الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
المدرسة العليا الأساتذة –بوزريعة-
العلامة الشيخ مبارك بن محمد إبراهيمي الميلي الجزائري
قسم اللغة العربية وآدابها

شعريّة السرد في القصيدة الجزائرية المعاصرة

"عند عز الدّين ميهوبي وعاشور فنّي وأحمد عبد الكريم"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصّص: دراسات لغويّة وأدبيّة

إعداد الطالبة:
*زهرة غرناوط

إشراف الأستاذ الدكتور:
*العربي بن عاشور

لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللّقب	الرّتبة	مؤسسة الانتماء	الصّفة
01	عمر عاشور	أستاذ تعليم عالي	المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة	رئيسا
02	العربي بن عاشور	أستاذ تعليم عالي	المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة	مشرفا ومقرّرا
03	أحسن الصيد	أستاذ محاضر.أ.	المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة	عضوا
04	زهية سويسي	أستاذة محاضرة .أ.	المدرسة العليا للأساتذة ببوزريعة	عضوا
05	لعموري زاوي	أستاذ تعليم عالي	جامعة الجزائر 2	عضوا
06	سامية قاع الكاف	أستاذة محاضرة .أ.	جامعة الجزائر 2	عضوا

السنة الجامعية:2023-2024 م

إهـــداء:

إلى الوالدين الكريمين "حفظهما الله ورعاهما"، وأخي "عمر" رحمه الله.

إلى زوجي، وزينة حياتي: صبة، محمدي، أمين

إلى إخوتي وأخواتي وعائلاتهم

مقدمة

مقدمة:

من المعروف أن التّداخل بين الأجناس الأدبية قاد إلى ما يسمى النّص المفتوح، أي النّص الذي يستوعب في بناءاته الفنية الشّعر والسّرد والحوار والقصّ، ما أدّى إلى انفتاح النّص على أكثر من نوع أدبي، إذ نلاحظ تداخل المسرح مع الشّعر، والسينما مع الرواية، وامتزاج الحوار مع القصة، بل وصل التّداخل بين الأجناس الأدبية إلى تمدّد الشّعر إلى الرواية، وانتقال السرد والدراما إلى القصيدة، فظهر ما يسمّى بالتّداخل الشّعريالسّردي في القصيدة المعاصرة، وأصبحت القصيدة تعتمد على عنصر الحكاية، لذلك وظّف الشّاعر المعاصر وسائل تعبيريّة جديدة كي يستطيع التّعبير عن واقع الحياة العصريّة، والتّعبير عن هموم الإنسان العربي وقضاياه في عصرنا الحالي.

وقد شهدت القصيدة العربيّة المعاصرة طفرة إبداعيّة أثمرت أشكالا شعريّة مختلفة، اختلفت من عقد إلى آخر ومن شاعر إلى آخر، بل إنّ القصيدة قد تختلف عند الشّاعر نفسه من فترة إلى أخرى، وهذا حسب التّطوّر الفنّي الّذي يشهده الشّعر.

ولأنّنا لم نظفر بدراسات تخصّ التّداخل الشّعري السردي في الّشعر الجزائري المعاصر غير قليل من الدّراسات السابقة الّتي تعرّضت لبعض القضايا الجزئية بالدراسة نذكر منها: شعريّة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دراسة أسلوبية، وهي رسالة دكتوراه للطالبة مليكة بورحلة، وآليات بناء قضايا السرد الحديثة ومرجعياتها في ديواني "الساعر" و"حيزية" للشاعر محمد جربوعة، رسالة دكتوراه للطالبة هجيرة طاهري، والقيم الجمالية في الشعر الجزائري المعاصر1975-2000 رسالة دكتوراه لأحمد العياضي.

ونظرا لحبّنا الشّديد للشّعر الجزائري المعاصر وقلة البحوث المنجزة عن الشّعر الجزائري المعاصر، ونقص الدراسات الّتي عالجت موضوع تداخل السرد في النّص الشعري عموما والجزائري على وجه الخصوص، وتوجّه الباحثين إلى دراسة الرّواية والقصّة دون الشعر،ارتأينا تسليط بحثنا للكشف عن مواطن جماليات التّداخل الشّعري السردي في القصيدة الجزائرية المعاصرة من خلال قصائد بعض الشّعراء وهم: عز الدين ميهوبي، وعاشور فني

وأحمد عبد الكريم، وقد اخترنا هذه الدّواوين لتوفّرها على عنصر الحكاية ولأنّها عالجت العشريّة السوداويّة بالأخصّ، محاولين الإجابة عن الإشكاليات الآتية: فيم تمثّلت جماليات التّداخل الشّعري السردي؟ وما هي المكوّنات الّتي ارتكز عليها الشّاعر المعاصر في إنجاز هذا التّداخل؟ وهل هذه الظّاهرة جديدة في الأدب أم أنه قد سبق إليها آخرون؟

لذلك اقتضت طبيعة الموضوع أن تنتظم الدراسة في ثلاثة فصول يسبقها مدخل وتتلوها خاتمة عرضنا فيها أهم النتائج الّتي توصّلنا إليها، خصّصنا المدخل للحديث عن تداخل الأجناس الأدبيّة بدءا بتعريف مصطلحي الشّعرية والسّرد كل على حده، وتبيّن لنا أنّ مصطلح الشّعرية ينسب في طرحه المعاصر إلى الشكلانيين الروس الذين يعود لهم الفضل في تحديد المصطلح وبلورة مفهومه كونهم أوّل من أقام شعرية حديثة، ومع أنّ كثيرا من النقاد الغربيين والعرب خاضوا في موضوع الشعرية، إلاّ أن هدفنا ليس تتبّع التّطوّر التاريخي للمصطلح، بل اقتصرنا على ذكر آراء البعض منهم فقط، ممن لهم إسهامات وتأثيرات في هذا الموضوع، وهم:"رومان ياكبسون" و"جان كوهن" و"تزفيطان تودوروف". وآراء بعض النّقاد الجزائريين الّذين خاضوا الحديث في مفهوم الشّعرية، ثمّ تطرقنا إلى الحديث عن ظاهرة التّداخل الشّعري السّردي في الشّعر.

ولأنّ العنوان هو الباب الرئيس للنّص من أجل الولوج إلى أعماق النّص وسبر أغواره خصّصنا الفصل الأوّل لدراسة سيمياء العنوان، قصد معرفة درجة الموافقة والمفارقة بين عناوين القصائد وبين مضمون هذه القصائد، معرّجين على المفهوم اللغوي والاصطلاحي للعنوان، وتحديد وظائف العنوان، ثمّ رصد شعرية العنونة في المدوّنة المدروسة من خلال الفضاء المرئي والفضاء المكتوب والبنية اللغوية، وكذا لغة الألوان لما لها من أهميّة في فهم الشّعر نظرا لعلاقتها المباشرة بالرؤية الفنيّة.

أمّا الفصل الثّاني الموسوم بجمالية المفارقة فقد تطرّقنا فيه أوّلا إلى دراسة مصطلح المفارقة وضبط مفهومها، وثانيا حدّدنا أنماط المفارقة في المدوّنة المدروسة والّتي

تنوّعت بين مفارقة التّضاد ومفارقة السّخرية والمفارقة الدرامية، وقد تبيّن لنا أنّ مفارقة التّضاد هي المفارقة المهيمنة على أغلب النّصوص الشّعرية.

وجاء الفصل الثالث معنونا بـ"جماليات التّداخل السردي والدرامي في القصيدة"، حاولنا فيه البحث أوّلا عن جمالية التّشكيل السردي في القصائد من خلال التّطرّق إلى عناصر هي: نمط الحكي وحكايات الشّخصيات، وهي الحكايات الّتي تدور حول شخصيّة معيّنة وتأتي في معظمها على شكل رثائيات قدّمها الشّاعر في حضرة الموت وانطلق منها للحديث عن المرثي بشكل سردي مثير، ومنها ما يأتي كقصيدة ذاتيّة يسرد فيها الشّاعر تجربته الذّاتيّة، انتقالا إلى الحديث عن استحضار الشّاعر للشّخصيات الدّينيّة والشّخصيّات التّاريخيّة المختلفة من شاعر إلى آخر، وكذا رصد جماليات المكان من خلال أربعة أنواع هي: المكان الذّكرى، والمكان التّائه، والمكان الحلم، والمكان القاصر عن الاحتواء.

وأمّا التّشكيل الدرامي فتطرقنا فيه أوّلا إلى تبيان علاقة الشّعر بالدراما ثمّ ثانيا الحوار بأنواعه: الداخلي والخارجي والحوار مع الطبيعة، إضافة إلى القناع الشّعري باعتباره تقنية درامية تتماشى مع ظروف الشّاعر المعاصر وأساليب حياته المعقّدة.

وكانت الخاتمة حوصلة لأهمّ النتائج التي توصّلنا إليها من خلال منجزات البحث النّظرية والتّطبيقيّة حاولنا فيها الإجابة عن الإشكالات الّتي انطلقنا منها لإبراز مدى استجابة القصيدة الجزائرية المعاصرة للتغيّرات الحاصلة على مستويات البنية الفنيّة والشّكلية، والكشف عن مواطن جماليات التداخل الأجناسي.

معتمدين في ذلك على آليتي الوصف والتّحليل في معالجة الظاهرة الفنيّة، كما استعنّا بالمنهج البنيوي عند البحث في البنية العميقة للنّص من جميع مجالاته واعتباره بنية واحدة متعالقة الأجزاء حيث لا يمكننا فصل جزء عن آخر إلاّ لغرض الدراسة والبحث، والمنهج السيميائي أثناء دراستنا لسيمياء العنوان، وكذا المنهج التأويلي عند تأويل دلالات النّص واستقصاء معانيه الخفيّة.

وقد تنوّعت المراجع الّتي استعنّا بها نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:الشّعر العربي الحديث لمحمد بنيس، والسرد والظاهرة الدرامية لعلي بن تميم، والشعر بين الرؤيا والتشكيل لعبد العزيز المقالح، وسيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل لمحمد صابر عبيد، وعن بناء القصيدة العربية الحديثة لعلي عشري زايد، والقصيدة المغاربية المعاصرة لعبد الله راجع، والدراما بين النظرية والتطبيق لحسين رامز رضا، والبنية السردية في النص الشعري لمحمد زيدان، وبنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، والدلالة المرئية لعلي جعفر العلاق، وجماليات المكان لغاستون باشلار، وغيرها من المراجع الّتي نراها مهمّة، مع الإشارة إلى تعذّر الحصول على مراجع أخرى كانت ستثري بحثنا أكثر لو كانت بين أيدينا.

هذا، وقد واجهتنا بعض الصعوبات لعلّ أبرزها قلّة الدراسات المشتغلة على شعرية السرد خاصّة في الشّعر الجزائري المعاصر، وصعوبة الحصول على الدواوين الشّعرية المدروسة، وقد كان اختيار المدوّنات الشعرية يستوجب توفّر العناصر السردية وبروز الحكاية فيها أكثر من مدوّنة أخرى.

أخيرا أتقدّم بالشّكر إلى أستاذي المشرف الّذي رافقني طوال البحث، وإلى كلّ أفراد عائلتي الّذين شحذوا عزيمتي على مواصلة المشوار، كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة على توجيهاتهم ونصائحهم الّتي سآخذها بعين الاعتبار.

المدخل: تداخل الأجناس الأدبيّة

1- مصطلح الشّعرية في النّقد الغربي والنّقد العربي.

2- تعريف السّرد

3- التّداخل الشّعري السّردي.

المدخل: تداخل الأجناس الأدبية

إنّ الشّعر والسّرد جنسان أدبيان، يتفرّد كلّ منهما بخصائصه وتقنياته التّعبيرية، فالشّعرية من أكثر المصطلحات شيوعا في مجال الدّراسات الأدبيّة والنّقدية الحديثة التي تعني بمقاربة العمل الفني مقاربة تعالج المتن والمبنى، وقد أثير حول مفهومها جدل واسع في أوساط النّقاد الغربيين والعرب، ذلك لأنّها شديدة التّعلّق بنظرية الأدب، أي ما الذّي يحقّق للنصّ الأدبي أدبيته؟ فهناك من ينسب الشّعرية للشعر دون النثر، في حين يجعلها البعض صفة خاصة بالشعر والنثر معا، كما أنّ السّرد لم يعد منحصرا في النثر فقط بل زحف هو الآخر إلى الشّعر. إنّ السردية تجعل الشاعر يمتلك إمكانيات للبوح والتدفق والعفوية، عبر اللغة الّتي يتم انتهاكها على مستوى التأليف، لأنّ رغبة الإنسان في الحكي رغبة إنسانية تكشف رؤيته للأشياء وتحدد علاقته بالعالم، إنها رغبة في التطهير والبوح وإعادة صياغة العالم.

1- مصطلح الشّعرية في النّقد الغربي والنّقد العربي.

أ- الشّعرية في النقد الغربي:

يعتبر مصطلح الشّعرية(poétique) من أكثر المصطلحات شيوعا في مجال الدراسات الأدبية والنقدية، الحديثة والمعاصرة، خاصة منذ بداية القرن العشرين، وإن كان يرجع في أصوله الأولى إلى آرسطوفي كتابه "فن الشعر"*، الذي عدّ المختصون شعريته أهم شعرية في تاريخ الشعرية[1]، وينسب هذا المصطلح في طرحه المعاصر إلى الشكلانيين الروس الذين يعود لهم الفضل في تحديد المصطلح وبلورة مفهومه كونهم أوّل من أقام شعرية

* اقتصرت شعريته على معالجة الملحمة والدراما بشقها التراجيدي مهملا الشعر الغنائي.

[1]-Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972, P108.

حديثة،[1]ومع أنّ كثيرا من النقاد خاضوا في موضوع الشعرية، إلاّ أن هدفناليس تتبّع التّطوّر التاريخي للمصطلح، بل سنكتفي في هذا المقام بذكر آراء البعض منهم فقط، ممن لهم إسهامات وتأثيرات في هذا الموضوع، وهم:"رومان ياكبسون" و"جان كوهن" و"تزفيطان تودوروف".

1 -1 الشعرية عند رومان ياكبسون:

في سنة 1919ظهرت أول دراسة عند الشكلانيين الرُّوس تهدف إلى «تجاوز مختلف التصورات القديمة للأدب. والتي لم تهتم بأدبية الأدب، واهتمت ببعض الظواهر فيه، لذلك حدد الشكلانيون مفهوم الشعرية باعتبارها النظرية العامة للخطابات الأدبية، وبها يتم التوصل إلى الخصائص النوعية للأدب أو ما يجعل من العمل خطابا أدبيا»[(2)].ولمّا كان ياكبسون واحدامنممثّلي هذه الحلقة ارتأيت أن يكون النموذج الذي نقوم بتحليل أفكاره خاصة وأنها ملائمة للجانب التطبيقي لهذه الدراسة لا سيما المتعلقة بوظائف الاتصال التي حاولتُ تطبيقها على العنوان لنتمكن من فك رموزه المضمرة.

والشّعرية عنده «علم الأدب.»[(3)]لأنه نظر إلى القواعد والأصول التي تكشف عن الإبداع بكشف الخصائص النوعية المميزة للعمل الأدبي، وتوضيح تلك العناصر التي تجعل من الرسالة اللفظية أثرا فنياحيثيقول:« إن موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي:ماالذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية»[(4)]. وهنا لا

---

[1]- ينظر:حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994م، ص83.

2 - نو الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، الجزائر، ص12

[3] - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر:محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988م، ص24.

4 - المرجع نفسه، والصفحة.

نجد فاصلا بين الشعر والسرد، لأن السرد واحد من تلك العناصر التي تجعل من الرسالة اللفظية أثرا فنيا، وترتفع بها عن مستوى الكلام العادي.

وقد بيّن في مقالته " الشعرية واللسانيات" الثنائية بين الشعرية التي تسعى جاهدة إلى البحث عن خصائص الإبداع الأدبي، وبين اللسانيات التي تهتم بالبنيات الكامنة داخل النص، لذلك يرىأن «الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنّه يمكن اعتبارالشعرية جزء لا يتجزأ من اللسانيات»[1]فموضوع الشعرية عنده هي تلك السمات التي تتواشج فيما بينها لتخلق جوا إبداعيا يتسم بالأدبية المتمثلة في آليات الصياغة والتركيب، وتسمى هذه السمة التي تجعل من النص يتميز بالإيحائية والمرونة بالوظيفة الشعرية التي انبنت على أساسها شعريته،والتي تتحقق بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف.

إن شعرية التماثل التي جاء بها ياكبسون يندرج ضمنها عنصر الإسقاط المولّد لبنية التوازي في الشعرالذي «يكون في التراكيب النحوية والوحدات المعجمية كما يكون كذلك من خلال إيقاعات موسيقية تحدثها التنوعات الصوتية والهياكل التطريزية[2]حيث يندرج ضمن بنية التوازي أدوات شعرية كالجناس والترصيع والسجع، كما يمكن لهذه البنية أن تستوعب الصورة الشعرية المؤلفة من التشبيه والاستعارة والرمز، فالمتلقي ضمن هذه المجموعة يختار ثم يقوم بوصفها لتكتمل عملية التأليف.

ويعتبر ياكبسون اللغة هي لبّ العملية الإبداعية لأنها تمثّل النظام الكلي الذي يتواجد ضمنه عدد هائل من الأنظمة الصغرى الفرعية والتي تتفرع عن هذا النظام الكلي بصورة تشبه أو تماثل فروع الشجرة بالنسبة لأغصانها. [3]كما نجده يركز على البنية الكامنة داخل

1 - المرجع السابق، ص24.

2 - الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية، رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص62.

3 - ينظر: الطاهر بن حسين بومزبر، التّواصل اللساني والشعرية، ص28.

النص الأدبي دون الاستناد إلى عوامل خارجية تؤطره وتهيكله مثله مثل تدوروف، خاصة وأنّ شعريته تخضع لمبدأ لساني، وبذلك فالشّعرية هي«الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص.»[1]

كما توصّل ياكبسون إلى تحديد شعريته من خلال هيكلته للحدث الاتصالي، حيث نجد كل حدث يستدعي ضرورة وجود مرسل «يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي سياقا تحيل عليه ويكونسياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، إمّا أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، كما تقتضي الرسالة سننا مشتركا، كليا أو جزئيا، بين المرسِل والمرسَل إليه، وتقتضي الرسالة، أخيرا، اتصالا، أي قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسِل والمرسَل إليه، وهو اتصال يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه، ويمكن لمختلف هذه العناصر التي لا يستغني عنها التواصل اللفظي أن يمثّل لها في الخطاطة التالية:[2]

سياق

مرسل .....رسالة.....مرسل إليه.

اتصال

سنن

هذا هو النموذج السداسي الاتصالي الذي ارتبط به، والذي نستشف من خلاله تلك الدورة التخاطبية التي حصرهافي ست عناصر ينبغي أن تتوفر في كل عملية تواصلية حتى يكتمل الحدث الاتصالي بين عنصرين، حيث يقوم المرسل إليه بعملية التفكيك"«Décodage لكلّ أجزاء الرسالة سواء أكانت كلمة، أم جملة، أم نصا.»[3]

1 - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص78.

2 - ينظر:المرجع نفسه، ص27.

3 - الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية جاكبسون، ص25.

واعتمادا على هذه العناصر صاغ ياكبسون وظائف اللغة، فكل رسالة لابد أن تركز على عنصر أو أكثر من العناصر الستة، فإن هي توجهت نحو المرسل سادت وظيفتها الانفعالية والعاطفية، وإن كان التركيز نحو السياق فتسود الناحية المرجعية أي إحالتها إلى ما هو خارجها وهذا يكثر حين يكون مدار الرسالة على حقائق ومعلومات موضوعيّة مثل حقيقة قولنا:(الرياض عاصمة المملكة العربية السعودية، وتبعد عن جدة ألف ميل)، وحينما ينصبُّ تركيز الرسالة على وسيلة انتقالها تسود الوظيفة الاختبارية (اختبار مدى سلامة الوسيلة الفاعلة والتأكد من وصول الرسالة: هل نسمع؟، أو تتفوّه به إلى المايكروفون قبل بدء الحديث، أمّا حينما تتوجّه الرسالة بالتركيز نحو ذاتها فتسود الوظيفة الشعرية، ولّما تتوجه نحو "الشفرة" تسود وظيفة اللغة، أو ما يسمى باللغة الماورائية.[1]حيث يظهر تطابق كل عنصر من عناصر الاتصال بوظيفته المنوطة به.فلكلّ رسالة وظيفتها الخاصة وهذه الوظائف اللغوية -أيا كانت-تمتلك ميزاتها المستمدة من الخطاب نفسه.

ولأهمية هذه العملية نجد ياكبسون ينادي في سياق تحديده لمفهوم الشعرية بذلك الربط بينها وبين اللسانيات، والوظيفة الشعرية باعتبارها «ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية.»[2]يشير هذا القول إلى مشروعية شعرية الأجناس الأدبية كالقصة والرواية وأن هذه العناصر يمكن توفرها في الشعر والنثر، وفي ذلك تحقيقا لأدبية الأدب.

ومن العناصر الجمالية التي تحقق للنص الإبداعي شعريته عند ياكبسون نجد فاعلية اللغة، وجمالية الغموض، ومفارقة القافية، فيما يخص اللغة الشعرية، نجده يركز على خلوّها

1 - ينظر ميجان الرويلي، وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002م، ص73، 74.

2 - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص 35.

من الشوائب التي يمكن أن تتسبب في إعاقة مسار الشعرية حيث يرى أن كلّ بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة، ذلك لأن الشعر فن لفظي، وإذن فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالا خاصا للغة،لأنّ اللّغة عنده ليست مجرّد رصد لكلمات لها دوال ومدلولات يستعملها المتلقي للتعبير عن معنى معين، بقدر ما هي دراسة علمية تستوجب معرفة خاصة بمفرداتها، حتى لا نقع في الخطأ، فالتّحكم في اللغة يعني ملامسة الشعرية في جوهرها والتي «تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمّى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرّد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصّة.»[1]، كمايكمن سّر شعرية اللغة في حسن توظيف مفرداتها على الوجه المطلوب خاصة«أنَّ اللغة تزدان بنفسها حين تنهض باللعب بألفاظها، وحين تعمد إلى الاعتمال بأصواتها، فتكون لوحات لغوية، أساسها الصوت المعبّر، تتسم بكل سمات الجمال الفني يجعل المتلقي حين يقرأ أو يسمع، ينبهر، ويندهش، لهذا الجمال الطافح الذي تفرزه أصوات اللغة فتستحيل هذه الأصوات بما فيها من سحر البيان، وفرط الجمال إلى لوحات شعرية مؤتنقة.»[2].

فاللّغة عنده تعتبر عاملا من عوامل نجاح العملية الإبداعية، بينما يرى في الغموض «خاصية داخلية ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها، باختصار فإنه ملمح لازم للشعر.»[3]باعتباره مولدا لصور إيحائية تتسم بالتعددية الدلالية وتضفي على شعريته طابع الانفتاح التي تميّزت به الشعريات الحديثة، ولذلك جاء اهتمامه بالصورة الشعرية، وبالسياق بهدف فهم النص وفهم بنيته الكلية. والهدف من تحليل النص هو التوصّل إلى معرفة عالم الشاعر ورؤيته الشعرية وتفاعله مع العالم وموقفه منه.

---

1 - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص19،77.

2 - عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات القدس العربي والتوزيع، ط1، 2009م، ص166.

3 - رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص51.

وأهمّ ما يلاحظ على شعرية ياكبسون أنه أراد بناء نظرية أدبية متكاملة ربطها بالجانب اللّساني القائم على العلمية والموضوعية، خاصّة أنّ الشعرية هي التي قادت ياكبسون إلى اللّسانيات، فقد كان يودّ التخصّص في تاريخ الأدب، إلاّ أنّ القضايا التي كانت تشغله استعصى عليه حلّها خارج منظور لساني، فانكبّ على توضيح موقع اللّغة ضمن الأنساق السيميائية الأخرى، وتحديد العلاقات الوثيقة التي تربط اللسانيات بمختلف العلوم.[1]

إلاّ أنّ هذا التّوجه لم يكن اعتباطا أو مجرّد صدفة بل إنه«يختبر الأدب باعتباره عملا لغويا.»[2]. لذلك أراد لشعريته أن تتسم بالكلية وإن خصّها بالوظيفة الشعرية التي نستطيع العثور عليها في الخطابات كافة، ولهذا فهو يضع شعرية ليست للشعر وحسب وإنّما للخطاب الأدبي.[3].

من خلال ما تقدم نستطيع القول أنّ شعرية ياكبسون تبلور مفهومها بنظريّة التماثل التي تفسح للمتلقي المشاركة في بناء النص عن طريق آلية الاختيار التي يهيئها التأويل، إضافة إلى النموذج التواصلي الممثّل في عناصر الاتصال التي يستلزم حضور الوظائف اللغوية لتكتمل العمليّة التواصلية، إلا أنّ العنصر البارز الذي فجّر شعريته يتمثل في الوظيفة الشّعرية التي تسعى إلى تحقيق أدبية الأدب.

1-2 الشعرية عند جان كوهن:

تعدّ شعرية جـان كوهن من الشعريـّات التي تركت صدى واضحا على مستوى الدراسات الأدبيّة، خاصة عندما عدّ «الشعريّـة، علم موضوعه الشعر»[4]وهي حسب رأيه النظرة إلى الطاقة المتفجرة في الكلام، وما فيه من انزياح وتفرد، وخلق حالة من المفاجأة

1 - ينظر: ميشال زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات، والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1985م، ص175،6.

2 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1996، ص74.

3 - ينظر: مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، ص30.

4 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م، ص9

والدهشة والتوتر. ويجد شعرية النص في العلاقات التي تتجسد داخل النص على نحو شبكة من العلاقات المتكوّنة بين عناصره.

ويرى كوهن أنّ الانزياح شرط ضروري لكل شعر، ومولد أساسي من مولدات الشعرية، وهو هنا يجعل الشّعرية أقرب إلى الشّعر بحسب الفهم القائل بالأجناس الأدبية، والحدود بين الشعر والنثر. ويعتبر الانزياح هو الدّعامة الأساسية التي قامت عليه نظريته، كما نجد نظريته تمتاز بفضيلة التحديد والضبط من خلال استخدام اللغة استخداما شعريا يكون الانزياح فيها هو المعيار الرئيس، لذلك جاء متعدد الأقطاب يقتضي الإحاطة به وتحديد مساره، بتلك التفرقة بين ما كان انزياحا جماليا وما لم يكن كذلك لأنه «في معناه الواسع هو كل خروج غير مبرر –على أصول قاعدية متعارف عليها. »[1].

وما دام كوهن قد اتّخذ أفكار الأسلوبيين واللسانيين وبعض الشعراء المنظرين فهو يميّز الشعر عن النثر بالبنية الصوتية، ويظهر جليا عندما تناول قول فاليري أنه« قد يجوز القول بأنه قصد أن الشعر الذي يجب أن يتميز جذريا عن النثر بالشكل الصوتي والموسيقى تتميز عنه كذلك بشكل المعنى»[2]فالشعر يتحدّد عنده بالبنية الصوتية التي تتألف من التجانس الصوتي المتألف من تسلسل الحروف والنغمات، كما يتحدّد بالبنية الدلالية التي تسعى إلى تشكيل بنية النص الشعري، الذي يتصف بتعدد الدلالة وكل هذه العناصر الخاصة بالنص الشعري يحققها الانزياح الذي يدخلها عالم الرؤيا، كما نجد الانزياح عنده متوزعا«على مجالين مختلفين أحدهما لساني وثانيهمامنطقي.»[3].

1 - علاء الدين رمضان السيد، الانحراف الدلالي وبنية النمط الشعوري، مجلة الموقف الأدبي ع2، اتحد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص01.

2 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 37.

3 - أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص 288.

ويقيم على هذا الأساس ضربا من التسوية بين الأسلوبية والانزياح الذي يعد طرفها الأساسي، حيث إنّ "الأسلوبية هي علم الانزياحات اللغوية" [1]، كما عد النثر أقلّتوظيفاللانزياح،مقابل الشعر الذي يصل فيه الانزياح إلى ذروته، ويمثّل ببيت من الشعر لبول فاليري : هذا السطح الهادئ الذي تمشي فيه الحمائم

Cetoit tranquilleou marchentdes clambes.

يحتاج هذا البيت الشعري إلى تأويل وقراءة بغية الوصول إلى الغرض الذي جعل الشاعر يستعمل هذا التعبير، كما يحتاج من المتلقي تجاوز المعنى اللغوي المعجمي إلى معنى المعنى ذي الدلالة الإيحائية، الذي يجسد الاستراتيجية الانزياحية، فلو وظّف البحر في مكان السطح، والبواخر مكان الحمائم لما كان نابضا بالحيوية ولما تسنى له خرق القانون العام فهذا الاستعمال هو الذي هيّأ له الأرضية لتجاوز العرف العام أي أنّ« لغته تنهض على الانحراف وانتهاك النظام الدلالي والتركيبي العام»[2]حيثيرى كوهن أن الواقعة الشعرية تظهر حين دعي البحر سطحا ودعيت البواخر حمائم،فهذا خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي يمكن أن ندعوهكما تدعوه البلاغة القديمة"صورة بلاغية"،وهو ما يحقّق شعرية البيت ويربطها بموضوعها الحقيقي.[3].

ولولا وجود هذه الصّور التي تحدث خرقا في قانون اللغة، وتبعده من النظام إلى الاستعمال، ومن الثبات إلى الحركية، لما تجسد الانزياح الذي يعد مكوّنا من مكونات شعريته. كما نفهم من خلال البيت السابق أنّ الانزياح خاص بالشعر أكثر من النثر، لأن لغة النثر تركّز على الإخبار دون ملامسة الخيال، بينما لغة الشعر تصل ذروتها في التعامل مع أنواع الصور الخياليّة والشعرية التي تولّد انزياحات متنوعة بشتّى أصنافها، ولأجل ذلك كانت« لغة الشعر في عامتها،(...)انزياحية أو انحرافية أساسا. فإن كانت مجرد نسج لغوي

1 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص16.

2 - عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، ص168.

3 - ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص42.

عادي، لايخرج عن اللغة الإعلامية واليومية والعلمية التي قصارها احترام نظام ومقول الدلالات، فإنها لا تكون لغة شعرية»[1]لهذا السبب الانزياح عنده ليس«مقتصرا على مستوى واحد من البنية اللسانية، وإنما هو عملية تتحقق في الكلام الشعري على مستوى الصوت(الوزن، الإيقاع، القافية) وعلى مستوى التركيب (التقديم والتأخير والقلب) وعلى مستوى الدلالة بما أن هذا الكلام فيه عدول عن لغة التعيين إلى لغة الإيحاء وذلك ببناء الصورة وتوليد الوجوه البلاغية.»[2].

وعلى المستوى التركيبي يلجأ الشاعر إلى صياغة نص شعري فيه من انتهاك الدلالة وخرقها للبنى النحوية ما يحقّق شعرية له وهذا راجع لطبيعة الشعر الذي يتسم بالإبداعية، كأن يقدم ما ينبغي تأخيره أو العكس، أو إسناد فعل لغير العاقل، لذلك تخضع طبيعة الشعر عند كوهن لآلية التأويل التي تسعى إلى فتح مغاليقه،إذ ليس بالضرورة الوصول إلى معنى نهائي، بل معناه يبقى مفتوحا ومتعددا بتعدد قرائه، وهذا الانفتاح هو الذي يحقق للنص الشعري شعريته لأنه ليس «خطابا يتوسّل وجوده في وعي محدّد بقدر ما يلتمس كينونته في الوعي الإنساني المنشود، لأنه كشف دائم لعوالم مجهولة واحتضان كوني لأبدية الوجدان الإنساني بخاصة عندما يمتزج طموح الذات المبدعة بالرؤية الفلسفية والفكرية التي من شأنها أن تنمي فيها روح التأمل الكشفي، وتعمق لديها حسن المدركات الباطنية في استكناه معالم الوجود. »[3].

وفي سياق الحديث عن الانزياح باعتباره البؤرة التي ركّز عليها كوهن ضمن بناء شعريته، لنا أن نتساءل إذا كان حضور كل انزياح ضمن العملية الشعرية شرطا لا مناص منه من خلال توليده للشعرية؟ وهل هناك نوع من الانزياح يعطّل مقروئية القارئ؟ هذه

1 - عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، ص168.

2 - أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص291

3 - خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي - دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1996، ص85.

المسألة تعرّض لها كوهن في سياق حديثه عن الانزياح لأنه لم يضع الأشياء اعتباطا، لأن لكل قاعدة استثناء خاصة في مجال الشعر الذي يخضع لرؤى وصيغ يصعب تجاوزها، فهو عندما بنى نظريته على أساس التعارض بين الشعر / النثر وبيَّن شُروط كلّ منهما لم يقل بخرق القاعدة الأصل وتجاوزها لخلق فاعلية النص الشعري، وعدّه انزياحا ، بل تعّرض لهذه القضية بالنقاش في قوله :« لا يكفي، فعلا، خرق القواعد لكتابة قصيدة، إن الأسلوب خطأ، ولكن ليس كلّ خطأ أسلوب.»[1]معنى هذا أنه لا ينبغي على الشاعر أن يقع في شرك الخطأ ويعدّه انزياحا لأن هذه العملية تعيق مسار القارئ،وتدخله عالم التجريد، فليس كل خرق لقانون اللغة العام يعتبر انزياحا، لهذا يتعارض كوهن مع السرياليين الذين اعتبروا كلّ انزياح مكونا أساسيا لبناء الشعرية حيث بالغوا كثيرا في بناء الصورة الشعرية التي عطّلت مسار قراءة القارئ بدلا من مساعدته على الخلق والإبداع لذلك لاقت هذه المدرسة بعض الخيبة.[2].

كما رفض كوهن تلك الصورة التي صاغها بروتون التي تمثل درجة قصوى من الاعتباط، لأنّها مولدة لدلالات مبهمة وغامضة غير قابلة للتحليل تنزع إلى العقل ولها دال ومدلول متطابقان، وذلك لأن الصورة عنده لم تعد «محاكاة للواقع الطبيعي، أو قياسا منطقيا، متناسب العناصر، متآلف الأجزاء، واضح المعاني. يستمد تشابيهه واستعاراته من منبع قريب، من الذائقة، يسير على الفهم ويجنح نحو البساطة والتحدد، وإنما غدت تركيبا معقدا، أو مسرحا للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات والأشياء وانصهار العلاقات البنيوية العضوية في بوتقة التجربة الكلية، التي تتمدد في كل جانب، وتتفتح على زخم معنوي وشعوري غير متوقع.»[3]

1 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص193.

2 - ينظر: المرجع نفسه، ص193.

3 - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص258.

لذلك نرى من خلال رفضه لمثل هذه الصور الموغلة في التجريد أنّه يحبّذ تلك الصور الملامسة للخيال، والتي تحقق للنّص الشعري إبداعيته، لأنها تُعَدُّ كشفا للمجهول، استبطانا للماورائي، اختراقا للمألوف.

ولمّا كان الانزياح محور شعريته لم يقتصر على تعقُّب جذره اللساني والمنطقي، وإنّما بحث في وظيفته من جهة علم النفس اللغوي، كما لم يقتصر في استفادته من الأسلوبية على طرائق الإحصاء، بل عوّل على أسلوبية التعبير والتأثير انطلاقا من أنّ المدلول الشعري مدلول كُلّي، ومن أنّه مدلول لا بديل له، والدليل على هذا التحوُّل من اللسانيات الخالصة إلى اللسانيات النفسية، استخدام المؤلف تعارضا بين الكلام المفهومي والكلام الوجداني وإلحاحه عليه في عديد المواضع[1] أي أنّ الكلام الوجداني أدّى بالشاعر إلى الاهتمام بعملية التصوير الشعري بغية الكشف عن دلالاته ومراعاة أسسه الجمالية والمعرفية، لأنّه وجد في الإيحاء مجالا لتحليل الصور الشعرية التي ينبغي أن تكون«مكتشفة وليست مصنوعة، ليست مجرد شكل مختزن في ذاكرة الشاعر أو نمط من العلاقات اللغوية التقليدية التي يستدعي بعضها بعضا، إنها تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يحاول أن يتجسد في رموز لغوية ذات نسق خاص، هو تلقائيا خروج على النسق المعجمي في الدلالة والنسق الوظيفي في التركيب»[2]

وكوهن عندما اعتبر الشعر استعارة موسّعة كان يقصد الصورة الكلية التي لا تفصح بكلّ مكنوناتها، لأن الاستعارة «ليست مجرد تغيير في المعنى إنها تغير في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي.»[3].فلولا وجود الثنائية الضدية المتمثلة في المعنى التعييني والمعنى الإيحائي لكانت الاستعمالات نفسها، ولكن لعدم مطابقتهما بعضهما البعض لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية.

1 - ينظر: أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص300.

2 - محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، ص28.

3 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص205.

لهذا تتناسب اللّغة المفهومية مع النثر الذي يعالج قضايا لا تحتاج إلى تأويل وإعمال فكر، بينما اللغة الإيحائية تتناسب مع الشعر الذي يسعى إلى تشويق القارئ وذلك باستخدامه للصور والخيالات التي تحتاج إلى تحليل بغية إكمال عملية القراءة لذلك«الدال في الشعر محمّل بطاقة وجدانية وهو بذلك محرك للعواطف، مثير للمشاعر، أمّا الدال في النثر فهو أشدّ تعلّقا بالمعنى المفهومي، وبهذا يكون الكلام النثري نثريا حقا لأنه يحافظ على القانون الشائع في الاستعمال ولا يعمد إلى خرقه»[1]. وتفسح اللغة باستعمالاتها الإيحائية المجال أمام الشاعر ليخلق عالما متموّجا من الإبداعات كماتوحي بتفاصيلها ورموزها التي يشتّق منها الشعر هويتّه بتحويل معجمه من القصدية إلى الإيحاء المبدع.

وهي الفكرة التي تزعّمها كوهن عندما ألحّ على ضرورة خرق القاعدة لغاية جمالية يقول:«ولهذا كان الشاعر ملزما بخرق اللغة إذا أراد أن يبرز وجه العالم المؤثر الذي يُخلِّف فينا ظهوره ذلك الشَّكل البالغ من الأريحية الاستيطيقية التي سماها فاليري بالافتنان»[2]، تلك هي الأفكار التي خصّها كوهن للانزياح الذي يعمل على توليد الحادثة الشعرية، والتي تعمل الصورة على بلورتها في إطارها الكلي، وذلك بتضافر عناصر وآليات الصياغة والتركيب، والتي تحقق للنص الشعري انسجامه.

ومن العناصرالمكونة لشعريته نجده يلحّ على مصطلح الغموض الذي يحقق للنص الشعري كينونته وفاعليته، باعتباره مولدا للدلالات الإيحائية التي يتسم بها، وإن لم يستعمله بالمصطلح ذاته، إن الغموض حسب كوهن هو الذي يضمن للنّص الشعري انفتاحه، ويمكنه من اكتساب صفة الرؤيا، لأن قصيدة الرؤيا هي«قصيدة السرّ، قصيدة الحلم وهي فوق ذلك إحساس عميق بالوجود.»[3]، كما يمكننا القول بأن شعرية كوهن بنيوية محايثة مثلها مثل اللّسانيات التي «تبنّت مع سوسير مبدأ المحايثة، أي تفسير اللغة باللغة نفسها، ويجب على

1 - أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص301

2 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص215.

3 - حسين فيلالي، السّيمة والنص الشعري، دراسة، منشورات أهل القلم سطيف، ط1، 2006م، ص44.

الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه، فالشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة، والشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، وإنه خالق كلمات، وليس خالق أفكار، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي»[1]، أي أن شعريته محايثة للشعر مثلها مثل اللسانيات التي تتخذ اللغة وسيلة للتعبير باعتبارها مبدأ أساسيا لا تحيد عنه«ذلك أن الأدب، بأتم معنى الكلمة، نتاج لغوي (...) فكل معرفة باللّغة ستكون تبعا لذلك ذات أهمية بالنسبة للشاعري، لكن هذه العلاقة، وقد صيغت على هذا النحو لا تربط بين الشعرية واللسانيات بقدر ما تربط بين الأدب واللغة، وبالتالي بين الشعرية وكل علوم اللغة»[2].

وبالنسبة لعلاقة شعرية كوهن بالأسلوبية يعمل الانزياح على المقاربة بينهما باعتباره الصفة الأسلوبية التي تجعل لغة كاتب من الكتَّاب ذات خصوصية في إطار النظام العام لّلسان الذي تنتمي إليه اللغة،لذلك أكسبت اللغة الأسلوبية هذه الطبيعة العلائقية مع الشعرية لأن الشّاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعا بل إن لغته شاذة وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوبا[3] وانطلاقا من هذه النقاط سعى كوهن إلى تأسيس علم للشعر أي البحث عن خصائص للنص الشعري تكسبه شعرية، لأن هذه الأخيرة « تبحث عن شكل، للأشكال عن عامل مشترك عام للشعر»[4] فهي بحث عن المتشابه والمتماثل في النصوص الشعرية، كما تسعى إلى اكتشاف الخطوط العريضة للنص الشعري، باعتبارها نظرية متماسكة، كما تنقب عن« الثوابت التحتية...التي تتعالى فوق التنوع اللامتناهي للنصوص الفردية»[5]

1 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص40.

2 - تدوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، مطبعة سبو، المغرب، دط، دت، ص27.

3- ينظر: نزار التجديتي، نظرية الانزياح عند جان كوهن، دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع1، المغرب،1987، ص 53.

4 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص48.

5 - نزار التجديتي، نظرية الانزياح عند جان كوهن، ص48.

فشعريته تنتمي إلى حقل الأسلوبية الذي يؤكده تطرُّقه لمفهوم الانزياح، انطلاقا من مستويين للغة:الصوتي والدلالي، ندرس في المستوى الصوتي النظام La versification أيالوزن والقافية والجناس وهي صور مثل باقي الصور تعمل في خط معاكس ومناقض للنثر، وذلك بخلقها التجانس الصوتي الذي تطارده اللغة عادة لأنه يهدد سلامة الرسالة التي تقوم على التعارض الفونيماتي، أما على المستوى الدلالي فندرس عدة صور انطلاقا من الوظائف النحوية الثلاثة: الإسناد والتحديد والوصل.[1].

يتّضح مما سبق أنّ شعرية كوهن قامت على أساس مقابلته الشّعر/ النثر، الذي خصّ كل واحد منهما بخصائص لا تنطبق على الجنس الآخر، مركزا على الانزياح بمستوياته الثلاث: الصوتي، الدلالي والتركيبي، ولكن درجة الهيمنة كانت للمستويين الأوليين اللذين إذا تضافرا خلقا جوا صوتيا مثلما يكون في القافية التي عدها عنصرا فاصلا بين الشعر والنثر إضافة إلى عامل الغموض والجناس وغيرها من العناصر المولدة لشعرية النّص الشعري.

وممّا يؤخذ عليه هو حصره الشعرية في الشعر دون النثر، بالرغم من إقراره أنّ للفنون الأخرى نصيبا في الشعرية ، فالنثر هو الآخر له مزايا فنية تضاهي ما للشعر، كما أنّه من الممكن أيضا أن يكون غنيا بصور الانزياح التي من الممكن دراستها كمستوى من مستويات الشعرية، ولكن يبقى لهذا الناقد دور بارز في التأصيل لمفهوم الشعرية من خلال سعيه إلى الربط ما بين البلاغة القديمة و النّقد الجديد.

1-3 الشّعرية عند تودوروف:

إنّ الكلام عن المنظوم والمنثور، والأجناس الأدبية -عند تودوروف- أمر قد تم تجاوزه؛ لأن الشعرية عنده تتجاوز الأجناس الأدبية، ولا تراعي سوى النسق الذي يشكّل خطاباتها، إذ يقول:«إنّ الاهتمام بالأجناس الأدبية قد يبدو في أيامنا هذه تزجية للوقت لا

1 - ينظر: المرجع نفسه، ص56.

نفع فيه إن لم يكن مغلوطا تاريخيا»[1]، فهو لا يعبأ بتقسيمات التجنيس ولا يفرق بين الشعر والنثر. وبخاصة عندما تأثرت القصيدة بأجواء الحداثة، وأصبحت ترتدي حلة نثرية، وزال الفرق إلى حد ما بين الشعر كما أسسه الأقدمون والنثر لدرجة أنه صار لا يعبأ بالأجناس.

يتجلّى مفهوم الشّعرية عنده من خلال مؤلفه"الشّعرية"الذي قدم فيه مجمل آرائه حول الشعرية، حيث حدد مفهومها وعلاقتها بالعلوم، ومدى فاعليتها في تحديد خصائص النص الأدبي، فلم يترك عنصرا من عناصرها إلا وشرحه، لذلك يعدّ«الناقد المهتمّ الذي عُني بشكل خاص بتأصيل مفهوم الشعرية والتنظيرله في النقد الحديث منذ الستينات وحتى الوقت الحاضر.»[2]

لهذا السبب انصبّ اهتمامنا على هذا الناقد كونه يبحث في الخصائص العامة للأدب ونظام اللغة، بالإضافة إلى الطابع الكلي الذي تتميز به شعريته التي لا تكتفي بالحديث عن الفوارق بين الشعر والنثر باعتبارهما يشتركان في الخاصية الأدبية، بل غرضه يكمن في الكشف عن جوهر وخصائص هذا الأدب،واهتمام تدوروف بالشعرية لم يأت من العدم، بل جسّد أفكاره باطّلاعه على كتاب أرسطو"فنالشعر"الذي يعتبره اللبنة الأساسية«لعالم الشعرية بوصفه عالما متموجا لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة، لأن الشعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معين لها»[3].

كما أن شعريّة تدوروف متعددة الرؤى وواسعة الأغوار يصعب الجمع بأجزائها لأنّها زئبقية، كما لا يكمن هدفها في البحث عن قوانين ثابتة، بل تسعى إلى اكتشاف خصائص داخلية للنص الإبداعي، باعتبارها ترغب في الانفتاح على عوالم النص، وشعريته أيضا «لا تتأسس على النصوص الأدبية باعتبارها عينات فردية ولا يهمّها حتى الأثر الأدبي في ذاته،

1- تدوروف، الشعرية، ص21.

2 - فاضل ثامر، اللّغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي، ص102.

3 - بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008م، ص34.

إنما يتأسس موضوعها على قاعدة المفهوم الإجرائي :الخطاب الأدبي لاباعتباره حضورا زمنيا ولا حتى فضائيا»[1]والنّص عنده لا يعترف باللّحظة الراهنة بقدر ما يستشرف اللحظات الآتية التي تكون مليئة بالأسرار والمفاجآت، كما خصّ مفهوم الشعريّة بتلك البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي، أي شرح المكنونات التي لم يفصح عنها النص، ومن ثم البحث في لبّ النص الإبداعي لذلك نجده يشرح«جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبية»[2]

لقد جاءت الشعرية لوضع حدّ للتوازي القائم على بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبيّة.وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ...الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته،فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجرّدة وباطنيّة في الآن نفسه، وشعريته بنيوية تركّز على جوهر النّص وما يميزه، بعيدا عن المؤثرات الخارجية التي تحدد كينونته، كعلم النفس وعلم الاجتماع، لذلك لم يركز على العمل الأدبي في تحديده لمفهوم الشعرية، إذ «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية.»[3]أي أنّ شعريته تنشد ما هو آت، وتعمل على استشراف المستقبل، ولا تريد البقاء ضمن أطر ضَيّقة تحّد من انتشارها، وهذا ما جعله يهتم بعملية القراءة التي من شأنها المساهمة في تحقيق هذه

1 - عثماني الميلود، شعرية تدروف، ص16.

2 - عز الدين البنا، الشعرية والثقافة،- مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم-، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص43.

3 - تدوروف، الشعرية، ص23.

الميزة المتمثلة في الأدب المحتمل، والتي من شأنها كذلك إيجاد معنى للنص الأدبي، ولكن هذا المعنى ليس يقينا بقدر ما هو احتمالي أو محتمل.

ووفقا لهذا التصور الذي يجعل مدار اهتمام الشعرية الأدب الممكن لا الأدب الكائن، شكلت الشعرية في نظر رولان بارتعلما للأدب، ووظيفة هذا العلم المساعدة على وضع نموذج افتراضي لبنية لغوية بحثا عن مقبولية المعنى في التحولات اللامنتهية للجمل.[1]

ويرى تدوروف بأن الأدب نظام لكنّه «ليس نظاما رمزيا "أوليا "(كما يمكن للرسم مثلا أن يكون أو كما هو شأن للسان بمعنى من المعاني) وإنما هو نظام "ثانوي": فهو يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللغة مادة خاما.»[2]هذا ما جعله يهتم بالخطاب الأدبي الذي هو جزء من هذا الأدب بغية اكتناه الحقائق النوعية بعيدا عن مدار الأثر الأدبي، لذلك نجده يضع فرقا في هذا السياق بين كل من الكلام الأدبي والكلام غير الأدبي، حيث ميّزبينقطبين داخل الوعي الإنساني للكلام هما: الخطاب الشفاف والخطاب الثخن، وسيكون الخطاب الشفاف هو الذي يترك الدلالة مرئية ولكنه هو ذاته غير محسوس: فهو كلام لا يصلح إلا أن يفهم. وهناك الخطاب الثخن المكسو جيّدا برسوم وصورلا يجعل ما خلفه مرئيا،وسيكون كلاما لا يحيل على أي واقع، مكتفيا بذاته.[3]

ومن ثمّة فهو يضع ثنائية ضدية يستند عليها الأدب باعتباره نظاما، وهي الكلام الأدبي الذي لا يفصح عن مكنونه إلا بإعمال الفكر لأنه يتميز بالإيحائية والضبابية التي تحول دون الكشف عن جوهره، والخطاب غير الأدبي الذي نصل إلى معناه دون تأويل أو تفكير لأن نتائجه معروفة عند المتلقي لا تحتاج إلى تفسير، فالدال يوازي المدلول في جميع الحالات، وهذه الضبابية التي يتميز بها الخطاب الأدبي هي التي تمنح الشعريّة طابع التعدد

1- ينظر: رولان بارت، النقدوالحقيقة،تر:إبراهيم الخطيب، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص61.

2 - عثماني الميلود، شعرية تدروف، ص22.

3 - المرجع نفسه، والصفحة.

وتجعل النص قابلا للانفتاح كما تبعده عن الانغلاق، كما لا يفصح الكلام الأدبي عن عمقه ودلالته الضمنيّة إلاّ من خلال وظيفته الشعرية التي هي خاصية الخطاب الأدبي المنقطع الشفافية، لأن الخطاب الشفاف مجرد حدث لساني عادي نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته، بينما الخطاب الأدبي، حاجز بلوري،غطّته صور ورسومات، يستوقف القارئ قبل أن يمكنه من اختراقه وتجاوزه.[1]وهذه الثنائية الضدّية التي أقامها بين الكلام الأدبي والكلام غير الأدبي هي التي تمكّن الباحث من التمييز بين ما كان نصّا أدبيا وما ليس بنص أدبي، وما دام أن النص الأدبي يحتاج إلى تأويل، والنص غير الأدبي لا يحتاج إلى فك شفرات خطابه يرى تدوروف أنّ العلاقة بين الشعرية والتأويل هي علاقة تكامل.[2]

وما دام أن الشّعرية عند تدوروف نظرية داخلية للأدب ولا تسمح بقوانين ثابتة وصارمة تحكم النص الأدبي الإبداعي، وجد في التأويل ضالته،حيث يفسح للقارئ المجال للبحث في النص الأدبي وإعطائه كينونته، وهذا ما ينطبق مع شعرية تدوروف التي تركّز على الخطاب الأدبي بعيدا عن الأثر الأدبي، أي أنّ ما يمنح للنّص اللانهائيّة واللامحدوديّة هي تلك التأويلات والرؤى التي يقدّمها المتلقي.

لذلك ربط تودوروف الشعرية بالتأويل والقراءة، كتقنيات تحقق للنّص الأدبي شعريته،وسعى تدوروف إلى بناء شعرية للأدب بصفة عامة،لا تضع حدا فاصلا بين الشّعر والنثر، تنشد الانفتاح وترفض الانغلاق، تتجاوز المحدود إلى اللامحدود، وسر إبداع نظريته كونه يبحث عن تلك الخصائص النوعيّة التي تجسّد هيكل النص الأدبي بغض النظر عن الأثر الأدبي ذاته، لذلك يرى أن «استقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته»[3]وما جعل شعريته تكتسب هذه القيمة الإبداعية هي تلك العلاقات التي أقامها بين الشّعرية والتاريخ الأدبي، والشّعرية والجمالية.

---

1 - ينظر: عثماني الميلود، شعرية تدروف، ص22.

2 - ينظر: تدوروف، الشعرية، ص24.

3 - المرجع نفسه، ص84.

ب- الشّعرية في النّقد العربي:

من المتّفق عليه أنّ العرب ليسوا هم السّباقين لابتكار مقولة الشّعرية في النقد الحديث، ولعلّ هذا من أسباب اختلاف المصطلحات، وتباين الترجمات واختلاف الآراء، فليس هنالك مصطلح موحد يتفق عليه الجميع، ويقفون عليه أثناء مقاربة النصوص الأدبية، على خلاف النقاد الغربيين الذين يتفقون على مصطلح poétique الذي أشار إليه أرسطو.

وقد ظهر مصطلح الشّعرية عند النّقاد العرب بفضل التّرجمات المختلفة لأعمال النّقاد الغربيين، لكن رغم ذلك هناك تباين بين ما كتبه هؤلاء و بين ما جاء به النقاد في الوطن العربي ، ونلفي ترجمات كثيرة لمصطلح poétique في حقل الدراسات النقدية العربية، على غرار مصطلح **الشاعرية** الذي اقترحه الغذامي كبديل عن الشعرية التي يراها قاصرة على الشعر دون النثر، وذلك لاعتبارات تاريخية تتمثل في حضور مصطلح الشاعرية في التراث النقدي العربي، وكأنّه ينطلق من الذات في قراءة هذا المصطلح، حيث يقول:«وبدلا من أن نقول شعرية ممّا قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلا من هذه الملابسة نأخذ بكلمة الشاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشّعر(...) ويشمل فيما يشمل مصطلح الأدبية الأسلوبية»[1] فهو يرى في هذا المصطلح الشمولية والاتساع بالمقدار الذي يجعل منه قادرا على امتصاص غيره من التّرجمات.

ومن التّرجمات المعتمدة كذلك مصطلح **الإنشائية** الّذي أشار إليه عبد السلام المسدي في كتابه الأسلوبية والأسلوب، معتبرا إياه الترجمة الأحسن و الأقرب إلى نظيرتها الغربية، كما يعده تحصيلا حاصلا للتطور النقدي الذي شمل الأسلوبية، إذ يقول:«فأما الّذي تفجر فهو البويتيقا الجديدة، والتي تضيق رؤاها حينا، فتصلح لها عبارة "الشعرية" وتتّسع

[1]-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط6 ،2006 ، ص22.

مجالا واستيعابا أحيانا أخرى فتحسن ترجمتها بمصطلح الإنشائية»[1]الذي يراه أكثر شمولية، وهو الأنسب للترجمة حسب رأيه.

وقد تحدّث الباحث حسن ناظم عن هذه التّرجمات بإسهاب حيث أحصى ما يقارب ثلاثة عشر مصطلحا من بينها بويطيقا، بويتيك، نظرية الشعر، فن الشعر، فن النظم، الفن الإبداعي، علم الأدب، علم الشعر وغيرها[2]. لكن المصطلح الأكثر شيوعا والمتداول بكثرة في حقل الدراسات العربية هو الشعرية إذ تبناه نقاد كثيرون ورأوا فيه الترجمة الأنسب والأكثر ملائمة. حيث يعتبرونه خصب الدلالة، يتميّز ببعده عن جفاف المصطلحات الأخرى دون أن يقتصر على فن الشعر وحده ، فهو يشمل كل النّصوص الأدبية[3].

ومن النّقاد العرب في مفهوم الشعرية محاولين التأصيل له الناقد والشاعر السوري أدونيس، حيث عمد إلى الكشف عن النظرية الشعرية في الأدب العربي منطلقا من التراث، فقد «انتبه أدونيس إلى قيمة التعرف العلمي الرصين غير العاطفي إلى هوية التراث وطبيعة خطابه الإنساني والحضاري والفكري و الثقافي والأدبي، وضرورة استكشاف البنية التحتية الأصيلة المكونة لحقيقة وحجم الضوء الذي تنطوي عليه هذه البنية»[4]. إنّ هذا التمثل للتراث قد دفع أدونيس إلى قراءة هذا التراث قراءة متبصرة يبحث من خلالها عن صور الشعرية لا من خلال عرض أراء النقاد القدامى، والتفتيش ما بين مذاهبهم وأقوالهم عن بعض خلفياتها و أطرها النظرية، ولكنّه بحث عن الشعرية في الأدب العربي أي من خلال استبطان الموروث الفني الشعري، منطلقا في دراسته من العصر الجاهلي الذي رأى فيه الشعرية في أكمل صورتها الفنية متجلية في الشفوية . آنذاك . إذ إنّ الشّعر كان يلقى ارتجالا لا من بطون الكتب، وهذا يدل على تمكّن الإنسان العربي الجاهلي من فنون اللغة العربية ودرايته بقوانينها

[1] . عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3 ، دت، ص25 .

[2] . ينظر، حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، ص18.14.

[3] . ينظر ، إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشعرية و تطبيقاتها عند المتنبي ، المقدمة.

[4] . محمد صابر عبيد ، شيفرة أدونيس الشعرية ، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة ،الجزائر، ،2009،ص77.

وعلومها، حتّى تمكن له قرض أرقى أنواع القصيد شفهيا، هذه القصائد التي مازال صيتها الفني ولا زالت طريقتها تسحر النقاد وتلهب عقولهم وهم يتباحثون فنيتها ويتدارسون علو كعبها اللغوي، وهي تتمنع عنهم تارة ، وتكشف عن سحرها وجماليتها وشعريتها تارة أخرى، هذه القصيدة التي ولدت مسموعة لا مقروءة، وهذا ما ذهب إليه أدونيس في قوله:«ولد الشعر الجاهلي نشيدا، أعني أنه نشأ مسموعا لا مقروء، غناء لا كتابة. كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي ، وكان موسيقى جسدية ، كان الكلام و شيئا آخر يتجاوز الكلام.»[1]

يشير أدونيس إلى قيمة الغنائية* في الشّعر الجاهلي، فمن المتعارف عليه أن«الغنائية صفة لصيقة بالشعر، إذ نشأ الشعر العربي غنائيا بطبيعته وطبيعة أدائه وأهله ونفسيته وحضارة مجتمعه، والغنائية تعبير مباشر عن أحاسيس الشاعر وحالاته النفسية»[2] ، كما أنّ لها دورا في التأثير على أذن السامع الذي سيطرب بما سيسمع، فيستشعر وجدانه قيمة ما يسمعه، وتتفاعل خوالجه، فينجح الشاعر في كسب رهان أولى أساليب الإقناع ، وهنا تتجلّى الشعرية في ملامحها الأولى من خلال استمالة المتلقي، وذلك عندما تتسربل الغنائية جسد السامع، وأكّد أدونيس أنّ تناغم الإيقاع مع اللغة سيؤدي إلى جعل القصيدة تعيش أعلى درجات الإمتاع الغنائي، بفعل عنصر الإنشاد.

وتقوم شعريّة كمال أو ديب على دعوة الشاعرَ إلى ضرورة ابتكار علاقات جديدة، تطبع شعره بالشعرية، ويعوّل على نظام العلاقات المستوحى من النظرية الألسنية حيث يرى أن كل تعريف لها ينبغي أن يتم ضمن مستويات العلائقية، يقول:«كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية ينبغي أن يتم ضمن مستويات العلائقية أو

---

[1] . أدونيس ، الشعرية العربية، دار الآداب، ط6، بيروت ، لبنان ،2012 ،ص9.

*نقصد بالغنائيّة:ارتباط الشّعر في القديم بشروط هي: الوزن والقافية والموسيقى الشعرية.

[2] . بوعيشة بوعمارة ، قصيدة الحداثة من الغنائية إلى الدرامية ، نحو قصيدة متكاملة ، مجلة رؤى فكرية ، العدد الخامس ، فيفري، 2017،ص80.

مفهوم أنظمة العلاقات»[1]. وهذا النّظام يتمثّل في العلاقات على التجديد والابتكار، وهو ما يحيلنا على الإنزياح الذي يعني الخروج بالعبارة عن العادةوالمألوف.

كما ربط أبو ديب الشعرية بالمواقف والتّصورات والرؤيا الإنسانية، وتجاوزّ النسيج اللغوي باعتباره مجرد نسق مغلق إلى قراءته انطلاقا من استنطاق الدلالات التي تسكن هذا النسق، وهذا ما جعله يقترح مصطلح الفجوةأي:مسافة التّوتر كسمة من سمات الشعريةمن خلال قوله:«أصف الشعرية بأنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بل أنها موحدة الهوية لها أو الوظيفة الوحيدة لها»[2]. ويقصد بالفجوة مسافة التوتر، تلك العلاقات الجدية المتكونة على مستوى اللغة، والتي تحيل القارئ إلى دلالات غزيرة ومتنوعة، فلم تعد الشّعرية محصورة في النسيج اللغوي، ولكن تعدّت ذلك لتتناغم مع التجربة الإنسانية وتتزاوج مع الرؤيا الكلية.

وانطلاقا من مفهوم النّص الّذي يتجلى في كونه مجموعة من العلاقات فقد تطرّق أبو ديب إلى التّضاد والمشابهة ودورهما في تعزيز الدلالة وإنتاجها، وقد تبين ذلك في تحليلاته التي قام بها، حيث«يقف في تحليله للقصيدة عند الثنائيات، فيشير إلى أن القصيدة تنمو عبر الثنائيات الضدية»[3]. ومن المفاهيم الأخرى الّتي يذكرها كمال أبو ديب لإسقاطها على الشعرية ثنائية الذات والآخر.

ومن بين النّقاد الجزائريين المهتمين بفضاء الشعرية، الناقدالطاهر بومزبر الّذي تناول مفهوم الشعرية من خلال شرحه لنظرية التواصل، كما تناولها في كتاب خاص بعنوان أصول الشعرية العربية، حيث سعى من خلاله إلى الكشف عن أصالة التراث النقدي العربي، ودوره في الارتقاء بالشعرية العربية،إذ تطرق في مؤلفه إلى أنساق الأنواع الشعرية، باعتبارها صورة من صور تكون الشعرية، فتحدث عن بعض الأغراض التي لم تنل حظها من الدراسة،

[1] . كمال أبوديب ، في الشعرية ، ص 13.

[2] . المرجع نفسه، ص 23.

[3] . فاتح علاق ، في تحليل الخطاب الشعري، دارالتنوير، ط2 ، حسين داي ،الجزائر ،2008 ، ص 70 .

كالقريض والدوبيت والموشح والزجل والقوما، كما تحدث عن أغراض الأنساق الشعرية، ولم يفوّت الحديث عن النثر، وما ينضوي تحته من خطابة ورسالة وغيرها، وكان في كل مرة يسوق أراء النقاد، ويعرض أقوال الشعراء، ليبين أن الشعرية العربية القديمة لها دورها في النهوض بالشّعر العربي.

واهتمّ النّاقد "جمال الدّين بن الشيخ" في كتابه (الشّعرية العربيّة) بقضايا الشعرية العربية على الصّعيد الشعري ووظيفة الشعر وعلاقته بالواقع، وقد تنبّه جمال الدين بن الشيخ إلى قيمة الصناعة الشعرية، وذلك في خضم حديثه عن طبيعة الإبداع الأدبي والعناصر المكونة له، حيث اعتبر الصناعة معادلا للأثر الأدبي، إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال عزل الشاعر عن مجتمعه، كما لا يمكن رد التجربة الشعرية للإلهام الإلهي، واعتبار الشاعر شبيها بالإله، أو أنّ له شيطانا يعلمه الشعر، وهذه الأمور هي ما جعلت بن الشيخ يربط الشعر بالصناعة التي يرى فيها ضربا من ضروب الشعرية" يتعلق الأمر بصناعة تضطلع بها إرادة خاضعة لمتطلبات متنوعة، إن هذه الإرادة تنجز مشروعا وهي تتلوه أو تكشف عنه في تحققه بالوسائل المحددة التي تتوفر عليها، ومراحل هذا التحقق والشكل والمحتوى المسلمين للمشروع، ودلالة الأثر الأدبي، هي التي تحدد ما يمكن بشكل صائب تسميته إبداعا"[1].فهو بذلك يرى في الصناعة عنصرا محركا للشّعر بل الملهم الأول للإبداع، وبالتالي فإنّ«مدلول الصنعة يتجسد إبداعيا في جودة النسيج، وما يشيع فيه من ألوان جمالية، متعلقة بدرجة تحضر الشاعر و نوعيته، انتظاما وتناغما»[2] ومن هنا يؤكّد بن الشيخ أنّ الشاعر في نظمه للشّعر لا يحتكم إلى ذاته بقدر ما يحتكم إلى المتلقي، ممّا يجعل الإبداع الشّعري يتحوّل إلى صناعة واحترافيّة تستجيب إلى متطلّبات النموذج الكتابي السّائد الّذي يتحدّد وفقا لذائقة المتلقّي.

[1] . جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 51 .

[2] . مصطفى درواش ، خطاب الطبع و الصنعة ، رؤية نقدية في المنهج و لأصول ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا ،2005 ،ص26 .

ومن عوامل الارتقاء بالشّعرية- حسب رأيه- القرآن الكريم، ذلك« أنّه يرسخ في الذهن حاسة اللغة العربية التي لا تقبل التجاوز، ويوفر رصيدا معجميا لا ينضب، ويثبت أسلوبية، ويشكل حقلا استعاريا، ويقدم صيغا مسبوكة، إنّه باختصار يقوم البنيات الذهنية، ويحدّد آليات التفكير التي لن تفارق الشاعر أبدا»[1]

ويعدّ النّاقد "عبد المالك مرتاض" أبرز النّقاد الجزائريين الّذين خصّوا موضوع الشّعرية ببحث معمّق في كتابه (قضايا الشّعريات) الّذي جمع فيه بين فصول نظرية وأخرى تطبيقيّة، قدّم فيه مسحا شاملا لمفهوم الشعرية في الطرح النقدي العربي والغربي كما قدّم بحثا مستفيضا عن اللغة الشعرية والصورة الشعرية وجمالية الإيقاع.

والشّعرية -حسب رأيه- شعريّات، قياسا على اللّسانيات، نظرا لغياب المنهجيّة في تعريف الشّعر لدى النّقاد العرب القدامى، وهذا لأنّ عبد المالك مرتاض اعتمد في بحثه عن مفهوم بيّن للشّعريات على ما جاء في التّراث العربيّ القديم عند ابن سلام والجاحظ وابن طباطبا وقدامة بن جعفر والجرجاني وبن رشيق القيرواني وحازم القرطاجني، وهذا لأنّه جعل موضوع الشّعريات هو الشّعر، أي أنّ وظيفتها هي دراسة جنس الشّعر فقط دون الأجناس الأدبيّة، يقول في تعريفه للشّعرية هي: «الهيئة الفنيّة أو الحالة الجماليّة التي تمثّل في نسج النّص لتجعله مشتملا على خصائص فنيّة، تميّزه عن النّص النّثري.»[2]وهنا لا يوافق الباحث رأي القدامى بأنّ الوزن والقافية والمعنى واللّفظ والقصدية هي فقط الّتي تحقّق الجمالية فهي غير كافية للحكم على الكلام بأنّه شعر، بل لابدّ حسب رأيه من توفّر خصائص الشّعرية الّتي «تكمن غالبا في جماليّة النسج اللّغوي، وفي براعة اصطناع هذا النّسج والابتعاد به ما أمكن عن الابتذال، بالإضافة إلى مقدار البراعة في التصوير»[3]

[1]. جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص 96.

[2]- عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، دار القدس العربي، ط1، وهران، 2009، ص19.

[3]- المرجع نفسه، ص51.

ما يمكن ملاحظته في تعريف عبد المالك مرتاض للشّعرية بأنّه يتوافق مع تعريف جون كوين الّذي يقول:«إنّ الشعريّة هي ما يجعل من نصّ ما نصّا شعريّا»[1] كما يقترب مفهومه للشعريّة من مصطلح "الأدبيّة"(Littérarité) عند ياكبسون والّتي تعني ما يجعل من عمل ما عملا أدبيّا فيحقّق أدبيّته، غير أنّهما يختلفان فالأدبيّة تشمل الشّعر والنثر معا بينما تقتصر الشّعرية على الشّعر فقط.

2- تعريف السّرد:(Narrative)

يشكّل السّرد آلية من آليات المنهج الشكلي، وقد عني بدراسته العديد من النقاد بداية من العقد الثاني من القرن العشرين وحتى نهايته، لذلك يصعب حصر كل الدراسات الأوروبية والعربية التي عنيت بالسرد نظريا وتطبيقيا، كما يصعب تحديد مفهومه بالتدقيق نظرا لاختلاف المفهوم باختلاف المنهج السردي الذي يتبناه كل فريق من النقاد.

أ-لغة:

السّرد هو النّظام الذي تستند إليه الفنون الأدبية كالرواية والقصة القصيرة، كما أن الشعر الحديث يمتاز بنزوعه السردي أيضا، فمفهوم السرد لغة:«تَقْدِمَةُ شيء إِلى شيء تأْتي به متَّسقًا بعضُه في أَثر بعض متتابعًا، سَرَد الحديث ونحوه، يَسْرُدُه سَرْدًا إذا تابعه. وفلان يَسْرُد الحديث سردًا إذا كان جَيِّدَ السياق له»[2]

والسَّرد: «الخرز في الأديم، وقيل سردها: نسجها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وسرد خفَّ البعير سردًا: خصفه بالقد... وفي القرآن الكريم: {وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ} [سبأ: 11]، قيل: ألاَّ يجعلَ المسمار غليظًا، والثقب دقيقًا، فيفصم الحلق، ولا يجعل المسمار دقيقًا،

[1]- جون كوين، اللغة العليا-النّظرية الشّعرية، تر:أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000م، ص10.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج7، ص165.

والثقب واسعًا، فيتقلقل أو ينخلع، أو ينقصف، اجعله على القصد وقَدْرِ الحاجة.»[1]يبيّن هذا التعريف السمات الي يقوم السَّرد بإبرازها، وهي الاتِّساق والتتابع والإحكام.

ب- اصطلاحا:

السّرد اصطلاحا هو:«قصُّ حادثة واحدة أو أكثر، خيالية أو حقيقية»[2]وهذا يعني أن السَّرْد«لا يوجد إلاَّ بواسطة الحكاية، كما أنه عرض لتسلسل الأحداث أو الأفعال في النص»[3] أي الطريقة التي يصف أو يصوّر بها الكاتب جزءا من الحدث أو جانبا من جوانب الزمان أو المكان اللذين يدور فيهما، أو ملمحا من الملامح الخارجية للشخصية، وقد يتوغّل إلى الأعماق فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيها منخواطر نفسية، أو حديث خاص مع الذات.[4]

ويقدّم تودوروف السرد باعتباره نظاما وطريقة من طرق الصياغة اللّغوية للأحداث والشخصيات والزمنيّة المكوّنة للنص الأدبي بعيدا عن أطر الانتماء النوعي للنصوص، يعرّف السّرد بأنّه«الطريقة الّتي يتّبعها السارد في نقلها(أي الحكاية) لنا،هذه الطريقة التي تتعلّق بالجانب الصوغي للغة، المظهر اللفظي، والتتابع الزمني/المنطقي، والجانب التطبيقي، والجانب التركيبي(السردي) بحضور مقولات الصيغة والزمن والشخصيات وغيرها»[5]

فالسرد هو إذن العملية الروائية التي يقوم بها الراوي والصيغ والتراكيب الواردة في بناء النص وفق طبيعة جنسه ووفق طبيعة الزمن والمكان اللّذين تقع فيهما الأحداث، بمعنى أنه الحكي وطريقة القص، يعنى بحكي الأفعال ويقوم عليه الأدب القصصي بأنواعه وتفرعاته

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ص233.

[2]- محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة"،الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط3، 2003م، ص59.

[3]-جيرار جنيت،خطابالحكاية:بحث في المنهج،تر:محمد عبد الجليل الأزدي وعمر حلمي،المجلس الأعلى للثقافة،ط2، 1997م،ص40.

[4]- ينظر طه وادي، المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط1، قطر،1987م، ص75.

[5]- تودوروف، الشعرية، ص45،

وهو قسم كبير ومهم من النثر، يقول حميد لحمداني:«إنّ السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة.»[1]

وهو ما يستدعي بالضرورة الأدوات والوسائل المعينة المستخدمة في ذلك، وأولها اللغة ومن ثم طرق تأليف الكلام، وأساليب نظمه في سلك واحد وعلى أشكال مختلفة.فالقصة التي تقع في زمن ما يعيد السارد سردها وفق نظام ممتع وشيّق، لتنال قيمة فنية مرموقة، حيث يستخدم السارد أشكالا وأساليب سردية متنوعة لتقديم الأحداث والأزمنة والأمكنة والشخوص، فيكون السرد شكلاً لغويًّا معبرًا، يقوم بنقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية.

عندئذ يظهر العمل الأدبي بمظهر فني جميل «فالسرد لا يقدّم لنا الحكاية حسب الترتيب الذي وردت فيه في الواقع، وإنّما يعيد ترتيب هذه الأحداث بطريقة تتوخى الجمال.»[2]

فالقصة أو الحكاية الواحدة يمكن أن تحكى بطرق عديدة، وهذه العملية هي جوهر السرد وحقيقته، وهي التي يتم الاعتماد عليها في تمييز أنماط الحكي بشكل عام، والحكي باعتباره قصة محكية يقتضي وجود شخص يحكي وشخص يحكي له وقصة محكية. وهو يعني وجود عنصرين رئيسين في النَّص: الأول: الراوي (السارد)، والثاني: الحدث (الفعل)، وتتشكل البنية السردية من عناصر أخرى منها: وجهة النظر، الشخصية، الزمان، المكان... وتتداخل هذه العناصر لخلق الفضاء القصصي وتعميق الأثر المطلوب إيصاله إلى المتلقي.

وقد عدّ رولان بارت السرد «بمثابة تراتبية للعناصر أو الأركان والمقتضيات. ولا يتوقف فهم السرد فقط على تتبع مجرى الحكاية أو القصة واسترسالها، بل يتوقف أيضا على التعرف فيها على(طوابق) وعلى إسقاط التسلسلات الأفقية(للخيط) السردي على محور عمودي ضمنيا.»[3]

---

[1]- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت،1993م، ص45.

[2]- شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ص8.

[3]- رولان بارت، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992م، ص13.

وينظر جيرار جينيت"(gérardgenette) إلى السرد وفق ثلاثة معان هي: السرد من حيث هو حكاية أي المنطوق السردي الّذي يتولّى إخبارنا بما حدث أو بسلسلة من الأحداث، والسرد من حيث هو مضمون أو محتوى حكاية ما، وهذا المعنى يرتبط بالتّحليل النقدي للنّصوص، ويدلّ على سلسلة أحداث حقيقيّة أو متخيّلة تشكّل موضوع الخطاب، وأمّا المعنى الثالث فهو السرد من حيث هو فعل، إذ يدلّ على الحدث (فعل السرد)، ويقوم على أنّ شخصا ما يروي شيئا ما فنكون بذلك أمام (فعل السرد) الّذي يضطلع به السارد في النّص السردي.[1]

ومع تداخل الأجناس الأدبية، لم يعد السرد مقتصرا على الرواية أو القصة فقط، فقد اتّجه الشّعر المعاصر إلى الإفادة من تقنيات الفنون الأدبية المختلفة كالرواية والقصة، وأصبح السرد من مزايا هذا الشعر وفتح آفاقا جديدة للقصيدة، ونال البناء السردي فيه اهتمام النقاد والأدباء، وأفردوا له مؤلفات كثيرة.

3- التداخل الشّعري السّردي:

كان لامتزاج الحضارات ثقافيا واجتماعيا أثر واضح في رقي الفنون وتطورها، فهذه الفنون التي تعبّر عن ثقافة حضارة ما، ما هي إلا تعبير عميق عما تحتضنه هذه الحضارة، ويأتي هذا التعبير بصورة مختلفة تبعا للفن المتبع، فيأتي الرسّام مثلا ليعبّر عمّا يختلج في نفسه بالرسم، ويأتي الموسيقي ليعبّر بالموسيقى، وهكذا تأتي سائر الفنون لتعبّر بطرقها ووسائلها المختلفة.

فعند دراستنا للعلائق التي تتناوب بين هذه الفنون، نجد أنها وثيقة الصلة فيما بينها، فلا شك«أن الفنون في عصر واحد قد تتبادل فيما بينها التأثير، وقد تؤثر فيها العوامل الاجتماعية نفسها.»[(2)] حيث تلتقي معظم هذه الفنون مع الأدب، وخصوصا مع الشعر

[1]- ينظر:شوكت المصري، تجليات السرد في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015، ص16.

[2]- جان بول سارتر، ما الأدب؟ تر: محمد غنيمي، دار العودة، بيروت، ص2

العربي الحديث في عرض أفكار الفنان أو الأديب، ولكن الاختلاف يكون بالوسيلة التي يعبّر بها، يقول علي إبراهيم نجيب«إنّما الأدب بالقياس إلى قصدنا في استرفاد نظرية الأدب، شكل جمالي تعبيري له ما يسوغ تعبيريته، ويجعلها جزء من الفنون الجميلة عامة، ومن الفنون الايحائية غير التصويرية خاصّة.»[1] ومن هنا فالأفكار والرؤى التي يمتلكها الفنانون هي أفكار مشتركة مستمدة من الطبيعة، أو من المجتمع أو قد تكون من نسج الخيال، ولكنها في النهاية تخرج فنّا أو أدبا يعكس مجتمعا وحضارة،« فيكاد يكون هناك شبه اتفاق بين علماء الجمال ودارسي الفنون على أنّ ثمّة علاقة بين بعض الفنون وبعضها الآخر، وأنّ هذه العلاقة قديمة قدم الحضارة الإنسانية، وقدم الأنواع الفنية نفسها.»[2] فأهمية التأثّر والتأثير نابعة من الحاجة إلى إيجاد صيغة توافقية بينها، بحيث تلبي حاجة المتلقي الذي يتلقى الفن والأدب، فلا يستطيع أي فن من الفنون وحده«أن يحمل مهمة تصوير الواقع من جوانبه كلها، وعلى نحو كامل يرضي القرائح الإبداعية وأذواق الناس، فهذه مهمة لا تتأتى إلا بمشاركة الفنون كافة.»[3]

ومن هنا فإنّ للفنون جميعها رؤية يريد الأديب والفنان إيصالها إلى المتلقي، بحيث تعبّر بعمق عن قضاياه، وهذا الهدف هو الذي يوحّد الفنون كافة، ويجعل بينها صلة قوية في الشعر، ولاسيما الشعر العربي المعاصر عامة والجزائري خاصة، الذي نهج الحداثة في الاستفادة من الفنون الأخرى ليعزّز مكانته، وليلبّي المشاعر والأحاسيس والرغبات الإنسانية المتزايدة والمضطربة التي عجز الشعر التقليدي عن حملها مجتمعة، لأنّها تتقيّد بالأوزان والأبحر الشعرية، فكان الشعر المعاصر الذي انسلخ من هذا التقييد، قد انطلق بعمق ليضّم بين دفتيه ما أملته الحداثة، واستطاع أن يكون من خلال اتّصاله بالعديد من الفنون إرثا حضاريا، ينعم بمزايا جمالية وأخرى إبداعية، دفعت العديد من الباحثين إلى دراستها وتذوّقها،

---

[1]- علي نجيب إبراهيم، جماليات الرواية، دار الينابيع، دمشق، 1994م، ص34

[2]- سعيد الورقي، القصة والفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1991م، ص13.

[3]- علي نجيب إبراهيم، جماليات الرواية، ص31.

فاستفاد الشعر المعاصر من فن الرسم والتصوير والنحت، كما تأثّر تأثرا واضحا بالقصة والرواية.

ومن المتعارف عليه –منذ أقدم عصور الأدب- أنّ الشعر والقص جنسان أدبيان لكل منهما خصائصه وتقنياته التعبيرية، وأن السرد خصوصية نثرية، فمفهوم الجنس الأدبي أو النوع الأدبي في معناه الأصل يدل على الجذر أو الفصيلة التي ينتمي إليها العمل الفني، وهذا المصطلح –الجنس الأدبي- دائم التغير نظرا لاتساع محتواه، فحتى بالنسبة لمجموعة الأعمال المعينة التي يتم إدراجها تحت نوع واحد، فإنها لا تسلم من التقسيم المستمر إلى أجناس فرعية أخرى متعددة.

ولعل نظرية الأنواع الأدبية لم تعد تحتل الصدارة في الدراسات الأدبية حاليا، فالتمييز بين الأنواع لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتّاب العصر، والحدود بين النوع والنوع الآخر تتغير باستمرار، والأنواع تمتزج فيما بينها، والقديم منها قد يترك، وتخلق أنواع جديدةأخرى، إلى حد صار فيه المفهوم نفسه موضع شك بتعبير رينيه ويليك.[1]

فالمزج بين الأجناس الأدبية، أو ما يسمى بتداخل الفنون الأدبية، أو حوار الأجناس الأدبية، أصبح هو الموضة الأدبية التي نراها اليوم والتي بدأ يباركها النقاد، لا لأنها كشف جديد وإنما لأنها إضافة إلى المتن الأدبي العربي المعاصر، وإن كان –ولايزال- الإطار التعبيري الأمثل لأي تشكيل قصصي هو النثر، فإنّ الطبيعة الإخبارية للخطاب متضمنة بالضرورة ما يشبه السرد، لذلك رأى رولان بارت بـ«أنّه من الصعب جدا أن نتخيل نصا في التحقق الاتصالي لا يكون (أو لا يتضمن) حكايات»[2] فشيوع الجانب الحكائي والسردي في المتن الشعري، مستعار من الخطاب الروائي والقصصي حيث أصبح النص الشعري قصة شعرية، يتداخل فيها الإيقاع مع السرد، والقصة مع الصورة، وقد تكون القصة الشعرية قصيرة

[1] -ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر:محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص276.

[2] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري:استراتيجيةالتناص، المركز الثقافي العربي، ط2، 1986، ص250.

كما في الومضة، أو طويلة كما في القصائد المطولة فـ « ليس غريبا أن يصطنع الشعر لغة الحكي لضمان خلق الرؤية الموحدة مع الاحتفاظ بحقه في التنويعات الجزئية التي تتكون أساسا من التشكيلات الاستعارية المفاجئة بجدتها، وليس غريبا أن يستعير القاص لغة الشعر الشاعرية وتجريداته وتهويماته التصويرية بعد أن استطاع أن يفك قيده من الأشكال القصصية التي لم تعد متكافئة مع تجربة القاص النفسية.»[1]

وهكذا مع اقتراب لغة الشّعر وهيأته من الواقع وموضوعاته ومفرداته استعارت القصيدة المعاصرة آليات القصّ وإجراءاته، فينتقل التشكيل السردي من النثر إلى الشعر من دون أن تتعثّر حركته، ويلخّص الشّاعر الشّعر في قالب قصصّي معتمدا على حدث أو مجموعة من الأحداث تحرّكها عدد من الشّخصيّات في زمن ومكان معيّن.

إنّ التّداخل الشّعري السّردي ليس ظاهرة جديدة في الأدب، فإذا عدنا إلى الشعر في العصر الجاهلي وجدناه يعتمد على أسلوب السرد وكثيرا ما يقترب من الدراما دون قصد،«فالقصة الشعرية تملك حضورا مائزا في التراث الشعري العربي، والمقامات والسير الشّعبية وقصة ألف ليلة وليلة وغيرها تجمع بين تقنية السرد وتقنية الشعر...فتشظّي النوع الواحد إلى أنواع متجانسة متناغمة في جيناتها في كتاب واحد نحو تشظي القصة القصيرة إلى قصة قصيرة جدا أو أقصوصة... وتشظّي الشعر إلى القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر وقصيدة التوقيعة في ديوان واحد.»[2]وهذا ما نجده في دواوين بعض الشّعراء الجاهليين الّذين سجّلوا فيها قصص حياتهم وفتوحاتهم وبطولاتهم وقصص حبهم وفراقهم واشتياقهم للأحبّة والدّيار، ومنها أيضا قصائد المدح والرّثاء والغزل والهجاء وأشعار الصّعاليك وغيرها من الموضوعات الشعريّة الّتي تتجلّى فيها آليات الخطاب السردي بوضوح، مثلانجد شعر "إمرئ القيس" أثناء وقوفه على الأطلال حين يستذكر محبوبته قد

[1]- نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر، ص248.

[2]- عمر عبد الهادي عتيق، تداخل الأنواع الأدبية في رواية(عكا والملوك)للروائي أحمد رفيق عوض، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، جامعة القدس المفتوحة جنين-فلسطين، ص1034.

اعتمد على الأسلوب القصصي القائم على عناصر الحكاية من شخصيّات وحدث وزمان ومكان، يقول امرؤ القيس في معلّقته:

ويوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنّك مُرجلي

تقول وقد مال الغبيطُ بنا معًا عقرتَ بعيري يا امرأ القيس فانزل

فقلت لها سيري وأرخي زمامه ولا تبعديني عن جَنَاك المعلّل [1]

في هذه الأبيات تظهر عناصر القصّة بوضوح فالشّخصيات هي الشّاعر وعنيزة، والمكان هو الخدر، والحدث الّذي وقع بينهما.

ولقد أشار الباحث(كريس بالديك cherisbaldick) إلى إمكانية استخدام مصطلح السرد في نطاق الشّعر، وأطلق على ذلك النوع مصطلح(الشعر السردي) وعرّفه بأنّه:«ضرب من القصائد الّتي تحكي القصة بطريقة مختلفة عن الشعر المسرحي أو الغنائي، وذلك ما يؤسّس لمصطلح الشعر السردي، ويجعلنا يمكن أن نتكلّم على القصيدة السردية الّتي تتجلّى في مكوّناتها البنائية ظاهرة تداخل الأجناس الأدبية»[2]

والأجناس الأدبيّة وثيقة الارتباط ببعضها البعض وليست أحادية الحضور، وهذا ما وضّحه "جيرار جينيتحين قال:«بارتباط الشعر مع فن القص (السرد) في معرض حديثه عن الأجناس الأدبية، فتعين عنده أن يكون الشعر الغنائي هو ذات الشاعر، وفي الشعر الملحمي يتكلم الشاعر باسمه الخاص بوصفه راويا، ولكنّه أيضا يجعل شخصياته تتكلّم... الغنائي: الآثار التي تكلم فيها الكاتب وحده، والدرامي: الآثار التي تتكلّم فيها الشّخصيات

[1]- ديوان امرؤ القيس، ضبطه وصحّحه مصطفى عبد الشافي، دار الكتب العلمية، ط5، بيروت- لبنان، 2004م، ص112،113.

[2]- محمد عروس، البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، ع10، ديسمبر، 2016 ص150.

وحدها، والملحمي: الآثار الّتي تمنح الكاتب والشّخصيات –على السواء- الحقائق في الكلام»[1]ومن هنا يجتمع الملحمي مع السردي ومع الشّعري في العمل الأدبي.

وبالنسبة للأدب الجزائري فقد نحت النصوص الشعرية الجزائرية الأولى إلى السردية، فيما عرف بالمراسلات الشعرية التي كانت بين قادة الثورات، التي شهدتها بلاد المغرب العربي – بما فيها الجزائر- بعد الفتح الإسلامي إبّان الخلافتين الأموية والعباسية، وهي ثورات تدور في مجملها حول الولاء والرياسة وأحقية السلطة، فصوّرت المراسلات الشعرية هذه الثورات وخلفياتها في قوالب فنية يغلب عليها الطابع السردي، كالذي حدث بين الحسن بن حرب والأغلب التميمي، أو بين عبد الله بن الجارود العبدي والفضل بن روح وغيرها.[(2)]

ولم يتوقف الحضور السردي عند تلك المراسلات، وإنّما نلمحه في مسارات التجربة الشعرية الجزائرية، كأشعار بكر بن حمّاد، ومحمد الأريسي الجزائري، وصولا إلى الشاعر الأمير عبد القادر الجزائري، الذين تحمل قصائدهم الطابع السردي.[(3)] يقول بكر بن حمّاد في قصيدته التي يرثي فيها ابنه عبد الرحمان:

بكيت على الأحبّة إذ تولّوا ولو أني هلكتُ بكوا عليَّ [(4)]

ويصرّح الشاعر محمد الأريسي الجزائري في أحد قصائده بأنّه بصدد رواية قصة، قائلا:

أهل الحمى، هل لكم عن قصتي خبر وأن لِلَيْلي بِلَيْلى كله سهر[(5)]

وهذا الأمير عبد القادر نجده يتوسل بالحوار المتخيّل في نصه الشعري، كما في قوله:

تسـائلنـي أُمُّ البـنيـن، وإنّـها لأعلم، من تحت السماء، بأحوالـي

ألـم تعلمي يا ربـة الخـدر أننـي أُجلّي هموم القوم، في يوم تجوالي!!

---

[1]- أحمد مداس، سيمياء السرد الشعري، دار الكتاب الأكاديمي، ط1، الأردن، 2015، ص39.

[2]- ينظر: عبد العزيز نبوي، محاضرات في الشعر المغربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1983، ص36 ومابعدها.

[3]- ينظر: محمد عروس، البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية، ص147،148.

[4]- عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009، ص243.

[5]- محمد بن عمرو الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشرر والتوزيع، الجزائر، ص81.

وأغشى مضيق الموت، لا متهيّبا وأحمي نساء الحيّ، في يوم تهوال[1]

وفي الشّعر الجزائري المعاصر نلفي نصوصا شعرية جزائرية غنية بالطابع السردي والمشهدي، كشعر محمد العيد آل خليفة في مسرحية "بلال بن رباح"، ومفدي زكريا في "إلياذة الجزائر"، وعبد الكريم قذيفة في "مرايا الظل"، وعثمان لوصيف في "كتاب الإشارات"، وفي الأعمال الشعرية للشاعر الأخضر بركة، وعند عز الدين ميهوبي في كثير من أعماله مثل: "قرابين لميلاد الفجر"، و"عولمة الحب عولمة النار" و"اللعنة والغفران"، و"في البدء كان أوراس"، وعاشور فني في "زهرة الدنيا"، و"رجل من غبار"، و"أخيرا أحدّثكم عن سماواته"، وأحمد عبد الكريم في "تغريبة النخلة الهاشمية"، و"موعظة الجندب"، وغيرهم من الشّعراء.

[1]- ديوان الأمير عبد القادر، تح: ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ص20.

الفصل الأول: سيمياء العنوان

1-العنوان، مفهومه ووظائفه.

1-1 مفهوم العنوان

1-2 وظائف العنوان

2-جمالية العنوان في القصائد المدروسة:

2-1الفضاء المرئي والفضاء المكتوب

2-2 البنية اللغوية

2-3- لغة الألوان

1-العنوان، مفهومه، ووظائفه.

أولى النّقد الحديث العنوان عناية خاصّة، نظرا لمساهمته الفعّالة في فهم النّص وتحليله وفكّ شفراته، ولم يعد العنوان مجرّد كلمة أو جملة توضع بطريقة عشوائيّة، بل هي منتقاة بدقّة، فالشّاعر يسمّي قصيدته، ويسمّي شخوصه، ويسمّي أماكنه، ولأنّ الأسماء إشارات دالّة ومفكّر فيها ولها أبعاد أخربقد تكون فكرية أو إيديولوجية، فهي تستدرج القارئ من أجل الولوج إلى أعماق النّص والإبحار في عالمه الخّقيّ.

1-1 مفهوم العنوان:

أ-لغة:

يمدّ البحث المعجمي الباحث بدلالات لكلمة العنوان، جاء في لسان العرب لابن منظور«وعَنَنْتُ الكتاب وأَعْنَنْتُهُ لكذا أي عَرَّضْتُهُ له وصرفْتُه إليه، وعَنَّ الكتابَ يَعُنُّهُ عنّا وعنّنتهُ كعنْوَنَهُ بمعنى واحد، وأنشد "اللّحياني":

وتعرف في عُنْوانها بعضَ لَحْنِهَا وفي جوفها صَمْعَاءُ تحكي الدَّواهيَا

وقال "ابن بري":والعنوان الأثر قال"سوار بن المضرب":

وحاجةٍ دون أُخْرَى قد سَنَحْتُ بها جَعَلْتُهْا لِلتّي أَخْفَيْتُ عُنْوَانًا

وقال"ابنسيّده":العُنوان والعِنوان سِمَةُ الكتاب، وعَنْوَنَهُ عَنْوَنَةً وعِنْوانًا، وعَنَّاهُ، كلاهما وَسَمَهُ بِالعُنْوَان، وقال ابن سيّده:وفي جَبْهَتِهِ عُنْوَانٌ من كَثْرَةِ السُّجُودِ أي أَثَر، حكاه "اللّحياني" وأنشد:

وَأَشْمَطَ عُنْوَانٌ بِهِ مِنْ سُجُودِهِ كَرُكْبَةِ عَنْزٍ من عُنُوزِ بَنِي نَصْرِ»[1]

وورد في القاموس المحيط"قوله:«... وكلّما استدللت بشيء يُظْهِرُكَ على غيره فَعُنْوَانٌ له وعَنَّ الكتابَ وعنَّنَهُ وعَنْوَنَهُ وعَنَّاهُ: كَتَبَ عُنْوَانَهُ.»[2]

---

[1]-ابن منظور، لسان العرب، مج9، ط4، ص316.

[2]-الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، الكويت، الجزائر، 2004، ص 1226.

من خلال هذين التّعريفين نرى أنّ نظرة المعاجم العربية لكلمة عنوان تفيد التّعيين والظّهور والاعتراض والمعنى والعلامة، والّتي لا تختلف كثيرا عن المعنى الاصطلاحي.

ب-اصطلاحا:

تنسب الانطلاقة الحقيقية لعلم العنونة إلى الناقد الفرنسي "ليو هوك "Leohoekمن خلال كتابه "سمة العنوان" الذي أبرز فيه مفهوم العنوان، وكذلك إسهامات "جيرار جينيت" G.Genette في كتابه القيّم "عتبات"Seuils[1]، وقد تعدّدت التّعاريف الاصطلاحية للعنوان وتنوعت وسنأخذ أقربها لدراستنا.

يعرّف "ليو هوك" العنوان بأنّه:«مجموعة العلامات اللسانيةالتي تدرج على رأس نص لتحدده، وتدّل على محتواه العام وتغري الجمهور المقصود بقراءته.»[2]

فالعنوان علامة لغوية تعلو النّص لتسمه وتحدّده، وتشوّق القارئ لقراءته، وتُعينه على سبر أغوار النص الإبداعي واكتشاف خباياه، وفك شفراته، فتقوم العلامة مقام الدليل«دليل القارئ إلى النّص سواء على المحتوى الإشاري، أو التأويلي فـ"العلم" شيء يُنْصَبُ في الفلوات تهتدي به الضالة.»[3]حيث يظل النص طيّ المجهول إلى أن يعلّق عنه العنوان، الّذي يشكّل عتبة أساسيّة في تحديد الأثر الأدبيّ وقراءته.

فيكونالعنوان بمثابة«السّؤال الإشكاليّ والنّص إجابة على هذا السؤال.»[4]ومن خلاله تتجلّى جوانب جوهريّة تحدّد الدلالات العميقة لأي نصّ، وهذا ما يعرف بسيميولوجيا النّص.

---

[1]- ينظر:عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف،ط1،الجزائر،2008، ص74،75.

[2]-الهادي المطوي، شعرية العنوان في كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر، مج28، العدد الأول، الكويت، 1999، ص456.

[3]-خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، دار التكوين، 2007، ص65.

[4]-جمال بوطيب، العنوان في الرواية المغربية، ضمن كتاب الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء،1996،ص199.

يقول بسّام قطوس:«العنوان نظام سيميائيّ، ذو أبعاد دلاليّة ورمزية وأيقونية وهو كالنص أفق، قد يصغر القارئ عن الصعود إليه، وقد يتعالى هو عن النزول لأي قارئ، وسيميائيته تنبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن يوازي أعلى فعالية تَلَقٍ تغري الباحث والناقد بتتبع دلالاته، مستثمرا ما تيسّر من منجزات التأويل»[1] كونه أولى العتبات التي تصادفنا قبل الولوج إلى أي متنٍ، والمفتاح الذي ستفتح به مغاليق النص، يقول الباحث محمد مفتاح:«العنوان مفتاح أساسي يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النص العميقة، قصد استنطاقها وتأويلها.»[2]ولا مناص لتجاوزه أو إغفاله بحكم صدارته واحتلاله الواجهة البارزة في الغلاف«ككوكبة من الإشارات»[3]

لذا ينبغي على أيّ مشروع قرائي أن يتفقهه قراءة وتأويلا، وأفضل حقل لدراسته هو حقل المقاربات السيميائية، وهذا التفضيل متأت من ملاءمة هذا الحقل لطبيعة عمل العنونة الإجرائية.

ويمكننا التّمييز بين عدة أنواع من العناوين، كالعنوان الخارجي أو العنوان الرئيس الذي يتربع فوق صفحة الغلاف الأمامي للكتاب، مشبعا بتسمية بارزة خطا وكتابة وتلوينا ودلالة، سواء أكانت هذه الدلالة حرفية تعيينية أم مجازية قائمة على التضمين و الإيحاء، وغالبا ما يكون هذا العنوان مجاورا لعتبة المؤلف، وبجانبه العنوان الأيقوني البصري في شكل لوحة تشكيلية أو صورة مشهدية أو أيقونة سيميائية قائمة على الترميز والتدليل.

ويؤدي العنوان الخارجي إلى جانب العنوان البصري عدة وظائف سيميائية، كوظيفة التعيين والتسمية، ووظيفة الوصف والشرح، ووظيفة الإغراء والإغواء، والوظيفة الإشهارية،

---

[1]- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2001، ص6.

[2]- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990، ص72.

[3]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ج1، دار توبقال، بيروت، الدار البيضاء، 1989، ص91.

وذلك بجذب فضول المتلقي لشراء العمل، والإقبال عليه قراءة وإنتاجا، والوظيفة الدلالية التي تتمثل في أن العنوان يلخص مضمون النص أحيانا.

ويوجد تحت العنوان الغلافي الخارجي ما يسمى بالعنوان الشكلي أو التجنيسي، والذي يحدد جنس العمل الأدبي بمجموعة من التوصيفات النقدية التي تندرج ضمن نظرية الأدب:شعر، نقد، رواية، مسرحية، قصة قصيرة...الخ، وحينما ندخل إلى أغوار العمل، يمكننا الحديث عن عناوين أخرى كالعنوان الأساس الذي يكون على رأس قصيدة شعرية أو فصل من الرواية أو مشهد مسرحي أو قسم من الدراسة النقدية... ونجد أيضا العنوان الداخلي الذي يتفرع عن العنوان الأساس، والعنوان المقطعي الذي يميز بين المقاطع والفقرات والمتواليات النصية.

زد على ذلك، قد نلفي عناوين أخرى في مجال الأبحاث والدراسات الوصفية كعناوين الأقسام والفصول والمباحث، إلى جانب العنوان الفهرسي المرتبط بفهرسة العمل بشكل منظم ومنهجي، يحدد محتويات العمل، ويبرز مضامينه الداخلية. كما يتم الحديث أيضا عن العنوان الموضوعاتي الذي يحدد تيمة النص أو العمل، ويرصد بنيته التشاكلية والمعجمية، وذلك بموازاة مع العنوان الإخباري، وخاصة في مجال الإعلام والتواصل.[1]

1-2 وظائف العنوان:

يمتلك العنوان وظائف مختلفة، تجعله أكثر فاعلية في إنتاج الدلالة، وبخاصة إبراز شعرية اللغة إذ«غدا جزءً من استراتيجية النص، لأن له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية، ليس بوصفه مكملا أو دالا على النص، ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال.»[2] فهو المولد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية أو الإيديولوجية.

---

[1]- ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص100، ومحمد الهادي المطوي، شعرية الساق على الساق في ما هو الفرياق، ص457.

[2]- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص57،58.

ولقد حدّد جيرار جينيت أربع وظائف للعنوان هي: التعيين، والوصف، والإيحاء، والإغراء، وما من ضرورة تدعو إلى أن تجتمع الوظائف كلها في العنوان الواحد، على الرغم من أنّ وظيفة التعيين ضرورية الحضور في أي عنوان.

1- **الوظيفة التعيينيّة***(f.désignation): وهي الوظيفة التي تعيّن اسم الكتاب وتحدّد جنس النّص وهويته، ليتداوله القرّاء بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس، استعملها بعض الباحثين بتسميات أخرى: الوظيفة الاستدعائية (غريفل)، والوظيفة التمييزية(غولدنشتاين)، والوظيفة المرجعية(كانتورويكس)، والوظيفة التسموية(ميتيرون). وهي وظيفة دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى.[1]

2- **الوظيفة الوصفية**(f.descriptive):

لهذه الوظيفة تسميات أخرى منها:الموضوعاتية، والخبرية، والمختلطة، والتلخيصية، والدلالية، وسمّاها جينيت "الإيحائية"، وهي الوظيفة التي تقوم بـ «وصف النص، بأحد مميزاته إما موضوعاتية (هذا الكتاب يتكلم عن ..ce livre parle de)، وإما خبرية تعلق على هذا الكتاب (هذا الكتاب هو..ce livre est) وتسمى بالوظيفة الوصفية للعنوان.»[2] لأنّ العنوان يقول شيئا عن النص.

3-**الوظيفة الإيحائية**(f.connotative):

قد تأتي دلالة العنوان رمزية أو إيحائية، يحتاج معها المتلقي إلى حسن تلطّف في فهم العنوان«وتكون بمثابة شيفرة رمزية يلتقي بها القارئ، فهو أول ما يشد انتباهه، وما يجب عليه التركيز عليه وفحصه وتحليله بوصفه نصا أوليا يشير، أو يخبر، أويوحي بما سيأتي.»[3] وترتبط هذه الوظيفة ارتباطا شديدا بالوظيفة الوصفية، ما جعل جينيت يدمجها

*استعمل عبد الحق بلعابد في كتابه(عتبات) مصطلح التعنين بدل التعيين، لأنه يعد من مشتقات العنوان، مشتق من الفعل(عنن) الدال على القصد والتحديد وسمة الكتاب، كما أشرنا في المفهوم اللغوي سابقا، ومنه سمّاها الوظيفة التعنينية.

[1]- ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات، ص74،75، 86

[2]- المرجع نفسه، ص83.

[3]- بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص117.

بها بادئ الأمر، ولا يمكن الحديث –حسب رأيه-عن وظيفة إيحائية بل قيمة إيحائية، لايستطيع أي كاتب التخلي عنها، وليست دائما قصدية.[1]

4-الوظيفة الإغرائية(f.séductive):

يكون العنوان مناسبا حين يجذب قارءه المفترض، محدثا لديه تشويقا وانتظارا لما يخفيه النص، لأنّ العنوان«بمثابة التسمية التي تلصق بسلعة أو ببضاعة ما، ويجب أن تكون لهذه التسمية قوة إشعاعية إشهارية جارفة، لأن الهدف من العنوان هو الإبهار والتأثير لحمل القارئ على اقتناء الكتاب-السلعة- وهنا تتدخل بقوة وظيفة الإغواء والحث.»[2] التي شكك جينيت في نجاعتها ورأى أنّ التمادي وراء لعبة الإغراء يبعد القرّاء عن مراد العنوان، دون وعي بجماليته والذي يكون في الأغلب بلا معنى«فأن يكون الكتاب أغرى من عنوانه أحسن من أن يكون العنوان أغرى من كتابه.»[3]

وتعد وظيفة الإغراء وظيفة انفعالية، وهي«وظيفة ذات طابع ذاتي، تحمل في طياتها انفعالات ذاتية وقيما ومواقف عاطفية ومشاعر يسقطها المتكلم عن موضوع الرسالة المرجعي فتحسّه جيدا سننيا[معجميا] جميلا أو قبيحا مرغوبا فيه أو مذموما محترما أو مضحكا.»[4] من هنا تبدأ الإرسالية ضمن حلقة اتصالية: مرسل- رسالة- متلق(قارئ)، وهو مايعرف **بالوظيفة الاتصالية**؛أي أن يمتلك العنوان خصائص تجعله حلقة وصل ممتازة، لأنّ العنوان وسيلة اتصال هامة بين النّص والمتلقي، كأحد مفاتيح الشيفرة الرمزية للعمل الأدبي.[5]

---

[1]-ينظر:عبد الحق بلعابد، عتبات، ص87.

[2]-الطيب بودربالة، قراءة في كتاب "سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني"السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر بسكرة، منشورات الجامعة، 15-16أفريل 2002، ص29.

[3]-عبد الحق بلعابد، عتبات، ص88.

[4]-جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، العدد3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص101.

[5]- ينظر: باسمة درمشي، عتبات النص، مجلة علامات، ج1، مج16، 2007، ص43.

إضافة إلى الوظيفة البصرية والأيقونية التي تتمركز في الفضاء المكاني والطباعي، وتهدف إلى تفسير البصريات والألوان والأشكال والخطوط الأيقونية للبحث عن المماثلة والمشابهة بين العلامات البصرية ومرجعها الإحالي.

وقد يؤدّي العنوان الشّعري هذه الوظائف مجتمعة، ولكن بتفاوت في الدرجة والمستوى، فكلّ الوظائف التي حددناها سالفا متمازجة، يمكن معاينتها مختلطة بنسب متفاوتة في نص واحد، وتكون إحداها غالبة على الأخرى حسب نمط الاتصال، وقدّم جاكبسون مفهوما شاعريا، وهو القيمة المهيمنة، لأنّ العنوان في نص ما تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى.[1]فالعنوان في الشعر الحديث أضحى مكونا قائما بذاته، يحقق مجموعة من الأهداف والوظائف الناتجة بينه وبين خطاب النص، أو من التأثير الذي يحدثه في نفسية المتلقي فيجذبه إليه، حيث غدا العنوان نصا ثانيا موازيا للقصيدة، فأصبح بإمكاننا الحديث عن شعرية العنوان كما كنا نتحدث عن شعرية القصيدة.[2]

3- جمالية العنوان في القصائد المدروسة:

3-1- الفضاء المرئي والفضاء المكتوب :

ديوان "عولمة الحب عولمة النار":

نظم الشّاعر هذه المجموعة حتّى يذكّرنا بتاريخنا الماضي، وحتّى يبقى حيّا راسخا في ذاكرتنا، إذ يقول عنها:«هذه النصوص تبقى جزء من تجربة مُرّة مررنا بها نحن في التسعينيات، لأنّها من عمق السنوات الصعبة، السنوات الحمراء التي مرّت بها الجزائر التي فقدنا فيها كثير من الأحبّة والأعزّاء، هي توثيق، هي شهادة، هي نصوص ضد النّسيان، هكذا أردتها، لأنّ في التسعينيات تبقى الأسماء وازنة وثقيلة في الحياة الثقافية، نُخبٌ كانت تبشّر بأمل جديد للجزائر لا يمكن لك أن تتركها تسقط في النسيان، عليك أن توثّقها هكذا في

[1]- ينظر: جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، ص101،102.

[2]- ينظر: رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1998، ص110.

نصوص تُقرأ بين الحين والآخر، هي نصوص أيضا للأجيال التي جاءت بعد حتّى تتذكّر وتعرف أنّ هذه المرحلة لم تكن سهلة.»[1]

انتقى عز الدين ميهوبي عنوان قصيدة"**عولمةالحب ..عولمة النار**"-وهو النّص الثاني عشر في الديوان-ليكون مفتاحا لديوانه السابع هذا، فيترأس الغلاف الخارجي،والانتقاء لا يكون عشوائيا هكذا إنّما لأهمية الموضوع المنتقى، والذي امتد على مدار ثمانية وعشرين صفحة، فاحتل فضاءً أوسع من القصائد المتبقية في الديوان.

فالعنوان واقعة لغوية تحتل مكان الصدارة على غلاف الديوان، تتموقع على تخوم النّص أو بوابته لتكون أول ما يثير القارئ، فهو«تجميع مكثّف لدلالات النص إذ البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتم ترددها في مقاطع النص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطا للعنوان وتقليبا له في صور مختلفة، فالكلمة المحور والتي هي العنوان تتحول إلى الجملة المنطلق. ليتناسل النص عبر تشاكلاتوتقابلات عدة ليمر على الجملة الرابطة، وتتلاقى هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف التي تتموقع في نقطة ما من النص.»[2]

إنّ الغلاف بما يحمله من لوحات فنية وخطوط وألوان وأشكال «يعدّ العتبة الأولى من عتبات النّص الهامة التي تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقة النص بغيره من النصوص.»[3] على صفحة الغلاف وبالضبط أعلاها كُتب اسم الشاعر بخط صغير:عز الدين ميهوبي باللون الأسود دلالة على أن الشاعر يعيش المأساة، وهو شاهد على الجنائز ومعارك الموت، ولكن ليس بيده حيلة، فهو طائر جريح عاجز عن المواجهة، يقول:

أنا طائر من ألقْ

ولي بينكم وطن من ورقْ

---

[1]- لقاء تلفزيوني مع عز الدين ميهوبي، حصة "ضيف أحميدة عياشي"، قناة الحياة.

[2]- عبد الجليل منقور، المقاربة السيميائية للنص الأدبي، أدوات ونماذج، محاضرات الملتقى الوطني الأول "السيمياء والنص الأدبي" جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2001، ص62.

[3]- حسين محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية- دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، 1997، ص148.

شارعٌ من نزيف المسافات

أنا طائر المتعبين بأحلامهم

ليس لي أجنحهْ

وطني ساحة للجنازات والأضرحهْ[1]

تعكس هذه الصورة الشّعرية الحالة النّفسية الحزينة للشّاعر، وهي أشبه بتلك الّتي تعتري من يستشعر أنّ أجنحته متكسّرة أو غير موجودة أصلا، ففي قوله:" ليس لي أجنحه" حالة من العجز والعقم والجفاف بسبب السّواد الذي تمرّ به البلاد:

تمرّ المدائنُ بي

وحداءُ القوافل منحبسٌ

وعبيرُ المواسم متّشح بالسّوادْ [2]

أمّا وسط الصفحة فقد ثَبَتَ عنوان الديوان مكتوبا بخط كبير في موقع متميز وبارز، موزّعا على سطرين السطر الأول: عولمة الحب وتحته مباشرة في السطر الثاني :عولمة النار، ليضيف عنوانا فرعيا آخر تحته هو لفظ "شعر" كي يحدّد الجنس الأدبي الذي يؤطّر الكتاب كلّه، وكتب باللون الأبيض ليكون أملا وسلاحا للبقاء، وهذه الصفحة ممزوجة بثلاثة ألوان،كانت الغلبة للّون البرتقالي(النار)ثم أصفر(الحياة+الأمل+غيرة على الوطن)، وأسود على الحافة(التشاؤم+الموت)، تخترقها خطوط بيضاء منكسرة تنبئ برعود وتوحي بقدوم صاعقة قوية(الاستدمار+الخطر) و يمكن قراءتها بأنّها صراع بين الحب والنّار.

- ديوان "اللعنة والغفران":

تحيلنا القراءة الأوّلية لهذا العنوان إلى صك الغفران للمعرّي، حين جعل مسرح أحداث قصته الجنة والجحيم، فكأنّ هذا الديوان مجموعة من الصكوك؛ صكوك اللعنة وصكوك

[1]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، منشورات أصالة، ط1، سطيف(الجزائر)، 2002، ص41،42.

[2]- المصدر نفسه، ص51.

الغفران، وكل واحد سينال ما يستحق، وكأنّ بالشاعر يقول: هذه اللعنة وهذا الغفران، فاختر، والجزاء من جنس العمل.

إنّ غلاف العمل الأدبي لا يأتي من باب المصادفة، وإنّما له غايات يهدف إليها المبدع، وعلى رأسها جذب القارئ، والاستحواذ عليه، كما أنّه أصبح «عنصرا من عناصر "النص المحيط" في رأي "جيرار جينيت"، الذي يتضمّن العنوان، والمقدمة، والعناوين الفرعية، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب، كالصورة المصاحبة للغلاف، أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف، أو مقطع من المحكي.»[1]

وغلاف "اللعنة والغفران" يعبّر بشكل كبير عن متن القصيدة، إذ يساعد القارئ على فهم الشاعر والمعنى الذي يسعى إلى إيصاله، فالشاعر "عز الدين ميهوبي" من الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين يجمعون بين فن الرسم وفن القول، لكنهم «يودّون إشراك غيرهم في منح دواوينهم توقيعات ببصمات غير بصماتهم، لأنّها أكثر جاذبية وإثارة، وأوقع في النفس.»[2]

فالصورة المصاحبة- أو الغلاف- هي لوحة من لوحات الفنان "عبد الحفيظ قادري" اختارها "ميهوبي" لتكون غلافا لديوانه؛ فكانت المساحة السوداء تملأ الصفحة التي تتوسّطها أربع حمامات بيضاء متماسكة ومترابطة مشكّلة سربا منتظما، باسطة أجنحتها في ذلك الفضاء الأسود، متجّهة نحو قرص أحمر يمثّل الدم والتضحية، وهذه الحمامات في حقيقتها هي فئة الشهداء (قلوبهم بيضاء+ أمل الانعتاق) الذين ضحوا بدمائهم (القرص الأحمر) فكانوا قرابين في سبيل التحرر.

ويمكن أن نمثّل هذه الثنائيات في المخطط الآتي:

---

[1]- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1997، ص174.

[2]- عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص163.

الحمامات ⟵ الشّهداء

قرص أحمر ⟵ الدم/قرابين

وأعلى هذه السلسلة مباشرة كتب على التوالي بالأبيض: "شعر" لأنّ الشعر يظل دائما رسالة تحمل الخير، وتزرع الحب والسلم والطمأنينة في النفوس، فوقه دوّن بالأبيض كذلك عنوان"اللعنة والغفران" وقد كتب بالخط الأندلسي بشكل واضح، وأعلاها وسط الصفحة "عز الدين ميهوبي" باللون الأحمر، بمعنى أنّ شعر ميهوبي كلّه بما فيه اللعنة والغفران يدعو إلى الأمن والسلام، وتحرير الذات الضائعة بين الأنا والآخر، وأنّ الشاعر هو الآخر يعيش الأزمة، ويشارك الشعب الجزائري مسارح الدم والتقتيل، ويتأسّف على إراقة دم الأبرياءجرّاء الاغتيالات والتقتيل الجماعي.

يصرّح عز الدين ميهوبي عن ذلك في حوار صحفي له قائلا:«هذه نصوص شعرية كتبتها في فترة الدم والفجيعة، ورحيل كثير من الأحبة غدرا، رفعتها إلى أرواح أولئك الذين آمنوا أن لا أرض لهم سوى وطنهم الذي لم تتل منه أيدي الإثم والإرهاب. كأنّ الذي حدث لعنة، وكأنّ الوطن لا يرتجي منا سوى الغفران. إنّ بختي بن عودة وجمال الدين زعيتر وعبد القادر علولة وعز الدين ميجوبي والطاهر جاووت ويوسف سبتي وغيرهم ليسوا أكثر من شموع كلما انطفأت زادت ضياء.»[1]فغرست الأمل والتفاؤل البارز في المقطع الأخير من القصيدة في قوله:

مرّ عام

مرّ بي نعش

سألت الناس "من؟"

قالوا "وطن"..

قلت "مهلا..

1 www. Azzedinemihoubi. Com

وطني أكبر من هذا الزمن.."[1]

إنّ هذا التحوّل من النقيض إلى النقيض، ومن صورة الموت إلى الأمل والتّحدي من أجل البقاء والاستمرارية قد أكسب النص بذلك حركة وتحوّلا، «ولكن هذا التحول فيه بعض المجانية، وينقصه التبرير؛ إذ إنّ كل ما في النص يوحي بغير هذه النتيجة "وطني أكبر من هذا الزمن" هذه نتيجة جميلة وطنية، ولكنّها ليست مبرّرة منطقيا وفنّيا.»[2]كونها نتيجة محتملة التّحقق لاقترانها بالشّك وعدم اليقين الذي أكّده تكرار لفظ "ربّما"(13مرة)في القصيدةوالذي يعني من المحتمل.

أمّا أسفل الصفحة فنجد تموّجات متتالية : التموّج الأول أبيض بنسبة كبيرة، تحته تموّج أسود قليل، والثالث أحمر قليل، والرابع أخضر بنسبة أكبر من الأبيض، وسرب الحمام متماسك في شكل سلسلة متّصلة بالتموّج الأبيض إلى القرص الأحمر في أعلى الصفحة جهة اليمين، وهذه التموّجات الأربعة نقرأها كما يلي:

أمل في التّحرر ← الاستعمار/الإرهاب

↓ ↓

الدم + التّضحيّة ← الحرية والسلام

- ديوان "قرابين لميلاد الفجر":

يقول الشاعر في مقدمة هذا الديوان «نصوص هذا الديوان كلّها تتناول القضية الفلسطينية وما يتّصل بها، وهي تعبير عن حضور الشعر الجزائري في الوجدان العربي، وذوبانه في الهمّ الإنساني المشترك.»[3] وجاء في الإهداء: «إليهم في فلسطين.»[4]

---

[1]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، مؤسسة أصالة، ط1، الجزائر، 1997، ص46.

[2]- صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، الجزائر، ص93.

[3]- عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، منشورات أصالة، المقدمة.

[4]- المصدر نفسه، ص2.

وقد بدأ الاهتمام بالمأساة الفلسطينية جزئيا في الدواوين السابقة لميهوبي، حيث خصّص الشاعر في ديوانه في البدء كان أوراس جزء كاملا بعنوان"القدس وكلام آخر" تضمّن إحدى عشر قصيدة تتحدث كلها عن فلسطين الشقيقة، وكذا بعض قصائد ديوان عولمة الحب عولمة النار مثل: "حجر لمجد الشمس"، و"فرح جنوبي"، فاختار الشاعر عبارة "قرابين لميلاد الفجر" مفتاحا لديوانه، إذ لا حرية دون قرابين، فقال: قرابين بصيغة الجمع، مفرده: قربان، أي ما يُتقرّب به إلى الله تعالى من ذبيحة وغيرها، إذن لا حرية دون ذبائح وتضحيات لبزوغ فجر جديد(الحرية) ومن بين هذه القرابين ذكر "محمد الدره" كأصغر ذبيحة، وسناء محيدلي، وسليمان خاطر...

تخلو الصفحة الخارجية من الرسومات والصور، كُتب اسم الشاعر أعلاها باللون الأسود ليرمز إلى حزنه وحسرته على ما آل إليه الشعب الفلسطيني من تقتيل وتعذيب، وفي هذا الابتعاد يكمن الشوق والحنين للبلد الثاني، أمّا وسط الصفحة فتظهر كلمة "قرابين" المكتوبة ببنط عريض، دلالة على كثرة القرابين وحجم المعاناة، مدوّنة باللون البنيّ ليرمز بعمق إلى التراب والأصالة والانتماء، ويدلّ على «الجذور وعلى الأرض والوطن»[1]

وفي الأسفل جهة اليسار دوّن الجزء الثاني من العنوان "لميلاد الفجر" باللون الأحمر، إنّه لون دماء القرابين الأبرياء، شيوخ، نساء، أطفال ورضّع. وفي هذه التجزئة للعنونة نلفي مسافة تبدو طويلة بين الجزأين "قرابين ... لميلاد الفجر" وكأن الشاعر يرى بأنّها ستُسفك دماء كثيرة لينجلي الليل ويلج الصبح، ويولد فجر يوم جديد.

أمّا آخر الصفحة نلفي لفظة "شعر" لتحدّد جنس العمل الأدبي، وأسفلها اسم دار النشر: "منشورات أصالة".

[1]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص195.

- ديوان زهرة الدنيا:

يعتبر هذا الديوان الباكورة الأولى للشاعر، صوّر فيه جانبا من «تجربته الشعرية ومعاناته مع الدراسة في بداية سبعينيات القرن الماضي، وكيف تخطّى كل الصعاب من أجل تحقيق حلمه في الدراسة والإبداع رغم كل العراقيل إلاّ أنه وصل إلى مبتغاه كأستاذ جامعي في الاقتصاد، وشاعر يعتبر من بين الشعراء الكبار الذين برزوا في أصعب مرحلة وهي الثمانينات، في ظل الحزب الواحد حيث كانت حرية التعبير غائبة تماما والبيروقراطية كانت سيّدة الموقف.»[1]

انتقى عاشور فني عنوان قصيدة" **زهرة الدنيا**"-وهو النص الثالث والعشرون في الديوان-ليكون مفتاحا لديوانه الذي ضمّ تسعا وعشرين قصيدة، ولعلّ السبب هو خفة وقصر العنونة ما أكسبه نغما وجاذبية أكثر، ولانتمائه الدلالي (زهرة=رقة+براءة) إلى حقل الطبيعة الذي هيمن على مجمل عناوين المجموعة منها: الينابيع، الدالية، الوردة والسيف، زهرة الحلم، الكروان، وانتمائه المكاني (الدنيا) الذي يضم عدة عناوين تلتقي معه في الانتماء لحقل المكان هي: غزل فوق الحدود، أم الحلي، قمر لمملكة العشاق، غناء للنافذة الأولى، على العتبة، احتمالات لسر المدينة، نجوى الشاطئ المكسور، يا حمام القرى، عرش الملح.

يبدو الغلاف الخارجي كلوحة رسمت للتعبير عن منظر ربيعي جميل، بأسفلها تظهر زهرة صفراء أكثر بروزا من الزهور الأخرى، دلالة على التّميّز والفرادة، جعلت اللوحة أكثر جمالا وتميّزا، يحيل اخضرار أوراقها إلى الربيع الباعث بالتفاؤل والحيوية واستمرارية الأمل، وكأنّها تمدّ يدها (ورقة طويلة) إلى الدنيا لتتشبّث بها، إنّه الريف الذي يمثّل طفولة الشاعر وكل ما هو جميل فيها، إذ يقول:«كل طفولتي كانت في قرية متواضعة ولكنّها كانت قرية رائعة، لأنّها عامرة بالألوان وبالأصوات، ألوان الزهور وألوان الفصول، كان لدينا خريف له لون معيّن وشتاء له لون آخر وربيع له ألوان، ثمّ في كل فصل له أصواته؛ أصوات الرعد أو

[1] www.aswat-elchamal.com– مقال عن الأمسية الشعرية للدكتور فني عاشور بفوروم جريدة الشعب، بقلم:سميرة مليزي، 2015/7/9

أصوات الريح وأصوات العصافير أو أصوات المنجل وأصوات المحراث والأغنام.»[1] وهذا الغلاف من تصميم: كمال مهور باشا.

كُتب اسم الشاعر أعلى الصفحة بخطّ موحّد مع العنوان وبالقرب منه، وهذا الاتّحاد دليل على ارتباط الذات الشاعرة بهذه الزهرة وعلاقتها القويّة بها، وكتب العنوان بخط كبير واضح، ليغري القارئ ويثْبت وجوده، وتحت العنوان مباشرة كتبت لفظة "شعر" لتحدّد الجنس الأدبي، وفي الأسفل عنوان فرعي صغير لا يكاد يظهر معبّرا عن دار النشر "دار الفارابي".

على ظهر الغلاف صفحة تحوي صورة الشاعر، وهذا للتعريف بصاحب الديوان فقط، لأنّ تقنية وضع صورة الشاعر على الصفحة الخارجية للغلاف الخلفي «لا تخدم الدلالة في شيء، فهي غير قادرة على مد جسور دلالية مع المتن الشعري بسبب انعدام الصلة بين النصوص وصورة المؤلّف، وما دام الاسم مكتوبا على الغلاف فإنّه يغني عن وجود الصورة.»[2]

وقد كتب على الصفحة مقطع من قصيدة "الكروان" بخط يد الشاعر:

ليس من عادتي أن أغنّي

وها أنا منخرط في البكاءْ

ومنفرط مثل لؤلؤ صوتك عبر الفضاءْ

لا مزامير تنمحي في غيابك

مسبحة للقنوت

وسجادة للدعاءْ

لا سبيل إلى حجر يتوسّده القلب

لا كسرة من شعير

ولا ماء يرفع سقف السّماءْ

---

[1]- مقتطف من برنامج ديوان العرب. alaraby.tv

[2]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص135.

لا سبيل إلى ورود في الجبلْ

ذبل الناس من حولها

فاعتراها الخجلْ

ليس لي أن أعود إليها

ولو فوّضتني جميع الدولْ [1]

ويعود اختيار هذا المقطع إلى حنين الشاعر للحياة البسيطة، ولارتباط طائر الكروان بالزهرة، فكلاهما ينتميان إلى حقل الطبيعة، وتكثر رؤيتهما في فصل الربيع، ويُطرب غناؤه الفضاء، وهذا المقطع يتّصل اتّصالا مباشرا بالعنونة، فالكروان أو طائر الليل الحزين «طائر جميل يشتهر في الأدب العربي بلحنه الغناء، يقضي النهار مختبأ خوفا من الجوارح التي تفضّله لسهولة صيده، وكذلك الإنسان الذي يقتله ولا يأكل لحمه.»[2] فيجمع هذا الطائر بين الحزن والفرح، الخوف والسعادة، كما تجمع الدنيا بينهم، فيكون هو رفيق الشاعر الذي يذكّره بماضيه السعيد، ويواسيه في حاضره الحزين والمخيف من خلال قوله: البكاء المرّ، راعني، دمعة، حزن، رعشة، بكيت، المراثي...

- **ديوان "رجل من غبار":**

لم يحتو هذا الديوان على عناوين داخلية، ربما لأنّ الغبار لا يمكن تجزأته إلى جزيئات أو عناصر ملموسة، فجاء على شكل قصيدة طويلة تحوي واحدا وسبعين صفحة.

الغلاف بشقيه البصري المتمثل في لوحة الغلاف، واللغوي المتمثل في المفردات والجمل اللغوية ذو دلالة سيميائية، الشخص الضخم الواقف –المعطي ظهره للجميع- لا يريد الإفصاح عن وجهه وشكله الأمامي، مرتديا عباءة طويلة مزخرفة في الأسفل يبدو كزوبعة غبارية متّجهة نحو بوابة أو نافذة تتوسّطها نجمة بمعنى البحث عن الإشعاع والنور، والبحث عن الذات، هذا الرجل يبعث في المتلقي نوعا من الحيرة والغرابة، ويجعلنا نتساءل عن

[1]- عاشور فني، زهرة الدنيا، صفحة الغلاف.

[2]-https://.m.wikipedia.org.

هويته، أهو بشري آدمي؟، أم فضائي؟ أم هلامي؟ فنربط دلالة الصورة البصرية بدلالة العنونة مباشرة، إنّه غباري هلاميّ. في أعلى تلك المتاهة يأتي العنوان بخط أسود كبير"**رجل من غبار**" كغاية لا تدرك أو لن تدرك إلا باجتياز المتاهة، والأمل في اجتيازها وحده متخليا عن الجميع وراء ظهره في محاولة للتخلص من سبب شقائه لعله يصل غايته ويحقق ذاته «فتصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تضاريس النص، بل أحيانا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص.»[1]

أعلى منتصف الصفحة فوق العنوان مباشرة كتب اسم الشاعر تأكيدا للحضور وللذات المنجزة، وتحقيقها للوظائف المنوط بها ذِكْرُ الاسم، وهي تحقيق الملكية للمؤلف، فهذا المنجز المعنون تحت الاسم هو بصمة أو رؤية ذاتية لصاحبه، فكلاهما (العنوان واسم الشاعر) كتبا بالخط نفسه، دلالة على أنّ المتحدِّث والمتحدَّث عنه شخص واحد وهو ما أبرزه متن النص، وفي أسفل منتصف الصفحة جنس العمل الأدبي "شعر" يضع مسارا أدبيا للمتلقي، وما السطر الأخير إلاّ تعبير عن دار النشر التي كتبت بخطّ صغير "منشورات الاختلاف". أمّا لوحة الغلاف واللوحات الداخلية فهي من تصميم الفنان "علي فوضيلي".

على ظهر الغلاف كتبت الأبيات الشعرية التالية:

ضاقت الأرض من حوله فاتسع!

وتساقطت السموات على رأسه... فارتفع!

وتلبد بالحزن، بالموت

حتى غدا فرحا دائما

هكذا لم يكن مثله أحد

يستعين على نفسه بالوجع![2]

---

[1]- مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء للطبع والنشر، الإسكندرية، 2002، ص124.

[2]- عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003، صفحة الغلاف.

نلفي تحتها مباشرة صورة مصغّرة للصورة الموجودة على الغلاف الأمامي، والتي بدورها تجذب القارئ بصريا، وإذا ربط المتلقي بصريا بين تكوين اللوحة التشكيلية وهذا المقطع فسيستنتج دلالة قويّة مفادها: سأم الذات الشاعرة من الحياة الدنيا، ورغبتها في التّحرر والخروج من جوف الأرض إلى عنان السماء لما تحمله من رحابة وانطلاق؛ إنّ الباب المنقوش عليه نجمة يبدو وكأنّه بعيد جدا كمخرج للمتاهة الغريبة المليئة بالتناقضات، التي يتخبّط فيها الشاعر بين الهزيمة والانتصار، الحزن والفرح، السقوط والنهوض، إنّها المعاناة التي عبّرت عنها الأبيات المبثوثة أعلاه، والتي دفعت الشاعر إلى الهروب والبحث عن مخرج آخر وحياة أخرى، وهو ما يفسّر إدراجها هنا. وفي الأسفل إشارة إلى الطبع والإيداع القانوني.

- ديوان "أخيرا... أحدثكم عن سماواته":

اختار الشّاعر عنوان القصيدة الفرعية الأولى ليكون عنوانا لديوانه، ونلاحظ أن قصيدة "أخيرا أحدّثكم عن سماواته" تكملة لديوانه السابق رجل من غبار، إذ يجد القارئ تشابها كبيرا بينهما، كالحديث عن رجل غريب الصفات، غريب الأفكار والرؤى، غريب الأحلام، ودليل ذلك أنّه يرتدي هو الآخر عباءة:

كان يحمل سيف الرؤى

ويغطي الكواكب تحت عباءته [1]

هذه الشّخصية أو هذا الرجل- حسب قراءتنا- يتّصف بكينونة غريبة، ويتخبّط في حالة متأرجحة بين ثنائية الوهم والحقيقة:

جوهر خالص هو

بل حالة أوليه

كان يخرج من صخرة الوقت

[1] عاشور فني، أخيرا أحدّثكم عن سماواته، وحدة الطباعة الرويبة، منشوراتANEP ،2013، ص16. ،

ممتشقا وردة الرمل

سيماؤه الزرقة الأبديه

بحره الوهم في حرقة الفلوات

وأنثاه سيدة الأبجديه

هو لا مشرقي ولا مغربي

ولا بين هذا وذاكْ

كان يسمو [1]

إنّه السموّ نحو السموات ونحو الارتقاء، لم تسعه الأرض ففرّ إلى السماء، أي الفضاء الرّحب:

كان مرتفعا فوق تربته

والسموات منكسره

كان يسمو

وكل الحضارات منحدره

كان أعلى

الفضاء بدايته

الفضاء نهايته

والسماوات لعبته في السماوات

طفلا وكهلا [2]

ويقول في حديث داخلي مع الذات معبّرا عن رغبته في الهروب إلى السّماء:

أكلم نفسي عبر ثقوب السماء

وأفتح قلبي لثرثرة الساقيه

---

[1]- المصدر السابق، ص12-15.

[2]- المصدر نفسه، ص17،18.

بوسعي أن أصطفي لحظة للبقاء

وأترك دنياكم الفانيه.. [1]

إنّ ما يميّز الغلاف الخارجي لهذا الديوان هو شكل الخط الذي دوّن به العنوان، فشكْل الخط كما يرى "الماكري" يكتسي بعدا إيحائيا وجماليا؛ فالبعد الجمالي يتمظهر في تشكيل صورة بصرية باستثمار الإمكانات التشكيلية التي يتوفر عليها رسم الحرف، في حين يتجلّى البعد الإيحائي في أنّ الخط يحمل خصوصيته كعلامة رمزية، وكونه أيضا يستلزم امتلاك الموضوع الذي ينوب عنه ويمثّله.[2] حيث كتب العنوان هنا بثلاثة خطوط مختلفة، في الأعلى نجد العنوان العادي المكتوب باللغة العربية باللون الأسود، تحته مباشرة الكتابة العكسية للعنوان بلون بني بارزة في منتصف الصفحة، ونقصد بذلك أن يُكتب العنوان من اليسار إلى اليمين، وفي أسفله رموز أو طلاسم غريبة هي مايُعرف بـ "التفيناغ".

تعني كلمة تيفيناغ«بالأمازيغية "اكتشافنا"، وهي واحدة من أقدم الأبجديات، وقد ظلّت تُستخدم من قبل الطوارق منذ نشأتها وحتى العصر الحاضر في حين انقطع استخدامها لدى بقية الأمازيغ. وقد بدأ إحياؤها من طرف بعض المثقفين الأمازيغ في الأكاديمية البربرية في ستينيات القرن الماضي...والأمازيغية يجب أن تكتب بخطّها الأصلي وهو التيفيناغ»[3]وخط التفيناغ سابق للأبجدية الفينيقية، ويعتمد على «رسم رمز واحد (أي الحرف) لتأدية صوت واحد»[4]وفي هذا تأكيد على الأصالة والهويّة الجزائريّة.

في أعلى وسط الصفحة كتب اسم الشاعر بخطّ متوسّط، وعلى يساره "سلسلة نحن شعر"، وأسفل العنوان جنس المكتوب "شعر"، أمّا أسفل الصفحة فنجد دار النشر:"منشوراتANEP.

---

[1]- المصدر السابق، ص51.

[2]- ينظر: محمد الماكري، الشّكل والخطاب، ص271.

[3]-https//ar.wikipedia.org ويكيبيديا، الموسوعة الحرة

[4]- إبراهيم عبد السلام، بكير عبد السلام، الوجيز في قواعد الكتابة والنحو للغة الأمازيغية،ج1، المطبعة العربية،1996، ص8

وعلى ظهر الغلاف الخلفي نجد صورة الشاعر كتب تحتها: عاشور فني، شاعر جزائري، وأسفلها نلفي المقطع الشعري الآتي:

كان لابدّ من ألق التفيناغ

لأبدأ تقويم ميلاده

ومخطط هِجْراتِه

وانتصاراتهِ

كان لابدّ من دورة فلكيهْ[1]

إنّ النص المختار يمثّل البنية الرئيسة للتجربة الشعرية العامة للديوان، تأكيدا على أهمية الأصالة والجذور ولغة التيفيناغ، ومن خلاله يهدف الشاعر إلى تقريب المتلقي من الأساس الدلالي للبنية الكليّة لديوانه، فهنا يتحدّث عن البداية التي بدأ منها لنفهم كينونة الشاعر ذاته (لأبدأ تقويم ميلاده)، بالعودة إلى لغة التفيناغ، ثمّ نعرّج على المتن الشعري الذي يؤكّد ذلك، يقول الشاعر:

البدايات ديدنه

البدايات موطنه[2]

ويقول في موطن آخر:

في انتظار بدايته

يتشكّل ماء وظلاّ

في انتظار نهايته

يستعيد القصيدة

معنى وشكلا [3]

---

[1]- عاشور فني، أخيرا أحدّثكم عن سماواته، صفحة الغلاف.

[2]- المصدر نفسه، ص11.

[3]- المصدر نفسه، ص24،25.

لنصل أخيرا إلى النهاية التي يحملها العنوان "أخيرا أحدّثكم عن سماواته، وكأنها حلقة عكسية أو دورة فلكية كما قال الشاعر.

ديوان "تغريبة النخلة الهاشمية":

يضمّ هذا الديوان سبع عشرة قصيدة،عبّر الشاعر من خلالها عنتشاؤمه من متاعب الحياةوأمله في التّغيير، مع بروز النّزعة الصوفية في معظم قصائده، وقد اختار الشاعر عنوان القصيدة الثانية عشر ليكون عنوانا رئيسا للديوان نظرا لأهميّته وأبعاده الثّقافية والسوسيولوجيّة.

يخلو الغلاف من الرسومات ليؤكّد دلالة الاغتراب والحزن، ما عدا بعض الحروف العربية المبعثرة المكتوبة بشكل عشوائي وسط الصفحة دون أن تشكّل كلمات، لتدلّ على التّشتت والانعزال والفقد، وتعكسالفجوة النفسية الّتي تعتري الشّاعر، من هذه الحروف الواو والميم والدال والهاء أدرجها الشاعر هنا للتّعبير عن الإحساس بالغربة والوحدة، فهذه الحروف لو جاءت مركّبة لشكّلت كلمة (مودّه) أي أنّ الشّاعر يبحث عن المودّة الّتي افتقدها في الحياة الدنيا لعلّه يجدها في تغريبته.

كتب اسم الشاعر أعلى الصفحة دلالة على الحضور والانتماء، وتحته نلفي عنوان الديوان بخط واضح وغليظ تأكيدا على شموخ وأصالة النخلة ورمزيتها في الثّقافة العربية، وقد كتب الاسم والعنوان قريبين من بعضهما وبالخطّ نفسه دلالة على أنّ الشّاعر هو النّخلة الهاشميّة،وهو ما نجده فعلا في مستهلّ القصيدة:

أنا النّخلة الهاشميّة

أكتب تغريبتي فوق حدّ المياه[1]

تحت العنوان مباشرة كتب لفظ "شعر" تبيانا للجنس الأدبي، أمّا أسفل الصفحة فنجد اسم دار النشر "الجاحظية".

[1]- أحمد عبد الكريم، تغريبة النخلة الهاشمية، منشورات التبيين، الجاحظية، ص37.

أمّا ظهر الغلاف الخلفي فنجد صورة الشّاعر دلالة على الملكية وإشارة إلى الأصل والانتماء إلى بني هاشم، كُتب تحتها وبخطّ غليظ المقطع الأوّل من قصيدة تغريبة النخلة الهاشمية الآتي:

أنا النّخلة الهاشميّة

أكتب تغريبتي فوق حدّ المياه

وأشعلُ تنهيدتي

حيثما غرّبتني الرّياحُ

إلى أن يجفَّ الدم الكربلائي

عن زنبقتي وشفاهي [1]

- ديوان "موعظة الجندب":

تضمّ هذه المجموعة واحدا وعشرين نصا شعريا، تنزع إلى التعبير عن حالات وجدانية ذاتية، بلغة شفافة غنية بمفردات الذات والهيام والوجد الصوفي، منها ما يعبّر عن قضايا وجودية تتصل بالمصير الإنساني من خلال قضايا لها علاقة بالمثقّف والسُّلطة مثل قصائد المتنبي أميرا، ومنها ما يرمز إلى المصير المأساوي لكل كاتب حقيقي مثلما هو واضح في قصيدة موعظة الجندب، وهي العنوان الفرعي الثاني الذي اختاره الشاعر ليكون مفتاحا لديوانه، كونها تعكس بحق حياة الشاعر وأمثاله من المهمشين في الجزائر، فهي «ترمز إلى المصير التراجيدي الذي هو مآل كل كاتب حقيقي يحترق مثله مثل الصرصور، لأنّه لا يفكّر في المكاسب والمصالح الشخصية، ولذلك يقع ضحية المجتمع»[(2)] وهناك نصوص أخرى تحاور أمكنة الشاعر والحياة في الصحراء مثل: "تذكار جنوبي"، تداعيات مدن السراب، طقوس وظلال، في حين هناك قصائد ذات صلة بالهموم والقضايا الوطنية

[1]- المصدر السابق، صفحة الغلاف.

[2] نشر يوم 24-12-2008 www. al-fadjr.com

مثل: "لكم الهباء ولي تغريبة الشهداء"، "أربعاء الرقص على إيقاع ريشتر" المرفوع إلى ضحايا زلزال بومرداس...

بمجرد قراءتنا للعنونة، نستذكر قصةً معروفة ارتسخت في ذاكرتنا منذ الصّغر هي قصة النملة والصّرصور أو "النملة والجندب"، إلاّ أنّ الشاعر يفارق المعنى الشائع بإسقاط صفات فضيلة على الجندب، وجعله رمزا للفرح والسرور؛ فهو كائن لطيف، محبّ للغير، باعث للتفاؤل، رغم بؤسه وشقائه في مجتمع لايرحملايعدل:

تذكّرتُ صيفا من الأنس والشّمس والأُغنيات العِذابِ

فهل يذكُرُ النّاس جُنْدُبَهُمْ؟!

إذْ يُغنِّي على شُرُفاتِ البُيوت مساءً ..

يُهَدْهِدُ لِبْلابَها

عاصِرًا فَرَحَ النّاسِ منْ روحهِ البائسِ [1]

يسقط الشّاعر حالته النفسية على الجندب، وهي صورة تشخيصيّة بامتياز تبرز القلق الوجودي والصراع الداخلي لمحاولة إثبات الذات في مجتمع ظالم ونظرة سوداوية من الآخرين.

كُتب اسم الشاعر في أعلى الصفحة بخط متوسّط، إنّه ينتمي إلى هذه المجموعة المهمّشة في المجتمع؛ جندب من الجنادب المظلومة، لذلك وَحَّدَ بين خطّ العنوان والخطّ الذي كتب به اسمُهُ، وبلون موحّد أيضا هو اللون الأبيض؛ دلالة على البراءة وصفاء السريرة، وهنا تتوحّد الذات مع الجندب، وهو ما ينعكس في متن النّص، يقول الشاعر:

أيّها الجندبُ المُتَنَبِئُ

أنتَ أنا

شاعرٌ يتوسّد قيثارهُ في خرابِ الدُّنَا [2]

---

[1]- أحمد عبد الكريم، موعظة الجندب، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، ص12.

[2]- المصدر نفسه، ص13.

تَنبّأَ الجندب حين تنبّأ الشاعر، فَرَاحَ الشاعر يُفصح – بلغته أحيانا وعلى لسان الجندب حينا آخر -عن مآسيه وضياعه في خراب الدّنا، متجرّعا كأس المرارة والحزن منذ الصّغر، جاء في استهلال القصيدة:

هكذا سَكَنَتْنِي الكآبةْ ،

كُنْتُ في الابتدائيِّ ،

أبكي على جُندبٍ ظَلَمَتْهُ الحَكَايَا

وكم شرَّدَتْهُ الحكايَا

صار أُمْثُولَةً للخَطَايَا

هكذا ضَيَّعَتْنِي الكِتَابَةْ

راجفا في العراء البهيم[1]

في الأعلى دائما وتحت اسم الشاعر مباشرة يبرز العنوان بحجم كبير، وهذا التتابع يعني حب الانتماء والانصهار مع الجندب، واختيار الحروف المتّصلة يُظهر الاستمرارية وتعزيز الخيط التّواصلي والتآزري مع هذا الصديق أو لنَقُلْ مع الذات نفسها، وفي الأسفل وردت دار النشر "دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع" قصد الإشهار والإعلام.

على ظهر الغلاف كتب المقطع الشعري الأخير من قصيدة "**أربعاء الرقص على إيقاع ريشتر**" في وسط الصفحة، جاء فيه:

هكذا فاجأتني القصيده،

كان لي ولع ببكاء الطُّلول الجديده

لنقل أنّها هزّة ارتدادية

لا أقلُّ ولا أكثر [2]

---

[1]- المصدر السابق، ص11.

[2]- المصدر نفسه، ظهر الغلاف.

يعود بنا هذا المقطع إلى ميزة البكاء على الأطلال المعروفة لدى شعراء الجاهلية، وهذه العودة لم تكن مقصودة، بل هي هزة ارتدادية، وحالة فجائية ارتجالية باغتت الشاعر فأسرته في أحضانها، فمن دواعي الروح الشاعرية التّذكّر والتّحصّر على الماضي والأطلال، فالشاعر حين يمرّ بمكان له به ذكرى أليمة، فإنّه يؤسس لقصيدة تتفجّر ينابيعها عند هذا المشهد بالذات، وهذه القصيدة بكاء على مدينة بومرداس إثر زلزال الأربعاء الأسود يوم 21 ماي 2003، الذي أحال شوارعها أنهارا من دم الأبرياء، وشرّدّ اليتامى، وغرس المآسي والجراح في قلوب الجزائريين عامة، ولشدّة وقعها-الحادثة - على نفسية الشاعر جعلها على ظهر الغلاف للتذكير مرة أخرى، كأنّه يقول: في النهاية حتى لا ننسى.

3-2- البنية اللّغوية:

أوّل ما يلفت انتباه القارئ للعنوان الشعري (عولمة الحب عولمة النار) هو دال (عولمة) بسبب ما يخلفه من تساؤلات حول نوعية هذه العولمة، خاصة وأن العولمة ترتبط بالحقلين السياسي والاقتصادي ارتباطا مباشرا، فانزاحت الكلمة عن معناها الأصلي لتكتسب معنى جديدا، ولا تكون الإجابة إلا من خلال الوقوف على معاني الوحدات لغويا ودلاليا ونحويا.

العولمة ثلاثي مزيد، مشتق من العَالم، وقيل مشتق من العلامة، وقيل من العلم، يقال: عَولَم، يُعولم، عولمة، فهو مُعولم، والمفعول:معولم، فالعولمة كالرباعي في الشكل يشبه (دحرجة) المصدر، لكن دحرجة رباعي منقول، أمّا (عولمة) فرباعي مخترع، يقال: عولم النظام أي جعله عالميا يشمل جميع بلدان العالم، وعَولَمَ الشّيءَ: أعطاه طابعا عالميا[1]،

وتهدف العولمة إلى القضاء على الحدود والخصوصيات المختلفة بين الشعوب ودمجهم في مجتمع عالمي واحد، فيصبح العالم قرية كونية صغيرة، كذلك هو الحب عالم

[1]-ينظر: صالح حسين الرقب، العولمة نشأتها وسائلها، أهدافها وآثارها، ط1، 2015، صhttp4: //kalamkutib.com

مباح للجميع كيفما كانوا وأينما وجدوا، حيث جعل الشاعر الحب عالميا ليس حكرا لأحد دون غيره، وفي هذا بعث للطمأنينة والمحبة والتفاؤل.

لكن سرعان ما تتحطّم هذه الأحلام بمجرد تكملة الجزء الثاني للعنوان أي عبارة "عولمة النار" التي توحي بالخراب والعذاب والموت، وهنا لم يدمج الشاعر عالم الحب مع عالم النار فيقول:عولمة الحب والنار، فيعطف بينهما، بمعنى أن الحب والنار يتقاسمان عالما أو حقلا واحدا، بل هما حقلين، ولكل لفظة حقلها الخاص، فإمّا أن تحيا في سلام وإمّا أن تتعذّب في دمار، فكرّر كلمة عولمة: عولمة الحب..عولمة النار، أي عالمين منفصلين لأنّه لم يربطهما بحرف الواو مثلا، بل جعلهما في سطرين متباينيين نظرا للاختلاف الشاسع بين العالمين، وبهذا يكون العنوان «متجاوزا انعكاسه لموضوع النص، وأن يكون مجرد مفتاح للولوج إلى عالم النص، ويصبح موضوعا إشكاليا يثير عند المتلقي حيرة وتردّدا، ويخلق لديه أفقا للانتظار.»[1] وتحمل كلمة عولمة دلالات متنوّعة يكتشفها القارئ من خلال استشعاره للنص.

ربّما الإشكالية التي نواجهها في مقاربة العنونة الشعرية للديوان هي البحث عن ظلال العنوان في المتن، فقد كان لفظ"عولمة" هو الكلمة التي انتقاها الشاعر دون غيرها، فشكّلت بذلك بؤرة أو مركزا يشد إليه باقي الكلمات المسهمة في النسيج اللغوي للنص، واختيار الشاعر الابتداء بـ"عولمة الحب" بدلا من "عولمة النار" يحمل بصيص أمل وتفاؤل نحو الأفضل، وإفصاح عن رغبته في العيش بسلام وطمأنينة، ليرتاح القارئ ويطمئن هو الآخر، ثمّ يفاجئه بعولمة النار حيث يكمن الخطر والخوف من المجهول.

"**عولمة الحب عولمة النار**": عنوان مكوّن من جملتين اسميتين حُذف خبرهما، تخلقان تساؤلا لدى الجمهور عن خبرهما، عولمة: مبتدأ، والحب:مضاف إليه، والخبر

[1]- عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار النّايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2011، ص69.

محذوف يتصوّره القارئ كيفما يشاء، كأن نقول مثلا: عولمة الحب خير، عولمة النار شر،أوقد يستشفها المتلقي في متن القصيدة أو في الغلاف الخلفي، ويوافق الشّاعر قوله:

وعولمة الحبّ

أنثى تحطّ على شفتيها الفراشات..[1]

والحُكم الإعرابي ذاته ينطبق على الجملة الثانية، فـ "عولمة":مبتدأ، والنّار:مضاف إليه، دون خبر، اقترح له الشّاعر:

وعولمة النّار..

جدولةٌللقبورْ[2]

حيث ربط الحب بالأنثى "رمز الرقة والعطاء والتفاؤل"، أي بصيص أمل، فالأنثى جنس لطيف، وُظّف منذ القدم كرمز للحب، ومصدر للأمان والطمأنينة والسلام، إذ تحط على شفتيها الفراشات وتأوي إليها دون وجل، وتمثّل الاستمرارية أيضا، حيث وصفها الشاعر نزار قباني في قصائده «بأنّها سبب الحياة، وأنّها والحب أساس الاستمرارية في الحياة وأن بدونهما لا توجد حياة قائلا: الحب والمرأة سبب استمرار الكون.»[3]أمّا النار فهي رمز للعذاب، وكثرة الموتى الذين حوتهم القبور، فربط النّار بجدولة القبور، وجدولة: مصدر جدول، والجدولُ: مجرّى أو نهر صغير يُشَقُّ في الأرض للسّقي، وهذا كناية عن كثرة الموتى الذين دفنوا جماعيا في جدول.

وبهذا يتحقّق العنوان في متن القصيدة من خلال التمطيط أي «تحويل الدليل الواحد إلى عدة دلائل، وّهذا معناه اشتقاق مقطوعة لفظية من كلمة (نواة)، ويملكان السمات المميّزة نفسها.»[4] أي أنّ الحقول الدلالية للمتن الشّعري مستمدّة من العنوان الخارجي.

---

[1]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص60.

[2]- المصدر نفسه، والصفحة.

[3] -https//m.youm7.comأمنية الموجى، نزار قباني:"الثورة أنثى"

[4]- مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، تر:محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1997، ص75.

- اللّعنة والغفران :

اللعنة لغة من اللَّعْن، واللّعْنُ هو«التّعذيب، ومن أبعده الله لم تلحقه رحمته وخُلِّدَ في العذاب، واللَّعِينُ: الشيطان، صفة غالبة لأنّه طُرِد من السّماء، وقيل: لأنّه أُبْعِدَ من رحمة الله. واللّعنة:الدعاء عليه، وحكى اللحياني:أصابته لَعْنَةٌ من السماء ولُعْنَةٌ»[1] أي الإبعاد والطرد من الخير، والطرد والإبعاد من الله، كما وردت في القرآن، بمعنى العذاب، فلعنه الله لعنا عذّبه، قال الله عزّ وجلّ:"**وَالَّذِينَ يَنقُضُونَ عَهْدَ اللَّهِ مِن بَعْدِ مِيثَاقِهِ وَيَقْطَعُونَ مَا أَمَرَ اللَّهُ بِهِ أَن يُوصَلَ وَيُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ أُولَٰئِكَ لَهُمُ اللَّعْنَةُ وَلَهُمْ سُوءُ الدَّارِ**"(الرعد:25)

وورد في سورة غافر قوله تعالى:"**يَوْمَ لَا يَنفَعُ الظَّالِمِينَ مَعْذِرَتُهُمْ وَلَهُمُ اللَّعْنَةُ وَلَهُمْ سُوءُ الدَّارِ**"(الآية 52)، فالعاصي أوالظالم ملعون عند الله، ومن لعنه الله طرده من رحمته، وينالله العذاب ومآله النار خالدا فيها، فالطرد للأشرار، والبقاء والمغفرة للأخيار الطيّبين، «ولعل هذا الجزء من العنوان يحيلنا إلى قصة الخلق الأولى المتمثلة في مسخ إبليس وطرده من الرحمة»[2] كما هو واضح في التعريف اللغوي السابق، يقول تعالى: "**وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَىٰ وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ**"(البقرة:34)

فحلول اللعنة يكون جرّاء اقتراف ذنب أو خطيئة كخطيئة إبليس، وكثيرا مانسمع في السينما(الأفلام) مقولات من قبيل: عليك اللعنة، وقولهم: حلّت بنا لعنة الرّب أي: غضبه وسَخَطه وعذابه(عند المسيحيين)، نتيجة التّمرّد والعصيان ومخالفة قوانين الحياة، فحلّت اللعنة على كل متسبّب لهذا الانهيار الذي أصاب الجزائر في فترة التسعينات، والغفران لكل شخص تاب وأناب.

وقد تكون هذه اللعنة – في رأي ميهوبي- نتيجة لما خلّفته تلك الصراعات السياسية والتعدّدية الزائفة التي همّشت الفرد الجزائري والبلد، حيث فضّلت مصالحها الشخصية على

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج13، ص209.

[2]- عبد الرحمان تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد1، 2009، ص314

حساب المصلحة العامة، وهو الأمر الذي يؤكّده في أحد تصريحاته قائلا:«أنا كنت في الحقيقة ممن يتشاءمون من دور النخبة منذ الاستقلال، لأننا نملك نخبا متواطئة – للأسف- على حساب الشعب، نخب أحيانا تأخذ بالمواقع والمناصب فيكون أداؤها ودورها في المجتمع محدودا نسبيا، إلا أننا نشعر بأن فضاء الحرية، ومجال التعبير يمكنه أن يولد نخبا أو عقولا، أو وعيا جديدا في السنوات المقبلة، لأنّ النخب التي مضت- إلا ما ندر منها- كانت كلها قد كرست قيما أوصلت المجتمع إلى حالة مسدودة، وبالتالي هذه النخب لم تكن قادرة على إنتاج معرفة لتطوير مجتمعاتنا، بدليل ما عشناه من تلك الأزمة الماضية ولو كانت تلك النخب قادرة على أن تقدم أشياء مجددة، ومحسنة لأداء المجتمع، ما كنا وصلنا إلى ما وصلنا إليه.»[1] ولما حلّت اللعنة على الجزائر.

وقد تجسّدت هذه اللعنة دلاليا ورمزيا أكثر من خلال حقل الألم والحزن الذي طغى بشكل ظاهر على البنية النصيّة، ورمز "**البومة**" الذي وظّفه الشاعر ببراعة ليدّل على مدى بشاعة وقساوة العشرية الحمراء.

والجزء الثاني من العنوان" الغفران" مصدر مأخوذ من الفعل غَفَرَ، يغفر، مغفرة وغَفْرا وغفرانا، «وأصل الغَفْرِ التغطية والستر، غفر الله ذنوبه أي سترها »[2] وعَفا عنه، قال عزّ وعلا في سورة غافر:"**حمٓ (1) تَنزِيلُ ٱلْكِتَٰبِ مِنَ ٱللَّهِ ٱلْعَزِيزِ ٱلْعَلِيمِ (2) غَافِرِ ٱلذَّنۢبِ وَقَابِلِ ٱلتَّوْبِ شَدِيدِ ٱلْعِقَابِ ذِي ٱلطَّوْلِۖ لَآ إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ إِلَيْهِ ٱلْمَصِيرُ**"فقد يُغفر لأولئك الذين تابوا وندموا على خطاياهم وأعمالهم الشنيعة، وهو ما حدث في الوئام المدني أو المصالحة الوطنية.

يتكون العنوان من جملة اسمية لتقرير حقيقة لا نقاش فيها، تحوي كلمتين معطوفتين بحرف الواو، اللعنة:خبر، الغفران: خبر ثان، دون مبتدأ، وتقدير الكلام: هذه اللعنة وهذا الغفران، فشكّلا ثنائية ضدّية بين العقاب والتسامح، أو بمعنى أعم صراعا بين الشر والخير، ويمكن تأويلهما: النار والجنّة، مثّلهما طغيان اللونين الأسود والأبيض على الغلاف الأمامي

[1] http//www.albayah.com.aelalbyjh/cu/ture/2001/issue/76/haywar/

[2] - ابن منظور، لسان العرب، مج11، ص64.

للديوان، فالشاعر يحدّثنا هنا عن مآل ومصير كل إنسان (ليس فقط الجزائري) سفك دماء الأبرياء دون سبب، فتحلّ به اللعنة أو العذاب، ومن تاب فله المغفرة والعفو، لذلك قدّم اللعنة عن الغفران، وأكثر من توظيف لفظ "الخطأ"/ الذنب" أو ما يشير إليه داخل المتن(أخطأت:5مرات، أخطأني:5مرات، وألفاظ مشابهة كثيرة تصبّ في الحقل ذاته مثل: أخطاء، الإثم، لعنة، أذنبت، الدم، المذبوح، احتراقي...)

- **قرابين لميلاد الفجر**:

القارئ للنص للوهلة الأولى من خلال لفظة "**قرابين**" يظنّه تمجيدا ومدحا لفكرة القربان أو الإله المقتول في الحضارة البشرية، هذه الفكرة التي شكّلت عقدة جوهرية في العديد من الميثيلوجيات والإيديولوجيات الإنسانية، وهي فكرة مستمرة داخل اللاوعي البشري والتي تنبع ابتداء من شعورك بأناك نفسها.

فالقُربان لغة:«ما يُتقرَّبُ به إلى الله تعالى، وجليس الملك الخاص، وتقرّب به تقرُّبا وتِقراباً بكسرتين: طلب القربة به، ج: قرابين.»[1] فالقربان هو الذبيحة الأنيقة أو الإله المقتول، وهي فكرة متفشية في الكثير من الميثيولوجيات الماورائية وربما حتى الإنسانية المادية، والتي نجدها واضحة في عبارات "كالكادح، المهمش، المسحوق"، كلّها كلمات تؤكد على فكرة القربنة كي يمارس الكُهّان والساسة مهنتهم على صعيد سواء، إذا هي فكرة متغلغلة في الوعي واللاوعي الإنساني ويستحيل التخلص منها مطلقا، فبها تدور الكثير من دواليب الوجود الاجتماعي للمخلوق البشري.

وفي الأدبيات ذات النزعة الشيعية يظهر القربان بطلا تراجيديا، فقد نقل موسى الصدر على لسان زينب بنت الحسين بعد أن رفعت جثته من بين الحجارة والسيوف قولها: "اللهم تقبّل منّا هذا القربان"، ويردّد المسيحيون القول نفسه في مراسيمهم القدسية، والمسيح هو القربان الأكبر عندهم. إنّ القربنة هي أكثر الأحداث دموية، لأنّ القربان يُرغم ويُدفع إلى

[1]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص1299.

تقديم نفسه دفعا، أمّا قربان المسيحيين والشيعة فقد اختار بإرادته هذا الخيار، لذا فهو مقدّس عندهم.[1]

فالقربان رمز دينيّ، وهو أغلى ما يمكن أن يقدّمه الإنسان المؤمن إلى ربّه كي يتقرّب منه ويشكره، جاء في القرآن الكريم قوله عزّ وجلّ: **" وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ ۖ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (27) لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ ۖ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28)"**(المائدة:27،28)

الملاحظ أنّ القربان هو الأغلى دائما بين ممتلكات أو أفراد الأسرة، وقربان ميهوبي هو الآخر يقدّم نفسه فداء للوطن، فيكونَ الشهيد المنتظر، فهاهي عروس الجنوب "سناء محيدلي":« أوّل فتاة فدائية قامت بعملية استشهادية ضد جيش الاحتلال الإسرائيلي في جنوب لبنان.»[2] تهب نفسها قربانا للوطن:

هذي عروس الأرض

قربانُ الدفائنْ

كفنٌ قِماطتُها..

وعيناها سفائنْ

هي لن تموت كما يموت الآخرونَ

وإنما تأتي كريح

تعتلي صُعُدَ المآذنْ

هذي عروس الأرض

---

[1]- ينظر: أحمد أشقر، التوراتيات في شعر محمود درويش، من المقاومة إلى التسوية، قدمس للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2005، ص72.

[2]- https: //ar.m.wikipedia.org

تكبر موسما

لرؤى المدائنْ [1]

وهي فتاة في مقتبل العمر لم تتجاوز سنّ السادسة عشر، شبّهها الشاعر بالرّيح نظرا لقوّتها وبطولاتها، فهي حالة أكثر منها فتاة تتخذ ملامح البطل النموذجيّ الذي يواصل التّقدّم نحو الهدف غير عابئ بالعواقب، وهي نموذج للطفولة المضطهدة في البلدان العربيّة.

قرابين لميلاد الفجر: جملة اسمية مفادها تقرير حقيقة سفك دماء الأبرياء، وإن كانت تحمل في طيّاتها دلالة ضمنية تعبّر عن التفاؤل، والتفاؤل بدوره مقدّمة طبيعية للانطلاق والحركة والتفاعل مع الواقع من أجل رفض سلبياته، وتجاوزها ليبشّر بميلاد فجر جديد ينتزع من سواد الواقع، فلفظة "**الفجر**" مؤشّر إلى بزوغ الصباح وإطلالة يوم جديد، وهذا يذكّرنا بثنائية الليل والنهار/الحرب والسلام وقد اقترن في ذاكرة القارئ بوجود المحن، ووطأة الزمن على الإنسان منذ الجاهلية، كقول امرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدوله ** عليّ بأنـــواع الهمـوم ليبتـلي

فقلت لـــه لمّا تمـــطّى بصلبه ** وأردف أعجـــازا وناء بكلـكـل

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي ** بصبح وما الإصباح منك بأمثل[2]

وقول أبي القاسم الشابي:

إذا الشعب يوما أراد الحياة ** فلا بد أن يستجيب القدر

ولا بـــد للـيل أن ينجلـي ** ولا بـد للقيـد أن ينكسـر[3]

فدلالة العنونة في هذا الديوان علامة قرينية في علاقتها بمثيلتها من النصوص، ومن ثم فهي من العلامات التي لم يترك الشاعر فيها للقارئ مجالا للتأويل، كونها لا تصدم أفق انتظاره، وتستجيب لخلفيته المعرفية التي تكررت منذ العصر الجاهلي، فهذا العنوان يرتبط

---

[1]- عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص32.

[2]- أحمد الأمين الشنقيطي، المعلقات العشر وأخبار شعرائها، ص69.

[3]- أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، 1970، ص240.

بالعلاقة الجدلية القائمة بين الليل والنهار، حيث تكون القفزة الزمنية بين الليل والنهار كالفرق بين الحياة والموت، من هنا نستشف تلقائيا فحوى قصائد هذا الديوان التي تمحورت في مجملها حول شعر القضية القومية.

- **زهرة الدنيا**: تعني "زهرة" كل ما هو نقي وجميل، يقال:«زَهَرَ الوجه والسراج والقمر– زَهْراً وزُهورا: تلأْلأَ وأشرقَ، والشيءُ: صفا لونهُ، حَسُن وابيضّ...الزَّهْرَةُ: واحدة الزَّهْرِ، وزهرة الدّنيا: بهجتُها ومتاعُها.»[1] فزهرة تعني صفاء اللّون، والبياض الناصع، وتعني الحسن والبهجة. وهي عند الشاعر قريته التي يحبّها ويفضّلها عن الأماكن الأخرى.

جاء العنوان "**زهرة الدنيا**": جملة اسمية مكوّنة من خبر ومضاف إليه، حذف منها المبتدأ الذي يمكننا تقديره ضميرا أو اسما(أنا، هي، هو، المال، البنون، الوطن...)، أو فعلا (تفتّحت، ذبُلت، أقبلت، ضاعت...) أو "غابت"، كقول الشاعر في النص: "غابت زهرة الدنيا"[2] فقد يكون هو العنوان المقصود ويقصد به "غابت قريتي"، مبعث الراحة والهناء، لكنّه لم يصرّح به حتّى يجذب القارئ ويغريه، وحتّى يحقّق دلالة الغياب بالبياض، وهذا الحذف أو الفراغ يخلق قراءات متعددة للعنونة، فالجملة الناقصة هنا هي إحساس الشاعر ذاته بالنقص والضياع، ولجوئه إلى مدينة الشعر والخيال.

"زهرة الدنيا" كناية عن مجهول، تبعث لدينا تساؤلا حول هوية أو كينونة هذه الزهرة – إن صح التعبير- من هي؟ وما فصيلتها؟(نبات، حيوان، ولد أم فتاة، أم ...ماذا؟)، كيف شكلها؟ صفاتها؟ وبصيغة أخرى:ما حكايتها؟ وغيرها من التساؤلات التي تتبادر لأذهاننا بمجرد قراءة العنوان، ما الذي ميّزها وجعلها تحتل هذه المكانة وتتوّج بهذه التسمية؟

قال الشاعر: "زهرة"، بصيغة المفرد المؤنث (أنثى/امرأة)، ولم يقل "زهور" بصيغة الجمع، انتقى زهرة واحدة من بين كل الزهور رمزا للجمال والبهاء كله، فمن خلال هذا التميّز والفرادة في الانتقاء (التخصيص) تكمن جمالية العنونة، وهذا العنوان مقتبس ممّاجاء في

---

[1]- المعجم الوسيط، ص404.

[2]- عاشور فني، زهرة الدنيا، ص110.

الآية الكريمة من سورة الكهف:"**الْمَالُ وَالْبَنُونَ زِينَةُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا ۖ وَالْبَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ خَيْرٌ عِندَ رَبِّكَ ثَوَابًا وَخَيْرٌ أَمَلًا**"(الآية46)، وقوله تعالى: "**وَلَا تَمُدَّنَّ عَيْنَيْكَ إِلَىٰ مَا مَتَّعْنَا بِهِ أَزْوَاجًا مِّنْهُمْ زَهْرَةَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا لِنَفْتِنَهُمْ فِيهِ وَرِزْقُ رَبِّكَ خَيْرٌ وَأَبْقَىٰ**"(سورة طه، الآية:131).

إذن الشّاعر يقصد الخيرات والرزق الكثير الذي فقده الإنسان في فترة الثمانينات والتسعينات، حيث «كان العالم مختلفا وكان التحوّل عنيفا وجارفا وانتهى بزهرة تقف عارية في زمن القبح.»[1] مع تغرّبها في بلادها.

- رجل من غبار:

تتميّز البنية اللّغوية لهذا العنوان بالغرابة، إذ تجعل القارئ في مواجهة مباشرة مع سؤال الكينونة؛ كينونة مجهولة لهذا الرجل الذي هو الراوي والمروي عنه في الوقت ذاته داخل النص، فالعنوان هنا يجذب القارئ ويجعله في حيرة وتساؤل عن المعنى الخفي، حيث «يضع الذهن مباشرة في مستوى انتظار حالة معينة تتأسس شعريا وفق دينامية فنية.»[2] توُصِلُ كل قارئ إلى تعريف خاص لهذه الكينونة حسب آلياته القرائية أثناء تعاطيه للديوان، وتفتح عليه في الآن نفسه باب المفاجأة وكسر جميع آفاق توقعه لشعرية مسالمة غالبا ما يرسخها السائد من النصوص التي يهمّها الإيصال قبل أن تهتم بالجمالية الفنيّة.

"رجل من غبار" يضعنا بين معنيينِ؛ أولهما قريب، بسيط، يفهم منه المعنى الأصلي لكلمة "غبار"، باللغة العامية نقول "الغُبَّارُ" الذي يتطاير في الفضاء وتُحدثه الزوبعة أو الرياح القويّة، بمعنى أصل خلق الإنسان الذي منه أتى وإليه يكون مصيره الحتميّ، وثانيهما ضمني، عميق، يمكن أن يحيل إلى معاني شعرية عديدة حسب رؤى كل قارئ، ونرى نحن بأنّه يوحي باللاّوجود والضياع والتيه في عالم غريب، مليء بالغموض والتناقضات التي وسمت شخصية هذا الرجل، فأصبحت«الشخصية المنهارة جزءا لا يتجزأ من هذا التراب

---

[1]- الشاعر الجزائري عاشور فني في حوار صريح، حاورته: نوارة لحرش، Massareb.com 2012/01/11

[2]- عبد الحفيظ بن جلولي، شعرية التحول في قصيدة ضوء على الإيقاع..وتحترق الكشوف"، لغالية خوجة، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد43، 2007، ص79.

المتطاير في الجو. إنها وسيلة من التعبير الرمزي لحالة الاستلاب الكلي والضياع الكامل الذي تعيشه الشخصية بعدما لم تعد ترى في وجودها ما يمكن أن يميّزها عن هذا الكم المهمل من التراب.»[1]

فقال الشّاعر غبار ولم يقل دخان، لأنّ كلمة "غبار" أكثر إيحاء؛ الدخان تبصره العين، أما الغبار فهو هلامي شفّاف، لا يرى بالعين المجرّدة، ما يزيد العنوان غموضا وإيهاما، فوجود هذا الرجل وجود عشوائيّ، هروب من الذات والكينونة المعروفة إلى كينونة غامضة، تبعث فينا تساؤلات جورج صاند: «هذا الواضح- الغامض، كيف لا يرسم- إنّ في ذلك امتيازا للفنانين الكبار، ولكن كيف يوصف؟ وكيف يكتب؟»[2]ولتوضيح صورة هذا الرّجل الغباري/الاستعاري نرتكز على ثلاث عيّنات نصيّة انطلاقا من افتتاحية النّص وخاتمته والصفحة الرابعة للغلاف كما يلي:

1-المقطع الأوّل:

قهوة فاسده

دسها نادل لا يحب الزبائن

وعلى المائده

ملك في عباءة خائن

نسيته عروسته مرة واحده

في المنام

فطلق كل المدائن[3]

---

[1]- عبد الله إبراهيم، صالح هويدي، تحليل النصوص الأدبية، قراءات نقدية في السرد والشعر، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 1998، ص23.

[2]- غاستون باشلار، شعلة قنديل، تر:خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، بيروت، لبنان، 1995، ص14.

[3]- عاشور فني، رجل من غبار، ص5.

2- خاتمة النّص:

رجل من غبار

كان يأتي إلى حيّنا

يزرع الحلم في الشّرفات

ويمضي....

وفي إثره يطلع الجلّنار!![1]

3- الصفحة الرابعة من الغلاف يقول فيها:

ضاقت الأرض من حوله فاتسع !

وتساقطت السموات على رأسه ... فارتفع !

وتلبد بالحزن، بالموت

حتى غدا فرحا دائما

هكذا لم يكن مثله أحد

يستعين على نفسه بالوجع ![2]

من خلال المقاطع الثلاثة يتحقق العنوان، حيث تتعدّد صورة هذا الرجل الغريب في الديوان، ويُظهِر لنا هذا التوصيف الشعري الرجل في حال متأرجحة بين الظفر والفقد، بين الامتلاك والافتقار، بين الفرح و الحزن، بين الحضور والغياب، بين صفاء السريرة والخيانة، وغيرها من الصور المتراكمة داخل النص/الديوان، والتّي تؤكّد ارتفاعه -هذا الرجل- إلى مرتبة أسطورية تدعّم الانزياح الكامن في العنونة.

- أخيرا أحدّثكم عن سماواته:

تشتغل المجموعة الشعرية (أخيرا أحدّثكم عن سماواته) منذ عتبة عنوانها على استظهار فضاء الشخصية الشعرية، إذ تتشكّل هذه العتبة العنوانية تشكّلا سرديا ودراميا

[1]- المصدر السابق، ص71.

[2]- المصدر نفسه، صفحة الغلاف الرابعة.

ومشهديا حواريا، فجملة العنوان تبدأ بالزمن الظاهر في كلمة "أخيرا"...، أردفها بثلاث نقاط دلالة على المسكوت عنه، ليترك فسحة فارغة يملأها المتلقي، وتصبح مفتاحا لتعدّد القراءات، ثمّ نجد الفعل الأنوي "أحدّثكم" وهو ينتمي صوتيا ودلاليا إلى الراوي الشعري عبر الفعل المضارع "أحدّث"، ليتّصل مباشرة بضمير الجمع المتّصل"كم" المنتمي إلى الآخر المخاطب، إذ تتشكّل الجملة الحوارية من شخصيتين ظاهرتين، هما شخصية الراوي الذاتي المستتر تقديره "أنا"، وشخصية المروي له المتخفي خلف الضمير المخاطب "أنتم"، ثم ما تلبث أن تكتمل الصورة السردية والدرامية لجملة العنوان بشبه الجملة "عن سماواته" التي ترسم صورة فضاء الحوار للشخصيتين، إذ يحضر فيها المكان والزمن على النحو الذي يؤلّف احتمال صورة كاملة مشكّلة للحادثة الشعرية.

يمثّل العنوان فضاء ينفتح على مؤشرات ثلاث:

أخيرا أحدّثكم عن سماواته

أخيرا حديث(كلام) سماوات

تبعث فينا كلمة "أخيرا" التساؤل عن الموانع التي حالت دون أن يتحدّث الشاعر عن سماواته من قبل، ولن تكون الإجابة –من خلال الديوان- سوى أنّ التأمّل في الذات والوجود واللغة أيضا هو ما دفعه إلى ذلك، وإحساسه بنضج التجربة، واستعدادها لأن تواصل نضجها بالقراءة، ويبدو هذا واضحا في قوله:

كان لا بدّ من مبتدأْ

كان يلزمني لغة من نثار الكواكب

يلزمني متكأْ

خارج الأرض كي أستطيع استراق اللغات

وآتيكم بالنبأْ [1]

يبحث الشّاعر عن بداية لشعره ورحلته إلى السّموات، كما يبحث عن لغة خاصّة تستطيع التعبير عن خلجاته وأحاسيسه الغامضة، وتكون قادرة على نقل الأخبار عن العالم الميتافيزقي الغريب، وقد اختار لغة التيفيناغ، لغة الأمازيغ وحضارة الشعب، ولكنْ من أين؟ من خارج الأرض، أي: من السمّاء.لذلك قال في العنوان:"سماواته" ولم يقل "أراضيه" ففي هذا ترفّع وسموّ بالذات، هو انتقال من الملموس إلى المجرّد؛ لم تسعه الأرض فانتقل إلى السّماء بحثا عن ذاته الضائعة، ويظهر ذلك جليّا في مواطن كثيرة كقوله:

كان يسمو

ويرفع قوس السّماكْ [2]

وقوله:

كان مرتفعا فوق تربته

كان يسمو

وكل الحضارات منحدره

كان أعلى

الفضاء بدايته

الفضاء نهايته

والسماوات لعبته في السماوات [3]

ففي هذا الانتقال والسموّ ارتقاء بالذّات إلى الحق، لأنه انفلات من قبضة الأرض، وسفر من أجل تحقيق الذات، والشعور بالحرية والفناء في كلية المطلق، والذوبان في الوجود.

---

[1]- عاشور فني، أخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص5.

[2]- المصدر نفسه، ص15.

[3]- المصدر نفسه، ص17،18.

ويواصل الشاعر البحث عن مكان أو مستقرّ مناسب ومملكة دائمة، وعن الوسائل والأدوات اللازمة كالسيوف المذهّبة والنجوم المذنبة، ليدخل فضاءه الفسيح ويشرح رقصة الرجل الآدميّ، ويبرز نظرته الوجودية للحياة، فيتداخل صوت الراوي مع صوت المروي عنه يقول:

كان يلزمني مستقرٌّ

ومملكةٌ

وسيوف مذهبةٌ

ونجوم مذنبةٌ

وفضاء فسيح ليبدأ رقصته الآدميه[1]

جاء العنوان جملة اسمية، لتقرير حقيقة الإفصاح عن سماوات الشاعر والإتيان بالنبأ، من خلال تجربته الحياتية، وتأملاته الذاتية، استهلّه بلفظ "أخيرا": ظرف زمان، إعلانا عن النهاية لبداية دواوينه السابقة (زهرة الدنيا، رجل من غبار...)، بدايةٌ صرّح عنها في قصيدته "زهرة الدنيا" حين قال:

لا بد من متضلع في أبجديات القرى [2]

وفي صفحة الغلاف الرابعة لديوان "أخيرا... أحدّثكم عن سماواته"، في قوله:

كان لابدّ من ألق التفيناغ

لأبدأ تقويم ميلاده

ومخطط هجْراتِه

وانتصاراتهِ

كان لابدّ من دورة فلكيهْ [3]

---

[1]- المصدر السابق، ص6.

[2]- عاشور فني، زهرة الدنيا، ص109.

[3]-عاشور فني، أخيرا أحدثكم عن سماواته، الصفحة الرابعة.

فلفظ "أخيرا" يستخدم كثيرا ضمن الخطابات الرسمية، بل لايكاد خطاب يخلو من تلك السياقات التي تعدّ كتحلية للخطاب من جهة، ومن جهة ثانية سمة أسلوبية بها تنعقد أواصر الخطاب ليكون متميزا، نحو سياق: أما بعد، ثانيا، أخيرا...فالعبارة المسوقة هنا لا تعني بأنّ مقام الحديث له منتهى يقف عنده، بل يقترح أن الحديث له نهاية، وليس له منتهى، فالشاعر سينهي كلامه السابق، ويختمه في هذا الديوان، لكن الحديث نفسه لن ينتهي، وأنّ مقام الحديث أو الشّعر لن يتوقف هنا أو يكون آخر المطاف، فهناك الآتي في دواوين أخرى.

ثم قال: "أحدّثكم عن سماواته"، إشارة إلى وجود راوٍ / أنا ، ومخاطب(أنتم)، ووجود حديث / رسالة عن موضوع ما، إلى هنا يبدو الخطاب خطابا عاديا، لكن بإضافة الجزء المتبقي "عن سماواته"، يبعث فينا مؤشر"سماواته" تساؤلا عن الهوية دائما؛هوية المُتحدّث عنه، كما هو الحال في دواوين عاشور فني السابقة الذكر، إذ هناك ترابط وتسلسل بين هذه الدواوين الثلاثة كحلقة واحدة، وهذه السموات هي تسع سماوات مبثوثة في عناوين فرعية داخل متن النص، مرتّبة على هذا النحو: **سماء أولى - س(ماء)- سماء بعيده- سماء أخيرة- سماء القصيده- سماء موازية- سماء هنالك- سماء تحطّ على حجر- سماء تطير** - ثمّ قال بعدها مباشرة "**أخيرا**" عنوانا فرعيا عاشرا.

وهي كلّها نصوص قصيرة؛ هي ومضات من حياة الشاعر ذاته، ربما استعار التسمية من السموات السبع في حادثة معراج الرسول صلّى الله عليه وسلم، وزاد في تعدادها، وفي السموات وجد الشاعر حريتّه المطلقة فخصّص قصيدة عنوانها "حورية" دلالة على الأنوثة والعشق، والتّعب والارتياح، والعبث في المحال، يقول:

وحورية صورة للمحال

وعلى صدرها الصعب تنهار كل الجبال[1]

وقوله أيضا:

[1]- المصدر السابق، ص83.

وحورية

تعب وارتياحْ

وأنا في مهبّ جميع الرياحْ[1]

فالشّاعر يبحث عن الحريّة، وينشد التّحرر من القيود الاجتماعية ومن تناقضات المجتمع الّتي أرهقته، وجعلته متعبا ومرتاحا، تائها وحالما في الوقت ذاته.

- **تغريبة النّخلة الهاشمية**:تغريبة:هواسم المَرَّة من الفعل (غَرَّبَ: يُغرِّب، تغريبا)، وتأتي بمعناها الاصطلاحي لتدلَّ على الإمعان في السفر والارتحال، والذي يكون باتجاه الغرب أو المغرب باعتبار الفعل (غرَّب) فعلا لازماً، جاء في المعجم الوسيط:«(غَرَّب) في الأرض:أمعن فيها فسافر سفرا بعيدا، و- القوم: ذهبوا ناحية المغرب»[2] أي اتّجهوا باتجاه الغرب. وقياساً إلى التغريبة القديمة (تغريبة بني هلال) التي انطلقت من نجد وانتهت في المغرب العربي، وهي إحدى التغريبتين اللّتين يستدعيهما عنوان هذه القصيدة إلى الذهن. والثانية هي التغريبة الحديثة للشعوب العربية التي هُجِّرت عُنوةً إلى شتَّى بقاع الأرض، كالتغريبة الفلسطينية مثلا.

أمّا دلالة الفعل المتعدّي (غَرَّب) فتأتي مختلفة عن دلالة نظيره اللازم؛ نقول:غرَّبَهُ:أي جعله غريبا ودفَعَه إلى الغربة، وباعتماد هذا الفعل تكتسب لفظة (التغريبة) دلالاتِ معاناة التغرُّب والاغتراب والغربة المرتبطة بالنفي والهجرة والشتات.

عتبة العنوان (تغريبة النخلة الهاشمية) جملة اسميّة تحيل مباشرة إلى دلالة أنثوية عامة تأخذ من مصطلح "التغريب" دلالة الحزن والاكتئاب والوحدة، وهو ما تشترك فيه أغلب

---

[1]- المصدر السابق، ص97.

[2]- المعجم الوسيط، ص647.

*شيزوفرينيا: تعني انفصام الشخصيّة؛ اضطراب نفسي، يتّسم بالشعور بالقلق والاضطراب الاكتئابي. https://ar.m.wikipedia.org

نصوص الديوان إن لم نقل كلّها، إذ توحي الألفاظ الموظّفة في عناوين النصوص على هذه المعاني، من قبيل:(الضليل، حالة صوفية، الليل، المرّ، القتيل، شيزوفرينيا، ارتداد)

ويوظّف الشّاعر في هذا العنوان رمزا من الرموز الأكثر دلالة على البيئة الصّحراوية وهو رمز النّخلة الدّال على الصّمود والثّبات من جهة،وعلى العطاء والبذل دون طلب مقابل من جهة أخرى، ليبثّ الشّاعر من خلاله شجونه وأحزانه، ويجعله محورا هامّا لتجربته الشّعورية، لأنّ النّخلة رمز يمثّل في عمقه الأرض ومن ثمّة الوطن وأصل الأشياء الجميلة الّتي نتشبّث بها إلى آخر رمق في الحياة، كيف لا وقد اهتمّ الشّعراء العرب منذ القديم بالنّخلة إذتشكّل النّخلة في الشّعر العربي «نموذجا رمزيّا خاصّا، إنّها التّجسيد الأسمى لكلّ معاني الخصب والقوّة والتّجلّد في مواجهة الصّعاب وقهر عدوانية الزّمان والمكان، إنّها الفضاء الرمزي القادر على احتواء معاني الحياة في المكان المقوّض بصورة رمادية شاحبة»[1]وهي من جهة أخرى رمز الجمال والعطاء والخير والبركة على مر العصور، فالشاعر شبيه بالنّخلة؛ هو معطاء لبلده وشعبه رغم مرارة الحياة، وبدون مقابل، لا يحني رأسه للعواصفالهوجاء مهما كانت الصّعاب.

- **موعظة الجندب**: مركّب اسمي من مؤشرين اثنين، موعظة: مبتدأ، والجندب: مضاف إليه ليحدّد هويّة الواعظ، والخبر محذوف ويدلّ الحذف على النّقصان والفراغ وفسح مجال للتأويل، ويحمل اختيار الجندب دلالات كثيرة، كثرة الرموز التي يدل عليها كدلالته على اللّهو والكسل والضّحيّة.

ينتمي مؤشر موعظة إلى المعجم الدّيني وكثيرا ما ترتبط هذه الكلمة بالصّوفية، فالموعظة:«ما يوُعَظ به من قول أو فعل، (الواعظ) من يَنصح ويُذكّر ويأمر بالمعروف وينهى عن المنكر»[(2)]، جاء في لسان العرب: «الموعظة: النّصح والتذكير بالعواقب، قال

[1]- ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث عبد الله البردوني –نموذجا- المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، دط، الجزائر، 2002، ص 55،56.

[2]- المعجم الوسيط، ص1043.

ابن سيّده: هو تذكيرك للإنسان بما يُلَيِّنُ قلبه من ثواب وعقاب، وفي الحديث: لأجعلنّك عِظة أي موعظة وعبرة لغيرك.»[1]

نصل من خلال هذه التعاريف إلى أنّ الموعظة هي النّصح والتّذكير والعبرة، فـ«أيُّ خطاب ألقاه نبيّ أو يلقيه أحد فقهاء أو رجال الدين، عادة ما يحتوي على تحليل لما جاء بهذا الدين من إرشادات أو قوانين، أو تذكير ببعض المبادئ الهامة»[2]، أمّا مؤشّر الجندب فينتمي إلى حقل الطبيعة أو الحيوان، وفي الجمع بين الحقلين الديني والحيواني اختراق للمألوف وشدّ انتباه القارئ.

2-3- لغة الألوان:

- عولمة الحب عولمة النار:

صفحة الغلاف خالية من الرسومات، وهي مساحة ملوّنة بثلاثة ألوان(برتقالي، أصفر، أسود)، لإطلاق العنان والتأويل، فاستعان الشاعر بالألوان ليعبّر عن عمقه العاطفي وجوهره الفكري، فهو رسّام عارف بخفايا الألوان ودلالاتها وعلاقتها بالإنسان، فاستحال اللون «من رؤيته عنصرا من عناصر الشكل إلى رؤيته عنصرا من عناصر المعنى ومن وضعه التزييني كحلية للزركشة إلى وضعه الشعري كأداة للتعبير.»[3]

1- البرتقالي:احتلّ اللون البرتقالي مكانا بارزا، وفضاء أوسع، كونه يعبّر عن الجزء الثاني من العنونة أي عولمة النار التي طغت على مضمون القصيدة، وهو مزيج من اللونين الأحمر والأصفر؛ وهنا يستمدّ دلالة اللون الأحمر؛ لون الدم ولون النار:

رأيت دمي مطفأ كالسجائر في كفّ أمّ

ومحترقا في شفاه ولدْ [4]

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج15، ص243.

[2]-ar.m.wikipedia.org:https-ويكيبيديا، الموسوعة الحرة

[3]- سليمة جبار غانم، أحلام عبد المحسن صكر، الدلالة الإيحائية للألوان وأثرها النفسي في نهج البلاغة، مجلة آداب ذي قار، مج3، 2013، ع10، ص50.

[4]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص50.

كما يدلّ على «المشقة والشدة والخطر واشتعال الحروب»[1] يصوّر الشاعر ذلك على لسانه تارة قائلا:

وطني ساحة للجنازات والأضرحة [2]

رأيتُ الجرائد متعبة بالتعازي

بكيتُ البلدْ

و"بابُ .." المدينة مقبرةٌ في العراءِ..

لطوفانها نكهة الموتِ

والبحر قبرٌ وسيعٌ

وتلك النّعوشُ زبدْ [3]

وعلى لسان الآخرين تارة أخرى:

ورأى الناس شيئا من الخوف يكبر..

أدخنةً.. وجدارا تصدّع .. نارْ

رأى الناس شيئا من الموتِ

شيئا من الصّوت..

في "قندهار" [4]

إنّ اللون البرتقالي لا يصوّر إلاّ مشاهد الحزن والاحتراق، والعيش في ضفاف الموت والقتل والاغتيال، لهذا يوظّفه الشاعر وما رادفه من مفردات تنمّ عن تلك المعاني.كما نجد دلالات أخرى للون البرتقالي، ومنها«دلالته على الغواية والشهوة الجنسية.»[5]:

وأنّ الفياغرا اشتهاءٌ خفيْ [1]

---

[1]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1997، ص212.

[2]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص42.

[3]- المصدر نفسه، ص50.

[4]- المصدر نفسه، ص44.

[5]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص212.

و"الفياغرا" مستحضر طبيّ، عبارة عن حبوب زرقاء اللون، تستخدم لعلاج حالات الضعف أو العجز الجنسي لدى الرجال[2]، فهذه الحالة المأساوية خلّفت عجزا لدى الرجال وأضعفت بنيتهم الجسدية والعضوية.

2- **الأصفر**:يعتبر اللون الأصفر من أشد الألوان فرحا لأنّه يمثّل قمة التوهّج والإشراق، ويعدّ أكثر الألوان إضاءة ونورانية، كما أنه يدل أحيانا أخرى على الحزن والهمّ والذبول والموت والفناء فـ«ليس للون الأصفر إيحاءات ثابتة، فهو تارة يستمد دلالته من لون الذهب، وتارة من لون النحاس. كما يستمدها أحيانا من صفرة الشمس عند المغيب، وأحيانا من لون بعض الثمار مثل الليمون والتفاح، والطيب مثل الزعفران، والصبغ مثل الورس. وفي أحيان أخرى يستمدها من النبات الذابل حين يجف فيميل لونه إلى الإصفرار.»[3]أيالدلالة السلبية كونه «لون المرض والانقباض، وقد يرتبط اللون الأصفر بشعر الحزن والتبرّم من الحياة»[4] فهو متغيّر الدلالة، نجده عند الشاعر حب وغيرة على الوطن، وفي الوقت نفسه حيرة وحزن على ما آل إليه البلد:

لك الله يا وطني..

ولك الصبر والأمنيات

لك الروح

إن لم يسعْكَ الجسدْ [5]

ثمّ يضيف:

وأطلب غفران هذا البلد[6]

---

[1]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص59.

[2]-http//ar.m.wikipedia.org ينظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة،

[3]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص214.

[4]- أنطوان كرم غطّاس، الرمزية والأدب العربي الحديث، بيروت، دار الكشاف، 1949، ص94.

[5]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص50.

[6]- المصدر نفسه، ص54.

يخاطب الشاعر هنا الوطن ويفديه بحياته، وبروحه إن لم يكفه الجسد، ويطلب مغفرته وعفوه إن أخطأ في إنصافه يوما ما.

والأصفر يعكس أيضا دلالة إيجابية هي "عولمة الحب" التي حام حولها اللون البرتقالي (لهيب النار) من كل الجهات ليلتهبها، فمدّ إليها الشاعر يده لينقذها، وهو مايفسّر كتابة اسمه أعلى الصفحة على الفضاء الأصفر:

وعولمة الحبّ

أنثى تحطّ على شفتيها الفراشات..

لا تكتوي بلهيب تلامسه بجناح من الطيف..

وحدي أمد إليها يدي فتثورْ [1]

توحي الكلمتان "لهيب" و"الطيف" على الحريق والموت والاستشهاد والاغتيال؛ معركة رهيبة بين الفناء والبقاء، في فضاء مليء باللهب الذي يشعل القلب حزنا وألما، مع محاولة الشاعر إنقاذ الموقف دون جدوى، فيعتريه ندم ويأس وإحساس بالذنب:

وأنا مذنب

هل أذنب القلب؟ [2]

كلّ هذا جعل نفسية الشاعر مظطربة وحزينة، تنزف دما وترتوي مرارة الهزيمة:

فلا تسألوا القلب عن نزفه ما السبب؟

أستحي من شهيد رآني

أصبُّ على الجمر ماء الهزيمة..

هل دمعة القلب تكفي

---

[1]- المصدر السابق، ص60.

[2]- المصدر نفسه، ص60، 64،

لأزرع صفصافة في السكوت..

غضبْ؟ [1]

3- الأسود:اللّون الأسود هو اللّون الأكثر هيمنة على حياة البشر، والأكثر تدخّلا في مصائرهم منذ أقدم الأزمنة وفي معظم الثقافات على مرّ العصور أيضا، والأوسع استجابة لخوفهم وأحزانهم ومعاناتهم وتشبّثهم بالمكان، ولطالما ارتدت المرأة الثوب الأسود إعلانا عن حدادها وحزنها.[2]

يرمز الأسود إلى كل ما هو سيء كالموت والحزن والتشاؤم، ويميل إلى الغموض والغوص في الأعماق حيث الظلمة والعتمة والغربة، ولدلالة الأصوات فيه استشف من دلالة حدّة الدال واتّساع الواو.

جاء الأسود على حافة الغلاف ليعبّر عن الحالة النفسية السوداوية، والغربة الذاتية التي عاشها الشاعر والشعب الجزائري«في سلسلة متتالية من النكبات والهزائم والموت والحداد.»[3] فكانت عاملا بارزا لانتقال حركة الواقع المسودّ إلى أحاسيس الشاعر وأقواله، ضمن إطار الفضاء الجمالي للون الذي يحيل إلى فضاء إنساني اغترابي، يقول:

وعبير المواسم متّشح بالسوادْ

غريب عن الحيّ

أبصرني واقفا مثله قال لي:

"غُربتي وطنٌ في تجاعيد عمري..

وهذا خريف المدينة يتعبني..

فلمن كلّ هذي التوابيت؟

---

[1] - المصدر السابق، ص67،68.

[2] - ينظر: فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2009 ، ص44.

[3]- محمد صابر عبيد وآخرون، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل"قراءات في قصائد من بلاد النرجس"، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، الأردن، 2010، ص98،99.

هل بينها نعش "بختي".. [1]

يعبّر هذا المقطع عن الرؤيا اللونية للسواد المرتبطة عادة بالموت والضياع الذي دلّت عليه مفردات"التوابيت، نعش، المدينة، غريب، غربتي"، وحقل الموت تكرّر كثيرا في القصيدة كقوله:نعشي، المقابر، الميتون، الشّهداء، موتة، موتي، الخوف، الدّم، دمعة، القبور، يموت...وغيرها من الألفاظ التي توحي على العشريّة السوداء التي مرّت بها الجزائر.

4- الأبيض:

كُتب العنوان بالخط الأبيض، ليبيّن الصراع بين عالمين: عالم الحب وعالم الكراهية، فعلى الرغم من أن هذا اللون يحمل غالبا الدلالات الإيجابية"كالأمل والتفاؤل"، إلاّ أنّه يحمل في الوقت نفسه معنى الحزن والموت والتشاؤم[2]، لأنّه لون الشيب كما في قوله تعالى:"**وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا**"(سورة مريم: الآية 4)، ولأنه لون الكفن أيضا.

وهنا يرمز الأبيض إلى التشاؤم والانفصال الحاصل بين العالمين، إذ لم يربط الشاعر بينهما بحرف عطف أو أداة أخرى، إنّما قال: عولمة الحب عولمة النار في فضائين مختلفين، جاعلا ثلاثة خطوط بيضاء منكسرة تنطلق من أعلى اسم الشاعر ثمّ تتفرّع في الأسفل ويزداد عددها، موزّعة على المساحات الملوّنة، تبدو كموجات كهربائية أو صاعقة برق تنبئ بقدوم عاصفة هوجاء بمعنى دنو الخطر والدمار، أو نؤوّلها بأنّها غضب الشاعر على ما آل إليه البلد.

- **اللعنة والغفران:**إنّ انتقاء الشاعر لأربعة ألوان لصفحة الغلاف الخارجي، أحمر وأخضر وأبيض وأسود، لم يكن انتقاءً عشوائيا، وإنّما لغرض تواصلي انسجم مع المتن الشعري، وانعكس لسانيا في مقاطع شعرية كثيرة تواترت في مواطن مختلفة من النص:

الأحمر: وهو من أكثر الألوان التي يفضّلها العرب، ويرمز لشدّة الحب وحرارته، فهو أحد الألوان الثلاثة التي يطلق عليها اسم الألوان الحارّة (الأحمر والأصفر والأرجواني)، وهذه

---

[1]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص51،52.

[2]- ينظر:أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص166.

الألوان تكون «صارخة وزاهية، والأحمر يعبّر عن الحب والفرح والسرور، ويدّل على الغنى والمرح والشباب، ويرمز أيضا إلى القتال والشدّة، ويعدّ الأحمر من أكثر الألوان غنى برموزه وإيحاءاته، ولذلك لا تكاد تخلو أعلام الدول من هذا اللون»[1]

ومن أكثر سمات هذا اللون ارتباطه بالدم، فهو لون مخيف نفسيا ومقدّس دينيا، وهنا يحيل إلى التقتيل وكثرة الدماء، وفي التئامه مع الأخضر والأبيض دلالة على الراية الوطنية بما ترمز إليه من هوية وانتماء وحب، وقد عكس البنية الكليّة للنص باعتبار المجال التواصلي جار في هذا الإطار، وتجلّى لسانيا بنسبة كبيرة ، وفي مواطن مختلفة داخل النص، ومن خلال معجم لغوي زاخر، يقول الشاعر:

قلتُ نبئني ..

دمي المذبوح .. مات[2]

ويقول:

يا دمًا يقتاتُ منّي

من شفاهٍ لا تُغنّي..

يكبر النّعش بظلّي.. كسؤال أبديّ الكلماتْ [3]

ويقول:

عندما أفتح للنّاس طريقا ثالثا

يفتحُ الموت طريق العاليهْ[4]

إلى قوله:

موسم يحبل جمرا وقيامهْ[5]

---

[1]- زينب عبد العزيز العمري، اللون في الشعر العربي القديم، الأنجلو المصرية، 1989، ص19.

[2]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص35.

[3]-المصدر نفسه، ص36.

[4]- المصدر نفسه، ص38.

[5]- المصدر نفسه، ص38.

فهي في مجملها كلمات تحمل دلالات الموت والدم المسفوح، الذي راح ضحيته مليون ونصف مليون شهيد، والكثير من الأبرياء أيضا في العشرية السوداء.

1- **الأسود:** ارتبط الأسود بالتشاؤم أحيانا لدى الشعراء الجاهليين، إذ يذكّرنا السواد مباشرة بقول النابغة الذبياني:

زعم البوارح أنّ رحلتنا غدا ويذاك خبّرنا الغراب الأسود[1]

يبدو الشاعر متشائما بالغد، لأنّه يحمل فراق الأحبة، فالأسود هنا مؤشر إلى الرّحلة والفراق، ويمكن أن نقرأها رحلة الموت في ديوان اللعنة والغفران«وجاء رمزا للعنة أو لسوء الحظ والشؤم.»[2]ولطالما ارتبط السواد (خطيئة القتل) بالغراب الذي ذكر في القرآن الكريم في قصة ابني آدم "قابيل وهابيل" قال الله تعالى: «" فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِيسَوْءَةَ أَخِيهِ ۚ قَالَيَاوَيْلَتَاأَعَجَزْتُأَنْأَكُونَمِثْلَهَٰذَاالْغُرَابِفَأُوَارِيَسَوْءَةَأَخِي ۖ فَأَصْبَحَمِنَالنَّادِمِينَ ﴿31﴾المائدة:30،31)

وقيل:«أسود من حلك الغراب، والغراب مرتبط في أذهان العامة بالفراق والموت(نعيب الغراب- غراب البين)»[3]، وهو مرتبط بالبغيضة إذ يقال بالعامية: قلبه أكحل أو« هو أسود القلب، وأفكاره سوداء، وليلة سوداء كلها حزن»[4]وهو مرتبط بالليل، «والليل مخيف موحش، وهو مرتبط بالزفت والسّخام والهباب والرماد المتخلف عن الحريق، وكلها أمور تثير الانقباض وتزيل البهجة.»[5]

يأتي اللون الأسود بدوره ليدخل في الدلالة، وهو نقيض الأبيض في كلّ خصائصه، ويمثّل الظلام الكامل وانعدام الرؤية، فهو كثيرا ما يرمز إلى «الخوف من المجهول، والميل

---

[1]- عباس عبد الساتر، ديوان النابغة الذبياني، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، 1996، ص105.

[2]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص203.

[3]- المرجع نفسه، ص201.

[4]- محمد خان، العلم الوطني، دراسة للشكل واللون، محاضرات الملتقى الوطني الثاني"السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة بسكرة، أفريل، 2002، ص18،19.

[5]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص202.

إلى التكتّم، ولكونه سلبي اللون يدل على العدمية والفناء.»[1]ويعدّ رمزا للحزن والألم والموت، وقد عكس بكثافته عمق المأساة الوطنية، متجاوزا ثلثي صفحة الغلاف باعتبار قوة الحدث، حيث تحققت التراجيديا في تخوم النص دلاليا وسيميائيا، صوّرتها مقاطع مشهدية سردية في قالب فنيّ جمالي، يقول الشاعر:

أطفأ الحزن فوانيسي

فأغمضت يديّ..

وتوضّأت بدمعي..

ثمّ صلّيت عليْ..[2]

وقوله:

يكبر النّعش بظلي.. كسؤال أبدي الكلماتْ

كجواد أبيض السحنة محمولا على أجنحةِ

العنقاء يأتي..

مثل حفار قبورْ

إنّها الدنيا تدورْ [3]

2- **الأخضر**: اللون الأخضر هو لون الحياة والحركة والسرور، لأنّه يهدّئ النفس ويجدّدها، ويبعث فيها الأمن والسلام «لارتباطه بأشياء مهمّة في الطبيعة أصلا، كالنبات والأحجار الكريمة، ثمّ جاءت المعتقدات الدينية وغذّت هذا الارتباط بالخصب والشباب وهما مبعث فرحة الإنسان.»[4]، ويمثّل الأخضر في العقيدة الإخلاص والخلود والتأمّل الروحي، فهو لباس أهل الجنة الذين يقول عنهم الله عزّ وجلّ : "**أُولَٰئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ**

---

[1]- المرجع السابق، ص186.

[2]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص31

[3]- المصدر نفسه، ص36.

[4]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص146.

فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ ۚ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا"(سورة الكهف، الآية :31)، وكذلك وصفت مقاعد أهل الجنة بالخضرة قال الله تعالى: **"مُتَّكِئِينَ عَلَىٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ"**(الرحمن، الآية:76)

وما توظيف الشاعر لهذا اللون إلا للدلالة على التفاؤل والأمل في العيش بين أحضان بلد قوامه الأمن والاستقرار والازدهار، ويوحي الأخضر دائما بالتئامه مع اللونين الأبيض والأحمر إلى الوطن وما يعتريه من أحاسيس ومشاعر نبيلة، تظهر في مقاطع متفرقة منها:

ربّما أخطأت لكنْ

هل رأيتم وطنا يكبر دوني؟ [1]

وقوله:

ذات سبت..

أنشدت "زينب" في موكب أطفال

الحواري "قسما"

.. ...

سمعت في آخر الشارع طفلا أخرس

الصوت يغني "فاشهدوا"

قلبه المبحوح ينزو ألمًا

فأعارته فما..

وبكت "زينب"

عادت تتهجّى بيديها "قسما" [2]

---

[1]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص27.

[2]- المصدر نفسه، ص40.

وقوله:

لم يجدوا شيئا سوى تنهيدة

" أهٍ بلادي" [1]

وقوله:

.. ...

مرّ بي نعشٌ ..

سألتُ الناس " من؟ "

قالوا "وطنْ ! "

قلت: مهلا

وطني أكبر من هذا الزمن [2]

حيث دلّ تكرار لفظ "الوطن" في هذه المقاطع على شدّة تعلّق الشاعر بوطنه ومدى اعتزازه بهويته، غير أنّه وطن جريح خضّبته الدماء، وما امتداد السواد على صفحة الغلاف إلاّ دليل قاطع على قسوة المأساة الوطنية، مع رغبة في السلام جسّدته حمامة بيضاء تحلّق في الفضاء الأسود القاتم.

3- **الأبيض**:للأبيض تقاليد رمزية عالية التداوّل في صنع الدلالة وترميزها في أفق الاستخدام المعنوي والسيميائي، فهو« رمز الطّهارة والنور والغبطة والفرح والنصر والسلام »[3]حيث مثّل في النص العّفة والبراءة والنقاء، والسلام والنصر في أحيان كثيرة، ويعدّ رمزا دينيا عند كثير من الشعوب، فهو لباس الإحرام في الحج عند المسلمين، أمّا إذا استخدم اللون الأبيض رمزا للحزن فإنّه يشير عندئذ إلى أنّ المتوفي شاب أو أنّه شهيد، فاللون الأبيض هنا لا يرمز إلى حزن المصابين، بل يرمز إلى مكانة الشهيد.

---

[1]- المصدر السابق، ص42.

[2]- المصدر نفسه، ص46.

[3]- محمد يوسف همام، اللون، مطبعة الاعتماد، ط1، القاهرة، 1930، ص7.

وحين يجتمع الأبيض باللونين الأحمر والأخضر فهذا دلالة على الوطن والجنوح إلى السِّلم، والذي جسّدته حمامات بيضاء محلّقة في فضاء أسود (الاستدمار، الظلم)، يقول:

ربما تطلع من نبض حروفي.. سوسنه

أنا لا أملك شيئا غيركم..[1]

كما يرمز أيضا إلى البراءة والطفولة المضطهدة:

فتّشوا جيب صديقي

وجدوا صورة طفل وقصاصات جرائد..

وأغاني وقصائد..

وجدوا قنديل زيت من حبيبات الرّماد..

فتّشوا أضلاعه..

لم يجدوا شيئا سوى تنهيدة

" آه بلادي " [2]

إنّ اجتماع الألوان الثلاثة "الأخضر والأحمر والأبيض" إحالة إلى الوطن، وإن اعتراها مجتمعة السوادُ، فهذا دليل واضح على تجسيد المأساة الوطنية.

- قرابين لميلاد الفجر:

استعمل الشاعر اللون الأسود لكتابة اسمه، والسواد هنا دليل على التمزّق والحداد الذي يرتديه الشاعر حزنا على البلد، وبُعدُه عنه موت، ولوّن الفرع الثاني من العنوان "لميلاد الفجر" باللون الأحمر، الذي يرمز في الديانات الغربية« إلى التضحيات في سبيل المبدأ أو الدين، وهو رمز لجهنم في كثير من الديانات، ويرمز اللون الأحمر عند الهندوس إلى الحياة

[1]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص25.

[2]- المصدر نفسه، ص42.

والبهجة، وله علاقة بالدم عند ولادة الطفل وتدفق الدماء.»[1] فمن أكثر سمات هذا اللون ارتباطه بالدم «فهو لون مخيف نفسيا ومقدّس دينيا، مثلما وجد في نصوص (أوغاريت) عن الملحمة التي قامت بها(عناة) وهي تسفك الدماء وهي منتشية بهذه الدماء، فعندما شاهدت آثارها فرحت وابتهجت.»[2] إنّه لون دماء القرابين الأبرياء، شيوخ، نساء، أطفال ورضّع.

ولأنّ قصائد الديوان تعلّقت بالوطن فإنّ صفحة الغلاف لوّنت باللون البني الدال على التراب والوطن والانتماء القومي، يقول الشاعر:

وليس معي سوى حجري

سوى روحي التي انشطرت..

إلى وطنين في المنفى..

ومئذنتين في "حيفا"

وليس معي سوى سفري

وأنت وغابة الزيتون..

والزّجل الفلسطينيّ..[3]

حيث ترمز شجرة الزيتون إلى الأرض المغتصبة، ويرمز اخضرارها الدائم إلى الحياة والمقاومة المستمرة، تتشبّث جذورها بالأرض كما يتشبّث الإنسان بوطنه، فهي دلالة الوطن ولون الحياة، ومن أجل الوطن يسقط الشهداء، ويصعد الصّغار قرابين للسماء:

يا أبي.. الأطفال ملحُ الأرض

أفراح السماءْ

في فلسطين أبي..

---

[1]- فايز عارف سليمان القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1998، ص 124، 125.

[2]- أنيس إفريحة، أوغاريت ملاحم وأساطير في رأس شعراء، دار المنار، بيروت، 1980، ص191،192.

[3]- عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص7.

ولد الأطفال طبعا ليكونوا شهداء[1]

ويقول:

دمي للتربة الحرّهْ

محمد يا أبي طفلٌ

فلسطينيةٌ عيناهُ

قدسيّ المواعيد [2]

ثمّ يواصل محمد الدّره حكايته:

أنا طفلٌ لمجد الأرض

في عصر العبابيد [3]

إنّه دم الطفل الشهيد "محمد الدّره"، وغيره كثيرون ممن ضحوا لمجد الأرض والبلد، إنّهم أطفال الحجارة الذين يناشدون النصر والحرية:

حجر حجر

طفل حجر

لا النار تجدي لا الحصار

لا القتل لا منفى البحار

النصر يحمله الصغار

حجر حجر

طفل حجر

المجد للأطفال والنصر للشمس [4]

---

[1]- المصدر السابق، ص8.

[2]- المصدر نفسه، ص9.

[3]- المصدر نفسه، ص9.

[4]- المصدر نفسه، ص78.

- زهرة الدنيا:

يرتبط اللّون الأزرق القاتم المائل إلى السّواد«بالظلام والليل يدل على الخمول والكسل.»[1] لذا فهو يثير الحقد والكراهية في النفوس، وقد ارتبط بالغول والجن والقوى السلبية في الأرض[2]، لذلك«تشاءم العرب من اللون الأزرق لالتصاقه بالعذاب والجحيم، وقد دلّ على المكر والعداوة والغدر بالعيون الزرقاء التي تراقب بشدة.»[3]

وما تلوين العنوان واسم الشاعر بهذا اللون إلاّ تعبير عن انهيار الذات وفقدان الأمل في الاستمرار، ودليل على حزن الشاعر وكآبته في الدنيا الضيّقة والغامضة.

أمّا اللون الأصفر فهو أكثر الألوان إضاءة ونورانية، لأنّه لون الشمس ومصدر الضوء، ومن «أهمّ خصائصه اللمعان والإشعاع وإثارة الانشراح»[4] والراحة والابتهاج في النّفوس.

ويبعث اللون الأخضر الموجود بكثرة على الصفحة إلى التفاؤل والسرور، كدليل على تباشير خير في الأفق، وحتى يكون بذرة أمل في العتمة الزرقاوية التي هي "الدنيا" المليئة بالتناقضات والمآسي، وكلّ ما هو سلبي حسب عاشور فنّي، يقول:

كآبة زرقة بحرية في الصيف

شرفة غائب في الليل

شرفة غائب أخرى...

يمضي الجميع ولا يقربني إلى نفسي سوى الذكرى..[5]

---

[1]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص183.

[2]- ينظر: مرضية آباد، رسول بلاوي، دلالات الألوان في شعر يحي السماوى، إضاءات نقدية(فصلية محكمة)، العدد الثامن، 2012، ص28.

[3]- ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالاته في الشعر-الشعر الأردني أنموذجا- دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص13. ص69.

[4]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص184.

[5]- عاشور فني، زهرة الدنيا، ص118.

لقد عبّر هذا المقطع بإحكام عن التحام الزرقة بالسواد المبثوث في الغلاف الخارجي(المعاناة)، وعن الحذف والغياب من جهة ثانية، فالشاعر يتخبّط في بحر من الحزن والآلام، يعاني الوحدة والفقدان، لا أنيس له سوى ذكرياته وأحلامه المتعبة، تواسيه وتجفف دموعه، وتحاول القصيدة إلمام إشاراتها لصبّها في بوتقة واحدة تنبئ عن ألم هذا النزيف وعن حيرة الذات، فتتصاعد حركتها باتّجاه الخاتمة متوقّفة عند عزلة الصمت والوحدة، يقول في الخاتمة:

وتعبت من حلمي...

تُبعثرني المدينة كل يوم

ثم أبحث عن رصيف بارد لألم أشلائي

وأُكمل وحدتي...

لا شيء يجمعني سوى طيف

سيبزغ حين تنطفئ المدينة

فيضيئني... [1]

إذ يرتمي الشاعر في أحضان الوحدة والضياع، يناجي ذاته وذكرياته بعد رحيل الجميع، يصارع المدينة وضوضاءها بكل ما تحمله من مشاعر الزيف والهمّ والغمّ، باحثا عن ملجأ أو رصيف بارد لعلّه يستطيع لمّ أشلائه المتبقية، في انتظار بزوغ طيف يؤنسه في هذه الحياة، ويضيء دربه، ويحرّره من أسر المدينة الموحش.

- **رجل من غبار**: طغى على الغلاف اللون الأصفر المخضر الذي يرتبط «بالمرض والسقم والجبن والغدر والبذاءة والخيانة والغدر.»[2] وهي صفات طغت على حياة الشاعر، ونلمسها في المتن الشعري بكثرة، واللون البني الدّال على الجذر والأصل والأرض، في محاولة للبحث عن الذات والكينونة الضائعة، كما نجد اللون الأسود الدّال على حزن وجرح الإنسان

[1]- المصدر السابق، ص119.

[2]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص184.

المعاصر وهو يقاوم حدّة الموت وهشاشة الحياة، وما كتابة اسم الشاعر وعنوان الديوان باللون الأسود إلا دليل على معاناته وغربته في وطنه بمشاركة شعره.

- أخيرا أحدّثكم عن سماواته:

كتب العنوان كما قلنا سابقا بلونين في مكانين مختلفين، باللون الأسود دلالة على الحزن والألم الذي يعتري الشاعر، وهجرته إلى سماواته بحثا عن ذاته التائهة، وباللون البني مرة ثانية، وعموما نلاحظ طغيان اللون البني على فضاء الغلاف، الدّال على«الجذور وعلى الأرض والوطن»[1] منبت الإنسانية الأوّل، تمسّكا بالأصالة، لذلك لجأ الشاعر إلى توظيف خط التيفيناغ رمزا للجذر الأصلي، مع وجود مساحة صفراء اللون وسط الصفحة، والأصفر«دال على تبخُّر الآمال وشعور الشخص بالعزلة والانفصال عن الآخرين»[2] وهذا مفهوم يتكرّر في العديد من قصائد الديوان:

أتحدّثُ في وحدتي

لسماء تحطّ على حجر

وحدتي فرصة للحديث الكريم مع الصمت

في الصمت شيء يحدِّثني[3]

وقوله:(**ألملم وحدي الذكرى، وبقيت وحدي واقفا في الماء،إنّي وحيد في الجزيرة،إنّي وحيد في الظلام**)[4]. أمّا اللون الأبيض الذي كتب به اسم الشاعر فيدّل على الأمل والتفاؤل الذي لا يزال يراود الشاعر رغم آلامه ومعاناته، هذا الأمل الّذي قد يجده في فضاء آخر أوسع وأرحب.

---

[1]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص195.

[2]- المرجع نفسه، ص193.

[3]- عاشور فني، أخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص48.

[4]- المصدر نفسه، ص 61، 63، 110، 115.

- تغريبة النّخلة الهاشمية:

جاءت صفحة الغلاف الخارجي بيضاء اللون دلالة على صفاء ونقاء الذات الشاعرة، تتخلّلها في الوسط كتابة حروفية زرقاء، وظّف الشّاعر اللّون الأزرق بحثا عن الهدوء والعلاقات الطّيبة مع الآخرينفهو في حاجة«إمّا إلى هدوء عاطفي وأمان وانسجام واستكفاء أو حاجة فسيولوجية للراحة والاسترخاء»[1]وهذا الفراغ العاطفي أضفى به إلى الإحساس بالاغتراب الوطني والهجران إلى عوالم أخرى.

- موعظة الجندب:

طغى على الغلاف اللّون البرتقالي وذلك دلالة على غضب الشاعر ونقمته على المجتمع الظالم، وفي وسط الصفحة نجد اللون الأحمر وكأنّ الغضب قد زاد واشتدّ أكثر فترجمه الشاعر في شعره، لذلك نلاحظ حروفا قد ارتسمت على اللون الأحمرأبرزها حرف الواو،حيث أراد الشاعر التنفيس عن مكبوتات الذّات من خلال حرف الواو الّذي ينتمي إلى الصّوائت الطّويلة، وفي الأسفل نجد اللون البنفسجي الّذي يرمز إلى الأسى والاستسلام وغياب الاستقرار العاطفي، ويعكس اللون الأسود سوداوية الوضع وقساوة المجتمع مع الشّاعر لذلك شبّه نفسه بالجندب المنبوذ في الذاكرة الجماعيّة.

[1]- أحمد مختار عمر، اللغة واللون، ص190.

الفصل الثاني: شعرية المفارقة

1- المفارقة: تعريفها، آلياتها

1-1 تعريف المفارقة

أ- لغة

ب- اصطلاحا

1-2عناصر المفارقة

1-3 آليات إنتاج المفارقة

2- أشكال المفارقة:

2-1 المفارقة عنوانا

2-2 المفارقة جزء من النّص

2-3 المفارقة نصا كاملا

3- أنماط المفارقة في القصائد المدروسة

3-1 مفارقة التضاد والتّنافر

3-2 مفارقة السخرية

3-3 مفارقة الدرامية

1- المفارقة: تعريفها، آلياتها

1-1 تعريف المفارقة:

أ- لغة:

تؤكّد المعاجم العربيّة أنّ مفهوم المفارقة يومئ إلى الانفصال والافتراق، فالمفارقة اسم مفعول من فارق على وزن فاعل، ويأتي مصدره الصريح على وزنين "مفاعلة- مفارقة" وفعال (فراق)، وجذرها الثلاثي فَرَقَ، و«الفرق خلاف الجمع...الفرق القسم، والجمع أفراق، والفرق: الفلق من الشيء إذا انفلق منه، وفارق الشيء مفارقة وفراقا: باينه، والاسم الفرقة، وتفارق القوم: فارق بعضهم بعضا، وفارق فلان امرأته مفارقة وفراقا: باينها... والفرق الفصل بين الشيئين، فرق يفرق فرقا: فصل، والفرقان: القرآن، وكل ما فرق به بين الحق والباطل، والفاروق: ما فرق بين الشيئين، ورجل فاروق يفرق ما بين الحق والباطل.»[1]

وهي عند "الفيروز أبادي" بمعنى«الفرق الذي يُفْرَقُ فيه الشَّعر، ومن الطريق الموضع الّذي يتشعب من طريق آخر، الجمع: مفارق، ومفارق الحديث: وجوهه، وفرق له الطريق فروقاً، اتّجه له طريقان، ومنه قوله تعالى: " **فَالْفَارِقَاتِ فَرْقًا**" (المرسلات:4)، الملائكة تنزل بالفرق بين الحق والباطل.»[2]

وجاء في المعجم الوسيط «فَرَقَ بين الشيئين- فَرْقاً وفُرْقاناً: فصل وميّز أحدهما من الآخر، وبين الخصوم: حَكَمَ وفَصَلَ... ويقال: وَقَفْتُهُ على مفارقِ الحديث: أي وُجوههِ الواضحة.»[3] والجدير بالذكر أنّ مشتقات الجذر (فَرَقَ) المختلفة وردت سبعين مرة في القرآن الكريم، جاءت كلّها في معنى عكس الجمع[4] منها قوله تعالى:"**فَإِذَا بَلَغْنَ أَجَلَهُنَّ فَأَمْسِكُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ أَوْ فَارِقُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ وَأَشْهِدُوا ذَوَيْ عَدْلٍ مِّنكُمْ وَأَقِيمُوا الشَّهَادَةَ لِلَّهِ**ۚ

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج5، ص120،121.

[2]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ص916.

[3]- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2004، ص685،686.

[4]- ينظر:محمد حسن الحمصي، القرآن الكريم، تفسير وبيان مع أسباب النزول للسيوطي مع فهارس كاملة للمواضيع والألفاظ، الدار الشامية للمعارف، دمشق، ص169،170.

ذَٰلِكُمْ يُوعَظُ بِهِ مَن كَانَ يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ ۚ وَمَن يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَل لَّهُ مَخْرَجًا"(الطلاق، الآية:2)

وبالعودة إلى قاموس "اكسفورد" وجدنا مصطلح المفارقة هو(irony) وهو مشتق من الكلمة اللاتينية (ironia) التي تعني الاختفاء والمخادعة والتّظاهر بالجهل.[1]

عَبْرَ ما ذكرته المعاجم اللغوية نخلص إلى أنّ معنى المفارقة في اللغة هو الفرق والافتراق، والفصل والتباعد، والتباين، والتمييز بين شيئين أو أمرين متلازمين.

إنّ إدراك معنى المفارقة الذي يقع بين شيئين سيظلّ قاصرا إذا لم يرافقه المعنى الاصطلاحي، فعليه لابدّ من استحضار المفهوم الاصطلاحي للمفارقة.

ب- اصطلاحا:

يعترف ميوك" Mueek"-وهو من أهمدارسي المفارقة- بصعوبة تعريف المفارقة، إذ لا يوجد تحديد واضح لها، ولا توجد قائمة تحتوي تقنيات المفارقة وطرق استخدامها، حتّى يتمكّن الناقد من وضع بطاقة تعريف على كل عبارة من عبارات المفارقة التّي يجدها في النص الأدبي.[2]

"المفارقة" مصطلح قديم جدا، إذ انتبه إليه كثير من الفلاسفة والأدباء على مرّ التاريخ، لكنّهأثار جدلا واسعا في الغرب، لأنّه مصطلح غامض وشائك، إذ تمّ تداولُهُ بأشكال مختلفة، وتطويره بطرائق أصبح له في كلّ سياق يرد فيه معنى مختلفا وجديدا، ومن المصطلحات الأكثر رواجا ودقة هما المصطلحان اليونانيان: (Irony"و" Paradox")[3]

---

[1]-William little,h,wfowler,j,coulous,the shorter oxford englishdictionqryprincipales,edited by c,tonion,oxford,clareendon press, 1956,p1045.

[2] - htpp/www.nizwa.com. –ينظر: نجاة علي، مفهوم المفارقة في النقد الغربي

[3]- المرجع نفسه.

فالأوّل:(irony)«أصلها لاتيني "إيرونيئيا"Eironeia وتعني التّحدث بسخرية أو ضد ما ننتظر سماعه»[1]

وقد ورد مصطلح إيرونيئيا«للمرة الأولى في جمهورية أفلاطون وهو يعني المفارقة»[2] بمفهومها العام المتعارف عليه الآن.

والثّاني:(Paradox)مشتق من الكلمة اللاتينية "Paradoxaوهو«يتكوّن من مقطعين(para) وتعني المخالف أو الضّد، و(doxa) الذي يعني الرأي، فيصبح معناها ما يُضاد أو يُناقض الرأي الشائع.»[3]بالاستناد إلى«اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتّى وقت الإثبات»[4] هذا ما جعل من التناقض تعارضا ظاهريا، فيظهر للسامع بأنّه تناقض حقيقيّ.[5]

وأحسن مثال عند الإغريق هو قصة أوديب الذي خرج باحثا عن والده فقتله دون معرفة به، وذهب ليتزوّج بملكة ليكتشف في الأخير بأنّها أمّه، وقد وردت الكلمة عند الإغريق أيضا بمعنى المراوغة والخداع، وإخفاء العداوة وإظهار الصداقة، وإسقاط المخاطب في فخ كلاميّ يجعل منه ضحية ومثار سخرية، وهذا بالضبط ما كان يقوم به سقراط في محاوراته ومناظراته، حيث يكون في حواره «لاذع السخرية يحاور محادثه ويداوره، آخذا بزمامه إلى غاية خُلقية قصد إليها، ورتّب لها الحديث»[6] متظاهرا أمامه بالضعف والسذاجة حتى يوهمه بالفوز ثمّ ينقلب عليه.

---

[1] M.A- Mazure : Dictionnaire étymologique de la langue Française, Usuelle et littéraire, Paris, 1863(Google Books), p482.

[2]- نبيلة إبراهيم، المفارقة، فصول مجلة النقد الأدبي، مج 7، ع الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أبريل-سبتمبر، 1987، ص132.

[3]- نصرت عبد الرحمان، في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، عمان، 1979، ص61.

[4]-مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984، ص376

[5]- ينظر: نصرت عبد الرحمان، في النقد الحديث، ص62،63.

[6]- مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1992، ص6.

وتكمن غاية المفارقة السقراطية في «خلخلة يقين الذات المدّعية للمعرفة، وحضّها على تأمّل ذاتها مرة أخرى، فالمفارقة إذن هي ثورة على الذات، وهي تحديدٌ للذاتية وتعيّنٌ لها»[1] هي حالة إشكالية لوجود ما، لذاتٍ ما، لحياة بكاملها يغمرُها التناقض وعدم الوضوح، وهي بقدر ما يبدي ظاهرها من سذاجة أو سطحية أحيانا، وما يتلبّس به من أسلوب مخاتل وغامض أحيانا أخرى، إلاّ أنّها تخفي في باطنها كثيرا من الدلالات التي تجعل الإنسان في حيرة من أمره حتّى يكتشف سرّ العلائق بين عناصرها، وهي ملجأ الشاعر المعاصر.

فالمفارقة في الشعر«تكنيك فنيّ يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التّناقض بين طرفين بينهما نوع من التناقض»[2]هي انحراف لغوي يؤدّي بالبنية إلى أن تكون مراوغة ومتعدّدة الدلالات.

تُعرّف الدكتورة "نبيلة إبراهيم" المفارقة بقولها: «إنّها لُعبة لُغوية ماهرة وذكيّة بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النّص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفيّ الذي غالبا ما يكون المعنى الضّد، وهو في أثناء ذلك يجعل اللّغة ترتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال، إلاّ بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه، ليستقرّ عنده.»[3]

فالنّص يستفز القارئ ويدفعه لرفض المعنى الحرفي في انتظار المعنى الخفي الذي يريده، وهنا تكمن قدرة المفارقة على جذب انتباه المتلقي وإغوائه، لأنّها- كما يرى عبد القاهر الجرجاني- نوع من التّضاد «بين المعنى ومعنى المعنى.»[4]المعنى المتضاد أو المخالف الذي لم يذكره صاحبه، فتظهر ازدواجيات اللفظ، انتقالا من المعنى السطحي إلى المعنى

---

[1]- حسن حماد، المفارقة في النص الروائي، نجيب محفوظنموذجا، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2005، ص23.

[2]- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، ط5، القاهرة، مصر، 2008، ص130.

[3]- نبيلة إبراهيم، فن القص، في النّظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر، ص214.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح:رضوان الداية، وفايز الداية، دار الفكر، ط1، دمشق، 2007، ص269.

العميق المقصود، فيتبدى أنّ المعنى السطحي ليس هو المقصود، وإنّما الدلالة العميقة التي يريد الكاتب أن يوصلها، ويحاول القارئ البحث عنها.

ومن أبرز التّعريفات الخاصة بالمفارقة، تعريف سيزا قاسم إذ ترى أنّها:«استراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدوانيّ، ولكنّه تعبير غير مباشر يقوم على التّورية. والمفارقة طريقة لخداع الرّقابة، حيث إنّها شكل من الأشكال البلاغية التي تُشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة، فالمفارقة في كثير من الأحيان تراوغ الرقابة بأنّها تستخدم على السّطح قول النظام السائد نفسه، بيد أنّها تحمل في طيّاتها قولا مغايرا.»[1]

فلغة المفارقة بذلك لغة اللامفهوم، لغة التّشابكات والعلائق، لغة التعقيدات الظّاهرة، والشفافية العميقة، لغة المراوغة والإبهام[2]يقول ناصر شبانة:«لغة المفارقة لغة ذات إيحائية، تستدعي إعمال الخيال والإبحار فيه، فهي لغة تتعمّد عدم الإفهام على نحو مباشر، باعتبارها لغة تجعل الأشياء تهرب بمجرد أن نقترب نحوها»[3]

وفي التراث العربي القديم، لم ترد المفارقة كمصطلح، لكنّ«عدم وجود المفارقة مصطلحا لا يعني عدم وجودها مفهوما أو نوعا»[4] وإنّما تجلّت ضمن مسمّيات أخرى تحمل المعنى نفسه، منها: التّعريض، التهكّم، والأضداد؛ وكلّ الألفاظ التي أطلقت على أضدادها إطلاقا يحمل التّهكّم والسّخرية، فالجاحظ في كتاب "البخلاء"، عَبْرَ فنّه الساخر الذي جمع بين متناقضات عدّة كالجدّ والهزل، والمدح والذمّ، هو أنموذج متميّز وصانع للمفارقات الساخرة من الطّراز الأوّل، لاسيّما عندما يجمع في الكلام الواحد بين الشيء وضدّه، وبين

---

[1]- سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، مج2،ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1982، ص143.

[2]- ينظر: نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع1، 2007، ص5

[3]- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث(أمل دنقل-سعدي يوسف-محمود درويش أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2001، ص61.

[4]- المرجع نفسه، ص28.

المعنى ونقيضه، وما حمله أيضا كتاب "أخبار الحمقى والمغفلين" لابن الجوزيّ، وغيرها من النوادر والطرائف المنتشرة في كتب الأخبار.[1]

1-2عناصر المفارقة:

المفارقة كأيّ عمل أدبي لا تخلو من تلك الخصائص والسمات التي تجعلنا نسميها مفارقة، وهي العناصر الثلاث المعروفة في النص الأدبي، ونقصد بذلك (المرسِل، المتلقي أو المستقبل، الرّسالة)، والتي ينبغي أن تتوفّر حتّى تتحقّق المفارقة، ويمكن توضيح هذه العناصر كما يلي: [2]

المرسل	صانع المفارقة
المستقبل	متلق واع وحذر يعيد إنتاج الرسالة
الرسالة	البنية المفارقة / تخضع لإعادة تفسير

فالمرسِل لاعب محترف يجيد بناء المفارقة الشكلي، ويفتحها دلاليا على تعدّد القراءات، «إنّه وجه لثلاث حالات: يقول شيئا، بينما يقصد شيئا مناقضا. يقول شيئا، بينما يفهم المتلقي شيئا آخر، يقول شيئا بينما-في الآن ذاته- يقول شيئا مخالفا، ويقدّم إماءة ترجّح أحد المعنيين على الآخر(الجمع بين النقيضين)»[3]

وبناء على المواقف الثلاثة للمرسل، تأتي المفارقة بعدّة أوجه:«إمّا أن يعبّر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه، ولا سيما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر؛ إذ يستخدم لهجة تدل على المدح، ولكن يقصد السخرية أو التهكم. وإمّا 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، وإمّا هي استعمال اللغة بطريقة

---

[1]- ينظر: نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول، ص132-140.

[2]- ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص 52.

[3]- نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين التلقي والإبداع، ص7

تحمل معنى باطنا موجّها لجمهور خاص مميّز، ومعنى آخر ظاهرا موجّها للأشخاص المخاطبين، أو المعنيين بالقول»[1]

وكل مفارقة تسعى بطريقة أو بأخرى إلى ضحيّة توغلها في العمق والرمزية وحبك الصنعة، لأنّ أيّ ظاهرة – ومنها المفارقة- لا تنبع من المنطق الرمزي، «ولا تتصّف بالرمزية الكفيلة بتحقيق الإيحائية، تعتبر ظاهرة مقحمة على الأدب غير مناسبة لطبيعته ولزاوية رؤيته إلى الأشياء والعالم»[2] فالترميز والغموض، والأسطرة، والحضور والغياب، والتّضاد واللاتجانس، ظواهر شعرية لا بدّ من توفّرها حتّى تُحقق المفارقة كينونتها وتَحدث المغايرة.

1-3 آليات إنتاج المفارقة:

من الصعب تحديد آليات إنتاج المفارقة كلّها، لكن مع ذلك حاولنا التركيز على الآليات التّي تشترك في ما بين الأجناس الأدبية لإنتاج المفارقة، ومن الجدير بالملاحظة اختلاف هذه الآليات فيما بينها من حيث الفاعلية، فمنها ما هو كاف لوحده في تشكيل المعنى المفارق، في حين تشترك أكثر من واحدة لإنتاج المفارقة، ومن هذه الآليات نذكر: التّناقض، التّضاد، التلاعب بالكلمات، الاختلاف، التّحوّل، الأساليب البديعية والوسائط المجازية .[3]

1-3-1 التّناقض:

من خلال التعاريف السابقة توصّلنا إلى أنّ المفارقة شكل من النقيضة والنقيضة شرط لابدّ منه، لذلك يُعدُّ التّناقض من أهم الآليات المنتجة للمعنى المفارق، والتّناقض

---

[1]- خالد سليمان، المفارقة والأدب-دراسات في التطبيق- دار الشرق، ط1، عمان، الأردن، 1999، ص14.

[2]- محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، ص55

[3]- ينظر: نوزاد حمد عمر خوشناو، المفارقة في شعر بلند الحيدري، ص32،33. https/books.google.com

هو«اختلاف القضيتين بالإيجاب والسلب بحيث يقتضي لذاته صدق إحداهما وكذب الأخرى»[1]

1-3-2التّضاد:

إذا كان التناقض بين المعنيين شرطا أساسيا لإنتاج المفارقة، فلا يمنع أن يكون المعنيان متضادين، والتّضاد هو«ذكر الشيء وضدّه فيجمعهما اللفظ فهما لا المعنى»[2] وهو أساس المفارقات التي يستطيع المتلقي عن طريقها اكتشاف مستويين للمعنى في الكلام، فالباثُّ يوظّف إمكانات اللغة وطاقاتها التعبيرية، من أجل إحداث هذا التّضاد أو التغاير في سمة أسلوبية خاصة.

1-3-3 التّلاعب بالكلمات:

هذه الآلية مهمّة للغاية في إنتاج المفارقة الشّعرية، لامتلاك الشاعر الحرية في التلاعب بالكلمات، أي إنّه يجوز في الشعر ما لا يجوز في الكلام، فبذلك ينزاح الشاعر عن المألوف والعرف اللغوي، وغالبا ما يقع القارئ ضحية المفارقة إذا لم يُحصِّن نفسه بثقافة يستطيع بها كشف هذه المراوغات والحيل اللغوية.

1-3-4 الاختلاف:

لا ينفكّ الإبداع عن الاختلاف، وبمعنى آخر أينما وُجد الاختلاف كان التمايز موجودا فـ«الاختلاف هو الأصل، والأشياء لا تتشابه إلاّ لأنّها تتخالف»[3] والاختلاف من شأنه إحداث المفارقة لأنّ الأشياء عندما تتشابه تفقد دلالتها، والإنسان مهما ادّعى الاختلاف لا يمكنه أن يحيا إلاّ عبر ما يفارقه.

---

[1]- ميويك، المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1993، ص35،36.

[2]- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، ج2، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1986، ص252.

[3]- علي حرب، التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير، ط2، بيروت، 2007، ص32.

1-3-5 التّحوّل:

هو آلية مهمة وفاعلية في إنتاج مفارقة الموقف، وذلك عندما يتخلّى صاحب الموقف عن دوره ويتحوّل إلى موقف آخر جديد مغاير له تماما، بتأثيرات تمارسها الأحداث عليه، إذ «تبدو الصورة بدلالات معينة، لكنّها تتحوّل إلى دلالات جديدة مغايرة لما بدأت به، كأن تكون الدلالة إيجابية فتتحوّل سلبية، أو تكون سلبية ثم تتحوّل إيجابية»[1]

1-3-6 الأساليب البديعية والوسائط المجازية لإنتاج المفارقة: كالتشبيه والاستعارة، والكناية والجناس، والطباق أو المقابلة وتجاهل العارف، وحسن التعليل.

2- أشكال المفارقة:

تتّخذ المفارقة في الدرس النقدي المعاصر- باعتبار تموضعها- أشكالا عديدة أهمّها:

2-1 المفارقة عنوانا:

يسعى المبدع دائما إلى وضع عنوان ذا دلالات متنافرة بين عناصره اللغوية، باعتباره سؤالا إشكاليا، سيكون النص بأكمله محاولة الإجابة عنه، فيعلن عن طبيعة النص، ومن ثم يعلن عن نوع القراءة التي يتطلبها، فالعنوان بنية منفصلة عن النص متّصلة به في الآن نفسه، وعلى رغم قلة الألفاظ المكوّنة لبنيته –الاقتصاد اللّغوي- تظلُّ دلالته واسعة تفتح باب التأويل رحْبا أمام المتلقي، لأنّ العنوان هو المصطلح الإجرائي الناجع في مقاربة النص الأدبي من أجل استقرائه، وتأويله، وإبراز فاعليته وجماليته كنص مفارق[2]، إنّه «البهو الذي ندلف من خلاله إلى النص»[3] فنجد أنفسنا أحيانا أمام عنوان كلّه مفارقة، يحيل إلى نص متّسق ومنسجم.

---

[1]- سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، دراسةفي ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، الأردن، ص22

[2]- ينظر: نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، ص14،15، ومحمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة، ص101.

[3]- علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشرق، ط1، عمان، 1997، ص173.

2-2 المفارقة جزء من النّص:

تختلف نسبة ورود المفارقة في النصوص، فقد يتضمّن النّص مفارقة واحدة، وقد يتضمّن عددا لا بأس به من المفارقات، لتكون علاقتها بالنص علاقة الجزء بالكلّ، كما هي علاقة الجملة به، وعلى القارئ حينها أن يتحلّى بالصبر والخبرة اللغوية، والمقدرة الفنية لكشف مواقعها، وفكّ شفراتها.

2-3 المفارقة نصا كاملا:

حيث يجد القارئ نفسه أمام نص تحكّمت في بنيته المفارقة بكل أنواعها؛ إذ هي نصوص بنيت على المفارقة التّصويرية الكلية، ويبرز هذا النوع في القصائد القصيرة جدا كقصائدالهايكو، لأنّ المفارقة تنمو في النص على شكل نسيج يترابط أوّله بآخره، فيمنح هذا النّص دلالات تتفرع وتتشعب وفق استراتيجيات ومرجعيات مختلفة، لابدّ للقارئ أن يفهمها، ليصل إلى مقصدية الذات المبدعة، ومن أبرز الشعراء العرب المعاصرين المبدعين في هذا النوع "أحمد مطر". [1]

3- أنماط المفارقة في القصائد المدروسة:

3-1 مفارقة التضاد والتّنافر:

ينبني هذا النوع على الجمع بين المتنافرين في الدلالة اللغوية بشكل مباشر، إذ «العلاقة بين المظهر والحقيقة ليست علاقة تشابه أو لاتشابه أو تعادل، بل إنّها – كما يقول "شفالييه" – تضاد أو تعارض أو تناقض أو تباين أو تنافر أو عدم اتّساق»[2]

لكنّ هذه المباشرة تؤدّي في الوقت ذاته إلى العمق أثناء البحث عن المعنى الخفي، ويسمّى هذا النوع بمفارقة التّجاور؛ التي تتحقّق حينما يكون هناك تجاور بين ظاهرتين بينهما

---

[1]- ينظر: نعيمة السعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، ص 15.

[2]- ميوك، المفارقة وصفاتها، ص46.

تنافر شديد، يمكن إدراكه بسهولة، فالشاعر يعمد فيها إلى مجاورة الأضداد بطريقة تستفزّ القارئ، وتسقطه في الهوة الواقعة بين الضّدين، ليدرك حجم التناقض الماثل في الواقع.[1]

ويتمّ الكشف عن هذا النوع من المفارقة عن طريق الانتباه إلى التّعارض الحاصل بين الكلام وبين المعنى الزائف أو المغالط الذي يعبّر عنه النّص، لهذا يصبح من الضروري الوعي بأنّ «المتخفّي في التعبير المنطوق هو المقصود إظهاره»[2] وأنّ المعنى الظاهر ماهو إلاّ سِتار موهم يكمن وراءه المعنى المحتمل.

وعليه، فإنّ هذه «المفارقة – كما يقول فلايشر Fleischer وميشيل Michel - هي نوع من الدلالة المحوَّلة في مقابل الدلالة الأوليّة. إنّها تصوير آخر للمعنى يومئ إلى المعنى العكسي، ومن أجل ذلك يترجم أو يحوَّل إلى ضدِّه.»[3]

يساهم هذا النوع من التّضاد في تحقيق شعرية المفارقة وتشكيل دلالات مختلفة تخرج من ذلك التعارض، وتُنتج بسبب منه، لأنّه يكشف عن لعبة لغوية ذكيّة تعبّر عن المعنى بمعكوسه، وتترك قرائن وإشارات خفيّة من المستحيل تفسير النص على ما يوحي به ظاهره، وإنّما بما تحيل إليه الإشارات والقرائن من معكوس المعنى الكامن في النّص، وتنطلق من فلسفة عميقة تعارض الواحدية وتؤمن بالتعدّدية، وبأنّ السعي إلى «أنْ يُفرَض معنى وحيد واحد يعني افتراضا لنهاية العقل والمعرفة»[4]

ولكي يتحقّق هذا المفهوم العميق للتّضاد كان لزاما أن يكون الشاعر«مهيأ دائما للانفتاح على حركة الجدل التي تدير الوجود وتملأ بالصراع حياة الإنسان... ومن ثمّ يُصغي إلى نداء الوجود، وينفذ إلى التناغم الكوني العام الّذي يحجبه التنافر الظاهر»[5] بين

---

[1]- ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص181، وميوك، المفارقة وصفاتها، ص24.

[2]- محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط1، 1994، ص17.

[3]- المرجع نفسه، ص16.

[4]- أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، ط1، بيروت-لبنان، 1989، ص195.

[5]- محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، ط3، تونس، 1996، ص25.

موجودات العالم، وبين رؤية الإنسان إليها، هذه الرؤية التي بإمكانها أن تكون قائمة على مفارقة التضاد ومنبجسة منها، لتخلق صورا شعرية عميقة وجماليات جديدة.

فتصبح شعرية المفارقة هنا حالة فيض بما يعتمل في دواخل الذات الشاعرة في الشعر خاصة، وفي الأجناس الأدبية عامة، فيبدو النص بكامله مبنيا على التّضاد والتّنافر، ومنفتحا على المعنى المبتكر والتعبير المغاير، لأنّ شعرية النّص ههنا «هي إنصاتٌ لنبض الذات وهي توقّع نموذجها، وتفيض عن حدود اللفظ والمعنى، لتتكاثر وتتشظّى»[1] في سبيل البلوغ إلى صياغة فنية تزاوج بين البصري والذهني، بين سواد الكتابة وبياض الورقة، بين الصورة المركزية في القصيدة والصورة الموازية لها، فتشحن بنية النص بمعان جديدة وألفاظ عميقة، تتولّد من تجربة شاعرية ذاتية، تدفع الذات المتلقية للوقوف عندها.

قصيدة (رجل من غبار) تعتمد في صوغ نظام تشكيلها الشعري على لعبة التّضاد في انتخاب شخصية "رجل غباري" لتحقيق تشكيل المفارقة، وهي لعبة شعرية تحتاج إلى ذكاء تقاني في تمرير خيوطها، وبناء معالم الشخصية بإسناد جملة من الصفات والخصائص والحركات لها، على النحو الذي يؤسّس لصورتها في القصيدة.

تبرز شعرية التّضاد بشكل جليّ في القصيدة، إذ يضعنا العنوان مباشرة أمام ثنائية ضدية: الكينونة/اللاّوجود من خلال لفظتي: رجل/ غبار، فانطلاقا من العنوان وصولا إلى القصيدة الطويلة الواحدة التي يحملها الديوان، وتحمل في طيّاتها مجموعة من التناقضات والتعارضات التي تملأ داخل هذا الرجل المتحدّث عنه في الديوان، والذي ينتسب إلى كينونة غريبة وغامضة، تجذب القارئ وتلّح عليه بتفسيرها وتأويلها، وهي كينونة قائمة على الضبابية والهشاشة والضياع.

---

[1]- صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثّقافة والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ص8

في مستهل القصيدة يصف الشاعر هذا الرجل الغباري بشكل هادئ وانسيابي، بلغة تقترب إلى القاموس اليومي لحياة الناس، مستعينا بها في توصيل المعنى وتصوير المشاعر والانفعالات التي تعتمل داخله.

وقد جاء اتّجاه الشاعر إلى الإفادة من معجم العامية ونظم تراكيبها «انعكاسا لطبيعة الموضوعات التي عالجها الشعر، فقد برزت فيه قضايا الإنسان المعاصر، ومشكلاته وتفصيلات حياته اليومية، بما فيها من إحساس بالغربة والضياع والتعقيد والاضطراب الفكري والروحي. ولم يكن مناسبا أن يعبّر عن تلك الموضوعات بلغة خطابية على طريقة الواقعية الكلاسيكة، ولا بلغة ذاتية محافظة على طريقة الرومانتيكية ورموزها.»[1]

إنّ لغة شعره هي لغة تصوّر تجربة حياتية واقعية كقصة حقيقية، لا حياة متخيّلة، على حدّ تعبير الشاعر عاشور فنّي في حوار له أكّد فيه أنّ«التّجربة الشعرية، أساسا، هي مكابدة واندماج في مسار حياتيّ ملموس بوعي جمالي متميّز، وتجربتي الشعرية مندغمة تماما في تجربتي الحياتية بكل تفاصيلها، ليست الكتابة الشعرية ترفا زائدا بل نابعة من موقف في الحياة وعن رؤية للعالم ورؤيا فيه.»[2]

إذ تنشأ قصائد الشاعر من حياته اليومية وتستمر في النص، وتنتهي في التجربة، لتصل إلى المعنى الشعري الضّمنيّ:

قهوةٌ فاسدهْ

دسها نادل لا يحب الزبائنْ

وعلى المائدهْ

ملكٌ في عباءة خائنْ[3]

---

[1]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2002، ص146.

[2]- afenni.blogspot.com- نوارة لحرش، حوار مع الشاعر عاشور فني، الأحد 3أوت 2008،

[3]- عاشور فني، رجل من غبار، ص5.

يكتنه هذا المقطع نوع من اللبس والغرابة، سواء في بنيته اللغوية أو دلالته المعنوية، فهو قائم على مفارقة التّضاد في كلّ مستوياته المعجمية والدلالية، ويتعارض معناه الظاهري مع معناه الباطنيّ، «فالتركيب المتضمن للألفاظ المتضادة، يثير القارئ لأول وهلة بغرابته، ويبدو كما لو أنّه محاولة مقصودة لضرب القارئ فيما يملكه من ثروة لغوية زكتها قرون من الاستعمال، إنّه محاولة ضغط موجهة ضد القارئ الذي فرض عليه النص أن يتحوّل إلى فاك للرموز.»[1]

فالقهوة فيه غير القهوة، والنادل غير النادل أيضا، فالمعروف لدينا أنّ النادل يحبّ زبائنه ويستدرجهم إليه دائما، ويقدّم لهم قهوة طيّبة لذيذة، ولفظة الزبائن التي تحمل تأويلات مختلفة:الزوّار، الأقارب، الأعداء، و"ملك" التي توحي بالطيبة والخير فيقال: أنت ملك أو ملاك، لكن مع إضافة التوصيفات (فاسده، لا يحب، خائن) نوع من الكراهية والانتقام، وحينها تولّدت المفارقة.

وما زاد حدّة التضاد داخل النص هو وجود العروس/ الأنثى التي لم تعبّر هنا عن المرأة، بل عن المدينة:

نسيته عروسته مرة واحده

في المنام

فطلّق كلّ المدائن [2]

وتبدو المفارقة واضحة من خلال المقطع الموالي:

كان يلبس نظارتين ملونتين

ولم ير قوس قزح

كان يشرب كل الدوالي...

---

[1]- عبد الله راجع، القصيدة المغاربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، منشورات عيون، ط1، الدار البيضاء، 1987، ص26،27.

[2]- عاشور فني، رجل من غبار، ص5.

ولم تأته غيمة...

أو فرح [1]

إنّ حالة الفقد والضياع تولّد اليأس والتشاؤم لدى الشاعر، وتُكسبه نظرة سوداوية لكل ما يوجد من حوله؛ فلا يستشعر حلاوة الدنيا؛ لا يجد فيها هناءه، ولا تحقيقا لطموحاته، ولا يستمتع بما فيها من أشياء جميلة، فرغم وضعه نظارتين ملونتين إلاّ أنّه لم ير ما يبتغيه من الألوان التي ترمز إلى كل ما هو جميل وممتع في هذه الحياة، وكأنّه مصاب بعمى الألوان، ورغم ارتوائه كلّ الدوالي ظلّ عطشانا، لم تأته غيمة أو فرح. هذه الحالة المتأرجحة بين الرغبة في الحياة الهنيئة، وبين الفقد واستحالة ذلك تزيد التّضاد حدّة.

لقد دفع التّغيّر والتّسارع الذي أصاب الحياة الشاعرَ المعاصر عموما وعاشور فنّي خصوصا إلى البحث عن تقنيات أكثر تعقيدا من أساليب الشاعر القديم، كي تتناسب مع ما وصلت إليه الحياة من تعقيدات وتناقضات جعلتها بعيدة كلّ البعد عن البساطة والعفوية.

وجد الشاعر في الثنائيات الضدّية ما يساعده على خلق صور فيها هذا المعادل المعنوي للتركيب الذي أصاب الحياة، فركّز على «العناصر الشعورية والنفسية ليعبّر عن الصراع والاضطراب الذي يغزو المجتمع المعاصر مجسمًا بصورة حيّة فكرتي العدم والوجود، الفناء والبقاء، مستغلا بذلك مظاهر التناقض في الحياة والكون في تشخيص هذا التوتّر.»[2]

فالكلمات المتناقضة في اتّصالها ببعضها البعض تساهم في صناعة المعنى الشعري النابع من نسق واحد صادمٍ لأفق انتظار القارئ في كثير من الأحيان، و«للثنائيات الضدية فاعلية في بناء النص الشعري من خلال توالد الأنساق وتناميها.»[3] ومنها قوله:

---

[1]- المصدر السابق، ص7.

[2]- عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، ط1، الكويت، 1982، ص199.

[3]- سمر ديّوب، جماليات النسق الضدي شعر أبي العلاء المعري أنموذجاً، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 110، حزيران 2008، ص172

كان حين يجيء الظلام

وتغيب المدينة في لجّة الصمت

يفتح نافذة للحمام

فيغنّي....

وفي قلبه نجمة لا تنام !![1]

تتمثّل الثنائيات اللفظيّة الضّدية في هذا المقطع فيما يلي:

- ثنائية الحضور والغياب: يجيء/ تغيب.
- ثنائية الداخل والخارج: قلبه/ المدينة.
- ثنائية الضوء والظلمة: نجمة/ الظلام.
- ثنائية الصّمت والكلام: الصّمت/ يغنّي.

ويقول في موضع آخر:

كان محتفلا وحده بالرماد

حينما فاجأته وجوه الأحبة

في آخر الكأس

فاهتزّ عرس الحداد[2]

يتشكّل التضاد في الكلمات التالية: محتفلا/ الرماد، وحده/ الأحبة، عرس/ الحداد، والتي جمع الشاعر بينها بطريقة غريبة ومثيرة، إذ ينتظر القارئ للوهلة الأولى عند قراءته عبارة:"كان محتفلا وحده.." نوعا من البهجة والسرور، لكنّه سرعان ما يصاب بخيبة أمل حين يعلم بأنّ الاحتفال سيكون بالرماد أي الموت المنتظر، فيحدث التّصادم بين طبيعة الاحتفال المتداول وبين طبيعة هذا الاحتفال الغريب المقترن بالموت، وتؤكّد ذلك العبارات الموالية في قوله: حينما فاجأته وجوه الأحبّة في آخر الكأس" دلالة على موتهم وبقاء ذكراهم

[1]- عاشور فني، رجل من غبار، ص29.

[2]- المصدر نفسه، ص40.

عالقة في الأذهان، ثمّ يتحوّل الحداد مرة أخرى إلى عرس في قوله:"فاهتزّ عرس الحداد"، وهنا تشتدّ المفارقة أكثر.

ويزداد الغموض غرابة بعد ذلك، حين راح الشاعر "يمحو وجوه أحبّته" مؤنّبا ذاته على فقدان الأحبة وفقدان الوطن معا:

ظلّ يمحو وجوه أحبّته

وهي تطفو على الماء

حتّى محا نصف وجه البلد [1]

فالشاعر يقيم شعرية القصيدة على التضاد بين التّذكر والنسيان، بين حضور الأحبّة وغيابهم السريع، فالتضاد الموجود في المقطع يشفّ عن قلق واضطراب ذاتي، لم يعد المكان الذي كان يجمعه بوجوه الأحبّة والأقارب سوى طلل مرتبط بذكرى مؤلمة، مليئة بحرقة الشوق وألم الفراق.

وتشتدّ حدّة التّضاد بين الراوي والمروي عنه، خاصّة حين نعلم بأنّهما – الراوي والمروي عنه- شخص واحد أو صوت واحد، حيث يتحوّل الراوي إلى مرويّ عنه من خلال تكراره عبارات مثل: كان، قال لي، ثمّ قال، وأضاف، وهكذا اقتضى وجود صوتين في النص وجود حكاية ساهمت السردية في تشكيل بنائها، وأسهمت الثنائيات الضّدية في اكتمال دلالاتها، وبذلك «يزداد إشراق الصورة بازدياد التوتّر في الثّنائية الضديّة.»[2] والتي نجدها بكثرة في مقاطع الديوان، منها:

ضاقت الأرض من حوله فاتسع!

وتساقطتِ السمواتُ على رأسه... فارتفع !

وتلبد بالحزن، بالموت....

---

[1]- المصدر السابق، ص40.

[2]- ديزير هسقّال، من الصورة إلى الفضاء الشعري (العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل)، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت- لبنان، 1993، ص21.

حتى غدا فرحا دائما

هكذا لم يكن مثله أحد

يستعين على نفسه بالوجع![1]

هنا نلمس نوعين من التّضاد:

1- التضاد الأفقي:

ضاقت ـــــــــ فاتسع

تساقطت ـــــــ فارتفع

2- التضاد العمودي:

الأرض	من حوله
السموات	على رأسه

تُشكّل الكلمات المتعارضة فضاء شعريا يجمع بين اتّساع الذات وارتفاعها، بسبب ضيق الأرض وتساقط السموات، فلا هو على الأرض ولا هو في السماء، إنّه يعيش حالة صراع دائمة في الواقع المرير المليء بالمآسي والآلام، ويعاني القلق الوجودي والاغتراب عن الواقع، ويواسي نفسه بالوجع في رحلة البحث عن الذات الضائعة.

ومن مظاهر مفارقة التّضاد أن تجتمع الحالة الشعورية بنقيضها في آن واحد، كأن يضحك إنسان من شدّة الحزن، أو يبكي من شدّة الفرح، أو يغنّي ويرقص من شدّة الألم:

كان من كثرة النّكبات يغنّي

ويحصي صباباته الضائعه

كان يجمع أحلامه الرائعه

ويبعثرها في الرّياح

[1]- عاشور فني، رجل من غبار، ص47.

كان يلبس وجه الصباح

ثم يمضي إلى الفاجعه[1]

حيث يجمع هذا الرجل الغباري الغريب بين قيّم متناقضة، كالسعادة والفاجعة، والتفاؤل والتشاؤم، وبين تحقيق الذات والضياع، فالأحلام الرائعة التي حاول أن يجمعها سرعان ما بعثرتها الرّياح. كلّ هذه المفارقات وظّفها الشاعر ليصوّر لنا المرحلة الدمويّة التي مرّ بها الإنسان الجزائري في العشرية السوداء، والذي كان يشاهد في كل لحظة ودقيقة مسارح الدم وبشاعة الاغتيالات، وشبح الموت يترصّده من كل الجهات.

تنشأ المفارقة إذن من اللّعب بالمتناقضات، إذ كيف تصير الحياة موتا؟، والموت هو الخلاص والحياة المتجدّدة، كأنّها البعث بعد الهلاك، والنجاة تصير مماتا، أليست مفارقة أن تكون الحياة التي يحياها الإنسان هي الموت الذي يهرب منه دائما؟ وما يحصل بعد الموت هو الحياة التي يسعى الإنسان إلى اغتنامها، حينها تبرز بنية التّحدّي:

حملت اللواء بكلتا اليدين

وقاتلت حتى تقطّعتا في اللهيب

فأمسكته – وهو يسقط- بالمنكبين

وقاتلت في الحب حتى قتلت

فقاتلت في الموت

حتى دفنت بمقبرتين

وهاأنا أخرج كل صباح

أعالج قبرا وشاهدتين [2]

ثمّ يقول:

كلّ المسالك مغلقه...

---

[1]- المصدر السابق، ص27.

[2]- المصدر نفسه، ص55.

والمقابر منفتحه

والشوارع واقفة

والعواصم منبطحه[1]

هنا نلفي تضادا عموديا بين الكلمات الآتية: تقطعتا/ أمسكته، قاتلت/ قُتلت، دفنت بمقبرتين/ أخرج كل صباح، قاتلت في الحب/ قاتلت في الموت، مغلقة/ منفتحه، واقفة/ منبطحة، مازاد من حدّة حالة الفقد، واشتداد الصراع القائم بين الانغلاق والانفتاح، وبين اليأس والأمل، وبين البقاء والفناء.

وفي المقطع الموالي وصف عميق، يصوّر الشاعر من خلاله ما يراه تصويرا دقيقا كآلة تسجيل، حتّى لا يفوّت شيئا:

قال لي:

لم أكن عاشقا مرة مثلما كنت يوم رأيت الحجرْ

تنثني في يدي ناحِتٍ

وهو يُخْرِجُ منها نساء البشرْ![2]

إنّ المعنى الظاهر هو عمل النّحّات على استخراج المجسّمات المتنوّعة والجميلة من الحجارة القاسية، أمّا المعنى الخفي فيمكننا تأويله بأنّه قَسْوَةُ النّساء اللّواتي نسبهن الشاعر إلى أصل حجريّ، ومن خصائص الحجر كما نعلم الصّلابة والمتانة، فالتّضاد يكمن بين رقّة العشق وقسوة الحجارة، حيث يتعذّب الشاعر جرّاء ما يلاقيه من قسوة وصّد وهجران من طرف المرأة. وها هو يجمع مرّة أخرى بين حقلين «متنافرتين في الدلالة اللغوية»[3] هما:الحرب والعرس، أو الخوف والسعادة، دون سابق إنذار، حين يقول:

طلقة...

---

[1]- المصدر السابق، ص56.

[2]- المصدر نفسه، ص61.

[3]- سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، أربد، الأردن، ص15.

طلقتان...

نجمة تتراجع خلف الدخان

ودبابة تتقدم

إن المنازل صامدة

والشوارع تقتحم الناس

زغرودة تعلن العرس

والدم يفتتح المهرجان [1]

يبعث هذا المقطع في بدايته على وجود حالة تأهّب واستنفار وأحداث متسارعة، تبدأ من قوله:"طلقة" إلى قوله: "والشوارع تقتحم الناس"، حيث ننتظر بعده حدوث انفجار مهوّل معلنا بداية المعركة، لكن قوله: "زغرودة تعلن العرس"، يُسقط أفق انتظارنا في الهاوية، ويدفعنا إلى إعادة القراءة والتّمعن أكثر، إنّه مقطع مراوغ ومخادع يوهمنا بأجواء بهيجة قوامها البهجة والسّرور، خاصة حينما يضيف جملة: "والدم يفتتح المهرجان"، فيصبح المشهد طافحا بالتنافر وعدم الانسجام، إذ تتحوّل المعركة إلى عرس ثمّ إلى مهرجان دمويّ، وقد نؤوّلها: حرب- استشهاد- "زغرودة" افتخارا بالشّهيد، فتتعدّد القراءات والتأويلات بتعدّد الحالات النفسية للقرّاء، وباختلاف ثقافتهم المرجعية.

يمكننا القول بأنّ انتشار التناقض في ديوان "رجل من غبار" بكامله يعدّ أمرا ليس من السهل تحقيقه على مستوى الشاعر، وليس من السهل الإحاطة به على مستوى مقاربة العمل الشعري، حيث يسعى الشاعر إلى بلورة رؤياه تجاه الأشياء ونظرته الخاصة إليها من جهة، وفي مواجهته للمتلقي من جهة أخرى، وعليه «لا يمكن للشاعر أن يستمر في الحركة دون أن يركب نزق القلق، بل لا يمكنه أن يتخلى عنه، لأنّه يحمل في جيناته جمالية الانوجاد

[1]- عاشور فني، رجل من غبار، ص63.

الشعري داخل العالم وداخل الأشياء.»[1] ومن هذا القلق الوجودي والغموض الدائم يمكن لمفارقة التناقض أن توجد، ويبقى على الشاعر أن يحسن توظيفها:

كلما داهم الثلج واحة قلبي

وغطى النخيل

كلما طارت القبرات إلى أفق غامض

وفؤادي إلى وطن المستحيل

حل بين ضلوعي قبر حزين

وبقيا عويل

وتكشفت اللحظات الجميلة من عمري

عن كآبة مقبرة

وشتاء طويل [2]

حيث يؤكّد الشاعر على حالة قلق رهيب، وكآبة قاتلة، وحزن عميق، يمكن تلمّسها بوضوح في كلّ نصوص الديوان، يتخبّط في ظلالها الإنسان المعاصر، وهو يقاوم حدّة الموت وهشاشة الحياة، من خلال الجمع بين المتناقضات، ورسم صوّر شعرية مبالغ فيها نوعا ما كقوله:

كان يحمل سيف الرؤى

ويغطي الكواكب تحت عباءته [3]

لنقل هنا إنّ الشاعر يعيد أسطورة سيزيف، غير أنّه يحمل سيف الرؤى (سيف غير عادي) بدل الصخرة، ويغطي الكواكب تحت عباءته، فيتشكّل التناقض بين الفعل(أحمل)

---

[1]- عبد الحفيظ بن جلولي، التناقض الجمالي أو شعرية القلق في المجموعة الشعرية "ماء لهذا القلق الرملي"لمحمد الأمين سعيدي، http ://www.aswat-elchamal.com//

[2]- عاشور فني، رجل من غبار، ص42.

[3]- عاشور فني، أخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص16.

وبين عبارة(سيف الرؤى)، وبين الفعل (يغطي) وعبارة (الكواكب تحت عباءته)، أي جَعْل الكواكب أشياء صغيرة يمتلكها الشاعر ويحويها تحت عباءته، فهذه الصورة تدّل على أنّ الشاعر يتحمّل وحده مشاكل هذا العالم ومشاكل الآخرين الذين عبّر عنهم بلفظ "الكواكب". ولعلّ السبب الحقيقي لهذا القلق أو الخوف الذي ينتاب الشاعر إنّما هو بسبب الشعر ذاته، إذ يقول:

يتسلق الأحلام

يعرج بالقصيدة خائفا

يجتاز منطقة الخطر [1]

ويواصل في مقطع آخر:

قلبي يحدّثني ويتسع الكلام

ويقول ضاع الشعر

في صخب الكلام [2]

يعني أنّ مصيبة الشاعر هي القصيدة والشعر وليس أوجاع الحياة، فالعالم المخمور لا يعي حقيقة الجرح الكبير الذي يحمله الشعر، ويجهل مقدار الحسّ المأساوي بالأشياء الذي ابتُلي به الشاعر. والشاعر هنا يريد تمرير رسالة ضمنية للقارئ مفادها أنّ قيمة الشعر ضاعت وأصبح كل من هبّ ودبّ شاعرا، وأنّ الشاعر الحقيقي لا يُعترف بقيمته، ولا يستعيد مكانته إلاّ بعد وفاته:

في انتظار نهايته

يستعيد القصيدة

معنى وشكلا[3]

---

[1]- المصدر السابق، ص121.

[2]- المصدر نفسه، ص123.

[3]- المصدر نفسه، ص25.

يؤكّد الشاعر على هذا التناقض في نصوص أخرى مفصحا عنه على مستوى الرؤيا التي يظلّ الشاعر متأرجحا بين تناقضاتها غير المنتهية، إذ نلفي مفارقة التضاد بين الامتلاك والفقد في قصيدة "زهرة الدنيا" في قالب ساخر من خلال قوله:

حجل على نهد الحبيبة راقص

والقلب أنهكه العواء

تعبي يزين وجنتيها

وهي ترفل في البهاء

حجل يرفرف عاليا

فمتى ستنخفض السماء؟!

حجل ينام...

وغابة تصحو... [1]

ساهمت مفارقة التّضاد هنا في تكثيف بؤر الحزن في قالب فكاهي يجمع بين الفرح والحزن، بواسطة توظيف الكلمات المتناقضة:(راقص، أنهكه، العواء)، (تعبي، يزيّن)، (عاليا، ستنخفض)، (ينام، تصحو)، وبذلك يحقّق الشاعر دهشة التمازج بين أشباه لا تتلاقى في حقل دلالي واحد، بل تتلاقى عبر حقول دلالية متباعدة، وهنا تتجلّى قيمة المفارقة الشعرية التي ينتهجها الشاعر حين يقوم بدمج المتخالف، ويطابق بين الثنائيات الضدّية.

كما نلمح التّضاد في قصيدته "قلبي يحدثني" في قوله:

الشكر يا قلبي لقلبي

ناطقا في الصمت

منقبضا ومنبسطا

ومنطويا على رحب الفضاء

[1]- عاشور فني، زهرة الدنيا، ص113.

قل ما تشاء كما تشاء [1]

نرصد المتناقضات في قوله:(ناطقا في الصمت) فكيف للقلب أن يتكلّم، فهذه الحالة الشعورية تستدعي القلق والخوف، وبالتالي الفرار إلى عالم الأحلام:

قلبي يرفرف للجمال

(...)

يتسلق الأحلام

يعرج بالقصيدة خائفا

يجتاز منطقة الخطر

ويعود ممتلئا غناء أو بكاء

يبكي ويعزف وهو ينزف

ثم ينقطع الوتر

وينام مستندا

لأغنية المساء بلا عشاء

قلبي يحدثني ويتسع الكلام

ويقول ضاع الشعر

في صخب الكلام [2]

نجد هنا التّضاد الأفقي بين الكلمات:

غناء ـــــ بكاء

يبكي ـــــ يعزف ـــــ ينزف

ويتكرّر التناقض في مقاطع كثيرة كقوله:

يعبر الأفق

---

[1]- عاشور فني، أخيرا أحدثكم عن سماواته، ص118.

[2]- المصدر السابق، ص121- 123.

يمرح في رونق الليل

يرقص في موته

يتسلّى [1]

فالشاعر يرى أنّ الحياة موت، لما فيها من معاناة ومصائب، وقد ساهمت لفظة (موته) في تفعيل حدّة التّضاد فخرج النص من رتابة الهدوء والفرح إلى الإيحاء بحقيقة الواقع المثقل بالخوف والهمّ والقلق الوجوديّ المتأزّم.

وجاء في قصيدة "حورية"

كان عشاقها ينظرون

وهي تشرح أول درس بأهدابها

وتهدّدهم بالجنون

ثم تطرح أسئلة لاختبار الدماء

وتقتل أول من لا يخون [2]

إذ نلمح المفارقة بين العنوان ومتن القصيدة، فالعنوان يحيلنا إلى اسم امرأة ما، أمّا المتن فنجده تارة يحيلنا إلى كائن غريب (جنيّة)، أو كونها معنى مجرّدا هو "الحريّة" التي تؤخذ ولا تعطى، يقترب هذا النص من اللّقطة السينمائيّة شديدة الكثافة والتركيز، التي تمّ التقاطها بعدسة المفارقة، تنهض على لحظة يومية مألوفة بصناعة سرديّة مغايرة، رصد فيها السارد أفعال الشخصية القصصية الغريبة، ففي الجمل (تشرح أول درس بأهدابها)، (تطرح أسئلة لاختبار الدماء)،(تقتل أول من لا يخون)، خروج عن المألوف وانزياح للغة، فبدل أن تقتل الخائن نجدها تقتل الأمين، وهاهي تشرح الدرس بأهدابها، وتختبر الدّماء بدل اختبار العقول.

---

[1]- المصدر السابق، ص23.

[2]- المصدر نفسه، ص98.

وتحوي هذه القصيدة عدّة نماذج متشظّية في الأفكار وفي الزمن والمكان، ومتباعدة الأطراف، تثير الغرابة والتنافر، مثال ذلك المقطع الآتي:

لم تجد شبحا تتزوجه

فارتدت ثوب أحلامها

ورمت صدرها للمشانقْ

كانت الأرض أضيق من خاتم العرس،

والعاشقون أمام عيون البنادقْ

والفنادق واسعة

والجماهير محشورة في الخنادقْ

والجيوش معبّأة

والزناد منافقْ [1]

فبدل أن يعمل التشبيه على تقريب المسافة بين الطرفين، نلفيه يوسّع الفجوة بينهما. إنّ الرؤية التي تسيطر على هذه القصة الشعرية رؤية رومانسية، فهي تلجأ إلى المطلقات والنماذج الصارخة، فأيّ صورة يمكن أن نأخذ لهذه المرأة من قول الشاعر، وربّما كانت الملاحظة الأساسية على تصوير هذه المرأة في القصيدة أنّها تجمع بين دور الضحيّة المعروف، لتلبس ثوب الجلاّد، إذ هي تأسر قلوب العاشقين وتعذّبهم، ولا تكتفي بحب واحد فقط، والشاعر أحد هؤلاء العشّاق:

خرجت مرتين

نحو وردة أحلامها مرة

ثم وردة يقظتها مرة

ثم عادت ملطخة بدم الوردتين

[1]- المصدر السابق، ص103.

نحو عشاقها البسطاء

(...)

تلك حورية الماء

فاتنة الشعراء

وتفاحة العاشقين

أتعهدها بالهوى والهواء

وتقتلني بين حين وحين ![1]

تعبيرٌ تجاوز منطق الشعور إلى اللاّشعور؛ تعبير يصوّر وضعاً نفسيًّا خاصًّا بالشَّاعر، لقد اصطنع شخصيّة أسطوريّة يحاكيها ليكشف عبره عن صراع نفسي بين نفسه المنكسرة، ونفسه المُتحوِّلة الطامحة، بين البقاء المحبّب، والسَّفر المُلزِم، وتنقل القصيدة بكاملها كيف يمثّل الشاعر هذه الشّخصية الأسطورية، التي هي حلم كل إنسان، تجمع بين المتناقضات وتصنع المستحيل. وعندما نتابع كيفيّة استدعائها داخل البنية النّصية نكتشف أنّها لم تعد من الواقع، دخلت إلى العالم التّخييلي وأصبحت بطلة خرافية، كأن يقول:

من رأى منكم امرأة تتلألأ كل مساء

فتنة وبهاء

وبين يديها تذوب السماءْ؟

من رأى امرأة تتقمص كل النساء وتسكن كل

المدن

وعلى ركبتيها ينام الزمن؟ [2]

إنّها شخصيّة خيالية ذات كينونة غريبة ومتأرجحة بين الوجود واللاوجود، بين الحضور والغياب، تتحوّل من حالة إلى حالة أخرى، فأحيانا يصفها بأنّها امرأة تتقمّص كل

---

[1]- المصدر السابق، ص102،105.

[2]- المصدر نفسه، ص79،80.

النساء، أو أنّها وردة في الجبل، وأحيانا أخرى بأنّها أثر في الرمال، أو صورة للمحال، أو نهد راعية في الحقول، أو أنها ذرة من غبار تمرّ على المنازل كالشبح، تمرّ على الشاعر فتفتن قلبه، و تسلب روحه، وتكسر خاطره:

لم يكن ليرى الناس من وجهها حين تعبر إلا

الشبح

كنت أصغي بقلبي طويلا لأسمعها وهي تزهر

صامتة

ودمي يتحسّس شوك الفرحْ

فَتَحَتْ أفقها مرّة...

فاشتبكنا بأعيننا ساعةً

وبداخلنا يتكسّرُ قوس قزحْ ![1]

وتتكرّر ثنائية الحياة والموت في قصيدة (تغريبة النخلة الهاشمية) إذ يتخبّط الشاعر أحمد عبد الكريم في صراع بين الوجود واللاّوجود:

أنا النخلة الهاشميّة

أكتبُ تغريبتي فوق حدّ المياه

وأشعل تنهيدتي

حيثما غرّبتني الرّياحُ

إلى أن يجفّ الدّم الكربلائيّ

عن زِنبقي وشفاهي

تماوتت علي أراكم على باب قبري

سياجا من الياسمينِ

[1]- المصدر السابق، ص86.

تحسّستُ أشلاءكم

لم يكن أحدٌ في جِواري [1]

وفي قصيدة "عولمة الحب.. عولمة النار" ثمّة إشارة مفارقة في العنوان، تتمثّل في كلمتي الحب والنار اللتان جمعهما الشاعر في عالم واحد، بمعنى عالم الحب هو نفسه عالم النار، وهو ما عكسته مقاطع النص:

أتنفس من رئة الكلماتْ

وتخنُقُني هدأة الصّمت

أقتاتُ منّي

ومني يكون الفُتاتْ[2]

فالتضاد الحاصل في الكلمات:التنفس/الاختناق، أقتات مني/مني يكون الفتات، حدث في لحظة واحدة عاشها الشاعر.

وفي قوله:

صديقي الذي مات

لوّح لي بيديه

وألقى بمنديله في العراء وفاتْ

ولوّح ثانية واكتفى..

ثمّ أطفأ قنديله واختفى.. [3]

يُظهر هذا التّضادُ الصراعَ القائم بين البقاء والفناء، وبين الرغبة في الحياة وحتمية الموت التي تفرض الرحيل الأبديّ.

وقوله أيضا في قصيدة فرعية عنوانها "سنبلة الجنة":

---

[1]- أحمد عبد الكريم، موعظة الجندب، ص37.

[2]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص41.

[3]- المصدر نفسه، ص44.

وكنت بلا شفتين أغنّي

وكنت بلا قدمين أسافرُ

في وجهها وأمني..[1]

تبرز أولى مفارقات التشكيل في الفعل "أغني" وهو يتضاد مع الجملة التي سبقته "بلا شفتين" إذ كيف يمكن للإنسان أن يغنّي بدون شفتين، وبين الفعل "أسافر" (بمعنى أمشي وليس أركب)، وقوله "بلا قدمين". إنّ الفعل "أسافر" المسند إلى ضمير الغائب الأنثوي في كلمة "وجهها"، «يحمل في طيّاته الكثير من معنى التّودّد والالتماس والتّمني، بكل ما ينطوي عليه دال السفر من دلالات ومعان أسطورية وملحمية وحكائية وحيوية، فضلا على معناه الشعري ذي الحساسية البالغة الخصوصية.»[2]

ويتجلّى التضاد اللفظي بوضوح في ديوان: اللعنة والغفران، إذ يستقبل التضادُّ القارئَ في عتبة العنوان قبل الولوج إلى المتون النصية، هذا العنوان يفتح ملكة تخيّل القارئ على مصرعيها، حيث يجمع الشاعر بين مصدرين متضادين، بواسطة حرف العطف الواو؛ يجمع بين العذاب والمغفرة، ألمٌ مع أملٍ، فاللعنة عذاب والغفران مغفرة. كما يظهر التضاد في المتن الشعري أيضا من خلال الكلمات المتناقضة في قوله:

أنا ما أذنبت لكن..

ربما يغفر لي صمتي

وينجيني احتراقي في رماد الأمكنه..[3]

---

[1]- المصدر السابق، ص98.

[2]- محمد صابر عبيد، التشكيل النصيّ، "الشعري، السردي، السير ذاتي"، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018، ص111.

[3] - عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص28.

فالثنائيات الضدية (أذنبت، يغفر)، (ينجيني، احتراقي) تضعنا أمام حيرة في كيفية النجاة بالاحتراق في الرماد الذي هو الهلاك في حدّ ذاته، وهي حجّة تبنّاها الشاعر ليبيّن براءته أمام وطنه وشعبه، وتكفرةً عن صمته، لعلّه يحظى بغفران البلد:

سمعت في آخر الشارع طفلا أخْرسَ

الصّوتِ يغنّي "فاشهدوا"

قلبه المبحوح ينزو ألما

فأعارته فما[1]

يكمن التّضاد في الكلمات:(أخرس، يغنّي)، (المبحوح، ينزو)، (يغنّي، ألما)، وهي مفارقة تدل على شدّة الألم والتّحسّر، كما ترمز ضمنيا إل دلالة الصمت، فالمأساة هي التي أنطقت الطفل الأخرس قائلا: "فاشهدوا"، نظرا لحجمها الكارثي، كرسالة رافضة لفكرة العبث بمصلحة الوطن، والدّعوة إلى عدم السّكوت عن الحق، من خلال صوت الأخرس الّذي هو صوت الشاعر وصوت الكثيرين ممن حوله، ويظهر ذلك من خلال قوله السابق الذكر:

أنا ما أذنبت لكن..

ربما يغفر لي صمتي

وينجيني احتراقي في رماد الأمكنه..[2]

كما يظهر التضاد في قوله:

ضحكتْ مني وقالت"حافيَ الرّجلين تمشي..

"بين أفراحٍ ونعشِ..

"وعلى رأسك حطّت قُبّرهْ..

قلت" يكفي يا ابنتي..

قالت" وطارت.. نحو هذي المقبرهْ "

---

[1]- المصدر السابق، ص40.

[2]- المصدر نفسه، ص28.

وأشارت لعيوني.. ثمّ نامت [1]

حيث يجمع الشاعر بين ما لا يجتمع في بنية واحدة، لا يعيها القارئ إلاّ بإعمال الفكر وعمق التأويل مثل(أفراح، نعش، المقبره)، حيث أشارت البنت إلى العينين بواسطة رمز المقبرةْ كدليل عميق على أحداث الموت والتقتيل وكثرة الموتى، والتي ليست هي بمنأى عنها، فالشاعر يهدف من توظيفه للحوار جعل المتلقي في بؤرة الحدث، ليلزمه معايشة الأحداث وتتبّعها، ويشعر بمأساة الموت التي تلاحق الأفراد أغنياء كانوا أم أشقياء، فالشقيّ دفعه الفقر والجوع إلى ارتكاب فعل الإجرام، والمكان الشارع وما يحويه من خوف وهلع:

وحديث النّاس في الشارع عن طفل شقيّ

كان يخفي الخبز في جيب وفي الآخر يخفي قنبلهْ[2]

وفي قوله:

مر شهر

مر بي نعش

سألت الناس "من"؟

قالوا "فلانة"

خرجت تسأل عن علبة كبريت فعادت

في خزانة. [3]

في هذه الأسطر ربط الشاعر بين شيئين متباعدين، أوقع من خلالها القارئ في دهشة وحيرة، وفسح المجال للمتلقي للبحث عن نقطة الربط، فما علاقة علبة الكبريت بموت الضحيّة، وعودتها في خزانة؟ وما يزيد الأمر غرابة أنّه قال خرجت "تسأل" عن علبة كبريت، ولم يقل "تشتري". كما أنّ علبة كبريت تدلّ على شيء صغير أمّا خزانة فهي شيء كبير،

---

[1]- المصدر السابق، ص29.

[2]- المصدر نفسه، ص37.

[3]- المصدر نفسه، ص45،46.

فالأولى «تحمل دلالة التصغير بالمقابل "خزانة" تحمل دلالة "التكبير" أو الأكبر، بمعنى سألت عن شيء صغير عادت محملة أو مخزنة في شيء كبير.»[1] وعلبة الكبريت تحيل إلى الإرهاب لأنّها تفيد الاشتعال والنار والموت، بينما الخزانة تفيد التخزين والتستّر، فالمعنى الخفي هو أنّ الضحية خرجت تسأل عن الإرهاب فجاءها الجواب(الاغتيال/الموت).

وفي المقطع الختامي يحدث تحوّل مفاجئ من النقيض إلى النقيض، من صورة الموت التي طغت على متن القصيدة إلى صورة الأمل والتّحدي البارزة في قوله:

مرّ عام

مر بي نعش

سألت الناس"من"؟

قالوا "وطن"..

قلت "مهلا..

وطني أكبر من هذا الزمن.." [2]

في هذا المقطع تتجلّى بواعث الأمل والتّفاؤل، والتّمسّك بالوطن والثّقة بالنفس وبالوطن أكثر، والصّلة المتينة بين الذات والوطن، حيث يؤكّد الشاعر أنّ الوطن أكبر من كل المحن ومن رداءة هذا الزمن، مادامت فيه قلوب يغمرها الأمل.

ويؤكّد الشاعر على هذا التناقض في نصوص أخرى مفصحا عنه على مستوى الرؤيا التي يظلّ الشاعر متأرجحا بين تناقضاتها غير المتناهية، يقول في قصيدة "قربان":

وسكتن حين رأين عرّاف المدينة صامتا..

يتلو تعاويذ البشارة

سرّ ميلاد البداية

---

[1]- عبد الرزاق بن دحمان، الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2004-2005، ص90.

[2]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص46.

كان في عينيه يختبئ

هذي عروس الأرض

قربان الدفائن

كفنٌ قماطتها..

وعيناها سفائنْ

هي لن تموت كما يموت الأخرون

وإنما تأتي كريح

تعتلي صُعُدَ المآذنْ

هذي عروس الأرض

تكبر موسما

لرؤى المدائنْ [1]

يظهر التضاد العمودي بين الكلمات: (صامتا، يتلو)، (عروس، قربان)، والتضاد الأفقي في قوله:(كان في عينيه يختبئ)، و(يتلو تعاويذ البشارة)، ليرمز من خلاله إلى ميلاد جديد بعد كل موت، وأمل متجدّد بعد كل هزيمة ويأس.

ويقول في قصيدة "أغنية للجنون":

مازال يقرأ

يفقأ العينين حتى لا يرى

فيرى الحقيقة مرّةً

ويرى انتصارات العربْ

مازال يقرأ..

يحتمي بقميصه

[1]- عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص31،32.

وبظله المذبوح في درب التعبْ

زمن يجيء وآخر يمضي

ولا يأتي الغضبْ [1]

تظهر المفارقة في الأبيات:"يفقأ العينين حتى لا يرى"" فيرى الحقيقة مرّة "و"يرى انتصارات العرب"، ولا شكّ في أنّ الأفعال الثلاثة المكوّنة للمقطع الشعري (يقرأ، يفقأ، يرى) تعمل كلّها في حقل الفقدان عن حاسة الرؤية التي تتلخّص بالعينين، فالذي يفقد عينيه لا يرى شيئا ويصبح أعمى، وحين يفتقد الأعمى عين الرؤية المباشرة فهو يعوّض ذلك برؤية البصيرة كي يعمّق صورة الرؤية في منطقة المظلم والخفي غير المتجلّي، فيرى بها المعنى المتخفي وهو تخاذل العرب أمام اعتداءات الكيان الصهيوني للبلدان العربية كفلسطين ولبنان ومصر، وليس انتصارات العرب كما هو ظاهر في الأبيات.

إذ يعدّ الهمّ القومي من أبرز المكوّنات لبنية القصيدة العربية المعاصرة عموما، حيث تضاعف انشغال الشعراء – ومنهم الجزائريون- بالهمّ العربي فتغنوا به وبكفاح الأبطال العرب، وتحدّثوا كثيرا عن معاناة الشعبين اللبناني والفلسطينيّ.

3-2 مفارقة السخرية:

يبقى الإنسان وكلّ ما يتعلّق به أكثر الأشياء جدلا في هذه الحياة، كما قال البارئ سبحانه وتعالى:"**وَلَقَدْ صَرَّفْنَا فِي هَٰذَا الْقُرْآنِ لِلنَّاسِ مِن كُلِّ مَثَلٍ ۚ وَكَانَ الْإِنسَانُ أَكْثَرَ شَيْءٍ جَدَلًا**"(الكهف:54)، حتّى ضحكته وابتسامته أيضا مثار جدل وأخذ ورَدِّ بين الباحثين والدارسين، فقد تباينت آراء هؤلاء حول ضحك الإنسان، ماهيته، أسبابه، وظائفه، فكلٌّ راح يفسّر ذلك في ضوء ما يؤمن به من فكر فلسفي.

وبذلك فإنّه من الطبيعيّ أن تتباين آراء الباحثين والدارسين حول النّكتة والدّعابة والفكاهة والهزل والموقف الضاحك والتّهكم والاستهزاء والسّخرية والهجاء وفن الكاريكاتير،

[1]- المصدر السابق، ص29.

وغيرها من الحالات التي تفضي إلى الضحك، لقد تباينت آراؤهم حول علاقة ذلك بالمفارقة، وحول كونها –المفارقة- سببا في خلق هذه الحالات أم العكس، حتّى وصل الأمر عند بعضهم إلى ما وصل إليه أمر البيضة والدجاجة في الجدل الأرسطي.

إنّ ما يهمّنا نحن هو أنّ هذه المفاهيم جميعها تعتمد على المفارقة لإنتاج الضحك، فالمفارقة وسيلة يستخدمها الفنّان في إظهار ما يريد إظهاره، لا غاية يقصدها، وتهدف السخرية أو الضحك إلى النقد والإصلاح. إنّ الأدب الساخر غالبا ما يخفي مدلولا نقديا وراء سطحه الظاهر، وإنّ القول بعدم وجود ذلك المدلول المخفي يعني تحوّل المفارقة فيه إلى مجرّد ثرثرة ولعب طفوليّ بالكلمات لا طائل وراءه، سواء أكان النقد ظاهرا جليا أو خفيا لا يدرك إلاّ بالتّأمّل.[1]

ومن ثمّ فإنّ «السّخرية طريقة للخلاص من الرقابة، سواء أكان الرقيب سياسيا أم ذاتا عليا.»[2] قصد الاستخفاف بالأشياء المحيطة به، ونقْدِ كثير من مظاهر الوجود المتناقضة التي تأسر الإنسان وتثبّطه.

ومفارقة السّخرية مرتبطة بالنوع السابق من المفارقات، حيث يستطيع صاحبها تقليب المعنى وتغيير مساره الدلالي تماما كما يُقَلِّبُ التّضادُ والتّنافر المعنى الظاهرَ ويستبدله بالمعنى المضمر، فـ«التّهكم والهزء والسخرية من العوامل المهمة التي تؤدي إلى قلب المعنى، وتغيير الدلالة إلى ضدها في كثير من الأحيان.»[3]

وما الضّحك الذي يفضي من السخرية في الملهاة إلاّ تطهير وتنقية لنفوس المتلقين بسبب ما يثيره فيها من عاطفتي الشفقة والخوف، فضحك السخرية يؤلمنا، إنّه ضحك حارّ كالبكاء، أو كوميديا سوداء «اجتمع فيها العنصر الكوميدي والعنصر المؤلم»[4] ولاسيما ذاك

---

[1]- ينظر: صالح محمد عبد الله العبيدي، المفارقة الروائية- الرواية العربية نموذجا- رسالة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، 2001، 64 وما بعدها.

[2]- روبرلت شولز، السيمياء والتأويل،تر:سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت، 1994، ص131.

[3]- محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط1، 1994، ص19.

[4]- ميويك، المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، ص52.

الذي يكون مصدره الاستخفاف بالذات أو جلدها، فالمفارقة قد تكون أكثر تأثيرا إذا اجتمع فيها العمصر الكوميدي والعنصر المؤلم.

ونحن حين نضحك في غمرة المشاهد المأساوية أشبه حالا بالعصفور الذي يرقص من الألم لا من الطرب، فمن الألم ما يُضْحِك، لكن ضحكنا ليس تنفيسا عن كبت أو حزن، إنّما للتعبير عن حال مرّة أو عن مأساة وطْأتها شديدة وأثرها بالغ، وذلك حينما تتصل بالأشخاص. مثال ذلك قول الشاعر محمود درويش:

"لا شيء يُوجِعُني على باب القيامةِ

لا الزمانُ ولا العواطفُ.لا

أحسّ بخفّة الأشياء أو ثقل الهواجس [1]

إنّ القارئ المتمعِّن في هذا المقطع يدرك أنّ المعنى الظاهر يخفي بين ثناياه معنى ضمنيا يقصده الشاعر، فقد ادّعى الشاعر انتفاء الشعور بالوجع (لا شيء يوجعني) بواسطة التّخلص من العواطف والأحاسيس تجاه الأشياء، بشكل يجعل من هذا الادّعاء ذاته سبب الوجع الحقيقي المخفي داخل النص، لأنّه يدلّ على الفقد، فَقَدَ الشاعر كلّ شيء حتّى العواطف والأحاسيس، فلم يعد يحسّ بأيّ شيء من كثرة المصائب والآلام التي ألمّت به، وهل هناك ألم ووجع أكبر من عدم إحساسك بما يدور حولك؟

لقد أكّد النّقد الأدبي على تلاحم المفارقة والسّخرية ووحّد بينهما أسلوبيا، فأصبحت المفارقة هي الوسيلة الأسلوبية التي تتنفس بها السخرية هواءها الشعري، فالسخرية هي إحدى طرائق نقد الواقع، والإنسان يلجأ إليها ليعالج نواقصه ونواقص مجتمعه عن طريقها، وهي في الأدب لون من ألوان الأدب صعب الأداء، لأنّه يتطلّب موهبة خاصة وذكاء حادا وبديهة حاضرة ، فضلا عن إدراك واستيعاب نواقص المجتمع وتناقضاته.

[1]- محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج1، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2009، ص442،443.

لذلك كان هذا النمط من الأدب وليد المرحلة الأكثر نضجا من عمر المبدع، تلك المرحلة التي يتحرّر فيها الأديب من عواطفه وتتضح فيها أفكاره، ويميل الشعر إلى المفارقة الخفية أكثر من ميله إلى المفارقة الصريحة، بحكم تغطية المفارقة بأنسجة الاستعارة والمجاز والكناية التي تدفع بالشعر إلى مضايق الدلالة الخفية أو المسكوت عنه أو معنى المعنى.[1]

وقد وُجد هذا النمط في أدبنا العربي القديم عند بشّار بن برد والجاحظ والمعرّي وغيرهم، وانتشر أكثر في العصر الحديث في شعر محمود درويش، وأحمد مطر، ونزار قباني، وعاشور فني، وعز الدين ميهوبي، وفي روايات عز الدين جلاوجي وغيرهم.

نلمس مفارقة السخرية في قول عاشور فني:

قهوةٌ فاسدهْ

دسها نادل لا يحب الزبائنْ

وعلى المائدهْ

ملكٌ في عباءة خائنْ[2]

فلا بدّ من تفطّن القارئ وتجاوزه المعنى الظاهر إلى المعنى الخفي الذي يقصده الشاعر، وهو الفساد الذي انتشر في البلاد، حيث استُبدلت المبادئ والمفاهيم الأصيلة(كإكرام الضيف وحسن المعاملة) بمفاهيم جديدة وخطيرة على مجتمعنا، كالخيانة وسوء المعاملات بين عامة الناس، فليست القهوة هي الفاسدة، وإنّما هو فسادٌ داخليّ مسّ معظم طبقات المجتمع سواء الطبقة الكادحة(نادل غير محبّ) أو الطبقة الأرسقراطية(ملك خائن وظالم) ويمكن تأويلها برفض الإنسان للوضع السائد ونقمته وكرهه لسيّده أو حاكمه(أي المقصود: نادل لايحبّ بعض الزبائن أو نوعا خاصا منهم)، حتّى وصل به الأمر إلى أن استكثر فيه قهوة فاسدة حين دسّها، فهي سخرية اجتماعية وسياسية تكشف عن أوضاع اجتماعية مزرية ومتناقضة بين أفراد الشعب الواحد، وبين الحاكم والمحكوم.

---

[1] - ينظر: يسرى سلامة أبو سنينة، المفارقة في شعر الصّنوبري، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، 2015، ص6.

[2] - عاشور فني، رجل من غبار، ص5.

وفي قوله:

مر بي حلزون ولم يتلفت إلى جهة

قلت يا حلزون لم العجله؟

داس خلق كثير على كبدي

ونمت في تراب يدي بتله

ثم جاء الندى...

والفراشات..،

والقتله[1]

وهذه الحلازين هي التي تحدّث عنها أثناء حديثه عن الحرب:

الطيور....

تفتش عن رزقها في الخنادق

أمّا الحلازين في حصنها....

قلما تكترث [2]

نفهم من كلامه أن الحلازين تمثّل الطبقة الحاكمة التي يصلها النعيم إلى حصنها وهي نائمة لا تكترث، أمّا الطيور فهي طبقة العامة من الناس الذين يكدّون ويجدّون طوال اليوم بحثا عن رغيف خبز أينما وجد.

ويقول في سخرية تبعث على الضّحك والتناقض في آن واحد:

وأنا...

خلسة أتزوّج في المقبره![3]

وتزداد حدّة التناقض الساخر في قوله:

---

[1]- المصدر السابق، ص35.

[2]- المصدر نفسه، ص53.

[3]- المصدر نفسه، ص9.

أنا لن أدخل الحرب

فالحرب قد دخلت في الخيال

ولا فرق بين انتصار وبين هزيمة

ولن أدخل السّلم...

إن كانت الحرب كارثة

فالسلام جريمه[1]

تضعنا هذه الصورة مباشرة أمام ثنائيتي الحرب والسّلم، أي:الشّر والخير، واللّتان تحيلان إلى الانتصار والهزيمة، ففي الأوّل ظننّا أنّ الشاعر يرفض الحرب ويحبّ السّلم، لكنّه كسر أفق توقّعنا حين أضاف:"ولن أدخل السّلم، إن كانت الحرب كارثة، فالسّلام جريمة"، أي السّكوت عن الحق جريمة.

وتدفعنا هذه المقطوعة إلى القناعة بأنّ الفرق بين الخير والشّر ليس «سوى الفرق بين نظام تسوده الحرية ونظام كلّه مضيعة، الفرق بين امتلاء الحياة وضيقها.»[2] وهذا ما يعبّر عنه الشاعر من انسداد آفاق العيش وانخناق الإنسان تحت قهر الظّلم والخديعة والتزييف المنتشرة بين النّاس، يقول:

أنا لن أدخل الحرب

لن أدخل السّلم

بل سأوسّع حربي القديمه

وأحرّر ما حبسوا من دمي في البنوك

وأفسد ما زيّنوا فوق

جمجمتي من وليمه [3]

---

[1]- المصدر السابق، ص66.

[2]- أ،أريتشاردز، العلم والشعر، تر:مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص35.

[3]- عاشور فني، رجل من غبار، ص66.

هنا تبرز المفارقة المتناقضة بين رفض الشاعر أولا للحرب فنظن بطبيعة الحال أنّه مسالم، لكنّه سرعان ما يعلن رفضه للسّلم في البيت الموالي، ثمّ يفصح مباشرة عن توسيع حربه الداخلية القديمة!، هي إذن حرب الفكر والقلم، لتحرير الذات نفسيا وليس جسديا "وأحرّر ما حبسوا من دمي في البنوك"، ويحارب مظاهر الظلم والخديعة والفساد التي يتخبّط فيها الإنسان المعاصر "وأفسد ما زيّنوا فوق جمجمتي من وليمه" فالعدّو يختبئ بلباس بريء ويوهم الشعوب بالخير ويغرقهم في الولائم.

وتستمر رحلة السخرية من الواقع السلبي عبر تقليب الشاعر للمعنى، والتّلاعب بمساره الدلالي في ديوانه "أخيرا أحدّثكم عن سماواته" التي تظهر جليا في قوله:

على رصيف بارد

مر القتيلْ

متلفتا كاللص

يحذر أن يراه قاتل منا

فيفسد موته

موت جميلْ [1]

إنّ توظيف الشاعر لفظ "القتيل" بدل الميت توحي بوقوع جريمة نكراء، والقتيل لم يهنأ حتى في موته، يمرّ علينا وهو يخشى أن يفسد موته أحد القتلة منا، لكن من المقصود بقوله: قاتل منا، ما يعني أنّ كل شخص سكت عن الحق والظلم فهو قاتل يريد فتك الموت الجميل الذي يحياه القتيل ويتمتع به، أو لنقل هو المجتمع بأسره، وفي هذه الصورة مفارقة خفية أراد الشاعر أن يمرّرها للمتلقي، ونلاحظ فيها أيضا رحلة البعث بعد الموت.

وقد تتشكّل مفارقة السخرية من خلال التشخيص ومحاكاة الطبيعة، وجعل الأشياء الجامدة والحيوانات كائنات بشرية تسمع وتعي، وتتصرّف كالإنسان تماما:

[1]- عاشور فني، أخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص54.

الشوك ينمو في جدار القلب

ثم يدسّ إبرته قريبا منك

يؤذيك الطريق

ويخرج الثعبان من تابوته في كل فصل

تمسك التابوت

تطعمه فتاة كي تحبك

مر عُلْجومٌ بجبهته إشارة: لا

تطارده

وتلبس جلده تحت العمامة

ثم تمضي في القرى

فتَرى ولكن لا تُرى [1]

يرمز كل من (الشوك، الثعبان) إلى الغدر والخيانة وإحداث الأذى فهي رموز عن العدوّ.

وعن الصديق الخائن يقول:

الذئب يمرح سابحا في الريح

يذهب في العراء

كنا معا

قاسمتني رحب الفضاء

وأكلت من غنمي

وبتّ الليل في قمحي

عبرتَ قصيدتي مثل الضياء

[1]- المصدر السابق، ص60.

كنا معا يا ذئبُ

ثم تركت لي هذا الأنين المرّ

واستفردت وحدك بالعواء [1]

استعان الشاعر هنا برمز من الرموز المستمدّة من مظاهر الطبيعة ألا وهو رمز الحيوان. إنّ حياة الصراع التي يعيشها الحيوان تستوجب عليه انتهاج ألوان من السلوك يوظّفها في عملية الصراع، ويأتي سلوك الاحتيال والتخفي والهروب في مقدّمة هذه السلوكيات، وهي سمة عامة في الحيوانات المفترسة التي تريد الإجهاز على فرائسها لوحدها وبأقلّ جهد، فالشاعر عامل الذئب بكلّ إنسانية وقدّم له الأكل والرعاية ليهجره في الأخير تاركا له الأنين المرّ على حدّ تعبير الشاعر، ليدّل عن طريق هذا الذئب على الصفات الدنيئة والخبيثة التي أصبح يتّصف بها الإنسان في الزمن المعاصر، حيث أضحى الكثير منهم لا يقابلون الجميل بالجميل.

ولم تخل قصيدة "زهرة الدنيا" من الخطاب التّهكمي الساخر الذي يحاول الشاعر من خلاله أن يمرّر رسالة خفيّة للقارئ:

هل ألغي مواعيدي وأعلن في

المدينة حالة قصوى

لجوهرة المدينة

حينما اكتملت ورصعها دم

العشاق قاطبة

فليس لها بلادْ

بل لها كل البلاد

ولها دماء العرس في زمن الحداد [2]

---

[1]- المصدر السابق، ص75.

[2]- عاشور فني، زهرة الدنيا، ص112.

تضعنا هذه الأبيات مع ما قبلها في متاهة وحيرة حول المعنى الذي يبتغيه الشاعر، حيث يوهمنا بأنّه يتحدث عن المدينة تارة وعن الحبيبة تارة أخرى، أو عن زهرة فاتنة، لنكتشف بعد قراءات متعدّدة بأنّه يقصد قريته الساحرة التي تسكن بداخله، وتؤنسه في كل لحظة وفي كل خطوة يخطوها في المدينة، وفي هذا المقطع يجمع بين الدم والعرس والحداد، بين الفرح والقرح، بين السعادة والموت، وهو يراقب نهايته ونهاية الآخرين تدنو بشكل مفاجئ وغريب:

رأيت دمي يوزّع في الكؤوس على ضيوف

غامضين

رأيت شبه غمامة فوق المدينة تختفي

ورأيت سيدة تبيع مقابر الشهداءْ

ناديت...

لكن أنهكتني كثرة الأسماء!![1]

هي صور مشهدية كثيفة الأحداث، حيث تصوّر كاميرا الشاعر كثرة الشّهداء من خلال تكرار الفعل "رأيت".

كما يعرض الشاعر في قصيدة "صاحبي لا يحب النكت" الصراع النفسي بين الذات والموضوع من جهة، والأنا والآخر من جهة أخرى، في قالب ساخر ومضحك، كاشفا بواسطته حقيقة الذات المتمسّكة بالمبادئ والقيّم، الرافضة للواقع المزيّف، يقول الشاعر:

صاحبي لا يحب النكتْ

مرَةً كان يشرب قهوته مُرةً

فرويت له نكتةً

ذاقها وسكتْ

[1]- المصدر السابق، ص115.

ثم أعطيتُه سكّرا فبكى [1]

إنّ شخصية الصاحب الافتراضيّة تبدو جدّية وهادئة وواثقة من نفسها لا تحبّ المزاح ولا النّكت، وهو ما يؤكّده السطر الأوّل، فهذا الصاحب يتحمّل كلّ الصعاب ومرارة الحياة(قهوة مرة) ولا يسلّم نفسه للذّل والهوان والفساد العامر على وجه الأرض، أو أن يبيع ذاته مقابل عرض مغرٍ ومفرح(سكر)، وهذا دليل على اتّصافه بالقناعة فقد اكتفى بالقهوة المرّة بدون سكر. ليقحم الشاعر/الراوي بعد ذلك شخصية افتراضيّة ثانية في الحكاية، هي امرأة لم يذكر اسمها:

فرويت الحكاية لامرأة كان يعرفها

فبكتْ

فلذلك

فضّلتُ أن أحتسي قهوتي صامتا

خشيتي أن تكون المرارة في سكّري

وتزيد النكتْ

صاحبي لا يحب النكتْ [2]

حيث تتحوّل النكتة المضحكة إلى حكاية حزينة ومبكية عن طريق الحضور الأنثوي السلبي، فلم تعد المرأة تساند الرجل نحو مزيد من الألفة والتفاهم والتواصل الإنساني والوجداني بينهما، ففي قوله "امرأة كان يعرفها" إشارة إلى الفراق والبعد وتشتت العلاقات الزوجية في المجتمع، وقد تكون المرأة هنا رمزا للبلد المتألّم الباكي على حال أبنائه، وعلى الواقع المزيّف المرير الذي مثّله الشاعر بالقهوة.

وقد يصل الشاعر بالسّخرية إلى درجة من الحدّة يصعب فصلها فيها عن التناقض، فيشكّلان معا فرادة التوليد الدلالي، كما في قول عز الدين ميهوبي:

---

[1]- عاشو فني، أخيرا أحدثكم عن سماواته، ص181.

[2]- المصدر نفسه، ص181.

ربما يغفر لي صمتي

وينجيني احتراقي في رماد الأمكنه..[1]

نلاحظ أنّ عبارة "ينجيني احتراقي" تكشف عن تناقض ساخر يتّخذ من الجمع بين الكلمتين وسيلة لتحقيق وجوده، فالشّاعر يسخر من النّفس اللّوامة التي ترى في الصّمت نجاة وترجو مغفرة من الآخرين.

وفي قوله أيضا:

" كلّما أبصرت طيرا من بلادي..

" قلت نبّئني..

دمي المذبوح.. مات

"لم يقل شيئا.. وفاتْ.

" يا دما يقتاتُ منّي

من شفاهٍ لا تغنّي.. [2]

نجد تلاعب الشاعر بالكلمات في قوله :"دمي المذبوح مات" و" يا دما يقتات منّي"، حيث تُذكِّرنا هذه العبارات بالمثل الساخر المتداول في العامية الجزائرية القائل:" المَسْلُوخَه ضَحْكَتْ عْلَى المَذْبُوحَهوالمْقَطْعَه شَبْعَتْ ضَحْكْ"، إنّها سخرية صارخة في تصوير لعبة الموت التي انتشرت بشكل فضيع، فلم يعد الإنسان يحسّ بقساوة المشهد الدموي لكثرته، ولم تعد أعضاؤه تستجيب لأحاسيسه، مع بقاء حلم يرفرف في الأفق، فهو ينتظر خبرا مفرحا يعيد الحياة إليه من جديد.

وقوله في حكاية زينب:

سمعتْ في آخر الشّارع طفلا أخرسَ

الصّوت يغنّي "فاشهدوا"

---

[1] - عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص28.

[2] - المصدر نفسه، ص35.

قلبُه المبحوح ينزو ألما

فأعارته فَمًا..

وبَكتْ "زينبُ"

عادت تتهجّى بيديْها "قسمًا"[1]

ويقول في قصيدة "مناجاة الملاك الغائب":

أنا من بلاد..

أبْصَرَتْ إثمَ الأحبةِ

فاكْتَوَتْ في صَمتِها

واحتمتْ بالصّبر

لم تتركْ زوايا بيتِها

رامَ الأحبةُ موتَها

لكنّها انبعثتْ كما الفينيق..

تسأل من يُسرُّ بموتها؟!

أنا من بلاد..

أينما وليتُ وجهي..

أختفي في صوتها..[2]

يحتوي هذا المقطع على تناقض ساخر من الخونة الذين يتظاهرون بحب البلاد، ويخفون كرههم وحقدهم الدفين، فراحت تسألهم: من يسرّ بموتها؟ لأنّها تنبعث من جديد كالفينيق، والفينق طائر .

أمّا الشاعر فيستمد قوتّه من قوّة الشهداء، رموز الرجولة والوفاء:

إنّي إنْ سقطتُ فإنني حتما أقفْ

---

[1]- المصدر السابق، ص40.

[2]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص32.

من طينة الشّرفاء

من نبض الرجولة

من دَم الشّهداء دومًا أغترفْ [1]

إنّ المعنى الظاهر هنا يوحي بأنّ الشاعر يشرب دم الشهداء، بينما يقبع في باطنه معنى خفي يعني أنّ الشاعر يتّخذ الشهداء رمزا لنضاله وكفاحه.

وفي قصيدة عولمة الحب عولمة النار يقول عن امرأة نازفة:

وأبصرتُها في الرمادْ

تشكّل من كحلها عاشقًا بدويا..

وتسقي ضفيرتها من عطور النساء

ومن غيمة خبّأتها البلادْ [2]

يصف الشّاعر المرأة النازفة التي كانت في الرّماد الّذي يوجد دوما في حالة الحرب والدّمار، فمن المفروض أنّها تنزف وتتألّم، لكنّه وصفها بأنّها تزيّن نفسها بأدوات الزينة فتكحّل عينيها، وتضع ضفيرة جميلة وعطرا، وهذا كله سخرية من وضع البلاد والعباد.

وفي سخرية لاذعة عن تخاذل العرب ونومهم الحضاري والثقافي وسكوتهم الدائم، يقول ميهوبي على لسان والد محمد الدّره:

فحلمك يا بني باطل

وتعلم أنني المقتول

في أرضي

من القاتل؟

أليس العالم المخمور، يا ولدي، هو القاتل؟

وأبقى واقفا وحدي..

---

[1]- المصدر السابق، ص29.

[2]- المصدر نفسه، ص51.

وليس معي سوى حجري [1]

فالمقصود بالعالم المخمور هنا هو العالم العربي النائم، الذي يشاهد جنائز الموتى ومعارك الدم كل يوم دون ردّة فعل، فيكون هو القاتل الذي يشاهد المقتول، وهذا المقتول يعود للحياة من جديد لكنه وحيد (وتعلم أنني المقتول، وأبقى واقفا وحدي)، إنّه الشعب الفلسطيني في صراع مستمر بين جدلية الحياة والموت، بين البقاء والفناء.

وهذه السخرية من تخاذل العرب تتّضح أكثر في قصيدته "أغنية للجنون" المهداة إلى الشهيد "سليمان خاطر"، يقول فيها:

ما زال يقرأ

يفقأ العينين حتى لا يرى

فيرى الحقيقة مرّةً

ويرى انتصاراتِ العربْ

مازال يقرأ..

يحتمي بقميصه

وبظله المذبوح في درب التعبْ

زمن يجيء وآخر يمضي

ولا يأتي الغضبْ [2]

ثم يضيف:

قصفوا المدينة في الضحى

مرحى

مدينتنا شهيده..

ثم عادوا

---

[1]- عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص4،5.

[2]- المصدر نفسه، ص29.

يا لأمتنا السعيده. [1]

فالشّاعر يوظّف بنى موضوعية في سخريته السردية، سواء عن طريق سخريته المباشرة، أو السخرية من ذاته وصمته، أو على لسان الآخرين، للتقليل من شأن نفسه وقومه وحكّامه وأمّته برمّتها.

وفي قوله:

ككل اللاجئين أرى..

شموس الصحو في مطري.. [2]

نلاحظ في العبارة المتناقضة "شموس الصحو في مطري" محاولة لتحقيق الذات الضائعة بين أيدي العدّو، والتي تظهر أيضا في آخر القصيدة:

طلعت من الدم وردتان

وردة طلعت بلد

مات الولد.. عاش البلد [3]

وفي قوله أيضا:

مازلت حيا يا أبي. هل أنت حيّ يا أبي؟

حيّ.. ولكني أخاف..

لا تقل هذا. أبي كيف يخاف؟

دمنا يثأر

دعهم يا أبي.

فغدا يأتي القطاف؟ [4]

---

[1]- المصدر السابق، ص29،30.

[2]- المصدر نفسه، ص5

[3]- المصدر نفسه، ص10.

[4]- المصدر نفسه، ص8،9.

وحين نعتمد على المعاينة البصرية لهذه المقاطع عموما نلاحظ توزيع البياض أو النقاط المتتابعة في معظمها، بشكل لافت للانتباه، وما يمكننا قوله حول هذا البياض، هو أنّه مقصود من الشاعر، الهدف منه إشراك البصري بالدّلالي، وترك فرصة للقارئ من أجل ملئه، فـ« وقفة البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص.»[1] فيؤوّله القارئ عدّة تأويلات.

3-3 مفارقة الدرامية:

وتسمّى مفارقة الموقف، ومفارقة سوفوكليس، ويرى الباحث كونوبثرووول أنّنا نسمّي المفارقة درامية عندما نرى شخصية ما تتصرّف بطريقة تتصّف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها من أمور، وخاصة عندما تكون هذه الأمور بالصورة التي تراها بها الشخصية مناقضة تماما لوضعها الحقيقي.

إنّ هذا النوع لا يقوم إذا لم تتوفّر عناصر أهمّها عنصرا الضحية والمتلقي، ويقصد بالضحية هنا الجهة التي يقع عليها فعل المفارقة، قد تكون المتلقي نفسه أو المجتمع أو شخصية ما أو عدة شخصيات ضمن النص، وغالبا ما تتصف الضحية بالغفلة وسهولة الانخداع بظواهر الأشياء.

أمّا المتلقي فهو الجهة التي تفكّ مغلقاتها، وهو صاحب دور رئيس فيها، إذ لولاه لما اكتشفت المفارقة في النص الأدبي، بمعنى وجود متلق فطن على درجة عالية من الإدراك والوعي والفطنة، وبهذا يكون المتلقي مشاركا في صنع المفارقة.[2]

ارتبطت المفارقة الدرامية بالأساس بالمسرح، فهي متضمّنة بالضرورة في أيّ عمل مسرحي، لكنّ هذا لا يعني عدم وجودها خارج المسرح، وتكون أبلغ أثرا عندما يعرف المراقب

---

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، 3الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط3، الدارر البيضاء، المغرب، 2001، ص130.

[2]- ينظر: ميوك، المفارقة وصفاتها، ص22، 80.

ما لا تعرفه الضحيّة، وهو وضع «يعرف فيه المتفرجون أشياء لا تعرفها بعض الشخصيات الفعلية في التمثيلية، وقد تتضمّن تلك الأشياء الهوية الحقيقية لإحدى الشخصيات أو نواياها الحقيقية أو العاقبة المحتملة للفعل»[1]

فالموقف الذي تجهل فيه الشخصية الدرامية مصيرها بينما يعلم فيه الجمهور به تكمن المفارقة، أي أنّ الجمهور عندما يرى «شخصية ما تتصرف بطريقة تتصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها من أمور وخاصة عندما تكون هذه الأمور بالصورة التي تراها بها الشخصية مناقضة تماما لوضعها الحقيقي.»[2] وهو يعلم بحقيقة الأمر فإنّ ذلك هو ما يطلق عليه تسمية المفارقة الدرامية.

نفهم مما سبق عرضه أنّ مفارقة الدرامية تقوم على ثلاثة أسس هي:

1- جهل الشخصية بحقيقة الأمور من حولها وجهلها بمصيرها.

2- تصرّف تلك الشخصية في ضوء الوهم أو الجهل الذي تعيش فيه، فيحدث التناقض بين ما تريد وما سيحدث.

3- معرفة الآخرين بمصير تلك الشخصية.

ولا تخلو النصوص السردية من مفارقة الدرامية، فهي ممكنة الحدوث في أيّ نص سردي، كونها بنية فنيّة ترمز إلى «الصراع بين الوهم الذي يعيش فيه الإنسان وحقيقة الأمور التي يجهلها.»[3]

ففي بنية سردية تداخل فيها الرواة بين راو عليم وآخرين مشاركين يروي لنا ميهوبي بلسانه بوصفه شاهدا على أحداث العشرية الدموية، يروي لنا حكايته التي هي حكاية كل جزائريّ مسالم يعيش في بلد اختلط فيه الآثمون مع الشهداء دون التأكّد من حقيقتهم، إذ يقول:

---

[1]- خالد سليمان، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق للنشر والتوزيع، 1999، عمان، ص30.

[2]- تغريد ضياء مشفي الفخري، المفارقة في مقامات العصر العباسي، رسالة دكتوراه، آداب المستنصرية، 2003، ص68.

[3]- سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مج2، ع2، ص151.

قبل عامين

كنتُ أزور المقابر أحملُ ..فُلاّ..

وأقرأ فاتحة الإحتقان وأمشي..

غدا يحمل النّاس نعشي..

ويأتي إلى حيّنا الميّتونَ

يدقّون أبوابنا

يسألون عن الخبز والماء والكهرباءْ

وعن ورق اليانصيب

وعن ثرثرات النساءْ

وعن وطنٍ يتساوى على أرضه

الآثمون مع الشّهداءْ"..

وراح الغريب يفتّش

عن موتةٍ في المدينة

قبل انقضاءِ الشتاءْ

صديقي القديم الذي تاب من إثمه

قال لي ضاحكا:

"أنا لا أنتمي لدمي

جنّتي في فمي

والطواغيتُ في لغتي

خشب في سقرْ

أفخخ سيارتي

وأعدّ الدقائق..

لا تنفجرْ [1]

ومن ذلك أيضا:

كنا وكنت على السرير تحاور الموتى

وتقرأ بعض أشعار القدامى [2]

فالشاعر هنا يستند إلى خبرة المتلقي في رسم مفارقاته الدرامية، فالمتلقي يعرف من خبرته الحياتية أنّ الميّتون لا يعودون إلى الحياة ولا يتكلّمون إلاّ يوم البعث.

وعن الحياة القاسية، ورفضا للوضع المزري الذي آل إليه البلد، يقول الشاعر على لسان حذاء مترهّل يحاور صمت الذات:

حذائي ترهّل من كثرة المشي

قلت: "تعبت.."

بكى أسفا.

قال لي: "هل سنكملُ رحلتنا للنهايهْ؟"

سكتّ..

فواصل صمتي الحكايهْ..

"أنا متعبٌ" [3]

وقوله:

سألتُ جدارًا: لماذا تقفْ؟

أجاب: وهل تعرف الجدرانُ الجلوسَ؟ [4]

---

[1]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص53،54.

[2]- المصدر نفسه، ص37.

[3]- المصدر نفسه، ص57.

[4]- المصدر نفسه، ص58.

إنّ النبرة التهكميّة التي تعتري هذه المجموعة، بالإضافة إلى القرائن السياقية الأخرى تحتّم على القارئ أن يعيد تفسير العبارات حين يعي وجود المفارقة أو يتحسّس مواقعها، وهو ما يوجب البحث عن الدلالة النقيضة، مما يؤسّس لوجود مفارقة لفظية يقدّم فيها صانعها دلالة ويريد نقيضها، فيتحوّل السلاح التهكّمي الذي وظّفه الشاعر إلى سلاح هجائيّ موجّه لذاته وللآخر في وقت واحد لتعريته، وإظهار واقعه وتناقضاته، في صورة تثير السخرية والبكاء معا.

فالمرء حين يصطدم بواقع تحكمه قوى البطش والقمع، حتّى يغدو هذا الواقع قاسيا إلى حدّ الإيلام، صلدا إلى حدّ الأذى وانبعاث اليأس، عندئذ لا يكون أمام المرء اليائس من وسيلة لتجاوز هذا الواقع ولو نفسيا سوى عالم الرؤيا والحلم، الذي يغدو وسيلة نفسية ناجعة وبديلا أكيدا للواقع القمعي المعيش، وفضلا عن ذلك فهو وسيلة من وسائل النقد الاجتماعي والسياسي الأمينة، لأنّ الأديب يكون فيه متخفّيا من بطش القوى المتحكّمة بواقع المجتمع.[1]

وعز الدين ميهوبي في سرده عندما يوظّف تقنية الرؤيا والحلم يتحدث بضمير الأنا، أي أنّه يجعل نفسه مشروعا للوقوف بوجه قوى الظلام والقمع، يقول في قصيدة "عولمة الحب عولمة النار":

أفقت من النوم

ماذا رأيتُ

وماذا رويتُ

ومن أي نبع ينزّ ارتويتُ..

رأيتُ العجبْ

ملوكٌ من الطين

.. تيجانهم من خشبْ

[1]- ينظر: جميل الشبيبي، مدخل إلى قصص الرؤيا في العراق، مجلة نزوى العمانية، ع37، 2004.(بحث من الأنترنت).

يُصلُّون خلفَ إمام من الإفك

ينبتُ في شفتيه الكذبْ

شدّني الظل نحوي

وأوجس مما رأى وأرى خيفةً

قال لي:" لا تقلْ إنّهم يسمعون..

ملوكٌ من الياسمين

وتيجانهم من ذهبْ.."

قلت:" لكنّهمْ أسلموا أمرهم لنبيّ يخلصهم

من متاعب "إسرا.."

ومن إثم "كسرى"

ومن دمعة من عيون "منى واصفٍ"[1]

ثمّ يواصل قائلا:

ومن بسمة في ملامح "يسرا"

ومما تراكم من فتنة في بلاد العربْ.."

.....

عفوكم إن رويتُ الذي قد رأيتُ

دمي ليس ثلجا..

وقلبي المسافر في مدن الخوف

ليس غريبا..

وظلّي انتهى حكمةً في رجبْ (2)

---

[1]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص66

[2]- المصدر نفسه، ص67.

يوحي هذا المقطع بالبرزخيّة التي يعيشها بعض الأشخاص مع أنّ القصة لم تحدث في الواقع، بل في حالة النّوم، وقد حرص الشاعر على الوصف، ليقدّم المشاهد ويقرّبها من المتلقي، وأعلن منذ بداية القصة أنّه في غياب، وقال:"أفقت من النوم، رأيت العجب"، وكانت قصة مأساوية تملأها صور محزنة: محن وفتن، إفك وكذب، خوف ودموع، فهذه قصة متخيّلة، عاشها الشاعر في دهاليز ذاته، وحاول أن يوهمنا بواقعيتها من خلال الاستبطان والحوار الداخلي مع الذات.

إنّ شخصيّات هذه القصّة تنتمي إلى عالم خياليّ عجائبيّ مثل: ملوك من طين، ملوك من الياسمن...، وهي قصة تحيل إلى تخيّلات لا تمتلك وجودا فعليا، يستحيل تحقيقها، لكنّها تستطيع أن تفتن المتلقي وتشدّ انتباهه، وهي تدخل ضمن أدب الفنتازيا الذي يتعامل مع العجيب الذي يعني وجود كائنات غير طبيعية، والغريب الذي يعني وجود أحداث خارقة غير مألوفة لكنّها تُفسّر بقوانين العقل، وهذا جعل الفنتازيا تعكس جانبا من جوانب عالمنا، بل ربما يبدو أنّ الذي تعرضه هو عالمنا من دون أدنى ريب.[1]

وميهوبي يدخل مباشرة عالم الحلم من دون التمهيد للواقع المعيش، فهو لا يحدّد معالم واقعه المعيش، إنّما يُدخل المتلقي معه مباشرة إلى وسط حلمه ويجعله يعيش معه مفردات ذلك الحلم أو تلك الرؤيا، ثمّ يبيّن لنا معالم واقعه المعيش في نهاية السرد أو عند نهاية حلمه، وأحيانا يشير إليها أثناء سرده، فميهوبي يُشعِر متلقّيه بأنّه في عالم غير واقعي وغير منطقي أو أنّه فنتازي منذ اللّحظة الأولى، وهو ما يبدو واضحا في مطلع القصيدة:

أنا طائر من ألق

ولي بينكم وطن من ورق

أنا طائر المتعبين بأحلامهم

ليس لي أجنحهْ

[1]- ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ط1، القاهرة، 1997، ص58.

وطني ساحة للجنازات والأضرحهْ

أنا طائر أتعبته النجوم فماتْ

أتنفس من رئة الصمت والكلماتْ

فتلبسني المقبرهْ[1]

فالشّاعر يلجأ إلى الحلم لأنّه «يريد تحقيق المعادلة المستحيلة: أنْ يجعل الواقع شعرا وأنْ يجعل الشعر واقعا، وبما أنّ الواقع لا يسعف، ودائما هو في درجة تخلف عن الحلم فالشاعر يقف دائما مع الحلم ضدّ الواقع.»[(2)]عندما لا يسعفه هذا الواقع المزيّف بزيف التآلف والانسجام.

ليفصح الشاعر في آخر سرده عن واقعه الحقيقي بقوله:

أنا شاعر هكذا قيل لي..

ربما أخطأ الناس

أو أخطأت كلماتي الشريدهْ

دمي واحة

وشفاهي قصيدهْ

فلا تسألوا الناس عني

ولا تكتبوا سيرتي

ولا تنشروا صورتي في الجريدهْ[3]

وفي مشهد دراميّ مضحك ومؤثّر في الوقت نفسه، يصوّر حنان الأب وعطفه على أبنائه، يقول ميهوبي:

قالت"أبي شفتك بنومي..

---

[1]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص41،42.

[2]- كلام للشاعر المصري أمل دنقل يوم 15ديسمبر 2010، من الموقع التالي:http//www.youtube.com

[3]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص68.

قلت "حقا.. ما الذي شفت؟ احك لي..

قالت "وكم تدفع لأحكي؟"

قلت"هل تكفيك بوسهْ؟"

"أم تريدين من السوق عروسه؟[1]

ومن هذا النموذج كذلك قصة الرجل الأسطوري التي يرويها الشاعر عاشور فنّي، تلك القصة التي تخضع لمنطق الأسطورة العجائبيّ الخارق، إذ يقدّم لنا الشاعر شخصية أسطورية سمّاها "رجل من غبار".

هو رجل غريب يستحيل أن يكون إنسانا عاديا كسائر الناس، إذ يجمع بين متناقضات خيالية خالية في واقعنا المعيش كالغرابة، والصبر فوق المعقول، والتناقض، والكينونة الواضحة الغامضة، وغيرها من القدرات والصفات اللامعقولة، من ذلك احتفاله بالرماد وجمعه بين العرس والحداد:

كان محتفلا وحده بالرماد

حينما فاجأته وجوه الأحبة

في آخر الكأس

فاهتز عرس الحداد (2)

وكذلك قوله:

كان من كثرة النكبات يغنّي

ويحصي صباباته الضائعه

كان يجمع أحلامه الرائعه

ويبعثرها في الرياح

كان يلبس وجه الصباح

---

[1]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص30

[2]- عاشور فني، رجل من غبار، ص40.

ثم يمضي إلى الفاجعه[1]

إنّ الشّاعر عندما يلجأ إلى الأسطورة إنّما يسلك طريقا خاصا لخداع الرقابة، و«لكل شاعر أساطيره الخاصة أو نطاقه الطيفي، أو تشكيلة الرموز الخاصة به»[2] التي يتّخذها وسيلة لتحقيق رؤيته الشعرية التي توسّع دائرة النص من كونه مجرّد تعبير عن ذات واحدة إلى التعبير عن الذات الأسطورية التي تحمل بعدا جمعيا لا فرديّا.

ولكنّه في الوقت نفسه يثير المتلقي بعالمه هذا، ومن ثم يصدمه لكي يلفت نظره للإرسالية أو الخطاب الإيديولوجي الذي يودّ إبلاغه إيّاه، وهو خطاب لا يخرج عن كونه نقدا للواقع المعيش، دون أن يفقد النص الشعري دلالته التي تعبّر عن روح المقاومة التي تمنح الإنسان القدرة على مواصلة العيش في هذا العالم المليء بالمآسي والمفاجآت.

لم يكن ينتظر

أيّ معجزة لا تجيء...

ولم ينكسر

حين أبصر أحلامه كلها تنتحر

بل رأى كيف يبدع أروع أحلامه

وهو يحرس أحلام كل البشر

داهمته كلاب المدينة مشتبكا

بالأميرة:

- من أنت؟

أعرفكم من قذارتكم

- أين تسكن؟؟

---

[1]- المصدر السابق، ص27.

[2]- نورثروب فراي، الماهية والخرافة: دراسات في الميثولوجيا الشعرية، تر:هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ط1، دمشق، 1992، ص19.

تحت المدينة...

- من أي باب دخلت؟؟

عيون الحبيبة واسعة

وأنا عاشق ونحيل

ومعذبتي ولدت في الزمان الجميل

وعلى ثغرها وردة المستحيل

وأنا عند أهدابها....

قاتل أو قتيل !![1]

ينفتح النّص على مفارقة الحدث الشّعري، ويشتغل الراوي على الذاكرة/الرؤيا، حيث تموّن القصيدة بالتجربة والخبرة والزمن، كما تنفتح على نداء قادم من أقاصي الحلم يضاعف من طاقتها على الاستشراف وقراءة الآتي والغامض والماورائي.

فالبطل في هذه القصة شخص غير عادي، يعيش تناقضات الحياة، من الهزيمة ينتصر، ومن النهايات يولد، ليحرس أحلام كلّ البشر، أحيانا تفهم أنّه إنسان، وأحيانا أخرى ترى بأنّه مخلوق غريب أو ملك عجيب ذو قوى خارقة.

كما يتّسم النص بحركية دائبة وطاقة جموح عبر أفعال المضارع(ينتظر، ينكسر، يبدع، يحرس، أعرف، تسكن) وسيميائية الشخصية (الأميرة)، وتتجلى المفارقات في شبكة من الأفعال المتضاربة، تعمل على تفعيل الحوار والحس الدرامي، كما تفتح النص على أفق مفتوح.

وفي حوار داخلي مع الذات الوحيدة المنكسرة يقول الشاعر مرة أخرى:

عادةً

أتحدّثُ في وحدتي

[1]- عاشور فني، رجل من غبار، ص48،49.

لسماء تحطُّ على حجر

وحدتي فرصةٌ للحديث الكريم مع الصمت

في الصمت شيء يحدّثُني

بجميع اللّغاتْ

يتكلّم من جهةٍ لا أحدّدُها

جهةٍ لا تحدِّدُني

جهةٌ تتكاثف فيها الجهاتْ [1]

وفي مناجاة للذات الحزينة الخائفة نقرأ في قصيدة "اللعنة والغفران" قوله:

ربما أخطأني الموتُ.. فطارت من شفاهي لعنة البوم..

وطارت أحصنهْ

لست وحدي..

افتحوا صدري وقولوا مثلما قال "علي بابا" لسمسمْ:

"افتح الباب" سأفتحْ..

وطني المعقود بالجنّةِ.. يذبحْ

ربما أخطأت حين اخترت للشّمس مدارا في عيوني [2]

إنّ تكرارعبارتي:"ربما أخطأت"(أربع مرات)، "ربما أخطأني"(خمس مرات)، وكثرة استعمال ضمير المتكلّم "أنا"(أنا ما أذنبت، أنا ما قلت، أنا ما كنت، اخترت، قلتُ، ألقيت، عصاي، أنا أسأل، رأسي، ...) في متن القصيدة، يدلّ على حديث داخلي للذات عبر رحلة العذاب المستمرة، والموتُ يترقّبها في كل خطوة تخطيها، محاولة تبرئة نفسها من الجريمة ورفضها الموت من خلال توظيف الشاعر"ما" النافية، أملا في حصوله على المغفرة في

[1]- عاشور فني، أخيرا أحدثكم عن سماواته، ص48.

[2]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص25،26.

سخرية لاذعة ممن فضّلوا الصمت في وجه الإرهاب وهو ما يؤكّده بقوله:(ربما يغفر لي صمتي).

وفي مقطع ساخر لنفسية قلقة يائسة مما آلت إليه الحياة الاجتماعيّة، موضوعها الزّواج ومشكلة السّكن، واختيار الفتاة المناسبة، يقول:

لِمَ لا تتزوّجُ يا ولدي؟

-الزواج قدرْ

فإذا كان قُدِّر لي... أتزوّجُ

سيدة...

نصف سيدةٍ

ربع سيدةٍ بشرا كاملاً

أو حجرْ

نملةً

عنكبوتاً...

عنكبوتا يوفِّرُ لي سكنا لائقا

أتدلّى بأرجوحة من حريرٍ [1]

يجمع الشاعر بين متناقضات عديدة في أسلوب تهكّمي ساخر من أزمة السّكن واختيار الزّوجة الّتي توفّره.

وفي مشهد تراجيدي، يتحدّث الشّاعر عن آلام الوحدة والفراغ العاطفي وانتشار الصفات السيّئة من قبيل الغدر والخيانة:

وحين تلفتُّ خلفي

رأيتُ دمي نازفًا في الرّمالِ

[1]- المصدر السابق، ص186.

وأبصرتُ خنجرَها لامعا في الظّلامِ

رأيت دمي موئلا للرّماح

وأبصرتُ رأسي على طبقٍ

في مهبّ السّيوفِ[1]

وعلى نحو عام، فإذا أردنا أن نوجز الكلام عن بنية المفارقة في المدونة المدروسة يمكننا القول: إنّ بنية المفارقة لا تكاد تفارق قصيدة من القصائد خاصة قصيدة رجل من غبار للشّاعر عاشور فني، حيث أنّنا يمكن أن نطلق عليها قصيدة المفارقة، وقد تعدّدت أنماط المفارقة بين مفارقة التناقض ومفارقة السّخرية ومفارقة الدرامية، فهذه الأنماط هي أكثر الأنماط حضورا في سرد الشعراء الجزائريين، فضلا عن كونها الأكثر انتماء للشّعرية، والّتي جاءت ضمن نسيج بنى فنيّة متنوّعة أفضت إلى كشف المتناقضات والسّخرية والتهكّم.

[1]- أحمد عبد الكريم، تغريبة النخلة الهاشمية، ص38.

الفصل الثالث: جماليات التّداخل السردي والدرامي في القصيدة

1-التّشكيل الحكائي:

1-1 نمط الحكي

1-2حكايات الشّخصيات

1-3 استحضار الشّخصية الدّينيّة

1-4 استحضار الشّخصية التّاريخيّة

1-5 جماليات المكان:

أ- المكان الذكرى

ب- المكان التّائه

ج- المكان الحلم

د- المكان القاصر عن الاحتواء

2- التّشكيل الدرامي:

2-1 علاقة الشّعر بالدراما

2-2الحوار الداخلي

2- 3الحوار الخارجي

2-4 الحوار مع الطبيعة

2-5 القناع

1-التّشكيل الحكائي:

1-1 نمط الحكي في القصيدة:

إنّ الشّاعر في حديثه عن تجربة الذات والرؤيا الشّعرية لا يمكنه أن ينظم شعرا دون حكي لأنّ«الشّعر في صورته الكلامية وهي تعبّر على نحو ما عن ذات الشاعر وتجربته الوجدانية والصوفية العميقة والكثيفة والمكتظّة والغامضة، ما هو في درجة تواصله واتّصاله بالآخر سوى حكي مقتصد وموقّع وعلامي- رمزي، ولا شعر دون حكاية (بالمعنى القولي الواسع والمنفتح لها)، وهي تتقلّب في تجربة الكتابة الإبداعية عموما والشعرية خصوصا بين حكاية الذات، التجربة، القلق، الانتظار، الوحدة، الفرح، الحزن، الغربة، التيه، الضياع، الموت، الحياة، الحبّ، التّطلع، الحلم... وما إلى ذلك»[1]

اختلف النّقاد والباحثون حول مصطلح الحكاية، فمرة يمنح المصطلح دلالة تقترب كثيرا من دلالة السرد، ومرّة أخرى هو مادة القصة الخام، أو ما يقابله بالمصطلح الشكلاني "المتن الحكائي"، أو هي مجموعة من الأحداث والأفعال السردية التي تتوق إلى نهاية أو غاية.

في حين يرى جيرار جينيت أنّ كلمة حكاية تدلّ على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث،[2] واقترح أن يطلق «اسم القصة على المدلول أو المضمون السردي، واسم الحكاية بمعناها الحصري على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه، واسم السرد على الفعل السردي، المنتِج، وبالتوسع:على مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل.»[3]

---

[1]- محمد صابر عبيد، التشكيل النصيّ، ص83.

[2] ينظر:جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر:محمد معتصم، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص37

[3]- المرجع نفسه، ص38،39.

بينما تميل التعريفات التقليدية إلى كونها سردا قصصيا لأحداث معيّنة ماضية واقعية أو متخيلة رمزية لها غاية تعليمية إصلاحية اجتماعية، ومن ثمّ فهي تتجسّد بالحكايات الخرافية والتاريخية والشعبية والغرائبية ولاسيما الحيوانية.[1]

وربط الدكتور حاتم الصكر مفهوم الحكاية بالزمن الماضي وكونها من مرويات الشعوب وليس لها مؤلِّف معروف، فضلا عن غرائبيتها وغايتها الإصلاحية الاجتماعية، وكونها تظهر ممثّلة أو مرمّزة لمتلقيها، فقال:«الحكاية ذات بعد تعليمي وغرائبي ولساني خاص، يؤكد شفاهيتها واخلاقيتها وطابعها التمثيلي الرمزي.»[2]

وتُعرّف الحكاية الشعرية على أنّها عمل سردي يدور حول شخصية مركزية يعبّر من خلالها الشاعر عن قيم فكرية وأخلاقية وجمالية، تدور حول هذه الشخصية الأحداث والأفكار والرموز، وأنّ الحكاية الشعرية تختلف عن الملحمة ذات البطل التراجيدي، بأنّها لا تصوّر حشدا من الشخصيات والحياة – كما هو حال الملحمة- كما أنّها تميل إلى الإيجاز والتكثيف، وتتحدّث عن الأفكار الرئيسة فقط، والشاعر هنا غير مختف عن الأنظار – كما هو حال الملحمة- بل هو ظاهر ويمكن تلمّس ملامحه.

ومن أهم مصادر الحكاية: التراث العالمي والتراث الفولكلوري، كالحكايات التي تتناول شخصيات مثل: أبي زيد الهلالي وعنترة والزير سالم وسيف بن ذي يزن، وقد وظّف أدونيس قصة صقر قريش، ووظّف أمل دنقل قصة الطوفان.[3]

ويعرّفها الدكتور علي جواد الطاهر بقوله:«أن يروي الإنسان لآخرين ما رأى وسمع أو تصوّر.»[4] بمعنى أن الحكاية الشعرية لا تخرج عن كونها سردا بسيطا لأحداث واقعية أو متخيّلة تدور حول شخصية مركزية أو حدث بعينه، الغاية منها غاية تعليمية أخلاقية أو أنّها

---

[1]- ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985، ص72.

[2]- حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص250.

[3]- ينظر: محمد رضوان، مملكة الجحيم، دراسة في الشعر العربي المعاصر-الحكاية نموذجا- منشورات اتحاد الكتاب العرب في دمشق، 2001، ص17،18.

[4]- علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1983، ص218.

رمز من الرموز التي تحيل إليها، أو هي سرد يتّخذ من شخصية معينة أو حدث معين محورا له، وربما كانت الحكاية سردا لوقائع حقيقية أضاف الكاتب إليها شيئا من عنده ليحمّلها رموزا وإشارات.

ويمكن أن تكون سردا لأحداث متخيّلة رمزية يرمز بها الكاتب إلى وقائع معينة، يمكن تلمّس الرمزية فيها عبر فنتازية الأحداث والشخصيات والأزمنة والأمكنة، ففي «المسافة الشعرية الفاصلة بين التخييل والتصوير تتفتّح أزهار القصيدة لتغذّي الفضاء الشعري المحيط برائحة الشعر وعبقه ونكهته، تتحرّك الدوال الشعرية بعد تشرّبها بماء التخييل نحو أفق التّشكل الصوري الذي يسهم على نحو فعّال في رسم معالم القصيدة، لتشتغل بعد ذلك على حشد مكوناتها وعناصرها في السبيل إلى تكوين مقولتها الشعرية وبناء خطابها الحكائي.»[1]

ولقد عدّ النقاد توظيف الحكاية في الشعر العربي من علامات الحداثة الشعرية، بعد أن استطاع الشاعر العربي الحديث والمعاصر من خلالها تجنّب السقوط في الغنائية البحتة والذاتية المفرطة، إذ أكسب قصيدته بها بعدا موضوعيا أتاح له التعبير عن قيّمه الفكرية والعاطفية بشكل موحٍ وبعيد عن التقريرية المباشرة، وتُجنِّبُه التعميم في شعره، وقد أسهم ذلك في كسر انغلاق النص على ذاته، وفتح المجال أمام تعدّد القراءات، حيث تتّسم موضوعات القصيدة المعاصرة بالتّفجّر والتلقائية وحرية الغناء، والموضوعات الغنائية مستمدة من واقع الشاعر، فالمجتمع الاستهلاكي أفرز موضوعات الموت والاغتراب والضياع وغيرها.[2]

ويرى الباحث "عز الدين اسماعيل" أنّ القصيدة الغنائية المعاصرة «تصوير لموقف عاطفي مفرد يتحرك أو يتطوّر في اتّجاه واحد(...) ينتظمها خيط شعوري واحد، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية ثم يتطوّر الموقف في سبيل الوضوح شيئا فشيئا حتى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس. وحدة العاطفة إذن وتطوّر هذه العاطفة في اتجاه واحد هما السمتان

[1]- محمد صابر عبيد، التشكيل النصيّ، ص83.

[2]- ينظر: فاضل ناصر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1975، ص276.

المميزتان للبنية الداخلية للقصيدة القصيرة المعاصرة.»[1] فاستمرار الجو العاطفي للنص ووحدته سمة بارزة في القصيدة الغنائية الحديثة والمعاصرة.

وإذا بحثنا عن معالم هذه الغنائية الجديدة عند الشاعر محمود درويش وجدنا «أنّها تجمع بين عناصر متضادة، فإلى جانب العودة إلى الترجيع والتكرار، وتوظيف الإيقاعات الموسيقية الحانية، تكتسب الجملة الشعرية حداثتها من انحراف التركيب وإيقاع الصور، مع وضوح المرموز له بانتظام في دفعات التيار الوجداني المباطن للتجربة والمتناغم دائما مع إيقاع الوعي بالكتابة، وهذا يسفر عن خلاصة مركبة لشعره تختلف عن أشكال الغنائية المعهودة من قبل بحداثتها وكثافة متخيلها ثم لا تلبث هذه الغنائية أن تختزل مقامات الشعر، وتكتسب من رحيقها الحيوي ونسغها الدرامي ما يجعلها غنائية رؤيوية.»[2]

إنّ المتتبّع لسير الحكاية في القصيدة الجزائرية المعاصرة يلمس جنوحا مستمرا للشاعر نحو التنويع في تقديم أنماطها وتطويرها، سعيا منه إلى تجاوز نفسه ومحاولته تجديد القصيدة. انطوت القصائد المدروسة على نمطين من أنماط الحكاية هما: حكايات الشخصيات، والحكايات العامة.

وقد اعتمدنا خلال دراستنا لعناصر الحكاية علىتتبّع حكايات الشخصيات التي تأتي في معظمها على شكل رثائيات قدّمها الشاعر في حضرة الموت وانطلق منها للحديث عن المرثي بشكل سردي مثير.

1-2-حكايات الشّخصيات:

توجد حكايات في القصائد تنتمي إلى ما يمكن أن نسميه " قصيدة الشخصية"، في مقابل المصطلح المعروف "رواية الشخصية" أو" قصة الشخصية"، «ويقصد به ذلك النوع من الإبداع الذي يتمحور حول شخصية محدّدة.»[3] حيث يتمّ عرض سيرة خاصة نوعيّة

---

[1]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص251.

[2]- صلاح فضل، شفرات النص، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1990، ص142.

[3]- يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية، ص24.

يؤلّفها الراوي الشعري الذاتي بعناية فائقة، وهو يحيا هذه السيرة الثريّة لشخصية القصيدة ويتحرّى حكايتها ويرسم شكلها المائل إلى الخيال.

قصيدة الشّخصية إذن هي القصيدة التي تعتمد اعتمادا مطلقا في تشكيل عمارتها الشعرية على شخصية مركزية واحدة، لها حضور تاريخي وجغرافي ونفسي ووجداني وذاكراتي ثريّ في ذاتية الشاعر وحلمه، تحمل الكثير من القيّم والمعاني والدلالات، وتهيمن بقوّة على مقدّرات السرد الشعري، وتقود دفّته، وتسخّر كل أدوات القصيدة وآلياتها وعناصر تشكيلها لخدمتها، وتجعل من الشخصيات الأخرى في القصيدة شخصيات ثانوية داعمة وساندة ومحفّزة لحضورها الشخصاني الجوهري.[1]

إنّ أوّل مثال نجده في القصائد هو ذلك النمط البنائي الذي تُسرد الحكاية فيه من دون تعليق من الشاعر على الأحداث أو الشخصيات، منها ما جاء على شكل رثائيات تحكي مآثر المرثي ومحطّات من حياته، وهي حكايات تتحدّث ضمن سياقها الشعري عن شخصيات على علاقة من نوع ما بالشاعر، بعد أن طوتها يد الموت.

ومن تلك الحكايات حكاية "سناء محيدلي" التي نقرؤها في ثنايا القصيدة الملحمية "قربان" لعز الدين ميهوبي" التي يروي فيها حكاية الفدائية الشهيدة التي لقبت بعروس الجنوب: "سناء محيدلي"، المهداة إليها، جاء في الإهداء:«إلى الشهيدة سناء محيدلي»[2]

يحكي الشاعر في البداية عن ميلاد وطفولة سناء، ويشبّهها بعروس الأرض التي أضحت قربانا في سبيل تحرير بلدها لبنان، يقول في استهلال القصيدة:

ولدت قبيل الفجر

آيتها المطرْ

فرِحتْ جهاتُ الأرض

زغردتِ النساء وقلن

---

[1]- ينظر: محمد صابر عبيد، التشكيل النصي، ص235.

[2]- عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص32.

ما أحلى القمر

(...)

هذي عروس الأرض

قربانُ الدفائنْ

كفنٌ قماطتُها..

وعيناها سفائنْ

هي لن تموت كما يموت الآخرونَ

وإنما تأتي كريح

تعتلي صُعُدَ المآذنْ

هذي عروس الأرض

تكبر موسما

لرؤى المدائنْ [1]

يصف الشّاعر هنا الشّخصية الرئيسة في القصيدة، ويحكي حكايتها بدءا بيوم مولدها وفرحة العائلة بها واستقبالها بالزغاريد دلالة على البهجة والسرور، وقد شبّهها الشّاعر بالقمر، وهو تشبيه صريح،

ثمّ يورد الحوار الذي كان يدور بين سناء وأمّها:

كانت تقول لأمها

فرسا مجنحةً أجيءُ

سحابةً بيضاءَ

بحرًا

آيةً تتلى عشيهْ[2]

[1]- المصدر السابق، ص33،34.

[2]- المصدر نفسه، ص35.

إنّ الشّاعر في قصيدة الشّخصية شأنه شأن السارد، يحشد الصفات الجسدية والنفسية ويقدّم الشّخصية من خلال كل أشكال التقديم المتاحة من أقوال وأفعال ومواقف:

كانت سنا

وجها يوشيه الأرَزُّ

وينتشي بـ.الميجنا.

(...)

كانت سنا

ملح الطفولة

في الجنوب

ترنو لعين الشمس

عاشقةَ تذوبْ

عشبا إذ طلعت بأهداب

الصغار

قصيدةَ الفرح المضمخ بالطيوبْ

كانت..

إذا صلّت

تصير الأرض سورتَها

وقبلتُها الجنوبْ [1]

ثمّ يسرد الشاعر قصّة سناء المناضلة والمحبة لبلدها وقد ضحّت بنفسها من أجل بلدها، هذه المناضلة التي كانت في زمن مضى وانقضى:

ومضت إلى دمها المضيء وحيدةً

سقطت سنا

[1]- المصدر السابق، ص36،37.

لكنها ظلّت بـ.صيدا.

واقفةْ

تأتي انفجارا

لا يموت به الجسدْ

كانت سنا

صارت سنا بنت البلدْ [1]

ويتغنّى الشاعر بكفاح هذه الفتاة ويعدّد بطولاتها، ويصوّر نهاية رحلتها الثورية باستشهادها، لكنّها وإن توفيّتفإنّهاتبقى قصة تضحية وبطولة تختزنها الذّاكرةوتتدوالها الألسن والأجيال :

ولدت قبيل الفجر

واحترقت مساءْ

لبس التراب سواده

ذبلت زهور الأرض

أجدبت السماءْ

رحلت سناءْ

وأطل عرّاف المدينة

كان يبكي..

لم يقل شيئا

وقالت أمها

لك أن تكون يا ابنتي

وطنا

وأرضا

[1]- المصدر السابق، ص38.

أو سماءْ

قمر المدينة لم يعد..

وأنا أضمّك

والترابُ

وهذه الأكفانُ

.....

.....

وانفجرت سناءْ [1]

يصف الشاعر هنا حالة الفقدان والشوق والحزن التي تأسر الأم الثكلى التي لا يمرّ عليها يوم ولا لحظة دون أن تتذكّر ابنتها الشهيدة، هذه الابنة التي تفتخر بها كثيرا، فهي الوطن والأرض والسماء، وتضحياتها تبقى خالدة في الذاكرة، وتدلّ النقاط المتتابعة على حجم المعاناة وصُوَرِ الدمار التي لم يستطع الشاعر التعبير عنها بالكلمات.

كما يرثي الشاعر في قصيدة "أغنية للجنون" الشهيد سليمان خاطر:

كان الفتى يتحسس الكلمات

من ظمإ الشفاهْ

عيناه نارٌ..

خده الموشوم بالصمت

الموشى بالرحيل إلى مدائن للجنون

يظل يعشقها الجميع

وليس يدخلها سواهْ

مازال يقرأ حظّه اليوميّ

في خط انهزام الآخرين

[1]- المصدر السابق، ص40،41.

وفي خطى الغرباء عن .سينا.

وعن سر الجباهْ [1]

يقصد الشاعر بمدائن الجنون: مدائن الموت، التي اختار الشهيد الرحيل إليها، بعد كلّ ما حلّ ببلده من دمار وخراب واغتيالات، وحرب دماء جارفة، وبذلك فإنّ عنوان القصيدة نؤوّله بـ"أغنية للموت"، والغناء تحقّق في متن القصيدة بفعل القراءة من خلال تكرار الجملة الاسمية "مازال يقرأ" الدالة على استمرارية القراءة أو المشاهدة، ويعني الجنون المصاحب للغناء هنا: الفرح بالانهزام وبالقصف، والذي يبدو واضحا في المقطع الآتي:

كان العراء

وكانت الدنيا تبوح بسرها المعهود

مهزلة جديدهْ

قصفوا المدينة في الضحى

مرحى

مدينتنا شهيده..

قصفوا المدينة والمفاعل

ثم عادوا

يا لأمتنا السعيده.

مازال يقرأ

والزناد لسانه المخبوء..

كانوا يعبرون جبينه

رحل السكونْ

سقطوا ولم يسقط

وفاض النيل

[1]- المصدر السابق، ص29،30.

وانتفض الجنونْ [1]

وقد يقدّم الشّاعر الشّخصية من خلال السرد المباشر على نحو ما نجد في قصيدة "مناجاة الملاك الغائب" المهداة إلى الصديقة الراحلة " زليخا السعودي"، حيث يرثي ميهوبي فيها هذه الشخصية التي تركت فراغا رهيبا، وألما موجعا، جرّاء الفراق الأبدي والانتقال إلى عالم آخر، ويعْرِض بعض المواقف التي تضيء شخصية المرثي وتقدّم رؤيته للحياة من خلال زوايا ذات دلالة وارفة، تجعل بطل الحكاية شخصية درامية ذات أقوال وأفعال ومواقف تضيء رؤاها، جاء في قصيدة مناجاة الملاك الغائب:

أختاه في دار الخلود

كما الملائكِ نائمهْ

كالشّمس تأتي من نهايات المسافةِ..

مُهرةً

أو دمعةً

أو فرحة متناغمهْ..

أختاه..

يا نبت التّرابِ

ويا قصيدتنا البهيّهْ[2]

يخصّص الشاعر مستهل القصيدة للحديث عن الخصال النبيلة لشخصية المرثي، حيث يشبّهها بالملاك النائم وبالشمس الدافئة، وبالتراب الذي يرمز إلى البلد، والتي وإن رحلت فإنّ نبضها يبقى كما تبقى الحقيقة:

حين احترقتِ توهّجت ملء المكان

حدائقُ الوطن النديهْ

---

[1]- المصدر السابق، ص31،32.

[2]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص26،27.

وتلألأتْ في قمّة الأوراس

في الحلم المطرّز

أبجديهْ

وطلعتِ مثل حرائر الشّعب الأبيّ

حمامةً بيضاءَ

تنثُر ريشَها في المِجدليّهْ

قد تصنع التاريخ

من دمها ومن فمها

صبيّهْ

تمضي..

وتنقشُ في محاجرنا وصيهْ

"أنا إن أمتْ أحيا..

وما اعتصرَ الفؤاد لكم هديهْ"

(...)

قد ترحلين..

وتسقطين من القواميس العتيقهْ

لكن نبضكِ سوف يبقى

مثلما تبقى الحقيقهْ[1]

تظهر هنا صورة المرأة الخالدة بخلود بطولاتها ترمز كالحمامة البيضاء إلى السّلم والأمان والطمأنينة، وخلودها سيظلّ كما ظلّ خلود الأوراس منقوشا في الذاكرة عبر التاريخ.

[1]- المصدر السابق، ص27،28،33.

- **شيء من سيرة الطفل المشاغب:** هذه القصيدة تحكي قصة ذاتية، وإن كانت تحمل في طيّاتها موضوعا إنسانيا يخصّ كلّ طفل في العالم يعاني القسوة والاضطهاد، إنّها قصّة إنسانية معبّرة عن مأساة الوجود الإنساني في ظلّ الهيمنة والاعتداء.

يسرد الشاعر فيها حكاية استشهاد البطل الرئيسي للقصة، تاركا أحلامه البريئة خلفه دون تحقيقها؛ لم يذهب إلى السوق، ولم يشتر كراس الأناشيد والحلوى له، ولا شالا ولا مرآة لأمّه، رحل دون أن يحقّق مايتمنّاه أيّ طفل بريء من أحلام الطفولة، ثمّ ينتقل الراوي للحديث عن الأطفال الذين يحملون الحجارة ويدركون كُنه الاحتلال منذ الصغر، ويصوّر رغبة محمّد الدّره في مشاركتهم الانتفاضة ضد المستعمر الاسرائيلي، يقول محمّد لوالده:

فليكن خذني إذن نحو الشوارع كي أرى الأطفال.. خذني يا أبي..

خطر علينا إن ذهبنا..

قلت لي بالأمس.. أطفال الحجارة لن يموتوا..

طبعا بنيْ.. لن يسرقوا منهم بطولتهم

ولن يقوى على دمهم سكوتُ [1]

ويتحدّثان مطوّلا عن الانتفاضة، والموت يترقبّهما من كلّ الجهات، فالشّوارع لم تعد تسع الجموع، والرّصاص ينبعث من كلّ صوب وناحية، فيختبئان خلف واقية من الاسمنت لكن دون جدوى، إذ تخترق الرّصاصات صدر محمّد ولا أحد يهبّ لنجدته سوى أبٍ ينزف دما وحزنا وحسرة على ابنه، فيسقط الطفل شهيدا. غير أنّ الشاعر جعل موته موتا غير طبيعيّا، بل محمّد سيبقى حيّا، وذكراه خالدة في قلوب كلّ فلسطينيّ وكلّ عربيّ، وأنّه بموته ستطلع روحان، واحدة روح الميّت، والأخرى روح للبلد الذي سيبقى حيّا للأبد:

طخ.. طخ...

مات الولد.. مات الولدْ

طلعت من الدم وردتانِ

[1]- عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص8،9.

ووردة طلعتْ بلدْ

مات الولد.. عاش البلدْ [1]

إلاّ أنّ هذا لا يعني أن تكون تلك النصوص وثيقة تاريخية خالصة عن كاتبها لا يتخللها الخيال، فربما تخيّل الكاتب أحداثا لا تخصّه ولكنه سمع بها من أناس لهم صلة بها، وحديث الكاتب عن نفسه ليس بالضرورة هو سيرته الذاتية كما كان يعتقد الواقعيون، فشخصيات السرد هي: كائنات من ورق ليس لها وجود، أو هي تقنيات لغوية، كما يرى رولان بارت و تودوروف.[2] ولكن على الرغم من ذلك فهي تومئ إلى شخصيات حقيقية موجودة في الحياة وتسعى إلى انتقادها أو إظهارها أو التّحدّث بدلا عنها.

ومن حكايات الشّخصيات نلفي قصّة "**زينب والطّفل الأخرس**" وقصة "**أحمد والرّاوي**"، المتضمّنتين في ديوان اللعنة والغفران، تعكس القصّة الأولى تفاعل الشّاعر وتعلّقه بقضيّة الوطن، وهي قصّة تحمل كلّ معاني الوطنيّة، يقول ميهوبي:

ذات سبت..

أنشدت "زينب" في موكب أطفال

الحواري "قسما"

سمعت في آخر الشّارع طفلا أخرسَ

الصّوت يغنّي "فاشهدوا"

قلبه المبحوح ينزو ألما

فأعارته فمًا..

وبكت "زينب"

---

[1]- المصدر السابق، ص11،12.

[2]- ينظر:جميل علوان مقراض، البنية السردية في شعر امرئ القيس، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2013، ص170.

عادت تتهجّى بيديها "قسما"[1]

إنّ هول المأساة هو الّذي أنطق الطّفل الأخرس قائلا "فاشهدوا" رغم حجم المعاناة، وهو من أثقل نطق زينب فعادت تتهجّى وتتلعثم لتقول "قسما"، إنّه مشهد قصصي تصويريّ لموضوع مأساوي مفعم بالوطنيّة وحب الانتماء، فالطّفلة "زينب" رمز للبطولة والصّبر والتّضحيّة في سبيل الوطن والحريّة.

وتجسّد قصّة "**أحمد والرّاوي**"معاني البراءة والعفويّة والبساطة وحب الوطن والفخر والاعتزاز به:

صاحبي "أحمد" ..مثلي

يعشق الحلوى وأفلام الأغاني

زارني يوما .. رآني..

باحثا عن وطن ضيّعتُه بين الثّواني

(...)

قالوا بعد يوم

"سكنت أحشاءه الحرّى قذيفةْ

فتّشوا جيب صديقي

وجدوا صورة طفل وقصاصات جرائدْ..

وأغاني وقصائدْ..

وجدوا قنديل زيتٍ من حبيبات الرّماد..

فتّشوا أضلاعه.. لم يجدوا شيئا سوى تنهيدةٍ

"آه.. بلادي"[2]

[1]- عز الدّين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص40.

[2]- المصدر نفسه، ص42.

إنّه مشهد مروّع للأحداث والأخطاء المرتكبة في حق الوطن والمواطن وفتك أحلام البراءة بالدرجة الأولى، فالطّفل أحمد لا ذنب له في الحرب سوى أنه كان يحلم بتناول الحلوى ومشاهدة الأفلام وسماع الأغاني والقصائد، ويختتم المشهد التراجيدي بموت البطل بواسطة قذيفة مزّقت أحشاءه وآماله، وتنهيدته الأخيرة "آه بلادي" دلالة على حبه وتحسّره لما آل إليه البلد وما في اليد من حيلة سوى التّضحيّة والفداء.

ويحدّثنا عاشور فني في ديواني: زهرة الدنيا و "رجل من غبار" عن تجربته الذاتية، بدءً من استرجاع ذكريات الزمن الطفولي الجميل الذي بثّه في "زهرة الدنيا"، ليكمل تجربته الحياتية في ديوان "رجل من غبار"، يقول في ديوانه الأول:

لكم يبدو جميلا ذلك الزمنُ !

فرغنا من رضاعتنا

فرفرف فوقنا الوطنُ

وعلمنا بعمر الورد

كيف نرى ونفتتنُ !

وكيف نحبّ حتى ننتهي حبا

فذُبنا في طفولتنا... [1]

هذه الطفولة التي عاشها الشاعر بمرارتها وحلاوتها في مسقط رأسه المعروف بـ"أم الحليّ" بالريف، إذ يشدّه الحنين إلى عالم الجمال والنّقاء، وتعود به الذاكرة إلى أرض السنابل والعصافير، حيث ارتسمت ملامح الذات، وذاق القلب طعم الأمومة وحلاوة الحياة، قائلا:

شواطئ ذاكرتي...

أمهليني قليلا

أعيدي اليّ ملامح وجهي

أرسميه كما كان عذباً جميلا

[1]- عاشور فني، زهرة الدنيا، ص5.

أعيدي انسجام الأثير

وترتيب لون الفصول وريش العصافير

...

ضمّي أنامل أمّي على جبهتي...

أغرقيني بأيّة أغنيةٍ

خبّئيني بأيّة سنبلةٍ

وانثريني على أيّ تلٍّ "بأم الحلي"

لألغي خمسين ألف سنه

وأبدأ تشكيل ذاكرتي من جديد

منك أنت ابتدأت، وفيك انتهيت [1]

ففي أم الحليّ تحلو له الحياة بكآبتها:

شرّديني على أيّ تلٍّ "بأمّ الحلي"

لأمسك ناصيتي بيديّ

وأرى قسماتي وجهاً لوجه

وأفهم سرّ الكآبهْ

وأكتب وجهي على جبهتي بأنامل أمي

ليبرأ منّي جنون الكتابهْ[2]

ثم يحكي عن انتقاله للعيش في المدينة واصطدامه بعالم التيه والضياع، فعلا، اصطدم عاشور فني بالمدينة التي تعدّ تجربته الأولى، يراها مبعث الموت، وضياع البراءة، ومصدر اضطرابه وحيرته، عبّر عنها بمشاعره الصادقة، وكلماته الدافئة المخلصة، باحثا عن طريقه وعن ذاته، متعثّرا، ساقطا أحيانا، يحيا صراعا ذاتيا ويكابد خوفا خارجيا، وكآبة

[1]- المصدر السابق، ص17،18.

[2]- المصدر نفسه، ص19.

تنزل عليه كزخّات المطر، كقساوة المدينة، والحب الفاشل، والحنين إلى الريف، والشعور بالغربة والوحدة والضيق في المجتمع المتمدّن، كقوله:

حاولت أن أدنو قليلا من شبابيك المدينةِ

ضيّعتني نجمة في الدرب [1]

وأنا كبرت وراعني أن المدينة ضيقةْ ![2]

وقوله أيضا:

تبعثرني المدينة كل يوم

ثم أبحث عن رصيف بارد لألم أشلائي

وأكمل وحدتي...

وعن حبّه وتعلّقه وشوقه للريف يرسم صورة شعرية معبّرة:

نام الندامى قبل موعدهم

وتاب العاشقون

ولم يزل قلبي لسيدة البراري

الواسعةْ![3]

ويواصل الشّاعر قصته مع المدينة في ديوان "رجل من غبار"، حيث لخّص سيرته الذاتية وحياته الغامضة الشاقة في كلمة غبار؛ هو رجل يعيش كينونة فلسفية غريبة تمتزج بين الوجود واللاوجود، بين التّجلي والاختفاء، بين الوضوح والغموض، وهنا يسرد الشاعر مشاهداته باعتباره شاهدا على الأحداث، وراويا لأحداث عاشها هو بنفسه.

تبدأ هذه السيرة من المدينة، أين شاهد الشاعر أحداثا متخيّلة، لكنّها في حقيقة الأمر نظرة رؤيوية ترمز إلى مجتمع فاسد تسوده علاقات مزيّفة بين النّاس:

---

[1]- المصدر السابق، ص109.

[2]- المصدر نفسه، ص110.

[3]- المصدر نفسه، ص116.

قهوة فاسده

دسها نادل لا يحب الزبائن

وعلى المائده

ملك في عباءة خائن

نسيته عروسته مرة واحدة

في المنام

فطلّق كل المدائن [1]

فكل الأحداث التي يرويها لنا هذا الرجل الغريب/ الشاعر ترتبط بالمدينة التي شرّدته ولم تحتضنه، وتستمر مغامراته في المدينة وحظّه السيء المشؤوم الذي يلازمه أينما حلّ وذهب:

كان يلبس نظارتين ملوّنتين

ولم ير قوس قزح

كان يشرب كل الدوالي...

ولم تأته غيمة...

أو فرح

كان في قلبه امرأة لم يكن هو في قلبها

كان في قلبها رجل لم تكن هي في قلبه

رجل لم يكن فيه قلب...

فأغرق في الصمت...

حتى افتضح [2]

[1]- عاشور فني، رجل من غبار، ص5.

[2]- المصدر نفسه، ص7.

إنّ تجربته في المدينة كانت تجربة فاشلة، لا النّظارتان الملوّنتان مكنتاه من رؤية جمال الدنيا وروعتها، ولا امرأةً أحبّها فمنحته قلبها، لقد عاش قصة حب فاشل ولم يهنأ في حياته، فلا حلّ له إذن سوى الرحيل الأبدي، إنّه الهروب من الذات ومن الآخر:

أدرك الآن أكثر من أي وقت مضى

كيف أصبح أكبر من أيّ وقت مضى

سأودّعكم واحدًا.... واحدًا

وأودّع نفسي

وأدفنكم في قرارة كأسي

فتفيض المدينة بالملح والغرباء

والمدينة تسكر في الليل

والليل مطفأة لوجوه الأحبة

والأصدقاء [1]

وعن مشاركته في الحرب يقول:

حملت اللواء بكلتا اليدين

وقاتلت حتى تقطعتا في اللهيب

فأمسكته – وهو يسقط- بالمنكبين

وقاتلت في الحب حتى قتلت

فقاتلت في الموت

حتى دفنت في مقبرتين

وها أنا أخرج كل صباح

أعالج قبرا وشاهدتين

[1]- المصدر السابق، ص15.

هي ليست حربا حقيقية بالأسلحة والدماء، بل هي حرب خيالية فرضت نفسها بنفسها، هي مواجهة ضد الحياة القاسية المليئة بالمتناقضات، والتي جعلت الشاعر هو الآخر أسير متناقضات فرضت عليه، وما نلاحظه أيضا أنّ السرد يجري في شعره عن طريق ضمير المتكلّم:

أنا لن أدخل الحرب

فالحرب قد دخلت في الخيال

ولا فرق بين انتصار وبين هزيمه

ولن أدخل السّلم...

إن كانت الحرب كارثة

فالسلام جريمه

أنا لن أدخل الحرب

لن أدخل السّلم

بل سأوسّع حربي القديمه

وأحرّر ما حبسوا من دمي في البنوك

وأفسد ما زيّنوا فوق

جمجمتي من وليمه [1]

هي إذن حرب فكريّة تقف ضد الأفكار والمبادئ السائدة، هي حرب ضد النظام الفاسد المتغلغل في الجزائر ولدى الشعوب العربية، فالسلام جريمة، بمعنى السكوت عن الحق والرضا بالباطل هو نفسه يعدّ جريمة، وهو ما رفضه الشاعر وصرّح بمحاربة ذلك عن طريق الشعر والقلم: سأوسّع حربي القديمه؛ حربه الخيالية الدائمة الحضور في فكره وكيانه، وقد يقصد بالسلام هنا فكرة المصالحة الوطنية بعد الفترة الدموية التي أزهقت أرواحا بريئة في ربوع الجزائر.

[1]- المصدر السابق، ص66

وتعتبر قصيدة **(موعظة الجندب)** قصيدة ذاتيّة ورمزية بامتياز، إذ تعكس القصيدة معاناة الشّاعر المضطهَد الذي يحترق مثله مثل الجندب أو الصرصور في سبيل إسعاد الآخرين، فالصرصور لا يفكّر في مصلحته الشخصية لذلك يكون ضحية المجتمع، يعود بنا الشّاعر إلى مرحلة الابتدائي حين درس قصة "النّملة والصرصور" ليرمز من خلال رمز الجندب إلى طفولته البائسة وإلى المصير التراجيدي لكل كاتب أو شاعر حقيقيّ احترق في سبيل المجتمع:

هكذا سكنتني الكآبهْ

كنت في الابتدائيِّ

أبكي على جُنْدُبٍ ظَلَمَتْهُ الحكايا

تعنّفه نملةٌ فظّةٌ

كلّما جاء يسألها من حِنطة النّاس شيئًا

وكَمْ شَرَّدَتْهُالحَكايا،

صار أُمْثولةً للخَطايا

في كتابِ القِراءةِ،

كم كان يَفْجَعُني ذلك المَشهَدُ

جندبٌ أسودُ،

تحت نَوءِ العواصفِ مرتعشٌ،

ظهره مُثْقلٌ بالرّبابهْ

والمدى مُظلِمٌ كالغَيابَهْ

هكذا ضيّعتني الكتابهْ[1]

إنّه مشهد دراميّ حزين ومؤثّر لجندب يرتعش تحت قسوة العواصف والبرد، ويئنّ في مجتمع ظالم، حيث سيطر حقل المعاناة والضياع على هذا النص كما في قوله:(الكآبة،

[1]- أحمد عبد الكريم، موعظة الجندب، ص11.

أبكي، تعنّفه، فظّة، شرّدته، الخطايا، يفجعني، أسود، مرتعش، مثقل، مظلم، الغيابه، ضيّعتني)، وإذا تأمّلنا القاموس اللغوي للقصيدة وجدناه ينتمي وبقوّة إلى هذا الحقل(العراء، راجفا، البائس، غبنا، تقتله، الشّقاء، خراب، تتيبّس، الصّقيع...)، وفي البيت الأخير يصرّح الشاعر بأنّ مهنة الكتابة أرهقت كاهله وضيّعته في بلاد لا تقدّر قيمة الشاعر وأفكاره.

وهي صورة فيها كل مظاهر الثورة على الواقع الفاسد، بأسلوب يوظّف تشبيه التضاد إذ يطرح صورة الإنسان الأناني غير الملتزم(النّملة الفظّة)، ونراه يطرح صورة الإنسان الأوحد/الشاعر الملتزم المدافع عن القيم والتقاليد في عرف الشاعر(الجندب المظلوم).

3-1 استحضار الشّخصيّة الدينيّة:

استقى الشّاعر الجزائري المعاصر شخصيّات من الموروثات الدّينية فأضفى قوة ومصداقية على النّص الشعري، جاعلا إياه غطاء أو رداء أو واجهة لأفكاره ومواقفه.

- النّبيّ صالح عليه السلام:

استحضر الشّاعر عاشور فنّي في ديوانه (رجل من غبار) قصّة النّبي صالح عليه السّلام مع النّاقة ليؤكّد نظرة رؤيويّة حول قسوة ومكر النّساء، يقول الشّاعر:

قال لي:

لم أكن عاشقا مرة مثلما كنت يوم رأيت الحجر

تنثني في يدي ناحت

وهو يخرج منها نساء البشر![1]

يتناص هذا النّص مع قصّة ناقة النّبي صالح عليه السّلام التي خرجت من الصّخرة، وفي هذه القصّة إشارة إلى كيد النّساء وفتنتهنّ، لأنّهنّ كنّ يشجّعن على قتلها، وكنّ السبب الحقيقي وراء قيام قوم ثمود بذلك، حيث صوّر الشاعر عمل النّحات وهو يصنع مجسّمات للنّساء من الصخر أو الحجر، وفي هذا دلالة ضمنية على قسوة النّساء ومكرهنّ، وهذه

[1]- عاشور فني، رجل من غبار، ص61.

الدلالة كثيرا ما تكرّرت في الشعر العربي، حيث يلاقي الرجل من المرأة الصّد والهجران، ويعذّبه الشّوق والحنين، فيصفها بالقسوة وشدّة العناد.

- النبيّ يوسف عليه السّلام:

وظّف ميهوبي شخصيّة سيّدنا يوسف عليه السلام، من خلال قصّته في السّجن، حين رأى في حلمه الطّير تأكل الخبز من فوق رأس أحد المساجين، ليصوّر السّارد عمق معاناة أطفال الحجارة وما يلاقونه من أهوال ومخاطر تحت ظلم الاحتلال:

ونام محمد الدرّهْ

ولم يحلمْ بكراس الأناشيدِ

ولا بالشال والمرآة والحلوى

ولا تفاحة العيدِ

رأى طيرا تُخضّب ريشَه الحناءُ

يكبر في المدى زعترْ[1]

استطاع الشّاعر من خلال قصّة النّبيّ يوسف عليه السّلام أن يعرض واقع القضيّة الفلسطينيّة وما تتعرّض له من تجاهّل ونسيان تامّ،فراح ينقل جراحات وآلام وصبر كلّ طفل فلسطينيّ يأبى الخضوع والاستسلام للمحتلّ، هذا الأخير الّذي يحاول دائما إطفاء نور البراءة، حيث ترمز المفردات الموظّفة في هذا المقطع:(كراس، الأناشيد، الحلوى، تفاحة، العيد) إلى حرمان البراءة من أبسط حقوقها،وتخضيبها بالدّماء، لكنّ توظيف الفعل (يكبر) قلب دلالة النّص إلىالاستمرار والشّموخ، كما أوحت كلمة (الحناء) على الفرح والسرور.

ويتّخذ الشّاعر عاشور فنّي من قصّة سيّدنا "يوسف" عليه السّلام نموذجا لتصوير مأساة الشّعب الفلسطينيّ الواقع تحتأبشع صور الاضطهاد والظّلم والتّقتيل، يقول:

منذ ستين عام

لم يمرّ على حافة البئر طير

[1]- عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص4.

ولا مرّ في صورة الماء طيف غزال

منذ ستين عام

تتجافى القوافل عن بئر يوسف

ذات اليمين وذات الشمال

منذ ستين عام

سار تدبير إخوته مثلما رسموه

وضيّعت العير وجهتها

فاستعانت "بخارطة للطريق"

وفي العير هرول إخوة يوسف

باعوا قميص أخيهم

وباعوا دموع أبيهم[1]

لقد شبّه الشّاعر حال الفلسطينيّ مع إخوته العرب بحال سيّدنا يوسف عليه السّلام مع إخوته الّذين تآمروا ضده واتّهموا الذّئب بخطيئتهم، ورموه في البئر دلالة على الخداع والمكر والخيانة، كذلك الفلسطينيّ تعرّض إلى مؤامرة إخوته العرب مع العدوّ الذّين باعوا القضيّة الفلسطينيّة بأرخص ثمن.

كما أثرى الشّاعر أحمد عبد الكريم شعره بالمعطى الدّيني مانحا الشّخصيّات الدّينيّة الحظّ الأوفر، يقول:

يا سادن الكلمات هذا انتمائي

رممٌ من الشّعراء تحت عباءتي

والأحرف الخضراء ملء ردائي

الشّعرُ لي طلسمه وجُنونُهُ

هو في المساء مثابتي وحِرائي

[1]- عاشور فني، أخيرا أحدثكم عن سماواته، ص148

عَنَتِ الوجوه لسحره واستسلمت

أممُ المجاز لوردة الطُّغراء [1]

يستدعي الشّاعر في هذا المقطع والموسوم "**أول الموعظة**" القديم بشواهد شعريّة حداثيّة مشبعة بالقيّم الدّينيّة(**سادن الكلمات، انتمائي، الأحرف الخضراء، مثابتي، حرائي**)، فاستهلّ الشّاعر قوله(يا سادن الكلمات) ليفصح عن انتمائه للقصيدة،وقد جعل الأحرف الخضراء ملء عباءته دلالة على قداسة النّص الشّعري الّذي يمثّل جنّة ومكمن خلود الشّاعر. كما يوظّف أيضا قصّة النّبي يوسف عليه السّلام في ديوانه (تغريبة):

وحين تلفتُّ خلفي

رأيتُ دمينارفا في الرّمالِ

وأبصرتُ خنجرها لامعا في الظّلامِ

رأيت دمي موئِلا للرِّماح

وأبصرت رأسي على طبق

في مهبّ السّيوف[2]

يبدو أنّ الشّاعر يعاني معاناة سيّدنا يوسف عليه السّلام وما لاقاه من متاعب بين أهله، وشعوره بالضياع والتّهميش جعله يتخبّط في غياهب الخيانة والغدر.وديوان (تغريبة النّخلة الهاشميّة) حافل بالدلالات الدينيّة المتكرّرة مثل(**النّبوءات، الشّجرة، سليل الحسين، الجنّة الأبديّة، بني هاشم، النّجم، سدرة، سؤدد، سورة الأولياء، الخلد، الصّلاة...**).

- النّبي أيوب عليه السّلام:

وظّف عز الدّين ميهوبي شخصية النّبي أيوب عليه السّلام ليحرّر الذات الأنثى من معاني السذاجة والتهوّر المرسّخ في الذاكرة الجماعيّة ليرتقي بها إلى معاني الصّبر والثّبات والعزيمة:

---

[1]- أحمد عبد الكريم، موعظة الجندب، ص7

[2]- أحمد عبد الكريم، تغريبة النخلة الهاشمية، ص38.

قريبا من النّهر

أبصرتشمعهْ

وطفلا وآنيتين ودمعهْ

وسيدة في الملاءهْ

تسبّح لله..

تجدلُ من قلب أيوب عُمرا جديدا..

وتعجنُ من سورة الصّبر فاكهةً للبراءهْ[1]

يبحث الشّاعر من خلال شخصيّة النّبي أيوب (عليه السّلام) عن عمر جديد يعود معه أمل الحياة، ويخلق من سورة الصّبرصورة الذّات الراغبة في البقاء ومجابهة المعيقات.

- "**ذو القرنين**":وردتأيضا قصّة ذي القرنين في شعر عزّ الدين ميهوبي حين سافر إلى تخوم الشّمس،ليحكي قصّة مقاومة وصبر المناضل الفلسطينيّ:

وأبصر في تخوم الشمس داليةً

من النارنج والعنبرْ

وأطفالا على أسوار "رام الله"

وفي بوابة الأقصى..

وخلف حدائق التلةْ

بأيديهم ورود الصبر..

قمصانٌ

ومقلاعٌ

وبعض حجارة الإسفلت مبتلّهْ[2]

[1]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص56.

[2]- عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص4

1-4- استحضار الشّخصيّة التّاريخيّة:

إنّ الشّاعر الجزائري في حديثه عن الثّورة لا يمكنه أن يمرّ دون أن يسجّل بطولات الشّخصيّات الّتي خلّدت كيانها، وظلّت ذكراها خالدة في الأذهان وحاضرة في التّجربة الشّعرية، ومن بين هذه الشّخصيّات نجد:

- **محمّد الدرّه:** أورد الشّاعر ميهوبي شخصيّة الطّفل"محمد الدرّه" رمزا لبطولات الطّفل الفلسطينيّ خاصّة والطفل العربي عامّة:

وإنّي محمّد الدّره

دمي للتّربة الحرة [1]

- **فاطمة:** وظّف عاشور فنّي شخصية فاطمة وهي رمز من رموز التاريخ الجزائري المجيد، ترمز إلى كفاح ونضال وصمود المرأة إبّان الثّورة الجزائريّة، يقول في قصيدة "اللّيل":

لا تخن أيّها القلبْ!

كيف أصدق زاوية في الطريق

وأنسى الصباح الذي مد قاماتنا

شجرا في (الفرات)

و(فاطمة) في الجبال

ومئذنة في (عدن)[2]

- **كسرى:** تمّ استدعاء شخصيّة كسرى في قالب مغاير سعى الشّاعر ميهوبي من خلاله إلى السّخرية من مصير شعب تعلّق بالمجهول، وحاول بثّ دلالات مختلفة عن سبل المواجهة بين الحاكم والمحكوم ورغبة الذّات في الخلاص من الأزمة وتبديد ظلام العبودية:

قلت:" لكنّهم أسلموا أمرهم لنبيّ يخلّصهم

من متاعب "إسرا.."

---

[1]- المصدر السابق، ص11.

[2]- عاشور فني، زهرة الدنيا، ص82.

ومن إثم "كسرى"

ومن دمعة من عيون "منى واصف"

ومن بسمة في ملامح "يسرا"

وممّا تراكم من فتنة في بلاد العرب.."[1]

- **علي بابا:** علي بابا شخصية تراثية تاريخية، وظّفها الشاعرميهوبي ليرمز بها إلى النجاة والظفر بالفوز والقضاء على الشرّ، ونبذ الخيانة والتآمر، ونصح الإنسان بعدم الخوف وضرورة اغتنام الفرص البسيطة والعابرة لأنّها قد تكون هي سبب النجاحات العظيمة في الحياة، حيث يقول:

افتحوا صدري وقولوا مثلما قال "علي بابا" لسمسم:

"افتح الباب" سأفتح..

وطني المعقود بالجنّة.. يذبحْ [2]

فالشّاعر يأمل في نجاة الوطن من مجازر الذبح والتقتيل ببزوغ باب سحرية تكون بمثابة باب الخلاص من المآسي وجلب الحظّ كما حدث مع علي بابا، فبمجرد أن نسمع الفعل (أفتح) نحسّ بشيء من التفاؤل والانفراج لما يحمله الفعل من دلالة فتح أبواب الخير، وبذلك حاول الشّاعر أن يلائم بين شخصيّته وبين الشّخصية المستعارة.

-حوريّة:

نلفي في ديوان "أخيرا أحدثكم عن سماواته" قصيدة بعنوان "**حورية**"، وشخصيّة (حورية) رمز للمرأة المناضلة الّتي تجتمع فيها جملة من الصّفات المتناقضة كالشّجاعة والبراءة والقوة والضياء والتمرّد والتّعب والارتياح، يقول عاشور فنّي:

من رأى منكم امرأة تتلألأ كل مساء

فتنة وبهاء

[1]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص67.

[2]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص26.

وبين يديها تذوب السّماءْ؟

من رأى إمرأة تتقمص كل النساء وتسكن كل

المدن

وعلى ركبتيها ينام الزمن[1]

إلى قوله:

وحورية أثر في الرمال

تختفي زمنا...

ثم تصنعها خطوات الرجال

وحورية صورة للمحال

وعلى صدرها الصعب تنهار كل الجبال[2]

وقوله أيضا:

وحورية

تعب وارتياحْ

وأنا في مهبّ جميع الرياحْ[3]

فالشّاعر يمجّد المرأة الّتي لطالما شاركت في الثورات والحروب سندا للرجل، كما ينشد الحريّة ويدعو إل التّحرر في العصر الحالي من القيود الاجتماعية ومن مظالم المجتمعالّتي أرهقته.

- **العرّاف:**

هو الشّخص العليم بكلّ صغيرة وكبيرة حسب ما هو متعارف عليه في المعتقدات الشّعبية، يسعى إليه النّاس لاستشارته وتفسير أحلامهم ورؤاهم، تكرر هذا القناع بكثرة في قصيدة "اللعنة والغفران":

---

[1]- عاشور فني، أخيرا أحدثكم عن سماواته، ص79، 80.

[2]- المصدر نفسه، ص82،83.

[3]- المصدر نفسه، ص97.

قلت"يا عرّاف.. جئتكْ

قال"هل أعياك موتك؟

قلت"لا..

"وطني يذبحه اليوم.. سوايْ

"قدري أن أحمل الشّمسَ على كفيّ

"وأمضي في مسافاتِ العراءْ

(...)

"أيّها العرّاف.. هل كحلٌ بعينيكَ

"فأستلُّ من العمر رداءْ؟

قال:"لا..

قلت"هليخظلّ جرحُ الأرضِ من حبّة ملحٍ..

قال"هل تكفي بحارَ الأرضِ

كي نملأها قطرة ماءْ.. [1]

في هذا المقطع تظهر شخصيّة **العرّاف** الّذي يفكّ الألغاز ويتكهّن بالمجهول، لكنّه هنا يحمل دلالة سلبيّة كونه لم ينبئ بأي تكهّن لما هو آت في المستقبل، ولم يبيّن مصير الشّعب والبلد من سلام أو دمار.

1-4-جماليات المكان:

حظيت جماليات المكان في الدراسات النّقدية الحديثة بمكانة مهمّة وحيوية، وشغلت مساحة نقديّة واسعة وعميقة على الصّعيدين الفلسفي والفنّي.

ويعتبر المكان من المكوّنات الأساسية التي يقوم عليها العمل السردي، فهو الفضاء الّذي تتحرّك فيه الشّخصيات وتتنامى فيه الأحداث، ومعه تنشأ علاقة نفسيّة قد تكون إيجابية

[1]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص32،33.

أو سلبية، أمّا الإيجابية فتلك التي يسمّيها (غاستون باشلار) علاقة الألفة والمودّة سواء كان المكان هو البيت أو القبو أو العلبة أو الأدراج والصناديق وخزائن الملابس وغيرها من مكوّنات البيت(بيت الطفولة)[1]، وقد يكون المكان هو الشارع أو القرية أو المدينة أو الوطن، وقد تصبح العلاقة بالمكان علاقة سلبية أي علاقة نفور وكراهية وحزن، فيصبح الهروب والهجرة الحلّ الأمثل. لذلك فإنّ المكان آلية أساسية لفهم النّص الأدبي، والغوص عميقا في دلالاته ومعانيه الخفيّة، وتأثيره في المتلقي.

والمكان هو«المشهد أو البنية الطبيعية بمختلف أنماطها ووظائفها، كالشوارع، والسيّارات...الخ، التي تعيش فيها الشخصيّات الروائية وتتحرّك وتمارس وجودها، ويضمّ المكان أيضا قطع الأثاث، والديكور، والأدوات كافة بمختلف أنواعها أضواء مختلفة أو ظلمة...، والطقس بكل أحواله، وتدخل ضمن المكان الأصوات والروائح.»[2]

ويميّز الدكتور عبد المالك مرتاض بين مصطلحي المكان والحيّز،مفضّلا استعمال مصطلح الحيّز، يقول:«المكان لدينا هو كل ما عني حيزا جغرافيا حقيقيا، من حيث نطلق الحيز في حد ذاته على كل فضاء خرافي أو أسطوري أو كل ما يند عن المكان المحسوس، كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال، والأشياء المجسمة... مثل الأشجار والأنهار وما يعتري هذه الظاهرة الحيزية من حركة أو تغيير»[3] أي أنّ الحيّز حسب رأي الدكتور عبد المالك مرتاض مكوّن سردي أمّا المكان فهو مجرّد مكوّن أرضي حقيقيّ يرتبط بالفضاء الجغرافي فقط.

---

[1]- ينظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1984، بيروت، لبنان، ص43،88.

[2]- عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد"تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري"، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص83

[3]- عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة سيميائية مركبة (لزقاق المدن)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص245.

ولا يوجود نصّ شعري عميق وثريّ لا ينطوي على مكانيّة ما، إذ يجسّد المكان «الحاضنة الاستيعابية والإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل معه، وأي نص مهما كان جنسه الأدبي، لا بدّ أن يتوافر على هذا العنصر مادام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه، ويتمظهر من خلاله وبوساطة آلياته وقوانينه»[1] فالرؤية الشّعرية للنّص مهما ابتعدت عن حساسية المكان وحضوره وتجليّاته، واقتربت من الحقل التأملي والصوفي الخارق للأبعاد والحدود والمجالات، فلا بدّ من حضور مكانيّ معيّن ومصوّر يثري النّص بنزعة إنسانية، وارتباط جماليّ يحيله على أرضية ما يستند إليها، أو مناخ ميداني يتنفس خطورة وجوده الجمالي والفكري من خلاله.

وللمكان علاقة وثيقة بمكوّنات السّرد الأخرى، فهو يرتبط بالزّمان ارتباطا وثيقا«لا سبيل لإنكاره أو تجاهله، فلا مكان بدون زمانه»[2] كما يرتبط بالشّخصية والحدث أيضا«فالشخصيات هي التي تعيش في هذه الأماكن، تتلاحم معها، وتتدرج، وتحسّ بألفتها، وثمّة شخصيات تتجاوز سلبيتها فتنفر من أماكن معينة وربما تعاديها»[3] وفي المكان تجري الأحداث، وحيث لا توجد أحداث لا توجد أمكنة فـ«الصلة بين المكان والأحداث تلازمية إذ لا نتصوّر النظر إلى الأحداث بمعزل عن الأمكنة التي تدور فيها»[4] وحسب علاقة المكان بالحدث تنشأ في النّص فضاءات مكانية محدّدة.

وسنركّز في هذا المبحث على البحث داخل النّصوص وفي سياقاتها عن تجليّات المكان السّردي وبعده النفسي والجمالي، من أجل الوصول إلى الجماليّة المكانيّة التي يتمتّع ويتزيّن بها النّص الشّعري، وسندرس جماليات المكان من خلال أربعة عناصر هي: المكانالذّكرى، والمكان التّائه، والمكان الحلم، والمكان القاصر عن الاحتواء.

---

[1]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية(مدارات الشرق) لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2008، ص229.

[2]- أحمد زنيبر، المكان في العمل الفني، قراءة في المصطلح، مجلّة عمّان، ع129، 2006، ص13.

[3]- محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص198.

[4]- عبد الوهاب زعفران، المكان في رسالة الغفران، أشكاله ووظائفه، دار صامد للنشر، ط1، صفاقس، 1985، ص20.

أ- المكان الذّكرى:

- البيت/الشّرفة:

يعدّ البيت مركز تنشيط الذاكرة، ومثار أحلام اليقظة، وذكرى الطفولة البريئة، فـ«البيت القديم، بيت الطفولة، هو مكان الألفة، ومركز تكييف الخيال، وعندما نبتعد عنه نظل ائما نستعيد ذكراه.»[1] لكن قد يوظّفها الشّعراء بعيدا عن هذا المعنى.

في المقطع الأوّل من قصيدة "شيء من سيرة الطفل المشاغب" تتوجّه كاميرا الراوي الشعري إلى تصوير حلم الطفل انطلاقا من المكان/ البيت، والزمن/ اللّيل، بوصفه فاتحة للحدث الشّعري المرتبط بالشخصيّة:

أبي خذني غدا للسّوق

إن غدا لنا راحهْ

وإني أعشق الحلوى

وليس لديّ ما يكفي من الألعاب

في الساحهْ

وليس لديّ كراس الأناشيد...

وليس لديك قداحهْ

وأمّي تبتغي شالاً ومرآة..

وتفاحهْ

سنذهب يا بني للسوق

نم.. عيناك محمرّه[2]

فالمكان ضمنيّ يُفهم من سياق الحوار، ومن خلال المعجم الدلالي (النّوم، السّاحة، أمّي)، ويبدو البيت مكانا سلبيا خاليا من متطلّبات الحياة اللازمة سواء الخاصة

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص9.

[2]- عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص3.

بالابن(حلوى، كراس الأناشيد، ألعاب) أوبالأم(شال، مرآة، تفاحة) أو الخاصة بالأب(قداحة)، فضلا على دخول شخصية الأب دخولا سينمائيا رائيا وهو يستمع لابنه، ويرقب عبر الزمن والمكان الرحيل الأبدي لابنه.

فالبيت مكوّن من مكوّنات الهوية والانتماء، منبع الألفة والإحساس بالأمن والحماية، لذلك يعتبر الفضاء الجغرافي الجاذب الذي يقوم بمواجهة الأماكن الطاردة، فتنشأ بين الإنسان والمكان علاقة نفسية وجدانية تجعله يسأل عنه ويعود إليه مهما ابتعد:

الصّمت تأكله الخطى..

ومحمّدٌ يمشي على الجمر النديْ

أبتاه مرت ساعتان..

متى نعود لبيتنا؟

مهلا بنيْ..

صوت الرصاص من الجنوبِ

من الشمال

من الجهات الأربعهْ

من أين نذهب يا أبي؟ [1]

يبحث الابن عن طريقة للعودة إلى البيت أملا في الحماية والأمن اللّذين لا يتوافران – حسب اعتقاده- إلاّ في البيت(المنزل)، أمّا الأب فيتحدّث عن معنى أعمّ وأشمل للبيت هو الوطن المسلوب، ثمّ تتوالى مشاهد الانتفاضة وكيفية استشهاد أطفال الحجارة في سبيل الوطن، فالكلّ يعلم أنّه«بدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا. إنّه- البيت- يحفظه عبر عواصف السّماء وأهوال الأرض.»[2]

[1]- المصدر السابق، ص8.

[2]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ص38.

فالبيت أو الشّرفة يوحي أحيانا بدلالات الهجر والوحشة، وفي قصيدة موعظة الجندبركّز الشّاعر أحمد عبد الكريم على الشّخصيات والحدث أكثر من تركيزه على المكان، فوظّف المكان المغلق شرفات البيت التي اتّخذها الجندب الحزين مكانا يعزف فيه مقطوعات موسيقية يستمتع بها المارة ويفرحون من ثمن بؤسه وشقائه:

تذكّرت صيفا من الأنس والشّمس والأغنيات العِذابِ

فهلْ يذكر النّاسُ جُندُبَهُمْ؟!

إذْ يُغنِّي على شُرُفاتِ البُيوتِ مساءً..

يُهَدْهِدُ لِبْلابَها

عاصِرًا فَرَحَ النّاسِ من روحِهِ البائس[1]

ارتبط المكان (الشرفة) بزمن مسائي حالم مثقل بالهموم، فالمساء زمن استذكار الذات للأوجاع والأزمات الداخلية الّتي استحالت إلى غناء وترنيمات للمواساة،فلم يحظ الجندب إلاّ بالشرفة كحيز ضيّق جدا من فضاء البيت، وهو حال الشّاعر الذي لم يحظ هو الآخر بمكانته في المجتمع ليعبّر عن أحاسيسه بالكلمات حاملا هموم النّاس في ثنايا شعره، فراح يعزف لحن أوجاعه بالكلمات، وهذه الكلمات يتولّد من تناغمها جرس وإيقاع موسيقيّ كمقطوعات الجندب الممتعة والحزينة.

وترتبط الشّرفة بالغياب مرّة أخرى عند الشاعر عاشور فني:

وأحس وقع غيابها في كلّ شيء

كل شيء...

وحشة العصفور في قفص

كآبة زرقة بحرية في الصيف

شرفة غائب في الليل

شرفة غائب أخرى...

[1]- أحمد عبد الكريم، موعظة الجندب، ص12.

يمضي الجميع ولا يقربني إلى نفسي سوى الذكرى..[1]

- **القرية:** تحضر القرية كبنية مكانية في المدوّنة، لها خصوصياتها وسماتها المميّزة لأنّها«تعتبر من الولادات البكرية الأولى للأمكنة، شأنها شأن رحم الأم، وبيت الطفولة»[2]ومعنى القرية في مألوف التّقاليد الشّعرية:«حيز حالم يظفر فيه الشّعراء والفنّانون والمفكّرون براحتهم ودعتهم؛ كما يرتاحون إلى ذكره لدى عرض ذكريات الطّفولة في أوهامهم»[3]

يحنّ عاشور فنّي في قصيدته (أمّ الحليّ) إلى قريته التي تمثّل الزّمن الجميل؛ زمن البراءة والطفولة، والحبّ والدفء، فرغم أنّه انتقل للعيش في المدينة إلاّ أنّه ظلّ حبيس الذاكرة الطفوليّة، وقريته(أمّ الحليّ) رمز الأمّ بقيت متجذّرة في أعماقه، فهي البيت الأوّل الذي احتضنه وهي الأمّ الحنون الّتي يحنّ ويشتاق إليها، ومهما غاب أو ابتعد عنها، إلاّ أنّه يظلّ مشدودا إليها دائما:

شواطئ ذاكرتي...

أمهليني قليلا

أعيدي إليّ ملامح وجهي

أرسميه كما كان عذبًا جميلا

أعيدي انسجام الأثير

وترتيب لون الفصول وريش العصافير[4]

ويسترسل الشّاعر في سرد أمنياته الّتي مبعثها قريته "أمّ الحليّ":

ضمّي أنامل أمّي على جبهتي...

---

[1]- عاشور فني، زهرة الدنيا، ص118.

[2]- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994، ص101.

[3]- عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص62.

[4]- عاشور فني، زهرة الدنيا، ص18.

أغرقيني بأيّة أغنيةٍ

خبّئيني بأيّة سنبلةٍ

وانثريني على أيّ تلٍّ "بأم الحليّ"

لألغي خمسين ألف سنه

وأبدأ تشكيل ذاكرتي من جديد

وأحذف كلّ التّضاريس والأزمنه

منك أنت ابتدأت، وفيك انتهيت

ولا وجه يعرفني غير وجهك

فيك رأيت جمالَ الكآبه

ومنك تعلمت سرّ الكتابه[1]

إنّ تأثير الطّبيعة ومناظرها الخلاّبة على النّصوص الشعرية الجزائرية أخذ مجالا واسعا، حيث تعلّق الشّاعر بالطّبيعة كثيرا فصوّر جمالها وجمال الوجود في تماهيه وانسجامه، فالطّبيعة في نظر الشّاعر هي جمال الكآبه وسرّ الكتابة، وليس يهمّه التجسيد المادي لظواهر العالم، وإنّما فيما تخفيه ظواهر الموجودات من أسرار العالم والإنسان، كونه ممن تمسّكوا بالطّبيعة/القرية الّتي ينتسبون إليها، معتمدا على مفردات تدلّ دلالة واضحة على تأكيد انتسابه للمكان/القرية وتواصله مع بيئته الأمّ، وأكثر هذه المفردات تحمل السّمة الريفيّة/القرويّة مثل: (الفصول، العصافير، زهور، سنبلة، تلّ، هضاب).

وحتّى وإن غادر الشّاعر القرية فإنّ حقولها وأنهارها وكلّ صورة من صوّرها عالقة بذهنه لا تفارق مخيّلته أينما حلّ وارتحلّ، فمعظم قصائد ديوانه (زهرة الدنيا) تتحدّث عن الطّبيعة/ القرية بدء بعتبة العنوان امتدادا إلى المتن الشّعري، ففي قصيدة (زهرة الدنيا) يصطدم الشاعر بالمدينة وقساوتها فيفرّ بمخيّلته الشّعرية إلى القرية منبهرا بجمالها، كونها«عالم مجرّد يتشكّل ويتصور من خلال الأحلام والآمال والرؤى الذهنية والوجدانية،

[1]- المصدر السابق، ص18.

ويمتد في أكناف الطفولة والبدائية»[1] فكانت القرية للسّارد مصدر راحة بعكس ما تمثّل له المدينة:

من رأى ألوانها الأولى ولم ير رعشتي؟

وأنا المبعثر في الفصول

إذا تفتّح برعم أمسكت قلبي

أن يمزقه الندى

حجل ينام مغرّدا

وأنا الصدى

(...)

ذكرتك يا بلاد الثلج والنعمان

يمضي كل شيء هادئا

ولك الضجيج

ولك المراثي و النشيجْ

منك السنابل والأريجْ

منك الفواكه والخضر

ولي الكآبة كلما نزل المطرْ![2]

إنّ تمسّك الشّخصية بالمكان وانتمائه لها منذ الصّغر جعلها تعيش نفسيا مع المكان وترتبط به وجدانيا لتتكشف العلاقة المتينة بين الشّخصية والقرية، وحين فقد الشّاعر قريته واصطدم بالمدينة الواقع راح يستحضر الطّبيعة في شعره ويبحث عن "المدينة الحلم" الّتي

[1]- عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، كلية الآداب، منوبة، دار محمد علي، ط1، تونس، 2003، ص117.

[2]عاشور فني، زهرة الدنيا، ص112، 113،114

تتعارض مع الواقع المرفوض في المدينة، داعيا النّاس إلى الغاب حيث الحريّة والعدل والصّفاء:

وأحس وقع غيابها في كل شيء.

كل شيء...

وحشة العصفور في قفص

كآبة زرقة بحرية في الصيف

شرفة غائب في الليل

شرفة غائب أخرى...

يمضي الجميع ولا يقربني إلى نفسي سوى الذكرى..[1]

يحسّ الشّاعر بالغياب في كلّ شيء موجود في المدينة والذي يبعث على الإحساس بالضّيق والانقباض، والغربة والوِحشة، فهو كالعصفور الذي يحجز في قفص أي أرغم على ترك الغاب والبراري ليعيش في سجن مظلم لا تواسيه سوى الذكريات.

ويمكن أن ندرج **الحقل** كمكان مفتوح ينتمي إلى القرية، وقد وظّفه أحمد عبد الكريم في حديثه عن النّملة والجندب:

لا تقل

ليتني نملة سرقت من حقول الرّجال

مؤونتها للشّتاءِ[2]

ينفي الشّاعر عن نفسه الانقياد إلى المكان/الحقل لهدف شخصي أومادي، مكتفيا بتمجيد ذاته النّزيهة الماثلة للصفاء والجمال ومحاولة زرع الأمل والحب، رافضا الواقع المنغمس في الجانب المادي مقابل نبذ الجانب المعنوي والأخلاقي، ومدى بشاعة النّاس وطمعهم وانسياقهم وراء الماديات (مؤونة الشتاء) فيحصدون الشقاء والعذاب.

---

[1]- المصدر السابق، ص118.

[2]- أحمد عبد الكريم، موعظة الجندب، ص12.

- النّخلة:

سجّلت النّخلة حضورا متميّزا في الذّاكرة الجماعيّة، واكتسبت مكانة هامّة في حياة الشّعوب السامية القديمة في الجانب الحياتي كبناء البيوت وصنع بعض اللّوازم، وقد تكرّر ذكرها في الكتب المقدّسة، وفي الأحاديث النبويّة الشّريفة، وفي أشعار العرب وآدابهم، وكان لها وقع خاص في الجانبين الديني والرمزي، فكانت رمزا للثّروة، والخصوبة، وتجدّد الحياة، وقد ترمز أيضا إلى الوطن والهويّة، والمرأة، والمقاومة.

وقد كثر ذكر "النّخلة" في القرآن الكريم نظرا لقدسيّتها ومكانتها المرموقة، فهي ثمرة طيّبة نافعة،قال الله تعالى:«و**هُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا**»(سورة مريم، الآية:25)، وقوله عزّ وجلّ أيضا:«**وَالنَّخْلَ بَاسِقَاتٍ لَّهَا طَلْعٌ نَّضِيدٌ**»(سورة ق، الآية:10)

وظّفها أحمد عبد الكريم في عنوان ومتن قصيدته"تغريبة النّخلة الهاشمية" رمزا للصّبر والشّموخ والمقاومة:

أنا النّخلة الهاشميّة

أكتب تغريبتي فوق حدّ المياه

وأشعلُ تنهيدتي

حيثما غرّبتني الرّياحُ

إلى أن يجفَّ الدم الكربلائي

عن زنبقتي وشفاهي[1]

تماهت روح الشّاعر مع النّخلة في جسد واحد ليستمدّ منها صفات الشّموخ والأنفة والكبرياء، ونجد الشّاعر يقابل بين طرفي التشبيه الحقائق مع الظّواهر الأسطورية ليكثّف الحضور الدلالي، ويعبر إلى أفق دلالي منفتح، تتعدّد فيه صورة الذات فهي النّخلة الهاشميّة أصيلة النّسب، وهي الذّات الشّاعرة المغتربة في وطنها، وهي الوهج المشتعل الّذي ينير دروب الآخرين، ليؤكّد استمرارية الحضور والصّمود إلى آخر قطرة دم.

[1]- أحمد عبد الكريم، تغريبة النخلة الهاشمية، ص37.

- **المقبرة/القبر:**

تحمل كلمة القبر معاني الخوف والظّلمة والفزع من عالم مجهول ينتظره الإنسان، وفضاء المقبرة هو مكان للدّفن سواء كان الدّفن فرديا أو جماعيا، يوجد تحت التراب ويضمّ بين جوانبه جثث الموتى، وقد عبّر الشاعر الجزائري المعاصر من خلال تيمة القبر أو المقبرة عن الموت وصراع الذات مع الآخر ونفورها من متناقضات الحياة، فلا يعنيه- الشاعر- القبر بمدلوله المادي الملموس وإنّما فيما يحمله من إشارات ورموز تعكس حالته النفسية وتوحي على«الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع، غير أنه يظل –على الرغم من ذلك- واقعا محتملا، إذ أن جزئياته تكون حقيقية، ولكنّها تدخل في سياق حلمي يتخذ أشكالا لا حصر لها»[1]

فقد أدّى انكسار الذّات ووجعها المستمر وفقدانها أمل الاستمرار ومعايشة الواقع المليء بالمتناقضات إلى محاولة الهروب إلى عالم أرحب، أو لنقل بأنّ الواقع لم يسعف الإنسان في تحقيق أماله وأحلامه إبّان العشرية السوداء.

فالقبر أضحى هاجس كلّ فرد جزائري يرقب الفرح لكن الموت يداهمه من جديد، وقد شكّل سقوط الثّلج موقعا حيويا لدى الشاعر، وحمل دلالات الوجع والموت،:

كلما داهم الثلج واحة قلبي

وغطى النخيل

كلما طارت القبرات إلى أفق غامض

وفؤادي إلى وطن المستحيل

حل بين ضلوعي قبر حزين

وبقيا عويل

وتكشفت اللحظات الجميلة من عمري

عن كآبة مقبرة

[1] اعتدال عثمان، إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1998، ص7.

وشتاء طويل[1]

إنّ القبر لا يعني الموت الجسدي فقط بل يعني موت الأفكار والقيم والعلاقات المتينة والأشياء الجميلة التي رآها الشاعر تندثر شيئا فشيئا من المجتمع، فهو حالة شعورية حزينة تعتري القلب وتختفي معها كل المعاني الواقعية ويحلّ محلها الواقع الخيالي الرمزي الذي يحوي القبر غير الموجود في المقبرة بل هو«قبر للذاكرة أو لإنماء اليأس هو شاهد على الموت بكل أنواعه، هناك موت آخر موت الفكرة وموت الأشياء الجميلة فالناس يموتون لكن هناك موت آخر هو موت القيمة والأشياء الجميلة»[2] وهو ما واجهه الشاعر في حياته:

وقاتلت في الحب حتى قتلت

فقاتلت في الموت

حتى دفنت بمقبرتين

وها أنا أخرج كل صباح

أعالج قبرا وشاهدتين [3]

قاتل الشّاعر مرّتين مرة من أجل الحب ومرة أخرى في الموت، الأمر الذي يعلي من قيمة الحب والحياة، وهنا تتفوّق الحياة على القبر، حيث تمكّن الشاعر من العودة إلى الحياة بعدما دفن في مقبرتين مقبرة الحب ومقبرة الموت، ليؤكّد على استمرارية الحياة في عالم آخر رسمه الشاعر في مخيّلته متناسيا المآسي والأحزان.

عبّر الشّاعر من خلال القبر عن الفجوة النفسيّة التي يعيشها الشاعر ويعيشها الفرد الجزائري بصفة عامة، فكان القبر متنفسا للشاعر وملجأ يأوي إليه، لينسى همومه ومشاكل الحياة، باحثا عن حياة أخرى ملؤها السكينة والهدوء، كما أنّ الأوضاع السائدة في المجتمع كالحرب والإرهاب تدفع الإنسان إلى التفكير في الموت والقبر دوما، وقد يصبح القبر هاجسا

[1]- عاشور فني، رجل من غبار، ص42.

[2]- محمد الصالح خرفي، هكذا تكلم الشعراء حوارات شعرية نقدية، دار الأمير خالد، الجزائر، 2014، ص144.

[3]- عاشور فني، رجل من غبار، ص55.

أو كابوسا يطارده حتى في المنام، ففي قصيدة اللعنة والغفران يصوّر الشاعر صراع الراوي بين الحياة والموت من خلال رؤيا البنت التي رأت فيها أنّ الموت هو مصير محتّم يلاحق أباها أينما ذهب، ما يزيد من حدّة الصراع الدرامي للنّص الشّعري يقول عز الدين ميهوبي:

ضحكت منّي وقالت "حافي الرّجلين تمشي..

"بين أفراحٍ ونعش..

"وعلى رأسك حطت قبّرهْ..

قلت "يكفي يا ابنتي..

قالت "وطارتْ.. نحو هذي المقبرهْ"

وأشارت لعيوني.. ثمّ نامت [1]

ويرى الشّاعر أنّ الحياة موت، لما فيها من معاناة ومصائب، فلذلك ألبسها اللّون الأسود، وعلى العكس من ذلك قرن الموت(النّعش) باللّون الأبيض واعتبره راحة للنفس، فرأى أنّ خلاص الإنسان من الواقع التراجيدي لا يكون إلاّ بالموت، وهو الخلاص الحقيقيّ، يقول:

"يكبر النّعش بظلّي.. كسؤال أبديّ الكلماتْ

كجواد أبيض السّحنةِ محمولاً على أجنحة العنقاء يأتي..[2]

فالموت حين يأتي لا يفرّق بين غنيّ وفقير، أو بين رئيس ومرؤوس:

عندما أفتح للنّاس طريقا ثالثا

يفتح الموت طريق "العاليهْ"[3]

إنّ مقبرة العالية المعروفة في الجزائر العاصمة لازالت تشهد على المجازر الشنيعة التي أودت بحياة شرائح مختلفة من المجتمع الجزائري من علماء ورؤساء وغيرهم، فالمدينة ككلّ مقبرة:

---

[1]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص31.

[2]- المصدر نفسه، ص36.

[3]- المصر نفسه، ص38.

وباب.." المدينة مقبرةٌ في العراء..

لطوفانها نكهة الموت

والبحر قبر وسيعٌ

وتلك النعوش زبدْ [1]

أدّى طوفان الموت إلى تغيير دلالة لفظ البحر لينزاح عن دلالته الأصلية الّتي تعني الجمال والطمأنينة إلى دلالة جديدة فجعله قبرا مليئا بالأموات مجرّعا بالأحزان والجراح، فاستحال كلّ فرح إلى حزن وألم:

قبل عامين

كنت أزور المقابر أحمل فُلاّ..

وأقرأ فاتحة الاحتقان وأمشي..

غدا يحمل النّاس نعشي..

ويأتي إلى حيّنا الميتون

يدقّون أبوابنا

يسألون عن الخبز والماء والكهرباء

وعن ورق اليانصيب

وعن ثرثرات النساء

وعن وطن يتساوى على أرضه

الآثمون مع الشّهداءْ.." [2]

ربط الشّاعر بين ثلاثية متلازمة هي:المقابر والموت والوطن، في علاقة وطيدة مع عوالم التّلاشي والزوال، لإثبات نهاية حتمية لكلّ فرد محبّ للوطن:

أنا طائر المتعبين بأحلامهم

---

[1]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص50.

[2]- المصدر نفسه، والصفحة.

ليس لي أجنحه

وطني ساحة للجنازات والأضرحهْ

أنا طائر أتعبته النجوم فمات

أتنفس من رئة الصمت والكلمات

فتلبسني المقبرهْ[1]

مزج الشّاعر بين أماكن مغلقة مختلفة هي المقبرة والأضرحة والكلمات والصّمت، ففي قوله:(وطني ساحة للجنازات والأضرحة) تجسيد لصورة الموت الّتي أنهكت الذات المتعبة المختنقة في بوتقة الصمت، فغدا الشّاعر طائرا مبتورا ومتعبا لم تسعفه جناحاه على التّحرر والانطلاق، ولا شكّ أنّ نفسيّة الشّاعر المتألمة والمنكسرة كانت وراء التّكرار الواضح في المقطع(طائر، متعب، الجنازات، الأضرحة، المقبرة)، وقد أسهم هذا التكرار في خلق إيقاع حزين ومؤثّر.

ب- المكان التّائه:

يتمثّل هذا النّوعفي«أنّ الشّخصيّة الشّعرية تلقي سؤالا حائرا لا نلفي من يتلقّاه من المتلقّين فتعيده إلى نفسها، فيسمّى الحوار مغلقا لا يجاوز الناصّ ونفسه، فكأنّ الشّخصية الشّعرية هنا هي الباثّة والمستقبلة والمروّجة للرسالة المطروحة في الأوان ذاته»[2] والصّفة الطّاغية على هذه الرّسالة هي الحيرة واليأس والضّياع.

-**الخزانة/ التابوت:**التابوت رمز عنالموت والفناء، وها هو الشّاعر يحترف لغة التّيه والضّياع في نصوصه الشّعرية تعتريه حيرة وتساؤلات تؤرّقه:

فلمن كلّ هذي التوابيت؟

هل بينها نعش "بختي"..

---

[1]- المصدر السابق، ص42

[2]- عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ص105.

وهل بينها زوج أختي..

وجاري الذي بتروا ساقه في "فرنسا"

يقول: "عفا الله عنّي..

فأجل "موتي"

لمن كل هذي التوابيت؟

لا تنتهي..

أحتسي المرّ..

أشنقُ صوتي. [1]

يترقّب الشّاعر فقدان الأحبّة المستمّر واللامتناهي، وسط صمت رهيب وموحش يشنقه ويشنق كلماته فتأبى الخروج والاصطدام بواقع مرير.

وترمز الخزانة إلى الانغلاق والضيق والظلمة، نلفي هذا المكان في قصيدة "اللعنة والغفران، يقول ميهوبي:

خرجت تسأل عن علبة كبريتٍ فعادت

في خزانهْ[2]

فالخزانة هي النعش أو الصندوق الذي يحمل الأموات فيه، وظّفها الشاعر ليعبّر عن تفاقم الأوضاع السائدة ومعاناة وضياع المرأة الجزائرية آنذاك، فما إن خرجت المرأة لتبحث عن عود كبريت حتى عادت في خزانة كناية عن الموت والهلاك، وهو مصير حتميّ لكل من يخالف أوامر وقوانين العدوّ كحضر التجوال طيلة النهار.

- **السّوق:**

يتشكّل الفضاء الدرامي للمشهد الأوّل من قصيدة "شيء من سيرة الطفل المشاغب" من المكان/السّوق والزمان/الصباح، إذ يتمّ تجسيد الأحداث في حركية درامية متصاعدة من

[1]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص52.

[2]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص46

خلال متابعة الرّاوي الشّعري لحركات وانتقالات وأفعال الشّخصيات المحكي عنها(الأب والطفل)، ورصد الحوار الخارجي بينهما.

تحيل مفردة "سوق" على المشاهدة والمعاملة والبيع والشراء والمقايضة والحيلة والانتظار، على النحو الذي يؤسّس مفهوما ما لحراك الحياة، فالمكان الشعري "السوق" يحمل دلالة الفرح والبهجة بالنسبة للشخصية الرئيسة(محمد الدرّه) بوصفه مكانا لتحقيق الأحلام:

أبي انظر..

هنالك خلف باب السوق حانوت..

وفي الحانوت شالات وألبسة نسائيه

سأختار لأمي شالها الورديّ..

أوصتني بأن أختار هذا اللون..

يصلح في الزيارات المسائيه

لماذا تحبه أمي.. وما دخلي أنا؟

فأنا أحبّ "سلاحف النينجا"

أبي هل أشتري علكا..

وأقراطا من الجوهر...

وإبريقا من المرمر

وإسورة نحاسيهْ [1]

تتبدّى من خلال هذا التّوصيف جماليات المكان التي يعكس تنوّعها غنىً في المشهد الحافل بضروب من الحيويّة والحياة والفرح، والمتأمّل لطبيعة هذا الوصف يلمس ما بين السارد والمكان من ألفة ومودّة، ونلمس توظيفا لعنصر الحركة:(أختار، أشتري)، وعنصر اللّون:(شالها الورديّ، إسورة نحاسيهْ، الجوهر)، وعنصر اللّباس والزّينة:(شالات، ألبسه نسائيه، أقراطا، إسورة) والّتي تعكس الثقافة الفلسطينيّة وعاداتها وتقاليدها.

[1]- عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص6،5.

لكنْ سرعان ما يتحوّل السّوق إلى مكان سلبي صادم، يحمل دلالات الموت والهزيمة، ومعه تتبخّر الأحلام والآمال:

كفى يا ابني..

فقد أتعبتني يا ابني

وتعرف أنني عاطلْ

رغيف من عجين المرّ

يطلع في يدي اليمنى

وخلف الباب سفّاحٌ

ومستوطنة تُبنى

فحلمك يا بنيْ باطلْ

وتعلم أنني المقتول

في أرضي

من القاتل؟

أليس العالم المخمور، يا ولدي، هو القاتل؟ [1]

يشتغل هذا المشهد بدرامية عالية وظّفها الشاعر فيتصوير مأساة الوجود الإنساني في ظلّ الاحتلال الإسرائيلي، والكشف عن البعد الاجتماعي والاقتصادي والفكري والنّفسي لشخصيّة الأب، فهو من الطبقة الفقيرة(عاطل، رغيف، عجين المرّ، المقتول، باطل)، يعتصر قلبه حسرة وأسى لأنّ الاحتلال حرمه من العمل وكسب لقمة العيش، فكيف له أن يلبّي حاجيات الابن والزوجة؟ والمتسبّب في هذا الواقع المأساوي هو العالم المخمور بأسره الذي لم ينصر القضيّة الفلسطينيّة.

ويتكرّر المدلول السلبي للسوق في قصيدة اللعنة والغفران، إذ يفيد الموتوالاحتراق، والتيه في خراب الدّنا:

[1]- المصدر السابق، ص6.

أدخل السّوقَ.. حريق

هذه سيدة تحمل قربانا

وتمشي عاريهْ [1]

فاقتران السوق بالحريق والسيّده التي تحمل قربانا ووصفها بالعراء يوشي بسلبية المكان، ويبدو التّناقض واضحا فكيف للمرأة تحمل قربانا وسط الحريق

- الشّارع:

حضر الشّارع بقوّة في القصائد السردية باعتبار«أن الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجيّة، فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها، حيث ينتقل الفرد في الشوارع ويتجوّل بحريّة.»[2] فالشوارع أماكن عامة للناس تمنحهم حرية الفعل والقول، وإمكانية التّنقل وسعة الاطّلاع، وإقامة علاقات مع شخصيات أخرى.

بدأ المقطع الأوّل من قصيدة "عولمة الحب عولمة النار" بوصف مشهدي للمكان وهو الشارع، إذ تطغى الأوصاف أو المحدّدات اللسانية المستعارة من معجم الأحزان على بنية النّص مثل: نزيف، الصّمت، الغسق، الجنازات، الأضرحه، مات، التعازي... وغيرها، وقد تكرّر لفظ "مات" عدّة مرّات(12مرّة) في مقاطع النّص ليدلّ على الجانب المأساوي الذي يعيشه الراوي ومن حوله؛ صديقه وأبوه وغريب عن الحيّ، وتستمر الحكايات على لسان الراوي إلى أن تصل إلى النهاية المؤلمة بالهزيمة والصّمت.

يقول الشاعر في المقطع الأوّل:

أتنفس من رئة الكلماتْ

وتخنُقُني هدأة الصَّمت

أقتاتُ منّي

[1]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص38.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص79.

ومني يكون الفُتاتْ

أنا طائر من ألقْ

ولي بينكم وطنٌ من ورقْ

شارعٌ من نزيف المسافات

يأخذني لحدود الغسقْ [1]

ذكر الشّاعر الشّارع وقد قدّم رؤيا مغايرة لمفهوم الشّارع الذي استقرّ في ذهن المتلقّي، والشّارع بالمعنى الطبيعي هو مسرح للحركة والتّغيير واستقبال الآخر وهو مكان عام مفتوح، أمّا هنا فالشارع مظلم صامت حزين لا يفضي إلى شيء، وهذا ما أوحت به لفظة (ينزف)، فكلّ الشوارع تغلق أبوابها في وجه الشاعر وتتركه صريعا بين الذكريات الأليمة، وهي بهذا الوصف اتّخذت دلالة موحية بما في أعماق الراوي من ألم داخلي وقلق نفسي:

خرجت من الكلمات

لم يكن شارع الشهداء طويلا..

كما كان قبل مجيء صديقي

الذي قال شعرا وماتْ..

وصلت النهاية..

كل الشوارع تغلق أبوابها..

في مسافات عيني

صديقي الذي ماتَ

لوّح لي بيديه

وألقى منديله في العراء وفاتْ [2]

[1]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص41.

[2]- المصدر نفسه، ص44

وصف الشّاعر الشّارع الذي مرّ منه لينقل لنا صورة واقعية عنه، فالشّارع مسرح حيّ لمجازر العشرية السوداء التي مرّت بها الجزائر، ويرتبط بذكرى وفاة صديق الشاعر الذي يرمز من خلاله إلى معاناة الشّعب عامة، ولأنّ الأحداث تتسارع في ذهن الراوي في زمن قصير وبسبب كثرة الموتى قال الشاعر: لم يكن شارع الشهداء طويلا، أي أنّه لم يحسّ بطول المسافة وهو يمشي ويشاهد الأحداث المروّعة.

ويتّصف الشّارع في قصيدة "شيء من سيرة الطفل المشاغب" بصورة سلبيّة تحمل معاني الخوف والحرب والموت، إذ تستحيل الأحلام إلى أوهام، عبر مونولوج خارجي بين الابن ووالده، مشحون بالألم يتقاطع فيه الحلم مع الواقع تقاطعا ضديّا عنيفا وموجعا:

أبي ما أضيق الشارعْ

وما أوسع أحلامي [1]

حيث تشتغل المطابقة البلاغية بين (أضيق/أوسع) بأعلى كفاءتها في إنتاج الصّورة الدرامية ذات الطبيعة الصراعية بين الحلم الجميل والواقع المأساويّ الحزين، فصار الواقع يضيق بأحلامه. وكلّ المقاطع الشعرية التي ورد فيها لفظ الشارع جاءت لتؤكّد هذه الدلالة مثل:(صوت الرصاص من الجنوب، من الشمال، سيارة الإسعاف مرّت مسرعةْ، فليكن خذني إذن نحو الشوارع كي أرى الأطفال.. خذني يا أبي.. خطر علينا إن ذهبنا...)[2]

فالشّارع مكان مغلق وخانق بالنسبة للشّخصيتين(الأب والابن)، أين تتصارع الشّخصيتين وتتأزّم الأحداث، وتزداد حدّة التوتّر النفسي للوالد الذي يبحث عن مخرج آمن لابنه، فيشاهد انتفاضة أطفال الحجارة ومجازر المحتلين البشعة، والرّصاص يتطاير من كلّ الجهات، ويُسدل السّتار عن المشهد الأخير الذي أحكم الشّاعر تصويره ونقله للقارئ؛ بموت البطل "محمّد" الذي احتمى بوالده وبواقية الإسمنت لكن دون جدوى:

أين نذهبُ يا أبي

---

[1]- عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص5.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص8.

دعني أفكر.. فالشوارع لم تعد تسع الجموع

من هنا..

صوت الرصاص..

ومن هنا؟

أيضا رصاص..

لم يبق غير الشارع المسدود بالمتراس نعبره..

أبي انظر هناك جنودهم..

هيا اقترب مني..

أبي.. هم ينظرون، يصوبون الأسلحةْ

لا.. لا تخفْ.. فهناك واقيةٌ من الإسمنت

هل يكفي الجدارْ؟

لا حلّ يا ابني.. ليت عندي أجنحةْ

هم يطلقون النّار نحوي..[1]

وأضاف:

إنني أنزف من كل الجهاتْ

يا وحوشْ

أوقفوا النار فإنّ الطفلَ ماتْ [2]

يتضمّن هذا المونولوج الشّعري تصويرا مجسّما لحدث (الموت) بوصفه الطرف الثاني للصراع المنازع للطرف الأوّل(الرغبة في الحياة)، رسمه الشاعر في جوّ من الخوف واليأس والتّحدي، ليتحوّل فضاء النّص بعد ذلك إلى فضاء تراجيدي للمشهد الجنائزي الواقعي في إشارة واضحة إلى طبيعة الصراع المجسّد على طول النّص، صراع الحياة والموت المستمر:

[1]- المصدر السابق، ص9

[2]- المصدر نفسه، ص10.

طخ.. طخ...

مات الولد.. مات الولدْ

طلعت من الدم وردتانِ

ووردة طلعتْ بلدْ

مات الولد.. عاش البلدْ [1]

يشكّل هذا المشهد مفصلا دلاليا محوريا في عموم النّص، فهو يشكّل بؤرته ولحظة ذروته حيث ينتهي النص نهاية مأساوية من خلال فعل (الموت)، وهنا يمثّل الموت ميلادا جديدا للوطن، ومعه ميلاد جديد أيضا لكل طفل بريء يقاوم غطرسة الاحتلال، وبذلك تتحقّق ثنائية الموت والحياة، وثنائية الحياة والموت.

إنّ الشّارع الذي صوّره الشّاعر الجزائري المعاصر هو شارع واقعي حدثت على أرضيته وقائع حقيقيّة مرّت بها الجزائر في فترة التّسعينات، وإن كانت أغلب الشّخصيات خياليّة من صنع الشّاعر السّارد، فإنّه عمد من خلالها إلى فضح الواقع السوداوي للقارئ، يقول ميهوبي:

وحديث النّاس في الشارع عن طفل شقيّ..

كان يخفي الخبزَ في جيبٍ وفي الآخر يخفي قنبلهْ[2]

ويقول أيضا:

ذات سبتٍ..

أنشدتْ "زينبُ" في موكب أطفال

الحواري "قسماً"

.....

سمِعتْ في آخر الشّارع طفلاً أخرسَ

[1]- المصدر السابق، ص11،12.

[2]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص37.

الصّوتِ يغنّي "فاشهدوا"

قلبُهُ المبحوحُ ينْزُو ألمًا

فأعارَتْهُ فمًا..

وبكت "زينب"

عادت تتهجّى بيديْها "قسما" [1]

وقوله في موضع آخر:

مر يوم..

مر بي نعش

سألت الناس "من؟"

قالوا "فلان..

وجدوا جثته في آخر الشارع

والمهنة عراف بهذا الحي كان.."[2]

إنّها صوّر تمثّل بؤرة المأساة لتجسيد مرارة الحياة والظّروف الصّعبة التي تحيط بالشّاعر وبعامّة النّاس، والتي لم يكن الأطفال في منأى عنها، فالطّفل الجزائريّ عانى إبّان العشرية السوداء الّتي سلبت منه طفولته، فكان ضحيّة لمجازر إرهابية شنيعة، ولكنّها من جانب آخر تبيّن تلاحم وتآزر أفراد المجتمع(فأعارته فما). وما سرد الشّاعر لهذه الحكايات إلاّ دليل على بشاعة المشاهد وتأزّم الوضع.

هكذا أصبح الشّارع/الطّريق في رؤية الشّاعر شيئا مختلفا تماما عمّا ألفناه من قبل، فهو لا يؤدّي دوما إلى النّجاة وبلوغ الهدف، وإنّما يؤدّي إلى الغربة والغياب وانكسار الذّات، والضّياع المحمّل باليأس والأسى، وفجائع الموت المتكرّرة، حتّى غدا الطريقموحشا وغريبا:

موحشٌ هذا الطريقْ

---

[1]- المصدر السابق، ص39،40.

[2]- المصدر نفسه، ص45.

ومسافاتُ اغترابي داليهْ

عندما أفتح للنّاس طريقا ثالثا

يفتح الموت طريقَ "العاليهْ" [1]

تعجّب الشّاعر من وحشة المكان التي تزيد في غربة القلب اغترابا، فالوحشة تزداد كلما طالت المسافات وطال الزمن، وتزاداد أيضا حسب طبيعة الاتّجاه أو الوجهة، فلمّا كانت الوجهة نحو المقبرة (مقبرة العالية) فإنّ السّكون سيخيّم على الطريق، فيبعث الهلع والخوف في القلب، ويضاعف اغترابه.

هكذا وجد الشّعراء الجزائريون المعاصرون في هذا الفضاء المفتوح الحمولات المأساوية الّتي تنبثق من عمق الجرح وتعبّر عن تمزّق الذّات وضياعها، فالعلاقة بين الشّاعر والطريق علاقة متوتّرة ومبهمة يعتريها شعور بالغربة والوحدة والحزن، يقول الشّاعر أحمد عبد الكريم في قصيدة (فواصل الليل والمرأة):

وحيدًا.

أمشّط في اللّيل كلّ الشّوارعِ

عَلِيَّ أصادفُ فاتنتي

ربّما تمطر الشرفات غماما

وتفجأني وردة طائشه

وأهجس ماذا سأفعل

لو يرتمي في يديّ القمر؟! [2]

إنّ اقتران الشّارع بالوحدة واللّيل يزيد من وحشة المكان، حيث يلفظ الشّاعر آخر نفسه من حياة الحب، وأمل الخلاص، وفي قوله:(ربّما تمطر الشرفات غماما)بصيص أمل، أي: أنّ الشّرفات قد تمطر حب امرأته حين تطلّ منها، وهي مفارقة مأساوية أساسها التّناقض بين

[1]- المصدر السابق، ص38.

[2]- أحمد عبد الكريم، تغريبة النخلة الهاشمية، ص45.

الغاية والنتيجة، فقد ظلّ الشّاعر يحلم بتحقيق أمل اللّقاء رغم الإخفاق وخيبة الأمل، وهو مايظهر جليّا في الشّطر الأخير بتوظيفه أداة التّمني (لو)تعبيرا عن الفقدان والحاجة.وهذا ما تشي به أيضا قصيدة (زهرة الدنيا) للشّاعر عاشور فنّي:

ودخلت أرصفة بلا فرح

فكنت أهرب الأعراس في جسدي

وأفرح ضد غطرسة المدينة

كلما غنيت أغنية أتتني طعنة...!

وألفت حزني في الشوارع...

مفردا أتحين الفرص التي لم يغتنمها

الآخرون

وأكتوي بصبابتي..

في الركن...

أخشى أن يراني سارق فيجد من فرحي

ويزيد صحوي كلما أوغلت في قدحي[1]

تحملالمفردات الموظّفة في المقطع دلالة الحزن والخوف (أهرب، غطرسة، طعنة، حزني، مفردا، أكتوي، أخشى، سارق)، فالمدينة جعلت الشّاعر مثقلا بهمومها وآلاماها، مستنكفا من شرورها وآثامها، يحتضنه الشّارع بمخاطره وأهواله، فيلتهب في نفسه الشّوق والحنين إلى القرية/الرّيف، حيث الحبّ والصّفاء والجمال والخير.

- **العراء البهيم:**

يمكن للشّاعر أن يهجر المكان المألوف إلى مكان غامض غير محدّد، ليفسح العنان ويروي مشاهد مهوّلة تتّسم بالغرابة والتّناقض، تائها في سراديب الضّياع واللاوجود حيث تتفاقم آهاته وصرخاته الغارقة في تحقيق الذّات والكينونة، يقول الشاعر أحمد عبد الكريم:

[1]- عاشور فني، زهرة الدنيا، ص116.

هكذا ضيّعتني الكتابهْ

راجفا في العراء البهيم

يداي على وتر يابس

أحاول ترنيمة لاتجيءُ

وأغنيّة كالسُّعال

تذكّرت صيفا من الأُنس والشّمس والأُغنيات العِذاب [1]

- المدينة:

المدينة موضوع مفيد لدراسة جوانب هامة تتعلّق بإبداعية وتاريخية الشّعر الجزائري المعاصر، فهي مكان أساسي«يجسّد رؤية الشاعر، فنيا وتاريخيا، إلى ذاته الكليّة في العالم، ويحيل بما يكتنزه من أبعاد نفسية واجتماعية وثقافية وايديولوجية، على مختلف الأمكنة والقضايا الأخرى، مثل القرية والأرض والوطن، التراث والتاريخ والمجتمع، الثورة والحداثة والغرب.»[2]

كَثُرَ الحديث عن المدينة في الشّعر العربي الحديث عامّة، والشّعر الجزائري المعاصر خاصّة، للتّعبير عن حالة الفقد والضياع والاغتراب في عالم حكمته المادة، وبروز مشكلة المدينة في الظاهر هو اصطدام الشّاعر القادم من الرّيف حيث البراءة والنّقاء بالمدينة، ولكن وراء هذا الظّاهر «ثمّة صراع بين الذات في بحثها عن البراءة والجمال والنقاء والتواصل الإنسانيّ، وبين الواقع وما فيه من تفكّك وتناقض وقبح وفقدان لقاء الإنسان بالإنسان. إنّ مشكلة المدينة تُجاوز الصراع بين الريف والمدينة إلى الصراع بين الروح والمادة، بين الفرد والآخر، بين القيم وضياع القيم، ولم تعد المشكلة قاصرة على شاعر قادم من الرّيف.»[3]

---

[1]- أحمد عبد الكريم، موعظة الجندب، ص13.

[2]- إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي، الجزائر نموذجا(1925 -1962)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، ص8.

[3]- فصول، مجلة النقد الأدبي، أحمد زياد محبك، الشاعر والمدينة "قراءة في نص شعري"، ج2، مج15، الهيئة العامة للكتاب، ع3، 1996، ص321.

ولطالما واجهها– المدينة- معظم الشّعراء بـ«الرفض والنقمة والأسى على حياة مفروضة، وعلى الضياع في مدن الأشباح، ضياع وغربة ووحدة، انعكست معاناتهم اليومية على تجاربهم المريرة»[1]يقول أحمد عبد الكريم:

أنا أغربُ الغرباءِ

الغريب على الحِلِّ

أو أبعدُ البُعَداءِ

البعيد على القرب

من ذا رآني في شعشعان الضّحى

حاملا شمعتي وأنادي

على امرأة ضيّعتني وضيّعتها في السّرابِ

وعن طفلة أخرجتني من الجنّة الأبديّةِ

لماذا نَفَتْنِي المدينةُ؟

حين منحتُ الحبيبةَ تفَّاحَتِي وجُنُونِي؟!

ولم أقترفْ أيَّ ذَنب

سوى أنني كنت ألمح ما لا يرى الواقفونَ[2]

تحمل الأبيات إحساسا بالألم والغربة والفقد والضّياع، وتشتدّ الغربة في نفسية الشّاعر بعد عجزه عن نيل المراد والاقتران بالمحبّين رغم وفائه وتضحياته من أجلهم، كلّ هذا داخل المدينة الّتي مثّلت بالنسبة له مكانا سلبيّا كونها نفته دون أن يرتكب أيّ ذنب، وأبعدته عن حبيبته وعن ذاته في الوقت نفسه.

وهو ما يتكرّر مع الشّاعر عاشور فنّي في قصيدته "زهرة الدنيا"، يقول:

---

[1]- مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990 ، ص23

[2]- أحمد عبد الكريم، تغريبة النخلة الهاشمية، ص40،41.

تبعثرني المدينة كل يوم

ثم أبحث عن رصيف بارد لألم أشلائي

وأكمل وحدتي...

لا شيء يجمعني سوى طيف

سيبزغ حين تنطفئ المدينةْ!

فيضيئني...

ويضيء هذا الكون

في أعماق عاشقة حزينةْ![1]

إنّ موقف الشّاعر من المدينة هو الرفض والمعاداة والنفور والتّضايق منها، فضلا عن رؤية المفارقات التي يدينها كانفلات العلاقات الاجتماعيّة بشكل يعتمد على الرمز والإشارة، بحيث يصبح الرّيف أو القرية ملاذا للاحتماء من الصدمة في المدينة، فمع ما يشعر به من جمال المدينة كان يعيش الغربة والوحدة في داخله، ففي قوله (تبعثرني) إشارة إلى وجود مسافة فاصلة بين الذات والذات الأخرى (المدينة)، وهي مسافة من الفراغ يملؤها التوتّر والقلق وإحساس كل ذات بانفصالها، آملا بزوغ مدينة جديدة هي مدينته كما يتخيّلها هو ويريدها، وهذا ما يتّضح من خلال الأبيات الأخيرة، علما أنّ«المدينة الشعرية ليست هي بعينها المدينة الواقعية بطبيعة الحال، فكل شاعر يصنع مدينته، ومدينته تعيش داخله، وعلى ذلك قد تتولد المدينة الموحشة شعريا من مدينة حافلة في الواقع، على العكس قد تتولد المدينة الشعرية المتلألئة بالأضواء من مدينة أطفئت أضواؤها في واقع الحال. وحديث الشعراء عن مدن نعرفها ينبغي أن لا يغرينا بتلمس المعالم المادية التي نعرفها في الرؤية الشعرية التي يقدمها الشعراء لتلك المدن.»[2]

[1]- عاشور فني، زهرة الدنيا، ص119.

[2]- محمود الربيعي، الشاعر والمدينة، مجلة عالم الفكر، ع3، مج19، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1988، ص132.

فالشاعر هنا لم يفقد الأمل في تغيير الواقع من خلال طيف سيبزغ يوما ما، والّذي يرمز به إلى صديق أو جيل جديد سيغيّر مساوئ المدينة.

وقد وظّف الشّاعر عاشور فنّي رمز العروس ليعبّر عن المدينة قائلا:

نسيته عروسته مرة واحده

في المنام

فطلّق كل المدائن [1]

والسبب هو أنّه لم يجد ملجأ بين أهل مدينته الذين نسوه وقسوا عليه، فأضحى غريبا وتائها، ويبدو ذلك واضحا في قوله:

شرّدتني عيون الأحبة...

ضيّعت عمرا وراء رذاذ الجفون

ولم أكتشف من أنا!![2]

ثمّ يواصل:

الوجوه التي كنت أعرفها

هاهي الآن تنكرني

والدّيار التي كنت أسكنها

هاهي الآن تسكنني[3]

أدّى به فقدان الأحباب وفقدان التّواصل إلى هجران وتطليق كلّ المدائن، واستحالت حياته إلى ذكريات دفينة في النّفس، مؤرّقة للذّات. واقتران المدينة بالظّلام يزيدها وحشة واغترابا، فلفظ المنام يدلّ غالبا على اللّيل، واللّيل رمز للفرقة والظّلمة والغربة والقهر:

والمدينة تسكر في الليل

---

[1]- عاشور فني، رجل من غبار، ص5.

[2]- المصدر نفسه، ص8.

[3]- المصدر نفسه، ص10.

والليل مطفأة لوجوه الأحبة

والأصدقاء[1]

اغتراب الشّاعر هنا وليد إحساس بالظّلم ومعاناة من التراتب الاجتماعي الذي يسود المدينة، ولذلك فهو« إذ يتمزّق بين قسوة الليل والضياع واللهاث خلف لقمة العيش، وغياب وعي المقهورين من ناحية، والرغبة في الفرار من القبح عن طريق الشعر من ناحية ثانية، يصل إلى الإيمان بضرورة تغيير هذا الواقع.»[2] أو الرحيل عنه أبديا:

كتم القلب أوجاعه زمنا

ثم أجهش في حيدره

المباني عالية

والأماني منكسره

والملاعب واسعة

وأنا...

خلسة أتزوّج في المقبرة[3]

ولطالما واجه الشّاعر الجاهلي اللّيل منذ القدم بالنّار، وهو الأمر ذاته بالنسبة للشّاعر لكن بأداة ممايزة نوعا ما، لم تسعه الدنيا، فراح يبحث عن حلٍّ للخلاص:

فمضى يترنّح بين حدّين

حدّ السلاح

وَحَدَّ الكفاف

كان فاتحة للرصاص

وخاتمة للمطاف[1]

---

[1] - المصدر السابق، ص15.

[2] - محمد بدوي، الجحيم الأرضي: قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص75.

[3] - عاشور فني، رجل من غبار، ص9.

فالتّضاد يظهر جليّا بين فاتحة/ خاتمة، ونلاحظ أنّ عناصر صورة المدينة متوفّرة، إنّها تقديم للضياع المعلن عنه في متن القصيدة عبر كلّ الصفحات تقريبا: السلاح، جدار، الشّط، المباني عالية، الملاعب واسعة، الشوارع، البحر، الظلام...إنّها صورة تستدعي القارئ ليشاطر الشّاعر في استخدام الحسّ والشّعور بالفراغ ليثور الإحساس بالوحدة والوحشة.

فالرّاوي يعبّر عن رفضه لهذا الواقع أو بالأحرى مكان المدينة التي ولّدت الأفكار المزيّفة، ليظهر الموقف الإيديولوجي لشّخصية رجل من غبار ومن ورائه موقف الشّاعر ذاته، حيث وظّف المدينة لا لأنّها إطار للأحداث ومساحة تتحرّك فيها الشّخصيات فقط، بل يهدف من ورائها إلى تعريّة الواقع الّذي تعيشه الشّخصية في ظلّ وضع متأزّم نتج عنه قلق وغربة وكآبة وتمزّق داخليّ:

غيمة عابره

كتبت حزنها في خطوط يدي

ورمتني إلى مدن شاغره

كلما صحت "يا بلدي"

رددت صيحتي "شعبه الآخره"

كان حين يجيء الظلام

وتغيب المدينة في لجّة الصمت

يفتح نافذة للحمام

فيغنّي....

وفي قلبه نجمة لا تنام!![2]

ويقول في قصيدة "زهرة الدنيا":

زهرة لا تغنّي والنوافذ مغلقهْ

---

[1]- المصدر السابق، ص6.

[2]- المصدر نفسه، ص28،29.

وأنا كبرت وراعني أن المدينة ضيقة![1]

فالمدينة «لم تعد مجرد علامات دالة على المكان الحسي بمرجعيته الفيزيائية بل إنّها تسجل حضورها الدلالي في النص لتتقمص دور البطولة وتتخذ أشكالا متعددة تفتحها على آفاق تشكيل الفكرة في النص»[2] فالشّاعر لم يحدّد المدينة باسم أو بحدود جغرافية، لأنّه لا يقصد بها المدينة كمكان معيّن بل ليبيّن من خلالها المعاناة الشديدة من جرّاء فعل التّعنيف والتّقتيل الّذي حلّ بالمكان، لتتشكّل من صورة المدينة هذه صورة الوطن الجريح الذي يئنّ من الجرائم الإرهابية ومخلّفاتها البشعة، فكانت بذلك المدينة رمزا للوطن.

وقد تعمّق أحمد عبد الكريم في رصد معالم الوطن والمدينة، وقدّم ذاته قربانا خالدا سيمتزج مع دماء الشّهداء في سبيل حريّة الوطن، وهذا يوحي عن الحبّ والانتماء العميق إلى التّراب والوطن، يقول:

إذا قلتُ لا تغتربْ في دمي

أيّها الوطن القُبَّرهُ

ترنّحْتُ في ساحةِ الشّهداء... ونمتُ

لعلّي أرى وطني ناصعًا وبهيًا... فمتُّ

وهذي دمائي على فَرسِ اللّيلِ

تقرع أجراسكم في الهزيعِ الأخيرِ

ولا تقتلوني أخيرا إذا قلتُ

هذه الأرض ساكنةٌ في مَدايَ

وقلبي يدورُ [3]

[1]- عاشور فني، زهرة الدنيا، ص110.

[2]- فريدة بن إبراهيم موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دار غيداء، ط1، الأردن، 2012، ص119.

[3]- أحمد عبد الكريم، تغريبة النخلة الهاشمية، ص39.

إنّ التصاق الوطن بالقبره زاده سموّا ورفعة نحو الحريّة والانطلاق في العالم الرحب، والتصاق الموت بالشاعر نفسه**(ترنّحْتُ في ساحةِ الشّهداء... ونمتُ)** هو انتقاله من أرض الحياة الدنيا إلى تقديس مواطن الشّهداء والراحلين، وهنا نكتشف حجم المعاناة والمأساة التي يعانيها الشّاعر، وتأكيد انتصاره لمبادئ القومية والانتماء للتراب التي يتّصف بها كل فرد محبّ لوطنه.

ج- المكان الحلم:

لجأت الشّخصية الشّعريّة إلى المكان الحلم حين عجزت عن العثور على مبتغاها، ما دامت كلّ الأماكن الحقيقيّة (أرض، سماء، شارع، منزل، قرية...) غير قادرة على احتوائها.

فالحلم مكان تخييلي يلجأ إليه معظم الشّعراء لقول مالا يمكن قوله مباشرة عبر الكلام العادي، فلغة الشّعر تبحر بالقارئ إلى عوالم خياليّة عبر التّصوير بتجسيد المعنويات، وتجذبه إلى عالم الشاعر الخاصّ، يحكي الشّاعر ميهوبي في قصيدة "عولمة الحب..عولمة النار" ما شاهده من رؤى وأحلام في نومه وغيبوبته:

أفقت من النوم

ماذا رأيتُ

وماذا رويتُ

ومن أي نبع ينزّ ارتويتُ..

رأيتُ العجبْ

ملوكٌ من الطين

.. تيجانهم من خشبْ

يصلُّون خلف إمام من الإفك

ينبتُ في شفتيه الكذبْ

شدّني الظل نحوي

وأوجس مما رأى وأرى خيفةً

قال لي: "لاتقل إنهم يسمعون..

ملوكٌ من الياسمين

وتيجانهم من ذهبْ.."[1]

ثمّ يواصل الشّاعر الحوار قائلا:

قلت: "لكنّهم أسلموا أمرهم لنبيّ يخلصهم

من متاعب "إسرا.."

ومن إثم "كسرى"

ومن دمعة من عيون "منى واصف"

ومن بسمة في ملامح "يسرا"

ومما تراكم من فتنة في بلاد العربْ.."

عفوكم إن رويتُ الذي قد رأيتُ

دمي ليس ثلجا..

وقلبي المسافر في مدن الخوف

ليس غريبا.. [2]

إنّ لهذه الأحداث دلالتها عند الشّعوب العربية، فهي تشير إلى واقع عقيم عاشت فيه تلك الشعوب، صوّرها الشّاعر في قالب من الأحلام والرؤى، منتقدا من خلالها الوضع السياسي في بلده وتردّي قيمة الإنسان وتفاهة مطامح البشر في عالم يهيمن عليه الطمع والقهر والخوف من المجهول، يظهر ذلك جليّا من خلال التّوصيف الشّعري:(ملوكٌ من الطين، تيجانهم من خشبْ، يصلُّون خلف إمام من الإفك، ينبتُ في شفتيه الكذبْ)حيث تظهر صفات الجمود، والذلّ، والتّبعيّة، والخيانة المستمرّة، الّتي ظلّت تشلّ حركة الفرد العربي.

[1] - عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص66.

[2]- المصدر نفسه، ص67.

ويوظّف الشّاعر (أحمد عبد الكريم) القبر رغبة في اللقاء الروحاني مع الأحبّة والأقارب في دار الخلد، هروبا من الوجود العبثيّ بحثا عن الحبّ الصّافي:

تماوتت علِّي أراكم على باب قبري

سياجا من الياسمين[1]

فالقبر هنا ينزاح عن معنى الوحشة والظّلمة الدنيوية إلى معنى الحبّ والخير، فتهجر الذات بذلك ملذّات الحياة الدنيا إلى عوالم الصفاء والتماهي في دار الخلد.

د- المكان القاصر عن الاحتواء:

يرى النّاقد عبد المالك مرتاض بأنّ المكان أو الحيّز القاصر عن الاحتواء يجوز تعويضه بتسميّات أخرى مثل "ضياع الموضوع في الحيّز" أو"حضور الحيّز وغياب الموضوع"، وهذا الحيّز بثباته ورحابته لا يستطيع احتواء الموضوع الزئبقي، كالسماء والأرض والبحر وغيرها.[2]

- السّماء:

إذا عدنا إلى التّعريف اللّغوي نجد بأنّ السّماء تعني:«سقف كلّ شيء... قال الزجاج: السماء في اللغة يقال لكل ما ارتفع وعلا قد سما يسمو، وكل سقف فهو سماء ومن هذا قيل للسحاب السماء لأنها عالية، والسماء كل ما علاك فأظلك، ومنه قيل لسقف البيت سماء»[3]وهي العلوّ والامتداد في الأفق المضيء، وهي مصدر الإبداع والإلهام، يقول الباحث سعيد بنكراد:«أمّا السماء فهي مصدر النور والظلام، إنها الحقيقة وهي الغموض واللبس والرهبة ...إنّها مصدر المطر والغيم والصحو، وهي مصدر الإلهام»[4]وفيها تجتمع المتناقضات وتتآلف، وفيها يحتدم الصّراع بين الوجود والتّلاشي، لتتشكّل عبر فضائها صوّرفنيّة جديدة.

---

[1]- أحمد عبد الكريم، تغريبة النخلة الهاشمية، ص37.

[2]- ينظر: عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي" لمحمد العيد، ص113.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مج3، ص342.

[4]- سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2008، ص173.

إنّ السّماء عند الشّعراء إذن فضاء رحب مفتوح، يتّصف بالسموّ والارتفاع، يهرب إليه الشّاعر بمخيّلته حين تضيق به الأرض وتحاصره الحياة، يقول عاشور فنّي:

ضاقت الأرض من حوله فاتسع

وتساقطت السموات على رأسه...فارتفع[1]

فهذه السّموات بما وسعت والأرض بما رحبت لم يستطعن أن يحتوين الرجل الزئبقي، الّذي لا نعرف حقيقة كينونته، هل هو ضخم بحيث يعظم على فضاء السّموات ورحابة الأرض، أو هو للطافته ودقّته لا يرى في هذه العوالم الرّحيبة والحيّزات العجيبة؟

ويقول في موضع آخر:

كان لابد من مبتدأ

كان يلزمني لغة من نثار الكواكب

يلزمني متّكأ

خارج الأرض كي أستطيع استراق اللغات

كان يلزمني مستقرٌّ

ومملكةٌ

وسيوف مذهبةٌ

ونجوم مذنبةٌ

وفضاء فسيح ليبدأ رقصته الآدميه[2]

فالشّاعر يحاول أن يخلق فضاء متخيّلا ينهل من الواقع ويختلف عنه، إنّه يبحث عن مستقرّ جديد لا يفرضه عليه أحد، مثّله بمملكة خيالية ولغة جديدة تنهل من لغات الكواكب الأخرى عدا لغة سكّان الأرض، وسيوف ذهبية ونجوم متلألئة، ليكوّن ذاته بذاته في عالم خياليّ خاص به وحده، وهذه المحاولة هي ما يسعى كلّ شاعر حقيقيّ إلى تحقيقه بالشّعر،

[1]- عاشور فني، رجل من غبار، ص47.

[2]- عاشور فني، أخيرا أحدّثكم عن سماواته، ص6،5.

إذ يبحث الشّاعر هنا عن فضاء واسع يمتلئ بالهدوء والاستقرار ويتّسع مع امتداد شخصيته، يسمح له بالتّحليق في فضاء الحريّة المطلقة والتّحرّر من القيود الاجتماعية والسيّاسية، فيصبح المكان المفتوح نقطة انطلاق وتحرّر:

كان أعلى

الفضاء بدايته

الفضاء نهايته

والسماوات لعبته في السماوات

طفلا وكهلا

(...)

يعبر الأفق

يمرح في رونق الليل

يرقص في موته

يتسلّى[1]

فالسّماء نافذة روحية يقف الشّاعر أمامها ليهرب من ثقل الحياة وهمومها، وفيها يبحث عن المؤنسين فيجدهم، وفيها يتمرّد على الواقع بالحلم، والسّماء واردة هنا بمعنى «الفراغ القابل للبحث عن شيء مفقود، ولكنّه موجود، فالوجدان يدفع الشّخصية الشعرية إلى البحث عنه، والفقدان يدفعها إلى اليأس منه.»[2]إذ كشفت التّراكيب والألفاظ الموظّفة في النّص عن فكرة الحريّة واللّهو والسموّ عن الواقع، من قبيل(فسيح، أعلى، يمرح، لعبته، طفلا، يمرح، يرقص، يتسلّى)، فهو يبحث عن فسحة للأمل والفرح، وفي قوله: يرقص في موته كناية عن كثرة الأحزان، وضيم البشر وظلمهم، فمن كثرتها ألفها الإنسان ولم يعد يفرّق بين لذّة الفرح وغصّة الحزن.

[1]- المصدر السابق، ص18،23.

[2] - عبد المالك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة"أين ليلاي" لمحمد العيد، ص115.

-الغيمة:

قد تنزاح بعض العوالم عن انتمائها إلى الأرض لتتّصل بفضاء أعمّ وأرحب كالغيمة الّتي استحالت ملجأ للشاعر يبتعد بواسطتها عن الأرض ليسافر في فضاء السّماء، علما أنّ الغيمة تحمل بلونيها الأبيض والأسود دلالة الصّفاء ودلالة العتمة والسواد، يقول الشاعر أحمد عبد الكريم:

غيم على غيم،

و(عبد الله) يشعل روحه،

ويتيه في العتمات يسأل عن فراشته التي احترقت

على شرف الطّوائف

أو يسائل عن بلاد تستحقُّ بكاءه وصلاته،

هل ذي بلادي المستحمّة في دماء العاشقين ونارهم؟

أبدا.. [1]

لم تحمل هذه الغيوم متكرّرة الحضور لا مطرا ولا شمسا ولا أملا في طيّاتها، ولم تسعف الجسد ليشبع آهات الروح الباكية عاشقيها، بل توهّجت الغيوم وثار لهيبهافاحترقت في عتمتها روح الشّاعر لتبكي بحرقة عن فراشة احترقت فتشكّلت بذلك لوحة فنيّة صوّرتعذاب العاشقين الّذين ضحّوا بأنفسهم من أجل الوطن.

ويجدّد الشّاعر(**أحمد عبد الكريم**) العلاقة بالمكان المفتوح (الغيمة) في قصيدة "**تغريبة النّخلة الهاشمية**" فيقول:

ها إنني مفردٌ كالغمامةِ

أبصرُ فيما أرى

أنّني طالعٌ من رمادِ السّماءِ

تقول النّبوءات والشّجرهْ

[1]- أحمد عبد الكريم، موعظة الجندب، ص50

بأنّي سليل الحسين

فلا تظلموني كثيرا[1]

حيث ربط الشّاعر الغيمة بالوحدة والحريّة معا، وهي غيمة وحيدة تسبح في سماء لا حدود لها ما ينّم عن العلوّ بالذّات من التّيه في عالمهمجيّ،ويجسّد هنا فكرة الولادة المتجدّدة من رماد السّماء، وهي صورةشعرية تستمدّ شعريّتها من أسطورة العنقاء، ليفرّ الشّاعر عبرها من واقعه الأليم ويتّخذها متنفّسا يلوذ إليه ليتناسى آلامه التي يشترك فيها مع كل مواطن مقهور في بلادهتجرّع مرارة الظّلم والاضطهاد، فتتكثّف دلالة النّص في حركة ارتدادية إلى الأعلى ليصبح معناها الحياة و البقاء.

ولم تسعف الغيمة كذلك الشّاعر عاشور فني فزادته حزنا:

غيمة عابره

كتبت حزنها في خطوط يدي

ورمتني إلى مدن شاغره[2]

تتّصف الغيمة في نظر الشاعر باللاّمبالاة والشّفافية، لأنّه حين حنّ إلى دفئها وحضنها هجرته ورمته بعيدا إلى حتف مجهول مثلها مثل الإنسان النّاكر للجميل الّذي يرميك إلى قدرك وقت الضّيق وانعدام الأمل، وقد ربط القدر المجهول بالمدن الشاغره ليبيّن رفض الطّبيعة للإنسان، وموته البطيء في المدينة كون المدينة:«نظام متكامل ونسيج محكم من قيم الشر والانحطاط»[3] وهي مبعث السّوء والتّزييف، تجعل الذات تتخبّط في فراغ من الصّخب والتّشتّت.

- **البحر**:البحر هو الآخر فضاء واسع كثر توظيفه في الشّعر المعاصر، وله أنساق دينيّة وثقافيّة وأسطوريّة، يتميّز بالاتّساع والامتداد، ورد في معجم لسان العرب:«البحر هو الماء

---

[1]- أحمد عبد الكريم، تغريبة النخلة الهاشمية، ص38،39.

[2]- عاشور فني، رجل من غبار، ص6.

[3]- عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية، الصورة والدلالة، ص116.

الكثير، مَلحا كان أو عذبا، وهو خلاف البر، سمي بذلك لعمقه واتّساعه، وقد غلب على الملح حتى قل في العذب، وجمعه أبحر وبحور وبحار. وماء بحر: ملحٌ قلّ أو كثر»[1]ويقال بأنّ البحر ينسيك الهموم والأحزان، ولأنّ البحر يجمع بين الماء والملح فهو يوحي بالصّفاء والاستمرارية والأمل من جهة، ويوحي بالمرارة والقلق والفناء من جهة أخرى.

وردت كلمة البحر في سياقات مختلفة، وحملت دلالات متباينة تبعا لتجربة كل شاعر جزائري معاصر أراد التّعبير عن إحساسه وهمومه ورؤاه، وقد مثّل البحر عند **ميهوبي** الموت الشّامل اللاّمتناهي:

والبحر قبر وسيعٌ

وتلك النعوش زبدْ [2]

يشبّه الشّاعر البحر بالقبر الواسع نظرا لكثرة الموتى تعظيمالهول المشهد، ولكن مع سلبية البحر فإنّ الشّاعر استطاع خلق نافذة للأمل والانفراج من خلال قوله: (النعوش زبد)، وبذلك أسهمت المتناقضات في تكثيف الدلالة للكشف عن عمق المكان وخباياه.

ولا تكمن أهميّة المكان في بعده الحسّي وحسب، بل قد يتعدّاه إلى البعد الوجودي، يسقط الشّاعر **عاشور فني**على البحر بعض صفات الخالق عزّ وجلّ المذكورة في سورة الإخلاص، لكن في سياق مختلف جعل البحر يتميّز بالفرادة والوحدة، والوجودالضبابي، مستعملا أسلوب النّداء:

ألا أيها البحر...

هل من أحد؟

- لا أحد

ليس للبحر صاحبة

ليس للبحر والدة

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة بحر، ص166.

[2]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص50.

ليس للبحر من والد أو ولد!

ليس للبحر جنسية أو بلد!

ليس للبحر فاكهة

ليس للبحر آلهة...

لا ولا هو فرد صمدْ!

ليس للبحر كمية أو عدد!

ليس للبحر أنثى ولا ذكر

إنه المد والجزر

والمد والجزر

حتى الأبدْ!

ألا أيها البحر...

لا بحر لي...

- أنت برّ البراري وبحر البحار

ولا يوم لي...

- أنت ليل الليالي

وأنت نهار النّهار

ولا درب لي

- لا طريق سوى القلب...[1]

يناجي الشّاعر البحر للمواساة، فهو بالنسبة له المكان وهو الزمن وهو الدرب والسبيل للخلاص في هذه الحياة اللئيمة لؤم ساكنيها، مبرزا القدرة الخارقة للبحر في تغيير الحالة النفسية لعاشقيه، ونافيا عن ذاته وعن البحر صفات البشر من خلال تكرار عبارة(ليس للبحر)، وممّا لا شكّ فيه أنّ نفسيّة الشّاعر المنكسرة والحزينة كانت وراء هذا التّكرار الّذي

[1]- عاشور فني، زهرة الدنيا، ص145، 146.

أسهم في الوضوح والبوح بالمكنونات الداخليّة وتعميق دلالة الفراغ العاطفي، وخلق إيقاعا حزينا، فالتّكرار«يلوّن مستويات النّص ويربط بين علاقاته، ويؤلّف مفاصل إيقاعيّة بين بناه وأجزائه تساعد على النّمو العضوي المتماسك»[1] وتساهم في تفعيل حركة النّص الدّاخلية.

وقد يرتبط البحر بالغياب، يقول عاشور فني:

وأحس وقع غيابها في كل شيء

كل شيء...

وحشة العصفور في قفص

كآبة زرقة بحرية في الصيف [2]

ربط الشّاعر بين البحر والغياب فألبس البحر ثوب الحزن والكآبة، ليشاركه معاناة الفقد والاشتياق، لقد تمكّن منه الجفاء وحاصره الحنين، ولم تبق له سوى الذكرى الطيّبة. وانزاح الزمن عن دلالته الأصليّة تأكيدا على شموليّة الغياب ومكانة المفقود، فالصيف" هو موسم الاصطياف والمتعة وكثرة الزّوار لكنّه هنا يحمل دلالة البعد والانهيار.

2- التّشكيل الدرامي:

2-1 علاقة الشّعر بالدراما:

استعارت القصيدة العربية الحديثة من فنون مختلفة بعض تقنياتها وأساليبها، بسبب الانفتاح الواسع بين الأجناس الأدبية والتّداخل الحاصل بينها، كتداخل الشعر مثلا مع فن القص والخطابة وفن السيرة وفن المسرح.(3)

ولأنّ الشاعر المعاصر ولد في أحضان المسرح فقد اتّجه إلى كتابة المسرحيات، مستعيرا من الفنون المجاورة أو البعيدة للشعر معطياتها لإثراء الفن الشّعري، والتّخفيف من

---

[1]- علي الهاشمي، السّكون المتحرك، دراسة في البنية والأسلوب، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، 1992م، ص357.

[2]- عاشور فني، زهرة الدنيا، ص118.

[3]- ينظر: أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، ص106.

حدّة الغنائية التي وسمت الشعر، وأثقلته بقيودها زمنا طويلا، متمثلا بالمباشرة والإيقاع الخارجي، ما مكّن القصيدة من الاقتراب من لغة النثر الخصبة والعميقة ومكوناته البنائية.

فالبناء النّصي في الشعر المعاصر ينزع «نحو الخروج على المفهوم المتوارث للقصيدة الغنائية، أو إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية في النص الواحد.»[1]ومن بين ما استعارته القصيدة من الفن المسرحي تعدّد الأصوات والأشخاص الذي يستدعي تعدّد الحوارات، حتّى طغى حضور الحوار في القصيدة الحديثة على التقنيات الشعرية، كالصورة التي تضاءلت وظيفتها مقارنة بوظيفة الحوار، وفي بعض نماذجها الحديثة أصبحت القصيدة عبارة عن حوار، وكأنّها عمل دراميّ.[2]

ذلك لأنّ الحوار هو أحد ثوابت المسرح، وبدونه لا وجود لأدب مسرحي، فهو أداة لتقديم حدث درامي يصوّر صراعا بين إرادتين تحاول كل منها كسر الأخرى، يقول راشيل كروثرس عن الحوار« إنّه ذلك الشيء السحري الذي يعد بمثابة الزهرة المتفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر.»[3]

والحوار في أبسط تعريفاته هو«تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، أو أنّه نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي.»[4] وهو حديث البطل مع غيره، وحديثه مع نفسه، للإفصاح عن دوافع الشخصية ورغباتها، عن صراعها وهدوئها، بل إنّ الكلام أو الحوار قد يحسم مصير الفرد أو الجمهور أو الأمة.

وبواسطته تُسرد القصة المعدّة للتمثيل على خشبة المسرح، سواء أكانت شعرا أم نثرا، أي أنّ الحوار في المسرحية يوضع ليؤدّى على خشبة المسرح وليس ليقرأ.[5] وغير بعيد عن

---

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج4، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص40.

[2]- ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص209.

[3]- حسين رامز رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت، 1972، ص634.

[4]- سعيد علواش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب العربي، بيروت، مطبعة المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1985، ص78.

[5]- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، 1979، ص612.

ذلك صار الحوار في القصيدة العربية الحديثة يقدّم الأحداث السردية ويصوّر المشاهد، عكس الاعتقاد الذي ساد عند بعض النّقاد بأنّ الحوار يعرقل عجلة السرد أو يبطئه، بل يمكن للكاتب القصصي أن يستفيد من الحوار، من أجل الحصول على تقنيات كثيرة يدخلها إلى جسد النص السردي، منها تنويع وجهات النظر، وإدخال شخصيات جديدة، والعمل على دمج قصص جديدة من خلال استدعاء قصص عبر الحوار وغيرها، ويكون كل هذا دون أن تتوقف عجلة السرد بل بإضافة مكوّنات جديدة بدلالات جديدة أيضا.[1]

والحوار ليس عنصرا أساسيا – مثل الزمان والمكان والشخصيات والحدث- في الأعمال القصصية، فهناك أعمال قصصية خالية من الحوار ومع ذلك تسير الأحداث فيها إلى النهاية التي رسمها المؤلِّف، ولكن من الصعوبة أن نجد مسرحية من دون حوار، حتى في المسرح الصامت فيه ما يسمّى بالحوار الصامت الذي يؤدّى بالحركات والإشارات، فالمسرحية لا تستطيع أن تجد بديلا عن الحوار، بل إنّها قد تستغني عن الكثير من عناصرها كالوصف.[2]

إنّ كلام الشخصية أو حوارها ليس كلاما فحسب، إنّما هو الشخصية نفسها، فالناس تختلف في اختيارها الكلمات وبناء جملها، وطرائق حديثها ولهجتها ولكنتها، لذلك قيل: المرء مخبوءٌ تحت لسانه، وقالت العرب: تكلّموا تُعرفوا، ولذلك راح النقد الأدبي الحديث يدعو إلى دراسة أسلوبية العمل السردي، ولا سيّما النص الروائي، فالحوار الذي ينقله إلينا الروائيّ على أنّه كلام إحدى الشخصيات التي ابتدعها أو افترضها، هو في الحقيقة كلام الروائي نفسه، وهو كلام لابدّ أن يساير المستوى الثقافي والاجتماعي لتلك الشخصيات حتى يُصدّقه المتلقي، فالكلمات التي نصادفها في الحوارات السردية هي الكلمات نفسها التي نستخدمها

[1]- ينظر: خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2003، ص281.

[2]- ينظر: مارتن أسلن، تشريح الدراما، ت: يوسف عبد المسيح ثروة، سلسلة الكتب المترجمة، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978، ص7.

في حياتنا اليوميّة، حتى نحسّ أننا إزاء حوار حقيقي يدور في الحياة، لكن دون أن نفقد العمل الفني "السردي أو الشعري" هويته وبنيته الفنيّة.[1]

وفي النّص الشّعري، تتحوّل الكلمات من لسان الشاعر إلى لسان الشخصيات، وهنا يتوارى دور الشاعر تماما مثلما يتوارى دور المؤلف المسرحي خلف الشخصيات، ويأتي الحوار إلى القصيدة عنصرا يُفترض أن يضيف إليها ميزات جديدة، ولكن دون أن يحرمها لذّة الشعر، وهنا يكون التّحدّي أمام الشاعر؛ كيف يوظّف الحوار في قصيدته دون أن يحوّلها إلى مسرحية شعريّة.

لقد استطاع الشاعر العربي أن يوظّف الحوار في قصيدته منذ الجاهلية، وتظهر «أهميّة الحوار بأنواعه المختلفة في الشعر العربي القديم لتنفي عنه ذاتيته المطلقة، ذلك لأن أنسب الأساليب التي تلائم التعبير عن الأفكار في القصيدة هو الأسلوب الحواري.»[2]

وتمّ ذلك من خلال استخدام الشاعر الفعل "قال" ومرادفه وما يشتق منه من مفردات، كقُلت وسألت وأجبت وأضاف وسأل وهمس وصرخ وما شابه ذلك، لتجنّب الوقوع في التكرار النمطي الرتيب والتّنويع في توظيف الصيغ الفعلية، وصيغة النداء التي لها علاقة وطيدة بالحوار، وذلك لأنّها قائمة على تنبيه المخاطَب والطلب المباشر، وفعل الأمر وكلّ الأفعال الطلبية تعدّ من صيغ الحوار.[3]

ووظّف تقنيات طباعية للإشارة إلى كلام المتحاورين دون تكرار أسمائهم مثل: (-) و(؟) و(!) فضلا عن النقاط (...) كعلامة دالة على الصمت والانقطاع في الحوار، و«يرد الصمت ليكون جزء في بناء الحوار، له دلالته الموظفة، وذلك عبر إشارات صريحة من الراوي أو في صيغة مضمرة، والتعامل مع مساحة الصمت هو أصلا جزء من العملية

---

[1]- ينظر: فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999، ص32.

[2]- محمد سعيد حسين مرعي، الحوار في الشعر العربي القديم، شعر امرئ القيس أنموذجا، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج14، ع3، نيسان، 2007، ص66.

[3]- ينظر: فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، ص44.

السردية، فالسرد يتوافر عليها، وتأتي في النص تحقيقا لغرض فنّي.»[1] وقد يشير التنقيط إلى دلالة أنّ الحوار صار يتّجه إلى أحادية واضحة بفعل مؤثّر خارجيّ في الواقع.

وربّما ترك الشاعر إحدى شخصياته القصصية تتكلّم دون الإشارة إلى كلامها أو دون السرد عليها، لأنّه يرى أنّ في الرّد على حوارها ضعفا في القصة أو في رمزية الشعر.

ولعلّ توفيق الحكيم رأى من هنا أنّ الحوار في الدراما «كالشعر لا مكان فيه للكلمة الزائدة والمعنى المكرّر(...) هذه الصلة بين الشعر والمسرحية ليست مما يقال على سبيل التشبيه، وإنّما هي صلة حقيقية، نبتت في الآداب القديمة، فقد كان كتّاب المسرحية في عهد الإغريق شعراء، وظلّ الأمر كذلك إلى العصور الحديثة، ولا تزال بعض الآداب الأوربية تسمي المؤلّف المسرحي "شاعرا"، حتّى إن كان في كل مسرحياته "ناثرا"!.. والحوار باعتباره أداة المسرحية تقع عليه أعباء كثيرة، فمنه نعرف قصة المسرحية، وما انطوت عليه من حوادث ومواقف، وهو لا يقصها علينا حكاية وقعت في الماضي، ولكنه يقيمها أمام أعيننا في الحاضر حية نابضة تتحرك!.. فالحوار هو الحاضر، هو ما يحدث في اللحظة التي نحن فيها، حاضر أبدي لا يمكن أن يكون ماضيا أبدا.»[2] فالكاتب الذي يريد الإشارة إلى الحادثة القصصية بواسطة حوار شخصياتها يسرد ما هو حاضر وليس ما هو ماض، أي أنّه يسجّل ما يحدث الآن.

ويمكننا أن نميّز بين نوعين رئيسين من أنواع الحوار هما: الحوار الداخلي أو الذاتي(المونولوج)، والحوار الخارجي (الديالوجي).

2-2- الحوار الداخلي(المونولوج):

ورد في معجم المصطلحات الأدبية لإبراهيم فتحي أنّ الحوار أو المونولوج الداخلي «شكل من الكتابة يمثل الأفكار الداخلية لشخصية فهو يسجّل الخبرة الانفعالية الداخلية لفرد ما متغلغلا في الأغوار النفسية إلى المستويات التي لا تفصح عن نفسها بالكلمات، حيث

---

[1]- المرجع السابق، ص50.

[2]- توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، ص140،141.

الصور تمثل الانفعالات والاحساسات.»[1]، نفهم من هذا التّعريف أنّ الحوار الداخلي هو الحوار مع الذّات، ويصوّر محتوى وعي الشّخصيات المتحاورة، ويتميّز بالتّداعي الحرّ للأفكار، والبوح بالمكنونات، والتقليل من سلطة الرقابة على الذّات أثناء سيرورة السرد.

ونقصد به حوار الشخصيات مع نفسها الذي يقدّمه إلينا المؤلّف إمّا بتعريفه والقول إنّ هذا هو ما قاله فلان مع نفسه، أو من دون تعريف به، وهناك حالات تتطلّب من الشاعر أن يتحدّث فيها مع نفسه، وهذا الحديث قد يكون مجرّد تفكير أو حديثا بالفعل لكنّه موجّه إلى الداخل، ولكلّ منهما متطلباته النفسية.

ويعدّ المونولوج واحدا من تقنيات القصيدة الحديثة التي لعبت دورا بارزا في تحقيق الإبداع الخالد من خلال ثنائية الرؤية والتشكيل، فهو بمثابة «قصيدة تلقيها على أسماعنا شخصية أخرى، غير الكاتب نفسه، لكننا نتعرف على صوته من خلال تلك الشخصية التي تتوحّد مع الكاتب، ويتوحّد معها، مجسّدة في النهاية الموقف الدرامي.»[2]ويتم تقديم المونولوج الدرامي من خلال ضمير المتكلّم «فكل قصص ضمير المتكلم تقريبا تصبح مونولوجاتدرامية»[3]

أوّل بنية فنيّة نودّ الحديث عنها في هذا النمط هي الحوار الفردي – من طرف واحد- الذي يتولّى القول فيه شخصية واحدة أو طرف واحد، إذ يعكس المونولوج الدرامي الأحاسيس والمشاعر والصراعات التي تستبطن العالم الداخلي للإنسان، حيث يظهر المونولوج بشكل استفسارات داخلية تثير المعاني العميقة، فيعبّر المضمون عندئذ عن نفسه، وما يمثّل هذا المنحى هو قصيدة عولمة الحب عولمة النار:

أنا طائر أتعبته النجوم فماتْ

أتنفس من رئة الصمت والكلماتْ

---

[1]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشين المتحدين، تونس، ص361.

[2]- فرحات أسامة، المنولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص22.

[3]- روبرت لانغبوم، شعر التجربة(المونولوج الدرامي) في التراث الأدبي المعاصر، تر:علي كنعان، عبد الكريم ناصيف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983، ص90.

فتلبسني المقبرةْ

وتحرق أشرعتي المجمرةْ

هل أنا وردة من رحيق المساءْ

أم الوردة انكسرت في نهايات صمتي

ولم تحترق؟ [1]

إنّه حوار داخليّ رائع دار بين الشاعر وبين ذاته البائسة، تتكشف لنا من خلاله بعض أسرار هذا الشاعر الذي يعي ذاته المنهكة، ولكنّه لا يكفّ عن مساءلتها ليعرّفَ القارئ أو السامع ببعض حقائقها الخفية، أخطاءها وآمالها، أمانيها وجدّيتها.

هو حديث داخلي من الذات وإلى الذات، يناجي ذاته ويحدّثها عن حقيقة وجوده في الحياة، وعن طبيعة كينونته الغريبة، الشبيهة بالطائر المتعب؟ أم الشبيهة بالوردة المنكسرة؟ وفي هذا نظرة تشاؤميّة للحياة. يقول:

وكنت بعيدا..

أضمّ إلى القلب بعض الحنين

ودمع الأحبة

والمشتهى

رأيتُ ورودا تلاحق عاشقة جرفتها السيولْ

وطفلا يطلّ من الطّمي يسأل عن موعد الدّرس..

سيدةٌ تختفي في الذّهولْ

وأنا شاعرٌ يجتبي زمنا من رماد..

ويجدل أوجاعه من حديث الفصولْ

لمن أغنياتي؟

لمن كلّ هذي المسافات في الجرح

[1]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص43.

ماذا عسى العاشقات تقولْ؟

لمن دمعة سقطت من غيوم على حيّنا..

ولمن شهقةُ الرّوح والسنديان؟ [1]

فالأسماء التي وظفّت في هذا النص تدّل على حقل التّشاؤم:(بعيدا، دمع، الذّهول، رماد، أوجاع، الجرح، دمعة، شهقة).

وفي مقطع آخر ينقل إلينا الشاعر بوصفه راويا عليما قول شخصية غريبة عن الحيّ لم يذكر اسمها:

غريب عن الحيّ

أبصرني واقفا مثله قال لي:

"غُربتي وطنٌ في تجاعيد عمري..

وهذا خريف المدينة يتعبني..

فلمن كلّ هذي التوابيت؟

هل بينها نعش "بختي"..

وهل بينها زوج أختي..

وجاري الذي بتروا ساقه في "فرنسا"

يقول: "عفا الله عني..

فأجل موتي"..

لمن كل هذه التوابيت؟

لا تنتهي..

أحتسي المرّ..

أشنق صوتي. [2]

---

[1]- المصدر السابق، ص49.

[2]- المصدر نفسه، ص52.

إنّه صوت الشاعر نفسه الذي جسّده في صوت غريب عن الحيّ كان يشاهد مجازر المدينة وكثرة الجنائز، خائفا أن يتخطّفه الموت بغتة، وهو في كل لحظة يرى نعش قريب من أقربائه يمرّ عليه، ما يزيده حسرة وضيقا، فاختار صاحبا وهميّا لا وجود له إلاّ في خياله ليحاوره فيما يشبه الانشطار الذاتي، وهذا الأسلوب يتمركز في أعماق النفس الإنسانية، إذ «تنشطر نفس الشاعر إلى شطرين، شطر مخاطِب وشطر مخاطَب»[1] فيقيم الشاعر حوارا داخليا يحاور فيه صاحبا وهميا لا وجود له إلاّ في خياله.

فالشّاعر ينقل إلينا هذه المونولوجات أو الحوارات الداخلية الّتي هي حوار الشّخصية الذاتي ينطلق منها وإليها يعود، بوصفه راويا عليما، كما في قوله:

أطلّ النهار..

رأيت البنفسج يذبل في شفةِ امرأةٍ نازفهْ

قال لي ظلّها:

إنّها منذ عشرين عاما هنا واقفهْ..

قلتُ: هل عادةٌ هي أم نزوةٌ راجفهْ؟

قال لي: سلْ-إذا شئت- راحلةَ السّندبادْ؟

لم تجىءْ

ومضى كل شيء إلى حاله..

إنما كنتُ أبصرتهُ في البنفسج مثلي..

وأبصرتُها في الرمادْ

تشكّل من كحلها عاشقا بدويا..

وتسقي ضفيرتها من عطور النساء

ومن غيمة خبّأتها البلادْ

---

[1]- صالح أحمد محمد السهيمي، الحوار في شعر الهذليين، دراسة وصفية تحليلية، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 2009، ص197.

تمرّ المدائنُ بي

وحداءُ القوافل منحبسٌ

وعبير المواسم متّشح بالسّوادْ [1]

عمد الشاعر في هذه الأبيات إلى التمهيد للحوار لأنّه احتاج لتوضيح الشخصية وإلقاء الضوء عليها، فالشاعر يمنح شخصية أصيلة للمرأة الجزائرية المناضلة، المتكبّدة بجروحها وآلامها، التي عانت في التسعينيات ويلات الإرهاب ومجازرهم الشنيعة، للإيحاء بالجوّ النفسي الداخلي الذي يحيط بالحوار بينالشاعر وبين ظلّها الجريح الذي يمثّل الأنا الثانية لهذه المرأة التي تجمع جراح كل النساء، إنّما هي حالة الشاعر النفسية المتأزّمة التي يتّشحها السواد والحزن من كل جهة، والتي مرّرها إلى المتلقي عبر حديث الظّل.

يقول الشاعر:

شدّني الظل نحوي

وأوجس مما رأى وأرى خيفةً

قال لي:"لا تقل إنهم يسمعون..

ملوكٌ من الياسمين

وتيجانهم من ذهبْ.."

قلت:"لكنّهم أسلموا أمرهم لنبيّ يخلصهم

من متاعب "إسرا.."

ومن إثم "كسرى"

ومن دمعة من عيون "منى واصفٍ"

ومن بسمة في ملامح "يسرا"

ومما تراكم من فتنة في بلاد العرب.."

.....

[1]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص51.

عفوكم إن رويت الذي قد رأيتُ[1]

إلى أن يقول:

وظلّي انتهى حكمةً في رجبْ

فلا تسألوا القلب عن نزفه ما السببْ؟ [2]

يحاور الشاعر في هذا النص "الظّل" وكأنّه كائن حيّ يسمع كلامه، ولانّه صاحب وهميّ للشاعر يرافقه دائما، ويقف إلى جانبه، فيخاف لخوفه ويفرح لفرحه.

ولجوء الشاعر إلى توظيف الظلّ لما يمنحه من دلالات تتناسب مع محتوى النسق الشعري وفضائه، «فبات الظل رمزا شعريا انضوت تحته كل صور الحياة بوجودها السعيدة تعبيرا عن الحب وعشق الوطن وتعبيرا عن الحقيقة، وبصوّر الوجود السوداوية مثل الموت واليأس وفقدان الحياة.»[3] التي وسمت حياة الشاعر، فالنص يوضّح أننا أمام شاعر في زمن صعب، زمن يشهد مجازر ارتكبها الأعداء في حق الشعوب العربية.

وهنا يرسم الشاعر بالنقاط المتتابعة سطرا شعريا صامتا، حيث تتعطّل دلالة القول وينحبس الصوت النّاطق، دلالة على الصمت وانقطاع الحوار، ويجد القارئ نفسه مجبرا على فكّ مغالق الصّمت، وتأويل الكلام الخفيّ، كأن يكون هذا التنقيط دلالة على انقطاع النفَس وتأزّم الحالة النفسية وعجزها، وغضبها لما تشاهده وتعيشه من شدّة المأساة، وكثرة النّكبات والفتن في بلاد العرب.

ويقول الشاعر على لسان أبيه في واحدة من ومضاته الشعرية:

يقول أبي:

"وطنُ الطفل أمّ بلا منتهى"

وأنا وطني

---

[1]- المصدر السابق، ص66،67.

[2]- المصدر نفسه، ص67.

[3]- لمياء ياسين حمزة، الضوء والظل في في شعر غادة السمان، مجلة سر من رأى، مج11، ع43، السنة الحادية عشر، كانون الأول، 2015، ص318.

أن أقول الذي أشتهي

لا الذي يُشْتَهى [1]

وربّما وجّهت الشخصية كلامها إلى شخصية أخرى ولكنّها- الشخصية الثانية- تلتزم الصّمت وتكتفي بالاستماع من دون الرّد، حيث يخاطب الحذاءُ الشاعر ويشتكي له بكاءه من شدّة الألم، ويسأل عن الآتي، لكن دون جدوى:

حذائي ترهّل من كثرة المشي

قلت: "تعبتُ.."

بكى أسفا.

قال لي: "هل سنكملُ رحلتنا للنهايهْ؟

سكتّ,,

فواصل صمتي الحكايهْ.. [2]

حيث اتّخذ الشاعر من الحذاء قناعا يتستّر به ليعرض من خلاله وجهة نظره، أو يتّخذ منه رمزا لما سيقوله، ويتقاسمان المعاناة معا كذات واحدة في رحلة الحياة، حيث كان جواب الشخصية الثانية هو السّكوت، والذي عبّر عنه لفظيا وبواسطة النقاط التي هي دليل صمت الشخصية لأنّه يجهل مصيره ومصير الرّحلة المتعِبة في عولمة الحب والنار.

كما سيطر الحوار الداخلي على قصيدة اللعنة والغفران، من خلال تصوير الشاعر الصراع النفسي بين الموت والحياة، يبدو ذلك في قوله:

ربما أخطأني الموت سنهْ.

ربما أجّلني الموت لشهر أو ليوم..

كل رؤيا ممكنهْ..

أنا لا أملك شيئا غيركم..

---

[1]- المصدر السابق، ص61.

[2]- المصدر نفسه، ص57.

وبقايا أحرف تورق في صمت الدم المر حكايا محزنهْ

ربما أخطأني الموت.. فطارت من شفاهي لعنة البوم..

وطارت أحصنهْ

(...)

ربما أخطأت حين اخترت للأحرفِ نبضًا من جفوني.

ربما أخطأت لكن..

هل رأيتم وطنا يكبر دوني؟ [1]

فالحوار الداخلي هنا واضح، يجسّده ضمير المتكلّم "أنا" باعتباره قناة التعبير الوحيدة عن الذات، و«وجود مخاطب مفترض في بنية النص (ضمير جمع المخاطَب) (أنا لا أملك شيئا غيركم) مردّه إلى الواقع الاتصالي للنص. ومن ثمّ فإن الضمير المخاطب الدال على الجمع وسيط ذرائعي (Deéxis/ pragmatiquedémonstratif)، الغرض منه أسلوبيا ونصيا وتركيبيا مؤازرة التركيب لتحقيق الفائدة. ومن الناحية التداولية فإنّ تحقق ضمير(أنتم) في الواقع الاتصالي انعكاس للطبيعة الإنسانية النزّاعة إلى الاجتماع والاتصال، ولذلك وقع ما يشبه الحوار الخارجي بسبب الضغط الدلالي الذي يمارسه الموضوع على النّص.»[2]

وفي قصيدة" رجل من غبار" ينقلنا الشاعر إلى عالمه الأسطوري الخاص، الذي يبّث من خلاله رؤيته الشعرية التي عبّرت عن الإنسان الجزائري وهو يرى الموت والفاجعة والغربة تملأ البلد، وتنغّص حياة الإنسان والحيوان والنبات على السواء، ففي حديثه عن الحال الذي آل إليه البلد يقول بوصفه راويا عليما بالأحداث:

قال لي:

مر بي حلزون ولم يتلفت إلى جهة

---

[1]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص25،27.

[2]- رشيد شعلال، النص والنص المصاحب "قراءة في تشكّل الحدث الشعري "اللعنة والغفران"، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، ع6، بسكرة، الجزائر، 2010 ، ص12.

قلت يا حلزون لم العجله؟

داس خَلْقٌ كثير على كبدي

ونمت في تراب يدي بتله

ثم جاء الندى...

والفراشات..،

والقتله[1]

إنّه حديث داخليّ يدور في ذات الشاعر/الرجل الغباريّ، الذي حاور حلزونابلغة رمزية عميقة في إيحاءاتها لتضيء عتمة العالم، وتكشف أوجاع الإنسان غائرة الضياع، وهذه القصيدة عموما تتّقد في تصوير اليومي، لكنّها تطرق باب الأزليّ والأسطوريّ لتحتفي بأبدية ممكنة مرتجاة، وتخلق فضاء تجربة شعرية لا تخون كينونتها، تنهل من الواقع المعاش ولكنّها تختلف عنه، وتطمح إلى تحقيق المتناقضات.

ويناجي ذاته أيضا في قصيدة "قلبي يحدّثني":

قلبي يحدّثني

بشيء كالمطر

ثم انهمر

قلبي يحدثني

فيخضر الكلام

في الوقت متسع لحلم آخر

في الحلم

ثانية تمر بألف عام [2]

[1]- عاشور فني، رجل من غبار، ص35.

[2]- عاشور فني، أخيرا...أحدّثكم عن سماواته، ص107،108.

يحاور الشاعر قلبه وكأنّه صديق حميم يخفّف عنه عبأ الدنيا حينا، وحينا آخر تراه شخصا قاسيا يقسو على الشاعر فضلا عن قسوة الحياة، في حديث طويل عن الوجود الذي لم يسعف الشاعر فلجأ إلى عالم الأحلام، المليء بالأسرار والمفاجآت والحريّة، لعلّه يحقّق ذاته هناك، فهو يعيش حالة من الوحدة والكآبة على وجه هذه الأرض:

قلبي يحدثني

بألسنة كثيرة

قلت اقتصد يا صاحبي

إني وحيد في الجزيرة

قلبي يحدثني

وتشغله فراشات الكلام

يمضي بعيدا

ثم ينسى كيف يرجع لي

فيفتعل الخصام

لا تنفعل يا صاحبي

إني وحيد في الظلام

(...)

وبقيت دهرا لا أكلم صاحبا

في الخلق

إلا آية

ولأنت أول من يكلمني

فيقسو في الكلام [1]

[1]- المصدر السابق، ص110،115،117.

ويختتم القصيدة بقوله:

قلبي يحدثني ويختصر الكلام

ويقول: ضاعت

والسلام [1]

نقف هنا على حوار داخلي يكشف عن طبيعة الصراع القائم بين طرفي الشخصية(الشاعر والإنسان)، والذي يجسّد كلاما موجّها إلى داخل النّفس، ومناجاة للذات المنكسرة، المثقلة بالهموم والصراعات التي شتّت ذهن الشاعر وأحوال البلد.

ومن لوازم الحوار الداخلي ما يسمّى "البث الوجداني" بمعنى أن يبثّ الشاعر ما بوجدانه من أحاسيس ومشاعر وعواطف تكمن في أعماق الذاكرة، فيسهم هذا البث في إضاءة الزوايا العميقة من تلك الذاكرة، والبوح بها وتوظيفها من خلال التشكيل اللغوي لبنية النص، فيكون له دور فاعل دلاليا وجماليا.

ففي قصيدة "موعظة الجندب" يبوح الشاعر بما تكنه له ذاكرته من هموم وآمال تتصارع في داخله:

لا تَقُلْ لي

سأضرم قيثارتي

نخب هذا الشّقاء.

أيّها الجندبُ المتنبئُ

أنتَ أنا،

شاعرٌ يتوسّدُ قيثارهُ في خراب الدّنا

تتيبّس أوصاله في الصّقيعِ

ولا يستكين إلى شظفٍ أو ظنى

يا أيّها الجندب المتغطرس في جُبّتي

[1]- المصدر السابق، ص125.

أنت يا عُنفُوانَ الصَّبا [1]

يصرّح الشاعر بأسلوب مباشر(أنت أنا) بأنّ الجندب ما هو في حقيقة الأمر سوى الشاعر نفسه، لتتفاعل حركة الشّخصيتين الشاعر وذاته، من خلال تعدّد ضمائر الخطاب وتنوّعها أو ما يعرف بالالتفات؛ أي الانتقال من المخاطب إلى المتكلم إلى الغائب أو العكس، مما يؤدّي إلى«تشكيل لوحة تأثيث الصوت الشعري، وانفتاح المحكي، وتعدّد ضمائر السرد»[2] وهو ما يخلق بنية درامية في النّص الشعري تتّسم بتعدّد الأصوات والصراع بينها، فقد استعمل الشاعر ضمير المخاطب(تقل، أنت، أيّها)، وضمير المتكّلم(أضرم، قيثارتي، أنا، جبّتي)، وضمير الغائب(يتوسّد، قيثاره، تتيبّس، أوصاله، يستكين)، ليكوّن ثنائية مفعمة بالصراع بين الذات الشاعرة وبين نفسها، تعكس في أعماقها عن حالة نفسيّة مضطربة غير مستقرّة.

2-3- الحوار الخارجي(الديالوج):

الحوار الخارجي هو أسلوب «يقوم أساسا على ظهور أصوات- صوتين على أقلّ تقدير- لأشخاص مختلفين، ومألوف في الشعر القديم ظهور مثل هذا النوع من الحوار الذي يرويه الشاعر في قصيدته فيحكي به ما دار بينه وبين محبوبته (في الأغلب الأعم). هكذا ظهر هذا الأسلوب منذ عهد امرئ القيس في العصر الجاهلي كما يتضح من معلقته.»[(3)]

فالحوار الخارجي يسمح بإعطاء رؤى متعدّدة، بأبعاد متصارعة في حوارية لايتحكّم فيها إلاّ نموّ النّص الشّعري، وذلك ما يمثّل "تعدّد الأصوات" في النّص الشعري، حيث تعبّر الشّخصيات عن آرائها ومواقفها المختلفة داخل النّص بحريّة دون تدخّل المبدع.

وقد يأتي الحوار الخارجي إمّا مباشرا بين شخصية وأخرى، أو يأتي مدمجا بالسرد مطورا الأحداث وواصفا المشاهد.

---

[1]- أحمد عبد الكريم، موعظة الجندب، 12،13.

[2]- محمد صابر عبيد، صوت الشاعر الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007، ص232.

[3]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص298.

ينقسم الحوار الخارجي إلى نوعين هما:

أ- حوار مباشر: يدور بين شخصيات القصة على نحو مباشر، إذ يوجّه المتكلّم كلامه مباشرة إلى متلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما.

ب- حوار غير مباشر: وله صيغتان، الأولى تسمى النقل غير مباشر وفيه تضغط الأحداث ويختصر الزمن ويكون المنقول على درجة من الانتقائية، والثانية تعتمد على المنقول المباشر، إذ يتم استدعاء حوار جرى في الماضي محافظا على حرفيته وصيغته الزمنية.[1]

ومن أمثلة الحوار المباشر الذي يدور بين شخصيتين الشاعر هو أحدهما، ويأخذ مساحة أكبر في القصيدة، قوله:

صديقي القديم الذي تاب من إثمه

قال لي ضاحكا:

"أنا لا أنتمي لدمي

جنّتي في فمي

والطواغيت في لغتي

خشب في سقرْ

أفخخ سيارتي

وأعدّ الدقائق..

لا تنفجرْ

أنا لا أنتمي لأحدْ

أشتهي أن أعيد صياغة عمري..

وأتلف تابوت إثمي

[1]- عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، العراق، 1988، ص169.

وأطلبُ غفران هذا البلدْ"[1]

حيث يجري الحوار بين الشاعر وصديقه الذي يشعر بالندم، ويريد التوبة من أعماله الإرهابية إن صحّ التعبير، وأن يعيد الزمن إلى الوراء ليعيد صياغة حياته من جديد ويمحو آثار الذنوب ويطلب غفران البلد، ويحيل الدال الفردي (تابوت) على مجال ذاكرة الموت واختزال الحياة كلّها في مستطيل خشبيّ، لإخضاعها لفعالية تداول وانتشار وسعة ذات مناخ شعبي، يسعى إلى إعلاء فكرة الموت وفهم معيّن للحياة بدلالتها وبعمق معناها في العبور إلى حياة أخرى تحرّرها الأرض التي هي عليها من رعب الموت.

ويبقى الشاعر بالأجواء نفسها التي يحاول فيها صديقه القديم تبرئة ذمته أمام شعبه من تهمة الذبح والتقتيل، والتّعدي على المال العام:

قال لي: ما الذي كنت تفعله عندما كنت؟

قلت:" أخبئ وجهي وراء الجريدةِ

كي لا تراني..

ولا يحملُ الوجهُ حتفَا

وأغيّر عنوانَ بيتي..

إلى فندق آمن..

أو إلى أيّ منفى.."

قال لي: "ألّذي فات ماتَ..

انتهى كلّ شيء.. سننسى! "

أجبتُ:" إذا كنتُ أنسى وتنسى..

وغيرُك ينسى

ويصبح قولي وقولك..

في حكم "كان" و"أمسى"

[1]- عز الدين ميهوبي، عزلمة الحب عولمة النار، ص54.

فهل قطرةُ الدّم تنسى؟ [1]

وعندما توجّه الشاعر إلى النهر جرى حوار بينه وبين سيّدة وجدها صابرة وقنوعة بالقليل، تسبّح الله ولا تشكو لأحد مآسيها وأحزانها، وهي صورة عن الجزائر الحزينة الصابرة صبر أيوب:

سألت: "أيا أمةَ الله هل تحسنين القراءةْ؟ "

فقالت: "أنا وطني خيمةٌ..

القصورُ لكم..

فلتطلّوا على خيمتي من بروج السحابْ

واملأوا جعبتي من قشور الخطابْ

وامسحوا بدموعي الذي يتبّقى من العزّ..

من خلف هذا النقابْ

أغار عليكم..

وأخشى على الكلمات الصّدأ

أنا امرأة من "سبأ"

إذا قيلَ مملكةُ الخوف ترقصُ فيها النساءُ..

وتشمخُ فيها رؤوسُ الملأ

يكذّب قلبي النبأ.."

سكتّ كطفل.. وأغلقتُ خلفي السؤالَ

وذبتُ كنافلة في الغيابْ [2]

ينقل إلينا هذا المقطع الحوارية - تتخلّلها بعض الجمل السردية- التي جرت بين الشاعر والمرأة الحزينة، وقد كشف الحزن الذي خبّأته عن عروبتها ووطنيتها وعزّتها.

---

[1]- المصدر السابق، ص55.

[2]- المصدر نفسه، ص56،57.

والبنية الثانية التي تتحقق بها الشعرية في هذا النمط السردي، هي البنية الدرامية متعدّدة الشخصيات، أي أنّ النص الشعري في هذا النمط يتحوّل إلى عمل مسرحيّ متعدّد الشخصيات تتخذ فيه كل شخصية من شخصياتها مكانها الخاص، وتأتي وظيفة المخرج الذي يلعبه هنا - الشاعر- بوصفه راويا عليما، فيحرّك هذه الشخصيات، كأن يجري الحوار بين ثلاث شخصيات(الشاعر، الجدار، الصّبي):

سألتُ جدارًا: لماذا تقفْ؟

أجاب: وهل تعرفُ الجدرانُ الجلوسَ؟

سكتّ..

فقال صبيٌّ تعلّق في شجر التوتِ:

"سلْ قبل هذا الجدار الألفْ.."

إذا نام أصبح باءً وتاءَ وثاءً..

وأصبح مستويا كالكتفْ

أبجديتُكم أتعبتني وأتعبتها..

ليس لي وطنٌ غير قلبي

وهذي الحروف التي التصقت بجبيني

ومئذنةً في ربوع "النجفْ"

ليس لي ما أريدُ

فكل الذي قد أردت.. انكشفْ" [1]

فالشّخصيات كما نلاحظ قد تكون بشرية، وقد تكون من الجوامد التي أنطقها ميهوبي كالحذاء والجدار، ليبيّن رمزية الخيانة في البلاد، وتمسّك الشاعر بحبّ الذّات وتمجيدها.

أمّا في قصيدة اللعنة والغفران فحاور الشاعر شخصيات بشرية، تمثّلت في: الابنة والأم والعرّاف، نذكر بعضا منها:

[1]- المصدر السابق، ص58.

قالت:"أبي شفتك بنومي..

قلت:"حقا.. ما الذي شفت؟ احك لي..

قالت:"وكم تدفع لأحكي؟"

قلت:"هل تكفيك بوسهْ؟"

"أم تريدين من السوق عروسهْ؟

ضحكتْ مني وقالت"حافيَ الرّجلين تمشي..

"بين أفراحٍ ونعشِ..

"وعلى رأسك حطّت قُبّرهْ.. [1]

فميهوبي يصوّر حالة التّرقّب والخوف من الموت التي كان يحياها كل إنسان جزائري أيّام الصراع الدامي في التسعينيات، وكيف كان يتوقّع موته في كل لحظة، وقد جعل من شعره مصدر رؤى وانبعاث لحالة صمود وصبر شعب لا يعرف سوى المقاومة والنهوض والاستمرارية، يستمد عفويته من شعور فطري يجذبه للجزائر، منبع الحبّ الصافي والأم الحنون، الأمر الذي أحال شعره إلى مغناة وطن خالد، وحب لا ينتهي، كما في قوله:

مرة قلت لأمي:

"أحضنيني..

واجعلي صدري وساده

وارسميني بين عينيك قلادة

(...)

قلت:"يا أمّ احضنيني..

وطني الموشوم في قلبي

عباده

وطني أكبر من أخطاء قلبي

[1]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص29.

وزياده[1]

وقوله أيضا:

مر عام

مر بي نعش

سألت الناس"من؟"

قالوا "وطن"

قلت"مهلا..

وطني أكبر من هذا الزمن.." [2]

ومن حواره الطويل مع العرّاف نذكر:

قلت"يا عرّاف.. جئتكْ

قال"هل أعياك موتك؟

قلت"لا..

"وطني يذبحه اليوم.. سوايْ

"قدري أن أحمل الشّمسَ على كفيّ

"وأمضي في مسافاتِ العراءْ

(...)

"أيّها العرّاف.. هل كحلٌ بعينيكَ

"فأستلُّ من العمر رداءْ؟

قال:"لا..

قلت"هل يخظلّ جرحُ الأرضِ من حبّة ملحٍ..

قال"هل تكفي بحارَ الأرضِ

---

[1]- المصدر السابق، 43،44.

[2]- المصدر نفسه، ص45.

كي نملأها قطرة ماءْ..

قلت"دعني أيّها العرّاف أمشي.. [1]

ويجري الحوار على هذه الشاكلة مع العرّاف ومع شخصيات أخرى(أحمد، الناس)، حتى نهاية القصيدة، تتخلّله الجمل السردية.

كما يستحضر ميهوبي الحوار غير المباشر الذي دار بينه وبين أبيه، حيث تنوّعت وتعدّدت تساؤلات الأب على لسان الابن من خلال تكراره عبارة "أبي كان يسألني" أكثر من مرة، و"يلّح أبي في السؤالْ"، وفعل "يسأل" وما يُشتق منه من مفردات، كقوله:

أبي كان يسألني عن حكاية "ملُاَّ عمرْ"

"أمير" يرى في المنام الذي لا يراه البشرْ..

يرى كل شيء..

كأي نبي يطاعْ

يصدقه المتعبون الجياعْ

هكذا الـ "طالبانْ"

أبي كان يسألني عن كذا..

وعن شارع يتمايل بين الذي يستحي أن يقولَ

ومن باع نصف اللسانْ

أبي كان يسألني عن كذا وكذا وكذا.

يغيب أبي ساعة ثم يأتي ليسألني المرّة الألف

عن "قندهارْ" [2]

وتتوالى تساؤلاته إلى أن يقول:

يلّح أبي في السؤالْ

---

[1]- المصدر السابق، ص32،33.

[2]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص46.

يحيّرُهُ أمرُ "تورا" و "بورا"..

وقافلةٍ قَدمتْ من تخوم الشّمالْ

ويسألني عن جميع الجهاتْ..

عن "الانتفاضة" والشهداءِ

الصّغار - الكبارْ

ويسأل عن "عرفاتْ"

أبي كان يسألني دائما..

ليتني كنت أعرف

هل بينكم من يجيب أبي؟

ليتكم تعرفونَ..

ولكنّكم تحسنون السّكاتْ.. [1]

حيث يحاول الشاعر تقريب الوضع المأساوي الذي يحياه الإنسان في هذا العالم، من خلال المونولوج الخارجي بين الأب والابن، والمونولوج الداخلي الرمزي بين الشاعر وذاته الحائرة، ويمكن أن نؤوّل الأب بأنّه ضمير الشاعر.

يحاور الأبُ الابنَ عن عدّة قضايا تشغل الرأي العام، سواء أكانت قضايا عربية أو غير عربية، تؤرّق المُشاهِد وتشغل تفكيره، كالقضية الفلسطينية؛ قضية الهويّة والانتفاضة والشّهداء، ليترك الشاعر السؤال مفتوحا في نهاية الحوار بقوله:(هل بينكم من يجيب أبي؟) ليقحم المتلقي في النص ويثير اهتمامه، وهذا الاستفهام يدّل على مصير فلسطين المجهول، ولمّا تحدّث الشاعر عن مأساة فلسطين وما آلت إليه حمّل العرب مسؤولية ضياعها، والذي يبدو واضحا من خلال قوله: (ولكنّكم تحسنون السّكات..) حيث تدّل علامات التنقيط على "العرب"، كأنّه يريد أن يقول: (ولكنكم تحسنون السّكات يا عرب).

[1]- المصدر السابق، ص46،47.

ونجد الحوار غير المباشر في قصيدة "**شيء من سيرة الطفل المشاغب**" بين شخصيتين محمّد الدرّه وأبيه، هذه الحكاية تعكس المأساة الفلسطينية، ومعاناة أطفال الحجارة الذين يستشهدون في كلّ لحظة، وفي هذه البنية تسرد حكاية في قالب حواري بين شخصيتين، يعلّق فيها الشاعر على الأحداث وكأنّه المحلّل الذي يحلّل ما يجري أمامه، تبدأ القصيدة بسرد حلم الشّخصية الرئيسة في الذهاب إلى السوق:

أبي خذني غدا للسّوق

إن غدا لنا راحهْ

وإني أعشق الحلوى

وليس لديّ ما يكفي من الألعاب

في الساحهْ

وليس لديّ كراس الأناشيد..

وليس لديك قداحهْ

وأمّي تبتغي شالاً ومرآة..

وتفاحهْ

سنذهب يا بنيْ للسوق

نم..عيناك محمرّهْ [1]

إلى هنا تنتهي أحداث السرد، ثم يتبعها الشاعر بتعليق منه على ما جرى، ويرثي محمد الدرّه، فيقول على لسان الراوي:

ونام محمد الدرّهْ

ولم يحلمْ بكراس الأناشيدِ

ولا بالشال والمرآة والحلوى

ولا تفاحة العيد

[1]- عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، ص3.

رأى طيرا تُخضّب ريشه الحناءُ

يكبر في المدى زعترْ

وأبصر في تخوم الشمس داليةً

من النارنج والعنبرْ

وأطفالا على أسوار "رام الله"

وفي بوابة الأقصى..

وخلف حدائق التلةْ

بأيديهم ورود الصبر..

قمصانٌ

ومقلاعٌ..

وبعض حجارة الإسفلت مبتلّهْ

رأى الأطفال..

هل يدرون أنّ الأرض محتلّهْ؟

ولم يك بينهم..

يبكي

فيسمع صوتَ والده [1]

ثم يعود الحوار بين الأب وابنه، وتتوالى الأحداث، ويودّ محمد الدرّه أن يحقّق حلمه ويشتري لأمّه كلّ ما يلزمها "شالات وألبسة نسائية" وغيرها، ويشتري لنفسه علكا وكثيرا من المشتريات التي يودّ أن يقتنيها لمنزلهم، فيقاطعه الأب مبعثرا أحلامه بتذكيره بالواقع المعيش الصعب الذي فرضه الاستبداد الاسرائيلي مع التّخاذل العربي والعالمي:

كفى يا ابني..

فقد أتعبتني يا ابني

[1]- المصدر السابق، ص3،4.

وتعرف أنني عاطلْ

رغيفٌ من عجين المرّ

يطلع في يدي اليمنى

وخلف الباب سفّاحٌ

ومستوطنة تُبنى

فحلمك يا بنيْ باطلْ

وتعلم أنني المقتول

في أرضي

من القاتلْ؟

أليس العالم المخمور، يا ولدي، هو القاتل؟ [1]

ثمّ تنتقل الشخصيتان للحديث عن الانتفاضة وقصة أطفال الحجارة، إلى أن تداهمهما قوّات العدوّ، ويطلق الجنود النار عليهما فيسقط محمد شهيدا أمام مرأى أعين والده الذي لا حول ولا قوّة له، وتقترب لحظة الموت وجراح الوداع وألم الفقدان، التي يرويها الشاعر بنفسه في آخر القصيدة.

3-2-3- الحوار مع الطبيعة:

كما نلفي الحوار مع الطبيعة، إذ لمظاهر الطبيعة – الصامتة والمتحركة- مكانة في نفس الشاعر المعاصر، ومن أبرز تلك المظاهر الصامتة: الأمكنة والأشجار والأزهار، ومن المظاهر المتحرّكة نجد الحيوانات والحشرات (الطير، الكلب، الذئب، الحلزون)، وهي شخصيات فنتازية يخاطبها الشاعر وتبادله حواراته، يقول ميهوبي:

دخلت الحديقةَ..

طارت عصافيرها..

همست وردة:"يا أمير المساءات..

[1]- المصدر السابق، ص6.

وحدكَ تكبُر..

والأمنيات قصيرهْ" [1]

يستعين الشاعر في هذه الأبيات بالجملة الاستعارية بالغة التكثيف والإثارة والسيميائية والتّمظهر "همست وردة"، لتعلن الجملة السرد شعرية المجازية عن حصول خرق جمالي في الفضاء الطبيعي، بكل ما يعنيه الفعل "همست" هنا من طاقة تدليل وحراك، وجعل الفاعل "الورد" يلبس لباس البطولة والسير في فضاء جديد يمنح فعل الهمس حساسية أخرى، تسهم في كشف معالم أفق التّوقع المتاحة وغير المتاحة في منطقة القراءة، حيث تحاور الوردة الشاعر وتمدحه وكأنّها أنثى، تتكلّم، تحسّ، وتسمع كلام الشاعر وتشاركه آلامه، وترفع معنوياته، مشبّهة إياه بالأمير الذّي يعلو شأنه ويكبر.

وقوله:

وأنا أسأل أطيار السُّنونو عن غمامهْ

موحشٌ قلبي كدمعهْ..

ما الذي يجمع بين الصّبر والصّبارِ..

والنّهرِ الذي يمتصُّ نبعهْ؟

إسألوا الناس جميعا:

"هل صحيحٌ..

"وطنُ الشاعر.. شمعهْ؟ [2]

يقول عاشور فني:

قالت صنوبرة لجارتها:

تعبنا...

كم مضى من عمرنا قبل اختراع الناس؟

---

[1]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص48.

[2]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص39.

ثم مضى على الإنسان حين

قبل بدء المجزرةْ!

كنا نغني خلسة...

كنا نذوب مع التقاء شفاهنا...

كنا نهيء وردنا لزيارة الأحباب

والأحباب منشغلون عن باقاتنا

بفراشة خطت طريق المقبرةْ![1]

تصوّر هذه الأبيات حالة الشعب الجزائري قبل العشرية الحمراء على لسان الطبيعة بين صنوبرة وجارتها وهذا يبرز العلاقة الحميمة الّتي ربطت الجيران ببعضهم البعض قبل المحنة، أمّا بعد حلول العشرية فلم يعد هنالك وقت للزيارات والأفراح، وإنّما مقابر وجنازات كثيرة، ومسبّب كل هذه المجازر هو الإنسان.

ويقول أيضا:

داهمته كلاب المدينة مشتبكا

- من أنت؟

أعرفكم من قذارتكم

- أين تسكن؟؟

تحت المدينة...

- من أي باب دخلت؟؟

عيون الحبيبة واسعة [2]

ترمز عبارة كلاب المدينة إلى الإرهاب الّذي ارتكب مجازر شنيعة في العشريّة السوداء وقضى على أحلام الشّعب.

---

[1]- عاشور فني، زهرة الدنيا، ص118.

[2]- عاشور فني، رجل من غبار، ص49.

3- القناع:

إذا عدنا إلى المعاجم اللغوية القديمة نجد أنّ كلمة القناع جاءت دالة على الغطاء ليقنع به الوجه، ورد في لسان العرب:«... المقنعة ما تقنع به المرأة رأسها(ما تغطي به المرأة رأسها من ثوب وغيره)، قال الأزهري: ولا فرق عند الثقات من أهل اللغة بين القناع والمقنعة، وهو مثل اللحاف والملحفة. وفي حديث بدر: فانكشف قناع قلبه فمات، قناع القلب: غشاؤه تشبيها بقناع المرأة وهو أكبر من المقنعة. وفي الحديث: أتاه رجل مقنع بالحديد، هو المتغطي بالسلاح، وقيل: هو الذي على رأسه بيضة وهي الخوذة لأن الرأس موضع القناع... والمقنع: المغطى رأسه.»[1]هذا التعريف يشير إلى أنّ القناع معناه التغطية والإخفاء والسِّتْرُ لحالة كانت ظاهرة ومتجلّية قبل ذلك.

وإذا انتقلنا إلى المفهوم الاصطلاحي وجدنا أنّ «أصل الكلمة اللاّتينيةpersona كان يطلق على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه في أثناء تمثيله للمسرحية، ثم امتد معناه في اللاتينية ليشمل أي شخصية من شخصيات المسرحية، ثم أطلق على أي فرد في المجتمع. وفي النقد الأدبي الحديث استعمل لفظ القناعmask للدلالة على شخصية المتكلم أو الراوي في العمل الأدبي، ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه. والأساس النفسي لهذا المفهوم هو أن المؤلِّف عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مَظْهَرٍ من مظاهر شخصيته الكاملة، ويظهر ذلك جليّا في ضمير المتكلم مثلا في الرواية أو في القصيدة حيث لا يشترط أبدا أن يعادل"أنا" الراوي "أنا" المؤلِّف الحقيقيَّ.»[2]

يرى الباحث جابر عصفور أنّ القناع هو«شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة ليتلفظ بها على ما يريد ذلك لأن ضمير المتكلم الذي ينطق في القناع هو فيما

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج8، ص301

[2]- مجدي وهبه، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص297.

يفترض على الأقل صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورية أو المخترعة وليس صوت الشاعر»[1]

نفهم من هذا أنّ القناع هو شخصية تراثية وتاريخية دينية أو أسطورية يستدعيها الشاعر/السارد، لتحمل بأبعادها تجربته، كما تحمل قضيته،فهو«حالة من التماهي أو التلبس بشخصية أخرى، تختفي فيها شخصية الشاعر، وتنطق خلال النص بدلا منه.»[2] لتقوم قصيدة القناع على«ديالكتيك التماهي لتتيح إمكان إنتاج توترات درامية متعدة المستويات أو ذلك لأن الإحساس بالانشطار والوحدة داخل أنا القناع وصوته وتجربته يظل قائما طالما ظل غياب الشاعر عن الظهور عن سطح النص قائما.»[3]

فلجوء الشاعر المعاصر إلى القناع يمثّل جنوحا إلى الدرامية، إذ يتوفّر في الشعر المونولوج الدرامي والرمز والإيحاء والكناية، «وتنشأ الدرامية في أسلوب القناع من ذلك الحوار الصوتي الثلاثي الذي يتحقق في القصيدة، عبر ابتعاد صوت الشاعر على الرغم من أنه خالق القناع، وتقدم صوت المتكلم أو صوت القناع الظاهر على سطح النص»[4] لأنّ الشاعر لا يريد أن يكتفي بصوته في القصيدة فيلجأ إلى تعدّد الأصوات داخل النص الشعري، فينسحب الشاعر من النّص، ليخلي مساحته لأنا أخرى، ويظلّ على مبعدة منها ظاهريّا أو أدائيّا، لكنّه في الواقع يتطابق معها إلى حدّ التّلاشي الصوتي والوجودي والنّحوي، في هيئة النص وتشكّله النّهائي، ولذلك يرى "إليوت" أنّ القصيدة تنبض بثلاثة أصوات «أمّا الصوت الأول فصوت الشاعر يتحدث إلى نفسه أو إلى غير أحد، أمّا الصوت الثاني فصوت الشاعر يخاطب مستمعين سواء أكانوا كثرة أم قلة، وأمّا الثالث فصوت الشاعر

---

[1]- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، مج 1، ع4، ص123.

[2]- سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان، اربد، ط1، 1995، ص10.

[3]- عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر: تحليل الظاهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999، ص224.

[4]- حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص116.

عندما يحاول أن يبتكر شخصية مسرحية تتحدث شعرا عندما يقول لا ما هو خليق أن يقول بشخصه الخاص»[1]

ولعلّ السبب وراء سعي الشاعر إلى التخفي خلف ستار القناع، واتّخاذ القناع صوتا شعريا للقصيدة هو حرية التعبير التي يمنحه القناع إياها، والمساهمة في إثراء المعنى وتوصيل الرسالة، والقدرة على مواجهة السلطة أو القمع أو الكبت، حيث يسمح له القناع بأن يقول«كل ما يريد أن يقوله»[2] باعتبار أنّ النص إنما يفضح واقع ذلك القناع وليس واقع الشاعر، كما أن الشاعر المعاصر اندفع يبحث عن تقنيات شعرية مقصدها البنائي إضفاء جوانب جمالية على بنية النص الداخلية والخارجية، فـ«لما كان الشعر خلقا وسحرا وجمالا وكشفا ورؤيا فقد كان على الشاعر أن يستمر في البحث عن الأساليب والطرق الفنية التي تصوّر الحقيقة وتقدّمها إلى المتلقي في شكل أدبي راق يتحد فيها الفرد بالجماعة والأنابالنحن.»[3]

لذلك استدعى شعراء الحداثة في قصائدهم«شخصيات ونماذج تاريخية وأسطورية، يستلهمون مواقفها وأحداث حياتها، ويسقطون عليها تجاربهم المعاصرة وخبراتهم الحياتية المعقدة، عبر حوار وتفاعل بناء، كانت نتيجته قصيدة القناع»[4] وهذه الشخصيات وظّفها الشاعر كرموز تصله بالماضي من جهة، وتصل الرموز نفسها بالحاضر الشعري من جهة أخرى، ليتداخل الماضي مع الحاضر ويمتزج التراث بالحداثة وتتقطّع تلك الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال، فكان القناع تقنية من تقنيات الاستفادة من تلك الرموز.

---

[1]- إليوت،ت،س، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991، ص114.

[2]- إحسان عباس، خطوات في النقد والأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1980، ص163.

[3]- ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد- عمان، 2011، ص15.

[4]- محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، ط1، بيروت، لبنان، 2003، ص171.

1- قناع ديك الجنّ:

استعار الشّاعر من التّراث الأدبي قصة ديك الجنّ الحمصي، وجعل ديك الجنّ رمزا شعريا يدلّ على الكآبة واليأس، وفقدان الرغبة في الحياة.

يبدو ذلك واضحا من خلال قول عاشور فني:

كان محتفلا وحده بالرماد

حينما فاجأته وجوه الأحبة

في آخر الكأس

فاهتز عرس الحداد

ظلّ يمحو وجوه أحبته

وهي تطفو على الماء

حتى محا نصف وجه البلاد[1]

يشير هذا النّص إلى قصة ديك الجن مع حبيبته "ورد"، حيث تقول بعض الروايات بأنه بعد أن قتل "ورد"أحرقها وصنع من رمادها كأسا لخمره، يشرب منها ويبكي شجنا وحسرة، وهناك من قال أنه صنع هذا الكأس من رماد أحد غلمانه الذي عشقه، أمّا داوود الأنطاكي فيأخذ بالرأيين معا، يقول:ب«أنّه عشق جارية وغلاما واشتد بهما كلفه(...) ولم يزل كذلك إلى أن أحس نفسه من شدة الحب أنه سيموت، ويصيران إلى غيره فذبحهما وحرقهما، وعمل رمادهما بآنيتين، فكان يشرب فيهما، ويقبلها عند الاشتياق.»[(2)]

هنا جعل الشاعر ديك الجنّ قناعا لرجل من غبار، يلبس لباسه ويعيش حالته الحزينة نفسها، فها هو يجلس وحيدا يشرب من كأسه المصنوع من رماد الحبيبة، يعاني ألم الفراق ومرارة الفقدان، ويحيل اجتماع الوجهين في رجل واحد على اشتداد المفارقة واشتداد الغرابة في السّطر الأخير "فاهتزّ عرس الحداد"، إذ يتحوّل المأتم فجأة إلى عرس، يمحو من خلاله

[1]- عاشور فني، رجل من غبار، ص40.

[2]- داوود الأنطاكي، تزيين الأسواق في أخبار العشاق، ج1، دار حمد ومحيو، ط1، بيروت، لبنان، 1972، ص292.

الرّجل وجوه أحبّته من الذاكرة، وكأنّه يؤنّب نفسه على رحيلهم وعدم تمكّنه من حمايتهم، وهذا يرمز إلى هاجس الموت الذي لحق بالعباد وخرّب البلاد، فلا يبقى للنّاس سوى رثاء الراحلين، والتّحسر على فراقهم، وينتج من خلال فقد الأحبّة فقد المكان، وبقاء الطّلل فارغا دون معنى، وكأنّ الشاعر يعود بنا إلى ظاهرة البكاء على الأطلال المعروفة في الشّعر الجاهلي، فحين يخلو المكان من الأحبّة والأهل يفقد المكان قيمته ويصبح مجرّد طلل بال لذكرى عابرة، خالٍ من لذّة الحياة وبهجتها.

ونلمس حضور ديك الجن ضمنيا في قول عز الدين ميهوبي:

أوراسُ إنّي –أقلتمْ- ظلَّ محترقًا يا فرحتي.. من رمادي يطلعُ الألقُ[1]

إنّها فرحة العودة من الرماد إلى الحياة مجدّدا بعد أن سالت دم الأحبة قربانا، وهي الفكرة التي أراد الشاعر من خلالها تأكيد شموخ وخلود الأوراس وانبعاثه من جديد.

كما يوظّف الشاعر أحمد عبد الكريم قناع ديك الجن في قوله:

دعني أحبُّك مثل ديك الجنِّ

حين لمع سيفه بدماء وردته

وأعطاها الكبد[2]

حيث استعار الشّاعر قناع ديك الجنّ ليصف حجم معاناة الحب والفقد، ويبيّن حالته الحزينة إثر فقدانه أعزّ أحبائه (الأب) وهي الحالة نفسها الّتي اعترت ديك الجنّ حين فقد حبيبته.

2- قناع العنقاء(طائر الفينيق):

العنقاء طائر أسطوري يعمّر بحدود 500سنة وعندما يحين الموت فإنّه يضرب بجناحه ليضرم النّار في كوم من النّباتات الجافّة ويحرق نفسه في تلك النّار، وفي اليوم

[1]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص94.

[2]- أحمد عبد الكريم، موعظة الجندب، ص50.

الثالث يولد من رماده عنقاء آخر،[1] ولهذه الأسطورة تأثير كبير في الشّعراء العرب في موضوع القربان والبعث، وقد تركت بصمتها أيضا لدى الشعراء الجزائريين، يقول عز الدين ميهوبي:

أنا طائر من ألق

ولي بينكم وطن من ورق

أنا طائر المتعبين بأحلامهم

ليس لي أجنحهْ

وطني ساحة للجنازات والأضرحهْ

أنا طائر أتعبته النجوم فماتْ

أتنفّس من رئة الصّمت والكلمات [2]

هنا تماهت شخصيّة الشّاعر مع الطّائر العجيب الّذي يتّصف بصفات غريبة ومتناقضة، فهو مخلوق من نور وضياء، ولا يملك أجنحة وهو الّذي حمل هموم ومتاعب الآخرين على عاتقه إلى أن مات روحيا من حدّةالصّمت وثقل المعاناة.

ثمّ يسرد الشّاعر إعادة بعثه من جديد عبر رحم الكلمات فيقول: **(خرجت من الكلمات)**ليتحرّر بواسطة الشّعر من الوجود الهمجيّ والواقع المدنّس بدماء الأبرياء، محاولا خلق نافذة شعريّة تمكّنه من مواجهة مزالق الواقع بصبر جليّ والانتصار على المحن.

وتكرّر فكرة البعث في موضع آخر إذ يقول:

يكبر النّعشبظلّي.. كسؤال أبديّ الكلماتْ

"كجواد أبيض السّحنة محمولا على أجنحة العنقاء يأتي..[3]

---

[1]- ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001، ص808.

[2]- عز الدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، ص42

[3]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص36.

أضحى الشّاعر وحيدا وغريبا في وطنه مثقلا بالهموم، لذلك لجأ إلى استلهام أسطورة العنقاء الّتي ترمز إلى الاحتراق والموت ثمّ الانبعاث من رمادها طائرا جديدا.

كما أنّ توظيف رمز الجواد الأبيض أكّد دلالة الأمل والانفراج، لأنّ للجواد صفات ومميزات تجمع بين القوّة والفروسية، وهو رمز من رموز الجمال وعلامة من علامات القوّة والرهبة والعنفوان والإخلاص، وهو أيضا رمز للحياة والموت، والنعمة والجمال، وهنا نجده يرمز إلى بواعث الخير والحرية التي ستحلّ في الجزائر، لأنّ الخيل معروفة منذ القدم بأنّها أداة مهمة من أدوات تحقيق النّصر وجلب الخير، قال الرسول صلّى الله عليه وسلّم:«الخيل معقود بنواصيها الخير إلى يوم القيامة.»[1]وهنا نلمح روح التّفاؤل والأمل التي تنبعث من الرموز الموظّفة في النّص.

وتتكرّر فكرة إعادة البعث من الرماد في قولأحمد عبد الكريم:

ها إنني مفردٌ كالغمامةِ

أبصرُ فيما أرى

أنّني طالعٌ من رماد السّماءِ [2]

إنّ الشّاعر لا يزال يأمل في الحياة المتجدّدة بعد السقوط وتشتّت الذّات الّتي تجرّعت آلام الظّلم والمعاناة في وطنها.

3- قناع المسيح:

كثر في الشعر العربي المعاصر توظيف شخصية المسيح بملامحه الأسطورية، والتي ترمز في معظمها إلى«الموت والصّلب، الفداء والتّضحية، والانبعاث والخلاص»[(3)]وقد مثّلت لدى عاشور فني رمزا انبعاثيا محمّلا بدلالات الفداء والتضحية والخلاص من العذاب،

[1]- صحيح البخاري "كتاب الجهاد والسير"، ج3، ص1047.

[2]- أحمد عبد الكريم، تغريبة النخلة الهاشمية، ص38.

[3]- كامل فرحان صالح، الشّعر والدّين- فاعلية الرمز الديني المقدّس في الشعر العربي- دار الحداثة، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص294.

والانبعاث من جديد، حيث تقنّع الشّاعر بشخصية المسيح عليه السلام من خلال تقنية الحكي، فتكلّم عنه وألبسه قناع المسيح في النصّ الشعري الآتي:

وقد كنت فيكم وحيدا شريدا طريدا

وها أنا وحدي جماعه!!

لم يبدل كما بدلوا

أو يعدل كما عدلوا

ولكم قتلوه وكم كفنوه وكم دفنوه

وفي كل موت يجدده دمه الأول[1]

ففي السّطرين الأخيرين علامة من علامات القرب الشعري/ الأسطوري، فيهما تظهر فكرة الموت والانبعاث من جديد، وقد استمدّ الشاعر من شخصية المسيح كراماتها وبطولاتها، ولعلّ ملامح "الصّلب/ القتل" والفداء" و"الحياة من خلال الموت" أبرز ما أسقط عليها الشعراء العرب المعاصرون «معظم الدلالات المعاصرة التي استخدموا فيها شخصية المسيح؛ فعلى ملمح "الصلب" أسقطوا كل الآلام التي يتحمّلها الشاعر المعاصر، والإنسان المعاصر عموما، سواء أكانت تلك الآلام مادية أم معنوية.»[(2)] فكل شاعر يتحمّل آلام المحنة وعذابها إنّما يتحمّل فداء لفكرة يعتنقها، وكلّ مناضل يسقط أو يتعذّب إنّما يسقط أو يتعذّب فداء لدعوته التي يناضل من أجلها أو لأمّته، فعلى ملمح القتل أسقط الشاعر كل الآلام التي يعانيها شعبه وتتحمّلها الإنسانية جمعاء، فكان شِعره مرآة تعكس الألم العميق الذي يتملّكه جرّاء معاناة محنة الوطن، يقول:

إنّهم يسجدون...

كلما ارتفع الوثن

---

[1]- عاشور فني، رجل من غبار، ص43،44.

[2]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص82.

ينهضون...

كلما سقط الوطن

يصغرون...

كلما كبر الزمن !![1]

ويضيف:

حملت اللواء بكلتا اليدين

وقاتلت حتى تقطعتا في اللهيب

فأمسكته – وهو يسقط- بالمنكبين

وقاتلت في الحب حتى قتلت

فقاتلت في الموت

حتى دفنت بمقبرتين

وها أنا أخرج كل صباح

أعالج قبرا وشاهدتين[2]

هي نظرة رؤيوية للشّاعر هروبا من الواقع، أين يئنّ الشاعر من سطوة القتال والفقد؛ فقد اللواء والذراعين ثم فقد الحياة، لكنّه يبقى مصّرا على حمل الراية ومواصلة القتال بطريقة أخرى (القتال في الحب والقتال في الموت)، إلى أن دفن بمقبرتين، وفي ذلك القبر المأساوي يتوجّع ألما للبعث ثانية (وها أنا أخرج كل صباح)، ومن خلال هذه الجملة يتألّق ملمح الانبعاث الأكبر، ملمح "الحياة من خلال الموت"، وفي ظلّ الصراع بين البقاء والموت،

[1]- عاشور فني، رجل من غبار، ص46.

[2]- المصدر نفسه، ص55.

تتجسّد الحالة النفسية الحزينة للشاعر، الذي تحمّل محنة الحرب وتجرّع عذابها فداء لدعوته من أجل شعبه وأمّته.

4- قناع الصّحابي جعفر بن أبي طالب:

كما يمكننا أن نلمح في المقطع السابق حضور شخصية دينية هي شخصية الصحابي جعفر بن أبي طالب – رضي الله عنه- الملقّب بذي الجناحين، وسبب تسميته بذلك أنّه في غزوة مؤتة قُطعت يداه«فأخبر الرسول- صلى الله عليه وسلّم- أنّ الله تعالى أبدله بجناحين في الجنة، فعن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم:"رأيتُ جعفرَ بنَ أبي طالبٍ مَلَكًا يطيرُ في الجنّةِ مع الملائكةِ بِجناحيْنِ"(السيوطي، الجامع الصغير، ص4367)»[1] فلئن قطعت يداه في سبيل الجهاد فإنّه لم يترك راية الإسلام تقع على الأرض، فعوّضه الله بدل ذراعيه جناحين يطير بهما، يقول الشّاعر:

حملت اللواء بكلتا اليدين

وقاتلت حتى تقطعتا في اللهيب

فأمسكته – وهو يسقط- بالمنكبين

(...)

هكذا صارت الحرب:

كل المسالك مغلقه...

والمقابر منفتحه

والشوارع واقفة

والعواصم منبطحه

والصغار بلا لبن

وبأعينهم تلمع الأسلحه[2]

[1]- شخصيات إسلامية.Sotor.com / 020/01/13-(نشر يوم 2001/01/13)

[2]- عاشور فني، رجل من غبار، ص55،56.

إنّ تقنّع الشّاعر بشخصيّة جعفر بن أبي طالب راجع إلى ما تحمله هذه الشّخصية من معاني التّضحية والجهاد والثّورة والتحدّي والحريّة، والإصرار على مواصلة القتال رغم فقدان اليدين، وفي هذا المقطع تظهر ثنائية ضدّية هي ثنائية: الحياة/ الموت التي تؤرّق كل البشر وهم يقاومون هاجس الموت وهشاشة الحياة، وتبرز دلالات التضحية والفداء في سبيل تحقيق الذات وتحرير الوطن، فهذه المشاهد المأساوية تعبّر عن الحرب والخراب، خاصة مشهد الصغار بلا لبن الذين يشاهدون في كل لحظة الأسلحة، هي صورة للطفولة المسلوبة المحرومة من لذّة الحياة.

5- قناع المتنبّي:

يتقنّع الشّاعر أحمد عبد الكريم بشخصيّة المتنبّي ليختفي وراءه كي لا يفصح عن مشاعره وأفكاره بطريقة مباشرة، بل يتماهى في عوالم الشّعور والارتقاء بالذّات، يقول الشّاعر:

كأنّيأرى المتنبّي أميرًا،

له صولجان العبارةِ

طلّسمه الخيل والليل والعنفوان الأخيرُ.

يطلّ على شاشة التلفزيونِ

ببزّته العسكريهْ..

بعينين زائغتينِ

له لحية كثّةٌ..

واليدان على مصحفٍ وزنادِ.[1]

استدعى الشّاعر أحمد عبد الكريم شخصيّة المتنبّي ليزاوج الحاضر بالماضي، فالمقطع الشّعري زاخر بأبعاد تراثيّة من الأدب العربي الأصيل **(المتنبّي، أميرا، الخيل، الليل، العنفوان)** جاعلا نفسه شخصيّة نرجسيّة مثله مثل المتنبّي يمتاز بقيمة أدبيّة وتاريخيّة

[1]- أحمد عبد الكريم، موعظة الجندب، ص31.

خلّدها بقلمه وأدبه(**صولجان العبارة**)، مع إضافة الشّاعر بعدا ثان يتعلّق بالانتماء الروحيّ والوطنيّ والتّضحيّة في سبيل تحقيق السّلم والأمان(**بزّته العسكرية، عينين زائغتين، مصحف، زناد**).

بالإضافة إلى **قناع الجندب** الّذي تقنّع به الشّاعر أحمد عبد الكريم في قصيدته (موعظة الجندب)، حيث استعار الشّاعر من عالم الحشرات جندبا ليستتر خلفه(المسكوت عنه) ويعبّر عن خيبته وانكساره في أصغر المخلوقات، ويجعل من لغة التّهميش مع النّملة ابتغاء للنّصر وتحقيقا للعفو، و**قناع الرجل الأسطوري** الّذي تقنّعه الشّاعر عاشور فنّي في ديوانه (رجل من غبار) وقد تمّت الإشارة إليهما سابقا في بحثنا هذا.[1]

نصل في نهاية هذا الفصل إلى القول بأنّ الشّعراء عز الدّين ميهوبي وعاشور فنّي وأحمد عبد الكريم استطاعوا توظيف عناصر سرديّة هامّة في بنية قصائدهم تمثّلت في الشّخصيّات والحدث والمكان والزمان، مع الجنوح إلى الدراميّة من خلال المونولوج والديالوج والصراع الدرامي والقناع، وبالنّسبة للمكان فقد تباين من شاعر إلى آخر واستطعنا تحديده في أربعة أنواع هي: المكان الذّكرى الّذي ارتبط بطفولة الشّاعر وظلّ راسخا في الذّاكرة، يشدّه الحنين إليه بحلاوته ومرارته، والمكان التائه الّذي يعتريه الغموض والتّلاشي وكان مسرحا لأزمات ومشاهد الموت والاضطهاد ودلالة على الاغتراب والضّياع، والمكان الحلم الّذي فرتّ إليه الذّات الشّاعرة رغبة في الخلاص وتحقيق الذّات والوجود، والمكان القاصر عن الاحتواء وهو فضاء رحب مفتوح، يتّصف بالسموّ والارتفاع، يهرب إليه الشّاعر بمخيّلته حين تضيق به الأرض وتحاصره الحياة، وهكذا اكتسى المكان بعدا نفسيّا واجتماعيا.

[1]- ينظر: المذكرة، ص79، 164، ، 192

خـــاتمة

خاتمة:

لابدّ لكلّ بحث من تقفلة، تكشف عن أهم النتائج التي تمّ التّوصل إليها بعد خوض غمار التجربة والتّحليل فيه، هذه النتائج نلخّصها في النّقاط التاليّة:

- أدّى تداخل الأجناس الأدبيّة إلى ظهور التّداخل بين الشّعري والسّردي في القصيدة؛ أي القصيدة الّتي تعتمد نمط الحكي في سرد الأحداث ووصف الأمكنة وتحرّك الشّخصيات.

- إنّ النّقاد الغربيين هم أوّل من عالج موضوع الشّعرية كمصطلح قائم في حدّ ذاته في إطار نظرية محكمة تستجيب لتطلعات النّص الشعري، وقد اختلفت آراؤهم وتباينت في ذلك، فياكوبسون يبحث في شعرية التوازي مركّزا في ذلك على الوظيفة المهيمنة، وتقصّي كيفيّة تجليها في الفن الأدبي، وقد نهل من المنهج الألسني في أعماله، أمّا تودوروف فقد عدّ الشعرية علم الأدب، بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشّعر والنثر، وهذا ما يجب أن تكون عليه الشّعرية إن كانت تريد أن تبلغ نجاحا وكمالا ما؛ أي أن تكون شاملة للأدب كلّه. ويخالفهم جون كوهن في حصره للشّعرية على الشّعر دون النثر، وقد استمدّ من المنهج الأسلوبي روحه وإجراءاته، خاصّة حين ركّز على الانزياح الذي يمثّل مركز الشّعرية.

- كان للنّقاد العرب إسهام واضح في إثراء موضوع الشّعرية، فوقف بعضهم موقفا ذاتيا ينتشي بمكونات الثقافة العربية وأصولها، منطلقين من الموروث العربي، ليبحثوا فيه عن الشعرية وتجلياتها على غرار جمال الدين بن الشيخ الذي اختبر مكونات الموروث العربي شعرا و نقدا مفتشا في عن حضور الشعرية وبروزها، وكذلك فعل أدونيس، حيث انطلق هو

الآخر من الوعي الذاتي العربي، ويختلف عنهما كمال أبوديب الذي قرر أن ينشئ شعرية عربية تتجاوب مع النص الشعري حديثا كان أم قديما، و قد ركز على ما سماه بالفجوة: مسافة التوتر، وهي من المصطلحات المستحدثة في نظريته، وهي تركز على علاقة النصوص في نسيجها الداخلي، وعلى علاقة النصوص بالتجربة الإنسانية والوعي الجماعي فالشاعر ابن بيئته. في حين يرى عبد المالك مرتاض أنّ الشّعرية تتمثّل في جماليّة النسج اللّغوي، وفي براعة اصطناع هذا النّسج والابتعاد به ما أمكن عن الابتذال، بالإضافة إلى مقدار البراعة في التصوير، ويقترب مفهومه للشعريّة من مصطلح "الأدبيّة"(Littérarité) عند ياكبسون والّتي تعني ما يجعل من عمل ما عملا أدبيّا فيحقّق أدبيّته، غير أنّهما يختلفان فالأدبيّة تشمل الشّعر والنثر معا بينما تقتصر الشّعرية على الشّعر فقط.

- تبيّن لنا من خلال بحثنا أنّ ظاهرة التّداخل الشعري السردي ليست ظاهرة جديدة في الأدب حيث نجدها في الشعر العربي القديم كشعر المعلّقات وشعر الصّعاليك الّذي سجّل فيه الشّعراء فتوحاتهم وبطولاتهم وقصص حبّهم وفراقهم واشتياقهم للأحبّة والدّيار.

- وظّف الشّعراء الثّلاثة عناصر سردية في بنية القصائد الشّعرية كالراوي والحدث والحوار والشّخصية والزمان والمكان، وينتج عن التّفاعل بين مختلف هذه العناصر شكل بنائي جديد يسمّى "البناء الدرامي في القصيدة"، حيث تتداخل الأصوات، وتتنافر أمشاج من الحوار، وتقتحم القصيدة شخوص جانبية تضيف أبعادا هامّة في بنية التشكيل الدرامي للقصيدة.

- رغم ظهور عناصر سرديّة في القصائد إلاّ أنّها بقيت محافظة على جماليتها الشعريّة تميل إلى الانزياح والمفارقة والرمزية والإيقاع، وتبقى تهيمن على النّص لغة الشّعر الفنية، وإيقاعه

الموسيقي، وأساليبه التصويرية والتركيبية، الّتي تجعله يتداخل مع بقية الأجناس الأدبية دون أن يفقد هويته المميّزة التي تجعله يندرج ضمن الشّعر.

- ارتبطت عناوين القصائد بالمتن الشّعري، ولخّصت أفكار الذّات الشاعرة وفلسفتها الواقعيّة، وتمّ الاستعانة بمعجم الطبيعة عند وضع العناوين وهو ما نلاحظه عند الشّاعرين: عاشور فني وأحمد عبد الكريم، من قبيل: زهرة الدنيا، أخيرا أحدّثكم عن سماواته، موعظة الجندب، تغريبه النخلة الهاشمية. أمّا الشّاعر عز الدّين ميهوبي فيضع عناوين عامّة مجرّدة ويستعين بالعناوين التفسيرية الّتي تتضادّ فيما بينها مثل: اللعنة والغفران، عولمة الحب عولمة النار، قرابين لميلاد الفجر.

- إنّ انتقاء الشّعراء ألوان الغلاف الخارجي لقصائدهم لم يكن انتقاءً عشوائيا، وإنّما لغرض تواصلي انسجم مع المتن الشّعري، وانعكس لسانيا في مقاطع شعرية كثيرة تواترت في مواطن مختلفة داخل النّص، مع طغيان اللّونين الأبيض والأسود اللّذين يرمزان إلى الثّنائيّة الضّدية "الحياة والموت"، أوصراع الذّات بين الوجود واللّاوجود، وهذه الثنائيّة هي المحرّك الفعلي للصّورة الشعرية، وقد تكرّرت لدى الشّعراء الثّلاثة.

- إنّ بنية المفارقة لا تكاد تفارق قصيدة من القصائد خاصة قصيدة رجل من غبار للشّاعر عاشور فني، حيث أنّنا يمكن أن نطلق عليها قصيدة المفارقة، وقد تعدّدت أنماط المفارقة بين مفارقة التناقض ومفارقة السّخرية ومفارقة الدرامية، فهذه الأنماط هي أكثر الأنماط حضورا في سرد الشعراء الجزائريين، فضلا عن كونها الأكثر انتماء للشّعرية، والّتي جاءت ضمن نسيج بنى فنيّة متنوّعة أفضت إلى كشف المتناقضات والسّخرية والتهكّم.

خاتمة:

- وظّف الشّعراء الثّلاثة بنى موضوعية في سخريتهم السردية، سواء عن طريق السّخرية المباشرة، أو السّخرية من ذاتهم وصمتهم، أو على لسان الآخرين، للتّقليل من شأن أنفسهم وقومهم وحكّامهم والأمّة العربية جمعاء.

- إنّ المتتبّع لسير الحكاية في القصائد يلمس جنوحا مستمرا للشّاعر نحو التّنويع في تقديم أنماطها وتطويرها، سعيا منه إلى تجاوز نفسه ومحاولته تجديد القصيدة، وقد تبيّن لنا وجود نمط حكايات الشّخصيات، وهي ذلك النّوع من الإبداع الذي يتمحور حول شخصية محدّدة؛ قد تكون هذه الشّخصية هو الشّاعر في حدّ ذاته مثل: رجل من غبار، موعظة الجندب، أوتأتي على شكل رثائيات ينظمها الشّاعر ليحكي مآثر المرثي ومحطّات من حياته، وهي حكايات تتحدّث ضمن سياقها الشعري عن شخصيات على علاقة من نوع ما بالشّاعر، بعد أن طوتها يد الموت مثل حكاية "سناء محيدلي"، وحكاية "محمّد الدره"، وحكاية "مناجاة الملاك الغائب"،الّتي نقرؤها في ثنايا القصيدة الملحمية "قربان" لعز الدين ميهوبي". وأمّا مواضيع الحكايات فكانت حول:الموت، والغربة، والضّياع، والوطن(الأوراس، القدس، غزة).

- إنّ أهمّ ما ميّز القصائد المدروسة هو تعدّد الأصوات والشّخصيات، ودور المونولوج والديالوج في منح القصيدة أبعادا فنيّة وسردية، خاصّة المونولوج الّذي كان مناجاة داخليّة للذات، وهروبا من الواقع المفروض إلى واقع متحرّر من الرقابة الاجتماعية، سمح بتجاوز الحدود الفاصلة بين مختلف الأجناس الأدبية كالقصّة والرواية، وبهذا تنتقل القصيدة من الغنائية لتتمازج مع الدرامية مكوّنة نصا شعريا غنيّا بتقنيات فنيّة إبداعيّة.

- يحكي الشّاعران عاشور فنّي وأحمد عبد الكريم عن تجربة ذاتيّة لذلك كثيرا ما نجد أنّ الراوي هو الشاعر ذاته وإن لجأ أحيانا إلى أسلوب الالتفات(استعمال ضمير هو، أو فعل "كان") قصد كسر الرتابة وجذب انتباه القارئ، أمّا الشاعر عز الدين ميهوبي فيعتمد على تعدّد الشّخصيّات ودراميّة الأحداث كونه ينزع نزعة قوميّة .

- تمكّن الشّاعر الجزائري بفضل الحوار بنوعيه (الداخلي والخارجي) من إبراز التّناقضات في الأخلاق والمبادئ، وتصوير الصراعات اليوميّة الّتي يحياها الأنا والآخر وهذا ما بدا واضحا في قصائد عاشور فنّي وأحمد عبد الكريم، وقد جاء الصراع الدرامي ظاهرا بين الشّخصيات كما هو في قصيدة شيء من سيرة الطفل المشاغب، واللّعنة والغفران، وعولمة الحب عولمة النار، وأحيانا يكون مضمرا بين الشّخصية وخوالجها ويتجلّى في صراع الذّات مع ذاته لكونها تجابه أوجاعها المتجدّدة وخيباتها المتواصلة وهو ما نجده في القصائد التّاليّة:زهرة الدنيا، ورجل من غبار، وأخيرا أحدّثكم عن سماواته، وموعظة الجندب، وتغريبة النّخلة الهاشميّة.

- أدرك الشّاعر الجزائري مدى أهميّة الأسطورة في بناء نصوصه الشّعريّة، فحاول توظيفها بصورة فنيّة تبتعد عن المباشرة من أجل التّحرر من قيود المجتمع محلّقا في عالمه التّخييلي المرتكز على الحلم اللامتناهي.

- لجأ الشّعراء الجزائريون إلى تقنية القناع في عصرنا الحالي جرّاء ظروف القهر والقمع السياسي والاجتماعي الّتي عانى منها الشاعر العربي عموما، فصار يجتهد في الالتفات إليها، وأصبحت مبرّرا للاختباء وراءها، مستلهمين شخصيّات خرافية وأسطوريّة كالعنقاء

خاتمة:

وديك الجنّ والسندباد، وشكّلت هذه الأساطير نظاما مكثّفا وغامضا، تتداخل فيه مجموعة من الظّواهر التّاريخيّة والسّحرية والخرافيّة، تمّ تكييفها داخل بنية الخطاب الشّعري المعاصر.

- شيوع استخدام قصص الأنبياء عليهم السّلام بوصفها أبرز الشّخصيات الدينيّة العقائدية في القصائد المدروسة، ومنها شخصيّة المسيح، ومن الأنّبيّاء: يوسف وصالح وأيوب عليهم السّلام، وبعض الصّحابة كجعفر بن أبي طالب وقصّة ذي القرنين، وبهذا عمّقت المعنى الشّعري وأغنت دلالاته وزادته ثقلا فنيّا وجماليا، وأعطته بعدا سرديا.

- المكان عنصر أساسيّ لفهم النّص الأدبي، والغوص عميقا في دلالاته ومعانيه الخفيّة، وتأثيره في المتلقي، وهو فضاء هام تسرد فيه الأحداث وتتحرّك عبره الشّخصيات، وانقسمت الأماكن إلى أربعة أنواع: المكان الذّكرى، والمكان التائه، والمكان الحلم، والمكان القاصر عن الاحتواء، ويرتبط المكان بالتّحوّل النّفسيّ لشخصيّة السارد من مكان إلى آخر.

هذه أهمّ النتائج الّتي توصّلنا إليها في بحثنا ونرجوا أن تضيف نظرة حول الشّعر الجزائري، وأن تكون نقطة بداية لدراسات نقديّة أخرى يلتفّ حولها الباحثون بالبحث والاهتمام مستقبلا لاكتشاف إبداع وموهبة الشّعراء الجزائريين المتميّزين.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم، رواية ورش.

أوّلا- المصادر:

1. أبو القاسم الشابي، أغاني الحياة، الدار التونسية للنشر، 1970
2. أحمد عبد الكريم، تغريبة النخلة الهاشمية،منشورات التبيين، الجاحظية.
3. أحمد عبد الكريم، موعظة الجندب، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر
4. عاشور فني، أخيرا أحدّثكم عن سماواته، منشورات وحدة الطباعة الرويبة،ANEP ، 2013.
5. عاشور فني، رجل من غبار، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2003
6. عاشور فني، زهرة الدنيا، دار الفارابي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، العلمة، سطيف، 1994.
7. عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، مؤسسة أصالة، ط1، الجزائر، 1997
8. عزالدين ميهوبي، عولمة الحب عولمة النار، منشورات أصالة، ط1، سطيف(الجزائر)، 2002
9. عز الدين ميهوبي، قرابين لميلاد الفجر، منشورات أصالة، الجزائر.
10. محمود درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، ج1، رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2009

ثانيا: المعاجم:

1. ابن منظور، لسان العرب، مج5،7،13،9،11،8، 15، دار صادر، ط4، بيروت، لبنان، 2005
2. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتاب الحديث، ط1، القاهرة، الكويت، الجزائر، 2004
3. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، مصر، 2004

ثالثا - المراجع العربيّة:

1. إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر.
2. إبراهيم رماني، المدينة في الشعر العربي، الجزائر نموذجا(1925 -1962)، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، الجزائر
3. ابراهيم عبد السلام، بكير عبد السلام، الوجيز في قواعد الكتابة والنحو للغة الأمازيغية، ج1، المطبعة العربية، 1996
4. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشين المتحدين، تونس
5. إحسان عباس، خطوات في النقد والأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1980
6. أحمد أشقر، التوراتيات في شعر محمود درويش، من المقاومة إلى التسوية، قدمس للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2005
7. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب، ط2، القاهرة، 1997
8. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، ج2، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 1986
9. أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، ط1، بيروت-لبنان، 1989
10. أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، بيروت، لبنان، 1986
11. اعتدال عثمان، إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1998
12. الطاهر بن حسين بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية، رومان جاكبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م
13. أنطوان كرم غطّاس، الرمزية والأدب العربي الحديث، بيروت، دار الكشاف، 1949
14. أنيس إفريحة، أوغاريت ملاحم وأساطير في رأس شعراء، دار المنار، بيروت، 1980
15. بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، ط1، عمان، الأردن، 2001

16. بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008م
17. جمال بوطيب، العنوان في الرواية المغربية، ضمن كتاب الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء،1996
18. جميل علوان مقراض، البنية السردية في شعر امرئ القيس، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2013
19. حسن حماد، المفارقة في النص الروائي، نجيب محفوظنموذجا،المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2005
20. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، بيروت
21. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1994م
22. حسين فيلالي، السّيمة والنص الشعري، دراسة، منشورات أهل القلم سطيف، ط1، 2006م
23. حسين محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية- دراسات أدبية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997
24. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت،1993
25. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان، دار التكوين، 2007
26. خالد سليمان، المفارقة والأدب-دراسات في التطبيق- دار الشرق، ط1، عمان، الأردن، 1999
27. خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2003
28. خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي - دراسة - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1996
29. ديزيرهسقّال، من الصورة إلى الفضاء الشعري (العلائق، الذاكرة، المعجم والدليل)، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت-لبنان، 1993

30. داوود الأنطاكي، تزيين الأسواق في أخبار العشاق، ج1، دار حمد ومحيو، ط1، بيروت، لبنان، 1972
31. رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، رؤية نقدية، مؤسسة المعارف للطباعة والنشر، 1979
32. رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، البيضاء، 1998
33. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2002
34. زينب عبد العزيز العمري، اللون في الشعر العربي القديم، الأنجلو المصرية، 1989
35. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985
36. سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان، اربد، ط1، 1995
37. سامح الرواشدة، فضاءات الشّعرية (دراسة في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر، أربد، الأردن
38. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994
39. شجاع مسلم العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق
40. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ط1، القاهرة، 1997
41. شهاب الدين الأبشيهي، المستطرف من كل فن مستظرف، تح: مفيد محمد قميحة، ج2، دار الكتب العلمية، ط2
42. شوكت المصري، تجليات السرد في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015
43. صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، الجزائر

44. صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1998
45. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1996
46. صلاح فضل، شفرات النص، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 1990
47. طه وادي،المدخل لدراسة الفنون الأدبية واللغوية،دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع،ط1،قطر،1987م
48. ظاهر محمد هزاع الزواهرة، اللون ودلالاته في الشعر -الشعر الأردني أنموذجا- دار الحامد للنشر والتوزيع، ط1، 2008
49. عباس عبد الساتر، ديوان النابغة الذبياني، دار الكتب العلمية، ط3، بيروت، لبنان، 1996
50. عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999
51. عبد الرحمن تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، 2003
52. عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، كلية الآداب، منوية، دار محمد علي، ط1، تونس، 2003
53. عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، 1981
54. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح:رضوان الداية، وفايز الداية، دار الفكر، ط1، دمشق، 2007
55. عبد الملك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، دار النّايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2011
56. عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر.
57. عبد المالك مرتاض، قضايا الشعريات، متابعة وتحليل لأهم قضايا الشعر المعاصرة، منشورات القدس العربي، ط1، وهران، 2009م

58. عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري(تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبيّ)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
59. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة سيميائية مركبة (لزقاق المدن)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995
60. عبد الملك مرتاض، الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2009
61. عبد العزيز نبوي، محاضرات في الشعر المغربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، 1983
62. عبد الله إبراهيم، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، العراق، 1988
63. عبد الله إبراهيم، صالح هويدي، تحليل النصوص الأدبية، قراءات نقدية في السرد والشعر، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 1998
64. عبد الله راجع، القصيدة المغاربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد، ج1، منشورات عيون، ط1، الدار البيضاء، 1987
65. عبد الوهاب زعفران، المكان في رسالة الغفران، أشكاله ووظائفه، دار صامد للنشر، ط1، صفاقس، 1985
66. عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر – فترة الاستقلال- منشورات الجاحظية، الجزائر، 2000
67. عثماني الميلود، شعرية تدروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1991
68. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه الفنية وظواهره المعنوية، دار العودة، ط3، بيروت، 1981
69. عز الدين البنا، الشعرية والثقافة- مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم-، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003
70. علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2003م

71. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، الشروق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 1997
72. علي جعفر العلاق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2013
73. علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1983
74. علي حرب، التأويل والحقيقة، قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير، ط2، بيروت، 2007
75. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، ط5، القاهرة، مصر، 2008
76. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997
77. عمر محمد عبد الواحد، شعرية السرد"تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري"، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، 2003
78. عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، ط1، الكويت، 1982
79. فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999
80. فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دارالتنوير، ط2، حسين داي، الجزائر 2008
81. فاتن عبد الجبار جواد، اللون لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2009
82. فاضل ناصر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1975
83. فايز عارف سليمان القرعان، الوشم والوشي في الشعر الجاهلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1998

84. فتحي النصري، السرد في الشعر العربي الحديث، في شعرية القصيدة السردية، الشركة التونسية للنشر، تونس، 2006
85. فرحات أسامة، المنولوج بين الدراما والشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب
86. فريدة بن إبراهيم موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دار غيداء، ط1، الأردن، 2012
87. كامل فرحان صالح، الشّعر والدّين- فاعلية الرمز الديني المقدّس في الشعر العربي- دار الحداثة، ط1، بيروت، لبنان، 2005
88. مجدي وهبه، كامل المهندس وآخرون، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984
89. محمد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا
90. محمد الصالح خرفي، هكذا تكلم الشعراء حوارات شعرية نقدية، دار الأمير خالد، الجزائر، 2014
91. محمد العبد، المفارقة القرآنية، دراسة في بنية الدلالة، دار الفكر العربي، ط1، 1994
92. محمد بدوي، الجحيم الأرضي: قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986
93. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط3، الدارر البيضاء، المغرب، 2001
94. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ج1، دار توبقال، بيروت، الدار البيضاء، 1989
95. محمد بنيس، الشعر العربي بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة، ج4، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.
96. محمد حسن الحمصي، القرآن الكريم، تفسير وبيان مع أسباب النزول للسيوطي مع فهارس كاملة للمواضيع والألفاظ، الدار الشامية للمعارف، دمشق
97. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة.

98. محمد رضوان، مملكة الجحيم، دراسة في الشعر العربي المعاصر-الحكاية نموذجا- منشورات اتحاد الكتاب العرب في دمشق، 2001
99. محمد زيدان، البنية السردية في النص الشعري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ع149، 2004
100. محمد صابر عبيد، التشكيل النصيّ، "الشعري، السردي، السير ذاتي"، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018
101. محمد صابر عبيد، صوت الشاعر الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2007
102. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية(مدارات الشرق) لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2008
103. محمد صابر عبيد ، شيفرة أدونيس الشعرية ، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة ،الجزائر، ،2009
104. محمد صابر عبيد وآخرون، سيمياء الخطاب الشعري من التشكيل إلى التأويل"قراءات في قصائد من بلاد النرجس"، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، الأردن، 2010
105. محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، ط1، بيروت، لبنان، 2003،
106. محمد عناني،معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط3، 2003م
107. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، 1979
108. محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، ط3، تونس، 1996
109. محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990
110. محمد يوسف همام، اللون، مطبعة الاعتماد، ط1، القاهرة، 1930
111. مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990

112. مراد عبد الرحمن مبروك، جيوبولتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء للطبع والنشر، الإسكندرية، 2002
113. مصطفى غالب، في سبيل موسوعة فلسفية، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، 1992
114. ملاس مختار، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث عبد الله البردوني – نموذجا- المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، دط، الجزائر، 2002
115. ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2002
116. ميشال زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات، والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1985م
117. ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث(أمل دنقل-سعدي يوسف-محمود درويش أنموذجا)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2001
118. ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد-عمان، 2011
119. نبيلة إبراهيم، فن القص، في النّظرية والتطبيق، مكتبة غريب، مصر
120. نصرت عبد الرحمان، في النقد الحديث، دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، مكتبة الأقصى، عمان، 1979
121.نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، الجزائر
122. ياسين النصير، الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد

المراجع المترجمة:

1.أ،أريتشاردز، العلم والشعر، تر:مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة
2. إليوت،ت،س، في الشعر والشعراء، تر: محمد جديد، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991
3.تدوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، مطبعة سبو، المغرب.

4. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986م
5. جون كوين، اللغة العليا-النّظرية الشّعرية، تر:أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000م
6. جيرار جنيت،خطابالحكاية:بحث في المنهج،تر:محمد عبد الجليل الأزدي وعمر حلمي،المجلس الأعلى للثقافة،ط2، 1997م.
7. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر:محمد معتصم، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997
8. ديفيد بشبندر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2005
9. روبرت لانغبوم، شعر التجربة(المونولوج الدرامي) في التراث الأدبي المعاصر، تر:علي كنعان، عبد الكريم ناصيف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983، ص90.
10. روبرلتشولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994
11. رولان بارت، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992م
12. رولان بارت،النقدوالحقيقة،تر:إبراهيم الخطيب، مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء، المغرب، 1984
13. رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر:محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، 1988م
14. عبد الحق بلعابد،عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)،منشوراتالاختلاف،ط1،الجزائر،2008
15. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1984، بيروت، لبنان
16. غاستون باشلار، شعلة قنديل، تر:خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط1، بيروت، لبنان، 1995

17. مارتن أسلن، تشريح الدراما، ت: يوسف عبد المسيح ثروة، سلسلة الكتب المترجمة، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978، ص7
18. مارتن إسلن، تشريح الدراما، تر:أسامةمنزلجي، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن
19. مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، تر:محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1997
20. ميويك، المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، تر:عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1993
21. نورثروب فراي، الماهية والخرافة: دراسات في الميثولوجيا الشعرية، تر:هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ط1، دمشق، 1992

الرسائل الجامعية:

1. أحمد رحيم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة بابل، 2003
2. تغريد ضياء مشفي الفخري، المفارقة في مقامات العصر العباسي، رسالة دكتوراه، آداب المستنصرية، 2003
3. صالح أحمد محمد السهيمي، الحوار في شعر الهذليين، دراسة وصفية تحليلية، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، 2009
4. صالح محمد عبد الله العبيدي، المفارقة الروائية- الرواية العربية نموذجا- رسالة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، 2001
5. عبد الرزاق بن دحمان، الانزياح في شعر عز الدين ميهوبي، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2004-2005
6. يسرى سلامة أبو سنينة، المفارقة في شعر الصّنوبري، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، 2015
7. يوسف محمد جابر اسكندر، تأويليه الشعر العربي نحو نظرية تأويلية في الشعرية (رسالة دكتوراه) بغداد، 2005م

المجلات:

1. أحمد زنيبر، المكان في العمل الفني، قراءة في المصطلح،مجلّة عمّان،ع129، 2006
2. أحمد زياد محبك، الشاعر والمدينة "قراءة في نص شعري"، فصول، مجلة النقد الأدبي، ج2، مج15، الهيئة العامة للكتاب، ع3، 1996
3. باسمة درمشي، عتبات النص، مجلة علامات، ج1، مج16، 2007
4. جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مهيار الدمشقي، مجلة فصول، مج 1، ع4، ص123.
5. جميل الشبيبي، مدخل إلى قصص الرؤيا في العراق، مجلة نزوى العمانية، ع37، 2004.(بحث من الأنترنت).
6. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، العدد3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997
7. رشيد شعلال، النص والنص المصاحب "قراءة في تشكّل الحدث الشعري "اللعنة والغفران"، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، ع6، بسكرة، الجزائر، 2010
8. سليمة جبار غانم، أحلام عبد المحسن صكر، الدلالة الإيحائية للألوان وأثرها النفسي في نهج البلاغة، مجلة آداب ذي قار، مج3، 2013، ع10
9. سمر ديّوب، جماليات النسق الضدي شعر أبي العلاء المعري أنموذجاً ، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 110، حزيران 2008
10. سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، مج2،ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982
11. الطيب بودربالة، قراءة في كتاب "سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني"السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر بسكرة، منشورات الجامعة، 15-16أفريل 2002
12. عبد الجليل منقور، المقاربة السيميائية للنص الأدبي، أدوات ونماذج، محاضرات الملتقى الوطني الأول "السيمياء والنص الأدبي" جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2001

13. عبد الحفيظ بن جلولي، شعرية التحول في قصيدة ضوء على الإيقاع..وتحترق الكشوف"، لغالية خوجة، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد43، 2007
14. عبد الرحمان تبرماسين، آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد1، 2009
15. علاء الدين رمضان السيد، الانحراف الدلالي وبنية النمط الشعوري، مجلة الموقف الأدبي ع2، اتحد الكتاب العرب، دمشق، 1999م
16. فيصل الأحمر، دائرة معارف حداثية،ج2، دار الأوطان، ط1، 2009
17. لمياء ياسين حمزة، الضوء والظل في في شعر غادة السمان، مجلة سر من رأى، مج11، ع43، السنة الحادية عشر، كانون الأول، 2015، ص318.
18. محمد أبو حميدة، جماليات المكان في ديوان"لاتعتذر عما فعلت" درويش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث غزة، مج22، 2008
19. محمد خان، العلم الوطني، دراسة للشكل واللون، محاضرات الملتقى الوطني الثاني"السيمياء والنص الأدبي"، منشورات جامعة بسكرة، أفريل، 2002
20. محمد سعيد حسين مرعي، الحوار في الشعر العربي القديم، شعر امرئ القيس أنموذجا، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مج14، ع3، نيسان، 2007
21. محمد عروس، البنية السردية في النص الشعري متداخل الأجناس الأدبية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، ع10، ديسمبر، 2016
22. محمود الربيعي، الشاعر والمدينة، مجلة عالم الفكر، ع3، مج19، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1988
23. مرضية آباد، رسول بلاوي، دلالات الألوان في شعر يحي السماوى، إضاءات نقدية(فصلية محكمة)، العدد الثامن، 2012
24. نبيلة إبراهيم، المفارقة، فصول مجلة النقد الأدبي، مج 7، ع الرابع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، أبريل-سبتمبر، 1987
25. نزار التجديتي، نظرية الانزياح عند جان كوهن، دراسات سيميائية أدبية لسانية،ع1، المغرب، 1987
26. نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، ع1، 2007

27. الهادي المطوي، شعرية العنوان في كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر، مج28، العدد الأول، الكويت، 1999

مواقع الأنترنت:

ttps//m.youm7.comأمنية الموجى، نزار قباني:"الثورة أنثى"

صالح حسين الرقب، العولمة نشأتها وسائلها، أهدافها وآثارها، ط1، 2015، http: //kalamkutib.com

http//www.albayah.com.aelalbyjh/cu/ture/2001/issue/76/haywar/

Massareb.com- الشاعر الجزائري عاشور فني في حوار صريح، حاورته: نوارة لحرش، 2012/01/11

www.alittihad.ae.

https//pets4sale.ahlamontada.com

http//www.youtube.com كلام للشاعر المصري أمل دنقل يوم 15ديسمبر 2010

http://www.aswat-elchamal.com:عبد الحفيظ بن جلولي، التناقض الجمالي أو شعرية القلق في المجموعة الشعرية "ماء لهذا القلق الرملي"لمحمدالأمين سعيدي.

afenni.blogspot.com نوارة لحرش، حوار مع الشاعر عاشور فني،الأحد 3أوت 2008

https/books.google.com نوزاد حمد عمر خوشناو، المفارقة في شعر بلند الحيدري

http//ar.m.wikipedia.org ويكيبيديا، الموسوعة الحرة،

www.aswat-elchamal.com– مقال عن الأمسية الشعرية للدكتور فني عاشور بفوروم جريدة الشعب، بقلم:سميرةمليزي، 2015/7/9

www. Azzedinemihoubi. Com

htpp/www.nizwa.com. -

www.m.ahewar.orgسامية غشير، دلائلية الموت ورمزيته في الخطاب الروائي الجزائري المعاصر

www. al-fadjr.com [1] نشر يوم 24-12-2008

alaraby.tv [1] مقتطف من برنامج ديوان العرب.

لقاء تلفزيوني مع عز الدين ميهوبي، حصة "ضيف أحميدة عياشي"، قناة الحياة.

المراجع الأجنبيّة:

1. M.A- Mazure : Dictionnaire étymologique de la langue Française, Usuelle et littéraire, Paris, 1863(Google Books),
2. Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, Paris, 1972, P108.
3. William little,h,wfowler,j,coulous,the shorter oxford englishdictionqryprincipales,edited by c,tonion,oxford,clareendon press, 1956,

الفهرس

الفهرس:

مقدمــة ..... أ

مدخل: تداخل الأجناس الأدبيّة..... 7

1-مصطلح الشّعرية في النّقد الغربي والنّقد العربي.....7

2-تعريف السّرد.....32

3-التّداخل الشّعري السردي 35

الفصل الأول: سيمياء العنوان

1-مفهوم العنوان 43

2-وظائف العنوان 46

3-جماليات العنوان في القصائد: 49

3-1الفضاء المرئي والفضاء المكتوب 49

3-2-البنية اللغوية 68

3-3-لغة الألوان 86

الفصل الثاني: جماليات المفارقة

1-المفارقة: دراسة في المصطلح والمفهوم.....105

1-1 تعريف المفارقة 105

1-2 عناصر المفارقة.....110

1-3 آليات إنتاج المفارقة.....111

2- أشكال المفارقة.....113

3- أنماط المفارقة في القصائد.....114

2-1 مفارقة التّضاد 114

2-2 مفارقة السّخرية 140

2-3 المفارقة الدراميّة 156

الفصل الثالث: جماليات التّداخل السردي والدرامي في القصيدة

1-التّشكيل الحكائي.....171
1-1نمط الحكي.....171
1-2حكايات الشّخصيات 174
1-3استحضار الشّخصية الدّينيّة.....193
1-4 استحضار الشّخصيّة التّاريخيّة..... 168
1-5 جماليات المكان.....201
أ- المكان الذكرى.....204
ب- المكان التائه.....216
ج- المكان الحلم.....235
د- المكان القاصر عن الاحتواء.....237
2- التّشكيل الدرامي 244
2-1 علاقة الشّعر بالدراما.....244
2-2الحوار الداخلي 248
2-3الحوار الخارجي 260
2-4 الحوار مع الطبيعة 271
2-5 القناع 274
خاتمة 287
قائمة المصادر والمراجع 294
الملخص اللغة العربية 313
الملخص باللغة الانجليزية.....313

الملخص باللغة العربيّة:

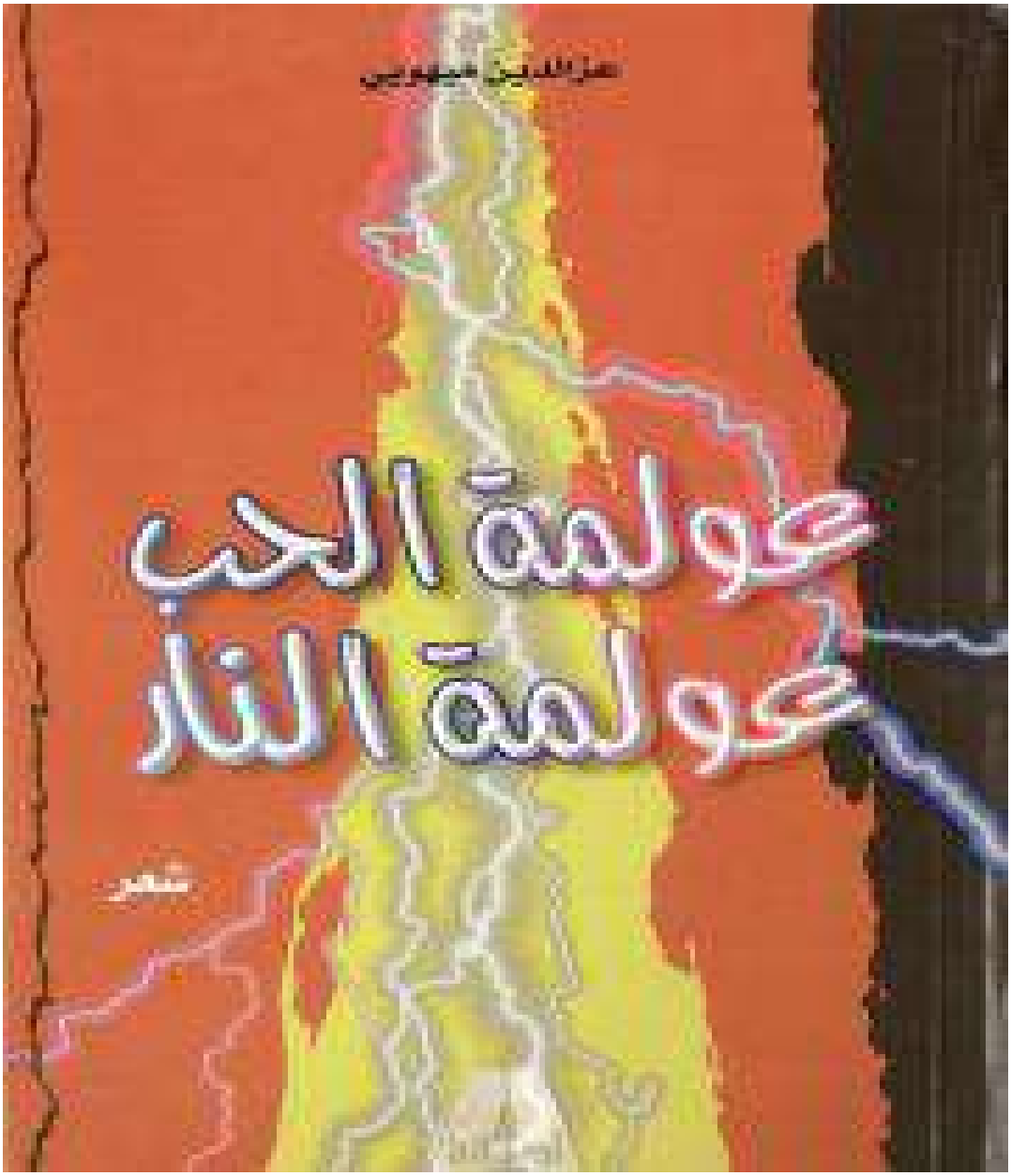
تهدف هذه الدّراسة إلى البحث عن جماليات التّداخل الشعري السردي في القصيدة الجزائرية المعاصرة من خلال أعمال الشّعراء: عز الدين ميهوبي وعاشور فنّي وأحمد عبد الكريم، وتمّ اختيار هذه المدونّة نظرا لتوفّرها على عنصر الحكاية بشكل كبير دون غيرها، ولأنّ أشعارهم عالجت العشرية السوداء بالأخصّ، وقد حاولت الدراسة إبراز دور المكوّنات السردية في إثراء شعرية النّصوص وتحقيق دلالاتها، بدءا من سيمياء العنونة باعتبار العنوان علامة نصيّة فارقة من خلال نزوعها الدرامي، ثمّ البحث في جماليات المفارقة، وبعدها تطرّقنا إلى مظاهر سردية ودرامية متنوّعة كالشّخصيّة والمكان وتقنية الحوار والقناع.

الملخص باللغة الانجليزية:

The present study aims to explore the aesthetic aspects of narrative poeticoverlapping in contemporary Algerian poetry, focusing on the works of poetssuch as EzzedineMihoubi, AshourFani, and Ahmed Abdel Karim. These poets were selected due to the prevalence of narrative elements in their poetry. Additionally,because their poems dealt especially with the black decade, the study seeks to emphasize onthe significance of narrative components inenriching poetic texts and unveiling their deeper meanings,commencing with the title as a distinctive textual mark through its dramatic tendency, then searching for the aesthetics of paradox. Subsequently, we delve into various dramatic expressions, including the technique of dialogue and the application of the mask, before culminating in an examination of the poetics surrounding the place.

الملاحق

عز الدين ميهوبي
الصفو لغزان
شعر


عز الدين الميهوبي
عولمة الحب
عولمة النار
شعر

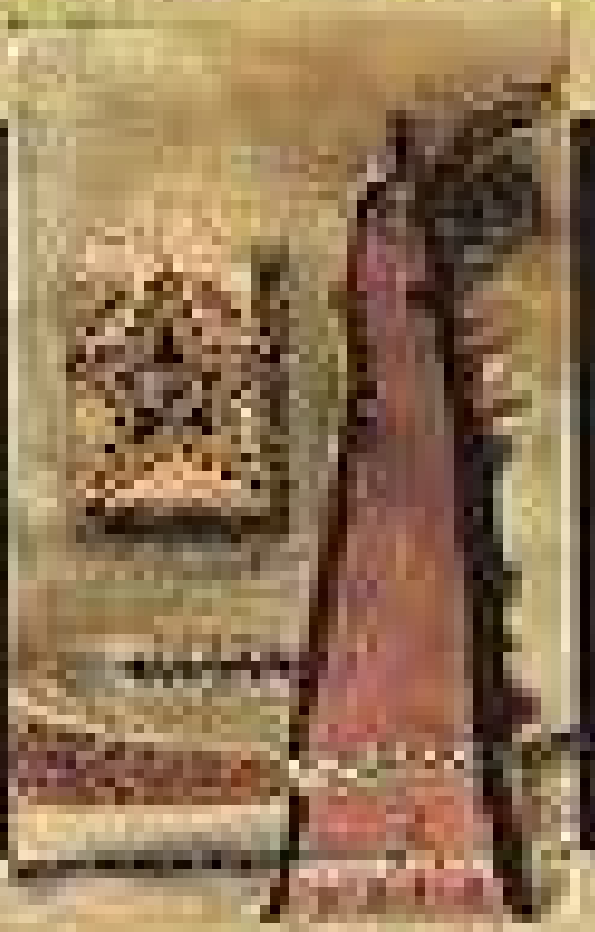
عز الدين ميهوبي

شعر

منشورات الأصالة

عاشور فني

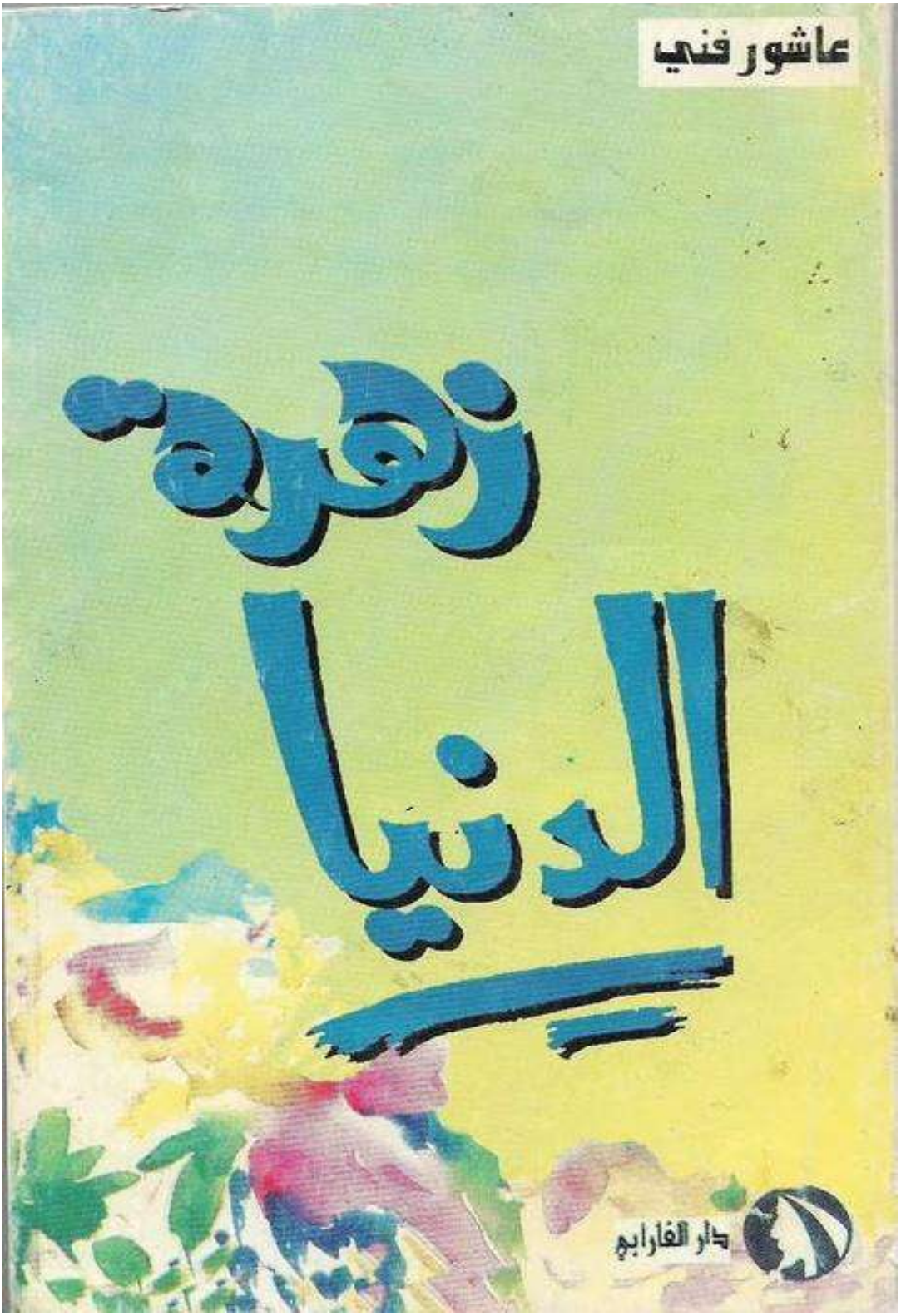
رجل من غبار



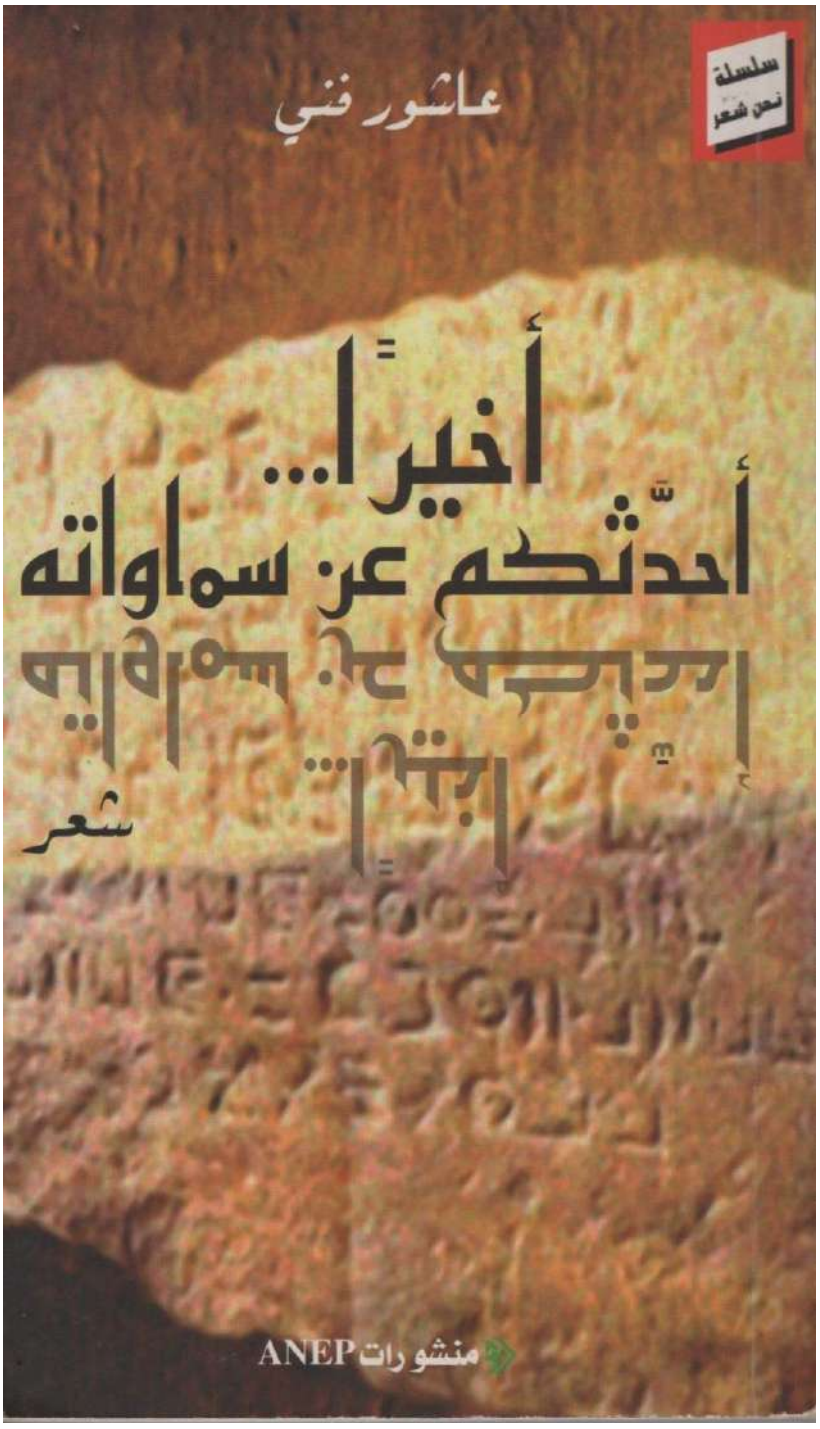
شعر

عاشور فني

زهرة الدنيا



دار الفارابي


سلسلة
نحن شعر
عاشور فني
أخيرا...
أحدثكم عن سماواته
شعر
منشورات ANEP

احمد عبد الكريم

موعظة الجندب

شعر

أحمد عبد الكريم

تغريبة النخلة الهاشمية

شعر

الجامعية