ظاهرة الرفض في شعر فوزي كريم في النقد الثقافي

م.م. براء عبد الحسين مكلف
كلية التربية–جامعة ميسان

الكلمات المفتاحية: فوزي كريم، الشعر العراقي ، الرفض

الملخص:

تعدّ ظاهرة الرفض في شعر فوزي كريم (1945-2019)، الشاعر والكاتب والرسام العراقي الذي عاش في المنفى بلندن، موضوعًا محوريًا يُحلّل بعمق من خلال النقد الثقافي. يُمثّل عمله "فلسفة رفض" عميقة ترفض النماذج السياسية والثقافية السائدة في المجتمع العربي، بما في ذلك المطالب الأيديولوجية المفروضة على المثقفين، وتمجيد الوطن، والامتثال للتقاليد الشعرية.أستطيع القول إن فوزي كريم من الشعراء القلائل الذين كرسوا أنفسهم لمشروعهم الشعري بإصرار لا يلين. ففي خضم صخب الستينيات، كان شعره ملاذًا لنفسه الخائفة والمتشككة والهشة. ورغم أنه كان من شعراء الستينيات، و لم يعتبر يومًا واحدًا منهم. عندما ارتبط اسمه بالبيان الشعري لمجموعة من شعراء ذلك الجيل، كان ذلك مفاجأة للجميع، لأن فوزي كريم لم يكن ينتمي إلى أي أيديولوجية سياسية، ولم يُدلِ بتصريحات رنانة، وكان بعيدًا كل البعد عن دوامة الجدل. لقد كان شاعرًا بكل ما تحمله الكلمة من معنى، وقيمته تكمن في الشعر نفسه، لكنه عبر عن رفضه للواقع السياسي والأجتماعي بطريقة خفية .

مشكلة البحث:

تنشأ مشكلة البحث من محاولة استكشاف مظاهر ظاهرة الرفض في شعر فوزي كريم، باعتبارها موقفًا ثقافيًا وفكريًا يتجاوز البُعد الجمالي للنص الشعري ليُشكك في البنى الثقافية والاجتماعية والسياسية المحيطة بالشاعر. يتضمن شعره احتجاجات ضمنية أو صريحة ضد الواقع العربي المعاصر وما يصاحبه من اغتراب وتفتت حضاري وتوتر بين الذات والواقع. لذا، تكمن مشكلة البحث في تحليل كيفية تشكّل خطاب الرفض في شعره، وما هي الآليات الثقافية والدلالية التي يستخدمها الشاعر للتعبير

عنه ضمن البنية الشعرية، وذلك وفقًا لمناهج النقد الثقافي التي تُركز على كشف الأنماط الضمنية في الخطاب الأدبي.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى تعريف ظاهرة الرفض في شعر فوزي كريم من منظور النقد الثقافي، كاشفًا عن الأنماط الثقافية الكامنة في قصائده، ومبينًا كيف يتحول الرفض إلى خطاب شعري يعكس رؤية الشاعر للعالم والواقع العربي. كما يسعى البحث إلى تسليط الضوء على الشخصيات البارزة التي ألهمت الشاعر، والسياق الثقافي المهم الذي عُرف فيه، وتوضيح دور اللغة والصور الشعرية في التعبير عن مواقف الرفض والاغتراب والاحتجاج في شعره.

منهج البحث:

يتبنى هذا البحث المنهج الثقافي كإطار نظري أساسي لدراسة النصوص الشعرية. ويسعى هذا المنهج إلى الكشف عن الأنماط الثقافية الضمنية المتأصلة في الخطاب الأدبي، وتحليل العلاقة بين النص الشعري والسياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي أنتجته. ومن خلال هذا المنهج، يمكن تتبع تجليات خطاب الرفض في شعر فوزي كريم، باعتباره تعبيرًا عن موقف فكري وثقافي تجاه الواقع.

كما يستخدم البحث المنهج التحليلي النصي لتحليل نماذج شعرية مختارة من مجموعات الشاعر. ويتضمن ذلك تفكيك البنية اللغوية، والصور الشعرية، والرموز، والدلالات التي تعبر عن مواقف الرفض والاحتجاج والاغتراب. ويهدف هذا التحليل إلى توضيح كيفية تشكل خطاب الرفض ضمن البنية الشعرية، والكشف عن الآليات الفنية التي وظفها الشاعر في صياغة هذا الخطاب.

علاوة على ذلك، يستخدم البحث المنهج الوصفي لتحديد مظاهر الرفض في النصوص الشعرية، وتصنيفها وفقًا لأنماطها الثقافية والفكرية، كرفض الواقع السياسي أو الاجتماعي أو الحضاري، ثم تحليلها في ضوء مبادئ النقد الثقافي.

وبذلك، تتكامل هذه المناهج في قراءة شعر فوزي كريم قراءةً ثقافية وتحليلية تكشف عن البُعد الدلالي العميق لظاهرة الرفض في تجربته الشعرية.

المبحث الأول: مصطلحات بحثية

أولاً:الظاهرة لغةً وأصطلاحاً:

أ-الظاهرة لغةً: قال ابن فارس: "الظاء والهاء والراء أصل صحيح واحد يدل على قوة وبروز، ومن ذلك ظهر الشيء يظهر ظهوراً فهو ظاهر" (بن فارس ، ١٩٧٢ م :618).

وقال ابن منظور: " الظاهر: خلاف الباطن؛ ظهر يظهر ظهوراً ، فهو ظاهر وظهير " (ابن منظور ، ١٤١٤ هـ : ٨/ ٢٧٦، مادة: ظهر).

الظاهرة مشتقة من الفعل اليوناني 'فايﻻآمنون'، وتعني 'إظهار' أو 'تألق.

بعد هذا السرد المبسط اللغوي، يتبين لنا أن الظاهرة لغويا هي: كل شيئ ظاهر في المجتمع.

ب-الظاهرة اصطلاحاً: هو مدلول النص المفهوم بمقتضى الخطاب العربي، أو المعنى الذي يسبق إلى فهم السامع من المعاني التي يحتملها اللفظ (ينظر : حسن،1412هـ: ١/ ٣٩٨).

وفي المعجم الوسيط: الظاهرة من الأرض المشرفة، والظاهرة من العين الجاحظة، وظاهرة الرجل عشيرته، والظاهرة الأمر ينجم بين الناس، يقال بدأت ظاهرة الاهتمام بالصناعة (المعجم الوسيط ، ١٩٧٢ م:2/ 578)

أما معجم اللغة العربية المعاصر فقد شرح الظاهرة بأنها ما يمكن إدراكُه أو الشعور به، وما يُعرف عن طريق الملاحظة والتجربة "درَس أسبابَ الظاهرة وأحاط بها معرفة وتحليلاً" ° ظاهرة الثَّبات: ميل اللّمعان أو اللّون أو الحجم إلى البقاء ثابتا نسبيًّا بالرغم من التغيُّر الملحوظ في الإثارة، أمر ينجم بين الناس ويعم: (ظاهرة الادمان / التدخين، ظاهرة الشعر الحر)(عمر ،٢٠٠٨ م :2/ 1443).

ثانياً:الرفض لغةً وأصطلاحاً:

أ- **الرفض لغةً :** الرَّفْضُ: التَّرْكُ، يُقالُ: رَفَضْتُ الشَّيْءَ، أَرْفُضُهُ، رَفْضاً: إذا تَرَكْتُهُ. ومِنْ مَعانِيهِ: الرَّدُّ والطَّرْدُ والإِنْكارُ. (ابن منظور، مرجع سابق :190/6)

ويقول عنه ابن فارس : الراء والفاء والضاد أصلٌ واحد، وهو التَّرك، ثم يشتقّ منه. يقال رَفَضْتُ الشيءَ: تركته. هذا هو الأصل، ثم يشتقّ منه ارفَضَّ الدّمْعُ من العين: سال، كأنه تَرَكَ موضِعَه. وكلُّ متفرّقٍ مرفَضّ.(ابن فارس،مرجع سابق: 2/ 422)

ب-الرفض أصطلاحاً:

ر ف ض، رُفَضَة [مفرد]: مَنْ يترك الأشياء ويتجنَّبها كثيرًا، كثير الرّفض للأشياء "رَجُلٌ رُفَضةٌ" ° فُلانٌ قُبَضَةٌ رُفَضَةٌ: يتمسَّك بالشَّيء ثمَّ يتركه(عمر، المرجع السابق :916/2).

رفض : تفرق وتبدد وَزَالَ وسال وترشش(المعجم الوسيط، مرجع سابق ، ج1/ 360).

وإ ذا ما تدبّرنا هذه المعاني الواردة في معاجمنا وقواميسنا العربية حول كلمة"الرفض"لا يسعنا إلا التسليم بهذه الحقائق وهذه الاستنتاجات التي نلخصها فيما يلي:

1.إن الرّفض في معناه العام هو التّرك، أي عدم القبول.

2. إن هذا الرّفض (الترك) لاّ يكون اعتباطيا وإ نما يكون بدافع الوصول إلى غاية كان يرمي إليها الرافض(التارك) ، يدّل على ذلك قول العرب: "راع" قُبَضَة رُفَضَة :يجمع الإبل فإذا وجد كلأ رَفَضَهَا" كما يدل عليه كذلك تعريف اللسان :"الرّفض أن يطرد الرجل غنمه وإبله إلى حين يهوى فإذا بلغت، لها عنها،وتركها ". فلا يكون الترك إذن إلا بعدما تبلغ الإبل مبتغاها.

3.قد يحمل الرفض معنى العنف والغضب والتحدي، يدل على ذلك قول ابن منظور:"رفضت الشّيء..كَسَرْتُه..وفرقْتُه ".

4. الإنسان الرافض يبحث دائما عن البديل لِمَا يشعر به من ضيق أو طبعه، أو في بيئته.(ينظر: محمد، 2008 :129)

إنه من البديهي جدا أن الإنسان - أي إنسان -لا يرفض شيئا إلا لأنّه ملتزم بشيء آخر يتبناه ويدعو إليه، " فرفض وضع من الأوضاع يعني الموافقة على وضع آخر يخالفه".(كروكشانك، بلا.ت:128)

علاوة على ذلك، فإن فلسفة الرفض (النفي) ليست إرادة سلبية؛ فلا وجود لضجيج التناقض عندما يكون النظام متصلاً بالاقصاء والظلام، ولا يُلغي القواعد . بل على العكس، هو موجود في قلب منظومة القواعد . (غاستون باشلار،المرجع نفسه:153).

إن من يرفض لا يواجه الواقع أو الفكر أو المعتقد بالرفض والإنكار إلا إذا كان مقتنعاً فكرياً ومدركاً علمياً بأن ما يملكه وما يريد تقديمه يمثل بديلاً حقيقياً وموضوعياً لما يرفضه ويسعى إلى استبداله.

ليس هذا بالأمر الهين على عظماء البشرية الذين يرفضون، فالرفض يتطلب من الرافض أن يتحلى بقوة الإرادة، لا بالضعف أو انعدامها. إن قول "لا" عند رفض أمر ما دليلٌ أوضح على قوة الإرادة من قول "نعم"، شريطة ألا ينبع الرفض من دوافع عمياء أو غريزية. (صليبا، 1971 : 618/1).

باختصار، الرفض هو ثورة دينية أو فكرية أو فلسفية تسعى إلى إيجاد بديل، والرافض هو الشخص الذي يعرف كيف يقول "لا" عندما يرى أن الموقف يتطلب ذلك، بناءً على قناعة دينية أو فكرية أو فلسفية، وبعيدًا عن أي "تعسف" أو "عشوائية".

ثالثاً: التجربة الشعرية لفوزي كريم

يقول عنه الكاتب علي جعفر العلاق :"يمكنني القول أن فوزي كريم واحد من الشعراء القلائل الذين عكفوا على مشروعهم الشعري بمثابرة دائمة . كان شعره ، وسط صخب الستينات ، ملاذاً لذاته المرعوبة الشكاكة العزلاء . ومع أنه واحد من شعراء الستينات ، إلا أنني لم اكن أراه واحداً منهم تماماً . وحين اقترن اسمه بالبيان الشعري، الذي أصدرته مجموعة من شعراء ذلك الجيل ، كان الأمر بالنسبة لي مثار استغرابٍ واضح ؛ لأن فوزي كريم لم يكن منتمياً إلى عقيدة سياسية ، ولم يكن صاحب ادعاءات كبيرة ، كما أنه كان بعيداً عن ركوب الموجات المثيرة للجدل . لقد كان شاعراً بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، ولم يستمد قيمته من أية صفة أخرى غير الشعر " (العلاق ، 2003).

أن الأديب تتولد في داخله هوة بحسب تعبير فوزي تفصل شعره عنه، ومن ثم حين تنفصل النصوص الشعرية عن شعرائها تنفصل هذه النصوص عن الحياة والحقيقة ، فالهوة تجعل النصوص "بالونات معلقة في الهواء".(كريم، 2000 : 6) ولذلك استخدم فوزي كريم التشبيه كأسلوب بلاغي يتجاوز به الرقابة الحكومية حينها ، ويتميّز التشبيه بالجسد في شعر فوزي كريم بانزياحه عن الأنساق البلاغية الموروثة، إذ لا يقوم على المشابهة الشكلية المباشرة، بل يبنى على علاقات إيحائية دقيقة تُسقِط على الجسد حالاتٍ نفسية ووجودية معقّدة. فالجسد يُشبَّه بما هو طبيعي أو كوني أو زمني، ليصبح مرآةً للانكسار، أو وعاءً للحنين، أو فضاءً لتجسيد العزلة والاغتراب. وبهذا يتحول التشبيه إلى بنية دلالية تُكثّف التجربة الشعرية وتمنح الصورة بعدًا تأمليًا عميقًا، حيث يرى فوزي "أن الشاعر باحث عن الحقيقة في عالمه الباطني أو في خارج هذا العالم" (كريم ،المرجع نفسه :5) .

لكل شاعر خصوصية يمتاز بها عن باقي الشعراء ، يتميز بها فمنهم من يستمد تشبيهاته من البيئة او مما خبره في حياته مازجاً ذلك باحساسه ومشاعره وبذوقه الشخصي وهكذا تكون له خصوصية مختلفة عن الآخرين وقد تبنى العقاد مفهوماً جديداً للتشبيه قوامه أن التشبيه مايتآزر فيه الفكر والوجدان، فاذا استطاع الشاعر أن

يطبع في وجدان مستمعه وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسه ،يكون هكذا بارع في تشبيهاته ،وما ابتدع التشبيه لرسم الاشكال والالوان محسوسة بذاتها، أنما ابتدع لنقل الشعور بهذه الأشكال والألوان من نفس الى نفس(الديوان في الشعر والنقد، عباس محمود العقاد ، إبراهيم عبد القادر المازني، :21) .

صورة اخرى لمقاومة الفراغ التي تتركه الاشياء المفرطة بحساسية الارتباط بالجسد والاشياء الكامنة في الذات لو فقدت هذه الحساسية لاصبح استرجاعها مغامرة شعرية هنا يصبح الجسد واشيائه بمواجهة هذا العالم ويتصدر المشهد الدفاعي عن اقامة التوازن وعدم السماح للخلخلة لأن تتسييد المشهد (النصير، 2017: 139) هذا "الصبو" هو ترقب داخلي عميق مشحون بالأنفعال لما يراه شاعر من محبطات في الصورة الكلية لبغداد/ البيت والمنطقة التي يروم الدخول اليها هي المدينة المنسية مدينته ، اشيائه، أمكنته، قد تكون هي المدينة الفاضلة عند الفارابية التي بناها بالفلسفة وقد تكون الجمهورية عند فلاطون التي بناها بالقانون والكلمة ولكن الشاعر يسارع فيخبرنا ان المدينة المنسية هي بيته التي كان في كرادة مريم هي حالة من حالات الحكاية الشعبية التي تفترضها الغرابة في ابسط المواقع واسهلها، هي المدينة تنشؤها الالف ليلة وليلة على شواطئ دجلة وفي كرادة مريم بالذات وقد يبحر السندباد في بحار العالم يكتشفها فيجدها بحاراً في محيطه البيتي، مدينة فوزي المنسية، تقع خلف المدينة الجدار، والمدينة الجدار - المنطقه الخضراء حالياً- اكثر صرامة لانها تمنع البصر من أن يخترقها، وتعايش الرؤية الذكورية القمعية للسلطة ولكنها تحولت بفعل السلطات الى لغة مرفوضة لا تصنع الا جداراً .(النصير، المرجع نفسه: 139) ،فوزي يجيد اللعب الشعري في المنطق "المابين" هذه المنطقة الجدلية التي تتداخل فيها المتناقضات لتصوغ موقفً جديداً ،ولكنه ليس كلي التجديد، اذ مايزال شيء من عنصري الصراع قائماً في النتاج الجدلي أن قرءة متمعنة للمقاطع تجد ثمة ثنائية شفافة غير حادة قائمة في كل بيت (النصير، مرجع سابق:151).

فوزي يجيد اللعب في المناطق "المابين" هذه المنطقة الجدلية التي تتداخل فيها التناقضات لتصوغ موقفاً جديداً، ولكنه ليس كلي التجديد، اذ مايزل شيء من عنصري الصراع قائماً في الناتج الجدلي (النصير، 2017: 151).

المبحث الثاني: الرفض في شعر فوزي كريم

في التحليل الثقافي للنصوص نجد الأنساق المضمرة تلك الأفكار والقيم والتصورات غير المعلنة التي تختبئ خلف النص عند فوزي كريم ، وتؤثر في معانيه وتوجهاته دون أن يصرّح بها الكاتب بشكل مباشر. ويهتم النقد الثقافي بالكشف عن هذه الأنساق لأنها غالباً تعكس رؤية المجتمع وثقافته أكثر مما تعكس المعنى الظاهر للنص.

أولاً: الرفض في النسق الاجتماعي

يمكن قراءة الرفض في النسق الاجتماعي في قصيدة " آخر الغجر " بوصفه رفضاً لآليات الإقصاء والتهميش التي يمارسها المجتمع تجاه فئة المتقدمين في العمر، إذ لا يكتفي النص بوصف حالة الشيخوخة، بل يحوّلها إلى موقف احتجاجي يكشف خللاً في نظرة المجتمع إلى الإنسان عندما يفقد شبابه.

علانا المشيب
ولم تعدْ الريحُ ترعى ضفائرَنا
و أفراسُنا سمُنت
ومر اقدُ من ماتَ صارتْ مَزارا!
كلما فاجأتنا رياحُ الهضاب
أصَتْنا، كأنا عظامٌ مجوّفة.
ليس يجرؤ ذئبٌ على سحنةِ الليلِ فينا.
ولا الشمسُ تدخلُ آبارنا. غير أنا،
بذاتِ التو اتر، لمْ نُبطلِ النسلَ.
أيها المتحاشون منا اقترابا
خفّفوا وطأةَ الحذر
قدْ ترونَ مر ابعَنا طللاً وهياكلَ.
لسنا ضحايا وباءٍ مضى،
ووقودِ حروبٍ جرتْ،
بلْ مر ايا لكمْ.
نقطعُ الشوطَ لا نقتفي أثرا.
أو نحاولُ مجداً وراءَ الخر ائبِ مندثرا.
ولنا أملٌ أن نحاورَكم.

أنْ نحاورَ فيكم فماً لا يكفُّ عن الإبتهالْ،
ودماً يتطلَّعُ للشمس، يرقبُ خيطَ الزوالْ
في استدارتها حين تغربُ!
هذا سبيلُ الرجوعْ،
أيها الساكنون
جسدا زائلاً، مثقلاً بمذاقِ الدموعْ.(كريم، 2005،ص11)

يتجلى الرفض أولاً في مواجهة الصورة النمطية التي يفرضها المجتمع على الشيخوخة. فالشاعر يقرّ بتغير الزمن وأثره في الجماعة بقوله:

"علانا المشيب
ولم تعد الريح ترعى ضفائرنا"

فالمشيب هنا ليس مجرد علامة عمرية، بل رمز للانتقال من مرحلة الحضور الاجتماعي الفاعل إلى مرحلة ينظر إليها الآخرون بوصفها مرحلة أفول وانحسار. غير أن الشاعر يرفض أن تكون الشيخوخة مرادفة للعجز أو النهاية.

ويظهر الرفض بصورة أوضح في قوله:

"أيها المتحاشون منا اقترابا
خففوا وطأة الحذر"

فهنا يكشف النص عن نسق اجتماعي مضمر يقوم على الخوف من الشيخوخة وعزل المسنين اجتماعياً. فالمجتمع يتجنب الاقتراب منهم وكأنهم يمثلون صورة الموت أو الفناء. لذلك يأتي الخطاب بصيغة الأمر "خففوا" ليعلن رفض هذه النظرة الإقصائية.

كما يرفض الشاعر اختزال كبار السن في صورة الضحايا أو البقايا البشرية، إذ يقول:

"لسنا ضحايا وباء مضى،
ووقود حروب جرت،
بل مرايا لكم"

يُفكك هذا المقطع النسق الاجتماعي الذي ينظر إلى المسنين باعتبارهم عبئاً أو بقايا زمن انتهى، ويستبدله برؤية تجعلهم "مرايا" تعكس مصير الجميع؛ فالشيخوخة ليست حالة تخص فئة معينة، بل مستقبل مشترك لكل أفراد المجتمع.

ويتجسد الرفض كذلك في مقاومة التهميش الثقافي والاجتماعي، إذ يؤكد المتكلم:

"ولنا أمل أن نحاوركم"

فـالحوار هنـا يمثـل مطالبـة بـالاعتراف الاجتمـاعي وإعـادة دمـج هـذه الفئـة في دائـرة الفعـل والتواصـل. إن الشـاعر يـرفض إقصـاء صـوت الشـيوخ مـن المجـال الاجتمـاعي، ويؤكـد حقهم في المشاركة والتأثير.

"هذا سبيل الرجوع"

تتحـول القصـيدة إلـى دعـوة أخلاقيـة واجتماعيـة لمراجعـة المواقـف السـائدة تجـاه الشـيخوخة. فـالرجوع لـيس عـودة زمنيـة، بـل عـودة إلى القـيم الإنسـانية التي تقـوم على التواصل والتكافل والاعتراف المتبادل بين الأجيال.

يكشـف النسـق الاجتمـاعي في القصـيدة عـن وجـود نظـرة مجتمعيـة تُقصـي الشـيخوخة وتربطهـا بـالعجز والانتهـاء، بينمـا يتمثـل الـرفض في مقاومـة هـذه النظـرة والـدفاع عـن قيمـة الإنسـان في جميـع مراحـل عمـره. ومـن ثـم فـإن الـنص لا يرثـي الشـيوخ بقـدر مـا يحـتج على تهميشـهم، ويطالـب بإعـادة الاعتبـار لهـم بوصـفهم جـزءاً فـاعلاً مـن البنيـة الاجتماعيـة ومرآةً لمستقبل الجميع.

ثانياً: النسق السلطوي:

أما في قصيدة الجندي المجهول:

إنّ ذاكرتي مُطْفأة. ورائحةُ النَخْلِ؟

أحسبُ أنّ الربيعَ يعودُ ففي الرُكنِ متّسعٌ للشقائقْ .

وعندَ النوافذِ والعَتَبات يدبُّ بطيئاً وأخضرَ ظلُّ الدقائقْ.

أتسمعُ طرْقاً علي البابِ؟

سَمْعي ثقيل وأشعرُ بالبرد.

هذا شتاء طويل.

سأذهبُ كي أُحضِرَ المَدفأة .

في إطـار النقـد الثقـافي يمكـن قـراءة هـذا المقطـع بوصـفه حـاملاً لـ نسـق سـلطوي مضـمر يتمثـل فـي حضـور السـلطة السياسـية والعسـكرية وهيمنتهـا علـى الـذاكرة الفرديـة والجماعية، حتى وإن لم تُذكر السلطة بصورة مباشرة يبدأ النص بالسؤال:

"صدى خطوات الجنود، أتعرفها؟"

فـالجنود هنـا ليسـوا مجـرد شخصـيات عـابرة، بـل يمثلـون رمـزاً للسـلطة وأجهزتهـا القمعيـة أو الرقابيـة. ويكشـف "الصـدى" عـن اسـتمرار تـأثير هـذه السـلطة حتى في غيابهـا المـادي؛ إذ يبقى حضورها النفسي عالقاً في الذاكرة والمكان.

ثم يأتي الرد:

"إنّ ذاكرتي مطفأة"

وهو تعبير يكشف أثراً عميقاً للسلطة على الذات الإنسانية. فالذاكرة المطفأة قد تُفهم بوصفها نتيجة للخوف أو القمع أو الصدمات التي تجعل الفرد عاجزاً عن استدعاء الماضي أو الإفصاح عنه. وهنا يتجلى النسق السلطوي من خلال إنتاج حالة من الصمت والنسيان القسري.

لكن النص لا يستسلم بالكامل لهيمنة السلطة، إذ ينتقل إلى صور الحياة والطبيعة:

"ورائحة النخل؟ أحسب أن الربيع يعود"

فالنخل والربيع والشقائق تمثل رموزاً للخصوبة والتجدد والأمل. وهنا يظهر صراع بين نسقين:

نسق السلطة العسكرية المرتبط بالجنود والبرد والذاكرة المطفأة.

ونسق الحياة والمقاومة المرتبط بالطبيعة والربيع والخضرة.

ويتعزز حضور السلطة في قوله:

"أتسمع طرقاً على الباب؟"

فالطرق على الباب في كثير من الخطابات الثقافية العربية يرتبط بالخوف من المداهمات الأمنية أو حضور السلطة المفاجئ. لذلك لا يبدو الطرق حدثاً عادياً، بل يحمل إيحاءً بالرقابة والتهديد.

ثم يقول:

"سمعي ثقيل"

وهنا تتجلى حالة الإنهاك التي أنتجتها السلطة؛ فالشخصية لم تعد قادرة على التفاعل الطبيعي مع العالم المحيط بها، وكأنها فقدت قدرتها على الاستجابة نتيجة تراكم الخوف والانتظار.

أما الصورة الأخيرة: **"وأشعر بالبرد. هذا شتاء طويل"**

فالشتاء لا يُقرأ بوصفه فصلاً مناخياً فحسب، بل رمزاً لمرحلة طويلة من القهر والجمود السياسي والاجتماعي. إنه زمن السلطة الممتد الذي عطّل الدفء الإنساني والحياة الطبيعية.

يكشف النص عن سلطة عسكرية وأمنية مضمرة تترك آثارها في الذاكرة والوعي والمكان. فالجنود، والطرق على الباب، والذاكرة المطفأة، والشتاء الطويل كلها علامات

ثقافية تشير إلى هيمنة السلطة على حياة الأفراد. غير أن النص يقاوم هذه الهيمنة من خلال استدعاء صور النخل والربيع والشقائق، فيتحول إلى خطاب يواجه القمع بالأمل، والنسيان بالذاكرة، والشتاء بوعد التجدد والعودة إلى الحياة.

ثالثاالنسق الثقافي والحضاري

تحليل النسق الثقافي/الحضاري في نص: "من منا ينتسب لبعض" (كريم، 2005،ص34)

يكشف النص عن نسق ثقافي وحضاري مضمر يقوم على أزمة الهوية الحضارية العراقية في ظل الحروب والعنف والانقطاعات التاريخية. فالشاعر لا يتحدث عن معاناة فردية فحسب، بل يطرح سؤالاً ثقافياً عميقاً يتعلق بعلاقة الإنسان بوطنه وتاريخه وحضارته.

يبدأ النص بسؤال إشكالي:

"من منا ينتسب لبعض:

هل أنتِ، بهذا الوجه المتغضن؟

أم نحن، رعاة طريق اللاعودة؟"

إن الخطاب الموجه إلى بغداد يحيل إلى علاقة متوترة بين الإنسان والمدينة الحضارية. فالوجه المتغضن رمز لمدينة أثقلتها الحروب والخراب، بينما يمثل "رعاة طريق اللاعودة" أبناءها الذين دفعتهم الظروف إلى المنافي والاغتراب. وهنا يظهر النسق الثقافي في صورة انقطاع الصلة بين الإنسان ومركزه الحضاري.

ويبلغ هذا النسق ذروته في قوله:

"أم أن كلينا، يا بغداد

ينتسب إلى الجلاد؟"

فالسؤال لا يحمّل طرفاً واحداً مسؤولية الخراب، بل يكشف ثقافة العنف التي أصبحت جزءاً من البنية الحضارية المعاصرة. فالجلاد هنا ليس شخصاً بعينه، وإنما رمز لهيمنة ثقافة القهر التي شوهت العلاقة بين الإنسان ووطنه.

كما يستدعي النص رموزاً من الذاكرة الحضارية العراقية:

"رائحة التوت على أرداني ما زالت،

لكن التوت تلاشى"

فالتوت رمز للخصب والذاكرة والمكان الأصيل، أما تلاشيه فيمثل ضياع القيم الحضارية التي كانت تمنح المجتمع توازنه وهويته. إن بقاء الرائحة واختفاء التوت يشير إلى بقاء الذاكرة الثقافية رغم تراجع الواقع الحضاري

ويتجلى النسق الحضاري أيضاً في صورة الأنهار والأسماك:

"والأسماك

ما عادت تخترق التيار

بل صارا ينحدران معاً للبحر"

فالأسماك التي كانت تقاوم التيار أصبحت تستسلم له. وهي صورة ترمز إلى فقدان الإرادة الحضارية وعجز الإنسان عن مقاومة مسارات الانحدار الثقافي والاجتماعي. وهنا يلمح النص إلى انتقال المجتمع من حالة الفعل والإبداع إلى حالة الانقياد والاستسلام.

ثم ينتقل الشاعر إلى نقد الذاكرة الجمعية:

"من يكسب قوت غدٍ

من ذاكرة تخصب تربتها الجثث؟"

تكشف هذه الصورة عن نسق ثقافي قائم على استحضار الماضي المأساوي باستمرار. فالذاكرة هنا لا تُنتج الحياة، بل تُغذّى بالموت والجثث، مما يجعل الماضي عبئاً يعيق بناء المستقبل. إنها إدانة لثقافة اجترار المآسي بدلاً من تحويلها إلى مشروع نهوض حضاري.

وفي المقطع الأخير:

"ما بين العالم كابوساً

والعالم ماءً وظلال

تنفرد قصائدنا

كحدود دفاع من أسلاك شائكة"

تتحول القصيدة إلى وسيلة دفاع ثقافي عن الهوية. فالأسلاك الشائكة ترمز إلى الحدود النفسية والحضارية التي فرضتها الحروب والانقسامات، بينما تمثل القصائد محاولة للحفاظ على الذاكرة والوجود الثقافي في مواجهة التفكك.

يقوم النسق الثقافي المضمر في النص على أزمة الهوية الحضارية العراقية الناتجة عن الحروب والعنف والاغتراب. ويكشف الشاعر عن صراع بين ذاكرة حضارية غنية

بالرموز التاريخية والطبيعية (بغداد، التوت، الأنهار)، وبين واقع معاصر تهيمن عليه ثقافة القهر والانحدار. ومن ثم فإن النص ليس رثاءً للمكان فقط، بل نقدٌ ثقافيٌّ لانكسار المشروع الحضاري، ودعوة ضمنية إلى استعادة الهوية والقدرة على بناء مستقبل يتجاوز ذاكرة الخراب.

رابعاً: النسق الجندري (النسق الأجتماعي)

يُعنى النسق الجندري بالكشف عن تمثيلات الذكورة والأنوثة والأدوار الاجتماعية المرتبطة بهما داخل النص، وما تحمله من تصورات ثقافية مضمرة. وفي هذا النص لا يظهر الصراع الجندري بصورة مباشرة، لكنه يتجلى من خلال بناء الهوية الذكورية وعلاقتها بالمرأة والوطن والاغتراب.

يبدأ النص بقوله:

"حيّيتُ صباحاً بائعةَ الأنتيك"(كريم،2001،ص56)

إن أول حضور أنثوي في النص يتمثل في "بائعة الأنتيك"، وهي امرأة مرتبطة بالذاكرة والأشياء القديمة والتراث. ولا تُقدَّم بوصفها موضوعاً للرغبة أو التبعية كما في كثير من الخطابات التقليدية، بل بوصفها جزءاً من المشهد الإنساني والثقافي. وهنا يخفف النص من النسق الذكوري التقليدي الذي يحصر المرأة في أدوار نمطية.

ويظهر النسق الجندري في حديث الشاعر عن الحب والعلاقات:

"وقلتُ لمن أعشق:

لن أشرب كأسك ثانيةً"

فالمرأة هنا حاضرة بوصفها طرفاً في علاقة عاطفية، لكن المتكلم لا يمارس سلطة ذكورية عليها، بل يبدو إنساناً هشاً ومتردداً ومجروحاً. وهذا يمثل تحولاً عن صورة الرجل التقليدية المرتبطة بالقوة والسيطرة، إذ يكشف النص عن ذكورة قلقة ومنكسرة بفعل الغربة والوحدة.

كما تتجلى هذه الهشاشة في قوله:

"في المدن الكبرى أشعر أني أكثريتماً"

فالذات الذكورية لا تظهر باعتبارها مركز القوة، وإنما بوصفها ذاتاً تبحث عن الانتماء والأمان. وهنا يزعزع النص النسق الثقافي الذي يربط الرجولة دائماً بالصلابة والقدرة على التحكم بالمصير.

ويتكرر حضور المرأة في صورة ثقافية رمزية في نهاية النص:

"المسك بأردان الشرقي

وملء ضفائره الحناء"

فالضفائر والحناء من العلامات الثقافية المرتبطة بالأنوثة الشرقية. غير أن الشاعر لا يوظفها للإشارة إلى امرأة بعينها، بل يجعلها رمزاً للهوية الشرقية والوطن المفقود. وهكذا تتحول الأنوثة من حضور فردي إلى رمز ثقافي وجمالي يمثل الجذور والانتماء.

ومن زاوية نقدية أعمق، يمكن القول إن النص يكشف عن نسق جندري مضمر يقوم على تأنيث الوطن؛ فالوطن يظهر بوصفه كياناً حنوناً ومفقوداً ومشتهاً إليه، وهي صفات ارتبطت في الثقافة العربية بصورة الأنثى. لذلك تتداخل صور المرأة والحبيبة والوطن في بنية النص دون حدود فاصلة.

يكشف النص عن نسق جندري يتجاوز ثنائية الهيمنة الذكورية والخضوع الأنثوي. فالذات الذكورية تظهر ضعيفة ومغتربة ويائسة أحياناً، بينما تحضر المرأة في صور رمزية وثقافية مرتبطة بالذاكرة والجمال والانتماء. ومن ثم فإن النص يعيد تشكيل مفهوم الرجولة بعيداً عن السلطة والقوة، ويجعل العلاقة بين الذكورة والأنوثة علاقة تكامل رمزي داخل تجربة الاغتراب والبحث عن الوطن.

قصيدة يا أرض ياسيئة الطالع(كريم، 2001، ج1/ ص123)

هذه القصيدة مشبعة بالأنساق المضمرة، ولا سيما النسق الجندري (النوع الاجتماعي) الذي يتداخل مع النسق السياسي والوطني. ويمكن تحليل النسق الجندري فيها على النحو الآتي:

أولاً: تأنيث الأرض والوطن

يتجلى النسق الجندري بوضوح في تصوير الوطن بوصفه أنثى:

"يا أرضُ يا سيئةَ الطالع"

"دخلتُ من جرحكِ بابَ جنّةٍ"

"غادرتُكِ"

فالخطاب موجّه إلى أرض مؤنثة، ويجري تمثيل الوطن في صورة امرأة تجمع بين الأم والحبيبة والقرينة. هذا التأنيث ليس مجرد اختيار لغوي، بل يحمل دلالة ثقافية عميقة في المخيال العربي الذي يربط الأرض بالخصوبة والأمومة والاحتواء.

ثانياً: المرأة بوصفها جسداً مجروحاً

يصف الشاعر الأرض من خلال مفردات الجسد الأنثوي:

"دخلتُ من جرحكِ بابَ جنّةٍ"

"و أنتِ في الوحدةِ عزلاءَ"

الجسد الأنثوي هنا يصبح استعارة للوطن الجريح. فالأنثى لا تظهر كذات مستقلة، بل كوعاء للألم الجماعي ومسرح للصراعات السياسية والحروب. وهذا يكشف نسقاً ثقافياً يجعل المرأة رمزاً للوطن أكثر من كونها شخصية فاعلة.

ثالثاً: مركزية الصوت الذكوري

القصيدة تُبنى من منظور "أنا" ذكورية تتحدث باسم الوطن وتفسر معاناته:

"لم أحتكم لأحد"

"غادرتكِ"

"أطلق أحلامي"

فالذات المتكلمة هي الفاعل، بينما الوطن المؤنث هو موضوع الخطاب. وهنا يظهر نسق جندري تقليدي يمنح الرجل سلطة الكلام والتأويل، في حين تبقى الأنثى (الأرض) صامتة تتلقى الأفعال والأحكام.

رابعاً: ثنائية الشرف والخيانة

يقول الشاعر:

"يا شرفَ الشاعرِ إن ماتَ

ويا قرينةَ الخيانةِ إن عاشَ"

هذه الثنائية تستبطن ثقافة ذكورية تربط الشرف بالتضحية والفداء، بينما تجعل الخيانة نقيضاً له. واللافت أن كلمة "قرينة" ذات دلالة أنثوية، مما يوحي بتسرّب مخيال ثقافي يربط بعض الصفات السلبية أو الالتباس الأخلاقي بالأنوثة الرمزية.

خامساً: التحول الجندري في المقطع الأخير

في خاتمة القصيدة يقول:

"إنّني الدِّفلى ابنةُ الطينِ،

وهذا قدرُ الدِّفلى."

هنا يحدث تحول لافت؛ فالصوت الشعري يتماهى مع كيان مؤنث ("ابنة الطين"). لم يعد الشاعر الذكر يتحدث عن الأنثى، بل يتقمصها. وهذا الانزياح يكسر جزئياً النسق الجندري التقليدي، إذ تصبح الأنوثة موقعاً للمقاومة والصمود لا مجرد موضوع للخطاب.

النسق الجندري المضمر في النص يقوم على:

تأنيث الوطن والأرض وربطهما بالجسد الأنثوي.

هيمنة الصوت الذكوري بوصفه المتكلم والمفسر.

تمثيل الأنثى كفضاء للألم والجرح والاحتواء أكثر من كونها ذاتاً فاعلة.

إعادة الاعتبار للأنوثة في الخاتمة عبر التماهي مع "الدفلى ابنة الطين"، حيث تتحول الأنوثة إلى رمز للصمود والاستمرار.

وبذلك يكشف النص عن صراع بين نسق جندري تقليدي يجعل الأنثى موضوعاً للتمثيل، ونسق مضاد يظهر في النهاية يمنحها بعداً رمزياً مقاوماً وقادراً على التعبير عن الذات والوطن معاً.

خامساً: النسق المتنوع

يتضح في قصيدة "الشاعر والديكتاتور" (كريم، 2001، ج2/ص37)

أجملُ من برودةِ الكفِّ التي
يمدُّها الماضي إلى خِناقكْ.
أجملُ من خوفِكَ أنْ تؤكلَ
في ظلِّ فمِ المُرْتَدِّ من رفاقكْ.
من وحشةِ القاتِلِ، وهو يُبْصِرُ القتيلْ
علي سريرِ حُلْمِهِ الثَّقيلْ
مضَرَّجاً بدمِه.
أجملُ من خوفِكَ أنْ تصمتَ، أُصْغي
و أنا في هذه العُزْلة...
لشاعِرٍ على مياهِ دجلة
يَعْزِفُ في قيثارةِ القَتْلى مَرَاثِيهِ
كأنّهم قد رقدوا فيهِ،
وللخُطى في آخرِ الليلِ
إلى غرفتِهِ الرّطْبَةِ في "المَيْدان" .

في هذا المقطع تتداخل عدة أنساق مضمرة، إلا أن النسق الثقافي الأكثر حضوراً هو نسق الخوف والعنف السياسي، ويتفرع عنه نسق الاغتراب ونسق المثقف المقاوم.

1. النسق السياسي القمعي (النسق المهيمن)

يظهر النص فضاءً تحكمه السلطة والخوف والموت، حيث يصبح الإنسان مهدداً حتى من أقرب الناس إليه:

"أجملُ من خوفِكَ أنْ تؤكلَ

في ظلِّ فمِ المُرْتَدِّ من رفاقكْ"

فـ"الرفاق" الذين يفترض أن يكونوا مصدر أمان يتحولون إلى مصدر تهديد. وهنا يضمر النص نقداً للأنظمة الشمولية أو البيئات السياسية التي تنتج الشك والخيانة والانقسام.

كما أن صورة:

"القاتل وهو يبصر القتيل على سرير حلمه"

تكشف عن استمرار العنف حتى بعد وقوع الجريمة؛ فالقاتل لا يتحرر من فعلته بل تلاحقه أشباح ضحاياه.

النسق المضمر هنا هو أن العنف السياسي لا يقتل الأجساد فقط، بل يدمر الضمير الإنساني والعلاقات الاجتماعية.

2. نسق الخوف الوجودي

يتكرر لفظ "الخوف":

"أجمل من خوفك"

"أجمل من خوفك أن تصمت"

الخوف هنا ليس خوفاً مادياً فقط، بل حالة وجودية تحاصر الإنسان في حياته اليومية.

يكشف النص عن مجتمع تصبح فيه الحرية عبئاً والصمت وسيلة للبقاء.

3. نسق الشاعر المقاوم

يبرز الشاعر بوصفه شاهداً على المأساة:

"لشاعر على مياه دجلة

يعزف في قيثارة القتلى مراثيه"

الشاعر هنا ليس منشداً للجمال التقليدي، بل حافظٌ لذاكرة الضحايا.

ويتحول الشعر إلى:

شهادة.

مقاومة للنسيان.

توثيق للجرح الجماعي.

النسق المضمر يتمثل في الإيمان بأن الثقافة والشعر قادران على مواجهة الموت الرمزي للضحايا.

4. النسق المكاني (دجلة والميدان)

يشير النص إلى:

"مياه دجلة"

"غرفته الرطبة في الميدان"

المكان ليس محايداً، بل يحمل ذاكرة تاريخية وثقافية عراقية

فدجلة رمز للحضارة والاستمرار، بينما "الميدان" يوحي بالمدينة الشعبية التي تحتضن الشاعر المهمش المكان يتحول إلى شاهد على العنف والتاريخ معاً.

يمكن القول إن النسق المضمر المركزي في النص هو نسق العنف السياسي والخوف الجمعي، ويتجسد من خلال صور:

الخيانة بين الرفاق.

القاتل المطارد بذاكرته.

الشاعر الراوي لمراثي القتلى.

دجلة بوصفه شاهداً على المأساة.

أما الرسالة العميقة للنص فهي أن الاستبداد لا يكتفي بإنتاج الموت، بل يخلق ثقافة خوفٍ مستمرة، في حين يبقى الشعر أحد أشكال المقاومة وحفظ الذاكرة الجماعية من النسيان.

خامساً: النسق السياسي الاحتجاجي (نسق نقد السلطة والحرب)

كما في قصيدة " هيئوا وطناً غيرَ هذا المضرّجِ في دمهِ "

يُعدّ النسق السياسي الاحتجاجي النسقَ المهيمن في هذا المقطع، إذ يوجّه الشاعر خطاباً نقدياً إلى القوى السياسية والاجتماعية التي كرّست العنف والحروب وأنتجت وطناً مثقلاً بالمآسي.

أولاً: نسق عسكرة الحياة يتجلى هذا النسق في قوله:

"دجّجوا كلَّ هذي المواسم

دجّجوا أشهراً وأسابيعَ، أيامكم والدقائق"

الفعل "دجّجوا" يُستخدم عادةً مع السلاح والجيوش، لكن الشاعر يوسّع دلالته ليشمل الزمن كله. فالأشهر والأيام والدقائق أصبحت "مسلّحة"، وكأن الحرب لم تعد حدثاً عارضاً بل تحولت إلى أسلوب حياة.

يكشف النص عن مجتمع استهلكته الصراعات حتى غدت الحرب جزءاً من تفاصيل الزمن اليومي.

ثانياً: نسق اغتراب الفرد وتهميشه

"فأنا أتصاغرُ حتى لأدنى الثواني

تحارُ بمقدار حجمي"

هنا تظهر الذات الشعرية في حالة انكسار وتلاشي أمام ضخامة الكارثة.

فالشاعر لا يشعر فقط بالضعف، بل يشعر بأن وجوده نفسه أصبح ضئيلاً إلى درجة تعجز الثواني عن قياسه.

ثالثاً: نسق الوطن الجريح

يتجسد في قوله:

"هيئوا وطناً غير هذا المضرج في دمه"

الوطن هنا ليس فضاءً آمناً، بل جسدٌ نازف.

وتحمل عبارة:

"المضرج في دمه"

استعارة قوية تجعل الوطن نفسه ضحية للعنف.

الشاعر لا يهاجم الوطن، بل يرفض الصورة التي أوصلته إليها الحروب والصراعات السياسية.

رابعاً: نسق الكرامة المهدورة

يقول:

"حُلّةً للكرامة غير الرداء المهلهل"

الرداء المهلهل رمز للتشظي والانهيار والفقر المعنوي.

أما "الكرامة" فتمثل القيمة التي يطالب بها الشاعر.

هناك مفارقة بين الشعارات الكبرى التي تُرفع باسم الكرامة وبين الواقع الذي يعيش التمزق والانكسار.

خامساً: نسق نقد البطولة الزائفة

"مالكمْ، كلما رحتمو للقتالِ تعود أناشيدكم دونكم؟"

هذه الصورة من أعمق صور النص، فالذين يذهبون إلى الحرب لا يعودون، بينما تعود الأناشيد والشعارات فقط.

الشاعر يفضح الخطاب الدعائي الذي يمجد الحروب؛ فالضحايا يموتون، أما الشعارات فتستمر في التداول وكأنها البديل عن الإنسان.

النسق المضمر المركزي هو النسق السياسي الاحتجاجي المناهض للحرب.

ومن خلال هذه الأنساق يقدّم الشاعر رؤية نقدية حادة لواقعٍ تحوّلت فيه الحروب إلى عادة، وأصبحت الأناشيد والخطب أكثر بقاءً من البشر الذين يُضحّى بهم في ميادين القتال.

سادساً: النسق الوجودي الإبداعي (نسق الحرية والتمرّد الشعري)

منحوتة باردة

لأن الغصونَ التي تتوارثُ جدرانَ بيتي

مدى العامِ ليست وريقة،

وأن الجذورَ العميقة

تغذّي مفاصلَها بالسماد،

وتمنحُ قشرتَها كلَّ هذا السوادْ!

لأني طليقٌ،

ولا يقتضي الشعرُ مني كلاماً ولا ورقاً أو مدادْ.

لأني وراءَ الكلامِ المعادِ أرى آخراً لا يُعادْ.

لأنَ الحواسَّ تبادلني وهمَها المسْكرا.

لأن ثيابي ملاذُ العواصف،

و أني بغير سنادٍ ولا قاعدة،

كمنحوتةٍ باردة

معلقةٍ في الفراغ!

يهيمن على هذا المقطع النسق الوجودي المتداخل مع نسق الشاعر المتمرّد، حيث يقدّم الشاعر ذاته بوصفها كائناً حراً يرفض القوالب الجاهزة، ويبحث عن حقيقة تتجاوز الظاهر واللغة المألوفة.

أولاً: نسق الجذور والهوية العميقة

"وأن الجذورَ العميقة

تغذّي مفاصلَها بالسماذْ"

الجذور هنا ليست نباتية فحسب، بل ترمز إلى الأصل والذاكرة والتجربة المتراكمة.

أما السواد في قوله:

"وتمنحُ قشرتَها كلَّ هذا السوادْ"

فليس بالضرورة علامة فساد، بل قد يكون رمزاً للمعاناة والخبرة التاريخية التي تشكل هوية الذات.

الإنسان نتاج جذور عميقة وتجارب قاسية، ولا يمكن فهمه من خلال مظهره الخارجي فقط.

ثانياً: نسق الحرية والتمرّد

يتجلى بوضوح في قوله: **"لأني طليقٌ"**

فالحرية هنا ليست حرية سياسية فقط، بل حرية وجودية وفكرية.

إنها إعلان استقلال الذات عن القيود الاجتماعية والثقافية التي تحاول إخضاعها.

الشاعر يرفض أن يكون تابعاً أو أسير نمط فكري جاهز.

ثالثاً: نسق تجاوز اللغة التقليدية

"ولا يقتضي الشعرُ مني كلاماً ولا ورقاً أو مدادْ"

هنا ينقلب المفهوم التقليدي للشعر فالشعر لم يعد كلمات مكتوبة، بل أصبح رؤية داخلية وحالة وجود.

"لأني وراءَ الكلامِ المعادِ أرى آخراً لا يُعادْ"

الحقيقة الشعرية لا تكمن في الألفاظ المكررة، بل في اكتشاف المعنى الجديد الكامن وراء اللغة.

رابعاً: نسق الشك في الحواس والواقع

"لأن الحواسَّ تبادلني وهمَها المسكرا"

الحواس التي يفترض أن تكون وسيلة للمعرفة تتحول إلى مصدر للوهم وهذا من أبرز سمات النسق الوجودي والفلسفي الواقع ليس يقيناً مطلقاً، بل تجربة ملتبسة قد تخدع الإنسان.

خامساً: نسق العزلة والاغتراب

"ثيابي ملاذُ العواصف"

"بغير سنادٍ ولا قاعدة"

"كمنحوتةٍ باردةٍ

معلقةٍ في الفراغ"

هذه الصور ترسم ذاتاً معزولة، لا تستند إلى يقين أو سلطة أو جماعة فالفراغ هنا ليس مكاناً مادياً فقط، بل حالة وجودية الإنسان الحر يدفع ثمن حريته شعوراً دائماً بالوحدة والاغتراب.

الخاتمة والنتائج:

1.فوزي كريم من الشعراء القلائل الذين كرسوا أنفسهم لمشروعهم الشعري بإصرار لا يلين.

2.كان الشعر بأدوته المختلفة ملاذًا لنفس الشاعر الخائفة والمتشككة والهشة.

3.أستخدم الشاعر فوزي كريم ادواته الشعرية في التعبير عن رفضه للواقع السياسي .

4.لكنه عبر عن رفضه للواقع السياسي والأجتماعي بطريقة خفية خوفاً من مقص الرقيب وقسوته.

5.النسق المركزي في الرفض في النص هو النسق الوجودي الإبداعي ويقدّم الشاعر من خلال هذه الأنساق صورة للمبدع بوصفه كائناً حراً، يرى ما وراء الكلمات، ويعيش في منطقة معلّقة بين اليقين والشك، وبين الانتماء والعزلة، مما يجعل النص أقرب إلى التأمل الوجودي منه إلى التعبير الذاتي المباشر.

الهوامش:

1. بن فارس (ت ٣٩٥ هـ)، ١٩٧٢ م :.618
2. ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت ٧١١هـ)، ١٤١٤ هـ : ٨/ ٢٧٦، مادة: ظهر.
3. حسن، ١٤١٢هـ: ١/ ٣٩٨.
4. نخبة من اللغويين بمجمع اللغة العربية بالقاهرة ، ١٩٧٢ م، ج2/ 578
5. عمر (ت ١٤٢٤ هـ) ، ٢٠٠٨ م ،ج2/ 1443
6. محمد، 2008، 129:
7. المعجم الوسيط ، ١٩٧٢ م:2/ 578
8. عمر، ٢٠٠٨ م :2/ 1443
9. ابن منظور، مرجع سابق :190/6
10. ابن فارس،مرجع سابق: 2/ 422
11. عمر، المرجع السابق :916/2

12. المعجم الوسيط، مرجع سابق ، ج1/ 360
13. ينظر: محمد، 2008 :129
14. كروكشانك، بلا.ت:128
15. التوبة: الآية 101
16. . الزمخشري،1987: 203/2
17. الزمخشري ،1987 : 2 / 125
18. ابن منظور،مرجع سابق: 3691/3
19. الفراهيدي،2003، 4 / 132
20. الطيب، 2017: 27
21. كامو، 1999: 18
22. عبد الرحمن، 1980 : 219
23. بحياتن،1984 :20
24. ينظر: محمد بحياتن ، مفهوم التمرد عند البير كامو وموقفه من ثورة الجزائر التحريرية ،الجزائر،د.م.ج، ط 1، 1984:20.
25. ينظر: بحياتن،المرجع نفسه:20-24
26. ينظر: جون كروشانك، البيركامو وأدب التمرد،ترجمة جلال العشري ،البلد:؟ مطبعة الوطن العربي،ط؟،السنة؟ :130
27. ينظر:غاستون باشلار ، فلسفة الرفض ،ترجمة:خليل احمد خليل،بيروت،دار الحداثة ،ط1، 1985:5
28. غاستون باشلار،المرجع نفسه:153
29. جميل صليبا،المعجم الفلسفي ، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط1 ، 1971م : 618/1
30. علي جعفر العلاق، الشاعر في عزلته المضيئة، مجلة الصدى، عدد 235، 2003.
31. كريم، 2000 : 6
32. كريم ،المرجع نفسه :5
33. الديوان في الشعر والنقد، عباس محمود العقاد ، إبراهيم عبد القادر المازني، :21
34. فوزي كريم ،الأعمال الكاملة، دار المدى للثقافة والنشر ،بغداد، ط1، 2001 :44/2
35. كريم، المرجع نفسه:2/ 44
36. ياسين النصير، المرايا والدخان دراسة في شعر فوزي كريم،منشورت الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق،ط1، 2017، ص 139
37. النصير، المرجع نفسه: 139
38. كريم، 2001 ، 1/ 67
39. النصير، مرجع سابق:151

40. كريم ،مرجع سابق: 2 / 10
41. كريم ،مرجع سابق:، 2/ 24
42. كريم، مرجع سابق: 24/2
43. كريم ، المرجع نفسه: 1/ 168
44. كريم ، مرجع سابق: 2/ 24
45. فوزي كريم ،آخر الغجر، دار المدى ، بغداد، ط1، 2005 م:29.
46. كريم، المرجع نفسه: 2/ 31
47. كريم،2005 : 29
48. كريم،2001: 2/ 24
49. كريم،2001: 2 / 10
50. كريم ،2001: 2/ 24
51. الجذور النظرية لمباحث علم المعاني،عبد الرحمن شهاب احمد، مجلة آداب المستنصرية ،بغداد،ط1، 1987:15/ 171
52. كريم،2001 : 314/1
53. كريم،المرجع نفسه
54. النصير، 2017: 151
55. كريم ، 2005 :59

المصادر :

1. بن فارس (ت ٣٩٥ هـ)، أبو الحسين أحمد بن زكريا .(١٩٧٢ م). معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون [ت ١٤٠٨ هـ]، شركه مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة: الثانية.
2. أبو الفضل، محمد بن مكرم بن على،جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت ٧١١هـ)،.(١٤١٤ ه). لسان العرب، دار صادر – بيروت، الطبعة: الثالثة .
3. أبو الحسين أحمد بن زكريا بن فارس (ت ٣٩٥ هـ)، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون [ت ١٤٠٨ هـ]، شركه مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، الطبعة: الثانية، ١٩٧٢ م .
4. محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقى (ت ٧١١هـ)، لسان العرب، دار صادر – بيروت، الطبعة: الثالثة - ١٤١٤ ه .
5. عثمان علي حسن، منهج الاستدلال على مسائل الاعتقاد عند أهل السنة والجماعة، المحقق/ المترجم:بدون مكتبة الرشد - الرياض "الأولى، سنة الطبع:١٤١٢هـ.
6. نخبة من اللغويين بمجمع اللغة العربية بالقاهرة ، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الطبعة: الثانية [كُتبَتْ مقدمتُها ١٣٩٢ هـ = ١٩٧٢ م.

7. أحمد مختار عبد الحميد عمر (ت ١٤٢٤ هـ) ، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، الطبعة: الأولى، ١٤٢٩ هـ - ٢٠٠٨ م .
8. سعيدي محمد، الرفض في الشعر العربي المعاصر، مجلة لأثر ل لأدب واللغات ،جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر،العدد السابع مايس ،2008 .
9. حسن، عثمان علي.(١٤١٢هـ). منهج الاستدلال على مسائل الاعتقاد عند أهل السنة والجماعة، المحقق/ المترجم:بدون مكتبة الرشد - الرياض ،الطبعة الأولى.
10. نخبة من اللغويين بمجمع اللغة العربية بالقاهرة .(1972). المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الطبعة: الثانية .
11. عمر (ت ١٤٢٤ هـ) ، أحمد مختار عبد الحميد .(2008)، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، الطبعة: الأولى.
12. محمد، سعيدي.(2008). الرفض في الشعر العربي المعاصر، مجلة لأثر ل لأدب واللغات ،جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر،العدد السابع مايس .
13. الزمخشري، محمود بن عمر بن أحمد [ت ٥٣٨ هـ].(1987). الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الريان للتراث بالقاهرة - دار الكتاب العربي ببيروت، الطبعة: الثالثة.
14. بحياتن ، محمد .(1984).مفهوم التمرد عند البير كامو وموقفه من ثورة الجزائر التحريرية ،الجزائر،د.م.ج، ط 1.
15. كروشانك، جون.(بلا .ت). البيركامو وأدب التمرد،ترجمة جلال العشري ،البلد:؟ مطبعة الوطن العربي،ط؟.
16. باشلار ، غاستون.(1985). فلسفة الرفض ،ترجمة:خليل احمد خليل،بيروت،دار الحداثة ،ط1.
17. صليبا، جميل .(1971). المعجم الفلسفي ، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط1 .
18. العلاق، علي جعفر .(2003).الشاعر في عزلته المضيئة، مجلة الصدى، عدد 235 .
19. العقاد ، عباس محمود ، إبراهيم عبد القادر المازني.(1921). الديوان في الشعر والنقد،مكتبة السعادة،القاهرة ،
20. كريم ، فوزي.(2001). الأعمال الكاملة، دار المدى للثقافة والنشر ،بغداد، ط1.
21. النصير، ياسين.(2017). المرايا والدخان دراسة في شعر فوزي كريم،منشورت الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق،ط1.
22. كريم ، فوزي .(2005).آخر الغجر، دار المدى ، بغداد، ط1 .
23. احمد، عبد الرحمن شهاب. (1987). الجذور النظرية لمباحث علم المعاني. مجلة آداب المستنصرية :بغداد،ط1.

The phenomenon of rejection in Fawzi Karim's poetry in cultural criticism

Assist Lect .Baraa Abdul-Hussein Mkalaf

College of Education - Misan University

baraa.abdulhussein@uomisan.edu.iq

Keywords: Fawzi Karim, Iraqi Poetry, Rejection

Summary:

The phenomenon of rejection in the poetry of Fawzi Karim (1945–2019), the Iraqi poet, writer, and painter who lived in exile in London, is a central theme that is deeply analyzed through cultural criticism. His work represents a profound "philosophy of rejection" that rejects the prevailing political and cultural models in Arab society, including the ideological demands imposed on intellectuals, the glorification of the homeland, and conformity to poetic traditions. I can say that Fawzi Karim is one of the few poets who dedicated themselves to their poetic project with unwavering determination. In the midst of the tumultuous 1960s, his poetry was a refuge for his fearful, skeptical, and fragile self. Although he was a poet of the 1960s, he never considered himself one of them. When his name became associated with the poetic manifesto of a group of poets from that generation, it was a surprise to everyone, because Fawzi Karim did not belong to any political ideology, he did not make resounding statements, and he was far removed from the vortex of controversy. He was a poet in every sense of the word, and his value lay in the poetry itself, but he expressed his rejection of the political and social reality in a subtle way.