماليّاته ودلالاته. لكن كيف تجسّدت جماليّات الإيقاع في قصيدة الجنيبي؟ وإلى أيّ مدى انسجم الإيقاع مع الجوّ العامّ للقصيدة، والحالة الشّعوريّة للشّاعر؟

أولاً_ الإيقاع الخارجيّ:

تتشكّل الموسيقى الخارجيَّة بتلاحم الأوزان والقوافي التي تضفي على القصيدة انسجامًا نغميًّا متميّزًا، ومن هنا فإنّ الإيقاع الخارجي يتمثّل بـ: 1. الوزن: فهو عبارةٌ عن مجموعةٍ من التّفعيلات التي يتألّف منها البيت، بكيفيّة معيّنة، وترتيبٍ معيّن[1]. يقول الجنيبي:

ظمئتُ وظلَّ الماءُ في الكفِّ باقياً فلم يجدِني أني توسلتُ ساقيا

ب - ب// ب - - -// ب - - //ب - ب - ب - - -// ب - - // ب - - -// ب - ب -

فعول// مفاعيلن// فعولن//مفاعِلن فعولن// مفاعيلن// فعولن// مفاعِلن

تسير القصيدة على إيقاعات وتدفقات البحر الطويل وهو أعرق البحور وأقدمها، يتكوّن من ثمانية أجزاء يتكرّر فيها المقطعان فعولن ب - -، مفاعيلن ب - - -. ولطول إيقاع البحر الطويل فإنّه يتناسب مع إمكانات الخطاب القصصي، واستعراض الذّكريات، ومشاعر الحزن والفراق والشّوق؛ فمساحة السّطر الشّعريّ في البحر الطويل قد تستوعب جلّ هذه الأغراض التي وُجدت حقًّا في قصيدة "ظمئتُ".

وقارورةُ الأوجاع عاثتْ فما ارتضتْ بأنْ تحتسي الذّكرى وكنتُ الملاقيا

لقد تجلّى القبض في تفعيلة "فعولن"؛ إذ وردت مقبوضة (22) مرّةً لتصبح "فعول"، بينما وردت سليمة "فعولن" (58) مرّةً؛ ويبدو أنّ غلبة التفعيلات السّالمة في الحشو إيحاءً بحضور ذهن الشّاعر أثناء نظم قصيدته، وسلامة ذائقته المائزة، وقدرته على الالتزام بالنّظام الجماليّ العامّ لقصيدته رغم أنّ مقامها يستدعي اضطّراب النّفس وتشتّت الذّهن؛ ورغم أنّ موضوعه هو التّعبير عن لحظات الفراق لكنّه واجه الحياة بنفسٍ راضية؛ وعزّى روحه باستدعاء الذكريات، والتّأسّف على الماضي.

ظمئتُ وسالَ الماءُ فابتلّ خافقٌ وعدتُ إلى ذاتي ليسرى بر اقيا

2. القافية: هي تلك "الفواصل الموسيقيّة، يتوقّع السامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فتراتٍ زمنيّةٍ منتظمةٍ، وبعدد معيّن من المقاطع ذات نظامٍ خاصّ، يسمى الوزن[2]"، ومثال على قافية قصيدة "ظمئتُ": "**ساقيا، راقيا، لاقيا، قائيا**..."؛ إذ إنّها بمثابة الضّابط الإيقاعيّ للقصيدة، بالإضافة إلى أنّها تقدّم دورًا فاعلًا في التّشكيل الدّلالي، حتى تكتسب رصانةً خارج إمكانيّة استبدالها بما

[1] ينظر: بحراوي، سيّد: العروض وايقاع الشعر العربي: "محاولات لإنتاج معرفة علمية"، الهيئة المصرية للكتاب، 1993م، ص35.

[2] أنيس، إبراهيم: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952م، ط2، ص244.

يمكن أن يقابلها صوتيًّا[1]. ويبدو أن صوت القاف هو الأكثر ورودًا في القافية؛ فهو صوت شديد مجهور، يصفه الأرسوزي بأنّه: (للمقاومة). وكلا الوصفين يفضيان به إلى أحاسيس لمسيّة من القساوة والصّلابة والشّدّة، يقول:

حنيني إلى الإحسان ينجي مواجعي لأمنعَ عني في الحياةِ احتراقيا

فالكلمات التي تحتوي على صوت القاف تدل على: الشّدّة وقوّة التّحمّل لدى الشّاعر وفعاليّته عن طريق مقاومة الشّوق بكتابة هذه القصيدة "**مدادٌ منَ الإحساسِ ألفى شقائيا**"، كما يدل صوت القاف على يباس شعور الأحبّة الذين فارقوه مع شدّة جفائهم[2]، والحقيقة أنّ صوت القاف قد قدّم من الإيماءات الشّعوريّة للشّاعر، والإيماءات الدّلاليّة للقارئ؛ ليحصل كلّ منهما على لذّته في الكتابة والقراءة على وجه الترتيب. يقول:

وكم كانَ لونُ الوقتِ منهمْ مطرّزاً بخيطٍ من الأحلامِ حاكَ التلاقيا
وكيفَ أصابَ البعدُ قربا سما بهِ مدادٌ منَ الإحساسِ ألفى شقائيا

يستنكر الشّاعر جفاءهم، ويبغض قلاهم عنه، رغم أنّهم كانوا بالنّسبة له أقرب من حبل الوريد. ومن هنا فإنّ قافية الجنيبي قد أدّت دورين هامّين هما: إيقاعيّ ودلاليّ، فالقافية تعطي للقصيدة بُعدًا من التّناسق والتّماثل، وتضفي على القصيدة طابع الانتظام النّفسيّ والزمنيّ[3] .

3. حرف الروي: هو آخر حرف مكرّر من القافية، وهو الذي تُبنى عليه القصيدة ويتكرّر في آخر أبياتها موصولاً إما باللين أو الهاء أو ساكناً[4]"، وهناك علاقة تربط حروف الرويّ "الياء المُدّيّة المشبّعة بحرف المدّ الألف" بموضوع القصيدة[5]"، ممّا يجسّد رؤية الشّاعر من خلال رويه في قصيدته[6]". ولقد تكّرر صوت الياء (20) رويا، وفي المتن (58) مرّةً؛ ممّا أسهم في هيمنة الإحساس بالفقد والشّوق، ولأنّه صوتٌ صائت واسع الانفجار مجهور، ويُحدث اندفاعًا في تيار الهواء الخارج من الفم؛ ممّا أكسب القصيدة إيقاعًا شديدًا يوحي بشدّة البين على روح الشّاعر رغم تظاهره بالقّوة، فخلف كلّ تلك القّوة التي اتّضحت بتوظيف التّفعيلات الكاملة وصوت القاف في القافية وهنٌ شديد وحاجةٌ للجهر بفجيعة القلى، ويبدو أنّ

[1] ينظر: أوقاش، فايزة: الإيقاع بين الثبات والتحول في شعر يوسف وغليسي تغريبة جعفر الطيار أنموذجًا، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري تيزي وزو_ الجزائر، ص57.

[2] ينظر: عباس، حسن: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ،1998م، ص142-143.

[3] ينظر: أدونيس، أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الآداب_ بيروت، 1989م، ط2، ص13.

[4] يوسف، حسن عبد الجليل: علم القافية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2005م، ص11.

[5] هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، د.ط ، 2001م : ص 470.

[6] السّدّ، نور الدين: المكونات الشعرية في يائية مالك بن الريب، مج. اللغة والأدب_ الجزائر ،ع 14 1999/12م ، ص34.

الحركة الطويلة "الألف" التي تتبع صوت الياء ساهمت في نقل الشّعور من الشّاعر إلى القارئ، وفي القافية المطلقة رغبةٌ ملحّةٌ في محاولة الشّاعر تجاوز إحساسه بالفجيعة، وفي الإطلاق ومدّ الصّوت بالألف رغبةٌ في التخفيف من وطأة التّأوّه الموجع عن طريق بثّ شكواه إلى القارئ والتّأثير فيه بنقل الإحساس إليه؛ وعليه فإنّ ذلك النّسق المكرّر من الأصوات في قافية الجنيبي قد أحدث إيقاعًا نغميًّا أثّر في روح القارئ، وعمّق إحساسه وفكره بهذا الإيقاع[1].

ثانيًا_ الإيقاع الداخلي:

لقد ارتبط التّشكيل الإيقاعيّ الداخليّ في الشّعر المعاصر بالواقع الذي يحياه الشّاعر؛ الأمر الذي جعل الجنيبي يتخيّر إيقاعه تخيّراً نابعاً من صميم تجربته الفنّيّة في علاقتها المزدوجة بين الذّات والواقع، وهذا يعني أنّ صدق معاناته وقوّة موهبته هما المناخ الذي يمكن أن يحوّل الإيقاع الداخليّ في قصيدته إلى موجاتٍ متدافقةٍ ومتناغمةٍ ضمن حركةٍ دلاليّةٍ منسجمةٍ مانحة المتلقي الإحساس بوجود إيقاعٍ شعريّ خاصّ لنصّ شعريّ خاصّ؛ ومن هنا كان لا بدّ أن نبحث عن دور الإيقاع الداخلي المميّز عن الإيقاع الخارجيّ[2]، ويبدو أنّ "اختيار الكلمات وترتيبها، والمواءمة بين الكلمات و المعاني التي تدل عليها[3]" يقع ضمن الإيقاع الداخلي، وعليه "لا يمكن بأيّ حالٍ من الأحوال أن تكون للأصوات المفردة معانٍ بذاتها، ولكنّها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السّياق الذي يصبغها بلونه[4]". ومن ذلك صوت الحاء الذي تكرّر "29" مرّةً؛ ليوحي بفيض الأحاسيس وعُصارة من عواطف الحب والحنين، ومثال ذلك "**حنيني، الحياةِ، احترِ اقيا، وترتحلُ، بأحضانِ، يريحنا، الحنينِ، الروحِ، الإحساسِ، الأحلامِ، جروحُ، الأحبابِ...**" فالحاء أغنى الأصوات عاطفة وأكثرها حرارة، وأقدرها على التّعبير عن خلجات القلب ورعشاته. وبحّته الحائية المعبّرة عن معاني تلك الكلمات؛ ممّا جعل القصيدة تبدو كواحةٍ عاطفيّةٍ ظليلةٍ لهذه المعاني من الرّقة وحكايات الحبّ[5]".

ولتحقيق الغموض الدّلاليّ والتّناغم الصّوتي وظّف الشّاعر الجناس، وهو أقرب النّمطيات إلى النّاحية الصّوتيّة الخالصة[6]؛ إذ إنّه "تشابه اللّفظين في النّطق مع اختلافهما في المعنى[1]"؛ والحقيقة أنّ القصيدة

[1] ينظر: يوسف، حسن عبد الجليل: علم القافية ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 2005م، ص3

[2] ينظر: الطرابلسي، محمد الهادي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، د ط، 1981، ص 21. 21

[3] حسين، محمد، ومحمد، حسن: دراسات في النص الشعري، دار الوفاء_ الاسكندرية، ط1، 2000م، ص 13.

[4] الضالع، محمد صالح: الأسلوبية الضوئية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2002، ص 30.

[5] ينظر: عباس، حسن: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها، "مرجع سابق"، ص180.

[6] ينظر: عبد المطلب، محمد: البلاغة الأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون_ بيروت، ط1، 1994م، ص293

تزخر بهذا النّوع من الإيقاع الداخليّ، ومثال ذلك "**باقياً وساقيا**"، "**اشتاقَ وعاشقٌ**"، "**قلبي وطيبي**". كما وظّف الشّاعر ردّ العجز على الصّدر في البيت التّاسع عشر. والتّكرار في الأساليب كما في البيتين السّادس والسّابع؛ وعليه فإنّ هذا التّكرار للأصوات والألفاظ والتّراكيب شأنه أن يُكسب السّياق العام حيويّة؛ لاحتوائه على طاقةٍ جماليّةٍ وفنيّةٍ، يشكّلها الشّاعر على شاكلةٍ متميّزةٍ ومتفردةٍ، تجعل النّصّ الشّعريّ مشحونًا بطاقةٍ موسيقيّةٍ، فكلّ هذه العناصر تتفاعل ضمن نسيجٍ واحدٍ؛ لتشكّل للقارئ نمطًا موسيقيًّا يتوافق ومشاعر الشّاعر وأحاسيسه، فتعكس رؤاه وتطلّعاته، وتبيّن مخاوفه وتُظهر تجربته الشّعريّة بصورةٍ صادقةٍ. ومن هنا فإنّ الإيقاع بنوعيه: "الخارجي، والدّاخليّ" قد خضع خضوعاً مباشراً للحالة النفسيّة والشّعوريّة التي يصدر عنها الشاعر[2]؛ بحيث تناغمت تناغماً منسجماً وعبَّرت بشدّةٍ عن أحاسيسَ الشّاعر وخلجاته الدّفينة.

إنّ مجمل أبيات الجنيبي تعكس تجربته الزّهديّة التي عبّر فيها عمّا يعتلج روحه من حبٍّ وجمالٍ وقيمٍ أخلاقيّةٍ ومعرفةٍ ومقاماتٍ وأحوالٍ يتدرّج فيها السّالك لبلوغ مرتبة الكشف؛ لذا تمتّعت قصيدة الجنيبي بإيقاعٍ داخليٍّ تهتزّ له النّفس، وتطرب لأصواته النّغميّة المتباينة، وتجيش الرّوح بألحانهِ الشّجيّة، فكانت أبياته شدواً حزيناً تلذّ لسماعه النّفس المرهفة الذّوّاقة.

[1] الهاشمي، أحمد: جواهر البلاغة، ضبط: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية_ بيروت، 2003م، ص329

[2] ينظر: إسماعيل، عز الدين: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره، دار العودة_ بيروت، ط3، 1981، ص 63

قصيدة "خماسيّات الوجد" للشّاعر الجزائريّ: عاشور بوكلوة

الوجدُ لي والشوقُ يسأل ما لها؟ والقلبُ ما بين الجوانح قالها
والوصلُ لاح على المفارقِ برقُه فمشى على شغفٍ يشدّ رحالها
عَجِلٌ وما حضنُ المليحة غايتي في البال أفكار تجرّ حبالها
لاحت بطرف العين رحت مجاملا فتمنّعتْ بدلالِ زهوٍ طالها
ودنت مكابرةً تساومُ فرحتي والرغبة العمياء تربك حالها
أعطى الجمالُ جمالَه ثم اختفى كي لا يقارع في البهاء جمالها
قدٌّ كغصن البان يعبق بالشذا من ذا يقاوم في الهوى إقبالها
عينٌ كنور الله يبرق ومضها فيُغيثُ قلبا قد شكا أفعالها
شفةٌ بلون الزهر تبهج ثغرها وفم بشكل القلب يرسم فالها
ريقٌ بملء الروح يرشفه المدى في نشوة لا يرغب استعجالها
حشدتْ لها الأعماقُ كل حشاشة وسعت توسع في الغرام خيالها
جاءتْ وراحت، ثم جاءت ترتوي والوقت في قلق يسابق حالها
قلتُ اقصري قد صار قلبي مجهدا والهجر يرمي في الفؤاد نبالها
بَرِّدْ هواي بنار صبّ قد ذوت في الحين تذكي في الحشا أهوالها
ما كنتُ أُنصف قبل وصلك لوعتي كابدت في البعد الطويل وبالها
لا تجزعنّ فأنتِ أجملُ في الحشا من وردةٍ زاد الربيعُ كمالها
أقسمتُ بالأشواق ألا أرعوي حتى أوطّن في الشغاف نصالها
فلقد مشيت على المواجع عاشقا مشيا يغازل في الهجير ظلالها
فإذا هويتُ، هويتُها مرجانة تهوى لباس قصائدي ونعالها
ولها النباهة والبراعة صنعة ولها الفصاحة إذ تصوغ مقالها
أشعلتِ في كِبَرٍ حرائق لوعتي ورميتِ في وجع الرماد سجالها
ونبشتِ في غبش الظلام مواجعي وبلغتِ في عزّ الدلال محالها
فركبتُ ريحك في المهب مبايعا كي لا أُضيّع في الهبوب شَمالها
وجمعت أصناف الغرام بخاطري وملأت من عبق الرحيق سلالها
وسقيتُ سرك في المواسم كلها فمنعتِ عنّي في الخريف غلالها

ويبقى اللحنُ ما بقي الدّلالُ

دراسة صوتيّة لقصيدة "خماسيّات الوجد" للشّاعر الجزائريّ: عاشور بوكلوة

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

أفاطمَ مهلًا بعض هذا التّدلُّلِ.. وإن كنتِ قد أزمعتِ صرْمِي فأجمِلِي[1]

للأصوات في قصيدة (بي كلوة) دورٌ مهمٌّ في إبراز تجربته؛ لما لها من وظائف دلاليّةٍ وسياقيّةٍ وإيقاعيّةٍ قادرة على حمل المعنى والتّأكيد على قيمة النّصّ الجماليّة[2]. ويتّكئ هذا التّوافق على قدرة الشّاعر في اختيار الصّوت المناسب الذي يعبّر عن حالته، وهذا أحد الأسرار التي تصل بين النّفس والكلمة المتشكّلة[3]. وعليه سيتمّ التركيز في هذه الدّراسة على جانبٍ محدّدٍ ودقيقٍ في الإيقاع الداخليّ (وهو الأصوات الأكثر تواترًا في قصيدة بي كلوة)؛ بغية تحليلها منفردةً ومجتمعةً؛ إذ "لا يمكن بأيّ حالٍ من الأحوال أن تكون للأصوات المفردة معانٍ بذاتها، ولكنّها تكتسب تلك المعاني من وجودها في السّياق الذي يصبغها بلونه[4]".والكشف عن تلك الأوركسترا المتناغمة الدّلالة والإيقاع في قصيدة بي كلوة.

تكرّر ورود القافية "ألَهَا" 25 مرّةً؛ لذا فقد كان لحروفها إيحاءً قويًّا يشير إلى تلك العلاقة الطّرديّة بين تمنّع المعشوقة ودلالها من جهةٍ، ولحن عشق الشّاعر وولعه من جهةٍ أخرى. إذ تكرّر صوت اللّام "82" مرّةً بحيث أفاد معنى الالتصاق والتّملّك[5]؛ فالمعشوقة قد امتلكت أعلى درجات الجمال؛ لذا فقد منحت نفسها دلالًا مزّق وجدان الشّاعر، وأمتع المتلقّين وأرهف آذانهم. "**وبلغتِ في عزّ الدلال محالها**". وجاءت لفظ "لها"30مرّةً؛ ليوحي أنّ المعشوقة هي السبب "الجمال، والدّلال" والمسبّب "أوجاع الشّاعر، ونظم القصيدة، وامتاع المتلقّين". "**أعطى الجمالُ جمالَه ثم اختفى/ كي لا يقارع في البهاء جمالها**". وفي توظيف ردّ العجز على الصدر "تكرار لفظ جمال" تأثيرٌ إيقاعيّ دلاليّ.

وجاء صوت الهاء"53" مرّةً؛ ليناسب حالة الاضطّراب الرّوحي لدى الشّاعر، وللتّعبير عن تأوّهات العشق العميقة التّي تتكرّر لديه، كقوله: "**صار قلبي مجيدا**"، "**والهجر يرمي في الفؤاد نبالها**"، "**في الحشا أهوالها**"، "**فإذا هويتُ، هويتُها.. تهوى لباس قصائدي ونعالها**". وفي ورود الألف المُدّيّة 157مرّةً خاصّة بعد الهاء لعلو الصّوت بالتأوّهات وويلات العشق وأوجاعه.

---

[1] القيس، امرؤ: ديوان امرئ القيس، تح. محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف_ مصر، 1984م، ص12-13.

[2] ينظر: الحصونة، حسين: الدلالة الصوتيّة في نونيّة ابن زيدون، مج. كليّة التربية، جامعة بغداد، ع 2، مج2، 2010م، ص3.

[3] ينظر: أدونيس : مقدّمة للشعر العربي، دار العودة_ بيروت،1983م، ط 4، ص 94.

[4] الضالع، محمد صالح: الأسلوبية الضوئية، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع_ القاهرة، 2002م، ط1، ص 30.

[5] ينظر: عباس، حسن: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1998م، ص78-79.

ولقد ورد الصّوت الإيحائيّ (الميم) 53مرّةً؛ ذلك لأنّ طريقة نطقه تماثل تمامًا انطباق الحزن وأنين العاشق مع تمنّع المعشوقة. "**ونبشتِ في غبش الظلام مواجعي/ وبلغتِ في عزّ الدلال محالها**". وأشار صوت الباء الانفجاري الذي تكرّر 49مرّةً إلى تحوّل الشّاعر من حالة الالتصاق بالمعشوقة وتأجّج الحبّ إلى حالة الضيق لبُعدها؛ محاكاةً لطريقة نطق الباء. "**ما "كايدت في البعد الطويل وبالها**". والمتأمّل للألفاظ: "**الزهر/ ثغرها/ ريقٌ/ يرشفه/ وردةٍ/مرجانة/ الرّحيق**"؛ يوقن أنّ صوت الراء الذي تكرّر "47" مرّةً يحمل كلّ معاني الرّقة والنّضارة والرخاوة الخاصّة بالمعشوقة. بالإضافة إلى أنّ صفة الترجيع في صوت الراء تعطي معنى الاضطّراب المتكرّر الذي ينتاب الشّاعر. "**أشعلتِ في كِبَرٍ حرائق لوعتي/ ورميتِ في وجع الرماد سجالها**"، وعند تأمّل صوت التّاء المكسور الذي تكرّر "47" مرّةً كما في "**أشعلتِ، ورميتِ، ونبشتِ، وبلغتِ**"؛ لتبيّن أنّه يحمل صفات: (الرّقة، والضعف، والدّلال) المناسبة لشخصيّة الأنثى، إلى جانب أثر هذه الصّفات البالغ على وجدان الشّاعر ولحن أبياته.

وفي تكرار النّطق بصوت العين 37مرّةً؛ إيحاءٌ بذلك الحبّ النّقيّ النّاصع الظّاهر على روح الشّاعر. فالألفاظ "**مواجعي/ لوعتي/ البعد/ الأعماقُ/ وسعت/ يقارع/ عينٌ**" توحي بأنّ للعاشق لوعاتٌ ترق لها القلوب المغلظة، فحركة الرأس، وإدمان النّظر، وزفرة الاشتياق، لهاتكة حجاب القلب[1]. كما أنّ صوت الفاء 46مرّةً واندفاعه يمثّل ضربة الفأس (الأسنان العليا)، على الأرض (الشّفة السّفلى). كما أن بعثرة النفَس وتشتُّتها، تمثل بعثرة التّراب المحفور، وتحمل إيماءات الشقُّ والتوسُّع[2]. وفي إضافة الياء المُدّيّة على الفاء "في" الذي تكرّر 22مرّةً؛ إيحاءٌ بالظّرفيّة المكانيّة وبنارٍ مؤجّجةٍ صميميّةٍ، توهن الروح وتبعثرها؛ بما يحاكي بعثرة النفّس لحظة خروج صوت الفاء ضعيفاً واهياً منها "**ورميتِ في، وبلغتِ في، أُضيّع في**". وفي اجتماع الحاء مع الشّين تأثيرٌ مماثلٌ لصوت الفاء الذي يحمل اللطافة والرقة الأنثويّة وفي الوقت ذاته يشيء بتأثيره القويّ على روح الشّاعر؛ بحيث يحدث فيها بعثرةً. "**حشدتْ، حشاشة، أشعلتِ في كِبَرٍ حرائق لوعتي**"، وكلّها أصواتٌ تشيء باضّطرابِ روح العاشق مقابل تمنّع المعشوقة وتظاهرها بالتكبّر. وفي تكرار همس الحاء 24مرّةً وحفيفها وبحّتها؛ إيحاءٌ بفيض الأحاسيس وعُصارة العواطف التي ملأت روح الشّاعر وحياته؛ وهذا الإحساس يقارب إحساس فريد الأطرش في الطبقات العليا من صوته. وفي مجاورة صوت الحاء للمدود "**المليحة/ الروح/ حرائق/ الرحيق**" جعلها تبدو كواحةٍ عاطفيّةٍ ظليلةٍ من الرّقة الأنثويّة وحكايات العاشق ولوعاته. وفي لفظ "الجوانح" دلالةٌ على مدى التّمزّق الدّاخلي، ففي "جو" جوانيّة وكتمان، وفي "وا" وله وويلات، وفي "نِحِ" ضعفٌ وكسرٌ وتذلّل؛ ودليل ذلك تكرار صوت النون 32مرّةً؛ ليوحي برقّة

[1] ينظر: الأندلسي، ابن حزم (456هـ): طوق الحمامة، عني به: إبراهيم أعرابي آغا، دار الأرقم _ لبنان، 2005م، ص: 110.

[2] ينظر: عباس، حسن: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها، ص130-131.

المعشوقة **"فتمنّعتْ بدلالِ زهوٍ"** وتمنّعها الذي أصاب صميم الشّاعر من أنين واهتزاز؛ مناسبًا لصورة رسم النّون (ن) "الصميميّة العميقة".

ومن الأصوات التي احتفى بها وجدان الشّاعر؛ ليوحي بمحاولة المقاومة والتّجلّد بالصّبر على تمنّع المعشوقة صوت القاف الذي ورد 36مرّةً، وهو صوت يفضي إلى أحاسيس لمسيّة من القساوة والمقاومة الشّديدة "التي يحاول إظهارها للقرّاء"، وإلى أحاسيس بصريّة سمعيّة، كفقاعة تنفجر أو فخارة تنكسر[1]. "إذ يكتم عشقًا لو يدركه القارئ لأيقن قرابة الانفجار". **"والوقت في قلق، قلتُ اقصري قد صار قلبي مجهدا"**. إنّه يؤكّد على عدم قدرته على مقاومة كلّ هذا التّدلّل والتّمنّع، ومن ذلك تكرار صوت القاف أربع مرّات في: **"قدٌّ كغصن البان يعبق بالشذا/ من ذا يقاوم في الهوى إقبالها"**.

تبيّن من الإحصاء الكمّي ومن ثمّ تحليل تلك الأوركسترا المؤلّفة من تكرار الأصوات المجهورة: "الباء، الراء، العين، اللام، الميم، النون" والأصوات المهموسة: "التّاء، الحاء، الشين، الفاء، القاف، الهاء"، أنّها قد أكّدت على صدق إحساس الشّاعر العاشق، وقوّة موهبته، فهما المناخ الذي حوّل هذه الإيقاعات الصوتيّة المتزاحمة في النّص إلى موجاتٍ متناغمةٍ مع الفكرة المتسلِّطة "ويبقى اللحن ما بقي الدّلال"؛ ممّا منح المتلقّي الإحساسَ بوجود إيقاعٍ صوتيّ خاصّ لنصٍّ شعريّ خاصّ؛ ومن هنا فقد ساهم الصوت في تشكيل وظيفةً دلاليّةً وجماليّةً في "قصيدة: خماسيّات الوجد ".

انفتح نصّ بي كلوة الشّعريّ على أسلوب التكرار الذي يثري بدوره الإيقاع ويعزّز تأثيره الانفعاليّ؛ ذلك لأنّ با كلوة يجيد تنظيم الأصوات المشكّلة للألفاظ في قصيدته على الوعي والتّناغم والتّناسب والإيقاع، وعلى الوعي بوجوهها الأخرى من تنافرٍ ونشوزٍ وتناقض...[2]. ولقد لجأ إلى أسلوب التّكرار ليقرع الأسماع بالصّوت المثير، الذي يشكّل اللفظ المؤثّر، ويؤدّي الغرض الشّعري[3]. ومن هنا فإنّ تكرار الصّوت الواحد أو الأصوات المختلفة بشرط أن تتكرّر بنسقٍ معيّنٍ يشكّل سيمفونيّةً صاعدةً هابطةً ينفعل معها وجدان السّامع، فالتّكرار يعبّر عن تمكّن الشّاعر من أدواته الفنّيّة ولا يعدّ عيبًا أو نقصًا[4].

[1] ينظر: عباس، حسن: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، ص142-143.

[2] ينظر: تليمة، عبد المنعم: مداخل على علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة_ الدار البيضاء،1987م، ط2، ص106.

[3] ينظر: الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين_ بيروت،2007م، ط14، ص 281.

[4] ينظر: داود، أماني سليمان: الأسلوبية الصوفيّة في شعر الحسين بن الحلاج، دار الحوار _ سوريا، 2011م، ص 67.

قصيدة "إنّي ظننت الرّيح ترفعني" للشّاعر التّونسيّ: عبد الحميد بريك

رفعتُ رأسي بوجه الرّيح في صلف ... يا ريح قولي على أعقابه نكصا
أو فلْتقولي ثقيل الخطو سَايرَني ... وارتدّ عنّي على آثاره قَصَصا
هذا الجناح الذي آتيتني سَفَها ... قد شلّ رجلي فذلّت، والقريب قصا
أنّي ظننت وبعض الظنّ معصية ... أنّي بلا شبه والحظّ لي رقصا
وأنّ حظّي الذي أغفى على نكد ... بعد الأفول طويلا نجمه شَخَصا
فالرّيح تجري بأمري غير مكرهة ... جرْيَ المُحبّ الذي لي حُبّه خلَصا
وكان ظنّي بأن الرّيح ترفعني ... والرّيح تُعلي الذي في أهله رخَصا
مذ جاءت الرّيح عن روحي تراودني ... وخاطبت روحُها جوفي وقد خَمَصا
وأشعلت غربتي في داخلي أملا ... حتى رأيت سمائي برقها وَبَصا
وبشّرتني بغيث قبل موعده ... يغتال في وجه أرضي البائس الهَرَصَا
بنَتْ قصورا لأحلامي التي انتبذت ... ركنا قصيّا وخافت من بها رَبَصا
وقاسمتني بربّ الحلم ألّا أرى ... بئري معطّلة أو ماءها قلصا
فقلت عندي...ولي...بل قلت إنّي أنا... ... وأوهمتني بأنّي أبرئ البَرَصا.
وورّثتني عصا موسى ولي جعلت ... هارون رِدْءا على الإيمان بي حرصا
وعرش بلقيس لي من بعد ما صدفت ... ومَارِدُ الإنس شأني عندها انتقصا
طالت يدي-و انتشت- لا شيء يعجزها ... آتتنيَ الرّيح فيما أشتهي رخصا
فراح يقتنص الغيمات في كبد ... هذا الفؤاد ويذوي كلما قنصا
إنّي ظننت بساط الريح يمنحني ... حلما جميلا ولكن خاب من خرصا
وجدت أنّي برغم اليسر في شظف ... أشقى بزاد إذا ما زدته نقصا
ولم أجدني معي والليل يسكنني ... وطارق الليل ضوء النجمة اقتنصا
خصمان في داخلي بعضي طغى وبغى ... وشاهد الزّور زكّاه بما خبصا
وكان عقلي عن الخصمين في دعة ... ما قلّب الأمر في جدّ وما فحصا
عنّي تلهّى وتلك الريح تفصلني ... عنّي تباعا و أمضت أمرها حصصا
قد عطّلت بصري عدوا لأتبعها ... وأودعت هدهدي لمّا عتا قفصا
يا ريح يوسف إنّي عاد لي بصري ... وقصّ لي هدهدي ممّا جرى قصصا
كم أشتهي صورتي الأولى بلا غبش ... لا خير في كذبة قد أورثت غصصا
لا شيء يفصلني عنّي سوى أمل ... إن طال بي عنقي في غفلة وقصا
أرى سبيلي إليّ الآن سالكة ... إنّي البصير و إنّي أملك الفرصا.

جماليّات التّجاوز اللّغويّ في قصيدة الشّاعر التّونسيّ: عبد الحميد بريك

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

عَلَىْ قَلَقٍ كَأَنّ الرّيْحَ تَحْتِي أُوَجّهُهَا جَنُوْبًا أَوْ شِمَالا[1]

التّجاوز أو الانزياح سمةٌ مميّزةٌ لقصيدة بريك؛ وهي حيلةٌ مقصودةٌ لجذب انتباه القرّاء وإدهاشه؛ إذ عمد الشّاعر من خلالها إلى خلخلة نظام القصيدة اللّغويّ، حيث انتقى مفردات وتراكيب ذات طاقات تأثيرية تنزاح دلالتها عن المألوف، ومن هنا فقد رفضت الباحثة المعنى المباشر للنّصّ، وحاولت استبطانه؛ لاستخراج تأويلٍ مقنعٍ وأقرب إلى مغزى الشّاعر. وعليه فإنّ التّجاوز هو «استعمال المبدع للغة: مفردات، وتراكيب، وصور، استعمالًا يخرج عمّا هو المعتاد والمألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذبٍ وأسر[2]". لقد اخترق الشّاعر مثاليّة لغة القارئ، وتجرّأ على انتهاك صياغة النّسق المألوف لديه[3]. ومثال ذلك ما برز من جماليّات الاختيار والانزياح في العتبة الأولى للقصيدة "العنوان"؛ بحيث اختار لفظ "الريح" بدلًا من لفظ "الرّياح"؛ لأنّ الأولى قد وردت في سياق آيات العذاب وانقلاب الحال، وهذا ما جاء في طيّات القصيدة من عذابات روح الشّاعر نتيجة تغيّر حاله وبُعد الأحبّة. أمّا بالنّسبة لجماليّات الانزياح فقد برزت في تركيب "الريح ترفعني"؛ وهذه استعارة مكنيّة؛ إذ شبّه الريح بشيءٍ قادر على رفع الشّاعر وإعلاء مرتبته، وهذا ظنّ الشّاعر وفي الظّنّ شكّ وارد. والحقيقة أنّ لفظتي: الريح والظّنّ وتأويلهما هنا قد ورد في سياق آية (22) من سورة يونُس {حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُوا بِهَا جَاءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ وَجَاءَهُمُ الْمَوْجُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَظَنُّوا أَنَّهُمْ أُحِيطَ بِهِمْ}؛ إذ لم يتسنّ للشّاعر أن يفرح بمنزلته التي ظنّ بها الخير كلّه حتّى شعر بقلاه وغربته. فبعض الظنّ إثم. يقول:

أنّي ظننت وبعض الظنّ معصيـة — أنّي بلا شبه والحظّ لي رقـصا

إنّي ظننت بسـاط الريح يمنحني — حلما جميلا ولكن خاب من خرصا

ومن أمثلة التّجاوز التّركيبي قوله: **"بشّرتني بغيثٍ.. يغتال في وجه أرضي البائس الهَرَصَا"**؛ فقصد بـ "وجه أرضي" روحه أو حظّه؛ إذ اعتقد أنّ الحظّ قد رافقه بعدما وجد أنّ ريح الألق قد رفعته، ولكنّه كاد أن يخسر مَن حوله، ويشعر بالغربة لبعدهم وهجرهم له. فالمتلقّي عندما يقرأ كلمة "وجه" يتبادر إلى ذهنه مباشرة الكلمة التي تليها "الإنسان"، ولكنّ الشّاعر فاجأه بلفظ "الأرض"؛ ليوحي بأنّ بشريات الفوز والرفعة قد أزاحت عن حياته كلّها البؤس والحزن؛ لشساعة مساحة الأرض واتّساع رقْعتها. ونجد في المثال نفسه تجاوز تصويري "الغيث يغتال.. البائس"؛ إذ شبّه الغيث بإنسان قادر على اغتيال البؤس "إنسان

[1] المتنبّي

[2] ويس، أحمد محمّد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبيّة، مجد للطباعة والنشر_ بيروت، 2005م، ط1، ص7.

[3] ينظر: الدّدة، عبّاس: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، دار الشؤون الثقافة العامّة_ بغداد، 2009م، ط1، ص15.

آخر" على سبيل الاستعارة المكنيّة. وفيها تجسيم للغيث، والبؤس؛ ليوحي بعظم أثر المكانة العالية على روحه. والأمثلة على التّجاوز التركيبي والتّصويري كثيرة جدًّا: **"يا ريح قولي/ هذا الجناح.. قد شلّ رجلي/ الرّيح ترفعني/ الرّيح تراودني/ وقصّ لي هدهدي/ عقلي.. في دعة/ بساط الريح يمنحني/ آتتنيَ الرّيح فيما أشتهي"** وكلّها استعارات دالّة على براعة الشّاعر ومقدرته على توظيف الانزياح، وتجاوز مألوف التّركيب واعتياديّة التّصوير الفنّيّ. ويمكن أن يلْحظَ القارئ أنّ الشّاعر كثيرًا ما يوظّف عنصر الحركة الكامنة في الأفعال المضارعة على وجه التّحديد "ترفعني، تراودني، يمنحني، يحملني، يسكنني"؛ مشيرًا إلى حالة الاضطّراب الدّاخليّة للإنسان في حالة الدّعة أو الشّظف سيّان. ويبدو أنّ الشّاعر قد أولى اهتمامًا للنّاحية الصّوتيّة؛ إذ يَكْمُنُ تجاوزُه الإيقاعيّ في تكراره لصوت الرويّ المتبوع بألف الإطلاق "صا". ويتجلّى الانزياح في اختياره لصوت "الصاد"؛ لكونه حرفًا مفخّمًا صفيريًّا، صوته أقرب للصّلابة والشدّة والفاعليّة، طبيعته الصفيرية قرّبت للأذهان صوت الرصاص من المعادن، والإعصار من الرياح، إنّه أشبه بصرير صوت يقدح ناراً[1]، ولعلّ تلك الصّلابة والشّدّة في صوت الصّاد واضحٌ في إحساس الشّاعر؛ إذ إنّ بُعد الأهل عنه، وتجنّبهم له بعدما صار فوق ريح ووصل إلى مبتغاه، أشبه برصاص طائش يخترق جدار روحه، وأكّد أنّ نجاحه دونهم لا شيء؛ ممّا يوحي بانتمائه الشّديد لهم، وأنّ عزّته تكمن بهم. يقول:

هذا الجناح الذي آتيتني سَفَها قد شلّ رجلي فذلّت، والقريب قصا
وكان ظنّي بأن الرّيح ترفعني والرّيح تُعلي الذي في أهله رخَصا

وفي ورود الألف المديّة بعد الروي؛ إيحاءٌ بحاجة الشّاعر لرفع الصوت تعبيرًا عمّا يؤجّج روحه ويوهنها.

أمشي مكبّا على وجهي بلا سند قد أثخن الروحَ جرح بعدُ ما حَمَصا

ومن هنا فقد عمّق التّجاوز التّركيبي، والتّصويريّ، والإيقاعيّ من جماليّات لغة بريك الشّاعريّة، وارتبط بتجربته الشّعوريّة ارتباطًا وثيقًا. وأدّى الانزياح اللّغويّ في قصيدته إلى إثارة انفعالات القارئ، من خلال تجاوز المألوف، بالإضافة إلى توظيف الثنائيّات الضّديّة في سياق شعريّ واحد يقول:

وجدت أنّي برغم اليسر في شظف أشقى بزاد إذا ما زدته نقصا
ولم أجدني معي والليل يسكنني وطارق الليل ضوء النجمة اقتنصا

فعلى المستوى الأفقي "اليسر، شظف"، "زدته، نقصا"، "الليل، ضوء"، وعلى المستوى العمودي تضادّ بالسّلب "وجدت، ولم أجدني"؛ إذ يرجع السّبب في كثرة ورود الثنائيّات الضدّيّة ذلك التّأرجح والقلق الذي يشعر به الشّاعر ما بين رغبة في المنزلة العليا والألق من جهةٍ، وحجم الأسى والتّضارب النّفسي الذي

[1] ينظر: عباس، حسن: خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ،1998م، ص147-149.

يعتلج داخله إثر فراق الأهل له من جهةٍ أُخرى. ومن هنا فقد أنتج الشّاعر لغةً فريدةً من خلال انزياحاته ووضع ألفاظه في سياقات متجدّدة غير مألوفة؛ لتحريض خيال القارئ، والعبث بمرقد فكره؛ ممّا يزيد من جماليّات قصيدة بريك.

ولعلّ أهم الانزياحات التي فجّرت الطّاقات الكامنة لدى الشّاعر توظيفه للتّناص الدّينيّ خاصّة؛ ممّا زاد من تفاعل القارئ مع النّصّ، وتولّد الرغبة لديه في استكمال القراءة؛ ذلك لأنّ التّناص لا يتأتّى للجميع؛ بحيث وظّفه الشّاعر بطريقة مستساغة، تتسرّب في النّصّ وتذوب في معانيه، كما يتسرّب الماء في الورق فيتشرّبه وتتشبّع سطوره منه. إذن فالتّناص عند بريك هو عمليّةُ هضمٍ و استرجاعٍ وتفاعلٍ ثمَّ تأثيرٍ، وفي انفتاحِ الشّاعر على الفضاءِ الدّينيّ كسرٌ لحواجزِ انغلاقِ النّصِ على ذاتِهِ، وتجاوزٌ لسياجِ الذّاتِ والانطلاقِ نحوَ الآفاقِ الدّراميَّةِ؛ بُغْيَةَ تجذيرِ الرؤيةِ الشّاعريّة والشّعوريّة للواقعِ والحياةِ، ووصولاً بالمتلقّي إلى أعلى درجاتِ الإقناعِ والإمتاعِ والاستئناسِ، ويمكن تعريف التّناص كما تعرّفه مؤسِّستُه جوليا كريستيفا بأنَّه: "ترحالٌ للنصوص وتداخلٌ نصّيّ في فضاءِ نصٍّ معيّن[1]"، ويجب التَّنَبُّه إلى أنَّ هذا التّرحالُ والتّقاطع لا يعني أن يفقد النّص الأصلي هُويَّة مؤلِّفه، بل استطاع بريك بحنكته أن يحتفظ ببصمته؛ كاشفًا عن خبرته الدينيّة، وطزاجة تّجربته الشّعريَّة، وخصوصيَّة رؤيته لواقعه[2]. ففي **"وارتدّ عنّي على آثاره قَصَصا"** تناصّ مع آية 64 من سورة الكهف، فموسى عليه السلام رجع برفقة فتاه إلى مدخل الحوت بعدما شقّ موسى البحر؛ فكان في رجوعه حكمةٌ من الله؛ ليتبيّن موسى قدرة الله في خلقه؛ إذ تبيّن أثر حركة الحوت في البحر. ومن هنا فالشّاعر قام باسترجاع ما طرأ عليه بعدما رافقه المجدّ، وتبيّن بعدها كيف أنّ الأهل قد رحلوا عنه بسبب مكانته العالية التي لا يستطيع أحد أن يقترب منها. وفي **"فالرّيح تجري بأمري غير مكرهة"** تناصّ مع آية 36 من سورة ص؛ إذ سخّر اللهُ لسليمان الريح تجري بأمره ليّنةً طائعةً له، وهذا يشير إلى وصل الشّاعر إلى مرتبة عاليةٍ وكأنّه فوق ريح أو أنّ الريح تطاوعه. وفي **"بنَتْ قصورا لأحلامي التي انتبذت ركنا قصيّا.."** تناصّ مع آية 22 من سورة مريم؛ إذ اعتزلت مريم بحملها "عيسى" عن النّاس، وبالفعل فعندما تجلّت أحلام الشّاعر اعتزلت به مكانًا بعيدًا عن الأهل. وفي **".. بئري معطّلة"** تناصّ مع آية 45 من سورة الحج؛ فالبئر المعطّلة هي التي اندفنت فلا وارد لها ولا شارب، وأُتبعت بـ"قصرٍ مشيدٍ" قد شُيّد بالصّخور؛ لكنّه خلا من سكّانه، وكأنّ الشّاعر أراد إجابة عن سؤاله: ماذا ينفع الينبوع (الشّاعر) إن لم يكن حوله وارد (أهله وذويه)؟!. وفي قوله: **"يا ريح يوسف إنّي عاد لي بصري/ وقصّ لي هدهدي ممّا جرى قصصا"** تناصٌّ مع قصّة يوسف، وقصّة سليمان مع الهُدهد، وفي كلٍّ خير؛ إذ عاد في الأولى بصر

[1] كريستيفا، جوليا: علم النَّصّ، ترجمة. فريد الزّاهي، دار توبيقل– الرّباط، ط2، 1991م، ص25.

[2] ينظر: موسى، إبراهيم نمر: تضاريس اللغة والدلالة في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث– إربد، ط1، 2013م، ص 57

يعقوب عندما علم أنّ يوسف على قيد الحياة، وفي الثّانية دخلت ملكة سبأ "بلقيس" في دين سليمان بسبب النّبأ العظيم الذي جاء به الهُدهد له. وبالفعل فإنّ بصر الشّاعر وهدايته ارتدّت إليه بعدما تبيّن أمره في نهاية القصيدة. وهنا تكمن براعة الشّاعر في انزياحه عن المألوف؛ إذ وظّف أجزاء من آيات أو معانيها؛ بحيث تحمل شعوره، وتعبّر عن فكرته.

قصيدة "لمحتك خلسة.." للشّاعر اللّيبي: عبد الله ابن الحاضر

لمحتك خلسة..
تمخر عباب الخواء
تبحر فيه ولا تخاف
تضرب هدئة السكون
في اوصاله بالمجداف
فيصيب بعضها دوار
ويصيب بعضها ارتعاش
ويصيب بعضها رعاف
فيطنب فيا السؤال ارتحالا
ويسكن قاع قاع الجفاف
كيف استطعت الصمود

في وجه العواصف...
وكيف استطبت
المقام بكف القواصف..
وكيف تبنى..
من جلدة الغيب
قصور الزفاف
وكيف تبحر
في ابتغاء الصعود..
ببحر الجفاف
مليون كيف....؟
وهل لكيف انتصاف....؟

فاعليّة التّكرار في قصيدة الشّاعر اللّيبي: عبد الله ابن الحاضر

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

حرص الشّاعر اللّيبي: عبد الله ابن الحاضر على توظيف التّكرار على اختلاف أشكاله؛ كونه أداة قادرة على التّعبير عن أفكاره، وتصوير مشاعره التي تلحّ عليه؛ بغية التّنفيس عمّا يعتلج صدره؛ إذ كرّر صوت الفاء المسبوق بالألف كما في: "**تخاف، المجداف، رعاف، الجفاف، انتصاف**"؛ إذ لو تمعّن القارئ بالصّورة البصريّة لصوتِ الفاء؛ لتبيّن أنّ خروج صوت الفاء واندفاعه بعد صوت الألف المدّيّة يمثّل ضربة الفأس (الأسنان العليا)، على الأرض (الشّفة السّفلى). كما أن بعثرة النفَس وتشتُّتها، تمثل بعثرة التّراب المحفور، وتحمل إيماءات الشقُّ والفصل والتفريق والتبعيد والتوسُّع...[1]، وهذا بحدّ ذاته ما أراد ابن الحاضر إخبار القارئ به، واستهجان بُعد الحبيبة وفرقتها. يقول: "**وكيف تبحر/ في ابتغاء الصعود/ ببحر الجفاف؟**"، وقد يكرّر اللّفظة على أساس الجناس النّاقص كما في: "القواصف/ العواصف". وهذا بدوره يؤدّي إلى زيادة التّنغيم وربطه في المضمون الدّلاليّ. ولقد اتّخذ ابن الحاضر التّكرار مطيّةً لتصوير أداء المحبوبة الغائبة وردّة فعله، كما في "**تمخر ، تبحر ، تضرب، فيطنب، ويسكن" وهنا يكرّر الفعل المضارع** ليوحي باستمرار حيرته وقلقه وانكفائه على ذاته كنتيجة لإعراضها المستمر وهروبها الدّائم. وفي تكرار التّركيب كما في: "**فيصيب بعضها دوار.../ ويصيب بعضها ارتعاش.../ ويصيب بعضها رعاف...**" تأكيدٌ على كثرة الآلام التي أصابت روحه وتنوّعها. ويبدو أنّ في تكرار أسلوب الاستفهام بـ "كيف" كما في: "**كيف استطعت الصمود/ وكيف استطبت/ وكيف تبحر /مليون كيف....؟**"استنكارٌ عظيمٌ من الشّاعر لأفعال الحبيبة، التي تستلذّ بعذاباته وتأبى إجابته، وتستطيب الهروب.. وفي كثرة التّساؤل مناجاةٌ وايحاءٌ بالوهن الروحيّ؛ إذ إنّه يريد إجابات تطفئ لهيب شوقه، ولكن هيهات من ذلك "**وهل لكيف انتصاف....؟**".

لقد تبيّن الجانب الوظيفي للتّكرار لدى الشّاعر؛ إذ قدّم وظيفةً بنائيّة، ودلاليّة، وإيقاعيّة، وانتقل تأثيرها إلى القارئ ففي تكرار: الصوت، اللّفظ، التركيب، الأسلوب تأكيدٌ على فكرة النّصّ العامّة، وعلى شعور المبدع الذي ينتقل بسلاسةٍ إلى القارئ..

[1] **ينظر: عباس، حسن: خصائص الحروف العربيّة ومعانيها، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1998م، ص130-131.**

قصيدة الشّاعر المغربيّ: عبدالرحمن بكري

كسقوط في عيون لزجة بتحرشات تلهث
تتساقط عناقا سلاطة كلام
أوراق التوت الخجلى ناقم والأعناق في إقامتها السياحية
على جسد القصيدة تتوق لحنين الخواء
تعرض مفاتنها إذ كلما امتد إليها الجوع
الرشيقة حين تجوب اقتفت أثرا في نول النساج
بلا جوارب صممته أناماله خيوط انزياح
فوق رصيف شارع على آخر فساتين الموضة
نائم على وسائد تحيكه من كبة معجم متلبد
من ريش النعام في أقصى نزوعه الاثني
دونتها شهرزاد دموعا لزجة كحشرجة واعظ
كلما صحت أزرار البوح يشرع قوالب جاهزة
وأدركها صياح الفجر نصرة للتفرقة
كأنها كانت تقايض دون وعي ماتت خنقا
فستانها الشفاف أنفاس الليلك سدى
فوق مقصلة اللذة فوق ربوة يابسة
صليل يتوعد رقبة الحكي كانت تمني بعثا جديدا
على إيقاع شهقات متواترة على حوافر الخيل
نسجتها شفاه أنثى عاشقة فنجوم بطليموس السهرانة
لربح رهان نصرآت على أنين أحزاني/ شاهدة على تملق الأرض
كشرط ينقض لغطرسة قرص الشمس
جحيم المحرقة/ تتلوى أعناقا حتى لا تنفلت مني أسماء الأيام
خلف واجهات المقاهي استعضتها بترتيب من أنامل كفي
يمينا ويسارا وكلما تعثر العد
يتمادى على نحو مألوف وارتبكت باقي الأرقام

بؤبؤها الر اقص دون أن يتهاوى الكون

خفية خلف أرداف عابرة فوق رأسي

شفاه تتلمظ فناجينها أو انفلتت جينة عرقي

من زر الجينالوجيا لم تكتحل عيون حبيبتي يوما

حتى أن أقدامي بنبضات قلبي

لم تعد عالقة في الطين متى رُشِحت عليه بعض الملح

وكلما أثمرت عناقيدي انبعثت جراح عشقي المنسي

فوق شرفات عنادي في ذكرى عابرة تضخها

خبا لهب جمرتي ريح حارقة من زناد غضبي

برواة الكلام وبعض لعابي

وأطراف جسدي غرقت يلتحم بأوراق الجلنار

في جب سلهام كحبل المشنقة

القصيدة "معشوقةٌ مُراوغة"

دراسةٌ في قصيدة الشّاعر المغربيّ: عبدالرحمن بكري

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

حينما يحاول الشّاعر المعاصر اقتناص الجوّ المناسب للإبداع، فإنّه يظلّ يَدُوْرُ كبندول ساعة حتى يرسو على ألفاظٍ مناسبةٍ لما يعتلج روحه؛ فإذا به يكتب ويمحو؛ محاولًا تسليط الضوء على عتمات فكره وروحه، فتراه يدنو من الفكرة وينأى، يرمي بجسده على الأريكة، بينما ينهض فكره معلنًا التمرّد، يتأرجح بين الرغبة العارمة والإحباط، بين اليقين والشّكّ؛ فتطاوعه اللّغة تارةً وتتمرّد عليه تارةً أخرى. ومن هنا فإنّ الشّاعر المغربيّ: عبد الرحمن بكري اختار أن يخلع على قصيدته صفات أنثويّة، ويجعلها تتقمّص دور العشيقة التي تأت ليلًا، حينها تستمطر أفكاره، وتتعرّى بنات أفكاره معلنةً شبق التّعبير، ولذّة التّماهي. **"تتساقط عناقا/ أوراق التوت الخجلى/ على جسد القصيدة/ تعرض مفاتنها الرشيقة/ ... فوق مقصلة اللّذة"**، وهنا يؤكّد الشّاعر أنّ عمليّة الإبداع لم تكن بالأمر اليسير، خاصّة إن اعتبرتَ أنّ القصيدة هي أنثى حقيقيّة مراوغة، ولكنّها مراوغة لذيذة رغم هلاميّة القبض التّام عليها. **"فوق مقصلة اللذة/ صليل يتوعد رقبة الحكي/ على إيقاع/ شهقات متو اترة/ نسجتها شفاه أنثى عاشقة/ لربح رهان نصر آت/ كشرط ينقض/ جحيم المحرقة"**؛ إنّه يسمع حسيس حروفه تمامًا كما لو أنّه يسمع لوشوشات عاشقة، تراهن على قدرته اقتناص اللحظة أو الإمساك بها، فكلّما وصل إلى ذروته في سطرٍ شعريّ، تتمرّد عليه وتجبره لأن ينسجها بشكلٍ أكثر جمالًا من ذي قبل؛ فيقتفي روحها في تعبيرات أخرى أكثر انحرافًا عن المألوف. إذ **"كلما امتد إليها الجوع/ اقتفت أثرا/ في نول النساج/ صممته أنامله خيوط انزياح"**، وبذا يخرج بقصيدةٍ يكتنفها الغموض بألفاظها، وتراه في نهاية المطاف يوقن أن الثبات على الإبداع، والإصرار على التّحكّم فيه سببٌ وجيهٌ للخروج من مأزق القلق وسيطرة فكرة بحدّ ذاتها على روح الشّاعر. **"تحيكه من ..معجم متلبد/ في أقصى نزوعه.. يشرع قوالب جاهز/ نصرة للتفرقة"**. وعليه فقد أيّد أنّ القصيدة التي تلحّ على فكر الشّاعر هي أنثى تستأنس به، وتلتصق بروحه كما لو أنّها تريد ممارسة الحبّ والأمل معه. **"حين تجوب/.. فوق رصيف شارع نائم/ دونتها شهرزاد دموعا لزجة/ كلّما صحت أزرار البوح/ وأدركها صياح الفجر/ كأنها كانت تقايض دون وعي/ فستانها الشفاف"** فإن تأجّجت رغبته بها ستبادله غموض اللّقاء، ثمّ ستتّضح معالمها رويدًا رويدًا، ولو ارتضت المراوغة وتمادى شغفه بها حتّى وقت متأخّر؛ فإنّه سيعلن انتهاء ولعه بقصيدةٍ وتبقى هي كالعابرات التي لم تحظَ حتّى بآنيّة الشبق **"تتلوى أعناقا.. يمينا ويسارا/ يتمادى على نحو مألوف/ بؤبؤها الر اقص/ خفية خلف أرداف عابرة/ .. بتحرشات تلهث/ سلاطة كلام"**. فالقصيدة أنثى معشوقة، تتجلّى في ليل الشّاعر؛ إذ يسكن الكون ويشتعل فؤاده، وتتأجّج أفكاره، وتكون هلاميّة، فما إن يحاول القبض عليها تلوذ بالفرار، ويبقى الحال على هذه الكيفيّة المتأرجحة حتى يصل الشّاعر إلى ذروةٍ إبداعيّة قد ارتضاها.

قصيدة "كم صلينا" للشّاعر العراقيّ: عدنان الرّيكاني

كم صلينا
صلاة الغائب ورتقنا
آلام البعد المصلوبة ..؟!
العتاب كتابة الروح والدم الشهيد
وجدته فيك يا وطني
وفي أول انتكاسة رميتني
بللت جرحي الموجوع
بملح أجاج ..
حين رسمتك على جدران الوريد
رأيت نفسي في سوق الوراقين
يبخسون ثمني بين العبيد ..
فلم أكن يوسفا ولم تكن للسيارة
عابر سبيل كي اكون لمصر عزيز
واعود الى زليخا وشما
على صحن مرمر شفاف كالجليد

شعريّةُ العتاب في قصيدة الشّاعر العراقيّ: عدنان الرّيكاني

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

إذا ذهب العتاب فليس ودٌّ ** ويبقى الودّ ما بقي العتابُ[1]

العتاب من الأغراض الشّعريّة التي تحتاج إلى براعة؛ بحيث يصف الشّاعر العلاقة المتوتّرة بين العاتب والمعتوب عليه، ويورد ما يسوّغ لومه وبواعث عتابه، وغالبًا ما يميل أسلوب الشّاعر فيه إلى الرّقّة، والوضوح. والشّاعر الريكاني في قصيدته يؤكّد على مدى تحمّله الآلام من أجل وطنه، وعلى كثرة جروحه النّازفة على حال أهله. يقول: **"كم صلينا/ صلاة الغائب/ ورتقنا آلام البعد المصلوبة!"**. ولعلّ ورود "كم" و "نا جماعة المتكلّمين" ما يشير إلى كثرة الأوجاع والموجعين. ويبدو أنّ الشّاعر روحٌ أنهكها الاغتراب عن الوطن وهو على ثراه، إنّه تكبّد عناء الفقد والحزن. يقول: **"العتاب كتابة الروح"**. وهنا يؤكّد أنّ عتابه لم يتأت من فراغ، بل كان نزيفًا صامتًا لروحه الهادرة؛ تلك الروح التي تعرّضت للتّهميش، والأذى، والإهمال، والذلّ. يقول: **"في أول انتكاسةٍ رميتني/ بللت جرحي الموجوع بملحٍ أُجاج/ .. رسمتك على جدران الوريد/ رأيت نفسي في سوق الورّاقين/ يبخسون ثمني بين العبيد"**. وفي إلحاق بعض الألفاظ بياء الملكيّة "جرحي، نفسي، ثمني" تعميقٌ لجرحه وتأثيره العظيم على روحه؛ لأنّه جُرح من الوطن ولأجله. فهل هذا جزاء المخلصين لبلادهم؟ وعليه كان لا بدّ أن يشعر بالتّيه والوحدة؛ إذ **"لم أكن يوسفًا/ ولم تكن للسيّارة عابر سبيل"**. إنّ الشّاعر لا يجيد تقمّص دور الثعالب، أو أن يلبس ثياب الواعظين وينافق، إنّه يريد أن يحيا عزيزًا مكرّمًا لمحبّته لوطنه، وليس لذوي السّلطان. يقول: **"لم تكن للسيارة عابر سبيل/ كي أكون لمصر عزيز/ وأعود إلى زليخا وشما/ على صحن مرمر شفاف كالجليد"**. وهنا يتناصّ الشّاعر مع قصّة يوسف في القرآن الكريم؛ بحيث وظّف هذا التّناص توظيفًا مناسبًا للسياق، ويتغلغل في بنية النّصّ؛ ليعمّق المعنى ويزيده جلاءً. فـ "يوسف" رمزٌ للطهارة والنقاء، و "قصّته" رمزٌ لغدره والنكاية به، و "زليخا" رمزٌ للخبث الحاصل من ذوي السلطان.

ورغم كلّ هذه الآهات والأوجاع، إلّا أنّ الشّاعر يستبطن عتابه المغموس بالحبّ لوطنه؛ فقديمًا قيل: "يأتي العتاب على قدر المحبّة". ويبدو من خلال ذلك أنّ الريكاني صادق الحبّ مخلصًا لوطنه ومنتميًا إليه أيّما انتماء. وعتابه جاء في محاولةٍ لترميم ذلك الصّدع الحاصل بينه وبين وطنه.

[1] الشّاعر العبّاسيّ: علي بن الجهم.

قَصِيْدَةُ "نَحْنُ هُنَاْ" للشّاْعِرَةِ المغربيّة: فَاْطِمَة المعيزي

للذين يَنحِتون حُلمَنا
على أسرتهم/ دون إذننا
والذين يشرَبون نبيذنا/ ويَسْكَرون بأوجاعنا/
للذين ينعَوْن حواس التاريخ
خلسةً دون علمنا
للذين يقتلعون سنابل بابلَ
بمباركة كلِّ الكهنةِ
وتحت تصفيقِ ثوب هيرودوس
للذين يدخنون/ الماريخوانا بداخلنا
وينْفُثون أزكى الدموعِ على الكاليفالا
ويغيرون هديتَهم لمروحيةٍ
للذين يقرؤون ما لا يكتب في الجرائد
وللذين يحملون/ نعش الأمنيات الصغيرة
جدا لمثوى العناكب/ أقول لهم... كلما طرقنا
أديم الأرضِ نسمع خُطْواتِكم في قلوبنا
نسمع خرير الماء في عيونكم لنعُبَّ كؤوسَ
الظمأِ
نسمع صراخَ بطونِكم فنجوعُ أكثرَ
للذين يحسنون رقص البالي
على جليد صبرنا
لا تحسنونَه إلا في فصل صمتِنا
وزلاَّتُ أقدامِكم
نلتقطها على ضوء الشموع
لننيرَ جدارَ تفاحاتٍ
وليلَ الزيتونِ بالسور الكبير
يجني أعنَّة الخيول يسابقون...
أيديكم أن تباغتنا

وللذين يَنقُشون ظلام الكلمات
بسمفونيات غجرية وقصائدَ نجدٍ وصُراخ
الزهراءِ/ نحن هنا صامتون
نحمل الصوتَ فوق الألسن
نترصدُ شدوَ البلابلِ
وعلى شُرفةِ الجرحِ/ في مدائنِ الكرَز
ترزحُ ملكةُ أتونَ الشعرِ
تحت وطأةِ قو افيه
وقانونُ 'القلز' يحاصر شعافَ نبضه
لا شعر اليومَ/ يعلو فوق المآذنِ
لا شعر اليومَ إلا ما علقَ وصودروأحرقَ
لا شعر اليومَ/ إلا ما سقط من المناكب
وخرج من جوف المصائب
وللذين يضُخون الدماءَ
في شرايين النخل/ ليقف شامخا
وللذين يُطلّون من جحافل قلبك
على أقصى زاوية في ضلوعنا
وللذين يقاسمونك/ نجوى النسيم
وهواجسَ نفسك
وللذين يحملون
صمتَهم قصائدَ
ليزرعوا شتائلَ الأملِ
عبر ممراتنا/ أبشركم أنْ لا شيءَ...
يحمل أجسادَنا الثقيلةَ
إلا وطنٌ من عشبٍ
وضفائرُ النرجسِ
وغلَيانُ أمواجِ حبٍّ
نتلوه فجرَ كلِّ صلاة.

قَصِيْدَةُ "نَحْنُ هُنَاْ" للشّاْعِرَةِ المغربيّة: فَاْطِمَة المعيزي
سَيْفٌ وَرِسَاْلَةٌ وَشِرَاْعٌ
النّاقدة أ. ميّادة أنور الصّعيدي

"لا أحد ينام في العربة حين تقله من الزنزانة إلى المقصلة، لكنّنا ننام جميعًا من الولادة حتى القبر وإنّنا لم نستيقظ حقًّا، وإحدى مهام الأدب العظيم إيقاظ الإنسان السّائر صوب المقصلة[1]"

لقد استطاعت القصيدة العربيّة المعاصرة أن تستوعب كمّ الهزائم التي مُني بها كبدُ العروبة؛ إذ إنّها قادرةٌ على الجمع بين أقطابٍ متنافرةٍ من الآمال والآلام، فهي بمثابة متنفّس لمبدعها ومتلقّيها؛ لأنّها قادرةٌ على إعطاء مبدعها مساحةً للتّعبير عمّا يعتلج نفسه من آهاتٍ شخصيّةٍ ومحنٍ عامّةٍ، علاوة على أنّها تثير لدى متلقّيها فكرًا خصبًا، يُقِيْمُ من خلاله علاقاتٍ نقديّة مع ذاته لا على شكل محفوظاتٍ يردّدها، بل على هيئة مقارنات يحلّل من خلالها تلك العلاقات الواهنة بين مقصلة السّلطات وتأزّم الهُويّة العربيّة، محاولًا الإحاطة بكافّة القضايا العربيّة والهموم المتجذّرة المتجدّدة، رابطًا إيّاها بالتّاريخ السّياسيّ والاجتماعيّ لبلاده؛ فكلّما كانت القصيدة العربيّة أقرب للمصداقيّة، وللفاعليّة الجماليّة والنّضاليّة؛ استطاعت أن تهزّ الجذور العفنة وأن تزيح طبقات الغبار المتراكم[2]"؛ لأنّها وسيلةٌ "ملائمةٌ للتّعبير عن مشاعر الإنسان الدّاخليّة سواء أكانت المشاعر المتعلّقة بإدراكه لهويّته وانتمائه وإدراكه للقيم العليا، أو فهمه للظّواهر المحيطة بالإنسان، طبيعيّة أو اجتماعيّة[3]".

ولأنّ القارئ يحلّ ضيفًا على الشّاعرة: فاطمة المعيزي صاحبة الذّوق؛ بحيثُ قدّمت له وجبةً مستساغة؛ لأنّها توقن تمامًا بأنّ الوجبات الدّسمة من هموم الحياة قد أعييتهُ، وأنّ تجرّعه لمرارات التّحوّلات المتسارعة على أرض الواقع قد أثقلت كاهله، وترهّلت على إثر ذلك روحه وفكره؛ لذلك كلّه فقد قدّمت له وجبةً مكوّنة من قصيدةٍ واحدةٍ، تجمع بين السّهولة في قراءتها، والتّلذّذ في هضمها، والتّأمّل في تأويلها، ومن ثمّ العمل على تجهيز وجبات متتالية تصعيديّة مكوّنة من: الكثير من التّحدّي والثورة، والقليل من الوقت لقلب المعادلة لصالحه، ونتائج كلّ هذا لا تدرك إلا بثورةٍ ثقافيّةٍ تكون بمثابة انطلاقة جديدة، وتجاوز كلّ أشكال التّهميش، والهروب، والتّقوقع، والاستسلام، كل أشكال

الأزمة الثّقافيّة التي تسعى السّلطة المتورّطة أن تخفيها لتحفظ ماء وجهها[4].

تقول: **"كلّما طرقنا أديم الأرضِ نسمع خُطْواتِكم في قلوبنا/ نسمع خرير الماء في عيونكم لنعُبَّ كؤوسَ الظمأ/ نسمع صراخَ بطونِكم فنجوعُ أكثرَ/ للذين يحسنون رقص البالي/ على جليد صبرنا/ لا تحسنونَه إلا في فصل صمتِنا/ وزلاَّت أقدامِكم/ نلتقطها على ضوء الشموع/ لننيرَ جدارَ تفاحاتٍ".**

ويبدو جليًّا هنا حجم التّحدّي المغموس بالحقد والقسوة على كلّ ولاة العروبة؛ لقد جاء الوقت الذي يجب

[1] ساباتو، آرنستو: الكاتب وكوابيسه، تر. عدنان المبارك، دار أزمنة_ عمّان، 1999م، ط1، ص21.

[2] ينظر: هرماسي، محمد عبد الباقي: المثقف والبحث عن النموذج، مركز دراسات الوحدة العربيّة_ بيروت، 1992م، ط1، ص37.

[3] حمادي، سعدون: الأدب والوعي القومي، ندوة الأدب في الوعي القومي العربي، مركز دراسات الوحدة_ بيروت، ط3، 1984م، ص31.

[4] ينظر: بن نبي، مالك: مشكلة الثقافة، دار الفكر_ بيروت، د.ت، ط2، ص133.

أن يصفّي العربيّ جميع حساباته، وأن يرى الجوع ينخر عظام الولاة، والخوف يقتلهم كلّ حين بإذن شعوبهم المنتفضة، بعدما كانت مطابخهم السياسيّة تعجّ بكلّ ما يطيب لهم، وما يمحق قلوب الفقراء والمحرومين في كلّ بلاد العروبة، لقد ذهب الظمأ وابتلّت عروق الشّعوب وفاضت عن الحدّ، وحان قطاف رؤوس السّاسة التي أينعت بالظّلم والتّمادي فيه، ودنت ساعة التّغيير للقواميس التي عجّت بمفردات الجشع والقذارة والمحسوبيّة، وخلت من مفردات العفّة والطهارة، فمن يقلب صفحات الحرّ ظلمًا وهضمًا يجب أن يُغيّر عليه المنهج ولا يُعدّله كرامةً ونصرًا.

أبدعت المعيزي قصيدتها بحنكةٍ ودرايةٍ؛ إذ أثارت حواس القرّاء وتفاعلهم، عن طريق توظيفها للتّراسل الحسّي متناغمةً مع هدير مشاعرهم المعتلجة في صدورهم. والشّاعرة تتّخذ من هذه التّقنيّة وسيلةً لنقل تجربتها؛ لأنّ إحساسها بالكون وروحها مغايرٌ لإحساس الشّخص العادي هذا من جهة، ولأن الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرةٌ عن التّعبير عما تشعر به من جهةٍ ثانية[1]، ويعدّ التّراسل الحسّيّ شكل من أشكال بناء الصّورة يعتمد على نقل مدركات حاسّة من الحواس إلى مدركات حاسّة أخرى، وينسجمُ هذا التّبادل في إيماءات الحواس المتباينة مع حالة الإحساس بالقهر والظلم ومن ثمّ التّحدّي والثورة، ففي: **"نسمع خرير الماء في عيونكم لنعُبَّ كؤوسَ الظمأِ"** تراسل حسّي؛ إذ كيف سيُسمع الدّمع؟ وهل للدّمع صوت؟ يبدو أنّها كناية عن شدّة رعب الولاة من الثّورة الحارقة، فالخرير يتبع حاسّة السّمع، والعيون تتبع حاسّة البصر، والكؤوس تابعةٌ لحاستي البصر واللّمس، والظّمأ تابعٌ لحاسّة التّذوّق، والجليد والالتقاط يتبعان حاسّة اللّمس، وضوء الشّموع تابعٌ لحاسّة البصر؛ فكلّ هذا الحشد للحواس وتبادل مدركاتها؛ لتستقطب حواس القارئ وتزيد من تفاعله. وفي **"لننيرَ جدارَ تفاحاتٍ"** مفارقة تصويريّة تزيد من تفاعل القارئ؛ محاولًا فكّ شيفرة الكلمات، وقولبة البنية السّطحيّة للسّياق؛ إذ أرادت المعيزي إيصال المعنى بطريقةٍ رمزيّةٍ تحفّز القارئ على أن يرفض النّصّ بمعناه المباشر، ويستبطنه لاستخراج تأويلٍ مقنعٍ وأقرب إلى مغزى الرّوائيّ مع ما تتصف به من تنافر وتباين[2]. لقد أرادت المعيزي أن تدقّ خزّان الصّمت، وتنير بكلماتها كلّ الدروب المعتمة، فـ "جدار" رمزٌ للصّمت والاستكانة والضّعف، و لقد رمزت بـ "تفّاحاتٍ" للأحزاب السياسيّة على اختلاف انتماءاتها (نظرًا لتعدّد أنواع التّفّاح وألوانه)، وجاءت لفظ "تفّاحاتٍ" جمع مؤنّث سالم كناية عن الكثرة والتّعدّديّة مع الوهن، والانصراف عن مجابهة الظلم إلى أمور حياتيّة، وفيها تقليل من شأن الرجولة؛ إذ تخلّت عن طبيعة تكوينها إلى طبيعة أكثر التصاقًا بالأنوثة، وقد تكون لبثّ الحماسة والضغط على يدّ كلّ حزبٍ ليقف على رأس الأولويات العامّة. ومن هنا فإنّ جمال التّراكيب اللّغويّة المشعّ بالصّور الحسيّة المتشاكلة في قصيدة المعيزي قد خلّف "دلالاتٍ متعدّدة، وظلالاً كثيفة متموّجة، تلغي أُحاديَّة التَّأويل القرائيّ، ونفعيَّة التّلقي والأثر، وتفتح مساحاتٍ واسعةً من الانفعالاتِ والتّفسيراتِ[3]" وهذه كلّها سماتٌ للمشهد الفنّيّ لقصيدة "نحن هنا".

[1] ينظر: ضيف، شوقي: في النقد الأدبي، دار المعارف بمصر، د.ت، ط3، ص150.

[2] ينظر: حصباية، الزهراء: المفارقة في الرواية العربيّة الحديثة"، رسالة ماستر، جامعة بوضياف المسيلة، 2015م، ص112.

[3] العف، عبد الخالق، دراسات في الشعر الفلسطيني المقاوم، رابطة الكتّاب والأدباء الفلسطينيين، 2010م،ص199.

قصيدة المعيزي رساليّةٌ بالدّرجة الأولى، وتبرز سمو فكر الشّاعرة ومدى التزامها بالهموم القوميّة وتحمّلها للمسؤوليّة؛ إذ برزت في القصيدة المضامين الاجتماعيّة والدينيّة والسياسيّة والفكريّة العامّة للأمّة العربيّة على المضامين الذّاتيّة للشّاعرة؛ إذ تنكّرت لذاتها وعكس السّياق شخصيّتها الغيريّة، من واقع إحساسها بالمسؤوليّة على عاتقها، فقد كان همّها الأوّل أن تسمو أمّتها على سائر الأمم، وتسود شعوب العروبة وترتقي علمًا وعملًا، ودليل ذلك توظيفها المكثّف لصيغ الجمع، فقولها: **"نحن هنا، نحمل الصوتَ، نترصدُ شدوَ البلابلِ، ليزرعوا شتائلَ الأملِ"** دلالة على الثّبات والإصرار المطعّمين بالأمل، فرغم كلّ الإحباط والرفض للمستقبل، إلّا أنّ "الرهان الأساسي لمجتمعنا هو الآتي: كيف ندافع وعن حرية الذات الفاعلة الخلّاقة وننميها ضد موجات العنف واللا توقع والتعسف التي باتت تغطي أكثر فأكثر المساحة الاجتماعيّة؟[1]". **وقولها: "للذين يَنحِتون حُلمَنا دون إذننا، والذين يشرَبون نبيذنا، ويَسْكَرون بأوجاعنا"** دلالة على لامبالاة الولاةِ واستهتار السّاسة. وفي قولها: **"للذين ينعَوْن حواس التاريخ"** كناية عن خداعهم لشعوبهم ومحاولة تضليلهم وتغيير الحقائق. وفي **"للذين يقتلعون سنابل بابلَ"** مجاز مرسل في لفظ "بابل" علاقته جزئيّة؛ إذ صرّحت بالجزء "بابل" وأرادت الكلّ "العراق"، وتقصد هنا أنّ إهمال الولاة أدّى إلى طمع المستعمرين وانتزاعهم لخيرات بلادنا ومحاولة تبديد عراقتها وأصالتها، وهويّتها عن طريق بثّ ثقافة البلاد الغربيّة في جذور أمّتنا جمعاء؛ لذلك فقد رمزت لبلاد الخليج بـ **"شرايين النخل"**، و **"قصائدَ نجدٍ وصُراخ الزهراءِ"** التي تسعى في هذا العصر للانفتاح غير المضبوط على بوصلة العقيدة وثقافتها العربيّة؛ وهذا بحدّ ذاته سيضرب بلاد النّخل في العمق وفي مناحي الحياة كلّها، ولقد رمزت لقضيّة فلسطين التي تؤلم روح الأمّة في قولها: "لتنير... ليلَ الزيتونِ بالسّور الكبير"؛ فأرض فلسطين هي أرض الزّيتون، وسورها هو سور عكّا الحصين؛ الذي ضاعت أحلام نابليون تحته، ولقد أرادت بثّ الحماسة في أبناء العروبة ليكونوا حصن فلسطين المنيع.

ويبدو أنّ تكرار الاسم الموصول "الذين" مرّات عدّة للدّلالة على الولاة دون ذكر اسمهم صراحة؛ فيه تحقيرٌ لهم، وتوجيهُ أصابع الاتّهام لهم دون النّظر إليهم، فمن يكون السّبب في تعاستنا نتغاضى عن ذكر اسمه، ونتعمّد توبيخه بمناداته باسم موصول للغائب عن مسؤوليّاته. ومقابل ذلك فقد أثنت على أولئك الذين يدافعون عن الأمّة بمدادهم، **"وللذين يحملون صمتَهم قصائدَ، ليزرعوا شتائلَ الأملِ، يحمل أجسادَنا الثقيلةَ"**، فأن تهجو الطّغاة أدبيًّا كأنّك تنضحّهم بالسّهام؛ لذلك فإنّ القصيدة المعاصرة "قلقلةٌ للعروش، للطّغاة الذين يسرقون أقوات الفقراء ... للأثرياء الذين ملأوا خزائنهم على حساب الكادحين، فزادهم الثراء فحشًا وجشعًا، إنّها المطاردة الساخنة للرذيلة ودعاتها.. للخيانة ورموزها، للعابثين بأرواحنا وأعمارنا[2]". تقول: **"لا شعر اليومَ إلا ما علقَ وصودر وأحرقَ/ لا شعر اليومَ/ إلا ما سقط من المناكب/ وخرج من جوف المصائب"**، وهنا طرقت المعيزي قضيّةً حسّاسة وهي تكتيم الأفواه، وحصار الكلمة، فأن تكتب عن أوجاع الإنسانيّة يعني أنّك تدخل معركة الأدب، وإن كنت صادقًا فهذا يعني أنّك معرّضٌ

[1] تورين، آلان: براديغما جديدة: لفهم عالم اليوم، تر. جورج سليمان، المنظمة العربيّة للترجمة_ بيروت، ط1، 2011م، ص130.

[2] محيي الدين، وائل: كتاب: "الكتابة بأصابع مبتورة" نصوص نثريّة"، المكتبة العربيّة للنشر والتوزيع_ مصر، 2021م، ص3.

للخطر، ومن أجل ذلك تعدّ كتابة الشّعر _في نظر المعيزي_ طريقَ تحدٍّ محفوفًا بالمخاطر لمبدعه؛ لكونه يرصد الواقع المعاصر الذّي يرفض التّغيير، ومن خلال إحساسه ونبوءاته يصبح واقعًا قابلًا للتّحوّل ومعدًّا للانفجار؛ لأنّ المتلقّي العربيّ "يحتاج إلى فكرةٍ تسبقه وتتفوّق عليه، وتتحول أملاً وشوقًا محرّكًا وهدفًا محتجبًا، وتكون أكبر من الماضي والحاضر، ومن المجتمع نفسه.. لا بدّ من جسرٍ فكريٍّ يمتد إلى المستقبل امتدادًا لا يحدّه شيء، ومادة هذا الجسر هم الكتّاب بأفكارهم وأخلاقهم وتمرّدهم على كلّ ما وجد من الأكاذيب والحقائق أيضًا... فالحقيقة الموجودة ليست هدف الكاتب، وإنّما هدفه الحركة والتّغيير، لا الحقيقة[1]".

الرفض المتبوع بالتّحدّي هو محاولةٌ لتجاوز الواقع إلى واقع أفضل، فـ "مهمّة الرفض والتّمرّد تكمن في إرادة التّغيير، فهو ليس هربًا أو نفيًا إنّما هو مواجهة للواقع ودفاع عن الحرية[2]" عن طريق تخطّي الحضور الحالي إلى حضور لائق، ففي تكرارها لـ "نحن هنا" دليلٌ على الإصرار والعزيمة ورفض التّهميش والخذلان. وفي قولها: "أيديكم أن تباغتنا" أسلوب تحذير حُذف أداته "إيّاكم"، وتُرك جوابه للقارئ المقدّر بـ "وإلّا قُطعت". وأخيرًا فإنّ المعيزي تؤكّد أنّ فكرةَ قصيدتها هي "**سيفٌ ورسالةٌ وشراعٌ**": **"أبشركم أنْ لا شيءَ.../ يحمل أجسادَنا الثقيلةَ/ إلا وطنٌ من عشبٍ/ وضفائرُ النرجِسِ/ وغلَيانُ أمواجِ حبٍّ"**؛ فالسّيف رمزٌ للمواجهة والتّحدّي، ورسالتها استنهاض للهمم بغية الوصول بالأمّة العربيّة إلى برّ الأمان، والشّراع رمزٌ لرفع راية الآمال المكلّلة بالنّصر على الظّلم والظّلام.

[1] مروة، حسين: دراسات نقديّة في ضوء المنهج الواقعيّ، دار الفارابي_ بيروت، 1976م، ط2، ص90.

[2] أدونيس، أحمد سعيد: زمن الشعر، دار العودة_ بيروت، 1978م، ص161.

قصيدة "حرفٌ هنا" للشّاعرة العر اقيّة: كويستان شاكر

حرفٌ هنا..... حَجرٌهناك
....تتلو علي
آيات الحجر
فأتكور
كصمت
البحر
ونحيب
الجبال
يالوحدتي
نورسٌ
شد رحاله
لفنارٍ لا يجيد
النظر
مازال الأطباء
ينسجون
ثوب شمسٍ
لشتاء المشافي
تتقد أنامل الرجاء
لتضيء
عتمة ميادين
الحجر
أوتارتدندن
مع النسائم
والعود
مازال في
الحجر
تتلو
علي آيات
الرحيل
قل لي بربك
كيف يكون
الخشوع ؟
كركرات
اطفالٌ
تملأ ساحات
الحجر
يتسلل عطرهم
لأنفاس المشافي
باتت المدن
تحتاج الف
بائعة كبريتٍ
لتدفئ
وحشة
الارصفة
حطَ
عصفورٌ
على شرفتي
يحمل بمنقاره
قشة
اتعلقُ بها في
بحر الحياة إلى
ميدان الحجر
اخذت معي
قارورة
من صبر
أمّي

الكتابة دواء في ظلّ الوباء

دراسةٌ في قصيدة الشّاعرة العر اقيّة: كويستان شاكر

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

"نكتب.. حتى لا نصبح فرائس لحقيقة أن الحياة سجن كبير... الوجع الحقيقي هو أن نبقى نراقب الشّمعة من بعيد ونحن نهش طيور العتمة من حولنا دون نتيجة تفضي إلى النور[1]"

الكتابة هي رسمٌ بالكلمات شكلًا خاصًّا برؤية الشّاعرة للدّاء والدّواء، للوجع والفرح، فأن تكون شاعرًا؛ فهذا يعني أن تقبض على الجرح الإنسانيّ، وأن تتناسى أوجاعك قِبالة هذا الحصاد المتفشّي للأرواح في ظل وباء "كورونا"، تقول: **"في زمن الكورونا/ حرفٌ هنا..... حَجرٌهناك"**. فالشّاعرة كويستان أكّدت على اتّساع رقعة الوجع وازدياده بالحَجر، وراحت تكتب؛ كي تنفّس عن صدور الناس المكلّلة بالتّعب؛ لتمنحها أوكسجين الصّبر، وإكسير الحياة. تقول: **فأتكور كصمت البحر/ ونحيب الجبال/ يا لوحدتي".**

"

"الكتابة تقلّبٌ على الجمر، وامتلاء الأعين بالدّموع، والتّجلّد في ساعة تكون النّفس في أشد حاجاتها للبكاء... الكتابة هي التقاط الكلمات من أفواه الغلابا، ومحاكاة دمعٍ تحجّر في مُقَل المحرومين، ومحاولة لاقتناص بقايا أملٍ، من لحظةٍ عابرةٍ، قبل أن يتلاشى[2]" تقول: **"مازال الاطباء ينسجون ثوب شمسٍ لشتاء/ تتقد أنامل الرجاء/ لتضيء عتمة ميادين الحجر"** .

فالكتابة هي أن تذبح روحك بسكينةٍ حافية، مع كلّ صورة تلتقطها من واقع الوباء المعاصر، أو كلمة تخطُّها من توتّر أعصابك، وعرق ضميرك، وأوجاع قلبك اتّجاه القتلى، والمرضى، والحَجر، والقلق، والخوف المتربّص بأعماقنا. تقول: **باتت المدن تحتاج ألف بائعة كبريتٍ/ لتدفئ وحشة الأرصفة"**

الوقت في ظلّ كورونا وقتٌ ثقيلٌ كما لم يتوقّع أحد، الحياة خاوية إلّا من الوجع؛ لذا فإنّ الكتابة تنفيس لما يعتلج الصّدور، وزادُ صبرٍ على نكبات الدّهور. تقول: "ميدان الحجر/ أخذت معي قارورة من صبر أمّي"؛ ونتيجة هذا التّزاحم للآهات فإنّ قصيدة كويستان جاءت بسيطة الألفاظ عميقة الشعور.

---

[1] برجس، جلال: رواية "مقصلة الحالم"، دار مداد للنّشر والتّوزيع_ الإمارات العربيّة المتّحدة، ط3، "طبعة منقّحة"، 2017م، ص195.

[2] محيي الدين، وائل: كتاب **"الكتابة بأصابع مبتورة"**، المكتبة العربيّة للنشر والتوزيع_ مصر، 2021م، ص2.

قصيدة "زهرة المانوليا" للشّاعر اللبنانيّ: محمد إقبال حرب

زهرة المانوليا في أكمام البراعم
يتاجرون بغشاء البكارة

يبوح ضوعها على استحياء
يفرحون بالقتل والشواء

طفلة تداعبها فراشات العوالم
يا لحقارة من باع فلذة الكبد

تجمع النجوم براءة السماء
جريمة ليس لها فداء

سطا عليها بحفنة من دراهم
أب.... أم ... اخوان و أقرباء

دفعها لأب باعها دون بكاء
وأدوا طفلة في لحد بلاء

تملّكها كطير ذبيح للعشاء
يا لرجال الدين من عقود النكاح

انتزعها من غصنها بشراهة اللقاء
أقرّت جر ائم الوأد لبراعم البشر

فسالت دموعها بركة من دماء
خِتم بيد ناعمة يجرّه قلب من حجر

تكوّرت على بتلاتها ... خوفاً على استحياء
يستبيح البراءة

ثارت رجولة النخاس... فافترسها أخرى
يستبيح الدناءة

وغرس أنيابه في جسد براء
بين وحش غريزته منتهاه

تهاوت الأنثى
وطفلة عرسها لحد النقاء

هتك الكبرياء
اصمتي عدالة السماء

صراخها لم يشفع وحشية اللقاء
اصمت أيها القضاء

يا لضمائر البشر يوم أضحت كحذاءِ
فليصمت السفهاء

عفنٍ... نتنٍ... في دنيا البلاء
جر ائمكم لا تغتفر

يهتكون أعراض العذارى
زهرة المانوليا أضحت فناء

هَدْهَدَةٌ عَلَىْ جُرْحِ الْبَرَاْءَةِ

دراسة تحليليّة لقصيدة "زهرة المانوليا" للشّاعر اللبنانيّ: محمد إقبال حرب

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

زهرة المانوليا من أزهار الزينة وتتميّز برقّة وريقاتها وبلونها الأبيض وعطرها الفوّاح[1]، ولقد أحسن الشاعر إذ وصف القاصرة بزهرة المانوليا، بحيث أضفى عليها مزيدًا من الرّقة والبراءة، وأكّد أنّ هذه الخصال لم تشفع لها عند مجتمعها الذي يدفع بها إلى الزواج في سن مبكّر، ويرمي بها في غيابات الشّراهة الجنسيّة.

تعتبر ظاهرة زواجُ القاصرات من الظواهر الاجتماعيَّة السّلبيَّة في المجتمعات العربيّة، وهناك أسباب عديدة وراء زواج القاصرات كـ "الأوضاع والظروف الاقتصاديّة السائدة، إضافةً إلى الجهل المتفشّي في المجتمعات حول عواقب ومخاطر هذا الزواج، فعدم الوعي الفكري، وعدم إدراك تبعيّات هذه الظاهرة، وفهم الأمور بصورةٍ مُغايرة لما هي عليه في الواقع، وذلك من اختلال اعتقادهم بأنّ زواج الفتيات القاصرات هو تحصين لهُنّ..."[2]، والواقع هو تدميرٌ نفسيّ وصحيّ، وهناك العديد من حملات التوعيَّة في البلاد العربيَّة[3] التي تركز على المخاطر الصحيَة، والاجتماعيَّة، والنفسيَّة، والحقوقيَّة، لزواج القاصرات على الفرد والأسرة والمجتمع، وحملات التوعيَّة تستندُ في تقاريرها على أحداثٍ واقعيَّة مسجلة حول مخاطر الزواج والانجاب المبكر في المجتمعات العربيّة، وما يسببه من مضاعفات سلبيَّة على القاصرات أثناء الحمل والولادة أو قد يؤدي إلى الوفاة أحيانًا، ومن هنا كان الشّاعر محمد إقبال حرب عينُ الحقيقة، يكشف مخاطر هذه الآفة ويحذّر منها.

ولكن لم يكن هدف الشاعر أن يعدّد أسباب زواج القاصرات بالقدر الذي كشف فيه عن أولئك الملوّثة أيديهم بهذه الجريمة، ومخاطرها على القاصرة بأسلوبٍ فنّيٍّ راقٍ. يقول: **"سطا عليها بحفنة من دراهم/ دفعها لأب باعها دون بكاء"**. يكشف الشاعر عن حجم الخسّة والدّناءة من الأبّ الذي باع فلذة كبده دون مبالاة، فقوله: "دفعها لأب باعها دون بكاء" كناية عن التجرّد من مشاعر الأبوّة، ويمكن التّأكيد على بلاغة توظيف لفظ "سطا" بدلًا من البدائل الأخرى ك: سرق، استولى، حاز ؛ ذلك لأنّ السطو يكون بالإغراء،

[1] https://www.facebook.com/3alm.m3rfa/posts/1154072471328982

[2] زواج القاصرات على موقع موضوع كوم، والرابط: https://mawdoo3.com_

[3]. ومنها على سبيل المثال لا الحصر منظمة CARE الإنسانيَّة، والتي لها اهتمامات عديدة من الناحيَّة الإنسانيَّة وتعنى بشكلٍ أساسيّ بمشكلة الزواج المبكر والقسري في المناطق الريفيَّة المنعزلة والحضريَّة وشبه الحضريَّة وفي الملاجئ وبين مجموعات النازحين، للاطلاع على الوثيقة التي كتبها كارول بوندر استشاري النمو الجسدي والعاطفي والنفسي:

https://www.care.org/sites/default/files/documents/care_tipping-point_cefm_capacitystatement.arabic.pdf

وقد يأتي بالاتّفاق؛ ذلك لأنّ عمليّة السّطو تمّت بموافقة الأبّ عن طريق إغرائه بالمال، فما حمله لفظ "سطا" للسياق يجعل من الصعوبة استبداله بلفظ آخر من قائمة البدائل.

ولقد وظّف الشاعر البيان في عدّة مواضع؛ ليعمّق الأسى في قلوب القرّاء على تلك البراءة، ويزيد من نقمهم لكلّ أشكال الغدر لها. فقوله: براءة السماء كنايةٌ بعلو درجة البراءة واتّساع حجم الغدر لها. وفي "كطير ذبيح" تشبيه القاصرة التي يزجّ بها في قفص الزواج بالطائر الذبيح، ثمّ إنّ لفظ "الذبيح" فيه مبالغة مناسبة للسياق؛ للدّلالة على عظم حجم الألم الذي رافق شدّة الظلم وكثرة مرتكبيه.

وفي "انتزعها من غصنها بشراهة اللقاء" تعبيرٌ يوحي بعدم التّكافؤ بين الطّرفين "الظالم، والمظلوم" في القوّة. في ""انتزعها من غصنها" استعارة تصريحيّة؛ إذ شبّه القاصرة بعصفورة تؤخذ بعنفٍ من حُلمها الأثير "كاللعب في الدُمى"؛ بحيث حذف المشبّه وصرّح بشيءٍ من لوازم المشبّه به "الغصن". ولعلّ القارئ يدرك بشاعة الموقف من لفظتي "انتزعها.. بشراهة" فالانتزاع توحي بشراسة الأخذ مع كراهية الطّرف الأوّل، والشَّرِه هو النّهِمُ الجشع، ذو الشَّبَق اللا حدود له، والمتعطّش للمزيد دائمًا.

ويبدو أنّ الشّاعر اقتفى أثر المقارنة في التّصوير؛ ليضع طرفي الصّراع "القاصرة، والشّرِه" نصب عيني القارئ؛ في دعوةٍ وتوجيه لاتّخاذ موقف إيجابي من ظاهرة "زواج القاصرات". يقول: **"تكوّرت على بتلاتها ... خوفاً على استحياء/ ثارت رجولة النخاس... فافترسها أخرى/ وغرس أنيابه في جسد براء/ تهاوت الأنثى/ هتك الكبرياء/صراخها لم يشفع وحشية اللقاء"**. ويبدو جليًّا تلك المفارقة التّصويريّة للطّرفين، فالبراءة مقابل الدّناءة، والخوف مقابل العنف، والأنوثة مقابل الفحولة، والفريسة مقابل شراسة المفترس، والمقهورة مقابل المتسلّط.

وفي توظيف الأفعال الماضية والمضارعة؛ إيحاءً مدهشًا بما كانت عليه القاصرة وبما أصبحت عليه، وفي "تكوّرت، تهاوت" تأكيدٌ على حجم المعاناة المستمرة التي وقعت على عاتق القاصرة.

ومن زاويةٍ أخرى يقف القارئ مندهشًا من تلك الصّياغة العجيبة، والتّفنّن في السّرد بلغةٍ شاعريّةٍ مثيرة، بحيث راح يتأمّل تلك اللّقطات الأشبه بتقنيّة الـ "Flash"؛ لتناسب أسلوب التّكثيف في الشّعر؛ ولتساهم في استقطاب أذهان القرّاء ومن ثمّ حشد تفاعلهم، ذلك لأنّ تعدّد لقطات "معاناة القاصر مقابل شراهة الفحولة" تصعّد تأزّم الحدث ووتيرة التّفاعل؛ كون أنّ المشهد العام مُسْتَوْحَى من نبض الشّارع العربيّ، وهموم النّاس البسطاء ودناءة الأثرياء، يقول: **"يا لحقارة من باع فلذة الكبد/ جريمة ليس لها فداء/.. وأدوا طفلة في لحد بلاء"**. وهذا التّفاوت المستبطن في البنية العميقة للنّصّ يخلق صراعًا داخليًّا في نفس القارئ، وهذا بحدّ ذاته ما سعى إليه الشّاعر؛ كي يضعهم في صورة الموقف ويثير اشمئزازهم اتّجاه هذه الآفة اللّعينة والقائمين عليها. **يقول: "أب.... أم ... اخوان و أقرباء.. يا لرجال الدين من عقود النكاح../ خِتم بيد ناعمة يجرّه قلب من حجر"**.

لقد وظّف الشّاعر أسلوب التّعجّب بقوله: " **يا لرجال الدين من عقود النكاح**" وغرضه الانكار من فعلهم المشين الذي لا يمسّ إلى الدين بصلة. وفي قوله: **"يا لضمائر البشر يوم أضحت كحذاءِ"** احتقارٌ للضمائر الميّتة. وفي قوله: **"اصمت أيها القضاء/ فليصمت السفهاء"** أسلوب أمر غرضه الزّجر والنّهي عن الكلام، مع التّأكيد على اشمئزاز الشّاعر من أفعالهم؛ إذ لم يعد هناك متّسعًا للحوار.

ويمكن للمتمعّن في ألفاظ الجمع: **"ضمائر، أعراض، القضاء، السفهاء، رجال، عقود"** يوقن تمامًا مدى تفشّي آفة "زواج القاصر" في الثقافات العربيّة، علاوة على دعمها من قِبل مسؤولي البلاد، الذين نعتهم بـ "السّفهاء" وهم الجاهلون الطّائشون وناقصو العقل والإيمان؛ لأنّهم بفعلتهم قد أرجعوا ثقافة العروبة إلى حمق الجاهليّة ورعنها. يقول: **"يتاجرون بغشاء البكارة/ يفرحون بالقتل والشواء"**

ومن الجدير بالذّكر أنّ الشّاعر قد وظّف القافية الممدودة بروي الهمزة السّاكنة؛ كقوله: **"استحياء ، السماء، بكاء، للعشاء، اللقاء، دماء، براء، حذاءِ، البلاء، والشواء، النقاء، السفهاء، القضاء، فناء"**. وهذا مناسب تمامًا للسّياق؛ فالقافية الممدودة "بالألف" لمدّ الصّوت والتّعبير عن آهات القاصرة وأوجاعها، في إشارة لرفض الشّاعر هذه الآفة؛ لذلك فهو يتّخذ من الألف إطلاقًا لاعتراضه. وفي ورود الهمزة السّاكنة كروي دلالةٌ قويّة للضّغط النّفسيّ والجسديّ اللّذين تعيشهما القاصرة في زواجها المبكّر، فلصوت الهمزة قوّةٌ انفجاريّة؛ توحي بالبروز والنّتوء، ولأنّ الألف صوت سمعي، والهمزة حرف بصري[1]؛ فإنّ الشّاعر أراد أن يقرع آذان ذوي الشّأن؛ لافتًا أنظارهم إلى ذلك الخطر المتفشّي والمحدق بالقاصرات من بنات العروبة؛ لعلّهم يعقلون وإلّا فـ ﴿لَهُمْ قُلُوبٌ لَا يَفْقَهُونَ بِهَا وَلَهُمْ أَعْيُنٌ لَا يُبْصِرُونَ بِهَا، وَلَهُمْ آذَانٌ لَا يَسْمَعُونَ بِهَا، أُولَئِكَ كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ أُولَئِكَ هُمُ الْغَافِلُونَ﴾ (الأعراف 179)

[1] ينظر: عباس ، حسن : خصائص الحروف العربيَّة ومعانيها ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب ،1998م، ص40.

قصيدة "الحرّيّة" للشّاعر السّعوديّ: محمد خضر

الفراشة التي دخلت من نافذة المطبخ
كانت تحوم لأيام في كل الغرف
ترتطم بالسقف كلما حلمت بالهواء
وتحك ألمها على ضوء خافت للأباجورة الأصلية
الفراشة التي نامت كثيرا
على صوت هسيس الأشجار في التلفزيون
وعلى حواف الأحلام في الأغنيات الشعبية
لم تعد تذكر لون السماء تماما
ولا تفرق بين الجدار والفضاء
لذا تتعرف الصباحات من حنين في القلب
وتروض أمنياتها بالقرب من شجيرات البلاستيك
في ركن الصالون
الفراشة التي انتحرت مؤخرا بسعادة مفرطة
في زجاجة خل التفاح
المفتوحة من زمن
على سطح الثلاجة
التي كتب على إحدى جوانبها
منقد تكون المواد المحفوظة قابلة للفساد
إذا ترك الباب مفتوحا

ومن الوهم ما قتل!

قراءة في قصيدة "الحرّيّة" للشّاعر السّعوديّ: محمد خضر

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

"يرفرفُ بالجناحِ الحرِّ/ قَبْلَ بزوغِ أشرعةٍ/ تُبَشِّرُ بارتفاعِ الموجِ/ حتى يغرقَ.. المتحصِّنُ الملتفُّ بالأوهامِ[1]"

انشغل الشّاعر العربيّ بالإنسان المعاصر وهواجسه وبنى عليها أفكاره ورؤاه. ومن هنا فقد اتّخذ الشّاعر محمّد خضر الحرّيّة موضوعًا لقصيدته؛ ذلك لأنّ إنسان اليوم يعتقد أنّ أفكاره عن الحرّيّة هي طريق الخلاص والوصول إلى الحياة الوادعة، وهو لا يدري بأنّ أفكاره قد تودي به إلى الموت وهو يبحث عن حرّيّة خارج النّطاق المسموح به. لقد رمز الشّاعر لروح الإنسان بالفراشة التي لم تكتف بحدود حرّيتها وطالبت بالمزيد ممّا أدى إلى هلاكها. يقول: **"الفراشة.. كانت تحوم لأيام في كل الغرف/ ترتطم بالسقف كلما حلمت بالهواء/.. نامت كثيرا/ .. على حواف الأحلام في الأغنيات الشعبيّة"**. فكلّما ارتفع سقف توقعات الإنسان الحالم، وقع في وحل أوهامه؛ ممّا يؤدّي به إلى الخيبة أو الهلاك. يقول: **"الفراشة انتحرت مؤخرا بسعادة مفرطة/ في زجاجة خل التفاح/ المفتوحة من زمن/ .. كتب على إحدى جوانبها/ منقد"**. وختم الشّاعر قصيدته بحكمةٍ مستبطنة. فقال: **"تكون المواد المحفوظة قابلة للفساد/ إذا ترك الباب مفتوحًا"**. وهي ما تدعم التّحليل السّابق.

[1] الصيفي، مريم: ديوان "ويبوح الصّمت"، قصيدة "وثمّة موسم"، دار الإسراء للنشر والتّوزيع_ عمّان، ط1، 2016م، ص120.

قصيدة "ترنيمة عشقٍ" للشّاعر التّونسيّ: محمّد علوان

أنا هناك...
هلا فتحت شباك الغيم ؟
أنا هناك...
بين تمتمات أنفاسك أقيم
أنا هناك...
أرعى هواك ورشح النسيم
أنا هناك...
ترنيمة عشق
وعود حبق
معزوفة
تهدهد نومك الرقيق
ونفحة طيب
تعطرلك الأديم
أنا هناك...
بستان ظليل
وسرب هديل
خميلة ورد
تحضن طيفك الجميل
ولحن أندلسي قديم
وصوت ربابة
تمطرصبابة
وتسقي
قمح هواك العميم
أنا هناك...
راعي محبة
أسوق الحب

إلى ضفاف روحك الخصبة
ومروج ثغرك
وطلع نبتك الكريم
أبذرالود حواليك
وأزرع الورد بين راحتيك
كي يطلع
من نعومتهما الربيع
وتضوع
ريحك في القلب السقيم
كي ترفل
الفراشات في مداك
وترقص
على شعرك بنات النسيم
كي أجبي
من ريعهما قوت الغياب
ويسكت
جوع الحنين المستديم
كي تبقي
مخضرة بين ضلوعي
كالغابات المطيرة
كي تستمري
متقدة بين شعوري
كالنجمات المنيرة
كي لا تخبو
جذوة حبك في خافقي
فيستبد بي ظلام الوحدة البهيم...

قَصِيْدَةُ النَّثْرِ مُغَامَرَةٌ فَنّيَّةٌ وَاشْتِغَالٌ لُغَوِيٌّ

قراءة في قصيدة "ترنيمة عشقٍ" للشّاعر التّونسيّ: محمّد علوان

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

قصيدة النّثر هي مغامرةٌ فنيّةٌ واشتغالٌ لغويٌّ يتناغمُ مع الإيقاع النّفسيّ لذات الشّاعر، وهي نمطٌ تعبيريٌّ شعريٌّ يتميّز بمعطياته الفنّيّة، التي تكشف عن الحسّ الجَماليّ للشّاعر الذي يعمد إلى تصوير لوحات منولوجيّة تعتمد إيقاعَ الأنسنةِ في تحريكِ المَوْجودات، ووِفقَ سِياقٍ حِسّيٍّ متبادل مُقترنٍ بالطّبيعةِ بكلّ موجوداتِها.

اتّكأ علوان في قصيدته على اللّغة وفنّ الريشة التي تنسجم مع خبايا الذّات المنتجَة. يقول: **"أنا هناك../ هلا فتحت شباك الغيم؟/.. بستان ظليل/ و سرب هديل/ خميلة ورد/.. وصوت ربابة/ تمطر صبابة".** فقصيدته نصّ منفتحَ الفضاء على ماهيّة الخيال الشّعريّ، مكثّفةً دلاليًّا، تحقّق المُتعةً الرّوحيّةً. إذ اعتمدت على التّسلسل الحكائيّ المبني على الومضات المصوّرة، والأفعال الدّالة على الحركة المتفاعلة. يقول: **"أسوق الحب/ إلى ضفاف روحك الخصبة/.. أبذر الود حواليك/ و أزرع الورد بين راحتيك/ كي يطلع.. الربيع/ و تضوع.."**

لقد اعتمد علوان التّكثيف، والاقتصاد اللّغويّ؛ لذلك جاءت قصيدته وفق نظام متماسك، يرتكز على تراسل الحواسّ، كما في: **"يسكت جوع الحنين، مخضرة بين ضلوعي"**. والمفارقة الاستعاريّة، كما في: **"أسوق الحب إلى ضفاف روحك الخصبة"**. والإزاحات الكنائيّة **"مروج ثغرك و طلع نبتك الكريم"**. مع توظيف التكرار الهادف "أنا هناك كرّرها ست مرّات"؛ للتّأكيد على جمال اللّقاء، مع إضفاء شعور الطّمأنينة على روح المحبوبة. بالإضافة إلى اعتماد المونلوج النّفسيّ على طول القصيدة، كلّ ذلك من شأنه أن يشكّل في نفس القارئ مغامرات انفعاليّة مؤثّرة حتى بعد الانتهاء من قراءة القصيدة.

قصيدة "تروبادور" للشّاعر المغربيّ: محمّد لبيب

الألحان التي عزفت في غرناطة...
تصدح في شرايييني..!!!
من أعطاها عنواني..؟؟!
من دلها على الطريق إلى الغيمة
التي أسكنها.؟ أحيانا.. أسمع نفس اللحن...
تقاطعه همهمات نيرودا... بشعر لاتيني...
يروقني الشعر.. ولا ألتفت إلى الهمهمة...
أعتقد أنه لدي الوقت الكافي...
لأتحول إلى عاشق كوني...
لكل أشعار الأرض...
أو إلى تروبادور...
أعلم أطفال المياتم...
غناء الشوارع...والبكاء بلا دموع...
فقط ...ينبغي أن أخفف من غلواء
عشقي الأول...
عندها سيكون في مقدوري...
أن أجمع كل السماوات في غيمة..
وكل الألحان في نغمة...
سيكون بمقدوري أيضا...
أن ألخص تفاصيل الربيع في زهرة...
وكل حكايا النار في جمرة...
ربما أكون زرياب الزمن الأخير...
يعود إلى غرناطة...
يسترجع ألحانه المبثوثة...
في همهمات نيرودا ...
في قصائده اللاتينية.

زرياب الزّمن الجميل "قناعٌ ورسالة"
قراءة في قصيدة "تروبادور" للشّاعر المغربيّ: محمّد لبيب
النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

إنّ تجربة الشاعر محمّد لبيب وإحساسه ومرجعيته الثّقافيّة، لها دورٌ كبيرٌ في بناء واختيار صورة صادقة عن مشاعره، مثلما كان لها الدّور في اختيار شخصيّات فنّيّة أثّرت في مسيرته الإبداعيّة واتّخذها قناعًا له؛ لينطلق منها ويجمع أهم نقاط الالتقاء بين فكرة قصيدته وما اشتهرت به هذه الشّخصيّات؛ ولتكون رافدا جليًّا يدعم مشاعره. يقول: **"أعتقدُ أنّه لدي الوقت الكافي/ لأتحوّل إلى عاشق كونيّ/ لكلّ أشعار الأرض/ أو إلى تروبادور.."**.

إنّ الشاعر المبدع عندما تعتريه حالةٌ شعوريّةٌ، فإنّه يكون مشحون الذّهن غائصًا في أعماق وعيه، فيستعيد ما اكتنز في ذاكرته من أصواتٍ أثّرت وأثْرت مسيرة الإبداع العربيّ والعالميّ. يقول: **"تروبادور.. الألحان التي عزفت في غرناطة.../ تصدح في شرايييني..!!!/ من أعطاها عنواني..؟؟!/ أحيانا.. أسمع نفس اللّحن.../ تقاطعه همهمات نيرودا.../ بشعر لاتيني..."**.

ويبدو أنّ الشّاعر لبيب يوقن أنّ باستطاعته أن يبدع كما أبدع "تروبادور" الموسيقار الذي كان يتغنّي متنقّلًا بين القصور والشّوارع ينشر البهجة فيها، وأن يحصل على شهرة كما "نيرودا" الشّاعر التّشيلي الذي اشتهر كثيرًا في القرن العشرين. يقول: **"أعلم أطفال الميامتم.../ غناء الشوارع...والبكاء بلا دموع..."**.

إنّه يرى أن يخفّف من عشقه وانتماءه لوطنه؛ بحيث يطوف بلاد العالم؛ لينشر إبداعه؛ كي يحقّق شهرةً ليست بأقل من هؤلاء المبدعين. وإنّه يريد أن يكون زرياب الزّمن الأخير، كزرياب بلاد الرّافدين الذي اشتهر بصوته العذب وبقدرته على أداء أغانٍ من كافّة الأطياف على عوده، والذي أضاف له الوتر الخامس. **يقول: "فقط ...ينبغي أن أخفف من غلواء عشقي الأول/ عندها سيكون في مقدوري.../ أن أجمع كل السّماوات في غيمة../ وكل الألحان في نغمة..."**.

لم يكن تقمّص الشّاعر لشخصيّة زرياب تقمّصًا لا هيًا أو عابثًا، بل جاء واعيًا، كون أنّ زرياب من أصلٍ عربيّ ورغم إعجاب الخليفة هارون الرشيد به؛ إلّا أنّه تعرّض للحقد والحسد من معلّمه إسحاق الموصلي، وهدّده الأخير بالقتل، فلاذ زرياب بنفسه وفرّ هاربًا إلى بلاد مختلفة حتى وصل الأندلس، واهتمّ به خليفة قرطبة آنذاك وقرّبه إليه، واشتهر عالميًّا بعدها بصوته العذب الذي ملأ الآفاق؛ وعليه فإنّ الشّاعر لبيب لا يجد نفسه في وطنه، إنّه يستبطن إهمال مسؤولي الفنّ لإبداعه وإبداع غيره من الشّعراء الذين لم يكونوا بأقل من إبداع الشّعراء العالميين، ولكن ينقصهم الاهتمام والتّشجيع، ومحاولة إبراز أسمائهم في السّاحة الفنّيّة، حينها سيصل إبداعهم حدّ العالميّة. يقول: **"سيكون بمقدوري أيضا.../ أن ألخص تفاصيل الربيع في زهرة.../ وكل حكايا النار في جمرة.../ ربما أكون زرياب الزمن الأخير.../ يعود إلى غرناطة.../ يسترجع ألحانه المبثوثة..."**.

قصيدة "عُمان" للشّاعر العُمانيّ: مطر البريكي

عمانُ قد عزفت في الصبح أغنيةً ولوّنت فوق آفاق السما صورا
يا حادي المجدِ إن المجدَ في دمنا لا يرتقي المجدَ من لم يبدع السيرا
** هذا الكلام وبعض البوح منهزمٌ هذا الحنين وجاء الشعر منهمرا
هامت بك الروحُ والأشعار عاجزةٌ جزل القصيد ومن قد خطها قصرا
"في كلِّ ركنٍ من الأمجاد سيرتُنا في كل شبر هنا التاريخ قد عب
البحر يروي لذاك البر عن حلم كم من سفين بلج العز قد مخرا
سمر السواعد بالتقوى مخضبةٌ نالت من الجاه حظًا زانَ وازدهرا
أسلافنا من كرام العرب معدنهم سرّوا العباد، فما منا الذي كدرا
هم سطروا في جبين النور مبتدأً حتى اهتدينا سبيلًا نعرب الخبرا
فأورثونا المعاليَ من خصالهمُ ها نحن والحاضر الميمون إذ نضُرا
ماضون لا شيء يثنيها عزيمتنا منا الولاء وبات الشمل منتصرا
نرنو إلى النجم لا أفقٌ يطوقنا مذ عندها قد دهمنا الليل فانحسرا

قصيدة البريكي معزوفة الفخر العُمانيّة

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

ملأنا البحر حتى ضاق فينا ** وماء البحر نملؤه سفينا

إذا بلغ الفطامَ لنا صبيٌّ ** تخرُّ له الجبابر ساجدينا[1]

يعدّ الفخر أحد الأغراض الشّعريّة القديمة التي يعتزّ من خلاله الشّاعر بنفسه، وبقبيلته، وبنسبه، ومكانته الاجتماعيّة. وهو من الفنون التي لا زال أثرها باقيًا في قصائد العصر؛ فالشّاعر البريكي يفتخر بموطنه "سلطنة عُمان" بلغةٍ حماسيّة، وعاطفةٍ جيّاشة تنمّ على قوّة الانتماء، وجاءت ألفاظه وعباراته مخضّبةً بمعاني الشّجاعة، والعزّة، والعراقة. يقول: **"في كلِّ ركنٍ من الأمجاد سيرتُنا/ في كل شبر هنا التاريخ قد عبرا/ البحر يروي لذاك البر عن حلم/ كم من سفين بلج العز قد مخرا"**. ولم يكتف الشّاعر بشهادة المكان "البحر، والبر" والزّمان "التاريخ" على منعة بلاده وعزّتها، بل كشف عن أسباب تلك المنعة بدورها قد أورثتهم التي لم تأتِ من فراغ، بل جاءت مخضّبةً بسواعد أبنائها وتعاونهم وأمانتهم، والسّلطنة العزّة والمعالي من جيل إلى جيل. يقول: **"سُمر السّواعد بالتّقوى مخضّبةٌ/ نالت من الجاه حظًّا زان وازدهرا/ أسلافنا من كرام العرب معدنهم/ .. هم سطّروا في جبين النور مبتدأٌ/ حتى اهتدينا سبيلًا نعرب الخبرا/ فأورثونا المعالي من خصالهم/ ها نحن والحاضر الميمون إذ نضرا"**، وهنا يسجّل البريكي مفاخر أبناء وطنه مباهيًا بصنيعهم، ويشيد بعزّتهم المتوارثة؛ إذ جعل منعتهم وولائهم وقودًا للمُضي قُدُمًا نحو النّصر والظفر. يقول: **"ماضون لا شيء يثني عزيمتنا/ منّا الولاء وبات الشّمل منتصرًا/ طرنا سلامًا وهذا الكون يشهد أنْ/ عُماننا اسمٌ على كلّ الملا ذُكرا"**. ومن هنا فقد جاءت لوحة المجد مزدهيةً بألوان العزّ وعلى أنغام المجد، موظّفًا التّشاكل الحسّيّ؛ بحيث جعل عُمان تعزف مجدها مع تراتيل الصّباح. يقول: **"عُمان قد عزفت في الصبح أغنيةً/ ولوّنت فوق آفاق السّما صورا/ .. هذا الكلام وبعض البوح منهزمٌ/ هذا الحنين وجاء الشّعر منبهرا"**. وعليه فقد شاغل حواس السّامع بحيث أطرب أذنه، وجعل "العزف، الأغنية، الكلام، البوح" من مدركات السمع. وأبهر عيناه إذ جعل "لوّنت، السّما، صورا" من مدركات حاسّة البصر. وأرهف إحساسه وزاد حنينه وانتمائه لوطنه بقوله: **"هامت بكِ الروح والأشعار عاجزةٌ/ جزل القصيد ومن قد خطّها قصرا"**. ولقد أكّد البريكي على انتمائه وفخره ببلده عن طريق توظيف التّأكيد اللّفظي. يقول: **"يا حادي المجد إنّ المجد في دمنا/ لا يرتقي المجد من لم يبدع السيرا"**، وزيادة على ذلك تكراره لضمير المتكلّمين منفصلًا متّصلًا في مثل: "أسلافنا، منّا، اهتدينا، فأورثونا، نحن، ماضون، طرنا.."، علاوة على تكراره لصوت الروي "الراء" متبوع بألف الإطلاق؛ ليؤكّد ويلحّ ويجهر بحبّه لوطنه وفخره به على مدار السّنين، ومثال ذلك: "صورا، السيرا، منبهرا، قصرا، عبرا..".

[1] عمرو بن كلثوم

قصيدة "تمتمة لمساء أجوف" للشّاعر اليمنيّ: معاذ الأهدل

هذا العقدُ المصنوعُ بلَهَفةِ بوحي
أعرفه..
حبّاتُ العقدِ المتشكل من نبضي
أعرفها..
وسناهُ الموشوم بزفرة شوقي
اعرفهُ..
يا كُنهَ العقد المنظوم بماءِ العينْ
ما زال الشوقُ المرسوم على جنبات العقد يناديكْ
ما زال الولهُ المتدلي من عمقِ المعنى يرنوا ليهاكْ
ما زال الغيمُ الهاطل من جسد الرغبةِ يسكب لهباً
يشعل كل خلاياكْ
يا نبعَ الأديانِ ومهبِطها..
كُنْ معبديَ الأزلي..
سأصلي دوماً في قِبلته
وسأمنحه وِردَ مُناجاتي..
امنحني يا معبودَ الشوقِ الأعلى
بعضاً من وقتٍ لا يُنهيهِ مَداكْ
امنحني دمعكَ ماءً اتوضأ تحت سماهْ
واغسلني بالعرق الناضح بالرغبةِ
علّكَ تتقبل مني صلاتي...
أسكرني من شهدِ رضابكَ حتى يدركني النوم..
هاقد آمنتُ بحرفكَ مختاراً
واستوطنتُ دروبكَ منتشياً
فامنحني قُبَلاً اعرفُ أنَّ صلاتي قُبلتْ فيكْ..
وأضممْ في شغفٍ كلّ جناحي
أخرُجْ من بينِ يديكَ نَبيّاً لا يؤمنُ إلا بكْ

سرديّة الشّعر في قصيدة "تمتمة لمساء أجوف" للشّاعر اليمنيّ: معاذ الأهدل

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

قد يتداخل الفنّ السّرديّ بالشّعر؛ ممّا يؤدّي إلى تغييب بعض العناصر السّرديّة في القصيدة؛ لتناسب طبيعتها التي تعتمد التّكثيف والرّمز والحذف، ويكتفي بأحاديّة الصّوت وهيمنة الراوي "الشّاعر"؛ لذلك فقد طوّع بقيّة الأصوات _إن وجدت_ لوجهة نظره، فيُطلع القارئ على دواخلها، وردود أفعالها ممّا يضع القصيدة في بنية زمنيّة محدّدة، وفي بنية مكانيّة مموّهة خياليّة.

بدا الأهدل وكأنّه ممسكًا بعقدٍ وقال: **"هذا العقدُ المصنوعُ بلَهَفةِ بوحي/ أعرفه.."**، ولكنّ القارئ الفطن وعى تمامًا أنّ الأهدل يقصد بالعقد "نظمه" أي قصيدته التي بين أيدينا؛ إذ كتبها بشوق محبّ، ثمّ إنّ ورود النّقاط الدّالة على الحذف في القصيدة دلالة على أنّ الشّاعر قد اختزل جُمُلًا وأراد من القارئ إعمال الفكر؛ لاسترجاع المحذوف. ثمّ أوضح السّبب من نظمه مؤكّدًا أنّ كلّ لفظة في نظمه قد عبّرت عمّا يعتلج روحه من زفرات العاشق، يقول: **"حبّاتُ العقدِ المتشكل من نبضي/ أعرفها../ وسناهُ الموشوم بزفرة شوقي/ أعرفهُ.."**. وراح بعدها يسترسل بألفاظٍ وامضةٍ مشيرًا إلى مدى تأزّم حالته عند نظم قصيدته، وكيف أنّها تشكّلت من دمع العين، حتّى أنّ القارئ بدأ يسمع أنين الشّاعر بين طيّات الألفاظ؛ فراح يشاركه لهفته في لقاء المعشوقة، وفي تأوّهات الوله، يقول: **"يا كُنهَ العقد المنظوم بماءِ العينْ/ ما زال الشوقُ المرسوم على جنبات العقد يناديكْ/ ما زال الولهُ المتدلي من عمقِ المعنى يرنوا لهاكْ"**. وهنا وظّف الشّاعر المنلوج الدّاخلي؛ كاشفًا عن وجع الشّاعر من بُعد المعشوقة، ورغبته الملحّة فيها؛ إذ **"ما زال الغيمُ الهاطل من جسد الرغبةِ يسكب لهباً/ يشعل كل خلايايْ"** ويبدو أنّه اختار الزّمن المستمرّ؛ للتّعبير عن شبقه الدائم وولعه بالقرب من المعشوقة.

لقد تداخلت عناصر السّرد في قصيدة "تمتمةٌ لمساء أجوف" مع السّياق الشّعريّ، وهذا يحيل إلى عوالم الراوي "الشّاعر" الدّاخليّة، فالتّداخل يعطي للنّص أفقًا ومساحة أرحب للحركة، وبالتّالي يغري يتمدد واحتلاله لفضاءات أرحب فقد شكل هذا المنحنى بعدًا دلاليًّا لافتًا.

لقد استند إلى الشّاعر إلى جملة النّداء للبعيد "يا" ليضفي أُنسًا على روحه باستحضار الغائب عنها، وبالفعل فقد استطاع أن يستنطق المعشوقة رغم غيابها، وجعلها تشهد على طهارة عشقه ومصداقيّته، وذلك بوصفها إيّاه **"يا نبعَ الأديانِ ومهبِطها.. سأصلي دوماً في قِبلته.. وسأمنحه وِردَ مُناجاتي .."** إنّها تريد أن تمنحه العشق أضعاف ما منحها إيّاه جرّاء مناجاته لها، وأكّدت أنّ دمعه **"ماءً أتوضأ تحت سماهْ"**؛

علّه يتقبّل تقرّبها إليه، وحاجتها للتّماهي معه ولو كان الأمر خيال **"اغسلني بالعرق الناضح بالرغبةِ/ علّكَ تتقبل مني صلاتي .../ أسكرني من شهدِ رضابكَ حتى يدركني النوم.."** ويبدو أنّ أسلوب الالتفات من المتكلّم "اغسلني، صلاتي، أسكرني، يدركني" إلى المخاطب "علّك، رضابك" قد شكّل تفاعلًا وحركةً على بنية القصيدة، وجعل القارئ ينصت إلى صوتين مغمورين بالعشق بدلًا من فرديّة الصّوت الأوّل "الشّاعر"، ويبدو أنّ الشّاعر قد أشغل القارئ في حالة تماهي البطلين "الشّاعر والمعشوقة" وذلك حينما أنطق المعشوقة وجعلها تُقبِلُ عليه شغوفةً شبِقةً، يقول: **"ها قد آمنتُ بحرفكَ مختارًا/ واستوطنتُ دروبكَ منتشياً/ فامنحني قُبَلاً أعرفُ أنَّ صلاتي قُبلتْ فيكْ../ وأضممْ في شغفٍ كلّ جناحي.."** ولعلّ القارئ يلْحظ حرص الشّاعر على توظيف نقاط الحذف؛ ليشغله بتعويض المحذوف وإعمال ملكة الخيال لديه؛ ممّا يفتح مكامنه، ويثير تفاعله ورغباته في استكمال الحدث؛ لتبيّن نهايتها، ومن ثمّ يطلق العنان لفكره؛ ليستجلي أحداثًا في مخيّلته لم يشأْ الشّاعر البوح بها؛ خشية انفلات الشّعريّة منه وتحوّلها إلى سرديّة بحتة. فرغم أنّه اتّكأ على السّرديّة إلّا أنّه بقي متمسّكًا بالعناصر الشّعريّة والشّعوريّة الضّروريّة في قصيدته، من خلال توظيف الخيال، واللّغة، والإيقاع الصّوتي النّاتج من التّكرار مثلًا "قُبَلاً، قُبلتْ".

لقد تجلّى الحدث العام في القصيدة من خلال التّماهي بين العاشقَيْن، وأسبغ على لغته كلّ معاني العشق، وأضمر أوجاع القِلى وتفاصيل اللقى بين طيّات ألفاظه، لكنّها من خلال زئبقيّتها وصيرورتها أكسبت القصيدة صفة المرونة والانفلات من قبضة التّجلّي والبروز . ولقد ساهمت لغة الشّاعر بشكلٍ فاعلٍ في تشكيل الصّور الاستعاريّة داخل ثنايا القصيدة. ومثال ذلك: "دمعكَ ماءً"، "وأضممْ جناحي"، "الشوقُ يناديكْ"، "يرنوا الولهُ"، "الغيمُ يسكب لهباً"؛ وهذا بحدّ ذاته يضفي على القصيدة تلاقحًا شعريًّا سرديًّا؛ فعملت على تصير ذائقة المتلقّي وتوجيهه وفق ما يخدم الغرض الدّلاليّ والتّفاعليّ.

ومن هنا يمكن القول: إنّ التّقنيّات السّرديّة "الحوار، الوصف، الزّمان، المكان (الحُلُم، المعبد)، لحظة التّأزّم واللّقاء" قد تظافرت مع التّقنيّات الشّعريّة في القصيدة "اللّغة الشّاعريّة، الحذف والاختزال، الإيقاع الصّوتي..."؛ ممّا يثري جماليّات القصيدة. فإن كان خلاف ذلك فإنّ ذلك يُدخل القصيدة في الأجناس النثريّة الخالصة وهذا بحدّ ذاته يعدّ عيبًا على المنشئ، ويطفئ وهج شاعريّة نصّه.

قصيدة "مشاعر مُهْمَلَة" للشّاعرة التونسيّة: مفيدة بلحودي

صباح الخير
أيها الضوء الذي في مدينتنا يضيء عتمتنا الصغيرة
لا شيء هناك غير الخريف
يمر بين خيوط السؤال ينحني للعابرين
يرمي اوراقه في فواصل الحياة
يعيد اليهم خضرة يوم مضى
يصفّف لونه في الصّدى و السُّحاب
ونعبر حقل يمام
ونمضي في وقت لا يرانا
قد مضى في الفراغ الغريب
صباح الخير أيتها العصافير
التي تقيم على أبوابنا
قربانا حين تعيا بنا الأحلام
تحوم حول الفصول
تعلو زقزقاتها موج البراري
تسرّب منها يوم عابر من الأمنيات
هكذا ذات شتاء عابر
المحطات كنوء غزير خالية من الوقت والحب
وتلك الحقائب جالسة على الممرّات

تنتظر سؤالا يفتح ذراعيه لمشاعر مهملة
في منتصف العبور تلتقطنا الشّوارع
والضّوء عابس يشتهي وطنا
في الغياب خلف الريح
رصيف جريح يبعثر خطانا
ونحن بلا بوصلة ننتظر بلادا
بالكاد نعرفها هناك من نافذة بيت
تطلّ علينا لوحات
مفرط لونها في العراء
و اقفة على فوضى نهر سريع
تقابلها قصيدة بلا حبر
تنعى بريدا هاربا من الاصدقاء
ومعنى تائها يبتسم للعابرين
أكوام الصّباح تتسلّق جبلا قد ملّ من
الأنظمة/ والبعيدين عن الحياة
وكلّ المتعبين
علينا ان نستعير بلادا جديدة
نخبرها بأننا نحنّ الى ضجيج طفولتنا
و أننا مازلنا نشتهي الكثير من الحلوى
ولأسئلتنا التي لا تجد لها أمهاتنا أجوبة

بُطُوْلَةٌ زَائِفَةٌ عَلَىْ مَسْرَحِ الْعَبَثِ

دراسةٌ في قصيدة "مشاعر مُهْمَلَة" للشّاعرة التونسيّة: مفيدة بلحودي

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

"يُهيّأ لي أنّنا نحن البشر لسنا أكثر من كائنات تعسة، مملّة، عبثيّة، زائفة وفارغة.."[1]

تُمْنَح البطولة في مسرح العبث للشّخصيّة المهمّشة التي تتّصف بالعجز، واللا معنى، واللا هدف، واللا معيارية، والاغتراب الاجتماعي والثقافي[2]، والتي تنظر إلى نفسها وإلى الآخرين وإلى العالم ككياناتٍ غريبةٍ محيّرة[3]؛ تقدّم دورها بشكلٍ لا منطقيّ، فاقدٍ للتّسلسل الفكريّ، ولكنّها تحمل في طيّات دورها وتعبيراتها المبهمة صورًا فادحةً عن واقعها، وتقدّم نقدًا لاذعًا للمفاهيم والقيم والمبادئ الرائجة، و تشيء بالانهيار النّفسيّ والاجتماعيّ والسّياسيّ، وتعكس حالة القلق الإنساني والضّياع الفكريّ، ناهيك عن الشّعور باللا جدوى وانعدام الهدف والانتماء والولاء.

قدّمت بلحودي نماذج مختلفة تحمل طابع البطولة الزائفة في "قصيدة. مشاعر مهملة"، فرمزت للمرحلة الأخيرة من العمر بـ "خريف، العابرين"، ورمزت لمرحلة الشّباب بـ "الرّيح"، ورمزت لمرحلة الطفولة بـ "عصافير، يمام"؛ بحيث جعلت هذه النّماذج واقعيّة تحاكي مجريات الحياة العابثة، **"المحطات كنوء غزير / خالية من الوقت والحب/.. رصيف جريح يبعثر خطانا/ ونحن بلا بوصلة"**؛ إذ تفرض على الإنسان العربيّ أن يؤدّي دورًا محدّدًا ثمّ تحيله وذاكرته إلى التّقاعد القسري، **"ونمضي في وقت لا يرانا/ قد مضى في الفراغ الغريب"**؛ فيكتشف في نهاية عمره بأنّه قد قدّم جلّ حياته بمشهدٍ تمثيليّ زائفٍ لا حياة فيه. وحينما يحاول استحضار مكانه فإنّ الزّمان يبرمج ذاته ليلائم ما يريد أن يراه "لحظات غريبة تشعرك أنّك تعيش مسرحيةً قديمةً مرَّت من أمام عينيك .. بأفكارها، بشخوصها، بأزيائها وإضاءاتها، بهرتك بجمالها ورونقها، أخذت قطعة من حياتك.. ثم رحلت بكلّ ما فيها من سحر وجمالٍ وروعة[4]". تقول: **"هناك من نافذة بيت/ تطلّ علينا لوحات/ مفرط لونها في العراء/ و اقفة على فوضى نهر سريع/ تنعى بريدا هاربا من الأصدقاء/ ومعنى تائها يبتسم للعابرين"**. ففي أثناء قراءة هذا المقطع يتسرّب إلى القارئ الشّعور بالاغتراب والتّيه والقلق والوحشة واليأس خاصّة لمن هم في خريف الحياة. **"الخريف.. يرمي أوراقه في فواصل الحياة/ أكوام الصّباح/ تتسلّق جبلا قد ملّ من الأنظمة/ نخبرها.. أننا مازلنا نشتهي الكثير من الحلوى و الأجوبة ".**

---

[1] الزعبي، باسم: "رواية الفصول الأربعة"، دار الآن ناشرون وموزّعون_ عمّان، ط1، 2018م، ص30.

[2] ينظر: زليخة، جديدي: الاغتراب، جامعة وادي سوف- الجزائر، مج العلوم الإنسانيّة، ع8، 2012م، ص 346. للاستزادة: شتا، السيد: نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع، عالم الكتب للنشر والتوزيع_ الرياض، 1998م.

[3] ينظر: سلوم، سفانة، ظاهرة التمرّد في أدبي الرصافي والزهاوي، دراسة تحليلية موازنة، 2007م، ص11.

[4] مصطفى، عبد الفتّاح: مجموعة "رقصة الشحرور"، دار الآن ناشرون وموزّعون_ عمّان، ط1، 2019م، ص133.

قصيدة "تصدّع خلف الجدران" للشّاعرة المغربيّة: نجاة رجاح

من معاقل الحكاية المنيعة
تنجلي مكابدات الروحْ..
تبوح بسر البداية
حيث كبت الأحصنهْ..
هذا مايحكيه/ سِفْرُ الغربة
ويوقع مراسيم الهزيمة
وعقود الخيانهْ. كل الروايات
تقص سيرة الغياب
بنبرة الأرقْ..
تكسر مرايا الشوق
تجترُّ مرارة الفقد
وتحيك شبق القصص
تسرد بحبكة.. تنهيدة النايات
كرجع صدى مخنوق،
متشح بالأفول..
أتفقد يتمي المتفاقم
أتعطرُ.. أتطهرُ..
للوقوف أمام مرآة القلب..
وحدها، لا تخون
وحين يضيق بي البياضُ
أرسم موالاً لأتذكّر
أني شاعرةٌ وأكتب وصايا السنونوات
للأصداف.. أنا المحاصرةُ
بأطياف الانتظارْ.. ألملم أشتات نشيد
خانته قيثارتُهُ ذات عزاءْ..
علَّني أعيد للقيثارة أوتارها..
مساءٌ عصيٌّ جفاه السمرُ.

وعنادلُ الحديقة تنتظرُ.
تحطُّ على مقاعد الخيزران
وتنتظرُ..أنئذ تجمع الأشعة
ما تبقى من ظلال الزيزفون
فيرتجف الفرحُ برعشات الجرحِ
وتزهو الكمنجاتُ على رقصات القمر..
تغازل كحل الكرى على مرأى الصباحْ..
ها الموتُ يتعدد فينا
يخمد رغبات التوهج
منتشياً بجنون التوقعاتْ..
يأسرني الوجه الفاقد ملامحه
فأصرخُ.. وصرختي حبلى
بأنين الروحْ.. تُجهشُ الأغنياتُ بالألمْ
وينأى الوطنُ الطاعنُ في الحلمْ..
وحدي أقاومُ كي لا يُسكتوا
آخر النبض لأُغدق فرحاً
أستعيره من سنا الشمس
وصحو الشهادة واخضرار دمي المخضب
بحناء الفقد..
وكلّي يغيب عن كلّي..!!!!اهْ..
لا أركان لحكايتي
ولا أدراج لسلمي فكيف أرتقي
لأكتب قصيدة عن المطرْ..؟
وما بين الحلم والحلم،
يستفيق الأرقُ وتسقط الأقنعةُ
ويتمدد النسيان على حافة الذاكرهْ..

الشّحنات الانفعاليّة في قصيدة "تصدّع خلف الجدران"

للشّاعرة المغربيّة: نجاة رجاح

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

"الشّعر (الصّادق) هو وحده الذى يولّد في القارئ الذى يتناوله بالطّريقة السّليمة استجابةً لا تقل في الحرارة والنّبل والصّفاء عن تجربةِ الشّاعر نفسه[1]"

تنتقل الشّحنات الانفعاليّة من المبدع إلى المستقبل بعدّة وسائل منها: اللّغة العاطفيّة وهي تلك اللّغة المشحونة بالأحاسيس، والتي لها القدرة في التّأثير على القارئ. والصّورة الانفعاليّة التي تصوّر الحالة الوجدانيّة التي تربط الشّاعر بموضوع القصيدة. ومن هنا فقد وظّفت رجاح لغةً وصورًا مشحونةً بالمشاعر؛ لنقل الشّحنات العاطفيّة من نصّها إلى القارئ.

لقد كانت مشاعر رجاح وقودًا لتفعيل الشّحنات الانفعاليّة لديها ولدى القارئ. واتّضحت في ألفاظها وتراكيبها. كما في: "**مكابدات الروحْ، كبت الأحصنهْ، سِفْرُ الغربة، مراسيم الهزيمة، وعقود الخيانهْ، بنبرة الأرقْ، مرايا الشّوق، تجترُّ مرارة الفقد، تنهيدة النايات، كرجع صدى مخنوق، يتمي المتفاقم، برعشات الجرحِ، أنا المحاصرةُ بأطياف الانتظارْ، وصرختي حبلى بأنين الروحْ، تُجهشُ الأغنياتُ بالألمْ..**". ومن خلال هذه الأمثلة تتّضح لغة الشّاعرة المتأجّجة بالمشاعر التي تستنزف روحها؛ إذ إنّها تشعر بـ: الأرق، بالشّوق، بالكبت، بالمكابدة، بالاختناق، باليُتم، بالجرح، بالحصار، بالأنين، بالألم. فهي لا تقول ذاتها فحسب بل تحمل الذّوات الأخرى، وتتألّم لما تراه وتسمعه، إنّها تعاني كما يعاني بقيّة الجسد "العالم العربيّ"، وتكابد كلّ الآهات التي يعاني منها أبناء عروبتها؛ إذ كيف يمكن لشاعرة أن تحمل كلّ تلك الآلام والعواطف في قصيدة واحدة؟ إنّها تؤكّد على تنوّع الآلام في وطنها؛ لذا فقد انتقلت مشاعرها بكلّ سلاسةٍ إلى القارئ. تقول: "**فأصرخُ.. وصرختي حبلى/ بأنين الروحْ/ تُجهشُ الأغنياتُ بالألمْ/ وينأى الوطنُ/ الطاعنُ في الحلمْ.. وحدي أقاومُ/ كي لايُسكتواْ/ آخر النبض**". ومن هنا فقد كانت عاطفة الشّاعرة "على درجة كبيرة من التعقيد والدّقة والتّركيب، وأنها تستمد أثرها الخاص بها من اجتماع عدة أنواع من الصور والارتباطات والايحاءات[2]".

[1] ريتشاردز، أ.أ.: العلم والشعر، تر. مصطفى بدوى، مر. سهير القلماوى، الأنجلو المصرية- القاهرة-د.ت، ص49.

[2] هاملتون، روستريفور: الشعر والتأمل، تر. محمّد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب_ القاهرة، 1963م، ص8.

إنّ قوّة العاطفة هي التّي توجّه الخيال، وصدقها هو أساس التّصوير الفنّيّ في القصيدة، والشّحنات الانفعاليّة ينشط تأثيرها تحت قوّة العلاقة بين العاطفة والصّورة، ومن هنا فإنّ قصيدة رجاح تعجّ بالخيال. تقول: **"وما بين الحلم والحلم/ يستفيق الأرقُ/ وتسقط الأقنعةُ/ ويتمدّد النسيان/ على حافة الذاكرة.."**؛ إذ كيف يستفيق الأرق؟ وكيف يتمدّد النّسيان؟ وهل للذّاكرة حافّة؟ إنّها وظّفت الاستعارة المكنيّة؛ لتبلور فكرتها، ولتتجلّى عاطفتها، وتضحى أكثر تأثيرًا على القارئ، وتنتقل إليه الشّحنات الانفعاليّة، وتُحدثُ في روحه اهتزازاتٍ عاطفيّة مؤثّرة. ويبدو أنّ الشّاعرة لا تكتفي بما هو ذاتيّ عاطفيّ، بل اتّخذت من أسلوبها الشّاعريّ محطّةً للانطلاق من الذّاتيّة إلى التّأثير على الغيريّة؛ بحيث دمجت الواقعيّ بالخياليّ؛ لتوضّح للقارئ ما يؤرّق الجميع، وتحفّزه على رصد آلام أمّته التي ترفض الواقع برمّته. **"أُحسني أميرةً/ مرصَّعٌ تاجُها بالشعر../ لي من القصائد/ ما يشحن همة/ جيش بأكمله../ وأحياناً.. تخذلني ذاكرتي/ في زمن الحرب/ وجنون الرعب"**. إنّها حينما تصطدم بالواقع ترجع صفر اليدين مثقّلة بالهمّ الجماعيّ؛ فتلوذ إلى مدادها؛ لتبدعَ واقعًا قد يكون أكثر أملًا.

ولكي تؤثّر الشّحنات الانفعاليّة في وجدان القارئ يجب أن يكون قادرًا على إعادة بلورة ما يقرأ، مانحًا إيّاه ولادةً جديدةً في خضم تناسل الدلالات و المعاني. فقصيدة رجاح لا تقدّم قراءةً أُحاديّةً، بل تمتلك آفاقًا مفتوحةً في كلّ زمان و مكان داخل السّياقات التّاريخيّة والمعرفيّة المختلفة؛ كي يغدو المتلقّي طرفًا فاعلاً و إيجابيًّا في العمليّة الإبداعيّة.

قصيدة "إماطة الحزن" للشّاعرة السّوريّة: نرجس عمران

لا جدوى من إماطة الحزن عن الروح من أوجاع
فهو ليس محدود الأبعاد كي تتناوله أجر أيامي جرا
اليد وتقذفه خارج مسار العمر علنا نجتاز
وأراهه ينتمي الى اللانهاية ما من صعوبة المنعطفات
قوسين تسعانه ورعونة العابرين فيها
كي يحصر بهما وأما أن أصل إلى مفرق سلام عبثا
ولم تتمكن دلتا أي أمل من مساوته حاولت وأحاول وعن الدموع التي
بالصفر أو إحالته إلى العدم يا للا حسن تكبدتها
طالعه ليالي الانتظار
كتبت له الأبدية حدث ولا حرج
في مذكراتي وعن حلوى الغد
هكذا دأبت معادلات كم مرة اشتريتها ؟
حياتي الكدر فيها كم مرة تذوقتها ؟
يحقق منسوبا قياسي وتحاليله دوما كم مرة وزعتها وكم.؟ وكم .؟ رغم أنها
إيجابية لاتباع
له أكثر من طريقة كم مرة من حولي ؟
ليستوطن متشبثا حلقوا على ابتسامتي
في الطباع درب الأماني خاوية والسبيل ولفوا بها بلاد السعد والرغد قلة من
إلى السكينة غاصوا في نظرتي
موحش هذه الأيام أثمة وقرؤوا ما جاد به
وكل ذنبي أنني ابتليت حبر الدموع على صفحات الخدود
بالمساوئ الثلاثة المزورة وتصرخ بملء
من وجهة نظر اليوم الصمت أخبارا لا تذاع
القلب الطيب أجل تلك الابتسامة
اللسان الصادق أثقلت كاهل شفتي
والجمال الذاتي ففارقتها إلى غير رجعة
حلت علي من رضا الإله لعناتا من لذلك وودت تقليل
محاسن فأمسى عمري جحافل الدهشة في عيون السائلين عنها

فأحضرت معول الإرادة
ومطرقة الصبر
وحفرتها بكل إصرار
حتى بلغت ثنايا القهر
لذلك جاءت مبتذلة
فهي تنبع من قلب
مكلوم و أيضا جاءت مصفرة
فالموت يسري
في شريان الوتين
والوريد لا يبدي
اي امتناع وها أنا أبدا العد
التصاعدي
في حرب الابتسام
رغم فشلي في كل
معارك السعادة
فأنا المنتصرة حتى الأن
أجل ها أنا أفضح سر
العواطف و أكشف حقيقة
الشعور لا أبالي بمن هو
و اثق بأني مكتملة العطايا
مثنى وثلاث ورباع
وها أنا أقولها على الملأ
مضى العمر فارغا
كقصاصة من ورق
أكثر من أربعين
سفرة لكن على عجلة

مثقوبة وإن بدأت الرحلة
كانت المحركات معطوبة
وإن جاملتنا ببعض
المسير سعدا كانت
الخزانات مقلوبة .. قد
تقيأت كل مالديها
من وقود مادي أو معنوي
وإن أفضت إلى بعض
المدخرات و أفصحت عن
سر الأمل كان المقود
مكسورا وإن تجاوزنه
بخدعة بيضاء كان
السائق ضريرا.. خائب
البصيرة وزاد في محاسنه
ليس له على مسمعيه أمر
يطاع هذا حرف من معلقات
جاثمة في نفسي تصلب
أنفاسي وتعلقها على
مشانق الكبرياء
ووعود الصبر تكشف شعرة
بيضاء عندما يزيل مفعول
الحناء بأني امرأة تفوقت
على نفسها
فالبقاء مع هول هذه
المحن هو انتصار بالإجماع

نُوْحُ باكٍ أم تَرَنّمُ شادِ؟!
دراسة في قصيدة "إماطة الحزن" للشّاعرة السّوريّة: نرجس عمران

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

أَبَكَتْ تِلْكُمُ الحَمَامَةُ أمْ غَنْ نَت عَلى فَرْعِ غُصْنِها المَيّادِ[1]

يوصف الشّعر بأنّه حاضنةٌ تستوعب أعمق المشاعر الإنسانيّة وأشدّها حساسيّة؛ لذلك فإنّ الذّات الشّاعرة تنسحب إلى عمق ذاتها؛ لتستجلي الهمّ الذي لازمها؛ جرّاء واقع الحياة المعاصرة؛ إذ إنّها جزءٌ لا يتجزّأ منه. وبذلك تغدو القصيدة قادرةً على بعث مكنونات الذّات الشّاعرة ولواعجها[2]؛ وعليه تحاول هذه الدّراسة الكشف عن تجلّيّات الحزن، وماهيّته، ودوافعه في قصيدة "إماطة الحزن" للشّاعرة السّوريّة: نرجس عمران، على اعتبار أنّها من الشّعراء المعاصرين الذين حفلت دواوينهم بأبرز المضامين الشعريّة (الحزن)، متأثرين بالنّزعة الرّومانسيّة الغربيّة، وبالظّروف الحياتيّة العربيّة المختلفة[3].

لقصيدة عمران ألفاظٌ مُترفةٌ بالوجع، وتراكيبُ مثقّلةٌ بالهمّ؛ فالحزن علامةٌ فارقة لديها، والفرح مجرّد حدثٍ عابر، لكنّها لا تزال ترابط على تخوم الحياة. تقول: **"فالبقاء مع هول/ هذه المحن / هو انتصار / بالإجماع "**؛ فمن فداحة الحزن يُخيّلُ للقارئ أنّ الموت قد حطّ رحاله حول الشّاعرة، وأنّ الألم يلازم روحها ولم يبرحها منذ زمن، رغم تظاهرها بالمكابرة. تقول: "**هذا حرف من معلقات/ جاثمة في نفسي / تصلب أنفاسي/ وتعلقها على مشانق/ الكبرياء** ". ومن هنا فإنّ الحزن هو الثيمة الوجدانيّة الرئيسة التي عكست انفعال الشّاعرة في قصيدتها، ومدى استجابتها لأحداث حياتها الخاصّة والعامّة؛ لذا فإنّ "نزعة الحزن في شعرنا المعاصر قد أضافت إلى التجربة الشعريّة بعامّة آفاقًا جديدة زادتها ثراء وخصبًا...، وولّدت طاقات تعبيريّة لها أصالتها وقيمتها[4]".

ويمكن الكشف عن تلك الطّاقات التّعبيريّة من خلال عنوان القصيدة: "إماطة الحزن"، على اعتبار أنّ العنوان: تحديدٌ لاتّجاه القارئ، ورسمٌ لاحتمالات معنى القصيدة؛ إذ يختصر حكمتها[5]. و يشكّل المفتاح الرئيس للقرّاء، فمن خلاله يستطيع انطاق النّصّ، والتعرّف على فكرته الأساسيّة، وتبديد الشّكّ الذي

---

[1] المعرّي، أبو العلاء التنوخي (ت449هـ): ديوان :سقط الزّند، دار صادر_ بيروت، قصيدة: "ضجعة الموت رقدة"، 1957م، ص7.

[2] ينظر: هياس، خليل شكري: لذّة النّصّ/ لذّة الحزن في أناشيد مبللة بالحزن للشاعر: "عيسى الشيخ حسن"، مجلة التربية والعلم، مج 15، ع3، 2008م، من ص 178- ص19، ص181.

[3] ينظر: ضيف، شوقي: الأدب العربيّ المعاصر في مصر، دار المعارف_ القاهرة، ط6، ص60-61.

[4] إسماعيل، عزّ الدين: الشعر العربيّ المعاصر "قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة"، دار الثقافة_ بيروت، ط3، ص372.

[5] العلاق، علي: الشعر التلقّي، دراسات نقديّة، دار الشروق_ عمّان، 1997م، ط1، ص86.

تسلّل إليه؛ لذا فهو يمدّنا بزادٍ ثمينٍ لتفكيك بنيتها السّطحيّة ودراستها، وهو الذي يجدّد هويّة القصيدة والأساس الذي تُبنى عليه؛ لأنّه بمثابة الرأس للجسد[1]. ومن هنا فإنّ عنوان عمران "إماطة الحزن" مكوّنٌ من جملةٍ إسميّةٍ ذُكر فيها المسند إليه المبتدأ، وحذف المسند هو الخبر، وهذا الحذف فيه استفزازٌ مبكّرٌ للقارئ؛ بحيث يعمل على إثارة ذهنه؛ فيبحث عن خبرٍ مناسبٍ لاستكمال الجملة؛ إذ يمكن تقدير الخبر بلفظ "واجبةٌ"، أو "ضروريّةٌ". وجاء المبتدأ مصدرًا للفعل أماط، وأصله "ميط". وقيل: إماطة اللّثام عن الجريمة أي كشفها. وأماط أي تنحّى وبعُد، والميط والمِياط هو: الدّفع والزجر[2].

ولفظ "الحزن" مفردة ذات دلالةٍ سالبةٍ؛ إذ تحمل معاني: اليأس، والمعاناة، والوجع، والفقد... وهنا تتجلّى المفارقة اللّفظيّة، فالإماطة تكون للأذى "إماطة الأذى عن الطريق صدقة[3]"، والإماطة تتطلّب الجهد، والمشاركة، وتكبّد العناء، وتوحي بحجم الألم؛ على اعتبار أنّ الإماطة ترافق المؤذيّات دائمًا. ومن هنا يعدّ عنوان عمران ذي محمولاتٍ دلاليّةٍ، وعلاماتٍ إيحائيّة شديدة التّنوّع والثراء.

وللكشف عن تجليّات الحزن في قصيدة نرجس يجب أن نتقصّى ثيمة الحزن فيها، إذ حضرت بشكلٍ مكثّفٍ، بحيث تسعى إلى تجفيف منابع روحها، بوصفها مصدرًا لتدفّق الأحاسيس والمشاعر ومعينًا ثريًّا للحزن؛ فالذّات الشّاعرة تغوص في أعماق حياتها؛ لتستجلي أناها، وتكتشف ببسالةٍ عمّا تضمره روحها من أزهارٍ سوداءَ أو أناشيدَ باكيةٍ[4]؛ إذ عبّرت عمران عن الحزن من خلال ألفاظٍ موحيةٍ، وتراكيبَ دالّة، وصورٍ فنّيّة، وكلّها تجسّد واقعها وتصوّر أناها الدّاخليّة.

ومن ألفاظ عمران التي تضجّ بالحزن والأسى والخسران: "العدم، الكدر، ليستوطن، خاوية، موحش، ذنبي، أوجاع، الدموع، تكبّدتها، وتصرخ، مصفرة"، وكلّها ألفاظ تشير إلى حجم الألم الذي يعتصر روح الشّاعرة، ويضفي عليها حزنًا عميقًا؛ بحيث كانت الأوجاع، والدموع، والصراخ، والكدر أهم مظاهره. تقول: **"أجل تلك الابتسامة/ أثقلت كاهل/ شفتي/ ففارقتها إلى غير رجعة"**. وتكمن براعة الشّاعرة في الجمع بين المتباعدات في صورةٍ متفرّدةٍ مركّبةٍ، يبرزُ فيها النّمو والبناء ومن ثمَّ التّوحّد في لوحةٍ متكاملة، ويتأتى ذلك من خلال بنية الاستعارة المركّبة، المتمثّلة في: "الابتسامة أثقلت كاهل شفتي"؛ إذ شبّهت الابتسامة بالهمّ الذي يُثْقِل، وجعلت للشفتين كاهل يُثْقَل على سبيل الاستعارة المكنيّة؛ إذ حُذف المشبّه به "الهمّ، والإنسان" تأكيدًا على الحزن الذي لازم روحها قلبًا وقالبًا؛ لذا **كثيرًا ما تتمازج الصّورة**

[1] ينظر: مفتاح، محمد: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي_ بيروت، ط3، 2006م، ص72.

[2] لسان العرب، مادة "ميط".

[3] البخاري، محمد بن إسماعيل: صحيح البخاري، تح. محمد زهير النّاصر، دار طوق النجاة_ جدّة، ط1، 2020م، ج3، ص133.

[4] ينظر: العلاق، علي جعفر: الدلالة المرئيّة، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر _ عمّان، 2002م، ط1، 92.

المركّبة في قصيدة عمران بالتوترات الحركيَّة "أثقلت، ففارقتها" في النّصّ الشّعريّ؛ لتعكس توترات ذاتها، وجدليَّة التّضاد بين أحلامها وواقعها، حيثُ إنّ تعدد منابع الحزن وتواشج الأفعال الدّالّة على الأزمنة "تصرخ، فارقتها" يشحن في النّص تشكيلات حسيَّة وإدراكيَّة تنبض بالحركة، تُصاغ جميعًا في أبنيَّة تسمحُ بتشظي الدّلالة؛ ممّا يحقّق المتعة الجماليّة، والنّشوة في العمليَّة التّواصليَّة، لعدم اكتمال عناصر الصّورة كما في الاستعارة السّابقة؛ فتولّد في نفس المتلقّي رغبة البحث عن المحذوف من عناصر الصّورة وأسباب هذا الحذف، فإن كان "التّعبير البسيط لا يعبّر عن الحقيقة عارية كلّ العري، فالاستعارة خلاف ذلك تجعل الفكرة أكثر حياةً، وهذا ينشأ من حركةٍ مشبوبةِ العاطفة يشعرُ بها المتحدّث ويميل إلى ترسيخها[1]"،

ومن التراكيب الدّالة على حجم الحزن: "ثنايا القهر، قلب مكلوم، أثقلت كاهل، فالموت يسري، حرب الابتسام، مضى العمر فارغا، مكسورا ضريرا، جاثمة في نفسي، تصلب أنفاسي، وتعلقها على مشانق، هول هذه المحن" ومن هنا يبدو أنّ عمران ترزخ تحت سياط حزنٍ عميق موجع؛ إذ إنّ للحزن نتائج بدت على روحها. **"مضى العمر فارغا/ كقصاصة من ورق ... على عجلة مثقوبة/ وإن بدأت الرحلة/ كانت المحركات معطوبة/ وإن جاملتنا... كانت الخزانات مقلوبة"**. فالعمر مضى مخضّبًا بالحزن، ووجه المستقبل قاتمٌ. ويبدو أنّ التّشاؤم رفيق الشّاعرة هنا؛ فمسيرة الحياة متوقّفة، وعجلة الأمل لا تسير؛ كناية عن اليأس والإحباط. وفي توظيفها لصيغة "اسم المفعول": مثقوبة، معطوبة، مقلوبة؛ إيحاءً رائعًا بأنّ لا حول لها ولا قوة أمام هذا الحزن. **"وإن... أفصحت عن سرّ الأمل/ كان المقود مكسورا/ وإن تجاوزنه بخدعة بيضاء/ كان السائق ضريرا.. خائب البصيرة"**. ويبدو تمامًا مدى سواد الرؤية المستقبليّة؛ إذ لا أمل يُرى في دوامة الألم.

وعلى الرغم من إحساس الشّاعرة بالاغتراب جرّاء الحزن القاتم الذي يلفّها؛ إلّا أنّها تعاملت مع المحن تعاملًا متعاليًا؛ بحيث تجاوزته بعد استبطان مناخه المؤلم، وهذا بحدّ ذاته يعطي ذات الشاعرة لذّة، فما إن تنجلي ذاتها وتفرغ مخزونها من الحزن في بثّ شعريّ، فإنّها تذوب دلالة الحزن السّلبيّة وترسل للقارئ طاقةً حسيّةً وتحولّها إلى دلالةٍ إيجابيّة؛ من هنا يمكن القول: إنّ قدرة عمران على سرد الهموم يعدُّ نوعًا من التّطهير، وفي ترنّمها الموغل بالحزن محاولةٌ لبثّه وإثارة عواطف القرّاء اتّجاه شكواه، ممّا يؤدّي إلى زيادة درجة التّفاعل بين النّصّ والقارئ؛ فتكتسب قصيدتها طابعًا حميميًّا مفعمًا باللّذة.

لكن رغم ما سبق: هل كان شعور نرجس عمران "نَوْحُ بالكٍ أم تَرَنّمُ شادِ"؟! إنّ الشاعرة المعاصرة حينما تتراكم على قلبها مشقّات الحياة، تستحثّ الأمل مع كلّ نبضة ألم، تشتاق تحقّقه مع كلّ تأوّه لأناملها،

[1] أبو حمادة ، عاطف: الصّورة الشّعريَّة، الاتّحاد العام للمراكز الثّقافيَّة– غزّة، 1998م، ص 23.

عساه يمسح عن وجهها غبار الحزن، وضنك المكابدة، وأوجاع السّنين المثقّلة بهمومها وهموم مجتمعها؛ إذ إنّ الشاعرة ليس بمعزلٍ عمّا يدور حولها. ففي فضاء قصيدتها متّسعٌ لتبثّ أحزانها؛ كي "يشفي الصدر ويُضمّد الجرح، ويُسكت قلق النفس، ويُهدهدُ أوجاع روحٍ هدّها البؤس، وأشواق قلبٍ تلاعبت به الظنون، الشعرُ سفينة العبور إلى آفاق التأمّل، وقاربُ النجاة إذا ما ضرب البؤس سواحلَ القلبِ المُجهَد[1]"، ومن هنا فإنّ عمران قد استنزفت ما في قلبها؛ ليغدو وقوداً يُضيءُ عتمة الروح، وقد اقتاتت الحزن الزمهرير؛ لتبدع للقرّاء ابتسامةً دافئةً، لقد كتبت بروحها المغموسة بالحزن؛ كي تُشيع في قلوب القرّاء طمأنينةً نابعةً من إحساسهم بأنّ هناك من يمثّلهم ويضمّد جروحهم، ويشاركهم آلامهم وآمالهم.

إنّ في إبداع عمران لقصيدتها "إماطة الحزن" فرصةً لتستلّ روحها من براثن الوجع، ولتربّت على جراحها الرّاعفة، وهو عندها بمثابة الراحة للنفوس المعذّبَة، وبقيّة الأمل في القلوب القابضة على قبس من وجعٍ وحلم، ومن هنا فإنّ قصيدتها جاءت بمثابة الفضاءُ الرحب لذوي القلوب المهشّمة، والأحلام المعطوبة، والهائمين على وجوه الحزن والشقاء. **"هذا حرف من معلقات/ جاثمة في نفسي/ تصلب أنفاسي/ وتعلقها على مشانق الكبرياء/ ووعود الصبر/ تكشف شعرة بيضاء/ عندما يزيل مفعول الحناء/ بأنّي امرأة تفوقت على نفسها/ فالبقاء مع هول هذه المحن/ هو انتصار بالإجماع".**

ومن هنا فإنّ عمران قد شقّت بأناملها النّاعمة دروب القصيد، وعبّدتها بروحها الهادرة بالأحزان؛ بحيث أصبحت تنظر بعين القلب لواقعها ومجتمعها، وتملأ روحها باحتياطي من الحزن حتّى لا ينضب إبداعها؛ فالوجع بادئةٌ أولى للإبداع.

[1] محيي الدين، وائل: الكتابة بأصابع مبتورة، المكتبة العربيّة للنشر والتوزيع_ مصر، 2021م، ص20.

قصيدة "بلا صوت" للشّاعرة المغربيّة: نعيمة أوهمو

بلا صوت نحن
حفيفنا تحدوه بسمة الصمم
أُسحرنا بغُرز بدون تعاويذ
أطلالنا دُفنت باللجوء
بالاستعارة أُغلقت
أفواه من اللاشيء
إنحنت أبراج الجفون
كوَّنت قرنين من حرب البلاء
تجذرت في ساحة الوغى
تُحصي خفقانِها العاري
أمام العصاة
خطىً ثابتة بالقيد تُحرَّك
أرض بلا رداء
قنابل بدون إتجاه
جرفت بهمسها خفايا البحار
منافي عرائسَ المحيطات و الجو
تتساقط كالبرق
مسحوبة بعواصف المشاعر

منبوذة تحت الأنقاض
قلب بلا صوت
صحراء بلا رقصة الرمال
أجساد بدون حلم نعش
رقم بدون هوية
ليس هناك معبد للمساواة
كيف للعدل أن يُقام
في غَمرة الصراخ صمتا ...؟!
وكيف يُغتصب السِّلم بالسِّلم ..؟!
ترحال ينبذ ترحالا
قافلة بدون شراع
تقود تجارة مضحكة
تعي السلام و الأمان
تعي الرحمة و الإيمان
أخذنا بلا هوادة
بالشمع صُنِعنا تماثيلا
بالشمع صُنِعنا تماثيلا
باللون الأحمر دُثِّرنا

سُلْطَة السَّطْوَةِ واسْتِلَاب الصَّفْوَةِ

دراسةٌ في قصيدة "بلا صوت" للشّاعرة المغربيّة: نعيمة أوهمو

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

"هل تعتقد... أن العالم يمضي على نحوٍ سليم؟ النّاس مرضى بما صاغوه لهم، يشعلون الحروب، يبتكرون أمراضًا، يغتالون أصواتًا، ويعلون من أخرى[1]"

رسمت الشّاعرة نعيمة أوهمو من خلال قصيدتها خارطةً ثقافيّةً للمجتمع العربيّ؛ إذ بيّنت شكل الثّقافة السّائدة المتمثّلة بـ: ثقافة الخوف والإحباط والمعاناة. وكشفت عن الصّراع العربيّ الرّاهن بين "السُّلطة والصّفوة"؛ إذ ترتبط الأولى بمعنى التّسلّط والقهر وهيمنة السّيادة، وحضورها في النّصّ يُعطي شعورًا بالعجز لدى الصّفوة ويغيّب دورها المؤثّر؛ ممّا يؤدّي إلى استلاب حقوقها. تقول: **"قلب بلا صوت/ صحراء بلا رقصة الرمال/ أجساد بدون حلم نعش/ رقم بدون هوية/...كيف للعدل أن يُقام"**.. فكلّما تجلّت السّلطة القاهرة تعاظم الكبت والقهر في النّفوس.

الاستلاب هو الإحساس بالافتقار للإرادة. والمغترب مستلَبُ الحريّة والحقوق[2]. والتّباين بين وضعه الفعلي وطبيعته الحقّة الجوهرية[3]. تقول: **"بلا صوت نحن/ حفيفنا تحدوه بسمة الصمم/ أُسحرنا بغُرز بدون تعاويذ/ أطلالنا دُفنت باللجوء... أُغلقت أفواه من اللا شيء/ انحنت أبراج الجفون"**. فالشّاعرة لم تصرّح باسم المستلِب غير أنّها أشارت إلى أفعاله "**أُسحرنا، دُفنت، أُغلقت**". ومن خلال توظيف ضمير المتكلّم المنفصل "نحن" والمتّصل "نا" أشارت أنّ فعل الاستلاب وقع على عامّة النّاس، خاصّة على الصّفوة منهم ورمزت بهم بـ"**أبراج**". ويبدو أنّ تكرار النّفي في **"بلا صوت، أرض بلا رداء، صحراء بلا رقصة الرمال"** دلالة على استلاب الإرادة بالبوح، بالسّتر، بالأمان والاستقرار والحرّيّة.

ولقد نفت أوهمو أيّ نوعٍ من الإصرار والإرادة لدى الصّفوة على اعتبار أنّهم مَنْ يعولُ عليهم في المجتمعات للتّغيير نحو الأفضل؛ **"أُطعِمنا حصى الحجارة/.. بدون صوت البوح نحن/ وتعينا هيلين كيلر"**، وتقصد أنّ أسماعهم وأبصارهم قد سُلبت كما هيلين كيلر تلك النّاشطة الأمريكيّة التي فقدت السّمع والبصر؛ لكنّها تختلف عنهم أنّها حقّقت انجازاتٍ مذهلة؛ فشتّان بينها وبينهم. ولأنّ المجتمع "يحتاج إلى فكرةٍ تسبقه وتتفوّق عليه، وتتحول أملاً وشوقًا محرّكًا وهدفًا محتجبًا، وتكون أكبر من الماضي والحاضر، ومن المجتمع نفسه.. لا بدّ من جسرٍ فكريٍّ يمتد إلى المستقبل امتدادًا لا يحدّه شيء، ومادة هذا الجسر هم الكتّاب

[1] برجس، جلال: رواية دفاتر الوراق، المؤسسة العربية ــ بيروت، ط1، 2020م، ص75.
[2] خالد، عبد الكريم: الاغتراب في الفن، منشورات جامعة بنغازي، ط1، 1998م، ص 150.
[3] عثمان، علي: الاستلاب تحطيم العقل، دار التكوين للطباعة والنشر- دمشق، د.ط، ص 5.

بأفكارهم وأخلاقهم وتمرّدهم على كلّ ما وجد من الأكاذيب والحقائق أيضًا... فالحقيقة الموجودة ليست هدف الكاتب، وإنما هدفه الحركة والتّغيير، لا الحقيقة[1]". ومن هنا فقد حاولت أوهمو بثّ روح العزيمة لدى بقيّة المجتمع؛ لمشاركة الصّفوة منهم؛ إذ إنّ يدًا لوحدها لا يمكن لها أن تصفّق. **"أجساد بعجلةٍ واحدةٍ/ تقفز على حلبة سرك/ والجماهير نيام/... فتصفق الكراسي الضاربة في الزمن/ منتشية بضحكة بهلوان أخرس"**. وعلى هذا الأساس فإنّ قصيدة أوهمو نوعٌ من التّحدّي كما يقول أرنولد هاوزر، وبمعنى واقعي هي إلغاء لكلّ استلابٍ وسعي لهدمه[2]. وكأنّها تريد أن تقول: أما آن الأوان لأن تستيقظوا من غفلتكم؟! وأن تقلبوا المناصب على رؤوس سُلْطَاتِها؟! وأن تخرسوا صوت الباطل؟! وأن تعيدوا الحقوق لأصحابها؟! وأن تبطلوا أعمال السّلطة؟! وكلّ أشكال: التّهميش، والاغتراب، والتّدجين، والترويض؟! "إنّ الحالة الراهنة تستوجب من الأجيال على توالي العصور التّأمّل في الهويّة بوصفها مفصل تحوّل ومقام انفتاح على ممارسات مستجدّات العصر التي من شأنها أن تخلق بدائل مناسبة من دون إفراغ ثوابت مرجعيّة الهويّة من محتواها التليد[3]". وعليه فإنّ كلّ أشكال الاستلاب التي أبرزتها قصيدة أوهمو هي مشاعر مكتومة ولكنّها لا تموت أبدًا _كما يقول فرويد_ بل إنّها مدفونةٌ وهي على قيد الحياة وستظهر لاحقًا بطرقٍ بشعةٍ.

[1] مروة، حسين: دراسات نقديّة في ضوء المنهج الواقعيّ، دار الفارابي_ بيروت، 1976م، ط2، ص90.
[2] ينظر: كامل، عادل: الحركة التشكيلية المعاصرة في العراق، مرحلة الرواد، دار الحرية_ بغداد، 1980م. ص9.
[3] فيدوح، عبد القادر: أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفيّة، منشورات ضفاف_ لبنان، ط1، 2016م، ص61.

قصيدة "لا شيء" الشّاعر السّودانيّ: وحيد مجدوب

لا شيء يمنع المطر
من فِعل الارتواء
ولا شيء يُهدهد الرياح
من صَفِير منتصف الليل
النقاط التي تتساقط على سقف الغُرفة
تحمل أوزار الشتاء على أعناقها
أجعل لرموشك براحاً
لترتاح العصافير المُبللة
وأجعل للأصوات التي تغوص عميقاً في
الحنايا
لساناً يلوذ بمضجعه الدافئ..
أنصب للأفكار التي خرجت بحثاً عمن يبحر بها
فخاً تحت ملح الماء..
ألعن سجارتك التى تتنفسك..
تتنفس عُقبها..
وضُمها في ضِلعك المعوج..
لا سبيل لأصابعك إلا أن تستلذ بالاحتراق
دعها .. وأحرق ما مضى من ذكريات
قبل عام من حسابات المجرة
أخرجت قلبك وقدمته قُرباناً لأميرة..
صافٍ كلؤلؤة خرجت من البحر لتوّها
جلست مع صدرك الخاوي
تنهل ما تبقى من دماء الاستئصال
الأميرات يُحببن تناول القلوب ليلا

لا شيء طازج كقلبك
لا شيء طري كقلبك
لا شيء مُحب كقلبك
تمضغهُ .. وتغني لفرسان القلعة المرتجفين..
في شتاء غابر
حملت دلواً من الثلج .. صنعت به حبيبة
لا جدائل مسترسله لها
ولا ملامح منتفخة صنعت لها مشاعراً..
وحنيناً
وعيوناً لا تشتهي
وشِفاهاً لا تخون
وصدراً يحمل كثيراً من الثلج
قلت لها .. ما أبيضك..
لو كان لها قلب لصارت بركاناً
لصارت محرقة لا تنجو منها الأميرات
ولاستقبلتها الملائكة بكفنٍ رحيم
لا شيء يسخطك فرساً للعشق
كما لا شيء يُحيلني دموعاً
للناجين من الحرب
كُن أنت أريجاً على حافة بستان
ولأكون أنا ملمحاً على وجه الحبيبة
ولنقابل الله بقلبٍ أبيض
لم يسرق شيئاً
غير كفن مُهترئ..
لعشق مات محروقاً..

نفيُ الظّاهرِ و إثباتُ المضمرِ
قراءةٌ في قصيدة "لا شيء" الشّاعر السّودانيّ: وحيد مجدوب
النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

وراء كل هذه اللاءات "نعمٌ" كثيرة

النّفي هو: نقضٌ وإنكار، وهو ضدّ الإثبات[1]؛ ولقد اتّخذه مجدوب كأسلوبٍ يجسّد فكرته ويخالف عاطفته، وتعدّ هذه مفارقة؛ إذ تظهر شخصيّته بمظهر متناقض مع دواخله؟ ومن هنا فإنّ قصيدة مجدوب تقوم على تضادٍّ صارخٍ، يكشف الأوّل معنىً ظاهرًا مخادعًا، فيما يضمر الثاني معنىً خفيًّا حقيقيًّا، يتطلّب قارئًا قادرًا على كشف دلالاته المراوغة، بحيث لا يسقط منظوراته الخاصّة، أو إسقاطاته القيميّة[2]؛ لذا فثنائيّتا "النّفي والإثبات" تمثّل قطب فكرة القصيدة ومحورها؛ فهو عندما يقول: "لا شيء طازج كقلبك/ لا شيء طري كقلبك/ لا شيء مُحب كقلبك" بعدما يؤكّد أنّ أميرته امتلكت قلبه، وشغلت روحه؛ إذ منحها حبّه. فهو إذن ينفي أنْ لا شيء يعادل قلبه إلّا هي، وبذا فإنّ مجدوب أضمر هنا الاستثناء؛ ليُشغل القارئ في إكمال المحذوف من السّياق أو الفهم العامّ، ويقنع ذاته بأنّه قد حفظها واعتزّ بنفسه، ولن يهدر حبّه أكثر لأميرته. وهذا بالطّبع شكلًا لا مضمونًا، نفيًا ظاهرًا وإثباتًا مضمرًا، يرغب عنها (لفظًا) ويرغب بها (تأويلًا). يقول: "لا جدائل مسترسله لها/ ولا ملامح منتفخة/ صنعت لها مشاعراً .. وحنيناً وعيوناً/ لا سبيل لأصابعك إلا أن تستلذ بالاحتراق/ دعها .. وأحرق ما مضى من ذكريات". هنا يتّخذ الشّاعر من ذاته ذاتًا أخرى منشقّة؛ ليقوى بها وتحثّه على ترك معشوقته، وأن يحرق ذكرياته معها، ولكن تناسى أنّ آثار الحرق تبقى لمدّةٍ طويلةٍ وقد لا تزول. لقد أضفى عليها كلّ مشاعر العشق والوله وفي المقابل يُنكر نافيًا عنها أيّ معلَمٍ للجمال، وهذا بحدّ ذاته مدعاةٌ للتّعجّب! إذ كيف يعشقها ويُحرق بنار بُعدها وهي لا تمتلك معالم الجمال المتمثّلة بـ "الجدائل الناعمة، والملامح الممتلئة" ؟! وعليه فإنّ نفي الجمال عنها هنا هو إثباتٌ مخادعٌ لذاته وللقارئ العابر. ويؤخذ على الشّاعر هنا قوله: "صنعتُ" ففي الصّنعة تصنّع ومحاولة احتراف، ولو أنّه يبدلها بـ "شعرتُ ، أحببتُ" لكان أعمق وأنسب لمقام البوح وإيحاءً لعدم تكافؤ الشّعور بينه وبين معشوقته، ولكنّه أجا في توظيف الاستعارة المكنيّة في "أصابعك تستلذ بالاحتراق" إذ شبّه الأصابع بإنسانٍ يستلذّ، والاحتراق بطعامٍ لذيذ. والشّاعر هنا صادقٌ؛ إذ إنّه حين يبدع الألم والشّوق كتابةً فهو يستلذّ وينفّس عن روحه التي تحترق، وقد يكون في "الأصابع" مجاز مرسل علاقته جزئيّة؛ إذ أراد الكلّ "الجسم أو الروح" وأطلق الجزء "الأصابع". يقول: "لا شيء يمنع المطر/ من فِعل الارتواء"، "ولا شيء يُهدهد الرياح/ من صَفِير منتصف الليل". وهنا رمز بالمطر لعشقه الذي روى روحه ودفعها لأن تبدع قصيدته، ورمز بالرّياح لآهاته وأحزانه التي تتكاثر عليه ليلًا.

[1] ينظر: عطيّة، محسن: الأساليب النّحويّة، دار المناهج- الأردن، 2007م، ط1، ص214.

[2] ينظر: سعيدة إبراهيمي، وحنان بن دلالي: المفارقة في الرواية العربيّة الحديثة في "كتاب الما شاء_ هلابيل النسخة الأخيرة لسمير قسمي، رسالة ماستر، جامعة الشهيد حمّه لخضر_ الجزائر، 1440هـ - 2019م، ص26.

ومن هنا فإنّ تحليل هاتين الثنائيّتين: حضور النّفي، وغياب الإثبات، يعني حديثًا عن توازيهما وسير طرفيهما جنبًا إلى جنب في القصيدة، فوجود مثل هذه العلاقات الضّدّيّة يولّد "فضاءً مائزًا للنّصّ تجتمع فيه جملة علاقات... فتلقي هذه العلاقات على أكثر من محور، وتتصادم وتتقاطع وتتوازى فتغني النّصّ، وتعدد إمكانيَّات الدَّلالة فيه[1]". ومن ذلك إضماره لمشاعر الوحدة وانفراده بالألم. يقول: "لا شيء يسخطك فرساً للعشق/ كما لا شيء يُحيلني دموعاً". فحين تأمّل نفيه هنا يمكن إكمال المحذوف الذي يكشف الشّاعر والذي لا يريد أن يُعلمه لأحد خاصّة معشوقته، إذ يكتفي بنفسه في الظاهر ولكنّه خاويًا ضعيفًا واهنًا في المضمر، ودليل ذلك محاولته تحفيز نفسه وبثّ روح الحماسة فيها بقوله: " كُن أنت أريجاً على حافة بستان". ويمكن القول: إنّ توظيفه لألفاظ الجمع بكثرة كما في" أوزار/ أعناقها/ العصافير/ للأصوات/ الحنايا/ للأفكار/ ذكريات/ حسابات/ دماء/ القلوب/ لفرسان/ مشاعراً/ وعيوناً/ ملامح"؛ إيحاءً بحاجة الشّاعر للضّمّ والاهتمام ورغبته في الانتماء لمعشوقته، وإلحاحه العميق والمستبطن لإثبات عشقه وولهه بها. وكشفًا لثورته الدّاخليّة التي تنمّ عن نفسيّةٍ متأجّجةٍ وقلقة غير متّزنة؛ لغياب الطّرف الآخر؛ وممّا يؤكّد ذلك توظيفه للأفعال التي تدلّ على الحركة والانفعال، كما في: "يمنع/ تتساقط/ تغوص/ يلوذ/ تتنفس/ تنهل/ تمضغهُ/ تشتهي/ تخون/ يحمل/ يُحيلني/ يسخطك/ يسرق". وعليه فقد أكّد في نهاية المطاف بقوله: "لو كان لها قلب لصارت بركاناً/ لصارت محرقة لا تنجو" فالنّفي "لا تنجو" عائدٌ على معشوقته، فهي إن كانت "لا تنجو" على سطح القصيدة، فهي "تنجو" بقلبه وإضماره الولع والشّوق لها. ومن هنا فقد رفضت الباحثة سلطة الحضور في قصيدة مجدوب، وراحت تبحث عن الغائب _ما استطاعت إلى ذلك سبيلًا_؛ بغية الكشف عن التّأويلات المتعدّدة، التي يستعصي الوصول إليها بالوقوف على ما صرّحت به القصيدة من معانٍ؛ إذ لا تشكّل كيانًا محدّدًا؛ إنّما تكشف من خلال تأويلها عن مدلولاتٍ لا متناهيّة؛ لكشف المسكوت عنه، والذي يفصح عن جماليّات النص من خلال تفاعل المتلقّي مع علاماته[2].

[1] ديوب، سمر: الثنائيَّات الضدّيَّة، منشورات الهيئة العامة السوريَّة للكتاب – دمشق، 2009، ص7.

[2] محمد، شيماء محمد: مركزية السلطة، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد_ مصر، ع17، يناير 2021م، ص175.

قصيدة "اللّيل" الشّاعرة الأردنيّة: وداد القرالة

على قارعة الليل
يلف السكون حضوري....
تنهرني ألسنة البوح....
يرفض الفرح نذوري ...
تغتالني المسافات....
تحرق العتمة
كل قناديلي....
تنفيني من مدن الضحك....
تزرع الدمع في أكف مناديلي...
يحاصرني الصقيع
من كل اتجاه....
كأن الكون كل الكون
محض شتاء....
ولم يبق الا رمادًا يغطي
جمرًا
ذكرياتي تومضُ في عتمةِ
بحجم الكون.....
بداخلي يرتجف القصيد....
وتندلق الحروف...
غير عابئة باحتياجي للنظم....
ألتقط ما تيسر من كلمات....
...قلمي بها أعبئ

أميط عنه لثام الخرس...
أكتب فيكون الكلام أنت..
أعيد الكتابه فيكون أنت ....
دخان وجمر
برغم الصقيع
أنت ...
كنا هنا في آخر ميعاد..
والآن تقصيك عني
يد البعاد ..
لا تنفخي أيتها الريح
في فم الرماد ...
لا توقظي جمرًا
دجّنه الرّقاد ...
فلقد استنفدة مخزون السهاد ...
فلم يعد هو ابن أبي سلمة
وما عدت أنا سعاد ..
انا امراة مات الحلم في دمها ...
انا امرأة تعيش العمر
أيقونة حزن ...
تودع الليالي ذات حزن
...رقاد آخر كأنه وتنام

الإيقاع النّفسيّ للّيل في قصيدة الشّاعرة الأردنيّة: وداد القرالة

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

وَلَيْلٍ كَمَوْجِ البَحْرِ أَرْخَى سُدُولَهُ عَلَيَّ بِأَنْواعِ الهُمُومِ لِيَبْتَلِي[1]

لقد أدرك الشّعراء قيمة اللّيل فراحوا ينفثون فيه لواعج صدورهم علّه يخفّف عنهم ما يعانون من قلقٍ وألم، فوجدوا فيه ملاذًا آمنًا للعزلة؛ ليتسنّى لهم الكتابة والارتقاء بخيالهم الواسع دون نبوٍّ أو قلقٍ. ومن هنا فإنّ الشّاعرة: وداد قرالة قد اتّخذت من الليل رمزًا يمكّنها من إبراز مكنوناتها الذّاتيّة، في محاولة لمواجهة التّحديات التي تؤرّق ذاتها. تقول: **"على قارعة الليل/ يلف السكون حضوري/ تنهرني ألسنة البوح/ يرفض الفرح نذوري/.. تحرق العتمة كل قناديلي".**

وعليه فقد تخطّت صورة اللّيل كظاهرة طبيعيّة مألوفة إلى أبعاد أخرى تُفهم من سياق القصيدة العام؛ إذ تتكدّس أحزان الشّاعرة ويزداد شعورها بالوحدة القاتلة في وقت اللّيل. تقول: **"تنفيني من مدن الضحك/ تزرع الدمع في أكف مناديلي/ يحاصرني الصقيع/ من كل اتجاه".**

لقد أرادت قرالة أن ترسم بلفظ "اللّيل" صورةً معتمةً قاتمةً للحياة، كاشفةً عن فقدان الذّات، ومآزق التّصدّع فيها، ومدى انشراخ الرّؤية إلى نفسها والكون . تقول: "كأنّ الكون كل الكون/ محض شتاء/ ذكرياتي تومضُ في عتمةِ/ بحجم الكون"؛ ففي اللّيل تزداد الذّكريات المريرة، في حين أنّ الكون معتمٌ حولها. وقد يعدّ "اللّيل" رمزًا طبيعيًّا دالًا على الحجب، والخوف، والعزلة، وقسوة النّهاية، كما في قولها: "بداخلي يرتجف القصيد/ وتندلق الحروف/.. دخان وجمر/ برغم الصقيع/.. أنا امرأة مات الحلم في دمها" فالقيمة التّعبيريّة للّيل تكمنُ في صورته اللّونيّة، الواضحة في السّواد والظّلام والعمق، وكلّها تشير إلى الحزن... والسّرّ والشّيء المجهول، ورغم أنّ قيمته الدّلاليّة متبدِّلةٌ توحي بانبلاج الفجر، إلّا أنّ الشّاعرة قد رمزت باللّيل إلى فقدان الأمل في الفرح والحياة؛ ممّا يوحي بالصّورة القاتمة والمقلقة التّي أضحت عليها إبّان بُعد الحبيب، تقول: "الآن تقصيك عني/ يد البعاد/.. أنا امرأة تعيش العمر/ .. تودّع الليالي ذات حزن/ وتنام كأنّه آخر رقاد". وعليه جاء لفظ "اللّيل" مَصدرًا لإدهاشِ القارئ، فما إن يُذكر اللّيل إلّا ويتبادر إلى ذهنه دلالاته وما يرمز إليه، وهذا بحدّ ذاته تجسيدًا لجَماليّاتِ القصيدة ويُسهِمُ في الارتقاءِ بشِعريّتها ويُعمّق دلالاتِها، وعليه فقد جاءت دلالات "اللّيل" في قصيدة قرالة أكثر ضبابيّةً، تقبعُ خلف أقنعةٍ شعريّةٍ جذّابة سلسةٍ، وبتكرار التّدبّر وطول النّظر تنزلقُ الدّلالات لتتخلّص من سطحها ولوجًا إلى عمقها الخفيّ الممتع.

[1] القيس، امرؤ: ديوان امرؤ القيس، دار المعرفة_ لبنان، ط 2، 2004م، ص٤٩. والبيتان التاليان له: **فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِـهِ * وأَرْدَفَ أَعْجازًا ونَاءَ بِكَلْكَـلِ// أَلا أَيُّها اللَّيْلُ الطَّويلُ أَلَا انْجَلِ * بِصُبْحٍ وما الإِصْباحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ.**

قصيدة "اعذروني" للشّاعر اللّبنانيّ: يامن صعب

أيُّها السَّيّداتِ والسَّادة
اليومَ، لن أقولَ غزلًا
على عكسِ ما جَرَتْ العَادة
فَمَحْكَمَةُ الحُبِّ/ اسْتَدْعَتني
للإفَادة/ وأَصْدَرَتْ بِحقّي
مُذَكَّرة تَوْقِيف...
انعَقَدَ المَجلِسُ الأعلى
بِحُضورِ كُلِّ القَادة
وقَرَّرُوا بالإجْمَاعِ
بِلا تَرَدُّدٍ ولا هَوَادة
مُصَادَرةَ قَصَائِدِي
وخَنْقَها. وحَرْقَهَا. أَصْدَرُوا
بِحَقِّها حُكْمَ إِبَادَة!! أُعذروني...
أيُّها السَّيّداتِ والسَّادة
اليوْمِ، لَنْ أقولَ غزلًا
فَهُم لا يَعْرِفُون
يَدْخُلُ أَوْطَانًا
يَعْبُرُ بِلَادَا...
لا يَعْرِفُون أَنَّ عَالَمَ الحُبِّ
عَالَمٌ بِلا قَوَانِين
لا رَئِيسَ فِيهِ ولا مَرْؤُوس
لا مُدَرَاءَ ولا أسيادَ
والكُلُّ يُصْغِي لِلْقَلْبِ
إذا القَلْبُ نَادَى
أُعْذُرُوني. فأنَا دَخَلْتُ مُنْذُ زَمَنٍ.
دَخَلْتُ زَنْزَانَتِي بِنَفْسِي
بِمِلْءِ الإِرَادَة حوّلْتُهَا صَوْمَعَتِي
افْتَرَشْتُ أَرْضَهَا قَصَائِدِي
جَمَعْتُ كُتُبِي وِسَادَة
أَنَّنِي عَاشِقٌ بِلا هَوِيَّة
وبِلَا أَوْرَاقٍ ثُبُوتِيَّة
وَلا شَهَادَةِ مِيلاد
ولا أيِّ شَهَادة
لا يَعْرِفون/ أَنَّنِي المَجْنُون
وإذا مَاتَتْ قَصِيدة
أُعْلِنُ العُمْرَ كُلَّه حِدَادَا أُحَوِّلُ كُلَّ
الجُدرانِ صَفَحَاتي
أُشْبِعُها شِعْرًا ومَدَادَا لا يَعْلَمُون أَنَّ
العِشْقَ يَدْخُلُ خُلْسَةً وَيَسْكُنُ بَيْنَنَا
وَيَحْتَلُّنا دُونَ أَنْ نَدْرِي كَحِصَانِ
طَرْوَادَة/ يُحَوِّلُ أيَّامَنَا أَعيَادَا
ونَطِيرُ وَنَجُولُ
وكأنَّ العُمْرِ مِنْطَادَا
فالعَاشِقُ مُعْفًى مِن
تأشِيرَاتِ الدُّخُول
أُعْذُرُوني. اليَوْمَ، لَنْ أَقُولَ غَزَلًا
سَأَتَحَدَّى اللَّاوَعْيَ سَأَسِيرُ عَكْسَ
القَاعِدَة سَأُخَالِفُ العَادَة فَفِي عَالَمِي.
الحُبُّ تَصَوُّف وَتَطَرُّف.
وَسُوءُ تَصَرُّف وَكُفرٌ وَعِبَادة وَهَزِيمَةٌ
و انْتِصَارو احْتِضَارو انْتِظَارو انْصِهَار
وَمَوْتٌ وَوِلَادَة أُعْذُرُوني...
أُعْذُرُوني أَيُّهَا السَّيّدَاتِ والسَّادة
اليَوْمَ، لن أقولَ غَزَلًا لَكِنَّ قَصَائِدِي
سَتِبْقَى تَنْبِضُ عِشْقًا
ولَوْ حَوَّلُوها رَمَادَا...

تحليل الخطاب الشّعريّ في قصيدة "اعذروني" للشّاعر اللّبنانيّ: يامن صعب

النّاقدة أ. ميّادة أنور الصعيدي

يحمل الخطاب الشّعريّ رسالةً هادفةً وساميةً من المرسل "الشاعر" إلى المستقبل "المتلقّي"، بشرط وجود وسيط "النّصّ" وعوامل التّأثير : كاللّغة، والتّشويق، والقدرة على خلق بيئة متفاعلة وفعّالة بين طرفي الخطاب؛ لذلك تعدّ لغة الخطاب مجموعة من الإشارات التي تغتني وتكتسب دلالتها من خلال ربطها بسياقاتٍ ومواقفَ تنتجها علاقات تواصلية[1]، فسمات الخطاب الشّعريّ -من هذ المنظور_ هي التأثيريّة والانفعاليّة بهدف إنتاج المعنى. ومن هنا فقد بدأ الشّاعر يامن صعب خطابه الشّعريّ باستهلالٍ يبعث على الإثارة والانتباه. يقول: "**أيُّها السَّيّداتِ والسَّادة/ اليومَ، لن أقولَ غزلًا/ على عكسِ ما جَرَتْ العَادة**". ويتّكئ في خطابه على حشد أفكار القرّاء وتساؤلاتهم مع تحفيزهم لملئ الفراغات وإكمال المحذوف؛ ليزيد تفاعل القرّاء وتواصلهم مع الخطاب. فمن الطّبيعي أن يجيب القرّاء بعد ندائهم بـ "نعم". وبـ "لماذا؟" بعد إفادة الشّاعر لهم بأنّه لن يقول غزلًا كعادته.

لقد وظّف الشّاعر الأسلوب الخبريّ في خطابه، واختار لغةً فنّيّةً تتّكئ على ألفاظٍ من مخزونه الثّقافيّ؛ ليعبّر به عن فكرته ورسالته[2]. يقول: "**فَمَحْكَمَةُ الحُبِّ/ اسْتَدْعَتني للإفَادة/ وأَصْدَرَتْ بِحقّي/ مُذَكَّرة تَوْقِيف...**". فهل للحبّ محكمة؟ وكيف استدعته؟ ولماذا؟ وكلّ ذلك يثير القارئ ويحفّزه؛ لاستكمال قراءة النّصّ؛ ليصل إلى إجاباتٍ عن تساؤلاته كلّها.

ومن جماليّات الخطاب الشّعريّ لدى يامن صعب هو توظيفه للتّكرار، كتكرار الفواصل في نهاية الأشطر الشّعريّة: "العَادة، القَادة، هَوَادة، شَهَادة، طَرْوَادَة، وِسَادَة..". وتكرار النّفي كما في: "بِلا تَرَدُّدٍ ولا هَوَادة، لَنْ أَقُولَ غَزَلًا (كرّرها أربع مرّات)، لا رَئِيسَ فِيهِ ولا مَرْؤُوس لا مُدَرَاءَ ولا أسيادَ.."؛ لإحداث التّأثير الأكبر على متلقّيه، وللتّأكيد على فكرته وهي: أنّ من عابوا عليه عشقه، وأحرقوا بأفعالهم قصائد ولعه، لا يَعْرِفُون أَنَّه "**عَاشِقٌ بِلا هَوِيَّة/ وبِلَا أَوْرَاقٍ ثُبُوتِيَّة/ وَلا شَهَادَةِ مِيلاد/ ولا أيّ شَهَادة..**". فلا زمان ولا مكان يحكم مشاعره وإبداعه، يقول: "**اليَوْمَ، لن أقولَ غَزَلًا/ لَكِنَّ قَصَائِدِي/ سَتِبْقَى تَنْبِضُ عِشْقًا/ وِلَوْ حَوَّلُوها رَمَادَا...**". وعليه فقد كشف تحليل الخطاب الشّعري في قصيدة "اعذروني" أنّ يامن صعب قد حقّق تفاعلًا بين النّصّ ومتلقّيه، من خلال توظيف لغة خاصّة، وأسلوب خطابيّ شعريّ ارتقى به عن الكلام العادي؛ ليثبت فكرته، وليبرز قدرته على صوغ الخطاب صوغًا فكريًّا مؤثّرًا، وإعطائه بعدًا جماليًّا تناسليًّا.

[1] ينظر: السدّ، نور الدين: الأسلوبيّة وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث "تحليل الخطاب الشعري والسردي"، دار هومة_ الجزائر، 2012م، ج2، ص19.ص86.

[2] ينظر: الغذّامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير من البنيويّة إلى التّشريحيّة "نظرية وتطبيق"، ص31.

قصيدة النثر

مولاي علي الخاميري

سأحاول أن أقدم هذا العرض من خلال زاويتين متكاملتين تتصلان بكل ما هو متعلق بقصيدة النثر .

الزاوية الأولى هي زاوية معرفية تتوخى تتبع قصيدة النثر في حضورها وقواعدها وملامحها الفنية .

الزاوية الثانية زاوية نقدية عامة وذاتيه تحاول أن ترصد مكامن الإيجاب والسلب في قصيدة النثر انطلاقا من المعطيات المعرفية ، وكذلك مما يستفاد من الواقع الإبداعي والفكري للمبدع العربي في وقتنا الحاضر .

سأبدأ ملخصا ما انتهت إليه زميلاتي (الأستاذة فارسي صباح) من أن الشعر الحر ، أوشعر التفعيلة يقوم على التحوير والترشيد لأقول إن قصيدة النثر تعلن منذ ظهورها عن الانفلات من كل معايير الزمن الماضي العامة ، وتقدم للقارئ تعويضا خاصا يتمظهر في مستويات الصوت والتركيب والمقابلات والتوازن والا كتناز والتكافؤ في جسدها اللغوي .

وعليه فقصيدة النثر هي عبارة عن مجرى خاص بإجراءاته الإبداعية والإيقاعية التي تتحكم فيها البواعث الذاتية بمعناها الإيجابي أكثر من أي باعث آخر .

ومن روادها في العالم العربي الشعراء : إنسي الحاج ومحمود السيد وأدونيس ومحمد الماغوط ونزيه أبو عفش وغيرهم .

قصيدة النثر هي تجربة جديدة في مجال التجريب الذي يتناول القصيدة العربية في تجددها وتطورها وصيرورتها ، ولا زالت إلى الآن تبحث عن نفسها وعن مشروعيتها إزاء كل الأنماط الموجودة ، وإزاء القراء وتعدد مشاربهم وتوجهاتهم .

<u>مبادئ قصيدة النثر</u>

ومن مبادئها العامة كما دون ذلك مجموعة من النقاد وعلى رأسهم أدونيس ما يلي :

- تحرر اللغة والإبداع من القيود الماضية .

-الاقتناع بأن نمطية الشعر التقليدي وتكرار محتوياته المختلفة وصلت إلى درجة الضعف والابتذال .

- تحرير المبدع من كل التزام سابق يحد من شاعريته ومهاراته الذاتية الهائلة .

- مسايرة قصيدة النثر لمعطيات الزمن الحديث وروحه المنفلتة من التقعيدات الصارمة والنهائية .

- تأثر المبدعين العرب بالتيارات الإبداعية العالمية الوافدة ، وإيمانهم بها ، ورؤيتهم لها على أنها المنقذ المعول عليه في إخراج القصيدة العربية من براثن التقليد والتقييد .

- ترجمة الشعر الغربي إلى اللغة العربية .

مفاهيم قصيدة النثر

حددت مفاهيمها في مجموعة من الخصائص نوردها كما يلي :

1 - قصيدة النثر هي نوع مستقل وإضافة إلى الشعر العربي تناظر مفاهيم القصيدة العمودية وشعر التفعيلة .

2 - تقوم هذه القصيدة على معاني البناء والتنظيم وعلى تحكيم العقل في الأقوال الشعرية ، وعلى أساس الحرية في اختيار الأوزان والأشكال المناسبة للنبض المراد .

3 - بناؤها يقوم على معنى الجملة الشعرية المستند على الدلالة .

4 - التفاعل العضوي بين مكوناتها الداخلية يجعل منها كيانا مغلقا .

5 - الموسيقى في قصيدة النثر مسألة شخصية خاصة ، لأن الشاعر هو مبدع ناضج وليس تلميذا ولهذا يحق له أن يملك إيقاعه الخاص ، وتصوره اللغوي في التوازي والتطابق والتكرار والنبرة والصوت .....وغيرها .

6 - قصيدة النثر لا تسير وفق غاية أو هدف معين بالمعنى التقليدي ، فغاياتها تتجمع في ذاتها .

7 - من مميزاتها الأساسية التوهج والكثافة وعدم الوقوع في الشرح والإيضاح والاستطراد ، وبواسطة كل ذلك تصل إلى تأكيد وحدتها العضوية .

8 - تخضع قصيدة النثر لمبادئ أحيانا تكون متناقضة مثل البناء والهدم والفوضى والتنظيم الفني ، فالجمع بين المتناقضات يؤدي إلى انفجار دينامية قصيدة النثر .

وعليه لا يمكن البحث في قصيدة النثر من خلال سياقات إبداعية أخرى وذلك انطلاقا من العنوان كما طرح من طرف حلقة مجلة شعر وذلك منذ سنة 1963 .

الزاوية النقدية التي يمكن أن نطل بواسطتها على قصيدة النثر في يومنا ، وأجملها في أبعاد ثلاثة هي :

- بعد الاندهاش الذي صاحبها ولا زال مصاحبا لها إلى يومنا هذا .

- البعد الأيديوجي بمعانيه السياسية والمعرفية .

- بعد واقعي يسائل القدرة الإبداعية على ضوء ما تحدثنا عنه من أوصاف خاصة بقصيدة النثر .

1 - بعد الاندهاش وفيه تفصيل واضح ، وتتبع حثيث لقصيدة النثر على مستوى التسمية والتلقي وما أحدث كل ذلك من خلط على مستوى التصور ورسم الحدود المعرفية والإبداعية الواجبة في كل إبداع يملك مقومات الحضور والإدراك والممارسة الإقناعية والإشباع الجمالي المهدوف من وراء كل نمط إبداعي يدلي بهويته الكاملة وسط جميع الهويات (قضايا الشعر المعاصر) لنازك الملائكة انطلاقا من

الصفحة 213 .

2 البعد الأيديولوجي في إطاره المعرفي المرتبط أساسا بموجة الحداثة الشعرية التي اعتبرت قصيدة النثر نموذجها الحي والمتحرك والدال على روح العصر الإبداعي المكتنز ، والمؤسس على رؤى جمالية مفقودة (قصيدة الدلالة في مقابل قصيدة الإيقاع) كما يقول جان كوهن .

3 - البعد الواقعي الذي يسائل عصرنا في ضعفه الثقافي ، وهرولته إلى إيثار السهولة كما يتصورها ، والاكتفاء بالحظوظ الضعيفة للثقافة ، والاحتكام إلى ذاته كمعيار وحيد في حالة الإبداع ، وفي حالة القراءة والحكم سلبا وإيجابا .

إننا في مرحلة تعرية الإبداع بصفة عامة من كل مقوماته الأساسية التي تحميه ، وتميز ما بين المبدع الأصيل ، والمدعي المقلد ، وما أكثرهم في عصرنا ، وقد يتطور الموقف حتى يعدو الإبداع مركبا هجينا وعاما ، تتغلب عليه سمات الضحل والضعف والجهل والتفاهة أكثر من مقومات المعرفة والجمال .

نحن مع التطور والتجديد والتجريب ولكن في إطار معلوم بملامح واضحة ومدركة ، وقابلة للوجود والإضافة .

مؤتمر لبابة الثقافي الدّوليّ الأوّل
(دورة الشّاعر العراقيّ: بدر شاكر السياب)
اليوم الثّاني: 19 يونيو/ حزيران 2021

الدرس السّيميائيّ العربيّ اليوم، في الفنّ التّشكيليّ نموذجًا

سعيد فرحاوي

إن الصورة التي نتلقاها اليوم ، بكونها عالمة دالة ، هي لغة موازية محملة بكثير من أنساق المعنى وجمالية التلقي . هذه اللغة الموازية ليست سوى صورة مجازية المكتوب. عصر وثورة الصورة بامتياز. لهذا يمكننا القول إننا نعيش عصر ما بعد المكتوب . و في واقعنا العربي مازلنا نعيش نقصا في هذا المجال ، و لم نعط أهمية تتجاوب وطبيعة هذا الموضوع الذي ال يخلو من أهمية . مازلنا في حاجة إلى دراسات معمقة في سيميولوجيا الصورة . إن ما يبرر الصورة، هو أن المعارك الكبرى بين الدول الصناعية وهيمنتها على الدول الصغيرة هي معارك السيطرة على الصورة ، استغلال التلفاز والإشهار و السينما و أفلام الكارتون و كتب الأطفال ، كخطابات ال يمكن النظر إليها نظرة تبسيطية ، ألنها أنساق ليست محايدة ، تحمل رسائل خطيرة . من يتحكم في الصورة ، إنتاجا وتسويقا ، يتحكم في السوق والسياسة وإدارة المواقف لصالحه . من هنا كما يقول الباحث قدور عبد الله ثاني) في مظهرات اللغة ثمة طبقات إنتاج المعنى. هذه الاعتبارات تلزم القارئ أن يكون مسلحا بترسانة من المعارف ليفك خيوط هذه الصور ويكشف عما تخفيه من أنساق إيديولوجية فكرية عميقة ، ملزم أن يستفيد من المناهج المعرفية حتى يتمكن من إدراك خيوط وخبايا الصورة ، يفهم اللون ، وحقلهما الثقافي المعرفي ، وكيفية اشتغالها على أنساق معرفية متنوعة ، يدخل فيها السياسي و التاريخي و النفسي والاقتصادي و الاجتماعي . لهذا ، فموضوع السيميولوجيا الحديثة هو البحث في المدلولات الإيحائية لفهم وتفكيك النسق الإيديولوجي الذي يخفيه هذا النوع من العالمات ، هي ما سماها رولان بارت بالأساطير 2 . و بشكل عام ، فالصورة التي نتلقاها تتميز بمستوين مهمين: مستوي تقريري ثم مستوى إيحائي تضميني. فإذا كانت العالمة اللغوية حسب علماء اللغة هي نتاج تواضع اجتماعي، فإن العالمة غير اللغوية) الصورة، هي الأخرى متواضع عليها لتشمل عالمات وقواعد ودالات لها جذور في التمثال الاجتماعية والإيديولوجية السائدة . وعليه، يلزم القارئ أن يعي ويفهم درجات الانتقال من مستوى إلى آخر، ومن نسق إلى نسق آخر. لهذا نجد البعض يرى أن الصورة مثل الكلمات ، فقط الفرق بينهما يكمن في اختلاف البحث من كون الصورة تمثل عالمة أيقونة واللسان يشكل نسقا لغويا ، في حين أن التقاطع بينهما ، بوصفهما معا يشكلان عالمات ، جعل معظم الدراسات في القرن العشرين يخلط بينهما ، و تدرس الحقلين في إطار شامل هو اللغة . فلم تميز بين العالمة الأيقونية والعالمة اللغوية . إلا أن جاء بنفنيست الذي ميز بين الدالة السيمائية لعالمة اللسان والدالات السيمائية للعالمات التي ال تدل بالكلمات ، يعني الأشكال التعبيرية كالرقص والموسيقى وأشكال التعبير البصري . فأصبحنا بذلك أمام عالمات أيقونة وعالمات لسانية ، الفرق حسب علماء اللغة أن العالقة بين الدال والملول عالقات غير مبررة في حين في العالمة الأيقونية تبرر طبيعة العالقة بين المكون هذين المكونين ، هناك عالقة مشابهة بين الصورة والمعنى . فنحن إذا أخدنا مثال كلمة بيت فالعالقة بين)الباء والياء والتاء(بالبيت كمعنى هي عالمة

غير مبررة فقط ثم تواضع بين مجموعة اجتماعية حول نفس المفهوم ، أما في مجال الصورة فنجد أن العالقة بين صورة البيت ومعنى كلمة بيت عالقة مشابهة ، فنصبح بذلك أمام عالقات مبررة بالتشابه والتجاور. هذا الطرح سينتقده ألبرتو إيكو الذي سيذهب إلى أن هناك عالقات عميقة في الصورة بين الدال والمدلول تتخذ منحى غير حسي ملموس ، و الأمر هنا يعني العالمات الثقافية . تتميز العالمة اللغوية التشكيلية، تمفصل أول يعطي مور فيمات) بيت(، وتمفصل ثان يعطي فسنيمات) ب – ي - ت(، أما التفصل في مجال العالمة غير اللغوية فالمسألة صعبة كما ذهب إلى ذلك ألبرتو ايكو . لكنها ممكنة في اللوحة التشكيلية ، هو ما يسميه نقاد الفن التشكيلي

التفصل الأول : الشكل (فورميم.)

التمفصل الثاني : كولوريم .(الوحدة اللونية الصغرى .)

تهتم السيمائيات المعاصرة التي بشر بها سوسر في القرن الماضي ، بالعالمة غير اللغوية ، ستكون مهمتها حسب نفس العالم) دراسة حياة العالمات داخل الحياة الاجتماعية (، وعليه فالسميولوجيا أو السيميوطيقا هي علم الدالة . أول من بلورها هو شارل سوند يرس بورس 1839 /1914 .سنصبح أمام علم يدرس العالمات وحياة الدلائل ، داخل الحياة الاجتماعية ، وما اللسانيات سوى فرع من هذا العلم حسب سوسير دائما ،تدرس كل العالمات) عالمات المرور ، أساليب العرض ، العالمات التجارية ، الخرائط ، الرسوم البيانية . يعرفها بورس:) أعني بعلم السيمياء مذهب الطبيعة الجوهرية والتنوعات الأساسية للدالة الممكنة (. بشكل عام المفهوم هو والدة أوربية مع سوسير وأمريكية مع بورس ، أما موضوعها حسب جوليا كرستيفا فهو) دراسة الأنظمة الشفوية وغير الشفوية ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو عالمات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات ...(، أما مارتيني فيقول :) كل المعارف اشتغلت على العالمة فهي موضوع السيمائيات (، سوسير جعل منها) دراسة حياة العالمات داخل الحياة الاجتماعية (، أما غريماس فيقف عند شكل الدالة ليجعل منها موضوع نظرية سيميوطيقا السرد . كل التعاريف أشارت إلى العالمة ، لذلك فهي حسب تعريف مارتيني ستكون موضوع السيمائيات .

- لغة العالمة السيميائي ودالتها

نعود الى رولان بارت ألنه طور النظرية ، و حدد مكونات لغة للتقطيع. في 1961سيتكلم عن الصورة بصفتها خطابا تناظريا غير قابل للتقطيع . هي كتابة ن اي حائية تحمل معنى ثاء عبر مدلول جمالي ايديولوجي يحيل على ثقافة متلقي هذه الرسالة . ي عري بارت في كتابه أساطير) 1957 ،)عن ثقافة الأسطورة. التي تخفيها الصورة كعالمة ، لهذا يمكننا اعتبار كتاب أساطير هو سيمائيات نقدية للأيديولوجيا . سينظر إلى الصورة كرسالة حاملة لرسالة ثانية سماها أسطورة . هي نسق تواصلي مرتبط بالنسق الفكري السائد، يحيل على القيم و الدالات التي ينتجها هذا النسق. من هنا يمكننا النظر إلى الصورة كنسق سيميولوجيا يشمل على ثالثة مكونات : دال/ مدلول/ والعالقة التي تجمع بينهما .يذهب بارت أن العالمة السيميائي تحمل ثالث رسائل :

-1 رسالة لغوية .

- 2 رسالة تقريرية .

- 3بالغة الصورة.

و في العالم العربي، سينفتح الاهتمام بالنقد الغربي المعاصر عبر عدة بوابات، ليخرج من دائرة النقد الذي ظل محصورا في المتون المكتوبة. نذكر هناك بعض الشروط الأبستمولوجيا التي ساهمت في انفتاح الوعي العربي على الدرس السيميائي الحديث ، منها الترجمة التي قربتنا من هذه الثورة المعاصرة ، لعل ترجمة محمد برادة كتاب درجة الوعي في الكتابة ، من أهم الإصدارات في الزمن الحديث .أصبح القارئ العربي قريبا جدا من هذه التحولات في مسار الثقافة الجديدة التي اهتمت بالصورة ، إلى جانب فتح الجامعات العربية أبوابها على هذا الدرس الجديد ، فأصبحنا أمام أطروحات جامعية تهتم بالمناهج السيميائي ، على سيبل المثال أطروحة الدكتوراه لمحمد مفتاح تحت إشراف الباحث الجزائري محمد أركون ، التي اشتغل فيها على الفكر الصوفي في الأدب الأندلسي في القرن الثامن الهجري ، ثم أطروحة الدكتوراه للدكتور عبدالمجيد نوسي ، أستاذ بكلية الآداب شعيب الدكالي ، مادة السيمائيات ، اشتغل فيها بقراءة سيميوطيقية لرواية اللجنة لصنع هللا ابراهيم ، معتمدا على نظرية سيميوطيقا السرد عند غريماس ، كما ال ننسى كتاب مهم لمحمد مفتاح عنونه ب سيمياء الشعر ، إلى جانب باحثين في نفس المجال منهم على سبيل المثال سعيد بنكاد و آخرون . زيادة إلى الانشغال بالدرس اللساني الحديث ، بدرجات عالية من التمكن والتطوير ، نذكر على سبيل المثال ما قدمه عبدالقادر الفاسي الفهري من أسئلة جد مهمة غيرت النقاش في قواعد اللغة العربية ، من منظور لساني متقدم . كما قربتنا من كتابات فيردينون دي سوسير ، بالشرح والتوضيح والترجمة. هذه عوامل غيرت المسار المعرفي في الدرس المنهجي والسيميائي عامة ، جعلت المهتم يميز بين الخطابات بوعي واضع كل صنف من العالمات في موضعه الحقيقي ليتمكن متابعته منهجيا وعلميا حسب موضوع تشكله وصيغ والدته . سنتابع مجموعة من العالمات التصويرية التي عبرت داليا بلغة اللون والصورة، غيرت وجهة الدالة بعيدا عن التشكيل بالكلمات، اختار أصحابها الفرشاة وسيلة للتعبير عن فهم الوجود وصناعة الحياة 5 .اخترنا لوحة الزمن المجرد الخالي من التعريف الذي سماها نورالدين حنيف (زمن بدون ال (، كما اخترنا لوحة مروة بزي التي اختارت لها اسم) أحالم وردية) ولوحة نعيمة اوهمو من مراكش ولوحة عمر عدنان الريكاني من كوردستان العراق - 1 . قراءة سيميائية في لوحة تشكيلية من نوع كوالج للفنان نورالدين حنيف . المرسل : هو نورالدين حنيف ، من مواليد الدار البيضاء ، الحي المحمدي ، فنان بمشارب متنوعة ، يكتب في الزجل كما يكتب في الفصيح ، له مجموعة من الدواوين في أصناف الشعر ، يشتغل في النقد بتحكم جعله يعي ما يكتب ويرسم بحكم قدراته الواعية بمعارف متنوعة ، نشر مجموعة من المقالة في عدة منابر إعلامية ، فنان تشكيلي ، يشتغل على كل المواد التي يجدها قربه ، فيحولها لوحات فنية بعمق كبير ، و هو من محبي الموسيقى متابعة وممارسة ، و يمارس فن الأكيدون كتابة وممارسة ... هذه المهارات الفنية جعلت منه فنانا متعددا ، كل صنف من هذه الفنون تصب في الأخرى ، لهذا يصعب إخراجه

من هذا المجال لوضعه في مجال آخر، من أراد أن ينصف الرجل البد أن يراه في هذا المركب المتعدد . قراءة في عنوان الرسالة :اختار لرسالته اسما مميزا)زمن بدون ال(، في لوحة تتكون من رأس امرأة ، أخرج الزمن من التعريف عندما أقصى عنه) ال(، فأصبح بال هوية ، نكرة ، بال 6حيز ، ليضفي عليه طابع الكونية . في رأيه كل شيء ممكن في زمن ضيق ، و بالتالي ال أحد له الحق في الكلام باسمه وبه ، هنا ستغيب الملكية والتملك .إننا أمام لوحة بزمن موزع في نطاقات مختلفة ، على شكل كوالج تزينه جغرافية تحترم التوزيع الجمالي لمكان اختاره من الجسد ، غيب الكل فاكتفى بجزء منه ، أغراض يراها مسعفة في نظرته إلى شتات أعضاء الإنسان في الزمن الممتد خارج الامتلاك . رأس امرأة مجزأ إلى عنصرين : في الجهة الأمامية نجد العينين ، واحدة ظاهرة كليا والأخرى اكتفى ببعض منها ، ليضيق شكل الرؤية ، يغيب المطلق ليحضر النسبي والممكن ، فوقها حاجب بملامح كاملة ، ليتمم الجمال صورته وبهاءة ، ينضاف إلى معمار الوجه أنف متناسق مع وجه الوجه ، يتجاوب مع موضع العين والفم ، في الأسفل فم مزين بلون أحمر ، ل على احترم جغرافية موقعه ، في الأعلى شعر ممتد على الرأس وطرف صغير ممتد ّ جبهة الوجه ، والباقي من الرأس في مساحة شاسعة نجد ساعات متدلية على طول الرأس . كلها ايقونات متموضعة بتنسيق تام كصورة تعبر أن الفنان ركز كثيرا على صورة الرأس ليضفي نوع من الجمالية والتناسق ... صورة مركبة بتعدد الألوان ، شكلت كلية منسجمة ومتماسكة غطت نسق الوجه برمته : نجد الأسود الناصح على طول الشعر. و الأحمر الناصح لون الفم . و الأزرق السماوي أمام الوجه . ثم الأخضر لون الطبيعة في أسفل الوجه . وبين البني)الوجه(و الأزرق السماوي ولون بني خفيف تبدأ الحياة في التشكل و البناء . ثم اللون الأبيض لون جل الساعات ، كما اختار اللون البني الخفيف لبعض الساعات ، هنا نسجل أن جغرافية الساعات تختلف وتتوزع بترابية مثيرة ، منها الصغيرة والمتوسطة ، ثم الكبيرة . بشكل عام ، اعتمد على مجموعة من الألوان المنسجمة الدالة على الاستقرار والنمو والفرح والجمال . البد أن نسجل أول ما لحظة أننا أمام رسالة بدون لغة مكتوبة ، اعتمدت على لغة الصورة بشكل كلي . مقاربة نسقية : النسق من الأعلى) الرسالة البصرية :)الرسالة البصرية عبارة عن لوحة من نوع كوالج ، أنجزها نورالدين حنيف ط لتنتمي إلى المدرسة السوريالية والغرائبية ، ق عتت الزمن وأتلفته ، فأصبح خارج 7الحسبان ، بال قيمة ، وضيّق ... خرج من الوجود الفيزيائي المفتوح ، ليعانق التطلع إلى المثالية و جمالية الزمن الهارب ، السبب الذي أهله أن يتخلى عن الزمن المحدد المعرف هو كونه فنانا متعددا ، هو فنان تشكيلي ، شاعر ، ناقد ، موسيقار ، رياضي ، أي نحن أمام شخصية بمؤهلات أسعفته أن يتحرر من ذاته أوال ، ليختار لنفسه وجودا زمنيا مركبا رسمه في الممكن المستحيل ، تجاوز فيه الزمن العادي البسيط ، سعيا إلى تحرر مطلق ودائم . استخدم هذا النوع التشكيلي ليعبر عن موقفه من الزمن في مكان شاءه الفنان أن يكون متلاشيا ومتقطعا في التعبير والرؤيا . نحن أمام لوحة تصور الحركة على وجه امرأة تنظر إلى الأمام بتأمل غريب ، تترك وراءها الزمن المتعدد ، فتمطي فكرة السباحة في متاهة القادم الآتي/المستقبل ، تترك الزمن مشتتا على غربة

وجه بال خرائط وال بوصلة زمنية ، ذاك لخلفيات لن تمر بريئة دون الوقوف عندها ، حسب التسوير كل شيء له خلفيات ، وحسب الروسي توماشوفسكي ، كل مسمار في عمل فني يريد به المبدع أن يشنق به إحدى شخصياته . هنا أي لون يريد نورالدين حنيف أن يشنق به بطالة الزمن وعطالة تاريخ لم ينصف المرأة التي قهرها الفكر الذكوري القاتل ؟ بشكل آخر من كان ضحية اللون التعبيري في صورة) زمن بال ال (، ليصبح موضوع الحكاية في تعبير صورة مزقت الزمن وأوقفت قطاره المنكسر .احتل الرأس الحيز الأكبر من اللوحة ، أعطى للجهة الماسكة زمام الزمن النصيب الأوفر ، وهي مسألة طبيعة مادام موضوع اللوحة هو الزمن بكل تمظهراته وتمفصالته الواعية بحيثيات تشكل الفكرة وتكوينها على طول التوزيع لجزئيات أعضاء الرأس وتفاعلها . كما اختار من الألوان ما يتناسب وطبيعة دينامية مكونات الوجه واشتغالها إيصال الفكرة بالصيغة التي أراد المبدع بلورتها . سنصبح هنا أمام صورة بطابعها الغرائبي الذي تكلمت عنه اللوحة كأسلوب جمالي ساء م ، ينقل البعد الفلسفي في حياة رجل بصيغة تمثلها في ذهنه فحولها صورة غيرت مسارها المجرد لتتحول إلى مادة متحركة متحكم فيها ، تحرك الرؤيا الحالمة ، كما تفك شفرات الأمل الغائب ، دون أن ننسى التطلعات المنفلتة في الإبداع . فيتحول إلى مبدع النبل والشهامة التي تخرج الرجل من الضيق الثابت إلى الزمن العابر المنفلت .النسق من الأسفل 8 : اختار نورالدين حنيف وجه امرأة ليلبس أمكنة متعددة داخل مجال الصورة ، منها ركب سفينة الزمن الهارب ، الخارج من نطاق التعريف ، جعل منه موضوعا نكرة بدون هوية ، ليصبح لغة الكل ، أسلوب جميع الأجناس البشرية ، وذوق من فهم مواضيع كتابة على ايقونة بال حروف ، فتصبح الصورة مثل الكلمات تتكلم بحجم حرقة مبدعها ، بألوان مختلطة وصور زمنية متنوعة يستنطق التاريخ ، يحرك سراب وجه امرأة طائشة تبحث عن صمتها المكبوت في ألمها الأزلي الغابر ، أخرجها من الصمت والسكون لتكلم القادم بنظرة تأملية ناطقة ، فتخرج من الحيز نحو الفضاء المطلق والتام ، أي تتسرب في الجغرافيا النائمة ، في تاريخ معرف ، فتتعدى الانتماء والهوية ، تخرج من ضيق الوطن ، تعبر الحدود ، توقف صدع ضيق الموقف المنحاز ، فتلبس رداء الحلم العاشق خارج التصور السادي المغلق . مقاربة سيميائية ايقونولوجية .المجال الثقافي والاجتماعي في لوحة) زمن بدون أل) هوية الرسالة الفنية : يمكننا تحديد هوية لوحة) زمن بدون ال (كجزء من الطبيعة الثقافية الفكرية عند نورالدين حنيف ، نصنفها ضمن النزعة الغرائبية التي ال تعترف ال بالزمان وال بالمكان ، ال تحترم المنطقي العادي ، تهدف بكل الوسائل أن تتحرر من العادي البسيط لتخرج إلى السامي المتحرر ، وهو تصور تكلم عنه كثيرا في جل كتاباته الأخرى ، خاصة الشعرية ، لقد سبق له أن حاور عقله وحمله مسؤولية شقائه ، جعله المسؤول في توريطه أن يكون فنانا ، ليأكل لغة الاستعارات ، ويلبس معطف المجازات ، ويتغذى بلغة الفن ، لقد عبر عن ذلك بوضوح في ديوانه رأس الحانوت ، قال : ياك اعقلي نتأ اللي بغيتي تلبس لما وادير من لبحر سلهما ياك لموجة طواتئ النعمة 9ولقاع ما يعرف،حرام أكيد أن هذا العقل الذي جعل منه فنانا يركب سفن الانزياحات والمجازات ويبحر في تيه المعاني هو نفسه من جعله يحرك أنامله ليكوي

وجع الزمن فيعبر أمواجه على ضفاف لوحة بال روافد ، خارج الحدود ، بوعي منفتح متحرك دينامي وجاد ، منفلت وهادئ ، متعدد المشارب ، ال جغرافية له ، هو ذاك الذي قال فيه محمود درويش : كل قلوب الناس جنسيتي فلت سِقطوا عني جواز السفر ..أكيد أن الزمن عند نورالدين حنيف هو في حراك جدلي ، خارج طوع الرجل ، بال ضوابط ، بال مؤشرات ، ضيق ومنفتح ، ممتد على طول الأرض ، يركن في كل القلوب ، بال روح ، في كل الأرواح يتحرك ، سرمدي ملائكي الهوية ، يرعى في وجدان كل الناس ، يسقي عطش كل الأوطان ، هو باختصار: زمن الحياة خارج كل التوقعات .لوحة الزمن الجدلي ، على ضوء الكالي غرافي الموزع على شتات الوجه ، تشكل رؤيا الترابط والتكامل الوجداني الروحي العميق ، وزعت الألوان على مجرى الوجه بانسجام تام ، تحكي قصة الوجود الطبيعي بعمق غير طبيعي ، بإيحاءات على الأرض الخضراء دالة على البراءة والطفولة ، وما لون السماء سوى إشارات تحيل على الروح المقدسة ، أما اللون الأحمر فدال على الجمال والحب والتفاؤل والمودة . المجال الإبداعي و الجمالي في لوحة) زمن بدون ال :) سنن الشكال : تحتوي لوحة) زمن بدون ال (على مجموعة من الألوان المتداخلة والمتنافرة أحيانا ، اعتمد المبدع على اللون الأحمر الخفيف لون الحياة ، يدل على الحب والجمال ، كما يحيل اللون الأسود الناصح المرفق بالحمر على لغة المتعة والجنس ، يزيد من تراتبية الوجه ليضفي جمال ذوقاي متميزا ، لتتحرك اللوحة برونق مثير أرفقها بمظهر الطبيعة ليضيف عمق الحياة في متاهة الزمن المتلاشي 10 .خصائص الألوان :اللون الطاغي على اللوحة هو اللون الأحمر والسود ، قربهما يوجد الأخضر ، والزرق لون السماء ، أما البني الخفيف فقد غطى مواقع مختلفة من اللوحة ، كلها ألوان تدل على الهدوء والاستقرار والازدهار والحب والمتعة ، بشكل آخر لغة الحياة كما يرغبها كل من أراد العيش في ظروف ملائمة ، فأصبحنا بذلك أمام معطى أخفاه الفنان حيث جعل من المرأة أساس كل شروط الحياة ، طبعا خارج نطاق الزمن، ليضفي على قداستها طابع المطلق السرمدي ، فحسم موضوعه في قضية طالما تكلم فيها التاريخ الأسود بنطاق واسع. فالحمر الباهت يرمز إلى الجمال. والحمر الناصح يدل على المتعة والجنس ، فجعل من موضوع المرأة أساس السعادة والذوق والحياة .اعتمد لغة الألوان المتقاربة للتعبير عن روعة الوجه المشرق الدال على النور والبهاء ، فوضعنا أمام كلية من المتناسقات بإشارات تفيد التفاؤل ، كما تغني الروح في الحياة ، فحرك مشاعرنا بألغاز الصورة ، اعتمد الألوان للتعبير بلغة الكلمات ليكلم مشاعر امرأة تتأمل ، تخفي الابتسامة الغاضبة ، تحمل معها لغز الحياة ، بحركية جامدة حرك السكون والصمت ، تنظر الى الأمام لتنسى الماضي الجريح ، تستقبل القادم بوقفة دالة على القوة والعزيمة ، فيكون بذلك نورالدين حنيف قد حسم موضوعه في قضية تعني الآتي المنتظر في تطلعات كل امرأة ترغب في تكسير كل الثوابت التي كانت سببا في أزمتها .الأبعاد التشكيلية :المميز في لوحة الزمن الجدلي لنورالدين حنيف هو عدم توقف الزمن الحركي الجدلي بلغة اللون وبطبيعة نظرة امرأة حاملة على رأسها إشكالية الزمن بتاريخ متخلى عنه ، زمن غير معرف / نكرة ، ما زاد من جماليتها هو ابتسامة امرأة بلغة اللون والعين والنظرة إلى الأمام . جعل منها امرأة

تبتسم بخفاء تام ، بلغة الإشارات تتمدد على بساط الزمن ، فكأنها ليست رسما على قماش أو ورق ، أو تركيبا من أدوات على طريقة الكوالج ، بل جعل منها جسما حيا يتحرك بروح الروح في جسد الصورة وبتعبير اللوحة. فأصبحنا أمام لوحة بصرية تتحرك بقدرة فنان يمتلك المهارة لتفعيل اللون والضوء ، فنقل مجرى الدم في شرايين وجه يحاكم الزمن ، 11ليحرك العمق النفسي ، الفلسفي ، الوجودي بتفاصيل دقيقة تساءل الروح وتنبش موضوع الغربة والاغتراب .مقاربة سيميولوجيا .مجال البالغة ورمزية اللوحة .اشتغل نورالدين حنيف على الأبعاد النفسية ، مركزا على العمق الإنساني المجرد ، خرج من روح الزمن ليكتب لعبة الخلود في وجود من صنعه ، فيه يرى الناس ، وبه يرسم الوجه العاري للمرأة الإنسان التي تشق خيوط الحياة بترتيبات محسوبة جيدا في الصيرورة التاريخية ، فأصبح من خال اختيار لوحة دالة أن يعيد الاعتبار لهذا المخلوق العاشق المستلب ، ايحاء أنه الوحيد القادر على صنع البراءة بلغة اللون وبتعبير الصورة ، فأنصف ، مبدئيا هذا الكائن الذي قهره الزمن وظلمه الإنسان وعطلت تفكيره الطبيعة والتاريخ . استعمل لغة الفن معتمدا على تقنيتين أساسيتين : تقنية الساعات الموزعة على رأس امرأة كدالة على توقيف الزمن وتعطيله ، بهندسة دقيقة وزع آلات متلاشية ليخرج من المعروف فيخلد في عمق النكرة المجهول ، فيصبح بذلك النسق التشكيلي رمزا للزمن العاري الفارغ المشتغل على طاحونة الانكسار والتعطيل ، زمن خارج نطاق التعريف ، بال هوية يتحرك ، ال وطن له وال حدود ، فاختار بذلك لغة الخروج من الواقع المتعلق بالفضاء ليصبح غير منحاز وال منتمي . كما اعتمد تقنية توظيف وجه امرأة ليصبح لغتها وصوتها وطرفا منتميا لها ، باعتبارها كائنا قادرا بكل قوة أن يفعل في الحياة ، لها من المؤهلات ما يجعلها أن تقود وتحرك الجغرافيا بثقل زمن رمته فوق رأسها ليصبح تابعا وخاضعا ، كما لها من الإمكانيات ما يجعل منها رمزا للبراءة والحرية والود ، أي كائن يمكنه أن يمتد في الحيز ليتسرب في الممتد المتعدد اللامتناهي . هو انحياز واضح أوقف الوقت وقتله ، ليصب الوجه وحده من له السلطة أن يتحرك في الكائن والممكن . فيضعنا نورالدين حنيف أمام لوحة فنية من صنعه تسيل دمه في مجال كله خيال وحلم ، نابع من تماثلت خالصة ببعد جمالي عميق ، يكتب اللون الأسطوري على ما لمح الوجه الواقعي ، يتخطى الفيزيائي ، فيقدم لنا عمال متمكنا من كتابة الحقيقة التي أخفاها في تنظيم رمزي دالي جد متمفصل ، يصبح الوجه قادرا على احتواء الواقعي ، كما يخفي شحوب المجتمع في تاريخ متقطع عموديا ، هناك ينكشف السياسي والأيديولوجي ، فتتغطى اللوحة بمكياج الأساطير التي تكلم عنها بارت في تفاصيله 12السيميولوجيا . هناك يتحرك الوجه بمعايير دقيقة ليتعرى التقطيع الشمولي المنهار والمفتقد المتكرر الحاضر ، لتظهر بوضوح الصلة الحقيقية بالمرأة الأم ، الأخت ، الحبيبة ، ثم الإنسان المقهور حسب تعريف مصطفى حجازي . يضعنا نورالدين حنيف أمام معضلات نفسية في عالجتنا بالمرأة ، حركت نظرية فرويد ، كما ناقشت أطارح شوبنها ور ، التي جعلت أساس الحياة لغة الجنس و مكبوت نفسي مصدره امرأة تعيش فينا وال نعرفها ، امرأة تفعل فينا ما تريد ونجهلها ، أي لوحة تكلمت كثيرا بلغة الصورة والريشة والكولج ، ناقشت فكرة النسان المضطهد

كما فصلها كارل ماركس ، ألنها استطاعت أن تكلم الوعي الجدلي التاريخي ، ليصبح أساس الوجود نفي ونفي النفي ، في إطار تفاعل اجتماعي اقتصادي يتحكم فيه التفاعل الجدلي بين قوى متفاوتة ، قوة صنعت التاريخ وكتبته لصالحها ، وأخرى رتبت الحياة ليكون خادما مطيعا لها .بشكل عام يمكننا إدخال لوحة الزمن /النكرة في دائرة يتحكم فيها مقولة : أنا افكر، أحب، أتحرر، ---إذن أنا موجود. فتصبح لغة الذات المتحررة ، لغة الصورة والتشكيل هي لغة الذات الثائرة المتمردة القلقة والمنفعلة ، لغة ، بال كلمات ، تحدد المعيار، الذي تراه ملزما لتواصلها مع كل من يقرأها حسب قدرات إدراكاته ومستوى استيعابه وفهمه للعالم الخارجي ، في إطار التفاعلات الدالة سيميائي بلغة التعبير الأيقونية المت مظهر الدال . فيضعنا نورالدين حنيف أمام ثورة الصورة في وجود يستقبل كل الاحتمالات الممكنة ، كتعبير عن زمن غير طبيعي ، فيه ينجلي الزمن الطفولي الممتد في التفكير الحالم ، كما يمكن أن نتكلم عن النفس الطائشة وهي ترفض الوالدة ، ال تقبل الآخرين فيصبح هذا الأخير هو الجحيم كما قال جون بول سارتر ، بتفاعلات داخلية تحرك النمط البدائي فينا فنخرج من الثقافة لنعود الى الشيء .المعنى التقريري والمعني التضمينية في لوحة زمن بدون تعريف .كتب نورالدين شعرا اختار له من الأسماء) راس الحانوت(، فيه حمل العقل مسؤولية شقائه ، جعل منه مصدر تعبه ، فوضعنا أمام معادلات مربكة ، ألنه استطاع أن يجعل من عقله موضوع كل محاوراته ، استهله بلغة العتاب : ياك أعقلي 13 ..نتأ اللي شفتي لجرح ، ورد ولوردة وداها اتراب ضاه سحاب صالت على قبلتين قبلة رصاصة وقبلة وناسة الرصاصة كانت طلقة قشريات نيفي لنواسة دامت عنقا دارت رماد صيفي شتاي ، كان هرف سالت ....على وليفي ...النها متاهات جعلت من الشاعر في موضع مفروض ، كل ما يقوم به هو تجليات فرضت عليه ، فأصبح شاعرا ، ناقدا ، موسيقيا وأشياء أخرى سببها عقل طائش يفعل في الفنان ما يريد ، فوضعنا نورالدين حنيف في دوامات مآزقه اللاإرادية . أما في هذه اللوحة فقد خلق وجه امرأة بمواصفات يراها ملائمة لمزاجه ، على المستوى التقريري هو وجه يلبس ساعات بأشكال مختلفة ، في لوحة بألوان نراها كل يوم تتساقط أمامنا كأوراق الخريف ، لكن في العمق التضمينية هي لغة بدون كلمات تحدثنا عن خروج الفنان من العادي اليومي الذي نجتره نمطيا بأساليب مختلفة فتصبح الحياة برمتها موضوع الدراسة والبحث . لهذا يمكننا أن نعتبر موضوع اللوحة تشكيلا لسيرة ذاتية تكلم كل المركبات الجدلية التي تظهر وتختفي بألوان مختلفة في الحياة ، اعتمد فيها المبدع لغة الرموز والألوان والكولج لتصبح مرآة ، منها نطل على ذواتنا الخائبة ، وبها يرى العالم السائب ، بالصورة التي قال عنها محمود درويش : أرى ما أريد 14 ... يميل نورالدين حنيف إلى البسيط الصعب ، متخذا الزمن موضوع رسالته ، يشتغل على المجردات ، لذلك وضع الزمن موضع العقل ، كتب عنه شعريا ورسمه تشكيليا ، في الأول عاتبه وفي اللوحة أهمله وأوقفه ، فيضعنا بذلك في معضلة الكتابة موضوع عتاب العقل والصورة مجال تعطيل الزمن ، ليخرجهما من الطبيعة بحثا لهما عن موقع في دوامة الإهمال والنسيان . فيدخلنا بذلك في مجريات الرحيل صوب ذاكرة ال تتكلم في تشكيل احترم نفسه عندما أخرج الحاضر ليتحرر من نفسه فيحيا في أفكار مؤجلة

، كلها تطلعات ونظر نحو القادم المستقبلي الغامض .لوحة الزمن الجدلي عند نورالدين حنيف تشكل تعابير عن الأسرار الغريبة ، تخفي الابتسامة شأنها شأن الرواندا مع دافنتشي ، كما تخفي سر الوجه الحقيقي للإنسان المشاكس ، تخفي وقائع امرأة عابرة متسائلة ، متأملة ، هادئة ، ثابتة ، تبحث عن شيء في القادم المجهول / الممكن ، فنصبح أمام الوجه الراسم القون الحيرة المربكة ، بتصور كالجغرافي مبني على تقنية الربط والمزج ، أو ما نسميه بتقنية الكوالج ، كنسق تصويري يعري عن التناقض الكامل الذي سيطر على التفكير الشبقي للمرأة المعاصرة بنظرات غريبة ، تخفي الرأفة ، العطف ، الحنان ، ومرة أخرى تكشف عن السالبة والقوة ،الموقف الماكر ، كتعبير عن الوجه الحقيقي للمرأة المنتفضة الثائرة الهائجة الغاضبة والقاسية ، في الزمن الجدلي ، الذي نحياه بدون أن نعي بمسؤولينا في تشكيل تصدعاته .الأبعاد التضمينية للوحة الزمن /النكرة .إن المتأمل للوحة الزمن النكرة ، سيجد نفسه أمام جوهر روحي لفنان بإحساس س مرهف ، يتأمل محتوياته بدقة بالغة ، يعي ما يكتب ، ويفهم ما يصنع وما يرسم ، يتمثل العالم في ضيافة ابتسامة خفيفة عابرة كتعابير دالة على رؤية فنان يرسمها على وجه من نار، ليقطع كل الصالة بين الإنسان ومحيطاته ، وأحيانا يوقف الصالة بالنفس ، ليخرج من الزمن فارغ اليدين ، طبعا ، تحت شعار ، من ال زمن له ال مكان له . لوحة تعيد الخلق من جديد ، تبحث في المفتقد التالف ، كما تكشف عن الحاضر المتمكن منه في لعبة الخفاء والتجلي ، ترفع من قيمة المرأة ، تخرجها من قهر الزمن الظالم الجريح ، سعيا إلى البحث الجمالي المطلق ، في التفكير وفي الرؤيا ، كتعابير تحكمها التأملات والتفكير ، فخرج من الذاتي الشخصي ، بحثا عن الشمولي العالمي ، و التاريخي المتحرر . فنصبح أمام عمل يكتب بلغة الصورة 15تجاعيد الزمن ويرسم بحروف الصورة كل المتفقدات بتنظيم رمزي ليكشف عن التكثيف والتعويض ، إزالة الذاكرة المثقوبة من الجرح الغابر .تقييم شخصي :تشكل لوحة الزمن الجدلي تعبيرا عن الزمن الخارج من طوعنا ، تنجلي بعيدا عن التعريف ، لوحة ال يمكن عزلها عن النطاق الإبداعي العام المميز لفكر المبدع نورالدين حنيف ، هي شكل آخر من أشكال التعبير الذي يراه المبدع مسعفا لرؤيته إلى الوجود وإلى الحياة . لوحة ترسم الغياب بتقنية الكوالج ، فكانت الحقيقة وجها ينبش وجه الزمن المنفلت ، الخارج من سراب المعنى ، فتصبح الصيرورة جزءا من الحضور في تراتبية ال تحترم النظام ، لتشكل كلية أساسها إرهاصات معنى تتسرب من وجع عين تتأمل وأخرى ترى ما تريد ، تنقش المتاهات على لوحة الزمن الخارج عن ضوابط التعريف ، ال يحترم التسلسل والتراتبية ، لتشكل معاني بدالات تنتعش في دوامة الجنون ، فموقعنا في تيار الزمن المشتت في أفكارنا ، يتحرك حرا بال بوصلة ، بال قائد وال موجه ، فيتحرر الجميع، ما دمنا في زمن قبِل الكل، وقبِلته كل التناقضات - 2 ... .قراءة سيميائية ثانية في لوحة مروى بزي ، عنونتها بأحلام وردية .المرسل : مروى بزي ، فنانة تشكيلية لبنانية ، وأستاذة في التعليم المهني والتقني سابقا في التعليم الأكاديمي ، حائزة على دبلوم الدراسات العليا في الرسم والتصوير من الجامعة اللبنانية ، أقامت معرضا فرديا وشاركت في عشرات المعارض الواقعية في لبنان وتركيا وسلطنة عمان ، وأكثر من ميوزيوم رسم مباشر في لبنان

، كما شاركت في عشرات المعارض الافتراضية في العالم ، آخرها معرض بيكاسو الدولي الذي أقيم في مدينة ممالقة الإسبانية في ذكرى رحيل بابلو روي بيكاسو رائد الحركة التكعيبية .كانت بداية مشوارها الفني منذ الطفولة ، شاركت في المعارض التي كانت تمارس في المدارس ، صقلت التجربة في التعليم الجامعي . من أعمالها : تراث 16لبناني ، غدا ستزهر الألوان ، أنت لي ، على ضفاف الحلم ، الحالمة ، الأمل ، وغيرها من الأعمال المتنوعة .إن المتأمل في عناوين لوحاتها سيلاحظ أنها فنانة تشتغل على الحلم و الأمل ، بكونها تشكل رؤى إيجابية ، تمثل مصدرا ومنطلقا لكل ألوانها ، كما ترسم معالم الرجاء والاطمئنان في وجود تكتب ضوابطه بعيون كلها مراقبة بحيثيات صغيرة ، تعي مروة بزي أسس نموها بإدراكات جد ناضجة ، وما أحالم وردية ، موضوع لوحة دراستنا، إلا نموذجا حيا تتشكل مساعيه وفق هذه الأفكار الواعية بالجمال والذوق والنظر إلى أشكال المحيطات التي نعيشها بتأملات كلها ارتياح وحلم وشوق للغد القادم الجميل .الرسالة :عنوان الرسالة: اختارت مروة بزي اسم أحالم وردية عنوانا للوحتها نوع الرسالة: لوحة تشكيلية ، قياسها 70على 50سنتم ، عبارة عن رأس امرأة مخبأ بمجموعة من الورود ، عين مقفلة وأخرى أخفتها وردة صغيرة بيضاء اللون ، بوجه صغير تخفيه كثافة الورد ، متعدد الألوان الذي يغطي نسبة كبيرة من الرأس ، تحيط به ورود ، ما ينجلي واضحا فيها هو الورد الأبيض ، والحمر الذي توزع بشكل جد هندسي ، منه وضع مكان الفم وآخر مكان الخد الأيسر ، ثم في وسط اليد الذي 17تتوجه بها نحو القلب بطريقة الإهداء . كل ذلك بصورة تعبر عن الحياء والحشمة ، تخفي ما لمح نظرة وقار ، يحيل على التأمل في عالم كله هيام نفسي عميق .مقاربة نسقية : النسق من الأعلى :الرسالة البصرية للصورة الماثلة أمامنا تحيلنا على لوحة فنية من النوع التشكيلي ، هي لوحة زيتية تمثل المدرسة الطبيعية التي تعتمد على عنصر الذوق والجمال ، كما تتضمن الشارات التفاؤلية في الذوق البشري ، اختار صورة نصف جسد أنثى بإشارات اعتمد على خصائص اللون المأخوذ من الطبيعة كإحالة على الحب والمودة والمشاعر النبيلة التي تحملها المرأة عامة والعربية خاصة ، بتعبير يغير النظرة السائدة والمتداولة في الوسط العادي ، التي تطرح التمزقات والمتطاحنات الفارغة في موضوع نعيشه مع إنسان يعيش معنا وال نفهم سياقاته النبيلة التي يحملها ، لكن للآسف المستوعبة . لوحة تعبر عن السمات الخاصة بالأنثى الجميلة الحالمة الطامحة والراغبة في استقرار مريح . النسق من الأسفل :رسالة أحالم وردية هي تعبير بالألوان والصورة عن رؤية امرأة ترى العالم بصيغتها ، تقرب الحلم الوردي بلغة الورد ، قربتنا مروى بزي من قلب الأنثى بتعبير دال عن التطلعات الجميلة التي يحتويها الصوت الأنثوي الراغب في مكان يحيي الجمال والمحبة والنظر إلى الحياة بصوت تخشعي حالم بكل ما هو جميل وممكن في عالمنا المليء بالحقد والكراهية والشر ، و هي في غالب الأحيان ما تتكسر الرؤيا عندما تتحول العالقات بين الأجناس البشرية بتأويلات غير صحيحة ، مما دفع بالمبدعة إلى أن تغير الوجهة وتصحح الإعطاب وتضع العنوان الصحيح في النص الملائم ، فكان الحلم المزين بالورد الذابل بسكون الرحمة ، وبصوت الارتياح الذي تحكمه قاعدة الهدوء التام الذي يقود نحو الأمل الممكن في الزمن الصحيح هو التصور

الأقرب إلى البديل المطلوب في الزمن السليم 18 .مقاربة ايقونولوجية : البعد الثقافي والاجتماعي في لوحة أحالم وردية .ماهية الرسالة :في حديثنا عن هوية لوحة أحالم وردية سيجرنا الى طبيعة الثقافة التي تنظر الى المرأة ، خاصة منها العربية ، نظرة غير منصفة وأحيانا حاقدة، مما جعل بالمبدعة أن تتدخل لتصحح الخطأ وتغير الوجهة باعتماد كلمات الصورة والريشة ، لتحدد أن هذا الجنس من النوع البشري قادر أن يحمل رسالة الحب والسالم ، كما جعلت من موضوع الرسالة المرأة الراغبة في بناء مصير مشترك بعيد كل البعد عن ما هو مادي ، ليصبح لغة الجمال وتعبير القلب مؤشرات جد منطقية تخرج الرؤى من البديهيات المطروحة في زمن عمر طويلا ولم ينصف طرفا من أطراف هذا الوجود المبني على المتناقضات التي أخفت المطلوب ، مما جعلها تختار محل القلب وردة بوقار واضح ومثير ، به تكون قد أعادت البنيات المجتمعية المميزة للطبيعة البشرية إلى حالها الطبيعي ، وهو غالبا ما كان شعارها : بالحب يحيا النسان .البعد الإبداعي و الجمالي في الرسالة :سنن الأشكال :لوحة مروة بزي هي لوحة امرأة توزعها ورود مشتتة في أماكن حساسة من الجسد ، بانحناءة دالة على الخشوع والدخول في غيبوبة حب وعشق فريد ومثير ، تحمل وردة ، تضعها في مكان قريب من القلب ، بأنف عبارة عن وردة حمراء ، ورأس جل ما يميزه ورود متنوعة ، منها الأبيض والحمر ، وخد صغير يحمل نقطة حمراء تعبيرا عن قوة هذا الحب الذي يسقط في كل أجزاء الوجه والرأس والصدر، إلى جانب الأزرق السماوي الذي تدفق في كل محتويات الجسد السفلي القريب من الرأس ، بيد تحمل وردة دالة على وسامة امرأة قادمة من وطن الود والرحمة والبراءة . في قراءتنا للغة الألوان يمكننا أن نقول إنها كلها ألوان تدل على الهدوء والارتياح والحب والجمال ، أي ألوان تدل فعال أنها ، بحق ، امرأة بأحلام وردية تفاؤلية تبحث عن النظافة في زمن فقد كل قيم الراحة والرحمة والجمال .الخصائص التشكيلية 19 :لوحة مروى بزي رسالة بألوان متماسكة ومترابطة ، احترمت خصائص التناسق الجميل ، وكأنها جسد مؤسس على محتويات كل واحدة اتخذت مكانها بشكل سليم ، فوضعتنا المبدعة أمام عمل يشرق الورد في الطبيعة الخالبة بقلب متفتح على روح خاشعة غائبة ، تعيش جنونا غريبا دال على خروج المرأة من عالم لتحيا في عالم آخر . مقاربة سيميولوجيا :خاصية الاستعارات الفنية والبلاغية في لوحة أحالم وردية . دالة المعنى التي تخفيها اللوحة تحيل بعمق ، على البعد النظري وقوة الوعي المعرفي لدى المبدعة مروى بزي بكل معطيات الثقافة الذكورية التي غالبا ما تنظر إلى المرأة نظرة غير منصفة ، وكأنها بذلك تريد أن تصحح هذه التأويلات الشاردة التي غالبا ما كانت خاطئة في تقييماتها لطبيعة العالقات بين الجنس البشري ، فكل لون ، وكل عالمة في اللوحة تعطينا انطباعا جد مغاير ، ألنها استطاعت بلغة الورد الأبيض والحمر ، في نسيم القلب الحالم ، وفي محيط النظرة الخاطفة التي اتخذت من الأسفل مستقرا لها ، أن تقنعنا بموضوع رسالتها ، كما لن نغيب المحيطات بألوان الجمال كزرقة السماء واخضرار الطبيعة والنظرة الدافئة والخد المزركش بالبيض والحمر . كلها خصائص تفيد الاطمئنان والرغبة في عشق دائم ورطب في كل نظرات الآخرين لهذا الكائن الغريب الذي عشقته صاحبة اللون بمكونات الروعة أسلوبا في حياة ممكنة ، مقبولة

ومعقولة .تقييم شخصي للوحة أحالم وردية : إن الريشة التي رسمت هذه الكوكبة المليئة بأسرار الحياة على وجه أكثر إشراقا ، تمثل رسالة سامية تعيد النظر في مجموع التمثال الخاطئة ، جاءتنا بها امرأة من زمننا لتزرع الجمال على وجه جميل ، وتكون بذلك مروى بزي قد أضافت لنا توضيحا آخر لتوضيحات نورالدين حنيف الذي أوقف الزمن على رأس امرأة ليبدأ من هناك العد الجديد في الزمن الخطأ ، وهي كلها تصورات تنبع من رؤى مبدعين اختاروا فن التشكيل رسالة ليصححوا أخطاء العالم ، الذي غالبا ما كان مرتبكا في تصنيف الفعل البشري بطريقة يراها منصفة للذكر الخشن على حساب الأنثى/ الجنس اللطيف - 3 ... 20 .قراءة سيميائية في لوحة الوجه المنحني للمبدع عمر عدنان الريكاني من كردستان العراق .المرسل : عمر عدنان الريكاني من كردستان العراق ، مبرمج ومصمم كمبيوتر، خريج معهد الفنون الجميلة ، خريج قسم الدورة العالمية في التلفزيون والإذاعة ، حاليا هو طالب كلية التربية الفنية في جامعة جيهان دهوك .عمل كمصور محرر و فيديو ، محرر جريديك ، قسم أرشيف في مهرجان دهوك ، سليمانية ، وأربيل الدولية لألفاكم والسينما ، ساهم في أفلام وثائقية ، عمل كرسام ومصمم ومدرب نفسي في منطقية روسا ، عمل كمدير قسم التكنولوجيا والمعلومات في شركة . حائز على شهادة شكر من اتحاد العراقيين بعد مشاركة في ندوة ، خاصة في كاميرا سنة 2014 ، شهادة شكر وتقدير من الإدارة العامة للثقافة والفنون – دهوك ، شهادات تقدير من منظمات بعد العمل في عمل تطوعي 2015 ، شهادة تقدير في مجال إنتاج القالم والتليفزيون نوفاك التي مولها الاتحاد الأوربي ، شهادات من جامعات عدة ، مشاركة في دورات وتكوينات ، كتب كتاب) تعلم كما تعلمت) ، كتب مجموعة من الخواطر ، فتح أربع معارض تشكيلية في مجال لوحات وتصميم وكرافيك . كل هذا وعمره لم يتعد ستة وعشرين ربيعاً . أكيد أنه قادم بخطى جد منظمة ، شاب يعرف ما يريد 21 .ماهية الرسالة وهويتها .رسالة بدون عنوان ، تقربنا بألوان دالة من وجه امرأة تترقب ، تنظر نحو المجهول بانحناءة جد دالة على محتويات نفسية عميقة ، تخفيها رموز مركبة بتواز تام . والحديث في هوية الصورة لن يخرج عن المسار الثقافي العام الذي يحكم طبيعة نظرة المجتمع القاسية والمقلقة للمرأة المثقلة بهموم ال حصر لها ، مما جعل صاحب اللوحة ملزما أن يختار لغة الصورة بألوان متنافرة ، متداخلة ومنسجمة في لغة التأمل ، سعيا منه في جعل لغة التشكيل فنا قادرا أن يساير أحالم المرأة المنهارة ، بتصوير ثقافي فني جعل الكتابة التشكيلية تواكب كل ما نلتقطه في واقعنا اليومي من انهيارات ، جعل منها مادة دسمة قابلة أن تتضمن إيحاءات ورموزا تخفي ما تخفي في عمقها ، كما تكشف عن ما تريد بشكل المداد التقريري الذي قوى طرحنا ، فدفع بنا إلى أن نجتاز السطحي لنقرأ ما وراء السطور .دالة النساف التركيبية في صورة مبدع من كردستان :النسق السطحي :لوحة تبدو سطحيا تصويرا واقعيا لوجه امرأة منحنية بملامح دالة على اضطراب ما . لكن في الواقع ليست الصورة تصويرا فوتوغرافيا حرفيا للواقع ، بل هي إخضاع هذا الواقع الرادة ثقافية عميقة يخفيها المبدع للتعبير عن موقف ما ، فتجعلنا أمام عمل يتكلم بمرارة صاحبها من خال سيكولوجية متحكم فيها ، تخفي 22دالتها أصوات الألوان وطريقة

تفصيل محتويات الحياة الجامدة في وجدانها. هذا ما يمكن أن نقوله في البعد السطحي لنسق صورة كيّفها المبدع بعدة عناصر بنائية لتصلنا بجمرها حارقة بتعابير مختلفة ، ذاك ما نحاول البحث فيه من خال هذه المرافقة للوحة قالت الكثير في عمل أخفى نظامه في لغة الألوان والحجام وطريقة تمفصلت الحجم وصنع الحياة في لوحة ال تتحرك لكنها تحكي وتتكلم . النسق العميق :سنركز على خاصيتين في عملية تحليل النسق العميق للوحة نجهل اسمها وتاريخ إنتاجها ، سنقف عند دالة الحجم وطريقة بناء اللوحة أيقونيا ، ثم نبحث في دالة الألوان المعتمدة والغايات من توظيفها لفهم المعنى التمفصل بتركيب جد متناسق .دالة الحجم : احتل الوجه نسبة كبيرة من اللوحة ، وهي إشارة أننا نستطيع فهم ماهية الشخصية المدروسة من خال سمات تمظهر الشكل التام للوجه، بنظرة عميقة تخفي عبوسها بسطح دال ، بملامح مضطربة تنحني من الأيسر نحو الأيمن ، ولغة الانحناء بتوظيف هذه الخاصية الرمزية في المتداول التشكيلي يفيد الاستقرار ، كما يحيل على الارتباك والقلق والحزن ، كما يدل على قوة الاضطراب والهيجان ، مع الإشارة إلى العنف ، رغم أن المبدع أراد أن يخفي هذا القلق بتوظيف بعض الخصائص البنائية المثيرة ، منها جمال تمركز مواد الأثارة الشهوانية لدى المرأة ، باستغلال بعض عناصر فتنتها كانفتاح العينين ودالتهما الإباحية المحركة لمشاعر الكبث الذكوري المتوتر ، ثم طريقة تصوير الفم بلغة شبقية ذات بعد جنسي مثير . كتأويل من دالة الإشارات السابقة نشير أن اللوحة في بعدها الدالي العميق تخفي أسرار الوجع الخفي للمرأة المضطربة المرتبكة المصابة بصداع هستيريا مبالغ في تصميم عمقها المجروح ، ويكون بذلك المبدع قد استطاع بتعبير الألوان أن يتمثل هذه الفوضى النفسية التي ترمز إليها دالة الموقع أو رمزية توظيف الحجم كهندسة دالية قادرة على إيصال الخبر ورسم ما لمح الفكرة المحورية الدالة أيقونيا عن شكل من أشكال العنف الداخلي والوعي الشقي التي تدل عليه سيكولوجية المرأة في المجتمعات المتخلفة .

23دالة الألوان ووظيفتها البنائية في رسم تمفصلت المعنى في لوحة عمر عدنان الريكاني .اللون الطاغي على اللوحة هو الأحمر ، ارتبط بالفم للزينة والخفاء الموضوع المحوري ، موضوع القلق والاضطراب ،في الفم تحقق الأحمر ناصعا ، فبدأ ينقص شيئا فشيئا بدون أن يخفي صيغة توزعه في مناطق محورية من الرأس ، وعلى اليد المتكأ عليها تزيد الصورة من تعميق دالتها ،كما تميزت الانحناءة ببعدين مهمين : البعد الأول التركيز على الانحناء كدالة على القلق المصاحب للتأمل في محاور تعنيها كامرأة غير مرتاحة لقضايا ما تعيشها في حياة غير مسعفة ، وهي مسألة طبيعية إن نظرنا إلى تاريخ المرأة المليء بإشكالات إنسانية غير مرتاحة ،كانت المسؤولة والسبب ، بنسبة كبيرة ، في عدة تمزقات نفسية واجتماعية ، في عالجتها انسان آخر ، حول دورها التاريخي ، فكان السبب الأول في جعلها كائنا تابعا غير متحرر ،جاءت اللوحة برسالتها لتنقل هذا الضياع ، ترسم ما لمح ثقافة فعلت فيها الكثير ، فظهر أثرها جليا ، لتجعل منها كائنا غير محترم في تاريخ طويل من المعاناة البشرية ، ال تقل عن معاناة الارتياد والعنصرية بكافة أصنافها . الدالة الثانية التي تدل عليها خاصية اللون الأحمر على مستوى اليد هي خاصية الإثارة الجمالية ، خاصة أن المبدع لم يخف قيمة الرسالة التي تحاول بشتى

الأشكال أن تخرج التشكيل من طابعه الكلاسيكي ، الذي ركز كثيرا على المحاكاة والتقديم بين محتويات الواقع وتشكلات اللوحة الفنية . دالة اللون الأحمر وهيمنته على مستوى كبير في تكوين اللوحة يجرنا إلى فهم دالة الدمار والنيران والحركة المثيرة ، كما يحيل على الظالم والغربة و غياب الاستقرار ، وهي مسألة طبيعية ألنه جعل من قضية المرأة موضوع حرب أبدي ، من أجل استرجاع حقها كآمال بالصيغة التي تحترم البعد البشري المنهار . إن هيمنة اللوحة الأحمر في أماكن متنوعة من الصورة للتعبير عن القلق الدائم لدى إنسان شاءته مروة بزي أن ينجلي بأحلام وردية ، كما توقعه هيجان نورالدين حنيف الصوت المسؤول ، بدرجات كبيرة، في تغيير مجريات الحياة بهدف توقيف بوصلته ، ليصبح صوت الأمل معلقا في حلقات مهمة من الحرب النسائية مع عدو مستعار يفعل فيها كل شيء، من أجل تحويلها إلى كائن خلق للمتعة، تلبية لحاجاته المكبوتة 24 . إلى جانب اللون الأحمر تشتت اللون الأسود على ما لمح الشعر ليمال ما تبقى من الصورة جماليا ، في نسق متماسك و متكامل ، وهو لون الظالم والكآبة ، الذي يشير إلى الجهل والخشونة والاضطراب ، وهي كلها محاور لونية تتجاوب وطبيعة المحور العام التي شاءها المبدع فكرة في تورطه الفني - 4 ... .تجليات المعنى في لوحة نعيمة أوهمو: قراءة سيميائية في لوحة الوجوه المشتتة .المرسل : الفنانة التشكيلية والشاعرة نعيمة أوهمو من مواليد مدينة مراكش بالمغرب ، خريجة المدرسة العليا للأساتذة ، أستاذة الفنون التشكيلية ، قامت بعدة معارض تشكيلية داخل المغرب وخارجه ، شاركت بلوحتين في مؤتمر الأمم المتحدة للمناخ 2016الذي نظم بمراكش ، منهما لوحة الأنين . شاركت في عدة ملتقيات وطنية ، هي الآن بصدد الانتهاء من معرض فردي استوحته من الخواطر الشعرية ، لها ديوان صدر 2020 تحت عنوان)رحلة صمت (، هي نائبة الكاتب العام لجمعية لبابة للإبداع والتنمية والتواصل .رسالة اللوحة 25 : العنوان : اخترت اسم وجه الوجوه المتلاشية عنوانا لهذه اللوحة ، الاعتبارات كثيرة ، منها أن اللوحة فتحت أبوابها بعدة وجوه متلاشية تلتقي كلها في وجه واحد ، وهي صورة دالة بعمقها الذي شاءت فيه المبدعة إخفاء هذا العمق بتوظيف مجموعة من التقنيات ، منها اللون طبعا ، ثم استغلال تقنية الحجم ، مرة يظهر الرأس بوضوح و مرة أخرى يختفي رأس آخر باستعمال عنصر التداخل بين مجموع الرؤوس التي يصعب فيها التفريق والعزل بين رأس وآخر ، بحيث ال يمكن الوقوف عند كل رأس إلا بعد تأمل دقيق ، كما اعتمدت تقنية التمايز بين كل الوجوه لتوضيح دالة المعنى المقصود في رسالتها .نوعية الرسالة وهويتها : اللوحة الماثلة أمامنا مركبة من مجموعة من الرموز المتداخلة ، تتداخل لتشكل وجها مركبا من مجموعة من الوجوه ، لذلك سميتها رسالة الوجوه المشتتة والمتلاشية .في الواجهة ينجلي الوجه الجامع بشقين ، كل شق يتضمن مجوعة من الوجوه . في الأسفل قفص أحمر ، أو سجن أرادته المبدعة أن يتحقق باللون الأحمر ، لعدة دالات ، هي كلها رموز قابلة للدراسة لفهم المستوى العميق الذي أخفته اوهمو في عمق الوجوه المتعددة داخل الوجه المحوري . لتفكيك أجزاء اللوحة لفهم هوية الرسالة ، تكشف كل عين من عيون الوجه المحوري تتضمن وجها مثيرا ، العين اليسرى 26تتضمن رأس كلب ، والعين اليمنى تحيل على رأس بدون هوية

، مرة يحيل على إنسان ومرة أخرى يرمز إلى حيوان ، أما ألقم يحيل على صورة كلب ، ثم صورة العين اليسرى باحتوائها رأس كلب آخر ، يرافقها ظل يحيل على وجه كلب أيضا، هكذا ترانا المبدعة بوجه مركزي أمام مجموعة من الرؤوس التي في غالبها ترمز إلى الكالب والحيوانات ، علما أن الوجه المركزي هو وجه إنسان ، بذلك نصبح أمام عدة دالات موضوعها واحد أساسه الوجه الحقيقي للإنسان الذي يعري عن تعدد الوجوه التي تكشف عن الطبيعة الحقيقية للوجه الحقيقي للإنسان المركب بأقنعة تحيل كلها على الطابع الحيواني للعمق الإنساني الخفي .اعتمدت المبدعة على اللون الأحمر في جل معمار لوحتها ، كما اشتغلت على الأسود في الركن من الأعلى ، ثم البني والخضر والزرق الباهت ، وكليال من الأبيض . هي كلها ألوان لها دالتها الوظيفية في عالجتها بموضوع الرسالة المحوري ، ذاك ما سنراه في متابعتنا لرمزية اللون وإيحاءاته التضمينية داخل لوحة الوجوه المشروخة لنعيمة اوهمو . رمزية اللون ودالتها : اللون الأحمر :لون الدم ، لون الحرب ، يرمز إلى النار ، وغياب الأمن والاستقرار، هو اللون الطاغي على اللوحة بشكل يثير انتباه من صادف اللوحة ألولب مرة ، وكأن المبدعة تشد انتباه من يتابع أو يتأمل ، بل يشاركها عمقها بحرس شديد . دالة الألوان ذات وظيفة بنائية تتكلم بلغة الرمز . إذا ما قارنا شرخ الوجه برمزية اللون سيشدنا المعنى الإيحائي الأول، لتجرنا إلى تعمتفاوتة.الوجه كإشارات إلى تعدد المواقف والمبادئ، أحيانا الشخصيات في الشخص الواحد. هو تعدد يعري عن ما تخفيه النفس البشرية التي اختارت لها المبدعة لون حيوان بصفات متفاوتة . مرة يظهر وجه الحيوان منكشفا لتقول، بصيغتها، أن الإنسان حيوان مفترس، كما تخفي الوجه الحيواني لتحتفظ بظله لتكشف عن الوجه الحيواني في الوجه الإنساني البشع. فتصبح دالة النفاق والاضطراب ، وأحيانا غياب الأمن ، كإشارة ترمز بشكل مطلق إلى الطبيعة البشرية المتسمة بالطابع الماكر في حمقه الخفي ، جعلت منه مخادعا في تشكيلها ، وكائنا مضطربا فقدت فيه الثقة ، ليتحول في نظرتها إلى كائن مشتت ، تحيل عليه 27بوجوه متفرقة ، رسالة ترسم أسرار الحياة ، والرؤية إلى التاريخ بصيغ تشكيلية ، اختارت الألوان تعبيرا تحدد ما لمح فلسفة بشرية ، بقصتها تشكل تجليات لظاهرة الحرب اللامتناهية في عالقات إنسانية منهارة .اللون الأسود :في الركن الأعلى من اللوحة استحضرت الأسود لتقول أن الظالم هو السمة المفسرة لكل العالقات المتمزقة في وجودنا البشري ، فتصبح الرؤى في كل محتويات الحياة البشرية تحكمها تفاسير موجعة غارقة في الفهم الأسود كرمز لكل الانهيارات التي شكلت قيمة من قيم السلب في حياة غير مسعفة لتعايش معقول .البني الخفيف :لون السلب ، لون القلق والفوضى التي ترتب كل العالقات المسؤولة عن القلق والدمار. هي لون دال على تعدد الوجوه في الوجه المشروخ .الأخضر الباهت :رمز القلق والهتان ، هو لون يجرنا إلى تعرية الوجوه غير المتناسقة ، التي تهدف إلى الكشف عن السالب المقلق في مسار وجودي متعددة الدالات . دالة الخطوط : الوجه المركزي امتد وسط الصورة ، اتخذ الحيز المباشر لكل من وضع أمامه الصور لتأملها ، فأول ما يشده هو الوجه المركزي المجزأ إلى وجهين ، في هذا الشتات تتوزع الوجوه الخفية ، فتؤسس في كليتها وجها واحدا مركبا من عدة وجوه مبعثرة ومشتتة. في هذا الشتات تتشتت الحقيقة

التي تعري عن العمق الحقيقي النسان برؤى متفاوتة . ثم تأتي بوجوه أخرى تغير وجهتها فتجعل منها نظرات متعددة في وجود غير محدد .في صورة نعيمة اوهمو تتعدد الانحناءات ، كما تتعدد الألوان ، فنصبح أمام لوحة برسالة تجمع أشكال الاضطراب ، فتسعفنا هذه الأشكال الأيقونية في رسم معالم دالة بصور كلها انفراجات تكشف عن فوضى ذات بشرية ، تتجلى بصور منكسرة 28، تكشف عن التعدد الماكر والخادع لوجه تتبلور بناءاته في نسيج الانهيارات والشكال الهادفة لصناعة فعل الشتات والتمزق .خالصات عامة من قراءتنا للوحات الأربع .أهم ما يمكن أن نخلص إليه من قراءتنا للوحات الأربع ،اعتمادا على منهج سيميائي ، هو تبنينا تيمة واحدة يشكل فيها الوجه لونا تعبيريا ، أراد فيه المبدع أن ينقل ما لمح التاريخ البشري ، ليكشف عن خباياه بأشكال فلسفية مختلفة ، إقناعنا بأن لغة الرسم والرموز التي تشتغل على الفرشاة قادرة أن تتحول لتحل محل الكلمات، اعتمدنا فيها على شكل الوجه الواحد ، فحاولنا أن نبين كيف يمكن لرمز اللون ، وللغة الخطوط ، أو بشكل أدق ، كيف يمكن لكلمات الصورة كرسالة أن تسهم في بناء المعنى بشكل يجعلنا نعيد النظر في نظرتنا إلى مواضيع الخطابات التي تعتمد على الصورة كشكل تعبيري يهدف ، شأنه شأن الكلمات ، أن يخفي أساطيره بلغة بارت ، وهي عبارة عن مجموعة من الرسائل الإيديولوجية تشكل هدفا ساميا لدى المبدع ، اختار بوح الصورة شكال تعبيريا ، لنقل معالم ومواضيع اشتغاله ، لهذا ركز الغرب على وظيفة الصورة ، إلى حد الاعتقاد أن من يتحكم في الصورة يستطيع إرسال رسائله بلغة مشفرة سريعة تسهل له المهام في الاحتكار والتحكم في كل ما يريد .نحن أمام أربعة وجوه بدالات متفاوتة ، كل وجه يخفي سر صاحبه المعرفي ، كما شكل لونا تعبيريا خاصا أراد من خاله المبدع أن يتكلم بلغة الأيقونات ، فكان الرمز قادرا أن يكشف عن معاني ال حصر لها ، تحدد طبيعة تمثل المبدع للواقع ليحوله جماليا ، مرة يغير ما لمحه ومرة أخرى يغير شكله وحجمه ، فيضعنا أمام صورة ، على مستوى السطح تحمل معنى تقريريا تموه المتلقي البسيط فتضعه في خانة سجنها الماكر ، ومرة يحمل مضامين الرسالة في عمقها التضمينية، هي مسألة تتطلب أدوات منهجية قوية تمكن من فك وتحليل رموزه وشفراته البلاغية.

الفنّانة: إلهام بدرالدين محمود/ سوريا

الفنّانة آمال عبد السّلام/ اليمن

الفنان: بروكي م. عبد القادر/ اليمن

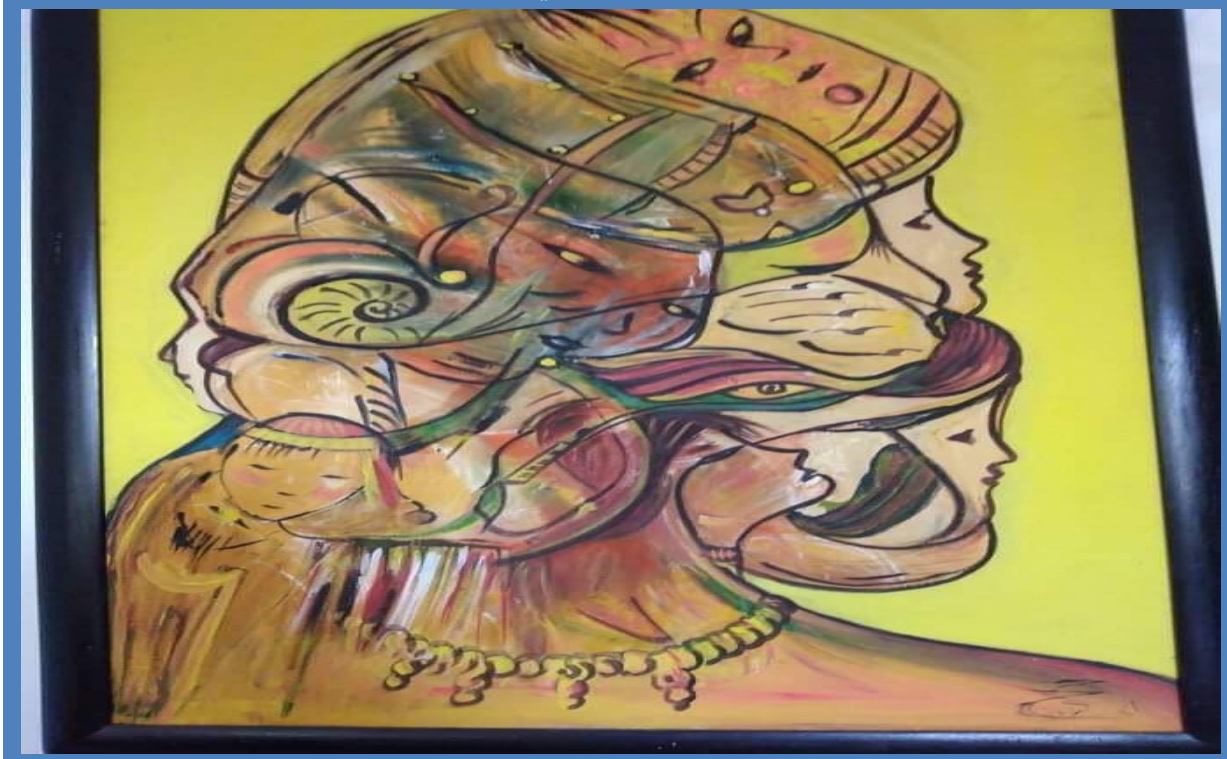
الفنّان: جمال البهال/ المغرب

الفنّان: جمال حسيني/ الجزائر

الفنّان: جمال مصطفى الحصري/ مصر

الفنّان: حازم صالح العبدلي/ العراق

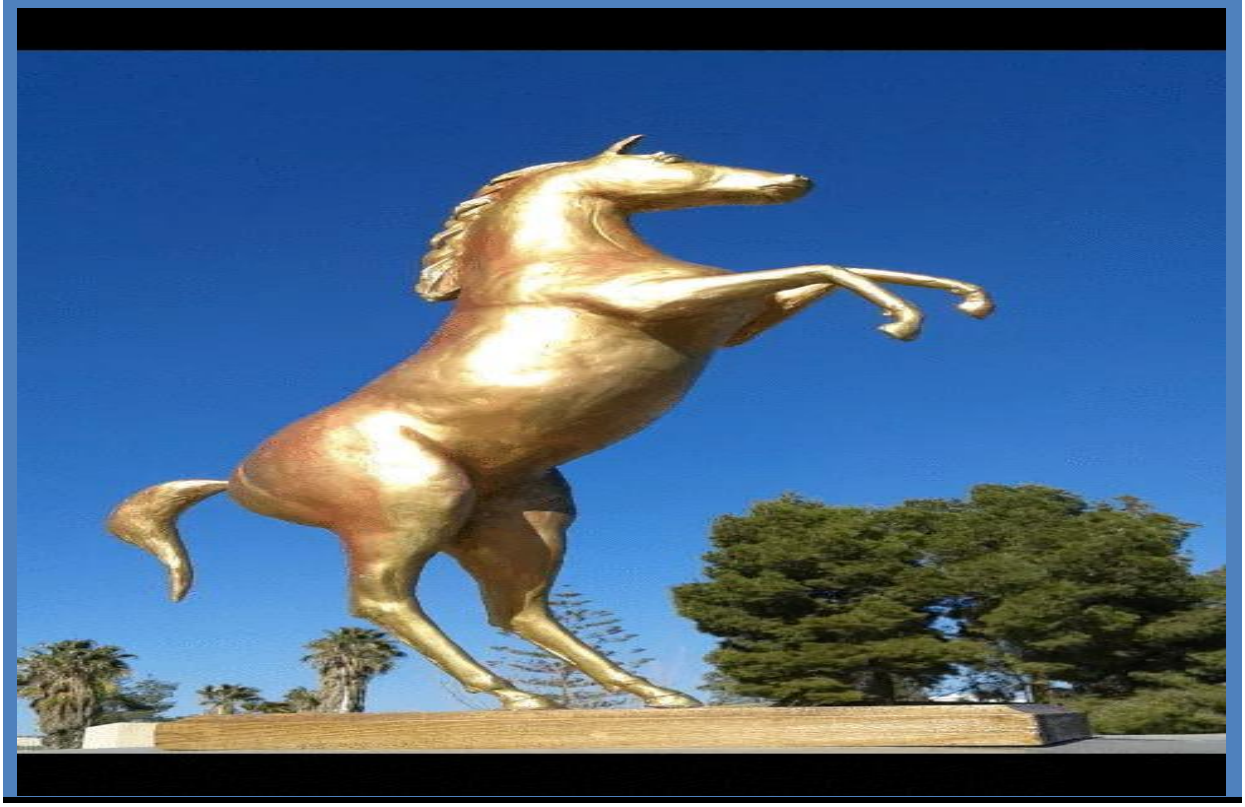
الفنّانة: حياة الحلاوي/ المغرب



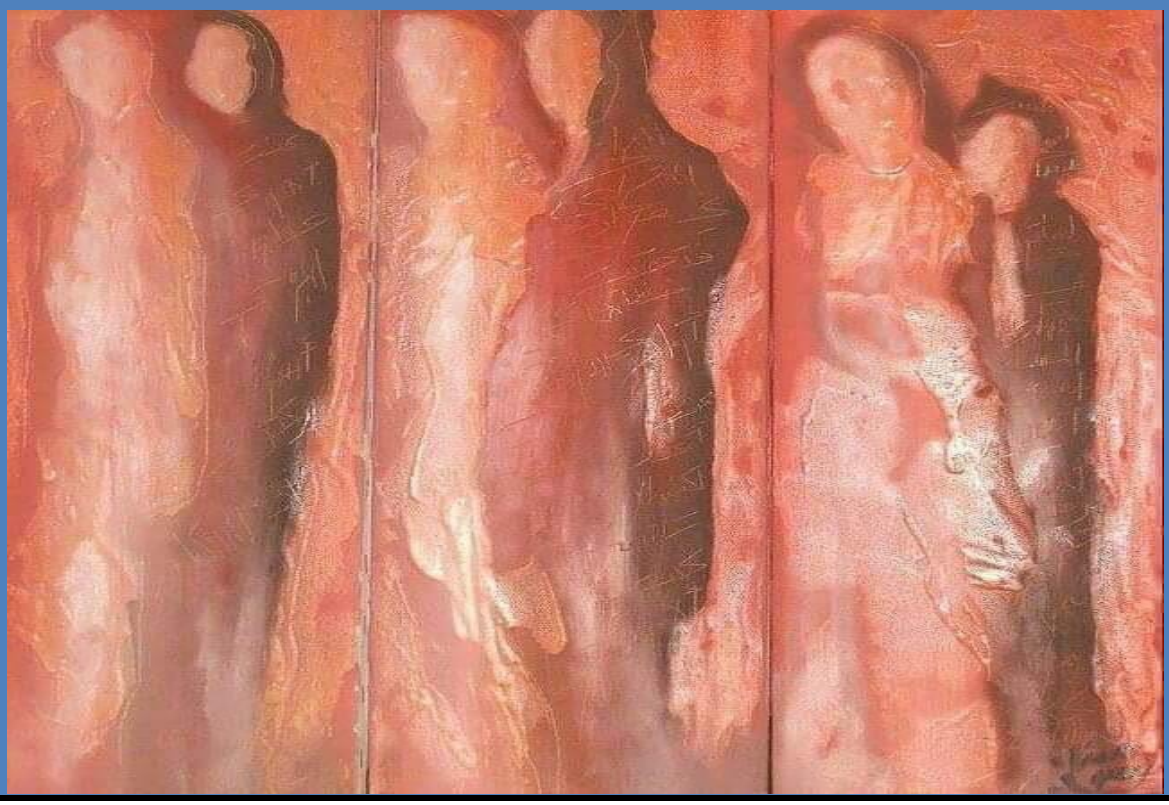
الفنان: دالتومي قويدر/ ليبيا

الفنّان: رائد الراوي/ أمريكا

الفنّان: رشيد زايد / المغرب



الفنّان: سمير شوشان/ تونس



الفنّانة: سهام يوسف منصور/ السعوديّة

الفنّان: عمر عدنان الريكاني/ كردستان العراق

الفنّان: محمّد عكاشة/ مصر

الفنّانة: مروة بزي/ لبنان

الفنّانة: نعيمة أوهمو/ المغرب

الفنّانة: نور أبو شامة حنيف/ المغرب

تحليل الفن التشكيلي في ضوء المنهج السيميائي

لوحات نجلاء لحبيبي أنموذجا

محمد بنلحسن

مقدمة:

يتميز الفن التشكيلي بالخصوبة الإبداعية والعمق الدلالي مما يجعله منفتحا على أصناف من الأبعاد التأويلية المختلفة والمتنوعة والتي لا تستنفذها القراءات والتفسيرات مهما أوتيت من علم ومعارف، ومهما حاولت محاصرة الصور بما تختزله من ألوان وأشكال وفضاءات...

من هنا قابلية هذا الفن للانفتاح على المناهج المختلفة والمقاربات المتعددة والتحليلات المتنوعة، لكن من بين جميع المناهج الكثيرة التي حاول الدارسون والمؤولون تطبيقها على اللوحات التشكيلية وسحبها على الأعمال الفنية التي أبدعها الرسامون والتشكيليون، نجد المنهج السيميائي، ومرد ذلك بلا شك، إلى خصوصيات هذا المنهج وانفراده مقارنة مع سائر المناهج الأخرى، نظرا لتمحوره حول الصور، وامتداد أدواته وإجراءاته إلى عالم الألوان والأشكال والأيقونات باعتبارها رموزا ذات أبعاد دلالية لامحدودة في الزمان والمكان، لأن " علم العلامات (السيميائية)...يمثل بمناهجه اتجاهات بحث يمكن أن تقود الى ابعاد جديدة داخل المنتج الفني بعد أن عجز النقد الفني والكتابات الفنية وتيارات التحليل المختلفة بصورة عامة عن تقديم تحليل فعلي وموضوعي للعمل الفني وتقويمه" [1]

في ضوء ما سبق بيانه، سنسعى في هذه المداخلة إلى تحليل لوحات تشكيلية للفنانة المغربية نجلاء لحبيبي باعتماد أدوات المنهج السيميائي.

[1]- محمد بلاسم، الفن التشكيلي قراءة سيميائية في انساق الرسم، دار مجدلاوي 2008، الأردن

وتجنبا للإغراق في الجانب النظري المتعلق بالمنهج السيميائي؛ لاسيما مع تعدد مدارسه واتجاهاته ومذاهبه، وبما أن غاية البحث وهدفه الأسمى، تحليل لوحات التشكيلية المغربية نجلاء لحبيبي، فسيتم التركيز على إبداعاتها الشخصية من خلال بعض اللوحات الخاصة ذات البعد السيميائي؛ أي الأكثر استجابة لإجراءات ومفاهيم وإجراءات التحليل السيميائي.

1. من هي التشكيلية نجلاء لحبيبي؟

نجلاء لحبيبي فنانة تشكيلية مغربية من مدينة آسفي، رئيسة جمعية روح فنان للفنون التشكيلية[1]، استطاعت أن تبدع في مجال التشكيل بواسطة موهبتها و عصاميتها، حيث نظمت أول معرض لها بمدينة آسفي في مارس 2018[2]، حاصلة على شهادة الباكالوريا علوم تجريبية ومصممة أزياء ورسم الموديلات أربع طرق ,فرنسية ,ايطالية, بلغارية.[3]

وقد صرحت الفنانة نجلاء لحبيبي أن الأسلوب الذي أبهرها بحق هو أسلوب وصديقها الفنان المغربي الهواري أحمد، لأنه حسب رأيها، قريب من أسلوبها ولوحاته تتركها واقفة متأملة لساعات مع احترامي لأعمال أصدقائها وإعجابها بها.

[1] - نجلاء لحبيبي عاشقة الريشة
https://www.hespress.com/%D9%86%D8%AC%D9%84%D8%A7%D8%A1%D8%B9%D8%A7%D8%B4%D9%82%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%8A%D8%B4%D8%A9-573629.html

[2] - أحمد الشرقاوي، ثقافة وفن، الفنانة التشكيلية "نجلاء لحبيبي" عبقرية الإبداع و الطريق للعالم
https://www.elaosboa.news/127581

[3]- أسامة فتحي، الفنانة نجلاء لحبيبي : أترجم جماليات الكون بأسلوبي وألواني
https://arab22.net/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D8%A7%D9%86%D8%A9-%D9%86%D8%AC%D9%84%D8%A7%D8%A1-%D9%84%D8%AD%D8%A8%D9%8A%D8%A8%D9%8A-%D8%A3%D8%AA%D8%B1%D8%AC%D9%85-%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84/

وكذلك الفنان يحيى المهزوز، لوحاته في الواقعية بحسب نجلاء لحبيبي، جميلة جدا وهو أولٌ من شجعها على أسلوبها الحالي" [1]

2. ما السيمائيات؟

حسب المعاجم اللغوية والسيميائي على كون السيمائيات هي العلم الذي يدرس العلامات، وبهذا عرفها كل من تود وروف وكريماس وجوليا كرستيفا وجون دبوا وجوزيف راي-دبوق" [2]

ظهرت السيمائيات في النصف الأول من القرن العشرين، بصفتها " علما شاملا يدرس كيفية اشتغال الأنصاف الدلالية التي يستعملها الإنسان، والتي تطبع وجوده وفكره" [3]

وحسب مارسيلود اسكال، فالسيميائيات كانت ولادتها مزدوجة، ولادة أوروبية مع سوسير وولادة أمريكية مع بيرس[4]

لكن هناك اختلافات بين سوسير وبيرس سواء على مستوى المنطلقات أو المرتكزات، ففي حين انطلق سوسير من أساس سوسيولوجي مستفيدا من إميل دور كايم ، نجد بيرس قد انطلق من منظور فلسفي ومنطقي يستلهم مرجعيته من الظاهراتية والرياضيات والمنطق والأنثروبولوجيا السلوكية"[5]

ذكر أن السيمائيات قد ارتبط ظهورها بأربعة مصادر رئيسة ممثلة في:

1. الفلسفة التداولية مع الفيلسوف الأمريكي بيرس
2. اللسانيات البنيوية كما نظر لها عالم اللغة السويسري فيردنان دوسوسير
3. فلسفة الأشكال الرمزية كما بلورها الفيلسوف الألماني إرنست كاسيرر

1- الرابط السابق

2- محمد إقبال عروي، السيميائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير، مجلة عالم الفكر، المجلد 24، العدد 3، يناير/مارس 1996، ص 189، 190

3- عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب من أجل تصور شامل، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف دار الأمان الرباط، ط1، 2010، ص 7

[4] - مارسيلود داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحميداني وأخرين دار افريقيا الشرق 1989، ص17

[5] - محمد التهامي العماري، سيميائيات المسرح نشأتها وموضوعها ووضعها الابستمولوجي، مجلة عالم الفكر، المجلد 33، 2 أكتوبر ديسمبر 2004، ص 270

4. أبحاث فلسفة اللغة والمنطق كما تبلورت من خلال تصورات المنطق الرمزي لمدرسة فينا مع فريج وكارناب وروسل وفيتغنشتاين[1]

يرصد الباحث سعيد بنكراد ما يسميه السلوك السيميائي عند الإنسان بكونه شيئا آخر لأنه "صياغة جديدة للتجربة الإنسانية خارج إكراهات الحضور المادي للأشياء...لقد اكتشف الانسان وجهها الآخر مجسدا في العلامات" [2]

وبناء عليه، يخلص بنكراد إلى أن " الحاصل أن السلوك السيميائي هو نتاج عوالم التجريد والتعميم والرمز، ولا يمكن أن يفهم ويستوعب ويؤول إلا باعتباره مسمارا داخل عجلة تجريدية لا تتوقف عن الدوران والحركة"[3]

أما فيما يخص موضوع علم السيمائيات ومنهجه، فقد سجل الدارسون وجود اختلاف كبير حولهما، ومرد ذلك إلى عاملين "الأول يتمثل في الاعتراف المتأخر به، والثاني هو اتساع موضوعه وتشعبه، وكثرة القضايا التي انصب اهتمامه عليها" [4]

بيد أن هذا الاختلاف لا يمنع من الاتفاق على شيئين مشتركين بين الباحثين في هذا العلم، وهما أن موضوع السيمائيات هو العلامات، والثاني هو اعتبار العلامات تشتغل باعتبارها نسقا شكليا" [5]

3.لوحات نجلاء لحبيبي متن الدراسة:

1 - نفسه، ص 7،8

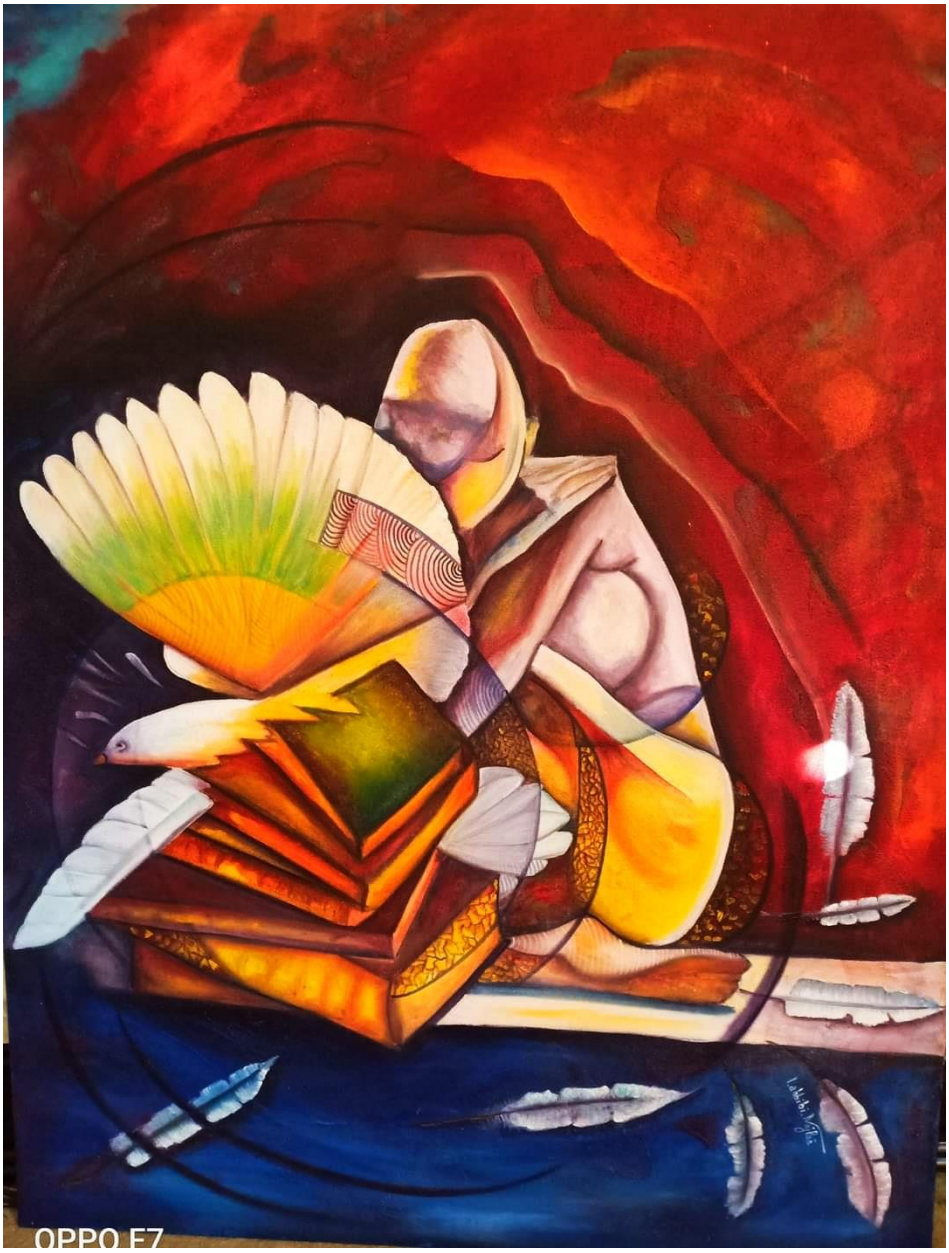
2 - د. سعيد بنكراد، السيميائيات: النشأة والموضوع، مجلة عالم الفكر، المجلد 35، 3 يناير مارس، ص 8

3 - نفسه، ص 9

4 - محمد التهامي العماري، سيميائيات المسرح نشأتها وموضوعها ووضعها الابستمولوجي، مجلة عالم الفكر، المجلد 33، 2 أكتوبر ديسمبر 2004، ص 264

5 - المرجع نفسه

أ. اللوحة الأولى: [1]



نشرت الفنانة نجلاء لحبيبي هذه اللوحة على صفحتها بالفايس بوك يوم الاثنين 24 مايو 2021، وقالت عنها:

"لوحتي اليوم بعنوان المرأة / الحرية / الكتاب، إنجاز عام 2020 بالاكريليك / الفني المختلط...من بعد 100 / 130...اخراج الفنان التشكيلي نجلاء لحبيبي..." [2]

[1] https://www.facebook.com/photo?fbid=2977244565843167&set=a.1882331372001164

[2] https://www.facebook.com/najlaa.lahbibi/posts/2977244592509831

وقد استعملت الفنانة لحبيبي في هذه اللوحة مزيجا من " الألوان الفاقعة والخطوط المتداخلة والأشكال الشفافة." [1]

وهذه الألوان كالآتي:

الأحمر بتدرجاته في المرتبة الأولى، ثم:

الأحمر، البرتقالي، الأخضر، الأبيض، الأصفر والأزرق، لكن مع تغليب الأحمر والإكثار منه...لكن المتلقي بمكنته إدراك العلامة المهيمنة ممثلة في اللون الأحمر...لون الشروق والغروب...ولون الأخضر،ابل الظلام...

واللون الأخضر ، كان الأقل استعمالا في اللوحة.

وقالت أيضا عن اللوحة:

" الحرية حق مشروع لكل مخلوق... والنساء منذ قرون تم حرمانهم من حريتهم التي اعطاهم الله إياها...هذه اللوحة السريالية...التي تترجم فكرتي ورؤيتي اتبعت رسالة واضحة.. يمكن لأي جهة قراءتها بسهولة...تنقل لنا وتوضح أن أي امرأة تريد أن تتمتع بحريتها...يجب أن تحصن بالمعرفة والدراسة...

المعرفة وحدها تستطيع تحرير المراة...وتجعلها طاقة كبيرة... واحترام جميل من جميع فئات المجتمع...مما يسمح لها بفرض حريتها... بما تريده لها وما عليها...
اذن أيتها المرأة إذا أردت أن تكوني حرة...كما خلقك الله... فسلحي نفسك بالمعرفة ومعرفة الفعل...لكي يحترمك الجميع... ويتصالح معك أيضا ..." [2]
تتخذ الأشكال في سلم الطبقات وضعها في قانون علامي تبدأ الطبقات كالآتي:

الطبقة الأولى في الأعلى: الأحمر بأنواعه

الطبقة الثانية في الأسفل: الأزرق الداكن

وفي قلب الصورة ووسطها مزيج من الألوان:

[1] https://arab22.net/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D8%A7%D9%86%D8%A9-%D9%86%D8%AC%D9%84%D8%A7%D8%A1-%D9%84%D8%AD%D8%A8%D9%8A%D8%A8%D9%8A-%D8%A3%D8%AA%D8%B1%D8%AC%D9%85-%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84/ -

[2] - الرابط السابق

الوردي+ الأصفر+ البرتقالي+ البني+ الأبيض

تتداخل الوحدتين بالتضايف والاستعارة كل منهما من الأخرى، كما نلاحظ أن التضمينات الشكلية تدخل في علاقة تبادل لوني وخطي في آن واحد، يحاول اللون الأحمر أن يرمز للضوء ممثلا في لون الشمس، بينما يشيراللون الأزرق للماء...

من هنا يتقاسم اللونان الفضاءين العلوي= السماء، والسفلي= الأرض

من خلال تشكيل اللون الأحمر، يمكن القول إن العلامات المصاحبة للعلامات الأخرى تعمل كعلامات ظل للون الأحمر.

اللون الأحمر ذو دلالة خاصة لأنه "يعد لونا من الألوان الساخنة فاقعا حيويا مختلفا عن اللون الأبيض، فهو يأخذ أهمية في الحياة الإنسانية لارتباطه بالدم؛ بتحريك الانفعالات القوية، كالإقبال على الحب والإثارة" [1]

هناك حرص من المبدعة على بناء التشكيل على أساس ثنائية ضدية تتمثل في الضوء والظل...الضوء في أعلى اللوحة من خلال اللون الأحمر وتموجاته، والظل في الأسفل من خلال الأزرق القاتم بما يرمز إليه من ماء وابتعاد عن دائرة الضوء...

في وسط اللوحة شكل بصري مؤلف من صورة امرأة وخمسة كتب وطائر، هي الفنانة نجلاء في لحظة عناق لمصادر العلم والمعرفة من أجل تحقيق حريتها وانعتاقها من السلط والقيود الاجتماعية، يمكننا القول إن صورة الوسط بعيدة عن التجريد كما أن الصورة الفنية عبارة عن تمثيلات أيقونية للموضوع الذي اختارت الفنانة معالجته.

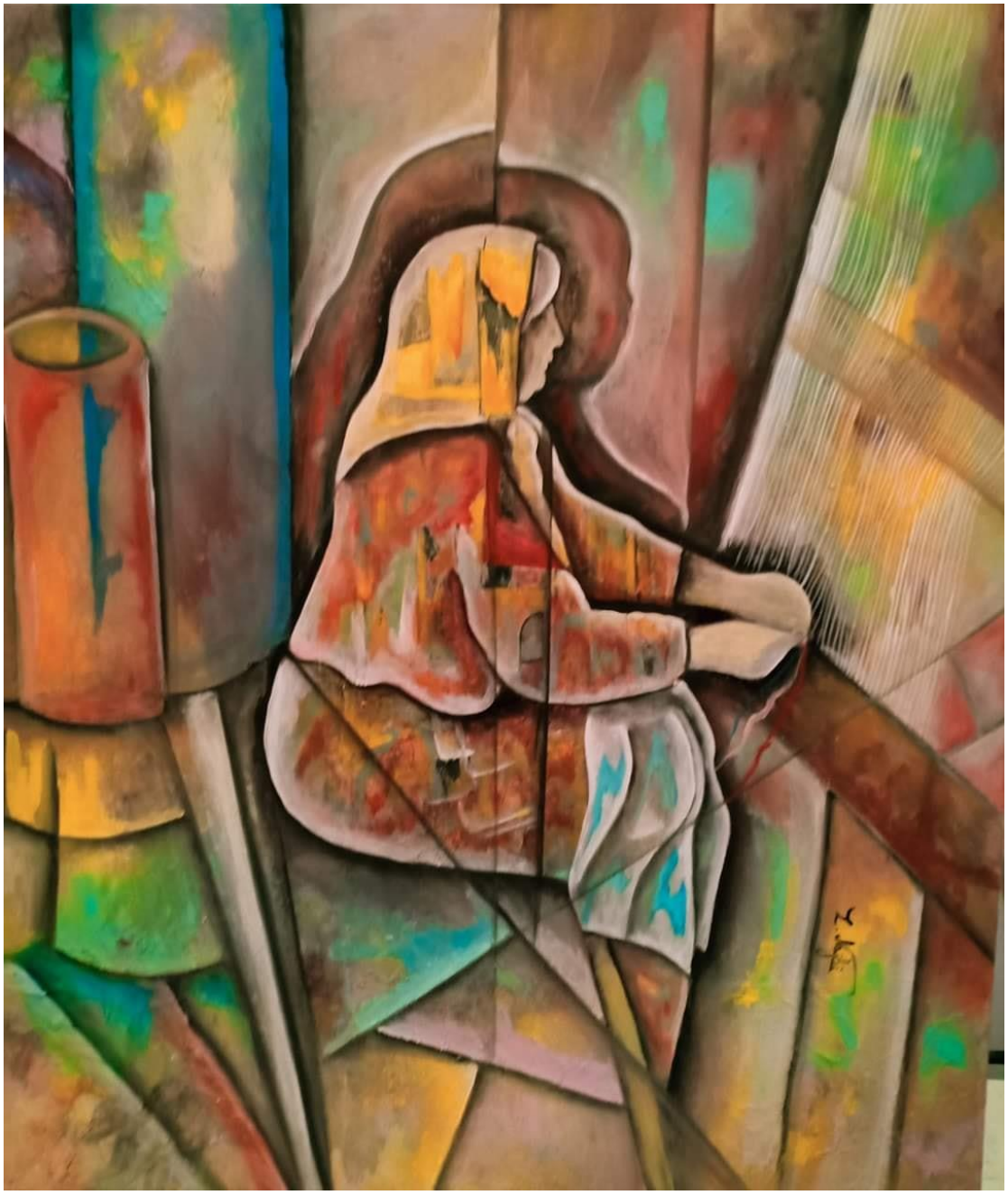
والمثير للانتباه اعتماد الفنانة التشكيلية على الإضاءة الانفجارية حين تعلق الأمر بصورة الوسط التي تدل على ذات المبدعة وتريد من خلالها توجيه الرسالة للمتلقي.

نسجل تقاسم ثلاثة عناصر أساسية اللون الأحمر والبرتقالي وهي:

سطح اللوحة الأعلى+ وسط اللوحة المكون من المبدعة+ الكتب + الطائر.

[1] - وافية بن مسعود، سيميائية اللّون واستراتيجية الدّلالة في رواية "أهل البياض" لمبارك ربيع https://journals.openedition.org/insaniyat/14976

ب- اللوحة الثانية: [1]



نشرت الفنانة لحبيبي هذه اللوحة على صفحتها بالفايس بوك[2]، وقالت عن لوحتها"

" كانت تحلم بالطقس الجميل... بسجادة جدتي.... بقصصها.. زمن الزمن الجميل....دفء العائلة....ابتسمت لامعة...اخترت بحساسي المرهف... ونظري الجمالي المميز... ان ترجم مشاعري وحنيني الى

[1]-https://www.facebook.com/photo?fbid=2976658782568412&set=a.1659853064248997

[2] - https://www.facebook.com/najlaa.lahbibi/posts/2976658802568410

لوحة مميزة... ذات الطابع التكيعبى الاحترافي... والسردية شبه الانبهارية...لتغطي نفسك بهذا القائد - عمل مميز هذا العمل الفني الذي قمت به... انا الفنانة التشكيلية نجلاء لحبيبي...اسم / سجادة جدتي" [1]

فيما يتعلق بتحديد المعالم نلاحظ في الوحدة الأولى الأيقونية وتضم صورة امرأة/ إنسان= جدة الفنانة وهي بصدد صناعة زربيتها.

تتشكل هذه اللوحة من لونين مركزيين وهما:

البني+ الأخضر+ البرتقالي

وتفصح اللوحة عن تواز بين قاعدة العمل وقمته على المستوى اللوني.

ج. اللوحة الثالثة: [2]

نشرت نجلاء هذه اللوحة في 22 مايو 2021، وقالت عنها:

" كما يعلم الجميع إن الصانع التقليدي لديه معرفة الفعل وخبرة جمالية...بفعل الشيء...ولهذا ترجمت تقنيتي الإبداعية واخترت في هذه اللوحة... الصانع الخزفي أرسمه في خيالي وفي أسلوبه الحديث...وأعطيه

[1] - الرابط السابق

[2] - https://www.facebook.com/photo?fbid=2975957375971886&set=a.1659853064248997

طابعا جماليا يكشف قيمته الحقيقية...برسم يختلف عن الصور النمطية... بلمسة سريالية حديثة... وتقنية تكعبية فريدة من نوعها." [1]

يهيمن لونان رئيسيان على اللوحة، هما اللون البرتقالي واللون الأزرق، إضافة إلى ألوان فرعية مثل اللون الأخضر والأحمر والأسود، وقد مزجت المبدعة بين الألوان الزاهية الباردة والساخنة.

ركزت الفنانة على اللون لبرتقالي على مستوى يدي الصانع الخزفي والمتأتية من لون الإناء الذي كان بصدد صناعته.

نرصد أن تعدد الخطوط بحسب تنوع الأشكال والتمثيلات الأيقونية في اللوحة، نجد شكلين بشري وإناء طيني.

د. اللوحة الرابعة:[2]

نشرت الفنانة هذه اللوحة على صفحتها بتاريخ 21 مايو 2021، وقالت معلقة عنها:

" هذا عمل بعنوان المغرب...مولود الأمل، هذا العمل رسم في أول أيام الحجر الصحي...عندما لاحظت أنه هناك تفاهم كبير بين الشعب المغربي والمسؤولين...والكل يفكر في أن يكون في طريق واحد...على أمل الخير

[1] - https://www.facebook.com/najlaa.lahbibi/posts/2975957412638549

[2] - https://www.facebook.com/photo?fbid=2975253146042309&set=a.1882331372001164

لهذا البلد...حمايته من المصائب...لوحتي أعشقها جدا...قياس 100 / 130 سم...تاريخ ميلادها وعام 2020...الرسم في مادة الاكريليك الفني المختلط..."[1]

كشفت الفنانة نجلاء عن زمن اللوحة والمتعلق بسياق كورونا، وتظافر الجهود بين الدولة والمواطنين من أجل محاربة الفيروس.

وقد رمزت لهذا الأمل بصورة طفل بعينين زرقاوين خائف أمام طائر المندرين الجميل، والذي رمزت به إلى مولود جديد؛ أي مغرب الأمل

مزجت الفنانة عند تصميم لوحتها بين مجموعة من الألوان ممثلة في:

الأحمر+ الأخضر +الأصفر + البرتقالي + القرمزي + الأزرق + والأبيض

اللون المكرر والحاضر دائما في لوحات نجلاء، هو اللون الأحمر واللون البرتقالي، كما أن اللون الجديد في هذه اللوحة هو اللون القرمزي.

خاتمة:

نسجت الفنانة التشكيلية نجلاء لحبيبي لوحاتها الفنية بإبداعية متفردة من خلال ممارستها الواعية لتقنية الألوان، وقدرتها الفائقة على تحميل اللون المختار في لوحاتها، المعاني والأحاسيس التي كانت تسيطر عليها لاسيما في سياقات مخصوصة ولا يخفى على ذي نظر أن الألوان "تثير انفعالات متعددة، وتظهر توافقا بين تركيبتها وأمزجة الناس، فيميل الإنسان إلى السكينة والتأمل إذا كان في محيط يعكس الألوان الباردة كالأزرق مثلا، كما يتجه نحو الحركة والتوتّر إذا كان في محيط يعكس الألوان الساخنة كالأحمر مثلا." [2]ويعد اللون الأحمر من أكثر الألوان انتشارا في لوحات الفنانة و" يعتبر الأحمر عامة الرمز الأساس لمبدأ الحياة بقوته وقدرته ولمعانه، هو لون الدم والنار، يملك دائما نفس التعارض الوجداني لعنصري الدم والنار" [3]

[1] - https://www.facebook.com/photo?fbid=2975253146042309&set=a.1882331372001164

[2] - وافية بن مسعود، سيميائية اللّون واستراتيجية الدّلالة في رواية "أهل البياض" لمبارك ربيع https://journals.openedition.org/insaniyat/14976

[3]-كلود عبيد، الألوان دورها تصنيفها مصادرها رمزيتها ودلالتها مراجعة وتقديم محمد حمود،2013.74، ط1 بيروت مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع

لقد أبانت القراءة وفق المنهج السيميائي للوحات الأربعة للفنانة نجلاء لحبيبي أن هذه اللوحات أتت واضحة في خطابها ودلالاتها ناهيك عن تظافر الألوان في الإبانة عن مقاصد الفنانة من وراء رسمه لتلك اللوحات، لأنها استطاعت بعصاميتها وكفاءتها أن تتدرج من الواقعية وصولا إلى السريالية والتكعيبية، حيث تقول إنها "ككل فنان تشكيلي، بدأت بالأسلوب الواقعي التعبيري، حيت كنت أنقل كل ما تلمحه عيني على ورقتي أو لوحتي، و بعد مدة و تجربة، أي بعد عدة محاولات، نجحت في خلق أسلوب يميز أعمالي، و هو مزيج بين السريالية و التكعيبية" [1]

والمتأمل للوحات نجلاء لحبيبي، يجد بينها خيطا رابطا، وهو "الألوان الفاقعة والخطوط المتداخلة والأشكال الشفافة." [2]

خلاصة القول إن لوحات التشكيلية نجلاء لحبيبي، تضيف قيمة بصرية للمشاهد، وهي بذلك ارتقت لأسمى درجات الفن لأن "أسمى حالات الفن حين تقدم اللوحة قيمة بصرية للمشاهد بالدرجة الأولى" [3]

[1] - https://journalaswat.com/2021/01/08/%D8%AD%D9%88%D8%A7%D8%B1-%D9%85%D9%86-%D8%B4%D8%B1%D9%81%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D8%B9-%D9%86%D8%AC%D9%84%D8%A7%D8%A1-%D9%84%D8%AD%D8%A8%D9%8A%D8%A8%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%AA/

[2] https://arab22.net/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D8%A7%D9%86%D8%A9-%D9%86%D8%AC%D9%84%D8%A7%D8%A1-%D9%84%D8%AD%D8%A8%D9%8A%D8%A8%D9%8A-%D8%A3%D8%AA%D8%B1%D8%AC%D9%85-%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A7%D8%AA-%D8%A7%D9%84/ -

[3]- حوار الفنانة نجلاء لحبيبي مع جريدة الأحداث

https://www.alahdat.net/videos/%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86%D8%A7%D9%86%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D8%B4%D9%83%D9%8A%D9%84%D9%8A%D8%A9-%D9%86%D8%AC%D9%84%D8%A7%D8%A1-%D9%84%D8%AD%D8%A8%D9%8A%D8%A8%D9%8A-%D9%84%D9%80-%D8%A7%D9%84%D8%A3/ -

الورقة التي قدمت بتصرف في مؤتمر لبابة

احميدة بلبالي

الحديث عن الكتابة الزجلية في المغرب حديث جمع. هو مصطلح يحتوي كل أشكال الكتابة بالدارجة التي تتوخى الانتماء للشعر (ملحون / كلمات الأغاني (شعبية وعصرية) / المجذوبيات/ المرددات/ النظم/ حتى بعض إشكال ما قبل القصيدة/ والتجربة أو النفس الحداثي . كل هذه الأنواع لازالت تُنتج وتُتداول.

عكس البلدان العربية التي تخص بمصطلح الزجل لونا فقط من ألوان الكتابة الشعرية بالدارجة وهو لون ينظر إليه بنوع من الدنوية ويعتبر فقط مصاحب للأعراس والمواسيم ومرتبط بالكتاب العصاميين وينعتون الكتابات الشعرية الأخرى بالشعر الشعبي أو الشعر المحكي أو شعر اللهجة أو الشعر النبطي ...

بالنسبة للمغرب يمكن الوقوف عند اتجاهين أو تصورين للكتابة الزجلية:

1) اتجاه تقليدي / كلاسيكي يرى الكتابة بعيون ولسان الماضي (ملحون/ مجذوبيات /عيطة /هيت / كناوة....) ويمتح من هذه الأجواء لغته ورؤيته . ويبقى سقف هذه التجارب هو أمهات القصائد التي صيغت من السلف.) الشمعة / الشهدة /خربوشة/ الشاليني/ كبت الخيل عل الخيل/ الغابة / رباعيات المجدوب/,,,)

2) اتجاه أو نفس أو حساسية جديدة يجرب فيه ثلة من المبدعين أفقا آخر يمتحون من التجربة العالمية ويعتبرون الفكر الإنساني فكر مشترك وينتصرون لأفق القادم ولدور الشعر في إنتاج الجمال والرفع من الذوق الفني للناس وفق رؤية حداثية تنتصر لقيم العدالة والحرية والديمقراطية والمساواة وحقوق الإنسان المتعارف عليها دوليا (الحق الثقافي من بينها أساسي) . هذا الاتجاه يرى أن الزجل شعر ويتقاطع مع التجربة الشعرية الحداثية في كل القواسم المشتركة وبهذا يحاول نقل الزجل ليعانق الأفق الرحب للإبداع لا سقف له محكوم عليه بالتحليق والتجريب الدائم وخلق المتعة والدهشة ، إيجاد التركيب الكيميائي الذاتي لصهر الرموز والأساطير والحكايات والأقنعة وفق مسافة التوتر القادرة على خلق بريق الدهشة ولذة الاستقبال .

سأقف على الركائز الأساسية لهذه الحساسية الجديدة أو النفس الحداثي في الزجل:

1) اللغة

للغة في الزجل سؤال مزدوج . إذا كان الحديث عن البعد الشعري فقط في القصيدة المعربة ففي الزجل هناك البعد المحلي والبعد الشعري. حسب تتبعي للكتابة الزجلية يمكن أن أتحدث عن اختيارين لغويين ووفقهما نستشف تصور الزجال للزجل في حد ذاته.

اختيار أو رؤية بعين الماضي (نوستالجيا/ انتماء للثقافة الشعبية / التزام اجتماعي/ وظيفة الشاعر : الحكمة / التحريض / الحنين للعلاقات والعادات السالفة أي رؤية ماضوية وفكر تقليدي /اهتمام بالقاموس وفق تصور أركيلوجي/ يحيلني على تيار الإحياء في الشعرية العربية / رهان على المتلقي/ المستمع /)

اختيار أو رؤية بعين المستقبل (استشراف/ انتماء للثقافة العالمة/ إنتاج القصيدة الفكرية/التزام أدبي طبعا يتضمن التزاما اجتماعيا وكونيا حتى بشكل ضمني / وظيفة الشاعر إنتاج الجمال/ رهان على المتلقي/ القارئ/)

دائرة اللغة المعربة مغلقة وشعاعها ثابت أو يتغير ببطء شديد ودائرة الدارجة شعاعها متغير متمدد يوميا وتقاطع هاتين الدائرتين يزداد اتساعا كل يوم ، يكبر لصالح الدارجة لذا أتموقع في اختياري المعجمي في هذا التقاطع وأهتم أساسا بالتجديد في تركيب الجمل وفق بساطة في القاموس أساسه التمرد على الحشو والتقريرية وخلق غموض شفاف يراهن على إيقاع المعنى بدل إيقاع الموسيقى يجاور السرد بالشعر ويؤسس قوته على الخيال المركب.

2) الصورة الشعرية

كما يتحرر النص الشعري الحداثي من مقولة الشعر "كلام موزون مقفى " فالكتابة الزجلية الحداثية تحررت أيضا من "النظم ولقياسات" لصالح أبعاد جمالية تحتل الصورة الشعرية فيها البعد المركزي وتعمل على بناء وأسلوب يبتغي ترك أثر صورة ذهنية مركبة لما بعد اللغة . الزجال ساحر يستخرج بعصاه / قلمه من قبعته ما هو أقرب لمشاهد سينمائية أو لوحاة تشكيلية أو قطع موسيقية.

3) استثمار الرموز والأساطير والأقنعة

انتماء القصيدة الزجلية للتجربة الشعرية الكونية وتمكن مبدعيها من الإطلاع على الثقافة العالمية /العالمة مكنها من استثمار جمالية التعامل مع الرموز والأساطير كمنحى تجريبي في بناء القصيدة المعاصرة . معيار التوفيق طبعا هو الذي يعطي القوة للنص.

جمالية توظيف الأسطورة في رأيي ليس هو الاستعراض فقط أو استحضارها للتزيين وإنما امتلاكها وتوظيفها فنيا وإدماجها في بناء النص وفق تناص ما. ليس ضروريا على كل متلق معرفة الأسطورة الموظفة

بل الشعور بخرق جمالي فقط وتتيح للناقد المتبصر لذة مضاعفة عند إبراز الأبعاد الأخرى التي خلقت دهشة ما

تشعرنا كما أن المبدع خلق اسطورته الخاصة في نصه .

4) التجريب

بما أن القصيدة لا تحكي موضوعا بل تعبر عن حالة نفسية وجدانية فهي منفلتة من القيود والأقفاص لا نص معجزة / مقدس ولا سقف يحد من التحليق .الأفق هو خلق إعجاز يليق بالإنسان سيد الكون والطبيعة والحياة هي بهذا المنظور معرضة دوما للتخريب وللتجريب .

يمكن استعراض التعامل مع توجهات من شكل الكتابة الشذرية أو البناء الشذري في النص مقابل الثرثرة الشعرية / الكتابة المشهدية/ التشكيل /النص اللوحة/ البعد السردي . جماليات يمكن الوقوف عليها في تجارب زجلية ودعوة للغوص في دواوين المنتمين للنفس الحداثي الذي أشرنا له أعلاه.

5) المتلقي

المتلقي وفق منظورها ذكي لذا تشركه في إنتاج المعنى والدلالة أي تراهن على المتلقي المتفاعل المتسلح بثقافة عامة كبيرة. النص يكتسب حيواته من القارئ/المتلقي عبر استعاد القراءة والكشف والتأويل عبر الكامن في النص من أفعال وإشارات ورموز ....

6)المبدع

مبدعها لم يعد كاتبا من الدرجة الثانية أو شاعر ظل، هو يحمل مشروعا فكريا وفنيا، مهمته الانتقال بالقارئ /المستمع من الذوقية العامية إلى الذوقية الشعرية محكوم عليه بالحياة وعصره الذهبي في المستقبل وليس في الماضي. يفحص تجربته باستمرار يتجدد حرفه كماء نهر كي لا تستحم فيه قصائده مرتين.

مؤتمر لبابة الثقافي الدولي الأول
(دورة الشاعر العراقيّ: بدر شاكر السياب):
اليوم الثالث: 20 يونيو/ حزيران 2021

غَمَامَةُ المُعلَنِ وَفَدَاْحَةُ الْمُضْمَرِ

في الْقَـصّ الْعَرَبـيّ المُعَاصِـرِ

ميّادة أنور الصّعيدي

"اللّفظُ ظلالُه شاحبةٌ، أمّا حقيقتُه فتقع في
عالم المُثل التي تعدّ الألفاظ صورها الظلّيّة[1]"
أفلاطون

ملخّص:

تعدّ القصّة المعاصرة جنسًا أدبيًّا نثريًّا قادرًا على التقاط الأنغام المتنافرة والمتغايرةِ الخواصِ لإيقاع عصرنا؛ إذ يمكن للقاصّ رصد التحوّلات المتسارعة في الواقع من خلال توظيفه لتقاناتٍ تساهم بشكلٍ أو بآخر في تفعيل الرسالة التي تبنّاها؛ بحيث يضيف إليها **إحساسه العميق بهواجس الذّات العربيّة المعاصرة؛ وبتناقضاتِ حياتها التي تجمعُ بين الهُويّة والاغتراب، وبين هواجسِ الحُلُمِ ونبوءةِ الذّاتِ المدْرِكة، وبين بساطة الماضي وضبابيّة الحاضر**. ومن هنا كان لا بدّ من ممارسةٍ نقديّةٍ تبحث في البنية العميقة للنصوص، من أجل إنتاج معرفة، تضيف جديدًا للإبداع؛ حتّى لا تكون دونه أو تحيله إلى نصٍّ مغلق.

تقديم:

تقع عمليّة إعادة إنتاج المقروء على عاتق القارئ الواعي؛ بحيث يكشف عن بنيته الظاهرة والمضمرة (السطحيّة والعميقة) دلاليًّا وفنّيًّا، هذا القارئ الذي "يمتلك قدرةً على تقييم النّصّ الأدبي، وتلمّس سياقاته، ودلالاته، قارئٌ متأمّل، لديه القدرة على فرز معاني النصّ وصوره وجمالياته[2]"؛ وبذا يتجاوز حدود السطح إلى العمق، مع إدراك مراوغة النصّ والتعاطي معها. "أي قراءة تأمّليّة دقيقة... مرتكزة على التحديق في الزوايا الظليلة، والبقع المعتمة...[3]"؛ وهذا بحدّ ذاته ينقل القارئ من قارئ متقبّل ومسالم، إلى

[1] الكومي، محمد شبل: دراسة في أدب وفكر عصري الحداثة وما بعد الحداثة، مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب_ مصر، ط1، 2015م، ص302.

[2] الدواس، مرسل خلف: النسق المضمر في الرواية القطريّة (رسالة ماستر)، جامعة قطر، 2019م، ص159.

[3] خليل، إبراهيم: بنية النّص الروائي (دراسة)، الدار العربيّة للعلوم_ الجزائر، ط1، 2010م، ص273.

قارئ ناقد ومنتج، وهذا الانتقال يوقعه في تضارب فكريّ عاطفيّ، وبين ثنائيّاتٍ ضدّيّةٍ لا حصر لها بين بنيتي النّص؛ خاصّة إن كان النّصّ القصصيّ نصًّا مفتوحًا على احتمالاتٍ عدّة.

أوّلًا_ القصّة القصيرة فنٌّ له شروطُه:

القصّة القصيرة هي نتاجٌ فنّيٌّ له شروطُه، وكتابتها يتطلّبُ ذكاءً؛ بحيث تفرض على كاتبها أن يتعامل مع الجوهريّات؛ لذا فهي من أشدّ الفنون النثريّة صعوبةً وتنظيمًا؛ إذ تحتاج إلى مجهودٍ كبيرٍ في التّأليف والتّنقيح المستمر، حتّى تثمر في عقول القرّاء وقلوبهم، ومن هنا فقد طرح شاكر عبد الحميد نظرةً بهذا الخصوص، أكّد فيها أنّ البعض يعتقدُ أنّ فنَّ القصّة القصيرة فنٌّ سهلٌ لا يحتاج لمجهودٍ كبيرٍ، وقد رسخ في بعض الأذهان أنّ كاتبها لا ينفق في تأليفها أكثر مما ينفقه القارئ في مطالعتها، كما أنّ شيوعها في الصّحف والجرائد والمجلّات جعلها تبدو للكثيرين وكأنّها فنٌّ للتّسلية أو لتمضية وقت الفراغ، وبالطّبع تتّصف هذه النّظرة بالتّعسف ومجافاة الواقع، إذ يتطلّب تأليفها إلى الكثير من الجهد والمثابرة ومواكبة قضايا العصر الطارئة[1]، والتجديد مع اعتبار عامل التّشويق، والأخير يحتاج إلى جهدٍ مضنٍ؛ لأنّ الإنسان المعاصر دائم البحث عن كلّ جديدٍ ومشوّقٍ.

ثانيًا_ واقع القصّة العربيّة المعاصرة:

القصّة كأيّ نوعٍ أدبيٍّ تعدّ مرآةً تعكس الأعراف، والتّقاليد، والمتغيّرات الاجتماعيّة، وقد تعكس ذات المبدع، ولأنّ القصة القصيرة من أكثر الفنون الأدبيّة المعاصرة انتشارًا، وأقدرها تعبيرًا عن أزمة الإنسان المعاصر، فالكلمة فيها تغني عن الجملة، واللّمحة تغني عن الحكاية، والجزء

يحمل خصائص الكلّ[2].

الإبداع القصصي هو انعكاسٌ لإبداع القاصّ وتميّزه، ذلك الفرد الذي ينتمي إلى المجتمع؛ بحيث يرصد ظواهره، موظّفًا قدرته الإبداعيّة والتعبيريّة؛ ويتوقّف ذلك على: ثقافة القاصّ، وبنيته الفكريّة والثقافيّة، المستقاة من واقع حياته، وكلّها عوامل ذات تأثير في تحديد رؤية القاصّ، ووجهة نظره تجاه الأحداث، وهذا ما دعى فورستر للقول: "إنّه لو اجتمع... الكتّاب حول طاولة مستديرة مثل تلك الطاولة المشهورة في

[1] ينظر: عبد الحميد، شاكر: الأسس النفسية للإبداع في القصة القصيرة خاصّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب _مصر، 1992م، ص31.

[2] ينظر: بن البار، زريفة، وصوشة، زينب علي: بنية القصّة القصيرة في المجموعة القصصيّة "التّنظيم السّرّي" لنجيب محفوظ، "رسالة ماستر"، جامعة محمد بوضياف _ المسيلة، كليّة الآداب واللّغات، قسم الأدب العربيّ، 2019م، ص4.

المتحف البريطاني، وطلب منهم كتابة رواية عن موضوع موحّد، لخرج الجميع كلّ بروايةٍ مختلفةٍ[1]"، وهذا ينطبق على كتّاب القصّة.

من أجل ذلك تعدّ القصة مشروع حلمٍ لمبدعها؛ فهي تصوّر جانبًا من انحدار القيم الإنسانيّة، وترصد الواقع المعاصر الذّي يرفض التّغيير، ومن خلال إحساس الكاتب ونبوءاته يصبح واقعًا قابلًا للتّحوّل ومعدًّا للانفجار؛ لأنّ المجتمع "يحتاج إلى فكرةٍ تسبقه وتتفوّق عليه، وتتحول أملاً وشوقًا محرّكًا وهدفًا محتجبًا، وتكون أكبر من الماضي والحاضر، ومن المجتمع نفسه .. لا بدّ من جسرٍ فكريٍّ يمتد إلى المستقبل امتدادًا لا يحدّه شيء، ومادة هذا الجسر هم الكتّاب بأفكارهم وأخلاقهم وتمرّدهم على كلّ ما وجد من الأكاذيب والحقائق أيضًا... فالحقيقة الموجودة ليست هدف الكاتب، وإنما هدفه الحركة والتّغيير، لا الحقيقة[2]".

لكن كيف عبّر كتّاب القصّة العربيّة المعاصرة عن آرائهم اتّجاه أحداث الحياة؟ وهل هناك تقنيّات معيّنة قد وظّفوها من أجل تقديم أفكارهم؟ وهل لتوظيف هذه التقنيّات أهدافٌ أخرى؟

قبل الولوج إلى الإجابة عن هذه التساؤلات، أرادت الباحثة لفت انتباه القارئ إلى أنّها قدّمت دراسات نقديّة متنوّعة في القصّة المعاصرة، قد تمّ تحكيمها في مجلّات علميّة عالميّة (منها ما قد نشرت ومنها قيد النشر)؛ إذ قامت الباحثة بقراءة أكثر من عشرين مجموعةً قصصيّة لكتّاب عرب في بلادٍ مختلفة؛ بحيث كانت هذه الدراسات وسيلةً للاقتراب من فهم الحياة العربيّة، ومجريات الأحداث الواقعيّة؛ ومن ثمّ تقديم رؤيةٍ عامّةٍ للقصّ العربيّ المعاصر[3].

ثالثًا_ تحدّيّاتٌ ومخاطر:

ومن خلال الصّراع القائم في القصص المعاصر يمكن التعرّف على ثقافة المجتمع التي تعني ذلك "الكل المركّب الذي يشمل المعرفة، والمعتقدات، والفن، والأخلاق، والقانون، والعرف، وجميع المقدمات، والعادات الأخرى...[4]". تلك الثقافة التي تنطوي على فاعليّة في البناء السطحيّ والعميق للقصص؛ بما

[1] شاهين، محمد: آفاق الرواية البنية والمؤثّرات _دراسة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب_ دمشق، 2001م.

[2] مروة، حسين: دراسات نقديّة في ضوء المنهج الواقعيّ، دار الفارابي_ بيروت، 1976م، ط2، ص90.

[3] دراسة بعنوان: "أهروبٌ منك أم إليك؟ جدليّة الأنا والآخر" في مجموعة القاصّ العراقي: أحمد الحاج، مجلّة الجيل الجديد_ الهند.
دراسة بعنوان: "فجيعة الحضور وأُلفة الغياب" في مجموعة القاصّة الفلسطينيّة: شوقيّة منصور، مجلّة فصل الخطاب_ الجزائر.
دراسة بعنوان: "الهزل الذي يُراد به الجَدّ" في مجموعة القاصّ المصريّ: أيمن عبد السميع حسن، مجلة أمارات_ الجزائر.
دراسة بعنوان: "جماليّات الغموض في مجموعة القاصّ الليبي: حسن المغربي، مجلّة جيل اللبنانيّة_ لبنان.
دراسة بعنوان: "سيميائيّة الشخصيّة في تجربة العقيلي" في مجموعة القاصّ الأردنيّ: جعفر العقيلي، مجلّة القارئ__ الجزائر.
دراسة بعنوان: "التفاعل البروكسيمي في القصّ المعاصر" دراسة لأربع مجموعات قصصيّة، لكتّاب عرب من أجناس مختلفة.

[4] عليمات، يوسف: النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهليّة للنشر والتوزيع_ عمّان، 2015م، ط1، ص11.

يجعل أحداث القصص نابضةً بالتوتّر، ملتفة بتصوّرات مسوّغة ما تفتأ أن تنصهرَ في فوهةِ المقاومةِ أو الهروبِ. يكشف الصراع حالة الضياع، والانهزام التي وصلت إليها الدول العربيّة؛ إذ تضعف النفس أمام النزوات، فقد يبيع الرجل وطنه، وتتخلّى المرأة عن كرامتها أمام وباء: الفاقة، والجهل، واللجوء؛ ممّا يوسع عين المستعمر، ويعطيه الضوء الأخضر في العبث بالشعوب والقيم الإنسانيّة، تحت شعار صون الحرّيّات والحقوق، ونشر السلام.

لم يبدع القاصّ العربيّ قصّته عبثًا، قصد المتعة الظاهرة فحسب، بل أراد أن يساهم إسهامًا فاعلًا في رصد التحوّلات الجديدة، المخالفة للثوابت الأصيلة، والهُويّة العربيّة؛ قصد كشفها ووضعها نصب عين القارئ؛ كي يأخذ ما يتناسب مع ثقافته، ويتجنّب ما يعارضها. **ومن هنا فإنّ وضع اليد على الجرح أمرٌهامٌّ جدًّا؛ إذ يتطلّب جسارةً وتركيزًا؛ للسّيطرةِ على النّزيف ومنعه من التّفشّي أو الحصد...**

ولأنّ العمل الأدبي "هو نتاج نشاط حيّ، فَلِكَيْ نتفهمه يلزمنا أن نلقي الضَّوء على ما دار لدى الحيّ الذي أبدعه، يلزمنا أن نتفهم عملية الإبداع التي دفعت به حتى هيّأت له هذه الصّورة التي ارتضاها الكاتب أخيرًا[1]"، ومن هنا ستكشفُ الباحثة عن تلك الدوافع التي جعلت القصّ المعاصر ينغمس في الثنائيّات الضدّيّة.

رابعًا_ المفارقة بين المُعلن والمُضمر:

يرتبط الأسلوب الموارب أو المخاتل بالإنتاج الجماليّ الذي يقصده الكاتب، أو بظروفٍ حياتيّةٍ قاهرةٍ مانعةٍ؛ وعلى كلٍّ يبقى هذا الأسلوب باعثًا لاستفزاز فكر القرّاء؛ لبلوغ المتواري في البنية العميقة؛ لذا فإنّ "الأثر النّفسيّ الناجم عن الاحتجاب.. للمعنى، يكون أعظم من الأثر الناجم عن إدراك الدلالة الساخرة أو البالغة بوضوح[2]"، وعليه فإنّ المسافة الضبابيّة التي يجتازها الفكر بانتقاله من الشكل اللغويّ إلى المحتوى الدلاليّ الكامن تدعى حسب رؤية بيتسون بـ "الفجوة المعنويّة". وهي ذلك الغموض أو "الستر الأسلوبيّ الذي يستخلص وراءه المعنى الجمالي، والذي يسعى الفكر إلى إماطته في سبيل بلوغ المعنى، وهذا هو مبعث شعور النفس بالاهتزاز والأريحيّة [3]".

[1] سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفنّي في الشعر خاصّة، دار المعارف_ القاهرة، 1970م، ص25.

[2] حسين، مسلم حسب: الشعريّة العربيّة أصولها ومفاهيمها واتّجاهاتها، دار الفكر للنشر _ العراق، ط1، 2013م، ص358.

[3] حسين، مسلم حسب: الشعريّة العربيّة أصولها ومفاهيمها واتّجاهاتها، مرجع سابق"، ص358.

ويبرز الأسلوب الموارب في القصّة المعاصرة عندما تقع تحت سطوة الزّمن النّفسيّ، والإيحاء، والتّلاعب اللّغويّ، والعناية بالاستهلال والقفلة، والجنوح إلى عالم الفنتازيا والغرابة، والتّصوير الرّائع للأحداث، والاهتمام بالإيحاءات المعنويّة للزمكانيّة، وغلبة الطابع المفارقي في تقنيّات القصّ؛ وهذا ما يندرج تحت شاعريّة القصّ وجماليّته.

ويمكن القول: إنّ الطابع المفارقي هو المميّز للقصّ المعاصر؛ لأنّه يشمل: اللغة، والتصوير، والزمان، والمكان، والأحداث، والاستهلال، والقفلة. وفي هذه المداخلة سيتم التركيز على الثنائيّات الضدّيّة في المفارقة اللغويّة؛ لاستجلاء ماهيّتها وأهداف القاصّ من توظيفها.

انطلاقًا من ذلك تحاول الباحثة الكشف عن التناقض في البنية النصّيّة التي تعلنها القصص في فضائها النّصّي؛ من خلال رفضها لسلطة الحضور (البنية السطحيّة)، والبحث عن الغائب (البنية العميقة)؛ بغية الكشف عن التّأويلات المتعدّدة، التي يستعصي الوصول إليها بالوقوف على ما صرّح به النّص من معانٍ؛ فالنّص لا يشكّل كيانًا محدّدًا؛ إنّما يكشف من خلال علاماته ودواله عن مدلولات لا متناهيّة، رغبة في الكشف عن الخطاب المسكوت عنه، والذي يفصح عن جماليّات النص من خلال تفاعل المتلقّي مع علاماته[1].

خامسًا_ من تخصيص المُعلن إلى تعميم المُضمر:

رصدتْ الباحثة الثنائيّات الضدّيّة الأكثر تواترًا في اللفظ والمعنى، وتأويل النّصّ، في مجموعات الكتّاب العرب المعاصرين، وحلّلت عوامله، وتوصّلت إلى أهدافه. فعلى الرغم من أنّ العمل القصصي لكلّ كاتب عبارة عن شهادة جزئيّة أو ذاتيّة عن علاقة الإنسان بالعالم المحيط، إلّا أنّه قد تكون هذه الشهادة أصيلة وعظيمة، ويمكن للناقد أن يبني عليها، ويقوم بعمليّة الربط بينها وبين شهادة لكاتب آخر، وقد يصل من خلالها إلى حدّ التعميم. ومثال ذلك: هي حالة البطل، الذي يكون _غالبًا_ مثقّفًا، ولكنّه كثيرًا ما يلجأ إلى الهروب، أو العزلة المطّعمة بالخذلان، والقهر، والظلم، والهيبة من ذوي السلطان، والشعور المتلازم بالخوف من البوح. تلك الحالة التي صوّرها القاصّ العربيّ تنوّعت واختلف التعبير عنها، **فالقاصّ الأردني: جعفر العقيلي** سلّط الضوء في مجموعته: "مسافة كافية[2]" على الصّراع الداخلي للمثقف العربيّ، تلك الشخصية المنهزمة، والتي تشعر برتابة الحياة ومرارتها، تقول: **"وحدَهُ تعاقُب التكّات أجبرني على تجرُّع مُرّ الحقيقة، أو عبثِها: لستُ سوى تكرارٍ لأشباهٍ كُثُر. فارتضيتُ بهذا أيضاً، ووجدتُ بعضَ العزاء حين**

[1] محمد، شيماء محمد: مركزية السلطة بين الحضور والغياب، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد_ مصر، ع17، يناير 2021م، ص175. من ص167-210.

[2] العقيلي، جعفر: مسافة كافية، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، سلسلة الإبداع العربيّ، ع27، ط1، 2018م.

سمعتُ أن «الموت مع الجماعة رحمة»، فقلتُ في سري: «والحياةُ معهم أيضاً»[1]". ويبدو تشكّل ثنائيّتين متضادتين في حديث البطل الداخلي، فالموت مقابل الحياة، السخط مقابل الرضا، مع حضور الاغتراب النّفسي بقوّة؛ ذلك الاغتراب الذي ينتاب المثقّف العربي على وجه التّحديد، ودليل ذلك أنّ العقيلي ركّز على إحساس الشخصيّة الدّاخليّ أكثر من مظهرها الخارجيّ المميّز لها؛ وعلى التّحليل النّفسيّ ووصف الانفعالات والإكثار من أحلام اليقظة، والحديث الذّاتيّ وتحليل الأحداث، وقد يضفي أوصافًا على مرئيّاته التي تتلوّن بنفسيّة الشّخصيّة، إذ أنطق شخصيّاته وجعلهم يقرّون بعدم الاتّزان، وبأنّهم شخصيّاتٌ متأزّمةٌ غير سويّة، متناقضة مع حياتها، لا يفارقها شعور الاغتراب الذّاتيّ _حتّى وهي في أحضان الوطن_.

ومثال آخر يدعم القول بحالة التّضارب النفسيّ لأبطال القص العربيّ المعاصر _خاصّة المثقّفين_ هو ما جاء من وصف في مجموعة "مفكّرة ليلى[2]" **للقاصّ الليبي: حسن المغربي**؛ إذ آثر بطله حياة العزلة، واتّخذ من تصوّفه ملجأً للتفكير، والشكّ، والإبداع، والهدم والبناء، والنّقد لمجالات الحياة كافّة، وساعده على ذلك توظيفه للغموض الرمزيّ، والأسطوريّ، والأدبيّ، والشعبيّ؛ الذي اتّخذه مطيّةً للتّعبير عن مرحلةٍ اجتماعيّةٍ حرجةٍ أو ذريعةً يدعو من خلالها لليقظة والحذر... يقول: **"الفرد وفقًا لكثير من المجتمعات الإنسانيّة لا قيمة له، ومصلحته يجب أن تذوب إذا تعارضت مع النظام العام الذي تفرضه المجتمعات بقوّة القانون ومن هذا المنظور المشحون بالتسلط والتعالي على الأفراد، فإني سأعمل، ...على تحقيق عالمي الخاص خارج منظومة السلطة**[3]"."ويشير ذلك إلى تواجد "نوع من الصدّ، وقدر من الكبت والسّلبيّة والتّردّد، وشيء من الرّغبة المتأججة التي يقودها الحلم، وهاجس إعادة البناء والتغيير حيث تستثمر (الشخصيّة) كلّ جهودها إلى ذلك اليوم الذي تعلن فيه عن هذا الحلم، وتكشف عن أبعاده..."[4].

ويكمن الاختلاف بينهما هو أنّ بطل العقيلي آثر بساطة الماضي على تكلّف الحاضر وتعقّده، في حين أنّ بطل المغربي خلاف ذلك وكأنّه يحمل شعار: "لن أعيش في جلباب أبي"، وهذا يؤكّد بدوره أنّ أبطال القصص العربيّ يقعون بين ثنائيّتين متضادتين: الماضي مقابل الحاضر، العزلة والانطواء مقابل التفاعل مع الجماعة، الموت مقابل الحياة، الإحجام مقابل الإقدام..

ومن هنا لا يمكن أن ننظر لما حدث مع البطل "المثقّف" في مجموعة القاصّ الأردني والليبي على أنّها حالةٌ فريدةٌ وفرديّةٌ، بل إنّ هذا التنبؤ والاستطلاع في شخصيّته يوحي بأنّها حالةٌ إنسانيّة، هي حصيلة العلاقات

[1] العقيلي، جعفر: مجموعة "مسافةٌ كافيةٌ"، قصّة "دوار"، ص56.

[2] المغربي، حسن أبو بكر: مجموعة "مفكّرة ليلى"، دار تموز للطباعة والنشر_ سوريا، 2018م.

[3] مجموعة "مفكّرة ليلى"، قصّة: "تمرد"، ص19

[4] فيدوح، عبد القادر: شعريّة القصّ، منتديات مجلة الابتسامة، 1996م، ص47.

داخل المجتمع العربيّ، فإحساس الخوف الساكن والظلم القار داخل "البطل" المثقّف، أنتج شخصيّةً مسلوبةَ الإرادة، تكره القانون والأعراف بصمتٍ. فحين توسيع فضاء هذه الشخصيّة فإنّنا ليست أمام حالة بحذافيرها، بل يمكن سحب ذلك على الإنسان العربيّ المثقّف المعاصر المنهزم.

لقد رسم القاصّ العربيّ المعاصر _من خلال شخصيّة بطله_ خارطةً ثقافيّةً كاملةً للمجتمع تبيّن شكل الثقافة السائدة، المتمثّلة بـ: ثقافة الخوف والإحباط والمعاناة. وقد عمل القاصّ خلال السرد أن يضع تقعيدًا لهذه الثقافة، أي أن يكشف عن مجموعة من القواعد التي حكمت إنتاج هذه الانفعالات، والتي بدت تسود داخل الوطن العربيّ، فأوقفنا على شكل الوعي السائد داخل المجتمع العربي من خلال مجموعة من التساؤلات التي ارتبطت مرتبطة ارتباطًا مباشرًا بسلوكيّات الشخصية.

ولم يكن أسلوب الغموض الذي تذرّع به القاصّ الليبي: حسن المغربي الأسلوب الوحيد الذي قد وظّفه القاصّ العربيّ المعاصر، فقد رصد **القاصّ المصري: أيمن عبد السميع حسَن** في مجموعته: "مِنْ أعمَاقِ رحْلَةٍ أخِيْرَةٍ[1]" التحولات المتسارعة في الواقع الراهن، ويبرز من خلال إبداعه قضايا مجتمعه التي تكتنف صدره؛ فحين تشتدّ آلام الوطن يبتسم الكاتب، وتكون ابتسامته أشدّ ألمًا وأثرًا من الدموع، فتنعكس مواقفه في أسلوبٍ يتميّز بدرجةٍ عاليةٍ من التكتيك والتكثيف، بحيث يُوجع ويُضحك في آنٍ واحدٍ؛ إذ وظّف أسلوب "الهزل الذي يراد به الجدّ" الذي ساهم في شعور الكاتب بالراحة؛ نتيجة التنفيس عن تلك الطّاقة السّلبيّة التي شَحنت روحه من ظروف الواقع، وحوادث المجتمع ككلّ، ولعلّ التعبير عن تلك الطاقة بطريقةٍ ساخرةٍ تتضمّن الهزل بنكهة الجدّ يضمن لها القبول والانتشار؛ ذلك لأنّ الإنسان المعاصر بحاجة لمن يعبر عن تناقضات العالم المحيط به بطريقةٍ لطيفةٍ مثيرةٍ؛ تضفي المزيد من الارتياح والتشويق، من خلال توظيف المواربة الأسلوبيّة؛ ممّا يحدث لديه توازنًا نفسيًّا.

لقد ركّزت مجموعة "من أعماق رحلةٍ أخيرة" على مداعبة الذات الجريحة، وجاءت قصص هذه المجموعة هزليّةً بنكهةِ الجدّ؛ وشخصيّاتها متناقضةً تمامًا مع وظائفها ومحيطها الاجتماعي؛ إذ نقل القاصّ حجم المعاناة والألم الذي يعتصر الشعوب بسخريّةٍ اجتماعيّةٍ لاذعةٍ. بحيث جاءت مثيرةً تدعو قارئها إلى فهم قضاياه العامّة والخاصّة؛ لذا فالتعبير بلغةٍ نقديّةٍ تطلّب أسلوبًا ليس بالساخر المفرغ، أو البعيد عن الجدّ، وإنّما خليط من هذا وذاك. إنّه أسلوب "الهزل الذي يراد به الجِدّ". إذ عبّر القاص من خلاله عن "ظاهرة وجود نفسيّة وجماليّة واجتماعيّة وقيميّة، تجعل المتهكّم يتّصل بالمناطق العليا، أي الواعية من

[1] حسن، أيمن عبد السميع: مجموعة "من أعماق رحلةٍ أخيرةٍ" وقصص أخرى، دار ماستر_ مصر ، 2019م.

الضحك، وإن وجهه الانتقادي يتقدّم على الوجه الضاحك، ظاهرة تميز حالات ضحك لا تهكم فيها، وتميّز حالات تهكّم لا ضحك فيها[1]".

ولقد صوّر القاص المصري **من خلال أسلوبه الهزليّ صراع الإنسان مع الزّمن والمكان، يقول: "خفت علي نفسي ألا ينصفني التاريخ، رغم ما عانيته في حياتي من ظلم، وآلام، ومرارة، وحاجة، فلجأت إلي الجغرافيا، فوجدت أن الظلم والآلام والمرارة والحاجة أرحم بي من تلك المادة الدراسية التي دوماً ما كنت أرسب فيها..!![2]"**. فالصراع مع الزّمن هو صراع أجيال مستمر، أمّا الصراع مع المكان هو صراع مرحلي، وله حدودٌ وضوابط، والأشدّ من هذا وذاك أنّ الظلم وقع عليه من الجانبين، أي ظلم ذوي القربي "من يشاركوه بالمكان"، وظلم الغرباء "من يحتلّ الفكر في كلّ حين"؛ لذلك قال: "المادة الدراسيّة" أي الفكر؛ **ومن هنا** فالقلق وعدم الاطمئنان من الآتي، وملاحظة التناقضات في المجتمع من أهم الدوافع الإنسانيّة التي تؤدّي إلى لجوء الكاتب إلى أسلوب الجدّ المغموس بالهزل[3]؛ بالإضافة إلى التعارض بين الواقع والحلم، وبين الانتماء الفكريّ والهوية[4]؛فوجود التناقضات في المجتمع يغري الحسّ الفكاهي المغموس بالجدّ. ولكن القدرة على ملاحظة الأضداد وإعادة تشكيلها لا تتأتّى للجميع، فهي مهارة وتتطلب وجود حسّ المفارقة والشعور بها، وهذا "لا يقتصر على القدرة على رؤية الأضداد في إطار المفارقة، بل على القدرة على إعطائها شكلًا في الذهن كذلك، وهو ينطوي على قدرة تمكّن المرء عند مواجهة أي شيءٍ على الإطلاق، أن يتخيّل أو يتذكّر أو يلاحظ شيئًا آخر يشكّل معه تضاد أو مفارقة[5]".

ولقد أبرز القاصّ المعاصر العواملَ التي تؤدّي إلى صراع الشخصيّة مع المكان، وإحساسها بالاغتراب عن المكان: كالبطالة، وتهميش المثقّفين أو تصفيتهم، ومحاولة تدجين العقل العربيّ من القوّة الخارجة والثقافات اللقيطة المخالفة للثقافة العربيّة؛ لذا تعدّ ثنائيّة التّأثّر والتّأثير العماد الأساس في العمل القصصيّ، بحيث تجسّدت فيه المعايير الفنيّة للنّصّ، والقيم الثقافيّة لشخوصه، على اعتبار أنّ كلّ إنسان يتأثّر بمجتمعه، وبذا يكون المكان المعادل الموضوعيّ لإحساس البطل المغترب في القصة، بكلّ ما يحمله الفضاء من قسوةٍ وظلمٍ وثقافةٍ مستجدّة. ولقد برز صراع الشخصيّة مع المكان في مجموعة قرية

[1] العوا، عادل: أخلاق التهكم، دار الحصاد_ سوريا، 1989م، ط1، ص11.

[2] مجموعة "من أعماق رحلةٍ أخيرةٍ"، قصّة "على هامش التاريخ"، ص65.

[3] ينظر: العقاد، محمود عباس: ابن الرومي، حياته من شعره، مؤسّسة الهنداوي للتعليم_ القاهرة، 2012م، ص114.

[4] ينظر: رجب، محمود: الاغتراب سيرة مصطلح، دار المعارف_ مصر، 1993م، ط4، ص102.

[5] ميويك، سي: موسوعة المصطلح النقدي "المفارقة وصفاتها"، ترجمة وتحقيق. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر- العراق، 1982م، ط1، ص75.

بوتيرو[1]" **للقاصّة التونسيّة: لمياء نويرة**، إذ تقول: "**المهم عندي أن أشم هواءً نظيفًا ومتجدّدًا، وأن أذوق مرّة في العمر طعم الانطلاق والحريّة... الفنّ يا صديقي هو الخلاص الوحيد لأن يجعل الحياة ممكنة وجديرة بأن تعاش، ولولاه لكان العالم قرية أطلال**[2]"؛ ومن هنا فقد يكون المكان معبّرًا عن عوامل الخيبة والاغتراب رغم جماله واتّساعه، وقد يكون معبرًّا عن الأنس والرحمة رغم قبحه، وهذا يعني أنّ العامل النّفسيّ للشخصيّة له الدور الأكبر في رسم صورة المكان.

ولأنّ أشكال الصراع متنوّعة في القصّ المعاصر، فإنّ القاصّة الفلسطينيّة: "**شوقيّة منصور**" في مجموعتها: "**مأذونٌ من الليكود**[3]" قد نوّعت من مشاهد: البؤس، والحرمان، والجهل، والتّنصّل من المسؤوليّة، والخوف، والغياب، والفحولة، والظلم، وتهميش المفكّرين... كلّ ذلك قبالة مشاهد تغيب فيها صور: اليُسر، والاكتفاء، والعِلْمِ، وتحمّل المسؤوليّة، والأمان، والحضور، والمتفهّم الواعي. وإن كان الوجه الحقيقي للمأساة أكثف في الحضور. وعليه فقد تجلّت الصور النائمة في زوايا الغياب، وحضرت ثنائيّتا الحضور والغياب بقوّة في مفاصل قصص منصور ولحظات التّأزّم.

ولم يخلُ القصّ المعاصر من مخلّفات ثقافيّة يستشفّها الباحث من البنية العميقة لنصوصه، حيث فاضت مجموعة "أقمار شائكة[4]" **للقاصّ العراقي: أحمد الحاج**، بجملةٍ من الصّراعات، تنطوي تحت ثنائيّةٍ مؤطّرةٍ هي: الأنا "الأنثوي" والآخر "الذكوري" التي تكشف عن الأيديولوجيّة العامّة؛ إذ جعل القاصّ عنوانها نافذةً غنيّةً تعجّ بالتساؤلات حول الملغّم فيها، متتبعًا زلّات الآخر تحت ستار الفحولة، كاشفًا أقنعةً تحاكي جبروت المجتمع، وترسّبات الذّاكرة الإنسانيّة الحافرة في تضاريس التّاريخ بسلبيّاته خاصّة، مشتغلًا وفق رؤيةٍ مركّبةٍ لطرفي الثنائيّة تتوزّع ما بين الفكري والعاطفي.

وإن كان القاصّ العراقي قد كشف عن ثقافة المجتمع العربيّ وموروثاته؛ فإنّ القاصّ **السّعودي: "ناصر الجاسم"** في مجموعته: "الثائرة[5]" قد سلّط الضّوء على مخرجات هذه الموروثات التي ظهرت في أفعال الجيل المعاصر، بفعل التطوّر الحضاريّ وانفتاح التّواصل على الثقافة الغربيّة، كما في قصصه "الثائرة"، "موت البذور"، "وحزنت قافلة الضياع". وأولى السعودي اهتمامًا بالأسباب المباشرة التي أدّت إلى السلوك

[1] بوكيل، لمياء نويرة: مجموعة "قرية بوتيرو"، دار الآن ناشرون وموزعون، عمان_ الأردن،ط1، 2020م.

[2] بوكيل، لمياء نويرة: مجموعة "قرية بوتيرو"، قصة " قرية بوتيرو"،، ص139، 141.

[3] منصور، شوقيّة عروق: مأزون من الليكود، دار الوسط اليوم وشوقيّات للإعلام والنشر- رام الله، ط1، 2019م.

[4] الحاج، أحمد: "الأقمار الشائكة"، عن مديريّة النشاط المدرسي، المديرية العامّة في نينوى، ط1، 2010م، وعن دار تموز _ دمشق، ط2، 2020م.

[5] الجاسم، ناصر سالم: الثائرة، نادي الجوف الأدبي الثقافي، الجوف_ السعوديّة، ط1440،1-2019م.

الانحرافي والمخالف لقيم المجتمع، وأكّد في قصّته "الرحيل إلى الظلام" عدم اهتمام السّلطة بالرّعيّة، وأشار إلى نكبات الحروب وويلاتها كما في قصّة "الأوراق البيضاء"، ووضع يده على الأمراض الاجتماعيّة المتفشّية في البلاد العربيّة: كالغيرة، والجهل، والحسد، والنزوات الشخصيّة، والجوع العاطفي كما في قصّة "انتفاضة وجدان"، و "ذوبان الزمن"، و "الرجوع إلى الأمام".

ممّا سبق يبدو انفتاح النّصّ القصصي وعدم تموضعه وانكفائه في إطار ثقافة معيّنة، أو فترة زمنيّة معيّنة؛ ذلك لأنّ الهمّ العربيّ واحد، والتّأثير التاريخي والجغرافي يمتد فيما بعد على الدول كافّة. أليس بلادنا كالجسد الواحد؟!

سادسًا_ دوافع توظيف الثنائيّات الضدّيّة:

لقد وظّف القاصّ المعاصر الثنائيّات الضدّيّة في: الألفاظ، والمعنى، وتأويل المُعلن ذلك لأنّه:

1. لم يتأتّ إحساس الكاتب وتنبّؤاته من فراغ، إنّها نتيجةٌ حتميّةٌ لسنواتٍ مرّت في حياته وشعبه مليئةٍ بالحروب، والثورات، والقهر، والحرمان، واللا إنسانيّة. قال القاص سعيد الكفراوي: "القصة القصيرة تأتي من تلك اللحظة المستحيلة... اللحظة التي يتم فيها الكاتب قطع الحبل الملتف حول رقبته قبل أن يلفظ أنفاسه ويهوي من الفراغ؛... لنواجه الموت هادئين[1]".
2. جاءت شخصيّة البطل (المثقّف) انعكاسًا للذّات الكاتبة، أو المشاركة في صنع القرار ووجهة النّظر، بحيث يظهر جزءًا منها على السّطح ويختفي الجزء الأكبر منها وراء السّطور؛ ليعاود الظهور أثناء عمليّة القراءة والتّلقّي والتّأويل بمعرفة القارئ المشارك في العمليّة الإبداعيّة برمّتها؛ لذلك فقد وقع القاصّ على طول عمليّة التّأليف بين ثنائيّات متضادّة؛ تكشف عن حجم الأسى الذي يعتلج داخله اتّجاه أحداث البلاد العربيّة وشعوبها.
3. القاصّ المعاصر يكتب عن تجارب لم يستطعْ عيشها في طفولته أو صباه؛ لكنّه يتمنّى لو أنّها تحقّقت ورآها بأمّ عينه، وهو عندما يكتب عن هذه المراحل يمجّد البراءة، والعمل، وإمكانية تحقيق الهدف. ويمقت الإجرام، والبطالة، واليأس والإحباط؛ وبذا يقع في سياقات ضدّيّة لا حصر لها.
4. قد يرجع السبب في كثرة ورود الثنائيّات الضدّيّة ذلك التّأرجح الذي يشعر به القاصّ، حينما يحاول اقتناص الجوّ المناسب للإبداع، فإن توفّر فإنّه يظلّ يدور كبندول ساعة حتى يرسو على ألفاظٍ مقتضبةٍ هادفةٍ، يكتب ويمحو؛ محاولًا تسليط الضوء على عتمات فكره وروحه، فتراه يدنو من

[1] عبد الحميد، شاكر: الأسس النفسية للإبداع في القصة القصيرة خاصّة، "مرجع سابق"، ص369.

الفكرة وينأى، يرمي بجسده على الأريكة، بينما ينهض فكره معلنًا التمرّد، يتأرجح بين الرغبة العارمة والإحباط، بين اليقين والشك؛ فتطاوعه اللغة تارةً وتتمرّد عليه تارةً أخرى.

5. قاصّ اليوم يبحث عن كلّ ما يتميّز بالجدّة، محاولًا التوجّه إلى الحرفيّة أو الابتكار؛ لذا يكره المألوف، ويتعالى على التفكير السّطحي السّاذج، والنّمطيّة في التّعبير والتّصوير؛ لذا يقع في صراعٍ بين العقل والعاطفة، وقد يراود أحدهم شعورٌ بكرٌ أثناء الكتابة، وهو أنّ عمله يعدّ بكارة الإبداع، ثم لا يلبث إلّا أن يراوده شعور بالشكّ من ردّة فعل القرّاء، وهذا يجعله متخبّطًا. والسؤال الذي يلحّ على ذهنه دائمًا: هل ستلقى كتاباتي صدىً واسعًا؟ هل ستكون بمثابة رمي حجرٍ في بركةٍ راكدة؟ ذلك لأنّ مهمّة الأدب حسب رأي بودلير: هي "إيقاظ الوعي وليس إسداء النّصائح[1]".

6. طبيعة القصة القصيرة التي تتطلّب من الكاتب بذل الجهد أثناء الكتابة، فيضع في اعتباره أن يصل للنهاية بالاستخدام الأمثل والأدق للغة وهذا يجعله متخبّطًا بعض الشّيء. فكلمة خارج سياق القصة قد تطيح ببنائها، وتوقعها في الاعتياديّة، ويتمّ تجاهلها من قبل القرّاء. يقول القاصّ: إبراهيم عبد المجيد: "سواء أكان الكاتب "عالمًا أو متعالمًا عليه أن يقتطع من لحمه/ أفكاره ومشاعره الخاصّة: وما هو زائد يتركه يتساقط تحت قدميه في عملية مؤلمة في البداية إلّا أنّها تصير جميلة وسارة حتى ينجح يدخل إلى مملكة الجمال الفنّي[2]".

7. ولعلّ المتتبّع لمتون القصّ العربيّ المعاصر يلمس الاهتمام الكبير بقضايا تخصّ الثوابت، وفي مقدّمته الهويّة، على اختلاف أبعادها: الهويّة الشخصيّة، والوطنيّة، والثقافيّة، والدينيّة، والهويّة المرتبطة باللغة، والهويّة الاجتماعيّة؛ الأمر الذي يعكس محاولة احتفاظ الكتّاب بثوابتهم رغم صراعات التهميش، والانفتاح، والاغتراب. "إنّ الحالة الراهنة تستوجب من الأجيال على توالي العصور التّأمّل في الهويّة بوصفها مفصل تحوّل ومقام انفتاح على ممارسات مستجدّات العصر التي من شأنها أن تخلق بدائل مناسبة من دون إفراغ ثوابت مرجعيّة الهويّة من محتواها التليد[3]".

8. ويبدو أنّ هاجس التّوتر من الزّمن سمةٌ بارزةٌ في إبداع أدباء العصر، بل ويبقى عالقًا في أذهانهم طيلة عمليّة الإبداع، ومردّ ذلك هو التّطوّر السّريع الذي تشهده الفترة، وصعوبة انجاز عمل قصصيّ مبدع في وقتٍ قياسيّ، علاوة على أنّ الظروف الاجتماعيّة التي يعيشها الكتّاب الموهوبون والجادون تعدّ من أسوأ الظروف، رغم أنّ أعمالهم ليست بأقل إبداعًا أو وعيًا من أعمال الكتّاب العالميين.

---

[1] جارودى، روجيه: اقعية بلا ضفاف، تر. حليم ماوسون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر_ القاهرة، 1968م، ص228.

[2] عبد الحميد، شاكر: الأسس النفسية للإبداع في القصة القصيرة خاصّة، "مرجع سابق"، ص357.

[3] فيدوح، عبد القادر: أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفيّة في شعر أديب كمال الدين، منشورات ضفاف_ لبنان، ط1، 2016م، ص61.

الخاتمة:

الفنّ القصصيّ هو الشّكل المناسب الذي تتبلور فيه ألوان الصّراع، وترصدُ فيه معاناة الإنسان، وفقده لكلّ معاني الوحدة، وغياب انسجامه مع واقعه المعاش، لذا فإنّ القاصّ المعاصر:

1. اهتم بتصوير شخصيّة المثقف المأزوم المغترب، الفاقد للمعنى والهدف؛ ذلك لأنّه وجد نفسه مكتوف الأيدي وسط مجموعة من الجهّال؛ بحيث تعمّدت السُّلطة القامعة استبعاده عن الساحة، وإقصائه، وإبطال مفعول تأثيره في وعي الجماهير وفعلها، وتهميش شخصيّته بتقديم امتيازات المناصب لمن هم أقلّ منه علمًا وانتاجًا، ذلك لأنّه لم يتماهى مع ثقافة الترويض، والتدجين.
2. انتقل التضارب النّفسيّ لشخصيّات القصّ إلى المتلقّي المثقّل هو الآخر بالخيبات والهزائم، وجاءت ردود أفعالها منفعلةً لا فاعلة، متأزمةً مكبوتةً سلبيّةً، فقد دخلت أفعالها حيّز اللا فعل، ومردّ ذلك هو جحيميّة الحياة المعاصرة، وعدم تلبية الزمان والمكان لطموحات الشّخصيّة؛ إذ رافقها الحلم وهاجس التّذكّر؛ ممّا يؤكّد على عدم انسجامها، وتذمّرها، وارتدادها المستمر إلى الماضي، والتّطلّع لمستقبلٍ أفضل.
3. لقد انتهى الزمن الذي كانت فيه القصة تشمل على: المقدمة، العقدة، الحل؛ لتشبع رغبة عند القارئ، أو لتكشف بعض مناطق الغموض داخله، ولقد تجاوز القاصّ فكرة "وحدة الأثر" في القصة؛ ووظّف أساليب عديدة: كالمفارقة، والثنائيّات الضدّيّة، والغموض، والهزل الذي يراد به الجد؛ لإيصال فكرة معيّنة أو عدّة أفكار.
4. يختبئ الهدف من توظيف الثنائيّات الضّدّيّة تحت آكام النّصّ؛ لذا فتأويلاتها تقرأ ضمنيًّا تحت إلحاح التّمعّن في نسيج التّجربة ككلّ، وتخييل المعنى الظّاهر.
5. إنّ المسكوت عنه في القصّ المعاصر لم يكن مسيّجًا بسياجٍ يحول بين فهمه وبين القارئ، ويبدو أنّ بذل الجهد لكشفه يوحي بوعي القاصّ والقارئ معًا؛ لذا أيقنت الباحثة أنّ المضمر في طيّات النّصّ القصصي يجب أن يكون هدفًا للقارئ الناقد؛ في ظلّ ثقافة عالميّة، وانفتاح متفشٍّ، وحريّة التعبير، وتقبّل الآخر، بالإضافة إلى تشابك العلاقات الاجتماعيّة، وزيادة حاجات الإنسان النفسيّة، والاجتماعيّة، والثقافيّة.
6. لا يزال القصّ المعاصر في جميع المراحل يشكل حقلًا خصبًا ومجالًا رَحْبًا للدّراسات والأبحاث؛ فهو لم ينلْ من الدّراسات ما يتوازى مع مكانته؛ لذلك توصي الباحثة بضرورة الاهتمام به وبظواهر الصراع وجدليّاته القائمة، والتّعامل معها بمنطق خاصّ يساعد في التعرّف أكثر على أبعادها.

7. ومن هنا فإنّ الباحثة تتطلّع إلى أن تُغريَ هذه الدّراسة الباحثين، وتلفت أَنْظَارِهم إلى الزّخم الفنّيّ الذي تتمتّع به القصّ العربيّ المعاصر؛ ظنًّا منها أنّ ذلك يُساهم في إثراءِ المشهدِ النَّقديّ العربيّ وإبرازِ دَوْرِهِ الفاعلِ فِي توجيهِ الأدباءِ والباحثين. وعليه ترجو أن تكون قد أضافت إضافةً حقيقيّة، ورافدًا أصيلًا لمسيرة القصّ المعاصر ، وكشف خصوصيته وقدرته على الإبداع.

المصادروالمراجع:

1. بن البار، زريفة، وصوشة، زينب علي: بنية القصّة القصيرة في المجموعة القصصيّة "التّنظيم السّرّي" لنجيب محفوظ، "رسالة ماستر"، جامعة محمد بوضياف _ المسيلة، كليّة الآداب واللّغات، قسم الأدب العربيّ، 2019م.
2. بوكيل، لمياء نويرة: مجموعة "قرية بوتيرو"، دار الآن ناشرون وموزعون، عمّان_ الأردن،ط1، 2020م.
3. جارودى، روجيه: اقعية بلا ضفاف، تر. حليم ماوسون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر_ القاهرة، 1968م.
4. الجاسم، ناصر سالم: الثائرة، نادي الجوف الأدبي الثقافي، الجوف_ السعوديّة،ط2019،1م.
5. الحاج، أحمد: "الأقمار الشائكة"، عن مديريّة النشاط المدرسي، المديرية العامّة في نينوى، ط1، 2010م.
6. حسن، أيمن عبد السميع: مجموعة "من أعماق رحلةٍ أخيرةٍ" وقصص أخرى، دار ماستر_ مصر ، 2019م.
7. حسين، مسلم حسب: الشعريّة العربيّة أصولها ومفاهيمها واتّجاهاتها، دار الفكر للنشر _ العراق، ط1، 2013م.
8. خليل، إبراهيم: بنية النّص الروائي (دراسة)، الدار العربيّة للعلوم_ الجزائر، ط1، 2010م.
9. الدواس، مرسل خلف: النسق المضمر في الرواية القطريّة (رسالة ماستر)، جامعة قطر، 2019م.
10. رجب، محمود: الاغتراب سيرة مصطلح، دار المعارف_ مصر، ط4، 1993م.
11. سويف، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفنّي في الشعر خاصّة، دار المعارف_ القاهرة، 1970م.
12. شاهين، محمد: آفاق الرواية البنية والمؤثّرات _دراسة، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب_ دمشق، 2001م.
13. عبد الحميد، شاكر: الأسس النفسية للإبداع في القصة القصيرة خاصّة، الهيئة المصرية العامة للكتاب _مصر، 1992م.
14. العقاد، محمود عباس: ابن الرومي، حياته من شعره، مؤسّسة الهنداوي للتعليم_ القاهرة، 2012م.
15. العقيلي، جعفر: مسافة كافية، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، سلسلة الإبداع العربيّ، ع27، ط1، 2018م.

16. عليمات، يوسف: النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهليّة للنشر والتوزيع_ عمّان، 2015م، ط1.
17. العوا، عادل: أخلاق التهكم، دار الحصاد_ سوريا، ط1، 1989م.
18. فيدوح، عبد القادر:
أ- أيقونة الحرف وتأويل العبارة الصوفيّة في شعر أديب كمال الدين، منشورات ضفاف_ لبنان، ط1، 2016م.
ب- شعريّة القصّ، منتديات مجلة الابتسامة، 1996م.
19. الكومي، محمد شبل: دراسة في أدب وفكر عصري الحداثة وما بعد الحداثة، مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب_ مصر، ط1، 2015م.
20. محمد، شيماء محمد: مركزية السلطة بين الحضور والغياب، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد_ مصر، ع17، يناير 2021م، من ص167-210.
21. مروة، حسين: دراسات نقديّة في ضوء المنهج الواقعيّ، دار الفارابي_ بيروت، 1976م، ط2.
22. المغربي، حسن أبو بكر: مجموعة "مفكّرة ليلى"، دار تموز للطباعة والنشر_ سوريا، 2018م.
23. منصور، شوقيّة عروق: مأزون من الليكود، دار الوسط اليوم وشوقيّات للإعلام والنشر- رام الله، ط1، 2019م.
24. ميويك، سي: موسوعة المصطلح النقدي "المفارقة وصفاتها"، ترجمة وتحقيق. عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر- العراق، ط1، 1982م.

دراسة نقديّة للمجموعة القصصيّة

"صور من حياتهم لعبد الوهاب مطاوع"

محمد معراج عالم

ملخص

عبد الوهاب مطاوع من أبرز الكتاب المصريين اللذين قدموا إسهامات فائقة في مجال القصة القصيرة، ولد عبد الوهاب مطاوع في مصر ونشأ فيها، وعمل في مجال الصحافة التي تسببت لصقل موهبته الإبداعية وتفجير ينابيعه الإنتاجية حيث أنه عمل في بريد الجمعة التي تصل من خلالها إليه رسائل تحكي قصص المهمومين وتتضمن قضايا مختلفة من الحياة، يقرأ عبد الوهاب مطاوع جميع الرسائل ويرد على كل منها بغاية من الجدية، وصدرت له مجموعات قصصية ومنها "صور من حياتهم"، وسأتناولها في هذه الورقة بالدراسة التحليلية حيث تظهر فيها جميع جوانب الكتاب.

الكلمات المفتاحية: نظرة على حياة عبد الوهاب مطاوع، الملاوح الفنية والاجتماعية للكتاب.

نبذة عن حياة الكاتب.

وُلد محمد عبد الوهاب مطاوع في الحادي عشر من شهر نوفمبر لعام 1940م في مدينة دسوق التابعة لمحافظة كفر الشيخ لأبوين مصريين. وتوفي عام 2004.و نشأ عبد الوهاب في مدينة دسوق وتربى بها، وبعد الانتهاء من تعليمه الأساسي سافر إلى مدينة القاهرة والتحق بقسم الصحافة بكلية الآداب بجامعة القاهرة حتى تخرج منه في عام 1961م.

بدأ مسيرته المهنية بعد التخرج من كلية الآداب كناقد رياضي في جريدة الأهرام الحكومية، وبدأ يتقلب في المناصب المختلفة في نفس الجريدة حتى أصبح سكرتيرًا للتحرير عام 1982م، ثم تم تعيينه كنائب لرئيس تحرير الجريدة عام 1984م، ثم أصبح مديرًا للتحرير .وكذلك تولى منصب رئيس تحرير مجلة الشباب التابعة لجريدة الأهرام.وقد لمع اسمه في سماء الصحافة حتى أصبح عضوًا في مجلس إدارة

جريدة الأهرام، وكذلك أصبح أستاذًا غير متفرغ من الخارج في قسم الصحافة في كلية الإعلام بجامعة القاهرة.

مما اشتهر به عبد الوهاب مطاوع عمله في بريد الجمعة ، "بريد الجمعة هو باب في جريدة الأهرام، يتلقى فيه الصحفي المسؤول عن الباب شكاوى الناس واستغاثاتهم. وكان هدف هذا العمود مشاركة هموم القراء ومشاكلهم وآلامهم والمساهمة في حلها إما عن طريق تعريف القراء الآخرين بالمشكلة، أو بنقل المشكلة إلى أحد المسؤولين لحلها.

تسلم مطاوع باب بريد الجمعة من زميله الصحفي محمد زايد عام 1982، وقد انبرى مطاوع لنقل آلام الناس ومشاكلهم، ولم يدخر جهدًا في المساعدة. فقد كانت الكلمات التي يكتبها مطاوع عاملًا كبيرًا في حل المشكلات التي يطرحها في الباب.

وقد تميز أسلوبه في كتابته هذا العمود بالرحمة واللين ومساندة صاحب الشكوى بكل ما أوتي من قوة. فقد كان ينقل الشكوى بعبارات تدفع القارئ للتفاعل معها، كما كان يطعمها بأقوال الأنبياء وكذلك ما نُقل عن الحكماء والفلاسفة. وكان كثيرًا ما يستقبل أصحاب الشكاوى في مكتبه الخاص ويسعى جاهدًا في حل مشاكلهم.

وبسبب مساهمته الفعالة في بريد الجمعة، حصل الصحفي عبد الوهاب مطاوع على جائزة مؤسسة علي أمين ومصطفى أمين كأفضل كاتب صحفي يكتب عن القضايا الإنسانية في المجتمع"[1].

وساهم عبد الوهاب مطاوع في إحياء أدب الرسائل ،وحاول طوال مسيرته الصحفية لحفظ أدب الرسائل، والجدير بالذكر أن له مساهمة فعالة في تطوير القصة حيث أنه كتب عدة قصص.

مؤلفاته القصصية

صدر لعبد الوهاب مطاوع 52 كتابًا بعضها نماذج مختارة من قصص بريد الجمعة الإنسانية وردوده عليها، وبعضها قصص قصيرة و بعضها صور أدبية ومقالات في أدب الرحلات.وأما مؤلفاته القصصية فهي صور من حياتهم، ولا تنسني، وأماكن في القلب، والحب فوق البلاط.

[1] عبد الوهاب مطاوع صاحب القلم الرحيم، موسوعة أخضر للكتب ،ت، ن، لم يذكر، ت ،أ:15-6-2021. https://a5dr.com/wiki

تعريف وجيز ب"صور من حياتهم".

"صور من حياتهم" مجموعة قصصية وسميت بهذا الاسم لأنها تشتمل بالفعل على الصور المختلفة لأجناس وأنواع من الناس وأحداثهم ،وأشار الكاتب نفسه إليه حيث يكتب الكاتب "في هذه المجموعة القصصية الجديدة التي أقدمها لك أصداء من حياة بعض البشر الذين راقبت أحوالهم عن بعد أو سمعت منهم شجونهم"[1].ولكن لا يعني به أنه مجموعة من السير الخالية من الخيال والفكرة النادرة والحبكة، وقد رأيت الكاتب أنه يتساءل نفسه في نفس القضية ثم يجيب عنها في مقدمة الكتاب حيث يكتب" ولقد تذكرت وأنا أكتب مقدمة هذه القصص أو الصور الأدبية تلك العبارة الشهيرة التي تمد أحيانا لأحداث بعض الأفلام يقولها : قصة درامية تعتمد على وقائع حقيقية !، وبالرغم من ذلك فلا بد لي أن اعترف لك أنني حين كتبت هذه القصص لم أتعمد أن أروي فيها حكايات أشخاص بعينهم أو أن أصوغ حكاياتهم مع الزمن في قالب درامي ، لكن الكاتب حين يجلس إلى قلمه وأوراقه ليكتب عملا أدبيا فإنه يستدعي بغير وعي منه كل ما ترسب في أعماقه على مر السنين من مشاهداته في الحياة وذكرياته الشخصية وذكريات من عرفهم على مر السنين وما عايشه او اقترب منه من تجارب الآخرين فيسيل قلمه على الورق مختلطا بكل ذلك ومضافا إليه خواطره وأفكاره ورؤيته الشخصية للحياة فإذا سألني أحد القراء بعد نشر قصة من هذه القصص كما يحدث لي في أحيان كثيرة : هل هي قصة واقعية قرأتها في رسائل المهمومين إليك ، أم هي قصة مؤلفة من خيالك الأدبي ؟ عجزت صادقا عن الرد ، ليس ضنا بالإجابة وإنما لأنني لا أملك جوابا صادقا على السؤال ، ولأنني إذا أجبت من سألني بأنها قصة خيالية من بنات أفكاري ، فإني أكون قد أنكرت اثر كل ما تسلل إلى وجداني من مؤثرات وملاحظات وتأملات الحياة من اقتربت منهم أو من سمعت منهم شجونهم وإن أجبت سائلي بأنها قصص واقعية أكون قد خالفت الحقيقة أيضا وانكرت أثر صنعتي الأدبية على ما أكتب ومؤثرات أفكاري وخواطري ورؤيتي للحياة فيما أفرزه من كتابات ،فالقصة القصيرة في تقديري هي فن ملاحظة الحياة وإعادة صياغة بعض مواقفها أو لحظاتها الشعورية في قالب أدبي يعكس صنعة الكاتب وقدرته على توظيف أدواته الفنية وهي بهذا المفهوم عمل لا يستطيع الكاتب أن يبتدعه من الخيال المطلق اللهم إلا في قصص الخيال العلمي وما شاكلها من

[1] مطاوع، عبد الوهاب: صور من حياتهم، ص:5.

الكتابات ،ولا يستطيع أن يقتصر فيه على تسجيل "الواقع" الذي شهده أو اقترب منه ،وإلا لأفرز عملا آخر لا ينتمي إلى فن الكتابة الأدبية بصلة"[1].

تشتمل هذه المجموعة القصصية على تسع قصص وهي واجبات الصباح والسحاب الأبيض والقهر يا حبيبي وأرواق الشجر وامرأة مستقلة والليالي البيضاء وهموم لذيذة والراعي الرئيس والحاجز الزجاجي، وحلى المؤلف جيد الكتاب بكلمات افتتاحية كتبها المؤلف تحت عنوان "هذا الكتاب". واختتمه بكلمات وصف فيها نبيل أباظة قدرة عبد الوهاب مطاوع على صياغة القصة حيث يكتب نبيل أباظة "والقصص التي يحويها هذا الكتاب ..قصص رائعة وبديعة ..لأنها قصص مستوحاة من الحياة وأبدعها عبد الوهاب مطاوع الذي يعتبر من أقدر الكتاب على التعبير عن مشاعر وأحاسيس الشباب هذه الأيام. كما أن له أسلوبا مميزا قادرا على التعبير عن تلك المشاعر والأحاسيس"[2].

قضايا مختلفة في قصصه

من المعلوم أن الأعمال الأدبية والإبداعية تتجلى فيها البيئة التي عاشها الأديب لأنه يستوحي الخيال والفكرة مما يجري حوله، فقد أثار عبد الوهاب مطاوع قضايا مختلفة بشأن الطبقة المتوسطة والمثقفة من الناس، ومعظمها تعود إلى الحياة الزوجية وما يطرأ عليها من تعقيدات وعادات المرأة وسلوكياتها مع الأزواج وسعادتها وشقاوتها وتشير إليه الصورة التي وضعها الكاتب على الصفحة الرئيسية، ومن الأمثال السائرة على لسان أهل الهند أن العنوان ينطق بما في صلب الرسالة، فقد حلى الكاتب الصفحة الرئيسية بصورة فتاة تجلس في ظل شجرة ذهبت أوراقها و يتجلى في وجهها أثر مزيج بالحزن والفرح لأنها تبتسم حتى تبدو أنيابها ولكن يبدو أن وراء هذا التبسم حزنا ثقيلا يثقل عينيها. فتدور هذه المجموعة القصصية حول قضية تتعلق بالمرأة وهي قضية رئيسية وقد جاءت قضايا أخرى ضمن هذه القضية. ففي حين يصف الكاتب عادات وسلوكيات المرأة الشرقية وعاداتها وروتينها اليومية وأساليب قيامها بالأعمال اليومية فعلى سبيل المثال يكتب الكاتب في القصة" واجبات الصباح" " في الأيام السعيدة كانت ترجع من الحمام على أطراف قدميها فتبدل ملابس النوم في حذر وترتدي جلبابا منزليا مطرزا وتسوى شعرها أمام المرآة في غبشة الصباح المتسرب للغرفة المظلمة ، ثم تنسحب بهدوء إلى الصالة فتؤدي صلاة

[1] نفس المصدر،ص:5-6-7.

[2] المصدر نفسه: الصفحة غير مذكورة.

[3] المصدر نفسه،ص"24.

الفجر ، وتتجه للمطبخ فتصنع لنفسها كوبا من الشاي وتخرج كيس اللحم المجمد من الفريزر ، ليذوب ببطء في الحوض وتقوم بغسل الملابس في الغسالة التي لا يصدر عنها صوت عال ينبه النائمين من نومهم ، وتمسح بلاط المطبخ ثم بلاط الحمام والصالة وتمسح على الأثاث وتنفض عنه الغبار وتكوي الملابس التي أعدتها للكي منذ المساء السابق ، وتخرج إلى الشرفة فتمسحها أو تكتفي بكنسها حسب الأحوال وتنقي الزرع وتضع العصافير الملونة طعامها في القفص وتغير ماءها ، ثم ترجع للمطبخ فتجد اللحم جاهزا للطهو فتطهو طعام اليوم ، وتدعه لينضج على مهل فوق البوتاجاز وتطمئن إلى أن كل شيء يمضي في طريقه المعهود فتتجه إلى الحمام وتغتسل وتمشط شعرها وترجع إلى غرفة النوم فترتدي ملابس الخروج في غير حذر هذه المرة من أن يصحو النائم في فراشه على حركتها ، فالساعة قد قاربت على الساعة السابعة صباحا ولابد له من أن يصحو في موعده ليذهب إلى عمله ، ومن بعدة بدقائق سوف يصحو الأحياء من نومهم اللذيذ وتجتمع الأسرة حول مائدة الإفطار قبل أن يتفرقوا بين المدارس ".وفي بعض الأحيان تتحدث القصص عن الصراعات التي تجري بين الزوج وزوجته ثم تنتهي يعودان على ما كانا في السابق من المودة والحب حيث يكتب الكاتب" وكان أقسى ما يفعله إذا اشتد غضبه منها هو أن يتجنبها بعض الوقت ويلتزم الصمت معها فلا يرد عليها إن هي خاطبته فلا تستريح حتى تفتعل سببا للحديث معه ، فيجيبها في البداية بتحفظ مقصود ، وتواصل هي في الاقتراب منه إلى أن يلين تماما ويرجع لسابق عهده ويتعاتبان بلا مرارة ، وتعتذر له أو يعتذر لها ثم ترجع المياه إلى مجاريها بينهما وتشهد حياتهما ليلة حب دافئة بعطر المشاعر والأحاسيس ".

وكذالك أثار قضية مهمة جدا وهي اضطهاد المرأة، ولا تزال المرأة رغم تطور الثقافة والحضارة بقيت مضطهدة تحرم من حقوقها، ولكن بدأت المرأة تعرف استرداد حقوقها حيث يكتب الكاتب" إلى أن كان في مكتبه بالمساء ذات يوم ودخل إليه وكيله ينبئه بقدوم سيدة ترغب في إقامة دعوى لاسترداد قطعة أرض للبناء ورثتها عن أبيها وفوجئت بمن وضع يده عليها ويرفض إخلاءها بكل السبل الممكنة ؟ وهم المحامي الكبير بأن يشير إلى وكيله بإحالتها إلى أحد مساعديه ، لكن شيئا ما منعه في اللحظة الأخيرة ، فطلب إليه إدخالها إليه واستعد لاستقبالها في فتور"[1].وأثار حينا قضية الحب وتحدث عن العوائق التي تعوق في سبيل التقاء القلبين لأجل أسباب مختلفة من تقاليد تعودها المجتمع ووجب عليها الاعتصام بها فعلى سبيل المثال صادف أن

[1] المصدر نفسه،ص"24.

أحب فتى فتاة من أسرة مكافحة فترفضها الأسرة حيث يكتب الكاتب "فلقد اختار قلب الابن فتاة من أسرة مكافحة لم تحصل على شهادة جامعية، وجذورها الاجتماعية بسيطة، وقدر الرفض المتوقع من جانب الأم الحريصة على المستوى العائلي والاجتماعي للأسرة، فأراد الاستعانة بأبيه على معارضة أمه المتوقعة. وانفجرت الأزمة على نحو أشد هذه المرة وتمسكت الأم برفض هذه الفتاة ورفض الموافقة عليها وطالت الجهود لإقناعها بها حتى هدد الشاب بالخروج على طاعة الأم وهجر البيت والزواج من فتاة والإقامة معها في مسكن أسرتها البسيط"[1].

فلو وضعنا قصصه على هذا الميزان لوجدنا قصصه على قمة السرديّة، ويبدو من خلال مطالعة قصصه أنه كاتب متضلع تظهر في قصصه الميزات الفنية المطلوبة من جودة الفكرة ووجود الحبكة وحدوث الوقائع في زمان محدد ومكان معين وإنشاء اللغز وحله. ولكن في بعض الأحيان تبدو أن قوة التشويق تفوت بعض القصص حيث أن القصة تبدأ حاملة روح التشويق ولكن تغيب فجأة ثم تعود. وأما أسلوبه فهو أسلوب رائع سهل سلس كالماء السلسال وأسلوب نقي بعيد من التعقيد وذلك بالإضافة إلى أنه يستخدم لغة فصحي ولا تتطرق إلى قصصه شائبة من العامية على نقيض بعض الكتاب اللذين لا يتجنبون استخدام العامية غضون قصصهم ،وله براعة في الوصف حيث يصف المشهد وصفا تتجلى صورته في عيون القاري فأسلوبه بمثابة عدسة الكاميرا فعلى سبيل المثال أسوق فقرة "صحا من نومه على يدها تهزه برفق، ورآها في فستانها الجميل وقد عقصت شعرها للوراء وتألق جمالها بالحيوية والنضارة ،فنهض وارتدى بنطلونا وقميصا ومشط شعره ونثر رذاذ الكلونيا في وجهه وعنقه، ثم خرج إلى غرفة المعيشة ورأى الطفلين يجلسان على الأرض أمام التليفزيون فجلس إلى الأريكة يتابع معهما الفيلم القديم"[2].

خاتمة البحث:

ظهر من خلال هذا البحث أن عبد الوهاب مطاوع احتل مكانة مرموقة في مجال القصة القصيرة، ومن العوامل التي تفتقت لأجلها قريحته الإنتاجية وتم صقل موهبته القصصية عمله في باب بريد الجمعة، وهو عالج في مجموعته القصصية "صور من حياتهم "القضايا التي تتعلق بحياة الطبقة المتوسطة والمثقفة لأن له علاقة بها مباشرة ويقرأ في الرسائل حكايات المهمومين من الطبقة المتوسطة المثقفة،

[1] المصدر نفسه،ص:52.
[2] صور من حياتهم.،ص:38.

والجـــدير بالـــذكر أن الفكـــرة الرئيســـية فـــي قصـــص هـــذه المجموعـــة هـــي حيـــاة المـــرأة الزوجية والحب والآلام التي تواجهها المرأة.

المصادروالمراجع.

1: مطاوع، عبد الوهاب، صور من حياتهم.

2 رشاد ،رشدي، قن القصة القصيرة. القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.

3: عبـــد الوهـــاب مطـــاوع صـــاحب القلـــم الـــرحيم، موســـوعة أخضـــر للكتـــب، ت، ن، لـــم يذكر، ت، أ:15-6-2021، https://a5dr.com/wiki .

تمّ بحمد الله

فهرست المحتويـــــات

كلمة الأمانة العامّة للمؤتمر	5-1
مؤتمر لبابة الدولي الأول التواشج الإبداعيّ بين الماضي والحاضر ورسالة الانفتاح على الآخر أحمد الحاج جاسم العبيدي	13 -6
اليوم الأول : 18 يونيو/ حزيران 2021	14
الإبداع والمؤسّسة: علاقة ملتبسة أحمو الأحمدي	16-15
القصائد الفصيحة الأربعون المشاركة ودراسات نقديّة عنها ميّادة أنور الصّعيدي	139 -17
قصيدة النثر مولاي علي الخاميري	142-140
اليوم الثّاني: 19 يونيو/ حزيران 2021	143
الدرس السّيميائيّ العربيّ اليوم، في الفنّ التّشكيليّ نموذجًا سعيد فرحاوي	160-144
اللوحات التشكيليّة المشاركة في المؤتمر	168-160
تحليل الفن التشكيلي في ضوء المنهج السيميائي لوحات نجلاء لحبيبي أنموذجا محمد بنلحسن	180-169
الورقة التي قدمت بتصرف في مؤتمر لبابة احميدة بلبالي	183-181
اليوم الثالث: 20 يونيو / حزيران 2021	184
غَمَامَةُ المُعلَنِ وَفَدَاْحَةُ الْمُضْمَرِ في الْقَـصّ الْعَرَبـيّ الْمُعَاصِـرِ ميّادة أنور الصّعيدي	198-185
دراسة نقديّة للمجموعة القصصيّة "صور من حياتهم لعبد الوهاب مطاوع" محمد معراج عالم	205-199
فهرست المحتويات	206

المركز الديمقراطي العربي
للدراسات الإستراتيجية والسياسية والإقتصادية
D.A.C