



— م ا ف ا ل ع د د —

الإصغاء والطربية

— ف ي ه ذا ا ل ع د د —

- في بنية التجربة الشعرية — عصام مطير
- سيميائية تحليلية لقصيدة (ما لم يحظ به الهدد) — د. محمد شاهين
- قصيدة: مرضي لا يعرفه غيري — محمد البديوي
- الدائرة المهاجرة، لميعة عباس عمارة — عصام مطير

جدول المحتويات

العدد الأول · ٢٠٠٢٦ مايو · ملف العدد: الإصغاء والطربية

٣	١	كلمة العدد افتتاحية
٤	٢	الإصغاء والطربية: في بنية التجربة الشعرية مقالة · بقلم: عصام مطير
٨	٣	لماذا نقرأ الأدب؟ من المنتديات · بقلم: عليوي الذرعي
١٠	٤	سيميائية تحليلية لقصيدة (ما لم يحط به الهدد) من المنتديات · بقلم: د. محمد شاهين
١٣	٥	مرضي لا يعرفه غيري قصيدة · بقلم: محمد البديوي
١٦	٦	ماذا دهاك؟ قصيدة · بقلم: عصام مطير
٢٠	٧	أصابع وحساب خاطرة نثرية · بقلم: أفراح
٢١	٨	عري الصدى خاطرة نثرية · بقلم: أحمد الصوافي
٢٢	٩	الدائرة المهاجرة — لميعة عباس عمارة قراءة نقدية · بقلم: عصام مطير

كلمة العدد

تأتي لحظة الشروق معبرةً عن ولادة المعنى، وكلُّ ما يتلو ذلك يَزِفُ الصور الأخرى لحركة الوجود. وقد نظرنا هنا، عبر هذا العدد التمهيدي، لتكون نظرنا في ذلك المسار المشعّ، وها نحن مع ولادة مجلة ركائز، نأمل كما تأمل الطيور فجرَ كلِّ يوم.

هذا العدد يحمل مجموعةً من المقالات والنصوص، من إنتاج كتّاب الموقع وأدبائه. ونسعى بالمستقبل للمزيد من استقطاب المفكرين والمهتمين بعالم الشعر والفلسفة. ولدينا مستقبلاً جوانب ثقافية تتمثل بدروس منشورة بالمجلة مختصةً بالشعر والفلسفة، ونقاشاتٍ وأبوابٍ ولقاءاتٍ ستزدان بها المجلة.

نحن الآن في لحظة الشروق هذه، ونأمل، وكما يقول جان جاك روسو: «والأمل يجعل كلَّ شيء».



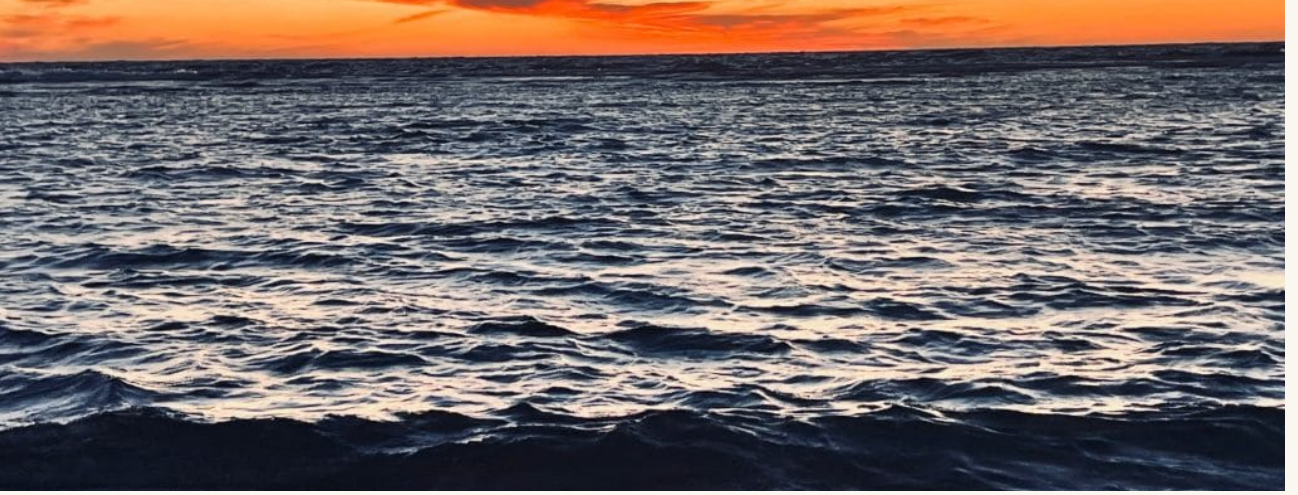
هيئة التحرير

ركائز — منصة إبداعية

الإصغاء والطربية

في بنية التجربة الشعرية

عمام مطير · ١١ أبريل ٢٠٢٦



شروق على بحر — لحظة الإصغاء.

من الممكن أن نعتبر مخيلة الشاعر تَبْصُرًا بالطبيعة بما ينبغي أن يكون معيارًا لها بالممكن والمعاش والقابل على البقاء، بكونها ملأى بالاختيارات (الانفعالات)، وهذا ما يجعل الإصغاء الذي يهيمن على العملية الشعرية طريقةً مُزَامِنَةً معقدةً بين الذات والطبيعة التي جاء منها ويتوق إليها.

قرأتُ نصًّا جميلاً للشاعر الإنجليزي «بيرسي شيلي»، وحتى بترجمته حافظ على استعاراته العميقة، ومنه هذا الجزء العظيم، مخاطبًا الريح الغربية:

اجعليني قيثارتك، تمامًا كما هي الغابة:
ماذا لو كانت أوراقك تتساقط مثل أوراقها!
إنَّ صخبَ تناغماتك الجبَّارة
سيأخذ مِنَّا كلينا نغمةً خريفيةً عميقة،
عذبةً رغم حزنها.
كوني أنتِ، أيتها الروح الشرسة، روعي!

وإذا كان الشاعر هنا أراد الريح فقد أراد الثورة على نفسه. والمخيّلة البشرية لا يمكن أن تتوسع إلا عبر هذا الجنوح الشعري للغة من خلال الاستعارات؛ لأنّ الشاعر لم يلعب بالكلمات لأنه بلا حرية فيها، بل لكونها هي دومًا تحت حُكم الوعي السابق للغة، وللطبيعة السابقة عليها أيضًا. إنها لحظة إصغاء وانعدام للشخصية بذوبانها فيما يحيطها كما يراها «كيتس»، لكن علينا أن نستدرك على «كيتس» عالم «المزامنة»، وهو أن يُزامن الشاعر بين ذواتٍ ومظاهرٍ يتماهى معها بانفعالاته التي لا بد أن تمنح المشهدَ قيمةً إضافيةً جاءت من ذات الشاعر. والجدير بالذكر أن ما تحدّث عنه كيتس برسائلته لـ«ريتشارد وودهاوس» لا تشكّل دومًا حالة الاستجابة الشعرية، خصوصًا أن التماهي مع ما يثير خارجيًا ليس دومًا نافيًا لإرادة الشاعر وموقفه من العالم في هذه اللحظة الناظمة.

سنجدُ مثلًا بقصة مسلم بن الوليد (صريع الغواني) حينما عرض عليه بعض إخوانه الشراب وهو في جزعٍ وعزلةٍ بعد وفاة زوجته وحزنه عليها فقال:

سبيلاهما في القلب مختلفان
أرى اليوم فيه غيرَ ما تَرَيانِ
إلى منزلٍ قاصٍ لعينك دانٍ
وتعترفُ الأحشاء للخفقانِ
وسهماهما في القلب يختلجانِ

بكاءٌ وكأسٌ كيف يتفقانِ
دعائي وإفراطُ البكاءِ فإنني
غدت والثرى أُولى بها من وليّها
فلا حزنٌ حتى تنزفَ العينُ ماءها
وكيف يُدفعُ اليأسُ والوجدُ بعدها

أقول: سنجد بهذا الشعر كيف كان الإصغاء مبيّنًا لموقف الذات على المحيط، ومُبررًا بأن المثير الخارجي أصبح في محل الرفض. وهذا الانفعال الشعري سرعان ما كَسب الظهور المناسب، دون انعدامٍ لشخصية الشاعر هنا، لكنه أثبت الإصغاء الكبير عند الشاعر لما في أعماقه.

الإصغاء ومرور الأشياء

حين نتأمل الكتابة الأدبية عمومًا، ونلقي على الرديئة منها تأملًا يتجاوز اللغة، سنجدها لا تنطلق من الشعرية بل من الاحتياج إليها؛ أن يحفز المرء في ذاته ليكتب ما يلقاه بعد عذابٍ طويل.

يأتي الإصغاء للذات حيث لا مكان ولا آخر إلا بكونهما تحت سلطانها؛ أي تقديم الشعور الذاتي بعيدًا عن الواقع المحسوس دليلاً على وجود هذا أو ذلك. أعني أن تبصّر في ذاتك العالم. وإنّ هذا الشعور الذي عادةً ما يكون ممزوجةً بتلك الحاسة الخفية التي تعطينا طعمًا ومذاقًا نفسيًا لمرور الأشياء والآخرين من خلالنا — هو المعنى بالشعر ومظاهره.

وحين يفقده المرء بإهماله عبر تشطّيه بالضوء يكون التنقيب عنه أسلوبًا كتابيًا رديئًا.

إنّ هذا النوع من الإصغاء إذن هو وقود الكتابة/النظم. وأمّا «التحرر من التسلط» فهو شرط الوجود الشعري، وإن كان ظاهرًا يبدأ بالتحرر من العالم المعاش فإنه بأعماقه تمسك به؛ أي أنّك لتخلق أو لتعيش شاعريّةً ما، عليك صناعة التوتر عبر أن تفكّ وثاق

نفسك من العالم وتسعى نفسك من حيث لا تدري إليه. إنَّ الشعر فعلٌ إصغاءٍ مزدوج: إصغاء الذات إلى ذاتها وإلى العالم في آنٍ، عبر توتُّرٍ جدليٍّ بين التحرر من العالم والتمسك به. فالتناظر والتجاذب يؤسسان لطريفة الذهن، التي هي شكلٌ من أشكال الإصغاء، حيث يحقق ما يثيرنا من غناء/كلمات/مواقف حركة الشعور والمزاج الممتدة، لتخلق إمكانيةً في بناء موقفٍ ما، أعني الامتداد بوعينا فيه.

مثلاً للانعكاس أثرٌ في تكوين الصورة. وبالنسبة لنا فإننا أشدُّ تعقيداً من عالم التصوير الآلي، ونملك في ذواتنا آلياتٍ تُنتج الشعور ومداهُ وما يترتب عليه من أفكارٍ وخيالات. فشاعريتنا هي قدرتنا على رؤية الكون/الطبيعة/الكائنات/الأشياء بنظرةٍ تأمليةٍ نستشف بها الحيويِّ والروحيِّ (المحسوس شعورياً عبر جسدنا وأيضاً عبر تصوراتنا الذاتية)، ليصبَّ بنا ثم ليتحوَّل بعد ذلك بفعل الزمان لآليةٍ حييةٍ وذاتيةٍ معقدةٍ من التفاعل وإعادة التشكيل نصاً. إنها ارتفاعُ الشعور من مستوى الإحساس النفسي لمستوى الحس الكتابي، بتدفُّقٍ ضخمٍ يجذب معه ما يرتبط به من مشاعرٍ ومواقفٍ وذكرياتٍ، وبقفزةٍ للغةٍ وتشكيل اللوحة، والأغنية الجديدة.

الشعر بصفته موقفاً وجودياً

لقد نظر أفلاطون للشاعر نظرةً سلبية حين جعله بلا إرادةٍ واعيةٍ ولا عقلانيةٍ في نظم شعره، في خضمِّ محاوراته الفلسفية؛ فلكي ينظّم الشاعر شعره يجب أن يُسلِّب منه عقله، حيث يؤكِّد سقراط في محاوره «إيون» أن الشاعر يعجز عن الإبداع «حتى يُلهم ويخرج عن طوره (يفقد عقله) ولا يعود عقله فيه». وأفلاطون بهذه النظرة يرى الشعر كفاعلٍ اجتماعيٍّ مؤثِّر، ينتقده من حيث المعرفة التي يرى أفلاطون أن الشاعر يقول ما لا يفهمه ولا يجيده من ناحيةٍ حرفيةٍ.

فإذا كان قد نظم شعره عن الحرب ومجد القائد والمقاتل «فلان»، فإنَّ هذه المعرفة لا يمكن التأكد من صحتها إلا عبر أهل الحرفة نفسها، مما يجعل الشاعر مضللاً للجمهور. ومع وجهة نظره من الناحية المعرفية، لكنَّ الشعر لا يعمل بهذا المجال، فالشاعر يعبر عن إصغائه لذاته وموقفه. والشعر ليس دوماً معنياً بالحقيقة في شكلها الاجتماعي، بل نجده معنياً بها في نطاق موقف الشاعر نفسه من هذا العالم، وما يثيره فيه يُزامنه بموقفه هو، عبر هذا الإصغاء.

وما يعتبره أفلاطون إلهاماً جاء من بنات زيوس/ربّات الفنون، ومنهنَّ ربَّة الشعر، أو المانثيا/الجنون الإلهي، ليس سوى قراءةٍ من الخارج لحالة النظم التي تحمل في طياتها إصغاءً للذات الشعرية العميقة للشاعر الذي تشكَّلت لديه حاسةُ المذاق لمرور الأشياء والكائنات في تزامنٍ مع موقفه الجزئي والكلي منها. فالشاعر في نصه يعبر عن موقفه وجودياً لا معرفياً.

ختاماً

يقترّب اللحنُ أو يبتعد، يهاجمني الإلهامُ أو يباغتني، ينتهز فرصةً تقلباتي المزاجية أو يستريحُ هناك على طاولةٍ منمَّقةٍ بالبرود والعبارات الممضوغة بلغة الملل والكآبة. سيظلُّ شرطُ التحرر بصفته تنافراً وتجاوزاً بين الفكاهة من العالم والرغبة فيه، هو أساسُ الإصغاء وتحقُّق الشعور الإبداعي الذي أتحدث عنه. وهذا الشرط ليس حاضراً ولا ممكناً عند جميع الناس، ولستُ أعلم ما يقف وراءه: أهو الجسد أم المكان أم كلاهما معاً.



عصام مطير

— ملف العدد · الإصغاء والطريفة

1. ,Dover Thrift Editions (Mineola , *Ode to the West Wind and Other Poems* Percy Bysshe Shelley, "Ode to the West Wind," in .1
.NY: Dover Publications, 1993), 35

2. إبراهيم زيدان، نوادر العُشاق (مؤسسة هنداوي، ٢٠١٢)، ١٨٣.

3. Elements in Ancient Philosophy (Cambridge), *Plato's Ion: Poetry, Expertise, and Inspiration* ,Franco V. Trivigno

لماذا نقرأ الأدب؟

نقاش · عليوي الذرعي · التصنيف: النقد والأدب · ١٦ أبريل ٢٠٢٦

سؤال يبدو بسيطًا، لكنه من الأسئلة الإشكالية التي لا تقبل الإجابات البسيطة، فكلُّ إجابةٍ نجتهد في إيجادها تفتح علينا سؤالًا جديدًا. وربما لهذا السبب يبقى سؤال «لماذا نقرأ الأدب» من أكثر الأسئلة حضورًا في حقول النقد الأدبي والفلسفة، دون أن تكتمل إجاباته.

هنا في «ركائز»، وقبل محاولتنا المتواضعة للإجابة عن هذا السؤال الإشكالي، نصطدم بسؤالٍ أعمق: ما هو الأدب أصلًا؟

حاول الفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر الإجابة عنه في كتابه الشهير «ما الأدب؟» الصادر عام ١٩٤٨، الذي يُعدُّ من أبرز كلاسيكيات النقد الأدبي في القرن العشرين. لكن سارتر لم يمنحنا تعريفًا جاهزًا بقدر ما أسس لنظرية الأدب الملتزم. فالكتاب حسب سارتر متورطٌ في قضايا عصره، متفاعلٌ معها، وكلماته ليست زخارفٍ لفظيةٍ وتراكيبٍ بلاغيةٍ، إنما أفعالٌ لها أثرٌ حقيقي في العالم. حتى صمَّتْ الكاتب عن قضايا زمنه اعتبره سارتر موقفًا متخاذلًا، وشكلاً خفيًا من أشكال الانحياز للأقوى.

لكن في نهاية كتابه «ما الأدب؟» نجد أن السؤال الذي عنون به الكتاب أثار العديد من الأسئلة الإشكالية، ونجد أنفسنا بعد كل محاولةٍ للإجابة عن سؤالٍ فرعي نعود لسؤال «ما الأدب؟» بمزيدٍ من الأسئلة الثقيلة، وحمولةٍ ضحلةٍ من الأجوبة أو محاولات الأجوبة غير المكتملة.

إذن هو سؤالٌ فلسفيٌّ إشكالي، لكن يمكن أن ننحو به منحىً أكثر تبسيطًا، ونجتهد أن يكون تبسيطًا غير مُخلٍ، وذلك باللجوء إلى تعريفٍ حيويٍّ وقريبٍ من روح قراءة الأدب، جاء على لسان الروائي المصري علاء الأسواني، الذي عرّف الأدب بأنه «حياةٌ على الورق تشبه حياتنا اليومية، لكنها أكثر دلالةً وعمقًا وجمالًا». وبهذا التعريف يختصر في جوهره أربعة شروطٍ لا يقوم الأدب الحيُّ بدونها: الحياة، والدلالة، والعمق، والجمال.

فالعمل الأدبي الحيُّ هو ذلك العمل الذي تزول به المسافة بين الواقع والخيال، فنكاد نُصدِّقه أكثر من الواقع، وفي كثيرٍ من الأحيان هو أصدق من الواقع، فالقارئ يَنكر أن الأحداث والمشاهد خيالية، فيتفاعل مع شخصياته كما لو أنهم أناسٌ يعرفهم في حياته. وهذا ما جعل ناشرًا بحجم Giangiacomo Feltrinelli لا يميِّز إلا بين نوعين من الروايات: رواياتٍ حيَّةٍ ورواياتٍ ميتة.

أما الدلالة فتعني أن تحمل كلُّ حادثةٍ وكلُّ موقفٍ معنىً يكشف خبايا الشخصية أو جروحها العميقة. وهذا العمق سيترك بصمةً راسخةً في ذاكرة القارئ، تمامًا كما تفعل المنعطفات الكبرى في حياتنا الحقيقية من زواجٍ وفراقٍ وخسارةٍ وفرحٍ.

وحين تجتمع هذه العناصر الثلاثة، يتحقق الجمال الفني؛ ذلك الجمال الذي قد يكون دمعًا على شخصية كالحونزي «أيونا» في قصة «وحشة» لتشخوف، أو توترًا يجعلك تتسارع في تقليب الصفحات خوفًا على بطلٍ لا تعرفه.

وهنا تتضح الإجابة الحقيقية على سؤال «لماذا نقرأ الأدب»: نقرأه لخصائصه ذاتها لا لشيء سواها. نقرأه لنعيش حيواتٍ متعددة لا تتيحها لنا حياةٌ واحدة، كما يقول عباس محمود العقاد. نقرأه لعمق الشخصيات ودلالة قراراتها وجمال اللحظات التي تصطادها الأقلام الموهوبة بين عبثية الحياة. أما ما يقال عن فوائد قراءة الأدب من تنميةٍ للتعاطف الإنساني وفهمٍ للنفس وتهذيبٍ للشخصية، فذلك ثمارٌ تَبَعِيَّةٌ لا غايةً أساسية، وهي ما يفرِّق بين خصائص الأدب ووظائفه غير المباشرة في حياتنا.

نقرأ الأدب لأنه ببساطة أدب، وهذا وحده يكفي.



عليوي الذرعي

— نقد أدبي · من المنتديات

سيميائية تحليلية لقصيدة (ما لم يحظ به الهدهد) — للشاعر محمد أبو الرجال

قراءة نقدية · د. محمد شاهين · التصنيف: النقد والأدب · ٢٨ نوفمبر ٢٠٢٥

(ما لم يحظ به الهدهد) إحدى القصائد الفصيحة الفائزة بالنشر ضمن جائزة المتنبي الأدبية في موسم ٢٠٢٥م، وهي نص شعري قائم على التناص القرآني، والبناء الرمزي، والتشكيل الدرامي ذي البعد الإنساني. وقد رأيت أن أوضّح الجانب السيميائي في تفكيك العلامات الكبرى بالقصيدة: (الأرض، الماء، الطفل، القربان، الصوت).

وبإعمال المنهج الأسلوبي في تحليل البنية اللغوية والإيقاعية، والمنهج الفني في تقويم الصورة الشعرية والرؤية الفكرية، والمنهج الرمزي في استقراء البعد الأسطوري للصورة؛ فالنص يشكّل نموذجًا للشعر الرمزي الحديث الذي يمزج الأسطورة بالواقع، ويعيد إنتاج المأساة الإنسانية بلغة عالية الكثافة والدلالة، فيتأسس لفكرة نقد الذاكرة الزائفة، ومساءلة البطولة المصنوعة، مع إبراز الضحية بوصفها صانعة المجد الحقيقي للآخرين. وبذلك تنتمي القصيدة إلى الشعر الإنساني الاحتجاجي ذي البعد الوجودي الرمزي الذي لا يعتمد على المباشرة، بل على الإيحاء والتكثيف والتراكب الدلالي.

العنوان بوصفه عتبةً سيميائيةً للنص

يمثل عنوان القصيدة (ما لم يحظ به الهدهد) إحالةً مباشرةً إلى الخطاب القرآني في قصة الهدهد وسيدنا سليمان — عليه السلام — وهو تناصٌ يُنشئ من البداية أفقًا دلاليًا قائمًا على: مفهوم المعرفة الناقصة في مقابل الحقيقة الغائبة؛ ومفهوم السلطة المعرفية التي يمثلها الهدهد بوصفه ناقلاً للخبر؛ وفكرة المسكوت عنه؛ إذ إن ما لم يحظ به هو جوهر المأساة الإنسانية. وبذلك يتحول العنوان من مجرد تسمية إلى بؤرة دلالية كبرى تُثير مسار القراءة، وتوجّه تأويل النص.

البنية السيميائية الكبرى في القصيدة

١. سيمياء الماء والطوفان: يستدعي الشاعر شخصية سيدنا (نوح) بوصفه رمزًا للخلاص الجمعي، فنراه يبدأ قصيدته بنداء يدعو إلى الخلاص من الأزمة والمأساة والوصول إلى برّ الأمان: «شُدُّ الوكاء، فأربها يا نوح». والماء هنا يتجاوز دلالاته الطبيعية إلى دلالاتٍ أخرى أعلى: الماء أداة تطهير؛ الماء عقابٌ تاريخي؛ الماء حدٌّ فاصلٌ بين عالمين. لكن المفارقة الدلالية تنقلب لاحقًا حين يغدو الماء باعًا على الفناء، فنجد الشاعر يقول بكلّ وضوح: «أوحى لك الماء: اتركوه، وروحوا»؛ وهنا يتحول الماء سيميائيًا من رمز الحياة، إلى وسيطٍ للموت.

٢. سيمياء الأرض: تتجلى الأرض في القصيدة بوصفها: ملاذًا للتائهين («الأرض عشُّ التائهين»); ومذبحًا للقربان («قربان هذه الأرض يا أمي أنا»). فتغدو الأرض هنا علامةً مزدوجةً تجمع بين المتناقضين: (الأمومة والذبح، الحماية والموت).

٣. **سيمياء الطفل:** الطفل في النص ليس فردًا بعينه، بل علامة للبراءة المطلقة، وهو يُلقى للمصير المجهول، فيتحول إلى رمز للإنسان المقهور منذ الميلاد، بما يحيله إلى صورة كونيّة للضحية.

البنية الرمزية والتحويلات الدلالية

القصيدة رمزية من الطبقة الأولى، قامت على مثلث رمزي:

(رمز نوح): للمنقذ المستدعى في زمن العجز، وهو نداء يتضمن اليأس قبل الرجاء.

(رمز هابيل): «في آدمي.. هابيل يشقى وحده»، فهذه الصيغة تحيل إلى استمرارية منطق القتل الأول؛ حيث تتحول الأسطورة إلى بنية تاريخية متكررة، لا حادثة منتهية.

(رمز القمح والسنابل): فالقمح في القصيدة يرمز إلى ثلاثية الوجود والتواجد والاستمرارية: (الحياة/ القوت/ البركة)، غير أنه يُقدّم بصيغة بكائية، فقد رآها أبو الرجال استعارة: «تبكي السنابل»؛ فتتحول معه الطبيعة من حقل نمو إلى حقل فجيعية ومصاب، وتغدو السنابل شواهد قبور رمزية يُكثّر حولها الدموع.

التحليل الأسلوبي

شحن أبو الرجال قصيدته الرمزية بمفارقات أسلوبية وتراكيب انفعالية مكثفة، اشتملت على ثلاثية كعادته في التناول:

الإنشاء والخطاب المباشر: تعتمد القصيدة بكتافة على أسلوب النداء والخطاب، فنجد الشاعر يكرّر: (يا نوح)، (يا أمي)، (لا تسألني). وهي صيغ تُنشئ توترًا حواريًا دائمًا، وتمنح النص طابع الاعتراف والاحتجاج.

المفارقة الأسلوبية: فكيف يكون المدح لغيره وله في آن واحد، هذا الذي قرره الشاعر: «مدحوا سواك... أظننت حقا أنك الممدوح؟» فالبنية تقوم على السخرية المضمرة، وكشف التباين بين: (الصورة الزائفة، والحقيقة المنسية).

التراكيب الانفعالية المكثفة: ترد في النص تراكيب مكثفة المعاني على لسان الشاعر، من قبيل: «وجع الكمان»، «ذكرى ملفقة»، «صوتها مبوح». وهي تراكيب قائمة على شحن اللفظة بطاقة انفعالية عالية، تتجاوز معناها المعجمي إلى دلالة نفسية وفكرية.

التحليل اللغوي والدلالي

اعتمد أبو الرجال لغويًا على حقول معجمية ثابتة للدلالة على الألم والتحسر والغربة والرجوع للأصل، مع محاورة الزمن. وتتوزع ألفاظ القصيدة في حقول دلالية كبرى أبرزها: حقل الألم (وجع/ يئن/ مذبح/ جروح)؛ حقل الأرض (قمح/ سنابل/ فلاح/ صفصافة)؛ حقل الغربة (نوح/ هجرة/ غربة/ جنوح). ويؤدي هذا التمازج إلى تكوين شبكة دلالية بارزة تدور حول فكرة القهر والافتلاع.

أمّا الزمن الشعري فيمتزج في النص الزمن الماضي بالحاضر، مما يُنتج إحساسًا بديمومة المأساة، وانتفاء الحدود بين التاريخ والحاضر.

التشكيل الفني والبنائي

قامت القصيدة على التكامل الشعري الشعوري مع بناءٍ دراميٍّ محكم الأجزاء، على نسقين:

الصورة الشعرية الكلية: فالقصيدة ليست مجموعة صورٍ مفردة، بل لوحةً دراميةً كونيةً تتداخل فيها: (الأسطورة مع الرمز)، و(الواقع الاجتماعي مع الوجدان الفردي).

البناء الدرامي: يمكننا تقسيم القصيدة بنائيًا إلى ثلاثة أقسامٍ أساسية: مطلعٌ مأسوي (النداء لنوح والنزوح)؛ وسطٌ احتجاجي (فضح المدح الزائف والحنين الملقق)؛ خاتمةٌ تراجميةٌ فلسفية (القربان وبناء الصروح على المجاز).



د. محمد شاهين

الناقد الأدبي ومؤسس جائزة المتنبي الأدبية — جدة، ٢٧ نوفمبر ٢٠٢٥

مرضي لا يعرفه غيري

محمد البديوي · ٢ يونيو ٢٠٢٣



الرسمه الملحقه للفنان ديرموت برينان — Dermot Brennan.

رقصه ظلي لا يعرفها إاي

فلماذا في منتصف الليل

أغيرُ تسريحة شعري؟

أضع العدسات

وأخرج في منتصف السقف

وأفتح نافذة لأطل على عينيك

وأصرخ

مرضي.. أعرفه

يعرفني

نتقاسمُ بعض الأشياء المشتركة:

نفس الفرشة

والساعة

والهاتف

والنظارة

أحياناً لا يبصرني

يعطيني سبباً

لأفوت بعض الصلوات

ويعطيني وقتاً

وفتاةً

نرقص في منتصف الليل

ونغلي

أحياناً يقترض قميصي

يمسك كف فتاتي

يمنحها الذروة ثم يبص ويغمز

أحياناً.. سيدس نقوداً في جيبتي

أو كتباً — فوق سريري — لن أقرأها

ويمزق كفناً فوق جيبتي

مرضي أعمى مما أتخيل

يسمع عني ما يغضبني فيغض الطرف

ويبكي

يسمع ما يرجوه فيغضب

سوف يقرر أن يغضبني

مرضي فنان

يعرف كيف يوزع في جسدي لعنته

كيف يذوب وكيف يغيب

أحياناً يقترضُ ذراعي

يمنحُها شكلَ السيفِ ويقتلني

أحياناً يشربُ نخبَ وفاتي

أو سيدمّرُ ما يقلقني

مرضي مجنونٌ لا أعرفهُ

لا يعرفُني

مرضي أفقهُ مئِي

يفتي بجوازِ عبادتِهِ، أو أن يحتلّ ملامحَ جسدي المنهكِ دونَ جزاء..

مثلاً يملأ شعري بالخصلاتِ الحمراءِ وكفّي بالوردِ وقلبي بنياشينِ الحريةِ

مرضي غيرُ سويّ

لا أتحمّلهُ.. لا يتحمّلني.. لن يفلتني...



محمد البديوي

مصري — مقيم بواشنطن دي سي · قصيدة شعر تفعيلة على البحر المتدارك

ماذا دهاك؟

عصام مطير · ١٢ أكتوبر ٢٠٢٥



«وأنت إلى الذكريات خُطاك..»

كأنَّك حين ارتديتِ الرحيلَ، حملتِ المدائنَ في مقلتيك

قبورًا قبورًا نظرنا إليك

وأفئدةً من نداءِ غريقٍ

»

نظرنا

وأموأجُ غيبك فوق السحابِ، وظلُّ على الشمسِ، أغوى المسافةً من حاجبيك

ونحنُ لديك.. ولسنا لديك..

يطوفُ بنا سامرُ الحيِّ رقصًا

على قهقهاتِ الردى، وابتسامِ الرمادِ الرذيلِ،

وقد أعلنَ المسرحُ السرمدى

بأنَّ الستارةَ قد أُسدلتِ،

وأنتَ للذكرياتِ مضيئٌ

وجسر المعاني تحطم طلسمه طلسمه..

على هامش الصفحة القاتمة

»

نظرنا، ولا شيء يزهو سواك

هنا أو هناك..

نكر ما كان، نحمي الصدى،

ونحفظ كل كتاب يغذي خيالك، كي نُغري الصوت، أو نستريح، وما زال فينا، يلملم، يصلح، لكننا..

على مذبح الحرف باللحظة الحالمة،

قبوراً قبوراً نظرنا،

وأنت إلى الذكريات خطاك.

أيا بيرق الحبر ماذا دهائك، وللسطر سيف على الخاتمة؟

»

إليك إليك هتاف الموانئ،

خوفاً

على البحر أن يغرقا..

وأن تترك الريح

عهد الشراع وتمضي بغيرها

مطلقاً..

ونحن على صهوة الغيب صمت

يؤججه منطقاً منطقاً..

وأسئلة هائمة

ولوعة وادٍ سحيق..

»

كأنك حين ارتديت الرحيل

أردت الحقيقة في مُقلتيًا

أثرت الرّبابة ضدّ الرعاة وأوقدت ذئبًا على مسمعيًا..

فألف من الناس بين الضلوع وألف من الموت في ساعديًا..

أناي تشطت بنحن وما كان حولي بفيًا..

وعطر من اليزفون على شاطئ الشعر يبكي عليك

وحيدًا وحيدًا

وبيكي عليًا..

وللسطر نقطته الظالمة..

بزاوية قائمة..

ولا شيء نعني لطير طليق.

»

أيا ظلمة اللغز في مهجتي

ويا شعلة الدهشة المنتقاه

»

طلبت بـ«أوفيد» أن نلتقي

فأنشدت «فرجيل» شعر الرعاة

»

وأطلقت أسئلة في الدجى

تهيم وأخرى تروم النجاة

»

فما دفتّر النار غير السرى

وما حبره غير سر الحياة

»

كأنك حين ارتديت النوى

أخذت اللهب إلى منتهاه

»

رماداً يقهقه في مُقلتي

وقافيةً في مديح الوفاة

❖

عصام مطير

قصيدة ممزوجة الشكل تفعيلة وعمودية، على البحر المتقارب

أصابعٌ وحساب

أفراج · ٢٢ مارس ٢٠٢٦



«قسمة الحياة مطولة، والحساب فيها ضربٌ من الجنون».

لم يعد يهمني عددُ التفاحات المتبقية في السلّة، ولا أن أبدوَ خارقًا حين أحلُّ مسألةً رياضيةً مكتوفَ اليدين. اخرجني أيتها الأصابعُ من رأسي وساعديني في حمل الأكياس. حرّيتُ بي أن أقول بأن المسائلَ الرياضية التي تشغل فكري في الوقت الراهن تتطلّب يدًا تصفّع وتقاتل، يدًا أمينةً تحتاج صاحبها، يدًا أنظر إليها لأراجع موقفي من الأرقام قبل أن أنظرَ إلى غيري لأراجع موقفهم منّي، يدًا تزن الصفر وتمسّه كما لو تقبضُ عمري، يدًا أمسّها لأعرف أنني وجّهلي حقيقة.

اخرجني أيتها الأصابعُ من رأسي وهاتي ماءً من البرّاد ريثما أنتهي من قبولتي: محاولة الاستراحة الأخيرة هذا المساء.

طوال الليل كنتُ ألبأ للفلسفة كي تبرّر لي الأرقامَ دون طائل. «كانط» يشرح لي لماذا يُفضّل «الهندسة» منهجًا لشعره، و«ماركس» يطمئنني بأنّ تساقط شعري لا علاقة له بالتفكير.

تركنتني أيتها الأصابعُ أرعى تصفيرَ مسائل حاسمة، وقررت أن تمسّدي الذكريات. أشياء تركتها لعشرات الأسباب وتركنتني لمئاتٍ غيرها، أسبابٌ أعجز عن حصرها باستخدامك وتعجزين عن تركها.

أحيانًا أتمنى لو استطعتُ الدخول إليك لأقيس السكر في دمك كي أعرف لماذا العجزُ في التخلي عن المرّ؟

أعلنتُ تقاعدي المبكّر أيتها الأصابع. كُفّي عن اشتعال الأضواء واخرجني لثوقري عليّ حمل رأسي في الصدمات بينما أحضن نفسي. لا تخدعيني بوهم الجمع ووهم الطرح، قسمة الحياة مطولةٌ والحساب فيها ضربٌ من الجنون.



أفراج

عُرى الصدى..

أحمد الصوافي · ١٤ فبراير ٢٠٢٦



«فهوى الهوى اليتيم.. في عرى الصدى، كالطعنات.»

تتسعُ فُصولُ الروايةِ وتنهارُ، وكيف تسمو، وجدائلُ الفراقِ تنمو؟ فتتنزحُ حروفي عن العطاء، وتتنسّمُ باقةَ الكلماتِ على أرففِ الشِّفاهِ، لتتداعى بُنى البَسَماتِ.

غداً سيأتي... ويذهلني فجُّ الوُشاةِ، والحَزايا شَبَدتْ بنواحِ الشِّقاءِ.

هناك... انصدعَ صمامُ الصمتِ بالصراخِ، وانفلتَ عقالُ الصبرِ باشتهاءِ.

جاءَ يُبشِّرُنِي، ويُرهِقُ عواطفي، يستأجرُنِي لسحابِ الحُزنِ، فيؤجِّرُنِي! والرَّجاءُ كالصدأِ الجامحِ يمرِّقُنِي،

فهوى الهوى اليتيم... في عرى الصدى، كالطعناتِ.



أحمد الصوافي

الدائرة المهاجرة

قراءة في قصيدة لميعة عباس عمارة

عصام مطير · ٢٣ يوليو ٢٠٢٤



«وحيدي أتحمال في أفقي يشعلهُ المغرب والرعب».

الشعرُ مذكرةُ الشاعر، إنه تاريخه الشخصي/الذاتي قبل أن يكون مادةً أدبيةً وصفةً ثقافيةً لمجتمعٍ وعصر. وحينما ننزع النصَّ من حيوية صاحبه ونجعله في إطار التركيب والبنية فحسب، سنفعل ما يفعله أهل التشريح بجثة هامة: سنعرف تفاصيل الأعضاء والأنسجة، مواضعها وعلاقاتها، لكننا لن نعرف الروح أو الأصحَّ الحياة.

فالحياة مزيجٌ بين الإحساس (بالمادة) والعقل (بالانطباع ومقاومته) والروح (بالحقيقة التي تظهر وتغيب، وتخرق الصورة وتدافع عنها). والمرء ينال (الإحساس) الأكثر أولاً، و(العقل) الأقل ثانياً، و(الروح) بندرةً أخيراً، لأن الروحيَّ له وعيٌ خاصٌ واشتراطاتٌ أعظم، وأدنى مظاهره الشعر والفنون. لكننا حتى حين نقول الروح لا نتعالى عن الطبيعة، بل نحسن إلى أنفسنا في استعمالها على غير ما هي عليه للتعبير عنَّا، وإن ارتباطنا بها هو مصدر الشعر. والإنسان تجربةً في خضمِّ العالم، وهو بهذا قبل النص. ومن يريد الشعرَ بلا واقعةٍ يعيها لن ينال سوى تكرار غيره، ومن يودُّ الرواية بلا فكرٍ يجري في حياته فلن يكون سوى نسخةٍ رديئةٍ من كافكا أو دوستوفسكي. ولا يمكن للمكتبة أن تصنع موهبة، إنما هي إضافاتٌ في العمل التأملي والتصارعي لنقدها أو القفز عليها بتوظيف المعرفة ومكتسبات اللغة عبر (تجربتك).

وأعود لأقول بالنسبة للنص لكي نمحه حياته التي تستحق، ولنرفعه لمستوى الوعي الذي هو فوق مستوى اللغة، يجدر بنا الانتباه للحركة الذهنية التي يحدثها فينا نحن القراء والمستمعين، مع زيادة التصور بفاعلية الشاعر وحياته وموقفه من الحدث/التجربة التي يحكيها لنا، وملاحظتنا لأساليبه التي تخصه والمشاركات بيننا.

إنَّ من الأمثلة الرائعة على ذلك وفي إبراز شاعرية الشاعرة البديعة لميعة عباس عمارة أيضًا، قصيدتها: **الهجرة الدائرة**. حيث يبدأ النص في سرديته من خلال ما يتيح لنا الشعر الحر (شعر التفعيلة) الذي قدّم إمكانيات جديدة للشعراء بجعل الوزن بين أيديهم؛ أن تطيل وتنقص مدى الوزن/النظم/الغناء الذي تبني به نصك ومعانيك. وهي مسؤولية وتحتاج مهارات أكبر من الوزن الثابت بالشعر العمودي الذي يسهل عليك «اعتیاد مداه» من النظم. فالشعر العربي قفز قفزة كبرى من خلال هذا التطور، وقد قيل إن الشعر وعى ذاته بالعهد الرومنسي، إذ كان شعرًا بالعصور التقليدية لكنه لم يكن واعيًا بها. ويُقصد بذلك ارتقاء الشعر مستويات دلالية متقدمة بالتعبير عن الذات والحرية والخيال. وهذه الفكرة السائدة بالغرب لها ما يؤيدها عند العرب (بعيدًا عن ذوق سلفية اللغة). وها نحن نرى الآن كيف تقودنا لميعة على «البحر الخبب» لنصغي لقصتها، ومشاعرها:

بين صخور الزعترِ في ظاهر (صور)..

سألتُ غريبًا: أين طريقُ قوافلِ (تبنين).. يكلّفني عشقُ فتى منها، جهدَ السيرِ

أوشكتُ أقولُ

أرأيتِ السروَةَ تلكَ،

حبيبي يلبسُ كلَّ شموخِ السروِ

وأنا قاصدةٌ دارَ حبيبي!

الحركة الذهنية بالنص كانت ظاهريًا قصصيةً وبسياقٍ غير متشعب، لكن شاعرية النص بعمقه في كون السؤال الذي سألته لغريب، كانت قفلةً الفقرة، تعكسه ليكون الغريب ضمنيًا هو من سألتها: (إلى أين ذاهبة؟) (لماذا ذاهبة؟) (لمن ذاهبة؟) لتجييبه: «وأنا قاصدةٌ دار حبيبي!». وبهذا فالغريب الذي سألته كان أيضًا هو من مثلّ القارئ، لتشرح لنا من خلاله عن سبب رحلتها.

«أوشكتُ أقولُ» هي ذاتها «فقلتُ له»، لكنها قالت لنا نحن ولم تخبره. إنها براعة السرد هنا، فالغريب الذي بالنص لا يعلم، ونحن الغرباء خارج النص علمنا. وقد نالت هذه الفقرة الشعرية من قصيدتها طريقةً مدهشةً في شعورنا بغرامها (للآن)، فالحبُّ هو من دفعها للسفر، ومغامرة السؤال. ثم عبر (أوشكتُ أقول)، وهي قد قالتها لنا لا للغريب كما أسلفت، دفعتنا للشعور ضمنيًا بأن الغريب قد سألتها (إلى أين ذاهبة هناك ولمن) في المشهد. وفي هذا المضمار الذي يكون فيه ما هو ضمنيًا مستشفًا أو محتملًا، تبرز شاعرية المعنى الخفي، ويتدفق الشعرُ وعيًا به من خلاله بالإضافة للوزن والألفاظ والجمل.

تلك الفقرة من نصها اتخذت أسلوب المجهر الذي نحرك مفتاحه لتظهر صورة الشريحة واضحة. فالذي جاء بالنص بدايةً كان مقدمةً لمشهدٍ غير واضح، وقد تحركت الشاعرة بالنص لإيضاح المشهد، بكونها هي محور النص وليس الغريب. إنه أسلوب الانتقال من الغموض إلى الوضوح. أنظر للشريحة وهي ليست واضحةً لعيني، ثم أُغَيِّرْ بؤرة التركيز وأعدّلها لأرى الشريحة جيدًا، كما يحدث بالمعمل. وهذا الانتقال شكّل انعطافًا بين ما نظنّه حديثًا عن الغريب إلى الحديث عنها، وكما دومًا أقول الشعر في المنعطفات، أحدثت الشاعرة شاعريةً جميلة.

ثم تكمل الشاعرة على لسان الغريب:

سيرى وبساتين الليمون،
سيهديك شذى القَدَّاحِ وزهر اللوزِ
فإذا صرتِ بساحةِ صورِ
سترين التاجرَ والزائرَ والعابرَ والجوَّالَ
يهدون خطاكِ إلى تبينِ
إن ظلَّ بها من تبغينِ

أجابها الغريب (سيرى وبساتين الليمون..)، أصبحت بذلك الشاعرة هي الغريبة، فها هو الغريب بالنسبة لها (ولنا أيضًا) يصبح ابنَ المكان، وهو الذي يصف لها التفاصيل المكانية، ويبيد رأيه بالناس ويثير سؤالاً عن إمكانية بقاء من تسعى إليه. وهذا القول يمهد للمشهد التالي ومسألة الهجرة والبقاء (إن ظلَّ بها من تبغين).

في الدرب الموحش بين الهجرة والإصرار

شاطئُ صورِ
تمدَّد عملاقًا أسطوريًّا
أهملهُ التاريخُ،
رمتهُ الأمواجُ على الرملِ جُفَاءَ
وأنا أمشي وحدي ضدَّ التيارِ..
أرقُبُ زحفَ الغيمِ الأسودِ
تدفعُهُ الرياحُ الخرقاءُ

نلاحظ كيف خرجت الشاعرة من المشهد لتدفع بشاطئ صور نحونا، بإخبارنا عنه، ومنحه الوجود الذي يستحقه، ذلك الوجود الذي أهمله التاريخ. وبذكرها إهمال التاريخ نشأ اهتمام الشعر الخاص بالمكان، فها هي بشعرها تذكره. وهذا الصراع بين التاريخ والشعر هو صراع قديم، فالشعر أوفر فلسفةً من التاريخ كما يقول أرسطو: «كان الشعر أقرب إلى الفلسفة وأسمى مرتبةً من التاريخ، لأن الشعر أميل إلى قول الكليات، على حين أن التاريخ أميل إلى قول الجزئيات».

وهذا الكلي عند أرسطو هو العملاق الأسطوري؛ ذلك الشعور بمعنى ضخمٍ مرميٍّ جفاءً على الرمل، فقد أشار الشعر هنا للمشهد الكلي، أما الأحداث الجزئية فهي مهمة التاريخ في ذكرها. وشاعرتنا قدّمت لنا هذا الخلل بتاريخٍ أهمل كلَّ هذا المعنى، الذي أبصره الشعر وحده. وقد نستشف أيضًا من قولها (أهمله التاريخ) أي لم ينتبه له جموع الناس بما فيه من جمالي وحياتي توحى بالأساطير التليدة، وهذا رونق شعري.

ثم أعادتنا إليها (وأنا أمشي ضد التيار)، وهي ترقب الرحيل ومقاومته (زحف الغيم الأسود، تدفعه الريح الخرقاء، في الدرب الموحش بين هجرة وإصرار).

وحدي أتحمّل في أفق يشعلهُ المغربُ والرعبُ
أيا ولدي الضائع في عَتَمِ الغيمِ وعطرِ الليمونِ
من لي بقميصك يهديني؟
إني أتقطّع حبًّا كي ألمَسَ شعركَ، أو أبكي بين يديك.

وقولها «وحدي» هو قول شعري تامّ عند الشعراء، فالقصيدة إبداع فردي، والشاعر حين النظم هو وحده. وبذلك فالشعراء خبراء بشعور الوحدة والتبرم منه أو التفاخر فيه شعريًا. (وحدي أتحمّل في أفق يشعله المغرب والرعب). نلاحظ هذه الإزاحة بالمفارقة، يشعله — المغرب، وقولها الرعب نفى السعة والجمال من معنى (الأفق). ثم نداء البعيد (أيا) (ولدي).

إنّ التغيير الكبير الذي وضعته الشاعرة بنصها هو الانزياح في قولها (ولدي)، فبعد أن كان تصورنا عن معشوق غرام، فإذا بنا أمام أمومة طاغية باتجاه ولدها. مما يدفع للتساؤل إن كان فعلاً المقصود ولدها أم هو طغيان الحب ووصوله للأمومة، لكننا سنندفع نحو تصور الأم وابنها. ويا له من تحوّل بالنص.

الطيرُ تهاجرُ
واللوزُ يهاجرُ
والشمسُ تهاجرُ
إلا ولدي
حرفٌ أبيضٌ في اللوحِ الأسودِ، في مدرسة القرية
ونساءٌ بثيابٍ سودٍ
يتماسكنَ بوجه الدبابات

وقولها (إلا ولدي) يفرض علينا شعور الأمومة الزاهي والمؤمن بالبقاء، مقابل الهجرة. وبهذا تضرب لنا الشاعرة تحولاتٍ بالنص تحكي لنا مشاعر الوطن، والهجرة، والأمومة، والحبّ بقصصية شعرية جميلة ومدهشة، حتى في توظيفها اللون وإقامة مشهد بين الأمل واليأس.

وبتفصيل أكبر: قولها «إلا ولدي» جاء كرمزٍ لثبات الأرض وتحدي الهجرة، في مشهد يقارن بين الطبيعة المتحولة والإنسان المتجدّر. تصف الشاعرة هجرة كل ما حولها، لتقول: «الطيرُ تهاجرُ واللوزُ يهاجرُ والشمسُ تهاجرُ إلا ولدي». هذا الاستثناء القاطع يفرض على النص شعورًا زاهيًا بالأمومة التي تؤمن إيمانًا مطلقًا بالبقاء وترفض الرحيل، جاعلةً من الابن الوتد الذي يثبّت الأرض ويمتنع عن التخلي عنها. إنه الحبُّ بأعلى مستوياته والوثوق الكامل بالصمود أمام تحولات الأقدار وطبيعة الكون.

لننظر الآن بمزيد من التأمل أيضًا كيف وُظفت الشاعرة اللونّ دون اتجاهٍ عنصري في توظيفه، فالغيم الأسود الذي ذكرته بالنص كان نقلًا بصريًا للخطر. لكنّ التوظيف الشعري الأكبر للون كان حديثها عن ولدها حين قالت: «إلا ولدي / حرفٌ أبيضٌ في اللوح الأسود، في مدرسة القرية / ونساءٌ بثيابٍ سودٍ / يتماسكنَ بوجه الدبابات». فولدها الذي يرمز للحب الكامل حرفٌ أبيضٌ على لوحٍ أسود، ثم هو صمودٌ أمام المخاطر بقولها «نساءٌ بثيابٍ سود». وهذا التوظيف المعتاد للألوان منح المشهدَ تداخلًا بين الأبيض المرتبط بالبراءة والأسود الذي جعلته الشاعرة رمزًا للصمود.

إنّ مثل هذه التكوينات الشعرية بالنصوص، موهبةٌ في نضوجها كان للغربة والسفر والعذاب والتقلبات مع التركيب النفسي والثقافي لـ لميعة عباس دورّ في بروزه. فهذا ليس نسقًا شعريًا للعصر، بل هو تكوينٌ خاصٌ ممتدٌ من أرواحٍ نادرةٍ ومختارة. ولا تعاليمَ هنا سوى أن تعوا مدى المعجزة الشعرية وإمكاناتها.



عصام مطير

— قراءة نقدية · ركائز

1. ديوان: أنا بدوي دمي، قصيدة الهجرة الدائرة، ص ٦٢-٦٣.
2. فن الشعر، أرسطوطاليس، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣م.
3. مسائل الفن المعاصرة، جان ماريو جويو، ترجمة د. سامي الدروبي، دار اليقظة، دمشق، ط٢، ١٩٦٥م، ص ١٢٨.



إنَّ الشَّعَرَ فَعَلَ إِصْفَاءً مَزْدُوجًا:
إِصْفَاءُ الذَّاتِ إِلَى ذَاتِهَا وَإِلَى الْعَالَمِ فِي آنٍ،
عَبْرَ تَوَثُّرٍ جَدَلِيٍّ بَيْنَ التَّحَرُّرِ مِنَ الْعَالَمِ وَالتَّمَسُّكِ بِهِ.

— من ملف العدد · الإصغاء والطربية

رِكَائِزُ

منصّة إبداعية · شاركنا لحظة الإبداع