



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة 1



كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

جماليات الشعر الجزائري المعاصر - شعراء التسعينيات أنموذجا -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: الأدب الجزائري الحديث

إشراف الأستاذ الدكتور:

كمال عجّالي

إعداد الطالب:

عبد العزيز العايب

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د/الشريف بوروبة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة -1-	رئيسا
أ.د/كمال عجّالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة -1-	مشرفا ومقررا
د/نادية خميس	أستاذ محاضر -أ-	جامعة باتنة -1-	عضوا
أ.د/عبّاس بن يحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	عضوا
أ.د/جمال مباركي	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا
أ.د/عزّالدين جلاوجي	أستاذ التعليم العالي	جامعة برج بوعريريج	عضوا

السنة الجامعية: 1443-1444هـ

2023-2022 م



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة 1



كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

جماليات الشعر الجزائري المعاصر - شعراء التسعينيات أنموذجا -

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي

تخصص: الأدب الجزائري الحديث

إشراف الأستاذ الدكتور:

كمال عجّالي

إعداد الطالب:

عبد العزيز العايب

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د/الشريف بوروبة	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة -1-	رئيسا
أ.د/كمال عجّالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة -1-	مشرفا ومقررا
د/نادية خميس	أستاذ محاضر -أ-	جامعة باتنة -1-	عضوا
أ.د/عبّاس بن يحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	عضوا
أ.د/جمال مباركي	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا
أ.د/عزّالدين جلاوجي	أستاذ التعليم العالي	جامعة برج بوعريريج	عضوا

السنة الجامعية: 1443-1444هـ

2023-2022 م

إِلَيَّ... بَاحِثًا ضَلَّ طَرِيقَهُ!!!

شكرٌ و اعتذارٌ

شكرا لأستاذي المشرف كمال عجالي؛ لم يفقد ثقته فيّ، ولم يتخلّ عنيّ، ولم يُهملَ بحثا غفل عنه صاحبه عقداً من الزمن أو يزيد؛ فكنتُ المُنبتّ الذي (لا طريقاً قطع و لا ظهراً أبقى)!!...؛ وكان السنَدَ والمؤازِرَ... فعذرا يا سيّدي وأستاذي.

شكرا لأخي الروائيّ ذي القلب الكبير، والنفس النبيلة؛ آمن أنّ الكلمة هبة الربّ لي ورفض أن أرحل عن هذه الدنيا وفي الصّدر كلماتٌ لم تُقلّ ولم تُكتَبْ!!... شكرا للأديب عزّ الدّين جلاوجي.

عبد العزيز العايب

مقدمة

إنّ التسعينيات في الجزائر كانت فترة تحوّل كبير شمل مختلف المناحي، ولم يكن المنحى الثقافي والأدبيّ -خصوصا- بمنأى عن المتغيّرات؛ فقد عرفت الكتابة تحوُّلاً في جوانبها الموضوعاتية وأشكالها الفنيّة. وعلى الرغم ممّا صحب العشريّة من اضطراب وعدم استقرار، وما صار مقترنا في الأذهان -مع استحضرها- بكلّ الصور السلبيّة والموحشة؛ فقد رافقتها أيضا حركة أدبيّة -شعريّة وسردية- قلّ نظيرها في عقود سابقة إذا استثنينا سنوات ثورة التحرير، وما كُتبت فيها من أشعار جعلت انتصارات الثوار موضوعها الأهمّ.

إنّ التسعينيات شهدت ظهور أسماء شعريّة جديدة إضافة إلى أسماء هي امتدادٌ في الفترة من عقود سابقة، وكُتبت نصوص على وقع المتغيّرات بلغت في مستوياتها الجمالية والدلالية حدّا يُلفت النظر، ويستدعي الاهتمام.

وإنّ هذه النصوص التي فرضها الواقع المؤلم، وكان الحزن/ الموت سؤالا محوريّا مستقلا بذاته في كثير منها ومتجاوزا مع غيره من الأغراض في البعض الآخر واكبت الراهن والمستجدّ وصدرت مجموعات شعريّة كثيرة- قاربت السبعين- لكن لم يكن للعديد منها حظّ ذبوع الصيت ولم تنل النجاح الذي يبتغيه كلّ مبدع.

ربّما لانعدام جملة من الأسس تمنح النصّ الشعريّ صفة البقاء، وأهمّ هذه الأسس - في تقديري- الجانب الجمالي؛ لأنّ القصيدة الشعريّة في تركيبها مجموعة من الجماليات، وهي حصيلة معاناة صادقة نابعة من تجارب تختلف من شاعر إلى آخر؛ فهي ليست مجموعة من الألفاظ والحروف تتجاوز اعتبارها، بل إنّ الحرف الذي يستخدمه الشاعر يكون قد مرّ في ذهنه مرّات؛ وبذلك يقع من النفس الموقع الحسن ومثله الكلمة، فالجملة، ومن ثمّ الفكرة التي أظهرت للوجود قصيدة هي محصّلة صراع داخليّ وخارجيّ على السواء قد بلغت المتلقّي في صورتها النهائيّة معبّرة مؤثّرة.

إنّ المجموعات الشعريّة التي صدرت -إذن- كثيرة تتفاوت فنيّا؛ وقد تعرّضت الدراسات والأبحاث لبعض منها؛ لذلك سألتقط جملة من النصوص داخل المجموعات الشعريّة؛ لما تنطوي عليه من إشارات وشفرات هائلة داخل إطار اشتغال القراءة، ويتأسس فيها هيكل القراءة، ويُسْتَنْطَق فيها جوهر العلامة الشعريّة التي أنتجتها أنساق الحزن والخوف والشعور بالاغتراب.

إنّ النصّ الشعريّ الجزائريّ في التسعينيات يستثمر -فنيّا- منجزَ الفترات السابقة ويضيف إليه؛ كما يواصل الشعراء - من جيل الثمانينيات وبعض شعراء الستينيات والسبعينيات -

الكتابة، مشكّكين بذلك رافداً تمتاح منه أسماء شائبة لم تكن تجربتها طويلة؛ لكن يُقدّر لها من الشهرة وذيوع الصيت ما لم يُقدّر لغيرها وتتألف في المدوّنة - وأحياناً في فضاء النصّ الواحد - هندسة العموديّ وبنية شعر التفعيلة، ويلتقي نظام الشطر بنظام السّطر، مثلما استقت التجارب الشائبة من التجارب الأكثر نضجاً؛ معلنة ظهور نصوص شعريّة جزائريّة تتناسل جماليّاً ودلاليّاً.

هنا أجدني مضطراً أن أعترف دون مواربة بوجود دافع ذاتيّ دفعني إلى استهداف هذه الفترة بالدراسة، واختيار شعراء دون غيرهم، و-أبعد من هذا- تحديد نصوص بعينها؛ فأشهد بكلّ غبطة واعتزاز أنني مغرم بشعراء الجزائر جميعهم؛ لكنني منصهر بشعر جيل من الشباب؛ هو جيلي -جيل التسعينيات-، ومتأثر إلى أقصى درجات التأثر بكلماتهم، ومنجذبٌ صوب إيقاعات أشعارهم وأنغامها الحزينة، وأبعادها الجماليّة؛ لأنّي عايشة هؤلاء الشعراء عن قرب وكابدت معهم كثيراً من المعاناة، وكنت شاهداً على حقبة قد رأى وسمع وعاش إرهاصات النصّ وعلم أموراً عن مرجعيّة صاحبه وحالته النفسية والوجدانيّة ممّا خفي عن كثيرين، وكان لي شيء من حظّ المساهمة ولو بإبداء الرأي (إذا اعتبرتُ التذوّق أدنى درجات العمليّة الإبداعيّة!) في مستواها. أشهد أنّي قرأت وسمعت كثيراً من النصوص قبل أن تذاع في الناس، وكنت إذ أنصت إليها تنتهي إلى سمعي حشجة الذوات الشاعرة والألم يعنصرها لحظة الإبداع.

كما أنّ وراء هذا الاختيار دافعين موضوعيّين؛ تمثل الأوّل في تميّز شعراء التسعينيات برؤى متقاربة في مفهوم النصّ وكتابته، وعرف النصّ لديهم تجريباً في اللّغة والصّورة والإيقاع وفي التناص واستدعاء الشخصيّات، وفي أشكال من القصائد تتباين طولاً وقصراً كقصيدة الومضة؛ وكانت النتيجة أن تأسّس نصّ شعريّ مختلف ومتجاوز نصوص الفترات السابقة.

وأما الدافع الثاني فكوّن البحث الأكاديمي لم يُحطّ بكلّ زوايا التجربة الشعريّة التسعينيّة على ما اشتملت عليه من خصوصيّات، ولم يتمّ البحث بإبراز كلّ جوانبها الجماليّة؛ ولا اختلاف في أنّ النصوص الشعريّة يصعب تحديد كلّ ما تحويه من معانٍ، وقيمٍ وجمالٍ، وليس فيها الكلمة الفصل، والمقاربات النقديّة الجماليّة في جانبها التطبيقي تكون الأقرب إلى ترسيخ قيم المنهج الجمالي وسماته وخصائصه وأحكامه، وتؤدّي إلى زيادة فهم النصّ وحسن تذوّقه؛ لأنّ القارئ/ المتلقّي جماليّاً هو قارئ فعّال يسهم في حركيّة النصوص وتجديداتها، وليس قاصراً فنيّاً عن كشف جماليات الآثار الإبداعيّة الشعريّة.

لقد أُنْجِثَتِ الدرسة إلى تجلّية جماليات الشعر الجزائريّ المعاصر خلال الفترة المذكورة، وما رافقها من وضع أمني وما صحبها من ألم ومن تحوّل؛ فدراسة العناصر الشعريّة الجزائريّة جماليًا لم تتجاوز في دراسة واحدة، لأنّ الباحث يهتمّ بمكوّن جماليّ ولا يتعدّاه إلى ثانٍ. وأمّا ما راهنت عليه هذه الدراسة فهو تناول عديد المكوّنات بأبعادها الجماليّة وعلى تشعّب مسالكها.

لقد حاولت الدراسة الإحاطة بأطراف الموضوع على تشعّبها - كما سلف الذكر - من خلال جملة من الأسئلة تتلخّص فيما يلي:

- إلى أيّ مدى واكب النصّ الشعريّ الجزائريّ التحوّلات التي شهدتها المجتمع ثقافيا وسياسيا واقتصاديا؟

- وإلى أيّ مدى واكبت حركيته (النصّ الشعريّ الجزائريّ) حركية الشعر العربيّ عموما والذي لا يمكن دراسته مفصّولا عن سيرورة الشعر العالميّ؟؟

- ثم هل تمكّن الشاعر الجزائريّ المعاصر - جيل التسعينيات بالأخصّ - من كتابة نصّ يصوّر أحاسيسه ويصف حالته النفسيّة ويعكس صورته وينقل أحاسيسه دون أن يجتزّ أحاسيس غيره؟؟؟

تمحورت مادّة هذا البحث بفصوله الأربعة حول جماليات النصّ الشعريّ الجزائريّ خلال فترة بعينها، ويكتسب البحث - فيما أقدر - مشروعيتّه من القيمة النقديّة التي تطمح إلى أن يتحوّل التلقّي الجمالي للنصّ الشعريّ إلى لحظة مهادنة واستمتاع وامتياح من قيمه الجمالية والدلالية وأن يتعد (التلقّي الجمالي) ما استطاع عن المحاكمة، واستعراض المعرفة، والمغالبة بين الناص والمتلقّي/وبين النصّ والقراءة النقديّة.

يشغل المدخل في هذه الدراسة على استقراء التجربة الشعريّة الجزائرية عقب الاستقلال إلى فترة الثمانينيات وما رافقها من تحوّلات؛ مهينا المتلقّي بذلك للاتجاه رأسا إلى الشعر الذي أنتجته فترة التسعينيات التي هي ذاتها كانت نتيجة تراكمات، وممارسات جانبت الصواب عن سبق إصرار، وأحيانا عن سوء تقدير للعواقب.

ويذهب الفصل الأوّل إلى البحث في مفاهيم الجمالية وأسسها وأفكارها، وكيف أنّها أخذت مفاهيم عديدة لدى الغرب أولا ثمّ لدى العرب؛ وكيف اختلفت النظرة بين الفلسفة والنقد، وتباينت بين علم الجمال والجمالية.

وأما الفصل الثاني فيبدأ الخوض في العنوان باعتباره العتبة الأولى التي تُتلقّى، وهو بمثابة الاسم من المسمّى، وهو يشغل منطقة رأس النص إذا عددنا متنه جسداً، لكنّه رأس متحكّم، ومسيّر، ومتدخّل؛ يتضمّن العقل؛ ويؤتمن على المفاتيح الخاصّة بالنصّ جملة، ويهندس شكل النصّ وفضاءه.

وأما الفصل الثالث فيغامر بالسؤال عن ماهية الإيقاع؟ وما دور هذا العنصر الجوهريّ في تشكيل الخطاب الشعري؟ وما العلاقة التي يقيمها - داخل هذا الخطاب - مع الدلالة؟ وإنّ القراءة الإيقاعية للشعر الجزائري المعاصر تُفصح عن ارتباطها بالموروث - من حيث البحور والقوافي والرويّ.. - وبالمكتسب من حيث المزاجية بين أكثر من بحر، وبين أكثر من شكل ومن حيث التنوع القافويّ، ومن حيث التشكيل الخطّي، وعلامات التّزقيم .

كما تعرّض الفصل لدراسة ظاهرة التكرار وفق منظور جماليّ؛ لأهمّيّة هذه الظاهرة في لغة الشعر العربيّ قديماً وحديثاً، وهي تعدّ من أهمّ الظواهر الأسلوبية في النصّ الأدبيّ عامّة والشعريّ خاصّة، وهذا ما جعل البلاغيين العرب القدامى ينتبهون إليها، ويدرسونها في معرض تناولهم لمختلف الظواهر الأسلوبية، والشيء نفسه في الدراسات المعاصرة التي أولت الظاهرة أهمّيّة خاصّة ببيان أبعادها سواء على مستوى الحرف أو الكلمة المفردة أو العبارة.

أما الفصل الرابع فقد اتّجه للبحث في التناص واستدعاء الشخصيات والوسيلة التي يتمّ بها ذلك، وكيف يكون الغائب نصّاً أو شخصيّة أو حدثاً مستدعىً في الحاضر، وما يمنحه هذا الاستدعاء للحاضر من كثافة جمالية ودلالية؛ فما كانت تلك النصوص الغائبة لتُحاور لولا تميّزها وتمكّنها في الذاكرة.

استندت الدراسة في المدخل والفصل الأوّل إلى المنهج التاريخي، واعتمدت على المستوى الإجرائيّ الوصف والتحليل في تتبع الظروف المحيطة بالنصّ الشعريّ الجزائري، وفي استقرار نشأة الدراسات الجمالية، وتضارب المصطلحات، واختلاف المفاهيم. وأما باقي الدراسة فقد استحوذ المنهج الجماليّ على فصولها باعتبار ما فيه من آليات تطرح أمام القارئ خيارات لغويّة تتّصل إلى حدّ كبير بالصورة الأولى للنصّ في محيطة الشاعر، ويقوم المنهج على دعائم شكلية وموضوعية لمعالجة النصوص وتحليل بنيتها اللغوية الظاهرة والخفية التي تترك أثراً جماليّاً وتفتح على قيم دلالية.

لا يُزعم فضل سبق في هذه الدراسة؛ لأنّ عديد البحوث الجادّة تناولت الجانب الجمالي في المدوّنة الشعريّة الجزائريّة، وبعضها حُصّص للحديث عن شاعر بذاته وهي التي اتكأت عليها هذه الدراسة، من أهمّها: "القيم الجماليّة في الشعر الجزائري المعاصر (1975-2000)" للباحث أحمد لعياضي، و"دلائلية الموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر - فترة التحوّلات 1988/2000-" للباحثة حياة هروال، و"بنية الخطاب الشعري عند يوسف وغليسي" للباحثة حليلة واقوش، و"خطاب العنوان في القصيدة الجزائرية المعاصرة" للباحثة زهرة مختاري، و"أسلوبية القصيدة الحدائثية في شعر عبد الله حمّادي" للباحثة سامية راجح، و"شعريّة النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمّادي" للباحثة روفية بوغنوط، و"جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر - فترة الثمانينيات أمودجا-" للباحث السحمدى بركاتي، وفي الموضوع نفسه "جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر" للباحث محمّد الصالح خرفي، و"جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي - دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع-" لمسعود وقّاد، و"شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة - بحث في الكشف عن آليّة تركيب لغة الشعر-" للباحث محمّد بلعبّاسي، و"الخطاب الشعري العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسة النصية وتحوّلاتها)" للباحث عامر بن محمّد.

كما استقت الدراسة مادّتها من عديد الكتب التي قدّرت أنّها توجّه البحث وجهة صحيحة خاصّة ما تعلّق منها بالفصول التطبيقية ك: "جماليات القصيدة المعاصرة" لطفه وادي، و"جماليات التكرار في الشعر السوري المعاصر" لعصام شرتح، و"في نقد الشعر العربي المعاصر (دراسة جمالية)" لرمضان الصبّاغ، والدراسة الجادّة عن "التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر" لجمال مباركي.

أمّا المجموعات الشعريّة التي حُصّصت بالتطبيق مشكّلةً بذلك مصادر الدراسة؛ فمنها: مجموعة يوسف وغليسي الشعريتان: "أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار"، و"تغريبة جعفر الطيّار"، والمجموعة الشعرية لخليفة بوجادي "قصائد محمومة"، والمجموعات الشعرية لعبد الملك بومنجل: "لك القلب أيتها السنبلة"، و"حديث الجرح والكبرياء"، و"الدك(تا)تور".

وهناك بعض المجموعات التي كتبت في هذه الفترة ونشرت في الصحف أو قرئت في منصّات الملتقيات والمنابر الأدبية الضيقة، لكن تأخّر صدورها - لظروف تخصّص صاحبها - كمجموعة السعيد لعزيري "همسات من وحي القصيد" التي كُتبت جلّ قصائدها حين كان طالبا بجامعة قسنطينة بين سنوات 90 و 94 وكان يلقيها في الأمسيات الأدبية وفي الملتقيات التي تعقد هنا وهناك؛ و صار

الكثير منها متداولاً محفوظاً، لكنّ صدورها في كتاب تأخر أزيد من العقدين فصدرت طبعها الأولى العام 2017.

ولأنّ فترة التسعينيات كانت الأغزر إنتاجاً مثلما كانت الأكثر مأساويّة - وإنّ هذه الغزارة تُصعب مهمّة الباحث في الإحاطة بها-؛ فقد تمثّلت الحكمة العربيّة القديمة: " أنّ أخذ القليل خير من ترك الجميع". وحينها اكتفيتُ بالقليل.

أخيراً أتوجّه بجزيل الشكر إلى أستاذي المشرف الدكتور كمال عجّالي؛ وقد خشيت نفاذ صبره؛ لأنّي استهلكت وقتاً طويلاً؛ وكنت كلّ مرّة آتية مقدّماً بين يديّ الحجج والأعذار التي كان يتقبّلها بصدر رحب، ونفس سمحة، و في المقابل يحنّني على الاجتهاد أكثر و عدم الاستسلام للظروف؛ فما زادني ذلك إلاّ احتراماً له وتبجيلاً، ورغبة في ضرورة إتمام ما تعاقدا عليه (والعقد شريعة المتعاقدين الطالب/ الأستاذ) فله منّي وافر الثناء على صبره وسعة صدره وأعتذر منه-أيضاً-على تقصيري.

وكل ما أرجوه من الله العليّ القدير أن يكون هذا العمل بما استغرق من وقت، وما استهلك من عمر في عداد الأبحاث التي تتطلّع إلى مكانتها في الدراسات الجمالية، وأن يسدّ ثغرةً أو يُرضي تطلّعاً معرفياً لمن أوتيّ شغفَ البحث في الشعر الجزائريّ التسعيني.

مدخل^{٢٤}:

المشهد

الثقافة أفريقي

و

التحوّلات في الجزائر

ليس خطأ الاعتقاد بأنه لا طريق آخر يمكن أن يُتلقَى به النصّ الشعريّ غيرُ الإمتاع مبدأً ومنتهىً، وهذا الإمتاع هو الذي يفرّق بين الشعر - بوصفه فناً - والكلام العاديّ؛ ويدفع الأفتدة قبل العقول إلى الارتحال إليه و طلب السكينة بين يديه، بل إنّ هذه السّمة ربّما مازت شعرا عن آخر¹ فالشعر - كسائر الفنون - يطمح إلى أن يحاكي الموسيقى حيث إنّّه يحمل الرغبة نفسها في الإمتاع؛ ومن ثمّ يمكن أن يُعرّف الفنُّ بأنّه محاولة لخلق أشكال ممتعة، ومثل هذه الأشكال تشبع إحساسنا بالجمال، والإحساس بالجمال إنّما يشبع حينما نمتلك القدرة على تذوّق التناغم بين ما تُدرّكه الحواس.²

إنّهُ بالإمكان أن تتجاوز في النصّ الشعريّ الواحد - إضافة إلى الإمتاع - جملةً من المقاصد الأخرى؛ فلطالما كان الشعرُ ديوانَ العرب؛ سجّل مآثرهم، وخلّد أيامهم، وروى على مرّ الأزمان - لغير معاصريهم - حلّهم وترحالهم، وعرّف بكثير من مكارمهم. وليس للشاعر دورُ الفنّان المطرب الذي يشدو فيطرق الفؤادَ بلا إذنٍ فحسب، بل إنّ له وظائف أخرى لا تقلّ خطراً؛ فهو الناطق الرسميّ باسم الجماعة التي تعترّ بتمجيده لها، وتفتخر أن نبغ فيها شاعرٌ ينقل للناس إنجازاتها، ويُعلي منزلتها، ويرفع شأنها.

ولم يكن الشعرُ الجزائريّ إبّان الثورة التحريرية وبعدها - بقرابة عقد من الزمن - إلاّ تجسيداً لصورة الانتماء للجماعة بشكل بارز، فمنذ مجازر الثامن ماي، وحتى الرصاصة الأولى في الفاتح من نوفمبر تخندق الشاعر الجزائريّ مع عاقمة الجزائريين، وأراد أن يحيا حياة الناس جميعاً، وآثر أن يسير جنباً إلى جنب مع إخوته وبني جلدته، وأن يتحدّث إلى الناس بلغة يفهمونها لا بلغة يبحثون لها عن

¹ أحمد علي محمد عبد العاطي: التشكيل الجمالي وقراءة النصّ الشعريّ (تطبيقاً على نماذج من الشعر العربي القديم)، مجلة المقرّي للدراسات اللغوية

النظرية والتطبيقية، جامعة المسيلة، المجلد 4/ع 2021، ص 106.

² هربت ريد: معنى الفن، تر: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 9-10.

* وقد أشار الغدامي إلى ما يجاري هذا القول عند غير العرب: *The lyric is not heard but over heard*؛ ومن الواضح تطابق القولين على الرغم من اختلافهما زمنياً ولغةً ومكاناً، وكلاهما ترجمة صادقة للآخر (الخطيئة والتكفير، ص 261).

ترجمان؛ فتجاوز ذاتيته لاعتقاده أنّ دوره لا يختلف في شيء عن دور القائد الفذّ الذي يدفع الجيوش، ويقودها إلى ميادين الوغى.¹

حتى إذا بزغ فجر الاستقلال، وكان إيذاناً بالتمكّن من المسعى الأكبر، وتحقيقاً للهدف الأسمى؛ حينها سكت كثيرٌ من الشعراء -طوعاً أو كرها- عن قول الشعر بصورة تكاد تكون نهائية انبهاراً بما حقّقته الثورة لدى البعض، وحيرة أمام النهج السياسي الذي انتهجته البلادُ لدى البعض الآخر، فلم يواكب سيرورة الأحداث، ورأى أنّ أمواج التحوّلات السياسيّة والاجتماعيّة التي طرأت على البلد عاليةً، وفي ركوبها مغامرةٌ لا تُحمدُ عواقبها؛ لأنّها خطرٌ على الحياة وخطرٌ على المبادئ، وفوق ذلك خطرٌ على الشعر أو الأدب عموماً.

انعدام التشجيع أيضاً دافعٌ أساسيٌّ لهذا الصّمت²؛ إذ لم تفكّر السلطة المتربّعة على خيارات البلد يوماً في تشجيع الأدباء؛ فكان اليأس والصّمت³ ردّة فعل طبيعيّة عن هذا الجحود، ونتيجة حتميّة للتهميش، والإحساس بالظلم.

بحلول فترة الثمانينيات لم يحد الشعراء الجزائريون عن مسار من سبقوهم في تمجيد الثورة المجيدة، والتعني بما حقّقته من غايات كبرى، لكنّهم امتازوا بالتحرّر من أيّ ضغط إيديولوجي وترفّعوا عن التصفيق للتوجّه السياسيّ أو الدعوة له . فحملوا بذلك رسالةً جديدةً ولم يكونوا ناقلين لشعارات تبنّاها قادة البلاد.⁴ لقد حاول شعراء هذه الفترة الارتقاء بالنصّ الشعريّ الجزائريّ من خلال الاهتمام بالإنسان حيث وُجد -عربياً وغير عربي-، وبتصوير معاناته من فقر شديد وضييم مُحبط، فتعدّدت مضامين القصائد، وتميّزت بطابع وجداني ذاتي. الشيء الذي افتقدته المدوّنة الشعريّة الجزائريّة في غمرة

¹ يُنظر: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث (إنجازاته وخصائصه الفنية 1925-1975) دار الغرب الإسلامي، بيروت-

لبنان، ط2006، ص624.

² عبد الملك مرتاض: التجربة الشعرية الحديثة في الجزائر (1962-1990)، مجلة الآداب، قسم اللغة العربية

وآدابها، قسنطينة، ع2000، ص5، ص227.

³ المرجع السابق، ص ن.

⁴ المرجع السابق، ص232.

الانتشاء من الاشتراكية؛ لأنها لا تأذن للمبدع أن يُصغي لصوت ضميره، ولا يُجيز له أن يصف أوجاع ذاته، أو يُصيخ السمع لأناته.¹

ظهرت في هذه الفترة أصواتٌ شعريّة كانت لها بصمتها المميّزة في المشهد الأدبي، ونذكر مثلاً: إدريس بوذبية، ومحمد زيتلي، ومصطفى الغماري الذي نشر ما يزيد عن سبعة دواوين وسليمان جوّادي الذي تناول موضوعات خفيفة، وذاتية، وعاطفيّة، وقد لُحّن كثير من قصائده ثم عُني فحفظه الناس، وعرفوا الشاعر من خلاله.* وعثمان لوصيف، وغيرهم.

إذا شارفت الثمانينيات على الانقضاء برزت إلى السّاحة الأدبية أسماء جديدة- أو أسماء قديمة تحوّلت إلى شكل من الكتابة الجديدة-؛ لعلّ أهمّ ما تميّز به الإغراق في التجارب الصّوفية موضوعاً، واستثمار المعجم الصوفيّ لغةً؛ وذلك في محاولة يائسة للهروب من واقع مرير تفاقمت فيه الأزمات: من اقتصادية العام 1986، إلى سياسية بانحياز تحالفات علميّة، وتفكّك اتّحادات عظمى، وكانت الأشدّ تأزماً و الأكثر قسوة- على الجزائر تحديداً- أزمة داميّة خلفت قلوباً مكلومة، وأُسراً مفجوعة؛ تمثلت في أحداث 05 أكتوبر 1988. ولو جئنا نذكر الأسماء التي امتطت موجة هذه التجربة الجديدة لطال الأمر، ولكننا سنكتفي بمن كان رائداً، ومتميّزاً، وبمن أثرت تجربته المدوّنة الشعريّة الجزائرية، أو يمكن أن نقول -دون أن يُساورنا شكٌ-: أنّها كانت قيمةً مضافة إلى مدوّنة الشعر العربيّ، وأثّرت في حركيّته، وتجلّت أمام النقاد متميّزة فشدّتهم، وأثّارت اهتمامهم، فتناولتها عديد الدراسات الأكاديميّة؛ ومن تلك التجارب نجد :

مصطفى الغماري الذي يُعدّ صاحب اتجاه شعريّ قائم بذاته؛ فقد أوغل في الرمز والإيحاء، وأعجب بتجربته كثيرٌ من الشعراء الشباب فراحوا يقلّدونه، ويقتفون أثره.** وصوفيّة الغماري -في أغلبها- ثورة، وصرع بينه وبين أدباء الإيديولوجية الماركسيّة²؛ فتراه يُشبّههم بالذئاب التي علا

¹ يوسف وغليسي: في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص9.

* لعلّ أشهرها: قصيدة "ماقيمة الدنيا وما مقدارها إن غبت عني وافقدت هواك" التي لحنها وغناها الراحل محمد بوليفة، وقصيدة "تفضلي يا أنسة" التي غناها الفنان مصطفى زميرلي.

** يمكن أن نذكر منهم الشاعر عيسى لحيلح، في مجموعته الشعريّة: وشم على زند قرشي، حيث استعان بالمعجم اللغوي للغماري، ومطوّلته "معلقة الجبل الأخضر".

² عمر أحمد بوقرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، الجزائر، دط، 2004، ص11.

عواؤها، هم يُظهرون خوفاً على البلاد لكنهم مكمّنُ الخطر ومبعثُهُ ويدّعون الموت فداء للعباد، وهم من سرق الوفاء، وحرّف معاني الفداء، وتراهم رجالاً في المسرّات لكن لا تسل عن حالهم حين الشدائد، فإنّهم كما النساء بل إنّ النساء أشرف وأكثر جرأةً في الدفاع عن المبادئ والثبات على المواقف:

على زمن الدعاوى.. كم تعاوى

ذئاب.. تملأ الأرض الفضاء

تُعَيّ دبكة وتُعدّ أخرى

لطائرة.. تُلَمّ بها فجاء

فلم أر أمة من قبل ديست

بمن كادوا.. فكانوا الأوصياء

تولّوا أمرها زمننا فهيضت

وفدّوها.. وهم سرقوا الفداء

رجال كريهة في السّلم.. لكن

لدى الهيحاء تحسبهم إماء.¹

والتجربة الصّوفيّة للغماريّ تعكس كثيراً من الإحساس بالغربة بين الأهل، ووجعاً قاتلاً بالنفي داخل الوطن، فقد صار هذا الوطن سجناً يسعى الشاعر للهروب منه. وصار الوصال بليلي تلك الذات التي يكتنفها كثيراً من الغموض سبيل خلاصه. وقد صاغ ذلك في عبارات عذبة جزلة، ورموز شقافة موحية:

جدائل ليلي رؤى المشرق

¹ مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، لافوميك، الجزائر، 1985، ص 68.

وآفاق إلهامها المطلق

تجلّت.. وكان الوجود مواتا

رياضا تمّوج بالزنبق.¹

فليلاه ليست كباقي النساء، أو هي ليست امرأة عاديّة؛ لأنّها أحيت الكون حين تجلّت، وحوّلت الأرض الموات رياضا إذ أرسلت جدائلها جهة المشرق. وكما تعمر الدنيا كذلك تعمر القلب بفيض إشراقها؛ فتحلو أيامه، وتؤنّس وحشّته، بعدما كان اليأس نصيبه، والضياع منتهاه:

مري القلب.. أيتها الآمره

مريه.. فأشواقه عامره

ودنياه.. لولاك أر ض يباب

يريد الضياع بها خاطره

مري القلب يعيش القلب رؤيا

ومن مقلتيك القوى الباصره

وجودي بأنفاسك المبدعات

ظلال من الفرحة العامره²

¹المرجع السابق: ص45.

²المرجع السابق: ص52.

وإن كثيرا من الدارسين والنقاد* قد دعتهم تجربة الغماري العميقة إلى الوقوف عندها تكتنفهم الدهشة والتساؤل؛ لأنها تجربة ترنو إلى عالم الطهر والصفاء، وتتطلع إلى تحرر الذات من دنس هذا العالم المادّي، ومن تقلباته كلما جدّ الجديدان.

إنّ المتتبع لحركيّة الإبداع الشعري الجزائري المعاصر بداية الثمانينيات وما تلاها تستوقفه تجربة متعدّدة الروافد والمراجع؛ فكانت المدوّنة الشعريّة العربيّة لها رافدا أساسيا، كما اتخذت الشعراء الإسبان، وأدباء أمريكا اللاتينية مرجعا مهمّا؛ ونقصد تجربة عبد الله حمّادي التي بدأت في صورة البيت والبيتين ثم استوت قصائد في مرحلته الجامعيّة، فلم "يزل يجتهد ويحاول حتى أصبح شاعرا" ** استخدم الشكل العمودي، ثمّ تحوّل إلى الكتابة الحدائيّة حين هبّت رياح الحدائفة، فغنم منها، وكانت قصائده ثمرة هذا الانفتاح والأخذ بهذا الوافد الجديد "الحدائفة".

إنّ الصّور الشعريّة التي يقدّمها حمّادي تتميّز بالبعد الروحيّ؛ حيث يغوص في مكان النفس البشريّة، ويصوّر اضطراباتها في حالة حبّ، أو في حالة الإحساس بالغربة؛ بلغة راقية معبّرة مستوحاة من روافده التي أشرنا إليها.

يغرق عبد الله حمّادي في أجواء غيبيّة صوفيّة؛ دون أن يفقد إحساسه باللحظة الراهنة، فيكتب مؤمّلا الخلاص ممّا يعتريه من هموم، وإن لم يتحقّق له، فلا يريد أكثر من دوار يشعره بنبض في الشّفة، فيكون لحياته معنى غير ما اعتاده الناس:

هل من دوار يثير النبض في شفتي أو من خلاص يهزّ صدر أغنيتي؟

مازلت أكتب للأقمار من سفر دامي التسريّ على أنوار أشرعتي¹

* منهم: - محمد ناصر في كتابه: الشعر الجزائري الحديث. و- طاهر مجاوي في بحثه: البعد الفني والفكري عند الغماري، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص132. و- عمر أحمد بوقفورة في مؤلّفه: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر.

** نقلا عن عبد الله حمّادي خلال ندوة بقسم الأدب العربي بجامعة جيجل بتاريخ 2012/05/12، وهي شهادة لأستاذ مصريّ درّسه في المرحلة الجامعيّة.

¹ عبد الله حمّادي: تحزّب العشق يا ليلي، دار البعث، قسنطينة، 1982، ص165.

استمرت قريحة حمّادي متدفقة فكانت ثمرتها مجموعته الشعرية الثانية "قصائد غجرية" التي لم يُقدّر لها من ذبوع الصيت ما تُدرّ للمجموعة الأولى، ولعلّ السبب كونه عاش مرحلة من التحوّل على المستوى الشخصي، فقد أنهى دراسته بإسبانيا، وعاد إلى أرض الوطن، وكان في العودة هدوء النفس، فلم تعد الغربة تيمة / موضوعة في شعره، وقد كتب في الغربة حين كان مغترباً قصائد تجاوزت المؤلف وتركت أثراً كبيراً في المتلقين على اختلاف مستوياتهم.

ولما كانت اللغة عنصراً من عناصر الشعر المهمة كان يجب على الشاعر أن يسلك بها مسلكاً خاصاً يتسنى له من خلاله تأدية كثير من المعاني أو جميعها بطريقة لم يألّفها الناس في سائر فنون الأدب. وما كانت اللغة في نمطها العادي لتسعف حمّادي في تشكيل شعرية عذبة، وديباجة ساحرة؛ فالنزوع إلى مخالفة المعجم اللغوي المتواتر يسمح بالتحزّر، والصّور العميقة وغير المبتذلة تُمكن من تجاوز كلّ الأبعاد، و قصيدته " يا امرأة من ورق التوت " من مجموعته الشعرية: " البرزخ و السكين " تجاوزت نوعي، لأنها تمثل دخولا حقيقيا في تجربة شعرية جديدة تعتمد على اللغة وتفاعلاتها الجمالية؛ حيث يقول الشاعر:

فألّيل لليلي يسكبني لحنا يرتاب ويرهقني

ويمدّ الجسر فيعبرني وأغضّ الطرف فيسلبني

فأنا المعشوق وعاشقه وأنا المقتول وقاتله

ويكون الحبّ بدايته ويكون القصف نهايته

فيعود السّكر لسكرته ويعود البدر لطلعته¹

إنّما تجربة تركّز على اللغة كمقصد وغاية لذاتها، ثم عن طريقها تتولّد الدلالات وتتفجّر المعاني لتصوغ في النهاية التجربة اللغوية في أسمى تجلياتها،² وقد قدّمت القصيدة نفسها كنصّ اجتماعي متعدّد الجوانب؛ أي أنّه يمنح إمكانيات قرائية عديدة دون الاطمئنان إلى قراءة واحدة والاكتفاء بما

¹ المرجع السابق: ص 154.

² ينظر: حسين خري: شعرية الانزياح في قصيدة " يا امرأة من ورق التوت ": مجلة الآداب، جامعة قسنطينة 1، العدد 5، 2000، ص 185.

توصّلت إليه. و خاصية هذا النوع من النصوص أنّه يُعيد إنتاج قرائه باستمرار، ويُشكل حساسيتهم مجدداً بعد كلّ قراءة.¹

أصاب الشعرَ تطوّر ملموس؛ ولم يعد الاهتمام ينصبّ على الفكرة ثمّ لباسها لبوساً شعرياً، و"لكنّ اللغة تصير هي المنتجة للفكرة وهي دليلٌ عليها وعلامة لها. وبهذه الطريقة تنمحي الذات القائلة من فضاء النصّ لتُفسح المجال للذات اللغويّة، وهنا يحدث الانتقال من سلطة القائل إلى سلطة الخطاب الشعري"² الذي "ينطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بالإجابة عنه مهما حُبّلت بالتجارب والمعرفة"³.

وليس من قبيل الصدفة أن يكون رواد هذه التجارب جامعيين، وليس من قبيل الصدفة أيضاً أن تكون أروقة الجامعة ونواديها ومدرجاتها هي التي تحتضن هذه التجارب.

إنّ مردّ الإيغال في الرموز ثقافةً نقديةً وشعريةً جعلت هؤلاء الشعراء على دراية بمتطلّبات التصوير الشعريّ في القصيدة المعاصرة، والنصّ الاحتماليّ-المتعدّد يهرب من النمطيّة، ويجعل من القصيدة منتوجاً لا يقبل التكرار أو إعادة الإنتاج؛ وبالتالي فهو كشف وبحث، وهما ملمحان من ملامح الحداثة الأدبيّة التي تجاهد من أجل ربط البحث بالإبداع والكشف بالفنّ⁴ "أوليس الشعر الحداثيّ تنظيراً أو ممارسة بعثاً للحياة في أبعى صورها"⁵ ممّا يعني الابتعاد عن القراءة النمطيّة واعتماد قراءة جديدة.

وإنّ من الشعراء الذين يستدعي شعرهم هذه القراءة الجديدة-أيضاً- الشاعر عثمان لوصيف وهو صاحب تجربة متميّزة امتدّت على مدى عقود ثلاثة؛ وكانت الحصييلة أزيد من عشرين مجموعة شعرية لا يُمكن لأيّ دارس أن يهتمّ بإحداها، ويغفل عن المجموعات الباقيّة، وذلك لفنّيتها إضافة إلى

¹ المرجع السابق، ص 185-186.

² المرجع السابق، ص 182.

³ عبد الله حمّادي : ماهية الشعر، ص 9.

⁴ ينظر: حسين خمري: المرجع السابق، ص 186.

⁵ عبد الله حمّادي: ماهية الشعر، ص 7.

بعض الخصوصية التي تتفرد بها مجموعة عن سواها كخصوصية المكان¹ مثلا؛ حيث تجول في مدن جزائرية متعدّدة، ومتباينة المناخ والتضاريس. وهو الأمر الذي يشدّ انتباه المتلقّي، فقد قلّ نظير هذا في المتن الشعري الجزائري².

وهذه المدن الجزائرية بما تحمله من خصوصيات أحيانا، ومن تناقضات أحيانا أخرى مثلت له موطنًا يتطهّر فيه ويُعلن تصوّفه، هائما في عشقها، جاثيا في حضرة جمالها، وهي - أي المدن - لا تستقرّه ليلهو، أو تدفعه إلى الضياع كما فعلت ربّما المدينة نفسها بغيره، فلعنّها غير آخذ في الحسبان أحاسيس ومشاعر أهلها؛ فظلم النصّ الشعريّ - رغم جماله الفنيّ -، وجلب لنفسه كثيرا من المتاعب*. فمدينة وهران على سبيل المثال التي كانت لبعض الشعراء مرادفة لكثير من السوء مقترنة بكثير من المتاعب، وقد تجمّعت فيها كلّ الملدّات والشهوات، يراها عثمان لوصيف بصورة مغايرة تماما؛ هي في شعره امرأة عذراء نقيّة بهيّة يقصدها حاجّا، ويُعلن تطهّره أو تصوّفه ببابها فيقول:

آه وهران

آه لبيك.. لبيك

أنت المحبّة.. أنت المحبّة

أنت البريئة.. أنت النقيّة.. أنت البهيّة

وأنا عبدك المتصوّف فيك³

¹ ينظر: محمد الصالح خري: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2014، ص224.

² ينظر: المرجع السابق، ص ن.

* أشير هنا إلى يوسف وغليسي في قصيدته "على عتبات الباهية" إذ يقول: وهران يا قبلة الفجار. [تنظر القصيدة: في مجموعة يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار].

³ عثمان لوصيف: براءة، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997، ص52.

وللشاعر في كلّ مدينة قصّة حبّ؛ بل كلّ مدينة حبيته؛ فيشدو بها مسبّحا باسم الجمال، وقد أصابه الدهول، يسترجع أسماء مدن عريقة بماضيها، ويستذكر نساءً قيل فيهن غزل كثير؛ فلا المدن ولا النساء يُشبهن مدينته المعشوقة:

تذكّرت كلّ النساء، وكلّ المدائن

فماذا أغني وماذا أقول؟

وهل يملك المتصوّف في حضرة الحقّ

غير الفناء.. وغير الدهول؟¹

يقف المتلقّي لشعر عثمان لوصيف على تعدد المدن الجزائرية التي هام بها وبالصدق والعاطفة ذاتهما، وباللغة الجميلة المعبرة والمؤثرة نفسها. وكما اتّخذ وهران -فيما تقدّم من أبيات- قبلة يحتضن مدينة سطيف، وتحتضنه في أبعى صورة لما جاءها متعبا من حرّ مدينة طولقة مسقط رأسه، فيقول:

وجدتك بين يدي بثوب الزفاف

فأيقنت أنّ الغرام سطيف

وأنّ العروس سطيف

ضممتك فانهمر الثلج

غنّت عيونك

¹المرجع السابق:ص 55.

وابتداً العرس¹

يتنقل عثمان لوصيف بين الأمكنة والفضاءات الشعرية تنقلاً هادئاً مطمئناً أحياناً، قلقاً مضطرباً أحياناً أخرى، متشظي الذات بين ألفة المكان ووحشته؛ فحين ضاق به البرّ والبحر اتخذ لذاته الشاعرة أمكنة ومساحات جديدة، ليدرك بعد رحلة العناء تلك أنه لا مكان ألطف وأشدّ حميمية من المنزل الأول؛ والبيئة الصحراوية التي احتوته روحاً وجسداً، وستحتويه جسداً حين يغمض الموت جفنيه؛ وهو في هذا يوافق الشاعر العربي القديم الذي "أدرك منذ العهود البائدة أنه لا يستطيع أن يبرح المكان. وأنّ المكان يحتويه في حياته ومماته، فهو جزء منه لا يختلف عنه في شيء"²؛ هنا يطلب الشاعر من بيئته / أمه / مهده الأول أن تفتح ذراعيها لتطوّقه فتغمره دفناً ورضاً؛ فيقول ليا ألقى الهموم بمدينة غرداية، ويستريح راحة مطلقة:

آه... غرداية المشتهى والغرام الدفين

بالمحبة أسأل عينيك أن ترحماني

آه.. غرداية البدء والمنتهى

ها أنا أتوحد فيك بغوايائي

أتوحد حتى أصير أنا البرق والهيمنات

وأصير أنا أنت

أنت ما كان فيك.. وما سيكون³

¹ عثمان لوصيف: اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997، ص11.

² حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي - قراءة موضوعاتية جمالية-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص49.

³ عثمان لوصيف: غرداية، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997، ص32.

تجدر الإشارة إلى أنّ لغة عثمان لوصيف - رحمه الله - لغة انزياحية؛ فهو يأخذ وظائف الحواس بدلالات مغايرة للمعنى الحقيقي لها؛ فنتج عنها وظائف مختلفة ومتعدّدة، وتوحي بدلالات بعيدة تستدعي شحن طاقة تفسيرية من أجل تأويلها. وإنّ هذا الاستخدام الجديد للغة الشعرية فجّر طاقتها؛ فأبانت عن عمق الرؤيا، وجمال العبارة.¹

يعتبر عز الدين ميهوبي من أبرز الأصوات الشعرية في حقبة الثمانينيات، وقد مال في شعره إلى الموضوعات الوطنية من خلال مجموعته الأولى " في البدء .. كان أوراس" * وإنّ القارئ لشعره يشدّه هذا التشابه الواضح بينه وشعر سليمان جوّادي؛ فقد تميّز شعر كلّ منهما بجمال العبارة، وجودة النسيج، ونقاوة اللغة، والاعتماد على جمالية الإيقاع لاستمالة المتلقّي.² لكنّ الفرق هو أنّ جوّادي استطاع أن يتجاوز زخم الثورة، فيكتب في موضوعات منوعة: في العشق كما في الرثاء؛ فنقرأ له في الغرض الأوّل "ثلاثيات العشق الآخر" التي أصدرها عام 1983، وأمّا في الغرض الثاني فنقرأ له "إلى روح بومدين في ذكراه" في رثاء الرئيس الراحل هوّاري بومدين الذي فقد الجزائريون برحيله زعيما وقائدا. وهو ما لم يفعله ميهوبي، ألم يفكّر فيه على الأقل في تلك الفترة حيث "... جعل الوطن محرابا يتعبّد فيه وروحا سعى للذوبان فيها"³. ولا غرابة في ذلك؛ فقد وُلد لأسرة كابدت - كسائر الجزائريين - المعاناة والظلم إبّان الاحتلال الفرنسي، وفي صغره ذاق الحرمان بمسقط رأسه "عين الخضراء" كالكثيرين من أترابه؛ لذلك نجد لهذه القيم في شعره ما يُبرّرها؛ فالأسرة والوطن كلاهما يحتزل الآخر. ويوم تعرّض هذا الوطن للخطر، وعصفت به رياح تُنبئ بحرب أهلية وشيكة قد تجعل تضحّيات الآباء المجاهدين الذين امتدّ بهم العمر إلى أن يعيشوا الاستقلال أو من الذين قضوا وظفروا بالشهادة، حين

¹ ينظر: محمد سيف الإسلام بوفلاحة: جماليات الخطاب الشعري وخصائص اللغة الشعرية عند عثمان لوصيف، مجلّة مدارات في اللغة والأدب، مركز مدارات للدراسات والأبحاث، تبسة، الجزائر، المجلّد 1/ع 03، 2019، ص 302.

* وقد صدرت المجموعة سنة 1985، عن دار الشهاب، بباتنة.

² ينظر: عبد الملك مرتاض: المرجع السابق، ص 234.

³ عبد الكاظم العبودي: راهينة الجيل الشعري الجديد في الجزائر، مجلّة الثقافة، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، العدد المزدوج 8-2006، ص 9، ص 20.

صار كلّ ما تحقّق مهدّدا استنفر ميهوبي كلّ طاقاته الإبداعية وكتب قصيدة لعلّها من بين أفضل المطوّلات في المدوّنة الشعرية الجزائرية المعاصرة، وفي الفترة المستهدفة بالدراسة على وجه أخصّ¹.

إنّ عيسى لحيلح لم يُهادن السّلطة السياسيّة القائمة، ومنذ صدور مجموعته الشعرية الأولى² أعلن عن عقيدته الراضية لهذه السّلطة؛ لأنّها سبب البلاء الذي حلّ بالبلاد - كما يعتقد - وهي التي تُذيق العباد أصناف الذل والهوان. ومعظم نصوص المجموعة - التي صدرت منتصف الثمانينيات - تبتدئ رقيقة هادئة؛ ناقلة أوجاع رجل قد أضناه العشق، وبرّح به الهوى ولم يعد له من جليس ولا أنيس إلاّ الذكريات، كحال الشعراء العرب الأوائل الذين وقفوا على الأطلال، فبكوا واستبكوا؛ ومن المجموعة المذكورة - سابقا - نقرأ له مثلا "نداء إلى أبي الطيّب المتنبي"، حيث يقول:

قفا.. نبك قد ولّي الحبيب مجافيا وأبقى فؤادي في عراء مناديا

وما شقّني رسم قديم إنّما بكائي لمن صادت بضحك وفائيا³

تبتدئ القصيدة - إذن - رقيقة هادئة، ثم سرعان ما لا يستقر لها حال، وندرك حينها كمتلقين أنّها لم تكن إلاّ وقفة طليّة قد اعتادها الشاعر - أولم يجد منها بدّا -. ومن الرّقة والنعومة، والهدوء إلى القوّة، والرفض، مستحضرا شخص المتنبي الذي ملأ الدنيا، وشغل الناس زمنا طويلا:

أبا الطيّب الأقرام فينا تعملقوا وباعوا نساء المسلمين جواريا

وكم كان كافورٌ لعقمه ناكرا وهل كلّ كافورٍ لعقمه داعيا⁴

¹ ينظر: عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، منشورات أصالة، الجزائر، ط1، 1997.

² ينظر: عيسى لحيلح، وشم على زند قرشي، دار البعث، قسنطينة - الجزائر، ط1، 1985.

³ المرجع السابق: ص11.

⁴ المرجع السابق: ص.ن.

فندرك بعدها أنّ الطلل لم يكن إلاّ ملاذاً وملجأً ومثكأً يستند إليه لحيح، وقد أعياه التعب وأضناه الألم، ولم يمهل من يقفني أثره فُسحةً من زمن ليأخذ أنفاسه، ويستجمع قواه:

لقد شمعوا صوتي، ودمع مدامعي إلهي.. كلاب الحكم تعدو ورائياً

أتضحك؟ لا تضحك. أ تبكي؟ لم البكا؟ إلهي انتصر، إنيّ ضعيف إلهيا¹

وإذا كان المتنبيّ قد تألف مع السلطان/ الحاكم سيف الدولة آنذاك؛ فصار صوتّه ويده وسمعّه دون أن يتنازل عن كبريائه، فإنّ لحيح لم يخفّف لهجته، ولم يتوان في إعلان رفضه للوضع القائم في أزيد من نصٍّ؛* ولما أحاطت به الظروف القاهرة ارتحل نحو المجهول، وبدأ سفراً شاقاً وعر المسالك خطير المنتهى؛ بحيث لم يسلكه إلاّ قلة من الشعراء في تاريخ الأدب العربي، وظلّ عقداً من الزمن غريباً في وطنه بعيداً عن قرائه لا يتلقون قصائده الجديدة، وهم الذين ألفوا إطلالته عليهم مرّة في الأسبوع على الأقلّ من خلال بعض الدوريات أو الصّحف الأسبوعيّة و الجرائد اليوميّة.**

ثمّ رجع إلى أحضان المجتمع مع نداء المصالحة، فوجد الوطن يسع الجميع على اختلاف مذاهبهم، وكان ممّا عاد به معارضات شعريّة، وغامر بتجريب الكتابة السردية.*** عاد وشعره أشدّ رصانة وأنضج تجربة وأغراضه متعدّدة، لكنّ ما يميّزه تلك المطالع الغزليّة الرقيقة الجميلة، وإن كان الغزل قد صار غرضاً قائماً بذاته، ولم يبق كسالف العهد مطلعاً لأغراض أخرى. وكذلك سلكت الظروف بالشاعر مسالك شتى، لكنّها لم تُنسه وفاءه للغة التراثيّة القويّة المتماسكة وللقصيدة العموديّة التي يُعتبر أحد المتمسّكين بها، والرافضين لما سواها ممّا أفرزته رياح الحداثة.

¹ المرجع السابق : ص16.

* منها تمثيليته الشعرية: " الشاعر والملك" التي قرأ لنا فصولاً منها في صيفيات جيجل 1994. وبعد أشهر كان الذي كان.. فضاعت التمثيلية في خضم الأزمة.

** نذكر منها على سبيل المثال: المنقذ -لسان حال الحزب المحظور-، وجريدة النور. اللتان أوقفنا عن الصدور فيما بعد.

*** ممّا كتبه في الفترة التي كان فيها بعيداً: سبع معلّقات للجاهلية الأخيرة؛ عارض بها المعلقات العربية لفترة ما قبل الإسلام. كما كتب الجزء الأوّل من روايته: كزاف الخطايا، وهي سيرة ذاتية كما يراها النقاد.

جديرٌ بالذكر القول: أنّ الحركة الشعرية خلال الثمانينيات لم تواكبها حركة نقدية جادة ولم تكن تُتناول بالدراسة في الأوساط الجامعية، بل كان الباحثون من الطلبة يوجهون إلى البحث في التجارب السابقة: كتجربة مفدي زكريا ومحمد العيد آل خليفة، وشعراء جمعية العلماء المسلمين والحركة الوطنية عموماً. كما أنّ كثيراً من الأقلام الشعرية التي كان لها فضل السبق في فترة السبعينيات* لم يعد لها حضور في الساحة الأدبية إما بشكل نهائي، أو لم يعد حضورها إلاّ محتشماً؛ فقد شغلها مناحي الحياة الأخرى. ومنها من تحوّلت (أقصد الأقلام الشعرية/ الشعراء) إلى الكتابة النثرية، فأبدعت نصوصاً روائية. وتحقق لها بالرواية ما لم يتحقق لها بالشعر من نجاح وشهرة؛ ونشير هنا تحديداً إلى أحلام مستغانمي التي أصدرت مع بداية التسعينيات-العام 1993- روايتها: "ذاكرة الجسد"؛ فحققت من النجاح ما لفت العالم العربي إلى الظاهرة الأدبية في شمال إفريقيا، وتحديداً في الجزائر.

وجدير بالذكر - أيضاً - القول: أنّ القراء من هوة الأدب لم يكن لهم فضاء يطلعون من خلاله على جديد الساحة الأدبية، أو ينشرون في رحابه محاولاتهم الإبداعية - إن كانوا ممن يكتبون - غير بعض الدوريات التي قامت بعمل عظيم؛ لا يقل أهمية عما قامت به الشهاب والبصائر في الفترة الاستعمارية - وإن تباينت المجالات والأهداف -. وهذه الدوريات هي: الثقافة والأصالة واللوان وآمال. وقد كان المهتمون - ممن عاصروا تلك الفترة - ينتظرون صدورها بكثير من الشوق.

وإن كان دورها لا يُنكر فإنّ الفراغ الرهيب الذي خلفه توقّفها عن الصدور لا يُنكر أيضاً. كما خلف إفلاس مكنتات "المؤسسة الوطنية للكتاب-SNED" التي كانت منتشرة في كلّ دوائر الجمهورية تُقدّم الكتاب مدعماً للقراء أي بدراهم معدودات. خلف ذلك حسرة لأنّ النتيجة كانت فراغاً ثقافياً رهيباً وقاتلاً. فقد أُغلقت المكتبات، أو بيع بعضها للخوارج؛ و النتيجة جذب ثقافي، و تصحّر أدبيّ.

* وهي أسماء كثيرة منها: عبد العالي رزاق، محمد زبلي، مشري بن خليفة، زينب الأعوج...

وكان على جيل الشعراء الشباب الذي أتى مع مطلع التسعينيات أن يستنفر كل ما أوتي من طاقات ليجد- أو ليخلق- له فضاءات تُسمع صوته، وتُعرّف الناس على هذه الكوكبة من الشعراء الواعدين.

إنّ التسعينيات في ذاكرة الجزائري ليس لها مقابل إلاّ الخيبة والانكسار، وإذ يسترجعها يتملّكه خوف شديد؛ حيث كانت فترة تحوّل كبير على جميع الأصعدة، كما كانت حبلية بالأحداث، وأدركت من شهدها كثير من المستجذبات. ومع لغة العنف التي كانت مدوّية لم يتوقّف نبض الإبداع، ولم يتوقّف المبدعون عن قول كلمتهم على الرغم من أنّ رصاص الغدر قد استباح دماءهم.

إنّ النص الشعريّ الجزائري في هذه الفترة يواصل رحلته، كما يواصل الشعراء من جيل الثمانينيات الكتابة، ملتقيا بأسماء شابة، لم تكن تجربتها طويلة لكن يقدر لها من الشهرة وذيوع الصيت ما لم يُقدّر لغيرها. ففي مدوّناتها يلتقي شعر التفعيلة بالشعر العموديّ في لقاء مبدع. وتنوّع الجماليات، وتباین الأفكار والإيديولوجيات. رغم ما كان من إرهاب، وما سال من دماء، ورغم هذا التوحّش الرأسماليّ الذي عرفه المجتمع بعد أن انتهجت السّلطات العليا نهجا غير النهج الاشتراكي، وفُتحت البلاد على ما يُسمّى باقتصاد السّوق¹. فأصاب قلّة من الجزائريين غنى فاحش، وافتقر السّواد الأعظم، وصارت لقمة العيش، والحياة الكريمة، وحرية التعبير حلم شعب بأكمله، فلما تفشّى الإرهاب علم الجزائريون ألاّ بديل عن نعمة الأمن والأمان. فنسوا المعيشة ومستلزماتها، وراحوا يذرفون الدموع على من قُتل وفُقد أو أخذ غيلة وهو عائد من عمل أو أداء واجب. قُتل المثقّف والأُمّي والعسكريّ والمدنيّ والكبير والصغير، لم يسلم أحد. وأحسنّ الجميع أنّ الموت يقف على مقربة.

¹ وليد بوعديلة: الشعر الجزائري المعاصر -جماليات البنية وإحالات الرؤية-، مجلّة التبيين، الجمعية الثقافية الجاحظية- الجزائر، ع27، 2007، ص99.

شُغل الجزائريون عن الثقافة بالحديث عمّا تتطلبه الحياة الكريمة أولاً، ثم شُغلوا بالحديث في السياسة والتحرّز ثانياً، ثمّ كانت المأساة الوطنية فشُغلوا بها عمّا سواها، ولم يعد من همّ يحمله الجزائري غير عودة الاستقرار والأمن، وتوقّف سيل الدماء.

إنّ جيلاً من الشباب لم يرضه الجمود الثقافي والانكفاء على الذات خشية الموت، فراح يفكّر في بدائل يحاول بها تبديد السأم الخانق، فاهتدى إلى خلق فضاءات إبداعية منها: ما كان على مستوى الجامعة فقط؛ كنادي الاثنين بقسم الأدب لجامعة قسنطينة*، وكان يقيم أمسيات يجتمع فيها الطالب المبدع بالأستاذ الأديب. ومنها ما كان جمعية وطنية كرابطة إبداع** التي رسمت خارطة طريق للمشهد الأدبي، اتّضحت معالمه بانعقاد مؤتمرها الثامن بالعاصمة***، فقد أُعلن عن تأسيس الفريق النقدي للرابطة**** واستلهم المبدعون من الملتقى أفكاراً شرعوا يعملون على تجسيدها بعد عودتهم إلى مدن إقامتهم. فاحتضنت مدن من مختلف الجهات الندوات الأدبية والملتقيات كمدينة فرجيوّة وتبسّة وجيجل من خلال صيفياتها، والأيام الأدبية بالعلمة، وكان المكتبان الولائيان لعنّابة وسكيكدة الأكثر نشاطاً.

إنّ رابطة إبداع أخذت بأيادي الأدباء الشباب من خلال طبع مؤلفاتهم على عاقبتها وتوزيعها رغم قلّة الإمكانيات، ثمّ توقّفت عن النشاط بفعل مؤثرات عديدة، ثمّ تأسّست رابطة الاختلاف بالجزائر العاصمة، ورابطة أهل القلم التي تأسّست بمدينة سطيف وبطابع المحليّة، ثمّ صارت جمعية أدبية وطنية. وقد ظلّ هؤلاء الشعراء الشباب غائبين عن وسائل الإعلام العمومية أو معيّبين عن قصد؛ والنتيجة أنّ النصوص التي قدّموا بقيت محاصرة وحبسية الأدرج مكثفية بما أُلقي منها في

* أسّسه عبد الحميد هيمة رفقة آخرين، وكان طالبا زمانئذ، وهو حالياً أستاذ بجامعة ورقلة.

** أسّسها الأستاذ الطاهر يجاوي - وكانت له صفة الرئيس -، والشاعر نور الدين لعراجي، والشاعر محمّد شايطة، ونور الدين درويش...

*** جرت أشغاله في الفترة الممتدة من 02 إلى 09 سبتمبر 1992 بقاعة ابن خلدون [وكنت من بين المشاركين -الباحث-].

**** وانتخب عبد الحفيظ ب ورديم رئيساً له وهو حالياً أستاذ بجامعة تلمسان، وقد انتخب معه لعضوية الفريق النقدي يوسف وغيلسي وكان حينها طالبا في مرحلة الليسانس، وفاطمة رحمانى وكانت طالبة ومراسلة صحفية.

القاعات والملتقيات بحضور يُعدّ على رؤوس الأصابع¹. لكنّ التعددية الحزبية في البلد أنتجت تعدداً في مجال الإعلام المقروء، فخصّصت العديد من الجرائد صفحة أسبوعية للأدب والإبداع كجريدة النهار، وجريدة المساء، وجريدة النور الأسبوعية وجريدة القلاع، وجريدة الجمهورية التي كانت تصدر من غرب البلاد.*

إنّ نصوص هذه الحقبة - سواء ما قرئ في الملتقيات؛ فتلقته قلّة من الناس، أو ما نُشر على صفحات الجرائد؛ فقرأه المهتمّون فقط - اتخذت معظمها موضوعة الموت سؤالاً مركزياً.

إنّ تجربة الشعراء الجزائريين خلال العشرية الدموية تُعدّ من أهمّ التجارب العربية المعاصرة التي نُظمت قوافيها على وقع الموت. وفي أشدّ اللحظات تأزماً وقف الشعراء مذهولين مدّة من الزمن، سرعان ما استسلموا بعدها لليأس من الراهن. لكنّ بعضاً منهم لم ير في الذهول ولا في الاستسلام مخرجاً، فراح يلحّم بغد أكثر إشراقاً²، وقد استعان بمعجم شعريّ يستوعب مرارة التجربة، ويُجدّد معالمها³؛ يقول يوسف وغليسي:

الآن شيعت الحروف جنازتي

ومضت تعانق جثتي..

وأنا أموت ولا أموت

كالسندباد

فأنا أموت نعم

¹ ينظر: عبد الكاظم العبودي، المرجع السابق، ص 21 .

* النهار يشرف عليها الأستاذ عمر بوشموخة رحمه الله، والمساء الأستاذ طاهر يجاوي، والقلاع توفيق عوني وتومي عباد.

² ينظر: حياة هروال، دلالية الموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر - فترة التحولات 1988-2000، مخطوط ماجستير، جامعة منتوري -

قسنطينة، 2009/2008، ص 33.

³ المرجع السابق: ص.ن.

وكالعنقاء أُبعث من رماد...¹

ويلحظ المتلقّي - دون عناء - طغيان المعجم الدلالي للموت، وما في حكمه: شيعت، جنازتي، جثتي، أموت... مقابل لفظتين فقط تندرجان ضمن معجم الحلم/الأمل: العنقاء، أبعث. لأنّ واقع الحال هو المهيمن حيث الموت ولا شيء غير الموت، على الرغم من أنّ الأمل يشعّ باهتا ضيق الحيز؛ فلم يكن يخطر ببال الفرد الجزائري أن تعود الحياة لهذه الأرض من جديد، ولم يكن أحد ليظنّ أنّ هذه البلاد سيعود لها أمنها وأمانها. فأيّ نعمة استدبر العباد، وعلى أيّ شرّ أقبّلوا!!

إنّ استحضر السندباد البحري تعبير عن الشخصية الهائمة في الأرض، والمتفرّدة في همومها ومعاناتها، كما يحيل إلى عدم الاستقرار؛ فالشاعر/ السندباد يُبحر رغم ذاته المثخنة بالهموم في عوالم حُفّت بالأخطار والأهوال، والمآسي في حين لا تملك باقي الذوات [الآخرون] قوّة إلاّ الضّعف والاستسلام.² وإنّ استدعاء هذين الرمزتين الأسطوريين (العنقاء والسندباد) تأكيد على كون الأسطورة ركيزة فنيّة وجماليّة تستوعب التجارب المعاصرة/ الراهنة بما تحمله من دلالات، وإيحاءات، وأبعاد.³

إذا كان الخوف من الموت هو الشعور الملازم لعامة الناس، فإنّ بعضاً من شعراء فترة المحنة الجزائرية يسعى جاداً في طلب الموت، ويحسد الموتى لأنهم ولجوا المسلك الصحيح قبله، ويغبطهم على ما أوتوا من قدرة - وهم الأموات - على حشد الناس لتشجيع جنائزهم، فقد تفرّق الإخوة وانفضّ الصّحب، ولم يعد من شيء يجمعهم إلاّ حضور الجنائز، ولسان الحال هو قول هذا الشاعر:

كنت أغبط الموتى..

¹ يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات إبداع، الجزائر، 1995، ص33.

² ينظر: أحمد عياضي: القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر 1975-2000، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة

بسكرة، 2013/2014، ص127 و128.

³ المرجع السابق: ص129.

كم كنت أغبطهم!

حينما يُشيِّعون

يُبخّلون..

يلتفّ حولهم الأنام¹

وحين يموت سيبتهج؛ لأنّه استطاع أن يلفت إليه الناس - وقد كان نسيا منسيا-، ولأنّ موته ميلاد جديد، وهو بؤابة الارتقاء، وطريق الخلود؛ وسيكون دفنه انتشاءً. وحين يُشيِّع سيسعد كثيرا؛ فحاله كحال الفتية أصحاب الكهف؛ "حين توقّاهم الله ثانية، فأمر الملك أن يُدفن كلّ منهم في تابوت من ذهب. فأتوه في المنام، وقالوا: "إنّا لم نُخلق من ذهب ولا فضّة، ولكنّا حُلّقنا من تراب وإلى التراب نصير، فاتركنا كما كنّا في الكهف على التراب حتى يبعثنا الله منه".² فتكون العودة إلى التراب عودة إلى رحم الأمّ التي أعطت الحياة في انتظار الانبعاث من جديد،³ يقول الشاعر:

تؤبّنون جنازتي...

يا فرحتي..

كم كنت نسيا تتسلّى بجرحه الأحزان

شكرا لسانحة الموت السعيد

شكرا لعيد ميلادي الجديد

¹ الشريف بزازل: واجهة قمر شعري، سلسلة الأمواج الأدبية، سكيكدة- الجزائر، ط2002، 1، ص97.

² التعلبي (قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس) نقلا عن: ريتا عوض: أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث، مخطوط ماجستير الجامعة الأمريكية -بيروت، آذار 1974، ص42.

³ ريتا عوض: المرجع السابق، ص.ن.

شكرا له..

علمتني طقوسه

كيف أسمو...¹

إنّ نظرة الشعراء إلى عبثية الحياة - مع ما يلازمها من عناء - جعلت الموت بالنسبة لهم مطمحا وغاية؛ ففيه خلاصهم من الثنائية المتلازمة (الحياة وما فيها من عناء / والعناء وما يُخلّفه من ألم).² وإنّ الموت لا يكون مجّانيا حين يكون لهدف وغاية؛ وليس ثمّة غايةً أنبّل من الموت فداءً للوطن، يقول عز الدين ميهوبي:

إذا سرقوا ضوء عينيك منك

فلا تياسن

واحترق مثل كلّ الرجال..

لنوقد شمعة هذا الوطن.³

فليس موتا عبثيا ذاك الذي صار يتهدّد الجزائريين عند نهاية كلّ شارع، وأحيانا يلج بيوتهم ويتخطفهم من بين أهليهم، بل هو ضريبة حبّ الوطن، وكما ضحّي بالأمس يُضحّي اليوم، صحيح أنّ العدو غير أساليبه، فبالأمس قدم من وراء البحر، واليوم أضلّ بعض من ترعرع فوق تراب هذه الأرض، فانطلقت عليه المكيدة، لكنّ الأهمّ أنّ دماء كلّ الذين سقطوا ستغذي تربة الجزائر؛ لتجعل غدها أكثر إشراقا، يقول ميهوبي:

¹ الشريف بزازل: واجهة قمر شعري، ص97.

² ينظر: عبد الغني خشة: تجليات الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر 1988-1998، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2002/2003، ص116.

³ عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، دار أصالة، الجزائر، ط1، 1997، ص72.

فيا صاحبي كيف يحيا الوطن

إذا لم نمت مثل كلّ الأحبة يا صاحبي

كيف يكبر هذا الوطن؟¹

وإنّ الدموع التي تُذرف بصدق على الوطن مثلُ الدماء تُرّم ما أفسده العابثون من الحكّام
والمسئولين؛ فهم من وضع البلاد في مأزق، والآن على كلّ المثقّفين - ومن بينهم الشعراء - أن يُصلحوا
ما استطاعوا؛ يقول الشاعر عبد الوهاب زيد:

فالملوك إذا دخلوا....

قرية أفسدوها

ولكن..

يُرّمها الشعراء

فتغنّوا صباح - مساءً

واكتبوها بدمع الوفاء

كلّ شيء - عداك جزائر -

لا يستحقّ البكاء²

إنّ التجارب الشعريّة الجزائريّة المعاصرة على عمومها، والتجربة الشعريّة خلال التسعينيات على
الخصوص حاورت الأساطير محاورة فنيّة، واستفادت من مفاهيم الكتابة الحدائيّة عند الغرب؛¹ وعُنيّت

¹ المرجع السابق: ص73.

² عبد الوهاب زيد : ذاكرة الجرح وآخر الأمنيات، سلسلة الأمواج الأدبية 6، سكيكدة-الجزائر، ط2004، 1، ص49.

بالتراث، ففجرت (المقصود هذه التجارب الشعرية) آفاقه وطاقاته، وأعادته إلى ضمير العصر حيا نابضا. وهي لم تتعامل مع التراث كتركة جامدة قد حُطت بالتقادم؛ وإنما تعاملت معه كحياة متجددة، وكنهر جارٍ يتجه من الماضي نحو المستقبل، فيكتسب أصالة جديدة في مساره، وإنّ له من الدلالات: الثابت الذي يُمثّل الانقطاع، والمتغيّر الذي يكفل التواصل.²

إنّ الرثاء كغرض شعريّ احتلّ حيزا كبيرا من المدونة الشعرية الجزائرية لهذه الفترة، وإنّ المراثيات تباينت من مرثية الوطن إلى مرثية الذات إلى مرثية الآخر صديقا كان، أو قريبا أو شخصا مغدورا به مهما كانت منزلته، واللون الأسود هو اللون الطاغي على الخطاب الشعري، وهو لون لا يوحى بالخير مطلقا، إذ ليس هو اللون الأسود الذي يراه الناس في السماء فيستبشرون لنزول الغيث، إنّما هو تكثيف لوني له دلالاته النفسية على الخوف، والقنوط.³ وهو رمز خيبة الأمل في كثير من المجتمعات، وقد دلّ - في التعبير اللغوي، والأدبي عند العرب - على كلّ ما تبغضه النفس؛ فعبروا عن الحقد بأنّه أسود، ووصفوا القلوب التي تُكنّ الضغائن بالسواد. وارتبط اللون الأسود بالموت، ورُمز له، فسُميت الغرفة التي يوضع فيها الموتى انتظارا لدفنهم الغرفة السوداء⁴ وسُمي الصندوق الذي يلجأ إليه المحققون في الكوارث الجوية الصندوق الأسود - رغم أنّ لونه برتقالي - لما فيه من دلالة على الفجيعة. فإذا تراكم السواد على السواد فاحت رائحة الموت، وانتاب الشعراء إحساسا بالرهبة والغربة فلم يعد الوطن وطنا،⁵ بل صار قبرا مفتوحا، ومستقرّا للحداد والأحزان يقول حسن دؤاس:

سواد.. سواد.. سواد

¹ وليد بوعديلة: المرجع السابق، ص 99.

² ينظر: نعيم اليافي، وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي، نقلا عن: بلعربي العايب: جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد (مخطوط) رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 2008/2009، ص 81.

³ ينظر: ابتسام مرهون الصفار: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ط 2010، ص 291 و 292.

⁴ المرجع السابق: ص 265 و 266.

⁵ ينظر: أحمد يوسف، يتم النص والجينولوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2002، ص 190.

سوادٌ تهادى

يلفّ البياضَ

سوادٌ ترامى

تنامى..

يُذيع الحدادُ

يضمُّ المدينة

وبمحو اخضرار الرياض¹

إنّ هذا النصّ كغيره من النصوص التي انجلت عنها فترة التسعينيات، هو نصّ للموت دون منازع لما حواه من لغة انفجارية انزاح لفظ الموت فيها إلى دلالات متعدّدة، طعمها واقع منكسر وجذبٌ طال كلّ مواطن الجمال في ربوع هذه الأرض.²

إنّ اغتيال رموز الثورة، أو تدنيسها هو شكلٌ من أشكال اغتيال الوطن أيضا، ووأدٌ لأحلام أمةٍ بأكملها لأنّها علّقت آمالا على العائد بعد غياب من منفاه الاختياري، ورأت فيه خلاصا من حالة الفراغ السياسي، وما خلفته من فوضى، وعنق؛ فنجد الشاعر ياسين بن عبيد يصف اليد التي امتدّت من وراء الستار لتغتال الرئيس بصفة الغدر، ويدعو عليها بالبت، لأنّها لم تغتال فردا، وإنما اغتالت شعبا؛ يقول:

تبت يداك.. يدا الغدار.. أطفأتا
عمر الربيع.. بحجم الحلم.. متّقد

¹ حسن دّواس: أمواج وشظايا، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002، ص16.

² حياة هروال: المرجع السابق، ص37.

لا يعرف الفجر من وجهيك.. ناحية يد مصافحة.. أم سلكٌ مُحْتَشِد

رشاش صدرك.. لا تغفو مضاربهُ ما شئت.. ما شئت.. بعد اليوم فاتّقدي!!!¹

والخلاصة أنّ الشاعر الجزائري حمل على كاهله همّ الوطن، وتبنّى قضاياها. وخلال العشريّة الدموية التي هي حلقة في تاريخ الجزائر أصبح الشعر مرجعاً؛ يسجّل لحظات الرهبة والخوف، وصار كثيرٌ من الشعراء الجزائريين أنبياءً يُشْتَرُونَ بغد أفضل، ويبعث جديد، ولن تستطيع يد الغدر أن تُسكت الشعراء؛ يقول يوسف وغيلسي:

أجأ الآن وحدي إلى "الغار" ..

لا أهل.. لا صحب.. إلا الحمّامة والعنكبوت!

.....

يسألونك عني..

قل إني تشبّهت بالنخل؛ ما متّ..

ما ينبغي أن أموت!

.....

سأعود غداً تزلزل تلك الممالك زلزالها

ويعود الحمام إلى شرفات البيوت!²

¹ ياسين بن عبيد: الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط1995، ص1، ص45.

² يوسف وغيلسي: تغرية جعفر الطيّار، دار بهاء الدين للطباعة والنشر، قسنطينة، ط2003، ص2، ص36-41.

من التقصير أن يتم التركيز في شعر التسعينيات على صورة الموت، ورؤية الطقوس الجنائزية الرهيبة فحسب؛ صحيح أنّ تيمة الموت كانت طاغية لكنّ انكباب الدراسات عليها دون غيرها سيمنع المتلقي من الوقوف على تيمات أخرى أضفت على الخطاب الشعري في تلك الفترة خصوصية وتميّزا.

إنّ للغزل كغرض شعريّ / للحبّ كعاطفة في زمن عرف الكره، وساد فيه القتل جماليةً؛ وإنّ في تلك اللّغة الرقيقة الهادئة والرصينة في وقت أُلّف فيه الجزائريّ صوت الرصاص وعنف السكاكين والخناجر شيئاً من الأمل، ومحاولةً لتخليص المجتمع من العنف الذي وُسم به.

حقيقة لقد ظهرت أصوات شعريّة كثيرة خلال التسعينيات منها التي عُرفت في عقد سابق فلمّا عايشت هذا التحوّل الذي شهدته المجتمع تفاعلت معه؛ فجربّت شكلا من الكتابة الحديثة وأبدعت أيّما إبداع، وقد نشير هنا إلى عبد الله حمّادي وعثمان لوصيف وعز الدين ميهوبي وغيرهم، ومن بينها أصوات لم يكن لها حضورٌ من قبل، ولم تكن تجربتها قد نضجت، فلمّا جاءت فترة التسعينيات استوت على سوقها، واشتدّ عودها، فقرأت الراهن، واستشرفت المستقبل، واحتُفي بها في الأوساط الثقافيّة؛ فنالت العديد من الجوائز محلياً ودولياً، ومن باب التمثيل لا الحصر نجد: يوسف و غليسي وعبد الرحمان بوزرية وإبراهيم صدّيقي ومن الأصوات النسائية مي الغول ولميس سعدي... والقائمة تطول.

وإن كان المؤسّف أمرين: الأوّل أنه لم تكن هناك حركة نقديّة جادّة مصاحبة لهذه الحركة الإبداعية، وإمّا كانت بعض الجرائد تُطلّ على قرائها ببعض المتابعات النقدية غلبت عليها الانطباعية والسطحية؛ كذلك لم يُلتفت إلى هذه الكوكبة الجديدة من الشعراء في بحوث الطلبة المتخرّجين من أقسام الأدب بالجامعات الجزائرية إلاّ بعد عقد من الزمن، وكأنّ الإقبال على دراسة ما أبدع جيل التسعينيات كان مغامرة مجهولة النتائج، ولم يكن من الطلبة من يملك تلك الروح -روح المغامرة-، ولم يكن من الأساتذة -ربّما- من يُشجّع البحث في تجارب فنيّة لم تتضح رؤيتها، ولم يُصدر النقد فيها حكمه بعد.

وأما الأمر الثاني فهو أنّ كثيرا من الأصوات الإبداعية التي تميّزت خلال التسعينيات سكّنت نهائيا، وخلف غيابها عن السّاحة الأدبية فراغا لا يُسدُّ؛ والأسباب في ذلك تختلف من شاعر لآخر، فشاعر يرى أن انشغاله بالبحث الأكاديمي نأى به عن الإبداع،* و شاعر آخر لم يعد يؤمن برسالته كشاعر؛ فاستحوذ عليه الواقع بمرارته، ويئس التغيير بالكلمة، وما عاد يعتقد بدورها ويستشعر جماليّتها، ورأى أن ينخرط فيما انخرط فيه عامّة الناس، ومنهم من ارتبط الشعر عنده بالبدايات ثمّ تحوّل إلى أشكال أخرى من الكتابة الأدبية.

* كيوسف وغلبيسي الذي انشغل بالتدريس في جامعة قسنطينة، وبالتأليف في المناهج النقدية،. و هو يعترف في حوار أجراه معه الدكتور عبد الرحمان تيرماسين من جامعة بسكرة بأن السيّاف -مشيرا إلى سلطة الناقد- يسلط سيفه على رقبة الشاعر المبدع. وكذلك خليفة بوجادي الذي اشتغل بالبحث اللساني التداولي، ولم يُصدر بعد مجموعته الشعرية الأولى "قصائد محمومة" شيئا. مع أنّه راسلي ببعض قصائده المخطوطة التي كتبها حين ألزمته الضرورة كقصيدة: وحدي وقصيدته رفّ الفؤاد.

الفصل الأول:

الجمالية:
مفاهيمها وأسسها

الجمال هو الذي أنطق الشعراء بتلك الروائع الخالدة من فنون القول، ولولا تلك الصبغة الجمالية التي اصطبغ بها الكون لانتاب الخلائق سأم من الوجود. والإحساس بالجمال استجابة روحية، وموضوعية لعناصر الجمال في الأشياء، والظواهر.

1- مفهوم الجمال:

يعرّف ابن فارس في المقاييس الجذر اللغوي (جَمَل) بقوله: جَمَلٌ: الجيم والميم واللام أصلان: أحدهما: تجمّع وعظم الخلق، والآخر: حُسْنٌ... والجُماليّ: الرجل العظيم الخلق، كأنّه شَبّه بالجمل. وكذلك ناقة جُماليّة.

والأصل الآخر: الجَمال، وهو ضدّ القبح. ورجلٌ جميلٌ جَمالٌ. قال ابن قتيبة: "أصله من الجميل وهو ودك الشحم المذاب. يُراد أنّ ماء السّمن يجري في وجهه. ويقال: جمالك أن تفعل كذا، أي أجمل ولا تفعله. قال أبو ذؤيب:

جمالك أيها القلب القريح ستلقى من ثُجّب فتستريح"¹

أي الرّمّ تجمّلك وحياءك ولا تجزع جزعا قبيحا.

وعرّف الفراهيدي الجمال بقوله: "الجمال: مصدر الجميل، والفعل منه جَمَلٌ - يَجْمَلُ أي: حَسُنَ - يَحْسُنُ. وهذا المعنى المراد من قوله سبحانه: ﴿و لكم فيها جَمالٌ حين تُرْجِحون وحين تسرحون﴾ النحل الآية 06 أي: بهاءٌ وحسنٌ...".²

وقال الفيروزآبادي: "و الجمال: الحُسن في الخلق والخلق، وجَمَلٌ جميلٌ ككرم كريم... وتجمّل: تزَيّن.. وجمالك ألاّ تفعل كذا.. إغراء لالتزام الأجل.. و أجَمَلٌ في الطلب: اتأدّ واعتدل فلم يُفْرِط.. وجمّله تجميلاً: زَيّنه".³

ورد في لسان العرب أنّ: "الجمال: مصدر الجميل، والفعل جَمَلٌ.. أي بهاءٌ وحسنٌ ويكون في الفعل والخلق، وجَمَلٌ الرجل جمالاً فهو جميل. جَمَلٌ الله عليك تجميلاً؛ إذا دعوت له أن يجعله الله جميلاً

¹ ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجليل، بيروت، ط1، 1991، ص481.

² الفراهيدي: معجم العين، تح: عبد الحميد هندواي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2003، ص260-261.

³ الفيروزآبادي: القاموس المحيط، تح: نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2005، ص8، 979-980.

حسنا. وامرأة جملاء أي جميلة مليحة... والجمال يقع على الصور والمعاني. ومنه قول النبي ﷺ: "إنَّ الله جميل يحبُّ الجمال" أي: حسن الأفعال كامل الأوصاف. والجمالة: المعاملة بالجميل.¹

ومَّا اتَّفَقَ فِيهِ اللَّغَوِيُّونَ أَنَّ الْجَمَالَ هُوَ: حُسْنٌ، مَلَاحَةٌ، وَسَامَةٌ، بَهَاءٌ، حَالَةٌ مَا هُوَ جَمِيلٌ. وَهُوَ كُلُّ مَا يَثِيرُ فِيْنَا إِحْسَاسًا بِالْإِنْتِظَامِ وَالتَّنَاغُمِ وَالكَمَالِ، وَقَدْ يَكُونُ ذَلِكَ فِي مَشْهَدٍ مِنْ مَشَاهِدِ الطَّبِيعَةِ، أَوْ فِي أَثَرِ فَعْيٍ مِنْ صِنْعِ الْإِنْسَانِ. وَأَمَّا عَنِ الْجَمِيلِ فَهُوَ: "صِفَةٌ تُلْحَظُ فِي الْأَشْيَاءِ

و تَبْعَثُ فِي النَّفْسِ سُرُورًا وَرِضًا. وَالْجَمِيلُ: هُوَ تِلْكَ الصِّفَةُ أَوْ مَجْمُوعَةُ الصِّفَاتِ فِي الشَّيْءِ الَّتِي تَبْعَثُ مَسْرَّةً وَاضِحَةً لِلْحَوَاسِ وَخَاصَّةً حَاسَّةَ الرُّؤْيَا، أَوْ تَسْحَرُ مَلِكَةَ الْعَقْلِ أَوْ الْخُلُقِ".²

و"الجميل يختلف عن الخير في أنه لا يتضمن حكما أخلاقيا، وعن النافع في كونه مجردا عن المصلحة، وعن الجذاب في أنه لا يثير صلة خاصة بين الشيء ومن يُعجب به، بل يحتفظ بصفة عامة مطلقة".³

عندما تنتقل إلى معنى الجمال في المعاجم الاصطلاحية؛ فإننا نجد تباينا واضحا في الآراء: فالجرجاني في "التعريفات" يجعل الجمال من الصفات ويعلقه بالرضا واللفظ.⁴

أما محمد علي التهانوي (ت: 1158هـ) فيقسّمه إلى: جمال يعرفه كلُّ الجمهور مثل صفاء اللون، ولين الملمس، وغير ذلك ممّا يمكن أن يُكتسب...، وجمال حقيقي؛ وهو "أن يكون كلُّ عضو من الأعضاء على الفصل ما ينبغي أن يكون عليه من الهيئات والمزاج".⁵

و أمّا أبو البقاء الكفوي (ت: 1094 هـ) فيرى: أن لفظ الجميل/الجميلة يُطلق على ما يأخذ البصر على البعد.⁶

إنَّ المعاني اللُّغَوِيَّةَ لِلْفِظَةِ (الجمال) أتاحت مدلولات متعدّدة قد تصل حدّ الاختلاف في

¹ ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 2005، 4، مادة جمل، مج 3/ ص 202.

² مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 1984، 2، ص 138.

³ المرجع السابق: ص. ن.

⁴ الجرجاني: كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1988، 3، ص 78.

⁵ التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، دار صادر، بيروت، د. ت. ج 1، ص 234.

⁶ الكفوي: الكليات - معجم في المصطلحات والفروق اللغوية - تح: عدنان درويش، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 1992، 1، ص 42.

جوهرها عن معنى الجمال. ومنها: -الجمال والرقّة: يرى سيبويه أنّ الجمال هو رقّة الحسن.¹ غير أنّ هذه الصّفة لا تتفق مع جذر الكلمة في وصف الجمل بالرقّة، ممّا يعني أنّ سيبويه لم يُراع تطوّر الدلالات اللّغويّة للّفظة.

-الجمال والكثرة: يرى الراغب أنّ الجمال هو الحسن الكثير، ويتّفق معه الكفوي حيث يقول:
"أجل الصنعة وفي الصنعة وأجمله: أي حسّنه وكثره وزيّنه".²

-الجمال والتمام: لقد قيّد ابن عباد الجمال بشرط التمام حين قال: "الجملاء: الجميلة، والتمامة الجسم من كلّ حيوان".³

-الجمال والحسن: يرى أبو هلال العسكري في "الفروق" أنّ الحسن غير الجمال؛ فالحسن دال في أصله على الصّور ثم استعمل في الأفعال والأخلاق، بينما الجمال خاصّ بالأفعال والأخلاق والأحوال الظاهرة، ثم استعمل في الصّور.⁴

ونتيجة لهذه الفروق المميّزة لمرادفات الجمال جعلوا (الصّبّاحة في الوجه، والبهاء في الجبين، والوضاءة في البشرة، والجمال في الأنف، والحلاوة في العينين، والملاحة في الفم، والظرف في اللسان، واللياقة في العقل، وكمال الحسن في الشعر).⁵

وعموماً فإنّ الجمال يرتبط بالظواهر الطبيعية؛ وكذلك يتصل بكل إبداع إنساني - من جهة الشكل غالباً-؛ بينما الجميل يحتاج إلى الحواس والشعور معاً؛ وهو يرتبط بالقيود والقوانين، ويراعيها، ويتّفق معها. في حين يظل الجمال مرهوناً بالتذوق الفردي، ورهافة الحس، ودقته وسلامته؛ وهو الأمر الذي يجعله متحرراً من كل قيد. والإحساس بالجمال استجابة روحية وموضوعية لعناصره في الأشياء والظواهر وغيرها.⁶

وقد غدا الجمال في الأدب والبلاغة غاية لذاته في الدراسات الحديثة؛ لكون الأساليب الإبداعية

¹ ينظر: محمد الفيومي المقرئ: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1987، مادة (جمل).

² الكفوي: المرجع السابق، ص.ن.

³ ينظر: القاموس المحيط وتاج العروس، مادة (جمل).

⁴ أبو هلال العسكري: الفروق، تح: أحمد سليم الحمصي، جروس، طرابلس، لبنان، ط1، 1994، ص288.

⁵ ينظر: الثعالبي: فقه اللغة، تح: جمال طلبة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1994، ص94.

⁶ ينظر: حسين جمعة: جمالية الخبر والإنشاء -دراسة بلاغية جمالية نقدية-، دار مؤسسة رسلان، دمشق، د.ط، 2005، ص22.

التعبيرية إنتاجاً إنسانياً جمالياً؛ وباعتبار أنها تماثل الجمال الذي تلتقطه الحواس من الطبيعة والأشياء والظواهر.¹

إنّ النفس البشريّة تندفع نحو الجمال عندما تراه على أساس التشابه الموجود بينهما، فهو عنصر أساسيّ فيها منذ وُجدت. والنفس بهذا الاندفاع نحو الجمال إنّما تسمو عن العالم الحسّي إلى عوالم أخرى يكون فيها وجودها الفعلي، وتُحقّق كينونتها. إنّ الجمال يتركّز في التناغم والوحدة، وتنسجم النفس بالجمال؛ لأنّ بها فكرة عنه. وحين النفس لمعانقة الجمال لا يكون عن طريق المادّة بل عن طريق الصّورة؛ فهي حامل الجمال- الوجود الحقيقي-. وأمّا اختلاطها بالمادّة فهو مسخّ قبيح لها.²

والإنسان بطبعه يميل إلى أن يصف ما يرضيه ويعجبه بأنّه جميل. ومن هنا يكون من الصعب تحديد ماهية الجمال وإعطاء مفهوم متفق عليه للجميل، فقد يرى البدويّ في الصحراء جمالا لا يراه في المدينة، ولا يستطيع ابن المدينة أن يدرك سرّ عشق البدويّ للبادية وهيامه بها³ تماما مثلما حدث للأمير عبد القادر حين وقع أسيرا بين أيدي الفرنسيين، وتساءل بعض القادة- على مسمع منه- عن ولع الأعراب بالبادية، وهي أرض موحشة ليس بها ما يسرُّ في حين أنّ المدينة مهدّ الحضارة وعنوان التقدّم والرفي.. سمع الأمير هذا الاستغراب الذي لا يخلو من استهزاء وتهكّم، فأنشأ يقول:

يَا عَاذِرًا لِأَمْرِي قَدْ هَامَ فِي الْحَضَرِ
وَعَاذِلًا لِمُحِبِّ الْبَدْوِ وَالْقَفْرِ

وشرع يُعدّد محاسن البادية، وسرّ ولع البدو بها، ويكشف للمستهزئين شيئا من زينتها، ويُظهر لهم بعضا من جمالها، ممّا عميت عنه أبصارهم، ولم تُدرکه بصائرهم.

على الجانب الآخر يتعلّق الفرد الغربي بأماكن، ويُمارس هوايات يجد فيها متعة المغامرة في حين لا نرى فيها نحن العرب إلاّ أماكن خطرة، ولا نجد فيما يُمارس من هوايات إلاّ تهوّرا أحرق قد تكون عواقبه غير محمودة.^{**} وتلك إذن معايير الجمال تختلف من بيئة لأخرى، وتلك درجات العشق

¹ ينظر: المرجع السابق، ص.ن.

² ينظر: مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل الجمال والاعتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ص.34.

* أعتبر هذا الكلام من أروع ما قرأت في الحديث عن سرّ اندفاع النفس نحو الجمال، وتعلّقها الدائم بكلّ ما هو جميل- باستثناء النفوس المريضة طبعاً- [الباحث].

³ ينظر: أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1997، ص.05.

** وإنّ افتقادنا نحن العرب- لروح المغامرة هو الذي حرّمتنا الاستمتاع بكثير من متع الحياة، وجعلنا نلزم أماكننا فلا نبرحها، مع ما في السكون من خسران و، وما في الحركة من تقدّم.

ومراتبه، وللناس فيما يعشقون مذاهب. بل ويختلف الذوق بين أبناء الحضارة الواحدة وذلك بحسب ثقافتهم وتكوينهم.¹ كما يختلف ذوق الإنسان ذاته بحسب حالته النفسية؛ فقد تكون معنوياته مرتفعة؛ فيرى كل ما حوله جميلاً. وقد يكون منهاراً؛ فلا يرى في الكون إلا سواداً، ولا يسمع من تغريد الطيور إلا نواحاً. فإذا امتلأت النفس بالجمال صار كل ما حولها جميلاً، وهذا يُصدّقه قول إيليا أبي ماضي:

أيهذا الشاكي وما بك داء كيف تغدو إذا غدوت عليلاً

أيهذا الشاكي وما بك داء كن جميلاً تر الوجود جميلاً

ويتحقّق الجمال بعدم الاستسلام للهزّات التي تتابنا، فعلياً أن نجعلها محطّات نستلهم منها دوافع للقوّة؛ لذلك تأتي قصيدته "ابتسم" استكمالاً لمبدأ زرع الجمال في النفس، والرضا بما أوتيت فيشرق الجمال شمساً فيما حولنا:

قال: "السماء كئيبة!" وتجهّما قلت: "ابتسم يكفي التجهم في السما"

قال: "الصبا وليّ!" فقلت له: "ابتسم لن يرجع الأسف الصبا المتصرّماً"

وجبت الإشارة أنّ الجمال يأخذ أشكالاً متعدّدة، وأنواعاً متباينة؛ لعلّ أهمّها: ما نلاحظه في الطبيعة من جمال الألوان والأصوات والأشكال التي يُشغف بها صاحب الحسّ المرهف من الناس، فكم تغنّى الشعراء بجمال السماء وكواكبها وجمال البحار وشطآنها بل بجمال المحبوب في كلّ أحواله! ومن هنا فقد أصبح التعبير الجميل عن الموجودات الطبيعية من أهمّ مصادر الفنون الجميلة.²

2- مفهوم الجمالية:

يذهب بعض الدارسين إلى أنّ الجماليّة ترجمة للكلمة الإنجليزية - AESTHETICS وأنّ الأصل اليوناني للكلمة هو - AISTHESIS. وأمّا الإغريق فقد عرفوا الجميل - The beautiful

ولكنّهم لم يعرفوا الاستطقي - The aesthetic أوهم بعبارة أدقّ قد عرفوا لفظة الجميل، ولم يعرفوا

¹ المرجع السابق: ص.ن.

² المرجع السابق: ص.ن.

لفظة الاستطقي بالمعنى الذي نصادفه عند باومجارتن - Baumgarten¹؛ أي علم المعرفة الحسية أو دراسة المدركات الحسية.² ثم تطوّرت دلالة المصطلح؛ فأصبحت تدلّ على الحدس المباشر أو الوجدان. أوكلّ ما له صلة بالمشاعر الحاصلة خلال التأمل. أو كشف الخصائص النوعية للفنّ الجميل.

إنّ بعض الفلاسفة المعاصرين قد جعلوا الموضوع المدروس في الإستطيقا هو الإحساس الجمالي، سواء أكان في الطبيعة أم في الفنّ؛ على اعتبار أنّها دراسة ما ينكشف لإدراك الإنسان حين ينظر إلى الأعمال الفنية. كما أنّها تبحث في قوانين التذوّق الجمالي، وموضوعها تلك الأشياء التي نحبّها لذاتها؛ ومنه خلصوا إلى أنّ الإستطيقا أعمّ من الجمالية، والجمالية ليست إلاّ ميدانا من ميادين الإستطيقا.³

3- فلسفة الجمال أو علم الجمال:

إنّ إشكالية اعتبار الجمالية علما يبقى موضع خلاف بين الدارسين؛ لأنّه من الصّعب تحديد معايير مضبوطة لها يمكن الاحتكام إليها بعيدا عن الذاتية، فهي ترتبط بالفنّ والفلسفة أكثر من ارتباطها بالعلم الذي من ميزاته الموضوعية. لأنّها اقتصرت على البحث في الظروف الاجتماعية والنفسية المحيطة بالفنّ، والتي كانت دافعا للإبداع. وهذه الظروف هي التي حفّزت المبدع - عن وعي أحيانا، وعن غير وعي في غالب الأحيان - ليُنتج. بل لولا هذه الظروف التي أحاطت بالفنان من كلّ جانب، ومملكت عليه تفكيره، وكلّ كيانه ما كان ليكون الفنّ أصلا. يمكن حصر الخلاف الواقع في ثلاث اتجاهات:

- اتّجاه يرى أنّ علم الجمال أحد موضوعات الفلسفة.

- أمّا الاتّجاه الثاني فيذهب إلى أنّ علم الجمال هو مصدر الفلسفة ومدخلها.

- في حين يذهب أصحاب الاتّجاه الثالث إلى ضرورة تمييز الفلسفة عن موضوعات علم الجمال، وإبعادها كلّ البعد عنه.⁴ وهو الاتّجاه الذي يؤيّدّه الباحث صالح الشامي - اعتمادا على

¹ ينظر: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي - عرض وتفسير ومقارنة -، دار الفكر العربي، القاهرة، 1992، ص 14.

² ينظر: جميل علوش: النظرية الجمالية في الشعر بين العرب والإفrench، مجلة الوحدة، الرباط - المغرب، ص 24، 1986، ع 2/ص 57.

³ ينظر: - عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 20 - 24.

- كامل محمد محمد عويضة: مقدمة في علم الفن والجمال، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 1996.

⁴ ينظر: كامل محمد محمد عويضة: مقدمة في علم الفن والجمال، ص 44.

موقف جورج سنتيانا-GEORGE SANTYANA من عدم وجود شيء يُسمّى فلسفة الجمال؛ فلفظ إستيقا/ علم الجمال -حسب رأيه- ليس إلا مجرد لفظ مائع استُخدم حديثاً في الأوساط الجامعية للإشارة إلى تلك الأحاسيس التي نتابنا -كمتلقين- حين نقف أمام أيّ عمل إبداعيّ فنيّ.¹

فرّق كثير من الفلاسفة بين الجمال والفلسفة، لأنّها تعتمد العقل والمنطق، وهي التي تضع لأيّ علم مبادئه وأسسها؛ ومنه فالجمال ليس علماً مادام مفتقداً لقواعد ثابتة، ولغياب مصطلحات دقيقة تضبطه وتحدّده، ويُنْتَفَق عليها. وذهب البعض أبعد من هذا؛ فقال باستحالة قيام علم الجمال لأنّه لا يستند إلى إطار فلسفيّ واضح المعالم.²

وليكون الجمال ضمن العلوم فلا بدّ له من منهج يحكمه، ومصطلحات ترسم حدوده، وعلى الجمالي- الباحث في الجمال والجماليات- أن يتبني منهجية للبحث تُحقّق غاياته التي لن يبلغها بغير منهجية الفكر الفلسفيّ العام.³

على الطرف النقيض نجد من الدارسين من جعل الصّلة وثيقة بين الفلسفة والجمال فشكري عياد-مثلاً- ربط بينهما حين جعل الفكر البشريّ دوائر ثلاثاً تمثّل الفلسفة، والعلوم التجريبية، والاتّصال المباشر بالأعمال الفنيّة، ثمّ ربط بين الدوائر الثلاث لأنّها تلتقي في النظر إلى موضوع القيمة الجماليّة.⁴

إنّ علم الجمال كما جاء في الموسوعة الفرنسيّة العالميّة أصبح علماً مستقلاً عندما جعل وصف الموضوع، وتعيين قواعد بنائه ثاني اهتماماته. وحلّت مكان فكرة الجمال المطلق مسألة الحكم على الذوق المتعلّق بالذات.⁵

إنّ هناك نوعاً من التردّد في نسبة لفظ الجمال إلى الفلسفة أو العلم بسبب الاضطراب الذي أحدثته الترجمات المختلفة، واللّغات المتعدّدة التي نُقل إليها اللفظ؛ ولأنّ مصطلح العلم لا يقابله بالضرورة مصطلح-SCIENCE بالمعنى الدقيق للكلمة، واستخدامه مضافاً إلى الجمال مغاير لمفاهيم

¹ ينظر: المرجع السابق، ص30-31.

² المرجع السابق، ص31.

³ المرجع السابق، ص35.

⁴ ينظر: شكري عياد: بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، دمشق، د.ط، 1990، ص45-46.

⁵ ينظر: ريمون باير: تاريخ علم الجمال؛ من خلال الفلسفة النقد والفن، تر: ميشال عاصي وميشال سليمان، دار

نلسن، بيروت، د.ط، 2008، ص169.

العلم الدقيق¹. فحقيقة أنّ نظريّة الجمال لم تكن معروفة عند العرب أو غير العرب، وفي الوقت نفسه لا يمكن التسليم بعدم وجود إرهاصات أو سمات جمالية، فقد تتبّعها النقاد والبلاغيون في الشعر دون تسميّة للمصطلح بلفظه الصريح، إنّما سمّوا التزيين والتحسين والتهذيب والتنقيح وغيرها من الألفاظ التي تشير إلى الحسن والجمال². ولعلّ هذا ما أراده إسحاق الموصلي -لما سأله المعتصم عن معرفة النغم، وطلب منه أن يُبينها له- بقوله: "إنّ من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة، ولا تؤدّيها الصّفة"³. والطرح نفسه نجده عند عبد القاهر الجرجاني حيث أكّد أنّ "الاعتبار بمعرفة مدلول العبارات، لا بمعرفة العبارات..."⁴. وهذا الموقف وغيره هو الذي دفع كثيرا من مؤرّخي الأدب والنقاد* إلى الإشادة بعبقرية الجرجاني، وسبقه إلى الإدلاء بآراء ذات صلة بفلسفة الجمال.

4- الجماليّة والخطاب الأدبي:

العلاقة القائمة بين الجمال والنصّ الأدبي تكمن في البحث عن مواطن الدهشة والارتياح وأسبابها، وآثارها في أنفسنا -كمتلقيين-؛ فهذه المشاعر لا تتابنا دائما بل نادرا، وفي أحيان معيّنة، وأمام نصوص ذات خصوصيّة؛ لأنّها ترتبط في ذاكرتنا بأشياء معيّنة، أو لأنّها تضمّنت من اللّغة والإيقاع والصّور والرموز والتجربة ما يجعلنا نقف مشدوهين، ويدفعنا إلى إعادة القراءة مرات متتاليات دون ملل.

إنّ البلاغة من العناصر التي يهتمّ بها الجماليون في تعاملهم مع النصوص. ومن الباحثين من حصر الجمال في البلاغة أو ما يسمّى بالنقد البياني مقصيا بذلك ضروب النقد الأخرى؛ فبواسطته - أي النقد البياني - يمكن تمحيص الجيّد من القبيح اعتمادا على أصول الجمال⁵.

وفي تراثنا النقدي العربي نجد من رأى هذا الرأي؛ واعتبر البلاغة أعمّ لأنّها لا تقف عند حدود القواعد المعلومة في الخطاب البلاغي بأصنافه المختلفة، وإنّما يتناول أيضا ضروب التناسب والأحوال ذلك "معرفة طرق التناسب في المسموعات والمفهومات لا يوصل إليها بشيء من علوم اللّسان إلّا

¹ ينظر: صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع164/ أب1992.

² المرجع السابق، ص62.

³ الأمدي : الموازنة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، بيروت، ط1987، ص5، ص273.

⁴ عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1989، ص2، ص.....

* ومنهم غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1987، ص276.

⁵ ينظر: روز غريب : النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، 1993، ص115.

بالعلم الكليّ في ذلك وهو علم البلاغة الذي تندرج تحت تفاصيل كلياته ضروب التناسب والوضع، فيعرف حال ما خفيت به طرق الاعتبارات من ذلك بحال ما وضحت فيه طرق الاعتبار، وتوجد طرقهم في جميع ذلك تترامى إلى جهة واحدة من اعتماد ما يلائم واجتناب ما ينافر»¹.

إنّ علم البلاغة ليس هو علم البلاغة الكليّ، والاختلاف بينهما هو ما دفع الباحثين إلى اعتماد مصطلح جامع معبّر عن دراسة الجمال في الأدب؛ هو مصطلح "علم الجمال اللغوي" * "ونحن لا يهتّمنا [على حدّ تعبيره] من هذا العلم "علم الجمال" - فيما يتّصل بالجانب اللغوي - سوى علم الجمال اللغوي - إذا جاز إطلاق هذا اللفظ - ويُشكّل علم المعاني وعلم البديع تحديدا اصطلاحيا لعلم الجمال اللغوي"². وأضيف - لاحقاً - إلى علمي المعاني والبديع علم الأسلوب³؛ على اعتبار أنّه يرصد الظواهر اللغويّة والبلاغيّة في النصوص للوقوف على ما يطبعها من قيم جماليّة.

إنّ اللّغة ليست وحدها ما يشكلّ حجر الزاويّة لأيّ نصّ أدبيّ، ولكنّ كميّة التعامل مع اللّغة هي ما يعطي النصوص بناءها المتين. وليس صاحب علم الجمال الأدبي عالم لغة، ولكنّ علم اللّغة الحديث أداة أولى لتأسيس علم الأسلوب خاصّة، وعلم الجمال الأدبي عامّة. كما أنّ نتائج علم اللّغة الحديث سبيلٌ أول يسلكه علم البلاغة الموروث ليكون من أسس علم الأسلوب الحديث⁴.

تذوّق الخطاب الأدبي - إذن - وإدراك جماليّاته، لا يُمكن أن يتحقّق بالوقوف على الجليّ فيه من لغة وأسلوب فقط، بل لابدّ من البحث في خبايا النصوص وقراءة ما بين السّطور وحينها يُمكننا - كمتلقّين - أن نتقاسم مع كلّ ناصّ شيئاً ممّا انتابه لحظة الإبداع.

5- جماليّة التلقّي:

لقد شكّل موضوع التلقّي إسهاماً جديداً في نطاق العلوم الإنسانيّة بصفة عامّة، والنقد الأدبي

¹ حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1986، ص226-227.
* وأول من استعمله - فيما صادفني - الدكتور السيد أحمد خليل في كتابه: مدخل إلى دراسة البلاغة العربية الصادر عن دار النهضة ببيروت

العام1968.

² السيد أحمد خليل: مدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1968، ص12-13.

³ ينظر: سليمان محمد ياقوت: علم الجمال اللغوي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، د.ط، 1995، ص5 و31.

⁴ ينظر: عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء-المغرب، ط1987، ص73-74.

بصفة خاصة. وتكمن أهمية نظرية التلقي في إيمانها بضرورة إشراك المتلقي في العملية الإبداعية؛ لأنّ التفاعل بينه وبين الناصّ/ صاحب النصّ شرط رئيس ومؤثّر. ونظرية التلقي هي التي فتحت باب التفاعل، وبيّنت أنّ التواصل اللغوي قد يخضع لأشكال من التأثير الذي يمارسه المرسل إليه /المتلقي في الرسالة/ النصّ. إنّ أساس هذا التفاعل كونه ظاهرة اجتماعية، يتواصل الفرد من خلاله مع الآخرين عبر التاريخ انطلاقاً من أنّ التفاعل اللغوي تفاعل آنيّ أمّا التفاعل الفنيّ فتفاعل تاريخيّ ممتدّ عبر أزمنة متعدّدة.¹

إنّ مسألة التفاعل الفنيّ لا تقف عند حدود التفاعل القائم بين النصّ والمتلقي، بل هناك وجهة آخر لهذا التفاعل الذي يُعتبر سيورةً تاريخيةً إنتاجيةً يهتمّ بردود أفعال القراءة من خلال ما يُحدثه النصّ كمنطلق لرصد هذه التأويلات، وفق أسسٍ توضع لرصد مسار قراءة النصّ في المقام الأول، ثمّ حدود ما ينتج عنه من قراءة تأويلية. ويحيل التفاعل الفنيّ في نطاق العلاقة بين الأثر والمتلقي بمظهره الجمالي على مفهوم الذخيرة عند "أيزر- wolfgang iser"، وذلك لاستجلاء الغموض الذي واكب الشعر العربي بالانطلاق من النصّ، وإدراك بنياته، ومدى توافقه مع ذخيرة القارئ/المتلقي؛ فإذا كانت ذخيرةً مشتركة وقع الفهم؛ ومنه يتمّ التوصل إلى المعنى المراد. لكنّ الأمر يأخذ منحى معقداً -نوعاً ما- خاصةً إذا كانت القراءة تتعلق بالنصوص الحديثة؛ لأنّها نصوص معرفية تخزن معاني سطحيةً وأخرى عميقةً، وهي نصوص حوارية متنوّعة التشكيل والتلقي.²

إنّ الذات المتلقية بمقدورها أن تعيد إنتاج النصّ بوساطة فعل الفهم والإدراك؛ فتتعدّد معاني النصّ الواحد، وتنوّع بنياته ممّا يجعله قادراً على الديمومة، ويُحقّق له الخلود؛ فالحوارية بين النصّ والمتلقي مستمرة، وعلى المتلقي أن يصل من خلال هذه العلاقة الحوارية إلى حلقات المعرفة المشيّدّة لا المعرفة الجاهزة، ومعتمداً كلّ الاعتماد على نفسه.³

أمّا صاحب النصّ فلا دور له في عملية التلقي، ولا يُمكن بأيّ حال من الأحوال أن تكون

¹ ينظر: إدريس بلمليح: المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات، منشورات كلية الآداب، الرباط-المغرب، ط1، 1995، ص271 و274.

² ينظر: بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2001، ص54.

³ ينظر: المرجع السابق، ص52-53.

ظروفه الخاصة مرجعا يُعتمد عليه لقراءة النصّ.^{1*}

إنّ من تمام التفاعل مع النصّ أن يُسهّم القارئ في بناء المعنى، وصنعه. لا أن يقف عند مهمّة التفسير التقليدي الذي يجعل منهما ثنائيتين كلّ واحدة منهما مستقلة عن الأخرى. وبالمشاركة في صنع المعنى يتحوّل التركيز من موضوع النصّ إلى سلوك القراءة، ويلتحم القارئ بالمقروء مشكّلا ذاتا واحدة عوضا عن الثنائية²

يعتمد مشروع جماليات التلقّي على مركزيّة دور المتلقّي في إنتاج المعنى الذي يتمّ عبر تحويل السؤال من (ماذا قال النص؟) في التفسير التاريخي الحرّفيّ إلى (ما الذي يقوله النصّ لي؟ وما الذي أقوله للنصّ؟)³.

6- الجمال في التراث الإسلامي:

أعطى الإسلام عناية بالغة للجمال من خلال النصوص القرآنية، والأحاديث النبويّة؛ فقد تكرّرت الدعوة إلى التأمل - في الذات وما حولها، وفي الكون والماوراء- في عديد النصوص. لأنّ خلقها وما فيه من إبداع يُشكّل مشهدا جماليا متناسقا، ومتنوّعا.

والقراءة المتأنّية - أو ما يُعرف لدى علماء التجويد بالتلاوة- لجملة هذه النصوص تكشف عن ذلك التنوّع في مظاهر الجمال والحسن؛ ليس على مستوى الصورة فقط بل على مستوى الصياغة أيضا لأنّ البيان في القرآن الكريم بذاته مظهرٌ جماليّ يأخذ بالألباب، سحرَ العارفين باللّغة، حتى وإن كانوا ممن يُعارض الدعوة المحمّدية لعبادة ربّ واحد لا تُدرکه الأبصار؛ فاستساغت تلك النصوص الآذان-و إن لم تعيها الأنفس-؛ لما فيها من حلاوة، وما بها من طلاوة، وما علاها من ثمّرة*.

¹ ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النصّ وجماليات التلقّي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي -دراسة مقارنة-، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1996، ص1، ص18.

* أعتقد أنّ الحالات النفسية والظروف التي يمر بها المبدع في حياته هي الدافع لعملية الإبداع، وكثير من النصوص هي ثمرة موقف أو ظرف عاشه الناص. وقد تكون القراءة - وقراءة الشعر على وجه أخصّ - بعيدة عن الحقيقة إن أغفلت تلك الظروف الذاتية. ومنه قد أجدني مضطرا إلى الخوض في بعض ما عاشه الشعراء الذين سأتناولهم بالدراسة وكنت قد شاطرهم جزءا منه بحكم ما يربطني بهم من صداقة. وأستميحهم عذرا مسبقا إن أنا جئت أنكأ جراحا اندملت بمرور الزمن [الباحث].

² ينظر: المرجع السابق، ص22.

³ ينظر : يادكار لطيف الشهرزوري، جماليات التلقّي في السرد القرآني، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، ط2010، ص1، ص19.

* هذا ما عبّر به الوليد بن المغيرة حين سمع القرآن من النبي عليه الصلاة والسلام، فأعجب ببيانه، لكن كفر فؤاده. ومات مقتولا في غزوة بدر.

لقد وردت مفردة الجمال في القرآن الكريم في مواضع عديدة، وبدلالات مختلفة باختلاف السياق؛ فمنها قوله تعالى -على لسان نبيّه يعقوب عليه السلام: ﴿قال بل سؤلت لكم أنفسكم أمرا

فصيرٌ جميلٌ والله المستعان على ما تصفون﴾ سورة يوسف - الآية 18

و قد قال نبيّ الله يعقوب عليه السلام مقولته لحسن ظنّه بالله، وأنه لا محالة سيجعل له مخرجا وإن طال حزنه وبلاؤه وعظمت محنته.

كما وردت اللفظة في موضع آخر، وفي خطاب حُصَّ به النبي محمد - عليه الصلاة والسلام -

فيقول تعالى: ﴿يا أيها النبيّ قل لأزواجك إن كنتن تُردن الحياة الدنيا وزينتها فتعالين أمتّعن وأسرحن سراحا

جميلاً﴾ سورة الأحزاب - الآية 28

والميراد: أُطلقن على ما أذن الله به، وأدّب به عباده من إتمام عدّة ونحوها. وتردّ اللفظة في موضع آخر ومن المحلّ الإعرابي نفسه - لما ورد سلفا - أي منصوبة لأثما في موضع الصّفة لموصوف

جاء مفعولا مطلقا، يقول عزّ وجلّ: ﴿و اصبر على ما يقولون واهجرهم هجرا جميلاً﴾ سورة المزمل - الآية 09 .

والمقصود أن يكون هجره لهم في ذات الله لا جزع فيه، ولا أسف ولا يتعرّض لهم، ولا يشتغل بمكافأهم. وتجدر الإشارة أنّ بعض العارفين استخلص من الآية قيمة أخلاقيّة؛ فالله جمع ما يحتاج إليه الإنسان في مخالطة الناس في هاتين الكلمتين؛ لأن المرء إما أن يكون مخالطا فلا بد له من الصبر على أذاهم؛ لأنه إن أطمع نفسه بالراحة معهم لم يجدها مستمرة فيقع في غمّ وحزن شديدين إن لم يُعوّد نفسه الصبر على أذاهم، وإن ترك المخالطة فذلك هو الهجر الجميل.¹

إنّ اهتمام القرآن بالجمال في شتى أنماطه، وعلى اختلاف صوره يردّ في معرض تبيان المعجزة الإلهيّة التي تحدّى بها الرسول الكريم المجتمع المشرك وقتذاك، كما تحدّى البلغاء فيه - أي في المجتمع - من أن يأتوا بمثل هذا القرآن، فأعلنوا عجزهم. وتحدّى الجاحدين - على اختلاف عصورهم ومجتمعاتهم - أن يأتوا بمثل هذا الخلق المتناسق في الكون، وما فيه من جمال أخاذٍ يُحيل العقلاء على صاحب الجمال المطلق.²

¹ هذه خلاصة مجموعة من التفاسير التي تصفحتها على الشبكة العنكبوتية في مواقع متعدّدة لعلّ أهمّها: إسلام-ويب ومن هذه التفاسير تفسير الجلالين، والقرطبي والطبري، والتحرير والتنوير.

² يُنظر: السحمدي بركاتي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر - شعراء الثمانينيات أمّودجا-، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، 2016/2017، ص 20.

إنّ في مخلوقات الله على اختلافها إبداعٌ ربّانيّ جميل، يقول سبحانه: ﴿أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت وإلى السماء كيف رفعت وإلى الجبال كيف نُصبت وإلى الأرض كيف سطحت فذكّر إنّما أنت مذكّر لست عليهم بمصيطر﴾ سورة الغاشية الآيات 22/17.

و للوقوف على الجمال في بني البشر دعا القرآن إلى تأمّل الصّورة المادّية متمثّلة في الجسد؛ حيث قال جلّ شأنه: ﴿يا أيّها الإنسان ما غرّك برّبك الكريم الذي خلقك فسوّك فعدلك في أيّ صورة ما شاء ربّك﴾ سورة الانفطار الآيات 8/6

قبل الغوص في النفس وأحوالها وعجائبها؛ حيث لا ينعدم فيها الجمال المبهّر، لكنّه جمالٌ في غير الصّورة المادّية، جمالٌ لا تُدرّكه الأبصارُ لكنّ العقول تستشعره، وليس جديراً أن يحيا إنساناً من لا يسأل نفسه عن نفسه - كما قال كونفوشيوس - Confucius* فهو إلى الجماد أقرب إذا كانت هذه حاله. وشدّد جمال النفس البشريّة الفلاسفة المسلمين، فشبّهوها بكلّ جميل يُمكن أن تقع عليه العينُ ولعلّهم وجدوا في تشبيهها بالطيور على اختلاف أشكالها ما يُمكن أن يُقرب صورتها إلى ذهن المتلقّي؛ ذلك لما للطيور من جمال. وللنفس مثله:

هبطت إليك من المحلّ الأرفع ورقاء ذات تعزّز وتمنّع
محبوبة عن كل مقلة عارف وهي التي سفرت ولم تتبرقع
وصلت على كره إليك وربّما كرهت فراقك وهي ذات تفجّع¹

سمّى القرآن الكريم كلّ النعم التي أخرج لعباده زينة، واللّفظ من مرادفات الجمال، فجاء فيه: ﴿إنّا جعلنا ما على الأرض زينة لها لنبلوهم أيّهم أحسن عملاً﴾ سورة الكهف الآية-07

وجاء في موضع آخر: ﴿وقال موسى ربّنا إنك آتيت فرعون وملائه زينة وأمّوالاً في الحياة الدنيا﴾ سورة يونس الآية88؛ فنجد الخالق سبحانه سمّى ما على الأرض من حيوان ونبات وأشجار وأنهار وغير ذلك زينة، كما دعا الإنسان إلى التزيّن المادّي من خلال انتقاء الملابس والاهتمام بالمظهر لكن في

* أول فيلسوف صيني يؤسّس مذهباً يتضمّن كل التقاليد الصينية عن السلوك الاجتماعي والأخلاقي. ففلسفته قائمة على القيم الأخلاقية الشخصية وعلى أن تكون هناك حكومة تخدم الشعب تطبيقاً لمثل أخلاقي أعلى. ولقد كانت تعاليمه وفلسفته ذات تأثير عميق في الفكر والحياة الصينية والكورية واليابانية والتايبانية والفيتنامية. من أصحاب الديانات الوضعية.

¹ ابن سينا: الديوان، تح: حسين علي محفوظ، مطبعة الحيدري، طهران- إيران، د.ط، 1957، ص 19.

غير مَحْيَلَةٍ ولا إِسْرَافٍ، فيقول تعالى: ﴿يا بني آدم خذوا زينتكم عند كلِّ مسجد وكلوا واشربوا ولا تُسرفوا إِنَّه لا يُحِبُّ المُسرفين﴾ سورة الأعراف الآية 31

والخطاب ليس مقتصرًا على المسلمين فحسب بل لمطلق البشر لأنَّها مقتضى الفطرة التي فطر الله الناس عليها، وتصحيح للانحراف الذي جعل العبادة رهبانيَّة تُدير الظهر لصفات الحسن ومظاهر الجمال.¹

اعتمد القرآن الكريم أسلوب التصوير وبراعة التشكيل للحياة الأخروية، من أجل تحفيز المؤمنين على الالتزام بالدين، ووعدهم بحياة رائعة من خلال الحسن والجمال الذي يجده المؤمن في الجنة، فاسترسل النصَّ القرآنيَّ في بثِّ صور المتعة الأخروية الموعود بها المسلم المستقيم، إذ يقول تعالى: ﴿مثل الجنة التي وُعد المتقون فيها أنهارٌ من ماء غير آسن وأنهارٌ من لبن لم يتغيَّر طعمه وأنهارٌ من خمر لذة للشاربين وأنهارٌ من عسل مُصقَّى ولهم فيها من كلِّ الثمرات ومغفرة من ربِّهم...﴾ سورة محمد الآية 15

وإذا تتبَّعنا آيات الجمال وجدناها كثيرة مَّا دفع الكثير من المفسرين والمشتغلين بالدراسات البيانية والجمالية للقرآن الكريم التوقُّف عندها، ودراستها ومقارنتها بالنصوص الأدبية، فوجدوا الفرق شاسعًا بين الاثنين؛ من حيث جمالية الصورة وجمالية الأسلوب والبناء والنظم؛ فاستنتجوا أنَّ القرآن الكريم في أساليبه البلاغية يميِّز بعديد الخصائص الجمالية والإبداعية التي أدت دورًا في إبانته بشكل يُحقِّق التأثير الفاعل في نفس المسلم² وغير المسلم إذا كان عارفاً بالبيان العربيّ .

فالبيان القرآنيّ يعرض الجمال عنصرًا أساسيًا في بناء الكون، ودعامة من دعائم الدين الحقِّ، وشريعته السَّمحة. والنفس الإنسانية الكاملة بإيمانها الصحيح ترى الجمال صفةً جوهريةً فيها تنطلق منها إلى آفاق السَّموِّ والكمال البشريّ.³

ويبقى التصوير هو الأداة المفضَّلة في القرآن الكريم، فهو يُحوِّل المعنى إلى صورة؛ فإذا هي تُصبح واقعا متجلِّيا نصب عينيَّ كلِّ متلقٍّ، والأمثلة هي كلُّ القرآن تقريبًا. ومهما قيل بخصوص الجمال في القرآن سواءً ما جاء بنصِّ صريح، ومفردة صريحة، أو ما جاء ضمنيًّا في معاني القرآن بسحر بيانه، وقوَّة سبكه، فلا يُمكن للباحث أن يستشَفَّ الحقائق الكلية فيه أو أن يُلمَّ بكلِّ ما حوله وما فيه من أسرار.⁴

¹ ينظر: محمد عمارة: الإسلام والفنون الجميلة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991، ص: 21-22.

² ينظر: محمد حسين علي الصغير: الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد، بغداد-العراق، د.ط، 1981، ص: 150.

³ يُنظر: خضرة بلحيرة: الجمال في القرآن الكريم، مجلَّة الأثر، جامعة ورقلة- الجزائر، ع22/جزان 2005، ص205.

⁴ يُنظر: المرجع السابق، ص.ن.

7- الجمال من منظور فلسفي صوفي:

انشغل الفلاسفة المسلمون بموضوع الجمال واشتغلوا عليه؛ وكان الهدف الوصول إلى معرفة البنيات الأساسية المكونة للتفكير البشري التي تتلقى النص وتدوّقه. فالفلاسفة والمتصوّفون منهم خاصّة - يعتبرون الجمال المحسوس هو انعكاس للجمال الحقيقي المطلق للذات الإلهية، فزعموا أنّ الصورة المرئية إنّما تفيض عن جمال الذات الإلهية، لذلك يستغرقون في تأمل هذه الصورة الجزئية، ليس إعجاباً بل لأنّها تُحيل على الجميل جمالاً مطلقاً.¹

يُعدّ "أبو حامد الغزالي" (ت: 505هـ) من أبرز المتصوّفة الذين احتفوا بالجمال والسّماع خاصّة ما حواه كتابه "إحياء علوم الدين"؛ فقد أفرد باباً عن السّماع وشروطه وكيفيته وتدوّقه لأنّه يُثمر حالة في القلب تُسمّى "الوجد" ²* الذي يُؤدّي إلى اضطراب أطراف الجسد؛ فتهتزّ مؤدّية حركاتٍ متّزنة أحيانا وغير متّزنة أحيانا أخرى. ويبيّن "الغزالي" أهمّية الحواس الخمس في الإدراك الحسيّ للأشياء التي تتلذّد بالجمال عبرها، أمّا الجمال الباطنيّ فأرجعه إلى قوّة العقل والقلب: فهما كفيلاّن بكشف الجمال والتلذّد به؛ فيرى "أنّ كلّ جمال محبوب عند مُدرك ذلك الجمال، والله تعالى جميل يحبّ الجمال، ولكنّ الجمال إن كان بتناسب الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسّة البصر، وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعُلوّ الرتبة وحسن الصّفات والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق وإفاضتها عليهم على الدوام إلى غير ذلك من الصّفات الباطنية أدرك بحاسّة القلب".²

¹ ينظر: عيد سعد يونس: التصوير الجمالي في القرآن الكريم، عالم الكتب، مصر، ط 2006، 1، ص 46.

ويُنظر: محمّد غنيمي هلال: ليلي والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، دار العودة، بيروت، د. ط، 1980، ص 25 وما بعدها.
كما تُنظر أيضاً دواوين المتصوّفة من المسلمين الفرس ك: حافظ شيرازي، ونظامي كنجوي... تحديدا منظوماتهم الشعرية الموسومة: ليلي ومجنون.

*الوجد: والوجد محلّه القلب، مثل سائر الوجدانيات كالفرح والحزن والألم وغيرها... وهم يستخرجون معنى "الوجد" من قوله تعالى: "فإنّما لا تُعْمَى الأبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ" الحج، فقد استخلصوا من الآية الكريمة أنّ القلوب نوعان: قلوب عمياء لا ترى، وقلوب مبصرة ناظرة، أو قلوب تجد، وقلوب لا تجد، وما يسمعه القلب ويبصره هو المعبر عنه بوجد القلوب . وله مراتب ثلاث: أولها: التواجد، وهو استدعاء الوجد بالذكر أو الفكر، وهو أضعف المراتب، لأنّه مكتسب، وهو للمبتدئين في السلوك، ويختلف الشيوخ في أمر هذه المرتبة، فمنهم من يمنعه لما فيها من التصنع وعدم الصدق، ومنهم من يبيها لما فيها من التعرّض للأحوال الشريفة، والمختار عندهم: صحّة التواجد مطلقاً، استناداً للحديث الشريف: "ابكوا، فإن لم تبكوا فبئسوا" (أخرجه ابن ماجه)

والمرتبة الثانية: مرتبة "الوجد"، وهو حصول الشعور الذي استدعاه السالك بتواجده، فإذا راوحه هذا الشعور، أو غلب عليه سمّي "وجداً". فإذا استمر وتوالى على القلب فهو "الوجود"، وهو: المرتبة الثالثة والأعلى، وهو ذروة مقام الإحسان. (ينظر: عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 2006، 5).

² أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار ابن حزم، بيروت، ط 2005، 1، ص 752.

وذكر أنّ الجمال كمفردة "قد يُستعارُ لها [بالقول] فلان" حسنٌ وجميلٌ ولا تُراد صورته، وإمّا [القصد] جميلٌ الأخلاق محمود الصفات حسنٌ السيرة... يُحِبُّ الرجل بهذه الصفات الباطنة استحساناً لها كما قد تُحِبُّ الصورة الظاهرة [وحين] تتأكد هذه المحبة فتُسمى عشقاً".¹

يتفق "أبو حيان التوحيدي" (312هـ-410هـ) - في رؤيته لمصدر الجمال المستمدّ من الذات الإلهية - مع ما ذهب إليه "الغزالي" لأنّها تُعدُّ مصدر كلِّ جمالٍ فإنّ، فهي سبب حُسن كلِّ حَسَن، وهي التي تُفِيض الحُسن على غيرها، وإمّا نالت الأشياء كلّها الحُسن والجمال منها وبها؛ فالجمال الإلهي مصدر الجمال الكلّي.²

وأما "ابن قيم الجوزية" (691هـ-751هـ) فرأى أنّ الجمال الحقيقي هو معرفة الله تعالى؛ معرفة أسمائه وصفاته وجلاله وجماله؛ فهو مصدر كلِّ التشريعات والمعتقدات، هو الحقّ والخير جميعاً ويكفي في جماله أنّ كلِّ جمالٍ ظاهرٍ وباطنٍ في الدنيا والآخرة من آثار صنّعه فكيف يكون من صدر عنه هذا الجمال؟! ويكفي في جماله أنّ له العزّة جميعاً، والجلود كلّه والإحسان كلّه والعلم والفضل كلّهما.³

يَعْتَقِدُ المتصوّفة أنّ التأمل في ذات الجلال يُمدّد صاحبه بقدرة حبّ الجمال من أصله على عكس العامة من الناس الذين يتعلّقون الجمال المادّي/ الدنيويّ ويهيمون به. وهم - أي المتصوّفة - يكونون قد بلغوا هذه المرتبة بالكشف الباطني، وليس عن طريق المعرفة الحسّية التي تتخذ "النظر" والرؤية الحسّية للمخلوقات وسيلتها ومُنْتهاها.⁴ فالجمال المطلق هو عِلّة الجمال في كلّ شيءٍ موجودٍ، ويهون بجانبه كلّ ما تُبصره العينُ أو يُبدعه الإنسان/ الفنّان من تصوير أو رسم أو تشكيل؛ وإلى هذا قصد جلال الدين الرومي (604هـ-672هـ) حين قال: "إنّني مصوّرٌ نقّاشٌ أصنع في لحظةٍ تماثلاً، وإنيّ لأخلق مائةً وأنت فيها الروح. فإذا ما رأيت تصويرك ألقيت بها جميعاً في النَّار.. إنّ كلّ صورةٍ رأيتها فجنسها في اللامكان، فلو ذهبت الصّورة فلا حزنٌ مادام أصلها خالداً".⁵

لقد شدّ الصوفيّة الجمال على اختلاف صورّه؛ ليس فقط في المرأة، ولكن في مخلوقات الطبيعة ومظاهرها المختلفة، ولم تكن الاستجابة للجمال في هذه المظاهر غايةً لذاتها بل قيمتها في دلالتها

¹ المرجع السابق: ص. ن.

² يُنظر: حسين الصديق: فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار القلم العربي، دمشق، ط2003، ص1، ص93.

³ يُنظر: ابن قيم الجوزية: بدائع الفوائد، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط، 1973، ص181.

⁴ يُنظر: عبد القادر فيدوح: التجربة الجمالية في الفكر العربي، دار الشجرة، دمشق، ط2014، ص1، ص133-134.

⁵ مراد كمال الدين مولوي: قصص المثنوي مولانا جلال الدين الرومي، دار الأوائل، دمشق، ط2001، ص1، ص14.

"على الحقيقة العقلية الروحانية؛ شأنها شأن الاستجابة لجمال الكون والطبيعة، باعتبارها من آثار المبدأ الإلهي المقدس، والعلة الأولى التي تُلهم نفوس الصّوقية بالشوق الدائم، والتطّلع إلى معاينة هذا المبدأ والاقتراب منه".¹

ويُصنّف "ابن الفارض" (576هـ-632هـ) ضمن عشاق الجمال في شتى صورته، ومما يُروى له أنّه كان يعشق فيضان النيل، وأنّه كان يتردّد على مسجد المشتى بالروضة، وفي ذلك يقول:

لقد بُسّطت في بحر جسمك بسطة أشار إليها بالوفاء أصابع
فيا مُشتهها أنت مقياس قدسها وأنت بها في روضة الحسن يانغ
فقريّ به يا نفسُ عينا، فإنه يُحدّثني والمؤنسون هواجع²

إنّ تجلّيات الجمال في مظاهر الكون المتعدّدة. وإنّ الشروط واللّوازم والأسباب التي يُدرك بها هي الحواس، وعلى الأخصّ "العين" يقول "ابن الفارض":

تراه إن غاب عني كلُّ جارحةٍ في كلّ معنى لطيف، رائقٍ، بهج
في نعمة العود والناي الرخيم إذا تألّفا بين ألحانٍ من الهزج
و في مسارح غزلان الخمائل في برد الأصائل والإصباح في البلج
و في مساقط أنداء الغمام على بساط نورٍ من الأزهار مُنتسج³

والمراد: أنّ في غياب الذات العليّة - لإطلاقها عن جميع القيود والحدود - يتجلّى الوجود والحقّ عند ذلك، وينكشف في ظواهرٍ مختلفةٍ تظهرُ به ويظهرُ بها: كالصوت الحسن والألحان الجميلة وقت السّماع [الإشارة إلى حاسةٍ أخرى في هذا الموضوع وهي حاسة السّمع]، ومراعي الغزلان بين الأشجار الوارفة الظلال، والمواضع التي تسقط عليها قطرات المطر، وألوان الأزهار المنتشرة كالبساط المفروش تعلوه نقوشٌ وزخارف جميلة، وكذلك المواضع التي يمرُّ بها النسيم ويتردّد فتفوح منه الروائح الطيبة.⁴

يقدم الشاعر الصّوفيّ بعض الإشارات على سيادة الجمال على قلبه، فيقول:

تَه دلالاً فأنت أهلٌ لذاكا وتحكّم فالحسنُ قد أعطاك
و لك الأمرُ فاقض ما أنت قاضٍ فعليّ الجمالُ قد ولاكا

¹ أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء، القاهرة، د.ط، 1998، ص 108-109

² ابن الفارض: الديوان، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت، ص 210.

³ المرجع السابق: ص 195.

⁴ عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1971، ج 2/ ص 72-73.

و بما شئتَ في هواك اختبرني فاختياري ما كان فيه رضاكا¹

والمقصود: "أنّ الجمال الإلهي اقتضى أن تكون هذه المثابة من كمال الذات، وجمال الأسماء والصفات، وجمال الأحكام والأفعال".² وقد استخدم في كثيرٍ من أبيات القصيدة الجمال والحسن وعلاقتها بالكمال والجلال؛ مما يؤكد أنه يتنزل في الذات الإلهية. "والجمال والجلال المطلقان لا يكون شهودهما إلاّ الله وحده أمّا في عالم الخلق فلا يتجلّى الله بتجلّي مطلق... فلا طاقة للمخلوقات بظهور الجمال المطلق الذي أدهش سناه العقول، ولا مقدرة لهم لقبول تجلّي الجلال المطلق".³

إنّ مجمل أشعار "أبي مدين التلمساني" (509هـ-594هـ) تعكس تجربته الصوفيّة التي عبّر بها عن رؤيته للحبّ والجمال، وعن تلك المقامات التي يتدرّج فيها السالك لبلوغ مرتبة الكشف. لقد وجد في التعبير عن الحبّ الإنساني المشبوب بوصفه تجربة عشقيّة وفنيّة واقعيّة معروفةً الشبيهة في التعبير عن الحبّ الإلهي المتّيه بوصفه تجربة صوفيّة وفنيّة لا واقعيّة ولا معروفة⁴ وتُجسّد هذه الرؤيا قصيدته العينيّة:

تملّكتُم عقلي وطرفي ومسمعي وروحي وأحشائي وكُلّي بأجمعي

وتيهتموني في بديع جمالكم فلم أدر في بحر الهوى أين موضعي⁵

إنّ المحبّة فيض الجمال وثمرته، فإذا أطلّ الجمال وبرز للعيان، ففي ذلك راحة وهناءً مبعثهما العشق، وإذا اختفت صورة الجميل - بغياب ونحوه - اشتاق العاشق للمعشوق، وتألّم لهذا الغياب، واستبدّ به الحزن، لكن دون يأس، فهو يعيش على أمل اللقاء ثانية، فإذا تحقّق له المرتجى كانت سعادتُه لا توصف:⁶

وأوصيتموني لا أبوح بسرّكم فباح بما أخفي تفيّضُ أدمعي

ولمّا فنى صبري وقلّ تجلّدي وفارقني نومي وحُرّمت مضجعي

أتيتُ لقاضي الحبّ قلت: أحبّتي جفّوني، وقالوا: أنت في الحبّ مدّعي

¹ ابن الفارض: الديوان، ص202.

² عبد الغني النابلسي: مرجع سابق، ج1/ص213.

³ يوسف زيدان: نقلا عن شعبان أحمد بدير، الجمال في الشعر الصوفي، مجلّة حوليات التراث، جامعة مستغانم-الجزائر، ع08/2008، ص07.

⁴ مختار حنّار: شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002، ص44.

⁵ أبو مدين التلمساني: ديوان أبي مدين شعيب الغوث، تح: سليمان القرشي وعبد القادر سعود، كتاب

ناشرون، بيروت، ط2011، 1، ص29.

⁶ أسعد أحمد علي: نقلا عن: مختار حنّار، المرجع السابق، ص25.

وعندي شهودٌ للصَّابة والأسَى يُزَكِّونُ دعوايَ إذا جئتُ أدَّعي¹

ويكون الشاعر يمثل هذه القصيدة وغيرها قد سلك مسلك شعراء الغزل الذين يُعبِّرون عن حبِّهم وشوقهم إلى محبوباتهم، وما خلفه الفراق في ذواتهم: ككثرة الأسقام، وما يُرافقها من نحول الأجساد، واصفرار الوجوه، وآلام بالنهار، وسهادٍ بالليل، وإدمان على البكاء:

سُهادي ووُجدي واكتئابي ولوعتي وشوقي وسقمي واصفراري وأدمعي²

رغم أنّ ما تقدّم من أبيات لا يوحي في شيءٍ أنّها في العشق الإلهي، وليس فيها من معاني الألفاظ ما يدلّ على ذلك، بل كلّها تقدّم الشاعر عاشقا والمرأة معشوقة، وتدفع المتلقّي إلى الاعتقاد أنّ ما يجده ويُعانيه إنّما بفعل امرأة قد أحبّها وقابلته بالصّد والتمنّع. لكنّ رأيا آخر يُستقى من متابعة القراءة يكشف أنّ القصيدة ليست من شعر الغزل الذي يذهب إليه تفكيرُ القارئِ أوّل الأمر؛ ذلك أنّ كثيرا من القرائن تجنح بها نحو الدلالة الصوفيّة ابتداءً من قوله:

ومن عجبٍ أنّي أحنّ إليهمُ وأسأل شوقا عنهمُ وهمُ معي
وتبكيهمُ عيني وهم في سوادها ويشكو النوى قلبي وهم بين أضلعي
فإن طلبوني في حقوق هواهمُ فإني فقيرٌ لا عليّ ولا معي
وإن سجنوني في سجون جفاهمُ دخلتُ عليهم بالشفيع المُشَقِّع³

يرتبط الجمال عند التلمساني بقضيّة الاغتراب عن الذات الإلهيّة حيث يشعر أنّ روحه مغتربةٌ عن عالمها الحقيقي، ما دامت الذاتُ العليّةُ بعيدةً عنها، فهي - أي روح الشاعر - لا تأنس إلاّ عند استئناسها بالجمال، ممّا يدفعها إلى الاستعداد للقاء - وإن طال أمده -، فتظنّ ترقب وتطلّع إلى العودة إلى مصدرها، هناك تهنأ، وهناك تسكن في جوار الجمال المطلق.⁴ أمّا وهي بعيدةٌ فإنّ حالها حال عصفور في قفص يلهو به الأطفال، ويُسيمونه أصنافا من العذاب؛ حيث يقول الشاعر في موضع آخر ومن قصيدة أخرى:

تدلّلتُ في البلدان حين سبيتني وبتُّ بأوجاع الهوى أتقلّب
فلو كان لي قلبان عشت بواحد وأترك قلبا في هواك يُعذّب

¹ أبو مدين التلمساني: الديون، ص 29.

² المرجع السابق: ص. ن.

³ المرجع السابق: ص. ن.

⁴ شعبان أحمد بدير: المرجع السابق، ص 09.

و لكنّ لي قلبا تملكه الهوى فلا العيشُ يهنا لي ولا الموت أقرب
كعصفورة في كفّ طفل يضمّها تذوق سياق الموت والطفل يلعب¹

8- الجمال من منظور نقديّ عربيّ:

تعود علاقة العربيّ بالجمال إلى العصر الجاهليّ، ففي كلّ ما يحيطه آية من آيات الجمال: الطبيعة البدويّة وآفاقها الممتدّة، ورمالها في حالي السكون والعواصف، والحيوانات المختلفة الأشكال والطّباع، وإذا رفع رأسه خاصّة بالليل لاحت له النجوم التي كانت بالنسبة له مصدر إلهام ودليلا يهتدي به في أسفاره.

تفاعل العربيّ - إذن - مع ما يراه، وكان يستشعر في كلّ ما يتحرّك إيقاعاً، فطربت أذنه وجادت قريحته بالشعر. وكان الإيقاع في الشعر مُستلهمًا من الإيقاع في الطبيعة: من حفيف الرمال وحركتها، وانكسار الريح، ووقع قطرات المطر، وأصوات كثير من الحيوانات... وكانت القبائل تُقيم الأفراح، وتعيّد الأعياد إذا نبغ فيها شاعرٌ*؛ لأنّه قيمة جماليّة مضافة يذود عن العرض والشرف، ويصوّر آيات الجمال في بيئة صحراويّة تتراءى لمن لا يعرفها مُقفرةً موحشة.

لقد عرف العربُ "الجمالَ من الصّياعة قبل أن يُحلّلوا هذه الصّياعة من وجهة التراكيب ووضع الألفاظ في نَظْم خاصّ لتؤدّي معنى خاصًا، أو لتُحدث جمالا خاصًا، عرفوا ذلك قبل أن تكون لهم دراساتٌ في لغة أو نحو أو صرف. عرفوا ذلك طبعاً لا تعلّمًا... فليس عجيباً كذلك أن يُدركوا بعض عناصر الجمال أو بعض مظاهر الضّعف في كلامهم دون أن يكونوا في حاجة إلى أصول علميّة تُوقفهم على ذلك".²

إنّ الآراء تضاربت حول تقدير العربيّ لموضوعة الجمال، وتباعدت بشكل لا يُمكن معه التوفيق بينها لأنّها تقف على طرقي نقيض؛ فرأى البعض أنّ نظرة العرب للجمال كانت نظرة سطحيّة ساذجة

¹ المرجع السابق: ص 14.

* وقد سبقَت الإشارة إلى هذا في مدخل الدراسة (تراجع: ص 02).

² إبراهيم طه أحمد: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري)، المكتبة العربية، بيروت، د.ط، 1981، ص 46. ويُنظر (في الموضوع نفسه): محمد محمد خميس: الرؤية النقدية في كتاب (تاريخ النقد الأدبي عند العرب).

غير واعية؛ لأنّ مصدرها اعتباطي لا يصدر عن رؤية ثاقبة ولا بُعدٍ استشرافيٍّ، ولعلّ الناقد عز الدين إسماعيل خيرٌ من يتبنّى هذه الرؤية، ويمثّل هذا الاتجاه.¹

ورأى البعض الآخر أنّ نظرة العرب للجمال كانت عميقة، وما كانت تُنمّ عن سذاجة بقدر ما كانت واعيةً توحى ببعد نظر، ومنه "فليس صحيحا ما ذهب إليه عز الدين إسماعيل [ومن رأى رأيه وتبنّى نظرتَه] حين تحدّث عن معرفة العربيّ للجمال بأنّها كانت معرفة أوليّة ساذجة، ولم تكن معرفة واعية"²، ثمّ يضيف الباحثُ قائلاً: "كما ليس صحيحاً ما قاله [والضمير عائذٌ على عز الدين إسماعيل] عن العربيّ: من أنّنا لا نستطيع أن نتصوّر أنّه كانت في نفسه فكرةٌ عن الجمال، فضلاً من أن تكون نظريةً. وليس صحيحا ما قاله: إنّ العربيّ القديم لم يُفكّر في الجمال، وإن كان قد انفعل بصوّره، وهو لم ينفعل بكلّ صوّره، بل انفعل بصوّره الحسيّة [وبناءً على ما تقدّم راح عزّ الدين إسماعيل يستنتج] وهذا ما يجعلنا ننتبه إلى أنّ العرب منذ اللّحظة الأولى كانت نزعتهم حسيةً في تذوّق الجمال، وسيكون لهذا خطره عندما تنتقل إلى ميدان النقد".³ هذا ما قاله عز الدين إسماعيل ونقله محمّد علي غوري (يُنظر الهامش) الذي وقف موقفا معارضا، ودحضه بما من شأنه أن يكون حُجّة على المنكرين لمعرفة العربيّ للجمال معرفة واعية، وعلى الذين زعموا أنّ هذه المعرفة لا تتعدّى حدود السذاجة، فيقول: "وأتساءل: لم -إذن- اختار الله العرب لبداية رسالته الخالدة؟ اختارهم لسلامة فطرتهم، ولأنّهم كانوا يُدركون معاني الحقّ والخير والجمال بفطرتهم بعيدا عن العمق الفلسفي والجدل النظري الذي تميّز به الإغريق".⁴ والدليل على رفعة ذوقهم، وجمال شعرهم -في لغته وإيقاعه- أنّ الله تحدّاهم بالمعجزة الخالدة، وهي القرآن الكريم، إقرارا برقيتهم وتمييزهم.

إنّ المستقرئ للحركة النقديّة الجماليّة في الأدب العربي لا بدّ أن يتوقّف مليّاً عند تجربة الدّرس النقديّ في القرن الرابع الهجري؛ لأنّ التأسيس للجماليّة النقديّة بدأ مع جملة من النقاد تباينت نظرتهم لوظيفة الأدب؛ فمنهم من يربط الأدب بالأخلاق، فلا يكون الأدب أدبا إلاّ إذا تمثّل الخير والحقّ والفضيلة، لأنّ غاية الأديب هي صناعة الذّوق الجماليّ، الذي يرتفع بالإنسان إلى مراتب النبل

¹ يُنظر: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي -عرض وتفسير ومقارنة-، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1974، ص131.

² محمّد علي غوري: مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، مجلة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور-

باكستان، ع2011/08، ص129.

³ المرجع السابق: ص.ن. ويُنظر أيضا: عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ص134-135.

⁴ محمّد علي غوري: المرجع السابق، ص130.

والأخلاق والشرف، وعلى النقيض من هذا التوجّه من يرى أنّ رسالة الأدب هي التعبير الجميل عن الأشياء دون قيدٍ أخلاقيّ.¹ وتبغى الإشارة إلى أنّ العرب القدامى لم يعرفوا لفظ نظريّة، ولم ترد الكلمة في كتب التراث لعدم تبلورها كمصطلح، وإنّ أقرب الكلمات إلى ذلك هي كلمة نظر، والتي يُقصد بها التفكير وطول التأمل والتدبّر والتوقّف عند الشيء. وقد تكرّر ورود هذه الكلمة في التراث العربيّ؛ ممّا يوحي أنّ الأوائل عرفوا "النظريّة" لكنّهم لم يُسمّوها باسمها لأنّ المصطلح حديثُ النشأة، حديث الاستعمال.²

إنّ "ابن طباطبا العلوي" (ت: 322هـ) ممّن ربط الأدب بالأخلاق؛ حيث أسّس نظريته للأدب من خلال القيم الأخلاقيّة، ولا يُمكن الرسوخ لقيم الحقّ والفضيلة والخير إلّا بالأدب الذي يُراعي جوانب الجمال والبناء البديع للنصّ، وكذا المضمون الأخلاقي، وممّا قاله في هذا السياق: "فإذا ورد عليك الشعر اللطيف المعنى الحلو اللفظ التام البيان المعتدل الوزن مازح الروح، ولاءم الفهم، وكان أنفذ من نفث السّحر، وأخفى ديببا من الرقى، وأشدّ إطرابا من الغناء؛ فسَلّ السّخائم، وحلّ العقد، وسخا الشحيح، وكان كالخمر، من لطف ديببه، وإلهائه، وهزّه وإثارته".³

يعتقد "ابن طباطبا" أنّ الشعر الذي يتمثّل هذه القيم أجدر أن يُحفظ، وتعلّمه الناشئة، ويُتقى به، ولا أدلّ على ذلك ممّا ذهب إليه من تقديره للشاعر الجاهلي "زهير بن أبي سُلمي" حيث عدّه أنموذجا مؤسسًا للجمال، خاصّة حين قال -أبياته من المعلّقة-:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعيش ثمانين حولا - لا أبا لك - يسأم
رأيت المنايا خبط عشواء من تصب ثمته ومن تُخطئ يُعمّر فيهرم
ومن لا يُصانع في أمور كثيرة يُضرسّ بأنياب ويوطأ بمنسم
وأعلم ما في اليوم والأمس قبله ولكنني عن علم ما في غدٍ عم⁴

ويُعلّق "ابن طباطبا" قائلا: " أنّ هذه الأبيات من الأشعار المحكمة المتقنة، المستوفاة المعاني، الحسنه الرصف، السلسلة الألفاظ.. التي قد خرجت خروج النثر، سهولة وانتظاما، فلا استكراه في

¹ يُنظر: السحمدى بركاتي: المرجع السابق، ص27.

² يُنظر: محمد علي غوري: المرجع السابق، ص135.

³ ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، د.ت، ص54.

⁴ زهير بن أبي سُلمي: الديوان، شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1988، ص1، ص110.

قوافيها، ولا تكلف في معانيها، ولا عي لأصحابها فيها".¹ وصحيح ما ذهب إليه، فالأبيات السابقة سهلة الألفاظ لا تستدعي جهداً كبيراً لفهمها، خالية من التكلف موافقة لمقتضى الحال وهو الحديث عن ضدّية (الحياة/الموت)، وأمّا قوله فيها: "خرجت خروج النثر" فصحيح أيضاً؛ لأننا إن وصلنا كل شرطٍ بما بعده، ووضعنا روابط بين الأبيات كحروف العطف ونحوها لأمكننا قراءتها بشكل نثري دون أن يختل المعنى، ودون أن نضطرّ لإحداث تغيير كبير على مستوى البنية العامة للنص. فابن طباطبا - إذن - لم يُهمل مسألة الجانب الفني وطريقة بناء القصيدة التي تثير انفعالات المتلقّي، وتدفعه إلى التفاعل مع ما يتلقّى مستمتعا بينائها وجمالها ومضمونها.

إنّ "قدامة بن جعفر" (ت: 337هـ) يرى أنّ الغاية من الشعر إثارة القارئ/ المتلقّي بالتعبير الحديث، وأسرّه جمالياً وفنياً دون كثير اهتمام بما يتضمّنه النصّ من قيمٍ أخلاقيّة، فيقول في ذلك: "المعاني كلّها معرّضة للشاعر، وله أن يتكلّم منها فيما أحبّ وأثر، من غير أن يحظرّ عليه معنى يروم الكلام فيه إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادّة الموضوعة، والشعر فيها كالصّورة كما يوجد في كلّ صناعة، من أنّه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصّور منها، مثل: الخشب للتجارة، والفضّة للصّياغة، وعلى الشاعر إذا شرع في أيّ معنى كان من الرفعة والضّعة والرفث والنزاهة، والبذخ والقناعة، والمدح وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة، أن يتوخّى البلوغ من التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة".² وهو هنا لا يتفق مع من قال بوجود عرض الشعر على ميزان الأخلاق. بل يجب أن ينصبّ الاهتمام على البناء الفني، وكيف كان التشكيل وكيف أتت الصّياغة.

ومن الذين رأوا ضرورة إبعاد المفهوم الأخلاقي من العناصر الجماليّة - موافقين في ذلك "قدامة بن جعفر" - "أبو بكر الصّولي" (ت: 335هـ) حيث نفى أن تكون الأخلاق من العناصر الجماليّة للشعر؛ حين دافع عن أبي تمام وقد اتّهمه البعض بالكفر والرّدّة قائلاً: "وقد ادّعى قومٌ عليه بالكفر بل حقّقوه، وجعلوا ذلك سبباً للطعن على شعره، وتقبيح حسنه، وما ظننّ أنّ كفراً يُنقص من شعر، ولا إيماناً يزيد فيه".³ ويكون بهذا قد استبعد القيم الأخلاقيّة - متمثلة فيما سنّه الدّين - عن نقد الشّعر، لأنّها لا تزيد من قيمته، ولا ترفع له شأناً، إذا كان لا يصدر عن موهبة.

¹ ابن طباطبا: المرجع السابق، ص 104.

² قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 3، د.ت، ص 65-66.

³ أبو بكر الصّولي: أخبار أبي تمام، تح: خليل محمود عساكر وآخرون، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط 1980، ص 3، ص 172.

فهو يوافق "القاضي الجرجاني" (322هـ-392هـ) على ضرورة استقلالية الشعر وعدم خضوعه لسلطة الدين وأحكامه. و"الجرجاني" يذهب بعيدا في عدم ربط المعتقد بالشعر كما أنه لا يجب أن نحتكم إلى الدين لنميز الحبيث من الطيب، والجيد من الرديء، وهو يُرَدُّ على من ينتقص من شعر أبي الطيب المتنبي لأبيات وجدها تدلّ على ضعف العقيدة، وفساد المذهب في الديانة قائلا: "فلو كانت الديانة عارا على الشعر، وكان سوء الاعتقاد سببا لتأخّر الشاعر لوجب أن يُحى اسمُ أبي نؤاس من الدّواوين، ويُحذف ذكره إذا عُدت الطّبقات، ولكان أولاهم بذلك أهلُ الجاهليّة، ومن تشهد عليهم الأُمَّة بالكفر، ولوجب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبيري... وغيرهما ممّن تناول الرسول -عليه الصلاة و السلام- وعاب أصحابه بكماء خُرسا مفحمين، ولكنّ الأمرين متباينان والدين بمعزل عن الشعر".¹

وكذلك نحا هذا المنحى عددٌ كبير من النقاد القدامى الذين لم يؤسّسوا نظرهم للجمال والجماليّة على البعد الأخلاقي في النصّ الشعريّ، بل ركّزوا على الكيفيّة التي يُمكن بها أن نأسر المتلقّي، وذلك بما يختلج في نفسه من أحاسيس لحظة التلقّي وبعده واستبعدوا ربط الفنّ بأيّة أهداف أخلاقيّة محدّدة.²

فإذا جئنا إلى النقاد العرب المعاصرين، وحاولنا معرفة موقفهم من القضية التي كانت مثار جدل على مرّ عقود من الزمن، شدّنا إحساسهم بالجمال ووعيتهم به، حيث نجد "إبراهيم أنيس" يسعى إلى التأكيد على أنّ "للشعر نواحٍ عدّة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام في توالي المقاطع، وتردّد بعضها بقدر معيّن منها".³ ويكفي أن نرى أثر النغم حزنا، أو سرورا على نفسيّة السّامع، حتى نُدرك أهميّة ما في الشعر من موسيقى ونغم، وما يُحدثانه في النفوس من تأثير وانفعال، فإذا سيطر النغم الشعري على السّامع وجدنا له انفعالا في صورة الحزن حيننا، وفي صورة البهجة حيننا آخر، وفي صورة الحماس أحيانا أخرى، ويصحب هذا الانفعال النفسي هزّات جسمانيّة منتظمة ومعبّرة.⁴ ولا اختلاف بين اثنين في أنّ التحليل الصّوتي للنصوص الشعريّة -بما فيها من أصوات وإيقاعات- يُساعد كثيرا في فهم طبيعتها، وفي الكشف عن الجوانب الجماليّة فيها بالإضافة إلى ما في ذلك من كشف للانفعالات النفسيّة وللعواطف التي تحكم مبدعها، والتي تدفعه إلى اختيار أصوات

¹ القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا - لبنان، د.ط، 1912، ص 66.

² يُنظر: محمود الربيعي: نصوص من النقد العربي مع مقدمة تحليلية، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2000، ص 37.

³ إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 1952، 2، ص 06-07.

⁴ يُنظر: المرجع السابق: ص 12.

وإيقاعات بعينها، ولا يخفى أنّ مادّة الصّوت هي مظهر الانفعال النّفسي، وأنّ هذا الانفعال بطبيعته هو سبب في تنوع الصّوت بما يُخرجه فيه من طباق وجناس وترادف وغير ذلك.¹

إنّ "شكري عياد" يُرجع جودة العمل الفنّي وبالتالي جماليّته إلى عاملين أساسيين هما: الشخصية المبدعة ومرجعيتها الفلسفيّة والفكرية، ثمّ الحركة الإيقاعيّة داخل النصّ، وهو ما تتحقّق من خلاله وحدة العمل وتمثّل في وحدة الشّكل والمضمون، والوحدة بين الحركة والسّكون.²

إنّ الجماليّة تولي أهميّة كبيرة للشّكل، وترى أنّ قيمة الشّعْر لا تنحصر في مضمونه بحدّ ذاته سواءً أكان واقعياً أو مثاليّاً، وإتّما في كفيّة التعبير عن هذا المضمون. وممّن تبوّى هذه الفكرة- من النّقاد العرب طبعاً- محمّد زكي العشماوي الذي أكّد على أنّ موضوع الشعر- أيّاً كان- هو في أصله خارج عن الدّات لكنّه يُصبح بعد التجربة الفنيّة جزءاً منها (الدّات)، فمهما كان الموضوع أو المضمون فسوف يحنّفي، تارِكاً المجال لعمل فنّي متكامل وجميل.³ أمّا مصطفى ناصف فيرى أنّ العمل الفنّي يكتسب قيمته في الدلالة الحضاريّة من خلال ما نُسمّيه الشّكل.⁴

تجنّد الإشارة إلى أنّ مصطلح الجماليّة يتداخل مع جملة من المصطلحات الأخرى؛ فمنهم من أطلق عليها اسم "المنهج الجمالي" وأكّد أنّ أربع كلمات صارت دالّة على إضفاء الأهميّة في النصّ الأدبي على الشكل الخارجي، والتقليل من أهميّة المضمون.⁵ كما تعالق المصطلح مع مصطلحات أخرى؛ مثل: الفنيّة والأدبيّة والإنشائيّة والشعريّة والشاعريّة وقضايا الفنّ الإبداعي.

وتبقى الجماليّة كمصطلح أعمّ وأشمل؛ ذلك لأنّ طبيعة العلاقة بين الجمال والفنّ علاقة تكاملية؛ لأنّ شيئاً من الجمال يكون فناً، وشيئاً من الفنّ يكون جمالاً، وهذا الشيء المشترك هو ما نُسمّيه الاستطقي أو الجمال الفنّي... وهو أيضاً الموضوع الأساسي لعلم الجمال.⁶ فالجمال من الفنّ، والفنّ تصويرٌ للجمال، ومحاوله وضع الفواصل ورسم الحدود بينهما ستُفضي إلى اللاشيء، وستكون محاولات غير جادّة، لأنّ كلّ ما هو فنّي هو بالضرورة جماليّ والعكس أيضاً.

¹ يُنظر: سليمان الشفشاوني: السّر الظاهر فيمن أحرز بفاس الشرف الباهر، تح: حسن بلحبيب، دار الكتب

العلمية، بيروت، د.ط، د.ت، ص 261.

² يُنظر: شكري عياد: بين الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة، د.ط، 1990، ص 68.

³ يُنظر: محمّد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1980، ص 30-31.

⁴ يُنظر: مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 103.

⁵ يُنظر: علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنش، بيروت، د.ط، 1979، ص 434.

⁶ سعيد توفيق: مداخل إلى موضوع علم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1992، ص 87.

إنّ الدلالة الأصليّة لمصطلح "الإنشائيّة" الخلق والإبداع، والإنشائيّة تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث كونه ظاهرة تتنوّع أشكالها، وتستند إلى مبادئ موحّدة، فلا يكون الأثر الأدبيّ بالتّسبب للإنشائيّة سوى ممارسة تستجيب لمقولات الأدب، وتتميّز نوعيًّا بما يُغدّي النظرية الإنشائيّة نفسها. فإذا كانت الجماليّة تهتمّ بدراسة هيكلّة الأعمال الفنيّة، والانفعالات السيكولوجيّة والاجتماعيّة التي تُحدثها في الذات المدركة، فإنّ الإنشائيّة تدرس جانبًا من جوانب الجماليّة.*

أمّا الشعريّة أو الشاعريّة كما اصطُح عليها فتعني برصد واستنباط ودراسة القوانين داخل النصوص الأدبيّة عموماً، فهي متعلّقة بطبيعة بناء النصّ، وبالطريقة التي يُقدّم بها الناصّ نصّه للمتلقّي. إنّها صفة تُستعمل في الشّعْر كما في النثر على حدّ سواء، وهي تستمدّ تعبيرها من النظام الشّعري.¹ وقد أسهم جملةٌ من النقاد الغربيين في التنظير لهذا المفهوم بدءاً بتدوروف في كتابه: "الشعريّة" و"شعريّة النثر"، وجاكسون في "ثماني أسئلة في الشعريّة"، وهنري ميسشونيك في كتابه "من أجل الشعريّة"، وجان كوهين في "بنية اللّغة الشعريّة"، وتطول القائمة إذا رُحنا نُعدّد الأسماء كـرولان بارت وريفاتير وميخائيل باختين... وهي أسماء استفاضت في التقعيد للشعريّة وتطبيقاتها.

تأسّس المنهج الجماليّ مثل غيره من المناهج التي عرفت طريقها إلى قراءة النصوص، ووجد فيه النقاد المعاصرون مرونة في فهم النصّ، وزوايا جديدة لم تكن تلتفت إليها المناهج السابّقة على تعدّدها. لقد حظي هذا المنهج أخيراً بمكانة رفيعة ضمن المناهج التي تتّجه إلى دراسة النصّ في علاقته بما هو منه وما هو خارج عنه، وكشف الملامح الجماليّة له. كما أنّ الأدب عرف تطوّراً شكليّاً فتماهت الحدود بين مختلف أجناسه، وظهرت الدراسات التي تندفع نحو الاهتمام بتداخل الأجناس الأدبيّة، فكان للشعر حظٌّ من النثر تجلّى في تقنيّة السرد ولغة الحكّي، وكان للنثر حظٌّ وافر من الشعر حيث استعار لغته واقتضابه، وليس غريباً أن يستعين هذا بذلك أو يستعير منه؛ نعم "ليس غريباً أن يستعير القاصّ لغة الشعر الشاعريّة وتجريداته وتوحيّماته التصويرية، بعد أن استطاع أن يفكّ قيده من الأشكال القصصيّة التي لم تعد متكافئة مع تجربة القاصّ النفسيّة".² لقد تطوّرت الكتابة الشعريّة في

* هذا ما خلّصت إليه بعد النظر في كتاب: عبد السلام المسديّ: الأسلوبية والأسلوب، ص171 وكتاب: محمّد البارودي: في نظرية

الرواية، ص09.

¹ يُنظر: كمال عيد: فلسفة الأدب والفن، الدار العربيّة للكتاب، تونس، ط1978، ص1، ص177.

² نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النظرية والتطبيق، مكتبة غرب، القاهرة، د.ط، د.ت، ص248.

أشكالها ومضامينها وطريقة تقديمها إلى القراء؛ الأمر الذي استدعى مقاربات نقدية تتواءم وهذا التطور، وتواكب النص الشعري في سيرورته.

ولعلّ هذا ما أبحّه إليه المنهج الجماليّ في محاولة منه لتدارك ما فات المناهج الأخرى وما أسقطه النقاد في تعاملهم مع أيّ إبداع شعريّ.

في الأخير نشير إلى أنّ ناقدا كعبد المنعم تليمة فرّق بين الجماليّ والفنيّ، معتبرا أنّ الأول أشمل من الثاني، معرّفا الفنيّ بكونه: "نشاطٌ جماليّ مخصوص، ينهض به الأفراد الفنانون، يتبنّى الجماليّ عناصر وخصائص وصفات في الظواهر والأحياء والأشياء، ويعمل الفنيّ في دائرة هذه العناصر والخصائص والصفات".¹ ويُعرّف الجماليّ بكونه: "كيفية تعامل أساسية مع الواقع والفنيّ يعتمد هذه الكيفية لكنّه لا يستغرقها. الجماليّ صلة خاصة أحد طرفيها كافة البشر الأسوياء، والفنيّ نشاطٌ مخصوص ينهض به أفراد فنانون".² فالفنيّ لا يتأتّى إلّا لمن أوتي الموهبة، فهو ممارسة خاصة يضطلع بها الفنّان أو الموهوب في حين أنّ الجماليّ هو علاقة تربط العامة بالواقع بكيفية خاصة وبصورة متميّزة.³

ولم يكن تعدّد المواقف النقدية إلّا دليلا على أنّ الجمال وسؤال ماهية الجمالية قد عُرف منذ فترة زمنية بعيدة، ثم تطوّرت هذه الظاهرة (الجمالية) بتطوّر الدّات الإنسانية، فالجمال ينبع من ذات الفنّان كما أنّه حقيقة موضوعية كائنة فيما حوله، وفي من يتلقّى فنّه.

¹ عبد المنعم تليمة: المرجع السابق، ص 30.

² المرجع السابق: ص. ن.

³ يُنظر: عبد الجليل شوقي: النقد الأدبي الجمالي - نبش الذهنية وبناء المرجعية -، دار الكتب العلمية، بيروت، د. ط، د. ت، ص 47.

الفصل الثاني:

العنوانُ دالٌّ جَمالِيًّا

توطئة:

لأنّ العنوان إشارة مستقلة مثله مثل العمل الذي يسمُّه؛ فهذا يؤكِّد أنّه تحدّه جملة من الوظائف لا تتجاوز في الغالب الأعمّ تلك التي حدّدها " ر. ياكسون" في معرض حديثه عن وظائف اللّغة؛ ولكونه موضوع تواصل فهو " لا يأتي إلى المستهلك صافيا ومفصولا عن غطاءه القيمي فالقيمة التي يشير إليها هي الأساس؛ واستنادا إلى هذا الغطاء تُبنى إستراتيجية التواصل"¹

إنّ العناوين تشتمل على بعدين اثنين: - بعد تداوليّ نتيجة تواشج العنوان مع النصّ؛ إذ يعمل على اختزال دلالته، فيوجّه عمليّة التلقّي من حيث أنّه يُشير إلى مضمون النصّ المعنون.

- و بعد جمالي-استطقي حيث أنّ العنوان يعمل على الإغراء بالنصّ وشدّ الانتباه إليه إذ كثيرٌ من الكتب تُقتنى لعناوينها، وقديما قالوا: "يقرأ الكتاب من عنوانه" وهذا ما صدّقه قول شاعر:

مّ دمي فليس يكتّم شيئا ووجدت اللسان ذا كتمانٍ

كنتُ مثلَ الكتاب أخفاه طيًّا ُ فاستدلّوا عليه بالعنوان

فهي تلعب دورا إعلانيا يُشبه تلك اللافتة الإشهارية المضيفة أعلى المحلّات التجاريّة حتى تشدّ إليها الأنظار وتتملّك الحواس.²

أولا- وظائف العنوان:

إنّ وظائف العنوانة يُمكن استخلاصها من التعريف الآتي: "العنوان هو مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النصّ لتدلّ عليه وتُعيّنه، وتشير لمحتواه الكلّي ولتجذب جمهوره المستهدف"³؛ فيمكن والحالة هذه وتأسيسا على ما سبق إنّ جُمْل وظائف

¹ سعيد بن كراد: تمثلات البارد والساخن، مجلة علامات، جدة- السعودية، العدد 20/2003، ص 20.

² مصطفى عمران: الخطاب الإشهاري بين التقرير والإيجاء، مجلّة فكر ونقد، الدار البيضاء-المغرب، العدد 34/ ديسمبر 2000، ص 31.

³ ليو هوبك نقلا عن: زهرة مختاري، خطاب العنوانة في القصيدة الجزائرية المعاصرة (مقاربة سيميائية)، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة

وهران، 2011/2012، ص 234.

العنوان في: تعيين النصّ والإشارة إلى محتواه ثمّ إغراء الجمهور به وجذبهم إليه، كما يضيف -جيرار جينيت- إلى جانب هذه الوظائف وظيفة الإيحاء، فيكون مجموع الوظائف أربعاً هي: الإغراء والإيحاء والوصف والتعيين.¹

ولما كان العنوان متّسماً بالنصّية فهو "موضوع للعديد من الممارسات السيميائية التي يُعتدّ بها من منطلق أنّها ظاهرة عبر-لغوية"²؛ ومنه يمكننا تحديد وظائف العنوان على النحو التالي:

-الوظيفة التعينية

-الوظيفة الإيحائية/الوصفية

-الوظيفة الإغرائية

-الوظيفة التناصية/الميتا- شعريّة

ونشير إلى أنّ هذه الوظائف ليست حصريّة إذ يُمكن أن تُضاف إليها وظائف أخرى بحسب ما تستدعيه طبيعة العنوان؛ فنجد مثلاً: الاستدعائية، والتمييزية، والتلخيصية، والانفعالية، والدلالية والتكثيفية، والتصنيفية، والإحالية... وغيرها من الوظائف.³

1-الوظيفية التعينية:

يعمد العنوان بواسطتها إلى تعيين النصّ المعنون، وتحديد محتواه، وتعرّف بها على الكتاب وجنسه، كما تعمل هذه الوظيفة أيضاً على تمييز العمل من مجموع الأعمال الإبداعية الأخرى من الصنف نفسه لمؤلف واحد أو لمؤلفين متعدّدين، وهذه الوظيفة مشتركة بين كلّ العناوين مثلما نلمسه في الديوان الآتي:

- قصائد محمومة لخليفة بوجادي:⁴ وقد أُشيرَ أسفل العنوان إلى الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل، وهو أنّه إبداع شعريّ تهيئة للمتلقّي، والعنوان مشكّل من كلمتين: قصائد وهو اسم نكرة في صيغة منتهى الجموع مفردة قصيدة. ومحمومة من الحمى ومعلوم أنّ القصائد لا تصاب بالحمى، والمتلقّي يُدرك ذلك جيّداً لكن الفضول سيدفعه إلى معرفة البعد البلاغي الذي قصد إليه

¹ مصطفى عمران: مرجع سابق، ص.ن.

² صلاح فضل: الخطاب وعلم النص، مجلّة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، العدد 164/1992، ص229.

³ زهرة مختاري: مرجع سابق، ص235.

⁴ خليفة بوجادي: قصائد محمومة، الجمعية الثقافية الفنية، العلة-سطفيف، ط2، 2009.

الشاعرُ. وبتصّحّ الديوان بحثاً عن القصيدة التي وُسمت بها المجموعة فُفاجأ إذ لا نجد العنوان متطابقاً تماماً للتطابق حيث نجد قصيدة لم تعنون بصيغة الجمع إنّما عُنونت بالإفراد: "القصيدة المحمومة"¹ كما أنّها وردت معرّفة ولم تكن نكرة مثلما ورد في عنوان المجموعة، فما الدواعي الجماليّة؟ إنّ الناصّ إذ يكسر أفق التوقّع لدينا إنّما ليفسح المجال "للقصيدة المحمومة" حتى تُفصح بدورها عمّا لم يُظهره عنوان المجموعة الشعريّة؛ فقد تبدّى أنّ المحموم ليس إلّا تلك اللحظة الشعوريّة التي تتأهّب الذات الشاعرة لاحتضانها كي تؤسّس بها بناءات شعريّة؛ فهي اللذة-الحمّى التي بها يتشكّل الإبداع كيانا لدى المبدع ولدى المتلقّي المنتج الجديد للنصّ الشعريّ؛ يقول بوجادي:

حين اختلاط ملامح الأشياء

تنحسر البدايات التي دوّنتها في صفحتي

مزيج أرواح تعانقني.

و ترحل في الضباب..

حين الحشايا والمطارف تشتكي حمّى العياف

حمّايض تلبسني، وتخلعني.

و تأخذني إلى مدن السراب..

يا هذه الحمّى الحبيبة، إرحلي...

يا هذه الحمّى الحبيبة، لا، لا ترحلي..

عودي إليّ ربيع عمر آخذ بالانتشاء،

و خبري وجهها تفنّن في الغياب..²

لكنّ من يعتقد أنّ القصيدة المحمومة قد كشفت عن الخفيّ من دلالاتها يجهلّ عمل فعل اللذة/الحمّى التي قال عنها منذر عيّاشي - وهو يترجم كتاب لذة النصّ لبارت-: "اللذة تأتي هكذا إنّها حضور من غير سؤال، ووجود يعمّ كلّ شيء دون أن يتموضع في شيء... وليس شيءٌ للذة أقتل من سؤال يستفسر عن موضوعها. اللذة ليست موضوعاً؛ إنّها هي، وإنّها لتُكشف من غير سؤال.

¹ خليفة بوجادي: قصائد محمومة، ص25.

² خليفة بوجادي: قصائد محمومة، ص25.

وسعادة الملتدّ كالنور؛ تأتي بقدر زناد الروح، فلا يدركها إلا من تحرّر من نفسه جسداً، ودخل في نفسه نصّاً".¹

تميّزت هذه المجموعة الشعرية بجملة من العناوين التي أدّت الوظيفة التعيينية؛ حيث عملت على تحديد مضمون القصيدة ولم تفاجئ المتلقّي بل سارت وفق توقّعه، كهذا العنوان "عيد سعيد" والذي نتوقّع لحظة التلقّي أنّه تهنئة بمناسبة عيد من الأعياد، فنقرأ الآتي ويكون توقّعنا صائباً لكنّ ما لم نتوقّعه -ربّما- أنّ الذات الشاعرة يلقّها البعاد ويغمرها الشوق للأحبة الذين دأبت أن يكونوا أوّل من يتلقّوا منها التهاني، ويكون البعد عن حضن الأمّ -و قد حلّ العيد- هو مبعث حزن الذات الشاعرة وسرّ ألمها، يقول بوجادي:

أمّاه هذا وجهك النوريّ يبدو مثل ألوان البهار

هذي ابتسامتك المشعّة

كلّما فتّشت حولي عن ضياء

أترّك أنت رحلت نحوي، أم براءات الصّغار؟

من ذا يصدّق أنّي:

أعدو إليك الآن، آخذ وجهك النوريّ

أرحل بعدها لحنا جديداً

يا يقظتي...

يا بؤس روحي حين أعلم بعدها...

و أعيد أجهش بالهتاف

عيد سعيد، عيد سعيد²

لقد أدركت الذات الشاعرة أنّها على غير المعتاد بعيدة عمّن ألفت أن يكونوا أوّل من تُهنّئ فيضّاعف حزنها، ولا تجد إلاّ لغة الشعر تُعبّر عمّا تُعانيه، فليست كلماتها إلاّ دموعاً حرّياً، وليس الشعر إلاّ بكاءً فصيحاً -كما عبّر عن ذلك الغدّامي حين يُعرّف الشعر-، يقول بوجادي:

أمّاه

¹ رولان بارت: لذة النصّ، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سوريا، ط1992، ص1، ص07.

² خليفة بوجادي: قصائد محمومة، ص13-14.

هذا العيد يأتي، والبعد يَلْفني خلف الحياه..

أمّاه إيّ موغل في البوح،

في عمر حزين...

اليوم عيد:

فمن التي أهفو إليها هاتفا:

عيدٌ سعيدٌ، عيدٌ سعيدٌ¹

ولأنّ هذه الذات المتألّمة لم تستطع أن تكون حاضرة حضوراً جسدياً تُطفئ به شوقها، فإنّ روحها حلّقت لتعانق طيف الأمّ، وترى ما فعل بها غياب الولد، وهل تراها هنتت بالعيد أم أنّ شوقها إليه لا يقلّ عن شوقه إليها. ليت هذه الذات لم تفعل، وليتها رضيت بالبعد قدراً ومصيراً، فقد رأت الأمّ حزينة، وقد وقفت حيث يراها العابرون تسألهم عن ابنها، وعمّا فعل به الغياب، وهل عيده بعيداً عن الأهل كعيده بينهم؛ يقول بوجادي:

هذا أوان رجوع القائمين إلى الصلاة

و الآن عاد الوالد المحزون

يركض خلفه حزن طواه..

والأمّ ترنو في الجموع العابرين

علّ الذي لم يرتد "البرنوس" في هذا الصباح

يأتي به الله وسط العائدين..

يا للسماء..

هل تأذنين بعودة للغائبين

وتزرعين ربيع عيدك نحوهم؟..

فأصيخ سمعا في البعاد

و تنتشي روعي بلحنهم الفريد:

عيد سعيد: عيد سعيد.²

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص14.

² خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص15.

لقد أعيأها طول الوقوف، وهي تتفرّس وجوه المصلّين عائدين إلى بيوتهم دون أن تعثر على ابنها، فتعود كاسفة حسيّرة باحثة عن فضاء غير فضاء الواقع علّها تعانق طيفه، فتستحضره غير آبهة بنظرات الاستغراب التي تتملك باقي أعضاء الأسرة، فلا يفهمون سرّ شرودها، لكنّها تكاد تُجزم أنّها تراه؛ يقول بوجادي:

وألتمّ كلّ التائهن المتعين...

واليوم عيد:

والكلّ يتلو من تسايح الهناء

إلّاك يا أمّاه

هي دمعة ساقت إليك الابن قهرا

فترينه في محجر العين التي سرعان ما تخفيه

طيفا في السّماء...

و لكم جهشت أمامهم:

إني أراه..

لا

لا أراه..

إني أراه

ولا أراه.. يا لعنة الطيف العنيد..

أتراه يهتف قائلا:

عيد سعيد، عيد سعيد؟¹

وتلتقي الذات الشاعرة بذات الحبيبة-الأمّ لقاءً مميّزا لتبثّها ما تحمله من شوق، وما تُكابده من معاناة. وكلّما حاولت ذات الحبيبة-الأمّ أن تتخيّل الذات الشاعرة في حالة من الفرح والجور إلاّ ولاح شبح صورة قائمة يُنبئ أنّ هذه الذات ليست بخير؛ يقول بوجادي:

اليوم عيد

والأمّ تسأل عن مسافرها الذي التحف الغياب..

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص15-16.

أتراه قام إلى الصلاة،

و هل ارتدى حسن الثياب؟

أواه يا ولدي

فروحي لا تريني وجهك النوري

إلا في تجاعيد العذاب..¹

وتحاول ذات الحبيبة-الأمّ التخفيف من وطأة ألم البعاد على الذات الشاعرة، لكنّ هذه الأخيرة يشتدّ حزنها، ويزداد المشهد دراميّة حين تُستحضر ذاتُ ثالثة، هي الأخ الشقيق "قيس" الصغير وقد اعتاد مرافقته إلى الصلاة كما اعتاد ملاعبته كلّما دخلا البيت؛ يقول الشاعر - في مقطع اعتبره المشهد الأكثر إيلا من القصيدة-:

واليوم عيد:

فمن الذي يبدو كما الأطفال في طيش كثير؟

ومن الذي يحنو على قيس الصغير؟

أواه يا ولدي...

فهل من عودة تمحو بها دمعاً غزير؟²

وتنتاب الذات الشاعرة رغبةً لتبدّد جوّ الحزن الطاغي على كلّ مشاهد القصيدة بشيء من الأمل في أنّ اللقاء سيكون قريباً، قد يكون غداً أو بعد غد، وإنّ غداً لناظره قريب، يقول بوجادي:

أغداً يعود؟

وتسألين بزوغ الفجر في طيف الغريب..

أغداً يعود؟..

سيعودُ

يا وجهها تقاسمه الأسي، وغدّ لناظره قريب..

سيعود

فجراً آسراً بالانتشاء

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص16.

² خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص17.

و تُعرّش الأحلام في البيت المشيد

و غدا أعود

أنا

و "قيس"

تعود جلسات المساء..

يا فرحة العيد الجديد

عيد سعيد، عيد سعيد..¹

إنّ العنوان في هذا القصيدة قد صار لازمة تتكرّر نهاية كلّ مقطع وتُعدّ قُفلاً. وإنّ اللازمة هي عبارة عن مجموعة من الأصوات أو الكلمات التي تعاد في الفقرات أو المقاطع الشعرية بصورة منتظمة".² وهنا يجب التشديد على أنّ العنصر المتكرر يجب أن يكون عبارة لا أكثر، فإذا زاد الأمر عن العبارة فإنّ اللازمة تتحوّل إلى مقطع، واللازمة على نوعين: اللازمة الثابتة وهي التي يتكرّر فيها بيت شعري بشكل حرفي، واللازمة المائعة، وهي التي يطرأ فيها تغيير خفيف على البيت المكرّر.³

إنّ "اللازمة المتردّدة سمة أسلوبية جزئية، ولكنها تؤدي وظائف كلية من صميم الرؤية النصية في القصيدة وفي الفلك الشعري الذي تتحرك فيه"،⁴ فهي تكشف عن تجلّ جديد من تجليات تجربة الشاعر، كما تعمل على تنامي بنية القصيدة وتلاحم أجزائها وشحنها بالدققة الإيقاعية، وتحفظ القصيدة من التشتت والانفلات، وتمكّن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء أي لحظة الولادة، فكلّما يمضي الشاعر في كتابة أسطر معدودة نراها تطفو مغلقة دائرة وفتحة دائرة جديدة، ومصطلح اللازمة بمعناه الدقيق لم يتأكد، ويصبح سمة أسلوبية إلّا في الشعر الحر أو شعر التفعيلة.⁵

يعمل تكرار اللازمة على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها، وكأنّها قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق مما يجعل القارئ يحس بأنّها وحدة بنائية واحدة. كما أنّها تمثّل "نسقاً من أنساق

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص18.

² زهير أحمد منصور: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية). www.dahsha.com

³ المرجع السابق.

⁴ عثمان بدري: دراسات تطبيقية في الشعر العربي، - نحو تأصيل منهجي في النقد التطبيقي -، دار ثالثة، الجزائر، (دط)، 2009، ص 85 .

⁵ المرجع السابق: ص80.

التكرار المنتظم ارتباطاً متجدداً بالفكرة المركزية التي تدور حولها القصيدة أو الإحساس المحوري الذي يستقطبها، يشعر القارئ أحياناً بالتعسف في استخدامها، وأنها -على حدّ وصف القدماء- نائية في موضعها، مستكرهة في مكانها، وكأثما اضطر الشاعر لذلك اضطراراً خضوعاً لمنهج الأداء الذي التزم به من البداية، ومن ثمّ لا تمثّل ختاماً طبيعياً ينسجم مع المقطوعات التي سبقتها ويزيدها غنى، بل فضولاً لا ضرورة فنية تستدعيه".¹ وهو ما لا ينطبق على اللازمة في نصّ "عيد سعيد" لخليفة بوجادي؛ حيث سمحت بأن تظهر القصيدة وكأنّها سلسلة تتألف من عديد الدوائر في كل دائرة معنى جزئيّ يرتبط بالمعنى العام للقصيدة.

كما تقوم اللازمة بالإضافة إلى بعدها الإيقاعي بوظائف عديدة "إنّما تمكن القصيدة من العودة إلى لحظة البدء-أي لحظة الولادة- وتحمل الحركة عندما تصير-بحكم تراكم الأفعال- صاحبة عنيفة إلى نوع من السكون يرفدها بنبرة حاملة فيبرز جانبها الرؤيوي".² إنّ خليفة بوجادي جعل من تكرار اللازمة- العنوان (عيد سعيد) التي تكررت في القصيدة أكثر من عشرين مرّة في نهاية كل مقطع خاصّة - مُرتكزا انطلق منه للتعبير عن شدّة اشتياقه لأهله ولوالدته خصوصا وهو بعيد عنهم (يلقّه الغياب)، كما تأتي دلالة هذا التكرار وجماليته في إلحاح الشاعر على التذكير بأعياد ماضية، وهو في كنف العائلة ينعم بالسعادة، وفي خلاف ذلك نجد أنّ القصيدة تشعّ ألما وحسرة على ما آلت إليه الذات الشاعرة، إذ أصبحت حبيسة الذكريات. والمتأمل في تكرار هذه العبارة-العنوان يجد أنّها منحت القصيدة بعداً إيقاعياً واضحاً.

إنّ العنوان في النص الشعري الحديث أصبح ضرورة ملحّة ومطلباً أساسياً لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنصوص، لذلك يجتهد الشعراء في وسم مدوناتهم بعناوين يتفنّنون في اختيارها، كما يتفنّنون في تنميقها بالخط والصورة المصاحبة؛ وذلك لعلمهم بالأهمية التي يحظى بها العنوان.

¹ شفيق السيد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب، القاهرة، ط1، 2006، ص148.

² محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سيراس للنشر، تونس، ط1992، ص2، ص129.

ونظراً لهذه الأهمية شغلت عناوين النصوص الأدبية في الدراسات الحديثة حيزاً كبيراً من اهتمام النقاد رأوا فيه عتبة مهمّة ليس من السهل تجاهلها إذ يستطيع القارئ من خلالها دخول عالم النص دوغماً تردّد مادام استعان بالعنوان على النص.

كما تتجلّى أهمية العنوان فيما يثيره من تساؤلات لا نلقى لها إجابة إلا مع نهاية العمل؛ فهو يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر، من خلال تراكم علامات الاستفهام في ذهنه، والتي بالطبع سببها الأوّل هو العنوان، فيضطرّ إلى دخول عالم النص بحثاً عن إجابات تلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان.

فأيّ محاولة لاخترق حاجز العنوان تقتضي من القارئ الوقوف مطولاً عنده، إذ قد نحسر رهانات كثيرة في قراءتنا "ونحن نعبر سريعين نحو ما نعتبره قصيدة مخلفين العنوان في الآثار المتلاشية للقراءة، مما جعل العنوان يرتقي من عامل تفسير مهمّته وضع المعنى أمام القارئ إلى مشروع للتأويل، قد نحتاج في كثير من الأحيان إلى النص لفهم مغزاه".¹

فالعنوان - على أهميته - أصبح علماً مستقلاً له أصوله وقواعده التي يقوم عليها، فهو يوازي إلى حدّ بعيد النصّ الذي يسمه؛ لهذا فإنّ أي قراءة استكشافية لا بد أن تنطلق من العنوان، كما أنه لم يعد زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النص، بل أصبح عضواً أساسياً يُستشار ويستأذن.²

إنّ التطور الحاصل في تاريخ العنوان جعله "بعد سنوات عجاف يستفيق من غفوته، ويتمردّ على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبته عن فاعليته وأقصاه إلى ليل من النسيان ليكون شيئاً ذا بال ويزاحم النص في أهميته لا ليكون جزءاً منه، بل ليكون نصاً موازياً له".³

¹ فوزي هادي الهنداوي: سيمياء العنوان في النصوص الإبداعية، جريدة الزمان (يومية عربية دولية مستقلة)، بغداد -

العراق، عدد 26/3576 أكتوبر 2016.

² المرجع السابق.

³ المرجع السابق.

أمّا عناية المبدعين - خاصة الشعراء - بالعناوين فأمر ظاهر حتى أنّ كثيراً من الشعراء يطلبون من غيرهم أن يضعوا لهم أسماء لقصائدهم أو مجموعاتهم الشعرية، فأهميّة العنوان وخطورته، تضطرّ الشعراء إلى الوقوف مطولاً أمام عناوين النصوص قبل اختيار أي عنوان.

وأما النقاد فإنّ كثيراً منهم يعدّ العنوان نصّاً مصغراً تقوم بينه وبين النص الكبير ثلاثة أشكال من العلاقات:

- علاقة سيميائية: حيث يكون العنوان علاقة من علاقات العمل.

- علاقة بنائية: تشبّك فيها العلاقات بين العمل وعنوانه على أساس بنائي.

- علاقة انعكاسية: وفيها يُختزل العمل - بناءً ودلالة - في العنوان بشكل كامل، وهو تحليل يثبت مدى عناية النقاد بالعنوان يجعله ندّاً للنص ومثيلاً له، فأهميّة العنوان - إبداعياً وسيميولوجياً - - إذن - كبيرة لا شكّ فيها؛ فهو باختصار أشدّ العناصر وسمّاً للنصّ أو الكتاب دون غيره من العناصر الأخرى، لأنه يشكّل واجهة النصّ وبؤرة اختزال الأفكار التي ينوي النصّ إبلاغها.¹

تُميّز في "قصائد محمومة" لخليفة بوجادي جملة من العناوين التي أدّت الوظيفة التعيينيّة إضافة إلى العنوان المتطرّق إليه في الصفحات السّابقة؛* يعمل كلّ عنوان على تحديد مضمون القصيدة؛ فعند قراءة العنوان "غادرت باريس"² يتوقّع المتلقّي أنّ الناصّ يتحدّث عن رحلة - قصيرة أو طويلة - قادته إلى العاصمة الفرنسية باريس، فلما أزفت ساعة الرحيل، وحانت ساعة ركوب الطائرة كتب نصّه هذا واصفاً ما رأى فيها من خضرة وعمران ووجوه حسناء فاتنة، أو ليصف شوقه إلى أرض الوطن وابتهاجه بانقضاء الرحلة.

ثمّ يتأكّد التوقّع فور قراءة النصّ، ولا يترك الشاعر قارئه محتاراً، فبمجرّد أن يقرأ مطلع القصيدة يعلم أنّ الشاعر زار باريس لأيام قلائل فأعجب بها، وتمتّى لو أنّ هذه الزيارة طالت أكثر، يقول بوجادي:

¹ المرجع السابق.

* والعنوان هو: عيد سعيد.

² خليفة بوجادي: قصائد محمومة، ص34.

غادرتُ باريس، حقًا هل سأتركها؟

و هل سأترك هذا البحر يُبعدها؟

و هل أغادر هذا الوصل في عجل؟

و هل بعد باريس أخرى؟ من ستخلفها؟¹

لقد أعجب بباريس، وتمتني لو لم يكن هذا الوصل (في عجل)، ولو أنّ الأقدار ساقته إلى مدن أخرى، تُرى ما تكون؟ وهل ستُنسيه أيتام باريس ولياليها؟ شدّه إليها هذا الجمال الذي لا يدركه الكثيرون، فهي تتعمّد إخفاءه، ولا تُبدي زينتها إلا لمن أقبل عليها طالب معرفة مغامرا لا يهاب سبر الأغوار، حينها فقط ستبدّي له في غير الصورة التي يراها عامّة الناس، يقول بوجادي:

تبدو لناظرها إن جاء في كلف

في غير ما زينة تدعو ليكلفها

مثل الجميلة، قد اخفت محاسنها

كيما تُوفّي بها من جاء يحسدها

باريس تأتيك لا زهو ولا شغف

بالمكياج، ولا شيء يزيتها

حتّى إذا كنت فيها واستويت بها

جاءتك دون مواعيد مباحجها

لو تُقلب الأرض في باريس لا رسمت

باريس أخرى وقد جُلّت معالمها²

ولعلّ السرّ في أنّ باريس كشفت له عن مفاتن ومحاسن لا يراها كثير من الناس كوئنه جاءها طالبا للمعرفة وباحثا عن الحقيقة، فجال في متاحفها، وزار معاهدها، واطّلع على كثير من تاريخ الحضارات التي مرّت بها، ورأى فيها فنونا شتى، يقول:

هي المدينة في الأرضين قائمة

و كدت أسأل: أيّني؟ إذ وقفت بها

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص34.

² خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص35.

وأرسل الطرفَ والتسأل أين أنا؟

حين استوت عندي الأرضان منشدها

وظفت باللوفر التياه مندهشا

بين الحضارات والألواح أسأها

كم تجمعين من الأنباء في جذرٍ

لو أنّها فقّعت، تأبى لتحملها

هذا صنيع بني الإنسان من زمن

أمسى رسوما، ونحن اليوم نشهدا¹

إنّ العنوان كعتبة نصّية يُقدّم عوناً للمتلقّي؛ ليهيئ أفق انتظاره لاستقبال نصوص تستند كفاءتها إلى استدعاء الأحداث التاريخية وما يحيط بها في الوقت ذاته الذي تؤشر فيه اختيارات المبدع لهذا العنوان إلى عدم تعمّده إغراق نصّه الشعري منذ بدايته بحسّ تاريخي مُتّكئ على الماضي. فإذا كان العنوان هو أوّل العناصر النصّية التي يستقبلها المتلقّي، فإنه يمثّل - على مستوى الممارسة البنائيّة للنصّ - العنصر الختاميّ الذي تُثبته الذات الشاعرة نتيجة مقاربتها العميقة للنص، فالعناوين تُحيل "إلى ذات متلفظة مختلفة عن الشخصيات المشاركة"²، فبنية العنوان "هي بنية شعرية مركزية باذخة في تكثيفها، وتديلها على كون النصّ المائل خلفها"³، ممّا يجعلها أيقونة للدلالة التي يستخلصها الشاعر، أو بالأحرى التي يريد الشاعر أن يدفع المتلقّي إلى تبنيها في أثناء مقاربتها للنص، فالعنوان هو أحد أشكال الطوبيك- Le topic كما يُحدّدها إيكو بقوله: "إنّ الطوبيك أداة سابقة على النص، أو تصوّر أوّل عند القارئ"⁴، فهو "نقطة إرساء أوّلّيّة داخل مسار التأويل، فكلُّ قراءة تنطلق من تصوّر أوّلّي بشكل

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص35.

² محمد نجيب العمّامي: الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينيات بتونس)، دار محمد علي الحامي، صفاقس - تونس، ط2001، 1، ص208.

³ عبد الرحمن عبد السلام محمود: السرد الشعري وشعرية ما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربي، القاهرة، ط2008، 1، ص84.

⁴ استعار إيكو مفهوم الطوبيك من علم اللغة، وهو في نظره: أداة فرضيّة تعاونيّة، يُشعها القارئ؛ ليتمكّن من الاستدلال على المعنى، وهو يفضّل مصطلح "الطوبيك" على مصطلح "تيمة" و"التناظر"؛ لأنه يرى في الطوبيك ظاهرة تدأولية لها علاقة مباشرة بفعل القراءة، في حين أن "التناظر" أو "التيمة" يُشكّلان مظهرين دلايين فقط؛ يُنظر: سعيد بنكراد: "النص السردّي نحو سيميائيات للأيديولوجيا"، مجلة علامات، جدة - السعودية، العدد6/1996، ص103.

حدسيّ في غالب الأحيان للمعنى؛ من أجل تحديد الإمكانات الدلالية أو البعض منها، يكون دور الطوبيك في هذه الحالة هو محاولة محاصرة شظايا المعنى المتولّدة من الانفجار الأوّلي لقراءة النص، وضبط (السيموزيس)¹ وتقليصه من أجل توجيه الدلالة نحو منحى معيّن يتقاطع مع قصديّة المؤلف²، فالشاعر يفترض أسئلة المتلقي، ويُجيب عنها عبر وسائل غير مباشرة؛ كالعنوان الرئيس، والعناوين الفرعية، والكلمات المفتاحية، وبهذه الفرضية يستند القارئ إلى بعض الدلالات، ويستبعد البعض الآخر؛ بُغية الوصول إلى الانسجام التأويليّ الذي يُطلق عليه التناظر³ - Isotopic.

إنّ أبرز العلامات دلالة على تعمّد المبدع تأطير نصّه بحدود السابق، وأكثرها دلالة على مغازلة التاريخ، هي العلامة الاسميّة المحيلة إلى مكان ناجز الحضور على المستوى الواقعي التاريخي وهو أحداث نهر السين؛* فرغم إعجابه الشديد بباريس؛ لأنّها أكرمته فتجلّت له محاسنها، وهو ما لا تفعله مع الكثيرين إلّا من أتى مثله طالبا المعرفة، ومستزيدا من العلوم، وباحثا عمّا يروي عطشه العلمي، رغم هذا الكرم، ورغم حزنه لأنّ رحلته قاربت على الانتهاء دون أن يروي ظمأه، ورغم إعجابه الشديد بما تحمله باريس من حضارة، وما تحويه بين جُدُر متاحفها من فنون؛ لكنّه إذ يزور نهر "السين"، ويقف به سرعان ما يتبدّد ذاك الإعجاب الشديد، لأنّ صور الجزائريين الذين قضوا ظلما في المكان ذاته تتزاحم

¹ السيموزيس: ميكانيزم إنتاج الدلالات وتداولها واستهلاكها داخل النظم السيميولوجية المختلفة، فكل شيء يوجد داخل النص، ويُعدُّ بؤرة التمثيل، وسندًا لمنطق الإحالة وانسجام العناصر المختلفة داخل النظام - هو الضامن الوحيد لتماشك النصّ وانسجامه، ووظيفته ضبط العلاقة بين المتحقق في النص والضماني: (الإسقاطات الدلالية)، بين المعطي المباشر وبين ما يتسرّب - في غفلة عن الكلمات - إلى النصّ؛ ليرسم شكل الخطاب وذاكرة القارئ، ويُرسّي قاعدة الحوار بينهما؛ ينظر: سعيد بنكراد: "السيموزيس والقراءة والتأويل"، مجلة علامات، جدة-السعودية، العدد 10 / 1998، ص 49-50.

² المرجع السابق: ص 50.

³ التناظر أو التماسك، يعني هذا المصطلح: إلقاء الضوء على الصلة الحتميّة بين العمل الأدبي والبنية الدالة الكبرى، وهو مصطلح ليس بجديد؛ فقد تحدّث في ذلك لوكاتش، وجان بياجيه، توسع الأوّل في معنى المصطلح من الجانب الفلسفي، وتوسّع الثاني في شرح الجانب الأنثروبولوجي، وتبعهم بعد ذلك جولدمان في ضرورة توافق الوعي الفردي مع الوعي الجمعي، وهذا المصطلح يُلقى الضوء على ظهور الواقعيّة في النص الأدبي، تلك الواقعية التي تُستند إلى العلاقة الحميمة بين النصّ والقيّم التاريخية، التي لا يمكن أن تتجلّى فيه إلّا عن طريق التناظر، ثم انتقل هذا المعنى إلى السيميولوجيا على يد "لاندي"؛ للتعبير عن دلالة النص في ضوء تأويل كُليّ، يرجع للقيّم التاريخية والاجتماعية للوعي الجمعي وليس الفردي؛ لأن الأعمال الإبداعية من إنتاج مجموعات اجتماعية وليس الأفراد، وهي بهذا المفهوم ليست بنبات ذهنيّة، وإنما ظواهر اجتماعية. للاستزادة ينظر: نور الدين صدار: مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 1، مجلد 38/ سبتمبر 2009، ص 59.

* في 17 أكتوبر 1961 وفي الثامنة مساء خرج آلاف الجزائريين بباريس في مظاهرات سلمية، وتجمّعت في الساحات العامة للمطالبة باستقلال الجزائر؛ فهاجمت قوات الشرطة المتظاهرين، وألقت بالعشرات منهم في نهر السين حتى طفت جثثهم على سطحه في عمليات قمع للمسيرات لا يعرف تحديدا عدد ضحاياها.

مع الصور الجميلة التي انطبعت في ذاكرته، بل وتزاحمها حتى لا يكاد الشاعر يسمع إلا صرخات الغرقى في النهر، وحتى لا يكاد يرى إلا أجسادا منهكة يجرفها التيار؛ يقول خليفة بوجادي:

وقفت بالسّان، والأوجاع تعصف بي

هذا هو السّان؟ كم نفسا جريت بها؟

هم جرّموك، ولو خُيرت في نظري

ما كنت تجري بنفس عزّ مطلبها

تلك الحناجر ما زالت مدوّية

وأنت تجري.. تُراك اليوم تُرجعها¹

إنّنا نتعامل مع هذا الاستحضار لحدث تاريخي بوصفه مجّانيا، لكن لا يوجد ما هو مجّاني أو عشوائي في الممارسة الإبداعية بصورة عامة، وفي إنتاج الشاعر الجزائري على الأخص، لأنّه يُدرك أنّ ذاكرة الجماعات الإنسانية تمتلك مخزوناً كبيراً من العلامات الاسمية المحيلة إلى أحداث ذات حضور مرجعي، "وقد يلجأ المبدع أحياناً إلى هذا المخزون؛ ليستثمره في إغناء النص وشحنه بدفق إيحائي عميق"²، مُعتمداً في هذا على القوة التأثيرية لعلاقات الحضور التي تتبدى بصورة تلقائية فور ظهور العلامة الاسمية للحدث التاريخي. إنّنا نستثمر الأحداث على اختلافها؛ لتعزيز المعنى وتقويته³، وهنا تحضر هذه العلامة في ذهن المتلقي بمصاحبة حملتها الدلالية الموزعة بين حضورها التاريخي الفائق، وحضورها الجمالي الحالي.

إنّ إفادة الشعراء الجزائريين الشباب من الأحداث التاريخية، واستحضارها في نصوصهم تُقدّم قرينة بالغة الأهمية على وعيهم العميق بالتاريخ وبأحداث الثورة الجزائرية، ووَعْيهم الأكثر عمقاً بطبيعة

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص36.

² أحمد مجاهد: أشكال الناص الشعري، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط2006، ص388.

³ محمّد مفتاح: إستراتيجية الناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1985، ص245.

الذات المستقبلية لنصوصهم، وهي الذات الجزائرية التي يُشكّل التوثيق أحد أهمّ مرتكزاتها. فهذه الأحداث المستدعاة تؤدّي دورها في تأطير النص الشعري التخيلي بحدود الفكر التوثيقي المتجدّر في وعي الذات. فالنصوص تفتّح عبر هذا الاستحضار المكثّف للأحداث بسياقاتها الزمنية، وملاساتها الخاصة على فضاء الواقع، الذي يُسهّم في توثيق الفعل، ومن ثمّ إقناع المتلقي -المعرم بالتوثيق- بوجهة النظر المقدّمة؛ باعتبار أنّ معطيات التاريخ -و تاريخ الثورة الجزائرية تحديدا- "تمثّل لدى الأجيال المختلفة تواصلاً نفسياً واجتماعياً، وثقافياً وحضارياً، وهي تحمل في طياتها عوامل اصطفاء تُفرز القيم التي تكون مناط الاعتزاز لدى الأمة"¹.

إنّ أوارس في الذاكرة الجماعية الجزائرية يمثّل منطلق الثورة الكبرى، ومفخرة أمة بأكملها ومبعث اعتزازها لما له من رمزية، وما يحتلّه في القلوب من تعظيم، فمنه انطلقت الرصاصة الأولى لثورة سيطول أمدّها لكنّها ستُحرّر الإنسان، وستبقى ملهمة لكلّ الشعوب حتى يتأسّسوا بها إذا أرادوا حرّية أوطانهم، ولقد ألهم (أوارس) شعراء كثرًا في مشرق الأرض ومغربها. فلا غرو أن يجد فيه الشاعر الجزائري كلّ معاني البطولة ويراه رمزا خالدا لكلّ من يطمح للتحرّر.

إنّ خليفة بوجادي وجد في أوارس كثيرا من المعاني السامية، فلا فرق بينه وبين المعارك والمغازي الكبرى التي خاضها المسلمون: وانتصروا فيها؛ كبدر وتبوك ومؤتة، وفي انتصارهم انتصارٌ للحقّ وللعدالة وللقيم الإنسانية النبيلة، فيكتب نصّه "شرابٌ وأوارس"² يعبرّ فيه عمّا يُمثّله أوارس والثورة الجزائرية له ولغيره ممّن ينشدون الحرّية والعدالة، وما تعنيه أوارس لذوي الضمائر الحيّة، يقول بوجادي:

وهذي كؤوس لا أرى من خلالها سوى وقعة غضبي تليها بدائع

أجل، لا تحاري اليوم منها فإنّها نسائم أوارس عليها المعامع

فصبحا ترين العصف والقصف قائما وصبحا ترين النار واللحظ قابع

يمينا لقد عادت (تبوك) و(مؤتة) ووقعة (بدر) زيتنها الصنائع

¹ علاء عبد المنعم إبراهيم: مغازلة التاريخ في النصّ الشعري، تاريخ الإضافة 2012. www.alukah.net

² خليفة بوجادي: قصائد محمومة، ص52.

ألا فاشهدي أنّ الملامح ها هنا على قمم التاريخ فهي روائع¹

ف"أوراس" مبارك لأنّ غايته كانت عظيمة، تهدف إلى تحرير الإنسان من ربكة الاستعباد لأنّ الحرّية هي الأصل ف(متى استعبدتم الناس وقد ولدوا أحرارا)، وكان التأييد الربّاني، ودلّل الصّعب، وتحقّق المستحيل؛ يقول بوجادي:

وأنّ الجبال الراسيات يُخطّطها من الله توحيد فجلّت وقائع
ألا فاشهدي كيف الملائك جندهم فأين صناعات وما الله صانع
وقومي انظري الأوراس في يوم نحره ذبيحته (المستقورون) الأصالع
يُدكّ شيوعيّ بإذن مؤورس وتُسحق أوباش وهنّ ضعاضع²

وما نلحظه في هذا النصّ تلك النبوة الخطائيّة التي هي سمة من سمات القصيدة التقليدية، واختيار الشاعر لحرف العين رويّا يزيد النبوة حدّة، ويمنحها قوّة ومهابة*، لأنّه حرف يخرج من وسط الحلق، والعين أنصع الحروف جرسًا، وألذّها سماعًا.

يستوقفنا "أوراس" باحتلاله حيّزا كبيرا في المدوّنة الشعريّة الجزائريّة؛ إذ مجدّ المبدعون الثورة، والمكان الذي انطلقت منه الثورة، وكانوا بذلك أكثر قدرة على التعبير عن المشاعر والأحاسيس، وإن تباينت الرؤى واختلفت المواقف من شاعر لآخر، لكنّهم لم يختلفوا في كونه -أوراس- "رائحة التراب، أصالة الوطن، تضاريس الواقع الثوريّ الذي يمتدّ من أعماق الجرح إلى آهات القصيدة، يتحرّك أوراس في المكان من خلال وعي الشّاعر له، ويتحرّك في الزمان من خلال وعي الشاعر لذاته"³، والمكان الشعريّ ليس إطارا مادّيّا محدود المعالم إنّما هو حركة الذات المبدعة، فالشّعر لا يُكرّر المكان، فيقدّم صورة مطابقة للأصل، بل يعمد إلى إلغاء المكان، وإعادة تشكيله، وخلق انفعال الذات المبدعة. وانطلاقا من هذا المنظور "يصبح الأوراس مكانا لانفتاح الكتابة لممارسة الرؤية، وانفجار الدلالة، وبداية الحداثة، بما هي مرحلة للكشف عن أبعاد خفيّة مترسّبة في أعماق الرمز، وقاع الحلم، وباطن التجربة"⁴.

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص 54-55.

² خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص 55.

³ إبراهيم رمانى: أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، ط 1992، ص 1، ص 104.

⁴ المرجع السابق: ص. ن.

كلّما ذُكر أوراس في الشعر الجزائري تبادر إلى الذهن معنى البطولة والتضحية والفداء—وهذا ما تبادر إلى ذهن المتلقّي إذ يتلقّى عنوان قصيدة خليفة بوجادي "شرابٌ وأوراس"—وهو أمرٌ طبيعيٌّ جدًّا فقيمة هذا الرمز تكمن فيما أُنجز من بطولات وقاتل وتحرّر وانتصار¹ وإنّ المبدع "يحافظ على حدود العلاقة الثنائية التي يُقيمها مع هذا الرمز الحقيقي الذي تذوب فيه العلاقة ذات البعدين أو أكثر في وحدة دلالية احتمالية، تنفجر إيجاباً متجدّداً، وضلالاً كثيفةً"². إنّ للمتلقّي أن يتساءل عن علاقة الشراب بأوراس في عنوان القصيدة: "شرابٌ وأوراس" وقد تقدّم الذكر أنّه كلّما ذُكر أوراس ذُكرت معه كلّ القيم النبيلة السامية من بطولة وتضحيات وانتصار على الذات وعلى العدو، فما بال الشاعر يقرن أوراس بالشراب على ما يثيره في النفوس من اشمئزاز ونفور، وعلى ما يوحي به من ذهاب للعقل وعدم التوازن؛ وإنّ هذا مردّه غضبُ الشاعر على الذين ملكوا زمام الأمر والنهي باسم "ثورة أوراس" لكنّهم لم يُحافظوا على أمجاد هذه الثورة ولم يحفظوا عهد الذين استشهدوا دفاعاً عن حرّية الإنسان الجزائري؛ يقول بوجادي:

وأضحت ديار العزّ في جنباتها غرابٌ وبوم، بل رجال بعابغ
إذا أبدت الأيام منها تجهماً وحقّ على أربابنا أن يدافعوا
رأيتهم لا يُخطئون قرارهم إلى (الهيئة) تسويف وفعل مضارع
وقد أجمعوا ألاّ تُهان موائد وألاّ تُجافي من حسان مضارع
ونفط لقيط في رمال نساننا فحكّمه في الإعراب للغرب تابع
نطاف ونفط يجلبان ضياعنا وبينهما ضعنا وضاعت مراضع
أ ساقيتي؛ إنّ الكؤوس وقرعها لها في ضلوعي ثورة وزعاع
وللحظ صولات تُحدّد صولتي فقومي اسقنيها، إنّ صبحك طالع³

إنّ غضبه ممّن استهان بأوراس، وحاد عن درب الذين ضحّوا حتى يصير الجزائري سيّداً في أرضه
ينعم بخيراتهم؛ لكنّ هذه الخيرات صارت لعدوّ الأمم، وفي هذا نقراً قوله:

ونفط لقيط في رمال نساننا... فحكّمه في الإعراب للغرب تابع
نطاف ونفط يجلبان ضياعنا... وبينهما ضعنا وضاعت مراضع¹

¹ عبد الله ركيبي: الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، 1982، ص 15.

² إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية، ص 109.

³ خليفة بوجادي: قصائد محمومة، ص 54.

فبوجادي غاضب وحزين، ويبدو عليه الإحساس بالقهر إذ يستحضر الأوراس بما يحمله من دلالات إذ هو: - رمز الغضب والرفض والثورة.

- رمز الشرف والأصالة والرجولة.

- ورمز الهوية الوطنية.²

كما هو رمز: للشموخ والعظمة والتحدّي والصمود والمواجهة.³ لذلك يطمح بوجادي - مثلما طمح كثيرٌ من الشعراء أن تتجسّد قيم الأوراس تجسيدا فعليًا، ونعني بذلك تحقيق أحلام الشهداء، وقيمهم ومبادئهم التي ضحّوا من أجلها.

إنّ هذا النصّ يُبرز عمق الشعور بالألم، وخيبة الأمل التي تملّكت الكثيرين بعد الاستقلال؛ فكان لذلك عظيم الأثر على الذوات الجزائرية المبدعة التي رفضت الواقع المزري، وسعت لتغييره، وربّما دفعت لتحقيق ذلك ثمنًا باهظًا.

2- الوظيفة الوصفية:

تُعنى هذه الوظيفة بالجانب الدلاليّ للعنوان، حيث تقوم بإعطاء لمحة عامّة عن مضمون النصّ، وهي بذلك تلعب دورًا وصفيًا إيجائيًا يتمّ بواسطته تكهّن مضمون النصّ الموسوم، وهي الوظيفة التي يقول العنوان عن طريقها شيئًا عن النصّ، كما أنّها المسئولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان. ولا بد أن يراعى في تحديدها الوجهة الاختيارية للمرسل، أو الملاحظات التي يأتي بها هذا الوصف الحتمي، والتأويلات المقدّمة من المرسل إليه الحاضر دائمًا كفرضية لمحفزات المرسل، وهذه الوظيفة لا منأى عنها لهذا عدّها " أمبرتو إيكو " مفتاحًا تأويليًا للعنوان، وقد كثرت تسمياتها، فنجد مثلاً: الوظيفة التلخيصية-الوظيفة اللغوية الواصفة. وهي أشدّ ارتباطًا بالإيجاء (لذلك تُسمّى أيضًا بالوظيفة الإيجائية)، سواء قصد المبدع ذلك أو لم يقصده، إذ لا يستطيع التخلي عنها، فهي ككلّ ملفوظ لها طريقته في الوجود، إلا أنّها ليست دائمًا قصديّة، ممّا يجعل حديثنا لا عن وظيفة وصفية، ولكن عن قيمة إيجائية؛ لهذا أدمجنا معًا.

¹ خليفة بوجادي: قصائد محمومة، ص54.

² عبد الحميد هيمة: رمز الأوراس في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة البحوث والدراسات، جامعة الواد، الجزائر، العدد1/1/أفريل2004، ص200.

³ المرجع السابق: ص199.

تمدّدنا العناوين حتى وإن كانت وصفية إيحائية بزيادة ثمين لتفكيك النصوص وقراءتها، فهي المفاتيح الأهمّ بين مفاتيح الإبداع الشعريّ، وهي المحاور التي تُحدّد هويّة النصوص، وتدور حولها الدلالات، وتتعلق بها. ولا نبعد إن اعتبرناها - كما اعتبرها بعض الدارسين¹ - بمكانة الرأس من الجسد، فالعنوان في أيّ نصّ لا يأتي مجّانياً اعتبارياً، فهو ليس كالاسم في الإنسان؛ لأنّ الإنسان يُسمّى بعد ولادته مباشرة، وربّما لا يكون الاسم دالاً عليه كلّ الدلالة. أمّا الأمر في النصوص الأدبيّة فمختلف، فالنصّ يُسمّى بعد إنتاجه إنتاجاً نهائيّاً، وبعد أن يصبح قابلاً للتلقّي، فعلى الاسم أن يكون صالحاً للمسمّى ودالاً عليه، ولذلك فإنّ العنوان بمكانة الرأس من الجسد، والعلاقة بين العنوان والنصّ علاقة رحيمة، ومادام للعنوان في النصّ هذه المكانة، فإنّ ما تحت العنوان يكون دالاً عليه، ومتمّصلاً به اتّصالاً وثيقاً.²

تُسجّل الوظيفة الوصفية الإيحائية للعنوان حضوراً بارزاً في المجموعة الشعريّة "تغريبة جعفر الطيّار" ليوسف وغيلسي،³ والتي غالباً ما تنصرف إلى وظائف دلالية ضمنية مصاحبة، وذلك بتفعيل آليّ الإيحاء والتلميح. فالتغريبة لها مفهوم خاصّ، ولها دلالة محدودة حيث تُحيل على الموروث الشعبي لتغريبة بني هلال فهي مرتبطة في -أذهاننا- بالجماعة وليست بالفرد، لكنّ تعريفها بإضافة جعفر الطيّار يُحيل على ما ورد في سيرة النبيّ الكريم -عليه الصلاة والسلام- ومعاناة أصحابه -رضوان الله عليهم- في شعاب بني هشام؛ حين قتلوا وحوصروا وسيموا أصنافاً من العذاب؛ حينها جاءهم الأمر بالهجرة إلى الحبشة لأنّ بها ملكاً قد ملأ بلاده عدلاً، فلا يُضام في جواره أحدٌ. وكان على رأس الفئة المهاجرة جعفر بن أبي طالب؛ إلى تلك الأرض هاجر وفيها تغرّب عن الوطن (مكّة)، وهناك كان أوّل سفير لرسالة ستشرق شمسها على العالم أجمع، وفي سبيل هذه الرسالة يُضحّي، فيقطع منه الذراعان والقدمان في غزوة (مؤتة) قبل أن يُسلم الروح ويُجبر صاحب الرسالة العظمى أنّ الله أبدله جناحين يُخلّق بهما في رحاب الجنّة. فهل جاءت المجموعة الشعريّة ليوسف وغيلسي وقصيدة "تغريبة جعفر الطيّار"⁴ لتعيد إلى الذاكرة سيرة الصّحابي الجليل الذي رُمّا يكون قد نُسي في غمرة الأحداث التي

¹ ينظر: خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ط2000، ص1، ص28.

² المرجع السابق: ص28-29.

³ يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيّار، دار بهاء الدين، قسنطينة-الجزائر، ط2003، ص2.

⁴ يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص42.

تتالت إلى يوم الناس هذا؟ أم أنّ تغريبة جعفر (برواية وغيلسي) إنّما لتقاطعات بينها وبين الذات الشاعرة في محنها وفي ألمها، وفي غربتها، وفي الموت لأجل غاية نبيلة؟

إنّ تغريبة جعفر الطيّار حكاية مدارها الإخبار عن المعاناة الواقعة تحت وطأة زمن الموت والفتنة -الإشارة هنا إلى ما عاشته الجزائر من أحداث مأساوية خلال العشريّة الدمويّة التي امتدت من بداية التسعينيات إلى نهايتها مع إعلان المصالحة الوطنيّة-، وقد صاغها وغيلسي في قالب درامي حواريّ في مشهدين؛ يُرفع الستار في المشهد الأوّل وجعفر-الذات الشاعرة يقف في حضرة النجاشي يسأله فيجيب بعبارات مؤلمة مؤثّرة؛ يقول وغيلسي:

● النجاشي: من أنت يا هذا المسربل بالشكوك؟

● جعفر: أنا جعفر الطيّار، جئت مع

الرياح على جناح الرعب،،

يا ملك الملوك...

● النجاشي: من أين جئت؟ وما تريد؟!

● جعفر: إنّني أتيتك من بلاد النار..

من وطن الحديد!

شيّعت أحلامي وأحبابي.. صباي..

وكلّ ما ملك الفؤاد.. و جئت كالطير

المهاجر أبتغي وطنًا جديدًا!¹

إنّ دوامة الخوف والضياع جعلت الذات الشاعرة/المبدعة تعيش حالة من الاغتراب المكانيّ الوجوديّ؛ لأنّ الوطن أصيب بالتشّتت والتمزّق، وأصبحت الحياة فيه مستحيلة، وصار الهروب (في

¹ يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص42-43.

مُسَمَّى هجرة) إلى بلاد بعيدة تجاوزا للموت وطلبا للحياة. تبحث الذات الشاعرة عن وطن جديد يُمكنها فيه أن تحلم وتُحِبَّ وتُتَذَكَّر، لأنَّ وطن المنشأ أسيْرُ الفوضى مُكَبَّلُ بأغلال الجهل تدكّه أقدام الهمجيّة. وتُلقي هذه الذات المتعبئة حملها بأرض لا يُعرف لها اسمٌ، ويحكمها ملكٌ عادل يجير من يلجأ طالبا الأمان. لكن المتبّع لا يعرف أوجود هذا حاكم بهذه الصّفات أم هو أملٌ ترسمه الذات الشاعرة المعذّبة لما افتقدته في الواقع؟! يقف الشّاعر - إذن - بين يديّ "النجاشي" ويروي مأساة الوطن، فيتأثر الملك لما يسمع، ويطلب من السّارد المزيد؛ فما يحكيه ليس سهلا أن يُصدّق، ولا يُمكن أن يُتصوّر؛ يقول وغيلسي:

● النجاشي: هل من مزيد؟!

● جعفر: أنا "ذو الجناح"، كما ستعلم سيدي!

الليل عمّر موطني،،

والبرد لفّ جوانحي،،

وأنا هنالك في الضحي

متشبّث بالنور... بالشّمس المصادر دفؤها

بالدفء في وطني المكبّل بالجليد

(الروم روم..) والرفاق تشبّثوا،

و تنكروا لتجدد العهد السّماويّ التليد...¹

¹ يوسف وغيلسي: تغرية جعفر الطيّار، ص43.

مذُ تناقلت الذاكرة الجماعية الجزائرية "تغريبة بني هلال" والمبدع الجزائري مشدودٌ إليها لا يجد حيزًا للكتابة إلا وظَّفها عنوانًا أو وظَّف كثيرا من شخصياتها: كالجازية وذياب الزغبي، وحيزية - الهلالية - في تغريبة قبيلتها طلبا للرزق؛ من سيدي خالد بمدينة بسكرة إلى بازر سكرة بمدينة العلة.

والمبدع الجزائري إذ يستحضر التغريبة الهلالية إنما ليُظهر ما يحسّه من اغتراب، وما يعيشه من غربة نفسية واجتماعية على الرغم من تواجده بين أناس يشاركونه الوطن لكن لا علاقة لهم باهتماماته وتطلّعاته وآفاقه، فلا يفهمونه، ولا يُمكنه التواصل معهم. وتجلّت غربة المثقف الجزائري عموما - والمبدع على الأخص - خلال فترة التسعينيات وما رافقها من أحداث مأساوية.

لقد تجلّى اغتراب الشاعر الجزائري خلال مرحلة التسعينيات في إحساسه المقيت بتضعف مكانته وإهمال الوطن له، إضافة إلى القهر الذي تستهدفه به السلطة القائمة، والموت الذي يتصدده على أيدي الجماعات المتطرّفة، فكانت النتيجة أن جاءت قصائده مترجمةً لخروج عن مدار واقع عكف على اغتيال العقل، واستباحة الدماء.¹ وكان أكثر إحساسًا بالصراع القائم بين السلطة والمعارضة المتطرّفة - من أجل السلطة لا من أجل لوطن -، وكان هو المبدع المثقف وقودًا لذلك الصراع المحتدم؛ حيث قُتل غدرا أو دُفع إلى الغربة دفعا؛ غربة الجسد في بلاد ليس منها، أو غربة روحية وفكرية في الوطن ذاته.² فيُقرّر أن يُلملم شتاته ويضرب في أرض الله مُحققًا بذلك سنة كونيّة، تجسّدت في الآية الكريمة: (قَالُوا فِيمَ كُنْتُمْ قَالُوا كُنَّا مُسْتَضْعَفِينَ فِي الْأَرْضِ قَالُوا أَلَمْ تَكُنْ أَرْضُ اللَّهِ وَسِعَةً فَتُهَاجِرُوا فِيهَا)؛³ يقول وغيلسي:

وتخالفوا ضديّ؛

* أشير هنا على سبيل التلليل إلى جملة من الأعمال الإبداعية - السردية والشعرية - منها: -الأعرج واسيني: تغريبة صالح الزوفري -نوار اللوز - الصادرة ببيروت، عام 1984.

- ولأحمد عبد الكريم: تغريبة النخلة الهاشمية، الصادرة عن الجاحظية بالجزائر، عام 1997. كما وظّف المبدع الجزائري شخصيات هلالية مثلما فعل عبد الحميد بن هدوقة في: الجازية والدروايش، الصادرة عن المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر، عام 1983... والقائمة أطول من أن يؤتى على ذكرها.

¹ أسيمة درويش: مسار التحولات - قراءة في شعر أدونيس -، دار الآداب، بيروت - لبنان، ط 1992، ص 84.

² موسى كراد: تجليات الحس الاغترابي في شعر يوسف وغيلسي - تغريبة جعفر الطيار نموذجًا -، مجلة دراسات وأبحاث، جامعة

الجلفة، الجزائر، العدد 29/ديسمبر 2017، ص 356.

³ سورة النساء/الآية 97.

لأني كنت دوما في طريقي لا أحيّد..

لفظتني الأحلام في فجّ بعيد..

و تقيّأتني الأرض إذ شربت دمي...

كلّ الدروب إليك مفضية، لأنك

ملجأ الأحرار من كون العبيد..

هاجرت من جسدي الشهيد إليك روحا

لاجئا يا أيها الملك السعيد!..¹

فندرك الآن – وقد تساءلنا قبلا: من يكون الملك العادل الذي يريد الشاعر العيش في جواره؟ – أنّ ليس هذا الملك العادل الذي طوت الذات المتعبة للوصول إليه المسافات وتحمّمت الأهوال، الملك الذي لا يظلم في جواره أحد ليس إلاّ ملك الملوك الله العادل. وأنّ البلاد التي خرج يقصدها لما تحقّق فيها من عدل وقسط لا وجود لها على هذه الأرض إنّما هي في رحاب السماوات. ونُدرِك – أيضا – أنّ الشاعر قد حلّق روحا لا جسدا؛ لأنّ الجسد قد هلك غدرا:

هاجرت من جسدي الشهيد إليك روحا

لاجئا يا أيها الملك السعيد!..

إنّ ذات الشاعر المثخنة بالجراح تجد بعد لأيّ مستقرّها في ظلّ عرش الملك العادل، فتنزل مُرحّبا بها، لكنّها تنزل حيرى؛ وقد تركت الوطن تنهشه ففتان متصارعتان، كما خلّفت أبناء الوطن تكاد تُفنيهم الضربات يتلقونها من فئة باغية كرهة ومن نظام حكم مستبدّ كرهة أخرى، وصار الإخوة أعداء يقتتلون في الوقت الذي يرقبهم الكون من حولهم، وينتظر سقوطا مدويا فيشرب الكأس نشوان لما تحقّق له من انتصار، فقد تحقّق له بمعاول الهدم من الداخل واختلاف الأهواء والنحل وتباين

¹ يوسف وغليسي: تغرية جعفر الطيّار، ص44.

الألسن... تحقّق له بهذا ما لم يتحقّق له على مرّ القرون حين حاول طمس معالم الجزائر - وطننا وأمة -
. هي حرب الإخوة التي لا غالب فيها ولا مغلوب لكنّ الخاسرَ وطنٌ كان آمناً مطمئناً؛ يقول وغيلسي
-على لسان الملك-:

● النجاشي (هامسا في أذن جعفر):

حدّثني عن أحولكم..

و نظام حكم بلادكم!؟

● جعفر (في نفسه):

حالي أنا!؟!

أحوالهم!؟!

ونظام حكم بلادنا!؟!!

-ثمّ يُجهر:

من أين أبدأ في الحديث وفي الجوى!؟!

ماذا أُحدّث عن شتاء طالنا!؟!

أنا حبة من ألف سنبله يغالبها الفناء وفوقنا

صقران يقتتلان يا ملك الملوك

ويهوian على سنابل حقلنا!

لا غالب إلّا الخراب ولا ضحية غيرنا!

خصمان يختصمان في بلد الأمان...

يُشردان حمامنا..

و الكون يرقص ضاحكا من حولنا،،

و يقيم حفل زوالنا!

يزهو على أشلائنا وجراحنا،،

يلهو ويسكّر، بالمني نشوان، نخب سقوطنا

و سقوط أصل قيامنا!!!¹

إنّ النصّ الشعريّ تصوّر غائب تتلاشى بداياته في عتمات الإثارة الأولى²، وتغيب نهايته في الأحاسيس التي يبدأ تشكّلها الجديد لدى المتلقّي حينما يتحوّل من موقف سابق انطلاقاً من تلقّي العنوان (تغريبة جعفر الطيّار) إلى موقف راهن بدأت ملامحه تتشكّل كلّما أوغل في القراءة إذ أنّها - أي القراءة - رحلة بين سلسلة متوالية من التوقّعات التي قد تتحقّق أو تخيب باستمرار.

وإنّ الناصّ إذ عمد إلى الحوار في بناء نصّه الشعريّ لكونه اقتصادياً ودلاليّاً ولا مجال للاعتباطيّة فيه، وله غاية محدّدة أي أنّه دراميّ ينمو ويتوالد من نقطة إلى أخرى، وهذا النمو والتوالد هما سبيل الناصّ لنموّ الحكاية/المسرحية / القصة الشعريّة، ويجب أن يُنجزهما بسرعة.

يُسهّم كلّ سطر من الحوار في تطوير الشخصية، وفي السير قُدماً بعلاقة الشخصية، وما يكون ملائماً لها، فلا يُجري الناصّ حواراً على لسان شخصيّات لا يتناسب وطبيعتها الذاتية؛ كأن تُعبّر عن مشاعر، أو تُصدر عن مشاعر ليست مشاعرها، ولا آراءها هي بالذات؛ فالحوار يُلقّي الضوء على

¹ يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص 45-46.

² حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2009، ص 74.

الشخصيات كوميض البرق حين يُبدد الظلمة.¹ وهذا ما يلمسه المتلقي كلما تقدّم في قراءة "التغريبة"، إذ يتعرّف إلى الشخصيات أكثر فأكثر، وتظهر كلّ شخصية أمامه على حقيقتها كاشفة صدق عواطفها ونمط تفكيرها وطريقة تعاملها ومواقفها السياسيّة من خلال توليد أسئلة انطلاقاً من إجابات الشخصية المقابلة؛ يقول وغيلسي -على لسان النجاشي بعد أن استمع ووعى ما يقوله الفتى جعفر-:

● النجاشي:

شجنٌ.. شجنٌ

بل فتنة نُقشت بذاكرة الزمن

من ذا أرى

قلبين في جوف الوطن!؟

تبّا لكلّ حكومة زرعت مساحتها

بالغام النهور والتجبر والتحرّب والفتن..

تبّا لمن

زرع الرياح وما جنى

إلاّ العواصف والمحن...²

إنّ صوت الذات الشاعرة لا يجب أن يطغى على أغلب الأصوات داخل النصّ، وهذا يعني أن يُتكرّر في النصّ الواحد عددٌ من أساليب الكتابة، كما يُستهجن أن يطول الحوار، ويركّز على

¹ للتوسّع أكثر يراجع: عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، منشورات

المنتهى، سطيف، الجزائر، دط، 2020، ص 173 وما يتلوها.

² يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص 46-47.

طرح الأفكار، وتحليلها بحيث يقلّ، أو ينعدم الفعل المسرحيّ فلا يتطوّر الحدث، ويسكن الصراع. ولم يتيسّر لكثير من الشعراء المسرحيين تحقيق ذلك من خلال الحوار، إذ كثيرا ما يتجسّد الحوار في هيئة قصيدة مطوّلة يعمل الشاعر على تقطيع أوصالها وتوزيعها على عدد من الشخصيات توزيعا شكليّا. إنك لو قرأت الحوار الشعريّ متّصلا متناسيا أسماء الشخصيات المدوّنة أمام فقراته، وأوصاله المتفرّقة لأعطاك الحوار بواسطة تلك القراءة أو التلقّي موضوعا واحدا.¹ وهذا ما نلمسه حين يتبادل الفتى جعفر الدور مع النجاشيّ إذ يتحوّل من متلقّ إلى باثّ/مرسل، يقول وغيلسي:

● جعفر:

هلا سمعت بدولتين

في دولة يا سيّدي!؟

● النجاشيّ:

أبدا، ولكن.. ربّما(..)

فلعلّ فيها حاكمين!!!

إنّ الحوار في النصوص عموما وفي النصوص الشعريّة بالأخصّ يجب أن تخضع الكلمات فيه لتنوع يُبرز صوت كلّ شخصيّة في تفرّده، ويُبرز ما بين الشخصيات في تباينها كما يجب أن يكون سلسا، ورشيقا، وذا إيقاع جميل؛ ذاك أنّ طول الجملة أو المقطع يؤدّي إلى ضياع المعنى، والجمل بلا إيقاع لا تفتن المتلقّي؛ وهذا تفسير ما نجده في المقطع الرشيق السلس ذي الإيقاع الحزين الآتي؛ يقول وغيلسي:

● النجاشيّ:

¹ عزالدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، ص173.

والحكم فيها؟

• جعفر:

بين بين؛

للحاکم المختار تعديبي ونفيي،،

و البقيّة - لو تبقى - من دمي للآخرين!...¹

إنّ كتابة الحوار المسرحيّ عموماً والحوار الشعريّ بالأخصّ لا تُعدّ من السّهولة بمكان نظراً لما يتّسم به هذا الحوار من أبعاد فنيّة وتقنيّة وجماليّة، وما يميّز به من مقومات تصويريّة وتداوليّة. إنّه فنّ قاسٍ وبالغ العسر يأبى على نفسه استباحة كلّ ما لا تتيحه الفنون والآداب جميعاً. والحوار الرائع الخلاق هو اللّمسة النهائيّة في العمل الإبداعيّ؛ فبه تتطوّر الحكمة إذ ينتقل العمل من مرحلة لأخرى، وهو الذي يكشف جوانب الصّراع ويُعمّقه ويدفعه إلى التآزم، وهو الذي يُعطي النصّ قيمته بمرافقته شرحاً أو سبقه تمهيداً أو بالتعقيب عليه تفسيراً. والشخصيّات إذ تتحاور تكشف عن ثقافتها، وما تنويه من أفعال، وما أنجزته من مهامّ؛ يتمّ هذا في شكل جماليّ يستمتع فيه المتلقّي بما يقرأه من فصاحة وما فيه من قدرة وبراعة على وصف الذات، ووصف ذوات الآخرين.² يقول وغيلسي:

• النجاشي:

عفوا، فإنّك من بلاد "الجهتين"!

• جعفر:

آه نعم .. أنا من بلاد الجهتين...

¹ يوسف وغيلسي: تغرية جعفر الطيار، ص48.

² عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، ص174.

* الإشارة هنا إلى طرفي الصراع في الجزائر خلال العشرية السوداء، بعد توقيف المسار الانتخابي العام 1991 وما أعقبه من اضطرابات أدخلت البلد في فوضى عارمة وصار القتل دون جرم، والجهتان هما: جبهة التحرير الوطني والجمهية الإسلامية للإنقاذ التي حلّت وحظرت من العمل السياسي بموجب أمر قضائي.

أنا من بلاد قيل تُفتح مرّتين!

سفحوا دمائي.. صادروا بلدي الموزّع

في اليسار وفي اليمين!

.....

.....

● النجاشي:

يكفي بنيّ فإنني

أستاء من ذكر الخيانة والحنأ

يكفي فقد جرّحتني

و غمرت قلبي بالضنى¹

ويتواصل الحوار بين الفتى جعفر والنجاشيّ ملك الورى في صورة سلسلة مائعة، وبلغة عذبة جميلة قد كان فيها صدى النبرة الحزينة طاغيا، ثمّ يستسلم الفتى جعفر للنوم ليُسدل الستار على المشهد الأول من التغريبة لعلّه يستفيق في مشهد آخر، وقد تبدّل من أحوال البلاد ما تبدّل.

يُرفع الستار في المشهد الثاني من التغريبة عن جعفر وقد قام من نومه مذعورا لحلم رآه. و إذا كان الحلم في سورة يوسف الصديق -عليه السلام- مدارًا لأحداث القصة، ومحورا رئيسا تدور في فلكه مستفتحة به؛ (إذ قال يوسف لأبيه يا أبتِ إنني رأيتُ أحدَ عشرَ كوكباَ والشمسَ والقمرَ رأيتُهُم لي ساجدين)،² مختمةً بتحقيقه؛ (وقال يا أبتِ هذا تأويلُ رؤيائي من قبلُ قد جعلها ربي حقا)،³ ونال

¹ يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص48-49.

² سورة يوسف/ الآية04.

³ سورة يوسف/ الآية100.

الخطوة؛ لأنه فسّر مناما، فأعلى الملك شأنه، وأعلن براءته، فصار عزيز مصر؛ (يُوسُفُ أَيُّهَا الصِّدِّيقُ أَفْتِنَا)،¹ وما دلّ الملك عليه غيرُ السجين الذي فُسِّرت رؤياه تفسيراً ساراً فنجا؛ (وَقَالَ الَّذِي نَجَا مِنْهُمَا وَادَّكَرَ بَعْدَ أُمَّةٍ أَنَا أُنَبِّئُكُمْ بِتَأْوِيلِهِ فَأَرْسِلُونِ).² فرؤيا يوسف كانت سبب الكيد له - أوغلت صدور إخوته فامتلأت حسداً-، و كان تأويل رؤيا الملك سبباً لرفعة منزلته.

إذا كانت الرؤى تتحقّق في سورة يوسف؛ فإنّ الحلم في التغرّيبية ينتهي به المشهد دون أن يتحقّق. وهنا يدرك المتلقّي ممّن عاش المأساة الوطنيّة أو يعيش وطنه محنة - كمحن الأوطان بعد الربيع العربيّ وما انجرّ عنه- أنّ تحقّق الحلم سيكون بإعلان المصالحة بين الإخوة الأعداء؛ يقول وغيلسي - على لسان الملك وقد فزّ الفتى من نومه -:

● النجاشي:

ماذا جرى؟

● جعفر:

حلم تخطفني،،

فأيقظني،، وسافر في الكرى؛

● النجاشي:

ماذا رأيت؟

● جعفر:

إني رأيت بموطن ملكين قاما بعد طول تنازع فتحاورا

¹ سورة يوسف / الآية 46.

² سورة يوسف / الآية 45.

ملكين يُروى أنّ هذا قد "تأبّط شرّه"، لكنّ ذاك "تشنفرا"

و تبادلًا علم البلاد وأعلنا حكما يكون تداولًا وتشاورا

كلّ الحروف تعرّبت فتألّأت وتلوّن الوطن المكحلّ أخضرا

واللاجئون رأيتهم يتنزّلون من الجبال.. من المدائن.. والقرى

ورأيت أسراب الحمام توافدت ورأيتني بين الحمام طائرا

وسمعت صوتا هاتفا: أُأسرّ بالسلام المغرّد في السماء وفي الثرى؟¹

تسكت الذات الشاعرة في نهاية المسرحيّة الشعريّة دون أن ترى الحلم تحقّق فاسحة المجال للمتلقّي كي يُنطق النصّ بالمسكوت عنه -le non dit- فيتأوّل الحلم كيفما شاء، وكيفما تكون نفسيّته كقارئ منتج متفائل أو متشائم؛ يقول وجليسي:

• جعفر:

• هي ذي الحقيقة سيّدي..

حلم وليس لنا سوى الأحلام

مأوى من براكين البلاد!...²

-ستار-

إنّه لا يُمكن أن يُسدل الستار دون الإشارة: أنّ هذه الذات المبدعة -ذات يوسف وجليسي وإن وضعت قناع* جعفر إنّما لتجد لها مساحة للقول دون خشية؛ فكما عانى جعفر من تقطيع

¹ يوسف وجليسي: تغرية جعفر الطيّار، ص54-55-56.

² يوسف وجليسي: تغرية جعفر الطيّار، ص57.

* تقنيّة القناع: القناع رمز يتّخذه الشاعر ليضفي على صوته نبرة موضوعية، وهو رؤيا يتحقّق فيها التفاعل بين الذات والموضوع، أيّ أنّه الاسم الذي يتحدّث من خلاله الشاعر عن نفسه متجرّدا من ذاتيته، والقناع مصطلح مسرحي أساسا، لم يدخل الشعر إلّا مع بدايات هذا القرن ليعبّر عن لون

أوصاله كذاك عاني وغليسي - كذات إنسانية وكذات مبدعة- من تقطيع وشائج الوطن، ومن الأرواح التي تُزهق بلا جرم، ومن قتل المثقفين بلا جريرة. وما عاد للمثقف إلاّ البكاء وصرير الأسنان.**
والتقنية نفسها أي تقنية القناع يكون قد عمد إليه وغليسي في نصوص أخرى حين يتخفى وراء قناع يوسف الصديق ويُظهر كلَّ حاقد على نجاحاته*** في صورة إخوة يوسف إذ يكيّدون له، فيقول وغليسي في قصيدة عنونها "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" من المجموعة نفسها أي تغريبة جعفر الطيّار:

كنت في الحبّ وحدي،،

على حافة الموت أهذي..

فيرتدّ صوتي إليّ..

أطرح بيني..أغالب حزني..

فيغلبني الدمع..يجرفني في خراب المدى...

كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن حقير

على الأرض ملقى..

و كانت رياح النبوة تعبرني...

قالت الريح:

متقدّم من التوظيف الشعري للرموز والشخصيات، ويُفصح عن علاقة جديدة للشاعر بترائه، وليكون خطوة متقدّمة في الفن الشعري باتجاه الاغتناء من أساليب الفنون الإبداعية الأخرى، ويؤدي وظيفة تختلف نسبيا عن الوظيفة التي كان يؤديها في المسرح. [للاستزادة أكثر ينظر مقال في هذا الموضوع للباحث: بوعيشة بوعمار: القناع في الشعر العربي المعاصر، مجلة الحقيقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة أدرار- الجزائر، العدد 41/ جوان 2017، ص 454-455.

** وردت العبارة في "العهد الجديد" على لسان المسيح في النص الآتي: " ويطرحونهم في أتون النار هناك يكون بكاء وصرير الأسنان" إنجيل

لوقا/ الإصحاح 13.

*** نال يوسف وغليسي العديد من الجوائز وطنيا وعربيا كشاعر وكناقد كان آخرها إلى غاية كتابة هذه السطور جائزة الشيخ زايد عن عمل

نقدّي متميّز.

"يعقوب مات، فأبي فؤاد سيرحم هذا الفتى؟

أي عين ستبيض حزننا عليه غداة ترى ما أرى؟

من يعيد له البصر؟!

من ترى يستعيد رؤاه؟

من يُفسّر تلك الكواكب.. تلك الطلاسم..

من يذكر الشمس والقمر؟!¹

اشتملت المجموعة الشعرية لوغليسي - إضافة إلى "التغريبة" - على جملة من النصوص الأخرى اختلفت طولاً وقصراً لكنها تقاربت في موضوعها حيث جعلت من الوطن تيمناً وطرحت قضية حبّ الوطن ومأساته والغربة نفسيةً وفكريةً سؤالاً مركزيًا. كما كان الرابط بين عناوين المجموعة ما تحمله من رمزية - وإن اختلفت وظيفيًا ودلاليًا -؛ والجدول الموالي يُحيل إلى عناوين قصائد المجموعة ودلالاتها:²

عنوان القصيدة	دلالة العنوان مع الإحالة
- تجليات نبي سقط من الموت سهوا:	إنّ هذا النصّ - بدءاً بالعنوان - يكشف الصراع الذي اشتعل في الجزائر بداية التسعينيات، حين احتدّ على أسس جهويّة وخلافات فكرية وانتماءات سياسية، يقول وغليسي: شوهوا نسي..
	سيجوا بالأراجيف ذاكرتي..

¹ يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص 28-29.

² حليلة واقوش: بنية الخطاب الشعري عند يوسف وغليسي، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة قسنطينة 1-الجزائر، 2013/2012، ص

<p>أعدموا شجرة الانتماء! عقروا خيل عقبة والفاحين،، و أحيوا رميم كسيلة والكاهنة!...¹ يسألونك عني.. قل إليّ تشبّعت بالنخل؛ ما مت.. ما ينبغي أن أموت.²</p>	
<p>يحتمل هذا العنوان أكثر من دلالة؛ إذ قد يكون دالاً على الوطن، وشدّة ولع الذات الشاعرة به، فهو —أي الوطن— حوريّة من جنان الخلد، وما أكثر ما شبّعت الأوطان بالجنّة وما حوت؛ يقول وغيلسي: حوريّة.. في جنان الخلد موطنها هرّبتها، ناسخا في فيضها وطني³ كما يمكن أن تكون "حوريّة" إشارة للحضور الأنثوي وللمرأة منظورا إليها في صورة الحبيبة، يقول وغيلسي: أهديتها مهج العشاق كلّهم</p>	<p>—حوريّة:</p>

¹ يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيار، ص30.

² يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيار، ص41.

³ يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيار، ص58.

<p>وقلّدتني وسام العاشق اللّدي يا أنت أنت الهوى والطور في سفري ليت الهوى كان..أو يا ليت لم أكن!¹</p>	
<p>النصّ يفضي إلى معنيين؛ معنى أول ظاهر؛ وهو أن تكون الأوراسيّة فتاة تعلّقت بها الذات الشاعرة واسمها "منيرة" - وهو المعنى الذي أرجّحه-، لكنّها الآن غادرت فخلّفت في القلب غصّة وفراغا، يقول وجليسي: أسائل البدر عن أهل بلا وطن وعن "منيرة" ذاك الحلم إذ أفلا² كما يمكن أن يحمل دلالة الوطن؛ وليست منيرة إلّا الجزائر واختار نسبتها إلى "أوراس" فقال "أوراسيّة" لما يمثّله الأوراس في تاريخ الجزائر الحديث -و قد سبقت الإشارة إلى هذا-، يقول وجليسي: فلا منيرة في الأوراس تحضني لا طيفَ .. لا حبَّ.. لا أحبابَ.. لا أملا!³</p>	<p>إلى أوراسيّة:</p>

وعلى العموم فإنّ المتتبع لما بقي من عناوين قصائد المجموعة سينتهي إلى أنّها لم تخرج في موضوعاتها عن إحدى ثلاث: فهي في الغالب للوطن وما يكابده من ويلات سبّبا صراع

¹ يوسف وجليسي: تغرية جعفر الطيار، ص59.

² يوسف وجليسي: تغرية جعفر الطيار، ص60.

³ يوسف وجليسي "تغرية جعفر الطيار، ص60.

"الجهتين"، ثم إن هذا الصراع استهدف عقولا مفكرة، وأنفسا مبدعة خلاقة فأسكتها سكوتا أبدياً، وإن كانت هذه العقول وتلك النفوس المبدعة قد ملأت الدنيا وشغلت الناس ردحا من الزمن، لكنّها في زمن المحنة أغمضت عيونها برصاص طائش، وهمجية تغتال كلّ مخلص ومبدع، والهدف كان اغتيال وطن برمته.

ومن تبقى - و قليل ما هم - دُفع إلى الاغتراب دفعا؛ فهاجر من هاجر، واعتزل من اعتزل، وبقي البعض الآخر جسداً أو ملمح جسد؛ غير أنه أخذ على نفسه عهداً ألا يتوقّف عن الإبداع مادام له قلب ينبض؛ معلنا بذلك إفلاس منظومة يتبرأ من أوزارها، ما كان ذلك ضعفاً، وإنما كان مقاومة للفناء، وبعثنا للأمل لما افتقده الناس في جزائر التسعينيات؛ يقول يوسف وغليسي:

يسألونك عني..

قل إنّي تشبّهت بالنّخل؛ ما متُّ..

ما ينبغي أن أموت!

أتسامى كما الروح، فوق الرياح، وفوق الزمان

و فوق المكان، وفوق الحكومة والبرلمان،...

وسوف أحطّ من الملكوت..

سأعود غداً تزلزل تلك الممالك زلزالها

.....

ويعود الحمام إلى شرفات البيوت!...¹

¹ يوسف وغليسي: تغرية جعفر الطيار، ص41.

إنّ هذه الذات الشاعرة مثقلة بالأحزان لما حلّ بالوطن، بسبب الصّراع بين الإخوة الأعداء لا
لهدف إلاّ لأنّ نفوساً أجنبيّة حاقدة تُدكيه، وتُعظّم هُوة الخلاف لكنّها ذاتٌ مؤمنة بالوطن، موقنة أنّ
الحنّة إلى زوال؛ يقول وغليسي:

يسألونك عن شاعر مثقل بالحنين..

يسألونك عن مغرم يبتغي شبق الروح

في جسد امرأة من مياه وطن!

يسألونك عن عاشق خائب

أنكرته نسا العالمين!

.....

يسألونك عن وجع الورد والياسمين!

يسألونك عن غابة النخل في وطني

شتتتها الأعاصير ذات اليسار

و ذات اليمين!

.....

يسألونك.. كم يسألونك يا صاحبي..

يسألونك.. قل إنني نخلة

تحدّى الرياح وقيظ السنين!¹

إنّ هذه الذات شغلتها مأساة الوطن لعظمها عن تنويع موضوعات القصائد ومضامينها؛ فلا نجد الحضور الأثويّ إلاّ خافتا لا يكاد يبين، وينمّ عن ذات مضطربة تُحبّ وتعشق لكن بشيء من الخوف، تطغى صورتها الحزينة على صورة العاشق والمعشوق؛ كما هو الشأن في نصّ عنوانه "خوف"؛ يقول وغيلسي:

أنا والحبيبة والعواصف

والغمام...

الليل يسكن مقلتيك

حبيتي..

وأنا أخاف من الظلام!²

ولعلّ السبب هو ما تقدّم ذكره؛ مع الحاجة الملحة إلى الحبّ في جميع الأحوال، وعلى كلّ الهيئات؛ في السّلم كما في الحرب. وإن كان بالخبز وحده لا يجيا الإنسان،* فبكلمة الحبّ وحدها يُمكن أن يجيا وطنّ.

لقد أخذ الخطاب الشعريّ/الاغترابي عند وغيلسي منحنى تصاعدياً؛ فعلى الرغم من قبح الواقع وسوداويته إلاّ أنّ النهايات -في أغلبها- كانت مشرقة بالحلم منبئة بالسلام مبشرة بالارتقاء على طريقة الحلاج؛ يقول وغيلسي في نصّ "حلول"*:

¹ يوسف وغيلسي: تغرية جعفر الطيار، ص62-63.

² يوسف وغيلسي: تغرية جعفر الطيار، ص66.

* هذه العبارة اقتباس من كلام المسيح -عليه السلام- في العهد الجديد: "مكتوب: ليس بالخبز وحده يجيا الإنسان، بل بكلّ كلمة تخرج من

فم الله" إنجيل متى/ الإصحاح4

أنا أنت .. وأنت أنا!

أهواك لأني منك،،

و أنك متي

روحك حلت في بدني..

أنا "حلاج" الزمن..

لكن،،

ما في الجبة

إلاك أيا وطني!..¹

3- الوظيفة الإغرائية:

يكون العنوان مناسباً لما يغري قارئه المفترض، وينجح إذ يناسب نصّه، محدثاً بذلك تشويقاً وانتظاراً لدى المتلقّي على حدّ تعبير - جاك دريدا- . غير أن - جينيت - يرى بأنّ هذه الوظيفة مشكوكٌ في نجاعتها عن باقي الوظائف. لهذا يطرح - جينيت - هذا التساؤل المحفّز على الشكّ: أيكون العنوان سمساراً للكاتب، ولا يكون سمساراً لنفسه؟^{2*}

^{**} الاتحاد والحلول عند المتصوّفة: -الاتحاد: هو شهود الوجود الحقّ الواحد المطلق الذي الكلّ موجود به، فيتحدّ الكلّ به في هذا المشهد من حيث كلّ شيء موجوداً به معدوماً بنفسه لا من حيث أنّ له وجوداً خاصاً أنّه به. و-الحلول: حلول الألوهية بالبرية أو البرية بالألوهية، يقول الحلاج في ذلك:

(أنا أنت، فسبحانك سبحانه)، ويقول -أيضاً-: (رأيت ربي بعين قلبي... فقلت: من أنت؟ قال: أنت، فليس للأين منك أين... وليس أين بحيث أنت). الحلاج: الطواسين، دار الينايع، دمشق، دط، 2003، ص138.

¹ يوسف وغليسي: تغرية جعفر الطيار، ص67.

² عبد الحقّ بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من الناص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2008، ص88.

* يقول فروتير -frutière: "العنوان الجيد هو أحسن سمسار للكاتب" - un beau titre est le vrai proxénète d'un

أمّا -جون بارت-john barth- فردّ على أولئك الذين يلهثون وراء العناوين الرنانة دون وعي بجماليتها، والتي تكون في الأغلب بلا معنى، فيقول: "فإن يكون الكتاب/النصّ أغرى من عنوانه أحسن من أن يكون العنوان أغرى من كتابه/نصّه"،¹ حتى تحافظ القراءة على ميثاقها الأخلاقي².

إنّ الوظيفة التي يُطلق عليها اسمُ الوظيفة الإغرائية هي وظيفة مشكوك في فاعليتها. وعندما تكون هذه الوظيفة موجودة، فإنّها تعتمد بالطبع على الوظيفة السابقة - الإيحائية - أكثر من اعتمادها على أيّ من الوظائف الأخرى؛ أما عندما تكون غائبة فهذا أمر آخر. ومن الأفضل التسليم بوجودها دائماً؛ لكنّها يمكن أن تكون ذات أثر إيجابي، أو سلبي، أو ليس لها أثرٌ على الإطلاق؛ حسب المتلقين الذين لا يتوافقون بالضرورة مع الفكرة التي يُكوّنُها المرسلُ عنهم.³

إنّ جماليّة العنوان هي أوّل ما يجذب، وبواسطتها تتّضح الخاصية الأولى للنصّ، وهي الممهّد لرواجه. كما أنّ له قدرة على التفاعل ليس كجزء من النصّ، ولكن كنصّ نوعيّ مستقلّ له أشكاله ووظائفه.

فالعنوان كيان مستقلّ، أو هو نصّ نوعيّ. حُدّد له نوعان رئيسان: العناوين المضمونيّة والشكلية؛ وبالنسبة لتلك العناوين المضمونية فليس ضرورياً أن تتعلّق بالمضمون مباشرة لكي يمكننا اعتبار كلّ ما يقع داخل النصّ علاقة تجريبية، أو رمزية مع المضمون. وهي تتجلى في عدّة مظاهر وكلّ مظهر يستدعي تحليلاً دلالياً منفرداً. وهنا يلعب تأويل النص دوراً كبيراً في إدراكها، كما أنّ التصنيف قد يساعدنا على القيام بوضع فواصل بين عناوين الأعمال المختلفة.

إنّ العناوين أنواع عدّة: عناوين حرفية تحدّد المضمون الرئيسي للعمل بطريقة مباشرة لا يشوبها أيّ التواء، وعناوين ترتبط بموضوع فرعيّ داخل النصّ. أي أنّها ترتبط بالنصّ ارتباطاً هامشياً، وهناك نوع ثالث من العناوين ذو طبيعة ساخرة أي يستخدم قلب المعنى أو السخرية،⁴ من مثل عنوان المجموعة الشعريّة لعبد الملك بومنجل المعنونة بـ: الدك(تا)تور،⁵ والعنوان يُقرأ كالآتي: الدكتور الدكتاتور، وقد صدرّ المجموعة بإهداء هذا نصّه:

¹ المرجع السابق: ص ن.

² المرجع السابق: ص ن.

³ مقال بعنوان: العنوان وأبعاده ومدلولاته - هل تكفي العناوين وحدها لقراءة النصّ الأدبي، البيان الإماراتية - www.albayan.ae

⁴ المرجع السابق.

⁵ عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، منشورات مكتبة اقرأ، قسنطينة - الجزائر، ط2009، 1.

إلى كلّ دكتاتور:

(جهّز لشعبك ما تشاء من القمع، سيُجهّز لك من اللّعنات أسطولا)

و إلى كلّ دكتور متعطرس، أو متعطرس دكتور:

(إنّك لن تخرق الأرض ولن تبلغ الجبال طولا).¹

والمتصّح للمجموعة الشعرية سيجد جملة من العناوين التي تغري بقراءة المتن؛ لأنّها جمعت بين الهجاء الساخر وبين الواقعية، وحتى تشكيّلها الكاليجرافي-Calligraphy مثير للدهشة جذّابٌ ومغرّف في القصيدة التي وُسمت بها المجموعة -الدك(تا) تور يقول بومنجل:

يدور حول نفسه

كأنّما هو الصّباح والمساء!

ينظر في المرآة شكله وعقله

أفكاره العظيمة التي لم تلد النساء!

يرسم حول ذاته

أسطورة من الذكاء

هالة من الضياء!²

وفي الموضوع ذاته، وربّما عن الشخص نفسه تضمّنت المجموعة الشعرية نصّا آخر لا يقلّ هجاءً ولا سخرية عن سابقه، بل هذه المرّة يقدّمه شخصية كارتونية تثير الضحك بقدر ما تثير الشفقة، يقول بومنجل في قصيدة عنونها "محنة الدال":*

كُتب "الدال" بعد لأيّ شديد

وضلال عن السواء بعيد

و انتظار.. وبعد طول اعتصار:

عرق بارد وصبر عنيد

كُتب "الدال": ها مقامي رفيع

¹ عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، صفحة الإهداء.

² عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، ص31.

* والدال إشارة إلى الحرف الأول من لفظ "دكتور".

فاعزف اللحن رائعا يا نشيدي

سأنادى بـ"الدال"، أمشي مُدلاً

وعلى اسمي هالات فخر مجيد¹

يُعتبر العنوان المدخل الأساسي الذي يُمكن القارئ من الولوج إلى باطن النصّ، وقراءة محموله الإبداعي والفكري، وفضّ ما تنطوي عليه جمالياته، وأدواته الفنية، وعناصر تشكّله كنصّ إبداعيّ مادّته اللّغة الإبداعية بكافة أشكالها، والعناصر الثاوية فيها؛ فمن خلاله تتكشف معالم أساسية تُنتج الدلالات العميقة لأيّ نصّ. وإنّ القارئ هو الذي يبني توقّعه من خلال قراءته للعنوان ممّا يدفعه إلى تحديد جنس النصّ، ومضمونه اعتماداً على صياغته اللّغوية وأبعاده الدلالية.² فالقارئ للعنوان "دونكيشوت" من مجموعة عبد الملك بومنجل قد يُعزى معتقداً أنّه إعادة صياغة لرواية "سرفانتيس" الخالدة عن الفارس الضالّ، ومعاركه ضدّ طواحين الهواء، ويتتبع النصّ شيئاً فشيئاً ليجد أنّ دونكيشوت المقصود ليس إلّا رجلاً أصابه الغرور والعُجب بالنفس، وهو يعادي كلّ شخص ناجح، أو يطمح إلى النجاح؛ يقول بومنجل:

"بطل" تعجز عن وصف مزاياه العبارة

لا تراه الدّهر إلّا شاهراً سيفاً سُرّاقِيّ الهوى

يطلب ثاره!³

وكلّما تقدّمت في قراءة النصّ اتّضح لك أنّ معنى البطولة هنا معنى ساخرٌ، وأنّ دونكيشوت هو ليس من يعتقد القارئ حين قرأ العنوان، وأنّ البطولة هنا ليست بالمفهوم المتداول بين الناس يقول بومنجل:

"بطل" يمضي إلى العلياء، لا يألو بطولات

ولا يحمل غير المجد في الدنيا شعاره

لا يُبالي في سبيل المجد أن يحطم كلّ المروءات

وأن يهدم داره!

¹ عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، ص39.

² جوزيب بيزاكامبروي: وظائف العنوان، ترجمة عبد الحميد بورايو، مجلّة بحوث سيميائية، جامعة تلمسان-الجزائر، المجلد8/ العدد1/

2019، ص56.

³ عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، ص42.

لا يبالي أن يشيع الحقد في الأرض
و أن يغتال أحلاما
و أن يُحزن جاره!¹

وكَلِّما تقدّمنا في تصفّح المجموعة الشعريّة أغرتنا عناوينها بدءا؛ لتراوغنا بعد أن نقرأ متونها، ونجد أنّ معظم القصائد - إن لم نقل كلّها - تنهل من رافد واحد، وتصبّ في المصبّ ذاته فأما الرافد فهو ما عانته الذات الشاعرة من تعسّف إداريّ، وسلطة شخص نرجسيّ، وأما المصبّ فوضع لهذا المتعالي موضعا يليق به، وحطّ له من عليائه. لذلك جاءت أساليبها تقريرية طغى عليها الأسلوب المباشر. ويكفي أن تكون عارفا بالصّراع غير الخفيّ في المكان الذي تنتسب إليه الذات الشاعرة لتعرف الشخص المقصود.

إنّ جمالية الفنّ ورسالته تستوجب أن تكتب الذات الشاعرة ما تكتب دون أن تديعه في الناس بنشره حتى تستقرّ على رأي. فمثل هذه الأشعار تُلقى في حيّز محدود، ويمكن أن تُتداول مشافهة لا أكثر؛ لأنّها تُزري بالفنّ وبصاحبه، وقد ترفع من قيمة الشخص المهجور وتُخلّد ذكره، وإن كان سيّء الذكر.

إنّ الشّعْر ليس ردّة فعل آتية إنّّه تجربة ناضجة، ونحسب أنّ هذا لم يتحقّق في هذه المجموعة. ومن عجب أنّه تحقّق في مجموعة نُشرت قبل هذه بقرابة عقد من الزمن.² وقصائد المجموعة الثانية بدءا بعناوينها - كما سبقت الإشارة - ترفد من رافد واحد، وتصبّ في المصبّ ذاته، ففي قصيدة يسمها "نفضتُ يديّ" يقول بومنجل:

نفضت يديّ نفضا سرمديا من القوم الذين بغوا عليّا
و كادوا لي وكنت لهم صديقا وخانوني.. وكنت لهم وفيا

¹ عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، ص43.

² عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبله!!، دار الأمل، تيزي وزو - الجزائر، ط2000، ص1.

محضت لهم، مدى زمن، ودادي وبحث لهم بأسرار لدياً¹

و بنبرتيّ الأسي والندم يتواصل نفس القصيدة، وقد حملتها الذات الشاعرة خيبتها؛ لأنها ائتمنت من لا أمان لهم؛ كما نطالع نصّاً آخر عنون عنواناً تقريرياً مباشراً لا فنيّة فيه، بل بلغة بسيطة مبتدلة فجاء عنوانه "ثرثرة نخبوية"، وهو لم يجد عن سابقه في مضمونه العام؛ يقول بومنجل:

قد كنت ذاتك أهواءً مؤلّبة تغدو بها جمرات الحقد تلتهب

و كنت غيرك أفكاراً معلّبة تأتي بها من رماد الغرب تصطخب

.....

فدع شعاعاً تظللّ الدهر تعلقه والغرب يلعن ما تأتيه والغرب²

فإذا قُدّر لهذه الذات الشاعرة اللقاء بالمسئول الأوّل في المؤسسة التي تنتسب إليها جدّدت العهد بالشكوى ممّن اغترّب بما أوتي، فضلّ سبيل الرشاد؛ يقول بومنجل في شكوى إلى "شكيب":*

أقم فينا العدالة يا شكيب فإنّ العدل منظره حبيب

لنا كليّة علّت فزلّت وأنت لها لعلّتها طيب³

فالمجموعة كلّها موضوع واحد - بل كلّ قصائدها تفرّغ لشخص واحد بأسماء وصفات متعدّدة؛ فهو الدونكيشوت، وهو المشار إليه بمحنة الدال، وهو الدكتور الدكتاتور، وهو المنحرف النرجسيّ، وهو الذبابة الصغيرة في نصّ "طينين" إذ يقول بومنجل:

ذبابة صغيرة، حقيرة.. ذبابتان

¹ عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، ص45.

² عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، ص55.

* والمقصود شكيب أرسلان باقي: وكان مدير مؤسسة جامعية سابقاً.

³ عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، ص83.

تجلّتا أمام ناظري

خلف ناظريّ.. تعزفان

معزوفة... كأثما في الماء حمأة

وفي الهواء لوثة

وفي السّماء غيمة من الغبار والدخان¹

إنّ طرح السؤال: ما الذي بقي من الشعر؟ طرح له ما يبرزه ويظللّ مشروعا. والقارئ اليوم في هذا التوافد المعرفي وتعدّد المداخل قد لا يكون مستعدّا لسماع أيّ شيء وكيفما كان؛ فهو قارئ براغماتي نفعي، لا يصرف وقتا في غير منفعة اعتدادا بكلّ المنافع التي قد يحملها النصّ الشعريّ، بل أنّ لنا بقارئ لا يبحث عن شيء في الشعر أو في غيره؟ إنّ متلقّي الشعر في كل حالاته يعتمد مبدأ المنفعة؛ لكنّ مجال انتفاعه غير محدّد في أمر ما، ولو كان بالتفرّج على تجربة أخرى.

إنّ المجموعة الشعريّة التي سبقت هذه المجموعة صدورا كانت أرقى لغة، وأكثر تنوعا من حيث الموضوعات، وتنمّ عن ذات شاعرة طموحة لا تزعمها الهزّات. كانت أرقى، وكان الاشتغال على المتن، والعناوين جادا مغربا بتلقّيها؛ حيث أنّ المجموعة اختار لها بومنجل عنوانا "لك القلب أيتها السنبلة!!"، ويصدرها بإهداء شكّل بمفرده نصّا شعريا لما فيه من صور ورموز وما تميّز به من موسيقى وإيقاع؛ يقول بومنجل:

إليهم: سائرين في المرتقى الصّاعد إلى القمّة السّامقة

إليهما: طائرين إلى حيثما الحيوان

بأجنحة من إباء، و أفئدة وامقة

¹ عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، ص63.

إليّ: سنبله من إباء، تعابثها الريح.. تنحني

ولكنّها تمضي ولا تنثني

إيهنّ: سنابل من حياء، عليها من الطّهر والحبّ والكبرياء

ندى روضة مسبله

إليك: إلى غدك الثرّ..

أيتها السنبله!¹

والواقع أنّ هذه المجموعة مذ يطالعنا الإهداء نُدرك أنّها لا تقبل بأيّ قارئ، بل إنّها تفترض متلقياً مطّلعاً على علوم اللغة، ونظم الشعر ومزلقه، ورأي الشاعر، ومواقفه؛ وتلك شروط لتداول مثل هذه النصوص الشعريّة.

وأحياناً أخرى ينتصر الشاعر على اللّغويّ، وتطغى جماليات الشّعْر، وموسيقاه على اللّغة وقواعدها، فتأتي نصوصه انطلاقاً وامتداداً أوسع من اللّغة وقواعد البلاغة؛ فيتعالى الشعر ويصدق بصوته، مثلما نلمسه في قصيدة "آتٍ إليك.." يقول بومنجل:

آتٍ إليك تخفّ بي العبراتُ وتؤود خطوي نحوك العثرات

آتٍ.. أجزّ إليك أشلائي التي أمسى الجوى من نرفها يقنات

آت، أفرّ إليك منك وفي دمي هب تسلسل موجه الحسرات

أخطو، وأرجع خطوتي متلعثما وجلا، وترنو نحوك النظرات

يا من له الجبروت والحلم الذي زلّت به في غيها الخطرات

¹ عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبله!!، صفحة الإهداء.

هل لي سبيل نحو نورك بعدما أغوى فؤادي عن سناك: "اللات"¹

تتميّز عناوين هذه المجموعة بجمال انزياحها، وقربها من الإيحاء، وبُعدها عن التقرير وتستدعي تساؤلاتٍ كثيرةً توسّع من دائرة التلقّي لتطال النصوص المعنونة، فمثل هذه العناوين الإغرائية لا تطاوع المتلقّي في غير ما بأس، بل يكون لزاما عليه الاستعانة بالمتن الشعريّ لفكّ شفراتها، وبلوغ مراميها ومعرفة دلالاتها.

إذ نتلقّى من المجموعة هذه العناوين -تمثيلا لا حصرا-: على الدرب تنسكب الأغنيات،² رحلة اللّهث العقيم،³ الحلم يُقتل مرتين!،⁴ مطر الأحزان⁵... وغيرها؛ نجد أنّنا ملزمون بقراءة المتون/القصائد؛ لنسبر أغوارها فتكشف لنا مفاتها. وعلى عادة غيره من الشعراء فإنّ يومنجل وسم مجموعته بما لا نجده عنوانا لنصّ من النصوص التي اشتملت عليها؛ والسبب -في تقديري كمتلقّ - أنّ أوجاع السنبل، وأحلامها، وطموحاتها، ومعاركها... ماثوثة عبر كلّ النصوص. وليست السنبل إلا ذات الشاعر، وقد تكالبت عليها الهزّات من كلّ حدب، وأحاطت بها الهموم من كلّ جانب، لكنّها ظلّت ثابتة قد آتت أكلها، ونجحت في مسارها - فهو الأستاذ الجامعي والناقد ذو الرؤية التي جمعت بين الأصالة والحدّثة، وفوق ذا هو الإنسان -، وأحسب -غير جازم- أنّه إذ يسم مجموعته بما ذكر استحضر قوله تعالى: (كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلٍ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِائَةُ حَبَّةٍ).⁶ وإنّ هذه الذات تملكها سبعة أوجاع وأكثر وعانت الاغتراب - كما عانت ذوات من جيلها - وقد تقدّم الحديث عن الشاعرين وغليسي وبوجادي -، بيد أنّ هذه الذات ظلّت صامدة لا تنحني؛ ولعلّ قصيدة "الجرح والكبرياء" اختزلت كلّ الهموم، وكّل الأوجاع؛ يقول يومنجل:

أظّل مسافرا، وأضلّ قصدا تشابحت المواسم والفصول!

تقول غدا! فأين غدٌ، وهذي رياح الغدر في دمننا تصولُ

¹ عبد الملك يومنجل: لك القلب أيتها السنبل!!، ص38.

² عبد الملك يومنجل: لك القلب أيتها السنبل!!، ص07.

³ عبد الملك يومنجل: لك القلب أيتها السنبل!!، ص14.

⁴ عبد الملك يومنجل: لك القلب أيتها السنبل!!، ص25.

⁵ عبد الملك يومنجل: لك القلب أيتها السنبل!!، ص29.

⁶ سورة البقرة/الآية 261.

وكن غردا! فما نغم طروب وأحلامي المشرد والقتيل!؟
وعش فردا!.. أجل فردٌ سبيلي وأغنيتي ورسم غدي الجميل
وفردا راحل أبدا إليهم ويصحب رحلتي نغمي الأصيل
ويصحبني دمي، حلمي، وجرحي وأجنحة ترف هوى، تسيل
جريح القلب مغترب الأماي إذا سرو الندى مالت أميل
وإن هدل الحمام أذوب وجدا يفيض بداخلي الحسّ النبيل
مهيب الحزن أرقل في شجوني وترفل ملء غربتها النخيل
ولا فرح سوى شيمي، فحسي وقد رحل الفواري والخيول
أجل فرد، وملء يديّ كون من الأشواق ضاق بها السبيل
يسافر في دمي أبدا... فكليّ بها ولها، له أبدا رحيل
و لا أسف، فجرحي كبريائي وأحزاني المقدّس والجليل¹

إنّ ذاتا هذه حالها؛ محنٌ وإحْنٌ، وهُدوءٌ وثباتٌ، رغم ذلك بينع زرعها ويثمر؛ وتُحقّق ما تُحقّق من نجاحات يُشرع أن يعتربها الفخر، وأن تشعر بالكبرياء؛ فكانت السنبلة التي وُئدت أحلامها لكن أنبتت مئة ثمرة.

إنّ الحظّ العاثر ملازم لهذه الذات، والحزن هو الشّعور الطاغي على كلّ قصائد المجموعة؛ وحتى الحبّ أو الحضور الأنتوي لا حظّ لها منه، إذ تحبّ فيؤلّي المحبوب ويتركها وقد استبدّ بها الوله. وهنا نتساءل: لماذا يقترن الحزن بالشعر عادة؟

¹ عبد المالك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة!!، ص45-46.

وربما يبدو سؤالنا هذا تقليديا بقدر ما هو مفاجئ، ونجدنا أمام جملة من الفرضيات؛ "هل لأننا شعب لم يتمرن بما يكفي على إتقان فنّ الفرح، واستطاب متعة التغدّي على جسد الحزن بإدمان مازوخيّ ساحق؟ أم لأننا خضعنا للإكراه والضغط والقهر والترويع بما يناسب؛ كي يتلبّسنا الحزن، ويختلط بمسامات جلودنا؟ أم أنّ أسبابا أخرى يتناسل بعضها من بعض، تقود إلى اقتراح حلول لهذا الإشكال السوسيو-ثقافي في الإبداع والفكر العربيين؟"¹

والمقام لا يتّسع لمقاربة هذه الإشكالية، والتوغّل في متاهاتها، لكننا نحاول أن نُشير مناطق معيّنة فيها لخلق مناخ متوائم مع حقل القراءة التي نرومها، وهي تحرث داخل تجربة شعريّة اشتغل الحزن فيها بوصفه فاعلا أساسيا، يتدخّل في إنتاج جوهر العلامة الشعريّة، محققا أنموذجها وصوتها، وتواصلها المنتشر على عموم مساحة القراءة والتلقّي.²

تكتب الذات الشاعرة الحزينة إذن متمثلة حائبة السهرورديّ المقتول.* فيُخيّم الحزن على فضاء القصيدة، ويكون سمتها الغالبة؛ فنحن أمام ذات لازمها الحزن والحظّ العاثر؛ ففُطّعت دواخلها حين أحبّت من ليس جديرا بكلّ ما منحته، وأضرمت النار في الفؤاد وفي الحشى، ومضى المعشوق دون أن ينظر بعين الرأفة لهذه الذات التي أعدّت له القلب متكأً، يقول بومنجل في قصيدة كان الحزن فيها طاغيا، وقد عنونها "قدحوا اللهب وراحوا":

طعنت فؤادك يا فؤاد رماح ومضت وكلّك مقتل وجراح

ما بال من سمة الملائك سمتهم تركوا المتيم في الجحيم وراحوا!!

وتتساءل هذه الذات في استغراب كيف يكون هذا جزاؤها وهي التي أحبّت بصدق، ولم تلقى نظير إحسانها إساءة، ومقابل صدقها خيانة وغدرا:

¹ محمّد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط2008، ص160.

² المرجع السابق، ص ن.

* وحائته الشهيرة التي منها:

وارحمنا للعاشقين! تكلفوا... ستر الحبة، والهوى فضّاح

بالسرّ إن باحوا تباح دماؤهم... وكذا دماء الباحثين تباح

يا من له في القلب مجمرة الفضا وله عليه به دم وجرح

ماذا جنى كلني بكم وصبابتي حتى تُراق دماؤه وتُباح؟

يمضي خليّ القلب من شجن، ولي حرق الجوى، وهيبه المجتاح

أطوي على سرّ يعذب خاطري والفجر يمضي، ما عليه جناح!

هل يحضن سرّي غدا فيلوح لي في كلّ أفق مبسم وصباح؟

إنّما المحبوبة التي تسبّب العذاب ومع العذاب تهب الشّعْر؛ فالحبّ الذي يعيشه الشّاعر معضلة حقيقية؛ ذلك أنّه ليس يروم فيه استقراراً، بل يريد منه إنتاج الشعر. وسرّ شقائه يكمن في نقطة واحدة: شقاء الذات المبدعة/أنا الإنسان حتى تزهو أنا الشاعر:¹

لا حوا، وهذا القلب يقتله الظماً فغدا من الخفر - الندى يمتاح

وتسرّبوا في الحلم فيض مشاعر تغذو* الكيان وفي الحشى تنداح

حتى إذا ملكوا الفؤاد وحلمه فغدا لمراى طيفهم يرتاح

غابوا، فخاب الحلم، أقفرت الدني فالكون لا أرج ولا استرواح!

بمن الفؤاد سيرتوي من غلّة ولمن يغنيّ لحنه الصّدّاح؟²

¹ إبراهيم أحمد ملحم: تمزّد الأنتى على الشاعر - قراءة في شعر مانع سعيد الغتبية -، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ط2012، 1، ص21.

* هكذا وجدتها في الديوان "تغذو" وأحسبها "تغزو".

² عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبله!!، ص58.

ولقد سمّت الذات الشاعرة في هذه القصيدة وفي غيرها من قصائد المجموعة؛ فوجدتنا أمام ذات عظيمة، ذات شاعرة/ذات مبدعة استطاعت أن تنسى الحقيقة في لحظة الإبداع، ونُسينا إيّاها- كمتلقّين-؛ لتعيش تلك الذات الشعّر، ونعيش معها في الشعّر -نعيش التجربة بمرارتها ونعيش متعة اللّعة وروعة الإيقاع-، وحينما تُغادر الذات المبدعة لحظة الإبداع، ونغادر نحن لحظة القراءة، يُفترض ألاّ نُصدّق جميعنا الواقع بحيثياته؛ ولا يكون للسؤال: هل أحببت هذه الذات حقاً؟ هل برّح بها الهوى؟ وأتعبها الحبيب وما درى؟ يفترض ألاّ يكون له معنى؛ فطرحة، وتصديقه من الأصل على الصّورة التي هو عليها يؤكّد أنّ تلك الطاقّة الشعريّة الرهيبة التي لمسناها في هذه الذات المبدعة لم تكن عظيمة على الإطلاق.¹ وإيّاها ليست كذلك، بل لقد كانت ذاتا عظيمة، وليس شيئاً يجعلنا عظماء مثلُ ألمٍ عظيم.* ومثلما تتألم الذات لحظة الإبداع كذلك يجب أن تشقى ذوات المتلقّين لحظة القراءة؛ وإنّ عبد الملك بومنجل -الذات المبدعة يشقى متلقّيه؛ فهو لا حاجة له لدى قارئٍ عاديٍّ سلبيّ، يُفضّل مسار الوصول المريح للدلالة، وتقصّر همّته في طلب المقاصد وتقصّي الدقائق، واقتناص اللّطائف والرقائق، فالراحة لا تُطلب إلاّ فيما يعقب التعب.**

إنّ العنوان "لكم وطنكم.. ولي وطني"² يحيل متلقّيه على قوله سبحانه: (لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ)³، ويذكر من العنوان مباشرة اختلاف المنطلقات بين آخرين غنموا من الوطن خيراته بمصوّغات متعدّدة، وإن هم آووا إلى الوطن ليغنموا، فهو جعل القلب مأوى للوطن:

و لكنّ لي وطناً.. له القلب مأوى

ولا لم يزل أخضراً¹

¹ إبراهيم أحمد ملحم: تمرّد الأنتى على الشاعر -قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة-، ص19.

* كما يقول الشاعر الفرنسي ألفريد دي موسيه-alfred de musset. و نصّ العبارة:

« Rien ne nous grands qu'une grande douleur »

** إنّ هذا من الأحكام التي أصدرها شاعر وأكاديمي على شاعر وأكاديمي مثله؛ أصدر الحكم الدكتور الشاعر خليفة بوجادي على الدكتور الشاعر عبد الملك بومنجل في مداخلة موسومة : في ما فوق تداولية النص الشعري: من خلال قصائد عبد الملك بومنجل، يمكن تصفحها بواسطة الرابط الآتي:

<https://maamri-ilm2010.yoo7.com/t2109-topic>

² عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبلة!!، ص21.

³ سورة الكافرون/الآية06.

وآنذاك يُدرك المتلقي أنّ القصيدة تُلخّص مأساة وطن؛ لكم وطنكم (هم) تاجروا به فتعدّدت
آهاتهم، وتباينت معتقداتهم، وللمنتفعين وطنهم فولأؤهم لمصالحهم لا لمصلحته؛ يحكمونه باسم الشرعية
طورا، وبغطاء الديمقراطية طورا آخر، وبالحفاظ على السلم والأمن طورا آخر؛ يقول بومنجل:

لكم وطن أيّها العالفون مباحجه في هيام

فيلتهب الحبّ فيكم، ويمتدّ منسربا في البطون!

لكم وحدكم نشوة الوصل بالوطن المفتدى

لكم أن تعيشوا لذائذه في سلام

و للناس أن يشهدوا معجبين

و أن يفتندوا لذّة العالفين بأرواحهم إذ تهنون

لكم وحدكم أيها الأوفياء ممارسة الحبّ

لثما، معانقة، ثمّ مصّا

إلى أن يحول حبيبيكم -الوطن المشتهى- خرقة بالية²

لكنّ ذات الشاعر، وكلّ الذوات المتعبة التي أحبّبت الوطن بصدق ترى في الحبّ بذلا وعطاءً بلا
مقابل. فلمّا علمت الفئة المنتفعة -فئة (هم)- ذلك من ذوات المتعبين استغلّت حبّهم
الشفيف،* واعتبرته سذاجة، فراحت تعدّ لهم الأناشيد يتلونّها، وتوهمهم أنّ من تمام حبّ الوطن خروجهم
يوم (الحجّ) للتلبية بأسمائهم؛ وما الحجّ إلاّ انتخاباتٌ لا روح ولا معنى لها؛ لكنّها تضمن بقاءهم جاثمين

¹ عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبله!!، ص24.

² عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبله!!، ص22.

* شفّ الحبّ فلانا: لدع قلبه وأذهب عقله، قالت العرب: شفّ قيسًا حبُّ ليلي.

على الصدور، منتفعين من المغام، زاعمين أنّهم الأوفى؛ فإذا أُحيط بالوطن من كلّ جانب تولّوا. ووحدها
الدّوات المتعبة تصدّت لدفع الخطر عنه؛ يقول بومنجل:

وللناس أن يعشقوا وطننا من سراب

يغنّونه ما صنعتم له من أناشيد

يعطونه خالص الحبّ، عذريّة

ثمّ إن رام غيركم وصله..

يزودون عنه ويفدون عاشقه الفحل بالمهج الغالية!

لكم لذّة الوصل موصولة في الزمان..

و للناس حين يؤدّن بالحجّ نحو مكاتبكم أن يقدموا

ضامرين من لوعة الهجر

يفضون للعصبة الأكرمين بأصواتهم

وللأمل المستحيل بأشواقهم

و لا من سؤال إذا وُحِد الكلّ في سلّة:

سواء وفاء المقيمين في بلد المعجزات أو رغبة الجالية!

أبالناس ريبٌ إذا حُدّثوا اليوم عن بلد المعجزات؟¹

¹ عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبله!!، ص22-23.

إنّ نصّ "لكم وطنكم .. و لي وطني" قد لخصّ في صورة دراميّة مأساة وطن صودرت خيراته، ومأساة ذات أخلصت للوطن. كما قدّم النصّ ثنائية الأنا/الآخر في صراع حول كُنه الحبّ وحقيقته؛ فأنا الشاعر تحمل للوطن حبًا مسكنه القلب، وأمّا الآخر فللوطن عنده حسابات أخرى، وللحبّ عنده مفاهيم مغايرة، وهنا المفارقة.

ومثل هذا النصّ كثيرٌ في المدوّنة الشعريّة الجزائريّة خلال فترة التسعينيات لدى عبد الملك بومنجل ولدى أسماء شعريّة أخرى -أيضا- جعلت الوطن محورا رئيسا، كما جعلت من نكء* جراحاته، والخوض في المسكوت عنه -السياسة وسرقة منجزات الثورة- تيمّة تدور في فلكها. لقد عبّر الشاعر الجزائريّ في التسعينيات -كما في غيرها- عن إخلاصه لوطنه، وعن العلاقة الحميميّة التي تجمعها به مؤكدا انتماءه، ووطنيته التي لا يُفاوض عليها. وامتدّ هذا الانتماء من حيّز الوطن إلى رحاب الأمة/الوطن الأكبر؛ مثلما نجد في كثير من النصوص التي تضمّنتها مجموعة عبد الملك بومنجل الشعريّة "حديث الجرح والكبرياء"¹ كنصّ: يا خيول اشربّي.. والذي منه:

من لقدس في جرحه الكبرياء

مستغيث في مقلتيه الضياء

من لظهر في ساحه مستباح

كان صلّي في روضه الأنبياء²

وتردّ في المجموعة العديّد من النصوص التي صارت فيها جراح الشاعر معادلا موضوعيا لجراح الأمة -و العكس يصدق في هذه الحالة-، وما يُنغصّ عليه حياته، ويقضّ مضجعه هي تلك الخطوب والهزّات الموجعة التي أورتها حالا من الضّعف والهوان؛ يقول بومنجل في نصّ "وغدا.. سيندلع الكلام!!":

* نكء (اسم) مصدر للفعل نكأ الجرح: أي قشّره وأعاد نبشه، وتستعمل اللفظة كناية عن التذكير بالمآسي.

¹ عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، مطبعة مكتبة اقرأ، قسنطينة-الجزائر، ط2009، ص1.

² عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، ص33.

وغدا سيجتمع الركّام

وغدا ستفتح أمةً فمها.. ويندلع الكلام!

وغدا إذا طلع الملوك

فليس يظهر كوكبٌ إلا وفي يده الظلام!

وغدا ستنهض أمةٌ.. تُلقي على قدس ثناؤبها

وبعدئذ تنام!¹

وكلّما سقط فتى بريءٌ مضربٌ بدمائه في القدس سقطت عبراتُ الشاعر قصائدَ مدوّية، فرأى فيه صورة كلِّ طفلٍ عربيٍّ أو كلِّ طفلٍ في العالم — وإن اختلفت الجنسيّة والمعتقد — مات لأجل قضيةٍ وليس أسمى من طلب الحرّية قضيةً، وإن كُلت بالمولت ثمنًا؛ يقول بومنجل في نصّ وسمه " إنك الآن حيٌّ":

زغرد القدس والتراب الزكيّ

حين غنى في عرسه الحوتريّ*

حين أهدى للبحر شوقاً دويّاً

فانتشى البحر، ثمّ كان الدويّ²

¹ عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكرباء، ص36.

* والمقصود سعيد حسن الحوتري، وقد أهدى الشاعر القصيدة إليه حين صدرها بهذا الإهداء: (إلى الاستشهادي البطل الفتى الفلسطيني:

سعيد حسن الحوتري).

² عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكرباء، ص41.

وأما نصّ "صرخة في وادي" فهو ممّا يُعدُّ من المضحكات المبكيات؛ فقد بلغت الأمة من الهوان مبلغا لا تملك معه إلاّ التنديد والشجب والعيول كلّما تلقت ضربة توقّعت أختها، وحنّت الظهر لضربات أكثر إبلاما؛ يقول بومنجل:

وصرخنا..

فاحتفظي يا قدس بصرختنا ذخرا

عربٌ نحن، ويكفيننا فخرا..

أنا لم نسكت حين استهتر غاصبنا بالأرض وبالعرضِ

فداس كرامتنا جهرا..

فقد استنكرنا وشجبنا

حتى سال الغضب العارم من فمنا هُرا

وصرخنا..

نُقسم: إننا لن تذهب صرختنا هدرا..

ستليها صرخاتٌ أخرى..!!¹

وكذلك مضى الشّاعر—في مجموعاته الثلاث— مهموما؛ يحمل همّ نفس كبيرة بين جنبه كسنبلة تقاوم في إباء، وهمّ بلد تاجر بتاريخه الأراذل وهمّ أمة مستضعفة لا حول لها ولا طول إلاّ الضعف والصرخات. وقد ظهرت في شعره ذات مبدعة حزينة، لكنّ لها كبرياء.

¹ عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، ص45.

4- الوظيفة التناصيّة/ الميتا - شعريّة:

الميتا-شعرية مصطلح يشير إلى التنظير أو الوصف أو الكلام على الشعر ضمن إطار العمل الشعري نفسه. الشعر على الشعر أو القصيدة في القصيدة ترجمات محتملة للمصطلح اليوناني أصلاً*. ويرجع تاريخ الكتابات الميتا-شعرية إلى الشاعر الروماني هوراس في قصيدته المشهورة "فن الشعر" التي يُقدّم فيها النصائح والتوجيهات للشعراء، والكتاب المسرحيين. لكنّ هذا النوع من الكتابة الشعرية أقرب إلى النقد المنظوم بحيث يؤدي الشاعر دور المنظر أو الناقد، ويكون الشعرُ وزناً وقافية مجردة قالب أو إطار لهذا التنظير النقدي¹.

وإنّ عبد الله حمّادي-رغم اختلاف جيله عن جيل الشعراء الشباب الذين تمّ التطبيق على مدوّناتهم في الصّفحات السّابقة - بدأ في ديوانه "البرزخ والسكين"² واحداً من المبدعين الجزائريين المخلصين للشعر، وأشدّهم ثورة على جملة من المفاهيم السّائدة على الشكل دون المضمون، مؤمناً أنّ حرية الشعر لن تتحقّق بتحطيم أطره وهدم أبنيتّه، وإنما بقُدْرته على الإتيان بقيمٍ دلالية وجمالية جديدة، فأهلتّه موهبته الشعريّة وثقافته الأكاديميّة وتمكّنه من لغات متعدّدة، ليُنتج نصوصاً نثير التساؤل والدهشة. إنّها نصوصٌ تحفظ للشعر الحقيقي نسله وأصالته، في زمن كثرت فيه الأصوات الشعريّة، وتعدّدت التياراتُ الثائرة والمتمرّدة، والمعاديّة - في كثير من الأحيان - للشعر في صورته التراثيّة.³

وعلى الرغم من اتساع تجربة حمّادي الشعرية، وامتدادها إلى ما يُقارب الخمسين عاماً، وتغلّغها في التراث المحليّ والعالمي وإفادتها منه، فإنّها ما تزال تحتفظ بوهج التجربة، والأغرب أنّ إفادة حمّادي من التراث، وما يشتمل عليه من نماذج إنسانية، وشخصيّات ذات حضور مرجعي محدّد، تُضفي على

* Méta poésie, méta poétique : ces termes sont en circulation dans la critique littéraire, voire même, plus rarement, dans des manuels scolaires, mais ils ne sont pas définis dans les dictionnaires usuels, ni même dans les dictionnaires spécialisés. Ainsi, le trésor de la langue française, le dictionnaire de poétique et de rhétorique...et bien d'autres. Nous n'avons pas pu nous livrer à une analyse de lexicographie historique, mais nous pouvons affirmer sans trop de risques que l'accord social autour du sens de ses termes ne s'en pas fait, probablement pour la raison que le besoin ne s'en est pas fait ressentir, ces mots pouvant aisément être appréhendés à partir de la constellation des « méta » [voir : Samuel Junod ; La méta poésie : définition et usage d'un concept trans disciplinaire.]

¹ هدى فخر الدين: الميتا شعريّة: مشاريع الحداثة العربيّة، مجلّة نزوى، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر، سلطنة عُمان، العدد 79/

جويلية 2014، ص 267.

² عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة-الجزائر، دط، 2000.

³ علاء عبد المنعم إبراهيم: مغازلة التاريخ في النصّ الشعري، www.alukah.net

نصوصه حيوية، وتُجدد الدماء في عروقها، فلا نستشعرها بلا روح، وتحقنها بالقيَم الجمالية المستجيبة لطموح المتلقّي المعرفي. فحمّادي مبدع يستدعي كلّ طاقاته، ومهاراته في تخطيط النصوص، وتأثيرها؛ فيبث روح الفنّ فيها؛ ليُخرج لنا نصّاً متألقاً يشغل المتلقّين على غزارة الشّعر وكثرة الشّعراء. إنّها الخبرة والتجربة المكتملة لصاحب "تحزّب العشق يا ليلي" ¹ و"قصائد غجرية" ² و"البرزخ والسكين" و"أنطق عن الهوى" ³. ومع امتداد التجربة وغزارة الإنتاج كانت كلّ مجموعة شعرية متميّزة عن سابقتها ابتداءً بعتبة العنوان والنصوص الموازية؛ مستعيناً في هذا كله بوعيه الحقيقي، والصادق بقيمة النص الشعري؛ لهذا يصير الرهان النقديّ الدائم على إبداع حمّادي رهاناً يملك مقوماته ومغرياته التي يصعب أن ينفلت من غوايتهما الناقد أو المتلقّي.

والسبب - في تقديري - يكمن في نظرتة للشّعر ولرسالة الشّاعر من المنطلق؛ إنّه يسمو بالشّعر فلا يكون فقط لغة جميلة، بل لغة من نوع خاصّ، يُدعها الشّاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر، والشّعر ذو طبيعة سلطانية إمّا أن يكون رياديّاً، أو لا يكون.

كما اعتبر أنّ رسالة الشّعر تصدر عن كنه الأشياء، وليس عن حيّز الكلمات؛ "وأجود الشّعر وأعلقه بالنفس هو الذي يُحافظ فيه الشّاعر على توافق وتناغم بين الصّوتي والدلالي؛ لأنّ الخطاب الشعريّ الحدائثي يسعى إلى استشراف المستقبل" ⁴، لذلك رُفعت منزلته إلى درجة القداسة بل رُوي أنّ بعضهم سجد في حضرة الشّعر لأنّ بيتا منه راقه، أو صورة شعرية هزت كلّ أحاسيسه،* وهو ما لم يألّفه الناس إلّا في مواطن من القرآن الكريم - وأشير هنا إلى سجود التلاوة -.

¹ عبد الله حمّادي: تحزّب العشق يا ليلي، دار البعث، قسنطينة-الجزائر، ط1982، ص1.

² عبد الله حمّادي: قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983.

³ عبد الله حمّادي: أنطق عن الهوى، دار الأملية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2011، ص1.

⁴ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين، ص07.

* أورد أبو الفرج الأصفهاني صاحب كتاب الأغاني: "أنّ الفرزدق أنشد مرّة معلقة لبديع بن ربيعة: عفت الديار محلّها فمقامها... فلما بلغ

قوله:

وجلا السيول عن الطلول كأنّها زبر تجدّ متونها أقلامها.

سجد، فأنكر عليه من المجلس ذلك، فقال: مالكم! أنتم تعرفون سجدات القرآن، وأنا أعرف سجدات الشعر، وهذا موضع

سجدة". [الأصفهاني: كتاب الأغاني، دار إحياء التراث العربي، بيروت-لبنان، ط1415، 1/هـ1994م].

إنّ "البرزخ والسكّين" من المجموعات الشعريّة القليلة التي تجمع بين جمالية الشكل وعمق المضمون، وتتماهى فيها روح الأصالة بالأفكار الحديثة، فقد بدا فيها حمّادي مؤمنا بماهيّة الشعر من منطلق حدائبيّ غير منقطع الجذور عن الموروث العربيّ -الصوفيّ منه خاصّة-؛ فنصّ "رباعيات آخر الليل"¹ يُستهلُّ بكلام الحلاج في طاسين النقطة: "ما أظنّ يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني، والقوس الثاني دون اللّوح"، دون إهمال الإشارة إلى أنّ هذا العنوان يتناصّ مع "رباعيات عمر الخيّام". وأمّا "البرزخ والسكّين"² -و هو النصّ الذي وُسمت به المجموعة -، فيبتدئ بقول محي الدين بن عربيّ: "له النزول ولنا المعراج". وأمّا نصّ "يا امرأة من ورق التوت"،³ فكانت فاتحته من التراث الإنسانيّ، وتحديدًا بدء التكوين، وما ورد في التوراة عن هبوط أبويّ البشريّة من الجنّة إلى الأرض؛ فتشقى ذرّيتهما بعد الخطيئة شقاءً أبدياً كما يشقيان؛ تشقى هي بالحمل وآلام المخاض "بالوجع تلدين أولادك"، ويشقى هو بالكدّ لكسب القوت "ملعونة الأرض بسببك بالتعب تأكل منها كلّ أيّام حياتك، وشوكا وحسكا تُنبت لك، وتأكل عشب الحقل، يعرق وجهك، وتأكل خبزا، حتى تعود إلى الأرض التي أخذت منها؛ لأنّك من تراب وإلى التراب تعود"⁴:

(...) فرأت المرأة أنّ الشجرة جيّدة للأكل، وأنها بهجة للعيون. وأنّ الشجرة شهية للنظر فأخذت من ثمرها، وأكلت، وأعطت رجلها - أيضا - معها فأكل؛ فانفتحت أعينهما، وعلما أنّهما عريانان فخاطا أوراق تين (سفر التكوين، الإصحاح الثالث (العهد القديم/ التوراة)).

فكان هذا الإنتاج عتبة فكريّة يرصد بها الشاعِر واقعه، ومشاعره، ونظرته إلى ما يحيط بالوطن من خطر داهم؛ كوئنه -أي الديوان- ثمرة تحولات فكريّة، وسياسية، وثقافية في الجزائر، وما أعقبها من أحداث جعلت الوطن على شفا جرف، فكان قاب قوسين أو أدنى من الانهيار لولا العناية الإلهية.

إنّ هذه المجموعة الشعريّة "البرزخ والسكّين" جاءت لتُظهر الجوانب الخفيّة لذات مبدعة، تحترق معاناةً، وشغفا بالكتابة باعتبارها اللحظة المثلى لتحقيق الرؤى؛ يقول حمّادي:

¹ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص40.
² عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص116.
³ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص139.
⁴ العهد القديم (التوراة): سفر التكوين (تك3:6).

في عماء بالقصر

والمدّ...

تمثّل بشرا سويًا،!

يتماهى البرزخ الوهّاج

موفد « بدحية الكلبي »...!

يهب المطلق...

كان ذلك... قبل العماء...

قبل أغنية من ظلل من غمام..

وفصوص من حكمة¹

يأتي البرزخ - كما رأى بعض الباحثين² - بمعنى العالم المشهود: عالم المعاني والأجسام وهو - أي البرزخ - أمر فاصل بين المعلوم وضدّه، وبين المعدوم والموجود، وبين النفي والإثبات، وبين المعقول واللامعقول - بتعبير كولن ولسن* - . والبرزخ هو العالم المشهود بين عالم المعاني والأجسام؛ أي بين الآخرة والحياة الدنيا،³ في اصطلاح المتصوّفة، وأمّا الراجح فهو أنّ الشّاعر نحّا (بالعنوان) منحى صوفيا، ولا أدلّ على ما ذهبت إليه من أنّ العتبة الثانية / النصّ الموازي كلمة للمتصوّف محي الدين بن عربي؛ حيث ينقل حمّادي ما يلي:

¹ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين، ص 116-117.

² روفية بوغنوط: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمّادي، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة قسنطينة، 2007/006، ص 151.

* أقصد كتاب كولن ولسن: المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة: أنيس زكي حسن، منشورات دار الآداب، بيروت -

لبنان، ط 1972، 1.

³ عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، دار الميسرة، بيروت - لبنان، ط 1987، 3، ص 33.

((له النزول ولنا المعراج)) ابن عربي¹

فإذا قرأنا النصّ وجدنا الإحالات صريحة على بعض مؤلفات ابن عربي كقصص الحكم، وهو من أشهر مؤلفاته وقد ضمّنه رؤاه الصوفية؛ يقول حمّادي:

قبل أغنية من ظلل من غمامٍ..

و قصص من حكمة**

تلحق منطق النور

يورق فيها سديم الواحد الفرد

و تقطف نسيّات

يُسجى بها شجر الغضا

بردا.. سلاما..

منبع النار

و منهل الصالحين (...)²

وكأنتنا بالشاعر يريد من المتلقين أن يأخذوا النصّ - و من ثمّ الديوان - بقوة عساهم ينتفعون به وإذ يفعلون سينتصر الوطن على الظلامية التي جنت على البلاد والعباد. فقد سبقت الإشارة - في

¹ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين، ص 116.

** وكتاب قصص الحكم يتكلّم فيه الشيخ الأكبر ابن عربي عن الأسرار الإلهية الأكبر، بل ومن أعظم كتب التصوّف الإسلامي التي تتكلّم على أسرار الأنبياء والرسل مبيّنة الحقائق الوجودية الثلاث: الله والكون والإنسان، وعلاقة الإنسان مع الكون ومع خالق الكون. وقد رُوي أنّ ابن عربي خطب الناس قائلاً: " لقد رأيت رسول الله -عليه الصلاة والسلام- في المنام، وبيده كتاب، فقال لي: «هذا كتاب قصص الحكم خذه، واخرج به إلى الناس ينتفعون به»، فقلت: السّمع والطاعة لله ولرسوله... [ابن عربي: قصص الحكم، شرح وتعليق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، دط، 1987]

² عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين، ص 117.

إحالة هامشيّة- أنّ ابن عربي زعم أنّه رأى النبي الكريم يحمل فصوص الحكم، وأمره أن يخرج به إلى الناس لينتفعوا به. ولقد استخلص بعض الباحثين أنّ للبرزخ حدوداً معجميّة أُجملت في أربعة هي: أنّ البرزخ حاجز بين شيئين، وأنّه قطعة أرض محصورة بين بحرین، وأنّه ما بين الدنيا والآخرة من وقت الموت إلى البعث، ويمكن أن يحمل معنى بعيداً عن المعاني الثلاثة السّابقة كأن يكون منزلة بين الشكّ واليقين.¹ فأَيّ المعاني الأربعة أرادها حمّادي إذ يقول:

كنت الكلمة

و كان العشاء...

مسكون أنا بنافلة الأطوار

و برزخ بين عافية وعاقبة

تتجاذبني شفتان

واحدة ((للزهاوين))

و أخرى خاتمة ((للبقرة))...²

إنّ كتابات عبد الله حمّادي على ما فيها من تراكم معرفيٍّ موغل في التراث البشري، وعلى ما تزخر به من عبارات تتطلّب إلماماً ثقافياً واسعاً بالمعارف الدينية والدينيوية معاً، إنّ كتابات هذه حالها لا تكشف مفاتها إلاّ لمتلقٍّ واسع الاطلاع. إنّها كتابات تتزاحم فيها المعارف والمعلومات تزاحماً واعياً هادفاً، وتتضمّن الكثير من الأحداث التاريخيّة، ومن الآراء الفلسفيّة، ومن الإلمام بما جاء في الكتب السماويّة.

وأما السكّين فحين نتجاوز حدّه المعجمي الذي هو أداة حادّة للذبح، وما في حكمه وقد سُمّي كذلك لأنّه يُسكن الذبيحة بالموت، وكلّ شيء مات فقد سكن.¹ حين نتجاوز هذا المعنى سنُحال

¹ روفية بوغنونط: مرجع سابق، ص152.

² عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص118.

على مشهد مأساويٍّ من سورة يوسف الصديق -عليه السلام-، وتحديدًا مشهد النسوة، بعد أن أعدت لهن زليخا متكأً، ثم أمرت الفتى يوسف أن يخرج عليهن، فخرج، وانبهرن بصورته، وتملكهن الإعجاب. فقطعن أيديهن، غير شاعرات بحجم الألم، ولا منتبهات لما يسيل من دماء؛ يقول الرب سبحانه -واصفا أحداث ما جرى-: (فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكأً وَأَتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ).²

إنّ الأيدي التي امتدّت لتحمل السكين فتغرزها في جسد الوطن لم تكن شاعرة بحجم الجرم الذي تقترفه؛ فالأوطان تحيا بأبنائها ويحيون بها؛ يقول حمادي:

يقرع ضبّة الباب السفلى

أوشك أن أصدّق

بالنهاية...

ضبّة تغمرني بعذاب السكين

و بقايا منشارٍ

موبوء بالصدأ المنفوش...

قالوا.. قيل.. كانت جثته

تسبق طلقة...

يتدلّى الرأس قنديلا أعمى

¹ ابن منظور: لسان العرب، مادة سكن.

² سورة يوسف/الآية 31.

يستلّ الشّفقة

ورحيق الزفرات

على قارعة الطرقات

... ظلل من غمام،

ما فوقها هواء!

بالقصر والمدّ في عماء (...)¹

إنّ هذه الذات المبدعة تحدّد في صورة مأساويّة حادثة اقتتال ابني آدم؛ حين قتل قابيل هابيل ثمّ ندم ندما شديدا، وراح يبحث عن طريقة يوارى بها جريمته. وما كان يدري أنّه بما اقترف من جرم سيؤرث نسله لعنة سفك الدماء البريئة. لقد وقف عاجزا أمام جثة أخيه مضرّجة بالدماء، لولا أن تداركه الغراب، فجاءه موجّها لدرأ الجثة؛ يقول سبحانه: (فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ). فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُؤَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ، قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُؤَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي، فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ).² ومع ما يحمله الغراب من دلالة على الخراب والفرقة؛ يقول حمّادي:

من حمّا مسنون

ترهقها الخطيئه،

و البحث في عماء

لا يدركه البصر

¹ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص 123-124.

² سورة المائدة/ الآيات 30-31.

وأمره بين كان وكن

جننا ليته سئل المجيء

و الفلك مصدره التنور:

... كان البحث مسبقا

بغراب يوارى سواة للعاشقين.

لا يا طائر الزمن الخافت

عاشق جئت

و من خلفي قوافل

وأمامي برزخ...

وورائي محطة للهجير!..¹

فالغراب مثلما كان لدى الشعراء القدامى رمزا لكلّ شؤم، وكان دلالة على الفناء والفرقة، فإنّه كان أسوأ حظًا لدى الصوّفيّة؛ فهو عندهم رمز للجسم الكلّي، "و لما كان هذا الجسم هو أصل الصّور الجسميّة الغالب عليها غسق الإمكان وسواده، فكان في غاية البعد عن عالم القدس [...] سُمّي بالغراب الذي هو مثله في البعد والسّواد".² وكذلك كان لدى عبد الله حمّادي لا يُنذر إلاّ بفتنة، ولا يُبشّر إلاّ بظلام تتشع به البلاد - في إشارة إلى الأحداث الدميّة التي عرفتها الجزائر -؛ يقول حمّادي:

(...) كانت تغمرني الفتنة،

و ضياء الفلك موؤود على الجوديّ

¹ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص 120-121.

² علي الجرجاني: التعريفات، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، ط 1405، 1/هـ/1984م، ص 207.

و ضحايا زمن مسفوك

من شبق السلطان (...)

رؤيا من فلق الإصباح

فاتحتي

وهجوم ليليّ يلجمه

التقنّع والجريمة

... خيال في خيال!

سؤال في ظلام!!...¹

لقد شكّل هذا النصّ للذات المبدعة ملاذاً آمناً، فما من سبيل آخر للهروب من الموت إلاّ بالإقبال عليه، وليس غيرُ الكتابة سبيلاً لفتح الأعين قبل أن يغمضها خنجر الغدر إلى الأبد، فكما

كانت البداية بالبرزخ كانت الخاتمة بالسكين؛* يقول حمّادي:

وخاتمة السكين (...)

خيال... في خيال

¹ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين، ص122.

* وهذا الرأي عكس ما ذهبت إليه الباحثة روفية بوغنون في الصفحة 159 من رسالتها الموسومة: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمّادي، إذ استنتجت أنّ: «العنوان يبدأ من السكين وينتهي في البرزخ...». [الباحث].

سؤال في خيال

خيال في عماء (...)!¹

لقد بدت الصّور في نصّ "البرخ والسكين" انطلاقا من العنوان، رجّع صدى لذات تعيش مرارة الألم، ووجدت الكتابة ملاذها الأوحده. لكنّ المفارقة أنّ الكتابة عذابٌ، والشروع فيها دخول في سفر العذابات والأوجاع؛ رغم ذلك يختار الكتابة طواعيةً أو قد تختاره هي؛ فما أحوجنا إلى الشعر في حالي الفرح والحزن؛ وفي حالي اليأس والأمل. إنّ الحاجة إلى الشعر كحاجة الجسد إلى الأوكسجين، فهو عنصر أساسٌ للبقاء؛ يقول الشاعر الإسباني قوستافو ادلفو بيكر -gustavo adolfo becquer ما ترجمته:

و مادام يوجد سرّ الإنسانيّة

فسيجد الشعر.

و مادما نشعر بأنّ أرواحنا تفرح

دون أن تضحك شفاهنا

و مادام الإنسان يبكي دون أن تستطيع الدموع

أن تسدل الغيوم على حدقتي عينيه

ومادام القلب والعقل

مستمرّين في الصراع

و مادام يوجد أمل وذكريات

فسيجد الشعر

¹ عبد الله حمّادي: البرخ والسكين، ص132.

و مادامت توجد عيون

تعكس العيون التي تنظر إليها

و مادامت الشّفاه تجيب بتأوّه

على الشّفاه التي تتأوّه

و مادام بإمكان روحين أن تشعرنا

بأنّهما اندمجتا في قبلة

ومادامت توجد على الأرض امرأة جميلة

فسيوجد الشعرُ...^{*1}

إنّ نصّاً ثانياً من مجموعة البرزخ و السكين يحمل عنوانه أبعادا دلاليّة وجمالية مكثّفة؛ وهو "يا امرأة من ورق التوت"²، حيث يُحال المتلقّي للعنوان مباشرة على بدء التكوين، ثم على الخطيئة التي ارتكبتها آدم و حوّاء، فكُشفت السوءات، وراحا يبحثان عمّا يواريهما. واختلفت الرواية بين كون ما استترا به ورق تين وبين كونه ورق توت — وهو ما رجّحته الذات المبدعة فاخترته عنواناً—.

إنّ النصّ يتخذ من الصراع الأبديّ بين الثنائيات المتضادّة سؤالاً مركزياً: الانتصار مقابل للانهازم، والتكفير مقابل للخطيئة، والعفة أمام المعصية والسلطة الذكورية في نزاع دائم مع الأنوثة تُحملها ما حاق بالبشريّة من شقاء، وعبء خطيئة الأكل من الشجرة المحرّمة. رغم أنّ ما لا يؤنّث لا يُعول

¹ قوستافو ادولفو بيكر: ترجمة عبد الله حمّادي، البرزخ والسكين، ص15-16.

* أمّا النصّ بالإسبانية فهو كالآتي:

Y mientras exista el secreto de la humanidad
Se encontrará poesía.
Y mientras sintamos que nuestras almas se regocijan
Sin nuestros labios riendo
Y mientras una persona llore sin que las lágrimas puedan
Que las nubes caigan sobre mis pupilas
Y mientras el corazón y la mente.(gostavo adolfo Bécquer "1836-1870")

² عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين، ص139.

عليه¹ - كما قال محي الدين بن عربي - . وفي كلّ هذا يتجسّد نزوع الروح نحو عالم المثل فمنه أتت؛ وركونُ الجسد إلى المادّة/ أصل تصوّيره "من حمّا مسنون". هذه المتناقضات تتجاذب في أعماق ذات مبدعة مشكّلة في اختلافها كتلة واحدة، يتمثّل من خلالها جوهرُ الأشياء/ الحقيقة المطلقة. وتطول رحلة البحث عن هذه الحقيقة بلا جدوى؛ ربّما لأنّ أخطاء البشر جرفتُها.*

إنّ "يا امرأة من ورق التوت" جاء أكثر من مجرد عنوان؛ جاء سلطة خاصّة يُراد لها أن تُحيل على أكثر من معنى لا ممتلكه قوّة الاشتغال والاحتواء؛ فتبدو الذات الشاعرة محترفة للعشق لكنّ ذات المعشوقة متمنّعة تأتي أن تبادل الحبّ بالحبّ، وتؤثر الخفاء على التجلّي حين تلفّ الجسد بورق التوت كي لا يُستدلّ بجماله/ بسوآته عليها. فتعود الذات الشاعرة عطشى لم ترتو، ومخذولة منهزمة في معركة الحبّ؛ يقول حمّادي:

توهّمت أنّك أيّ (...)

يا جسدا محفّوفا

بالظلمات،

علّقت عتاي على باب مدينتكم

أحترف العشق،

و اللّعب الآهله بالوحشه،

و الغارات المهزومه...

(...) أنا غائب بك أيّ

مخذول في معركة الحبّ،

مبهور بوساد النور

و عقارب ساعات معلنة

بالعرشه..

يسكنها الريح

و تلفّ حناياها أوراق

¹ محي الدين بن عربي: رسالة الذي لا يُعول عليه، دار الكرمة للنشر، القاهرة-مصر، دط، 2017، ص25.

* c'est une citation française : « Si la vérité est ailleurs, C'est qu'on l'a balayée par terre » de Charles de Leusse (1976.....)

من توت

و غابات للشوق الآنيّة.¹

تشظّي هذه الذات المعشوقة إلى صور عديدة مثلما تشظّي حبّات البلّور، وتُرهبق الذات الشاعرة/العاشق في محاولة الإمساك بصورتها، ويؤنّبها عناء البحث عن هذه الأنثى التي لا شبيه لها؛ يقول حمّادي:

يا امرأة البلّور

و توت الأحراش البريّة:

دعيني يهزمني الليل

و تُرهبني الطرقات الوهميّة.

دعيني يا امرأة

ألتقط يا قوت الرحمة

من لقياك،

وأحترف فطرتك الأنثى

من عينك²

إنّ هذه الذات المعشوقة، ذات المرأة التي يلفّ جسدها ورق التوت، والتي تشظّي كحبّات البلّور دخلت الشّعْر، وكان يمكن أن نسمع صوتها، ونراقب تصرّفاتّها من خلال الذات المبدعة/ذات العاشق، لكنّ هذا لم يحدث؛ فلم نسمع لها صوتا، ولم نر لها تصرّفاً أو نلمس لها حركة.

ما نجد في الشّعْر غير ما نعيشه في الحياة، للشعر عوامله وللحياة منطقتها، والشعر ليس بالضرورة أن يكون خاضعا للمنطق/المألوف، بل هو إلى اللامنطق وإلى غير المألوف أقرب. ولعلّ هذا ما يجعل الحدود بين الخيال، والواقع مفتوحة. ويجعل فكرة الاتّصال الروحي لا الجسدي شكلا من أشكال الاتّصال بالذات المعشوقة.³

¹ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص 139-140.

² عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص 143.

³ إبراهيم أحمد ملحم: تمرد الأنثى على الشّاعر، ص 119.

إنّ فشل الذات المبدعة/ ذات العاشق في تطويع الذات المعشوقة لرغباتها يُفصح عنه حمّادي منذ بداية النصّ إلى نهايته، ولا يتدخّل كمبدع له سلطة على شخصيّاته في تشكيلها وفق ما يرتضيه - كما يقول تولستوي Tolstoy¹ - وعيا منه (الضمير عائد على حمّادي) أنّها يجب أن تعيش حياة مستقلة متمرّدة على مبدعها، فتدفعه عوض أن يدفعها نحو الهدف المقصود، وإن استدعى ذلك تفجير مخطّط العمل برمّته.² يقول حمّادي:

كنت قديما يسكنني شيء من فضل غوايته
فالليل لليلي يسكنني لحنا يرتاب ويرهقني
و يمدّ الجسر فيعبرني وأغضّ الطرف فيسلبني
فأنا المعشوق وعاشقه وأنا المقتول وقاتله
و يكون الحبّ بدايته ويكون القصف نهايته
فيعود السّكر لسكرته ويعود البدر لطلعته
فأنا والبدر وطلعته نشتاقت ونعلن شهوته
ننساقت ونركب موجته ننهال ونعزف نوبته
يا امرأة من عصر التوت ما أشهى الجسر ولعنته...³

لقد تأسّس نصّ "يا امرأة من ورق التوت" على أربعة عشر مقطعا، ولكلّ مقطع شعريّته الخاصّة والمستقلّة، و" لكنّها ترتبط فيما بينها بوحدة الرؤيا المسكونة بهاجس الإبداع، والتي تتوق لمعانقة المطلق وتجاوز السّائد".⁴ لقد تميّز هذا النصّ دون سائر نصوص المجموعة بإعادة تشكيل اللّغة تشكيلا غير مألوف متحرّرة بذلك من الدلالات الجاهزة. كما أعاد إنتاج فكرة الخطيئة الأولى،⁵ انطلاقا من نسق ثقافيّ-دينيّ مخالف لما هو متوارث. حيث استُهلّ بنصّ موازٍ ورد في سفر التكوين -الإصحاح الثالث: (... فرأت المرأة أنّ الشجرة جيّدة للأكل، وأنّها بهجة للعيون

¹ ليون تولستوي: أنا كارنينا، ترجمة أميل بيدس، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط2009، 9.

² إبراهيم أحمد ملحم: المرجع السابق، ص ن.

³ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين، ص154-155.

⁴ حسين خمري: شعرية الانزياح في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت"، مجلة الآداب، جامعة

قسطنطينة 1، الجزائر، العدد 05، السنة 1421هـ/2000م، ص184.

⁵ حسين خمري: المرجع السابق، ص185.

وَأَنَّ الشَّجْرَةَ شَهِيَّةٌ لِلنَّظَرِ فَأَخَذَتْ مِنْ ثَمَرِهَا وَأَكَلَتْ وَأَعْطَتْ رَجُلَهَا

أَيْضًا مَعَهَا فَأَكَلَ فَانْفَتَحَتْ أَعْيُنَهُمَا وَعِلِمَا أَنَّهُمَا عَرِيَانَانِ فَخَاطَا أَوْرَاقَ تَيْنٍ...¹

فالأثنى - كما يقدمها هذا النسق - هي أصل الخطيئة؛ لأنها انجذبت أولاً برأى الثمرة، فاشتتهت أكلها، فلما أكلت أعجبها المذاق، فأغوت الذكر بالأكل ففعل. غير أن النسق المتوارث لم يُحمّل الذات الأثنوية الخطيئة بمفردها، ولم يقدمها مذنبه، ولا متشهية للمحذور؛ إنما حمل السياق الذاتين معا مسؤولية ما استدعى العري، فاستوجب العقاب؛ قال سبحانه:²

فَدَلَّهُمَا بِعُرْوَةٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجْرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا
يَخِصِفَانِ عَلَيْنِهُمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا
عَنْ تِلْكَ الشَّجْرَةِ وَأَقُلْ لَكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكَفَّاءٌ لَكُمَا عَدُوٌّ مُبِينٌ ﴿٢٢﴾

ويمكن التساؤل: لماذا اختار الناص / حمّادي نسقا غير المتوارث فاستهلّ به نصّه؟ ولماذا آثر رواية العهد القديم لحادثة بدء التكوين والخطيئة الأولى مع أنّ من المتلقين لشعره ممن يرون كلّ رواية عدا رواية القرآن مغلوطة، ويرون كلّ كتاب بما في ذلك العهدين القديم (التوراة) والجديد (الإنجيل) محرّفا باستثناء القرآن الكريم طبعا؟

ولا يساورنا الشكّ مطلقا في رؤية الشاعر النقديّة أو خلفيته الفكرية والفلسفية؛ لذلك فاعتماده للرواية الأنفة الذكر من مصدر غير متداول - في وسط الشاعر الاجتماعي - إنما كان لدواعٍ فنيّة: هي انفتاح النصّ الشعري الجزائري على الآخر، والتمكّن - في غير وجل - من تجاوز المسكوت عنه في مجتمعنا؛ قد يُمكننا أن نجعل الأثنى علة كلّ الآثام باعتماد رواية الآخر. وهو ما لا يُتاح لنا باعتماد النصّ القرآني؛ لأنه جعل المسؤولية مشتركة بين الجنسين، وما تتحمّله الأثنى يتحمّله الذكر بالدرجة نفسها.

إنّ قراءة نصّ "يا امرأة من ورق التوت" دون فصله عن السياق الزماني الذي أحاط بكتابته يجعل جملة من الأسئلة مشروعة في أذهان المتلقين: فلم لا تكون المرأة التي غامرت بالأكل فانكشفت سوءاتها، ثم شرعت تستر مفاتن جسدها بورق التوت هي الوطن؟! يوم اختلفت المقاربات بين أبنائه، فطفلا إلى السطح صراع كان إلى وقت قريب مستورا!!

¹ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين، ص 139.

² سورة الأعراف/ الآية 22.

ومع هذا الصراع ظهرت كثير من السوءات:

لا شيء يُقاوم هذا الجسد

الضّاري:

كابرتُ؟؟ ناضلتُ

.. أحكمت القيد

سافرت..

تأسرتني فاكهة التوت

وأعراس مدينتنا المحمومة

بالأحقاد (...)¹

فالمدينة محمومة بالأحقاد، واليسر والعسر متقابلان، والجسر/الوطن يركبه الفاسق والمأجور:

كنتِ اليسر... و كان العسرُ

يأسرتني بجسور

يركبها الفاسق والمأجور..

فالجسر* يسع الكلّ، وهو ملاذ الجميع، ولن يخذل أحدا، عكس ما حدث مع المعتصمين بالجبل

يوم غمر الأرض سيلٌ جارف، صورته الآية الشريفة في قوله سبحانه:

(قَالَ سَآوِي إِلَىٰ جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُعْرَقِينَ)²

ومع أنّ هذه المرأة/الوطن جمعت كثيرا من المتناقضات، لكنّ تظلّ الذات المبدعة مغرمة عاجزة

أن توصلد الأبواب أمام هذا العشق الذي يتملكها:

يزني في محراب عفتها

حمامٌ.. و غرابٌ (...)

لا أحد ينفذ عن هذا الإثم

¹ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين، ص152.

* كما قد يكون الجسر إشارة إلى سطوة الكرسي والسلطة المتصارع عليها، من خلال قوله: يا امرأة من عصر التوت ما أشهى الجسر

ولعنته... ص155.

² سورة هود/الآية 43.

غوايته

فحبالُ مدينتنا

يحكمها العهرُ ونزوتهُ

فكيف أقاوم فعل العشقِ

وظلعته؟؟

(...) أنا المخمورُ وخرته¹.

إنّ الاختلاف بين أبناء الوطن الواحد كان اختلافا سببه تعدّد الروافد، وتنوّع الأفكار وتباين المنطلقات، لكنّ الوطن يسع الكلّ، ويعمل على تقريب وجهات النظر؛ كالمراة التي طفقت تستر عورتها بورق التوت* كي لا يراها الآخر فيُعري، ويروم سلب خيراتها في شكل هو إلى الاغتصاب أقرب لأنّه يكون عنوة.

إنّ هذا النصّ لا يُدرسُ منقطعاً عن الأوضاع المتأزّمة، والظروف التي أحاطت به - من كلّ جانب - لحظة الإبداع. وإنّ للدّوات المبدعة أن تبكي أوطانها في صور شتى؛ إنّ منها صورة امرأة معشوقة متمنّعة. ومثل هذا كثيرٌ في المدوّنة الشعريّة الجزائريّة، وعلى مدى أزمنة متعاقبة؛ وقد نشير هنا إلى محمّد العيد حين جعل الجزائر ليلاه في قصيدته "أين ليلاي"² التي تُعدّ نصّاً شعريّاً مختلفاً عن بقيّة النصوص الشعريّة، إنّها لم تكن مجرد قصيدة جسّدت حبّاً كبيراً بين الشّاعر وليلاه/ الجزائر، أو تعبيرا عن لوعة الفراق، لكنّها رسالة تضمّنت محتوى أرادت الذات الشاعرة إبلاغه إلى المحبوبة، وإلى كلّ محبّيها، وإلى كلّ من سعى بالقطيعة بين ذات عاشقة وذات معشوقة.

والأمر ذاته مع رمضان حمّود حين ناشد الحرّيّة في صورة معشوقة بعيدة المنال.³ فلا مانع أن تكون امرأة حمّادي المدثرة بورق التوت هي الجزائر؛ تحاول أن تخفيّ سوءات أبنائها وخطاياهم، حتى لا تُعريّ بها الطامعين.

¹ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين، ص 153.

* هداني البحث عن دلالات شجرة التوت وقرنها وورقها فوجدتها في كلّ الحالات لا تدلّ إلاّ على خير كثير وعلى الاستزادة منه.

² نشرت القصيدة في جريدة الشهاب/ ج 04-07 سبتمبر 1928، وهذا مطلعها: أين ليلاي؟ أينها؟ حيل بيني وبينها

³ نشرت القصيدة في كتاب ألفه صالح الخرفي عن الشاعر الشاب عنوانه: "رمضان حمّود"، صدر عن المؤسسة الوطنية

للكتاب، الجزائر، 1985، ومطلعها:

لا تلمي في حبّتها وهوها لست أختار ما حبيت سواها

هي عيني ومهجتي وضميري إنّ روحي وما إليه فداها

إنّ نصّ "يا امرأة من ورق التوت" يمنح إمكانيات قرائية متعدّدة دون الاطمئنان إلى واحدة مخصوصة والوقوف على نتائجها. وخاصية مثل هذه النصوص أنّها تعيد إنتاج قرائها باستمرار - ونحسب أنّها استدعت إعادة إنتاج هذه القراءة التي قدّمتنا-، وتُشكّل حساسيتهم مجدداً بعد كلّ قراءة وبالتالي تُفرز نقادها.¹

وقد تأسس العنوان على ثنائية الغواية والفتنة: عري المرأة ومحاولة التستر. وتجاوزت فيه الرموز والإشارات، والعلامات كأدوات فنية قادرة على التّفاذ إلى العوالم الباطنية الخفية، في المواقف التي تقف اللّغة العاديّة عاجزة عن التعبير. وتطمح متضافرة (تلك الرموز والإشارات والعلامات) كلّها إلى إنتاج دلالات متباينة حسب مقدرة كلّ قارئ على استثمار هذه المواد اللّغوية والشعرية، لأنّ "مبدأ الفهم فيه يبقى مرهونا بتوفّر المعنى القابل للإدراك من قبل المتلقّي، أو بتوفّر الاستعداد الفني والجمالي، والثقافي الذي يؤهّل المتلقّي لاستنطاقه أو استجلاته".²

ثانياً- استنتاجات:

إنّ أغلب عناوين النصوص/المجموعات الشعرية التي ظهرت في فترة التسعينيات انزاحت عن العناوين التقليدية المباشرة، وحتى عن العناوين الحداثيّة التي سبقتها بفترة وجيزة، أو تزامنت وظهورها في مجتمعات أخرى كانت لها تطلّعاتها، غير المجتمع الجزائريّ الذي عايش ظرفاً استثنائياً صعباً، شهدت فيه البلاد تحولات على أصعدة شتى؛ ابتدأت بأزمة اقتصادية، أعقبها انفتاح سياسيّ وتعدّد حزبيّ، أفضى إلى تصادم؛ سببه التعتت، والتعصّب للرأي، وتغييب صوت العقل وتهميش المصلحة العليا للوطن. ثمّ إنّ جلّ هذه العناوين تنطوي على شبكة من الأسئلة، تبحث القراءة عن تجلياتها في المتن النصّي، وإنّ لهذه العناوين صلةً وثيقةً بما يعقبها مباشرة من استهلال. كما يتوجّب الاستعانة بعتبة العنوان ملء كثير من الفراغات الحاصلة في المتن النصّي؛ نتيجة الاختزال الشديد للمضامين. وحينها فقط ستكون عمليّة التلقّي أكثر انسيابية وإدراكاً، وسيجد المتلقّي أنّه ضمن دورة قرائية متوازنة، ومتفاعلة ومتعامدة: من عتبة العنوان إلى اللفظة الأخيرة في النصّ، لتُحيله بدورها على عتبة

¹ حسين خمري: المرجع السابق، ص 186.

² المرجع السابق: ص 185.

العنوان مجدداً (ضمن الدورة القرائية نفسها) تحت مظلة شعريّة الفضاء؛ لذلك شكّلت العناوين مرآة عاكسة لمحتوى النصوص تمارس عليها سلطتها.

فالعنوان ليس عنصراً إضافياً - كما يُمكن أن يعتقد البعض -، وينطبق هذا الحكم أيضاً على كل العتبات المجاورة للنص؛ من إهداء، واستهلال، وتقديم، واقتباس، وفهرسة، وهوامش، وصور وحيثيات النشر... فالنص الموازي هو عنصر ضروريّ في تشكيل الدلالة، وإثراء المعنى. فكان لزاماً - في المنطلق - دراسة العتبات، وتفكيك الشّفرات، واستكشاف الدوال الرمزية وإيضاح الخارج، قصد إضاءة الداخل.

علاوة على ذلك، فإنّ عناوين النّصوص، والخطابات، وما دار في فلكها ذات وظائف رمزية مشقّرة بنظام علاماتي دالّ على عالم من الإحالات الغنية والثريّة. ومن ثمّ تُشكّل العناوين كلّها مجموعة رمزية، تبرز ميزتها الاصطلاحية حينما يحاول المرء ترجمتها من لغة إلى أخرى، وفي الغالب الأعمّ فإنّ عنوان العمل الإبداعيّ يشير إلى نظام الرموز أكثر من إشارته إلى مضمون الرسالة.

يُمكن أن تكون هذه مجمل التصورات التي خلّصت إليها الدراسة حول ظاهرة العنوان ومدى أهميتها في مقارنة النصوص على مستويات متعدّدة. ووجبت الإشارة إلى أنّ عناوين المجموعات الشعريّة/النصوص التي تمّ التطرّق إليها كلّها لشعراء أكاديميين، لهم بعد نظر وعمق تفكير ورهافة حسّ؛ جعلتهم أكثر من غيرهم شعوراً بالخطر الذي يتهدّد الوطن، ويتهدّددهم؛ فكلّ فكر مبدع متميّز كان مستهدفاً، فباغتيال العقل تُغتال الأوطان؛ مثلما حدث إبان الحقبة الاستعماريّة حين اغتالت السلطات الفرنسيّة كثيراً من رواد الحركة الوطنيّة والأدبيّة: كرضا حوحو، وعبد الكريم العقون، ومبارك جلواح، ومحمد الأمين العمودي...¹

يُمكن أن نُجمل القول في الآتي: أنّ استراتيجيّة العنوان في الخطاب الشعر الجزائري لهذه الفترة لم تكن عشوائيّة بقدر ما كانت هادفة؛ إذ صار العنوان عنصراً عضوياً في القصيدة، وفي الديوان كلّهُ، واختياره ليس خاضعاً للصّدفة، وإمّا يأتي بعد تأمّل لأعماق تجربة الذات المبدعة؛ بحيث يرد العنوان

¹ للاستزادة أكثر يمكن النظر في كتابات أستاذي الدكتور الراحل محمد زغينة - رحمه الله - ومنها:

- شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، - د.ط، 2005.

و - شعر السجون والمعتقلات في الجزائر (مخطوطة)، قسم اللغة العربية وآدابها، بجامعة باتنة.

دالاً بشكل واضح على ما أُريد أن يستثيره لدى قارئه.¹ ولم ترد العناوين اعتباطية بحيث يُمكن تجاوزها بل صارت عتبة رئيسة لفك الرموز والشفرات.

كما أنّ اشتقاقاتها ترد بصور مختلفة؛ فقد تكون في صورة جملة/عبارة أو مفردة من المفردات الواردة في المتن، وقد لا نعثر في النصّ كلّ على ما يُحيل على العنوان. لكنّ الرابط -رغم تباين الصوّر- أنّ الصّلة تكون وثيقة بين العنوان كدالّ والنصّ كمدلول؛ أي لا مجال للاعتباطية² التي قال بها ف.دوسوسير-F. de Saussure لكنّ هذه الصّلة قد تُحجب عن المتلقّي بسبب الطبيعة الانزياحية^{**} L'écart.

وإنّ وظائف العنوانة تختلف لكنّها تلتقي في البعد الجماليّ، وعلى المتلقّي للشعر الجزائريّ الذي استهدفته الدراسة -أي شعر التسعينيات- أن يكون واعياً بضرورة تكييف أفق توقّعه وفق الكتابة الشعريّة المعاصرة عموماً، وإنّ القراءات النقديّة للنصوص قديمها،³ وحديثها يجب أن تُشحذ، وتتجدّد بين فترة وأخرى. وهي في تجددّها هذا يجب ألاّ تُغفل العنوان، بل عليها أن تنطلق منه باعتباره العتبة الأولى للنصّ، وباعتباره صلة الوصل بين المتلقّي والنصّ، فيشدّه ويثير مكنونات أوفجر طاقات لديه، فيطلّ من خلاله على فضاء النصّ. وقد يوحى بقيم كثيرة ومختلفة؛⁴ فالعناوين "عبارة عن أنظمة دلالية علاماتيّة، تتضمّن قيماً مجتمعيّة وأخلاقيّة وإيديولوجيّة تستوجب الإحاطة بها تفكيراً منظماً، هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقلّ سيميولوجيا".⁵

¹ طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، ط2000، 1، ص91.

² L'arbitraire du signe : le lien entre le signifiant et le signifié est arbitraire (c'est-à-dire immotivé), car un même concept peut être associé à des images acoustiques différentes selon les langues (voir : f. de Saussure : cours de linguistique générale, ed. payot, paris. 1971).

^{**} الانزياح/ l'écart اصطلاحاً -في النقد الحديث-: هو استعمال المبدع للغة، مفردات وتراكيب وصوراً، استعمالاً يخرج بها عمّا هو مُعتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرد وإبداع وقوّة جذب وأسر.

³ ينظر مثلاً: حسن فتح الباب (رؤية جديدة لشعرنا القديم -مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة-)، دار الحداثة، بيروت-لبنان، ط1، 1984.

⁴ عصام شريح: جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر، دمشق-سوريا، ط2010، 1، ص85.

⁵ رولان بارت: المغامرة السيميولوجية، تر: عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش-المغرب، ط1، 1993، ص25.

والعنوان ذو حمولات دلالية، وعلاقات إيجائية شديدة التنوع والثراء، مثله مثل النصّ، بل هو نصٌّ موازٍ - Para texte كما يقول جيرار جينيت: "وإذا كان النصّ نظاماً دلاليّاً وليس معاني مبلّغة، فإنّ العنوان كذلك نظام دلاليّ رامز؛ له بنيته السّطحيّة، ومثواه العميق، مثله مثل النصّ تماماً".¹

إنّ هذا الجيل من الشعراء الجزائريين أدرك أهمية العنوان في كشف مغاليق النصّ، إذ يؤدي دوراً أكثر أهمية من مجرد الربط والتوصيل وعلاقة الامتداد بين الشاعر والمتلقّي، إنّه اللبنة الأولى في معماريّة النصّ الأدبيّ؛² كما أدرك المتلقّي أنّ العنوان عتبة رئيسة يجب الانطلاق منها إذا كان يروم قراءة متمكّنة من النصّ الشعريّ.

¹ بسام قطوس: سيمياء العنوان، مكتبة كنانة، إربد - الأردن، دط، 2001، ص37.

² عصام شرتج: مرجع سابق، ص86.

الفصل الثالث:

جماليات الإيقاع

1- الإيقاع وجمالية التلقّي:

إنّ أنصار نظريّة التلقّي جعلوا الذات المتلقّية عنصرا رئيسا في عملية التواصل الأدبي/الفنيّ عموما؛ لأنّ العمل الإبداعيّ يتشكّل من خلال فعل القراءة. أمّا جوهره ومعناه فلا ينتميان إلى النصّ، بل إلى العمليّة التي تتفاعل فيها الوحدات البنائيّة النصّية مع تصوّر تلك الذات المتلقّية، ومن خلال اشتغالها به (أي بالنصّ). ولتحقيق غاية التأثير تشتغل الذات المبدعة بجهد ومعاونة كبيرين على إنتاج نصوص تتجه رأسا إلى الذوات المتلقّية فتثير انفعالاتها، وحينها تنشأ علاقة وطيدة بين النصّ ومتلقّيه. وتُسهم (الذوات المتلقّية) في العمليّة الإبداعية بما تستكمّله من قراءات توقّفت عندها الذات المبدعة.

إنّ قياسَ جماليّة الأعمال الأدبيّة وسرّ خلودها رهنٌ بمدى قدرتها على مواصلة العطاء والتواصل مع طبقات عديدة من القراء داخل سياقات مختلفة الزمان والمكان؛ فما نسّميه بالآثار الخالدة هي تلك التي مازال محتواها لم يُستنفد بعد.¹

ففي تصوّر نظريّة التلقّي أنّ القارئ لا يكون قارئاً بالفعل إلاّ إذا تمّرس جمالياً بالنصّ، والنصّ يبقى موضوعا كامنا وتقديريا ما لم تتدخّل الخبرة الجماليّة للقارئ لتجعله دالاً بالفعل. إنّ النصّ كالتوليفة الموسيقية مرصود عند كلّ قراءة لإثارة صدى جديد، ينتزعه من مادّية الكليّات، ويرهن وجوده.² وإنّ التلقّي لأيّ عمل إبداعيّ يمكن أن يتطوّر، ويغتنّي من جيل إلى آخر شريطة أن يتضمّن أحكاما ذات قيم جماليّة؛ فتتشكّل بذلك سلسلة متعاقبة من القراءات كفيلة بإقرار أهميّة العمل الإبداعيّ، ومكانته التاريخيّة، وسرّ بقائه، وخلوده.³

وعموما فالمدار النظري لجماليّة التلقّي ينزع بالدرجة الأولى إلى الاهتمام بالمتلقّي، وبالعمليّة التفاعليّة التي تحدث بين النصّ والقارئ بالدرجة الثانية؛ وهذا ما يؤكّد عليه "فولفغانغ إيزر - Wolfgang Izer" بالقول: "يجب أن يُحلّل الأثر الأدبيّ في كلّ لحظة من لحظاته الجدليّة الثلاث هي:

¹ المصطفى عمrani: جماليّة التلقّي وسوسيوولوجية القراءة: أي تقاطعات وأي اختلافات؟، مجلّة البيان (تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت)، الكويت، العدد 437/ديسمبر 2006، ص 22.

² Hans Robert Jauss : Pour une esthétique de réception, traduction Claude Maillard, ed Gallimard, Paris, 1978, p: 49.

³ المصطفى عمrani: مرجع سابق، ص 25.

النصّ والقارئ وتفاعلهما".¹ وجبت الإشارة إلى أنّ القارئ المقصود ليس ذاك القارئ المستهلك/Consommateur، وهو قارئ لا دور له سوى أن يتذوّق ما يتلقّى، ولا يتجاوز درجة الإعجاب بما يستقبله، إنّما المستهدف هو قارئ عارف/Connaisseur بإمكانه أن يُعيد بناء النسق المرجعي للعمل الأدبي؛ أي يُساهم في إنتاج النصّ.

وإنّ القراءة تتغيّر وفق متغيّرات عديدة تخضع لاهتمامات القارئ، وثقافته، وخلفيّاته وأوضاعه، وباختلاف الموضوع؛ فما يُقبل عليه القراء في مجال معيّن قد يكون مُتجاهلاً أو غائباً في مجالات أخرى؛ فنسبة تلقّ النصّ الأدبي -مثلاً- ليست ذاتها نسبة تلقّ ما يُكتب في مجال علم الاجتماع أو العلوم السياسيّة أو عديد المجالات الأخرى. كما يُتحكّم في القراءة عمليّة التواصل بين الناصّ/المبدع، وبين القارئ/المتلقّي، وهذا التواصل لن يتمّ إلّا إذا خضع الطرفان (الناصر-المتلقّي) إلى سلسلة من العلاقات المشتركة كوحدة الثقافة، ووحدة اللغة ووحدة البداهة/évidence. وهنا يُطرّح السؤال: كيف نتلقّى نصّاً أدبيّاً أنتج في غير السياق الذي نتلقّاه فيه كقراء؟ ولماذا نتفاعل مع نصوص ضاربة قي القدم رغم اختلاف البنيات السوسيو-ثقافية والتاريخية التي أنتجتها؟

والأمر يعود من جهة إلى خاصيّة التعدّد الدلالي التي تطبع الظاهرة الأدبيّة بفعل تجددها وقابليتها لمختلف القراءات، كما يعود إلى قابليّة العمل لأن يقول في فترة تاريخيّة معيّنة شيئاً غير الذي قاله بشكل جليّ في فترته التاريخية؛² فبعض النصوص لها القدرة على الخلود/Éternel لأنها متجدّدة الدلالات، وإنّ الشّعْر والصدّق لا يموتان مع الزمن* كما يقول "الوركا-Lorca"³ ومثلما قال دعبل الخزعي في السياق نفسه:

إِنِّي إِذَا قُلْتُ بَيْتًا مَاتَ قَائِلُهُ وَمَنْ يُقَالُ لَهُ، وَالْبَيْتُ لَمْ يَمُتْ⁴

إنّ الذات المتلقّية للشّعْر كإبداع يجب أن تلمس إيقاعاً جمالياً ينتشر في المفردات المختارة بعناية، وفي الجمل الشعريّة التي تشكّل صوراً مبتكرة، وتحيل على رموز تشترك الحواس جميعاً لفكّ

¹ Rebert Ecarpit : Sociologie de la littérature, ed Que sais-je ?, Paris, P108.

* « L'impact littéraire doit être analysé dans chacun de ses trois moments controversés: le texte, le lecteur et leur interaction ».w.Izer

² Robert Ecarpit : La littérature et le social, Ed Flammarion, Paris, 1970, p28.

* « La poésie et l'honnêteté ne meurent jamais » / « La poesía y la honestidad nunca mueren»

³ حسن فتح الباب: مرجع سابق، ص290.

⁴ دعبل بن علي الخزعي: الديوان، شرح حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1994، ص49.

شفراتها، وفي الموسيقى والإيقاع، وما يُحدثانه في النفس من نشوة تُطربها، أو ما يثيرانه فيها من مشاعر الحزن والشجن؛ لذلك لم يُكتب الخلود لنصوص كانت على مستوى الصنعة الفنية متقنة، لكنها لم تعكس مشاعر الإنسان في ألمه وأمله، وفي قلقه وطموحه. والشعر لن يبلغ القلوب ما لم يكن صورة يرى فيه المتلقون أنفسهم، وما يشغلهم، كما يرون فيه صورة غدهم، وما يتطلعون إليه؛ فقد يكون النص الشعريّ مشتملا على كثير من المكونات الجمالية لكنه لا يترك في نفس من يتلقاه إلا أثرا عابرا سرعان ما يتبدد؛ لأنه يفتقر إلى التجارب الوجدانية المستمدة من واقع الحياة، وانعكاسها في النفس البشرية؛ فلن تُغني العناصر الجمالية للعمل الإبداعي عن الحسّ الإنسانيّ الصادق، والنظرة العميقة للحياة.¹

إنّ جمالية التلقي تصبّ اهتمامها على الجمهور القارئ/المتلقيّ مركزة على كيفية إنتاج المعنى الذي ينشأ نتيجة التفاعل بين النصّ والقارئ؛ أي بوصفه أثرا يمكن ممارسته، وليس موضوعا يمكن تحديده. وإذا كانت جودة النصّ تتحدّد بمدى استجابته لأفق انتظار الجمهور حسب سوسولوجية القراءة فإنّ جمالية التلقي ترى خلاف ذلك؛ فالعمل الجيد هو الذي لا ينسجم أفقه مع أفق القارئ، بحيث ينزاح عنه، وينتهك معايير الجمالية ويخالفها.²

2- الإيقاع في علاقته بالذات المبدعة:

إنّ المبدع يستحضر كلّ طاقاته الإبداعية لينتج نصّا متفردا بما يشتمل عليه من خصائص فنية يُعدّ الإيقاع على رأسها؛ فهو الحدّ الفاصل بين الشعر وما سواه، وانتشاره على ألسنة الناس هو تلك اللذة السمعية التي تُوقرها موسيقاه؛ فيطرب المتلقيّ للأغنام والإيقاعات قبل إدراك المعاني والصّور، وتبلغ اللحظة الجمالية أوجها عندما تلتقي في النفس دلالات المعنى والموسيقى في كلّ متناغم يُعبّر عن تجربة الشاعر، وقدراته.

إنّ إيقاع الجمال ينتشر في المفردات وفي الجمل الشعريّة وفي الموسيقى جميعا، لكنّ جزءا كبيرا من قيمة الشعر الجمالية يُعزى إلى صورته الموسيقية، بل ربّما أخذت الحصّة الأكبر؛ ممّا دفع كثيرا من

¹ حسن فتح الباب: مرجع سابق، ص 247-262-263.

² المصطفى عمrani: مرجع سابق، ص 26.

الدارسين إلى الاهتمام بها دون المكونات الأخرى على اعتبار أنّ ما يجذبنا إلى الشعر صورته الموسيقية.¹

وإذا كانت الموسيقى في الشعر القديم صارمة حادة تتميز بالرتابة (هذا الحكم ليس مطلقا طبعا)، وهي لا تكاد تتجاوز الأذن، وكلّ ما تحقّقه من أثر في نفس سامعها أن تجعله يستحضر قالبا معينا معروفا ومألوفاً له من قبل؛ فإنّ الموسيقى في الشعر الحديث تطبعها المرونة، كما أنّها هادئة متنوّعة، تنفذ إلى الأعماق في همس وسلاسة؛ فتطمئنّ النفس وتطرب.²

إنّ الإيقاع له أثر ثلاثي الأبعاد: بُعد نفسي - وقد سبقت الإشارة إليه-، وبُعد عقليّ حيث يؤكّد على الدوام أنّ هناك نظاما ودقّة وهدفا في العمل، وبُعد جماليّ إذ يهيئ الظروف لحالة التأمل الخياليّ الذي يُضفي نوعا من الوجود الممتلئ في حالة شبه واعية على الموضوع كلّه، فجاز لنا -والحال هذه- الاعتقاد بأنّ الإيقاع في الشعر بمثابة نبضات القلب التي تكون مرادفة للحياة،³ وفي توقّف النبض توقّف للحياة، فحاجة الأفراد للشعر حاجة مُلحّة لأنّه مرادف للوجود.

ولما كان وجود الأفراد يقتضي وجود ألفاظ يتواصلون من خلالها -بما في ذلك قول الشعر- كان للألفاظ قيمة دلالية وقيمة موسيقية أيضا. والقصيدة العربية بنية متكاملة العناصر ذات دلالات متوحّدة الغاية، وتختلف باختلاف قدرة الشاعر على استغلال طاقات اللّغة، وإيحاءاتها لخلق نصّ فنيّ تحتلّ الموسيقى -ضمن مكوناته الأخرى- جانبا مهماً متنسبا في الوجدان، وتصلق الموهبة، وتثير الإحساس بالنبر والجرس، فتنتقي الأذن وتختار من الألفاظ أعذبها وقعا.⁴

إنّ السرّ في شيوخ الشعر، وانتشاره على ألسنة الناس هو تلك اللدّة السمعية التي تُوفّر لها موسيقاه؛ فيطرب المتلقّي للأنغام والإيقاعات قبل إدراك المعاني والصّور، والذات المتلقّية تبلغ اللحظة الجمالية عندما تلتقي في النفس دلالات المعنى، والموسيقى في كلّ متناغم يُعبّر عن تجربة ذات مبدعة خلاقة.⁵

¹ عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط4، 1984، ص77.

² عز الدين إسماعيل: مرجع سابق، ص78.

³ عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي -عرض وتفسير ومقارنة-، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1992، ص305.

⁴ عباس عجلان: عناصر الإبداع الفنيّ في شعر الأعشى، مؤسّسة شباب الجامعة، الإسكندرية-مصر، د.ط، 1985، ص64.

⁵ عبد الخالق محمّد العف: تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية، غزة-فلسطين، مج9/ع2، 2001، ص14.

إنّ الإيقاع: * "تتابع الحركة والسكون بنسب، ووفق معايير: ذوقية إبداعية، ويعود على مسافات زمنية محدّدة، وعلى سلامته تقوم سلامة الوزن، وأيّ إخلال به إخلال بموسيقى الشعر".¹

و الإيقاع خاصية من خصائص الشعر الأساسية؛ ليس قالبا جاهزا، وإنما هو مادة تتشكّل بحسب مبتغى الشاعر، فيأتي في صور متعدّدة (البطء-التوسط-السرعة)، وليس هناك إيقاع مفروض، ولا إطار محدّد؛ إنّما الكلمة الفصل لخلجات النفس وفيض المشاعر. وهو استكمال لما عجزت معاني الألفاظ عن تأديته من أحاسيس؛ لذلك هو مكوّن جوهريّ في بنية النصّ الشعريّ يكمل باقي المكونات، ويؤازرها لتحقيق -مجتمعة- غايةً جماليّة.²

وقد ركّز عليه أغلب الدارسين لكونه يتمّ بالوزن ودون وزن؛ ممّا يعني أنّ كلّ ما يدخل في بناء موسيقى الإطار أو الحشو يُقدّم في شكل أنظمة إيقاعية تستقطب كلّ الجوانب الفنيّة الأخرى لتشكل أثرا كليّا، كما اعتبروا أنّ القصيدة ليست بموضوعها، ولا بتتابع النبر فيها، ولا ببناء الجمل، وإنما بإيقاعها بصفته مصدرا للمعرفة، إذ ينصبّ على نحو شامل خلال العمل محدّداً بذلك التآليف المتناسك، وموحّداً كلّ الأجزاء المتفرّقة.³

والإيقاع غير الوزن، وكثيرا ما يتعارض الإيقاع والوزن بحيث يضطرّ إلى كثير من التغييرات. وقليل من الشعر هو ذلك الذي يخرج على صورة الوزن، وأكثر الشعر امتلاءً بالحيوية والمعنى هو ما توازت فيه حركات الإيقاع الموحية والحركات العمليّة. وهذا ما يُعلّل خروج الشاعر المعاصر عن أوزان قديمة مستهلكة لكثرة استخدامها، فظهر نوع من الشعر لا يزال يثير جدلا نقديّا واسعا بين مؤيّد ورافض،* لكنّ ما لا اختلاف فيه أنّ التقيّد بأوزان قديمة، وتنفيذها كاملة ليس هو ما يجعل الشعر رائعا؛ فكلّ معنى يحتاج ما يناسبه من حركات، وليس كلّ ارتباط بين الألفاظ يصنع شعرا يحقّق للغّة جماليّتها ما لم يكن هذا الارتباط بواسطة الإيقاع.⁴

* لقد تعمّدت تجاوز الحدّ المعجمي لمادة: "وقع" [الباحث].

¹ قاسم مومني: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة-مصر، د.ط، 1982، ص157.

² سعيد عكاشة: جماليات الإيقاع وأبعاده الدلالية في الشعر العربي، مجلة النص، مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، مع 3/1ع/ جانفي 2016، ص353.

³ إميل ستايجر: الزمن والخيال الشعري (حاضر النقد الأدبي)، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة-مصر، ط1، 1975، ص135.

* الإشارة هنا إلى ما عُرف اصطلاحا بقصيدة النثر أو الشعر المنثور، وقد أثار جدلا واسعا على أساس أنّ الأجناس الأدبية إنّما أن تكون نثرا أو شعرا، ولا

يمكن بأيّ حال من الأحوال أن يجتمع الجنسان في جنس واحد. والتسمية ترجمة حرفية للكلمة الفرنسية: Poèmes en prose

⁴ عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي - عرض وتفسير ومقارنة-، ص305-306.

لذلك يُمكن الاستنتاج: أنّ الأوزان هي بمثابة الفروع المتولّدة من طاقة إيقاعيّة أوسع، وهي بهذا تُمثّل الجزء، والإيقاع يُمثّل الكلّ؛ وما يُستند إليه في تعليل هذا الاستنتاج كونه الإيقاع هو حركة الأصوات الداخليّة التي لا تعتمد على تقطيعات البحر أو التفعيلات العروضيّة، وتوفير هذا العنصر أكثر مشقّة من توفير الوزن؛ لأنّ الإيقاع يختلف باختلاف اللغة والألفاظ المستعملة ذاتها في حين لا يتأثر الوزن بما استعمل من ألفاظ؛ حسب رأي إستوفر - Donald Alfred Stauffer. * أمّا الإيقاع فهو التلوين الصّوتي الصّادر عن الألفاظ المستعملة ذاتها، فهو أيضا يصدر عن الموضوع في حين يُفرض الوزن على الموضوع هذا من الداخل، وهذا من الخارج.¹

إنّ عبارة "تخيّر الوزن" هي ترجمة للقول أنّ أغراض الشّعور لا تناسبها كلّ البحور وإنّما تناسب بعض البحور وبعض الأغراض؛ فالوزن الحسن المتخيّر - إذن - هو ما ناسب الغرض؛ كأثم يفترضون حتما أن تكون هناك علاقة بين الوزن والموضوع. كما أنّ الإيقاع لا يتناسب دائما مع الوزن فيضطرّ الشاعر إلى الخروج على القوالب الهندسيّة الموضوعية للأوزان، فيعدّلها بما يتيح له استخدام اللفظ الذي يوفّر للقصيدة عنصر الإيقاع.² ومعلوم أنّ الذات الشاعرة لا تتخيّر البحر ولا تُفضّل تفعيلة على أخرى، إنّما الحالة النفسيّة لتلك الذات، وما تعيشه من انفعالات وتكابده من مشاعر الأسي، أو ينتابها من شوق وحنين هي التي تتخيّر الأوزان، أو على الأصحّ تتدافع الأوزان وما يتوافق والحالة الشعوريّة، وحينها تكون الأفضليّة للأنسب، وستكون أجمل القصائد تلك التي فرضت نفسها على الذات المبدعة وليس العكس.**

* Donald Alfred Stauffer (1902 – 1952) was an American literary critic, novelist and Professor of English who spent the majority of his career at Princeton University.

¹ عزالدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي - عرض وتفسير ومقارنة -، ص 315.

² المرجع السابق: ص 315-316.

** وهذا الرأي الذي قلت به يتوافق مع نصّ لأحمد مطر الموسوم: دعوة على جثمان الحزينة، ويمكن الرجوع إليه في ديوان الشاعر "لافتات الجزء الأول"، ط 1984، 1، ص 90، وقد طبع ضمن الأعمال الكاملة بمدينة لندن (تعدّر علي إيجاد اسم الناشر) [الباحث]؛ والنصّ كالآتي:

أنا لا أكتب الأشعار فالأشعار تكتبني ،
أريد الصمت كي أحيا، ولكن الذي ألقاه ينطقني ،
ولا ألقى سوى حزن، على حزن، على حزن ،
أأكتب أنني حي على كفي ؟

إنّ الوزن نغمات صوتية يُعوّل عليه في فهم موسيقى الشّعر التي تُلوّن كلّ نصّ بلون خاصّ وهو مكوّن أساسي لا يستقيم الشّعر إلّا به؛ لذلك اعتُبر أعظم أركان القصيدة وأحقيها بالخصوصيّة، وهو مشتمل على القافية، وجالب لها إلّا إذا اختلفت القوافي، حينها يكون العيب في القوافي وليس في الأوزان.¹ لذلك صار تعريفُ الشّعر بأنّه الكلام الموزون المقفى الذي يحيل على معنى، قاعدةٌ وعُدّةٌ منطلقا لكلّ الدراسات النقدية التي تتناول فنّ الشّعر، وما كان يُمكن أن يُعطى للشّعر تعريفٌ شاملٌ وموجزٌ غير هذا، قبل أن تتغيّر المعايير في عصر الحداثة وما بعدها وتطفو على السّاحة مقاربات أعادت إلى الواجهة الخلاف بين أنصار القديم ودعاة الحداثة الذي لا يكاد يجبو في الفكر والثقافة العربيّين حتى يشتعل من جديد. كما تأسّست نظريات نقدية* اختلفت خلفياتها الفلسفيّة ومرجعياتها الفكرية؛ فاختلفت نتيجة لذلك مفاهيمها، ورؤاها للفنون ولفنّ الشّعر خاصّة. لكنّها توافقت في ضرورة الاهتمام بالدلالة الصّوتية للنصّ الأدبيّ، وفي أنّ البنية الإيقاعية تمارس على النصّ تأثيرا خاصّا بها.

إنّ الإيقاع يُشكّل حجر الزاوية في معماريّة النصّ الشّعريّ؛ لأنّه يُظهر ما خفي من مشاعر نفسيّة وشعوريّة واجتماعيّة تضافرت كلّها فأنتجت²؛ فكان هذا من دواعي اهتمام الدّرس النقديّ المعاصر به، مُزيحًا بذلك الاشتغال بالوزن إلى درجة أدنى. لقد أصبح الاهتمام بالإيقاع في المرتبة الأولى لأنّه كيان نصّي مرّن متغيّر، أي لا يتّسم بالصّرامة والثبات اللّذين يطبعان الوزن ويجعلان منه نمطا مجرّدا يُعرّف عليه بواسطة التقطيع العروضي.³

وكلّما نقلت النصوص الشّعريّة في إيقاعاتها صورة صادقة للحالة الشعوريّة التي تعيشها الذات المبدعة مع غنى التجربة، وعمقها إضافة إلى الموهبة، والقدرة، وامتلاك الآليات الفنيّة. كلّما اجتمعت هذه الأشياء إلّا وتلقينا شعرا تتناغم فيه الحالة الشعوريّة، أو التجربة مع إيقاعاته النغميّة.

فالإيقاع لا ينفصل عن المعنى، وباختلاف المعنى يتنوّع الإيقاع، ولا وجود لمقطع صوتيّ منفصل أو متفرّد، بل وجوده مرتبط بالسّطر الشّعري وأحيانا بالمقطع ككلّ، وإن كان الشّعر عموديا فارتباط

¹ ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح النبي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة - مصر، ط1، 2000، الجزء1/ص218.

* تعدّدت النظريات النقدية لكن كان أهمّها: الأسلوبية والبنوية والتفكيكية والسيمائية...

² سعيد عكاشة: مرجع سابق، ص358.

³ محمّد بنيس: الشعر العربي الحديث - بنياته وإبدالاتها - "التقليدية"، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط2، 2001، ص175.

وينظر: مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة الجزائر 1993، 1/1994، ص129.

التفعيلة -مثلا- بالبيت وبالقصيدة/النص¹. ممّا يُعَلِّل الربط بين موضوع القصيدة وتفعيلاتها في كثير من الدراسات؛ لأنّ موقف الذات المبدعة، وعاطفتها، وقدراتها مكنتها من جعل الإيقاع ملائما للحالة الشعورية، وأن تُضفي عليها الصبغة التي تريد بما تشحنها به من عبارات وألفاظ تنسجم مع اللحظة، ومع ما ينتاب هذه الذات.²

إنّ الخطاب الأدبيّ مهما كان جنسه يتطلّب مراعاة عنصر التوازي بين الصّوت والمعنى؛ وذلك تبعا لمقتضيات التلقّي التي تتوخّى إفهام الذات المتلقّية مضمون الخطاب/الرسالة؛ فإن كان عنصر الإيقاع أساسيا في الخطاب الشعريّ، فإنّ هذا لا يعني أنّ عنصر الدلالة يحتل مركزا هامشيا، بل إنّ الدلالة والإيقاع يأتیان متساوقين؛ كصفحتي الورقة الواحدة حيث يكاد يكون الفصل بينهما ضربا من المحال، والسبب هو خاصيّة النظم - كما عبّر عنها جون كوهين - J.Cohen - والتي لا يمكن حصرها في المستوى الصّوتي فحسب معبّة السّقوط في تجزئة ما لا يُجزأ.³ مع التنبيه إلى أنّ هناك نصوصا قد تحرق هذه الظاهرة، فلا تنسجم فيها الدلالة مع الإيقاع، ومثّل هذا كثيرا ما نتلقاه في المدوّنات الشعريّة الكلاسيكيّة أو المعاصرة سواءً بسواء. ويكفي أن نستعرض نماذج شعريّة قبل الإسلام أو بعده، ونُمكن النظر في موضوعاتها؛ لنخلص إلى أنّ هؤلاء الشعراء الذين اندثروا، وحلّدت أشعارهم لم يتخيروا وزنا خاصّا لموضوع خاص؛ ولم يربطوا بين موضوع الشعر ووزنه، فهم كانوا يمدحون ويفاخرون أو يتعزّلون في كلّ محور الشعر التي شاعت عندهم، ويُمكن الاستشهاد بالمعلقات التي قيلت كلّها في موضوع واحد تقريبا، لكنّها أصابت من كلّ بحر.

3- بين الموسيقى والإيقاع:

الموسيقى عنصر من العناصر الهامة في صياغة الشعر، ووسيلة من وسائله الرئيسة في إثارة الشعور وتحريك الوجدان، وبثّ الإحساس بالجمال في ذات المتلقّي، و"القصيدة كلّها إن هي إلاّ

¹ رمضان الصبّاغ: في نقد الشعر العربي المعاصر -دراسة جمالية-، دار الوفاء، الإسكندرية-مصر، ط1، 1998، ص174.

² المرجع السابق: ص.ن.

³ حسن الغري: حركيّة الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، دط، 2001، ص124.

صرخة منغومة¹ - على حدّ تعبير أرشيبالد مكليش Archibald MacLeish* - . ويتألف البناء الموسيقي من إطار خارجي يتمثّل في الوزن والقافية، وموسيقى داخلية تتمثّل في الإيقاع الداخلي الذي يُبرزه التماثل، والتوازي بين أجزاء المقطع الشعري، والتكرار، وتألف الحروف وتجاورها وتكرارها، والجناس.² ولما كانت الموسيقى من أهمّ الأسس التي يقوم عليها الشّعر تعدّرت دراسته دون البحث في بنائه الموسيقي؛ فهي عنصر جوهريّ تقوم بوظيفة مثلها مثل باقي العناصر التي تُسهم في تشكيل النصّ، واعتبرها البعض العمود الفقري لفنّ الشّعر لما يربطها من وشائج وثيقة بالصّورة الشعريّة وتقنيّات الشكل وبلغة النصّ. ولأنّ النفوس جُبلت على حبّ الموسيقى والاستمتاع بها، فتأثيرها جدّ سريع؛ كونها أوّل المظاهر المادّية المحسوسة للنسيج الشعري وتعالقاته الدلالية.³

يشتمل الإطار الموسيقي الخارجي على ما تحدّثه الأوزان من إيقاعات متوالية تحقّق نوعاً من الموسيقى التي تساهم في تلقّي الشعر بصورة سلسلة، والانفعال به، كما يتضمّن القوافي التي تحدث أثراً بالغاً في نفس المتلقّي.⁴ وهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر؛ فلا شعر بلا وزن وقافية. وقد تغيّرت مفاهيم القافية لاختلافات بين العروضيين وتباعد الأزمنة، لكنّ الثابت أنّها اكتست أهمية كبرى في الدراسات النقدية المعاصرة، وفي القراءات الجماليّة للمدوّنات الشعريّة، ووقع شبه اتّفاق على أنّ حدّها عدّة أصوات تتكرّر في آخر كلّ شطر أو سطر. وتكرارها هذا يُكوّن جزءاً هامّاً من الإيقاع؛ فهي فواصل موسيقيّة يُتوقّع تردّدُها، فتطرب لها الآذان؛ لأنّها تطرقها في فترات زمنيّة منتظمة. وتُعدّ من العناصر المكتملة للإيقاع الخارجي: متمّم للوزن، ومُسهّم في ضبّط نهايات الأبيات، فحدّ الشعر هو الموزون المقفّي، والقافية تُضبّط نهايات الأبيات مُحدّدةً، فهي تُضيف إلى الرصيد الوزني طاقة جديدة، وتُعطيه نبراً وقوة جرسٍ يُصبّ فيها الشاعر كلّ طاقاته، فإذا استعاد قوّته أعاد الكرة وهكذا دواليك؛ مثله كمثل السّاعي إلى شوط محدّد أو هدف بعينه، فإذا أدركه استراح لحظات معدودات، ثم

¹ أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الجببوسي، دار اليقظة العربية، بيروت-لبنان، دط، 1963، ص14. وينظر: محمّد أبو المجد علي: شعر الرثاء والصراع السياسي والمذهبي في العصر الأموي، دار الدعوة للطبع والنشر، الإسكندرية-مصر، ط1995، ص241.

* أرشيبالد ماكليش - Archibald MacLeish 1892 - 1982 : وهو شاعر وكاتب وناقد ومسرحي أمريكي، يرتبط اسمه بالمدسة الشعرية الحديثة. له العديد من الأعمال في مختلف الأجناس الأدبية: - من أعماله الشعرية: برج العاج - إناء الأرض. - من أعماله النثرية: حان الوقت للكلام- التربية الفنية والعملية الإبداعية- الشعر والتجربة (الذي تُرجم إلى العربية). - من أعماله الدرامية: - الذعر - سقوط مدينة - غارة جوية.

² فوزي خضر: عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة البابطين للإبداع الشعري، الكويت، دط، 2004، ص211.

³ المرجع السابق: ص ن.

⁴ المرجع السابق: ص ن.

وضع نصب عينيه هدفاً آخر، وانطلق من جديد.¹ والموسيقى الداخلية هي ذلك الإيقاع الهامس الذي يصدر عن الكلمة الواحدة بما تحمل في تأليفها من صدى، ووقع حسن، وبما لها من رهافة، ودقة تأليف، وانسجام حروف، وبُعد عن التنافر، وتقارب المخارج.²

إنّ الوحدة الأساسية في الإيقاع ليست التفعيلة، وإنما هي البيت كلّه أو المقطع في النصّ المعاصر، والتفعيلات ليس لها وجود مستقلّ، بل وجودها رهن بوجود النصّ. لذلك أمكن اختزال وظائف الإيقاع في اثنتين:

وظيفة بنائية على اعتبار أنّه يتحكّم في نسق الخطاب، أي بناء عناصره ومكوّناته ضمن تنظيم، وترتيب يستقلّ بهما الخطاب المفرد عن غيره من الخطابات. وبناء الخطاب بواسطة الإيقاع معناه مرور الذات المبدعة بغاية تغيير مسارها، ولكنّ هذا البناء متحرّك كما هو متفرّد.³ وأما الوظيفة الثانية فهي وظيفة دلالية؛ فبناء الإيقاع لنسق الخطاب بناء لدلالته، ولطريقة إنتاج معناه إذ ليس للكلمات معنى قبليّ سابق لتركيبها في الخطاب، كما أنّه ليس للغة إيقاع يُنتج المعنى خارج الخطاب. فالإيقاع إذن هو المعنى، وإنّ شكل القصيدة الحديثة شكل حيويّ يختزن الإيقاع بداخله، ويتعدّد على مستوى الدلالة وعلى مستوى التشكيل البصري.

إنّ أركان الموسيقى تشمل الإيقاع والوزن والتفعيلات، والذي يجب أن يُراعى في النصّ الشعري هو المساواة بين الأبيات في الإيقاع والوزن عامة، والجمع بينهما معاً في آنٍ واحد؛ بحيث تتساوى الأبيات في حظها في عدد الحركات والسكنات المتوالية - وهذا الاستنتاج يخصّ القصيدة في شكلها العمودي طبعاً -، وفي نظام هذه الحركات والسكنات، وتتضمّن هذه المساواة وحدة عامة للنغم، وتشابهاً بين الأبيات وأجزائها، ينتج عنه تناسب تامّ وتكرار للنغم، تألّفه الأذن، وتلذّد به، ويسري ذلك إلى النفس، فتسّر به أيضاً، أما إذا فقدت الموسيقى التناسب والتساوي بين نغماتها، فعندئذ تُصبح مدعاة للنفور. فلا موسيقى دون أن نستحضر مقاطع شعريّة، ولا نكاد نتلقّى شعراً، ونستمتع به دون إيقاع

¹ عبد الرحمن الوحي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق - سوريا، ط 1، 1989، ص 71.

* تقول الحكمة اليابانية ما ترجمته: «إذا بلغت قمة جبل فانظر جبلاً آخر وقمة أعلى» [الباحث].

“If you reach the top of a mountain see another mountain and a higher peak” /

² عبد الرحمن الوحي: المرجع السابق، ص 74.

³ محمّد بنيس: مرجع سابق، ص 178.

موسيقى. وهما أيضا - أي الموسيقى والشعر - يتقاطعان مع كثير من الفنون الأخرى.¹ كالرسم والمسرح والنحت... وليس المجال متّسعا لإبراز مدى ترابط الفنون فيما بينها، وأنها تصدر من مشكاة واحدة؛ هي النفس البشريّة / الذات المبدعة وما يعتورها من هموم، أو ينتابها من مسرّات، فعلى سبيل التمثيل نقول: أنّ اختيار لون دون غيره في الرسم ضرب من الموسيقى، ومشهد يؤدّيه ممثّل بطريقة ما، وبنبرة مشحونة بكثير من الانفعالات في المسرح هو ضرب من الشعر، ومنحوتة تشدّ متلقيا؛ فيسرح بخياله بعيدا، هي رسم وموسيقى، ومسرح، وشعر في الآن ذاته؛ ولعلّ هذا معنى قول سيمونديس Simonides: "الشعر رسم ناطق والرسم شعر صامت".*

والمحصّل من هذه المقولة الشهيرة التي كثرت شروحيها، وتعدّدت تأويلاتها عبر العصور، أنها أكّدت التماثل القائم بين الأجناس الإبداعية وبصفة خاصة الشعر والتشكيل الفنّي أي الرسم؛ ما دفع النقاد في عصر النهضة إلى قراءتها بشكل آخر: فكما يكون الشعر يكون الرسم، وكذلك الشأن مع باقي الفنون.

إنّ الإيقاع ظاهرة شائعة في مختلف الفنون سواء كانت فنونا سمعيّة أم بصريّة، بل يمكن القول: أنّ الإيقاع "بمعناه العام كتنظيم للعناصر الصوتيّة، يمكن أن يكون خاصيّة جوهريّة في الحياة بمظاهرها المختلفة، فليس ثمة مظهر يمكن أن يتخلّى عن نظامه الخاصّ، الذي يؤدّي عبره وظائفه"². لذلك فهو يتجلّى في "كلّ مظهر يتكرّر في الزّمن، ويكون مؤلّفا من عناصر مختلفة العلاقات كالأزمنة القويّة، والأزمنة الضعيفة في الرقص..، فالإيقاع يحتمل بنية تكراريّة، والتجاور في الزّمن لهذه البنيات، إنّه تعاقبيّ"³.

¹ محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب-سوريا، دط، 1996، ص165. [تنبیه: إنّ كلمة موسيقى في العنوان كتبت بألف مدّ وهذا استنادا إلى قاعدة إملائية مفادها: أنّ الأسماء الأعجمية المنتهية بألف تكتب على صورتها أي ممدودة مثل كلمة (فرنسا). لكنّ أجاز الجمع اللغوي كتابتها على الوجهين أي بالمدّ والقصر. -الباحث-].

* لعلّ هذا أقدم نص نعرفه في تاريخ الأدب والنقد الغربي عن هذه العلاقة الساحرة الغامضة بين الشعر والفنون التشكيلية وهي عبارة "سيمونديس الكيوسي" من جزيرة كيوس في بلاد اليونان، وقد عاش بين 556 - 468 ق.م، حيث يقول: "أن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وأن الرسم أو

التصوير شعر صامت"

² سيّد البحراوي: الإيقاع في شعر السيّاب، نورة للترجمة والنشر، القاهرة-مصر، ط1996، ص1، ص8.

³ عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، دط، 1994، ص33.

والإيقاع في الشّعر لا يقف عند حدود هذا المعنى العام، وإنما يحقّق علاقة قويّة مع الإيقاع الموسيقي؛ و"الفنون الثلاثة المتعلّقة بالرقص والموسيقى والشّعر لا تُشكّل سوى فنّ واحد في الأصل، وقد كان منبعها الحركة الإيقاعية الصّادرة عن الأجسام البشريّة"¹، ورغم انفصال هذه الفنون واستقلالها عن بعضها فإنّ الطاقة الإيقاعيّة ظلّت كامنة في كلّ منها؛ لتُذكّر من يتلقّاها بأنّها تفرّعت عن أصل واحد؛ هو ذلك الكائن الحيّ الذي كان سببا في ابتكارها، وهو الإنسان.² والفرق الجوهريّ أنّ ما يتحقّق به الإيقاع في الشّعر يختلف عن الفنون الأخرى، فهو في الشّعر يتحقّق باللّغة دون سواها؛ كون اللّغة وسيلة تواصل بين جميع البشر -على اختلافها لغات العالم طبعاً-، ومن ثمّ فالإيقاع في الشّعر ليس مادّة خاما محايدة كما هو عليه في فنون أخرى كالنغمات في الموسيقى أو الألوان في الرسم والتصوير والنحت، أو الحركات والإيماء في فنّ الرقص.³

إنّ الشّعر -في تمايزه عن النثر- يتوسّل بالموسيقى، في سبيل إثارة الشعور، وتحريك الوجدان أو بعث الإحساس بالجمال، معيّراً عن عاطفته وانفعاله.⁴ والوزن هو الصّفة الجوهريّة للشّعر، وقد أكّد بعض النقاد "أنّ الشّعر موسيقى تحوّلت فيها الفكرة إلى عاطفة، وإن كانت العاطفة بدورها هي مصدر الوزن. ولو جُرد الشّعر من بحوره وألفاظه وقوافيه، لما بقي هنالك فكرة شعريّة، بل لما بقي شيء البتّة. فإنّما نشأ الشّعر من هذه الألفاظ وهذه القوافي وهذه البحور"⁵؛ لذلك استقرّت الآراء على اعتبار الموسيقى الشعريّة إحدى الوسائل المرفهة التي تجعل منها اللّغة أداة للتعبير والإيجاء؛⁶ لأنّ لها القدرة على كشف ما وراء المعاني، وما تغمر به المتلقّي من حالات نفسيّة معقّدة في انتقاله بين ما تفجّره الموسيقى الشعريّة من تشويق وإثارة ومفاجأة.⁷

¹ جورج طومسون، فلاديمير دينيروف: دراسات ماركسية في الشعر والرواية، تر: ميشال سليمان، دار القلم، بيروت-لبنان، ط1، 1974، ص15.

² عصام شرتح: جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، ص468-469.

³ المرجع السابق: ص469.

⁴ محمّد مصطفى أبو شوارب: جماليات النصّ الشعري "قراءة في أمالي القالي"، دار الوفاء، الإسكندرية-مصر، ط1، 2005، ص137.

⁵ بنديتو كروتشه: الجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق-سوريا، ط1964، ص2، ص70.

⁶ محمّد مندور: الأدب وفنونه، تحفة مصر للطباعة والنشر، القاهرة-مصر، ط5، 2006، ص26.

⁷ المرجع السابق: ص26-27.

- استنتاجات:

إنّ جزءاً كبيراً من قيمة الشعر الجماليّة يُعزى إلى موسيقاه ووزنه، ولأنّ لغة الشعر مليئة بالتصوير والتخييل فقد تناسب إيقاع النصوص الشعريّة - في الغالب - مع موضوعاتها. وأنّ الإيقاع ظاهرة حيويّة، وهو كذلك ظاهرة لغويّة عامّة يُحدث نغماً صوتياً مؤثراً. وهذا النغم - مهما كانت صورته - يعتمد أساساً على التكرار الإيقاعي، وطبيعة اللّغة تعطيها مجالاً واسعاً لتنويع الإيقاع؛ وكلّ هذا أجمله تشارلتن في قوله: "أنّ الشعر بناء موسيقيّ باللّغة، فالموسيقى سلسلة صوتيّة تنبعث عنها المعاني، لأنّ الشعر في حدّ ذاته تنظيم لنسق من أصوات اللّغة تنظيماً يُحدث نوعاً من الإثارة، فالإنسان مفطور بطبعه على إثارة الصّوت الموسيقي المنعوم".¹ كما أنّ للقافية والوزن الدور البارز في إظهار موسيقى الشعر العربيّ؛ إذ هما محور هذا الجنس الأدبي، وما يميّزه عن سائر الأجناس الأدبيّة. إضافة إلى ما يكون في النصّ من تكرار لبعض الكلمات والأساليب. وإنّ للتكرار دوراً مهمّاً في انسجام وحدة النصوص، وتلاؤمها سواءً على المستوى اللّغوي أو على المستوى الإيقاعي، وهو لا يُخفي ألق الإنتاج الشعريّ أو يذهب ببعض جماليّاته كونه يتشكّل في هيئة ألحان عذبة مطّردة منتظمة تطرق الأذن وتلج القلب؛ فعندما تكرر الذات المبدعة حرفاً أو كلمة أو جملة في حالة من اللاوعي، فإنّها تكون بذلك قد أضافت للنصّ قيمة جماليّة.

وللمتلقي أن يقف على جماليّة خلاقّة تكمن في المعطيات الفنيّة للنصّ الشعريّ من خلال الإفادة من معطيات المستويات الفنيّة في القصيدة؛ كالمستوى الموسيقي في المدوّنة الشعريّة الجزائريّة التي ظهرت في فترة التسعينيات. ولتتحقّق هذه الإفادة في أقصى غاياتها يجب أن تتوفر في نصوص المدوّنة دعامتان أساسيتان:

الأولى أن تكون النصوص المدروسة ثريّةً متفتّحة قابلة للتأويل، ولتعدّد القراءات. والثانية أن يكون القارئ/المتلقي مثقفاً ذا اطلاع متبّعاً لحركية الإبداع الأدبي ومطلّعا على المناهج النقديّة وآراء النقاد. حينذاك ربّما يتمكّن من الاتّحاد بنفسية الشعراء الجزائريين الذين أنتجوها؛ فحمّلوها ما عانوه في مرحلة شهدت تعلّقاً لمشاعر الخوف، والحزن بشيء من الأمل و كانت هي المرحلة الأسوأ في تاريخ البلاد.

¹ ه.ب تشارلتن: فنون الأدب، تر: زكي نجيب محمود، الناشر مؤسسة هنداوي C.I.C، المملكة المتحدة، 2019، ص60.

4- ظواهر إيقاعية جمالية في شعر التسعينيات:

إنّ العلاقة بين الرسم والشعر علاقة وطيدة - كما سبقت الإشارة-؛ فالرسم يكون حريصاً على تناسق الألوان، وانسجام إطارها الخارجي مع موضوعها، لتصطبغ بالجمال من كلّ مناحيها، وكذلك الشاعر يعمل على إبلاغ قصيدته بصورة إيقاعية متناغمة؛ لتحقق المتعة من جهة، وتؤدي وظيفة إبداعية من جهة أخرى.

إنّ الشاعر يتوسّل في تشكيل البنية الإيقاعية لقصائده بطرق من شأنها إثراء النغمة المؤثّرة المنبعثة من الإيقاعات الداخليّة مثل التكرار الصوتي، وتوالي الحركات المتجانسة، وغير ذلك من الطرق التي تبرز أثناء التحليل الموسيقيّ للنصوص الشعريّة. وهذا التوالي يتمّ على مستويات ثلاث: - مستوى الحرف - مستوى الكلمة - مستوى العبارة.¹

4-1 التكرار إيقاع صوتي ووقع شعوري:

اتفقت المعاجم العربيّة أنّ لمفردة التكرار معاني مترادفة؛ منها: الرجوع، والعطف، والإعادة، وقد ورد في لسان العرب -مثلاً- أنّ: الكرّ مصدر كرّ عليه يكرّ وكرورا وتكرارا عطف عليه، وكرّ عنه: رجع وكرّ الشيء وكرّره أعاده مرّة بعد أخرى، فالرجوع إلى شيء ما وإعادته وعطفه هو تكرار.² وللتكرار كظاهرة قيمة أسلوبية وبلاغية استوقفت النقاد واللّغويين قديماً وحديثاً³ وأسلوب التكرار: "هو إعادة كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها إمّا للتوكيد أم لزيادة التنبيه أو للتسهيل، أو للتعظيم أو التلذذ بذكر المكرّر".⁴ والملاحظ أنّ هذا المفهوم قد أغفل تكرار الحرف، واكتفى بتكرار الكلمة/ المفردة والعبارة.*

وهو - كما ورد في معجم المصطلحات العربيّة-: "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفنّي. والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صورته؛ فنجد في الموسيقى [الموسيقا] بطبيعة الحال كما نجد أساساً لنظرية القافية في الشعر".⁵ وإذا كانت علاقة الدال بالمدلول اعتباطية -بتعبير دي

¹ بلعربي العايب: جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، مخطوطة ماجستير، جامعة باتنة 2008، 2009/1، ص 103.

² ابن منظور: لسان العرب، مادة (كرّ)، وينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مادة (كرّ).

³ عصام شرتح: جمالية التكرار في الشعر العربي السوري المعاصر، رند للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 2010، 1، ص 13.

⁴ عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، القاهرة، ط 1987، 1، ص 114.

* وهو ما سأنتهجه في هذا المبحث حيث سأكتفي بالوقوف على جمالية الكلمة/ المفردة والعبارة [الباحث]

⁵ مجدي وهبة، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، بيروت، ط 1984، 2، ص 117-118. وينظر: عصام شرتح، المرجع السابق، ص 13.

سوسير - فإنّ التكرار هو المظهر الأساسيّ لالتحادهما في النصّ الأدبيّ؛ إذ هو أسلوب يقوم على إعادة استخدام كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر، أو موضع أخرى في سياق نص أدبيّ واحد.¹ وهو من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدّي دوراً تعبيرياً واضحاً؛ فتكرار عبارة ما يوحي بسيطرة هذا العنصر المكرّر، وإلحاحه على الفكرة، فلا يفتأ ينبثق في أفق رؤيا الشاعر. وهو حين يدخل في المجال الفنّي فإنّ قدرته على التأثير في هذا المجال تتجاوز الإثبات والتأكيد، إذ يعمل على إنتاج فوائد جديدة داخل كيان العمل الفنّي.²

4-1.1 تكرار المفردة ونفسية المبدع:

أشار الباحثون في أسلوب التكرار في الشعر العربي على أنه ليس جمالاً يضاف إلى القصيدة وإنما هو كسائر الأساليب يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات؛ لأنه يمتلك طبيعة مراوغة؛ فهو على سهولته، وقدرته في إحداث الإيقاع يستطيع أن يضلّل الشاعر، ويوقعه في الابتذال. فهو يحتوي على إمكانيات تعبيرية تعني المعنى شريطة أن يتمكن المبدع منه فيستخدمه في موضعه؛ وإلاّ فإنّه يتحوّل إلى مجرد تكرارات لفظية بلا قيمة، كما يقع لأولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغويّ، وتعوزهم روح الإبداع.³ كما أشار الباحثون إلى أنواع التكرار، وحصروها في: تكرار الكلمة، والعبارة، والمقطع، والحرف. وإنّ أبسط هذه الأنواع تكرار كلمة واحدة في أول كلّ بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة واحدة. وهو لون شائع في الشعر العربي المعاصر، ولكن لا يمنحه القيمة ولا يُضفي عليه الجمال إلاّ شاعر موهوب متمرّس يدرك ما وراء الكلمة المكرّرة من أبعاد جمالية.⁴ إنّ التكرار لدى الشاعر الجزائريّ المعاصر قد تشكّل ضمن محاور متنوعة وقعت في الحرف، وتكرار الكلمة، وتكرار العبارة. وقد ظهر في شعر فترة التسعينيات بشكل واضح، وشكّل منه إيقاعات موسيقية متنوعة تجعل المتلقّي يعيش الحدث الشعريّ المكرّر، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسية.

¹ محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النصّ الشعري - قراءة في أمالي القالي -، دار الوفاء، الإسكندرية - مصر، ط 2005، 1، ص 163.

² عصام شرتج: المرجع السابق، ص 14.

³ نازك الملايكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط 2007، 14، ص 264.

⁴ المرجع السابق: ص ن.

تشكّل الكلمة المصدر الأوّل من مصادر الشاعر الجزائريّ المعاصر التكراريّة، والتي تتشكّل من صوت معزول، أو من جملة من الأصوات المركّبة الموزّعة داخل البيت الشعريّ، أو القصيدة بشكل أفقيّ أو رأسيّ. وهذه الأصوات تتوحد في بنائها، وتأثيرها سواء أكانت حرفاً، أو كلمة ذات صفة ثابتة كالأسماء، أو ذات طبيعة متغيّرة تفرضها طبيعة السياق كالفعل. فهي تسعى جميعها لتؤدّي وظيفة سياقيّة تفرضها اللغة المستخدمة.

وكان الشّاعر حريصاً أن يجعل من هذه الأصوات أو الكلمات قوة فاعلة، وهو يوظّف الأسماء، والجملة الاسميّة؛ لأنّها ذات طبيعة ساكنة هادئة؛ الأمر الذي يتماشى مع طبيعة القصيدة المعاصرة التي تصوّر نفساً متعبة:

عام تقضى فلا كُرتت يا عام كذلك العمر، عام بعده عام
عشرون عاما وخمس فوق راحلتي غادرت فيها صبا تحدوه أحلام
عشرون عاما وخمس يا مهنتي والنفس يعكسها دهر وأقزام
هلاً نظرت إلى ما ضاع من عمري كأنّ أعراسه فيهنّ أوهام
عشرون عاما وخمس تحت مطرقة تدقني كيفما كانت الآلام¹

إنّ تكرار اللفظة (عام) يوحي بتتالي الأعوام ومرور السنين دون أن تكون الذات راضية بما تلقى، ذلك أنّها كلّما تقدّم العمر ساءت الأحوال (و النفس يعكسها دهر) وظهر أعداء تحركهم نزعة الحقد، والعمر ضائع بين هزّات الدهر وحقق الحاقدين؛ (هلاً نظرت إلى ما ضاع من عمري؟!)، فتضعف شيئاً ما لأن ما يعتريها فوق التصور، ولا أحد يرأف بها ويرثي لحالها:

(عشرون عاما وخمس تحت مطرقة تدقني كيفما كانت الآلام).

يأتي هذا التكرار مؤكّداً مطلع النصّ: (عام تقضى) إذ يجنح الشاعر من خلاله إلى تحقيق تأكيدات جزئية بواسطة اللفظة المكرّرة. ويتّضح الدور الفنيّ لهذا التكرار من خلال وروده في مستهلّ معظم الأبيات. وهو لم يأت من فراغ، وإمّا جاء فاعلا على المستوى النصّي² يُراد من ورائه التأكيد على المعاناة وعدم الرضا.

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص 29.

² عصام شرتح: المرجع السابق، ص 87.

إنّ تكرار الكلمة يُعدّ خاصيّة أساسية في شعر الشاعر الجزائريّ المعاصر، وهو يؤدّي دوراً مهمّاً في تسليط الضوء على "نقطة حسّاسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسيّة قيّمة تفيد الناقد الأدبيّ الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسيّة كاتبه"¹؛ فهو أي التكرار يضع بين أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلّطة على الشاعر:

يسألونك

يسألونك عن شاعر مثقل بالحنين..

يسألونك عن مغرم يبتغي شبق الروح

في جسد امرأة من مياه وطن!

يسألونك عن عاشق خائب

أنكرته نسا العالمين!

يسألونك عن فائض الماء في البحر..

عن ظمأ الشطّ للماء.. عن حيرة الرافدين!..

يسألونك عن وجع الورد والياسمين!²

يأتي تكرار العنوان مؤكّداً افتتاحية النص؛ وكأّنه هو المسيطر من البداية إلى النهاية؛ إذ يجنح الشاعر -من خلال هذا التكرار- إلى تحقيق تأكيدات جزئية بواسطة الصيغة المكرّرة (يسألونك) وهو في ذلك الهدف يتّسق -طبيعياً- مع الإطار أو الشكل الذي تتحرّك فيه بنية وتركيب القصيدة الفنيّ، ويتّضح الدور الفنيّ لهذا التكرار من خلال وروده في افتتاح أغلب أسطر القصيدة/النص:³

يسألونك عن غابة النخل في وطني

شتتها الأعاصير ذات اليسار

و ذات اليمين!

يسألونك عن "صالح" .. عن "ثمود" الجديدة..

عن "ناقة الله" يعقرها سيد الجاهلين!..

¹ نازك الملائكة: المرجع السابق، ص276-277.

² يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، دار مجاء الدين، قسنطينة- الجزائر، ط2003، ص2، ص62.

³ عصام شرّتح: المرجع السابق، ص87.

يسألونك.. كم يسألونك يا صاحبي..

يسألونك.. قل إنني نخلة

تتحدى الرياح وقيظ السنين!¹

لقد تمكّن أسلوب التكرار في هذا النصّ من إثراء المعنى ورفعته إلى مستوى جمالي مثير؛ ذلك لأنّ الشاعر استطاع أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه؛ ولو لم يكن هذا لتحوّل هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها كثير من الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغوي والموهبة والأصالة.

ولأنّ الشاعر المبدع يعي قيمة هذه الظاهرة فإنّ ما يدفعه إلى أعمال أقصى طاقاته الإبداعية في استخدامها هو حرصه على إبراز الهدف من التكرار لإخراجها بمنظار متجدّد، أو نفسي شعوري عميق، وهذا يعني أن التكرار يستطيع أن يعين المتلقّي في الكشف عن القصد الذي يريد الشاعر أن يصل إليه، فالكلمات المكرّرة قد لا تكون عاملاً مساهماً في إضفاء جو الرتبة على العمل الأدبي، ولا يمكن أن تكون دليلاً على ضعف الشاعرية عند الشاعر، بل إنّها أداة من الأدوات التي يوظّفها الشاعر لتعين في إضاءة التجربة، وإثرائها وتقديمها للمتلقّي في محاولة لتحريك هاجس التفاعل فيه:²

لعينيك

لعينيك،،

جدّدت كلّ حروفي

و جئت ابتهاجا إليك

لأغتيال بيني وبينك وجه اكتئابي

وظلّ اغترابي

لعينيك،،³

لقد أدّى التكرار هنا دوراً علائقياً من خلال ربط الأسباب بالنتائج عبر الرابط اللغوي المكرّر الذي تبدى في تكرار مفردة (لعينيك):

¹ يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 26-63.

² عصام شرتح: فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، مجلة رسائل الشعر، مؤسسة الرسائل، المملكة المتحدة، العدد 9، جانفي 2017، ص 66.

³ عبد الوهاب زيد: رؤى الساعة صفر، منشورات رابطة الإبداع، قسنطينة - الجزائر، دط، ص 16.

لعينيك،،،
جدّدت عمر التوهج والانتماء
ورغم تشظّي المرايا
ورغم انهيارى وباقي البقايا
تبّيت عشق الذين أدانوا
فصول اشتهاى
فكانوا،،،
وكانوا،،،
وصاروا شقائى
لعينيك،،،¹

هذا التكرار ولّد تماسكاً في الأنساق والجمل الشعرية من بداية النسق حتى نهايته؛ إذ استمر المتلقي في حالة انتباه، ورغبة في مسaire النصّ، ومن ثمّ مقاسمة الذات المبدعة شيئاً ممّا يؤرّقها:

لعينيك،،،
ما لعيون سواك،،،
افترشت وريدى
ومرّست قلبي
على لثم شوك... هواك
و أعلنت أنّي - بكلّ التحديّ -
أحبّك أنت،،،
وأهواك،،، أنت
فهل يا عيون الملاك،،،

تجاهلت أنّي المهربّ منك إليك؟²

¹ عبد الوهاب زيد: رؤى الساعة صفر، ص 16-17.

² عبد الوهاب زيد: رؤى الساعة صفر، ص 17.

لقد تمكّن التكرار في هذا النصّ من أن يسلط الضوء على نقطة حسّاسة، كاشفا اهتمام الذات المبدعة بها (لعينيك)؛ فحصل الانسجام والتكامل والإيقاع والمعنى:

لعينيك،،،

آه،،، وآه

تضييق المسافات بيني وحزني

أواه،،،

و أواه منك وميّي

يوطّد " اضحى التناهي " مداه

وداعا سلاما

سلاما وداعا

آلا يا سنين اللقاء الوداع

دعيني أسافر

دنت فرصة العمر والاندفاع

دعيني أسافر

إلى أين،،؟

لا تسأليني

و لا تخرجيني

فإنيّ مغامر.¹

لقد أشاعت أداتا التأوّه (آه- أواه) أحاسيس الأسى والحسرة والغصّة الخانقة التي تعتصر كيان الشاعر بما تحمله من زفرات حارقة، وحسرات شعورية منكسرة، إذ يستجمع الشاعر فيها كل مشاعره المستفيضة وقواه النابضة في وصف توفه وشوقه لعيني حبيبته؛ لينسى صحب الحياة، وسأمها القاتل. وقد أدى التكرار الصوتي دوره الملحوظ في التنفيس عن هذه الحرقة المؤلمة التي دفعته إلى تكرار الأداتين

¹ عبد الوهاب زيد: رؤى الساعة صفر، ص 19-20.

إضافة إلى ألفاظ أخرى استجماماً وتنفساً عما يعانیه من وطأة، وشدة، وضيق. وكأن هذا التكرار جاء ليوطد الحالة الشعورية، بكل دفعها العاطفي، وتوترها الداخلي، ونفسها الشعوري المحموم.¹

وقد يسهم تكرار الألفاظ في ربط الجمل، متجاوزاً دوره الصوتي إلى درجة يتعدى فيها الحالة الموسيقية أو النغمية للقصيدة ليدخل في تكوينها، وربط الجمل فيما بينها؛ أي يكون لتكرار الألفاظ دور بنيوي يتعدى الحالة الموسيقية ليدخل في تركيبها، وهذا يحيلنا على أنّ "التكرار لا تقتصر وظيفته على تلخيص الغرض، أو توكيده بهدف التأثير في المتلقي وتنبهه، ولا على اعتباره لازمة تفصل المقطع عما يليه، وإنما يؤدي التكرار دوراً بنائياً داخل بنية النص الشعري بوصفه يحمل وظيفة إيقاعية وتعبيرية، الغرض منها الإعلان عن حركة جديدة تكسر مسار القراءة التعااقبية؛ لأنها توقف جريانه داخل النص الشعري، وتقطع التسلسل المنطقي لمعانيه، وهذا كله يتطلب البحث عن عمق الدلالة النفسية لأثر التكرار في تحقيق جمالية النص وقوته البلاغية".²

إنّه (أي التكرار) "يغني بإيقاعات تفصح عن انفعالات داخلية، سواء كانت انفعالات الشاعر التي نحسّ بها من خلال تصاعد المؤثر الدرامي أو من خلال استجابات القراءة؛ حيث ينبع من إيقاع ذاتي، فتكون ذات المتلقي متوازية مع ذات الشاعر، فتتحقق المشاركة بينهما في الوصول إلى مدلولات التكرار في النص الشعري".³

إنّ تكرار الضمير يشكّل ظاهرة لافتة في المدونة الشعرية الجزائرية المستهدفة بالدراسة خاصة في
المطلع:

صه أيّها الشعراء !

هم سافروا،

عبروا حدود الأرض قافية

¹ عصام شرتح: فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، ص 68.

² خلود محمد نذير ترماني: الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث - شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين - رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة حلب - سوريا، 2004/1424، ص 306. وينظر: عصام شرتح: المرجع السابق.

³ عرجون محمد هادي: جمالية التكرار ودوره في بناء النص الشعري، <https://www.diwanalarab.com>

من الأشواق والتحفوا السنا

هم أسرجوا الأرواح،

هاموا في دروب الحبّ أجنحة وغابوا في المدى

هم ها هناك،

يغرّدون قصيدة حوراء

ترفل في عبير المجد ساجحة وتنضج بالندى

هم غادروا،

عبروا حدود الأرض، هاموا في دروب الحبّ،

غابوا في الوجود الحرّ،

ضمّوا ها هناك نشيدهم..

وأنا هنا ¹!

إنّ تكراراً يحدث هزة لدى المتلقي للتنبية على حالة شعورية معينة أولتوكيد الذات، وتضخيمها في بعض السياقات التنديدية الراضة الصارخة؛ فبروز الضمائر وتكرارها دليل تأزم الحالة النفسيّة واضطرابها، وما تكرارها في الغالب إلا لإبراز الجانب المضطرب المتوتّر المحتم الذي تعانیه الذات الشاعرة في واقعها المتأزم:

وأنا هنا - يا راحلين - معقر الأشواق،

منكفئا على رهقي ومنطفئ السني

وأنا هنا متعثر الأشواق، منكسر الجناح

أرّتل للمني رهقي.. فتسخر بي المني

¹ عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، منشورات مكتبة اقرأ، قسنطينة - الجزائر، ط2009، ص1، ص38.

هم بادروا،

رسموا حدود الشمس،

غابوا عن رماد الأرض، جدّوا في الرحيل الصعب،

ما عرفوا الونى

وأنا - وقد جثم الرماد على دمي

وأحاط بي الغاوون - أرحل في دروب الوهم قافية، وألتحف الضنى¹!

لقد ولّد تكرار الضميرين (هم/أنا) في النصّ الشعري إيقاعاً نغمياً موقظاً للدلالة، وباعثاً لحراكها الجمالي بوصفه مركز ثقل الصور الشعرية، ومبعث حركتها وجذرها الذي تركز عليه. فالشاعر وجد فيه صورة من صور التلاحم والتضافر الفني في هذه القصيدة؛ ليدلّل على إحساسه المرهف، وصوره المتلاحمة التي تفيض حساسية ورؤية. وهذا التكرار - من شأنه - أن يرفع وتيرة الإيقاع الصوتي إثر تتابع التكرار في الفواتح تتابعاً فنياً موحياً؛ وقد عمد الشاعر إلى هذا الأسلوب ليمتّن أواصر القصيدة، ويحقق تناغمها، وتلاحمها الفني:²

هم أبدعوا بالمجد قافية يغردّها الأثير،

تعانق الجوزاء، تنضح بالندى

و أنا أهيم على دروب الشعر

ثرثرة من الأصدااء يلعنّها الصدى !

هم ها هناك، يعلمون الشمس بهجتها،

فتسكر من قصائدهم وترحل في المدى

هم ها هناك، يعلمون الفجر طلعتة،

¹ عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، ص 38-39.

² عصام شرّيح: فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، ص 70

فيسرق من عيون الشعر قافية ويشرق بالسنى¹

إن " من الوظائف الجمالية التي استُخدم لها تكرار الضمائر وأدوات النداء في نصّ "صه أيّها الشعراء!" لعبد الملك بومنجل وفي نصوص أخرى "اتّخذه لتصوير حالة نفسية دقيقة أو مجرى للشعور من إنسان مأزوم"² ومهزوم في الآن ذاته:

هم ها هناك تملكوا الأفراح شاهقة،

و ضمّمهم الهوى نغما، وقد كانوا هنا !

كانوا، وكنّت قصيدة جوفاء،

هم عبروا حدود الشمس،

صاغوا ها هناك نشيدهم وأنا أنا !

يا أيها الشعر الذي يستلّ من هذر قصائده،

كفى هذرا !

سيأكلك الصدا *!

يا أيها الهذر الذي ينهلّ ثرثرة،

صه، تبّا ! سيلعنك الصدى **³

لقد تمكّن الشاعر أن ينقل ما يساوره من أحاسيس وذلك بتكرار الضميرين: (هم) للدلالة على حال رقيهم ونقائهم وصفائهم وفي كونهم كانوا هم الرجال لما قدّموه من تضحيات فارتقوا وحازوا الشرف كلّه.

¹ عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، ص39.

² رمضان الصبّاغ: في نقد الشعر العربي المعاصر -دراسة جمالية-، دار الوفاء، الإسكندرية-مصر، ط1998، ص1، ص230.

* الصدا (و المراد) الصدا.

** الصدى (و المراد) رجع الصوت.

³ عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، ص40.

و (أنا/ الشاعر) الذي ليس له إلاّ (الهذر) كغيره من الشعراء؛ وإنّ كلّ ما قاله ويقوله الآخرون سيأكله (الصدأ) فالأرض تحفظ البطولات/ الأفعال وتدوّن أسماء الذين افتروا عن غضب فثاروا، وهي لا تسجّل أقوال المقعدين، لذلك استحق الشعر والشعراء (اللّعن) والنسيان والتجاهل؛ فهم ينشرون الوهم قافية، ويحترفون التعلّق بالأمازي:

يا أيّها الشعراء..

أفضل من شواردكم دمّ يفتّر عن غضب،

ويسخر بالذني

يا أيّها الشعراء

أشعركم يمرّغ في رماد الوهم نغمته، ويحترف المنى

يا أيّها الشعراء ألعنكم، وأولكم أنا¹!

جدير بالذكر القول: "أنّ التكرار في ذاته ليس جمالا يضاف إلى القصيدة بحيث يُحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله؛ وإنما هو كسائر الأساليب يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من القصيدة، [وأن يبعث فيه الشاعر الحياة] وقد نذهب أبعد، فنشير إلى الطبيعة الخادعة التي يمتلكها هذا الأسلوب، فهو بسهولة، وقدرته على ملء البيت، وإحداث موسيقا ظاهرية فيه يستطيع أن يضللّ الشاعر، ويوقعه في مزلق تعبيرى... [لقد تحوّل عند كثيرين إلى مُتّكيا].. لسدّ ثغرات الوزن أو بدء فقرة جديدة، وتارة لاختتام قصيدة متجدّدة تأبى الوقوف، وسوى ذلك من الأغراض التي لم يوجد لها في الأصل".²

إنّ التكرار لدى الشاعر الجزائري في الفترة المستهدفة بالدراسة يكاد يتغلغل في ثنايا كل قصيدة من قصائده، بجميع أنواعه وأساليبه. وما اهتمام الشاعر بهذه الظاهرة إلاّ سعيًا منه لتثبيت الإيقاعات الداخلية، وجعله مرتكزاً صوتياً يتغلغل إلى الأذان بصورة منسجمة متوافقة مقبولة، فيملك على المتلقّي مشاعره ويؤثّر على أحاسيسه:

خذلته جميع العيون التي كان دلّ لها

¹ عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، ص40.

² نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط1981، ص6، ص290. وينظر -أيضا-: رمضان الصباغ، مرجع سابق، ص231.

خذلته البنادق، تلك التي كان يمسحها بمحاجرته
خذلته التي كان يحملها بين أضلاعه وردة ورماح
الرسائل ليست سوى كشتبان،
وأوراقها زبد الملح في أعين الغرباء
تعود القطة إلى عشها بعد طول اغتراب
فهل ترجع الأرض ثانية
هل تعود إلى عهدا امرأة الوعد من بعدها¹

هنا ورد التكرار في سياق شعوريّ كثيف بلغ درجة الإحساس بالمأساة؛ ممّا ساهم في رفع مستوى الشعور في النصّ إلى درجة غير اعتياديّة دون أن يكون الشاعر/ الذات المبدعة مضطرا إلى الإفصاح عن مدى كثافة الذروة العاطفيّة؛ لقد استُخدم التكرار أداة لتصوير حالة نفسيّة دقيقة لإنسان مأزوم تعلّق وعيه في لحظات المحن، والأزمات النفسيّة بمفردات بعينها استدعاها من لا شعوره وراح يكرّرها:²

فهل ترجع الأرض ثانية
هل تعود إلى عهدا امرأة الوعد من بعدها
وزّع الليل أسرارها للذنين أداموا الترقّب خلف الحدود
وتحت جدار المساء المتاح
هي آخر أرض تحطّ عليها النوارس،
وهي بدايتها
وهي من علّمت كلّ من عشقوا اتساع الفضاء
واتساع القلوب على رعشة
واتساع العيون على نبضات الوشاح
خرجت ثم أخرجت العاشقين من السحب³

¹ لخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2002، 1، ص39.

² ينظر: نازك الملائكة، المرجع السابق، ص287.

وشفيق السيد: البحث البلاغي عند العرب (تأصيل وتقييم)، دار الفكر، دمشق، ط1996، 2، ص264 وعصام شرتح: جمالية التكرار في الشعر العربي السوري المعاصر، ص117.

³ لخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، ص39-40.

إذا كان التكرار يحقق الإيقاع الموسيقي المرغوب، ويضع المتلقي في رحاب العوالم النفسية المرسومة، فإنه حين يصدر من ذات شاعرة موهوبة ومأزومة، يمكن أن يحقق غايات أكبر؛ وهو الأمر الذي جعل هذه الظاهرة تشكل لدى كثير من شعراء الجزائر في فترة التسعينيات نظاماً خاصاً داخل كيان القصيدة يقوم على أسسٍ نابعةٍ من صميم التجربة، ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يوفر لبنية التكرار التأثير المناسب على المتلقي من خلال فاعليته التي تتجاوز حدود الإمكانيات النحوية، واللغوية البحتة؛ لتصبح أداةً موسيقيةً دلاليةً في آن واحدٍ يساعدها على تأدية دورها الفاعل، انطلاقاً من كونها مكتملاً موسيقياً للكيان التشكيلي العام للقصيدة/ النص¹ التي انفتحت مع شعراء هذه الفترة على تنوع مدهش، وتعددية هائلة في تكوين شعرياتها، وأصبح لزاماً على الشاعر الجزائري أن يرتقي بنصوصه الشعرية من احتمال السقوط في التقليد، أو الاجترار، أو النمطية، فراح يشتغل بدكاء وموهبة على البناء واللغة والصورة والإيقاع - ومنه التكرار - بحثاً، وتركيزاً من أجل اكتشاف شعرته القادرة على حمل صورته وتقديمه على صورة تخصّه وتنتمي إليه:²

سَوَادُ

سَوَادُ.. سَوَادُ.. سَوَادُ

سَوَادُ تَهَادِي

يَلْفُ الْبِيَاضِ

سَوَادُ تَرَامِي

تَنَامِي

يُذِيعُ الْحَدَادِ

سَوَادُ

يُضَمُّ الْمَدِينَةَ

¹ مرتضى بابكر أحمد عباس: التكرار الاستهلاكي ودلالته في شعر الطفل - دراسة وصفية تحليلية في ديوان كامل كيلاني للأطفال، حوليات جامعة قلمة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة قلمة - الجزائر، مجلد 15/ع 1، ص 253.

² محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، عمان - الأردن، ط 2008، ص 119.

وبمحو اخضرار الرياض

سوادٌ تمادى

تمادى

يمدّ ظلال السّواد

على صفحة القلب صخر اللّظى

وفي روضة الروح شوك القتاد

وأصحو...

فلا شيء غير اللّظى

ولا شيء غير السّواد¹

ينهض هذا النصّ على اتّخاذ الـ(سواد) عنواناً له كما يُستهلّ بتكرار اللفظة مرات ثلاث، وهي اللفظة التي تتردّد في تشكيله اللغوي، وهيكله إلى أن تكون خاتمة نصّية (ولا شيء غير السّواد). وبهذا يكون اللّون قد حضر مكوّناً أساسياً من مكوّنات الصورة الشعريّة التي يؤثّر في تشكيلها، وتحديد ماهية مادّتها اللّغويّة التي يتوسّل الشاعر بها إلى استمالة المتلقّي؛ الأمر الذي جعل اللّون/ السّواد - هنا- عنصراً أساسياً في التأثير الشعري، ومن ثمّ أظهر تكراره قيمة دلاليّة وجمالية في آن؛² بما أضفاه على النصّ من جوّ رهيب وقاتم؛ لارتباط السّواد بالموت والحزن غالباً، وقد عُدّ رمزا للألم والخوف من المجهول والفناء. وبامثال النصّ، وخضوعه للقوانين الخفيّة التي تتحكّم في السياقات- وأحدها قانون التوازن- بما أنّ للنصّ الشعريّ الموزون كيانه، ومركز ثقل، وأطرافاً؛ وهو يخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بدّ للشاعر أن يعيها حين يُدخل التكرار على بعض مناطقه³ (أي مناطق النصّ الشعري)؛ فالسياق الذي ورد فيه السّواد يشي بحالة التيه التي تُحيل بدورها على حالة الموت التي

¹ حسن دواس: أمواج وشظايا، منشورات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2002، ص 16-17.

² فريدة سوييف: جمالية اللون ودلالاته في الشعر العربي المعاصر - قراءة في ديوان بدر شاكر السياب-، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة سيدي بلعباس - الجزائر، 2016/2017، ص 162.

³ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 277-278. وينظر -أيضاً-: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر - دراسة جمالية-، ص 229.

تكتنف المدينة والشاعر كليهما؛ لهذا جاء تأثيره واضحا مهيمنا على النصّ كلّهُ؛¹ وكأنّه الليل إذ يُرخي سدوله فيغشى المدينة، وتتوقّف الحركة، ويسكن الأحياء؛ إنّ السّواد -هنا- معادل موضوعي للموت يدنو من ذات الإنسان وذات الشاعر إذ يلفّ المدينة/البلد فيُبقّي - من لم يدركه الموت - من أهلها في حال اغتراب وترقّب. و قد كان وقع هذه الحال أكثر حدّةً وتأثيرا على الذات المبدعة:

سوادٌ

يضمّ المدينة

ويمحو اخضرار الرياض

سوادٌ تمادى

تمادى

يمدّ ظلال السّواد

على صفحة القلب صخر اللّظى

وفي روضة الروح شوك القتاد

وأصحو...

فلا شيء غير اللّظى

ولا شيء غير السّواد²

لقد أدّى التكرار -إضافة إلى التأكيد- دورا بالغ الخطورة في الدلالة الشعريّة حيث ربط بين الألفاظ والتراكيب في السّطر كما في المقطع مُحدثا بذلك التماسك المنشود؛ كما اتّخذ شعراء الجزائر في الفترة المستهدفة بالدراسة مرتكزا للتوقيع على معانٍ جديدة يضيفون بها خطأً إلى اللّوحة التي تعبّر عن رؤاهم. وإيقاعيا عمل التكرار في نصوص المدوّنة على إثراء الموقف الدلالي وامتلاكه بشكل

¹ فريدة سوزيف: المرجع السابق، ص 166.

² حسن دواس: أمواج وشظايا، ص 16-17.

تراكمي¹. ممّا أكسبها (أي نصوص المدوّنة) نماءً تحوّلت به عن مجرد السرد اللفظي إلى آفاق دلاليّة ونفسية رحبة؛ أي أنّه فتح قنوات متعدّدة لإثراء الانفعال، وتكثيف الرؤية. ولو لم يُقدّر للشعراء التوفيق في توظيفه لخدمة الإيقاع الدلالي والجمالي لأرهقوا نصوصهم على صعيد المستويات الدلالية واللفظية.²

2.1-4 تكرار العبارة ولزوم ما يلزم*

المراد بـ (تكرار العبارة) أن يكرر الشاعر الجملة في قصيدته تكراراً فنياً موحياً يؤدي دوراً لافتاً في إنتاج شعريتها. ومن الضروري القول أنّ هذا التكرار يتّخذ لدى الشاعر الجزائري أشكالاً متعدّدة منها: الاستهلاكي والّلزومي والختامي، وإنّ لكلّ شكل من هذه الأشكال منحىً نغمياً وجمالياً خاصاً في القصيدة يختلف عمّا سواه، يجمعها خيط واحد هو الفاعلية وقوة التأثير؛ وإنّه "إذا كانت الوظيفة الأولى للتكرار مقرونة بتريديد النص على ضوء من التفصيل فإن الوظيفة الثانية مرتبطة بتجسير [أي الوصل بينها] المقاطع الشعرية عن طريق رجوع الصدى الذي تتمثّله الدلالة العامة؛ فتتوالى الصور الشعرية، وتتناثر محققة تراكمًا مشهدياً يغني العمل الشعري لكنّه في جوهره ينظّم الخطاب الذي تحكمه علاقة العام بالخاص".³

وتوافقاً مع هذا يمكن القول: "أنّ ما يحقّقه التكرار من فاعلية هو تجسير المقاطع الشعرية وربطها، والتفصيل في صورها، محققة تراكمًا مشهدياً، يثير العمل الشعري، ويحفّزه سواء أكان هذا التكرار جملة، أم مقطوعاً. وهذا - بدوره - يدلّنا أنّ هذا التكرار أشدّ أثراً من تكرار الكلمة؛ لأنّه قد يُشكّل صورة كاملة، أو رؤية، أو مغزى دلاليّاً مكتملاً".⁴

إنّ هذا النوع من التكرار في الشعر الجزائري المعاصر عموماً وشعر الفترة المستهدفة بالدراسة على وجه أخصّ "يؤدّي دوراً وظيفياً بالغ الأهمية سواء تعلّق الأمر بالمستوى الدلالي أم الإيقاعي؛ لأنّ

¹ محمد مصطفى أبو شوارب: جماليات النص الشعري "قراءة في أمالي القالي"، دار الوفاء، الإسكندرية - مصر، ط2005، ص169-170.

² عصام شرتح: جمالية التكرار في الشعر العربي السوري المعاصر، ص116.

* العنوان استثناس باللزوميات وهو ينهض على أنقاض ما عُرف في المدوّنة الشعرية العربية القديمة بـ: "لزوم ما لا يلزم"

³ عمر العسري: بلاغة التكرار في ديوان "دون مرآة ولا فقص - لسعد جمعة"، مجلة عُمان الثقافية، مركز السلطان قابوس - سلطنة عمان، عدد147، 2007، ص64.

وينظر - أيضاً -: عصام شرتح: - جمالية التكرار في الشعر العربي السوري، ص116-212.

- وافية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، ص73-75.

⁴ عصام شرتح: فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، ص73.

دخوله في بنية القصيدة، وطبيعة عمله قد يؤدي إلى تحويل المحمول الدلالي، وإثارة الانتباه إليه، مما يجعله يُثري الجانب الإيقاعي للنص، ويقيم علاقات تلاحمية بين أجزائه؛¹ إنه يُساهم بشكل أكثر بروزاً وفاعلية في خلق أنساق وبنيات تتعاضد لتشكّل معمارية النصّ وبنائيته.²

إنّ العبارة المكرّرة في نصّ "عيد سعيد" أدّت وظيفة فنية جمالية كونها ركيزة أساسية من ركائزه عليها قام بناؤه، ولأنّها محورٌ مركزيٌّ من محاوره، بحيث لا يمكن الاستغناء عنها أو حذفها، أو استبدالها، فإذا ما حذفت أو بدّلت اختلّ توازن النصّ، وفقد قدرته وإثارته الشعريّة، وتضعضع بناؤه:

عيد سعيد، عيد سعيد

اليوم يرحل كلّ ما في الروح من شوق تليد

وتطير نفسي باللهيب إلى أقاصي العمر

في بوح جديد

وأهيم وجدا في البعاد

وفي أسي الأشواق للوجه السعيد

آه لروحي حين تهفو للقاء

وحين تذكر وجهها

يا وجهها،

يا تباشير الوليد³

لقد شكّل تكرار عبارة (عيد سعيد.. عيد سعيد) نفثة شعورية حارقة حرّكت كل أجواء ودلالات وانفعالات القصيدة؛ وهذا ما انعكس على إيقاعها النغمي والشعوري؛ والذي يؤكد فاعلية التكرار أنّ الشاعر كثّف من مؤثراته ضمن النصّ؛ وقد بدا الشاعر متألماً لما يعاينه من اغتراب شعوريّ رهيب، وهذا الاغتراب جسده مشهدياً عبر رصد الحركة الشعورية التي أوجدها التكرار:

أمّاه

هذا العيد يأتي، والبعاد يلقيني خلف الحياه..

¹ عصام شرتح: جمالية التكرار في الشعر العربي السوري، ص213.

² رضوان عبد الحليم علي الأسود: دراسة أسلوبية في ديوان (هموم إيقاعية) لسلطان الصرعي، مجلة السعيد للعلوم الإنسانية والتطبيقية، تعز - اليمن، مجلد 3/ ع2019، ص52.

³ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص13.

أمّاه إنّني موغل في البوح،

في عمر حزين...

اليوم عيد؛

فمن التي أهفو إليها هاتفا:

عيد سعيد، عيد سعيد¹

لقد تمكّن الشاعر من تقديم إضافة جمالية حرّكت كل مدلولات القصيدة عبر تكرار العبارة: (عيد سعيد، عيد سعيد) التي أثارت المتلقّي؛ لما تحمله من بعد ديني، وما يرتبط بها من طقوس خاصّة تمارس في هذا اليوم/ يوم العيد دون سواه، وما يظهر على وجوه الناس - في الأصل - من مظاهر البهجة والفرح. لكننا أمام ذات تملّكها الحزن، وسيطرت عليها الهموم، وعوض أن تنخرط في أجواء البهجة/ أجواء العيد، تمكّنت هي - بكلّ سطوة - من جذب المتلقّي فتملّكته حالة شعورية حزينة (هي دمعة... جهشت أمامهم... تجاعيد العذاب... أوّاه يا ولدي..)؛ وبذلك تمكّنت تلك الذات المتعبة الحزينة غريبة الديار من إثارتنا، وتحريكنا لنعيش تجربتها، وكأنّها تجربتنا أو تتقاطع مع تجربتنا الحياتية. وندفع بقراءة مقاطع النصّ المتتاليّة نشدّ أمرًا غير مرتقب ليحدث، لكن لا نزداد إلاّ شعورا بالحزن والأسى، نعيشه وكأنه شعورنا؛ وليس ذلك إلا دليل شعريّة، ورؤية جمالية لدى هذه الذات المبدعة؛ وقد تجسّدت من خلال التعبير الدقيق عن منعرجات الذات بإحساس تفصيلي إيجائي فاعل:²

نزلت ملائكة السماء الآن تلهج بالثناء

وتنعمش الأرواح من فيض السلام..

فاليوم عيد:

والتّم كلّ التائهين المتعبين...

واليوم عيد:

والكلّ يتلو من تسابيح الهناء

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص14.

² عصام شرّيح: فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، ص75.

إلّاك يا أمّاه

هي دمعة ساقّت إليك الابن قهرا

فترينه في محجر العين التي سرعان ما تخفيه

طيفا في السماء...

ولكم جهشتِ أمامهم:

إنيّ أراه..

لا

لا أراه..

إنيّ أراه

ولا أراه.. يا لعنة الطيف العنيد..

أتراه يهتف قائلا:

عيدٌ سعيدٌ، عيدٌ سعيدٌ؟¹

إنّ الشاعر لم يكتفِ بالعبارة/ اللازمة افتتاحيّة وانطلاقة لمعاناته، بل جعل منها رابطا قويّا بين مطلع النصّ، ومركزيّته،² ونهايته حين أنّحذها قفلا أو صد من خلاله معماريّة القصيدة:

أغدا يعود؟

وتسألين بزوغ الفجر في طيف الغريب..

أغدا يعود..؟

سيعود

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص15-16.

² زهير أحمد المنصور: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي -دراسة أسلوبية-، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، مكة-السعودية، مجلد13/ع21، 2000/1421، ص432.

يا وجها تقاسمه الأسي، وغدا لناظره قريب..

سيعود فجرا آسرا بالانتشاء

وتُعرّش الأحلام في البيت المشيد

وغدا أعود

أنا

و"قيس"

تعود جلسات المساء..

يا فرحة العيد الجديد

عيدٌ سعيدٌ، عيدٌ سعيدٌ..¹

لقد كشف تكرار العبارة اللازمة في هذا النصّ مهارة ودقّة الشاعر؛ حيث عرف أين وكيف ومتى يوظفه؛ فجاء في المكان الصحيح اللائق، وأضفت عليه موهبته لمسة شعرية سحرية بعثت الحياة في الكلمات.

قد يحصل أن يقع تكرار البداية - في نصّ شعريّ من النصوص الجزائرية للفترة المستهدفة بالدراسة والبحث والتقصي - بشكل متعاقب، ورأسيّ، ومتوال؛ مثلما هي الحال في نصّ "سلام" إذ استطاع الشاعر أن يخلق وحدة بنائية تعكس تصوّره، وتُظهر حالته، وقد هجرته المحبوبة، وما بقي سوى ذكراها، وطيفها، وصورتها؛ ولكن لا لوم ولا تثریب؛ فهو من استحقّ الحرمان (كصاحب الجنّتين إذ جحد نعم ربّه). فصاغ العبارة "سلام على" صياغة جميلة مؤثرة، ومكرورة لكن غير مملّة؛ ممّا يجعل منها بداية ثابتة قوية، يتردّد صداها مطلع كلّ سطر شعريّ:

سلام على زرقة البحر في ناظرها..

سلام على مغرب الشمس في المقلتين..

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص18.

سلام على مشرق الليل في شعرها !

سلام على مصرع الكرز في الوجنتين !

سلام على قمر ساحر

تلني للجبين !

سلام على مرمر الرمل في جيدها

سلام على مشهد المدّ والجزر في الضفتين !

سلام على معبر العمر

إذ يغتدي كوثرًا دافقا بين بين !

سلام على مجمع النهـر والرافدين !

سلام على الريح تذرو جدائلها في الهواء..

فترسمني - في كتاب الهوى - رائدا

من رواد الفضاء !

سلام على كل ما تحويه..

سلام على الكون إذ يحتويها!

سلام على جنة الخلد في العالمين..

سلام على النخل والزرع..

والخمر والشاربين !

سلام على وجنتيها..

سلام.. سلام.. سلام.. سلام...

وليس السلام على "صاحب الجنتين" !..¹

لقد جسّد شوقه إلى المعشوقة، وصور حرقته لبعدها عبر علاقات لغوية ممتدة تبدأ بـ (سلام على) وهي العبارة التي يُرسلها عادة القريب للبعيد؛ لتحمل معها دلالة عدم النسيان، والبقاء على العهد، وأنه لن يجد بديلاً ينسبه، فيُسلّي النفس عن الغائب بالحاضر؛ فتسكن لوعتها.

إنّ الشاعر استطاع أن يصوّر الذات النائية، وتمكّن من أن يوقع المتلقّي أسير هذه مستعينا بتلك العلاقات اللغوية التي توسّل بها لاستمالته، والتي تنهض أساساً على: (سلام على) لتنتهي بـ: (وليس السلام على صاحب الجنتين!).

هنا كشف التكرار عن جوانبه الخفية عبر إحدائه وظيفة بنائية وإيقاعية - في آن - خصوصاً والمتلقّي يستقبل النصّ من ذات شاعرة موهوبة استطاعت استخدامه بدقّة وبراعة؛ فالتكرار ليس جمالاً يُنمّن النصّ؛ بحيث يُحسن الشاعر صنعا بمجرد استعماله؛ وإنما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه المناسب وموقعه الأنسب، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات.²

إنّ تكرار العبارة "يستهدف في المقام الأوّل الضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدّة مرّات بصيغ متشابهة من أجل الوصول إلى وضع شعريّ معيّن قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعيّ ودلاليّ"³؛ وفي نصّ "أبجد هوز" تتكرّر الصيغة/ العنوان عشرين مرّة ضاغطة بذلك على حالة لغوية واحدة عديد المرّات وبالتركيب ذاته، محقّقة بعدا دلاليّاً، وإيقاعاً نغميّاً يشي برغبة الشاعر في الغناء؛ تلك الرغبة التي بدأت عنده منذ المطلع "أبجد هوز"، لتظهر في شكل انفعالات موسيقية وغنائية؛ فكانت القصيدة أغنية يتكرّر فيها الانبهار بالأنوثة الطافحة:

أبجد هوز

¹ يوسف وغليسي: تغرية جعفر الطيار، 75-76.

² زهير أحمد المنصور: مرجع سابق، ص 437.

³ محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص 196.

عيناك تبوحان

و جفناك .. يغمز

أبجد هوّز

لعسُ الشفتين نبيد

والفم من كرز يتمادى

أو .. قرمز

أبجد هوّز

خطواتك آهات الأرغن

والنهد .. النهدي الغاوي يتهزهنز

أبجد هوّز

يدك البيضاء سلام

والقبلة إكسير

أو شهد .. يُفرز¹

هنا تبدو العبارة اللازمة مسيطرة قد بسطت نفوذها تقفويًا على كلّ النصّ، وذلك من خلال التناغم التقفوي الجلي والحاصل² في الكلمات الأخيرة من كلّ مقطع: (هوّز، يغمز، قرمز، يتهزهنز، يُفرز، ملغز، أرمز، تعنز، يُكنز، يغرز، يلوّز، تكرر، مهمز ...)، ولم يتضاءل دورها، بل إنّها - بالانتقال من مقطع إلى آخر - تسهم في تعميق البنية الدلالية إضافة إلى البنية النغميّة الإيقاعيّة:

أبجد هوّز

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، دار هومة، الجزائر، دط، 1997، ص 93-94.

² محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والدلالية، ص 218.

ضاع الطلسم فيك

وضاع .. اللغز الملغز

أبجد هوّز

ماذا أكتب عنك

وماذا أتخيل

أوأؤوسل .. أوأرمز

أبجد هوز

جنية هذا الوادي

تتأبط شعرا..

ثم تسير وهي تختال وتعتر¹

يبدو من حيث الأداء الوظيفي لتكرار العبارة اللازمة -على المستوى الدلالي والإيقاعي- أنّ استراتيجية توقعها على رأس كل مقطع، كما هو الشأن في نصّ "أبجد هوّز" أيّ قبلية يدفعها هذا التوقع إلى أداء دور وظيفي أكثر أهمية؛ لأنّها تدخل في بنية النصّ وطبيعة عمله، وقد وظّفت -هنا- توظيفاً صحيحاً بما يناسب الحاجة إليها تشكيليّاً؛ ولأنّها ترشح عمودياً من الأعلى إلى الأسفل على عموم الفضاء النصّي² مساهمة بذلك في تعميق البنية الدلالية:

أبجد هوز

يا أعلى من كلّ الدنيا

يا شغف القلب المتبول

و يا.. يا كنزاً يُكنز

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص94-95.

² محمد صابر عبّيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والدلالية، ص218.

أبجد هوز

أظفارك في جسدي المحموم

تغوص.. وهدبك نصل

في كبدي يغرر

أبجد هوز

ها.. تاهت أوزاني

و طيوري باسمك تصدح

أو.. تكرر

أبجد هوز

يا راكب هذي الفرس الوهى

لا تجرح حقوبها..

وتلطف في السير وعند المهمز

أبجد هوز

غاوية.. متغاوية

دمها من سمّ

ومجالها سحر يبتز

أبجد هوز

هيا نقطع من شهوتنا

لحنا..

هيا نصنع من نشوتنا

وزنا..

أبجد هوز.. !

أبجد هوز.. !¹

إنّ أهمّ الوظائف الجماليّة لتكرار العبارة اللازمة أن تشكّل ركيزة أساسية من ركائز النصّ أو محورا مركزيا من محاوره؛ بحيث لا يمكن الاستغناء عنها، أو حذفها، أو تبديلها، فإذا ما حذفت أو بدلت اختلّ توازن النصّ، وفقد قدرته وإثارته الشعريّة. وقد حاول الشاعر الجزائريّ في فترة التسعينيات أن يجعل من تكرار اللازمة نمطا أسلوبيا ثابتا مع اختلاف في درجة بنائها اللغوي.

وفي نصّ: " الربيع الذي جاء قبل الأوان" تكرّرت العبارة أو جزء منها؛ ففرضت بذلك "نسقا إيقاعيا موحدًا احتوى بقيّة النظم الإيقاعيّة المتولّدة عن التكرارات الأخرى في القصيدة، كما فرضت نسقا دلاليا أيضا؛ إذ أنّ كلّ التكرارات الأخرى وبغض النظر عن مستوى تراكميّتها تعمل دلاليًا في دائرته ولا تكاد تخرج عنه"².

الربيع الذي جاء قبل الأوان

دسّ في ساعتى وردةً ومضى

ومضت ساعتان..

وأنا غارق في السحاب

وعطرك يسرق منّي المكان

والربيع الذي جاء من حيث لم أنتظر

بثّ خضرته في دم العاشقين

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص 95-99.

² محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والدلالية، ص 221.

وعلق أرواحهم في غصون الشجر

وأنا....

كلّما أخرج اللوز زهرته

أخذت زهرتي بيدي

ومضت بي....

معرّضة لوئها للخطر¹

ينهض هذا النصّ على تكرار جزء من جملة:(الربيع الذي...). وليس الجملة كلّها، متوسّلاً لاستمالة المتلقّي، وشده بصورة موحّية؛ بحيث يترك هذا النوع من التكرار صده وأثره النفسي والجماليّ الجذّاب أكثر من تكرار الكلمة ذاتها، أو الجملة كلّها؛ "فالشاعر- في هذا النوع من التكرار- يترك الجزء الآخر المتمّم للجملة مفتوحاً ومتغيراً على الدوام؛ وبهذا المتغير الأسلوبي في حركة المكرّرات الذي أجراه الشاعر لا بدّ أن ينعكس أثره جمالياً على الجزء المكرر؛ وقد ينعكس أثر المكرّر كذلك على الجزء المتغيّر في الجملة؛ فتبادلان الاستثارة والتأثير؛ وبهذا، يزداد ألق العبارة المكرّرة، وألق ما تفجّره من رؤى ودلالات جديدة متولدة من فاعلية (المكرر/ المتغير) في الجملة ذاتها"²:

والربيع الذي جاءني من جميع الجهات

زاد في أفقي سعة

زاد في عمري ساعة

وارتدى نبضتي

ومشى في دمي خطوات

فأنا ذاهب في جميع الجهات

¹ عاشور فني: الربيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دط، 2004، ص7-8.

² عصام شرّتح: فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، ص77.

وفي خطوتي فرح الأرض...

والأمّهات

والربيع الذي أيقظ الأندلس

في المكان

وبعثر قوس قزح

أترع القلب حتى طفح

ثم دقّ الجرس

فأخذت القبس

وأنا أتقدّم مرتعشا

وأخفض من فرحي

لأهرّبه من عيون العسس¹

لقد أبدع الشاعر- في هذا الجانب- على المستويات الفنية والجمالية كلّها؛ نظراً إلى القيمة أو الأثر الجمالي الذي يخلقه مثل هذا التكرار من ترّقب لدى المتلقي؛ فيبقى مشدوهاً إلى ما هو مألوف ومتوقع عبر دائرة التكرار؛ ومما هو غير مألوف أو غير متوقع عبر المتغيّر الفني الذي أجراه الشاعر في الجملة؛ فيتفاعل المتلقي معه بحرص وانتباه²: (والربيع الذي نسيت يداي³ // والربيع الذي مرّ في جملة العابرين⁴ // والربيع الذي شقّ صمت الحجر¹ // الربيع الذي لم يخن أبداً² // الربيع الذي لم يرد وصفه في كتاب³ // الربيع الذي جاء..... جاء⁴).

¹ عاشور فتي: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص 9-10.

² عصام شرّتح: فنية التكرار عند شعراء الحداثة المعاصرين، ص 77.

³ المرجع السابق، ص 11

⁴ المرجع السابق، ص 12

يمكن الاستخلاص أنّ الجوّ النفسي بما يشيعه من قلق، وتوتر، وتوجّس ينعكس على صور الشاعر وأساليبه التكراريّة؛ ابتداءً من الكلمة إلى العبارة؛ وهو إذ يُكرّر صيغة ما فإنّما يكون ذلك بغية التنفيس عمّا يشعر به تجاه المكرّر؛ لما له من مدلول فكريّ أو عاطفيّ في تجربته الشعريّة.⁵ فكان الشاعر الجزائريّ في التسعينيات بما ارتبط بها من أحداث، وما أفرزته من تحولات يسعى إلى أن يجعل من التكرار أداة قادرة على التعبير عمّا في ذهنه، وتصوير مشاعره وأحاسيسه، وما استبدّ به من همّ وألم. وإنّ التكرار على اختلاف أشكاله يتميّز بتنغيم خاص يحدّد السياق المعنوي لكلّ مقطع؛ ممّا يجعله يثري الجانب الإيقاعي للنصّ، ويقيم علاقات تلاحيّة بين أجزائه. وعلى هذا النحو يُسهم تكرار اللازمة بتوفير لون من التنغيم، يُدرك حين التلقّي؛ نتيجة اعتماد الشاعر الجزائريّ المعاصر على الجمل القصيرة المتساوية الطول، وترديد الكلمات ذات الجرس الموسيقي الصاحب لخلق الإثارة وتحفيز المتلقّي، وإثارة شعوره، وشحن عواطفه.⁶ لقد حاول الشاعر الجزائريّ أن يجعل من صور التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري، وتؤدّي وظيفة أسلوبية تكشف عن الإلحاح، أو التأكيد الذي يسعى إليه. والتكرار تستدعيه الحاجة الملحة للكشف عمّا يدور في الذهن، ويختلج في النفس.

إنّ تكرار العبارة وجعلها لازمة شكّل محطات منتظمة تعمل على خلق إيقاعات شعريّة متساوية "فاللازمة الرنانة المنتظمة عنصر مهمّ في بناء القصيدة. كما أنّ البناء الخلفي الذي أحدثته اللازمة استطاع أن يُكوّن بنية متلاحمة متّصلة"⁷، ربطت المقاطع معنويّاً وإيقاعيّاً، وأكسبت النصّ الشعريّ الجزائريّ التسعينيّ نغميّة تطرب لها الأذن، وتتفاعل مع معطياتها الجماليّة، وامتلك الشاعر الجزائريّ المعاصر من خلالها قوّة فاعلة مكّنته من إيجاد وحدة شعوريّة متلاحقة.

¹ المرجع السابق، ص 13

² المرجع السابق، ص 14

³ المرجع السابق، ص 15

⁴ المرجع السابق، ص 17

⁵ عصام شرّتح: جمالية التكرار في الشعر العربي السوري المعاصر، ص 96.

⁶ المرجع السابق، ص 214.

⁷ ربابعة موسى: التكرار في الشّعر الجاهلي، مجلة فصول، الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة، مجلد 5 / العدد 1984، ص 1، ص 37.

4-2 الأبعاد الجمالية للانتقال بين البحور وتحولات القافية:

لم يعد النصّ الشعريّ الجزائري مع جيل الشعراء الجديد -التسعينيات على وجه أخصّ- قابلاً جاهزاً أو نمطاً محدداً، بل صار بنية حدائية غايتها البحث عن إيقاع اللغة بنواميسه الخاصة تمتزج فيها إيقاعات الذات بإيقاعات واقع ليست سمته الثبات أو الاستقرار على حال، بل هو واقع سريع الحركة دائم التغيير.¹

وإنّ حركيّة هذا الواقع الدائمة، ومتغيّراته السريعة دفعت الشاعر الجزائري المعاصر إلى خوض مغامرة التجريب على مستوى البحور الخليلية بالمزاوجة بينها في النصّ ذاته، وبالمزاوجة بين العموديّ والحزّ / التفعيلة؛ فكانت النتيجة بناءً نصيّاً مصمّماً وفق هندسة لم يألفها القارئ من قبل.

ولم يأت هذا التصميم دون مرجعيّة، ولم يرد اعتباطاً؛ إنّما استمدّ مرجعيّته من تنوع الإنجازات الشكليّة للعمليّة الشعريّة المشحونة بحالات نفسيّة جدّ معقدة؛ ولأنّ النصّ الحديث يأبى التوقع في أيّ شكل، بل إنّّه يحاول باستمرار التحرّر من كلّ أنواع التقيّد في أوزان وإيقاعات محدّدة، ويسعى لتحقيق غايته بكلّ طاقاته. ومن هذه الرغبة كانت محاولة الخروج عن الأوزان المعهودة، والإيقاعات المحدّدة؛² أي بالثورة على القوالب الجاهزة في الأوزان المعروفة؛ وذلك بالبحث عن أوزان جديدة وإيقاعات متجدّدة.³

إنّ تحقيق الرغبة في التجديد، وتجسيد التصميم المأمول، وجعله واقعا دفع الشاعر الجزائري المعاصر إلى استغلال طاقات جديدة تمكّنه من التغلّب على القيود العروضيّة المقنّنة؛ متوسّلاً لتحقيق التميّز والتفرد بالتنوع في استخدام الأوزان؛ أي أكثر من وزن في النصّ ذاته.⁴

وإنّ الطريقة المثلى - في تقدير الشاعر الجزائري - لتجسيد هذا المشروع الحدائّي الثائر على جاهزيّة النموذج هي تلك التي تراعي التوافق والتناسب في توظيف بحر، أو عدّة بحور شعريّة أو الانتقال من سطر مؤسّس على تفعيلة إلى سطر آخر مؤسّس على تفعيلة أخرى؛⁵ دون أن يستبعد من مشروعه المتلقّي / القارئ، بل إنّّه يعتمد مبدأ مفاجأته ومباغتته في إطار نوع من الانتظام الذي ينأى

¹ عبد القادر عبو: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2007، ص25.

² أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1978، ص2، ص17.

³ محمد بلعباسي: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة - بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر -، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة وهران 2014، 1/2015، ص235.

⁴ علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984، ص58.

⁵ عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر - قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية -، دار العودة، بيروت، ط1981، ص3، ص102.

عن النشاز. ويكون بذلك قد تجاوز حاجز التوقّع الإيقاعيّ الساذج واستبدله ببنية إيقاعيّة تقوم على التوتّر، وغير المتوقّع داخل جملة من الموجات الصوتية؛¹ وهذا يعني "أنّ الترخيصات العروضيّة هي مؤشّر القصيدة، وهي التي تستوعب موسيقياً كلّ إشكالات التجربة الشعريّة ومدخلاتها، وتُسهم في إحداث تغيّرات إيقاعيّة تعمل على حفظ الموازنة العامّة بين تعقيد التجربة من جهة، وسهولة الإيقاع بما يناسب ذلك من جهة أخرى".²

وإنّ التصميم الجديد المتولّد عن تشكيل عروضيّ مستحدث يتيح للقصيدة حرّية أوسع في حركتها الإيقاعيّة لتصبح أكثر مرونة للنفاذ عبر فضاء موسيقيّ أرحب شريطة أن يكون للبحور إيقاعات متقاربة، وأن تكون بين تفعيلاتها وشائج قرى.³

والحقيقة أنّ لهذا التحوّل إلى جانب المسوّغ الإيقاعيّ مسوّغين آخرين: أسلوبياً ودلالياً.⁴ وإنّ تآزر المسوّغات واجتماعها يفضيان إلى إمكانية تبرير الهزّات التي سيشهدها النصّ الشعريّ الجزائري، والتي تروم كسر رتابته. لكنّها وإن أخلّت بتحقيق غاياتها ومراميتها، فإنّ مجرد الانتقال من حركة بحر إلى آخر هو في ذاته انعطاف يُثري موسيقى النصّ ويكسبه طابعا درامياً متنوّعا ويثير فضول المتلقّي؛⁵ وفي النصّ الآتي ما يؤكّد ذلك:

اليوم عيد؛

والأمّ تسأل عن مسافرها الذي التحف الغياب..

أتراه قام إلى الصلاة،

وهل ارتدى حسن الثياب؟

أواه يا ولدي فروحي لا تريني وجهك النوريّ

إلاّ في تجاعيد العذاب..

اليوم عيد؛

فمن الذي يتلو عليّ حديث "هاجر" و"الذبيح"؟

¹ محمّد بلعباسي: مرجع سابق، ص244.

² محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص41.

³ هشام فاضل محمود: التداخل والتنوع في إيقاع القصيدة الحديثة، مجلة مداد الآداب، الجامعة العراقية، بغداد، العدد 2011، 3، ص100.

⁴ مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي - دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع-، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة

باتنة 1، الجزائر، 2010/2011، ص241.

⁵ المرجع السابق: ص242.

وبعيد لي قول الإمام

ويشرح الأحكام والذكر الفصيح...؟

واليوم عيد؛

فمن الذي يبدو كما الأطفال في طيش كثير؟

ومن الذي يحنو على "قيس" الصغير؟

أواه يا ولدي... فهل من عودة تمحو بها لحنا دمعا غزير؟¹

ثم يتغيّر الإيقاع فجأة، ويتغيّر الشكل الكتابي للنصّ من طريقة الأسطر إلى نظام الشطرين؛ كما تنتقل الذات الساردة من ضمير الغائب المؤنث - هي (الأم) - إلى ضمير المخاطب المؤنث - أنت (الأم) -؛ ولعلّ هذا هو المسوّغ الأسلوبى الذي استدعى التحوّل من شعر يقوم نظامه على التفعيلة إلى نظام الشعر العموديّ:

يا أخت "هاجر" في الفقيد كفاك

و تجملي فالله لا ينساک

لما طوى البعد الوليد فجاءة

حنّت إلى "ذبح" السماء عينك

فاليوم يؤذن بالفداء لغائب

ما زال يسأل أن ينال رضاك

و اليوم تأتيك الملائك تنتشي

فيض الأمومة والفؤاد الشاكي

يا أخت "هاجر" في الفقيد تجملي

فالحنن أخصب بالدموع ثراك

و اخضرّ هذا الرمل في أرواحنا

لما حننت إلى فقيد جنك²

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص16-17.

² خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص17-18.

وأما المسوّغ الدلاليّ لهذا الانتقال فهو التخفيف من حزن الوالدة، ومواساتها في الفقد من خلال الربط بين شعورين: شعور ذات المبدع المعذب وشعور الوالدة وأحاسيسها مع تعظيم منزلتها لديه. وهو ما يؤثر على المتلقّي من خلال وسائله المتعدّدة؛ فيمنحه الرغبة في مواصلة قراءة النصّ وتتبع سيرورته الدراميّة؛ وهنا يُلجّي الشاعر فضول المتلقّي؛ منتقلا من الخطاب إلى الغياب مثلما انتقل سابقا من الغياب إلى الحضور، ومن نمط شعريّ أسه التفعيلة إلى نمط ينهض على نظام الشطرين:

أ غدا يعود؟

وتسألين بزوغ الفجر في طيف الغريب.

أ غدا يعود..؟

سيعود

يا وجهها تقاسمه الأسي، وغدا لناظره قريب..

سيعود فجرا آسرا بالانتشاء

وتُعرّش الأحلام في البيت المشيد

وغدا أعود

أنا

و"قيس"

تعود جلسات المساء..

يا فرحة العيد الجديد

عيد سعيد، عيد سعيد..¹

إنّ وتيرة الإيقاع لا تلزم الثبات في نصّ "إبراقة الرمل والأحجار" إذ تنطلق بنفسين: نفسٍ بطيء، ونفس سريع؛ فأما البطيء فهو ما تجسّده ذات متعبة جريحة هي ذات الشاعر، وأما السريع فهو ما تصوّره ذاتٌ باسمه حاملة تبعث الأمل وتزرع الجمال هي الذات المعشوقة:

هالاً نظرت إلى ما ضاع من عمري

كأنّ أعراسه فيهنّ أوهام

عشرون عاما وخمسٌ تحت مطرقة

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص18.

تدقني كيفما كانت الآلامُ
لكن سنبقى برغم الغيم "ساميتي"
ولو تصدّي لنا شوْكُ وأسقامُ
غدا يُعرّش حلمٌ في مرابنا

والحبّ يغمرنا والجرح يلتأم¹

هنا ينهض السرد على حركة إيقاعيّة بطيئة تتسارع مع تتابع الأحداث وتحوّلات الضمائر؛ فمن (أنا-نحن) المتكلّم إلى (أنت) المخاطبة. ولقد تحققت هذه الحركة السريعة بين الرمل-و ما يرمز له- إلى الحجارة-و ما تدلّ عليه- ببحر البسيط؛ كونه مركّباً تركيباً ترافدياً بين مستفعلن وفاعلن؛ هذه الثانية التي أوقفت استرسال التفعيلة الأولى في التابع، وقد ساهمت في كسر وتيرة الغنائيّة التي كادت تستولي على النصّ من جهة، وفي تجسيد الموقف الدرامي الذي صوّره المقطع الثاني من جهة أخرى:²

ها أنت تأتين المدائن كلّ صيف..

وتعاودين زراعة الريحان حول خيامنا،

فيضوّع المسك الذي من سحره تتجمّلين،

لتبعثي أنثى، ونيف..

ما أسكر الرمل الذي أنهكته كرماً وكأساً

للندامي المتعبين،

وتركته في غمرة.. من غير طيف..

ما أظماً الحجر التعيس؛

رنا إلى الكأس التي أترعتها، وصبنتها؛

دلعا وحيف..

ورقاء

يا أنت التي أحييت فيّ مدائن العهد القديم

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص29.

² مسعود وقاد: المرجع السابق، ص244.

وزرعتها حبًا ووردا.

ثمّ خمرا للرحيل..

وأنا الذي عرف الضلالة والهوى

وتجرّع الكأس القراح وما غوى

وحسبني متجاسرا

لكنّني بتّ القتيل...¹

وتتداخل الأصوات في المقطع الثالث والرابع، وتتغيّر الهيئات ليتحقّق الترافد بين الشاعر والمحبوبة تماما مثلما حقّقته التفعيلتان في تكرارهما. واستجابت (مستفعلن) -من خلال خضوعها للزحافات- لكثرة الجمل الإنشائية التي ساهمت في عرقلة وتيرة السرد؛ فأصبح سيره بطيئا:²

أين الرحيل - شريدي - أين الرحيل؟

في كلّ زاوية حجر

في كلّ شبر لوحة للمسح..

من ألف عام، والكوى مملوءة...

من ألف عام؛

تحت أنات الوتر..

أين الرحيل - شريدي - أين الرحيل؟

وعلى البطاقة دوّنوا كلّ السوابق،

وبكلّ عاصمة (أبو الهول)

الذي افترع الأوائل واللواحق..

في كلّ عاصمة، بكى القمري

واتسخ القمر³

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص29-30.

² مسعود وقاد: المرجع السابق، ص245.

³ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص30-31.

وكما تتنازع حالتان متناقضتان الشاعر: حالة الواقع المؤلم، وحالة الحلم يرويه طيف المحبوبة فيؤنسه، ويبعث في نفسه الأمل؛ كذلك يتنازع الطول والقصر أسطر المقطع التالي؛ لتستجيب بذلك لحالة نفسية يتنازعها موقفان؛ اليأس من الراهن حيناً ثم الحلم بما هو أفضل أحياناً:

لكنّما عيناك حاملتان بالسفر البعيد

قد نادتا هيتنا لغربتنا

وأستار الحديد

ورويت لي حلما تقاطر بالحياء:

كم.. قد أخذت يدي

ورحت تقودني نحو الغمام..

روحين كنا.. في يدين من الهوى

ينثال بالسحر الزلال

كأنها قطر الجليد..

هاقي يدك؛ لا ترحلي في وحدتك..

هاقي يدك؛ فأكون قلبا يسكنك..

و لرحلي سيفا

كما رحل الخوارج،

يا خارجية قومها

خرجا جديدا..

هاقي يدك؛

إني وجدت

وجدت لك..¹

إنّ وجود المعشوقة في هذا النصّ الشعريّ من خلال الحلم يعني أنّها تحترق مع الذات الشاعرة/العاشق. وتعيش القصيدة فيها، كما عاشت هي في القصيدة، وسكنتها، وإنّ هذا الوجود له قيمة ومعنى، ويقدم دعماً نفسياً كبيراً؛ خاصّة وأنّ هذه المعشوقة لا تتردد في أن تحترق مع

¹ خليفة بوجادي: قصائد محبومة، ص 31-32.

العاشق؛¹ فكتابة الشعر عذاب جميل، أمّا قراءته فعذاب أجمل؛ ذلك أنّ الشاعر في لحظات الخلق، يواجه التجربة وحده، فيكون هو النار والوقود معا. أمّا حين يقرأ شعره فإنّ مهمّته تكون أصعب؛ لأنّ عليه - حينئذ - أن يبحث عمّن يقبلون بمحض إرادتهم، واختيارهم أن يدخلوا معه منطقة النار.. وبكلمة واحدة: أن يحترقوا معه".²

إنّ الانتقال من وزن إلى وزن في المقطعين المواليين، ومن بحر البسيط إلى بحر الكامل رافقه انتقال معنويّ أو شعوريّ؛ فالوزن كالحركات الانفعالية، وما يتحكّم في الأوزان، وفي حركة التشكيل الموسيقي هو الحالة الشعورية والنفسية. وما يلاحظه الدارس أنّ وزن الكامل قد ظلّ بالأهميّة التي تتمتع بها في الشكل التقليدي،³ بل ربما زادت على ما كانت عليه؛ لأنّه يناسب المواقف الرومانسيّة:

هيّا احضني روحا شرودا في هواك،

كيما تطهّرني الأنوثة من

تقاسيم البعاد، فأنا الذي ما كنت قبل اليوم إلّا شاردا يرجو لقاك..

هيّا احضني خيلا حرونا في دمي، ولتمنحنيها من فضاك

لمن الصهيل شريدي؟

لمن الضوامر والأعنة والسُج؟

لمن السنابك والرهج؟

بردت قلوب عشيرتي،

لم يبق لي غير الرحيل إلى سماك..

فلتحضني روحا شرودا في هواك..

وخلدتُ للهجر المباح بصبوة

تركتُ لقانا في خيال الحالمين

¹ إبراهيم أحمد ملحّم: تمرد الأنتى على الشاعر - قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة -، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ط2012، 1، ص33.

² نزار قباني: الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1999، 1، ج7/ص192-193.

وينظر - أيضا -: عصام شرتج: القباني وثقافة الصورة ومونتاجها الشعري - دراسة في جمالية الصورة -، دار الخليج، عمان - الأردن، ط2017، 1، ص185.

وإبراهيم أحمد ملحّم: تمرد الأنتى على الشاعر، ص33.

³ سيد البحراوي: الإيقاع في شعر السياب، دار نورة للطباعة والنشر، القاهرة، ط1996، 1، ص105.

ورأيته دمعاً هتونا هادراً
في محجر كحلته نخب الراضين
دمعاً يعانقه السواد؛ كأنما
لبست أساها في الثياب وفي الدفين
دمعاً تغالبه فتهدر خلفه
روح تمزق في وداع الراحلين
كانت أمامي أنة لربابة
بالشوق ناحت في دروب المتعين¹

إنّ الأوزان هنا قد تمردت على الشاعر فلم يتحكّم في اختيارها ولم تخضع لرغبته، بل خضعت للإملاءات الموقف النفسي، الشعوري، الرؤيوي الذي يقود الكلمات، ويسوقها سوقاً إلى مكانها الإيقاعي داخل الوزن. هذه الظواهر الانفعالية هي التي تمنح الشعراء حرّية التحرّر من طغيان الإيقاع كوحدة موسيقيّة ثابتة (الوزن الواحد)، واكتساب تنوع في الإيقاعات (تنوع البحور) يتلقّف الرتابة التي تنجم عن تكرار تفعيلات البحر الواحد ذي الأبعاد المتساوية، ممّا يثري الوحدة الإيقاعية العاقمة للقصيدة، ويخضع تراكيبيها للمتطلبات النفسية والفنية المعاصرة²؛ وبهذا يحقق الوزن غاية النصّ الشعريّ الجماليّة.

تنهض الدراما الشعريّة "تغريبة جعفر الطيّار" على الحوار بين شخصيتين رئيسيتين: جعفر والنجاشي، وبنبرات صوتيّة مختلفة رافقها تنوع إيقاعيّ. لقد أسهم الحوار باعتباره تقنية لها حضور لافت في القصيدة المعاصرة في بثّ الحركة داخل الإطار العام للنصّ وتناميه، وهو يفرض بذلك إيقاعه المحدّد³:

• جعفر:

يا عدل الحكّام.. يا ملك الملوك..

تلك الممالك مالها

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص33-34.

² محمد بلعباسي: المرجع السابق، ص238.

³ محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص42

وينظر: مسعود وقاد، المرجع السابق، ص156.

لو نصبتك أميرها
لأعدت أسراب الحمام لوكرها..
وأعدت وصل خليجها بمحيطها
وأعدت حلما خانها...
تلك الفصائل ليتها
قد زلزلت زلزالها
• النجاشي:
لكنها.. يا حظها
قد ورثت فيكم ولاة عهودها
أوفرخت أجيالها...¹

إنّ حركيّة الإيقاع تنطلق هادئة بفعل السرد، وكلّما تبادلّت الشخصيتان الحوار-مساهمتين في تتالي الأحداث- كلّما اضطرب الإيقاع، وتساعد وسار على وتيرة أسرع من ذي قبل:

• جعفر:
يا سيدي.. يا سيدي.. يا..
قم تر..
• النجاشي:
ماذا أرى؟
• جعفر:
آه أيا ملك الوري...
• النجاشي:
ماذا جرى؟
• جعفر:
حلم تحطّفتني،،
فأيقظني،، وسافر في الكرى !

¹ يوسف وغليسي: تغرية جعفر الطيار، 53-54.

• النجاشي:

ماذا رأيت؟

• جعفر:

إني رأيت بموطن ملكين قاما

بعد طول تنازع فتحاورا

ملكين يُروى أنّ هذا قد "تأبّط

شرّه"، لكنّ ذاك "تشنفرا"

وتبادلا علم البلاد وأعلنا

حكما يكون تداولا وتشاورا

كلّ الحروف تعرّبت فتلاّلت

وتلّون الوطن المكحلّ أخضرا¹

إنّ هذه التمثيلية الشعرية التي حملت نبوءة المصالحة بين الإخوة الأعداء إبان محنة الوطن، أو ما اصطلح على تسميته بالمأساة الوطنية تسير بطريقة ديناميكية درامية، وبنبرة إيقاعية لم تتسرّب إليها الرتابة، ولم يساور قارئها الملل؛ فهي تتحوّل من السطر إلى الشطر، ومن الشطر إلى السطر بطريقة سلسلة، ومستساغة:

واللاجئون رأيتهم يتنزّلون

من الجبال.. من المدائن.. والقرى

و رأيت أسراب الحمام توافدت

ورأيتني بين الحمام طائرا

و سمعت صوتا هاتفا: أ أسرّ بالسلم

المغرّد في السّماء وفي الثرى؟

أم...

• النجاشي:

¹ يوسف وغليسي: تغرية جعفر الطيار، ص 54-55.

أم تُرى...؟

• جعفر:

بقدم طيار الخلائق جعفرا؟

• النجاشي:

حلم سعيد يا فتى

حلم كأنه من بلادك قد هبط !

• جعفر:

يا ليته فيها تجلّى أو سقط..

لكنّه، يا حسرتي، حلم فقط !...

بيني وبينه ألف أخدود وواد...

حلم يهددني قليلا،

ثم يفتح مقلتيّ على السّهاد !

حلم و"دونه -سيدي- خرط القتاد"،!

• النجاشي:

لا يا فتى !

دعنا من الهذر الملبّد بالسّواد !

• جعفر:

هي ذي الحقيقة سيّدي..

حلم وليس لنا سوى الأحلام

مأوى من براكين البلاد !...¹

ويعضّي النَّاصُ/الشاعر في هذه المزاجية الرائعة بين نمطين شعريّين عُدَّ أحدهما -إلى وقت قريب- غريم* الآخر ومنافسه؛ لكنّ الشاعر استطاع أن يُحقّق بينهما الوئام، والتناغم، ولو إلى حين. وقد أبان الشاعر عن قدرة رهيبية في التفنّن والتمكّن من التشكيل الجماليّ للنصّ لغويّاً وإيقاعيّاً.

¹ يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيار، ص 55-57.

إنّ الحديث عن تداخل البحور - أو ما يمكن أن يُسمّى بالتنويع الإيقاعي - لا يمكن أن يتحقّق إلاّ بالانتقال من مقطع شعريّ إلى مقطع آخر في القصيدة نفسها¹ مثلما هو الحال في نصّ: (يا امرأة من ورق التوت) الذي أفرزته أحداث العنف خلال العشريّة الدمويّة وما عاشه الوطن من مأساة؛ وقد تمكّن الناصّ (عبد الله حمّادي) من أن يؤسّس لحداثة متفردة دون التنگر لعموديّة الشعر، وما تفرضه من قافية موحّدة، مثبتا بذلك قدرة الشكل الإيقاعي القديم على تبني ما تفرضه الحداثة من مضامين شعريّة وأساليب فنيّة تعبيرية². وانطلاقا من هذا تصوّر جاءت قصائد المجموعة الشعريّة (البرخ والسكّين) مشتملة على العمودي والحرّ؛ بسبعة نصوص عموديّة وخمسة نصوص حرّة، ومازجة بين الشكلين في القصيدة ذاتها وهو ما يلحظ بشكل جليّ في قصيدة (يا امرأة من ورق التوت):

توهّمت أنّك أيّ (...)

يا جسدا محفّوفا

بالظلمات،

علّقتُ عتاي على باب مدينتكم

أحترف العشق،

و اللّعب الآهله بالوحشة،

و الغارات المهزومة...

(...) أنا غائب بك أيّ

مخذول في معركة الحبّ،

مبهور بوساد النور

و عقارب ساعات معلنة

بالرّعدة..

يسكنها الريح

* تلميح إلى الآراء المتباينة حول شعر التفعيلة/ الشعر الحرّ " بين رافض له ومؤيّد؛ وبين من يراه منافسا للعموديّ ومن يراه قيمة مضافة للشعريّة العربيّة وإثراء لمدوّنة الشعر العربيّ الحديث والمعاصر -خاصّة-؛ تماما مثلما هو الخلاف قائم اليوم بين رافض لقصيدة النثر وبين متقبّل لها [الباحث].

¹ حسن الغرني : حركية الإيقاع في الشعر العربيّ المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، ط2001، ص1، ص111.

² سامية راجح: أسلوبيّة القصيدة الحديثة في شعر عبد الله حمّادي، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة باتنة1، الجزائر، 2012/2011، ص126.

و تَلْفُ حناياها أوراق

من توت

وغابات للشوق الآتية.¹

يؤسس النصّ لفكرة أنّ الإيقاع صار أوسع من مجرد الوزن؛ فبالإضافة إلى ظاهرة الإيقاع الصوتي أصبح لزاماً الوقوف على إيقاع الصورة الشعرية، وإيقاع الدلالة، والإيقاع البصري² أو الشكل الطباعي (الخطّي)؛ وذلك من خلال علامات الوقف الموضوعية بشكل لافت في بدايات الأسطر الشعرية ونهاياتها. كما تشدّ الانتباه ظاهرة التدوير، وتتابع التفعيلات في عدّة أسطر بلا قوافٍ فاصلة بينها، حتى ينتهي الشاعرُ إلى قافية بعد عدّة أسطر شعريّة، ثم يبدأ مقطعاً آخرَ ويختمه بقافية ماثلة، أو مخالفة لقافية المقطع السابق.³ ويكون التدوير بذلك قد ساهم في ربط الأسطر دون شروط، أو موانع؛ ليمنح الناصّ السلطة على تأييد نصّه بالطريقة التي يشاء؛ فيكسب النتاج الشعري الحدائثي جماليات تضاف إلى الجماليات المعهودة؛ بحيث ينظّم توزيع المضامين بصورة تشدّ المتلقّي بتصاعد المنحى الدرامي؛ ذلك لأنّ التدوير يستوعب التناقضات، ويجمع المتفرقات:⁴

كنتِ اليسر... وكان العسرُ

يأسرني بجسور

يركبها الفاسق والمأجور..

و تُقرب بين شفاه امرأة

من صخر !!

تنام في شرفات

يزني في محراب عفتها

حمام.. وغراب (...)

لا أحد ينفذ عن هذا الإثم

¹ عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، منشورات جامعة قسنطينة 1، الجزائر، دط، 2000، ص139-140.

² سامية راجح: المرجع السابق، ص126.

³ صابر عبد الدائم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1993، ص3، ص220.

وينظر- أيضاً- سامية راجح: المرجع السابق، ص130.

⁴ سامية راجح: المرجع السابق، ص130-131.

غوايته

فحبال مدينتنا

يحكمها العهر ونزوته

فكيف أقاوم فعل العشق

وظلعته؟؟

(...) أنا المخمور وخمرته.¹

إنّ الشاعر من خلال التدوير يكون قد هيأ المتلقّي لكثير من التحوّلات التي ستطرأ على هيكل النصّ مراعيًا عنصر التوازي بين الصوت والمعنى، "وذلك تبعًا لمقتضيات التلقّي التي تتوخّى إفهام المتلقّي مضمون الخطاب الشعري؛ فإذا كان عنصر الموسيقى يبدو أساسيًا في الخطاب الشعريّ فإنّ هذا لا يعني أنّ عنصر الدلالة يحتلّ [حيّزًا] هامشيًا، بل إنّ عنصر الدلالة يأتي في الشعر متساوقًا مع العنصر الإيقاعيّ".² وهذا ما حرص الشاعر على تحقيقه وهو يزوج في المقطع الواحد (الأخير) بين الشكل الحرّ والشكل العمودي:

كنت قديما يسكنني

شيء من فضل غوايته

فالليل لليلي يسكنني

لحنا يرتاب وبرهقني

و يمدّ الجسر فيعبرني

وأغضّ الطرف فيسلبني

فأنا المعشوق وعاشقه

وأنا المقتول وقاتله

و يكون الحبّ بدايته

ويكون القصف نهايته

فيعود السّكر لسكرته

¹ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين، ص152-153.

² حسن الغرني: المرجع السابق، ص124.

ويعود البدر لطلعته

فأنا والبدر وطلعته

نشواق ونعلن شهوته

ننساك ونركب موجته

ننهال ونعزف نوبته

يا امرأة من عصر التوت

ما أشهى الجسر ولعنته...¹

إنّ هذا النصّ ينهض على بحر المتدارك، ويتأسس على تفعيلة: فاعلن/ فعلمن، وهذا راجع لما يميّز البحر من حزم وجدّية وحماسة وسرعة إيقاع على الرغم من بعض المواقف السلبية التي اتخذها بعض الدارسين تجاهه بالقول: "بحرٌ دنيءٌ للغاية، وكلّهُ جلبة وصراخ... ولا يخفى أنّ هذا الوزن رتيب جدًّا"²، وربما لا يصلح لشيء - حسبهم - سوى للحركة الراقصة الجنوتية.³ غير أنّ الشاعر الجزائريّ المعاصر يروم من خلال تفعيلات التدارك وما تطرأ عليها من زخافات تحقيق أقصى غاياته؛ وهي البحث عن حقائق الأشياء في عالم خيم عليه الجهل، وساده الانغلاق.⁴ يمكن أخيراً أن نُجمل القول فيما يلي: إنّ البحر الشعريّ يعتبر الميزة الأساسية لموسيقى الشعر إذ هو معيارٌ يتمّ وفقه ترصيف مجموعة من الكلمات ذات الإيحاء الشعريّ، و"البحر هو المعيار الذي بواسطته نصّف مجموعة من الكلمات بأنها مقبولة، أو غير مقبولة في صيغة شعرية مختارة".⁵ وإنّ التنوّع الإيقاعيّ من بين أبرز التقنيات الأسلوبية التي وظفها الشاعر الجزائريّ المعاصر في سعيه إلى تحقيق أكبر قدر من الدراميّة على مستوى التعبير فمزج بين الشكّلين العمودي والحزّ على أساس التناوب الذي يتمّ على مستوى المقاطع ممّا يجعل النصّ الشعريّ متنوّع الإيقاعات، ولهذا الموقف الشعريّ مبرراته.

¹ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين، ص154-155.

² عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط1989، ص2، ص103.

³ المرجع السابق، ص104. وينظر -أيضاً-: صبيحة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائريّ المعاصر -فترة التسعينيات وما بعدها-، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة سطيف2، الجزائر، 2010/2011، ص38.

⁴ سامية راجح: المرجع السابق، ص136.

⁵ تيماشفسكي - TOMACHEVSKI نقلا عن: حسن الغري، المرجع السابق، ص108.

إنّ التفعيلات هي المكوّن الأساسي للبحر؛ ومثلما أنّ لكلّ كلمة -على مستوى العبارة الشعرية- نفساً زمنياً خاصّاً بها ككلمة فإنّ لكلّ تفعيلة نفسها الزمني الذي يجعلها تُسهم في تأسيس هذا البحر أو ذلك، وإنّ ما يعتري التفعيلة من زحافات وعلل يُسهم في إبطاء أو تسريع العبارة الشعرية.

إنّ "تعدّد الأوزان يعني تعدّد وسائل التعبير عن التجربة المعقّدة المتشابكة التي يعيشها الشاعر [الجزائريّ المعاصر]، إذ أنّ أولى موجبات هذا التعدّد هو الاتجاه الذي شهدته القصيدة نحو البنية الدراميّة، وما يتطلّب ذلك من حركات موسيقية مختلفة، ومتباينة قادرة على التعبير عن طبيعة الصراع، والتعقيد الذي تنطوي عليه تجارب الشاعر، وفضلاً عن ذلك فإنّ هذا التداخل العروضيّ يمنح الشاعر فرصة للتعبير عن ثراء التجربة، كما يوفّر في الوقت نفسه إمكانيات موسيقية تساعد على تلوين المعاني والعاطفة، حينها يصبح المعنى والموسيقى شيئاً واحداً لا يمكن فصلهما في القصيدة ممّا يزيد من قدرتها الإبداعية على طريق تحقيق شعريّتها الكاملة".¹

قد نجد من الموضوعية الإشارة إلى الآراء التي عارضت هذا التحوّل من بحر إلى بحر ومن تفعيلة إلى أخرى بشدّة، ولم تجد له سبباً وجيهاً على المستوى الفنيّ؛ لما فيه من هدم لبنية القصيدة العربية المعهودة، ولما قدّم بين يدي هذه الظاهرة من تبريرات هي في حقيقتها حجج واهية؛ فكان السؤال: "هل يجوز للشاعر أن يبدّل تفعيلة القصيدة المقرّرة بتفعيلة أخرى انسجاماً مع تبدّل الموقف الشعريّ، وكم موقفاً ستضمّ القصيدة الواحدة؟!"²

إنّ كلّ تفعيلة قائمة بذاتها، ولها كيان مستقلّ، وهي غير شبيهة بتفعيلة أخرى إلاّ فيما يعتمدها من عِلل ويصيبها من زحافات؛ ومنه فلا وجود لمبرّر فنيّ أو منطقيّ يميز للشاعر الانتقال من بحر إلى آخر في قصيدة واحدة، وإنّ كلّ ما يبرّر به ذلك من القول: بضرورة خلق إيقاع متكامل مستوعب طاقة القصيدة، وكسر لرتابة الإيقاع المتكرّر، وإتاحة الفرصة للشاعر للتعبير عن مشاعره بحريّة أوسع هو كلام عامّ لا طائل من ورائه؛ فإيقاع البحر الشعريّ -كما توارثناه- إيقاع متكامل وليس عاجزاً عن استيعاب طاقة القصيدة أو حالة الذات الشاعرة نفسياً ودلاليّاً. وإنّه الإيقاع ذاته الذي استوت على

¹ عصام شرتح: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 224.

² هشام فاضل محمود: المرجع السابق، ص 107.

موسيقاه المدوّنة الشعريّة العربيّة، وكان رافدا مهمّما، ومميّزا لها عن شعريّة الأمم الأخرى. فهل يُعقل أن يصير مملاّ، يساور متلقّيه السأم وتدرّكه الرتابة؟¹

إنّ القافية باعتبارها رافدا مهمّما من روافد البنية الإيقاعيّة، وفاعلا رئيسا في بلورة البنية الدلاليّة؛ تحقّق ائتلافا بين البنيتين.² وتُسهم في استواء معماريّة النصّ الشعري؛ ممّا جعل دورها شديد التأثير،³ وما كان المتلقّي ليتذوّق نصّا لا يكون لها فيه الكلمة الفصل؛ وذلك بما أملتّه الذائقة وألفته الأذن. كما "كانت القافية من أبرز العناصر الشعريّة التي تعرّضت لتهديد واضح بفعل مبرّرات كثيرة حاول شعراء المدرسة الحديثة تقديمها في سبيل تجاوز سيطرة القافية على [إبداعاتهم] الشعريّة، وتحرير قصائدهم منها".⁴

إنّ القافيّة عنصرٌ إيقاعيّ يُعزّز العناصر الأخرى، ويحدث تأثيرات هامّة، ويكون "معلّما وعلامة على ما يحدث في سيلان الكلام من منقطعات زمنيّة مجزّئة إلى أجزاء أعدادها، وكميّاتها الصوتيّة خاضعة لأحكام الإيقاع العددي"،⁵ والقافية بذلك تسهم في تقطيع الكلام حسب المقاطع التي يحدّدها الإيقاع؛ وبذلك ينتج "تواطؤ الفواصل وتطابق الوزن أو الموازنة، وتكتمل الدوريّة، وهي التي تؤثر في السامع تأثيرا أقوى من تأثير الإيقاع العددي"⁶؛ إنّها موضع الوقف في الشعر العمودي لأنّها آخر ما يُنطق؛ وهو الأمر الذي جعلها مصبّ اهتمام الدراسات.⁷

إذا كانت القافية في الشعر العموديّ محكومة بالوزن وبالتركيب؛ لأنّ التركيب هو الذي يجرّ الوزن إلى معنى محدّد؛ ولأنّ الوزن يُخضع القافية إلى نظام معيّن ينبغي عدم الخروج على أطره، فإنّ اللفظ في الشعر المعاصر هو الذي يتحكّم في التركيب، ممّا يمنح القافية والكلمة حرّيّة أكبر؛ فالشعر الجديد (غير العموديّ) لم يُغفل القافية كما يُعتقد، بل أعطاهما شكلا آخر ربّما يكون أصعب من الشكل

¹ المرجع السابق، ص. ن.

² ينظر: محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، دمشق، ط1992، ص1، ص66.

ومسعود وقّاد: مرجع سابق، ص158.

³ محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص156.

⁴ المرجع السابق، ص. ن.

⁵ محمود المسعدي: الإيقاع في السجع العربي - محاولة تحليل وتحديد -، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، دط، 1996، ص45.

⁶ المرجع السابق، ص. ن.

⁷ صبيّرة قاسي: المرجع السابق، ص190.

القديم؛ لأنّ علاقتها مرتبطة بالوزن وبحرف الروي، فتأتي بذلك متنوّعة متنقّلة لا تتسرّب إلى المتلقّي من خلالها الرتابة ولا يساوره الملل.¹

إنّ النقد القديم حدّد للقافية شروطاً كي تؤثّر منها: أن تكون متمكّنة في مكانها من البيت غير مغتصبة ولا مستكرهة، وأن تكون عذبة سلسلة المخرج، موسيقيّة، مناسبة للمعنى، فيتوقّع السّامع تردّدها، ويستمتع بهذا التّردّد الذي يطرق الأذان بانتظام.²

أمّا حديثاً - وقد أعيد بناء البيت الشعريّ إيقاعياً ودلاليّاً - فتغيّرت نظرة النّقاد إلى القافية التي لم تعد خاضعة لمعيار قبليّ من خارج النصّ الشعريّ، وإنما أصبحت صورة كغيرها من الصّور لا تظهر وظيفتها إلاّ في علاقتها بالدّوال الأخرى، وبالمعنى خاصّة. و"من ثمّ فإنّ إعادة بناء المسكن الشعريّ - في الحداثة العربيّة، والمعاصرة منها على الخصوص - تطلّب إعادة النّظر في عنصر القافية ووظيفتها في آن".³

إنّ الشّاعر الجزائريّ في فترة التسعينيات قد تفنّن في تشكيل القافية "التي انتقلت من النظام الواحد في ظلّ قيود الالتزام التقليدية إلى أنظمة متعدّدة في إطار ما يُبيحه الشعر المعاصر من حرّية إبداعية كفيّلة بأن تُقاوم تلك القيود الملزمة".⁴

يربط البعض تنوّع القافية الذي هو سمة القصيدة المعاصرة بالناحيتين الفكرية والشعورية⁵ فتنوّع هاتين الناحيتين هو الدافع إلى استخدام ألوان مختلفة من التقفية لدى الشاعر الجزائريّ المعاصر لا سيّما في فترة التسعينيات وما صحبها من بروز تيارات فكرية لم يكن للناس سابق عهد بها، وما صار ينتابهم من مشاعر الحزن والخوف والضياع. وإنّ الناحية الفكرية والشعورية كانتا دافعا قويا إلى استخدام ألوان قافية مختلفة، وإنّ "من مظاهر الثراء الموسيقي الاهتمام بالقافية التي تشكّل في الشعر عنصرا جمالياً يمتلك في الكثير من السياقات وظيفة دلالية تؤثّر للرؤيا التي يفرزها النصّ الشعري".⁶

ممكنا حتّ لي

¹ ينظر: حسن الغري، المرجع السابق، ص 135.

وعزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ظواهره الفنية وقضاياها المعنوية، دار العودة، بيروت، ط 1981، ص 113-114.

² عبد القادر أبو شريفة، وحسين لافي قرق: مدخل إلى تحليل النصّ الأدبي، دار الفكر، عمّان - الأردن، ط 2008، ص 4، ص 80.

³ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث - بنياته وإبدالاتها -، ج 3، الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط 2001، ص 3، ص 142.

⁴ حسن الغري: المرجع السابق، ص 68.

⁵ المرجع السابق، ص 27.

⁶ المرجع السابق، ص ن.

غير أنّ الذي بيننا غيمة خيّمت في الجراح ----- أ
هل على ذلك المشتهى من جناح-----أ
آه... لا... آه

قال لي ما تبقي من اللوز فوق يديك-----ب
لديك-----ب
تُهاجر هذي العنادلُ
كلّ شتاء!-----آ

... قال يا ولدي... و سكت...-----ج
فجأة رغم قحط الأهله
ناولني شجرا طالعا من سحاب-----د
... قال لي: سنة ما مضت-----ج
و مضت سنة

و عناقيد هذا المدى مددت غربتي في التراب.¹-----د

في بداية المقطع نجد القوافي متوالية، حيث تمت وفق نظام (أ ب ب)، متماثلة بذلك على مستوى الصّوت والصّيغة (الجراح/ الجناح - يدك/ لديك)، ثمّ تخلّلتها إشباع سمعيّ بقافية مترادفة (آ)، بعد تحقيق قدر من الإشباع بالقوافي المتوالية، لتفسح المجال لتلقّي سلسلة أخرى من القوافي المتقاطعة؛ وهي التي تتمّ وفق نظام (ج/د - ج/د)، وقد تمّ التقاطع مقطعيًا وصوتيًا بين (سكت ومضت) وبين (سحاب و تراب).

إنّ تغيير نمط القافية ليس لعدم قدرة المبدع اللغويّ ولا لعدم ثراء حصيلته المعجميّة، وإنما هو تجسيد لواقع حضاريّ قائم على التناقضات/التناقضات؛² فأراد الشّاعر أن يُجسّد هذا التناقض في شعره، وأبى لقصيدته إلا أن تواكب الرّاهن. وقد أسهم هذا التّنوع القافوي في إبراز قيمة جمالية مبنية على أساس دراميّ وهي الإحساس بالألم الكامن في عمق الشّاعر جرّاء هذه الغربة الرّوحية التي يجيهاها:

¹ ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، ط52، 2007، 1-53.

² عبد الرحمن تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، دط، 2003، ص117.

فيا أبتى

إنّ صيحتها خنجر في الوريد¹

لكنّه (الشاعر) في الوقت ذاته لا يستسلم لهذا الواقع المتأزم، وهو يسعى إلى التّمييز؛ بدءاً برفض القوافي التي تُحدُّ من حرّيته، وتعمل على كبح استرساله، و الحدّ من حرّيته، فوقع اختياره على معجم قافويّ لا يخضع لأيّ مؤثّر بنائيّ من شأنه أن يُعيق حركة الإيقاع، وتدقّقها.

إنّ هذا التّنوّع أفرز نصوصاً لا تتغيّأ سرعة إنهاء البيت، وإنّما غايتها التعبير عن طبيعة الذات الشاعرة التي تتوق إلى التحرّر، وترفض النمطيّة و القوالب الجاهزة في كلّ ما يُحيط بها. إنّها تعشق المغامرة، وتروم مباحثة المتلقّي² بمنع ذاكرته من توقّع نمط قافويّ بعينه:

كان هذا...

...ولولا الطيور التي سرحت شعرها العنكبوت...

كان أن ترتدينا القصائد

يحكيها الشعر قافية قافية

كلّ هذا الغناء لمن؟

وعصافيرك الخضر

سيّجها الطهر

أسرجها الليل كوكبة غادية؟!³

الظاهر أنّ هدف التحوّل الصوتي هو زيادة حركة التوتّر بين الوحدات الإيقاعيّة لتبدو مثيرة في دفع الشحنات العاطفية وفق حركة التموج والتنويع الموسيقي في حركة القافية؛ لتصبح القافية أكثر مرونة وانفتاحاً في التعبير عن انفعالات الشاعر النفسية والحالة الشعوريّة التي تعترّبها:

يا زورقي المنهوك في بحر الضياع،

ما أبعده "الجودي"،

لو يدنو لنا "نوح" وينتصب الشراع..

¹ ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضباباً وشمساً، ص50.

² عبد الرحمن تيرماسين: المرجع السابق، ص119.

³ ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضباباً وشمساً، ص54.

لو يهدأ الموج الخيل،
ونبتدي سفر الوداع..
يا زورقي المنهوك كم..
كم يلزم القلب الكتوم ليستعيد ربيعته،
ويُرّمّ العشّ الكسير..
كم يلزم المهر الجموح ليستريح عنانه،
ويذيقه رهج النفير..
يا زورقي المنهوك لو..
لو عادنا نوح لينتصب الشراع..

قسما بكحك يا معلّمة الحور،
قسما به يوم المواجه، يوم ينتحب القدر..
قسما به يوم انتشيننا،
وانتبهنا بعدما هدموا تقاسيم الوكر؛
ستعود خيل من دمائي حانقه
وتجوس حول سقيفة
كيما تبايح صادقته..
إني لأقسم يا معلّمة الحور:

ستجيب خيل (واو ندبتنا) ويتهج القمر..¹

لقد ذهب بعض الباحثين إلى أنّ "القافية في صورتها القديمة الرتيبة تؤثر تأثيرا سلبيا على الشعر في أحيان كثيرة، فقد كان الشاعر يلجأ إلى الغريب من الألفاظ، وعلى الكلمات الوعرة وكان كل ما هو مطلوب من الشاعر هو الحصييلة اللغوية الثرية، وكثيرا ما كانت القافية تتسبب في التأثير السلبي على

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص32-33.

البيت الشعري. أمّا القافية قي الشعر الحرّ فهي كلمة يستدعيها السياق النفسي والموسيقى للقصيدة، وإلاّ كانت ذات أثرٍ سلبي أيضا على القصيدة".¹

إنّه لا يجب أن يُعامل مع القافية كمجرّد "تكرار صوت بعينه، بل كوسيلة لإبراز الإيقاع إنّها الوزن وقد أصبح اهتزازه واضحا للأذن، إذا نظرنا إلى القافية من هذه الناحية وجدنا أنّها تستخرج من القوانين الفيزيولوجية والنفسية التي يخضع لها تكوّن البيت أو السطر":²

مدينتي.. مدينتي لو تجهلون في المتون

مقبرة...

أحلامها أوسمة

و سلع مهريّة...

و فرق مدرّبة

و بدع مجريّة

و سنن مؤكّدة (...)

مدينتي مسكونة

بآفة النسيان

مدينتي مورطّة

في حرب "لا يجوز"

مدينتي تذكّرها

التكبير والتشريد

و "معقل" يُصدّر

و آخر يعيد

مدينتي داهمها "الفجّار" و "المجوس"

فخيلهم تدكُّ براءة النفوس

¹ رمضان الصباغ: المرجع السابق، ص171.

² محمد بلعباسي: المرجع السابق، ص266.

فشتت رؤاها

و هشتت صداها

و لغمت خطاه

بشهوت الطقوس (...)

مدينتي... مدينة الشهيد والتسييح

حليفة الفجار والمجوس¹

هنا تتغير القافية كلما تصاعدت نبرة الألم النفسي الذي تعيشه الذات الشاعرة جراء تصاعد مختلف الضغوطات، وتكشف الذات بذلك عن غربتها في رحاب الوطن الذي صار مقبرة بفعل تجاذب قطبين اثنين؛ أحدهما يدعي أنه يمتلك الحقيقة في سيره على خطى الأولين، فلا طريق يقود البلاد إلى التطور إلا ما يرى؛ وأما القطب الثاني فيزعم أنه صاحب الشرعية لأن له العدة والعتاد:

مدينتي... مدينتي

من شوقها

للعشق والأفراح

توشحت شرعية

"الكتاب" و"السلاح"

وطمئت بعنفها بكاره الملاح

فأسكتت

بشهوة "اليقين" و"الرصاص"

ملاح الإفصاح... !

مدينتي... مدينة

لفظها التاريخ والبخور

فأشرعت بوابة للكفر والندور

ومرفاً مصدرًا

¹ عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 101-102.

للتوبه والفجور

وجثة

وظلقه...

ومنبرا

وحلقه...

ومتجرا للزور...!!¹

إنّ طغيان التشاؤم على مختلف مقاطع النصّ، وتمكّن نبرة الحزن منه، والتنوّع القافوي الذي يسلمه المتلقّي بوضوح تعلن هذه الأمور متجاوزة عن بصيص أمل في عودة الأمور إلى نصابها مهما أسودّ الواقع، و هذا يُستخلص من رفض الذات الشاعرة لما آلت إليه الأوضاع، والوعي بتدهور الواقع يستدعي العمل على تغييره.

وإنّ نهاية السّطر في القصيدة تعتمد على التجربة الشعريّة، وعلى الدفعات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفس الشاعر في حالة معيّنة - في نموّها وتطوّرها خلال القصيدة - وأصبحت وقفات الشاعر حرّة لا يحكمها غير تجربته ومدى تمكّنه من أدواته وقدرته على التعبير بها عن هذه التجربة. لقد صارت القافية هي النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الشعوريّة في السطر الشعريّ، وهي النهاية الوحيدة التي تُعبّر عن سكون النفس في ذلك المكان:²

أجأ الآن وحدي إلى "الغار"

لا أهل.. لا صحب.. إلا الحمامة والعنكبوت!

غرّبتني الديار التي لا أحبّ ديارا سواها

و لكنني متعبٌ.. متعبٌ من هواها،،

فيا أيّها الحبّ إسحب خلاياك من دمي

- التوّ - إسحب.. و دعني أموت!..

هائم في السنين،،

¹ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكين، ص105-106.

² رمضان الصبّاغ: المرجع السابق، ص180.

و الدروب ملغمة بالفجائع!

الموت بزرع كلّ الدروب..

و كلّ الدروب تؤدّي إلى الموت..

تغمري رجّة الموت في كلّ حين!..

يسألونك عنيّ..

قل إنّي ما قتلوني، وما صلبوني، ولكن

سقطت من الموت سهوا..

رُفعت إلى حضرة الخلد..

إنّي تلاشيت سكران..

إنّي تشظّيت في وهج الوجد..

غيّبتُ في أبد الأبدين!

يسألونك عنيّ..

قل إنّي نزحت إلى "طور سنين"،،

إنّي تقلّدت عرش النبوة في وطن آخر يشتهي

و يمنحني الوصل بالروح في كلّ حين!

يسألونك عنيّ..

قل إنّي تشبّهت بالنخل؛ ما متُّ

ما ينبغي أن أموت!

أتسامى كما الروح، فوق الرياح، وفوق الزمان

وفوق المكان، وفوق الحكومة والبرلمان،...

وسوف أحطّ من الملكوت..

سأعود غداة تُزلزل تلك الممالك زلزالها

و"جبال الزبربر" تخرج أثقافها!

ويعود الحمام إلى شرفات البيوت!¹

تدخل القافية في صلب معماريّة النصّ الشعريّ؛ فهي ركن أساسي في التقاط النبوة الصوتيّة، وتمكّن المتلقّي من التذوّق والاستجابة معا؛ فهي مشاركة بشكل كبير في بناء هذه المعماريّة إذ تمدّها بجملّة من الأصوات المتمكّنة في موقعها؛ و" إلى جانب التماثل الصوتي الذي يُعدّ إلزامياً بسبب المتطلّب القاضي بتكرار حرف من حروف الأصول، وأحيانا بتكرار حرفين منهما يُضاف تماثل الإعراب الذي يُسند إلى الكلمة القافية موقعا في التنظيم التركيبي للبيت".²

إنّ استعمالات القافية تماثل صوتيّ نغمي، ثريّ إيقاعيّ ودلاليّ تتميز بالسمة الختاميّة المنخرطة في نظام البيت أو السطر، وتساهم بصورة فعّالة ومجدّية في تقويّة وتشكيل البنية الشعريّة للإيقاع، ولا تظهر وظيفتها الحقيقية إلّا مرتبطة بالمعنى أو الدلالة.³

إنّ القافية في ارتباطها بالمعنى أو الدلالة تحقّق صورة متكاملة غير متشظية في ذهن الشاعر؛ يدور كلّ منهما حول الآخر دون أن تختلط خطواتهما أبداً، ودون أن يتصادما؛ بمعنى يجب أن يسير تداعي الأصوات، وتداعي المعاني جنباً إلى جنب؛ فيتحقّق من الجمال ما لم يكن ليتحقّق لو تخيل (الشاعر) كلاّ منهما بصورة منفردة، وشكل مستقلّ.⁴

4-3 التشكيل الكاليفرافي/ الخطّي آليّة شدّ الانتباه:

ذكّفت تقنيّات خطيّة إلى ميدان النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر مُزوّدة عناصره بقيم جماليّة جديدة ضاعفت من طاقته على شدّ الانتباه، ودفعته إلى ارتياد سبل فنيّة أكثر انفتاحاً وديناميّة واتساعاً، جعلته على صعيد الكتابة يتكرّر صيغا مستحدثة، اقتربت كثيرا من الفنون التشكيلية على النحو الذي يؤدّي وظائف شعريّة تطوّر رسالته الجماليّة من جهة، وترفع من جهة أخرى مقولته الشعريّة إلى درجة دلاليّة أعمق.

يُمثّل الامتلاء والفراغ ملمحاً أساسياً يشدّ المتلقّي أولاً؛ إذ بمقدار ما تمتدّ الأسطر الشعريّة يتقلّص الفراغ، وكأنّ الامتلاء يلتهم بياض الصفحة، وكأنّ الفراغ يحاصر سوادها. ولا يخلو هذا من دلالات تُنبئُ النصوصُ الشعريّة عنها.

¹ يوسف وغليسي: تغرية جعفر الطيار، ص 38-41.

² جمال الدين بن الشيخ: الشعريّة العربية، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط 1996، ص 212.

³ محمد بلعباسي، المرجع السابق، ص 269.

⁴ جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، تر: سامي دروي، دار البيقظة العربية، دمشق، ط 1965، ص 219.

إنّ ما يوُلّد الإيقاع الموسيقي في القصيدة المعاصرة ليس فقط التّفعية، وأنواع تشكّلها إنّما هناك أجزاء أخرى يجري توقيع الموسيقى بها، ومنها التّوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة، ويهدف دلاليّ محدّد.¹

وهذا يعني " أنّ البياض ليس فعلا بريئا، أو عملا محايدا، أو فضاءً مفروضا على النصّ من الخارج بقدر ما هو عملٌ واعٍ، ومظهر من مظاهر الإبداعية، وسبب لوجود النصّ وحياته... إنّ البياض لا يجد معناه... وامتداده الطبيعي إلاّ في تعالقه مع السّواد، إذ تُفصح الصّفحة بوصفها جسدا مرّيبا عن لعبة البياض والسّواد بوصفه إيقاعا بصريا".²

إنّ الفراغ لا يستقلّ عن مجمل البناء الكلّي للقصيدة؛ ذلك أنّه لا يُمثّل وحدة مضافة للنصّ أو زينة خارجية مستقلّة عنه، وإنما هي جزئية جوهرية من كيانه تتفاعل مع سياقه الكلّي ومن ثمّ تتفاوت دلالاته بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة، ويعبّر عن دلالات كامنة في الذات المبدعة لم يتمكن التّشكيل اللّغوي وحده من إيصالها، وبهذا يُسهّم الزمانيّ والمكانيّ في إيصال الدلالة.³

إنّ هذا التداخل بين البياض والسّواد في فضاء النصّ الشعريّ الواحد أو التناوب بينهما ينهض أساسا على محاولة استمالة المتلقّي بتصعيد غنائية القصيدة المعاصرة؛ لأنّ الانتقال من السّواد إلى البياض أو العكس يصاحبه نقلٌ كامل في طريقة معالجة الحال الشعريّة إيقاعيا بما يدفع المتلقّي إلى شحذ ذائقته، واستحضار خبرته في الاستجابة لهذا التّشكيل الطارئ، ومن ثمّ زيادة حدّة المسار الإيقاعي المهيمن على فضاء النصّ الموسيقي.

إنّ البياض أو الصّمت "وقفّة تقول السّؤال الضمني وتطرّحه على وعي الشاعر وكتابته [بالصّمت] يقول ما لا تقوله كلمات الشاعر"⁴ الذي زاوج بين الكلام والصّمت في توجّه إبداعيّ جديد يهدف إلى تطوير الكتابة الشعريّة والارتقاء بالذائقة الفنيّة. لقد أعاد تأثيث النصّ الشعريّ في ظلّ الواقع الجماليّ للإبداع ليس من باب العجز عن الكلام، ولكنّه اختيار مرتبط بتصوّر نظريّ لفعل

¹ مئني العيد: في معرفة النصّ (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآداب، بيروت، ط1999، 4، ص106.

² رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللّغوي إلى التّشكيل البصري، مجلّة فصول، القاهرة، العدد2، يناير 1996، ص99.

³ المرجع السابق: ص100.

⁴ مئني العيد: في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1987، 1، ص79.

الكتابة إضافةً إلى هذا فهو موقف الذات المبدعة من تحولات الراهن، وعلامة مكابدة لظروف يبدو فيها الكلام عاجزا أحيانا عن إبلاغ الصّوت.¹

إنّ هذه المزوجة بين البياض والسواد، وبين الصمت والصوت عُرفت بمسمى الإيقاع البصري، وفي بعض الأوساط النقدية العربية عُرفت بمسمى الصّوصميتية وهي كلمة منحوتة معناها أنّ الصوت والصمت المعروفين مقترنان، فحالما يوجد أحدهما يوجد الثاني بنسب مختلفة، وبدرجات متفاوتة، ومستويات متعدّدة، وبأنماط متنوّعة. فقد تكون الغلبة لأحدهما -ولذلك أسباب-، وقد يكون عنصرا المصطلح متجاورين أو متداخلين أو متعاكسين؛ "أما حديث الأنماط وتنوّعها فإنّه حديث [غير مُنته] على وفق تنوع استعمالها وذلك مرهون بطبيعة التجربة والجنس الأدبي ونوع الجنس؛ كأن يكون الشعر غنائيا أو حرا أو شعر تجريب أو غير ذلك... ومقدرة الشاعر على ملاعبة الصّوت والصمت في هواء النص فمرّة يكون الصمت موضوعة، ومرّة يكون آلية للتعبير، ومرّة يكون مقدرة متداولة للتعبير عن معانٍ؛ وربما يكون أشياء أخرى في سياقات أخرى. المهم أنّه لا ينعزل عن الصوت أبدا؛ وفي أقلّ تقدير إنّ (الصمت) مُعبّر عنه بالصوت تلفظاً وكتابةً".²

إنّ الشعر والموسيقى تربطهما بالصمت وشائج، وصلةٌ مميّزة -كما يرى بوجواز- "وهو صمتٌ يُعدّ جزءا لا ينفصل عن الكلام بما أنّه يندرج في الحركة الإيقاعية للقصيدة، ويكون داخلها -أيضا- حركة تنفس وحركة انتظار وتوقف، وعلامة أمل أو انكسار وتأثر وتساؤل أو تأمل".³ ثمّ يضيف قائلاً: "لقد خصّص الشعر المعاصر للصمت مكانة عجيبة وأولاه المنزلة الرفيعة. وقد توصل الشعر إلى تحقيق ذلك بطرائق عديدة في الكتابة وخاصة ما كان منها مرثيا وذلك من قبيل البياضات، ورسم القصيدة على صفحة الورقة، والهوامش، والتفنّات الطباعية وتشظية النص، وتقطيع أجزاءه، وغياب علامات الوقف أو الإكثار منها".⁴

¹ عامر بن أحمد: الخطاب الشعر العربي المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسة النصية وتحولاتها)، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2016/2015، ص141.

² عباس محمد رضا: الصّوصميتية في شعر صدام فهد الأسدي، الناقد العراقي -موقع عراقي متخصص بالنقد- الملف/6 أكتوبر 2020، <https://www.alnaked-aliraqi.net/article/84105.php>.

³ MICHEL POUJEOISE : Dictionnaire de poésie , ed BELIN, PARIS, 2006, p421.

⁴ ibid

إنّ المصطلح يجمع بين كون الصوت لغة وكون الصمت لغة؛ ليُشكّل لغةً ثالثةً موافقةً للحركة الإيحائيةً لتحقيق الأداء اللغوي والأدبي بطرق مختلفة متنوعة،¹ وقد أُدرج الصمت في الشعر الجزائريّ المعاصر لأسباب ودوافع جمالية ودلالية أدّت إلى مزج الكلام بالصمت وتشكيل القصيدة بمعارضتين هما؛ الإبلاغ والإفراغ.²

إنّها طريقة أداء بما يُعبّر عن التجربة على مستوى الجملة داخل النص، وعلى مستوى النص بوصفه كيانا صوتيا- صامتا، ومن هذه الوجهة، وعلى مستوى ثالث النصوص مجتمعة ضمن إطار ما من الموضوع والسياق وغيرهما. وهو أداء ببلاغة أكبر من بلاغة الصوت فقط؛ فالصمت مفتوح على الإيحاء والتأويل والتخييل، والصوت محدود بالكلمات. من هنا كانت الحاجة إلى تضافرها "للتخلص من جفاف المحدودية والتمتع بطراوة الاتساع وبذل الجهد مع الناصّ لتكوين صورة المعنى وأثره وقصده وحدسه ولذته".³ فالصوت محدود بكلمات تقيّد المعنى بصياغاتها بينما الصمت أوسع وأغنى ومُحِبٌّ لأسرار مكشوفة بطريقة جمالية تشدّ المتلقّي.⁴

إنّ قراءة النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر لم تعدْ مُنأثيةً إلاّ إذا تآزر البصر مع السمع مع العقل، وتضافر داخله (النصّ) مع خارجه، وأُخذت هذه العناصر جميعها من الخبرات الجمالية السابقة مرجعيةً لها. وإنّ هذه الخبرات المتجلية في النصّ الحاضر متضمنةً في ذاكرة القارئ من خلال تلك الأصوات أو الشخصيات التي يستحضرها، وتلك النصوص الغائبة التي يسترجعها عن وعي، وعن غير وعي.

لقد أصبحت القصيدة المعاصرة مرئية لا تكفي بالسمع، وامتزجت فيها اللغة بالصورة وتعدّدت العلامات اللغوية؛ فصارت أشكالاً ورسومات وعلامات ترقيم، وفراغات صامتة-ناطقة. وأصبح التلقّي ينطلق من التشكيل الخطّي للنصّ ويؤول إليه؛ وهنا دلف الإيقاع البصريّ إلى عوالم النصوص الشعريّة بعدما كان الإيقاع الصوتي مستحوذا على النصّ ومهيمناً عليه. وصار من غير الممكن الآن قراءة كثير

¹ عبّاس محمّد رضا: المرجع السابق.

² أحمد الحجة: سيميائية البياض والصمت في الشعر العربي الحديث، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة بسكرة، الجزائر، نوفمبر 2008.

³ عبّاس محمّد رضا: المرجع السابق.

⁴ المرجع السابق.

من النصوص الشعريّة الجزائرية المعاصرة دون الوقوف على أثر هذا الإيقاع البصريّ؛ والذي يكتسي صورا، ويتخذ أشكالا متعدّدة.

إنّ هذه الأشكال حرّرت النصّ من هيمنة الملفوظ/الصّوت، وألقت به في حيّز أوسع وأفق أرحب؛ جغرافيته تشكّلها تضاريس متعدّدة ومنوّعة؛ فالنصّ في أساسه بنية لغويّة تتموقع في فضاء الصفحة. وإنّ هذه الرموز والأشكال والنقاط والعناوين والأرقام والبياض في الأعلى والأسفل تُسهم في إنتاج دلالة النصّ، وتساعد على التجلّي الطباعي والدلالي بعد تلقّيه. هي -إذن- ليست عناصر زائدة بل هي فاعلة في توجيه النصّ والمتلقّي كليهما؛ ذلك أنّ أوّل ما يواجه هذا الأخير (المتلقّي) هي هذه التشكيلات التي تقوده وترشده وتتيح له قراءة المسكوت عنه.

وإنّ هذه العلامات كلّها تجعل من النصّ -بتعبير جيرار جينيت- G.GENETTE - : " كتابا يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامّة على جمهوره؛ فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة... تلك العتبة.. البهو الذي يسمح لكلّ منّا دخوله والرجوع منه".¹

فالشاعر عموما لا يريد أن يكون واضحا تمام الوضوح، ولا يريد أن تُبدي القصيدة كلّ أسرارها إنّما يلقيها بشيء من الغموض والإيجاء والتمنّع؛ ليمنحها ملامح إضافية تفضي إلى هزّ رغبة الاكتشاف لدى المتلقّي؛ ومن ثمّة خوض مغامرة التأويل؛ فيقول العرّاف/ الناصّ، ويؤوّل الأنا/المتلقّي، ويتشاكس القول والتفسير، و هذه المشاكسة -في تقديري- هي التي قصدها صاحب نصّ (مالم تقله زرقاء اليمامة) إذ يقول:

شيء

يطلّ الآن من هذي الدرّ

أحتاج دمع الأنبياء

¹ جيرار جينيت نقلا عن: عبد الحقّ بلعابد عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2008، ص44 وينظر -أيضا- السبحمدي بركاتي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر -شعراء الثمانينات أمّودجا-، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة باتنة 2016، 1/2017، ص254.

لكي أرى

النصّ للعرّاف.. والتأويل لي

يتشاكسان هناك

"قال"، و"فسّرا"

شجرٌ من الحدس القديم

هزرته

حتّى قبضت الماء حين تبخّرا

لا سرّ

فانوس النبوءة قال لي

"ماذا سيجري"

حين طالع "ما جرى"¹

إنّ المتلقّي من خلال محاولات التأويل/ التفسير هذه يصبح مساهما في إنتاج النصّ بقراءته له قراءة واعية تُحتم عليه التمكن من المناهج النقدية، وتوظيف مصطلحاتها، ويكون الإنتاج منتهى غاياته، ويكون الحوار مشتركا بين الطرفين، مع ما لكلّ منهما من خصوصية واستقلال، ففي القراءة يُسلّط الاهتمام على النصّ² وما دار في فلكه.

إنّ القراءة -بهذا- محاولة علمية لمقاربة النصّ الشعريّ؛ لأنها تعتمد على المقروء وحوار القارئ معه. وإنّ لكلّ نصّ مقروء طبيعة بناء وبنية وله أسراره وخباياه. وإنّ كلّ قارئ يتفرّد بأدواته وثقافته

¹ الشاعر محمّد عبد الباري: قصيدة "مالم تقله زرقاء اليمامة"، قصيدة صوتية على قناة اليوتيوب من صالون ميس الأدبي.

² خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2000، ص10.

ومرجعيّته وأسلوبه؛ لهذا تختلف القراءات وتتعدّد، وفي كلّ إثراءً وحياءً للنصّ وإحياءً له بوصفه كياناً دائماً التشكّل والتحوّل.¹

4-1.3 ثنائية البياض و السّواد:

إنّ الشّاعر الجزائريّ المعاصر يتعمّد ترك فراغ، أو بياض بين مجموعة من الأبيات الشعرية وأخرى تليها، أو بين سطر شعريّ وآخر، أو بين كلمة وأخرى من السّطر ذاته؛ يستهدف بذلك تكثيفاً دلاليّاً وبعداً جمالياً، والاستعارة بالتفاوت بين ما سبق البياض وما يلحقه، وإنّ إلغاء هذا البياض أو تغيير موقعه يُعكّر الغاية التي أراد الشّاعر تحقيقها:

كيف ضاق الفضاء؛

أيّها الشعراء²

إنّ النداء على جمهرة الشعراء يحمل حيرة تصوغها الذات الشاعرة في صورة تساؤل: كيف يضيق بهم الفضاء؛ وهم الذين يخيّون للكلمة وفي فضائها الأرحب، وإنّ البياض، أو مسافة الفراغ التي تُركت إلى يمين المنادى أيّها الشعراء، لا يمكن أن تتجاوزها الذوات المتلقية؛ لأنّها تشير إلى شيء من الصّمت المطبق يغشى المنادي لحظات؛ وكأنّه ينتظر رجعا لصدى صوته؛ كيف ضاق الفضاء.. وليوحى البياض—أيضا— بشيء من الفراغ؛ هو فراغ هذا الفضاء الممتدّ. ولأنّ الطبيعة لا تقبل الفراغ، وما وجدت حيزاً غير مسدود إلّا ملأته؛ فيدفع الشاعر بالسّواد مزاحماً للبياض وبالصوت مزاحماً للصمت، فتتبادل الأدوار، ويتمكّن السّواد، ويحكم من خلال الأسطر الشعريّة المتتالية:

فالذي كان حلماً...مضى

والذي سيكون انقضى

كلّ شيء تغير...

حتى صفاء السّماء

صار أبعد عنّا

وأبعد صرنا

عن الله والشعب...

¹ المرجع السابق: ص ن.

² عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات، دار أمواج للنشر، سكيكدة، الجزائر، ط2004، 1، ص43.

والفقراء¹

لكنّ البياض يعود فارضا سطوته، ويطبق الصمت في إشارة إلى صفاء السّماء، وفي بُعد الشعراء عن كلّ من وجب أن يقتربوا منهم؛ عن الله، والشعب، والفقراء.. وكلّما تدرّج الشاعر في تعدادهم كلّما تدرّجت المسافة إلى أبعد يحُدّها البياضُ ليحقّق مالم يحقّقه السّواد الذي يعود سلسا انسيابيا من جديد، ولم يعد مكان للصّمت إلّا فيما قلّ:

هل تخطّفتنا الطير...!

أم جاذبية جغرافيا

سببىة علم الدراية

والفيزياء

هذه لغة كلنا يمتطيها ولا تنتهي

وغرائبها كالطحالب تنمو

من المفردات المنبوعة

حتى هدير الدماء

أيها الشعراء

كيف نخشى البياض

نهاب السباحة

في ملكوت العراء..!²

هو السّواد - إذن - لأنّه يمثّل اللّغة التي لا تنتهي وينقل المألوف المتداول والغريب الذي قوامه مفردات منبوعة تفنّن الشعراء في توظيفها لأنهم لا يطيقون الصّمت: (كيف نخشى البياض، نهاب السّباحة في ملكوت العراء).

و القصيدة كلّها يتنازعها البياض والسّواد، والصمت والصوت الذي تستدعيه الذات الشاعرة ليشدّ أزرها، وتعمل الموهبة الشعريّة إلى جانب التشكيل الخطّي على التمكن من استمالة

¹ عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات، ص43.

² عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات، ص44.

المتلقّي، فيكون حضور الصمت رهيباً في المقطع الآتي؛ لأنّه يسبق القطن وما يرتبط به من بياض ناصع في إشارة إلى الليونة والتلطّف والتملّق والمداهنة:

حكمة الجدّ

ما علّمتنا الكتابة

بالقطن

ما علّمتنا الحياض

و ما أورثتنا اللسان الخدائيّ

ما... صقلتنا...

ليمتصّنا

أخطبوط الولاء¹

ويظلّ التدافع قائماً بين السّواد والبياض مُنبئاً بالصّراع القائم بين رسالة الشعر النبيلة ونهج الشعراء ذوي الأنفة والعزّة والرفعة، وبين شعراء همّهم التملّق ولعق الأحذية والكتابة بالقطن لا بالنار، ويرضون بأن تتقاذفهم السّلطة ذات اليمين وذات الشمال، فيرفعون و تعلو أصواتهم حيناً، ويخمل ذكرهم و يطويهم النسيان أبداً؛ وهنا يكون الصّمْتُ أبلغ ما داموا غير قادرين على أن يجهروا بكلمة الحقّ أمام صوت الباطل:

أيّها الشعراء

أدرك التعب القرفصاء

خلفنا الروح جائعة

لقليل من الاستواء

غير ما علّموك تعلّمت

لكن،،، كفى

هرب الأصدقاء

ليس هذا اتّجاهاً²

¹ عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات، ص46.

² عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات، ص46-47.

إنّ ولاء الشعر في الأصل يكون للكلمة والوطن لا للملوك والرؤساء؛ وغاية الشعراء النبيلة هي الترميم والتعمير وليس الهدم والإفساد في الأرض، وما نيل المطالب بالتمني (ليت ولى)؛ فالسواد أو الصوت يكون بانيا هادفاً مُعينا، وإلاّ فخيرٌ منه البياض يسكنه الصمت أو الصمت في ثوب البياض:

أيها الشعراء

"ليت" ... ولى

فهيو بنا

للدروب التي تتقاطع

حيث اللهاث

التداخل

حيث البناء

"ليت" ... ولى

فهيو بنا

فالمملوك إذا دخلوا...

قرية أفسدوها

ولكن..

يرمها الشعراء

فتغنوا صباح مساء

واكتبوها بدمع الوفاء

كلّ شيء - عداك جزائر -

لا يستحقّ البكاء.¹

إنّ النصّ تتأسّس معماريّته على الثنائيات الضديّة: ما هو كائن، وما كان يجب أن يكون وتكون السطوة للسواد حيانا وتؤول للبياض أحيانا، وهو بذلك مترنح بين إيقاعين؛ فيعلو إيقاع الصوت ثمّ يخفت ليترك الفضاء للصمت يعزف إيقاعه، وينطق بالمسكوت عنه. وهو في تقلّبه، فلا يستقرّ على حال، ولا تكون الغلبة لطرف؛ مُظهرها في هذا نفسية ذات شاعرة تسمو بمبادئها متحرّرة من بوتقة

¹ عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح.. وآخر الأمنيات، ص 48-49.

السائد المزري، تروم التحليق بعيداً؛ لكنّها سرعان ما تصطدم بواقع قاس يجزّرها إلى وحل التملّق، وتنحصر همومها في الكتابة الناعمة نعومة القطن؛ وكأنّ كلّ الأوجاع والقضايا المصيريّة اختزلت في الغزل والنسيب أوفي المديح والتملّق.

إنّ رسالة الشعر النبيلة هي أن يرّم ما فسد، وأن يُصلح المعوج؛ لكن هل للمتأخّر حيلة كي يُرّم ما انهار على يديّ ساذجٍ سطحيّ لم يُعط اهتماماً لنبل الرسالة وعظمتها؟ ولم يدرك البعد الدلالي لعبارة ("ليت... ولت.. وكلّ شيء ما خلا الوطن لا يستحقّ البكاء).

إنّ الصوت لم يعد هو المسيطر على الفضاء النصّي للمدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة فقد أصبح الصّمت هو الذي يشغل حيزاً مكانيّاً يكون الأكبر في بعض النصوص؛ لأنّ الشعر إذا كان يقول بالصّوت فإنّ هذا البياض دلالة على أنّه يقول أيضاً بالصّمت. ولربّما كان القول بالصّمت أبلغ منه بالصّوت؛ لأنّ الشاعر المبدع في تحليقه فيما وراء اللّغة يطمح إلى أن يلتقط الروح، وعندئذ نرى أنّ توزيع الكلمات على السّطور ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعيّ في الأوزان بقدر ما هي طريقة نحو شعرية اللّغة بالحدّ من نثريّتها، وانفتاحها على كمّ هائل من الدلالات.¹

وهذه الدلالة يتولّى المتلقّي توضيحها، فيُسهّم بذلك في إعادة إنتاج النصّ، ويحدّد مجاله وسيرورته، وبإعادة الإنتاج هذه سيضيف "بعداً يتجاوز محدودية النصّ المائل في تشكيكه و[يخلق] فضاءً زمنيّاً يتكوّن من فعل القراءة نفسه؛ حيث يتولّى القارئ ملء الفراغات الزمنية وسدّ الفجوات، والتي بها يتمثّل أويتشكّل حدث آخر، أو أحداث أخرى"؛² فقراءة النصّ قراءة واعية منتجة تستند إلى خبرات القارئ وتجاربه ومرجعياته النقدية والأدبية دون أن يُهمَل تفاعل البصري مع السمعي، وتداخل البياض مع السواد أوتناوبهما، وحُفوت الصّوت ليسود الصّمت مع الحاجة الماسّة للنقيضين معاً؛ ذلك أنّ جمالية التلقّي مضمرة في تناوبهما.³

إنّ لعبة البياض والسّواد "دالٌّ ثريّ يوجّه فعل المتلقّي استناداً إلى أدوات مفهومية تُمكن من دراسة العلاقات؛ ليس كمعطى ثابت بل بوصفه صيغاً متحوّلة تنتظم وتشتغل على نحو يُسهّم في إنتاج

¹ صلاح فضل: أساليب الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص223.

² رجاء عيد: القول الشعري: منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 1995، ص07.

³ محمد صالح خريفي: التلقّي البصري للشعر، الملتقى الدولي للخامس "للسيمياء والنص الأدبي"، جامعة بسكرة، الجزائر، نوفمبر 2008، ص553.

الدلالة؛ ولا يمكن للمتلقّي أن [يدرك أبعاد] النصّ ويغور في داخله ما لم يتمثّل كليّة صورته الطباعيّة¹:

حين ترنو إليك يموت الكلام
يدها رحمة.. وسلام

آه! من أيّما كوكب ساطع
تنزل حوريّة ترتدي أبيضاً

وتفكّ الطلاسم
ثمّ تمسّد أوردتي..

آه! حوريّة من بنات الضياء

تشعّ شفاقيّة وأريجاً

شفاه نبيذية وأصابع من نغم وأثير

تهدهدي بالهوى

وتدثّري بالحنان²

إنّ الإيقاع البصري في هذا النصّ المعنون "طبيبة" يحملنا إلى "فضاء النفس وانفعالاتها وحالاتها المضطربة المتوتّرة لحظة الكتابة، لحظة متفرّدة فارة من زمنيّتها متلاشية في بياض الورق"³، وفي محاولة جادة ومنتجة تمكّن الشاعر من أن يضع المتلقّي في جوّ المرض ولوازمه وفي حيّز المشفى وكلّ ما يحيل عليه؛ هنا تتناوب على رعايته طبيبة وممرضات - تناوب البياض والسواد على جسد القصيدة - محقّقات بذلك نُبل رسالتهنّ (ملائكة الرحمة)؛ البياض في النصّ يُحيل على المريض يستبدّ به الوجد، لكنّ تلك الأيادي الحانية الرقيقة، والثغور الباسمة والوجوه الوضّاحة أنسته ألمه فسرى الشعر في عروقه؛ فهو شاعر ولا بدّ للشاعر من صورة يُغرم بها، وروح تملك عليه أمره، وتنقله إلى عالم النقاء؛ إذ الشعر مرتبط بالمرأة وليس منفصلاً عنها:

كيف تُزفّ إليّ - أنا الشاعر

¹ رضا بن حميد: المرجع السابق، ص14.

² عثمان لوصيف: أبجديات، ص78-79.

³ رضا بن حميد: المرجع السابق، ص16.

العاشق

الميت

الحي

ها! النحلات تطنّ حوائيّ

والزهرات تميمس

وها! العطر يهفو.. ويشدو الحمام

حين ترنو إليك يموت الكلام

يدها كوثر .. وسلام¹

ويقع المخطور؛ فيُغرم المريض بطبييته ليتحوّل بذلك الصراع مع المرض إلى صراع مع العشق؛ ومن ذات يد حانية حين كانت مداوية فحسب إلى امرأة تمزّ به في خيلاء غير مبالية، وغير آبهة بشعره وغير منصّة لعلّته - علة قلب العاشق لا علة الجسد -؛ ولتشخيص الحالة تشخيصا دقيقا يعتمد الشاعر التكثيف الخلاق للون الأسود/الصوت في رسم مفارقة شديدة الوضوح كبيرة العمق، قويّة الدلالة ولم يتوحّد اللون أو تناوبت الألوان إلّا لترسم بعدا غائرا في النفس؛ فالشاعر يُحمّل اللون مدلولاته الشعريّة الخاصّة التي تصوغ رؤيته للوجود والموجودات:²

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص80.

² ميمونة محمّد مدخلي: سيميائية اللون في قصيدة "ضدّ من" لأمل دنقل -دراسة تحليلية-، مجلّة كليّة العلوم، جامعة الفيوم، مصر، مجلد 47/ع 47، 2017، ص166.

* تحليل قصيدة عثمان لوصيف "الطبيبة" استدعى نصّا من أغنية جزائريّة قديمة غناها الفنان رابح درياسة عنوانها (الممرضة) وفيها وله المريض بممرضته، واستحضرت قصيدة أمل دنقل (ضدّ من!) حيث تصوّر فيها رقدته الأخيرة على فراش المرض في حجرة بالمشفى وكلّ ما يحيط به كان أبيض:

في عُزفِ العمليات،

كان نقابُ الأطباءِ أبيضَ،

لوّ المعاطفِ أبيضَ،

تأج الحكيماتِ أبيضَ، أرديةُ الراهباتِ،

الملاءُ،

لوّ الأسرةِ، أربطةُ الشاشِ والفُصنِ،

قرصُ المنوّمِ، أنبوبةُ المضلِّ،

كوبُ اللبنِ،

كلُّ هذا يُشيعُ بقلبي الوهنَ.

كلُّ هذا البياضِ يدكّرني بالكفنِّ!

فلماذا نكأت بقلبي ألوف الجراح؟

ورحت تموجين عبر الدهاليز

في خيلاء.. وغير مبالية؟

آه؛ معذرة..

آه؛ لم تسبري لجح الشعراء

ولم تقرئي سورة الحبّ في نظرات عليل

هنا يتعثّر خلفك

كالطفل يتبع مستسلما أمّه..

كلّما رحتُ أغمض عينيّ

تنبلجين أمامي

فجرا تنمّشه الزقزقات..

رأيتك في الغرفات تطوفين

مثل الفراشة بين الأسرّة

ناثرة حزم الضوء والياسمين

على كلّ مرضاك..

إلاّ أنا لم أنل من هباتك

غير العذاب وشوكة هذا الغرام الحرام!¹

ويطغى السواد/الصوت لأنّ الشاعر يحترق عشقا بينما المعشوقة لا تعيرُهُ اهتماما، ولا تشعر به إنّما تعامله كبقية المرضى هو بحاجة للرعاية والعطف، وهو يريد أن يعبر ليصف ما يحسّ وأنّ علته ليس عضويّة فقط. وكلّما رمقته الطيبة بنظرات الشفقة سكت عن الكلام وأطبق الصمت؛ لأنّ المشهد الدراميّ يستدعي البياض: بياض ثوب الطبيبة/الممرضة، وبياض المشاعر النقيّة الصافية التي يحملها بين جوانحه هذا العليل الشاعر، وبياض صمتها (المعشوقة) وعدم مبادلتها إيّاه المشاعر ذاتها؛ لأنّه مجرد مريض، أو هو حالة إنسانيّة لا غير:

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص 84-85.

إلا أنا لم أنل من هباتك
غير العذاب وشوكة هذا الغرام الحرام!

حين ترنو إليك يموت الكلام
يدها غسل .. وسلام¹

إنّ هذا البياض المتكرّر بين المقطعين لا يُمكن إلغائه أو تجاوزه لأنّ القصيدة تُصوّر مشهدين اثنين؛ فالمقطع الأول ينطوي على حديث عن الأنا العليلة مغرمة بالآخر، وتحضر في المقطع الثاني صورة الآخر وقد غابت الأنا. فهذا الفراغ يوحي بالتمايز بين هذين المقاطعين من ناحية، ويدفع المتلقّي إلى التوقّف بعد كلّ مقطع من ناحية ثانية، والتوقّف له دلالاته وتأثيره على حدّ سواء.

إنّ الفراغ الذي يعقب كلّ كلمة ليس "ممسوحًا ولا خاليًا، بل هو مشحون بدوره؛ يقطع المعنى ويشحذه بدرجة عالية من الكتابة؛ الأمر الذي يتطلّب احترام توزيع الشاعر"،² وهذا يؤسّس إلى كميّة التعامل معه تعاملًا يطال المصرّح والمسكوت عنه؛ لأنّ المسكوت عنه قد يكون أبلغ دلالة، وأشدّ تكثيفًا.³

إنّ الشاعر يتعمّد أن يجعل من البياض أرضًا خصبة أمام المتلقي حتّى يدفعه إلى محاولة سبر أغوار الذات المبدعة، وقياس حرارة معاناتها استنادًا إلى أنّ "التلفّظ يترك بصماته وآثاره على الملفوظ"⁴ بصورتيه: الناطقة والصامتة التي تخفي وراءها بُنى ناطقة، وفي حال اجتماع حيّزي النطق والصمت؛ فإنّ ذلك يعني أنّ حلقة في سلسلة علاقات النصّ مغيّبة هي الأخرى؛⁵ ممّا يعني إبهامًا في العلاقات يُمزّق الدلالة، ويدفع بالقارئ إلى تيه القلق "أمّا الشاعر المعاصر فإنّه يمتدّ بهذه التراكيب (التقاليد البصرية) المتناهي إلى القلق"⁶ الذي من شأنه أن يفسح المجال للتأويل لدى المتلقّي:

قلت: أدركها

قلت: أجتو على قدميها

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص 85.

² صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، دار قباء، القاهرة، دط، 1998، ص 121.

³ علي حرب: نقد النصّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط 1995، ص 2، ص 15.

⁴ محمد صالح بن عمر: تطوّر التجربة الشعرية لدى منصف المرزوقي، الشركة التونسية للنشر، تونس، 1996، ص 78.

⁵ عبد الرحمن العقود: الإبهام في شعر الحدائث-العوامل والمظاهر وآليات التأويل-، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002، ص 287.

⁶ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المغربي المعاصر في المغرب-مقاربة بنوية-، دار العودة، بيروت، 1991، ص 101.

أفتت قلبي زنايق بين يديها
أقبلها وأموت
على نكهة الخوخ والتوت
ناديتها: إرحميني!
أنا الشاعر البدويّ اليتيم
أنا المتصوّف فيك
أنا الطفل..
لم تلتفت
لم تعرني جوابا
و غابت.. و قد تركت في حشاي مُدَى وضِرام

حين ترنو إليك يموت الكلام

يدها سندس.. وسلام¹

ثمّ يستدعي الشاعر كلّ طاقاته اللّغوية، ويتوسّل أن تسعفه الذاكرة بما رأّت من جميلات، وما عرفت من قصص العشق وأخبار العشاق، ويستذكر كلّ العلوم والمعارف التي تعلّم، وكلّ أسماء الأطباء الذين أنقذوا البشريّة من أوبئة كانت تودي بحياة الكثيرين. ويُورِدُ هذا الزخم الهائل المتزاحم في الذاكرة دون أن يتوقّف ليلتقط نفسا؛ وكأنّه يصرخ صرخته الأخيرة- في محاولة عابثة لاستمالتها-: "أمهليني لأسمعك ما تمثّلين لي! فلست المريض الذي تعتقدين!"، وهو يعلم كثرة شواغلها، ويعرف كثرة مرضاها وما يتطلّب كلّ واحد منهم من رعاية خاصّة، وهو يدرك أنّه -في نظرها- لا يعدو أن يكون واحدا منهم مريضا يستأهل الشفقة والرحمة.

إنّ هذا ما جعل السّواد/الصّوت موصولا غير منقطع في دفقة شعوريّة واحدة؛ كأنّها زفرة محتضر يريد أن يوصي قبل أن يصمت إلى الأبد؛ لذا يورد الكلمات عجلي مسابقا الموت. فما التقط نفسا وما اطمأن له بال، ولم يترك مساحة للبياض، فكان السّواد صاحب الحضور القويّ، وكان صوته الصوت الطاعني، أمّا بياض الصّمت فقد انسحب إلى حين:

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص85-86.

شعلة العقل من شعلة الله!
حين أراها تذكّرني بابن سينا

بباستور.. وابن النفيس
بكلّ جهابذة الطبّ
كلّ فلاسفة الحبّ
كلّ المجانين.. والعقلاء
زليخا وبلقيس
رابعة العدويّة
شيماء
لبنى
لميس
سكينة
زرياب

والسّهرات بأندلس الشعر

والنشوات..

تذكّرني بعرائس بابل

هاروت

ماروت

والسّاحرات..

تذكّرني ببيكاره مريم

باللهب الأنثويّ البريء

بحوّاء.. والعاشقات جميعا

بكلّ الأميرات.. كلّ المليكات

بالروح في الجسد الحيّ

بالريح تنثر ذرّ اللّقاحات

عبر البسابس

بالكون إذ يتألق نورا وعذرية

بالسمّوات

بالأرض إذ تندثر بالأقحوان..

تذكّرني بالندى

بالنسيم

وبالبحر عند المغيب..

تذكّرني بالمدام.. المدام

حين ترنو إليك يموت الكلام

يدها لؤلؤ.. وسلام¹

إنّ الشاعر تمكّن بذكاء من أن يُحمّل تكثيف السّوادِ إيجاباً، ودلالاتٍ كثيرةً، ويشير بتتاليه إلى معانٍ دلالية عميقة؛ هي هذا الإعجاب الذي صار وَلَةً بالطبيبة، وعشقا لها، بينما هو المريض الذي كانت علته عضوية قابلة للعلاج فصارت علّة قلب ليس شفاؤه قريباً، ولا بُرؤه مرتقياً؛ وكلّما استحضر هذا الكيان الأنثوي (كيان الطبيبة) ازداد ألمه، وساءت الحال: (آه من البؤبؤ العسلي.. وآه من القدمين.. ثم آه إذا النهد عربد). فعلى الرغم من أنّ البياضَ لونٌ مبهج يجبه الناس وتأنس به العين وتلذذ به الأنف؛ فهو رمز الملائكة والطبيبة والنقاء والطهر والصفاء؛ لكنّه لدى الشاعر مبعثٌ أحاسيس سلبية،² تلك الأحاسيس التي ترتبط بصمت الطبيبة المعشوقة، وعدم اكتراثها بالمريض العاشق:

آه! يا أنجما تنغامز في مقلتين

تغوصان في العتمات

وتنتصران على الموت..

يا جبهة طرزتها المجرات

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص ص88-90.

² ميمونة محمّد مدخلي: المرجع السابق، ص156.

يا شفة من سلاف وجمر
ويا شعرا من حرير
هفا يتموّج عبر النسائم!
آه! من الخصر والردف
آه! من البؤبؤ العسليّ

من الهدب
والنظرات

وآه! من القدمين
تدوسان فوق ضلوعي
فيخفق قلبي هياما
ترفّ رموشي
وتبجس الراح ملء دمي
ثم آه! إذا النهد عريد
من نشوة.. واستهام

حين ترنو إليك يموت الكلام

يدها رحمة.. وسلام¹

إنّها لحظة الصّمت عن الفضفضة والبوح بالمشاعر التي يحملها بين جنبيه هذا الشاعر المريض؛ فبين الطيبة وبينه أهوال رغم القرب، وقد ضاعفت الشواغل والاهتمامات الفجوة، وما زاد في نظرها عن كونه مريضا وهي الطيبة المداوية. لقد ترك الشاعر بتمدّد البياض على جسد القصيدة مساحة للصمت المطبق وللبياض الناصع تقولان كلمتهما: "أَنَّ هذا المبتغى بعيدُ المنال". وهنا يزفر زفرته الأخيرة (آه...آه...آه)، ويسكت نهائيا؛ فمن العشق ما قتل!!

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص 91-92.

وما يمكن أن يستخلص أنّ هذه السيمترية البصريّة، وهذا التناوب بين البياض والسّواد، وهذه المعادلة التي طرفها الصوت في مقابل الصّمت قد تجلّت في المدوّنة الشعريّة الجزائريّة التسعينيّة بشكل لافت.

وإنّ هذا التقطيع للمسافة المكانية للقصيدة "يولّد إيقاعاً، أو إحساساً بالتّعادل المكانيّ الذي هو في الوقت نفسه تعادلٌ زمنيّ. هذا التّعادل المتكرّر هو تواترٌ يمنح الصّوت المتلقّظ إيقاعه المسائيّ الزّمنيّ"¹، وإنّ من المسلّم به ما في البياض من طهر ونقاء؛ حتّى رُمز به إلى العقل الأوّل الذي يُقابل بياضه سواد الغيب.²

4-2.3 ثنائية اللفظ وعلامات التّقييم:

إنّ القراءة كنشاط ذهني معقّد ليست مجرد سياق خارجي يتطلّ على النصّ، وينازع الناصّ شرعيّة هذا المولود (النصّ)؛ فكلّ نصّ لا يحقّق غايته إلاّ بالقراءة، وكلّ قارئ ذكيّ يجد الفضاء البصريّ ضروريّاً - أثناء حلّ معادلة القراءة الصعبة -؛ بما ينطوي عليه من فضاء الورقة والكاليفرنيا/الخطيّة؛ فالرسالة لن تُدرك أبعادها الدلاليّة، ولن تتحقّق غاياتها الجماليّة إلاّ عبر عدة قنوات منها قناة التشكيل الخطّي والمزاوجة بين البصريّ والسمعيّ أي بين الصوتي والصامت.

إنّ دراسة السّواد صائناً وصامتا أو الفراغ في صورة نقاط وفواصل متتابعة تحتاج معرفة واسعة لفكّ شفرتها؛ وهي معرفة يجب أن تتجسّد في قراءة حواريّة تنتقل من النصّ إلى المتلقّي ومن المتلقّي إلى النصّ. ومثل هذه القراءة الحواريّة الواعية تفتح مجالاً واسعاً أمام المتلقّي للمشاركة في العملية الإبداعية مشاركة لا تتجاوز حدود التّأويل وكشف الدلالات؛ فهي في الشعر الجزائريّ التسعينيّ لم تأتِ اعتباراً، وإنّما جاءت لتحقيق غايات وأبعاد؛ فشكّلت بذلك حضوراً جمالياً ودلالياً واستطاعت أن تكشف انفعالات الشاعر، ورؤيته الفنيّة وفضاءه المتخيّل*.

¹ معنى العيد: المرجع السابق، ص 107.

² عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصّوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 2003، ص 676.

* استعرت اللفظ (فضاء المتخيّل) من أستاذه المرحوم "حسين خمري" -عليه رحمة الله- عربون وفاء وذكرى لعهد كان فيه بيننا؛ وهو الذي ألف كتاباً نقدياً قيماً وثمينا حملّه هذا العنوان: فضاء المتخيّل -مقاربات نقدية في الرواية- ولطالما شغلني الكتاب فكنت أعيد قراءته، فليأذن لي -و قد انتقل إلى فضاء غيبي أرحب- أن أقدم عنوانه لفضة ضمن توطئة لئلا يبقى -رحمه الله- ناقداً سيء الحظ كما كتب الأستاذ الناقد: يوسف وغليسي عنه يوم وفاته: حسين خمري.. الناقد سيئ الحظ. في إشارة صريحة إلى أنّ الرجل الموسوعة لم يكن حسن الحظ.

إنّ التشكيل المكانيّ أضحى دالاً يحيل إلى النفس وانفعالاتها، ويعبر عن حالات التوتر الإبداعي، ولذلك يتكئ الشاعر الجزائري المعاصر على السواد صائتاً وصامتاً أوفراغ التنقيط في مواطن عديدة من قصائده انطلاقاً من العناوين:

(تجليات نبي سقط من الموت سهواً..¹، نار المسافة...²، الرحلة الأخرى... الأخيرة³، لوحات للحزن.. وأخرى للغضب⁴، رغم الداء..⁵ وحيد.. لأني أنا القافلة⁶)؛ للتعبير عن حالات التوتر، وليضفي دلالاتٍ مصاحبةً للنصّ الشعريّ. كهذا الفراغ المنقط، أو السواد المتناوب فيه الصّوت والصّمت:

واقف.. أستعيد بقايا الجراح.. .

في خريف الهوى.. عند مفترق الذكريات..

كصفصافة صعرت خدّها للرياح!⁷

إنّه يُعبّر عن حال توتر الذات المتكلّمة، ويُجسّد تردّدها بين البوح أو الكتمان، وبين التفكير بصوت مسموع وبين الهمس أو الحوار الذاتي، بين لوم الآخر وعتاب النفس، وبين الأضداد كلّها: الخير والشرّ، الطيبة والخبث، الماضي والراهن، البياض والسواد، التفاؤل والتشاؤم، الخوف والاطمئنان. كلّ هذا يلحّ على الذات الشاعرة؛ فتقف متردّدة بين التصريح والاكتفاء بالتلميح في صورة نقاط متتالية:

واقف.. أتحنّس ذاكرة اليأس ظمأى..

يزيد اشتعال المدى،،

و براكينه ما ارتوت من ينابيع دمعي

و من دمي المستباح!

واقف عند سفح السنين الخوالي وحيداً،،

تبعثرني الريح شوقاً إلى "السّمرات" * التي بايعتني شتاءً وصيفاً..

¹ يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص24.

² عبد الوهاب زيد: حديث الجرح.. وآخر الأمنيات، ص43.

³ عبد الوهاب زيد: حديث الجرح.. وآخر الأمنيات، ص62.

⁴ حسن دؤاس: أمواج وشظايا، ص25.

⁵ عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، ص17.

⁶ عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، ص29.

⁷ يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص25.

* السّمرة هي الشجرة التي بويغ تحتها الرسول -عليه الصلاة والسلام- [كذا ورد على هامش القصيدة في الديوان].

وشاخت .. تهاوت .. وماتت ..
ولا شاهدٌ يذكر المرّتين!
أنا لا أذكر - الآن - إلاّ الظلال التي
باركت بيعتي،،
والدماء التي أشعلت شمعتين!
من ترى يشهد اليوم أنني
أنا سيّد "البيعتين"؟!¹

إنّها لعبة السّواد الصّائت في تناوبه مع السّواد الصّامت، والتي تُحيل المتلقّي على أنّ ذات الشّاعر
تجاوزها ذات الإنسان، وهي إذ تسأل تترك مجالاً زمنياً للإجابة حتى يتبادل الطرفان الحوار ثمّ تعود
تسأل من جديد، دون أن تتلقّى ردّاً. ويُصوّر الفراغ حالة من الغيظ تتملّكها قبل أن تصرخ في وجه
الشّاعر: لماذا أصبح الفرد متلوّناً في التعامل مع من يحبّ؟ لماذا لم يحافظ على ذاته الحقيقية غير ملوّثة
بزيف؟ لماذا هُدر النقاء وضاع الوفاء؟ إنّ هذا ما يجعل من ذوات الآخرين متلوّنة متغيّرة مغترّبة عن
ذات الإنسان الحقيقي وليس الإنسان الزائف؛ وهو ما دفع بالشاعر إلى الاغتراب عن تلك الذوات
جميعها:

إنني آخر الأنبياء بهذي البلاد،،

و لكنني أول المرسلين!..

حلّمي الأزليّ احتراف النبوة،،

مذ عقروا "ناقة الله"،، مذ شرّدوا "صالحاً"

أشهبوا في وجوه اليتامى سيوف البطولة!..

أخطأني النبوة في البدء.. عاودني الحلم..

ورثني والذي خاتم الأنبياء،،

و أرسلني كالسّرّاب "إلى جهة الريح" ..

أحمل زنبقة في يدي.. وكتابي المقدّس؛

¹ يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص 25-26.

أرسمه في الدجى..

و أرشّ البقاع بعطر الطفولة...

استباحوا دمي في الشهور الحرام وما خجلوا..

سفحوه على قارعات الطريق..

هزؤوا برؤاي وما سألوا..

ورموني في الحبّ وارتحلوا¹

يُنْبئُ السوادُ الصّامت عن كثير من الدلالات التي يعمد المتلقّي إلى إتمامها بمخيلته؛ ويُسهّم في إنتاج النصّ. ويشارك الشاعِر - بذلك - في عملية الإبداع وهو يمتلك حرية أكبر في التأمل والتأويل - تماما - مثلما يشارك في التجربة الشعورية من ناحية، ويشارك بفاعلية في ملء الفراغات المنقّطة المقصودة بوعي من الشاعر من ناحية ثانية، ويقاسم الذات تساؤلاتها حائرة أمام هذا التحوّل الرهيب الذي شهدته النفس البشريّة، وهذا الانحطاط الذي استبدّ بها، وكلّ هذه الأحقاد التي تنطوي عليها؛ فكيف انزاحت عن سلّم القيم والأخلاق وانحدرت إلى درك البهيميّة المتوحّشة؟! كيف هان عليها أن تترك نفسا بريئة تجابه الموت وتغالب الأحزان بعد أن غاب ركنها الشديداً* (يعقوب مات، فأبيّ فؤاد سيرحم هذا الفتى)؟! وهي لم تقترف ذنبا إلاّ بُعدَ الهمة، وثقلَ الرؤيا:

كنت في الحبّ وحدي،،

على حافة الموت أهذي..

فیرتدّ صوتي إليّ..

أطرح بيني.. أغالب حزني..

فيغلبني الدمع.. يجرفني في خراب المدى...

كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن حقير

على الأرض ملقى..

وكانت رياح النبوة تعبرني...

¹ يوسف وغليسي: تغزية جعفر الطيار، ص 27-28.

* لفظة "ركن شديد" تضمين من القرآن الكريم في قوله تعالى على لسان نبي الله لوط -عليه السلام- : (لو أنّ لي بكم قوّة أو آوي إلى ركن شديد) هود / الآية 80. وكان رسول الله -عليه الصلاة والسلام- يقول: رحم الله أخي لوط كان يأوي إلى ركن شديد [حديث نبوي شريف]

قالت الريح:

"يعقوب" مات، فأبي فؤاد سيرحم هذا الفتى؟

أبي عين ستبيض حزننا عليه غداة ترى ما أرى؟

من يعيد لها البصرا؟!

من ترى يستعيد رؤاه؟

من يفسر تلك الكواكب.. تلك الطلسم..

من يذكر الشمس والقمر؟!¹

لقد بلغت حالة الذات المبدعة النفسية و الشعورية درجة لم يعد معها استعمال النقاط متتالية كافيًا على الرغم من أنها تمكنت في مواقف ومقاطع وأسطر من أن تقول بالصمت أكثر مما قاله السواد بالصوت/ بالكلمات. فمضى الشاعر يبحث عما يسعفه؛ وهنا أشرك علامات ترقيم أخرى كعلامة الاستفهام والتعجب، والفاصلة، والنقطتين المتراكبتين... وحشدها جميعًا لتعزده في وصف حالته وتأدية رسالة النص، وتسهم بذلك في إنتاج الدلالة، وتحقيق أبعاد جمالية؛ فعلمة الاستفهام لم تتوقف عند غاية السؤال الذي يستدعي إجابة؛ لأن غايتها كانت أعمق؛ إذ الشاعر يسائل النفس البشرية مبدئيًا حيرة ودهشة واستغرابًا أمام الأحداث التي عصفت، وأمام طوائح الزمن، وغدر الإخوة الأعداء يلقون به في الحب؛ فيبحث من خلال الأسئلة عما يهدئ توتره، ويخفف شعوره القاتم بالاعتراب، لكنه لا يتلقى إجابات؛ فيبلغ الانفعال ذروته، ويزداد التوتر حدة:

أجأ الآن وحدي إلى "الغار" ..

لا أهل.. لا صحب.. إلا الحمامة والعنكبوت!

غربتني الديار التي لا أحب ديارا سواها

و لكنني متعب.. متعب من هواها،،

فيا أيها الحب اسحب خلاياك من دمي

-التو- اسحب.. ودعني أموت!..

هائم في السنين،،

¹ يوسف وغليسي: تغزية جعفر الطيار، ص28-29.

و الدروب ملغمة بالفجائع!
الموت يزرع كلّ الدروب..
و كلّ الدروب تؤدّي على الموت..
تغمري رجّة الموت في كلّ حين!...

هائم تتقاذفي "جبهتان!"
لست في "العرير" أو في "النفير" أيا سادتي،
فلم يعلنان اللّهب عليّ؟!...¹

إنّ هذه الذات الشاعرة -بحكم ما عرفه المجتمع من تقلّبات- تبدو في صراع دائم مع الشرّ الذي تمكّن من النفوس المريضة، وفي صراع مع تقلّبات الزمن؛ فالصّور والعبارات والألفاظ تشعّ إحساسا قائما قاتلا وتنصهر جميعها تساندها علامات الترقيم/ السواد الصامت لتعبّر عن الشعور بالضياع والتهيه واليأس؛ هذا الإحساس المفضي إلى الانفصال والاعتراب. إنّ المتلقّي يقف وجها لوجه أمام شاعر تتملّكه هواجس واقع سوداويّ تجمعه به علاقة تنافر لا انسجام، وعلاقة عداة لا مودّة، وشعور بالرفض لا بالقبول.

إنّه اغترابٌ مفروضٌ وليس اختيارا؛ في اللحظة التي بقي فيها عاجزا والواقع يعتريه الخراب، وفي اللحظة التي ظلّ فيها بلا حراك أمام انهيار كلّ القيم الأخلاقية؛ لذا هو قلقٌ شديد التوتّر متأزم يعيش انفعالا حادا.. ممّا يجعله يرغب في الموت طواعية، ويبيغض الحياة: (فيا أيّها الحبّ اسحب خلاياك من دمي- التوّ- اسحب.. ودعني أموت!..) لأنّه غير قادر أن يدفع ضررا عن نفسه، أو أن يردّ معتديا على الوطن (غرّبتني الديار التي لا أحبّ ديارا سواها)؛ والنفوس والوطن لا يتجزّان.

وبما "أنّ الإنسان هو الإنسان، والشعر هو الشعر، أمّا المتغيّرات حولهما فقد استطاعت النيل من حركة الشاعر في الحياة اليومية غير أنّها لم تستطع النيل من إنسانيته"² فيفترض تغيير قراءة النصّ الشعريّ وطرق تلقّيه، ويفترض تغيير التعامل مع لعبة السواد الصائت والصامت فيه؛ فهي لعبة يمارسها الشاعر الجزائري المعاصر بوعي وتمرّس لبثّ الحياة في الشّعور وشحنه بكثير من الدلالات، والبعاد الجمالية.

¹ يوسف وغليسي: أوجاع صفاقة، ص 38-40.

² إبراهيم أحمد ملحم: المرجع السابق، ص 15.

إنّ السّواد المنقّط قد يتضافر مع ما من شأنه أن يسهم في تكثيف الدلالة، وتحقيق الغايات الجماليّة. هذان البعدان -الدلالي والجمالي- تؤوّل إليهما العمليّة الإبداعية برمّتها، كالنداء-مثلا- الذي يكون في بعض المواقف خرقاً دلاليّاً "يلجأ إليه الشعراء لتتمّ عمليّة الإبداع بشكل يكسر القاعدة المألوفة في التعبير"،¹ وهو ما يجعل النصّ ثريّاً على المستويين الدلالي والإيحائي، كما يكشف للمتلقّي عن طاقات انفعاليّة وفكريّة؛ فالنداء يوحي أنّ المنادى قريب بعيد: قريب روحاً وتفكيراً وحضوراً من خلال الذاكرة، وبعيد من حيث الوجود الواقعي الذي يقف موقف المعادي لكلّ أنواع المحبّة والخير والجمال:

آه.. عروس الشاعر المتصوّف!

أيقونة النار التي تاهت بها عينك

يا أسطوري بين الوري!

صهرت مواجهها يدي

و أنا أخوض في نجيع الأحرف

أواه!

يا معبودة الشعراء

يا فينوس هذا العاشق المتطرّف!

حتى متى.. لا ترحمين القلب!

عودي!

واكشفي عن وجهك القدسيّ

لا.. لا تختفي!²

لقد أبان الشاعر معاناته وشقاءه؛ وليس توظيف النداء متبوعاً بجملته من علامات الترقيم أو السّواد الصّامت إلاّ تعبيراً عن الإحساس بالوحدة والفراغ ومعاناة الفقد مع الرغبة الملحة في إيجاد

¹ موسى ربايعة: جمالية الأسلوب والتلقّي -دراسات تطبيقية-، دار جرير، عمان، الأردن، دط، 2011، ص126.

² عثمان لوصيف: أبجديات، ص42-43.

من يشاركه الأحزان ويقاسمه مرارة العشق ولذته؛ ليخفف عنه وينسيه جراحات الواقع،¹ وحينها فقط يمكن لهذه الذات المعذبة - ذات الشاعر - أن تتخلص من سطوة المحسوس وتتعلق بالمطلق:

هذا مداك.. زرعت فيه زنا بقي
فامشي إليّ ولا تخافي من هوى
أو.. من غوى
ثم ابسطي يمينك لي.. بعد النوى
و لنتحلّ من رفر ف غصّ الغصون
لر فر..
شرف إذن.. أن تفهمي
شرف إذن.. أن تبسمي
شرف إذا غنيت عينيك المتيمتين
أن تتلطفني..²

إنّ علامات الترقيم في هذا النصّ - كما في غيره من نصوص المدوّنة الشعرية الجزائرية المعاصرة - تُظهر استعانة الشاعر الجزائريّ بها واعيا بدورها في مؤازرة المعنى الذي يريد من القارئ أن يتلقاه؛ وإنه معنى يُدرك بالأبصار - أيضا -؛ فاستعان لتحقيق هذه الغاية بعلامة التعجب وعلامة الاستفهام، ونقطتي التوتّر والنقطتين الرأسيّتين / نقطتي القول... إضافة إلى جملة من العلامات اللغوية التي اضطلع بها السواد الصائت؛ لإنتاج الدلالة بصورة مكثّفة؛ فهو حين نادى "فينوس" إلهة الحب والجمال والرغبة والجنس والخصوبة والرخاء والنصر لدى الرومان، وهي تتجسّد في محبوبته يريد لها قربة منه؛ ليرتحلا معا (من رفر ف غصّ الغصون لر فر..).

إنّ كلّ العلامات التي تمّ إيرادها تثير الدهشة لدى القارئ، وتهيئه لتتبع ما سينكشف عنه النصّ. والسواد الصامت في تتاليه وتواتره يحيل على جملة من الكلام لم يشأ الناصّ أن يظهرها بصورة

¹ أحمد لعياضي: تجليات الاغتراب في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة

سطيف 2، الجزائر، مجلد 16/ع 2019، 03، ص 183.

² عثمان لوصيف: أبجديات، ص 43-44.

مبسّطة، فعلى القارئ أن يبصر ويتلقّى ويؤوّل، وكلّما كثرت النقاط في نصّ وتالت كلّما اختزلت قلق الشاعر وحلمه:¹

إنّه الموت سدّده القلب للقلب

أما الرصاص فلم يخرق غير سطح الجسد

قل لهم:

أنا عين ترى

و رسول يؤلّف بين القرى

و يسير فتزهر كلّ حقول البلد

قل لهم:

إنني لا أجيء سوى مرّة

ثم أمكث في الأرض حيّا

و يذهب هذا الزبد!

الربيع الذي جاء جاء

حذرًا....

ترصدّه طلقات الشتاء

يتلقّت.....

في كلّ ناحية عثرة

يتنّفس....

في كلّ ناحية زهرة

يتقدّم...²

مقتنيًا أثر الشهداء²

¹ السحمدى بركاتي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر - شعراء الثمانينيات أمّودجا-، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة باتنة 1، 2017/2016، ص 300.

² عاشور فتي: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص ص 15-17.

إنّ هذه العلامات جاءت لتدلّ على حالة القلق والتوتر التي تهيمن على الذات الشاعرة وبما أنّ لعبة السواد والبياض أوسواد الصوت في مقابل سواد الصمت تستدعي طرفين اثنين: المبدع والمتلقّي؛ فإنّ الثاني ينخرط مع الأوّل في حالته النفسيّة بملء الفراغات، وسدّ الفجوات، وكسر الصّمت من خلال قراءة ما تدلّ عليه هذه العلامات غير اللّغويّة التي نابت عمّا لم تُفصح الذات الشاعرة عنه. وهو ما يجعل الوقوف عليها أكثر من ضروريّ؛ فالنقاط السوداء المتتاليّة التي جاءت بعد هذه الأفعال في صيغة المضارع، وبشكل تنازليّ: (يتلقّت.....، يتنقّس.... يتقدّم...) تشير إلى أنّ الربيع بما يحمله من مباحج حين قدم إلى هذه الأرض كان وجلا يتلقّت ذات اليمين وذات الشمال خوفا من أن تغتاله رصاصات الشتاء بما يحمله من برد، وصقيع، وليال قائمة السّواد؛ وتنقّسه جدّ سريع إشارة إلى تسارع نبضات قلبه، وتسارع دورته الدمويّة، وتنامي إفراز الأدرينالين* لديه، وهذا ما يكون عليه الهلّع (الهلوع) الخائف من المجهول، وحين همّ أن يتقدّم فبطء كان يمشي خائفا وجلا، يتحسّس مؤطّئ القدم. وهذا ما يدركه المتلقّي من خلال علامات الترقيم المرافقة لكلّ سطر.

ليس استخدام السّواد في صورته الصّامتة مقصورا على القصيدة في شكلها الحدائيّ بل إنّ القصائد ذات نظام الشطرين، وكثيرا من الشعراء الذين لا يكتبون على غير العموديّ** وأحيانا يرفضون أيّ شكل آخر للشعر غيره استخدموا هذه العلامات بشكل مكثّف في نصوصهم وقد يُستدلّ هنا بنصّ (مريم..¹) والذي يُظهر علامات الترقيم في شكل نقاط متتابعة هي نقاط التوتر وكان العنوان منطلقا:

خطفت فؤادك إذ تبسّم مريمُ

لحن الحياة حديثها.. وتبسّم

أحرزت من صوت الطبيعة رقّة

وحلاوة دفاقة.. يا مريمُ

(المريّات) فتنيّ؟ يا ويلتنا!

أين المفرّ بربّكم؟ فتنهّموا..

ذا شاعرٌ صحب الهوى مذ أن حبا

* هرمون الخوف والتوتر.

** ومن هؤلاء على سبيل المثال لا الحصر: عيسى لحليح، والسعيد لعزيري، وصالح هندل...

¹ السعيد لعزيري: همسات من وحي القصيد، منشورات فاصلة، قسنطينة، الجزائر، ط2017، 1، ص39.

لا تعذلوه فإنه . ي.ت.أ.ل.م¹

لقد حشد الناصّ كلّ طاقاته الإبداعية مستعينا بسواد اللفظ، وبفراغ التنقيط، وعلامات الوقف، وبفراغ البياض مقابلاً للسواد، وبفراغ التقطيع-الذي يعدّ قليلاً في نصوص المدوّنة الشعرية الجزائرية- كما هي الحال في كتابة الفعل (يتأمّ) في آخر الأبيات بالصورة الظاهرة أعلاه فالمرريض الموجوع حين يلفظ الكلمة يكون كلامه مهموساً، وتكون الحروف مفصولة بفواصل زمني؛ وقد كتبت على ذي الصورة لتتلقى بصرياً ثم صوتياً؛ ويكون في التلقّي بهذه الكيفية إدراكٌ لحجم المعاناة والألم بيعد مريم وقرىها؛ فهي في الحالين متمنّعة. والنقاط المتواليّة تُكثّف دلالة الرغبة في حبّ الإنصات، والاستئناس بحدِيثها العذب، وبوجودها بعد قوله: (حديثها.. وتبسّم) و(حلاوة دفاقة.. يامريم) تكون قد تموّقت بحيث تستلذّها العين قبل الأذن. وصمت الذات الشاعرة في اللحظة الراهنة بليغٌ جدّاً؛ فالشعر صار أحرص، واللغة بكلّ مفرداتها وأساليبها وطاقاتها لم تسعف الشاعر المتمرّس في فنّ القول، وظلّ عاجزاً عن وصف مبسمها، أو عن الإتيان بمثل حديثها، وحلاوتها لم ترها عين، ولم تسمعها أذن، ولم تُراود شاعراً؛ فما على الشعر إلّا أن ينسحب لحظة، وفي انسحابه غاية الشاعر؛ لتأخذ العين والأذن - كلتاهما - الزاد ممّن يُرى وممّا يُسمع؛ فقد لا يكون لهما منها (من مريم) بعد اليوم منظر.

إنّ هذا الفراغ لا يستقلّ عن مجمل البناء الكلّي للقصيدة؛ ذلك أنّه لا يُمثّل وحدة مضافة إلى النصّ، وإمّا جوهرية من كيانه متفاعلة مع سياقه الكلّي، وتتفاوت دلالاتها بحسب النصوص وسياقاتها المختلفة. وإنّ تحوّل هيكل النصّ الشعري بل حتى النصّ في هيكله القديم الجديد رافقه تحوّل في آليات التلقّي وأدواته؛ فما أضحى النصّ يُتلقى سماعاً - فحسب - إمّا صار البصر يؤازر السمع، وصار للعين من القراءة جانبان دلاليّ وجماليّ؛ ووجد الشعراء حرّية أكثر لتشكيل النصّ وضبط إيقاعاته.

¹ السعيد لعزيري: همسات من وحي القصيد، ص 39-43.

الفصل الرابع:

جماليات التَّنَاص

1- اللغة والأسلوب:

إنّ اللغة هي المادة الأساسية المشكّلة لوجودنا الثقافي والحضاري، وبالضرورة هي الأساس - أيضاً- في عملية الإبداع الفني؛ لذلك فإنّ لكلّ أديب طريقة خاصة في استخدام الكلمة وصياغة الجمل متجاوزا في صياغتها المعاني التقريرية المبتدلة والمموججة، بل يتعامل مع اللغة بطريقة تفجر فيها خواص التعبير الأدبي، وتجعل للعبارات والأنساق والجمل قوّة تعدّي الدلالة المباشرة وتنقل الأصل إلى المجاز، لتفني بحاجة الفنّ في التعبير والتصوير؛ فالتركيب/التشكيل اللغويّ هو "المادة الحقيقية المشكّلة لفنّ الأدب، لهذا ينبغي بذل جهد كبير في التعرف على كيفية استخدام الأديب للغة".¹

إنّ الشعر يتميّز بتشكيله اللغويّ الخاصّ الذي يرقى به عن مستوى الكلام العاديّ؛ والأديب مشكّل/مركب مثله مثل الفنان التشكيلي؛ فهذا يرسم بالألوان، وذاك يرسم بالكلمات، ولعلّ هذا ما أشار إليه ملارمييه - Mallarmé (1898-1842) بالقول أنّ النصّ الشعريّ يُبنى بالكلمات لا بالأفكار، واعتبر المبدع مركباً مؤكداً على دوره في خلق تراكيبه الشعرية بانزياحها عن النمط المؤلف، ولن يكون ثمة شعراً "إلا بقدر تأمل اللغة وإعادة خلقها مع كلّ خطوة؛ وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة، وقواعد النحو، وقوانين الخطاب".²

إنّ التشكيل اللغويّ الخاصّ بالشعر يجب أن يخلق مسافة تميّز التراكيب الشعرية من النثرية ومما لا شكّ فيه أنّ اللغة الشعرية تستمدّ جمالها من هذه التشكيلات؛ لأنّها لغة إبداعية، واللغة الإبداعية من طبيعتها الانزياح، ومنه ف"إنّ الشاعر خالق كلمات وليس خالق أفكار؛ وترجع عبقريته كلّها إلى الإبداع اللغويّ".³

إنّ الشعر لا يتميّز بالمضمون، وإنما بالتراكيب التي قد تستدعي في كثير من الأحيان خرق القواعد المؤلفوة تبعاً لذوق الشاعر، وأحاسيسه، وانفعالاته، وميوله. وإنّ لغة الشعر تختلف عن الاستعمال اللغويّ المشترك؛ فالشاعر قد يستخدم كلمات متداولة، لكنّه يُكسبها دلالة مغايرة للمألوف؛ فتتطوّر قصيدته بشيءٍ، ولكنها تقصد أشياء أخرى دون أن تكون هذه المغايرة هدفاً لذاتها، وإلاّ تحوّل النصّ إلى عبث لغويّ، وفوضى في الرسالة؛ وإنما هي وسيلة الشاعر إلى خلق لغة

¹ طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، مطبعة دار المعارف، القاهرة، ط1989، ص25.

² جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط1986، ص41.

³ المرجع السابق: ص40.

شعريّة داخل لغة النثر؛¹ يكون فيها تفرّده وتميّزه، وتتجلّى بواسطتها شاعريّته.

إنّ دراسة اللّغة لدى شاعر معيّن تكشف حقيقة تعامله مع القواعد اللغوية، وكيفية الاستفادة منها؛ فإذا كانت لغته ثريّة، وله من الخبرة ما يكفي وظّفها حسب رغبته وفي الحدود التي تقتضيها الضرورة الشعرية، أمّا إن كان غير ذلك فسيأتي النصّ الإبداعيّ ضعيفا غير متماسك لا يكاد يستقيم حتى يضطرب؛ لما للّغة من تأثير قويّ؛ فإنّ سلم الهيكل ككلّ، وإن تسرّب إليها الضعف أحسّ المتلقّي بالخلل، والاضطراب، وتسرّب إلى نفسه السأم، وسرعان ما ينفر من هذا النصّ إلى غيره.

وليس شرطا أن يكون استخدام الشّاعر للّغة على حسب القواعد، بل يفترض فيه أن يثبت قدرته اللغوية في الخروج على تلك القواعد والإعراض عن المألوف مؤكّدا قدرته على التّقديم والتّأخير، والحذف، ومغايرة التّراكيب، والتّكرار؛ وذلك كلّه يقاس بمدى انفعاله، وحدّة مشاعره التي تعكس طبيعة تعامله مع اللّغة. وبذلك تكتسب لغة الشّاعر في قصيدته تميّزا يتعد بها عن المألوف؛ ف"طبيعة الشّعر نفهم من خلال تكوّنها من ألفاظ بنيت على نسق معيّن، فاكتمت بهذا التنظيم البنائيّ صفتها وحيويّتها، وشخصيّتها؛ حيث أنّ هذا التنظيم المعيّن للألفاظ أكسبها علاقات ودلالات جديدة".²

إنّ اللّغة أداة التّعبير عن المشاعر، والانفعالات؛ يستخدمها المبدع بأسلوب فيّ يختلف عن استخدام الشّخص العاديّ لها في التّعبير عن مشاعره؛ فهي -إذن- مقياس التّمايز والتّفرد بينهما. ويختلف استخدامها بين الشعراء أنفسهم؛ ففي الوقت الذي تتفاعل مع قصيدة معيّنة نفر من قصيدة أخرى لرتابة لغتها.

إنّنا نتفاعل مع التّجارب الصّوفيّة -مثلا- ونتذوّقها على ما فيها من أساليب، ورموز ومجازات، ونستشفّ أبعادها، لأنّ هذه التّجارب وسّعت مجال اللّغة الشعريّة، وبعثت فيها روحا ونفسا جديدين، متّخذة من الإشارة لا من العبارة مدخلا رئيسا.³

ولعلّ هذا ما دفع "أدونيس" إلى التّأكيد على أنّه "إذا كان الشّعر تجاوزاً للظّاهر، ومواجهة للحقيقة الباطنة -في شيء ما، أو في العالم كلّ- فإنّ على اللّغة أن تحيد عن معناها العاديّ؛ ذلك أنّ

¹ خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط 1، 1991، ص 99.

² ضياء الصّدقي: فصول في النقد الأدبي وتاريخه (دراسة وتطبيق)، دار الوفاء، المنصورة -مصر، ط 1، 1989، ص 238.

³ أدونيس: الصّوفيّة والسوريالية، دار الساقى، بيروت، طبعة 2006، ص 3، ص 23.

المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤى أليفة مشتركة. إنّ لغة الشعر هي لغة الإشارة في حين أنّ اللغة العادية هي لغة الإيضاح. فالشعر هو بمعنى ما: جَعْلُ اللّغة تقول ما لم تتعلّم أن تقولَه".¹

إنّ الوضوح ليس شرطاً في الشعر، فالشاعر "لا ينطلق من فكرة واضحة محدّدة، بل من حالة لا يعرفها هو نفسه معرفة دقيقة".² ووظيفة اللغة الشعرية "تكمّن أساساً في السّحر والإشارة فهي لا تُعبّر، ولا تصف؛ أي لا تبوح، ولا تصرّح، وهذا مصدر غموضها".³ والشاعر شخصٌ أسرته الكلمات؛ فراح يفتح أبواب عالم ليس استنساخاً لهذا العالم المرئي، وإنّما هو عالم شعريّ قوامه اللغة الشعرية التي تتخذ من وحدة الأضداد حقلاً للعبة اللغوية.⁴

أمّا الأسلوب - في مفهومه اللغويّ العام - فهو "طريقة في الكتابة، ومذهب في التعبير عن الأفكار والمشاعر، ووجه من أوجه إفصاح الكاتب عن شخصيته المتميّزة عمّا سواها"،⁵ كما أنّ مفهومه يمتدّ ويتسع فيشمل مناحي الحياة المختلفة: كطريقة اللباس، والأكل والمعاش، والمسكن وترتيب أثاث البيت... وكلّها طرق وأساليب تختلف - في قليل أو كثير - من شخص إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى، وكلّها أيضاً طرق تعبّر عن ذات أصحابها وعن سلوكهم، وتأخذ من ثقافتهم وحضارتهم وعصرهم.⁶

وقد اختلفت الدّراسات الحديثة في محاولة تحديد الظاهرة الأسلوبية؛ فمنها التي نظرت إليها من زاوية المرسل/المخاطب، ومنها التي تعاملت معها من جهة المرسل إليه/المخاطب، ومنها التي أغفلت الاثنين، وراحت تتعامل معها كأثر/رسالة على اعتبار أنّها كيانٌ حياديّ مغلق.⁷

إنّ الدّراسات التي اعتمدت المرسل مرجعيّتها الأساسية في تحديد مفهوم الأسلوب انطلقت في أغلبها من مقولة بيفون - Buffon (1707-1788) أنّ "الأسلوب هو الشّخص ذاته"؛ حيث ربط فيها بين الرؤية والتعبير، وجعل من طريقة التعبير مرآة عاكسة لطريقة التفكير، ومبرزة للشخصية الفردية؛ فالتعبير ما هو إلاّ تجليات للباطن في الظاهر، والانطلاق من دراسة الظاهر ما هو إلاّ سبيل ومنفذ إلى كشف

¹ أدونيس: مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط 1979، ص 125 - 126.

² المرجع السابق: ص 125.

³ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث - بنيانه وإبدالاته -، ج 3 - المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء - المغرب، ط 2001، ص 97.

⁴ المرجع السابق: ص ن.

⁵ جيتور عبد التور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1979، ص 20.

⁶ المرجع السابق: ص ن.

⁷ عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدرا العربية للكتاب، القاهرة، ط 1982، ص 88.

طبائع الباطن، والوقوف على ماهيته وكنهه وفلسفة صاحبه في الوجود؛ فيكون الأسلوب بذلك هو مطابقة التعبير بوصفه حركة ظاهرية لروح صاحبه.¹

إنّ أهمّ الدّراسات الغربيّة التي اعتمدت على مقولة بيغون كمرجعيّة - حسب الباحث الجزائري مختار حَبّار - دراسة هنري مورير - Henri Morier الموسومة بـ: "سيكولوجية الأسلوب"، وهي الدّراسة التي حاول من خلالها البحث فيما أسماه: "رؤية المؤلّف الخاصّة للعالم من خلال أسلوبه. واستكشاف هذه الرؤية يقوم على أنّ هناك خمس تيارات كبرى تتحرّك داخل الأنا العميقة (...). وهي: القوّة، والإيقاع، والرّغبة، والحكم، والتّلاحم، وهي الأنماط التي تُشكّل نظام الدّات الداخليّة، وقد يظهر كلّ نمط منها في شكل إيجابيّ أو سلبيّ؛ فالقوّة قد تكون قاعدتها الشدّة أو الضّعف، والإيقاع قد يكون متّسقاً أو نشازاً، والرّغبة قد تكون صريحة أو مكبوتة، والالتحام قد يكون واثقاً أو متردّداً".²

إنّ دراسة مورير تعاملت مع العمل الأدبيّ من حيث "الألوان التعبيريّة؛ كالأفعال والصّور، واختيار صيغ المضارع والمستقبل والأمر، واستخدام علامات التّرقيم على نحو معيّن واللّجوء إلى الإكثار من وضع النقط، أو علامات التعجب، أو علامات الاستفهام، واللّجوء إلى ألوان من الحروف الصّوامت أو الإكثار من استخدام حروف ذات مخارج متقاربة، ودلالات ذلك كلّه على ما يسود الأنا العميقة".³

والدراسة بهذا تكون قد انطلقت من أفكار مسبقة، وقزّمت الأنا العميقة، وأتمّها حاولت ليّ عنق العمل الأدبيّ في تعسّف؛ حتّى توائم ألوانه التعبيرية، من صور وصيغ وأدوات ترقيم.⁴

وأما الدّراسة التي قدّمها التّمسائيّ ليو سبيتزر - Léo spitzer (1887-1960) في كتابه "اللغة والتاريخ الأدبي" فقد حاولت عدم الانطلاق من أحكام مسبقة، وتعاملت مع الأسلوب باعتباره نابعا من الإنتاج، وليس من مبادئ مسبقة، والإنتاج كلّ متكامل، وروح المؤلّف هي المحور الذي تدور في فلكه عناصر العمل، ولا بدّ من البحث عن التّلاحم الدّاخليّ. ومحور العمل الأدبيّ هو الكاتب الضّمينيّ نفسه

¹ مختار حَبّار: شعر أبي مدين التّلمساني - الرؤيا والتشكيل - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 169.

^{**} -La psychologie des styles, 1959.

² مختار حَبّار: المرجع السابق، ص 169.

³ أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة، مجلد 5/ع 1، ديسمبر 1984، ص 67.

⁴ مختار حَبّار: المرجع السابق، ص 170.

لا الصريح، وهو الذي ينبغي استكشافه انطلاقاً من البنية السطحية، وقد يكون مجموعة قيم تؤوّل في النهاية إلى قيمة نفسية، أو شعورية واحدة.¹

كما رأى سبيتزر أنّ الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية لأن الاستعمال اللغوي، وأدوات التعبير الفنية تعكس شخصية الكاتب وتبوح بالمسكوت عنه، وتحمل في طياتها ملامح الكاتب الضمني المنشود في العمل الأدبي الذي لن يحظى بهذه السمة إلا بمقدار ما فيه من انحراف وعدول باللغة من الكلام المرسل إلى الكلام البديع أو الفني؛ وأنّ الانحراف والعدول لا يتم إلا من أجل حمل بصمات شخصية، وشحنات عاطفية ومواقف أدبية فردية، هي بالضرورة ملامح الكاتب الضمني المبحوث عنه في العمل الأدبي.²

إنّ أهمّ المقولات الغربية التي حدّدت الأسلوب انطلاقاً من عملية التناظر بين الكاتب والمتلقّي، مقولة ماكس جاكوب - Max Jacob (1876-1944): "إنّ جوهر الإنسان كامن في لغته وحساسيته"، وبول كلوديل - Paul Claudel (1868-1955) في مقولته: "الأسلوب هو نغم شخصية الإنسان"، وبروست - Marcel Prouste (1871-1922) في مقولته: "الأسلوب بصمات تحملها صياغة الخطاب، فتكون كالشهادة التي لا تمحي".³ وهي مقولات تتفق في مجملها مع منهج ليو سبيتزر في بحثه عن الكاتب الضمني، ومع مورير في بحثه عن رؤية الكاتب للعالم، وكلّ أولئك يذهبون إلى أنّ الأسلوب هو الطريقة التي يُشكّل بها المؤلّف ذاته في عمله الأدبي تشكيلاً فكرياً، وشخصية وموقفاً، وعاطفة.⁴

إنّ الدراسات الأسلوبية العربية التي اتخذت فكرة بيغون مرجعية لها في النظر إلى تحديد مفهوم الأسلوب ودراسته دراسة الأستاذ أحمد الشايب في كتابه: "الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية"؛ حيث يربط العلاقة بين الأديب وأسلوبه، ويرى أنّه على الرّغم من أنّ الموضوع قد يكون واحداً إلا أنّ الأدباء يتعدّدون وأسلوبهم يختلف، فلكلّ منهم طابع خاص - في تفكيره وتعبيره وتصويره - يميّزه عن غيره؛ وهذا ما يدفع إلى القول أنّ الأسلوب هو الأديب، أو هو الرّجل.⁵ ويذهب إلى

¹ المرجع السابق: ص 171.

² المرجع السابق: ص 172.

³ عبد السلام المسدي: المرجع السابق، ص 67-70.

⁴ مختار حنّار: المرجع السابق، ص 173.

⁵ أحمد الشايب: الأسلوب - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية -، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 1988، ص 8، ص 121.

عقد صلة بين الأسلوب وشخصية الأديب، ويُعرّف الشخصية بأنها مجموع الصفات الجسميّة، والعقليّة، والخلقيّة التي يتّصف بها الإنسان: كالصدق، والشجاعة، والكرم، والذكاء وعمق التفكير، والقوّة، والضعف، والنباهة، والحمول،... وغير ذلك من الطبائع. والأدب معرض لظهور شخصيّة الأديب في طبيعة من تلك الطبائع، ويخلص إلى "أنّ الأديب حين يعبر عن شخصيته تعبيراً صادقاً، يصف تجاربها ونزعاتها ومزاجها وطريقة اتصالها بالحياة ينتهي به الأمر إلى أسلوب أدبيّ ممتاز في طريقة التفكير والتّصوير والتّعبير. هو أسلوبه المشتقّ من نفسه هو؛ من عقله وعواطفه وخياله ولغته، تلك العناصر التي لا تتوافر لغيره من الأدباء، ومن ذلك تكثر الأساليب بعدد الكتاب والمنشئين".¹

وأما الأسلوبيّ الآخر والذي يُعدّ رائداً للدراسات الأسلوبية العربيّة فهو عبد السلام المسديّ الذي اعتبر "الأسلوب [جسراً] إلى مقاصد صاحبه من حيث [كونه] قناة العبور إلى مقومات شخصيته لا الفنيّة فحسب بل الوجودية مطلقاً".² ومنطلقه في هذا فكرة بيفون (الأسلوب هو الشخص) كما يقول بالعوامل الخارجيّة والداخليّة التي تطبع شخصيّة الأديب بطابعها، ثمّ تنعكس خصائصها على إنتاجه؛ فتكون منه بمثابة الفاعل، ويكون هو منها بمثابة القابل؛ ومنه فالأسلوب في رأيه ليس الموضوع الشعريّ في حدّ ذاته، ولا هو بؤرة الفعل، أو شخصيّة الذات الشاعرة، ولكنّه حصيلة ثنائيّة تجلّي ملامح الذات الشاعرة في الصّوغ الشعريّ شكلاً ومضموناً؛ وتعبير بسيط هو إسقاط الذات على الموضوع.³

يعتبر محمّد عبد المطّلب من خلال دراسته الموسومة بـ: "الأفكار الأسلوبية في نقد العقاد أنّ الأفكار الأسلوبية تتحرّك من دائرة اللّغة بكلّ شمولها، ومن كونها مرآة تعكس طبيعة أصحابها، ثمّ تتوقّف عند كلّ مبدع على حدة لتأخذ خصوصيّة نتيجة لتمايز المبدعين -باطنياً- تمايزاً يُحقّق لكلّ منهم شخصيّة مستقلة ذات سلوك تعبيريّ متتابع لا يختلف إلاّ نادراً، ولا يمكن الوقوف على هذا الباطن الخفيّ -الذي هو الكاتب الضمنيّ- إلاّ بالتدقيق في الوسيلة الماديّة الملموسة وهي الصّياعة؛⁴ وهو بذلك لا يُعارض فكرة بيفون في كون الأسلوب هو الشّخص نفسه.

¹ المرجع السابق: ص 127-128.

² عبد السلام المسديّ: المرجع السابق، ص 68.

³ مختار حنّار: المرجع السابق، ص 178.

⁴ مختار حنّار: المرجع السابق، ص 181.

2- ظاهرة التناص وأثر اللغة والأسلوب:

2-1 مفهوم التناص - صدى الشخصية وأثر النص المهضوم-*

أصبح مفهوم التناص -L'intertextualité- تقنية فعالة وإجرائية في فهم النص وتفسيره، وآلية منهجية في مقارنة الإبداع قصد إثرائه بالدلالات الظاهرة أو المضمرة، وأصبح المبدع المعاصر يُكثر من الإحالات، والمستنسخات النصية والرموز الموحية والخلفيات المسكوت عنها إلى أن أصبح النص مصباً لعدد من النصوص، واختزالاً لكثير من الأفكار؛ مما يستلزم استنطاقه بنية تحديد مرجعيات الكاتب ومصادره الثقافية والأصول المولدة لفكره ورؤيته للعالم.

إنّ التناص هو تقاطع النصوص، وأحوارها فيما بينها، وإنّ كثيراً من النصوص "المقروءة لا يمكن فهمها دون الرجوع إلى عشرات النصوص التي سبقتها، وأسهمت في خلقها وتكوينها"؛¹ وبذلك فهو إجراء لا يقل أهمية عن الإجراءات الأخرى في فهم النص، ومقارنته مقارنة أسلوبية وجمالية.

أعطت جوليا كريستيفا -Julia kristeva (1941-....) التناص المفهوم التالي: "كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى"؛² ومعنى هذا؛ أنّ أي نص جديد هو تشكيل من نصوص سابقة تشكياً وظيفياً؛ بحيث يغدو النص الحاضر خلاصة لعدد من النصوص التي زالت الحدود بينها، وكأنّها مجموعة من المعادن المختلفة المتنوعة الأحجام والأشكال تُصهر، ثم يُعاد تشكيلها في صور مغايرة لصورتها الأولى، بحيث لا يبقى بين النص الجديد وأشلاء النصوص السابقة سوى المادة، وبعض الإحالات على النص الغائب.³ وكل نص جديد يولد من رحم نصوص قديمة، ثم يتحوّل النص الجديد

* استندت في اعتبار النص مهضوماً إلى المقولة الشهيرة: ليس السبع إلا مجموعة من الخراف المهضومة -Le lion est fait de mouton assimilé وهي للفرنسي امبروز بول توسان فاليري ولد في (30 أكتوبر 1871 - وتوفي في 20 يوليو 1945) Paul Valéry وهو شاعر وفيلسوف إضافة إلى نظمه الشعر وكتابة الروايات (من مسرحيات ومحاورات) . لقد دوّن العديد من المقالات والحكم في الفن والتاريخ والأدب والموسيقى. وبالرجوع إلى ترجمته بالفرنسية في موقع ويكيبيديا -wikipédia نجد إشادة كبيرة بجهوده، ونقرأ ما نصّه:

Paul Valéry, nom de plume d'**Ambroise Paul Toussaint Jules Valéry**, est un écrivain, poète et philosophe français né le 30 octobre 1871³ à Sète⁴ (Hérault) et mort le 20 juillet 1945 à Paris.

Il effectue un début de carrière dans l'ombre, secrétaire particulier d'Edouard Lebey, fonction qui lui laisse le loisir de l'étude, la recherche et des rencontres avec le milieu artistique et littéraire de l'époque. Ce n'est qu'au sortir de la première guerre mondiale, à l'abord de la cinquantaine, que sa célébrité éclate en tant que poète avec la publication de *La Jeune Parque*. Il devient dès lors immensément célèbre en tant qu'intellectuel et homme de lettres.

Sollicité de toute part pour donner des conférences et produire des articles, interlocuteur des plus grands scientifiques et penseurs de l'époque, il devient une sorte de « héros intellectuel » national. Élu à l'Académie française, professeur au collège de France, sa célébrité ne s'éclipse pas jusqu'à sa mort, tout à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

¹ فاضل تامر: من سلطة النصّ إلى سلطة القراءة، مجلّة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع48-49، 1988، ص92.

² خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص51.

³ المرجع السابق: ص ن.

بدوره إلى رحم لولادة نصوص أخرى، ثم إنّ هذه النصوص ليست من جنس واحد بالضرورة، فقد يكون النصّ الغائب شعرياً أو دينياً، أو تاريخياً، أو من التراث الشعبي،... أو غيرها؛ ولذلك فإنّ مصطلح التّناسّ يعترف بتداخل الأجناس الأدبيّة مع كثير من الحقول المعرفيّة الأخرى.

إنّ هجرة النصّ - من نصّ إلى آخر، أو من فضاء إلى آخر، أو من ماضيه إلى حاضره - هجرة اختراقية تحويلية، فهو ينبثق من نصّه ليتكوّن في نصّ آخر وفضاء آخر وزمن آخر، وتتطلّب هذه الهجرة المتعدّدة الأبعاد أن يتحوّل؛ فقد كان في ماضيه يقول شيئاً، وعليه أن يقول شيئاً آخر مختلفاً وبطريقة مختلفة في حاضره، أو وضعه الجديد، وتتطلّب هذه الهجرة أن يحيا النصّ في ظروفه الجديدة حياة أخرى من خلال الحوارية والتفاعلية، وتعني إعادة إنتاج النصّ إعادة إنتاج معناه ومبناه وشكله وحجمه، وربما تعني أيضاً إعادة إنتاج جنسه، فقد يكون النصّ تاريخياً أو دينياً أو أسطورياً، ثم يغدو شعرياً. ويكتسب النصّ الغائب في هجرته الجديدة ملامح وصفات جديدة لم تكن فيه من قبل.¹

إنّ التّناسّ لدى رولان بارت - (1988/1915) Roland Barthes يُمثّل تبادلاً وحواراً ورباطاً واتحاداً وتفاعلاً؛ ففي النصّ تلتقي عدّة نصوص: تتصارع يبطل أحدها مفعول الآخر تتساكن، تلتحم، تتعاقق؛ إذ ينجح النصّ في استيعابه للنصوص الأخرى،² وهذا ما يجعل النصّ مجموعة من الاقتباسات المجهولة المقروءة. وهي التي تضمن إنتاجية النصّ وممارسته الدالة عبر نسيجه المتشابك.

إنّ الدراسات العربيّة القديمة أشارت إلى ظاهرة التّناسّ؛ كون بعض معاني الشعر تتكرّر عند شعراء آخرين، فتناولتها تحت مسميات مختلفة ك: السرقات الأدبية والمعارضة والمنافسة والتضمين والاقتباس والإغارة والإشارة، وغيرها من المصطلحات النقدية،³ التي وردت في كتب النقد القديمة.

أما الدّراسات العربيّة الحديثة فاشتملت على جهود قيّمة راحت تؤسّس لنظرية التّناسّ وفق رؤية نقدية تختلف من ناقد لآخر؛ قد يُذكر - مثلاً - الناقد أحمد الزعبي الذي أصّل لرأي نقديّ حول التّناسّ باعتباره نصوصاً سابقة تُستحضر في النصّ الحاضر لوظيفة معنوية، أو أسلوبية، وقد تكون هذه النصوص تاريخية، أو دينية، أو أسطورية تُعمّق رؤية الكاتب، وتدعم طروحاته ومواقفه في النصّ

¹ المرجع السابق: ص 54.

² عمر اوغان: لذة النصّ أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1996، ص 1، ص 29.

³ ابن رشيق: العمدة، ج 2، ص 1038-1059.

الحالي"؛¹ وبهذا يكون التناص في أبسط صوره تضمّن النص الأدبي نصوصاً، وأفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس، أو التضمن، أو التلميح، أو ما شابه ذلك من الرصيد الثقافي لدى المبدع. أما محمد مفتاح فيُعرّف التناص بالقول: "هو فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيها تقنيات مختلفة، وهو تعالق نصوص مع نصوص أخرى حدّدت بكيفيات مختلفة"² وبذلك فإنّ التناص يُعطي المبدع مجالاً واسعاً للتعامل مع التراث الثقافي، حيث يصبح نصّه الإبداعي خلاصة تمزج بين ثروته الثقافية ومصادره المتعددة التي ينهل منها ما يساعده على بناء نصوصه الشعرية التي تصبح رسائل مشقّرة يُلقى بها إلى المتلقّي (القارئ) والذي يحاول بدوره أن يحلّ ويفكّ هذه الشفرات والإيحاءات والإشارات، والتي من خلالها يتعرّف القارئ المنتج على صور الإبداع والتميّز والتفرد لدى الشاعر المبدع، ويُدرّك أبعاد النصّ الدلاليّة والجماليّة.

إنّ كتابة أيّ نصّ جديد تستدعي أصوات شخصيّات أدبيّة وغير أدبيّة حُفرت في الذاكرة، ويتأسّس النصّ الحاضر في ظلال جملة من النصوص الغائبة المقروءة سلفاً؛ قرأتها الذات المبدعة منذ فترة وبقي أثرها الذي سرعان ما يطفو إلى الذاكرة حين تتشابه المواقف، وتتماثل الحالات الشعوريّة؛ إنّها الخراف المهضومة كما أسماها (بول فيري). وعملية الاستدعاء هذه قد تتمّ وفق أحد القوانين التالية:

- قانون الاجترار: ويكون النصّ الحاضر فيه استمراراً للنصّ الغائب، وهو إعادة له إعادة محاكاة وتصوير، ويتلخّص عمل المؤلّف في تقديم النصّ الغائب في أوزان شعريّة.

- قانون الامتصاص: وهو قبول للنصّ الغائب، وتقديس له، وإعادة كتابته بطريقة لا تمسّ جوهره. وينطلق المؤلّف هنا من قناعة راسخة؛ وهي أنّ هذا النصّ غير قابل للتقدّم، أو الحوار.

- قانون الحوار: وهو نقد للنصّ الغائب، وتخريب لكلّ مفاهيمه، وتفجير له، وإفراغه من بنياته المثالية، وهو لا يقبل المهادنة، فهو أعلى درجات التناصّ، وأرقاها.³

إنّ مصادر التناص في المدوّنة الشعريّة الجزائريّة التسعينيّة كثيرة ومتنوّعة تهاجر من الذاكرة لتحطّ في ذاكرة أخرى، وتكون في المتن الشعري المعاصر والقديم، والعلوم الإنسانية، والنصوص الدّينية والأسطورية والمكان والزمان والموضوع والمواقف وسواها، وقد تكون هذه المصادر أدبية أو غير أدبية.

¹ أحمد الزعبي: الشاعر الغاضب (محمود درويش) دلالات اللغة وإشارتها وإحالاتها، دار الكندي، إربد، الأردن، ط1، 1995، ص60.

² محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1992، ص3، ص121.

³ محمد بّيس: ظاهرة الشّع المعاصر في المغرب - مقارنة بنيوية تكوينية -، دار العودة، بيروت، ط1979، ص1، ص277-278.

2-2 مصادر التناص في الشعر الجزائري التسعيني:

1.1-2 التناص مع المقدّس الديني:

تُعتبر الكتابة إنتاجاً عسيراً شاقاً، وهذا العسر والمشقة عبّر عنهما شاعر عربيّ قديم بالقول: "أنا أشعر الناس عند اليأس، وقد يأتي عليّ الحين وقلع ضرس عندي أهون من قول بيت شعر".* والإنتاج يأتي بعد دربة ومراس؛ إذ المبدع يكون قد تلقى عددًا من النصوص، واستوعبها، ومع تنالي القراءات يندثر أثرها لكنّه لا يطمس نهائيًا، إنّما ينسحب إلى منطقة اللاشعور/ اللاوعي، فإذا حانت لحظة الإبداع، وطراً ما يستنفر هذه الذات للكتابة؛ حينها تطفو جملة من النصوص الغائبة إلى الذاكرة، وقد صيغت صياغة جديدة.

ثمّ يتلقّى القراء هذه النصوص على تباين مستوياتهم ومرجعياتهم وخلفياتهم وثقافتهم، وقد يكون بينهم قارئ منتج أو متلقٍّ متميّز؛ فيفكّك المقروء، ويتتبّع الأثر الباهت، ويبحث عن النصوص الغائبة في النصّ الحاضر.

إنّ النصّ الشعريّ باعتباره "عملاً فنيّاً يجسّد لحظة فردية خاصة وهي في أوجّ توتّرها وغناها هذه اللحظة تتصل على الرغم من تفرّدها بتيّار اللحظات الفردية المتراكمة الأخرى"¹ لكنّ هذا الاتّصال يعتمد مبدأ تماهي الحدود بين هذه اللحظة الفردية وبين اللحظات الغيرية السابقة؛ أي بين الدفقة الشعورية الراهنة، والدفقات الشعورية السالفة؛ بين النصّ الحاضر والنصوص الغائبة التي ظلّ صداها موجوداً وإن بدا باهتاً خافتاً؛ فتفتح بذلك آفاقاً أخرى دينية وأسطورية وأدبية وتاريخية وثقافية عدّة؛ ممّا يجعل النصّ مسافراً عبر أكثر من زمن، ومشتتلاً على أكثر من حدث ثريّاً بالدلالات زاخراً بالجماليات؛ ومردّ الأمر كلّهُ كونُ الناصّ/ المبدع يتأثر بما يقرأ؛ فينهل منه.

* يُنسب القول إلى الفرزدق، كما أورد صاحب الأغاني في الجزء الثالث هذه الحادثة والتي كآتي بما تلمح إلى التناصات في الشعر وأهمية النصوص الغائبة في بناء النصّ الحاضر روى الأصفهاني ما نصّه: أنّ والد الفرزدق اصطحبه حين كان بين السادسة والثامنة إلى أحد كبار الرواة (رواة الشعر) وقال له: أريد لابني أن ينبغ شاعراً؟ فقال الراوية: خذ فليحفظ كذا وكذا [و ذكر عدداً مبالغاً فيه أحسبه قال ألفاً] من القصائد؛ فأخذ الوالد ابنه، واحتجبا زمناً طويلاً. وعادا بعد قرابة العامين، فقال الوالد: قد حفظ ما طلبت. قال الراوية: خذ فلينسهها. فذهبوا ومكثا مثل الأول، ثم عادا، فقال الوالد للراوية: قد نسيتها. فردّ عليه: الآن سيصير شاعراً!! والحادثة على غرابتها تشي بالكثير وتلمح إلى أنّ كلّ نصّ يتشكّل من نصوص في الذاكرة قد طواها النسيان [الباحث].

¹ علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية - قراءات في شعرية القصيدة الحديثة -، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط2، 2013، ص51.

إنّ النصّ المقدّس -خاصّة القرآن الكريم- رافدٌ مهمٌّ من روافد ومصادر التجربة الشعريّة الجزائريّة المعاصرة. ولا شكّ أيضا أنّ قراءة النصّ المقدّس مع ما يتركه من أثر في النفوس قد أمّدت الشعر بألفاظ وتراكيب لم تكن ممّا يوظّفه الشعراء في لغتهم من قبل؛ وأصبح المقدّس كنصّ مهيمنا على فضاء واسع من فضاءات المدوّنة الشعريّة الجزائريّة في فترة التسعينيات، وفي الفترات السابقة، والتالية لها على حدّ سواء.

إنّ أثر قصص الأنبياء التي تفرّد القرآن بذكر بعضها، واشترك مع كتب سماويّة سابقة له في ذكر بعضها الآخر يُلقى بظلاله على نصّ "تجليات نبيّ سقط من الموت سهوا" ليوسف وغليسي بدءا من المقطع الأوّل ثمّ ينسحب على المقاطع كلّها:

إنني آخر الأنبياء بهذي البلاد،

ولكنني أول المرسلين!..

تتخطّفي ومضة من سديم السماوات..

تجذبني نحوها قمرا يتدلّى على شرفة الكون..

ينفطر الكون.. يعلن للأرض أنّي (عيسى

بن مريم) أسري بي من "سدوم" الخطايا

إلى سدرّة الصالحين!..¹

يطالعنا العنوان معلنا أنّ رسول آخر الزمان الذي أخطأه الموت إذ صوّبت كلّ السهام نحوه - سهام الأهل والأقربين- قد بُعث في زمن غير زمن الأنبياء يحمل بيننا كتابا هو الشعر يختصر رسالة الأنبياء وقصصهم جميعا، وهل كانت رسالة الأنبياء إلّا رسالة واحدة هي السلام والمحبة والطهر والنقاء!! وهل كانت حياتهم غير المعاناة والشقاء والبذل والعطاء؛ إنّه نبيّ مع أنّ الأنبياء ما هم بشعراء وما ينبغي لهم قول الشعر!!

لكنّه وهو النبيّ/الشاعر لم يخبر بغيب، ولم يأت مبشّرا بنعيم، أو منذرا بعذاب، أو يحدث عن شرائع؛ إنّما جاء يروي وجعا اختزل في صدره، وشدّته كلّ أوجاع الأنبياء، ومعاناتهم مع أقوامهم؛ من المسيح-عليه السلام- إلى آخرهم محمّد -صلّى الله عليه وسلّم- الذي أذاقه الأقربون من الأذى ما لا يخطر ببال، ولا يتصوّره عقل. إنّ هذا الشاعر قد اصطفته الكلمة رسولا:

¹ يوسف وغليسي: تغرية جعفر الطيّار، ص26-27.

يعلن للأرض أئني عيسى

بن مريم أسري بي من "سدوم" الخطايا

إلى سدرة الصالحين.

إنه شبيه بعيسى المسيح -عليه السلام- إذ يرفعه الله لينجيه من شرّ قومه الذين عموا وصمّوا، وإنّ الذين امتلأت قلوبهم حقًا وحقدا على الرسول الشاعر هم أهله وقرابته، وكان يحسبهم يشدّون أزره وينصرونه إذ يُصطفى بالرسالة/الكلمة.

لكنّهم خيّبوا الرجاء؛ فليس لهم غير الموت جزاء، وما لـ(سدوم) الخطايا غير أن تحرق بمن فيها، وليكن الطوفان بعده لينجو كما نُجّي لوط -عليه السلام- وهو يأوي إلى ركن شديد؛ وأي ركن شديد كان يأوي إليه هذا الشاعر غير ركن الشعر تسلية للفؤاد!! يسري به الشعر، كما أسرى الربّ سبحانه بآخر المسلمين، وسجّل القرآن الحادثة التي لم تستوعبها كثير من الأنفس الضعيفة؛ لأنّها خارج مجال ما تدركه العقول.* إنّه معجزات الأنبياء الثلاثة؛ وقد وقعت دفعة واحدة على قلب رجل واحد هو هذه الذات الشاعرة، منتقلة بها من حال إلى حال، ومن أرض تُضام بها إلى أرض تعرف لأصحاب الرسالات قدرا، وتقيم لهم وزنا، وتُنزل الشعر منزلته المستحقّة؛ وهل كان الشعر إلّا رسالة؟! وهل كانت الكلمة -وكلمة الشعر على وجه أخصّ- إلّا جمالا؟! ومثلما اجتمعت في بعثته شاعرا المعجزات كذلك اجتمعت في الكائدين له كلّ آثام الأمم الغابرة؛ فلم يرحموا يتمه، و لم يرأفوا لضعفه:

حلمي الأزلّيّ احتراف النبوة،،

مذ عقروا "ناقة الله"،، مذ شرّدوا "صالحا"

أشهبوا في وجوه اليتامى سيوف البطولة!..

أخطأني النبوة في البدء.. عاودني الحلم..

ورثني ولدي خاتم الأنبياء،،

وأرسلني كالسراب إلى "جهة الريح"..*

* أشير إلى سورة الإسراء وقوله سبحانه: (سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام على المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنّه

هو السميع البصير) سورة الإسراء/ الآية 01

* وضعت الكلمة (جهة الريح) في النصّ بين شولتين في إشارة إلى الوجهة الأكثر أمنا التي سيقصد وهو تضمين من قصيدة محمود درويش أهد الصبّار

التي وردت في ديوانه: لماذا تركت الحصان وحيدا؟ ومنها قوله:

أحمل زنبقة في يدي.. وكتابي المقدّس؛

أرسمه في الدجى..¹

ولأنّته كان الوريث الشرعيّ الأوحيد لخاتم الوالد؛ ولأنّته كان يحمل السلام والإرث الأبويّ أوغلت
صدورُ الإخوة الأعداء. وهنا ينسحب الوجع من فضاء سدوم التي لحقها الدمار والهلاك إلى غور
الجبّ إذ يحتوي أحلام الفتى يوسف ويحقّق نبوءته:

كنت في الجبّ وحدي،،

على حافة الموت أهذي..

فيرتدّ صوتي إليّ..

أطرح بيني .. أغالب حزني..

فيغلبني الدمع.. يجرفني في خراب المدى...

كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن حقير

على الأرض ملقى..

وكانت رياح النبوة تعبرني...²

وإذا كان يوسف الصديق قد خلف -بإبعاده قسرا- والدا مفجوعا؛ يبكي فقدته صباح
مساء؛ ويسأل القوافل إن وجدت أثرا ليوسف، ويشترئ بكلّ جوارحه نحو الآفاق لعله يلقى ما يدلّه

إلى أين تأخذني يا أيّ؟

إلى جهةّ الريح يا ولدي...

...وهما يُخْرُجان من السهّل، حيثُ

أقام جنودُ بونابرت تلاً لرصد

الظلال على سور عكّا القديم-

يقولُ أبّ لابنيه: لا تخفّ. لا

تخفّ من أزيز الرصاص! إلتصقْ

بالتراب لتنجو! سننحو ونعلو على

جبلٍ في الشمال، ونرجع حين

يعود الجنودُ إلى أهلهم في البعيد (محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيدا؟).

¹ يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص27.

² يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص28-29.

عليه؛ فإنّ هذا الفتى الشاعر لم يُبقِ له الدهرُ صدرا حانيا، أو زكنا شديدا يأوي إليه؛ لقد فُجع في الوالد كما فُجع في مصيره:

يعقوب مات فأبي فؤاد سيرحم هذا الفتى؟
أيُّ عين ستبيضُ حزنا عليه غداة ترى ما أرى؟
من يعيد لها البصرا؟!
من ترى يستعيد رؤاه؟
من يفسّر تلك الكواكب.. تلك الطلّاسم..
من يذكر الشمس والقمر؟!¹

ومن فضاء "سدوم" وجحيمها - حين غشيها ما غشيها - إلى ضيق الحبّ وظلمته ووحدته الموحشة ينسحب الوجد إلى فضاء الغار الذي آوى خير الخلق، وكان ثاني اثنين ضاق بهما فضاء مكّة خير البقاع على رحابته؛ لأنّ سادة القوم لا يريدون للرسالة أن تمضي مأمورة تتولّأها العناية الإلهية. آواهما الغار وكان الصاحبُ سندا لصاحبه، يواسي كلٌّ منهما الآخر بالقول: "لا تحزن إنّ الله معنا". لكنّ الشاعر كان وحيدا في غار اختاره منقّى بعد أن (شرّده البلاد التي لا يُحبّ بلادا سواها سنواتٍ عجافاً)، فلم يكن له صاحب يؤنسه غير فانوس النبوّة الذي يحمل في صدره (غير الحمامة والعنكبوت)* وفي لحظات يأسه وغرته القاتلة كان يتمنّى الموت؛ لأنّ حياته وهو غريب الديار، غريب الأهل، غريب الرؤى ليست جديدة أن يحياها:

أجأ الآن وحدي إلى "الغار"
لا أهل.. لا صحب.. إلاّ الحمامة والعنكبوت!
غرّبتني الديار التي لا أحبّ ديارا سواها
ولكنني متعب.. متعب من هواها،

¹ يوسف وغيلسي: تغرية جعفر الطيّار، ص29.

* قد ورد في السير أنّ النبي الكريم - عليه الصلاة والسلام - حين آوى إلى الغار ظلّته العناية الربانية؛ فنسجت العنكبوت بيتها الواهن على مدخل الغار، وبنّت الحمامة عشّها أمامه، فكان أن رجع مطاردوه على أديارهم لأنهم ضيعوا أثره. وقد كان للحمامة والعنكبوت حضور في الشعر العربي المعاصر، كقصيدة للشاعر تميم البرغوثي (الحمامة والعنكبوت) يجري من خلالها حوارا بينهما إذ تسأل الحمامة العنكبوت عن مصير الرجل المبارك الذي جُنّدا ذات زمن بعيد لدفع الأذى عنه:

تقول الحمامة للعنكبوت: /أخية تذكّرني أم نسيت؟/ وفي الغار شيخان/ لا تعلمين حميتهما يومها أم حميت...

فيا أيّها الحبّ إسحب خلاياك من دميّ

-التوّ- إسحب.. ودعني أموت!¹

إنّه أثر القصص القرآنيّ؛ وإنّ المتأمل في بعض مفردات الشاعر يوسف وغليسي يدرك أثر القرآن في شعره حيث التطابق التامّ بين ألفاظ الشعر وألفاظ القرآن الكريم؛ كقوله:

يسألونك عني..

قل إنّني ما قتلوني، وما صلبوني، ولكن

سقطت من الموت سهوا..

رُفعت إلى حضرة الخلد..

إنّي تلاشيت سكران..

يسألونك عني..

قل إنّني نزحت إلى "طور سنين"،

إنّي تقلّدت عرش النبوة في وطن آخر يشتهي

ويمنحني الوصل بالروح في كلّ حين!²

إنّه يوظّف تراكيب قرآنية يقتحم بها عالمه الشعريّ، وينفذ من خلالها إلى أعماق الحرف العربيّ وإيقاعه وبنيته اللغويّة، ويتوسّل بها استمالة المتلقّي؛ ممّا يدفع إلى الاستنتاج أنّه استوعب كلمات القرآن، وانبهر بأسلوبه ولغته، وظهر ذلك نصوصا غائبة يتردّد صداها جليّا في نصّه الحاضر، ولقد نجح في حمل هذا الإحساس إلى المتلقّي لدفعه باتجاهه، أو حمله على التوافق معه، ومن ثمّ الانحياز إليه:³

يسألونك عني..

قل إنّني تشبّهت بالنخل؛ ما متّ..

ما ينبغي أن أموت!

أتسامى كما الروح، فوق الرياح، وفوق الزمان

وفوق المكان، وفوق الحكومة والبرلمان،...

¹ يوسف وغليسي: تغرية جعفر الطيّار، ص38.

² يوسف وغليسي: تغرية جعفر الطيّار، ص40.

³ عبد المنعم محمّد فارس سليمان: مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2005، ص2.

وسوف أخطّ من الملكوت..¹

إنّ الشعر منظويا على كلّ الرسالات السماوية، وإنّ الشاعر مختزلا أوجاع الأنبياء جميعهم؛ وهل كانت الكلمة إلاّ وحيا ورسالة؟! وإنّما ذات المبدع/الناصّ تتماهى مع الوطن فتصير معادلا موضوعيًا له، ويصير امتدادا لأحزانها؛ والوطن كالشعر الجميل لا يموتان.*

إنّ المتلقّي يظلّ منبها؛ وهو يقف وجها لوجه أمام نصّ كهذا بلا حدود حيويّ نام (من النمو) متجدّد من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى -تحديدا نصوص القرآن الكريم وقصص الأنبياء- تأثرا عن طريق استدعائها، وتأثيرا عن طريق تحويلها، أو إعادة إنتاجها.²

إنّ حياة الأنبياء -عليهم السّلام- ومحنهم وابتلاءاتهم قد استوقفت الشاعر الجزائريّ المعاصر؛ فسجّل صدق هذه المعاناة كرموز ذات إيحاء دلاليّ مختلف؛ فحياة المرسلين -عليهم السّلام- كلّها فداء ونبيل وتسامح وعطاء، كما أنّها تحمل قدرا كبيرا من المآسي التي أغرت الشعراء لتتبّعها فنيا، واستثمار ما فيها من طاقات دالّة على تعاسة الحياة الإنسانيّة؛ إنّ حياتهم -عليهم السّلام- مثالٌ للعطاء والبذل وأداء الأمانة، وهي في الوقت ذاته نموذج للمكابدة وتحمل العذاب والمعاناة. وإنّ حياة الإنسان -و الفنّان على وجه أخصّ لرهافة حسّه - الشقيّة هذه - مع ما يرافق الشقاء من عذاب شديد- هي في جوانب أخرى مثالٌ للنبل والسموّ والفداء، ومدعاة للاغتراب الفكري والوجداني.** وإنّ استدعاء هذه المآسي (مآسي الأنبياء-عليهم السّلام-) في نصوص المدوّنة الشعرية الجزائرية ليس عنصرا مضافا، بل هو فاعلٌ أساسيٌّ ومحوريٌّ؛ لأنّ التجربة الحياتية المريرة التي كابدها هؤلاء الشعراء جعلت ما قرؤوه من قصص الأنبياء يطفو إلى الذاكرة لحظة الكتابة، وتستدعيه حالات شعورية خاصة.

عاش الأنبياء -إذن- المآسي لكن تحمّلوها بصدور رحبة، ونفوس راضية مطمئنة، لأنّهم عرفوا تفاهة هذه الحياة، وأنسوا بقربهم من الله ووثقوا في خلاصهم، وأنّه لن ينسأهم، ولن يتخلّى عنهم، وأنّ

¹ يوسف وغليسي: تغرية جعفر الطيّار، ص41.

* وقد قال المتنبي: إذا قلت بيتا مات قائله ومن يقال له والبيت لم يمّت

² محمد مراح: هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر -محمود درويش نموذجًا-، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة وهران، الجزائر، 2012/2013، ص79.

** وكلّ كتابات كولن ولسن تطرح مسألة اغتراب الفنّان/ المبدع وتشير إلى النهاية المساوية التي اختارها كثير من المبدعين؛ وإنّ كثيرا منهم مات منتحرا، تنظر -مثلا- كتبه الآتية: اللامنتمي، سقوط الحضارة، المعقول واللامعقول في الأدب المعاصر...

صرخة المسيح - عليه السلام - : "إلهي؛ إلهي؛ لماذا تخليت عني؟ لماذا نسيتني؟"¹ - إن صحّت - هي لحظة من لحظات الضعف الذي يعتري النفس البشرية، كما أنّها صرخة تضيء على المشهد مأساوية أكثر، ولعلّ هذا ما جعل الأدباء يستثمرونها باعتبارها اللحظة الأكثر تأزماً، والأشدّ دراميّة. والنماذج الإبداعية - السردية والشعرية - في ذلك كثيرة.

لقد كابد أقرب الناس إلى الأنبياء المشقّة والمعاناة مثلما كابدوها؛ ومن أكثر قرباً إلى الفرد من أبويه؟! فهاهو يعقوب تبيض عيناه من الدمع لكنّه يظلّ صابراً ذا عزم وثبات مردّداً: (فصبرٌ جميل والله المستعان)؛ ولقد كان قلب الزوجة (خديجة) وقلب الصاحب (أبي بكر) مفطورين على النبي محمّد - عليه الصلاة والسلام - لأنّه كان يتيماً، لكنّ كثيراً من الأنبياء قد عاش معهم آباؤهم - أحدهما أو كلاهما - الحزن والمشقة، وهاهو الشاعر خليفة بوجادي يوظّف حسرة آباء الأنبياء، وشدّة وطأة الفراق على قلوبهم؛ فيحمل النصّ الشعريّ من المقدّس إضافة إلى القيمة الدلالية بعداً جمالياً:

يا أخت "هاجر" في الفقيّد كفّاك

وتجمّلي فالله لا ينسّاك

لمّا طوى البعد الوليد فجاءة

حنّت إلى "ذبح" السماء عيناك

فاليوم يؤذّن بالفداء لغائب

ما زال يسأل أن ينال رضاك

واليوم تأتيك الملائك تنتشي

فيض الأمومة والفؤاد الشاكي

¹ إنجيل متى: الإصحاح 27/46. وقد قالها بما نصّه: (أيلي، أيلي لم شبقني؟)، وقد وظّف كثير من الأدباء هذه العبارة في كتاباتهم، ينظر مثلاً: - واسيني الأعرج وروايته: رمل الماية - فاجعة الليلة السابعة بعد الألف -، ومحمود درويش في قصيدته التي منها:

إلهي.. إلهي، لِمَآذَا تَخَلَّيْت عَنِّي؟ لِمَآذَا تَزَوَّجْت مَرْيَمَ؟
لِمَآذَا وَعَدْتِ الْجَنُودَ بِكَزْمِي الْوَجِيدِ... لِمَآذَا؟ أَنَا الْأَرْمَلَةُ.
أَنَا بِنْتُ هَذَا السُّكُونِ، أَنَا بِنْتُ لَفْظَتِكَ الْمُهْمَلَةِ
لِمَآذَا تَخَلَّيْت عَنِّي إلهي، إلهي... لِمَآذَا تَزَوَّجْت مَرْيَمَ؟
تَنَزَّلَتْ فِي كَلَامًا، وَأَنْزَلْتَ شَعْبَيْنِ مِنْ سُنْبُلِهِ

وَزَوَّجْتَنِي فِكْرَهُ فَاثْتَنَلْتُ؛ اذْتَنَلْتُ تَمَامًا لِحِكْمَتِكَ الْمُقْبِلَةِ؟ (محمود درويش / الديوان)

يا أخت "هاجر" في الفقيـد تجملي
فالـحزن أخـصب بالدموع ثراك
واخضـرّ هذا الرمل في أرواحنا
لمّا حننت إلى فقيـد جنـاك
يا زائراً وجه الحياة "عشية"
أبلغ سلامي للبعيد الباكي
"عيد سعيد ما حُرمتُ ببعـدكم
عيد سعيد يوم عيد لقاك"¹

إنّه اليوم الذي سَيَسُنُّ عيداً فيما بعد، تشرق شمسـه على إبراهيم النبيّ -عليه السّلام- يقود ابنه لحتفه بعد أن أنبأه بالرؤيا التي رأى، فامتثل الفتى كما امتثل الأب. وفي مشهد مأساوي مثير لخص حياة الأنبياء، وخضوعهم للمشيئة الربانية، وسرّ اصطفايهم ينقادان لأمر الله. وإنّ حدثاً رهيباً يوشك أن يقع؛ أب يقدم ابنه فداءً؛ لأنّه أمر بذلك، وما كان أن تكون له خيرة من أمره فالربّ -سبحانه- اختار. وهامي "هاجر" أمّ الفتى تستصرخ زوجها: "إلى أين تمضي بولدي الأوحـد؟" فلا يلتفت إليها، ولم يُجِرْ جواباً. وتوقن أنّ أمراً مروّعاً يوشك أن يقع، وأنّ وراء الأكمة ما وراءها. ثم يطوي الأرض شيخاً وابنه بخطى متناقلة، لكنّها ثابتة، ويخلفان أمّا حيرى لا قوّة لها إلّا قوّة الضعف، ولا حيلة لها إلّا الصبر، ولا سلاح إلّا بكاءً تبكي له ملائكة السّماء وترقّب أمر الإله الرحيم؛ ليذكر هذه العائلة المباركة قبل الواقعة، فكأنّها تترجّاه أن يبطل الرؤيا، ويلغي الحكم بالذبح الصادر في حقّ هذا الفتى امتحاناً لإخـلاص الوالد. فكان الرجاء مُجاباً وعُطِّلَ الحكم، وافْتُدي الذبيح.

وها هي أمّ الشاعر "أخت هاجر" في يوم العيد تقف على مشارف هذا المكان الذي لا يكاد يُذكر في خرائط البلاد* تنتظر إطلالة ابنها، تقلّب بصرها في السّماء، تترجّاه أن تعيد إليها من لَفَّة الغياب في صحراء شاسعة هي صحراء الوطن؛ لتقرّ عينها وتكتمل فرحة العيد؛ فتزفّ إليها البشرى كما زفّت لهاجر زوج النبيّ وأمّ المفتدى:

سعود

¹ خليفة بوجادي: قصائد محمومة، ص 17-18.

* أقصد به حي (الفرد) بمنطقة جميلة الأثرية التابعة لمدينة العـلمة بولاية سطيف؛ وهو مسقط رأس الشاعر، ومستقرّ أهله.

يا وجهها تقاسمه الأسي، وغدا لناظره قريب..

سيعود

فجرا آسرا بالانتشاء

وتعرّش الأحلام في البيت المشيد

وغدا أعود

أنا

و"قيس"

تعود

جلسات المساء..

يا فرحة العيد الجديد.¹

المصاب جلل، وحقيقٌ بها أن تحزن، لكن ما من سبيل غير أن (فتجملي [بالصبر] فالله لا ينسك) لتنال ما نالت هاجر من جزاء بأوبة ابنها، وما نال يعقوب حين عاد إليه ولده، ورُدّ عليه بصره.

إنّها لغة الشعر في تمازج رائع مع قصص القرآن الكريم، وقصص بعض الكتب السماوية الأخرى، ومشاهد الأنبياء وهم يعطون صورة خالدة في التضحية والامثال. وإنّ الشاعر الجزائريّ المعاصر حين يجعل المقدّس مصدرا يستمدّ لغته، ويستحضر أحداثه وشخصياته ويسحره إيقاعه النغمي المتجدّد، وإنّها غربة الشعراء الروحيّة والفكريّة إذ تضاهي غربة الأنبياء ومخنم:

سلام على زرقة البحر في ناظريها..

سلام على مغرب الشمس في المقلتين..

سلام على مشرق الليل في شعرها!

سلام على مصرع الكرز في الوجنتين!

سلام على قمر ساحر

تلّني للدجين!

سلام على مرمم الرمل في جيدها

سلام على مشهد المدّ والجزر في الضقتين!

¹ خليفة بوجادي: قصائد محموعة، ص18.

سلام على معبر العمر
إذ يغتدي كوثرًا دافقا بين بين!

.....

سلام على جنّة الخلد في العالمين..

سلام على النخل والزرع..

و الخمر والشاربين!

سلام على جنّتها..

سلام.. سلام.. سلام.. سلام

وليس السلام على "صاحب الجنّتين"!..¹

لقد نُحِض هذا النص ككثير من نصوص المدوّنة الشعريّة الجزائريّة المعاصرة متأثراً بالقرآن لغة وأسلوباً وقصصاً ومصداً بما بين يديه من أخبار الغيب؛ وتجاوز كلام الله مع كلام البشر لأنّ البدء كلّه كان كلمة؛* وكان للغواية بعدّ جماليّ آخر وصار هيام الشعراء هياماً محبباً؛ تستلذه النفس، وتطرب لإيقاعه الأذن؛ فقد توحدت فيه أوجاع الأنبياء بآلام المبدعين وغربتهم، واجتمع سالف العصر بالراهن، والتقى الغياب بالحضور، والقديم بالجديد؛ وبهذا التلاقي في الرموز والظلال العاطفيّة تتعمق التجربة الشعريّة وتشعّ، ويأخذ الرمز فيها أبعاداً ودلالات جديدة؛ إنّ هذه التجربة - بسياقها في الشكل والظهور - هي التي تستدعي الرموز، وتحدّد كيفيّة التعامل معها، وطريقة توظيفها، وهي "تضفي على اللفظة طابعاً رمزيّاً بأن تركز فيها شحنتها العاطفيّة أو الفكريّة أو الشعوريّة"²؛ إنّ قيمة الرمز في العمل الإبداعي تكمن في اللحظة المعاشة، أو في لحظة الألم، وما تشعر به الذات المتألّمة، وليست راجعة إلى امتداد هذه الرموز ولا تنهايتها، وانسحابها على الجنس البشري منذ بدء الخليقة إلى الآن.³

إنّ الاتّكاء على النصّ المقدّس، والاستلهاً منه يضعان المتلقّي أمام ناصّ جريء على اقتحام عالم صعب، وشائك، وهو ناصّ مقتدر في الآن ذاته؛ لأنّه جعل الماضي شاخصاً للعيان معبراً عن الحاضر. وتتوحد الصياغتان: صياغة القديم والجديد/ المقدّس والإبداعي محاولةً استمالّة المتلقّي بالتأثير

¹ يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص75-76.

* إشارة إلى ما ورد في إنجيل يوحنا: الإصحاح 1/1 قوله: (في البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله).

² عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر - قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنويّة -، دار الفكر العربي، بيروت، ط3، دت، ص199.

³ المرجع السابق: ص200.

فيه تماما مثلما حدث مع المبدع¹ حين طففت دون قصد إلى الذاكرة، ودون أن يكون واعيا بذلك، فاللحظة فرضت نفسها، والتجربة استدعت حضورا فنيا للمقدس، فكانت اللغّة - إلى حدّ بعيد- هي اللغّة في النصّين:

سين

عين

دال

تاء

ليتهم جاءوا

حين جاءوا على شالها

بدم كذب.²

إنّ الشاعر هنا يلتقط من المشهد اللّحظة الأكثر دراميّة والأشدّ تأزّما؛ وليس أكثر تأزّما ولا أشدّ فجائيّة من عودة الإخوة مساءً متباكين بعد أن فعلوا فعلتهم الشنيعة بيوسف، مقدّمين بين أيدي زعمهم قميص الفتى ملطّخا بدم كذب؛ ليقنعوا يعقوب أنّ أمرا من الله قد قُدر، ولا مردّ له. هل كانت تلك اللحظة عاديّة؟! وهل كانت لتمرّ في سلام دون أن تعصف بقلب هذا الوالد؟! إنّها لحظة مأساويّة تجرف حياة من عايشها مثل يعقوب المرزوء في ابنه، ومثل هذا الشاعر حين فُجع في أخته، وساق الخبر أتراؤها يحملون (شالها) ملطّخا بالدماء؛ لم يقولوا شيئا لكنّ (الشال) كقميص يوسف، وغوائل الطريق كإخوة يوسف كلاهما بلا رحمة. كان موقنا أنّ أخته لن تلج الباب ثانية، وأنّ حزنا كبيرا سيسكن البيت إلى الأبد؛ لكن ماذا لو أنّ ما على (الشال) دمّ كذب.. لو أنّ الحادثة برمتها كذب.. لو أنّها كابوس فضيع. ليس ذلك فكلّ شيء حقيقة شاخصة، والشقيقة صارت إلى عالم غير هذا:

هي الفجيعة

حجر في غدير الارتداد

ومهماز الموعظة

¹ أحمد لعباضي: القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر (1975-2000)، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة بسكرة، 2013/2014، ص 27.

² أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2002، ص 1، ص 77.

النحاسية الراكدة.

سين

عين

دال

تاء

ذُهل الشعرُ....

فطوبى للأخرس¹.

إنّ الشعر ذُهل لهول الفاجعة، والشاعر حين تخلّى عنه الشعر أسعفه القرآن الكريم، وأمده بتكوين لخص هول الصدمة إذ خانته اللغة - لغة الشعر-: (حين جاءوا على شالها بدم كذب..). إنّه توظيف مباشر للفظ انفرد به القرآن الكريم، وهو لفظة فنيّة استهدفت المتلقي رأساً، والحق أنّها تمكّنت من استثارة ذاكرة من يتلقاها بطريقة سهلة سلسلة².

إنّ هذا النحو الامتصاصي من التناص يُمكّن للنصّ الشعريّ، ويجعله مألوفاً قريباً من المتلقي يصطحبه إلى دلالات معانيه الجديدة انطلاقاً من ألفاظ مألوفة؛ فيشاع بذلك في النصّ جوّ مؤنس يمتّح من النصّ المقدّس³؛ حيث تردّ كثير من العبارات ذات الأبعاد الدينيّة، والتي ارتبطت في الأذهان بمآسي الأنبياء -عليهم السّلام-:

أسأل الآن،

هل كان لا بدّ من شاهد مرمريّ؟!!

لكي يسبر الجوف ظلّك...

هل كان لا بدّ من رعشات

العشاء الأخير

ومن رقصة النعش

كي تنوّج أكثر....

¹ أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص83.

² الطيب بوترة: شعريّة التناص في شعر الجواهري، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة وهران 2016، 2017/1، ص51.

³ المرجع السابق: ص52.

واحسرتاه عليّ

..علينا

..عليك¹.

إنّ "العشاء الأخير" كان آخر ما احتفل به المسيح -عليه السلام- مع حوارِيّه قبل أن يتمّ اعتقاله ومحاكمته وصلبه. ويُعتبر الحدث شديد الأهمية؛ إذ قدّم فيه المسيح خلاصة تعاليمه.* وإنّ هذه التسميّة (العشاء الأخير) لا وجود لها في سرد القرآن الكريم لقصة المسيح -عليه السلام- ولكنّ هناك إشاراتٌ إلى حادثة دارت بين المسيح وتلامذته الحواريين حينما سألوه أن يُنزل عليهم مائدة من السماء كآية لهم؛** يذهب بعض المفسّرين إلى أنّها تتطابق مع حادثة العشاء الأخير، وقد تكون هي نفسها. لقد استحضر الشاعر الحادثة وهو يُرثي محمّد خدّة:

فارس الأحرف الزنبقيّة

واللغة الجامحة.

ليس لي غيرُ هذا الرثاء المرقش

والشهقة النافرة²

وفي استحضاره لها استثمر الليلة (العشاء الأخير) وما ارتبط بها من مأساة، وما كان فيها من غدر، وما أعطي من تعاليم، ومن تضحّيات، وما دُوّن تلك الليلة من كلمات وأحرف دامية. هي صورة دراميّة مأساويّة حيّة؛ صورة نفس يملؤها الحبّ وعشق الجمال (جمال الحرف والكلمة) في مقابل صور نفوس غادرة تغتال كلّ جميل. إنّ امتياح جديد من مقدّس الأمم الأخرى، وإنّته شكل من أشكال التعايش يتحقّق في بنية هذا النصّ من خلال تجاور ألفاظ القرآن الكريم مع ألفاظ كتب سماويّة أخرى، وتوظيفه وفق ما تتطلبه البنية الشعريّة:

¹ أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص76.

* إشارة إلى ما ورد في إنجيل يوحنا: الإصحاح 51/6: (أنا هو الخُبز الحَيُّ الَّذِي نَزَلَ مِنَ السَّمَاءِ. إِنْ أَكَلَ أَحَدٌ مِنْ هَذَا الْخُبْزِ بَحْيَا إِلَى الْأَبَدِ. وَالْخُبْزُ الَّذِي أَنَا أُعْطِي هُوَ جَسَدِي الَّذِي أُبْدِلُهُ مِنْ أَجْلِ حَيَاةِ الْعَالَمِ).

** قال تعالى: ﴿إِذْ قَالَ الْخَوَارِثُونَ يَا عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ هَلْ يَسْتَطِيعُ رَبُّكَ أَنْ يُنْزِلَ عَلَيْنَا مَائِدَةً مِنَ السَّمَاءِ قَالَ اتَّقُوا اللَّهَ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ. قَالُوا نُرِيدُ أَنْ نَأْكُلَ مِنْهَا وَتَطْمَئِنَّ قُلُوبُنَا وَنَعْلَمَ أَنْ قَدْ صَدَقْتُنَا وَنَكُونَ عَلَيْهَا مِنَ الشَّاهِدِينَ. قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ اللَّهُمَّ رَبَّنَا أَنْزِلْ عَلَيْنَا مَائِدَةً مِنَ السَّمَاءِ تَكُونُ لَنَا عِيدًا لِأَوَّلِنَا وَآخِرِنَا وَآيَةً مِنْكَ وَارْزُقْنَا وَأَنْتَ خَيْرُ الرَّازِقِينَ﴾ سورة المائدة/ الآية 112 وما بعدها.

² أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص75.

يعيدًا عن الزهو والسهو...

عن غبطة

لم يَطْلَهَا صَبِيٌّ

يسمى محمد خده

لم يُصَعِّرْ إِلَى وَالِدِ

مُطْفِئِ الْعَيْنِ خَدَّهُ.¹

هنا يصوّر الشاعر نبل محمد خده وحسن خلقه، وأراد أن يذكر شمائله وخصاله الحميدة فلم يجد كالقرآن الكريم، وكوصية لقمان إذ يوصي ابنه ألا يُعرض بوجهه عن الناس إذا كلمهم أو كلموه؛ احتقارا لهم، واستكبارا عليهم؛ وليكن لئن الجانب، منبسط الوجه، فاخترل كلّ هذا بقوله: (ولا تصعّر خدك للناس)؛² فيكون المتلقّي لهذا السيّاق (لم يصعّر إلى والد مطفئ العين خده) أمام شخص على قدر رفيع من التواضع؛ فيأنس به كلّ من يلتقيه سواء كان على سابق معرفة به أو لم يكن يعرفه من قبل، وسيان عنده الشابّ والشيخ الهرم ضعيف البصر قليل الجهد؛ وإنّ الشاعر بهذا قد تمكّن من جعل المتلقّي يستشفّ ثقل الحزن وأثر المصاب في نفسه، وأنّه لا يخرج من دائرة الحزن إلاّ لتطوّقه جملة من الأحزان الأخرى؛ فتتملكه الكآبة، ويعيش حالة من الاغتراب؛ وهنا يكون الملاذ/المتكأ الأوحدهو الشّعْر/الحرف:

أَيُّهَا الْأَلْفُ الْإِلْفُ

أَنْتَ عَصَايَ أَهْشُ بِهَا عَلَى عَزَلَتِي

حِينَ يَنْزَعُنِي الْهَذَايَانَ..

أَيُّهَا الْأَلْفُ الْأَبْجُورَةُ وَالشَّمْعَدَانِ

لِمَاذَا تَرَاوَدُنِي الْفَوَّهَاتُ؟!

وَقَدْ كُنْتُ آخِرَ مَنْ تَصَطَّفِيهِ الْجِهَاتُ.

أَنَا رِئَةُ السَّنْدِيَانِ

وَلَا شَيْءَ يَعْصِمُنِي،

¹ أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص74.

² سورة لقمان/الآية18.

لا بواكي لي ...

كنت منخطفًا فوق أرجوحة النون

أيّان حطّ على رأسي الأغرّبة.¹

إنّه يستثمر في هذه البنية الشعرية قوّة التصوير القرآني: (وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى . قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى)² وهو يصوّر فزع موسى -عليه السلام- وهلعه حين تلقى الرسالة، وضعفه؛ حيث لا معين له في حرفته الشاقّة المتعبة تلك إلاّ العصا؛ وحيث لا معين للشاعر في عزلته الموحشة المضنية إلاّ الحرف والشعر (أيّها الألف الإلف؛ أنت عَصَايَ أَهْشُّ بِهَا عَلَى عِزْلَتِي) إنّ امتصاص ذلك التعبير القرآني الذي من شأنه إحالة المتلقّي على لحظة التأزم، وعلى حال الذات الشاعرة المتعبة المغترّبة؛ فتلقّي حادثة تكليم موسى بظلالها على النصّ، ويتردّد صدى السورة القرآنية التي تناولتها في ثناياه (النصّ) من خلال ما استُدعي من ألفاظٍ وتراكيب.

إنّ نصوص المدوّنة الجزائرية التسعينية ثرية؛ تتموضع في النصّ الواحد منها نصوص كثيرة أخرى؛ لا تكمن قيمته (النصّ) في أنّه يقدم قراءة جديدة لها بل هو متفرّد عنها؛³ ممّا يستدعي قارئاً مثقفاً واسع المعرفة وقادراً على الترجيح؛ لأنّه بصدد فكّ شفرات ظاهرة لغوية معقّدة تستعصي على الضبط والتقنين وهي ظاهرة التناص.⁴

إنّ النصّ الأدبي عموماً -والشعريّ على وجه أخصّ- له جانبان: جانب المضمون وجانب الشكل؛ وإنّ التناص يكون فيهما معاً؛ ففي الأوّل (المضمون) يعيد المبدع/الشاعر إنتاج ما تقدّمه، وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة، أو ينتقي منها صورة، أو موقفاً درامياً، أو تعبيراً ذا قوّة رمزية. وأمّا الثاني (الشكل) فإنّه هو المتحكّم في التناص والموجّه إليه، وهو سند المتلقّي ومعينه ومرشده في تتبّع الحدود المتماهية أوالتي درّسَ رسمها -بتعبير الشاعر العربي القديم- بين النصّ الحاضر وبين النصوص الغائبة، وإعادة رسمها؛ وهذا ما يعينه على فهم العمل الأدبي المائل بين يديه.⁵

¹ أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 11-12.

² سورة طه/ الآية 17-18.

³ داود سلمان الشويلي: الذئب والخراف المهضومة -دراسات في التناص الإبداعيّ-، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 2001، ص 74.

⁴ محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري -استراتيجية التناص-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1992، ص 3، ص 131.

⁵ المرجع السابق: ص 129-130.

إنّ الشاعر الجزائريّ المعاصر استثمر دلالات النصّ المقدّس الغائب "بغية إثراء مضمون النصّ الحاضر، ومنحه جانباً من قداسة الخطاب، وقد [يتمّ استحضاره] للمقابلة بين موقفين أحواليتين"،¹ فيأتي النصّ الحاضر مشبعاً بهذه الإشارات الدينية والألفاظ التي ارتبطت بالنصّ المقدّس؛ فتثريه دلاليّاً، وتثير التداخيات في ذهن المتلقّي:

هزّ عثمان رجليه
شدّ الرحال.. وغادر وهران
كي يتقرّى خطي يوسف
في المدارس أوفي مقاهي المدينة
حيث تشرّد سبعا عجافا
يحنّ إلى نفحات العراق
يحنّ.. ولا يقدر!
سار عثمان مستغرقا
لم تغازله تاجرّة
أوسماسرة
مفلسا كان.. يبحث عن عمل
ليزُقّ الفراخ وأمهم المستميتة
تلك القطة المهيبضة
تلك المريضة
تلك التي تترجّى.. وتنتظر²

ارتبط لفظ السبع العجاف بالرؤيا التي رأى الملك (في إشارة إلى ما ورد في سورة يوسف)، وبحث لها عن تأويل؛ فكانت دلالةً على جفاف شديد سيضرب الأرض؛ فييبس زرعها ويجفّ ضرعها، ويهلك خلق كثير، ما لم تتداركهم رحمت الله، ثمّ الرأي السديد من لدن أهل الرأي والمشورة ومُعجّري الرؤى؛ وكانت السبع العجاف نذير شؤم وسوء. ولأنّ عثمان الذات الإنسانية/وعثمان الذات

¹ جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2003، ص198.

² عثمان لوصيف: أبجديات، ص10-11.

الشاعرة ضرب في الأرض (يتقرى خطى يوسف) الإنسان/الشاعر؛ فإنه بمجرد أن تردّد في القصيدة اسم يوسف استُدعي حدثٌ ارتبط بيوسف الصديق، وصار لازمة من لوازم السورة التي أوردت قصته -عليه السلام- (السبع العجاف). إنّ هذا الإنسان الهائم في أرض الله/أرض الجزائر مكث بمدينة (وهران) سنواتٍ كانت شديدة عليه؛ حيث كابد وقع الغربة والحنين إلى الوطن (يحنّ إلى نفحات العراق)؛ وإنّ هذا الشاعر الذي خرج مقتفياً أثر الهائم في الأرض (يوسف الشاعر) طفا إلى ذاكرته يوسف النبي -عليه السلام-؛ وهو الذي أبعده قهراً، وسُجن ظلماً؛ وفسّر الرؤيا؛ فأنبأهم أنّ جفافاً سيحلّ بأرض مصر وبلاد كنعان، فالبقرات العجاف والسنبلات اليابسات هي السنوات السبع المتتالية العجفاء/العجاف.

إنّ اللفظة -هنا- تردُّ حُبلى بالدلالات والإشارات؛ منها ما اعترى يوسف الشاعر - غريب الديار الهائم في بلد غير بلده- من شدّة، وما مرّ به من محن؛ فكان (يحنّ .. ولا يقدر)، ومنها أيضاً تقاطع أوجاعه بأوجاع هذه الذات الشاعرة التي تهيم في هذه المدينة مقتفية أثراً باهتاً.

إنّ السبع العجاف تستدعي شظف العيش، وجفاف منابع الخير، وقلّة ذات اليد، والمرض، وكلّ ما من شأنه أن يضيف قتامةً على جوّ النصّ، وبؤساً على الذات الشاعرة ومن تعوّل: (مفلسا كان.. يبحث عن عمل، ليُرّق الفراخ وأمهم المستميتة؛ تلك القطاة المهيبضة، تلك المريضة، تلك التي تترجى.. وتنتظر). وإنّ أوجاع يوسف الشاعر* وهيامه في الأرض غربياً مبعداً عن الوطن استدعت أوجاع الشاعر عثمان لوصيف:

كان مثل نبيّ طريد

يضمّ الجراح.. ويحتضر

* والمقصود سعدي يوسف (1934-2021) وهو: شاعر وكاتب ومترجم عراقي، عمل في التدريس والصحافة الثقافية. غادر العراق في سبعينيات القرن العشرين، وأقام في لندن حتى وفاته. نال جوائز عدة في الشعر، منها: جائزة سلطان بن علي العويس، والتي سحبت منه لاحقاً، والجائزة الإيطالية العالمية، وجائزة كافافي من الجمعية الهلينية. في العام 2005 نال جائزة فيرونا الإيطالية لأفضل مؤلفٍ أجنبيّ. في العام 2008 حصل على جائزة المتروبولس في مونتريال في كندا. وهو عضو في مجلات عدة، منها هيئة تحرير «الثقافة الجديدة»، والهيئة الاستشارية لمجلة نادي القلم الدولي، وهيئة تحرير مساهم في مجلة بانبيال للأدب العربي الحديث

ثم تتوحد الذاتان، وتتماهى الفوارق بينهما إلى درجة أنّ المتلقّي لا يميّز من المقصود هل من يُقنّف أثره أم هو الشاعر صاحب النصّ ذاته؛ فمن ملم أشياءه وغادر هذه المدينة التي سقط على عتباتها** نحو الجنوب الكبير؟؟ هل كان الناصّ أم كان تلك الذات الغائبة الحاضر ذكرها:

ثم كان النداء الخفيّ

فللم أشياءه التافهات

ليضرب في التيه عبر المفاوز..

غادر فيروزة البحر

نحو الجنوب الفسيح

فوهان ضيقة

لم تسعه شوارعها

لم تسعه جميلاتها.. حبه أكبر¹

إنّ اللفظ القرآنيّ (السبع العجاف) ساهم في خلق جوّ من الكآبة خيم على النصّ، وقد تغيّيا باستدعائه لهذا اللفظ إضفاء مصداقيّة، ومنح النصّ قيمة. وقد استعمل لغة جديدة مستنسخة من النصّ المقدّس/القرآن الكريم؛ فتسري في النصّ الآخذ جينات النصّ الواهب بلاغة وصوّرًا وسلاسة ألفاظ وكثافة دلاليّة، وبعدا جماليًا.

لقد مكّن الشاعر لنصّه، ووطّن له في ذائقة المتلقّي فنيًا وجماليًا؛ فراح يفكّك شفراته مأخوذاً بالدهشة، محاصرًا بالاستفزاز؛ ممّا يدفعه إلى التأويل. إنّ منطلق الناصّ في هذا هموم واقعه، وواقع أخيه الإنسان، ورفيق غربته - غربّة الشعر والشعراء-؛ وخلفيّة الناصّ -أيضا- ومرجعيتّه رؤيا الملك، وتأويل يوسف الصديّق -عليه السّلام-، وما عاناه أهل مصر وأرض كنعان من سبع عجاف مهلكات ما كانت لتمرّ بأخفّ الأضرار إلّا بحسن تدبير. فما عليه (الناصر) الآن -إنسانا وشاعرا- ليخفّف من وطأة سنواته الشديدة إلّا بالعودة إلى البدء/الهامش/الجنوب الفسيح؛ لأنّ المقصد/المركز/ وهران الضيقة لم يحقّق له حلما، وانتهى به إلى الضياع مفلسا، والفراخ/العيال يخسف بهم الجوع، ورفيقة العمر عليلة

** تناص مع قصيدة للشاعر يوسف وجليسي عنونها: على عتبات الباهية، وردت في مجموعته الشعرية الأولى (أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار) [الباحث].

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص13.

الفصل الرابع

متألّمة. وإنّ في هذه العودة، ومع هذا الانتقال (من المركز إلى الهامش) نقلًا للمتلقّي، وتحفيز ذهنيّ له للمتلقّي الإيجابي، والتناسل مع عناصر الانبهار، والدهشة، والصّدمة في آن.¹

إنّ التناص في الشعر الجزائري التسعينيّ وهو يمتّاح من النصّ المقدّس - القرآن الكريم في الغالب الأعمّ، وفي أحيان قليلة من العهد القديم (التوراة) والعهد الجديد (الإنجيل) - يردّ مستوحياً ظلال آيات القرآن الكريم، أو يلمّح إلى قصّة من قصص الأنبياء - تفرّد القرآن بذكرها أووردت في الكتب السماوية الأخرى - أو يشير إلى سورة من السّور. والشاعر بهذا يترك للمتلقّي فرصة إنتاج المعنى من خلال الخبرات المكتسبة أثناء عمليّة التلقّي؛ لأنّه يفترض في المتلقّي الإمام، وسعة الاطلاع.² والمتلقّي مع كونه مثقفاً مطلعاً سيكون قادراً "على تقرير أنواع المعنى المكوّنة للنصّ"،³ وستكون له سلطة على النصّ ليديليّ بأحكامه، ويعبّر عن مشاعره، ويقدمّ قراءته وفق ثقافته، ولينطلق من حيث انتهى المبدع مؤذناً بذلك عن إنتاج نصّ جديد.

إنّ ظلال الكثير من الآيات والسّور القرآنيّة تتجاور في نصّ "البرزخ والسّكين" لعبد الله حمّادي بصورة تستوقف المتلقّي؛ لأنّها تُصعب عليه تتبّع دلالتها، وتبيّن الوشائج التي تجمع بينها؛ فهي تتزاحم بشكل رأسي مع نصوص عديدة من كتب سماويّة أخرى، ومع أحاديث نبويّة وبعض أقوال الصوفيّة وخلاصة تجاربهم في الحياة؛ ابتداءً بالنصّ الموازي لمحي الدين بن عربي الذي أورده الشاعر بعد العنوان مباشرة: "له النزول ولنا المعراج". كذلك ترد كثير من أسماء السور القرآنيّة أو صفاتها، وأخبار الغيب، وأحوال العالم الآخر/الإسكاتولوجيا*:

¹ لعلّ سعادة: أدب الهامش.. نعمة للغناء وأخرى للبكاء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة و منهاجها، جامعة بسكرة، فيفري 2009، الرابط الإلكتروني للمقال: [http://lab.univ-](http://lab.univ-biskra.dz/Labreception/images/labreception/kitab_alhamichi/02.pdf)

[biskra.dz/Labreception/images/labreception/kitab_alhamichi/02.pdf](http://lab.univ-biskra.dz/Labreception/images/labreception/kitab_alhamichi/02.pdf)

² جمال مباركي: المرجع السابق، ص184.

³ هـ. فيرداسدونك - H. Verdaasdonk: مفاهيم الأدب بوصفها أطراً للإدراك النقدي، تر: حسن البنا عزّ الدين، مجلة فصول، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة مجلد 6/ع3، جوان 1986، ص39.

*الإسكاتولوجيا Eschatology: هو اصطلاح برز خلال القرن التاسع عشر، مكوّن من كلمتين يونانيتين في الأصل: إسكاتوس (أو إسكاتوس) ومعناها "أخير" و"لوغوس" ومعناه الكلمة أو الكلام، والمقصود به العلم المختصّ بالكلام في الأخرويات، وهو يقوم على البحث في المسائل المتصلة بنهاية العالم ومصير الإنسان ومآل النّفس البشريّة، والنّظر في يوم القيامة والحساب، وما يتبعه من عذاب في التّار أو نعيم في الجنّة. ويستعمل هذا الاصطلاح خاصّة لدى اللاهوتيين أو علماء اللاهوت في بحثهم عن "الدينونة الأخيرة" أو المصير الأخروي، أو الحالة الأخيرة أو الهيئة التي يتعيّن أن يستهلّ عليها اليوم الآخر (يوم القيامة)، حيث يعاقب المخطئون ويمجّز الصالحون، ونجد مثل هذه الأفكار مفصّلة في اليهوديّة والمسيحيّة والإسلام.

في عماء بالقصر
والمدّ...
تمثّل بشرا سوياً،!
يتماهى البرزخ الوهّاج
موفد "دحيه الكلبي" ...!
يهبُّ المطلق...
كان ذلك... قبل العماء...
قبل أغنية من ظلل من غمام..
وفصوص من حكمة
تلحق منطق النور
يورق فيها سديم الواحد الفرد
وتقطف نسيماً
يسجّي بها شجر الغضا
بردا.. وسلاما..
منبع النار
ومنهل الصّالحين (...)¹

إنّ غموضاً كبيراً يلفّ هذا النصّ الذي جاء قلقاً مضطرباً بين زخم هائل من الإشارات القرآنيّة، ومن الإنجيل، وأحاديث النبيّ -عليه الصلاة والسلام- ومن مصطلحات الصوفيّة كاشفاً بذلك عن قلق الذات، وتشتّت الأفكار جرّاء ازدحام الراهن بالتناقضات،² والثنائيات المتضادّة بداية من العنوان: البرزخ في مقابل السكّين؛ مع ما يحيل عليه السكّين من مكر امرأة العزيز إذ جمعت النسوة اللائي تَنَدَّرْنَ بها لشغفها بفتاها يوسف، فأعدّت لهنّ متكأً، وآتت كلّ واحدة منهن سكّينا، فقطعن أيديهن، وأعقب الحادثة الزجّ بيوسف في غيابات السّجن.

¹ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص 116-117.

² سامية راجح: المرجع السابق، ص 255.

وكثير من الثنائيات الأخرى التي تشكّلت على ضوء تأويلها مَلَلٌ ونَحَلٌ: * كالتقدم والحدوث، ومشكلة الجبر والاختيار، و الفناء والحلول...؛ إذ الوجود كلّه قائم على الشيء وضدّه: نور وظلام/ موت وحياة/ ماء ونار/ جنة وجحيم/ آلام وآمال/ ثواب وعقاب/ علم وجهل/ خير وشر/ إلى غير ذلك من الثنائيات المتضادة التي شغلت العقل البشريّ.

وإنّ دخولها عنصرا رئيسا في هندسة النصّ يحيل على ما يتجاذب هذه الذات؛ ممّا من شأنه أن يوطّن فيها الألم ومكابدة المشقّة ومغالبة الحزن في المقابل يحدوها الأمل، والرغبة في طرد شبح الاستسلام للواقع المؤلم؛ واقع الموت والشؤم الذي يخيم على سماء الوطن - في إشارة إلى ما شهدته البلاد من وضع مأساويّ إبّان العشريّة الدمويّة-. وإنّ الروح إذ يتجسّد بشرا سويا لمريم في خلوتها يُفزعها بادئ الأمر، لكنّه سرعان ما يبدّد مخاوفها إذ يُبئها بأنّه مرسل من قبل الربّ سبحانه،** وتضمينُ هذه الآية أو جزء منها في الأسطر الأولى للقصيدة كان له هذا البعد: الاطمئنان في مقابل الفزع. كما أنّ النار التي أضرمت لتلتهم الفتى إبراهيم -عليه السلام- صارت بأمر الله بردا وسلاما؛* فانتفت منها خاصية الإحراق، وتحوّلت إلى نقيض ما وُجدت له أصلا: (بردا.. سلاما.. منبع النار ومنهل الصالحين) ثم ينتقل الناصّ بالمتلقّي -الذي يُشترط قبل الخوض في بناء نصّي مُقفل كهذا أن يكون مثقفا واسع الاطلاع كما سلف الذكر- إلى إصحاحات العهد الجديد: ففي البدء كان الكلمة..** وفي النص: (كان البدء، وكان السبق... وكانت شجره). وسرعان ما يعود إلى النصّ القرآنيّ يمتّاح من آية النور: نور يراوده نور،*** وتتجاذب الناصّ المتناقضات كما تتجاذبه العافية والعاقبة، وكما تتجاذبه الشفتان.. ويعدّد صفاتٍ لسور القرآن الكريم مثلما وردت في أحاديث النبيّ - عليه الصلاة والسلام- (الزهاوين)**** ثم مصرّحا باسم السورة: وأخرى خاتمة "البقرة" ولا ينتهي المقطع إلّا والقرآن الكريم مهيمن إذ يستعير الشاعر بعض ألفاظه:

* مستلهم من عنوان كتاب: الملل والنحل للشهرستاني.

** حيث قال سبحانه: (فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرا سويا. قالت إني أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقيا. قال إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاما زكيا) سورة مريم/الآيات 17،18،19.

* يقول ربّنا سبحانه - مصوّرا الحادثة-: (قالوا حرّقوه وانصروا اهتكم إن كنتم فاعلين. قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم. وأرادوا به كيدا فجعلناهم الأخرسين) سورة الأنبياء/الآيات: 68،69،70.

** تقدّم تفصيل هذا في هامش سابق(تُنظر الصفحة 260 من هذه الرسالة).

*** أحيل القارئ على قوله تعالى: (الله نور السماوات والأرض...) إلى قوله: (نور على نور. يهدي الله لنوره من يشاء...) سورة النور/الآية: 35
**** الزهاوان اسم أطلق على سورتي البقرة وآل عمران؛ وذلك لما جاء في حديث رسول الله صلى الله عليه وسلم الذي قال فيه: (اقْرَأُوا الزَّهْرَاوِينَ: البقرة وسورة آل عمران. فإنهما تأتيان يوم القيامة كأنهما غمامتان).

يدبّر الأمر...:****
كان البدء
وكان السبق... وكانت شجره!
ما فوقه هواء!
ما تحته هواء!!
نور يراوده النور،
ومعبر للسّحر وأغنية للفتون (...)
يتجلّى الساحل العاجي
ممتدّ
وعرشه المعمور
في غيمة من عماء!!
يرزقني من حيث لا أعلم.
كنت الكلمة
وكان الغشاء...
مسكون أنا بنافلة الأطوار
وبرزخ ما بين عافية وعاقبة
تتجاذبني شفتان
واحدة "للزهرابين"
و أخرى خاتمة "للبقره"...
له النزول ولنا المعراج!!
ومفازة عينها ما بيني
وبين الآجله
يدبّر الأمر (...)¹

**** تناص مع قوله تعالى: (يُدبِّرُ الْأَمْرَ مِنَ السَّمَاءِ إِلَى الْأَرْضِ ثُمَّ يَعْرُجُ إِلَيْهِ فِي يَوْمٍ كَانَ مِقْدَارُهُ أَلْفَ سَنَةٍ مِمَّا تَعُدُّونَ) سورة السجدة/الآية 05

¹ عبد الله حمادي: البرزخ والسكّين، ص 117-119.

إنّ المتلقّي لهذه القصيدة سيكون أمام زخم معرفيّ رهيب، ليس أدلّ على ثقافة الشاعر وسعة اطلاّعه منه، وهو دالٌّ -أيضاً- على معرفته المتراميّة الحدود، واطّلاّعه على القرآن الكريم اطلاّعا واعيا، وتأثره بالمتصوّفة ووجدهم ولغتهم؛ فمنها يستمدّ أبنيته اللغويّة، ويوظّفها توظيفا مقصودا (لنا النزول وله المعراج، ما في الجبّة... خذ بيدي سيّد الثقلين..). تتحدّ -بموجب هذا التوظيف- القصيدة -بما اشتملت عليه من شحنة عاطفية، ودفقة شعوريّة مؤلمة أحيانا- بأوجاع وآلام الواقع/وأحزان الوطن؛ والنتيجة أنّ الشاعر -في نزعه الأخير قبل المعراج، وقبل أن يأخذ سيّد الثقلين* بيده ليرافقه إلى عالم علوي رحب؛ حيث الذات العليّة- هذا الشاعر- وحاله كما تقدّم الذكر- تتحدّ آلامه بالأم الوطن وانكساراته، ويرتفع سقف همومه، واهتماماته الذاتية لتصير معادلا لهموم البلد وأحزانه. وليكون الحلول، ويُسْتغنى عن الاكتفاء،* وينطق الصمّت في العبارة: ما في الجبّة...!! مكتملا بهذه الصّورة: ما في الجبّة غير الوطن!! بدل "ما في الجبّة غير الله"* التي قال بها (الحلاج). وهي العبارة التي كانت سببا في موته بتلك الصّورة المأساويّة، كما قد تكون هذه العبارة سببا في قتل هذه الذات الشاعرة؛ لأنّه زمن الغدر والخيانة، والتأمر على الوطن، وعلى كلّ من ينشر الحبّ، ويزرع الجمال في أنفس يائسة؛ ولقد كانت رسالة الفن عموما والشعر على وجه أخصّ منظويّة على قيمتي الخير والجمال.

إنّ هذه اللّغة التي استعارها الشاعر من روافد مختلفة عملت على توليد أفق دلاليّ مكثّف:¹

وحدي هنا

ومعبره الوحيد..

خذ بيدي سيّد الثقلين (...)

الليل طويل..

** سيّد الثقلين هو النبي المصطفى -عليه أفضل صلاة وسلام-، والثقلان هما الإنس والجان -كما ورد في سورة الرحمن-، وهما القرآن الكريم وأهل بيت رسول الله، فقد رُوِيَ عن زيد بن أرقم أنّه قال: قال رسول الله -عليه الصلاة والسلام-: ((أنا تاركٌ فيكم ثقلين: أوّلهما: كتاب الله، فيه الهدى والنور؛ فخذوا بكتاب الله، واستمسكوا به فحثّ على كتاب الله ورغّب فيه، ثمّ قال: وأهل بيّتي، أذكركم الله في أهل بيتي، أذكركم الله في أهل بيتي))

* أقصد بالاكْتفاء؛ ذلك الأسلوب المعروف في البلاغة العربيّة بـ: أسلوب الاكتفاء وهو: أن يقتضي المقام ذكر شيئين بينهما تلازم وارتباط، فيكتفى بأحدهما عن الآخر وهو من أساليب علم البديع.

** العبارة قالها الحلاج، الزاهد الصوفي المشهور، المتوفى قتيلاً سنة تسع وثلاثمائة من الهجرة - كان يقول بالحلول، وكفروه بذلك، وحكم علماء عصره بكفروه، وبأنه حلال الدم، وقتل بفتواهم. ومن الألفاظ التي اشتهرت عنه قوله: "أنا الحق"، وقوله: "ما في الجبّة إلا الله".

¹ سامية راجح: المرجع السابق، ص 319.

والزاد قليل.

(...) في عماء بالقصر والمدّ

لنا النزول وله المعراج!!

ما في الجبّة

عاقبة البدء

وخاتمة السكّين (...)

خيال... في خيال

سؤال في خيال

خيال في عماء (...)!؟؟¹

لقد تمكّن الشاعر من توليد دلالات معاصرة من خلال توظيفه لذلك الكمّ الهائل من الأبنية اللغويّة التي سبقت الإشارة إلى أنّها تنهل من روافد متعدّدة؛ القرآن الكريم، والأحاديث النبويّة ومصطلحات الصوفيّة، وحالات وجدهم، وهيامهم بالذات العليّة. لكنّ انهمار هذه المصطلحات مع ما ترمز إليه أرهق النصّ بالرموز والإحالات؛ ولا أدلّ على ذلك من أنّ الشاعر ألحق بالقصيدة ستّ صفحات² كهامش توضيحيّ لتلك الغوامض، مع التعليق عليها: شرحاً وتفسيراً أو بإعطاء مفهوم لها ولمرجعيّتها.

إنّه يُشرعُ للمتلقّي الآن قبل أن يُغادر هذا الفضاء النصّي أن يسأل: لمن كانت الغلبة هنا أي في هذا النصّ، وفي نصوص المدوّنة الجزائريّة التسعينية التي تنهل من القرآن الكريم، ومن روافد أخرى؟ هل للنصّ الحاضر لأنّه إعادة إنتاج، وقد صوّر اهتمامات الشاعر المعاصر وآلامه مثلما استشرّف طموحاته، وآماله؟؟ أم للنصّ الغائب الذي انسحب على فضاء النصّ الحاضر، وسيطر عليه؛ نظراً لما يمتلكه من قوّة حضور، وقدرة على مزاحمة وعي الناصّ، وهيمنة عليه بسحبه إلى اللاوعي حيث يبسط نفوذه؟؟ وهو في حالة فاعليّة وحضور دائمين³ من خلال ما يطفو إلى الذاكرة من ألفاظٍ، وتراكيب تتجدّد بتجدّد الأزمنة⁴ وفي تجددّها تتعدّد قراءاتها؛ فهي دائماً حيّة متنامية؛ كوئها تراثاً. وهو يمثّل ذاكرة

¹ عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص131-132.

² يمكن الرجوع إلى القصيدة في الديوان: الصفحات من 133 إلى 138.

³ جمال مبارك: المرجع السابق، ص189.

⁴ عبد القادر فيدوح: أدبية التأويل، مجلّة تجلّيات الحدائث، جامعة وهران، الجزائر، العدد 1991، ص01، ص47

الإنسان الواعية لماضيه؛ والشعر العربي لا يستجيب للتراث كمجرد رغبة فنية بحتة، وحين يتم التعامل مع نصّ تراثي فإنّ هذا يخلق جدلاً حراً بين نصّين: الغائب والحاضر؛ وهذا التعامل من شأنه أن يثري العمل، ويفتح آفاق النصّ، ويوسّع فضاءه،¹ ويضيف على معماريته نمطا أصيلا منصهرا مع الحداثة.

2.1-2 التناصّ مع التراث الأدبي:

تتجاذب ذاكرة اللّغة أصوات شخصيات، وصدى نصوصٍ مختلفة من الشعر، ومن مجالات أخرى أدبية وغير أدبية إلى معماريّة النصّ الحاضر، وهي أسماء ونصوص تتداخل وتتقاطع؛ لتشكل بنية النصّ المتأخّر من نصوص متقدّمة غائبة بألفاظها، حاضرة بدلالاتها - وقد تكون حاضرة لفظا ودلالة -، وهي تقبع مباشرة تحت الدلالة السطحية. وتكون المحصّلة نصّا تتجاذبه هويّتان؛ وذلك من خلال الصوت المسموع أو الصدى المتردد. ويكون الشّاعر بذلك قد شكّل تركيبا جمع فيه بين هويّتين متباعدين لكن وقعت بينهما ألفة وتناغم وتقاطعت اهتماماتهما. وكأنّ الناصّ من خلاله نصّه الحديث هذا يحثّ على ضرورة تصالح المتأخّر مع المتقدّم غير جاحد لأسبقيته وغير متجاوز لإنجازاته، ويحثّ - أيضا - على إلزاميّة الانفتاح الواعي على نتاج الآخر والاطّلاع عليه؛ حين يكون التناصّ مع نصوص أجنبية أو تلقى شخصية الآخر ظلّالها على النصّ الحاضر - ومثل هذا يتكرّر في المدوّنة الشعرية الجزائرية المعاصرة -؛ لأنّ الشعر الجزائريّ كان ملتقى لكثير من الرّوافد التي أضفت على تجربته عمقا، ووهبتها مزيدا من الأبعاد الدلالية، وزادتها ثراء، وأضفت عليها طابع التنوع.

إن استلهام التراث في تصوّر الشاعر الجزائريّ ليس فقط ضرورة فنيّة، ولكنّه تربيّة للوجدان القومي؛ فإنّه عندما يستخدم أو يلقي الضوء على التراث العربي والإسلامي الذي يشمل المنطقة العربيّة بكاملها يبعث في المتلقّي روح الانتماء القومي، وروح الإحساس بأنه ينتمي إلى حضارة عريقة لا تقلّ إنتاجا عن الحضارات السابقة،² كما يدفعه إلى الانفتاح على الآخر.

إنّ اختيار الشاعر الجزائريّ المعاصر لأسماء شخصيات، ولنصوص دون غيرها إنّما هي محاولة منه أن يقدّم البطل النموذجي، والنصّ الأمثل في هذا العصر، وفي كل العصور، وأن يعبر من خلال هذا الاستلهام والاستحضار عن النهائي واللائهائي، وعن المحنة الاجتماعية والكونيّة التي واجهها من

وينظر - أيضا - جمال مباركي: التناصّ وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 189.

¹ رمضان الصبّاغ: المرجع السابق، ص 368.

² حسن الغري: أمل دنقل: عن التجربة والموقف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1985، ص 33.

سبق، وعن التجاوز، والتخطّي لما هو كائن إلى ما سيكون. ممّا أكسب تلك النصوص السابقة هذا البعدَ الجديد، الذي يجعلها تولدُ من جديد كلّما تقادمَ بها العهد.¹

إنّ حضورَ شخصيّاتٍ - بما هي حمّالة رموز ودلالات - كيانٌ جماليّ داخل النص الشعري يفجر طاقاته اللغويّة، ويمنحه كثافة، ويفتح على عوالم متباينة؛ وهذا الكائن الجمالي يمارس داخل البنية هندسته في تمظهراتٍ متعدّدة؛ وفق ما يتطلبه سياق التعبير المحمّل بشحنات الشعور؛ ومن ذلك تكون للنص طاقته، فقد "يفجّر الرمزُ قضية ما، وقد يثير إحساساً بمشكل وجودي، أو مشكل حضاري، ولكنّه لا يفعل ذلك من خلال الدلالة عليه، أو الإشارة إليه؛ وإنما يفعله من خلال تشكيل جماليّ معادل، أي أنه يُشكّل موقفاً جمالياً معيناً، ويرمز إلى موقف وجودي معين، أو موقف حضاري معين".²

وإنّ اتّخاذ موقف من وضع اجتماعي معين، أو من قضية إنسانية ما يتطلب من الشاعر قدراً من الوعي الفني الذي يحقّق للنص تجدّده وتناميه وامتداده. وليس معنى ذلك أنّه يهتمّ بالرمز كباعث على الجمال ومحفّز عليه فقط لكنّه إذا تعامل مع الرمز كهندسة جمالية متكاملة تُبدي رأياً، وتتخذ موقفاً من الراهن رغم التباعد الزمني فإنه يمنح الرمز بهذا التعامل قدرة على دفع الأحداث والمواقف في اتجاه الصيرورة.³

إنّ استدعاء الشخصيّات أو تردّد أصواتها من خلال نصوصها يُتيح للشاعر فرصة استغلال ما تتمتع به الشخصيّة المستدعاة من حضور خاص لدى المتلقي لتمرير خطابه. فاستحضار الشخصيّات التاريخية والأدبيّة ذات القيم المرجعيّة التداولية على المستويات الدينيّة، والأدبيّة، والتاريخيّة يقوم كدعامة للنص؛ حيث تعمل هذه العلامات اللغوية الرمزية على إغراء المتلقي - الذي ترتبط هذه الشخصيّات لديه بكلّ معاني الرفعة والعزّة والإباء والشموخ - للوثوق فيما ترويه الشخصيّات التي تُحيل عليها هذه العلامات، وكأنّ الشاعر يرتكز في عمليّته الاتصاليّة على نقاط التلاقي والتشارك بين وعيه الفردي الذي تقف خلفه ذات الشاعر، ووعي الجماعة الذي يُعدّ المتلقي بؤرته الرئيسيّة المنتجة له، والمحافظة

¹ عبد الوهاب البياتي: تجرّبي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص 98.

² محمّد أحمد العزب: وظيفة الرمز والأسطورة وغيرها في الشعر الحديث، مجلة الفيصل، مركز الفيصل للبحوث والدراسات، الرياض، العدد 82/فبراير 1984، ص 54.

³ المرجع السابق: ص 55. وينظر: عبد المالك ضيف: الخطاب الشعري الجزائري المعاصر وإشكالية الانتماء الحضاري، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة قسنطينة 2006، 1/2007، ص 215.

عليه، أو المعدلة فيه،¹ وهو يُرَوِّد المتلقي "بقرائن تُفهم بصفة ارتدادية، ومن شأن هذه القرائن تَعْدِيَة نشاط القارئ"² الذي يؤسّس في ذهنه علاقة منطقيّة بين شهرة الشخصية التي تبثُّ النصّ والنصّ المبثوث، ومن ثمّ فالمتلقي يجد نفسه مدفوعاً إلى التفاعل مع نصوص أنتجتها ذواتٌ شاعرة لها في ذاكرته قيمة وأثر. إنّ الشاعر يُدرك أنّ ما يكتبه مشحون بمظاهر الألم الذي قد يصدّم المتلقي، ومن ثمّ فالشاعر يتحاشى الصدام بلجوئه إلى الاستحضار/الاستدعاء ليُضفي على صوته نبرةً موضوعيّةً شبه مُحايدة تنأى به عن التدفّق المباشر للذات.³

إنّ طريقة تعامل الشاعر الجزائريّ مع النصوص السابقة -قراءة وتوظيفاً- ستُضفي على نصّه الحاضر طابعا معمارياً يحمل آثار نصوص متعاقبة، ويتشكّل وفق نمط يزاحم القديم فيه الجديد ويُلقى الغائبُ ظلاله على الحاضر، ويتردّد صدى الماضي في الوقت الراهن:

صعاليك نحن.. ولكننا نوحد الروح

نعصر القلب

نكسر قارورة الشعر

نفتضّ ختم الغوايات

نطلق زجرة الأبيديّات

كي تُرهص الأرض بالأنبياء..

صعاليك

هذا تأبّط شراً يروع القبائل

والشنفري ينتضي قوسه

ويصبّ سهاماً.

وهذا الخطيئة يهجو الخطيئة

¹ علاء عبد المنعم إبراهيم غنيم: مغازلة التاريخ في النص الشعري -قراءة في توظيف الشخصية التاريخية في الإبداع الشعري لأبي همام-

https://www.alukah.net/literature_language/0/37849

² محمد نجيب العمامي: الوصف في النصّ السردي بين النظرية والإجراء، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط2010، ص176.

³ أحمد مجاهد: أشكال التناصّ الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2006، ص1، ص388.

والمتنبّي يطاعن خيلا وليلا..
وهذا المعرّي يغور في العتمات
بعينين وهّاجتين
يخوض المحيطات كالسندباد
سفائنه الموغلات يدهمها الموج
لكنّه يتقاذف نحو المجاهيل¹

تتعاقد عديد الشخصيات في فضاء هذا النصّ، وتتباعد أزمنتها؛ فمن فترة ما قبل الإسلام إلى أجواء دولة بني العباس وساحاتها يتوسّل الشاعر جذب المتلقّي إلى النصّ ودفعه إلى التعاطي معه بوصفه نصّا يتناغم مع المفردات التشكيلية الجمالية، والعاطفية التأثيرية المشحونة بها ذاكرته (المتلقّي)؛ "و على الرغم من أنّ فعل الاستدعاء - استدعاء الشخصية التاريخية - يعتمد بشكل رئيس على مراوغة المتلقّي، وإيهامه بأنّ القائل في الزمن الحالي هو صوت قادم من الماضي [فإنّ الشاعر الجزائري المعاصر] يُكسب شخصياته المستدعاة مزيدًا من الطابع المراوغ عندما يجعل لاسم الشخصية أكثر من دلالة:

دلالة قريبة تُحيل على الشخصية بحضورها المرجعي وسيرتها المتواترة؛ فالقيمة الوظيفية للشخصية المستدعاة [هنا] تتحقّق بقدره اسم الشخصية على تحقيق العمليّة الاستدعائية للشخصية المرجعية الحاملة لهذه العلامة اللغوية؛ أي: أنّ إنتاجيّة الدلالية تتشكّل من خلال الربط بينه وما يرمز إليه. ودلالة بعيدة، تتبدّى (...). عند قراءتنا لها قراءة مُعجميّة، ففي هذه الحالة تتكشف لنا لعبة الشاعر بالغة الدهاء؛ فالكلمة تتلوّن بمعنى جديد يزيد من وهج النصّ وألقه".² فأيّ لعبة بالغة الدهاء تلك التي راهن عليها الناصّ (عثمان لوصيف) في النصّ لمراوغة المتلقّي؟ إنّ المراوغة كامنة في تنالي جملة من أسماء الشخصيات المستدعاة من أزمنة متباعدة: بدءًا من عهد ما قبل الإسلام إلى عهد الخلافة الراشدة، فدولة بني العباس. وإنّ المتلقّي لهذا الزخم الهائل من الأسماء سيدفعه الفضول للبحث عمّا يربط بين هذه الأسماء على تباعدها، واختلاف توجهها في الحياة؛ فالصعاليك -مثلا- خرجوا على السائد، وتمردوا على الأعراف، وعلى القبيلة وشيوخها، وإن افتُرَضَ أنّ شيخ القبيلة كان حاكمًا في صورة

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص 46-47.

² علاء عبد المنعم إبراهيم غنيم: المرجع السابق.

ما بما يملكه من سلطة، وما له من امتيازات؛ فإيَّهم خرجوا على الحاكم والسُّلطان بالمفهوم السياسي، وانتصروا للطبقة المقهورة وللمظلومين، فكانت حركتهم ثورةً في وجه الظلم والغطرسة والطبقية في المجتمع الواحد. وكانوا صوت الهامش إذ يصرخ رافضاً لسلطة المركز.

أمَّا المنتبّي فلم يكن كذلك مطلقاً؛ لأنَّه عاش متوائماً مع الحاكم مادحاً له - وإن تلقى النقاد والدارسون قصائد المنتبّي بوجهات نظر متباينة؛ هل كانت مدحاً للحاكم، أو كانت فخر الشاعر واعتزازه بنفسه ونسبه - فقد كان لسان حال الحاكم يصف صولاته وجولاته، ويصوّر انتصاراته؛ فكان يشدو بصوت المركز، وأمَّا انكسارات الهامش فلم تكن في صلب اهتماماته، ولم تكن تعنيه في شيء. وحتى حين تخلّى عنه الحاكم (سيف الدولة)، وأوغل الوشاة صدره فطرده لم يتوجّه إلى الهامش، وإمّا راح يبحث عن سلطة مركزيةً بديلاً عمّن أبعده وتعويضاً لما سيخسره؛ فحطّ رحل بباب كافور.

كما اجتمع في النصّ الهجاء المقذع وهو الحطيئة ولا أدلّ على فحشه وسلطة لسانه من الخبر الذي تناقله الرواة عمّا كان بينه وبين الزبرقان بن بدر - سيّد قومه - من خصومة؛ كان سلاح الحطيئة فيها الهجاء وسيلةً يتوسّل بها إهانة الزبرقان والحطّ من قدره، ولما زُفعت الخصومة إلى أمير المؤمنين عمر بن الخطّاب سجنه. فاستعطفه بأبيات بكى فيها وأبكى؛* فعفا عنه الفاروق، وخصّه براتب من بيت مال المسلمين على أنّه لن يعود إلى الهجاء.

التقى في النصّ الحطيئة الهجاء بالمعريّ ذاك الزاهد العالم الحكيم الذي لزم بيته، فاجتمع عليه العمى والحبس الاختياري، وسجن النفس في هذا الجسد - كما يقول -** حتى لُقّب ب: (رهين المحبسين)، وظلّ يبكي على ما فرط في جنب الله حتى أدركته المنية، مخلفاً - ثمرة عزلته تلك - تراثاً فكرياً وفلسفياً ذا قيمة؛ استلهمت منه أمم غير أمة العرب - رسالة الغفران عينيةً -.

* وقصيدة الحطيئة في استعطاف عمر بن الخطاب - رضي الله عنه - هذا نصّها:

ماذا تقول لأفراخ بذى مرخ زغب الحواصل لا ماء ولا شجر
ألقيت كاسيهم في قعر مظلمة..... فاغفر عليك سلام الله يا عمر
أنت الإمام الذي من بعد صاحبه..... ألقى إليك مقاليد النهى البشر
ما أتروك بما إذ قدّموك لها..... لكن لأنفسهم كانت بك الإثّر

** اختصر البيتان حاله حيث قال واصفاً سجونته الثلاثة:

أراني في الثلاثة من سُجوني فلا تسأل عن الحبر التبيث
لِقَقْدِي ناظري ولُزوم بيتي وَكُونِ النَّفْسِ فِي الْجَسَدِ الْحَبِيثِ (ينظر: أبو العلاء المعريّ / الديوان).

لماذا يجتمع -إذن- الهامشي - كالصعاليك - بالمركزي - كالمتنبي -، ولماذا يتألف الهجاء المقذع - كالحطيئة - بالحكيم العارف الزاهد في دنياه - كالمعري - في فضاء واحد هو فضاء نصّ عثمان لوصيف؟ إنّها رسالة الشعر أمّحت فيها كلّ الفوارق، والاختلافات، والتوجّهات، وتقاربت فيها الفترات الزمنية المتباعدة. حقيقة اختلفت توجّهات هؤلاء لكن كان لهم من الشعر حظّ الموهبة، وكان لهم من اللغة حظّ الكلمة وخطورتها، وكان لهم من الإبداع الجمال، وكان لهم فوق ذلك من الحياة حظّ الشقاء والتعب. وما كان لهم من سلاح يواجهون به انكساراتهم غير الشعر؛ فكان المتنبي حين قلبت له الدنيا ظهر المجنّ وأعلنت عليه حرباً (والمتنبي يطاعن خيلاً وليلاً...) في التفاتة ذكيّة من الشاعر الحاضر للشاعر الغائب ومن النصّ الحديث للنصّ القديم، يقول:

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم¹

وهو البيت الذي كان فيه حتفه في الرواية المعروفة. وكان المعري يسلي نفسه بالشعر؛ مستعيضاً به عن وحدته، فكان أنيسه في عزلته القاتلة المميّنة تلك؛ فتح له أفقا أرحب من جدران البيت الذي اختاره منفى، وحلّق بنفسه سجينة في رحاب المحيطات، وفي فضاء ممتدّ - كالسندباد - فتحرّرت مؤقّتا من سلطة الجسد وسطوته. وإنّ لحضور السندباد - هنا - أكثر من دلالة؛ باعتباره شخصيّة أسطوريّة ترمز "للاكتشاف والبحث عن عوالم الامتلاء والخصوبة"² والمغامرة نحو المجهول. كما أنّ استدعاءه (السندباد) يستدعي "طموح الإنسان إلى الحرّية والرغبة في الكشف عن الغامض (...). وتخطّي الصعاب"³.

ثم يواصل الشاعِر استحضار شخصيّات أدبيّة أخرى بأسمائها، وفي أحيان ترافقها أصواتها في إحدى صور التناصّ المعروفة: امتصاصٍ أو اجترارٍ أو حوارٍ*. وتتزاحم الأسماء؛ لتحيل المتلقّي على الشعر من جانب، وعلى ما لاقت من وعورة الحياة وتقلّباتها، وعلى الاغتراب والحنين من جوانب أُخر؛ يقول عثمان لوصيف:

¹ المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1983، ص332.

² محمّد رغميت: استدعاء الشخصيّات التراثية في شعر فاتح علاّق، مجلّة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة تلمسان، الجزائر، مجلد10/العدد05، 2021، ص20.

³ عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي فترة الاستقلال، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، دط، 2000، ص109.

* وقد سبقَت الإشارة إلى قوانين التناصّ في هذا الفصل من هذه الرسالة [تراجع الصفحة 249].

آه.. آه! أناديك: مهيار!

من خلف.. خلف البحار

أناديك..

أنت! إله الخصوبة والبعث!

يا.. يا أدونيس!

آه.. أناديك: فينيق!

قم من رمادك!

موعدنا في الزوابع

أو في مهبّ الجنون

عشيقان نحن

سليلا تأبّط شرًا

وعروة

والشنفري

وابن برّاقة

والصعاليك طرّا..

أناديك.. آه!

سينقشع الليل عن أفقنا

لا محالة يوما

ويولد من كلّ أوجاعنا

وصباباتنا

طائر عربيّ

يغرّد مجدا

يهزّ جناحيه ملء المدى

ويذّر الندى

وغبار اللقاح

على جسد امرأة فتهبّ الفصول¹

إنّه ينادي مهياراً* رغم أنّ ألف عام من الزمن تفصل بين المنادي والمنادى، ومع ذلك فإنّ شعر مهيار يجرّك "القلب دون أن تستطيع كلّ تلك القرون أو يستطيع كلّ هذا التطوّر الذي طرأ على حياة الإنسان أن يجمّد ما [يشيره شعره] من مشاعر"،² ولو لم يقل غير هذين البيتين اللذين تحدّى بهما النسيان لكان جديراً بأن يشغل الناس:

فاذكرونا ذكّرنا عهدكمم ربّ ذكرى قرّبت من نزحا
واذكروا صبّا إذا غنى بكم شرب الدّمع وعاف القدحا³

ذلك "أثهما [البيتان] يعبرّان عن حقيقة إنسانيّة لا تتغيّر، وهي الحنين إلى الأحباب، وافتقادهم في الغربة ومناجاة أطيافهم، ومناشدتهم من خلالها أن يذكروا عاشقهم مثل ذكراه لهم"⁴، وعلى كثر الليالي وتصريف الزمان، وكثرة العذال إشفاقاً عليه، وخوفاً أن يهلك، رغم كلّ هذا ما كان ناسياً؛ إنّه يتجرّع الصبر، وعلى مضمض يغالب غصّة الفقد؛ لكنّه الوفاء في أرقى صوره وأعظمها لم تُحدّث بمثله الكتب، ولم يتناقله الرواة. وإنّ الأحزان طرقت بابه، وغشيت سماء حياته فكأثها قطع من الليل المظلم أنسته طعم الفرح، وما عاد يستلذّ مباحح الحياة ومُتعتها وما نسي ذكرى أحبّته؛ يقول مهيار:

رجع العاذل عني آيسا من فؤادي فيكمم أن يفلحا
لو درى - لا حملت ناجية رحله - فيمن لحاني ما لحا
قد شربت الصبر عنكم مكرها وتبعت السقم فيكم مسمحا
وعرفت الهمم من بعدكم فكأني ما عرفت الفرحا⁵

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص 55-75.

* والمقصود مهيار الديلمي وهو: أبو الحسن مهيار بن مرزويه الديلمي توفّي 428 هـ / 1037 م) كاتب وشاعر فارسي الأصل، من أهل بغداد. كان مجوسياً فأسلم، ويقال: إن إسلامه سنة 384 هـ كان على يد الشريف الرضي أبي الحسن محمد الموسوي وهو شيخه، وعليه تخرج في نظم الشعر، وقد وازن كثيراً من قصائده.. كان شاعراً جزل القول، مقدماً على أهل وقته، وله ديوان شعر كبير يدخل في أربع مجلدات، وهو رفيق الحاشية طويل النفس في قصائده. ذكره الحافظ في كتابه (تاريخ بغداد)، وأثنى عليه، وقال: كنت أراه يحضر جامع المنصور في أيام الجمعات [يعني ببغداد] ويقرأ عليه ديوان شعره ولم يقدر لي أسمع منه شيئاً. قال أحد الرواة: "جمع مهيار بين فصاحة العرب ومعاني العجم".

² حسن فتح الباب: رؤية جديدة لشعرنا القديم - مآثورات من الشعر القديم في ضوء مفهوم التراث والمعاصرة -، دار الحدائق، بيروت، ط 1984، 1، ص 91.

³ مهيار الديلمي: الديوان، دار الكتب المصريّة، القاهرة، ط 1925، 1، جزء 1/ ص 203.

⁴ حسن فتح الباب: المرجع السابق، ص 91.

⁵ مهيار الديلمي: الديوان، جزء 1/ ص 203.

هل كانت هذه الأبيات التي يعتصرها الألم حاضرةً في ذهن عثمان لوصيف حين استدعى مهياراً مقترناً بسائر الشعراء الذين ذكر؟؟ هل كان واعياً حين همّ أن يستدعي أدونيس الشاعر (من خلف.. خلف البحار) فاستحضر مهياراً من بعيد؟؟ هل كان واعياً بهذا؟؟ إنه الألم حين يشتدّ بصاحبه، وإثمّ الشعراء في غربتهم الروحية، وفي رفضهم لسيرورة الزمن - وهي تغير أحوال الناس - أن تمسّ شيئاً من مشاعرهم، فكلمّا أمتهم ارتقى فنهم وتنامى وتجدد أكثر.

إنّ مهياراً ظلّ يتمثّل طيف الأحبة مؤنسّه وهم الضاعنون، وأدونيس* ظلّ وهو الغريب وفيّاً للغته، وفيّاً لرسالته، مخلصاً لانتمائه؛ فيكتب أشعاراً من بعيد حمالةً أشواق مخبرةً عن كثير من الوعي والرفض في آن. وإنّ عثمان لوصيف استحضر أدونيس في نصّه هذا منذ عتبة العنوان (أستاذ) تعقبها عتبة النصّ الموازي (الإهداء): (إلى أدونيس...)، لكنّ ليس بتلك الصّورة التي استدعى من خلالها أدونيس مهياراً في ديوانه (أغاني مهيار الدمشقي) والذي مازال يثير كثيراً من الجدل في السّاحة النقديّة العربيّة خاصّة رغم مرور زمن طويل على صدوره. ** لقد اعتُبرت "شخصيّة مهيار [الدمشقي] قناعاً اختفى وراءه أدونيس ليمارس تجربة متفرّدة في الإبداع الشّعريّ، ويُحدث قفزة في الممارسة الشعريّة الحدائيّة العربيّة"؛¹ لأنّهما يتقاسمان جملة من متاعب الحياة، "و كلا الشاعرين -الديلمي والدمشقي (أدونيس) متمرّد يعيش رافضاً عصره، وكلاهما عانى من الرفض فلاحقته لعنة الاتّهام وسوء الظنّ غير مرّة، بل انسحبت لعنة الأول على الثاني. فاقترنت شعوبيّة الديلمي بما سُمّي شعوبيّة أدونيس [في إشارة إلى الحزب القومي السوري] اقتراناً غير حميد. ومع ذلك فليس يربط بين أدونيس ومهيار الديلمي غير التمرد".²

* أدونيس الشاعر هو: علي أحمد سعيد إسبر المعروف باسمه المستعار أدونيس ولد في 1930 شاعر سوري - لبناني، ولد في قرية قصابين التابعة لمدينة جبلة في سوريا. تبّى اسم أدونيس تيمناً بأسطورة أدونيس الفينيقية (الذي خرج به على تقاليد التسمية العربية منذ العام 1948 نال الجنسية اللبنانية مع أسرته في العام 1957. تكررت دعوته كأستاذ زائر إلى جامعات ومراكز للبحث في فرنسا وسويسرا والولايات المتحدة وألمانيا. تلقى عدداً من الجوائز العالمية وألقاب التكريم وترجمت أعماله إلى ثلاث عشرة لغة. قاد أدونيس ثورة حدائية في النصف الثاني من القرن العشرين، «حيث كان له تأثير زلزالي» على الشعر العربي يمكن مقارنته بشعر ت.س. إليوت في العالم الناطق بالإنجليزية ويعتبر البعض أن أدونيس من أكثر الشعراء العرب إثارة للجدل؛ فمنذ أغاني مهيار الدمشقي، استطاع أدونيس بلورة منهج جديد في الشعر العربي يقوم على توظيف اللغة على نحو فيه قدر كبير من الإبداع والتجريب تسمو على الاستخدامات التقليدية دون أن يخرج أبداً عن اللغة العربية الفصحى ومقاييسها النحوية. تشمل منشورات أدونيس عشرين مجلداً شعرياً وثلاثة عشر مجلداً في النقد. له عشرات الكتب المترجمة إلى العربية. وُصف أدونيس من قبل البعض بأنه أعظم شاعر حي في العالم العربي.

** صدر ديوان: أغاني مهيار الدمشقي سنة 1961.

¹ رابع فارس: أغاني مهيار الدمشقي قناع أم أسطورة مبتدعة، مجلّة اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة البليدة 2، المجلد 06/العدد 01، ماي 2018، ص 247.

² جابر عصفور: رؤى العالم: عن تأسيس الحدائفة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2008، ص 1، ص 221.

الفصل الرابع

إنّ الفوارق تزول في فضاء النصّ بين أدونيس الفينيقي** الإله الشاب وبين أدونيس الشاعر/الإنسان؛ فيتوحّد الأوّل مع الثاني (أناديك.. أنت إله الخصوبة والبعث)؛ وتُلقي الأسطورة بظلالها على النصّ حيث تتعدّد الإلهة، ويكون الصّراع بينها، وحيث الألهة تتزاج مع البشر؛ وما ينتج عن هذه الزيجات من أنصاف آلهة. فهل لأدونيس الشاعر وجود في هذا الفضاء الأسطوري؟ وما العلاقة التي تربطه بإله الخصوبة والبعث؟ نعم هو كذلك في تصوّر الشعر؛ لأنّه أوتي القدرة على الخلق والإبداع الفنّي، وإنّ الشعرَ خلقٌ، والشاعر " في لحظات الخلق يواجه التجربة وحده، يكون هو النار والوقود معاً"؛¹ ولو لم يكن أدونيس الشاعر على هذا لما كانت له كلّ هذه القدرة على الرفض لكلّ ما اعتقد به البشر -العرب خاصّة- من ألوهيّة الحاكم العربي. فذاك هو الشّاعر، و"هذا هو الشّعر؛ أليس هو إعادة خلق لبدايات الخليقة التي انسلّت إلينا، وتسلّلت إلى وعينا في صورة أساطير الألوهة الأولى، وحقايات نشوء الكون في حضارتنا الخصيبة الممتدّة (...). وبداية الكون عند أدونيس جرح فغر بين السّماء والأرض؛ فامتلاً بالهواء. وعلى هذه الهيئة كانت جمرات قصائده المشتعلة التي فيها بداية الخلق والخليقة والخالق معاً. وفيها مصير ما خلق الخالق، وما آلت إليه مخلوقاته".² ولا يبرح الناصّ فضاء الأسطورة ليستدعي طائر الفينيق،* ويستدعي معه كلّ ما يحيل عليه (آه.. أناديك: فينيق! قم من رمادك!)، وكلّما ذكر الفينيق ذكر البعث من رماد. وإنّ توظيف هذين الرمزين الأسطوريين (أدونيس الإله وطائر الفينيق) يعدّ بمثابة مناجاة للأداء اللّغوي، يستبصر فيه الناصّ بواسطة التشكيلات الرمزيّة لإمكانات خلق لغة تتعدّى وتتجاوز اللّغة نفسها؛ فاللّغة في استعمالها

** أدونيس الإله: يمثل أدون ("رب أو سيد" باللغة السامية) الإله الشاب بين الثالوث الديني في جبيل بيبيلوس، وأيضاً في بعلبك. كان معروفاً باسم تموز عند البابليين أو أدونيس عند اليونانيين والرومان. امتدت عبادته إلى معظم المدن الفينيقية، ولكنه عُرف بأسماء أخرى. فكان أشمون في صيدون أو ملكارت في صور... وكان ما يعادل أوزوريس في مصر. تُقلّدت أسطوره من قبل العديد من المؤرخين والرحالة القدامى، وقد تمّ تكييفها بشكل مختلف وحسب الآلهة والعادات المحلية في كل قطر.

¹ نزار قبّاني: الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قبّاني، بيروت، ط2000، ص16، ص113.

² صقر أبو فخر: أدونيس في دفاتر مهيار الدمشقي.. ملكٌ يرثي ملكته، موقع ضفّة ثالثة -منبر ثقافي عربي-:

<https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/books/2021/3/31>

* طائر الفينيق أو الطائر الفينيقي أو فينكس حسبما يُسمى في الميثولوجيا الإغريقية؛ وهو طائر عجيب يجدد نفسه ذاتياً بشكل متكرر. فهو يولد من رماد احتراق جسده. وفي التسجيلات التاريخية، نجد الفينكس يرمز تارة إلى الإمبراطورية الرومانية وتارة أخرى إلى التقمص في الفلسفة، وأخرى إلى البعث بعد الموت. نجد لهذا الطائر نظراً في ثقافات أخرى، مثل العنقاء عند العرب وسيمورغ عند الفرس.

المعتاد تفقد تأثيرها وتشعب نضارها.¹ وإنّ الناصّ بهذا التوظيف الأسطوريّ يكون قد زوّد النصّ بقدرة على الانفتاح والإيحاء، كما مكّنه من التّفاذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانيّة على اختلافها وقدمها.²

لقد أبدع عثمان لوصيف في استدعاء الشخصيات الأدبيّة كما برع في توظيف الأسطورة مثلما هو الشأن في النصّ السابق، وفي نصّ (فينوس) حيث يقول:

لفراشة ذهبيّة

هذا الرذاذ الكوكبيّ

لنحلة رقّت على قلبي تطنّ.. تطنّ من وله

لنورسة تسافر في دمي أو ديسة

ولنجمة تهب الضياء وتنظفي..³

إنّ استدعاء فينوس* وما تحمله من رموز أكسب النصّ طابعا دراميا تراجميا مليئا بالمخاوف محاصرا بالمآزق والمواجع والأسى؛ وهو بذلك يصوّر ما تراكم في حسّ الشاعر من ألم عدم تحقّق الأحلام؛ والحلم الأوحّد - هنا - الظفر بالمعشوقة:

آه.. عروس الشاعر المتصوّف!

أيقونة النار التي تاهت بها عينك

يا أسطوريّ بين الورى!

صهرت مواجعها يدي

وأنا أخوض في نجيع الأحرف⁴

¹ رجاء عيد: لغة الشعر - قراءة في الشعر العربي الحديث -، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1985، ص 295. وينظر: جمال مباركي: المرجع السابق، ص 207.

² السعيد الورقي: لغة الشعر الغربي الحديث - مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية -، دار النهضة العربية، بيروت، ط 1984، ص 3، ص 141. وينظر: جمال مباركي: المرجع السابق، ص 209.

³ عثمان لوصيف: أبجديات، ص 42.

* فينوس إلهة الحب والجمال والرغبة والجنس والخصوبة والرخاء والنصر لدى الرومان واسمها في اليونانية الإلهة أفروديت. اعتقد الرومان أن الإلهة فينوس ولدت في البحر وجاءت إلى شواطئ قبرص في محارة.

⁴ عثمان لوصيف: أبجديات، ص 43.

إنّ فينوس-المعشوقة ذات قدرة عجيبة على المراوغة وإيقاع العشاق في شباكها؛ وإثّما بالنسبة
لشاعر-عاشق تستطيع أن تبقي شعلة الحب متوهّجة، وتحافظ بذلك على تدفق تيار الشعر، وهذا هو
مبتغاه؛ يريد لها متمّعة متعالّية متغطرة ليُرّضي بذلك ذاته الشاعرة:

أواه!

يا معبودة الشعراء

يا فينوس هذا العاشق المتطرّف!

حتى متى .. لا ترحمين القلب؟

عودي!

واكشفي عن وجهك القدسيّ

لا .. لا تختفي!¹

ولكونها ربّة الشعر وإلهة الحبّ والجمال؛ فإنّها قادرة على منح عاشقها السعادة التي ينشد، بل
هي تحبه الحياة حين تمّنّ عليه بالشعر، وتمنع عنه الحياة حين تمسك-بتحوّلها عنه تحوّلًا نهائيًا-تدفّق
شعره. فهي المعشوقة (فينوس) تمنح العاشق الحياة، وهو الشاعر يمنحها الخلود في شعره؛ وكلاهما لا
وجود له بعيدًا عن الآخر:

هذا مداك .. زرعت فيه زنا بقي

فامشي إليّ ولا تخافي من هوى

أو .. من غوى

ثم ابسطي يمينك لي .. بعد النوى

ولنرتحل من رفر ف غضّ الغصون

لر فر ..

شرفُ إذن .. أن تفهمي

شرفُ إذن .. أن تبسمي

شرف إذا غنّيت عينيك المتيمّتين

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص43.

أن تتلطفني..¹

لقد ساهم توظيف الأسطورة في إمداد القصيدة بطاقات إبداعية خلّاقة، وفي إثراء قدراتها وتمكّن الشاعر من الجمع بين الذاتي والجمالي، في فضاء واحد بعد شحنه بطاقات دلالية ذات إيحاءات مختلفة.² وهكذا فإنّ الأسطورة تظّل موردا سخيا يمتاح منه الشاعر، مجسّدا عن طريق معطياتها الكثير من أفكاره، وناقلا لمشاعره؛ مستثمرا ما ينضوي تحت الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة، ومن خيال غير محدود.³

يأخذ استدعاء الشخصيات أشكالا متعدّدة في شعر عثمان لوصيف؛ كأن تحضر اسما لأنّ موقفا ما أحاله عليها؛ كهذا النصّ الذي خيم عليه الحزن منذ العتبة الأولى، عتبة العنوان: آه.. أوّاه! وهو يهيئ القارئ لاستقبال ألم عظيم؛ إذ لم تكف الزفرة الأولى (آه..). للتعبير عن مدى قسوته فأعقبتها ثانية (أوّاه!) هي أكثر إيلاما، وأشدّ وخزا. إنّها حالة مرضية تصيب هذه الذات فتستدعي كلّ الذوات الشاعرة التي عانت الغربة والتعب، وأصابها الاكتئاب:

آه.. أوّاه!

متعب قلبك الشعريّ

و متعبة هي أعصابك الناعمة الطرية

آه.. شايّ! سيّاب! دنقل! عثمان!

يا أنتم! يا طيور السماوات كلّكم!

والبقية.. كلّ البقية!⁴

من الطبيعيّ - إذن - أن تكون شخصية الشعراء المتقدّمين هي الأكثر التصاقا بالذات الشاعرة المتأخّرة، وبوجدانها "فما ترك المتقدّم للمتأخّر شيئا"^{*}؛ لأنّ تلك الشخصية هي التي عانت التجربة الشعرية، ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوته؛ الأمر الذي أكسبها قدرة خاصّة على التعبير عن تجربة الشاعر في كلّ عصر؛⁵ وهو ما يفسّر ارتباط اسم الشاعر في بنية هذا

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص43-44.

² أحمد لعباضي: المرجع السابق، ص118.

³ علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997، ص176.

⁴ عثمان لوصيف: أبجديات، ص35.

* قول عربيّ قديم.

⁵ علي عشري زايد: المرجع السابق، ص138.

النصّ بأسماء شعراء سبقت تجربتهم تجربته، وجارت الأعوام في تقلباتها عليهم كما جارت عليه (آه.. شابي! سياب! دنقل! عثمان!)؛ فليس عثمان لوصيف إلا امتدادا لهؤلاء، وليس وجعه إلا استنساخا لأوجاعهم؛ أليس الأمر محيرًا؛ وحرّي بالمتلقّي التساؤل: لماذا كلّ هذا العذاب؟ ولم هذه الزفرات التي تطالع المتلقّي في بداية كلّ مقطع؟ وكأنّ زفرة واحدة لا تكفي فتعقبها زفرات! وكأنّ وجعا أذليًا لا شفاء منه هو قدر الشعراء!! فما السبب؟ يقول عثمان لوصيف:

آه.. أوّاه!

يا امرأة تتلذذ إذ نتعدّب!

يا امرأة تنغلغل بين جوانحنا

لهبا.. وخناجر

يا امرأة الشعر

و النار

والمعجزات النبيّة

تتجلّين في حدقات النساء جميعا

وتزهر بسمتك العسليّة

في شفاه العرائس

أو.. أو على ثغر كلّ صبيّة¹

ويستحضر أسماء كلّ النساء اللّواتي كان لهنّ حضور في المشهد الأدبي العربي منذ (عهد الصعاليك والدمن المقفرات) إلى الأندلس حيث ولادة بنت المستكفي، وحيث شهرزاد تحكي لشهريار؛ فيأسره سحر الحكاية، ويأسره الأُنس بقربها؛ فيصير وهو الملك صبيًا مطيعا تهدده إذ تحكي؛ لأنّها ملأت عليه حياته؛ إنّها المرأة - إذن - هي من سبب كلّ هذا الألم وهي مبعث الزفرتين (الآه.. أوّاه):

أنت قاتلة الشعراء

وقاتلة الأنبياء

ونحن عبيدك أسراك

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص37-38.

جرحاك
أنت المليكة فينا.. ونحن الرعيه
عاشقون .. نغنيك
آه! نغنيك
ليل نهار
نغني طواسين عينيك
طلعة جسمك
والهالة القمرية
ونحبك.. آه نحبك حتى الممات
لمجدك نبقي نغني
وعنك نرى ونكفي
فأنت العروس الحبيبة
أنت الغرام-العروبة
أنت.. ولا شيء
إلا مراياك أنت
وحبك أنت
وقدسك أنت
ونورك أنت
فسبحان مجدك.. سبحان عينيك
آه.. وسبحان آياتك اللدنيّة!¹

إنّ ارتباط "المرأة بالشعر يحتم أن تكون هي المعذّبة [بكسر الذال]؛ وعذاب الحبّ هو وقود الشعر، ومن المستحيل أن يوجد شعر من غير محبوبة تحرض على ذلك، ولكي تكون ذات فعّالية، فإنّ

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص 39-41.

عليها أن تمارس تسلّطها على حياة الذات، فتلقي بها في المهالك كي تثبت لها تلك الذات أنّها جديرة بالحبّ، أو بالأحرى: أنّها جديرة بالحبّ الذي يقود إلى الشعر".¹

إنّ أشكال التناصّ على اختلافها قد يحدث أن تتجاوز في فضاء واحد؛ لتساهم بذلك في إبلاغ الرسالة، وتكثيف الدلالة، وتحقيق الأبعاد الفنيّة والجماليّة للنصّ. كما يحدث أن تجتمع السخرية والجد - التراجيدي مع الكوميدي - في حيّز واحد لغاية التخفيف من وطأة الألم الذي سيعتري المتلقّي لما سيستقبله من وجع الذات الشاعرة.

وكعيّنة على ذلك نصّ "فاقة": لعثمان لوصيف، الذي هو في منطلقه امتصاص لنصّ البردوني "لصّ في منزل شاعر"؛ وما الذي يمكن أن يعثر عليه لصّ في منزل شاعر جاء ليسرقه؟ ما الذي يمكن أن يعثر عليه غير الفقر وغير مجموعة من الأوراق نفت فيها زفراته، وهي ليست مطمع السّارق؛ فيقول البردوني:

شكراً، دخلتَ بلا إثارة، وبلا طُفُورٍ، أو غرارةٍ
لما أغرتَ خنقتَ في رجلكِ ضوضاءَ الإغارة
لم تسلبِ الطينَ السكونَ، ولم تُرْعِ نومَ الحجارة
كالطيفِ جئتَ بلا حُطَيٍّ، وبلا صدَىٍّ، وبلا إشارة
أرأيتَ هذا البيتَ قزماً، لا يكلفك المهاره؟
فأتيتَه، ترجو الغنائم، وهو أعرى من مغاره²

إنّ البردوني جعل هذا السّارق محلّ سخرية؛ جاء يبتغي غنماً فهدر وقته، وضيّع علبه سيجارته. وأمّا نصّ (فاقة) فيبدأ حزينا يخيّم على صاحبه الأسى، ويجد المتلقّي نفسه وجها لوجه أمام ذات قد استبدّت بها العوز إلى درجة أن باعت أعلى ثروة (المكتبة) التي كانت الأنيس الأوحده تستعين بها وبما تطالعه من كتب على شظف العيش ووعورته، وتتأسّى لقهر شقائها بما تقرأ من شقاء الآخرين، يقول عثمان لوصيف:

فاقة

بيعت المكتبة

¹ إبراهيم أحمد ملحم: المرجع السابق، ص33-34.

² عبد الله البردوني: مدينة الغد، دار العودة بيروت، دط، 1982، ص57.

بعت زادك.. منهلك العذب
ثروة عمرك والروضة المخصبة
آه! ها أنت تنبش في الأرض
تبحث عن نفحات الربيع
ولا شيء..
لا شيء إلا الخرائب
والتربة المجدبة
وتهمز بعينيك نحو الفضاء
لعل كناية تنفض الطل
أوتنثر التبر بين يديك المقرحتين
ولكن شمك توغل بين السدائم
محتجبة
وسمائك لا تلد اليوم
غير الوطاويط
والبوم
والأغربة¹

يواصل البردوني نصه ساخرا من اللص ومتدمرا من حال الفقر الشديد التي يعيشها وتتصاعد
حدة السخرية؛ لتوحي بما هو أكثر من الشفقة على اللص، لأنّ اللص هو من سيشفق على هذا الرجل
الذي أصابته المهلكات الثلاث: الشعر والتدريس والعمى؛ وسيجود عليه بما هو هيّن بدل أن يسلبه
شيئا من أغراضه التي لا تُغني، يقول البردوني:

ماذا وجدت سوى الفراغ، وهرة تشتّم فاره
ولهاث صعلوك الحروف، يصوغ من دمه العبارة
يُظفي التوقّد باللظى، ينسى المرارة بالمرارة
لم يبق في كؤب الأسي شيئا، حساه إلى القواره

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص73-74.

ماذا؟ أتلقى عند صعلوك البيوت، غنى الإمارة
يا لصُ عفواً، إن رجعت بدون ربحٍ أو خسارة
لم تلق إلا خيبةً، ونسيت صندوق السجاره
شكراً، أتنوي أن تُشرفنا، بتكرار الزيارة؟!¹

وإذا غلبت السخرية على البردوني - وهذه سمة شعره -، فإن نص عثمان لوصيف يمتاح من الأسي، وينضح بالحسّ المأساوي؛ فلوصيف اجتمع عليه الشعر والتدريس كما اجتمعا على البردوني - في مسار حياتي مشترك بين الرجلين -، وكان السائد كما ذهب صاحب كتاب (الذين أدركتهم حرفة الأدب)² إن الشاعر إذا افتقر قيل: "قد أدركته حرفة الأدب بضم الحاء تعني سوء الحظ والحرمان والشؤم والتعاسة، من قولك حورف فلان إذا ضيق عليه في معاشه، وشُدّد عليه في معاملته، ومنها المحارف، وهو المحروم محدود الرزق. وقد [أثار الكتاب] قضية العلاقة بين الأدب ومحارفة بعض الأدباء الذين حورفوا وأكدوا؛ ولصقت بحرافهم وإكداثهم تهمّة الأدب ف قيل: أدركتهم حرفة الأدب و[يستعرض الكتاب] نماذج من حياة المحاويع من الشعراء في مختلف الأعصار؛ بدءاً من العصر الجاهلي وانتهاء بالعصر الحديث، ويثبت أن الأدب من حيث هو أدب ليس لعنة تنصب على رؤوس الأدباء، وأنّ العلاقة بين الأدب، وما أصاب بعض الأدباء ليست قاعدة تطرّد إيجاباً أو تطرّد سلباً، وأنك إذا عدت عشرات من الأدباء المفاليس -الذين جفت أيديهم وشقيت حياتهم- وجدت إلى جانبهم المئات من الأدباء الذين سعدت حياتهم ورفهت معيشتهم؛ ولو قد ذهبت تستقرئ حياة هؤلاء الذين حورفوا من الأدباء لوجدت لفقرهم أسباباً يرجع بعضها إلى سلوكهم الشخصي، ويرجع بعضها إلى طبيعة العصر، وبعضها يرجع إلى نوعية علاقاتهم بالمجتمع. أسباب كثيرة مختلفة لمحارفة بعض الأدباء وإكداثهم، ولكن ليس الأدب واحداً منها".³ وقد اجتمع على الذات -هنا- الشعرُ ومهنة التعليم التي يصورها منقراً منها على أساس أنّ المعلّم سيعيش في عوز يتناثر عمره مثل هباء الطباشير، وسيكون موضع سخرية؛ إذ يترنح مثل المهرج:

آه! ها أنت تفتش الشوك والأتربة

آه.. آه! وتذكر ما قال سعدي:

¹ عبد الله البردوني: مدينة الغد، ص 57.

² طاهر أبو فاشا: الذين أدركتهم حرفة الأدب، دار الشروق، القاهرة، ط 1982، ص 1.

³ طاهر أبو فاشا: المرجع السابق.

" وأنت الهلالي أفقر من
ذرة الرمل بدلت تيهها بتيه"
و بيت نزار:
" في عصر زيت الغاز يطلب شاعر
ثوبا.. وترفل في الحرير قحاب"
وما قال مالك وهو طريح الفراش:
"خذاني فجزاني ببردي إليكما
فقد كان قبل اليوم صعبا قياديا"
أو تردّد لامية الشنفرى
وقصائد رامبو وبودلير
والعصبة.. المذنبه
آه! يا ذا الخصاصة والمسغبة
مرّ عام.. وعام.. وعام
وبدّدت عمرك
مثل هباء الطباشير
حين تنظّف سبّورة القسم
أو تترنّح مثل المهرج
في حركات على المصطبه
فتوبّخ هذا الكسول
وقمدح ذاك النجيب
وأنت تردّد على الأجوبة!!¹

إنّه متأثّر من حال الفقر التي يحياها غير راض بها، وفي محاولة تجاوزه يتعكّز على الأساطير التي قرأ وطالع- والتي كانت بطريقة ما سببا فيما يعيشه-، وهنا يرفع عينيه إلى السّماء ينتظر أن يرى اللامعقول شاخصا؛ كأن يعثر على فانوس علاء الدّين الذي يلبي الرغبات، أو أن تأتي (كناريّة) فتغرقه

¹ عثمان لوصيف: أبجديات، ص74-75.

بالنقود، أو تنثر الذهب بين يديه اللتين تقرحتا من شظف العيش، ومن مهنة الشقاء / شقاء
الطباشير، لكنّ سماءه لا تمطر ذهباً، وليس يُخلَق فيها غيرُ الغربان والبوم، إنّها سماء بلا أفق، وإنّما حياة بلا
أمل!!

يحضر التناصُّ في أبسط أشكاله الاجترار لكن بصورة أسهمت في تكثيف الدلالة؛ إنّه نقل حريٌّ
لعديد الأبيات الشعرية، وتتالي أسماء كثير من الشعراء؛ ممّا أضفى على النصّ قوّة وثراءً:

آه.. آه! وتذكر ما قال سعدي:

" وأنت الهلالي أفقر من

ذرة الرمل بدلت تيهها بتيه"

وبيت نزار:

"في عصر زيت الغاز يطلب شاعر

ثوباً.. وترفل في الحرير قحاب"

وما قال مالك وهو طريح الفراش:

"خذاني فجرّاني ببردي إليكما

فقد كان قبل اليوم صعباً قيادياً"

تبدو اللّغة مباشرة تقريرية لكنّها أسهمت في تحقيق الأغراض الدلالية بشكل لافت؛ ومن مثل
ذلك ما قاله في حديثه عن مالك بن الربيع التميمي: (و ما قال مالك وهو طريح الفراش) فاللّغة –
هنا- هي لغة النثر لا لغة الشعر، غير أنّ المتلقّي لا يلمس اضطراباً إيقاعياً أو يحسّ نشازاً. لأنّ الشاعر
يستثمر تمرّسه وما يمتلكه من طاقات إبداعية في توليد الدلالات وتحقيق القيم الجمالية؛ مثلما يستثمر
روافد ثقافية متنوعة؛ ويصحب المتلقّي في رحلة شعرية منفردة عبر عصور متباعدة؛ من العصر القديم إلى
الحديث والمعاصر، ومن البيئة العربية إلى الغربية، ومن اهتمامات الشاعر العربيّ إلى ما يؤرّق الشاعر
الأوروبيّ، ويشغله:

أوتردّد لامية الشنفرى

وقصائد رامبو وبودلير

والعصبة.. المذبذبة

ويطفو إلى ذاكرته شاعران غربيان شقياً مثله، وكانت نهايتهما المساوية نتيجةً حتميةً لحياة الشقاء تلك: (رامبو/ بودلير)*، إنهما المساواة في أكثر صورهما قنامة، وإنهما ثقافة الناص وإمامه بالمدونة الشعرية العربية والعالمية؛ وهي السمة التي اتسم بها الشعر الجزائري التسعيني.

إنَّ الجدَّ والسخرية يجتمعان في فضاء مقطع واحد، وقد يتناوبان في مساحة نصية إلى درجة تتملك المتلقي فيها حال من الضحك الهيستيري، لكن سرعان ما يعاوده الاكتئاب والبكاء المر؛ وهو ما يبقى في الذاكرة بعد التلقي؛ لأنَّ الأحزان أعلق بالنفوس، ولأنَّ العبارات/ المواقف الساخرة جاءت في النصَّ عابرةً، والمسكوت عنه فيها حزنٌ دفينٌ؛ وهي تحقيق لمقولة المتنبي:

وماذا بمصر من المضحكات ولكنَّه ضحك كالبكاء¹

يُمكن القول: إنَّ السخرية أداة لإعلان موقفٍ رافضٍ وانتقاديٍّ بالنسبة للوضع الراهن في أي مجال، وأحياناً مهاجمة هذه الأوضاع، والكشف عن أسباب ترددها كالأخطاء أو التصرفات الخاطئة، والتحذير منها ومما انجرَّ عنها، وذلك عن طريق التركيز على هذه الأخطاء، أو التصرفات في إطار الضحك عند المتلقي بداية الأمر ثم تُستفزُّ مشاعره ويوحز وجدائه.² وفي إحالة على ملحمة الحياة إعادة البوح اليوميِّ الساذج في توليفة تصوغ واقعا إنسانيا مرًا لتكون الدراما فعلاً فاضحاً، هادفاً، ثائراً، موجَّهاً وموجَّهاً يحيل السخرية إلى قيمة فنية جمالية.³

إنَّه ليس مثل الشعر حاضنة هلامية مستوعبة ضامة، بوسعها أن تحتزن في مكانها أعمق العلاقات وأندرها وأكثرها حساسية، إذ هو فعل إبداعيٍّ فريد يضغط اللُّغة إلى درجة العصر ثم يقطرها

* والمقصودان هما: 1- آرثر رامبو: Arthur Rimbaud

- est un poète français, né le 20 octobre 1854 à Charleville et mort le 10 novembre 1891 à Marseille. Bien que brève, son œuvre poétique est caractérisée par une prodigieuse densité thématique et stylistique, faisant de lui une des figures majeures de la littérature française.

2- شارل بودلير: Charles Baudelaire

- est un poète français, né le 9 avril 1821 à Paris et mort dans la même ville le 31 août 1867, « Dante d'une époque déchue »¹ selon les mots de Barbey d'Aureville, « tourné vers le classicisme, nourri de romantisme », à la croisée entre Parnasse et le symbolisme, chantre de la « modernité », il occupe une place considérable parmi les poètes français pour un recueil, certes bref au regard de l'œuvre de son contemporain Victor Hugo (Baudelaire s'ouvrit à son éditeur de sa crainte que son volume ne ressemblât trop à « une plaquette »), mais qu'il aura façonné sa vie durant : *Les Fleurs du mal*.

¹ المتنبي: الديوان، ص 511.

² نسيم مجلي: أمير شعراء الرفض (أمل دنقل)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1994، ص 61.

³ سلطان الشعار: في النزعة الدرامية عند أمل دنقل، مجلّة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانيّة)، نابلس، فلسطين، المجلد 30/ع 2016، ص 7، ص 1313.

تقطيرا، ويلوّنها بلون/ ألوان التجربة".¹ وإنّ ما يسبّب عذاب الشّاعر ليس فقط تمنّع الذات المعشوقة - كما تقدّم وكما كانت الحال في النصّ السّابق-، بل الفاقّة، والذات المعشوقة - و قد تملّكها الشاعر وفق قانون الزواج- صارت باعثا على الحزن، وهنا تعيّر اللعبة/ لعبة الشعر بتغيّر صورة المرأة؛ من امرأة تسبّب الشقاء (متمنّعة) إلى امرأة تثير الشفقة، وتضاعف الحزن، وتسهم في تكثيف الكآبة (متملكة)؛ فحين ينظر الشاعر إلى هذه الذات- الزوجة قد استبد بها المرض، وفي مرضها تشتهي أبسط الأشياء؛ لكنّ فاقّة الشاعر/ المدرّس/ الزوج تمنع عنها ذلك فيضّاعف مرضها، ويضّاعف شقاء الذات الشاعرة، لأنّها تقف غير قادرة على تحقيق أبسط رغبات (رفيقة العمر) كما تقف (الذات الشاعرة) عاجزة أمام جوع الفراخ/ العيال:

أيّها الملك الأزليّ

المتوجّ بالفقر

قم! نفذ الخبز والزيت

قم! نفذ الملح والغاز والأشربة

قم! فراخك يبكون من سغب

ورفيقة عمرك.. تلك العليلة

تلك النحيلّة

تزفر من ألم..

تشتهي جبنة

تشتهي قهوة وحساء

وفاكهة غصّة الطعم

طازجة

طيّبه!²

إنّ الكتابة الشعريّة في هذا النصّ هي لعبٌ جادٌ قارب تخوم الكارثة، وذهب بعيدا في أداء شاعريّة الألم حدّ التسليم بموت وشيك للشاعر ذاته، والرغبة في التسريع بالانقضاء قبل الانقضاء إثر

¹ محمّد صابر عبيد: المغامرة الجماليّة للنصّ الشعريّ، ص 159.

² عثمان لوصيف: أبجديات، ص 77.

فقدان أهم الأسباب الروحية التي يحيا بها الإنسان: (المكتبة التي بيعت/ رفيقة العمر العليلة/ الفراخ الباكون من سغب...); فينزع اللعب في الكتابة الشعرية وبها عند تلقي هذا النص إلى ضرب من السخرية القائمة إلى استهزاء لعله في عميق حاله هو الأشدّ جدًّا/ كآبة من الجدّ ذاته بمواقف أو مشاهد انتهى آخرها إلى أقصى حالات الوجع/ الألم: أيها الملك الأزلي/ تترنح مثل المهرج/.

ويستعير الشاعر علاماتٍ من سياقات دالة مختلفة، ويستقدمها إلى دائرة الحزن/ الكآبة التي وضع فيها نصّه: الفراخ/ العيال/ الخبز والزيت/ جبنه/ قهوة/ حساء/ فاكهة غضة...؛ وهنا يكون النصّ مكتفيا بذاته، وهنا تتكلم القصيدة - كما يقول غادامير- وليس خبرات الشاعر، وتكون زاخرة بمعنى أوسع بكثير من ذلك الوضوح الذي قد يتوقّر عليه القارئ من تأكيد الشاعر لمقاصده. فالمعنى الساذج هو الذي يقول: بأنّ الأنا تحيل على ذات الشاعر؛ لكنّ الأنا التي تردّ في الشعر لا يمكن أن تتحدّد بشكل حاسم بأنا الشاعر؛ الأنا هو ذلك الفرد الذي هو كلّ واحد منّا.¹ إنّه "حال إبداعيّ يتفوّق على الفهم والإدراك ويرتقي فوقهما، وينهض عليهما صعودا إلى استراتيجية تلقّ تحقق تواصلها القرائي مع باثّ يستدعي كلّ أنواع القراءات الذهنية، والبصرية والجسدية، كي يُوفّق في اقتراح سبيل للتحاسس مع النصّ الشعريّ وترويض شراسته وبدائيته".²

قد يطفو إلى الذهن السؤال الآتي: لماذا يقترن الحزن بالشعر عادة؟ ونُخصّ هنا الشعرية الجزائرية لأسباب تتعلق بموضوع الدراسة ومنهجها، لماذا قلّمنا ينجح الفرح في إنتاج نصّ عظيم بينما الألم العظيم هو الذي يُنتج نصوصا عظيمة؟ هل لأننا شعب لم يتمرّن بما يكفي على إتقان فنّ الفرح واستطاب متعة التغدّي على جسد الحزن بإدمان مازوخيّ ساحق؟ أم لأننا خضعنا للإكراه والضغط والقهر والترويع بما يناسب كي يتلبّسنا الحزن، ويختلط بمساهمات جلودنا؟ أم أنّ أسبابا أخرى يتناسل بعضها من بعض تقود إلى اقتراح حلول لهذا الإشكال السوسيو- ثقافي في الإبداع والفكر الجزائريين؟³

إنّ الكتابة الشعرية عزاءٌ وملاذٌ يصون الذوات من الصدا (الصدا) * العالق بدواخلها، لكن يجب ألاّ يُغتَرّ كثيرا في التعويل على الشعر لتغيير حياة الناس رغم أنّ له أثرا في إعطاء معنى للحبّ وفي تغيير

¹ ه.ج. غادامير: من أنا ومن أنت؟ - تعليق حول باول تسيلان-، تر: علي حاكم صالح وحسن ناظم، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1973، ص22-25.

² محمّد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، ص160.

³ المرجع السابق، ص ن.

* الكتابة هنا تجوز على الوجهين، لأنّ الهمزة إذا كانت متطرّفة في حال الكسر يمكن كتابتها فوق الألف ووضع الحركة تحته، كما يمكن كتابة الهمزة تحت الألف؛ لأنّه يُعتدّ بحركة الحرف الذي قبلها وليس بحركتها؛ وجماليا أفضل الرسم الأول أي فوق الألف [الباحث]

نظرهم للحياة، وفي ملامسة العمق الإنساني؛ لذلك فلاشتغال على النصوص الشعرية ذهنيًا وفكريًا يدمر معناها، ويهدم هندستها.¹

إنّ الشاعر الجزائريّ تمكّن -بألية الاستدعاء- من أن يحوّل شخصيات أزمنة ماضية إلى شخصيات ماثلة للعيان؛ يقول أحمد عبد الكريم مستحضرا شخصية الغلام القتيل (طرفه بن العبد):

رجل عتيق الصّوت

قال: يا طرفه

ستموت قبل تفتح الصّدفة

قبل انتباه الياسمين

وفي عيونك حسرتان

ودمعة أزلية.

ليكن..

أنا طرفه

إسفنجة الأنخاب والخمر العتيقة والأذى

وأنا الغواية والنبذ وقد مشى

(حتى تحامتنى العشيرة كلّها)

السّكرُ تقدمتي وأقنومي

إذا أذف الشّجى

الخيّل أوسمتي إذا اندلق العجاج

و (خولة) الإقليد

فاكهة المفازة والضّنى.²

يظهر التناص جليًا "عبر مقاطع القصيدة في معجمها الشعريّ، وفي بنيتها الدلالية؛ ممّا يؤكّد أنّ المتن الشعريّ العربيّ القديم من المصادر الأساسيّة التي يغترف منها الشاعر الجزائريّ المعاصر، ويأخذ منها الأساليب المتنوّعة؛ يتداخل معها وينحرف بها إلى دلالات جديدة يولّدها من هذا التفاعل

¹ حسن نجمي: من حوار أجراه معه أحمد علي الزين، حصّة روافد، قناة العربية، بتاريخ: 2022/11/25.

² أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 65-66.

النصّي؛ لأنّ الشاعر ليس مجردّ صانع، أو مشكّل لمعانٍ معروفة، وصور متداولة وإثماً يمزجها ببنائه الفكريّ والروحيّ، فهو يرّكب الصور ويكتشف" ¹ يقول أحمد عبد الكريم:

مولاي..

خولة لم تجي

وقصيدتي لم تكتمل

العمر سيّاف ينتف وردتي

وأنا أنتف وردة الوقت البهيّ

ديك خرافيّ

على رأسي يصيح

قرب بوجهك يا فتى

وأنا أشيح.

يا أيّها الوقت انتظري

ريثما تأتي العبارة

وتجيء (خولة) كالفرس

خصلاتها غسق

وجبهتها قبس

ماذا سأفعل يا إلهي

تلك روعي مسّها مضمض الرتابة

بعدما نفذت أمانيّ

الصغيرة كلّها. ²

ينهض النصّ -هنا- على الموروث الشعريّ القديم تستنجد به الذات الشاعرة للتخفيف من وطأة الألم، ومن سطوة الحزن؛ تتوسّل هذه الذات الموحوعة من خلال عمليّة الاستلهاً تلك تغذيّة

¹ جمال مباركي: جماليات التناص في الشعر الجزائري المعاصر، ص235.

² أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص68.

الروح بشيء من الأمل؛ وتجد في مسار حياة طرفة بن العبد على قصرها* عزاءً ومؤنسا؛ فتتقنع (الذات الشاعرة) بقناع طرفة، وتنطق بلسانه، وتسترجع شيئاً من معلقته في صورة تناصّ اجتراري؛ إنّ الشاعر هو طرفة (إذ تحامته العشيرة كلّها/ وأفرد أفراد البعير المعبد) في لفظة شعريّة تنزّ اغتراباً، وتؤسّس لخطاب شعريّ قائم على الامتياح من التراث إلى درجة التماهي أحياناً بين الحاضر والغائب، وبين الصّوت والصدى؛ وبين الذوات الراهنة والذوات المندثرة؛ لقد استهلّت معلقة طرفة بالوقوف على أطلال (خولة)، واستوت هندستها كاشفة عن فلسفة موعلة في التميّز، وعن نظرة عميقة للحياة رغم حداثة سنّ هذا الفتى الشاعر:

خولة أطلال ببرقة نهدم

تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

وقوفاً بها صحبيّ عليّ مطيهم

يقولون لا تهلك أسيّ وتجلّد¹

إنّ شاعر فيلسوفٌ يخوض في أشياء لم يخض فيها من هم أكبر منه سنّاً من الشعراء العرب عبر العصور، ولعلّ المعلقة خير شاهد على فلسفة الفتى الشاعر، وقد صرّح بها في أكثر من موضع إنّّه على الرغم من اقتدائه بمن سبقه من الشعراء من حيث مطلع النص وأغراضه إلا أنّ له نظرة فلسفية متفردة للموت والحياة؛ تتلخّص في ضرورة أن يتمتّع الإنسان بكلّ الملذّات الحسيّة قبل أن يحين أجله. إنّ النصّ الحاضر مسكون بذاكرة النصوص الغائبة، والشعر الجزائري المعاصر إذ يستلهم التراث الأدبيّ ويوظفه؛ ف"إنّ هذا التوظيف يخضع للكفاءة الأدبية والحساسية الشعرية لكلّ واحد من الشعراء، كما أنّ المتلقّين لا يتساوون في الكشف عن هذه النصوص المستترة التي تخضع في النصوص الحاضرة لعمليات متعدّدة من التحوير والتغيير"².

فأحمد عبد الكريم يرى أنّ قصيدته نصّ مفتوح لم يكتمل (و خولة لم تجيء)؛ بمعنى أنّ نصّه منفتح على قراءات متعدّدة، وتختلف باختلاف ثقافة، ومرجعيّة المتلقّين:

* طرفة بن العبد هو شاعر عربي من شعراء المعلقات، مات أبوه وهو صغير، فكفله أعمامه إلا أنّهم ضيقوا عليه؛ فهضموا حقوق أمه وما كاد طرفة يفتح عينيه على الحياة حتى قذف بذاته في أحضانها يستمتع بمذاقها فلها وسكر ولعب وبذر وأسرف فعاش طفولة مهملة لاهية طريفة راح يضرب في البلاد حتى بلغ أطراف جزيرة العرب، ثم عاد إلى قومه يعرّى إبل معبد أخيه، ثم عاد إلى حياة اللهو بلغ في تجواله بلاط الحيرة واتصل بالملك عمرو بن هند الذي أمر بقتله، لأبيات بلغ الملك أن طرفة هجاه بها، فقتل بين العشرين والسادس والعشرين من العمر، فلُقب بالغلام القليل.

¹ طرفة بن العبد: الديوان، تح: دزيّة الخطيب - لطفي الصّقال، المؤسسة العربية، بيروت، ط2000، ص23.

² جمال مباركي: المرجع السابق، ص236.

مولاي..

خولة لم تجي

وقصيدتي لم تكتمل

العمر سيّاف ينتف وردتي

وأنا أنتف وردة الوقت البهيّ

والشاعر يغالب العمر/ الزمن -وهنا يُستدعى طرفة، ويمثّل مذهبُه في الحياة، وتتجسّد رؤيته في التعامل مع الوقتِ هذا السيفِ الذي يسلب منه أيّامه يوماً بعد يوم إلى أن يُفنيه- إنّ هذه الصّورة الفائقة الأمل تناصّ امتصاصي للمثل العربيّ القديم: (الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك)؛ ثمّ يُعلن الشاعر أنّه أميلُ إلى زمن مضي (ينتف ريشه)، وريش الزمن/ وزينةُ الوقت البهي مثل هذه النصوص التي تغالب الفناء، وتقهره أحياناً إذا توافرت فيها جملة من المكونات (وأنا أنتف وردة الوقت البهيّ)!!
فالتناص- إذن- يُعتبر منافسة يضيف بها اللاحق إلى السابق على خطى الموروث الأدبي القديم والحديث؛ ومن نماذج التداخل النصّي الذي يتعالق فيه نصّ قديم مع نصّ معاصر تلك الظلال التراثية التي تلتمس في نصّ أحمد عبد الكريم حيث يُستشف حضوراً قويّاً لطرفة بن العبد. ويطغى التقارب الإشاريّ والدلاليّ والموسيقى، بين أسطر شعريّة من النصّ الحاضر وأبيات/أشطر من النصّ الغائب، وإذا كان التناص اجترارياً- إلى حدّ ما-، فإنّ الشاعر استطاع أن يوقظ في المتلقّي تلك الظلال التاريخية، والروابط العاطفية التي تحملها الكلمات في مطلع النصّ القديم.

لماذا طرفة؟ هل لأنّه منّح الشعريّة العربيّة ما لا يقلّ عمّا منحها شعراء ومبدعون امتدّ بهم العمر سواء من حيث كثرة الإنتاج، أو فنيّته. فكأنّ طرفة الغلام كان يستشعر قصر رحلته في الحياة لذا راح يغالب الزمن واضعاً في الحسبان أنّ نوعيّة الإنتاج هي ما يمنح الخلود، وليس غزارته. فطرفة لقي حتفه في ربيع العشرين مقتولاً بإيعازٍ من الملك، لكنّ مباغطة الموت له لم تحرمه من الخلود، ولم تحجب قلّة الخبرة، وحادثة السنّ عن شعره الحكمة والعبريّة والإبداع.

ولماذا معلقة طرفة؟ هل لأنها شغلت النقاد لما تميّزت به من قدرة على تصوير حالات النفس في تمّوجها بين المأساة والبطولة، وتخبّطها بين الوهم واليقين، وتعبيرها عن الوهم الوجودي والاعتراب بين الصحراء والأهل، بين اللذات الحسيّة والمباهج الوجدانية، بين المكان والزمان المنغلقين بين الإحساس بالعجز، والإحباط، والشعور بالتفرد في دوّامة الصراع؟! لقد ظلّت صرخته مدوّية ملء وجدان

المتلقّي، وملء الزمن السرمدّي.¹ وظلّت تشغل هذه الذات الشاعرة الجزائرية المعاصرة، وذواتٍ شعريّةً معاصرة غيرها؛ يقول أحمد عبد الكريم:

لم يقطفوا صبواتهم

أو يخلعوا أحلامهم

ماذا سأفعل

في انتظار الجلجلة!

الآن أرحل نحوكم

وأموت منخطفا

ومختنقا بأغنية الهيام

فلتنظروني رافلا فوق الغمام

أحتلّ حنجرة القرنفل واليمام

ولتأذنوا لي بالغناء

على شبابيك

هي الأبدية.²

يتّضح الربط بين الأنا الساردة، والـ (نحن) المتوجعة، التي ترقد في صوت الشاعر فيخرج الشاعر من نطاق الذاتية - الضيق أساسا -؛ لتصبح الصورة/الرؤيا هي صورة للإنسانية، وتجاوزا عن حالة معيشة ليبرز حينها المشهد الدرامي المقنع بحلم الوجود بحثا عن الوجود، رغم سكونها اللحظي (أي الصورة) بحكم الألم المستوطن، والوجع المطبق. وحتما سيتفياً المتلقّي ظلّالا وارفة للبعد الإنسانيّ وليس الفرديّ فحسب؛ لأنّ النصّين - الغائب والحاضر - كليهما رحلة داخل النفس البشرية في أكبر تجربة تخوضها؛ تجربة الشعور بالحزن المرير في مواجهة الشبح الذي يتصددها في كلّ خطوة، ويسلبها فجأة أعزّ ما تملك.³

¹ حسن فتح الباب: المرجع السابق، ص5-6.

² أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص70.

³ ينظر: حسن فتح الباب: المرجع السابق، ص30، وسلطان الشّعار: المرجع السابق، ص1312.

إنّ الشاعر يعمد منذ عتبة العنوان إلى تأسيس علاقة توافق بين واقعه السرديّ والواقع التاريخيّ للشخصيّة المستدعاة محاولاً بهذا التوفيق بين شكلين من أشكال الخطابات: الخطاب الشعري والخطاب التاريخي، وهي محاولة لا ينبغي التعامل معها باستهانة؛ نظراً للمغايرة النوعية بين الخطابين؛ فإذا كان الخطاب التاريخي ثابتاً ومُحايداً في صورته الافتراضية المثاليّة، فإنّ الخطاب الشعريّ يتّجه نحو الفرديّة عبر تدخّلات الشاعر،¹ وذلك "من خلال تعيين موقفه الشخصي بُحاه هذا التاريخ"²؛ يقول يوسف وغليسي:

مذكرة شاهد القرن

القلوب معي..

والسيوف عليّ!..

إنني شاهد القرن،،

لكنّي

لا أرى اليوم شيئاً³

إنّ المتلقّي يجده أمام نصّ تُنبئ عتبة عنوانه بما سينطوي عليه القادم من حسّ رافض يتمرّد على التاريخ المزيّف عن طريق إعادة كتابته، وإفشاء المخفيّ منه وكشف المسكوت عنه؛ وذلك عبر استدعاء الماضي المنغمس في المتخيل، وبالطبع فإنّ هذا الاستدعاء لا يتم بُغية تمجيد الماضي السحيق، أو اجتراره، وإنما بُغية استدعاء الحاضر المنسيّ - بفعل ألمه المألوف، ومأساويّته المتكرّرة - مستعيناً بالماضي الحاضر في وعي المتلقّي، مُقترناً بفداحة الجرم، وألم الخيانة، ووقع الغدر؛ إذ يمكن للمتلقّي أن يقوم بعمليات استبدالية تضع الآنيّ محلّ الماضي؛ ليجد أنّ دلالة النصّ تصير أكثر تماسكاً وانسجاماً؛ فالعنوان: "مذكرة شاهد القرن" يحيل المتلقّي على كتاب يحمل العنوان نفسه - وإن وردت الكلمة الأولى منه بصيغة الجمع مذكّرات عوض مذكرة - للمفكّر الجزائريّ مالك بن نبي.⁴

إن اختيار هذا العنوان يُصبح أحد سُبُل جذب المتلقّي إلى النص، ودفعه إلى التعاطي معه بوصفه نصّاً يتناغم مع المفردات التشكيلية الجمالية، والقيميّة الأيديولوجية، والعاطفية التأثيرية المشحونة

¹ علاء عبد المنعم إبراهيم غنيم: المرجع السابق.

² محمّد مفتاح: المرجع السابق، ص 263.

³ يوسف وغليسي: تغرية جعفر الطيار، ص 74.

⁴ مالك بن نبي: مذكّرات شاهد القرن، دار الفكر، دمشق، ط 1969، ص 1.

بها ذاكرة المتلقي، مؤسسًا بهذا حيّزًا "يجب أن يقف فيه النص الذي نحلّم به" [كما يرى إدوارد سعيد] النص الذي لا ينتمي بكامله إلى السياقات الواقعية، والتاريخية، والذاتية المختلفة التي أنتجته، أو شاركت في إنتاجه، ولا يرفض هذه السياقات في الوقت نفسه. النص الذي لا ينتمي بكامله إلى القيم الجمالية الخالصة، ولا يُفَرِّط في تلك القيم في الوقت ذاته".¹

إنّ العلاقة بين النصّ والقارئ لها إحياءات جمالية وتاريخية في الوقت ذاته؛ "الإحياء الجماليّ يتمثل في حقيقة أنّ الاستقبال الأوّل لعمل ما من جانب القارئ يتضمّن اختبارا لقيّمته الجماليّة مقارنة بالأعمال التي تمّت قراءتها بالفعل أمّا الإحياء التاريخيّ الواضح فيتمثل في أنّ فهم القارئ الأوّل سوف يتمّ الحفاظ عليه، وإثراؤه من جانب سلسلة من التلقّي من جيل إلى آخر. وبهذه الطريقة يتمّ تحديد الأهميّة التاريخيّة لعمل ما، وإبراز قيمته الجماليّة".²

وإنّ توظيف التناص هنا ينطوي على القيمتين -الجمالية والتاريخية-؛ فمع تلقّي العنوان يُستحضّر مالك بن نبي، وما عاشه من اغتراب، وما عاناه من تهميش، وهو ما تعيشه هذه الذات الشاعرة؛ ومع قراءة المتن تُستدعى حادثة مقتل الحسين سبط النبي -عليه الصلاة والسلام- حين رفض الولاء لبني أميّة، وأظهر له كثيرٌ من الناس الولاء والنصرة، لكن حين التقى الجمعان وُجّهت سيوفهم نحوه، وأسلموه إلى العدو يُمعن فيه تنكيلا؛ فقد روي عن الفرزدق ما نصّه: "قَالَ الْفَرَزْدَقُ : لَقَيْنِي الْحُسَيْنُ -عَلَيْهِ السَّلَامُ- فِي مُنْصَرَفِي مِنَ الْكُوفَةِ، فَقَالَ: مَا وَرَاءَكَ يَا أَبَا فِرَاسٍ؟ قُلْتُ: أَصْدُقُكَ؟ قَالَ: الصِّدْقُ أُرِيدُ، قُلْتُ: أَمَّا الْقُلُوبُ فَمَعَكَ، وَأَمَّا السُّيُوفُ فَمَعَ بَنِي أُمَيَّةَ، وَالنَّصْرُ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ. قَالَ: مَا أَرَاكَ إِلَّا صَدَقْتَ، النَّاسُ عَبِيدُ الْمَالِ، وَالدِّينُ لَعُوٌّ عَلَى أَلْسِنَتِهِمْ يَحُوطُونَهُ مَا دَرَّتْ بِهِ مَعَايِشُهُمْ، فَإِذَا مُحْصُوا لِلْإِبْتِلَاءِ قَلَّ الدِّيَانُونَ".³

وبهذا تُسهّم بنية العنوان وهندسة المتن في تحقيق الغاية الدلالية للنصّ؛ وإظهار ما يتعرّض له من غدر وخيانة؛ إنّه يتسّتر خلف إحدى الشخصيات التي يتمّ رسم صورتها النصيّة بوصفها شخصيةً تحمل القيم الفكرية ذاتها التي يتبنّاها، فالعنوان المستنسخ/المتناصّ مع عنوان مالك بن نبي، والمقولة التي تلقّاها الحسين وصدقت، فكانت نهايته الفجائية في موقعة كربلاء - مثلما أخبره الفرزدق -؛ ليست

¹ إدوارد سعيد نقلا عن عبد العزيز حمّودة: الخروج من التيه -دراسة في سلطة النصّ-، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط2003، 1، ص328.

² عبد العزيز حمّودة: المرجع السابق، ص331.

³ محمّد باقر المجلسي: بحار الأنوار -الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار- مؤسسة الوفاء، بيروت، ط1414، 1، 1993/م، ج44/ص195.

الشخصيّتان -إذن- سوى قناع تقنّعت به الذات الشاعرة، وقد حشدت طاقات إبداعية؛ لتلّفت نظر المرويّ له (المتلقّي) إلى ما بينهما من وشائج. إنّ الناصّ يتكئ على التاريخ، ويستثمر سياقاته ليمتاح منها غطاءً شرعيّاً، وكأنّه (الناصر) يُراوغ عبر هذه الممارسة التقنية الوضع القاهر الذي يراه فرضاً حضوره من عصور سابقة وصولاً إلى عصره.¹

ينهض نصّ (خرافة) ليوسف وغليسي على عتبة النصّ الموازي المستدعى ممّا توارثه الناس من أمثال عربيّة قديمة (حديث خرافة)؛ وبعضهم رفعه إلى النبي -عليه الصلاة والسلام-؛ فيقول وغليسي:

خرافة

البرق ما لاحت به لقياك
والرعد ما خفقت به ذكراك
والوحي ما أوحى غرامك للفتى
والسحر ما ساحت به عيناك
ما التين؟ ما الزيتون؟ ما البلد الأمي
ن؟ وما الحياة؟ ومن أنا؟ لولاك
أفدي هواك شهادة، ومن الشهيد
مد سوى قتيل العشق من قتلاك؟!
نقلت قلبي حيث شئت من النساء
كلّ النساء خرافة إلّاك!
بل أنت كلّ خرافتي، وأنا أصد
دق ما تقضي بها شفتاك!²

¹ عبد الرزاق عيد: في سوسولوجيا النص، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1988، ص35. وينظر: علاء عبد المنعم إبراهيم غنيم: المرجع السابق.
* عن عائشة -رضي الله عنها- قالت: "حدّث رسول الله -صلى الله عليه وسلّم- نساء ذات ليلة حديثاً، فقالت امرأة منهن: "يا رسول الله كان الحديث حديث خرافة" فقال رسول الله -صلى الله عليه وسلّم-: "أتدريين ما خرافة؟ إنّ خرافة كان رجلاً من عذرة أسرته الجن في الجاهلية، فمكث فيهم دهرًا طويلاً، ثم رُدّوه إلى الإنس، فكان يُحدّث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب؛ فقال الناس: "حديث خرافة".

² يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيّار، ص61.

وإذا كان الناصّ الجزائريّ المعاصر لا يجرؤ على محاورة القرآن الكريم في شكل تناصّ حواريّ؛ لأنّه يظلّ نصّاً مقدّساً متعالياً¹ يمتاح منه الشاعر ويحلم بمجاراته، فإنّ وغليسي امتلك جرأة المحاورّة في هذا النصّ وفي نصوص سابقة من مجموعته الشعريّة الأولى؛ وهنا يحاور (سورة التين)؛ فيقول:

ما التين؟ ما الزيتون؟ ما البلد الأمي

ن؟ وما الحياة؟ ومن أنا؟ لولاك

مثلما حاور فيما سبق وفي مجموعة شعريّة غير هذه (سورة الزلزلة)؛ حيث قال:

إذا زُلزل الشوق زلزاله

وأخرج قلبي أثقاله

وقال المحبّون:

"ماهما؟! .. ماله؟

هلمّوا.. هلمّوا

لنسمع أخباره.²

والملاحظ أنّ السؤال يتكرّر كلّما كان التناصّ الحواريّ مع القرآن الكريم؛ ليصبح أكثر إلحاحاً وتأثيراً، وليدلّ على حال من الاضطراب، والقلق تعيشها الذات الشاعرة؛ إمّا لخطورة الراهن أولتوجّس من القادم. وهنا يفتح أمام المتلقّي فضاءً جديد للقراءة يتولّد بتولّد تلك الإجابات المفترضة لتلك الأسئلة، وتكون المحصلّة نصّاً جديداً؛ فالأسئلة هنا جاءت محيرة صادمة مشكّلة انطلاقاً من كلّ الأسطر الشعريّة التي ابتدأت بأداة الاستفهام (ما؟) نسقا هندسيّاً لا ينتظر جواباً، ولا الجواب عنه جاهزاً.

وتتجاور في فضاء هذا النصّ إلى جانب النصّ القرآنيّ نصوص شعريّة أخرى تأتي كأثما أمشاج من نصوص متداخلة.³ ويلتقي شعراء اقتربت أزمنتهم، وتباينت رؤاهم للحياة، ونهضت أشعارهم على قيم فنيّة جماليّة، وإن اختلفت الأغراض؛ فنجد أبا نؤاس يجاور أبا تمام وما تكاد تُعرض سيرة أبي نؤاس، حتّى يتمثّله المتلقّي يعاقر الخمرة في مجلس الشراب واللّهو، ويتمثّله وقد اتّخذ الخمرة ربّة

¹ جمال مبارك: المرجع السابق، ص173.

² يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص65.

³ جمال مبارك: المرجع السابق، ص174.

شعره، أوجنيًا يوحى إليه بما يقول، لكنّه (الملتقي) -ومن باب الإنصاف- يتلقّى عملاً فنيًا أبدع صاحبه في تمثّل الموقف، وتصوير تجربته، والتعبير عن رؤيته للعالم في حدود صحراء العرب، وإن كان هذا العملُ بدهاءةً لا يمكن فصله عن منابع شخصيته، والظروف التي أحاطت بها، والمناخ الذي تنفّست فيه؛ فأبونؤاس لطيف الروح، خفيف الظلّ، متيقّظ الشعور إضافة إلى أنّه شاعر مجدّد في شكل القصيدة، ومضمونها على حدّ سواء.¹

يلقي أبو نؤاس -إذن- بظلاله في نصّ وغليسي؛ فتشابهك مع ظلال أبي تمام الذي حياته القصيرة حافلة بالأحداث؛ وتمكّن نتيجة لاجتهاده وطموحه من أن يتحوّل من سقّا إلى شاعر من أشهر الشعراء في عصره، ولعلّ أهمّ ما يميّز به أسلوب أبي تمام الشعري سعيه نحو التفرّد والكتابة وفقاً لأسلوب مختلف عن أساليب الشعراء في عصره؛ فتمكّن نتيجة لذلك من وسم قصائده بطابع خاص عبّر عنه الأصفهاني بالقول: "ما كان أحدٌ من الشعراء يقدر على أن يأخذ درهماً في حياة أبي تمام، فلما مات اقتسم الشعراء ما كان يأخذه".² كان يتمتع بذكاءٍ حادّ لم يُعرف لغيره من الشعراء الذين عاصروه، إضافة إلى ما كان يميّز به من قوّة الإحساس، وعمق التأثّر، واجتناب الضحالة والسطحيّة، فكان عميق المعاني؛ يؤلّف من الألفاظ ما لم يعتدها النّاس؛ فشقّ عليهم شعره ورأوه تكلفاً، وأنكروا عليه ذلك. لكنّه ذو أسلوب شعريّ متفرّد.³

إنّ يوسف وغليسي يتفياً ظلال شعر الشاعرين، كما يمتاح نصّه من بعض تراكيبهما الشعريّة وصورهما الفنيّة؛ فالملتقي سيلمس أثر القديم في الجديد، وسيلحظ التقاطع بين نصّ أبي نؤاس الغائب ونصّ وغليسي الحاضر:

أفدي هواك شهادة، ومن الشهي **دُ سوى قتيل العشق من قتلاك؟!!**

وبيت أبي نؤاس الأخير من المقطوعة الآتية يحمل المعنى نفسه، وقد ورد في كتب تاريخ الأدب أنّ أبانؤاس دخل مع جماعة من المحدثين على عبد الواحد بن زياد، فقال لهم عبد الواحد: ليختر كل واحد منكم عشرة أحاديث أحدثه بها؛ فاختر كلُّ واحد عشرةً إلاّ أبانؤاس، فقال له: لماذا لا تختار مثلما اختاروا؟ فأنشأ يقول:

¹ حسن فتح الباب: المرجع السابق، ص 69-70.

² نورة الشمالان: المرأة في الشعر العربي، جامعة الملك سعود، الرياض، ط 2000، ص 23، ص 190.

³ طه حسين: من حديث الشعر والنثر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دط، 2017، ص 93-94.

ولقد كنّا روبنا عن سعيد عن قتادة
وعن الشعبي والشعبي شيخ ذو جلاده
عن سعيد بن المسيب ثم سعد بن عباده
وعن الأخيار نحكيه وعن أهل الإفادة
أنّ من مات محبا فله أجر شهاده

فقال له عبد الواحد: قم عني يا فاجر لا حدّثك ولا حدّثت أحدا من هؤلاء من أجلك. فبلغ ذلك مالك بن أنس وإبراهيم بن أبي يحيى؛ فقالا: كان ينبغي أن يحدثه لعل الله أن يصلحه. والذي أنشده أبو نواس قد روي عن ابن عباس "من عشق، فعفّ، فمات مات شهيدا" والمعنى: أنّ من ابتلي بالعشق من غير اختيار منه، فصبر، وعفّ عن الفاحشة، ولم يُفش ذلك مات شهيدا.¹

وأما ما يحيل على أبي تمام من النصّ الحاضر فهو قول وغيلسي:

نقلت قلبي حيث شئت من النسا

كلّ النساء خرافة إلّاك!

في صورة تناصّ امتصاصي لما تضمّنه البيت الثالث من هذه المقطوعة الشعرية للمتّقدم، والذي اقتزن بالوفاء لأوّل حبّ، والحنين لأوّل موطن؛ ومهما تقدّم العمر، وتقادم العهد، ونأى المكان، وعرف بدل الفتاة الأولى نساء أخريات، ونزل منازل متعدّدة، ورغم كلّ هذا سيظلّ يذكر حبه الأوّل؛ لأنّه حبّ لامس شغاف القلب ثمّ استقرّ، وسيظلّ يحنّ لأوّل منزل نزل؛ كونه اقتزن بمرحلة الطفولة، وما تستدعيه من براءة وصدق وصفاء:

البيّن جرّعني نقيع الحنظلّ والبيّن أتكلي وإن لم أتكّل
ما حسرتي أن كدت أقضي إنّما حسرات نفسي أنّي لم أفعل
نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحبّ إلّا للحبيب الأوّل
كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحينئذ أبدأ لأوّل منزل²

إنّ إفادة يوسف وغيلسي من القيم الإنتاجية الباذخة لاستدعاء الشخصيات من خلال نصوصها تُقدّم قرينة بالغة الأهمية على وعيه العميق بالتراث ومصاحباته، ووَعْيهِ الأكثر عمقاً بطبيعة

¹ ابن كثير: البداية والنهاية، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر، الجزيرة، مصر، ط1998، 1، جزء10/ ص239.

² أبوتمام: الديوان، تح: محمد عبده عزّام، دار المعارف، القاهرة، ط1983، 4، ص467.

الذات المستقبلية لنصوصه/المتلقي؛ فهذه الأسماء المستدعاة تؤدّي دورها في هندسة النصّ الحاضر، والنصوص تفتح عبر هذا الاستدعاء المكثّف على فضاء الواقع، الذي يُسهم في توثيق الفعل، ومن ثمّ إقناع المتلقي بوجهة النظر المقدّمة؛ لأنّ الأسماء المستدعاة والنصوص الغائبة "تمثّل تواصلاً نفسياً واجتماعياً، وثقافياً وحضارياً" ¹.

إنّ الشعر الجزائريّ - خلال فترة التسعينيات - تميّز بالانفتاح على الشعر العربيّ في مختلف مراحلها، وعلى النصّ الشعريّ في شكله: القديم والجديد، ويقف المهتمّون بحركيّة الأدب ونقده على أثر كثير من نصوص المدوّنة الشعريّة العربيّة الحديثة والمعاصرة في الشعر الجزائريّ ²، كما تردّدت أصوات شعريّة عربيّة قديمة ومعاصرة من خلال الاستدعاء/الاستحضار.

ومن بين تلك الأصوات جماعة أبولو التي كان لها الأثر الكبير في الشعر الجزائريّ، وكان الصّوت الذي تقاطعت اهتماماته، وتوحدّ ألمه بما يشغل الشاعر الجزائريّ ويؤزّقه هو صوت (أبي القاسم الشابيّ) الذي آمن بجمال الحياة؛ فلولاه "ما نطق شعراء الوجود بتلك الأناشيد الخالدة المتغنيّة بجمال الكون، ومجد الحياة، والجمال هو الذي مهّد للإنسانيّة هذا السبيل الذي تضرب فيه، واستثار أفكار الجبارة من مراقد النسيان. ولولا هذا الجمال المنبتّ في مظاهر الكون، وطواياه لا تُخذت الإنسانيّة سيلاً آخر غير هذا الذي تعرفه. ولحُرّم العالم من ثمار خالدة أنتجتها العقول"، ³ وكان سلاحه التفاؤل، ومنهجه الثورة على كلّ ظالم مستبدّ (والنصوص في ذلك كثيرة يُمكن الرجوع إلى الديوان)*.

لقد كانت حياة هذا الشاعر الذي أغمض الموت جفنيه في ريعان الشباب سلسلة متلاحقة من النكبات والمآسي؛ في حبه وفي أسرته، وفي وطنه؛ وجلّ قصائده هي تُرجمان صادق لأحاسيسه، وذخيرة متميّزة في التراث الأدبي المعاصر وثورته شعلة متأجّجة. لقد اكتسبت رسالته القوة التي خلعتها عليها

¹ عبد الرحمن عطية: استلهام التراث في شعر ابن دراج القسطلّي، مجلّة قاريونس العلمية، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، مجلد 189/ع 4، ص 121.

² جمال مباركي: المرجع السابق، ص 258.

³ أبو القاسم الشابيّ: الخيال الشعري عند العرب، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دط، 2013، ص 28.

* من هذه النصوص مثلاً: يا موت، ص 234 / إلى الموت، ص 196 / إلى الطاغية، ص 118 / نظرة في الحياة، ص 75 / جمال الحياة، ص 70 / الحياة، ص 78 / حديث المقبرة، ص 334 / في ظلّ وادي الموت، ص 350... (ينظر: أبو القاسم الشابيّ: الديوان، دار العودة، بيروت، دط، 1997).

مواهبه النادرة، وعلى الرغم من أنّ برائن الموت أنشبت فيه أظفارها صغيراً،¹ لكنّه قاوم خمول الذِّكْر، وتحدّى الموت والأعداء؛ صارخاً:

سأعيشُ رغمَ الداءِ والأعداءِ
كالنَّسرِ فوقَ القمةِ الشَّمَاءِ²

لقد "حملت طاقته الشعريّة الخارقة الحقائق الأزلية الخالدة، ولم يستطع أحد من آلاف المنتشرين برحيقه أن يفرّق بين الطعم والجوهر؛ فهو وحدة شاملة، تأبى على الناقد التحليل، وتهبّ النشوة والإلهام لصائدي النغم والخيال ولصائدي المثالية الحية على السواء"؛³ وقد أثّرت فلسفته وتحديده ومساره وأشعاره وقوته في كلّ من قرأ شعره وفي الشعراء الجزائريين المعاصرين بوجه أخصّ؛ فكتب الشاعر عبد الملك بومنجل نصّه (رغم الداء..) على غرار نصّ (نشيد الجبّار أو هكذا غنّى بروميثيوس)، فيقول :

إني هنا والكبرياء مدينتي

عبثاً يروم دمارها أعدائي

عبثاً.. فأعلامي ترفرف في الربى

وسنابلي مسحورة الأنداء

والبحر يأخذ من دمي أمواجه

والطير تنشد في السماء غنائي

والدرب يكتب قصّتي أغرودة

حنفيّة الألوان والأضواء

وعلى الطريق أثبّ خطوي هازناً

بالناعقين على الصياح ورائي!

عبثاً إذا يا من يطاول هامتي

أو من يحاول أن يروم هجائي

¹ أحمد زكي أبو شادي: قضايا الشعر المعاصر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ط2014، ص1، ص84-85.

² أبو القاسم الشابي: الديوان، دار العودة، بيروت، دط، 1997، ص440.

³ أحمد زكي أبو شادي: المرجع السابق، ص85.

عبثا، وها إني أردد شامخا

فتردد الدنيا رجيع ندائي:

" سأعيش رغم الداء والأعداء

كالنسر فوق القمّة السماء"¹

وإذا كان الشابيّ جعل البيت مطلعا - والتصريع بين صدر البيت وعجزه يناسب المطالع، وهو ما تنزغ إليه الذائقة الشعرية العربية التقليدية -، فإنّ الشاعر الجزائريّ جعله خاتمة - لكنّه مركزيّ من حيث الغاية والمرمى - في صورة تناص اجتراريّ؛ وهو ما يُمكن تلقيه فنياً على الشكل الآتي؛ أنّ النصّ الحاضر امتداداً للغائب، وأنّ نصوصاً أخرى ستستدعي البيت والمعنى معاً، وستكون بينها وبين النصّين الحاضر / بومنجل، والغائب / الشابيّ أواسر مودّة، ووشائج قربي؛ لأنّ أعداء النجاح موجودون في كلّ زمان - وإن اختلفت أسماؤهم وصفاتهم -.

إنّ الذات الشاعرة المعاصرة لا تكتفي بتضمين البيت مبنًى ومعنى، بل يتمدّد النصّ الحاضر في فضاء النصّ الغائب؛ وعلى حرف الرويّ والقافية نفسيهما تتأسس هندسة القصيدة متداخلة مع ما كتب المتقدم (الشابيّ) لغويّاً ودلاليّاً، ليُسْتَلْهَمَ من معجمه الشعريّ كثيرٌ من الألفاظ والتراكيب؛ يقول بومنجل:

وعلى الطريق أبتّ خطوي هازناً

بالناعقين على الصياح ورائي!

عبثا إذا يا من يطاول هامتي

أو من يحاول أن يروم هجائي

عبثا، وها إني أردد شامخا

فتردد الدنيا رجيع ندائي:

وهي المعاني ذاتها التي نقرأها في النصّ الغائب:

وأقول للجمع الذين تجشّموا

هذمي وودّوا لو يخرّ بنائي

ورأوا على الأشواك ظلّي هامداً

¹ عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، ص 19.

فتخيلوا أيني فضيتُ دمائي

وغدوا يشبون اللهب بكل ما

وجدوا... ليشؤوا فوقه أشلائي

ومضؤا يمدون الخوان، ليأكلوا

لحمي، ويرتشفوا عليه دمائي

إني أقول - لهم - ووجهي مشرق

وعلى شفاهي بسمة استهزاء:

إن المعاول لا تهد مناكي

والنار لا تأتي على أعضائي

فارموا إلى النار الحشائش... والعبوا

يا معشر الأطفال تحت سمائي

وإذا تمردت العواصف، وانتشى

باهول قلب القبة الزرقاء

ورأيتموني طائراً، مترتماً

فوق الزوابع في الفضاء النائي

فارموا على ظلي الحجارة، واختفوا

خوف الرياح الهوج والأنواء..

وهناك، في أمن البيوت، تطارحوا

عش الحديث، وميت الآراء

وترتموا - ما شئتم - بشئامي

وتجاهروا - ما شئتم - بعدائي

أما أنا فأجيبكم من فوقكم

والشمس والشفق الجميل إزائي:

من جاش بالوحي المقدس قلبه

لم يحتفل بفداحة الأعباء¹

ومثلما وظّف الشابي بعض صور التكرار (فارموا... فارموا.. ما شئتم.. ما شئتم..) كذلك فعل بومنجل للكشف عن لحظة الاغتراب والتحدّي التي يعيشها/يعيشانها فهي ملازمة للذاتين مختلفة عن غربة غيرها من البشر؛ ولا أدلّ على ذلك من صورة التكرار الرأسيّة التي جاءت لتعمّق إحساس الشاعرين بهذه الغربة والحيرة.

لقد سعيا من خلال هذا التكرار إلى أن يقدّما وصفا دقيقا لواقع مأسويّ يحاصرهما في الوقت الذي يقاومانه بالرفض غير آبهين بجموع المثبّطين. لقد عمّق الشاعر المتقدّم (الشابي) من تكراره الرأسي، واقتفاءً لأثره سار الشاعر المتأخّر (بومنجل) مع أنّه كان بالإمكان الاكتفاء بما ورد في بداية المتن للتأكيد على تفرّدتها وتمييزها وقدرتها الرهيبة على التحدّي. فصار التكرار -إضافة إلى أبعاده الفنيّة الإيقاعيّة- حدثاً فاعلاً يستوعب جزئيات حياة الشاعرين وهمومهما وآلامهما، وتلاحم الأجزاء توحدت الرسالة التي يحملانها؛ مؤكّدة (الرسالة) قوّتهما، وتصميمهما على الصّراع والتحدّي.²

إنّ المتلقّي لأكثر من نصّ يدخل في اتصال مع الذاكرة الأدبيّة، ويُستدعى كثيرٌ ممّا تُلقّي لحظة الإبداع؛ ذلك لأنّ كلّ نصّ يُعتبر كتابة مخطوطة فوق أخرى؛ والنصّ الذي كتبه عبد الملك بومنجل وعنوانه: (إرادة الشعب لا تقهر!) تنهض بنيته على نظرة فلسفيّة؛ هي في أساسها متماهية مع نظرة أبي القاسم الشابي التي أبان عنها نصّه (إرادة الحياة)؛ والنصّان -الحاضر والغائب- يتجاوران بطريقة تكاد تكون اجتراريّة تراكميّة على المستويين الإشاريّ والدلاليّ،³ ويكفي أن يُقرأ مطلع النصّ الثاني ليطفو إلى الذاكرة النصّ الأوّل. ومع قراءة باقي الأبيات يُفكّك المتلقّي الشفرة اللغويّة بصورة آلية انطلاقاً من خلفيته الثقافيّة، ليكشف بذلك عن الأجزاء المتداخلة بين النصّين، فيقول عبد الملك بومنجل:

إرادة الشعب لا تُقهر

ولا تستباح ولا تنحر

إذا وحّد الشعب أشواقه

¹ أبو القاسم الشابي: الديوان، ص445-446.

² زهير أحمد المنصور: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي، مجلّة جامعة أمّ القرى للدراسات الإسلامية واللغة العربية وآدابها، مكّة، السعوديّة، ع21/2007، ص132.

و ينظر: انتصار محمّد حسن سالم: بلاغة التكرار والجناس في شعر أبي القاسم الشابي، حوليّة كليّة الدراسات الإسلامية والعربية للبنات، الإسكندريّة، مصر، المجلد32/ ع2، 2016، صص1075-1126.

³ جمال مباركي: المرجع السابق، ص242.

وغنى على وتر يُنصر

ولم يأل في جرحه الكبرياء

ولم يسبه الأبيض والأصفر

وظلّت تغازله الأمنيات

ويرنو إليه الغد الأخضر

تعالت تبشّره الكائنات

وجاءت بحكمتها تجهر

إذا الشعب يوماً أراد الحياة

فحتما سيعلو، ولا يُقهر

يخطّ على الدرب أنشودة

هي الدرب والوعد والكوثر

كفاح، فنصر، فحرّية

يعانقها العرب والبربر¹

إنّ المتلقّي حين يقرأ هذا البيت للشاعر الجزائريّ عبد الملك بومنجل: (إذا الشعب يوماً أراد الحياة/ فحتما سيعلو ولا يقهر) يعيد تركيب الأجزاء المفكّكة من جديد، ولن يجد صعوبة في الكشف عن التداخل النصّي بين الحاضر والغائب، لأنّه ستّضح الكثير من الدوال المسترجعة من نصّ الشابيّ، والتي تُسجت شعريّته (النصّ الحاضر) منها،² وهي دوالٌ تنهض في معجميّتها على رفض الاستعباد مهما اختلفت أشكاله وعلى مقاومة الظلم، وإرادة الحياة و"لأنّ النصوص كائنات تتلاقى وتتجاوز وتتقاطع وتتناسل"³ كان لزاما على أيّ مبدع أن يخضع لهذا النظام الآلي عن طريق صياغته لأعماله الفنيّة. ووفق هذا التصرّو يُطلّ نصّ الشابيّ الآتي - من خلال نصّ الشاعر الجزائريّ الذي تقدّم ذكره -:

إذا الشَّعبُ يَوْمًا أرادَ الحَيَاةَ فلا بُدَّ أنْ يَسْتَجِيبَ القَدَرُ

¹ عبد الملك بومنجل: حديث الجرح والكبرياء، ص46-47.

² جمال مباركي: المرجع السابق، ص270.

³ خليل الموسى: التناص ومرجعياته في نقد ما بعد البنيويّة في الغرب، مجلّة الآداب العالميّة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد2010، 143، ص50.

وَلَا بُدَّ لِلَّيْلِ أَنْ يَنْجَلِي وَلَا بُدَّ لِلْقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِرَ
 وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الْحَيَاةِ تَبَخَّرَ فِي جَوْهَا وَأَنْدَثَرَ
 فَوَيْلٌ لِمَنْ لَمْ تَشْفُهُ الْحَيَاةُ مِنْ صَفْعَةِ الْعَدَمِ الْمُنْتَصِرِ
 كَذَلِكَ قَالَتْ لِي الْكَائِنَاتُ وَحَدَّثَنِي رُوحُهَا الْمُسْتَتِرِ
 وَدَمَدَمَتِ الرِّيحُ بَيْنَ الْفِجَاجِ وَفَوْقَ الْجِبَالِ وَتَحْتَ الشَّجَرِ
 إِذَا مَا طَمَحَتْ إِلَى غَايَةٍ رَكِبْتُ الْمُنَى وَنَسِيتُ الْحَدَرَ
 وَلَمْ أَتَجَبَّ وَغُورَ الشَّعَابِ وَلَا كُبَّةَ اللَّهَبِ الْمُسْتَعْرِ
 وَمَنْ لَا يُجِبُّ صُعُودَ الْجِبَالِ يَعِشُ أَبَدَ الدَّهْرِ بَيْنَ الْحَفْرِ
 فَعَجَّتْ بِقَلْبِي دِمَاءُ الشَّبَابِ وَضَجَّتْ بِصَدْرِي رِيَاخُ الْاُخْرِ
 وَأَطْرَقْتُ، أُصْغِي لِقَصْفِ الرُّعُودِ وَعَزَفِ الرِّيَّاحِ وَوَقْعِ الْمَطَرِ
 وَقَالَتْ لِي الْأَرْضُ - لَمَّا سَأَلْتُ : " أَيْأَمْ هَلْ تَكْرَهِيْنَ الْبَشَرَ؟"
 "أُبَارِكُ فِي النَّاسِ أَهْلَ الطُّمُوحِ وَمَنْ يَسْتَلِدُّ رُكُوبَ الْخَطَرِ
 وَأَلْعُنُ مَنْ لَا يُمَاشِي الزَّمَانَ وَيَقْنَعُ بِالْعَيْشِ عَيْشَ الْحَجَرِ¹

إنَّ هذين النصين من القوة، والتمسك بالحياة، والرغبة في المقاومة، وعدم الرضوخ للذل بحيث يظنَّ المتلقي أنَّهما يصدران عن ذات شاعرة واحدة لا عن اثنتين؛ ففي إرادة الشعب حياته وفي الاستسلام للقدر موته؛ وتكون بهذا إرادة الشعب مرادفاً لإرادة الحياة. وكأتهما (الشاعران) يشيران - حين اشترك الثاني مع الأول في هذا الشطر: (إذا الشعب يوماً أراد الحياة...)- إلى أنَّ الحياة في التحدي وفي قوة الرفض للظلم، ومختلف أشكال الاستبداد.

إجمالاً نقول: أنَّ التناصَّ "ظاهرة لغويّة معقّدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يُعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته، وقدرته على الترجيح. على أنَّ هناك مؤشرات تجعل التناصَّ يكشف عن نفسه، ويوجّه القارئ للإمساك به، ومنها: التلاعب بأصوات الكلمة، والتصريح

¹ أبو القاسم الشَّاتِي: الديوان، ص 406-407.

بالمعارضة، واستعمال لغة وسط معيّن، والإحالة على جنس خطابيّ برّمته. إنّ هذه المؤشّرات تجعل النصّ يُقرأ بعدّة تشاكلات، وإن كانت تلتقي في بؤرة معيّنة واحدة".¹

وإنّ المتلقّي/الدارس الذي يروم البحث في العلاقات بين النصوص وتفاعلاتها لا بدّ أن يكون واسع الاطّلاع، واعيا بالعلاقة بين لحظة الإبداع وما تنضوي عليه ذاكرة المبدع، وما يطفو من نصوص غائبة تستدعيها الحالة الوجدانيّة ذاتها. فالنصّ الشعري يتأسّس انطلاقاً من المرجعيّة الثقافية لمبدعه.

كما أنّ التناصّ لا تتوقّف وظائفه عند حدود ما يبيّنه من قيم جمالية فحسب، بل يسهم في تشكيل النصّ إنشائياً ودلالياً، ويستفزّ المتلقّين فيجعلهم مشاركين في إنتاج النصّ، ويجعلهم منفتحين على حقول معرفيّة متنوّعة ما كان لهم أن يطلّعوا عليها لولا النصّ الحاضر.²

¹ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1992، ص3، ص131.

² جمال مباركي: المرجع السابق، ص285 و ص326.

خاتمة

أفضت هذه الدراسة إلى ما يُمكن إجماله فيما يلي: أنّ فترة التسعينيات - بما ارتبط بها من تحولات على مستويات مختلفة - عرفت ظهور عدد كبير من الشعراء، وكثرةً من حيث عدد النصوص والمجموعات الشعرية.

وإنّ بعض هؤلاء الشعراء بدأ الكتابة في فترات سابقة؛ فلما عايش هذا التحوّل وما شهدته المجتمع تفاعل معه وراح يخوض تجربة الكتابة الحديثة - وقد سبقت الإشارة إلى جملة من الأسماء - كما عرفت الفترة أسماء شعرية شابةً أبانت عن نضج تجربة، واتّسمت نصوصها بكثير من الأبعاد الجمالية. إنّ تطوّر الكتابة الشعرية - شكلاً ومضموناً - استدعى مقاربات نقدية/قراءات تتواءم وهذا التطوّر، وتؤاكب حركية النصّ. ولعلّ هذا رامي البحث الجماليّ في محاولة منه لتدارك ما فات المناهج الأخرى، وما أغفله النقاد في تعاملهم مع النتاج الشعريّ؛ فتعدّدت القراءات والمواقف النقدية؛ ولم يكن تعدّدها إلاّ دليلاً على أنّ التفاعل الجماليّ قد عُرف منذ فترة زمنية بعيدة، ثم تطوّرت هذه الظاهرة (الجمالية) بتطوّر الذات الإنسانية، فالجمال ينبع من ذات الفنّان كما أنّه حقيقة موضوعية كائنة فيما حوله.

إنّ وظائف العنونة تتوافق من حيث أبعادها وقيمها الجمالية، وعلى المتلقّي للشعر الجزائريّ الذي استهدفته الدراسة - أي شعر التسعينيات - أن يكون واعياً بضرورة تكيف أفق توقّعه وفق الكتابة الشعرية المعاصرة عموماً. وإنّ القراءات النقدية للنصوص - قديمها وحديثها - يجب أن تتجدّد بين فترة وأخرى؛ وفي سيرورتها وتجدها وتناميها يجب ألاّ تتجاوز العنوان باعتباره العتبة الأولى للنصّ، وباعتباره أوّل ما يُتلقّى؛ فيحدث الصدمة وفعل الدهشة أو يثير مكنونات أوفجر طاقات لدى المتلقّي، ويكون نافذة يُنظر من خلالها إلى فضاء النصّ، وقد يوحي بقيم كثيرة ومختلفة؛ فالعناوين حمالة دلالات، وذات علاقات إيجابية شديدة التنوّع والثراء.

إنّ هذا الجيل المعاصر من الشعراء الجزائريين أدرك أهمية العنوان في كشف مغاليق النصّ؛ إذ يؤدّي دوراً أكثر أهمية من مجرد الربط والتوصيل وعلاقة الامتداد بين الشاعر والمتلقّي، وهو هندسة أساسية في معمارية النصّ الأدبيّ؛ كما أدرك المتلقّي أنّ العنوان عتبة رئيسة يجب الانطلاق منها؛ إذا كان يروم الإحاطة بكثير الأبعاد الدلالية والجمالية.

إنّ علامات الترقيم - في نصوص المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة - تُظهر استعانة الشاعر الجزائريّ بها واعياً بدورها في مؤازرة المعنى الذي يريد من القارئ أن يتلقاه؛ وإنّه معنى يُدرك بالأبصار -

أيضا-؛ فاستعان لتحقيق هذه الغاية بعدد من علامات الترقيم إضافة إلى جملة من العلامات اللغوية التي اضطلع بها السّواد الصّائت؛ لإنتاج الدلالة بصورة مكثّفة.

إنّ لعبة السّواد والبياض / الصوصمّيّة تهيئ المتلقّي لما سيكشف عنه النصّ. والسّواد الصّامت في تتاليه وتواتره يحيل على جملة من الكلام أخفاها الناصّ، فعلى القارئ أن يبصر ويتلقّى ويؤوّل؛ وكلّما كثرت النقاط في نصّ، وتالت اختزلت قلق الشّاعر وحلمه.

إنّ هذه العلامات تدلّ على حالة القلق والتوتّر التي تهيمن على الذات الشاعرة. وبما أنّ لعبة السّواد والبياض، أو سواد الصوت في مقابل سواد الصمت تستدعي طرفين اثنين: المبدع والمتلقّي؛ فإنّ الثاني ينخرط مع الأوّل في حالته النفسيّة بملء الفراغات، وسدّ الفجوات، وكسر الصّمت من خلال قراءة ما تدلّ عليه هذه العلامات غير اللغويّة التي نابت عمّا لم تُفصح الذات الشاعرة عنه؛ وهو ما يستدعي ضرورة الوقوف عندها. و إنّ استخدام السّواد في صورته الصّامتة ليس مقصورا على القصيدة في شكلها الحرّ/التفعية/نظام السّطر، بل إنّ كثيرا من النصوص في شكلها العموديّ كتّفت استخدام هذه العلامات.

إنّ التّكرار كان ظاهرة واضحة في الشعر الجزائريّ المعاصر -و شعر التسعينيات على وجه خاصّ- وهو ذو صلة وثيقة بالإيقاع، ويعدّ أحد روافده الرئيسيّة، وقد التفتت الدراسة إلى قسمين منه: تكرار اللفظة/ الكلمة، وتكرار العبارة/ اللازمة. كما أنّ له أغراضا عديدة تختلف باختلاف النصوص، وتعتمد على دربة الشاعر وتمرّسه؛ بحيث يحقّق الغاية المقصودة. كما يُسهم في تكثيف الشحنة العاطفية والشعوريّة، وتصعيد حدّة التوتّر الدرامي، والسيطرة على مفاتيح النصّ في تجلّده وتناميّه. إنّه (التكرار) يحدث إيقاعا ينفعل معه الوجدان قبل أن تطرب له الأذن. وهو ليس عنصرا جماليّا فحسب؛ وإنما لا بدّ أن يتموضع من النصّ الموضوع المناسب، وأن تُضفي عليه موهبة الشاعر تلك اللمسة التي تبعث الحياة في الكلمات؛ حتى لا يتسرّب الملل ولا تتمكّن السّامة من المتلقّي. إنّ التكرار يتغيّا تثبيت معانٍ تستهدفها الذات الشاعرة. لهذا الهدف جعل الشاعر الجزائريّ التكرار أداة قادرة على التعبير عمّا في ذهنه، وتصوير مشاعره وأحاسيسه وهمومه وانتكاساته وأوجاعه.

إنّ التكرار في الشعر الجزائريّ التسعينيّ توطّره حالة الشاعر النفسيّة التي كانت تلحّ على بعض المرتكزات الحيّاتية لتغييرها، أو استبدالها؛ لهذا كانت تتداعى بعض صور التكرار بحيث تكون نقطة مركزيّة ومحورا تدور حوله القصيدة/ النصّ. وفي كثير من نصوص المدوّنة المستهدفة بالدراسة كانت عناوين

النصوص تتكرّر بشكل رأسيّ فُتسهم بذلك في إحداث الإيقاع من جهة، ومن جهة ثانية في التأثير على المتلقّي باستدراجه إلى فضاء النصّ.

إنّ التكرار كشف في شكله الأفقي والرأسي/المتجاور والمتباعد عن إيجاءات موسيقية تعكس ملامح رؤية الشاعر النفسية والفلسفية التي تكشف موقفه الحقيقي من الحياة. لقد حاول الشاعر الجزائريّ أن يعصر التكرار ويضغط عليه ليؤدّي دوراً جمالياً إضافة إلى الوظيفة الأسلوبية التي تكشف عن الإلحاح، أو التأكيد الذي يسعى إليه الشاعر من خلال كشف ما يدور في ذهنه، وإبراز أفكاره التي قد أصبحت هي الأخرى صورة من صور التكرار، فالمعاناة والمآسي تبدو واضحة في كلّ أنفاسه الشعريّة، وكأنّه بذلك يكرّر هذه المعاناة في كلّ نمط تكراريّ على اختلاف أشكاله.

كما انتهت الدراسة إلى أنّ النصّ الشعريّ الجزائريّ المعاصر يتجاوز مع نصوص كثيرة غائبة، فينهل منها، ويعيد صياغتها وفق متطلبات راهنة؛ بمعنى أنّ المتأخّر يمتاح من شعر المتقدم ويصبغه بتجاربه.

إنّ التناصّ مع النصوص المقدّسة كان الأكثر تميّزاً، وقد اتّضح أثر القصص القرآنيّ في النصوص الشعريّة الجزائريّة التسعينية؛ فكانت -على سبيل المثال- قصّة يوسف الصديق -عليه السلام- الأكثر حضوراً. كما كان لاستدعاء شخصيّات -من حقول مختلفة دينية وتاريخية وأدبية- أثر جماليّ إضافةً إلى ما شحنت به النص من طاقات دلاليّة؛ وكان لهذا الاستدعاء سلطة جوهرية تناسب بنية النصّ، وخصوصياته، وكانت رافداً مهماً لا ينضب ولا يتوقّف.

أخيراً كشف التناص عن ثقافة الشاعر الجزائريّ وتعدّد روافده؛ ممّا جعله شاعراً يعيش راهنه بكلّ تناقضاته وأوجاعه، وتتمدّد ذاكرته في الماضي البعيد والقريب على حدّ سواء تمدّد النصّ الجزائريّ في فضاءات نصّية وزمنية وبيئية مختلفة.

المصادر والمراجع

-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولاً/ المصادر (المدونات الشعرية):

- 1- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002
- 2- حسن دؤاس: أمواج و شظايا، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2002
- 3- خليفة بوجادي: قصائد محمومة، الجمعية الثقافية الفنية، العلمة-سطيف، ط2، 2009.
- 4- السعيد لعزيري: همسات من وحي القصيد، منشورات فاصلة، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2017
- 5- الشريف بزال: واجهة قمر شعري، سلسلة الأمواج الأدبية، سكيكدة- الجزائر، ط1، 2002
- 6- عبد الله حمّادي: تحزّب العشق يا ليلي، دار البعث، قسنطينة، 1982
- 7- عبد الله حمّادي: البرزخ و السكّين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001/2000
- 8- عبد الله حمّادي: قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1983
- 9- عبد الله حمّادي: أنطق عن الهوى، دار الأملية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2011
- 10- عبد الملك بومنجل: حديث الجرح و الكبرياء، منشورات مكتبة اقرأ، قسنطينة-الجزائر، ط1، 2009
- 11- عبد الملك بومنجل: الدك(تا)تور، منشورات مكتبة اقرأ، قسنطينة-الجزائر، ط1، 2009
- 12- عبد الملك بومنجل: لك القلب أيتها السنبله!!، دار الأمل، تيزي وزو-الجزائر، ط1، 2000
- 13- عبد الوهاب زيد: ذاكرة الجرح و آخر الأمنيات، سلسلة الأمواج الأدبية 6، سكيكدة-الجزائر، ط1، 2004
- 14- عبد الوهاب زيد: رؤى الساعة صفر، منشورات رابطة الإبداع، قسنطينة-الجزائر، دط، دت
- 15- عثمان لوصيف: براءة، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997،
- 16- عثمان لوصيف: اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997
- 17- عثمان لوصيف: غرداية، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997
- 18- عثمان لوصيف: أبجديات، دار هومة، عين مليلة-الجزائر، 1997
- 19- عز الدين ميهوبي: اللعنة و الغفران، دار أصالة، الجزائر، ط1، 1997
- 20- عاشور فني: الربيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دط، 2004
- 21- عيسى لحيلح: وشم على زند قرشي، دار البعث، قسنطينة-الجزائر، ط1، 1985
- 22- لخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002
- 23- مصطفى الغماري: بوح في موسم الأسرار، لافوميك، الجزائر، 1985
- 24- ياسين بن عبيد: الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط1، 1995
- 25- ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا و شمسا، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، ط1، 2007
- 26- يوسف وغليسي: تغرية جعفر الطيار، دار بهاء الدين، قسنطينة-الجزائر، ط2، 2003
- 27- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات إبداع، الجزائر، 1995

ثانيا/ المراجع:

1-المراجع العربية:

أ/ الكتب:

المصادر والمراجع

- 1- الأمدى : الموازنة، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، بيروت، ط5، 1987
- 2- إبراهيم أحمد ملحم: تمزّد الأثنى على الشاعر -قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة-، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن، ط1، 2012
- 3- إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1952
- 4- إبراهيم رماني: أسئلة الكتابة النقدية، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، ط1، 1992
- 5- إبراهيم طه أحمد: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري)، المكتبة العربية، بيروت، د.ط، 1981
- 6- أبو بكر الصولي: أخبار أبي تمام، تح: خليل محمود عساكر و آخران، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980
- 7- أبوتمام : الديوان، تح: محمد عبده عزّام، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1983
- 8- أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 2005
- 9- أبو القاسم الشابي: الديوان، دار العودة، بيروت، دط، 1997
- 10- أبو مدين التلمساني: ديوان أبي مدين شعيب الغوث، تح: سليمان القرشي و عبد القادر سعود، كتاب ناشرون، بيروت، ط1، 2011
- 11- أبو هلال العسكري : الفروق، تح: أحمد سليم الحمصي ، جروس، طرابلس، لبنان، ط1، 1994، ص288
- 12- أحمد الزعي: الشاعر الغاضب (محمود درويش) دلالات اللغة وإشارتها وإحالاتها، دار الكندي، إربد، الأردن، ط1، 1995
- 13- أحمد زكي أبو شادي: قضايا الشعر المعاصر، مؤسّسة هندايوي، القاهرة، ط1، 2014
- 14- أحمد الشايب: الأسلوب -دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية-، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 8، 1988
- 15- أحمد مجاهد: أشكال التناسل الشعري، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2006
- 16- أحمد يوسف: يتم النص و الجينولوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002
- 17- إدريس بلمليح: المختارات الشعرية و أجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات، منشورات كلية الآداب، الرباط-المغرب، ط1، 1995
- 18- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978
- 19- أدونيس: الصّوفيّة و السورالية، دار الساقى، بيروت، طبعة ثالثة، 2006
- 20- أدونيس: مقدّمة للشّعر العربيّ، دار العودة، بيروت، ط3، 1979
- 21- أسيمة درويش: مسار التحولات -قراءة في شعر أدونيس-، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط2، 1992
- 22- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1997
- 23- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال (أعلامها و مذاهبها)، دار قباء، القاهرة، د.ط، 1998
- 24- ابتسام مرهون الصفار: جمالية التشكيل اللوني في القرآن الكريم، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2010
- 25- بسام قطوس: سيمياء العنوان، مكتبة كنانة، إربد- الأردن، دط، 2001
- 26- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول... و تطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2001

المصادر والمراجع

- 27- ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر و نغده، تح النبي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة-مصر، ط1، 2000
- 28- ابن سينا: الديوان، تح: حسين علي محفوظ ، مطبعة الحيدري، طهران- إيران، د.ط،1957
- 29- ابن طباطبا: عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، د.ت
- 30- ابن عربي: فصوص الحكم، شرح و تعليق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت -لبنان، دط، 1987
- 31- ابن عربي: رسالة الذي لا يُعَوَّل عليه، دار الكرمة للنشر، القاهرة-مصر، دط، 2017، ص25.
- 32- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991
- 33- ابن الفارض: الديوان، دار صادر، بيروت، د.ط، د.ت
- 34- ابن قيم الجوزية: بدائع الفوائد، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1973
- 35- ابن كثير: البداية و النهاية، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر، الجيزة، مصر، ط1، 1998
- 36- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4، 2005
- 37- التهانوي: كشف اصطلاحات الفنون، دار صادر، بيروت، د.ت
- 38- الثعالبي: فقه اللغة، تح: جمال طلبة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1994
- 39- جابر عصفور: رؤى العالم: عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008
- 40- جَبَّور عبد التَّور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979
- 41- الجرجاني: كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، 1988
- 42- جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1996
- 43- جمال مبارك: التناس و جمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دط، 2003
- 44- حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2009
- 45- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ط3، 1986
- 46- حسن الغربي: حركة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء-المغرب، دط، 2001
- 47- حسن الغربي: أمل دنقل: عن التجربة و الموقف، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1985
- 48- حسن فتح الباب: رؤية جديدة لشعرنا القديم -مأثورات من الشعر العربي في ضوء مفهوم التراث و المعاصرة- دار الحداثة، بيروت-لبنان، ط1، 1984
- 49- حسين جمعة: جمالية الخبر و الإنشاء -دراسة بلاغية جمالية نقدية-، دار مؤسسة رسلان، دمشق، د.ط، 2005
- 50- حسين الصديق: فلسفة الجمال و مسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار القلم العربي، دمشق، ط1، 2003
- 51- الحلاج: الطواسين، دار الينابيع، دمشق، دط، 2003
- 52- خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا ط1، 2000
- 53- خليل الموسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية، دمشق، ط1، 1991
- 54- دعبل بن علي الخزعي: الديوان، شرح: حسن حمد، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1994

المصادر والمراجع

- 55- داود سلمان الشويلي: الذئب و الخراف المهضومة -دراسات في التناس الإبداعية-، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2001
- 56- رجاء عيد: القول الشعري : منظورات معاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، ط1، 1995
- 57- رجاء عيد: لغة الشعر - قراءة في الشعر العربي الحديث-، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1985
- 58- روز غريب : النقد الجمالي و أثره في النقد العربي، دار الفكر العربي، بيروت، 1993
- 59- رمضان الصبّاغ: في نقد الشعر العربي المعاصر -دراسة جمالية-، دار الوفاء، الإسكندرية-مصر، ط1، 1998
- 60- زهير بن أبي سُلمي: الديوان، شرح و تقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988
- 61- سعيد توفيق: مداخل إلى موضوع علم الجمال، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1992
- 62- السعيد الوريقي: لغة الشعر الغربي الحديث - مقوماته الفنية و طاقاته الإبداعية-، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984
- 63- سليمان الشفشاوني: السرّ الظاهر فيمن أحرز بفاس الشرف الباهر، تح: حسن بلحبيب، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، د.ت
- 64- سليمان محمد ياقوت : علم الجمال اللّغوي، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، د.ط، 1995
- 65- السيد أحمد خليل : مدخل إلى دراسة البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1968
- 66- سيّد البحراوي: الإيقاع في شعر السيّاب، نواة للترجمة و النشر، القاهرة-مصر، ط1، 1996
- 67- شفيق السيّد: النظم وبناء الأسلوب في البلاغة العربية، دار غريب، القاهرة، ط1، 2006
- 68- شفيق السيد: البحث البلاغي عند العرب (تأصيل و تقييم)، دار الفكر، دمشق، ط2، 1996
- 69- شكري عبّاد: بين الفلسفة و النقد، منشورات أصدقاء الكتاب، دمشق، د.ط، 1990
- 70- صابر عبد الدايم: موسيقى الشعر العربي بين الثبات و التطوّز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1993
- 71- صلاح فضل: أساليب الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995
- 72- صلاح فضل: نبرات الخطاب الشعري، دار قباء، القاهرة، دط، 1998
- 73- ضياء الصديقي: فصول في النقد الأدبي و تاريخه (دراسة و تطبيق)، دار الوفاء، المنصورة-مصر، ط1، 1989
- 74- طرفة بن العبد: الديوان، تح: درّية الخطيب- لطفي الصقّال، المؤسسة العربية، بيروت، ط2، 2000
- 75- طاهر أبو فاشا: الذين أدركتهم حرفة الأدب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1982
- 76- طه حسين: من حديث الشعر و النثر، مؤسّسة هنداوي للتعليم و الثقافة، القاهرة، دط، 2017
- 77- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2000
- 78- عبد الجليل شوقي: النقد الأدبي الجمالي -نبش الذهنية و بناء المرجعية-، دار الكتب العلميّة، بيروت، د.ط، د.ت
- 79- عبد الحقّ بلعابد: عتبات (جيزار جينيت من الناص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008
- 80- عبد الرحمن تيرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر، القاهرة، دط، 2003
- 81- عبد الرحمن عبد السلام محمود: السرد الشعري و شعريّة ما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربي، القاهرة، ط1، 2008
- 82- عبد الرحمن العقود: الإبحام في شعر الحداثة-العوامل و المظاهر و آليات التأويل-، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002
- 83- عبد الرحمن الوجّي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق-سوريا، ط1، 1989

المصادر والمراجع

- 84- عبد الرزاق عيّد: في سوسولوجيا النص، الأهالي للطباعة و النشر، دمشق، ط1، 1988
- 85- عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدرا العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 1982
- 86- عبد السلام المساوي: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، دط، 1994
- 87- عبد العزيز حمّودة: الخروج من التيه -دراسة في سلطة النص-، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون، الكويت، ط1، 2003
- 88- عبد الغني النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط، 1971
- 89- عبد القادر أبو شريفة، و حسين لافي قزق: مدخل إلى تحليل النصّ الأدبي، دار الفكر، عمّان- الأردن، ط4، 2008
- 90- عبد القادر عبو: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2007
- 91- عبد القادر فيدوح: التجربة الجمالية في الفكر العربي، دار الشجرة، دمشق، ط1، 2014
- 92- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1989
- 93- عبد الله البردوني: مدينة الغد، دار العودة بيروت، دط، 1982
- 94- عبد الله ركيبي: الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، د.ط، 1982
- 95- عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب و صناعتها، دار الآثار الإسلامية، الكويت، ط2، 1989
- 96- عبد المنعم تليمة: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1987
- 97- عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط5، 2006.
- 98- عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، دار الميسرة، بيروت- لبنان، ط3، 1987
- 99- عبد الوهاب البياتي: تجرّبي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1993
- 100- عباس عجلان: عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية-مصر، د.ط 1985
- 101- عثمان بدري: دراسات تطبيقية في الشعر العربي، - نحو تأصيل منهجي في النقد التطبيقي-، دار ثالة، الجزائر، (دط)، 2009
- 102- عثمان حشلاف: الرمز و الدلالة في شعر المغرب العربي فترة الاستقلال، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، دط، 2000
- 103- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب، القاهرة، ط4، 1984
- 104- عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي -عرض و تفسير و مقارنة-، دار الفكر العربي، القاهرة، دط ، 1992
- 105- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر -قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية-، دار العودة، بيروت، ط3، 1981
- 106- عزّالدين جلاوحي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، منشورات المنتهى، سطيف، الجزائر، دط، 2020
- 107- عز الدين علي السيد: التكرير بين المثير و التأثير، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1987
- 108- عصام شرتح: جمالية التكرار في الشعر السوري المعاصر، رند للطباعة و النشر، دمشق-سوريا، ط1، 2010

المصادر والمراجع

- 109- عصام شرتح: القباني و ثقافة الصورة و مونتاجها الشعري -دراسة في جمالية الصورة-، دار الخليج، عمان-الأردن، ط1، 2017
- 110- علي الجرجاني: التعريفات، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1405هـ/1984
- 111- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية -قراءات في شعرية القصيدة الحديثة-، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط2، 2013
- 112- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، د.ط، 1979
- 113- علي حرب: نقد النصّ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1995
- 114- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997
- 115- علي يونس: النقد الأدبي و قضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984
- 116- عمر أحمد بو قرورة: دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، دار الهدى، الجزائر، دط، 2004
- 117- عمر اوغان: لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، افريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1996
- 118- العهد الجديد(الإنجيل)
- 119- العهد القديم (التوراة)
- 120- عيد سعد يونس: التصوير الجمالي في القرآن الكريم، عالم الكتب، مصر، ط1، 2006
- 121- غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1987
- 122- الفراهيدي : معجم العين، تح: عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003
- 123- فوزي خضر: عناصر الإبداع الفني في شعر ابن زيدون، مؤسسة البابطين للإبداع الشعري، الكويت، دط، 2004
- 124- الفيروزآبادي: القاموس المحيط، تح: نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط8، 2005
- 125- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط3، د.ت
- 126- قاسم مومني: نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة، القاهرة-مصر، د.ط، 1982
- 127- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي و خصومه، تح: أحمد عارف الزين، مطبعة عرفان، صيدا - لبنان، د.ط، 1912
- 128- الكفوي: الكليات -معجم في المصطلحات و الفروق اللغوية- تح: عدنان درويش، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1992
- 129- كمال عيد: فلسفة الأدب و الفن، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1978
- 130- كامل محمد محمد عويضة: مقدمة في علم الفن و الجمال، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1996
- 131- المتنبي: الديوان ، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، دط، 1983
- 132- مجدي وهبة و كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984
- 133- مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل الجمال و الاغتراب، دار الثقافة للنشر و التوزيع، القاهرة، د.ت
- 134- محمد أبو المجد علي: شعر الرثاء و الصراع السياسي و المذهبي في العصر الأموي، دار الدعوة للطبع و النشر، الإسكندرية-مصر، ط1، 1995
- 135- محمد باقر المجلسي: بحار الأنوار -الجامعة لدرر أخبار الأئمة الأطهار -مؤسسة الوفاء، بيروت، ط1، 1414/1993هـ

المصادر والمراجع

- 136- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث - بنياته و إبدالاتها- "التقليدية"، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 2001
- 137- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث - بنياته و إبدالاتها-، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001
- 138- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية-، دار العودة، بيروت، ط1، 1979
- 139- محمد حسين علي الصغير: الصورة الفنية في المثل القرآني، دار الرشيد، بغداد-العراق، د.ط، 1981
- 140- محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1980
- 141- محمد زغبنة : شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، - د.ط، 2005.
- 142- محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص الشعري، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط1، 2008
- 143- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية و الدلالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، دط، 2001
- 144- محمد صالح بن عمر: تطوّر التجربة الشعرية لدى منصف المرزوقي، الشركة التونسية للنشر، تونس، 1996
- 145- محمد الصالح خزني:جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، موفم للنشر، الجزائر، ط1، 2014
- 146- محمد عمارة: الإسلام و الفنون الجميلة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991
- 147- محمد غنيمي هلال: ليلي و المجنون في الأدبين العربي و الفارسي، دار العودة، بيروت، د.ط، 1980
- 148- محمد الفيومي المقرئ: المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1987
- 149- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سيراس للنشر، تونس، ط2، 1992
- 150- محمد لطفي اليوسفي: الشعر و الشعرية، الدار العربية للكتاب، دمشق، ط1، 1992
- 151- محمد مصطفى أبو شوارب:جماليات النصّ الشعري "قراءة في أمالي القالي"، دار الوفاء، الإسكندرية-مصر، ط1، 2005
- 152- محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992
- 153- محمد مندور: الأدب و فنونه، نخصة مصر للطباعة و النشر، القاهرة-مصر، ط5، 2006
- 154- محمد نجيب العمّامي: الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينيات بتونس)، دار محمد علي الحامي، صفاقس-تونس، ط1، 2001
- 155- محمد نجيب العمّامي: الوصف في النصّ السردى بين النظرية و الإجراء، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط1، 2010
- 156- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث(اتجاهاته و خصائصه الفنية1925-1975)دار الغرب الإسلامي،بيروت-لبنان،ط2، 2006
- 157- محمود الربيعي: نصوص من النقد العربي مع مقدمة تحليلية، دار غريب، القاهرة، د.ط، 2000
- 158- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص و جماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة و تراثنا النقدي -دراسة مقارنة-، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996
- 159- محمود فاخوري: موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب و المطبوعات الجامعية، حلب-سوريا، دط، 1996

المصادر والمراجع

- 160- محمود المسعدي: الإيقاع في السجع العربي - محاولة تحليل و تحديد-، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، دط، 1996
- 161- مختار حَبّار: شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا و التشكيل)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002
- 162- مراد كمال الدين مولوي: قصص المثنوي مولانا جلال الدين الرومي، دار الأوتائل، دمشق، ط1، 2001
- 163- موسى ربايعة: جمالية الأسلوب و التلقّي -دراسات تطبيقية-، دار جرير، عمان، الأردن، دط، 2011
- 164- مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة و النشر، القاهرة، د.ط، د.ت
- 165- مالك بن نبي: مذكرات شاهد القرن، دار الفكر، دمشق، ط1، 1969
- 166- مهيار الديلمي: الديوان، دار الكتب المصريّة، القاهرة، ط1، 1925
- 167- نبيلة إبراهيم: فنّ القصّ في النظرية و التطبيق، مكتبة غريب، القاهرة، د.ط، د.ت
- 168- نزار قبّاني: الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قبّاني، بيروت، ط16، 2000
- 169- نورة الشمالان: المرأة في الشعر العربي، جامعة الملك سعود، الرياض، ط23، 2000
- 170- نزار قبّاني: الأعمال النثرية الكاملة، منشورات نزار قبّاني، بيروت، ط1، 1999
- 171- نازك الملائكة: قضايا الشّع المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط14، 2007
- 172- نسيم مجلي: أمير شعراء الرفض (أمل دنقل)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1994
- 173- يادكار لطيف الشهرزوري: جماليات التلقّي في السرد القرآني، دار الزمان للطباعة و النشر، دمشق، ط1، 2010
- 174- يوسف و غليسي: في ظلال النصوص (تأملات نقدية في كتابات جزائرية)، جسر للنشر و التوزيع، الجزائر، ط1، 2009
- 175- يُمنى العيد: في معرفة النصّ (دراسات في النقد الأدبي)، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999
- 176- يُمنى العيد: في القول الشعري، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987

ب/ الدوريات:

- 1- أحمد الجوّة: سيميائية البياض و الصمت في الشعر العربي الحديث، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء و النصّ الأدبي"، جامعة بسكرة، الجزائر، نوفمبر 2008.
- 2- أحمد درويش: الأسلوب و الأسلوبية، مجلّة فصول، الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة، مجلد5/ع1، ديسمبر 1984
- 3- أحمد علي محمد عبد العاطي: التشكيل الجمالي و قراءة النصّ الشعريّ (تطبيقا على نماذج من الشعر العربي القديم)، مجلة المقري للدراسات اللغوية النظرية و التطبيقية، جامعة المسيلة، المجلد4/ع1، 2021، 1
- 4- أحمد لعياضي: تجلّيات الاغتراب في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الآداب و العلوم الاجتماعية، جامعة سطيف2، الجزائر، مجلد16/ع03، 2019

المصادر والمراجع

- 5- بوعيشة بوعمار: القناع في الشعر العربي المعاصر، مجلة الحقيقة للعلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة أدرار-الجزائر، العدد41/جوان2017
- 6- جميل علوش: النظرية الجمالية في الشعر بين العرب و الإفرنج، مجلة الوحدة، الرباط-المغرب،س2/ع24، 1986
- 7- جوزيب بيزا كامبروي: وظائف العنوان، ترجمة عبد الحميد بورايو، مجلّة بحوث سيميائية، جامعة تلمسان-الجزائر، المجلد8/العدد1/2019
- 8- حسين خمري: شعرية الانزياح في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت"، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة1، الجزائر، العدد05، السنة1421هـ/2000
- 9- خضرة بلحيار: الجمال في القرآن الكريم، مجلّة الأثر، جامعة ورقلة- الجزائر،ع22/جزان2005
- 10- خليل الموسى: التناص و مرجعيّاته في نقد ما بعد البنيويّة في الغرب، مجلّة الآداب العالمية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد143، 2010
- 11- ربابعة موسى: التكرار في الشعر الجاهلي، مجلة فصول، الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة، مجلد5/العدد1، 1984
- 12- رابح فارس: أغاني مهيار الدمشقي قناع أم أسطورة مبتدعة، مجلّة اللّغة العربيّة و آدابها، جامعة البليدة2، المجلد06/العدد01، ماي2018
- 13- رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللّغوي إلى التشكيل البصري، مجلّة فصول، القاهرة، العدد2، يناير 1996
- 14- رضوان عبد الحليم علي الأسود: دراسة أسلوبية في ديوان (هموم إيقاعية) لسلطان الصريمي، مجلة السعيد للعلوم الإنسانية و التطبيقية، تعز- اليمن، مجلد3/ع1، 2019
- 15- زهير أحمد المنصور: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي -دراسة أسلوبية-، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة و اللغة العربية و آدابها، مكة- السعودية، مجلد13/ع21، 2000/1421
- 16- سعيد بن كراد: تمثلات البارد و الساخن، مجلة علامات، جدة- السعودية، العدد20/2003
- 17- سعيد بنكراد: "النص السردى نحو سيميائيات للأيديولوجيا"، مجلة علامات، جدة-السعودية، العدد6/1996
- 18- سعيد بنكراد: "السيموزيس والقراءة والتأويل"، مجلة علامات، جدة-السعودية، العدد10/1998
- 19- سعيد عكاشة: جماليات الإيقاع و أبعاده الدلالية في الشعر العربي، مجلة النص، مخبر النص المسرحي الجزائري، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، مج3/ع1/جانفي2016
- 20- سلطان الشّعار: في النزعة الدراميّة عند أمل دنقل، مجلّة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، نابلس، فلسطين، المجلد30/ع7، 2016
- 21- شعبان أحمد بدير: الجمال في الشعر الصوفي، مجلّة حوليات التراث، جامعة مستغانم-الجزائر،ع08/2008
- 21- صلاح فضل: بلاغة الخطاب و علم النص، مجلة عالم المعرفة، الكويت، ع164/أب1992.

المصادر والمراجع

- 22- عبد الرحمن عطية: استلهام التراث في شعر ابن درّاج القسطلّي، مجلّة قاريونس العلمية، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي، ليبيا، مجلد 189/4ع
- 23- عبد الحميد هيمة: رمز الأوراس في الشعر الجزائري المعاصر، مجلّة البحوث و الدراسات، جامعة الواد، الجزائر، العدد 1/أفريل 2004
- 24- عبد الخالق محمد العف: تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلّة الجامعة الإسلامية، غزة- فلسطين، مج 9/2ع، 2001
- 25- عبد القادر فيدوح: أدبية التأويل، مجلّة تجلّيات الحدّاءة، جامعة وهران، الجزائر، العدد 01، 1991
- 26- عبد الملك مرتاض: التجربة الشعرية الحدّائية في الجزائر (1962-1990)، مجلّة الآداب، قسم اللغة العربية و آدابها، قسنطينة، ع5، 2000
- 27- عبد الكاظم العبودي: راهينة الجيل الشعري الجديد في الجزائر، مجلّة الثقافة، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، العددان 8-9، 2006
- 28- عصام شرتح: فنية التكرار عند شعراء الحدّاءة المعاصرين، مجلّة رسائل الشعر، مؤسسة الرسائل، المملكة المتحدة، العدد 9، جانفي 2017
- 29- عمر العسري: بلاغة التكرار في ديوان "دون مرآة و لا قفص - لسعد جمعة"، مجلّة عُمان الثقافية، مركز السلطان قابوس - سلطنة عمان، عدد 147، 2007
- 30- فاضل تامر: من سلطة النصّ إلى سلطة القراءة، مجلّة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع48-49، 1988
- 31- فوزي هادي الهنداوي: سيمياء العنوان في النصوص الإبداعية، جريدة الزمان (يومية عربية دولية مستقلة)، بغداد- العراق، عدد 26/3576 أكتوبر 2016.
- 32- هـ. فيرداسدونك - H. Verdaasdonk: مفاهيم الأدب بوصفها أطرا للإدراك النقدي، تر: حسن البنا عزّالدين، مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مجلد 6/3ع، جوان 1986
- 33- محمد علي غوري: مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، مجلّة القسم العربي، جامعة بنجاب لاهور- باكستان، ع08/2011
- 34- مصطفى عمران: الخطاب الإشهاري بين التقرير و الإيحاء، مجلّة فكر و نقد، الدار البيضاء-المغرب، العدد 34/ديسمبر 2000
- 35- المصطفى عمراي: جماليّة التلقّي و سوسولوجية القراءة: أي تقاطعات و أيّ اختلافات؟، مجلّة البيان (تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت)، الكويت، العدد 437/ديسمبر 2006
- 36- موسى كراد: تجليات الحس الاغترابي في شعر يوسف و غليسي -تغريب جعفر الطيار نموذجاً-، مجلّة دراسات و أبحاث، جامعة الجلفة، الجزائر، العدد 29/ديسمبر 2017
- 37- نور الدين صدار: مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية المعاصرة، مجلّة عالم الفكر، الكويت، العدد 1، مجلد 38/سبتمبر 2009

المصادر والمراجع

- 38- هدى فخر الدين: الميثة شعريّة: مشاريع الحداثة العربيّة، مجلّة نزوى، مؤسسة عُمان للصحافة و النشر، سلطنة عُمان، العدد79/ جويلية2014
- 39- وليد بو عديلة: الشعر الجزائري المعاصر -جماليات البنية و إحالات الرؤية-، مجلّة التبيين، الجمعية الثقافية الجاحظية- الجزائر، ع27، 2007
- 40- هشام فاضل محمود: التداخل و التنوع في إيقاع القصيدة الحديثة، مجلة مداد الآداب، الجامعة العراقية، بغداد، العدد3، 2011
- 41- محمد أحمد العزب: وظيفة الرمز و الأسطورة و غيرها في الشعر الحديث، مجلة الفيصل، مركز الفيصل للبحوث و الدراسات، الرياض، العدد82/فبراير1984
- 42- محمد رغميت: استدعاء الشخصيات التراثية في شعر فاتح علاّق، مجلّة إشكالات في اللغة و الأدب، جامعة تمنراست، الجزائر، مجلد10/العدد05، 2021
- 43- محمد صالح خرفي: التلقّي البصري للشعر، الملتقى الدولي للخامس "للسيمياء و النص الأدبي"، جامعة بسكرة، الجزائر، نوفمبر2008
- 44- مرتضى بابكر أحمد عباس: التكرار الاستهلاكي و دلالاته في شعر الطفل -دراسة وصفية تحليلية في ديوان كامل كيلاني للأطفال، حوليات جامعة قلمة للعلوم الإنسانية و الاجتماعية، جامعة قلمة -الجزائر، مجلد15/ع1
- 45- ميمونة محمد مدخلي: سيميائية اللون في قصيدة "ضدّ من" لأمل دنقل -دراسة تحليلية-، مجلّة كآبة العلوم، جامعة الفيوم، مصر، مجلد47/ع47، 2017
- 46- انتصار محمد حسن سالم: بلاغة التكرار و الجناس في شعر أبي القاسم الشابي، حوليّة كآبة الدراسات الإسلامية و العربية للبنات، الإسكندرية، مصر، المجلد32/ع2، 2016

2- المراجع المترجمة:

- 1- أرشيبالد مكليش: الشعر و التجربة، تر: سلمى الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت-لبنان، دط، 1963
- 2- إميل ستايجر: الزمن و الخيال الشعري (حاضر النقد الأدبي)، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة- مصر، ط1 1975
- 3- بنديتو كروتشه: المجل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق-سوريا، ط2، 1964
- 4- هـ.ب تشارلتن: فنون الأدب، تر: زكي نجيب محمود، الناشر مؤسسة هنداوي، القاهرة، دط، 2019
- 5- جان ماري جويو: مسائل فلسفة الفنّ المعاصرة، تر: سامي دروي، دار اليقظة العربية، دمشق، ط2، 1965
- 6- جان كوهن: بنية اللّغة الشعريّة، تر: محمد الوالي و محمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1986
- 7- جورج طومسون، فلاديمير دينيروف: دراسات ماركسية في الشعر و الرواية، تر: ميشال سليمان، دار القلم بيروت- لبنان، ط1، 1974
- 8- رولان بارت: لذّة النصّ، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سوريا، ط1، 1992
- 9- رولان بارت: المغامرة السيميولوجية، تر: عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة و النشر، مراكش-المغرب، ط1 1993

المصادر والمراجع

- 10- ريمون باير: تاريخ علم الجمال؛ من خلال الفلسفة النقد و الفن، تر: ميشال عاصي و ميشال سليمان، دار نلسن بيروت، د.ط، 2008
- 11- ه.ج. غدامير: من أنا و من أنت؟ -تعليق حول بول تسيلان-، تر: علي حاكم صالح و حسن ناظم، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 1973
- 12- كولن ولسن : المعقول و اللامعقول في الأدب الحديث، ترجمة: أنيس زكي حسن، منشورات دار الآداب، بيروت- لبنان، ط1، 1972.
- 13- ليون تولستوي: أنا كارنينا، تر: أميل بيدس، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط9، 2009

3- المراجع الأجنبية:

- 1- f. de Saussure : cours de linguistique générale, ed.payot, paris. 1971
- 2- Hans Robert Jauss : Pour une esthétique de réception, traduction Claude Maillard, ed Gallimard, Paris, 1978
- 3- MICHEL POUGEOISE : Dictionnaire de poétique , ed BELIN, PARIS, 2006
- 4- Robert Escarpit : La littérature et le social, Ed Flammarion, Paris, 1970

ج / الرسائل و الأطروحات الجامعية:

1- رسائل الماجستير:

- 1- بلعربي العايب: جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، مخطوطة ماجستير، جامعة باتنة1، 2009/2008
- 2- حليلة واقوش: بنية الخطاب الشعري عند يوسف و غليسي، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة قسنطينة1-الجزائر، 2013/2012
- 3- حياة هروال، دلالية الموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر-فترة التحولات1988-2000-، مخطوط ماجستير، جامعة منتوري-قسنطينة، 2009/2008
- 4- روفية بوغنون: شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمّادي، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة قسنطينة، 2007/006
- 5- ريتا عوض: أسطورة الموت و الانبعاث في الشعر العربي الحديث، مخطوط ماجستير، الجامعة الأمريكية -بيروت، آذار 1974
- 6- زهرة مختاري، خطاب العنونة في القصيدة الجزائرية المعاصرة (مقاربة سيميائية)، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة وهران، 2012/2011
- 7- عبد الغني خشة: تجليات الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر 1988-1998، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2003/2002
- 8- عبد المنعم محمد فارس سليمان: مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2005
- 9- محمد مراح: هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر -محمود درويش نموذجاً-، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة وهران، الجزائر، 2013/2012

10- مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد العربي الحديث، رسالة ماجستير (مخطوطة)، جامعة الجزائر1، 1994/1993

2- رسائل الدكتوراه:

- 1- أحمد لعباضي: القيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر 1975-2000، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة بسكرة، 2014/2013
- 2- خلود محمد نذير ترماني: الإيقاع اللغوي في الشعر العربي الحديث- شعر التفعيلة في النصف الثاني من القرن العشرين-، رسالة دكتوراه (مخطوط)، جامعة حلب-سوريا، 1424/2004
- 3- السحmedi بركاتي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر - شعراء الثمانينيات أنموذجا-، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، 2017/2016
- 4- سامية راجح: أسلوية القصيدة الحديثة في شعر عبد الله حمّادي، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة باتنة1، الجزائر، 2012/2011
- 5- صبيرة قاسي: بنية الإيقاع في الشعر الجزائري المعاصر -فترة التسعينيات و ما بعدها-، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة سطيف2، الجزائر، 2011/2010
- 6- الطيب بوترة: شعرية التناص في شعر الجواهري، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة وهران1، 2017/2016
- 7- عبد المالك ضيف: الخطاب الشعري الجزائري المعاصر و إشكالية الانتماء الحضاري، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة قسنطينة1، 2007/2006
- 8- عامر بن أحمد: الخطاب الشعري المعاصر من التشكيل السمعي إلى التشكيل البصري (قراءة في الممارسة النصية و تحولاتها)، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، 2016/2015
- 9- فريدة سويظف: جمالية اللون ودلالاته في الشعر العربي المعاصر -قراءة في ديوان بدر شاكر السياب-، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة سيدي بلعباس- الجزائر، 2017/2016
- 10- محمد بلعباسي: شعرية القصيدة الجزائرية المعاصرة -بحث في الكشف عن آلية تركيب لغة الشعر-، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة وهران1، 2015/2014
- 11- مسعود وقاد: جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي - دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع-، أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة باتنة1، الجزائر، 2011/2010

3- المواقع الإلكترونية:

- 1- زهير أحمد منصور: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبية). www.dahsha.com
- 2- صقر أبو فخر: أدونيس في دفاتر مهيار الدمشقي.. ملكٌ يرثي مملكته، موقع ضفة ثالثة -منبر ثقافي عربي- <https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/books/2021/3/31>
- 3- عباس محمد رضا: الصّوصمّية في شعر صدام فهد الأسدي، الناقد العراقي -موقع عراقي متخصص بالنقد- الملف6/أكتوبر2020، <https://www.alnaked-aliraqi.net/article/84105.php>

المصادر والمراجع

- 4- عرجون محمد هادي: جمالية التكرار و دوره في بناء النص الشعري.
[/https://www.diwanalarab.com](https://www.diwanalarab.com)
- 5- علاء عبد المنعم إبراهيم غنيم: مغازلة التاريخ في النص الشعري -قراءة في توظيف الشخصية التاريخية في الإبداع الشعري لأبي همام-
https://www.alukah.net/literature_language/0/37849
- 6- لعل سعادة: أدب الهامش.. نغمة للغناء و أخرى للبكاء، منشورات مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها، جامعة بسكرة، فيفري 2009، الرابط الإلكتروني للمقال: http://lab.univ-biskra.dz/Labreception/images/labreception/kitab_alhamichi/02.pdf
- 7- مقال بعنوان: العنوان و أبعاده و مدلولاته -هل تكفي العناوين وحدها لقراءة النص الأدبي، البيان الإماراتية-
www.albayan.ae

فهرس الموضوعات

مقدمة:	أ-ث
مدخل:	1-28
الفصل الأول	29-56
1- مفهوم الجمال:	30
2- مفهوم الجمالية:	34
3- فلسفة الجمال أو علم الجمال:	35
4- الجمالية والخطاب الأدبي	-----	37
5- جمالية التلقي:	-----	39
6- الجمال في التراث الإسلامي:	40
7- الجمال من منظور فلسفي صوفي:	-----	44
8- الجمال من منظور نقدي عربي:	-----	49
الفصل الثاني:	57-136
توطئة:	59
أولاً- وظائف العنوان:	-----	59
1- الوظيفية التعيينية:	-----	60
2- الوظيفية الوصفية:	-----	77
3- الوظيفية الإغرائية:	-----	99
4- الوظيفية التناسبية/ الميتا-شعرية:	-----	116
ثانياً- استنتاجات:	135
الفصل الثالث:	137-236
1- الإيقاع وجمالية التلقي:	-----	140
2- الإيقاع في علاقته بالذات المبدعة:	-----	142
3- بين الموسيقى والإيقاع:	-----	147
- استنتاجات:	-----	152
4- ظواهر إيقاعية جمالية في شعر التسعينيات:	-----	153
4-1 التكرار إيقاع صوتي ووقع شعوري:	-----	153

154	-----	1.1-4 تكرار المفردة ونفسية المبدع:
169	-----	2.1-4 تكرار العبارة ولزوم ما يلزم:
183	-----	2-4 الأبعاد الجمالية للانتقال بين البحور وتحولات القافية:
210	-----	3-4 التشكيل الكاليفرافي/ الخطي آلية شد الانتباه:
216	-----	1.3-4 ثنائية البياض و السواد:
229	-----	2.3-4 ثنائية اللفظ و علامات الترقيم:
313-237	الفصل الرابع:
241	-----	1- اللغة والأسلوب:
247	-----	2- ظاهرة التناص وأثر اللغة والأسلوب:
247	-----	1-2 مفهوم التناص -صدى الشخصية وأثر النص المهضوم-:
250	-----	2-2 مصادر التناص في الشعر الجزائري التسعيني:
250	-----	1.1-2 التناص مع المقدس الديني:
276	-----	2.1-2 التناص مع التراث الأدبي:
314	خاتمة:
318	المصادر والمراجع:

ملخص

Résumé/Abstract

1- ملخص بالعربية:

أُجّهت الأطروحة إلى البحث في المدونة الشعرية الجزائرية التي ظهرت خلال التسعينيات من القرن الماضي؛ ومعلوم أنّ الجزائر في هذه الفترة شهدت تحولات سياسية واجتماعية واقتصادية وفكرية أثّرت على الوضع العام. ولم يكن الشعر والحركة الأدبية عموماً بمنأى عن هذا التحول؛ فقد شهد (الشعر الجزائري) تغييرات عدّة على: مستوى الموضوعات أولاً بحيث صار العنف وما يخلفه ميزة أساسية، ثم على المستوى الفني المرتبط بحركة الشعر العربي والعالمي ارتكز بدءاً على استراتيجية العنوان؛ بحيث صار العنوان في النص الشعري عتبة رئيسة لا يمكن تجاوزها، وتعدّت بعد ذلك إلى الإيقاع؛ فكانت جملة من الظواهر الإيقاعية: كالجمع بين أكثر من بحر في القصيدة الواحدة، والمزاوجة بين الشكلين العمودي والحر/ التفعيلة في القصيدة الواحدة، والتنوع القافوي. أيضاً تميّز التكرار كظاهرة إيقاعية فضلاً عن دوره اللغوي؛ فهو إضافة إلى ما يُحدثه من موسيقى يكشف ما يعتري الذات الشاعرة من حالات نفسية ووجدانية وشعورية. كما أنّ النصّ الشعري المعاصر وظّف إيقاعاً يتجاوز فيه البياض والسّواد، ويتجاوز فيه الصوت والصمت، من خلال علامات الترقيم، ومن خلال الفراغات التي يتركها الشاعر حين يكتب القصيدة؛ لذلك صار متلقّي الشعر لا يكتفي بالقراءة، بل لا بد من اعتماد حاسة البصر لأنّ الشكل الكتابي له جانب إيقاعي ودلاليّ.

بالإضافة إلى التناصبات الموجودة في النصّ الشعري الجزائري حيث ينهل الشاعر من عدة روافد، وتتجاوز في نصّه عديد النصوص مقدّسة وتراثية وشعرية وقديمة ومعاصرة. كلّ هذه العناصر حقّقت للقصيدة الجزائرية قيماً دلالية وأبعاداً جمالية. وتلك رسالة الشعر!!

كلمات مفتاحية: جماليات - الشعر - الجزائري - المعاصر

2- ملخص بالفرنسية:

Cette thèse vise à étudier le code poétique algérien apparu au cours des années 90 du siècle dernier ; On sait que l'Algérie durant cette période a connu des transformations politiques, sociales, économiques et intellectuelles qui ont profondément marqué la scène publique. La poésie et le mouvement littéraire en général n'échappent pas à cette transformation. La (poésie algérienne) a connu plusieurs changements : au niveau des sujets d'abord, où la violence est devenue un thème de base, puis au niveau artistique associé au mouvement de la poésie arabe et internationale, elle s'est appuyée d'abord sur la stratégie du titre ; Si bien que le titre dans le texte poétique devenait un seuil majeur infranchissable, puis dépassait le rythme ; C'était un ensemble de phénomènes rythmiques: comme la

combinaison de plus d'un vers dans un poème, et l'appariement entre les formes verticales et libres / iambique dans un poème, et la diversification des rimes. Distinguer aussi la répétition comme phénomène rythmique ainsi que son rôle linguistique ; En plus de la musique qu'il crée, il révèle les états psychologiques, émotionnels et émotionnels de soi du poète.

De plus, le texte poétique contemporain prête attention à un autre type de rythme dans lequel le blanc et le noir sont adjacents, et dans lequel le son et le silence sont adjacents, à travers les signes de ponctuation, et à travers les espaces laissés par le poète lors de l'écriture du poème, de sorte que le Le destinataire de la poésie ne se contente pas de lire, mais doit s'appuyer sur le sens de la vue car la forme écrite a un côté rythmique et sémantique. Outre les intertextes présents dans le texte poétique algérien, où le poète puise dans plusieurs affluents, et juxtapose dans son texte de nombreux textes sacrés, patrimoniaux, poétiques, anciens et contemporains. Tous ces éléments ont acquis des valeurs sémantiques et des dimensions esthétiques pour le poème algérien. Et c'est le message de la poésie !!

Mots-clés : esthétique - poésie - algérienne – contemporaine

3 – ملخص بالإنجليزية:

This thesis aims to study the Algerian poetic code that appeared during the 90s of the last century; We know that Algeria during this period experienced political, social, economic and intellectual transformations that profoundly marked the public scene. Poetry and the literary movement in general do not escape this transformation. (Algerian poetry) has undergone several changes: first at the subject level, where violence has become a basic theme, then at the artistic level associated with the movement of Arab and international poetry, it is based first on the strategy of the title; So much so that the title in the poetic text became a major impassable threshold, then exceeded the rhythm; It was a set of rhythmic phenomena: like the combination of more than one line in a poem, and the pairing between vertical and free/iambic forms in a poem, and the diversification of rhymes. Also distinguish repetition as a rhythmic phenomenon as well as its linguistic role; In addition to the music he creates, he reveals the poet's psychological, emotional, and emotional self-states.

Moreover, contemporary poetic text pays attention to another type of rhythm in which white and black are adjacent, and in which sound and silence are adjacent, through punctuation marks, and through the spaces left by the poet when writing the poem, so the recipient of the poetry does not just read, but

ملخص

must rely on the sense of sight because the written form has a rhythmic and semantic side. In addition to the intertexts present in the Algerian poetic text, where the poet draws from several tributaries, and juxtaposes in his text many sacred, heritage, poetic, ancient and contemporary texts. All these elements have acquired semantic values and aesthetic dimensions for the Algerian poem. And that is the message of poetry!!

Keywords: aesthetics - poetry - Algerian - contemporary