

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر - بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

جماليات شعر التفعيلة في الجزائر

(2008-1980)

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب جزائري

إشراف الأستاذ الدكتور:

إعداد الطالبة:

عبد الرحمان تبرماسين

نوال آقطي

الرقم	اللقب والاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
<u>01</u>	مفقودة صالح	أستاذ	بسكرة	رئيسا
<u>02</u>	تبرماسين عبدالرحمان	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
<u>03</u>	درقياني عبد المجيد	أستاذ محاضر "أ"	بسكرة	عضوا مناقشا
<u>04</u>	لراوي السعيد	أستاذ	باتنة	عضوا مناقشا
<u>05</u>	هيمية عبد الحميد	أستاذ	ورقلة	عضوا مناقشا
<u>06</u>	مالكية بلقاسم	أستاذ	ورقلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 1435 / 1436 هـ / 2014 / 2015 م

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر - بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

جماليات شعر التفعيلة في الجزائر
(2008-1980)

رسالة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الآداب واللغة العربية
تخصص: أدب جزائري

إشراف الأستاذ الدكتور:

عبد الرحمان تبرماسين

إعداد الطالبة:

نوال آقطي

السنة الجامعية : 1436/1435 هـ 2015/2014 م

الشكر

عرفانا بفضل أساتذتي بقسم الآداب واللغة العربية ببسكرة

أبدأ بتقديم جزيل الشكر لأستاذي الذي وافق البحث إرشادا ونصحا :

الأستاذ عبد الرحمن تيرماسين

مقدمة

إذا كان الشعر قد تحرر من المادة ليستبدل بها اللغة، فإن ذلك قد سما به فوق المحسوس وجعله نوعا من الوعي، إنه تجل حسي للنشاط الذهني، وبما أنه الفن الزمني الذي يرتقي بالتنوع والاختلاف، فصفته الحيوية تكسبه التجدد، وبذلك فهو لم يقف عند النموذج العمودي بل تعداه إلى شعر التفعيلة.

و معنى هذا أن قصيدة التفعيلة تتمدد في مدارات المغايرة، كونها الميلاد الذي خلخل ذلك الالتزام النمطي للسلطة الأبوية، لتمثل زاوية الانحراف في مسار التشكيل الإيقاعي، ومنه فهي الكيان النصي الذي يغازل بغوايته التحريضية الانتباه، مما يجعله ملتحما بالجمالية الواقفة على قمم التحرر. وبما أنها تشكل النص المستجيب للمخاض النفسي، فهي تتناغم مع الموقف الحسي الذي يشكل صميم البحث الجمالي، وتتأسس لحظاتها الجمالية عبر الجسر الجامع بين النغمية والانفعالية، أو خلال نسق الانسجام والتوازن في الوحدة النصية .

ولا شك أن مواكبة قصيدة التفعيلة الجزائرية المعاصرة للتغيير، جعلتها توافق بتنوعاتها النصية الموجة التجاوزية، التي بلغت ذروتها في التسعينيات، حيث تم أحيانا التحرر من الجذور الغنائية، والبحث عن مكاشفة الواقع عبر المخزون الذاكري، لترصيع المشهد الدرامي وهو ما تركها تتصل بالجمالية، التي تختزل عناصر العمل الأدبي، وترمي إلى الوقوف على المقاييس الفنية والجوانب الإبداعية، التي تحقق المصالحة بين الداخل والخارج.

لأجل ذلك كله رأينا أن تكون الدراسة في إطار شعر التفعيلة الجزائري، وهذا ليس شرخا معرفيا ولا قطيعة مع الشعر العمودي، وإنما استلزم البحث في الشكل الحداثي الراهن تتبعا لخصوصية نظام التفعيلة ولسماته الجمالية، على أن أكثر من اختار الأبنية المحدثة كان ممن درج في الكتابة العمودية، وهو ما يثبت قناعة التحول وشرعية هذه الكتابة .

وأما عن البحث في القصيدة الجزائرية دون المشرقية فأسبابه أهمها: تقديم نصها للقراءة، لاسيما وأنها تعاني قلة الممارسة النقدية فيما يتعلق بالبحوث المستقلة بشعر التفعيلة الجزائري، وإن وجدت فقد اقتصر على أسماء دون أخرى، وعلى فترة دون سواها، مما جعلها لا تفصح عن الصورة المتكاملة لطبيعة البناء لدى شاعر التفعيلة.

ونتيجة لهذا كانت علة قصور الخلفية النظرية في هذا البحث، إدراكا منه أن الشعر الجزائري أحوج ما يكون إلى المقاربة الإجرائية منها إلى الدرس النظري التفصيلي، لاسيما أن العديد من البحوث قد فصلت في التنظير، على غرار كتاب "يوسف ناوري" "الشعر الحديث في المغرب العربي"، وما قدمه "مشري بن خليفة" في كتابه سلطة النص من وقوف جزئي حول الخصوصية، وحركية الإبداع عند كل من حمري بحري والأخضر فلوس، ويمكن الإشارة أيضا إلى دراسات ركزت على مبحث جمالي دون غيره، كبحث البنية الإيقاعية في القصيدة المعاصرة لصاحبه "عبد الرحمن تبرماسين".

والحق أن هذه الدراسة هي محاولة للمشاركة في توسيع دائرة البحث، ليشمل أكثر الشعراء ثراء في العطاء الشعري، محاولا الانتصار لمضمرات النص منتقيا أكثر النصوص توافقا مع المنحى الدراسي.

ولا تكتمل تلك المشاركة إلا باختيار الفترة، التي يعتقد أنها مرحلة تحول نوعي في شعر التفعيلة، إذ تعد استجابة للمخاض الذي ميز سنوات السبعينيات، وتتمه للدراسات السابقة كان الاهتمام بهذه الفترة، إذ حظي الشعر الجزائري بدراسات ترصد ظواهره الفنية، وتتعب معالجة الظاهرة على أساس عنصرها الزمني، كما هو الأمر في كتاب "محمد ناصر" الشعر الجزائري الحديث، غير أن البحث تناول فترة ما بعد الحركة الإصلاحية حتى سنة 1975، إضافة إلى بحث عبد الحميد هيمة الذي يعالج الصورة الفنية ولم يتجاوز فترة الثمانينات.

من ثمة كانت حوافز امتطاء صهوة السفر في رحاب الخطاب الشعري الجزائري بالبحث الموسوم بـ "جماليات شعر التفعيلة في الجزائر (1980-2008)" للإجابة عن أسئلة تؤسس متنه نذكر منها:

- ما أهم المقومات النصية التي يتأسس عليها المتن الشعري لقصيدة التفعيلة؟ وما وظيفتها الجمالية؟

- فيم تمثلت خصوصية قصيدة التفعيلة الجزائرية؟ وكيف تقدم نسقها الجمالي بعيدا عن الانصهار في القصيدة المشرقية؟

و لا يفند عرض قصيدة التفعيلة مجزأة خضوعها لوحدة النسق، إنما ذاك مطلب أوجبه مقتضيات الدراسة، ومع ذلك فكثيرا ما أظهر البحث توحد البناء وتكامل التجربة الفنية عند شاعر التفعيلة في الجزائر، وكانت المكونات الشعرية تتعاقد لدى شعراء عدة وكأنها تشكل منظومة نصية واحدة.

ولعله كان طبيعيا أن ينتظم البحث في أربعة فصول، يسبقها مدخل حول الجمالية وشعر التفعيلة، يحدد فلسفة الجمال وصلتها بالفن ثم الشعر، ويتطرق إلى جذور شعر التفعيلة وإرصاصاته المشرقية والجزائرية، وتعبها رؤية ختامية تجمع أهم النتائج والمحصلات، التي تم تعيينها بعد تتبع مسار تجربة قصيدة التفعيلة في الجزائر.

ويعنى الفصل الأول المعنون بجمالية اللغة الشعرية - بعدها الركن الأساسي

الذي تقوم عليه الظاهرة الجمالية الحسية - بدراسة تنوع التشكيل العنقودي مما يحقق الوظيفة الإغرائية الجمالية القائمة على الاقتصاد اللغوي من جهة، والتكثيف الإشاري المنفتح على المغامرة التأويلية من جهة أخرى. كما يركز النسيج اللغوي على المكونات التركيبية وملحها الانحرافي، الذي يؤدي وظيفة تنبيهية تسحق المتوقع لتؤسس جمالية المفاجأة ونغمية التنظيم الإيقاعي.

وبمقاربة اللغة السيرذاتية تتكشف أغوار البواطن، وعبر اللغة الصوفية التي تمارس الانزياح إلى عوالم الإشارة نلمس الجمال الرمزي.

أما **الفصل الثاني** الموسوم بجمالية الصورة الشعرية فهو محاولة للوقوف على النظام المعرفي المتماسك في العلاقات التصويرية، التي تسهم في تنمية المعرفة الجمالية، خاصة أن المجاز يختزل التفاعل بين الوعي والانفعال، وبين الإدراك والوجدان، و يقوم على التقابل التناظري بين الصور، والتناغم الضدي الذي من شأنه أن يضيف على القبح جمالا، كما له فضل الإبانة وبث الحياة في الجماد بتبادل مجالات الإدراك، وعليه كان تناول الصورة بنوعها الشعرية والرمزية وصولا إلى توظيف النص الغائب في الخطاب الشعري.

ويتضمن **الفصل الثالث** الذي ظهر بعنوان **جماليات التشكيل الإيقاعي** دراسة للإيقاع بوصفه الوجه الأكثر إبرازا للجمالية، إذ يعد شبكة ملمة للتشكيل الدال والعلاقات اللفظية المتبلورة في مقاطع نغمية منسقة، وفيه تمت معالجة مسألة الوزن وتحولاته العروضية، وكذا ظاهرتي التدوير والتقفية، ثم البحث في جمالية النغم السمعي الصادر عن التكرار الصوتي، المرتبط بالنبض الهوائي، إضافة إلى قراءة النسيج المرئي القائم على جمالية توافق البنى الهندسية واللغوية، وأخيرا دراسة الإيقاع الدلالي المتابع لاستئناف حركية الإيقاع السردي، وجمالية التداول في المشهد الحوارية.

وانصرف **الفصل الرابع** الذي عنون بجمالية المكان - المتصل بذلك الحلم الطوباوي الجميل الباحث عن متعة الاستقرار، ولذة الانتصار عن الواقعي نزوعا إلى الممكن الجمالي واستكشافا للمجهول- إلى البحث في المفهوم الفلسفي والأدبي للمكان وبيان صورته الحركية المتأرجحة على محور التواصل القطبي (مغلق/ مفتوح)، المعلن عن تداخل الإحداثيتين، وانتهاء رحلة البحث إلى جمالية العودة نحو الماضي من

جهة، أو تشكيل ذلك الانصهار الهندسي والفضاء النصي، لكتابة منشور قانون الحماية
المفتقد من جهة أخرى.

واقترضت الضرورة أن يصاحب هذه الخطة منهاجا يعضد تقفي تلك العناصر، لذا
اعتمد البحث على المنهج الفني الاستقرائي، الذي يناسب البحث الجمالي، إذ يكشف عن
الظواهر الفنية التي تسهم في التشكيل الشعري، كما استفاد من مناهج أخرى في التحليل
كالمنهج الوصفي.

وقد استقى البحث مادته من مراجع عدة أهمها: يتم النص لأحمد يوسف، و كتاب
قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ، ودير الملاك لمحسن أطمشن، والقصيدة العربية
دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية المعاصرة لكميليا عبد الفتاح، إذ أتاحت لنا هذه
المراجع وأخرى سبل التحليل والمعالجة.

ويتكرر القول إن البحث مغامرة، ومغامرة هذه الدراسة مغامرتان، إحداهما البدء
بمطاردة فكرة هاربة حتى عند أصحابها، والاتصال بمجال يقبع تحت سلطة المفارقة
المفهومية، والأخرى اختيار فترة تقارب النصف قرن يجعل الجهد مشتتا، و كثيرا ما
يجانب العمق ويلتصق بالسطحية، لكنها "متعة التعلم" التي قررها أرسطو، ولذة الامتطاء
التي حدثنا بها بارت، لذا دين علي أن أقدم أسفي عن كل خطأ جاء سهوا، واعتذاري
عن كل قصور جانب الصواب، عسى أن تكون الشفاعة هيب أجر الاجتهاد.

ولا سبيل إلى الختام قبل حمد الله الذي ﴿ خَلَقَ الْإِنْسَانَ ﴿٢﴾ عَلَّمَهُ الْبَيَانَ ﴿٣﴾ ﴾،

ثم شكرا جزيلا لأصحاب الخلق والفعل الجميل من قسم الآداب واللغة العربية، و أصدق
الوفاء وأجزل الثناء لمن أحاط البحث بالتصويبات والملاحظات: "الأستاذ المشرف عبد
الرحمن تبرماسين " جزاه الله كل خير ومنحه أتم العطاء.

مدخل:

تحديد المفاهيم

1- الجمالية

2 شعر التفعيلة

الجمالية:

هناك ارتباط بين الإنسان والفن، لكونه «إدراك عاطفي للحقيقة»⁽¹⁾ وما دام الإنسان ميالا إلى الجميل نافرا من القبيح معتدا بالقيم الجمالية، فإن الجمال يتدخل في مجمل ظروف حياته، وقد كان الفن غارته التي شنها على قبح الواقع وسبغ عليه الأبعاد الجمالية، ليصبح (الفن) «قدرة على توليد الجمال ومهارة في استحداث متعة جمالية»⁽²⁾.

ولقد تعددت المواقف واختلفت الآراء في تفسير مفهوم الجمال؛ وذلك لتباين المعارف والمنطلقات الفلسفية والعلمية التي حاولت الإحاطة بمظهره.

فنظر إليه "أفلاطون Platon" على أنه ملكة مثالية لا يمكن إدراكه بالمعارف الحسية، إنه في المثال مطلق أما في الواقع المحسوس فنسبي، وبذا انتهى تفسير الجمال عند أفلاطون إلى «التوحيد بين الجمال وبين المثال العقلي، الذي يتجلى في التناسب والائتلاف الهندسي»⁽³⁾ ، وكذلك عد "أرسطو" الفن محاكاة؛ ولكنه لم يقيده بالمثل، بل وجده يرتقي من محاكاة ما هو كائن إلى ما يجب أن يكون، لذا فالجمال عنده موضوعي، له وجود خارجي يدركه العقل بخصائص موضوعية. ومن أهم صفات الجميل* «الترتيب والتناسق والوضوح والغائية والوحدة»⁽¹⁾، وبذلك أدرك "أرسطو" أن الجمال سمو رؤيوي وارتقاء على الواقع.

(1) محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1980، ص 08.

(2) م ن ، ص 10.

(3) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار أنباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ص 65.

* الجميل لا يتلخص في مجرد ترتيب الأجزاء بل ينبغي أن يكون له حجم معين يستحيل وجوده في ما هو شديد الصغر كما يستحيل وجوده في الحجم الكبير جدا (ليسهل النظر إلى هذا الحجم) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص 85.

وقد ارتبط الجمال في فكر العصور الوسطى بالروح (وسيلة إدراك الخير)، إذ إن فلسفة "أفلوطين Plotin" في الجمال ارتبطت بالأخلاق، ذلك لأن «الجميل يشير إلى الواحد المطلق الخير الذي تصدر عنه الصورة المشعة»⁽²⁾ ويبدو أن "أفلوطين" لم يبتعد كثيرا عن رؤية "أفلاطون" للجمال، حيث وحد بينه وبين الخير. وجعل له درجات أعلاها ما هو في العالم العقلي (المثال) وأدناها المحسوس (الموجود في الطبيعة).

ومع بداية العصر الحديث، أضحى الجمال بعيدا عن الأخلاق والمنفعة والمثالية وارتبط بالعلمية، فعرف "ألكسندر قوتليب بومغارتن Alexander Gottlieb Baumgarten"⁽³⁾ علم الجمال في كتابه تأملات فلسفية بـ "Aesthetics" الأستطيقا⁽⁴⁾*. ويعود هذا المصطلح في أصله إلى اللغة اليونانية، وهي مشتقة من الكلمة "Aisthesis"، فعلم الجمال يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته⁽⁵⁾.

ويقسم جميل صليبا علم الجمال إلى قسمين:

القسم الأول نظري عام، والقسم الثاني عملي خاص.

(1) علي أبو ملح: في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 26 و ص30.

(2) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (دط)، 1992، ص 35

(3) ولد في برلين سنة 1714 توفي سنة 1968 وهو أستاذ فلسفة وتلميذ لكرستيان فولف أول من حدد مفهوم علم الجمال ووضع قواعده الأولى في مؤلفه الأستطيقا عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1984، ج 1، ص 294.

* الأستطيقا تعني الحساسية الوجدانية أو (عالم الأحاسيس المعرفة الحسية) أما المعنى الاصطلاحي فهو الدراسة العلمية للنشاط الجمالي

(5) هالة محجوب خضر: علم الجمال وقضاياها، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، القاهرة، ط1، 2006، ص13.

القسم الأول: يهتم بالبحث عن الصفات المشتركة بين الأشياء الجميلة، وهو يفسر طبيعة الجمال تفسيراً فلسفياً؛ لأنه علم معياري Normatif كالمنطق والأخلاق، أما الثاني فهو يبحث في صور الفن ويطلق عليه اسم النقد الفني.⁽¹⁾

إن علم الجمال حسب تقسيم "جميل صليبا" في جزئه النظري يركز على ما تجتمع فيه الأشياء الجميلة، كما يمكنه في قسمه العملي أن يبحث في الفن عامة وتذوقه والوعي به، وعليه فالجمال مرتبط بالإحساس لذا فقد يختلف في تقدير الجميل.

ويبدو أن علم الجمال قد أقام بعيداً عن قيد الفلسفة الصوفية الغائية، حيث جعل له "امانويل كانط Imanuel kant" مجالاً مستقلاً في كتابه "نقد الحكم"⁽²⁾ وعد «ملكة الحكم وسيطا بين ملكة الذهن المعتمدة في مجال المعرفة، وملكة العقل المعتمدة في مجال الأخلاق؛ لذا أصبح الشعور باللذة وسيطا بين المعرفة والإرادة، أما المبدأ الذي تعتمد عليه ملكة الحكم فهو الغائية»⁽³⁾.

إن العملية الإبداعية عملية أستطيقية، ترجع في أساسها إلى الذات المبدعة لا إلى المادة الجمالية، لذلك يقول "كانط": «الجمال هو ما يمكننا أن نتمثله خارج أي مقولة من مقولات ملكة الفهم، باعتباره موضوعاً للذة عامة، ولتقدير الجمال حق قدره لا بد من امتلاك عقل مثقف»⁽⁴⁾ وحاول "كانط" من خلال هذا توضيح أساسيات الحكم

(1) جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرسة، بيروت لبنان، (دط)، 1982، ج1، ص 408-409.

(2) قسم كانط هذا الكتاب إلى جزأين الأول نقد الحكم الأستطريقي تتحقق فيه اللذة من تأمل الشكل بغير إدخال ما يجب أن يكون عليه والثاني نقد الحكم الغائي. ويدخل في اعتباره التنظيم الكلي المستمد من العقل المطلق حين يفترض التصور الأمثل. ينظر أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص112.

(3) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص108.

(4) فريدريك هيجل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان بيروت، ط1988، 2، ص 109.

الجمالي⁽¹⁾ يجعل الجمال إمكانية واقعية قابلة للتحقق (ما يمكننا أن نتمثله)، وهو إحساس تأملي خالص يخلو من دوافع الرغبة والحاجة بعيدا عن المنفعة (خارج مقولة من مقولات ملكة الفهم)، باعتباره موضوعا للذة عامة واتفق كلي غير مرتبط بقوانين منطقية وقواعد مرتبة، وعليه « يجب أن يكون الجميل ذا طابع غائية⁽²⁾» (موجودة لذاتها) فلا وجود لغاية خارجية.

لقد انتهى "كانط" إلى الفصل بين الحكم المعرفي والحكم الذوقي، والتأكيد على أن « الخبرة الجمالية لا ترجع إلى النشاط النظري، الذي يقوم به الذهن والذي يحدد شروط المعرفة في علوم الرياضيات والفيزياء، كما لا ترجع إلى النشاط العلمي الذي يحدد السلوك الأخلاقي المعتمد في الإرادة، ولكنه يرجع إلى الشعور باللذة الذي يستند على اللعب الحر بين الخيال والذهن⁽³⁾».

وقرر وفقا لذلك «أن الشعر يربي المخيلة ويوسع من آفاق الذهن، ويمدنا بما لا حصر له من أفكار: إننا لو حكمنا على قيمة الفنون الجميلة بالاستناد إلى الثقافة التي يزودنا بها كل فن أو مدى الترقى النفسي الذي يصيب ملكتنا من جراء ممارسة هذا الفن أو ذاك لكان الشعر أسمى الفنون جميعا، وكانت الموسيقى آخر الفنون قاطبة⁽⁴⁾»، وبذلك استطاع كانط أن يهز الأساس الفلسفي- الذي أنبنت عليه نظرية الأجناس الأدبية الفنية في فروعها المختلفة، و التفت إلى جعل الرؤيا الإنسانية مركزا للوجود ومفسرا له.

(1) لتتبع تفاصيل اللحظات أو مبادئ الحكم الجمالي بتفصيل ينظر أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص ص112-113-114.

(2) فريدريك هيجل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، ص 109.

(3) أميرة حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2013، ص 11.

(4) تيسير محمد الزيادات: توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية ناشرون ومبدعون، الأردن، ط1، 2010، ص ص22-23، نقلا عن، زكريا إبراهيم: الفنان والإنسان، دراسات في علم الجمال وفلسفة الفن، ص 134.

وعلى العكس من كانط ركز " فريدريك هيجل Fridrich Hegle " على المحتوى أكثر من الشكل، «بما أن الفن تعبير حسي عن الروح المطلق، فهو يتناول المظهر الدال على الجوهر، ويلعب دور الوسيط بين الواقع الحسي والفكر الخالص، ويرد الواقعي إلى المثالية، ويرتفع به إلى الروحانية»⁽¹⁾، وعليه لا تكمن حقيقة الفن في المحاكاة بقدر ما تتجلى في ذلك التوافق بين الخارج والداخل، ويقدر ما يفصح العمل الفني عن الباطن يتحقق الإحساس الجمالي ثم الإبداع الجمالي.

وقد أكد "هيجل" على أن «ما يندمج تحت علم الجمال هو الجمال الفني لا الجمال الطبيعي، لأنه من نتاج الروح والروح أسمى من الطبيعة (موجود خارجي) ، وقد عد الجمال الداخلي (الفني) أرقى من الجمال الطبيعي، (وأردأ فكرة تخترق فكر إنسان أفضل و أرفع من أعظم إنتاج للطبعة... فالروحي أسمى من الطبيعي)»⁽²⁾.

وإذا كانت «أسمى اسم تفضيل لا يشير إلا إلى فارق كمي... فالحال أن الفارق بينهما (الجمال الفني والجمال الطبيعي) ليس محض فارق كمي، فالجمال الفني يستمد تفوقه من كونه يصدر عن الروح و بالتالي عن حقيقة، بحيث أن ما هو موجود لا يوجد إلا بقدر ما يدين بوجوده لما هو أسمى منه... فالجمال الطبيعي انعكاس للروح ولا يكون جميلا إلا بقدر ما يصدر عن الروح، وعليه ينبغي أن نفهمه على أنه كيفية ناقصة للروح متضمنة بذاتها في الروح»⁽³⁾.

ولكون «الشعر هو الفن الكلي للروح الذي أصبح حرا في ذاته وليس مقيدا بتحقيقه في المادة الحسية وبدلا من هذا فإنه ينتشر بشكل مطلق في المسافة الباطنية والزمن الباطني للأفكار والمشاعر»⁽⁴⁾، فهو حلقة الانتقال والوصل بين الفن والدين، حيث تعبر

(1) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، صص 126-127.

(2) فريدريك هيجل: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، ص 08.

(3) م ن ، ص 09.

(4) فريدريك هيجل: علم الجمال وفلسفة الفن ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع،

القاهرة، مصر، ط2010، 1، ص 149.

الفكرة عن نفسها في قالب التصور الخيالي، كما أنه (الشعر) موضع الصدارة بالنسبة إلى كل ما عداه من الفنون، ذلك أن فيه أسمى ضروب النشاط الجمالي على اعتبار أنه تصوير ذهني لعالم حسي (الفن المطلق للفكر) مما يثبت تحرر طبيعته من المادة ، لذلك فهو يرتبط بفكرة الجمال باعتبارها موضوعا حسيا ((الجميل هو التجلي الحسي للفكرة)).

إن الشعر هو «الفن العام الأكثر شمولاً، الفن الذي أفلح في الارتفاع إلى الروحية الأسمى. ومادته اللغة التي تتكون من أصوات تختلف عن أصوات الموسيقى. إن الصوت الذي في الموسيقى رنين مبهم تحول إلى كلمة ملفوظة واضحة تعبر عن مشاعر وأشياء، لقد تحولت الأصوات إلى إشارات تمثيل في الشعر بأنواعه الثلاثة (الملحمي والمسرحي والغنائي) والشعر أكمل الفنون لأنه يصور الفن الروحي، والشعر المسرحي خيره لأنه يصور العالمين الباطني والخارجي ويمثل التاريخ والطبيعة والنفس بينما يقتصر الغنائي على النفس والملحمي على التاريخ»⁽¹⁾.

ويبدو اعتباراً مما سبق أن ثمة ما يميز الشعر عن باقي الفنون، وهو مبدأ الروحانية، إذ تتوفر له القدرة على التعبير عن الجوانب الداخلية، وكذا الخصائص الخارجية أيضاً من خلال التخيل، وبذلك فهو تعبير عن المفهوم الفلسفي للجمال.

إن ما يجمع بين الشعر والموسيقى هو وحدة الوسيلة الحسية "الصوت"، لكنه في الموسيقى صادر عن الخارج، بينما في الشعر ناتج عن الداخل متوجه إلى الخارج (جهاز النطق) متحول إلى إشارات لفظية واضحة، تصور تلك التمثيلات التي تشير إليها.

(1) علي أبو ملحم: في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، ص71. نقلاً عن: فريدريك هيغل: مدخل إلى علم الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978، ص145.

هناك ثلاثة أنماط للشعر، أسماها الشعر المسرحي؛ لأنه يجمع بين الشعر الغنائي الذاتي والشعر الملحمي الموضوعي.

ولعلنا سنكتفي بما تقدم في تعريف الجمال وعلمه مقتصرين على الفلسفة الغربية دون الفلسفة العربية؛ لأننا وجدنا اقتراباً بين ما تعرضنا له وما هو وارد في مصنفات الفلاسفة العرب، لكننا سنتوقف عند أكثر الشعراء الجزائريين إشارة إلى الجمال وهو عثمان لوصيف.

لقد التقى تعبير عثمان لوصيف - عن اعتبار الجمال مرتبطاً بالغموض منفلاً من التطويق الاصطلاحي - مع مقولة "جان برتليمي Jean Barthélémy" « أن فكرة الجمال لا تقبل التفكير ولا يمكن الاستغناء عنها ، لأنها في وقت واحد حاضرة هاربة»⁽¹⁾

الجمال يتجول حراً طليقاً⁽²⁾

أحاول أن أمسك بالباقة الدنية للجمال

فتنقلت من بين أصابعي

كالضياء الهارب

وردد الشاعر كذلك فكرة الجمال الروحي الشائعة في الفلسفة القديمة متجاوزاً الجمال الحسي رابطاً بين الجمال والطهارة (الخير) .

الجمال نوع من السر الروحاني⁽³⁾

لا تعانقه إلا النفوس الطاهرة

إذا أرت أن ترى الجمال الحقيقي

(1) جان برتليمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مؤسسة فرنكلين، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص ص 09-10.

(2) عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، دار هومة، الجزائر، (دط)، 1999، ص 23.

(3) م ن ، ص ص 26-27.

فانظر إليه بعين الروح

لا بعين الجسد

.....

لن تفهم الجمال إلا إذا استطعت أن تتوحد به

ثمة حاسة أولاهها عثمان لوصيف عناية وهي "العين"، لأنها تحقق إبصار الذات وإبصار الروح معا. مستندا على ما وصل إليه هيجل «ينبغي أن يتحول العمل الفني إلى عين في كل أجزاءه كي يكتسب القدرة على تحقيق الباطن وإظهاره»⁽¹⁾.

يقول "عثمان لوصيف":

من لم يعبد الجمال فهو كافر⁽²⁾

إن الجمال في الشعر الصوفي نوع من العبادة لأنه يرتبط بالفضيلة.

وقد يكون مبرر اجتماع هذه الآراء ما ذهب إليه "غنيمي هلال" من أن الصوفية والرومانتيكية تلتقيان في نظرتهما إلى الجمال، «وذلك لأن الأدب الصوفي أساسه الفلسفة العاطفية كالأدب الرومانتيكي»⁽³⁾.

«والجمال وحده عند الرومانتيكين مرآة الحقيقة التي ينشدون، يقول "ألفريد دي موسيه (A. de Musset)": ((لا حقيقة سوى الجمال، ولا جمال بدون حقيقة))⁽⁴⁾.

صفوة القول فيما ذكر أن الجمال المرتبط بالتناسق والوحدة - على حد تعبير أرسطو - يجد امتداده في نص التفعيلة؛ لأنها نص الوحدة العضوية، وكذلك الجمال المتصل بالتححرر يتأكد مع حركة التمرد على المكرر في هذا النوع من الشعر.

ويمكننا أيضا أن نجد لارتباط الجمالية بشعر التفعيلة مبررين:

(1) مجموعة من المؤلفين: فلسفة علم الجمال عبر العصور، دار الإصدار العلمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010، ص 100.

(2) عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، ص 24.

(3) محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت)، 173.

(4) م ن : 13.

أولهما - أن هذا الشعر كان استجابة لتعبير عن ذلك الكمون الداخلي.

وثانيهما - هو تلك القناعة التي أدركت في شعر التفعيلة أن الشعر لا يعد نتاجا آليا فلا سبيل إلى تقييده بقاعدة.

شعر التفعيلة:

استحدث شعر التفعيلة سنة 1947* في العراق مع قصيدة الكوليرا، وقد ذكرت "نازك الملائكة" ظروف كتابة هذه القصيدة⁽¹⁾ تأكيدا منها أن الشعر العمودي لم يستوعب مشاعرها؛ لأنه يقوم على وحدة السطر، بينما « يتخذ شعر التفعيلة من التفعيلة الواحدة لا من أوزان البحر وتركيب شطره من التفعيلات دون التقيد بقافية ، ودون التقيد بعدد محدد من التفعيلة التي يستخدمها الشاعر لكي يكرره كل سطر»⁽²⁾.

وترى نازك أن شعر التفعيلة بدأ خجلا، شأنه شأن كل حركة جديدة تتعرض لمثل هذه الفجاجة، وهي تتطلب زمنا لتدرك أسباب النضج⁽³⁾ ، وتؤكد أن «المجتمعات

* شغلت قضية السبق النقاد وعدوا انطلاقته التفعيلة لبدر شاكر السياب بقصيدته هل كان حبا 1946 في ديوانه أزهار ذابلة، غير أن تلك القضية لا تستحق ما أوليت من أهمية، لأن النموذجين أتيا لاستكمال ما سبقهما من محاولات. ينظر يوسف الصائغ : الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1957، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2006، ص 48.

(1) فقالت كتبت تلك القصيدة أصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة، خلال وباء الكوليرا الذي داهمها، وقد حاولت التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر، وقد ساقنتي ضرورة التعبير إلى اكتشاف شعر التفعيلة ، وقد أرسلت نازك هذه القصيدة إلى مجلة العروبة في بيروت و نظمت قصيدة الكوليرا على وزن بحر الخبب (المتدارك). ينظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967، ص 23.

(2) عبد الحكيم عبدون: الموسيقى الشافية في البحور الصافية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص 35 .

(3) ينظر نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر، ص 26.

الإنسانية ألفت عبر التاريخ، أن تقابل التجديد في كثير من الريبة والتحفظ، فلا تتقبله إلا بعد رفض طويل ومقاومة» (1) .

غير أن « الطريق الوحيد إلى المحافظة على التراث القديم هو السماح باستمرار الجديد ، فالتجديد هو الذي يحتفظ من القديم بعناصره الحيوية التي تستحق البقاء، لأنه هو الذي يجدد حيويتها باستمرار ، بتمكينها من اتخاذ أشكال جديدة تلائم تغير طرائق التفكير وأساليب الاستجابة الفنية ، وهو الذي يغذيها بعناصر جديدة تجدد إخصابها وتواصل شبابها» (2).

وقد حددت نازك الملائكة أسياب البحث عن كتابة جديدة ، تتعدى الانتظام السننيمتري في عوامل اجتماعية أربعة هي: النزوع إلى موافقة الواقع، والحنين إلى الاستقلال، والنفور من النموذج المتكرر، وإيثار المضمون على الشكل، دون أن نسقط المطلب النفسي المذكور سابقاً(3).

ولعل التحرر لا يعني الخروج عن الذاكرة ، لأن الذاكرة هي التي تصنع هوية ال-عمل، لذلك لم يستطيع شعر التفعيلة الخروج الكامل على النموذج الأبوي، لأن الكتابات الحديثة لابد أن تحتفظ بالشكل التقليدي حتى تجد لذاتها موضعاً.

وهو لا يمثل هجوماً ولا ينظر للقديم نظرة قصور وجمود بل هو امتداد طبيعي للأوزان القديمة، الغرض منه تأصيل تجربة جديدة تتيح حرية أرحب للإبانة عن انفعالات الذات الداخلية، «لقد وجد الشعراء في التفعيلة بدلاً من نظام الشطرين ما يحقق هذه الأمنية ويكشف عن منا حي التفكير وتجارب النفس بمختلف أنماطها وصورها فلا غرابة أن يؤثرها شعر التفعيلة» (4).

(1) المرجع السابق، ص37.

(2) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، المطبعة العلمية، القاهرة، (د ط)، 1964، ص 255 .

(3) ينظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص43-47.

(4) مصطفى درواش: تشكيل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي، منشورات تحليل الخطاب، دار وائل للطباعة والنشر، (د ط) 2008، ص 230.

من أجل ذلك يرى بعض الدارسين أن الشعر الحر « لا يعبر بدقة عن مضمون الحركة الشعرية المعاصرة، ويرون أن مصطلح الشعر الحر في الإنجليزية والفرنسية يعني التخلي عن الوزن والقافية وهذا غير ما يحدث في شعرنا العربي. لذلك يستخدمون مصطلحات بديلة مثل "الشعر الجديد" أو "المعاصر" أو "الحديث" أو "شعر التفعيلة" ⁽¹⁾ ، وبالرغم من أن نازك الملائكة اختارت مصطلح الشعر الحر، فإن ذلك لا يعني مطلقاً ضرورة الانصياع لما هو شائع مع بداية قيام الحركة.

و نجد صلاح فضل يذهب إلى أن «الشعر الحر، كما سمي في البداية، اصطلاح علي تحديده فيما بعد شعر التفعيلة» ⁽²⁾.

إلا أننا لا نختار مصطلح "شعر التفعيلة" لمجرد جده استخدامه، ولكن لأنه مصطلح عربي بخلاف تسمية الشعر الحر أولاً، ثم لمجانبة وقوع الالتباس بينه وبين «الترجمة الحرفية لمصطلح "free Verse" أو "libre vers" ⁽³⁾ التي لا تتماشى عروضياً مع ما يطلق عليه مصطلح الشعر الحر في إبداعنا العربي ثانياً.

ويعتقد غالي شكري « أن هذه التسميات مجتمعة تحد من قيمة الحركة الحديثة في الشعر العربي، لأن ما طرأ عليه لم يكن مجرد تجديد أو تحرر أو انطلاق، بشكل عام. إن التعميم الذي تتضمنه هذه الألفاظ ["الشعر الجديد" أو "الشعر الحر" أو "الشعر المنطلق"] هو الذي يجردها من عنصر المطابقة على واقع الحال. ⁽⁴⁾»

(1) سيد بحراوي: الإيقاع في شعر السياب، نواره للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1996، ص 204.

(2) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، 1998، ص 84.

(3) جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1967، ص 18.

(4) غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1978، 2، ص 07.

والحق أنه لا بد من الاتفاق حول استخدام مصطلح واحد يتلاءم مع ما تقتضيه خصوصية النص وما يفرضه جوهر الحركة وواقعها .

شعر التفعيلة في الجزائر:

قد يكون من الواجب الوقوف عند إشارات تتبع تطور الحركة الشعرية لقصيدة التفعيلة في الجزائر.

عد محمد ناصر لشعر التفعيلة في الجزائر ثلاث مراحل⁽¹⁾:

المرحلة الأولى: (1962_1955) وهي مرحلة * ميلاد شعر التفعيلة⁽²⁾، وتميزت في الكثير من كتاباتها بالميل إلى التقريرية والسطحية في التعامل مع التجربة الجديدة، وقصيدة **طريقي**⁽³⁾ لأبي القاسم سعد الله 1955 هي نظيرة الكوليرا في الشعر العراقي، ويقول الشاعر تجاه دافعه للتجديد «كنت أتابع الشعر الجزائري منذ سنة 1947 باحثاً فيه

(1) ينظر محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص ص 149-166.

* وقد رأى عبد الله ركيبي أن الشعر الجزائري يسير في خطين متوازنين من حيث الاهتمام هما الخط العمودي وخط الشعر الجديد على أن شعراء العمودي يمتازون بالاهتمام باللغة بينما أصحاب اللون الجديد يهتمون أكثر بالصورة الفنية وبالرمز. عبد الله ركيبي: الشعر... في زمن الحرية، دراسات أدبية ونقدية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2009، ص 212.

(2) والحقيقة أنه لا يمكن إغفال محاولة رمضان حمود سنة 1928 في نصه " يا قلبي" الذي تميز بتعدد الأوزان وتغيير القوافي غير أن وفاته حالت دون تأثيره في الشعر الجزائري محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 149-150.

(3) قال الشاعر أنه كتبها في 15 مارس 1955 ونشرها في 23 مارس من السنة نفسها في جريدة البصائر العدد 313. ويقول فيها :

((سوف تدري راهبات واد عيقر/ كيف عانقت شعاع المجد الأحمر/ وسكبت الخمر بين العالمين/ خمر وحب وانطلاق وبقين/ ومسحت أعين الفجر الوضيه/ وشدوت لنسور الوطنية/ إن هذا هو ديني/ اتبعوني أو دعوني/ في مروي / فقد اخترت طريقي/ يا رفيقي)) أبو القاسم سعد الله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص 52-53. نقلا عن: أحمد يوسف : يتم النص والجينالوجية الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2002، ص 59.

عن نفات جديدة وتشكيلات تواكب الذوق الحديث، ولكني لم أجد سوى صنم يركع أمامه الشعراء»⁽¹⁾.

وبرغم من ظروف الاحتلال إلا أن قصيدة التفعيلة وجدت طريقها للرواج لاسيما مع نزعة البحث عن الهوية.

المرحلة الثانية (1962_1968) وهي مرحلة الركود لانصراف الشعراء، إما لاستكمال الدراسة أو للعمل، و كان حضور قصيدة التفعيلة فيها حضورا نسبيا، تجسده نصوص متفرقة يتجاذبها الواقع بمحوري الثورة والاستقلال، وتسيطر عليها النزعة الرومانسية.

المرحلة الثالثة (1968_1975) وهي مرحلة شهدت بعض التطور، لبروز بعض المجالات والصحف، لذلك يرى مشري بن خليفة أن التجربة الشعرية عند شعراء السبعينيات « أصبحت ذات رؤية شمولية وأداة تتحكم في مسار تطور الإيقاع الموسيقي المتنامي داخل البناء الكلي للقصيدة »⁽²⁾ لكن هذا لا ينفي وجود نصوص ضلت حبيسة المدار الإيديولوجي المتأثر بالفكر الاشتراكي، مما جعلها تفقد الكثير من الروح الشعرية. وبعد عرض مراحل تطور شعر التفعيلة، حدد محمد ناصر أسباب نشأته في الجزائر فيما يأتي⁽³⁾:

البحث عن نموذج يجسد طاقة التغيير والتمرد، ويسقط مبدأ التحول الثوري الواقعي على الممارسة الإبداعية، إضافة إلى عامل التأثير بين التجريبتين المشرقية والجزائرية، ولعل العامل الأقوى حسب رأي هذا الباحث، هو الخاصية النفسية الذاتية إلى البحث عن قالب

(1) أحمد يوسف : يتم النص والجنينولوجية الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري المختلف، ص 58. نقلا عن:

أبو القاسم سعد الله: مقدمة ديوان النصر للجزائر، مجلة آمال، الجزائر، (د ت) ص 51.

(2) مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000، ص 49.

(3) محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص 153-160.

جديد، وقد نضيف إلى تلك الأسباب الميل إلى الإيقاع الهادي حسب رأي بعض النقاد، والرغبة في المحافظة على الوحدة العضوية.

وبما أن الشعر الجزائري المعاصر شعر أفراد، فإنه يمثل ثراء التجربة وخصوصيتها التي تجعل من دارسته صعبة التناول، وبعيدة عن التصنيف، لذلك تتم قراءة شعر ما بعد السبعينيات عن تنوع في المواقف الشعرية واختلاف في البناء التشكيلي، يتجاوز المؤلف (القصيدة الصوفية والسريالية والغنائية والدرامية).

هذا ما جعل الكتابة الشعرية وفق نظام التفعيلة، تخضع إلى ظواهر مختلفة مثل: التنوع (تنوع الأوزان وفقا للمقاطع)، والتناوب (المزاوجة بين شعر التفعيلة و الشعر التقليدي)، والتداخل (تداخل بحر شعري في بحر آخر)، و التدوير لكننا لن نستطيع تتبع تلك الظواهر لسببين أولهما أن الجمالية لا تتصل بفوضى الانسجام (عمودي/حر) على حد تعبير الفلاسفة الكلاسيكيين، وثانيهما لأن التجربة الجزائرية التي تستخدم ظواهر (التداخل/ والتنوع) تكاد لا ترقى في ثراءها إلى تكوين عينة نستطيع أن نتبنى من خلالها الحكم المطلق.

الفصل الأول

جماليات اللغة الشعرية

1. التشكيل الجمالي في العتبة العنوانية

2. الجملة الشعرية:

1.2 تعريف الجملة

2.2. الجملة الخبرية

3.2 توالي الجمل وأشباه الجمل

3 الأساليب التركيبية وجمالياتها التعبيرية:

(1.3) التراكيب الإنشائية:

– الاستفهام/ النداء/ الأمر

(2.3) التراكيب الاسنادية:

– التقديم والتأخير/ الحذف

تمهيد:

تمثل اللغة أداة للتواصل، لذا فهي روح العمل الأدبي، ومادته التي تشكل سماته الخاصة وقيمه الفنية، فالشعر يقوم على «الإبداع في توظيف اللغة والاعتماد على الغموض واستخدام الرمزية والمفارقة والعناصر الأسلوبية الأخرى وهو ما يترك القصيدة مفتوحة لتفسيرات متعددة»¹، وبالتالي فاللغة تجسد الموقف الشعري و الفكري والمحمول الفلسفي، من خلال تصويرها لمختلف القيم الجمالية والثقافية والاجتماعية و التاريخية.

والحقيقة أن اللغة الشعرية لغة انحرافية، تستعين بالتكثيف والاختزال، والإيجاز لرسم غرض المتكلم والإشارة إلى حاجته، لذلك فهي «لغة خاصة في بنائها وتراكيبها، ولا تخرج مفرداتها عن حدود المؤلف، لكنّها تتفرد في قدرتها على استيعاب الصورة المختلجة في نفس الشاعر ، باستعماله تلك اللغة استعمالا لا يخرج عن تلك الحدود»⁽²⁾ ، وعليه فإن تجربة البوح الشعرية تنهض من العمق ، لتعبر عن عالم الذات، حيث تتفرد كل ذات في خصوصية الكتابة بما يصنع مزية الاختلاف، التي تدعم الوظيفة التأثيرية للعمل الأدبي.

ولعل ما يؤلف خصوصية الكتابة هو المغامرة اللغوية، «فكل إبداع مغامرة ومن لم يستطع أن يغامر مع اللغة ، فسوف يضع نفسه في حدود تضيق عليه يوما بعد يوم حتى تخنقه»⁽³⁾ والعملية اللغوية تقف على محوري التأليف والاختيار. أي طريقة

1 E.S,Kasgari A.A.A,G Moghaddam, H.G,2013,Study of creativity in Iran 1 Tavakoooh Contemporary poetry, Case study: FaryadShiri Winner of Iran Poetry prize 2002, sometimes (poetry has Procedia, Social and Behavioral Sciences, vol 89 pp 387 390 been more generally regarded as a fundamental creative act employing language. The symbolism, irony and other stylistic elements of poetic diction often use of ambiguity leaves a poem open to multiple interpretations.)

(2) محمد زكي العثماني: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية،(د. ط) ، 1989 ، ص 149.

(3) ضرغام الوردية : التطور الدلالي في لغة الشعر، دار أسامة للنشر والتوزيع ، الأردن ، عمان ، ط1 ، 2009 ،

يوزع بها الشاعر مفرداته؟ وكيف يختارها ويجاور بينها؟ وبقدر ما يبتكر في تلك العلاقات التجاورية بين المفردات يكون ابتكاره في الصور والأخيلة.

ولا يعني دراسة مكونات البناء متفرقة انفصالها، إنما تلك ضرورة تطلبتها متابعة عناصر التشكيل الجمالي في النص متابعة تفصيلية، فبنية اللغة تضم مجالي الدال والمدلول: فالأول يمثل ميكانيزم اللغة الشعرية، وهو ما يمكن معالجته في هذا الفصل بالوقوف على اللغة الانزياحية، والثاني يمثل الصورة الشعرية، وسوف نتطرق إليه في الفصل الموالي مع أن الأصل في الأمر هو اجتماع الفصلين معا.

ولمعرفة طاقة النص وإمكاناته، وقفت الدراسة اللغوية على تلك الظواهر المثيرة في ديوان شعر التفعيلة الجزائري، بدءا بالبنية ال تشكليه في العتبة العنوانية، ودراسة الجملة الشعرية وأساليبها التركيبية، ثم دراسة اللغة الشعرية السيرداتية، وأخيرا اللغة الصوفية.

1- التشكيل الجمالي في العتبة العنوانية:

يعد العنوان بطاقة هوية النص، وجزءا من إستراتيجية الكتابة لاستفزاز القارئ وتوريثه، لذا أصبح له أهمية بالغة، إذ يتشكل ويتنامى بتضاعف خلوي مكونا لنفسه كيانا ذاتيا يخلق منه نصا متكاملًا يقابل نص المتن.

من هنا يقع القارئ أسيرا بين سلطتين، فينظر إلى العنوان كسلطة مستقلة، وينظر إليه عبر التعالق النصي كبنية صغرى محتواة في بنية أكبر، ولا بد من ضم البنيتين للحصول على المغزى، لذا يرى محمد فكري الجزار أن العنوان «علامة كاملة كما يمثل العمل [النص] هو الآخر علامة كاملة أخرى، وتأتي العلاقة التجميعية بين العلامتين لتخلق علامة وسطية بين الاثنتين»⁽¹⁾، هذه العلامة الوسطية «تتبنى

(1) محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص : 19،20 .

من مدلول العنوان + دال العمل وهي هدف التحليل « (1)، ولعل الفراغ الحاصل بين الدال والمدلول هو الدافع إلى اللعب الحر، الذي يحقق مبدأ لانهائية الدلالة، وتعدد المعنى بتعدد طرق اللعب و المراوغة.

وبقدر اختراق القارئ لتلك المسافة بين المتن والعنونة، والتتقيب في حفراتها تتحدد الدلالة. «ولأن الجهاز العنواني، (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة - أكثر من كونها عنصرا حقيقيا»² - فله صيغ تشكيلية مختلفة:

1.1 تشكيل التضاد:

تستند القيمة الجمالية لهذا النوع من التشكيل العنواني على أساس علاقة التضاد، وهذا ما يجعل الدوال تحتل حقلًا ممغنطًا تتنافر فيه الأقطاب، مما يصعب القبض على أطراف الدلالة التي تمارس انزلاقها الدائم.

يقف عنوان ديوان " اللعنة والغفران " لعز الدين ميهوبي على حافتين متباعدين ليوقعنا بين فكي جدلية الخطيئة والتوبة، وما يتناسل عن هذا الجمع من ثنائيات ضدية متعددة.

فننحدر من بداية العنوان إلى نهايته عبر متوالية تتدحرج بين خندقين، الأول تشاؤمي والآخر تفاؤلي، وهو المسار الذي يركض عبره الإنسان منذ ارتكابه للخطيئة بحثًا عن المغفرة، فكأننا ننتبع خطى سزيف ومعاناته الأبدية بين المقاومة والانكسار، ومن هذا المنطلق نتابع نقاط البدء. وهي مواضع للحزن والألم والبحث عن الانتماء والاستقرار، لننتقل في الختام إلى الوجود الحياتي النابض.

(1) المرجع السابق ، ص 20.

(2) جميل حمداوي : السيموطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلة 25، ع3، يناير مارس، 1997، ص : 106 .

• أولا.. (1)
 لَقَدْ أَخْلَفَ الْخُزْنَ وَعَدِي
 وَمَا زِلْتُ أَبْحَثُ عَنْ وَطَنِ
 ضَيَّعْتُهُ الْمَسَافَاتُ..
 مَا زِلْتُ وَحْدِي

أخيرا.. (2)

دَمِي نَبْضٌ لِكُلِّ النَّاسِ
 وَجِدْرِي فِي ذُرَى الْأُورَاسِ
 وَرُوحِي آيَةً تُتْلَى
 وَتَطَّلِعُ فِي الْمَدَى أَعْرَاسِ

وبين البداية والنهاية تتشكل شبكة معقدة، تتصادم فيها المواقف، وتتضارب فيها العنونة الجزئية، لتتوافق أخيرا مسفرة عن تحد يعيد إلى الذات وجودها الشامخ والأبدي، وهو الشهادة ومن ثم تتخلص الدوال من مضيقها لتتفرج إلى خلاصة الموت والشهادة. إن العنوان القائم على التضاد يتشكل من خلال نشاط بنائي، يتجه من الامتداد إلى الارتداد والتقلص، وذلك بانضغاط مادة النص وطاقته الدلالية في بنية تركيبية - دلالية قصوى...تسمى بالانسحاق الكبير (3)

(1) عز الدين ميهوبي : اللعنة والغفران، منشورات دار الأصالة للإنتاج، سطيف - الجزائر، ط 1 ، 1997، ص 08.

(2) م ن ، ص 85.

(3) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط2007، 1، ص 49.

2.1. التشكيل التأويلي:

لعل فاعلية العنونة وبنيتها التأثيرية تقود إلى دوائر التكتيف والاختزال، وهي الدوائر التي يشكل محيطها المواطن المحيلة إلى بؤرة انزياحية مطعمة بالارتكاز على اللامألوف، وعليه تنبعث صرخة العنونة لتؤدي وظيفة تنبيهية تثير المتلقي، وتلهب دافع المغامرة التأويلية لديه.

و يمثل عنوان " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار " للشاعر "يوسف وغليسي" بياناً إغرائياً يستحوذ على لغة انحرافية، تجمع بين الألم والطبيعة على خطى الرومانسيين، «فإذا كانت لحظة الفرح تولد فكرة، فإن لحظة الحزن تولد قصيدة»⁽¹⁾، من هنا كانت لحظات الوجد والعذاب، وما يترتب عنها من معاني الحزن والغربة والفجيرة والنشيج وغيرها، تتكاثر بشكل لافت لترتبط بمعاناة الذات واضطرابها.

ويقول الشاعر مفتتحاً ديوانه بقصيدته " فاتحة الأوجاع "

صَفَصَافَتِي تَجْتُوا عَلَى نَهْرِ الْهَوَى... (2)

وَهَوَايَ فِي حَقْلِ الْمَدَى صَفَصَافَةٌ

رِيحٌ تَهْزُ حُقُولَنَا وَقُلُوعَنَا

فِي مَوْسِمِ الْإِعْصَارِ

فِي زَمَنِ الْجَوَى

يعلق الشاعر جسراً توصلياً يبنى بتلك المصالحة القائمة بين الذات والطبيعة، عبر

خيوط الهوى (هوائي صفصافة)، ومن ثم تتفاعل الذات وعالمها الكوني لبناء واقع جديد،

(1) بروين حبيب : تقنيات التعبير في شعر نزار قباني ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ، عمان ، ط1 ، 1999 ، ص74.

(2) يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، منشورات إبداع ، الجزائر ، ط1 ، 1995 ، ص14.

جراء تصادمها مع الواقع الاجتماعي المنذر بالأفول والاهتزاز، وهو نوع من الفرار إلى دفة الطبيعة.

والم تأمل لحقل الطبيعة في هذا الديوان يجده ينقسم إلى: ظواهر جوية وأخرى كونية، فالجوية (الإعصار - الريح - الرعد - الغيم - المطر - الصقيع - البرق)، وأما الكونية (الكون - الشمس - الظلام - القمر - النجم - الدجى) وتأتي الظواهر الجوية أكثر من الكونية لتجسد ذلك الصمود والتحدي، الذي تتسلح به الذات (الصفصافة) لتقاوم دواليب الضياع في زمن غياب الحقيقة .

في حين تركز الظواهر الكونية على جدلية الليل والنهار / النور والظلام لتبرز سعي الذات نحو مستقبل أفضل.

أَحْنُ إِلَى الشَّمْسِ حِينَ الغُرُوبِ،،⁽¹⁾

وَحِينَ يَهْلُ القَمَرُ!

أَحْنُ إِلَى الصَّيْفِ حِينَ الشِّتَاءِ

ويقول أيضا:

يَسْكُنِي الصَّقِيعُ..⁽²⁾

لِأَنَّ الغيومَ التي نَصَبَتْ نَفْسَهَا حَاكِمًا بِأُمُورِ الفصولِ،

صَادَرَتْ شَمْسَنَا..

خَبَّأَتْهَا وَرَاءَ الضَّبَابِ،

بَعْدَمَا أَعْلَنْتْ قُدُومَ الرِّبِيعِ!...

يَسْكُنِي الصَّقِيعُ....

يمكننا أن نلاحظ كيف جمع الشاعر بين فصول مختلفة، خريف تتساقط فيه الأوراق وهو زمن الدموع والمقاومة، على اعتبار أن الصفصاف شجر الدموع والبكاء يواجهه الريح

(1) المصدر السابق، ص 66.

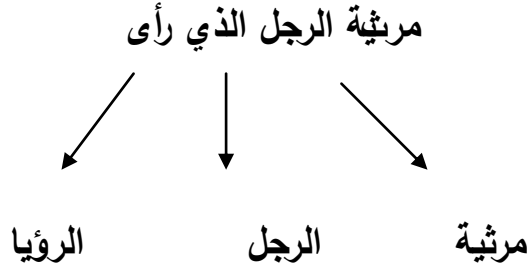
(2) م ن ، ص 102.

بصمود بل ويتحمل الظمأ، ويأتي الشتاء ليحيط هذه الشجرة باليأس والعذاب (الصقيع) لكنه ما يلبث أن يعيد إلى الصنفاة الحياة، فالمطر يمثل قوة التغيير والتحول، وأخيرا يتحدث عن الربيع لكونه الزمن المرغوب والمنتظر، إنه موطن الجمال والبهاء، و يظل حنينه قائما إلى الصيف وهو زمن الدفء والحرارة، حيث تتجسد مواضع الانتماء والأمومة، وكذا فصل العطاء والجني والإثمار تتمثل فيه صور البقاء والاستمرارية .

و قد نواجه المعجم الحيواني في هذا الديوان باندهاش شديد، حينما نجد أن معظم الحيوانات التي اختارها الشاعر كانت طيورا (الطاووس - الغراب - الطير - اليمام - العصافير) وكلها تجسد الهجرة والارتحال الدائم الذي تمارسه الذات، من أجل البحث عن مواطن الانتماء والاستقرار .

ولعل عنوان ديوان "الأخضر فلوس" "مرثية الرجل الذي رأى" يمثل فضاء يفتح على

مؤشرات ثلاث :



- فالمرثية : حزن وألم وعزاء يوجه إلى الإنسانية ويلتصق بها ، فقولنا : " مرثية الرجل " يعبر عن اتصال تحدثه همزة الوصل .
- الرجل: يعبر عن الذات الإنسانية. ويحمل نبضات زمنية (دقات القلب ومراحل العمر)
- أما الرؤيا : فمتعلقة بفعل رأى الذي يعبر عن زمن ماض يستحضر التاريخ بكل آلامه وآماله .

واندماج الدوال يتخلص في : وحدة دلالية مفادها مرثية الذات الإنسانية مع التاريخ. والصراع الأسطوري بين الزمن والإنسان . ويشير الاسم الموصول إلى استمرارية هذا الصراع عبر إحداثيات الزمن .

وقوع دال الرجل قبل فعل الرؤيا يجعل الفعل متعلقا به؛ وإذا يمارس سلطة على الديوان، لكن المرثية تمحو هذا الحكم وتبقي الذات الإنسانية تحت حوافر العزاء المستمر ، أين تشعر الذات بالوحدة في هذا الوجود مصارعة أعقاب الزمن دون أن يتغير ، وتشد الذات الإنسانية قطبية المرثية والرؤيا، فتكبل حريتها وتسقطها بين ضفتي الموت والحياة .

كما أن الرؤية تربط الذات بالمعرفة؛ فإذا أراد الرجل أن يعرف فعلية أن يرى.

فماذا يرى؟ يجب أن يرى حقيقته ويتوقف أمامها ليواجهها ، وإن كانت مخيفة توشحها عزلته وضعفه وإحساسه بلا جدوى . ويتحقق الاعتراف بمشاركة الذات في لعبة الزمن .

فالرؤيا دال ارتكازي ينطلق من الذات ويتجه إلى المرثية. وهنا يسطع الشاعر إلى تمزيق الأقمطة على هذه الذات، ليكتب مرثية لا تمحوها يد التاريخ .

ويتكرر هذا العنوان الفوعي في العنوان الرئيسي للديوان ليؤكد انكسار هذه الذات، وتكرار صراعاتها عبر اللوحات الجدارية من قصائد الديوان، إذ يرتفع منسوب الاعتراف بالحقيقة ليغمر قصائده .

فالفاتحة النصية في قصيدة **"مرثية الرجل الذي رأى"** تربط الفعل الماضي بالجراح؛

لتدل على وحدة الذات وجراحها، فالحياة تبدأ بألم العزلة والخوف الذي يعانق الذات وهي بعيدة عن شواطئ الأمان .

وتتماوج الحركة لتتصاعد وتتحدرد بين التحدي والخضوع وبين النماء والذبول ، إذ يتنامى نسيج القصيدة في نسق متكامل يبلغ إثارة عالية مع بؤرة القصيدة :

ضَمَّ - عُمراً - يَدِيهِ إِلَى قَلْبِهِ .. وَارْتَجَفَ .. (1)
قُلْتُ : خِفْتُ الْفِجَاجَ الْبَعِيدَةَ.

فنتصارح الأزمنة وتقع الذات فريسة لها ترتجف بين أنيابها، فهي تبدأ بالماضي وتتجاوزته لتدل على الحاضر، ثم تعود إلى الماضي ، وتتطلق مرة أخرى نحو المستقبل، وتكون حركة المد والجزر اجترارا لصراع الذات الإنسانية عبر منحنى زمني متطاوّل يترك القصيدة تتوالد دلاليا، فتكشف الخاتمة النصية عن مصير هذه الذات المصارعة في قول الشاعر:

قَالَ : إِنِّي أَرَى قَمَرًا دَاخِلًا فِي الْمَحَاقِ (2)
وَدَرَبِي الَّذِي اعْتَدْتُهُ يَنْحَرِفُ..

إذ ترى الواقع كأرض ينمو عليها الصراع المأساوي و تمحو معالمها الظلمة و الانحراف.

ويتكرر فعلا الرؤيا والسقوط في القصيدة ، ليبرهننا عن جدلية الموت والحياة كونهما يحملان نقيضيهما (العماء ، التصاعد والإنقاذ) .

يقول الشاعر: وَالْقَتِيلُ عَلَى رُوحِهِ تَرَكَعُ الشَّمْسُ (3)
تَرْتِيلَةٌ سَقَطَتْ..

وَتَسَاقَطَ فَوْقَ السُّطُوحِ، الْقَرِيبَةِ
نِصْفُ مَلَكَ..

قَالَ: إِنِّي أَرَى عَاشِقًا تَتَخَطَّفُهُ الطَّيْرُ
(لَكِنَّهُ لَمْ يَخَفْ)

.....

(1 - 2) الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1 ، 2002، ص15.

(2) م ن ، ص 13.

قَالَ : إِنِّي أَرَى قَمَرًا دَاخِلًا فِي الْمَحَاقِ (1)
وَدَرَبِي الَّذِي اعْتَدْتُهُ يَنْحَرِفُ..

فسقوط الترتيلة وتساقط الملاك غرضه الدعوة إلى إنقاذهما، إلا أن استمرارية السقوط في فعل (تساقط) يقوض المعادلة الإنقاذية. وتبقى الذات أسيرة الزمن .
كما أن فعل الرؤية وارتباطه بالموت يؤسس لاستمرارية تطويق الذات بين ذراعي هذه الجدلية (الموت، الحياة) .

ولعل الحركة التي تمتد ذهابا وإيابا تدل على وثبات الذات المتحمسة إلى إنهاء الصراع، والمرثية تتمثل في عزائها بعد أن بقيت تكتب ملحمة ما تعانيه .

ونجد في قصيدة " مرثية الرجل الذي رأى " دوالا بنيت على أساس اختياري، فكانت تفرض وصايتها على باقي الدوال التابعة. وتجعل حركتها إجبارية، ففعل الرؤي ا كما سبق الذكر يتكرر في القصيدة ؛ ليثبت تشبث الذات بالمجهول ومحاولة استكناها للغيب وجبها للبحث عن الحقيقة.

فهذه الإشارة تحمل زادا من الالتصاق بالحياة والتشبث بإحداثياتها، على الرغم من الصراعات التي تتحقق خلف هذا الالتصاق .

كما نلمس في هذا الفعل نوعا من الإرادة، لذا أسس حكمه على أنقاض الدوال الأخرى وكلمة العنوان قد أكدت حضورها من خلاله.

ثم هناك فعل القول الذي يتكرر أربع مرات في القصيدة، وهو يرتبط باللسان وحركاته ويتجه إلى السمع، ويجتمع في القصيدة مع الفعل البصري " رأى" فينشئان حركة دائرية لافتة للانتباه تجعل مجال الرؤي ا في العنوان يظل على الحقيقة من خلال الاعتراف والبوح.

(1) المصدر السابق، ص 15.

وفي ديوان عثمان لوصيف " جرس لسماوات تحت الماء " تغادر اللغة مواضع الابتذال والركود لتؤسس سياقاً* للتوتر المتقجر بالإشارات، حيث تغوص السماوات مبحرة في تماوج فضائي تتقابل فيه الأعالي والأعماق.

و يحذف الشاعر المبتدأ في هذا العنوان على غرار العناوين السابقة (مرثية الرجل الذي رأى - أجاج صفصافة في مواسم الإعصار) ل يرمي بالخبر في حيز الانفتاح، ويؤكد ضرورة ما يود قوله لأنه حقيقة يريد من جمهوره المتلقي فهمها. هذه الهنية التركيبية في ظل غياب البداية هي بنية ل لتمزق والانشطار بين الوحدة والتحدي، وصراع ملموس بين الوجود وعدمه، فالشاعر لا يتسلط على الخطاب، بل يتركه متحرراً سابحاً لترقى دلالاته، وما هروبه من سيطرة المبتدأ إلا هروب من سيطرة الواقع ومحاولة لقلبه بفرض الهيمنة ع ليه. كما أنه تأسيس لواقع أسمى يساير رغبة الشاعر، وينشأ على ضفة الاختلاف والتباين.

ولعل تفرد الخبر دليل غناه عن باقي المحذوفات، وقدرته على إبراز ما يختلج في نفس الشاعر من أحاسيس متنوعة، وربما يكون تعبيراً عن غربة ووحدة، يمثلها هذا الخبر المتسلط في فضاء هلامي عائم.

والقارئ لهذا الديوان يجده قد استخدم فضاء مكانياً يقف على ثلاثية هامة وهي السماء والأرض والبحر، وتترتب هذه الثلاثية بدءاً من الأعماق إلى المسطح ثم المرتفع، ويبدو أنه ليس غريباً أن يجتاح البحر الفضاء الجغرافي لأن الأرض «ظهرت زرقاء في العصور الفلكية... ولأن أغلبية الأرض مياه، وهي أغلبية ساحقة تتيح للبحار أن تفوز في أي انتخابات بينها وبين الأرض»⁽¹⁾ وقد عمد الشاعر إلى تشويش المكان ليجعل البحر

* السياق عند جاكسون هو الطاقة المرجعية التي يجري القول من فوقها، فتمثل خلفية للرسالة تمكن المتلقي من تفسير المقولة وفهمها فالسياق إذا هو الرصيد الحضاري للقول، وهو مادة تغذيه بوقود حياته وبقائه. محمد عبد الله الغدامي الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 4، 10.

(1) أحمد بهجت: بحار الحب عند الصوفية، مؤسسة المعارف، بيروت، ط1، 1979، ص 09.

والسمااء متقاربين، وربما يكون ذلك ارتقاء للذات المتصوفة (البحر بتماوجه واهتزازه) نحو الالتصاق بالذات الإلهية، وهجرتها لدونية الأرض نحو العمق المجهول.

فالبحر مقابل للبر للدلالة على الباطن والمعنوي، في مقابل الظاهر والبدني، فالبر سفر تسلكه الأعمال البدنية للوصول إلى الله - سبحانه وتعالى - والبحر: سفر تسلكه الأعمال الباطنية والمعنوية للوصول إلى الله - سبحانه وتعالى⁽¹⁾

يقول الشاعر:

ها إنَّها انتابتُ شعوريَّ حالةً شَبَقِيَّةً⁽²⁾
 فرأيتُ بحرًا يعتلي عرشَ السَّماءِ
 رأيتُ نجمًا يحتفي بحَنيئِه
 ورأيتُي سرًّا يسافرُ في جرسِ
 هل كانَ مَسَّ عَناصِري بَعْضَ الهَوسِ؟
 هل رَعشَةُ صُوفِيَّةٍ تَنسابُ في المَلَكُوتِ

إن الرعشة الشعورية تقود إلى الخلق الإبداعي والتجاوز الواقعي، وبالكتابة ترتقي الذات إلى عالم النقاء والطهارة، عالم التحليق الخيالي، وكذا الأمر في الرعشة الصوفية التي تعتلي بالذات إلى مصاف العالم الروحاني، وربما تشكل الصورة الحلم تأنيثا لذلك العالم، الذي لا تسمو إليه الذات إلا في لحظات التجلي والكشف.

3.1 التشكيل المرجعي:

بما أن العنوان مفتاح النص ، فإنه يكشف في كثير من الأحيان عن مرجعيات إيديولوجية، تعرض المخزون الأدبي والفكري وتسهم في إيضاح توجهاته.

(1) سعاد الحكيم: المعجم الصوفي في حدود الحكمة، ندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص 183.

(2) عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، منشورات جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، ط1، 2008، ص32.

إن للعبارة وظيفة مرجعية وأخرى تناصية تسمح بمد شبكة من العلاقات النصية ، التي تترجم ذلك التفاعل الجمالي والتواشج الرحمي بين الثقافات ، وهو ما يفتح مجال الحوارية بعيدا عن التصدع والانغلاق.

ولقد تواصل الشاعر الجزائري مع حسه الإسلامي، ليرسخ وجود نصه ويمنحه شرعيته، فعنوان عثمان لوصيف " براءة" مستمد من سورة التوبة الآية الكريمة ﴿ بَرَاءَةٌ مِّنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ إِلَى الَّذِينَ عَاهَدْتُمْ مِنَ الْمُشْرِكِينَ ﴾ فسبحوا في الأرض أربعة أشهرٍ وأعلموا أنكم غير معجزى الله وأن الله مخزي الكافرين ﴿ (1)

والكفر لدى الشاعر هو تجنب الصدق ، وهذا ما يجعله يختار التوبة إلى صراط الكلمة ليظهر إبداعه من دنس الزور والإفك :

هَذَا الطُّفْلُ الْعَابِثُ .. مِزْمَارٌ لَا يَصْدَأُ (2)

نَارٌ لَا تَهْدَأُ

رِيحٌ تَجْتَاخُ الْأَرْضَ

وَمَدٌّ يَتَّبِعُهُ مَدٌّ

.....

يَا طِفْلَ الْبَرْقِ وَطِفْلَ الرَّعْدِ

دَمْدِمِ مِلءَ الْأَفَاقِ

دَمْدِمِ فِي أَعْمَاقِ الْأَعْمَاقِ

وَدَعِ الْإِعْصَارَ الْغَاضِبَ يَشْتَدُّ .. وَيَشْتَدُّ

فَمَدَائِنُ عَرِيدَ فِيهَا السُّلْطَانِ

وَطَعَى فِيهَا الْكُهَّانِ

(1) سورة التوبة : الآيتان، 1-2.

(2) عثمان لوصيف: براءة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، ط1، 1997، ص ص 64-65.

إن القصيدة لدى الشاعر ري - ح تحمل كل ما خ ف لتذروه فوق الأكوان،
وصوت طفولي طاهر يجتاح مسامع من يجعلون أيديهم في آذانهم حذر الصواعق، من أجل
اقتلاع الفساد وجذ جذور النفاق والزيف.

ويستحضر "مصطفى الغماري" آية السيف في عنوانه "قراءة في آية السيف" ليقاوم
زمن الخضوع والانكسار:

واقراً آيتي (1)

آية السيف

بحدّ السيف ارتاد يقيني

مُثَقلاً بالوعدِ أمطاراً على الهربِ الجديب!

يقول الله في آية السيف - وهو ما لقبت به الآية 36 من سورة التوبة - ﴿إِنَّ عِدَّةَ الشُّهُورِ
عِنْدَ اللَّهِ اثْنَا عَشَرَ شَهْرًا فِي كِتَابِ اللَّهِ يَوْمَ خَلَقَ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ مِنْهَا أَرْبَعَةٌ حُرْمٌ
ذَلِكَ الدِّينُ الْقَيِّمُ فَلَا تَظْلِمُوا فِيهِنَّ أَنْفُسَكُمْ وَقَتِلُوا الْمُشْرِكِينَ كَافَّةً كَمَا
يُقْتُلُونَكُمْ كَافَّةً وَعَلِمُوا أَنَّ اللَّهَ مَعَ الْمُتَّقِينَ ﴿٣٦﴾

وقد استحضر الشاعر هذه الآية ليعدّ ما استطاع من قوة لمواجهة جذب السنين المعصرات ،
متخذاً من معلم المقاومة والتحدي المعلم الذي يرسم عليه مخطط التحرر، وبذلك تتحقق
المعرفة وتتجلي الحقيقة لإنسان وضع على مذبح الجهل قربانا لعالم متحجر.

وفي المرجعية الشعرية يستدعي ديوان " قالت الوردية" حديث الزهور الذي سجله لنا
"أمل دنقل" وقصيدة قالت السمراء التي كتبها "نزار قباني".

(1) مصطفى الغماري : قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1983، ص140.

وهو عنوان يعود به الشاعر إلى التكوين الأول، إذ يحن إلى الفطرة تاركاً وهج الحضارة خلفه، متحرراً من لغة الجسد ومن ترابيته، مرتقياً إلى معارج صوفية في اغتراب يؤرخ للحظة الخلق. هي الذات الباحثة عن هوية في زمن الضياع.

يقول الشاعر:

وردّة من سَمَاوَاتِهَا⁽¹⁾
 انْحَدَرْتُ
 وَهِيَ الْآنَ تَرْقُصُ بَيْنَ الْحَرَائِقِ
 تَشْدُو فَتَنْمُو الْعَسَالِيحُ
 وَاللَّيْلُ يَشْهَقُ
 شَبَقًا وَعَوَى
 وردّة بالنُّبوءَاتِ تَنْضَحُ
 بِالنُّورِ تَعْبِقُ

إن الوردية رمز أيقوني ينتقل من مناطق الغواية (المرأة) إلى معالم الصفاء والجمال، حيث ينحدر لينير سوداوية المشهد الجريح وينتشل الذات من عالم الفساد إلى عالم نوراني مختلف. ويشكل عنوان "عبد الله العشي" "مقام البوح" صوفية الطهر الشعري وحياة القصيدة فمقام البوح يفتح على المجال الصوفي... ويصبح مقام المحبة⁽²⁾

كَمَ مِنْ الْوَقْتِ سَيَمِضِي...⁽³⁾

كَي تَعُودَ الْخُورِيَّاتِ

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردية دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2000، ص 75.

(2) شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 2010، 1، ص 180.

(3) عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص 74.

يَتَرَقِّصَنَّ عَلَى عَتَبَةِ بَابِي

وَيَعُودَ الْهَمْسُ وَاللَّهْفَةُ...

وَالْبَوْحُ.

يَعُودَ الْبَرَقُ وَالنَّشْوَةُ...

وَالسُّكْرُ.

إنها رغبة العودة إلى زمن الكتابة، إلى زمن الميلاد والوحي، حيث تبوح الذات بحرقتها الباطنية، وتمنحنا سر ذلك الشجون وتلك العواطف في لحظات التوحد مع الكلمة والتكامل مع المفردة أو قل في لحظات العشق القصوى.

4.1 التشكيل المرئي:

إذا كان العنوان بمثابة الطعم الملقى إلى القارئ ، فإنه يؤدي وظيفة إغرائية ، تؤسس لسياسة إستراتيجية ذات دور فعال في تنشيط روح المتن الشعري ، من خلال إسقاطه ضمن مواضع اهتمام المتلقي.

وقد لجأ الشاعر "الأخضر فلوس" إلى استخدام التثقيط في عنوانه "أحبك.. ليس اعترافاً أخيراً" راسماً فجوة فراغ مرئي يأسر البصر ، حيث يتم عزل دال عن الآخر مستنبطاً قراءة الدال الأخير ، ليرسم تعددا دلالياً تتساقط ضمنه مختلف الاعترافات المسكوت عنها، كما يبرز إدراج نقاط التواصل بين الحب والاعتراف، عمق هذا الحب النابع من صميم الذات وتميزه بالالتزام والوفاء، ثم يأتي الاعتراف ليسلط الضوء على قوة التفاعل مع المحبوب، و ذلك الشغف الدائم له هو أيضاً جمع بين الذات المفردة (أحبك) وذات الجماعة (ليس اعترافاً أخيراً).

ولعل الربط بين الجملتين الفعلية والاسمية في تركيب هذا العنوان هو محاولة لإثبات بوح الذات . وعناق بين الحدث وصحته، ف الحب لن يتغير أو ينجلي طالما أنه

سيتوالى ويتجدد هذا الاعتراف، وربما في التحام الماضي بضمير الخطاب دليل آخر لثبات هذا الحب وديمومته وتعبير خالص عن الاتصال بالمحبيب :

يَسْأَلُنِي الْعَابِرُونَ عَلَى كَيْدِي: (1)

« هَلْ أَحْبَبْتُكَ حَقًّا؟ »

فَوَاحِشِيَّةَ السَّائِلِينَ إِذَا مَا

تَدَثَّرَ جِسْمِي بِعُشْبِ هَوَاكِ!

أَحْبَبْتُكَ.. لَيْسَ اعْتِرَافًا أَخِيرًا!

فَهَلْ تُدْرِكِينَ الْعَلَاقَةَ بَيْنَ اعْتِرَافِي وَمَوْتِي؟

تَلَفَّعْتُ بِاللَّيْلِ حَتَّى أَنَامَ.. فَكُنْتُ دُجَاهًا!

هَرَبْتُ لِأَوْرِدَةِ النَّجْمِ.. كُنْتُ ضِيَاهًا!

تَدَخَّلْتُ بَيْنَ الشَّوْاطِئِ

وَالْمَوْجِ كُنْتُ ارْتِطَامَ الْمِيَاهِ!.

تَلَاشَيْتُ فِي الصَّوْتِ كُنْتُ صَدَاهُ!

وَحِينَ تَلَفَّظْتُ بِاسْمِكَ جَهْرًا

تَوَالَدَ فِيَّ احْتِرَاقٌ.. وَطَيْفِكَ تَاهُ!

يترجم الشاعر رحلته في الحب، وكذا رحلة العابرين عن كبده والسائلين عن صدق شعوره، والإجابة جهرية متكررة في قوله أحبك .. ليس اعترافا أخيرا . ويعد تكرار العنوان في القصيدة مدارا للعودة إلى الصنيع، إذ يعود من حيث البداية ليعبر عن عدم انتهاء هذا الحب ، إنه لا ينطفئ حتى يشتعل من جديد في حركة نواسية متكررة .

(1) الأخضر فلوس: أحبك .. ليس اعترافا أخيرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 09.

ولعل حلول الذات وانصهارها في أرض الوطن المحبوب يجعلها أشد إيماناً باسترجاع الصوت، وعودة الروح والنبض إلى هذه البلاد.

وللتشكيل المرئي حضوره في ديوان "عز الدين ميهوبي" " في البدء.. كان أوراس" من خلال نقاط التوتر، وكذا النبر الصوتي للدال الأخير، وهو ما يفسر بداية التحول والتغيير من دال مكاني ثوري يمثل القمة ويشير إلى الشموخ والتعالي، وقد تكون الخلاصة أن الوجود يعني التحرر، وبالنسبة للجزائري لا وجود تحت ظلم المغتصب الفرنسي:

قبل البدء: (1)

يَا صَخْرُ

لَنْ أَبْرَحَ هَذِي الْأَرْضَ..

رَأَيْتُ الطِّينَ يَذُوبُ..

وَأَنْتَ تَضُمُّ النَّارَ إِلَى عَيْنَيْكَ

وَتَرَحُّلُ..

البدء:

تَتَجَانَبُ أوردَةَ الْأَكْوَانِ..

تُؤَمِّرُ الْأَرْضَ..

وَتَسْفُطُ قِطْعَةً فُخَّارٍ..

الصَّخْرُ يَذُوبُ..

وَكُنْتُ أَمِرُّ هَذَا الْقَلْبِ

لِيَأْخُذَ مِنْ رَحِمِ الْأَحْجَارِ رُؤْيَ النَّارِ!

بعد البدء: (2)

(1) عز الدين ميهوبي: في البدء.. كان أوراس، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، ط1، 1985، ص31.

(2) المصدر السابق، ص ص 32-33.

كُنْتُ صَغِيرًا..
 أَشْجَاؤُكَ كَانَتْ وَاقِفَةً..
 كَالنَّاسِكِ.. كَانَتْ وَاقِفَةً..
 كَالفَجْرِ.. وَلَا تَدْبُلُ..

يشكل البدء عند الشاعر منشور الثورة التي تكتب دستور التحول، وتمنح الكيان الوجودي، وتسحق أذيال الخضوع والانكسار، وقبل هذا البدء تمتلئ الأرض قمة للشموخ والتحرر وبيانا للهوية، وبعد هذا البدء تترسخ في وعي الذات معايير المقاومة، مما تعلمته من أرضها الأبية المقدّمة، فيصعب عليها استيعاب زمن الانهيار من جديد عندها لن ترضى عن الاستقرار بديلا.

وفي ديوان "فيصل الأحمر" "العالم... تقريبا!" تشكل نقاط الحذف الهوة بين العالم الواقعي والعالم المتخيل، وتعد نقاط الحذف المساحة التي تترك للقارئ، حتى يتصور هذا العالم، أو هي الفجوة التي تتأى بالعالم بعيدا عن الذات، وتتأى بحقيقة العنوان أبعد «لا بد للعنوان من قوة استبقاء فكري قادرة على الظهور كأحد أهم شواخص جغرافية النص الإبداعي والذي تحقق له كثافته الدلالية وقصره.»⁽¹⁾

ومن الوجهة اللغوية يظل المبتدأ مغتربا منتظرا من المتلقي تأويل الخبر، ليكتمل المعنى وهو ما يبحث عنه في موضوع القصيدة "في الاقتراب من العالم":

كُلُّ شَيْءٍ يَظَلُّ مَلَامِحَ أَبْصَرِهَا ثُمَّ أَجْهَلُهَا⁽²⁾
 تَتَدَاخَلُ كَيْ تَتَصَارِحُ أَوْ تَتَجَاوِرُ إِذْ تَتَنَاوَحُ
 وَتَعُودُ مُشَوَّهَةً
 إِذْ تَعُودُ

(1) عامر جميل شامي الراشدي: العنوان والاستهلال في مواقف النفرى، دراسة جمالية، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، 2012، ص 33.

(2) فيصل الأحمر: العالم... تقريبا!، منشورات إبداع، الجزائر، ط1، 2001، ص16.

وَقَدْ لَا تَعُودُ

صُورٌ مِنْ بِلَادِ الْمَنَامِ

عَلَى صُورٍ مِنْ ضَوَاحِي الْخَيَالِ

عَلَى أُطُرٍ لِأَرْضِي الْمَجَانِينِ

ثُمَّ.....

إِلَى حَائِطِ لِبْنَاتِهِ رُؤْيَا نَبِيٍّ لَدَى الْاِحْتِضَارِ

وَوَجْهَهُ يَوْمَ لِكُلِّ الزَّلَازِلِ

فِي بَطْنِ أَرْضِ تَمِيذُ

وَاعْتِبَارٌ بِقُرْبِ اعْتِبَارِ

بَعِيدُهُ يَبْدُو الْبَعِيدَ بَعِيدًا...بَعِيدُ

وبين الاقتراب والابتعاد تتشكل صورة مشوهة لعالم مشوه، تآكل تحت لفيح المادة

وأضاع قانون الضمائر والقيم، وهو ما جعل الذات تحاول البحث عن حقيقته المستعصية

وتنتيه في ضياع أبدي.

ومجمل قصائد "فيصل الأحمر" تصب في مجرى الدهشة والغرابة (العالم الفاضل - كراسة

شاهد على نهاية القرن العشرين - وصايا ميت - كواليس التاريخ البشري) وهي في مجملها

بحث عن الحقيقة التي من شأنها أن تسهم في إنشاء عالم بديل.

5.1 التشكيل الزمني:

يمثل ديوان "الربيع الذي جاء قبل الأوان" بؤرة زمنية لامتداد زمني تصنعه لغة الكتابة، من خلال إيقاعها الانزياحي، مما يكون عالما تخيليا يختزل الزمن، ويتمرد على الخطية ليغير رهن القسوة والتصلب إلى أفق جمالي خصيب:

الرَّبِيعُ الَّذِي جَاءَجَاءَ⁽¹⁾

حَدِرًا....

تَتَرَصَّدُهُ طَلَقَاتُ الشِّتَاءِ

يَتَلَفَّتُ.....

فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ عَثْرَةٌ

يَتَنَفَّسُ....

فِي كُلِّ نَاحِيَةٍ زَهْرَةٌ

يَتَقَدَّمُ...

مُقْتَفِيًا أَثَرَ الشُّهْدَاءِ

يرى الشاعر أن الكتابة الحدائية اقتفاء لمسار الشهادة، إنها الثورة التي تسعى إلى التغيير « فللكتابة هي ما يجب أن نكتشفه. هي الانفصال الكامل عن النظام القديم بجميع مستوياته الرمزية والبنوية. هي تثوير اللغة باستمرار. هي كالثورة إقامة بنية جديدة. الكتابة أبدا، كالثورة: ممارسة الهجوم. وهي كالثورة تجاوز التفسير، نظام العالم القديم، إلى التغيير نظام العالم الجديد.»⁽²⁾

(1) عاشور فني: الربيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2004، ص17.

(2) علي أحمد سعيد أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1978، ص2، ص115.

6.1 التشكيل الرقمي:

يستمد ديوان "وسيلة بوسيس" "أربعون وسيلة وغاية واحدة" تركيبه من الرقمية و ينتفت إلى مقولة "الغاية تبرر الوسيلة" ل: نيكولو مكيافيلي * Niccolo - Machiavelli . وبشير العدد أربعون في معجم الأعداد إلى «كمال دورة العالم، أو بالأحرى إلى إيقاع التجارب الدورية في الكون وتصف التوزيفية أربعين بالإنسان المندمج في الكون الذي يقاقل أمير الفوضى وتضيف أن أربعين يمثل الفترة الكاملة والنهائية لإتمام أي عمل... ويرمز إلى مفهوم التطهير»⁽¹⁾

وتعبر الشاعرة في ديوانها هذا على الترفع عن الواقع بحثا عن الحقيقة ومطاردة للأمل:

كُلَّمَا تَنْتَهِي مَرَحَلَةً⁽²⁾

أَسْتَهِي مَرَحَلَةً

أَنَا امْرَأَةٌ تَعَشَّقُ الْغَوْصَ أَعْمَقَ...

أَعْمَقَ

إن الذات تعيش رغبة دائمة في البحث، وتهاجر عبر دورة مرحلية تقتفي أثر الحقيقة، لذلك فهي تنبش في العمق تاركة السطح من أجل الوصول إلى ما تريد.

والحقيقة أن هذا التشكيل لا يظهر عنونا رئيسا في دواوين الشعراء الجزائريين إلا نادرا لكنه يرد بصورة لا بأس بها في العناوين الفرعية خاصة عند عقاب بلخير في ديوانه بكائيات

* فيلسوف وسياسي إيطالي ولد في سنة 1469 وترى تربية كلاسيكية ممتازة، وإن كان لم يتعلم اللغة اليونانية، وصار موظفا في الحكومة سنة 1498. وهو في التاسعة والعشرين مستشارا ثانيا وكانبا للجنة الحرية والسلام واشتغل بالأمر الحربية، توفي سنة 1527. للإفادة ينظر عبد الرحمن بدوي: الموسوعة الفلسفية، ج 2، ص 463.

(1) جان م صدقة: معجم الأعداد، رموز ودلالات، (عربي/عربي)، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 37.

(2) وسيلة بوسيس: أربعون وسيلة وغاية واحدة، وزارة الثقافة، الجزائر، (دط) 2007، ص 51.

الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة (الحوريات الثلاث- أغنيات متعددة لحب واحد -
البكائيات الأربع- وقائع الليلة الأخيرة بعد الألف) .

7.1 التشكيل المكاني:

يمثل ديوان "غرداية" لصاحبه "عثمان لوصيف" تشكيلا مكانيا لحيز مفتوح، هو مدينة
واد مزاب العريقة بخصوصيتها المعمارية وثنائها الفكري والثقافي.

و يتحول هذا الفضاء المكاني المرتبط بالمدينة في المخيال الشعري إلى فضاء دال على
الوطن:

كُلُّ يَوْمٍ أُطَارِدُهَا فِي الْمَدَائِنِ (1)

عَبْرَ شَوَارِعِ وَهْرَانَ

فِي نُورِ بَسْكَرَةِ

.....

فِي الْجِبَالِ.. وَعَبْرَ الْفَلَاحِ.

وَهِيَ فِي الْكَلِّ وَاحِدَةٌ

تَتَقَمَّصُ كُلَّ الرُّمُوزِ وَتَلْبَسُ كُلَّ الْمَعَانِ

آهِ امْرَأَةٍ تَتَسَمَّى فَيُبْتَهَجُ اللَّهُ

ثُمَّ تُرَدِّدُهَا الْكَائِنَاتُ :

جَزَائِرُ!

جَزَائِرُ!

جَزَائِرُ!

(1) عثمان لوصيف: غرداية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1997، ص ص 81-82.

إن رمز المدينة يظل مشحونا بتكثيف دلالي مرجأ بصفة مستمرة، يجعل منه يتنامى ويتوالد ملتحما بالفضاء الطبيعي ليجسد بداية رمز مغاير، إذ يتصل بالجسد الأنثوي فيغوص في ذلك الامتداد الأسطوري الموروث، والمخبر عن أمومية الأرض وهناك يمتص جل دوال الخصب والعطاء والجمال ملتصقا بالحياة.

ثم يؤول في النهاية إلى صوت أزلي يقرع الأسماع، في جمال إيقاعي يتناغم مع الوجود لتكتمل صورة الوطن.

يعد هذا التأجيل الدلالي صورة موازية للبعث، إذ يتشكل الرمز المدني حقا دلاليا متعددا يستقطب الدوال ليعمل على تقويضها مستثمرا دوالا مغايرة وهكذا، حتى ينتهي إلى الذروة "الوطن" وهنا يمكننا العودة إلى ما قاله عبد الله حمادي «الشاعر في كل ذلك تراه ينقاد في لغته ليقين الحس الذي يلزمه كما يلزم اليقين التجريبي؛ لأنه بصدد الخوض في بحر شعري يقال له بكل بساطة الاستعارة الموسعة المفتوحة على مصراعي الوجود بشقيه الثابت والمتغير، فتتحول الكلمة الشعرية فيه إلى موت وانبعاث في آن واحد وإلى هدم وبناء متواصل الزراع.»⁽¹⁾

وينقل "حسين زيدان" في ديوانه "قصائد من الأوراس إلى القدس" بين مدينتين ترتبطان بالقداسة:

والقداسة تتمثل في التحليق عاليا فوق دنس الخضوع والذل، إنها الثورة التي تسمو بالذات إلى التحرر، أو هي رحلة الارتقاء في معارج الكلمة التي تصارع إفك الواقع لتنهبا الحقائق دون تحريف:

الشَّمْسُ تُغْمِغُ فِي دَعَا...أَنَا سَافِرَتَ فَكُنْ قَوْسَا⁽²⁾
 وَاحْمِلْ فِي قَلْبِكَ "أوراسي"
 فَسَيُبْعَثُ فِي "الكَرْمَلِ" "طُورًا"
 وَيُنَادِي اللَّهَ: - أَيَا مُوسَى

(1) عبد الله حمادي البرزخ والسكين، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، ط 3، 2001، ص 07.

(2) حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، منشورات SED، الجزائر ط 2002، 1، ص 49.

اعرّف أعداءك يا قُدسيّ
لا تَبَحْثْ فِيهِمْ عَن لَيْلَى
دَع لَيْلَى تَصْرُخُ: يَا مُوسَى
واجْهَرْ بالدَّعْوَةِ يَا مُوسَى
مَا أَقْسَى مَرَحَلَةَ الِهْمَسِ!

إن النص نسخة مكررة من الخطاب القرآني يستقي منه قوة المتانة والجهر، ليبث قانون
المواجهة ويبعث الثورة، لأجل تحقيق ذلك التواصل بين الكائن وانتمائه.

ويتشكل النص تشكلا دراميا، يرمي إلى ذلك الصراع الداخلي في النفس الإنسانية، من أجل
البقاء لذا يستحضر رمز المعجزة لصناعة التغيير.

أسفرت دراسة العنونة على محور المعجم العنواني حول مجال جامع لحقوق دلالية
ثلاثة تتضافر لتمنحنا لغز القصيدة: الأول للحزن والألم والثاني للوطن والثالث للحب والأمل.

تميز التشكيل في العتبة العنوانية بالتنوع والاختلاف، مما يفسر اختلاف الأبعاد الدلالية في
العنونة من أسطورية، إلى دينية، إلى نفسية، إلى فنية باعتبار الوظيفة المرجعية التي تؤديها
العتبة العنوانية.

إن العنونة في الشعر الجزائري مبنية في معظمها على اقتصاد دلالي يترك فرص التأويل
للقارئ، محققا جمالية السياق من خلال الحد من الإطناب والثثرة، وهذا ما يرفع في أحيان
كثيرة إلى حذف المبتدأ في كل مرة والذي يرى الجرجاني « أن حذفه يجعل التعبير دقيق
المسلك لطيف المأخذ، وأنتك بالحذف أنطق ما تكون إذ لم تتطرق وأتم بيان إذ لم تبين ، فنصية

الكلام لا تبدي إلا تشويشا في ذهنية المتلقي، وعبء الحديث يرمي إلى غموضه، ففي الخفة تكمن البلاغة، ويسمو الكلام حتى يصل إلى قوة السحر»⁽¹⁾.

إنه بوح يوسع من مساحة الكلمة ، فتصبح دالا متحركا في فضاء سيتوبلازمي مائع غير خاضع لضغوط السياق ، حيث يعمل على كسر دائرة الحصار وقوقعة الاصطلاح اللغوي، فيومي القارئ في غياهب التعبير المطلق.

اعتماد الجمل الاسمية بصفة أكثر لتقرير المواقف والمجابهة ومحاولة التصدي، إنها أكثر ارتباطا بالذات وتعبيرا عنها ، ترمي إلى الاستقرار ية، وتجسد فكرة الصراع الأزلي مع الموجودات.

إن اللجوء إلى الجملة الفعلية هدفه البحث عن آليات التجدد والانبعاث، وكذا التمرد والرفض والانتفاضة.

أما حضور كل من أدوات الجر والعطف واستعمال الإضافة ، فهو دليل آخر على التأكيد ومحاولة الثبوت في ظل الظروف الصعبة ، وما اجترار المركبات الوصفية والإضافية والعطفية إلا بعث آخر لهذا الكيان .

- كثيرا ما يلجأ الشاعر إلى استخدام المعارف في مسمياته فغالبا ما بدأ بالنكرات، لئله أسرع إلى تقويضها بالإضافات، وهذا لتشخيص قضاياها والتعبير عنها بصفة جلية واضحة خالية من الالتباس .

ولعل ذلك الاقتصار اللغوي قد تسلل إلى البنية النصية لتتسلط أحيانا لغة الاختزال، إذ تم تضخيم حضور المدلولات في دوال بعينها، وكان لذلك الامتزاج بين الاسمية والفعلية حضوره

(1) عبد الفتاح لاشين : التراكيب النحوية عن الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار المريخ العربية السعودية، د ط، ص : 160 .

أيضاً، إذ تتابعت الجمل الفعلية، لتجسد تسارعا حركيا يعبر عن فرار الزمن وهرولة الذات خلفه، في حين تمخض عن استعمال الاسمية تحديثات مشهدية تؤمم سردية الوصف.

2- الجملة:

1.2 تعريف الجملة:

الجملة في أقصر صورها « أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلاً بنفسه، سواء تركب هذا القول من كلمة واحدة أو أكثر... »⁽¹⁾، إنها قاعدة الكلام وأساسه.

وهي عند الجرجاني «المركَّب الذي تتم به الفائدة فلو قلت: "إن تأتني" وسكتت، لم تفد كما لا تفيد إذا قلت: "زيد" وسكتت، فلم تذكر اسماً آخر ولا فعلاً، ولا كان منوباً في النفس معلوماً من دليل الحال»⁽²⁾

« و الألفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضرباً خاصاً من التأليف ويعمد بها إلى وجه من التركيب والترتيب».⁽³⁾

هناك توافق بين التعريفين حيث ركزا على الإفادة في الجملة، وأثبتنا أن مقصدية الخطاب * تتحدد بنوع التركيب والبناء في الجملة، لذا وجب الوقوف على نوع الجمل وعلى تركيبها.

2.2 الجملة الخبرية:

تتناظر الجملة الخبرية والإنشائية في كون الأولى «تركيب إسنادي يحتمل الصدق أو الكذب، أما الثانية لا يمكن وصف مضمونها لا بالصدق ولا بالكذب»⁽⁴⁾ وسرقف عند

(1) إبراهيم أنيس: أسرار العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1966، ص277.

(2) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، منشورات دار المدني، جدة، (د ت)، ص 111.

(3) م ن ص 04.

* يحدد بنفينا يست الخطاب في استيعاب اللغة عند الإنسان المتكلم والمقصدية تحاول إعادة الاعتبار للذات (الوصول إلى المعنى) ينظر تفسير هذه المصطلحات في السعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص83 و ص 178.

(4) ينظر عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، منشورات مكتبة الخانجي، القاهرة ط1،

2001، ص 23.

الجمل الخبرية الفعلية ، ثم الاسمية ونشير إلى مجموعة الظواهر الإفرادية والتركيبية التي تسهم في نسج نظام من البنى البارزة واللافتة .

و إذا كانت «القصيدة عبارة عن مكونين: هيكل مصنوع من الكلمات، وحدث (فعل) قد يكون تاريخي أو ذاتي أو غيري (موجه إلى القارئ) »¹ فإن المكون الأول يمثل بحثا في الظواهر الإفرادية والتركيبية، والمكون الثاني يمس الظواهر التركيبية ويتعداها إلى المضمون الكلي للنص، لذا وجب دراسة المكونين معا لمعرفة الناتج الجوهرى للمحتوى.

ومن الملاحظ أن الفعل أساس بناء الحدث ومنه يثير توالي الفعل المسكون بتعارض الحدث تلاعبا دلاليا، يسجل ذلك التحول والتعاقب بين الفعل ورد الفعل، مما يشكل بناء تتخذ فيه الأفعال الوضع التقابلي:

عَثَرْتُ عَلَيْكَ هُنَا (2)
تُعْمِضُ قَلْبِكَ..
أُخْتَفِي...
تَكْشِفُ مَخْبِيَّ صُدْفَةً
أَكْشِفُ عَشْكَ فِي اللَّعْبِ
أُغْمِضُ...
تَخْتَفِي...
أَعْشِقُ هَذِهِ اللَّعْبَةَ
الْخَائِنَةَ

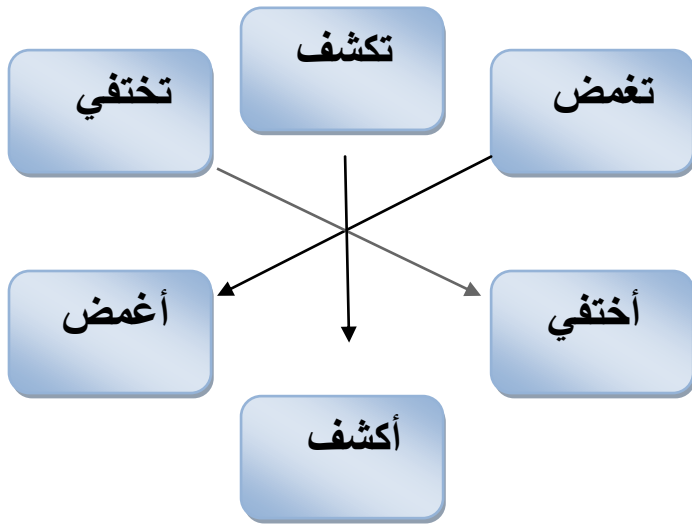
¹ culler j onathan: literary theory, a very short introduction, oxford university, paress new york, 1997, p74.« a poem is both a structure made of words (a text) and an event (an act of the poet, an experience of the reader, an event in literary history).»

(2) زهرة بلعالي: ما لم أقله لك ، منشورات أرنيستيك، دار الأخبار للصحافة، الجزائر، ط 1 ، 2007، ص، 14 - 15.

تتكئ الشاعرة على توالي الجمل الفعلية ، دون الأخذ بحدودية الزمن ومنظومة القانون الاجتماعي، لتعود إلى عالمها الطفولي العابث، وتسابق إلى حيلة الخفاء والتجلي، فتجد من يبادلها الدور مخادعا.

فيكون زمنها الماضي والحاضر واحدا لا يخلو من الخيانة ، إذ هو زمن البحث عن الانتماء ، الذي يقف على جدل الحضور والغياب الموافق للتلاعب اللغوي (تغمض قلبك).

وتصطدم حينها الذات بالحياة الخائنة (غلبة أفعال الغياب)، فلا تجد لاحتجاجها بدا سوى المشاركة في فنتة الاقتتال من أجل التواجد ، لذلك تربط بين الفعل والفاعل ، فتجعل حضور الأول يوافق حضور الثاني ، توطينا لفاعلية المشاركة بين الاثنين ، والتعايش الذي لا يؤسس القطيعة بين السكون والحركة.



مخطط (01): يمثل التقابل الموضوعي للفعل

لقد أشار إلياس خوري إلى « أن للفعل دورا مثلثا: فهو عنصر علاقة، يقيم علاقات الأشياء ويربطها ببعضها من خلال الوعي...وهو ثانيا، حركة فالعلاقة التي يعبر عنها الفعل،

هي حركة الأشياء في جدلها.. هكذا يشير الفعل إلى التحول، وهو ثالثا الزمن العلاقات والحركة هي عناصر تجري في تعاقب «⁽¹⁾ وهذا ما يدفع إلى كونه دالا على تجدد زمني.

ويستثمر "عثمان لوصيف" تلك الدلالة مشيرا أيضا إلى التحول الذي أحدثه الاستمرار

الحركي على المحور الزمني من تغيير عبثي:

هِيَ ذِي الْأَرْضِ تَدْعُوكَ⁽²⁾
 أَنْ تَتَلَطَّفَ
 تَزْرَعُهَا جُلْجُلَانًا وَجَوْهَرًا
 وَنَوَافِحَ تَهْفُو عَلَى الْكَائِنَاتِ
 فَتَسْكُرُ

.....

تُرِيْقُ الدَّمَاءَ
 وَتُفْسِدُ مَا أَبَدَعَ اللَّهُ

تشير البنية الفعلية إلى زلزال الفساد الذي ضرب الأرض ، فتكلمت تدعو ساكنها للتربيت والتلطف، وهو يستمر في همجيته وهتكه للحدود ، التي تسيج الوجود تحت رداء الاندفاع والمغامرة، متناسيا الأمانة التي حملها ، وهذا ما يبرر استعمال الفعل المضارع بكثرة. لقد شق هذا الكائن مسالك الهلاك مفتونا بشهوة الرغبة دون تعقل، مع أنه سيد الكائنات فكرا.

ويرسم الامتداد الزمني لوحة تجسد المراحل التي سلكتها الإنسانية في تقدمها لتطويع المعمورة خدمة لها ، حتى نشوء سياسات الاغتصاب والاستئصال ، انقيادا وراء الانتهازية والأناية، وعليه يقف النص على انسجام البنى ، رغبة منه في توطين انسجام مماثل بين بني البشر.

(1) إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، طبع، 1981، ص 89.

(2) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص 59.

وقد يقود الفعل حركة السطر الشعري، فتتشابك الأسطر لبناء الجمل الشعرية في مد

انسيابي ملفت للنظر:

أَتَاهَبُ ثَانِيَةً.. (1)
 وَأَهْشُ عَلَى قَدَمِي...
 أَرْحَلُ فِي فَجِّ الْكَلِمَاتِ
 وَأُعِيدُ إِلَى الشَّوْقِ رُجُولَتَهُ
 وَأُرَدُّ إِلَى اللَّيْلِ مَظَالِمَهُ (...)
 بُرْكَانُ مَفَاتِنِهَا يَخْذِلُنِي
 وَيُعِيدُ إِلَى الصَّبْرِ هَزَائِمَهُ
 فَأَمُدُّ ذِرَاعِي لِنِكَهَتِهِ
 وَأُمْنِي النَّفْسَ بِطَلْعَتِهِ...
 أَبْدُرُهُ... فَيَعُودُ هَبَاءً..
 أَنشُرُهُ.
 (...) أَكْتُبُهُ فَيَعْرِشُ شَوْقًا
 ... أَحْرِقُهُ.

يمثل البناء الفعلي دورة متجددة تنكسر مع نهاية كل سطر لتنهض منتصبية* مع كل بداية ،
 وتلك هي جدلية (الحياة والانبعاث) و(الموت والفاء)، التي يجسدها الشاعر من خلال تتابع
 الفعل المضارع المسند إلى المنكلم ، وإن كانت دلالة التجدد والاستمرارية متصلة بالمضارع ،

(1) عبد الله حمادي : البرزخ والسكين، ص 151.

يقول عز الدين ميهوبي: سألتُ جدارًا: لِمَاذَا تَقِفُ؟/ أجاب: وهل تُعرِفُ الجدرانُ الجلوسَ؟ / سكتت.. فقال صَبِيٌّ تَعَلَّقَ فِي
 شَجَرِ الثُّوتِ: / "سَلِّ قَبْلَ هَذَا الْجِدَارِ الْأَلْفِ..". / إِذَا نَامَ أَصْبَحَ بَاءً وَتَاءً وَتَاءً.. / وَأَصْبَحَ مُسْتَوِيًّا كَالْكَتِفِ. (عز الدين
 ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، منشورات أصالة للإنتاج ، سطيف، الجزائر، ط1، 2002، ص 58.)

وَعِشْتُ وَجِيدًا .
فَمَا حَاجَتِي لِلرَّفِيقِ ..
وَأَنْتِ بِقَلْبٍ كَأَلْفِ مَدِينٍ هَا .

.....

يَسْأَلُنِي الْعَابِرُونَ عَلَى كَيْدِي :
« هَلْ أُحِبُّكَ حَقًّا ؟ »
فَوَاحِيبَةَ السَّائِلِينَ إِذَا مَا
تَدَثَّرَ جِسْمِي بِعُشْبِ هَوَاكِ !
أُحِبُّكَ .. لَيْسَ اعْتِرَافًا أَخِيرًا !

يلحق الشاعر الفعل بكاف المخاطبة ، ليوجه خطابه إلى الأنثى (المكان) التي تحتضنها رعاية الذات، و تسمو بها إلى مصاف العاقل لتشكل رمز الأنثى الوطن، وهو ما يجعل السطور تلتف لتُمنح زنبقة اعتراف للمحبوبة.

وتغدو البنية النصية باقة من المثيرات المحفزة لذهنية المستمع، تدعو المتلقي للمشاركة.

وتعزيزا للحملة التعلق بهذه الأرض جعل الشاعر أفعاله تتصل بالمخاطبة أكثر من اتصالها بذاته كما استعان بالعطف ليربط الصلة بينه وبينها « الواو للترتيب... ويجوز أن يكون بين المتعاطفين تقارب أو تراخ ¹ » ، وقد ركز اهتمامه على الماضي الذي وقع في قبضة الذات الأنثى (حملتك - حجبك) وأضاف الحاضر رغبة في امتداد تلك اللحمة (أحبك ليس اعترافا أخيرا).

ولعل اتصال الفعل بعلامة التأنيث يكمل المعنى ، ويشكل الصورة الحلم، التي تحرك

العاطفة وتبعث روح الألفة والتواصل بين الذات ومحيطها، وبينها وبين الآخر :

(1) ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب ، تحقيق وشرح محمد عبد اللطيف الخطيب، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ط1، 2000 ، ج 4، ص 352.

قَالَ: مَا كُنْتُ أَدْرِي بِأَنَّكَ تَحْتَمِلِينَ السُّكُوتَ عَلَى النَّارِ (1)

: مَا كُنْتُ أَعْرِفُ أَنَّكَ فِي لَحْظَةِ الْعِشْقِ تَرْتَجِفِينَ

عَلَى وَتَرِ الْهَمْسَةَ الْحَانِيهَا!

قَالَ: يَا طِفْلَةَ الْمَوْجِ

أَيْنَ الزُّهُورِ الَّتِي احْتَضَرْتُ فِي الْكِتَابِ

فَقَالَتْ: لَقَدْ دَحْرَجْتَهَا يَدُ الْعَاشِقِ الْمُتَدَثِّرِ بِاللَّيْلِ لِلْهَآوِيهَا!

عِنْدَهَا..

أَخْرَجَ الزُّهْرَ مِنْ قَلْبِهِ وَالتَّتَفَتْ

لَمْ يَجِدْ أَحَدًا غَيْرَ وَحْدَتِهِ فَبَهَتْ

وَتَوَسَّدَ غُرْبَتَهُ عَلَيْهَا تَرَجُّعُ اللَّيْلَةِ التَّالِيهَا!

تفرع جملة مقول القول أجراس الذهن لتعلن قانون الإنصات والإصغاء ، إذ تلتحم أفعال القول

المتناظرة على المستويين الزمني (الماضي)، والعاطفي (التمتع بمخاطبة الآخر)

و يتحرك الفعل "قال" في دائرة التساؤل المؤجل، ليحيل على الحلم، بينما يستقبل الفعل "قالت"

موجة الحلم ليفتتها على صخور الواقع ، حينها تُحوّل الذات على الوحدة دون انطفاء فتيل

الرؤيا، وهو ما يشير إلى استمرارية صراع الأنا من أجل البقاء مستعينة بفسحة الأمل.

وتعتمد شعرية الأفعال على حروف الاستقبال "السين وسوف" في مواقع عديدة ،

لتحقيق فاعلية الذات في الماضي والحاضر، وإفراغ مشاعرها ورسمها لصورة التحدي.

تَقُولُ الشَّحَارِيرُ إِنَّ الشِّتَاءَ (2)

سَيَلْبَسُ فِي السَّنَوَاتِ الْقَرِيبَةِ زَهْوَ الرَّبِيعِ

(1) الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، ص 84.

(2) علي ملاح: أشواق مزمنة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1986، ص 38.

أَجَلُ أَيُّهَا الْبُرْتُقَالُ،،

سُنْشَهْرُ سَيْفِ الْكِتَابِ،،

وَنَخْطُبُ فِي الْفُقَرَاءِ بِأَنَّ السَّمَاءَ

سَتُمْطِرُ مِنْ كَنْزِهَا الْأَزْلِيِّ،،

رَحِيْقًا شَهِيًّا ،، وَحُبًّا نَدِيًّا،،

إن مرارة الواقع تجعل الشاعر يلاحق الحلم من خلال جسر الاستقبال، ليبحث عن مخرج للتفيس العلني. ولعل ذلك من سبيل الالتزام بقضية الذات والجماعة معا، وبالتالي يلزم التحول الذات الانطلاق من النتائج متدرجة نحو الأسباب في صيغة متماسكة ناتجة عن علاقة السببية بين مدلولات الأفعال ، فالكساء الجميل لن يحدث إلا بعد الأمطار وكذا لا يتم التعبير إلا بعد إثبات القوة (سيلبس - ستمطر) (سنشهر - نخطب).

يتحرك الفعل المضارع باندفاع يوازي تطور الصراع الداخلي ، إصرارا لتحقيق الرؤيا وتمسكا بالأمل.

ويستعين الشاعر بالنفي المصاحب للفعل بشكل متوال ، لبناء إثارة تلفت استجابة المتلقي، من خلال تزواج الدلالة والمد العاطفي:

رَمَلُونِي فَإِنَّ الْمَسَافَاتِ تَجْرَحْنِي،، (1)

وَالْخُطَى أَرْسَلْتُ فِي الْخُطَى رَجْفَةً مُزْمِنَةً!!

وَأَنَا،،

لَمْ أَمُدَّ يَدِي،،

فَأَنَا الْخَائِفُ،،

لَمْ أَذُقْ طَعْمَ تَفَاحَةٍ،

(1) ناصر لوحيشي : فجر الندى ، منشورات أرئيستيك، دار الأخبار للصحافة، الجزائر، ط1، 2007، ص ص 37-38.

لَمْ أَرَ الظَّلَّ، لَكِنِّي - يا فُؤادِي -

أَرَاوُدُ ذَاكَ السَّرَابِ

يباغتنا الشاعر ببنية تركيبية تراكمية من الفعل المنفي (المضارع الواقع في أسر الماضي/ لم أمد- لم أذق- لم أر) ، تتدرج تباعا لبتنر الحواس (اللمس - الذوق - الرؤية) ، وحينها نرتقب شلل الذات لكن النفي يترجل مسبقا بالارتجاف ومنتها إلى المرادة، وهنا تستند البنية النصية على مفاجأة المتلقي، لتضطره للسقوط في فجوة الغراب-ة، وتمزق كل معرفت-ه السابقة لتأتي إلى الاستدراك الذي يكتب ملف الخطيئة على كم المقطع.

ويقدم " حسين زيدان " متوالية فعالية تستند على النفي للعودة إلى

الماضي أو الاتصال بالمستقبل، والتعبير عن ذلك الارتياح الباطني الناتج عن صدمة تباين الزمنين:

وقَالُوا: انتَحَار.. ولم يَتَحَرِ(..)⁽¹⁾

وقَد شُبِّهَ القَبْرُ للغَاصِبِينَ

فَظَنُّوا بِهِ هَارِبًا مِنْ حَيَاةٍ

وما عَلِمُوا أَنَّ فِي القَبْرِ سِرٌّ (..)

وفي السِّرِّ مِفْتَاحٌ مَنْ سَوَفَ يَأْتِي

كَأَنِّي أَرَاهُ عُمُرٌ(..)

ولَنْ يُؤْمِنُوا لَكَ حَتَّى يَرَوْا رَايَةَ الحَقِّ

جَهْرًا

ولَنْ يُؤْمِنُوا لَكَ حَتَّى يَرَوْا سَقَطَةً

المُسْرِفِينَ

(1) حسين زيدان : شاهد الثلث الأخير، دار هومة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، الجزائر، ط1، 2002ص140-141.

إن التحام الخطاب بالغائب وتراكم النصوص يولد مفارقات عدة، فتصبح الموت دالا تناظريا للرفعة التي يربوها كل من عايش سوء قهر هذا الزمن، وهي الحياة المجهولة التي لها مفتاحها، وإن كان لا يُمنح إلا لمن اختار الفناء بديلا لتلك الحياة.

ولعل البحث تحت بردة عمر عن زمن عادل يستند إلى منشور الحق، هو السبيل إلى إعادة مصداقية هذا الوجود.

إن الاعتماد على نفي الفعل هو بحث عن عالم بديل له فنتته التي تستفز الآخر نحو تلمس سر عالم الغيب والمجهول (استخدام المضارع المتصل بالمستقبل بفعل أداة النفي "ن").

و يشكل تداخل الجمل الاسمية والفعلية في قصيدة "تور الدين درويش" صراعا بين الحركية والثبات من جهة، و تواسلا يشير إلى سر هذا الوجود المنسجم من جهة أخرى:

أنا ابنُ المَدِينَةِ⁽¹⁾

لا أعرِفُ الرِّيفَ لَكُنِّي أَعْشَقُ الأَرْضَ

أورثني الطَّيْرُ سرَّ الغِنَاءِ

أغرِدُ حينَ أشاءُ

و حينَ تضيقُ بي الأَرْضُ

حينَ تُصَوِّبُ نحوي البِنَادِقُ

استنهُ الرُّوحَ ..أسمو بها

ثمَّ أرسلُ من سُدْرَةِ المُنْتَهَى قَبْسا من ضِيَاءِ

إن هيمنة الذات على الفضاء، وسلطتها على المكان المتصلة به الجعوثة منه، تجعل من البنية الفعلية تصرح بهذه العلاقة الحميمية (أعش ق/أغرد/أورثني)، كما تبوح بإرادة الذات وحضورها ضمن مشهد المواجهة (الضيق-الحصار-الأعداء).

(1) نور الدين درويش: البذرة والذهب، دار أمواج للنشر، سكيكدة، الجزائر، ط 1، 2004، ص 40.

وتشكل المدينة في خطاب "عبد الله العشي" دلالة رمزية، تنبعث بامتداد السطر الشعري وتتابع الاسمية.

بَعْدَادُ مُعْرَبَةٌ.. (1)

بَعْدَادُ مَاضِيَةٌ وَمُقْبَلَةٌ ...

وَبَاقِيَةٌ بَقَاءَ الْمِيمِ فِي جَسَدِ الْكَلَامِ

بَعْدَادُ حَالَتُنَا...

وَمُسْتَنْتَى هَزَائِمُنَا...

بَعْدَادُ جَمْعٌ "مُفْرَدٌ" سَالِمٌ

بَعْدَادُ لَوْلُوهُ الْمَوَاسِمِ فِي حُقُولِ الْغَيْمِ

أَوْ بَرْدُ الْخِيَامِ..

قَمَرٌ يَمَامٌ

يحاول الشاعر أن يربط الأرض بالهوية، واصلا بينها وبين اللغة في تقلباتها وتحولاتها، التي لا تمنحها إلا تطورا دلاليا يرقى بها إلى البقاء، والاستمرارية، والنمو مستنجا بالإشارات التي تصنع التحول (ماضية مقبلة معرفة).

وربما يكون جذر ذلك العري من الصيغ الفعلية البارزة متصل بتربة إيقاعية، تثقل من نبض التسارع لهوشح ببطء يواتي صوت التذكر، ويترجم ثبات الانتظار والهددة التي تلا محض سرد القصص الجميلة.

وتحت دفء تلك الأمومية، يتدثر الشاعر راغبا في استنشاق عبير العراقة متباها، فيعزز رواسي الثبات (البنى الاسمية) والبقاء (بقاء الميم في الكلام)، ليرسخ دلالاته في ذهن

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات دار القلم، الجزائر، (دط) 2008، ص82.

القارئ، ويؤكد مطلع فجره القادم ، وهو الأمر الذي جعله يوصل اللوحة البغدادية بالمشهد التجسيمي الواصف للطبيعة في تأهيلها للإخصاب وعودة الحياة إليها (الغيم القمر) ، ليرسم لنا واقع الأمة العربية التي تصارع من أجل الحفاظ على الهوية.

ويعكس حضور الأنا ارتباط الشاعر بالهوية، وبحثه الدائم عن حقيقة الذات للانطلاق نحو معرفة حقيقة الوجود:

وَحْدِي أُشْطَبُ حَلَقَةَ الْأَزْمَانِ مَنِّي⁽¹⁾
 وَأَنَا الْمَجْرَدُ مِنْ حَوَاسِ الشَّمِّ وَالتَّعْبِيرِ
 وَأَنَا الْمُمدَّدُ بَيْنَ كُلِّ مُثَبَّتٍ أَوْ مَوْجَةِ التَّغْيِيرِ
 وَأَنَا الْمَكْسَرُ فَوْقَ ظَاهِرَةِ الْوَزَارَةِ لِلْأَمِيرِ
 وَأَنَا الْمُقْعَدُ تَحْتَ فَاجِعَةِ الْإِمَارَةِ لِلْوَزِيرِ

يتكرر المسند إليه ليعبر عن سلسلة البحث المستمرة التي تمارسها الذات ، لاسترداد الهوية محاولة إثبات الحضور ، في ظل ما تعيشه من وهن وانكسار وعجز، لذلك تواجه صراع الواقع النفسي والاجتماعي معا ، وتتكمش تحت لفافة الصمت والثبات ، وهو السبب الذي جعل الخطاب يرتكز على المركبات الاسمية لتمثيل الثابت.

ولعل استناد البنية على تكرار الضمير "أنا"، محاولة للفت انتباه المستمع أمام الإحساس بالإهمال والانسحاق والتهميش.

وفي محاولة للتواصل مع الذات أيضا، يحشد " أحمد عبد الكريم " جملة من التشبيهات بحثا عن الحقيقة:

كَأَنِّي وَشَمِّ ، تَعَرَّبَ فِي زَحْمَةِ الْأَزْمِنَةِ..⁽²⁾

(1) ناصر معماش: فجائع الإسمنت والعري، منشورات الإمتاع والمؤانسة، الجزائر، (د ط)، ص 17.

(2) أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، منشورات دار أسامة للطباعة والنشر ، الجزائر، ط1، (دت)، ص 86.

كَأَنِّي نَحْلٌ تَشَرَّدَ فَوْقَ الْمَرَايِ وَالْأَرْصِفَةِ..

كَأَنِّي احْتِرَاقُ الْبُخُورِ..

يَدَايَ مُحَمَّلَةٌ بِالنُّدُورِ..

يعبر توالي الجمل الاسمية عن تشظ داخلية ، يصف ذلك الاغتراب والإقصاء الذي تعانيه الذات، كما نتوهم هذه البنية التركيبية الاسمية جملة من الحقائق الثابتة ، التي تجعل الذات المحاصرة تختنق في أجواء من اليأس والإحباط.

ويلتحم الامتداد الزمني مع المكان المكشوف ، ليؤكد عزلة قهرية ودائمة تطبق بفيها على الإنسانية.

«إن أداة التشبيه "كأن" تعمل على كسر القيد الدلالي عن المشبه، وفتحها على احتمالات الدلالة التي يقدمها المشبه به»⁽¹⁾ ذلك أنها - كما ذكر ابن هشام المغني - «تفيد معنى التقريب»⁽²⁾ ، «والتقريب التشبيهي بين شيئين لا يكون أحدهما الآخر أبداً، ولكن يظل لكل شيء خصائصه المميزة له من الآخر»⁽³⁾.

وتستيقظ البنية النصية في شعر الأنثى عن حركة دورية مماثلة لخطاب الآخر،

تسعى نحو الكشف عن حقيقة طي النفس وخبائها:

لَا حَيَاةَ بِلَا مُنْتَهَى⁽⁴⁾

لَا حَرَامَ بِلَا مُشْتَهَى

لَا رُؤَى فِي الْوُجُودِ بِلَا شَاعِرٍ صَوَّبَهَا

لَا مَرَايَا عَلَى النَّهْرِ دُونَ احْتِفَالِ النُّجُومِ بَعِيدًا بِهَا...

(1) محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص 164.

(2) ابن هشام الأنصاري : مغني اللبيب عن كتب الأعراب، ج3، ص 78 .

(3) محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش ، ص 104 .

(4) وسيلة بوسيس: أربعون وسيلة و غاية واحدة، ص 67.

تقدم الشاعرة معادلات متكافئة تقوم على الأضداد أحيانا ، وأخرى على الامتداد والتكامل، وهي بذلك ترسم خطية الوجود وترصد أبعاده المختلفة، مرتكزة على النفي الدال على التجاوز والرفض.

إن الاستعانة بالاسمية يسمح بكشف تلك العلاقة بين الذات (الإنسان) والذات الأخرى الموجودات.

والواقع أن الحديث عن الوطن يعزز إنطاق الخامد من صدق مشاعر الافتخار والانتماء:

لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الْوَطَنِ (1)

لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الَّذِي

يَنْبُتُ الْحَبُّ فِيهِ

وَتَنْتَشِرُ الْأُغْنِيَاتُ

غَيْرَ هَذَا الَّذِي يَكْثُرُ الْعِشْقُ فِيهِ

وَتَرْدَهُرُ الْأُمْنِيَاتُ

لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الَّذِي

فِي دِمَائِي سَكَنُ

يصنع تكرار الجمل الاسمية كتلة مثقلة بحقيقة عاطفتي الحب والولاء لمركز الهوية، حيث تشعر الذات أن الاستقرار هو شرط الوجود الأمثل ، وترى أن الوطن والذات كيان واحد لا يمكن العزل بينهما.

ويشكل التأكيد على بنى تركيبية بعينها حجة قانعة وضاغطة على المتلقي لتستحوذ اهتمامه بضرورة الانتماء.

(1) سليمان جوادي: رصاصه لم يطلقها حمة لخضر، نشر إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، 2003، ص36.

2. 3 توالي الجمل و أشباه الجمل:

قد تتوالى الجمل وأشباه الجمل، لتمنح بعدا عاطفيا وآخر دلاليا يثير ذهنية المتلقي، و يدغدغ أجراس سمعه، بفضل الانسجام الصوتي في البنية الموسيقية.

فنص "فيصل الأحمر" عاصفة حركية لا تتفك تهدأ حتى تجرف ما بطريقها من رواسب، إنها تبدد الغيوم وتطمس معالم المشهد المأساوي بأبجدية تشاؤمية ودرامية:

أُنظِرْ الْآنَ يَا صَاحِبِي⁽¹⁾

هَلْ تَرَى الْمُخْتَفِي سَوْفَ يَبْدُو لَنَا ذَاتَمَا مَرَّةً

أَمْ تُرَانَا سَنَأْكُلُ مَا تَبَقَّى مِنَ الْعُمْرِ... بَحْثًا

نَنْقَبُ ... نَبْحَثُ ... نَشْقَى... وَنِيَأْسُ...

نَعْدُو... نَرُوحُ... نَعُودُ وَ نَفْشَلُ...

كَي يَصْرُخَ الْقَلْبُ مِثْلَ قُلُوبٍ عَدَتْ وَقُلُوبٍ سَتَعْدُو

«إِلَهِي... رَجَاءً... تَجَلَّ»

يستخدم الشاعر الجمل الفعلية دون ربط، وهي في سرعة تتابعها تصف تلك الحركة المستمرة، وتختصر الزمن الإنساني، وتلهث متلاحقة لترسم جوا خانقا لذات راکضة خلف الحقيقة تتقلب بين اليأس والأمل.

وإذا كان الآخر قد اختار الحدث، فإن الأنثى تفضل في كتاباتها الارتكان إلى

الاسمية: حَفَقَةٌ (2)

نَشْوَةٌ

لَثَمٌ

(1) فيصل الأحمر: منمنمات شرقية، إصدارات رابطة إيداع الثقافية، الجزائر، (د ط)، 2002، ص 11.

(2) وسيلة بوسيس: أربعون وسيلة وغاية واحدة، ص 31.

رَقْدَةٌ

يَقْظَةٌ

لَيْتَهُ

لَمْ يَكُنْ

مَا رَأَتْ

حُلْمًا

تعمل البنية الاسمية التي تبنت «حقها الشرعي في الاستقلال بالسطر الشعري»¹ على شد عرى التواصل، وجعل المتلقي يتابع بعناية ذلك الانهمار اللفظي المتخلص من عقبات أدوات الربط باحثًا عن نقطة النهاية وهو يشهد على ذلك الحق. وربما يختزل هذا المشهد المكون من بنى إفرادية صورة حالمة تتمنى الذات (الأنثى) دوامها، لذلك تستعين بالجمال الاسمية، لتعبر عن تدفق شعوري أو فيض من المشاعر القوية المناسبة التي تختلج بواطن الذات، وتهز أعماقها في لحظة الكتابة .

ويبدو أن ثمة اقترابا بين هذا المعنى الذي قدمته الشاعرة وبين قول وردزورث William Wordsworth «الشعر انسياب تلقائي للمشاعر القوية»⁽²⁾

ويستخدم "عاشور فني" الفعل المضعف في قوله :

أَمْرٌ لِحَاجَةٍ فَأَضِيعُ⁽³⁾

أَحْسَبُنِي أَمْرٌ لِحَاجَةٍ أُخْرَى

نَوَافِدُكُمْ بِذَاكِرَتِي تَمُرُّ كَشَفْرَةٍ

(¹) محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص، استنتاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيئة المصرية للكتاب، (د ط) 1997، ص 100.

(²) محمد الربيعي: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، 1998، ص 97 نقلا عن: بينظر مقدمة وردزورث لديوانه ((قصائد قصصية غنائية)) في (English Critical texts (wordsworth's Preface) .

(³) عاشور فني : زهرة الدنيا ، دار القصة للنشر، الجزائر، (دط)، 2007، ص 92.

وَجَهٌ يَمُرُّ
 أَمْرٌ بِي
 وَتَمُرُّ وَاجِهَةٌ
 رَأَيْتُ دَمِي يُورَعُ فِي الْكُؤُوسِ عَلَى
 ضُيُوفِ
 غَامِضِينَ

ينكرر فعل "مر" ليكتف حضور الفعل المضعف، في محاولة من الشاعر لتحقيق قيمة أسلوبية تقيض بالتوتر والاضطراب، وهو ما يؤدي إلى ارتباك الخطى. وتكرار المرور ويشكل رؤية كابوسية مفعلة تلخص الانفعال الداخلي، وقد اعتبر "ج. فندر" J. Vendryes " «التضعيف يحقق قيمة انفعالية واضحة جدا»⁽¹⁾

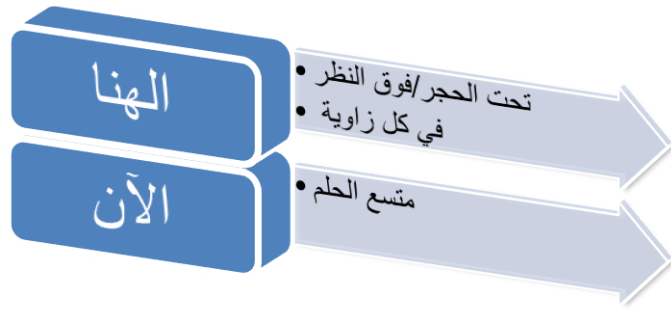
وتنتامي البنية النصية عند "عقاب بلخير" انطلاقا من تتابع أشباه الجمل:

وَالطَّائِرَاتُ تَصِيدُنَا⁽²⁾
 تَحْتَ الْحَجَرِ
 فَوْقَ النَّظْرِ
 فِي كُلِّ زَاوِيَةٍ مِنَ الْأَرْضِ الَّتِي فِيهَا نَمُرُ
 وَالآنَ مُتَّسِعُ الْحُلْمِ
 فِي مَفْرَقِ الْبَحْرَيْنِ نَارًا تَضْرِبُ
 بَدَدُ صِرَاعِ الذَّاتِ وَخُرُجِ مِنَ أَلَمِ
 وَاصْنَعْ مِنَ الطَّلَقَاتِ ذَاتَكَ وَانْتَقِمْ

(1) ج. فندريين: اللغة، ترجمة عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1950، ص 201.

(2) عقاب بلخير: الدخول إلى مملكة الحروف، منشورات التبيين الجاحضية، الجزائر، ط1، 1999، ص 36

تؤدي "في" وظيفة مكانية لاقتربها بكل زاوية في مفترق البحرين ، إلا أنها في الجملة الأولى لا تقترب بالمكان المحدد، ما يعيننا على الاقتراب من مشهدية القصف والحصار ، وموضعية تحسر الذات الكاتبة نتيجة تحقير الآخر لكيانها و معارضته لوجودها ، وانطلاقاً من ذلك يقدم الشاعر الحيز المغاير "مفتوق البحرين" لينفي صفة الذل، وينحو باتجاه التمرد والانتقام "متسع الحلم"، حيث يتمكن من مغادرة دائرة الاستثناء والألم إلى فضاء التمرد والانتقام ، ومما تقدم يشير إلى دور أشباه الجمل في خلق علاقة توتر بين الزمان والمكان.



مخطط "02" يمثل: تشاكل الامتداد الفضائي ولا نهائية الزمن

من الواضح أن مغزى الجملة لا يمكن أن يتم إلا من خلال جودة التركيب، فحسن المجاورة بين الكلمات بعضها لبعض يكشف عن الغرض الذي قصد إليه المتكلم، و يمكن المستمع من فهم مقصده، وبذلك تتحقق الفائدة المرجوة ويحدث الاتصال.

على سبيل الخلاصة:

- يرسم تسارع الإيقاع الزمني في الارتداد من الحاضر إلى الماضي أو المستقبل-من خلال نسق الفعل المقترن بالنفي- مخطط رفض الواقع والتطلع نحو واقع بديل، أما بيان العودة إلى الزمن الماضي فهو مسار حتمي رغبة في معالجة ثغرات هذا الحاضر، و على صعيد آخر يشكل القفز على هذا الحاضر في أحيان كثيرة فقدان الانسجام بين الأنا وواقعها.
- تتصرف الذات و قد استولى عليها الإحباط نتيجة الشعور بفقدان الحاضر نحو محاولة التحدي واثبات الحضور (الثورة من أجل البقاء).

- تمثل حركة الأفعال المتنامية في النص مؤشرا هاما يطلعنا على الطبيعة النفسية (التوتر / الاضطراب) عبر المحاور الدلالية المختلفة في القصيدة.
- أكدت التفاعلات اللغوية، وهي تكشف عن العلاقات الداخلية بين المفردات أن مضمون البنية النصية يتصل بالواقع الخاص المتعلق بالتجربة الفردية، والواقع العام الجماعي.
- تقوم البنية النصية على حركة المد والجزر المستمدة من اصطدام الحركة والسكون نتيجة التقاء الاسم بالفعل ولا يمكن لهذه البنية أن تتمو إلا من خلال تلك المنافرة.
- كثيرا ما تستخدم الاسمية طلبا للثابت، لذا نجد نسبة استخدام الاسم تزداد عند الحديث عن المكان باعتباره موطن الانتماء، وموضع إثبات الذات وتأكيد الهوية ، أما حينما ينوب الضمير عن غياب الاسمية فذلك يترجم شعور الذات بالدونية والعجز، حيث يصبح التعلق بالأننا بحثا عن حقيقة العالم الداخلي لمحاولة كشف الوجود الخارجي.
- إن الاسم الذي يدخر الحركة سواء من خلال المعنى، أو من خلال بنيته الصرفية (اسم فاعل/ اسم مفعول) يتحول إلى طاقة كامنة جاهزة لتجسيد مسار التمرد والرفض.

الأساليب التركيبية وجمالياتها التعبيرية: 3-

بما أن التراكيب أساس توضيح المعاني، فلا يمكن استيعاب قصد المتكلم إلا بالنظر إلى عمق الروابط في هذه التراكيب، ذلك لأن الكشف عن دلالتها - من خلال رصد تحولاتها التي تفارق المألوف، وتتمرد على جبرية الحضر في النظام اللغوي - يفسر التجربة الشعورية للشاعر.

وكلما تمت مجاوزة تلك العلاقة المباشرة بين الدال والمدلول اتسعت دائرة الاحتمال والتأويل، وكان القارئ أمام نص استفزازي يدعو للمشاركة في تحديد المعنى.

1.3 الأساليب الإنشائية:

يرى "محمد الهادي الطارلسي" أن هذه الأساليب تعرب عن حيوية اللغة بأربعة عوامل رئيسية:⁽¹⁾

أولها: العامل الصوتي، فمن مقومات التراكيب الإنشائية _ وخاصة منها الطلبية: النغمة الصوتية، فهذه لا تتخفف في آخرها لبقاء الكلام في حاجة إلى جواب بالقول أو استجابة بالفعل أو تعليق أو ما من شأنه أن يجعل الكلام منفتحا غير مغلق.

ثانيهما: العامل النحوي الصرفي، فالتراكيب الإنشائية تركز على أدوات خاصة (كالأداة في الاستفهام أو القسم) أو صيغ معينة تتبنى عناصرها (كصيغة الأمر أو صيغة ما أفعله أو أفعل به في التعجب) وتساهم فيها العناصر بأكبر قسط في تحديد مدلولها.

ثالثها: العامل المعنوي البلاغي _ فمن مقومات هذه الأساليب في ظاهرها الترجمة عن الانطباعات العاطفية دون المقررات العقلية، فهي تعكس أزمة الشعور وحيرة العقل أكثر من حقيقة العلم وصادق الرأي.

⁽¹⁾ محمد الهادي الطارلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، السلسلة السادسة الفلسفة والآداب، م عدد 20 منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1981، ص ص 350_349.

رابعها: العامل النفسي المنطقي فهذه الأساليب تتبني بقيام حوار ،وقد تفضي إليه وقد لا تفضي. وبحسب ذلك تتلون معانيها ودلالاتها.

وستركز الدراسة على أكثر الأساليب الإنشائية استخداما من قبل شاعر التفعيلة في الجزائر (الاستفهام / النداء/الأمر) :

1.1.3 الاستفهام:

يعد الاستفهام من أساليب الطلب النحوية ، وهو أسلوب « يطلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل بأداة خاصة»⁽¹⁾، إنه بعبارة أخرى «طلب العلم بشيء مجهول»⁽²⁾، وهو من مقومات التركيب شأنه شأن الأساليب الأخرى.

وقد عرف أيضا على أنه «طلب ما في الخارج أو تحصيله في الذهن»⁽³⁾، لذا فكثيرا ما يكون حقيقيا في اللغة العادية ، إلا أنه يهاجر نحو الإثارة والإقناع في لغة الإبداع والتخيل؛ لأنه يفصح عن أسرار الداخل، ومن ثمة يمكن النص من الخروج عن التقديرية والمباشرة.

ولقد تميز النص الشعري الجزائري باستخدام هذه السمة الأسلوبية ، بكثافة تعتلي أساليب الإنشاء الأخرى، ذلك أنه يجعل لغة النص تهتز على سلم الارتفاع ، فيزعزع هدوء القارئ، ومن ثمة استطاع أن يترجم مواقف التعجب والحيرة والاستنكار وغيرها.

ويستخدم "عاشور فني" الاستفهام في قصيدته "الخروج من الزمن المدني" ، ليعبر عن اضطراب باطني يوازي إحباط الداخل ووجعه ويقنعنا بفعيلة هذا الواقع المأساوي:

وَقَدْ يَسْأَلُونَكَ هَلْ أَنْتَ أَنْتَ؟؟(4)

(1) عبد العزيز عتيق: علم المعاني، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985، ص 88.

(2) عبد الكريم محمود يوسف: أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم غرضه إعرابه، مكتبة الغزالي للتوزيع،

دمشق، سورية، ط1، 2000، ص 08.

(3) قيس إسماعيل الأوسى: أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، بيت الحكمة للنشر والترجمة والتوزيع، بغداد،

ط1، 1988، ص 308.

(4) عاشور فني: زهرة الدنيا، ص 16.

وَمِنْ أَيْنَ جِئْتُ؟
فَتَحَضُنْ نَفْسَكَ كَيْ لَا تَضِيعُ
تُرَى لِمَ لَا يَسْأَلُونَ الْجَمِيعُ؟
وَتَكْتُمُ أَلْفَ سُؤَالٍ
وَتَسْأَلُهُمْ أَنْتَ نِصْفَ سُؤَالٍ
فِيَتَهْمُونَكَ بِالْكَفْرِ وَالشَّرْكَ
وَالشَّعْبِ الْمَدْنِيِّ

تفضي البنية التساؤلية إلى حوار داخلي ، يصرح بقلق نفسي مفتوح على أزمة التشظي والارتياب بين الرفض والصمت، التي يقع فيها الإنسان تحت طوق الضياع والبحث عن الانتماء في زمن التشكيك.

وتمنح صيغتي الاستفهام بـ: هل وأين (نفي الذات وإنكار كيانها وتعين المكان) ، بحيث تصبح الذات لا مستقرة تقفز على مدار التوتر، وهناك تقع ضحية الحيرة ويزج بها في متاهات الغياب والكبت.

هذا وقد أتاح تكرار دال السؤال (يسألونك- لا يسألون الجميع- تسألهم - ألف سؤال - نصف سؤال) مسافة واسعة لحركة لولبية ، تؤدي ثمارها إلى رغبة جامحة في البحث عن الحقيقة، والتحرر من سلاسل الأرق الداخلي وعوالق الذهن.

و يقدم "عيسى لحيلح" بنية استفهامية متواترة تضاعف حجم شعوره ، وتدغدغ سمع القارئ بجرسها المتجانس:

حِينَ يَأْتِنِي الْخَرِيفُ .. (1)
رَبَّةَ الشَّعْرِ أَدْرِكِينِي!
وَأَحْبِبِينِي قَلِيلًا.. رَبَّةَ الشَّعْرِ أَرْضِعِينِي!

(1) عبد الله عيسى لحيلح : وشم على زند قريشي ، دار البعث ، قسنطينة، الجزائر، ط 1 ، 1985، ص 27.

كُلُّ مَنْ أَحْبَبْتُ وَلُؤَا..

أَصْحِيحُ خَالِصُ الْعِشْقِ يُمْلُ؟!

أَصْحِيحُ رَبَّةَ الشَّعْرِ الْمُبِينِ؟!

ذَاكَ دَمْعِي ..فَاسْكُوبِيهِ خَالِصاً لِلشَّارِبِينَ

لعل موقف الشاعر ينطلق من سلطة التحول الزمني القاهر، الذي يجعل الذات تناجي

أعماقها، وهي تستند إلى السؤال التعجبي، الذي لا ينتظر الجواب وإنما يحمل دلالة

الاستتكار وإبطال ما بعد الاستفهام، غير أن ارتكاز الذات على همزة الاستفهام تلك لا يعينها

على إيجاد زمن الحب والمودة، بل يضطرها لتقديم دمعتها لذة للشاربين.

وفي قصيدة "أحلام" يتوجه السؤال نحو الوالد ، في شكل متتالية تبرز حسرة الابن

وحيرته:

لِمَاذَا - يَا أَبِي - : (1)

لَمْ تَفْقَهْ الْهُدَى

لَمْ تَبْتَسِمِ لِنَمَلَةِ الْوَادِي

لَمْ تَنْتَبِهْ لِسَاقِ بَلْقَيْسِ تَفِيضُ الشُّطَّانِ؟

النُّبُوءَاتُ وَ الْوَقْتُ وَ الْإِنْتِيَالُ

الرَّهَابَاتُ وَاللَّيْلُ وَالْإِبْتِهَالُ

يحقق الاستفهام مدا دلاليا من خلال الانفتاح على الخطاب القرآني، إذ تحاول شخصية الوالد

الارتقاء إلى مصاف النبوة، إلا أنها تحمل وزر الخطايا في كونها تتجرد من كل ما ألفينا

فعله من قبل "سليمان عليه السلام"، وهو ما يبعدها عن حيز القداسة ويرمي بها في بهو

المعصية.

(1) مصطفى دحية : بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1 ، 2002، ص ص 65-66.

وتتصاعد البنية الدرامية للنص انطلاقاً من التعدد الصوتي، واعتماد الأسلوب الحوارية فتطفو الرؤيا الكابوسية التي تحاكم الذاكرة .

ويشكل توالي الفعل المنفي (لم تفقه - لم تتبسم - لم تنتبه) إيقاعاً سالباً ينطوي على قلق الذات وارتبابها، لاسيما وهي تواجه سياط التأنيب وانحراف المسار.

ولا بد أن ذلك الانحراف اتسعت مزلقه في فضاء الزيف، أين تأكلت صحف الطهارة والبراءة، يقول الشاعر:

مَنْ قَالَ : (1)

إِنَّ الْمَدِينَةَ تَقْرَأُ أَنْوَاءَهَا؟

أَلَيْسَ الرَّصِيفُ عَمَامَتَهَا

والتَّأْكُلُ نَجْمَتَهَا الْأَبْدِيَّةَ

والبَحْثُ عَن وَجْهَهَا الْهَمْجِيَّ - فِي رَحِمِ اللَّبْدَاوَةِ

والشَّعْرُ - بُرْجُهَا السَّعْدُ؟

يعتمد الشاعر في بناء تركيبه الاستفهامي على السؤال التقريري ، الذي يعد طاقة فاعلة في الضغط على ذهن المتلقي ، باستنارته من أجل استمالاته وإشراكه في الأمر ، فيعترف هذا الأخير وهو يخضع لتلك المواجهة بدنس المدينة وبربريتها.

إنها الفضاء الاضطراري الذي ينتعل الغربة ويمزق كل القيم ، لذا وجب على قاطنها التسلح ببراءة الشعر والاعتسال بفيضه الطاهر من وجع العذاب.

ولعل ذلك الفضاء المكفن برداء الموت ، هو ما ألهب وقود البنية التساؤلية ، وطعم محاور الدلالة المرجأة على حد تعبير رواد التفكيك.

وتحت لفيح التأوه وصراع الذات ، يموت السؤال في ملصقة "عز الدين ميهوبي "

"مذنب":

(1) المصدر السابق، ص ص 82-83.

فِي بِلَادِي (1)

أَصْدَرَ الْحَاكِمُ مَرْسُومًا بِحَجْمِ الْمِشْنَقِ

مُذْنِبٍ مَن خَرَقَهُ

كُلُّ مَنْ يَفْعَلُ هَذَا..

قُلْتُ: مَاذَا؟..

فَيَدُونِي فِي سِجِلَاتِ وَقَادُونِي لِبَيْتٍ مُّغْلَقَةٍ

قُلْتُ لَمْ أَفْهَمْ لِمَاذَا؟

سَلَّمُونِي وَرَقَهُ..

تُهُمَّتِي وَاضِحَةً جِدًّا..

لَأَنِّي قُلْتُ يَهْمًا:

هَلْ رَأَيْتُمْ سَارِقًا يَلْبَسُ ثَوْبًا سَرَقَهُ؟

في صياغة ساخرة يسوق لنا الشاعر العلاقة بين الحاكم والمحكوم، التي تخضع لسلطة الظلم والاعتداء وسطوة التكميم. فالحوار الذي يقيمه النص لا يقوم على جدل النقاش والمبادلة ، بل يرتد إلى الداخل ويصطدم بصمت الآخر لذلك يختزل في عجالة لإدراك الخاتمة.

ويظهر واضحا ما تحققه البنية التساؤلية التخاطبية للذات من فرص البحث عن مخرج ، في سبيل هجرة الذل والانكسار والتحرر من مضيق القيد والانحصار ، وكذا في حقن الوعي بفلسفة الرفض وإرادة التغيير.

إن هذا العرض العبثي لصراع الذات وتطويقها بالقانون الجبري ، هو ما يكثف التراكيب الاستفهامية يقول الشاعر:

مِمَّا [مَم] تَخَافُ؟ (2)

مِنْ أَيِّ طَقْسٍ أَنْتَ، مِنْ أَيِّ الدُّرُوبِ؟..

(1) عز الدين ميهوبي : ملصقات ، منشورات أصالة للإنتاج ، سطيف، الجزائر، ط 1، 1997، ص 140.

(2) حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير ، ص 63.

مَا مَوْقِعُ الْأَبْعَادِ فِيكَ، وَمَا الْغُرُوبُ؟..
 مَا لَوْنُ هَذِي الْفِتْنَةِ الْكُبْرَى
 بِأَمْسِكَ أَوْ بِيَوْمِكَ؟!..
 أَيُّ سِرِّ فِيكَ لَمْ يُكْشَفْ
 فَتَهْتَكَهُ الْغُيُوبُ؟..

هي طاقة استفهامية تصل الذروة ، بفضل توالي أدوات الاستفهام وتنوعها وتضافرها من أجل البحث عن سر الذات وحقيقتها ، ومعرفة الكيان الإنساني والاتصال به ، ثم الاتصال بالكون من خلاله، لذا يلتحم الزمان والمكان ليلاصق تلك الأبعاد التي تسيج الوجود.

ولعل البنية التخاطبية تتوجه إلى الآخر (المتلقي) ، لتلقي به في دوامة الاحتمالات الامنتهية ، وتعود إلى الذات لتصوغ المدار اللولبي الذي يهتز بعواصف الحيرة والارتجاف ، ومن ثم تمارس البنية النصية حركتها الدورية على خيوط الحضور والغياب.

وفي الغياب تلتقي الدوال بثقافة الموروث الحضاري لتصدره وفق دلالة متجددة ،

يقول الشاعر:

يَا شَهْرِيَّارُ⁽¹⁾
 مَتَى تَمَلُّ مِنَ الدَّمَاءِ؟
 مَتَى تَكْفُفُ عَنِ الذُّنُوبِ؟
 مَتَى تَتُوبُ؟
 مَا زِلْتُ أُنْكَرُ أَنَّ لِي لُغَةً وَأَرْضًا،
 أَنَّ لِي دِينًا يُحْرِضُنِي وَنَبْضًا،
 أَنَّ تَارِيخَ الْبَطُولَةِ فِي دَمِي

(1) نور الدين درويش: مسافات، إصدارات رابطة إبداع الثقافية الوطنية، الجزائر، ط1 ، 2002، ص ص 28-29.

يبدأ الشاعر خطابه بالنداء متوجها نحو الماضي ، ليحاكم الملك شهريار من خلال تعزيز البنية التساؤلية المتوافقة مع التركيب (متى تفعل) ، التي تتدرج تنازليا لتقدم لنا خلاصة السؤال (التوبة)، وهي الخلاصة التي يرغب الشاعر بتلقينها للحاكم الآني.

ويتابع الشاعر خطابه بإنعاش الذاكرة ، التي تح يبي الغائب، لتبعث حاضر الذات وتطعمه بلقاح إثبات الهوية والانتماء (اللغة ، الدين، التاريخ) من خلال توالي جملتين: جملة السؤال الفعلية، وجمل الإثبات والتوكيد.

وفي وقفة تأملية يقود "عثمان لوصيف" المتلقي من خلال استفهامه بـ "من" نحو

متتالية استفسارية مستفزة:

يَا أَنْتَ.. يَا أَنَا؟⁽¹⁾

مَنْ عَلَّمَكَ السُّقُوطَ إِلَى الْأَعْلَى؟

مَنْ عَلَّمَكَ الْغُوصَ إِلَى الْقِمَمِ؟

مَنْ غَرَزَ أَظْفِرَكَ فِي أَرْحَامِ الْغَيْمِ

وَمَنْ يَقْذِفُ تَحْتَ قَدَمَيْكَ دَمْدَمَةَ الْمَصَائِرِ

وَهَدِيرَ الطُّوفَانَاتِ...؟

إن تراكم الجمل الاستفهامية ، من خلال تكرار الأداة يسمح ببناء أفق توقعي ينكسر مع كل

بناء جديد ؛ ليقدم للقارئ ما يخالف المنطق معتمدا على الجمع بين المتنافرات

(السقوط/الأعلى - الغوص/القمم) ، وهذا التناقض يشكل حقا ممغنا يبعث لذة المباغثة ،

وتلك إستراتيجية تلازم الشاعر ، إذ يفتتح بنيته الحوارية بتلاشي ضمير المخاطب "أنت"

وتماهيه في الأنا، ليتحول الخطاب إلى الذات المرتحلة بحثا عن الحقيقة ، والتي يغريها بريق

الخوض في المجهول ، ومواجهة العوائق بأبجدية المقاومة ، لذا فهي الذات المعظمة التي تعد

مثال الشاعر المتميز بسفره في رحاب القصيدة.

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص 32.

ومن صور الاستفهام المتلاحقة ما يكتبه "الأخضر فلوس" في قصيدته "صفحة ضائعة من سفر أيوب":

يَا ظَافِرَ الْمَوْتِ الْخَصِيبِ جَدَائِلًا⁽¹⁾
 مَرَّتْ عَلَيْكَ عَوَاصِفٌ،
 وَتَدَثَّرَتْ تِلْكَ الدُّرُوبُ بِصَمْتِهَا السَّاجِي
 فَهَلْ هَدَأَتْ أَعَاصِيرُ الْجِرَاحِ؟!
 انْسَلَّتِ الْوَرَقَاءُ مُتَعَبَةً
 مِنَ التَّابُوتِ وَارْتَحَلَتْ عَلَى فَرَسِ الضِّيَاءِ بِلَا جَنَاحِ!
 قَدْ أَوْمَضَتْ (إِرْمَ) * وَنَادَتْ طِفْلَهَا
 وَأَنْشَقَّتِ الْأَسْوَارُ تَحْتَ مَعَاوِلِ الْأَلَمِ الْمُنَوَّرِ كَمَا لِأَقَاخِ!
 هَا قَدْ وَصَلْتِ إِلَى كُهُوفِ السَّرِّ
 هَلْ نَامَتْ أَنَاشِيدَ الرَّدَى؟
 وَهَلِ اسْتَرَاحَ فُؤَادُكَ الْمَسْكُونُ بِالذِّكْرَى
 وَبِنِيرَانِ الْحَنِينِ.. هَلِ اسْتَرَاحَ؟؟

تظهر البنية التساؤلية التخاطبية اعتماد تكرر حرف الاستفهام "هل" «الذي يدل على طلب التصديق الايجابي دون التصور ودون التصديق السلبي»⁽²⁾، و لعل ذلك جعلها تقوم على علاقة تبادلية تقابلية (الهدوء/ الأعاصير) (النوم/ أناشيد الردى) (الاستراحة/الفؤاد المسكون بالذكرى وبنيران الحنين)، مما يوحي بفقدان أساسيات الراحة والأمن والوجود ، وهذا ما يفسر بداية الخطاب بالنداء " يا ظافر الموت الخصيب جدائلا".

(1) الأخضر فلوس: حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1990، ص 44.

* إرم قصيدة من ديوان بدر شاكر السياب ينظر الهامش من المصدر نفسه.

(2) ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق عبد الطيف محمد الخطيب، ج4، ص 324.

وربما ينبغي الإشارة إلى تعاضد الأساليب الإنشائية وتنوعها ، للتعبير عن ذلك الإحساس بالفقد وتكريس المد العاطفي المتوج بعقب الحنين إلى زمن الطمأنينة والاستقرار .

ونحو الرغبة ذاتها يتجه أمل "أحمد شنة" في قصيدته "من القصيدة إلى المسدس":

كَمْ مِنْ صَهِيلٍ سَوْفَ أَنْسَى (1)
 كَيْ أَعُودَ إِلَى رَمَادِ الْحَرْفِ دُونَ هَزَائِمِ..
 وَأَنَا مِ فَوْقَ قَدِيفَةٍ أَوْ رُبَّمَا فَوْقَ الْوُرُودِ
 وَرُبَّمَا بَيْنَ الْجُثَثِ؟
 كَمْ مِنْ وَشَامٍ سَوْفَ أَمْحُو؟
 كَمْ مِنْ الْكَلِمَاتِ أَدْبَحُ فِي فَمِي
 كَيْ أَجْعَلَ الصَّحْرَاءَ تَرْسُو فِي اتِّجَاهِ الرَّمْحِ
 وَاللُّغَةَ الْجَرِيحَةَ وَالذِّيَّازَ؟!..

ترتكز هذه الدفقة التعبيرية على تناوب الاستفهام والتعليل ؛ للإشارة إلى عبثية الكتابة والبحث عن الحل الأساس، من خلال اكتساب أداة التغيير الحقيقية. إن تكرار الوحدة الاستفهامية "كم" يكتف ذلك الهوس الداخلي ، الذي تعيشه الذات وهي تسعى إلى محاولة احتمال الواقع بكل ظروفه ، وهو ما يكشف الاعتماد على سؤال العديدة وبناء السياق على الاستمرارية، التي تقود الذات نحو المقاومة المستميتة.

حاصل النظر فيما درس:

- إن اعتماد الاستفهام يسهم في استمرار جسر التواصل مع المخاطب ، وإشراكه في الفهم والإدراك، حيث يتم تحريك وعي المتلقي للتفكير ، ولعل التجربة الشعرية تجربة تتجه نحو المتلقي وتنتظر منه الاستجابة، وتنتهج سبل الاستفزاز لإثارة الذهن وأسرره.

(1) أحمد شنة: من القصيدة إلى المسدس، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1، 2000، ص 29.

-
- لعل تعليق الاستفهام في الخطاب الشعري يشكل مسافة توتر ، توسع من مساحة التعدد الدلالي وتحيل إلى تأزم الدواخل وأرقها.
- كثيرا ما يستند النص الجزائري إلى الاستفهام التعجبي ، ليبرهن عما يعتري الذات من ذهول وحيرة وهي تنقل واقع الخيبة والانكسار .

2.1.3 (2.1.3) النداء:

من الأساليب المهمة إذ هو مطية المواقف والأفكار ؛ لأنه وسيلة من وسائل الخطاب البارزة التي يلجأ الشاعر إليها لدعوة المنادى ، فهو «أسلوب يطلب به إقبال المنادى، أو التفاته إلى أمر ما»⁽¹⁾

«والنحويون يرون في حرف النداء والمنادى بعده جملة مقدرة بالفعلية فقولك يا زيد بمزلة قولك أدعو زيدا وهو من قبيل الإنشاء الوارد بصيغة الخبر»⁽²⁾

وباختلاف آراء البلاغيين حول إنشائية النداء أو خبريته، كان هذا الأسلوب أكثر طواعية في إبداء الآراء وتفسير التجارب الشعورية ، لذلك أفاد منه الشاعر الجزائري لتعبير عن الانفعالات والمشاعر ، وللتواصل مع الآخر من أجل استعطافه أو استنهاضه.

ففي قصيدة "الأبجورة" يجعل "أحمد عبد الكريم" من النداء عتبة استهلالية ينتقل من خلالها نحو الخطاب القرآني :

أَيُّهَا الْأَلْفُ الْإِنْفُ⁽³⁾
 أَنْتَ عَصَايَ أَهْشُ بِهَا عَلَى عُرْتِي
 حِينَ يَنْزَعُنِي الْهَدْيَانُ..
 أَيُّهَا الْأَلْفُ الْأَبْجُورَةُ وَالشَّمْعَدَانُ
 لِمَاذَا تُرَاوِدُنِي الْفُوهَاتُ؟
 وَقَدْ كُنْتُ آخِرَ مَنْ تَصَطَّفِيهِ الْجِهَاتُ.

يجمع الشاعر بين نداء المعرف والاستفهام - مسقطا حرف النداء لوجود الوصلة "أي" - في لغة صوفية، تتابع رمزية انتصاب الألف وارتباطه بعصا موسى المعجزة ، وهو ما يسمح

(1) سليمان فياض: النحو العصري، دليل مبسط لقواعد اللغة العربية، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مصر، ط1، 1995، ص 242.

(2) عبد السلام محمد هارون : الأساليب الإنشائية في النحو العربي ، ص 136.

(3) أحمد عبد الكريم : معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002 ، ص 11.

بتفسير وظيفة الكتابة، باعتبارها سند الذات لمواصلة صراعها مع هذا الوجود ومعجزتها التي تمكنها من الخلود.

وربما تكون العلة وراء حذف أداة النداء ، هي تطلع الذات إلى الامتزاج بهذه المعجزة التي تهبها قوة هدم جدارية الاغتراب ومحاولة اتقاء الخطايا.

لقد مثل النداء هنا جسر تواصل يللم وجود الأنا ، ويبعث كيائها ويستجمع طاقتها لتجد لنفسها مخرجا.

ويستعين "عز الدين ميهوبي" بالنداء ليصور سوء حال هذا الزمن في مرارة عميقة:

يَا أْزْمَنَةً تَنْبُضُ بِالمَوْتِ (1)

وَعُرِي الأَيَّامِ

يَا أْزْمَنَةً تَجْتَرُّ بَقَايَا أُسْطُورَةٍ

هَذَا العَالَمِ..

مِنْ قَرْنِ النُّورِ

وَشَكْلِ الأَرْضِ..

إِلَى الطَّبَقِ الوَهْمِيِّ..

إِلَى الأَهْرَامِ

إن بنية النداء تكشف عن صياح ينبعث من دواخل الذات القلقة ، لذلك يمكننا اعتبار النداء طاقة تفريغ لمكبوت داخلي، به تتمزق شرنقة الشعور بالوحدة والاغتراب ، ولعل هذا هو سبب تواتر أداة النداء للبعيد المرتبط برغبة الذات في استبعاد أزمنة الموت والضياح. إن نداء الذات نداء توجع وأنين يترجم أسى الأعماق، ويحررها من قبضة الزمن المميت.

(1) عز الدين ميهوبي : النخلة والمجداف، مؤسسة أصالة للإنتاج، سطيف، الجزائر، ط 1، 1997، ص 27.

وفي قصيدة " هجائية" يؤدي النداء دورا إغرائيا في التأثير على القارئ وجلب

اهتمامه:

آه! لَكِنَّمَا قَدَمَاكَ مُكَبَّلَتَانِ (1)

جَنَاحَاكَ مُنْكَسِرَانِ

أَيَا سَيِّدِي فِي الْمُحِيطَاتِ

أَوْ فِي الْفَضَائِعِ

يَا زَوْرَقًا أَرْلِيًّا

وَيَا طَائِرًا تَتَحَامَاهُ كُلُّ الطُّيُورِ

يحقق النداء التعبير التعجبي بصفته ركيزة توحى بانفعال الشاعر ، مما يثير انفعال المتلقي لإدراك سر هذا التعجب، وتشوقه لمعرفة هذا السيد المرتحل والمغامر.

ولعل ذلك ما يجعل الشاعر يستهل مقطعه باسم الفعل الدال على التوجع (آه) ، لأسر الدهن وربط صورة الانكسار الآن-ي بصورة التسامي الآنفة (طَائِرًا تَتَحَامَاهُ كُلُّ الطُّيُورِ) ، في محاولة لحقن الذات الغائبة بالمضاد الحيوي الذي يؤهلها لمواجهة معاناتها الحالية ، ورجبتها في رفع الوهن وهجرة دوائر الذل والهوان.

ولا تكتفي "زهرة بلعالية" في قصيدتها " لو ..نبدأ" بالنداء فحسب بل تستعين بأساليب

أخرى لتتمكن من التعبير عن موقفها بعمق:

لَوْ نَبَدَأُ..يَا جُرْحُ (2)

حَكَائِنَا

فَبِأَيِّ مَآسِينَا

نَبَدَأُ؟

وَجْهٌ يَدْبُلُ مِنْ خَيْبَتِهِ

(1) عثمان لوصيف: المتغابي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، (دط) (د ت) ، ص 99.

(2) زهرة بلعالية: ما لم أقله لك ، ص ص 50_51.

وَمَوَاسِمٌ مُوْغَلَةٌ

فِي الْحُزْنِ

وَرُؤَى تَصَدًّا

يتضافر أسلوب النداء والشرط والاستفهام في صياغة خيبة الذات وفجيعتها ، وهي تسرد قصة الحسرة والوجع مشخصة الجراح التي تخنق الواقع بأداة النداء "يا" ، لما لها من امتداد تفرغ خلاله الذات بعض توترها وشعورها باليأس.

وتجعل الشاعرة الشرط يسبق النداء لتأخر النهاية مستعينة بالمبدأ عليها تجد المخرج ، لذا سرعان ما تنتهي الحكاية بالاستفهام في محاولة ربط الواقع بالحلم والماضي بالحاضر.

إن تلك الأساليب التي لجأت إليها الشاعرة تمد وشائج الالتقاء بالقارئ ، وتجعله يشرك ذاتها في كتابة ما تكتب، ويتفاعل مع أسرار تلك القصة المسرودة.

وتتوالى صيغ النداء في قصيدة " البلابل تعصر العنب " لتسهم في تعديد أوصاف

الوطن والاعتزاز بالانتماء إليه:

شَفَقٌ أَنْتَ يَا وَطَنِي (1)

أَيُّهَا الْبَحْرُ

يَا زَنْجَبِيلَ الْحَضَارَاتِ الْكَبِيرَةِ،

يَا نُؤْتَةَ الْعَاشِقِينَ،

يَا هُدُودَ الثَّائِرِينَ،

يَا بِلْسَمَ الْهَائِمِينَ عَلَى وَجْهِهِمْ،

يَا نَدَى الْفَاتِحِينَ، وَيَا سُلْمَ الْكَبْرِيَاءِ.

هَاهُنَا سَبًّا وَالْمَرَايَا بِهَا بَرَكَةٌ مِنْ قَلْقُ

وَالْقَضَايَا هُلَامِيَّةً، وَالنُّجُومُ عَلَى كَفِّهَا دَالِيَهُ

(1) علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، منشورات الجاحظية، الجزائر، (د ط) ، 2011، ص21.

يحشد الشاعر متواليه من المنادى المضاف ليعبر عن التصاق الذات بوطنها ، حيث تجسد حاجتها إلى الانتماء ، ورغبتها في إثبات الهوية ، وبذلك يكون الوطن الحافز الباعث لحركة انفعال الذات، يقود نشاطه الانفعالي، واندفاعه ويوجه ثورته وهيجانه.

ويستند الشاعر على أسلوب النداء المكرر ، باعتباره معبره في بلوغ جهة الآخر ووسيطه في نقل رسالة عشقه نحو المحبوب .

و يستخدم "عبد الله العشي" الهمزة لنداء حبيبته في قصيدة "حرائق الفتون"

أَحْبِيبَتِي أَقْرَبِي (1)

حُطِّي خِيَامِكَ فِي دَمِي

وَتَعَهَّدِي الطِّفْلَ الْوَلِيدَ

بِالنَّغْنَعَاتِ وَ بِالْحَيْنِ

أَحْبِيبَتِي...

هَلْ كَانَ مَغْشِيًّا عَلَيَّ

فَصَحَّتْ عَلَيَّ إِيقَاعُكَ الْقُدْسِيِّ...

ذَاتِي

وَرَأَيْتُ أَجْمَلَ مَا رَأَيْتُ:

فَيْرُوزَةٌ مِنْ سُنْدُسٍ

تتوالد البنية النصية من خلال تكرار اللازمة، إذ يعد النداء الركيزة التي يعود إليها الشاعر في كل مرة، ليرسم انحدار أسطره الشعرية انطلاقاً من الجذع المشترك (المنادى المضاف إلى ياء المتكلم).

(1) عبد الله العشي مقام البوح، ص ص 38-39.

ولعل تعزيز نداء القريب بالأمر دليل على عمق التواصل والتوافق بين الطرفين، ذلك أن سلسلة أفعال الأمر (اقتربي-حطي - تعهدي) ، تبرز حظ الآخر من فعل المشاركة والتفاعل.

وتظهر استعانة الشاعر بالاستفهام أيضا قداسة الموقف الذي تتحدث عنه الذات ، ومن ثم نصل إلى إدراك حقيقة تلك العلاقة الروحية القائمة بين المحب و محبوبه.

وإمعانا من "فيصل الأحمر" في واقع الانكسار والهوان ، يستعين بالنداء ليحرض الآخر على النهوض:

كُنَّا هُنَاكَ...يُبَارِكُ اللهُ الْأَرْضِي تَحْتَ خَطْوِ غِدَائِنَا⁽¹⁾
هَيَّا نَغَيِّرْ هَذِهِ الْآيَاتِ فَوْرًا... ثُمَّ نَمْضِي آيْتَيْنِ
هَيَّا نُبَدِّلْ مَا تَحَجَّرَ... ثُمَّ نَسْرِي كَالسَّوَاكِي هَادِيَيْنِ
هَيَّا نُفْتَتِ مَا تَشْتَتَّ...أَوْ نُذِيبُ الْجَامِدِينَ

حرص الشاعر على تكرار النداء للعمل على تص عي الصيغة التثبية ، التي تلزم الآخر بهجرة مواطن الخنوع والتخاذل.

وتتضافر الأفعال المضارعة المسندة إلى جماعة المتكلمين ، لتحقيق نزعة ثورية قائمة على الرفض والتجاوز ، إذ إن معظم الأفعال المستخدمة (نغير - نمضي - نبدل - نسري - نفتت - نذيب) تكرر معاني التحويل والمعالجة والانتقال ، وهذا ما يمارس ضغطا على المخاطب، ويدعوه لتسخير تمام جهده في تغيير الوضع.

ولعل في خطاب " عقاب بلخير" البكائي ما يدعو إلى حضور الاستغاثة للتغلب على ثقل اليأس الذي كتم على الأنفاس:

قَدْ عَرَكْتُ الطَّوَّاحِينَ، يَا لِلطَّوَّاحِينَ حِينَ رَمْتَنِي⁽²⁾

(1) فيصل الأحمر: منمنمات شرقية، ص 91.

(2) عقاب بلخير : بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، مطبعة دار هومة، الجزائر، ط1، 2003، ص 70.

وَأَلَقْتُ بِجِسْمِي عَلَى مُنْحَدَرٍ
إِيَّهِ نَفْسِي ، لِمَنْ يُنْسَبُ الْوَهْمُ وَالْوَهْمُ فَيْكِ ،
وَأَنْتِ الَّتِي تَحْلُمِينَ بِهَذَا الْمَفْرَ

تستعين الذات بالنداء في صراعها الأبدي ، من أجل الثبات في وجه زمن السقوط والتراجع ، وتتدرج مع صخرتها باتجاه الأسفل ، لتنهض من جديد باحثة عن مفر تغادر من خلال فجوته كهوف الانكسار ، وترفض البقاء داخل الحفر ، لذا فأسلوب النداء التعجبي يمثل ملمحا إشاريا أو صوتيا للتخلص من خامد المكبوتات.

إن إلحاق اسم فعل الأمر "إيه" الذي يعطي معنى حدّث بالنداء استتطاق للنفس ومخاطبتها بالحسرة.

و صفوة القول فيما ذكر:

- لقد كان أسلوب النداء في بعض القصائد عتبة استهلالية تستفز القارئ وتؤثر فيه ، لكونها تسهم في تصوي الأزمة والمرارة، وبذا تقود العواطف نحو التأجج.
- يفعل النداء بنية الحوار الداخلي في النص الشعري ، ويسمح بتعدد الأصوات مما ينتقل بالقصيدة من الغنائية نحو الدرامية.
- أسلوب النداء يقود إلى الاهتمام بالمنادى ، لذلك أستغل ليركز الأنظار على دال الوطن باعتباره موضع الانتماء الإنساني.
- كثيرا ما يتضافر النداء مع أساليب إنشائية أخرى ، ليجعل الخطاب الشعري أكثر كثافة وإيجازا ، كما يسهم في تغذية الصورة الشعرية، وبذلك يدفع القارئ نحو التفكير والتخيل.
- النداء أداة تنشيط وحركية تحقق تنامي البنية النصية وانسيابها كونها تسمح للشاعر بفضل المدود في أدواتها من التفريغ وهنا تولد طول النفس.

3.1.3 (3.1.3) الأمر:

فعل الأمر «هو صيغة تستدعي الفعل، أو قول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على جهة الاستعلاء»⁽¹⁾ وباستدعاء الفعل تقع الحركة ، ويحدث التفاعل بين الذات الآمرة والمأمورة.

و يستثمر الشاعر الجزائري أسلوب الأمر ، لأنه يشعره بالقوة ويمكنه من ترجمة ما يصطرع من مد وجزر في دواخله ، إنه يفسر توتره وسعيه نحو إثارة المستمع ، بل ومشاركته في ذلك التوتر وتحريك عواطفه ليتفاعل معه ويقنتع بخطابه.

فقد ورد الأمر في قصيدة طواحين العيبث بكثرة ، إذ مثل البنى الاستهلاكية في كل مقطع ، وكان بؤرة تتحلق الدلالات حولها، وتؤسس لرؤيا تحريضية تكشف عن حضور لافت للذات:

تَكَلَّمْ... فَإِنِّي أُصَلِّي لِكِي أَسْمَعَكَ⁽²⁾
 وَإِنِّي أَسُدُّ الثُّقُوبَ الَّتِي فِي الْجِدَارِ...
 لِكِي .. أَخْرِجْكَ.
 وَإِنِّي أُمَلِّي الْبِحَارَ...
 لِكِي .. تَكْتُبُكَ.
 وَإِنِّي أُعَلِّقُ فِي النَّخْلِ صَمْعًا،
 لِكِي .. أَرْسُمُكَ.
 فَلَا تَلْتَحِفْ بِالْبِطَاحِ..
 وَلَا تَحْتَمِّي بِالْجُنُونِ..
 فَإِنِّي رَجَعْتُ
 لِكِي... أَشْكُرُكَ

(1) يحيى بن حمزة ابن علي إبراهيم العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبوعات المقتطف، مصر، 1914، ج 3، ص 281-282.

(2) أحمد شنة: طواحين العيبث، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط1، 2000، ص125.

إننا نتابع سياقاً حوارياً يستهل بالأمر المنحدر نحو التعليل والنهي ، ليتجاوز الواقع مسافراً
باللغة الحجاجية نحو زمن يعوض فيه الكلام الصمت ، لاسيما أنه أخرج الذات وجردها
الحضور ، بينما يحقق النطق ثورتها واستمرارية بقائها.
ويمد الشاعر جسراً لتواصل الأزمنة الثلاث- (الماضي ، (الرجوع -العودة))
الحاضر ، ((الاحتماء والتواري والالتحاف)) المستقبل ، ((الخروج والكتابة والرسم)) (أملاً في
نسج فضاء تحرري صارخ يركض باتجاه المطلق ، ويعارض القطيعة والتباعد ، لذلك يبدأ
الخطاب بفعل المشاركة والتفاعل (تكلم) وينتهي بإلزام النهي والكف (فَلَا تَلْتَحِفْ
بِالْبَطَاحِ..وَلَا تَحْتَمِ ي بِالْجُنُونِ..) .

وذهب "حسين زيدان" في قصيدته " طفل المعاني" إلى تفعيل حركة فعل الأمر
دفعاً لانتفاخ النص على ثراء دلالي:

(1) حَيَّا عَلَى خَيْرِ الْعَمَلِ ..
قُلْنَا لَهُمْ ... قُلْنَا لَهُ:
" أَنْزِلْ عَلَيْكَ الْوَحْيَ
" وَأَقْرَأْ..
" لَيْسَ غَيْرَكَ مَا نَزَلَ !..
" وَتَنْتَطِقُ أَفْرَاحَ عَقْلِكَ
" فِي انْعِتَاقٍ، ثُمَّ قُلْ..
حَيَّا عَلَى طِفْلِ الْمَعَانِي
وَلْتَقُلْ مَا لِلْعِبَادِ؟..
إِنِّي أَفْضَلُ شَهْرِيَّارَ
وَلَا أَفْضَلُ شَهْرَزَادَ

(1) حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص ص 56-57.

يكثف الشاعر حضور البنى الأمرية من خلال تفاعل صيغ الأمر المختلفة (الأمر الصريح - الأمر بالفعل المضارع المقترن بلام الأمر - الأمر باسم فعل الأمر) ، لشحن الخطاب بعامل التوتر المفعول، من خلال حركة الصراع الداخلي والواقع الخارجي، لذا فالرسالة الطلبية الموجهة إلى الآخر تتم عن وعي الذات بنفسها وبالأخر معا، وعليه تعود إلى الذاكرة لتستنتقها معلنة توارث ذلك الجدل بين العتمة (شهرزاد) و النور (شهريار)، أو بين الزيف والحقيقة الذي يحدث الارتباك الآني ، ويوقع الأمة بين فكي مصادفة التراجع والانكسار (الانهزامية)، وما استعانة الذات بتوالي صيغ الأمر إلا لإعادة تأهيل العدة الروحية والفكرية، واستنهاض الهمم من أجل إلهاب فتيل الروح الثورية لصناعة غد مشرق.

ويتحدث "عقاب بلخير" في قصيدته "رجعة أيوب" عن طاقة كامنة لا تحررها سوى شحنة الأمر المكرر، لقرع أسماع الذات واستنهاضها للتفاعل مع الغضب المتأجج:

أَحْذَرُ فُتَاةَ الْخُبْزِ فِي طَعَامِنَا⁽¹⁾

أَحْذَرُ بَنَاتِ نَاعِسَاتٍ دَاخِلِ الْأَسْتَارِ

وَأَحْذَرُ مِنَ الطِّفْلِ الَّذِي تُحِبُّ فِي عَيْنَيْهِ أُمَّهَاتِنَا

سَيَطَّلِعُ الطِّفْلُ بِغُصْنِ التِّينِ مِنْ غِلَالَةِ الْأَسْوَارِ

أَحْذَرُ مِنَ الذَّنَابِ فِي السَّحْرِ

وَمِنْ عُيُونٍ لَمْ تَزَلْ تَعُصُ لَا تَنَامُ مِنْ سَهْرٍ

وَأَحْذَرُ مِنَ النِّسَاءِ لَمْ تَزَلْ بَطُونُهُنَّ تُحِبُّ الْأَحْرَارَ

فِي وَطَنِي أَحْذَرُ مِنَ الثُّوَارِ مَا زَالُوا هُنَاكَ فِي الْجِبَالِ

يَجْتُمُونَ كَالْقَدْرِ

أَحْذَرُ صِغَارَ الْقُدْسِ ، أَطْفَالَ الْمَدَائِنِ الَّتِي

تَكْتُمُ أَلْفَ سِرِّ

(1) عقاب بلخير: بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، ص 64-65

تتصافر أفعال الأمر في هذه البنية النصية ، لتقدم متوالية تحذيرية قائمة على ترفيع وتيرة منحى الصراخ التهديدي الموجه إلى الآخر.

وتؤدي تلك النبيرة الاستعلانية مهمتي التأثير والضغط على الذات والآخر معا من خلال:

أولا : تصعيد تسارع نبض العزيمة بحقن حوافز التحدي والإصرار واليقظة ، وتطعيم الوعي الذاتي ببث طاقة الغضب الرامي إلى رسم واقع بديل.

ثانيا: تراجع سلطة الفساد العدوانى المستبد بحقن مفعول الخوف والريبة ، و مد ذبذبات التوتر الداخلي.

واستثمر "عز الدين ميهوبي" أسلوب الأمر في قصيدة "بكائية بختي" ، لاسترداد وجوده شعورا منه بالقهر والضياع:

إمْنَحِينِي (1)

وَطَنًا أَوْ زَنْبِقَةً

كَفْنَا أَوْ مِشْنَقَهُ

امْنَحِينِي أَي شَيْ

كُلُّ مَا بَيْنَ يَدَي

فَرِحَ تَحْمِلُهُ هَذِي الْمَسَاعَاتُ إِلَي

امْنَحِينِي سَاعَةً مِنْ دِفْءِ عَيْنَيْكَ

وَنَامِي كَنَبِي

يعتمد الشاعر على توالي المفعولات المتعلقة بفعل الأمر (امنحنيني) ومن ثم يشكل خطابا طلبيا تتزاحم فيه المطالب المتعلقة بالتمنى ، لتتشأ فجوة مفارقة (الوطن الزنبقة/ الكفن المشنقة) تدفع النص باتجاه التصاعد، تعبيرا عن اضطراب عميق وصراع داخلي تتصادم فيه

(1) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 64.

الأقطاب الموجبة (مفردات الاطمئنان والهدوء) والأقطاب السالبة (مفردات الإعدام و الموت)، لتسفر عن تضارب اللحم والواقع في مسار الإنسان العربي.
 وبشي الأمر في قصيدة " قفا نبك " بدلالات مشاركة الآخر شحذا لنشاط الذات
 وتفعيلا للعزيمة:

صَاحِبِي! (1)

هَلُمَّ .. إِذْن

وَأُخْذَا مِنْ دَمِي جَذْوَةً

تَتَوَهَّجُ كَيْ يَهْطِلَ الْغَيْثُ

يَغْسِلُ كُلَّ الشَّعَابِ .. وَكُلَّ الْمُدُنْ

وَلِنُهَاجِرِ مَعَا

عَبْرَ هَذَا السَّيِّمِ الْبَهِيمِ

وَنُجْرِ بَغَيْرِ سُنْفُنْ

آه.. وَنُنْغَمِسُ كُنُنَا فِي اللَّهَيْبِ

نُسَبِّحُ بِاسْمِ الْحَبِيبَةِ

بِاسْمِ الْمُهَيْمِنِ وَاهِبِ كُلِّ الْمِنْنِ

تختلف صيغ الأمر لدى الشاعر من الأمر باسم فعل الأمر (هلما) إلى الأمر بصيغة افعال المتصلة بألف الاثنين (خذا) ، ثم أخيرا الفعل المضارع المقترن بلام الأمر (لنهاجر/ لننغمس). هي دعوة التماس تتبدى من خلالها فاعلية التجاوز ، الذي يصبو إليه الشعراء ، فالكتابة من منظور الشاعر رسالة حياتية تنتصر على الزوال ، ومغامرة تهجر بالدوال إلى

(1) عثمان لوصيف: المتغابي، ص 73.

مناطق الخصوبة، وإبحار من غير سفن، إنها تبدأ بالأمل، لتصل إلى الفعل، وتنتهي بالغياب (ننغمس في اللهب)، وعليه يصرح الشاعر بلذة الكتابة حينما تصل إلى الدرجة الصفر على حد تعبير رولان بارت (Roland Barthes).

ويحشد "سليمان جوادي" في قصيدته "فواصل للحب" جملة من أفعال الأمر تحدياً للآخر وتقديساً للفعل الشعري:

مَنْ كَانَ مِنْكُمْ شَاعِرًا⁽¹⁾
 فَلْيَرْفَعْ يَدَيْهِ
 وَلْيَطْبِقِ الشِّفَاهُ
 وَلْيَمُتْ بِحَسْرَتَيْنِ
 وَ لْيَعْتَرَفْ أَمَامَ خَلْقِ اللَّهِ
 أَنَّ أَجْمَلَ الْأَشْعَارِ لَمْ تُكْتَبْ

تتلاحق البنى الأمرية بصيغة الفعل المضارع المقترن بلام الأمر ، والواقعة في جواب الشرط المتعدد لتعلن عن مناظرة تحدي وتعجيز الآخر ، تصوغ من خلالها الأنا الاعتداد بالنفس والتعبير عن ثقة الانتصار اللامتناهية، و تسهم في توضيح رؤيتها التفاضلية.

ويتخذ "سليمان جوادي" من الأمر المرفق بالنهاي مبعثاً للقوة والصمود ، مما يمنح الثبات للذات ويعزز لديها طاقة الصبر والتحدي:

رُؤْيَدَكَ لَا تَنْتَحِرْ⁽²⁾
 رُؤْيَدَكَ لَا تَنْتَحِرْ
 فَالَّذِينَ امْتَطَوْا صَهْوَةَ الْمَجْدِ
 مِثْلَكَ مَا تَوْأَمُوا

(1) سليمان جوادي : لا شعر بعدك، منشورات أرثيستيك، دار الأخبار للصحافة، الجزائر، (د ط)، 2007، ص 37-38.

(2) سليمان جوادي : رصاصه لم يطلقها حمّة لخضر، ص ص 28-29.

وَلَمْ يَبْقَ فِي الْحَيِّ غَيْرَ النَّسَاءِ
وَبَعْضُ الَّذِينَ يُسَمَّوْنَ - قَسْرًا - رَجَالًا
رُويَدَكَ لَا تَنْتَحِرُ

يشكل الانتقال بين محاور الزمن مظهرا من مظاهر القلق الذي يسيطر على الذات ، أولها أقول المجد وغيابه في إطار الزمن الماضي (امتطوا) (السمو والرفعة ≠ السقوط والانتهاه)، وما يناظرها من دلالة النفي التي تترد بالفعل إلى الماضي (لم يبق غير النساء) وتثبت انهيار الرجولة.

وثانيها ما يوازي هذه القطيعة مع المجد من صور الضعف والذل (بعض الذين يسمون - قسرا- رجالا). وقد مثل استخدام اسم فعل الأمر والنهي -رويدك (تمهل) (لا تنتحر) - المكررين نمطا من أنماط المحافظة على الذات، إذ يعتمد الشاعر من خلالهما على التحدي، ليعبر عن ردة الفعل الموازية لفعل الانهيار والسقوط الأنف.

- رويدك لا تنتحر — ثبات ←
رويدك لا تنتحر — ثبات ←
امتطوا صهوة المجد — ارتقاء ←
مثلك ماتوا — سقوط ←
لم يبق غير النساء — سقوط ←
رويدك لا تنتحر — ثبات ←

وتبدو فاعلية التكرار في اللوحة ذات دلالة تنتمي في إطار التفاعل الصوتي واللفظي، لتصل إلى بناء صورة مكتملة ، فنلاحظ تكرار الصوامت (اللام والتاء و الراء) وهو تكرار تكمن فيه إمكانات تعبيرية عميقة وموحية ، تتعدى حدود الصوت إلى حدود الدلالة فالتاء مفتاح صوتي نهض بمسؤولية توضيح المعنى ، واستطاع أن يرسم الدلالة السلبية

للانتحار والموت ، مثلما كرس اللام معنى الرفض والالتصاق بالحياة ، وكان صوت الراء الصدى القارع بصفته التكرارية على سمع الذات، لحنها على مقاومة فعل الموت.
ويكشف "عاشور فني" بفضل الاعتماد على أسلوب الأمر عن علاقة الذات الوطيدة بالمكان الممتد رمز المغامرة والثورة:

فَأَفْتَحُوا كُوَّةَ فِي الْهَوَاءِ لِأَسْمَعَ صَوْتِي (1)

بِبَحْتِهِ

وَأَرَى صُورَتِي عَنْ كَثْبٍ

وَدَعُوا الْبَحْرَ يُمَعِنُ فِي الْهَيْجَانِ

لَأَخْتَارَ نَبْضَةَ قَلْبِي وَأَرْكَبُهَا

هَذِهِ النَّبْضَاتُ تُضَايِقُنِي،

فَخَذُوهَا

جَمِيعًا

دَعُوا نَبْضَةً وَاحِدَةً

تعبر الجملة الطلبية عن حيرة الذات أمام ثنائية الانتزاع والترك ، فقد يئست من حياتها التراجعية والمضطهدة، وشعرت بلا جدوى العواطف أمام دوامة الواقع المرير ، لذا غدا حديثها شعورا بالهزيمة واستندت إلى فعل الأمر المسند للجماعة لاسترداد خصوصية هويتها ، إذ تجمع بين الصوت والصورة (أسمع صوتي وأرى صورتي) لترسم الجسد بروحه ، وهي الهيئة المكتملة والتامة لكيان الذات.

وتلتهت الذات خلف الأمر رابطة بين نبضها ونبض البحر ، إذ باختزال أفعال الأمر غير المكررة (دعوا / خذوا) نجد انسجاما تكراريا - (دعوا البحر يمعن في الهيجان... / دعوا نبضة واحدة) - ينحدر باتجاه إحداث توافق نبضي تائر يطمح إلى الاهتزاز والمغامرة ،

(1) عاشور فني: زهرة الدنيا، ص 38.

ومن ثمة نصل في النهاية إلى نبضة القوة التي تعوض كل النبضات المختزلة ، نبضات الضعف والاضطراب (خذوها جميعا).

- لم يخرج أسلوب الأمر على تأدية تلك الوظيفة الإغرائية التنبهية التي استندت إلى أسلوب النداء، فهو أسلوب يمد أبعاد الحوار بين الشاعر والقارئ ، ويستوقف هذا الأخير للتفكير والتأمل .

- واضح أن فعل الأمر فعل إلزامي إذ يدل على طلب القيام بالحدث ، مما يجعله طاقة شحذ تحريضية تفعل تنشيط الذات وتشعرها بالقوة وتدفعها إلى النهوض ، لذلك كان الأنسب في مواقف الثورة والتجاوز والتغيير ، والقصيدة الجزائرية أخرج ما تكون إلى سلطة تبديل الواقع ، وصناعة واقع أشد تماسكا وطمأنينة.

- إذا كان الأمر أداة وصل بين الشاعر والقارئ ، فهو أيضا جسر للمشاركة والتفاعل بين الأمر والمأمور بفضل تناوب الكلام بينهما.

كانت تلك أكثر الأساليب الطليبية تحكما في النص الشعري الجزائري ، تتجاذبه لتزيد من حركيته و تغذيه ليكون أوضح معنى، وأبلغ كلاما، وأشد إيجازا وتأثيرا، لكن القصيدة لم ترض بللعيش قسرا تحت كنف الإنشائية فحسب ، بل آثرت بنيتها باستبدال الرتب لتصبح النص المراوغ والمرتعش في ضفاف الغموض، تلهب فكر القارئ وتستدرج انتباهه دوما.

2.3 التراكيب الاسنادية:

كثيرا ما تنبّه النقاد إلى تتبع العلاقات القائمة بين المسند والمسند إليه، نظرا لأهمية هذه العلاقة، وقد حاولوا الكشف عن أسرار الترابط بين الطرفين ضمن جوانب بلاغية مختلفة، ركزنا في دراستنا هذه على جانبين منها التقديم والتأخير والحذف، باعتبار ورودهما بشكل واضح في شعر التفعيلة الجزائري.

1.2.3 التقديم والتأخير:

يرى خليل أحمد عمارة أن الترتيب « من أبرز عناصر التحويل وأكثرها وضوحا، لأن المتكلم يعتمد إلى مورفيم حقه التأخير فيما جاء عن العرب فيقدمه، أو إلى ما حقه التقديم فيؤخره طلبا لإظهار ترتيب المعاني في النفس»⁽¹⁾

إن تبادل المواضع بين الدوال أمر يقتضيه المعنى، و المخاض النفسي للذات، وبذلك يمكننا اعتبار تتبع حركات الدوال بحثا في عصب الدلالة المقصودة .

وقد عمد " علي ملاحي " إلى تحامي نظامية المقياس النحوي، إشارة لاختزال زمني يلتهم أعمارنا:

مِثْلَ عَادَتِهِ.. (2)

دَغْدَغَ الشَّمْسِ فِي وَجْهَهَا..

بَلَّلَ الْأَرْضَ بِالْكَلِمَاتِ..

خَطَا خُطْوَةً لِلْأَمَامِ..

وَطَارَ إِلَى زُرْقَةٍ...

كَأَدْحًا كَانَ لَا يَرْتَحِي سَاعِدَهُ

(1) خليل أحمد عمارة: في نحو اللغة وتراكيبها، منهج وتطبيق، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، جدة، ط1، 1984، ص 88.

(2) علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، ص 75.

بادل الشاعر أدوار الجملتين الأولى والثانية ، ليرسم مشهدية تفاني الذات وسعيها الدائم للحصول على الرزق ، وقد أبرزت المتواليّة الفعلية بصيغ -ة الماضي تفاعلا مع الوجود، وتساميا لذات علاقتها من خلال إخلاصها، لذلك تبوّأت قمة الخطاب رغبة في إبراز شأنها، فهي الذات التي تتحمل أعباء مسؤوليتها بتحد وإصرار .
ويجمع "الأخضر بركة" بين التقدير والتأخير والحذف، ليكسب خطابه قيمة جمالية تنير القارئ:

يَابِسٌ ... (1)

دَمُهُ فِي الْقَمِيصِ الَّذِي حَبَّأَتْهُ عَنِ النَّاسِ أُمِّي
تَلَمَّسْتُهُ:

دَافِي الطَّعْمِ مُسْتَيْقِظًا مَا يَزَالُ

وَمَادًا وَرِثْتُ سِوَاهُ أَبَا

بُنْدُقِيَّتِهِ .. تِلْكَ فَوْقَ الْجِدَارِ ..

عَلَّقَتْ .. فَوْقَهَا صُورَةَ .. لِلتَّقَاسِيمِ رَائِحَةَ مِنْ تَرَابِ

إن لتشويش الرتبة في الخطاب السابق، دلالة واضحة على عمق تلك المشاعر التي يكنها الابن لأبيه، حيث ربط بين التضحية (دمه يابس) ودفء الانتماء (ما يزال دافئ الطعم مستيقظا) في صورة إيحائية، تشي بمدى تمجيد صفة الأبوة، والاعتزاز بشرف الانتماء إليها. إن خلخلة التركيب المألوف أسفرت عن ارتياب شعوري، كان سببه تلك العلامة الفارقة في حياة الذات، ما بين لذة الانتماء وألم الفراق، أو بين ذكرى القرب وأزمة البين.

وتجعل "زهرة بلعالية" خطابها يفضي إلى قصد ضمني، من خلال توزيع عناصر

الجميل وفق حاجة النفس:

(1) الأخضر بركة: إحدائيات الصمت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص 53-54.

(1) ضَيْقٌ صَدْرِي فَكَيْفَ

تَسْكُنُ لِيْلَانَ فِيهِ

يَا وَجَعٌ؟

قَالَ وَامْتَدَّتْ خُطَاهُ

فِي دَمِي

وَازْدَادَ عُمَقًا..

وَاتَّسَعَ

أخرت الشاعرة جملة النداء لتبدأ بالاستفهام الدال على تساؤلها الملح ، الذي يطاردها المكانية ويستيق الوجود، فتنقله صخرة الأحقاب وتهزه محنة الاستقرار ، وهو ما دفع إلى تطعيم البنية التركيبية بمزلق تشويش أخرى ، إذ تبادل المسند والمسند إليه رتبتيهما ليتبوأ النكرة الأمامية ، ومن ثمة تتم مقابلة الضيق بالاتساع والبياض الورقي محاولة لرفع وهن الأزمة الانفعالية ، غير أن الوجد يزداد عمقا ليحدث تجويفه في أعماق سيدة الحزن والألم، وتتحد البنية النصية تنازليا ممارسة لعبة المد والجزر ، لتشكل تخطيطا إيقاعيا تتجاوزه القوى وتتأطحا المستمر، وبين الاستسلام والتحدي تقبع ذات مصارعة.

ويكشف التركيب في قصيدة "بين القصيدة والمسند" على مضمون مختلف يستدعي

الاهتمام:

(2) بَيْنَ الْقَصِيدَةِ وَالْمُسَدِّسِ فِكْرَةٌ وَخَرَائِطٌ

فَلْتَنْكَسِرْ... إِنَّ أَنْتَ جَرَيْتِ الْأَلْمَ..

وَلْتَنْفَجِرْ.. إِنَّ أَنْتَ جَرَيْتِ الرَّحِيلَ إِلَى النَّهَارِ

فَلَقَدْ أَعُودُ إِلَى قِلَاعِكَ فَاتِحًا..

(1) زهرة بلعالي: ما لم أقله لك، ص 124.

(2) أحمد شنة : من القصيدة إلى المسدس ، ص 25.

فَلَقَدْ أَعُودُ إِلَيْكَ مُمْتَشِقًا دَمِي وَقَصَائِدِي الْأُولَى..

ينتقل الشاعر من التأخير الوجوبي (تأخير المبتدأ وتقديم شبه الجملة) في السطر الأول إلى التقديم الجائز، إذ يجعل جملة جواب الشرط تستبق فعلها معجلا ببروز لازمة ما تكتمه الذات من ثورة تقود إلى خلخلة القانون وتجتاز المألوف، بتخطي عائق التراجع والخمول أملا في استحداث غد يحفه الضوء والرضارة، وتزينه زنايق التحرر والاستقرار.

ولعل الانتقال من الأنت إلى الأنا والعكس، هو ممارسة لالتفات يحقق التغير المعنوي من طرف الذات، وربما تستحدث البنية الفعلية غلبة الصراع والصراخ العاصف برتابة الواقع، في حين يصنع الحرف فجوة لاسترجاع النفس، من أجل متابعة المسير ورفع التحدي.

ويؤدي تعطيل الترتيب المعياري دورا هاما في إظهار الدلالة في قول "عبد الله العشي":

أَتَرَنِّحُ يَا مَوْلَاتِي (1)

تَتَقَاذِفُنِي رِيحٌ ...

وَتَلْمُ شَتَاتِي أَمْطَارُ

يَحْجِبُنِي قَمَرٌ عَنِّي

وَتَعْرَجُ بِي نَحْوَكِ أَقْمَارُ

يبادل الشاعر مواقع الجمل (يا مولاتي/ تتقاذفني/ أترنح) ليشكل متوالية فعلية تتمازج وتتقاذف، لتصنع بنية توتر تعترف بتشظي الذات وانشطارها، وهو الأمر الذي دفعه كذلك إلى تقديم المفعول به على الفاعل (تلم أمطار شتاتي)، ليعطي مدلول الشتات الكثافة، والتخصيص، لأنه متمكن من نفسية الشاعر. وتسهم أشباه الجمل المتقدمة (تعرج أقمار بي نحوك) في تعليق الذات على وتر الاغتراب النفسي الدافع إلى إجماعها بالمسكوت عنه (القصيدة).

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 32-33.

ويقدم "عز الدين ميهوبي" قصيدته بإضافات أسلوبية لافتة :

-سَأَقْرَأُ كَفَّكَ.. (1)

لَكِنْ مَتَى سَافِرَ الْقَمَرُ

الْمُتَصَدِّعُ وَالشَّمْسُ وَالْأَنْجُمُ الْمُتَعَبَةُ

يقدم الشاعر الاستفهام (متى) على المسند إليه دالا على غياب مصدره الضوئي (القمر/ الشمس/ النجم) وهذا لإحساسه بالزمن الضائع والمفقود ، إنه زمن اللحظة النورانية التي تتوق الذات لاسترجاعها، حيث لحظة الكشف وعناق الحقيقة.

ولتفسير رحلة الألفاظ من موضع إلى آخر في قصيدة " وقفة أمام البحر " للشاعر "عثمان لوصيف" ننتبع قوله:

وَاقِفٌ وَالْبَحْرُ يَمْتَدُّ أَمَامِي (2)

فِي مَرَايَاهِ الْعَمِيقِ

أَجْلِي خَطَوِ الْغَمَامِ

رَاسِمًا ثُمَّ طَرِيقَهُ

وَاقِفٌ وَالشَّمْسُ تَلْتَاخُ خَجُولَهُ

فِي احْمِرَارٍ كَالْعَقِيقَةِ

بَعْدَ أَنْتِ طَوِيلَهُ

سَقَطَتْ فِيهِ غَرِيقَهُ

وَاقِفٌ أَلْمَحُ أَنْقَاضَ الْعُصُورِ

فِي الْحَنَائِيَا تَتَجَرَّجِرُ

فِي شَهَبِ وَزَفِيرِ

(1) عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف، ص 54.

(2) عثمان لوصيف: إرهاصات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1997، ص68.

وَعَلَى صَمِّ الصُّخُورِ

تَتَكَسَّرُ..

تتصاعد مستويات الخرق وفق منظومة الهدم والبناء ، إذ يحطم البناء التركيبي الاعتيادي لتنتشأ تراكيب جديدة ، لاسيما وأن البدايات تولد مبتورة حذف المبتدأ (أنا) من جملة (وَاقِفٌ وَالْبَحْرُ يَمْتَدُّ أَمَامِي) ، ليكون الوقوف دلالة مقاومة مستميتة تشنها الذات تجاه الزمن ، وما تأمل المد المرتجف إلا دالا إقناعي ، يصدر دافع الاحتماء بفضاء امتدادي كاتم لزفرة التأوه الإنساني.

وتتجانس حركة المد والجزر مع ما تقدم من أشباه الجمل على المفعول به أحيانا ، وأخرى على الفعل لتسجيل الانكسار الداخلي ، الذي يغالب الذات وهي تبحث عن خلاصها عامدة إلى قتل هذا التمزق بملاحقة النعوت ، غير أنها تستسلم لقلقها ، وهي تحصد دوال الانهيار (السقوط - التجرر - الانكسار).

وللربط بين عناصر الدلالة وفق ما تستدعيه المعاني، يعمل " نور الدين درويش "

على تغيير المراتب:

كُلَّمَا نَادَيْتُ رَدَّ عَلَيَّ صَوْتِي⁽¹⁾
 كُنْتُ وَحْدَكَ فِي الْعُيُونِ مُسَافِرًا
 أَبْصَرْتُ فِي عَيْنِكَ نَجْمًا ثَاقِبًا
 أَبْصَرْتُ فِي عَيْنَيْكُمَا وَطْنَا جَرِيحًا يَسْتَعِيثُ
 وَبَعْضُ آثَارِ السَّهَامِ

يمارس وضع الارتياب في النظام الترتيبي للجملة سلطته على ذات قهرتها محن الاغتراب والعزلة، فلجأت إلى أشباه الجمل ترتمي في بالوعاتا ، وهي المطاردة بحثا عن انتماء ، لذلك تجعل الحال "وحدك" يسبق خبر كان "مسافرا" لتعمق مسار رحلتها التي لا تنتهي ، ولعلها

(نور الدين درويش: مسافات ، ص 71.¹)

وهي المقهورة تستند على ارتكاز البناء التكراري، لتصبغ صوتهها تخلّيدا، وتصونه من الانقطاع خاصة وهي ترسم مشهد رؤيتها الجارحة.

وفي بنية تأملية تأسر المتلقي، من خلال تبديل مواضع بعض الدوال وحذف بعضها يكتب "عثمان لوصيف" قصته مع الوجود:

رُبَّمَا بَرَعَمَتْ نَجْمَةٌ فِي يَدِي (1)

رُبَّمَا نَامَ فَوْقَ جَبِينِي الْقَمَرُ

رُبَّمَا أَوْمَأَتْ لِي بِنَفْسَجَةٍ

رُبَّمَا مَالَ نَحْوِي نَهْرٌ

رُبَّمَا..

إن انتقال الفاعل من مجاورته للفعل في الجملة الأولى ، إلى ابتعاده تاركا المسرح لأشباه الجمل متخطية له يسمح بتلازم الفعل و الظرفية ، وتقديم الإسناد التكميلي على المسند إليه ، فتنساب حركية النص بتسارع نحو تهشيم البنية ، والوقوف على الاحتمالية السابحة في مدارات الأمل والتطلع إلى زمن أفضل، ينهار فيه السائد وينحو باتجاه أسس المغايرة. ورغم أن البنية التكرارية تستند على الاحتمال ، فإنها تتصل بالذات في كل مرة لتعلي من شأنها (فوق جبيني) وتمنحها السلطة والتملك "لي" ، فتصنع كيائها (نحوي مال نهر) إذ تتصل بالصفاء والطهارة.

وتهاجر البنية التركيبية نحو تحقيق دلالة جدية تسهم في بث قيم تأثيرية جمالية

ضمن لغة إيحائية في قصيدة "قالت الوردة":

سُحِبُّ تَتَوَّرَعْنِي (2)

وَحَفِيفًا حَفِيفًا أَرْفُ

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة ، ص 26.

(2) م ن ، ص 12

أطيرُ الضياءَ

مَحْضُ رُوحِ أَنَا

تَتَغَلَّغُ فِي كِيمِيَاءِ السَّمَاءِ

يتمثل الخرق التركيبي في تقديم الحال على صاحبها ، والخبر على المبتدأ ، إذ تلقي الذات بجل أوزارها ، التي حملتها لتكون خفيفة طاهرة متحولة إلى كيان محلق وضياء ممزوج بمكونات السماء، وتتأخر الأنا الدالة على الجسدية لتتقدم الروح مبرهنة على تسامي الذات فوق الموجودات، وفنائها في الذات الإلهية.

وتتفاعل العناصر اللغوية في السياق النصي لدى " ياسين بن عبيد " ، لتجسيد معاناة

الذات:

للضْحَى (1)

وَجْهَكَ الْمُتَدَفِّقُ أُغْنِيَةً

لِمَوَاسِمِكَ الْقَادِمِ هُ

أَيْنَ مِنْهُ أَنَا

وَلِمَنْ هَذِهِ اللَّحْظَةُ الْحَالِمِ هُ

.....

عَرْدِي .. عَرْدِي

هَذِهِ شَهْوَةٌ الْبَدءِ لَاحَتْ

هُنَا

ظَمًا مُوشِكُ

إِنْ أَنَا أَفَلَتْتُ مِنْ يَدِي الْخَاتِمِ هُ

يؤجل الشاعر الجملة الاسمية على شبه الجملة للضحى لبيادل المواقع ، مقدما الدال الزمني على الذات التي تتوارى ملامحها ، إذ تقع بين فكي الزمن ، تتابع صدى النبض النصي، ولعل في هذا التقديم اغتراب لغوي ونفسي يجعل الاستهلال ينطلق من أشباه الجمل ، ويبيجه الشاعر

(1) ياسين بن عبيد : غنائية آخر النبيه، منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط1، 2007، ص ص 85-86.

من اللحظة الحاملة هذه نحو مطاردة الخاتمة ، فيستعين بتغيير ترتيب المألوف مؤخرا فعل الشرط ليحتضن النتيجة التي يخشى حدوثها ، وربما كانت رغبته الملحة في الاحتفاظ بهذه اللحظة الراهنة، وبحته عن دوامها سببا في إسقاطه للحركية مع تأجيل الفعل "انفلتت " وتعلقه بالاسم الدال على الاستقرار واليئآت.

ولكسر أفق التوقع يخالف التركيب في قصيدة "لمسات يومية" المألوف خروجا نحو

الانزياحية:

قَالَ لِي سَتَحِبُّ (1)

وَتَجْرَحُكَ الْمَرَأَةُ الصَّامِتَةُ...

فَلَبِسْتُ الْحَذْرَ

حِينَ مَرَّ الْعَمْرُ ..

فَجَاءَ فِي الطَّرِيقِ ..

شَقَّتِ الْقَلْبَ نِصْفَيْنِ إِيمَاءً صَامِتَةً

في بنية حوارية قائمة على الصراع الداخلي، تبرز الذات وهي متباطئة الخطى خوفا مما سيحمله الزمن، لكن حذرنا لن يجنبها بلوغ ما شكل ارتياها ، وهو ما يعبر عنه الشاعر موجلا الفاعل ومقدما للمفعول به، اهتماما منه بإظهار ما أصاب القلب من انشطار، وهو يشعر المتلقي بثقل التوتر الناتج عن تفاعل الذات مع القصيدة ، وتبرز القيمة الجمالية جليا في تقديم النتيجة عن السبب، حتى يتابع السامع البحث عما آخر.

ولعل في تقديم شبه الجملة (فجأة في الطريق) عن الجملة الفعلية ، لدليل على

تقديم المبهم وتأجيل الواضح وتغييب الحركة؛ ليستدل بالمكان والزمان الملتحمين لتهيئ الحدث الواقع، وإظهار حيرة الذات وذوولها وهي تسقط أسيرة الكتابة، لذلك كان نبض النص يزداد تسارعا بتوالي البنى الفعلية الممتدة من المستقبل إلى الحاضر حتى الماضي.

(1) الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، ص 07.

أما في قصيدة "مقاطع من سير الفتى" يستخدم الشاعر أسلوب التقديم والتأخير لإثراء

الدلالة:

كَشَفَتْ مَرَّةً وَرَدَّةُ الْبَحْرِ (1)

عَنْ وَجْهَهَا

لِحِظَّةٍ وَاحِدَةٍ

فَهَوَى الْقَلْبُ

وَاخْتَلَطَ الثَّلْجُ بِالنَّارِ

وَالرَّمْلُ بِالمَاءِ

وَالصَّمْتُ بِالْأَسِنَّةِ

أَغْلَقَتْ بِابِهَا وَرَدَّةُ الْبَحْرِ

فَأَنْفَقَتْ جَمْرَةَ الصِّدْرِ

وَأَنْهَارَتِ المَمْلَكَةُ

عمد الشاعر إلى تقديم المفعول به في الجملة (أغلقت بابها وردة البحر) ليجمع بين الانزياح التركيبي والدلالي فيحدث التفاعل مثيرا يستفز المتلقي ، وهو ما يلوح ببراعة فنية تتمثل في تشخيص الورود أولا ، ومفاجأة القارئ إثر تأجيل الفاعل الذي يسهم في صناعة الخطاب المجازي ثانيا؛ إذ إن (أغلقت بابها) سياق مألوف لا مجاز فيه وبإنهاء الجملة يظهر تعقيل غير العاقل الفاعل ، وهناك يكتمل الجانب الجمالي الناجم عن مجانية المعمارية ، حيث يتقاطع فعل الغلق مع وسيلته ليكشف عن أسى الذات وحسرتها.

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص70

في حين لا يمثل تقديم المفعول فيه (مرة) في الجملة الأولى سوى مؤشرا للإملاء الصامتة ، التي تتكشف مرتبطة بزمن الميلاد وهو زمن المفجأة والمباغته.

ولا حرج أن نقف أيضا عند القيمة الجمالية للطباق المآلف بين أربع ثنائيات ضدية : (البرودة الحرارة) (الظمأ الارتواء) (الصمت الكلام) (الانفتاح والانغلاق) ، ليشترك الإيجاب بالسلب وتتعانق الأركان المتصارعة في زوايا القلب ، والناجمة عن مخاض التوتر الداخلي لحظة الكتابة.

وتخرج البنية التركيبية في قصيدة "قيس والعشاء الأخير" عن معيارية القاعدة

النحوية:

وَكَاثَتْ تُلُوْحٌ مِنْ قَمَرِ الذُّكْرِيَّاتِ الْقَدِيْمَةِ لَيْلَى ،⁽¹⁾
لِحَضْرَتِهَا فِي الْهَجْرِ الْمَعْرَبِ ظِلٌّ وَطَلٌّ
وَلَيْلَى أَنْبَجَاسُ الْمِيَاهِ عَلَى ظَمَاءِ الرَّاحِلِينَ
لَهَا ذَا الْهَدِيْلُ الْأَخِيْرُ .. وَمَا زَفَرَقَ الشُّعْرَاءُ
هِيَ الْآنَ فِي خِيْمَةٍ مِنْ سَرَابٍ
تُعِيْرُ إِلَى شَفَقِ الصُّبْحِ حِنَاءَهَا ،
وَالِي عَتْمَةِ اللَّيْلِ سُودُ الْجَدَائِلِ

يمارس الشاعر نوعا من الأسر والاستفزاز لذهنية اعتادت المعيارية ، فكانت لغة الانحراف طعما ينتشل الانتباه ، ليرسم وعي المتلقي وفق بيان تتغير فواصله لترافق عواطف التوتر النفسي للذات الكاتبة.

لقد أخرج الشاعر اسم الناسخ عن خبره (كانت ليلي تلوح) اهتماما منه بزمن العشق زمن ، الفناء في المعشوق ، لذلك لجأ أيضا إلى الفصل بين الفاعل والمفعول به بأشباه الجمل المشيرة إلى الزمنية تعبير حناءها (إلى شفق الصبح) تعبير سود الجدائل (إلى عتمة الليل)

(1) أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب ص 113.

بما يشكل ثنائية ضدية تسمح بترجمة ذلك التضارب الزمني في دواخل الذات التي ترسم من خلال صورة الأنثى (الماضي/ العشق) مخطط الصوت الثوري.

2.2.3 الحذف:

الحذف ظاهرة لغوية تشترك فيها اللغات، وقد شغلت النقاد قديما وحديثا وهي « إسقاط جزء الكلام أو كله لدليل»⁽¹⁾ وتعبير الجرجاني «باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والسمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين»⁽²⁾ مما يجعل الحذف «مظهرا من مظاهر تكثيف التركيب العربي وإيجازه»⁽³⁾ وهذا يفسر غواية الإثارة التي تتحقق بفعل هذه الظاهرة .

فالحذف يصنع الفجوة التي تنتظر من المتلقي مملأها، ومن ثم يحول القراءة من عملية استقبالية إلى إبداعية جامعة بين نص الغياب والحضور؛ لأنه أسلوب يعمد إلى الإخفاء، ولذلك فالدلالة مرجأة فيه إلى غاية الاستحضار، وهو ما يتيح الانفتاح النصي وتعدد الدلالة.

وربما يحقق المسكوت عنه الإمتاع الفني رغبة في إعادة الطيور المهاجرة، كما يقول رولان بارت « يستقرئ منه حركة طيران الطيور، يتتبع المعلق في النص مناطق معينة للقراءة لكي يستطيع أن يرصد فيها هجرة المعاني ونشوء الثغرات، وانتقال المقتطفات»⁽⁴⁾.

(1) بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي: البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط3، 1984، ج 3، ص102.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004، ص 146.

(3) هادي نمر: التراكيب اللغوية، دار اليازوري، عمان، الأردن، (د ط)، 2004، ص136.

(4) عبد العزيز حموده: المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، 1998، ص337. نقلا عن

Barthes, Trans.Richard Howard (1975 in French; New Y ork: Hill and Wang, 1977), p14. Roland

يمكننا القول إن الحذف سفر للمحذوف من البنية السطحية إلى البنية العميقة ، وتلك الرحلة يرصدها تأمل المتلقي وبحثه الدائم عن الجزء المفقود.

وقد استخدم الشاعر الجزائري الحذف بصورة واضحة لتعميق الدلالة وتكثيف البنية الجمالية المستترة، من أجل الاهتمام بدلالات معينة، وتطوير النظام اللغوي لخدمة الغرض ، ونبدأ رصد هذه الظاهرة من حذف الفعل والفاعل في خطاب "ناصر معماش":

لَمْ أُنْسَ شَكْلِي (1)

قِطْعَةَ الخُلْمِ الَّتِي حَيْرْتُهَا، مِنْ بَعْدِ مَا وَلَّيْتُهَا عِشْقَ السَّحَابِ.

فَجَوَّةَ الحُبِّ الَّتِي رَقَعْتُهَا

ثَوْرَةَ الشَّكِّ وَتَمْرِينَ الحِسَابِ

يمارس الفعل والفاعل لعبة الخفاء ، ليتجلى المفعول به ويلزم المنزلة الأمامية ، فينفتح الخطاب على اسمية تمارس سلطة السكون والاستقرار ، التي تحتاجها الذات لقراءة صحف الذاكرة والفناء في عبقها، بعيدا عن واقع يلتهمه فتيل الموت المشتعل. فالحذف يختزل الزمن ليسترد الماضي، ويتابع تفاصيله ناسجا خيطا لتسلسل الحدث وتتاليه.

و يُحدث الحذف في خطاب "عبد الله العشي" هزة لدى المتلقي ، إذ يقرأ

الجملة الفعلية مبتورة دون أن ينتهي معناها:

كُنْتُ أَعْرِفُ (2)

لَكِنِّي عَاشِقٌ وَلِيَّ

لَيْسَ لِي غَيْرَهَا

مَنْ يُلْمِئُنِي فِي الزَّحَامِ اللُّجْبِ

(1) ناصر معماش: فجائع الاسمنت والعرير، ص 10.

(2) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 43.

يضمّر الشاعر المفعول به، ليترك فعل المعرفة متعلقاً بمسكوت عنه يقبع تحت أشواك العشق والوله، ويشهد حينها الزمن الماضي على معرفة مبتورة لا تحقق إلا نسبية الوجود ، فيدق اليأس قلب الذات المتشظية ، لذلك تبحث عن يونس وحدتها ، وتستعين بالاستدراك والنفي أملاً في صنع واقع مختلف.

وفي قصيدة "شمعة لوطني" يحذف "عز الدين ميهوبي" جواب الشرط ، ليفتح أفق توقع المتلقي:

إِذَا كَسَرُوا كِبْرِيَاءَ الشُّمُوسِ⁽¹⁾

وَخَانُوا السَّمَاءَ

فَإِنْ لَمْ تَمُتْ أَنْتِ

هُوَ..

أَنَا..

هِيَ..

هُمْ..

هُنَّ..

نَحْنُ جَمِيعًا

فِيَا صَاحِبِي كَيْفَ يَحْيَا الْوَطْنَ..

تنحدر متوالية الجملتين الشرطيتين عبر سلم تعدد الضمائر واختلافها ، إلى مسقط جواب الشرط الوحيد المشدود على وتري النداء والاستفهام ، وإثر ذلك ينتقل الفعل المنفي إلى مرادفه (لم تمت - يحيا) عبر حبر الالتفات ، وتغيب ملامح الجملة الأولى بفعاليتها (كسروا - خانوا) تحت ركام الوحدة، ليتسع فضاء الوجود المعلق على وتد الانتماء.

(1) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 73.

ولعل صفة البتر تجعل الخطاب مصلوبا على مصقلة التضحية ، التي تمنع استرسال الحديث من جهة، و توارى عار الخيانة والهزيمة ، لتتعلق بانتصاب ممدود مع يا النداء ، ومتوقفا عند منفذ الخلاص من جهة أخرى.

ويعمد "نور الدين درويش" إلى حذف المبتدأ في قصيدته "الصورة المصطفاة" ليبدأ خطابه بالنكرة:

أَنَا رَاحِلٌ¹
 قَادِمٌ مِنْ بِلَادِي الْقَدِيمَةِ
 مِنْ عُمُقِ أَعْمَاقِ صُورَتِكَ الْمُصْطَفَاةِ
 سَامُضِي
 وَتَمُضِي مَعِي الْأَغْنِيَاتُ

يمارس المبتدأ في الجملة " قادم من ب-لادي القديمة" الارتحال ذاته الذي يم-ارسه الشاعر ، ليرمي بالخبر في أفق الانفتاح ، ويجعل الخطاب يتدلى على وتري الحضور (الجملة الأولى) والغياب مهربا الدلالة إلى كهف التعدد ، محاولة لقلب الواقع وفرض الهيمنة عليه ، وتأسيس واقع أرقى يساير رغبة الشاعر، وينشأ على ضفاف التميز .

ويمارس الخبر المنفرد الحضور سلطته مستغنيا عن باقي المحذوفات ، لقدرته على البوح عما بأعماق الذات، وربما يكون الحذف اغترابا لغويا يصاحب اغتراب الشاعر ، الذي يفقد البداية ويقع في دوامة المتاهة التي تنتظر منفذ الخلاص.

ويستثمر "عبد الله العشي" الحذف لإسقاط الخبر ، وهذا لحث المتلقي على إعادة

تشكيل النص من جديد:

هَا أَنَا ... (2)

(1) نور الدين درويش: السفر الشاق، رابطة إيداع الوطنية، باتنة، الجزائر، (دط)، 1992، ص 51.

(2) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص22.

مِثْلَمَا شِئْتِ
بِأَرْضِ التِّيهِ
لَا عَرْشَ ، لَا مَجْدَ ، لَا تَاجَ
وَلَا ظِلَّ لِكَيِّ أَبْكِي تَحْتَهُ
وَسَطَ هَذِي الْهَاجِرِهُ

يحذف الشاعر خبر لا النافية للجنس (هنا) مكتفيا باسمها ، ليعبر عن رفضه القاطع للمكانية التي تفتقد الهوية، لاسيما إن كانت رديفة لأرض التيه والضياع. فالذات تشعر باغترابها داخل وسط مجهول وممتد ، وتحن إلى المكان الأموم ي الذي يمنحها الأمن والطمأنينة.

إن تكرار لا النافية للجنس ينفي عن سلطة الذات جذرها ، وعليه تتجرد من عراققتها لتخوض في عتمة التيه والفقْد.

وقد يمثل الحذف لعبة لغوية تجعل الدوال تتدحرج من سطر لآخر:

النَّاسُ مِنْ صَمَتِ أَتَوَا.. (1)
النَّاسُ مِنْ صَمَتِ الْمَدِينَةِ قَدْ أَتَوَا..
النَّاسُ مِنْ صَمَتِ الْمَدِينَةِ وَالْمَسَافَةِ قَدْ أَتَوَا..
النَّاسُ مِنْ صَمَتِ الْمَدِينَةِ وَالْمَسَافَةِ..
يَا فَتَى مِنْ قَلْبِهِ الْمَذْبُوحُ يَتَّبِعُ مَنْ أَتَوَا..
وَيَعُودُ بَعْدَ رَحِيلِهِمْ لِمَدِينَةٍ
مِنْهَا أَتَوَا..

إلى جانب لعبة التكرار التي تتخذها الذات المتكأ المستندة إليه ، يضم الشاعر المركب الإضافي والعطفي ليعيد إبرازهما من جديد ، ثم يعمد إلى حذف الفعل والفاعل (أتوا). ولعل آلية القفز الذي يمارس على البنى تظهر تخ طي المكانية الصامتة والرحيل للبحث عن

(1) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 107.

ملاذ، غير أن الرجوع إلى حذف الحركة مع إسقاط الفعل يجعل الخطاب يعيش استقرارية ساكنة تتوء بصبر الذات وتحديها لزمان الجمر والجماجم. ويختزل "عثمان لوصيف" في قصيدته "ساكن في الحفيف" الجملة الاسمية مبتدأ بأشباه الجمل:

سَاكِنٌ فِي الْحَفِيفِ⁽¹⁾
فِي رَذَاذِ الْبِنْفَسِجِ ، فِي الرَّعْشَةِ الْكَوْكَبِيَّةِ
أَبْتَتِي لِلْغُصُونِ فَضَاءً
مُثْقَلًا بِالْغَمَامِ الشَّفِيفِ
مُغْرَقًا بِالْهَوَىِ .. وَالرُّؤَى النَّبَوِيَّةِ

ينتقل الشاعر من مواراة المبتدأ إلى إسقاط المبتدأ والخبر معا لنتوالى أشباه الجمل محتلة الصدارة، حينها يجتمع الرذاذ بالرعشة ونعيش مع الذات طهارة الارتجاف الصوفي في فضاء يجمع بينها وبين الذات الإلهية.

هذا الحذف حقق مساحة تأملية تتناسب وموضع الفناء والحلول ، الذي يتوق له المتصوف وعبر عن انفعال وجداني يعمق ارتياب الذات المرتعشة.

وتمارس الدوال حركة موضوعية في خطاب "عثمان لوصيف" لنتنقل إلى مواضع

جديدة تعميقا للدلالة:

كَانَ مَنبُودًا⁽²⁾
يَتِيمًا .. وَسَقِيمًا
رُوحُهُ ظَمَأَى .. وَلَا شَيْءَ يَبِيلُ الْجُرْحِ
أَوْ يُشْفِي غَلِيلَةَ

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص 39.

(2) عثمان لوصيف: المتغابي، ص 85.

كَانَ صُعُوكًا شَقِيًّا

شَنْفَرَى قَدْ نَفَرَتْ مِنْهُ الْقَبِيلَةُ

يتكى الشاعر على حذف الناسخ واسمه ، تاركا القارئ يجوب أغوار مسافة التخيل ، موحيا له أن ذلك الاغتراب اللغوي نظير عزلة الذات وخروجها عن الجماعة ، فقد أظهر هذا الحذف الإقصاء الذي يعيشه المحذوف.

هو تطرف يسمح عطف البيان (الشنفرى) بتوضيح غموضه ، إذ يصبح الغائب ذلك الوحيد العاجز الذي يبحث عن مواطن السكينة والانتماء.

ويحذف الشاعر الفعل أحيانا ، والجار والمجرور أحيانا أخرى ، ليثري النص ويزيد

غناه المعرفي:

هَمْتُ..هَمْتُ بِأَفْوَاهِهَا⁽¹⁾

بِالتَّعَاشِيْبِ..بِالطَّلَعِ وَالْعَسَلِ السَّلْسَبِيلِ

هَمْتُ.. لَكِنِّي هَذِهِ اللَّيْلَةَ انْتَابَنِي هَوَسٌ غَامِضٌ

لَمْ أُطِقْ لَيْلَ أَسْوَارِهَا

لَمْ أُطِقْ بَرْدَ أَحْجَارِهَا

لَمْ أُطِقْ صَمْتَهَا الْوَتْنِيَّ الثَّقِيلَ

أَي ذِكْرِي أَفَاضَتْ ذَوَارِفَ عَيْنِي؟

ينتقل الشاعر من حذف الجار والمجرور إلى حذف الفعل ، لبناء متتالية من أشباه الجمل ، تنتج جملة من التصورات التي يتقاسمها فعل الهيام.

ولعل الاستعانة بالحذف تبرز تردد الذات واضطرابها الواضح ، من خلال الاستدراك المشير إلى ثقل ما تتحمله الذات من مرارة هذا الهيام. وهنا يصبح التكرار الحاجز الذي تتخطاه الذات، للبحث عن مخرج الخلاص مع الاستفهام.

(1) عثمان لوصيف : غرداية، ص ص 71-72.

ومن صور الحذف التي اعتمدها الشعر الجزائري حذف الحرف، فحسين زيدان يختزل أداة النداء من قصيدته "شبكة لتهريب الكلمات"، ليجعل خطابه أبلغ فعالية في إقناع الآخر واستمالتة:

سَيِّدِي..هَاتِ الْبِشَارَةَ⁽¹⁾
وَلْتَقِمِ لِلدِّينِ صَرَخًا..
يَغْسِلُ الثَّارَاتِ طَوْرًا؛
وَيُدَاوِي الْجُرْحَ تَارَةً..

يحذف الشاعر أداة النداء ليهمس بأوجاعه الحزينة محاذرا أن يسمعه الغير، لاسيما وهو يعيش زمنا تمزقت فيه القيم فضاقت بذاته المقام، لذلك اختار البحث عن متنفس مرة عبر نقاط التوتر، وأخرى من خلال الاتصال بالآخر، الذي يفعل طاقة التغيير ويبعث الطمأنينة والثقة في الذات النهارية.

فالحذف يسمح بترك مجموعة الفجوات، التي تعد مواضع يتسرب منها نسيم الأمل، من خلال نماء الحلم وامتداده.

ويحذف "عثمان لوصيف" في قصيدته الديوان "غرداية" أداة النداء في مواضع عدة ليجعل المنادى قريبا:

آه! امرأة لا تزال تنام الضحى⁽²⁾
غير عابئة بالمغنين
امرأة هامت الشعراء بها
والمجانين..كل المجانين
امرأة هي سيِّدة الملكات

(1) حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 15.

(2) عثمان لوصيف: أبجديات، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 1997، ص 57.

وسيدة الكلمات

إن فعل التوجع يشير إلى مرارة البين ، ومدى ما تعانيه الذات من لهفة وتحرق ، وهي تتودد لامرأة فاتنة تزداد تمنعا ليزداد الآخرون شغفا ورغبة.

لذلك يحذف الشاعر أداة النداء مجتازا حواجز الفصل ، لتكون هذه الأنتى أكثر اتصالا ومقربة من الذات .

وتتكرر النكرة لتتعدد صور رمز المرأة، فتخرج من كونها الأنتى، إلى كونها الانتماء والهوية.

وخلاصة القول أن الحذف «بعث للفكر وتنشيط الخيال، وإثارة لانتباه؛ ليقع السامع على مراد الكلام، ويستنبط معناه من القرائن والأحوال»⁽¹⁾.

يحقق الحذف الخفاء والغواية، إذ تتعدد الدلالة ويفتح النص ليؤدي وظيفة إغرائية ووفقا لذلك تتعدد القراءة.

إذا كانت لغة الشعر لغة إيماء وإيحاء ، فإن الحذف يفعل لغة الرمز والإشارة ويترك للمتلقي فرصة المشاركة وإنتاج معرفة جديدة وإعادة تشكيل النص.

يوقظ الحذف فكر المتلقي ؛ ليحتم عليه عملية التواصل مع الخطاب بكل جوارحه، يتأمل مواطن الإسقاط ليكمل المعنى.

عكست التراكيب الشعرية الموقف الشعوري لرواد شعر التفعيلة في الجزائر ،

وترجمت خصوصية كتاباتهم، حيث وضعت تجربتهم بين نزعتين تشاؤمية، وأخرى

تفاؤلية تعبر عن صراع الأعماق وكثيرا ما جسدت مخطط الداخل بتقلباته الانفعالية، ليكون

التركيب بنية خاضعة لصوت الذات، ومن ذلك يصبح صوت الخطاب الشعري اعترافا يشي

بحديث الباطن، حتى إنه ينحدر أحيانا نحو التجربة السير الذاتية.

(1) محمد أبو موسى: خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، منشورات مكتبة وهبة، القاهرة،

4- اللغة الشعرية السيرذاتية:

القصيدة السيرذاتية «قول شعري ذو نزعة سردية ، يسجل فيه الشاعر شكلا من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الشعرية الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها "الأنوي"، معبرة عن حوادثها وحكايتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان المتخيل الشعري، وقد يتقنع الضمير الأول بضمائر أخرى حسب المتطلبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سير ذاتية»⁽¹⁾.

إن القصيدة السيرذاتية هجينة تسير على خطى السردية الواقعية ، وتبوح بخصوصية الأنا لتصنع فضاء ممتدا من الخصوصية الشعرية ، التي تمنح للنص سلطته وسياقه الخاص المسيج لحماه والمانع للتميع الهلامي ، و بذلك يكون النص أكثر ح ظا في الاستقلالية والحفاظ على الهوية.

ومؤكد أنه «يشترط في اعتماد السيرذاتية في القصيدة حصول اعتراف ما مدون بإشارة، أو قول، أو تعبير ، يؤكد فيه الشاعر على نحو ما المرجعيات الزمنية ، أو المكانية، أو الشخصيات للحوادث والحكايا التي تتضمنها القصيدة ، وتؤكد صلاحية الميثاق المعقود بين الشاعر - والسارد والمتلقي على هذا الأسس»⁽²⁾، حين ذاك بإمكان النص أن يأسر المتلقي بصدق الاعتراف ، ويؤجج عواطفه في متابعة الواقع الشخصي المتعلق بالذات ، وتصبح القصيدة حكاية تتمتع بهالة من التشويق ، كونها تتميز باستكشاف حقيقة "الأنا"، «إن القراءة السيرية ذات أثر في الكشف عن الذات، ثم اكتشاف ذات القارئ أيضا»⁽³⁾ حيث تتضافر اللغة والتأمل فينتج التفاعل فلسفة البوح الذي يتشكل فيه الوعي بالذات.

(1) محمد صابر عبيد: مظهرات التشكيل السيرذاتي في تجربة محمد القيسي السير ذاتية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 200.

(2) م ن ، ص 200 .

(3) حاتم الصكر: مرايا نرسييس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص 151.

1.4 بنية الزمان والمكان:

يعد الزمان في السرد « مشخصا دلاليا ومكونا معماريا يوضح شكل الوحدة السردية، ويحمل الوحدات السردية المرهنة طابع الكلية والحركة والانسجام، عند ترهينه لوحداث وإسقاطه لوحداث أخرى، كما يسعى إلى إضفاء درجة من المعقولة والمنطقية على المنجز القصصي»⁽¹⁾ وهذه المعقولة لا تكتمل إلا بالتحام الزمان مع المكان باعتباره « في النص السيرداتي أكثر بؤرة بوصفه ذا وظيفة مزدوجة، الأولى قبلية تتمثل في ما أحدثه في ذات المؤلف من تأثير قبل وجود النص، بوصفه مكانا حقيقيا سبق المؤلف أن عاش فيه وبإدله التأثير والتأثر والثانية: بعدية بوصفه عنصرا مكونا للنص فيما بعد وجوده «⁽²⁾ و يعتمد عثمان لوصيف على الخطاب الشعري السيرداتي في كثير من قصائده ، إذ تتجلى سيرة الشاعر ممثلة في شعره، وقد حضر اسمه الشخصي في تجاربه ، وكذا اسم زوجته وابنه ، مما يؤكد أن الشاعر يولي الخطاب السيرداتي أهمية خاصة:

الشَّوَارِعُ غِبْرَاءُ⁽³⁾

وَالشَّمْسُ حَارِقَةٌ

وَالْأَنْابِيبُ لَا مَاءَ فِيهَا

السَّرَابُ

لِهَاتُ الْكِلَابِ

يختار الشاعر المكان الأكثر شعبية لينطلق منه، لكنه يحوله إلى محطة سرابية لا حركة فيها، إذ تتلخّث دوال الحجب والموت (الاحتراق- الجفاف- السراب)، لذلك يرتد الشارع إلى

(1) خليل شكري هياس، القصيدة السيرداتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 349. نقلا عن: جاسم حميد جودة، السرد في قصص جليل القيسي القصيرة، رسالة ماجستير، إشراف فائق مصطفى أحمد ، جامعة الموصل، كلية التربية، 1997، ص 15.

(2) م ن ، ص 250.

(3) عثمان لوصيف اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر، (دط)، 1997، ص 55.

الصحراء كأفق للمجهول والصمت، ومن صورة المكان تلك تعرض صورة الذات المعلقة على
حبال تصدع وشقاق الأنا مع ذاتها والعالم:

الصَّعَالِيكَ يَفْتَرِقُونَ (1)

وَشَيْخٌ يَسِيرُ إِلَى الْمَسْجِدِ الْمُطْمَئِنِّ

وَلَا شَجَرَ لَا ظِلَالٌ...

وَكُنْتُ وَحِيدًا أَهْوَمُ فِي الطَّرِيقَاتِ

تبدأ سيرة المكان بلغة الافتراق والصلعكة في مقابل صورة الاطمئنان والطمأنينة ،
ليكشف البعد الضدي عن الذات المعزولة الهائمة في الطرقات ، راسما مشهدية الواقع وصورة
الاتصال والتفاف، وإثر ذلك تنام الحيرة على كتف الذات كاشفة عن قلق وتمزق تعانيه ما:

وَأَسْكُرُ..أَسْكُرُ حَتَّى التَّمَالَةِ (2)

حِينَ أَرَى زَهْرَةَ

تَتَفَتَّحُ بَيْنَ الْبُيُوتِ

يَسْكُنُ الْجِنُّ هَذِي الشَّوَارِعَ

تَسْكُنُهَا اللَّبْوَاتُ

وَتَسْكُنُهَا الْعَاصِفَاتُ...

وَأَكْتَنِي أَكْرَهُ حَمَلَ التَّمَائِمِ

كُنْتُ أَحَبُّ الْجُرْهُنَ

وَأَسْتَلْهُمُ الطَّيْشَ

وَالشَّبَقَ الْبَرَبْرِيَّ

(1) المصدر السابق ، ص 55.

(2) م ن ، ص 55-56.

عندما تتجرد الذات من علاقتها بالعالم الحسي ، وتختار التيه رمزاً للسفر الـلامحدود، ويأتي المحو (غياب العقل) لتحصيل اعتناق الجنون مكوناً من مكونات الانسلاخ عن الذات، حينها ينفجر مجال الاغتراب (الحياة على الهامش) لتتضح القطيعة ، من خلال خطوات التمرد المعلنة (الطيش - البربرية) .

وفي تخصيص حالة الذات وبيان صورتها، تباشر الأنا الساردة في كشف أزمة التيه التي تعانيها:

ذَاهِبٌ فِي التُّرَابِ⁽¹⁾
 تَنَازَعِنِي اللَّفَّاتُ
 وَتَخَطِّفُنِي النَّظْرَاتُ
 كَأَنِّي أَسِيرُ إِلَى أَجْلِي..
 ذَاهِبٌ ، هَلْ تُفَاجِئُنِي النَّارُ
 أَمْ تَصْطَفِينِي الْمَلَائِكُ
 وَالْحُورُ

يحضر اسم الفاعل (ذاهب) المرتبط بالأنا، ليطعم دلالات التيه في عروق الأرض ، الذي يقود إلى الفناء ، لاسيما في التصاقه مع أفعال الشلل الحركي (تتنازعي / تتخاطفني) ، وهو ما يجعل الخطاب يأخذ شكل المناجاة خاصة عند شحنه ببنية التوتر ، عبر الاستفهام بـ"هل" ليتجه إلى فضاء التوقع والاحتمال المتدرج على قطبي السلبية (مفاجأة النار للذات) ، والإيجابية (اصطفاء ملائكة الحور للذات).

(1) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص56.

إن رحلة التيه التي يمارسها الشاعر بحثاً عن حقيقة جوهر الأشياء ، تمكنه من استيعاب ومعرفة نفسه- كما حثه عن ذلك سقراط - وحينها يمكنه الانعتاق من أزمة التشظي والانشطار .

وتنتقل الذات فيما بعد لتعكس إحساسها بعنف الفجيرة من خلال ما تثيره من جو نفسي محزن يستعيد مصير الفناء المقلق:

لَمْ يَرَ النُّورَ نُورًا! (1)

مَهْدُهُ حُفْرَةٌ

وَالْوَسَادَةُ مِنْ تُرْبَةٍ

وَالْقَمَاطُ لَفَائِفُ بَيْضٍ

وَأَجْنَحَةٌ .. وَعَبِيرٌ

تتصل هذه المقطوعة بفضاء القصيدة السيرداتية بوشائج القصيدة العائلية، إذ يمثل رثاء الولد مساحة للحنن والموت بلغة وصفية ، تبحث تحت مخازن التفاصيل لتعلو آهات الفقد ، حينما يتحول البيت العائلي إلى حطام يمثل التراب فيه الوسادة ، وتتكدب الذات مرارة المصير ، من خلال عناق الأمكنة المغلقة (البيت- القبر).

وعلى الرغم من سوداوية المشهد ومأساويته، إلا أن الشاعر يرسم فضاء مناظرا لهذا، من خلال حضور اللون الأبيض في التحامه مع الأجنحة ، وذلك في إشارة إلى النقاء والطهر، ووفقا لهذه الجمالية المنبثقة من ركام القبح ينمو صراع نفسي في بواطن الشخصيات، لتعميق حقول الرثاء:

لَمْ يَرَ النُّورَ نُورًا! (2)

هَا أَنَا الْآنَ

أَرْفَعُ كَفِّي نَحْوَ السَّمَاءِ

(1) عثمان لوصيف : أبجديات ، ص 14.

(2) م ن ، ص 17.

وَأَغْرَقُ بَيْنَ الرَّمَالِ
 وَفِي الْبَيْتِ تَكَلَّى تُصَلِّي
 جَوَانِحُهَا تَتَمَزَّقُ مِنْ حَسْرَاتِ
 وَأَدْمُعُهَا حُرَزٌ يَسْتَتِيرُ

رصد الشاعر عناق الأمكنة المفتوح والمغلق (السماء والبيت) ، ليولد مدارات الزمن الآتي ، المعطر ببخور الأدعية ، والمشبع بالصلوات تأسيساً لتوجهات المكون الثقافي، فالمناخ العائلي بوصفه بؤرة الجو الأليف والحميمي ، يضخ حرارة شكواه إلى المولى ، غير أن حسرات آلام الفقد تمزق الأنا لتسحب الآخر إلى منطقة السرد:

آه! تَبْكِي وَهَيْبَةٌ⁽¹⁾

تَبْكِي..

مُحَيًّا يَغُورُ.. وَعَيْنَانِ مِثْلَ سُهُورَتَيْنِ

تَغُوصَانِ فِي الْمَاءِ مَذْبُوحَتَيْنِ

الْغُلَامُ اخْتَفَى

وَالْغَرَامُ انْطَفَأَ

وَالشُّعَاعُ .. الشُّعَاعُ الْأَخِيرُ

تهوي البنية النصية وكأنها بكائية تذرف ، لترسم لحظات الوداع لـ غلام اختفى ، وتستعيد الذاكرة بريق عينيه في لحظة يتوارى فيها الحب ، ليعوضه ظلام الزوايا مطفئا كل مدارات الضياء ، مما يكون جوا جنائزيا يسهم في كشف إنسانية الشخصية السيردانية ، وأبعادها الفكرية (رثاء الذات من خلال رثاء الآخر) ، ويعمق الحس الأمومي الملفوف بأقمطة الصبر والمقاومة.

(1) المصدر السابق ، ص ص 17-18.

وتعتمد الأنا الساردة على طاقة السرد لتفتتح مشهد التتابع الزمني (كنت/الآن) المسفر عن تنام للحس المأساوي (كنت أنا الآن - وقوع الذات بين فكي الماضي والحاضر):

وَكُنْتُ أَنَا الْآنَ (1)

أَحْمِلُ قَارِبِي الْمُتَاكِلِ

أَخِرَ إِسْمِي

سَنَابِلِ أَزْمِنَةِ الْإِنْتِظَارِ

عَلَى صَدْرِ أُمِّي

مُسَافِرَةً فِي الدُّبُولِ

وَسُنْبُلَةَ الْجَنَّةِ الْمُسْتَدِيرَةِ

نَاسِكَةً الْجَفْنِ وَالشَّفَتَيْنِ

كَصَمْتِ السَّمَاءِ..

وطُهر البتُولُ

إن تمظهر اللوحة السيزيفية التي تقذف بالأنا في بلوعة الصراع الدائم ، يسفر عن بؤرة الحدث المتصل بهاجس الخوف والفجيرة ، لذات تشعر بالضياح وتفتتات على فتات الهوية، ويزداد إصرار الشاعر على رسم ذلك المدار المغلق ، الذي يطوق الذات ويحاصر وجودها، إذ لا تمثل صورة الانتظار واللجوء إلى الصدر الأمومي إلا ذروة الاغتراب ، وغياب الفاعلية، حينها يسافر الاخضرار باتجاه الدبول والانكسار.

ويرسم الاسترجاع في قصيدة "عولمة الحب عولمة النار" صورة عفوية تتقل واقع

الخبية والتراجع:

أَبِي كَانَ يَسْأَلُنِي عَنْ كَذَا وَكَذَا (2)

(1) عز الدين ميهوبي : عولمة الحب عولمة النار ، ص 101.

م ن، ص 46.)²

يَغِيبُ أَبِي سَاعَةً ثُمَّ يَأْتِي لِيَسْأَلَنِي الْمَرَّةَ الْأَلْفَ

عَنْ "قَدْ هَارَ"

وَيَسْأَلَنِي عَنْ رَسَائِلِ تَحْمِلِ "جَمْرًا خَبِيثًا"

وَعَنْ مَلِكِ نَسِيبَتِهِ السُّنُونُ بِرُومًا"

يَحِنُّ إِلَى عَرْشِهِ..

مَلِكُ بَيْنَ غَارٍ.. وَغَارِ

يُلِحُّ أَبِي فِي السُّؤَالِ

يشكل الحوار عصب التوتر المفعول لحركية الحدث الدرامي ، فيستحضر شخصية الوالد عبر تقنية المنولوج الداخلي ، وكثرة أسئلتها وإلحاحها على تلك الأسئلة مما يشير إلى تلزم الصراع الداخلي للشخصية، ويسفو عن إحساسها بالاعتراب، فتتنامي البنية النصية اعتمادا على تأجيج المعاناة في زمن الضياع والخضوع.

«إن المنولوج حين يدخل إلى السياق الشعري يعبر عن الهرب من الخارج إلى الداخل مستقرنا مشاعر الذات في صورتها الأولية... حيث تتوجه اللغة إلى الداخل وتفرز أصواتها في الخارج أصداء هذه الحالة الفريدة والخاصة بصاحبها».(1)

2.4 تواتر الزمن وتنامي الحدث:

تعد دراسة العلاقة بين نظام ترتيب الأحداث زمنيا في القصة، وبين نظام تشكيلها في الخطاب ذات أهمية بالغة، إذ من خلالها يتم رصد المفارقة الزمنية، ولعل تلك المفارقة تتضح في النص السيرداتي « فينتج عنها مسافة واسعة بين الشخصية وهي تعيش الحدث، وموقع السارد وهو يتذكر ويروي هذه الأحداث التي عاشها، بوصفه كائنا سيريا في النص عليه يدور موضوع النص »(2)، وربما تنطلق "زهرة بلعالية" في تجربتها من لبنة

(1) محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص ص 119-120.

(2) خليل شكري هياس: القصيدة السيرداتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، ص 356.

سيرذاتية، لتبحث في علاقة الذات بالآخر منطلقاً من قضايا الوطن والأمة، ولعلها في هذه المقطوعة تستند على السرد الواقعي، من خلال البنية الزمكانية:

كُنَّا..وَكَاثَتْ (1)

غُرْفُ الطَّيْنِ الهَشَّةِ

تَحْمِينًا

مِنْ زَمَنِ بَارِدٍ

مِنْ وَجَعِ مَاطِرٍ

يَسْكُنُ رَعْمًا عَنَّا فِينَا

كُنَّا..وَكَانَ..

الْجَمْرُ الْحَالِمُ فِي مَوْقِدِنَا

يَتَلَأُّ أَشْوَاقًا وَحَيْنًا

يرتبط المكان بالتاريخ ، إذ يقف غرف الطين الهشة المشحونة بطاقات التراث في مواجهة الزمن، وتستعيد الذاكرة تفاصيل الألفة والأمن العالقة بها ، والتي تشكل صرحاً أمومياً يستوعب بواطن المواجه والألم.

ويظهر الزمن الماضي ثانية ملحا على القصيدة السيرذاتية ، ليعتصم صورة البيت الحالم المعبق بالحنين، للقضاء على راهن التمزق والضياع.

إن تلك الصورة المخبأة بين دفاتر الذاكرة ، ربما تقوى على هزيمة الاغتراب ، وتجاوز الواقع المرئي إلى أفق مأمول:

أَذْكُرُ الْآنَ كُنَّا مَعًا (2)

اتَّفَقْنَا أَنْطَلَقْنَا مَعًا

(1) زهرة بلعالية: ما لم أقله لك، ص 108.

(2) نور الدين درويش : مسافات ، ص 23.

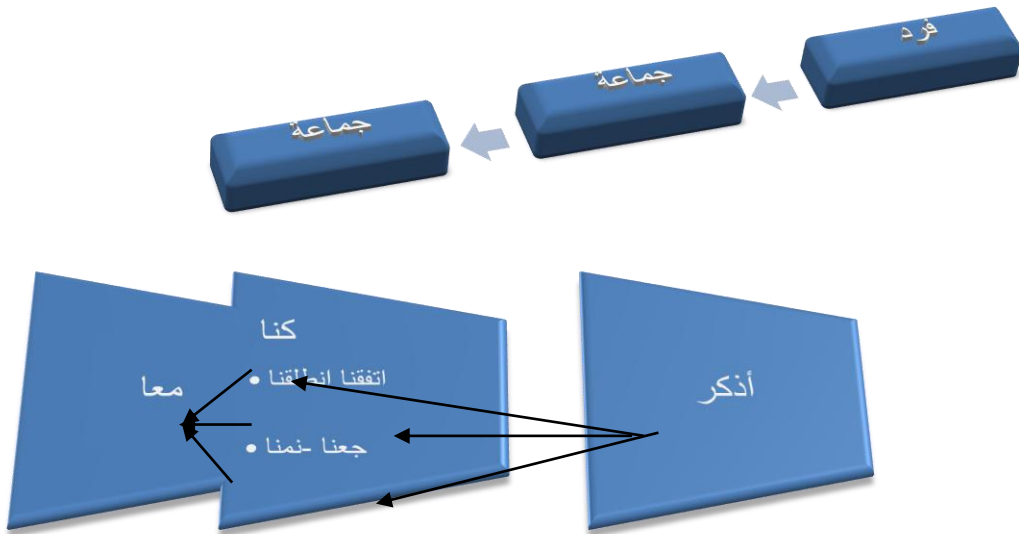
.....

أذْكَرُ الْآنَ كُلَّ التَّفَاصِيلِ
 قُلْنَا الطَّرِيقُ إِلَى حُلْمِنَا شَائِكٌ،،
 لَيْئِنَّا حَالِكٌ
 يَنْبَغِي أَنْ نَنْظَلَ مَعًا،،
 أَنْ نُوَصِلَ حَتَّى النِّهَائِيَّةِ
 أَوْ أَنْ نَمُوتَ مَعًا

ينطلق الشاعر من منج م الذاكرة باسطة سلطة المكان الجماعي (الأرض والطريق) ،
 ليبحث في مواقع التمزق الذي أصاب لحمة الأنا في ارتباطها بالأصدقاء، ولعل تكرار "معا"
 تأكيد على قانون الجماعة الذي تحتكم إليه الذاكرة، لتخضع التوجه البصري نحو نهاية
 موحدة، تلخص المصير الذي ينتظر الفرد في علاقته.

إن الذاكرة تمثل ذلك الزمن التراكمي الذي ينسج خيوط النص ، ليسحب جل مداراته إلى
 المخزون الفكري للشخصية تحفيزا للمتلقي، وتصعيدا لتعاطفه مع قضية الذات ، التي تحن
 إلى زمن التوحد والتآلف ، بهدف لم شتات الذاكرة وتحيينها ، وإعادة شحنها من جديد لتلتحم
 بالوعي المتجدد.

مخطط (03) مسار التحول من الفردية إلى الجماعية



ولا بد أن زمن الذاكرة زمن هام لأنه يكشف عن كثير من الجوانب في حياة الشخصية وهو السبيل إلى ربط الأزمنة من أجل تفسيرها:

أَحْنُ إِلَى دِرْهِمٍ مِنْ أَبِي،،⁽¹⁾

كُنْتُ أَرْقُبُهُ،،

أَشْتَرِي حَلْوَةً

فِي صَبَاحِ أُنَيْقٍ،،

وَفِي عَمْرَةٍ مِنْ فَرَحٍ..

أَحْنُ إِلَى دَنْدَنَاتِ الْخُشَيْبَاتِ،

لُطْفِ الْعَجِينِ،،

وَسِرِّ الْقُرَيْصَاتِ،،

إِنِّي أَحْنُ إِلَى خَجَلِ الْمِسْطَرَّةِ

وَالطَّبَاشِيرِ قَدْ هَدَّهُ صَاحِبِي،،

بَعَثَرَهُ!!

أَحْنُ إِلَى أَنْ أُسْطَرَ خَطًا بَعْشَرِينَ.

آه يَا أَلَمَ الْأَرْبَعِينَ!!!

إن الجمل الاسترجاعية تفتح أفق الزمن على الماضي لتظهر صورة الطفولة السيرذاتية، وهي صورة لعالم مدرسي تؤنثته الأداة المدرسية، بحيث تتم استعادة التفاصيل والهوامش، لرسم فضاء استرجاعي دقيق يفعل الصورة البصرية والسمعية معا (دندنات الخشيبات/ لطف العجين/ خجل المسطرة/ الطباشير قد هدهه صاحبي) ويتصاعد الزمن نحو الحاضر موحيا بدرامية المشهد، إذ تختتم خيوط الحنين تلك بنبرة حزن يصاحب الزمن الآتي (آه يا

(1) ناصر لوحيشي: فجر الندى، ص 98.

ألم الأربعين) مما يؤرخ سيرة الذات ويثبت فرارها باتجاه جمالية عالمها الطفولي وبراءته وعفويته، مقابل الحاضر (سن الأربعين).

ولاستيعاب الزمن أكثر وفهمه بصورة أوضح قد تسعى الذات إلى اختزاله أو تقليصه أو تعطيله:

يُسَائِلُنِي... (1)

بِالْهَمْسِ: هَلْ لِي طَلْبٌ ؟

أَطْلُبُ تُجِبُ

هَتَفَ الْمُخَبَّأُ فِي الْحَشَا...

وَيَحِي أَنَا...

وَرَطْتُ نَفْسِي لَمْ أَفَكِّرْ مَرَّتَيْنِ

وَيَحِي أَنَا قَدْ صَارَ مَوْتِي مَوْتَيْنِ

يعمل الحوار على تعطيل الزمن السردي، من أجل الإسهام في تطوير الحدث وتبيني مساره، غير أنه لا يمكن ضبط مقدار السرعة والبطء لكون المشهد يتأرجح بينهما ، وذلك نتيجة دقائيق الصمت غير المحددة (هَتَفَ الْمُخَبَّأُ فِي الْحَشَا...)، ونقاط الحذف المستخدمة، ولعل هذا المشهد الحوارية يتسم بالسرعة، إذ إن عباراته مقتضبة، تصطبغ بلون من الخوف والانفعال يوجه الاهتمام بنتيجة الحوار الذي يعبر عن حرج الذات بعد غفلتها. إن الإيقاع الزمني المرتكز على الارتداد والتوتر يتمثل في تبديلات إحداثيات الزمن، فيمارس انزياحا بغية تشويش الرتبة وخلخلة الصيرورة الخطية.

(1) حنين عمر : سر العجر، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، 2009، ص 75.

وتلك المنافرة تحت جمالية المراوغة والمفاجأة ، إذ تشعر الذات بلذة امتلاك الزمن الذي استحوذ عليها دائما ، ويعد الخط الزمني طعما مستقزلا لانتباه المتلقي عبر عنصر التشويق والهدم.

إن الاستبلاق يمكّن الذات من استشراف المجهول والخوض في المستقبل، حينما يتوجه بها إلى الأمام ويكون في حالات عديدة مجرد استباق زمني ، الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع ، أو محتمل الحدوث في العالم المحكي (1) ويقرر "جيرار جنيت" (Gérard Genette) أن الاستشراف، أو الاستشراف الزمني، أقل تواترا من المحسن النقيض (الاسترجاع) وذلك في التقاليد السردية الغربية على الأقل (2)

وتجسد قصيدة "الطفل" لعز الدين ميهوبي تسارعا زمنيا يوجه انتباه القارئ إلى فاجعة الخاتمة:

نَمَّ حَبِيبِي (3)

عَدَا أَجْلِبُ الكَعَاكَ لَكَ

سَأَمَلُ حِينَا يَدَيْكَ..

وَحِينَا فَمَكَ

سَأَحْمِلُ كُلَّ الهَدَايَا..

.....

(1) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1990، ص 133.

(2) جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 1997، ص 76.

(3) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينيكا الرايس، منشورات أصالة للإنتاج، سطيف، الجزائر، ط1، 2000، ص 32.

.....

وَنَامَ عَلَى فَرْحٍ لَنْ يَجِيءَ غَدًا..

يقفز الشاعر على حاضر الفجيرة والحسرة ، ليرسم لنا صورة جمالية لغد أفضل تتناغم فيه أوتار الهدوء والطمأنينة .

ولعلنا نترقب مع الشاعر هذا الزمن أيضا ؛ لأننا نجد فيه متعة الراحة التي تظهر حميمية الجو العائلي ودفئه، لكننا ووفقا لخيبة التوقع، أو كسر أفق الانتظار بعد زمن الحذف ، نرتطم بجدار النفي والعزل الذي يوقع الاغتراب الذاتي، ويمحو تفاصيل الزمن الحالم إجمالا.

وبوتيرة التكهن السابق نفسها ينمو حلم الذات الجديد:

غَدًا فَرَحَتِي .. (1)

فَلْعَدُوا لِقَلْبِي الَّذِي تَشْتَهِيهِ النَّسَاءُ

رَقِصَةً أَوْ كِسَاءً

غَدًا فَرَحَتِي..

هَلْ يَجِيءُ غَدًا؟

يقدم لنا الشاعر توقعات الزمن الثالث (المستقبل) ، فلجأ إلى قطع وتيرة الحاضر المفتقر لرغبة الأنا، لكن الذات تسقط مرة أخرى صريعة حلمها المفقود ، عبر البنية التساؤلية الدالة على طول الانتظار، وربية الوقوع الفعلي لزمن الحلم ، وهذا الاستباق يكثف وتيرة ذلك التمزق الداخلي، ويثبت الأزمة التي تعانيتها الشخصية. إنها كلما لاحقت الزمن عبر البنية الاستشراقية، فر منها من جديد، فصراعها أزلني وحتمي لا مفر منه.

تسهم اللغة السيرداتية في دعم النسيج السردي بعناصره المكانية والزمانية، ويشير حضور المفارقة الزمانية في الخطاب السيرداتي إلى إثبات التحول الزمني، والتواصل مع

(1) المصدر السابق: ص 39.

الذاكرة والماضي لفهم الحاضر، كما يمزج زمن الانتصار والهزيمة للبحث عن حلول بعد التقاط نفس الاستمرارية.

القصيدة السيرذاتية هي إدراك ذلك التعايش الذي يضم المتخيل والواقعي معا ، حيث تصبح الغواية غواية مضاعفة، إحياء وحقيقة تتصهران لتندمجا في نص تتصافر فيه الذاكرة والفكر واللغة على بناء مشروع الهوية من أجل تدوين وثيقة الوعي العائلي والسلالي، الوثيقة التي تجعل من الذات موضوعا لذاتها، وتعيد ترتيب الحياة بتجميع اللحظات الماضية محاولة إثبات حضور الأنا، وتقدير مقامها.

ثمة حقيقة تبحث عنها القصيدة السيرذاتية، إنها حقيقة الذات وهي حقيقة كشفية تسعى إليها أيضا القصيدة الصوفية لمعرفة سر الكون والكائن، من أجل الاقتراب من الذات العليا، فالصوفي ينجذب نحو النور ويجتاز كل الموانع والحجب رغبة في كشف سر العالم وبواطنه والوصول إلى لحظة التجلي.

5- اللغة الصوفية

1.5_ التقاطع بين التجربة الفنية و التجربة الصوفية:

بما أن الكتابة الشعرية مغامرة باللغة فإن أكثر ما يجسد جمالية النص لغته الشعرية، إذ تعلق بالمعنى وتعلو بالكلمات على ذاتها، لتتجاوز سجن المسارات المعجمية وتتحرف باتجاه التعدد الدلالي، فتأسر الذهن وتهجر التقريرية لترقى على محدودية التأويل.

واللغة الصوفية هي الأخرى لغة تجاوز، مما يسمح بوجود ترابط وتعلق وثيق بين التجريبتين الصوفية و الفنية، الأمر الذي يخلق صعوبة في التفريق بينهما، لاسيما أن التجربة الصوفية تترجمها الكتابة الشعرية والنثرية . فهي «على صعي -د الكتابة، حركة إبداعية وسعت حدود الشعر، مضيئة إلى أشكاله الوزنية، أشكالا أخرى نثرية نجد فيها ما يشبه الشكل الذي اصطلح على تسميته، في النقد الشعري الحديث بقصيدة النثر»⁽¹⁾.

وعلى هذا الأساس يكون كل متصوف شاعرا، والأمر بضده لا يستقيم، بالرغم من كون « أداة الإدراك عند [الصوفي] هي نفسها عند الشاعر، و المعين الذي يستقي منه هو نفسه المعين ال ذي يستقي من الشاعر، و الوسيلة التشبيهية التي يستخدمها في أداء ما يؤديه هي نفسها وسيلة الشاعر»⁽²⁾. معنى هذا أن لغة الكشف هي لغة يشارك فيها النص الشعري الصوفي، لينتج الامتزاج تحررا نحو المطلق والتحاماً بالحقيقة، رغبة في صبر أغوار المجهول والغوص في الغائب.

¹ أدونيس: الصوفية و السوربالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص22.

² إبراهيم منصور: الشعر و التصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، دار الأمير، القاهرة، ط1، 2000م، ص24.

إن «ما يعانيه الشاعر خلال عملية تجسيد ما اختمر في ذهنه من تساؤلات و أفكار يشبه ما يقوم به الصوفي في مقاماته و أحوال -هـ، كما يتشابهان في الوسيلة و يتحدان في الهدف، فكلاهما لا يعول على المنطق، ويضع العقل بعد القلب في الترتيب»⁽¹⁾. لكن ذلك لا يجسد تشابها بين الذاتين، إذ تكون لغة الصوفي أشد استنادا إلى الباطن من لغة الشاعر، لأنها تطارد الجوهر وتتبش عن جذوره لتنفذ إلى الصميم مخترقة سطح الظاهر، تحاول تعرية الواقع و « تقف على عتبات الكون، تحاوره في نبرة موعلة في الشفافية، توحى بتلك الرغبة المتوهجة في تجاوز الاغتراب، اغتراب الإنسان عن ذاته وواقعه اللامرئي، محاولة إلغاء الحدود الوهمية القائمة بين الأنا و المطلق»⁽²⁾.

وعندها يمكن للشخصية المتصوفة أن تلغي سياق الواقع المادي لتتعلق ولعا بنور يقوض كل قوانين العزل، ويفاعل بين الظاهر والباطن ليتمكن الذات من الفناء بمحبوبها الأزلي .

ومحصلة ما سبق تكمن في ما أكده "أدونيس" من أنّ اللغة الصوفية هي تحديدا، لغة شعرية، و أنّ شعرية هذه اللغة تتمثل في أنّ كل شيء فيها يبدو رمزا: كل شيء هو ذاته و شيء آخر. الحبيبة مثلا هي نفسها، وهي الوردة، أو الخمرة، أو الماء، أو الله. إنها صور الكون و تجلياته⁽³⁾.

إن اللغة الصوفية لغة هدم من أجل البناء، تنزع نحو الـ لا مأوف وتتدفق في حركة انسيابية لامتناهية . يشكل كل مدلول فيها رمزا لمدلول آخر. إنها نسغ يسري في عروق الدلالة ليرتقي بها إلى فضاء التعدد والكثافة الرمزية صانعة بؤرة مفاجئة للمتلقي، بزعة

(1) السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط2، 2008، ص138.

(2) ينظر: محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر (السياب-سعدى يوسف-درويش-أدونيس) نموذجاً، سراس للنشر، تونس، ط2، أبريل 1992، ص157-156.

(3) أدونيس: الصوفية و السورالية، ص23.

الثابت ونسف الاعتباطية ، حينها يواجه المتلقي الغموض والاستعصاء، خاصة ذلك الذي «يدخل إليها معتمدا على ظاهرها اللفظي. بعبارة ثانية، يتعذر الدخول إلى عالم التجربة الصوفية عن طريق عبارتها. فالإشارة لا العبارة، هي المدخل الرئيس» (1) إلى ولوج النص ، بهذا يكون المعنى المضمّر هو قوام اللغة الصوفية الرئيس ، من أجل معانقة الروحي والفناء فيه، وفاصلها الأساس عن "التجربة الفنية" يكمن في كون « [الثانية] تنتج وج -ودا يهوازي الوجود الم-ادي و يثريه، بينما تكون التجربة الصوفية حالة فناء ينعدم فيها الوجود المادي من بدايتها إلى نهايتها» (2).

إن اللغة الصوفية تتجاوز الوعي لتخلق المغايرة ، وترتدي كساء الغموض متنزهة عن القصد والنفعية محملة برؤى الذات، تدعو المتلقي إلى ركوب صهوات المغامرة والسباحة في بحار النص.

2.5 صوفية الكينونة:

إن الإلحاح الدائم على محاورة الموجودات، والبحث في كوامن الطبيعة وروحها المستترة. هو نوع من الاستسلام لأحضان الكون الدافئة، وفرار من برودة الواقع الاجتماعي الكئيب، واقع الهزيمة والانكسار ، من ثم كانت رحلة البحث الحثيث عن ملاذ إنسانية أرقها الصراع، فجعلها تفكك شمول الواقع لتكشف ما يعتريه من نقص دائم.

ويبدو أن السباحة في مدارات الكون لالتصاق بنواته من أجل تقويضها تكشف ما يعترى الذات من خسران وعزلة، العزلة التي تشعر الذات بالغياب الأزلي وتجعل من مظاهر الطبيعة منبعاً حيويًا للجسد الإنساني حامل الروح، وشرط عودة الروح إلى أصلها الإلهي، هو

(1) المرجع السابق، ص 23.

(2) محمد علي كندي: الرّمز و القناع في الشّعْر العربي الحديث (السيّاب و نازك و البيّاتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص33.

تفتت الجسد و عودته إلى أصله، من هذا يظهر التلازم بين رغبة الروح في التعلق بحب الله، وبين الاتصال بالطبيعة و الأرض.(1)

ويصف "عثمان لوصيف" الإنسان الروحي وتناوبه بين الغيبة والحضور وتصوره ، باعتباره فلكا كونيا تدور الموجودات حوله:

المَرَايَا تُرْفِرُ حَوْلِي (2)

البُرُوقُ تُطَوِّقُنِي

وَتَفِيضُ عَلَيَّ مُقَلَّتِي أَلُوفُ الصُّورِ

وَالصَّوَاعِقُ تِلْكَ الَّتِي كُنْتُ عَانَقْتُهَا

تَنْبُتُ الْآنَ مِلءَ دَمِي

سُنْبُلًا وَشَجَرًا

رُبَّمَا بَرَعَمَتِ نَجْمَةٌ فِي يَدِي

رُبَّمَا نَامَ فَوْقَ جَبِينِي الْقَمَرُ

رُبَّمَا أَوْمَأَتْ لِي بِنَفْسَجَةٍ

رُبَّمَا مَالَ نَحْوِي نَهْرًا

رُبَّمَا..

ينطلق الشاعر من سجون القلق ، محلقا نحو سفر التيه ، متتبعا خطى الثورة متشبها بشخصية الحلاج .

وتقود "ربما" المتكررة الاحتمال إلى معالم الوجود والضياء (نجمة في يدي نام فوق جبيني القمر أومات لي بنفسجة مال نحوي النهر) ، إذ تحدث الحلولية بين الذات وهذا الوجود

(1) ينظر عبد الحق منصف : أبعاد التجربة الصوفية (الحب، الإنصات، الحكاية)، أفريقيا للشروق، المغرب، (د ط)،

2008م، ص108.

(2) عثمان لوصيف قالت الوردة، ص26.

الفناء، ومن ثمة فإن ذلك السفر الدائم الذي يمتطيه الشاعر هو سفر من أجل الحقيقة البعيدة عن عالم الحس، لرؤية العالم رؤية شاملة لا يحدها زمان ولا مكان، لأن الممكنات لا تنتهي على حد تعبير ابن عربي. (1)

ويرسم الشاعر طريق الصوفي إلى معراجة وهو يواجه الحجب للوصول إلى الملاء الأعلى:

آه .. يَا جَسَدَ الطَّيْنِ يَا جَسَدِي ! (2)
 إِنَّ سَلَخْتُكَ بِالْأَمْسِ عَنِّي
 وَغَادَرْتُ هَذَا التُّرَابَ وَهَذِي الْحُفْرَ
 فَلِكِي أَتْبَطْنَ غَامِضَ سِرِّي
 وَأُنْحَتُ مِنْ صَاعِقِ الرَّعْدِ
 مَعْنَى لِهَذَا الْوُجُودِ
 وَأَرْفَعُ بِالدَّمِ وَالنَّارِ
 مِعْرَاجَ كُلِّ الْبَشَرِ
 فِي قَرَارِ السَّمَاوَاتِ
 حَيْثُ النَّهَايَاتِ حَيْثُ الْبِدَايَاتِ
 غَلَّغْتُ فِي جَوْهَرِي الْحَيِّ
 وَلَامَسْتُ نَبْضَ الْوَمِيضِ الْإِلَهِيِّ
 ثُمَّ اعْتَصَرْتُ الْعَنَاقِيدَ
 أَتْرَعْتُ كَأَسِي خَمْرًا
 تَشْفِي صَفَاءً
 تَعَلَّمْتُ أَنْ أَتَغْنَى لِمَجْدِ الْحَيَاةِ

(1) عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، (د. ط)، 2000، ص 236.

(2) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص ص 26-27.

وَأَنْ أَنْتَصِرَ

يأمل الشاعر ملامسة لحظات التجلي محاطا بال العناية الإلهية . وهو السالك إلى سبيل التوبة، والراغب في إدراك الحقيقة الإلهية، يتحرق شوقا للفناء فيها، لذا ينسلخ من دونيته خالعا كساء الملذات الدنيوية مبتعدا عنها، طمعا في الرحمة والمغفرة، حينها تشعر الذات بنشوة اللقاء والانتصار والقوة.

وقد تكشف حالة السكر تخلص الذات من ظمها وتحقيقتها للذة المنشودة، بوصولها إلى قوة الانفعال⁽¹⁾ وارتقائها إلى عالم المكاشفة النورانية ارتواء بحب الذات الإلهية:

هَآ سَمَاوَكْ تَفْتَحُ أَبْوَابَهَا (2)

وَالْبُرَاقُ الْإِلَهِيُّ يَحْمِنِي

فِي رَفِيفِ جَنَاحِيهِ ثُمَّ يَطِيرُ

السَّلَامُ عَلَى الْأَنْبِيَاءِ

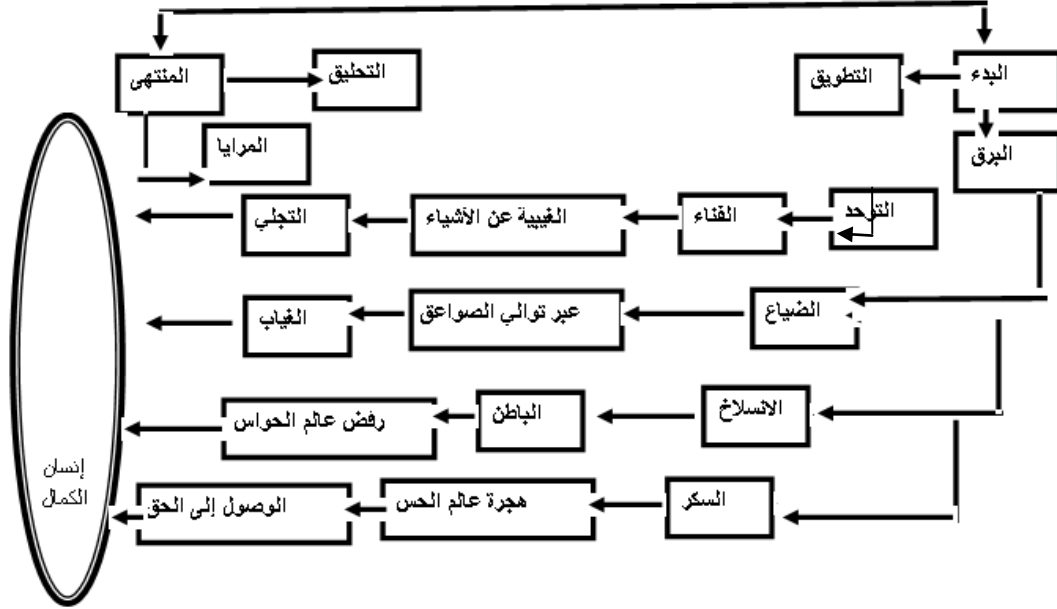
أَرَى سُدْرَةَ الْمُنْتَهَى تَتَلَأُّ بِالْخَضْرَاءِ الْأَزْلِيَّةِ،

إن الرحلة التي تمارسها الذات طمعا في الخلاص من الواقع المادي ، والتعلق بالواقع الروحي، للوصول إلى معرفة حقيقتها تمام المعرفة ، وهو ما يجعل الذات تهجر غيابها المائل في صميم الكينونة الإنسانية، لتتجدد في فلك سدرة المنتهى و تتصل بلإنسان الكمال. ثمة تواز بين إسرائ الرسول (ص) ورحلة الشاعر أملا في الوصول إلى سدرة المنتهى الحضرة الإلهية ، غير أن المعراج المحمدي يمثل أعلى المعارج باعتباره قد تجاوز سدرة المنتهى.

(1) عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في الشعر الجزائري المعاصر وآليات التأويل، مجلة المخبر ، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، منشورات جامعة بسكرة، ع 4، 2008، ص 84.

(2) عثمان لوصيف : نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 1997، ص 39.

ويمكننا تمثيل تلك الرحلة المعراجية بدءاً برفرفة المرايا وانتهاءً إلى سدرة المنتهى كما يأتي:



مخطط (04): معارج الارتقاء إلى الإنسان الكامل في قصيدة قالت الوردية .

ويبدو الصوفي صاحب وجد وشوق دائم رغبة منه في اتصاله بقداسة عالم الأنوار:

هَابِطٌ أَرْضِكَ الْمُسْتَكِنَّةِ فِي رَعَشَةِ السَّهْوِ (1)

أَفْتَحُ فِي رَوْضَةِ الْأَبَدِيَّةِ دَرَبِي

وَأَدْخُلُ مَمْلَكَةَ اللَّهِ

أَخْلَعُ نَعْلِيَّ

أَمْشِي عَلَى الثُّوتِ وَالْأَقْحَوَانِ السَّمَاوِيِّ

أَوْغَلُ فِي غَبَشِ الصَّلَوَاتِ وَأَهْتَفُ بِاسْمِكَ

أَدْنُو مِنْ الْعَرْشِ

(1) عثمان لوصيف : اللؤلؤة ، ص 20.

أَلْقَاكَ .. يَا امْرَأَتِي الْمُسْتَحِمَّةَ بِالنُّورِ

أُطْلِقُ عَصْفُورَةَ النَّايِ

أَقْرَأُ تَعْوِيذَةَ الْعِشْقِ

أَرْفَعُ عَنْ وَجْهِكَ الْقُدْسِيَّ الْحِجَابَ

وَأَسْجُدُ عِنْدَ التَّجَلِّيِ

عبر رحلة تفتني أثر الكليم عليه السلام ، وتنتهي بالسجود يطهر الشاعر الأرض ، إذ يلتصق برعشة السهو ، ويتقاطع مع ال علم السماوي ، حيث نقطة التكليم مستوحيا رحلته من قوله تعالى: ﴿فَلَمَّا أَتَتْهَا نُودِيَ يَمُوسَىٰ ۖ إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۖ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى ۗ﴾ (1) وتحت لفيح هذا التجاذب تتدرج البنية الفعلية منتقلة من الهاء إلى الهمزة (هابط، أفتتح أدخل، أخلع، أمشي ، أوغل ، أدني ، ألقاك ، أطلق ، أقرأ ، أسجد) لترسل وهج الوصل بين الذات المتصوفة الواصلة للإنسان الكامل،

ويبدو أن البنية النصية تصرح بدوال الاتحاد قبل الوصول إلى رفع الستار والسجود (ألقاك ..يا امرأتي المستحمة بالنور)، إذ يحدث التلاحم بين الذات والنور (الذات الإلهية) فتشرق أنوار إقبال الحق على قلوب المقبلين عليه.

وتحقق رحلة البحث الكشفية في قصيدة "افتتان" طمأنينة الذات وراحتها:

حِينَ يُومِضُ فِي الرُّوحِ ذَلِكَ الْبَرِيقُ (2)

يَتَرَجَّلُ قَلْبِيَعَن صَهْوَةِ الْعُمْرِ ...

كَيْ يَسْتَرِيحَ بِظِلِّكَ ...

مِنْ صَهْدِ السَّنَوَاتِ.

(1) سورة طه : الآيتان 11-12.

(2) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 17

ويَفْتَحُ بابَ العُروجِ إلى قُبَّةٍ ... في الفِضاءِ السَّحِيقِ.

إن فتنة الذات بمحبوبها تجعلها تلج باب العروج ، لتتعلق بالذات الإلهية ملغية أسباب التمزق وصولاً إلى الوجود المطلق ، من خلال الوحدة ، لذلك تأنس الأنا للراحة من عناء الزمن الماضي، وتتوجه في حركة متسارعة نحو مدارات المستقبل ، وخارج سلطة الحدود المكانية (الفضاء السحيق) أي تتحد الذات بالمطلق وتتعتق من عبوديتها

وتتكرر صورة الذات الضامنة إلى الاتصال بالعالم الروحاني، والتواقفة إلى لحظة

الفناء في قصيدة "مقاطع من سيرة الفتى" :

كُلَّمَا لَمَعَتْ نَجْمَةٌ فِي المَدَى المُسْتَحِيلِ (1)

شَدَنِي نَحْوَهَا الظَّمَا القَاحِلُ

يَا طَرِيقِي التَّقِيلُ

أَيُّهَا الوَجَعُ القَاتِلُ

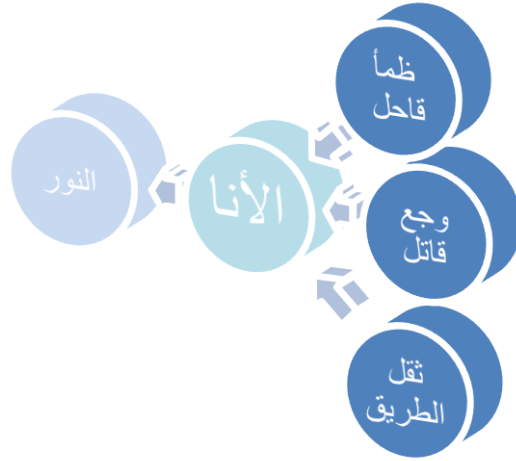
لَيْسَ لِي قَمَرًا أَوْ دَلِيلُ

وَأَنَا سَفَرٌ دَائِمٌ

يبدأ المقطع بأسلوب شرطي (كلما) يدل على استمرار تطلع الذات إلى نور الضياء . وهو ما يفسر ظمأها إلى لوامع النورانية الإلهية ، مما يدعوها إلى الدخول في حضرة المعبود ، بعدما فقدت أسباب الوجود في عالمها المفجع والمجرد من كل القيم.

إنه الظلام الدامس الذي يثقل الطريق ويجعل الأنا تبحث عن شعلة تجد بها المخرج ، فألانا هي مركز الوجود ، وحولها وإليها تعود كل العناصر والمكونات ، إذ هي ارتحال من غير استقرار.

(1) عبد الله العشي : يطوف بالأسماء ، ص 63.



مخطط(05) توضيح مدلولات الأنا عند الصوفي.

3.5 الصوفية السريالية:

تلتقي الصوفية مع السريالية المتحررة من قبضة المؤلف ، فتهاجر نحو الغموض منقبة عن الحقيقة تحت طبقات الواقع أيضا ، لتقدم كل قوانين العقل والضوابط الخارجية للمقصلة مطلقه سراح اللاشعور والحلم.

وكما أن الصوفية تغوص في أعماق النفس وتعايش مكابدها ، كذلك السريالية تترجم أحوال الذات الداخلية متحررة من سجن الحسية ، والقصيدة الجزائرية تنهل من الصياغة الصوفية السريالية، بفضل شاعرها "مصطفى دحية" الذي يواجه الكتابة بمفاهيم مغايرة ، تكاد تكون مشفرة ويعلن التمرد، ليكشف عن حقائق مختلفة ويعمل على تحرير النص من أغلال المنطق الثقيلة، من خلال التواصل مع المطلق والتحليق في فضاء الاتساع بعيدا عن عالم الانكسار والفوضى.

يقول الشاعر:

يَأْتِي النَّعِي مِنَ الْمَسْأَلَةِ الْأَخِيرَةِ (1)

(1) مصطفى دحية : اصطلاح الوهم، منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين، الجزائر، ط 1 ، 1993، ص ص 41-42.

يَنْتَشِي مَوْتِي

وَيُوغَلُ فِي تَلَايِفِ الرَّمَادِ

تَخْتَفِي بَانُورَامَا الْأَوْجَاعِ فِي النَّزَعِ الْمَتَّاحِ

حُلْمِي كَبِيرٌ كَالْتَهَافِ

عَفْوَتِي الصُّغْرَى إِنَاءً مَوْسَمِي

وَأَنَا أَسِيرُ إِلَى انْتِبَاهِ لَوْلَبِي لَا يُبَارِحُ

ضَوْءُهُ

تبدأ رحلة الفناء من إدراك غياب الأنا في عالمها المحدود والحسي، إذ تهجر أوجاعها رافضة الاستسلام لعلائق ذلك الوجود المختصر، في رحلة تمرد تنأى بالذات عن دونيتها باتجاه النور القدسي، حيث يكتمل وجود الذات بالتحامها مع الحقيقة (النور الإلهي).
ثمة إذن رغبة في الخلاص من شقاء الوجود الاغترابي، والاتصال بعالم روحي عالم الكليات، حيث تلج الذات محراب الحقيقة التي تتأشدها باستمرار وهناك يرتد الغياب إلى حضور.
وفي قصيدة "رغبة" يشكل انجذاب الذات نحو قطب الفناء مبتغى الصوفي وضالته:

يَا لِلشَّمْعَةِ: (1)

تَتَنَاءَبُ فِي مِرَاةِ الْعَمَاتِ

وَتَحْمِلُهَا مَوْجَاتُ اللَّذَّةِ

نَحْوَ الْخِلْجَانِ الْمَنْسِيهِ

يَا لِلدَّمْعَةِ:

(1) مصطفى دحية : بلاغات الماء، ص ص 91-92.

تَعْرِفُهَا السَّرْمُفُونِيَاتِ

وَتَلْهَجُ فِي الْأَكْوَانِ الصُّوفِيَّةِ

استخدم الشاعر النداء للعبور إلى لحظة التوتر والاستمرارية ، من خلال الالتفات إلى إيقاع التكرار ، الذي يجعل النص متدافعا ومتلاحقا باتجاه النهاية إلى الأكوان الصوفية * ، ويعتبر المقطع المكرر بنية ارتكاز تترجم قصة التلاشي ، والاحتراق رغبة في معانقة اللذة الأزلية.

ويبقى "مصطفى دحية" في قصيدته "السير إلى الثلث الأخير من الرحلة" متشبها

بلحظة الانحلال اتصالا بأنوار الهيبة الإلهية:

عَيْنَاكَ: (1)

هَذَا الْمُنْتَأَى السَّهْبِيُّ

تَسْتَرْقَانِ مِنْ مَوْتِي هَوَايَ

يَا سَامِرَ الْحَيِّ اخْتَرْنِي فِي سِوَايَ

تَمَلَّ فِي أَحْدُوثِي....فَأَنَا أَسَايَ.

رَفَأْتُ أَنْوَائِي بِمَاءِ الْجَمْرِ، وَاسْتَبَقْتُ

مِنْ سَوْرِ التَّنْذِيرِ آيَتَيْنِ:

عَنِ الْيَمِينِ،

وَعَنِ الشَّمَالِ الرُّزْءِ حَانَ الْمُنْتَهَايَ

ذَا حُبُّهَا الْوَتْنِيُّ أَجْلَى وَحْيِهِ

أُبْلَى يَقِينِي فِي خُطَايَ

* هناك الكون الجامع و هو الإنسان الكامل عند ابن عربي وثمة والكون الجامع الأصغر والكون الجامع الأكبر الكون الأول والكون الثاني مختصر الحق ومختصر العالم ، العالم الكبير (العالم الخارجي) والعالم الصغير (الإنسان) (سعاد الحكيم: معجم الصوفية ، ص 987-988).

(1) مصطفى دحية: اصطلاح الوهم ، ص ص 15-16.

تخلق الذات بغزلها المحموم في ملكوت الكون وتسبح ضمن عالم الغيب ، فيحقق الاتصال بذلك العالم القدسي، حيث نفوح بخور الطقوس العشقية ، ويصدر الليل للذات شهوة الحلول نائية عن عالم الأسي.

إنه التعلق بالحب الإلهي والسير في رحاب سبله النورانية ، من أجل تخطي مصاعب الواقع السفلي.

وفي قصيدة "سفریات ذكرياتية" تتجاوز الذات شهوتها لتتغلب عن جل نوازعها وتعنلي جمال الطهر:

مَا زَلْتُ أَذْكَرُ مَوْتِي وَوِلَادَتِي: (1)
صَنَوِينَ كَانَا فِي النَّهَارِ
وَفِي الْمَسَاءِ يُعَاقِرَانِ حُلْمِي
أَنَا الَّذِي بَارَحْتُ مِيثَاقَ الطُّفُولَةِ أَمْ أَنَا ؟
الْيَوْمَ أَجْمَعُ مِشِيَّتِي...
وَأُحَطِّمُ الْأَلْوَاحَ فِي خَانَاتِ عُمْرِي..
كَيْ أَرَى جَسَدِي بِلَا نَزْعٍ وَلَا رَجْعٍ
عَلَى...
رُدْهَاتِ مَو..
تِ الذَّاكِرَةِ

إن الذات تعلن تمردا على الثابت ، لتحطم كل القيود وتحرر من كل سلطة، إنها تنفصم عن جسدها ذي الأصل الترابي وعن الذاكرة لتنتشت ت (أحطم الألواح..). وتلملم (أجمع مشييتي)، من أجل خلق واقع مغاير ومقاومة ذلك الانشطار الداخلي لذاتين ترتدان بين الولادة

(1) المصدر السابق ، ص 43.

والعدم، تلك العلاقة الضدية (البدء ≠ الانتهاء) التي تماثل ضدية الارتقاء والهبوط، هي ما يترجم فعلا التوتر النفسي والاضطراب الذي يسكن أغوار النفس، مما يجعل الشاعر يركز على دوال تتصل بالزمن (مازال كان المساء النهار اليوم العمر الذاكرة الطفولة) ؛ لشحن خلايا النص بدينامكية تمكنه من القفز على الاصطلاح ، واليوح بالتقلب والتغير الموازي لارتياب الوجدان.

كما أن تخلص الذات من دونيتها ، يجعلها ترتقي أملا في الوصول إلى المعرفة العميقة التي تختلف عن الظاهرية، إنها معرفة تدعو إلى حلول الأنا في الأنا.

ولعل في هذا الارتقاء والتسامي ما يوثق الصيغة الثورية المتصلة بالسريالية:

أَهْرَقْتُ فِيكَ نُبُوءَ تِي وَكِتَابِيَا (1)

وطفقتُ أذرو حَضْرَتِي وَغِيَابِيَا

وَارْتَبْتُ، هَلْ جَسَدٌ يُطَاوِلُ صَبَوْتِي؟

أَوْ جَذْوَةٌ تَهْبُ السَّمَاءَ رَمَادِيَا؟

يَا أَيُّهَا الْجَسَدُ الَّذِي حَمَلْتُهُ

غَضًّا، وَكُنْتُ عَلَى ذُرَاهِ الْبَاكِيَا

إن تدمير الذات وتمردها عن واقعها المدنس، يجعلها تتلع جلدتها الترابي الذي يربطها بالعالم السفلي، ويوصلها بفجيرة العري والخطيئة ، لتولد بعيدا عن عالم الجمود والتحجر في وثبتها نحو العالم الروحاني، وعليه تسخر البنية التساؤلية معراجا لخلاصها من الارتياب والانفصام الداخلي، وبحثها عن مخرج آمن يدينها من السماء.

وما النزعة البكائية التي ينهي بها الشاعر مقطوعته إلا تفسيرا لتلك المعاناة الوجدانية المصاحبة للذات.

(1) مصطفى دحية : بلاغات الماء، ص 49.

4.5 صوفية التأمل :

لعل الذات وهي تتحد بهذا الوجود ترقى بتطابقها معه إلى التعمق في أسراره وفهم كنهه، لتبحث في علاقاته المتشابكة ، وتطارد ألغازه المستعصية ، تتخذ سبيلها تلك الرؤية التأملية التي تكشف المحيط وتلاحقه بالتساؤلات.

وربما كان "أحمد عبد الكريم" الشاعر الذي تغريه المغامرة ، وتستلذه الدهشة والمفاجأة؛ ليحصد صور العبرة من هذا الوجود ، لذلك كتب موعظة الجندب مستلهما من رموز التاريخ والأدب الموعظة، التي تجعله يفقه سر هذا الكون وسر الحياة به:

هَنَا أَنَا.. أَنَا هُنَا .. أَنَا مِنْ هُنَا .. مِنْ هُنَا أَنَا. (1)

هَذَا تُرَابِي الْمَرَشُوشُ بِصُفْرَةِ الرَّعْفَرَانِ.

هُوَ الَّذِي عَلَّمَنِي أَنْ أَرَى بِالْقَلْبِ مَا لَا يُرَى.

وَرِثْتُ بَوْحَهُ وَشَطْحَهُ ..

وَرِثْتُ سِمَتَهُ وَصَمَتَهُ

هَذَا بَرِّي الْبَهِيُّ

مَا أَوْسَعَنِي وَمَا أَضْيَقَهُ

مَا أَضْيَقْتَنِي وَمَا أَوْسَعَهُ.

إنه السفر من أجل الارتقاء إلى الحقيقة، فلقد أصبحت الأنا لا تبقى ما كان يرى، حيث تتحول الرؤية إلى رؤيا بالمكاشفة؛ أي لم تكن ترى بالعين المجردة ما كان يفترض أن يتاه بعين القلب، وبهذه الرؤيا ترتبط المشاهدة بالرغبة في الفناء.

بهذا تتجاوز الذات النظر العقلي، من أجل الوصول إلى الباطن ، فنشكل بذلك إيقاعا داخلي مرتبنا بالتبادل ، ونحاول ملامسة اليقين ، ثم تمارس الشطح بالكلمة لعبة مراوغة ، وهنا نتخطى الواقع المتدني، لنعانق التجلي متجاوزة الحدود منتقلة من العبارة إلى الإشارة.

(1) أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 25.

ويشعر المتلقي بصدق العاطفة التي تجسد رغبة الذات، وتحمسها التام لوجد التجلي:

تَجِيئِينَ

أَنْتِ الْغِيَابُ وَأَنْتِ الْإِيَابُ، (1)

فَأَشْعِلُ أَشْوَاقِي الْبَاكِهَ

وَيَرْتَدُّ قَلْبِي حَمَامًا

يُهَاجِرُ نَحْوَ الْقِبَابِ.

فَأَسْرِي إِلَيْكَ احْتِرَاقًا.

أُحِبُّ فِي الصَّدْرِ نَائِي الْحَيْنِ،

وَأَتِيكَ مِثْلَ الْقَوَافِلِ مُتَعَبَةً بِالْمَوَاجِعِ وَالْإِعْتِرَابِ..

كَأَنِّي وَشَمٌّ تَغْرَبَ فِي زَحْمَةِ الْأَزْمِنَةِ..

كَأَنِّي نَخْلٌ تَشَرَّدَ فَوْقَ الْمَرَافِي وَالْأَرْصِفَةِ..

كَأَنِّي احْتِرَاقُ الْبُخُورِ ..

يَدَايَ مُحَمَّلَةٌ بِالنُّدُورِ..

كَكُلِّ الدَّرَاوِيَشِ آتِيكَ أَهْنَفُ بِاللَّهِ وَالْأَنْبِيَاءِ،

وَأَهْنَفُ بِالصَّالِحِينَ وَبِلِأُولِيَاءِ.

لَعَلِّي أَدْخُلُ وَجَدَ التَّجَلِّيِّ وَصُوفِيَّةِ الْعَاشِقِينَ.

إن تأمل الذات له ذا الوجود الفاني، يشعـرها بالقلق الاغترابي تحـت لفيـح الخلود، فتحـيي قلقها الأبدي المرتبط بوجودها المنتقص . إنها هشيم يسحقه صراع البقاء الأزلي،

(1) أحمد عبد الكريم : المصدر السابق، ص 86.

وتشتته أيادي المواجه؛ لذلك ترتاد الأنوار وتعلق باتجاه المطلق، لتلقف عالم المنطق، وتسقط ألوية رقابة الأنا. وهي تنعم بلذة الاحتضان والانتماء لعالم الكمال.

وينطلق الشاعر من تجربة الحب الحسية إلى الروحية عبر استحضار شاهد الوجد في الذاكرة المشتركة:

يَدِي فِي يَدِكَ (1)
 كِلَانَا يُرَاوِحُ فِي لُجَّةِ الشَّهَقَاتِ
 وَزَادُكَ مِنْ رَعِشَةِ الْبُوحِ زَادِي
 تَوَحَّدْتُ فِيكَ تَمَامًا
 تَحَسَّسْتُ وَجْهِي، لَعَلِّي وَهَمْتُ .. انْخَطَفْتُ
 تَحَسَّسْ جَبِينِكَ يَا قَيْسُ فِي لَمَعَانِ الْمَرَايَا
 أَنْتَ أَنَا .. أَمْ تُرَانِي اسْتَعْرْتُ التَّغَضُّنَ مِنْكَ؟

إن الشاعر وهو يتكئ على تجربة قيس العشقية ، ليستدعي رمز الشدة ودال التعلق ، وكذا الفناء في ذات المحبوب، يحاول التماهي في هذه الشخصية ليمارس تجربة الهيام والاحتراق ، فيشعر بما يشعر به المتيمين تعلقا بالذات الإلهية ومحبة الحق.

تلك المعاشة الوجدانية تجعل الشاعر يستضيف النص الغائب ، ليجعل خطابه حمولة منقولة بأرشفة التاريخ، ووثيقة ترنو إلى التكتيف الدلالي من خلال الانفتاح النصي ، ومد جسور المحاور والمجاورة، وهو ما يوازي رغبة الانعتاق التي تعلنها الذات باتجاه المطلق والانضمام للعالم الروحاني.

وبما أن التجربة الصوفية تجربة كشفية فإن " أحمد عبد الكريم " في قصيدته "سباخ الروح" يلح على الرؤية الباطنية كونها جوهر الحقيقة:

هَلْ أَرَى مَا أَرَى (2)

(1) أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 114.

(2) أحمد عبد الكريم: معراج السنونو ، ص 07.

سَبَخَهُ الرُّوحُ شَاسِعَةً

إِنَّمَا الأَبْجَدِيَّةُ إِسْوَرَةٌ

والبَلَاغَةُ مَاءٌ.

أَيُّهَا الوَقْتُ عِظْنِي

وَأَعْطِيكَ مِنْ دَهْشَتِي

مَا تَشَاءُ.

إن قلق الذات ونظرتها التأملية يقودانها إلى سؤال الموعظة من الوقت الذي هو « كل ما حكم على الإنسان»⁽¹⁾ فالمتصوفة لا يهتمون إلا بالوقت الحاضر، باعتباره آونة النور القائم بالروح وهي متصلة بالعالم العلوي.

لذلك تجد الذات اللغة القاموسية عاجزة عن كشف صورة الكمال والتمام والاتساع ، فتتحد بالإشارة التي مركزها الإضمار والتتكر.

يستند الشاعر إلى المرجعية الصوفية لتكثيف الإشارة والرمز، غير أنه يستعين أيضا بمصادر ثقافية ومعرفية مختلفة تثري البنية الدلالية في خطابه، من خلال تداخل النصوص وتوسيع مساحات الإيحاء والتأويل.

وأمام راهن الهزيمة الإنساني تزداد نزعة البحث في عوالم التاريخ، وتتأجج في الأعماق متعة الارتحال نحو المجهول، مجهول الذات والتاريخ والأسطورة توفقا للبحث عن الجمال، وفرارا من سلطة الواقع وقسوته.

(1) سعاد الحكيم: المعجم الصوفي ، ص 1225.

الفصل الثاني :

جماليات التشكيل الفني

1- جمالية الصورة الشعرية:

1.1- مفهوم الصورة

2.1- أنواع الصورة الشعرية:

1.2.1 الصورة المفردة:

1. 2. 1.1 الصورة التشبيهية

2.1.2.1 تبادل مجالات الإدراك

3.1.2.1 تراسل الحواس

4.1.2.1 الصورة المبنية على

المتناقضات

2.1 2 الصورة المركبة:

1.2.2.1 المفارقة

3.2.1 الصورة الكلية:

. 3 2 1 الصورة المجزأة

1 جمالية الصورة الشعرية:

1.1 - مفهوم الصورة

تعد الصورة روح القصيدة وأساسها، لذلك عدّ القدماء الشعر جنسا من التصوير، لكنهم ابتعدوا في تصنيفاتهم عن الفهم الصحيح للصورة الشعرية، إذ كان حكمهم يعتمد على المنطقية، ويجعل العقل سلطانا في الحكم على جودة الصورة أو قبورها. وتظهر أهمية الصورة من حيث كونها تمد النسق الشعري بطاقات إيحائية وتعبيرية، مما يرفع من مستوى القدرتين الإبداعية والوظيفية، لذلك فهي تحيي اللغة وتبدل «اللغة البراغماتية التي شاخت، وقبعت مجمدة أسنة في الدلالة النفعية، ترددها الصورة إلى الطفولة، فتسكنها المفاجأة والدهشة، وتفر مدلولاتها من الجوامد فرار ذوات الجناح.»⁽¹⁾ وقد لاحظ دي لويس في تعريفه للصورة* ، بأنها موصولة العرى بمستويين أساسيين هما: المستوى الإيحائي الدلالي ، والمستوى النفسي . إنها « رسم قوامه الكلمات الم شحونة بالإحساس والعاطفة»⁽²⁾ وغير بعيد عما قدمه دي لويس ، يقدم تعريف بشري موسى صالح الصورة على أنها « الصوغ اللساني المخصوص، الذي بواسطته يجري تمثيل المعاني ، تمثلا

(1) انطون غطاس كرم: ملامح الأدب العربي الحديث ، دار النهار للنشر، بيروت، (د ط)، 1980، ص 99.

* هذا التعريف فرع من مقولة أرسطو طاليس بشأن الشعر الذي عد ضرب من أضرب الفن أداته الألفاظ ويلتقي مع تعرف باوند Ezra Pound القائل (إن الصورة تتقدم بتكيفية عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن). عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياها، وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط3، (د ت)، ص 134 . ومع مقولة تندال أحد نقاد المدرسة الرمزية (تجسيم لفظي للفكر والشعور.) محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978، ص 141.

(2): سي دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي ، مالك مييري ، سلمان حسن إبراهيم ، مراجعة د. عناد غزوان ، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر ، الكويت ، ط1، 1982 ، ص 23 .

جديداً ومبتكراً، بما يحيلها إلى صورة مرئية معبرة ، وذلك الصوغ المتميز المتفرد ، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إichالية من القول إلى صيغ إichائية»⁽¹⁾ من البين أن الصورة تركز على صياغة لغوية مخصوصة تحقق الابتكار والجدة في توضيح المعنى بصيغة إichائية مراوغة تنتظر التأويل، بهذا يصبح الخرق الدلالي السمة المميزة للصورة، لذا فهي مثيرة انتباهي يستفز الذهن للمراجعة، حيث تعمل باقتصادها اللغوي على تفعيل حركة الدلالة، وبذا تتركس قوة التأثير باعتبارها مخاطبة وجدانية تكتسح المكامن والأعماق لتعرفنا عليها، لذلك يعمد نور الدين درويش إلى بث الحياة في لغته فيقول: " كنت أبحث عن جملة لا تنام"⁽²⁾.

و«تستحيل الصورة إلى انحلال للعالم المألوف للأشياء والترابطات والتداعيات التي تثيرها في النفس - ثم إعادة تركيب له، نبعا غريباً لعلاقات جديدة، طرية، غضة لم نألفها في تطلعنا اليومي للأشياء»⁽³⁾

ومن ثم فالصورة تجعل الكتابة تتجاوز النقل الحرفي لتكشف عن روابط وتفاعلات عميقة تحدث الإدهاش لذا فهي «جواهر فن الشعر»⁽⁴⁾ إذ تمنح النص العضوية محدثة وصلا داخل السياق يعمق التجربة ويعكس جمالياتها، كما يشخص الفكر ويبلور الموقف الشعوري.

2.1 -أنواع الصورة الشعرية:

2.1.1 1 الصورة المفردة : تشكل الصورة المفردة جزيء المادة التصويرية ، إذ هي أبسط أنواع التصوير . والتحام هذه الجزيئات يدفعنا تدريجياً نحو الوصول إلى الصورة المركبة ،

(1) بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص 03.

(2) نور الدين درويش: السفر الشاق، ص 27.

(3) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص 45.

(4) صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 238.

واختصارا يمكننا القول إن هذه الصورة « تقوم على خرقٍ واحد للعلاقات الدلالية المألوفة»⁽¹⁾ وقد تشمل انحرافين فأكثر في العلاقات الدلالية السياقية المألوفة في العبارة الشعرية الواحدة⁽²⁾.

وستتم دراسة الصورة التشبيهية والاستعارية على اعتبار أن المجاز « كثيرا ما تلبس بلباس العرف، إن الذي يفسح مجال الاستعمال والرواج هو مجرد العرف، ولهذا فإن مجال الإبداع فيه ضيق جدا، كما إن قيامه على استبدال شيء بشيء آخر يلزمه أو يجاوره لا يجد فيه المتلقي أية قيمة جمالية»⁽³⁾

ثم إن «الكناية أقرب ما تكون إلى طبيعة المجاز المرسل، وذلك لأنها مثله تقوم على علاقة المجاوزة لا المشابهة كما تتغذى من ذلك النزوع العرفي عند المستعمل (المعنيين الحقيقي والمجازي لا ينفي أحدهما الآخر) ، أما حضها من الإبداع فلا يمكن أن يقارن بالتشبيه والاستعارة اللذين يفاجئنا في كل حين»⁽⁴⁾

1.1.2.1. الصورة التشبيهية:

اهتم النقاد بالصورة التشبيهية قديما ولا زالوا كذلك، بوصفها بحثا كشفيا يغوص في حقائق الأشياء، ليشكل الموقف الجمالي في التجربة الشعرية. إن الصورة التشبيهية تثري الدلالة بجمعها المتناפרات ولمها للمتباعدات، حيث تمثل المعاني وتجسد الأحاسيس، لاسيما إذا تناسبت والحالة الشعرية، و تميزت بالجدة والإدهاش.

(1) إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل لنشر، الأردن، ط1، 2008، ص 21 - 22. نقلا عن : أبو محفوظ ابتسام: بنية القصيدة عند أمل دنقل ، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية ، الأردن، 1993، ص 88.

(3) محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص ص 16- 17

(4) م ن ، ص 21.

يقول الجرجاني: «إذا استقرت التشبيهات وجدت التباعد بين الشئيين كلما كان أشدّ، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب، وكان مكانها إلى أن تحدث الأريحية أقرب. وذلك أن موضع الاستحسان، ومكان الاستظراف، والمثير للدفين من الارتياح، والمتألف للنافر من المسرة ... أنك ترى بها الشئيين مثلين متباينين، ومؤتلفين مختلفين.»⁽¹⁾

يظهر أن المدخل إلى الصورة التشبيهية هو المباشرة، التي تحدث الغرابة وترمي إلى تعدد التأويل، مما يحقق الوظيفة الإغرائية. ومع أن الجرجاني أسس التشبيه على المباشرة، إلا أنه في الاستعارة ركز على القوة ولم يجعلها قائمة على ذلك المبدأ، لأن التأويل يصبح عندها مستحيلا .

ولعل التشبيه في القصيدة الجزائرية كثيرا ما أوضح الجانب الشعوري للذات، وعبر عن مكنوناتها مما أتاح رؤية مغايرة:

فيا أبتَي (2)

إِنَّ صَيِّحَتَنَا خِنَجْرٌ فِي الْوَرِيدِ

أَوَّلُ الْحُلْمِ أَنْتَ

وَأَخْرُهُ أَنْتَ

بَيْنَكُمَا مُشْرَعَاتُ عَيْونِي لِهَارِبَةٍ فِي الصَّعِيدِ

يوضّح التشبيه البليغ قيمة النص الشعري الجمالية انطلاقا من رواسب صنعتها خطيئة الإنسانية الأولى، فتصبح دواله جوابا يلوح بأهات الذات وعذابها المستمر. تلك الآهات تنسكب على الصورة التشبيهية، فيمتزج في طرفيها المجرد بالمادي ليحدثا توادا بين ما يتباعد في واقع الشاعر، علّه يجد لذاته موضعا في هذا الوجود، لكن الوجود يأبى

(1) عبد القاهر الجرجاني،: أسرار البلاغة، ص 130.

(2) ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر ط 1، 2007، ص50

إلا أن يجعل الفراق سنة من سننه، جاثمة على صدر الإنسان الذي لا يجد مدخلا للقاء غير سؤاله:

قَرِيبِينَ فِي الْبُعْدِ كُنَّا (1)

بَعِيدِينَ فِي الْقُرْبِ صِرْنَا!!!

لِمَاذَا؟!..لِمَاذَا؟!..

لِمَاذَا كَصَفْصَافَتَيْنِ بُوَادِي الرَّمَالِ التَّقِينَا؟!

لِمَاذَا كصُبْحٍ وَلَيْلٍ،، كَمَوْجٍ وَرَمَلٍ،،تَعَانَقْنَا ثُمَّ افْتَرَقْنَا؟!

لِمَاذَا بَفَحِّ الْوَدَاعِ التَّقِينَا؟!

لِمَاذَا بَدَأْنَا؟ وَكَيْفَ انْتَهَيْنَا؟!

يمثل التشبيه المثبت الأداة (كصفصافتين بوادي الرمال التقينا؟!) ثمرة جمرات الأسئلة التي تطرحها الذات الحائرة والقلقة، خاضعة لمتناقضات الوجود، تعنقل علاقاتها الأزمنة، مع زولة ظامئة في هذه الحياة ، لتتحمل عبئها بكثي — من الصبر ، الذي تأنس نوره من الصورة التشبيهية الحاضنة للمحسوسات.

ويبدو أن تأخير المشبه وحذف العلة التي من أجلها كان التقريب بين طرفي التشبيه من شأنه أن يستفز القارئ، إذ يوسع دائرة التفكير ويستدعي جملة من الاحتمالات.

وقد يسقط المشبه من يد الشاعر، فيتناول الصورة التشبيهية تناولا كلياً ثم يفتها :

أَقْبَلْتُ تَمْشِي خُرَافَهُ (2)

كَمْضَافٍ

وَالْعَذَارَى قَدْ جُرِزْنَ الْيَوْمَ جَرًّا بِالْإِضَافَةِ.

وَالْعَوَانِي..

وَجْهَهَا - الهمسُ جنانٌ من هديلٍ

(1) يوسف وغلبيسي: أوجاع صفصافة ص38

(2) عبد الله عيسى لحيلج: وشم على زند قريشي، ص 61.

وغناء سلسبيل

فمن وصف الأنثى إلى وصف وجهها، تناثر للمشبه ومتابعة لأحوال المشبه به، يجعل الأنثى قرينة اللغة، تعقل في دائرة الكلم ليست إلتاء مربوطة ، قوقعتها دهاليز ذهنيات المجتمع كما ترى فضيلة الفاروق* . إنها لا تعد و أن تكون مضافا أو مجرورا بالإضافة وكلها فروع تبتعد عن الأصول، وتوابع تحدد قمع الأنثى ، واغترابها وانكسارها المتوالد من تاريخ الأمة والجارية.

إنها في هذا النص الغواية، ولكنها قد تصبح الأسطورة الخالدة في نظر الشاعر ذاته:

تَأْتِينِي «حَيْرِيَّةٌ» وَشَمًا يُضِيءُ التَّلَّ الوَاحَاتِ (1)

وَجَّةٌ كَدَمَعَةٍ شَاعِرٍ يَبْكِي عَلَى الأَطْلَالِ وَالدَّمَنِ

أَشْتَهِي جَسَدًا كَانْدِفَاعِ المَوْجِ

كَالشَّهَابِ الثَّاقِبِ.. يَشْطُرُ الظُّلْمَةَ نِصْفَيْنِ

وَيَشْطُرُ قَلْبِي نِصْفَيْنِ

وَيَشْطُرْنِي

تتراقص التشبيهات على جسد النص، لتعصم محدثة علاقات مختلفة تختزل الكل في أجزاءه، وتجمع بين المحسوس والتصوير الخيالي المبني على التركيب الاستعاري كالشهاب الثاقب.. يشطر الظلمة نصفين ، وتنتقل بين غياب الأداة وحضورها مجترة متكررة في كاف التشبيه.

* استخدمت الساردة فضيلة الفاروق عبارة ((تاء مربوطة لا غير)) عنوانا فرعيا لعنوان روايتها الرئيس تاء الخجل ص 33.

(1) عبد الله عيسى لحيلح: غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط1، 1986 ، ص61

هذه العلاقات من شأنها جعل الأنثى وشما سائدا يخرج من عبوة الزمن ، ويتحدث بخلود الذات في الخطاب الأسطوري ، الذي يقدم الأنثى وجها حاملا لملاحم الحزن ، إنها جسد ثائر متقلب بإمكانه قمع القلب وتقسيمه، بل بإمكانه اجتياح الجسد و شطره.

ويمكننا القول إن تبني الأداة وغيابها يوازي انشطار القلب ثم انشطار الجسد وتشظيه.

ويبدو أن الشاعر يلجأ إلى تعدد المشبه به حينما يعجز على الإلمام بصفات المشبه:

يأتي برقًا،⁽¹⁾

أو زهراً برياً

يتسلق قبر شهيد

يأتي طلقاً،

كحصان السهب:

الهارب في نبضات الفجر:

كزنبقة في يد زنبقة

وكقبرة طارت نحو الشمس

يأتي همساً كالهمنس...

يأتي حقلًا..

وصبايا يزكضن،

على ساحات القلب

(1) حمري بحري: أجراس القرنفل، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1986، ص ص، 70-71.

تتوالى الصور التشبيهية باختلافها إذ تتناوب بين المشبه بالأداة والمتحرر منها ل لهث عن حقيقة الحب المتدفقة والمنفلتة من قبضة المفاهيم .

هي حقيقة لا تتجلى ، تبعد وتقترب ، وتراوغ متعبة من يحاول تتبعها ، لذلك نجد التشبيهات تتوجه صوب نفسها لتصطدم بذاتها وتنتهي إلى الفراغ.

والحق أن قصائد ديوان أجراس القرنفل «ذات نفس فني واحد وكأنها قصيدة واحدة»⁽¹⁾ مما يفصح عن انسجام الأجزاء ويتيح «الخصوبة النفسية»⁽²⁾ للصورة.

وفي قصيدة "غرداية" يمنح التشبيه عمقا دلاليا يغري القارئ بمتابعة الروابط الجامعة

بين طرفي الصورة:

أَتَوْحَّدُ بِالذَّهَبِ الْمُتَرَقِّقِ عِنْدَ الْمَغِيبِ⁽³⁾

وبالليلِ يَنثَالُ فَيُرُوزَجًا.. وَحَنِينُ

أَتَوْحَّدُ..حَتَّى أَصِيرَ أَنَا الْبَرْقُ وَالْهَيْئَمَاتُ

أَنَا السَّحْرُ وَالْغَمَّامَاتُ

أَنَا النَّايُ يَجْرَحُ قَلْبَ السُّكُونِ

وَأَصِيرَ أَنَا أَنْتِ

أَنْتِ وَمَا كَانَ فِيكَ.. وَمَا سَيَكُونُ

تتفتح الدلالة في الخطاب الشعري على فضاء صوفي يجمع بين عالمين عالم الغيب والملكوت (أتوحد بالذهب المترقق عند المغيب/وبالليل ينثال فيروزجًا.. وحنين) وعالم الملك والشهادة (أتوحد..حتى أصير أنا البرق والهيممات) ، وترتقي الذات من خلال التحول

(1) مشري بن خليفة: سلطة النص، ص 29.

(2) م ن ، ص 32.

(3) عثمان لوصيف: غرداية، ص 32.

(أنا السحر)، لنتصل بالصوت وتعتلي صفة المجرّد مهاجرة دونية المحسوس، حين ذاك يتم الحلول والفناء في الذات الإلهية (أنا أنت).

و تولد الصورة من صورة قبلها عبر مخاض التكرار ، الذي ينجب تشبيهات عدة تدور حول محور واحد هو : الحقيقة بوجهيها الباطني والظاهر ، والمقطع الشعري يحمل حركة دائرية متواترة تماثل المشبه بلمشبه به، حتى الوصول إلى المركز (0) (الفناء).

ومن المثمر بعد ما ذكر أن نوافق الطرابلسي قوله « إن التشبيه هو أبرز أنواع التصوير اطرادا في كلام البشر عامة المسموع والمقروء على حد السواء... ولم يفقد التشبيه قيمته الفنية بسبب اطراده وسهولة بنائه وما يهدده من جمود جراء التقليد والقولب الجاهزة. »(1)

أما التشبيه النفسي « فيبنى على التقاط وحدة الأثر النفسي بين الأشياء وتصويرها تصويرا فنيا مؤثرا لينقل عدوى الشاعر إلى المتلقين»(2) يقول الشاعر:

كَزَهْرِ الْخَرِيفِ: (3)
وَحِيدًا أَتَيْتُ:
وَفِي الْقَلْبِ،
أَحْلَى قَصِيدٍ نَقَشْتُ
وَمَا أَنْتِ نَحْوَ الذُّبُولِ
تَسْلَبِيَّتِ وَالْعُمُرُ نَهْرٌ،

¹ محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات ، ص 142.

⁽²⁾ عدنان حسين قاسم : التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، (دط)، 2002، ص، 87،

⁽³⁾ حمري بحري: أجراس القرنفل ص، 81،

تُغْنِي عَلَي ضِفْتَيْهِ الْحُقُولُ

عمد الشاعر إلى وضع أداة التشبيه أولاً ثم المشبه به (زهر الخريف) وأخيراً المشبه كل ذلك لسحب المتلقي نحو بؤرة الصورة التشبيهية التي تصف رحلة الذات في مواجهة المصير الحتمي، من قصة الاغتراب، التي تفكك الكيان و تلتهم وجوده - حيث تتنفس من رئة الارتباط المعجمي بين الوحدات الرومانسية المتمثلة في أدوات الزمن (الخريف -الذبول -النهر - الحقول) - إلى جبرية التحدي والصمود «مواجهة الذات للذات»⁽¹⁾، لذلك تعلن القصيدة البقاء برسومها الأبجدية، فتتباهى الذات الكاتبة بثمرة الخلود عبر الكلمة. ونجد الشاعر يقابل بين طرفي التشبّه الحقائق مع الظواهر الأسطورية ليكتف بالحضور الدلالي:

أَنَا الْفِيْزِيَاءُ⁽²⁾

أَمْنَحُ الْكَوْنَ آيَاتِهِ

وَعَوَايَاتِهِ

سِنْدِبَادُ الْأَعَالِي أَنَا

هَآ الْمَجْرَاتُ تُسَبِّحُ بِي

وَالسَّمَوَاتُ تَسْطَعُ بِي

وَتَقْلُدُنِي هَالَةً مِّنْ جَلَالِ الْبِهَاءِ

يلجأ الشاعر إلى الصورة التشبيهية، ليضع المعنى على محك أفق دلالي مفتوح، تتعدد فيه صورة الذات فهي الفيزياء والسندباد، وهي مادة الكون ومحرك البحث والتطلع، إنها على حد تعبير المتصوفة نواة الوجود والفلك الذي يدور حول الأرض.

(1) مشري بن خليفة: سلطة النص، ص 30.

(2) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص 14.

2.1.2.1. تبادل مجالات الإدراك:

حينما يستعار من المحسوس صفات للمجرد ومن المجرد صفات للمحسوس، تتبادل مجالات الإدراك، وبذلك تتم إعادة الصيغة ومخالفة اللغة الإخبارية، ليكتسب الخطاب طاقة تعبيرية وشعورية، تثري المعنى الإشاري والإيحائي وتبعث قيمة النص الجمالية مما يعزز عملية التواصل اللغوي.

وتعد الصور الاستعارية جسرا رابطا بين المحسوسات المادية والجمادات وبين العاقل، لتعاملها مع الأنساق الاستبدالية، فالاستبدال يسعى إلى تنشيط السياق بتفعيل كثافة الكتلة الدلالية، والابتكار البلاغي الذي ينشط هو الآخر ذهنية المتلقي بآلية المفاجأة والإدهاش، فيدعوه للتقيب في حفریات البنية التحتية للدلالة ومطاردة ما تحتفظ به الصورة من تمايز بين المنطوق والمقصود.

ولعل عناصر التشخيص، والتجسيم، والتجريد⁽¹⁾ تعدّ الأسس الجمالية في البناء الاستعاري، لذا كثيرا ما يعتمد الشاعر عليها لبث شبكة من التناغم تعينه على ترجمة الموقف الشعوري.

و ينقل الشاعر الجزائري واقعه الداخلي والموضوعي، عبر الصورة القائمة على تبادل مجالات الإدراك، فيبعث الحياة في كثير من الموجودات ويحاور عناصر الكون وجزئياته بحثا عن الحقيقة:

يَا حِصَانَ الرَّهَانِ الْخَطِيرِ⁽²⁾

انْتَبِهْ

خُذْ لِنَفْسِكَ مَوْضِعَهَا

وَاتَّقِ الْعَاصِفَاتِ الْقَوَاصِفَ

(1) التجسيد هو أن تكتسب المعنويات صفات حسية أو مادية مجسدة غير حية. التشخيص وهو أن تكتسب المعنويات أو الماديات أو المحسوسات صفات حية / أما التجريد فهو أن تكتسب المحسوسات والماديات صفات معنوية مجردة، وهي صورة يتبادل فيه الحس والفكر، والمادي والمعنوي. محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية، ص 139

(2) أحمد حمدي تحرير مالا يحرر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1985، ص 38

لَنْ يَفْقَدَ الْفُقَرَاءُ
 سِوَى قَيْدِهِمْ
 فِي الرِّيحِ الْعَنِيفِ
 يَا حِصَانَ الرَّهَانِ الْخَطِيرِ
 لَنْ تَفْعِيَ الطُّيُورَ الْأَيْفِ
 وَلَتَكُنْ مِثْلَمَا تَكُنْ
 بَيْنَ السُّيُوفِ
 أَوْ الْوَرْدَةِ الْمُسْتَحِيلِ

إن تعدد الصور التشخيصية يرفع غير العاقل إلى منزلة العاقل، أو قل يساوي

بينهما، وفي ذلك تمثيل لأطروحة الصراعات المستديمة بين الإنسانية.

تلك التشققات تحقق منافذ تعبر عبرها صفة التثيؤ إلى الإنسانية، وتصبح المعادلة متجهة نحو الالتزام بعدة القوى لتحكم بين طرفيها .

وإذا كانت صورة الحيوان واجهة خارجية لمعان خفية، تتعدد مع تعدد النداء و

الأمر، وتتولد كلما عاود المقطع الشعري الظهور، فإن صورة المكان أيضا لها هيبته، إذ

إن قوة الرائحة تستوقف الذات، وتحرك حواسها، وتبعث الحياة فيها، فتتصهر في المكان الذي تتجدد حياته كلما كُـرر السؤال:

مَنْ هَرَّقَ الزَّنَجِيلَ عَلَى نَمَشِ الرَّمْلِ؟⁽¹⁾
 مَنْ فَتَّتَ الْبُرْتُقَالَ عَلَى جَمْرِ نَهْدِيكَ؟
 مَنْ غَمَسَ الْبَحَرَ فِي عَسَلِ الصَّبَّوَاتِ؟
 وَمَنْ سَاقَ نَحُوكَ هَذَا الْمُتَيْمِ؟..

(1) عثمان لوصيف: لؤلؤة، ص، 30

هي أربعة استنفهامات يساءل بها الشاعر المكان فتعكس تعاطفه، حتى إنه يشعر أن المكان يفهم لغة أحاسيسه. فالحوار الواصل بينه وبين ال وطن يدفعه نحوه، وهو العاشق الذي اعتاد رائحة المكان . غير أن هذا التزاوج بين الشاعر والمكان يتشقق بفعل عواصف الحزن، فتغدو الروائح العبقرة الزكية روائح تفوح بعفن الأجواء الخائقة.

شُرْفَةُ النَّارِ اسْتَوَتْ رِيحًا (1)

طَلِيقَهُ

وَفِيَا فِي مَنْ دَمِي

تَجْتَاحُنِي لِلْمُسْتَحِيلِ

الْمُرْتَدِّي ثَوْبَ الْحَقِيقَةِ

أَيْهَا الْأَعْلَى اخْتَرْنِي

فِي رُمُوشِي

فِي ثُقُوبِ الْعُمَرِ أَحْلَامِي غَرِيقَهُ

أَنَا غَيْرِي

غَرَبْتَنِي أُغْنِيَاتِي

وَأَشَاعَ اللَّيْلُ فِي صَدْرِي بَرِيقَهُ!

إن مجمل الصور الواردة توجه النص إلى منفذ مظلم ، تشوبه خلخلة مدلولات مختلفة ، تتراقص فيها الماديات ، وتستبدل بالمعنويات ، لتغوص في أعماق ودواخل الذات ، فتتطق بحزنها وغربتها التي تأسرها وفاء لهذا الزمن المتشظي ، الذي تتناطحت المبادئ واختلت القوى والموازن فيه ، وتناحرت الإيديولوجيات المذهبية ضمنه .

(1) ياسين بن عبيد: هناك لتقينا ضبابا وشمسا، ص14

ودللي ذلك هو تراكم الصور اللونية المدججة بالاحمرار والسواد والتي تعنقل أحلام الشاعر وتمتص ألوانه الزاهية والمضيئة.

ويتخطى " أحمد حمدي " لغة المطابقة في إنجازه الشعري ليعيد تنظيم العلاقات

الدلالية بشكل مغاير:

تَشْرَبُ الْأَحْزَانُ صَوْتِي (1)

تَنْتَشِي فِي آخِرِ الْمَوَالِ

كَانَ الْقَهْرُ أَسْوَدُ

فِي الْوُجُوهِ

وَكَانَتْ الطُّرُقَاتُ

تَعَصِرُهَا

غُيُومٌ مُسْتَحِيلَةٌ

لَا الطَّيْرُ فِي الْأَشْجَارِ تَشْدُو

وَلَا أَغَانِيهَا الْجَمِيلَةُ

صَارَتْ رِصَاصًا أَوْ قِصَاصًا

فِي خِضَمِّ الْقَصْفِ..

أَسْئَلُهُ طَوِيلَةَ

إن تتابع الصور الإستعارية يؤكد توالي الزفير بأهات الذات، التي تعصرها أزمة

التصدع القائم على كون المادي قد التهم جمال الروح، وقهر أجواء البراءة والطهارة، ليحيل

النور سوادا تتلقفه مستنقعات المدينة الرصاصية، حينها يستنجد الشاعر ببث الحياة في

المستعار له.

(1) أحمد حمدي: تحرير ما لا يحزر، ص41.

وإذ ذلك تتساقط أوراق التشخيص القائمة على النداء والسؤال ، لتتوجه إلى وسيلة أخرى، وهي استخدام الفعل الذي يحمل صفات الحياة والإنسان. وكل هذا محاولة لمحو منمنمات العدم، يتبعه نفث للروح في جسد المجردات.

وتتوافق أداة التشخيص هذه مع مبدأ قهر المآسي لدى الشاعر، وقد تدفع إلى

التسامي: فَجَاءَ تَحْتَوِينَا الْعُصُونُ (1)

نَكْتَسِي وَرَقًا

نُنْتَشِي عَبَقًا

يَتَحَوَّلُ دَرَسُ الْقِرَاءَةِ

شَجَرًا لِلْبِرَاءَةِ

شَجَرًا لِلدُّعَاءِ

وَالْعُيُونُ الْعُيُونُ

خُرَزٌ وَ سُنُونُ

وَرُمُوزٌ مُضَاءَةٌ

نَتَشَوَّفُ فِيهَا الشُّمُوسَ الصَّبَايَا

نَتَشَوَّفُ فِيهَا الْحَفِيفَ

وَنَسْمَعُ دَفْقَ الْيُنَابِيعِ

نَسْمَعُ خَفْقَ الضِّيَاءِ

تصبح الذات المنهكة باحثة عن مصير جديد ، تعانق خلاله أجزاء الكون لتلقي بحملها عليه، إنها تطلعه على قلقها الداخلي، وتقاسمه الأحاسيس والبكاء ليعينها على زمن موبوء ، فتصبح غصنًا يرتدي ثوب الورق و يعبق الوجود بريحه ، عيونها سنونو مهاجر ينقل صورة الشمس وصوت الينابيع والغناء.

(1) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص ص45-46.

هو إذا حلول صوفي بين الذات و الطبيعة، لاحتواء عناصرها، بعدما ترفعت عن واقعها .

وحول التشخيص الشموس إلى صبايا من خلال المركب الوصفي (الشموس الصبايا) ،
والضياء إلى نبض دائم الحركة من خلال المركب الإضافي، لذلك كان الإسقاط بعث الحياة
داخل الموجودات.

إن التفكير الاستعاري يدفع إلى حافة التمويه، التي تجعل من القارئ يقف على مشارفها
مستلذا فك شفرات التركيب بتحليل أبعاده الدلالية.

3.1.2.1 تراسل الحواس:

تري المدرسة الرمزية، أنه إذا ما تم وصف مدركات حاسة بمدركات حاسة

أخرى تتفاعل الحواس، وتتراسل ل تبادل وظائفها، مهدمة ما بينها من حواجز المنطق،

فيستخدم للأشياء التي تدرك بالسمع ما يستخدم للأشياء التي تدرك بالذوق، أو للأشياء التي

تدرك بالبصر، وما يتذوق قد يدرك بالشم وهكذا.

و يقول بودلير في قصيدته "تجاوبات" «تتجاوبُ العُطُورُ، والألوانُ، والأصواتُ»⁽¹⁾،

ولعل ذلك التجاوب دليل وجود رابط وجداني «فالألوان والأصوات والعطور تبعث من مجال

وجداني واحد. فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو ، أو

أقرب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى أن تنقل الأحاسيس الدقيقة. وفي هذا النقل

(1) شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة رفعت سلام ، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2009، ص 130.

يتجرّد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ، ليصير ، فكرة أو شعورا ، وذلك أن العالم الحسيّ صورة ناقصة لعالم النفس الأغنى والأكمل»⁽¹⁾.

وإذا ما تمت عملية نقل الأثر النفسي تلك، فإننا نتمكن من استيعاب البواطن، فنعثر على خارطة العالم الوجداني التي تقودنا بدورها نحو معرفة الذات والعالم الخارجي معا و من ثمة صناعة واقع حديد مغاير .

« يُضاف إلى هذا أن تراسل الحواس ممّا يثري اللغة وينمّيها :لأنّه يعني ضمناً أن ينأى الشاعر عن السياق المألوف للمفردة المعبّرة عن حاسة ما، فينقل إليها مفردات حاسة أخرى، وبذلك تتنوّع أساليب التعبير عن الحاسة الواحدة»⁽²⁾

إن تراسل الحواس ينمي الدفقة الشعورية، ويفعل طاقة التنوع لتزداد الصورة جمالا

ووضوحا، ولعل ثمة خصوصية وطبيعة مميزة لعالم الشعراء الجزائريين النفسي:

تلك صُوفِيَّتِي..⁽³⁾

.....

أَنْ أَوْضًا بِالْعِشْقِ فِي ظِلِّ عَيْنَيْكَ

حَيْثُ تُرْفِرُ تَسْبِيحَةَ الْكَوْنِ

أَنْ أَتَبَدَّدَ فِي دَهْشَتِي

عَبْرَ نَزْوَةِ إِشْرَاقِ

وَأَعَانِقُ فِيكَ النَّهَائِي وَاللَّانِهَائِي

فِي لَحْظَةٍ وَاحِدَةٍ

(1) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،دط ،1997، ص395.

(2) وجدان عبد الإله الصائغ: الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، منشورات دار مكتبة الحياة ومؤسسة الخليل،بيروت، ط1،1997، ص36.

(3) عثمان لوصيف : براءة ،ص 44.

يمزج الشاعر بين المدركات البصرية والسمعية وبين الحسي والمجرد، ليناقدش حقيقة الانصهار الحادث بينه و بين المحبوبة. إنه توحد تختلط فيه المكونات و تتداخل ، لتدين عالما يقبع فوق قمة محدبة، تخلخله القوى وتتحكم فيه الأشرعة ، ثم تسمو الذات لتلامس سر الكون في لحظة واحدة هي آونة الكشف والاستشراق، عند ذلك ينصهر عالمها في الواقع. ويبدو أن التراسل يبرز بؤرة التوتر في الذات البشرية، لذلك يختاره المتصوفة لتعميق مشاهدهم الكشفية:

عَالَمٌ هُوَ يَنْتَصِرُ الْآنَ⁽¹⁾

عَطْرُ الرِّيحِ يَهْمِسُ

وَالنَّجْمُ يُسَبِّحُ فِي الْمَاءِ

مُنْتَقِلًا مِنْ مَدَارٍ

لِمَدَارٍ..

إن الانتقال عبر الصورة (عطر الرياح يهمس) من مستوى يدرك بحاسة الشم، إلى مستوى يدرك بحاسة السمع، هو رحيل باتجاه التناغم بين الحاستين ، الذي ينتج علاقة بين (الزهور والهمس) لا تدرك إلا من خلال هذا التناغم ، فالطبيعة ناطقة تحدث الشاعر ليطماهى معها و يبشر بوحدة الكون ووحداية الخالق.

وهو ما يجعل الذات تسافر في رحلة استكشافية للأعماق ، بنزول يتصل ويتعالق بالأعلى بدل أن يلامس الأسفل :

هَابِطٌ ظِلٌّ وَادِيكَ أَمْشِي عَلَى سَعْفِ نَاعِمٍ⁽²⁾

وَالْمَزَامِيرُ تَسْكُبُ نِيرَانَهَا الدَّامِيَاتُ

هَابِطٌ. قَدَمٌ فِي الرَّمْلِ تَسْوُخُ

وَأُخْرَى تَحُطُّ عَلَى دَرَجِ النُّعْمَاتِ

(1) عثمان لوصيف: زنجبيل، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 1999، ص15

(2) عثمان لوصيف: غرداية، ص12

إن هذه الأسطر الشعرية تبنى من تجاور صور عدة لتراسل الحواس (سعف ناعم) (المزامير تسكب نيرانها الداميات) (درج النجمات) ، لتعرض امتزاجا بين عالمين مادي ومجرد في الصورة الأولى، وبين المدركات السمعية والبصرية في الصورتين الثانية و الثالثة ، وتتحد نحو إنتاج معادلة مفادها رجّ عناصر الوجود لإحداث تطابق بينها ، من أجل تجسيد مشروع تفاعل الذات و الكون ، وهو ما يفعل مسار الرؤيا الاستكشافية لدى الشاعر، تلك الرؤيا من شأنها أن تجعل الذات تواقّة لممارسة اغترابها:

ثَمَلًا بِبُخُورَاتِهَا . مُوَعَلًا فِي التَّرَاتِيلِ⁽¹⁾

هُوَمْتُ بَيْنَ بَسَاتِينَ زَرْقَاءِ

هَفَاهَاةِ الظِّلِّ

بَيْنَ عَرَائِسِ مَاءٍ يُسْرِحْنَ فَوْضَى جَدَائِلِهِنَّ

وَيَغْمِسْنَ فِي الشَّمْسِ فَاتِحَةَ الْعَشِقِ

ثُمَّ يَنْمَنَ عَلَى سُرُرٍ مِنْ تَعَاوِذِ

لقد رفع الشاعر البخور وهو من المدركات الشمية إلى الثمالة ، ليصبح من المدركات الذوقية، ثم حمل التعاويذ وهي من المدركات السمعية إلى المدركات البصرية ، وجعل المدركات السمعية (التراتيل) حسيّة.

كل ذلك هو خلق لفوضى الانسجام التي اعتادها القارئ ، من أجل إثارة ذهنه وتنبيه فكره إلى سحر هذا الوجود المختلف، الذي يحيكه الشاعر من خيوط خياله.

(1) عثمان لوصيف: غرداية، ص16.

« إن الصور المتجاوبة تركيبات جديدة يزداد بها الشعر قدرة على التعبير وتوسع رقعة العلاقات بين الأشياء، ويمتد جرها الأفق الأوسع للمجاز الفن على السواء.»¹

ويتبدو الرؤيا لدى "الأخضر فلوس" رحلة تخط تتبّع الشعور من خلال استثمار الصور التراسلية:

أَبْصَرْتُ أَنْزَرَهَا الْمُقْمِرَاتِ (2)
تُطَرِّزُ وَجْهَ الْمَسَافَةِ بِالْوَرْدِ.. وَالْيَاسَمِينَ
تَتَبَّعْتُ رَائِحَةَ الشُّوقِ فِي الرَّيْحِ،
حَتَّى إِذَا انْتَصَبْتُ غَابَةً فِي طَرِيقِي
تَمُنْطِقَ صَفْصَافُهَا بِالْحَنِينِ!

تشتبك المدركات الشّميّة بالبصرية، وتمتزج مع المعنويات؛ لتؤمن خلاص الذات وانعتاقها من دونية الواقع المقيد بأغلال المادة، متحررة باغتسالها إلى فضاء مثالي نوراني، أكثر نقاء واتساعا، تنعم فيه الذات بالسعادة التي افتق دنتها في عالم الشقاء، وترسو فيه الروح على ضفاف جزر الطمأنينة.

و يقدم الشاعر "ناصر م عمش" من بخورات الحنين لوحة تتواشج فيها الحواس لتتصهر مشكلة صورة م ختلفت:

أَحْنُ إِلَيْكَ (3)
إِذَا الشَّمْسُ تَشْهَدُ أَنِّي وَأَنْتِ
نُسَافِرُ مِثْلَ عَبِيرِ التَّأْوِهِ فِي اللَّارْزَمَانِ

(1) نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق، ط1، 2008، ص، 162.

(2) الأخضر فلوس: حقول البنفسج، ص 38.

(3) ناصر معماش: فجائع الاسمنت والعير، ص ص 27-28.

وَإِذَا قَادَنِي اللَّيْلُ لِلْحُلْمِ
 بَعْدَ امْتِدَادِ الْهَوَى فِي مَكَانِي
 وَإِذْ أَرَقَّ الصُّبْحُ بَعْضِي
 وَبَعْضِي يَنْتَوِقُ إِلَيْكَ
 لِعَيْنَيْكَ شَكْلُ الْأَعَانِي..

يشكل مشهد الحنين والشوق أطروحة لتلاحق زمني يبدأ من الواق –ع لينتقل إلى الح لم، ثم يعود إلى الواقع من جديد، وفي ذلك تتشكل استمرارية الدور الزمني الذي تخض–ع له الذات، حيث يضيفي تعدد الضمائر وتنوعها بين الغائب، والمخاطب، والمتكلم قيمة جمالية على روح النص الذي يرتبط ارتباطا مباشرا بالذات.

ويستخدم "مصطفى دحية" الصور المحولة في قصيدته "جسد" لتجسيد موقف الحيرة

والدهشة:

الآن... (1)

يُسْرَجُّكَ النَّشِيدُ
 وَتَمْتَطِي النَّايَاتُ بِحَتَّهَا
 وَيَخْجَلُ مِنْ تَعْرِفِكَ الْوَرِيدُ.
 أَتَيْتِ مُتَشِحًا بِعُرْيِكَ
 - وَالْمَدَى أَرْجُوحَةٌ -
 عَيْنَاكَ ذَاهِلَتَانُ...

إن هجرة الوحدات الدلالية من واقعها إلى مواقع الأعماق ، يحفز الجملة الشعرية على المباغته، حيث تنقطع أوتار العلاقات الإسنادية المألوفة ، لتنتزلق الألفاظ إلى مدارات الدهشة

(1) مصطفى دحية: بلاغات الماء، ص 08.

التي تشكل اغتراب لغوي، يبعث على تلاحح المجرّد والمحسوس تأسيساً لولادة عالم افتراضي ، تختلط فيه الجهات يناقض ذلك الواقع الموجوع.

وتتفاعل جملة الحواس البشرية عبر تقنية التراسل الحسي، بحيث تستغرق الحالة الشعورية وبضياء الدفقة التصويرية، وتقدمها بطاقات من التنوع لتبيد الصورة جمالا ووضوحا.

وَأَسْتُ الْوَحِيدَ عَلَى قِمَّةِ الشُّوقِ،⁽¹⁾

لَكِنِّي مُغْمَضُ الْمُفْلَتَيْنِ أَرَاكَ،،

لِهَمْسِكَ فِي الْبُعْدِ رَائِحَةٌ وَمَذَاقٌ

تَنَاءَيْتِ وَأَنْقَطَعَتْ بَيْنَنَا السَّنَوَاتُ ،

تتناغم المدركات السمعية بالمدركات الشمية والذوقية (لهمسك في البعد رائحة ومذاق) ، فلا تحتاج الذات إلى المدركات البصرية، إذ يرسم طيف الحبيبة وهي في نأيها مستظلا برغبة الشوق، وقد خبا صور واقع الفراق والبعد مسافرا إلى ثنايا النفس المخضبة بكلمات الحب .

إنّ التراسل وسيلة للحلم يترجم تلك اللحظات الشعورية الباطنية، ويكشف سعي الذات للاندفاع إلى مواجهة الحقيقة، إنه يؤكد على خصوصية الصورة ويثبت جمالها المميز.

إن علاقات الدوال في الصورة الشعرية تتعدى المؤلف نحو بناء تآلف مختلف يصل بين المتباعدات في الصورة التشبيهية ، ويجعل الطبيعة من جنس واحد مع هذه الذات فيصلح ذات البين (الأنا والواقع) في الصور القائمة على تبادل مجالات الإدراك وتراسل الحواس.

(1) الأخضر فلوس :مرثية الرجل الذي رأى ،ص 24.

4.1.2.1. الصورة المبنية على المتناقضات:

إذا كان هذا الزمن يؤسس تداخلا لمحاوره في ظلّ ضياع الحقيقة ، ليكون زمنا كيميائيا يفاعل الأخطا ، فإن لاختلال الموازين وتلاشي الحدود تأثيره على الذات ، التي اختزنت هذا المزج الشعوري ، لينتدق في سيل من الدوال التعبيرية المتآلفة والمتناقضة ، ذابت في جسد النص لتشكل قرار هذه الدواخل الغامضة ، فأينعت صور اشتباك الدال بنقيضه ليصنع الحلول امتزاجا ، تتبادل فيه المتضادات خصائص بعضها بعض ، «ويخلق التضاد حركة بين النقيضين تثري الصورة وتجعل بين طرفيها تأثيرا وتأثرا ، ويعكس تشكيل الصورة الشعرية بهذه الطريقة ثنائية الواقع ، حيث يجمع الشاعر بين ثنائيات متقابلة ولكنها تخدم دلالة واحدة»⁽¹⁾.

وكثيرا ما يعتمد الشاعر الجزائري على التضاد في نصوصه الشعرية، ولاسيما ضمن عوالمه الصوفية التي يلتفت فيها من دونية العالم المدنس نحو معارج القداسة:

آه.. بالله جُودي عَلِيٍّ وَلَا تَبْخَلِي! ⁽²⁾

عَلَّنِي أَسْتَعِيدُ الْبَرِّيقَ الَّذِي طَارَ مِنْ قَبْضَتِي

مُنْذُ وَدَّعْتُ زَهْرَ الطُّفُولَةِ..

مُنْذُ الرَّحْمِ

يبني الشاعر الصورة هنا على أساس المتناقضات (جودي ≠ تبخلي) (استعيد ≠ طار) ، ليضيء لنا زاوية حياة نورانية تعبق بالبراءة ، داستها دواليب الزمن فولت وانقضت ، لذلك يرتل الشاعر مواويل حنينه لاحتضانها من جديد.

(1) مدحت سعيد الجيار : الصورة الشعرية عند أبو القاسم الشابي، دار المعارف للكتاب، القاهرة، ط2-1995، ص 72.

(2) عثمان لوصيف: غرداية، ص 44.

إن الصورة تبرز لنا معاني الصراع الداخلي ، الذي يزاحم ذات شاعر جنمت على صدره
صخور الخطيئة فناشد الاغتسال منها.

و يقدم "عبد الله العشي" مزجا للتناقض ، حينما يترجم لحظة الكتابة الشعرية وآونة
الميلاد النصي:

أَوْقَفْتَنِي فِي الْبُوحِ يَا مَوْلَاتِي ، (1)
قَبَضْتَنِي ، بَسَطْتَنِي ،
طَوَيْتَنِي ، نَشَرْتَنِي ،
أَخْفَيْتَنِي ، أَظْهَرْتَنِي ..
وَبُحْتُ عَنْ غَوَامِضِ الْعِبَارَةِ.

تنهض اللغة الاعترافية بالنفاذ إلى غياهب الذات مفرغة جداول الذاكرة من بياناتها الإحصائية
المختلفة، فتشيخ شحنة العلاقات المعهودة ، و تزاح الكتابة العابرة ، لتمتد جغرافية نصية
مخالفة للمألوف ، تؤمن بهواجس نامية على تناغم ضدي متطاول (القبض ≠ البسط) و
(الطي ≠ النشر) و (الخفاء ≠ التجلي).

إنه اصطلاح نصي حدائي ينهض على الهدم والبناء في صيرورة تنساب دون توقف.
ويقول أيضا:

فَهَوَى الْقَلْبُ (2)
وَاخْتَلَطَ الثَّلْجُ بِالنَّارِ
وَالرَّمْلُ بِالمَاءِ
وَالصَّمْتُ بِالْأَسِنَّةِ

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص5.

(2) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص70

تحت طوق الصراع الانفعالي يهوى القلب فنتصادم الأشياء بأضدادها، تعانق البرودة الحرارة واليابسة البلل، ويلتحم الصمت بالكلام، فتسقط المدلولات منكمشة خلف تعايش الفروق، حينها تُقال اللغة المعجمية و تتراقص الدوال عطشى لهواكبة زمن موجوع تدثره الفواجع و المحن.

هذه المحن التي تجعل الشاعر يتخذ مكانا قصيا ، ويتبدى بصورة مختلفة عن صورته

الحقيقة:

لَبَسَ الْجَهْلَ (1)

الْعُدُوَّ..قِنَاعًا

وَتَمَاهَى ..فِي ضَبَابِ الضَّبَابِ

حَاضِرٌ

لَكِنَّهُ يَتَّبِدَى

مُوغِلًا ..فِي عَتَمَاتِ الْغِيَابِ

عَارِفٌ

لَكِنَّهُ يَتَغَابَى ..

مَنْ رَأَى أُسْطُورَةً فِي ثِيَابِ؟

تعتمد اللغة على عنصر المقابلة والتضاد التعبيري ، فالشاعر الحاضر يتبدى موغلا في الغياب ، يعلم لكنه يتغابى وإذ ذلك يعمد إلى نبش هوة بين ذاته وهذا الواقع المحبط المليء بالكراهية. ومن شأن تلك المسافة أن ترتفع به عن مواضع الدنس وتعديل الحضور.

(1) عثمان لوصيف المتغابي، ص ص 62-63.

«إن خطوة الذهن الأولى هي التمييز بين الصحيح من الزائف. وعلى كل حال، فحالما يتأمل الفكر في نفسه، فإنه يكشف التناقض أولاً»⁽¹⁾.

ويعدّ كشف التناقض وسيلة فعالة في طرح قضايا الصراع والتشقق:

فَأَنَا الْمَعشُوقُ وَعَاشِقُهُ⁽²⁾

وَأَنَا الْمَقْتُولُ وَقَاتِلُهُ

وَيَكُونُ الْحُبُّ بَدَايَتُهُ

وَيَكُونُ الْقِصْفُ نَهَائِيَتُهُ

وتكشف حدود الصورة الشعرية عبر معادلة الأطراف الضدية القائمة على (القاتل ≠ المقتول) (البداية ≠ النهاية) (الحب ≠ القصف) على فجوة حاصلة بين طرفين متناقضين، لتفتح مجالاً لمسافة التوتر الآسرة لذهن المتلقي، وتحيل إلى الصراع الإنساني، وتفاصيل الخطيئة البادئة بقصة القتل بين قابيل وهابيل، والمنتھية إلى النزاع المسلح الذي جعد خارطة الاستقرار وأطلق سهام الموت، ليسهم في إرساء وأد الذات وتحقيق زوالها. ويقول أيضاً:

كُنْتُ الْمُمكنُ⁽³⁾

فِي سَرِّي وَفِي عَنِّي:

أَنْشُرُهُ لِلْمَوْجِ

أَزْتَاخُ عَلَى أَعْقَابِ

زَوَابِعِهِ...

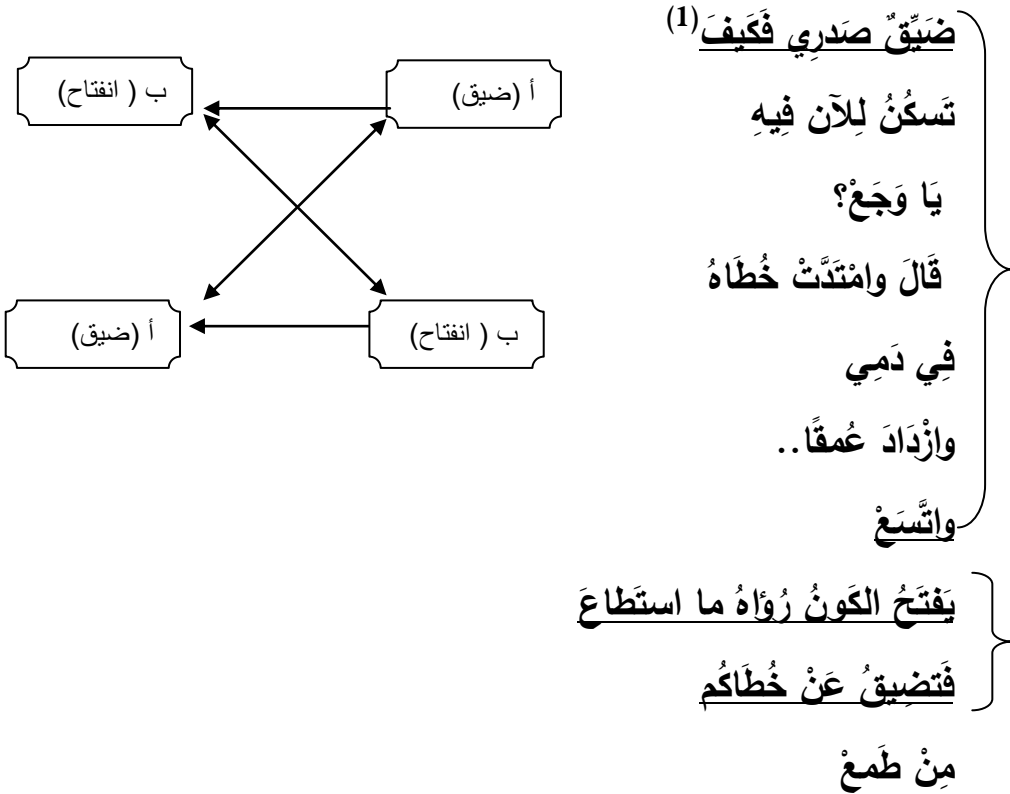
(1) ألبير كامو: أسطورة سيزيف، ترجمة أنيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، (دط)، 1983، ص 25.

(2) عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 154.

(3) المصدر السابق، ص 150.

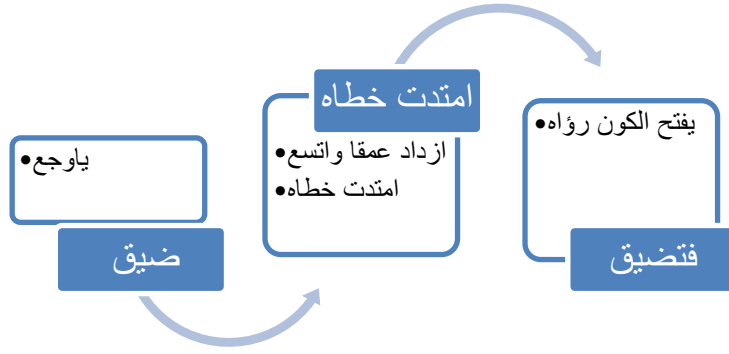
تتألف الصورة من تضاد دلالي (السر ≠ العن) (الراحة ≠ على أعقاب الزوابع) يخصص حالة المراجعة والمساءلة ، ويعكس علاقة الذات بالآخر ضمن هذا الاختلاف الذي يمنح اللغة جمالية المغايرة ويزكي وضوح المعنى .

وفي مسار نفسي يكرس بلورة الصراع الباطني فنيا، تقدم الذات الأنثوية أساسيات هذا الاهتزاز عبر ازدواجية التناقض:



يصور مزج المتناقضات مشهد الجشع الإنساني وسيادة روح القناعة ، وعليه ينقل دال الضيق بما يشي من دلالات الانغلاق ، والكبت ، والحدودية إلى دال الاتساع بما يوحي من الرحابة والأفق والانفتاح ، وتكتمل الدائرة بعودة التحول من دال الانفتاح إلى دال الضيق من جديد، وهذا ما يجعل التمازج يتكى على جدلية التجدد بفعل الزمن الدائري ، فالحياة لا تقصي وجود الشيء، وإنما يأتي الهدم لبناء جديد ومختلف تتغير فيه المواضع.

(1) زهرة بلعالي: ما لم أقله لك، ص 124.



مخطط (06): جدلية الهدم والبناء في الصورة القائمة على المزج بين التناقضات قصيدة "حكمة وجع"

إن المزج بين المتناقضات يتوج بإشعاع دلالي، يكون فسيفساء اللوحة الوجودية وإمكانية التجول على محاورها، ويسهم أيضا في تركية واقعية المشهد:

لَمْ أَنْتَه حِينَ أَنْتَهَيْتُ وَإِنَّمَا (1)

كَانَ ابْتِدَاءً مِنْ جَدِيدٍ

نَحْوَ التَّحَوُّلِ فِي خُرَافَاتِ الْقَصَائِدِ.

رَحَلْتُ كُلَّ الدَّرُوبِ إِلَى الْوُصُولِ

وَلَمْ تَصِلْ إِلَّا لِنُقْطَةِ بَدْيِهَا

وَسَافَرْتُ عَيْنِي نَحْوَ الْمُرْتَفَعِ

تَجَرُّ أَعْيُنُهُمْ هُنَا:

لَا يَفْهَمُ الْعَقْلُ الْمُسْرِبِلُ حُمَّتِي

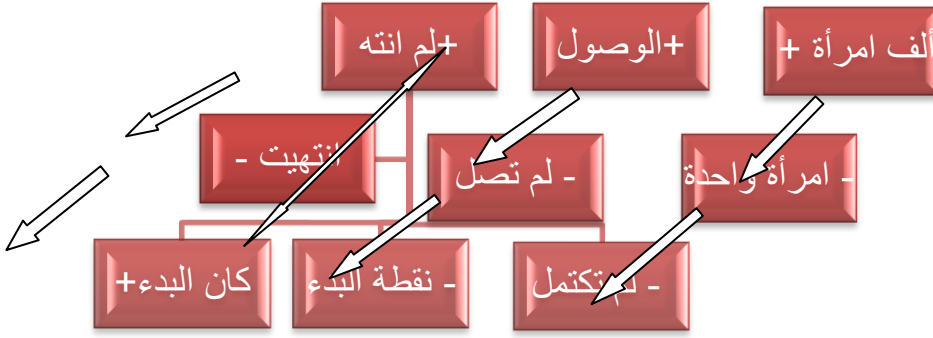
أَتَجَزَّأُ فِي عُرْفِهِمْ ثَلَاثِينَ أَلْفَ امْرَأَةٍ

وَأَنَا لَوْ يَعْلَمُونَ : امْرَأَةٌ وَاحِدَةٌ فَحَسْبُ وَلَمْ تَكْتَمِلْ.

جاء المزج بين المتناقضات في قول الشاعرة (لم أنته /حين انتهيت) (رحلت الدروب إلى الوصول/ ولم تصل) (أتجزأ في عرفهم ثلاثين ألف امرأة /امرأة واحدة فحسب ولم تكتمل)، فكل هذه الصور تمثل تحولا قطبي ا يهاجر فيه السالب إلى الموجب أو العكس ، وذلك يبوح بانشطار الذات وتشظيها في واقع مريك ، لذا تلجأ إلى النقاط أبعاد مأساتها برسم شعوري

(1) عمر حنين : سر العجر، ص143.

مبهم، ولعل الشاعرة تجسد هذا الانشطار، من خلال انتقالها من القوة والضمود إلى الضمور والانكسار تعبيراً عن تحزق الواقع.



المخطط(07): مسار التحول القطبي في الصورة القائمة على المتناقضات

قصيدة هلوسات الحكمة

طبيعي أن هناك بونا شاسعا بين الواقع، الذي لا يمكنه مزج التناقض وبين عالم الإبداع، الذي ينكر منطق التصادم، ليخلق اتحادا يلفّ التنافر منتجا رؤية تكشف أسرار الأشياء وحقائقها.

وتلك العلامة الفارقة بين العالمين الواقعي والمتهيل، تكون مادة أيضا لبث صور المفارقة.

2.2.1 الصورة المركبة:

هي محصلة الصور السابقة تتألف وتتناسل، حتى تجر الصورة الواحدة إلى عدة

صور أخرى، و تعكس رؤيا متكاملة يفرضها الموقف الشعري.

وجمالية الصورة نابعة من ذلك الانسجام بين صورها الجزئية، «فإذا انفصلت الصورة الجزئية

عن مجموعة الصور المكونة للقصيد فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا هي

تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذا التفاعل الحيوية والخصب»⁽¹⁾

(1) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياها، وظواهره الفنية والمعنوية، ص 149.

ولعل هذا النوع من الصور يضم الصورة المتقابلة والمفارقة، غير أن الدراسة سنقتصر على هذه الأخيرة، لكون الصور المتقابلة نادرة في خطاب شعر التفعيلة الجزائري، وليست كافية لتكوين تفسير يحكم على طبيعتها وخصائصها.

1.2.2.1 المفارقة:

لا يمكن القبض على معنى المفارقة، لأنها الدال الذي ظل يطارده النقاد في محاولة حده، إلا أنه يمكن الاستدلال بالمعنى الموجود في القاموس Dictionary oxford «المفارقة هي إما أن يعبر المرء عن معناه بلغة توحى بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه ، ولاسيما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر ، إذ يستخدم لهجة تدل على المدح ، ولكن بقصد السخرية أو التهكم؛ وإما هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه، ولكن في وقت غير مناسب البتة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملاءمة الأشياء؛ وإما هي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطنا موجها لجمهور خاص مميز، ومعنى آخر ظاهرا موجها للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول»⁽¹⁾.

يؤكد هذا التعريف على التناقض كمبدأ أساس لإنشاء المفارقة، فللمدلول يناقض الدال، وهذا ما يفسر كون المفارقة صورة مراوغة، تمارس سلطة التلاعب الرمزي، فيكون لها بالغ الأثر على المتلقي، وربما تكون الميزة الأساس لها «التباين بين الحقيقة والظاهر»⁽²⁾، وعليه فإنها تصنع نصلا موازيا لنص حاضر يحظى بباطن مختلف .

⁽¹⁾ خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص

14. نقلا عن: D.J.Enright: The Alluring Problem, Oxford University Press, 1986, p 5

⁽²⁾ د. سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاته، ت عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،

إن المفارقة «هي تحول الكلمات عن معناها المباشر والواضح وهي تتجاوز معنى المجاز كونها تضفي حركية على هذا التحول»⁽¹⁾ وتبدو المفارقة «كأنها مجاز للمجاز»⁽²⁾ وبالتالي فهي مفهوم يتجاوز نطاق عدول اللفظ عن معناه ليصبح مغامرة بلاغية تسهم في إضفاء هالة من الغموض.

وقد عرف 'تومسن' A.A. Thompson المفارقة في كتابه *the Dry Mock* قائلاً: هي «تباين وعدم تجانس بين التعبير والمعنى، وبين الظاهر والحقيقي، وبين الكائن والمتوقع ومن هنا فهي تصنف إلى ثلاث أصناف المفارقة اللفظية (تعبير/ معنى) المفارقة في الطريقة والرمز (ظاهر/ حقيقي) المفارقة الدرامية (كائن / متوقع)³. غير أن هذه التصنيفات الثلاث تفرعت منها تصنيفات عدة، نحاول الإشارة إلى بعض ما تحقق وروده في النص الجزائري.

لقد عمد النص الشعري في الجزائر إلى الصورة المفارقة ، لتجسيد بنية حقيقية تنتظر

الكشف:

¹ Warminski Andrzej: A esthetic Ideology, theory and history of literature, volume 65, London, 1978, p163.

« a pattern of words that turns away from direct statement or its own obvious meaning»

² ibid, p165. irony seems to be the trope of tropes

³ Lemieux martha the evolution of irony in the short stories of chekhov in published thesis , A thesis submitted to the faculty of graduate studies and research in partial fulfilment of the requirements for irony as "a discrepancy or Incongruity « the degree of masters of arts McGill university, 1991, p4. He then classifies ...between expression and meaning appearance and reality, or expectation and event speech [verbal irony], irony of character [Irony of irony into three forms of ironic situations: irony of » events [dramatic irony]. manner] and irony of

نِسَاءُ الْقُرَى (1)

يَجْنُنَ صَبَاحًا .. مِنْ الْمَقْبَرَةِ

وَبَيْنَ أَصَابِعِهِنَّ ..

بَقَايَا نَدَى أَخْضَرَ ..

مِنْ دَمِ الذَّاكِرَةِ

تتشكل عناصر الصورة من تقابل ثنائي ضدي جامع بين الحياة والموت مشتق من ثنائية التقابل الزمني المكاني (الصباح/ المقبرة)، وعبر منحى ذلك الصراع ينتقل الحضور اللوني باعتباره عنصرا تشكيليا للمشهد الشعري من وجوده الكيميائي، ليصبح رمزا إشاريا هامسا بتصادم رمزية الخصوبة والنبل ورمزية الموت والفناء.

ولعل المفارقة اللونية تشير إلى رغبة الذات في البحث عن زمن الدفء والمودة، حيث تبعث جذور الحياة بعناية التضحية.

وتتجلى المفارقة في قصيدة "مقاطع من سيرة الفتى" بشكل لافت، لتمنح للقارئ

صلاحيات أوسع في محاوره النص:

مَرَّةً حَوَّلُوهُ حَجْرَ (2)

فَاسْتَحَالَ ضِيَاءَ

مَرَّةً حَوَّلُوهُ شَجْرَ

فَلَسْتَحَالَ عَطَاءَ

مَرَّةً حَوَّلُوهُ تُرَابَ

فَاسْتَحَالَ سَمَاءَ



(1) الأخضر بركة: إحدائيات الصمت، ص 52

(2) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 73.

مَرَّةً سَكَبُوهُ

كَمَا يُسْكَبُ الْمَاءُ

غَيْرَ أَنَّ الْفَتَى

إِنْ أَضَاعُوهُ مَا ضَيَّعَ الْكَبِيرِيَاءُ

تقوم البنية على سلسلة من تكافؤ الوحدات المعجمية وتراكيب الصيغ ، تتناسلان في هيكل لولبي يصطدم نهاية بتقويضه ، لِيُنشئ تركيباً مغايراً تم -أما للوحدات السابقة ، وهو ما يكسر أفق توقع القارئ ، أما من الجانب الدلالي ، فإن توافق البنية المعجمية يولد اختلافاً في المعنى ، يقوم على محورية التحول ، فبدلاً من أن تسير المعادلة وفق منطقية التغير الحادث نفاجاً بموجة توقف المعطيات السالفة ، ليعد طلائها ببناء واقع بديل أكثر شأناً في استمساكه بالتطلع ، مستندة إلى مفارقة تنتشل الذات من مستنقعات الذل ومتاهاة الضياع . وربما تهاجر صورة الضياع في نص "نور الدين درويش " إلى نوع من الاغتراب والعزلة ، تمارسه الذات في زمن انحطاط القيم :

لَكِنِّي أَيُّهَا الْأَصْدِقَاءُ⁽¹⁾

دَخَلْتُ وَحِيدًا

وَمِتُّ كَثِيرًا

وَلَمْ تَدْخُلُوا الْمَعْمَعَهْ

أَيُّهَا الْأَصْدِقَاءُ الْأَعْرَاءُ شُكْرًا

فَقَدْ خُنْتُمُ النَّبْضَ ،،

بِعْتَمِ دَمِي فِي الْخَفَاءِ إِلَى صَاحِبِ الْقُبْعِ هُ

(1) نور الدين درويش: مسافات ص 24.

إن الكتابة خلخلة ثورية من أجل إثبات الكيان ، وآلة تحصد النفاق وتبحر في أفق التحرر. هي هجرة للسياج من أجل ترسيخ الهوية تعرج بالذات إلى الحلم ، لذلك اختار الشاعر أن يسافر عبرها، يتحدّى وحيدا برفقة القلم أخطار الشعاب ، ويقاوم ثقافة الاستلاب ، ويموت من أجل أن تبقى الكلمة ، إنه يعاتب من تخلى عن الوطن بشكره، لأنه احترف التجارة و أتقن الخيانة، معتمدا على مفارقة أشبه ما تكون بمفارقة الورطة.

ويلجأ "الأخضر فلوس" إلى المفارقة السقراطية* ، ليعالج مرارة الحزن بصيغة ساخرة إذ

يقول:

لَمَّاذَا حَمَلْتُ بَقَايَاكَ،، (1)

ثُمَّ تَوَزَّعَتْ فِي الطَّرَقَاتِ:

قَتِيلًا،،

فَتَى عَاشِقًا يَتَّبَعُ فِي صَدْرِهِ الطَّعَنَاتُ

وَيَضْحَكُ مِنْ شِدَّةِ الْوَجْدِ وَالْحُزْنِ حَتَّى

يَجِفُّ الدَّمُّ الذَّهَبِيُّ الْمُرَاقُ

إن البناء المشهدي القائم على تنامي الحدث يشكل عامل صراع ، يسهم في رفع مفارقة اللفظ إلى مفارقة الموقف السقراطية ، إذ تنتقل الدلالة من الجوّ الجنائزي الذي يوافق العزاء إلى موقف مضحك، يجعل الذات تتخطى محنة الانكسار وتلمم جراحها لتنهض من جديد (عودة الفرد إلى نفسه/ معرفة النفس).

* المفارقة السقراطية: تسمى مفارقة التواضع الزائف و تقوم على مبدأ التجاهل الذي يبديه صانع المفارقة من أجل كشف الخصم. ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 168.
(1) الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى ،ص24.

وفي هذا النوع من المفارقة يصادق "أحمد شنة" على سياسة تميز دولته على مختلف الدول الأخرى:

تَكَلَّمُ... لِكَيْ تَسْتَقِرَّ الْبَلَدُ⁽¹⁾
 فَقَدْ أَصْبَحَ الْآنَ حُكَّامُنَا... طَيِّبِينَ
 وَأَضْحَى لَدِينَا.. ثَمَارُونَ حِزْبٍ
 وَقَدْ تَكَبَّرُ الْقَائِمُ هَذَا.
 فَمَنْ مِثْلُنَا فِي الشُّعُوبِ...
 وَمَنْ مِثْلُنَا فِي الدُّوَلِ...
 تَحَفَّظَ مِنَ الصَّمْتِ... لَا تَنْخَرِطُ فِي النَّقَاشِ
 لَعَلَّ الْعُيُونَ الَّتِي.. فِي الصَّدَى
 لَمْ تَكُنْ... نَائِمَةً هَذَا

في شاشة الزمن الراهن تتألق الدولة ، ليس تقدما ولا امتيازاً إنما لكون نشاطه السياسي قد فاق التصور، وهي الآن تتصدر الساحة.
 وبقدر ما يعكس تجاهل العارف اللغة المتغابية، فإنه يبوح بشبكة من المدلولات المنزلة على مضمار الضمور والظهور ، ليوقع بنية مفارقة تجهل القارئ حينما تلقي به في جب الحيرة والقلق.

هي حيرة قد تتجسد في انتشار النفس من سلطة الثابت ، والبحث عن موطن مغاير
 تهاجر فيه اللغة إلى العدول عن المؤلف يقول الشاعر :

قَهْوَةٌ وَاحِدَةٌ⁽²⁾
 لِجَمِيعِ الضُّيُوفِ
 أُمَّةٌ قَاعِدَةٌ

(1) أحمد شنة: طواحين العبيث ، ص 101.

(2) عاشور فني : رجل من غبار ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص 11.

وَالْأَوَانِي تَطُوفُ

وَيْدٌ وَاعِدَهُ

خَطَفَتْهَا السُّيُوفُ

من خلال علاقة التشخيص التي حركت الجامد (أواني تطوف) ، يحاول الشاعر تعويض الخمول والتخاذل الذي ترزح تحته هذه الأمة بحالة الانكسار والتراجع، تلك الحالة التي تعنقل أيادي التغيير والرفض في مفارقة تصويرية هزلية مقيدة بغنائية مكرسة لمشهد التقاعس واللامبالاة.

وفي المشهد ذاته يرى "عاشور فني" الهدم أمرا مقبولا:

وَأَضَاتُ دَمِي كَوَكَبًا فِي الظَّلَامِ⁽¹⁾

ثُمَّ خَرَبْتُ أَنْدُلْسِي بِيَدِي ...

فَعَلَيْ الرِّضَا ...

وَعَلَى السَّلَامِ

يؤدي الأفعال دورها في تشكيل زمنية تفعل اشتغال الذات على الماضي، وتأتي البنية النصية لتشحن ترقب القارئ بطاقة النور المنبعثة، لكن ذلك الترقب سرعان ما ينهار، حينما يتآكل الضياء بسقوطه في متسع فضائي مظلم، عندها تستجيب الوحدات المعجمية للانكماش والتواري الناتج عن غرق الحضارة تحت ركام الأثرية، وتصبح المفارقة الصريحة مكمن الاعتراف المعلق على مشاجب الرضا التهكمي.

وضمن مضمار الخطاب الساخر أيضا يقدم لنا الشاعر ذاته لوحة أخرى:

ضَاقَتِ الْأَرْضُ مِنْ حَوْلِهِ فَاتَّسَعَتْ⁽²⁾

وَتَسَاقَطَتِ السَّمَاوَاتُ عَلَى رَأْسِهِ...فَارْتَفَعُ

(1) المصدر السابق، ص 21.

(2) عاشور فني : رجل من غبار، ص 47.

وَتَلَبَّدَ بِالْحُزْنِ، بِالْمَوْتِ... .

حَتَّى غَدَا فَرِحًا دَائِمًا

هَكَذَا لَمْ يَكُنْ مِثْلَهُ أَحَدٌ

يَسْتَعِينُ عَلَى نَفْسِهِ بِالْوَجَعِ!

يتصدّر موقف التضاد البنية النصيّة ، ليزيح الخطاب إلى حقل محايد مبني على تكاثف الإحساس بالفناء والعدم ، بحيث يشكل الصراع الدموي لوحة ملبدة بغيوم الحزن والموت ، إلا أنه يكشف عن منطقة للفرح الدائم مؤثثة بمفارقة رومانسية ترفع وشاح المواجه ع ن الذات، التي تعود لتهرّب بضاعة القبح إلى حدود الجمال من جديد.

وفي صورة مختلفة من صور المفارقة ، يقدم لنا حسين زيدان معنى جديد الحرية

فيقول:

فَلَمَّا حُرُّ فِي جِدِّي (1)

إِبْطِي إِنْ شِئْتُ أُدْعِغُهُ

إِنْ شِئْتُ أَوْشَمُ ظَهَرَ يَدِي

إِنْ كُنْتُ حَزِينًا أُدَلِّكُهُ

وَإِذَا مَ جَرَحْتُهُ فَلَأَبْكِي

يؤسس الشاعر صورة مفارقة هزلية تتابع تمفصلات الحرية في حرك —ة الأصابع، وعلاقتها بإثارة الجلد، ويصبح المنعكس الشرطي الخاص بالذات لعبة لمراوغة مثيرة ، تناظر بين الإنساني والمادي، وتنتصر لحرية مزيفة تخادع النفس بوهم الوجود.

(1) حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، منشورات SED، الجزائر، ط 1، 2002، ص 40.

إن بنية الصورة المركبة تتأسس على «تكامل مجموعة من الصور المفردة التي تأتي لتقدم لنا صورة بسيطة هي أشبه بالشروح والتفسير وجلاء الصور المركبة»⁽¹⁾ وهذا يعني أن الصورة المركبة تقدم صورة تفصيلية للصورة الكلية.

3.2.1. الصورة الكلية:

إن النظر إلى القصيدة جملة أكثر صحة، للوصول إلى الصورة الكلية الحداثية، التي أصبحت لا تتشكل من ترسب تصويري متراكم لا رابط بين عناصره، إنما تمثل تفاعلا كيميائي يمزج الصور لإنتاج الصورة الكلية.

وبالتالي يمكننا تكرير تعريف علي البطل للصورة الكلية، من حيث كونها صورة متكاملة يصور الشاعر فيها موجات مستمرة من الحركة الدائبة ترفد كل جزئية منها للتشكيل العام⁽²⁾ تلك الجزئيات تصنع مشهدا كلي.

وتعد الصورة المجزأة أبسط أنواع الصورة الكلية لاعتمادها على قطع اللقطات ولصقها ليلائم جمعها مشكلة فيلما شعريا ينسحب على وتد شعوري واحد.

1.3.2.1. الصورة المجزأة:

تتناسل هذه الصورة من وحدات تصويرية أو مشاهد تفصيلية، يعمق الشاعر مثيراتها بالتكثيف والإيحاء تجسد القدرة على اختزال اللقطات ، وترتيبها عضويا بما يعرف بفن المونتاج* وتعد عملية المونتاج⁽¹⁾ عفووية وواعية، فهي عفووية لأنها تتبع من داخل القصيدة

(1) صالح أبو الإصبع : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي 1948-1975، دراسة نقدية، دار البركة للطباعة والنشر، عمان، الأردن، (دط)، 2009، ص 84.

(2) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، 1981، ص 31.

* المونتاج مصطلح سينمائي يعني توالي عدة لقطات منفصلة عن بعضها ، ووصلها عن طريق المزج أو المسح أو طبع اللقطات فوق بعضها ؛ وذلك للتعبير عن مرور فترات من الزمن أو أي تعبير آخر . أحمد فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2012، ص 137. نقلا عن: كارل ر ايس: فن المونتاج السينمائي، تر أحمد الحضري، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1964، ص 195.

نفسها تماما كالموسيقى الشعرية، وهي واعية لأنها مقصودة من قبل الشاعر بحاسته الفنية الدقيقة⁽²⁾ ويسهم هذا النوع من التصوير في إنتاج الدلالة مما يؤكد على مدلولات بعينها ، يريد الشاعر الإلقاء بها معينة إلى القارئ.

« إن المونتاج لا يستمد قوته من مجرد تقسيم المشاهد إلى لقطات يمكن عرضها بطريقة أكثر حيوية وواقعية فحسب، بل إن أهمية المونتاج تكمن في أن اللقطات المتتابعة تخلق فيما بينها مجموعة من العلاقات المتشابهة ، علاقات تتصل بالفكرة وعلاقات تنشأ عن طول هذه اللقطات بمهارة لأمكن توجيه أفكار المتفرجين، وخلق تداعي المعاني في أذهانهم»⁽³⁾، وعليه تسهم صور الخيال البرقي * (المونتاج) - كما يفضل محمد زكي العشماوي تسميتها- في تتابع العرض الحيوي وبعث علاقة المجاورة التي تجمع بين ما هو غير متجانس مستهدفة «نتيجة عاطفية معينة»⁽⁴⁾.

(1) كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية ، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2007، ص 484.

(2) أحمد محمود الدوخي: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعري، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2009 ، ص 29. نقلا عن: طلال عبد الرحمن: السيناريو والمونتاج في شعر جاك بريفييرا، مجلة الجامعة (تصدر عن جامعة الموصل) ، السنة الجامعية 1977ع (10) / 65.

(3) أحمد فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص 138. نقلا عن منى الصبان : المونتاج الخلاق ما بين القديم والحديث، دار غريب، القاهرة، 1997، ص 70 .

* سميت بهذا الاسم (الخيال البرقي لأنها صور تشبه البرق في توجهه وسرعته و إشعاعاته الضوئية ولأن التعبير نفسه أقرب إلى الشعر والفن. محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث و اتجاهاتهم الفنية ، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2000، ص 175.

(4) جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، ص 53.

وبما أن السينما عرفت فن المونتاج لتتغلب على مشكلات عديدة من أبرزها مشكلة الزمن كما ذكر كارل رايس (1) فلا بد أن مشكلة الزمن بالنسبة إلى الشاعر أكثر حدة بالنسبة لكاتب السيناريو، وذلك عندما يؤثر الشاعر أن يتحرك مع نفسه ومع الأشياء، من خلال رؤية درامية عميقة، لا مجرد حركة مسطحة تلامس الأشياء من ظاهرها (2). ويتحرك الشاعر " نور الدين درويش " مع نفسه ومع الأشياء، من خلال تقديمه لمشهد تصويري يتلو صورة الانكسار الإنساني:

تَطُولُ الْمَسَافَةُ، (3)

يَجْبِتُنَا الْخَوْفُ

تَنْهَشُنَا غُرْبَةً وَعَذَابٌ.

تَطُولُ الْمَسَافَةُ،

يَأْكُلُ مِنْ لَحْمِنَا الْجُوعُ،،

نَذْبُلُ كَالْعُشْبِ،

آهِ اسْتَحَالَ الْوُصُولُ اسْتَحَالَ الْإِيَابُ.

تَطُولُ الْمَسَافَةُ،

نَسْتَوْقِفُ الزَّمْنَ الْمُرَّ،

نَدْخُلُ فِي قِصَّةِ الْحَبِّ وَالنَّارِ،،

فِي لُعْبَةِ الْقِطِّ وَالْفَأْرِ،

قِطَّانِ نَحْنُ،

وَفَارَانِ لَا الْخَاسِرُ الْآنَ نَجِّ وَلَا الْمُنْتَصِرُ،

كِلَانَا انْكَسَرَ

(1) أحمد فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، ص 140.

(2) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 440.

(3) نور الدين درويش: مسافات ص 19

هي رحلة الذات التي أرهقتها المسافة وابتعاد النهاية، فتجزأت طرقاتها، إذ استحال الوصول واستحال الإياب (الحصار)، واستنفذ طاقتها الاغتراب ليلغي هويتها (جوع آكل) (غربة ناهشة).

لذلك تشبهت الإنسانية بالعشب الذابل الذي أسرته الاستحالة عبر إحداثيات زمن مرّ يعتقل العمر، ويحبس عن الأنفاس منافذ الهواء. إنها تدور في فلك الفراغ لتعبر عن لا جدوى الوجود.

إن إشكالية الحضور عملت على تحويل الصورة إلى رصد مشهد القط والفرار الخاسرين معا، وهو ما يجعل الصور الشعرية تتراسل وتتتابع في البناء النصي، عبر علاقات الاستبدال المؤسسة للمجاز الذي ينطلق من الحقيقة.

وتمكن هذه الصور النص من التحرر، ليصبح قطبا ماصا لمدلولات مختلفة، إذ يحيط بملفوظات دلالية مكثفة، وثمة ينقلب قبح الوجود جمالا.

ونجد في تكرار المقطع الشعري (الفكرة المرددة)، الجسر الذي يتغاضى به الشاعر عن انقطاع السبل، حيث يتكرر مشهد المعاناة وتفقد المسافة الذات إلى هاوية الإحباط والانكسار، مجسدة مسيرة صراع مرير يداهم الزمن فيه الذات و يلاحقها.

ينعطف هذا الصراع في نص "وسيلة بوسيس" باتجاه رومانسي إذ نقول:

مَشِينًا (1)

وَالشَّمْسُ تَرَسُمُ ظِلَّنَا فِي الظَّهيرةِ

وَأحْرَقْنَا بَعْضَ المُفْرَدَاتِ

فَسَوَيْنَا ابْتِهَالًا

وَعُرْسًا لَطِيفَ الحَايَا القَصيرةِ..

(1) وسيلة بوسيس: أربعون وسيلة وغاية واحدة، ص 39.

وَقُلْتُ شَيْئًا عَن تَشْطِيكَ

وَقُلْتُ أَحْلَامِي الْكَبِيرَةَ

وافترقنا

فأنسلت

مِنْ وَمِيضِ الضَّفَّتَيْنِ

وَأَنْتَهَيْتَ

فِي رَصِيفٍ لَا أَرَاهُ

تعتمد الشاعرة على بنية مشهدية قائمة على الترابط الزمني، حيث تربط بين حدثين متطورين في نسيج حكائي يمتد لينتهي إلى عتمة الرؤية، ليقطع البث المتنامي لخيوط عاطفية تتآكل بانزلاقها على لفيح الاحتراق، وتمثل جدلية الجمع بين النور والظلام، والصمت والكلام مرتكزا لتفعيل الحدث، ومنعطفًا تنبيهيا لتشكل فتنة الصورة، وخلق حالة من الحركية الارتدادية الدورية، التي تجعل الدلالات المتقابلة تتصارع وتضطدم لتنتافر، وتعيد دورتها في تدفق مستمر هذا التدفق يوازي انسلال الرؤية وهجرتها في غياب حالم، يسوق بواعث التأمل والوقوف على نحو يمارس دهشة المشاهد وتأمله هو الآخر.

ويحرك "أحمد عبد الكريم" الكاميرا إلى الطبيعة، ليصور مشهدا كارثيا سرعان ما يربطه بحياة الذات، وعن طريق التشابه بين الحدثين يزداد الإحساس عمقا وكثافة:

فِي مَسَاءِ الشَّمَالِ الْمُتَاخِمِ لِلْبَحْرِ (1)

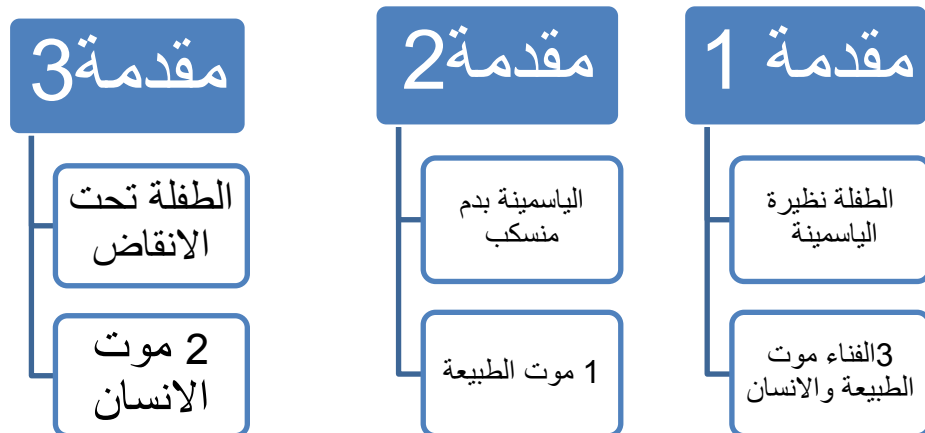
وَالْبَحْرُ فَيُرْوَدُ فَضَّضَتْهَا أَشِعَّتَهُ.

كَانَتْ الشَّمْسُ تَهْوِي كَمَا الْبُرْتُقَالَةُ فِي أَفْقِ حَالِمٍ..

(1) أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 20.

أَهْرَقَ الْبَحْرُ دَمْعَهُ،
حِينَ مَالَ سِيَاحُ الْحَدِيقَةِ غَيْرَ مُكْتَرِثٍ بِدَمِ الْيَاسْمِينَةِ
مُنْسَكِبًا ..
أَجْفَلَتْ طِفْلَةً
أَوْمَأَتْ بِالضَّفِيرَةِ هَفَاهَةً،
وَاخْتَفَّتْ تَحْتَ أَنْقَاضِ عُرْفَتِهَا

يقدم الشاعر ترسيمة مشهدية مؤنثة بإيقاع رومانسي ، ونحت تصويري دقيق لجزئيات الصورة، فهو يبدأ بتتبع دينامية الزمن وتواصله مع الطبيعة ، وكأنه يثير متواليه الوجود المتجدد (ابتلاع الشمس وعودتها من جديد) .
وفي تجاذب البنية حالتي الانكماش والتوسع ، تتراكم حركية المد والجزر ال تي نسجم وجه البحر، ليشكل تلاحق زمني الخيبة والانفراج ، بيد أن حالة المد أشد و أعتا، مما يوحي بتصاعد انفعالي صاخب يمثل فجيعة الغياب.
و الغياب المجانس للانكماش يعلق دال الانسكاب ، ليعرض تدفقا دمعي يخضب البنية في جزئها الأخير، ويتمطط ليصل مع أفول الشمس وتواربها في الجزء الأول، وعليه نقرأ مع لوحة دموية انطفاء الزمن المشرق تحت الأنقاض، ويمكن تمثيل البنية الحجاجية التصاعدي التي اعتمدها الشاعر كما يلي:



مخطط(08): تدرج الحدث عن طريق العلاقة التناظرية بين الطبيعة والذات

في قصيدة أربعاء الرقص على إيقاع رشتر

وفي مشهد الفناء ذاته يرسم لنا "عثمان لوصيف" صورة مبتورة وسريعة لفاجعة

الموت:

أَيْنَ أُمِّي الَّتِي كُنْتُ أَنْهَلُ (1)

مِنْ نَبْعِهَا الْمُسْتَطَابِ

كُلَّمَا عَشِيَّتِنِي الْغَوَاشِي

وَرَانَ عَلَيَّ نَاطِرِي اِكْتِتَابَ ؟

هَذِهِ بَعْضُ أَشْلَائِهَا

تَتَنَاطَرُ مَيِّتَةَ النَّبْضَاتِ

تتناثر الدوال لتقدم لنا مشهدا متكاملا عن قلب كان يحتضن كل أحزان الابن ، وعن ماض
تفوح منه مباخر الألفة والطيبة والحنان ، ينطفئ سلامه تحت أحذية حاضر الدماء والأشلاء ،
وينحسر مع صور الفراق والزوال ، حيث يشي بتحول زمني مراوغ صاهل بأصوات الفقد
والمآسي التي لا تموت .

وتلعب صيغة الاستفهام دورا مؤثرا في تأكيد الفاعلية ، التي كانت تشغلها الذات الغائبة
وتجسد كل معاني العذاب نتيجة ذلك الغياب .

ويأتي "الأخضر فلوس" ليقدم بلفورا ما تتنامى في أربع لقطات توضحها البنية الفعلية:

وَصَلَ الْحَارِسُ الْمُنْتَشِرُ بِالشَّقِيقِ إِلَى (2)

رَوْضَةَ الْقَلْبِ...

أَبْصَرَ فِيهَا النَّوَاقِيسَ صَادِحَةً وَرَأَى عُرْبَتِي..

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة ، ص 64.

(2) الأخضر فلوس : عراجين الحنين ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دار هومة، ط1، 2002، ص ص 31-32.

جَفَلَتْ نَشْوَةَ السُّكْرِ فِيهِ..

وَرَاخَ يُحَدِّقُ فِي رَقَصَاتِ النُّوَاقِيسِ ..وَالشَّجَنِ

قَالَ مَنْ عَلَّقَ الْجَرَسَ الْمُسْتَحِيلَ بِصَدْرِكَ يَا أَيُّهَا ...

قُلْتُ أُمِّي قَدْ عَلَّقَتْهُ بِصَدْرِي لَمَّا تَسَاقَطَ فِي حُفْرَةِ

الْحَبْلِ ..

ترصد صيغ الأفعال تتابع صور مترابطة من أجل صناعة حدث اللقاء بين الحارس والذات ،
فالبصر يجر إلى الرؤية التي تحقق المفاجأة والتحديق ، وينتهي بالسؤال ومن ثمة يولد
الجواب، ليرسم لنا شخصية تعاني الاغتراب ، يتراقص الشجن على صدرها ، وتشدو بأغنيات
الرحيل بحثا عن جذور اليقين، إنها ذاتٌ تتأجج بواطنها عنفوانا وثورة.

ويتيح المشهد التصويري الذي يقدمه "ناصر معماش" الإيجاز والارتفاع بالمعنى إلى

سطح التداول:

يَعُودُ الْغُرَابُ لِيَبْنِي عُشَّهُ بَيْنَ الْحَمَامِ (1)

وَيَنْوِي الصَّلَاةَ وَنَشْرَ السَّلَامِ،

وَيَنْوِي الزَّكَاةَ

وَيَنْوِي الصِّيَامَ ..

وَيَنْسَى الْحَمَامُ خِيَانَةَ هَذَا الْغُرَابِ اللَّعِينِ، وَيَبْكِي الشَّجَرَ ..

يَحْطُّ الْغُرَابُ، لِيَبْنِي عُشَّهُ كَيْ يَسْتَقِرَّ

وَيَبْكِي الشَّجَرَ..

(1) ناصر معماش : اعتراف أخير، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2001، ص ص 20-21.

يلتقط المشهد عناصره من الطبيعة، ويتنفس في أجواء يفوح منها عنف الخيانة والخداع، ويرتد الماضي ليعيد الزمن فواصل أحداثه متتكرًا بعباءة تحجب صفات ملامحه. كل ذلك يقع تحت رقابة الشجر الذي يوزع لحن البكاء بصمت رهيب.

وتطرح المتوالية الفعلية " ينوي " نبرة السخرية وبغض ما تدبره الذات في جوفها تحت نقاب العبادة والطهارة.

فالبناء الدائري للحياة يجعّل الذات تقع ضحية النسيان ، وتعاود تصديق ما تآم له، فلا يجديها الصراع عندما تنهض من غفلتها.

إذا كانت الصورة المجزأة تعتمد على المجال البصري، بحيث توجه توزيع الإضاءة وبناء الديكور، فإن الصورة التشكيلية تقوم على ذلك المجال ذاته لتستثمر الرسم واللون.

2.3.2.1 الصورة التشكيلية:

تتداخل الفنون المرئية و الشعر، فيقدمان معا صورة تشكيلية تنهض في بنائها على اللوحة التشكيلية الفنية، التي تستنطق الألوان والرسومات، وبذلك تستفز تأمل المتلقي بسحرها النابض .

وتصبح القصيدة أشبه ما تكون باللوحة الفنية ذات البعد المكاني الواحد ، وعندئذ ترى النص زخرفة كتابية معلقة على جدار الصفحة ، تعرض تجربة الأحاسيس والمشاعر الناطقة بمفنونات الذات البشرية ومواقفها، ولعل الصلة الحاضرة بين الفنون تنتج لحمة جمالية ، لسر التوحد والذويان المترجم لخبايا الذات التي تأمل توحدًا بينها وبين الواقع والوجود.

ولقد أدرك الشاعر الجزائري نقاط التلاقي ، فعمد إلى توظيف معطيات الفن

التشكيلي، مدركًا قيمتها في تكثيف الدلالة وتعميق أفق القراءة والتأويل:

يَا قَلْبُ كَمْ عَدَدُ الثَّكَالِي فِي مَدِينَتِنَا؟⁽¹⁾
 فِي مَدِينَتِنَا؟
 وَ كَمْ عَدَدُ الَّذِينَ اسْتَعَذَبُوا فِيْنَا الْمَجَاعَهُ
 هَيَأْتِنِي لِأَكُونَ رَقْمًا خَاسِرًا...
 كَمْ مَرَّةً قُلْنَا غَدًا
 حَتَّى مَتَى وَأَنَا أَقُولُ غَدًا فَتَسْبِقْتَنِي الْإِشَاعَهُ
 يَا قَلْبُ إِنَّ دَمِي يَسِيلُ
 فَاكْتُبْ بِهِ مَوْتِي
 وَفُقَدَانِي الْمَنَاعَهُ
 وَاكْتُبْ بِهِ...
 ذُبُلْتُ زُهُورَ الْعَاشِقِينَ
 وَجَفَّتِ الْآبَارُ... جَفَّ هُنَا الْغَدِيرُ
 مَاذَا لَدَيَّ سِوَى الْبُكَاءِ... وَالْإِنْتِظَارُ
 أَغْلَقْتُ بَابِي ثُمَّ نَافِذَتِي
 وَأَسَدَلْتُ السِّتَانَ
 وَأَدْرْتُ رَأْسِي...
 كَانَ وَجْهِي عَالِقًا فَوْقَ الْجِدَارِ
 هَذَا أَنَا...
 مَا زِلْتُ، هَا أَنْذَا يُقَيِّدُنِي الْإِطَارُ

إن تعدد البناء التصويري وتنوعه ، يوضح حالة الانتكاسة وضياع الهوية المتمثل في ثقل الانسلاخ الفكري، وسياسات الخنق القمعية التي تقيد الذات وتغييب حضورها، حيث

(1) نور الدين درويش: مسافات، ص، 76

تدفعها إلى الهـاوية وترسخ لـديها مبادئ القهر والبكاء والانتظار، فنتهاوى متراجعة ، لا تلبث أن تتحول إلى رقم في حياة آفة تلتصق بالماديات ، أين تزداد قناعة بمرضها المميت الناخر لجسدها.

فسؤال العددية (كم) هو نواة كتلية تتكرر لترسم عواصف التوتر، ثم تنتهي إلى الصمت مع نقاط الحذف التي « ترسم أفقا للفراغ في اللوحة يضيف الإحساس بالمستقبل الغامض الذي يتطلب الصمت أكثر من الكلام، ويمثل المدى البعيد الكامن في البعد الثالث في اللوحات التصويرية ، إنه في دخوله الفراغ يدخل في حالة التأمل»⁽¹⁾.

وعليه تغدو أجوبة الذات تائهة، فنصطدم بالظلام (أَعْلَقْتُ بِأَبِي ثُمَّ نَافَذْتِي وَأَسَدَلْتُ السِّتَارَ)، وتصبح الذات سجينة الإطار ، حبيسة الأفق في مجتمع خاضع اضمحلت فيه لغة الحب والصفاء والطهر.

لقد تراحمت الظلال في القصيدة (الكتلة / الصوت)، على الرغم من انفتاحها على فراغات تشكل مناطق مضاءة (الفراغ/ نقاط الحذف/ الصمت)، وأحيانا نشاهد تداخل الظلال والضوء معا في محاولة بحث عن التوازن (وَجَفَّتِ الْآبَارُ ...جَفَّ هُنَا الْغَدِيرُ/ مَاذَا لَدَيَّ سِوَى الْبُكَاءِ...والانتظار) ، لكن النص يعود دوما إلى الظل وكأن ثمة فرار إلى الزوايا نتيجة سيطرة الماديات.

وتتناطح ألوان الفجيرة والاحتراق(السواد الاصفرار الاحمرار) مضافة إلى ألوان

الذهب في نص "عيسى الحيلج" لتشكل خارطة الهزيمة والتدمير:

أَعْطَيْتُكَ كُلَّ مَا تَطْلُبِينَ.. (2)

فَحَبْرِي وَقَفَّ عَلَيْكَ..

(1) رلى عدنان الكيال: الضوء والظل، بين فني الشعر والتصوير، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق، سوريا،

(دط) ، 2011، ص 111.

(2) عيسى الحيلج: غفا الحرفان، ص12

وَعُمَرِي الثَّمِينُ ..
 يَا مَنْ عَلَى فَوْهَةِ الْبُرْكَانِ ..
 ..بَنَيْتِ الصَّوْمَعَهْ ..
 مَزَّقِي عَنكَ الْمُسُوحَ وَالْأَقْنَوعَهْ!
 أَلَا تَفْعَلِينَ؟

ينحدر الاستعمال التصويري من التشخيص ، وتعقيل غير العاقل - الحبر والعمر وقفا احتجاجا على الزج بهما في قمقم ذات غائبة. - إلى الكناية التي تتستر عن الذات ، وتحاول مساءلتها في محاكمة مغلقة ، لأنها تلوم اعتدادها بوهم الأفعنة وتبجحها الذي يؤسس لقلعة متصدعة. هذا التحول يعد مؤشرا موازيا لما سوف تشهده مسيرة ذات تتباهى حضورا ممسوخا. ويؤدّي اللهب والاحتراق إلى تشكيل ركام من الرماد يلفّ الصورة فنتخبط في الطوفان الأسود:

الصورة الثانية: (1)

أَمْسُ جَاءَتْهُ تَحْمِلُ أَقْرَاطَهَا الذَّهَبِيَّةَ،
 كُحَلَ الْعُيُونِ .. وَمِرَاتَهَا الدَّامِيَةَ
 كَانَ زَهْرُ الْحَدِيقَةِ فِي عُمُقِ بِنْرِ
 يَبُتُّ الْأَرِيحَ الْأَخِيرَ،
 وَفِي يَدِهَا الْيَاسَمِينَ يُفْتَشُّ عَنْ لَوْنِهِ،
 وَعَنْ الْإِنِّيَّةِ ..
 أَخْبَرْتَهُ بِأَنَّ - السَّحَابَ الَّذِي وَعَدْتُهُ - كَدُوبٌ،
 وَأَنَّ الْأَفَاعِي تَلَوَّتْ عَلَى عُنُقِ السَّاقِيهِ!
 عَمَّغَتْ أَنْ فَارِسَهَا خَانَهَا!!

(1) الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، ص83-84.

وَبَكَتْ شَجَرًا أَسْوَدًا..

هي لوحة قاتمة م نسلخة من ألوانها البهية قمطها السواد، وحاكها ذاك التناطح بين القبح والجمال فتمزقت مدلولاتها، إذ غادرت مساحة الإشراق إلى عتمة الأعماق (زهر الحديقة في عمق بئر) (الياسمين يفتش عن لونه) (السحاب ... كذوب) (الأفاعي على عنق الساقية)، وفي هذا التقابل اللوني الذي التهم كل الخطوط وحول المشهد إلى بقعة مأساوية للضعف والضياع، تقبع قصة الخيانة التي أراد الشاعر تصديرها.

وفي معاناة الشاعر يرسم "أحمد عبد الكريم" لوحة صارخة بألم دفين، حيث يقول:

ارْحَمُوا وَحِشَّةَ الشُّعْرَاءِ .. (1)

أَنَا نَخْلَةٌ جِدْعُهَا فِي مَوَاجِعِكُمْ

وَالْيَدَانِ عَلَى وَتَرٍ رَاعِفٍ.

إِنَّ صَفْصَافَتِي رَاجِفَةٌ

تَلْكَ سَبَابَتِي فِي الْأَثِيرِ الْمُدْحَجِ

نَازِفَةٌ ... نَازِفَةٌ.

يقدم لنا الشاعر مشهدا تفصيليا لوصف الذات الكاتبة، التي تستخدم ألوان الدماء لتبوح بمواجع الآخر، وتحرر مكان النفس من همومها، فتجعل الفؤاد يغتسل من غبار الزمن المحموم، وبظل تننأ أشجارا عطشى راجفة تحت قهر الزوابع.

أما الصورة التشكيلية التي تظهر في شعر "عمر حنين" فهي رسالة مطرزة بألوان

التحرر:

وَمَضَى دَمِي ... (2)

(1) أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 48.

(2) عمر حنين: سر الغجر، ص 130.

خَفَ الحَدَائِقِ مُسْرِعِيحًا مَوْتَهُ
لِيُخْطَ بِاللَّوْنِ الْمُعْتَقِ فِي ضَرِيحٍ مِنْ أَلْمِ
رِسَالَةً ...

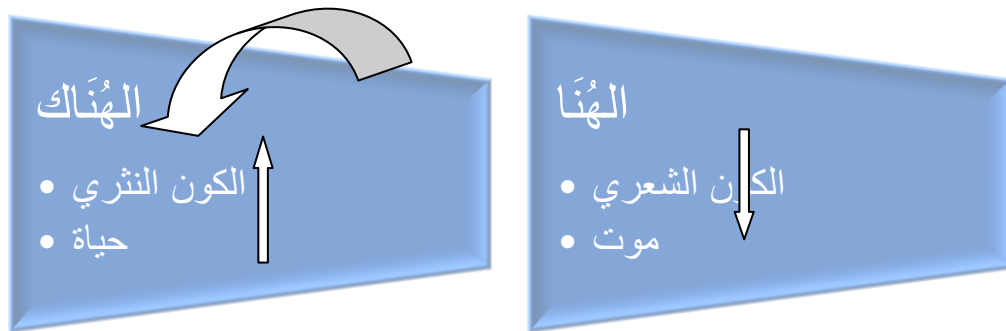
إِلَى بِلَادِ البُرْتُقَالِ:

(يَا فَا الحَبِيبَةَ ...)

ارْسَمِي بالضَّوِّءِ عَصْفُورًا صَغِيرًا
وَلتُخْبِرِي حَيَفَا بَأَنَّ القَلْبَ مُشْتَاقٌ

إن اللوحة هنا تتشكل من تراكب النصين الشعري والنثري ، (الرسالة) وتحاول كل بنية الارتكاز على الأخرى من خلال الإسقاط الزمني ، مما يجعل الخطاب الشعري موسوم باختلاف زمني وانفتاح نصي .

فإذا كانت لوحة الخطاب الشعري دامية يشوهها رهن القلق والقيود ، وتمسخها عتمة الغياب، فإنها تصدر للخطاب السردى لوحة مشرقة ، تتنفس في أجواء رومانسية موشاة بزخارف الحب والتحرر ، غير أن امتزاج اللوحتين يسفر عن تشظي ال ذات وانكسارها أمام واقع كسيح، أقعدته عاهة البتر والنقطيع، ويمكن تمثيل ذلك التشظي كما يلي:



مخطط (09): البعد الثاني في الكتابة

وإذا كانت كل اللوحات المعروضة إلى الآن دامية، تتهاوى ملامحها باحثة عن هويتها، فإن ثمة في النص الجزائري أيضا فنا تشكيلي يمازج الشعر تخطي مرارة الواقع يقدمه حمري بحري:

(1) الرِّيشَةُ لَا تَخْبُوْ

بَعِثْرِ أَلْوَانِكَ:

بَعِثْرَهَا

سُحْبًا تَحْبُوْ...

بَرَقًا فِي كَفِّ الرِّيحِ

سَهْبًا يَطْفُوْ

حَبْلًا مِنْ دُخَانِ

طِفْلًا يَعْذُوْ...

تقدم البنية النصية لوحة جمالية تزهو عليها تفاصيل الحياة، إنها انعكاس ضوئي وجسد لبياض يحرق كل الملامح على ساحل الطهر والاغتسال، وبذلك ترتقي صورة الذات/ الطفولة إلى مصاف النورانية، لتكون أجل وأسمى من لغة تنحدر من سليل هذا الواقع. و تتواشج الأفعال المضارعة لإظهار مسيرة التحول والحركة وتجسيد سلطة التغيير المأمول، حيث تتعانق مكونات الطبيعة في مدار رومانسي حالم.

وفي هذا التقديم يشارك الشاعر "زهرة بلعالي" في رسم لوحة هريتها من زمن موحش

فتقول:

(2) أُرْسَمُ وَرَدًا

(1) حمري بحري: أجراس القرنفل، ص، 37 .

(2) زهرة بلعالية: ما لم أقله لك ، ص47.

مَطْرًا
 غَابَاتُ تَأْكُلُ أَشْجَارًا فِيهَا
 وَطْنَا يَغْرِقُ
 أُرْسُمُ دُنْيَا حَالِمَةً
 مَا أَتَعَسَ دُنْيَانَا
 لَوْلَا...
 ...صَدَّقُ

تبحث الأنثى عن صورة تنبئها فتنة الإخصاب ، وتمحو من خلالها العالم المسكون بالهزائم والخطايا، وتحرق بلهيبها الأحياز المعبأة بألوان الصراع والاستبداد ، إنها تستبدل ذلك كله بفضاء مثال لزمان بعيني عن صراخ العجلات وضوضاء الخشونة ولفيح الطرقات ، لقد جسدت طموحها وحسها الشعوري، لتعطي للوحة روحها التي استجمعتها من مادة الرفض وصاغتها من عبير الحلم.

3.3.2.1 الصورة الحلم:

حينما تنمرد الذات ، وتعلن حملة انقلابية ضد رقابة القوانين والقواعد المتمتمة في واقع أثبت انهزاميته في إقناع ما تتوق النفس إليه ، تصبح الكتابة نوعا من الخروج من شرنقة النظم السائدة ، مشحونة بإشباع دلالي ينهض على أمل الخلاص عن طريق الحلم ، الذي يستحيل لأيادي الآخرين تلوينه أو قتل متعة التحرر فيه .

وقد لجأ الشاعر الجزائري إلى الصورة الحلم ، لينهض ببنية مغايرة تستدرج المتلقي إلى مداراتها ، مفعلة بحركتي خيالية متابعة لتيار الأعماق، تجسد شحنة التوتر والانفعالات المحجوبة خلف قضبان الصدر:

(1) مِنْ أَيْنَ أَجِيئُكَ يَا بَلَدِي!

(1) نور الدين درويش : البذرة واللهب ، صص 13_ 12.

النَّسْرُ الكَاسِرُ مِنْ فَوْقِي،

والقَرَشُ الجَائِعُ مِنْ تَحْتِي.

وأنا وَحْدِي،

كَالقَارِبِ أُسْبِحُ فِي بَحْرِ مِنْ غَيْرِ شِرَاعٍ .

حينما تحاصر الجهات، ولا يبقى للذات منفذاً، تكون مواجهة المصير السبيل الوحيد المكرس لنزع التسيبج وانبثاق التحرر، لكن رحلة المواجهة الحتمية هي رحلة ضياع وقلق. إنها تعميق لصفات سلطة هذا الواقع الخشن، إذ تؤسس لسفر بحري مجهول النهاية، وبالرغم من ذلك لا يجد الشاعر بديلاً عن خلع برودة الاغتراب للالتحام بالجسد المعشوق (الوطن).

مدخله طبعاً هو تشخيص البلد، حتى تتيح له شعرية التصوير و لغة التواصل، إلحاق المجرّد بزمرّة العاقل؛ ليكتسب جيناته التي تمنحه نعت التعالي والقداسة. وحينها يصبح التشبيه المفصل الصيغة المثلى في تغليب معيارية القهر والتمزق، تتزاح الدوال جلها بالحضور التام، الذي ينتج وحدة الذات وانكسارها وانزوائها (أنا وحدي) بجوار الأشياء المجرّدة، تكبلها مزامير الخوف فتبح حناجرها.

ويعبر "حمري بحري" عن إحساسه المفجوع عبر الصورة الحلم :

أَتَرَشَّفُ خَمْرًا (1)

يَقْطُرُ مِنْ قِرْطٍ

يَتَدَلَّى فَوْقَ قُرَى

فَتَحَّتْ لِلرَّيْحِ ضَفَائِرَهَا

وَلِنُورِ الفَجْرِ نَوَائِدَهَا

(1) حمري بحري: أجراس القرنفل ص ص 10-11

فَاسْتَيْقَظَ أَوَّلُ عَصْفُورٍ؛

فِي جُبَّةِ نَهْرِ الرُّوحِ

وَرَمَى لِي شِعْرًا

فِي لَحْنٍ مَذْبُوحٍ..

لا يكون الخروج إلى فضاء الغموض ، إلا بتعدد الصور و تعالقها ، بما هي مجال لانفتاح الدلالة و هجرتها إلى مدائن الظلام. تستنفذ إمكانيات القارئ في الوصول إلى توليد المعنى ومحاورة مدلولاته لها.

وبالرغم من نوع الخرق التركيبي الوارد في النص ، إلا أنه يسبح في مجموعة أجرومية تتخطفها نوازع الرومانسية ، لتبوح بمشاعر ا لذات إزاء أزمة الوطن التي تشوش ومضاته ا الشعرية، فتساب لحنًا مجروحًا يعترف بالخطيئة، ويبحث عن الحرية.

لذلك يرى مشري بن خليفة أن الشاعر « وفق في استخدام الصورة كأداة لاستكشاف العالم»⁽¹⁾

ولا تختلف الصورة التي يقدمها " عز الدين ميهوبي " في قصيدته "اللجنة والغفران"

كثيرا عن سابقتها في سرقة معاني التفاؤل جلها:

« قُلْتُ لَا.. (2) »

« وَطَنِي يَذْبَحُهُ الْيَوْمَ..سِوَايِ »

« قَدْرِي أَنْ أَحْمِلَ الشَّمْسَ عَلَى كَفِّي »

« وَأَمْضِي فِي مَسَافَاتِ الْعَرَاءِ »

« عَجْرِيَّ الْوَشْمِ.. »

(1) مشري بن خليفة ، سلطة النص، ص 33.

(2) عز الدين ميهوبي: اللجنة والغفران، ص ص32-33

« فِي صَدْرِي خُرَافَاتٌ وَحِنَاءٌ بِرُوحِي
«وَأَنْتِمَاءٌ..»

« شَجَرُ الرَّقُومِ لَا أَعْرِفُ شَكْلَهُ..»

« فَلِمَاذَا أَدَّعِي - بِالزَّيْفِ - أَكْلَهُ..»

تتطلق الرؤيا ببشاعة وطن مذبوح ، ينذر بشؤم المشهد ، وسوداوية اللحم ، وتسمو الحيوانات إلى مصاف البشر في رحلة التشخيص، إذا ما تصلب التعايش بين أبناء الإنسانية. إن الشاعر يعاني من حضور يحتم عليه حمل القضية ، لاسيما وأن مشقة الحقيقة أتعبته، وخنقته مصداقية الكلمة . وهو حارس الرفض الناطق تحت أكمام الصمت الحامل لشعلة القلم.

وفي قصيدة "أجراس القرنفل" يستعرض الشاعر عذاب الذات وجراحها:

مُطَخَّةٌ قَدَمَاهُ⁽¹⁾

بِدَمْعِ الْأَعْشَابِ «التَّلْيَةِ»

مُلْتَفًّا

فِي بُرْنُوسٍ وَبَرِيٍّ

يَرَسُمُ وَجْهًا

فِي مِسَاحَاتِ الْقَلْبِ

وَيُضْرِمُ نَارًا

فِي لَيْلِ الْفُقَرَاءِ ...!

يرسم نظام الصور الإستعارية رحلة الذات في مواجهة الكتابة ، التي تقنفي مسار الهوية لتهدد أحلام الواقع، وتتبيئ بمكونات النفس.

(1) حمري بحري: أجراس القرنفل ص65

إن جمالية التصوير تفجر حقيقة المدلولات ، فتضمنها صدق الدواخل وصفاء الغياهب. إنه الصدق الذي يجعل الذات تتكفل هموم الإنسانية ، فهل بإمكانها مواصلة الركض في مضمار الأشواك؟

الطَالِعُونَ مَعَ الصَّبَاحِ (1)

كَمَا النُّجُومُ

لَيْلٌ وَغَانِيَةٌ وَيَوْمٌ

وَجْهَانٍ فِي الْمِرَاةِ بَيْنَهُمَا تَقَلَّصَتِ الْمَسَافَةُ

وَالسَّمَاءُ تَوَزَّعَتْ أَبْعَادَهَا

رِيحُ السُّمُومِ

وَجْهَانٍ يَحْتَرِقَانِ

وَالكَلِمَاتُ دَالِيَةٌ

تَعْتَقُهَا الْغُيُومُ

إن سوداوية المشهد وانتكاسة الواقع المحموم بداء الغياب ، بتصد وباء التشوه الذي يصيب الكيان العربي ، فتختفي الملامح وتختلط الوجوه ، حيث تتوارى الهوية خلف أسوار القهر والانحطاط.

وحيث تصبح اللغة أعجز من أن تنير الظلام الدامس ، إذ تعتقلها الغيوم ويمزقها عقم الوجود.

ويرى "عز الدين ميهوبي" أن ذلك العقم ربما سببته السلطة الحاكمة مجسدا لصورة

التسلط الاستبدادي في رؤيا اغترابية ناطقة:

رَأَيْتُ الْعَجَبَ (2)

(1) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص19

(2) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص66.

مُلُوكٌ مِنَ الطَّيْنِ
 ..تِيْجَانُهُمْ مِنْ خَشَبٍ
 يُصَلُّونَ خَلْفَ إِمَامٍ مِنَ الْإِفْكِ
 يَنْبُتُ فِي شَفْتَيْهِ الْكَذِبُ
 شَدْنِي الظِّلُّ نَحْوِي
 وَأَوْجَسَ مِمَّا رَأَى وَأَرَى خِيْفَةً
 قَالَ لِي: ((لَا تَقُلْ إِنَّهُمْ يَسْمَعُونَ..))
 مُلُوكٌ مِنَ الْيَاسَمِينِ
 وَتِيْجَانُهُمْ مِنْ ذَهَبٍ))

تصف فاجعة الرؤيا الانقياد ، والذل ، والجمود ، الذي يشل حركة الجسد العربي ويصنع منه مومياء. فمن يعصم الفكر العربي من مصيبة التبعية العمياء ، التي لفظت الشعور والإحساس وكرست عزلته، وأسست لخضوعه المستمر؟
 و يظلّ هذا الخمول الأرق الذي يشكل درامية النص الشعري ، ويميط الستار عن مخاوف الذات:

عَرَبِيٌّ.. (1)
 شَوْهَ الدُّودِ جَبِينِي..
 وَيَمِينِي.. انْخَفَضَتْ
 شُلَّتْ يَمِينِي..
 وَيَسَارِي
 قَلَّمُوا أَظْفَارَهَا
 أَصْبَحَتْ مِلْعَقَةً

(1) أبو القاسم خمار: الأعمال الشعرية الكاملة، حالات للتأمل وأخرى للصراخ، وزارة المجاهدين، الجزائر، (دط)، 2004، ص65.

لِلآكِلِينَ...!

يحاول جمال الصورة أن يلم وجهها مشوها تلفحه نيران المنفى ، يللم أجزاءه ، ويسعى إلى إعادة تشكيل ذات شلت يدها، فلستغلت وقودا لتدوير عجلات الآخر المغتصب. ويدين الشاعر التراجع العربي ، محاولا تأهيل الجسد المشلول من جديد ، بعلاقات التشخيص ليتحرر معصوما من دائه المميت، حينئذ يهاجر في رحلة سندبادية بحثا عن ردائه:

أَفْتَشُّ فِي بُرْنُسِي عَنْ بَقَايَا... (1)

لِأَشْيَاءٍ مِنْ دُودَةِ الْقَزِّ

عَنْ وَصْنَةٍ مِنْ خُيُوطِ الْحَرِيرِ

مِنَ الصُّوفِ...

مِنْ وَبَرٍ فِي ظُهُورِ الْجِمَالِ

فَاكْتَشَفُ الْعَرِيَّ يَحْتَلُّ كُلَّ الْمَسَافَاتِ

كُلَّ الْمَقَامَاتِ...

فِي مَوْطِنِي الْمُتَوَجِّعِ...

يسترق الشاعر رؤيته من مأساة الخطيئة الأولى ، التي نفته من جنات الفردوس الأزلية بعري أبدي يجف في غصنه ماء الوجود والكيان ، فطال بحثه عن كساء مفقود يستر عورته ، ويخرجه من غريته إلى الانتماء ، وظل يفتش عن وجهه الذي يلتهمه المكان ، صوته مبوح لا يناسب المقام، وقد كان سبب وجعه وطنه الأسير خلف زنزاة القهر والفتنة.

إن الصورة الحلم صورة ديناميكية نشطة، تدفع الذات إلى ارتداد المجهول، والبحث في مكامن الأسرار، فتكون عالما مختلفا يحقق غاية الكشف. إنها مسلك يحذو

(1) أبو القاسم خمار الأعمال الشعرية الكاملة ، تراثيل حلم موجوع، ص40.

بالوجود إلى عالم باطني يصطدم فيه الوعي باللاوعي فينعكس التقابل في بنية درامية تعيش على قمة التوتر والقلق.

ومن صور الاضطراب الداخلي تجسد الذات أيضا بنية تصاعدية عبر الصورة المتنامية تتعمق فيها الحركة لتغوص خلف حقائق هذا التقلب النفسي.

4.3.2.1 الصورة المتنامية:

تعتمد هذه الصورة على تناسل الأحداث، وه ذا التدرج يسمح بتدفق وانسياب التفاصيل في هيئة نامية، تبدأ مع بداية التجربة وتكتمل باكتمالها ، إنها صورة متتابعة الجريان مبنية على متتالية فعلية يطاردها الشاعر⁽¹⁾

وفي منازل الأسر تعظم حالة الارتجاف الذي يدفع بالذات إلى بعث صورة متنامية تنساب لصناعة أفق من التحرر:

يَسْكُنِي الصَّقِيعُ.. (2)

لَأَنَّ الغيوم التي نصَّبْتُ نفسها حاكمًا بأمر الفصول،

صَادَرَتْ شَمْسَنَا..

خَبَأَتْهَا وَرَاءَ الضَّبَابِ،

بَعْدَمَا أَعْلَنْتُ قُدُومَ الرِّيعِ!...

يتعالى معمار النص عبر تناسل الصور التشخيصية مندداً بصلاية الذات ، التي تفتتت إنسانيتها وأحاسيسها لتتجرد من دواخلها، دواخل استلبتها إطارية الواقع المعيقة، التي ضبطت التقويم على إيقاع واحد.

(1) ينظر كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، ص501_500.

(2) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة، ص102.

حين ذاك أدرك الإنسان أن مسيرته نضالية ، منحأها طرح كيميائي تتفاعل فيه الثورة والصبر والتحدى، وتعلوه فقاعات الأمل والحلم ، فراح يبحث عن صداقة تعينه عن اجتياز هـ ذه المسيرة:

ففي قصيدة يوسف وغليسي "حلم من أوجاع الزمن الأموي ...!" تعرض الصورة المتنامية أمل الكتابة المشرق:

أنا والهَمَامُ،،⁽¹⁾

أنا والذي خَطَّ أَحْلَامَهُ الْخُضْرُ فَوْقَ رِمَالِ الْمَدَائِنِ،،

بِتْنَا سُكَارَى عَلَى نَخْبِ حَلْمٍ تَهَشَّمُ ذَاتَ شِتَاءٍ،

نُعَانِقُ طَيْفَ حَمَامٍ!

أنا والهَمَامُ،،

أنا والذي كَانَ أَهْدَى وُرُودَ الشَّمَالِ لِرِمْلِ الْجَنُوبِ!

أنا والذي شَرَّدَتْهُ الصَّحَارِي بِغَيْرِ ذُنُوبٍ!..

نَظَّلُ عَلَى ذِمَّةِ الْحَلْمِ _ نَرَسُمُ خَارِطَةَ لِبِلَادٍ

إِلَيْهَا نُهْرَبُ أَحْلَامَنَا،

حِينَ حَظَرَ الْهَوَى..

وَحِينَ يُصَادِرُ حَقُّ الْكَلَامِ!...

تمارس الصورة الشعرية انفلاتا تتغير معه العلاقات، وتتكشف القران المنطقية المستمدة من نسغ العقل، حيث تنفلت من وصايتها المميته لتحلي في تربة الخيال ، لأنها تتغذى على عمق الابتكار والإبداع، من أجل طرح جمالي مختلف يتحدث عن فاعلية الكتابة ، التي ترج أعماق الذات وتعيد خطاظة الواقع، ثم تزيح كل أنواع المصادرة والانتداب لتجهر بالحلم في استحداث زمن مغاير.

(1) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة ،ص85.

لقد جسد يوسف وغيلسي الشعور ، بجعل المعنوي ينصهر مع المادي ، وبشتبكان لتورق الدوال، هو تلاحم يمتثل لصداقة الشاعرين (يوسف وغيلسي نور الدين درويش).
وإن كان ذلك التلاحم يواجه اغترابا مكانيا ، فإن "عيسى لحيلح" يواجه التحول الزمني:

حِينَ يَأْتِينِي الْخَرِيفُ.. (1)

يُورِقُ الْحُزْنَ بِقَلْبِي

يَذْبُلُ الْحُبُّ.. يَجْفُ

تَسْفُطُ الْأُورَاقُ حَيْرِي

تَغْزِلُ الصَّمْتَ رِدَاءًا لِدُرُوبِي، وَتَكْفُ

وَتُنَادِي الْحَفِيفُ..

"كُلُّهُ نَمْضِي لِرَبِّي"

ينطلق الشاعر من لافتات تشخيصية ترحل بغير العاقل إلى منزلة العاقل ، وتبعث في الموجودات حياة لتشهد زوالها ، إنها الصامته التي لا تصرخ إلا يوم الواقعة ؛ وهذا من أجل بتتهيبة علاقة الذات بالزمن ، وطرح إشكالية الحياة وسؤال المصير الذي يتهيبة إلى سلطة الزوال، فكل الموجودات تصبح غائبة حينها يدرك الإنسان أنه لا يرث إلا شهادة ناطقة ببؤسه وشلله أمام عبثية وجوده، الذي لن يحقق فيه الحضور أبدا (ظل غائبا حتى انتهى).
وعن هذا الغياب الذي جعل الذات تعاني تيهها، وتسعى للبحث عن مخرج تحدثنا الأنثى:

وَأَمْتَدُّ فِي جَدْوَايَ (2)

(1) عبد الله عيسى لحيلح : وشم على زند قرشي، ص 20.

(2) وسيلة بوسيس : أربعون وسيلة وغاية واحدة، ص ص 35-36.

عَسَى شَجَرًا
يُظَلِّلُنِي فَأَطُولُ
وَأَزْرَعُ قَامَتِي
فِي بَهْوِ هَذِي السَّمَاءِ
عَسَى بَشْرًا
يُهَيِّئُ شِكْلًا
وَمَعْنَى لِحْجَمِ الْخَوَاءِ
وَيَهْدِينِي صَوْتًا
وَيَهْدِينِي نَايًا
فَأَصْحُو أُغْنِي
ارْتِقَاءً لِهَذِي الضَّفَافِ الَّتِي أُيَقِّظْتُ فِكْرَتِي
مِنْ قَلْقٍ

تؤسس الشاعرة مثيرات نصها على قلق وجودي وانشطار ذاتي، إحساسا منها بالتمزق والضياع وبحثا عن خلاصها من أناها المنكسرة، من خلال تحريض الآخر القادر على الانتقال بهذه الأنا إلى فضاء فاعل ليتحقق وجودها، وعليه تتخذ الشاعرة درجة الهدم لمحو اضمحلال صورتها المحطمة، وبناء كيان قادر على التغيير من خلال تنامي الجملة الفعلية (أمتد - أزرع - يهبي - يهديني أصحو أيقظت)، والارتقاء على الواقع بالتحليق في عباب الخيال واحتضان الطبيعة.

ويجسد الشاعر "عيسى لحيلح" صراعه النفسي، في حوارية تلخص قصة الوجود:

رَكِبْتُ الْأَمَانِي وَزَيْفَ الْحَيَاةِ (1)

(1) عبد الله عيسى لحيلح : غفا الحرفان، ص 55

وَرِحْتُ أَجَارِي سَرَابَ الْعُصُورِ..

فَدَرَبْتُ قَوِيمٌ.. وَدَرَبْتُ عَقِيمٌ

وَدَرَبْتُ وَلُودٌ.. وَدَرَبْتُ يَغُورٌ..

وَإِبْلِيسُ نَادَى: تَعَالَ تَعَالَ..

فَعِنْدِي عَزِيزِي شَرَابُ الْخُلُودِ

شَرَابُ طَهُورٍ!!

وَلَكِنْ سَمِعْتُ مَلَكًَا يُنَادِي:

حَذَارٍ [ي]..

حَذَارٍ [ي].. حَذَارٍ.. بُنَي

فَكُلُّ الْأَمَانِي نُعَاسٌ

وَكُلُّ الشَّرَابِ نُحَاسٌ

تؤسس الصورة الشعرية لقصة ضمور الإنسانية ، وسبب الزج بها في عتمة الحاضر ، كيف فقدت بوصلة الاتجاه ، وتعلقت بأهداب حياة المتاهات والزيغ مثقلة بضياح يخنق الوجود ، تتعثر متأرجحة بين الدروب لا منفذ لها إلا الحذر والتعقل.

و يختار " عز الدين ميهوبي " التعقل ، فيخر ساجدا في صلاة لا يستطيع إلا أداءها

منقوصة:

صَلَّيْتُ.. (1)

وَلَمْ أَكْمِلْ رُكْعِي الْأُولَى..

وَرَجَعْتُ أُصَلِّي..

فَنَسِيتُ الْفَاتِحَةَ الْأُولَى..

وَرَجَعْتُ..

(1) عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف، ص ص 29-30.

نَسَيْتُ الْمَاءَ
 تَوْضاً هَذَا اللَّيْلُ بِمَاءِ الْعَيْنَيْنِ
 وَ صَلَّيْتُ وَرَاءَ اللَّيْلِ..
 فَلَمْ يُكْمِلْ رُكْعَتَهُ
 وَمَضَى يَبْحَثُ عَنْ
 وَجْهَتِهِ الْأُولَى..
 لَمْ يَلِقَ سِوَى يُمْنَايَ
 تَشُدُّ عَلَى سَفَرٍ
 يَتَسَاقَطُ أُرَاقًا خَضِرَاءَ..
 وَيُسْرَايَ تَقْوُدُ الْمَسْلَكَ
 نَحْوَ امْرَأَةٍ تَقْرَأُ كَفِّي
 يَا شَاهِدَ مَوْتِ الصَّبْرِ..
 تَرَى هَلْ أَكْمِلُ فَاتِحَتِي
 وَ أُصَلِّي رُكْعَتِي الْأُولَى؟

إن تنامي المشهد يشرع تناسل الصور الشعرية في سفر توالدي ، تخيلي ممتد، تتجذب فيه الصور نحو مدار لولبي يبدأ بعدم اكتمال الركعة الأولى وينتهي كذلك، ليخط غياب الهوية وافتقاد العقيدة ، في بنية توتر حركي بحالة مستمرة تعكس اغترابا أسلوبيا ينحو باتجاه الضياع.

والشعور بالذنب يراود الإنسان الذي حمل الأمانة دوما فيقول:

يَتُهَا الْأَرْضُ (1)

يَا صُورًا تَتَأَلَّقُ أَوْ تَضْمَحِلُّ

(1) عثمان لوصيف:قالت الوردة ص ص 32-33.

سَامِحِي..
 وَدَعِينِي أُعْفِرْ حُمَايَ
 فِي طِينِكَ الْأُنْثَوِيِّ
 وَأَشْرِيئَمْ عِطْرِكَ
 حَتَّى الثَّمَالَةَ
 أَجْتَنِبُ السَّعْفَ الْمُنْسَبِلَ
 وَأُعَانِقُ فِيكَ الْأَزَاهِيرَ وَالنَّسَمَاتِ
 وَهَذَا الْخَرِيرَ
 وَهَذَا الزَّجْلَ

إن كيمياء الصور الشعرية تتعاقب ، لتصنع حلول الذات في هذا الوجود وذوبانها في مكوناته باحثة عن سره . حينها يسترجع الوجود هذا الجسد الذي نشأ منه ليحمل دورة الحياة ، نشأ ليعود إلى مادته بعد أن تجرع صديد مآسي الانفصال .

وتواصل الصور الشعرية ، هو تواصل الإنسان بالكون وتناميها وتتابعها ، هو تتابع الحياة وتوالي دورانها الأبدى.

على سبيل الخلاصة:

تصنع هذه الامتدادية بحثاً عن انبثاق متجدد وعن استمرارية يفتقدها الإنسان في صورة الزوال المحقق به.

إن الصورة المتنامية تداعب تتابع الحدث، وتمسك على البناء السردى في زاوية من زواياه، ولعل في ذلك التهجين بين السردى والشعري تفاعلاً للأجناس وتوحداً صانعا لجمالية الالتقاء ومطاردة الحدائى.

يسهم هذا البناء في الخروج من الغنائية والاقتراب من تخوم الدرامية، واحتضان الموضوعى وإثراء النتاج الدلالى مما يلقي بالعمل إلى ذهنية المتلقى.

النبض النصي المتسارع في الصورة المتنامية يسجل قلق الإنسان الواقف على حافة عصر تزعزعت قيمه وهو الآمل في الحصول على الاستقرار.

2- جمالية الصورة الرمزية :

تشكّل الصورة الرمزية نشاطا خياليا يمثل لغة جديدة ومختلفة، تتميز ببناء إمكانات دلالية ذات مستويين أحدهما لغوي والآخر دلالي، يتآزران لخلق فعل مؤثر يغني السياق النصي.

ومن أهم المحاولات التي أسهمت في تعريف الرمز ما اتفقت عليه الجمعية الفلسفية الفرنسية: «إن الرمز شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشئيين أحست بها مخيلة الرامز»⁽¹⁾ معنى هذا أن الرمز لا يحدث إلا عندما ينصهر الحسي في المعنوي⁽²⁾.

و يذهب كوليردج إلى «عد العمل الفني رمزا يتوسط بين علم الطبيعة وعلم الفكر»⁽³⁾ وهنا يصبح النص وسيطا رابطا بين الفكر والوجود، وبذلك فهو أداة تواصل منتجة لرؤيا مختلفة يمتزج فيها الواقع بالوعي.

كما أن العمل الفني وفق ما ورد لا يمنح الفكرة، إنما يوحي بها وتبقى مهمة التفسير من عمل القارئ، لذا يقول أدونيس: إن الرمز لغة تبدأ حين ينتهي القصيد أو قصيد يتكون في الوعي

(1) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 39-40. نقلا عن عدنان الذهبي: سيكولوجية الرمزية، مج 4، ع 9، فبراير 1949، ص 364-365.

² م ن ، ص 40.

(3) عبد الحميد هيمة: أهمية الصورة الفنية في النقد الحديث، جامعة ورقلة، مجلة الأثر، ع 1، 2002، ص 141. نقلا عن هايكسل بلوك وهيرمان سالنجر: الرؤيا الابداعية، ترجمة أسعد حلیم، مكتبة نهضة مصر، 1966، ص 13-14.

بعد قراءة القصيدة (1) - ومن ثمة يمكننا القول إن الرمز إحياء مستمر لا ينتهي بانتهاء القراءة، وينتج كتابة ثانية للنص .

أما خالدة سعيد فتري أن «الرمز اقتصاد لغوي، يكتف مجموعة من الدلالات والعلاقات، في بنية دينامية تسمح لها بالتعدد والتناقض، مقيما بينها أفنية تواصل وتفاعل. وهو لذلك علاج لنقص المنطق، وضيق البنى التي ترفض التناقض، كما أنه علاج لجمود المعطيات الثابتة.» (2) ومنه يقوم الرمز بإثارة المتلقي، لكونه شحنة عاطفية مكثفة تتجاوز حدود المحسوس إلى الرؤيا لذا فهو - كما أثبتت "خالدة سعيد" - يرتقي فوق الدلالة الثابتة، ليعبر عن المتناقضات أو الثنائيات الجدلية في هذا الوجود.

وقد يشبه الرمز الإشارة عند البعض ولكنهما مختلفان « فالإشارة محددة المعنى، أما الرمز فمبهم. والإشارة تعبر عن محتوى معروف ومحدد في ذهن المتلقي مسبقا ، بينما الرمز يعبر عن معنى... مجهول في ذهن المتلقي» (3).

من أجل ذلك يقود الإبهام في النص إلى تعدد القراءة وفق تعدد صيغ التأويل وهذا ما دفع بعض النقاد إلى عد «الرمز شعريا والإشارة علمية وحسب» (4).

وقد حفل النص الجزائري برموز مختلفة كان أكثرها استخداما رمز المدينة باعتبارها فضاء سكانيًا يترجم أبجديات الصراع والتصادم.

1.2 - رمز المدينة:

(1) عبد الحميد هيمة: أهمية الصورة الفنية في النقد الحديث، ص143. نقلا عن: ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب معالم ونكسات، ج2، ص 48 .

(2) خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، طر، 1982، ص 191.

(3) فريد تايي: الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة الخطاب ، منشورات مخبر تحليل الخطاب، مولود معمري ، تيزي وزو، ع 3، ماي 2008، ص 172.

(4) جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة، دراسات نقدية، المكتبة ، ص62.

يرتفع التشكيل المكاني في الصورة الرمزية فوق حاجز الواقع، ليرتقي إلى المتخيل، فيصبح موازيا للحياة النفسية ومقتربا بدواخل الوجدان، و يتحول من ثابت إلى حركي، عبر الرؤية الذاتية المبدعة، حين ذلك تتكاثف دلالاته وينبثق رمزا أيقونيا تتزعزع فيه العلاقات المنطقية، لتستبدل بأخرى استتباطية تستدعي آليات الإدراك والتأويل.

ارتقت المدينة من صورتها العمرانية المحسوسة لتكون حدثا تاريخيا أو فلسفيا، يمثل الموقف الإيديولوجي للذات الكاتبة، ومن ثمة فهي الحيز الذي يسجل لنا وعيها بالمكان، ويبدو أن أهمية المدينة « لم تكن نابعة من كونها إطارا مكانيا لما يجيش به المجتمع من حركة وتشكيل مستمر للقيم وأنماط الحياة، بل باعتبارها عمقا لهذه الحركة وهذا التشكل، وباعتنا عليهما من جهة، ومحصلة لهما من جهة أخرى.»⁽¹⁾

لقد كانت تلك الرمزية المادة التي يمكن للشاعر الجزائري الاستعانة بها، لإثراء تجربته الشعرية، لذلك اختار لنا منطلقه الثوري نقطة البدء:

هَا أَنْتَ وَحَدَاكَ⁽²⁾

تَجْتَازُ « أُوْرَاسَ »

وَالْمَدْنَ السَّاحِلِيَّةَ

تَدْخُلُهَا عَارِيًا

تَسْأَلُ الدَّارَ عَن سَاكِنِيهَا

فَيُصْبِحُ لِلدَّارِ قَبْوٌ

فَتَسْكُتُ جُدْرَانُهَا

خَشِيَّةَ الْبُوحِ بِالسَّرِّ

وَالْحَسْنَ الْحَمِيرِيِّ يُرْجُّ بِهِ فِي السَّفِينَةِ

⁽¹⁾ علي جعفر العلق: في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2003، ص139.

⁽²⁾ عبد العالي رزاق: يوميات الحسن بن الصباح، لافوميك للنشر، الجزائر، (دط)، 1985، ص23.

وهي « تَحُطُّ عَلَى « أَلْمُوتِ »

إن جبة التشخيص التي لبستها الدار تجعلها تستقبل تساؤل الذات لتسمو لمناصب الإنسانية فلا يكون صمتها إلا حديثاً ناطقاً بسريرة العمل الفدائي.

وترتقي هذه المكانية الثورية من حيز محلي مرتبط بقطر عربي واحد إلى كون إنساني براهية بطولية وبعنوان المقاومة من أجل التحرر، وهنا يلتقي المكانان (الأوراس والموت) كرمزين للفداء والتضحية حتى تستمر الحياة.

هي صورة تعود في طرحها إلى قاموس القصيدة الجاهلية الوقوف على الطلل.

ولقد استطاع " عز الدين ميهوبي " أن يقدم رمزية المدينة الضائعة في قوله:

بَغْدَادُ تَعْلُنُ مَوْتَهَا..

وَالنَّفْطُ يُعْلِنُ لِلجَمِيعِ نِهَآيَةَ الوَطَنِ

الكَبِيرِ.. وَأَنَّا لُعَبٌ لُعَبٌ!

يَا وَيَلْتَاهُ.. قَصِيدَتِي التَّهَبْتُ..

وَكُنْتُ أَدُسُّ - مِنْ خَجَلِي -

القَصَائِدِ فِي التُّرْبِ! (1)

إن بغداد رمز المجد العربي ، تعلن موتها وتمسي قوة الوجود البترولي ضعفا يقود الأمة إلى الجحيم، حيث تستغل لتحريك مسرحنا المملوء بالدمى المختلفة ، من هنا يعلن الشاعر تشرد كلماته واحتراقها لتصبح رمادا ممزوجا بالأثرية.

وتتصل مدينة " ناصر لوحيشي " في قصيدته "الفرح الداني" بالمرغوب لكونها رمزا

للوجود :

(1) عز الدين ميهوبي: في البدء.. كان أوراس ص، 104

فَجَاءَ،⁽¹⁾

لَا حَ ضَوْءُ الْجَوَى،

أَسَابِقْتُ نَجْمَةً، وَانْتِشَاءً

دَمْعَةً، وَنَدَى.

لَهَبٌ نَعْمَةٌ الشَّعْرِ،

إِنِّي...

دِمَشْقُ لَمْ يُشْرِقِ الصَّوْتُ،

مَا مَسَّنِي مِنْ لُغُوبِ الْغِنَاءِ

هُوَ السِّرُّ أَنْبَتَ فِي دَاخِلِي،

سُنْبُلَاتِ النَّسَبِ

"بَرْدَى" ابْتَسَمَتْ ضِفَّتَاهُ،

فَلَا تُعْرِضِي يَا "دِمَشْقُ"،

وَلَا تَخْتَفِي يَا "حَلْبُ".

إن لحظة الكتابة أرق يهز كيان الذات الكاتبة ، فتعلن عجزها عن البوح في مقام الجوى، وتسعى جاهدة نحو تدوين وثيقة انتمائها مستعينة بصوت المكان، فتلم جزئياته من أجل دعوته للنبات.

إن ما تمخض عن تلك المأساة الداخلية، التي تعانيتها الذات هو جمالية الحضور لمواضع الهوية، وشعرية الفعل المقاوم لسلطة الغياب.

وتصبح المدينة في قصيدة "حديث الشمس والذاكرة"، الامتداد الزمني باعتبارها تمثل

هوية الذات وكيانها:

(1) ناصر لوحيشي: فجر الندى، ص107-108.

وَأَعْرِفُ أَنَّ بِأُورَاسَ رَكْبُ الْمُحِبِّينَ (1)
 تَخَضَّرُ قَافِيَتِي فِي جَبِينِ الْفِخَارِ
 وَأَعْرِفُ أَنَّكَ ذَاتِي
 يُحَدِّثُنِي مَطَرُ الذَّاكِرِهِ
 وَأَنَّكَ فِي شَفَتَيَّ الْحَدِيثُ
 وَفِي مُقَلَّتِي الْبَاصِرِهِ
 وَأَعْرِفُ..
 فَانْتَحِرِي يَا مَسَافَةَ...
 إِنَّا لِقَاءٌ عَلَى بُعْدِهِ تُعْشِبُ الذَّاكِرَهُ.

انطلاقاً من رمز المدينة المجاهدة، يبرز وجه الحضور الذاتي بملامح الثورة والتحدي لحراسة الكيان ودفع أمل التغيير.

إن وجود المعرفة يجعل المسافة تنتحر، ويغدو اللقاء نقطة للاجتماع والالتفاف، إن الرمز لذروة ناتئة في النص تشمخ بدواله، لتضيء ذهن المتلقي وتدغدغ وعيه فتفتح رؤاه باتجاه ثقافة المقاومة.

وغير بعيد عن الزمنية يشكل التاريخ الذاكرة التي تتلفظ برمزية الثورة والتحدي في

قصيدة "قندهار المقاتلة":

قَنْدَهَارُ (2)

مَا يَشَاءُ الْكَبِيرُ وَادِيكَ، وَمَا تَهْوَى الدَّمَاءُ
 جَمْرَةٌ أَنْتِ وَمَاءٌ..
 صَلَوَاتُ السَّيْفِ وَادِيكَ، وَنَجْوَاكِ الْمَضَاءُ
 حَدَّثِينَا فَسِوَاكِ الْمَوْتُ، وَ الصَّمْتُ الْعِيَاءُ

(1) مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1986، ص 69

(2) مصطفى الغماري: حديث الشمس والذاكرة، ص 73-74

حُرَّةٌ أَنْتِ وَكَمْ تَغْشَى الْمَسَافَاتُ الْإِمَاءُ!

إن رمز المدينة المقاتلة يجعل النص يتحدث بلسان المكان الناثر ، ليكسب رفعة إلى قمم الإنسان متوحدا معه في عالم يشوبه الانقطاع والتشظي ، كيف يمكن أن يعود الوصل وتتحول دماء العداة إلى حبل مشيمي يغذي الأذهان بقيمة الإخاء.

آه وَهَرَانُ ! (1)

نَابِتَةٌ فِي ضُلُوعِ الصُّخُورِ

وَنَابِتَةٌ فِي جُذُورِ الْعُصُورِ

تَهْبِيْنَ نَحْوَ النُّجُومِ الْبَعِيدَةِ مَحْفُوفَةً بِالتَّهَاوِيلِ..

آه ! تَهْبِيْنَ .. أَيُّ نِدَاءٍ خَفِيَ تَغْلَغَلَ بَيْنَ حَنَائِكَ؟

أَيُّ رِيحٍ خُرَافِيَّةٍ أَيْقَظَتْ فِيكَ هَذَا الْجُنُونَ السَّيِّمِي؟

تسبح رموز المدينة في فضاء النص بحثا عن محراب القداسة ، وهجها مستمد من جذور المقاومة، وصداها يرن في أذن التاريخ ، إنها المدينة العريقة الآسرة ، التي تصنع لنفسها حضورا يباعد صورة التمزق والضجيج، لترقى إلى المدينة الحلم التي تتلاعب خصلة النجوم.

فِلِسْطِينُ ... أَنْتِ الشَّعَارُ الْوَحِيدُ، (2)

إِذَا قَرَّرَ الْعَرَبُ ،

شَاءَ الْقَدْرُ .

فِلِسْطِينُ ... أَنْتِ الْخَلَاصُ الْوَحِيدُ،

إِذَا لَمْ نَمُتْ فِيكَ،

مَاتَ الشَّجَرُ .

فِلِسْطِينُ ... أَنْتِ الْغَرَامُ الْوَحِيدُ،

(1) عثمان لوصيف: براءة ، ص 56.

(2) أحمد شنة : طواحين العيب ، ص64.

إِذَا لَمْ نَذُبْ فِيكَ، ذَابَ الْحَجَرُ.

هي صورة لافتة لأرض المقاومة ، تلك المدينة المقدسة التي التصقت بالهوية ، ولم تصطدم بصخور الحضارة وبرك الزيف ، فأصبحت رمز الخلاص والطهارة تعالين ذاكرة الشعوب العربية في انتظار القرار ، وتطوع الوجود جندا لرقابة حماها وصونها من دنس الأقدام السوداء.

لا شك أن صورة المدينة قد تخطت النظرة الرومانسية الناقمة لتتحول إلى المدينة الرمز. إنها التاريخ والذاكرة، كما أنها المدينة الوطن مكنم الدفاء والألفة، وموضع الفخر والصمود. وهنا يمكننا القول أن الكتابة تتطلق من رؤية وجدانية قوامها ذلك التفاعل بين الذات ومكانها، وهذا ما كثف المحمول الرمزي للمدينة، فتغيرت من موضع الضياع والتمزق العلائقي إلى رمز للمجد والتحرر.

2.2- استدعاء الشخصيات التراثية:

يستعين الشاعر من خلال العودة إلى الماضي، باستحضار الشخصيات التراثية، إما باعتماد مبدأ التحويل، وخلق مقامات وأحوال جديدة للشخصية، بحيث تكتسب نظاما دلاليا ترميزيا مختلفا، أو اعتماد النقل دون تغيير أو استبدال، والأمر في الحالتين يغذي الإنتاج الدلالي، ويشكل معالم النص الجمالية، لكنه يرتقي إلى إحداث المفاجأة في الحالة الأولى.

و نفتح دراسة مبدأ الاستدعاء بالشخصية التاريخية، باعتبار أن كل الشخصيات الأخرى (الدينية، الأدبية، والتراثية) تاريخية.

1.2.2- الشخصيات التاريخية:

إن الشاعر الجزائري وهو يعيش في أرض الثورة، لم يكن ليمر على تاريخه، دون أن يسجل احتضانه لتلك الشخصيات التي خلدت كيائها، حينما تجدد ذكرها في زمن الحرية التي ناضلت من أجله، إن حضورها لم ينته مع وجودها الفعلي، وهي التي تدعونا مع كل ذكرى إلى مراجعة التاريخ وقراءة تفاصيله.

ولعل الشاعر لن يقصر ذاكرته على تاريخ الوطن فحسب، بل جاوزه إلى الماضي، ليزيح حجاب الصمت عن شخوص عربيّة وفارسيّة صنعت الحداث، بفصلها عن زمنها الفعلي ونقلها إلى الزمن الآتي، لتكون شاهدة عليه، وهذا رغبة في تفعيل منطق التجربة الشعرية.

ويمكننا أن نبدأ سفر الاستحضار من شخصية ثورية ناضلت بفكرها، وكانت الشريعة تربتها الخصبة، التي اشتقت منها مبادئ حركتها النضالية، يقول الشاعر:

كَأَنَّ ابْنَ بَادِيَسَ الْوَطْنِ⁽¹⁾

مُتَرَنِّمًا بِقَصِيدَةِ الشَّعْبِ الْعَظِيمِ،،!

يُرَدِّدُ الْأَشْعَارَ فِي ظَمَأٍ شَدِيدٍ

أَسْمَى مِنْ النَّجْمِ الرَّابِطِ فِي الْعُيُونِ،،

وَمِنْ الدَّمِ الْفَيَاضِ،،مِنْ

وَهَجِ الْمَطَرِ،،!

تمثل العودة إلى الماضي تفعيلًا للزمن الماورائي، وبحثًا في الذاكرة عن منفذ الخلاص، باستدعاء الشخصية الثورية والأدبية المفكرة، التي استطاعت أن تحوّل الدماء إلى مطر يطهر أرضا دنستها أقدام المغتصب، رغبة في تعرية الواقع، وتقديم قدوة تطعم المخزون الفكري، وتشدّ همم هذا الجيل.

وفي بنية مماثلة لما ورد سابقا يقدم "الغماري" شخصية ثورية أخرى:

(1) علي ملاح: أشواق مزمنة، ص 18.

فَنَحْنُ يَا غَدْنَا، الشَّبَابُ (1)
 نَحْنُ الَّذِينَ ب((عُقْبَةَ)) كَانُوا..
 وَمَا كَانَ الْخَرَابُ!..
 سَكُرُوا بِدَعْوَى الْجَاهِلِيَّةِ.
 إِنَّ دَعْوَاهُمْ سَرَابٌ!

إن حضور الشخصية التاريخية يجعل النص يسافر ، ليستبدل هذا العصر الذي تتأثرت مبادئه، وعادت خطاه إلى الجاهلية ، بعصر آخر يعود إلى إحياء الماضي المجيد، و ياتي على أطلال القيم محاولا التقيب عن الهوية عبر وولوج بوابة الزمن.

ويتجه " عز الدين ميهوبي " صوب تحويل الدلالة المتوارثة في الخبرة الإنسانية؛

ليعتمد التغيير لا النسخ المطلق في استدعائه للشخصية:

تَجِيءُ الْخَيُْولُ.. (2)
 وَلَا شَيْءَ تَحْمِلُ هَذِي الْخَيُْولُ
 سِوَى دَمْعَتَيْنِ لِطَارِقٍ..
 وَأَخْرَ شَمْسٍ تُهَاجِرُ خَوْفًا مِنَ الْمَلِكِ
 الطَّائِفِيَّ ..
 وَرَائِحَةُ الذُّوبَانِ عَلَى مَرَفَأٍ
 الْمَوْتِ خَلْفَ الْحَرَائِقِ..

(1) مصطفى الغماري: قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 1982، ص181

* عقبة بن نافع الفهري القرشي (1 ق.هـ - 63 هـ) من القادة العرب والفاثحين في صدر الإسلام. واشتهر تاريخيا باسم "مرتك إفريقيا"، وهو الاسم العربي لشمال قارة أفريقيا.

الموسوعة الحرة . ينظر الموقع wikipedia.org/wiki تاريخ الدخول : السبت: 2014/05/03. الساعة 16:35

(2) عز الدين ميهوبي: في البدء.. كان أوراس، ص204

وتَذْبُلُ كُلَّ الْعُيُونِ ..

وَكُلَّ الْأَصَابِعِ ..

كُلَّ الْحَجَارَةِ ..

حَتَّى قَصَائِدُ (وَلَادَةَ وَابْنَ زَيْدُونَ)

كَانَتْ كَذَلِكَ تَذْبُلُ ..

إِلَّا الزَّوَارِقُ ..

إن شخصية "طارق بن زياد" تحضر شاهدا على عصر لازمته رائحة الدم ، تأسس للخضوع وطمس التحرر، حيث تغدو الخيول التي لا تحمل أحدا لازمة لانهييار المجد ، ومن ثمة تتوارى القصائد التي تتأثت بالحضور العربي خلف غيوم الذبول وأزمات التراجع. و يعد "أحمد شنة" سفره إلى التاريخ افتقادا للمفرّ، وعقما في تبني صفة اللجوء إلى الماضي فيدعو إلى المواجهة:

وَلَيْسَ أَمَامَكَ غَيْرُ اثْنَيْنِ: (1)

فإِذَا اللُّجُوءُ إِلَى شِعْرِنَا الْعَرَبِيِّ الْقَدِيمِ،

وإِذَا الْبُكَاءُ عَلَى مَصْرَعِ الْكَاهِنِ،

توسدُ صُرَاخِي ... وَنَمْ فِي الْعَرَاءِ ..

فكُلُّ النَّيَامِ أَفَاقُوا عَلَى صَحْوَةِ الْإِنْهِيَارِ.

إن التفاف الدلالات حول عنق العويل ، يسمح بتزديد بنية جنائزية تبتلع زمن الوجود العربي القديم، بل حتى التاريخ الوطني لا يحمل بديلا، وبذلك تؤول المسافة بين الملاذين إلى العدم، فالتجول بين لفائف الذاكرة يقود إلى مخزون انكساري (مصرع سيدة الكفاح) ، حينها يستند

(1) أحمد شنة : طواحين العبت ، ص 59.

الشاعر إلى مرتكز المفارقة ، للخروج من حصار علامات الوقف مهاجراً من النهاية إلى النهاية (فترة النوم العميق إلى صحوة الانهيار).

ويتكى " أحمد عبد الكريم " في قصيدته "سَنَمَار" * على المعرفة المشتركة بينه وبين المتلقي ليثير اهتمامه بالمتن:

سِنَمَار.. (1)

يَا دَمَا يَتَفَتَّحُ كَالجِنَانِزِ

يَتَنَاسَخُ فِينَا وَيَسْكُنُنَا خِلْسَةً

كَانَ مَا كَانَ..

* وقد ذكر في كتب السير أن إمارة الحيرة، إمارة عربية وكان سكانها أصلهم من بني لخم وهم مزيج من قضاة والأزد الذين هاجروا من اليمن، بعد انهيار سد مأرب، كانت الحيرة تابعة لدولة الفرس، وكان على رأس الحيرة في ذلك الوقت النعمان بن امرء القيس بن عمر اللخمي، وكان يطلق عليه ملك العرب، كعادة ملوك الحيرة في ذلك الوقت. أراد النعمان ملك الحيرة أن يبني قصراً ليس كمثله قصر، يفتخر به على العرب، ويفاخر به أمام الفرس، حيث أن ابن سابور ملك الفرس كان سيقم بهذا القصر ووقع اختيار النعمان على سمنار لتصميم وبناء هذا القصر، وزعموا أن سمنار هذا كان رجلاً رومياً مبدعاً في البناء.

ونحن نظن أن سمنار طارت به أحلامه وآماله في عطية ملك العرب بعد أن يبني له القصر الأعجوبة. يقولون : استغرق سمنار في بناء هذا القصر عشرين سنة، وبعضهم يقول ستين سنة (وهذا ليس بمعقول فهذا النعمان كما يقول كتاب السير مات في عمر الثمانين) انتهى سمنار من بناء القصر وأطلقوا عليه اسم الخورنق، وكانت الناس تمر به وتعجب من حسنه وبهائه. انتهى سمنار من بناء القصر على أتم ما يكون وجاء النعمان ليعاين البناء. استعرض النعمان القصر وطاف بأرجائه، ثم بعد محادثة قصيرة مع سمنار، أمر رجاله بإلقاء سمنار من أعلى القصر فسقط سمنار فقال وهو يلفظ أنفاسها الأخيرة جزاني لا جزاه الله خيراً إن النعمان شرا جزاني رصصت بنيانه عشرين حجة أتمته عنه رمانى. ولكن ما هذا الحوار الذي انتهى بقتل سمنار ؟ يزعم كتاب السير أن سمنار قال للنعمان (أما والله لو شئت حين بنيت جعلته يدور مع الشمس حيث دارت. فسأله النعمان : إنك لتحسن أن تبني أجمل من هذا ؟ ثم أمر برمييه من أعلى القصر) ويقولون أن سمنار قال له : إني أعرف موضع آجرة -يعني حجرة أو طوبة- لو زالت انقض القصر من أساسه ! فقال له : أيعرفها أحد غيرك ؟ قال : لا. قال : لأدعنها وما يعرفها أحد فأمر به فقذف به من أعلى القصر فقضى.) وأياً كان السبب فهذا هو جزاء المعروف عند هذا الملك، ومن يومها ضربت مثلاً يقولون جزاء سمنار.

الموسوعة الحرة. ينظر الموقع: wikipedia.org/wiki تاريخ الدخول : السبت: 2014/05/03. الساعة 16:40

(1) أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 43.

كُلُّ الْحِكَايَةِ مِنْ حَجَرٍ وَجَدَارٍ،
وَالْبَقِيَّةُ مَوْشُومَةٌ فِي اصْفِرَارِ الْمُتُونِ.
مِنْ ضِفَافِ الزَّمَانِ الْبَعِيدِ
تَجِيءُ دِمَاوِكَ نَضَّاحَةً بِالشَّجْنِ.

إن محنة سينمار ما تزال تتناسخ فينا، لتستدير بالدلالة إلى زمن الغدر، حيث تصارع الذات طعنة الصداقة، وتقشر لفائف زمن تراكمت الأغلفة على جوهره، لكن هناك من يشهد على أنه زمن يخون الذات ويسحقها متى ما أراد.
إن رمزية حضور الشخصية الدرامية هو المنعكس التنبهني للإنسان سها غافلا، حينما رأى الزمن بمسوح وأقنعة متنكرا، و ربما تمنحه رحلة عودته إلى آونة الذبول (الاصفار) والقساوة (الحجر) حقيقة صفته.

إلا أنه لن نستطيع سد فوهة الخيانة التي لا زال لفيحها يحرق الوطن:

و هَا نَحْنُ نُخْرِجُ زَيْغُودَ مِنْ شَاطِئِ الشُّهَدَاءِ (1)
و هَا نَحْنُ ... نُوقِظُ كُلَّ الْقُبُورِ
نُفَاوِضُهُمْ لِلتَّنَازُلِ عَنِ قِطْعَةٍ مِنْ ثَرَى الْمَقْبَرِهِ...
لِنَبْنِي لِرُؤُوسِهِمْ مَرْقِصًا ... مِنْ أُلُوفِ الطَّوَابِقِ.

في بنية يقفز فيها الدال على مدلوله والمدلول على داله ، لمغادرة رتابة العلائق القديمة ، تهاجر البنية السطحية إلى عمق التاريخ ، إلى زمن شهداء الأمانة والتضحية قصد محاكمة الآن، وتحترق قهرا لاعنة مصافحة المحتل وبنود التنازل، وقصة الذل والخيانة.

(1) احمد شنة طواحين العبت ، ص 22.

وفي بنية تهكمية يصدر " عز الدين ميهوبي " خيبة أمة تعيش على رماد ما التهمه الزمن، وترتشف من نبع الوهم ما يروي رغبتها في الخلاص:

قُلْتُ : ((لَكِنَّهُمْ أَسْلَمُوا أَمْرَهُمْ لَنَبِيِّ يُخَلِّصُهُمْ⁽¹⁾

مِنْ مَتَاعِبِ إِسْرَاءِ ..

و مِنْ إِثْمِ كِسْرَى

و مِنْ دَمْعَةٍ مِنْ عُيُونِ مُنَى وَاصِفٍ

و مِنْ بَسْمَةٍ فِي مَلَامِحِ يُسْرَاءِ

وَمِمَّا تَرَاكَمَ مِنْ فِتْنَةٍ فِي بِلَادِ الْعَرَبِ ..))

لعل في استدعاء الشخصية التاريخية (كسرى) قناعا يشرع به الشاعر لسبل المواجهة بين الحاكم والمحكوم، كيف يتحدى سيل القمع الجارف وما حيلته للخلاص.

وبين جبروت الشخصيات القديمة تتراى الشخصيات الفنية المعاصرة التي تمارس فاعلية التأثير، الذي يتجه سهما يصيب عقول العرب ، ويرمي بها في قبو اللهو والعبث ، إنه يؤمن منظومة القهر إلى أبعد حد.

إن الشاعر من خ -لال تقنيّة الاستدعاء، يسخر من مصير شعب تعلق بالمجهول، ويحاول بث دلالات مختلفة تقذف حممها في وجه القارئ من أجل تحري الأذهان وتبديد ظلام العبودية.

(1) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص67.

2.2.2 الشخصيات الدينية:

1.2.2.2 - الأنبياء:

إن أكثر الشخصيات قدوة في تاريخنا الإسلامي هي شخصيات الأنبياء، يمارس الشاعر هجرته إليها كشفاً لمكنون زمن الرسالة والفتح الإسلامي، لاسيما وهو الذي رفع كتلة زمنه، وسعى إلى تحريك جسده المشلول لانتشاله من ركام الغفلة، إنه يجد مساره مجاوراً لمسار نبي تصدى وقاوم لنشر الرسالة، ولعل أكثر الأنبياء حضوراً في النص الجزائري (الرسول (صلى الله عليه وسلم)، آدم، عيسى، يوسف، سليمان، نوح، أيوب)

يستخدم "نور الدين درويش" شخصية آدم عليه السلام رمزا شاملا للإنسان:

فَجَاءَ... (1)

لَفَنِي النُّورُ، نَادَيْتُ،

فَأَسْتَسَلِّمَتْ لِفَمِي الكَلِمَاتُ العَدَابُ،:

هَذِهِ نَخْلَةٌ

هَذِهِ نَمْلَةٌ

وَأَنَا حَفَنَةٌ مِنْ تُرَابٍ،

لَفَنِي النُّورُ فَنَابِهَرَ الطَّيْرُ، خَرَّ السَّمَكَ

وَأُنْحَنَى جَبَلٌ

وَأُنْحَنَتْ نَجْمَةٌ

سَجَدَ العُشْبُ،

كُلُّ آتَى وَاسْتَجَابُ

عَيْرَ أَنْ الَّذِي اسْتَعَجَلَ النَّارَ كَشَرَ عَنْ نَابِهِ،

ثُمَّ أَخْرَجَ مِنْ جَيْبِهِ شَفْرَةً،

(1) نور الدين درويش: مسافات، ص 83.

دَسَّهَا فِي عُرُوقِ التُّرَابِ.

أدرك الشاعر أن الإنسان قد استكبر و طغى في رهن مغطى بالسواد ، فكانت وصايته قائمة على تأصيل الوجود الإنساني المرتبط بالتراب.

وبذلك كانت صور تشخيص الماديات ، استعادة لقصة هجرة الإنسانية إلى الأسفل، تروي كيف سجّل الإنسان منتهى خسارته ، و كيف فضحت سواته ليهاجر إلى منفاه، فخرج من فردوسه منكبا على وجهه، باتجاه مستنقعات الدنيا، يتتبع أثر من استعجل النار فانتهى إليها. ويقدم "عز الدين ميهوبي" مشهدا للعزيمة، يرتقي بمستوى الحضور الأنثوي من معاني التهور والاندفاعية، في مخزون الذاكرة المعتاد إلى معاني الثبات والقوة والرضا:

قَرِيبًا مِنَ النَّهْرِ⁽¹⁾

أَبْصَرْتُ شَمْعَهُ

وِطْفَلًا وَآرِيَتَيْنِ وَدَمْعَهُ

وَسَيِّدَةً فِي الْمَلَأَهُ

تُسَبِّحُ لِلَّهِ..

تَجِدِلُ مِنْ قَلْبِ أَيُّوبَ عُمَرًا جَدِيدًا..

وَتَعَجُّنُ مِنْ سُورَةِ الصَّبْرِ فَأَكْبَهُةً لِلْبِرَاءِ

إن "النبي أيوب" (عليه السلام) يقترن بسورة الصبر، ليلقنها لكل ذات مقهورة أعيته مسننات الواقع البشع، فيبعث فيها الحياة من جديد لتستعيد أمل البقاء، ويطعمها عصارة الصبر، حتى تتصدى للمعوقات بكل تحد.

وتحضر شخصية النبي "أيوب" ذاتها في قصيدة "آه..أواه!" لعثمان لوصيف:

(1) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 56.

آه..أواه! (1)
 أيوبُ لما يزلُ يتناسخُ فينا
 وها نحنُ عبرَ العجاجِ
 نعضُّ على الجمرِ
 نمشي على الشوكِ
 نرفعُ أشلاءنا رايةً تتلألأُ
 أو آيةً قُدسيَّةً

تنفذ شخصية "النبى أيوب" (عليه السلام) من ماضيها لتتناسخ في شعراء هذا العصر ، و تمكنهم من مواجهة مزالق الواقع بصبر جليـل، حيث يتعـالون على كبواته م ويهبون ذواتهم فداءً، إنهم يزرعون الحقيقة في برك النفاق، وينتصرون في مواجهة أعاصير المحن. ويستند الشاعر إلى الحديث الشريف عن أنس بن مالك رضي الله عنه قال : قال رسول الله صلى الله عليه وسلم « يَا تِي عَلَى النَّاسِ زَمَانٌ، الصَّابِرُ فِيهِمْ عَلَى دِينِهِ، كَالْقَابِضِ عَلَى الْجَمْرِ » (2) ليطعم دلالة .النبات على الدين والصبر على الأهوال. ومن الشخصيات الدينية التي استلهمها الشاعر شخصية "عيسى عليه السلام" وما ترمز إليه من مواقف الصلابة والتضحية:

هذي يدي تصنع الطين في .. (3)
 على هيئة الطير ..
 ثم عيونك - في البعد - تملأه بهجة

(1) عثمان لوصيف: أبجديات، ص ص 35-36.

(2) محمد ناصر الدين الألباني: صحيح الجامع الصغير وزيادته الفتح الكبير رقم الحديث 8002، المكتب الإسلامي، بيروت ، ط3، 1988، ص1326.

(3) الأخضر فلوس مرثية الرجل الذي رأى، ص 29.

فِيُعَنِّي عَلَى أَوَّلِ الْغُصْنِ مُلْتَهَبًا بِالْحَنِينِ إِلَى أَنْ تَعُودِي ..

يحاول الشاعر بناء نص جديد يتفاعل مع النص الغائب ، فينصهران في علاقة تواشج حمي، باستخدام قرائن معجزة الشخصية الدينية واستعادة سيرتها من جديد، فترتفع الذات إلى مصافها معانقة قداسة النبوة، مما يعينها على تخطي محنة الغياب ويسمو بها فوق تجهم الواقع و قبحه.

وتستثمر "زهرة بلعالية" موقف "سليمان (عليه السلام) " مع النمل، لترسم مشهدا جماليا لصفة العدل والسلام المتصل بالقوة ،وتنبهنا إلى حكمة تلك المخلوقات الصغيرة في هذه الأرض:

قَدْ.. تُبْصِرُ عَيْنُ النَّمْلِ الْمَوْتَ (1)
بِأَقْدَامِ سُلَيْمَانَ
لَكِنَّ الْإِنْسَانَ
يَظَلُّ يُعَاقِرُ مَوْتَهُ
جَهْلًا أَوْ سَهْوًا
يَحْيَا لَا تَسْمَعُ رِجْلُهُ
عُنُوتَ خُطْوَتِهِ
وَيَمُوتُ يُفْتَشُّ عَنْ قُدْوَةٍ

تتداخل البنية النصية مع السرد القصصي، لمتابعة حادثة النمل وسيدنا سليمان عليه السلام، بما تومئ إليه من حالة الوعي الذي اكتسبه غير العاقل، في حين بقي الإنسان يتجاهل فناءه متشبها بحلم الأزلية، وفي تنامي الحدث تتنامى مآسي النهاية، وقوفا على الاستدراك لتلقيح ذاكرة الذات الغافلة.

(1) زهرة بلعالية: ما لم أقله لك، ص 37.

ويتخلص الشاعر من دونيته، حينما يتعلق برمز التحمل والانتظار والعمل المستمر

أملا في الفرج:

سَتَجْرِفُكُمْ هِيَ النَّارُ! (1)

وَكَالطُّوفَانَ تَحْمِلُنِي

عَلَى فُلكٍ مُبَارَكَةٍ..

أَنَا نُوحٌ.. وَمِنْ وَهَجِي

تَعَمُّ الكَوْنَ آيَاتٌ

وَأَنْوَارٌ

يتحد الشاعر مع شخصية "النبي نوح" (عليه السلام)، ليحول طوفانه إلى نار تأتي على اليابس فتلتهمه، وتبعث في الظلمات بريق زمن مشرق يطرح مفاهيم جديدة، ومثلا عليا تمحو محاور الفساد، لتعيد توزيع التوازن في واقع منحرف.

وفي قصيدة "دموع الفجر مغتسل" يوظف ناصر لوحيشي شخصية "داود عليه

السلام":

خُذْ زُهْدًا مَا يَكْفِيكَ مِنْ صَمْتِي، (2)

وَأَخُذْ.. خُذْ مَا تُرِيدُ

وَأَقْطَعْ لِسَانِي إِنْ أَرَدْتَ فَصَاحَتِي،،

عَجَلٌ، وَفَجَّرَ مَوْرِدِي أَمَلًا وَعَيْدُ.

خُذْ زُهْدًا مَا يَكْفِي، وَيَرْفَعُ قَامَتِي

سَافِرٌ، وَأَعْرِضْ عَنْهُمَا،،

يَا صَوْتِ دَاوُدِ الشَّجِيِّ،

أَنْتَ الْخَفِيُّ، أَنْتَ لِلثَّكَلَى، وَلِلْفَجْرِ الْجَدِيدِ..

(1) عثمان لوصيف: المتغابي، ص 05.

(2) ناصر لوحيشي: فجر الندى، ص 23.

ينتجه الشاعر نحو التراث الديني ليثبت حقيقة اغترابه عن زمن الاضطهاد المؤسف متجها نحو الشخصية التي ترمز للحكمة والقوة، (داود عليه السلام) ليعتق التحدي شريعة تسانده في قهر صعابه أملا في البحث عن مخرج، يمكنه من نشر رسالة الخلاص الذي يلوح في الأفق، ويتعالى الشعر إلى القدسية ، لينطق بصوت الحق محورا وضع الدناءة والأسى إلى زمن الأمل المشرق.

ويستدعي أحمد عبد الكريم شخصية "يوسف عليه السلام" باعتباره رمزا للجمال والصبر على الابتلاء:

أَمِنْ نَخْلَةِ الْوَجْدِ جِئْتَ إِلَى دُرَكَاتِ التُّرَابِ؟⁽¹⁾

تَأْبَطْتَ نَائِيًا وَصَفْصَافَةً مِنْ حَنِينِ

وَجِئْتَ تُرِيدُ اقْتِحَامَ الشَّمَالِ بِنَرْجَسَةٍ وَقَصِيدَةِ حُبِّ

وَهَذِي بُذُورُ الْهَوَى فِي خُطَاكَ..

وَمَرَّ عَلَى الشَّارِعِ الْحَجْرِيِّ جَمِيلاً

فَقَطَّعَتِ الْفَاتِنَاتُ أَصَابِعَهُنَّ وَقُلْنَ

كَذَا فَلِيْمْتُ فِي هَوَى الشَّمْعَدَانِ الْفِرَاشُ.

فَهَبَّ الرَّجَالُ.. وَسَلُّوا أَسِنَّتَهُمْ فِي الْفَضَاءِ وَطَاشُوا

عَدَا تَصْطَفِيهِ عَدَارَى مَدِينَتِنَا فَاصْلُبُوهُ

إن الشاعر يستحضر شخصية "قيس بن الملوح" لتكون قناعه،

ويجعلها تلتحم مع شخصية "يوسف عليه السلام"، مستندا على رمزية الجمال والصبر

مستبطننا السياق بتعريف القول الشعري- (تَأْبَطْتَ نَائِيًا وَصَفْصَافَةً مِنْ حَنِينِ

وَجِئْتَ تُرِيدُ اقْتِحَامَ الشَّمَالِ بِنَرْجَسَةٍ وَقَصِيدَةِ حُبِّ)- الذي يرى أنه لغة رمزية مفعلة بطاقات

الجمال، تخرج عن المألوف والعادي وتتصل بالعاطفة (الجمال / الحب)، والعلاقة بين

(1) أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 111.

الشخصيتين (الحاضرة الغائبة/ قيس، الشاعر// والغائبة/ يوسف عليه السلام) تفصح عن صورة للمقاومة تتجسد بشكل واضح في ذات مقدامة تحاول الإعلاء من شأن الكلمة، وتبحث عن تسجيل صوتها في زمن الانكسار والتشطي.

و تصبح شخصية مجنون ليلي صورة لعاشق الوطن الباث لموعظة الحب، إذ يقتحم الشمال وممالك الرخام (المدينة/ القسوة، الألم) ليفرض سلطة الفطرة والصفاء.

والحق أن الشاعر ينجح في خلق مؤثرات تنشط انتباه القارئ، وتوقظه عن غفلته ، مرة بتفعيل ثنائية (جنوب/شمال) التي تبعث لوازم المتقابلات الدلالية، وأخرى بالعدول من خطاب إلى غيبة (تأبّطت، جئت/ مر)، «ولما كان [أسلوب] الالتفات هو الإشارة إلى شخص بضمير لا يطابق سياق الإشارة إليه فإنه يمثل مداورة في القول تعيق عملية التوصيل الاعتيادية، وهذه الإعاقة تمثل انحرافا للرسالة اللغوية باتجاه القيم الجمالية للتعبير اللغوي.»⁽¹⁾

ومن الشخصيات التي تردد ذكرها في متون الشعراء شخصية الرسول (صلى الله عليه وسلم)، إشارة إلى الثبات على الحق والإيمان بالعدالة:

فِيَجْذِبُنِي السَّفْحُ فِي رَهْبَةٍ (2)

رَهْبَةٌ اسْتَسِيغُ النَّهَايَاتِ

أَحْضُنُ قِمَّةً هَذَا الْعَتِيِّ...

أَسِيرُ إِلَيْهِ مَسَاءً

فَتُحْرِجُنِي رَهْبَةُ الرُّوحِ

يَا رَهْبَةَ الرُّوحِ أَنْتِ الْحِرَائِيَّةُ الْمُبْتَغَاةُ

(1) محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 112.

(2) حسين زيدان: اعتصام، منشورات SED، الجزائر ط1، 2002، ص 26-27..

استخدم الشاعر شخصية الرسول (صلى الله عليه وسلم)، لتكون مدلوله في التعلق بالسفح والارتباط بالسمو، وكانت صورة التماهي مؤشر التعالي على زمن الفساد، من خلال الالتحام بمكانية التهجد وثمة يتم الخلاص.

2.2.2.2- شخصيات أخرى:

قد يلجأ الشاعر إلى استخدام شخصيات من التاريخ الإسلامي اقتداء بأسوتها الحسنة، لكونها الوجه المضيء في زمن العدالة، تمثل قوة التقوى ورمز المقاومة والجهاد، أو لكونها شخصيات اتصلت بالأنبياء وأدركت المعصية، ثم لجأت إلى طلب المغفرة و التوبة. وفي قصيدة "مناجاة الملاك الغائب" يتحد المعنوي بالمحسوس، لإعلان فتنة الكتابة و تجسيد مراوغتها:

أَنْتِ الْقَصِيدَةُ يَا زُلَيْخَةَ⁽¹⁾
 لَسْتُ "يُوسُفَ"..
 لا ولا حَتَّى "العَرِيزَ"..
 وَلَسْتُ أَكْثَرَ مِنْ فَتَى..
 فِي صَدْرِهِ دِفْءُ الْحُرُوفِ
 وَمِنْ تَوَجُّعِهِ أَتَى..
 لا تَسْأَلِي مَاذَا يُحِبُّ..
 لا تَقُولِي لَهُ مَتَى..

إن حضور شخصيات قصة "يوسف عليه السلام"، يجعل المرأة الغواية تتناغم وفتنة القصيدة، إذ تكتسب من النص القرآني صفة التستر، لاسيما والخطاب يضمم التصريح بها ليرفع من قيمة الأنثى الموهوبة، ويمنحها بريق الاحتجاب . ولعل القصيدة تزداد شاعرية إذا احتجبت مدلولاتها.

(1) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص31

في حين يظل الرجل محتفظاً بسرّه، يعتلي صهوات الجهاد ليطوق وجعه:

يا..يا بلال: من فوق قلبك صخرة⁽¹⁾

والآن توضع في فمي

هَذَا...وتأريخُ الخلافةِ في دمي

للصخرِ نبضٌ فوق قلبك فاتحدُ

أحد..أحدُ

وأميةٌ من هولِ ما ذاق ارتعدُ

أحد..أحدُ

مرّت عليك بنو فريضة..هل يمرُّ بنو هشامٍ أم أسدٌ؟

أم لا أحدٌ؟!

أحد..أحدُ

إن امتزاج الذات بشخصية "بلال" تمّت عبر الالتفات من المخاطب إلى المتكلم، إذ تتحول الصخرة من موضعها المتوارث في الذاكرة (فوق القلب) لتندرج إلى موضع مختلف (فوق الفم) إشارة إلى سلطة التكلم والصمت، التي يعيش الإنسان الراهن في سجنها، وما عرض العذاب الذي تكبدته الشخصية التراثية، إلا بعثاً لاندفاع الذات نحو عنف المواجهة بكل صمود وتحد.

وتتردد صورة الاستدعاء من خلال النداء وذكر التسمية، ثم استحضر مقولة الشخصية، وفي ذلك إلحاح على تبني مبدأ الرفض من جهة، وترسيخ لسياسات التكيل المتعاقبة من جهة أخرى.

(1) حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 69.

ويمكننا أيضا أن نشير إلى تحويل الجماد نبضا حركيا حيا، يقابل دونية الجراد المنهار بقسوته نحو صلابة الصخر، ثم ارتداد رهبة التعذيب إلى المعذب، ليفقد توازنه أمام قوة الثبات والمقاومة.

إن استدعاء الشخصية التراثية ليس مجرد عرض لا معنى له، وإنما يأتي به الشاعر لدعم موقفه وإثراء تجربته وتعميق إحساسه بالاستمرارية والتواصل من خلال إعادة صوغ معطيات الماضي لخلق صورة ذات دلالة مختلفة، كما يعزز رابط المحاور والمشاركة بين المتلقي ورموز السيرة، حتى يتتبع خطى الكفاح ويتشبث بعرى الإيمان والتقوى :

فَصَرَخْتُ أَنَا،⁽¹⁾

صَرَخْتُ نَمْلَةً فِي التُّرَابِ

عَسَسَ اللَّيْلُ، نَامَ الْبَلَدُ،

عُدْتَ يَا أَيُّهَا الْوَلَدُ الْمُرُّ،

لَكِنَّهُ لَمْ يَعُدْ

هَلْ هِيَ النَّارُ؟

أَمْ مَرَّقَتُهُ نُيُوبُ الْأَسَدِ؟

صَاحَتِ الضَّلْعُ يَا وَيْلَتِي.. وَيْلَنَا

ضَاعَ مِنَّا الْوَلَدُ.

وَبَكَيْتُ ،، بَكَتْ وَاحْتَوَانَا الضَّبَابُ

أَبْتَاهُ أَنَا

بِيَدِي أَنَا

كُنْتُ وَارَيْتُ سَوْعَتَهُ فِي التُّرَابِ

⁽¹⁾ نور الدين درويش: مسافات، ص ص 90_91.

كَانَ يَرْكُضُ فِي دَاخِلِي النَّزْغُ، لَمْ أَنْتَبِهِ
لَمْ أَكُنْ لِأَوَارِيهِ لَوْلَا الْغُرَابُ

لقد انتهى إلى الصراع والعذاب ، فكان مصيره العودة إلى التراب وكانت خطيئته الأولى تأسيس مرجعي لخطاياها اللاحقة.

إن تشخيص الموجودات جعلتها أرفع قدرا من الذات إدانة لكيانها ، ثم كانت الكناية تورية وستارا لافتا لمفاتن الضلع الأعوج (المرأة)، التي احترفت العويل والندم وأسهمت في الخطيئة. في ظل كل ذلك سجنتم أهواء الإنسان تحت طبقات الأرض ، ولفه الموت ببساط الثرى ، وانتهت قصته إلى الضياع و البكاء، ثم ما فتئت الأرض أن تقيأت جثمانه.

3.2.2- الشخصيات الأدبية:

لا بد لشاعر يعيش الاغتراب أن يعود إلى ذات تماثله الإحساس وتقاسمه الشعور ، لذا طرق أبواب الذاكرة ليعانق صوته المبحوح، ويتواصل مع انفعاله من خلال استدعاء الشخصية الأدبية الأكثر طواعية لتمثيل مواقفه، وفي تلك العودة تكريس للوحدة وتحقيق للخلود، حيث يحافظ الخطاب على ترانيم الصوت المستعاد، ويجسد الاستمرارية والتجدد، حتى يسجل شاهدة الآخر على هذا الزمن.

ففي قصيدة " عولمة الحب عولمة النار " يختار " عز الدين ميهوبي " شخصيتي المتنبى وأدونيس ليجمع بين القوة والخلود:

قَرِيبًا مِّنَ الْكُشْكِ⁽¹⁾

فَتَشْتُ فِي جَيْبِ ذَاكِرَتِي عَنْ بَقَايَا قَصِيدِهِ

تَسَاقُطُ مِنْ شَفْتِي «الْمُتَنَبِّي»

وَأُورِقَ فِي عُشْبِ كُرَاسَتِي «أَدُونِيسُ»

(1) عز الدين ميهوبي:عولمة الحب عولمة النار، ص ص 62.

فَأَغْلَقْتُ أَرْزَارَ عُمْرِي..

إن الشخصية الأدبية هي رفيقة الشاعر التي تحرسه إذا ما صمت نصه ، وتجعله يتسلح بأقوالها، ويحتفظ بهويته من خلال حضورها ، ويغذي قصائده برحيق ما جمعت كتابتها ، إنه ينهض على أقوال جديدة تتفجر من أصابير الماضي وتمتد بجذورها لتؤصل وجودها وشرعيتها.

ويعلن عثمان لوصيف مع سيد الكتابة السردية "الطيب صالح" وصاحب الخطاب

الشعري "عنتره" الانتفاضة والتمرد عبر جسد النص:

يَا صَالِحُ! (1)

يَا عَنْتَرَةَ الْعَبْسِيِّ!

حَانَ الْوَقْتُ.. حَانَ

أَنْ نُعَرِّى سَيْفَنَا الْبَتَّازَ

كَيْ نَمْحُو الْهَوَانَ

كُلُّ مَا يَمْلِكُهُ الْقُرْصَانُ سَيْفًا مِنْ خَشَبٍ

أَيُّهَا الزُّنْجِيُّ

يَا.. يَا الْعَرَبِيُّ الْمُغْتَرِبَ

إن نداء الشخصيات الأدبية هو استغاثة من الشاعر ، الذي عجز عن مواجهة حاضر ضيق تنهار فيه الأخلاقيات والمبادئ ، فراح يبحث في التاريخ عن حاضنة دلالية، تمكنه من الانقلاب على واقع القهر والهوان، لتجاوز أرضية الفساد بدم مستنقعات الخطيئة.

ولعل فعل التعرية والمحو يسهم بفضح عار التراجع والانكسار:

(1) عثمان لوصيف: زنجبيل، ص 37.

نَادَيْتُ (1)

مُفْدِي!

فَمَا نَبَسَتْ شَفَاتَهُ..

وَلَكِنَّهُ رَاحَ يَرْمُقُنِي فِي سَكُونٍ!

وَكَانَ فَقِيرًا

يَشُدُّ عَلَى بَطْنِهِ حَجْرًا

كَانَ مُنْكَسِرًا!

حَافِيًا..

عَارِيًا..

زَادَهُ الْكَلِمَاتُ!

إن سفر الشاعر إلى غرداية جعله يحدث شاعرها ، ليستعرض شخصية ناطقة عبر زاد كلماتها الثورية الخالدة ، ولعل صوت الفقر يقرع بواطن الذات بتوتر داخلي، إنه المؤثر الموضوعي الذي يعمق حفريات الصراع، بحيث تغدو الشخصية الأدبية شاهد هذا العصر، الذي تخاذلت فيه الأقلام على إعلاء صوت الحرية ، وتآكلت فيه قصائد التفسير ، ثم راح الإنسان يكتسي صدقات القهر و التهميش، وقنع بالعيش تحت الحفر وثروته حفنة من تراب الجزائر.

ومصادقا لدعوة التمرد أيضا يستجد عقاب بلخير بشخصية امرئ القيس:

وطلول امرئ القيس أمست طلولاً أحر (2)

حينما ينزل الصمت فيك ترى وجهك المتكسر وسنط المرأيا

ترى أن الحقيقة حفنة رمل على منحدر

و أخذت بحفنة رمل وألقيتها

(1) عثمان لوصيف: غرداية، ص ص 68-69.

(2) عقاب بلخير: ديوان تحولات ، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، ط 1 ، 1998، ص 30.

نَفَخَ الرِّيحُ فِيهَا وَفِيهَا انْتَشَرَ

إن التوجه الحواري نحو شخصية "امرئ القيس"، يثبت خيبة أمل الذات في واقعها المأساوي، وبحثها عن زمن مختلف ليستبدل صمت الخضوع والقهر بشعار الانتفاضة الثورية، التي تطارد الحقيقة برغم انفلاتها وتحاول منحها للغير.

إن رحلة التيه والضياح تجعل الذات تعيش توترا نفسيا يقارب ذلك التوتر الذي عاشته الشخصية المستحضرة.

ويظل الشاعر متشبثا بصوت التراث، ليعمق نبرات جرحه الداخلي ويجسد ردود

فعله:

كُتَامَةٌ لَنْ تَعْتَرِفَ بِالْفَرَزْدَقِ فِي أَرْضِهَا .⁽¹⁾

لَنْ تُجِيزَ لَهُ الرِّكْضُ خَلْفَ الظُّبَاءِ ،

وَخَلْفَ الْجَعَارِينَ فِي الْمَرْعَةِ.

سُتُعْطَى لَهُ... نَاقَةٌ مِنْ حَرِيرٍ،

وَسَيْفًا... مِنْ التَّمْرِ ،

يُذَكِّي بِهِ الْمَعْمَعَهُ

بالرغم من عودة الشاعر إلى "الفرزدق"، ليكون قناعه فإن صوته ظل متصلا ضمنيا بهذه الشخصية، ولن يستطيع الانفصال عنها، عبر إرسال علاقتها الاغترابية بمحيطها، الذي هو ذاته محيط الشاعر، وتعد جهة الانعطاف الدائري الإحالة إلى اتساع ملامح الحقل الدلالي، من خلال التماثل الصوتي الموازي لأنين الراهن.

ويستفيد الشاعر من تجربة العشق المتصلة بديك الجن⁽¹⁾، ليجعلها تتوجه نحو امرأة

مختلفة:

(1) أحمد شنة : طواحين العبت، ص 67.

دَعْنِي أُحِبُّكَ دُونَ أُوسِمَةٍ، (2)
 وَأَذْرُوا مِنْ رَمَادِ الرُّوحِ فِيكَ نَرَجَسَهَا
 كَمَا شَاءَتْ عُيُونُ الْفَقْرِ وَالشَّظْفِ الْكَبِيرِ،
 لَا أَسْأَلُ السُّلْطَانَ نَيْشَانًا لِشَاهِدَتِي،
 وَلَا نُصْبًا لِمَا أُرْقَتْ مِنَ الصَّبَابَةِ وَ الْجَسَدِ
 دَعْنِي أُحِبُّكَ مِثْلَ دِيكَ الْجِنِّ
 حِينَ لَمَعَ سَيْفُهُ بِدِمَاءِ وَرْدَتِهِ
 وَأَعْطَاهَا الْكَبِدَ

يستحضر الشاعر شخصية "ديك الجن"، ليمائل تعلقه بالحببية المعشوقة بتعلق ديك الجن بوردته، ذلك الحب الذي خُتم بالقتل غيرة يتجسد في نص الشاعر حبا للذات الوطن، حيث يتفاعل الحضور الروحي للذاتين فتصبحان ذاتا واحدة. يمثل استدعاء الشخصيات المرتكز الذي تستند إليه ذات تبحث تحت ركام الزمن عن مسرح لمناخها الآزني، و تنبش تحت لفافات الذاكرة عن خطى تسيير على إثره -، لتجتاز عفن الحفر، معيدة بناء ذات أنهكتها السنون المتجهمة تتخذ نزعة الصمود والمقاومة زادا في هذه الرحلة المرهقة.

4.2.2 شخصيات من التراث الغربي:

(1) هو عبد السلام بن رغبان بن عبيد السلام بن حبيب بن عبد الله بن رغبان بن يزيد بن تميم بن مجد، أبو أحمد الكلبي الحمصي، وغلب عليه لقب ديك الجن حتى كاد يطمس اسمه وأسباب هذا اللقب فيما يرى، إدمان الرجل على الخروج إلى البساتين والثاني تلون عينيه بما يشبه الديك والثالث حديثه عن الديك في شعره والرابع جنونه وتقليده صوت الديك. تعود أسرته في أصولها إلى قرية مؤتة ونستطيع أن نميز في حياته مراحل ثلاثا: طفولة عادية وشباب تغمره اللذة المادية وتبذير ما ورث من مال، ومرحلة للزواج الذي أنتهى بقتل الحببية بسيف زوجها العاشق الغيور، وأخرى لشيخوخة تتابع دروب اللهو والمجون من جديد. ينظر ديك الجن: مقدمة الديوان، جمع وتحقيق ودراسة مظهر الحجى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 18-30.

(2) أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 50.

استطاعت الشخصيات الغربية أن تتسرب إلى الأدب العربي، بفضل ما تحمله من ثقافات مختلفة، يمكن أن تكون سندا لمعرفة الآخر، ومخاطبته بلغته التي يستوعبها لقد مثلت المواقف الغربية لبنة خاصة في البنية النصية أثرت التجربة الشعرية، ولعل الشخصية الفلسفية أوفر حظا من غيرها، لكونها تعبر عن الفكر الغربي وتحمل صوته القومي، وهو ما يسمح بتكوين ثقافي متعدد المذاهب والتوجهات. يقول الشاعر:

وسُقْرَاطُ مَا عَادَ يَهْفُو .. إِلَى الْحِكْمَةِ الْحَالِمَةِ⁽¹⁾
فَقَدْ طَلَّقَ الْعَقْلَ وَالنَّقْلَ وَالْفَلْسَفَةَ
وَأَلْقَى طُقُوسَ الْوَرَعِ
وَصَارَ بِحَمْدِ الْإِلَهِ وَزِيرًا...
لَدَى الطُّغْمَةِ الْحَاكِمَةِ..

وعبر مبدأ التحويل والابتعاد عن النقل، يؤسس الشاعر خطابه ليجرد الشخصية الفلسفية (سقراط) من علمها وفكرها، ويجعلها يدا تحركها السلطة الحاكمة. إن تلك المفارقة تمكنا من استيعاب سلبية انتقال رمز الوعي التام والجدل المثير إلى مثال الانقياد والخضوع.

وصَدِيقِي..⁽²⁾

يَصُبُّ دَمِي فِي فَمِي
وَيَسْأَلُنِي عَنْ جُنُونِ الْبَقْرِ وَعَنْ ((مَرَادُونَا))
وَعَنْ طِفْلَةٍ أَنْجَبْتَهَا ((مَادُونَا))

وَعَنْ شَارِعٍ مِنْ دَمٍ يَسْتَحِي مِنْ حَجَرٍ

(1) أحمد شنة : طواحين العيب، ص 107.

(2) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 65.

إن حضور الرموز الغربية خطاب ساخر يترجم ولع العربي بالثقافة الغربية واستلابه الفكري المتوجه نحوها، يراها المركز ويجعل ذاته هامشا، يتطلع إلى نبش أخبار الآخر، ويعيش في دوامة الدماء وبالوعتها يواجه حياته بدماء تجري في عروق الآخر.

ويتوجه "أحمد عبد الكريم" في قصيدته "الهدهد" صوب رمز الفضيلة "ديوجين":

لَوْ أَنَّكَ تُبْصِرُنِي يَا (دِيُوجِين) (1)

لَوْ أَنَّكَ تُبْصِرُ عَيْنَ الْعَيْنِ،

رِيَّةَ الصَّوَّانِ

وَمِهْمَازَ الْقَفْرِ.

يلحق الشاعر شخصية ديوجين الحكيم ليدعوها إلى إبصار ذاته، لاسيما وهي الذات المتصوفة التي تجتمع بالشخصية المستحضرة في الزهد والترفع عن ملذات الدنيا، ولعل في تلك الدعوة بحث عن حقيقة يريد الشاعر إظهارها.

* ديوجينيس ابن هيسزياس، عاش في اليونان في القرن الرابع قبل الميلاد كان مواطنا شهيرا في مدينة سينوب ونفي حوالي منتصف القرن الرابع لأنه فيما يقال قد شوه العملة الزائفة التي ظهرت في ذلك الوقت ومنذ ذلك الحين صار زعيم الكلبية، ولقد كان أفلاطون على شيء من الصواب في قوله الذي يروى عنه وهو أن ديوجينيس كان سقراطا مجنوناً. رأى ديوجينيس أن تحقيق الفضيلة يتم عن طريق بلوغ الاكتفاء الذاتي والوسيلة إلى الاكتفاء الذاتي هي أن يتحرر الإنسان من أي قيد خارجي من قيود الأسرة أو المجتمع، أو من أي اختلال باطني في الرغبات أو الانفعالات فهو برفضه كل أنواع الملكية، وكل ما قد يقيد... فقد احتفظ لنفسه بسيادته على تلك الملكية التي لا يمكن لأحد أن يسلبه إياها وقد اقتضت هذه التعاليم من ديوجينيس تمرسا ومرانا سواء من الناحية الجسمية أو العقلية لذا جعل الرجل من حياة التواضع والفقر فضيلة وقد احتقر التربية والتعليم النظريين ورأى أن الفضيلة تظهر في الأفعال. ينظر للإفادة: الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة، فؤاد كامل وآخرون، مراجعة زكي نجيب محمود، دار القلم، بيروت لبنان، (د ت)، ص 200-201.

(1) أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 13.

3.2 - الرمز الأسطوري:

يختلف مفهوم الأسطورة، لأنها «مصطلح ذو مدى واسع من الدلالة ، ويمكن تقسيمه إلى جزء رومانسي وآخر عقلائي. « (1) وبالرغم من كونها « عبارة عن قصة أو اعتقاد خرافي لا أساس له من الصحة » (2)، إلا أنها تمثل «حكاية مقدسة يؤمن أهل الثقافة التي أنتجتها بصدق روايتها إيماناً لا يتزعزع، ويرون في مضمونها رسالة سرمدية موجهة لبني البشر. فهي تبين عن حقائق خالدة ، وتؤسس لصلة دائمة بين العالم الدنيوي والعالم القدسية» (3)، ولعل ذلك التباين بين الإيمان بقداسة المحتوى الأسطوري سالفاً وخرافية النص اليوم يحدث مشكلة و « مشكلة الأسطورة تكمن في كونها لا تحاكي الواقع و لا تتماشى معه، كما أنها لا تعطي الحجج الكافية » (4)، لذا يصعب الاقتناع بمعطياتها. إن الأسطورة شكل للمكبوت التاريخي الناطق بالخلود في مقابل الفناء، ترسخ إمكانية البقاء. وهي إحدى المنجزات الفنية التي تناعت الحياة في ركام التعفن والوحشة الأسرة للذات، المكبلة لأفعالها وخيالها.

وقد مثل الفكر الأسطوري محور الرغبة الإنسانية، باعتباره جسراً يربط بين العالمين الدنيوي والمقدس، ولأن توق الذات للعود الأبدي والاتصال بالزمن الدائري كان يتم من خلال عبور ذلك الجسر، مثلت الأسطورة الملاذ من الخطيئة نحو الخلود والجمال.

Dictionary of Literary Terms, Oxford University Press, London, , -Chiris Baldick, Concise)^{3 1} / the term has a wide rang of meanings, which can be divided roughly into ' « 1991, p 163 rationalist' and 'romantci' versions: in the first, a myth is a false or unreliable story or »belief/

(3) فراس السواح: الأسطورة والمعنى ، دراسات في الميثولوجيا، والديانات المشرقية، منشورات علاء الدين، دمشق، ط1، 1997، ص 15.

the « 276 Joseph T.Shipley, Dictionary of Wold Literary Tems Boston:The Writer 1953, P⁴ problem of myth is considerably perplexed by this fact, and by the complementary evidence»

ولعل السبب ذاته كان وازعا ملحا للإنسان الحالي، ليتصل بذلك الفكر الذي يمثل الزمن البكر، تعلقا منه بالأزلية والنقاء والفضة، لاسيما وهو يراهن الخيبة والفاجعة، وهنا وجد انتماءه ينجذب نحو تلك القيم والمقومات التي يفقدها الآن .

وما أحوج الشاعر الجزائري أن ينتقل عبر برزخ الثقافة نحو الموروث، ليعمق بنية نصه الدلالية، ويثري مرجعيته الفنية، لذلك استثمر العديد من الرموز الأسطورية وكون الأساطير «حلقه اتصال هامة بالماضي»⁽¹⁾ وفي الماضي تتقيب عن الهوية، استند نور الدين درويش إلى نصها ليكتب ثلاثيته بداية بالبحث عن البدء والتكوين والتأصيل للكيان الإنساني (البذرة واللهب/ التراب النار) ولادة جديدة من رحم النار (رحم الأرض) وفي البعث تحول وارتحال، لذا استقطبت عتباته النصية محددات الانتقال والخروج (السفر الشاق- مسافات) رمزا للبعث والتجدد:

أُحِبُّ أَنْ أَظَلَّ مِثْلَ طَائِرِ الْفَنِيقِ⁽²⁾ *

(1) أمين سلامة: الأساطير اليونانية و الرومانية، دار الفكر العربي، ص 07.

(2) نور الدين درويش : البذرة واللهب ،ص58.

*الفنيق phoenix – phenix طائر أسطوري فيما يقال، أجمل ما تكون الطيور. كان يظهر مرة كل خمسة قرون - في مصر، قادما إليها من أعماق جزيرة العرب، ليحل في هليوبوليس (معبد رع - الشمس). وهو فريد في نوعه يبني محرقة موته بنفسه. ويشعل فيها النار بحركة جناحيه، حتى إذا احترق استحال رمادا - نهض مرة أخرى - من رماده، فتيا مخلدا. و الفنيق رمز مزدوج على هذا النحو: يجمع بين النقيضين اللذين ينطوي عليهما عنصر النار. يضاف إلى ذلك أنه ينطوي- ذاتيا- على عنصري الأنوثة والذكورة المنفصلين في غيره من آلهة الولادة الجديد مثل تموز/ وعشتار، أوزيرس/ إيزيس، أدونيس/أفروديت .

نفسر ذلك بلقن النار هي أصل الكون والمادة الأولية التي تتحكم في التحولات التي ينتقل بها كل عنصر إلى الآخر من عناصر الكون الثلاثة الكبرى(الماء - النار - الأرض التراب) فيما تقول فلسفة هرقليطس. إن الموت الناري عودة إلى النقاء في هذا السياق، ولادة جديدة من رحم النار الذي يقال رحم الأرض - الأم نفي للدنس، و استعادة للجوهر الأتقى. إن النار تأكل كل ما يقبل الفساد والموت، لكنها تبعث كل ما كان نقيا، فتجعله أشد صفاء، عندما تخلصه من شوائبه، وتجعله مخلدا، لأنها تنفي عنه كل ما يقترن بالفناء. لذلك دخل هرقل محرقة الهائلة التي صنعها بيديه- كما لو كان مظطجعا في وليمة مزدان الجبهة بأكاليل الزهور- ليصطفي عنصره الإلهي الخالص. وكذلك يخرج الفنيق من النار التي انبعثت من رماده، بعد أن نفت النار عنه كل ما يخامر من أوشاب الفناء، و كذلك اختيار أمبوقليس -الفيلسوف الألماني- الموت الذي يصهره ويمزجه بالعنصر النقي - النار- عندما ألقى نفسه في بركان أطنه

مُرْفَرَفًا طَلِيقُ

أَمُوتُ فِي حَرَائِقِي

وَمِنْ رَمَادِ حَفَقَتِي وَجَمْرَتِي أَفِيقُ

إن الصراع بين الحياة والموت هو رحلة للبحث عن الهوية، من أجل ترسيخ الحضور، حيث تتمتع الذات بالكبرياء والتحرر، لذلك يصبح الرمز الأسطوري (الفنيق) أداة دالة على النقاء من قبح الوجود و الاغتسال من كل دنس.

إن الطيور رمز للهجرة والانتقال، وهو ما ترجوه الذات التي تهوى التحرر وتنزع نحو الحراك المستمر. ويكرس الاحتراق والانبعاث صراعا وجوديا بين الجدليات، مما يسفر عن رؤية تغيرية تمارس التحول من زمنها "زمان الرماد والانهيال" نحو تكوين مختلف.

و مع أن هذه الصورة قائمة على المشابهة (رمز الفنيق / مشبه به)، إلا أن الشاعر استدرك ذلك الخفوق الفني بتضمين مادة الأسطورة نسيجه الشعري، مما جعل أجزاء صورته متماسكة، لاسيما وأنه أقام لقاء داخليا متينا بينه وبين رمزه .

ويسافر النص باستلقائه على البساط الأسطوري نحو الانفتاح الدلالي، ليبعث

مغايرة تكشف الحدث وتعمق الرؤى بحراك رمزي متجدد:

لَسْتُ أَخْشَاكَ (1)

عَجَّلُ أَيَا قَاتِلِي

أُطَلِقِ النَّارَ،

و يقول باشلار - إن النار هي الموضوع الأول الذي ينعكس عليه العقل الإنساني ، و إن اقتحام الإنسان لها هو الذي ميز تحديدا ، ما بين الإنسان و الحيوان. ينظر جابر عصفور : رؤى العالم، عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص235-239.

(1) نور الدين درويش: مسافات، ص 47.

أَقْرَأُ عَلَى جَسَدِي آيَةَ الْبَطْشِ
 وَاشْفِ غَلِيْلَكَ يَا سَيِّدِي بِالْكُحُولِ
 وَلَكِنَّنِي صِرْتُ عِنْقَاءً* ...
 أُوْلَدُ مِنْ رَحِمِ الْمَوْتِ
 أَقْرَأُ عَلَى جَسَدِي آيَةَ الْخُلْدِ
 وَأَفْرَعُ عَلَى نَخْبِ الْأَنْبِعَاثِ الطُّبُولِ
 تَهَيَّأْتُ لِلْمَوْتِ،

يلتصق الشاعر بطائر (العنقاء)، ليمارس تحولا يفك أسره من قيود الإرغام، ويهبه السيادة التي تجعله يقرع الطبول تهليلا للموت، طالما كانت المحطة التي تتبدل فيها لحظات الانتكاسة والخنوع إلى زمن الولادة.

وواضح أنه ثمة استرسال تصويري، سيقود الشاعر إلى تبني الفكرة العامة التي يطرحها المتن الأسطوري دون تصريحه بنوع طائره:

أُورَثَنِي الطَّيْرُ سِرَّ الْعِنَاءِ⁽¹⁾

أُغْرِدُ حِينَ أَشَاءُ

ويتردد الوثاق الرابط بين الطير والشاعر بكثرة في دواوينه ليكون معبره نحو الخلاص، فهجرته هي ذاتها رحلة الشاعر الجاهلي التي يسبغها دهان الاستمرارية، لقد انطوت ضمن مداراته

* عنقاء: طائر بعض ريشه ذهبي وبعضه قرمزي مقدس لإله الشمس في القطر المصري، يظهر للبشر كل خمسمائة سنة، إذ أشرف أجله على الانتهاء يضع بيضه في عشه ويموت وسرعان ما كانت تنفخ البيضة عنقاء جديدة إذا ما وصلت إلى سن البلوغ حملت أباهما الفاني في العش إلى هيلوبوليس في القطر المصري ووضعت فوق المذبح إله الشمس وحرقت (ينظر بلفنش: عصر الأساطير، تر رشدي السبسي، دار النهضة العربية، (د،ط)، 1966، ص 425-426.

(1) نور الدين درويش: البذرة والهب، ص 40.

في معناها المعجمي، وأصبحت كرمزوم بقاء ترثه اللغة في انزياحها، إذ يصير الغناء بقاءً، فيتحدان لدغدغة انفعال القارئ.

و يتكئ نص "عز الدين ميهوبي" على الرمز ذاته (أسطورة الطائر الفنيق)، ليشترك في صلة الموت والانبعاث ويعقد تواشجا بين نصه والنص السابق:

وَهَذَا النَّهْرُ يَجِيءُ جَنَائِزَ سَوْدَاءٍ⁽¹⁾

وَالشَّاعِرُ يَفْتَحُ لِلآتِينَ مَقَابِرَهُ الْأُولَى..

يَتَوَسَّلُ كَالْفَنِيْقِ رَمَادَ الْعُمَرِ

وَيَقْتَرِشُ الْكَلِمَاتُ

وَيَلْتَحِفُ الْأَسْمَاءُ

يتماهى الشاعر مع طائر الفنيق (علاقة مشابهة)، إذ يحمل هموم دهره، ويجعل من الكلمات محرقة للعابرين، إنه يخرج من رماد زمنه المميت، المقمط بحداد الجنائز اللامنتهية، ويحترق ليفسح المجال للغة الخالدة، ويكون الأقدر على البعث، والتحرر من سلطة الفناء، حيث تُبْعَثُ أسطره نورا في ظلام الراهن المفجوع، وتكتسح دولا ب الزمن الدوار لتسترد كبرياءها الذي فُهر.

ويرتدي الشاعر درعا آخر للتجدد وهو "تمّوز" غير مصرح بالشخصية الأسطورية،

مما يسهم في رسم مشهد درامي يضيء الواقع:

أَنَا الْمَيِّتُ الْحَيُّ⁽²⁾

لَا زَمَنِي الْمَوْتُ أَثْنَاءَ بَعْثِي،

وَأَثْنَاءَ مَوْتِي،

وَفِي لَحْظَاتِ الْعُبُورِ

(1) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص10

(2) نور الدين درويش: مسافات، ص 49.

تَمَزَّتْ أَكْثَرَ مِنْ مَرَّةٍ،

وَمِتُّ أَكْثَرَ مِنْ مَرَّةٍ،

كَانَ مَوْتِي بَطِيئًا بَطِيئًا

وَمِثْلِي أَنَا لَا يَزُولُ

يجتمع الموت والحياة ليشكلا الدائرة التي تحيط بالذات المهتزة من مدار إلى آخر ،
تتهياً لموتها البطيء وتموت أكثر من مرة ولكنها لا تزول.

إن في لم هذه القطبية المتنافرة ، لقلبها إلى الانسجام والتلاحم طرح ا وجودي يجعل من العدم
بؤرةً جمالية تلازم الذات، إذا كان وجودها لا يهبها التحرر ، فإن البعث يمنح للذات تجدها
وميلاده الفتى الطاهر، و تنبعث الحياة في⁽¹⁾ كل الأشياء عندما تجتمع.

وتبقى أسطورة البعث سلاح الذات الذي يحرسها دوما من غدر الزمن :

(1) تم تأويل دورة الطبيعة وفق هذه الأسطورة وهي تحكي أن عشتار « كانت روحا للنبات، تقضي جزء من السنة في باطن الأرض،
وجزءها الآخر في نسغ الحياة النباتية، إلهة مزدوجة تمثل العالمين، وتنتقل بينهما...وعندما أخذت بالخروج من مملكة الطبيعة والتحول
تدرجيا إلى سيدة لها بدأت صورتها المزدوجة بالانقسام»¹ وكان نتاج انقسامها في شقها الأول بنت وشقها الآخر ابنها تموز الذي هو:
«روح النبات التي تموت وتحيا في دورة مستمرة بأقية، بمعونة روح الخصوبة الكونية التي يتوقف عليها إنعاش الابن القليل واستعادته
من العالم الأسفل» فراس السواح: لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة،
سوريا، ط2002، 8، ص 292. وقد تروى الأسطورة بأسماء أخرى بينما يبقى مضمونها واحدا فتقضي الأم « الأيام في ندبه ويكأ
روحه الغائبة. وعندما لا يجدي البكاء فتبلا، تتهياً للشروع في رحلة طويلة للبحث عنه. وتخاطر بالنزول إلى العالم الأسفل لاستعادته
وتحريره من قبضة سيدة الموت، فتقلح في مهمتها وتستعيده إلى الحياة من جديد. إلا أن عهده بالحياة في العالم الأرضي لا يدوم
طويلا، ويهبط إلى العالم السفلي من جديد مبتدئا دورة أخرى.» فراس السواح: لغز عشتار، ص 293

تَبَيَّنَ لِي أَنِّي المَيِّتُ الحَيُّ هَذِي الحُرُوفُ حُرُوفِي (1)

ولَكِنَّهُ الدَّهْرُ خَانَ

تَعَالَ أَيَا خَاطِفَ الصَّوْتِ والسَّمْعِ إِنِّي هُنَا

تأبى الذات الوجود ، إذا كان عاجزا على منحها الانعتاق، ويصبح العدم حينئذ أجمل منه، وعليه تتولى الكلمات حمل الرسالة الأبدية التي تتحدى سطوة الزمن. وتلتصق أسطورة العنقاء بالذات الفردية لتكون دالا على أسطورة الذات الشخصية و مترجمة للهم الداخلي الذي أرق الكيان بعد محاولات النهوض المتكررة.

ويركض الشاعر "نور الدين درويش" في فضاء الديدال* وذلك في قصيدته "لم أمت":

تَعَبْتُ مِنَ الرِّكْضِ.. (2)

لا تُمَسِّكِي بِبِيَدِهَا أَيَّتُهَا الأَرْضُ

لا تُمَسِّكِي بِبِيَدِي،

إِنِّي رَاغِبٌ فِي النُّزُولِ.

إن انتقاء الموت كان لأجل إنهاء السفر الشاق ، الذي أثقل كاحل الذات وأرهق خطاها، فالحياة متاهة لا تنتهي مداراتها، دوامتها تخنق الذات، فهي بمثابة فضاء الديدال. ويندمج الشاعر مع شخصية سندباد³ في قصيدته "حفر في قارورة"، ليعالج حركة التحرر التي تصبو إليها ذات تعاني الحصار:

(1) نور الدين درويش : السفر الشاق، ص 27 .

* سمي فضاء الديدال بهذا الاسم نسبة لدايدالوس وهو صناع مفرط المهارة، بنى المتاهة التي فر منها ثسيوس بواسطة لفافة الخيط التي أمدته بها اريادتا، وهذه المتاهة مبنية ذو ممرات متشعبة عديدة ، ومفارق يفتح الواحد منها في الآخر، دون بداية أو نهاية على ما يبدو ، مثل نهر ميندر الذي يتدفق حيناً إلى الأمام وحيناً إلى الخلف، في مجراه في البحر .وقد بنى دايدالوس المتاهة للملك مينوس ، ولكنه بعد ذلك فقد عطف الملك ، فسجنه في حصن ، فحاول الفرار من سجنه فنجح. بلفنش: عصر الأساطير، ص 227.

(2) نور الدين درويش: مسافات، ص 51.

³ يقول عز الدين إسماعيل : السندباد تاجر يجوب بسفينته البلدان بحثاً عن الطرائف ويتعرض في رحلاته لمواقف شاقة لا يخرج منها إلا بعد عناء ومغامرة هذه شخصية عادية وغير عادية في الوقت نفسه، هي عادية على المستوى الجمعي

جَرَجَرْتُ جُذُورَ الشَّجَرِ الْمَذْبُوحِ (1)
لِلنَّهْرِ..

و سَابَقْتُ التِّيَّارَ!
حَامِلاً مَوْتِي حَقِيْبَةً،
أَتَحَدَّى فِي جَفَافِ الرَّفْضِ،
قَحْطَ الرَّحْلَةِ / التِّيِّهِ،
وَسِنْدَانِي عَقِيْدَةً

في رحلة أزلية يمارس الإنسان صراعه المستمر، وتوتره الدائم في واقع الأزمة حاملا موته يحاول المواجهة، غير أن سفره المضني ومغامراته الطويلة لا ينتهيان. وهو ما يجعله يبرز تحت كفن المعاناة لا خلاص له غير الصمود والمقاومة، يتخذ من خطى سندباد أثرا له باحثا عن الأسرار، أين يخوض في المجهول ويلحق الحقائق.

ويرسخ الشاعر مسعاه نحو التحول مكرسا معاني النضال الدائم، بالعودة مرة أخرى إلى أسطورة السندباد:

يُلاحِقُكَ الْبَحْرُ بِالذِّكْرِيَّاتِ، (2)
وَيَخْطِفُكَ الْمَوْجُ سِرًّا إِلَى شَرْفَةٍ لَا تَرَاهَا
وتَهْدِرُ فِيكَ.. وَيَأْتِي الْهَدِيرُ
هُوَ الْبَحْرُ وَالْبَحْرُ أَنْتَ،
وَأَنْتَ هُنَا السِّنْدِبَادُ
وَذَا الرَّاجِفُ السَّرْمَدِيُّ تُلَوْنُهُ بِيَدَيْكَ

للإنسان، لأن قصة الإنسانية إجمالا- وفي إيجاز- هي قصة المغامرة في سبيل كشف المجهول. وهي غير عادية على المستوى الفردي، لأننا ألفنا الفرد الذي تتلخص فيه التجربة الإنسانية نادرا وكون السند باد عاديا وغير عادي في الوقت نفسه هو الذي جعله... شخصية رمزية عز الدين إسماعيل: الشعر العربي، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 203.

(1) أحمد حمدي: الأعمال الشعرية غير الكاملة، أشهد أنني رأيت، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، (دط)، 2007، ص 233.

(2) أحمد عبد الكريم موعظة الجندب، ص 98.

وتكسِرُهُ بِالشَّرَاعِ..

يتوحد الشاعر بالبحر ليصبح الذات السندبادية التي يلوکها الموج بين فكيه، إنها رمز القلق الإنساني والطموح الجموح، ومن هنا يتحول فضاء الغنى والكنوز إلى مكان مرتجف يجسد امتداد الظلمة، ويرسم المسار المجهول.

إن البحر صورة لباطن مهزوم تهزه أزمة الاضطراب؛ لذا ربما تكون الاستعانة بسيّد المغامرة والبحث رحلة نحو الارتقاء إلى مواطن السكينة.

وتستعين الذات "بأدونيس" لرسم مسار التغيير المأمول، ببعث صورة نوعية لإنسان

هذا الزمن:

آه.. آه! أُنَادِيكَ: مَهْيَارُ! (1)

مِنْ خَلْفِ.. خَلْفِ الْبَحَارِ

أُنَادِيكَ..

أَنْتَ! إِلَهَ الْخُصُوبَةِ وَالْبَعْثِ!

يَا.. يَا أَدُونِيس!

يحاول الشاعر بأداة النداء، وحركة الاستغاثة والتوجع أن يستدعي تجربة البقاء الأمدي، ويمثل التكرار الحركة الدائرية الملتفة، التي تصنع صيرورة الوجود، من خلال بعث منبع الحركة وعودتها إلى مصدرها من جديد، وربما كان جامع هذا اللقاء هو صراع الذات مع العدم وإصرارها على البقاء، « فالنزوع الأسطوري يعمل على التخفيف من سلطان النزعة العقلانية » (2) وبه تتطلع الذات نحو الرغبة وتتمكن من عناق المأمول.

ويتجه "عثمان لوصيف" إلى آلهة الجمال والحب، ليعمق ذلك الإحساس العاطفي

الذي تتمتع به الشخصية المعبو عنها:

(1) عثمان لوصيف: أبجديات، ص 55.

(2) فراس السواح: الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا، والديانات المشرقية، ص 29.

آه! حُورِيَّةٌ أتمَلَّى جَمَالَاتِهَا⁽¹⁾

وَأشْمُ عَيْبِرِ الأُنُوثَةِ فِيهَا

وَدِفَاءَ الحَرِيرِ

.....

جَنِيَّةُ الشَّعْرِ تلهْمُنِي دَهْشًا وَمَوَاجِيدَ ..

فِيَنُوسُ تَطَلَّعُ مِنْ صَدَفِ البَحْرِ

مَحْفُوفَةً بِالفَقَاقِيعِ

تَخْتَالُ بَيْنَ الشَّوْاطِي مَرْهُوَّةً

أَوْ عَرُوسٌ إلهِيَّةٌ تَتَحَدَّرُ مِنْ مَلَكُوتِ السَّمَاوَاتِ

إن آلهة الحب تتحد بالذات الإنسانية (الطبيية) التي ألهمت الشاعر ، و جعلته يلتحم بالكون ساجدا أمام آيات الجمال.

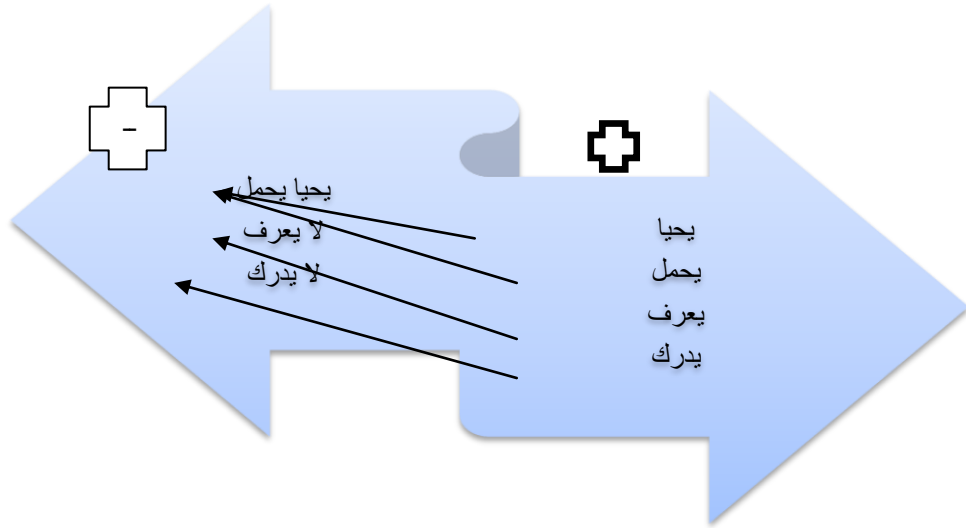
كلما أوغل في الأشيء أء أوغل في ذات-ه، إلى أن يفن-ى ضمير الأن-ا بماهي-ة الوجود، (التطابق) ومن شأن تلك المطابقة في الهوية أن تحول فصول الذات إلى مشاهد العالم المنظور.

ويكشف "عقاب بلخير" في قصيدته "غابت الشمس غابت" عن ذلك العذاب الأبدي، الذي يعيشه "سزيف" (*) محملا الأسطورة ملمحا جديدا يعيد صياغة التراث بتبديل الصخرة شمسا:

(1) عثمان لوصيف: أبجديات، ص79.

أَيْنَ سِيزِيفُ بِعِبءِ الْقَلْقِ يَحْيَا⁽¹⁾
يَحْمِلُ الشَّمْسَ وَلَا يَعْرِفُ سِرَّهُ
قَدْرَ الْمَكْلُومِ فِي هَذِي الْحَيَاةِ
قَدْرَ الْمُشْتَاقِ لَا يُدْرِكُ صَبْرَهُ
قَدْرَ الْمَيِّتِ فِي صَمْتِ الرُّفَاةِ

تقدم هذه الأسطر الشعرية، بدوالها التعبيرية وأجزائها التصويرية ضبطاً للتماسك الدلالي بمرجعية ميثولوجية، حيث تسقط العناء الإنساني في إطار الحتميات المطلقة، التي تفصح عن أزمة القيد وعبثية القدر وعقم المقاومة. لذلك تحيل لفظة (قدر) المكررة إلى متعلق شرطي، يحتضن منظومة الرتبة الزمنية القاهرة للذات الإنسانية. كما ترمز البنية الفعلية إلى خطية المنحى المعرفي الذي يسعى الإنسان خلفه، ثم يعود إلى تقويضه.



مخطط (10) يوضح تحول الفعل من الدلالة الموجبة إلى السالبة بفعل المجاورة أو النفي في قصيدة "غابت الشمس غابت"

* حكمت الآلهة على سيزيف بأن يرفع صخرة بلا انقطاع إلى قمة الجبل، حيث تسقط الصخرة بسبب ثقلها ثانية. لقد ظنوا لسبب معقول أنه ليس هناك عقاب أبشع من العمل التافه الذي لا أمل فيه. ..وقد اختلفت الآراء بشأن السبب الذي جعل سيزيف يعمل دون جدوى في العالم السفلي، ولنبدأ بالقول أنه متهم بالسخرية من الآلهة. لقد سرق أسرارها. فقد اختطف جوبتر ابنتنا Eginه ابنة أسوبس (اله النهر Asopos)، وتأثر الوالدمن اختطافها وشكا أمره إلى سيزيف. ولما كان سيزيف يعلم بأمر الاختطاف فقد عرض على أسوبس أن يخبره عنه على شرط أن يعطي ماء إلى قلعة كورنث. وعقب على ذلك في العالم السفلي. ألبير كامو: أسطورة سيزيف، le mythe de sisyphه، تر أنيس زكي حسين، ص 138.

(1) عقاب بلخير: السفر في الكلمات، منشورات إبداع، الجزائر، ط 1، 1992، ص 22.

تؤشر هذه الفواصل إلى أجواء التكرار، التي تميز الحياة الإنسانية، إلا أنها تبين نسق التباين والتضاد القائم، من خلال تشويش الرتب أو ارتداد الفعل بأداة النفي، لتخضع بدورها إلى تقاطب (موجب سالب) ، يمثل دور التواتر الذي تخضع له نظامية الوجود بتناقضاته. و يختار "الأخضر فلوس" عنوان قصيدة "الصخرة" استحضارا للخلفية الأسطورية "سيزيف":

سَأَلْتُ تَتَابِعَ خَطْوِي (1)

عَلَى الدَّرْبِ قَال :

« تَكُونُ ! »

وَلَكِنْ عَلَى قِمَّةِ الصَّخْرَةِ الْوَاقِفَهُ

مِيَاهًا مُلَوِّثَةً تَتَهَادَى

وِطْفَالًا يُسَافِرُ فِي العَاصِفَةِ!

إذ يعيد تأسيس الأسطورة من جديد ، عبر صمود الصخرة رغم العاصفة والحياة الملوثة، فوقها ينسف عنها ترسبات الماضي، ويلقي بها إلى قمة التحدي، لتتوحد بالثبات والاستقرار وتهجر أسطورة قلبها بين الهبوط والصعود.

لقد كان توظيف الشاعر لأسطورة سيزيف مصعدا نحو الحلم والأمل المفقود، حتى إنه ربط بين الصخرة وذاته ليشير إلى صموده رغم المشاكل والأزمات ، ويظهر صراعه بين أن يكون إنسانا أو يصبح صخرة جامدة.

وفي نسق ملحني تتأزر عناصره بالمزج بين التراث الشعبي والأسطوري والصوفي

يستحضر الشاعر أسطورة "جلجامش" * في قصيدته "مقام الصبا":

(1) الأخضر فلوس : حقول البنفسج، ص : 32،31 .

ذَرْنِي أُعِيدُكَ مِنْ غَيْبَةِ الشُّعْرَاءِ (1)

وَمِنَ الحَنَّةِ النَّائِلِيَّةِ

ها الوِرْدُ وَرِدُّكَ

وَالجَسَدُ القُرْمَطِيُّ رِدَاؤُكَ

يا (جَلَمِيشُ) المَتَوَجُّجُ فِي أَلْقِ الرِّعْشَةِ.

تمثل العودة إلى الأسطورة البابلية مؤشرا على قلب صفحة الزمن باتجاه الماضي، أملا في التعلق برغبة البطل جلجامش، وهذا يعني انحراف الذات نحو نافذة الأمل، غير أن تلك الخيبة التي مني بها صاحب الأسطورة تمارس سلطتها في النهاية فتحدث انقلابا.

وفي ربط الكينونات الحاضرة بالأسطورية، يقوم الإحساس بتلاحق الفشل الإنساني وهو المركز الذي يمثل مُحصلة أشعة القلق المصيري.

ويستعين عبد الله العشي بالأساطير العربية ليبحث عن مساره الصحيح:

* هو حاكم مدينة أوروك القوي الشجاع ثلثاه إله وثلثه بشر، وقد أرهق مواطنيه بأعمال السخرة، مما جعل أهل أوروك يتضرعون إلى الآلهة كي تخلق رجلا نظيرا للجلجامش في البأس، ليوقف جبروته، فاستجابت الآلهة وخلقت أنكيو البطل المتوحش، وبعد أحداث غير قصيرة يلتقي البطلان ويتصارعان في معركة تنتهي بانتصار جلجامش، الذي قرر أن يتخذ أنكيو صديقا. وقويت العلاقة بينهما، لتبدأ الرحلة الأولى التي قتل فيها خمبايا بعد استسلامه. وقد أبهرت عودة جلجامش منتصرا عشتار فعرضت الزواج عليه، لكنه سخر منها، مما أغضبها فطلب من والدها أنو إله السماء أن ينتقم لها ويرسل النور السماوي، ليفتك بأوروك وأهلها، لكن جلجامش وصديقه تصدا للنور فقتلاه. غير أن أنكيو يموت بعد مرضه ويبقى جلجامش حزينا، ويبدأ رحلته الجديدة منفردا باحثا عن الخلود. وأرشدته صاحبة إحدى الحانات إلى ملاح ليأخذه بسفينته إلى الرجل الخالد أوتنبشتي، الذي يسكن جزيرة دلمون على الساحل الآخر من البحر. وعندما اتقاه أخبره أنه كوفئ الخلود لأنه حمل الكائنات هروبا من الطوفان. وأمتحن أوتنبشتي جلجامش بعدم النوم ستة أيام وسبعة ليال، فلم يستطع. وعندما هم جلجامش بالعودة، أخبره أوتنبشتي بعد شفاعته زوجته أن يغوص في البحر ويستخرج نباتا شوكيا له فعل عجيب. فهو يمنح آكليته شبابا متجددا، وفعل جلجامش ذلك، عزم على أن يعطي أهل مدينته هذا النبات لكنه في الطريق نزل عند بئر ليغتسل، قشمت الأفعى شذا النبات السحري، فاخطفته وسلبت الخلود من البشر. ينظر لمعرفة التفاصيل: فهد أبو عيسى: ملحمة جلجامش، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، (د ط)، 2009، ص 10-26.

(1) أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 51.

الْخَوْفُ طَائِرٌ يَطِيرُ مِنْ أَمَامِي (1)

وَلَهْفَتِي تَسِيرُ فِي خُطَوَاتِي

كَأَنَّمَا يَفُودُنِي أَعْمَى عَلِيلٌ

نَادَيْتُ يَا زَرْقَاءَ

نَادَيْتُ لَمْ تَرُدْ

فَضَجَّتِ الْخُطَى

يلتقي الشاعر بالموروث الحضاري لأتمته مستجدا بزرقاء اليمامة ، في محاولة وضع لإثبات الهوية، ليداري خوفه الملتهم لمعالم السبيل ، لكن نداءه ينحصر بين ثنايا الصدى ، وترتد كلماته إلى جوفه عاجزة على مساندته في اجتياز جسر الأحداث الوجيعة .

وضروري أن نقول في شاعر التفعيلة الجزائري أنه اجتهد في توظيفه للرمز الأسطوري لينقله من صورة جزئية قائمة على المشابهة أو مجرد مادة مضمنة إلى تبني الفكرة العامة التي تطرحها الأسطورة وعدم التصريح بشخصياتها وصولا نحو الابتكار عن طريق تحوير المتن الأسطوري لكنه غفل عن المزوجة الأسطورية.

ومما لا شك فيه أن الأسطورة تؤسس في النص الشعري نظاما رمزيا يثير التأمل ويدعو للمحاورة بين الذات وواقعها لاسيما وأن « الشعر يقوم بإعادة برقعة الطبيعة بذلك الستار الصوفي الأخاذ ، بعد أن نزعنا الثورة العلمية عنها قدسيته وكشفت الأسرار عن كثير من مجرياتها ومن هنا [تتأتى] ضرورة الفن الذي يعيدنا إلى الطبيعة ويعيد وحدتنا معها ككائنات طبيعانية بالدرجة الأولى ، كما يعيدنا إلى التأمل في الغايات القائمة خلف المظاهر الكونية

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص50

الخفية، ويرجع إلينا ذلك الحدس الخلاق، والإدراك الباطني للمدهش ، والرائع ، والفائق ،...القدسي. «⁽¹⁾ ومنه فالأسطورة تركيبية درامية، توحد بين صوتين صوت الذات وصوت الجماعة، وتجمع عالمين عام داخلي، وآخر خارجي، كما تسهم في معرفة الذات لذاتها «فإذا كانت الحياة شتيتا مختلطا، فإن الأسطورة قد نظمت هذا الشتيت، وحددت للإنسان وضعه ورأبت كل صدع بينه وبين نفسه. «⁽²⁾.

لقد حققت الصور الحدائية الشعرية والرمزية تكثيفا دلاليا عمق التجربة ومنحها بعدا شموليا فتح شهية القارئ، لمتابعة جوهر المعنى فراح يتلذذ بنكهة المغامرة، ويستمتع برائحة الإجهاد في ملاحقة المسكوت عنه ، مما وضع الذات في حلبة النزال الدائم مع الوجود المستمر فغاصت في بواطن الغياب تبحث عن مغزاه وتتواصل مع أسراره حتى غدت إشارة تراقص باقي إشاراته.

لقد حاول الشاعر الجزائري أن يعبر عن واقع متشظ فوق المدى الزمني المتقلب، فكانت قصيدته بؤرة تصويرية، وكانت صورته محمومة بمحن الواقع، لذلك طارد الأحلام الطيفية المعبقة بملذات الانعتاق، وأفرغ ما بداخله من أزمات.

ويبدو أنه لم يتوقف عند هذا فحسب، بل بحث في موروثه عما يكسب نصه طاقات متجددة تمكنه من تنظيم عالمه الخاص .

(1) فراس السواح: الأسطورة والمعنى ، دراسات في الميثولوجيا، والديانات المشرقية ص 30 .

(2) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 229

3-جمالية توظيف النص الغائب في الخطاب الشعري:

إن النصوص تتداخل وتلتحم لبناء تكثيف دلالي، يجعل النص ينبثق من رحم النصوص الأخرى، وتلك العلاقة التواشجية بين النصوص تجعلها تتوارث صفات بعضها بعض، وتتشكل من شبكة من الترسيبات الفكرية والثقافية، وهو ما يوحد جيناتها الوراثية فتصبح لها خصوصية تميز كيانها، وكما تقول جوليا كريستيفا (J.Krétiva) «كل نص عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات وكل نص تَشْرَبُ وتحويل لنصوص أخرى»⁽¹⁾. إن ذلك النوع من الحلول الذي يجعل الذوات تتوحد والمدلولات تتناسخ، يجعل من كل نص تجميعا لعديد من النصوص التي ظلت مخترنة في ذاكرة المؤلف.

1.3 النص القرآني والنص الشعري:

حقيق بنا أن نشير إلى حرص الشعر الجزائري على محاورة النصوص القرآنية، ولعل علة ذلك تعود إلى فطرة ذاتية تتوجهها إرادة الإصلاح. ثم إن إفادة النص من كتاب جاء للناس كافة، يلزم انفتاح النص وبدون شهادة بقائه، ناهيك عما يضيفه هذا الالتقاء من صدق العاطفة، والارتقاء بأبعاد النص الفكرية واللغوية.

(1) لحبيب شبل : من النص إلى سلطة التأويل، مجلة الفكر المعاصر، أبار حزيران،1991، ص : 93 . نقلا عن.

Culler J : Structuralist Poetics,Cornell University Press,Ithaca, New York, 1982

وعملا بقوله تعالى ﴿ ثُمَّ أَرْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنْقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ

حَسِيرٌ ﴿٤﴾ (1) يرجع الشاعر بصره متأملا أي القرآن ليزداد صلة بالخالق.

ولعلك تعثر في ثنايا النصوص وعناوينها ما ينهض شاهد صدق على ذلك التفاعل.

فالشاعر أحمد شنة يستحضر قول الله عز وجل ﴿ إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ ﴿١﴾ ﴾ (2) في قوله:

تَكَلَّمْ... (3)

فَسُبْحَانَ مَنْ أَنْزَلَ الْغَيْثَ وَالْعَافِيَةَ،

وَسُبْحَانَ مَنْ لَا يُضِيعُ الْعِبَادَ،

وَمَنْ كَوَّرَ الشَّمْسَ فِي لَحْظَةٍ وَاحِدَةٍ.

يقتبس الشاعر الجملة القرآنية لاتساع دلالتها فالإقرار بعظمة الخالق، وقدرته التامة على تغيير ما أراد، يترتب عليه إظهار الحق ودحض الباطل، وتحول وضع الأمة المهانة.

وربما كان يأس الذات، وهي تواجه الفساد والأسى في وطنها الجريح، سببا في فقدانها الثقة ببني البشر، حتى أضحت لا تنتظر خيرا منهم، لذا فوضت أمرها للقوي الجبار. أو هو توظيف لمفارقة الأدوار، التي تبرز منزلة أمة مصطفىة آلت إلى الذل والانكسار، وتظهر إمكانية التغيير ببعث إرادة رد الاعتبار.

(1) سورة الملك الآية 04.

(2) سورة التكويد ، الآية 01.

(3) أحمد شنة : طواحين العيب، ص 55

وقد يعمد الشاعر إلى المعارضة، لإعادة إنتاج الدلالة الأولى بالحياد عن السياق كما هو في قول الأخضر فلوس:

هَدِي الخُطَى لِلطُّفَلَةِ الأُولَى.. (1)

وهَدِي لَحْظَةً العُشَّاقِ..

خَطَّتْ عُمَرَهَا فِي دَفْتَرِي..

وَرَمَتْ بَقَايَا القَلْبِ لِلدَّرْبِ الَّذِي امْتَدَّتْ يَدَاهُ..

تَابَعْتُهُ..

اضْطَرَبْتُ خُطَايَ..

وَلَمْ يَكُنْ بَصْرِي حَدِيدًا كَمَا أَرَاهُ

يستثمر الشاعر قول الله تعالى: ﴿لَقَدْ كُنْتَ فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا فَكَشَفْنَا

عَنْكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ﴾ (2) مفارقة دلالة هجرة ظلام الجهل نحو عالم

النور الإسلامي الذي أشرق على الإنسان ، ليعبر عن اتصال الذات بلحظات العشق ، وهو اتصال بالفناء، كون الكتابة لحظة من لحظات الفناء، تسمو على الواقع الحسي للغوص في غياهب الإحساس والشعور.

وربما تحقق ضبابية العالم الكتابي غوصا في المجهول، يلبي ظمأ الذات في ارتداد مواطن الغيب بحثا عن الحقيقة.

(1) الأخضر فلوس : مرثية الرجل الذي رأى ، ص 19.

(2) سورة ق ، الآية 22.

ونلاحظ استخدام الأخضر فلوس للآيات الآتية ﴿ وَإِذِ اسْتَسْقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ ۖ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرِبَهُمْ ۖ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِن رِّزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعَثُّوا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ ۗ ﴾ (1) وقوله أيضا ﴿ وَفَجَّرْنَا الْأَرْضَ عُيُونًا فَالْتَقَى الْمَاءُ عَلَىٰ أَمْرٍ قَدْ قُدِرَ ۗ ﴾ (2) وذلك حين قال:

إِلَيْكَ الْعَصَا فَاضْرِبِ الْبَحْرَ (3)

هَذَا الَّذِي لَا يُبَدِّلُ رُزْقَتَهُ الْمُسْتَبَاحَةَ - حَتَّىٰ يَجِفَّ

وَفَجَّرَ عُيُونَكَ - كَيْ يَشْرَبَ النَّاسُ - مِنْ صَخْرَةٍ وَاغْتَرِفَ!

يحقق التداخل بين الآيتين بنية نصية متماسكة تكتنز ذلك التواشج في الخطاب القرآني لتستثمر إيجازه وكثافة مدلولاته و تكون النسغ الذي يغذي أوردة السطور الشعرية، فتقدم بلاغة جديدة تجمع المنثور بالمنظوم، وتتخذ دلالة مغايرة بحكم سياقها المغاير، فتبحث في زمن المعجزة عما يعيد العزة من جديد، ويستبدل الهوان شموخا.

ويرتقي الشاعر إلى مصاف النبوة بمعجزة العصا (الكتابة) - التي يتخذها جسرا يمكنه من ارتياد المجهول - على حد تعبير أدونيس « كتابة [الشاعر] وفكره نقطة لقاء بين نفي المعلوم وإيجاب المجهول... » (4) - و وسيلة لصناعة واقع مختلف.

(1) سورة البقرة، الآية 60

(2) سورة القمر الآية 12

(3) الأخضر فلوس: عراجين الحنين، ص 69

(4) علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتياع عند العرب، صدمة الحداثة و سلطة الموروث الشعري، دار الساقى، بيروت، لبنان، (د ط)، (د ت)، ج 4، ص 263.

ويقف "نور الدين درويش" على الآيات السابقة أيضا؛ ليجعل بنيته النصية تدور في فلكها مواكبة غرض الشاعر الدلالي، إذ يقول:

إنهَضُ... (1)

إنهَضُ يا عبدَ اللهِ ولا تَيْأَسْ

أضربْ بعصاكِ البحرَ وشُقَّ طريقكَ لا تَيْأَسْ،

أصحو، مدعُورًا ما هَذَا،

وإذا بالنُّورِ وصوتِ بلالٍ يُناديني،

إنهَضُ ، إنهَضُ ..

ينبني الخطاب على متتالية فعلية، تتوجه بفعل الأمر إلى المخاطب، رغبة في شحذ عزيمته ودعوته إلى النهوض، لذا يستعين الشاعر بالآية الكريمة؛ لتهب للذات معجزة التغيير وسلطة الاندفاع والتقدم.

ولعل الحافز الديني المرتبط بالمكان (البحر)، يفتح مجال المغامرة والاستعداد النفسي والتام للمواجهة، وهو ما يجعل الشاعر يعزز استناده إلى الموروث، باستحضار شخصية "بلال رضي الله عنه" سيد الثبات والتضحية؛ ليلقن ذاته صفة الصمود والتحدي.

ويقين أن إعادة بعث التراث فرضت إمكانية تجاور شخصيتين يفصل بينهما الزمن ويجمع بينهما الموقف (موسى عليه السلام، وبلال رضي الله عنه)، لتدوين واقعية نصية تبوح بعفن التخاذل والانهازمية.

(1) نور الدين درويش : البذرة واللهب، ص 15

ويطل نص "زهرة بلعالية" على النص القرآني السابق موافقا لفظه مخالفا سياقه في

قولها:

هَزَّهَا حُزْنُهَا (1)

ضَرَبَتْ بِعَصَاهَا الْحَجَرَ

فَجَرَّتْ أَلْفَ عَيْنٍ وَقَدْ

عَرَفَ النَّاسُ مَشْرِبَهُمْ

وَمَضَوْا مُسْرِعِينَ

تفارق الشاعرة هذا الخطاب القرآني ﴿ وَإِذِ اسْتَسْقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ

بِعَصَاكَ الْحَجَرَ ۗ فَأَنْفَجَرْتَ مِنْهُ أُنثَىٰ عَشْرَةَ عَيْنًا ۗ قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ

مَشْرِبَهُمْ ۗ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعَثُوا فِي الْأَرْضِ مُمْسِدِينَ ﴿٦٠﴾

﴿(2) لتجعل المعجزة بيد المرأة، عساها تفعل ما لم يستطع الآخر فعله في زمن موحش،

مطبق على الأنفاس يعلو فيه صوت الفساد والظلم جهرا، وتتضخم قسوة القلوب تحت

جلابيب انعدام الضمائر، لذا يطلب الغوث ليعيد الحياة لواقع الحزن والموت، حتى ترتوي

قلوب ظمأى تصلبت، وتتنامى فروع الإنسانية من جديد.

ويتصل النص الجزائري بقصص القرآن من خلال جسر قصة "مريم رضي الله عنها"

ليستثمر معنى الآية الكريمة ﴿ وَهَزَىٰ إِلَيْكَ بِجِدْعِ النَّخْلَةِ تُسْقِطُ عَلَيْكَ رَطْبًا جَنِيًّا

(1) زهرة بلعالية : ما لم أقله لك، ص 106.

(2) سورة البقرة الآية، 60.

﴿٢٥﴾ فَكُلِّي وَأَشْرِبِي وَقَرِّي عَيْنًا ۖ فَأِمَّا تَرِينٌ مِّنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ
لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنْسِيًّا ﴿٢٦﴾ (1)

هُزِّي بِجَذَعِ الْحُبِّ ، تَسْفُطُ ثَمْرَةً.. (2)

أَخْلِيصْتِي! أَخْلِيصْتِي! أَخْلِيصْتِي!..

آه! وَيَرْسُمْنِي النَّدَاءُ سَحَابَةً

بِالدَّمْعِ طَافِحَةً،،

بِالْحُزَنِ مُتْرَعَةً،،

يستولد النص صورة بديلة لمريم العذراء من خلال استدعاء الشخصية عن طريق فعلها
فتمتزج في خطاب الشاعر مع المرأة الحبيبية، التي تعلق مراتب العفة ومصاف القداسة ،
كونها تحيل إلى الذات الوطن، الذي يمنح لأبنائه دفء الأمومة.
وما بنية النداء المتتالية إلا بكائية حزن، تترجم أسى الفقد والحرمان لذات تحن إلى دفء
هذا الملجأ والمستقر .

وفي سياق آخر يدرج عز الدين ميهوبي قصة مريم، من خلال استحضاره للآية

الكريمة ﴿وَأَذْكُرُ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا﴾ (3)

أَتَى صَاحِبِي (4)

لَمَلَمَ الْحُزْنَ ثُمَّ بَكَى

(1) سورة مريم ،الآيتان، 25_26.

(2) يوسف و غليسي: أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، ص 34.

(3) سورة مريم الآية 16

(4) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 128.

وَاحْتَسَانِي قَدْحُ

قُلْتُ حِينَ انْتَبَذْتُ مَكَانًا

مِنَ الرُّوحِ

"مَنْ يَشْتَهِي - فَلَيَكُنْ -

لَحْظَةً مِنْ فَرَحٍ"

إن لحظة الخوف من الخزي، التي تجعل الذات تنتبذ مكانا قصيا في الخطاب القرآني، تستحيل لحظة فرح لذات تلجأ إلى مواطن الراحة، بعيدا عن عالم يتقلب تحت لفيح الفتنة، تفتقد فيه الحياة شرعيتها، وهو الأمر الذي يجعل الذات تهجره نحو عالم بديل.

ومع أن الشاعر يصرح بتوظيفه للنص القرآني من خلال استخدام لفظه غير أن تحويره للمعنى عبر البنية الحوارية أدى إلى تصاعد الخطاب الدرامي، وتنامي وتيرة التوتر الانفعالي.

و تتكرر قصة مريم وهزّ الجذع لدى الشاعر "عقاب بلخير"، الذي يرتحل بخطابه إلى ظلال النص المقدس راسما لنصه حدودا فاصلة تكسبه غواية المفاجأة:

غَيْرَ أَنَّكَ لَمْ تَلِدِي (1)

وَأَنْتَظَرْتِ طَوِيلًا.. وَبِعَلَّكَ سَافِرَ دُونَ سَبَبِ

وَحَبَلْتِ أَحْيِرًا.. وَلَمْ تَضْعِي

فَوَضَعْتِ يَدَيْكَ عَلَى نَخْلَةٍ

(1) عقاب بلخير: تحولات ، ص 29.

وَهَزَّتْ بِجُدْعِ الرُّطْبِ

لَمْ يَكُنْ وَلَدًا

كَانَ حُلْمًا.. وَلَمَّا أَفَقَتْ

أُنْحَدَرَتْ.. وَبَعْلِكَ عَادَ بِدُونِ سَبَبٍ

لقد توجه الشاعر بالخطاب إلى مجرى مغاير، حينما كسر أفق توقع الذاكرة مرتين: مرة عندما جعل قوله يهتز دلاليا ليتجاوز الدلالة الحرفية، مستبدلا في الحالة الأولى مريم العذراء بامرأة تنتظر المخاض في غياب زوجها، وفي الحالة الثانية كانت الولادة حلما، وهي ولادة مستحيلة، ما كانت لتتم لولا الإصرار الذي يوازي إصرار الذات على الكتابة في زمن التحولات.

ومرة أخرى عندما أخذ جزئية من الأوديسة عن انتظار زوجة أوديسيوس "بينيلوبي" (1) لزوجها، رغم غيابه الذي دام عشرين سنة.

ويصنع امتزاج النص الأسطوري بالديني بنية، تتأسس على تخوم الوعي الاجتماعي لتؤثر في سلوك المتلقي.

ويتخذ "نور الدين درويش" من قصة يوسف عليه السلام الخلفية التي يعلق عليها

خطابه:

(1) ظلت تتخلص من المتقدمين لزوجها بحيلة النسيج، الذي تنسج قليلا منه نهارا و تحله ليلا، ولما كشفت حيلتها اقترحت عليهم أن يحاول كل واحد منهم شد وتر قوس أوديسيوس الشهيرة، ثم يطلق به سهما خلال اثني عشرة حلقة مترابطة في صف واحد، فلم يتمكن أي أحد منهم فعل ذلك. وتمكن زوجها بعد عودته، وتكره بثياب شحاذ من تركيب الوتر بمنتهى السهولة، وقذف بالسهم خلال الحلقات، ثم وجه قوسه نحو كل المتقدمين للزواج، واستطاع بمساعدة تليماخوس (ابنه) وراعي الخنازير قتلهم جميعا. ولم تتبين زوجته شخصه حتى قص عليها أسرارها كانت تعرفها هي وحدها. ينظر لمعرفة كل الأسطورة . أمين سلامة: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر، مصر، ط2، 1988، ص 60.

وصَاحَتِ السَّيَّارَةُ أَنْقُدُوهُ (1)

يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ:

قَدْ نَسْتَعِينُ بِالْفَتَى لِنُكْمِلَ الطَّرِيقَ

قَدْ نَحْتَمِي بِظَلِّهِ مِنْ سُخْطِ الْحَرِيقِ

فَصَاحَ أَخْرَجُوهُ

مِنْ جُبِّهِ الْعَمِيقِ

يَا أَيُّهَا الْفَتَى

يَا أَيُّهَا الصَّدِيقُ:

إِنَّ الْكَرِيمَ عِنْدَنَا مُكْرَمٌ

وَأَجْرُهُ مَضْمُونٌ.

لَكِنِّي رَفَضْتُ أَنْ أُسِيرَ

يتراجع الخطاب الشعري ليتقدم قوله تعالى ﴿ قَالَ قَائِلٌ مِّنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ

فِي غَيْبَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطُهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ ﴾ (2) ولعل ذلك

الامتزاج الذي قدمه الشاعر بين شخصه وشخصية يوسف عليه السلام، يثبت مدى إصراره

على البقاء في زمن النفاق والزيف، لذا يواجه الموقف بصمت تماما كما جاء في الخطاب

القرآني، إذ كان صمت يوسف عليه السلام أكثر حديثه، ذلك أنه نطق ثلاث مرات فقط،

مقابل تعزيزات التأكيد التي غزت كلام الأشقاء.

(1) نور الدين درويش: البذرة والذهب، ص 57.

(2) سورة يوسف الآية 10.

وتحليل البنية الحوارية على مقصدين إخباري وتواصلية، يلخصان ما دار بين "العزير" و"يوسف عليه السلام" في جو مفارق لما نعرف، إذ يكون "ليوسف" سلطة الخيار في الذهاب مع "العزير" أو البقاء، ونشهد انتهاء هذا الخيار بالرفض، وهو ما لم نتوقع، وعليه يرتد الخطاب الشعري عن مواطن الأثر، ومواقع النقل الحرفي والاجترار.

وقد حمل توظيف هذا الخطاب القرآني قيمة تعبيرية داخل النص، حادت به عن الغنائية وأدت إلى توليد الدلالات المتوالية.

ويحيل الشاعر مرة أخرى إلى القصة ذاتها مستعينا هذه المرة بقوله

تعالى ﴿وَأَسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصُهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَا الْبَابِ ۗ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴿٢٦﴾ قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي ۗ وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ ﴿٢٧﴾ وَإِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ دُبُرٍ فَكَذَبَتْ وَهُوَ مِنَ الصَّادِقِينَ ﴿٢٨﴾﴾ (1)

يقول الشاعر:

هَذَا قَمِيصِي قُدَّ مِنْ دُبُرٍ ... وَتِلْكَ صَحِيفَتِي (2)

أُمَاهُ أَيْنَ جَرِيْمَتِي؟

وَأَنَا الْمُصَادِرُ فِي الْحُضُورِ وَفِي الْغِيَابِ

(1) سورة يوسف الآيات، 25-26-27.

(2) نور الدين درويش: مسافات، ص 56.

أَمَاهُ أَنْيَابُ اللَّيُوثِ إِلَيَّ أَفْضَلُ مِنْ هَوَانٍ يَسْتَحِيلُ غَدًا عَذَابُ

إِنِّي أَفْضَلُ أَنْ أَنَامَ عَلَى التُّرَابِ،

وَأَفْضَلُ الْمَوْتِ الْبَطِيءِ عَلَى التَّشْبِثِ بِالسَّرَابِ

إن إلهام الذات على كونها صورة أخرى للكفاح والصمود، يجعلها ترتبط بأكثر الشخصيات صبرا على مواطن الفتن، ومواقف الحزن والألم، لتتمكن من مواجهة قضائها المحتوم دون يأس منها، وترتحل باتجاه مواطن السمو والصدق والبراءة.

ويبدو أن الشاعر عارض الخطاب القرآني، من خلال تطويعه للدلالة خدمة لغرضه المقصود، وهذا لتوكيد المعنى وتعميق موقف إعلاء كلمة الحق، للانتصار على الظلم وتفضيل الموت على العيش تحت وطأة الخطيئة، وخطيئة الشاعر اليوم هي الصمت والهوان.

ويمحو "ياسين بن عبيد" تلك الخطيئة مستندا إلى قول الله تعالى: ﴿ وَرَاودَتْهُ الَّتِي

هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ ۖ وَعَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۗ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ

إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۗ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ ﴿٢٣﴾ (1)

وَعَنْ نَفْسِهِ رَاودَتْهُ النُّجُومُ (2)

وحاط به شبقاً نورسان

وقاتله بتنهده الياسمين؟

تغرب

(1) سورة يوسف الآية 23

(2) ياسين بن عبيد: أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط1، 1998، ص 39.

فإني إذا انطفاً المشرقان

سأبقى أعاودُ نبضي

وأسرجُ حزني

لآخرِ أعصارنا الجاثماتِ

على رهوة الفاتحين!!!

إذا كانت مراودة النفس في الآية الكريمة تتخذ معنى الإغراء بالسوء، وتعبر عن مكر النساء وكيدهن، فإنها تتولد متميزة في خطاب الشاعر، حيث تم فعل المراودة من قبل النجوم، ليعبر عن ذات محاصرة ترغب في دخول سجن الوحدة، لاسيما وأنها تحمل جراحها والقصائد الباكيات، وتؤرقها همومها وهموم وطنها المنقوص.

وتلقي قصة المسيح بظلالها المتسمة بالتعجب والخشوع على قول الشاعر:

يَقُولُونَ مَا كَانَ إِنْسَاءً⁽¹⁾

وَمَا كَانَ مِنْ طِينَةِ الشُّعْرَاءِ،

.....

وَمَا قَتَلُوهُ .. وَلَكِنَّهَا رُوحُهُ الْبَكْرُ تَعْبُرُ وَقْتًا يَجِيءُ،

وَتِلْكَ كَرَامَتُهُ...

تِلْكَ جِدَّتُهُ غَافِلَتْ صَوْتَهُ الْقَرْمُطِيِّ

لِكِي تَلْجُ الشُّعْرَ فِي سَاعَةٍ مِنْ سُهَادِ

(1) أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 33.

يقول الله تعالى: ﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا ﴾ (1)

يقتبس الشاعر من الآية الكريمة المفردة القرآنية ((وما قتلوه)) ليثبت أن الكلمة روح الشاعر الخالدة، التي تسافر عبر النصوص، وتكفل للذات بعثها مع كل مجيء، وعليه ترتقي شخصية الشاعر (المتبني) لتماثل شخصية المسيح في الكفاح والتضحية، و العذاب في سبيل التحرر.

ويرسم "عثمان لوصيف" صورة قريبة مما جاء في الآية الكريمة السابقة بقوله

أَنَا جَرَسٌ يَتَشَطَّى .. (2)

وَأُغْنِيَهُ تَتَوَضَّأُ بِالدَّمِ وَالْيَاسَمِينَ!

مِنْ مَعِينِ الطُّفُولَةِ أَنهَلُ

مِنْ وَحْيٍ شَبَابَةٍ أَشْعَلْتَنِي وَطَارَتْ

وَمَا قَتَلُوهَا

وَمَا صَلَبُوهَا

وَلَكِنَّهَا شُبِّهَتْ لِلْعُيُونِ

أَه! شَبَابَةٍ فِي لُظَاهَا تَلَقَّيْتُ سِحْرَ الإِشَارَةِ

وَعَلَى جُرْحِهَا الْمُتَفَتِّحِ صَلَّيْتُ لِلَّهِ

(1) سورة النساء الآية 157.

(2) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 15-16.

ثُمَّ حَمَلْتُ الْبَشَارَةَ

يستدعي الخطاب الشعري الجمل القرآنية ليستعيد قصة سيدنا "عيسى عليه السلام" الذي اعتقد الكفار أنهم صلبوه وهكذا يعتقد الآخرون أنهم تمكنوا من صلب صوت الشاعر (الشبابة) لكنه توحد بالكلمة ليصبح بنية إيقاعية تتنامى على جسد الصفحة، (أنا جَرَسٌ يَنْتَشِطُ) وتزاحم صمتها لتكتب مسار التحول، متنكرة لواقعها المرير (واقع الوجوم).

إنها الكلمة الصوت المفعول للحركة الثورية، والتفجير الذي يبذل ظلم الواقع ويجدد قيم العدل والتحرر. وعليه عكس هذا التوظيف رؤى الشاعر ودعم موقفه من واقعه.

ويوظف "نور الدين درويش" قول الله تعالى: ﴿إِذْ قَالَتِ الْمَلَكَةُ يَمْرَيْمُ إِنَّ اللَّهَ

يُبَشِّرُكَ بِكَلِمَةٍ مِّنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِيهًا فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ

وَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ ﴿٤٥﴾ (1)

في قوله:

أَنَا الْمَيِّتُ الْحَيُّ... (2)

لَمْ يَقْتُلُونِي،

وَلَكِنَّهُمْ طَعَنُوا الظِّلَّ حِينَ اسْتَوَى فِي السَّتْرِ

وَمِنْ أَجْلِ ذَلِكَ ظَلَّتْ تَلَاخِقُهُمْ لَعْنَتِي،

في محاولة لإثبات الذات من خلال قداسة الآخر، يتماهى الشاعر بالمسيح شغفا منه لاعتلاء مصاف النقاء، وتوقا للارتقاء نحو طيب الطهارة، وحبا في الانتصار على الموت

(1) سورة آل عمران الآية 45.

(2) نور الدين درويش: البذرة والذهب، ص 43.

وملاحقة الخلود تستعيد الذات هويتها، وربما يمنحها هذا السمو إنشاء حياة جديدة بديلة، لها بريقها الخاص المؤسس على نور الصدق والترفع.

ولجوء الشاعر للنص الديني مكنه من إثراء السياق، ودعم مداره الإيحائي بتكثيف المعنى وتعميق الموقف.

2.3 توظيف النص الشعري:

يرى الشاعر الجزائري حاجته الماسة في العودة إلى الشعر، باعتباره المادة الثرية التي تمنح النص تعددا دلاليا، وثراء لغويا يجعله النص المفتوح على التعدد القرائي.

ولعل اتكاء النص الحاضر على النص الغائب يمنحه صفة التمايز والخصوصية، ويثبت شرعية حضوره في ذهنية المتلقي، أضف إلى ذلك ما يعبر عنه التحام النصين من حوارية، وامتداد لغوي إيحائي يصب في جوف واحد، فيولد حمولة ثقافية تشكل لغزا مستقرا، تتشابك فيه العلائق وتتصل فيه القرائن، مما يسهم في الكشف عن النفس الشعوري.

ويتوجه النص الشعري الجزائري صوب الشعر القديم، ليتوقف عند قول "امرئ

القيس":

قَفَا نَبَكِ، مِنْ ذِكْرِي، حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ، فَحَوْمَلٍ (1)

فمن عتبات الاستهلال هذه يفتتح الشاعر "عثمان لوصيف" خطابه، باستدراج صور الهجرة والوقوف على الطلل:

(1) امرئ القيس: الديوان، شرح عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت،

لبنان، ط2، 2004، ص 21.

صَاحِبِيَّ! (1)

هَلُمَّا .. إِذْن

وَقِفَا نَبِكِ مِثْلَ امْرِئِ الْقَيْسِ

وَالجَاهِلِيَّيْنَ

نَبِكِ عَلَى دَارِسَاتِ الدَّمَنِ

فَالْحَبِيبَةُ قَدْ أَوْغَلَتْ

فِي سَرَابِ الْفِيَا فِي

وَلَمْ تَبْقَ إِلَّا الْأَثَا فِي

وَهَذَا الرَّمَادِ الَّذِي تَتَنَاهَشُهُ

عَاصِفَاتُ الزَّمَنِ

يشكل النداء البنية الحوارية التي يبدأ الشاعر بها النص، ليعدد أصواته، ويستند إلى ذلك التعدد في بناء المملكة الشعرية، التي يتسنى من خلالها بعث المكان والانتصار على سلطة الزمن الموبوء.

فإعادة تشكيل النص بعيدا عن التناظرية يفرض حركية النص، لاسيما مع اختيار الشاعر لفاتحة الطلل «المتضمن للتوتر الحركي (زمان + مكان) »⁽²⁾، وعلى الرغم من سكون الوقوف المجدد لصيرورة الزمن في إطار المكان (الطلل)، فإن الحركة تتدفق منه (لأن الوقوف الخاشع أمام المكان المقدس باعتباره ديار الأحبة أدى إلى البكاء / تذكر الحياة). والملاحظ لإستراتيجية التوزيع في النص الحالي يشهد اندفاع الذات نحو الحركة (وقوف +بكاء ((وقفاً نيك)) وبكاء+ طلل((نَبِكِ عَلَى دَارِسَاتِ الدَّمَنِ)) ورحيل+ طلل ((فَالْحَبِيبَةُ قَدْ

(1) عثمان لوصيف: المتغابي، ص 72-73.

² رلى عدنان الكيال: الضوء والظل، بين فني الشعر والتصوير، ص 159.

وَالْخَمْرُ الْعَيْقَةَ وَالْأَذَى

وَأَنَا الْغَوَايَةُ وَالنَّبِيدُ وَقَدْ مَشَى

حَتَّى تَحَامَتَنِي الْعَشِيرَةُ كُلُّهَا

السُّكْرُ تَقَدِّمَتِي وَأَقْنُومِي

إن تنبيه طرفة إلى الموت لا يغير شيئاً في موقفه، فهو الشاعر الذي ينقاد نحو غواية الشهوة، و لا يخشى عزلة الموت، لأنه حقق كل رغباته، و درب عزلة العيش حينما نبذته قبيلته.

ولقد كان من ثمار هذه الحوارية النصية، إحياء تلك الجرأة التي تملكها طرفة، وهو يواجه مصير الفناء الحتمي، وكشف القلق الذاتي الذي يفضي إلى صراع باطني، تعيشه كل ذات تنتظر عزلتها الأبدية.

إن خلط تلك المرجعيات يتناسب مع تعدد الرؤى وتداخل الثقافات، التي يعيشها الإنسان المعاصر.

ويتصل الخطاب عند "الأخضر فلوس" أيضاً - من خلال الامتداد النصي المتشعب-

بقول طرفة:

يَا لَكَ مِنْ قُبْرَةٍ بِمَعْمَرٍ	خَلَا لَكَ الْجَوْ، فَبَيْضِي وَاصْفِرِي (1)
قَدْ رُفِعَ الْفَخُّ، فَمَاذَا تَحْدَرِي؟	وَنَقْرِي مَا شِئْتِ أَنْ تَنْقَرِي
قَدْ ذَهَبَ الصَّيَادُ عَنْكَ، فَابْشِرِي	لَا بُدَّ يَوْمًا أَنْ تُصَادِي، فاصْبِرِي

(1) طرفة بن العبد: الديوان، ص49.

ويقول الأخضر فلوس:

خَلَائِكَ الْجَوِّ، فَبِيضِي - (وانعقي) (1)

لَمْ نَسْتَطِعْ..

لَأَنَّنا نَنْصُبُ فِي دُرُوبِنَا شِبَاكَ!

وَأَنْتِ بَيْنَنَا تُرْفَرِفِينَ فِي الظَّلَامِ

وَمَرَّتِ الْأَيَّامُ.. وَالْأَعْوَامِ

وَلَمْ نَزَلْ نُذِيرُ أَعْيُنَنَا تَخُونُ بَعْضَهَا

رَمْدَاءً.. لَا تَرَاكِ!

ثمة فارق يصنعه ذلك التواشج النصي، إذ تتحول عدم قناعة الذات بعجزها واستمرارها في التحدي إلى مهانة ثابتة، تمس الجماعة ما لم تتسلح بعدة الوفاء، وتصبح الصورة المستحضرة رمزا لتلك الغاية المظلمة التي تقطنها الأمة العربية، ويتراقص العدو في ساحاتها بكل حرية.

ومن ثمة ينسجم النص المستحضر مع سياق الحدث الشعري الآني، فيطعم ما يرمي إليه الشاعر.

ولعل النص الحاضر الذي يكتبه "أحمد شنة" ينقل تلك النزعة التفاضلية لدى الشافعي:

(2) سَيُفْتَحُ بَابٌ إِذَا سُدَّ بَابٌ نَعَمْ وَتَهْوُنُ الْأُمُورُ الصَّعَابُ

ويصدر بنيتها اللفظية بكل أمانة من جديد لنصه:

(1) الأخضر فلوس: حقول البنفسج، ص 27-28.

(2) الشافعي: الديوان، جمع وتحقيق وشرح إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط3، 1996، ص 155.

تَكَلَّمُ... إِذَا قَبِدْتِكَ الْأَعَارِبُ فَوْقَ الْجَمَلِ.. (1)

سَيُفْتَحُ بَابٌ..

إِذَا سُدَّ.. بَابٌ

نَعَمْ...

وَتَهْوُنُ الْأُمُورُ.. الصَّعَابُ

سَيَتَعَبُ هَذَا الضِّيَاعُ الَّذِي يَحْتَوِيكَ..

يجتر الشاعر الخطاب القديم، لتوطيد علاقة الذات بالحياة سعياً إلى تلقين مادة الصبر والتحدي، للوقوف في وجه كل العوائق، فيكون الجواب بالانتقال إلى الماضي محملاً بدالين: الأول يتكفل برفع حرج الألم، والثاني يسعى إلى شحذ الهمم، وتفعيل آلة الصمود والمقاومة.

ويقين أن ذلك الاجترار النصي لم يجعل النص المصدر يفقد معناه ، لأن نقاط الحذف وضعت الدلالة على محك تخيلي يشع بشحنة دلالية مكثفة، فالفراغ قوة دافعة تصبح مجالاً لأنفاس الحياة ومن ثمة ينهض فعل المقاومة فوق منحدر اليأس جارفاً أزمة الانكسار.

ويعود "حسين زيدان" إلى خطاب الشافعي أيضاً:

كُنْ كَمَا شِئْتَ لِي فَإِنِّي حَمُولٌ أَنَا أَوْلَى مَنْ عَنِ مَسَاوِيكَ أَعْضَى (2)

ليقول:

كُنْ كَمَا شِئْتَ طَلِيقًا.. أَوْ مُقَيَّدَ الْيَدَيْنِ (3)

كُنْ مُنَاضِلًا لِعُوبًا.. أَوْ حَزِينٌ

(1) أحمد شنة: طواحين العبث، ص 71.

(2) الشافعي: الديوان، ص 92.

(3) حسين زيدان: اعتصام، ص 09.

.....

.....

كُنْ مَا تُرِيدُ أَنْ تَكُونَ.. لَا تَخَفْ!

أَمَّا أَنْ تَكُونَ مُسْلِمًا

فَالْأَمْرُ يَخْتَلِفُ..

إن افتتاح النص بهذه الصيغة المستوحاة من معنى خطاب الشافعي، تجعلنا نعتقد صير الذات اللامحدود على الآخر مهما فعل، في حين ليست بداية الحرية في نص "زيدان" إلا لوضع حد للتمادي، فالذات بإمكانها أن تفعل ما تشاء، غير أنه ليس من السهل لها تخطي حرمة الإسلام، ليرتد خطاب السلام والتقبل إلى خطاب ثوري غاضب يعلن تهديدا صريحا لكل مساس بالدين.

ويختار "عثمان لوصيف" بيت "ابن الرومي" الذي يقول فيه:

يَتَّعَابَى لَهُمْ، وَلَيْسَ لِمُوقٍ بَلْ لِبَلِّ يَفُوقُ لُبَّ اللَّبِيبِ (1)

ليستعيد دلالاته التي صهرها في نسيجه الشعري معتمدا عليها في كشف حقيقة الذات، التي تصارع واقعها باغتراب مفروض، إذ ينقطع تواصلها الاجتماعي، في ظل حصار الجهل والتخلف، فتختار التغابي قناعا يجنبها عناء التصادم وأزمة الاختلاف.

وقد مكن هذا الاستحضار الشاعر من تكثيف لغته الإيحائية خاصة باستخدامه للصورة المبنية على المتناقضات.

(1) ابن الرومي: الديوان، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ج1، ص 82.

حَاضِرٌ (1)

لَكِنَّهُ يَتَبَدَّى

مُؤْغَلًا.. فِي عَتَمَاتِ الْغِيَابِ

عَارِفٌ

لَكِنَّهُ يَتَغَابَى..

مَنْ رَأَى أُسْطُورَةً فِي ثِيَابِ؟

في حين يتوجه "أحمد شنة" صوب بيت "ابن الرومي":

وَلَوْلَا كِرَاهَةُ إِمْلَالِكُمْ خَطَبْتُ إِلَى آخِرِ الْقَافِيَةِ (2)

ليضمنه نصه محافظا على لفظه، وغير بعيد عن معناه فيقول:

وَسُبْحَانَ مَنْ خَصَّنَا بِالْفُتُوحِ، (3)

وَمَنْ خَصَّنَا... بِالْمَطْرِ،

بالجنة الضافية.

فَأَعْطَى الْأَعَارِيبَ سَيْفًا،

وَأَعْطَى الْيَهُودَ الْجِرَاحَ

وَلَوْلَا كِرَاهَةُ إِمْلَالِكُمْ

خَطَبْتُ إِلَى آخِرِ الْقَافِيَةِ..

(1) عثمان لوصيف: المتغابي، ص 63.

(2) ابن الرومي : الديوان ج 3، ص 514.

(3) أحمد شنة: طواحين العبث، ص 55.

لا شك أن رفعة الله وتعالیه فوق كل وصف، لا تمكن نص الشاعر من كشف حقيقة الخالق، ولا بد أن متابعة صفاته مرهقة، لذا تشير نقاط الحذف التي ذيل بها الشاعر بيت الرومي إلى دائرة الاحتمال، التي تجعل النص يبتعد عن خطاب اليقين ليأسر ذهنية القارئ.

وجدير بالذكر أن إعادة تشكيل الفضاء البصري، تقود النص إلى مدن مختلفة وتسقطه في لجج الصمت فيوحي بما لا يمكن قوله.

وتزيد شخصية المتنبي المستدرجة إلى قصيدة "هوامش على بيت المتنبي" في تنويع صورة الضياع والذل التي تعيشها الأمة في هذا العصر:

أَيْنَ الْخَيْلُ؟ (1)

الْجُرْحُ النَّابِضُ فِينَا شَرْقًا -

غَرِبًا نَادَى :

أَيْنَ صَهِيلُ الْمُهْرِ؟..

يبدأ النص بالسؤال لتكريس صورة التوتر والضياع، وتجسيد سلبية الانكسار التي تشهد عليها علامات القوة المفقودة، وهذا ما يقرر حتمية المعاناة المسيطرة على لغة الخطاب، مما يجعل الشاعر يدثر نصه برداء بيت المتنبي القائل :

الْخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي وَالسَّيْفُ وَالرَّمْحُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ²

فيردد ألفاظه ويمنحها شرف الصدارة لعباراته التي أضحت أسيرة هذا البيت، مستعرضة أسر الوطن العربي في سجن الذل والقهر والتخلف والخضوع :

(1) الأخصر فلوس: أحبك.. ليس اعترافا أخيرا، ص 25.

(2) أبو الطيب المتنبي: الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، م2، ط2، 1983، ص : 332.

السَّيْفُ يَقَطُّ شَرِيانَ العُصْنِ المُورِقِ ! (1)

الشَّاعِرُ مُتَّهَمٌ بِالرُّوحِ .. وبالتَّشْبِيهِ !

.

.

الرُّمْحُ يَظَلُّ صَاحِبَةَ العَرشِ المَلِكِيِّ ..

والأرضُ جَنُوبًا نازِفَةٌ ..

.

.

.

القِرطاسُ .. القَلَمُ المَتوهِّجُ فِي قَلْبِ المَأساةِ

يتوسَّدُ أضلَعَهُ

فِي اللَّيْلِ لِيصنَعَ مِصباحًا .. وَحِياةً..

فجراح الأرض العربية تنزف والسلطة لا تحرك ساكنا، ومن ثم تبقى الأرض قابضة تحت نعال المحن، غير أن الكتابة تأتي من عمق المأساة لتصنع مسارا نورانيا لعالم مختلف.

تقول "زهرة بلعالية":

وردَةٌ فِي غِلافٍ جَمِيلٍ .. (2)

وَحُزْنٍ طَوِيلٍ

وأَطْيافٍ حَقَلٍ

.....

(1) الأخضر فلوس : أحبك ... ليس اعترافا أخيرا، ص : 28 .

(2) زهرة بلعالية: ما لم أقله لك، ص 21.

تَمُوتُ الْوُرُودُ..

وَفِي عِطْرِهَا..

بَعْضُ تَارِيخِنَا الْأَسْوَدِ

ولعل معنى نصها هذا يدور في فلك قصيدة أمل دنقل " زهور ":

تَتَحَدَّثُ لِي.. (1)

كَيْفَ جَاءَتْ إِلَيَّ..

(وَأَحْزَانُهَا الْمَلَكِيَّةُ تَرْفَعُ أَعْنَاقَهَا الْخُضْرُ)

كَيْ تَتَمَنَّى لِي الْعُمْرَ!

وَهِيَ تَجُودُ بِأَنْفَاسِهَا الْآخِرَةَ!!

كُلُّ بَاقَةٍ..

بَيْنَ إِغْمَاءَةٍ وَإِفَاقَةٍ

تَتَنَفَّسُ مِثْلِي - بِالْكَادِ - ثَانِيَةً..ثَانِيَةً

وَعَلَى صَدْرِهَا حَمَلْتُ - رَاضِيَةً..

اسْمَ قَاتِلِهَا فِي بَطَاقَةٍ!

إن استعارة دلالة ما ورد في النص الغائب، يسجل تاريخ هذه الذات الهمجية المسكونة بقلق

البقاء، والتي تتقدم زاحفة فوق جثث القتلى، بل وتمتد يدها لاغتتيال جمال الطبيعة.

ولعل تناسل النصين يدون تاريخاً شاهداً على وحشية الإنسان المفسد في الأرض و دونيته.

(1) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 1987، ص 371.

وبمعانيقة قصيدة حسين زيدان "باسمك اللهم" (1)، نستطيع الوقوف على ذلك التداخل بينها وبين قصيدة أمل دنقل "تعليق على ما حدث في مخيم الوحدات" (2).

وَيَقُولُ أَمَلُ دَنْقَلُ:	قَلْنَا لَهُمْ:
قَلْتُ لَكُمْ مَرَارًا	لَكُلِّ رِيَانٍ دَلِيلُ
إِنِ الطَّوَابِيرَ الَّتِي تَمُرُّ..	لَكُلِّ مَوْطِنٍ نَشِيدُ
فِي اسْتِعْرَاضِ عِيدِ الْفِطْرِ وَالْجَلَاءِ.	كُلُّ حَرْبٍ عَرَسَهَا/ زَغْرُودَةٌ قَبْلَ الصَّهِيلِ
(فَتَهْتَفُ النِّسَاءُ فِي النِّوَافِذِ انْبِهَارًا)	قَلْنَا لَهُمْ: لِكُلِّ مَشْهَدٍ شَهِيدُ
لَا تَصْنَعُ انْتِصَارًا.	قَلْنَا لَهُمْ،،، لَكُنْهُمْ،، - عَفْوًا - بِلَا آذَانِ
إِنِ الْمَدَافِعَ الَّتِي تَصْطَفِ عَلَى الْحُدُودِ، فِي الصَّحَارِيِّ	وَأَنَّهُمْ - لَا عَفْوًا - كَالْجُدْرَانِ
لَا تَطْلُقُ النَّيْرَانَ.. إِلَّا حِينَ تَسْتَدِيرُ لِلوَرَاءِ.	
إِنِ الرِّصَاصَةَ الَّتِي نَدْفَعُ فِيهَا.. ثَمَنَ لِكَسْرَةِ وَالِدِوَاءِ	
لَا تَقْتَلِ الْأَعْدَاءَ	
لَكِنهَا تَقْتَلُنَا.. إِذَا رَفَعْنَا صَوْتَنَا جَهَارًا	
تَقْتَلُنَا، وَتَقْتَلِ الصِّغَارَا!	

ثمة توحيد بين صوت الشعارين الحاضر والغائب، إذ يحافظ الخطاب على تجسيد كثرة الأقوال، التي لا تجدي في ظل غياب وعي الذات وفعلها الإرادي في تحقيق التحول. إن شرط السيادة في النص الأول هو الشهادة، وكذا يكون سبيل الانتصار في النص الثاني الثورة.

ولعل هذا التداخل النصي ليس إلا مؤشرا لرؤية تتوسد على التاريخ، لتؤطر النص الحاضر، وتشحنه بعمق دلالي يزيد من توتر درجته الشعرية.

ونجد قول "حسين زيدان" السابق يلتقي أيضا مع قول "البياتي":

قُلْتُ لَكُمْ لَكِنَّكُمْ أَشَحْنُمُ الْوُجُوهُ¹

(1) حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 04.

(2) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص 210.

عَالَمَكُمْ مُزَيَّفٌ وَحُبُّكُمْ مَشْبُوهٌ

قُلْتُ لَكُمْ

أَحْسُ فِي الْهَوَاءِ

رَائِحَةَ الطُّوفَانِ وَالْوَبَاءِ

لَكِنَّكُمْ شَهَرْتُمْ السُّيُوفَ فِي وَجْهِ¹

فالنبوءة تجعل الشاعر في القصيدة الأولى يأمر دون أن يحظى باستجابة الآخر، في حين يموت الشاعر الثاني بسبب نبوءته .

ومن قانون الرفض والتمرد يكتب الشاعر "عز الدين ميهوبي" دستور المقاومة، فيتداخل نصه⁽²⁾ ونص درويش⁽³⁾:

سجّل!	هم يحفظون بطاقة التعريف..
أنا عربي	- اسمك لاجئ..
ورقم بطاقتي خمسون ألفاً	- والسن.. جرحك لا يرى في القلب يافا!
وأطفالي ثمانية	- عشت.. تنبذك الشوارع..
وتناسيهم.. سيأتي بعد صيف!	! إنما العنوان.. يافا
فهل تغضب؟	

إن النص الحاضر يمد جسوره تجاه الغائب، ليخلخه مستكملاً الهوية التي تمحو الحدود الجغرافية، وتجعل القضية الفلسطينية عربية، فإذا كان محمود درويش يبحث عن

(1) عبد الوهاب البياني: الديوان، دار العودة بيروت، ط3، 1989، مج1، ص: 696

(2) عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص175.

(3) محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطباعة والنشر، ط1، 2009، ص102:

اللقب لأنه اللاجئ الذي يحاول العثور عن مستقر، فلا بد له من الإيمان أن مسكنه الواحد والوحيد هو فلسطين.

لقد جعل النص الحاضر النص الفلسطيني ركيزة لتأسيس خطابه، وبهذا يكون المصدر الأصل، والمنبع الذي يغترف منه النص المنسوخ، ومن ثمة أكد الخطاب الحالي أصل الجذر الفلسطيني الذي لا يمكن للآخر إنكاره .

وأما تحول خطاب الغياب إلى حضور، فيعزز سلطة إحياء القضية التي تحتفظ باستمراريتها عبر التناسل النصي.

وينهض نص "أحمد شنة" من قول "الشابي" في قصيدته إرادة الحياة:

إِذَا الشَّعْبُ يَوْمًا أَرَادَ الْحَيَاةَ فَلَا بُدَّ أَنْ يَسْتَجِيبَ الْقَدْرُ (1)

فلسطين... أنتِ الشعارُ الوحيدُ، (2)

إذا قرّر العُربُ،

شاء القدرُ.

فلسطين... أنتِ الخلاصُ الوحيدُ،

تتقاطع البنية اللفظية الحاضرة مع الغائبة تقاطعا يستلزم دلالة واحدة، فلا يستجيب القدر إلا بمشيئة الإنسان، غير أن الخليط الذي يقدمه الشاعر ينحرف بالدلالة إلى مسار جديد، مما يعمق المعنى ويحمله موجة من الرفض ونشيدان التحول، ليصبح النص الغائب قطبا تلتف حوله مدلولات النص الحاضر، لتغذي الذهن بطاقة اندفاعية نحو التغيير.

(1) أبو القاسم الشابي: الديوان، تقديم وشرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، طه، 2005، ص 70.

(2) أحمد شنة، طواحين العيث، ص 64.

وما تكثيف الدلالة الناتج عن تلك التداخلات الثقافية إلا لبناء رؤية موحدة للحياة تتحول فيه القضية المفردة (فلسطينية أو تونيسية) إلى قضية جماعية (عربية)، ويرتقي من خلالها صوت الخطاب الشعري نحو واقع مختلف تتحقق فيه أمشاج الوحدة، ضمن رؤية رومانسية تتبنى ثقافة التحرر الإنساني.

وتأتي قصيدة "صفحة ضائعة من سفر أيوب" لتتناص مع قصيدة سفر أيوب لبدر شاكر السياب .
يقول الشاعر :

أَيُوبُ مُنْطَرِحٌ أَمَامَ الْبَابِ يَسْفَحُهُ الْحَيْنُ (1)

يَا رَبُّ قَدْ دَوَّتِ الشَّفَاةُ

الْبَابُ مُوْصُودٌ يَجْرَحُهُ الْأَيْنُ

فَيَرُدُّ آهَاتِي صَدَاهُ

« مُنْطَرِحًا أَصِيحُ أَنْهَشُ الْحَجَارَ

أُرِيدُ أَنْ أَمُوتَ يَا إِلَهَ »

ويقول بدر شاكر السياب :

يَا رَبَّ أَيُوبَ قَدْ أَعْيَا بِهِ الدَّاءُ (2)

فِي غُرْبَةٍ دُونَمَا مَالٍ وَلَا سَكَنٍ،

يَدْعُوكَ فِي الدَّجَنِ

يَدْعُوكَ فِي ظَلْمُوتِ الْمَوْتِ: أَعْبَاءُ

(1) الأخضر فلوس: حقول البنفسج، ص 41-42.

(2) بدر شاكر السياب: ديوان منزل الأفتان، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1963، ص 50.

نَاءَ الْفُؤَادُ بِهَا، فَارْحَمَهُ إِنْ هَتَفَا

فيتحدث كلا الشاعرين بلسان "أيوب عليه السلام" الذي يهجر الصبر ويمل الحياة، فيناجي الله متمنيا الموت عند "الأخضر فلوس"، ومتعلقا بالدنيا باحثا عن المال والسكن عند "السياب"، إنه يرتبط بالعالم السفلي رامزا إلى الإنسان عامة، وإلى شخصية "بدر شاكر السياب" خاصة، ليهبها العالم المثالي الذي تتمناه، فصحة "الأخضر فلوس"، تجيب "السياب" بكيفية التخلص من عالم الألم واللاستقرار.

ويستتق "عبد الله العشي" في قصيدته "بغداد" الصوت القديم للسياب في أنشودته

المطرية:

مَطَرٌ.. مَطَرٌ (1)

بَغْدَادُ مُبْتَدَأُ الْخَيْرِ

بَغْدَادُ هَمَزَةٌ وَصَلْنَا

وَجُمَلْتُنَا الْمُفِيدَةُ

بَغْدَادُ تَوْكِيدُ الْحَضَارَةِ وَالْحَضَرِ

مَطَرٌ.. مَطَرٌ

ويقول السياب:

(2) وَكُلُّ عَامٍ حِينَ يُعْشَبُ الثَّرَى نَجُوعٌ

مَا مَرَّ عَامٌ وَالْعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعٌ

(1) عبد الله العشي : يطوف بالأسماء، ص 79.

(2) بدر شاكر السياب: ديوان أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة بيروت، ط1، 1969، ص146.

"مَطْرٌ"

مَطْرٌ

مَطْر

فِي كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ الْمَطْرِ

حَمْرَاءُ أَوْ صَفْرَاءُ مِنْ أَجْنَةِ الزَّهْرِ

وَكُلُّ دَمْعَةٍ مِنَ الْجِيَاعِ وَالْعُرَاةِ

وَكُلُّ قَطْرَةٍ تُرَاقُ مِنْ دَمِ الْعَبِيدِ

فَهِيَ ابْتِسَامٌ فِي انْتِظَارِ مَبْسَمٍ جَدِيدٍ

تتراكم مقومات الحضارة في نص "عبد الله العشي"، لتحيل إلى سيدة الهوية ومبدأ الوجود العربي، وهو في ذلك يجعل نصه يسير على الوتيرة ذاتها، التي سار عليها النص الغائب، إذ تظل الحاجة إلى المطر أداة التغيير.

وتتكرر الكلمة البؤرة ((مطر)) في النصين، محدثة تجانسا إيقاعيا يثير انتباه القارئ، ويسهم في اتصاله بالطبيعة، بعدّها أساس الاستمرارية والتجدد اللذين يأمل تحققهما.

وأما إذا عدنا إلى ملصقات "عز الدين ميهوبي" (1) وجدناها تتجه صوب لافتات أحمد

مطر (2)، لتعلق إحداها (ربما):

(1). عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 146.

(2) أحمد مطر: الأعمال الشعرية الكاملة، دار المحبين، ط2، 2008، ص 86.

ريما تتجب بعد اليأس عاقر
 رِيْمَا يَحْكُمْنَا فِي دَوْلَةِ الْقَانُونِ بِالْكَعْبِينَ مَلْجُر
 وَيَقُولُ أَحْمَدُ مَطَرٌ فِي لَافْتَتِهِ:
 رِيْمَا شَمْسُنُ الضَّحَى
 تَشْرِقُ مِنْ صَوْبِ الْغُرُوبِ!
 رِيْمَا يَبْرَأُ إِبْلِيسُ مِنَ الذَّنْبِ
 فَيَعْفُو عَنْهُ غَفَّارُ الذُّنُوبِ!
 إِيْمَا لَا يَبْرَأُ الْحُكَّامُ
 فِي كُلِّ بِلَادِ الْعَرَبِ
 رِيْمَا..
 رِيْمَا..
 مِنْ ذَنْبِ الشُّعُوبِ

 أَحْلَمُ يَوْمًا - فِي بِلَادِي - بِالْجَزَائِرِ

إن مجرى هذا النص يصب في واد المفاارقة لينسج خطابا ساخرا، ولعل النص الحاضر يخالف الغائب في كون هذا الأخير ينتهي إلى يأس خالص، بينما النص الحاضر يستقر إلى حلم في مدارات الاحتمال، باحثا في جوانب الافتراض عن وطن بديل لهذا الوطن المتراجع الذليل.

ويعد الخطاب الشعري في قصيدة " غربة الجالس وحده" لعقاب بلخير امتدادا لما

قاله نزار:

كَيْفَ لَا يَجْلِسُ وَحْدَهُ⁽¹⁾

هَكَذَا فِي حَمَاةِ الْبُرْكَانِ تَنْهَدُ مَبَانِيهِ وَيَعْدُو الْكُلُّ

فِي عَيْنَيْهِ إِبْرَهُ

يَحْمِلُ الذَّنْبَ الَّذِي لَمْ يَأْتِهِ

مَقْدُورُهُ إِلَّا يَرَى الْعُمَرَ عُمْرَهُ

(1) عقاب بلخير: بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، ص 163

عُرْبَةُ الْجَالِسِ وَحْدَهُ

ويقول نزار قباني:

مَقْدُورُكَ أَنْ تَمْشِيَ أَبَدًا (1)
 فِي الْحُبِّ.. عَلَى حَدِّ الْخِنْجَرِ..
 وَتَنْظُلُّ وَحِيدًا كَالْأَصْدَافِ
 وَتَنْظُلُّ حَزِينًا كَالصَّنْفَصَافِ
 مَقْدُورُكَ أَنْ تَمْضِيَ أَبَدًا
 فِي بَحْرِ الْحُبِّ بِغَيْرِ فُلُوعِ
 وَتُحِبُّ مَلَائِينَ الْمَرَّاتِ..
 وَتَرْجَعُ.. كَالْمَلِكِ الْمَخْلُوعِ

ينفق الشاعران وكأن الخطاب من "نزار" إلى "عقاب بلخير" يشهد شهادة أزلية على حتمية القدر في الاغتراب الإنساني، حيث عزلة الذات الفارة من الواقع ومرارة الحزن والإقصاء، وهنا يمكننا أن نسجل هوية الذات "الملك المخلوع" أو بعبارة أخرى الإنسان المقهور. ويتجه "سليمان جوادي" نحو خطاب "نزار" أيضا في أغلب نصوصه فيستند على نصه الآتي:

لَيْسَ هَذَا وَطَنِي الْكَبِيرُ (2)

لأ..

(1) نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، ط5، 2000، ج1، ص 651.

(2) نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، ط6، كانون الثاني 1999، ج 3، ص 58.

لَيْسَ هَذَا الرَّجُلُ الْمَقْهُورُ..

والمكسور..

والمذعور كالفأرة..

والباحث في رُجاجة الكحولِ عَنِ الْمَصِيرِ

لا..

لَيْسَ هَذَا وَطَنِي الْكَبِيرِ

ويمنح الشاعر دلالة تخالف تماما مقام السخرية هذا في قوله:

لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الْوَطَنِ (1)

لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الَّذِي

يَنْبُتُ الْحَبُّ فِيهِ

وَتَنْتَشِرُ الْأُغْنِيَاتُ

غَيْرَ هَذَا الَّذِي يَكْثُرُ الْعِشْقُ فِيهِ

وَتَزْدَهَرُ الْأُمْنِيَاتُ

لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الَّذِي

فِي دِمَائِي سَكَنَ

(1) سليمان جوادي: رصاصة لم يطلقها حمة لخضر، ص ص 36-37.

فينزاح النص الحاضر عن النص المركز، إذ تتلاشى صورة الذل والهوان والقهر المعبرة عن أزمة ذلك الصراع الداخلي والاعتراب النفسي، لترتد إلى صورة مشرقة، يحقق الانتماء الوطني فيها موضع فخر تشتبك فيه الذات بالوطن إلى حد الفناء.

يمكننا القول إن تلك العلاقات النصية تعكس علاقة الذات بدواخلها من جهة، وبواقعها من جهة أخرى، وتمثل الخلفية التي تسهم في إيضاح التجربة، وتحقق تفاعل القارئ معها. والحق أن التواشج النصي قد يجمع بين نصوص عدة، بما يفعل طاقة التشبع الثقافي ويطعم إستراتيجية التميز وواقع الاختلاف، كما هو الحال في نص النمرة "عثمان لوصيف" يقول الشاعر:

يَوْمَ صَافِحْتُهَا اشْتَعَلَتْ زَنْبِقَهُ⁽¹⁾

فِي يَدِي وَاحْتَوَيْتِي السَّمَاوَاتُ

.....

.....

كَانَ فِي بُؤْبُوبِهَا شَرَارٌ

وَعَاصِفَةٌ مُبْرِقَةٌ

وَعَلَى ثَغْرِهَا

جَمْرَةٌ تَنْوَهَجُ عِشْقًا

(1) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 13.

وَكَاثَتْ تُشِيرُ فَتَنْفَسِحُ الْمُدُنُ الضِّيْقَةَ

وَيُعَانِقُهَا شَبَقُ اللَّوْزِ

ويقول جبرا إبراهيم جبرا:

نِمْرَتِي عَيْنَاهَا سَوْدَوَانِ خَضِرَوَانِ¹

يَلْتَمِعُ فِيهِمَا الْغَضَبُ وَالْعِشْقُ مَعًا

كَالشَّرْرِ الَّذِي يُشْعِلُ الْحَرَائِقَ

فِي غَابَاتِ الصَّيْفِ الَّتِي

اسْتَبَدَّ بِهَا الْجَفَافُ وَالظَّمَأُ

فِي غَابَةِ الْمَدِينَةِ تَاهَتْ، وَأَنَا

فِي الْغَابَةِ تَائُهُ مَعَهَا،

فِي هَوَجٍ مِّنَ الْعِشْقِ وَالْغَضَبِ:

ينبني الخطاب الشعري في النصين على جدلية التضاد القائم بين العشق والغضب (الشرر البرق العشق). في إشارة إلى ما تحمله الكتابة الصوفية (احتراق، وعذاب، ووجد) إنها معراج ذلك الاتصال المنتظر ورحلة الحزن والظماً. ولعل فكرة هذا التقابل مأخوذة حسب تصريح جبرا من الروائي اليوناني "نيكوس كزانتراكيس" في كتابه "ترحال" ففيه يشبه الكتابة بالنمرة، ويصور صراعه معها غالبا ومغلوبا، وكأنه يصارع العشق وهي تتحدى وتحضن جمجمته⁽²⁾.

(1) خليل شكري هياس: القصيدة السيرداتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، ص 61-62. نقلا عن: جبرا إبراهيم جبرا البئر الأولى، رياض اليرس للكتب والنشر، لندن، 1986 ص74.
(2) المرجع السابق، ص 63.

وعلى الرغم من ذلك التعالق بين التجريبتين إلا أنه تمت إعادة تشكيل النص الغائب ببثه الحياة الثانية.

وقد نلحظ أحيانا وقوع بعض الشعراء في خطأ التكرير والاجترار، مما يبعد النص عن جمالية الإبداع والمفاجأة، ونمثل على ذلك بنص الشاعرة "زهرة بلعالية"، التي تحاور فيه نصوص المتنبي، فتستحضر قوله: «أَنَامُ مِْلَاءَ جُفُونِي عَن شَوَارِدِهَا/ وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَاهَا وَيَخْتَصِمُ»¹ في قصيدتها:

أَنَامُ عَلَى رَغْبَةٍ

فِي الْكَلَامِ

وَأَصْحُو ... عَلَى وَجَعٍ

لَا يَعي

وَأَذْكَرُ أَنَّ الْمَسَافَةَ

بَيْنَنَا عُمُرٌ مِّنَ ...

التَّيِّهِ ... وَالْانكِسَارِ².

عمدت الشاعرة إلى الإفادة الجامدة من التضاد الموجود في نص المتنبي، بحيث إنها لم تلتفت إلى الصورة الكلية في النص التراثي، واكتفت بنقل جزئي أوقع النص في مدار الاجترار و الترجيع.

(1) أبو الطيب المتنبي: الديوان، ص 332.

² زهرة بلعالية: ما لم أقله لك، ص 74.

وهذا الالتقاء بين النصيين لا يعدو محض إعجاب غير فاعل، والحقيقة أن توظيف الصورة المأثورة يهدف إلى صوغ معطيات الماضي بما يثري العمل و يخدم مضمون النص ، ويسهم في توضيح معناه.

3.3 توظيف التراث الغربي:

إن العودة إلى التراث الغربي يمكننا من قراءة ثقافة الأمم، ويجعل الأجناس تخضع لانتمائها الفني خدمة لأفكار معينة، وتأكيدا لجسر التواصل مع الآخر والاطلاع على تاريخ الثقافات الغربية، و يسعى النص الجزائري للنهل من الموروث الغربي ليستمد منه رؤية جديدة للمستقبل.

وفي امتزاج ثقافي بديع يتألف نص "المعبد" لعثمان لوصيف و نص "تراسل" لبودلار لفظا ويختلفان معنا:
يقول "عثمان لوصيف":

الطَّبِيعَةُ.. كُلُّ الطَّبِيعَةِ (1)

مَعْبَدٌ حَيْثُمَا كُنْتُ صَلٌّ

أَمَامَ العَشَايَا الَّتِي تَتَضَرَّجُ

أَمَامَ المَرَايَا الَّتِي تَتَبَرَّجُ

ويقول "بودلير":

الطَّبِيعَةُ مَعْبَدٌ فِيهِ أَعْمَدَةٌ حَيَّةٌ،²

تُصَدِّرُ أَحْيَانًا كَلِمَاتٍ مُبْهَمَةً؛

(1)عثمان لوصيف: الإرهاسات، ص09

(2) شارل بودلير: الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة رفعت سلام ، ص 130.

هَذَا يَمْضِي الْإِنْسَانُ خِلَالَ غَابَاتٍ مِنْ رُؤُوسٍ
تَرْقُبُهُ بِنَظَرَاتٍ وَاعِدَّةٍ.

يبصر "عثمان لوصيف" الطبيعة بعين المتصوفة، لذلك فهي موضع الطهر والنقاء، بينما يراها "بودلار" من زاوية رمزية تجردها لتصبح شعورا وفكرة.

إن نظرة الشاعرين تختلف برغم التداخل النصي ذلك أن الشاعر الغربي يجعل الطبيعة عالما حسيا ناقصا، يكمله عالم الباطن، في حين يجعلها "عثمان لوصيف" العالم الروحاني الذي تصبو الذات المتصوفة إلي الالتحام به لتبلغ درجات الصفاء.

وكثيرا ما اتجه الشاعر الجزائري صوب عبارة سقراط الشهيرة "تكلم.. كي أراك" * :

لَكَ أَنْ تَسْتَقْبِلَ الْقِبْلَةَ وَتَحْنِي لِلْقُبُورِ السُّنْدُسِيَّةِ،⁽¹⁾

لَكَ أَنْ تَقُولَ لِلْقُطْبِ النَّائِمِ،

تَكَلِّمْ كَيْ أَرَاكَ،

وَأَدْخُلْ فِي الْحَضْرَةِ كَيْ أَسْمَعَكَ يَا مَوْلَايَ،

أَيُّهَا الْعَوْتُ الْوَاصِلُ الْمُوَصِّلُ

يَا عَرْشَ التَّجَلِّيِّ وَفَرْشِ التَّدَلِّيِّ،

يستعين الشاعر بعبارة سقراط، الدالة على أن مرتكز الحكم على الذات ليس المظهر وإنما الجوهر، ليصف الخيال بين الانفصال والاتصال، حيث يمثل نور مسار الذات في عروجها المعرفي تدرجا لاتصالها بعرش التجلي، ومن ثمة يمكنها الارتقاء من الرؤية إلى الرؤيا.

* وردت العبارة في شعر كل من (أحمد شنة طواحين العبت لازمة استهلالية في كل الصفحات- أحمد عبد الكريم موعظة

(الجندب)

(1) أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 27.

يقول أدونيس: « يكون الخيال حالان: حال اتصالٍ وحال انفصال، وما يميّز بينهما أن المتصل يذهب بذهاب المتخيل، وأن المنفصل حضرة ذاتية قابلة دائماً للمعاني والأرواح»⁽¹⁾

4.3 توظيف النص الشعبي:

تمثل الثقافة الشعبية الإرث الحضاري، الذي يسجل تاريخ الفكر الإنساني، ويجسد أهم معتقداته ورؤاه للوجود، إنها تختزل جينات الشعوب وهوياتهم، لذا فكثيرا ما يلتحم النص الحاضر بتلك الثقافة، ليكتسب خصوصية تمنحه موروثات الانتماء والتفرد، وبذلك يستطيع المحافظة على أصالته ويمنح هويته حصانة الخلود.

فالأخضر فلوس يبحث في جيوب الذاكرة الشعبية عما يمنح سياقه الاستقلالية والتميز، من خلال توظيف حكاية الغول في نصه حين يقول:

صَوْتُ: «انْفَتِحِي يَا سَكْرَهُ!»⁽²⁾

فَالْغُولُ خَلْفِي لَاهْتُ

تَخَثَّرْتُ عَلَى شِفَاهِهِ الدَّمَاءُ!

ظَمَانُ تَحْتَ جُبَّةِ الْإِسْفَنْجِ وَالصِّلْصَالِ

« انْفَتِحِي يَا سَكْرَهُ!»

ربما يشير ذلك السقوط تحت دواليب الخرافة الماضية إلى محاولة الفكاك من قبضة الواقع وحذفه، فالذات الفارة تسعى إلى التحرر.

(1) أدونيس علي أحمد سعيد: السريالية والصوفية، ص 82.

(2) الأخضر فلوس: أحبك.. ليس اعترافا أخيرا، ص 31.

وقد تكون صورة الإنسان المذعور والضعيف، حالة من حالات السخرية المجسدة لصورة الذل والخوف، التي يعيشها الإنسان في زمن الصمت والتطويع.

ولعل الاستعانة بالحكاية الشعبية يسبغ النص بسبغة عجائبية، ناهيك عن ذلك الامتداد السردي الذي يصنعه تنامي الحدث وتأزمه، مما يستفز ذهنية القارئ ويثير عواطف الرهبة واللذة لديه.

وتحاول قصيدة " موال صحراوي " أن ترتمي بأحضانها في القصة الشعبية " حيزية " التي عرفت بمنطقة "سيدي خالد"، وهي قصة عشق خالدة ومحزنة جمعت بين "حيزية" وابن عمها "سعيد"، وانتهت بوفاتها وجنونه.

يبدأ الشاعر بوصفه المادي للشخصية الرئيسة في بنية شبه سردية:

بَدَوِيًّا كَانَ الْقَلْبُ⁽¹⁾

وَكَانَتْ حَيْزِيَّةً

مَشَاةَ الْعُمَرِ الْعَسَقِيِّ

وَقَدِيدَ الْأَبْدِيَّةِ...

قَمْرًا يَتَسَلَّقُ ذَاكِرَتِي

وَرِيَا حَا لَيْلِيَّةً

(1) أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 25-26.

وتلاحقه هذه الشخصية بما تحمله من أصالة وتجذر وطني حتى النهاية، أين تتجسد طهارتها وتتحول إلى فرس وزهرة.

هَلْ ذِي امْرَأَةٍ (1)

أَمْ فَرَسٌ ضَوِيَّةٌ!؟

نَرَجَسْتِي الْأُولَى

سَأَسْمِي غَيْبَتَهَا

وَشَمَّ الرُّوحِ الثُّكَلَى..،

أَجْرَاسِ الشَّاهِدَةِ

الْأَزَلِيَّةِ

فمشهد هذه الأنثى يجعلها أيقونة تراثية مشبعة بالدلالات، إذ يشكل انقضاء دلالة معينة ميلاد أخرى مغايرة وهكذا، تصبح الأنثى لغة أزلية تشير إلى الاستمرارية والبقاء. (وشم الروح - أجراس الشهادة الأزلية) وهذا طبعاً يجعلنا نتوصل إلى كون الثقافة الشعبية ثقافة خالدة لا تعرف الزوال.

و يتخذ "أحمد عبد الكريم" من الأغنية الشعبية سنداً لتعميق وصف شجنه الداخلي مخاطباً كيان القارئ:

قَلْ إِنَّهُ إِيقَاعُ شَائِي (2)

قَمَرٌ يُوَثِّثُ وَحْشَةَ الصَّحْرَاءِ بِالْكَلِمَاتِ

بِمَوَالٍ "يَائِي"

(1) المصدر السابق ، ص 30.

(2) أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 63.

قُلْ إِنَّهُ شَجْنُ الْكَمَانِ.

يرسم الموال* الصحراوي صورة للمكان الخالد، إذ يشكل تناغم الصوت والمتمثل في الموال الشعبي "ياي" الكلمة المفتاحية التي ترتبط في الغالب بإيقاع حزين يدفعه المغني رتبياً، فيوافق صوت آلة الكمان الحزين، ومن ثمة لا يهيئ شجن الصوت إلا تأنيثاً مكانياً مختلفاً، يترجم ذلك الارتباط الوجداني بالأرض.

وينهل "عثمان لوصيف" من السيرة الشعبية في قصيدته "صراع مع الشيطان"

وتحديداً من قصص ألف ليلة وليلة قصة السندباد البحري:

سَبَعَ لَيَالٍ فِي مَتَاهَاتِ الْخِضَمِّ⁽¹⁾

فِي مَهَبِّ الْمَوْتِ .. بَيْنَ صَوْلَةِ الْحِيَتَانِ

وَحَسَكِ الْمُرْجَانِ

سَبَعَ لَيَالٍ .. لَا الشُّمُوسُ شَعَشَعَتْ

وَلَا الطُّيُورُ رَفَرَفَتْ

وَلَا الْفَضَاءُ رَجَّعَ الْأَلْحَانَ

شَاهَدْتُ غُنْفَ الْبَحْرِ فِي ثَوْرَتِهِ الْعَنِيدَةِ

وَالرُّعْبُ وَالْأَهْوَالُ وَالْأَشْبَاحُ

* الموال فن من فنون الأدب الشعبي. وهو يعتمد في كتابته على ألوان مختلفة مثل: الاستعارة، والجناس، والطباق والتورية. وهو يعتمد على الارتجال، ويعود تاريخه إلى عهد الخليفة هارون الرشيد في العصر العباسي، أما سبب ابتكاره، فكان عندما أمر السلطان هارون بقتل (جعفر) وحرّم الناس رثائهم له ولو بببيت شعر واحد، وأكد أنه سيلقي العقوبة الشديدة على من يقول شيئاً، وكان لجعفر جارية مخلصّة وضعت الموال لتعبر عن شدة حزنها / ينظر هالة محجوب: علم الجمال وقضاياها، ص 202-203.

(1) عثمان لوصيف: الإرهاصات، ص 18-19.

يستثمر الشاعر قصة السندباد ليتحول في خطابه من سيد المغامرة، وملك الشجاعة، صاحب الشهرة والغنيمة، إلى المغترب الذي مل ركوب الأهوال وحياة اللاستقرار، يحن إلى دفء الملجأ و يبحث عن زمن الهدوء والطمأنينة.

وهو رمز ضارب بجذوره في خلايا الذاكرة صارخ بذلك الضياع النفسي، الذي يعيشه الإنسان الراهن في زمن الصراع والموت.

ولعل لحضور العدد "سبعة" اتصالاً وطيداً أيضاً بالثقافة الدينية والشعبية، فهو رمز الاكتمال والنهاية، وهو العدد الذي اكتملت فيه المعاناة وانتهت فيه المغامرة (سبع ليل في متاهات الخضم) لذا يقال إنه يوم البعث والتجدد وولدت فيه الذات من جديد⁽¹⁾.

وقد وظف الشاعر المثل في قوله:

ضَعْ يَدَيْكَ عَلَى زَفْرَاتِ السَّنَادِينِ⁽²⁾

وَهِيَ تَضَجُّ

وَتَبْكِي جَوَى

عَنْ غَنَفِ الْمَطَارِقِ مُحْتَدِمَاتِ

تَعْفَرُ بِكُلِّ دُخَانٍ

تَوْهَجُ بِكُلِّ بَيَانٍ

تَأْظُّ

انصَهْرُ

فِي الشُّوَاطِظِ النَّقِيِّ

وَكُنْ شَرَرًا يَنْتَاطِرُ

¹ جان م صدقة : معجم الأعداد، رموز ودلالات، (عربي/عربي) ، ص 143.

⁽²⁾ عثمان لوصيف: المتغابي، ص 34.

ثُمَّ قَلَّ: أَنَا شَاعِرٌ

يستعير الشاعر المثل القائل "هو بين السندان والمطرقة"، ليعبر عن ألم الكتابة وما يعتري الذات من معاناة. وهي تتحمل وجع التعبير وعنف الكلمة، لتحمل رسالة الإنسانية وتصدرها بكل أمانة.

ويستحضر "نور الدين درويش" في قصيدته "الدرس الأخير" المثل الشعبي "الدنيا تمشي بالمقلوب":

كُلُّ شَيْءٍ صَارَ بِالْمَقْلُوبِ يَمْشِي (1)

كُلُّ مَا نَحْنُ دَرَسْنَاهُ تَحَطَّمَ

فَلَمَّاذَا نَتَعَلَّمُ؟

تَخْرُجُ الدُّفَعَاتُ عَامًا بَعْدَ عَامٍ

كُلُّهَا تَمْضِي بِعَزْمٍ وَحِمَاسٍ

كُلُّهَا تَمْضِي وَلَكِنْ

بَعْدَ عَامٍ تَتَأَقَلَّمُ

يأخذ الشاعر مادته من المثل ليجسد أزمة الواقع، ويعبر عن عبثية التعليم، و يصادق على مأساة التحصيل في البلاد، مما يشير إلى خيبة المثقف في زمن تآكلت فيه صحف الثقافة تحت صدى الجهل والتخلف.

(1) نور الدين درويش: السفر الشاق، ص56.

إن عودة الشاعر إلى الموروث الشعبي ليستخلص منه درسه الأخير، تؤكد أن دروس الحياة هي الزاد المعرفي البديل الذي تتوارثه الأجيال لتثبت صحته، كما تمثل تلك العودة إلى الماضي تعزيزاً لسلطة المقول الشعري بالمقول النثري المتوارث.

وقد يشكل المثل خطاباً ساخرًا يقدم جوهر الحديث ونتيجته مثلما هو في قصيدة عثمان لوصيف "المتغابي":

آه.. (1)

يَا مُرْسِلَ هَذِي الْقَوَافِي

آه يَا سَيِّدَ هَذَا الْعَذَابِ!

يَا نَبِيَّ النَّارِ

لَا تَتَّوَجَّسْ..

وَأَرِمِ عَظْمًا.. مَالِحًا لِلْكَلابِ

يسترسل الشاعر في وصف سلطة الجهل وأزمة العذاب، ليصل إلى حقيقة المثل الساخر " أرم عظمة مالحة للكلب يسكت عليك"، هذه الحقيقة تقضي بتجاهل الرأي خاصة إن صدر عن نقص عقل وحمق فكر.

ويندرج المثلان السابقان في سياق الأمثال الاجتماعية، التي تشعل فتيل الرفض والتمرد وتدعو إلى الانقلاب الثوري، لذلك فهي شعار الاستنكار المرفوع في وجه الذل والقهر الذي تعيشه الأمة العربية.

(1) عثمان لوصيف: المتغابي، ص 69.

5.3 توظيف النص التاريخي:

استعان الشاعر الجزائري بالتاريخ ، ليسجل همه القومي والحضاري، وينتصر على الانكسار والإحباط الداخلي، لذا توجه إلى أكثر النصوص خلودا في مسار الذاكرة العربية الإسلامية لتكون مادته.

ويرى علي زايد عشري «أن الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد -على امتداد التاريخ -في صيغ وأشكال أخرى.»⁽¹⁾

مِن نُقْبِ الْبَابِ (2)

يَطْلُ غُرَابٌ

عَنْقَاءُ الْمَوْتِ تَحْطُّ عَلَى شَجَرِ اللَّيْمُونِ

الصَّمْتُ جُنُونٌ

فَتَنْكَسِرُ الْأَجْفَانُ

«لَا غَالِبَ إِلَّا الْمَوْتُ!»

«لَا شَيْءَ سِوَى الْعُفْرَانِ»

وَصَمْتُ اللَّيْلِ فَجِيعَةٌ

يستعين الشاعر بمقولة "لا غالب إلا الله" المشيرة إلى موقف الانهيار والخسارة عند سقوط غرناطة، حتى يدين موقف الصمت المخجل في زمن الانكسار والفجيرة.

(1) علي زايد عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1997، ص120.

(2) عز الدين ميهوبي: كليغولا يرسم غرينيكا الرايس، ص 08-09.

وقد وظف الشاعر مقولة أحد جنود آخر ملوك غرناطة "أبو عبد الله الصغير" للتذكير بعبرتها، التي تُختزل في ثنائية (الصمت والموت)، حيث يتدرج السكوت إلى الاستسلام والتلاشي، ثم الفناء والنهاية.

ولا بد أن الشعراء تابعوا صورة الحصار، التي عبر عنها "طارق بن زياد" في خطبته قائلا: «.... أين المَقَرُّ؟ البحرُ من ورائكم، والعدوُّ أمامكم وليس لكم واللَّه إلا الصدقُ والصَبْرُ»⁽¹⁾. فقال أحمد عبد الكريم:

أَمَامِي بَحْرٌ وَخَلْفِي بَرٌّ⁽²⁾

وَتِلْكَ الصَّحَارِي بَيْنَنَا يَا حَبِيبِي

اقْتَرَبْتُ وَكَانَ يُسْرِبُ صُورَتَهَا بِالْدَّمَاءِ وَيَبْكِي

يَبُوحُ إِلَى الْجِدْرَانِ بِمَا لَوَعَ الْقَلْبُ مِنْ شَوْكَةِ الْإِغْتِرَابِ..

وقال نور الدين درويش:

مَنْ أَيْنَ أَجِينُكَ يَا بَلَدِي؟⁽³⁾

النَّسْرُ الْكَاسِرُ مِنْ فَوْقِي،

وَالْقِرْشُ الْجَائِعُ مِنْ تَحْتِي.

وَأَنَا وَحْدِي كَالْقَارِبِ أَسْبَحُ فِي بَحْرِ مِنْ غَيْرِ شِرَاعٍ.

⁽¹⁾ عبد الحليم عوليس : إحراق طارق بن زياد للسفن أسطورة.... لا تاريخ، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1995، ص 18.

⁽²⁾ أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 113.

⁽³⁾ نور الدين درويش: البذرة واللهب، ص 13.

إن قصة حرق السفن التي وضعت الجنود بين خيارين إحداهما مر إما الموت غرقاً أو مواجهة الأعداء حادثة عززت الحضور البطولي لشخصية القائد العربي "طارق بن زياد" وجعلت منه مثال المجد.

ويمثل التعالق النصي بين النصوص الثلاثة صورة للحصار المتكرر معبرا عن صراع الذات الأبدي، وصولاً إلى مواطن الانتماء والطمأنينة، وتلك الصورة الدائمة تجعل الذات في كل مرة قريبة إلى مواطن الارتجاف والعمق (البحر)، ولعلها تعبر عن باطنها الموجوع في زمن الفجيرة والأسر.

تأسيساً على ما ذكر آنفاً يصبح حضور الثقافة الشعبية خصوصية كتابية، تسهم في تخليد الذاكرة الجماعية، وإن تمكن الآخر من اغتصاب الأرض وسلبها، فإنه لم ولن يستطيع محو الهوية الثقافية التي تتوارثها الأجيال.

على سبيل الخلاصة:

اخترنا اختتام هذا الفصل بالتداخل النصي، لكونه من خصائص البنية الدلالية في الخطاب الشعري، إذ يحدث تعدداً دلالياً يسهم في انزياحية اللغة، التي تثري البناء التصويري بما يستجيب لترجمة حقيقة الشجون النفسي وطرح العواطف الداخلية، مما يجعل النص نسقاً لا طراد المعنى، واسترساله عبر تتابع الصور وتلاحقها في انتظام لغوي بعيد عن التقريرية، يستفز المتلقي ببريق الاستبدال والحرق.

لاسيما أن توظيف النص الغائب ينطوي على التلميح والإيماء والرمز، إذا ابتعد عن الاقتباس الحرفي والاجترار، حيث يشكل ثراءً دلالياً باعتماد النص تلك العلاقة الرحمية بينه وبين الموروث، وتراقصه على سلم الثقافة الجماعية.

ولعل التصوير يجسد الامتداد الإيقاعي، من خلال إيقاع التناغم الذي يؤلف بين المحسوس والمجرد، وهو ما يجعل دراسة البنية الإيقاعية أكثر من ضرورة، لتوضيح العلاقة بينها وبين الدلالة.

الفصل الثالث :

جماليات التشكيل الإيقاعي

1 - الإيقاع بنية عروضية:

1.1- بين الوزن و الإيقاع

2.1 - خصائص الأنساق الإيقاعية الهيمنة

3.1- التدوير :

1.3.1 أنماط التدوير/1.1.3.1 التدوير الجملي / 2.1.3.1 التدوير المقطعي

4.1- القافية:

1.4.1. أنماطها

1.4.1. أنماط القافية في علاقتها بالوزن / 2.1.4.1 أنماط القافية في علاقتها ببعضها

5.1- التكرار:

2- الإيقاع بنية سمعية:

1.2 التراكم الصوتي

1.1.2 دلالة الصوامت/ 2.1.2. دلالة الصوامت

2.2 التجانس الصوتي

3.2 التجانس الحرفي

3- الإيقاع بنية مرئية:

1.3- لعبة السواد والبياض

1.1.3- غواية التفريع النصي وصراع الهامش والمتن

3.1.3 - سمك الخط

3.1.3 - ارتعاش الكلمة

1. الإيقاع بنية عروضية:

مما لا جدال فيه أن الإيقاع هو أساس الشعر؛ لأنه من أهم الخصائص المميزة للنص الشعري، حيث يعد أبرز عناصر التشكيل الفني في بناء القصيدة، ينسج دينامية المبنى الشعري، ويهزه بنبرة نغمية تطوق السمع وتسهم في خلق قيم جمالية، لكن الجدل وقع في تحديد مفهوم الإيقاع وهذا لأسباب عدة، يأتي في مقدمتها اتساع هذا المفهوم ليشمل عدة فنون فهو «صفة مشتركة بين الفنون جميعا تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص، كما تبدو أيضا في كل الفنون المرئية، فهو بمثابة القاعدة التي يقوم عليها أي عمل من أعمال الأدب والفن»⁽¹⁾.

ومن ثم كان «مجالا تتقاطع فيه الحواس»⁽²⁾ مما زاد في عسر مقارنته، ثم إن ارتباطه بالدلالة أوقعه في زوايا التلقي وأضحى إدراكه يختلف من قارئ إلى آخر.

والحقيقة أنه ضرورة لا خلاص منها، إذ كان لزاما على الإنسان، وهو يعايش الكون المتماوج السعي إلى بث ذلك التماوج في نصه ليعبث الحياة فيه، «إنه نزاع إلى المطلق ومنخرط في اليومي وباحث عن الدائم ومدفوع بطبيعته ذاتها إلى الفعل وبوعيه إلى التفكير في حركته (...) يبحث، وهو يستخدم المحطات والتقاطعات التي تشبه تثبيت الزمن الهارب من خلال المقاطع، بشكل عفوي وفطري عن تجديد الفعل الأسطوري للخالق المخبر عن العمى القديم»⁽³⁾.

(1) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984، ص 71.

(2) خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجاً، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2005، ج 1، ص 24.

(3) م ن ، ص 24.

ويبدو واضحا أن للإيقاع اتصالا وطيدا بحياة الإنسان وبرغبته الوجدانية العميقة ولا شك أن تلك العلاقة (بين الإنسان والإيقاع) تتيح المشاركة الشعورية بين الذوات.

وتتحقق المشاركة بفضل التتابع الحركي والانسجام الصوتي في البنية الإيقاعية وهو ما ينتج انتظاما تحققه «وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة»⁽¹⁾.

إن الانتظام أساس الإيقاع وقوامه الحركة وشرطه التناسب و المعاودة وهي ميزات الفن الجمالي عند العديد من الدارسين* .

وتعد تلك الميزات قواعد الجمال عند أفلاطون إذ جمعها في الوحدة والوزن والانسجام⁽²⁾ وبالمثل جعل تلميذه (أرسطو) الخصائص الجوهرية التي يتألف منها الجمال: النظام، و التناسق (السيمترية) ، والتحدد.⁽³⁾

من هنا يمكننا القول إن الإيقاع محرك جمالي يؤدي إلى توافق المعاني، حيث يرتبط بالجانب الشعوري الراغب في الانتظام الناتج عن التقابل والتآلف والانسجام الصوتي والتوازي « وكلما كان التوازي - [الوارد بين الكلمات أو الأفكار] - واضحا في تكوينه

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة ،حساسية الانبثاق الشعورية الأولى جيل الرواد والستينات، عالم الكتب الحديث، الأردن ، ط1، 2010، ص 18. نقلا عن عبد الفتاح صالح نافع: عضوية الموسيقى في النص الشعري، مكتبة المنار، الزرقاء، ط1، 1985، ص 102.

* ينظر أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي في كتابه عيار الشعر، تحقيق عد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، (دط)، 1985، ص 21. أبو حيان التوحيدي : الهوامل والشوامل، نشر أحمد أمين وأحمد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (دت)، ص 140.

(2) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة ص 39 .

(3) م ن ، ص 99.

أو نغمته تولد عنه تواز قوي بين الكلمات والمعاني، وأقوى أنواعه هو ما تتجم عنه الصور والاستخدامات المجازية، حيث يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء، أو عن طريق التقابل حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتياً أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لونا من الاتفاق الدلالي»⁽¹⁾ ، لذلك يقول ت. س إليوت «إن موسيقى الشعر هي التي تمكنه من الوصول إلى تلك المعاني»⁽²⁾.

و يبدو أن الإيقاع يشكل نموا دلاليا يعتمد على الشحنة التأثيرية، التي تحدثها المدلولات باستخداماتها المجازية، لذا فالإيقاع يمثل ذلك الانسياب والتدفق المتتابع في انتظام ومنه عد " الكيان المعارض للوزن، لأنه متغير بينما الوزن ثابت يتعرف عليه بواسطة التقطيع"⁽³⁾.

ومن هنا يحق لنا أن نسأل حول العلاقة بين الوزن والإيقاع وما إذا كانت تقف عند المعارضة فقط أو تتعداها إلى التكامل ؟

1.1 بين الإيقاع و الوزن:

جعل علوي الهاشمي مبدأ التعامد الأساس الذي يحدد الفرق بين الإيقاع والوزن في قوله «يشكل الإيقاع قاسمًا مشتركًا بين العناصر كلها، فهو الخط الرأسي الذي يسقط من أعلى النص حتى أسفله متقاطعا مع كل خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية ، إنه عنصر

(1) صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 262.

(2) محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 18.

(3) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جبل الرواد والسنينات، ص 19.

خفي يخترق جسد النص. بينما الوزن هو الخط الأفقي الذي يمتد من أول السطر الشعري، وينتهي بنهايته، ويتشكل من وحدات موسيقية متساوية تسمى تفعيلات»⁽¹⁾. ولا شك أن العمودية تمنح للإيقاع صفة الشمولية. ولا تتعلق الأفقية إلا بالآلية (قالب عروضي) ، ومنه فالإيقاع أكثر قيمة من الوزن. ووفقا لذلك شبه "علي عباس علوان" العلاقة بين الوزن والإيقاع بالعلاقة القائمة بين الجزء والكل، فالوزن صورة منضبطة من صور الإيقاع⁽²⁾ غير أن التعامد يحدث تقاطعا بين المفهومين، وبالتالي يكون الوزن صورة الإيقاع الخاصة⁽³⁾ والعلاقة بين الاثنين علاقة تكاملية.

وعليه نستطيع القول إن الإيقاع روح الوزن، وهو عنصر اللغة الذي يشكل ركنا أساسا في شعرية المعطى اللغوي. إنه « انتظام النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي جامع أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كل -ي- جام-ع-يجم-ع-منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا ، ليتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية ، ويعبر عنها كما يتجلى فيها»⁽⁴⁾

ولقد أشار الباحث عبد الرحمن تبرماسين إلى عناصر الإيقاع في قوله :»
للإيقاع عناصر لا يمكن التغاضي عنها ، لأنها تقوم بتجس في الصورة وتمنحها الحركة

(1) علوي الهاشمي: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، دار الفارس للنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص23-25.

(2) عباس علوان : تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، منشورات وزارة الإعلام ، سلسلة الكتب الحديثة، العراق، (د ط)، 1985، ص 226.

(3) ريتشاردز : مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتعليق محمد مصطفى بدوي مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي . المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط 1، 2005، ص 185.

(4) علوي الهاشمي : فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص25

التي تبعث فيها الحيوية والنشاط والتنامي ، وتجعل الواقع ماثلا في الذهن أو أمام البصر بكل تناقضاته وصراعاته وهذه العناصر هي:

1-القافية 2-الوقف 3-النبر 4-التدوير 5-الشكل الطباعي»⁽¹⁾.

ولعل البحث اهتم بأكثر العناصر استثمارا لدى أصحاب شعر التفعيلة في الجزائر. وتبدأ هذه الدراسة بالاستناد على إحصاء نسب التنوع العروضي في جملة من القصائد، لأكثر الشعراء استخداما لقصيدة التفعيلة ، وقد أسفرت على المعطيات الآتية:

⁽¹⁾ عبد الرحمن تبرماسين : العروض وإيقاع الشعر العربي ، دار الفجر للنشر والتوزيع ، النزهة الجديدة ، القاهرة ، ط1، 2003 ، ص90.

الشاعر	المتدارك	المتقارب	الرمل	الكامل	الرجز	السرير	الوافر	الهزج	الخفيف	البسيط	الطويل	المنسرح	المج نت
عثمان لوصيف	%62.25	%3.31	%16.55	%5.30	%8.60	%1.98	0.66 %		1.32 %				
عز د ميهوبي	%22.27	%21.82	%41.36	%10.45	%0.45		3.18 %						
لخضر قلوس	%25.86	%24.14	%13.79	%20.69	%03.45	%01.72	1.72 %		03.4 %5	%1.72	%1.72	1.72%	
حسين زيدان	%12	%15.33	%15.33	%62.66	%12		02.6 %6						
عاشور فتي	%30	%56.66		%03.33	%03.33		03.3 %3			03.33%			
عقاب بلخير	%51.06	%06.38	%27.66	%08.51	%06.38								
فيصل الأحمر	%48.59	%45.77	%02.11	%02.82			0.70 %						
أحمد عبد الكريم	%55.81	%25.58	%02.32	%16.28									
عبد الله العتشي	%27.27	%06.06	%21.21	%21.21	%18.18	03.03%				%01			
خمار	%25.81	%35.48	%06.45	%06.45	%22.58		03.2 %2						
زهرة بلعالية	%46.66	%10	%10	%03.33	%20	%06.66							
علي ملاحي	%24.14	%24.14		%31.03		%01	13.7 %9	03.45					
نور د درويش	%27.27	%22.73	13.64%	%36.36									
مصطفى دحية	%37.93	%17.24		%41.38	%03.45								
يوسف وغليسي	%42.31	%39.61		%23.08									

جدول (1) نسب أوزان البحور عند أكثر الشعراء إنتاجا لشعر التفعيلة في الجزائر

من خلال استنتاج هذا الجدول الإحصائي، والذي شرحنا فيه نسبة البحور المهيمنة على الأنساق الإيقاعية، لدى الشعراء الجزائريين يتبين - وبشكل لا يدع مجالاً للشك - أن إيقاع المتدارك كان أكثر البحور المهيمنة على شبك-ة البنى الإيقاعية الأخ-رى، يلاحقه في هذه الهيمنة المتقارب، و نلاحظ أن التجربة الشعرية في قصيدة التفعيلة قامت على غلبة بحور أربعة هي وفق الترتيب الآتي: (المتدارك، المتقارب، الرمل والكامل).

إن أكثر البحور التي نظم عليها شعراء التفعيلة في الجزائر هي البحور الصافية، ويعبر عاشور فني عن ارتباط التجربة الشعرية بالشعور، ثم يبين مغزاها وهو البحث عن الحقيقة، وسمتها وهي المراوغة و تتصل بنيتها الإيقاعية بالكون (البحر/ الجو/ البر) لذا فهي تتبنى على التمايز والاختلاف وأكثر أوزانها تداولاً (المتقارب، المتدارك، الرمل):

فَقْرِيْبًا⁽¹⁾

نَفِيْقُ مِنْ الحُلْمِ

نَبْحْتُ عَنْ غَيْمَةٍ وَمَلَادُ

فَقَدْ وَعَدْتَنَا السَّمَاءُ

"وَمَرَّتْ عَلَى رَأْسِنَا السُّحْبُ الْوَطْنِيَّةُ

دُونَ رَدَادُ"

وَهَا نَحْنُ فِي لَفْحَةِ الرَّمْلِ

تَأْخُذْنَا زُرْقَةُ الْبَحْرِ حِينًا

وَتَقْدِفُنَا بِالشَّظْفِ

(1) عاشور فني: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص 54.

وَنُوعِنُ فِي وَهْمِنَا

"تَنْقَارِبُ" فِي "الْجَوِّ"

أَوْ "تَنْدَارِكُ" فِي "الْبَحْرِ"

أَوْ نَلْتَقِي فِي الصَّدْفِ

لَأَلِيَّ بَعَثَرَهَا الْمَوْجُ

أَوْ جَمَعَتْهَا الصَّدْفُ

وَيُكَمِّلُ تَرْتِيبَهَا الشُّعْرُ

فِي دَوْرَةِ الْأَرْضِ

"إِنْ سَقَطَ الْقَلْبُ فِي الْمُنْتَصَفِ"

2.1 خصائص الأنساق الإيقاعية المهيمنة:

لم يتوجه البحث في خصائص البحور المهيمنة إلى إثبات استخدام بحور معينة لأغراض خاصة وموضوعات محددة، كما هو شائع عند كثير وحتى عند نازك الملائكة⁽¹⁾، وإنما إلى التركيز على الظواهر التي لها ارتباط بالمضمون، لذلك سيتعدى الحديث عن البحر ومناسبته إلى رصد فاعلية النقص والتمام من خلال متابعة ظاهرة الزحافات .

1.2.1 بحر المتدارك:

يتسم هذا البحر بتتابع مقطعين طويلين يفصل بينهما مقطع قصير، ووحدته الإيقاعية التامة هي "فاعلن". وقد قال بعض دارسي العروض «ولسنا ندري سر انصراف

⁽¹⁾ نقول نازك الملائكة: إنه ينبغي أن لا يطغى شعر التفعيلة على شعرنا المعاصر، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة. ينظر نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 34.

الشعراء عن هذا الوزن من أوزان الشعر رغم انسجام موسيقاه، وحسن وقعها في الأذن»⁽¹⁾، وأرجح جواب عن هذا التساؤل هو قلة شيوع المتدارك في الشعر العربي القديم لتركيز الشعراء على أكثر البحور تداولاً . وقد «أدى تتابع الفونيمات في وحدة زمنية محددة»⁽²⁾ إلى جعل "المتدارك" «مطواعاً يستطيع الشاعر الأصيل أن يشكل منه إطاراً صالحاً لأي تجربة شعرية، إذا ما فطن لخصائصه وإمكانياته الموسيقية، وحاول أن يوفق بين هذه الخصائص وبين الأبعاد الشعرية لتجربته، [وهذا البحر متعدد الخصائص ولعل أبرز خصائصه] هي التدفق في الإيقاع إذا ما توالى السواكن والحركات القصيرة وقلّت فيه حروف المد ونظراً لهذه الخاصية فإن المتدارك صالح للتعبير عن عاطفة متدفقة منطلقة»⁽³⁾.

وإذا كانت هذه التفعيلة لم تجد حظاً في الشعر القديم كما سلف الذكر ، فهي أقل التشكيلات استخداماً في الشعر العمودي الجزائري الحديث، وفق النتائج الإحصائية التي توصل إليها "محمد ناصر" ⁽⁴⁾. لكنها في شعر التفعيلة سيدة البحور تداولاً لما لها من طواعية وانسياب في الاستخدام، لكن هذه الهيمنة تبقى تخص بعض الشعراء دون غيرهم، لذا تبينت محدودية استخدام تفعيلة المتدارك في سنوات الثمانينيات، حتى عند أكثر الشعراء وفاء لها في التسعينيات، وهو ما يشير إلى اضطراب استقرار النظم عليه.

(1) غازي يموت: بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 211.

(2) محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1995، ص 56.

(3) نقل بتصرف عن محمد إبراهيم عوض: الصورة والإيقاع في شعر بلندر الحيدري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص 142.

(4) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، ص 270.

فعثمان لوصيف الذي بلغت نسبة نظمه على هذا البحر % 62,25 بدأ تجربته الشعرية مسقطاً هذا البحر من ترتيبه الإيقاعي تماماً (ديوانه الأول / الكتابة بالنار) ، وختمها بالتوجه نحو تفعيلة الكامل امتثالاً للذائقة الإيقاعية القديمة.

و نظمت بعض دواوين عثمان لوصيف بطريقة تتوازن فيها نسبة استخدام تفعيلتي المتقارب والمتدارك (إرهاصات، المتغابي، زنجبيل، أبجديات) ، بالرغم من كونه خصص ديوانيه "غرداية" و"قالت الوردة" لهذا البحر (المتدارك) ولعل مرد ذلك هو تماثل وحدة التفعيلة من حيث عدد المقاطع وطواعية هذين الوزنين .

إن هذه التتويجات التي نلاحظها عند هذا الشاعر وشعراء آخرون من أمثال (مصطفى دحية، أحمد عبد الكريم، يوسف وغليسي، عقاب بلخير، علي ملاح) يثير التساؤل و كأن النظم على "المتدارك" وضع على محك التجريب، أو ربما تكون القصيدة قد فرضت على الشعراء في فترة التحولات (الفترة الدموية . التسعينيات) تحولا إيقاعيا يخضع لقانون الضرورة النفسية و يتلاءم مع سرعة الاهتزاز الانفعالي ، أو هي متتالية الموت التي عادت لجر القصائد نحوها مثلما جرت قصيدة الكوليرا في تجربة نازك الملائكة،

ولعل التعامل مع الصيغة المخبونة "فعلن" في لقاء الشعراء مع هذا البحر شأنهم شأن شعراء مدرسة التفعيلة (نازك الملائكة، السياب ، صلاح عبد الصبور والبياتي) يترجم محاكاة الشعر المغربي للمشرقي ولعا بالإتباع.

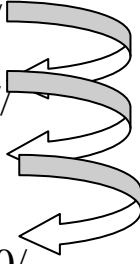
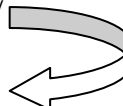
ونستحضر -تأكيدا على ما قيل سابقا - قول "عثمان لوصيف" في قصيدته

الديوان قالت الوردة:

جائياً في التراب⁽¹⁾

00//0/ 0//0/

(1) عثمان لوصيف: قالت الوردة، ص62-63.

0/ 0//.0/ 0//0/		كُنْتُ أَدْعُو .. أَصَلِّي
/ 0//0/ 0//0/ 0//		أَتَادِيكَ عَبْرَ الدُّخَانِ
// 0/// 0//		وَأَنْتِ هُنَاكَ
00//0/ 0//0/ 0/// 0/		هَائِمَةٌ فِي سُهوبِ الْغِيَابِ
0//0/ 0/// 0//0/		تَدْرِفِينَ بِقَايَا الْقَرَى
0//0/ 0//0/ 0///		تَتَهَجِّجِينَ نَقَعَ الرَّدَى
00//0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0///		وَتَبْتَثِينَ حُزْنَكَ فِي حَسْرَةٍ وَأَنْتِ حَابٌ
/0/ 0/// 0/// 0/// 0///		مُدُنٌ وَعَوَاصِمٌ كُنَّ يُشْعَشِعْنَ
/ 0//0/ 0//0/ 0/		بِالنُّورِ وَالْأَغْنِيَاةِ
00/// 0//		فَصِرْنَ خَرَابٌ
0/// 0/// 0/// 0//0/		هَاهُنَا جُنَّتْ مُتَفَحِّمَةٌ
0//0/ 0/// 0///		وَجَمَاجِمٌ مَشْجُوجَةٌ
.....	
0/ 0//0/ 0/// 0//0/		هَآ هُنَا خِرَقٌ بِأَلِيَاةٍ
0/// 0/// 0//		هُنَا جَسَدُ امْرَأَةٍ

ثمة توازن نسبي بين فاعلية النقص والتمام في هذا المقطع الشعري ، إذ يمس زحاف الخبن* إحدى وعشرين تفعيلة (21) (فاعلن ← فعلن) ، وتدخل علة التذيل** * على ثلاث تفعيلات (فاعل ← فاعلان) ، وقد تقلل تلك الزحافات والعلل من الرتابة وتكسرهما ، حيث تخفف صرامة الوزن (حركية الإيقاع بين النقل والخفة) وتلونها بالاعتماد على

* الخبن هو حذف الثاني الساكن . / ** التذيل هو زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع. ينظر فوزي سعد عيسى: العروض العربي ومحاولات التطوير والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، مصر، 1998، ص 27.

الإحساس في المقام الأول، وتعد لدى الدارسين المعاصرين عاملا من عوامل تنوع الوزن في الشعر التقليدي⁽¹⁾

ويحدث الزحاف انسيابا إيقاعيا يترجم عمق إحساس الشاعر بقصة انتهاء الحياة ومآلها إلى العدم ، فالحياة اليافعة والجميلة تمضي إلى الأفل ، وتجتاح موجة الهدم والخراب هذا الوجود ، متوازية مع اجتياح هدم الزحاف لوحدة التفعيلة التامة التي بدأ بها المقطع.

ويموت المكان حين ذاك، لهصبح الإنسان جثة في غياب مواضع الانتماء والاستقرار، وتلوح النهاية بيدها لتدهن الجدارية بلون السواد ، إنها تكتب مسيرة الذات عبر تحول الضمائر المتكلم والمخاطب (أنا . أنت) إلى الغائب (هي ، هن) ، حينها يساير بحر المتدارك بإيقاعه السريع هذا التعدد و ذلك الانفعال المقلق ، ليلخص لنا معاناة الذات في اصطدامها بواقع الزوال ، لذا تتحرك الحوارات الداخلية باتجاه الذات مسفرة عن نشطي الكيان الإنساني و انهياره تحت وقع الصدمة.

و يستعين "الأخضر بركة" بهذا البحر أيضا ليقدم لنا قصة أخرى ترسم واقع

الفضل والاعتراب فيقول:

0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

/0/ 0//

/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0/

/0/ 0/// 0//0/ 0/// 0//

0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0/



رَغْبَةُ الصَّمْتِ فِي هَضْمِ أَصْوَاتِ يَوْمٍ طَوِيلٍ⁽²⁾

هُوَ اللَّيْلُ...

كُوخٌ مِنَ الْحَبْرِ يَسْكُنُ فِيهِ الْمَكَانُ

حَدِيثٌ فَمَ الرِّيحِ فِي أُذُنِ الْبَابِ،

أَوْ غَابَةٌ نِصْفُ مَفْتُوحَةِ الظِّلِّ تَمْشِي

(1) غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص 465.

(2) الأخضر بركة : إحدائيات الصمت، ص 05.

0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//

صَدَى كَانِنَاتٍ مِنْ الْآ أَحَدٌ..

/0/ 0/// 0/// 0//0/ 0/// 0//0/

حَوْلَ غُرْفَةٍ نَوْمٍ يُؤْتِنُهَا نَفْسُ الطَّيْرِ

0/// 0/

حَوْلَ يَدٍ...

0/ 0//0/ 0///.. 0//0/ 0///

خَذَلْتَهَا الْأَصَا.. بَعُ فِي شَدِّ مَعْنَى...

ينطلق الحدث بإظهار ضعف الشخصية ، واحوجاجها إلى من يسندها في زمن تتحكم فيه القوة، إنه الواقع المعقد الذي غدا موقعا للتسلط وموضعا للصراع ، ومن ثم يتوجه الشاعر نحو شرح سبب هذه الانهزامية التي تعيشها الذات ، ودوافع هذه الوحدة التي تفوح ببخور الخصوصية الذاتية (غرفة النوم) ملتفتا إلى زاوية من زوايا الزقاق الصامت:

// 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

مِثْلَ صَمْتٍ عَلَى هَيَاةِ الْبُنْدُقِيَّةِ،⁽¹⁾

0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0/

صَمْتٌ عَلَى أَهْبَةِ النُّطْقِ يَحْسُو..

0/// 0//0/ 0/// 0/// 0//

بِقِيَّةٍ وَقَعَ خُطَى فِي الزُّقَاقِ، أَرَى..

/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

قِطْعَةً الْمَعْدِنِ الْمُنْتَقَاةِ...

0/ 0//

بُخْبِثِ..

0 0//0/ 0/// 0//0/ 0/// 0/// 0//

لِتُجْبَرَ مَا كَسَرَ الطَّيْشُ، أَسْمَعُ قَلْبَ الْحِصَانِ

0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

يَمِضُغُ الْوَقْتَ فِي صَمْتِ اصْطَبَلِهِ

0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0///

يَنَسُّ الْوَرْدُ أَمْ تَعَبَ الْمَاءُ فِي عُوْدِهِ

0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

أَسْمَعُ التَّبَغَ يَبْكِي عَلَى حَافَةِ الْمَرْمَدَةِ.

إنها قصة ذات آلت إلى ما هي عليه بسبب عدم ترويبها وحكمتها ، وراحت تراود الكبريت عله يعينها على إضاءة هذا الوجود المظلم ، لكنها المرارة التي تلف الذات بردائها لتعيش

08 . (المصدر السابق، ص ص 07_1)

الأسى، وتخدم التفعيلة التامة (فاعلن) أكثر من المخبونة حركة الوصف والتصوير، فتبدأ بهدوء نسبي ينتج ليطبعه انقلاب عاصف بسكون الليل.

لذلك يظهر حساب فاعلية النقص والتمام في المقطعين معا النتائج الآتية:

$$\text{فاعلية النقص} = \frac{2100}{72} = 29,16\% \text{ فاعلية التمام} = \frac{5100}{72} = 70,83\%$$

فنسبة فاعلية التمام أكبر من نسبة فاعلية النقص، حيث يناسب الهدوء تفخيم المشهد واطراد السرد.

وفي القصيدة الديوان " رجل من غبار " يختار الشاعر " عاشور فني " تفعيلة

المتدارك بتراخيصها العروضية للوقوف على مواطن الانكسار في سنوات الأزمة:

ثم قال: 00//0/

00//0/ 0//0/ إنَّهُمْ يَسْجُدُونَ... (1)

0/// 0/// 0//0/ كُلَّمَا ارْتَفَعَ الْوَتْنُ

00//0/ يَنْهَضُونَ...

0/// 0/// 0//0/ كُلَّمَا سَقَطَ الْوَطْنُ

00//0/ يَصْغُرُونَ...

0/// 0/// 0//0/ كُلَّمَا كَبُرَ الزَّمَنُ

يشير الشاعر المتلقي من خلال لغة تنبيهية قائمة على الانتقاء ، تستعين بالبنية الحوارية

التي تجعل الآخر يترصد ما يبوح به طرف الحوار ، وتضطلع البنية المقطعية بوظيفة

وصفية جمالية، ترصد قبح الشخصية الخائنة التي تنكر ولاءها للوطن.

إن مشهد الخيبة هذا يقبض على صورة مؤسفة تغرق في جو من الازدراء يحيط

بجملة من القيم المنحطة، وينتهي بكتابة تحويرية يشهد عليها قانون الزمن.

(1) عاشور فني: رجل من غبار، ص46.

وقد نظمت هذه المقطوعة على تفعيلية المتدارك، التي توحى بالجدية مع الاستعانة بزخاف الخبن وعلّة التذييل لرفع فاعلية النقص التي بلغت نسبتها (71,43%) مما يقلل من حدة التمام، وهذا الانزياح الإيقاعي يترتب عنه حركة سريعة تأسر الذهن تحت كمين الدهشة والمفاجأة الناتجة عن عدم التوقع.

ولعل "فيصل الأحمر" يجد في خرق التفعيلية التامة لبحر المتدارك سندا للتعبير

عن تشوهات الفطرة وغياب الإنسانية:

0/// 0/// 0//0/

القُلُوبُ مُعَلَّبَةٌ⁽¹⁾

/0/ 0/0/ 0/// 0//0/ 0//0/

والمَلاهي مُعَلَّفَةٌ بالبِلاستيك

00/// 0/// 0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0

والتُّورُ يَصْدُرُ عن مَعَدِنٍ من حِشاهِ تَجِيءُ حَيَاةُ

/ 0//0/ 0//0/ 0/// 0/// 0//0/ 0//0/

والهَوَاءُ المُكَيَّفُ يَشْرَبُنَا رَغْبَةً لا تَدُومُ

/0/ 0/// 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/

وكلُّ الطَّعامِ المُعَلَّبِ يَسْكُنُ أُدْرَاجَ

00//0/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/

تَشْرَبُ ماءَ الهَوَاءِ المُكَيَّفِ حَتَّى المَمَاتِ

0/ 0/// 0/// 0/// 0/// 0//0/ /

السُّقُوفُ مُجَوَّفَةٌ بِدُخُولِ خَبَايا

0/ 0/// 0/// 0/// 0//0/ /

مُجَوَّفَةٌ لِخُرُوجِ خَفَايا

00//0/ 0//0/ 0/// 0//0/

مُرْصَصَةٌ لِاغْتِيالِ الصَّلَاةِ

0/// 0/// 0//0/ 0/// 0//0/

والفَوَاكِهُ، مِثْلَ اللُّحُومِ، مُعَلَّفَةٌ

// 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

والبِرَامِيلُ في جَوْفِها بَعْضُ ما يَشْرَبُ

// 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/

مِنَ عَادِيَاتِ الهَوَاءِ المُكَيَّفِ

0/// 0/// 0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/

يَأْتِي، يُكَيِّفُ ماءَ البِرَامِيلِ، ثُمَّ يُكَيِّفُنَا

(1) فيصل الأحمر: العالم ... تقريبا!، ص 17.

رَائِعِينَ بَعِيدًا عَنِ الْفُقَرَاءِ وَمُحْتَقِرِينَ بَعِيدًا عَنِ الْغَانِيَاتِ

00//0/ 0//0/ 0/// 0/// 0/// 0/// 0//0/ 0/// 0//0/

يبدو أن السطر الأول يقع بمثابة البؤرة التي تشكل مركزا تحوم حوله باقي الأسطر ، فمن التعليل المعنوي وهو ذروة التشيؤ ينحدر منحى التعليل إلى المادي ، ليشكل خطوط مشهد وصفي متحرك يشهد على نهاية هذا القرن .

ويشيد الشاعر العلاقات الداخلية للسرد اعتمادا على تنامي ال حدث، الذي يتجاوز قشرة الواقع إلى صميم جزئياته ، ليجسد أرضية صلبة تتفتت نكهة الحياة فوقها ، مسقطا رغبة الحلم مبتعدا عن أجواء الرومانسية ، ليسلك طريق الدرامية من خلال ما يرخسه له بحر المتدارك من زحافات وعلل .

2.2.1 بحر المتقارب:

إن وحدة المتقارب الإيقاعية (فعولن) تماثل وحدة المتدارك من حيث عدد المقاطع، إذ يحوي هو الآخر على مقطع قصير وآخرين طويلين ، لكنه يختلف عن بحر المتدارك في ترتيب هذه المقاطع، إذ يتصدرها المقطع القصير .

وقد حضر بنسبة ليست ببعيدة عن بحر المتدارك ، فهو المنافس الأول في التجربة الشعرية الجزائرية، وقد يصل إلى حد التداخل مع المتدارك ، حيث يستحوذ على 246 قصيدة بنسبة 32,66%، واللافت للنظر أن هذا البحر قد هيمن في سنوات الثمانينيات، لينزل دون المتدارك في التسعينيات .

فالشاعر "عاشور فني" الذي استخدم هذا البحر بنسبة 56,66، يغوص في

أغوار الذاكرة معتمدا على الترخيص العروضي، ليتتبع وتيرة الفعل المعبر عن أزمة

اليأس:

أَحَاوِلُ أَنْ أَتَهَجِّيَ خُطُوطَ يَدَيَّ (1)

0// /0// 0/0// /0// /0//

00// /0// 0/0// /0// /0// /0// /0// /0// 0/0// /0// /

وَأَحَاوِلُ أَنْ أَسْتَعِيدَ خُطُوطَ دَمِي الْمُتَفَرِّقَ مَا بَيْنَ أَلْفِ قَتِيلٍ

0// /0// 0/0// /0//

/0// 0/0// /0// 0/0// /

00// 0/0// /0// 0// /0//

00// 0/0// 0/0// /0// /0// 0/0//

0// 0/0// /0//

0/0// 0/0// /0// /0// 0/0// 0//

0// 0/0// /0//

0// 0/0// /0// /

0// 0/0// /0// 0/0// 0/0// /

00// /0// /0// 0//

أَحَاوِلُ أَنْ أَقْتَفِي أَثْرِي

أَتَقْصِي الْحَقِيقَةَ فِي مَا اقْتَرَفْتُ

وَأَجْمَعُ مَا تَيْسَّرَ لِي مِنْ دَلِيلٍ

أَرَى جُثَّةً تَنْتَفَسُ تَحْتَ السَّلَاحِ الثَّقِيلِ

تُحَارِبُ مَا لَا تَرَى

تَقْتُلُ الْآخِرِينَ مَخَافَةَ أَنْ يَقْتُلُوهَا

تُلْعَمُ مَا حَوْلَهَا

وَتُصَوِّبُ رَشَاشَهَا

وَقُلُوبُ الْمَلَائِكِينَ تَضْغُطُ مِنْ خَلْفِهَا

ثُمَّ تَسْقُطُ بَعْدَ قَلِيلٍ

تزداد حركية الإيقاع من خلال تتابع الأفعال المرتبطة بالحاضر (أحاول أتهدى /أحاول أستعيد / أتقصي / أجمع أرى)، وهو ما يشي بنشاط انفعالي يتسم بالتذبذب والاضطراب، ويسنده في هذه الحركة عامل المحاولة، الذي تشترك فيه دلالة الإعاقة والتقدم معا، ولعل ما يدفع إلى هذا الاتكاء على المحفز الفعلي، هو تعضيد سرعة الإيقاع مع ارتفاع عدد المقاطع القصيرة إذ بلغت خمسة وثمانين مقطعا (85) مقارنة بالمقاطع الطويلة، التي بلغت خمسة وسبعين مقطعا (75)، ولعل حدة فاعلية النقص تتناقص في المقطع الأخير

¹ عاشور فني: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص ص43-44.

الخاص بالرؤية الحلم (من السطر العاشر حتى النهاية)، حيث تستعد الذات للمواجهة امتثالا بشخصية دونكيشوت.

إن الشعور بالتيه والعجز أخرج الوحدة الإيقاعية من رتبة التمام ، وأحاط المقطع الأول بزفرة الذاكرة، التي تستعيد جرح هذا الوجود الكياني الباحث عن الأمن والراحة.

و يستخدم أبو القاسم خمار المتقارب بنسبة 35,48% مستعينا بتفعيلته،

لرصد حالة الحزن والألم في قصيدة " حالة للصراخ..":

00// 0/0// 0/0// 0/0//

وَلَمَّا تَضَاعَلْتُ فَوْقَ الطَّرِيقِ (1)

0/0// 0/0// 0/0// /0//

وَعَادَرَنِي الْحُلْمُ، دُونَ انْطِلَاقِ

00// 0/0// 0/0//

وَلَامَسْتُ حَدَّ الْجُنُونِ..!

/ /0// 0/0// /0// 0/0// 0/0//

تَوَهَّمْتُ فِي الْبَحْرِ، مُنْفَرَجًا لِلتَّنَفُّسِ

00// 0/0// /0//

مُنْعَرَجًا لِلظُّنُونِ..؟

0/0// /0// /0// 0/0//

أَرَى فِيهِ، مُتَّسِعًا لِهَمُومِي..

/0// 0/0// 0/0// 0/0//

وَمَاوَى هُرُوبِ، مِنْ الْاِخْتِنَاقِ..

/ 0/0// 0/0//

وَلَكِنَّهُ الْبَحْرُ..!

0// 0/0// /0// 0/0// 0/0// 0/0//

لَمَّا تَمَایَهْتُ فِيهِ اسْتَحَالَ إِلَى شَرْنَقِهِ

00// /0//

تَضِيقُ.. تَضِيقُ..

0// 0/0// 0/0// /0//

وَأَفْرَزَنِي دَمْعَةً مُحْرِقَةً.

/0// 0/0// 0/0//

عَلَى مُلْتَقَى صَخْرَتَيْنِ..

00// 0/0//

بَقَايَا غَرِيقٍ..

(1) محمد أبو القاسم خمار: الأعمال الشعرية الكاملة، حالات للتأمل والصراخ، ج2، ص 85.

يساير هذا البحر (المتقارب) تقلبات الدواخل و عقد الانفعالات الباطنية ، بحيث ينتقل من زحاف القبض الواقع في إحدى عشرة تفعيلة (11) إلى علة الحذف (1) التي مست تفعيلتين، وبذلك يتدرج انحدارا ليغيب التفعيلة التامة ، ويعيدها من جديد مجسدا خفيا ذلك الحوار الوجداني الداخلي السابح في أجواء الرومانسية ، حيث تتماهى الذات مع عناصر الوجود مما يشي بانشطار باطني ، عندها تحاول الذات البحث عن مخرج من شرقة الهموم، بتبديدها والفرار من صخب الاختناق للاتصال بكيانها ، بيد أن سعيها يؤول إلى الفشل؛ لأن الفضاء المفتوح يصبح حيزا مغلقا لا يتسع لحضور الذات فتغرق.

إن المكان الذي اختاره الشاعر من الطريق إلى البحر ، يكثف حقلا دلاليا للضياع والإقصاء والاعتراب، حتى تمتلئ نفس المتلقي رعبا ووحدة، فيشعر بالإحساس نفسه الذي تشعر الذات به.

ويخصص " أحمد شنة " ديوانه طواحين العبث لبحر المتقارب متتبعا صوت

الذات الذي تتبعث معه مرارة التجربة :

يُلاحِقُنِي الوَقْتُ.. فِي حَشْرَجَاتِ المَنَافِي (2)
وَتَسْكُنُنِي .. القَوَاقِعُ

أَصْنَمْتُ .. بَعْدَ احْتِضَارِ الفُصُولِ؟

وَبَعْدَ الذِّي كَانَ بَيْنِي .. وَ بَيْنَ الزَّوَابِعِ؟

طُيُورُ المَدِينَةِ ... لَمْ تَنْتَحِرْ

فَكُلُّ الجِرَاحِ ... هَذَايَا

(1) القبض حذف الخامس الساكن و الحذف هو إسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة. ينظر فوزي سعد عيسى:

العروض العربي ومحاولات التطوير والتجديد فيه، ص 28-29.

(2) أحمد شنة : طواحين العبث، ص 32.

0/0//... /0// 0/0//

وكلُّ السُّطوح...مدافع

0/0//... /0// 0/0//

وكلُّ النَّساءِ...مرايا

0/0//... /0// 0/0//

وكلُّ العُطُورِ...أصابع.

ينبني هذا المقطع في جزئه الأول على: تتابع فعلي ينتج متوالية رأسية متجانسة ، بالإضافة إلى تكثيف دلالي يستقطب شحنة توتر متصاعد ، يلتهب على هرم السؤال المفضي إلى قلق الذات وحيرتها ، أما في جزئه الثاني : فهو يشكل تماثلا تركيبيا تتناظر فيه الدوال ملتزمة بهندسة إيقاعية متطابقة، تتنازل تباعا لتقيم حالة اتصال ، تهدم بداية السطور لتحفظ بختامها:

(الجراح هليلج) (السطوح مدافع) (النساء مريلج) (العطور ←

أصابع) ، ليحيل على حياة بديلة عوض زمن الصمت ، بحيث تغادر الذات فيها مواطن الانطواء والوحدة باتجاه الحرية والتغيير .

3.2.1 بحر الرمل:

هو بحر "حركي يوصف بالمرونة والخفة" (1)، ووحدته الوزنية "فاعلاتن" تتعرض لتغيرات كثيرة، مما يجعله أكثر استرسال وانسيابية ، فيكون صالحا للتعبير عن العواطف الحادة غضبا كانت أو فرحا ، يتسم بتوازن نسبي بين وحداته الإيقاعية، إذ يتكون من ثلاث مقاطع طويلة يتوسطها مقطع قصير ، فيحدث نوعا من الانسجام وقد وصف بأن به لينا وضعفا يتناسبان مع شجن الكلم ، وهامس اللفظ بيد أنه يناسب روح الشعر ، فموسيقا ه الهامسة هي ما جعل شعراء المدرسة الرومانسية والحررة ينظمون عليه بكتافة(2).

(1) عبد الرضا علي: موسيقى الشعر قديمه وحديثه،دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان، الأردن، ط1، 1997، ص91.

(2) ينظر خميس الورتاني:الإيقاع في الشعر العربي الحديث،خليل حاوي نموذجاً، ص ص236-237.

ولقد شكلت نسبة بحر الرمل عند محمد ناصر 59,77%⁽¹⁾ وجاء في المرتبة الثالثة، أما في قصيدة التفعيلة فقد عرف هذا البحر الصدارة لدى شعراء عدة من أمثال عز الدين ميهوبي بنسبة 41,36%، والغماري بنسبة 33، 53% وعيسى الحيلح بنسبة 30% وعقاب بلخير بنسبة 27,66%.

فعر الدين ميهوبي يكتب أكثر ملصقاته على وزن هذا البحر، مستندا على

مرونة وحداته الإيقاعية لبث الأسلوب الحواري:

00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/// (2) نَظَرَ السُّلْطَانُ فِي الْمِرَاةِ يَوْمًا ثُمَّ قَالَ:

«0/// 0/0//0/»

((آه مَا أَصْغَرَنِي!))

0/ 0/0/// 0/0/// 0/

قَالَ لَهُ الْحَاجِبُ فِي خُبْتِ..

00//0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/0//

وَلَكِنَّكَ يَا مَوْلَايَ فِي حَجْمِ الْجِبَالِ!

00//0/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

أَنْتَ لَوْ تَذَرِي لَمَا أَرَهَقْتَ عَيْنِكَ بِأَعْبَاءِ السُّؤَالِ!

00//0/ 0/0//0/ 0/0///

ضَحِكَ السُّلْطَانُ أَعْوَامًا وَقَالَ..

0/// 0/0//0/

آه مَا أَكْبَرَنِي

00//0/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0/// 0/0/// 0/

قَالَ لَهُ الْحَاجِبُ فِي خُبْتِ: وَمَا أَصْغَرَ هَاتِيكَ الْجِبَالِ

/0/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/

قَالَتِ الْمِرَاةُ : مَا أَوْسَخَ هَذَا الْقَصْرَ..

0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/

قَالَ الْقَصْرُ: مَا ذَنْبِي إِذَا كَانَتْ مَمَالِكِي وَتِيَجَانِي

(1) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، ص270.

(2) عز الدين ميهوبي : ملصقات ، ص 55.

عَتِيقَهُ

0/0//

0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ قَالَتِ الْمَرْأَةُ: إِنِّي أَلَمَسْتُ الْأَشْيَاءَ فِي صَمْتِ سِوَى

0/0//0/ 0/ خَيْطِ الْحَقِيقَةِ

يختار الشاعر تفعيلة الرمل ليبنى ملصقته بناء حواريا متتاميا ، يتجه نحو نقطة النهاية التي مفادها انفلات الحقيقة في زمن النفاق والخبث.

ويبدو أن الشاعر عزز حوارهِ الأول القائم بين السلطان وحاجبه ، بحوار ثان قائم بين المرأة والقصر من أجل تعميق البنية الدلالية في فضح أحد أطراف الحوار.

ولعل ما يميز هذا الخطاب هو الهدوء ، الذي كان خلف هيمنة التفعيلة التامة ، إذ بلغت أربعاً وعشرين تفعيلة (24)، في حين دخل زحاف الخبن (حذف الثاني الساكن) على ثلاثة عشرة تفعيلة 13 تفعيلة ، وعلّة القصر (حذف ساكن السبب الخفيف من آخر التفعيلة وإسكان ما قبله) على خمس تفعيلات ، وبهذا كان عدد المقاطع الطويلة () $109 = ((2 \times 5) + (2 \times 13) + (3 \times 24)$ مئة وتسعة مقاطع في حين عدد المقاطع القصيرة ثمان وخمسين مقطعا () $58 = (24 + (2 \times 5) + (2 \times 13)$ وهو ما لا يسمح بتسارع الإيقاع تناسبا مع تضارب المواقف وانعطافها باتجاه خاتمة منطقية.

وفي قصيدة "قدر أن نعشق الشمس" ، يجد مصطفى الغماري تفعيلة الرمل أنسب

التفعيلات استنجاها ليقول عواطف الخيبة والانكسار:

يُولدُ الْحَيُّ مِنَ الْمَيِّتِ كَمَا تُولدُ نَارٌ مِنْ حَجَرٍ! ¹ 0//0/ 0/0/// 0/0/// 0/0/// 0/0//0/

(1) مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص 33.

لَا تَقُولُوا: إِنَّ لِلرَّيْحِ جَفَافًا

0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/

وَمِنَ الرِّيحِ سَقْرًا!

0/// 0/0///

نَحْنُ لَوْلَا الرِّيحِ مَا كُنَّا، وَمَا كَانَ المَطَرُ

0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

مِنَ رَبِيعِ الصَّحْوِ يَخْضُرُ المَطَرُ

0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

قَدَرُ أَنْ نَعْشَقَ الشَّمْسَ

/ 0/0//0/ 0/0///

وَأَنْ نَحْمِلَ آلامَ البَشَرِ

0//0/ 0/0/// 0/0//

أَنْ نُنَاجِيَ طَيْفَ ذُكْرَانَا

0/ 0/0//0/ 0/0//0/

وَأَنْ نَحْلُمَ..

// 0/0//

والْحُلْمُ الظَّفَرُ..

0//0/ 0/0/

تقف البنية الاستهلالية في هذا المقطع على استحضر النص القرآن ﴿. تُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ

الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَتُحْيِي الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَكَذَلِكَ تُخْرِجُونَ ﴿١٩﴾ (1)

ترويجا لرسالة مفادها أن كمال قدرة الخالق الذي يخلق الأشياء المتقابلة لا تعلوها قدرة،

وتلك الحركة التناسية تمتص جل دوال النص ، ليصبح الفعل الثوري البادئ بحمل

الحجر لهيبا يشعل فتيل التغيير ، لاسيما وأن الذات تعشق الحرية ، وتأمل بناء غد

مختلف.

(1) الروم، الآية 19.

إن هذه الطاقة التفاضلية التي تنظر إلى المستقبل نظرة مشرقة ، تشحن البنية الإيقاعية بمفعول التغيير ، فتسحب أربع عشرة تفعيلية من التمام إلى النقص (تسع تفعيلات مخبونة (10) + أربع تفعيلات محذوفة (4) + تفعيلية واحدة مسها الخبن والحذف معا)، وبالتالي يتضاءل عدد المقاطع الطويلة إلى ستة وستين مقطعا (66) بدلا من 81 واحد وثمانين مقطعا ويرتفع عدد المقاطع القصيرة إلى سبعة وثلاثين مقطعا (37) بدلا من سبعة وعشرين مقطعا (27) ، وعليه يزداد تسارع البنية الإيقاعية رغبة في تواصل الذات مع الهدف المنشود.

و يكتب عقاب بلخير قصيدته "غربة الجالس وحده" على تفعيلية الرمل ، ليعبر عن قلق الاغتراب وأزمة الوحدة:

ورأى فيما يرّ النَّائمُ مجده⁽¹⁾
 0/0/// 0/0//0/ 0/0///
 فوقَ غيمِ الصَّيفِ يَنحَلُّ وَيُبدَا
 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/
 فإذا الدُّنيا على آخِرها عَمِيَاءُ لا تَطْلُبُ ودّه
 0/0/// 0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0///
 فَبكى من شِدَّةِ الإغْيَاءِ سَعْدَه
 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0///
 ومَضَى يَطْلُبُ نوماً أبدياً
 0/0/// 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/
 لم يجدْ نوماً ولكنْ وجدَ الوحدَةَ دُخره
 0/0/// 0/0//0/ 0/0/// 0/0///
 وظلالاً لِعيونٍ لم تزلْ تُفْرِشُ مهدَه

(1) عقاب بلخير: بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، ص 162.

غُرْبَةُ الْجَالِسِ وَحَدَهْ

0/0/// 0/0//0/

يعالج الشاعر العلاقة بين الذات ومحيطها ، فيراها منعزلة منفردة من خلال بناء رؤية تشاؤمية كابوسيه تنتعل الاغتراب ، لتثبت الطبيعة الانهزامية للذات الضعيفة والعاجزة ، ومن أجل تعميق الدلالة وتوسيع مجالها ، يستعين الشاعر بتفعيله الرمل ، التي تتماثل فيها الوحدات الإيقاعية التامة والناقصة (11صحيحة و 12 مخبونة)؛ لأجل نسج توازن نفسي مناظر في دواخل هذه الذات الكئيبة ، ولعل ذلك التوازن يجعل السرعة تتزايد للتماس الوصول إلى الاستقرار والهدوء المأمول.

وبتكئ عيسى لحيلج على تفعيله الرمل أيضا بترخيصاتها العروضية ، لرسم مساحة نورانية تسبح في فضاء روحي يتسم بالجمال الداخلي:

حِينَ يَأْتِينِي الْخَرِيفُ..⁽¹⁾

0/0//0/ 0/0//0/

تُكْسِرُ الدُّنْيَا عَلَيْنَا ..تُدْفَنُ الْأُورَاقُ فِينَا..

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

يَقْبِضُ الْمَوْتَ الْخَيَالًا..

0/0//0/ 0/0//0/

يَطْرَحُ الْقَلْبُ سُؤَالَآ..

0/0/// 0/0//0/

" أَيْنَ أَنْتِ..

0/0//0/

أَيُّهَا الثَّابِتُ فِينَا؟!"

0/0/// 0/0//0/

"طُورُ سِينَاءٍ" فُؤَادِي..

0/0//0/ 0/0//0/

غَارُ "حِيرَاءٍ" كِتَابِي وَمِدَادِي ..

0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/

¹ عبد الله عيسى لحيلج: وشم على زند قريشي، ص ص 28-29.

0/0//0/	فِضْ عَلَيْنَا! ..
0/0//0/ 0/0///	وَتَجَلَّ الْآنَ فِينَا
0/0/// 0/0//0/	فِي نَشِيدِي وَوَرِيدِي
0/0/// 0/0//0/	فِي لُحُونِي وَقَصِيدِي
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/	فِي السَّوَاكِي تَرْضَعُ الْمَاءَ اللَّجِينَا!..
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/	فِي عَمَامٍ قَدْ هَمَّا مَاءً عَلَيْنَا
0/0/// 0/0//0/	فِي بُرُوقِ وَشُرُوقِ
0/0//0/ 0/0//0/	فِي وُجُوهِ الْعَاشِقِينَا..
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/	كُلُّ شَيْءٍ صَاحَ فِينَا: - أَنْظُرُوا.. مَاذَا تَرُونَا؟!.
0/0//0/ 0/0//0/	أَيُّ نُورٍ قَدْ تَجَلَّى !!؟
0/0//0/ 0/0///	عَجَبًا.!!.. مَا كَانَ أَحْلَى !!
0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/	قَدْ رَأِينَا .. قَدْ رَأِينَا .. أَبَدًا .. لَا مَا رَأِينَا!!
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/	يَا إِلَهِي، أَنْتَ تَبْقَى بَعْدَمَا يَفْنَى الْوُجُودُ
0/0//0/ 0/0//0/	يَا إِلَهِي، أَنْتَ فِينَا!..
0/0//0/	تُبُّ عَلَيْنَا!..
0/0/// 0/0//0/	قَدْ رَأَيْتَكَ يَقِينَا.

تتوالد البنية النصية عن طريق الإثارة النفسية ، إذ تشعر الذات بعجزها وهي تدرك مآلها إلى الأفول والتلاشي ، حينها تتوسل بالبنية التساؤلية والندائية ، لتزيد من حدة التوتر والانفعال باتجاه رحلة البحث عن الثابت.

وتظهر الوحدة الإيقاعية القائمة في معظم التفعيلات التي يستخدمها الشاعر خاصة في البنية الاستهلالية والختامية، إذ يعتمد إلى تحريك زوايا الرؤيا التأملية، اعتمادا على تناسل المقاطع الطويلة التي بلغت (158) مئة وثمانية وخمسين مقطعا، هذه الحركة تأثرت بالصيغ التعجبية المتتالية لتعلن في نهاية دهشتها الاعتراف بيقينية الحقيقة الإلهية.

4.2.1 بحر الكامل:

إنه أكثر بحور الشعر العربي غنائية ولينا وانسيابية و تنغيمًا واضحًا (1)، وتلك الصفات لم تجتمع في غيره من البحور ، وقد أغرى هذا الامتداد الشاعر الجزائري، ودفعه إلى الكتابة على إيقاع الكامل رغبة في تفريغ المكبوت، وربما هي جزالة وحسن اطراد هذا البحر، لكونه يملك مقياسا واحدا (متفاعلا) ويقوم مقياسه على مقطعين طويلين وثلاث قصيرة، أي خمس حركات مقابل ساكن ، إنها ثورة الحركات ال محتضنة سرعة الإيقاع، الذي سرعان ما يوقفه السكون ويهدئ عجلته.

وبحر الكامل من البحور الصافية ذات الوحدة الإيقاعية المتكررة ، مما يوحي بالولوع بالتناسب على المستوى التفعيلي التكرار والتراكم الصوتي.

(1) عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه و جديده ، ص 94.

وقد اعتلى هذا البحر هرم التجربة الإيقاعية العمودية ، حسب إحصاء محمد ناصر ، إذ بلغت نسبته 70,96%⁽¹⁾ وبقي يحتل الريادة عند كثير من الشعراء ، بل وقد نظم عليه عثمان لوصيف قصيدته الديوان (جرس لسماوات تحت الماء) إثر توجهه الأخير إلى هذا البحر .

ويقاسمه في هذا الاهتمام كل من (مصطفى دحية الذي بلغت نسبة استخدامه لهذا البحر 41,38% ، و حسين زيدان الذي كاد أن يخصص كل ديوانه "شاهد الثلث الأخير" له، لولا استخدامه لبحر المتقارب والرمل في ثلاث قصائد ، و نور الدين درويش خاصة في ديوانه مسافات، إذ بلغت نسبته '44,44%' ونلاحظ ورود هذا البحر أيضا في تجربة عمر حنين الشعرية، وكذا عبد الله العشي.

وتأكيدا لما قيل أنفا نسوق قصيدة "حي يناجي نفسه" "لحسين زيدان" التي نظمت على تفعيلة الكامل، وهي تعرض تموجات القلب الداخلية بطريقة لا يسهل فيها ملامسة البنية العميقة.

يقول الشاعر:

0/ 0//0/// 0//0/0/	قَلْبِي يُفْتَشُ عَنْ حَبِيبٍ ⁽²⁾
00//0/// 0//0/	لَيْسَ يُشْبِهُهُ حَبِيبٌ..
0//0/0/	قَلْبِي نَفْسٌ..
0//0/// 0//0///	يَسَعُ الْجَزِيرَةَ حُبَّهُ
00//0/// 0//0/0/	لَكِنَّهُ أَبَدًا غَرِيبٌ..
// 0//0/0/ 0//0/0/	إِنْ قُلْتُ يَا قَلْبِي رُوَيْدَكَ

(1) محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، ص 270.

(2) حسين زيدان: شاهد الثلث الأخير، ص ص 60-61.

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/	إِنَّ مَنْ تَهَوَّى سَرَابًا يُخْتَلَسُ..
0//0/0/ 0//0/0/	قَالَ انْتَظِرْنِي لَحْظَةً
/ 0//0/0/ 0//0//	لِيُوزَعَ الْحَبَّ الْبَرِيءَ
0//0/0/ 0//0//	وَلَا يُبَالِي بِالْعَسَسِ..
0//0/0/	قَلْبِي قَفْصٌ..
/0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/	عَلَّمْتُهُ صَبْرًا وَصَبْرَ الصَّبْرِ
0//0/0/ 0//0/0/ 0//	لَكِنَّ حُبَّهُ لَمْ يَنْتَقِصْ..
0//0/0/ 0//0/0/	أَتَعَبْتُهُ.. أَتَعَبْتُهُ..
0/0/ 0//0// 0//0//	وَوَظَلَّمْتُهُ.. فَسَرَابُهُ حُلْمٌ
0//0/0/ 0//	وَأَيْسَ الْحُلْمِ حَسْبٌ..
0/ 0//0/0/	يَا قَلْبُ صَبْرًا
0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/	إِنَّ رَبَّ الْكَوْنِ يَجْزِي مَنْ صَبَرَ..
0//0/0/ 0//0//	قَدْرًا.. فَمَرْحَى بِالْقَدْرِ..
0//0/0/ 0//0/0/	"فَأَصْدَعُ بِمَا تُؤْمَرُ" وَقِسْ..

القصيدة مناجاة داخلية أو منولوج داخلي ، يعود فيه الشاعر إلى إنسان الفطرة كبديل للإنسان المتجبر والطاغية، لذا يستخدم إيقاع الكامل المماثل للذائقة القديمة.

ويدخل زحاف الإضمار (متفاعلن/مستقلن) وعلّة التذييل (متفاعلن/متفاعلان) على هذا البحر، ليزيدا من حدة النقص في النص، إذ بلغت نسبتها 77,5% (التذييل 5% + الإضمار* 72,5%) مقابل 22,5% للتمام وهذا قد يعبر عن تقلبات القلب وتوتره

* الإضمار (هو تسكين الثاني المتحرك) فوزي سعد عيسى: العروض ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص 27.

وارتلكه بما يوافق الصراع بين القوة العشق (المحفز) والمقاومة الصبر (المثبط) ، وهنا تتبثق نزاهة وطهارة ذات تسعى إلى الاتصال بالمحبوب والحلول في ذاته، إنها تترجم شوقها وتذللها للخالق ومن أجل ذلك تستحضر خطابه قال تعالى: ﴿فَأَصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ

وَأَعْرِضْ عَنِ الْمُشْرِكِينَ﴾ (1)

ويتابع "نور الدين درويش" في قصيدته "العصا والأفيون" بداية الخطيئة معتمدا أيضا على تفعيله الكامل، ليسجل من خلال انسياب وحداته الإيقاعية ملحمة الاندفاع الإنساني:

0/0//0/// 0//0/// 0//0/0/	مَا زَالَ مُرْتَدِّيَا عَبَاةً وَحُزْنُهُ (2)
00//0/// 0//0/0/	مَا زَالَ يَنْظُرُ الْغُرُوبَ
0/ 0//0/// 0//0/// 0//0/0/	مَا زَالَ يَحْسُبُ فِي أَصَابِعِهِ اللَّيَالِي
00//0/// 0//0/	كَمْ سَتَخْدَعُهُ اللَّعُوبُ
// 0//0/0/	مُنْذُ الْبِدَايَةِ،
0/0//0/0/ 0//0/	مُنْذُ مِيلَادِ الْغَرِيْزِ
0/0/ 0//0/// 0//0/// 0///	وَهُوَ يَنْتَظِرُ النَّهْيَةَ كَيْ يُعْرِئَهَا
00//0/0/ 0//0/// 0//	وَيُعَلِّنُ فِي الْجَمَاهِيرِ الْحِدَادَ

لعل لتجاوز فاعلية النقص - (دخول زحاف الإضمار (0//0 - / 0//0/0 وعة والترفيل* 0//0/// - 0/0//0 وعة التذييل 0//0/// - 00//0///) - فاعلية التمام في المقدمة النصية سبب مرده ، تلك الرحلة التي يمارسها الشاعر بحثا عن فواصل النهاية

(1) الحجر، الآية 94.

(2) نور الدين درويش: مسافات، ص 28.

* الترفيل هو: زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع ينظر فوزي سعد عيسى: العروض العربي ومحاولات التطوير والتجديد فيه، ص 28.

لهذا الوجود، الذي أضاعت الإنسانية فيه موضع الخلود ، وتهاوت إلى دنس الفناء، لذلك فهو يرى أن سيرة الحياة قهرت الإنسان، فعاش يفتقر إلى الاستقرار حاملا وزر الخطيئة.

لقد ربط "أطيمش" الزحاف بالجو النفسي وتغيراته في القصيدة ، فالزحاف يزداد

في المواقف الانفعالية على حد رأيه ؛ لكونها (المواقف) حذف أو تغيير، يؤدي إلى

اختصار الزمن فينتفق مع هذه الحالات التي تتطلب السرعة⁽¹⁾

ومن أمثلة الاعتماد على بحر الكامل ندرج القصيدة الديوان ، التي قدمها "عثمان

لوصيف"، ليبوح بشوقه الصوفي، وولعه بارتياح مواطن الطهر والصفاء:

00//0/0/ 0//0/0/

مَنْ أَنْتَ فِي هَذَا الْوُجُودِ؟⁽²⁾

//0/0/ 0//0/0/ 0//0//

أَنَا سَيِّدُ الْآفَاقِ وَالْأَعْمَاقِ

// 0//0// 0//0/0/ 0//0/0/ 0

أَزْتَادُ الْمَجَاهِيلِ.. الطَّلَاسِمِ وَالْمَلَاخِمِ

00//0// 0//0/0/ 0//0/

أَصْنُطْفِي نَارِي وَأَسْكُنُ فِي الْقَصِيدِ

0/ 0//0/0/ 0//0// 0//0/0/ 0//0//

وَعَلَى الْبُحَيْرَاتِ الْيَتِيمَةِ أَنْثُرُ الرُّؤْيَا مَرَايَا

0//0// 0//0// 0//0/

أُسْنَدُ الشَّجَرِ الْحَزِينِ إِلَى دَمِي

0/0//0/0/ 0//0// 0//0//

وَالِي الْفُصُولِ أُبِيحُ مِزْمَارِي وَعُودِي

0//0// 0//0/0/ 0//0//

وَأُدَاعِبُ الدُّنْيَا أَعْلَمُهَا الْعَوَى

0/0//0/0/ 0//0//

وَأَبْثُهَا نَجْوَى وَرُودِي

0/0/ 0//0/0/ 0//0//

جَرَسٌ.. مَسَافَاتِي بَعِيدَاتٌ

00//0// 0//

وَأُوغَلُ فِي الْبَعِيدِ

0//0// 0//0/0/

جُرْحٌ.. يَسِيلُ قِصَائِدًا

(1) ينظر محسن أطيمش: دبر الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، ص306.

(2) عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، ص ص68-69.

// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

0 0//0/

يَا شُعْلَةَ الْمَعْنَى اسْتَعِيدِي بِالشَّهَادَةِ
وَالشَّهِيدِ

من المعلوم أن الشاعر قد اتكأ على تفعيلة الكامل، بوصفها تفعيلة تمنح صاحبها الكثير من الحرية، فتحدث عن عالمه الشعري وكان سيد القصيدة، وصاحب الرؤيا يداعب الوجود ويلقنه الإثارة.

لذا نلاحظ توازنا نسبيا بين التفعيلات التامة والناقصة، وهو ما يوحي بذلك التوازن النسبي الذي يقوم داخل هذه الذات المطمئنة، وإن كانت تبدأ هذا المقطع بالسؤال. فهي سرعان ما ترفقه بالجواب، حيث ترتحل باتجاه مواطن الطهر والنقاء مزعزعة رواسي الواقع المتعفن، إنها تعطي سهوة المغامرة، لتلازم البياض (النص الشعري) جذوتها في ذلك الجرس الموسيقي، الذي يجعلها تتوحد مع أنغام الكون.

واللافت هو تكافؤ الفرق الحاصل بين المقاطع القصيرة والطويلة، وكأن التفعيلة استخدمت تامة من دون زحاف.

فهو إذا افترضنا أن التفعيلة تامة في كامل المقطع = (108 قصير - 72 طويل) = 36 وهو في بناء الشاعر المستخدم = (93 قصير - 59 طويل) = 34

وتستغرق تفعيلة الكامل المدورة قصيدة "مصطفى دحية" "مرثية الماء" لتعبر عن

تلك المسافة الزمنية الملتحمة سعيا خلف قتل الظمأ :

/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0///

0//0/// 0//0///

/0/0/ 0//0///

0//0/0/ 0//0/// 0//0/// 0/

وَتَرَكْتَنِي أَجْتُوْ عَلَى عُمْرِ السَّحَابِ (1)

وَكُلَّمَا ظَمَمْتُ يَدِي:

بَرَقَتْ - فُتُوْحُ الْغَيْبِ -

وَانْكَسَرَ التَّوَجُّسُ فِي مُنَاجَاةِ الْغَدِ

مصطفى دحية: اصطلاح الوهم، ص 44-45.¹

تَتَجَهَّمُ العَمَمَاتُ..
يَكْتَهِلُ المَدَى فِي لَيْلَةٍ حَمَلَتْ شُعَاعًا بَاهِتًا
يَا هَذِهِ المَدُنُ الَّتِي عَشِقْتُ ذُهُولَ البَحْرِ
وَادْتَرْتُ بِحُلْمِ القَادِمِينَ مِنَ الشِّتَاءِ
أَنَا هُنَا مِنْ يَوْمِ دَاعَبَ وَحِدَتِي العَرْشُ المَجِيدُ

وَهَزَّنِي مَتْنُ الرِّيَّاحِ
أَنَا هُنَا مِنْ يَوْمِ عَاقَرَتِ النُّورِ صُفْرَةَ البَلُورِ وَانْهَمَرْتُ
مَلَأَتْ الصَّبَاحَ
وَفِي مَاقِي العِشْقِ كُنْتُ المُسْتَحِمُّ بِعُصَّةِ البَيْنِ المُرَابِطِ
فِي مَوَاعِيدِ الصَّبَايَا المُدْمِنَاتِ
عَلَى اخْتِلَاسِ النُّجْمِ بَيْنَ
صِحَابَةٍ...

يعتمد الشاعر على تفعيلية الكامل وعلى وحداتها المتتالية، حتى يفيض من جديد،
وكان رحلة البعث التي تمارسها وحدات هذا البحر ، هي ذاتها التي تمارسها الذات
الظامنة إلى مواطن الغيث، لذا يغلب استخدام التفعيلة تامة أكثر منها ناقصة.
وقد تغيرت ببعض التفعيلات بدخول زحاف الإضمار (هو تسكين الثاني المتحرك)⁽¹⁾ مما
قتل رتابة التكرار في البنية الإيقاعية، وأسهم في توضيح البنية الدلالية.

وقد دعمت تفعيلية الكامل انسياب نبرة النغم الحزين، الذي يوافق خطى تجاوز راهن
الانكسار نحو معالم النور ، حيث العشق الإلهي ، ليقوم الشاعر معماره داخل القصيدة

(1) فوزي سعد عيسى: العروض ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص 27.

(يداعب وحدتي العرش) ، ولذلك نلاحظ توطين المقاطع الطويلة بين القصيرة ، مما يعمل على إبطاء الإيقاع وإنعاش المد ، قصد مضاعفة التوتر الدرامي في المتن الصوفي .

3.1 التدوير :

يعرف التدوير عل أنه «اشتراك السطرين المتتالين في كلمة واحدة بمعنى أن لا ينتهي وزن السطر الشعري بانتهاء الكلمة، بل يكمل أول السطر الثاني التفعيلة التي يسير عليها الشاعر»⁽¹⁾، وهو ليس بالظاهرة الحداثية ، إذ عرف مع القصيدة التقليدية ، وقد رأت نازك الملائكة أنه يقع في آخر الشطر الأول ليصله بالشطر الثاني»⁽²⁾ ومنه يتحول البيت إلى سطر واحد ، و تقول أيضا إن للتدوير فائدة شعرية ... ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدّه وبطيل نغماته.⁽³⁾ فيخرجه من رتبة الإيقاع.

إن التدوير يعد وفق ما قيل المرتكز الأساس ، إذ له أهمية بالغة في استرسال النص وتلاحق أسطره وتمتين لحمتها ، حتى كأنها كتلة نصية منسجمة «أي إنه ظاهرة انبثقت عن ضرورات موضوعية فنية، توشك هذه العلاقة بين ظاهرة التدوير والأداء القصصي أن تكون حقيقة لا يمكن التغافل عنها أبدا - في حدود الزمن والنتاج الشعري الحالي - . كما أن لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دورا آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وواضح أن التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات - وتحمل بتكوينها المتكرر - متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة».⁽⁴⁾

(1) عبد الكريم عبدون: الموسيقى الشافية في البحور الصافية ، ص 37. نقلا عن عبد العزيز ندوي: الإطار الموسيقي للشعر ، ملامحه وقضاياها، الصدر لخدمات الطباعة، القاهرة، (د ط)، 1987، ص 26.

(2) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 96.

(3) م ن ، ص 91.

(4) محسن أطيّمش: دير الملاك ، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، ص ص 330-331.

وقد نسج التتابع الإيقاعي ما يسمى بلقصيدة المدورة، التي استطاعت أن تترتل من ثوابت البيت المغلق إلى فضاء النص المفتوح، لأنها منحت الشاعر حرية البناء، فكتب وفق حركية البواطن معتمدا على التدوير، الذي قدم له « طاقة إيقاعية مفتوحة تماشي حركة نفسه وتدرجاتها في القصيدة الواحدة. كما أنها تتناغم مع تفتح رؤياه وتضافرها عبر أعماله الشعرية المختلفة»¹.

ويرى "محسن أطميش" أن لظاهرة التدوير علاقة خاصة بالمضمون الشعري وأسلوب التعبير.⁽²⁾ فهي ترتفع مع تقدم الحدث في القصيدة الحديثة، حيث تتفوق العناصر السردية على العناصر الغنائية في القصيدة المدورة.

نخلص إلى أن ظاهرة التدوير أسهمت في تهجين الأجناس الأدبية، وأطفأت لهيب الحواف المحيرة للشعر فأضحى للنص الشعري امتداد سردي نابض بالإيقاع الداخلي للذات.

1.3.1 أنماط التدوير:

تختلف أنماط التدوير في قصيدة التفعيلة وتتنوع بين تدوير جملي، ومقطعي، واستغراقي، غير أن هذا النوع الأخير لا يوجد في عينة الدراسة المنتقاة، لذا سيقصر الحديث عن نوعين فقط.

1.1.3.1 التدوير الجملي:

يربط التدوير الجملي بين مجموعة من الأسطر الشعرية ليحدث تواصلا إيقاعيا يقوم هذا النوع على « تدوير الجملة الشعرية الكاملة بحيث ينتهي التدوير بنهاية الجملة ليبدأ تدوير

(1) علي جعفر العلق: في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، ص 83.

(2) محسن أطميش: دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، ص 330.

آخر مع بداية الجملة الشعرية اللاحقة وينتهي بنهايتها. وبهذا تصبح القصيدة مجموعة من الجمل الشعرية المدورة وقد لا تأتي جميع الجمل في القصيدة مدورة. (1)

وهو أبسط أشكال التدوير التي عرفت مع بداية استحداث هذه الظاهرة في النص الشعري ومثاله قول الشاعر:

1. **وَلَدَتْهُ رِيَّاحُ الْجَنُوبِ بِلَا قَابِلَهُ!** (2)
- 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0///
 فعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن
 / 0//0/ 0/// 0//0/
 فاعلن فعلن فاعلن ف
 0//0/ 0/// 0//0/ 0//
 فاعلن فعلن فاعلن
 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0/// 0///
 فعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن
 0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
 فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا
2. **جَاءَ مُنْتَصِبًا كَالنَّخِيلِ،**
تَدُوبُ الْحِجَارَةِ فِي كَفِّهِ،
وَتَضُوعٌ عَلَيْهَا شَدَى وَرْدَةٍ دَابِلَهُ!
3. **لَمْ يَكُنْ يَعْرِفُ الشَّمْسَ لَكِنَّهُ كَانَ يَأْخُذُهَا فِي يَدَيْهِ**
إِذَا رَقَدَ النَّاسُ كَمَا يَمْسَحُ الدَّهْرَ عَنْهَا
وَيُرْجِعُهَا فِي الصَّبَاحِ،
وَحِينَ تَفَاجِئُهُ أَنَّهُ الشَّجَرِ الْمُتَعَالِي
يَخْفُ إِلَيْهِ يُعَدِّلُ أَغْصَانَهُ الْمَائِلَةَ !
- 0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0//0/ 0/// 0//
 فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا
 0/ 0//0/ 0/// 0//
 فاعلن فعلن فاعلن فا
 0/ 0/// 0/// 0//0/ 0/// 0/// 0//
 فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فا
 0//0/ 0//0/ 0/// 0//0/ 0/// 0//
 فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة ، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جبل الرواد والستينات، ص

(2) الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى ، ص ص 81-82.

يتكون هذا المقطع من ثلاث جمل شعرية ، تمثل الجملة الأولى بنية استهلالية تبوح بوظيفة إغرائية لكونها تتعدى المألوف.

أما الجملة الثانية يقع التدوير فيها مرة واحدة (تدوير قصير) ، لتدعيم قوة الشخصية وتعليل انتصابها.

وتتربع مساحة الجملة الشعرية الثالثة على معظم المقطع ، إذ تحتفظ بسبعة وعشرين تفعيلية ينمو فيها الزحاف تدريجياً، ليصل إلى أعلى قيم-هـ في السطر الرابع، وهذا لأنه يمثل ذروة الحدث ، إذ تهزنا دهشة المفاجأة ووقف على بنية تشويق تسترسل ، لتستفز الذهن وتشده إليها ، ثم تتنازل حدة الصراع لينتهي المقطع بالتوازن بين التفعيلات الناقصة والتامة، لكن ذلك لا يلغي تفوق التفعيلات التامة، فتبلغ سبع عشرة تفعيلية و تعد هذه الجملة أطول الجمل لكثرة التدوير فيها ، حيث تتواصل أسطرها الشعرية تدفقاً ، ولعل تلك النقلة الأسلوبية التي مارسها الخطاب جعلت كثافة التدوير تجتاح الأسطر لتلاحق فعل الشخصية وتحافظ على انسيابية الإيقاع.

ويسهم التدوير في تتبع معطيات البنية الحوارية، إذ تتعاضد الأسطر الشعرية

مكونة تراكما دلاليا في قصيدة "الواشمة" للشاعر "ياسين بن عبيد":

رَسَمَتْ وَشَمَهَا فِي الرُّجَاجِ⁽¹⁾
 وَقَالَتْ:
 تَعَالَ اخْتَمِ مَا بَدَأْنَا
 سَوِيًّا
 تَعَالَ افْتَتِحْ
 مَا تَنَامُ عَلَى خَدِّهِ الْأَزْمَنَةُ

/ 0//0/ 0//0/ 0///
 0/ 0//
 0/ 0//0/ 0//0/ 0//
 0/ 0//
 0//0/ 0//

(1) ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضباباً وشمساً، ص 27.

0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/ لَبَّ يَا سَيِّدَ الْحَزَنِ هَذَا الصَّدَى
 /0/ 0//0/ وَاْمَشِ بِي النَّيَّةِ
 0//0/ 0//0/ 0/// 0 مَا وَسِعَتْ تَيْهَنَا الْأَمْكَنَةَ
 0//0/ 0//0/ 0/// وَضَعَتْ سِرَّهَا فِي يَدِي
 0//0/ وَاخْتَفَتْ
 0//0/ 0/// 0/// 0/// لَتُعَوِّدَ وَفِي يَدِهَا مِئْدَنَهُ

تتفوق في هذا النص فاعلية التمام على النقص ، إذ إن هناك ثلاث وعشرين تفعيلية صحيحة وثمانية تفعيلات مخبونة ، ذلك أن الذات تشتهي رحلة مغايرة تتقصى فيها أثر الوازع الداخلي، و تبلغ حد الضياع في متاهات الغواية.

يلجأ الشاعر إلى التدوير في الأربعة أسطر الأولى من أجل كسر الرتابة الموسيقية ، ومد الأسطر الشعرية لاستغراق مساحة حوارية ، تفرض تسريع حركة الفعل الشعري المتواتر (قالت . تعال . بدأنا . تعال . افتتح) ، وتبني هيكلًا متعالياً يزف وشائج الوصال بين فواصل التجربة الكتابية التي تمارسها الذات ، من خلال الجمع بين الاختتام والافتتاح، أما التدوير الذي حصل في السطر التاسع ، فالهدف منه تنمة الجملة الشعرية (وامش بي النيه ما وسعت تيهنا الأمكنه) ، والملاحظ أن التفعيلة التامة تأتي عند الأسطر المتفقة الروي (الأزمنه . الأمكنه . المئدنه) .

ومن خلال الاستعانة بالتدوير الجملي أيضاً، يحاول "عز الدين ميهوبي" احتواء

الصمت في قصيدته دوائر الصمت:

0//0/ 0/0/// 0/0//0/ 1. عِنْدَمَا يَكْبُرُ فِي أَهْدَابِنَا⁽¹⁾
 فاعلاتن فاعلاتن فاعلا

(1). عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص ص 112-113

صَمْتُ الْقَصَائِدِ

0/0//0/ 0/

تن فاعلاتن

2. يَذْبُلُ الْحَرْفُ كَنَخَلَاتٍ

0/ 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فا

// 0/0/// 0/0//0/ 0/0//

علاتن فاعلاتن فاعلاتن فع-

مِنَ الْأَرْضِ الَّتِي عَانَقَتِ النَّوْرَسَ

والتَّابُوتَ وَالطَّيْنَ

/ 0/0//0/ 0/0/

لاتن فاعلاتن ف

0/0//0/ 0/0//

علاتن فاعلاتن

وَأَحْزَانَ الْحَصَائِدِ

3. عِنْدَمَا تُصْبِحُ لِلصَّمْتِ عَنَّاوِينُ

0 / 0/0/// 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فا

0/ 0/0//

علاتن فا

00/// 0/0//

علاتن فعلا

وَأَسْمَاءٌ..

وَوَشْمٌ وَجِدَارٌ

4. وَبَقَايَا الْحُلْمِ أَلْوَانٌ مِنَ الْقَحْطِ الرَّمَادِيِّ

/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ف

00//0/ 0/0//

علاتن فاعلا

وَصَيْفٌ مُسْتَعَارٌ

5. سَوْفَ تَأْتِي الْعِمَّةُ الْأُولَى

0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فا

0/0//0/ 0/0//

علاتن فاعلاتن

وَلَكِنْ أَيُّ عَائِدٍ

6. لَمْ تَعُدْ تَسْقُطُ أَمْطَارٌ

0/ 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فا

/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0//
 علاتن فاعلاتن فعلاتن فا
 0/0//
 علاتن

وَلَكِنَّ الَّذِي تَحْمِلُهُ السُّحُبُ

قَصَائِدُ

// 0/0/// 0/0/// 0/0///
 فعلاتن فعلاتن فعلاتن فع
 0/0/// 0/0/
 لاتن فعلاتن

7. أَنَا مَا زِلْتُ هُنَا أَقْرَأُ فِي صَمْتِكَ

مَلِيُونَ قَصِيدَهُ

/ 0/0///

فاعلاتن ف

8. وَمِنَ الصَّمْتِ..

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//
 علاتن فاعلاتن فاعلاتن

أُعِيدُ الْآنَ أَحْلَامِي الْجَدِيدَةَ

9. أَيُّهَا الْمُنْبُودُ فِي لَيْلِ الْحُرُوفِ الطُّحْلِيِّ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

/0/ 0/0//0/ 0/0//0/

10. أَنْتَ لَمْ تَزْرَعِ بَقَايَا الشَّمْسِ

فاعلاتن فاعلاتن فاع

فِي شَرِيانِ لَيْلٍ

0/0//0/ 0/0/

لاتن فاعلاتن

0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/

11. رَاحَ يَمْتَدُّ كَأَشْجَارٍ بِلَا جَذْرِ

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فا

وَأَقْمَارٍ بِلَا ضَوْءٍ

0/ 0/0//0/ 0/0//

علاتن فاعلاتن فا

0/0//0/ 0/0//

وأشْتَاتِ هَوِيَّةُ

علاتن فاعلاتن

/ 0/0//0/

فاعلاتن ف

12. صَامِتٌ أَنْتِ..

/0/ 0/0//

علاتن فاع

وَفِي عَيْنِكَ

0/0/// 0/0/// 0/0/// 0/0/

هَا أَيَّنَعِ مَلِيُونِ سُوْأَلٍ وَقَضِيَّةُ

لاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن

النص من بحر الرمل تتصارع فيه حدّة التمام مع النقص ، صراع الانتفاضة مع الصمت المطبق على ذات أرقّها السؤال و ثقل القضية.

يستغرق التدوير كامل أسطر الجملة الشعرية ، ويحقق تواسلا إيقاعيا ودلاليا عبر تتابع أزمت الداخل العاطفية ، ليجمع بين الأسباب والنتائج (يكبر الصمت / يذبل الحرف . يصبح للصمت عناوين / تأتي الغيمة الأولى) ، وليقيم تلاحما بين الجمل المعطوفة ، حينها يستغرق الصمت مجمل الأسطر ، ويصبح النص الدوامة التي تلتف حول الذات ، لتحاصرها داخل دوائر الصمت وتأسرها بين فكيه.

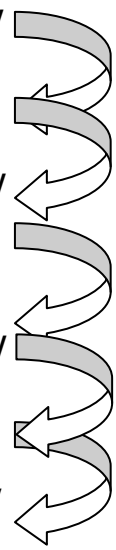
لذلك فالامتدادات تنوعت بتنوع خصوصية كل جملة ، وبسطت خيطا شعوريا متناميا مع تنامي المد الخطابي.

2.1.3.1 التدوير المقطعي:

يتعلق بانتشار التدوير على المقاطع «وقد يأتي أحد مقاطعها مدورا تدويرا كاملا، أو مقاطعان أو ثلاثة وهكذا، وقد يأتي كل مقاطع القصيدة مدورة على شرط أن يستقل كل مقطع من المقاطع بنظامه التدويري الخاص»⁽¹⁾ ويشكل التدوير المقطعي في قصيدة "السبابة" لأحمد عبد الكريم فقرة شعرية، ينحرف فيها السطر الشعري نحو النهاية.

أيها الكائن الأرجواني⁽²⁾
قف خلف سورِ الدماءِ
تنحى بعيداً
ولا تقترب من حقول السياسةِ
لا تلقِ بللاً
إلى أفقِ طَلَقَتُهُ الطيورِ
لأنَّ المدى حَامِضٌ
والرِّصاصُ كَثِفٌ

/0/ 0//0/ 0//0/ 0//0/
/ 0//0/ 0//0/ 0/
0/ 0//0/ 0//
// 0//0/ 0//0/ 0//0/ 0//
0/ 0//0/ 0/
/ 0//0/ 0//0/ 0// 0//
0//0/ 0//0/ 0//
0/0// 0//0/



تتأسس جغرافيا النص انطلاقاً من التتابع الحركي الموسيقي للأسطر المدورة، حيث تندفع البنية النصية باختزالها لأدوات العطف - من جهة - معتمدة على التراسل العروضي والدلالي بين الأسطر.

ويحيل غياب علامات الوقف - من جهة أخرى - على امتداد شبكة من الدوال المنجرفة باتجاه النهاية. وهو ما ينشئ مسافة توتر تفرزها لحمة الأساليب الانشائية (النداء -

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة ، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات ، ص 186.

(2) أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 47.

الأمر - النهي) التي تحرص على بث فعل الامتناع وتحريض الذات على المقاومة والتحدي.

ويتخذ عاشور فني في قصيدته "عرش الملح" من التدوير المقطعي آلية لتصوير

البحر:

/ 0/0// 0/0//	أَلَا أَيُّهَا الْبَحْرُ ⁽¹⁾
0// 0/	هَلْ مِنْ أَحَدٍ؟
0// 0/	لَا أَحَدٌ
0// /0// 0/0// 0/	لَيْسَ لِلْبَحْرِ صَاحِبَةٌ
0// /0// 0/0// 0/	لَيْسَ لِلْبَحْرِ وَالِدَةٌ
0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/	لَيْسَ لِلْبَحْرِ مِنْ وَالِدٍ أَوْ وَدٍّ!
0// 0/0// 0/0/0// 0/0// 0/	لَيْسَ لِلْبَحْرِ جَنَسِيَّةٌ أَوْ بَلَدٌ!
0// /0// 0/0// 0/	لَيْسَ لِلْبَحْرِ فَائِجَةٌ
0// /0// 0/0// 0/	لَيْسَ لِلْبَحْرِ آلِهَةٌ
0// 0/0// /0// 0/	لَا وَلَا هُوَ فَرْدٌ صَمَدٌ!
0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/0// 0/	لَيْسَ لِلْبَحْرِ كَمِّيَّةٌ أَوْ عَدَدٌ! لَيْسَ لِلْبَحْرِ أُنْثَى!
0// 0// 0/0// 0/0// 0/	
/ 0/0// 0/0// 0/	إِنَّهُ الْمَدُّ وَالْجَزْرُ
0// 0/0/	حَتَّى الْأَبَدِ!

(1) عاشور فني: زهرة الدنيا، ص 118-119

يمس التدوير جميع الأسطر الشعرية، بما يعزز حركة الفعل الشعري، حيث تتوافق البنية الإيقاعية مع الدلالية لتجسد سلطة المكان المرتجف، الذي تحدث ثورته حركة اندفاعية جارفة تتماثل مع حركة التدوير المقطعي.

ويثري الشاعر معجمه اللفظي بشحنة من الشدة، المتأتية من تواتر صوت "الدال" في جملة من الألفاظ المقتبسة من الخطاب القرآني.

ويمكننا الإشارة إلى كون كل التفعيلات التي تعرضت للتدوير، هي تفعيلات تامة.

4.1 القافية:

جمع الخطيب التبريزي بين تعريف الخليل والأخفش للقافية فقال: «والقافية قد اختلفوا فيها، فقال الخليل: هي من آخر البيت إلى أول ساكن له مع المتحرك الذي قبل الساكن، وقال الأخفش: هي آخر كلمة في البيت أجمع، وإنما سميت قافية لأنها تقفو الكلام أي تجيء في آخره، ومنهم من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية»⁽¹⁾.

وفقا لما ورد يمكننا القول إن الأخفش قد ربط تعريف القافية بالجزر اللغوي، ثم جعلها تبدأ بالروي لتصبح القصيدة، وهذا لا يمثل مفارقة، إذا ما اعتبرنا أن القافية هي عنصر لإحداث الانسجام، فإذ قلنا القافية قصيدة، فكأننا قلنا القصيدة انسجام.

أما إبراهيم أنيس فيرى أن القافية هي «عدة أصوات تتكرر في آخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية. فهي بمثابة الفواصل

(1) الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر،

الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد... ومن الواجب ألا تحدد القافية في أطول صورها، وإنما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور. وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتكون منه «(1).

تشكل القافية نسقا صوتيا تتكرر فيه الأصوات بشكل مخصوص، لذا فهي مقاطع صوتية يحدث ترديدها نغما جماليا، و تؤدي وظيفة إيقاعية و لحنية، لما تحدثه الفواصل الصوتية من أثر نغمي يطرق السمع، فيلفت انتباه المتلقي، ولقد تحول التعامل مع القافية من حيث كونها عنصرا إيقاعيا خارجيا إلى كونها مكونا داخليا، حتى اعتبرت جزءا من البنية الصوتية التوازنية.

فهي مركز جذب إيقاعي ودلالي تمتص ما تقدم من عناصر وتعبر عن ترديد صوتي و نغمي، والذي ينشأ «شعورا بوحدة الإيقاع الموائمة لوحدة المعنى» (2)، مما يشير إلى التحام مضمون الدلالة والشكل الإيقاعي.

إن القافية ليست وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى الصور الأخرى، ووظيفتها الحقيقية لا تظهر إلا في علاقتها بالمعنى. (3)

من هنا كان للدراسة القافية أهمية بالغة تكمن في معرفة شعرية النص من خلال تحقق مبدأ التوازن الصوتي.

1.4. 1 أنماط القافية:

(1) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952، ص 244.

(2) صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثني، بغداد، العراق، ط5، 1977، ج 1، ص 220.

(3) جان كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990، ص 86.

لم تحتفظ التقفية بنظامها السابق مع القصيدة العمودية، وانتقلت بفضل ما حدث من مد حدثي في النص المعاصر لمقاييس جديدة اخترقت وحدة المسافة الزمنية المنتظمة في النص العمودي، لرفع حرج التكلف والتوجه نحو الاهتمام بالفكرة التي تتسجم والدفقة الشعورية.

وهذا التطوير في النظام التقفوي سمح بتعدد الأنماط وفقا لمستويات الأداء، وهو ما وافق تنوع المهام الوظيفية، التي يؤديها النظام التقفوي بسبب انتهاء سلطة الوصاية، التي أقيمت على الشاعر القديم، ولعل أهم أنماط التقفية التي يمكن تطبيقها على شعرنا الجزائري هي:

1.1.4.1 أنماط القافية في علاقتها بالوزن* :

نمت هذه الأنواع على أرضية القصيدة العمودية، ولها ارتباط بالبحر العروضي، لذا يمكن تطبيقها على شعر التفعيلة لإظهار مدى ارتباط التوزيع التقفوي، وسحبه لنظامية المسافة المقيدة والمحسوبة قديما.

القافية المترادفة:

هي كل لفظ قافية توالى ساكناه بغير فاصلٍ (/00)⁽¹⁾، وهذا النمط نجده أكثر هيمنة في شعر التفعيلة الجزائري.

ويغطي نظام هذا النوع قصيدة " ذاكرة الجرح"، ليشكل حقا توصليا تتنامى فيه البنية النصية باتجاه الخاتمة:

00// 0/0// 0/0//

أرى دَوْرَةَ للرِّيَّاحِ⁽²⁾

* سنتجاوز القافية المتكاسية وهي كل لفظ قافية فصل بين ساكنيه أربع حركات متوالية لأنها نادرة الحدوث في شعر التفعيلة .

(1) عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق وبيروت، ط1، 1987، ص 203.

(2) عاشور فني: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص 45-46.

/0/ 0//0/ 0//0/	وَالَّذِي أَضْرَمَ النَّارَ
<u>00//0/</u> 0//0/ 0/// 0/	أَضْرَمَهَا مَرَّةً وَاسْتَرَاحَ
0// 0/0// /0//	أُحَاوِلُ أَنْ لَا أَرَى
/ 0// 0// 0/0// /0// /	وَأُوَاصِلُ زَحْفِي عَلَى الْجِرَاحِ
<u>00//</u> 0/0/	حَتَّى الصَّبَاحِ
/ 0/0// 0/0// 0/0// /0//	أَذُرُّ قَلِيلًا مِنَ الْمِلْحِ فِي اللَّيْلِ
/ 0/0// /0// /0/	أُنْعِشُ ذَاكِرَةَ الْجُرْحِ
<u>00//</u> 0/0// 0/0/	كَيْلًا تَضِيْعُ الْجِرَاحُ

يستخدم الشاعر ثلاث جمل شعرية تلتزم بقافية موحدة، لكنها تستمد دينامكيتها من خلال تواتر الجمل الشعرية، وكذا اقتران التقفية بالصائت المتسع، لتعبر عن امتداد المخزون الذاكري، وتتابع الزمن الدموي الجراح، ومواصلة الذات مسيرتها المرهقة، باقتفاء درب المقاومة .

ولعل ترديد صوت الحاء يفصح عن عمق الألم و حرارة الانتفاضة الثورية، التي تهشم جل المعوقات.

وفي قصيدة "هذا الصباح" يعلن الشاعر عن امتداد زمني يتواتر بتواتر التقفية

بين السطر والجملة:

0/// 0/// 0///

تَنْفَتِّحُ عَوْسَجَةً،⁽¹⁾

0/0///

وَأَغَانِي؛

00//0/ 0//0/

مِنْ خَوَابِي الزَّمَانِ.

/0/ 0//0/ 0//0/

إِنَّمَا الْمَجْدُ، وَالْوَجْدُ

(1) أحمد حمدي : الأعمال الشعرية غير الكاملة، أشهد أنني رأيت، ص 183.

يَلْتَقِيَانِ؛
 00/// 0/
 بِعُرُوسٍ عَلَى الْبَحْرِ
 /0/ 0//0/ 0///
 أَقْدَامُهَا،
 0//0/ 0/
 وَضَفَائِرُهَا؛
 0/// 0///
 نَخْلَةُ الْعُفُوفَانِ.
 00//0/ 0//0/

تتكون هذه القصيدة من جملتين شعريتين، تتألف الأولى من ثلاثة أسطر، والثانية من أربعة أسطر، تنتهي بصوت النون المسبوق بالمد المتسع، و يربط الشاعر بين المكان المؤنث (عروس على البحر/ الوطن) والزمن (المجد) راسما تواتر التضحية المنتهية بالشموخ والتعالي.

وإذا كان صوت النون يدل على النفاذ إلى الصميم، فإن الشاعر يختاره ليعبر عن صميم ما يعتريه من اعتزاز وفخر بأرض الكفاح والنضال المستمر.
 القافية المتداركة:

هي كل لفظ قافية فصل بين ساكنيه حركتان متواليتان⁽¹⁾ (0//0/) ويكثر استخدامها أيضا في عدة نماذج .

ومن أمثلتها نورد قصيدة "قدر" للشاعر "يوسف وغليسي":

قَدْرٌ.. قَدْرٌ⁽²⁾
 0//0///
 مَهْمَا أَسَافِرُ فِي امْتِدَادَاتِ الْمَعَارِجِ،،
 // 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/
 أَوْ تَضَارِيسِ الْقَمَرِ،،
 0//0/0/ 0//0/
 "لَا بُدَّ مِنْ وَطَنِي.."
 0/// 0//0/0/

(1) عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص 202.

(2) يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2003، ص 73.

وإن طَالَ السَّفَرُ!..

0//0/0/ 0//

أسهم تباعد التقفيات، في استخدام التدوير والتقليل من حدة الرتابة ليجعل البناء الإيقاعي أكثر إثارة وجمالية .

وليعوض الشاعر هذه الرتابة، التجأ إلى استخدام الشرط مختزلاً رحلة الإنسانية الأبدية إلى مكون قار وهو المكان(الوطن)، ليتصل بمواضع الانتماء التي تغنيه عن الاستقرار

المفتقد وتشير إلى تلك الحتمية التي تلاحق الذات، إنها حتمية العودة إلى مواطن التكوين (الأصل/ الأرض).

ويؤسس علي ملاحى نظامه التقفوي في قصيدة " قلت الحقيقة كلها" على

التمائل:

0// 0///0// 0///0// 0/0/0// (1) ...بلى والشوق يسكب في الخواطر كيف لا

0// 0///0// 0/0/0// 0///0// وأنت سفينه العرقى، ونافذة الغلا.

0// 0/0/0// 0///0// 0/0/0// عناداً أيقظوك على صباح.. مثقل..

0// 0/0/0// 0/0/0// 0/0/0// وعنداً فيهم.. أيقظت ناباً مذهلاً.

0/0// 0/0/0// 0///0// صنعتُ.. لهم.. من الأجراس شايًا..

0///0// 0/ ثم أسئلة...

/0// 0/0/0// 0///0// وطرتُ بهم.. إلى ما يشتهون..

0// 0/0/0// 0/0/0// 0// وآخر الأمر اخترقت المغزلاً..

(1) علي ملاحى: العزف الغريب، منشورات الجاحضية، الجزائر، (دط)، 2011، ص 72.

يقوم هذا المقطع على قافية موحدة (متداركة)، تتواتر في الظهور ، معتمدة على تفعيلية الوافر وتقفية اللام الممدودة التي تحدث ترددا إيقاعيا عاليا ينحو بالقصيدة منحى تحريضيا، ف"لا" تدل على الرفض من جهة، و الاتصال والتعلق بالوطن من جهة أخرى.

ويعتمد النص على مفعول التناوب الإيقاعي - (انتقال التوازي بين التفعيلات إلى التوزيع الحر) - المنتقل نحو الدلالة إذ يبدأ السطر الأول بأدوات الجواب المرتدة من ضفة القبول والاستسلام إلى شاطئ الرفض والثورة، وهو يعبر عن ذات منشطرة داخليا. ويقوم التكرار في البنية النصية على الجمع بين الفعل وردده مختزلا الأسطر الشعرية إلى العدم، ومسفرا على نتيجة مفادها أن الشعر لغة مساءلة، وأن الذات الكاتبة ذات تتقن الاستدراج والخرق والمراوغة.

القافية المتواترة:

هي كل لفظ قافيةٍ فصلَ بين ساكنيها حركة واحدة⁽¹⁾ (0/0/).

والظاهر أن تسمية التواتر نتجت عن توسط الحركة بين الساكنين، و مثال هذا النوع قول الشاعر "ناصر لوحيشي" في قصيدته رؤى:

0/0/0//

رُؤَى دَمَعَهُ... (2)

0/0/0// 0/0/0// 0/0/0//

وَأَصْحُوْ أَسْتَمِيْحُ الْعَفْوَ مِنْ فَجْرِي،

0/0/0// 0/0/0// 0///0// 0/0/0//

وَأَسْتَجْرِي خُطَى السَّنَوَاتِ، أَسْتَفْتِي لِيَالِيهَا،،

0/0/0// 0/0/0// 0///0// 0/0/0//

تَظَلُّ الشَّمْسُ رَاجِفَةً فَيَحْنُو ظِلِّي الْبَاكِي،

0/0/0//

يُسَارِيهَا... .

(1) عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص 202.

(2) ناصر لوحيشي: فجر الندى، ص 55.

0/0/0// 0//0// 0/0/0//

/ 0/0/0// 0/0/0//

0/0/0// 0/0/0// 0/0/0//

0/0/0//

أَلَا يَا نَجْمَةَ الْأَبْدِيِّ يَا رَبِّعَهُ!

لَأَنْتِ الْخُبُّءُ، أَنْتِ الْبَدْءُ،

وَالْأَنْسَامُ فِي أَبْهَى مَعَانِيهَا...

رُؤَى دَمْعَةً!

تتعانق القافية المتواترة في هذا النص ، لتصنع خطأ حركيا يؤكد توجه الذات نحو استبطان واقعها ، في رؤى حالمة تكشف عن نزوع الباطن إلى مطاردة الحقيقة ، حيث تسافر الذات باتجاه نورها القدسي الذي يسمو بها عن عالم الأسي.

وتتقاطع الأسطر فيما بينها من خلال تواتر صوت العين، وهو من الأصوات المجهورة، ومن معانيه الوضوح والعيانية⁽¹⁾ لتؤكد مسعى الذات وتطلعها إلى الصفاء.

القافية المتراكبة:

هي كل لفظ قافية فصل بين ساكنيه ثلاث حركات متوالية⁽²⁾ (0///0/) ، وتعد أقل

الأنماط السابقة ورودا في شعر التفعيلة، ونجدها في قصيدة مسافرة "ياسين بن عبيد"

0/// 0//0/ 0///

سَكَنَ اللَّيْلُ حَاجِبَهَا⁽³⁾

0/// 0//0/ 0//0/

شِيَأَتْ نَهْدَهَا الْحُجْبُ

0/ 0//0/ 0///

وَتَمَرَّقَتْ فِيهَا

0/// 0//0/ 0//0/ 0//

كَمَا مَرَّقَتْ نَفْسَهَا السُّحْبُ

(1) حسن عباس : خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د ط) ، 1998 ، ص 269.

(2) عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، ص 202.

(3) ياسين بن عبيد: هناك التقينا ضبابا وشمسا، ص 34.

تتوحد القافية في هذا المقطع ويتواتر صوت الباء المرتبط بالظهور ، متصلا بالحاء المعبر عن الحرارة والعاطفة ، ليشير ذلك الانسجام الصوتي إلى ذات تتخلص من ذاتها لتتلاشى في الآخر، معلنة عن ميلادها المتجدد وحضورها المختلف.

التقفية المختاطة:

تميزت بعض قصائد الشعر الجزائري بهذا النوع من التقفية والاختلاط يمس تواتر التقفية بأنواع عدة ، إذ لا تخضع لقانون موحد، بل يتم توزيعها توزيعا عفويا. ويمكننا اختيار مقطعين من المقاطع السبعة، التي أوردها الشاعر في قصيدته "سبع شمعات" لنمثل لهذا النظام:

(1) طفلان:

لنُسَمِّ الطِّفْلَ سَحْبًا.. وَمَطَّرَ⁽¹⁾
وَلنُسَمِّ الطِّفْلَةَ السَّمْرَاءَ وَرَدَهُ
فَلِمَاذَا قَتَلْتُهُ بَعْدَ شَهْرٍ مِّنْ حَيْنٍ
تَحْتَ شُبَّانِكِ السَّهْرِ؟
ولِمَاذَا تَرَكْتَ خِنْجَرَهَا الْمَحْبُوبُ عِنْدَهُ؟

0/// 0/0//0/ 0/0///
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0/// 0/0///
0//0/ 0/0//0/
0/0//0/ 0/0/// 0/0/// 0/0///

(2) عربون وفاء:

شَدَنِي شَهْرًا إِلَى دِفَاءِ يَدِيهِ.. وَ انْطَفَا
قُلْتُ: يَا سَيِّدَنَا أُعْطِيكَ أَشْجَارَ شَرَّابِيْنِي وَ قُوْدَا
لَمْ يُجِبْنِي - بَعْدَ أَنْ طَارَ بَعِيدَا -
وَ اكْتَفَى
أَنْ رَمَى الْأَشْعَارَ فِي النَّيْرَانِ عَرْبُونَ وَفَا

0//0/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/
0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/ 0/0/// 0/0//0/
0/0/// 0/0//0/ 0/0//0/
0//0/
0/// 0/0//0/ 0//0/ 0/0//0/

(1) الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، ص ص 44-46.

يتسلسل النظام التقفوي في هذين المقطعين تسلسلا يخالف فيه المقطع الأول الثاني، إذ نجد تقفية المقطع الأول تترتب وفق التوزيع (متراكب/ متواتر/ متدارك/ متواتر) معتمدة الصامت المكرر المشير إلى الترجيع، لتعبر عن احتراق إنساني تتلقفه بالوعة الموت، فعلاقة الغواية الآدمية تنتهي بالفناء.

وتعتمد تقفية المقطع الثاني على التوزيع (متدارك/ متواتر. متواتر/ متراكب)، ليعبر صائتها المتسع المررد على آهات الاحتراق الاغترابي المرتبط بوحشة الفراق، وبالتالي فللعنوان الرئيس "سبع شمعات" يدخر سبع لوحات شعرية، ويكشف عن تموجات تركيبية تذرف عدة دلالات تعبيرية متشابكة ، حيث تشير الشموع إلى دلالة نفسية، ترسم حالة الانتشار بين الأضداد الضعف والعجز والأقول من جهة، والإرادة والتحدي من جهة أخرى .

2.1.4.1 أنماط القافية في علاقتها ببعضها:

تسللت هذه الأنواع من القوافي إلى القصيدة العربية إثر تأثرها بالنتاج الشعري الغربي، ولها أنواع عدة لا يمكن تطبيقها كلها على النص الجزائري.

القوافي المزدوجة:

وهي التي تتحدد في كل بنيتين متتاليتين (aa / bb/ cc)⁽¹⁾ وميزة هذا النمط التكرار والتجدد مما يشكل تماثل صوتي لا يكلف الشاعر مشقة.

فقصيدة " عمران" تعتمد نظاما تتوازي فيه القوافي ثم تختلف :

والشَّمْسُ كَانَتْ مَرَّةً .. فِي الْعُمْرِ تَبَحُّثُ عَنْ دَلَالٍ..⁽²⁾ 00//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/

والشَّمْسُ تَبَحُّثُ عَنْ مَجَالٍ.. 00//0/// 0//0/0/

(1) محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي ، مصر، (د ط)، 1977، ص10.

(2) حسين زيدان: اعتصام، ص 19.

00//0/0/ 0//0/0/

الشَّمْسُ قَوْسٌ كَالهَلَالِ..

00//0/// 0//0/0/

والآنَ حُزْنُكَ قَدْ يُبَاعُ..

00//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/ !؟ طَالَمَا الْإِنْسَانُ ضَاعُ؟!

0//0/0/ 0//0/0/

والقَلْبُ لِلرُّوْيَا ارْتَعَدُ؟!

0//0/// 0//0/// 0//0/// !؟؟؟ لِمَ لَمْ تَعُدْ ؟!... لِمَ لَمْ تَعُدْ ؟!... لِمَ لَمْ تَعُدْ ؟!... لِمَ لَمْ تَعُدْ ؟!...

يعلن التجدد التقفوي على بنية إيقاعية، تلتحم فيها الأصوات الانحرافية بالاحتكاكية والمجهورة، لتسهم في تنامي النسيج التصويري وتعميق مشهد الحرص على التحرر. وتشير البنية التساؤلية المكررة إلى قلق يترجم ذلك التوتر النفسي والإحساس بالضياع. القوافي المتقاطعة المتعامدة:

وهي التي تتحد فيها قافية البيت الأول مع الثالث والثاني مع الرابع (ab ab)⁽¹⁾

فقصيدة " الطائر العاشق " تعتمد نظاما تقفويا ينسج امتزاجا للمختلف (السطر

الأول مع الثاني) وتقاطعا للمتفق (السطر الأول مع الثالث) :

00// 0//0/ 0//0/

فِي السَّمَاوَاتِ .. فِي السَّهَادِ⁽²⁾

0/0//0/ 0/// 0/// 0//0/

رَاحَ يُفْرِغُ شَهْوَتَهُ الْكَوْكَبِيَّةَ

00//0/ 0//0/ /0/

عَابِرًا تُخَوِّمَ الرَّمَادَ

0/0//0/ 0/// 0//0/

قَارِعًا جَرَسَ الْأَبْجَدِيَّةِ

00//0/ 0/// 0//0/ 0//0/

كَانَتِ الشَّمْسُ تَجْنَحُ نَحْوَ السَّوَادِ

0/0/// 0//0/ 0//0/ 0////

وهُوَ يَنْلُؤُ تَسَابِيحَهُ النَّبَوِيَّةَ

00// 0//0/ 0//0/

حَاضِنًا زَهْرَةَ الْمِدَادِ

(1) محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، ص 10.

(2) عثمان لوصيف: الولوة، ص 68.

شَاهِرًا نَارَهُ الْقُرْمُزِيَّةَ

0/0//0/ 0//0/ 0//0/

ثمة إلاح على متا بعة التمثيلات الصوتية ، التي تبيح ال وقفة التنبيهة المثيرة لانتباه المتلقي من جهة ، وتعلن عن امتزاج صوتي الشدة والتثبيت (الدال/ الياء) من جهة أخرى، لترسم مسار التحدي العاصف بالملذات. حينها تعتلّي الذات معارج الأبجدية باحثة عن الخلاص.

القوافي المتعاقبة:

وهي التي تأتي في الرباعية وتكون قافية الشطر الأول مثل الرابع والثاني مثل الثالث (abba)⁽¹⁾

ويشكل حسين زيدان قصيدة "سجدة" بنسق تقفوي متميز له هندسة خاصة تسمح بتوضيح الدلالة:

ورَاوَدَتْهُ نَفْسُهُ (2)

0//0// 0//0//

وَحَامَ فِي جَوْفِ الظَّلَامِ طَيْفُهَا.. يَدْعُوهُ

/0/0/ 0//0// 0//0/0/ 0//0//

يُغْرِبُهُ انْفِعَالٌ مُلْتَوٍ.. فِي صَوْتِهَا

0//0/0/ 0//0/0/ 0//0/0/ 0/

وَحَرَّكَتْ أَشْيَاءَهَا

0//0/0/ 0//0//

وَدَاعَبَتْ فُسْتَانَهَا

0//0/0/ 0//0//

أَنَامِلٌ رَقِيقَةٌ.. تَحَسَّسَتْ مُرْجَانَهَا

0//0/0/ 0//0// 0//0// 0//0//

وَاسْتَسَلَّمَتْ عَيْنَاهُ تُخْفِي

0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مَا يُدَارِي حَدْسَهُ

0//0/0/ 0//0/

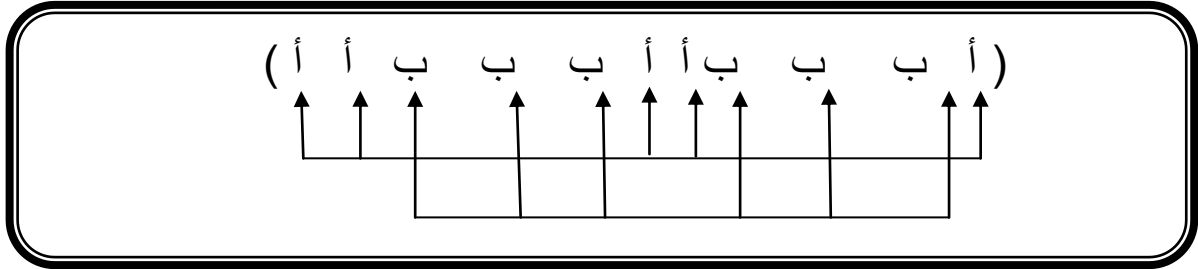
ورَاوَدَتْهُ نَفْسُهُ

0//0/0/ 0//0//

(1) محمد عوني عبد الرؤوف : القافية والأصوات اللغوية، ص 10.

(2) حسين زيدان: فضاء لموسم الإصرار، ص 22.

وَكَانَ فِي جَوْفِ الظَّلَامِ طَيْفُهَا 0//0// 0//0/0/ 0//0//
 وَوَدَّةٌ كَمْ حَطَّمَتْ كَالْكَبْرِيَاءِ عُنْفُهَا 0//0// 0//0/0/ 0//0/0/ 0//0//
 وَقَدَّمَتْ مُرْجَانَهَا 0//0/0/ 0//0//
 وَاَمْتَصَّ مِنْهَا قَوْسَهُ 0//0/0/ 0//0/0/
 وَرَاوَدَتْهُ نَفْسَهُ 0//0/0/ 0//0//



مخطط(11) توضيحي لهندسة التقفية في قصيدة "سجدة"

إن هذا التسلسل يمثل تعاقبا لضميري الغياب المتصلين (ها / هـ) والمشيرين إلى ثنائية (ذكر/ أنثى)، ويحدث التلاحق بانتصار سلطة الغواية وتعالى وتيرة المرادة، التي تفسر الوصول إلى الخطيئة، إذ تعبر التقفية على صراخ انفعالي يوازي طوله امتداد مرارة الألم الذي يترسب كحطام داخلي، فصوت الهاء الحلقي يخرج مع زفرات النفس دون مشقة صوتية، ويحقق تواسلا نغميا يستعذبه المستمع، إذ يحصل التكامل بين الأسطر والجمل الشعرية .

أظهرت دراسة القافية في أنماطها المتعلقة بالوزن، هيمنة الصورة المترادفة والمتداكرة على النظام التقفوي، ثم المتواترة، وتعد الصورة المتكاسية نادرة الاستعمال. وكما ظهرت القافية فإنها تعمل على تغييب التدوير، وبذلك تقلل من حدة التدفق الإيقاعي.

ما يمكن ملاحظته على أنماط القافية في علاقتها ببعضها، أنها لا تمس غير مقاطع من النص، بينما لا نجد لها على طول النص إلا نادرا.

اعتمد الشعراء على إيقاعات رديفة لتحفيز النشاط الشعوري والعاطفي في البنية النصية، فتشكلت التكرارات الصوتية التي تخلق تماوجا إيقاعيا يضفي الجمالية، ويثري البنية الدلالية من خلال تماثل الألفاظ و توزيعها بشكل توافقي توالدي، لذا وجب الوقوف على التكرار لإظهار مدى فاعليته في بث تلك القرابة الدلالية وفهم طريقة تداعي الألفاظ واتصالها.

5.1 التكرار:

استخدم الشعراء صيغا مختلفة كالتوكيد والإغراء والتحذير، لكن الدرس النقدي القديم تعامل مع التكرار بصورة محدودة، ليصبح الآن مدار اهتمام المدرسة الحدائثة عونا في الانتصار على الوزن . والتكرار ببساطة « أن يأتي المتكلم بلفظ ثم يعيده بعينه سواء أكان اللفظ متفق المعنى أو مختلفا أو يأتي بمعنى ثم يعيده، وهذا من شرط اتفاق المعنى الأول والثاني، فإن كان متحد الألفاظ والمعاني فالفائدة في إثباته تأكيد ذلك الأمر وتقريره في النفس وكذلك إذا كان المعنى متحدا وإن كان اللفظان متفقين والمعنى مختلفا، فالفائدة في الإتيان به الدلالة على المعنيين المختلفين».(1)

وعليه يقف هذا الترديد التعبيري على ثنائية (التشابه والاختلاف)، فإذا اتحدت الثنائية أصبح الهدف إثباتا وتأكيدا، وإذا تباعدت (تشابه اللفظ، واختلاف المعنى أو العكس) فالفائدة به الدلالة، ولا تخرج هذه الثنائية عن حياة الذات، وممارستها التي تتشابه وتختلف، لذلك كان الجانب الملح الذي تجلى في النص؛ ليكون النسق الأكثر أسرا للمتلقى.

إنه الصورة الثابتة التي ترسخ في الذهن وتحفز الذاكرة على الإدراك، باسترجاعها جوانب من النص تكون بمثابة الشحنة الدلالية المكثفة. وتسهم تلك الشحنات الدلالية في تلاحم النص واتساقه، و تتوب الوزن لتضفي حركية واسعة، إذ «إن التكرار في القصيدة هو الممثل للبنية العميقة التي تحكم المعنى، ... اتخذ كوسيلة للوصول إلى الدلالة في صورتها الكلية»(2).

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة ،حساسية الانبثاق الشعري الأولى جيل الرواد والستينات، ص 200.

(2) محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحدائثة، الهيئة المصرية العامة، 1988، صص 109-110.

وهذه العلاقة بين الشعر والتكرار تجعل بعضهم يذهب إلى اعتبار الوزن تكراراً، وتزيد تلك التجمعات المتشاكلية في تأسيس مناطق مرئية مضاءة تأسر البصر. وربما تكون البنية التكرارية عتبة مفتاحية، إذ هي في حقيقتها « إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها»⁽¹⁾. لكن إذا بالغ النص في تواتر البنية التكرارية، فإن ذلك يسحبه عن المركز، ويبعده إلى جهات هامشية للموسيقى.

1.5.1 أنماط التكرار:

تنوعت أنماط التكرار واختلفت هندساتها في القصيدة، حتى أضحت عنصراً بنائياً أساسياً في النص، وظاهرة حتمية للحفاظ على تنامي النسيج الدلالي، تسهم في خلق التوازن والانسجام.

1.1.5.1 التكرار الاستهلاكي:

يعد التكرار الاستهلاكي بنية صوتية تحتل المقدمة النصية « ويتم بالضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي»⁽²⁾. و هكذا فالتكرار يعمل على بث الطاقة الإيقاعية، حيث يحدث رنيناً موسيقياً نغمياً نتيجة تماثل البنى الصوتية، كما يمكن من كشف العناصر الفنية للبنى الداخلية في النص.

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص 242.

(2) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، ص 204.

وللوقوف على علاقة التكرار بالدلالة نستحضر قصيدة "الصخرة" للشاعر عثمان
لوصيف التي يتكرر فيها الخبر ثلاث مرات :

صَخْرَةٌ تَتَدَحْرَجُ (1)

بَيْنِي..وَبَيْنَ الطَّبِيعَةِ

صُعْقَ الرَّمْلِ

وَالنَّمْلِ

أَيُّهَا الجَمْرَةُ المُسْتَبَدَّةُ

يَا شَبِقَ اللَّهِ فِي الكَائِنَاتِ

وَيَا زَهْرَةَ النَّارِ

كُونِي سَلَامًا عَلَى العَاشِقِينَ

صَخْرَةٌ لِلْفَجِيعَةِ

يَا زَمَانَ اليُوسَةِ..وَاليَاسِينَ

صَخْرَةٌ..

آه! مَنْ قَالَ إِنَّ احتِجَاجَ الطُّفُولَةِ لِعَوِّ

وَمَنْ قَالَ إِنَّ دُمُوعَ الصَّبَابَةِ لَهَوُّ

وَمَنْ قَالَ إِنَّ عُرُوسَ السَّمَاءِ المَنِيعَةُ

لَا تُبَارِكُ شَبَابَةَ اليَاسِمِينَ!؟

(1) عثمان لوصيف: نمش وهديل ، ص ص 37-38.

كأن دال الصخرة يتدحج فعلا بعودته إلى الظهور، وقد التصقت به الفجيجة أثناء هذه العودة، لتجعل حضوره مؤكدا الدلالة الأولى، إذ تكون نتيجة الحياة السزيفية العابثة فجيجة، لكنه ينزلق من جديد ليتطهر بيد الطفولة حينما يصبح أداة انتفاضة، ومنه يسهم التكرار في إبراز البنية الدلالية.

ونلاحظ أن الاسم المكرر انحدر من الحركة (اتصال الاسم بالفعل - صخرة تتدحج) إلى السكون (التجاور الاسمي - صخرة للفجيجة) على المستوى اللغوي، بينما على الصعيد الدلالي أسهم في تغيير زمن اليبس والفجيجة إلى زمن الخصب و الجمال، وهذا ما أحدث نوعا من التناغم الإيقاعي المتمثل في الصعود والنزول.

ويتكرر الفعل المضارع عشر مرات، ليمتد إلى آخر القصيدة عند "نور الدين

درويش":

قَدْ يَحْسُدُنِي التَّارِيخُ،⁽¹⁾

وَيَحْسُدُنِي الزَّمَنُ المُمْتَدُّ وَأَحْفَادِي

قَدْ تَحْسُدُنِي الأَنْهَارُ

و تَحْسُدُنِي الوَرْدَةُ والأَطْيَارُ..

.....

قَدْ تَحْسُدُنِي أُمِّي

(1) نور الدين درويش: البذرة واللهب، ص 06.

قَدْ تَحْسِدُنِي إِنْ بَحْتُ الزَّوْجَةَ..

تَحْسِدُنِي كُلُّ امْرَأَةٍ فِي الْأَرْضِ،

وَيَحْسِدُنِي إِنْ قُلْتُ أَحَبُّكَ أَوْلَادِي

قَدْ تَحْسِدُنِي الْمُدُنُ الْأُخْرَى

قَدْ تَمَنُّنِي فُرْصًا أُخْرَى،

وَتُبَالِغُ فِي الْإِغْرَاءِ لِإِبْعَادِي

قَدْ تَخَطِفُنِي مِنْ بَيْنِ يَدَيْكَ..

وَمِنْ نَفْسِي امْرَأَةٌ مِنْ نُورِ

فَتُغَيِّرُ غُنَوَانِي

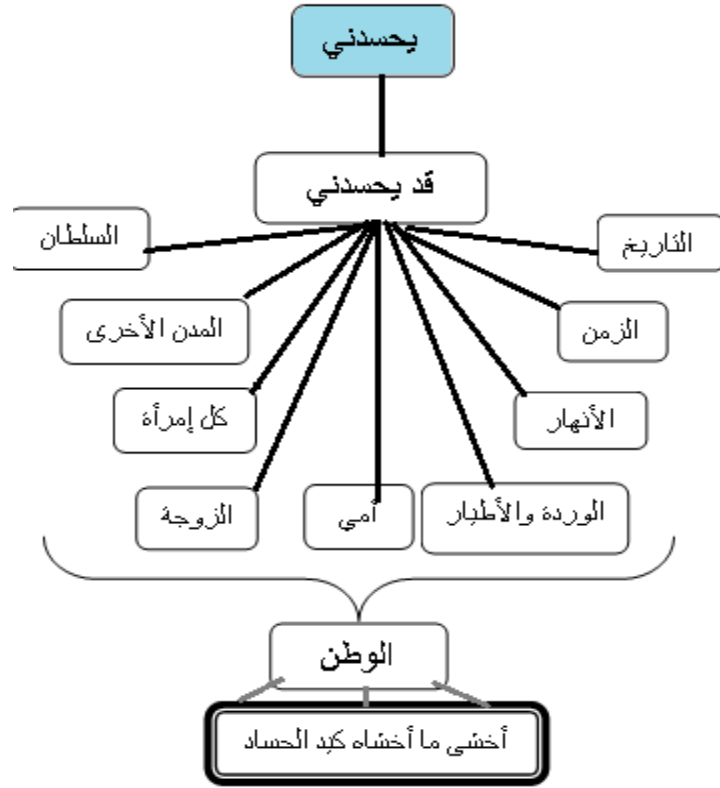
وَتُغَيِّرُ إِيْقَاعَ الْأَنْوَارِ وَإِنْشَادِ

قَدْ يَحْسِدُنِي السُّلْطَانُ، فَيُبْعِدُنِي

.....

فَحَذَارِ حَذَارٍ فَأَخْشَى مَا أَخْشَاهُ عَلَيْنَا

كَيْدَ الْحُسَادِ



مخطط (12) يبين هيكل التكرار الاستهلاكي في نص "يחסدني"

إن البنية التكرارية تتوالد من بنية مركزية (العنوان / يحسدني) وتنتشر على مساحة النص بمثابة الأثر، مشكلة تجمعا دلاليا مبرهنا عن رفعة مكانة الوطن و سموه. كما يسمح ذلك المناخ ببعث أجواء العشق والهيام التي تتمتع بها المعشوقة، ويجسد الكثرة (كثرة حسادها)، إضافة إلى توكيد تعادل صوتي (نغمي يتمثل في (ح س د) يميل إلى الهمس ويبتعد عن الجهر والبوح.

وقد دعم هذا التكرار تشكيل البنية الإيقاعية والدلالية في القصيدة، حيث تتوالد بقية العناصر اللغوية من تواتر الفعل فيتنامى الإحساس بعمق الغيرة الوطنية.

2.1.5.1 التكرار الختامي:

هو تكثيف ختامي يتقارب في دوره مع التكرار السابق (الاستهلاكي) من حيث الوظيفة التأثيرية، «غير أنه ينحو منحى نتاجيا في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة».⁽¹⁾

ومثله يتجسد في قصيدة "حفنة من تراب" التي يكرس فيها التكرار الختامي فاعلية العنونة، إذ تتصل فاتحة النص بنهايته، في محاولة لتمثيل ذلك الاتصال القائم بين الإنسان ومادة تكوينه التي يعود إليها بعد انقضاء حياته.

وَأَنَا حَفْنَةٌ مِنْ تُرَابٍ،⁽²⁾

لَفَنِي النُّورُ فَنَبْهَرَ الطَّيْرُ، خَرَّ السَّمَكُ

وَأُنْحَى جَبْلٌ

وَأُنْحَتُ نَجْمَةٌ

سَجَدَ العُشْبُ.

كُلُّ آتَى وَاسْتَجَابُ

غَيْرَ أَنَّ الَّذِي اسْتَعَجَلَ النَّارَ كَثَّرَ عَنْ نَابِهِ

يتتابع الانحناء ليصل نهاية إلى قوة الاستجابة عند المخلوقات باستثناء الشيطان، فسبيكة التكرار تمتصها العبارة " كل أتى واستجاب"، و تتدرج البنية النصية معتمدة على تفعيلة

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة ، حساسية الانبثاق الشعري الأولى جيل الرواد والستينات، ص 208.

(2) نور الدين درويش مسافات، ص 84.

المتدارك لرصد قصة تكريم الإنسانية، فتوحي بمدى جاهلية الإنسان وعدم فطنته إلى أصله الأول (حفنة من تراب).

ومن الملاحظ أن التكرار أسهم في الحفاظ على الوحدة الإيقاعية، نتيجة معاودة وحدة التفعيلة تامة في أغلبها.

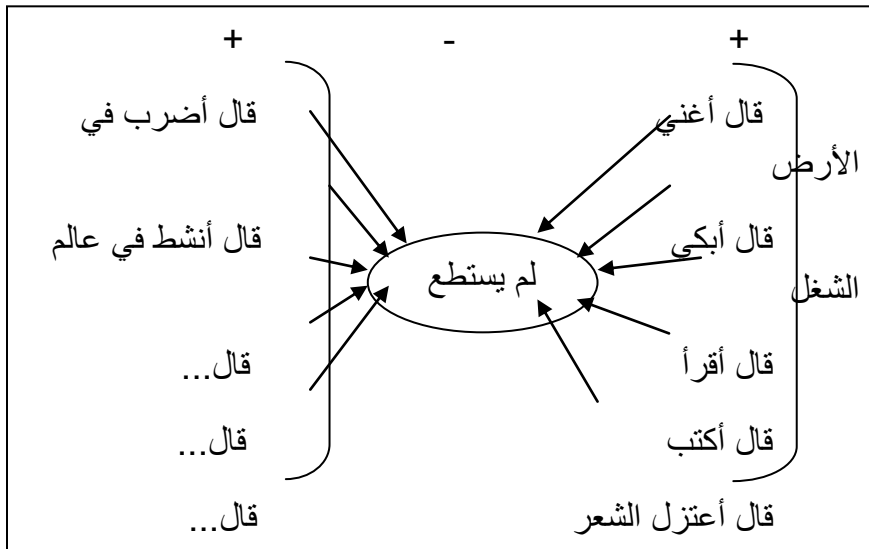
3.1.5.1 التكرار المتدرج:

إن لهذا النوع من التكرار أهمية بالغة، إذ يكشف عن جمالية معمارية متراسة تبرز قدرة شعرية تقف على بناء إيقاعي متميز.

«ويخضع هذا التكرار ضرورة إلى هندسة تتبع أساسا من طبيعة تجربة القصيدة وما تفرضه من صيغة تكرارية تتلاءم مع واقعها وخصوصيتها».⁽¹⁾

ففي قصيدة "شلل" من ديوان عثمان لوصيف المتغابي يمس السكون الدلالة:

الشكل (13): بناء التكرار في قصيدة الشلل



قَالَ .. قَالَ : أَعْنِي (2)

قَلَمْ يَسْتَطِعْ!

قَالَ: أَبْكِي

قَلَمْ يَسْتَطِعْ!

قَالَ: أَقْرَأُ.. لَمْ يَسْتَطِعْ!

قَالَ: أَكْتُبُ.. لَمْ يَسْتَطِعْ!

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة ،حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، ص 214.

(2) عثمان لوصيف: المتغابي، ص ص 16-17.

قَالَ: أَعْتَزِلُ الشَّعْرَ

لَمْ يَسْتَطِعْ!

قَالَ: أَضْرِبُ فِي الْأَرْضِ

لَمْ يَسْتَطِعْ!

قَالَ: أَنْشَطُ فِي عَالَمِ الشُّغْلِ

كَالْآخَرِينَ .. فَلَمْ يَسْتَطِعْ!

قَالَ: ...

قَالَ: ...

و قَالَ: .. فَلَمْ يَسْتَطِعْ!

تنشئ البنية التكرارية حركة مد وجزر على طول النص، تتصادم إثرها ثنائية الحركة و السكون، فالحركة القولية لا تتعدى إلى الفعل وعليه تؤول النتيجة إلى الشلل، إذ يعمل السكون على امتصاص كل الآليات القولية، وتصبح المعادلة خارج مجال القول مساوية للصفر، وعليه فإن تجمع الأقطاب الموجبة والسالبة يولد حقلا تنافرًا يكرس فضاء الموت والزوال.

وتمتد الحركة الشعرية إلى وهج الفعل الصوفي، لتخطط هندسة تكرارية متميزة

في قصيدة "تجاوب":

وَأَمْدُ عَن بُعْدِ يَدِي (1)

فَتَمْدُ عَن بُعْدِ ضِيَاهَا

وَأَمْدُ صَوْتِي

فَتَمْدُ لِي مِنْ جَنَّةِ الْفَرْدَوْسِ فَأَهَا...

هَذَا هُوَ الْفَرْدَوْسُ

" يَطْوِي الْبَيْدَ طَيِّ "

يَا خَالِقِي...

يَا خَالِقِي...

صَرَخْتُ،،

صَرَخْتُ،

صَرَخْتُ

وَانْقَطَعَ الْكَلَامُ...

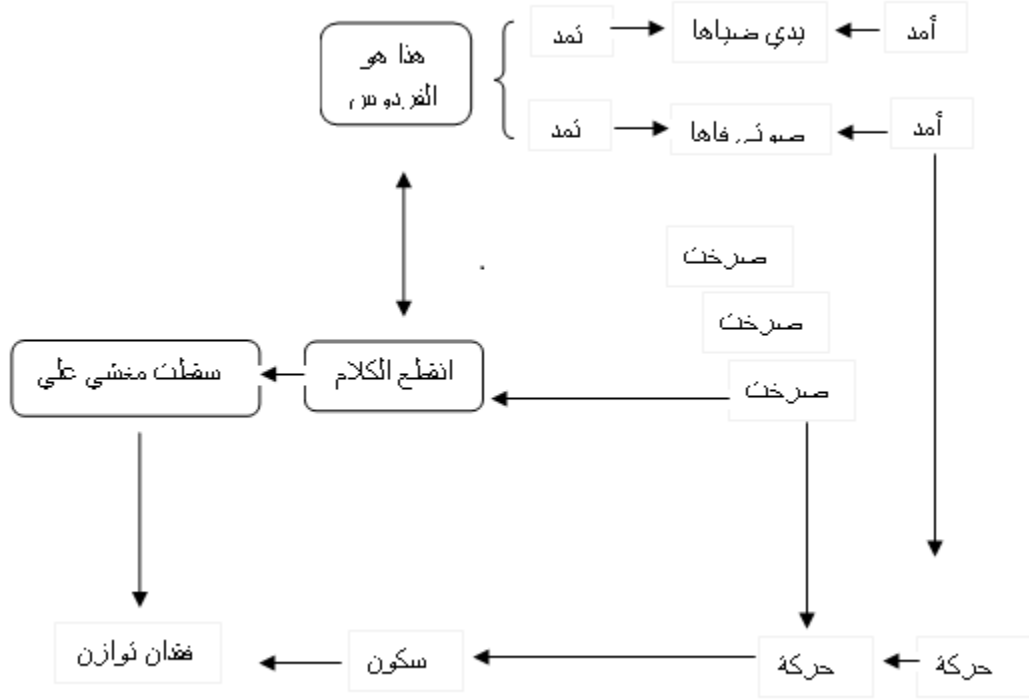
.....

.....

وَسَقَطْتُ...

مَغْشِيًّا عَلَيَّ...

(1) عبد الله العشي : مقام البوح، ص ص 14-15.



مخطط (14) هندسة التكرار في قصيدة "تجاوب"

فالقصيدة التي تنطلق من عتبة التجاوب لا تستطيع ملاحقة صدى الصوت، إذ ينقطع الكلام ليفقد الشاعر توازنه، وبالتالي تنقطع حركة تواتر الكلام، ويغمر الصمت المشهد ليبقى النص مفتوحاً على وظيفة تحريضية لاستكمال المعنى.

إن (الصراخ يؤدي إلى تعب الحبال . انقطاع . غشيان) وهي النتيجة المنطقية التي تنحدر إليها الدلالة، والتي توازي الفردوس المشير إلى الحياة البرزخية، التي تصل إليها الذات وهي ترتقي إلى مصاف العالم النوراني، عالم التجلي والفناء في الذات الإلهية. ويقدم "عز الدين ميهوبي" حصيلته التكرارية ضمن معادلة رياضية ليقراً ذاكرة

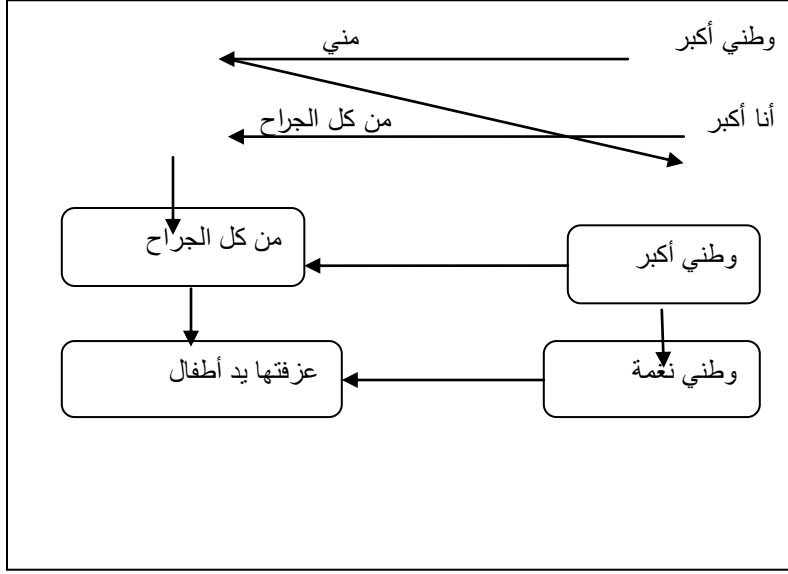
الوطن:

وَطَنِي أَكْبَرُ مِنِّي (1)

وَأَنَا أَكْبَرُ مِنْ كُلِّ الْجِرَاحِ

وَطَنِي نِعْمَةٌ نَائِي

عَزَفْتَهَا يَدُ أَطْفَالٍ بِ(مَائِي)



مخطط (15) بناء التكرار في قصيدة " وطني "

هناك تصدير لإنتماء شجري يبرز رفعة الوطن، ويحاول الحفاظ على استمرارية هذا الانتماء، فهندسة البنية التكرارية لها نظامها الخاص المتدرج على أساس الدال القاعدي الوحيد الوطن.

فالسطر الثاني يحتفظ بنهاية السطر الأول، ليتدرج منها نحو الوصول إلى صرح نغمي وتساق صوتي، وترابط إيقاعي لا تمحوه يد المآسي، ولا تهدم ترسانته الهموم والفجائع، وفي ضوء هذا ندرك أن للتكرار وظيفة جمالية اختصاريه تعتمد على علاقة التعدي :

(أ<ب) و (ب<ج) ← (أ<ج).

(1) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 20.

4.1.5.1 التكرار الدائري:

ينهض على تكرار جملة شعرية واحدة أو أكثر في المقدمة والخاتمة، إذ يعود الشاعر إلي ذكرها في كل مرة وقد لا تكون بمثابة الخلية المتناسخة، حيث يمكنها أن تكتسب صفة جديدة مع كل ظهور.

ونجد هذا التكرار في قصيدة "ساكن في الحفيف" للشاعر عثمان لوصيف التي يقول فيها:

سَاكِنٌ فِي الْحَفِيفِ⁽¹⁾

فِي رَدَاذِ الْبِنْفَسِجِ، فِي الرَّعْشَةِ الْكَوْكَبِيَّةِ

أَبْتَنِي لِلْغُصُونِ فِضَاءً

مُثْقَلًا بِالْغَمَامِ الشَّقِيفِ

مُعْرِقًا بِالْهَوَى.. وَالرُّوَى النَّبَوِيَّةِ

سَاكِنٌ فِي النَّزِيفِ

فِي حَنِينِ الْعَنَاصِرِ، فِي وَجَعِ الْأَبْجَدِيَّةِ

أَتَخَطَّى الْفُصُولَ - الْفَنَاءَ

وَالْأُصُولَ - الْخَرِيفِ

فِي جَنَاحِ الْأُلُوهُةِ، فِي سُدْرَةِ الْأَبْدِيَّةِ

سَاكِنٌ فِي الرَّغِيفِ

(1) عثمان لوصيف: براءة ، ص ص 39-40.

فِي عَبِيرِ الطُّفُولَةِ، فِي الْفِطْرَةِ الْبَدَوِيَّةِ

أَحْتَمِي بِعُيُونِ الضِّيَاءِ

وَالنَّخِيلِ الْوَرِيفِ

فِي سَرِيرِ الْأُمُومَةِ فِي الْخَيْمَةِ الْأَبْوِيَّةِ

مقدمة	الحفيف	في	ساكن		
الخاتمة	الرغيف	في	ساكن		
مقدمة	الكوكبية	في	البنفسجي	رذاذ	في
الخاتمة	البدوية	في	الطفولة	عبير	في
مقدمة	فضاء	للغصون	أبتني		
الخاتمة	الضياء	بعيون	أحتمي		
مقدمة	الشفيف	بالغمام	مثقلا		
الخاتمة	الوريف	النخيل	-----		

مخطط (16) هندسة تتابع المقدمة والخاتمة في قصيدة "ساكن في الحفيف"

يقدم المخطط أعلاه تماثل التكرار بين المقدمة والخاتمة، فيحدث التجاوب بين البداية والنهاية المنسجمتين في صورة دائرية تكرارية، إذ يصبح المتلقي أمام مقدمة نصية مضاعفة تبعث على استفزاز المخزون الفكري.

أما الملمح الأخير الذي نجتليه في هذا المقطع، فهو عنصر المفاجأة الذي يتميز به الخطاب في ظل الحفاظ على بعض الدوال وتغير أخرى، للانحراف بالدلالة إلى مسار مختلف أو سحق بعض الدوال، لتسمح بوجود إشارات سابحة دالة تتجه نحو التنوع .

و التراكم الكمي لا بد أن يكون له مبرره الفني، أي لا بد أن يكون نهاية طبيعية للدورة التي دارها الشاعر في القصيدة، وأن يكون امتدادا للرؤية الشعورية والخط الشعوري الممتد في القصيدة .

5.1.5.1 تكرار اللازمة:

يتم من خلال ترديد حالة لغوية والتركيز عليها في كل مقطع، إنه المحور الذي تطوف حوله دوال النص، إذ يتكرر التشاكل الصرفي والدلالي، ليصبح اللازمة التي يتركز عليها النص.

تَمْرَيْنَ بِي عِنْدَ سَفْحِي الْوَدِيعِ⁽¹⁾

بِحُمُولَةٍ نَمَلٍ

بِخَصْبِ الرَّبِيعِ

.....

تَمْرَيْنَ ...

تَتَزَفُّ مِنِّي جَمِيعُ الْعُرُوقِ

وَأَفْقِدُ كُلَّ الضُّلُوعِ

وَأَبْكِي كَأَيِّ صَبِيٍّ رَضِيعِ

(1) عاشور فني : زهرة الدنيا، ص ص 09-10-11.

تَمْرَيْنَ بِي

وَأَنَا تَتَقَاسَمُنِي كُتُبِي

وِيَدِي فَوْقَ طَاوِلَةِ اللَّعْبِ

فَتَمْرَيْنَ تَبْتَسِمِينَ

وَلُؤْلُؤَةً تَتَرَبَّعُ فَوْقَ الْجَبِينِ

كَأُمَّ لِكُلِّ الْبَيْنِ

فَأَجْرِي إِلَيْكَ، أُنَادِيكَ..

.....

تَمْرَيْنَ بِي

بِحُمُولَةٍ كُلِّ الْعُصُورِ الَّتِي سَبَقَتْ

وَحُمُولَةٍ كُلِّ الْعُصُورِ الَّتِي لَحِقَتْ

وَأَرَى فِي جَبِينِكَ لُؤْلُؤَةً

.....

تَمْرَيْنَ ...

أَسْقُطُ أَرْضًا مِنَ التَّعَبِ

تَمْرَيْنَ بِي

وَأَنَا أَتَسَكَّعُ عَبْرَ الشَّوَارِعِ

بِغَيْرِ كَسَلٍ

وَقَدْ لَفِظْتَنِي جَمِيعُ الْمَقَاهِي

كَخَيْطِ دُخَانٍ تُعْرَجُهُ مِدْخَنَاتُ الْمَصَانِعِ

.....

فَتَمَرِّينَ بِي

وَدُخَانِكَ يَعْطُو زَوَابِعَ ، وَ زَوَابِعُ

فَتَمْسِي جَمِيعُ الْمَصَانِعِ بِغَيْرِ عَمَلٍ

تَمَرِّينَ بِي

مَوْكِبًا مِنْ سُرُورِ

تَتَسَابِقُ نَحْوَكِ مَزْرَعَةً مِنْ هَدَايَا الزُّهُورِ

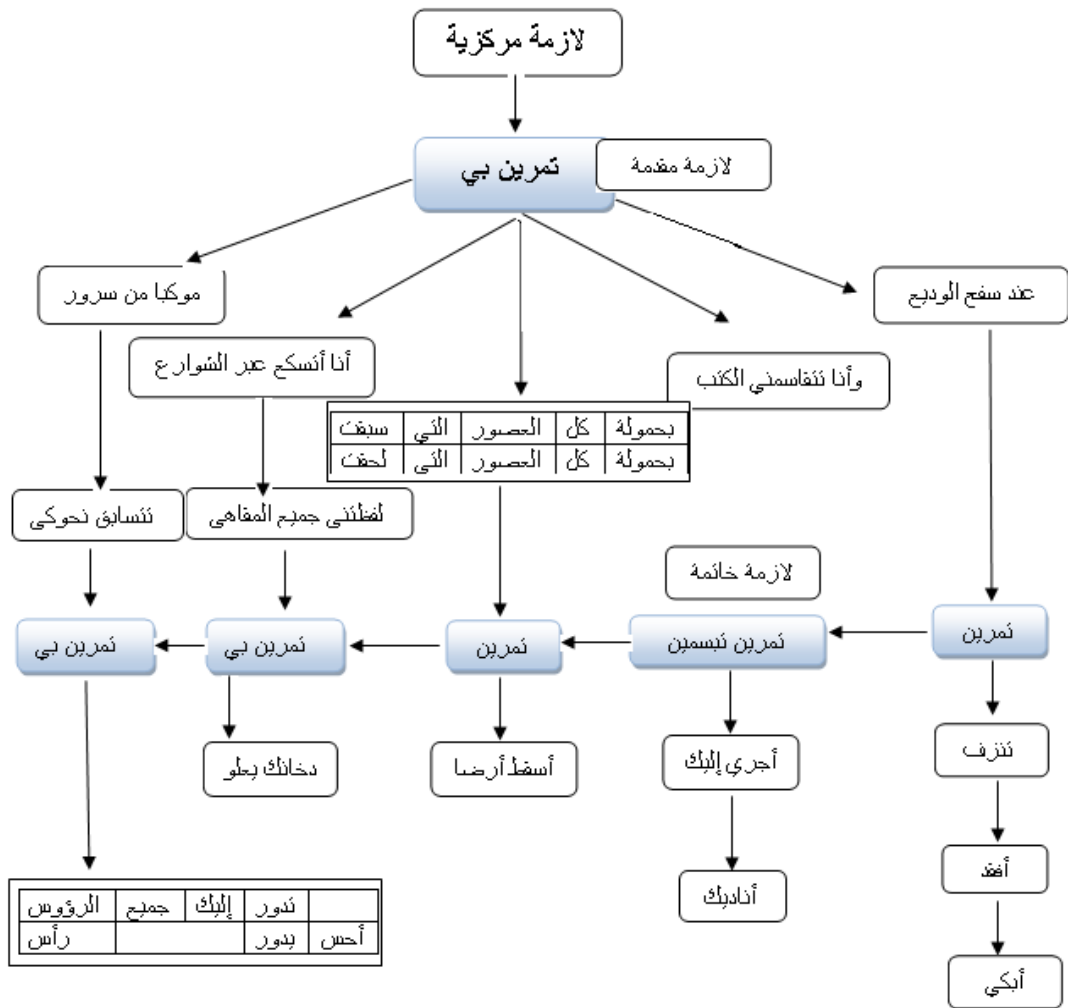
.....

تَمَرِّينَ بِي...

وَتَدُورُ إِلَيْكَ جَمِيعُ الرُّؤُوسِ

وَكَأَيِّ عَجُوزٍ عَبِي

أَحْسُ بِرَأْسِي يَدُورُ



مخطط (17) بناء تكرار اللازمة في قصيدة " تمرين بي "

القصيدة تتكون من خمسة مقاطع تتوحد فيها اللازمة التي تلقي بضلالها على النص، وترتبط بالعبئة النصية (العنوان والاستهلال)، وتنطلق من كونها لازمة بدء إلى لازمة ختام، إذ تشكل مدارا يعود به الشاعر إلى البدء، وكأن حركة المرور حركة مدارية متواترة تواتر التكرار، متدفقة بحركة استمرارية لانهائية.

إن هذه اللازمة وبالرغم من كونها الثابت، الذي يتم الارتكاز عليه في كل مرة للاندفاع من جديد، إلا أنها تحمل الحركة في طبيعتها (الفعل حركة ودلالته الاجتياز تمثل حركة وهو فعل لازم يتعدى بحرف الجر "الباء") ، وتصبح بمثابة المضاد الحيوي الذي ينشط

الدورة الإيقاعية، وينظم فاعلية أثرها مما يجعل المد الفعلي يتوالد، إذ تكون الحافز التأثيري القائم على التناسب والتجانس والتناظر، والذي يتغلغل في النفس لطول النغم الذي يفرضه.

ويشكل المد المروري بعدا عميقا في الذاكرة يجعل الذات تتجاوب، بل وتلاحق ذلك المد إلى غاية السقوط.

6.1.5.1 التكرار التراكمي:

يتحدد التكرار التراكمي في القصيدة الحديثة، بفكرة خضوع لغة القصيدة بواقعها الملفوظ إلى تكرار مجموعة من المفردات، سواء على مستوى الحروف أم الأفعال أم الأسماء تكرارا غير منتظم⁽¹⁾

ولعلنا نجد في قصيدة زهرة بالعالية "حضارة" ما يحقق هذا النوع من التكرار:

فِي بَلَدِي⁽²⁾

مَا أَسْهَلَ أَنْ أَتَحَضَّرَ

يَكْفِي أَنْ أَصْبَغَ وَجْهِي كَجِدَارِ

وَأُطَخَّ طَهْرَ شِفَاهِي

بِالْأَحْمَرِ

يَكْفِي

أَنْ أَلْوِي فِي الْحَكِيِّ لِسَانِي

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة ،حساسية الانبثاق الشعري الأولى جيل الرواد والستينات، ص 230.

(2) زهرة بلعالي : ما لم أقله لك، ص ص 113-114.

أَنْ أْبْلُغَ حَرْفًا أَوْ أَكْثَرَ

فِي بَلَدِي مَا أَسْهَلَ أَنْ أَتَحَضَّرَ

يَكْفِي أَنْ أُمْسِكَ شَوْكَتِي

سِكِّينِي

وَأُطَارِدَ حَبَّ الزَّيْتُونِ عَلَى طَبَقِ

مُقْفَرٍ

يَكْفِي أَنْ آكُلَ مَا لَا يُشْبِعُ

أَشْرَبَ مَا لَا يَرْوِي

أَلْبَسَ مَا لَا يَسْتُرُ

فِي بَلَدِي

مَا أَسْهَلَ أَنْ أَتَحَضَّرَ

لَكِنْ أَنْ أَصْبِحَ طِفْلَةً رِيْفٍ حُلْوَةٍ

تَسْرَحُ فِي طَهْرٍ

أَخْضَرَ

أَنْ أَصْبِحَ عَادِلَةً كَالشَّمْسِ

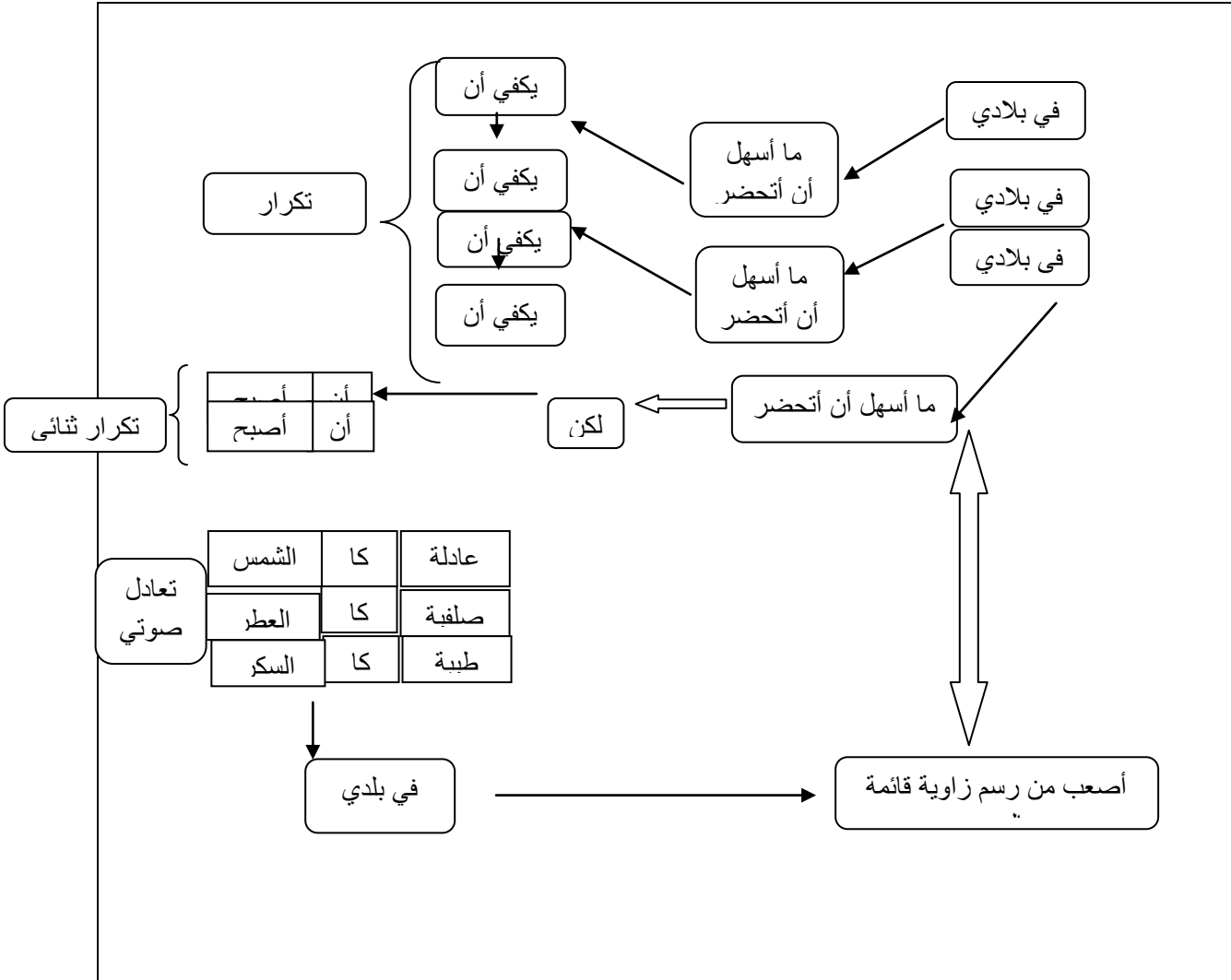
وَصَافِيَةً كَالعِطْرِ

وطيِّبَةً كَالسُّكَّرِ

فِي بَلَدِي

أَصْعَبُ مِنْ رَسْمِ زَوَايَا

قَائِمَةً... بِالْمَدْوَرِ.



مخطط (18) بناء التكرار التراكمي في قصيدة "حضارة"

تتلاحق الجمل الاسمية والفعلية تلاحقا يؤدي إلى تدافع وتيرة التسارع النصي، ويحدث تتابعا زمنيا للأحداث، يعزز البنية التهكمية الساخرة .

ولعل في تقديم شبه الجملة (في بلدي) على الجملة التامة (ما أسهل أن أتحضر) اهتمام بالمكانية، التي تشير إلى التحضر والأمامية التي تحتلها التوابع، في حين يتنازل الأسلوب التعجبي الوارد، من خلال حضور الجملة الاسمية المتصدرة بما التعجبية الواقعة مبتدأ إلى ما دون الصدارة، وهنا تقرض هذه التكرارات تشابكا دلاليا مكثفا تتوحد من خلاله الوحدات الإيقاعية وتتناوب للمساهمة في بعث التحول الحركي.

ما نلمسه أيضا من خلال البنية الدلالية، هو افتقاد الشاعرة لكل من البراءة والطهارة الحقيقيتين في هذا الواقع المتلبس بأقنعة النفاق، وشعورها بالاغتراب داخل مجتمع تنقصه الفاعلية.

وتتراكم في قصيدة "توحد" جملة من التكرارات التي لها كامل الأهمية في نسج

البناء النصي:

فَدُنْيَايَ سُوْقٍ .. (1)

وَفِيهَا أُلُوفُ أُلُوفِ الرَّقِيقِ

فَعَبْدٌ لِمَالَةٍ ..

وَعَبْدٌ لِدَارَةٍ ..

وَعَبْدٌ لِحَاكِيَةٍ ..

وَعَبْدٌ لِنَهْدٍ وَتَغْرِ .. يُحَاكِي الشُّرُوقَ

(1) عيسى لحيلج: غفا الحرفان، ص ص 57-58.

وَعَبْدٌ يُبْحِرُ الْخَطَايَا غَرِيقٌ..

يُنَادِي : تَعَالُوا.. تَعَالُوا.. هَلُمُّوا!!

يَظُنُّ بَرِيقَ الذُّنُوبِ عَتِيقٌ..

إِلَيْهِ ..إِلَيْهِ يُقَاسِي ضِلَالاً وَضِيقٌ..

أَفِيقُوا فَكُلُّ الْأَغَانِي نَحِيبٌ

وَكُلُّ اخْضِرَارٍ حَرِيقٌ

وَكُلُّ شُرُوقٍ غُرُوبٌ

وَكُلُّ غُرُوبٍ شُرُوقٌ

أَفِيقُوا..

أَفِيقُوا ، فَمَا كُلُّ حُلُوٍ رَحِيقٌ!

تفسح نماذج الصيغ التكرارية على تنامي نصي، يتكى على تكرار الاسم الدال على الكثرة، والفعل المضارع المسند إلى الجماعة الدال على النهوض، إضافة إلى فعل الأمر المسند إلى المخاطبين، بما يصنع سوقاً لمجامع لغوية مختلفة، تكرر نبرة تنبيهية تحريضية تدعو إلى الحركة، بيد أن خاصية الانسجام الإيقاعي الحاصل نتيجة التماثل اللفظي، تتحول مع نهاية النص إلى جلبة صراع لتقابل لفظي، وتجادب أقطاب الثنائيات الضدية على مساحة متناظرة (الاخضرار / الحريق) (الأغاني / النحيب) (الشروق / الغروب) لتهدم البناء السابق، وتعيد بناء معارياً يستقر بنا عند دلالة مغايرة، لما يطفو على السطح، إذ تصبح كل الدوال (المال . الجاه . المتع) مساحيق تمحوها حقيقة الفناء.

ونجد في قصيدة " القدس لنا ورقصات أخرى" تناسلا تكراريا ينهض من سطر ليتصل بالآخر حتى يشمل عموم المساحة اللغوية للقصيدة:

وَلَدَيْنَا يَا أَبَتِي فِي الْجُعبَةِ أَسْرَارُ (1)

وَلَدَيْنَا يَا أَبَتِي فِي الْجُعبَةِ أَخْبَارُ

وَلَدَيْنَا وَوَدَيْنَا الْأَشْعَارُ

أَشْعَارُ الثَّوْرَةِ يَا أَبَتِي

أَشْعَارُ الثَّوْرَةِ وَالثَّوَارُ

إن الكتل التكرارية للجموع تحقق تشاكلا صوتيا وشبكة من العلاقات، التي تسهم في تناسخ البنية الإيقاعية، وربما يعزز مبدأ التلاعب بمواضع الدوال فاعلية المفاجأة والدهشة لدى المتلقي فيستنير الذهن لمتابعة نهاية الثرثرة والهرولة التي لا تجدي نفعا. وباختصار تمثل هذه البنية التكرارية صفة تهكمية تشير إلى الكثرة التي لا يرجى منها الفائدة.

إننا باختزال الدول المتشابهة نحصل على ثلاث كلمات مفتاحية هي: (أسرار - أخبار - الثوار)، تلخص لنا صفة الحركة السرية للثورة ومهمة الثائر الذي ينقل الخبر بسرية وهي الرسالة التي يبتغي الشاعر بثها بديلا للشعارات المفرغة.

(1) سليمان جوادي: قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985، ص 57.

7.1.5.1 تكرار التقابل:

يعد التقابل ظاهرة تعبيرية أساسية في اللغة، يستثمرها الشاعر ليشكل صورا
 درامية تعكس إدراكه للواقع، وقد تمكنه من تجسيد ذلك الصراع النفسي الباطني.
 ويرى عبد القادر فيدوح أن «التقابل في النصوص هو انعكاس لنقائض الذات، وخالصة
 جدلها بالواقع والزمن في تحديد علاقاتها بتشخيص الحياة، ولذلك فقد جاءت هذه
 الإبداعات صورة لتقابل التضاد لهذا الوجود المعبر عن نزعة الإنسان، التي توسع دائرة
 مفهوم الحياة إلى أقصى الحدود، بقصد التحرر والرغبة في الانطلاق والتحليق بعيدا عن
 ضوابط الكون ونواميس الطبيعة.»¹
 وبذلك يتحرك التقابل على سلم ارتدادي يترجم ازدواجية الرؤية، ويعبر عن تمزق وجداني
 ناتج عن احتدام الصراع بين مرارة الواقع وصدامه مع الرغبة، ومن ثمة يسهم في تحريك
 العواطف وإثارة المتلقي.

ونستحضر لتدليل على هذا النوع من التكرار قول "عبد الله العشي":

انْتَهَى الْعُرْسُ (2)

دَارَتْ عَلَى نَفْسِهَا الْأَرْضُ

وَأَكْتَمَلَ الْقُرْبُ بِالْبُعْدِ

وَأَمْتَرَجَ الْبَحْرُ بِالْيَابِسَةِ

(1) عبد القادر فيدوح: دلالاتية النص، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ت)، ص 54.

(2) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 68.

يحدث التقابل من خلال التضاد توالدا دلاليا يوسع رقعة النص، إذ تتضارب الدوال لتعرض المتلقي على إدراك العلاقة بين الأقطاب، وربما يؤثر ذلك على استقرار الدلالة، فتعدد مناحي المدلولات وتستعصي على الفهم، حين ذاك تعمل تلك القطبية على تسريع الإيقاع، كما تصف نغمة الاكتمال الحادثة في الوجود، وعليه ننطلق من تقابل ضدي لنصل إلى توافق دلالي.

والتوافق الدلالي يسهم في تناسب المعاني، و تداعيتها في ذاكرة المتلقي، مما يثري الوظيفة الإفهامية للنص ويدعم عرى التواصل بين القارئ وبين الذات الكاتبة. و ننتدج بعد هذا النوع من التكرار نحو التكرار المتنوع، بوصفه جمالية تباين تتأسس على ثنائية الانبساط والانقباض في الحركة اللفظية.

8.1.5.1 التكرار المتنوع:

يجمع هذا النوع من التكرار جملة منوعة من التكرارات تضم تكرار الحرف والكلمة والعبارة، مما يسمح بتشكيل تجمعات صوتية متماثلة تحدث بنية إيقاعية مثيرة.

قَالَ لِي: (1)

أدرك الآن أكثر من أي وقت مضى

كيف أصبح أكبر من أي وقت مضى

سأودُّ عُمْ واحداً... واحداً

وأودُّ عِ نفسِي

(1) عاشور فني رجل من غبار، ص 15.

وَأَدْفُنْكُمْ فِي قَرَارَةِ كَأْسِي

فَتَفِيضُ الْمَدِينَةَ بِالْمِلْحِ وَالْغُرْبَاءِ

وَالْمَدِينَةَ فِي اللَّيْلِ

وَاللَّيْلُ مِطْفَأَةٌ لُؤْجُوهُ الْأَحِبَّةِ

وَالْأَصْدِقَاءِ

إن النص يحفل بشبكة من البنى التكرارية، يمتزج فيها تكرار العبارة بتكرار التجاور والتصدير، مما يحدث تجانسا صوتيا وآخر دلاليا، يفرز طاقة إيقاعية تؤدي وظيفة إقناعية تواصلية تعوض شحوب الملمح الوزني، وتتخلص ضمنها البؤرة النصية، إذ تتأسس دعائم هذه البنى كافة على أعصاب الزمن، لتبرز إعاقة الإنسانية وعجزها على المواجهة.

بهذا يمكننا القول إن التكرار يحول النص إلى بنية دلالية تفتح على تعدد التأويل، إذ يكسر رتبة نمطية الاعتياد ويقوض ذائقة التوقع إلى دهشة المفاجأة . و كلما امتد التكرار ازدادت درامية النص، وتشابكه الدلالي خصوصا، إذا كان النص مطولا من حيث البنية.

إن التكرار المركب يؤدي إلى تنامي النص، وفتح الدلالة مع كل حالة التفتات يحدث انتهاكا على المستويين التعبير التركيبي والدلالي، لكسر رتبة السكونية في النص، وذلك من خلال دعم التناغم الصوتي، الذي يسهم في تماسك البنية الإيقاعية.

2 الإيقاع بنية سمعية:

للكثافة الصوتية دورها في تكريس سلطة الإيقاع الداخلي، لأن قدرتها على التفاعل أفقياً وعمودياً، وتراكمها مشكلة مجموعات صوتية يعد حافزاً سمعياً، ويرتبط ارتباطاً وطيداً بالمد الدلالي، عندها ينصرف الذهن إلى صوتية القصيدة. وصوتية القصيدة لا تتحقق إلا بـ « تجميع الكلمات ووضعها جنباً إلى جنب لجعلها توصل للمستمع صوتاً يؤثر فيه»¹

وباعتبار الصوت عنصراً هاماً من بنية أكبر هي الكلمة، يعلن توافقاً داخلياً بين الوحدات اللغوية ويشكل تلاحم البنية النصية، « فكل نظام من الأصوات هو نظام من الإشارات، إذن فهو نظام إشاري ... أي إن له دلالة... لخدمة المضمون»⁽²⁾ وبالتالي ينتج النسيج الصوتي المنتظم مؤثراً دلالياً يهيئنا لقبول المعنى، بل ويرسخ في أذهاننا معان يلح على بثها إلي أسمعنا.

1.2 التراكم الصوتي:

تؤلف الحزم الصوتية مساحة نغمية تعزز البنية الإيقاعية، لذا أصبح من المهم دراسة التراكمات الصوتية، اعتماداً على التقسيم الذي حدده علماء اللغة لأصوات العربية. وقد قسّمت الأصوات العربية إلى قسمين: الصوامت والصوائت، بالاعتماد على مخارج الأصوات وطبيعتها وخواصها. أصوات اللين: وهي قصيرة (الفتحة الكسرة الضمة) وطويلة (الألف والياء والواو)، وما عدا هذا فأصوات ساكنة. وتعرف بالصوائت وأطلق عليها الخليل اسم الحروف الهوائية، « لأن الصفة التي تختص بها أصوات اللين هي كيفية مرور الهواء في الحلق و الفم و خلو مجراه من حوائل وموانع»⁽¹⁾.

¹ Frost, R.& Armstrong, L., Ropert Frost poetry is the Kind of thing poets withe Poetic devices, 1989. p01.

W ords or portions of words can be clustered or juxtaposed to achieve specific kinds of effects when we hear them.

(2) محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 30. نقلاً عن سيد بحرأوي نحو علم العروض المقارن،مجلة

أدب ونقد، ع 25، ص 118.

الأصوات الساكنة: وهي الحروف وتعرف بالصوامت «و ينحبس معها الهواء انحباسا محكما فلا يسمح له بالمرور لحظة من الزمن»⁽²⁾

ووفقا لما قيل سابقا يفرق "محمود السعران" بين الصامت و الصائت على أن هذا الأخير هو «الصوت المجهور، الذي يحدث في تكوينه أن يندفع الهواء في مجرى مستمر خلال الحلق والفم، وخلال الأنف معهما أحيانا، دون أن يكون ثمة عائق (يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما) أو تضيق لمجرى الهواء من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعا/، في حين يكون الصامت الصوت المجهور أو المهموس، الذي يحدث في نطقه أن يعترض مجرى الهواء اعتراضا تاما أو جزئيا من شأنه أن يمنع الهواء من أن ينطلق من الفم دون احتكاك مسموع»⁽³⁾.

من هنا فالصوائت تكون مجهورة، أما الصوامت فمنها المهموس ومنها المجهور، وكل الأصوات التي لا يحدث أثناء نطقها اعتراض كامل في مجرى الهواء هي صوائت. ووفقا لهذا التقسيم، يكون من المفيد أن نقف عند دلالة الصوامت والصوائت، لنميز نظام البناء الصوتي في قصيدة التفعيلة.

1.1.2 دلالة الصوامت:

ظهرت الصوامت في القصيدة الجزائرية بشكل بارز ومتميز، إذ عمد الشاعر إلى تكثيف التراكبات الصوتية، التي تسهم في إثراء الدلالة، وتقصح عن هواجس النفس ونوازعها:

وَعَلَى سَعَفَاتِ النَّخِيلِ نُثَارُ⁽⁴⁾

(1) - (2) إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 27.

(3) محمود السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (دت)، ص. 148 - 149.

(4) عثمان لوصيف: زنجبيل، ص 15.

مِنْ بَقَايَا النَّهَازِ
 وَالْغُرُوبِ.. الْغُرُوبُ تُمَجِّدُهُ النَّازُ
 وَالْجَلَنَازُ
 وَتَهْبُ الْجَدَاجِدُ
 تَصْحُو الصَّرَاصِيرُ مَزْهُوَّةً
 وَالْيِرَاعَاتُ تُؤَمِّضُ مِثْلَ الشَّرَازِ
 عَالَمٌ هُوَ يَنْتَصِرُ الْآنَ
 عَطْرُ الرِّيَّاحِينَ يَهْمِسُ
 وَالنَّجْمُ يُسَبِّحُ فِي الْمَاءِ
 مُنْتَقِلًا مِنْ مَدَارِ
 لِمَدَارِ..

ينتشر صوت الراء (حرف روي) في إطار مقطع فاعل وهو المقطع الطويل المفتوح «والراء صوت مكرر، لأنها تتكرر على اللسان عند النطق بها، كأن طرف اللسان يرتعد بها ¹ ولعل تكرارها يرسم دورة الكون من الموت إلى الانبعاث ، ويرفد تلك الاستمرارية والتوالد التي توسع نطاق الحياة، وتمارس سلطة النظام (البقاء المأمول من طرف الإنسانية).
 وإذا كانت الأصوات الغناء - «وهي الأصوات الأنفية، لأنها تحدث عن انسداد كامل في مكان الفم أو تجويفه»⁽²⁾ - تعبر عن انحصار الضوء وأقول الحركة، وحجب الوضوح والحقيقة فإن الاتكاء على معاني هذه الأصوات : النفاذ والالتصاق والانضمام يمكننا من إدراك مدى تعلق الذات بوجودها ، والتصاقها بالاستمرارية ونبذها للوحدة ، نفاذا إلى ما تمليه النفس من توق إلى شرعية الصمود المنحدر من معاجم إثبات الكيان.

(1) عبد القادر عبد الجليح : الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998، ص : 276 .

(2) عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص:113

وجوارية الأصوات المكررة مع الغناء تمثل تلاحم ا صوتيا يفعل حركة المقطع الطويل المفتوح، الذي تنتشر فيه هذه الأصوات محققة أصداء نغم ، يتواصل مع الهواء إلى التجويف الأنفي ليتضاعف المد الإيقاعي.

وتشكل الأصوات المجهورة في قصيدة "قصائد من البحر" وحدة إيقاعية متكاملة تستعرض المعنى العميق للبنية النصية:

وَأَبْقَى عَلَى دَمْعَةٍ حَائِرِهِ؟؟⁽¹⁾

تَطْلِينُ ثَانِيَةً مِنْ رُكَامِ ظُنُونِي

لَعَيْنِيكَ رَائِحَةَ الْأَغْنِيَاتِ الْحَزِينَةِ،

رَائِحَةَ الْأَرْضِ بَعْدَ الرَّذَاذِ -

تَفَرُّ الْمَسَافَاتِ

وَالصُّورُ الْحَائِطِيَّةُ فِي غَمْرَةِ الْإِنْبِهَارِ..

تُوَاجِهْنِي مُقَلَّتَاكَ

(تَطِيرُ إِلَى نَفْسِهَا الْقُبْرَاتِ، وَتَلْتَصِقُ النَّارُ بِالْحَبْلِ،

وَالْحَبْلُ حَوْلَ يَدِي يُشِيرُ إِلَى حُفْرَةٍ مِنْ دُمُوعٍ ..)

وَعِنْدَ الضَّفَافِ الْبَعِيدَةِ عَاشِقَةٌ تَرَعْبُ الْغُرْبَاءَ مَسَاءً!

تُوَاجِهْنِي مُقَلَّتَاكَ..

تَصِيرُ النُّجُومُ بِحَجْمِ الشَّمُوعِ الصَّغِيرَةِ:

".. يَا (نَيْلُ) قَرَّبْ كُوُوسَكَ.."

يَبْتَلِعُ النَّيْلُ غَصَّتَهُ ثُمَّ يَمْضِي..

وَأَبْقَى وَحِيدًا تُمَرِّقُنِي لَفْتَةً سَاحِرَهَا!

(1) الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، ص 78.

فِيَا امْرَأَةً حَضَرَتْ فِي الْغِيَابِ
أَرَاهَا بِكُلِّ الْوُجُوهِ الَّتِي تَتَسَلَّلُ هَارِبَةً فِي الظَّلَامِ
أَلَا تَسْمَعِينَ حَنِينَ الْبَلَابِلِ فِي "الْقَاهِرَةِ"؟!،

يقوم البناء الصوتي لهذه الأبيات على أساس ت كني الأصوات المجهورة، «والجهر ارتعاش الأوتاد الصوتية عند النطق بالصوت»⁽¹⁾، وفي الارتعاش توتر واضطراب يكمل حواشي النبذة الانهزامية، التي تتراقص على رقعة المآسي والأحزان الناجمة عن الحس الاغترابي. ويمكن أن تتشكل تجليات ذلك التوتر من خلال الصوامت المهيمنة، إذ يمثل الراء ببنكراره «ما يشبه وخزات الرمح المتكررة في الجسد الآدمي»⁽²⁾ «فكأنك نطقت بأكثر من حرف واحد»⁽³⁾. ليفسر كثرة الجراح وتعددتها. وتخضع الأصوات المنحرفة لكونها تنطق نطقا جانبيا بمعنى أن عقبة ما توجد في وسط مجرى الهواء، فيخرج الصوت من أحد الجانبين ولذا يوصف جانبي»⁽⁴⁾ لحالة اليأس والتمزق الناتجة عن توالي العقبات، وكثرة المعوقات أمام محاولة التخطي (تواجهني مقلتك).

وتتشارك الصوامت الغناء في بث الدلالة السابقة الذكر، لأن في نطق النون مثلا تحدث العقبة بالتقاء طرف اللسان مع أصول ثنايا العليا»⁽⁵⁾.

بينما تفسر الباء - وهي الصوت الشديد الذي «ينحبس الهواء معها عند مخرج كل منها انحباسا لا يسمح بمروره، حتى يفصل العضوان فجأة، ويحدث النفس صوتا انفجاريا - أزمات الضيق الملازمة للوحدة والانشطار الذاتي.

(1) محمد خان: اللهجات العربية والقرآنية، دراسة في البحر المحيط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2002، ص: 71.

(2) ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، (د ت) ص 40.

(3) عبد القادر عبد الجليح: الأصوات اللغوية، ص: 276.

(4) محمد فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص: 52.

(5) م ن، ص: 56، 57.

إن تداخل الأصوات وتنوعها يمنح النص صدا نغميا، ويسهم في تعميق الإحساس لدى المتلقي، وإثراء فاعلية التأثير، وكذا تحفيز الذهن على الانتباه والإدراك:

يَتَرَقَّبُ الحُلْمَ القَرِيبَ (1)
 وَبَيْنَ مُفْلَتِيهِ كَانَ يَرْقُصُ الوَطْنَ،،
 وَفِي الفَضَاءِ كَانَتِ الطُّيُورُ ،،
 جَدَلَى تُطَارِدُ السَّحَابَ ،،
 لَعَلَّ كَوَكِبًا يَلُوحُ ،،
 سَلَكَبَتْ حَلِيبَ فُؤَادِهَا
 فَوْقَ التُّرَابِ ،،
 فَأَخْضَوْضَرَتْ بِصَفَائِهَا
 الدُّنْيَا ،، وَتَهَلَّلَتْ القَصَائِدُ
 وَآرْتَدَى التَّلُّ السَّلِيبُ
 ثَوْبًا رَيْبِعِيًّا بَدِيعَ ،،
 وَتَبَرَعَمَتْ أَهْزُوجَةُ الإِنْسَانِ فِي
 الأُفُقِ الرَّحِيبِ،،

ينشر صوت الباء في إط - ار المقطع الطويل المغلق ، والباء صوت شفوي شديداً مجهور، فكان هذه الصفات توافق حالة الانتظار ومطاردة التحرر ، والبحث عن الحياة بتوديع مساحات الموت والزوال.

ويضيف الصوت المهموس في قصيدة " دخان " إلى الرصيد الوزني شحنة نشاط طاقتوي تحرك البناء النصي باتجاه الانسياب والتدفق.

مُتَعَثِّرَ الخُطُواتِ، (2)

(1) علي ملاحي: أشواق مزممة، ص 19.

(2) عثمان لوصيف: اللؤلؤة ، ص35.

مُرْتَجِفًا ،
 فِي مَهْمِهِ الشَّوْكَ الَّذِي أَطَأُ
 شَفَتَايَ يَا بَسْتَانَ ،
 حُنْجُرْتِي بَحَّتْ ،
 وَقَلْبِي مَسَّهُ الصَّدَأُ ..
 هِيَ لَوْنَةٌ عَمِيَاءُ .. وَانْقَشَعَتْ
 فَالْمُنْتَهَى يَغْشَاهُ مُبْتَدَأُ
 وَتَمَرَّدَ
 الطَّفَلُ
 النَّبِيُّ
 عَلَى مَوْتِي ، وَفَارَ الهُنْغُ .. وَاللَّبَّأُ
 وَامْتَدَّتِ الآفَاقُ
 سَاطِعَةً
 وَتَمَوَّجَ الرِّيحَانُ .. وَالكَلَأُ
 فَإِذَا الطَّبِيعَةُ كُلُّهَا أَلْقَتْ
 وَالْأَرْضُ قَيْثَارًا .. وَمُتَّكَأً
 وَإِذَا أَنَا نَعَمُّ يُبْرِعُمُ
 أَوْ فَرَحٌ يَهْزُ الرِّيشَ
 أَوْرَشَأُ ..

يتحقق تألف الصوت والمعنى ، من خلال تواتر صوت التاء المهموس الشديد أو الانفجاري الأنفي للدلالة على حالة الشد والاضطراب، في معالجة تعثر الذات وارتجافها تحت طوق الواقع المادي المتصلب. ولعل التصاق التاء بالميم وبالمد كان للدلالة على رحلة التمرد الدائري، التي تمارسها هذه الذات التواقفة إلى رفض الانكماش الصوتي

مجتازة عقبات الوجود، لتتصل بعالمها النوراني، وتلتحم بالذات الإلهية مرتبطة برفعة
الطهر والنقاء.

ويرسم تكتل الأصوات الانحرافية مساراً مغايراً للبنية الإيقاعية في نص "رجل من

غبار":

أَنَا لَنْ أَدْخُلَ الْحَرْبَ⁽¹⁾
فَالْحَرْبُ قَدْ دَخَلَتْ فِي الْخِيَالِ
وَلَا فَرْقَ بَيْنَ انْتِصَارٍ وَهَزِيمٍ هُ
وَلَنْ أَدْخُلَ السَّلْمَ...
إِنْ كَانَتْ الْحَرْبُ كَارِثَةً
فَالسَّلَامُ جَرِيمٌ هُ
أَنَا لَنْ أَدْخُلَ الْحَرْبَ
لَنْ أَدْخُلَ السَّلْمَ
بَلْ سَأَوْسَعُ حَرْبِي الْقَدِيمَ هُ
وَأُحَرِّرَ مَا حَبَسُوا مِنْ دَمِي فِي الْبُنُوكِ
وَأُفْسِدُ مَا زَيَّنُوا فَوْقَ
جُمُجْمَتِي مِنْ وَلِيمٍ هُ

إن في حضور صوت اللام دلالة على تماسك الذات وارتباطها بانقفاضة الداخل،
وارتداده للتعلق بالكيان الباطني متجاوزة واقع الزيف، ومتعالية عن زمن الصراع والتحول،
تنتعل الحيادية وتبحث عن مواطن الهدوء والطمأنينة.

(1) عاشور فني: رجل من غبار، ص 66.

فالاتكاء على الصوت الانحرافي والجانبى ملائم للدلالات السابقة، لاسيما وأن لهذا الصوت أثرا في سلاسة الإيقاع كونه من حروف الذلاقة، التي تعد من أخف الأصوات وأيسرها في النطق.

2.1.2 دلالة الصوائت:

إن للصوائت خواصا تميزها وتجعلها تختلف عن الصوامت، لذا فهي تتسم بدلالاتها الخاصة، لاسيما وهي تتصف بقوة الوضوح السمعي، وتسهم غالبا في اتساع الدلالة وتجسيد المد الشعوري، والفيض العاطفي وتزداد كثافتها مع تزايد نبرات الانفعالات الداخلية.

ويرى شكري عياد «أن أصوات المد عنصر هام في جماليات التشكيل الصوتي وفي توضيح ما يسمى التآلف اللحني للشعر وإدراك قيمته الموسيقية ونشاطه الإيقاعي. وهذه الفاعلية الجمالية تتحدد بأشياء كثيرة منها النغمة المميزة لكل صوت من هذه الأصوات، وغنى الصوت بالنغمات الثانوية، والإحساس الحركي المصاحب للنطق بالصوت»⁽¹⁾. وقد لجأ الشاعر الجزائري إلى تكثيف المواد الصائتة التي تلائم واقعه الباطني وتفعل بنية نصه الإيقاعية:

الصوائت الضيقة:

يختار بعض الشعراء الصوائت الضيقة لبعث النشاط الإيقاعي، وتأسيس معاني

الشعور الداخلي:

1- حينَ يَأْتِنِي الخَرِيف .. (2)

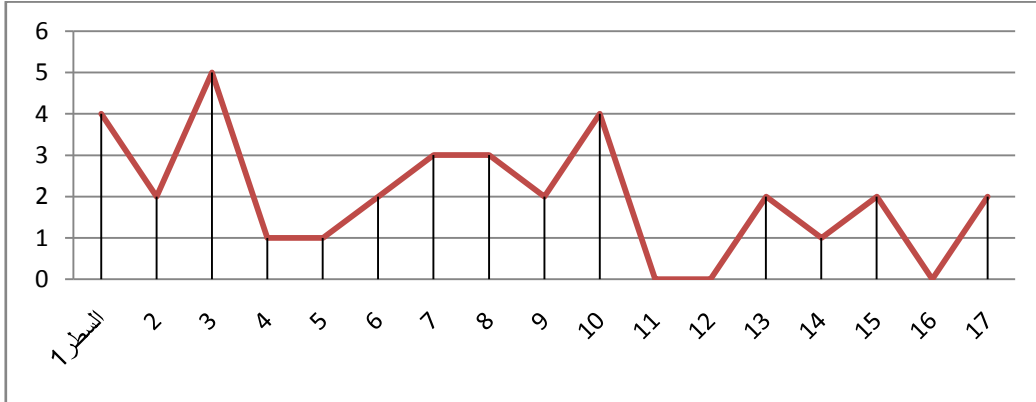
2- رَبَّةُ الشَّعْرِ ادْرِكِينِي!

3- وَأَحْبِبُّنِي قَلِيلًا.. رَبَّةُ الشَّعْرِ اَرْضِعِينِي!

(1) تامر سلوم : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، سورية، ط1، 1983، ص 51. نقلا عن شكري عياد: موسيقى الشعر، دار المعرفة، ط1، 1968، ص 112-113.

(2) عبد الله عيسى لحيلج: وشم على زند قريشي، ص ص 26-27.

- 4- كُلُّ مَنْ أَحْبَبْتُ وَلُوَا..
- 5- أَصْحِيحُ خَالِصُ الْعِشْقِ يُمَلُّ!؟
- 6- أَصْحِيحُ رَبَّةَ الشَّعْرِ الْمُبِينِ!؟
- 7- ذَاكَ دَمْعِي ..فَأَسْكُبِيهِ خَالِصاً لِلشَّارِبِينَ
- 8- ذَاكَ حُبِّي فَأَنْشُرِيهِ آيَةً لِلْعَاشِقِينَ
- 9- رَبَّةَ الشَّعْرِ أَنْشُرِينِي!
- 10- أَنْقِذِينِي رَبَّةَ الشَّعْرِ أَنْقِذِينِي!
- 11- رَبَّةَ الشَّعْرِ تَوَارَتْ
- 12- سَقَطَ الدَّمْعُ عَلَيَّ
- 13- سَمِعْتُ أذْنِي نَشِيحاً أَنْثَوِيَا..
- 14- هَزَّ قَلْبِي:
- 15- "كُنَّا نَمْضِي لِرَبِّي.."
- 16- فَوَدَاعاً رَبَّةَ الشَّعْرِ وَدَاعاً..
- 17- كُنَّا نَمْضِي لِرَبِّي



مخطط (19) تواتر الصانعات الضيق في القصيدة الخريفية

يشكل الصائت الضيق ملامح الذبول والأفول، التي تتخلل فصلاً الاضطراب والتوتر (الخريف)، لذا فجفاف الإحساس والحب يسبغ اللوحة بقتامة اليأس والخوف، ففصل الدواخل النفسية يفرز آهات مطاردة لمكبوتات الانكسار، ومنتشبة بحبال الصراخ والاستنجد الباحث عن مرفأ النجاة.

من الظاهر أن المقاطع الطويلة بأصواتها الممدودة المتوترة، تحتل بإصرار مواجهة الشعور بالعزلة، وتؤيد بطريقة لاشعورية فكرة المعاناة والقلق (1)، ناهيك عن ما يحققه انتشار المقطع المتناهي الطول والمقطع الطويل، من بقاء إيقاعي يقلم الساكن ويحفز المتحرك.

ويعد تعاقب الصوائت الضيقة وتتابعها في السياق الصوتي وقفة جرسية تنفيسية:

أَيُّهَا الْكَرَوَانُ السَّعِيدُ (2)

تَسَلَّلُ مُبْتَعِدًا عَنْ عُيُونِ الرُّعَاةِ

وَتَقْفُزُ فَوْقَ الصُّخُورِ وَفَوْقَ السِّنِينَ

وَتُوقِظُنِي مِنْ سُبَاتِي

وَتُوقِظُ فِي جُذُورِ الْحَيْنِ

وَتَبْعُثُنِي وَلَدًا مِنْ جَدِيدٍ

أَبْيَضَ الْقَلْبِ

يَضْحَكُ فِي يَوْمِ عِيدٍ

يتنفس هذا المقطع ضمن الأجواء الرومانسية، التي تؤمن بالبعث والولادة المتجددة، لذا فهو يستعين بالصائت الضيق، ليحوي ذاته وشعورها المختلف داخل بناء قوقعي معزول، إذ يشكل الانفصال عن العالم الواقعي المفر الذي تلوذ الذات إلى حماه، حيث تتمكن من إنشاء ممالكها الطوباوية الخاصة، و تنفرد بطهرها فارة من مستنقع الوحل والجريمة.

(1) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 40.

(2) عاشور فني: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص 71.

الصوائت (المتسعة):

وهي أخف الصوائت وأعذبها جرساً وأمدّها نفساً، لأنها أوسع في مخرجها من مخرج الصائت الضيق¹ فهي تتمتع بدرجة عالية من طول النفس يسهم في تنشيط المد الإيقاعي، ولعلها «أوضح كل الحركات في السمع»⁽²⁾.

ويحيل تكرار فواصل المد في نص " النخلة و المجداف" على قوة جرسية لافتة:

1- يَا هَذَا الشَّاهِدُ.. (3)

2- حَاصِرِنِي الإِغْيَاءُ

3- وَكُلُّ مَدَائِنِ هَذَا الكَوْنِ تُطَارِدُنِي..

4- وَتُكَافِي مَنْ يَقْطَعُ كَفِّي

5- بِوَسَامٍ .. يَحْمِلُ شَارَةَ قَوْسِ النَّصْرِ

6- تَتَقَاطَعُ فِي حَلْقِي الكَلِمَاتُ المَرْسُومَةُ

7- فِي سَفَرٍ أَرْلِيَّ يُتَلَى

8- عِنْدَ صَلَاةِ الفَجْرِ

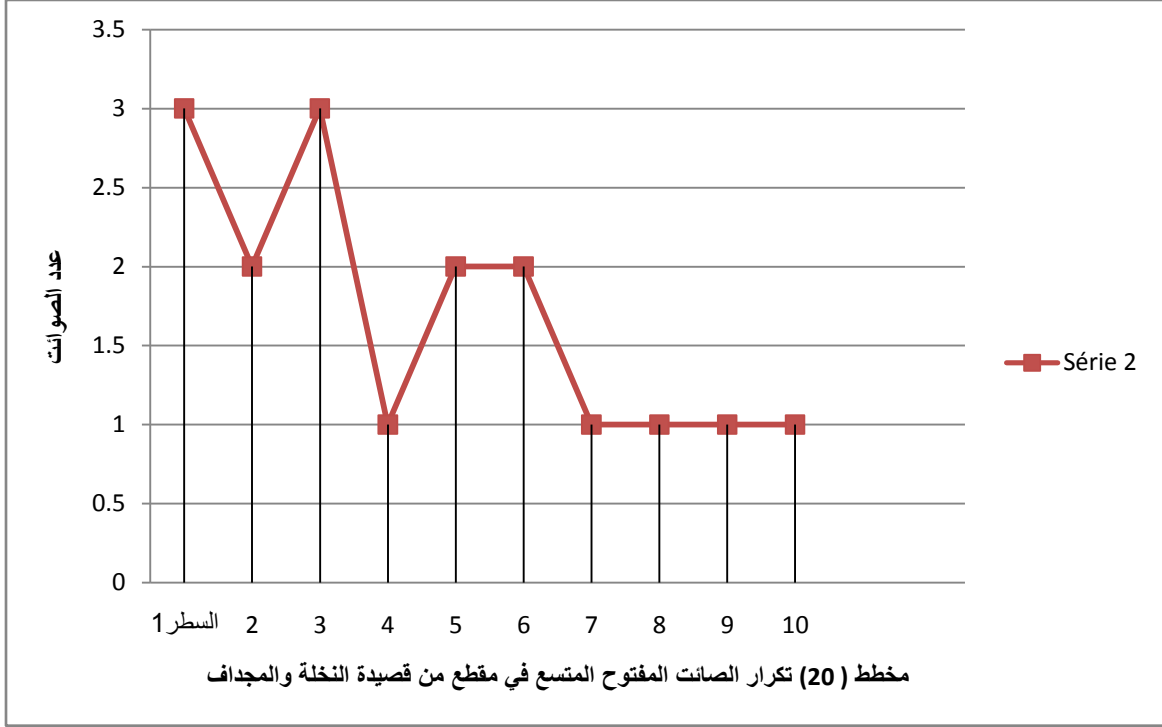
9- وَعِنْدَ مَجِيءِ الأَمْوَاتِ

10- بِلا أَلْفَلَقِ!

(1) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، ص 22 .

(2) إبراهيم أنيس موسيقى الشعر، ص 215.

(3) عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف، ص ص 19-20.



تتأسس البنية النصية على كثافة مثقلة من صوامت المد المتسعة ، لتجهر بمخاض الصراع النفسي المستبطن لذات تطاردها هموم الواقع ، وترتطم بسجنه المحاصر ، لذلك تعبو الصوائت الممدودة عن تقاطع الكلمات في الحلق ، ومد الصوت ليمارس حرية الانطلاق لما هو مكبوت.

ولعلنا نلاحظ إبطاء التسارع الإيقاعي بفعل المد، وهو ما يناسب السرد الحكائي المتابع لزفرة الشاعر ، الذي ينشد الانعتاق، و يحاول تفريغ المخزن من الانفعالات رغبة في إشباع طاقة الذات وتخصيب فضاء الراحة. ويستثمر الأخضر فلوس في قصيدته " أحبك.. ليس اعترافا أخيرا" الصائت الممدود بما يصنع تجويفا نغميا صارخا:

جَمِيعُ الْجِهَاتِ مُحَاصِرَةٌ بِالْجَرَادِ! (1)

(1) الأخضر فلوس : أحبك.. ليس اعترافا أخيرا، ص 09-10 .

وَمَا عَرَفُوا أَنَّ جُرْحَكَ يَنْزِفُ مِنْ رِئَتِي..
 وَأَنْتَ يَا بَابِلِيَّةُ تَحْيِينَ أُمْنِيَّةً هَا هُنَا!
 وَتَحْيِينَ نَارًا بِقَلْبِ الرَّمَادِ!
 أُحِبُّكَ.. لَيْسَ اعْتِرَافًا أُخِيرًا
 فَهَلْ تَقْبَلِينَ سُكُونَ الْبَحَارِ عَلَى رَاحَتِكَ..
 لِيَبْدَأَ رِحْلَتَهُ السَّنْدِيَادُ!!

تنهمر نوازع الشوق والحنين على البنية النصية، فتنمو الصوائت المتسعة ناسجة خيوط العشق الواصل بين المحب والمحبوب.
 فالمرأة الوطن تقبع في جوف الحصار والأزمة، و تسعى الذات للتضحية في سبيلها، لذلك لم يكن على الشاعر إلا ترديد الصائت المتسع ستة عشرة مرة في سبعة أسطر شعرية ممثلا ذلك الصراع الداخلي الذي يترجم تعالى لهيب الاندفاع وعمق الشعور. عبر الامتداد الصوتي .

2. 2 التجانس الصوتي:

« يرى "جان كوهين" أن هذا النوع من التجانس الصوتي، هو نتيجة مبدأ التمثيل المزدوج، حيث تؤدي مدلولات مختلفة بدوال متشابهة كليا أو جزئيا، وقد يوحي هذا التجانس بقراءة معنوية «¹. ولأجل ذلك يستعمل الكلام قاعدة التعويض لتحاكي الجمع بين الألفاظ المتجانسة في جملة واحدة.
 إن التجانس الصوتي يسمح ببث مساحة نغمية لافتة تزداد اتساعا، كلما ارتفعت درجة الاشتراك الصوتي، وتتحدر باتجاه الانخفاض إذا ما تنازل مستوى ذلك الاشتراك.

ولعل مراوغة العامل الدلالي الواردة في الألفاظ المتجانسة، تؤدي هي الأخرى

وظيفة تأثيرية جمالية بضمها بين الاختلاف والائتلاف:

(1) حسن غرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 150. نقلا عن جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط 1، 1986، صص 75-76.

من ليالي الصَّحو والمحو عَبيْرُ الخَالدين (1)

في رؤاها

يورِقُ القلبُ وتَحْضُرُ دُمُوعُ العَاشِقين

يا ليالي الصَّحو والمحو اشْرَبِي

إن التوافق بين كلمتي (الصحو / المحو) بتشابه أغلب الأصوات المكونة لبنيتهما ، يجعل القارئ يتوهم أن الكلمة مرددة ، غير أنه سرعان ما يدرك أن هناك اختلافا صوتيا بين الصامتين (ص م) ، ولنا أن نلمح واو العطف الرابطة والجامعة بين هاتين الكلمتين الوارديتين في السطر الشعري نفسه ، على الرغم من التضاد الدلالي بين الصحو والمحو . ولعل الشاعر يشير إلى محورية هذه الليلي، ودورها في تبديل الواقع المأساوي أثناء الثورة،

إنها الليلي التي أيقظت المغلوب من سباته، وبدلت رهن الاستعباد بزمن الحرية ويحافظ التجانس الصوتي على نسق عددي من الفواصل الصوتية، التي تشكل تناسق الوتيرة النغمية:

لا شَيْءَ تَأَكَّدُ - حَتَّى الْآنَ - (2)

صَوْتُكَ... فِي صَمَّتِهَا

لا أَدْرِي مَتَى

يَنْفَجِرُ

مَا بَيْنَ نَوْدُوكَ

و تَرْدُوكَ

أَحْتَارُ كَثِيرًا

و أَقْصُ عَلَيَّ حَكَايَا

مَنْ عَشِقُوا طَيْفًا قَبْلِي

(1) مصطفى الغماري: قراءة في آية السيف، ص 65.

(2) زهرة بلعالية: ما لم أقله لك، ص 60.

وَلَا
أَعْتَبِرُ
و تَطُولُ حِكَايَتَنَا
و نَضِيعُ جَمْعِيَا
فِي تَارِيخِ
لَا يَعْرِفُ أَنَا
نَنْتَظِرُ

يتشكل النص من نظام توازني بين الدوال: (ينفجر/ننتظر) و (توددك و ترددك) ، و قد مثلا محور ارتكاز يستقطب باقي الدوال، إذ (لا شيء تأكد حتى الآن - لا أدري متى أحتار كثيرا لا أعتبر - نضيع جميعنا - لا يعرف أنا) كلها تتعلق بدال واحد (التردد) ، في حين تتعلق (أقص على حكايا من عشقوا - تطول الحكايا -ننتظر) ب (التودد) ويتعلق هذا الاستقطاب بحقل دلالي واحد يختزل نبرة الضياع و التمزق ، الذي تعانيه الذات، ومن ثم تتكرر "لا" الرفض لمحاولة التخطي. و تنهض مسافة التوتر الواردة بين دالي (التودد و التردد) و (الانفجار و الانتظار) بهوة زمنية سحيقة، تفسر عبثية الزمن الغافل عن جراح الذات و معاناتها.

2. 3 التجانس الحرفي:

هو نظام توسيعي للقافية، إذ يوفر إمكانات تشبه القافية على المستوى الداخلي للسطر أو البيت الشعريين، بعدما تكون القافية توفر إمكاناتها على المستوى الخارجي فحسب⁽¹⁾، فالمماثلة الصوتية على مستوى الحرف المتجددة مع تجدد السطر الشعري تقوم بدور إثارة الذهن، ولفت الانتباه ودغدغة الأسماع، بفضل عامل الانسجام والاتصال الوشائجي بين الألفاظ المرتبطة من خلال التقاطعات الصوتية.

(1) ينظر جان كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، ص 92.

وكأن الشاعر يعمل على تلغيم أسطره الشعرية بأنوية صوتية تتناسل بنظام تعاقبي لتبث فاعلية إيقاعية:

حِينَمَا تَحْبِلُ أَحْجَارُ الْبَوَادِي .. بِالْخَنَاجِرِ⁽¹⁾
وَعُيُونُ الطِّفْلَةِ السَّمْرَاءِ فِي الْحِلْمِ تُسَافِرُ
لَا تَقْلُ كُنْ طَيِّبًا .. فَالْعِشْقُ صَعْبٌ
وَمِيَاهُ السَّيْلِ تَأْبَى أَنْ تُحَاصِرَ!.

يعمل التجانس الحرفي على تعويض إيقاعي يبرز من خلال تجاور الصوامت المتماثلة في السطر الواحد.

وبالنظر إلى المقطع الشعري مجملا نجد تفاوتاً ضئيلاً لصوتي (الباء واللام) ، وبين الحاء والنون والراء، إذ يتكرر صوت اللام في كلمات ست هي (تحبل الطفلة الحلم لا تقل السيل) و يتكرر صوت الباء في عدد الكلمات ذاته (تحبل، البوادي، بالخناجر، طيب، صعب، تأبى)، ثم تتعدد أصوات النون والحاء والراء في خمس كلمات لكل صوت، ويمثل هذا العناق الصوتي تقاطع الأصوات الانحرافية مع الانفجارية الغناء مع المتكررة والمهموسة ، ويمكن القول أن ثنائية التشابه والاختلاف تتحكم في البنية الصوتية ، لتختزل انتفاضة تناقض (لا المطاردة لنعم) ، وتترجم غضباً وتجاوزاً يناقض نزعة الاستسلام السكونية السائدة . ويحدث التجانس الصوتي لمجموعة من الفواصل الصوتية ترنيماً إيقاعياً يفعل البنية الإيقاعية:

أَنْعِيكَ لَحْنٌ حَزِينٌ⁽²⁾
يُغْنِيهِ نَائِي الدَّمَارِ
وَأَنْتِ مُمَرَّقَةٌ بَيْنَ هَذَا الْمُحِيطِ

(1) الأخضر فلوس: أحبك.. ليس اعترافاً أخيراً، ص 37

(2) محمد شايطة: احتجاجات عاشق تائر، رابطة ابداع، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص 40.

وَبَيْنَ الْخَلِيجِ

مُشْرَدَةٌ أَنْتِ بَيْنَ الْيَمِينِ

وَبَيْنَ الْيَسَارِ

يرتبط التجانس الحرفي في هذا المقطع بمتتالية صوتية متشابهة ، تبرز في تردد صوت النون أربع مرات في السطر الأول ، ومرتين في السطر الثاني والثالث ، وثلاث في السطر الخامس. وتكرر صوت الميم ثلاث مرات في السطر الثالث ، وعليه ينبنى المقطع في مجمله على متوالية نونية غناء تتلاءم مع عقبة الأنين الحزين الناتج عن التمزق. ويمكن القول أن التجانس الحرفي في المثالين السابقين أوقع القارئ في وهم المماثلة ، ليقوض هذه الدلالة ويجانب صورة الملا عمة ميلغا بأية مغايرة ، تستثمر مدخرات الكبت بصراخ غاضب وباحث عن التغيير.

إن تداعي الصوت وتجانسه في البنية النصية داخل حركة لولبية ، يكتف فعالية البنية الإيقاعية، ويثري المنحى الدلالي بالتأكيد على المعنى المقصود.

وقد يعمد الشاعر أحيانا إلى رفع المردود الطاقوي للصائت ، بحثا عن فضاء متسع للفظ المكونات.

كما يرسم التجمع الصوتي بصيغته التكرارية تماوجا، لتشكيلة إيقاعية ترتكز على إحداثيتي المشاكلة والاختلاف. وهو الأمر الذي يثير فاعلية الالتفات البصري.

3. إيقاع البنية المرئية:

أصبح السطر الشعري غير خاضع لقانون الإيقاع العمودي بهجرة النصوص من النمط العمودي الثابت إلى نمط قصيدة التفعيلة، بل واكب ضغط الرغبة الانفعالية التي تملئها التجربة الشعرية، وعليه ارتفعت مردودية البياض والسواد؛ لتكون سمة عضوية في النص الشعري. أفرز ذلك التقات المتلقي إلى الفضاء المرئي؛ ليرصد تشكيلاته الإيقاعية بمعاينة تموجات الوحدات اللسانية على جسد الصفحة، وبذلك أصبح جهده مضاعفاً لأنه لا يقع تحت تأثير الدلالة اللغوية، وإنما يقع أيضاً تحت دلالة التشكيل البصري للنص⁽¹⁾.

وبما أن «الإيقاع هو ترديد ظاهرة صوتية - بما في ذلك الصمت - على مسافات زمنية متساوية أو متقابلة»⁽²⁾، فإن تماوج الوحدة اللسانية مع الفراغ في التشكيل المرئي ينتج ثنائية حوارية (صمت / صوت)، و تتكفل تلك الثنائية برسم حركية متباينة بتباين مساحات البياض والسواد.

1.3 لعبة السواد والبياض:

إذا كان الشكل العمودي لا يعترف بمساحة البياض إلا بكونه بناء تناظري متوارث، فإن النص الحدائي يستغل الصفحة (المكان) لبناء هندسي مختلف باختلاف خصوصية الكتابة، و«للبياض أهمية لافتة للنظر فالنظم يقتضيه باعتباره صمما يحيط بالقصيدة»⁽³⁾، والصمت يقف على مساحة فراغ تولد انتقال إيقاعية بين الصوتين، كما ينعش عصب التأمل لدى المتلقي، ويعزف ترانيم توافق استرداد الأنفاس، في حين يحدث الصوت المفاجأة، التي تقود القارئ نحو متاهة الامتداد المقلق نتيجة الصراع القائم بين الفراغ والامتداد الخطي.

(1) موسى رابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص 204.

(2) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانتباقة الشعرية الأولى جيل الرواد والسنتينيات، ص 47-48. نقلا عن أحمد محمد فتوح: ظاهرة الإيقاع في الخطاب الشعري، مجلة البيان، الكويت، ع 288، 1990.

(3) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، حساسية الانتباقة الشعرية الأولى جيل الرواد والسنتينيات، ص 48. نقلا عن: جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، ص 98.

وتمتثل الصفحة ببياضها المحيط بالامتداد لتلك التموجات الشعورية التي تملئها نفسية الذات، وتكون بمثابة اللوحة المجسدة لقانون الاختلاف والتمايز، وتقود فاعلية التمرد من قانون الثابت إلى المراوحة بين الإحجام والاقترحام، ونسج معمارية خاصة « فبنية المكان يشوبها قلق دائم، تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ، فجعلت عينيه مرتكزتين على بنية مكانية تمنحهما الاطمئنان، وتدعم توازنه الداخلي الواهي، أما الشاعر المعاصر فإنه يمتد بهذا التركيب اللامتتاهي إلى دواخل القارئ؛ ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق»⁽¹⁾

وقد يكون ذلك الاختلاف بين الشاعرين راجعا إلى بساطة الحياة التي كان يمارسها الشاعر التقليدي، واعتماده على المشافهة، في حين أدرك الشاعر المعاصر كل الإدراك فعالية التأثير البصري للصورة، نظرا لتطور تقنيات الطباعة.

يمكن القول إذن إن التشكيل الكتابي أصبح له دور فاعل وأهمي ة بالغة في تجسيد التجربة الشعرية، لأن النص الآني هو نص متموج ومعقد، تتشابك فيه الخطوط ويلفه التوتر، إنه بؤرة بلازمية سابعة و مراوغة، تستفز القارئ بآلياتها الجمالية وانفتاحها على التعدد القرائي، وإنه - كما يسميه رولان بارت - نص اللذة الذي يستدرج أكثر الفرسان امتلاكا للأسلحة الإدراكية المتطورة من أجل ترويضه، ذلك لأن القارئ الفعلي يواجه أكثر من قراءة.

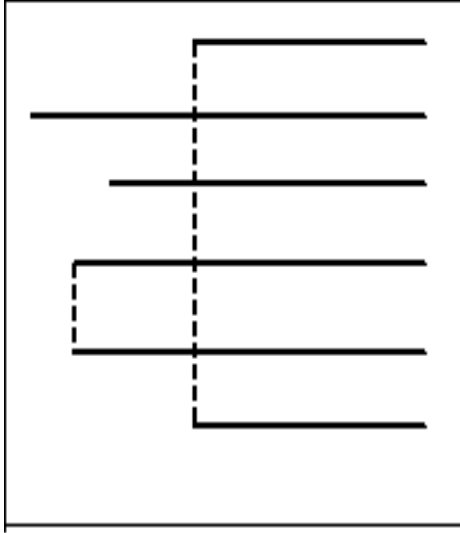
ولعل القراءة البصرية إحدى القراءات التي وج ب الاسرتناد عليها، لمعرفة التشكيلات الكتابية التي يطرحها النص، لأن الصفحة هي مرآة الحقيقة، تبوح بأسرار الذات، ويهاجر الشاعر إلى منازلها محتميا من سوء العري.

لقد أفاد النص الجزائري من ظاهرة التجديد على مستوى المتن، ومارس لعبته البصرية القائمة على الامتداد والتقلص.

(1) المرجع السابق، ص 48.

ولعل النص في قصيدة " السفر في الكلمات" يمثل صفحة الاحتماء التي يختارها الشاعر

عقاب بلخير:



دُعُونِي أَسَافِرُ فِي الْكَلِمَاتِ (4)
 وَلَوْ جُمْلَةً لِأَعُودَ بِهَا قَدْ يَبْسُنَا مِنَ الْأَهْجَاتِ
 وَأَبْحَثُ فِي كُلِّ فُجٍّ عَنِ الْحَرْفِ يَخْرِقُ
 حَذَّ الصُّخُورِ عَنِ الرُّمَحِ يَرشِقُ كُلَّ الطُّغَاةِ
 عَنِ الْحَرْفِ فِي سُكُلِهِ الْأَمْوِي عَنِ الْجِسْرِ
 يَعْبرُهُ الْحَرْفُ فِي قُوَّةٍ وَثَبَاتٍ

فالكلمة هي مطية الشاعر التي تبسط بليتها جسورا معلقة أفقية على بياض الصفحة ، وفي ذلك سفر مريح من قنامة وزيف الواقع.

إن عدم اتساع مساحة الصمت التي يحتلها الفراغ ، «تجعل إيقاع البياض يظهر أكثر ، لأن انحصاره وضيق مساحته يؤديان إلى إظهاره ، وإبرازه وإشغال العين المتلقية به من خلال إشراكه في مجال الرؤية البصرية» (2) ، ولعل تلك الفعالية تتجلى في البنية الدلالية ، إذ تعد رحلة الشاعر رحلة أصوات صارخة، تتجاوز الراهن وتحتمي بنقاء البياض.


وتتعاون الأسطر الشعرية بتمواج مد جزر، ييوح بتوتر داخلي يمارس توازيا أفقي عمودي، ويشكل مربعاً جامعاً لدالي (الطغاة الجسر) ، وعليه فإن الكتابة هي جسر الذات التي تنتشلها من مستنقعات الفساد.

(1): عقاب بلخير: السفر في الكلمات، ص 13.

(2) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، ص 51.

ويتجه عثمان لوصيف في قصيدته "آه..أواه!" إلى بث أفق جمالي ينفلت من شحنة البياض

في العنونة، إلى تشكيل معمارية خاصة تعمق المد الكتابي في المتن:

// 0/// 0//0/ 0//0/ 0/// 0/		(1) رَفَعُ أَشْلَاعَنَا رِيَّةً تَتَلَأَلًا
0/0/// 0//0/ 0/		أَوْ آيَةً فَدَسِيَّةً
/ 0/// 0/// 0///		وَتَخَوُّضُ فِي الْعَمَاتِ
// 0//0/ 0//		نَشْتَقُ الْبَسَابِمِ
// 0//0/ 0//		نَغْشَى الدَّلَامِ
0/ 0//0/ 0//		نَمْضِي ..وَنَمْضِي..
/ 0//0/ 0// 0// 0//		نُدْرُنَا الْكَلِمَاتُ النُّجُومُ
0/0//0/ 0//0/ 0// 0// 0//		وَتَنْزِفُ مِلءَ جِرَاحَاتِنَا الْأَبْجِيَّةِ

يمكننا ملاحظة الزحف الذي مارسه السواد على مساحات البياض ، نظرا لفعل التدوير مما يعيق الدور الإيقاعي للبياض وينهي فعاليته ، إنه بحاجة إلى نفس لا ينقطع وذات تندفع وتخوض في العنمة، حيث تمثل الأبجدية البياض المفتقد والنقاء المرغوب (الكلمات النجوم) .
وتبعث مساحات البياض من جديد ، بفعل انتهاء المقطع الوارد وبداية المقطع الموالي لتجلي حيز الأمل غير المنقطع.

ويستند أحمد شنة في قصيدته "طواحين العبث" على التشاكل الصوتي، لتوجيه فعل التلقي نحو الإسهام في إنتاج الدلالة.

0// 0/0// /0// 0/0//	(2) دَخَلْتُ الْقَصِيدَةَ كَيْ أَنْفَجِرُ
0/0// 0/0// 0/0//	لَكَ الْآنَ كُلَّ الْمَرَايَا
/0// 0/0// 0/0// 0/0//	فَأَنْتَ الَّذِي تَسْتَرِدُّ التُّرَابَ
0// 0/0// /0// 0/0//	فَعَصْرُ الْكِتَابَةِ لَا يَنْتَهِي

(1): عثمان لوصيف: أبجديات، ص 36.

(2) أحمد شنة: طواحين العبث، ص 46.

0// 0/0// /0// 0/0// فَعَصْرُ الْكِتَابَةِ لَا يَنْحَنِي

0// 0/0// /0// 0/0// وَحَبِيبُ الْكِتَابَةِ... لَا يَعْتَذِرُ

فمسيرة المد الكتابي تنحصر في محراب البياض ، وتتهشم بنية السواد على مستوى الرؤية البصرية آذنة ببداية كتابة جديدة ، هذا طبعا يسهم في تلاحق الأسطر لسرعة حركتها ، وإثر ذلك يتآكل فضاء البياض، ويتحقق تواتر عصر الكتابة المستمر بطول المسافة الزمنية للسطر الشعري. وفي قصيدة " بكائية بختي" يستثمر عز الدين ميهوبي المعطيات اللغوية ليعزز البعد الدلالي لنص الغياب:

0/// 0/0//0/	}	(1) مَا الَّذِي أَكْتَبُهُ..
0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/		فَالْخَرْفُ مَعْقُودٌ بِأَوْهَامِي وَصَمَمِي
00//0/ 0/0//0/ 0/0// 0/0///	}	وَدَمِي أَوْهَنٌ - حَتَّى - مِنْ خَيْوِطِ الْعَتَكَبُوتِ
0/// 0/0//0/		مَا الَّذِي أَمْلِكُهُ..
0/ 0/0//0/ 0/0//0/ 0/	}	لَا شَيْءٌ غَيْرَ الْخَوْفِ مِنْ ظِلِّي..
00//0/ 0/0//0/ 0/0//		وَمِنْ شَيْءٍ نَسَمِيهِ السُّكُوتُ

يتكئ البياض على مساحة عمودية متدرجة داخل النص ، ويلف السطر الشعري من كل الحدود فينشأ تبعا لإحاطة البياض بالسواد إطاران الأول يضم الأسطر الشعرية الثلاث الأولى، والثاني يضم الأسطر الشعرية الثلاث الأخيرة، وعليه يشكل وحدتان قرائنتان تتساوى في إيقاعهما النغمي بتساوي طولهما.

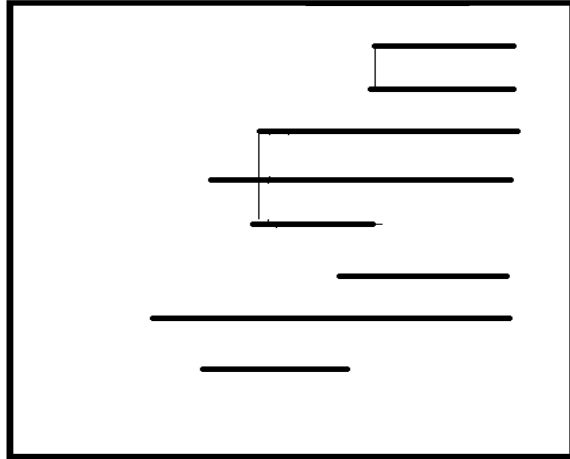
وفي ذلك الكفن الملفوف تریص للصمت ، ربما كان مقترنا بالخوف من السكون الذي يهبط بالذات، و يكشف عن توتر وصراع نفسي خاضع لتموجات الداخل.

ولعل هذا الشاعر وجد بناء معماريا خاصا يساير النماء النصي على مملكة الصمت في

قصيدته "صمت الدوائر"

(1) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص 70.

/0// 0/0//	ويومٌ يَمُرُّ ⁽¹⁾
/0// 0/0//	وشَهْرٌ يَمُرُّ
0/0// /0// 0/0//	وكُلُّ القَصَائِدِ تَنُمُو
/ 0/0// /0// 0/0//	عَلَى صَدْرِ مَمْلَكَةِ الصَّمْتِ
00// 0/0/	والاِخْتِوَاءِ
/0// 0/0//	وتَبَقَى الحُرُوفُ
0/0// 0/0// /0// /0// 0/0//	كَمَا السَّنْدِبَادُ مُسَافِرَةٌ دُونَ لَوْنٍ
00// 0/0//	وَدُونَ انْتِمَاءِ



يعانق السواد البياض فيتجاوران ويتفاعلان على المستوى الأفقي، ويؤكد ذلك المستوى الدلالي من خلال تتابع الزمن واستمرارية الفراغ، وتلاحق مساحات البياض ثم اصطدامها بالسواد من جديد، حيث حدث تنامي النص الذي يؤكد أنه أيضا تنامي البياض، غير أن الصمت يكون أحيانا وهم يا لأنه يسهم في تمديد صدى الصوت، إذ تتلاحق المعطوفات

(1) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 120.

(الصمت والاكثواء دون لون ودون انتماء) ولا نستطيع تمزيق العبارات في الحالتين. لذلك يمكننا القول إن تتابع الدلالة يعجل بالتهام البيضاء.

1.1.3 غواية التفريع النصي وصراع الهامش والمتن:

أصبحت الصفحة بمثابة ساحة المعركة التي يتجادب بساطها الهامش والمتن، من أجل توقيف فاعلية السلطة المستديمة (سلطة المتن) ورعاية الأقلية (الهامش). كما شكل خطاب التناوب ذلك تعددا نصيا حكم على القارئ بقانون الإقامة الجبرية، حيث سمحت فتنة التنوع بتشتيت الفعل البصري وانقسامه على جبهات مختلفة، من أجل إمام الشتات وإعادة كتابة النص بشكل أكثر تكتلا و لحمة، وهو ما يحقق نشوء اتفاقية حوارية تستثمر النشاط الحواري بين الأطراف والمراكز لتفعيل شرط الوجود والبقاء.

فزع الدين ميهوبي يستثمر فاعلية تشويش الإدراك البصري ليهشم المتوقع

ناسجا بنية نصية تترك القارئ⁽¹⁾



(1) عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص60

إن الجسد المرئي يحقق غوايته على العين ، وبينما يكون الصوت أحاديا يمارس حضورا مفردا للذات بعيدا عن الاصطدام بمتون أخرى ، فليق الجزء الهشّي يشكل امتزاجا صوتي، و تغيب الخصوصية الذاتية التي تفسر من خلال كون الصفحة معلقة إعلانية .
وبدل أن يواجه القارئ نص ا واحدا ، فلينه يواجه مجموعة من النصوص لابد أن بينها رابطا، كونها تشكل مجتمعة ملصقة واحدة، يحتل فيها النص الأول أكبر مساحة مكانية.
وفي تشتيت المد البصري أيضا يمازج الشاعر بين المعطيات اللغوية وغير اللغوية (الهندسية) ليربك الفعل القرآني ويؤسس النص المختلف الذي يفجر جملة من التساؤلات:⁽¹⁾



يواجه المتلقي مزلق بصرية نتيجة كسر خط الأ فقي المععادة ، وحينها تخرج القراءة من كهوف الثابت الزمني ، وتصبح خاضعة لفوضى قائمة في المتن النصي تحاول لم الشتات، وتجميع المتشظي الناتج عن حالة الانكسار وسط الجزء الثاني مرة، وعن الدوائر المفرغة مرة أخرى.

وبدل أن يواجه القارئ نصا واحدا، فلينه يواجه مجموعة من النصوص لابد أن بينها رابطا، كونها تشكل مجتمعة ملصقة واحدة، يحتل فيها النص الأول أكبر مساحة مكانية، وبالتالي تتحدد القراءة التامة للملصقة التي قد تلوح بالحيادية وعدم حشر الذات في أمور لا قدرة لها على تحمل وزرها لتجنب التهور

(1) عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص68

وفي توجه القصيدة نحو التحول من المتن إلى الهامش يقول الشاعر: (1)



إنه عالم لا يستقيم للرؤية الأحادية، إنما تتجسد ملامحه في رؤية قلقة م شعبة جدلية وتظهر حرية القراءة وتفجير البحث عن الحقيقة.

تشكل الصفحة من قسمين : الأول يمارس فيه البياض سلطته ، بينما نلحظ انهيار تلك السلطة في القسم الثاني.

ولعل للقسم الثاني هيمنته على المساحة البصرية ، إذ هو أول فضاء يتوقف لديه البصر ، ثم ينصرف إلى الثاني فيحاول الجمع بين القسمين ، وربما اجتازت الهموم القسم الأول لتجعل القسم الثاني مظلماً ، وقد تكون قتامة الواقع سبباً في كون الذات المهمومة تواجه نكبة فقد الهوية (من الصعب أن يصبح في يوم رجل).

و في فقد الهوية يحدث التمزق ، وعندها تنتشر الصفحة إلى الجزء المظلم الذي يعكس صورة الجزء الأول أو هو المسبب له ، إذ إن الهم الداخلي يطعمه ذلك الاصطدام بمعوقات الحياة ، وبالتالي تغيب الاسمى على الجزء المظلم تاركة فضاء العلامة

(1) عز الدين ميهوبي: المصدر السابق ، ص72.

(الاستفهام) للدالة على القلق والتوتر ، واجتماع الجزأين يقدم تعدد اقرائي يتحكم فيه التشكيل البصري.

إن الخروج عن وصاية السلطة الأبوية، و خلخلة الاطمئنان الذي اعتاده القارئ ، هو نوع من الحافز التأثيري الذي يجسد لغة اللغة المتجاوزة للغة الكتابة، وعلى رأي صلاح فضل «ربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى أن يلتقط حركة الروح. وعندئذ نرى أن توزيع الكلمات على السطور في القصيدة ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة، إذ تكف عن نثرينتها وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها»⁽¹⁾

إن مساحة البياض المجتاحة لغياهب القتامة تشير إلى تفتت الوجود وانفصامه من جهة، وتترجم ذلك التمزق الداخلي الذي تشعر به الذات من جهة أخرى، وهو الفجوة التي تلقي بنورها على مدن الظلام، وتسعى إلى تشكيل عالم جمالي يقوض الجمود الأصم لينشر لغة السلام.

2.1.3 سمك الخط:

سمح هدم صرامة البيت فتح مسار الكتابة على معمارية متميزة، تنهض بمثير بصري يتوجه نحو استغلال طاقات الطباعة من خلال النبر البصري، إذ أصبح المزج بين السواد الكثيف والأقل كثافة صياغة بصرية لها دلالتها، التي تدخل ضمن الانقلاب على النظام وقتل رتابة الانسجام و بعث سياسة التجاوز والانفلات المعلن على معيارية الضبط.

«ويمكن اعتبار النبر البصري منبها أسلوبيا أو نبرا خطيا بصريا يتم عبره التأكد على مقطع أو سطر أو وحدة معجمية أو خطية. ومن هذا المنظور فإن دوره الإيحائي يقارب الدور الذي يلعبه النبر في الانجاز الصوتي للنص»⁽²⁾

⁽¹⁾ صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة ، ص322 .

⁽²⁾ محمد الماكري: الشكل والخطاب ،مدخل لتحليل ظاهراتي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1 ،

1991، ص 236-237.

ويستغل عز الدين ميهوبي سمك الخط كمثير بصري ليرسم ذلك الاجتياح

النصي المكثف¹:



إن استخدام سمك الخط في إطار الدال المكرر - إذ وردت كلمة "أكتوبر" أكثر سوادا - يهيئ القارئ لاستقبال الدال الذي يهلاً فراغ الصفحة على جهة اليسار ، ثم ينتقل النص إلى دوال أقل سوادا في الجهة اليمنى، حيث تمارس سلطة الهامش أثرها على المركز في الصفحة وكأنها تمنح المجل و تترك للمتلقي فضل التفصيل.

و يحدث انسجام تواصل بين الهامش والمركز ، يهيم عن حركة نصية تتجاوب مع تواصل الزمن و الحدث ، و تؤكد قهرية الزمن و خضوع الذات له ، و لعل تكرار نقاط التوتر في الم تنق يفسر حالة الاضطراب و الانفعال الذاتي الذي وقعه الزمن و مارسه الحدث، في حين تشكل بقعة السواد المرفقة بالنص الرسالة الدموية التي أحدثت انكسار ا و تشظي في نقاء البياض و صلبت الصفحة إلى نصفين.

و يستعمل **فيصل الأحمر** النبر البصري للضغط على الدال وخرق مصفوفة

السطر الشعري المألوفة⁽¹⁾

(1) عز الدين ميهوبي: ملصقات، ص 145.

رأوته الحروف التي تبرز الخفي لاهثة
فانتشى ناسيا ما مضى
هو ذل يتمررو مستنفا
كي تقي، إلى جنباته مأساة أرض الندى
هو ذل يتعالى سما
تبيب الرعاء الذي طال من وونه المرقبي
كامن كالحنايا القديمة... منتظر صامت كعيون الشيوخ
وكالروح إن جاءها نبا الثنأى

رأوته الروائع حين أطلت طيوف الصحاب
لقد كان بالأحسن ينتظر الغد...
ينتظر صوب الذي سوف يأتي ولكنه ليس يأتي
يعلق أحلامه كلها في غر قد غرلا

عمد الشاعر إلى كتابة فعل المراودة بخط سميك (راودته)، مما يؤدي إلى النبر البصري، وكأن الشاعر يريد أن يلفت نظرنا إلى الكلمة المبدأ التي تصبح المفتاح الذي يمكن من خلالها دخول عالمه النصي.

فالتفاعل الذي يحدث بين النص والمتلقي يعتمد على الإدراك البصري، إذ يعد التركيز على فعل المراودة - المتصل بتاء التأنيث والواقع على الغائب والمحتل الصدارة - الطعم الملقى الذي يعيد صورة الخطيئة الأولى إلى الذهن، كما يكتب من جديد الخطاب القرآني (وَرَوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي يَتِّهَا عَن نَفْسِهِ وَعَلَقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ) (2)

(1) فيصل الأحمر: الخروج إلى المتاهة، دار الأمير خالد، الجزائر، ط1، 2008، ص 95.

(2) سورة يوسف : الآية (23).

ويعزز الشاعر صدمته هذه بصدمة ثانية، وهي اختيار الفاعل غير المتوقع (الحروف) معبرا عن علاقة الذات بالكتابة. إن الكتابة فعل تجاوزي يتسامى بالذات عن الواقع. ويولد فعل المراودة مرة ثانية في النص من دون نبر بصري ليتداخل مع باقي الدوال متصلا بالروائح، وهنا يصبح فعل الذات سزيفيا عبثيا يتتبع أثرا سرايبيا وينتهي إلى الصفر.

المثير الأخير في هذا النص هو نوع الخط المستخدم في كتابته، ليغدو شكلا نابضا بالحياة ويصبح تفصيلا مرثيا يراود المتلقي، و «لعل الخط هو الفن الأوحده الذي نستطيع دون مغالاة أن نقول إن له روحا فهو كصوت الإنسان يعبر عما في النفس من أفكار»⁽¹⁾.

إن الرحلة التي مارسها النص هي رحلة فعل اللذة، الذي ينطلق من الصفر ليعود إليه، وبالتالي هي رحلة الكتابة التي تنتهي مع خلق السلام، وأخيرا هي رحلة الإنسانية وهي دورة الوجود.

3.1.3 ارتعاش الكلمة:

هو تقطيع الكلمة وتفتيتها إلى أصوات، وكأنه ارتجاج يخلخل تلك اللحمة التي اعتدناها، ويبعثر كيان البنية وقد يشير إلى انفلات الكلمة (الدال) عن المدلول أو إلى حركة الداخل.

و يتم «الدوران بالكلمة في حدود توزيع جغرافي على بياض الصفحة سعيا لإظهار معنى معين أو لإظهار وقفة موسيقية إيقاعية، أو لتكرار حرفي لهدف معنوي... وكلها محاولات على مستوى الكلمة والحرف بشكل أقرب إلى التجريد أو الرمز الموازي لقدرات رمز شكل الحرف لصوته وصوته لمعناه داخل الكلمة»⁽²⁾

(1) محمد الصفواني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950-2004) النادي الأدبي والمركز الثقافي العربي ، الرياض المغرب ، ط1، 2008، ص 125.

(2) نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، مصر، (د ط)، 1998، ص 338-339.

ولعلنا نلمح تقنية التقطيع في قصيدة "مراثي خرساء لطفلة الياسمين" مرتبطا بالدلالة ليحقق أكثر من وظيفة (إفهامية إغرائية و إيقاعية):

هِيَ الْفَجِيعَةُ (1)

حَجَرٌ فِي عَدِيرِ الْارْتِدَادِ

وَمَهْمَازُ الْمَوْعِظَةِ

النُّحَاسِيَّةِ الرَّكَدَةِ.

سِينُ

عَيْنُ

دَالُ

تَاءُ

ذُهْلُ الشُّعْرِ....

فَطُوبَى لِأُخْرَسَ

يلجأ الشاعر إلى تفكيك وحدة الكلمة "سعدة" ليجعلها ترتجف، فتتدرج تنازليا على البياض، وتبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل رغم اتصاله السياقي. وحينها «تتحول الحركة من السرعة إلى البطء نتيجة لتفتيت عملية النطق في شكل تنازلي وكأننا أصبحنا أمام دال مزدوج المعنى - تقابليا - تصطدم فيه السرعة بالبطء» (2)، إذ يشكل رسم الكلمة من أعلى إلى أسفل انهيار الذات وارتداءها بين أحضان البياض، حيث يلفها من كل الجهات، وهو ما يكتب مرثية الفتاة سعدة التي اختطفها الموت من أحضان عالمها اختطاف الكلمة من جملتها. شكل موت أخت الشاعر صدمة، لذلك عبر عنه مرة بالتساقط الصوتي، ومرة باختيار الصمت (أخرس) خلف التنقيط المتصل الذي يقود نحو النهاية (النقطة).

و قد استعان عبد العشي في قصيدته "افتتان" بهذه الظاهرة في خاتمته النصية:

(1) أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 83

(2) محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، ص 36.

ثُمَّ غَابَتْ. (1)

كَأَنَّ قَمْرَ

مَدَّ مِنْ سَابِعِ السَّمَوَاتِ الْيَدَيْنِ،

وَمَسَّحَ عَن جَبْهَتِي ...

وَاسْـ..

تَنَزَّرَ..

.....

يستعين الشاعر بانفصام الفعل وانقسامه إلى جزأين، ليجسد راحة الذات بعد اتصالها بالعالم الروحاني الذي يتميز بالستر والاحتجاب. فالفعل المنشطر يشير إلى تشظ حركي، إذ ترتقي الذات مرة في إغمائها إلى مصاف الاتصال بالذات الإلهية، وتستفيق مرة أخرى لتدنو من واقعها الترابي، وبذلك يمثل ارتعاش الكلمة شطحا صوفيا ينتهي إلى الصمت، كما يسمح ذلك الانحدار بتعدد الرؤى، ويمكن القارئ من دخول عالم الرؤى والتخيلات ليمارس صوفية مختلفة من أجل القبض على حقيقة العبارة النصية، وهو ما يؤكد قول الكندي «يصعب التعامل مع النصوص الصوفية وبخاصة الشعرية منها برؤية أحادية وبفهم سطحي اعتمادا على مظاهرها»⁽²⁾

2.3 إيقاع علامات الترقيم :

إن علامات الترقيم هي «علامات اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات لإيضاح مواقف الوقف، وتيسير عملية الفهم والإفهام»⁽³⁾ وقد توجه الاهتمام إلى اعتبارها عنصرا مرثيا مهما في البناء الإيقاعي حديثا.

(1) عبد الله العشي مقام البوح، ص 25.

(2) علي الكندي : في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتب الوطنية المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط 1، 2010. ص 83.

(3) أوكان عمر : دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشرق، ط 1، 2002، ص 103.

«وتشير إلى الحدود بين أطراف جملة مركبة، أو بين جمل مؤلفة لنص ما، وتدل أيضا على علامات العطف أو الجر بين الجمل المختلفة. هذا من الناحية البنائية التركيبية، أما من الناحية الصوتية، فإن علامات الترقيم تمثل تقليدا اصطلاحيا للتدليل على الخط البياني للصوت»⁽¹⁾ لذا فهي حواجز رمزية بصرية تغازل المتلقي وتحرضه ليتم ألغاز البنية النصية إنها فضاء آخر للصمت أو للرمز ينتظر القراءة والتأويل.

و باعتبارها مؤشرا كلاميا فلا شك «أن غياب أو تغيير الترقيم، غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنى نقيض»⁽²⁾ كونها العنصر المكمل للصياغة.

وقد حفل نص التفعيلة في الجزائر بتنوع علامات الترقيم، إذ تكتسب هذه العلامات مواضع جديدة لتبوح بدلالات مغايرة.

فعبد الله العشي يكتف حضور النقاط، ويوظف المد النقطي ليقدم متتالية سطرية

قائمة على التساوي تعكس دلالة الصمت:

هَاهِي تَقْبِلُ مِنْ وَرَاءِ الْأُفُقِ،⁽³⁾

أَنْصَعُ مِنْ بِيَاضِ الْعَيْمِ

أَجْمَلُ مِنْ صِبَاهَا.

وَأَنَا أَقَاوِمُ خُطُوتِي، مُسْتَعْجِلًا

أَمْحُو الْمَسَافَةَ بَيْنَنَا،

حَتَّى تَحُلَّ بِدَائِي

فِي مُنْتَهَاهَا

.....

.....

(1) شريل داغر: الشعرية العربية الحديثة، دار طوبقال للنشر، المغرب، (د ط)، 1988، ص 28.

(2) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 109.

(3) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 12-13.

.....
 كَمْ مَرَّةً وَقَعْتُ خُطَايَ
 عَلَى خُطَاهَا،
 وَقَعْتُ مُحْتَرِقًا عَلَى بَقَايَا
 مِنْ صَدَاهَا.

تكشف البنية النصية عن بنيتين للبياض الأول: وهو المحدد بالأسطر المبتورة (نقاط حذف تحتل أسطر كاملة وتشكل علامات اختصار) التي تمارس لعبة الغياب وتحمل حالة الأسى والتمزق والحلول الذاتي في النص وتتبع الأثر الكتابي. إنه الاحتراق على بقايا صدى الصوت الذي تفرزه القصيدة.

أما البنية الثانية: فتتمثل في البياض الانتشار الذي يهيمن على الصفحة، حيث تختبئ الذات تحت فقاعات البياض الناصح المرغوب، ويصبح الصمت أبلغ من الملفوظ. إنه المد الحوارى الذي تمارسه القصيدة مع متلقيها في لحظة لقاء تطرزها آفاق التأمل والتأويل.

«إن التنقيط ضرورة بيولوجية إذ ليس ضروريا أن نتنفس نحن فقط بل من الضروري أيضا أن نسمع الآخر يتنفس فالغياب الكلي للتنقيط لا يمكن أن يتحقق إلا بواسطة البتر بالمقص. وهو أمر غير محتمل لأنه يكرس اصطناعيا طلاقا بين كائنين مرتبطين بحاجة إلى الهواء: القارئ والمستمع أو الكاتب والقارئ الصامت»⁽¹⁾.

و ضمن امتداد فضاء البياض تقوم الشاعرة **زهرة بلعالية**، بتمزيق كل علامات الترقيم وتسقطها لتجعل نصها يتجرد تماما من كل المؤشرات الوقفية:

وَكُلَّمَا حَاوَلْتُ أَنْ
 أَفِرَّ مِنْ رِقَابَتِي الشَّدِيدَةِ

(1) خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، ج 2، ص 311 نقلا عن:

Drillon (Jacques), traité de ponctuation française, Gallimard, 1991, P.98

(2) زهرة بلعالية: ما لم أقله لك، ص 33.

إِلَى الْقَصِيدِ الرَّحْبِ
 أَنْتَهُ فِي الْكَوْنِ
 مِنْ أَوْصَافِكَ
 عَسَاهُ يَهْتَدِي
 بِوَجْهِكَ الْمُحِبِّ
 أَحْسَنِي سَخِيفَةً
 وَالشَّعْرُ بَعْضُ مَا
 يُوسُوسُ بِهِ إِلَيَّ
 كَذِبِي
 طَوَالَ عُمْرِي أَبَحْتُ
 فِي الْحُبِّ عَنْ قَصِيدَةٍ
 أَسْكُنَهَا

تحاول الشاعرة كسر أفق التوقع باستغنائها عن علامات الترقيم أو الوسائط الطباعية ، التي تفرض توقفا. فالنص ينهال دفعة واحدة يصاحبه تدفق نفسي متلاحق ، تشعر فيه الذات بفقدان الملاذ ويعجز النص على استيعاب المكبوت ، وتستيقظ فجأة الذات من شعرها مغتربة تحترق تحت أبواق الرقابة والوحدة وحصار الداخل . ولمفاجأة المتلقي أيضا يجعلنا الأخضر فلوس ، قبل بدأ نص قصيدته "إشارات صيفية من برج التداعي" نصطدم بفجوة حذف تترك الواو معزولة عما سبقها .
 ...وَالْتَقَيْنَا⁽¹⁾

فِي صَبَاحٍ لَمْ أَعُدْ أَذْكَرُ إِلَّا رَاحَتِيهِ
 كَانَ فِي عَيْنَيْكَ وَاحَاتٍ وَأَمْوَاجٍ وَصَمْتٌ..

(1) الأخضر فلوس: حقول البنفسج، ص ص 81-82.

رَيْشَةٌ قَدْ بَرَعَتْ فِيهَا الْأَمَانِي
 قُلْتُ لَا تَخْشَيْ سُكُونَ الْمَوْجِ، فَالْمَوْجُ صَدِيقِي
 لَيْتَنِي مَا كُنْتُ قُلْتُ!
 مِثْلَ طَيْرِ الْبَحْرِ مُشْتَاقًا إِلَى الْبَرِّ رَجَعْتُ
 ضَاعَتِ الرَّيْشَةُ فِي الْبَحْرِ وَلَكِنْ
 لَمْ يَزَلْ فِي حَيْنٍ..
 وَعَلَى أَجْنِحَةِ النُّورِ قَدْ أَوْرَقَ صَفْصَافٌ وَنَبْتُ

يعتمد الشاعر على خلخلة آليات التلقي ، بانفتاح النص على مساحة حذف تعدم حركة الامتداد الدلالي، إذ تمارس الدوال انفلاتا وتضع القارئ في حيز المفاجأة (...والتقينا)، فيحاول إعادة الطيور المهاجرة، لكنه يجد الشاعر طيرا مشتاقا إلى البر هزمه الموج ولم يزل يحيى على نمنمات الحنين ، حينها يدرك أن الشاعر يحاول اختزال مساحة التوتر والقلق، محاولا اقتناص فرصة التشبث بالأمل.

ويلتزم عقاب بلخير باستخدام الفاصلة، حيث يتمسك بحضورها في بنيته النصية بشكل يلفت الانتباه، دون اللجوء لأي علامة من علامات الوقف الأخرى:

لِمَنْ هَذِهِ الْكَلِمَاتُ لِمَنْ، يَهْبُ الْجُرْحُ قَبْلَتَهُ لِلْوَطَنِ¹
 لِمَنْ هَذِهِ الثَّغَرَاتُ لِمَنْ، يَسْتَطِيعُ الْمُغَطَّى بِسِتْرِ الْكَفَنِ
 يُجَرِّجُ سِتْرَتَهُ وَيَسِيرُ، لِمَنْ
 يَوْفُ الْعُمُرُ فِي لَحْظَةٍ، يَنْتَشِي الْمَوْتُ فِي لَحْظَةٍ،
 وَيَصِيرُ بِأَعْيُنِنَا صُورَةً وَاقِفَهُ
 نَرَاهُ وَيَهْتَفُ فِينَا وَيَنْثُرُنَا فَوْقَ سِتْرَتِهِ التَّالِفَةَ

يتوازي النص مع توتر الذات ، إذ تختفي جل علامات الترقيم ، وتظهر الفاصلة لتصنع مناخا للتحدي، والمقاومة، والتجاوز خروجاً من نفق القلق والضياح (لمن؟)

(1) عقاب بلخير: بكائية الأوجاع وصهد الحيرة في زمن الحجارة، ص 84.

وحينها يصبح الوقوف كفيلا بمد جدار المواجهة ، ونسج أحقية الوجود أمام تصاعد وتيرة الزمن .

وعلى عكس عقاب بلخير، يكثف يوسف وغيلسي في قصيدته " تجليات نبي سقط من الموت سهوا.. " حضور علامات الوقف بشكل لافت يثير الكثير من الدلالات:

بَرَبِرِيٍّ، وَلَكِنِّي كُنْتُ دَوْمًا أَحِنُّ إِلَى زَمَنِ (1)
الْفَتْحِ .. أَهْوَى صَهِيلَ الْخَيُْولِ .. يُرَاوِدُنِي
طَيْفٌ "عُقْبَةٌ"؛ كَأَنَّ يُلَوِّحُ لِي بِالْمَزَامِيرِ،،
يَغْمُرُنِي بِالْمُنَى،،

هَلْ أَعَدُّ خَارِطَةَ الْأَزْمَنِ؟
أَمْ أُغْنِي عَلَى نِعْمَةِ "الأَوْفِ" وَالْمِجْنَةِ"؟!
أَمْ سَأَنْزُحُ نَحْوَ الْعُرُوقِ الَّتِي اسْتَوَطَنْتَنِي
عَدَاةً تَنَاسُخُ أَرْوَاحَنَا؟!
أَمْ أُغَيِّرُ لَوْنَ دَمِي ، كَيْ يُقَالَ:
تَنَلَّوْا لِلكَاهِنِ؟!

إِنِّي "العَرَبِيُّ" الشَّهِيدُ الَّذِي لَمْ يَمُتْ
فِي رَبِيعِ الْغَضَبِ،،..!
أُنْكَرْتَنِي الْقَبِيلَةَ حِينَ تَلَوَّنْتُ بِالْأَخْضَرِ ..
كَفَرْتُ بِلَوْنِ اللَّهَبِ!..

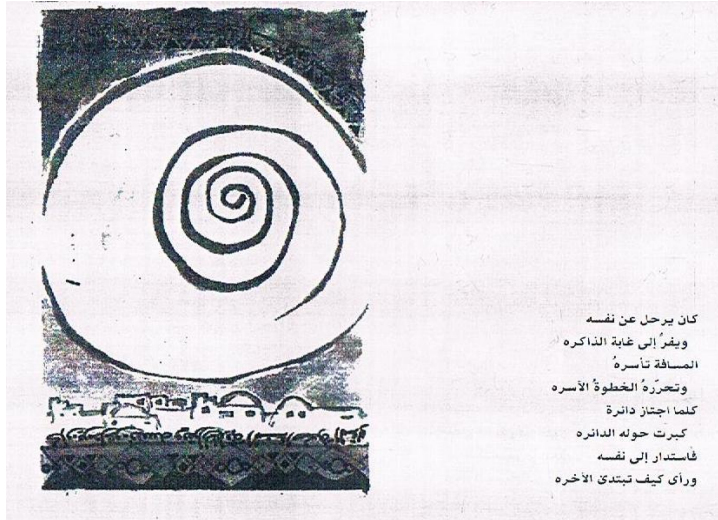
يدخر النص طاقة متنوعة من علامات الوقف ، تبدأ بالفاصلة تحديا للزعة العصبية، ثم نقاط التوتر التي تفضي بفاعلية الذات في مواجهة البواطن، وعليه تعمق الفواصل المتواترة الإصرار على تحقيق الفعل وشدة العزم القائلة لكل إحجام، وتأتي علامات الاستفهام استطالة لمد العنق بحثا عن مخرج ينتشل الذات من زوايا الانهزامية إلى

(1) يوسف وغيلسي: تغريبة جعفر الطيار، ص ص 32-33.

ضفاف الصمود، بعودة الفواصل وظهور علامات التعجب التي تنسل خلسة إلى الذاكرة، لتضيء مواطن التمرد والإقدام. انطلاقاً مما سبق يمكننا القول، إن علامات الترقيم أسهمت في توضيح الدلالة وتعميقها، ورسمت حدود الخريطة الإيقاعية.

3.3 إيقاع الصورة:

اللوحة التي يستضيفها النص ليجعلها هامشه المصاحب للمتن، يتفاعل بحضورها الرسم الكتابي والأيقوني لبث مساحة ذات أهمية في إثراء الدلالة واكتمالها وعادة ما يحدث هذا الامتزاج والتنوع تعددا قرائياً بمعنى مرجأ يستحوذ على الاهتمام، ويقود شحنة التأويل من خلال توسيع فضاءات التأمل⁽¹⁾



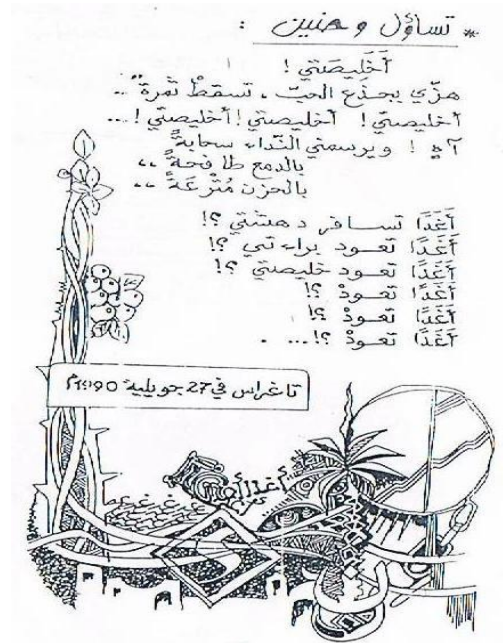
تطرح اللوحة تشكيل حلزوني يحيل على توالد ذاكري، وبالمقابل لهذا التشكيل هناك المتلثات والأقواس المرتبطة بمعمارية محايدة، تقبع أسفل التشكيل الحلزوني، أعيد معها كتابة البداية النصية.

(1) عاشور فني: رجل من غبار، ص 18.

إن التشكيل النصي يشبه القصيدة العمودية، التي كتب شطرها الأول وغاب شطرها الثاني، ليشير إلى مساحة استغراق في التأمل ينتهي بعناق السواد والبياض، إذ ينقطع التواصل الكتابي ليعمل على تواصل حوارى، فنتسع حول الذات دوائر الصمت.

وقد يلحظ المتأمل للوحة قصيدة "تساؤل وحنين" (1) كيف يستخدم الرسم الكتابي

كريشة تبعث لغة الحوار بين الصورة والصوت:



يقدم الشاعر لوحة تمتزج فيها الكلمة بالصورة (الصورة ذات الإطار اللغوي) حيث

يستعير كلمة (غدا)، ليشكل موجا متعرجا تصارعه الذات، ثم تصل إلى شاطئ النجاة حين نلمح تنامي الساق للإثمار.

وهنا يتحول صمت اللوحة إلى صراخ متتام، يرفع من صدى صوت المستقبل، ليصبح الزمن المرغوب. وبالتوجه البصري من اليمين إلى اليسار، نرسم مسار الكتابة من جهة،

(1) يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في موسم الإعصار، ص34.

وننتقل في اللوحة من حقيقة الجراح والانكسار (المرأة المتصلة بالقيود) المرتبطة بالهوية (النخيل)، للوصول إلى زمن مختلف هو زمن النهوض والتسامي.

ولعل في البنية النصية ما يسند حقيقة اعتراف اللوحة التشكيلية. إن كتابة النص بخط اليد يعكس تلك الرعشة الإبداعية بكل معطياتها وأحاسيسها، وفي الارتعاش يحدث التموج والصراع، الذي يعتمد على تقابل ثنائية (صمت/ صوت) فبعد فعل التوجع (آه) نلمح البياض، ثم نواصل قراءة السطر لنلتقي ببياض آخر يؤخر سطر الدموع والأحزان، مما يجعل الشاعر يستعين بالفاصلة المكررة، لمقاومة المد المأساوي والتنازل نحو البنية التساؤلية، التي تقود الذات باتجاه المخرج، حيث يتهشم السطر الشعري تدريجاً للوصول إلى فجوات التقط، وربما تكون الصيغة الإنشائية (نداء أمر نداء استفهام) مرتكزا تتكئ عليه الذات، لمواصلة مسارها الكتابي، مسار التوجع والآهات للوصول إلى بياض السلام والاستقرار والراحة.

ولعل ختام النص بالثنائية القائمة على السلب والإيجاب، تنهي النص عند نقطة الإيجاب وهو ما يحقق الانتماء (الرغبة المأمولة) رحيل ← عودة.

4 الإيقاع بنية دلالية:

قد لا يعني حديثنا عن الإيقاع، باعتباره بنية دلالية عزل الدلالة على البنية الصوتية أو المرئية، بل هو تخصيص للرباط الوشائجي بين النص وإيقاعه الدلالي الذي لا يمكن إغفاله، و بما أن الإيقاع كما ترى خالدة سعيد «لغة ثانية»⁽¹⁾ فهو يلتحم مع المستوى الدلالي، من حيث كون الإيقاع مرتبطاً بالمعنى، فالنظام الإيقاعي لا يقوم إلا بتداخله مع العناصر الأخرى، وينمو بتنامي المد الشعوري الذي يشكل النص الشعري.

1.4 إيقاع العقدة والحل:

إذا كان تنامي الفكرة وتصاعد الصراع في النص يقود نحو العقدة، كما يتنازل الحدث نحو النهاية للوصول إلى الحل، فإن ذلك يؤدي إلى تواتر إيقاعي، يرتفع

(1) خالدة سعيد : حركية الإبداع، ص 111.

وينخفض مع تزايد الصراع أو انخفاضه، وهنا تتشكل لدينا وتيرتين الأولى متسارعة تحتمل مع تعالي المد الانفعالي، والوصول إلى قمة التأزم (العقدة)، والثانية تقل تسارعا إلى غاية الارتباط بالهدوء مع الحل.

ويعتمد الأخضر فلوس نظاما يتأسس على بنية السياق المتدرج نحو النمو

ليرسم للقصيد خاتمتها:

مَضَى الزُّورَقُ الْمُتَكَاسِلُ⁽¹⁾

يَكْسِرُ لَوْنَ المِيَاهِ،

و يَنَآى بَعِيدًا..

أَطَلَّتْ تَبَاشِيرُ يَوْمِ

— أَيَا رَبُّ فَاجْعَلْهُ يَوْمًا سَعِيدًا

مَضَى نِصْفُ يَوْمِ

وَلَمْ يَزَلِ البَحْرَ كَفَّاهُ مَغْلُولَتَانِ

أَبَى أَنْ يَجُودًا..

رَمَى الشَّيْخُ فِي البَحْرِ يَوْمًا طَوِيلًا

وَمَا زَالَ يَأْمَلُ فِي الرِّزْقِ عَلَّهُ يَأْتِي مَسَاءً

وظَلَّ يَطُوفُ..

أَبَى أَنْ يَعُودًا

وَجَاءَ الظَّلَامُ بِرَهْبَتِهِ وَالسُّكُونُ

فَلَا شَيْءَ يُسْمَعُ غَيْرَ لِهَاتِ المَجَادِفِ

يَجْرَحُ هَمَسَ الظُّنُونِ

وَتَمْتَمَةٌ مِثْلَ رَجْعِ البُكَاءِ..

— أَيَا رَبُّ رِزْقًا..

(1) الأخضر فلوس: حقول البنفسج، ص ص 78-80.

ثَمَانِيَةٌ فِي انْتِظَارِ الْعَطَاءِ

* * *

رِدَاءٌ يَأْفُ النَّجُومَ..

وَرَعْدٌ يَنْوَحُ

وَعَرَبَدَ مَوْجٌ

وَمَرَّتْ عَلَى عَصَبِ الْأُفُقِ الْمُتَشَنِّجِ رِيحٌ

وَحِينَ أَطَلَّ الضِّيَاءُ

لِيَمْسَحَ وَجَهَ السَّمَاءِ

وَيَمَشِطُ شَعَرَ الْجِبَالِ

وَيَلْتُمُ أَيِّدِي السُّفُوحِ

تَمْسَحُ بِالنَّشْطِ حَيْثُ تَمَدَّدَ شَيْخٌ

عَلَى وَجْهِهِ الْمُتَغَضِّنِ مَرَّتْ خُيُولٌ

وَفِي مُقْلَتَيْهِ رَجَاءٌ جَرِيحٌ.

تبدأ وتيرة الإيقاع وفق حركة هادئة بفعل السرد، ثم تتسارع مع دعاء الرجل، وبداية الأحداث التي تروي تأهب الصياد للصيد، وتعود إلى البطء من جديد بعودة الوصف. وتتعدد الأحداث ليحتدم الصراع بين الصياد و البحر الذي أبى أن يجود، ثم تنتهي القصيدة إلى حل مأساوي موح بعالم الفقد، وهنا تأخذ الحركة الإيقاعية بالتنازل بسبب الهدوء، الذي خيم على أجواء النهاية.

2.4 إيقاع السرد والحوار:

إن نمط شعر التفعيلة قد يسر توجه النص الشعري نحو الاعتماد على تقنيات الفنون الأخرى، و حقق الانسجام الذي تمظهر في تداخل الأجناس، وفرض تعالق الأنواع الأدبية وكشف عن تبادل تأثيري ناتج عن امتزاج الخصائص الفنية.

فقد عمدت القصيدة إلى استخدام السرد والحوار، مما أوجد إيقاعاً متناوباً بين السرعة و البطء « فإيقاع الحوار في كافة أنماطه (درجات الانفعال والحالة النفسية) يظل بنحو عام أكثر سرعة من حديث الفرد الواحد وهو يصف أو يتحدث عن حكاية»⁽¹⁾ ولا شك أن النص الجزائري قد التفت أيضاً نحو ذلك الالتحام النوعي ليفاعل بين السرد والحوار إذ استخدم نور الدين درويش البنية الحوارية ليرصد ذلك التحول القائم في الحدث:

مَآمَا ... وَيَجْهَشُ بِالْبِكَاءِ⁽²⁾
 يَبْكِي تَعَاتِبُهُ الْمُرِيَّةُ الْعَجُوزُ
 لِمَ يَا صَغِيرِي لَا تَنَامُ
 لِمَ يَا صَغِيرِي، نَمَّ بَنِي دَعِ السُّؤَالُ
 سَتَعُودُ أُمُّكَ بَعْدَ حِينٍ
 سَتَعُودُ يَا وَلَدِي عَدَا أَوْ بَعْدُ
 أَوْ حِينَ يَكْتَمِلُ الْهَلَالُ
 حَتَّمَا تَعُودُ دَعِ السُّؤَالُ
 وَتَجِيءُ بِالرُّمَانِ وَالتُّفَاحِ كُلِّ
 أَشْرَبُ قَلِيلاً مِنْ عَصِيرِ الْبُرْتُقَالِ
 مَآمَا ...

تُقَبِّلُهُ تَعَالُ
 سَأَفْصُ يَا وَلَدِي عَلَيْكَ حِكَايَةَ الْبِنْتِ الْجَمِيلَةِ
 ذَاتِ يَوْمٍ فِي الْجِبَالِ
 لَا بَأْسَ يَا امْرَأَةً دَعِيهَ
 لَا تُرْغَمِيهَ

(1) محسن اطيمش: دير الملاك، دراسة نقدية لظواهر الفنية في الشعر العراقي، ص 321.

(2) نور الدين درويش: السفر الشاق، ص 65.

لَا تَقْصُصِي رُؤْيَاكَ وَالْمَاضِي الْبَعِيدُ

هُوَ لَا يُرِيدُ

لَا تُرْغِمِيهِ دَعِيهِ يَصْرُخُ رَبِّمَا يَتَبَخَّرُ الْأَلَمُ الدَّفِينُ

تلتقط البنية النصية سلسلة من الحوارات بين شخصية الطفل الباحث عن أمه والمربية العجوز، التي تحاول تهدئته والتخفيف عنه، وأخيرا شخصية الوالد الذي يأمر بترك الطفل لبكائه وصراخه عسى أن يتخلص من ألمه.

ويحدث هذا التراكم الصوتي والامتداد الدرامي في النص بنية إيقاعية بديله وسريعة، تتخللها تموجات سردية تخفف من حدة التتابع الإيقاعي.

إن تلك التفاصيل تغري المتلقي بتتبع الحدث وتشده نحو السفر مع محطات الحكي، فتنقده صوب متابعة المشهد للوصول إلى الدلالة.

القصيدة الحداثية مأخوذة بتجاوز النمطية، إنها حشد من الومضات أو الموجات التي تشهد تفجيرات داخلية أصوات تعلو وتسكن، وانسيابية يشكل الصراع قدرها الحتمي فتنقطع وتتأفر، ثم تبحث من جديد عن التواصل وهكذا.

ولعل الحوار في قصيدة "الطفل" يختزل بنية مكثفة من تسلسل الوحدات السردية

واسترسال الأحداث:

- أَبِي اخُكْ لِي أَحْبِيَّةٌ⁽¹⁾

- نَمَّ حَبِيبِي..

- إِذْنِ عَنِّي لِي أُغْنِيَّةٌ

- لَيْتَنِي عِنْدَلِيْبًا..

- إِذْنِ افْتَحِ الْبَابَ حَتَّى أَرَى قَمَرَ الصَّحْوِ..

أَسْأَلُهُ أَمْنِيَّةً

- أَخَافُ عَلَيْكَ حَبِيبِي..

(1) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينيكا الرايس، ص ص 31-32.

- وَمِمَّ تَخَافُ؟
- مِنَ الصَّحْوِ..
- مِنْ لَحْظَةِ الاعْتِرَافِ
- نَمَّ حَبِيبِي
- غَدًا أَجْلِبُ الكَعَكَ لَكَ..
- سَأَمِلُ حِينًا يَدِيكَ..
- وَحِينًا فَمِكَ

يبدو أن مأساوية الحدث تدخل حقل الدرامية، وترصد جزئيات الواقع المؤسف، إذ يعتمد مسار البناء السردي على نمو التسلسل الزمني، من الحاضر إلى المستقبل (أحك، غن، افتح، نم/ زمنها مستمر من الحاضر إلى المستقبل)، والحاضر وفق أفعال الأمر هذه يقتضي التوجس والخشية والترقب، ثم يأتي المستقبل مجسدا لأمل الأمن المفقود (غدا أجلب الكعك لك).

هكذا يحدث تجاذب الوحدات الزمنية من خلال المراوحة بين الحاضر والحلم، ويتتابع الصراع من أجل البقاء وينتج عن فعل وانفعال الشخصية إيقاعا يولد سريعا منذ البدء، ويزداد تسارعا بفعل توارد الأفعال الدالة على الخوف (أخاف/ تخاف)، وتتنازل السرعة الإيقاعية تدريجيا عن طريق تناوب الثنائية (صمت صوت)، وكذا بانتقال القصيدة إلى الخاتمة السردية.

3.4 إيقاع التقابل:

يشكل هذا الإيقاع بنية تحريضية قائمة من خلال كسر وتيرة الرتابة المنطقية، ومفاجأة المتلقي بما لا يتوقع. إنه حركة تفعيل العناصر اللغوية، لتقوم على علاقة تحفيزية، إذ يبعث بعضها بعضا بما يحدث بؤرة إيقاعية.

كَانَ يَمْشِي كَثِيرًا⁽¹⁾
وَلَكِنَّهُ لَمْ يَصِلْ
وَتَجَاوَزَ كُلَّ الْمَحَطَاتِ

(1) عاشور فني: رجل من غبار، ص32.

سَارَ عَلَى هَامِشِ الْعُمْرِ...
 حَتَّى اكْتَمَلُ
 فَمَشَى خَارِجَ الْعُمْرِ
 حَتَّى انْتَهَى!!....
 واستمرَّ الأمل!!

ينتقل بفعل أداة الاستدراك "لكن" إلى مسار آخر، يحدث صدمة لدى المتلقي، إذ إن فعل المسير المستمر لا ينهي الرحلة وتجاوز كل المحطات لا يؤهل الذات للحصول على الراحة، بل هو سفر دائم يحيل على اللااستقرار، الذي يحاصر الذات ويترصد بهدوئها وسكينتها، إذ تحيا الذات حياة سيزيفية مثقلة بالعبث والشقاء، وعلى الرغم من ذلك لا تزال تقاوم مصيرها الحتمي بطاقة الأمل.

يقول الشاعر: جُنَّ الشُّويعِرُ، كَادَ يَنْطِقُ، كَانَ تِلْفَازُ الْحَدَثِ⁽¹⁾

مُتَدَفِّقًا بِالدَّمِ فَوْقَ طَعَامِ أَطْفَالِ الْقُرَى.

أَلْفًا مِنَ السَّنَوَاتِ أَمْشِي...

ثُمَّ أَمْشِي

كَيْ أُدَشِّنَ فِي النَّهَائِيَةِ مَقْبَرَةَ.

يحدث الصراع الدموي في الحقيقة نتيجة حتمية هي الوصول إلى الفناء، والتربع على مساحة الفقد (المقبرة)، غير أنه من الامتوقع أن مسيرة آلاف السنين تؤول إلى العدم، وكأن ذلك التقدم يضيع سدا و يضحى تراجعا إلى الخلف.

إن ما يبتغيه الشاعر من وراء هذا المد التقابلي، هو لفت انتباه المتلقي وشده إلى الخيبة التي يحظى بها كل من طرفي الصراع.

تلكم هي بنية الإيقاع وما أسفرت عنه من جمالية التوافق، والانسجام، والترتيب، والانتظام، وبقي أن ننتقل من المساحة الكتابية إلى المكانية؛ لنذكر كيفية استغلالها من طرف الشاعر الجزائري.

(1) الأخضر بركة: إحدائيات الصمت، ص 25.

الفصل الرابع

الفصل الرابع : جمالية المكان

1. مفهوم المكان
2. إشكالية الذات والوطن
- 3 . الأماكن المغلقة :
 - 1.3 - دلالة الجدار:
 - 2.3 - الكهف وأصوات الماضي:
 - 3.3. أماكن السكن المغلقة - 1.3.3. الخيمة :وفتنة الاختلاف
 - 2.3.3- الكوخ:وحتمية التحدي
 - 3.3.3- البيت
- 4.3 أماكن العزل - 1.4.3. السجن وإشكالية المقاومة :
 2. 4.3 - القبر جدارية الفناء
- الأماكن المفتوحة: 4.
- 1.4 الأماكن الطبيعية المفتوحة:
 - 1.1.4 (الأرض /الصحراء)
 - 2.1.4 الجبل
 - 3.1.4 البحر
 - 4.1.4 السماء
- 2.4 أماكن التجمعات السكانية ومسافاتها:
 - 1.2.4 المدينة
 - 2.2.4 (الشارع / الطريق)
 - 3.2.4 الحديقة
5. الأماكن المبهمة:
 - 1.5 هنا هناك

1. مفهوم المكان

لم تتوجه الدراسة توجهها كاملا إلى العناية بالمكان في النص الشعري الجزائري إلا حديثا، سوى ما كان من دراسة لشعر الحنين، والحديث عن الوطن في سنوات الجمر. ولعل الوقوف عند هذه الحاضنة المؤطرة لحركة الإنسان ووجوده من شأنه أن يزيح الغطاء عن تفاعل الذات وفضاؤها، ويكشف عن المكان الفني وتشكله جماليا.

يكتسب المكان أهمية بالغة تنهض من كونه يلازم فكرة الوجود «فلا وجود خارج المكان والكون مكان مطلق»⁽¹⁾، لذلك فهو يعبر عن الذات ، ونحن نعود إليه من أجل فهمها.

والمكان في الوعي الفلسفي تمثل في قول أفلاطون إنه: «الحاوي للموجودات المتكثرة ومحل التغير والحركة في العالم المحسوس عالم الظواهر غير الحقيقي»⁽²⁾



مخطط (21) مفهوم المكان عند أفلاطون

لقد انتبه أفلاطون في هذا التعريف إلى ارتباط المكان بالزمنية ، وبذلك سبق ما فصلت فيه النظرية النسبية.

(1) صلاح صالح : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، ط1، 1997، القاهرة ،

ص11.

(2) علي عبد المعطي : قضايا الفلسفة العامة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، ط2 ، 1984، ص124. :

إن المكان المستقل عن الزمان برأي أفلاطون هو مكان ميت ، وعليه يكون فضاء السجن - لولا وجود المزار - مكاناً ميتاً

أما أرسطو فيبين أن المكان موجود في كتابه "السماع الطبيعي" « بدليل أنه حيث يوجد جسم، يمكن أن ينتقل عنه، ويشغل محله جسم آخر، ومعنى هذا أن المكان يختلف عن أي شيء يتميز فيه، ثم إن العناصر الطبيعية، يميل بعضها إلى فوق والبعض الآخر إلى تحت، والفوق والتحت ليسا نسبيين فقط إلينا، بل الفوق هو الاتجاه الذي تتحرك نحوه النار والتحت هو الاتجاه الذي تتحرك نحوه الأرض، ويميز أرسطو الخصائص التالية للمكان:

1/ المكان هو الحاوي الأول

2/ المكان ليس جزءاً من الشيء

3/ وهو مساو للشيء المحوي

4/ فيه الأعلى والأسفل»⁽¹⁾

ندرك أن المكان لا يمكن إنكاره، ولا وجود له دون وجود الشيء الذي يشغل -ه و يتحيز فيه، ويمكن إدراكه من خلال الحركة. ويقف على مثبوتية العمق والسطحية وبالتالي يمكن القول إنه يخضع للأبعاد الفيزيائية (الارتفاع، والعرض، الطول).

وقد نلاحظ أن تعريفي أفلاطون وأرسطو وقفا على البعدين الهندسي والفيزيائي للمكان.

ويتفق ابن سينا مع موقف أرسطو من وجود المكان ، وعدم نفيه، ثم يذهب إلى تطوير التعريف بالمكان إذ يراه « السطح المساوي للسطح المتمكن وهو نهاية الحاوي المماسية لنهاية المحوى»⁽²⁾

فلا وجود لجسمين داخل مكان واحد وهو يقبل المتمكن فيه ويفارقه المتمكن بالحركة.

(1) عبد الرحمن بدوي: الموسوعة الفلسفية ، ج 2، ص 461.

(2) حسن مجيد العبيدي: نظرية المكان عند ابن سينا، مراجعة وتقديم عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، العراق، ط1، 1987، ص 121. نقلا عن عبد الأمير الأعسم: الحدود ، المصطلح الفلسفي عند العرب، (تحت الطبع)، بغداد، 1985.

وعليه يكون المكان عند كل من أرسطو و ابن سينا قارا، وقابلا للقسمة إلى جهات كالفوق والتحت، ومنتاه تبعا لتناهي الجسم الطبيعي الذي يحل به.

أما الفلاسفة المحدثون فيعرفونهم بقولهم «وسط مثالي غير متداخل الأجزاء، حاو الأجسام المستقرة فيه محيط بكل امتداد متناه. وهو متجانس الأقسام. متشابه الخواص في جميع الجهات، متصل، وغير محدود»⁽¹⁾.

أضاف هذا التعريف شرط المثالية والتجانس ، ليميز بين المكان القابل لوجود الأجسام وانتمائها إليه ، وبين المكان الذي لا يقبل النفوذ لتداخل الأجسام به ، كما ألح من خلال تشابه الخواص على خصوصية الأمكنة ، واختلافها بعضها عن بعض ليضيف بعدا آخر للمكان وهو البعد الموضوعي.

وقد يتفق ال معنى اللغوي مع المفهوم الفلسفي، فأنت حين تبحث عن المكان في لسان العرب تجده «م صدر من كان أو موضع منه، قال وإنما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة الأصلية»⁽²⁾.

«إن كان تحيل إلى ماض منهم يتضمن الوجود أو إحدى حالاته دون أن يثبتته مستمرا ، وهو في النحو فعل ناقص يتضمن الفاعلية ، وينتقص من اكتمال معناها وينقصه في الوقت نفسه، ففي كان يفعل إثبات للفعل من جانب واثبات لانتهائه من جانب آخر ، وإذا استعمل بمعنى حدث أصبح فعلا تاما ، وكثيرا ما يضاف إلى الماضي أو المضارع كان فعل كان يفعل لاكتساب الفعل التالي مزيدا من التعيين الزمني ...إن انتساب المكان لفعل كان يعطيه كثيرا من الشحنات الدلالية الإضافية ، وخاصة في الاتجاه الذهني والفلسفي ويخرجه من السطحية والفقر الدلالي.»⁽³⁾

(1) جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية و اللاتينية، ج 2، ص 412.

(2) ابن مرظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر بيروت ، لبنان، ط1، 1997، مادة (مكن)، ص 83.

(3) صلاح صالح : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر ، ص 11

إن ذلك يفسر انتقاص فاعلية المكان بغياب الذات ، كما يشير إلى التصاق الزمن بالفضاء وأخيرا يجعل المكان يقف على المثنويات الضدية المختلفة (انفتاح انغلاق) (اتساع ضيق..). بل إن الإنسان في التعبير الصوفي «مكان للوعي يختزل عبر الوعي الأمكنة كلها ، ابتداء من الأمكنة الصغرى والأمكنة الكبرى المألوفة وانتهاء بالمكان المطلق»⁽¹⁾ وربما تحمل هذه اللازمة مدلول البقاء ، فتثبت الذات بالوجود يجعلها تتماهى معه ، وتبحث عن الانتماء الذي يشعرها بالراحة.

وعليه يعد المكان في النص الشعري عنصرا رئيسا ، لا يمكن إغفال دوره إذ يترجم الرسالة النفسية للذات الكاتبة ويحمل خصوصيتها.

ولأن المكان إنسان، والإنسان مكان، لنا أن نبدأ من:

2. إشكالية الوطن والذات :

عادة ما تتماهى الذات في المكان ليشكلا كلا واحدا يصعب فصله، ويغدو حينها

التفتيش عن الاثنين وقوفا في مصيدة التطابق المقنع بالامتزاج، فيلتبس الأمر.

إنها حكاية التعلق بفضاء الوطن الحامل لبطاقات الهوية، والمستقطب لمشاعر

الشخصية، الراض للتصنيف بين بقية الأمكنة؛ كونه ينصف الذات لمعرفتها و يتيح لها

فرصة الوجود وحصاة الارتقاء والرفعة. إنه كما يرى "كريم مهدي المسعودي" «انتفاء، وتاريخ،

وخليط معقد من المشاعر، والعواطف يحتاج سبرها إلى عمليات تحليل معقدة.»⁽²⁾

وقد يكون هذا التعريف مكملا لما ورد في اللسان إذ يعد « الوَطْنُ المَنْزِلُ، تقيم فيه وهو

مَوْطِنُ الإنسانِ ومَحَلُّه »⁽³⁾ وهنا إشارة إلى مرتع الألفة ووسط الاستقرار المرتبط بالذات وما

تحمله من عواطف وشعور.

(1) المرجع السابق ، ص12.

(2) كريم مهدي المسعودي: الوطن في شعر السياب الدلالة والبناء دار صفحات للنشر، سورية، ط1، 2011، ص 15.

(3) ابن منظور: لسان العرب ، مج 6، مادة (وطق)، ص 460.

ولكون الشخصية الجزائرية تنتمي إلى وطن عرف مستويات متباينة من التحولات التاريخية نتساءل كيف ستكشف القصيدة عن ماهية ذاك التطابق؟ وما مدى بروز الهوية الوطنية في النص الجزائري؟

يتقاسم النص الجزائري عديد من الفضاءات ي حظى الوطن خلالها بمساحة واسعة، إذ تعد نسبة الحديث عنه أكبر النسب في دواوين الشعراء ، نظرا لاهتمامهم بهذه الثيمة، وإحاطها على الذات لذلك كثر الوقوف على عتباتها. وعلى هذا الأساس يمكننا القول إن لغة الإبداع ترتبط بالعوامل الاجتماعية ، والثقافية وكذا الشخصية.

تبدأ الإشكالية من عتبة الضياع و رحلة البحث الدائمة:

وَطَنٌ يَفْتَشُ عَن وَطَنٍ .. (1)

والحَلُّ .. أَنْكَ مَسْتَبَاحُ !

وَطَنٌ بَعِينَ وَاحِدَهُ.

وَطَنٌ بِآلَافِ الْعَوَاصِمِ !

الْكَلُّ يَقْرَأُ فِيكَ مَوْتَكَ ..

وَاقِفًا بَيْنَ الْمَحَافِلِ

وَالْمَاتِمِ !

في ظل تشظي المكان بين الحضور والغياب، تصبح جدلية الرؤية والرؤيا بنية أساس يقف عليها الخطاب، وإثر ذلك تتباعد أواصر العلاقة بين الذات والوطن ، إذا كانت الكثرة لا تعبر عن التواجد (إني لأفتح عيني (حين أفتحها) // على كثيرٍ.. ولكن لا أرى أحدا!! (2) - وطن بعين واحدة ← و وطن بآلاف العواصم).

(1) عز الدين ميهوبي : في البدء كان أوراس، ص94.

(2) أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 317.

وتختزل مساحة التنافر الدلالي (الكل موتك /المحافل المآتم) قصة تلازم الأضداد المعبرة عن أسي فقد ، لذلك تبدأ رحلة البحث عن وطن بديل وتزداد الحاجة إلى فضاء آمن تتكاثف فيه غيوم الحلم الموشى بالسعادة يقول "عز الدين ميهوبي" في قصيدة قدر:

أُغْنِي لِأَنِّي (1)
لِأَنِّي أُفْتَشُ عَنْ وَطَنٍ
ضَاعَ مِنِّي..
أُفْتَشُ عَنْ فَرَحٍ أَبْعَدَتْهُ
المَسَافَاتُ عَنِّي..
فِيَا أَيُّهَا المُشْتَهِي وَطَنًا مِنْ دَمٍ
هَلْ دَمِي قَدْرٌ ..
أَمْ دَمِي وَطَنٌ بِالتَّبْنِيِّ؟
أَقُولُ لِهَذَا الَّذِي يَحْتَمِي بِدَمِي ..
إِنَّ مَنْ لَمْ يَجِدْ وَطَنًا
يَكْتَفِي بِالتَّمْنِيِّ ..

يبدو أن تكثيف حضور الذات في ظل غياب الوطن ، يسمح بوجود فجوة للضياع يحاول الشاعر ردمها بالمعادلة الآتية: (دم + ذات = وطن) أم دمي وطن بالتبني؟ وعليه فإن نهاية الضياع معلقة على التضحية، والتضحية تولد قدر الفناء أو وجود البقاء. وتسير القصيدة وفق حركية تسارعها يزداد بزيادة نسبة الأفعال، التي تتصافر كلها لترشيح دلالة الذات المرهقة الساعية لإتمام قولها، قبل أن تسقط في بالوعات ما يحمله من معنى .
وتبقى رحلة البحث متواصلة، فالوجود داخل حلقة مفرغة تفوح بداخلها رائحة الدماء، وتركض فيها الذات باتجاه القدر المجهول - خاصة حين ينصهر المكان ضمن جزئيات الزمن- يجعل الأنا - عند "يوسف وغليسي"- تخطّ حدود هذا الوطن على صفحات

(2)- عز الدين ميهوبي : كاليغولا يرسم غرينيكا الرايس ، ص 71 .

السماء، فترقبه لامعا كالنجوم، مضاء بألوان الحب والعشق، وأمام هذا الانقسام بين اللحم والحقيقة وبين الواقع والرغبة، يجد الشاعر نفسه متدافعا نحو مغارة الماضي يود لو أنه يشد الزمن من عنقه، فيحفر في الذاكرة عن زمن القوة والعظمة .

يقول الشاعر في تغريبة جعفر الطيار:

كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ "أَرَاغُونَ" يَشْدُو⁽¹⁾
 غِنَاءً فَتَنَنْصِبُ الْأَغْنِيَاتُ عُيُونًا لـ "الزَّأ" ..
 كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ الْحَمَامُ يُحْمَلُ "أَسْمَاء"
 أَشْوَاقِي الْكَامِنَاتِ، وَكُنْتُ أَنَا
 "الْحَارِثُ بْنُ حِلْزِهِ" ...
 كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ ، وَكُنْتُ، وَكُنَّا ، وَكَانَ
 "كَثِيرٌ" يَعِشُقُ "عَزَّهُ" ...
 كَانَ لِي وَطَنٌ ضَارِبٌ فِي دَمِي،
 رَاسِخٌ فِي امْتِدَادِ الزَّمَانِ،،
 سَامِقٌ فِي السَّمَاءِ،،
 شَامِخٌ كَالنَّخِيلِ،،
 فَارِعٌ كَالصَّنَوْبَرِ وَالزَّانِ وَالسَّنْدِيَانِ ...
 كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَ! ...
 كَانَ لِي وَطَنٌ يَوْمَ كَانَتْ سَرَادِيْبِهِ تَسْتَضِيءُ
 بِنُورِي الْمَقْدَسِ ..
 وَكُنْتُ أَنَا "خَالِدُ بْنُ سَنَانَ" ...!

وعلى الرغم من طول الجسور المعلقة بين الذكريات والواقع المعيش، فإن الذات تحشد صور الماضي لتعبيء به فجوات الحاضر، وتمحق حدود الخرائط وصفة الأقاليم

(1) يوسف وغليسي : تغريبة جعفر الطيار، ص ص 35-36-37.

المحاصرة، لمزج المساحات جلها معوضة أزمة الضياع التي تلازم الواقع العربي ، حينها تحاول الدوران حول العراقة الآفلة للبحث عن حضارة مضاعة ، تجمع بين الجلال والجمال (سامق في السماء،، شامخ كالنخيل،،) وترتفع بأقصى قوتها عن هذه الأرض، تنتثر في أماكن القدم أزهار التلاحم ، والتواصل ، والعشق والألفة والشموخ، خاصة أن الجلال يختص بما هو عميق ورحب.

وحيثما لا يجدي التفتيش تحت غبار الذاكرة ، يصبح الاعتراف بالوطن الجريح المنقوص فضيلة، لأن الشاعر يراه « الملجأ الذي لا يثعر فيه بالضياع و لا الغربية و لا الاغتراب...بل و لا يحمل الوطن وزر هذا الزمن »¹ يقول " سليمان جوادي":

لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الْوَطَنِ (2)
 لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الَّذِي
 يَنْبُتُ الْحَبُّ فِيهِ
 وَتَنْتَشِرُ الْأُغْنِيَاتُ
 غَيْرَ هَذَا الَّذِي يَكْثُرُ الْعِشْقُ فِيهِ
 وَتَزْدَهَرُ الْأُمْنِيَاتُ
 لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الَّذِي
 فِي دِمَائِي سَكَنُ
 لَيْسَ لِي وَطَنٌ غَيْرَ هَذَا الْوَطَنِ
 لَيْسَ لِي جُزْرٌ غَيْرَ هَذِي الَّتِي اتَّخَذْتُ
 أَضْلُعِي مَوْعِدًا لِلْمَحْنِ
 آه يَا جَسَدًا ظَلَّ يَحْمِلُنِي
 هَلْ أَنَا مَرْفَأٌ أَمْ سَفُنٌ

(1) إجابة عن مجموعة من الأسئلة وجهت إلى الشاعر بتاريخ 2014/10/09.

(2) سليمان جوادي: رصاصة لم يطلقها حمة لخضر، ص ص 36-37.

هَلْ أَنَا وَاحَةٌ لِلْهُوَى أَمْ مُدُنٌ

آه يَا جَسَدِي

أَنَا غَارِقَةٌ فِي هَوَى وَطَنِي لِلأَدْنُ

فلعل مغادرة واحة الحلم واستيعاب هموم الواقع أفضل من العيش على درج يطاء هذا الواقع بأقدامه ، فيخنقه برغبة التشبث بالمستقبل.

إنه لمن الطبيعي أن تهيكل لغة الاعتراف بساطا نباتيا مستمر التجدد ، يشكل بستانا للجمال الروحي، يحوي أزهار المحبة وعبق الأمنيات، وتتناغم فيه جمالية الصوت مع فتنة العطور.

وتمنح ثقافة التناغم قاموسا تتراقص على أوراقه الطبيعة بألوانها المتمازجة وجزئياتها

المتعانقة تعظ الإنسان، ليفقه سر الوجود الحقيقي المبني على قانون المقاومة :

وَطَنِي نَجْمَةٌ تَتَوَهَّجُ كَيْ تَسْتَرِدَّ بَرَاءَتَهَا (1)

سُدَّةُ الْمَجْدِ جَلَّلَهَا الْغَارُ

صَفْصَافَةٌ تَتَجَدَّرُ فِي الضَّوِّءِ

فَاخْتَهُ تَتَنَفَّضُ..أَوْ حَجَلَهُ

وَطَنِي خُصِّلَ الضَّوِّءِ دَاعِبَهَا الظَّلُّ

هَفْهَفَةٌ النَّسَمَاتِ مُضْمَخَةٌ بِالْبُخُورَاتِ

سِرْبُ فَرَّاشٍ يَرِفُ

وَسَوْسَنَةٌ تَتَغَنِّجُ مَخْضُوضَلَةٌ

وَطَنِي وَتَرُّ اللَّهِ يَغْبِقُ بِالدُّنْدَنَاتِ

لا تغدو حينها علاقة الشاعر بالمكان علاقة اجتماعية فحسب، إنما هي أبعد من

ذلك هي انصهار وجودي في المكان، وانتفاضة تمزق جغرافية الفضاء المحايد للوطن،

وتمحو الحدودية الفاصلة بين المكان والذات، ثم تسقط هندسة الماضي ليرفض أي رقعة

(1) عثمان لوصيف: غرداية، ص ص 85-86.

أخرى تحتضنه. ولعل في امتزاج صوت الدندنات وعطر السوسنة الاخضرار الدائم والتجذر الملتصق بالضوء، مما يوحي بالجمال المتميز بالرقّة والنعموة واللطافة (1).

وتستحوذ مقولة الامتزاج بين الذات والوطن على خطاب علي ملاحي :

كَأَنَّ ابْنَ بَادِيَسَ الْوَطَنِ (2)

مُتَرَنِّمًا بِقَصِيدَةِ الشَّعْبِ الْعَظِيمِ ،،!

يُرَدِّدُ الْأَشْعَارَ فِي ظَمَأٍ شَدِيدٍ

أَسْمَى مِنْ النَّجْمِ الرَّابِطِ فِي الْعَيُونِ ،،

وَمِنْ الدَّمِ الْفَيَّاضِ ،، مِنْ

وَهَجِ الْمَطَرِ ،،!

إذ يرتبط الوطن بالشخصية المقاومة، حيث لا يزال زمن الكفاح مترددا راسخا في الكتابة، التي لا تعزل الأزمنة بل تمد وصالا بينها، وترقى لتشكل وعيا مقاوما مدعما بالسيطرة، التي تهب العظمة والسمو في محاولة وقفه صمود تدافع عن الهوية والانتماء. ويغدو وطن الذات البديل أجل وطن يمكن أن تتصل به الأنا ، لتخطّ ترسيمة التفاعل والذويان :

أَوْيَ إِلَى وَطَنِ الرُّوحِ (3)

حِينَ يُجَنُّ الْعَجَاجُ

فَقَدْ عَلَّمَتْنِي الْقَصِيدَةَ

لَيْتَهَا أَهْنَدِسُ مَمْلَكَتِي الْقُرْمُزِيَّةَ ،

أَبْنِي عُرُوشِي عَلَى الْمَاءِ

لَمَّا أَحْوَمُ

فِي بَرَزَخِ أَرْزَقِ

(1) إ.نوكس: النظريات الجمالية كانت - هيغل - شوبنهاور، ترجمة شفيق شيا، منشورات بجنون الثقافية ، بيروت لبنان، ط1، 1985، ص 46 .

(2) علي ملاحي: أشواق مزمنة، ص 18.

(3) أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، ص 44.

ثم ما يلبث أن يصبح وطن الذات وكر الروح المنتفضة المغيرة لجغرافيا الخريطة، والمتقنة للعبة الإبحار والمغامرة وقوفا في وجه التمزق والانشطار .

ولعل تواتر الفعل المرتبط بالأنا ، يجسد فاعلية الحضور المعلنة عن الهوية متضافرة مع صوت النون، الذي يمثل أحجية الانضمام واللّم و يجمع الذات بوطنها .
وتنتهي لعبة الإبحار بصناعة زورق النجاة:

يَا وَطْنَ الْقَصِيدَةِ (١)

يَا هَوَىَّ كَأَنَّ نَحِيلًا ،،

الْيَوْمَ جِئْتُكَ حَامِلًا وَزُرًّا ثَقِيلًا

وَكَلَامًا لَيْسَ يَفْنَى

وَقَرَارًا مُسْتَحِيلًا

لقد تسامى الوطن عن مساحته الهندسية إلى لغة شاعرية خلّاقة مغايرة، تصنع مرآة ساحرة يشكل فوقها الشاعر وسطا متميزا، مادته حروف وكلمات تعترف بأبجديات التجاور والانسجام، حينها يمكن للذات أن تلقي عليه أوزارها، و تهبه طاقة كلامية لا تنتهي شحنتها.

إن «الإنسان لا يحتاج إلى مساحة فيزيقية جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته، ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها الأنا صورتها» (٢)

سَأَقُولُ أَنِّي مَا سَقَطْتُ لِأَعْتَلِي وَجَعِي الْقَدِيمِ (٣)

وَأَكْتُبُ التَّارِيخَ فِي صَهْدِ الْفَرَاغِ

سَأَقُولُ أَنِّي قَدْ رَجَعْتُ إِلَى تُرَابِ قَصَائِدِي..

(١) ناصر معماش: اعتراف أخير، ص 52.

(٢) مجموعة من المؤلفين: جماليات المكان، مشكلة المكان الفني يوري لوتمان ترجمة (المكان ودلالاته) سيزا قاسم، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص 63.

(٣) أحمد شنة : من القصيدة إلى المسدس، ص 34.

وطنيًا يُسَافِرُ مِنْ أَلْفِ العُصُورِ

إلى وَطَنٍ

أخيرا يسود الحديث على التطابق بين وطن الذات والوطن العام، الذي يقطع رقاب الزمن تطلعا إلى اللقاء، ويحدث ذلك إثر مواجهة الإنسان لوجعه، واجتيازه لحواجز السقوط، وتسيجته للفراغ، فيتصدى لضياعه وينشغل بإعادة ما يخلد انتمائه؛ من أجل تغيير المواقع متجاوبا مع تجربته الخاصة.

يمكننا القول إن رحلة البحث عن الوطن ، استقرت إلى رحلة بحث عن الذات ، باعتبار التطابق المازج بين الثنائية. وكان صدى القصيدة بؤرة الصراع والكفاح بالعودة إلى الزمن الآفل، وأخرى بتحول الوطن العام إلى وطن للذات ، إستراتيجية فاعلة لرصد منافذ العبور إلى طريق الخلاص، والوصول إلى جمالية الاستقرار.

3. الأماكن المغلقة:

لعل الأبعاد الهندسية للمكان تحدد هويته ، وتكسبه فعالية وظيفية تحليلية لدوره البناء «فالمكان كان وما يزال يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الجماعي، وفي التعبير عن المقومات الثقافية في جميع أنحاء العالم»⁽¹⁾ إضافة إلى ذلك تنشأ غاية الفضاء في اقترانه بالذات، يلاحقها، ويؤطر حركاتها، ولذلك كثيرا ما بحثت الذات عن المكان الذي تستلذ فيه بالراحة من لعبة القناع المستمرة؛ لتودعه مخزون أسرارها، وتغتسل بداخله من دنس المساحيق القديمة.

ولعل بداية الرحلة الشاقة الباحثة عن جوهرة الاستقرار، انطلقت من جدار الكهوف.

1.3. دلالة الجدار:

يمثل الجدار الحاجز الذي منحته الصدفية التاريخية البعد الزمني، فأحيلت وظيفته من جمود صخري إلى ديناميكية زمنية، تحكي قصة حضارة الأمم السابقة، وفاعلية مقوماتها

(1) مجموعة من المؤلفين: جماليات المكان ، ص 03.

وانجازاتها الثقافية « فجمالية الجدران البدائية القديمة تعكس تفاعل الإنسان مع محيطه، وتترجم، عبر اللوحات، طقوسه وعاداته»⁽¹⁾.

لقد كان «مرآة يوقظ الذكرى ويوقظ النظر إليها»⁽²⁾، عكست المرآة عتبات الماضي في نقوش جمالية، ولوحات فنية، تقبض عن شحنة زمنية هاربة من حياة الإنسانية، وتردد صدى انفعالات الذات بلغتها الإشارية المعبرة .

هذا و«يمنح الجدار للمتكئ عليه قدرة على التحكم بالمكان وجهاته وبالتالي يخفف من التوتر النفسي الذي يخلقه الفراغ حول الإنسان»⁽³⁾

إنه الموضوع الذي يشعر الإنسان بسلطته على المكان والزمان أيضا، إذ يمتاز

بكثافة الحضور التراثي المؤصل للهوية، وللكيان البشري، فهو مسرح الحماية الأول، إذ «كانت الوظيفة الأساسية الدائمة للجدار هي الحماية، والاحتواء»⁽⁴⁾ وإن كان حاجزا يفصل الخارج عن الداخل، فهو صحيفة الوصال بين قطبية الانفتاح والانغلاق.

وتبدأ دائرة الانغلاق هذه في النص الشعري الجزائري من الجهة الأمامية، لتستجيب

لمجم الحركة باتجاه التقدم، ومغادرة مواطن الرتبة الدائمة والثبات المستقر، في الوقت الذي تقر الذات بمواجع الكبح والتحرر الرمزي المعلق بقيود العزل، ويظهر جليا وهم الخطاب التواصلي المزيف مع الآخر .

يقول "الأخضر فلوس" في قصيدته وردة من حدائق بابل :

لسانُ الأميرِ المُعلَّقِ وسطَ العواصِفِ⁽⁵⁾

رملُ الصَّحاريِّ المُخيفَةِ

(1) بدر عبد الملك: الإنسان والجدار، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 1997، دمشق، ص33.

(2) حسن نجمي شعيرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2000، ص144-140-145.

(3) خالد حسين حسين: شعيرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجا، مؤسسة الإمامة الصحفية، الرياض، 83، ص 176.

(4) بدر عبد الملك: الإنسان والجدار، ص 97.

(5) الأخضر فلوس: أحبك.. ليس اعترافا أخيرا، ص 41.

بَيْنِي وَبَيْنَ حَدَائِقِ «بَابِل» كَالْحَارِسِينَ
 وَقَدْ لَبَسَا صَخْرَةً وَقِنَاعًا ..
 وصَارَا الجِدَارَ!! ..
 وسُورُ المَدِينَةِ يَرْتَوُونَ ..
 وجَيْشُ التَّنَّارِ ..
 فهلْ قَدْرِي أَنْ أَفَجَّرَ لَوْنَ الرَّمَالِ ..
 وَأُخْرِجَ مِنْ جَسَدِي .. كَيْ أَفُكَّ الحِصَارَ!

إن درامية المشهد وسوداوية أجوائه تفضح اغتيال اللغة، فحصار الجدار الزاحف يضيق بنية المكان، ويرعب هذه الأنا؛ ليضاعف من مأساتها، ويكسر أبجديات المنفى والاعتراب، فتتهجر الذات دونية الجسد في حركة متسامية، تفجر ألوان الصفاء لتعبث باللوحة الداكنة .

ينعكس هذا الأمر على الفضاء الكتابي، فتهدم البنية الكتابية تدريجياً- انتقالاً من الكثافة السوداوية إلى صفاء البياض- يعمل على إبراز مرحلة اغتيال الحروف والكلمات، فيعاق السطر الشعري، ليتوقف بناء الجملة عند الفعل والفاعل مشيراً إلى رقابة الحصار. غير أن البنية الإضافية تعيد الذات إلى الحضور المتجدد مع انتفاضة اللغة الاستفهامية.

ويبحث "أحمد شنة" عن لغة رافضة تزيح الكفن عن الجدار إذ يقول:

تَكَلَّمْ .. لَكِي يَسْتَطِيعُ النَّهَارُ اعْتِقَالَ النَّوَارِسِ ..⁽¹⁾
 فَقَدْ ظَلَّ هَذَا الجِدَارُ .. قُرُونًا يُكْفَنُ بِالمُلصَقَاتِ
 تَكَلَّمْ .. لَكِي لَا يُصَادِرُ سَيْفُ الخَلِيفَةِ مَهْرَ العَوَانِسِ
 أَعِدْنِي إِلَى خَيْمَةِ البَحْرِ كَيْ أُغْسَلَ الرُّوحَ ...
 مِنْ حَشْرَجَاتِ الفَوَارِسِ
 لَعَلَّ السَّمَاءَ سَتَعْرِفُ يَوْمًا ...

(1) أحمد شنة: طواحين العيب، ص 29.

بأني أحب الحياة ككل الغائب

ف تحرير اللغة من عوالم الصمت، يطفى لهب الانغلاق، ويجتاح الزمن المبهم، ثم يقود الذات المعمرة لهذا المكان إلى ضرورة مغادرة الموضع الممانع للحركة، والانتقال باتجاه الفضاء المنفتح والمعلق، فكأنها ترتقي إلى معارج السماء حيث النقاء والصفاء. ويرى "نور الدين درويش" في قصيدته عيون أمي أن الجدار هو الحاجز الذي يجب اجتيازه والتخلص منه إذ يقول:

كُنْتُ أَرْكُضُ فِي الْمُرُوجِ،⁽¹⁾

وَكُنْتُ أَصْرُخُ فِي الْمُرُوجِ فَتَصْرُخِينَ تَعَالِ يَا وَلَدِي الْعَنِيدِ

وَأَنَا أَعَانِدُ...

كُنْتُ أَسْأَلُ كَيْفَ يُمَكِّنُنِي التَّسَلُّقُ فِي الْجِدَارِ بغيرِ سُلْمٍ

وَعُيُونُ أُمِّي وَاجِمَةٌ

فإدراك معنى التجاوز للفضاء المغلق والممانع للحركة يبدأ بالرفض (الصراخ: تحرير للصوت) والمعاندة، ثم السؤال ، إنها أساسيات الارتقاء، والقوة وعدم الخضوع، لتحقيق التحرر والاستقلالية.

ولن تتخطى هذه الذات الحصار الجغرافي، وتتعدى رقابة الفضاء المغلق إلا بتفجيره

حسب "عثمان لوصيف" في قصيدته جاحظيون:

آه.. يَا سَيِّدَ الْبَرْقِ⁽²⁾

يَا قَبْسًا يَتَحَدَّى الرَّدَى

لِيُضِيئَ الْمَدَى

أَعْطِنَا شَرًّا مِنْ عُيُونِكَ

لَمَحًا

(1) نور الدين درويش : مسافات ، ص ص 64-65.

(2) عثمان لوصيف: المتغابي، ص 94.

وَإِمَاءً

وَسَنَى

ثُمَّ . . ثُمَّ اعْطِنَا

أَنْ نُفَجِّرَ هَذَا الْجِدَارَ الْخُرَافِيَّ

أَوْ . . نُنْفَجِّرَ

فلا بد من لغة الرفض والتخطي، حتى تتحسب حوال دوال الانغلاق إلى موضع وهمي مزيف، غالباً ما يكون خرافياً، وهكذا يتضح أن الذات بإمكانها تغذية الحصار وتعزيزه، مثلما بإمكانها منعه وتفجيره.

ويُفرد "عز الدين ميهوبي" قصيدة للجدار يقول فيها:

مَتَى يَخْتَفِي مِنْ دَمِي الْخَوْفُ (1)

وَالْجِدْرَانُ تُخَبِّئُ لِي سَاعَةً لِلصَّفَاءِ

مَتَى؟

إِنَّهُ اللَّيْلُ يَأْتِي..

يَجِيئُونَ أَوْ لَا يَجِيئُونَ..

لَا فَرْقَ . هُمْ يَعْرِفُونَ..

وَأَنْتَظِرُ الْمَوْتَ تَحْتَ الْجِدَارِ

سَلُونِي غَدًا..

رُبَّمَا كُنْتُ حَيًّا . وَقَدْ لَا أَكُونُ

إن تعليق جواب اسم الاستفهام يحول الدلالة الزمانية إلى مكانية (إن هـ الليل يأتي)، ويتم الانتقال من الاستفهام المفتوح إلى التوكيد، ومنه إلى الفعل في حركة دورية، يتداول عليها النفي والإثبات في بنية ضدية على بساط النص، ليشكل ذلك كله بؤرة توتر تخنق القارئ وتبعاً لذلك يزداد الفضاء المحاصر ضيقاً، لارتباطه بمشاعر الخوف والإحباط،

(1) عز الدين ميهوبي : كاليغولا يرسم غرينيكا الرايس، ص 64-65.

وارتطامه بالزمن المقيد (الجدران تخبيء لي ساعة) ولعل ارتباط الزمن بلمكان، يمكننا من
ترديد ما قاله ((نيقولاي برديائف Nicolas Berdiaev)) من كون «الزمن ليس إلا حالة من
حالات الأشياء»⁽¹⁾

ويقول الشاعر في قصيدته عولمة الحب عولمة النار :

الَّذِينَ رَأَوْنِي أَحَاوِرُ أَرْضِيَّةَ الْأَزْمِنِه⁽²⁾

ضَحِكُوا مِنْ كَلَامِ هَمَسْتُ بِهِ..

وَنَسَيْتُ بِقَايَاهُ فِي الْأَمَكِنِهْ

سَأَلْتُ جِدَارًا: لِمَاذَا تَقِفُ؟

أَجَابَ: وَهَلْ تَعْرِفُ الْجُدْرَانَ الْجُلُوسَ؟

سَكَتَ..

فَقَالَ صَبِيٌّ تَعَلَّقَ فِي شَجَرِ الثُّوتِ:

"سَلْ قَبْلَ هَذَا الْجِدَارِ الْأَلْفَ.."

إِذَا نَامَ أَصْبَحَ بَاءً وَتَاءً وَتَاءً..

وَأَصْبَحَ مُسْتَوِيًّا كَالْكَتِفِ

إن الأجدى أن نحصر حضور المعنى السلبي للحاجز، ونستند على صلابته ومثابته

التي تمنحنا القوة، وتحيل على رمزية أعمق في التشكيل المنتصب بلا خضوع

(الارتفاع، الكبرياء) فشعرية الإيقاع التخيلي للمكان تزيح الذات، من مساحات الانغلاق

المطوقة إلى فضاءات الارتفاع والتحرر.

وربما كان الشاعر "عقاب بلخي ر" مصرا على ردم حدود صمت يطبق على

الأمكنة؛ غاية في جز جذور الوحشة في قصيدة التحول يقول :

أَنْتَ مَقْدُورُكَ الْآنَ ... أَنْ تَتَحَوَّلَ⁽³⁾

عَاصِمَةً لِلسَّوَادِ

(1) نيقولاي برديائف: العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، ط دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، رط 1986، ص122 .

(2) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار ، ص 58.

(3) عقاب بلخير: ديوان تحولات، ص 12.

جِدَارًا لِهَذَا الْبَيَاضِ الَّذِي

يَرْسُمُ الْأَمَكِنَةَ

وَتُحَوَّلُ شِرَاعًا عَلَى الْبَحْرِ لَا شَيْءَ لَكَ

لذلك تتبعثر الفضاءات وتفعل حركاتها، لتهجر ضفاف السكون، وتتوزع على سطح مرتجف (البحر).

هذه الانتقالية من شأنها أن تعصف بهشيم الكآبة والضجر، وترغم مؤشر بوصلتها أن يتوجه دائماً باتجاه الخلاص، فتتعطف جمالية الـ مكان المغلق إلى آخر متحرك، يزحف على مسافات الفراغ من أجل ردم مطبات الانهيار .

و يتحول الفضاء النصي إلى جغرافية معمارية متميزة في قصيدة حكمة اللون:

قَدْ عَرَفْتُ الْآنَ دَرَبِي (1)

حِينَمَا زَمَجَرَ هَذَا الْبَحْرُ، قَالَ الْبَحْرُ

وَجْهِي قَطْرَةً،

بَيْنِي وَبَيْنَ الْمَاءِ أَسْوَارُ السُّطُورِ

وَدَّرَارِي الرَّمْلِ وَالْأَنْجُمِ وَاللَّيْلِ الْقَعِيدِ

ليجسد تفاصيل فضاء نصي مكتوب، متوج بتدفق انسيابي لحياة ذات منكسرة ، تبغي الرحيل نحو عواصم الضوء.

جَالِسًا وَحْدَهُ (2)

يَمِزُجُ الْأَرْضَ بِالْأَرْضِ وَالزَّرْعَ بِالزَّرْعِ وَ الْبَدْرَاتِ

الَّتِي أُيْنَعَتْ

لَيْسَتْ وَجْهَهُ

جَعَلَتْهُ جِدَارًا وَرَمَلًا وَحَقْلًا

وَوَجْهَهُ قَمْرًا

(1) عقاب بلخير: الدخول إلى مملكة الحروف ، ص، 23.

(2) م ن، ص 46.

إن تواتر المكان وانشطاره (يصبح البحر بحرين، والأرض أرضين) ينسخ تواترا خطيا تتفاعل فيه الفضاءات بمختلف عتباتها؛ لتتوهج المملكة النصية بثريا هذه العتبات المصاحبة، و المنارة بمساحات لونية وضلاية تضي الكثير من الجمالية ، إذ تظهر صورة ذات يحفها درب مشوه بالإبهام، تشيعه تقطعات الحواجز المعيقة. تلك هي طبعا قصة وحدة زمنية، بإيقاع لوني داكن معاق بملحمة مأساوية لجراح لا تلتئم.

- من الواضح أن المكان لا ينقاد لأبجدية اللغة المعجمية. إنه يتعالى إلى جمالية القطيعة ليجدد إمكانية حضوره المتغير.
- يصبح مكان الانقطاع وال لا تواصل، الواجهة الجامعة ليتفوق على شحنة الزمن و يواجه التحول بمقاومة ثابتة، تعظم للذات حضورها المستمر في دوامة هذا التبدل الوقتي. «إن المكان الملجأ والملاذ ، فهو الأداة التي تناقض الموت بكل تناقضاته ويتحدى سيل الزمن الذي يكسر الملامح»⁽¹⁾، وبذلك يتدحرج الجدار في المتخيل الشعري بين دلالتين سلبية و أخرى إيجابية.
- يظهر الجدار كمكوّن فكري ثقافي، يتحدث على صفحاته التاريخ بمراحله الآنية، وترسو على صخوره سفن القوانين الحياتية، فتبدل جموده إلى حركية تصدرّ بنى حضارية مختلفة تقول بتنوع الكيان الإنساني، وتوثق لبصمات وعيه النامي عبر الزمن .
- فهل كان هذا المكان الزمني انطلاقا لأمكنة زمانية أخرى ، تعود إليه وتتوسع وتتجدد خلال مداراته ؟

(1) إبراهيم عباس: الرواية المغاربية تشكيل النص السرد في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر

2.3. الكهف وأصوات الماضي:

إن الكهوف هي المكان الزمني، الذي أسفر عن المخزون الإيديولوجي، و قاد الإنسان إلى سطح الأرض ثم رفعه إلى سمائها.

وقد بدأ الإنسان حياة الكهوف، وهو غارق في انتمائه لرحم الأرض، يشعر بأمومتها، فكان الكهف جسرا تاريخيا وحضاريا، يفوح ببخور الحياة الاجتماعية والثقافية القديمة. إنه كما عبر عنه "ياسين النصير" يلصق الذات « أكثر بباطن الأرض، في حين أن اتساع العالم الخارجي يفتح له مجالا أرحب»⁽¹⁾

وأيا كان هذا المكان مطوقا للذات أو غير ذلك، فإنه اعتبر حارسها الأمين، في ظل الظروف الحياتية الصعبة قديما.

وصحيح أنه « يرتد بالحياة إلى أشكالها البدائية»⁽²⁾، لكنه يجعل الإنسان غير متكلف، يتتبع خطى الفطرة والسليقة، وثمة يقيم، ودونه لا وجود للسكينة والدفء، وعليه حمل صفة البيت الحالي.

يتخذ "الأخضر فلوس" هذا الفضاء موطنًا، لتوسيع رقعة الآلام والجراح، فهو الكاتب للصوت في قصيدته أقنعة تحت النور:

عاقِرٌ عُوْدُ الْمُغْنِي⁽³⁾

وهُوَ فِي كَهْفِ الْجِرَاحَاتِ يُمْنِي..

لَحْنُهُ بِالْعِشْقِ

فِي قَلْبِ التَّمَاثِيلِ الْحَزِينَةِ!

(1) ياسين النصير: الرواية والمكان (2)، الموسوعة الصغيرة (195)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، (دت) ص، 75.

(2) صلاح صالح: الرواية العربية و الصحراء، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، (دط)، 1996، ص 187.

(3) الأخضر فلوس، أحبك .. ليس اعترافا أخيرا، ص 78.

إنه الحاجز المظلّم، الذي يجعل الذات ضحية، تتقلب تحت سيّاط الأحزان والمواج-ع، فتسقط أسيرة في ذروة الإذلال، صوتها رهين وثاق التريدي والاجترار، يرتطم بقلوب صخرية لا أحاسيس لها.

يقول أيضا في قصيدته "أقمار الأرض المنفية"

وَأَنَا مَازَلْتُ أَفْتَشُ عَنْ شَوْقٍ (1)

عَنْ دِفَاءٍ فِي كَهْفٍ مَهْجُورٍ

أَتَدْرُجُ نَحْوَ « الْعَرَبِيِّ » « وَالسَّاحِهُ »

« - يَا فَارِسَ إِنِّي عَطْشَانٌ « هَلْ تَعْرِفُنِي؟ »

تتحقق العزلة في ال مكان المغلق المهجور، وتحاول الذات حصر هذا المنفى في حزمة الدفاء والحميمية، التي تفوح من تشققات الماضي، علّها تعيد بعث وجودها وكيانها الغائب، وعليه تنحصر سلبية المكان، لينقلب إلى رحم للحياة تحت ظلال الأمل.

صَوْتُ: تَكْوَمُ الْمَسَاءِ مِثْلَ الصَّخْرَةِ السَّوْدَاءِ !. (2)

و سَاكِنُوا الْكَهْفَ الْحَزِينَ نَائِمُونَ ..

إِلَّا كَلْبَهُمْ قَدْ مَدَّ كَفَّهُ الْمَبْحُوحَةَ النَّدَاءِ:

« يَا نَهْرَنَا الْمَسْرُوقَ هَلْ تَعُودُ ..

يَا شُمُوسَنَا الْخَضْرَاءُ !. »

تستند البنية المكانية على أركان النص الخرافي و الديني، لتمنح القارئ فضاء يتجاذب مصيره التكهّن والحقيقة. وبين الثنائيتين يعيش مكان ثالث، منبعث من هشيم الماضي، وتتكرر الذات ل فضاء قائم على خطاطات الحزن والأسى، بتوقيع عتباتها في جغرافيا السواد المربك .

(1) الأخضر فلوس: أحبك.. ليس اعترافا أخيرا ، ص، 57.

(2) م ن ، ص 33.

فلا غرابة أن تلهث الذات في ظل معطيات مكان يغرق في دوامات الغياهب والمجاهيل،
ومن خلاله تجود النفس بصياغة صراع مقاوم من أجل البقاء.

ويعبر "أبو القاسم خمار" عن تعفن الإقليم في قصيدة الخفافيش:

يَمْضِي النَّهَارُ وَيَجِيءُ اللَّيْلُ⁽¹⁾

بِدُونِهَا شَكْلٍ وَلَا زَمَانٍ..

وَنَحْنُ شَيْءٌ هَائِمٌ فِي السَّيْلِ

كَالْحِتَانِ..

تَلَاظُمُ الْأَمْوَاجِ لَا يَهْرُنَا

وَالنُّورُ لَا يَطُولُ عُمُقَ كَهْفِنَا

وَرَسْمُنَا يَحْمِلُ وَجَةَ الْأَكْلِ الْمَأْكُولِ..

وَرَعْمٌ مَا نَمْلِكُ مِنْ تَنَافُرِ الْفُرُوقِ

نَحْتَضِنُ الْمَوْتَ بِلَا فُرُوقٍ...

تتحول الذات إلى كائن مسلوب يقلقه الضجر، ومطاطية قانون الحياة المختص ببث الفروق
وتكتل النزاعات، فيستند الـمكان على رصد زمني واحد لا تحول فيه، هو مجال الانكماش
والتلاشي، المرصع بغياب واضح وصريح.

ويظهر "أحمد شنة" لوحة جغرافية تتدرج ضمنها ألوان الفضاء، لتجتاز التقوقع من

الجهات الثلاث (الكهف) إلى تحرر تام (المكان):

تَكَلَّمُ...فَإِنِّي أُطَهِّرُ بِالشَّعْرِ.. كَهْفَ السِّيَاسَةِ⁽²⁾

أُقَاتِلُ... حُزْنَاً عَلَيْكَ..

سَلَاطِينَ وَادِي الْعَرَبِ

وَأَحْلَافَ هَذَا الْمَكَانِ

(1) أبو القاسم خمار: ياءات الحلم الهارب ، ص،24.

(2) أحمد شنة: طواحين العبث، ص30.

وأصنام هذي القبيلة..

يجسد الكهف أحد دواليب الحركة السياسية المحنكة، التي تجيد تسويق الكلام معلبا تحت أغلفة السواد، حينها تتكئ الذات على الطرف المقابل لهذا الظلام، لتقف على جوانب الطهر، وتسلط حزم الضوء عليها تحول المكان السلبي إلى آخر إيجابي، وتمحو طوق الجمود الذي يعلق الرقاب.

و يقول عقاب بلخير في قصيدة "أوراس وحكاية الزمان" (1)

أَكْتُبُ عَلَى الصَّخْرِ الْعَمِيقِ

وَأَكْتُبُ عَلَى ظَهْرِ الطَّرِيقِ

وَأَكْتُبُ عَلَى الْأَشْجَارِ وَالْأَحْجَارِ وَالْكَهْفِ الْعَمِيقِ

أُورَاسُ أُورَاسُ الْحَرِيقِ

هي إذن رحلة الانعكاس، لصراعات البقاء والتواصل مع المد المكاني، من أجل الوجود المقاوم للمدى الزمني المخيف، و المعلق على وتر إحداثيته الصمت والتواري. إن علاقة الذات بإمكانة الحماية تترجم محنة الحنين إلى الاستقرار، والتعلق الدائم بالأمومي، الذي يشعر بمتعة الإغفاء على راحة الاطمئنان.

- غالبا ما تتعلق بالكهف صفات الظلام والعزلة، إذ إنه الموطن الذي تصطدم الذات بوحشته، كونه الامتداد الصوتي الصارخ بشحنة انفعالية مترجمة لأزمة اللجوء.
- قد يمارس المكان فعل السياسة، فيصبح المتاهة التي تملأ درب شتاتنا، وتقود الإنسان إلى عدم الاستقرار، وهناك تلغى صفة الاحتضان، و تتحول إلى وسط متعفن باعث للتطرف.

- وضمن مسار عكس-ي لكل المرات السابقة: يحيى الكهف على ذلك ريات الذات ورؤاها، إنه يسجل أحداثها العظيمة، واكتشافاتها الفكرية المتطورة، الدالة على تواصل الأجيال، والنمو الحضاري المغذى على نسغ التجدد.

(1) عقاب بلخير: الدخول إلى مملكة الحروف، ص، 38.

- إن المكان يشهد على وجود ذاتي، فيصبح متوصلا مع الكيان البشري. وسطوته وعبوديته التي تتبثق من داخلها مكامن التحرر، والفاك من سطوة الإمبراطورية الزمنية القاهرة «فالمكان هو فكرة حسية، نقدر أن نعاينه ونتثبت منه، بينما الزمان مقولة تجريدية خادعة ومضللة، إننا لا نستطيع أن نلمسه و نراه مع أنه الهواء الذي نستنشقه، هو التاريخ ...»⁽¹⁾

وحقيقة هذا الزمن تزيد الإنسان خشية وتوثق لقالب الانفصال، فيغدو المكان تصميمًا، تتضج فيه كافة الوحدات الدالة ع لى إشكالية الحياة، حينها يبحث الإنسان عن فضاء يخرج من باطن الأرض إلى سطحها، ليوسع توجهاته الفكرية وتأملاته المستقبلية .

(1) أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار فارس للنشر والتوزيع، بيروت والأردن، ط1، 2001، ص، 126.

3.3. أماكن السكن المغلقة:

1.3.3. الخيمة وفتنة الاختلاف:

ترتبط الخيمة ارتباطاً رَحْمياً بالصحراء، جعل محاولة الفصل بينهما مستحيلة، فهي المعلق الذي ينزع به نحو الانفتاح، والأسير الذي يسعى إلى التحرر، تتجلى ضمن أقاليمها مدلولات الفضاء الصحراوي، الذي «يشكل بعدا ساعد كثيرا على تشجيع فكرة الاختلاف.»⁽¹⁾ ومن هذا المفهوم نستطي -ع القول: إن الخيمة هي الجن -ة القابعة بين ني -ران الحر الصحراوي، وهي الطبيعة التي تنبت بجذورها بين الرمال، إنها في لسان العرب «بَيْتٌ مِنْ بُيُوتِ الْأَعْرَابِ مُسْتَدِيرٌ بَيْنِيهِ الْأَعْرَابُ مِنْ عِيدَانِ الشَّجَرِ.. وَقِيلَ: هِيَ ثَلَاثَةُ أَعْوَادٍ أَوْ أَرْبَعَةٌ يُلْقَى عَلَيْهَا النَّمَامُ وَيُسْتَقْبَلُ بِهَا فِي الْحَرِّ، وَالْجَمْعُ حَيْمَاتٌ، وَخِيَامٌ، وَخَيْمٌ وَخَيْمٌ»⁽²⁾.

وتلامس صورة الخيمة اللغوية، ما ورد في تعريف ياسين النصير ، «إذ» هي كيان يخشى الملامسة الحادة، ولكنه يستجيب لأن يثبت بأوتدة وحبال ليجمع داخله الناس والأشياء، وليحتمي الرياح والمطر. ليس لها إلا حضورها اليومي - النهاري في الأغلب- ففي الليل تصبح قطعة من الصحراء المنداة بالظلمة»⁽³⁾.

ومن ثمة تمتد وظيفة الحماية كموضع اتفاق، ويكمن فرق مغامرة البقاء في التحدي والإصرار على مقاومة الوجود، وجدلية الظهور والحضور، والاختفاء والابتلاع.

ولعل هذا الجسد (الخيمة)، يكتنز في النص الجزائري ثراء دلاليا، يقدم تشكيلا وصفيا جماليا، يعكس صورة بيئة المتكلم. وإذا كانت الخيمة -«هي شراع الصحراء، المدى المنبسط الفسيح، والكتلة النابتة الممتدة فوق أفقها، هي التشكيل المكاني لأرض لم تشخص

(1) وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل، قراءة في مشروع اميرتو ايكو النقدي، الدار العربية ناشرون، ومنشورات الاختلاف، ط1، 2008، بيروت الجزائر ، ص262.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة (خيم)، مج 2، ص341.

(3) ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ص 158.

إلا بالارتفاع والانخفاض»⁽¹⁾ - فهل في النص الجزائري جسر يربط بين التعالي والخضوع، أم أن الخيمة فيه لا تتعدى كونها اللثام البائد المخفى بحجاب الكتل؟

إِلَى الْخَيْمَةِ الْآنَ.. (2)

يَا شَاهِدَ الْعَصْرِ هَيَّا..

وَتَحْتَرِّقُ الْخَيْمَةَ

الْعَيْنُ

وَالْقَلْبُ

وَالدَّرْبُ

وَالْكُونُ

وَالْمُسْتَحِيلُ

وَكُنْتُ أَحَدَقُّ فِيهَا ..

تَذَكَّرْتُ أَنَّ الْخِيَامَ بَقِيَّةُ نُوقِ

تَنَامَتْ عِطَاشًا كَسَعَفِ النَّخِيلِ

تَذَكَّرْتُ أَنَّ الَّذِي جِئْتُ أَطْلُبُهُ الْآنَ..

كَانَ وَحِيدًا

وَكُنْتُ وَحِيدًا

أُفْتَشُ عَنْهُ..

وَلَا خَيْمَةً غَيْرَ تِلْكَ الَّتِي تَتْرَى

تُرِيدُ الرَّحِيلُ

تنفذ الذات إلى عوالم الخلاص من فضاء الحدودية، فنتصل بالوجود وتداعب

الفضاء الخارجي الرحب؛ لتبحث عن توزيع يمنحها صورة الخلود.

(1) المرجع السابق، ص 158.

(2) عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف، ص 47.

ويسهم الشاعر في عناق التراث والمعاصرة، بتقدي ح التراث، لينطلق من الأص ل والجذر، ويعلي المكان على الزمان، ويحقق تواملا بين العصرين. وتفتن الخيمة بالحزن لدى "أحمد شنة":

بَيْنَ الْقَصِيدَةِ وَالْمُسَدِّسِ خَيْمَةٌ لِلْحُزَنِ .. (١)
مِنْدَنَةٌ لِأَسْرَابِ الْحَمَامِ ..
صَوَامِعٌ لِلْوَقْتِ ..
عَصْرٌ لِلشَّاتِ ..
بِدَايَةٌ أُخْرَى ..
مِطْحَنَةٌ لِأَحْجَارِ الْفَرَاغِ ..

ربما كان التعدد المكاني للفضاءات المختلفة يوول إلى العدم، إذا حُصر بين فكي الموت، فتطن جل هذه الأمكنة في فيافي الفراغات، لتتولد مساحيق الضياع الدائم في أواسط المعالم المبهمة والمرتبطة بزمن الشتات، حينها تحترق الكلمات، وتغثال الحروف والأصوات، ويصبح النص مشهدا مأساويا لأحزان الذات، بلوحة إعلانية لواقع معيش، يزحف فيه الكيان الإنساني عبر أكوام الجثث المترامية. إن المكان لصورة ناطقة بهوية الشخصية المعاشرة له.

يقول "الأخضر فلوس":

لِجَارَتِنَا خَيْمَةٌ مِنْ فَرَحٍ (٢)
ودالية فوقها طائر يجمع العابرين على بابها إن صدح
تَقُومُ صَبَاحًا ،
تُعدُّ كُؤُوسَ الْمَوَدَّةِ لِلْغُرَبَاءِ ،
وتغسلُ أزهارها بالحنين،

(١) أحمد شنة: من القصيدة إلى المسدس ، ص28.

(٢) الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، ص53.

تَرَشُّ السَّمَاءِ بِقَوْسِ قُرْحٍ

إن التحول المادي (الخيمة) إلى تكثيف لم دلولها المعنوي (الفرح) يجعل المكان الفطري يشكل موضع الأصالة والب-راءة، التي أهدمتها حجرية الحضارة، فحولت الأف-راح إلى مآسي، إذ أقل زمن الضمّ فيها لتهب أعاصير الفرقة، واغتيلت جمالية السليقة، لتخلف حطام المادي والصلب.

وتعكس علاقات التوتر بترا لمفاصل اللفظ، التي تراقصت حول الجمال، فيصبح طائر الهجرة جامعا، وتلتصق المودة بالغرباء، وترش السماء ليرتد المعنى إلى ضده.

ويقول "مصطفى دحية" في قصيدة أحلام:

اخْتَزَلْتُ مُعَادَلَتِي (1)

قَدَمٌ وَيَدٌ

خَيْمَةٌ وَغَدٌ

قَدْرِي أَفْلَجٌ

والتَّنَافُرُ بَيْنَ حَبِيبِي

وَقُرَّةَ عَيْنِي يَشِيخُ

مِنْ مُسَامَرَةِ الشَّمْعِ يَأْتِي النَّبِيذُ

إنها جملة تكثف حضور الذات (قدم/يد) إلى حضور المكان (خيمة)، كمكون

زمني ماض والزمن الاستشراقي القادم (الغد) فيصبح النتاج هذا القدر الذي أفلج تنافرا.

ثمة إذا شيء مرير، يتحول فيه الكل إلى مسامرة للفناء، ويقطع الجسد بما يحمل من خطايا

ليصدر الاختزال، وتتحوّل النهاية إلى رمز جمالي، يختزن غرابية قدر جامع بين ضياع

ومجهول، يسفر عن انشطار هذه الأنا وتلاشيها في غياهبه.

يقول "عثمان لوصيف" في قصيدة ساكن في الحفيف:

سَاكِنٌ فِي الرَّغِيفِ (1)

(1) مصطفى دحية : بلاغات الماء، ص62.

فِي عَبِيرِ الطُّفُولَةِ، فِي الفِطْرَةِ البَدَوِيَّةِ

أَحْتَمِي بِعُيُونِ الضِّيَاءِ

وَالنَّخِيلِ الوَرِيفِ

فِي سَرِيرِ الأُمُومَةِ فِي الخَيْمَةِ الأَبْوِيَّةِ

مطية الكيان الإنساني في الوجود هو المكان الذي يحتويه، ويسكن إليه إلى دفته وألفته، إلى وحشته وأنسه، يحيله إلى عبير الطفولة، فينبش في أغوار الذاكرة. إنها ضرورة اللقاء الذي يتسع حجرة تعليمية لنشر شعرية الاحتماء ونعومة الاستقرار، مقابل خشونة الهجرة والارتحال.

ولعل دال الانتقال هذا هو الأكثر إلحاحا في الوجود، يقتضي توارث جينات نظام دائم التغير، يطمح إلى الاختلاف، ويبشر بميدانية تهتز وفقا لمقتضيات المحيط، وضمن ذلك الدال يقبع الكون كمكان ممتد بين ضفاف المناطق .

- تنفتح دلالة الخيمة على حقل تراكمي متشعب، تسافر فيه من فنتة الارتحال والاستقرار إلى مصاف المجرى واللامحسوس فهي :

أحيانا ملحمة بكائية دائمة التردد

وأخرى سعادة مبتورة بفعل الذات.

- قد ترتد الخيمة من وسط مكاني إلى مدى زمني، يجسد معادلة طرفاها متعلقان بالمفقود والمجهول، الذي تتوق الذات إلى القبض عليه (ماض / غد).

- بل وتستطيع البنية المكانية أن تعبر عن اختلاف جنسي صارخ بين: الذكوري الذي يمثل القسوة والارتحال والمسؤولية، مقابل الأنثوي الناعم والمرتاح والمستقر.

(1) عثمان لوصيف: براءة، ص ص 39—40.

«إن المكان هو القرطاس المرئي والقرينة، الذي سجل الإنسان عليه ثقافته، وفكره، وفنونه، ومخاوفه، وأماله، وأسراره، وكل ما يتصل به، وما وصل إليه من ماضيه، ليورثه إلى المستقبل ومن خلال الأماكن، نستطيع قراءة سيكولوجية ساكنيه»⁽¹⁾

وثقافة الإنسان قادتته من الخيمة إلى الكوخ الذي صاحب الأرياف مدعما فكرة الارتحال الدائم.

2.3.3. الكوخ وحتمية التحدي:

على الرغم من اضمحلال الاهتمام بهذا المكان في النص الشعري الجزائري، إلا أن الاستقرار عند عنتبه مشهود لبعض الشعراء، بصورة تتنوع لتؤسس نظاما إداريا، يشمل أبعادا معرفية وجمالية مختلفة، تسبح معظمها في مدارات التشريع لشعبية تستلقي على مهد الواقع الاجتماعي، وتحرص على تقديم ملامح الطبقيّة الفاصلة بين الفئات الاجتماعية .

تلك الأبعاد الجمالية للأكوخ تتعلق بالبساطة في رأي ياسين النصير « باعتبارها وعاء شعبي احتوى تراكيب اجتماعية، أعطت لجزئياتها قيما جمالية خاصة بها لوحدها»⁽²⁾.

وربما ينتبه القارئ في التعريف اللغوي - « يُقَالُ لِلْبَيْتِ الْمُسَمِّ كُوْحٌ، وَهُوَ قَارِسِيٌّ مُعْرَبٌ. وَالْكُوْحُ، بِالضَّمِّ: بَيْتٌ مِنْ قَصَبٍ بِلَا كُوَّةٍ، وَالْجَمْعُ الْأَكْوَاخُ »⁽³⁾ - إلى وجود إشارة لتلك الركيزة الشعبية، التي تتصل بالظروف المادية لقاطني هذا الـ مكان. وهنا يصبح ال فضاء أيقونة دلالية، حاملة لدفاتر الفقر والذل والاضطهاد، فمادة القصب الهشة تلامس وسطا ريفيا، يتوارث خاصية الهجرة الخاضعة لإيقاع المواسم والفصول، تتسم ببنية عروضية لإنسان يلحن مواويل القلق والخوف. فهل يكون هذا الكائن منتصرا في غمار مكان يشي بغياب الأمن؟!

يقول "مصطفى الغماري" في قصيدة مقاطع من ديوان الرفض:

(1) ياسين النصير: الرواية والمكان، ص 17.

(2) م ن ، ص ص 55-56.

(3) ابن منظور: لسان العرب، ج 5، ص 448.

وَتَكْبُرُ الصَّلَاةُ فِي إِشْرَاقَةِ الْجِبَاهِ (1)
 فِي شَهَقَةِ الْجُرُوحِ، فِي تَكْبِيرَةِ اللَّهَاءِ
 آتِيكَ فَجْرًا يَزْرَعُ الْأَكْوَاخَ بِالْحَنِينِ..
 بآيَةٍ تُورِقُ فِي أَيَامِهَا السَّنِينُ
 وَتَلْعَنُ الْمُفَكِّرَ الْمُتَاجِرَ الْعَيْنُ!!
 مَنْ لَا يَرَى فِي « الْكُوخِ » غَيْرَ لَذَّةِ الْأَنْبِينِ!
 غَيْرَ اشْتِهَاءِ أَصْفَرِ مُرْهَلِ الْجَبِينِ!
 غَيْرَ انْتِحَارٍ!
 يَنْعَتُ بِالْيَسَارِ!!

إن المكان لا يتخلص من انفعالات شخصه، فالذاكرة قد تسمح باستحضار مصادر الألفة والشوق والحنين، مثلما قد تلتف بنسيجها حول المواجه والخوف والأنين. وعليه يكون الفضاء النموذج المبلور لما يعتلي هذه الأنا من أحاسيس، وإضافة إلى هذه الوظيفة التأثيرية، هناك وظيفة إبلاغية، تشهر بطرح سياسي يؤطر حزبية فاصلة بين اليمين واليسار.

ويقول "الأخضر بركة" :

هُوَ اللَّيْلُ... (2)
 كُوخٌ مِنَ الْحَبْرِ يَسْكُنُ فِيهِ الْمَكَانُ
 حَدِيثُ فَمِ الرِّيحِ فِي أُذُنِ الْبَابِ،
 أَوْ غَابَةٌ نِصْفُ مَفْتُوحَةِ الظِّلِّ تَمْشِي
 صَدَى كَائِنَاتٍ مِنَ الْأَحَدِ..
 حَوْلَ عُرْفَةٍ نَوْمٍ يُوثِقُهَا نَفْسُ الطَّيْرِ

(1) مصطفى الغماري : مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1989، ص، 22.

(2) الأخضر بركة : إحدائيات الصمت، ص05.

حَوْلَ يَدُ... .

خَذَلْتَهَا الْأَصَا..بُعُ فِي شَدِّ مَعْنَى... .

يتحرك هذا النموذج الاجتماعي عند اليوميات، ويقدم نسخة مشخصة لأحوال الفئات الاجتماعية ومستوياته المعيشية، فيعد الكوخ المكان القلب، الذي يحيل على حوالات الإنسان، ويصور لحظاته الحياتية من دون أسرار ولا خصوصيات. وتكون مادته الجزيء الذي يستوعب من خلاله أسرار الذات القاطنة له، وتأتي قصة عتبات الحماية كصرح يعلق عليه شعار القهر وبيئات الزوال. يقول أبو القاسم خمار في قصيدة "موال للعهد مع الحزن":

أُسَامِرُ أَقْبِيَةَ الْأَبْرِيَاءِ (1)

مِنَ الْمُجْرِمِينَ ..مِنَ الصَّابِرِينَ

أَدَاعِبُ أَسِنَّةَ الشَّارِدِينَ

وَأَبْحَثُ فِي كُلِّ كُوخٍ

وَفِي كُلِّ زَاوِيَةٍ مَاحِلَهُ.

تَضُمُّ بَقَايَا الشِّتَاءِ

بَلِيلِ الْمَسَاكِينِ ..

لَيْلِ الْمَسَاجِينِ ..

وَتَحَضُّنُ لِلْوَرْدِ

بِأَقْتِهِ الدَّابِلَهُ.

إن حجم المعاناة داخل هذا المكان، تجعل الإنسان يعاشر حصار الحزن، وضيق التفكك، وهيمنة العزلة، يتراوح بين وجود متسع وآخر مغلق، يتابع انحناءات أشكاله الخارجية، التي تشكل ملحمة لصراعات البقاء، ويسجل تغير مظهره الخارجي وتبدله؛ لتنتج

(1) أبو القاسم خمار: ياءات اللحم الهارب، ص 42.

عصارة التغيير الحاصل في الوجود، وخالصة التتابع والاستمرارية، التي تؤيد جمالية الحملة الجهادية المعلنة ضد الظروف الحياتية العصبية.

- من جغرافية مادية جامدة، يسافر الكوخ إلى مواطن المعنوي المجسد للبحث عن الهوية، والحنين للعودة إلى الألفة والحميمية، كما يعتبر المحطة المكانية الثابتة إلى مد زمني مرتحل موشى بالظلام والسوداوية، وهناك يبتلع سلطة العام (المكان).
- يشكل الكوخ المكان المنسي والزاوية المعدومة، التي شكلت النقطة العاتمة لنفسية ذات تخنقها الظروف الاجتماعية والآهات المأساوية.
- وتعزز بنية هذا الواقع المعيش استمرارية رحلة الكشف عن تصميم هندسي مغاير. يجعل الذات تطمئ إلى دفته وحرارته وترتاح إلى حصاره، الذي يرتقي بها على سطح الأرض لتمد بصرها باتجاه الأفق.

3.3.3. البيت:

لم يعد البيت تمثالا حجريا من الاسمنت، موضوعا في زاوية المسرح، بل أصبح أحد الشخوص المشاركة في تفعيل الحدث على الخشبة، لاسيما عندما طلي بدهان طباع ساكنيه وأمزجتهم، فبات يحمل خصائص سلوكياتهم، ويفوح بعبق ذكرياتهم، ويتجمل بمساحيق أحلامهم. إنه على حد تعبير باشلار « المكان القديم، بيت الطفولة ومكان الألفة ومركز الخيال وممارسة أحلام اليقظة.»⁽¹⁾

البيت عنوان التواصل والالتحام والاستقرار، يطوق الداخل بدفته، ويمنح الذات شعورا بالأمن والطمأنينة. إنه كتاب النشأة المعنوية بأسرار الذات، وملجأ ماضي الطفولة المفتقدة .

وإذا وقفنا عند قول "عثمان لوصيف" في قصيدة شعاع ويأتي النبي وجدنا صورة

البيت الطفولي:

كُنْتُ وَحْدَكَ تَأْتِي (2)

(1) قاستون باشلار: جماليات المكان، تر غالب هلساء، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط1، 1984، ص42.

(2) عثمان لوصيف: نمش وهديل، ص 44.

مِثْلَ طَيْفِ النُّبُوَّةِ .. تَدْخُلُ بَيْتِي
 تُشْرِقُ الشَّمْسُ
 مَنْ قَالَ إِنَّ شُعَاعًا تَوَهَّجَ فِي الْغَيْبِ
 لَا يَرْقُصُ الْآنَ بَيْنَ يَدَيَّ ؟
 مَنْ قَالَ إِنَّ الطُّفُولَةَ لَا تَتَضَوَّعُ مِنْ مُقْلَتِي شَاعِرٌ
 زَارِنِي فِي الْمَنَامِ وَ هَاهُو يَدْخُلُ بَيْتِي؟
 شُعَاعٌ .. وَيَأْتِي الصَّبِيَّ
 شُعَاعٌ .. وَيَأْتِي النَّبِيَّ
 شُعَاعٌ .. وَيَنهَمِرُ الضَّوءَ!

فالمكان الطفولي يمثل ملمح الانجذاب لموطن الحميمية والدفء، وهو ما يجعل الذات تتوج إلى مصاف النبوة، تتكسد في دروبها الرؤى التي تتداخل فضاءاتها في خط ضوئي متوهج يدور في مشارق المعارج؛ لترتسم تلك الآية الخضوعية بين مكان ضيق وأفق متجدد، تلتقي بإحاطة جدارية مغلقة على شبابيك العناق، لتجتاز العتبات الآسرة للذات، وتتصاعد باتجاه هلامية أحلام اليقظة .

إن هذا التلاحم، أو قل هذا التحول، يؤسس لبعد جمالي يكون سيمياء فاعلية، تتحقق ضمنها الكينونة الذاتية .

وثمة إشارات فعلية مختلفة (تشرق ترقص توهج تدخل ...) تؤكد هذا الانسجام المأمول بين المكان والذات، فت سرىع الثنايا المكانية بنفحات الوجود، لتصوغ ميوعة تهضم كلية الفضاء، وتتنتشل الذات من جبرية القسوة المكانية؛ لتعمق لديها الإحساس بطواعية الانغلاق وضعف سطوته الواهمة .

ويقدم "فيصل الأحمر" صورة مختلفة لهذا المكان :

الكَلَامُ عَلَى ضِفَّةِ الْبَيْتِ، بَيْتِي الْكَبِيرُ⁽¹⁾

(1) فيصل الأحمر: الخروج إلى المتاهة، ص93.

الْحَزِينُ... الْحَزِينُ... الْمُثِيرَةُ أَحْلَامَهُ
 وَالْكَسِيرَةَ آلامَهُ... وَالْفَقِيرَةَ أَحْجَارَهُ
 تَحْتَوِيهِ الْحُرُوفُ، حُرُوفُهُ، طَرْدًا... وَتُحَرِّضُنِي كَيْ أَسِيرَ
 تُجَاهَ الَّذِي لَقَّبُوهُ طَرِيقَ السَّرَابِ
 الطَّرِيقُ يُدَحْرِجُنِي... خُطْوَةً، خُطْوَةً، خُطْوَةً
 فَتَنَامُ خُطَايَ لِتَصْحُوَ الْخَطَايَا الَّتِي ارْتَكَبْتَهَا الْخُطَى
 إِثْرَ حِلْمِ الْأَرْضِ الشَّبَابِ

إنها لغة تجاوزت المكان الواقعي، وارتقت لتكرس فضاء كتابيا وظيفيا، تهاجر فيه المنافذ والفجوات إلى النص المسيج بعزلة، لتؤطر خصوصية صارخة لمعمارية مشيدة على مساحة ورقية، تنصهر فيها الوحدات اللونية، وتترتب أثنائية البيت بعبارات وجمل وأدوات، تنسق لتنتفح على فضاء خالد بسلالة خيالية معبرة.

إن بيت الشاعر هو بيت تفوح منه روائح الاعتكاف مع البياض الورقي، لتتجلى خطابا رساليا يلتقط مرحلية الحياة باختلافها. وينبض بحرارة التواصل ويهتز بنبضات الشعور وفوضى الحواس.

ليتجاوز الشاعر البيت إلى الطريق، ثم إلى الأرض انتقالا من التكتف يفي إلى التوسع أو من الصفر إلى المساحة، كما يحدد ذلك "صالح صالح".

يقول "حسين زيدان":

مَا عَدَا مَنْ قَالَ لِلْبَيْتِ اسْتَقِمَّ.. دُونَ "السَّقِيفَةِ"!(1)
 وَأَنَا الْمَسْئُولُ عَنْ تَنْصِيهِهِ.. مَنْ سُلالاتٍ ضَعِيفَةٍ
 أَيْنَ ضَلْعِي؟ فَلَمَّا الْمَسْئُولُ عَنْ إِهْدَاءِ صَدْرِي
 كَيْفَ طَاوَعْتُ الْخَلِيفَةَ

* ينظر للإفادة صالح صالح: قضايا المكان الروائي، ص 75.

(1). حسين زيدان : قصائد من الأوراس إلى القدس، ص 14.

يَوْمَ أَنْ أُجَزَّ بَيْتِي؟!
 لَمْ يَكُنْ يَا صَاحِبَ الْغَمْدَيْنِ يَوْمًا ..صَاحِبِي
 إِنَّمَا عَبْدُ الْوَظِيْفَةِ..

أحيانا يصبح التخلص من عوائل ا لمكان الملتصق بالأنا (البيت)، رجاء تطالع فيه العيون المليئة بالقلق والخوف منافذ الضوء، ويصبح الانغلاق تصعيدا لنواح مبوح، يهمس بمشهدية متأزمة، تركل الذات بقدمها، ليمتثل حلمها مقتولا موسى بالسواد. على هذا النحو ترسم الحدودية إقامة جبرية على الذات المعزولة تحت سياط القيد والاضطهاد، مبحوحة الكلمة، مسلوبة الإرادة.

فالمسألة هنا أن الذات مطوقة بين فكي الانغلاق، تحاول أن تضع ثوبا على هيئ إنكار. وتنتكر لهذا ال مكان، الذي تمتزج فيه ذكريات الرماد المتساقط من اشتعال شريط طويل، مكفن بعباءة السواد، لتقطن بيتا مخالفا من ورق سقيفته الخيال. ويقول "عاشور فني":

وَأَحْسُ وَقَعَ غِيَابَهَا فِي كُلِّ شَيْءٍ (1)

كُلُّ شَيْءٍ ...

وَحِشَّةُ الْعُصْفُورِ فِي قَفْصِ

كَأَبَةِ زُرْقَةٍ بَحْرِيَّةٍ فِي الصَّيْفِ

شُرْفَةُ غَائِبٍ فِي اللَّيْلِ

شُرْفَةُ غَائِبٍ أُخْرَى

يَمْضِي الْجَمِيعُ

وَلَا يُقَرِّبُنِي إِلَى نَفْسِي سِوَى الذِّكْرَى

إن غياب الذات يعزز وحشة المكان، وسطوة الفراغ، فت تضخم غشاوة الزمن، الذي يلف خيوطه المرتعشة على زوايا الشرفات، فنتحطم ركائز الحضور، وتعالى أسوار البيوت،

(1) عاشور فني: زهرة الدنيا ، ص ص، 95. 96.

لتلوث أجواء التحرر وتنهش حلقات الزمن الآتي، فتخرج الذات من انكساراتها، تقف على فتات الماضي، لتعقب بنسيم ذكرياتها فضاء مزقته قوى التغيب والحجب، وألقت رحلها في ثناياه أم قشعم، فبات بؤرة تتوالد ضمن مداراتها مواقف الاستسلام للحزن .

- يتكاثف التشكيل الجمالي للبيت من تقنيات الارتحال بين الحاضر و الماضي، فتتربط إحداثيات الزمن وتتوارى خطيته، حين ذلك تتعالى الذات عليه لتتسخ محورها التوقيتي كما تريد .

- ربما كان لزاما على الذات الإنسانية أن تسكن إلى ألفة ودفء الحصار؛ لتعقد خيوط الاتصال بالخيال والذكريات والأحلام، وتخبيء هذه الجمجمة بأسرارها وأجنحتها ومخالبها تحت سقف الحماية والتواري .

وفي ظل هذه الحدودية التي تنتشر رداء السواد، بات الإنسان يعانق القيد والأسر، فأصبحت البيوت سجونا إسمنتية.

4.3 أماكن العزل

1.4.3. السجن وإشكالية المقاومة:

هو المكان القاهر لكرامة الذات ، يختزل المتعة، ويسقط الإنسان في جبرية التجرد من جل وثائقه الحياتية، ولا يحتفظ له إلا بالكيان العددي، ليفتح طريقاً نحو ماديته وتشبيئه «إن جوهر الأشياء العدد»⁽¹⁾.

إنه «هيكل بنائي أقيم إما للقمع، وإما للتأديب والعقاب»⁽²⁾ ومكان مخضع لنزله، سالب لكل خصوصياته، فيه يذل ويحط الفرد، وتبرز من خلاله دلالات الانتهاك.

فهو الكبسولة الحابسة للحراك كما يقول ابن منظور «السُّجُنُ: الحَبْسُ»⁽³⁾ وعليه يتمثل ذا أبعاد و مقاسات تميز انغلاقه ومحدوديته.

ولقد تمثل هذا ال فضاء بدالتين: سلبية و إيجابية، قهر وظلم، مقابل امتزاج للذات بالتاريخ، وخوف وألم مرتبط بإرادة وتحد.

ولما كانت تلك مشهدياته الواصفة لمعاناة النفس وتيهها، يقول "أبو القاسم خمار" في قصيدته "رسالة من الطوفان":

وَفِي أَرْضِنَا يَهْطُلُ الْغَيْثُ لَيْثًا⁽⁴⁾
 وَ يَنْهَالُ وَحْشًا حَثِيثًا..
 يَدُكُ الْحُصُونِ..
 يُدْمِرُ صَرْحَ السُّجُونِ..
 وَيَأْكُلُ مَن صَاحَ غَوَا
 كِبَارًا.. شَرِبَلًا.. صِغَارًا..

(1) . عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج 1، ص، 77.

(2) عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 143.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مادة (سجا) ، ج 3، ص 250.

(4) أبو القاسم خمار : الأعمال الشعرية الكاملة، بين وطن الغربة وهوية الاغتراب ، ص ص 28-29.

هكذا يصبح الطوفان ملفوظا إبلاغيا، لدس التراكمات المادية (تدك الحصون، وتدمر السجون) وتضحى البنيات السكنية الكبرى و الضيقة هشيما تحت أقدام الفضاءات الطبيعية. وتُطبّق السيولة على الصلابة الحجرية، لتحولها إلى شظايا، حيث تبتلعها لتتماهى فيها، فيصنع الانسجام مجالا لجمالية التواصل، ودلالية التحول، التي تقتل أمكنة لتحبي أخرى مختلفة.

ويتفق "مصطفى الغماري" مع هذه الدلالة السلبية، فيلصق السجن بالقهر في قصيدة "الحق":

لا تسَلْ كَيْفَ سَعَيْنَا؟! (1)
كَيْفَ كُنَّا أَلَمًا يُورِقُ نَارًا
كَيْفَ عَانَيْنَا الْمَدَى اللَّيْلِيَّ
ثُرْنَا مِنْ سُجُونِ الْقَهْرِ ثَارًا..

إن (كيف) الحالية تنتج بنية توتر، تشعر الذات من خلالها بالقلق والحيرة، المعلقة على المحور الخطي لاسم الاستفهام التواتري. وتتكرر هذه المتوالية في السطر الأخير، لتتعدد دلالات القهر والأسر، فلا يكون المكان إلا بؤرة تتكاثف ضمنها المعاني السابقة، ووحدة جمالية تقطر بمستويات المقاومة والتحدي، حيث تبتلع البنية التساؤلية المكان المغلق لترسم فسحة الانفتاح، وتعتمد الذات إلى فك الحصار العازل لها و المفروض عليها .

وينحو هذا المكان منحى آخر في قصيدة عراجين الحنين :

رَسَمْنَ خُطُوطًا عَلَى الرَّمْلِ (2)
فَأَنْفَتَحَ الْأَفْقُ فِي الْحُلْمِ وَابْتَهَجَ الْمَهْدُ وَالنَّهْرُ
لَكِنَّ رِيحَ الْفَجِيعةِ هَبَّتْ فَضَاعَ اخْضِرَارُ الضَّفَافِ

(1) مصطفى الغماري : قراءة في آية السيف ، ص ص 25-26.

(2) الأخضر فلوس: عراجين الحنين ، ص 74.

وَحَطَّ الْمُحِبُّونَ أَيَّامَهُمْ،
رَسَمُوا وَجْهَهَا وَالْقُلُوبَ الَّتِي جَرَحَتْهَا السَّهَامُ
عَلَى جُدْرَانِ السُّجُونِ!

لا يشكل الرسم إلا جمالا فنيا، تقوضه الحركة الالتفافية للريح، فتحدث قبحا تراكميا على ضفاف الاخضرار الزمني للماضي.

التهمت الفجيعة محاصيل العطاء الأنف، ولم تكتب على الجدار سوى ذاكرة الألم والجراح. فمعلوم أن مكان القهر الجبري، لا يولد إلا ذاكرة مصلوبة في صدر الحائط، لكنه في الآن ذاته يشير بحركته الانسحابية على امتداد للزمن المشرق سافا، ويكفي أنه لم يقبر الأحلام، ولم يعطل مجال الوصال والألفة.

ويذهب نور الدين درويش في قصيدة "السجن" إلى وصف الزنزانة في مدح حواري، يقتلع هو الآخر جذور العزل، ويرسم محاور الحكيم، بدل أن ينشر كوابح الصمت.

زِنْرَانَتِي هَذِي (١)
وَفِي الْأُخْرَى أَنَامُ
لَا...
لَمْ يَنْمِ أَحَدٌ هُنَا
إِلَّا وَجُنَّ
حَرَسٌ تَقَنَّ سَيِّدِي
حَرَسٌ وَأَمَعَنَ ثُمَّ فَكَّرَ ثُمَّ قَدَّرَ
ثُمَّ قَرَّرَ أَنْ يُفَرِّقَ بَيْنَ رُوحِي وَالْجَسَدِ
الْجُنْدُ جُنْدُكَ وَالْكَلاشُ وَمَا تَبَقِيَ مِنْ رِصَاصِ
يَا سَيِّدِي
لَا تَرْتَعْشُ

(١) نور الدين درويش: السفر الشاق، ص 80.

زِنَانَتِي هَذِي

وَفِي الْأُخْرَى أَنَامُ

زِنَانَةُ الْأَلْفِ الْمُقَابِلِ لِأَنْمَةِ وَالِدُعَاةِ

بالنظر إلى مكان الزنزانة، الذي يثبت قانون المحدودية الصارمة - التي تطوق الفضاء السجني - فإن الذات التي تتعرض للعزلة، لا تستسلم بل تتخطى القيد وتتفقت من رقة المواجه كلها، لتمتطي بثمة التكيف، التي أطرت مسار الفصل بين الروح والجسد. فالإزام الذات الإق-امة في مكان الحصار الجبري، قاده - إلى التخلص من إشكالي-ة اللهذة، وأقحمها في مجابهة الشهوة، فكان منبر الزهد محرابها، الذي ميز حضورها الوثائق الحاوي لجمالية الصمود والإرادة.

«تجربة السجن مرآة تنعكس فيها رؤى وصور المواجهة...، بين ((..الأنا))..»

و((الآخر)).. داخل مساحة ضيقة-ة، يغدو فيها المكان- الم - عتقل مرادفا للإنس-ان- المحتل، مما جعل الع-لاقة بين السجين و السجن، تتعقد وتتوسع وتتجذر في م-ربع من العورق، يستنطق فيه الشاعر عوالم، دلالية زاخرة، تسهم في إضاءة غوامض علاقة الذات بالذات من جهة، وعلاقتها بالآخر من جهة ثانية. وذلك في حيز مادي مغلق لكنه مفتوح تاريخيا على آفاق رحبة من الخيال والجمال، والبطولة والشهادة»⁽¹⁾.

لاحظنا كيف يتحول السجن من مكان للعذاب إلى آخر للحلم، يجسده الفضاء التخيلي المصنوع من ورق، والذي يسجل الخلاص منه، ونستطيع القول إن الفرار من سجن المواجه إلى السجن التخيلي، هو فرار من الموت إلى الموت، يشكل فيه الطرف الثاني من الثنائية ذات الإحداثية الواحدة الحلم والراحة. وهناك تتمكن الذات من معرفة دواخلها المكبلة بأغلال الأسرار والتواري، فيصبح ال مكان المحاصر جسر تواصل مع الآخر، الذي يتمكن من ممارسة الحياة في دائرة مركزها الموت.

(1) إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الجزائر أنموذجا 1962.1925، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، ط2

وقد يتمادى الفضاء التخيلي الشعري، من خلال بعث ذاكرة الأمكنة في الوصول إلى أعماق الذات، ليخطط منحى انفعالاتها المتضاربة، بنسج مساحة للصوت داخل قوقعة الصمت.

ونظرا لطبيعة هذا المكان السالب للإرادة أحيانا - المساوي لموقع القبر، الذي تتجلى فيه متون الاستسلام، ومواد الحساب والجزاء - فقد آثار فضول الشعراء عند الوقوف على القبر.

فمن منهم زاره؟ وما زاوية الرؤية التي ساقته إليه؟

2. 4.3 القبر: جدارية الفناء

يهاجر القبر نحو الامتداد على حساب المساحات السكانية إذ يبتلعها، لذلك كان الأكثر حضورا في النص الشعري الجزائري، ليمثل رقعة مفجعة تنثر الجثث، وتعلق هوياتهم لتكون شواهد على الغياب « إنه يستدعي حالة غياب على المستوى الفيزيائي للمادة»⁽¹⁾، وبهذا يخزنق الحياة في مستواها المعنوي، وكأن الواقع يعلن إفلاسه وعقمه، ويستدعي معرض النهاية، وفي إطار هذا المنفى تنفث ذات مقاومة، تحاول الفرار من فناء مطارد لها، وهنا تتأطر مؤشرات جمالية في ميدان تقف الذات فيه وجها لوجه مع مصيرها، باحثة عن شرائط الحياة والوجود.

وإذا كانت الدلالة اللغوية تقول إن القبر «مَدْفَنُ الْإِنْسَانِ، وَجَمْعُهُ قُبُورٌ وَالْمَقْبَرُ الْمَصْدَرُ، وَالْمَقْبَرَةُ بَفَتْحِ الْبَاءِ وَضَمِّهَا مَوْضِعُ الْقُبُورِ.»⁽²⁾ فهي لا تتسع إلا للموت والغياب أيضا، وهذه الخصوصية التي يتميز بها هذا الفضاء، تتعلق بهندسته كما يقول طاهر

(1) يحيى العبد الله الاغتراب دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن

ط، 2005، ص 172 .

(2) ابن منظور: لسان العرب مادة (قبر)، ص 188 .

مسعد: « للقبر خصوصيته الهندسيّة التي لا يشبهه فيه مكان آخر، وله فعله أيضا، الذي لا يشاركه فيه سواه، إنه خاتمة الأماكن ومستودعها الأخير ومنتهاها. »⁽¹⁾

وهكذا يتفرد المكان ليكون ركنا للانعزال والوحدة، تهابه الذات؛ لأنها تجهل أسرارها، وإن كانت قد نبئت ببعض خفايا حصاره.

فكيف التصقت الذات بالبقاء وأعلنت لغة التصدي والضمود في ظل واقع كسيح مثلته سنوات الجمر؟ وهل حمل المكان ذات الدلالة اللغوية أم اجتازها؟ هل مثل هذا المكان الماورائي رقعة الفرار، أم مساحة الرفض، التي يستعيد فيها النص أنفاسه المختنقة من جراء التلوث الدموي؟

يقول "عبد العالي رزاقى" في قصيدة "مقدمة ثانية":

وَمَنْ قَالَ : (2)

إِنَّ ((الْحَيَازَةَ)) قَبْرًا وَمَقْبَرَةً

وَقَصِيدَهُ؟

وَمَنْ قَالَ:

إِنَّكَ مَقْبَرَةٌ

لَمْ تَضْمَ

سِوَى جَسَدَيْنِ غَرِيبَيْنِ

لَمْ يَجِدَا لهُمَا فِي الْوُجُودِ مَكَانًا

حينما تطول بالذات رحلتها التي تتعقب حياة تدنسها مرارة الوجود، و توشحها شراشيف الاغتراب، يصبح الاغتراب المكاني ضمن موضع مغلق أضمن للبقاء. وتبرز إثر ذلك جمالية مواجهة الأعماق والفناء بأفق الراحة والطمأنينة والاحتضان.

(1) طاهر مسعد الجلوب: بناء القصيدة في أعمال عبد العزيز المقالح، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2007، ص185.

(2) عبد العالي رزاقى: من يوميات الحسن بن الصباح، ص20

والأهم من ذلك هو الاحتضار الذي يهب للإنسان حياة تحميه وتمنحه الأمن، في زمن تأكلت فيه صحيفته الأخلاقية.

فتقلب موازين «الموت الذي يضع حداً لحديث الإنسان مع العالم الموضوعي»⁽¹⁾، ليصبح تراسلاً مع الأعماق تمارس فيه الحواس طقوسها، وتتلاحم تحته الأجساد لتتلاعب بعشية الأقدار وسخريتها .

يشغل المكان (القبر) مساحة منسية ليتوارى خلف نافذة يودع منها باقي المدلولات في البنية النصية.

وتضطلع الأسطر الشعرية المتتالية والمكتفة كركام من الأثرية ، التي تلقى على ضريح السطر الأول ليظل صامتا بوجه جاهم ، تحمل سماه أيقونة الانطواء تحت بواطن السلامة والأمن .

إن الذات تتوافق مع الأرض وتصنع توحيدها في وجود لاسع يطبق على الأنفاس، حيث تخطو باتجاه مدارات مشبعة بالشمولية، وتحقق كيانه خارج الانغلاق لتتجاوز عتبات التشظي والتمايز.

يقول "عز الدين ميهوبي": في قصيدة الجريدة :

- أُفْتَشُ عَنْ قَبْرِ أُمِّي! (2)

- وَأَنْتَ؟

- أُفْتَشُ عَنْ قَبْرِ عَمِّي!

- وَأَنْتَ؟

- أُفْتَشُ عَنْ جُثَّةِ دُونَ اسْمِ!

- وَأَنْتَ؟

- أُرِيدُ مِسَاحَةَ حُبِّ بَحْجَمِ الْوَطْنِ؟..

(1) نيقولاي برديايف: العزلة والمجتمع، ص102.

(2) عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينيكا الرايس، ص45.

.....

.....

.....

- وَأَنْتَ

- أمقبرة هذه.. أم جريدة؟!!

ضمن رقعة الجريدة تقود الوقائع الإبلاغية إلى مساحة إعلامية لزمن طارئ لا يخضع للرقابة، فتكون النص الشاهد على وسط مخيف يشوش على النسق الإعلامي، ويفرز لغات النفور لأن الجريدة أضحت آلة صماء تمد جسرا نحو المقابر. تلك الحقيقة التي يقبل عليها الجميع لا تتضمن سوى سفر دائم للبحث عن هوية أنا التقطتها خواتم النهاية، واغتصبت كيائها الحضور فمالت إلى الغياب. ويقول في قصيدة الحفار:

بَكَى الْحَفَّازُ..

تَنَهَّدَتِ الْمَقْبَرَةُ

وَحِيدًا تُسَامِرُهُ شَجَرَةٌ

يَتَوَسَّدُ قَبْرًا ..

ويقول أيضا

بَكَى الْحَفَّازُ (١)

الْقَبْرُ تَعَرَّى..

وَحَطَّ الْبُومُ عَلَى الصَّبَا

تَسَاقَطُ مِنْ عَيْنَيْهِ جَمَاجِمُ عَشْرِينَ عَامًا..

.....

يبكى الحفّاز

(١) المصدر السابق: ص ص 47-48-49 .

يسألُ معولهُ المعقوفَ ويبكي :

من يحفرُ قبْرِي

ويدفُنُنِي؟

.....

يبكي الحفّارُ فيرتفعُ الآذانُ

ويسأله الآتونُ:

لقد حضرَ الأمواتُ الآنَ ..

القبرُ الواحدُ لا يكفي.

عزّخر النص بأقاليم العراء، فتتهد المقبرة يشير إلى زفيرها، الذي يطالب الجسد بدفع ضريبته نحو التراب، وبذلك نثج الذات عالما لامتداد الفناء خارج قذارة الحياة، ويصبح القبر المأوى الذي تلوذ إليه ذات أنهكتها السنون، وحاصرتها منعطفات الزمن من كل الجهات . ولا يتعلق الانفعال المقلق إلا بالشهادة على انكماش الوجود، وكذا باعتلاء على سلطة التعفن والنقرز في الحياة الدنيا .

يقول الشاعر في قصيدة "عولمة الحب عولمة النار" :

و"بابُ.." المدينة مقبرة في العراء.. (1)

لُطُوفانِها نُكْهَةُ المَوتِ

والبَحْرُ قَبْرٌ وَسِيعٌ

وتلك النُعُوشُ رُبْدٌ

لَكَ اللهُ يَا وَطَنِي..

ولكَ الصَّبْرُ والأُمْنِياتِ

تمحو البنى التصويرية هندسية الخصوصية المتعلقة بالقبر إذ تتجاوز الثنائيات (الانفتاح / الانغلاق) (الداخل / الخارج) (الباطن / السطح) (الامتساع / الضيق)، فيرتد المكان إلى

(1) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص50.

ضده، وتدوب الحدودية لتتساوى الفضاءات في صفحة الوجود المؤسف ، وفي رقعة مغتصبة ومقهورة تصارع الموت بلغة التحدي، وتبحث عن الثبات تحت أقدام الاضطراب. يقول "الأخضر بركة" :

ثُمَّ قَوْمٌ (١)

يَمُرُّونَ بَيْنِي وَبَيْنِي إِلَى التَّيِّبِ،
يَبْنُونَ بِاسْمِي كَلَامًا لِكِي يَهْدِمُوهُ
يُخِيطُونَ بِاسْمِي بِرَانِيَسَ لِلْمَجْدِ،
رَبَطَاتُ أَعْنَاقِهِمْ حَوْلَ قَبْرِي تُرْفِرُ، مَنْ هُوَلاءَ الَّذِينَ...
جَمِيعٌ وَشَتَّى، كَثِيرُونَ مِثْلَ الْكَلَامِ الْكَثِيرِ...

إن الشاعر يرى أنه لا جدوى من الحياة الهامشية، التي لا تمنح للذات وجودها، وإذا كان المكان يشير إلى الموت، فإن صراع الأنا والآخر يؤدي إلى انتهاك حرمة الذات وانشطارها في زمن التصنع والضياع.

وتتحول دلالة المكان المخيف في خطاب الذات الأنثوية إلى آخر مختلف:

هُوَ سِرَّنَا الْمَدْفُونُ فِي قَبْرِ الْقَصِيدَةِ (٢)
هُوَ وَجْهَكَ الَّذِي لِي يَبْتَسِمُ - أَشْتَاقُهُ -
فَلَمَّاذَا قَدْ مَضَى ...

خَلْفَ الدُّخَانِ إِلَى الْمَتَاهَاتِ الْبَعِيدَةِ؟

يتغير المكان الهندسي إلى معمارية لفظية، تستعرض السجل النفساني للذات، وما انضمام القبر لفضاء النص إلا تكشفاً لوشائج التفاعل مع المعادي، وانشداد إلى الغياب الذي يحقق الحضور (التحرر)، إذ إن الذات تتواصل مع الغياب لتهجر معادن الواقع، وتبحث عن

(١) الأخضر بركة: إحدائيات الصمت، ص ص 10-11.

(٢) حنين عمر : سر العجر، ص 09.

راحة الخلود الكياني من خلال الكتابة. وبالتالي تسمو إلى مقام الوجود، وتلفظ نهائيا كل عوائل الضغوط التي تفرضها شؤون الواقع الحياتي.

حينئذ يبدو الإحساس الفعلي، بالتححر والخلص من قوانين التسلط الزمكاني، وما تتفك الأنا تطالعنا بمظاهر القوة والمناعة، التي تتغذى جذورها من الكلمة .

ينزاح الفضاء المعادي إلى الألفة ، إذ لم يعد المخيف المجهول مادامت الذات تتدثر فيه بثياب الراحة، بعيدا عن منعرجات المزالق الممانعة للاستقرار.

هي ذات لا تبحث عن فضاء يعصمها من زمنها المفجوع، ولكنها ذات باحثة عن أسرار الأمكنة، تلامس الخفي منها كما لامست الظاهر، وتنبش تحت لفافات المستور، حتى إنها جعلت كونها الشعري مناظرا لذلك العالم الخفي، تحشر فيه بناها اللغوية، مستكنة الغموض الذي يجعل القارئ أكثر توقا لخوض المغامرة .

إن قصة الالتصاق بين الكائن وأرضه، تتوغل به في المغارات و الأعماق وتزرعه في وعاء الاسمنت والفولاذ.

تحت قباب هذه الترسانة الصلبة والمميته، التي حبست جنمان الإنسان، فتآكل لينحل بترية الأرض، ويلتحم برحمها من جديد، تاركا الوهج المادي البراق، مدركا أن تركيب الروحي أكثر سموا، فعاد بحصيلة حدائية، يظن فيها أن الحياة ربما تمارس فن الخفاء في جيوب الفضاءات الطبيعية، وكانت دوافعه النفسية تلح عليه مطاردة الرياح في حركاتها التواصلية الجامع-ة بين النهايات الشجرية، والموزع-ة للإخصاب، والصائع-ة للبنى-ة التكاثرية، كما تنبه إلى الإشراقه المتتالية في لحمه الشمس الحرارية الرابطة بين السماء والأرض، وكانت تمظهرات اليابسة المغتسله بمياه الأنهار والبحار، المستترة ببياض الثلوج تارة واخضرار النبات تارة أخ-رى، الرسالة الختامي-ة التي زادت في قن-اعة ق-رارته الشعورية، فسار نحو المرتفع يتشبت بمصاييح وهاجة ألهبت فضوله، فهاجر بمعجمه المعرفي، يبغي غزو الفضاء الخارجي، وعاد منه ليقول إن الحياة وعرة مسالكها.

4. الأماكن المفتوحة:

الأماكن المفتوحة هي تلك التي تتوزع على فضاء ممتد أقل تجمي - عا للكيان البشري، تؤثر لتتوزع بيئياً. متعة، ولبنية تراكمية من المجاهيل تصطدم بالمعرفة الإنسانية، فيشكل الصراع بؤرة توتر مهمة في النص الشعري. لذلك قد تخرج من هذا الامتداد إلى انكماش حدودي، كما عبرت عن ذلك "فتيحة كحلوش" «إن الانفتاح/ الانغلاق خاصة في المكان كما هي خاصة في اللغة... ذلك أن الكلمة تتغلق إذا ما أخذناها في معناها القاموسي المحدد، بينما تتفتح بالتعبير الشعري الذي يجدد معانيها باستمرار بل يكتفها حتى نجد أنفسنا أمام قراءات عديدة»⁽¹⁾

تستدرج حلقات المعجم اللغوية اللغة لتغتها مشكلة قاعدة الربط المكبل بين اللفظ والمعنى، وعندها تتحطم حرية التخيل، وتعيش المفردات في كبسولة مغلقة، تتآكل، تصدأ، ثم تموت.

الأمكنة تعيش الظروف نفسها، إذا أخضعت لمرايا الرؤى الضيقة، بينما تزيد انفتاحها، إذ ما تعلق بالرؤى الانفتاحية.

هذا وربما يكون «الاتساع في المكان، تأكيداً على حرية الفرد، أو تأكيداً على الخروج من الذات إلى الآخر»⁽²⁾، فالفضاء المتسع يُنشئ منحى توزيعي للحركة، إذ يجعل الذات تسقط في فجواته الكبيرة، التي لا تملؤها سوى رحلة الانتقال المستمر، لكشف الأسرار ومطاردة الحقائق.

ولعل الذات في محاولة تلمس الواقعي، تتطلق من الأرض، مكان إقامتها الذي أهداها الخصوصية، ومنحها الأمومة التي غابت بغياب الأمكنة المغلقة.

(1) فتيحة كحلوش: بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص192.

(2) مجموعة من المؤلفين: جماليات المكان، جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، مدحت الجيار، ص32.

1.4 الأماكن الطبيعية المفتوحة:

1.1.4 الأرض

ترتبط بكل الأمكنة، ضيقة كانت أو مفتوحة سكنية أو طبيعية، فهي المحور الذي تتوجه إليه جل الفضاءات، والموطن الذي لا يمكن للإنسان هجرته أو الابتعاد عنه، إذ تحتضنه بجاذبيتها في الحياة، وتأوي جثمانه في الممات، «فلارتباط بينها وبين الإنسان ليس ارتباطاً وقتياً محدوداً، بل هو اتحاد باطني بين الأرض الخالدة والدم الخالد، هكذا تتكامل الدورة الدائمة بين الولادة والموت فينتفض المكان مدلولاً رمزياً»⁽¹⁾ قال تعالى ﴿ وَمِنْهَا مِمَّا حَلَقْنَاكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى ﴾⁽²⁾.

هذا التواصل الزمكاني يضاف إليه جمع آخر عند صاحب لسان العرب الذي قال: «الَّتِي عَلَيْهَا النَّاسُ أُنثَى وَهِيَ اسْمُ جِنْسٍ وَكَانَ حَقُّ الْوَاحِدَةِ مِنْهَا أَنْ يُقَالَ أَرْضَةٌ... وَقِيلَ الْأَرْضُ الْمَوْضِعُ وَالْمَكَانُ»⁽³⁾ ليسفر الجمع عن التقاء المكان بالذات وتحول الخاص إلى عام (الأرض المكان)، وبذلك تتناسل مثوية (الثبت والمتحول) و (الموت والحياة) في هذا الفضاء، فيغدو وعاء يطفو على سطحه الوعي الإنساني، خاصة إذ ما علمنا أن الجمع الذي أدرج ضمن التعريف اللغوي ينهض من غبار الاعتقادات القديمة (المرأة المكان)، إذ تكون أنوثتها مرتبطة بخصبها وأمومتها فهي لدى اليابانيين أصل البشر وجزء هام من أجواء العالم لدى البابليين⁽⁴⁾، من ثم كان لها الحضور الكياني مقابل الكيان الإنساني.

(1) حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية بنية الشعر المعاصر أحمد عبد المعطي حجازي نموذجاً، دار جدار للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2006، ص 36. نقلاً عن محمد العبد حمود: ال حدائة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1986. ص 259.

(2) سورة طه، الآية 55.

(3) ابن منظور: لسان العرب مادة (أرض) مج 1، ص 62.

(4) ثناء انس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي، دار قباء للنشر والتوزيع، مصر، (د ط)، 2000، ص 20.

ويقول عبد الصمد زايد: «ما حسبناه سرايا إن هو في حقيقته، على حد رأي نيكولا، أنفاس الأرض اللاهثة تحت لفق الحرارة»⁽¹⁾ وبالتنفس ترتفع الأرض إلى رتبة الكائن الحي .

«استوت والإنسان ذاتا قبالة ذات. واقتضت أن يكون الفعل البشري مساهمة في حياتها كما تساهم هي في حياة الإنسان. وتقلصت المسافة الفاصلة بينها وبينه. وحق لها ما يحق لكل كائن عاقل من حرمة وقداسة.»⁽²⁾

تلكم هي قصة التبادل التي جعل لها الخالق نعمة للمخ لوق لا يحاصره في -ها حصار، وإن كانت سياسات التهجير قد نسجت أسلاكها الشائكة لفصل الذات عن خليتها الأم، فتلك الخلية لن تضمحل بل تتناسخ في الكيان البشري لتمنح له محددات انتمائه . وبين لغة الهوية والمدارات اللغوية والأسطورية لهذا الفضاء، يمارس الشاعر الجزائري طقوسه؛ ليقدم لنا نص المساحة المتعلقة بوجوده ووطنيته.

يقول "علي ملاحى" في قصيدة بلا وطن هل نعيش؟:

هَذِهِ الْأَرْضُ مَكْتُوبُهَا أَنْ تَتُورَ وَأَنْ تَسْتَظِلَّ⁽³⁾

بِأَرْوَاحِنَا كَيْ تَسِيرَ

وَقُلْنَا لَهَا لَا تَضْمِي شُجَيْرَاتِنَا الْإِثْمَةَ

تتمثل الأرض كائنا ينبض بالحياة ، ويعج بالعطايا، فتمتزج بالذات وتتأى عن مواضع التضاريس الصخرية، بمحاذاة انتصاب رخوي جمالي حي، تواجه وجودها بمد من الهدوء والطمأنينة، حيث تكتم صرخاتها وجراحها، وترفع أثقالها بثبات رهيب. إنها المواجهة التي يجب أن يستوعبها الإنسان مغمض العينين.

(1) عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة ، دار محمد علي و كلية الآداب ، تونس، ط1 2003، ص، 438.

(2) المرجع السابق، ص 438.

(3) علي ملاحى: البحر يقرأ حالته، ص 90.

هَاتِهِ الْأَرْضُ الَّتِي⁽¹⁾
 قَدْ أَضَعْنَاهَا جُرَافًا ...
 ثُمَّ بَعْنَاهَا ...
 وَقَبَضْنَاهَا خُرَافَةً!
 وَاِنْتَحَلْنَا صِفَةَ الْمَجْدِ
 وَنَحْنُ ...
 لَسْنَا إِلَّا تَرَهَاتٍ وَسَخَافَةٌ
 هَاتِهِ الْأَرْضُ الَّتِي
 جَرَدُوهَا
 تَرَكَوْهَا دُونَ قَلْبِ
 دُونَ صَوْتِ أَوْ أَصَابِعِ
 ثُمَّ عَابُوا أَنَّهَا لَمْ تُغَيِّرْ أَيَّ مُنْكَرٍ
 سَحَبُوا الْمَسْرَحَ مِنْهَا
 أَسَدَلُوا كُلَّ السَّتَائِرِ!
 هَاتِهِ الْأَرْضُ الَّتِي
 وَشَوْشَتْنِي سِرًّا إِبْحَارَ الْقَصَائِدِ
 عَلَّمْتَنِي كَيْفَ يَغْدُو الْمَوْتُ (حُلْمًا)
 يَغْفُو فِي جَوْفِ الْوَسَائِدِ!

تجعل الأنثى الأرض تفصح لها عن حقيقة تكومت وردمها التراب، تمثل مخزوناً رؤيويًا ناطقاً بدونية الإنسان وضعفه. إن لها الحقيقة التي تـزج به في قلب الن في والشكوى، وتجعلنا ندرك أن المكان كائن واع، تلقى على أعناقهم مسؤولية ما يتسبب الإنسان في فعله، وأخيراً يرتحل الكائن الواعي؛ ليصبح نصاً تعليمياً يمد جسوره نحو الحلم متحدياً.

(1) حنين عمر: سر العجر، ص 65.

يقول "عاشور فني" :

لَكَ أَنْ تَدَّعِي مَا تَشَاءُ (1)
وَأَنْ تَتَهَجَّدَ أَلْفَ سَنَةٍ
فِي "حِرَاءٍ"
ثُمَّ تَخْرُجَ لِلنَّاسِ وَالشُّعْرَاءِ
وَتَسِيرُ فَتَنْفَجِرُ الْأَرْضُ شِعْرًا وَمَاءً
لَكَ أَنْ تَتَذَتَّرَ بِالسَّوْسَنَةِ
وَتُعَطَّرَ جَوْهَرَةَ الْأَرْضِ بِالصَّبَوَاتِ
وَتُنْذِرَ شِعْرَكَ لِأَرْضٍ...
تَسْكُبُ كَوَثْرَكَ الْعَذْبُ فِي الْفَلَوَاتِ
وَتُشْعِلُ قَلْبَكَ فِي عَتَمَةِ الْأَمَكِنَةِ

إن تواصل الذات مع المكان، هو تواصل مع المقدس الذي ينتظر الفداء، ومع الوجود والانتماء، ويعد تلازم الاثنين تلازماً مع الفضاء الوجودي لمحاولة الحصول على الهوية. وقد يكون احتكاك الذات بالموروث الديني "غار حراء" نهوضاً من منزل الوحي والسكينة، إنه اتصال بالرحم موطئ الولادة، ثم ارتحال باتجاه السطوح - ح أين يتحقق وجود الذات الشخصي، وتحيل الصورة إلى مدى التعلق بالأرض؛ لأن فقدانها موت وفناء.

كما يقول "عاشور فني" أيضاً في قصيدة الليل:

لَمْ أَكُنْ (2)
كَانَتْ الْأَرْضُ خَارِجَ أُسْوَارِهَا
كَانَتْ السَّنَوَاتُ مُعْطَلَةً فِي الرَّمَالِ
وَبَيْنِي وَبَيْنَ الشَّوْاطِئِ خَارِطَةٌ مِنْ جَلِيدٍ

(1) عاشور فني: الربيع الذي جاء قبل الأوان، ص ص 31-32.

(2) عاشور فني: زهرة الدنيا، ص ص 68، 67.

وَأَوَّلُ مَا قَادَنِي لِلْمَدِينَةِ
 وَجْهَ أَطَارِدُهُ
 كَلَّمَا لَاحَ فِي أَفْقِ خَاتِنِي مِنْ جَدِيدٍ
 وَصَارَ يُطَارِدُنِي كُلَّ شَيْءٍ
 وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَشْيَاءَهَا
 فَتَضَارَبَتِ الطَّرِيقَاتُ
 وَمَا زِلْتُ أَتَّبِعُ نَجْمَ الطَّرِيقِ الْوَحِيدِ

يسهم المكان الملتصق بالزمن المعطل في انحياز الخطاب إلى الطرف السلبي، إذ تسيطر دلالة الضياع والغياب على المعنى؛ لترجح حالات اليأس لدى الإنسان، وتندفع الذات الكاتبة باتجاه وضع حد لتلك المتاهة، وتصارع من أجل عودة الحياة . وفي علاقة ينسجها النص الحاضر، متحدا مع النص المقدس تكتمل صورة الدلالة، التي تفتتح على مؤشر الفناء (﴿وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا﴾⁽¹⁾ - أخرجت الأرض أشياءها) . تتدحرج صورة الأرض في التجربة الشعرية على شبكة من العلاقات، التي تتمثل في حركة ارتدادية بين الواقع والخيال، إذ تهجر صورتها المادية الثابتة إلى أخرى متخيلة، تتناسخ وفق فاعلية التحول اللانهائي.

- فالنص أحيانا يستند على مرجعية تاريخية أسطورية، ليقدم دلالة مغايرة تتوزع على وتري الخصب والجراح، فهي رحم المعادن وهي مكنن القلب الأمومي، إذ تتجرع أنواع الجراح في صمت .
- في حين تتحدد صفة الأرض أحيانا أخرى بملامسة الواقع، إذ يشهد الفضاء على زمن الانتكاسة الملفوف بخيوط المنفى والتيه، الذي نأى بالإنس -انية عن أوطانها، فأصبحت كيانا دون انتماء دائم البحث عن هوية .

(1) سورة الزلزلة ، الآية 02

- وقد يتعلق المكان الأرض بالدلالة الدينية المقدسة ويصبح مركز الوجود المعرض للزوال.
- ولعل تلك الملامح المختلفة، تشير إلى تعدد الأبعاد المكانية الراقصة على مشاهد مختلفة، وتترجم تباين البواطن النفسية ، التي تشهد على لغة توتر صارخة بنداء البحث المتواصل عن المكان المفقود.
- وفي مقابل هذا الاختلاف، نلمح تقاطع النصوص في القبض على الدلالة الأسطورية، إذ يشخص المكان وتصبح الأرض الأنثى، الأم، الموطن والرحم، وهذا التقاطع دليل وحدة التجربة التي تفسر المعاناة الجماعية الناسخة لصور فكرية متماثلة.
- إذا كانت الأرض الأساس المشارك في تكوين باقي الأمكنة، فهي تتصل اتصالاً واضحاً بالصحراء، وتبقى الصحراء الجزء اليأس الذي تتجمّع فيه فتن الأرض برحابتها، واتساعه، وتدفعه.

فكيف عالج النص هذا الفضاء الممتد وطوق شجاعته الدلالية ؟

2.1.4 الصحراء:

إنها ذلك الفضاء الواسع، الذي تتراقص عليه مجموعة من الثنائيات الضدية، فتجتمع الواحة بالرمل، والخصب بالقحط، والثراء بالفقر، والظمأ بالارتواء، وهي عند صاحب لسان العرب «الأرضُ المُستَوِيَّةُ فِي لِينٍ وَغِلْظٍ دُونَ الْفُفِّ، وَقِيلَ: هِيَ الْفَضاءُ الواسِعُ، وَزَادَ ابْنُ سَيِّدَةَ: لَا نَبَاتَ فِيهِ.»¹ ليسوق إلينا علامة الاتساع المدججة بهول المجاهيل والخفاء، والملغمة بتعاليم العراء والكشف.

والعراء «ليس إغواء لاستدراج السماء، ولكن بتعبير آخر من تعابير الوفاء. ذلك أن علاقة المكان الذي أخفى السر في بيته لمك - إن آمنه على السر ليست ع - لاقه قران حميم

(1) ابن منظور: لسان العرب، المادة (صحراء)، مج 4، ص 16

فحسب، ولكنها علاقة عشق خالد، فيصير التعري شرطاً من شروط الالتحام الكلي، الالتحام المطلق الذي يوحد برباط مباشر الجرم العريان بالمكان المقدس الذي حوى كل مكان»⁽¹⁾ وعلى هذا الأسـاس تصبـح الوحـدة الشعـار المنادى به لانسجـام الكون وتواصله، ويضحي التكامل الهدف الذي تنشده حقول الوجود باختلافها، لتمنح للإنسان وصية مفادها: التوثيق للحوار والجمع ونبذ الصراع.

ثم تسمو لهجات القبح من العراء، من حمم الغواية والدناءة إلى مراتب لغات البراءة والنبيل. والصحراء هي أيضاً ذلك «المكان الوحيد الذي يستطيع أن يروض العقل، ويقمع روح الطلب، ويحد من طغيان الإرادة؛ إرادة الحرية، إرادة الحياة، علّ الخفاء يقدر أن يحقق الأعجوبة، ويشبع نهم الشقي الذي استبدل التسليم بشقاء العقل، وقايض هناء الفردوس بجحيم المعرفة»⁽²⁾ وعليه تمتثل أفقا للطهارة والبساطة، تنتشل الذات من القلق والشقاوة إلى الراحة والهناء، لتكون رمزا للتصوف، يعلي من شأن الكيان البشري، ويرفعه درجات عن جحيم المادة والتشيؤ.

ولعل النص الجزائري أدرك أبعاد هذا الأفق الممتد، فامتدت نصوصه باختلافها لتثير دلالات مكثفة تستفز أفق القراءة وتستثيرها.

يقول "عثمان لوصيف "

آه .. قَضَاؤُكَ أَنْ تَتَمَرَّقَ⁽³⁾

كَي تَتَّوَحَّدَ بِالأَرْضِ

وَالنَّبْضِ

أَوْ تَتَحَوَّلَ نَهْرًا

يَشْقُ صَحَارِي الرَّمَادِ

(1) نقلا عن :وحيد بن بوعزيز :حدود التأويل قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي ، ص270.

(2) المرجع السابق ،ص 269.

(3) عثمان لوصيف:المتغابي ، ص ص14-15.

فَتَنْتَفِضَ الشَّجَرَاتِ الْعَذَارَى
وَتَهْفُوُ الْعُصُونُ الْعُصُونُ.

يصبح التوحد وجها للاحتماء بصلابة المكان من أجل مقاومته، واستدراجه إلى عوالم الإشراق. ويبدو هذا جزءا من تواصل الذات مع محيطها، تستعيد به خصوصيةً، وتسعف جذبا متراميا ومتسعا ضمن مجاهيل المد الصحراوي، حينها تسافر الأفعال إلى الانتفاضة - (تتمزق تتحول تنتفض) -، مليية دعوة التمزق والتحول، ومنها ينشأ الثبات والتجم -ع، في غدو فضاء الرم -ال اللاهثة متوهجا بفواني س الحياة، تسترد فيه الذات ق واهها، وتستجمع كيانها، لتزداد رفعة وعلوا. حينها يتحدث النص بجمالية مكان تنتفض مرادفاته . غير أن مرادفات الصحراء تطفو على السطح في شعر "أحمد عبد الكريم" فيقول في قصيدة "تداعيات مدن السراب" :

عَلَى أَوَّلِ الْبَحْرِ يَبْتَدِيُ الْإِغْتِرَابُ⁽¹⁾
تَدَحْرَجَتْ مِنْ بَابِلٍ فِي الصَّحَارِي الْعِجَافِ
إِلَى مُدُنٍ يَتَلَأُّ فِيهَا السَّرَابُ
تَقْمَصَاكَ السَّنْدِيَانُ،
تَسَامَقَتْ فِي الطَّرْقَاتِ مَاذَنْ عَشَقِ
تَهَامَسَتْ الْعَابِرَاتُ
مَنْ الْأَسْمُرُ الْبَدَوِيُّ؟
فَقُلْتُ أَنَا الْعَاشِقُ الْمُنْتَمِي لِلنَّخِيلِ.

ضمن الجذور العرقية، تقبع الأحياز المكانية فتمتثل صفاتها للهوية الذاتية، ثم تتلقفها بالوعات المنفى. وتحاصرهما مدن السراب، إنها تمتلئ توجسا من سلطة الواقع وخيباته المتلاحقة.

(1) أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، ص 97.

وحين تنقطع الصلة بين الواقع والذات تصبح الكتابة الوطن البديل الذي تبدأ فيه رحلة التحول ، فتحاول الذات تجاوز العزلة من خلال لغة الاستعلاء (تسامقت)، وكأن شخصية المتنبي المتأرجحة بين الاعتزاز بالنفس، والشعور بالقهر تحت أكناف البلاط، تطل علينا من نوافذ الأسطر الشعرية، لتتذر بجمالية تلامس الشخوص وتوحدها، وخط الدوائر المكانية ليضيع الزمن في غيابات هذا التوزع .

ولعل شخصية المتنبي أخذت مكانتها، التي تلقي بها ضمن الالتحاق بالعتبات النصية عند الشعراء الجزائريين، إذ يقول " الأخضر فلوس " في قصيدة هوامش على بيت المتنبي:

«مِنَ أَيْنَ يَجِيءُ اللَّيْلُ الْآنَ؟..⁽¹⁾
 الْبَيْدَاءُ الْحَبْلَى بِالْأَغْلَالِ.. تُرَافِقُنَا
 يَا «أَحْمَدُ» كَيْفَ قَصَصْتَ
 أَظَافِرَهَا بِالْخَيْلِ.. وَبِالْأَشْعَارِ!..
 يَا «أَحْمَدُ» تَسْكُنُنَا الْبَيْدَاءُ.. وَتَسْكُنُهَا
 وَسِيَاطُ الْخَوْفِ مُزْغَرِدَةٌ
 شَرْقًا.. غَرْبًا.. وَجَنُوبًا
 لَكُنْ مَا زِلْنَا أَحْجَارًا!!..
 قِطْعَانَا شَرَدَّهَا اللَّيْلُ الدَّامِي..
 السَّيْفُ.. الرُّمْحُ قَدْ انْتَحَرَا..
 وَتَضَيَعُ مَعَانِي الْأَشْيَاءِ!..»

فالوصول إلى المتنبي، يصور جمالية تنوع الأصوات الصارخة في البيئة النصية، ومن خلال هذا التوزع الصوتي يتقدم النص نحو الانفتاح، فنتناسل النصوص الشعرية، وتشكل بنية توتر تمتزج فيها البنى المكانية، فتسفر عن راهنية الخوف والقلق؛ قلق تعززه لفافة

(1) الأخضر فلوس: أحبك.. ليس اعترافا أخيرا ، ص 27.

الاستبداد التي تقبع كثقل على صدر الضعف والهزيمة، فتشكل صورة ذات مسلوقة الإرادة ومقهورة تحت مواويل السقوط والانتكاسة .

هنا يمارس المكان الصحراوي الصامت سلطته، ويكون التشبث به عوية المكان (الجواد/ الشعر) السبيل إلى مواجهة العزلة المعاصرة، التي تتحطم على صخرة الدائرة، حينئذ يكتب المكان جنوباً لم يتعود كتابته من قبل.

إن استدعاء الشخصية التراثية في إحدى وظائفه الفنية «يكسب تجربة الشاعر أصالة وعراقة، باكتسابها هذا البعد الحضاري التاريخي، وأخيراً تكتسب شمولاً وكلية بتحررها من إطار الجزئية والآنية إلى الاندماج في الكل وفي المطلق»⁽¹⁾ فالتنقيب في مغارة الحضارة الآفلة، يستخرج كنوزاً تعبيرية تضاف إلى التجربة الآنية، فنتج تجربة شمولية قاهرة لخطية الزمن، وباحثة عن تحقيق الوجود من خلال استناد الأنا على كتف الآخر، فنتقل من الغياب إلى الحضور.

يشد الزمن بالمكان والذات، ليلقي بهما في قبو الفناء، فيكون هذا العراء اختراقاً للوجود الإنساني، تبرز فيه لغات الإقصاء، ويتم من خلاله الاحتفاظ بأبجدية النضال والمقاومة لإدراك التحول .

فَمُدَّ يَدَيْكَ مِنَ الْفَلَكَ الْمُطْمَئِنِّ (2)

وَضُمَّ رُفَاتِي إِلَى الرَّمْلِ يَمْتَصِّنِي

وَيُبَدِّدُنِي فِي تَرَاتِ الْبَوَادِي

تَحُطُّ الرِّيَّاحُ حُمُولَتَهَا بِالْجِبَالِ

تُبِيحُ الصَّحَارِي تَفَاصِيلَهَا لِلنَّخِيلِ

وَلَا ظِلَّ لِلنَّخْلِ بَيْنَ يَدَيْكَ

(1) علي زايد عشري: استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 17.

(2) عاشور فني: زهرة الدنيا، ص ص 26-27 .

يجنح المكان نحو دوائر دلالية بعيدة عن المألوف، إذ يجلي الصمت والسكون المتصل به، ليصبح ناطقا فاعلا، يتواصل مع ال نخل في محادثة مطولة باحثة عن دوافع اجتماع المتناقضات (المقدس بالعراء) (الحياة بالموت).

وينشغل القارئ بالبحث في العلاقة بين هذه الثنائية والذات التي تجعل العالم موازيا لها لتأسيس كينونتها من جديد.

- تنقل التجربة الشعرية الصحراء، من البعد الطبيعي و الجغرافي المكسو بالعراء إلى بؤرة تاريخية تتلاءم فيها الأزمنة قديمها ومعاصرها، لتعيد إنتاج الذات من خلال إنعاش الذاكرة، التي تقمع حصار الوحدة الراهنة؛ لتتصل الذات بجذورها منفلثة من جل هواجس العزلة والخوف. وحينها توفر الذات وسائلها لتقاوم وحشة المكان .
- تصبح الصحراء لغة فكرية مطعمة بآليات التأمل، الباحث عن تفسير لذلك الامتلاء الكوني من خلال الجمع بينها وبين المكان المقدس، ويمثل طرد المكبوت للخروج من متاهة التيه الداخلي، والامتداد النفسي الانفعالي إلى معالم النور والتحرر.
- يوثث الخيال الشعري المكان الصحراء، بأشياءه ليصلب وحشته، ويمحو هواجس المجهول، ويمنح للمكان هويته، فيتحول من عالم مفقود تتلقفه الموت إلى عالم موجود مفعم بالحياة والدين والثقافة، حينها يتمكن من ممارسة جمالية الانتماء.
- إن الالتحام بالمكان يحرر الذات من عزلتها، ويحقق اتصالها بالأعماق، عندئذ تصبح الذات الحياة التي تواجه الموت، وعليه يحدث ميلادها، فتتعلق بالحياة، و تتجاوز الواقع باسترجاعها لسلطة الكيان والوجود .

إن عناق الصحراء بالمقدس لن يكون عن طريق اجتماعها مع السماء فقط، أليست هي مبعث الحياة ومعبد التطهر (قصة إبراهيم) ؟ ولعلها تلتقي مع الجبل في تلك الصفة.

2.1.4 الجبل:

هو الفضاء الناتئ البارز؛ وبروزه هذا يدل على تميزه؛ وتميزه يشير إلى الرفة؛ وارتفاعه زاد من قداسته وعلقه بصفحة السماء، فالتحمت السحب به لتكون الوصلة الملحمة، ولقي في هذا الالتفاف أكرم منزلة. إنها منزلة الطهارة والارتقاء التي أحال عليها لسان العرب «الجبل: اسمٌ لكلِّ وَتِدٍ مِنْ أوتادِ الأَرْضِ إِذَا عَظُمَ وَطَالَ مِنَ الأَعْلَامِ والأَطْوَادِ والشَّنَاخِيبِ.»⁽¹⁾ هكذا يمثل الجبل وتد هذه البسيطة، وماسك حدها المطلق، تثق بقوته وجبروته وتستسلم لسفحه الكابح، وتتمتع بسجنه الأبدي، كونه يلاحقها بمجهود الحفاظ عليها ومتابعة استقرارها المؤمن.

هذا التميز منحه أيضا مشروعية الوجود المبهم، حتى ظلت الخطوات متباطئة متناقلة في كشفه، فقد كان الصدفة المغلقة على الكنوز، والتي تأتي الخوض في المكشوف، وعلى هذا الأساس كان الفضاء الأكثر إيهاما ومهابة، حتى ارتبط بالضياع. إنه الشاهد على حقب الحضارات الآفلة ومبلغ رسالتها. بلغت به الجرأة إلى استقبال العواصف والرعود، دون أن يبرع في حياكة رداء يقيه، لقد روض صموده كل قوة غاضبة. هذا الترويض احتاج إليه الجزائري، وهو يواجه تبدلات الأوضاع، ونوبات القلق المرحج، في الفترة السوداء التي كانت حدادا.

يقول "عقاب بلخير":

الجِبَالُ تُزْغَرِدُ رَحَبَ الفَضَا (2)
يُطَلِّقُ الآنَ أَلْحَانَهُ
وَالْحِجَارَةُ تَخْطِفُ بَيْنَ الشُّفُوقِ ظِلَالاً
وَتَتَفَتَّحُ الأَرْضُ أَلْفَ ظِلِّ
كُلُّ تِينٍ وَكُلُّ زَهْرٍ

(1) ابن منظور لسان العرب مادة (جبل)، مج 1، ص 371.

(2) عقاب بلخير : ديوان السفر في الكلمات، ص 42.

كُلُّ طَيْرٍ بِظَهْرِ الْجَبَلِ
 كُلُّ طِفْلِ تَعَلَّقَ فِي حُضْنِ أُمِّ بَكَتِ رُوجَهَا
 بِدُمُوعِ الْأَمَلِ
 يَرِسُّمُ الْآنَ بِسَمْتَهُ فَوْقَ مَهْدِ الْحُفْرِ

يشدنا المكان بقداسته إلى الماضي، متكئا على فعلين ماضيين (تعلق - بكت) لنذكر بطولة من حور التاريخ مسجلا عظمة المقاومة والنضال على صفحاته ، و متمسكا بالأرض مهما كان الثمن.

وتتنامي البنية الفعلية المضارعة، لتجعل النص صفحة تنديد صارخة بأصوات الثورة والتجاوز، مما يكرس معجما مشبعا بأبجدية الاحتفالية العارمة، التي يشهدها المكان المتحرر (تزغرد . يطلق ألقانه . تخطف . تنفتح . يرسم) ، وحينها يعود الاستقرار إلى المكان ليحيا من جديد، ويصبح أعلى وأرفع شأنًا مما هو عليه، يعبئ الأعماق بزهر الأمل. يقول "عاشور فني"

الرِّجَالُ الَّذِينَ انْتَمَوْا لِلْجِبَالِ⁽¹⁾
 فَرَّقَتْهُمْ حُرُوبٌ....
 وَأَنْهَكَهُمُ الْاِقْتِتَالُ
 كَرَّتِ السَّنَوَاتُ وَفَرَّتْ
 وَلَمْ يَنْتَصِرْ فِي الْمَعَارِكِ
 غَيْرَ الْجِبَالِ الَّتِي التَّحَقَّتْ بِالرِّجَالِ

تفوح أوجاع المكان ببخور الجذور التاريخية، لتكتب ملحمة البطولة، التي أنهكت الرجال تحت حصار المعارك.

(1) عاشور فني : رجل من غبار ، ص57.

إن اندفاعهم الجماعي ضاع في ضفاف الفوضى، فتناثروا وخ ارت قواهم، واعتلت سطوة المكان ليسترد ثقلا دونه النص الخرافي، ويُغذى بنبض الحياة، فيركض خلف ذات أفناها اللهيب الزمني المتسارع .

يومئ النص بجمالية مكان متراقص على ألحان التاريخ والخرافة، يحتويه الزمن فلا يستطيع طي انتصابه، ويبقى الكل الشامخ والمستقر .
يقول "عثمان لوصيف" :

وَهُنَا جِبَالٌ نَائِمَاتٌ.. دَيْنَا صُورَاتٌ (1)

وَعَابَاتٌ بِهَا لَعَوُ خُرَافِيٍّ

بِهَا شَبَقٌ يَصِيئُ بِهَا فَحِيحُ

وَجِبَارَةٌ مَا مَسَّهَا صَدَأٌ

طُقُوسَاتٌ.. قَرَابِينُ

بِرَاكِينٍ مُقَدَّسَةٍ

إنه لغز فضاء مكاني متجدد ، حيث يشخص المكان المتعالي ليلحق بمصاف الذات وتتحول قسوته لنا ، إن صورته المعطرة بأساطير المجاهيل والغياب تتفتت، لتصافح هذا العاقل الذي كثيرا ما صارعه.

ويقدم "حسين زيدان" صورة مختلفة فيقول:

سَنَاءٌ.. سَنَاءٌ.. وَنُورٌ وَفِي (2)

أَحِنُّ إِلَى قِمَّةِ الشُّوقِ

فِي قِمَّةِ الشُّوقِ مُسْتَوْصَفِي ...

فخذُ راحتي "يا أخي" صَهْوَةً

فِي رَاحَتِي قَدِ حَمَلْتُ الْجِبَالَ

(1) عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، ص 24.

(2) حسين زيدان: اعتصام، ص 443 .

وَفَوْقَ الْجِبَالِ أَرَىٰ مَصْحَفِي ...

يعتلي الجبل من مكان للظلمة والمجهول إلى مساحة للنور والأشعة المعلقة، إنه موضع القمة التي تترفع على الأوجاع، حينها تتمكن الذات من فقه أسس الارتقاء، ويتحول بساط راحتها صهوة تسمو بها إلى مصاف الطهارة، وتنتزه على علل الخطايا ومآسي الواقع المسطح. وخلال ذلك يمارس النص الديني سلطته على النص الحاضر استنادا على الآية الكريمة:

﴿لَوْ أَنزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَّرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ ۗ وَتِلْكَ الْأَمْثَلُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ ﴿١٠٦﴾﴾^(١)، فيصبح المكان الموضع الروحي والرمز الديني.

- تمثل المكان المرتفع أحيانا: بدلالة رتيبة لا تخرج عن كونه المتمسم بالسكون التام والرغبة المفجعة، التي تشعر الذات بالخوف وتملأ القلب قلقا واضطرابا.
 - قد يتجاوز المكان الواقع إلى مستويات دلالية مغايرة، فهو الفردوس الذي يحن إليه والجنة الضائعة، التي يسعى الإنسان إلى استرجاعها، وهو يفعل ذلك حينما يمد جسور نصه باتجاه النص المقدس، لينتج مكانا بديلا يسترد فيه مكانته، التي افتقدتها وكيانه المقهور، الذي انحط مع هجرته صوب الأدنى.
 - ولعل دلالة الانفتاح المتعلقة بالاغتراب والوحشة تنتحر، ليصبح الجبل مكان الألفة وأمثلة الطمأنينة والراحة فيما سبق، وكذا حين تبرز صورة (المكان/ الحرية)، الذي هو سجل التاريخ المختوم ببصمة البطولة الأزلية.
- إذا كانت الهندسة الجغرافية لفضاء اليابسة قد باحت بإشارات دلالية تتوجها شحنات وجدانية متنوعة، تصور عمق الأزمة الإنسانية وثقل مسؤوليتها تجاه فرض موقف البقاء. فأى رؤى أيقونية تهاجر إليها المساحات المائعة؟ و أي معادلات تؤجج صراع التناطح الجغرافي أو تطفئ لهيب المد الضدي؟ فتتضافر فيها الأحياز وتتوحد لتنبئ بتعايش حيوي محوره الذات الإنسانية.

(١) سورة الحشر، الآية 21.

3.1.4 البحر:

إذا كان الكون في حالة دائمة من السيولة والحركة، والماء حسب الأساطير القديمة أصل الكون، « إذ إن أصل العالم المعمور، أنه عالم واسع من الماء» (1) فإن فضاء البحر وجد اهتماما واسعا في النص الجزائري، ينطلق أحيانا من هذه الأبعاد الأسطورية وأحيانا أخرى من مرجعية دينية ثقافية، وقد يقف عند الدلالة اللغوية، التي أدرجها ابن منظور في معجمه « الْمَاءُ الْكَثِيرُ، مَلْحًا كَانَ أَوْ عَذْبًا، وَهُوَ خِلَافُ الْبَرِّ، سُمِّيَ بِذَلِكَ لِغَمَقِهِ وَاتِّسَاعِهِ، قَدْ غَلَبَ عَلَى الْمِلْحِ حَتَّى قَلَّ فِي الْعَذْبِ، وَجَمَعُهُ أَبْحَرَ وَيُحَوَّرُ وَيَحَارُّ وَمَاءٌ بَحْرٌ: مِلْحٌ قَلٌّ أَوْ كَثْرٌ ... [و]إِنَّمَا سُمِّيَ الْبَحْرُ بَحْرًا لِسِعَتِهِ وَاتِّسَاعِهِ. » (2)

فالانتساع والعمق والانبساط خصوصية، تسوق كثيرا من الخوف والضياع والقلق، الذي يعرض مساحة المجهول، ويوضح إشكاليّة العمق والحجوف المتصليين بالسطح، وي طرح صور المنفى والانزعاج، هذا ويرسم التعريف اللغوي حضورا لرمزية الماء، التي تشير إلى الطهارة والحياة . وقد يكون لتنوع الطعم صفة التقلب، التي يتميز بها هذا الفضاء الحيوي. ويمكن تصور البحر « حدا وحاجزا ممتدا حتى الأفق، وسعة ملحّة كلية الوجود رائعة وملبيئة بالألغاز» (3) وربما يكون "عثمان لوصيف" أكثر الشعراء التحاما بزرقّة الامتداد المتحرك، فهو القائل في قصيدة "تسبيحة البحر" :

خَتَمَ الْبَحْرُ آيَاتِهِ (4)

فَاسْتَوَى الْكَوْنُ حَتَّى اكْتَمَلَ

وَسَمِعْتُ الْحَفِيفَ، سَمِعْتُ

الْخَرِيرَ، سَمِعْتُ الزَّجْلَ

(1) ثناء انس الوجود : رمز الماء في الأدب الجاهلي ، ص 26.

(2) ابن منظور لسان العرب مادة (بحر) ، ص 166.

(3) بدر عبد الملك :الإنسان والجدار، ص191.

(4) عثمان لوصيف: اللؤلؤة ، ص ص40-41.

بَارِكِي الْبَحْرَ يَا رَبِّي

بَارِكِي شَاعِرًا

أشعلَ الْبَحْرَ ثُمَّ اشْتَعَلَ !!

إن هذا الإسقاط المكاني على الذات، يشحنها بمدلولات الطهارة والصفاء ، فتوتقي الذات إلى معارج النقاء، ويصبح الظهر نورا يوارى الظلال.

ويثير النص زوبعة من الانفعالات، تحدث نتيجة الإصغاء ثم الاستجابة لنداء الكون، لتنتشر أجواء المصالحة مع الوجود، ابتداء من تعقي الـ مكان المعروف بشاعته، وعمقه، وعدم مبالته بما يحيط به ، إلى تحقيق الانسجام، ثم التوحد، الذي يولد من متعة الاحتراق المدونة لجمالية الخطاب الصوفي .

ويهتم "عقاب بلخير" بالفضاء البحري، في قصيدة "الإبحار":

مَنْظَرُ الْبَحْرِ يُوعِدُنِي بِفُصُولٍ جَدِيدَةٍ⁽¹⁾

وَبِأُورَاقٍ وَرِدٍ وَأُغْنِيَةٍ مِنْ غَضَبٍ

عَكَسَتْ لِي الْمَرَايَا تَفَاصِيلَهَا

وَقَرَأْتُ بِعَيْنِيكَ كُلَّ الْقَصِيدَةِ

بُعِثَتْ مِنْكَ فَلْتَهَبْتَ

جَرَّهَا الْبَحْرُ مِنْ جُزْرِ الْمَلْحِ وَالْبُرْتُقَالِ

وَأَرْضِ اللَّهَبِ

هو تبئير لكيان ذاتي تلامسه المساحة المكانية، يستمد منها طقوس الإرادة

والنهوض، وحركية الغضب والتجاوز والثورة، فتمارس المعادلة الشعورية في ضفاف الـ مكان المائي المتقلب تراتيلها، التي تنبأ بتداخل بين الذات وفضاء وجودها.

وتتفتح الدلالة على تصريف آخر لليابسة والبحر، لتضاد كوني يخرج الحي من

الميت، والميت من الحي، وترتلح الذات بين الضفتين المتلازمتين.

(1) عقاب بلخير: ديوان تحولات، ص ص 26-27.

يقول "عاشور فني" في قصيدة وبعد:

وَبَعْدُ، (1)

فَهَا نَحْنُ فِي قِمَّةِ الْمَوْجِ
أَبْعَدُ مَا نَسْتَطِيعُ عَنِ الْبَرِّ
أَقْرَبُ مَا نَسْتَطِيعُ مِنَ الْبَحْرِ
يُشْبِهَنَا زُرْقَةً وَاتِّسَاعًا
وَنُشِبْهُهُ ثَوْرَةً فِي السَّكِينَةِ
وَلَمْ يَكْفِنَا الْبَرُّ ،
لَمْ يَكْفِنَا الْبَحْرُ
لَا شَيْءٌ يَرِيطُنَا بِالْمَوَانِي
هَا نَحْنُ بَرٌّ وَبَحْرٌ
وَبَوْصَلَةٌ
وَسَفِينَةٌ

إن تشابك الفضاءات المكانية، لدليل جمالي لتكامل كوني يجمع بين الهدوء

والاضطراب، وبين الخصب والجذب، وبين المتحول والثابت.

فهل الذات جذب أم قحط؟ هل هي استقرار أم حركة وترحل؟ هل هي اضطراب أم هدوء؟

إنها في شعر الشاعر حصيلة الجمع بين المختلفين، لذلك كان ضمهما يكمل صورة

الإنسان، التي ما كانت لتكتمل لو غابت علاقة المشابهة.

تُسَافِرُ ... (2)

وَالْعَجَلَاتُ تُشِيرُ إِلَى مِحْنَةِ الرُّوحِ

وَالْقَلْبُ نَعْلٌ وَأَحْشَاؤُكَ الْإِتِّجَاهُ

(1) عاشور فني: زهرة الدنيا، ص 106.

(2) فيصل الأحمر: الخروج إلى المتاهة، ص 81.

وَعَيْنَاكَ بَعْضُ بَرِيقِ الْوَدَاعِ

وَتُوبِكَ بَحْرُ السَّوَادِ

وَذِكْرَكَ تَسْكُنُ نَهْرًا يَنَامُ إِلَى ضِفَّتَيْنِ

تقفز الصورة الجغرافية للأمكنة على محاور العادة، لتعتلي أوجاع الداخل في هجرتها إلى مصاف الاختلاف، الذي يودع المؤلف، ليترجم صرخة ذات سزيفية مرتحلة تعاني الضياع والتهيه، لقد أنهكها تتبع المصير، وتقلبت على جمرة المحن، فكان نصها الفضاء الذي تتراقص على ضفافه ثنائية (الستر والعراء) (الضيق والامتداد)، وهي الثنائية التي تتوازي مع نص الأعماق، المكتوب بلغة انفعالية، والمنبعث من ذاكرة تنتفض بين فكي الزمن.

أَيُّهَا النَّيْلُ! (1)

يَا أَيُّهَا الْحُلْمُ الْمُنْعَتِقُ

رَقْرَقِ الْمَاءَ

رَقْرَقِ أَغَانِيكَ

وَاهْتِفِ بِشَاعِرِكَ الْفَوْضَوِيِّ النَّزِقِ

أَيُّهَا النَّيْلُ!

خُذْنِي إِلَى الْبَحْرِ

خُذْ مُهْجَتِي

وَارْمِ بِي فِي فَجَاجِ الرَّدَى..

يلهم المكان المائي صاحبه، فيفاجيه بحثا عن صدر كاتم يحفظ المواجه، ويجعله عاقلا ليستجد به، فيرافقه في رحلته. وعليه تبقى الذات في هذا الفضاء النصي، أنا مرتحلة دائمة السفر سندبادية، تبحث عن طريق الخلاص، الذي ينهي مغامراتها الأزلية على سطح مرتجف، وتحن إلى مكانية مستقرة .

(1) عثمان لوصيف: زنجبيل، ص 57-58 .

يتحول المكان المائي المتدفق إلى أريج حض -اري حالـم، يرفد من منبع م -ائي دائم السيلان، وتنـال الذات فيه -ا حصانة الطـهر والإنعـتاق، والتحرر، من وجع القسوة والتصلب، ومن قحط الخلاء وجذبه المرهب.

وفي البعد الجمالي: نقرأ ارتحال الـمكان المائي إلى مد زمني، يفوح ببخور الذاكرة، ويختزل حضارة حالمة لا تزال خالدة.

يقول "حمري بحري" في أجراس القرنفل :

صَاحَتْ: وَيَنْهَرِ الْقَلْبُ: (1)

تَجَمَّعَ كُلُّ الْعُشَاقِ:

مَنْ يَجْرُؤُ

أَنْ يَتَوَضَّأَ فِي دَمِهَا

وَيُصَلِّي بَيْنَ حَدَائِقِهَا

وَعَلَى أَكْمَامِ زُنَابِقِهَا

فِي هَذَا النِّصْفِ الْمُشْرِقِ:

مَنْ نَهَرَ الرُّوحَ

إن المكان المائي ينبض بالحياة، فهو القلب والروح يعبث بعشاقه. إنه رمز الطهر في موقع الإشراق، يتعالى إلى أبراج المقدس، وتتجمع هذه الذات لتكتب بطاقة حبها العنيف، ولتبوح بتلاحم تتوضأ فيه من أوجاعها وكآبتها، وتهجر من خلاله حفر الدنس.

إن الحماية تطفئ ظمأ الذات، وتقلص من هرمها، حين -ما تشرق أبواب البعث والميلاد، وتتغلب على زمن ممزق.

- إن المخيال الشعري يعيد ترتيب أثنائية الأمكنة، وسن قوانين مغايرة، ترفع المحسوس إلى قمم المجرد، وتمد الجسور بين العوالم المكانية، لتصنع انسجام -ا تواصلية بين المتناقض (البر/ البحر)، وهي الصورة التي تتلاءم مع الامتداد النفسي الداخلي.

(1) حمري بحري: أجراس القرنفل ، ص13.

- ينزلق المكان المائي على هلامية حضارية، تنهض من ركام التاريخ، لتعانق الحلم إلى أعماق خفية تدثرها الأسرار.

- يتبدل حضور المكان إلى صفحة مائية، تتماوج بنيتها السطحية في تدفق يشتبك فيه المد مع الجزر، لبناء مساحة إيقاعية متوترة ناطقة بمد جدلي مراوغ، تحركه دوايب الغموض الذي يمنح النص سلطة الخفاء وفتنة التستر.

وتتبخر حقول التيه والمجهول لتعانق الطهر، فتحمو بقاع النور عتمة الصورة، وتشرق بآيات الأمل، وحينها يمكننا أن نصل المساحات الزرقاء ببعضها البعض، لنشير إلى جمالية توحد اللون.

4.1.4 السماء :

هي ثريا الأرض، ارتفعت لتثيرها وتزيدها جمالا، فكانت أي س الذات إذا سافرت، وصفحتها التي تتعلق بنجومها إذا مكثت، وهي الفضاء الرحب، الذي ينفث هذا التلاحق الزمني، فيكتب بواسطته قصة الأمس واليوم والغد.

عبر عنها المعجم لغويا بأنها «سَفْفُ كُلِّ شَيْءٍ... وَقَالَ الرَّجَّاجُ: السَّمَاءُ فِي اللُّغَةِ يُقَالُ لِكُلِّ مَا ارْتَفَعَ وَعَلَا قَدِ سَمَا يَسْمُو، وَكُلُّ سَفْفٍ فَهُوَ سَمَاءٌ وَمِنْ هَذَا قِيلَ لِلسَّحَابِ السَّمَاءُ لِأَنَّهَا عَالِيَةٌ وَالسَّمَاءُ كُلُّ مَا عَلَاكَ فَأَظْلَكَ، وَمِنْهُ قِيلَ لِسَفْفِ البَيْتِ سَمَاءٌ»⁽¹⁾

لتكون فضاء الطهارة والقداسة باعتبار علوها ورفعتها، وتلتقي بضروب السرد الأسطوري السالف الذي باح بأبوتها وأمومة الأرض، فأسفر عن وصلة امتدادية لهذا الكون مفادها ألفة. وأتم "سعيد بنكراد" قصتها ليقول «إنها مصدر النور والظلام إنها الحقيقة... وهي الغموض واللبس والرغبة... إنها مصدر المطر والغيم والصحو، وهي مصدر الإلهام»⁽²⁾ وبذلك يتجسد في مكانيتها تلاقي الثنائيات بأضدادها، وتكون الفضاء التأملي الذي يحقق للذات رغبة الإبحار والسفر بين عوالمها.

(1) ابن منظور: لسان العرب المادة (سما)، مج 3 ص 342.

(2) سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص 173.

يقول "عثمان لوصيف" :

أَغَازِلُ تِلْكَ السَّوَاكِي وَتِلْكَ الرَّبِّي؟

جَنَّتِي الْأَرْضُ .. هَلْ يَا تُرَى

سَأَفَارِقُ هَذِي الظَّلَالَ وَهَذَا النَّدَى

هل تُرَانِي أُمُوتُ عَلَى رَمَلَةٍ فِي السَّمَاءِ؟!⁽¹⁾

تمثل الحركة الانتقالية الدائمة بين الدوني والمقدس الاضطراب الذاتي، الذي يفسر

توتر الأعماق والدواخل.

وربما كانت تلك الحركة امتدادا لخيال أسطوري منبعث من نص تموز، بتطويعه لصالح الرؤيا الشعرية، التي تتخطى دلالة المعجم، وتبعث الألفاظ بدلالات مغايرة، إذ يأخذ السواقي والروابي دلالة المرأة الغواية، و تصبح الأرض الجنة والعاقل الذي يحاور الذات، وعليه تصبح رحلة العروج الجسر الذي يحقق العودة إلى الوجود الذاتي والجماعي معا، وبتلك الحركة أيضا ينصهر الصوفي والأسطوري ليعتبا جمالية المكان المعلق.

و يقول أيضا:

وَافْتَحَ سَمَاوَاتِ اشْتِعَالِكَ تَحْتَ هَذَا الْمَاءِ⁽²⁾

دَعْنِي أَكْتُشِفُ أَعْمَاقَهَا الْعُلْيَا

وَأَصْعَدُ فِي سَنَى مِعْرَاجِهَا دَرَجًا دَرَجًا

آمَنْتُ بِالْعَيْنَيْنِ تُرْهِرُ فِيهِمَا

إِشْرَاقَةَ الْمَعْنَى

وَصُوفِيٌّ أَنَا .. غَمَسْتُ فِي غُورِيهِمَا

لِي رَوْضَةَ الْمَعْنَى

سَكَنْتُ غَوَاهُمَا وَسَكَنْتُ نَبْضَهُمَا

(1) عثمان لوصيف: اللؤلؤة، ص 67.

(2) عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، ص 64 - 65.

غَزَلْتُ مَوَاسِمِي تَحْتَ اللُّجَجِ

بدافع الرغبة إلى التسامي يصل الشاعر المتباعد، ويحرك الثابت، ويطفأ المحترق، أين يلتصق الأعلى بالعمق ويرتبط الاحتراق بماء الطهارة القدسي، وثمة تتوحد الذات بالنور لتمثل للفناء في الذات الإلهية، وفي رحلة الامتزاج يرتقي المحسوس إلى المجرد، (حيث تزهر في العينين إشراقة المعنى)، إنه الاتجاه إلى الباطن العميق حيث الجوهر الذي يوصل الذات إلى الكشف.

يقول "عز الدين ميهوبي" :

مَنْ ذَا سَيَمَسُحُ مِنْ جَبِينِي لَعْنَةَ الْأَشْيَاءِ⁽¹⁾

يَمْنَحُنِي - إِذَا مَا شَاءَ - غُفْرَانَ السَّمَاءِ

سَمَاءُ الْحُزْنِ تُمْطِرُ مَا تَشَاءُ

وَالْأَرْضُ تَنْفُثُ مِنْ رِيَاحِينَ الْمَوَاسِمِ

مَا يُعَطِّرُ هَذِهِ السَّاحَاتِ

فِي أَلْقِ الْمَسَاءِ

وَأَنَا أَحِبُّكَ هَكَذَا..

مَا عُدْتُ أَمَلِكُ غَيْرَ قَطْرَاتِ الدَّمَاءِ

فَاللَّيْلُ أَطْوَلُ مَا يَكُونُ بِلَا أَنْتِهَاءِ

وَأَنَا أَفْتَشُّ فِي السَّمَاوَاتِ الْبَعِيدَةِ

عَنْ نُقْطَةِ الضَّوِّ الْوَحِيدَةِ

قَمَرٌ يَفْتَشُّ عَنْ سَمَاءِ.

إن الضياع الذاتي يقابله ضياع المكان، الذي ينشطر فيه القمر مغتربا، ليبحث عن

صفحة زرقاء يُعلق عليها وينتمي إليها.

(1) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، ص 21.

إن المكان هو استدلال للهوية، وإبانة للانتماء، هو أيضا نص يطر بتعدد دلالي، تبحث فيه الذات عن انفتاح تغادر به وجع الانفصال، وتأصل به لممارسة هوية مسلوقة .

يقول "عاشور فني" : **وَلَمْ تَعُدْ إِلَى الْمَعَابِدِ الَّتِي لَمْ تَشْتَعَلْ⁽¹⁾**

وَأَنْتِ تُلْهَبُ السَّمَاءَ بِالْقُبْلِ!!

هَلْ أَمْطَرَتْكَ غَيْمَةٌ عَلَى عَجَلٍ؟

أَمْ فَاجَأَتْكَ نَبْضَةٌ

وَلَمْ تَسَعِكَ الْأَبْجَدِيَّةُ!؟

هَلْ تَخْتَفِي الْأَشْيَاءُ خَلْفَ نَفْسِهَا؟

أَمْ تَخْتَفِي خَلْفَ الْمَسَاءِ؟

أَمْ أَنْ غَيْمَةٌ تَدُوبُ فِي تَشَابُهِ السَّمَاءِ؟

غِلَالَةٌ تَهْضُ فِي غِلَالَةٍ مِنَ الرُّؤْيِ

أصبح النص بنية خطابية، تشكل فضاء متخيلا يصف رحلة البحث عن أبج دية تجسد لحظات المخاض، أين تنهض الأنا من حطامها الجسدي الدوني إلى رؤاها الحالمة، هي إذا صناعة لمشهد القداسة، الذي تعرج فيه الذات لترتفع وتتعالى؛ تعالي الجسر المختار في لحظات التجلي، وبين الخفاء والتجلي تتحدث القصيدة بجمالية التماثل والضدية، هذه الثنائية التي تقوم على ضغوط الانقطاع والانفصال .

و تنكسر من المشابهة جمالية أخرى للذوبان والتفاعل والالتقاء بين الذاتي والطبيعي، فتغزل فنية الخفاء ظلال اللوحة.

- بالنظر إلى البعد النفسي لذات تعاني الاغتراب - تلاحقها المحن، ويلف أجواءها

ضباب كثيف يحاصرها من كل الجهات - فإننا نجدها تتخذ من الارتقاء منفذ العبور

نحو المتعالي، الذي يبتعد عن الأرضي ف تصبح السماء فضاء بديلا، يلتصق

(1) عاشور فني : زهرة الدنيا ، ص 32.

بالأمل، حيث تنتقل الذات في رحلة معراجية، تلامس النور والقداسة متسامية عن المدنس.

إذا كانت السماء هي الشريان الموصول بالأرض لإحيائها، تتبع تفاصيل الخصوبة من أمطارها المنهمرة، فتتطهر الأرض، وتغتسل من دنس الدونية لترتبط بقداسة المرتفع، ثم تتناغم -في تلك ظلال- الألوان الأساسية بالفرعية، فتتصاعد روائح الالتحام والتواصل. فهل يقيم هذا التلاقي الدلالة المتعلقة بفضاء المدينة الأرض، لتصب في نفق واحد لدلالة السماء أم يجعلها أكثر ثقلا؟

حينما أدرك الإنسان أن الفضاءات المنكمشة والمحصورة، ليست أداة حماية بقدر ما هي مواطن كبت و سحق للكرامة البشرية، والذات التواقعة إلى الحرية والانسيابية، فسجن الحياة في إطارها الضيق مصدر شقاء واندثار. إن الأنا أصبحت فريسة القوقعية تشعر بالاجدوى ومصيرها الحتمي هو الاختزال.

كما وأدرك أن أماكن الانفتاح هي الأخرى فضاءات تيه وضياع تفتقر إلى الألفة باعتبارها مسارات للرحيل المستمر، الذي يجعل الإنسان يتوق للراحة والاستقرار، ومن هنا شغل وعي الإنسان البحث عن فضاء سكني أكبر، تنتهي فيه قسوة التهميش.

وأضحى التنظيم العقلاني لفضاء ترساني مرتب. فكانت المدينة موسوعة الإنسان، التي عاش فيها، ينهل من مرافقها المختلفة، والوعاء المفتوح على مسرح تتنوع فيه الأدوار والمهمات.

2.4 أماكن التجمعات السكانية ومسافاتها:

1.2.4 المدينة

إن سفر الإنسان نحو التجمع السكني المنظم زاد من رتبة الحياة، وجعله يفقد خصائص الحصر والرعاية والضم، لاسيما وهي «مجموعة من المسافات وقوانين السير فيها تختلف»⁽¹⁾ هذه المسافات التي أثقلت خطى الذات والقوانين التي شكلت كثرة عسكرية لرهنها.

لقد أرهقت المدينة تفكير الإنسان في تسيبها، حتى انفلتت من قبضته، وباتت القبح الفضائي الذي طوق الأحياز المغلقة، ووسمها بسلبيته. إنها «نظام متكامل ونسيج محكم من قيم الشر والانحطاط»⁽²⁾ وهي الرقعة التي شهقت مبانيها وأعمدتها لتلج لعبة الزيف والخداع، لكن نفاقها المفضوح ما كان لينظلي على مشيديها، فلم تكن إلا «فضاء الاضطرار والحاجة، وباتت مدينة متورمة مشوهة تكثر بها عوامل الفوضى»⁽³⁾.

يقول "عاشور فني" في قصيدة احتمالات لسر المدينة

فهل عَطَّلْتَكَ الْمَدِينَةُ؟⁽⁴⁾

أَنْتِ الَّتِي تَتَأَهَّبُ فِي غَفْلَةٍ مِنْ

ضَجِيجِ الْمَدِينَةِ

أَنْتِ الَّتِي تَتَقَدَّمُ فِي السَّرِّ حَتَّى

تُبَدِّلُ حَالًا بِحَالٍ

وَعَدْتَ فَلَا بُدَّ مِنْكَ

وَلَا بُدَّ مِنْ مَوْكِبِ لِمَجِيئِكَ

أَنْتِ بَدَايَةُ هَذِي الْمَدِينَةِ

(1) مشال بورتو: بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد انطونيس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، أبريل، 1971، ص47.

(2) عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ص116.

(3) م ن ، ص 244.

(4) عاشور فني: زهرة الدنيا، ص70.

أَنْتِ نِهَائِيَّتُهَا
 أَنْتِ كُلُّ احْتِمَالٍ
 فَمُحْتَمَلٌ أَنْ تَجِيئِي مِنَ الْبَيْتِ
 أَوْ مِنْ غُبَارِ الشُّوَارِعِ
 أَوْ مِنْ هَدِيلِ الْمَادَنِ
 أَوْ مِنْ رُؤُوسِ الْجِبَالِ

في نافذة البيوت، التي فتحها على عالم المدينة فتنة الاختلاف، التي استفزت الشاعر الجزائري، ليخوض غمار مسافاتها، ولعل غايته هي البحث عن مدينة فاضلة أخفتها الأقدام السوداء. لذلك ينطلق من (المدينة/ المنفى) التي غلقت الجهات وضيق الحصار على الذات، فكانت أفقا مفتوحا على الفوضى واللاانظام، ليتجاوزها إلى المكان الجزئي الذي يقتل منفى العام ويبعث الذات، يعيدها إلى الانتماء بالانتقال إلى الذاكرة الدينية، وعليه تتحول المساحة الجغرافية إلى أخرى فكرية، تصارع مشكلة الانتماء، وتعمل على توطين الذات، وبعث هويتها وثمة يتشكل الصراع الدائم بين العدم والبقاء .

وتتوارى الصورة الجغرافية لتنمو صورة المدينة الفكرة، التي شلت الحاجز المعلن والتعطيل العلني. إنها الباعث على الثورة والتجاوز.

يقول "عبد الله حمادي" في قصيدة "مدينتي":

مَدِينَتِي، قَصِيدَتِي⁽¹⁾
 قَصِيدَتِي... مَدِينَتِي
 بِضَاعَةٌ مُهْرَبَةٌ
 فَلْيَحْذِرِ الْجَمَارِكُ
 عُلبَهَا الْمُلَغَّمَةُ
 وَلْيَحْذِرِ الْمُسْتَهْلِكُ

(1) عبد الله حمادي : البرزخ والسكين ، ص 114.

رُمُوزَهَا الْمُرَوَّرَةَ

فَعَلَّقُوا أَبْوَابَكُمْ

وَشَدَّدُوا الْمَتَارِسَ

يهاجر المكان إلى صفحات الكتابة، فيصبح النص خطابا ملغما بالرموز المدثرة، ببنية سطحية منافقة تزيّف معطيات البنية العميقة، إنه فضاء رحب لتكثيف دلالي متموج، يشكل نظاما معماريا حضاريا حاملا لتفاصيل واقع الحياة، تلتقي فيه زحمة الشوارع والنتوءات.

وبذلك تتعدد الدلالات، وتنفذ المعاني من بين الثوب لتشهد انفتاحا نصيا تتسارع فيه الحركية، فنقدم سبيلا لمضمون يتدفق بلغة الاختلاف، وهو ما يجعل القصيدة المكان المختلف المتجاوز للمكانية الجغرافية، إنها المكانية التي تصنع وجود الذات وتحقق كيانها. قال "عز الدين ميهوبي" في قصيدة "رحيل":

كَانَتْ مَدِينَتُنَا مَدِينَةً⁽¹⁾

شَعْرَهَا يَمْتَدُّ مِنْ .. حَتَّى .. إِلَى ..

حَتَّى تَرَى عَيْنَاكَ شَاطِئَهَا

تَرَى صَحْوَ الْمَدِينَةِ

كَانَتْ ..

وَلَكِنَّ الرُّؤْيَ كَانَتْ حَزِينَةً

النَّاسُ مِنْ صَمْتِ أَتْوَا ..

النَّاسُ مِنْ صَمْتِ الْمَدِينَةِ قَدْ أَتْوَا ..

النَّاسُ مِنْ صَمْتِ الْمَدِينَةِ وَالْمَسَافَةِ قَدْ أَتْوَا ..

النَّاسُ مِنْ صَمْتِ الْمَدِينَةِ وَالْمَسَافَةِ ..

يَا فَتَى مِنْ قَلْبِهِ الْمَذْبُوحُ يَتَّبَعُ مَنْ أَتْوَا ..

(1) عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار ، ص ص 107-108.

وَيَعُودُ بَعْدَ رَحِيلِهِمْ لِمَدِينَةٍ

مِنْهَا أَتَوْا..

[الصَّمْتُ صَبْرٌ..

وَالْمَدِينَةُ لِي رِدَاءٌ

وَحُطَى الْمَسَافَةِ مَوْسِمٌ

لِرَحِيلِ قَلْبِي

بَيْنَ أَقْبِيَةِ الْمَدَائِنِ

وَالْعِرَاءِ]

تصبح المدينة المرأة الفاتنة، التي يعلوها سحر الثقافة وجمال الامتداد، لكنها تتحاشى الرؤى، يتقلص في طياتها الإعلام ويسودها الصمت المنذر بفوضى الاندثار، حيث يتسلل الناس منها إلى مساحات الوجود.

إن المدينة هندسة تتحد حياتها بحياة سكانها، فإذا رحلوا ونبذوها أصابها الجذب والموت الذي يصنع قبح المكان.

إن الإمساك بالجمالية التي تستوطن على قمم الرحابة والانتساع لوجه المدينة، بهاء تستر به تجاعيد القبح والبشاعة.

بَغْدَادُ تَمِيهِ الذُّكُورَةَ عَنِ أَنْوَتِنَا⁽¹⁾

وَتَمِيهِ الرَّجَالَ ..

عَنِ الْوَتْنِ

بَغْدَادُ وَصْفُ عَرَائِنَا ..

كَشَفُ الْمَخْبَأِ عَنِ فَضَائِحِنَا

بَغْدَادُ فَاجِعَةُ الْمِحْنِ .

(1) عبد الله العشي : يطوف بالأسماء ، ص ص 85 - 86.

المدينة تشكل الفضاء اللغوي، لأنها نص مفتوح يكشف أسرار النكبة والانتكاسة، ويكتب بحبر الفجائع تاريخ الأمة.

هي أيضا الوطن المسلوب المرغوب، الذي تبجث عنه الذات تحت أنقاض حضارة آفلة، أصبحت ركاما تاريخيا يشهد عن مواطن الفقد. وقد تصبح رمزا للكيان والحضور كما في قول الشاعر:

آه! غرداية الغور.. غردايتي⁽¹⁾
يا التي تولد الآن من ولده

.....
آه! امرأة كلما قلت أعبدها
ينحني الكون لي

.....
وهي في الكل واحدة
تتقمص كل الرموز وتلبس كل المعان
آه امرأة تتسمى فيبتهج الله
ثم ترددها الكائنات :

جزائر!

جزائر!

جزائر!

تخترق المدينة صورتها المعمارية، كما وتجتاز معاني الاغتراب والمنفى، لتلبس بالأنوثة وتصبح المرأة اللغز، لقد هجرت المادي إلى الروحي لتزداد قداسة، إنها القانون القار الذي لا يمكن محوه، فقد التصقت بالانتماء وأصبحت الوطن. يقول "يوسف وغليسي":

(1) عثمان لوصيف : غرداية، ص ص، 79-80-81-82.

إِنِّي / يُوسُفُ / قَادِمٌ .. أَتَأْبُطُ عَارَ الْعَزِيزِ وَذِكْرِي أَبِي .. (١)
 قَادِمٌ وَالْخَطِيئَةُ تَصْهَلُ فِي الرُّوحِ .. تَغْتَالِنِي ..
 قَادِمٌ مِنْ سَعِيرِ (الْخُرُوبِ) إِلَى زَمْرَمِ (الصَّالِحِينَ)،
 لِكَيْ أَتَطَهَّرَ مِنْ كَيْدِ (زُلَيْخَةَ) ...!
 قَادِمٌ مِنْ أَقَاصِي الْمَدِينَةِ
 فَاحْضُنِينِي أَيَا بَسْكَرَهُ
 دَثْرِينِي بِسَعْفِ النَّخِيلِ أَيَا بَسْكَرَهُ!

إذا كانت الذاكرة قد أعادت تأكيد الصورة المدنسة كثيرا ، لمدينة موحشة يثرها الانحطاط والوضاعة، فإنها غير ذلك في خطاب الشاعر، لقد أضحت موطن الطهر والستر، الذي يوارى عري الخطيئة ويزكي الذات من دونيتها.

- تتم إعادة تآسي س المكان المفقود من خ - لال إعادة بن -اء جزئي-اته لمقاوم -ة الاغتراب، بالانتقال إلى استغلال قيم الألفة والمقدس.
- النص: المكان المفتوح على أفق التعدد الدلالي المستتر برمزية مراوغة، يمارس خلالها لعبة الخفاء والتجلي. وه -و أيضا المدين -ة التي شكل -ت ترسانتها الدوال اللغوية المتراسة، لتمنح الذات موطنًا يعيدها إلى الوجود، بعدما اصطدمت بواقع التيه.
- عكس المكان الحضارة ليتصل بتاريخ الذات ومعتقداتها ، ويصنع كيانها في ظل واقع كسيح، منزلق على تخوم المآسي والفجائع.
- يتحول المكان من وجود فيزيائي إلى آخر روحي، إذ يصبح صورة للذات المرآة، التي يلفها جمال الامتداد؛ والمدينة امتداد لنفسية تقاوم الوجود بلغة الصمت والصبر والتحدي، وترتحل على مسار إحدائتها (البوح والتكتم)، أو (الستر والعراء)، وإذا كانت تلك هي لغة المدينة فما لغة المسافات فيها ؟

(١) يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة ، ص ص 94-95.

2.2.4 الطريق:

هي المكان العام الذي يشعر فيه الإنسان «بحرية الفعل، وإمكانية التنقل، وسعة الاطلاع والتبدل»⁽¹⁾ لذا فهي مكان مفتوح، قابل للتجدد يعيش حيوية وحركية دائمة. إنها مسالك الحاجة، ولذلك لها وظيفة مهمة تنهض من كونها سبيل الحصول على مصادر الرزق، وهي هيولى لا تعرف خاصية الامتلاك، وعليه فهي المكان الجماعي، الذي تحظى فيه الذات بالالتفات، والسكون، والحركة، والوقوف والجلوس وغيرها من الأفعال ، إذ تمتلك فيه الذات السلطة، ويمكنها أن تمارس من خلاله رغبة الاكتشاف والتطلع.

وقد استخدم الشاعر الجزائري الطريق ليعبر عن مداخله النفسية، وأماكنه الخفية، فباح بهواجسه المكبوتة وطالعا على أحلامه ورؤاه .

يقول "الأخضر فلوس":

وَجُرْحُ الطَّرِيقِ الَّتِي لَا تُجِيدُ الغِنَاءَ، لَقَدْ ضَيَّعَتْ (2)
عِطْرَهَا فَأَعِيدُوا حَلِيبِي إِلَيَّ
فَإِنَّ رَوَائِحَ قَارِ الطَّرِيقِ تَفُوحُ بِثَوْبِ غَدِي
أَتَشْهَى غِنَاءَكَ ..حِينَ تَسَلُّ تَحْتَ النُّوْافِدِ مُنْطَلِقًا
كَالغَزَالِ..تُرَانِي سَأَسْمَعُهُ ثَانِيًا؟
لِيَعُودَ الغَزَالُ إِلَيَّ مَكْنَسٍ شَرِدَتْهُ الرِّيَّاحُ

تظهر حياة المكان متوترة تعيش جراح الذات وضياعها، الأمر ذاته يتعلق بالذات الهاربة من وحشة المكان، تغير بقواها متاهة الصمت فيه لتلاحق نغمات الصوت، بغية التسلل إلى مواطن الوجود.

(1) الشريف حبيبة : بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتاب الحديث، أريد الأردن، ط 1، 2010 ص 244.

(2) الأخضر فلوس :حقول البنفسج ،ص63.

وبذلك يتجرد المكان من صفته المادية، ليتخذ صورة ذهنية ترسو عليها الجراح، ويشيد فوقها حلم ذات راغبة في الوجود، وآملة في الاستقرار، حين حاصرها الواقع المرير وعذبها زمن العواصف .

إن جمالية العودة والبعث تنهض من مكان الانتقال، الذي أضحي جسرا ممدودا إلى ضفة الخلاص.

يقول "عيسى لحيلح":

أ «أوراسُ نورٍ..» (1)

فَقَدْ أَظْلَمْتُ فِي عَيْونِ الدُّعَاةِ الطَّرِيقُ

أ «أوراسُ دُكَّرٍ..» تذكر

فَكُلُّ عَدُوٍّ يَعُودُ بِثُوبِ الصَّدِيقِ

يَعُودُ بِخُبْرٍ وَخِنَجَرٍ

وَحِقْدِ عَتِيقٍ

تَفَجَّرَ

فَلَيْتِي أَرَاهُ الْبَرِيقُ

سَتَعْدُو غِلَالاً دُمُوعُ «سُمَيْه»

وَجُرْحُ «بِلَالٍ» سَوَطُ «أُمِيَّة»

سَيَعْدُو شُمُوعًا .. خُيُولًا تُضِيءُ الطَّرِيقُ

تولد خصوصية المكان الثوري إنارة في مواضع الظلام، وحينها تتحرر الذات نهائيا

لنتج عالم الإرث الإسلامي، الذي يبيح لنا الحديث عن الهوية والوجدان والانتماء، كما ويحيل إلى تعدد صوتي ناطق بلغة إشارية تكشف اعتناق الحلم المخالف لكابوس الواقع .

(1) عبد الله عيسى لحيلح : غفا الحرفان ، ص 59.

وليس غريباً أن تتعانق الفضاءات، وتتشابك أمكنة العبور فيلتقي المرتفع بالمنبسط، لتكتسب بعضها صفات البعض الآخر، وتصنع مدا يتعالى على الحدودية والحصار، ومن ثم تستطيع الأنا تطويق الآخر خلف أسوار الظلمة.
تقول الشاعرة :

لِمَاذَا أُكْوِّرُ هَذَا الطَّرِيقَ العَقِيمَ (١)
وَأَرْفَعُ جَسَدِي سِرَاجًا يَتِيمًا
يُرُومُ انفِجَارَ الشُّهُبِ
لِمَاذَا أَرْتِيكَ بِالدَّمْعِ الغَبِيِّ
وَبِمَا تَيْسَّرُ مِنْ فِضَّةِ الكَلِمَاتِ
وَالشُّعْرُ ماءُ الذَّهَبِ

في بنية تساؤلية احتجاجية، تبحث الذات عن انتفاضة تهز بها ال فضاء العقيم، لتطويع مساحته وفق رغبتها، مرتكزة على صراع الفعل ورد الفعل، الذي يؤول بالبنية إلى العدم، ويمهد الأفق للغة شعرية تنزاح عن القاعدة، وتبحث عن مكانية مغايرة للواقع، تمارس تماثها فوقها.

إن العودة إلى المنولوج الذاتي يفتح النص على بنية سردية درامية، تتحدث بأزمة الحصار والقيد، وتبحث عن الإنعتاق.
يقول الشاعر:

(والطَّرِيقُ بِمَا حَمَلْتَهُ نَتُوءُ) (٢)
نَفَرْتُ حَجَلِ الرُّوحِ أُغْنِيَةَ
"أَيَّ حُزْنٍ أَرَى إِذْ أَرَى الصَّمْتَ أُغْنِيَّتِي
أَيَّ شَيْءٍ يُعِيدُ إِلَى الرُّوحِ بَهْجَتِهَا

(١) وسيلة بوسيس: أربعون وسيلة وغاية واحدة ، ص 18.

(٢) الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى ، ص 12.

(وَالزَّمَانُ رَدِيءٌ)

يلخص المشهد المؤلم دونية الإنسانية ولا مبالاتها، أين تعزز سلطة الأمكنة برفعتها وتشخيصها، وتتضافر مع البنية الزمنية لكتابة ما يعانیه الداخل من اضطراب وتوتر، وهنا تنتشر الذات بين حضورها وحضور مكانيتها، محاولة الانتصار على انفعالها لهجرة موضع الأزمة والتطلع إلى الاستقرار.

- الطريق في دلالاته الايجابية مكان انتقالي، يشكل حركية باتجاه ضدي تقود الذات إلى دواخلها، وتبعدها عن هلامية مرتجفة لتقودها باتجاه الخلاص فتصنع مكانها المفقود.
- أما في دلالاته السلبية فهو الامتداد للمدينة الصماء ، التي تتحطم على صلابتها الأحلام. هو مسار غير مشتهى وعلى هذا الأساس ترفضه الذات باحثة عن جسور لا تحنطها الانحناءات.
- إن تلاقي الأمكنة وتلاحمها يصنع فضاء متسعا لامتناهي، تمارس الذات خلاله حريتها ورغبتها في الإنعتاق من رباط الحدودية.

3.2.4 الشارع:

هو الفضاء الواسع والمفتوح، تنعشه الحركة الدائمة للعابرين « إنه فضاء المرور والسرعة والتوقف، والانطلاق من جديد... فضاء العراء والفضيحة والكشف الكلي» (1) وبذلك يمكن اعتباره موطن التضاد، الذي ترتجف فوقه الحياة الاجتماعية بتفاصيلها. إن «الشارع رمز التدجين الإنساني، وضبط لحدود السلوك وحجمه واتجاهه... كما أنه رمز للفضاء المنتهي، رمز للفضاء المعدل و«الممهد»، إنه الوجه الثقافي للوجود الإنساني، أو هو آثار الإكراهات الاجتماعية التي تلاحق الفرد في كل مكان... هو الواجهة حيث يضطر الفرد إلى تقديم نفسه وفق ما يشتهيهِ الآخر» (2)

(1) سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، ص، 194.

(2) م، ن، ص، 195.

وهذا جعله مساحة عمومية، تجسد أنماط الوضع الاجتماعي المختلف، فهو يتنفس بالوجود الإنساني، صارخا بحياة الشعوب؛ لأنه حفلها الذي يذيع تفاصيل اليومي والواقعي والثقافي. يقول "عز الدين ميهوبي":

اخْتَرِ لِنَفْسِكَ شَارِعًا .. (1)

تَأْوِي إِلَيْهِ ..

فَهَذِهِ الْمُدُنُ الْكَبِيرَةُ ..

لَا تُحِبُّكَ .. يَا ابْنَ يَافَا!

يَا أَيُّهَا الْمُنْبُودُ .. بَيْنَ عَوَاصِمِ الْأُمَمِ الْكَبِيرَةِ

وَالصَّغِيرَةِ وَالَّتِي تَبْغِي اعْتِرَافًا!

هَلْ رَأَوْكَ ..

الْحُزْنَ فِي عَيْنَيْكَ ..

كَانَ الدَّرْبُ يَزْدَادُ اخْتِلَافًا !

هُمُ يَحْفَظُونَ بِطَاقَةَ التَّعْرِيفِ ..

- اسْمُكَ لَاجِئٌ ..

- وَالسَّنُّ .. جُرْحُكَ لَا يَرَى فِي الْقَلْبِ يَافَا!

يتخذ الشارع على صعيد البناء المجازي المتخيل، صورة متباينة عن كونه الفضاء

المفتوح والمتسم بالامتداد.

إنه مكان مغلق وضيق يعيق ببخور الألفة، وهو العنوان والاسم لذات لاجئة تبحث عن

الهوية، وتعاني الضياع. لقد ازداد دربها اختلافا وقيدتها سلطة المآسي، حينما نبذتها المدينة

والعاصمة.

(1) عز الدين ميهوبي: في البدء كان أوراس، ص 175.

هكذا يولد الشارع من المدينة، ويصبح المكان الجزئي جناح الهوية لذاتٍ تفتقد نفسها، في حين لا يمثل المكان العام والكلي سوى ضيقا قاتلا، تحاول الذات التسامي عنه لتختار وجودها.

إن «الشارع صحراء المدينة، وجزؤها الزمني، وحياتها الدائبة المتحركة، ولولب بعدها الحضاري، لامتداده طاقة على مد الخيال، ولانعطافاته تحولات في الزمان والمكان، لسعته رؤية ريفية،مدنية ولضيقة، رؤية المدن الصغيرة الوسطية»⁽¹⁾ يقول "عاشور فني" :

كُنْتُ أَحْفَرُ ضِدَّ الْمَدِينَةِ (2)
 حَيْثُ رَأَيْتُ الْقِيَامَةَ تَضْرِبُ أَطْنَابَهَا فِي
 الشَّوَارِعِ
 فَاخْتَلَطَ النَّاسُ بِالنَّاسِ
 وَاخْتَرْتُ أَنْ انْتَقِي قَدْرِي بِيَدِي
 فَبَاغَتْنِي بَرْقُ عَيْنَيْكَ فِي ظِلْمَةِ الْعَمْرِ،
 هَذَا الَّذِي لَمْ يَزَلْ يَتَرَنَّحُ بِي
 قُلْتُ هَذَا دَمِي،
 وَلِتَكُنْ آخِرَ الرَّعْشَاتِ عَلَى رَاحَتِكَ
 لِأَدْخُلَ بِأَبْكَ مُنْتَصِبًا
 عَفَّرْتَنِي الشَّوَارِعُ لَكِنَّ قَلْبِي لَمْ يَنْكَسِرِ
 كُلَّمَا مَرَّ وَجْهُكَ فِي أَفْقِهِ ضَوَاهُ
 مَا الَّذِي يَتَعَلَّمُهُ رَجُلٌ مِنْ جُفُونِ امْرَأَةٍ؟

(1) ياسين النصير: الرواية والمكان ،ص 114.

(2) عاشور فني : زهرة الدنيا ، ص، 85.

يتجسد المكان باعتباره مساحة للعبثية والاختلاط، لذلك تبحث الذات عن فضاء مغاير، وعن زمن مختلف تهجر فيه أقبية الظلمة باتجاه السطح لتلامس النور ، وثمة تنبثق بذور الجمالية المتصلة بتجاوز الواقع والحقيقة، وإرادة تغيير فضاء العزلة والعقم، ويتوج ذلك الصراع المتواصل - انكاء على الكتابة- بالنهوض واستعادة الهوية.

يقول "سليمان جوادي":

سَجَلْنَا حُلْمَ فَتَاةٍ : (١)
 مَاذَا لَوْ أَنَّ فَتَى
 فِي هَذَا الشَّارِعِ يَبْحَثُ عَنِّي
 سَجَلْنَا حُلْمَ فَتَى:
 مَاذَا لَوْ أَنَّ فَتَاةً
 فِي هَذَا الشَّارِعِ تَبْحَثُ عَنِّي
 قُلْنَا :
 مَاذَا لَوْ يُصْبِحُ هَذَا الْعَالَمُ
 شَارِعَ حُبٍ.

يؤسس الشاعر مكانه على خلاف الزاوية والحجم، إذ يعيَّب القياسات ليصنع فضاء حالما تنصهر فيه الفضاءات، فالمكان المفتوح يعانق الممتد والمتحرك ليمتأ حياة، ويتحول إلى رؤيا قاتلة لظلمة التيه والصراع، ومفعمة بشفافية الحب والانتماء.

- إن تشبث الذات بالمكان المغلق، يجعلها تترد بالفضاء العام الحامل لتفاصيل اليومي إلى مكان للألفة الكابت لتفاصيل الخصوصية، أملا في سن قانون الأمن وارتداء درع الحماية.
- يتساعد عبر النصوص جدل الحلم والواقع، فيصبح الشارع عتبة لاستعادة السكينة، إذ تتآلف الأمكنة لتصنع بعدا للإتحاد الذي تواجه به الذات صفة العزل.

(١) سليمان جوادي: لا شعر بعدك ، ص 29.

- إن هذه الصياغة المتميزة والبعيدة على المألوف، تشكل مكانا تعويضا لنفسية تتراقص على حبال الاغتراب، وتفقد توازنها على وتر الاضطراب.

3.2.4 الحديقة:

لم تعد الحديقة في النص منتزعا يرتاده الإنسان للترفيه والتسلية، تتعاقب أنواع الورود المختلفة على ساحته الخضراء وتلتحم داخله الأشجار، بل تجاوزت ذلك إلى رمز دلالي، يتجذر فيه قوام الألفة وتتناغم خلاله قعقة التزاوج الضدي، فتسفر عن فضاء شلت حركته، فغدا جمادا تعبت به جمل الفناء وعبارات المآسي.

وجاء في لسان العرب هي «كُلُّ أَرْضٍ اسْتَدَارَتْ وَأَحْدَقَ بِهَا حَاجِزٌ أَوْ أَرْضٌ مُرْتَفَعَةٌ.. وَقِيلَ الْحَدِيقَةُ كُلُّ أَرْضٍ ذَاتِ شَجَرٍ مُثْمِرٍ وَنَخْلٍ، وَقِيلَ الْحَدِيقَةُ الْبُسْتَانُ وَالْحَائِطُ وَخَصَّ بَعْضُهُمْ بِهِ الْجَنَّةَ مِنَ النَّخْلِ وَالْعِنَبِ.»⁽¹⁾

وذلك كله يجسد الخصوبة المطوقة بالحاجز، المائلة أمام جذب المحيط الجانبي، قوامها الأرض التي عليها شجر وثمر، فمركزية الأرض تثبت أمومتها وتسجل جمالا يتعلق بها، وفي ظل العلاقة الترابطية المشروعة، تتفتح الدلالة على ثراء تحتشد ضمنه أنوية الأصالة والخير، مثلما تنفرع في إطاره رموز الحدودية والقيود، والعلاقة بين الدلالة الشعرية واللغوية تجعل المكان ضمن هوية واحدة، قاعدتها حوارية الثنائيات.

يقول "الأخضر فلوس" في قصيدة النار تلد الرماد:

كَانَتْ عَلَى شَفَةِ الرَّمَالِ حَدِيقَةً،⁽²⁾

يَأْوِي إِلَيْهَا الْبَحْرُ وَالشُّطَّانُ تَرَفْدُ

مِثْلَ طِفْلِ فَوْقَ وَشْمِ ذِرَاعِهَا

كَانَ الصَّفَاءُ رُؤَى تُصَفِّقُ فِي مَدَاخِلِهَا،

(1) ابن منظور لسان العرب، مادة (حدق)، مج 2: ص 43.

(2) الأخضر فلوس: حقول البنفسج، ص 23.

وَمِنْ نَبْعِ الْمَحَبَّةِ تَرَحَّلُ الْأَنْوَارُ نَحْوَ الْقَلْبِ
حَيْثُ تَعُودُ مُثْقَلَةً بِأَسْرَارِ الْهَوَى

إن اجتماع الخلاء إلى الحديقة، هو مصاحبة لطبيعة متماوجة تقوض القبح بالجمال والتسييح بالطلاقة والانفتاح.

ويكشف الحجاب الفاصل، بين سكونة واستقرار وحركة مثقلة بالأسرار عن إيقاعية يهاجر فيها الثابت إلى المتحول.

وتهيكل لوحة جمالية نابغة من نسج كلي لفضاءات رافدة (الرمال- الحديقة-البحر - الشطآن) ، تؤسس معرضاً لإشكالية التعايش وسببية الإنتاج والتكون في الطبيعة. ويتجه هذا الارتجاف المكاني إلى منافذ ضوئية تغيب الظلال، فتتكاثف المحبة وتتوازي أسرار الهوى في نظام كوني ملهم.

يقول "عز الدين ميهوبي" في قصيدة الوردة

((قَطَفْتَهَا يَدٌ.. (1)

((يَدُ مَنْ؟

((وَرْدَةٌ مِنْ وَطَنٍ

ضَحِكَ النُّجْمُ مِنْ طِفْلَةٍ الْحَيِّ..

قَالَتْ لِعِرَافِهَا :

أَيْنَ هِيَ الْحَقِيقَةُ؟

أَجَابَ: وَكَمْ وَرْدَةٌ بَقِيَتْ فِي الْحَدِيقَةِ؟

يضمحل المكان تدريجياً، ويتلاشى في رعب الفراغ ووحشة القبح، التي كونت عريا طلق السترة اللونية الزاهية، ومال عنها وانفرد، فكفنت الحقيقة في ظل هذا التنجيم، وقيد الصدق بسلاسل الحيرة والقلق ، وتناغمت أسباب المحن في أزمة الغياب والعجز، فتعالت النبرة التساؤلية لتقود استنكاراً (أين؟- كم؟).

(1) عز الدين ميهوبي: كاليقولا يرسم غرينيكا الرايس، ص ص 22-23.

يقول "نور الدين درويش" في قصيدة "عيون أمي":

يُهْرُ الإِسْمَنْتُ فِي رَحِمِ الحَدِيقَةِ... (1)

تَرْقُصُ الأَحْيَاءُ فِي عُرْسِ المَدِينَةِ... ..

تُؤَلِّدُ الأَحْزَابُ فِي بَيْتِ الحُكُومَةِ... ..

يَكْبُرُ الأَطْفَالُ فِي كَنَفِ الفَجِيعَةِ... ..

يَسْقُطُ الإِنْسَانُ فِي النَّقْفِ السَّحِيقِ

وَعَدَا سَيَاتِي... مَن سَيَاتِي... لَسْتُ أُدْرِي يَا صَدِيقُ

.....

.....

نَادَيْتُ مِلءَ الجُرْحِ هَذِي بِذَرْتِي

هَذَا رَحِيقِي يَا وُرُود... ..

وَتِلْكَ بَعْضُ حَدِيقَتِي

جَسَدِي تَقَاطَعُ رِحْلَتَيْنِ أَنَا الخَرِيفُ أَنَا الرَّبِيعُ

فتصلب المحيط المكاني يوحي بإحساس الخوف والرعب، مما يكتنف المسافة الجغرافية سلطة التعطيل بإقصاء الحركة والتفاعل.

ويتراقص الطبيعي إلى جانب الاجتماعي والسياسي، ليضاعف المد الخيالي و يوسع من عمق الفجعية، فتخسر الطفولة وتودّع، ليسقط الكيان البشري في النفق السحيق. يقوض المكان المشكل بالتحجر والتحضر حلم الذات، فلا يحقق إلا جراحا وارتحالا بين التشكل والتبدل والحيرة، وبين الحرية والتجلي.

يقول الشاعر:

انطِقْ .. انطِقْ.. (2)

(1) نور الدين درويش: مسافات ، ص ص 66-67.

(2) حسين زيدان :قصائد من الأوراس إلى القدس ،ص 23.

صَارَ الصَّمْتُ حَشِيشَ الْعَالَمِ

صَارَ الصَّمْتُ حَدِيقَةَ حُزْنٍ

صَدِئْتُ أَسْنَانُ سَفِينَتِنَا .. وَمَدِينَةُ قَلْبِي التَّائِهَةُ

في فضاء تلتهمه دوامة الكبت يغدو ال مكان مفتوحا على المجهول ومع وجود شبكة اسمية مكررة تشل الحركة يحاول الشاعر بعثها بتسارع أكثر فاعلية إذ يحشد فعل الأمر الدال على الثورة والسعي نحو التبدل بمخزون انتقاضي مشفر تعيقه سياسة التعطيل وترغمه أزمة الضياع إلى الامتثال لحتمية الموت والزوال، حينها لا يصبح للأشياء من معنى، إذ يلتصق المجرد بالمحسوس (حديقة حزن) وتتوارى الهوية تحت غبار الصمت.

- إن التصاق الذات بالمكان من أجل كشفه ليس إلا قراءة للبواطن، وفقهًا لأسرار النفس وتموجاتها.

- موت المكان يدفع الذات إلى البحث عن ملاذ يخلصه من عبثية الوجود، ويسكنه إلى دفع الانتماء.

- إن الحديقة وهي البساط اللوني المهاجر من الطبيعة إلى الحضارة، تروي قصة الإنسانية وهي تغادر البيولوجي إلى التمدن، فوقعت في فخ القيد والتطويق، كما أنها مارست جمالها الذي قوض قبح الصلابة ومكنت الذات من التحدي.

5. الأماكن المبهمة:

1.5 هنا - هناك:

يفقد المكان المبهم تعريفه، ليسقط محدداته ويتواصل مع كل الأمكنة السابقة، مغيباً هويته، مبعداً ذهن عن خصوصيته، وبذلك يقود القارئ إلى التعدد الدلالي المرشد إلى الانفتاح، وقد يرتبط بالمكان المعروف الذي لا يحتاج إلى ذكر. يقول "نور الدين درويش":

هُنَا كَانَ يُوَيَا (1)

وَيُوَعْرَطَةُ الْبَرَبْرِ

هُنَا كَانَ كَنْعَانِيُّونَ

.....

.....

وَوِنْدَالِيُّونَ

وَكَانَتْ هُنَا الْكَاهِنَةُ

هُنَا أَضْرَمَتْ نَارَهَا النَّوْرَاتُ

هُنَا خَفَقَتْ بِالْهَوَى النَّبْضَاتُ

إن الإصرار على ذكر المكانية هو تعلق بها، لأنها - بالنسبة إلى الذات - مساحة الانتماء وأرض الهوية، لذلك يتكئ الشاعر على عنصر الزمن، المكمل لحركة صورة الوعي الداخلي، المشدود إلى بخ عور الذاكرة التي تأصل وج - ودها عن طريق الع - عودة إلى الماضي؛ ماضي الانطلاق والثورة والتماسك، حيث تتجسد الحضارة والقوة والانتصار. وهو بتلك العودة يؤسس لأمكنة العبور غاية في إبراز صورة الغياب الآنية، والبكاء على زمن الحضور، ثم إن تدرجه في استدعاء الشخصيات التاريخية الثورية، من الالتفات

(1) نور الدين درويش: مسافات، ص ص 39-40.

إلى الاستعمار ، انتهاء بالعودة إلى الشخصيات التاريخية من جديد ، هو تأكيد على المجد البطولي الغابر .

وربما يكون إقصاء (هناك) من البنية المقطعية محاولة للاستتار بـ (الهنا)، والوقوف على خصوصية الأنا بعيدا عن حضور الآخر .

هَاهُنَا ... نَتَلَقَى كَثِيرًا (1)

هَاهُنَا ... نَشْتَكِي فِي بَعْضِنَا

نَضَارْمُ ... نَقْنَى لَدَى بَعْضِنَا

هَاهُنَا ... يَتَكَسَّرُ وَزْنَ الْقَصِيدِ

وَيَكْسِرُنَا

هناك علاقة تركز بين الذات ومكان ها، وإن كان مبهما ، فهو المكان المعروف القريب والمناظر للبعيد (هناك)، والذي يشارك الذات حوار التواصل والانتماء ، فيه تنتهي نظامية الوزن ، لأنه لا يخضع لقانون ولا لسلطة، تنكسر على أرضه القواعد وت ظهر في مساحته اللامعجمية لغة ال خروج عن المؤلف لتعلو إلى الحرية . إن (الهنا) هو "الوطن" مرتكز القصيدة الحرة، ومساحة الكتابة الأزلية التي تتسامى فوق كل سلطة .

يقول "محمد شايطة" :

أَنَا شَاعِرٌ سَاطِلٌ أَفْتَشُ (2)

عَنْ أَمْنِيَاتِي الْحَزِينَةِ فِي كُلِّ دَرْبٍ وَبَابٍ

أَنَا لَنْ أُغِيبَ هُنَا ،، لا،،

ولا،، لَنْ أُغِيبَ هُنَاكَ،،

وَلَكِنْ هُنَا،، وَهُنَاكَ،،

سَابِقِي أَرْتَلُ شِعْرِي

(1) وسيلة بوسيس: أربعون وسيلة وغاية واحدة ، ص 70 .

(2) محمد شايطة: احتجاجات عاشق نائر، ص ص32- 33 .

وَأَبْقَى أُغْنِي،،

بِرَغْمِ اِكْتِنَابِي

وَرَغْمِ الْعَذَابِ

يبرز في صورة الشاعر المكانية تواصل وجودي يرفض لغات العزل والإقصاء وينبذ مناطق الغياب بلغة رافضة تتخطى سلطة القهر والاكنتاب.

وتستحوذ على النص طاقة جمالية تهيمن عليها أبجدية المقاومة والصد التي تبتلع المبهم وتقوم بتطويعه لاحتواء الذات .

يقول الشاعر :

هِيَ الْحَيَاةُ وِلَادَةٌ أُخْرَى (1)

هُنَا وَهُنَاكَ

وَهُوَ الْمَوْتُ كِيمِيَاءُ الْوِلَادَةِ تَخْتَمِرُ

بِئُهَا الْخَلِيقَةُ

يَا الَّتِي يَنْتَابُهَا خَوْفُ الْفَنَاءِ

تَهَجِّدِي بِالْعَشْقِ شِعْرًا

وَاعْرِفِي مِنْ فَيْضِي الْأَلَاءِ

آيَاتِ أُخْرَى

يشكل المكان الغامض تواسلا بين إحدائتي الموت والحياة، فتصبح الموت بعثا

وولادة.

تنهض الذات وتتجدد بروح الشعر لتتهجد حبا يطارد الفناء، ويخلصها من عبء الرهبة التي

لاحقتها دوما.

إن المكانية المستندة على ضفتي (الانتماء / الاغتراب)، تتقلب في الوعي الشعري إلى ثنائية

بإحدائية واحدة، وحينها يكون الموت مرادفا للوجود و الحلم.

(1) عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء ، ص ص 27-28.

- إن اللجوء إلى الأمكنة الـلامحدودة لا يعد فرارا من الواقع بقدر ما يعد مطاردة للخفي، وتمثيلا لعالم ما ورائي قادر على حماية الذات و استيعاب وجودها.
- تترد الثنائية (هنا/هناك) في النص الشعري إلى إحدائية دون غيرها (هنا) لمحو معاني الاغتراب وهجرة مواطن الـلاستقرار، أو قل هو بحث عن عوالم ممكنة تتعلق بالوعي الداخلي للذات.
- تلتصق الظرفية بالزمني-ة من أجل قتل خطية الزمن، والبعث عن زمن مغاير، هو زمن النهوض والانتماء والولادة.
- حضور الثنائية (هنا/هناك) هو تقاطع لأمكنة المنفى وأمكنة الانتماء، وفي ذلك بناء لتكثيف قطبي يقوم على أساس الصراع والتحدي، الذي يفسر تضارب الأنا والآخر في مساحة الوجود من أجل البقاء.

2.5 المكان:

إن المكان المجرد هو المفارق للواقع، وفي خروجه عن الصورة الجغرافية يصبح عالما من الدوال المتعددة، ليكون أكثر اتساعا وبعدا عن الحدودية التي جعلت الذات أسيرة الانطواء.

تقول الشاعرة:

هَذِهِ الْحَيْرَةُ الدَّاكِنَةُ⁽¹⁾

تَمَلُّ كُلَّ شَيْبٍ ..

بِذَاكِرَتِي فَكَيْفَ ..

أُعَيِّرُ ذَاكِرَةَ الْأَمْكِنَةِ

إن اللغة الانفعالية التي تملا مواطن الذاكرة، تطعم بعالم صامت يكشف عن بواطنها

فنبقى الذات محصورة داخل ذاتها .

(1) زهرة بلعالي: ما لم أقله لك، ص 13.

فالمكان تقهره فتنة السواد القاتمة، غير أن الذات تنهض لتمزق اللوحة وتنشئ مكاناً خفياً
بذاكرة جديدة ينهض على أجزاء ال موضع الملتفة على عتبات الماضي، متخذة من البنية
التساؤلية البداية التي تعينها على اجتياز العوائق (كيف أغير).
ويمثل اختيار المكان العام محاولة لتجاوز الحدود، ومشاركة في رسم فضاء متسع، أو هو
بردة الاختفاء المستقلية على دواخل الذات.
يقول أبو القاسم خمار :

وَنَصْرُحُ حَتَّى الْهَوَانِ: (1)

عُرُوبُنَا انْحَرَفَتْ

ضَاعَ مِنْهَا الْمَكَانُ...

عُرُوبُنَا انْبَطَحَتْ

وَمَا زَالَ خَصِيَانُ هَذَا الزَّمَانِ

يسهم المكان في صياغة أزمة الهوية والبحث عن الانتماء، فال مكان المفقود هو
البعد الفكري للاغتراب، والذي يجسد قصة الهوان وبكائية الانكسار والانحطاط التي ضربت
الأمة. إنه حقل التغريبة العربية المقهورة في زمن الخضوع .
ولغة الصراخ ما هي إلا تحرير لمكبوت داخلي يقيد الذات بأغلال الانهزامية.
يقول "عقاب بلخير" :

جَسَدِي قُدْسِي (2)

وَأَنَا الْإِمْتِدَادُ الَّذِي يَرَسُمُ الْأَمَكِنَةَ

الْخَرَائِطُ وَاحِدَةٌ

تَنْشُرُ الْأَرْضُ فَوْقَ التُّرَابِ

وَتَمَدُّ مَدَى الْأَزْمِنَةِ

(1) أبو القاسم خمار ياءات الحلم الهارب ، ص49.

(2) عقاب بلخير: ديوان تحولات، ص ص 11-12.

لا تَقَلُّ لِلنَّهَائَةِ أَنْ تَبْتَدِي

يلتقي المنظور الفلسفي مع الصوفي، لتصبح الذات المكان الوعي الذي يملأ الأمكنة ويرسم امتدادها، حيث لا وجود للمكان إلا بوجود الإنسان المغير والمحرك لأثابته، إنه في غياب الذات الفراغ، وتصبح الذات إذا الكيان والوجود الذي يمتلك سلطة الإرادة والتحول. يقول الشاعر :

تَعَبَ الْمَوْتُ مِنَّا بِكُلِّ الرَّوَايَاتِ وَالْأَمْكِنَةِ⁽¹⁾

يَتَمَّ الْفَقْدُ أَكْبَادَنَا

شَيَّبَ الْوَقْتُ أَحْقَادَنَا

دَعْنَا سَبَبًا وَاحِدًا لِعِنَاقِ السَّوْسَنَةِ

سَبَبًا مُمَكِّنًا لِنَهَائَاتِ سَعِيدِهِ

هَكَذَا فَاجَأَتْنِي الْقَصِيدَةُ

إن مطاردة الموت للإنسان هي مطاردة أزلية، لذلك تبحث الذات عن الخلاص باللجوء إلى النص؛ للبحث عن بديل تزاوُل فيه هوية البقاء، والتشبث بالأرض الحلم، ويمثل فعل الأمر لغة تحدٍ لزمكانية ملاحقة، إن اعتماده هو تحقيق لفاعلية الرغبة في البحث عن سببية الوجود الحر، والاعتكاف في كنف الحب والسلام.

- إذا كان المكان بؤرة حضارية تستوعب الاحتفاظ بانجازات الإنسانية السابقة فإن

افتقاده هو افتقاد لمقومات الذات وهويتها.

- يحمل المكان مرجعية ثقافية فكرية واجتماعية تؤسس لمدى إدراك الوجود الكوني

وكيفية فهمه وتصوره.

- إن تلك المرجعيات من شأنها أن تختزل جاذبية الانتماء التي تفسر علاقة الكائن

بموضعه.

(1) أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب ، ص ص 21-22.

- حركية المكان تربطه بأحداث تاريخية أو اجتماعية معينة تتعلق بالذات إنه الذاكرة والمخزون ولكون الذات تشكيل زمني متغير فإن التصاق المكان بالذات يجعله يتصف أيضا بالزمنية.

إن رحلة الذات بدأت من المكان لتنتهي إليه، محملة بأنقال ديمومة الارتحال المعيق للراحة، وربما يكون اختيار الفضاء المبهم ، والباحث عن تسمية خلف التسميات السابقة- التي لن تقدم للذات الملاذ الذي تفتقده- بحث عن مكان يعيش في أعماق الذات بعيدا عن التحديد.

النتائج:

- ✓ كان من الحتمي أن يوقع زمن العشرية السوداء بصمته، ال ذي صاغها النص الشعري قصة انتفاضة فكرية، نبذت فيها الذات الحدودية وتعلقت بالمكان الحلم، حينئذ كان الفرار من الموت إلى الموت يشكل معادلة الاغتراب المصلوب على مقصلة التوق إلى الماورائي ومطاردة الخفي.
- ✓ إن استخدام المكان المفتوح (الوطن) يثبت للذات خصوصيتها المرتبطة بالكيان الشخصي، وهو ما أكد على أن النص الشعري رفع راية الالتزام بالقضية، وترجم الحب الوطني والاعتزاز بالهوية . أما الأماكن الضيقة فقد مال فيه الشاعر إلى البيت كمركز للحماية، ويقابله القبر كمنزل أبدي، تخشاه الذات ، لكنها تتحاشى به زفير الواقع.
- ✓ تتوجه بوصلة البنية المكانية في النص الشعري إلى ملمح تصويري، يجعل المكان يتشظى لاختلاف الوعي به، لينتج وجود مغاير يخرج عن المؤلف.
- ✓ يؤسس المكان لتشكيل متفاوت التفاصيل ، بينما تتوارى الذات ، وهي المكان الموازي الذي يتصل بذلك التفاعل، للخلاص من رنين المادية وعناق الحلم المجرد .

الخاتمة

سعى البحث للوقوف على أكثر المراحل الشعرية نهوضاً، غير أنه لاحظ بون التفاوت الأدائي بين شعراء مدرسة شعر التفعيلة في المرحلة المدروسة. وتلك ميزة يشترك فيها كل نتاج مهما كانت صفته، وقد خلاص هذا البحث إلى النتائج الآتية:

- يتباين مفهوم الفلاسفة لعلم الجمال، حسب نظرياتهم المعرفية ومنطقاتهم الفكرية، مما صعب ضبط حدود المصطلح ضبطاً دقيقاً.

- تجتمع الجمالية وشعر التفعيلة في عدة مبادئ نذكر منها: ما يوافق التناسب والترتيب، مما أحدثته قصيدة التفعيلة من انسياب في المعنى، ووحدة عضوية. وما يوافق التحرر من خروج عن النظام الإيقاعي الملتمزم. وما يوافق الحقيقة الروحية من تعبير عن تجارب باطنية لا تخضع لقانون الشكل.

- شعر التفعيلة في الجزائر ظاهرة فرضتها معطيات عدة، تلتقي في معظمها مع تلك العوامل التي أنتجت المدرسة الحرة عربياً.

- تقوم معظم العنابات العنوانية في النص الجزائري على اقتصاد لغوي، يشكل مثيراً أسلوبياً، يستفز القارئ نحو المغامرة والتنقيب، لأنه يقف كلغز ينتظر الحلّ بفضل تبنيه لنظام الاتساع والتقليص. وقد ارتكز المعجم العنوانية على ثلاثة محاور أساسية هي: الوطن، والألم، والأمل. وهي محاور تتعلق بالذات وعلاقتها بالواقع، وبيان مسار أفقها الحالم والجميل.

- إن التجربة الشعرية تجربة كشفية، تبحث في سر الذات والكون، وتلهث وراء المعرفة. إنها لا تخرج عن كونها تجاوزاً للواقع، لإنشاء عالم بديل يتعدى حدود المعروف، لذا فمطيتها في تلك الرحلة هي الجملة الإنشائية الاستفهامية.

- بما أن النداء أداة تنبيهية، فإنه في كثير من الأحيان يدفع إلى التبصر، ولذلك كثيراً ما يستخدمه الشاعر الصوفي للتواصل مع عالمه النوراني، وللتعبير عن تجربته الروحية.

- اللغة السير ذاتية نافذة الشاعر إلى مشاهدة عالمه الباطني، من أجل معرفة الذات وأول آلياتها هي تسجيل الحضور من خلال ضمير المتكلم، وبيان فعالية المشاركة في الحدث بما يشعر بالوجود، ويلفت انتباه الآخر، الذي قد يجد تداخلا بين عواطفه وهذا العالم النفسي المعروف.
- يمثل الحوار الداخلي تقنية أساسية في الخطاب السيرذاتي، لكونه بيانا تخطيطيا يرصد وتيرة الشرخ بين ذات المتكلم المتصلة بالواقع، وذات المخاض الباطني من جهة. وهو في الآن ذاته فاصلة التقاء إحدائتي (الصوت والصدى) في اللغة من جهة أخرى.
- تلتقي اللغة الصوفية بالشعرية في عدة نقاط منها: الرفض، والإشارة، والكشف وتقويض ما يتأسس على منطق العقل، والبحث في أغوار غياهب النفس، لذا اختارت القصيدة الصوفية أن ترتبط بالكينونة كاشفة، وبالسريرية متمردة حاملة، وبالتأمل مبحرة في بواطن الروح وأدغالها.
- إن الصورة المبنية على المتناقضات تشكل إعادة صياغة للدفقة الشعورية، بما يتناسب مع لحظات التماهي بين المختلفات، التي تذوب في جسد النص، للتعبير عن الحالات النفسية، والأحاسيس الغامضة المهمة التي تتفاعل وتتعايش فيها المشاعر المتضادة، كما تقترن لبناء أفق تشتبك فيه الأقطاب من دون تنافر.
- إن الصورة المتنامية تداعب تتابع الحدث، وتمسك على البناء السردي في زاوية من زواياه، ولعل في ذلك التهجين بين الشعري والسردي تفاعلا نصيا، وتوحدا صانعا لجمالية الالتقاء ومطاردة الحدائي.
- إن نبض النص المتسارع في الصور المتنامية، وصور البرق الخاطفة يوافق القلق الإنساني. ويسهم هذا البناء المتنامي في الخروج من الغنائية، واحتضان الموضوعي، وإثراء النتاج الدلالي، مما يلقي بالعمل إلى ذهنية المتلقي.

- تكشف المفارقة على تكثيف المتناقضات، التي تبرهن على وجود مد صراعي مستمر بين الأنا والعالم. وتتبنى المفارقة أيضا باغتراب نفسي، بعد أن انعدمت ميزات الوجود، وفقد الواقع بريقه. وهي بدرجة أو بأخرى بعث لمساحة مكانية تمكن الذات من ممارسة هوية الانتماء، إنها سلطة بناء تبدأ من فلسفة الهدم لتشكيل التحول.

-تعد الصورة المفارقة قناة ابلاغية، تهرب الخفي تحت قناع يمنح للذات الأسيرة المتأزمة أمن النطق في زمن الصمت. و ما يزال سفر الشاعر دائم للتنقيب في اللغة من أجل وصف عالمه الوجداني الأغنى، حتى الدخول في أفق ترميزي يتوسط البساطة والغموض، لينفتح على قانون الاختلاف المرجأ.

-حينما تشتبك النصوص ويحتضن بعضها بعضا، تتوالد وتتناسل لتبعث وجودها من جديد تمسكا بالاستمرارية، ويصبح للنص جذورا تمتد في أغوار الماضي، لتمتص منه ما يمكنها من البقاء، إنه اللقاح المضاد لداء الأبول (إحياء للغة بواسطة اللغة). ولعلها حاجة الشعور بالبقاء، التي تدفع الإنسان إلى ضخ ذلك المخزون القابع في أقماع الذاكرة إنعاشا له وتحينا.

- كثيرا ما اختار الشاعر الجزائري العودة إلى النص الديني لإضفاء الشرعية على نصه، من خلال تواصله مع الحس الإسلامي، وهذا يثبت هيمنة الثقافة القرآنية عند الشاعر الجزائري، أما عن حوار مع الثقافات الأخرى فكان توسيعا لمساحات التلقي، وتبادلا للفكر يعزز من معرفة الذات والآخر معا.

- استخدم شعر التفعيلة في الجزائر البحور الصافية وكان في مقدمتها المتدارك، والمتقارب، ثم الرمل، والكامل، وقد نصادف اهتمام بعض الشعراء ببحر دون غيره، خاصة في القصيدة الديوان مثل ديوان "عاشور فني" رجل من غبار الذي نظم على بحر المتدارك، وديواني غرداية "لعثمان لوصيف" وطواحين العبث "لأحمد شنة" اللذين

نظما على بحر المتقارب وديوان جرس لسماوات تحت الماء "لعثمان لوصيف" الذي نظم على بحر الكامل، ولعلنا نلحظ عدم خروج شعر التفعيلة عن الذائقة العربية القديمة خروجاً تاماً لأنها حافظت على الوزن القائم على التفعيلة.

- إن التكرار الاستهلاكي يدعم الجرس الإيقاعي، الذي يبعث على استعذاب الخطاب، فيعمل كمنبه دلالي يدغدغ الذهن مع كل ظهور، بفعل الإبدال والمفاجأة ليثري البنية الرمزية الإيحائية. وقد يرتبط التكرار الاستهلاكي والختامي بالعنونة ليصبح مدار أثر، أو مدار عودة إلى المنبع يسهم في تشكيل البناء النصي، من خلال تدفق حلقي تتكاثف دلالاته عبر تلاحق المعنى.

- إن تكرار التقابل يسمح بدراسة النشاط النفسي، بحيث يجسد الصراع والتوتر الباطني. ويلجأ الشاعر من خلال الكتل النصية المكثفة إلى توجيه حواس المتلقي نحو كلمات مفاتيح، وإثر ذلك يتمكن من بث تجربته الشعرية براحة تامة تغذيها مدخرات الحجاج والإقناع.

وإذا تمكن النص من أسر المتلقي استطاع الخروج من الأحادية إلى التعدد، وحينها يصبح صوت الشاعر صدى لأصوات ممتدة لا تعرف الصمت.

- عمد النص الجزائري المعاصر بفعل توظيف الصورة و الفراغ إلى خلخلة القراءة الكلاسيكية والنهوض بالقراءة المتعددة التي تتوسد الاختلاف وتمنح الدلالة تعدداً يستعصى على المطاردة.

لقد مارس هذا النص لعبة المراوغة، من خلال ثنائية الخفاء والتجلي لعلامات الترقيم، التي تستفز ذهنية المتلقي، وتبدو كقطع يلقي لأسره، فإما أن يواجه مدا لا حد له، ينزلق منجرفاً دون عوائق تبطئ الحركة أو توقفها، وإما أن تتفرج مساحة السطح بنتوءات لانهائية لتحجز البصر وتبطئ الحركة وتحرك التأمل، ولربما كانت تلك اللعبة

ترجمة حرفية لوجود عبثي، يقتات من حركة الانزياح الدلالي البصري، وبعيدا عن جرسية صاحبة يتحدث الصمت بلغة أبلغ من تلك التي يمارسها الصوت. إنها محادثة التأمل التي لا تحتاج إلى استدعاء الملفوظات.

- توجه الخطاب الشعري إلى الاحتفاء بفضاء الوط من لارتباط الذات بمكانها الأول، وتشبثها بمدلول الاستقرار الذي يمنحها عزة وكرامة ، و يشير تعدد استخدامات المكان المجزأ إلى ترامي أطراف هذا الوطن، التي جسدها عثمان لوصيف بشكل واضح حيث تحدث عن الوطن، من خلال الجزء "المدينة" في ديوانه القصيدة "غرداية"، كما عزز ذلك بذكر ولايات كثيرة مست ربوع المساحة الجزائرية، و وردت مكررة في بعض تجاربه إصرارا منه على لغة الانتماء .

و نتيجة لما سبق صارت بعض المدن رمزا شعريا زاخرا بتكثيف دلالي إذ اعتبرت "بسكرة" تاج الطهر عند يوسف وغليسي، وكانت "بغداد" عند عبد الله العشي مدلولاً لزمان الحلم العربي المجيد، و رمزا للرفض والمقاومة وكانت "سرتا" لدى نور الدين درويش المرأة الحب، ولعلنا نلاحظ تسلل النزعة الرومانسية بالانفلات من قيود المدينة ، ونبذ حيزها والانطلاق إلى الطبيعة والاتساع.

- إن الاعتناء بالمكان محددًا أو غير ذلك، يظهر مدى تفاعل التجربة الشعرية مع المادة، وتطويعها لتشكيل العالم الداخلي ، فلأمكنة لا تخضع لقانون مطلق، بل تتغير بتغير الوعي الهاطري.

- إن أكثر نمط مكاني تعامل معه النص الشعري الجزائري هو الأرض، باعتباره الرحم الأول لميلاد الذات، والمكان الطبيعي المرغوب للفرار من صلابة التمدن، كما أنه البؤرة المركزية التي تعود إليها جل مدارات الأنماط المكانية الأخرى، ويقابلها البحر كصورة للإقصاء والتهميش، يجسد الاغتراب ورحلة البحث الدائم عن مرسى آمن (والبحر هو

الباطن عند المتصوفة) ، كما يرتقي أحيانا إلى كونه صفحة نصية غامضة تنتظر من القارئ مغامرة الغوص.

- حينما تتواري مؤهلات الفضاء الخارجي، يصبح التشبث بالفضاء النصي العالم البديل الذي تتصالح معه الذات، التي نهشت كيانها غربة الوجود، وأرهقت خطواتها تغريبة البحث عن الملاذ، وبذلك كانت القصيدة البساط اللغوي الذي استلقت عليه لتتعم بالطمأنينة والراحة، والحيز المؤثث بذكريات الذات ورؤاها.

- إن خروج المكان عن صورته الواقعية وارتقائه إلى فضاء المتخيل، جعله مركز التعدد الدلالي، ينهل من التاريخ ، والأسطورة، والدين ، والفلسفة وهو ما أكسبه شحنة جمالية عالية.

هذه أهم النتائج التي توصل إليها البحث - ولا ندعي في ذلك بلوغ المرام - وقد

يكون البحث لبنة في صميم الدراسات المعاصرة التي تفيد الدارس وتقدم له صورة عن

الشعر الجزائري، ورغم ذلك تبقى هذه اللبنة في حاجة إلى من يدعم أركانها بدراسات

نقدية أخرى قد تتخذ من الشعراء المقلين مادتها .

مأحق

1- أحمد حمدي:

شاعر جزائري من مواليد 1948 بمدينة الوادي، بدأ تجاربه الشعرية في الصحف والمجلات الوطنية. وهو من الشعراء الشباب الذين برزوا بعد الاستقلال، وكونوا جيلا يدعو إلى توظيف تقنيات الشعر الحر... ويمكن تقسيم مراحل الشعرية إلى مرحلتين أساسيتين: **المرحلة الأولى:** وتمثلها القصائد التي كتبها في الفترة الواقعة بين 1966 و1970.

والمرحلة الثانية: وتبدأ من سنة 1981، بديوانه قائمة المغضوب عليهم.

1_.....المرجع: مجموعة من المؤلفين

موسوعة الشعر الجزائري، دار الهدى ، الجزائر مج 1، ط1، 2009 ، ص457.

2- أحمد شنة:

من مواليد 23 فبراير 1967 بمدينة نقاوس ولاية باتنة، حاز على اللسانس في اللغة العربية وآدابها في شهر جوان من سنة 1990، و ليسانس ثانية في العلوم القانونية والدكتوراه في اللغة العربية.

اشتغل بالصحافة المحلية الوطنية، ثم عمل في الإدارة، وتقلد مناصب سامية في الدولة (1994-1999)، وهو عضو إتحاد الكتاب الجزائريين منذ 1985. و باحث مهتم بالآداب والإعلام والعلوم السياسية، وله إسهامات في مجال البحث حول تطوير مناهج العمل الإداري في الجماعات المحلية.

2-.....المصدر ديوانه: طواحين العبث، صفحة الغلاف.

3- أحمد عبد الكريم:

من مواليد 16 أوت 1965م. بالهامل جنوب مدينة بوسعادة، تلقى تعليمه الأولي في الكتاتيب والزوايا القرآنية ببلدته الهامل المعروفة بزوايتها العريقة، ثم تدرج في التعليم النظامي إلى غاية دخوله جامعة الجزائر، غير أنه لم يتمكن من متابعة دراسته بمعهد اللغة العربية وآدابها لظروف قاهرة، ويعمل أستاذا للتربية التشكيلية منذ عام 1987م.

حاصل على ليسانس في الصحافة المكتوبة ويواصل دراسته في قسم الماجستير سمعي بصري بجامعة الجلفة . و عمل متعاوناً مع إذاعة المسيلة الجهوية في إعداد وتقديم البرامج الثقافية من 2006 إلى 2010 يعمل صحفياً متعاوناً مع القسم الثقافي لجريدة الفجر اليومية .

-بدأ نشر قصائده في الصحف الوطنية منذ منتصف الثمانينيات، ثم والى نشر مساهماته في المجالات والجرائد داخل الجزائر وخارجها. وله دراسات منشورة في مجال النقد التشكيلي. وتحصل على العديد من الجوائز مثل: جائزة محمد العيد آل خليفة عامي 1986 و1999 وجائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر لعامي 1995 و2000. وجائزة أول نوفمبر عن وزارة المجاهدين عامي 2000 و2001م.

-له الكثير من المشاركات في الملتقيات الوطنية والعربية، ومثل الجزائر في الأيام الجزائرية بسوريا عام 2001. ونشط ندوات وأمسيات شعرية بمكتبة الأسد بدمشق وحلب وجنوب لبنان. ومثل الجزائر في تظاهرة الدوحة عاصمة الثقافة العربية عام 2010.

-وردت ترجمته ونماذج من شعره في معجم البابطين للشعراء العرب والمعاصرين، وديوان الحداثة، وموسوعة أدباء الجزائر المعاصرين. و صدر له حتى الآن:

1. كتاب الأعسر: نصوص نثرية عن الجاحظية عام 1995م.
2. تغريبة النخلة الهاشمية : مجموعة شعرية عن الجاحظية عام 1997م.
3. معراج السنونو: مجموعة شعرية عن الاختلاف عام 2002م وصدرت ترجمتها إلى

الفرنسية في إطار سنة الجزائر بفرنسا.

4. رواية عتبات المتاهة عن منشورات الاختلاف عام 2007.
5. موعظة الجندب مجموعة شعرية . دار أسامة للطباعة والنشر عام 2008.
6. اللون في القرآن والشعر دراسة منشورات البيت عام 2010.
- 3-..... سيرته كما أفاد بها يوم 2014/10/09.

4_ الأخضر بركة:

من مواليد 1963، بالمحمدية، خريج معهد اللغة والأدب العربي بجامعة وهران، تألق في الوسط الأدبي في فترة الثمانينات والتسعينات إلى جانب كوكبة من الشعراء الجزائريين الجدد من أمثال عمار مرياش، أنور نجيب، نصيرة محمدي وغيرهم من الشعراء الذين يكتبون وينشرون باستمرار في العديد من الصحف والمجلات الوطنية 4- المرجع: مجموعة من المؤلفين موسوعة الشعر الجزائري، مج 1، ص119.

5- الأخضر فلوس:

ولد بمدينة الهامل بتاريخ 24 فيفري 1959 انتقل بعدها إلى مدينة عين لحجل حيث ترعرع هناك ودرس المرحلتين الابتدائية والإعدادية بهذه المدينة ثم انتقل إلى مدينة سور الغزلان حيث تحصل على شهادة البكالوريا من ثانوية الإمام الغزالي ليلتحق بمعهد اللغة العربية وآدابها بالجزائر وقد سافر الأخضر فلوس إلى مصر وبالضبط إلى الإسكندرية للدراسة لكن ظروف حياته حالت دون إتمام دراسته فعاد إلى أرض الوطن بعد ثلاث سنوات . نشر إنتاجه في الصحف والمجلات الوطنية كمجلة آمال

5.....سيرته كما أفاد بها في 2005/10/24.

6- حسين زيدان:

ولد يوم 22 / 02 / 1960 وحصل على شهادة الكفاءة للمدرسين عام 1981، بتفوق ، ثم تحصل على شهادة الكفاءة أيضا لأساتذة الرياضيات سنة 1982 ليكمل تعليمه الجامعي بنيله لشهادة اللسانس في اللغة العربية وآدابها عام 1990 ناقش بعدها رسالة في الماجستير المعنونة ب الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية مع توصية بالتوظيف من طرف اللجنة عام 1996 ، ثم نال شهادة الدكتوراه المعنونة ب التحليل المستقبلي للأدب وامتازت حياته رحمة الله عليه بالعديد من النشاطات الأدبية والثقافية.

عضوا عاملا في الاتحاد الوطني للكتاب الجزائريين

عضوا عاملا بالمكتب البلدي لاتحاد.الكتاب الجزائريين بباتنة

رئيس تحرير مجلة " الرواسي " التربوية ذات الطابع الأكاديمي جانفي 1991.
درس بالتعليم المتوسط بصفة رسمية من 1983 - 1995 وفي التعليم الثانوي بصفة مستخلف
من 1994-1995، ثم بجامعة التكوين المتواصل سنة 1996، بكلية الآداب والعلوم الإنسانية
بباتنة وبصفة أستاذا مشاركا من سنة 1998 - 2000 وجامعة أدرار محاضرا لمدة ثلاث
سنوات. وأخيرا بكلية العلوم الشريعة والعلوم الإنسانية بباتنة منذ 2004 إلى حين وفاته توفي في
03/نوفمبر/2007.

دواوينه المطبوعة (فضاء لموسم الإصرار اعتصام، قصائد من الأوراس إلى القدس والمخطوطة شاهد الثالث
الأخير، نهار لأهل الكهف، أهديكم السكوت.

6.....المرجع توفيق بن خميس: البنية اللغوية في شعر حسين زيدان، ديوان
قصائد من الأوراس إلى القدس، أنموذجا، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية تخصص
لسانيات، إشراف بلقاسم ليارير، جامعة باتنة، 2008، ص04-05.

7 حمري بحري:

شاعر من شعراء الجزائر الشباب الذين ظهوروا على الساحة الأدبية بعد الاستقلال من مواليد
1947 بسور الغزلان. بدأ يمارس الشعر في وقت مبكر إلى جانب أسماء شعرية جزائرية أخرى
يكتب القصيدة الحرة ويستعين ببعض التقنيات المعاصرة في كتابة شعره من منشوراته الشعرية:
ما ذنب المسمار يا خشبة، أجراس القرنفل.

7.....المرجع: مجموعة من المؤلفين موسوعة الشعر الجزائري، مج 1، ص100.

8 حنين عمر :

اسمها الشاعر "حنين عمر" ، و لقبها العائلي "حنين عمر شبشوب" وقد تتسمى باسم (جنية
الكلمات)، و سطع نجمها في سماء أمير الشعراء سنة 2007. وهي من مواليد 1985 لأب
جزائري وأم عراقية، درست في كلية الطب بجامعة الجزائر، وتكتب الشعر والقصة والرواية
وكلمات الأغاني ولها رواية بعنوان: "حينما تبتم الملائكة"
ترجمت نصوصها إلى لغات عالمية شهيرة كالفرنسية والانجليزية والايطالية والاسبانية والفارسية.

8 المرجع.يوسف و غليسي .خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي، الجزائري ومعجم لأعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، ط1، 2008، ص 392.

9 زهرة بالعالية:

ولدت حسب ما جاء في موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين في 27-04-1968 بمدينة تبازة. بدأت زهرة بجذب الغاوين إلى عطرها الشاعرى الزكى منذ نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات، نالت الجائزة الأولى في لمسابقة المرأة والإبداع بسطيف سنة 2000. أصدرت مجموعتين شعريتين:

1 ساحل وزهرة عن منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين سنة 2001 ويبدو أن عنوانها الأول كان تراويح وهي الفائزة بالجائزة المذكورة

2 ما لم أقله لك صدرت عن منشورات أرتيستيك بالعاصمة سنة 2007، وقد تولى القاص المبدع فرحات جلاب بأناقة لغوية ودراية شعرية كتابة المقدمة

9 المرجع.يوسف و غليسي .خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي، الجزائري ومعجم لأعلامه، ص 217

10 سليمان جوادي:

ولد بتاريخ 12/02/1953 بلدية جامعة ولاية الوادي ، خريج دار المعلمين ببوزريعة دفعة 1971. ثم المعهد العالى للفنون الدرامية ببرج الكيفان دفعة 1977. التحق بالعمل الصحفى منذ منتصف السبعينيات، و من الجرائد التي عمل بها محررا ثم سكرتيرا للتحريير بمجلة ألوان و نائب رئيس تحرير مجلة الثقافة ثم كبير المحققين بجريدة الشعب ثم بمجلة الوحدة .

كلف مع مجموعة من الصحافيين و الكتاب من طرف وزارة الثقافة و الإعلام بالإشراف على مجلة آمال التي تعنى بأدب الشباب وعين سنة 1995 مديرا للثقافة بعدة ولايات ، وكان عضو المجلس الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين لعدة عهديات إلى أن تقاعد.

أنتج عدة حصص للإذاعة الوطنية منها : الساقية و الخيمة . ضياف ربي . حقيبة الأسبوع،
كما أنتج للتلفزيون مجموعة من المنوعات ذات الطابع التاريخي و الاجتماعي بعنوان : (حاجي
لي يا جدي)

أسهم سنة 1994 في كتابة ملحمة الجزائر من إنتاج الديوان الوطني للثقافة و الإعلام
و ألف عددا كبيرا من الأناشيد و الأغاني الوطنية
ألف النشيد الرسمي للحماية المدنية و أدى قصائده عدد كبير من المطربين منهم : مصطفى
زميرلي ، محمد بوليفة ، زكية محمد ، الشاب خالد ، صليحة الصغيرة ، يوسف توفيق ورده
الجزائرية ، دنيا الجزائرية ، مريم وفاء ، سلوى ، - عبد الله مناعي
نشر أعماله الأدبية في أغلب الصحف الوطنية و المجلات العربية.
من أعماله:

يوميات متسكع محظوظ . أغاني الزمن الهادئ . ثلاثيات العشق الآخر . ويأتي
الربيع . قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا . رصاصة لم يطلقها حمة لخضر . قال .
سليمان . لا شعر بعدك.
المجموعة غير الكاملة وسليمان جوادي يغني الوطن.

10..... المصدر سيرته كما أفاد بها يوم 2014/10/09

11عاشور فني:

من جيل الثمانينات شارك في العديد من المهرجانات الشعرية الوطنية أكثر شعره في التفعيلة
شاعر جزائري معاصر ، وأحد الأسماء الشعرية البارزة على الساحة الوطنية
بدأ يمارس الكتابة الإبداعية في وقت مبكر مع جيل الثمانينات ، شارك في العديد من
المهرجانات الشعرية الوطنية ، ومن بين اللقاءات الأدبية مهرجان عنابة الثقافي الذي نظمه
البلدي للثقافة والسياحة في صيف 1996 ، يميل إلى كتابة القصائد الشعرية الحديثة
ذات النمط الحر .

من مؤلفته : " زهرة الدنيا " ، مجموعة شعرية صدرت عن دار الفارابي للطباعة والنشر
والتوزيع بالعلمة ولاية سطيف . نظم معظم قصائد هذه المجموعة الشعرية في الثمانينات
وبداية التسعينيات . تركز هذه القصائد في أغلبها على موضوعات ذاتية ووطنية صاغها

الشاعر بلغة شعرية موحية و أداء قصصي ودرامي متميز ، ولاسيما في تجاربه الشعرية الأخيرة ، حيث يعمل الشاعر باستمرار على تطوير أدوات التعبير الشعري في القصيدة الجديدة ، وذلك من خلال استثمار الموروث الشعري والثقافي العربي

11 المرجع: مجموعة من المؤلفين موسوعة الشعر الجزائري، مج 2، ص427.

12 عبد العالي رزاقى:

من مواليد 1949/04/03 بمدينة عزابة ولاية سكيكدة شرق الجزائر، بدأ يمارس الكتابة في وقت مبكر، نشر تجاربه الشعرية ومقالاته النقدية في العديد من الصحف، يهتم بقضايا الأدب الجزائري ومشكلات الكتابة الأدبية ، نشر بعضها في جريدة الشعب عام 1980.

حاصل على شهادة اللسانس في الصحافة 1974 وماجستير في العلوم الإعلام والاتصال حول موضوع سياسة الجزائر في ميدان الكتاب 1992. بدأ مشواره الصحفي في عام 1970، جريدة الشعب الجزائرية

واصل الكتابة في العديد من الصحف الجزائرية والعربية مثل الآداب البيروتية منبر أكتوبر والحياة، والجيل. وترأس تحرير مجلة آمال التابعة لوزارة الإعلام والثقافة وكذلك أسبوعية الشروق الثقافي المستقلة وهو رئيس الجمعية الجزائرية لأدب الطفل، وعضو اتحاد الكتاب الجزائريين سنة 1974، وأمين وطني مكلف بالشؤون الخارجية عام 1992 حائز على وسام استحقاق للدولة الجزائرية سنة 1984.

12 المرجع: رضوان بوغرارة: قصيدة القناع عند عبد العالي رزاقى من خلال ديوانه يوميات الحسن بن صباح، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري المعاصر، إشراف يوسف وغليسي، جامعة منثوري قسنطينة، 2011/2012.

13 عثمان لوصيف:

شاعر جزائري، ولد عام 1951 في مدينة طولقة ولاية بسكرة، تلقى تعليمه الابتدائي، و حفظ القرآن الكريم من الكتاتيب، ثم التحق بالمعهد الإسلامي ببسكرة، و ترك المعهد بعد أربع سنوات، و واصل دراسته معتمداً على نفسه، و بعد حصوله على شهادة البكالوريا، التحق بمعهد الآداب و اللغة العربية بجامعة باتنة، و تخرج عام 1984، انخرط في سلك التعليم منذ وقت مبكر . حصل على شهادة البكالوريا سنة 1974، لكن ظروفه الاجتماعية حرمته من الدراسة في الجامعة حتى 1980، ليتخرج منها بشهادة الليسانس أدب عربي عام 1984. عمل بالتعليم الثانوي لسنوات طويلة، و نظرا لحالته الصحية المتعبة أحيل على التقاعد المسبق بطلب منه.

13.....المرجع . بالعربي العايب: جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد مذكرة مقدمة لنيل الماجستير في الأدب الحديث، إشراف معمر حجيج، جامعة باتنة، 2009 /2008، ملحق المذكرة.

14 عز الدين ميهوبي:

من مواليد 1959 (أيام الثورة الجزائرية) بالعين الخضراء (ولاية المسيلة). جده محمد الدراجي أحد معيني الشيخ عبد الحميد بن باديس في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ، كان قاضيا بالثورة التحريرية. أما والده فهو جمال الدين أحد أعيان الحضنة، مجاهد وإطار متقاعد. درس في الكتاب بمسقط رأسه، والتحق بالمدرسة النظامية في 1967 بمدرسة عين اليقين (تازغت- باتنة) في السنة الرابعة ابتدائي، ثم انتقل إلى مدرسة السعادة ببيركة، ومنها انتقل إلى مدرسة لسان الفتى (تازولت- باتنة) ومتوسطة عبد الحميد بن باديس (باتنة)، ودرس بثلاث ثانويات هي الشهداء (عباس لغورر بباتنة، ومحمد قيرواني بسطيف، وعبد العالي بن بعطوش ببيركة) حيث حصل على شهادة البكالوريا آداب.

انضم سنة 1979 إلى المدرسة الوطنية للفنون الجميلة (الجزائر) ، ثم معهد اللغة والأدب العربي بجامعة باتنة (دراسة متقطعة). و تحصل سنة 1984 من المدرسة الوطنية للإدارة

بالجزائر على دبلوم تخصص الإدارة العامة. كما تحصل سنة 2007 من جامعة الجزائر على دبلوم في الدراسات العليا المتخصصة- فرع الإستراتيجيا.

تقلد عدة وظائف وله نتاج غزير نذكر منه: **في البدء كان أوراس** (ديوان شعر) عام 1985. منشورات الشهاب، باتنة. **الرباعيات** (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف. **الشمس والجلاد** (نص أوبيرت) 1997، منشورات أصالة سطيف. **اللغة والغفران** (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف. **النخلة والمجداف** (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف. **ملصقات** (ديوان شعر) 1997، منشورات أصالة سطيف.

14.....-المرجع ينظر موقع عز الدين ميهوبي azzedinemihoubi.com/category/tags

15 عقاب بلخير:

صوت شعري من أصوات هذا الوطن الجزائري الواسع ، برز على الساحة الأدبية مع الجيل الجديد بحضوره الإبداعي المتميز وبنشاطه الشعري المستمر ، مع جيل رابطة (إبداع) من أمثال حسين عبروس ونور الدين درويش وغيرهما من الأسماء الشعرية الشابة التي تألقت في الشعر الجزائري المعاصر .

شاعر دائم الحضور الأدبي يمارس الكتابة بصفاء وهدوء ، ولكنه الصفاء الشعري الذي يصل إلى القلب ويوحد الوجدان .. شارك في العديد من التظاهرات الأدبية والشعرية .ومن مؤلفاته الشعرية " السفر في الكلمات " مجموعة شعرية صدرت عن رابطة " إبداع " الطبعة الأولى عام 1992 م ، يكتب القصيدة العمودية والحرّة ، ويسعى إلى تطوير أدوات التعبير الشعري في القصيدة الحديثة

15.....المرجع: مجموعة من المؤلفين موسوعة الشعر الجزائري، مج 2، ص308

16 علي ملاحى:

أستاذ وناقد وشاعر جزائري، بدأ نشاطه الشعري في الثمانينيات، ولد في عين الدفلة سنة 1961، وتلقى تعليمه الابتدائي والمتوسط والثانوي في محيط مسقط رأسه، أما الدراسة الجامعية فقد تلقاها في معهد اللغة والعربية وآدابها بجامعة وهران، وبعد حصوله على شهادة الليسانس انتقل إلى جامعة " عين شمس " ليسجل أطروحته في الماجستير وحصل على الدرجة العلمية.

16..... المرجع: مجموعة من المؤلفين موسوعة الشعر الجزائري، مج 1، ص119

17 فيصل الأحمر:

ولد سنة 1973 بمدينة تبسة التي غادرها في الثامنة من عمره ليستقر بالميلية (ولاية جيجل) حيث حصل على شهادة البكالوريا (رياضيات)، ولكنه التحق بمعهد الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة، ليتخرج منه بشهادة اللسانس في الأدب العربي سنة 1995، ثم التحق بالدراسات العليا، وحصل على درجة الماجستير في الأدب العربي الحديث من جامعة قسنطينة سنة 2000، وبعد أن مارس التدريس في الثانوية بين سنتي 1998 و2000 التحق بالتعليم العالي، وبالإضافة إلى نشاطاته الأدبية للشاعر فيصل الأحمر اهتمامات علمية، حيث يرأس جمعية الخيال العلمي منذ تأسيسها سنة 1994، وهو يعمل على تطوير نفسه باستمرار، من خلال استغلاله للغات الأجنبية التي يتقنها، وهي الفرنسية والانجليزية والاطالية، وقد ترجم عدة أعمال ، كالفواظ الداخلية (وهي مختارات للشعراء الرومانسيين الفرنسيين) وغيرها وبالإضافة إلى نشاطه العلمي والأدبي، فللشاعر فيصل الأحمر حضور بارز في الملتقيات الأدبية والمهرجانات الشعرية على المستوى الوطني، وقد نشرت له من الأعمال الأدبية (وقائع من العالم الآخر) قصص خيالية علمية ، صدرت سنة 2000 عن منشورات إبداع ، كما صدرت له رواية (رجل الأعمال) عن الجاحظية، ونشرت له العديد من المجموعات الشعرية منها العالم تقريبا، منمنمات شرقية،.....

17..... ديوان: العالم تقريبا

18 أبو القاسم خمّار: من مواليد مدينة بسكرة سنة 1931 تلقى تعليمه الابتدائي بها ثم سافر إلى قسنطينة، والتحق بمعهد عبد الحميد بن باديس سنة 1948، حيث حصل على شهادة الأهلية وفي سنة 1951، التحق بجامعة الزيتونة بتونس ثم سافر إلى سوريا، حيث تخرج في كلية الآداب 1964. عاد بعد استقلال الجزائر، ليعمل صحفياً، ثم موظفاً في وزارة الشبيبة، ثم مديراً لمجلة "ألوان" وأغلب إنتاجه الأدبي شعر، ونشط في عدة برامج إذاعية وتلفزيونية، وكتب في أغلب الصحف والمجلات الجزائرية، كما شارك في عدة مهرجانات شعرية عربية ودولية، وقد أصدر عدة دواوين نذكر منها: ربيعي الجريح، ألوان من الجزائر، ظلال وأصداء، أوراق، الحرف الضوء، ينزع في شعره نزوعاً رومانسياً. ويكتب إلى جانب القصيدة العمودية القصيدة الحرة أيضاً وهو يعد من أوائل ناظميه في الجزائر.

18.....المرجع: الشعر الحديث محمد ناصر، والمصدر ديوانه ياءات الحلم الهارب.

19 عبد الله حمادي:

خريج جامعة مدريد المركزية complutense، إسبانيا متخصص في الأدب الأندلسي والإسباني واللاتينوأمريكي، يعمل حالياً أستاذاً لمادة الأدب بجامعة قسنطينة، وكان رئيساً سابقاً لاتحاد الكتاب الجزائريين، وهو شاعر ومترجم أنجز العديد من الدراسات الأكاديمية المتنوعة، والمنشورة في دور النشر الوطنية والعربية والدولية.

صدر له الكثير من الكتب والدواوين نذكر منها : الهجرة إلى مدن الجنوب 1981./تحزب العشق يا ليلي 1982 - قصائد غجرية، 1983./ البرزخ والسكين 1998.

مدخل إلى الشعر الإسباني، نشر المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، دراسات في الأدب المغربي القديم، نشر دار البعث، قسنطينة، 1986، مساءلات في الفكر والأدب، نشر ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، الحركة الطلابية الجزائرية، 1871-1962، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، 1996، تحفة الإخوان في تحريم الدخان لعبد القادر الراشدي القسنطيني، دراسة وتحقيق، نشر دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1997.

19المصدر ديوانه البرزخ والسكين، ص 181-182.

20 عبد الله العشي:

شاعر وأكاديمي جزائري بارز ، يشغل أستاذا في جامعة باتنة من مواليد 23 مارس 1954 بباتنة، بدأ حياته الدراسية على كبر . وهو في حدود السادسة عشر من عمره في المعهد الإسلامي، وبعد حصوله على البكالوريا سنة 1976، دخل جامعة قسنطينة ثم وهران، حيث أحرز اللسانس سنة 1980، ثم الماجستير 1884، ثم دكتوراه دولة 1992، عن بحثه الموسوم بنظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، أشرف عليه الدكتور عبد الملك مرتاض، صدر له مقام البوح، زحام الخطابات، مدخل تصنيفي لأشكال الخطابات الواصفة عن دار الأمل بتيزي وزو وديوان يطوف بالأسماء، ثم صحوة الغيم.

20..... يوسف وغليسي: في ظلال النصوص، جسر للنشر والتوزيع، ط1، 2009، الجزائر، ص 182.

21 عبد الله عيسى لحيلج:

شاعر جزائري معاصر ، تألق على الساحة الأدبية في الثمانينيات، بعد أن عرف إنتاجه الشعري الغزير طريقه إلى النشر ، وهو يعد من بين الشعراء الجزائريين المعاصرين الشباب الذين نضجت أدواتهم اللغوية والفنية من أمثال الغماري وغيره من الأسماء الشعرية الجديدة التي برزت في الوسط الأدبي والثقافي الجزائري ولقد مكنته دراسته الجامعية من الاستفادة من الثقافة النقدية البلاغية القديمة في تطوير وإثراء القصيدة الغنائية العربية ، من خلال جماليات الشعر الحديث ، مع المحافظة على تقاليد الشعر العربي القديم . يتميز شعره بالثراء اللغوي وتوظيف التراث الأدبي ولا سيما مآثراته الشعرية .

ويستخدم لغة أكثر استيعابا لتجاربه في قصائد العمودية وغير العمودية تجعله قادرا على التطور باستمرار في مجال الكتابة الإبداعية على النسق العمودي أو الحر .

21..... المرجع: مجموعة من المؤلفين موسوعة الشعر الجزائري، مج 2، ص493

22 محمد شايطة:

صوت شعري ينتمي إلى الأصوات الشعرية الجديدة، التي تألفت مع بقية الأسماء الشعرية الشابة في رابطة "إبداع" ، نشر العديد من تجاربه الشعرية في الصحف الوطنية، يسعى إلى تطوير القصيدة الشعرية، سواء في إطار نمط الشعر الحر أو في إطار النمط الشعري العمودي، من مؤلفاته الشعرية احتجاجات عاشق ثائر، صدر عن رابطة إبداع الجزائرية. يوظف في كثير من قصائده المعجم الرومانسي

22..... المرجع: مجموعة من المؤلفين موسوعة الشعر الجزائري، مج 2، ص116.

23 مصطفى دحية:

كنعان (الجزائر). ولد عام 1964 في الهامل ، تلقى تعليمه الابتدائي والمتوسط والثانوي بمسقط رأسه وفي بوسعادة وسطيف ، درس دراسة نظامية في فرع العلوم الطبيعية، وحصل على الماجستير في البيئة النباتية. عمل أستاذاً مساعداً في علم البيئة في جامعة سطيف في الجزائر. نشر بعض إنتاجه خارج القطر الجزائري.

23..... المرجع: مجموعة من المؤلفين موسوعة الشعر الجزائري، مج 1، ص567.

24 مصطفى محمد الغماري:

شاعر وباحث جامعي يحاضر في كلية الآداب بجامعة الجزائر، اشتهر بكتابة القصيدة العمودية ولا يعجزه أن يكتب شعر التفعيلة ، ولكنه فيه مقل.

أصدر العديد من الدواوين أسرار الغربية، 1977، نقش على ذاكرة الزمن 1978، أغنيات الورد والنار، 1980، بوح في زمن الأسرار 1985، وعدة واوين أخرى. ومجموعة من الأعمال

الإبداعية للأطفال

24..... المرجع عبد الملك مرتاض: معجم الشعراء الجزائريين في

القرن العشرين، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 260

25 ناصر لوحيشي:

من مواليد 1964 بقسنطينة ، حيث درس المراحل التعليمية، و نال شهادة اللسانس في 1987، وأحرز درجة الماجستير سنة 1996. وهو أستاذ مادتي النحو والعروض بقسم اللغة العربية كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة الأمير عبد القادر قسنطينة.

كلف منصب رئيس البيداغوجية 2000-2003، كما كلف أيضا منصب رئيس قسم اللغة العربية 2003-2004 وتفرغ للبحث بعد ذلك.

عضو اللجنة الوطنية لبرمج العلوم الإسلامية، وقد شارك في ملتقيات وندوات وطنية وعربية صدر له العديد من الدراسات والمقالات في مجلات أكاديمية :

شريط سمعي في جزئين 1997 عنوانه أهازيح الطلاب (في مادة العروض وموسيقى الشعر)- ديوان شعر عنوانه لحظة وشعاع طبع بدار هومة الجزائر 1998.- مختارات من ديوان المتنبي في شهر جانفي 2000- ديوان شعر للأطفال عنوانه رجاء.- قصة أطفال عنوانها السجارة الملعونة دار الهداية- كتاب صحح لغتك طبع ثلاث مرات دار الطليعة قسنطينة.- كتاب مفتاح العروض والقافية دار الهداية 2004.- كتاب المنصوبات الفضلة والمجرورات في العربية بالاشتراك مع مكتبة إقرأ قسنطينة.- كتاب الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر توزيع دار الطليعة.

نشر أعماله وكتاباته في صحف ومجلات وطنية وعربية (كويت، الفينيق وعمان الأردنية والرافد بالشارقة الثقافية بلندن ونال بعض الجوائز الشعرية وطنيا وعربيا.

25.....المصدر: ديوانه فجر الندى

26 ناصر معماش:

شاعر جزائري وأستاذ بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة جيجل، صدر ديوانه الأول الموسوم ب: "اعتراف أخير" عام 2001 عن لجنة الحفلات لمدينة العلمة في عام 2008 و صدر ديوانه الثاني الذي حمل عنوانا مريكا ومركبا في آن "فجاجع الإسمنت والعزير، أو أمسيات الورد والرّمل عند العرب والبربر " عن منشورات الإمتاع والمؤانسة ، و صدر له ديوان "قصائد وأناشيد

للأطفال" و قصة بعنوان "البطلان والشيخ " في سياق متصل بأدب الطفل ، وفي مجال النقد والدراسات الأدبية صدر له كتاب "النص الشعري النسوي العربي في الجزائر/دراسة في بنية الخطاب" عام 2005 عن لجنة الحفلات لبلدية العلمة، كما صدر في طبعة ثانية عام 2007 عن منشورات الجزائر عاصمة الثقافة العربية وهو الكتاب الذي خصصه لشعر المرأة في الجزائر، وله قيد الإنتاج ديوان بعنوان "هكذا تكلم الشيخ السعيد بوطاجين" الذي قال عنه بأنه قراءة شعرية وتقمّص شخصية للأديب الجزائري السعيد بوطاجين. عن كتبه والمشهد النقدي والشعري في الجزائر، وعن موضوعات شعر المرأة وهواجسه وأدب الطفل وأشياء أخرى كان هذا الحوار.

26..... حوار مع نواردة لحرش في الشبكة العنكبوتية

27 نور الدين درويش:

من مواليد 1962 بمدينة سيرا قسنطينة، يشغل منصب الأمين العام لكلية العلوم الدقيقة بجامعة قسنطينة، تحصل على شهادة اللسانس في الحقوق 1989 ومتحصل كذلك على شهادة الكفاءة المهنية في مهنة المحاماة سنة 1994. شارك في العديد من الملتقيات العربية كان عضوا في اتحاد الكتاب الجزائريين ، ثم عضوا مؤسسا في رابطة إبداع الثقافية الوطنية. ورد اسمه في الكثير من المعاجم (معجم البابطين/ موسوعة العلماء والأدباء الجزائريين/ معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة 2002، معجم الشعراء في القرن العشرين..) من مؤلفاته : ديوان السفر الشاق، مسافات، البذرة والذهب، روضة التلميذ (شعر للأطفال) .

27..... السيرة كما أفاد بها صاحبها فاكس بتاريخ: 2014/09/04.

28 وسيلة بوسيس:

ولدت في 16 جوان 1978 بالقل ولاية سكيكدة، نالت شهادة البكالوريا في شعبة علوم الطبيعة والحياة سنة 1996، ثم اللسانس من معهد الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة سنة 2000، ثم الماجستير في اللسانيات العامة ومناهج الأسلوب من جامعة عنابة سنة ، 2003

وتحضر لدكتوراه علوم بجامعة قسنطينة في موضوع حول الشعر الجزائري المعاصر يشرف عليه الدكتور عبد الله حمادي.

تشتغل أستاذة في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة جيجل منذ سبتمبر 2004 ونشرت قصائدها الأولى في منتصف التسعينيات بجريدتي المساء والشروق الجزائري. نالت جوائز وطنية شتى أهمها: جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر سنة 2002 عن قصيدتها أربعون وسيلة وغاية واحدة، و جائزة مؤسسة فنون وثقافة في الإبداع القصصي 2006. فهي إذن تكتب الشعر والقصة والرواية والنقد، وتمارس الترجمة أحيانا، إذ هي عضو مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات بجامعة قسنطينة وأصدرت ديوانها أربعون وسيلة وغاية واحدة عن مطبعة الجيش سنة 2007 في إطار الجزائر عاصمة الثقافة العربية. ولها غيره من الشعر المخطوط ديوان المواربة والختل، لها أيضا رواية مخطوطة سقوط الملائكة، وكذلك كتابان نقديان درس السرد و شعرية الرواية، وكتاب آخر مع مالك حداد دراسة ومنتخبات مترجمة.

28 يوسف وغليسي. خطاب التأنيث، دراسة في الشعر النسوي، الجزائري ومعجم لأعلامه، ص 382-383.

29 ياسين بن عبيد:

ولد في 07-07-1958 بماوكلان دائرة بوقاعة ولاية سطيف تلقى تعليمه الابتدائي بزمورة والإكمالي والثانوي بالبرج وهو أستاذ مساعد بجامعة سطيف وعضو فريق بحث في معهد اللغات والحضارات الشرقية بباريس، نال شهادة الليسانس في الآداب من جامعة سطيف 1995، وشهادة الدراسات المعمقة D.E.A من معهد اللغات والحضارات INALCO بباريس فرنسا 2002-2003، ثم ماجستير آداب من جامعة سطيف 2003-2004 مسجل للدكتوراه في النقد المعاصر بمعهد اللغات والحضارات الشرقية.

صدر له الوهج العذري 1995، أهديك أحزاني 2000، معلقات على أستار الروح 2003، الحلاج شاعرا دراسة في سيرته الفكرية وإنتاجه الشعري الشعر الصوفي المعاصر في الجزائر،

29.....المرجع . العايب بالعربي: جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين

بن عبيد، مذكرة مقدمة لنيل الماجستير في الأدب الحديث، إشراف معمر حجيج، جامعة باتنة،/

20092008، ملحق المذكرة.

30 يوسف وغليسي:

من مواليد 31 ماي 1970 بقرية تاغراس ولاية سكيكدة، بدأ حياته الدراسية بمسقط رأسه، ثم أتم

الدراسة الثانوية بمدينة تمالوس، حتى أحرز شهادة البكالوريا سنة 1989، ثم التحق بمعهد

الآداب واللغة العربية لجامعة قسنطينة سنة 1989، وحصل على شهادة الليسانس مع جائزة

أحسن طالب في الدفعة، التي منحتها إياها وزارة التربية الوطنية ورئاسة الجامعة اشغل صحفيا

طوال أربع سنوات (1991_1995) وعمل بعدة جرائد (النور، الأصيل، الحياة) قبل أن يترقى

إلى رتبة رئيس التحرير بأسبوعية الحياة، واستقال ليتفرغ للبحث العلمي، ونال الماجستير في

جوان 1995 والدكتوراه، 2005 وله العديد من الانجازات كما أحرز عدة جوائز.

30.....المرجع: مجموعة من المؤلفين موسوعة الشعر الجزائري، مج 2، ط1، 2009.

وديوانييه، أوجاع صفصافة في مواسم الاعصار 1995، تغريبة جعفر الطيار 2000.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص

أولاً: المصادر:

إمدونات البحث:

- 1- أحمد حمدي: تحرير ما لا يحزر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط₁، 1985.
- 2- أحمد حمدي: الأعمال الشعرية غير الكاملة، أشهد أنني رأيت، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، (د ط)، 2007.
- 3- أحمد شنة: من القصيدة إلى المسدس، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط₁، 2000.
- 4- أحمد شنة: طواحين العبت، مؤسسة هديل للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ط₁، 2000.
- 5- أحمد عبد الكريم: معراج السنونو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط₁، 2002.
- 6- أحمد عبد الكريم: موعظة الجندب، منشورات دار أسامة للطباعة والنشر، الجزائر، ط₁، (د ت).
- 7- الأخضر بركة: إحدائيات الصرمت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط₁، 2002.
- 8- الأخضر فلوس: أحبك.. ليس اعترافاً أخيراً، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر (د ت).
- 9- الأخضر فلوس: حقول البنفسج، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط₁، 1990.
- 10- الأخضر فلوس: عراجين الحنين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دار هومة، ط₁، 2002.
- 11- الأخضر فلوس: مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط₁، 2002.
- 12- حسين زيدان: قصائد من الأوراس إلى القدس، منشورات SED، الجزائر، ط₁، 2002.

- 13- **حسين زيدان**: اعْتصام، منشورات SED، الجزائر ط1، 2002.
- 14- **حسين زيدان**: فضاء لموسم الإصرار، منشورات SED، الجزائر، ط 1 ، 2002.
- 15- **حسين زيدان**: شاهد الثلث الأخير، دار هومة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، الجزائر، ط 1، 2002.
- 16- **حمري بحري**: أجراس القرنفل، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1986.
- 17- **حنين عمر**: سر العجر، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، 2009.
- 18- **زهرة بلعالية**: ما لم أقله لك، منشورات أرتيستيك، دار الأخبار للصحافة، الجزائر، ط 1 ، 2007.
- 19- **سليمان جوادي**: قصائد للحزن وأخرى للحزن أيضا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985.
- 20- **سليمان جوادي**: رصاصة لم يطلقها حمة لخضر، نشر إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، 2003.
- 21- **سليمان جوادي**: لا شعر بعدك، منشورات أرتيستيك، دار الأخبار للصحافة، الجزائر، (د ط)، 2007.
- 22- **عاشور فني**: زهرة الدنيا ، دار القصيدة للنشر، الجزائر، (د ط)، 2007.
- 23- **عاشور فني**: رجل من غبلو ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.
- 24- **عاشور فني**: الربيع الذي جاء قبل الأوان، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2004.
- 25- **عبد العالي رزاق**: يوميات الحسين بن الصباح، لافوميك للنشر، الجزائر، (د ط)، 1985.
- 26- **عثمان لوصيف**: إرهاصات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1997.
- 27- **عثمان لوصيف**: اللؤلؤة، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، (د ط)، 1997.

- 28- عثمان لوصيف : نمش وهديل، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 1997
- 29- عثمان لوصيف: بواءة، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1997.
- 30- عثمان لوصيف: غرداية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1997
- 31- عثمان لوصيف: أبجديات، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 1997.
- 32- عثمان لوصيف: المتغابي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، (د ط) (د ت)،
- 33- عثمان لوصيف: زنجبيل، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 1999.
- 34- عثمان لوصيف: كتاب الإشارات، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، (د ط)، 1999.
- 35- عثمان لوصيف: قالت الوردية، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2000.
- 36- عثمان لوصيف: جرس لسماوات تحت الماء، منشورات جمعية البيت للثقافة والفنون، الجزائر، ط1، 2008.
- 37- عز الدين ميهوبي: في البدء.. كان أوراس، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، ط1، 1985.
- 38- عز الدين ميهوبي : اللعنة والغفران، منشورات دار الأصالة للإنتاج، سطيف الجزائر، ط1، 1997.
- 39- عز الدين ميهوبي: النخلة والمجداف، مؤسسة أصالة للإنتاج، سطيف، الجزائر، ط1، 1997.

- 40- عز الدين ميهوبي: ملصقات، منشورات أصالة للإنتاج، سطيف، الجزائر، ط 1، 1997.
- 41- عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، منشورات دار أصالة للإنتاج، سطيف، الجزائر، ط 1، 1997.
- 42- عز الدين ميهوبي: كاليغولا يرسم غرينيكا الرئيس، منشورات أصالة للإنتاج، سطيف، الجزائر، ط 1، 2000.
- 43- عز الدين ميهوبي: عولمة الحب عولمة النار، منشورات أصالة للإنتاج، سطيف، الجزائر، ط 1، 2002.
- 44- عقاب بلخير: السفر في الكلمات، منشورات إبداع، الجزائر، ط 1، 1992.
- 45- عقاب بلخير: ديوان تحولات، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر، ط 1، 1998.
- 46- عقاب بلخير: الدخول إلى مملكة الحروف، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر، ط 1، 1999.
- 47- عقاب بلخير: بكائيات الأوجاع وصهد الحيرة، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، مطبعة دار هومة، الجزائر، ط 1، 2003.
- 48- علي ملاحي: أشواق مزمونة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1986.
- 49- علي ملاحي: البحر يقرأ حالته، منشورات الجاحظية، الجزائر، (د ط)، 2011.
- 50- علي ملاحي: العزف الغريب، منشورات الجاحظية، الجزائر، (د ط)، 2011.
- 51- فيصل الأحمر: العالم.. تقريبا!، منشورات إبداع، الجزائر، ط 1، 2001.
- 52- فيصل الأحمر: منمنمات شرقية، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، (د ط)، 2002.
- 53- فيصل الأحمر: الخروج إلى المتاهة، دار الأمير خالد، الجزائر، ط 1، 2008.

- 54- أبو القاسم خمار: الأعمال الشعرية الكاملة، وزارة المجاهدين، الجزائر، (د ط)، 2004.
- 55- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، ط 3، 2001.
- 56- عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، الجزائر، (د ط)، (د ت).
- 57- عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات دار القلم، الجزائر، (د ط)، 2008.
- 58- عبد الله عيسى لحيلج: وشم على زند قريشي، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 1985.
- 59- عبد الله عيسى لحيلج: غفا الحرفان، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط 1، 1986.
- 60 محمد شايطة: احتجاجات عاشق تاعمر، رابطة ابداع، الجزائر، (د ط)، (د ت)
- 61- مصطفى دحية: اصطلاح الوهم، منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين، الجزائر، ط 1، 1993.
- 62 مصطفى دحية: بلاغات الماء، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2002.
- 63- مصطفى محمد الغماري: قراءة في آية السيف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 1983.
- 64- مصطفى محمد الغماري: قصائد مجاهدة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 1982.
- 65- مصطفى محمد الغماري: حديث الشمس والذاكرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1، 1986.

- 66- مصطفى الغماري : مقاطع من ديوان الرفض، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1989.
- 67- ناصر لوحيشي : فجر الندى ،منشورات أرتيستيك، دار الأخبار للصحافة،الجزائر، ط1، 2007.
- 68- ناصر معماش: اعتراف أخير، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2001.
- 69- ناصر معماش: فجائع الإسمنت والعري، منشورات الإمتاع والمؤانسة، الجزائر (د. ط)،(دت).
- 70- نور الدين درويش: السفر الشاق، رابطة إبداع الوطنية، باتنة، الجزائر،(دط)، 1992.
- 71- نور الدين درويش: مسافات،إصدارات رابطة إبداع الثقافية الوطنية، الجزائر، ط1 ، 2002 .
- 72- نور الدين درويش: البذرة واللهب ،دار أمواج للنشر، سكيكدة، الجزائر، ط1، 2004.
- 73- وسيلة بوسيس: أربعون وسيلة وغاية واحدة، وزارة الثقافة ، الجزائر، (دط) 2007.
- 74- ياسين بن عبيد : أهديك أحزان-ي، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط1،1998.
- 75- ياسين بن عبيد : غنائية آخر التيه، منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط1،2007.
- 76- ياسين بن عبيد: هناك لتقينا ضبابا وشمسا،منشورات وزارة الثقافة ، الجزائر ط، 2007.
- 77- يوسف وغليسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، منشورات إبداع ، الجزائر ، ط1 ، 1995.
- 78- يوسف وغليسي: تغريبة جعفر الطيار،دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2003.

II - مصادر جانبية:

- 79- **أمل دنقل:** الأعمال الشعرية الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط3، 1987.
- 80- **أحمد مطر:** الأعمال الشعرية الكاملة، دار المحبين، ط2، 2008.
- 81- **امرئ القيس:** الديوان، شرح عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2004.
- 82- **بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي:** البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط3، 1984، ج3.
- 83 **بدر شاكر السياب:** ديوان منزل الأفتان، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1963.
- 84 : ديوان أنشودة المطر، دار مكتبة الحياة بيروت، ط1، 1969.
- 85- **أبي الحسن محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي:** كتابه عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، (د ط)، 1985.
- 86- **أبو حيان التوحيدي:** الهوامل والشوامل، نشر أحمد أمين وأحمد صقر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، (د ت).
- 87- **الخطيب التبريزي:** الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، 1994.
- 88- **ديك الجن:** مقدمة الديوان، جمع وتحقيق ودراسة مظهر الحجي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
- 89- **ابن الرومي:** الديوان، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002، ج1.
- 90- **الشافعي:** الديوان، جمع وتحقيق وشرح إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، ط3، 1996.
- 91- **طرفة بن العبد:** الديوان، شرح وتقديم مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2002.
- 92- **أبو الطيب المتنبي:** الديوان، دار الجيل، بيروت، د ط، 1983.

- 93- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004.
- 94- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، منشورات دار المدني، جدة، (د ت).
- 95- أبو القاسم الشابي: الديوان ، تقديم وشرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان، ط4، 2005،
- 96- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، ط5، 2000.
- 97- نزار قباني: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت لبنان، ط2، كانون الثاني، 1999، ج6.
- 98- عبد الوهاب البياني : الديوان، دار العودة بيروت، المجلد الأول، ط3، 1989.
- 99- ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب عن كتب الأعراب، تحقيق عبد الطيف محمد الخطيب، السلسلة التراثية، الكويت ، ط 1، 2000، ج 3 / ج 4.
- 100- يحيى بن حمزة ابن علي إبراهيم العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، مطبوعات المقتطف، مصر، 1914، ج 3.

ثانيا المراجع:

ا مراجع باللغة العربية:

- 01- إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952
- 02- إبراهيم أنيس: أسرار العربية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 1966.
- 03- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، منشورات مكتبة نهضة مصر، مصر، (د ت).

- 04- إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي الجزائر أنموذجا 1962.1925، دار هومة، للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، ط2، 2001 .
- 05- إبراهيم عباس: الرواية المغاربية تشكيل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005.
- 06- إبراهيم منصور: الشعر و التصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، دار الأمير، القاهرة، ط1، 2000.
- 07- أحمد بهجت: بحار الحب عند الصوفية، مؤسسة المعارف، بيروت، ط1، 1979.
- 08- أحمد فهمي: قصيدة التفعيلة وسماتها المستحدثة، دار الوفاء لندنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2012.
- 09- أحمد محمود الدوخي: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في القول الشعر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2009.
- 10- أحمد يوسف : بيت النص والجينيالوجية الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
- 11- أسماء شاهين : جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودار فارس للنشر والتوزيع، بيروت والأردن، ط1، 2001.
- 12- إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط2، 1981.
- 13- أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، دار أنباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د ت).
- 14- أميرة حلمي مطر: مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2013 .

- 15- أمين سلامة: الأساطير اليونانية و الرومانية، دار الفكر العربي، (د ت).
16- انطون غطاس كرم: ملامح الأدب العربي الحديث ،دار النهار للنشر،بيروت،
د ط، 1980.
- 17- إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السياب دراسة أسلوبية لشعره،دار وائل
لنشر، الأردن،ط1،2008.
- 18- بدر عبد الملك:الإنسان والجدار ، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق ،ط1،
1997.
- 19- برون حبيب : تقنيات التعبير في شعر نزار قباني ، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر ، الأردن ، عمان ، ط1، 1999 .
- 20- بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز
الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1994.
- 21- تامر سلوم : نظرية اللغة والجمـال في النقد العربي، سورية، ط1،1983.
- 22- تيسير محمد الزبادات: توظيف القصيدة الغربية المعاصرة لتقنيات الفنون
الأخرى، دار البداية ناشرون ومبدعون، الأردن ، ط1، 2010.
- 23- ثناء انس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهلي ،دار قباء للنشر والتوزيع،
مصر ،(د ط) ،2000.
- 24- جابر عصفور : رؤى العالم، عن تأسيس الحدائث العربية في الشعر، المركز
الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.
- 25- جبرا إبراهيم جبرا: الرحلة الثامنة،دراسات نقدية، المكتبة العصرية، بيروت،
ط1، 1967.
- 26-حاتم الصكر: مرايا نرسييس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد
الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

- 27- **حسن بحراوي** : بنية الشكل الروائي "الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1990.
- 28- **حسن عباس**: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1998 .
- 29- **حسن غرفي**: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، المغرب، 2001.
- 30- **حسن مجيد العبيدي**: نظرية المكان عند ابن سينا، مراجعة وتقديم عبد الأمير الأعسم، دار الشؤون الثقافية العامة، للطباعة والنشر، العراق، ط1، 1987 .
- 31- **حسن نجمي**: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
- 32- **عبد الحق منصف** : أبعاد التجربة الصوفيّة (الحبّ، الإنصات، الحكاية)، أفريقيا للشروق، المغرب، دط، 2008.
- 33- **عبد الحليم عوليس**: إحراق طارق بن زياد للسفن أسطورة.... لا تاريخ، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1995.
- 34- **حنان محمد موسى حمودة**: الزمكانية بنية الشعر المعاصر أحمد عبد المعطي حجازي نموذجاً دار جدار للكتاب العالمي وعالم الكتب الحديث، الأردن ، ط1، 2006.
- 35- **خالد حسين حسين** : شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجاً ، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض 1983.
- 36- **خالد حسين حسين**: في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2007.

- 37- خالد سليمان: المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.
- 38- خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.
- 39- خليل شكري هياس: القصيدة السيرذاتية، بنية النص وتشكيل الخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
- 40- خليل أحمد عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها، منهج وتطبيق، عالم المعرفة للنشر والتوزيع، جدة، ط1، 1984.
- 41- خميس الورتاني: الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجاً، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2005، ج1، ج2.
- 42- عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
- 43- عبد الرضا علي: موسيقى الشعر قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1997.
- 44- رلى عدنان الكيال: الضوء والظل، بين فنّي الشعر والتصوير، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، (دط)، 2011.
- 45- سعيد بنكراد: السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008.
- 46- السعيد بوسقطة: الرّمز الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، منشورات بونة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط2، 2008.
- 47- عبد السلام محمد هارون: الأساليب الإنشائية في النحو العربي، منشورات مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2001.

- 48- سليمان فياض: النحو العصري، دليل مبسط لقواعد اللغة العربية، مركز الأهرام للترجمة والنشر، مصر، ط1، 1995.
- 49- سيد بحراوي: الإيقاع في شعر السياب، نواره للترجمة والنشر، القاهرة، ط1، 1996.
- 50- شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
- 51- شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، دار طوبقال للنشر، المغرب، (د ط)، 1988.
- 52- الشريف حبيلة : بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتاب الحديث ،أرد الأردن، ط1، 2010.
- 53- صالح أبو الإصبع : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي 1948-1975، دراسة نقدية، دار البركة للطباعة والنشر، عمان، الأردن، (د ط)، 2009.
- 54- صفاء خلوصي : فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المثني، بغداد، العراق، ط5، 1977.
- 55- صلاح صالح: الرواية العربية و الصحراء، منشورات وزارة الثقافة، سورية، دمشق، (د ط)، 1996.
- 56- صلاح صالح : قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شقيقات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997 .
- 57- صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998.
- 58- صلاح فضل: أساليب الشعرية ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط) ، 1998.
- 59- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، دار محمد علي و كلية الآداب ،تونس، ط1، 2003.

- 60- **ضرغام الذرة:** التطور الدلالي في لغة الشعر، دار أسامة للنشر والتوزيع ، الأردن ، عمان ، ط1 ، 2009.
- 61- **ظاهر مسعد الجلوب:** بناء القصيدة في أعمال عبد العزيز المقالح، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط1، 2007.
- 62- **عامر جميل شامي الراشدي:** العنوان والاستهلال في مواقف النفري، دراسة جمالية، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012.
- 63- **عباس علوان:** تطور الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، منشورات وزارة الإعلام ، سلسلة الكتب الحديثة، العراق، (د ط)، 1985.
- 64- **عدنان حسين قاسم:** الإبداع ومصادره عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، (د . ط)، 2000.
- 65- **عدنان حسين قاسم:** التصوير الشعري رؤية نقدية للاغتنا العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، (د ط)، 2002
- 66- **عدنان حقي:** المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، دار الرشيد، دمشق وبيروت، ط1، 1987.
- 67- **عز الدين إسماعيل:** الشعر العربي المعاصر، قضاياها، وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط3، (دت).
- 68- **عز الدين إسماعيل:** الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، (د ط)، 1992 .
- 69- **عبد العزيز حموده:** المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة 1998.
- 70- **عبد العزيز عتيق:** علم الم-عان-ي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1985.
- 71- **علوي الهاشمي:** فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان ، ط1، 2006.

- 72- **علي أبو ملحوم**: في الجماليات نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط₁، 1990.
- 73- **علي أحمد سعيد أدونيس**: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط₂، 1978.
- 74- **علي أحمد سعيد أدونيس**: الصوفية و السهرريالية، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط₁، 1992م.
- 75- **علي أحمد سعيد أدونيس**: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتياع عند العرب، صدمة الحداثة و سلطة الموروث الشعري، دار الساقى، بيروت ، لبنان، (د ط)، (دت)، ج4.
- 76- **علي البطل**: الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط₂، 1981.
- 77- **علي الكندي** : في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتب الوطنية المتحدة، بنغازي ليبيا، ط₁ ، 2010.
- 78- **علي الكندي**: الرّمز و القناع في الشّعر العربي الحديث (السيّاب و نازك و البيّاتي)، ، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط₁، 2003.
- 79- **علي جعفر العلاق**: في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط₁ ، 2003.
- 80- **علي زايد عشري**: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ط₁، 1997.
- 81- **علي عبد المعطي** : قضايا الفلسفة العامّة ومباحثها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط₂ ، 1984.
- 82- **عمر أوكان**: دلائل الإملاء وأسرار الترقيم، إفريقيا الشرق، ط₁، 2002.
- 83- **غازي يموت**: بحور الشعر العربي، عروض الخليل، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط₂، 1992.

- 84- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978.
- 85- عبد الفتاح لاشين : التراكيب النحوية عن الوجهة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، دار المريخ العربية السعودية، (د ط).
- 86- فتيحة محلوش: بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، الانتشار العربي ، بيروت ، ط1 ، 2008.
- 87- فراس السواح: الأسطورة والمعنى ، دراسات في الميثولوجيا، والديانات المشرقية، منشورات علاء الدين، دمشق، ط1، 1997.
- 88- فراس السواح: لغز عشتار ، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، سوريا، ط، 2002.
- 89- فهد أبو عيسى: ملحمة جلجامش، وزارة الثقافة، عمان ، الأردن، (د ط) ، 2009.
- 90- فوزي سعد عيسى: العروض العربي ومحاولات التطوير والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، مصر ، 1998.
- 91- عبد القادر عبد الجليح: الأصوات اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1998.
- 92- عبد القادر عبد الجليل: هندسة المقاطع الصوتية وموسيقى الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 1998.
- 93- عبد القادر فيدوح: دلائلية النص، دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ت).
- 94- قيس إسماعيل الأوسى: أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، بيت الحكمة للنشر والترجمة والتوزيع، بغداد، ط1، 1988.
- 95- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية ، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية ، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2007.

- 96- عبد الكريم عبدون: الموسيقى الشافية في البحور الصافية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001.
- 97- عبد الكريم محمود يوسف: أسلوب الاستفهام في القرآن الكريم غرضه إعرابه، مكتبة الغزالي للتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2000 .
- 98- كريم مهدي المسعودي: الوطن في شعر السياب الدلالة والبناء دار صفحات للنشر سورية ط1، 2011.
- 99- كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984.
- 100- عبد الله ركيبي: الشعر... في زمن الحرية، دراسات أدبية ونقدية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2009.
- 101- مجموعة من المؤلفين: جماليات المكان، عيون المقالات، الهدار البيضاء، ط2، 1988.
- 102- مجموعة من المؤلفين: فلسفة علم الجمال عبر العصور، دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2010.
- 103- محفوظ كحوال: أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطباعة والنشر، ط1، 2009.
- 104- محمد إبراهيم عوض: الصورة والإيقاع في شعر بلندر الحيدري، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2004.
- 105- محمد أبو موسى: خصائص التراكيب دراسة تحليلية لمسائل علم المعاني، منشورات مكتبة وهبة، القاهرة، ط4، 1996.
- 106- محمد الربيعي: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، 1998.
- 107- محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950-2004) النادي الأدبي والمركز الثقافي العربي، الرياض المغرب، ط1، 2008.

- 108- محمد الماكري: الشكل والخطاب ،مدخل لتحليل ظاهراتي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1 ، 1991.
- 109- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، المطبعة العلمية، القاهرة، (د ط)، 1964.
- 110- محمد الهادي الطرابلسي:خصائص الأسلوب في الشوقيات،السلسلة السادسة الفلسفة والآداب، منشورات الجامعة التونسية ،تونس،1981.
- 111- محمد الولي: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1،1990،
- 112- محمد خان : اللهجات العربية والقرآنية، دراسة في البحر المحيط، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1،2002.
- 113- محمد زكي العثماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط 1 ، 1980.
- 114- محمد زكي العثماوي : دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار المعرفة الجامعية ، (د.ط) ، 1989.
- 115- محمد زكي العثماوي: أعلام الأدب العربي الحديث و اتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر،2000.
- 116- محمد صابر عبيد: تمظهرات التشكيل السير ذاتي في تجربة محمد القيسي السير ذاتية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- 117- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة ،حساسية الانبثاق الشعرية الأولى جيل الرواد والستينات، الحديث علم الكتب الأردن ، ط1، 2010.
- 118- محمد عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4،1998.
- 119- محمد عبد المطلب: بناء الأسلوب في شعر الحداثة، الهيئة المصرية العامة، 1988.

- 120- محمد عبد المطلب: هكذا تكلم النص استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام، الهيئة المصرية للكتاب، (د ط) 1997.
- 121- محمد عوني عبد الرؤوف: القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، مصر، (د ط)، 1977.
- 122- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ط)، 1997.
- 123- محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ت.) .
- 124- محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978.
- 125- محمد فكري الجزار: العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.
- 126- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001.
- 127- محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 1995.
- 128- محمد فهمي حجازي: مدخل إلى علم اللغة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998 .
- 129- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر (السياب-سعدى يوسف-درويش-أدونيس) نموذجاً، سراس للنشر، تونس، ط2، أبريل 1992.
- 130- محمد ناصر الدين الألباني: صحيح الجامع الصغير وزيادته الفتح الكبير رقم الحديث 8002، المكتب الإسلامي بيروت، ط3، 1988.
- 131- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

- 132- محمود السعران: علم اللغة مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان ، (د ت).
- 133- مدحت سعيد الجيار : الصورة الشعرية عند أبو القاسم الشابي، دار المعارف للكتاب، القاهرة، ط2-1995.
- 134- مشري بن خليفة: سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2000.
- 135- مصطفى درواش: تشكيل الذات واللغة في مفاهيم النقد المنهجي ،منشورات تحليل الخطاب، دار وائل للطباعة والنشر، (د ط) 2008.
- 136- عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية ، دار الحدائث للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1986.
- 137- ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر دار المعرفة الجامعية (د ت) .
- 138- موسى رابعة : جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.
- 139- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط3، 1967.
- 140- ناصر شبانة : المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
- 141- نجيب التلاوي: القصيدة التشكيلية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دراسات أدبية، مصر، (د ط)، 1998.
- 142- نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق، ط1، 2008.
- 143- هادي نمر: التراكيب اللغوية ، دار اليازوري، عمان، الأردن، (د ط) 2004.

- 144- هالة محجوب خضر: علم الجمال وقضاياها، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، القاهرة، ط1، 2006.
- 145- وجدان عبد الإله الصائغ: الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة، منشورات دار مكتبة الحياة ومؤسسة الخليل، بيروت، ط1، 1997.
- 146- وحيد بن بوعزيز : حدود التأويل، قراءة في مشروع امبرتو ايكو النقدي، الدار العربية ناشرون ،ومنشورات الاختلاف،بيروت الجزائر ،ط1، 2008.
- 147- ياسين النصير: الروايح والمكان(2)، الموسوعة الصغيرة(195)، دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، العراق،(د ت) .
- 148- يحيى العبد الله: الاغتراب دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية ،دار فارس للنشر والتوزيع ،الأردن ،ط1، 2005.
- 149- يوسف الصائغ : الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1957، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2006.
- II مراجع مترجمة:
- 150- إ.نوكس: النظريات الجمالية كانت -هيغل-شوبنهاور، ترجمة شفيق شيا، منشورات بجنسون الثقافية ، بيروت، لبنان، ط1، 1985.
- 151- ألبير كامو: أسطورة سيزيف، ترجمة أنيس زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت،(د ط)، 1983.
- 152- بلفن-ش: عصر الأساطير، تر رشدي السيبي، دار النهضة العربية، (د ط)، 1966.
- 153- ج فندريين: اللغة ترجمة عبد الحميد الدواخلي و محمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1950.
- 154- جان برتيلمي: بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مؤسسة فرنكلين، دار نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة، (د ت).

- 155- **جان كوهين**: بناء لغة الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990 .
- 156- **جرار جنيت**: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط 2، 1997.
- 157- **د. سي ميويك**، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاته، ت عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، (د ت) .
- 158- **رتشاردز** : مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة وتعليق محمد مصطفى بدوي مراجعة لويس عوض وسهير القلماوي . المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ط 1، 2005.
- 159- **سي دي لويس**: الصورة الشعرية، ترجمة د. أحمد نصيف الجنابي ، مالك ميري ، سلمان حسن إبراهيم ، مراجعة د. عناد غزوان ، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر ، الكويت ، ط1، 1982 .
- 160- **شارل بودلير**: الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة رفعت سلام ، دار الشروق، القاهرة، ط1، 2009.
- 161- **فريدريك هيغل**: المدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان بيروت، ط2، 1988.
- 162- **فريدريك هيغل**: علم الجمال وفلسفة الفن ، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2010.
- 163- **قاستون باشلار**: جماليات المكان، تر غالب هلسا، منشورات المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، 1984.
- 164- **مشال بورتو**: بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد انطونيس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، أفريل، 1971.

165- نيقولاى برديائيف: العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل، ط دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 2 1986.

III مراجع أجنبية:

- 166 Warminski Andrzej: A esthic Ideology, they and history of literature, volume 65, london, 1978,
- 167 lemieux martha the evolution of irony in the short stories of chekhov inpublished thesis ,A thesis submitted to the faculty of graduate studies and research in partial fulfilment of the requirements for the degree of masters of arts M^CGill university, 1991.
- 168 Chiris Baldick, Concise Dictionary of Literary Tems, :Oxford University Press, London, , 1991.
- 169 Joseph T. Shipley, Dictionary of Wold Literary Tems Boston: The Writer 1953.
- 170 R. & Armstrong, L- Ropert Frost poetry is the Kind of thing poets withe Poetic, 1989
- 171 Tavakooh , E.S, Kasgari A.A.A, G Moghaddam, H.G, 2013, Study of creativity in Iran Contemporary poetry, Case study: Faryad Shiri Winner of Iran Poetry prize 2002, Procedia, Social and Behavioral Sciences, vol 89 .
- 172 culler j onathan: literary theory, a very short introduction, oxford university, paress new york, 1997, p74.

IV المعاجم :

- 173- أمين سلامة: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر، مصر، ط 2، 1988.
- 174- جان م صدقة: معجم الأعداد، رموز ودلالات، (عربي/عربي) ، مكتبة ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1994.
- 175- جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية و اللاتينية، دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرسة، بيروت لبنان، (دط)، 1982، ج 1، 2.
- 176- سعاد الحكيم: المعجم الصوفي في حدود الحكمة، ندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط 1، 1981 .

177- السعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني، بيروت ، لبنان ، ط 1، 1985.

178- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب،مكتبة لبنان، لبنان، ط2،1984.

179- ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري: لسان العرب، دار صادر بيروت ، لبنان، ط1،1997.

الموسوعات:

180- الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة، فؤاد كامل وآخرون، مراجعة زكي نجيب محمود، دار القلم، بيروت لبنان،(د ت).

181- عبد الرحمن بدوي: الموسوعة الفلسفية ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط 1 ، 1984، ج 2.

VI المجلات:

182- مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، المجلة 25، ع3، يناير مارس، 1997.

183- مجلة الفكر المعاصر، أبار حزيان،1991

184- مجلة الأثر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع 1، 2002.

185- مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع 4، 2008.

186- مجلة الخطاب ، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو، دار الأمل للطباعة والنشر، ع 3، ماي 2008.

V المواقع الالكترونية

wikipedia.org/wiki 187

فهرس الجداول والمخططات

فهرس الجداول والمخططات

الصفحة	عنوان المخطط	رقم التخطيط
52	يمثل التقابل الموضعي للفعل	مخطط (01)
68	تشاكل الامتداد الفضائي ولا نهائية الزمن	مخطط (02)
126	مسار التحول من الفردية إلى الجماعية	مخطط (03)
138	معارج الارتقاء إلى الإنسان الكامل في قصيدة قالت الوردية	مخطط (04)
141	: توضيح مدلولات الأنا عند الصوفي-	مخطط (05)
177	جدلية الهدم والبناء في الصورة المبنية على المتناقضات قصيدة حكمة وجع	مخطط (06)
179	مسار التحول من القطبي في الصورة القائمة على المتناقضات قصيدة هلوسات الحكمة	مخطط (07)
193	تدرج الحدث عن طريق العلاقة التناظرية بين الطبيعة والذات في قصيدة أربعاء الرقص على إيقاع رشتر	مخطط (08)
201	البعد الثنائي في الكتابة	مخطط (09)
258	مخطط يوضح تحول الفعل من الدلالة الموجبة إلى السالبة بفعل المجاورة أو النفي في قصيدة "غابت	مخطط (10)
370	توضيحي لهندسة التقفية في قصيدة "سجدة"	مخطط (11)
377	هيكلية التكرار الاستهلاكي في نص "يحسدني"	مخطط (12)
379	بناء التكرار الهرمي في قصيدة الشلل	مخطط (13)
382	هندسة التكرار في قصيدة "تجاوب"	مخطط (14)
383	بناء التكرار الهرمي في قصيدة "وطني"	مخطط (15)
385	هندسة تتابع المقدمة والخاتمة في قصيدة "ساكن في الحفيف"	مخطط (16)
389	بناء تكرار اللازمة في قصيدة "تمرين بي"	مخطط (17)
392	بناء التكرار التراكمي في قصيدة "حضارة"	مخطط (18)
408	تواتر الصائت الضيق في القصيدة الخريفية	مخطط (19)
411	تكرار الصائت الممدود المتسع في قصيدة النخلة والمجداف	مخطط (20)
الصفحة	عنوان الجدول	رقم الجدول
131	نسب أوزان البحور عند أكثر الشعراء إنتاجا لشعر التفعيلة في الجزائر	جدول (01)

فهرس الموضوعات

المحتويات

رقم الصفحة	الموضوع
6-2	مقدمة
16-8	الجمالية
19-16	شعر التفعيلة
21-19	شعر التفعيلة في الجزائر
الفصل الأول: الجمالية الشعرية	
24-22	تمهيد
25-24	1. التشكيل الجمالي في العتبة العنوانية:
26-25	1.1 تشكيل التضاد
34-27	2.1 التشكيل التأويلي
38-34	3.1 التشكيل المرجعي
42-38	4.1 التشكيل المرئي
43	5.1 التشكيل الزمني
44	6.1 التشكيل الرقمي
49-45	7.1 التشكيل المكاني
50	2. الجملة
50	1.2 تعريف الجملة
65 -50	2.2 الجملة الخبرية
69-65	3.2 توالي الجمل وأشباه الجمل
70	3 الأساليب التركيبية وجمالياتها التعبيرية
71-70	1.3 الأساليب الإنشائية
80-71	1.1.3 الاستفهام

87-81	2.1.3 النداء
96-88	3.13 الأمر
97	2.3 التراكيب الاسنادية
108-97	1.2.3 التقديم والتأخير
116-108	2.2.3 الحذف
118-117	4 اللغة الشعرية السير ذاتية
124-118	1.4. بنية الزمان والمكان
131-124	2.4. تواتر الزمن وتنامي الحدث
132	5. اللغة الصوفية
134-132	1.5_ التقاطع بين التجربة الفنية و التجربة الصوفية
141-134	2.5 صوفية الكينونة
145-141	3.5 الصوفية السريالية
149-146	4.5 صوفية التأمل
الفصل الثاني: جمالية الشكل الفني	
151	1 جمالية الصورة الشعرية
152-151	1.1- مفهوم الصورة
152	2.1-أنواع الصورة الشعرية
153-152	2.1. 1 الصورة المفردة
160-153	1.1.2.1. الصورة التشبيهية
166-161	2.1.2.1 تبادل مجالات الإدراك

172-166	3.1.2.1 تراسل الحواس
179-172	4.1.2.1. الصورة المبنية على المتناقضات
180-179	2.2.1 الصورة المركبة
187-180	1.2.2.1 المفارقة
188	3.2.1. الصورة الكلية
196-188	1.3.2.1. الصورة المجزأة
203-196	2.3.2.1 الصورة التشكيلية
210-203	3.3.2.1 الصورة الحلم
216-210	4.3.2.1 الصورة المتنامية
218-217	2- جمالية الصورة الرمزية
224-218	1.2 - رم - ز المدين - ة
224	2.2- استدعاء الشخصيات التراثية
230-224	1.2.2- الشخصيـات التاريخية
241-230	2.2.2- الشخصيـات الدينـية
245-241	3.2.2- الشخصيـات الأدبية
247-245	4.2.2- شخصيات من التراث الغربي
262-247	3.2 - الرمز الأسطوري
263	3-جمالية توظيف النص الغائب في الخطاب الشعري
278-263	1.3 النص القرآني والنص الشعري

301-278	2.3 توظيف النص الشعري
303-301	3.3 توظيف التراث الغربي
310-303	4.3 توظيف النص الشعبي
313-310	5.3 توظيف النص التاريخي
الفصل الثالث عشر الشكل الإيقاعي	
317-315	1- الإيقاع بنية عروضية
322 -317	1.1- بين الإيقاع والوزن
322	2.1- خصائص الأنساق المهيمنة
330-322	1.2.1- بحر المتدارك
334-330	2.2.1- بحر المتقارب
341-334	3.2.1- بحر الرمل
347-341	4.2.1- بحر الكامل
348	3.1- التدوير
349	1.3.1- أنماط التدوير
355-349	1.1.3.1- التدوير الجملي
357-355	2.1.3.1- التدوير المقطعي
359-358	4.1- القافية
359	1.4.1- أنماط القافية
367-360	1.1.4.1- أنماط القافية في علاقتها بالوزن
371-367	2.1.4.1- أنماط القافية في علاقتها ببعضها
372	5.1- التكرار:
373	1.5.1- أنماط التكرار
377 -373	1.1.5.1 التكرار الاستهلاكي

379-378	2.1.5.1 التكرار الختامي
384-379	3.1.5.1 التكرار المتدرج
386-384	4.1.5.1 التكرار الاستهلاكي
390-386	5.1.5.1 تكرار اللازمة
395-390	6.1.5.1 التكرار التراكمي
397 -396	7.1.5.1 تكرار التقابل
398-397	8.1.5.1 التكرار المتنوع
399	2. الإيقاع بنية سمعية
400-399	1.2 التراكم الصوتي
406-400	1.1.2 دلالة الصوامت
412-407	2.1.2 دلالة الصوائت
414-412	2.2 التجانس الصوتي
416 -414	3.2 التجانس الحرفي
417	3. الإيقاع بنية مرئية
423-417	1.3 لعبة السواد والبياض
426 -423	1.1.3 غواية التفريع النصي وصراع الهامش والمتن
430 -426	2.1.3 سمك الخط
432 -430	3.1.3 ارتعاش الكلمة
437-432	2.3 إيقاع علامات الترقيم
440 -438	3.3 إيقاع الصـورة
440	4. الإيقاع بنية دلالية
442-440	1.4 إيقاع العقدة والحل
445-442	2.4 إيقاع السرد والحوار
446-445	3.4 إيقاع التقابل

الفصل الرابع من المجلد

451-448	1- مفهوم المكان
459-451	2- إشكالية الوطن والذات
459	3- الأماكن المغلقة
466-459	1.3- دلالة الجدار
471-467	2.3- الكهف وأصوات الماضي
472	3.3- أماكن السكن المغلقة
477-472	1.3.3- الخيمة وفتنة الاختلاف
480-477	2.3.3- الكوخ وحتمية التحدي
484-480	3.3.3- البيت
485	4.3- أماكن العزل
489-485	1.4.3- السجن وإشكالية المقاومة
495-489	2.4.3- القبر جدارية الفناء
496	4- الأماكن المفتوحة:
497	1.4- الأماكن الطبيعية المفتوحة
502-497	1.1.4- الأرض
507-501	2.1.4- الصحراء
511-508	3.1.4- الجبل
517-512	4.1.4- البحر
521-517	5.1.4- السماء
522	2.4- أماكن التجمعات السكانية ومسافاتها
527-522	1.2.4- المدينة
531-528	2.2.4- الطريق
535-531	3.2.4- الشارع

538-535	4.24 الحديقة
539	5- الأماكن المبهمة
542-539	1.5- هنا- هناك
546-542	2.5- المكان
553-548	الخاتمة:
571-555	ملحق:
596-573	قائمة المصادر والمراجع:
598	فهرس الجداول والمخططات:
606-600	فهرس الموضوعات:
607	ملخص البحث باللغة العربية:
608	ملخص البحث باللغة الأجنبية:

ملخص البحث باللغة العربية:

إذا عد الشعر امتزاجا لتصورات التجربة غير الإدراكية مع المجال الإدراكي، فإنه يرتبط بالجمالية ذلك أنه يتخلص من حسانة المادة، ليستخدّم الأصوات والكلمات التي يعبر بها عن تلك الحالات الداخلية باستخدام الصور الحسية.

ولعل لشعر التفعيلة اتصال بالحرر، لأنه يمثل نسقا منسجما ولحمة نصية اعتدت بالإيقاع أكثر من اعتداده بالوزن، ومن ثم فقد تخطت المادة والشكل لجعل النص غاية لذاته ومن أجل ذاته.

وبما أن القصيدة الجزائرية الحرة عرفت نهضة تجاوزية نحو التجريب، فقد اتصلت بالجمالية لتعلقها بالدرامية، حيث تم تراسل التعبير الشعري والسردى والدرامى والسينمائي مما ينم عن تطور فكري ونفسي.

ومن ثم اتصل البحث بمقاربة جماليات شعر التفعيلة في الجزائر من (1980-2008) محاولا معرفة خصوصية الكتابة الحرة وسماتها الجمالية، متخذا من المنهجين الفني والوصفي أداة له.

ترتب البحث في أربعة فصول كان الاهتمام فيها بالجانب التطبيقي أكثر من النظري، وقد سبقت بمدخل وضح علاقة الجمالية بالشعر، وقدم لإرهاصات شعر التفعيلة وذيلت بخاتمة جمعت حصيلة البحث وأهم النتائج.

تناول الفصل الأول جمالية اللغة الشعرية ليقف على التشكيل العنواني المعتمد على الاقتصاد اللغوي والكثافة الدلالية، والمؤسس على معجم محاوره الوطن الحزن والأمل.

كما بحث في الجملة وأنواعها لاسيما وأنها لا تبدو على نمط واحد لذا فقد عالج الأنماط التي عدلت عن المعيارية، لتكوّن أنساقا جمالية لها عوالمها المقصودة التي يقتضيها الغرض البلاغي والوازع النفسي.

وتطرق هذا الفصل أيضا إلى التشكيل اللغوي السير ذاتي الذي يعتمد على محورية الأنا سبيلا لمعرفة حقيقة العالم، ثم اللغة الصوفية وجمالية الغموض في التجريد الحاصل عن فقه محالات اللاوعي المبهمة والاعتداد بالمعرفة الكشفية.

وفي الفصل الثاني تعرض البحث لجمالية الصورة بنوعيتها الشعرية والرمزية، فتحدث عن تراسل الحواس، والمزج بين المتناقضات والمفارقات التصويرية، كما أوضح إفادة النص من الرمز التراثي بأنواعه التاريخي، والديني، والأسطوري.

و بحث الفصل الثالث في جمالية التشكيل الإيقاعي، من خلال تتبع البنية العروضية التي تم التميز فيها بين الوزن والإيقاع، ودراسة الأنساق العروضية المهيمنة على شعر التفعيلة، إضافة إلى ربط التدوير بالمستوى الدلالي، والوقوف على البنى الصوتية ودلالاتها الجمالية، وقراءة التشكيل المرئي وجمالية الإغواء البصري وعلاقته بالإيقاع .

وعالج الفصل الرابع المعنون بجمالية المكان ماهية المكان، وركز على القطبية (مفتوح / مغلق) ليثبت ارتفاع المكان من مجرد مساحة جغرافية، إلى صورة للهوية ومن موضع الهندسية إلى تجسيد حي لحركية الدواخل وتقلباتها. وتم اختيار النص المكاني الذي حدث فيه امتزاج المكان بالأثر النفسي والروحي للذات، وانفصل فيه الثابت إلى متحول.

RESUME DU MEMOIRE

If consider the poetry is a combination among non conscious imagination of the experience and the contextual conscious then it linked to the aesthetic because it is rescuing from the material fortification to used the words and sounds; and using it to interpret some internal cases by the feel images.

The trochee poetry can linked to the freedom because it represent consistent contextual and weft textual have more correlation with rhythm more than the weight. So it is exceeded the material and the shape to make the text as a goal in self and for the self.

Resulting to the development on the Algerian poem in the experimentation side; it linked to the aesthetic and resulting to its attachment to the dramatic, Where it was freelancing the poetic expression and the narrative and the drama and cinema , which reflects in the intellectual and psychological development.

According to the above analysis, this research based on the approach of aesthetics poetry trochee in Algerian for 1980 to 2008, and it attempted to determined characteristic of free writing and aesthetic; and it used the artistic and the descriptive approaches as a main tools.

The research began with the introduction which explained the relationship between aesthetic and the poetry; and it divided into four chapters focused on the practical side more than theoretical side.

Finally, the research showed the conclusion which displayed the main study's results.

The chapter one represent the aesthetic poetic language and it focused on the title formation which based on the Economy linguistic and semantic density, which in turn based on dictionary with three dimensions the citizens, the hope, and the grief.

In addition this chapter represent the sentence and it's types and it treated the sentence's styles which adjusted from the standard to built the aesthetic consistency that had intend purpose based on required rhetorical goal and psychology motivation.

Also the primary chapter showed the Formation of linguistic which based on The centrality of the ego to know the reality of world, and it represent language mystic and aesthetic ambiguity in the abstraction that resulted from the jurisprudence vague areas of the subconscious and the scout knowledge.

The second chapter showed the aesthetic image with both types Poetic and symbolic. it speak about Freelancing of senses and the combination

between Contradictions and pictorial ironies, also it explained the text meaning in term of Heritage symbol with different kinds of historical, religious and legendary.

The third chapter represent the aesthetic of rhythmic composition through spirtual showed the retrace of aerodip structure which divided into weight and rhythm, and styding the aerodip patterns that dominate in the poetry trochee. In addition this chapter linked between rotation and semantic level and its explained the sound structures and their aesthetic meaning and the visional formation. Also it determined the relationship between aesthetic of optical seduction and the rhythm.

The fourth chapter search on the place concept and it focused on the polarity (open/closed) and it assure that the place is not geographic space, but it's image of the personality and it is not just a engineering setting but it's also live embodying to the moving of strangers and its turbulences. This research focused on the text place, which has a combination between the place and the psychology and spiritual effect of self, where the fixed become variable.