الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قسنطينة1

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

رقم الايداع:.....

رقم التسجيل:.....

# الشّعر الجَزائري المُعَاصر

# بينَ واقِع الأزمَة وحَداثة الخِطَاب

**أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث**

**إعداد الباحث:**

**عبد الغاني خشة**

**إشراف الأستاذ الدكتور:**

**عبد الله حمادي**

**لجنة المناقشة**

| | الاسم واللقب | الرتبة العلمية | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|---|
| 01 | عزيز لعكايشي | أستاذ التعليم العالي | الأخوة منتوري – قسنطينة | رئيسا |
| 02 | عبد الله حمادي | أستاذ التعليم العالي | الأخوة منتوري – قسنطينة | مشرفا ومقررا |
| 03 | رشيد قريبع | أستاذ التعليم العالي | الأخوة منتوري – قسنطينة | عضوا مناقشا |
| 04 | آمال لواتي | أستاذ التعليم العالي | الأمير عبد القادر – قسنطينة | عضوا مناقشا |
| 05 | ناصر لوحيشي | أستاذ التعليم العالي | الأمير عبد القادر – قسنطينة | عضوا مناقشا |
| 06 | محمد كعوان | أستاذ التعليم العالي | المدرسة العليا للأساتذة – قسنطينة | عضوا مناقشا |

**السنة الجامعية:**

**1436-1435 هـ / 2015-2014**

# الإهداء

**إلى أبي رحمه الله**

**إلى أمي رحمها الله**

**إلى كل أساتذتي**

**إلى كل هؤلاء خالص محبتي**

# شكر وتقدير

**بسم الله الرحمن الرحيم**

**كنتُ قد كتبتُ هذا الشكر والتقدير في أول خطوة خطوتها في هذا البحث، وها أنا أخطُّه وأرفعه إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدّكتور عبد الله حمادي، الذي حرص طيلة هذه السنوات على إرشادي ونصحي وتشجيعي في كل مرة ليبدد ويزيح أكواما من التعب والفشل وتدنّي المعنويات واضطراب الأمزجة، ورسم الطريق لي ولم يبخل عليَّ بتوجيهاته وإرشاداته التي كان لها كبير الأثر حيث رعى فكرة هذا البحث منذ ميلاده إلى لحظة نضجه واكتماله.**

**شكرا لأستاذي الذي تحمَّل أخطائي ، وصَبر وتفهّم.**

## الرموز المستعملة في البحث :

ص: صفحة

ج: الجزء

مج: مجلد

ط: طبعة

دت: دون تاريخ

تر: ترجمة

تح: تحقيق

تق : تقديم

تع: تعليق

ع: عدد

# مقدّمة

# مقدّمة

شهد الشعر الجزائري بدخول العقد التسعيني والتحول الديمقراطي مساراً ذو خصوصية مثَّله مجموعة من الشعراء يكتبون نصوصا تميل إلى فعل المغايرة الشعرية، والاشتغال الداخلي الذي يتخلق في الوعي قبل أن يصبح دالاً خطياً على البياض ليعبر عن كتابة شعرية جديدة تحاول أن تتجاوز نفسها باستمرار لترسم المشهد الشعري الجزائري المعاصر، والذي هو مخاض تجارب ومعارف وإرهاب وأزمات تركت بصماتها واضحة على النصوص. لهذا لابد من التصدي لدراسة المشهد برمته، واستقراء نصوصه على ضوء الواقع واستبطان خفايا خطابه بين السطور.

و(الإرهاب) هو باختصار عبارة عن العمليات المادية أو المعنوية التي تحوي نوعًا من القهر للآخرين. و"هو فعل منظم من أفعال العنف، أو التهديد به يسبب فزعًا أو رعبًا". وهو"ليس حدثاً بسيطاً في حياة المجتمع، ولا يقاس بالمدة التي يستغرقها وبعدد الجرائم التي يقترفها، بل بفظاعتها ودرجة وحشيتها". ولقد جاء الخطاب الشعري في كل قطر ملونا بهموم ومعاناة أهله، وما قيل عن الشعر في الأقطار العربية يقال أيضا عن الشعر في الجزائر. ومحاولة الوقوف على النص الشعري الجزائري المعاصر فترة التسعينيات، هو الوقوف على مشهد متنام في حضوره من جهة، ومتغافل عنه نقديا من جهة أخرى.

لقد عاش جيل التسعينيات كتحقيب زمني مرارة الواقع السياسي الجزائري بكل تناقضاته وتعقيداته. وانعكس التناحر السياسي والأيدلوجي والعنف على الشعراء، وألقى بظلاله على المفاهيم والثقافة الشعرية.كما اغتنى وتأثر في الوقت نفسه بفعل هذا الصراع حيث بدأ شعراء تلك المرحلة في "استنطاق شتات تلك البرهة الغامضة التي انفجرت فيها الجزائر، ولفّت حياتهم، وحفرت في الأشياء المحيطة بهم".

وموضوعنا في هذه الدراسة لا نطمح من خلاله إلى أكثر من تسليط الضوء على بعض الملامح العامة لمواجهة المنجز الشعري للعنف. حيث كانت كتابات تلك الفترة كتابات إدانة وتهكمات ومواقف. وسنعمد من خلال بحثنا إلى الوقوف على الخريطة الأدبية الشعرية الجزائرية التسعينية، ومواجهة النص الشعري الحداثي لثقافة العنف التي سادت المجتمع على تلك الفترة العصيبة بانتقاء مفرداته التي تتواتر مع القيم الشعرية بكل تحولاتها المهولة الرامية إلى إعطاء اللغة توزيعا جديدا وفق علاقات وأنساق لم تكن معهودة في لغتنا الشعرية الجزائرية.

وتعود علاقتي بالأزمة أنني عشتها راهنا ليتخلّق في داخلي ألم دفين لِما حدث من سنين عجاف تركت آثارها على كل شيء، وعلى كل الأصعدة. وكنت قريبا من الفعاليات الأدبية وبالأجواء الثقافية عموماً أراقب ما يحدث وأتفاعل معه لينمو ذلك الاهتمام الشديد بما تنتجه هذه الحقول الإبداعية وخاصة الشعرية، وكان ميلي إلى النص الحداثي على وجه الخصوص يستفز حواسي النقدية لمقاربته ليتحول إلى حب نضج فترة دراستي الجامعية حين اخترت الأدب تخصّصا، وتقربت أكثر من الأكاديمي الشاعر (عبد الله حمادي) في السنة الأولى ماجستير حين كان يُقرّبنا من مناخات الشعر الحداثي والتصوف، فتولدت رغبتي لاكتشاف هذا الكون عند شعراء الجزائر المعاصرين والفترة التسعينية تحديداً، وحاولت الوقوف على موقف هؤلاء من الأزمة التسعينية الذي جسدوه إبداعا وتفاعلاً. باحتجاجات وارتدادات شعرية تشجب العنف واللامعقول وتدين الإرهاب بمنطق الفن في قصائد مدّها المبدع جسراً يعبُره القراء، وشواردٍ ينام عنها، ويسهر المتلقون جراها ويختصموا على تعبير أبي الطيب المتنبي، ويحسوا في لحظة غير استاتيكية تأثيرا جماليا كاملا لم يعرفه الشاعر أثناء إبداعه القصيدة.

الحلم أصبح فكرة تجسدت في هذه الدراسة التي وضعتني أمام اختيار المدونة التي تشتغل عليها وبعد تفكير و شيء من التردّد الطبيعي . لصعوبة المفاضلة . بين مجموعة الدواوين الأخرى .استقر الرأي على (كائنات الورق لنجيب أنزار، واصطلاح الوهم لمصطفى دحية، والبرزخ والسكين لعبد الله حمادي) لتكون كنماذج، وكان هذا سببا وجدانيا مباشرا إضافة إلى جملة من الأسباب الموضوعية التي ذكرتها سابقا، مُضافةً إليها أسباب أخرى أجملها في:

1- محاولة الفوز بأسبقية الدراسة النقدية لجِدّة الموضوع، وعدم وجود أطروحة أكاديمية معمقة ومتخصصة وشاملة على مستويي الماجستير أو الدكتوراه.

2- ملاحقة احتجاج الشاعر الذي يرتدي قناع الحداثة على مستوى النص، وسيتبطن المأساة الوطنية على مستوى البنية العميقة ويثوّرها ويجادلها. والنظر إلى خصوصية الرؤية، وخصوبة التجربة في النص الشعري التي ميَّزت الموقف الفكري والوجداني من حركية الواقع وأحداثه الشائكة. ويضاف هذا الرصيد الإبداعي إلى أسماء كثيرة تصنع الفعل الشعري.

3- الرغبة في فك شفرات النصوص الشعرية، وقد اخترنا التمثيل بعيّنة محصورة كفيلة فيما نرى بوضعنا في صورة الشعرية الجزائرية الحالية، لأصوات فرضت إبداعها على الفعل النقدي كـ(عبد الله حمادي)

و(مصطفى دحية) و(نجيب أنزار)، الذين أسسوا لميلاد شعرية جزائرية في خصوصياتها التعبيرية وفي طروحاتها، وفي رؤيتها الكثيفة. والحديث عن هذه الأسماء لا يمكن أن يتأسس دون نقد وتحرٍ ومتابعة وقراءات متعددة قادرة على تحديد طبيعة هذه الشعرية بما تمتلكه من قيم لم تكن مهيأة في تجارب شعرية سابقة.

4- ميلي إلى استكناه الخصوصية والتحول في نصوص (كائنات الورق) و(اصطلاح الوهم) و(البرزخ والسكين) حيث تألق النّص الشعري الحداثي الجزائري فيها، وكشف عن تحول له مبرراته الثقافية والفكرية والأدبية، ولم يكن تحولا اعتباطيا فضوليا، ولم يكن موقفا تجريبيا في وجوده، بل كان تواصلا لتجارب ظلت تصنع حيّزها، وترسم معالمها.

5- دراسة أثر عتبات النص والرسم الهندسي والفني والخطي في تشكيل نصوص الشعر الجزائري الحداثي، والنصوص الموازية لها، وما يحدثه كل ذلك في إنتاج الدلالة الشعرية.

وتبعا لهذه الرؤية المنهجية اشتملت الدراسة على ثلاثة شعراء يمثلون أجيالا وتيارات مختلفة، وهو ما اشتغلت عليه هذه الدراسات النقدية.

وتمَّ تقسيم البحث إلى ثلاث فصول متوازية فصل نظري وفصلين تطبيقيين مسبوقة بمقدّمة، ومتبوعة بخاتمة.

1- **الفصل الأول**: وقد جعلناه عبارة عن **عتبة لمفاتيح منهجية**. وعنوناه بـ: **الأزمة الجزائرية، والخطاب الشعري الحداثي**

حاولنا أن نتعرض فيها للإجابة عن بعض التساؤلات حول بعض المفاهيم التي ستتكرر في بحثنا، وتدور الدراسة في فلكها، وكذلك تحديد المرحلة التي يريد بحثنا تمشيط مناطقها الشعرية مركزين على الشعر الحداثي الذي يسعى إلى تكثيف الواقع واختزال عناصره برؤية كلية إستشرافية تتخطى حدود الآني المحدود إلى المطلق البعيد، فتصور منبع الجرح الإنساني. لنقف عند الأزمة الجزائرية التي تمخض عنها (الإرهاب)، معرجين على الخطاب الشعري الجزائري الحداثي. والإشارة إلى هذه المفاهيم المفاتيح هي البحث عن باب نفتحه لنعرف مدى تطرق الشاعر الجزائري له.

2- **الفصل الثاني: وقد عنوناه بـ: الأزمة وخطاب العتبات.**

وقفنا فيه عند أهم العتبات التي شكلت النصوص المحيطة لدواوين (عينات) كل من (عبد الله حمادي، مصطفى دحية، نجيب أنزار) بتمهيد، ثم دخول كل ديوان من **عتبة الغلاف** بما فيها: **الغلاف الأمامي** بلوحته التشكيلية، واسم المؤلف، والعبارة التجنيسية، واسم دار النشر ، ثم **الغلاف الخلفي** وما جاء فيه من صورة المؤلف والشهادات المختلفة. وثانيا سنقف على **عتبة العنوان** الذي يختزل نصا وواقعاً يعيشه الشعراء، ثم **عتبة الإهداء** و **عتبة المقدمة** التي توزعت على **مقدمة بقلم المؤلف** في (البرزخ والسكين) و**مقدمة بقلم شخصية أخرى** في (اصطلاح الوهم) و(كائنات الورق).

3- **الفصل الثالث: وعنونّاه بـ:** الأزمة، والخطاب/النص.

**وسنفتتح هذا الفصل** بعتبة تنظيرية، ثم نحاول الوقوف عند أهم اشتغالات النص الشعري، باختيارنا ثلاثة فصول ومدخلا لكل فصل على النحو التالي: سيميائية اللون في (كائنات الورق)، وتيمة الموت في (اصطلاح الوهم)، (البرزخ والسكين) لعبد الله حمادي سكين الأزمة، والموقف البرزخ من خلال شعرية الماء والنار، والتضاد، وسنحاول أن نقرأ الراهن من خلال كل ذلك.

4- **الخاتمة:**

وسنحاول فيها الإجابة عن التساؤلات المطروحة في المقدّمة والوقوف على النتائج التي غنِمناها من مطاردة نقدية مضنية.

أمّا ما يتعلّق بمراجع البحث والدّراسة، فزيادة عن النصوص الشعرية، اعتمدنا مراجع ومصادر تنوعت موسوعات، ومراجع عربية وأجنبية، ولبلوغ الغاية المرجوة من البحث آثرت المزاوجة بين المنهج السيميائي الذي رأيته الأنسب لاستنطاق المسكوت عنه والغائب، حيث تسعى القراءة السيميائية إلى تحويل الأشياء الطبيعية إلى سيميوطيقية؛ أي إلى ظواهر دالة تحمل علامات معينة، ويُقصد بالتحليل السيميائي للنص دراسته من جميع جوانبه دراسة سيميائية تغوص في أعماقه، وتستكشف مدلولاته المحتملة مع محاولة ربط النص بالواقع. كما استعنت بآليات مناهج أخرى تستدعيها المادة نفسها كالمنهج الوصفي والتاريخي.

ولا ننسى أن نشير إلى حاجة البحث إلى خلفيات ثقافية ومعرفية كبيرة ليتكأ عليها، وإلى شجاعة وصبر، ولأنني أؤمن بأن كل قراءة هي فعل لا يتنزه عن الأخطاء فإني أسير على خطى الشيخ الأصفهاني حين قال قديماً: "إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غده: لو غيّر هذا لكان حسن،

ولو زِيد كذا يستحسن، ولو ترك هذا لكان أجمل وهذا من أعظم العِبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.."، وآمل أن يكون البحث قد أجاب عن بعض الإشكاليات المطروحة بحدة، لاسيما في نطاق القراءات التي يستهدفها المنهج السيميائي. ولا شك أن البحث لا يخلو من المغامرة والمناورة، ولا أدعي بأنني أتيت "بما لم يستطعه الأوائل"، ولكنني لا أفوت الفرصة بالإشارة إلى أنني حاولت تقصي النصوص بعتباتها وخلاياها التشكيلية مبرزاً جماليتها.

ولا أنسى في الأخير أن أتقدم بالشكر الجزيل ، وبأكبر آيات العرفان والامتنان إلى أستاذي المشرف: (عبد الله حمادي) الذي لم يبخل عليَّ بنصائحه وتوجيهاته، وأمدَّني بالمراجع المهمَّة التي كانت خير عون لي لمواصلة الطريق ، وإنجاز هذا البحث الذي تحمَّل معي أعباءه بصبر وتفهُّم كبيرين، مع تقديري لتعبه في قراءته وتصحيحه، فله مني الشكر الجزيل.

وأختم بشكري الموصول للشعراء الذين أمدُّوني بهذا الأفق التخييلي الذي وضعني أمام أفق انتظار بقيت ألاحقه بمتعة القراءة ولذة التأويل. وأرجو من الله أن أكون دليلكم إلى رصد ما كُتب حول الأزمة التسعينية، وموقف الشاعر منها عبْر رحلة مضنية كانت آخر مطافها صفحات هذا البحث المتواضع، وأدعو الله أنْ أوفَّقَ في عرضه وتحليله . متميا أن يكون عملي هذا بابا يفتح أمام من يسعى إلى الاكتشاف فلا تزال خفايا كثيرة تكتنف المدونة الشعرية الجزائرية ، وهي بحاجة دائما إلى من يسلّط عليها الضوء . والله أسأل التّوفيق والسّداد.

# الفصل الأول

## مفاتيح منهجية

## الأزمة الجزائرية، والخطاب الشعري الحداثي

# أولا : الأزمة الجزائرية

1- مفهوم الأزمة

أ- الأزمة لغة

ب- الأزمة اصطلاحا

2- الأزمة الجزائرية

## 1- مفهوم الأزمة

يُعتبر مفهوم (الأزمة) من المفاهيم القديمة من حيث الاستخدام اللفظي والحديثة من حيث المدلولات المعاصرة، وعلى هذا الاعتبار فإنَّ هذه الظاهرة ليست نشاطاً بشرياً طارئاً أو ظاهرةً مفاجئةً ازدادت أهميتها وخُطُورتها في العصر الحالي الذي يُطلِق عليه البعض أحياناً (عصر الأزمات)، الذي يشهد فيه العالم من الأزمات تنوعاً وشدةً وتعقيداً أكثر بكثير مما شهده من قبل عبر امتداد تاريخه الطويل، وللمرجعيات التي تقف وراء هذه الأزمات في صورة اتجاهات معينة تأثير شديد على قوتها.

ومصطلح (الأزمة) أصبح من المصطلحات الشائعة في لغتنا اليومية كالأزمة العسكرية والاقتصادية وأزمة التعليم والهوية الوطنية والشرق الأوسط ترجع أصوله التاريخية إلى الطب الإغريقي، وتعني (نقطة التحول) في مسار المريض، وقد تتحسن بعدها صحة المريض ويصل إلى الشفاء وقد تنتهي بالوفاة، "وبمعنى آخر فإن الأزمات التي يتعرض لها المجتمع مثلها مثل الأزمات الصحية التي قد يتعرض لها الإنسان تكون حادة ومفزعة وشديدة الألم"[(1)]، وقد استخدم المؤرخ الإغريقي (تيوديدس) مصطلح الأزمة ست مرات في مؤلفه عن حرب (البيلوبونيز) للدلالة على حدوث منعطفات حاسمة في مسار هذه الحرب، وفي هذا عُرّف(موقف الأزمة) بأنه "المحك الدقيق لمعادن الرجال، وحقيقة الأحداث"[(2)]. وبعدها استخدمت كلمة (الأزمة) في المعاجم الطبية في القرن السادس عشر، ثم اقتبست في القرن السابع عشر للدلالة على ارتفاع درجة التوتر في العلاقات بين الدولة والكنيسة[(3)]، لتصبح الأزمة نتيجة نهائية لتراكم مجموعة من التأثيرات، أو حدوث خلل مفاجئ يؤثر على المقومات الرئيسية للنظام[(4)].الأمر الذي يستلزم توقّعها والتصّدي لها، وتبنّي خطة علاجية لها.

وبالتالي تُعد الأزمات التي "تمثل معالم طريق عبرت خلاله الإنسانية، وشيدت حضارتها"[(5)] خلال العصور جزءاً من نسيج الحياة الإنسانية في أي مجتمع، وسواء كانت اجتماعية أو عسكرية أو اقتصادية فهي قديمة قدم تاريخ الإنسان الذي اعترضت طريقه، وأعاقت مسيرته العديد من المشاكل والأخطار إما فردًا مستقلاً أو عضوًا في جماعةٍ

---

(1) الخضيري، محسن أحمد: إدارة الأزمات.مكتبة مدبولي، القاهرة، **1995**، ص **11**.

(2) العماري، عباس رشدي: إدارة الأزمات في عالم متغير. ط**1**، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، **1993**، ص **17**.

(3) المرجع نفسه، ص **18**.

(4) أنظر: ماهر، أحمد: إدارة الأزمات. الدار الجامعية، الإسكندرية، **2006**، ص **15**.

(5) الخضيري، محسن أحمد: إدارة الأزمات، المرجع السابق، ص **77**.

سياسيةٍ (دولة)، وهي تعد على وجه الخصوص سمة الحياة المعاصرة التي نحياها مُعتبرين "عالم الأزمات جزء منا كما أننا جزء منه. إن اعترافنا بضرورة الأزمة يتطلب أن تكون أكثر حضورا في وعينا وفي فكرنا وفي إدارتنا، وحتى نؤثر في مجرياتها ونتجنب مخاطرها"[1]، فالأزمة تدخل دائماً في نسيج حياتنا المعقدة، وتهدّد دوماً النظام الذي نحدّده.

وتسليماً أنَّ لكل عصر من العصور أزماته ومشكلاته الخاصة به، وأن الإنسان تعرض خلال فترات سابقة من الزمن لأزمات بالغة العنف والقسوة ولا يزال، وممَّا يكن من شيء فقد وجدت هذه الأزمات بكل ما تحمله من تعقيد وتنوع وعنف مجالات للتعبير عنها بصور وأشكال مختلفة تحمل كلها بذور الثورة على الأوضاع السائدة والقائمة في الأدب والعلم والسياسة والأخلاق والقيم لتشمل كذلك العلاقات الإنسانية جميعها، ولم يخل زمنٌ من الأزمان أو عصرٌ من العصور من انحراف في تصرفات الإنسان وسلوكه فرداً كان أم جماعةً، وذلك بالخروج على نظم المجتمع وقوانينه لأسبابٍ شتىَّ، وأهداف متعددة تسوّغ للخارجين ما يقولون وما يفعلون محدثين بذلك (أزمة).

**أ– الأزمة لغة:**

جاء في لسان العرب: الأزم شدة العض بالفم كله، وقيل بالأنيابِ، والأنيابُ هي الأوَزامُ، وقيل: هو أن يعضه ثم يكرر عليه ولا يرسله، وقيل هو أن يقبض عليه بفيه أزَمه وأَزَمَ عليه يأزم أزماً وأُزُوماً، فهو أَزِمٌ وأزوم، وأزَمت يدَ الرجُل آزِمها أزْماً، وهي أشدُّ العض. وجاء كذلك: وفي الحديث: اشتدي أزمة تنفرجي، قال: الأزمة السنة المجدبة. يقال: إن الشدة إذا تتابعت انفرجت، وإذا توالت تولت، وفي حديث مجاهد: أن قريشا أصابتهم أزمة شديدة، وكان أبو طالب ذا عيال. وجاء كذلك: الأوازم: السنون الشداد كالبوازم، وأزم عليهم العام والدهر يأزم أزْما وأُزُوماً: اشتد قحطه، وقيل: اشتد وقلَّ خيره، وسنة أزْمة وأزِمَةٌ وأزومٌ وآزِمَة[2].

ونجد في (الصحاح): أزم: الأزمة: الشدة والقحط، يقال: أصابتهم سنة أزمتهم أزْما، أي استأصلتهم. وأَزَمَ علينا الدهر يأزم أزماً، أي اشتد، وقلَّ خيره. ويقال أيضا: أَزَمَ الرجل بصاحبه؛ إذا لزمه. وأزمَه أيضا: أي عضّه، وأزمَ عن الشيء؛ أي أمسك عنه. قال أبو زيد: الآزِم: الذي ضمَّ شفتيه. أبو زيد: أزَمْتُ الخيط؛ إذا فتلته، بالزاي والراء جميعا. قال: والأزْمُ ضرب من الضَفْر.وتأزَّمَ القوم دارَهمْ؛ إذا أطالوا الإقامة بها. والمأْزِمُ: كل طريق ضيق بين جبلين، وموضع الحرب أيضا مَأْزِمٌ.والمأزِمُ: المضيقُ، مثل المأزِلُ.

---

[1] الخضيري، محسن أحمد: إدارة الأزمات، المرجع السابق، ص **11**.

[2] ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين) **(630-711هـ)**: لسان العرب. ط**1**، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، مج**1**، **1996**، مادة (أ ز م).

ونجد كذلك في (الصحاح): أزمة crisis(E): الـ cries (F) crisis " اضطراب فجائي يطرأ على التوازن الاقتصادي وهو ينشأ عادة عن اختلال التوازن بين الإنتاج والاستهلاك "[1]. نهاية فجائية تحدث في مرض حاد كالتهاب الرئة، أو الحميات كالتيفوس والراجعة. 2. وهي دور اضطراب إحيائي كالبلوغ. 3. هبَّة حادة مؤلمة في سير مرض مزمن[1].

وفي (المعجم الوسيط): الأزمة في اللغة تفيد معنى الضيق والشدة والقحط، كما في (لسان العرب لابن منظور)، و(مختار الصحاح)، و(المعجم الوسيط)، يقال: أزمت عليهم السنة: اشتد قحطها، وتأزم: أي أصابته أزمة[2].

**ب- الأزمة اصطلاحا :**

لقد تعددت تعريفات (الأزمة)[3]؛ فاختلفت في بعض الجوانب، واتفقت في جوانب أخرى فهي: ظرف انتقالي يتسم بعدم التوازن، ويمثل نقطة تحول في حياة الفرد أو الجماعة أو المنظمة أو المجتمع، وغالباً ما ينتج عنه تغيير كبير. وإذا كانت (الأزمة) عبارة عن خلل يؤثر في النظام، وتحمل في ثناياها تهديداً للمصالح والأهداف؛ فهي تعني الوصول إلى نقطة تحول خطيرة، ويعني مفهوم (الأزمة) حالة مؤقتة من الاضطراب، ومن اختلال التنظيم تتميز أساساً بعدم قدرة الفرد و/أو الجماعة في مواجهة موقف معين باستخدام الطرق المعتادة لحل المشكلات، كما تتميز بما تنطوي على تلك الحالة من إمكانات لحدوث نتائج أو مترتبات موجبة أو سالبة بشكل جذري تتعلق بأمور مصيرية بالنسبة لأهداف المجتمع وكيانه.

---

(1) الجوهري، (إسماعيل بن حماد): الصحاح في اللغة والعلوم.ط1، إعداد وتصنيف: نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، بيروت، مج 1، 1974، مادة (أ ز م).

(2) إبراهيم، أنيس وآخرون: المعجم الوسيط. ط 2، دار المعارف، مصر، 1392هـ، ج1، (مادة أزم).

(3) للإطلاع أكثر: أنظر:

- زكي، رمزي: فكر الأزمة. مطبوعات مكتبة مدبولي، القاهرة، 1987م.

- العماري، عباس رشدي: إدارة الأزمات في عالم متغير. ط1، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، 1993.

- الحملاوي، محمد رشاد: إدارة الأزمات. مكتبة عين شمس، القاهرة، 1993م.

- الخضيري، محسن أحمد: إدارة الأزمات، منهج اقتصادي إداري متكامل لحل الأزمات.مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر،1995.

- الشعلان، فهد أحمد: إدارة الأزمات، الرياض، أكاديمية نايف العربية للعلوم الأمنية، 1999م.

وتشكّل (الأزمة) تهديداً كبيراً وواضحاً لبقاء المنظمة أو المؤسسة أو حتى النظام نفسه، وقد تؤدي الأزمات المتتابعة إلى اختلاط الأسباب بالنتائج، فـ(الأزمة) دائماً: "هي تهديد مباشر لبقاء النظام، إن النظام يواجه مصيره بالفناء أو الانهيار ذلك بسبب أن الكارثة قد أدت إلى انهيار مقدمات النظام، وأسباب وجوده"[1]، ويزخر ميدان نظرية (الأزمة) وعلاجها بطائفة واسعة ومتنوعة من المفاهيم التفسيرية، وهي رغم تعددها إلا أنها تكاد تتفق على أن (الأزمة) هي حالة صدمة.

إنّ (الأزمة) تقلبات تحدث؛ حيث تخفق أساليب الفرد السابقة والجماعة لمواجهة مشكلات طارئة، وإدارتها في التعامل مع التهديدات والتحديات الجديدة؛ الأمر الذي يترتب عليه نوع من اضطراب التنظيم، واختلال التوازن في حياة الفرد أو الجماعة، فهي: "فترة حرجة أو حالة غير مستقرة يترتب عليها حدوث نتيجة مؤثرة ، وتنطوي في الأغلب على أحداث سريعة، وتهديد للقيم، أو الأهداف التي يؤمن بها من يتأثر بالأزمة"[2]، أو كما عرَّفها (عباس رشدي العماري) بأنّها: "تلك النقطة الحرجة واللحظة الحاسمة التي يتحدد عندها مصير تطور ما، إما إلى الأفضل وإما إلى الأسوأ: الحياة أو الموت، الحرب أو السلم لإيجاد حل لمشكلة ما أو انفجارها"[3]، و(الأزمة) من هذا المنطلق: "هي نتيجة نهائية لتراكم مجموعة من التأثيرات، أو حدوث خلل مفاجئ يؤثر على المقومات الرئيسية للنظام، وتشكل الأزمة تهديدا كبيرا وصريحا وواضحا لبقاء المنظمة أو المؤسسة أو الشركة أو حتى النظام نفسه، وقد تؤدي الأزمات المتتابعة إلى اختلاط الأسباب بالنتائج مما يفقد المدير أو صانع القرار القدرة على السيطرة على الأمور، وتختلف الأزمة عن الأشكال القريبة منها مثل المشكلات والكوارث في أنها . أي الأزمة . تؤدي إلى إصابة الأعمدة الرئيسية لحياة الفرد، ولحياة الشركة وللمجتمع"[4]، فتضعنا في كل مرّة أمام خيارات ورهانات يتحكّم فيها عامل الوقت، وآليات المعالجة.

---

[1] ماهر، أحمد : إدارة الأزمات. المرجع السابق، ص **14**.

[2] البريدي، عبد الله عبد الرحمن: الإبداع يخنق الأزمات. ط**1**، بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، الرياض، **1999**، ص **22**.

[3] العماري، عباس رشدي: إدارة الأزمات في عالم متغير. المرجع السابق، ص **18**.

[4] تيشوري، عبد الرحمن : الحوار المتمدن، ع **1366** ، **2005 / 11 / 2**.

وكلُّ علم من العلوم سواء الاجتماعية أو الطبيعية يدرس الأزمة من زاوية اهتمامه؛ من هنا تعددت وتنوعت محاولات تحديد مفهوم الأزمة، و"وجه الصعوبة إذن في تحديد مفهوم (الأزمة) يكمن في شمولية طبيعته، واتساع نطاق استعماله لينطبق على مختلف صور العلاقات الإنسانية في كافة مجالات التعامل الإنساني، وعلى تعدد مستوياته، حتى يكاد أن يكون من المتعذر علينا إن لم يكن من المستحيل أن نجد مصطلحا يضارع مصطلح الأزمة في ثراء إمكانياته واتساع مجالات استخدامه، بدءاً من الحديث عن (أزمة الثقة) التي قد تنشأ بين صديقين، وتهدد استمرار صداقتهما، وانتهاءً بأزمة العلاقات القطبية التي قد تطرأ على العلاقات بين القوى العظمى، وتهدد مصير العالم بأسره"[1].

وهي في تعريف آخر: "موقف محدد يهدد مصالح المنشأة وصورتها أمام الجماهير مما يستدعي اتخاذ القرارات السريعة لتصويب الأوضاع حتى تعود إلى مسارها الطبيعي، أو هي تعرض الفرد أو الجماعة أو المنظمات أو المجتمعات إلى مواقف حساسة وحرجة ومؤلمة، وتزداد حدة الألم تجاهلنا وإهمالنا تلك الإنذارات والإشارات المصاحبة، وقد ينجم عن الإهمال خطر الموت وفقدان الحياة، ويحتاج الأمر إلى اتخاذ قرار لمعالجة الموقف (الأزمة)"[2]، لأن اتخاذ القرار يصبح أمرا ضروريا أمام كل تغير "ومن هنا يمكن النظر إلى الأزمة على أنها كل وضع أو حالة state of affaire يحتمل أن يؤدي فيه التغيير في الأسباب إلى تغير فجائي وحاد في النتائج، وبمعنى أخر فإن الأزمة هي نتائج مجموعة تتابعات تراكمية Accumulative sequences تغذي كل منها الأخرى إلى أن تصل إلى حافة انفجار، وتنفجر الأزمة"[3]، وبذلك اختلفت وجهات نظر المهتمين بعلم الأزمات حول إيجاد تعريف دقيق موحد لها، وذلك تبعا لقناعة منبعثة عن فهم معين لطبيعة الأزمة وتكوينها.

إذن؛ لقد تعددت تعريفات الأزمة، فاختلفت في بعض الجوانب واتفقت في جوانب أخرى، "ومن ثم فإن الأزمة هي موقف تتضارب فيه العوامل المتعارضة أشد ما يكون التضارب، وتزداد درجة هذا التضارب عندما تتصرف رؤية متخذ القرار إلى ما قد يحدث مستقبلا معها ومنها"[4]، وفيما يلي عرض لبعض هذه التعريفات:

---

[1] العماري، عباس رشدي: إدارة الأزمات في عالم متغير. المرجع السابق، صص **16.17**.

[2] عبوي، زيد منير: إدارة الأزمات. ط **1**، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، **2006**، ص**19**.

[3] الخضيري، محسن أحمد: إدارة الأزمات، منهج اقتصادي إداري متكامل لحل الأزمات. المرجع السابق، ص**78**.

[4] المرجع نفسه، ص**77**.

1- الأزمة ظرف انتقالي يتسم بعدم التوازن، يمثل نقطة تحول في حياة الفرد أو الجماعة أو المنظمة أو المجتمع، وغالباً ما ينتج عنه تغيير كبير.

2- الأزمة حالة توتر، ونقطة تحول تؤثر على مختلف الكيانات ذات العلاقة، تتطلب قراراً ينتج عنه مواقف جديدة سلبية كانت أم إيجابية.

3- الأزمة فترة حرجة، أو حالة غير مستقرة تنتظر حدوث تغيير حاسم.

4- الأزمة خبرة متعلقة بمعوق غير مألوف.

ولكن رغم هذا التعدّد إلاّ أنّ هناك سمات، أو خصائص عامة متفقاً عليها بين الباحثين فيما يتعلق بالأزمة فهي: مفاجئة وحدث غير متوقع سريع وغامض، ويمثل تهديداً جسيماً، والذي قد يؤدي إلى خسائر مادية أو بشرية هائلة تهدد الاستقرار، وتصل أحياناً إلى القضاء على كيان المنظمة. وهي مربكة تهدد الافتراضات الرئيسية التي يقوم عليها النظام، وتخلق حالة من حالات القلق والتوتر، وعدم اليقين في البدائل المتاحة خاصة في ظل نقص المعلومات الأمر الذي يضاعف من صعوبة اتخاذ القرار، ويجعل من أي قرار ينطوي على قدر من المخاطرة، وضيق الوقت المتاح لمواجهة الأزمة، فالأحداث تقع وتتصاعد بشكل متسارع وربما حاد؛ الأمر الذي يفقد أطراف الأزمة أحيانا القدرة على السيطرة في الموقف واستيعابه جيداً؛ حيث لابد من تركيز الجهود لاتخاذ قرارات حاسمة وسريعة في وقت يتسم بالضيق والضغط وتعدد الأطراف، والقوى المؤثرة في حدوث الأزمة وتطورها وتعارض مصالحها مما يخلق صعوبات جمة في السيطرة على الموقف وإدارته، وبعض هذه الصعوبات إدارية أو مادية أو بشرية أو سياسية أو بيئية.

ويمكن بناءً على ذلك، توضيح طبيعة الأزمة في ضوء ما يلي:

إنّ كلّ البشر يمكنهم أن يتوقّعوا في فترات مختلفة من حياتهم أن يخبروا (أزمات) تتميز بحالة عالية من الاضطراب الانفعالي، فأولا "أن بداية الإحساس بالأزمة هو الشعور بالقلق، وهو شعور يتولد لدى كل من متخذ القرار ولدى باعث الأزمة، ولدى محركيها ولدى وقودها والمحيطين بها، ووجود الشعور بالقلق هو مؤشر واضح على أن شيء ما سوف يحدث، ومن هنا يكون القلق تعبيرا أصيلا وحيويا عن مقدمات الأزمات"[1]، وكذلك يخبروا اختلال التنظيم، ومن إخفاق استراتيجيات المواجهة الملائمة المواقف، أو حالات أخرى في الماضي؛ حيث إن

[1] الخضيري، محسن أحمد: إدارة الأزمات. المرجع السابق، ص15.

التعامل مع الأزمات مهمة صعبة تحتاج إلى ماهر للتعامل معها، وإن من يقع عبؤها على كاهله عليه أن يختار ما بين زاويتين متكاملتين هما:

1. الغوص في أعماق الواقع الذي أوجدته الأزمة بحثا عن الأسس النظرية العامة كعلم إدارة الأزمات من خلال تتبع سير تاريخ الأزمة منذ نشأتها وتطورها ونتائجها التي تفرزها، وتداعيات هذه النتائج، وتلاحق أحداثها وحوادثها.

2. استخدام المعرفة المسبقة عن الأزمات وتراكم المعارف النظرية، والرؤى والتصورات الأكاديمية في محاولة تشخيص وتوصيف الأزمات التي تواجهها، ومن ثم استخدام السيناريوهات والتصورات التعاملية والعلاجية المعدة مسبقا والجاهزة للتطبيق[1]. فلا يمكن إغفال هاتين الزاويتين، ولا يحق استسهال حلّ أزمة ما فقد تجرّ أزمات أخرى بعدها أكثر تعقيدا يصعب تفكيكها.

وتستغرق حالة أزمة فترة زمنية محدودة تفجرها بعض الأحداث المرسبة والمهيأة، ويمكن أن تأخذ نمطاً تتابعياً من التطور خلال مراحل مختلفة، وهذه الحالة تنطوي في نفس الوقت على إمكانات للحل في اتجاه مستويات أعلى أو أدنى من التوظيف، أما الحل الأقصى للأزمة فيتوقف على عدد من العوامل منها شدة الأحداث المعجلة والمصادر الشخصية للفرد أو الجماعة.

ومن الزوايا التي تتمثل فيها الأزمة:

1. الزاوية السياسية: حيث تمثل الأزمة موقفا يستدعي اتخاذ القرار لمواجهة التحدي، والاستجابة الروتينية تكون غير كافية؛ الأمر الذي يتطلب تحديدات حكومية إذا كانت النتيجة لا تريد التضحية بمركزها.

3. الزاوية الاجتماعية: الأزمة هنا بمثابة انهيار لكيان الأفراد، أو شعورهم بانعدام أهميتهم كنتيجة للتغيرات التي تحول الفرد إلى مجرد شيء. وتعتبر نتاجاً لعملية التفاعل الحيوي المستمر في طبيعة الروابط القائمة بين طرفي علاقة إنسانية.

[1] الهدمي، ماجد سلام وآخر: مبادئ إدارة الأزمات: الاستراتيجية والحلول. د.ط، دار زهران للنشر والتوزيع،عمان، 2006 ، صص 16. 17.

4. الزاوية الاقتصادية: الأزمة هي الانقطاع المفاجئ في مسيرة المنظومة الاقتصادية، مما يهدد سلامة الأداء المعتاد، وتعبر الأزمة عن التناقضات القائمة بين الطبقات الاجتماعية، وبين قيم التبادل[1]. و"الأزمة الاقتصادية هزة تحدث للنظام الاقتصادي لدولة من الدول أو عدة دول مرتبطة اقتصاديان فالأزمة اضطراب استثنائي يطرأ على التوازن الاقتصادي بها يتميز بالكساد وانتشار البطالة"[2].

وثمة ظاهرة نفسية أساسية تصاحب الأزمة، وهي ظاهرة الضغط النفسي الذي يعد بدوره مكوناً أساسياً من مكونات حالة الأزمة إلى الحد الذي قد يستخدم (الضغط) و(الأزمة) كمفهومين متبادلين.

والأسباب الرئيسة وراء الأزمات يمكن تحديدها بثلاثة هي:

1- أسباب خارجة عن قدرات الإنسان؛ وبالتالي لا يمكنه التحكم فيها لا بإيقافها أو إضعافها، ولا قدرة له على التنبؤ بحدوثها.

2- أسباب ترجع إلى الإنسان مثل: سوء الفهم، وسوء الإدراك، وسوء التقدير، وسوء التخطيط، والإهمال، والإدارة غير الرشيدة، والأخطاء البشرية، وضعف المتابعة والمراقبة.

3- ضعف الإمكانات المالية، والمادية، والتكنولوجية، والعسكرية.

4- تعارض المصالح والأهداف، والصراع على الموارد والسلطة.

وهناك تقسيم للأزمات كالآتي:

1- أزمات داخلية: وهي التي تهدد كيان الدولة الداخلي وأمنها القومي.
2- أزمات خارجية: وهي الحدث الذي تهدف من ورائه دولة ما إلى إحداث تغيير حاد مفاجئ في الوضع الدولي الراهن.
3- أزمات الصراع المسلح، وقد ينشأ هذا النوع أثناء الحرب أو الصراع المسلح نتيجة للمتغيرات السريعة، والحادة في موقف أحد الجانبين المتضادين.
4- أزمات الإرهاب، والإرهاب الدولي.

---

[1] عبوي، زيد منير: إدارة الأزمات. المرجع السابق، صص **19. 20** .

[2] عطية الله، أحمد: القاموس السياسي. ط**3**، دار النهضة العربية، **1968**، ص**48**.

وسنتناول (أزمة الإرهاب) كشاغل يشغل كل العالم وظاهرة عانت منها معظم الدول، ومن بينها الجزائر في مراحل نموها كدولة، وسينصب الاهتمام على حقبة التسعينيات التي تولدت عنها مفاهيم جديدة، ومن عمق هذه المرحلة المتأزمة انبثقت نصوص شعرية ملفتة للنظر، وجديرة بالاهتمام والدراسة.

## 2- الأزمة الجزائرية

**" ما من أحد منكم يجهل مدى عمق الأزمة التي آلت إليها البلاد ، هذه الأزمة التي طاشت لهولها العقول و تعددت الأوجه فيها و تعقدت "**

الرئيس عبد العزيز بوتفليقة في أول خطاب له للأمة بعد مباشرة مهامه كرئيس للدولة سنة 1999

(الأزمة الجزائرية)[1] منذ انطلاق شراراتها أزمة ليس لها اسم محدد، ولا رقعة جغرافية "استهلكت (...) طاقات كبيرة وحقبة زمنية خطيرة من عمر المجتمع الجزائري، ولا تزال مضاعفاتها تعمل عملها التاريخي في تفتيت نسيج المجتمع، وتدمير بنيانه أو بالأحرى ما بقي منه عصيا على عوامل الهدم. والانطلاق إلى حقبة جديدة يتم عبر تجاوز بشكل مزدوج كل من فعل الهدم المصاحب تاريخيا للأزمة ومضاعفات الهدم، وهي تلك العناصر التي تستنبت في أرض الوعي والشعور والتفكير والقدرات الإنجازية، وتصبح كابحة ومعرقلة لكل إرادة للنهوض وذلك هو الاستهداف الأول لمفهوم التأسيس لما بعد الأزمة [2]، ويبدو من خلال هذا فظاعة الأزمة التي وقعت في الجزائر لأنها عملت على التخريب الذاتي والجماعي على كلّ الأصعدة، وفي كلّ الاتجاهات.

وبالرّغم من الشجب الذي عبر عنه المجتمع الدولي فهذه الأزمة غير المفهومة أسبابها بشكل دقيق لم تتوقف. وبالرغم من المحاولات التي سعت إلى فهم (الأزمة الجزائرية) من خلال تحليل المظاهر السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي تطغى على الواقع لكنها فشلت في الوصول إلى عمقها فقد كانت حسب ما صرح به رئيس الجمهورية أنها واقعة "تحت طائلة فراغ مؤسساتي مقلق، وعرضة لاختناق اقتصادي وهيكلي خطير، وتواجه وضعا اجتماعيا جد مزري تحت تأثير إرهاب دنيء وشنيع، وفي محيط دولي جد انتقائي وقاسي للغاية. ذلك هو

---

[1] للاطلاع أنظر: خشه، عبد الغني: تجليات الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر. رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، **2003**.

[2] حاوي، رياض: الجزائر: التأسيس لما بعد الأزمة الجيل الثاني والحاجة إلى التأسيس. موقع الشهاب للإعلام.

عنوان الرابط لهذا المقال هو:

sid=178&file=article&www.chihab.net/modules.php?name=News

الوضع الدقيق الذي كان سائدا"[1]. ولا نزعم أنّ هذا يُعتبر تشخيصا شاملاً وعاماً إلا أنّه صادر من هيئة رسميّة لها ما يدفعها إلى مثل هذا التصريح.

وفي هذا الصّدد يؤكّد (جلال مالطي) على صعوبة فهم المأساة لِما لها من تشعبات أنتجت مشاهد أكثر درامية لتشير إلى أن الأيادي الفاعلة متخفية في أشكال وخطابات قد يكون ما تعبر عنه علانية مجرد صورة خادعة لأن الأمر تعدى الخطوط إلى واقع حرب غير نظامية تشبه من ناحية حرب العصابات، وتشبه من ناحية أخرى حربا أهلية يشارك في لعبتها أكثر من طرف[2]، وفي المقدمة التي وضعها (جوزي غارسون)[3] للكتاب يعتبر أن النظام الجزائري لم يمكّن من تسريب أية معلومات موثوقة المصدر تتيح إمكانية النظر بموضوعية إلى ما يجري في الجزائر الواقعية. وفي نظرته للمأساة يطرح صاحب المقدمة أن أغلب تحليلات وسائل الإعلام تذهب إلى تحميل المسؤولية (للجماعات الإسلامية المسلحة)، ويطرح بالموازاة مع ذلك سؤالا: من يحكم في الجزائر؟ وكيف يشتغل نظام الحكم؟. ويرى أن هناك تعتيما كبيرا يغلف المواصفات الجوهرية للسلطة بالجزائر التي تشبه إلى حد كبير ما يعرف بـ (مسرح الظل). لأن السياسة في الجزائر تُصنع في حلقات ضيقة. ويتساءل كذلك: هل النظام الجزائري ديكتاتوري، أم أنه ديمقراطي ناشئ؟ ويعتقد أن الإجابة عن هذا السؤال من شأنها أن تستكمل وجهة النظر، والأحكام التي يحملها المتتبع حول الأزمة الجزائرية.

ويركّز الكاتب كثيرا على المجموعات المسلحة الثلاث المكونة للجناح المسلح لـ(جبهة الإنقاذ)، ويصل إلى خلاصة مفادها أنه برغم اختلاف مسمياتها فإنها قائمة جميعها على فرضية الجهاد. وهو لا يدين علانية هذه الجماعات المسلحة في مواجهاتها مع الجيش، بل يتوصل إلى خلاصة مفادها أنه لو تم احترام المسلسل الديمقراطي من قبل النظام الجزائري، ولو لم تلغ نتائج الجولة الأولى من الانتخابات، ولو جرى المسلسل الانتخابي إلى نهايته، لما وقعت الكارثة، ولما عاشت الجزائر كل ذلك الدمار اليومي.

لقد كانت أحداث (1988) الشرارة الأولى التي دفعت النظام الجزائري برئاسة (الشاذلي بن جديد) إلى الوعد بالقيام بإصلاحات اقتصادية، ودمقرطة الحياة السياسية. وكانت تلك الانتفاضة الشعبية أول سلوك جماهيري عبر عن توقه لليبرالية سياسية. وكانت النتيجة إقرار حرية الصحافة، والترخيص بإنشاء جمعيات ذات طابع سياسي وولادة عدة أحزاب سياسية.

---

[1] نص خطاب رئيس الجمهورية عبد العزيز بوتفليقة المنشور بمجلة الجيش. أكتوبر **98** ع **423** .ص **06** .

[2] Djallal Malti :La nouvelle guerre d'Algérie. Edition Centre Tarik Ibn Zyad. MAROC.1999.

[3] صحافي في صحيفة ليبراسيون الفرنسية معروف عنه اختصاصه في الملف الجزائري

هذا الانفتاح الذي استفادت منه بشكل خاص الحركات الإسلامية وتحديدا (الجبهة الإسلامية للإنقاذ)، والتي أصبحت بعد وقت وجيز الحزب السياسي الأقوى في البلاد. ثم جاء الإضراب العام في مايو (1991) ليمنح الفرصة للنظام كي يصفي أول حساباته معها في مواجهات دامية توجت بإعلان حالة طوارئ. وبهذا الخصوص يحرص (عبد الله عيسى لحيلح)[1] على التأكيد بأن: "الكل في الجزائر قد فشل، أولا: لقد فشلت السلطة السياسية في إيجاد شكل من أشكال الحكم أو تحديد مشروع مجتمع يتفق حوله الناس، فشل اليسار في طرح البديل اليساري. فشل الإسلاميون في طرح ما نسميه بالبديل الإسلامي، فشل الإسلامي المسيّس، وفشل الإسلامي المسلح (...)، المهم أن هناك فشل عام"[2]. ومثل هذا الكلام من قلب الحدث لأنه صدر عن شخص ينتمي إلى نفس الفصيل الاسلامي، ونابع من تجربة ميدانية ومشاهدة عيانية.

وتأتي لحظة الانتخابات في دورها الأول في 26 ديسمبر (1991) لتمنح فوزا ساحقا لـ(الجبهة الإسلامية للإنقاذ) الشيء الذي أثار عدة مخاوف لدى جنرالات الجيش مستحضرين أمام أعينهم تجربة الثورة الإيرانية؛ مما أدى إلى الإسراع بسد الطريق أمام إجراء انتخابات الدور الثاني. فارتسم مشهد جديد لجزائر التسعينيات عبر عنه (عبد الله عيسى لحيلح) بأنه: "مشهد بائس، والطبقة السياسية (...) بمختلف توجهاتها وأطيافها هي طبقة وصلت إلى أدنى المستويات من الضحالة والهزل، والأداء السياسي هو أداء سياسي ضعيف إن لم نقل أنه أداء معدم. فالمشهد السياسي الجزائري أصبح خاضعا لتأثيرات داخلية وخارجية حدت من حركيته ونشاطه وحيويته، والسبيل الوحيد لإخراج الطبقة السياسية من بؤسها هو التفكير في عمل جماعي يكون عملا جبارا وجادا يمكنه من إخراج البلاد ككل من الأزمات الخانقة التي تعيشها"[3]. ونلمس توصيفاً للمرحلة ثمّ اقتراح حلّ من وجهة نظر خاصة تشترك مع وجهات أخرى دعت إلى الأمر نفسه.

إذن فقد استقال الرئيس (الشاذلي بن جديد)[4] في 11 نوفمبر (1992)، وألغى الجنرال (خالد نزار)[1] انتخابات الدور الثاني، حيث أُعلن عن استحالة مواصلة المسار الانتخابي بسبب استقالة رئيس الجمهورية. وامتلأت

---

[1] من مواليد **31** ديسمبر **1962**م ببلدية جيملة ولاية جيجل. انتقل إلى جامعة عين شمس بالقاهرة أين تحصل على شهادة الماجيستر، والتحق بعد ذلك بجامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة ليعمل أستاذا بها، وكان مسجلا في شهادة دكتوراه الدولة بالخرطوم موسومة بـ: "الجدلية التاريخية في القرآن الكريم". وهو شاعر وروائي.

[2] في حوار أجراه : يزيد بوعنان. المرجع السابق.

عنوان الرابط لهذا للحوار هو:

http://www.chihab.net/modules.php?name=News&file=article&sid=867

[3] في حوار أجراه : يزيد بوعنان، المرجع السابق.

[4] من مواليد **14** أفريل **1929** ببوثلجة/ولاية الطارف. في **9** أفريل **1979** أصبح الرئيس الثالث للجزائر، ووزير الدفاع. استقال من حزب جبهة التحرير.

حقبة التسعينيات بموجات من العنف الإسلامي الراديكالي واشتدت في أعوام 1992 . 1993 . 1994، واستخدمت الدولة العديد من الآليات للمواجهة كالعنف، والمواجهة الإعلامية التي تركز على إسلام متسامح ومستنير، أو عبر الاتصالات السرية بين الدولة ومختلف الفصائل الإسلامية لوقف العنف، أو المواجهة الفكرية .

هكذا وبعد ثلاث سنوات تولى الجيش الإدارة المطلقة. وشاركت الصحافة النظام الجزائري مخاوفه عندما دعت في عناوينها الكبرى إلى قطع الطريق على (الإسلاميين). فصحيفة (الوطن) كتبت (لا للدور الثاني)، وفعلت الشيء نفسه صحيفة (لوماتان)، وصحف أخرى. وحتى من عمق التيار الإسلامي هناك من صرح قائلا: "لم يعد لدينا أحزاب إسلامية بالمرة، وإنما لدينا أحزاب مصلحية تستعمل الإسلام كسجل تجاري كغيرها من الأحزاب الأخرى فلم نعد نفرق بين اللائكي والإسلامي والوطني، وهذه الأحزاب بعيدة كل البعد في مراميها وأهدافها عن روح الإسلام الصحيح، والأحرى بهذه الأحزاب وبقياداتها أن تصارح ما تبقى لها من المناضلين والأتباع لأن يذهبوا لحالهم، وتسرح كل واحد منهم ليذهب لعله يجد المخرج في مكان آخر غير السياسة، لأن هذه الأحزاب لم يعد يهمها سوى مصالحها الضيقة"[2]. وذلك رأي قد يمجُّه مَن هم في الرصيف الثاني، لأنهم بدورهم يرون أنّه لم تعدْ هناك أحزاب وطنية، فلا يعدو أن يكون هذا الكلام سوى جدل وقعت فيه كلّ الأطياف المعارضة.

وقد لعب دورا كبيرا تأثير الجانب الاقتصادي بتعجيله بفساد الحياة الاجتماعية وشيوع مظاهر الرشوة، وتهريب الأموال. ولعل سرعة مقتل (محمد بوضياف)[3] كانت وراء ذلك أساسا؛ إذ قاد حملة حازمة بعد تسلمه السلطة لمحاربة جيوب الفساد في السلطة، وكان جواب قِوى الضغط سريعا: مقتل فريق مكافحة الرشوة برمته، الذي شكله (بوضياف) لهذه الغاية.

وبسبب انقسام الديمقراطيين الجزائريين كذلك في وقت حرج كانت الجزائر في حاجة ماسة إلى مبادراتهم ومواقفهم وإسهاماتهم حدثت آثار سلبية ليزداد الأمر تأزما "ويستمر انهيار ما بقي من الهيكل التراتبي حاليا بسبب اللعبة الديمقراطية الحالية التي بدأت منذ 5 أكتوبر 1988. ومع ما قدمت هذه اللعبة من خدمات للمجتمع الجزائري يتمثل أهمها في كشف الحقائق، وكسر طابوهات السلطة واحتكار المناصب، وفي تسريع الانفتاح الاقتصادي

---

(1) ولد سنة **1937** بباتنة، تولى أثناء أحداث أكتوبر إدارة حالة الطوارئ إلى جانب اللواء عبد الله بلهوشات .

(2) في حوار أجراه : يزيد بوعنان، المرجع السابق.

(3) من مواليد **23** جوان **1919** بالمسيلة. أسس حزب الثورة الاشتراكية في سبتمبر **1962**. سُجن، وبعد الإفراج عنه إلتجأ إلى المغرب؛ حيث واصل نشاطه في المعارضة. أُغتيل في **29** جوان **1992** بولاية عنابة.

والثقافي والسياسي على العالم الخارجي، فإنها كذلك أدت إلى فقدان ما بقي من قيم الهيكل التراتبي وبقايا مؤسسات. ولعل أهم ما يرتبط بموضوعنا في الوضع الحالي هو انتشار الفكر الرعاعي في كل المستويات"[1]، ويمكن القول أنّ هذا التشخيص يضعنا أمام صورة سوداوية كئيبة تحيلنا على وضع كارثي وعقيم أصاب كلّ الميادين.

وفي محاولة لرسم ملامح هذه الفترة قام الباحثان الدكتور (عبدالله حمادي) والدكتور (العربي دحو) بإعطاء نبذة تاريخية عن الثقافة في الجزائر منذ دولة بني زيان، أو بني عبد الواد (1505 – 1337)، والتي انتعشت خلالها الحركة الثقافية، وكانت حافلة بتوهج الشعر بشكل خاص إلى حقبة التسعينيات التي كتبا عنها بأنها "المحطة الأخيرة(...) محطة الانتكاسة أو الإحباط أو الضياع، وما أشبهها بالمرحلة الأولى، لأنها مرحلة تلَتُّمس الطريق في ديجور دامس، وهي شبيهة أيضاً بمرحلة الحرب الأهلية التي شهدتها أسبانيا ما بين أعوام 1939-1936 ، وسَجَّل فيها الشعر الأسباني أرقى مراجعه، وأطلق عليها شاعرها الكبير (أنطونيو ماتشادو) تسمية ( LA ETAPAD LOS DOS ESPANAS)) مرحلة الأسبانيتَيْن: الفاشية في مقابل الديمقراطية، فالمصلح يعوزنا وإلا قلنا إن هذه المرحلة تاريخ الجزائر التي تُدشَّن في الخامس من أكتوبر عام (1988) من مرحلة انشطار الجزائر إلى جزائرين إحداهما تمثل الضياع، والأخرى البحث عن الذات المفقودة"[2]، ويبدو من التشبيه تقريب الصورة أكثر، وإسقاط تاريخ دموي سابق شهدته اسبانيا على تاريخ جرت أحداثه في الجزائر.

وهي محاولة لرصد المتون التي واكبت مرحلة التسعينيات بالتطرق إلى ما تشكل من فصيل أسماه البعض بأدب الأزمة التي مرت بها الجزائر والذي تَسَّمى بالعشرية السوداء، وذلك من خلال الإنتاج الشعري الذي شخص الوضع، وعبر عن الآلام التي مر بها الجزائريون، وتسليط أضواء الأزمة على مزايا الكتابة الشعرية من خلال إعداد موسوعة تضم بعض النصوص المثقلة بالمعاني التي تؤرخ لهذه المرحلة، وتعبر عن العلاقة بين الأزمة ولغة الشعر الجزائري المعاصر ينفذ من خلالها موقف مُعِدِّي هذا الجزء من الموسوعة من المرحلة باعتبار تزكيتهما لمتون شعرية حازت على النشر.

وصرّح الروائي (الطاهر وطار) وهو بصدد الحديث عن انشغالاته كمثقف قائلا: "لا ننسى أن أصل الأزمة في العالم العربي والإسلامي هي أزمة ثقافة أولا وقبل كل شيء قبل أن تكون أزمة سياسة هي أزمة الضمير أزمة الهوية

---

[1] بن حموش، مصطفى: انهيار الهيكل التراتبي وأثره في الأزمة الإجتماعية2/2، أتى هذا المقال من موقع الشهاب للإعلام www.chihab.net
عنوان الرابط لهذا المقال هو بتاريخ:
www. chihab.net/modules.php?name=News&file=article&sid=90

[2] مؤسسة البابطين: مقدمة مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين ، إعداد الأمانة العامة للمؤسسة، ج2 (الجزائر- السعودية – سورية )، الكويت، 2001.

فركزنا على العمل الثقافي بدون تعصب"[1]. ورغم ما يميز مواقف (الطاهر وطار) من اختلاف أو ائتلاف مع السلطة فقد لعب دور المثقف النقدي المتيقن من موقفه والجاهر به في وجه السلطة نظرا لـ"طبيعة ثقافة الكاتب، وتوجهه الفكري والتزامه بالهم الجماهيري الأساسي للطبقة العاملة في الجزائر"[2]، وهذا ما أدخل المثقف خانة التصنيف، واهتمام الدوائر بابداعاته وتصريحاته.

وفي شجاعة كبيرة وجرأة ظل يدلي بين الحين والآخر بما هو أخطر من الرصاص من مواقف ذات بعد سياسيٍّ وإيديولوجي لم تجلب له إلا المزيد من العداوات والانتقادات جعلت منه مثقفا في واجهة الحدث وفي عمق المرحلة التاريخية، مفضلا البقاء في الساحة يلعب دوره الذي تعوَّد عليه دون أن يثني ذلك من عزيمته. مفضلا البقاء في الساحة يلعب دوره الذي تعود عليه دون أن يثني ذلك من عزيمته ملتزما جسديا بحضوره في الواقع متخذا جمعية (الجاحظية) مقراً لتواجده المستمر، ولعلَّ هذا الالتزام هو ما يميزه عن أبناء جيله من المثقفين المعاصرين له؛ حيث بقي مناوبا في مكتبه بالجمعية مجتهدا في تمرير خطاب ثقافي يأخذ موقفا واضحا من كل ما يجري في الساحة السياسية والأدبية والثقافية من خلال ملء الفراغات المتروكة من طرف السلطة في فترات حساسة من تاريخ الجزائر المعاصرة.

في حين فضَّل العديدُ من أقرانه من المثقفين الوقوف بعيدا عن الحدث وخارج المرحلة التي حملت تغيرات جذرية في بنية الوعي الجمعي لجزائر التسعينيات "مما جعلها غير قادرة على المبادرة و"النصح"، ولذلك غاب حسّها النقدي أثناء إطلاق التجربة الديموقراطية (جويلية 1989) و بعد إلغاء المسار الانتخابي في يناير 1992. فلم تعد قادرة على الاضطلاع بمسؤولياتها الفكرية والثقافية داخل المجتمع، ولم تملك حتى القدرة على الدعوة إلى الحوار الفكري والنقاش الواسع أثناء انقطاع سبل الحوار، فضلا عن تخوفها في أوقات معينة، كانت فيها الغلبة للتيار الأمني، من الحديث عن ثقافة السلم وتعزيز الوحدة الوطنية"[3]، ونلاحظ جليا الشرخ الكبير الذي حدث، والهوة التي فصلت المرحلة بسابقتها فظهرت الملامح التي تميز الوعي الجمعي.

---

[1] http://www.aljazeera.net/NR/exeres/93E546D2-3415-49AE-88E4-46

[2] الأعرج، واسيني: الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية. الرواية أنموذجا. دراسة نقدية. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، **1989**، ص**25**.

[3] زمّام، نور الدّين: **(**حول سوسيولوجية المثقف الجزائري**)**. مجلة إضافات، الجمعية العربية لعلم الاجتماع بالتعاون مع مركز دراسات الوحدة العربية، ع**1**، شتاء **2008**، ص **137**.

كما اعترف الرّوائي (واسيني الأعرج) بكثير من الجرأة والصراحة قائلا: "كتبتُ كثيرا في تلك الفترة: سيدة المقام، حارسة الظلال، ذاكرة الماء، مرايا الضرير، شرفات بحر الشمال، وكلها روايات ارتبطت بالمشهد الجزائري صفيت فيها حسابي لا مع الإسلاميين، ولكن مع الرداءة السياسية التي لم تكن الحركة الإسلامية إلا إحدى متجلياتها"[1]. وبهذا ظهرت رواية المعارضة كبديل عن رواية السلطة التي فقدت هيبتها بعد أحداث 08 أكتوبر 1988، لأن "مع بداية تعديل المسار التنموي في الجزائر- على غرار ما حدث في الكثير من البلدان الاشتراكية- بدأت تتشكل في الأفق عدة أطروحات، ساهم الانفتاح السياسي على خروجها إلى العلن بسرعات متصاعدة، كما ساهمت عوامل عديدة في تغذيتها وتشكيل مرجعياتها"[2]. لنستنتج أن الأحداث لها امتداد في السابق، تغذت من مرجعيات كثيرة، وتشرّبت من طروحات عديدة.

لقد فُسح المجال لرواية المعارضة بعد توفر مناخ الحرية الذي أفرزه دخول الجزائر مرحلة اختيارات جديدة سواء على المستوى السياسي أو الاقتصادي، فزالت سياسة الحزب الواحد، وجاءت التعددية الحزبية وقد رافق هذا المعطى السياسي اعتبار حرية التعبير في الدستور حقا من حقوق المواطنة، وبهذا أصبح النص الروائي ملزما بتجديد موقفه مما يحدث، و كما كان الروائي الصوت المعبر عن هموم الجماعة والصادر عن عمقها، كان أول ردود فعله اتجاه ما يحدث هو الوعي بالمأساة الوطنية[3]، باعتبار أن الكاتب الروائي قريب باحساسه يلتقط الجديد والطارئ، ويتفاعل مع ما يحيط به فيختلط مع خياله ويتأسس واقعا روائيا مُؤرخا للمرحلة.

ويظهر مثلا الموقف في رواية (سيدة المقام)، حيث وحداتها "تتقاطع كلها عند الهاجس المركزي للكاتب، وهو الهاجس السياسي. لكنها تستقل بعضها عن بعض في حدود ما تسمح به استراتيجيات الخطاب الروائي الذي يكتسب موقعه وفاعليته كل مرة انطلاقاً من الرواية والموقف"[4]؛ حيث لم يهتم بتصوير الجرائم الشنيعة التي ارتكبها الإرهابيون في حق الضعفاء، بل كان مشغولا بهموم المدينة المهددة بالدمار والتي تمثل رموزا عديدة في نفسه.

ولم يكتف واسيني بتسجيل وتصوير الأزمة، بل أعطى بعدها التاريخي والإيديولوجي والسياسي والاجتماعي مراعيا خصوصية الكتابة الفنية الأدبية، وقدرتها الفائقة على استيعاب الحدث ومعالجته من جميع جوانبه، وقد ركز

---

[1] في حوار أجرته فاديا دلا، مجلة نزوى، أكتوبر **2008**، ع **56**.

[2] زمّام، نور الدّين: **(**حول سوسيولوجية المثقف الجزائري**)**. المرجع السابق، ص **136**.

[3] ينظر: بن صبيات: الرواية الجزائرية تفتقد إلى البعد الذاتي حوار مع الروائي ابراهيم السعدي، جريدة الخبر الثلاثاء **11** جوان**2001**، ص **19**.

[4] بوشليحة، عبد الوهاب: **(**الإيقاع الروائي في رواية **(**سيدة المقام**))**. مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع **370** ،شباط، **2002**، ص **22** .

واسيني "على أن الإرهاب –في الحكم النهائي– يمثل جمرة الأصولية الملتهبة. وإنها وإن انطفأت إلا أن رماد الأصولية في عمومها يخفي جمرات أخرى، وتستعر –لا محالة– يوم تهب الريح."[1]، فقد صور لنا (واسيني الأعرج) في متن عمله الروائي معاناة مريم التي ترمز للمرأة الجزائرية الصامدة، ويُرجع سبب هذه المعاناة إلى النظام والتيار المظلم المعادي لكل مظاهر التقدم والتحضر.

وتكون الرواية الجزائرية بذلك قد ساهمت كثيرا في رصد عديد الظواهر الاجتماعية التي أفرزتها الأزمة، وحاولت تسجيل مواقف كاتبيها اتجاه ما يقع في الجزائر، وحسب (خيرة حمر العين)[2] فإن: "مرحلة التسعينيات هي مرحلة الشرخ الأعظم في ذات المبدع الجزائري لأنها ارتبطت بالعشرية السوداء"[3]. هذه العشرية التي تصدى لها المحللون والخبراء والمهتمون من أجل تفكيك خيوطها والوقوف على الحلول المحتملة والممكنة، وطرح البدائل، ومنهم من رأى "أن تجاوز الأزمة والخروج من دوامتها القاتلة يقتضي ابتداءً الخروج من النفق المظلم الذي تصنعه حركية الإهتلاك والتدمير الذاتي؛ أي تجاوز الأسباب التي أدت إلى ظاهرة الاحتقان والأزمة وتعطل حركة نمو المجتمع"[4]، ولذلك تعالت أصوات عديدة تنادي بضرورة الوقوف على أسباب الأزمة، وايجاد مخرج للمأزق الذي وجد الجميع نفسه فيه.

ونجد في رواية (وادي الظلام) لـ(عبد المالك مرتاض) وصفاً للأزمة في سرد عجائبي تلونه "محاولة جادة من صاحبها لتعرية الواقع واستجلاء بعض ملامح المسكوت عنه"[5]. وقد أبدى كاتبها رأيه بأن ما آلت إليه الجزائر من أزمة في التسعينيات من القرن الماضي ما هو إلا امتداد لذلك الماضي المشحون بمختلف الصراعات والاختلافات الكثيرة لأن الحاضر هو ناتج عن الماضي؛ فبقدر كثرة الأخطاء المرتكبة في الماضي تظهر نتائجه في الحاضر بشكل فظيع. وهذا موقف واضح من الأزمة وكيف نُسجت خيوطها وأُعدت مقدماتها. ويجدر الذكر أن " تناول أنماط المثقفين إلى جانب تناول خصائصهم الثقافية والاجتماعية يسهم في معرفة مختلف العوامل التي تؤثر على عدم

---

(1) عامر، مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر- دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، **2000**، ص **75**.

(2) شاعرة جزائرية من جيل الحداثة الشعرية تشبعت تجربتها بالرموز والدلالات. من أعمالها الشعرية : (أكوام الجمر، **1996** )و ( لم نشته قمرا، **2001** )، ولها أيضا بعض الكتب في مجال الدراسات النقدية منها كتاب (جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، **1997** اتحاد الكتاب العرب بدمشق)، و(شعرية الإنزياح، **2002** بالأردن). تحصلت على درجة الماجستير في النقد الأدبي الحديث في جامعة وهران عام **1995**، كما نالت درجة دكتوراه دولة في النقد المعاصر سنة **1999**. عملت بالصحافة، ثم انتقلت إلى جامعة وهران؛ حيث تمتهن التدريس الجامعي، والبحث العلمي.

(3) في حوار أجرته : نوارة لحرش في مجلة النور الالكترونية بتاريخ **2007 / 08/28**

عنوان الرابط لهذا للحوار هو:http://www.alnoor.se/article.asp?id=9787

(4) حاوي، رياض: الجزائر: التأسيس لما بعد الأزمة الجيل الثاني والحاجة إلى التأسيس. المرجع السابق.

(5) وغليسي، يوسف: (المسار و المنعطف - قراءة في تجربة عبد المالك مرتاض الروائية). مجلة عمان، الأردن، ع **122**، **2005**، ص**59** .

تجانسهم، كما يمكن أن يفسّر كيفيات توزعهم بين المواقع والأوضاع الاجتماعية، ويمكن أيضا أن يساعد على فهم المضامين الفكرية والأيديولوجية للخطابات والممارسات"[1]. لقد اختلفت آراء المثقفين، وتوزّعت مواقفهم، وذلك يعود إلى خصوصية توجهاتهم الفكرية

ومن المتون الأدبية التي نعتبرها سجلا تاريخيا مورس فيه التأريخ الإبداعي، وظهر فيها الموقف جليا من المرحلة رواية (تيميمون) للروائي (رشيد بوجدرة) التي وُلدت في رحم الأزمة، وشخصت شدتها أثناء فترة قاسية "علماً بأن أثر الإرهاب في رواية "تيميمون" لم يجعل منه محرك التاريخ، بل ظاهرة طارئة على التاريخ، حدثاً عارضاً، قد يعيق الحركة كما يقطع حبل التسلسل في القراءة، وسيبقى محطة سوداء في طريق التاريخ، كما تظهر الأخبار بقعاً سوداء في جسد الرواية، ولكنها عقبات لا تحول دون قراءة الرواية كما لم تحل دون كتابتها."[2]. وهذا موقف من الإرهاب؛ لأنه يتكئ على سند تاريخي مفاده أن التاريخ لا يسير في الماضي أو يتوقف مهما حاولت أي قوة جره لمساره المعاكس أو تعطيله وكل محاولة في هذا الاتجاه ستبوء بفشل ذريع.

وكتب (عبد الله حمادي) روايته (تفنست)، وهي رواية تكتب الأشياء بأسلوب ووعي متقدمين ليس كاعترافات أو ذكريات، بل كإعادة بناء لتلك العناصر التي تتناولها، سواء على صعيد بناء الشخصيات الروائية بناء يقع بين الواقعي والمتخيل، أو على مستوى بناء الوقائع بما يخدم رؤية فكرية وفنية في آن . فكل ما في (تفنست) يشير إلى أن حمادي قد أراد منها تقديم صورة عن فترة من حياة الجزائر، والمستجدات الراهنة المحيطة بها، وهي مرحلة تحولات عصفت بالبلاد؛ حيث تظهر مواقفه جلية بين سطور الرواية تنقل صورة متخمة بالأحداث عن راهن رهيب.

ويشهد (بشير مفتي)[3] على تلك المرحلة التسعينية بأنها "فترة عصيبة من تاريخنا الجزائري، (...) كانت هناك حرب أهلية أو حرب عنيفة لم يُعلن حتى عن هويتها بعد. أغلب النخبة الجزائرية إما هربت بجلدها للخارج أو صمتت أو قُتلت في أسوأ الحالات. خسرنا في تلك الفترة أسماء كبيرة جدا لا تعوض سواء من حيث قيمتها الثقافية،

---

[1] زمّام، نور الدّين: (حول سوسيولوجية المثقف الجزائري). المرجع السابق، صص 3-4.

[2] عامر، مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر- دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية. المرجع السابق، ص 70 .

[3] صحفي، وروائي جزائري. من أعماله: (المراسيم والجنائز 1998) تحدث عن فترة العشرية السوداء، (أرخبيل الذباب2000) رواية نقلت حالات الصراع والإخفاق من خلال مجموعة من المثقفين الشباب الذين يصطدمون بواقع يحد من حريتهم ويحكم عليها بالموت أو الخذلان، (شاهد العتمة 2003) و(بخور السراب 2005 ) و(أشجار القيامة 2007 ) و(خرائط لشهوة الليل 2008 ) و(دمية النار.2010 ) رواية تحكي عن شخص اسمه (رضا شاوش) تقاطعت أقداره مع قدر وتاريخ بلده.

أو نزاهتها الأخلاقية كذلك مثل الروائي طاهر جاووت. مثل الباحث جيلالي اليابس. مثل الفيلسوف بختي بن عودة"[1].

وهذا ما نجده في روايته (المراسيم والجنائز) التي "تجسد في وجه من وجوهها محنة المثقف وتترجم – أيضاً– ثقافة الوطن الممحون."[2] نلمس فيها فاعلية الكتابة الروائية في توصيف الأزمة؛ حيث راح "يؤكد الموت ويعمق طبيعة المأساة التي بدأت بالعنوان ولا داعي لأن نبحث عن سر الخلود، لا معنى لأن نكرر تجربة جلجامش الفاشلة /الناجحة، وهي فاشلة لأنه تعب بلا جدوى حين كان يطارد خيط دخان، وهي ناجحة لكونها تختصر المسافة على اللاحقين من البشر"[3]، فما تردد في روايات التسعينات إلا تصوير وضعية المثقف الذي وجد نفسه سجين بين نار السلطة وجحيم الإرهاب، وسواء كان أستاذا أم كاتبا أم صحفيا أم رساما أم موظفا، فإنهم يشتركون جميعا في المطاردة والتخفي وهم يشعرون دوما أن الموت يلاحقهم[4]، وذلك يجبر هؤلاء أن يختاروا إمّا المواجهة بكل نتائجها أو البقاء في الظل والانسحاب من الساحة.

لتبرز على سطح المتن الروائي شهادة تاريخية، وفي الوقت نفسه يطفو الموقف من العشرية السوداء بمعالجة موضوع المثقف الذي طالته يد الأزمة بالدرجة الأولى، لأنه يمثل صوت الحق الرافض لأي تغير سلبي على المجتمع الذي قوبل برد عنيف وعوقب بأشد مما كان يتوقع. فقد استطاعت مجموعة من الروايات الجزائرية[5] الجديدة المساهمة

---

(1) أبو بكر، محمود: في حوار مع الروائي ، بتاريخ: الأربعاء **21** نوفمبر **2007**.

عنوان الرابط لهذا الحوار هو: http://www.aljazeeratalk.net/node/1696

(2) عامر، مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر- دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية. المرجع السابق، ص**66**.

(3) عامر، مخلوف: الرواية والتحولات في الجزائر- دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية. المرجع السابق، صص **63**، **64**.

(4) خمري، حسين: فضاء المتخيل – مقاربات في الرواية. ط**1**، منشورات الاختلاف، **2002**، ص **191**.

(5) كرواية (الورم) لـ(محمد ساري)، و(متاهات ليل الفتنة، ذاكرة الجنون والانتحار) لـ(احميدة العياشي)، و(سادة المصير، يوبا، كواليس القداسة) لـ(سفيان زدادقة)، و(حروف الضباب) لـ(الخير شوار)، و(القبو) لـ(حمزة باديس)، و(زمن الأباطرة) لـ(ارزقي ديداني)، و(شرفات الكلام) لـ(مراد بوكزازة)، و(دم الغزال) لـ(مرزاق بقطاش)، و(الرماد الذي غسل الماء)، و(رأس المحنة) لـ(عز الدين جلاوجي)، و(بوح الرجل القادم من الظلام) لـ(ابراهيم سعدي)، (بخور السراب) لـ(بشير مفتي)، و(التراس) لـ(كمال قرور)، (لاروكاد) لـ(عيسي شريط)، و(خطوة في الجسد) لـ(حسين علام)، و(الانزلاق ) لـ(حميد عبد القادر)، و(في الجبة لا أحد) لـ(زهرة الديك)، و(كراف الخطايا) لـ(عبد الله عيسى لحيلح)، و(البارانويا) لـ(سعيد مقدم)، و(الجنازة) لـ(رشيد بو جدرة) ، و (زنادقة، لعاب المحبرة، شهقة الفرس) لـ (سارة حيدر) ، و (المشاهد العارية، عيون الليل) لـ (جيلالي عمراني)، و (مدار البنفسج) لـ (محمد زراولة)، و(غدا يوم قد مضى)لـ(بوكفة زرياب)، (تاء الخجل) لـ(فضيلة فاروق)، وغيرها من أصوات الحساسية الروائية .

في تعرية الواقع، وملاحقة أزمة الجزائر الأمنية والسياسية بالنظر لما عرفته سنوات الفتنة من مجازر وأحداث دموية، وإبراز جوانب من التأثير والتداعيات النفسية لذلك كلّه على الفرد والمجتمع.

هذا المثقف الذي وقف مرتبكا أمام حرب مشتعلة غير متوقعة لم تمنحه فرصة التفكير والتحليل، بل كانت مفاجئة جلبت معها كل المتناقضات، ، وضعته "أمام موقفين:إما أن يعتكف على فنه ليبدع، ومن ثم يبقى خارج دائرة التغيرات التي تحدث في مجتمعه. وإما أن يساير تلك التغيرات المتسارعة التي تحدث في مجتمعه. وهو موقفٌ يتطلب منه أن يتخندق في اتجاه إيديولوجي معين"[1]. مع العلم "فإن تعدد المواقف وتنوع الخصائص الثقافية والاجتماعية للنخب المثقفة تكشف، فيما تكشف، عن تباين مستويات انخراطها الاجتماعي ضمن حقول وقطاعات المجتمع وليس عن مدى انفصالها عنه، كما أنها تعبّر عن الدور المؤثر للمصالح والحسابات والولاءات (الجهوية أو الإثنية أو الطبقية) التي تساهم في رسم المشهد السياسي والثقافي، وتشكيل سيناريوهات الاصطفاف داخل ساحات المجتمع وفضاءاته"[2]، ويعزّز هذا الكلام ما كان عليه كثير من المثقفين الذين تخندقوا في الجهات الأربع ، لكنهم لم يخرجوا عن نسيج المجتمع الذي يشكلّ المربع الذي تحرّك بين أضلاعه هؤلاء المثقفون.

ومما نلاحظه في كثير من المتون الروائية إن لم نقل جميعها اقتحام ظاهرة (الإسلام السياسي)، وتصوير الظاهرة ينطلق دوماً من موقف النقد؛ حيث لا نعثر على موقف واضح محدد. وقد قوبل طغيان التيار الإسلامي من طرف واسيني بأعمال أخيرة ذات خلفية إيديولوجية تميل إلى الاتجاه الحداثي الجمهوري المدني بعد انهيار الإيديولوجية الماركسية كما كان مع (حميد عبد القادر.) في روايته (الانزلاق). في ما نجد عند (الطاهر وطار) في روايته (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) تناولاً للوئام المدني، وأعمال أخرى[3]، أما(ذاكرة الماء) و(شرفات بحر الشمال) لـ(واسيني الأعرج) التي تجلت في متونها تعالقاتها مع الواقع التسعيني. ويعتبر هؤلاء من الفئة المثقفة التي "تمتلك وعيا بنفسها عبرت عنه بكل وضوح وجلاء من خلال (الحديث عن الذات)، الذات الفردية والذات الجماعية"[4]، وأنطلقت من ذاتيتها لتنفذ إلى هموم المجتمع، وحمولات الرّاهن بكلّ ما تحمله.

---

[1] بوداود، ودناني: الثابت الإيديولوجي في الكتابة الروائية عند الطاهر وطار ( مقاربة في رواية الشمعة و الدهاليز). ضمن: الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينيات.أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر. منشورات معهد الآداب و اللغات. المركز الجامعي بسعيدة،2008، ص151.

[2] زمّام، نور الدّين: (حول سوسيولوجية المثقف الجزائري). المرجع السابق، ص 127.

[3] نذكر منها: (مكر الكلمات)، و(الكاتب) لـ(ياسمينة خضراء)، و(بوح الرجل القادم من الظلام) لـ(إبراهيم سعدي).

[4] الجابري، محمد عابد: المثقفون في الحضارة العربية. محنة ابن حنبل و نكبة ابن رشد. ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،2000، ص19.

وقد انتقل فيها الخطاب من إبداعي إلى إيديولوجي متضمن لمفاهيم سياسية، بحكم حَمْل الروائي الجزائري على عاتقه معالجة قضايا مجتمعه والمساهمة في حلها بواسطة إنتاجه الفني الذي تحول فيه النص إلى مرصد للصراع الإيديولوجي الحادث في المجتمع، والذي بلغ ذروته منذ بداية التسعينيات، فأدى هذا إلى دفع النص إلى الاهتمام و احتواء الهموم الاجتماعية فانزاحت بذلك النصوص من اللغة إلى الإيديولوجيا، "فالمتغير السياسي يلعب دورا بارزا في تشكيل هذه النخب، ورسم حدود التنافر والتقارب فيما بينها، ويساعد قراءة طبيعتها ومآلاتها. كما أن الملمح الثقافي بأبعاده اللغوية والقيمية قد أثبت نجاعته ولو نسبيا، عند رسم طوبولوجيا وعلاقات المثقفين الجزائريين، وفهم موجّهات الفعل الثقافي لديهم"[1]، وبذلك غدت الأحداث الراهنة شاغلاً من شواغل هؤلاء، وتحوّل النص إلى حاضن لمجريات الأمور يقف على تضاريسه كاتب اكتوى بنار المرحلة.

ويصف الشاعر (عبد الله الهامل) يصف فيها المشهد المأساوي قائلا: "المؤسسة سوسة، أينما حلت نخرت عظم الحياة وأذنت بالخراب. المؤسسة لا تحب الجمال والإبداع. تكره التجديد. ديدنها النمطية، وبقاء دار لقمان على حالها رغم أنف لقمان. المؤسسة التي أقصد هي ذلك الشبح الذي يصنع الرأي العام. المؤسسة الرمزية التي تسكن الرؤوس والمكاتب والجرائد والمقررات الرسمية والإدارات. في وطني لعبت هذه المؤسسة أبرز دور في تكريس الرداءة وتثمين النقصان"[2]. الأمر الذي زاد من غربة بعضهم مع الأحداث الدموية التي عرفتها البلاد طيلة عشرية كاملة من الزمن، ولا غرابة أنْ كان موقف بعضهم الانتحار فقد أقدم ثلاثة من الشعراء في ظروف نفسية متطابقة، وفي سنوات متقاربة في تلك الأثناء وهم: (عبد الله بوخالفة)[3] الذي رمى بنفسه أمام القطار قرب مدينة قسنطينة في أجواء أحداث أكتوبر 1988 والشاعرة (صفية كتو)[4] التي رمت بنفسها سنة بعد ذلك من أعلى جسر

---

[1] زمّام، نور الدّين: **(حول سوسيولوجية المثقف الجزائري)**. المرجع السابق، صص **138، 139**.

[2] الهامل، عبد الله: **(في الشعر الجزائري... التكريس والنقصان)**.

عنوان الرابط لهذا المقال هو: http://www.djazairnews.info/tawki3at_02-06-2008.htm

[3] ولد في مدينة بسكرة سنة **1964**، وتوفي في مدينة قسنطينة سنة **1988**، بعد عمر قصير.تلقى تعليمه الابتدائي والمتوسط والثانوي في بسكرة، ونال شهادة البكالوريا **(الثانوية العامة) (1984)**، فأهلته للالتحاق بجامعة قسنطينة - قسم الفلسفة، غير أنه لم يكمل دراسته ومات منتحرًا تحت عجلات القطار .له قصائد منشورة في مجلات وصحف عصره، وله ديوان مخطوط بعنوان **(رحلة التروبادور إلى جبل بومنقوش)**.

[4] شاعره واعلاميه جزائرية اسمها الحقيقي **(زهرة الريحي)**. ولدت في منطقة **(العين الصفراء)** في نوفمبر/تشرين الثاني **1944**. كتبت باللغه الفرنسية، وبرعت في الشعر والكتابة والإبداع القصصي والشعري. لها مجموعه شعريه واحده اسمها **(القيثارة الصديقة)** عام **1979** م، ومجموعة قصصية بعنوان **(الكوكب البنفسجي) 1981** م. ماتت منتحره في ظروف ماتزال غامضه في **28** يناير/كانون الثاني **1989** م.

(تليملي) بالجزائر العاصمة والشاعر (فاروق اسميرة)[1] الذي رمى بنفسه من الجسر المعلق بمدينة قسنطينة سنة 1994، والبعض اغتيل بطريقة مأساوية مثلما حدث مع الشاعر (بختي بن عودة)، وبعضهم هاجر إلى الخارج وانقطع، والآخر هاجر إلى داخل البلاد أو داخل الذات خاصة الشاعرات والكاتبات اللواتي اختفين بطريقة مفجعة في غربة مضاعفة.

وكتب (رياض حاوي) عن راهن الأزمة مؤكدا أنه "لا يمكن بحال حصره في دائرة الحراك السياسي الضيقة، وإنما نتحدث عن الأزمة كمحطة تاريخية توقفت فيها عجلة المجتمع عن التقدم والتطور، ودخل في مرحلة استهلاك رصيده التاريخي، وضعضعة بنيانه الرمزي. لأنه من الواضح للمتأمل الاجتماعي أن الأزمة السياسية: هي محصلة ونتيجة نهائية لمختلف البُنى الأخرى، ولا تبدو بارزة مهيمنة إلا بفعل قدرتها على تسريع إنهاء الدورة التاريخية للأزمة، والبلوغ بها إلى غاياتها القصوى.

والفعل السياسي ليس نمطا مستقلا يتولد من مناخ خاص به، وينتهي في دائرة تخص به وحده، ولكنه جزء من الدينامية الاجتماعية، وهو محصلة المجالات الأخرى، وإن كان أحد أبرز وأهم محركاتها التاريخية القصوى"[2]. ليؤكد مرة أخرى أن الأزمة "ليست هي فعل سياسي مختل فقط كما يوحي به الخطاب السياسي الذي يريد أن يحجب الحقائق بتقزيم المشكلة في حيز هو الجزء الصاخب، وفي نفس الوقت الجزء السطحي، ولكن الأزمة حركة اجتماعية متوقفة في أبعادها الأدبية، والثقافية، والتربوية، والجمالية، والتقليدية، والفنية، والتجارية، وعلاقاتها الأسرية، وتركيبتها الاجتماعية، وكتلها الأثنية... الخ "[3]، وهذه دعوة علنية صريحة إلى تبني الأزمة في كلّ مناحيها، والتوغل في أسبابها، والإمعان في امتداداتها فلا تتوقف الأزمة على سببب من الأسباب، بل هي حصيلة تداعيات لجوانب عدّة.

---

[1] ولد في قرية الحامّة بوزيان (قسنطينة) سنة **1966**، وتوفي في مدينة قسنطينة. سنة **1994**. أنهى تعليمه الأوّلي في قريته، ثم التحق بمعهد الآداب واللغة العربية بجامعة قسنطينة وتخرج فيها **(1988)**، ثم واصل دراساته العليا لنيل الماجستير في جامعة الجزائر، لكنه انتحر قبل أن يناقش رسالته، وكان قد أصيب بأزمة نفسية عميقة إثر انتحار صديقه الشاعر عبدالله بوخالفة عام **1988**.عمل مدرسًا في المدارس الثانوية، كما كان يحاضر في قسم اللغات الأجنبية بجامعة قسنطينة.كان عضوًا في اتحاد الكُتّاب الجزائريين، وعضوًا في جمعية (الجاحظية) الثقافية بالجزائر العاصمة، ونشط من خلال فاعلياتها الثقافية، وقد انتمى إلى اليسار الجزائري ونشط من خلاله سياسيًا مع أبناء جيله. له قصيدتان منشورتان ضمن كتاب (ديوان الحداثة)، وقصائد منشورة في صحف ومجلات عصره .له عدد من المقالات النقدية والنظرية كان ينشرها في صحف ومجلات عصره.

[2] حاوي، رياض: الجزائر: التأسيس لما بعد الأزمة الجيل الثاني والحاجة إلى التأسيس. المرجع السابق.

[3] المرجع نفسه.

لقد قدمت النصوص سواء كانت شعرية أم نثرية مفاتيحا رئيسية لدراسة الأزمة التسعينية في الأدب الجزائري، وتعتبر الشاهد عليها وهي تسوق معها التصدع القائم في النصوص على مستويات عديدة، وبأشكال متداخلة تنقل الحالة من الخصوصية إلى الموقف. وذلك بميثاق يربط بين كاتب ينتج الخطاب[المتخيل]، وقارئ/متلقي يرى في هذا الخطاب ما يتصل بواقعه الذي يعيش فيه.

# ثانيا: الخطاب الشعري الجزائري الحداثي

1. **الخطاب**

**أ- الخطاب عند العرب**

**ب- الخطاب عند الغرب**

**2. الخطاب الشعري**

قبل أن تتحدّث معي. حدد مصطلحاتك.فولتير (Voltaire)

## 1 – الخطاب

بفضل ما تقدمه الحقول المعرفية الجديدة كاللسانيات والأسلوبية والسيميولوجية من مصطلحات وأدوات إجرائية تسهم في مقاربة الأثر الأدبي بعيدا عن المقولات النقدية التي كانت مستعارة من كل الحقول إلا حقل الأدب، أضحى البحث في الخطاب الأدبي وصِلته بالنقد يستحوذ على اهتمامات دارسي اللغة والأدب منذ بداية القرن العشرين. ويُعد مصطلح الخطاب من المصطلحات النقدية الحديثة التي أخذت تتداول في العقود الأخيرة من القرن العشرين نظراً لاستخدامه في مجالات معرفية مختلفة، لاسيما بعد دخوله مجال "الدراسات الألسنية الحديثة التي تأثرت بها نظرية الأدب والنقد الأدبي مع ظهور تيار البنيوية في أواخر الستينات[ الستينيات] وأوائل السبعينات[السبعينيات] من القرن الماضي"[1]، فمنذ عرفت مناهج الدراسات اللسانية والأسلوبية والسيميولوجية الانتشار في العالم ألفينا تراجعا عن القيم، والخصائص الجمالية التي كان يطلقها النقد الكلاسيكي على الخطاب الأدبي من منظور انطباعي سطحي.

وبالتالي فالدراسات الأدبية الحديثة بمذاهبها وتياراتها المختلفة اللسانية والسيميائية والبنيوية والتفكيكية، وغيرها أولت اهتماماً خاصاً بالخطاب الأدبي، ودرست عناصره ومكوّناته وبنيته ووظيفته وسماته الخاصة التي تفرِّقه عن غيره من أشكال الخطاب الأخرى.

### أ– الخطاب عند العرب :

إنّ مصطلح (خطاب) اسم مشتق من مادة (خ. ط. ب)، وقع اعتماده من طرف الفكر النقدي العربي الحديث ليحمل دلالة المصطلح النقدي الغربي (Discours) . ولإدراك مدلوله في الدراسات العربية القديمة لا بد من الرجوع إلى بعض المعاجم العربية وكتب اللغة والفكر والأدب باعتبارها المرشحة لذلك.

ولعل ما يساعدنا على معرفة دلالة هذا المصطلح في التراث العربي القديم هو نص القرآن و(لسان العرب) لابن منظور (711 هـ) باعتبار القرآن هو الكتاب الأكثر تجانسا مع خصائص اللسان العربي[2]، و(لسان العرب) يساعدنا بالرجوع بالكلمة إلى أصلها اللغوي على امتداد زمني كبير[3].

---

[1] الحميري، عبد الواسع : الخطاب والنص: المفهوم، العلاقة، السلطة. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، **2008**، ص**90**.

[2] الفخاري، المختار: **(تأصيل الخطاب في الثقافة العربية)**. مجلة الفكر العربي المعاصر، ع**100.101**، **1993**، ص**29**.

[3] عبد الباقي، محمد فؤاد: المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم. دار الفكر، بيروت، **1986**، ص **235**.

خطب: الخَطْبُ: الشَّأْنُ أَو الأَمْرُ، صَغُر أَو عَظُم؛ وقيل: هو سَبَبُ الأمر. يقال: ما خَطْبُك؟ أَي ما أَمْرُكَ؟ وتقول: هذا خَطْبٌ جليلٌ، وخَطْبٌ يَسير. والخَطْبُ: الأَمر الذي تَقَعَ فيه المخاطَبة، والشأْنُ والحالُ؛ ومنه قولهم: جَلَّ الخَطْبُ أَي عَظُم الأَمرُ والشأْن. وفي حديث عمر، وقد أَفْطَروا في يومٍ غيمٍ من رمضان، فقال: الخَطْبُ يَسِيرٌ. وفي التنزيل العزيز: قال "فما خَطْبُكُم أَيُّها المُرْسلون" وجمعه خُطُوبٌ؛ فأَما قول الأَخطل:

كَلَمْعِ أَيْدِي مَثَاكِيلٍ مُسَلَّبةٍ  يَنْدُبْنَ ضَرْسَ بَناتِ الدَّهْرِ والخُطُبِ

إِنما أَراد الخُطوبَ، فحذفَ تَخفيفاً، وقد يكونُ من باب رَهْنٍ ورُهُنٍ.

يقال خطب فلان إلى فلان فخطبه وأخطبه أي أجابه: والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا؛ وهما يتخاطبان"[1]. وقال (الجوهري)(393هـ): "خطبت على المنبر خطبة بالضم. وخاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا[2].

وعرّفه صاحب القاموس المحيط كالآتي: الخَطْبُ: الشأنُ، والأَمْرُ صَغُرَ أو عظُمَ، ج: خُطُوبٌ. وخَطَبَ الخاطِبُ على المِنْبَرِ خَطَابَةً، بالفتحِ، وخُطْبَةً، بالضمِ، وذلك الكلامُ: خُطْبَةٌ أيضاً، أو هي الكلامُ المَنْثُورُ المسَجَّعُ ونحوهُ. ورجلٌ خطيبٌ: حَسَنُ الخُطْبَة[3]. ويذهب (الزمخشري)(538هـ) في ذات المنحى في (أساس البلاغة) حين يقول:خطب خاطبه، أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام، وكان يقوم الرجل في النادي في الجاهلية، فيقول:خطب، واختطب القوم فلانا، فدعوه إلى أن يخطب إليهم، ونقول له:أنت الأخطب البيِّن الخطبة.فتخيل إليه أنه ذو البيان في خطبته"[4]. وتعزز هذا المذهب بما ورد في (المعجم الوسيط) الذي جاء فيه: الخطاب الكلام، والخطاب: الرسالة، والخطاب لا يكون فيه اختصار مخل ولا إسهاب ممل[5].

ومن المحدثين من يتجه اتجاها آخر كما هي الحال مع (جميل صليبا) الذي يستخدم كلمة (قول) بدل كلمة (خطاب)؛ حيث يقول: هو الكلام، والرأي والمعتقد، وهو عملية عقلية مركبة من سلسلة من العمليات العقلية الجزئية، وهو في نفس السياق "كتلة نطقية لها طابع الفوضى وحرارة النفس، ورغبة النطق بشيء ليس هو تماما

---

[1] ابن منظور: لسان العرب. المصدر السابق، مادة (خ ط ب).

[2] الجوهري: الصحاح في اللغة والعلوم، المصدر السابق، مادة (خ ط ب).

[3] الفيروز أبادي، (محمد الدين محمد بن يعقوب) (817هـ): القاموس المحيط. ط1، دار احياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت/لبنان، 1997، مادة :(خ ط ب).

[4] الزمخشري: أساس البلاغة. ط1، تح: مزيد نعيم ، شوقي المعري، مكتبة لبنان ناشرون، 1998، مادة (خ ط ب).

[5] مجموعة مؤلفين: المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية، دار الفكر ، لبنان، ج 1، ص212.

الجملة ولا هو تماما النص، بل هو فعل يريد أن يقول"[1]. ودلالة الخطاب كما وردت في مختلف المعجمات العربية تشير إلى الكلام؛ حيث استمدت هذه الدلالة من السياق القرآني الذي وردت فيه لفظة الخطاب.

قال تعالى: ﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾[2].

وفي قوله أيضا: ﴿فَقَالَ أَكْفِلْنِيْهَا وَعَزَّنِيْ بِالْخِطَابِ﴾[3].
وقوله: ﴿رَّبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنُ لاَ يَمْلِكُوْنَ مِنْهُ خِطَابًا﴾[4].
وقد ورد لفظ الخطاب في الذكر الحكيم بتركيبين متغايرين، وورد مرة على بنية فعلية ثنائية:

1- في الماضي بقوله تعالى: ﴿ وَإِذَا خَاطَبَهُمْ الجَاهِلُوْنَ قَالُوا سَلامَا ﴾[5].

2- في المضارع بأسلوب إنشائي طلبي صيغته النهي في قوله تعالى: ﴿ وَلاَ تُخَاطِبْنِي فِي الذَّيْنَ ظَلَمُوا ﴾[6].

وورد على شكل بنية وصفية بلفظ الخطاب. وقال بعض المفسرين في قوله تعالى: ﴿ وَفَصْلَ الْخِطَابِ﴾. قالوا: هو أن يحكم بالبينة أو اليمين، وقيل معناه: إنه يفصل بين الحق والباطل، ويميز بين الحكم وضده، وقيل فصل الخطاب. أما بعد؛ وداود (عليه السلام) أول من قال: أما بعد، وقيل فصل الخطاب: الفقه في القضاء"[7].

ومن خلال التفاسير التي وضعها المفسرون القدماء، والمحدثون للآيات القرآنية يتبين أن المفهوم القرآني للخطاب يحيل .كما ورد في المعاجم . على الكلام، فالإحالة المعجمية استمدت دلالتها من دائرة التفسير القرآني على وفق السياق الذي وردت فيه اللفظة؛ إذ التلازم الدلالي الواضح بين مفهومي الخطاب والكلام، وترادفهما اللغوي على مستوى اللفظ المعجمي يشير إلى أصول المصطلح شفهية؛ فدلالة المصطلح لم تقترن بالكتابة، بل ارتبطت بالمشافهة؛ بمعنى سيادة ثقافة الأذن في الموروث العربي على حساب ثقافة العين. فبالكلام المؤثر المقنع باعتباره خطابا جادل الرسول الكفار، ونشر دعوته في شبه الجزيرة العربية لتعم بعد ذلك أصقاع العالم.

---

(1) بوحوش، رابح: الأسلوبيات وتحليل الخطاب. مخبر جامعة عنابة، الجزائر، **2006**، ص**85**.

(2) صَ**38 /20**.

(3) صَ**38 /23**.

(4) النبأ**37/78**.

(5) الفرقان **63/25** .

(6) هود **3/11**

(7) ابن منظور: لسان العرب. المصدر السابق، مادة (خ ط ب).

ويورد الزمخشري (538هـ) تفسيرا لـ(فصل الخطاب) بقوله: "البيِّن من الكلام الملخص الذي يتبينه من يخاطب به لا يلتبس عليه"[1]، وقيل معناه أن يفصل بين الحق والباطل؛ أي أن يحكم بالبينة. وهو موسوم بالبيان والتبيان، وتجنب الإبهام والغموض واللبس، فخلق بين المصطلحين- كلام وخطاب- تلازما يوجب الكثير من الاستقصاء والفحص الدقيقين، وهذا ما ذهب إليه الآمدي (631 هـ)[2] الذي خص الكلام بمعنى الخطاب، ويعرفه بأنه: "ما تألف من كلمتين يحسن السكوت عليه"، ويعرفه كذلك بقوله: "إنه [أي الخطاب] اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه"[3]. وباعتبار الكلام كما عرّفه ابن جني بأنه: "كل لفظ مستقل بنفسه،مفيد لمعناه"، وهو أيضا: "عبارة عن الألفاظ القائمة برؤوسها المستغنية عن غيرها، وهي التي يسميها أهل هذه الصناعة الجمل على اختلاف تراكيبها"[4].

والخطاب، الكلام. الرسالة (مج). "أو هو خطاب لا يكون فيه اختصار مخل ولا إسهاب ممل"، والخطاب المفتوح: "خطاب يوجه إلى بعض أولي الأمر علانية"."محدثة" [5]. لذلك فإن مدلول الخطاب في المعجم يؤول بشكلين: كتابي وشفوي لكنهما يتحددان في إطار البحث عن المعنى. والخطاب في الرؤية النقدية المعاصرة هو: "مجموع "[6].

وتذهب الباحثة (مهى محمود إبراهيم العتوم) إلى القول بأنه: "يمكن القول ابتداءً إن مفهوم الخطاب قد مرّ بأدوار ومراحل من التطور حتى وصل إلى مرتبة المصطلح ، بتشكيل نواة دلالية خاصة به في الثقافة العربية"[7]. وتشير العتوم أن مفهوم الخطاب اتخذ أشكالا في التراث العربي، قسمتها إلى المرحلة الأولى التي اتسم فيها مصطلح الخطاب بأحادية الدلالة والمعنى المعجمي؛ حيث لا يبعد المعنى في هذه المرحلة عن الدرجة الصفر، وتقصد المصطلح النقدي الذي استخدمه (رولان بارث) ***Barth*** للدلالة على معنى الجذر، ثم أعقبتها المرحلة الثانية التي اتخذ فيها الخطاب معنى

---

(1) الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر: الكشاف. ط1، دار الفكر، بيروت، 1977، صص 81. 90.

(2) الآمدي، علي بن أبي علي بن محمد: منتهى السؤل في علم الأصول. د.ط، الجمعية العلمية الأزهرية المصرية الملايوية، مصر، د.ت، ص 17.

(3) الآمدي، علي بن أبي علي بن محمد: الإحكام في أصول الأحكام. ط1، تح: سيد الجميلي، دار الكتاب العربي، بيروت ، ج1 ،1404، ص136.

(4) ابن جني، (أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي): الخصائص. ط2، تح: محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ج1، 1952. ص 17.

(5) مجموعة مؤلفين: المعجم الوسيط. المصدر السابق، ص 243.

(6) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني، بيروت وسوشبريس، الدار البيضاء، 1985، ص 83 .

(7) العتوم، مهى محمود إبراهيم: تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث . دراسة مقارنة في النظرية والمنهج، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، آب 2004.

يحمل ثنائية الدلالة لما دخل (علم الكلام)، واستخدمه بعض الأصوليين استخداما مرادفا للكلام، ثم المرحلة الثالثة التي نضج فيها مصطلح الخطاب وأصبح متعدد الدلالات، فبعدما كان مفهوم الخطاب مقترنا بحقل علم الأصول والمعاجم العربية لم تخرج في تعريفه عن المفهوم الديني أصبح المفهوم المتأخر للخطاب يشكل حقلا دلاليا خاصا به يحايث المعنى الأصلي، ويزيد عليه بما يتوافق ومعطيات الحقل الجديد الذي يستخدم (الخطاب)، مستفيدا في ذلك من تراث المفهوم، وجدل الكلاميين[1].

وبالتالي أصبح دال الخطاب متعدد الأبعاد لكونه فضاءً معرفياً لمساحات لغوية مختلفة ومتغايرة توجه الباحث إلى إحالات لامتناهية من التعريفات، والحدود تتقاطع مع نظرات خاصة ومرجعيات متنوعة. ويبقى الخلاف حول ماهيته يكمن في اختلاف التصور الذي يلملم حدوده ومفاهيمه، والأهداف المبتغاة من دراسته لأن الظاهرة الخطابية تتبلور وفق منطلقات اجتماعية نفسية وحضارية.

### ب- الخطاب عند الغرب

خُصَّ مصطلح الخطاب بالعناية، والاهتمام في الثقافة الغربية من لدن كثير من الباحثين والمفكرين، والفلاسفة. ويلاحظ أن استخدام مصطلح (خطاب)[2] تطور طرديا وبشكل متواز مع تاريخ الفكر الإنساني والعلمي، ويعود الفضل إلى الفيلسوف أفلاطون[3]؛ حيث ترجع أول محاولة جادة تهدف إلى ضبط المفهوم الفلسفي للمصطلح، وشحنه بدلالته الخاصة استنادا إلى قواعد عقلية محددة لتتبلور ملامح تشكل الخطاب الفلسفي في الثقافة اليونانية.

---

(1) أنظر: المرجع نفسه، صص **5**، **13**.

(2) لمزيد التعمّق في نظريات الخطاب يمكن الرجوع إلى المراجع النقدية التالية:

-Tzevetan Todorov : les catégories du récit littéraire ,in communications , n°8,1966.

-Gérard Genette : Discours du récit, in figures III , éd. Seuil, Paris, 1972.

-D.Marngneneau ; initiation aux méthodes des discours, éd. hachette Université, Paris, 1976.

-Jean Caron : Les régulation du discours, PUF, Paris , 1983.

-Gérard Genette : Nouveau discours du récit, éd. Seuil, Paris, 1983.

(3) الموسوعة الفلسفية العربية. معهد الإنماء العربي، بيروت، مج **1**، **1986**، ص **771**.

أما مصطلح خطاب (Discours) المأخوذ عن اللاتينية(Discours Sus) ومعناه (الركض هنا وهناك)، فليس أصلا مباشرا لما هو مصطلح عليه بالخطاب، إلا أن الجذر اللغوي اللاتيني أصبح يحمل معنى الخطاب، أو ما اشتق منه من معان منذ القرن السابع عشر، فقد دل المصطلح على معنى طريق صدفي، ثم المحادثة والتواصل، كما دل على تشكيل صيغة معنوية سواء أكانت شفهية أم مكتوبة عن فكرة ما [1].وتحول اللوغو الإغريقي (Logos) ومثيله اللاتيني (Oratio) للدلالة على معنى (الخطاب البليغ) الذي يشتمل على أجزاء كالفعل والاسم والتوابع والوصف والسرد والاستهلال والغرض[2]. والجدل حول مفهوم مصطلح الخطاب كان موضوع بحث لدى قدماء النحويين من غير العرب، فهو بالنسبة للهنود بداية لجرد بنيوي يتم من خلاله تحديد موقع الفعل والاسم والملحقات والاستثناءات في حفريات اللغة[3]. وإذا ما عدنا إلى المعجمات والكتب اللاتينية، فإننا نجد دلالة مصطلح الخطاب تتضمن معنى الحوار وكذا معنى الخطابة، وهو عديل لمصطلحي(Discoures) باللغة الإنجليزية، و(Discours)باللغة الفرنسية. ففي المعجمات اللغوية الفرنسية الموسوعية نجد كلمةDiscours تعود في أصلها إلى الكلمة اللاتينيةDiscursifs .

وفي عهد الإغريق رأى أرسطو أن التعبير والبيان يقومان على الأجزاء اللغوية الآتية :الحرف . المقطع اللفظي . روابط النسق . الأداة . الفعل . الاسم. ويعود الفضل بعد ذلك إلى (دونيس وترا كيس-DENYS) THRACES) اللذين ميَّزا بين الأجزاء الثمانية التي أعيد بعثها من قبل اليهود والعرب في القرون الوسطى؛ حيث تم اعتماد الأجزاء كلها باستثناء عنصرين من ترتيبات أرسطو باعتبارهما يدخلان ضمن مستوى تحليلي آخر. وحددت قائمة الترتيبات على الشكل الآتي: الأداة والضمير والاسم . والفعل . واسم الفاعل أو المفعول والظرف وحرف الجر والاسم الموصول.

وعرفت هذه الترتيبات وما لحق بها من مفاهيم تغييرات كثيرة، وألحقت بها عناصر فرعية متعددة تماشت وحركية اللغة وتطورها في عهد مدرسة (بور رويال Port Royal) وهو ما تعرض له أرنولد ولنسولو (Arnold et Lancelot)في كتابهما: النحو العام والمنطق Grammaire générale) raisoénne) (1660)، وقد أشارا فيه إلى التحول الذي أحدثته الدراسات النحوية والبلاغية على منطق اللغة

---

[1]Encyclopédia Universalis, Microsoft, France, 1995,(CD). « Discours »

انظر كذلك:

Dictionnaire historique de la langue française, Dictionnaire Le Robert, Paris, 1992,P. 610

[2]Encyclopédia Universalis, France 1995,Microsoft, (C. D)

[3] كارون، جان ،نقلا عن يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، **1989**، ص**24**.

الموروث منذ أرسطو، فبالنسبة لمفهوم الفعل أصبح لا يقال بالمنطق الإغريقي: هو كلمة تدل على فكرة الزمن، ولكن ساد تصور مفاده أن الخطاب الذي استعمل فيه لفظ (الفعل) خطاب رجل لا يقصد الأشياء بذاتها، بقدر ما هو في حال الحكم عليها[1] ، والخطاب بدوره لا يخضع لمنطق اليقين لكونه لا ينتهي إلى مبادئ عملية، ولا يرتكز على ثوابت تفضي إلى نتائج رياضية[2] .

والخطاب كمصطلح برز في القرن السابع عشر الذي يُنعت بعصر الشفافية وصفاء اللسان والفكر في العرض والتحليل مع الفيلسوف ديكارت (René Descartes)[3] في كتابه الموسوم: بـ(خطاب في المنهج) للدلالة على الخطاب الفلسفي في العصور الوسطى، كما برز في كتابه الموسوم بـ: مقالة الطريقة (Discours de la méthode) (1637).[4]، وسرعان ما أصبح الخطاب في العصر الحديث يشكل موضوعا في الفكر الفلسفي الغربي، والسيميائيات الحديثة. فقد اقترح اللسانيون منذ (دي سوسير) مجموعة من التعاريف للخطاب، استفادت من الدراسة التأسيسية التي حدد فيها أرسطو مفهوم هذا المصطلح في كتابه فن الشعر، غير أن تراكمها يطرح اليوم صعوبة في إحصائها والربط بينها نظرا للخلفيات المنهجية، والرؤى النقدية التي ينطلق منها أصحابها.

ويشير أحد الباحثين إلى مسألة هامة وهي أن دلالات الخطاب اصطلاحا تختلف عن دلالاته في المعجم؛ إذ يدخل في تشكيل دلالاته العلاقات التي تبين أغراضه، فيكون الخطاب بذلك إنشاء الكلام من لدن المتكلم، وفهمه من لدن المخاطب. عمليتان لا انفصال لإحداهما عن الأخرى، وانفراد المتكلم في النطق حتى يقاسمه المخاطب دلالته؛ لأن هذه الدلالات الخطابية لا تنزل على ألفاظها نزول المعنى على المفردات وإنما تنشأ، وتتكاثر وتنقلب وتتعرف من خلال العلاقة التخاطبية متجهة شيئا فشيئا إلى تحصيل الاتفاق عليها بين المتكلم، ونظيره المخاطب بعد أن تكون قد تدرجت متجاوزة اختلاف مقتضيات مفاهيمها واختلاف عقدها للدلالات[5].

إن الخطاب عمل جماعي تعتمد فيه العبارة؛ أي الكلمات والمعاني المستخدمة فيها على الموضع الذي ألقيت فيه هذه العبارة، وعلى الشيء الذي كانت موجهة له، وبهذا يمكن تحديد الخطاب اصطلاحاً بوصفه مجالاً بعينه من الاستخدام اللغوي عن طريق المؤسسات التي ينتمي إليها، والوضع الذي ينشأ عنه والذي يعنيه هذا الخطاب

---

(1) تودوروف، تزفيتان: الشعرية. تر: شكري المنجوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ، المغرب،ص16.

(2) المسدي، عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب. ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982، ص194.

(3) عَلم من أعلام الفلسفة الحديثة أحدث فكرُه قطيعة بين ما كان سائدا في العصور الوسطى، حيث كانت الكنيسة هي العقل المدبر والمفكر، وبين ما استحدث في عصر النهضة عندما تحرر الفرد من قيود الكنيسة بعدما وعى زيفها وخداعها واستئثارها بالعلم وتحريمه على الناس. توفي عام 1677.

(4) رنيه، ديكارت: مقالة الطريقة. تر: جميل صليبا، موفم للنشر، بيروت، 1991.

(5) عبد الرحمان، طه: في فصول الحوار وتجديد علم الكلام . المركز الثقافي العربي، بيروت، ص50.

للمتكلم، ومع ذلك لا يقوم هذا الوضع مستقلا بنفسه، والواقع أنه يمكن أن يفهم على أنه وجهة نظر صدر عنها الخطاب خلال اتصاله بخطاب آخر معارض له أساسا.

فالخطاب مجموعة من العلامات توصف بأنها عبارات ملفوظة[1]؛ أي قوالب خطابية مختلفة تُعد لبنة من لبنات الخطاب، وهي ليست قولا أو اقتراحا، وليست كيانا نفسيا أو منطقيا، وهي ليست كذلك حدثا أو صيغة مثالية وبها يمكن تعيين أنماط وجودها الخاصة هذا من الناحية السيميائية، ولقد تعدى اللسانيون هذا المفهوم، وتجاوز أصحاب التحليل التداولي ما قدمه سابقوهم بإعطاء مصطلح الخطاب تصورا أكثر شمولا في عملية الاتصال كما يقول (ميشال فوكو)[2]، وهذه بعض الإجماعات الاصطلاحية:

– الخطاب مصطلح مرادف للكلام بحسب رأي (سوسير) اللساني البنيوي، وهناك خطاب أدبي بحسب رأي (موريس)[3].

– الخطاب وحدة لغوية ينتجها الباث (المتكلم) تتجاوز أبعاد الجملة أو الرسالة، بحسب رأي (هاريس)[4].

– الخطاب وحدة لغوية تفوق الجملة يولد من لغة اجتماعية بحسب رأي (بنفنيست). والخطاب منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راو أو مستمع، وعند الأول فيه نية التأثير في الآخر بطريقة معينة كما ذكر (بنفنيست) "أن كل قول يفترض متكلما ومستمعا، ويكون لدى المتكلم مقصد التأثير في الآخر على نحو ما"[5]، فيتسم الخطاب بصفة الاتصال والتأثير، فهو لا يتحقق إلا باللغة، ومن خلالها.

– الخطاب يقابل مفهوم الملفوظ في المدرسة الفرنسية؛ إذ يرى روادها أن النظر إلى النص بوصفه بناء لغويا يجعل منه ملفوظا، أما البحث في ظروف إنتاجه يجعل منه خطابا[6].

– وهو نظير بنيوي لمفهوم الوظيفة في استعمال اللغة بحسب رأي (تودوروف)[1].

---

(1) ينظر: حولية مختبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري قسنطينة، ع **1**، ص **108**.

(2) فوكو، ميشال: حفريات المعرفة. تر: سا لم يعوت، بيروت ، المركز الثقافي، الدار البيضاء ، **1986**، ص **31** .

(3) يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي. المركز الثقافي العربي، بيروت، **1989** ،ص**21**.

(4) المرجع نفسه، ص **17**.

(5) فوكو، ميشال: نظام الخطاب.تر: محمد سبيلا، دار التنوير، لبنان، **1984**، ص**30** .

(6) المرجع نفسه، ص **22** .

وجاء في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة[2].

الخطاب:

1. مجموع خصوصي لتعابير تتحدد بوظائفها الاجتماعية، ومشروعها الإيديولوجي.

2. ويحدد (بنفنيست)، (الخطاب)، في استيعاب اللغة عند الإنسان المتكلم.

3. من هنا يطلق (مستوى الخطاب) و(نمطية الخطاب) و(الخطاب النقدي).

4. ويمتلك (الخطاب الأدبي) أبعادا شاعرية تميزه عن الخطابات المباشرة .

وإذا تجاوزنا المفهوم اللساني للخطاب فباستطاعتنا أن نجد له مصطلحات أخرى، فهو فضلا عن كونه مجموعة التعابير الخاصة التي تحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الإيديولوجي؛ أي مجموع النصوص والأقوال ذات النظام. والنظام يعرف كذلك بأنه الطريقة التي تتشكل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم في نسق كلي متغاير، ومتحدد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل في خطاب بعينه لتشكل نصا مفردا، وتتآلف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد[3].

كما يشير مصطلح الخطاب إلى نظام فكري يتضمن منظومة من المفاهيم، والمقولات النظرية حول جانب معين من الواقع الاجتماعي بغية تملكه معرفيا، ومن ثم يفهم منطقه الداخلي وذلك عن طريق عملية فكرية محددة تنظم بناء المفاهيم والمقولات بشكل استدلالي بحكم الضرورة المنطقية التي تصاحب عملية إنتاج المفاهيم[4].

ويمكن تلخيص مفهوم الخطاب من خلال وضع الاصطلاح الأكثر عمومية، فهو نظام تعبير متقن ومضبوط[5]، وهذا البناء ليس في جوهره إلا بناء فكريا يحمل وجهة نظر، وقد تمت صياغته في بناء استدلالي؛ أي بشكل مقدمات ونتائج، فهو معرفة منظمة خاصة بجانب محدد من الواقع، أو ظاهرة محددة، ومن ثم يمكن الحديث عن خطابات متعددة:سياسية ، فلسفية وعلمية. ولعل فوكو حاول أن يعطي تعريفا يجمع بين كون الخطاب من

---

(1) تودوروف، تزفيتان: مفهوم الأدب. تر: منذر عياشي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، 1988، ص 10 .

(2) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. المصدر السابق، ص 83 .

(3) كرزويل، إديث: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو. تر: جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1985، ص 269

(4) المرجع نفسه، ص 17.

(5) فوكو، ميشال: حفريات المعرفة. المرجع السابق، ص 34.

السهل إعطاء مفهوم له، وبين اعتباره نظاما غامضا للغة دور في التلاعب فيه. يقول:" هو مصطلح لساني .يتميز عن النص والكلام والكتابة وغيرها. ويشمل لكل إنتاج ذهني، سواء كان نثرا أو شعرا، منطوقا أو مكتوبا فرديا أو جماعيا، ذاتيا أو مؤسسيا، وللخطاب منطق داخلي وارتباطات مؤسسية فهو ليس ناتجا بالضرورة عن ذات فردية يعبر عنها أو يحمل معناها أو يميل إليها، بل قد يكون خطاب مؤسسة أو فترة زمنية أو فرعا معرفيا ما"[1].

وهكذا فمصطلح الخطاب يتمظهر من خلال الفصل بين اللغة بوصفها مفهوما مجردا أو هي نظام متجانس في الوقت نفسه، وبين اللغة في حالة الاستخدام؛ إذ تكون ممارسة اجتماعية: وهي تكون عندئذ ظاهرة اجتماعية محكومة بجملة شروط، وظروف تكون بها جزءا من سيرورة المجتمع. ومن هنا يمكن التمييز بين أشكال ثلاثة لمفهوم الخطاب بين المدارس الفكرية، والانطلاق من حقولها المعرفية في تحديد ماهية مصطلح الخطاب.

- فهناك منظور لساني للخطاب؛ حيث يستخدم الخطاب في أوجه ثلاثة:

أ- الكلام مرادف للملفوظ.

ب- ما كان أكبر من الملفوظ. وقد امتد ذلك المفهوم في داخل مناهج المشروع البنيوي الذي أقامه (دي سوسير)، وبقي المفهوم اللساني مهيمنا عليه.

ج- مفهوم سيميائي للخطاب ما بعد البنيوية، وهو ما قام به (بول ريكور) الذي يستبدل ثنائية (دي سوسير) اللسان/الكلام. بثنائية اللسان/الخطاب، واضعا الخطاب بدلا من الكلام، ومؤكدا خصوصيته، مفرقا بين علم الدلالة والسيمياء؛ فالسيمياء . حسبه . تدرس العلاقة، وعلم الدلالة يدرس الخطاب أو الجملة"[2]، وقبله (بنفنيست).

إنّ الخطاب ضروري استعماله في هذا السياق والذي يقترن بالملفوظ، ولكنّه أيضاً يُعَدُّ . حسب النظريّة السيميائيّة . جهازاً يحوي مجموعة من مستويات التراكب والتراتب منها ما هو سطحي، ومنها ما هو عميق. كما يمكن للخطاب أن يُفيد حدثاً موجّهاً غير لساني مثل الطقوس والأشرطة السينمائيّة المرسومة واللوحات الزيتيّة بما أنّها دوال تخضع لنظم تركيبيّة.

---

[1] فوكو، ميشال: نظام الخطاب. المرجع السابق، ص9.

[2] ريكور، بول: نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى. ط1، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2003، ص11 .

مما سبق نستطيع أن نستنتج أنه بعد (إميل بنفست) تمكن (ميشال فوكو) من إخراج مصطلح الخطاب عن المنظور اللساني؛ إذ يتحدد الخطاب بصورة نهائية كمجموعة من العبارات التي تنسب إلى نظام التكوين نفسه، وعندها نستطيع الكلام عن خطاب إخباري أو خطاب اقتصادي أو ثقافي، أو غيره، وهذا هو المنظور التواصلي الاجتماعي للخطاب.

لقد قام الخطاب أساسا على مبدأ يفيد أن العلاقة بين الخطاب، والواقع الخارجي ليست علاقة تمثيل، أو انعكاس أو تعبير، فالخطاب نفسه هو حدث مادي، وممارسة اجتماعية لها قوانينها واشتراطاتها. فالخطاب عملية عقلية منظمة متَّسقة منطقيا، أو عملية مركبة من سلسلة العمليات الجزئية، أو التعبير عن الفكر بواسطة سلسلة من الألفاظ والقضايا التي يرتبط بعضها ببعض[1].

ويشمل الخطاب مختلف التخصصات العلمية كالأدب والإشهار واللسانيات وتحليله؛ يعني معرفة العناصر المكونة له، وتحديد القواعد التي تحكمه، ويتجه الاهتمام به في البحث خلف ما هو ظاهر، بل إلى إظهار أنماط التفرد الخاصة في تركيب الخطاب نفسه، وتحديد الصلات القائمة بين العبارات التي تكوِّن نسيج الخطاب، حيث يضع (ميشال فوكو)[2] أربعة أسس افتراضية:

1- إن العبارات المختلفة الأشكال والمبعثرة في الزمان تشكل مجموعا واحدا إذا كانت ترجع بصورة أو بأخرى إلى ذات الموضوع وتحيل عليه.

2- إنه لتحديد مجموعة من العلاقات بين عدد من العبارات لابد من التركيز على شكلها ونمط تسلسلها وترابطها.

3- البحث في إقامة مجموعة من العبارات عن طريق تحديد نظام المفاهيم الدائمة والمتناسقة.

4- وأخيرا من أجل تجميع العبارات في وحدات حقيقية، ينبغي وصف تسلسلها وتتابعها (وصف أشكال التوحيد التي تظهر بها).

---

[1] أنظر: فوكو، ميشال: نظام الخطاب. المرجع السابق، ص **114**.

[2] فوكو، ميشال: حفريات المعرفة. المرجع السابق، صص**32**،**33** .

وتحليل أي خطاب من الخطابات العلمية يحتم علينا أن نسلم بأننا إزاء خطاب يمكن أن يفيد في وضع خطاب معين، ويتعين درسه بإدراك مقاصد متكلميه، ذلك أن الكلام هو ذات ناطقة تتعلق بمتخاطبين عاقلين، ولعل هذا ما يجعل الخطاب شدّ حبل بين طرفي التخاطب، وفيه تبدو قيمة الخطاب الحوارية: valeur dialogique du discours، وبها تكتسب العلامة شرعيتها؛ إذ هي موجهة من باث ليتلقاها مستقبل، فليس المخاطب وحده سيد الكلمة، بل السيادة نتيجة للتقاطع الخطابي بين المتخاطبين[1]. وعليه فإن العلامة لا تتحقق إلا ضمن الفضاء الحواري.

ويتشكل نوع الخطاب انطلاقا من المرجعية، فالشعر ينجب الخطاب الشعري والإشهار يولد الخطاب الإشهاري، والسرد ينجب الخطاب السردي، والسياسة تنجب الخطاب السياسي، والإعلام ينجب الخطاب الإعلامي، والدين ينجب الخطاب الديني، واللسانيات تنجب الخطاب اللساني الذي ينسبه الدارسون في نشأته الأولى في اللسانيات إلى العالم السويسري (فردينان دي سوسير)(ت1916م)، والذي ميز بدقة ووضوح بين اللغة والكلام، وقد فرق بينهما، فالكلام عنده نتاج فردي يصدر عن وعي وإرادة، ويتصف بالاختيار الحر الذي يتجلى في استخدام الناطق لأنساق التعبير عن فكره الشخصي، بينما اللغة عنده هي جزء من اللسان، وهي في الوقت ذاته نتاج اجتماعي لملكة اللسان. ويحدث وفق الدائرة الكلامية التي يفترض لها وجود شخصين على الأقل يتبادلان الحديث. هما المخاطِب/الباث، والمخاطَب/السامع/، وخطاب/رسالة، يكون خاضعا لقواعد متواضع عليها، ومن هنا تولد مصطلح الخطاب، بعدّه رسالة لغوية يبثها المتكلم إلى المتلقي، فيستقبلها ويفك رموزها[2].

وتبعا لمخطط (جاكبسون)*Jakobson Roman* ، فإن لكل عنصر من العناصر الستة التي تشترك كلها في آن واحد في عملية التخاطب(التواصل) وظيفة، فالمخاطِب تتولد عنه الوظيفة التعبيرية ***(fonction expressive)***، والمخاطَب تنتج عنه الوظيفة الإفهامية (*f.Conative*) ، والمقام يولد الوظيفة المرجعية (*f.Rèfèrentielle*) ،بينما ينتج عن الخطاب الوظيفة الشعرية أو الإنشائية (*f.poetique*)،وعن الصلة أو قناة التخاطب تتولد الوظيفة الانتباهية(*f.phatique*)، وعن السَنن أو وضع الخطاب تتولد الوظيفةالمعجمية(*f.mètalinguistique*).

---

[1] مفتاح، محمد: التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية. ط1، المركز الثقافي العربي، 1996.ص 37،38.

[2] Ferdinand De Saussure, Cours de linguistique générale, Enag/Editions, Alger, 1990,P. 21

إنَّ جذور مصطلح الخطاب . إذن . تعود إلى عنصري اللغة والكلام، فاللغة عموما نظام من الرموز يستعملها الفرد للتعبير عن أغراضه، والكلام إنجاز لغوي فردي يتوجه به المتكلم إلى شخص آخر يُدعى المخاطب. وبذلك يكون (دي سوسير) قد ميَّز بين اللغة (Langue) والكلام(Parole)؛ حيث اعتبر اللغة جزءا جوهريا من اللسان، وهي في الوقت ذاته نتاج اجتماعي لملكة اللسان، يتبناها المجتمع لتسهيل ممارسة هذه الملكة عند الأفراد، فهي مؤسسة اجتماعية (Institution sociale) حركتها التكرار والثبات. أما الكلام فهو نتاج فرد يصدر عن وعي وإرادة، ويتصف بالاختيار، ويتجلى ذلك في الحرية التي يمتلكها الفرد في استخدامه للأنساق التعبيرية، مستعينا في إبراز أفكاره بآليات نفسية، وفيزيائية، لهذا، فالكلام يولد خارج النظام، وضد المؤسسة لأنه السلوك اللفظي اليومي الذي له طابع الفوضى والتحرر[1].

وكان اهتمام دي سوسير في معالجته لمكونات العملية الكلامية باللغة دون الكلام، لأن الكلام في رأيه فعل فردي لا يمثل سوى بداية اللسان أو الجزء الفيزيائي، وهو مستوى خارج الواقعة الاجتماعية[2] غير أنّ أتباع دي سوسير أولوا عناية خاصة للكلام باعتباره فعلا فرديا، وقد كان ذلك بدءاً من (شارل بالي)، ف (جاكبسون)، ثم (تشومسكي) إلى (رولان بارت)، وغيرهم. الأمر الذي جعل النظرة إلى مفهوميْ: اللغة والكلام تتغيّر، وطبعت النظرة الجديدة باتجاهات مختلفة، بحيث تحول الثنائي (اللغة/الكلام) إلى (الجهاز/النص) عند (همسليف)، و(الطاقة /الإنجاز) عند (نوام شومسكي)، و(السنن/الرسالة) عند (جاكبسون)، و(اللغة/الخطاب) عند (ق. غيوم)، و (اللغة/الأسلوب) عند (رولان بارت)[3]، واتضح فيما بعد أن ما كان هامشيا عند (دي سوسير) تحوّل إلى موضوع رئيسي عند المتأخرين، وأضحى الكلام (Parole) نصّاً أو إنجازاً، أو رسالةً، أو خطاباً في الدراسات الأسلوبية.

ومفهوم الخطاب اللساني حديث نسبيا، وكذلك تحديده من الأمور المستعصية نظرا للتطور الذي حصل في علم اللسانيات، والتحولات السريعة التي عرفتها معظم النظريات التي تندرج تحته. فقد اختلط مفهوم الخطاب والتبس بغيره من المصطلحات، وبخاصة مصطلح النص، لأنها ظلت تلازمه في المعنى وترادفه في الاستعمال، كما أن توظيفه في البحوث النقدية المعاصرة عرف ارتباكا كبيرا. ومن الأدلة على ارتباك المصطلح في الاستعمال ما نراه عند (يمسليف)(Hjelmslev) ؛ حيث يعوضه بالنص، ويضعه بدله[4] كما جعله (جيلام غيوم) (G.Guillaume) مرادفا للسان[5].

---

[1]F. De SAUSSURE .Cours de linguistique générale, PP. 21-22

[2]ibid. P. 181

[3]بوحوش، رابح: الأسلوبيات وتحليل الخطاب. المرجع السابق، ص **160**.

[4]Louis Hjelmslev, Essais linguistiques, Les Editions De Minuits, Paris, 1971, P. 43-44

[5]عياشي، منذر: مقالات في الأسلوبية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، **1990**، ص**182**.

ولم يكن مفهوم الخطاب في منظور البلاغة الكلاسيكية مجرد وسيلة يعبر بها عن الفكرة، ولكن كان ينظر إليه باعتباره كيانا مستقلا يحمل خصائصه الذاتية، ويتجلى ذلك في المرسلَة الصادرة من الكاتب نحو المتلقي سواء أكان مشاهدا أم قارئا بحيث يتوخى المرسل (الباث/الكاتب) في كل الحالات التأثير في المتلقي (القارئ/المشاهد)[1]. و"اختفت الدلالات التي كانت تقرن–عادة– بمادة "Discours" في بداية القرن العشرين، لأن اللسانيات الحديثة اقترحت مفهوما مرنا للخطاب، حيث اعتبرته ملفوظا يرتهن من خلاله (الباث/المتكلم) اللغة بالكلام بمفهوم دي سوسير للمصطلح، وبذلك أصبح الخطاب في العلوم الإنسانية (سوسيولوجيا، علم النفس التحليلي، اللسانيات، الخ.. ) موضوعا علميا ونقديا"[2] .

ويتوجه الخطاب اللساني إلى متلق خاص من النخبة؛ بمعنى أنه لا يتوجه إلى جميع الناس، بل هو خاص بالمشتغلين والباحثين في مجال اللسانيات، خلافا للخطاب الأدبي الذي هو عام يشمل مختلف شرائح المجتمع، وقد أولت اللسانيات موضوع الخطاب تحديدا وتحليلا،كما رسمت حدوده؛ إذ حددت جغرافيته عند حدود الجملة التي حظيت بالاهتمام والدرس بوصفها وحدة تتوافر على شرط النظام، وهي غير قابلة للتجزئة؛ لأنها تمثل الوحدة الأخيرة في اللغة بالنسبة للسانيات، وهذا يعني أن الخطاب لا يوجد إلا في الجملة باعتبارها القسم الأصغر الذي يمثل بجدارة كمال الخطاب بأسره. واللسانيات لا يسعها أن تتخذ موضوعا أرفع من الجملة؛ لأن بعد الجملة ليس هناك جمل.

وعند القيام بعملية التحليل ستكون الجملة أصغر وحدة يُحلّل إليها الخطاب، ونستطيع القول أن أصغر وحدة في بنية أي تشكيلة لغوية هي(الكلمة)، وبمجموعها تتكون(العبارة)، والتي تكون بمجموعتها(جملة)، وتكون مجموعة من الجمل(فقرة)، بينما تكون مجموعة من الفقرات(نصا)، والخطاب بهذا التحديد هو مجموعة من النصوص، فقد يكون "جملة نواة أو جملة مركبة، وقد يكون نصا، ولربما أصغر من كل هذا أو أكبر"[3]، فهو يتكون إذا من مجموعة من الجمل والتراكيب اللغوية، لكن لابد لهذه الجمل أن تكون متناسقة، ومنتظمة لكي يخرج خطابا له معنى، ولكي يصبح نصا مفهوما، وبما أنه عبارة عن جمل، وهذه الجمل تنتج عناصر رئيسة لهذا الخطاب فهي مكونة من مخاطِب/متكلم يبعث نصا– الخطاب/ الرسالة يتلقاها المرسل إليه/المخاطَب.

---

[1] مرتاض، عبد الجليل: اللغة والتواصل (اقترابات لسانية للتواصلين: الشفهي والكتابي) .دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، صص41،42

[2] هاريس، نقلا عن يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي. المركز الثقافي العربي، بيروت، 1989، ص17.

[3] Encyclopédia Universalis, France 1995, Op. Cit. (CD)

واستنادا للجملة لم تخرج تعريفات اللسانيين لمصطلح الخطاب عنها، فـ (هاريس) على سبيل المثال يعرفه على أنه "ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل"[1]. مشيرا في تعريفه هذا إلى الخطاب الشفوي؛ لاستخدامه عبارة ملفوظ،كما نجده يحدد لنا أيضا الخطاب الكتابي الذي هو عبارة عن سلسلة أو متتالية من الجمل، وهو بذلك لم يخالف (جان كارون)؛ الذي ذهب إلى أن الخطاب: "متتالية منسجمة من الملفوظات"[2] ؛ أي هو رصف للتراكيب المنسجمة، لفظا ومعنى، أو كما عبر عنه (تودوروف) بأنه "مجموع البنيات اللفظية التي تعمل في كل عمل أدبي"[3].

وعليه فالخطاب في رأي هؤلاء اللسانيين عبارة عن نص محكوم بوحدة كلية واضحة، بحيث يتألف من صيغ وجمل متراصة منسجمة ومتوالية تصدر عن المخاطِب الذي يود تبليغ وإيصال خطابا ما، وحتى تتم هذه العملية- التخاطب-يفترض وجود مخاطِب ومخاطَب يتبادلان الخطاب الذي يكون منسقا وخاضعا لمرجع بحيث يفهمه كل طرف منهما، فهو إذن نشاط إنساني بالغ الأهمية لا يستطيع الفرد الاستغناء عنه. وهو أعمّ من الجملة باعتباره تركيبا من الجمل المنظومة طبقا لنسق مخصوص من التأليف.

وبالفحص والاستقصاء في هذه التعريفات لمصطلح الخطاب نصل إلى أنه ثمة خصائص مشتركة بين اللسانيين والباحثين الذين يعملون بتوجيه مباشر من اللسانيات في تحديدهم للخطاب منها: أولا: أن الخطاب وحدة لغوية أشمل من الجملة، فهو نظام من الملفوظات. وما دام الخطاب مؤلفا من جمل فمن الطبيعي أن يكون موضوعا للسانيات. وقد كانت للسانيات الخطاب هذه لفترة طويلة اسم مجيد ألا وهو البلاغة، التي أصبحت اليوم من اهتمامات الدراسات النقدية الأدبية.

وثانيا: التأكيد على المظهر اللفظي للخطاب، وذلك راجع لاشتغال اللسانيين بالخطاب الشفوي-الكلام- على أساس أن الكلام يمثل مظهرا لفظيا خاصا بالفرد، وكونه أكثر المظاهر الإشارية تعبيرا عن اللغة التي يعتمدون عليها بوصفها قاعدة معيارية عامة، فالملفوظ هو جملة ما يتلفظ به الإنسان، ويكون محددا ببداية ونهاية،كأن يكون

---

[1] Dictionnaire historique de la langue française,(1992), Op. Cit. P. 610-611.

[2] Encyclopédia Universalis, 1995, Op. Cit. (CD).

[3] الخضراوي، محمد: (هندسة النص). مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع18، 1998، ص 71.

محصورا بين سكوتين في الخطاب الشفوي، أو بين علامتي ابتداء وانتهاء في الخطاب المكتوب. والملفوظ بذلك يكون جملة أو فقرة أو نصا، حيث يطلق على صاحبه اللافظ[1].

والتأكيد على هذا الجانب يفترض ضمنا الاهتمام ببعض مكونات نظرية الاتصال، كالمرسل والمتلقي بوصفهما قطبي إرسال واستقبال للملفوظ من الكلام، وكل هذا يحيل على اتساع مفهوم الخطاب؛ ليكون موضوعا لا تعنى به اللسانيات المحضة فحسب، وإنما نظرية الاتصال والسيميولوجيا ونظرية التلقي أيضا(تعدد المستويات التي ينطوي عليها الخطاب).

أضف إلى ذلك أن مصدر الخطاب فردي يتمثل هدفه في الإفهام والتأثير؛ لكونه نتاجا يلفظه الفرد. وعلى متلقي الخطاب تمثل وفهم الرسالة التي يحتويها الخطاب، ولكي يتحقق التواصل لابد من توفر الشفرة والسياق، حتى ينفذ مقصد المتكلم إلى المتلقي. وقد توسعت حدود النظر إلى الخطاب من وصفه متتالية جمل ليشمل عددا وافرا من مظاهر التعبير الإشارية، سواء أكانت وسائلها لفظية، أم إيمائية أم صورية أم كتابية. ويعد الخطاب حدث اللغة [2]، حيث يستلزم وجود المعنى والمرجعية؛ فمعنى أن نتكلم هو أن نقول شيئا حول شيء ما، ويجب أن يكون منسجما مع القوانين اللسانية للجماعة، وأن يتوافر على جملة قرائن ضابطة للفعل الدلالي، وهو من أهم المفاهيم التي يوظفها ميشال فوكو[3] في قراءته للتراث الغربي، والذي اتخذ أشكالا وأنماطا مختلفة، وهو عنده نظام أو ممارسة تخضع لقواعد خاصة ولمعايير ثابتة بل ولإجراءات الحجز والمراقبة، فهو كغيره من المنتجات لا يسلم بدوره من العوائق والإكراهات والممارسات العفوية والضغوطات " فالخطاب ليس إلا لعبة، لعبة كتابية في الحالة الأولى، ولعبة قراءة في الحالة الثانية، أما الثالثة فلعبة تبادل"[4].

---

[1] الخضراوي، محمد: (هندسة النص). المرجع السابق، ص **71**.

[2] ريكور، بول: نقلا عن محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر. ط**1**، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، **2002**، ص**75**.

[3] المرجع نفسه، ص**76**.

[4] فوكو، ميشال: نظام الخطاب. المرجع السابق، ص**33**.

هذا بخصوص الخطاب اللساني، أما الخطاب النقدي فهو بمثابة قراءة تأويلية للعمل الإبداعي، وليست سعيا وراء إدراك المعنى المحدد فيه، ومن ثم فإن الخطاب النقدي هو خطاب إيصالي وإبداعي في الوقت ذاته، وهو يمثل جملة النصوص المتعلقة بموضوع أدبية الأدب[1].

## 2 – الخطاب الشعري

الخطاب الأدبي بناء على غير مثال مسبق، وهو مفارق لمألوف القول ومخالف للعادة، "ويمتلك الخطاب الأدبي أبعادا شاعرية تميزه عن الخطابات المباشرة "[2]، وبخروجه هذا يكتسب أدبيته ويحقق خصوصيته، وهذا يدفعنا إلى قول (ميكائيل ريفاتير) M. reffaterre: "إن الخطاب الأدبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات"[3]. والكلمات تأتي بمعانيها من نوعية الخطاب، فهي تتلون بدلالات مختلفة حسب الخطاب الذي يفرض عليها هذا اللون أو ذاك، فهي" تغير معناها من خطاب إلى آخر"[4].

ويعتبر (أنطوان مقدسي) أن "الخطاب الأدبي جملة علائقية إحالية مكتفية بذاتها حتى تكاد تكون مغلقة، ومعنى كونها علائقية أنها مجموعة حدود لا قوام لكل منها بذاتها، وهي مكتفية بذاتها؛ أي أنها . مكانا وزمانا وجودا ومقاييس . لا تحتاج إلى غيرها، فالروابط التي تقيمها مع غيرها تؤلف جملة أخرى وهكذا بلا نهاية...فالخطاب الأدبي بهذا المنظور لا تنطبق عليه الثنائيات التي أربكت الفكر الكلاسيكي كالذات والموضوع، والداخل والخارج، والشرط والمشروط، والصورة والمضمون، والروح والمادة، فهو إذن يؤخذ في حضوره، لذاته وبذاته"[5]. وبما أن النص الفني هو ذلك النص الذي حقق قدراً بعيداً من الانزياح عن الحدود المعيارية، فإن الشعر أكثر حقول الإبداع حاجة إلى ذلك، فهو نص لا ينكشف جمال معناه انكشافا نهائياً، وقد يظن المتلقي أنه استنفد ما فيه من معانٍ، وما يحمله من إيحاءات، فيأتي آخر وتنمو على يديه "علائق جديدة، مصدر متعة غير متوقعة وغير متصورة"[6]. و هكذا يتناسل الشعر على أيدي بعضهم نصا مدهشا مغرٍ يدعو لقراءته ومناورته.

---

(1) الحربي، فرحات بدري: الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب. ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2003، ص45.

(2) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص 83.

(3) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري. ط 3 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 1992، ص 40.

(4) مكدونيل، ديان: مقدمة في نظريات الخطاب. ط1 ، تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية المصرية، 2001، ص111.

(5) مقدسي، أنطوان: (الحداثة والأدب). الموقف الأدبي، دمشق ، ع9، جانفي 1975، ص. 225 .

(6) روثفن(ك،ك): قضايا في النقد الأدبي. ط،1، تر: عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 1989، ص326.

ويُقدّم (عبد السلام المسدي) في كتابه (الأسلوبية والأسلوب) عدة تعاريف للخطاب الأدبي، وهي لا تكاد تختلف في جوهرها، فهو يشير . مثلا . في بعضها إلى انقطاع الوظيفة المرجعية للخطاب، "لأن ما يميز الخطاب الأدبي، هو انقطاع وظيفته المرجعية، لأنه لا يرجعنا إلى شيء، ولا يبلغنا أمرا خارجيا، وإنما هو يبلغ ذاته، وذاته هي المرجع المنقول في الوقت نفسه. ولما كف الخطاب الأدبي عن أن يقول شيئا عن شيء إثباتا أو نفيا، فإنه غدا هو نفسه قائلا ومقولا، وأصبح الخطاب الأدبي من مقولات الحداثة التي تدك تبويب أرسطو للمقولات مطلقا"[1]؛ فالخطاب الأدبي باعتباره بناء على غير مثال مسبق، جعل الأسلوبية تبحث في كيفية تشكيله حتى يصير خطابا له خصوصيته الأدبية والجمالية. فالخطاب الأدبي مفارق لمألوف القول، ومخالف للعادة، وبخروجه هذا يكتسب أدبيته، ويحقق خصوصيته.

وغيْر بعيد عن هذا المفهوم يقول (نور الدين السد):"إنّ الخطاب الأدبي يأخذ استقراره بعد إنجازه لغة، ويأخذ انسجامه وفق النظام الذي يضبط كيانه، ويحقق أدبيته بتحقيق انزياحه، ولا يؤتى له عدوله عن مألوف القول دون صنعة فنية، وهذا ما يحقق للخطاب الأدبي تأثيره، ويمكنه من إبلاغ رسالته الدلالية، غير أن دلالة الخطاب الأدبي ليست دلالة عارية، يمكن القبض عليها دون عناء، بل الذي يميز الخطاب هو التلميح وعدم التصريح"[2]. فهو يستدعي دائما جهدا معتبرا لتناوله وإمضاء عقد القراءة معه، وهو يتطلب قارئا مميزا يستطيع بحساسيته القرائية ان يحفر في لغة النص الشعري والكشف عن طبقاته اللغوية.

فالخطاب عند (نور الدين السد) يقوم على النفعية بإبلاغ رسالته الدلالية والفنية؛ لأن دلالته تعتمد على التلميح دون التصريح. وعند اللسانيين أقيم تصنيف توليدي لا يتحدد عددا، وإنما ينحصر نوعا وكيفاً، وأضحى الخطاب الأدبي لا يمثل إلاّ نوعا من الخطابات والتي منها: الخطاب الديني والقضائي، والإشهاري، ومعنى هذا أن كل خطاب يحمل خصوصيات ثابتة تحدد هويته "فالكلمات تغير معناها وفقا للمواقف"[3].

والخطاب الأدبي يقلص استخدام اللغة من حيث هي مكونات دلالية ونظام سيميائي بالدرجة الأولى، ويتوجه نحو استخدامها بوصفها مكونات تشكيلية، ونظاماً تشكيلياً إلى درجة بعيدة، وهو ما يحول الخطاب الأدبي من نظام لغوي يحيل من داخله إلى إطار مرجعي يقع خارجه إلى نظام لغوي تشكيلي لا يحيل إلى إطار مرجعي يقع خارجه، بل يكوّن شبكة من العلاقات الداخلية المعقدة، وتنبعث الدلالة من هذه العلاقات المكونة في فضائه، فالخطاب الأدبي "لا يدمر اللغة العادية إلا لكي يعيد بناءها على مستوى أعلى، فعقب فك البنية الذي يقوم به

---

[1] المسدي، عبد السلام : الأسلوبية والأسلوب.ط3، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ص. 116 .

[2] السد، نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد الأدبي الحديث. دارهومة، الجزائر، ج1، 1997، ص 246.

[3] مكدونيل، ديان: مقدمة في نظريات الخطاب. المرجع السابق، ص113.

الشكل البلاغي تحدث عملية إعادة بنية أخرى في نظام جديد"[1]. فرحيل الكلمات إلى سياقات جديدة لمنحها معنى إضافيا جديدا.

ويُعدُّ النص الشعري أكثر أنواع الخطاب احتفالاً بالرموز والإيحاء والتصوير والمجاز، والعلامات مما يجعله محتاجاً إلى تفسير دلالات تلك الرموز والعلامات والصور واستبانة الصور، والبحث عن العلاقات التي تجمع بينها، ومن ثم كشف المغازي، والمقاصد التي تكمن خلفها[2]، وهو يتخطى المألوف وينهض في مقابل النثر خطابا يتجاوز الظاهر والسطحي لينفذ إلى الأعماق والدواخل، وإذا كان الكلام العادي أحادى الدلالة يقوم على الوضوح والإبانة في معظمه فان النص الشعري خطاب مثقل بالرموز متعدد الأبعاد ينهض بفعل الإيحاء وطاقات اللغة التعبيرية وقدرتها على إنتاج المدلولات.

وللخطاب الشعري مقوماته الأساسية والمركزية التي تؤدي شاعريتها دون عناء أو تكلف فتربط بكلمة بين وجدان المتلقي، وبين رؤية الباث المختزنة في الفكرة الشعرية إلى جانب ذلك تحقق وحدتها وتميزها. فالخطاب الشعري يختلف باختلاف الرؤى ويتعدد بتعدد المناهل والمشارب، كما تفعل فيه البيئات المتعددة فعلها، فيجيء ذلك الخطاب ملونا بلون وطنه وقضاياه مجتمعه لأن "اللغة ليست هي ما يحدد معاني الكلمات والعبارات في الخطابات؛ فالواقع أن المعاني جزء من المناخ الإيديولوجي"[3]. فهي تمتح من المحيط معناها لانها تعبر عنه ،وتتحدث عن الوانه ومناخاته.

والخطاب الشعري في نظر (جون كوهن) *John Cohn* يموت على صعيد الدلالة التصريحية لينبعث على صعيد الدلالة الحافة[4]؛ لأن انعدام الفائدة والخروج عن المنطق وكل ما يشكل غموضاً يحصل بالنظر إلى الكلام من زاوية الدلالة التصريحية؛ باعتبارها دلالة تعين الشيء كما هو، وتحيل العالم إلى نسق من المفاهيم؛ أي أنها تموضعه لتضمن المعرفة، أما الدلالة الحافة فهي التي تحيل إلى المعنى العاطفي فتذوق العالم، وترسم الأثر الذي تتركه فينا الأشياء، وهي بذلك تعمل في خط معاكس للدلالة التصريحية.

إن للإستراتيجية الشعرية هدفاً واحداً حسب (كوهن)، وهو استبدال المعنى وتحويله. والشاعر بذلك يؤثر في الرسالة لأجل تغيير اللغة "فهدف كل شاعر يكمن في تحقيق تحول اللغة الذي هو نفس الآن تحول ذهني"[5]، فالشاعر بذلك يخلق لغة رمزية متحولة توازي تحوله الذهني، فهو ينظر إلى الكلمات بما هي رموز لمدلولات لا تقع

---

[1] فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، **1992**، ص **58**.

[2] جودة نصر، عاطف: النص الشعري ومشكلات التفسير. مكتبة الشباب، **1989**، ص**21**.

[3] مكدونيل، ديان: مقدمة في نظريات الخطاب. المرجع السابق، ص**111**.

[4] كوهن، جون: بنية اللغة الشعرية. ط**1**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، **1986**، ص **196**.

[5] المرجع نفسه، ص **110**.

تحت طائلة الجبرية؛ إذ يقوم بخلخلة العلاقة بين الدوال والمدلولات. فالطبيعة الشعرية للخطاب الشعري تستلزم لغة ذات كثافة خاصة. لغة تبتعد عن الربط التعسفي بين مفردات معينة، ودلالات تتصل بها، فهي لغة رمزية بمعاجمها الخاصة بها، "ولذلك يكون الخطاب الشعري المعاصر صامتا ومراوغا، فلا يستسلم بسهولة للقارئ والقراءة، ويقاومهما بأشكال شتى بدءا من الانغلاق ووصولا إلى المراوغة "[1]. وهنا تصبح القراءة لغة ممتعة، ومطاردة نقدية بين نص يخزن معناه وقارئ غايته تقشير النص ومتابعة كائناته للقبض على ما يريد أن يقوله.

ويغدو الاستعمال الشعري للكلمات تكثيرا لمعانيها؛ وذلك بوضعها في حقول دلالية جديدة تنطوي عليها العبارات؛ أي أنه تحويل وإغناء لما وُضعت له الكلمات في الأصل، وخروج عن الحدود الدلالية التي رسمتها لها المعاجم، وعندها نشعر بشعرية الخطاب "عندما نحس بالكلمة ككلمة، لا بديلاً لشيء أو تفجير الانفعال، عندما لا تقتصر الكلمات بتراكيبها ودلالاتها على كونها علامات مطابقة للحقيقة، بل تكتسب وزنها الخاص، وقيمتها الخاصة"[2].

وخصوصية الأداء الشعري تنعكس في نقل الكلمات أو الدوال من حدود دلالاتها المعجمية إلى اعتبارها دوالاً في حقول معجمية أخرى، فتتحول هذه الكلمات من خلال هذه العملية إلى كائنات رمزية تتشكل وفق سياقات خاصة؛ إذ تتحرر من قيود التصورات الذهنية، والمعاني المتوارثة، والسياقات التي تعاقبت عليها حتى قيدت حركتها، فتتحول إلى إشارات أو علامات، فمصطلح إشارة يتسع ليشمل كل عنصر من عناصر الخطاب الأدبي، فهو"ليس بديلاً لمصطلح الكلمة ولكنه تحول لها، فالكلمة اللغوية تظل كلمة في كل مجالات استعمالاتها، ما عدا حالة التجربة الجمالية؛ حيث تتحول إلى إشارة وذلك بأن تتخلى عن شطرها الآخر. التصور الذهني لها، وتحتفظ بجانبها الصوتي، وهذا ما يضمن لها حرية الحركة، ويحقق لها انعتاقاً وتفريغها من متصورها الذهني الذي كان عالقاً بها ويمكنها من إحداث الأثر"[3].

فشعرية الكلمة إذن تتجلى في مراوغتها لمعانيها، وفي نزوعها الدائم والفريد نحو التكثيف الدلالي وتعديده. وبالتالي فـ"إن النص الشعري نص لا يهدف إلى تقديم معنى محدد، وإنما يسعى إلى تقديم حالة متكاملة ذات أبعاد تصويرية نفسية جمالية "[4]. ولا يقف النص عند تشخيص بعينه بل يتعدى إلى استفزاز القارئ ليتحدث عن تأويلات عدة تجعل النص وعاء يكثر الشاربون منه.

---

[1] خليل، الموسى: **(قراءة الخطاب الشعري المعاصر)**. عالم الفكر، الكويت، مج **29**، ع **3** ، يناير، مارس **2001**، ص **206**.

[2] Jakobson Roman: huit questions de poétique, édition de seuil , paris 1977, p64.

[3] الغذامي، عبد الله: تشريح النص. ط**1**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، **1987**، ص **10**.

[4] الرواشدة، سامح: **(النص الشعري والتأويل مقدمة نظرية تطبيقية)**. مجلة جامعة البعث، مج **25**، ع **9** ، **2003** ، ص **73**.

# ثالثا: الحداثة الشعرية

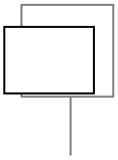
1. الحداثة

أ- لغة

ب- اصطلاحا

2. تباين آراء الحداثيين

3- الحداثة الشعرية الجزائرية



لكل عصر حداثته، والحداثة والمعاصرة والتجديد سمة بارزة في كل العصور. وكلها ليست حكرا على زماننا هذا، فكل العصور الأدبية كانت لها حداثتها. ولعل الثقافة الجديدة التي تسلح بها المثقف العربي، وطبيعة الحياة الجديدة التي فرضت نفسها عليه والأزمات التي عاشها، وانخراطه في أحداثها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، والحروب التي شهدتها المنطقة العربية، واطلاع المثقف العربي على ثقافة الغرب وحضارته وافتتانه بهما، كل ذلك وغيره كان من العوامل التي فرضت على الشاعر العربي الاتجاه نحو التغيير، والانخراط في ركب الحداثة من أجل اللحاق بالركب الثقافي والأدبي العالمي، فالحداثة هي: "الاختلاف في الائتلاف، الاختلاف من أجل القدرة على التكيف وفقا للتغيرات الحضارية ووفقا للتقدم والائتلاف من أجل التأصل والمقاومة والخصوصية"[1]. فليست الذوبان في الجديد الوافد كما ليست الإنسلاخ عن الأصل فهي تتكيف مع واقعها الجديد دون ان تتخلى عن الخصوصية.

**أ- الحداثة لغة:**

جاء في (القاموس المحيط): حدث، حدوثاً وحداثة، نقيض قدم، وحدثان الأمر بالكسر، أوله وابتداؤه، كحداثته. وحدث من الدهر، نوبه كحوادثه وأحداثه. والأحداث، أمطار أول السنة. ورجل حدث السن وحديثها، بين الحداثة والحدوثة، فتي. والحديث، الجديد والخبر[2]. وفي (المنجد): الحداثة: "أول العمر أو أول النشأة. الحداثة في الشعر، إبداع وخروج به على ما سلف. تحديث. ج: تحديثات. جعْل شيء يلبي حاجات العصر. تكييفه وفق المصطلحات الحاضرة"[3] . وكلمة (حداثي) يوصف بها ما ينسب للعصر الجديد، وكلمة الحداثة في اللغة العربية تقابل (Modernity) في اللغة الإنجليزية، و (Modernité) في اللغة الفرنسية، والأصل اللاتيني للكلمة هو Modernus,de modo)) بمعنى حدث مؤخرا[4].فالحداثة لم تخرج عن كونها الحديث والمستحدث.

**ب- الحداثة اصطلاحا:**

من خصائص الحداثة الأساسية أنّها لا تُعرّف فلو يتمّ تعريفها تنتهي أن تكون حداثةً، لكن هناك مقاربات فقط تحوم حول حماها، ومن بينها تلك التي ذكرت أنها" تعني (...) في تعريفها النظري الدقيق . الرؤية الفلسفية

---

(1) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن. ط1، دار العودة، بيروت، 1980، صص326-327.

(2) الفيروز، آبادي: القاموس المحيط. المصدر السابق، مادة (ح د ث).

(3) المنجد في اللغة العربية المعاصرة. د.ط، دار المشرق، بيروت، د.ت، صص 257 ، 258 .

(4) Dictionnaire International des Termes littéraires, Mode article, Modernité/modernity, (http://www.ditl.info/art/definition.php ,term=2976.

والثقافية الجديدة للعالم: الرؤية التي أعادت بناء وصوغ الإدراك الإنساني للكون والطبيعة والاجتماع البشري على نحو نوعي مختلف أنتج منظومة معرفية وثقافية واجتماعية جديدة هي نفسها التي تكتب باسم الحداثة. يتعلق الأمر في الحداثة . إذن . بنظرة فلسفية بمنظومة أفكار أنتجتها وتنتجها نخب ثقافية، أما التحديث modernisation فهو فعالية سياسية واجتماعية تروم تطوير بُنى المجتمع والسياسة والاقتصاد بحيث توائم مستوى التحولات الطارئة على صعيد الزمان والمكان، والعلاقات الاجتماعية والحاجات والصلات المتزايدة تواشُجا بين المجتمعات"[1].

لقد أُعطيت للحداثة كمصطلح ذو حمولة فلسفية وإيديولوجية ترتكز على أحداث ووقائع تميزت بها حقبة تاريخية معينة في حيز جغرافي محدد عدة تعاريف تاريخية واقتصادية واجتماعية وفنية، فمسألة الحداثة تطرح تبعا للمجال الذي يضع الباحث نفسه فيه، وتعرض عرضا مختلفا: اقتصاد واجتماع وأدب وفلسفة، وبحسب منطلق تفكير المفكر، و"ثمة شبه استحالة تحديد مفهوم (الحداثة). ولذلك لزم الاكتفاء بوصفها، أو(توسيمها).

لكن هاهنا أيضا صعوبة تعترضنا وهي: أي ميسم نسم به الحداثة لا سيما وأن المياسم غير قادرة ولا هي ثابتة؟"[2]. فذهب البعض بتوصيفها على أنها "مجموعة من العمليات التراكمية التي تطور المجتمع بتطوير اقتصاده، وأنماط حياته، وتفكيره وتعبيراته المتنوعة معتمدة في ذلك على جدلية العودة والتجاوز، عودة إلى التراث بعقل نقدي متجذر، متجاوزة التقاليد المكبلة، ومحررة الأنا من الإنمائية الدغمائية الضيقة، سواء كانت للشرق أم للغرب، للماضي أم للحاضر، لتجعل من الحضور آنية فاعلة، مبدعة في الذات والمجتمع، ومن الإقبال عنصرا معيارا للفكر والعمل"[3].

وهو نفس الأمر الذي دفع بـ (مالكوم برادبري) Malcolm Bradbury إلى التأكيد أن "هذه التسمية تحتوي على الكثير من ظلال المعنى الذي لا تنجح في استخدامه بصورة دقيقة"[4]، الأمر الذي دفع بأدونيس إلى القول بأن الكلام عنها "يكاد يكون لغوا"[5]. ويذكر (أدونيس) أن "الحداثة هي مناخ عالمي. مناخ أفكار وأشكال كونية، وليست مجرد حالة خاصة بشعب معين، إنها حركة عامة وشاملة.. تشارك جميع الشعوب، بشكل أو آخر. قليلا أو كثيرا. والمشاركة تعني التقاء واتلافا. كما تعني الافتراق والاختلاف، والمسألة إذن هي مسألة الإبداع

---

[1] بلقزيز، عبد الإله: (العرب والحداثة : كونية الحداثة ونسبيتها). مجلة المعرفة، ع **485**، س**42**، شباط/فبراير **2004**، ص**83** .

[2] الشيخ، محمد: جاذبية الحداثة ومقاومة التقليد. ط**1**، دار الهادي، بيروت، **2005**.صص**29.30**.

[3] التريكي، فتحي: الحداثة وما بعد الحداثة. دار الفكر، دمشق، **2003**، ص **313**.

[4] مالكوم، برادبري، وآخر: الحداثة**1890_1930**. ط**2**، تر: مؤيد فوزي حسن، مركز الإنماء الحضاري، حلب، **1995**، ص**22** .

[5] سعيد، علي أحمد (أدونيس): النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، **1993**، ص **91** .

والخصوصية في هذا المناخ العام"[1]. وهذا ما يُكسب الحداثة بعدها العالمي ،وكسرها للحدود الضيقة وخروجها عن المالوف السائد إلى الجديد المدهش.

ولم يتوقف اختلاف النقاد والدارسين للأدب العربي حول مسألة البدايات، بل امتد كذلك إلى الأصول والمرجعيات فأدونيس وكمال أبو ديب مثلا تعاملا مع الحداثة الشعرية العربية باعتبارها حركة شعرية عربية خالصة تعود جذورها إلى العصرين الأموي والعباسي عندما ظهر تيار فني "يهدف إلى الارتباط بالحياة اليومية، كما عند أبي نواس، وأبي تمام"[2]."وبناء عليه فالحداثة الشعرية العربية ليست ابتكارا غربيا، بل عرفها الشعر العربي منذ القرن الثامن؛ أي قبل بودلير وملارمه ورامبو بحوالي عشرة قرون"[3]، وهناك من النقاد من يذهب إلى أن الحداثة في الأدب العربي المعاصر مفهوم غربي، وأنها أخذت كل شيء تقريبا عنه، فهي نسخة منه كبنية جديدة دخلت فيها الإنسانية منذ خمسة قرون أو أربعة في أوربا الغربية، وأخذت منذ قرن ونصف في الانبساط على كل المعمورة[4].

وقد نظر إليها الغربيون بوجهات نظر مختلفة "فمنهم من قال إنها النهوض بأسباب العقل والتقدم والتحرر، ومن قال إنها ممارسة السيادة على الطبيعة وعلى المجتمع وعلى الإنسان، وهناك من يرى أنها قطع الصلة بالتراث، أو يقول إنها طلب الجديد، أو يقول إنها محو القداسة من العالم، أو يصفها بالتعقيل والعقلنة، أو يقول إنها الديمقراطية أو حقوق الإنسان، أو إنها قطع الصلة بالدين، أو إنها العلمانية"[5]. ونستنتج من هذه التوجهات في التعريف أن "نظرتها للحداثة بطرف ناقص، تقع في تهويل الحداثة"[6]. فمنهم من تحدث عن صدمة الحداثة ومنهم من تحدث عن فتنها ومنهم من نحى بها ناحية التمرد على الصنمية والترسب داعيا إلى التحرر والغنطلاق إلى المغايرة.

ويقسمها (محمد أمين العالم) إلى تيارات حداثية اتسم بها الفكر العربي، وهي أربعة تيارات:

1. تيار الحداثة ذو السلطة الاستبدادية، وهو تيار سياسي يحاول المزج بين الليبرالية التحديثية الأوروبية والإبقاء على الأبنية الاجتماعية والاقتصادية والقيمية الماضية .

---

[1] سعيد، علي أحمد (أدونيس): فاتحة لنهايات القرن، المرجع السابق، صص332-333.

[2] سعيد، علي أحمد (أدونيس): الثابت والمتحول. بحث في الإبداع والإتباع عند العرب. دار الساقي، 2001، ص6.

[3] سعيد، علي أحمد (أدونيس): فاتحة لنهايات القرن، المرجع السابق، ص226.

[4] جعيط، هشام: (الحداثة المنقوصة ما توصيفها؟). جريدة الزمان، لندن، ع 1407، بتاريخ 17 يناير 2003.

[5] طه، عبد الرحمان: (روح الحداثة وحق الإبداع). مجلة النور الجديد، ع 151، دجنبر 2003، ص 63.

[6] المرجع نفسه، ص 63.

2. تيار الحداثة الدينية يحاول أن يوفق بين التراث والعصر مع السعي إلى التميز عن الغرب.

3. الحداثة القومية وهي أيضاً حداثة توفيقية ولكن أبرز مطالبها الوحدة القومية العربية.

4 . الحداثة الثقافية المرتبطة أساساً بالحضارة العصرية الغربية وقيمها والتماهي معها تماهياً مطلقاً[1].

وراحت الحداثة كظاهرة تاريخية متطورة واكبتها فترات من التأزم، والتألق الذي ظهر في الربع الأول من القرن العشرين[2] تحاول الإدلاء برأيها فيما يخص أزمات المجتمع وصراعاته المختلفة، والوقوف على مشكلاته، ثُم البحث عن البدائل الممكنة للخروج، والتوجه لكافة الأطياف البشرية المثقفة وغير المثقفة ومخاطبتها محاولة التأثير فيها فكرا وسلوكا وأسلوب حياة متبنية شعارا مفاده أنَّ "أجمل الأشياء، وأنبل العواطف وأعظم المواقف لا تشكل أثرا فنيا إذا نقلت نقلا. فإذا بهرتنا منقولة لم تكن عظمتها متولدة من فنيتها بل من خصائصها التي أمكن نقلها"[3].

والحداثة (Modernité) واحدة من المقولات الإشكالية التي شغلت المشهد الثقافي العربي لأكثر من عقدين من الزمان: إبداعا ونقدا وتنظيرا، ومن ثم كانت شعارا لجيل كامل من المبدعين، أو بالأحرى لأجيال مختلفة من المبدعين. و"الحداثة العربية، وربما بالمفهوم العالمي هي نداء واتجاه شديد العمومية، وموقف رفضي شامل، وتطلع إلى الآفاق البعيدة، وهيام وراء المطلق واللامحدود واللامتناهي، وهي بهذا المعنى تحمل إغواء فطريا للموهبة المتحفزة للإبداع في بحثها عن مرافئ عذراء غير مطروقة، وبهذا المعنى أيضا تقرب أن تكون ثورة الروح والفكر والإبداع، وحياتها وإشعاعها ومستقبلها وإغواؤها، كل ذلك منوط ومشروط ببداهتها وفطريتها وإقدامها وجرأتها وانفتاح آفاقها وديناميتها، تجريبيتها وديمومة تشكلها ولا تشكلها "[4] .

## 2- تباين آراء الحداثيين

ولما توزعت الحداثة العربية تيارات، فقد صاحب ذلك وجهات نظر مختلفة حول المشروع الذي تحمله. الأمر الذي جعل الحداثيين ينقسمون إلى حداثيين يميلون إلى الفكر الغربي، ومنهم المتماشين مع الروح العربية الإسلامية، وجميعهم يؤكد على "أن الحداثة سيرورة، وأن سِماتها أيضا في سيرورة. فكيف لنا إذن أن نجمد السيرورة بالفكرة

---

[1] أنظر: سبيلا، محمد، وآخر: الحداثة. دفاتر فلسفيه، دار توبقال للنشر، 1996.

[2] مالكوم، برادبري،وآخر: الحداثة1890_1930. المرجع السابق، صص 32.35. 38.

[3] سعيد، خالدة: حركية الإبداع. ط2 ، دار العودة ، بيروت، لبنان ، 1982، ص 16.

[4] الخطيب، حسام: (تأملات في الظاهرة الشعرية العربية المعاصرة).مجلة المعرفة، س 42، ع 474، آذار، مارس 2003، ص23.

المجردة"[1]، وفي غمار ذلك "في بعض الأقطار أساءت الحداثة إلى تراثها الموروث (...) وفي أقطار عدت نفسها تطوراً لذلك التراث"[2]. فلا يخفى علينا حينها أن الحداثة بمفاتنها جلبت طروحاتها المغايرة ، وأرادت النفوذ في كل التواءات المجتمع.

ومن الفريق الأول يقول (محمد مصمولي): "إن الحداثة مثل الإبداع، من حيث كونها نقيض القدم، فهي أيضا محاولة بداية دائما لا عن سابق مثال"[3]. والحداثة بالنسبة لـ(عبدا للطيف اللعبي) "تكمن في طاقة التغيير والتمرد، فالشاعر الحديث هو الذي يطيح (بالمقدسات) اللغوية والتعبيرية الحساسة. هو الذي يستطيع كذلك أن ينتقى داخل زلزال التحول عناصر الاستمرار الديناميكيه شرط أن يطورها كيفيا"[4]. وفي السياق ذاته، يرى (محمد بنيس)، أن الكتابة كي تتصف بالحداثة، وتنخرط في المواجهة والتأسيس يجب أن تقوم بسلسلة من الأفعال التدميرية يستعرضها على النحو التالي كما جاء في بيان الكتابة (عام 1980):

- آن لنا أن نخرب الذاكرة كآلة متسلطة.
- تدمير القوانين العامة.
- تدمير سلطة اللغة.
- تدمير التراتب المانوي.
- تدمير النحوية داخل النص.
- تدمير السيادة.
- تدمير سيادة المعنى وأسبقيته داخل النص.
- تدمير استبداد الحاضر.

ولعلّ أول ما يُلاحظ على البيان أنّه ثوري رافضٌ لكلِّ شيء سابقٍ. متعالي بلغته، ويميل إلى إلغاء الآخر الذي لا يتفق مع منطلقاتها أو تصوراتها للإبداع الذي ينبغي أن يكون عليه المبدع في حواره مع الواقع الذي يسائله. ولعل هذه الذاتية الثائرة المبالغ فيها في هذا البيان تعود إلى إحساس الحداثي بالمواجهة مع سلطة فكرية وثقافية تمارس

---

[1] الشيخ، محمد: جاذبية الحداثة ومقاومة التقليد. المرجع السابق، ص**30**.

[2] مالكوم، برادبري،وآخر: الحداثة**1890_1930**. المرجع السابق، ص **66**.

[3] مصمولي، محمد: **(**لا حداثة بغير إبداع ولا إبداع بدون حداثة**)**. مجلة الشعر التونسية، س**1**، ع **4**، **1983**، صص **38.39**.

[4] المرجع نفسه، ص**40**.

الأنموذج السائد ضد الإبداع الجديد. وهذا ما يتقاطع مع ما ذهب إليه (أدونيس) بأن الحداثة هي:" التغاير: الخروج عن النمطية والرغبة الدائمة في خلق المغاير"[1]. وقد تكون هذه المغايرة في أبسط تجليات الحياة.

أمّا عن خصائص وصفات وغايات النص الحداثي المقترح، فهي حسب تعبيره واستعراضه أيضا:

- توق إلى اللانهائي واللامحدود، يعشق فوضاه وينجذب لشهرتها.
- الإبداع حين يخضع للوعي، للتقعيد، يعلن موته.
- نقل اللغة إلى مجال الغواية والمتعة.
- الوصول إلى حال الحضرة الشعرية بالنص، وفي النص.
- زمان الشعر متشكل من منظومة الدواخل، إنه النفس، إنه إيقاع الوعي واللاوعي في تجلياته التي لا ضابط لها.
- ومن ثم، فإن الكتابة نزوع مغاير لعالم مغاير في النص وبالنص[2].

فهذه الطروحات الحداثية تجمع على أن الحداثة تتعارض مع الموروث الفكري، والفني ومع الذاكرة، وتدعو إلى القطيعة معهما، وخلق على غير مثال سابق لتصبح انطلاقتها من اللامثال واللانمط واللانموذج؛ أي من درجة الصفر في الكتابة حسب تعبير (بارث)، غير أن الانطلاق من اللامثال؛ أي من الفراغ عملية مستحيلة، لأنه لا شي يولد من لا شيء، ورغم أن الحداثة الغربية هي المثال والنمط والنموذج المطروح أمام الحداثة العربية، وهي الكفيلة بترميم وتأثيث الذاكرة المخربة كما ذكر (محمد بنيس) وهي تتبنى التغيير والتمرد والإطاحة بالمقدسات اللغوية والتعبيرية، وتسعى إلى تخريب الذاكرة المتسلطة، وتدمير القوانين العامة، وسلطة اللغة والنحوية والمعنى، وتنحاز إلى الغواية والمتعة، فلا "تُنشأ الحداثة مصالحة، وإنما تُنشأ هجوما. تُنشأ إذن، خرق ثقافي جذري وشامل لما هو سائد"[3].

وهي اعتراض وتعارض ومعارضة للنموذج ولسلطة الموروث . حسب تعبير مصمولي . بهجومها ومساءلتها وقلقها، وسفرها إلى عوالم المجهول والغرابة والغموض، وبالتالي فالكتابة الإبداعية الحداثية "تمارس تهديما شاملا للنظام

---

(1) سعيد، علي أحمد (أدونيس): فاتحة لنهايات القرن. المرجع السابق، ص326.

(2) بنيس، محمد: (بيان الكتابة). مجلة الثقافة الجديدة، ع 19 ، س 5،.

(3) سعيد، علي أحمد (أدونيس): النص القرآني وآفاق الكتابة. المرجع السابق، ص 107.

السائد وعلاقاته"[1] لا تفارق الرفض والتمرد، وتصبح الحداثة "قطعاً مع التأسلف والتمغرب"[2]. و(أدونيس) كما جاء في بيان الحداثة (عام 1979) يسعى إلى تهديم النظام السائد، ويعمد إلى بناء "طرق معرفية لم تُؤلف، وتطرح قيما لم تُؤلف"[3]، وبالتالي فالحداثة عنده خروج على النظام المعرفي السائد، والتمرد تجاوز أو خرق له، وتقديم بديل عنه.

وتدعو هذه الحداثة إلى إدانة السلطة، ونسفها وتدميرها، فتغدو بدورها سلطة مضادة تقوم على الإقصاء والإلغاء، في مجال اللغة والأدب، وتدمير القوانين العامة للمنظومة اللغوية والأدبية دفعة واحدة. وهذا يعني ضمنيا تدمير للقوانين العامة للهوية، والذاكرة الجمعية. كما تدعو إلى الحرية والإبداع، وتأسيس بديلها المضاد لتغدو (مُقدّسا) جديداً تدعو إلى الإطاحة بالمقدسات الماضية تنفي ما قبلها لتثبت ذاتها، وتكرس لنفسها سلطتها لينتج عن ذلك تحرير العقل تحريراً مطلقاً ذلك العقل الناقد الذي لايستطيع أن يستسلم لمعطيات العالم كما هو لهذا قامت الحداثة على رفض المسلمات والحق في الاكتشاف، والجرأة على معالجات الموضوعات المحظورة فلاشيء مقدس أمام العقل لتسود "فكرة مجتمع عقلاني يحكم فيه العقل لا النشاط العلمي والتقني فحسب، بل حكومة البشر وإدارة الأشياء، فالحداثة تصور المجتمع على أنه نظام يخضع للعقل بوصفه الأداة الوحيدة لتحرير الطبيعة الإنسانية من جميع السلطات المحيطة به، وبوصفه أيضا المبدأ الوحيد لتنظيم الحياة الفردية والجماعية، من أجل تحقيق التجرد من كل تحديد للغايات النهائية"[4]. فكلما نجح النص في إقناعنا بحداثته كلما كان أقرب إلى الحداثة، والإقناع يخاطب العقل ويحاوره.

معنى هذا أنها حداثة متعالية ومحايدة والايدولوجيا مقولة متجاوزة. فالنص هو الأول والأخير تُمارس من خلاله الحداثة العربية الهروب من الواقع في الوقت نفسه الذي تدعو فيه إلى التدمير والتفجير، وتغيير هذا الواقع مما يوقعها في التناقض فهي تتعالى على السياسة لتسقط فيها. فيما يجنح آخرون إلى تحييد الحداثة "ويمكن القول أن الحداثة هي ثورة جمالية دون أن نطلق عليها أياً من أحكام القيمة، ويود المرء لو يتحرر النقد لدينا من أحكام القيمة التي تعني نظرة للعالم، وسلطة من نوع إرهابي يواجه الفنانين"[5].

---

[1] ينظر: سعيد، علي أحمد (أدونيس): زمن الشعر. دار العودة، بيروت، 1983، ص 296 .

[2] سعيد، علي أحمد (أدونيس): فاتحة لنهايات القرن. المرجع السابق، ص 315 .

[3] سعيد، علي أحمد (أدونيس): النص القرآني وآفاق الكتابة. المرجع السابق، ص 115.

[4] جودت زيادة، رضوان: صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم. ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2003، ص 35.

[5] صالح، صلاح،وآخرون: في الشعرية البصرية. ط1، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 1997. ص 165.

ورغم أن مصطلح الحداثة مصطلح فضفاض، ومجال واسع لإسهامات المفكرين والفلاسفة، ورغم أنه ضم مجموعة من التيارات والأساليب الجمالية المختلفة، وجمع بين الكثير من الحركات الإبداعية المتباينة إلا أن هناك قواسم مشتركة جمعت بينها، فقد كان للحداثة ثلاثة توجهات أساسية :

. إعلاء شأن العقل والمعرفة العقلانية.

. الذاتية وإعلاء شأن الذات الإنسانية.

. الوضعية التكنولوجية والآداتية.

## 3- الحداثة الشعرية الجزائرية

حداثة الشعر العربي لها مرجعياتها التي تتكأ عليها وخلفياتها التي تستند إليها فمن جهة فهي متماشية مع واقع المجتمع العربي الذي عرف تحولات وتغييرات جديدة على أصعدة الاجتماع والسياسة والثقافة. مما أثار لدى الشاعر العربي تساؤلات جعلته يتطلع إلى تغيير بنية قصيدة قادرة على استيعاب عصرها بكل ملابساته، والتعبير عنه. ومن جهة ثانية هي نتيجة الاتصال بالثقافة الغربية بفعل (المثاقفة) التي أبهرت الشاعر العربي الملتفت إلى نظيره الغربي الذي برز بتقنيات جديدة في الكتابة والأسلوب. الأمر الذي دفع به إلى ضرورة تجديد شعره وتحديثه. ومن جهة ثالثة تمثل العودة إلى التراث والعصر العباسي تحديدا الحافز لتبني حداثة شعرية عربية تماما كالتي عرفها ذلك العصر نتيجة التغيرات التي حصلت وقتئذ بسبب المستجدات في الثقافة والحضارة العربيتين.

ولا نستطيع تعيين تاريخ محدد لظهور القصيدة الحديثة في أدبنا العربي لغموض البدايات الأولى التي تشكلت فيها، والظواهر الثقافية التي اكتنفتها لكن هناك من توقف عند الشعر المهجري واعتبره انطلاقة الشعر الحديث، ويُعتبر (جبران خليل جبران) رائدا في ذلك دفع (أدونيس) إلى اعتباره "المؤسس لرؤيا الحداثة، والرائد الأول للتعبير عنها[1] لما توفرت في أدبه من خصائص أكسبته صفة الريادة. ومنهم من رأى أن البداية كانت سنة 1948م في العراق "فحركة الشعر الحر، أو شعر التفعيلة ظهرت على يد نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب في العراق، وهي إرهاصات للحداثة الشعرية العربية"[2]، وحركة مجلة (شعر) اللبنانية في أواخر عام 1956م لتقدم طبقا أدبيا موسوما بالحداثة والتجديد.

---

[1] سعيد، علي أحمد (أدونيس): الثابت والمتحول. بحث في الإبداع والإتباع عند العرب. المرجع السابق، ص146.

[2] حمر العين، خيرة: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي. رسالة جامعية، جامعة وهران 1995، ص46.

لقد كانت القصيدة الشعرية على مرِّ العصور تتلون بألوان عصرها، وتتمثَّل واقعها، وتحاول طرح الجديد كي لا تصبح مستهلكة، والشعر العربي منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا تعرض للكثير من محاولات التجديد، والخروج على السائد، وتجاوز الأطر المرسومة له في كل عصر شكلا ومضمونا. ففي عهد الرسول (صلى الله عليه وسلم) أحدثَ الشعراء في مضامين قصائدهم ولغتها، لالتزامهم بالدِّين الجديد مدافعين عن عقيدتهم، وأرَّخوا للفتوحات الإسلامية بإبداعاتهم تتوزعهم اتجاهات مختلفة، ومهما يكن من اختلاف نشأة المذاهب، واختلاف تفسيراتها لنشأة الحداثة، فهذه الأخيرة تملك مستوى جوهريا، أو أكثر أهمية يجعلها مختلفة عن الشعر الكلاسيكي[1]. فمنهم من كتب الشعر السياسي والاجتماعي والتعليمي، والغزل العذري في العصر الأموي، وانفتحوا على حضارات الأمم وفلسفاتها في العصر العباسي، فطوروا في مضامين الشعر وأشكاله وأساليبه وموسيقاه.

ولعل الفروق كثيرة بين الشعر القديم والشعر الحداثي "وأهم صفة كانت ملازمة لشعرنا العربي كونه ديوان العرب، يمثل الوثيقة أو السجل لما يتضمنه من المناسبة والحدث والتاريخ والواقعة، لكنها سقطت من الشعر الحداثي، وغابت هوية النصوص، وبالتالي غابت هذه الوظيفة التقليدية الإخبارية التقريرية، وعملية النقل التي مارسها الشاعر التقليدي تسجل وعياً تاريخياً، وهذا ما لم يتحقق في الممارسة الشعرية الحداثية أين تخلخل الوعي، وغابت الدلالة، وانتفت المناسبة والفكرة الجاهزة والحدث، وحلّت محلّها الرؤيا، مما جعل دور القارئ في تذوق النص مهمّاً لإنتاج المعنى واستيحائه من خلال تحسس أي ملمح يشير إلى الدلالة وينتجها"[2]. وبالتالي ارتسمت حدود الاختلاف بين المدونة الشعرية القديمة، والمدونة الشعرية الحداثية.

والحداثيون في عهد الأندلسيين صوروا طبيعة بلادهم وتغنوا بجمالها، وجددوا في موسيقى الشعر العربي بأهازيجهم وموشحاتهم وأزجالهم في مختلف الموضوعات الشعرية. وفي العصر الحديث كان شعراء المهجر وجماعة الديوان وجماعة أبولو ومدارس الإحياء من شعراء الحداثة طارحين أهم نماذج النص الجديد، وأقصى انفعالاته، ومعطيات لحظته الشعرية التي تعرضت لطفرة هائلة في بنيتها "واللافت أن شعرية الحداثة لم تكتف بهجر المراجع الافرادية، بل قرنت ذلك بهجر المراجع التركيبية، وذلك بخلخلة النسق وبعثرة مكوناته بهدف إجهاد المتلقي في

---

(1) كليب، سعد الدين: وعي الحداثة. دراسات جمالية في الحداثة الشعرية. د.ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، **1997**، صص**8**، **11** .

(2) عبو، عبد القادر: (الشعر العربي الحداثي ومستويات التلقي النص في المنظورات القرائية المعاصرة). مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ع **439** ،تشرين الثاني**2007**.

الوصول إلى الناتج، ودفعه إلى تجاوز السطوح، والغوص في الأعماق، ويبدو أن الشعراء- في ذلك- قد استحضروا مقولة الخليل بن احمد: (الشعراء أمراء الكلام)"[1].

والحداثة في الشعر "لا تعتبر مذهبا كغيره من المذاهب بل هي حركة إبداع تماشي الحياة في تغيرها الدائم، ولا تكون وقفا على زمن دون آخر. فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفي والمألوف. فالمضامين والأشكال تمشي جنبا إلى جنب لا في الشعر وحده بل في مختلف حقول النشاط الإنساني أيضا "[2]. والحداثة على هذا المستوى "ابنة التقنية، وهي حركة تاريخية شاملة وليست مدرسة أو مذهبا أدبيا، وهي فن مديني لازمت فن القرن العشرين"[3].

وشكلت حركة الحداثة في شعرنا العربي المعاصر منذ أوائل الخمسينات من القرن الماضي ثورة شاملة في مختلف جوانب القصيدة العربية المعاصرة، الفكرية والموضوعية والفنية، وغيرت الملامح المتوارثة في القصيدة العربية هدما وبناءً بصيغ ومضامين ولغة وموسيقى وأشكال ورؤى جديدة، وبرز الوعي والثقافة والاطلاع على سطحها وفي عمقها، حيث أصبحنا "نرى الحداثي من خلال نصوصه، وقد تملكته روح الداعية إلى مذهب جديد في تطرفه وحماسه، وهو يغلِّب مقولاته على ما عداها"[4]. فبرزت عرفانية (أدونيس) الذي تصوفت القصيدة على يديه فأحدثت الطفرة الإبداعية، والخروج الفني، كما كتب (عفيفى مطر) بحساسية شعرية كبيرة، فيما آثر (صلاح عبد الصبور) البحث عن قصائده الحميمة والحزينة بعيدا عن الأبنية الخطابية .

وانطلاقا من القول "أن شعر المستقبل سيحدث انقلابات في نظام الكلام"[5] . وتأكيد (بول فرلين) (Paul Verlaine)أحد رواد الرمزية على أنّ "المعاني الخفية كالعينين الجميلتين تلمعان من وراء النقاب"[6]. فإن النص الشعري الحداثي يسعى إلى تقديم حالة متكاملة ذات أبعاد تصويرية نفسية جمالية، والتقرب منه "وثيق الصلة بفعل التجريب، وبخاصة في مراحله المتأخرة التي لاحقت التسعينيين، فقد مرت الشعرية العربية بمتتالية من التحولات

---

(1) عبدا لمطلب، محمد: (آفاق التجربة الشعرية التسعينية في اليمن). مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، ع 39، يوليو 2004.

(2) الخال، يوسف: الحداثة في الشعر. ط1 ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، 1978، ص 17 .

(3) خليل، موسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر. مطبعة الجمهورية، دمشق، 1991، ص 9.

(4) ع. ح : ( تاريخية نزعة الحداثة ). مجلة العا لم ، ع 252 ، بتاريخ السبت 10 كانون الأول (ديسمبر) 1988 ، ص 50.

(5) الخطيب، حسام: (تأملات في الظاهرة الشعرية العربية المعاصرة). مجلة المعرفة، س42، ع 474،آذار، مارس 2003، ص23.

(6) الأيوبي، ياسين: مذاهب الأدب الكبرى، الرمزية. المؤسسة الجامعية، بيروت، 1982، ص 34.

التطورية منذ فجر البارودي معاصرتها في أخريات القرن التاسع عشر حتى يومنا هذا، وهي تحولات تتشابك مع الواقع الاجتماعي والثقافي، ومع وقائع الذات المبدعة ورغبتها اللازمة في التجاوز الذي قد يصل درجة (القفز) غير الآمن أحيانا"[1]. وقد وقع في ذلك كثيرون ممن تبنو الفكر التدميري للسائد من اجل التحديث فغنوا خارج السرب وظهروا للناس بعباءة غيرهم.

وفي القراءة المعاصرة تعددت النصوص، وتنوعت مقارباتها النقدية للقصيدة الحداثية، واختلفت الرؤى المتلقية لها. وأمام النص الشعري الحداثي اختلف القراء، وتعدّدوا نظراً لاختلاف زوايا وأبعاد عملية التلقي التي تؤوّل تجليات هذه الكتابة وتمظهراتها الفنية المستحدثة لأن "شعر الحداثة ليس قراءة عابرة للكون، وللعالم وإنما قراءة تفسرهما وتؤولهما، وتلقّيه بالتأويل وقوفا إزاء موقفه من هذا العالم. وشعر الحداثة لا يحمل دلالة نهائية محددة، فالدلالة فيه احتمالية وملتبسة ومؤجلة؛ أي منفلتة من الحصر والجاهزية"[2].

ولمواجهة النص الشعري الحداثي وقراءته تسلح كل ناقد بقراءةٍ ومنهج لتلقي هذا الشعر وفهمه، والسبب الأساسي في ذلك "أن شعر الحداثة المعاصرة صعب ومبهم ومشتت دلالياً، فيه من الفراغات والمساحات البيضاء ما جعله يستعصى على القراءة العادية، ويقحم القارئ في ملئها؛ ذلك أن المدلول يبدو منفلتا من الدال المعجمي ومتمرداً عليه حتى اتسعت المسافة أو البعد L'écart بينهما[3].

وكمحاولات فردية تحاول الانتصار للذات وللمكان، كما تحاول الالتصاق الفني بالجديد لتكتسب من مهاراته وفنياته عبر الوسائل والطرق المتاحة وصولا إلى الطرق غير المباشرة (الإلكترونية) مع المنجز الشعري العربي والعالمي لاستيفاء شروط الشاعرية المحدثة. فالشاعر في قصيدته يحاول أن يعيد تساؤل الحداثة الجذري الذي يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون[4].

وعلى هذا الصعيد يتساءل (عبد الله حمادي) في هذا الشأن. يقول: "أوليس الشعر الحداثي تنظيرا أو ممارسة بعثا للحياة في أبهى صورها، وخيطا رقيقا يعضُّ عليه الإنسان بالنواجذ في عالم أجهز على كل القيم النبيلة بواسطة

---

(1) عبدا لمطلب، محمد: (آفاق التجربة الشعرية التسعينية في اليمن). المرجع السابق.

(2) القعود، عبد الرحمن محمد: الإبهام في شعر الحداثة. سلسلة المعرفة ( 279)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، صص 296 ،297.

(3) أنظر: عبو، عبد القادر: (الشعر العربي الحداثي ومستويات التلقي النص في المنظورات القرائية المعاصرة). المرجع السابق.

(4) سعيد، علي أحمد: فاتحة لنهايات القرن. المرجع السابق، صص 331، 340.

آلة تقنية جهنمية تبث الرعب والدمار في كل أصقاع العالم؛ حيث تكون الأنا الحداثية الشاعرة هنا تلك التي تعيش العصر الصناعي دون أن تذعن إلى محتواه، وتمارس اختيارها الجمالي فيه دون أن يترك فيها أثرا، إنه وجه من وجوه المعاناة التي تتمرد بها على نحو يجعل من إبداعاتها نتاج عمليات لا واعية، وممارسة لحس نقدي في الوقت ذاته"[1].

لذا فالشعر الحديث يقول محمود أمين العالم "إما أن يقف منعكفاً على ذاته مجترا أحزانه وجراحه الداخلية، أو ذاهلاً عما حوله في تعويض اغترابي، أو يقف مجددا أسلحته شاحذا وعيه ونضاله دون أن يفقد تفاؤله الصعب. إنه بشكل عام شعر الرفض وإرادة التجاوز وإن اختلفت دلالة هذا الرفض وهذا التجاوز وتنوعت بين رفض وتجاوز مناضل، ورفض وتجاوز متعالي مثالي"[2]. وبينهما يظهر الإختلاف جليا لكن الإصرار يبقى على فعل التجاوز للمألوف.

وفي تسمية (أدونيس) الشعر المعاصر بأنه (كتابة جديدة). يصرح بأن "الشعر نقيض الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحا بلا عمق، الشعر كذلك نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا مغلقا"[3]. وهو تكريس لتحطيم كل ما يقف حاجزا بين الأجناس في عملية تقريبه من النثر مع الاحتفاظ بهيمنة الشعرية بعيداً عن طغيان الافهامية أو المرجعية ليصبح الشاعر كما ذكر (جو بوسكيه) "... يباشر في قصيدة النثر الحياة كلها، الحياة بإيقاعها لا بإيقاع الشعر نفسه، إنه يقتن الحياة فتعود الحياة داخل قصيدة النثر وتستعيد الحياة شبابها ونضرتها، وكثيرا ما يقترح أفكارا جديدة تبني وجه الحياة المستقبلي"[4].

في هذا المنعطف الخطير تقف القصيدة الحديثة. وما دامت هذه الأخيرة رافضة ومتجاوزة فلا بد لها أن تتسلح بكل ما من شأنه أن يؤهلها إلى دخول الحداثة. ومن هذا المنطلق أصبحت "القصيدة الجديدة تزخر بميزان شعري كبير، تستفيد من معطيات العروض، ومعطيات البحث اللساني، ومعطيات الملاحظات حول جغرافيا النص، وكل هذه التيارات تتداخل كي تعطينا نصا معقدا لا يمكن التقاطه مباشرة بالإلقاء أو بقراءة سريعة"[5]. بل يجب التسلح بكل أدوات القراءة ليصبح الامر استعدادا تاما لتحسس جسد النص.

---

(1) حمادي، عبد الله: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع. د.ط، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، **2001**، ص**186**.

(2) العالم، محمود أمين وآخرون: في قضايا الشعر العربي المعاصر. د.ط، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، **1988**، صص **35** .

(3) سعيد، علي أحمد: مقدمة للشعر العربي. ط **3**، دار العودة، بيروت، لبنان، **1979**، ص **142**.

(4) Henri Lemaitre . La Poesie depuis Baudelaire . ed Armand Colin . Paris. 1965. p155

(5) Hedi Kaddour . Aborder La Poesie. seuil . Paris . 1997 P133

القصيدة الجديدة تزخر بميزان شعري كبير، تستفيد من معطيات العروض ومعطيات البحث، وبناء على ذلك اتَّخذ الخطاب الشعريّ الحداثي وضعاً جديداً ومغايراً من خلال إقامة علاقات بنائيَّة وشعريَّة وتعبيريَّة موصولة في تكوين دلالة كليَّة متماسكة تؤكِّد وتُشَخّص امتلاكها لمعالم حداثتها ورصيدها الفّنّي وذاتيتها المنفردة، وثقافتها المعرفيّة الواعية بما تمتلك من أَصالة وموهبة وصدق شعريّ بوصفها حالة نموذجيَّة جديدة في البناء والتشكيل الشعريَّين اللَّذين استطاع من خلالهما الشعراء أَن يُؤَكِّدوا حضورهم الدائم والخلاَّق في ساحة الشعر العربيّ الحديث بدءاً من منتصف الخمسينات إلى الوقت الحاضر، الذي أكسب القصيدة الجديدة لديهم دلالات جديدة ورُؤى جديدة تشمل النَّص كلَّه الذي يتميز "بالاختزال والجسدية والشهوية والصناعة "[1].

إننا نجد هذا الافتتان بالموسيقى والعروض في شعر شعراء الحداثة، بينما مال الكثير منهم لنص النثر، قاصدين بذلك زعزعة القالب الشكلاني القديم بقصدية شعرية للخروج من هيكل الإرث الشكلي للشعر العربي، مركزين على اللغة لأن "البحث في اللغة يؤدي حتما إلى عملية خلق لغوي، ينفذ بها الشاعر إلى جوهر الحياة والإنسان"[2]، وحشد الصور والدلالات الرمزية البعيدة التي تعبر عن هموم الشاعر وانشغالاته، كما تخاطب نخب المتلقين في لغة خارجة عن مستوى العام، وبعد تام عن الجرس والموسيقى.

والقصيدة الحداثية، تقول خالدة سعيد: "إعلان ثورة وتحد. هي ثورة على كل سكون وتقليد، إنها تحد للقارئ المثقف. هي بهذا المعنى قصيدة عدائية ضارية؛ لأنها تلغي الحكم القديمة: حكم الصبر، والتروي، والتحمل، والانتظار والمسالمة . عدائية لأنها تهاجم القارئ في عقر طمأنينته وكسله"[3]. والحداثة ليست "زيا أو شكلا خارجيا مستوردا، وإنما هي نتاج عقلية حديثة تبدلت نظرتها إلى الأشياء تبدلا جذريا وحقيقيا انعكس في تعبير جديد"[4].

وكون الحداثة هي وجه للثورة، والانقلاب على الجمود "فقد أعيدت مظاهر الحزن والقلق والضياع والعدمية والاغتراب والثورية والتوتر الانفعالي التي نواجهها في شعر الحداثة إلى طبيعة الشاعر الحداثي"[5]. ومن الجهة النفسية "فإن ثمة تغيرا ما قد طرأ على الطبيعة النفسية العربية. وهو ما جعلها تنفر من كل ما يتنافى معها على صعيد الشكل الشعري الموروث، وعلى أصعدة أخرى مختلفة أيضا. ومن ذلك فإن الميل إلى إنجاز التحديث الشعري هو في أساسه

---

[1] خليل، موسى: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر.المرجع السابق، 1991، ص 9.

[2] بن خليفة، مشري: سلطة النص. ط1، منشورات الاختلاف، 2000. ص42.

[3] سعيد، خالدة: حركية الإبداع. المرجع السابق، ص 94 .

[4] الخال، يوسف: الحداثة في الشعر. المرجع السابق، ص 17 .

[5] كليب، سعد الدين: وعي الحداثة. المرجع السابق، ص 9 .

تعبير عن الاختلاف في تلك الطبيعة؛ أي أن شعر الحداثة هو الشعر الأوحد الذي يمثل النفسية، والذوق المعاصرين"[1] .

فالشّاعر الحداثي يتناول هموم الإنسان الـ(هو/آخر)، ويتناول قضايا المجتمع بطرح عميق ورؤية واضحة، مشغولة برمزية فنية وعمق تارة، أو بغنائية ساذجة تارة أخرى معتمدة الطوباوية، والتغني بالمجد الغابر؛ لذا كثرت في أشعار الحداثيين قضايا الحب، والفقر، والفقد، والألم، كما شاع في أشعارهم استخدام المفردات الحياتية القريبة؛ حيث اقتناص الصورة من المشهد الحسي والقريب في نص مكشوف وبيِّن تارة، ومعمى باللفظ تارة أخرى في اختزال لأعلى درجات الألم، كما اهتم البعض بطرح قضايا الأمة، وأهدافها وأوجاعها وفضح أعدائها، مع تسييس نسبي للقصيدة، وجعلها في مستوى المتلقي من حيث الطرح والفكرة، ومخاطبة الشعور والمستوى المعرفي، مع الاهتمام بالزخرف والبيان الجمالي. ويرى أدونيس أن" شعراء الحداثة العميقة يفرغون اللغة من شحنتها هذه الإفرازات الاغترابية ويضعون القارئ أمام هاوية لا يرى فيها عادة أو تقليدا أو أي إقرار استلابي، وإنما يرى فيها ذاته العميقة الأصلية "[2]. بمعنى أن اللغة الشعرية الحديثة وإن كانت تمتح من معين اللغة اليومية إلا أنها على حد تعبير (أدونيس): "اللغة المغسولة من صدأ الاستخدام الشائع الجاري. إنها نوع من العودة إلى البراءة الأولى في الكلمات. وفي العودة إلى براءة الكلمة عودة إلى إيقاعها البدئي. أعني إلى شكل تعبيري مشحون بهذه البراءة"[3]. ويُعدُّذلك نفورا من الإستهلاك اليومي ورفضا للغة المتكررة والنص الذي لا يلبس لباس عصره.

وعلى الرغم من كل ظواهر التطور والتحديث والتجديد والمعاصرة التي توصلت إليها القصيدة العربية المعاصرة في مرحلة الحداثة فكرا وشكلا ومضمونا، وتعدد مصادرها ، وكل العلاقات الجديدة التي ارتبطت بها حديثا، واتساع رقعة المساحة الثقافية التي اكتسبت من خلالها تجاربها وخبراتها، على الرغم من كل ذلك، فقد أحاطت بها مخاطر عديدة، ووقعت في مآزق عدة وتوترت علاقاتها مع أطراف وقيم لها دور فيها، وعلى الشاعر أن يبحث عن مخارج لتلك المشكلات، وعليه التصالح مع تلك الأطراف، وتلك القيم في مراحلها التطورية التالية، من أجل أن يكتب لها الاستمرارية والخلود، وعلى النقد المعاصر مراعاة ذلك ومتابعته، وإدراجه في مصادره وأسسه النقدية عند حكمه على العمل الإبداعي.

---

(1) كليب، سعد الدين: وعي الحداثة. المرجع السابق، صص **10**، **11**.

(2) سعيد، علي أحمد: فاتحة لنهايات القرن. المرجع السابق، ص **252** .

(3) سعيد، علي أحمد: زمن الشعر. ط**1** ، دار العودة. بيروت **1972**، ص **244**.

وقد أدى الإيغال في الحداثة عند بعض الشعراء إلى الإغراق في الغموض ، الذي جعل العلاقة تتوتر بين الشاعر والمتلقي، وبالتالي بدا الوهن واضحا على تلك العلاقة، ومع الأيام قد يتحول الوهن إلى قطيعة. لكن إذا تصالح المبدع مع المتلقي فإنه حتما ستنمو علاقة أساسها اللغة ونتيجتها المتعة واللذة ، يقول في هذا الشأن محمد عبد المطلب: "وان كنت أرى أن تحجيم المعنى أو تعتيمه كان لحساب الشعرية الصحيحة، لأنه وجه العناية من طرفي الإبداع (المبدع والمتلقي) إلى اللغة مصداقا لمقولة الجاحظ: (المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العربي والعجمي والحضري والبدوي، وإنما الشعر صياغة وضرب من التصوير) لكن هذه اللغة استحالت عند الحداثيين إلى إشارة تغني عن العبارة مصداقا لقول النفّري: (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة)"[1].

ولا شك في أن الغموض قد يكون ضرورة ملحة للشاعر، إذ "إن لغة الشعر تصنع منطقها الخاص بها، وتخلق وجودا متميزا لها"[2]، وعوامل الإلحاح في هذا الزمن كثيرة، ولا شك في أن استخدام الرمز يضفي على العمل الشعري حيوية خاصة لها مذاقها وجمالها الخاصين، ولا شك في دور الرمز كمصدر حيوي متطور من مصادر الصورة في الشعر المعاصر. لكن لا يعني هذا استعمال الرمز حد الإلغاز، فينفر القارئ من النص، ويجد الشاعر نفسه معزولا حَكَم على نصه بالهجرة.

نلمس في شعر الحداثي غموضا يتنامي في قصائد الحداثيين، ويفتح أمام القراءة إمكانات عدة، "وبرغم ما في هذا الشعر من غموض كذلك وإن اختلفت مستوياته، هو في أغلب الأحيان غموض التعبير الشعري نفسه، وغموض الخروج عن المألوف.كشف للجديد المتخلق في واقع الخبرة الاجتماعية والإنسانية الجديدة، فضلا عن الغموض الذي تفرضه الأوضاع غير الديمقراطية التي يعانيها المبدع العربي، وما يواجهه من عسف وقمع في مختلف البلاد العربية"[3].

هذا الغموض . إن بدا للبعض . عند تيار شعر الحداثة "ليست القضية فيه أساسا هي قضية الغموض التعبيري، أو التعقيد في بنية التعبير الذي يحد من القدرة على التوصيل، بل هي قضية ما وراء هذا الغموض، وهذا التعقيد من فلسفة فنية وحياتية تجعل من هذا الغموض وهذا التعقيد، ومن صعوبة التوصيل بالضرورة نتائج طبيعية للعزلة والاغتراب، والتعالي عن الواقع"[4]. وهنا يتحتم علينا أن نفرق بين الغموض بوصفة فعلا إبداعيا مفارقاً للخطاب العادي، وطاقة إيجابية لتوليد المدلولات وتكثيف الإيحاء والإبهام الذي يميل إليه بعض الشعراء الذين اهتموا

---

[1] عبد المطلب، محمد: (آفاق التجربة الشعرية التسعينية في اليمن). المرجع السابق .

[2] عيد، رجاء: لغة الشعر. دار المعارف، القاهرة ،1985، ص5.

[3] العالم، محمود أمين وآخرون: في قضايا الشعر العربي المعاصر. المرجع السابق، ص 47 .

[4] المرجع نفسه، ص 123.

أساساً بلعبة الأشكال والألفاظ وذهبوا إلي حد بعيد في التعقيد والإلغاز وطلب التجديد مما جعل العلاقات بين أطراف الصورة الشعرية غائمة مفككة إلي درجة يغدوا فيها المتلقي عاجزاً عن فك الرسالة اللغوية وتبين مستوياتها وأبعادها.

إن الغموض الممدوح يحس به المتلقي عندما تتفاعل المعاني فيما بينها، فترشح بدلالات متنوعة متداخلة، تحدث غموضا عند القراءة العابرة، وتكشف عنها القراءة المتأنية الواعية. بحيث "أن الغموض صفة موضوعية من صفات الحداثة الشعرية، بسبب تعبيرها عن وعي جمالي معقد مركب"[1]. هذا الغموض الذي يصرح في شأنه (بلند الحيدري). يقول: "أنا مع الغموض كما يقول الجرجاني. الغموض الذي يتعبك بما يجدي عليك بشيء"[2]. ومهما كان نوع النص "وفي مجال الشعر يتعلق الأمر أولا وأخيرا بدرجة الشعرية لا بدرجة الوضوح والغموض في ذاتهما ولذاتهما، والفرق بين مستويات التعبير إذن هو الفرق في اتساع الرؤيا وعمق التعبير، وعلى هذا الأساس ينبغي دراسة الشعر"[3].

ويجدر الذكر أن "حداثة النص تتطلب حداثة في التلقي، تماما مثلما أن حداثة الوعي تتطلب حداثة النص. ومن هنا فإن لدور المتلقي أهمية كبرى في تحديد درجة الغموض في هذا النص الحداثي أو ذاك. فقد يبدو نص ما غامضا. بل مبهما، بالنسبة إلى متلق ذي وعي تقليدي، وقد يبدو غموضه شفافا بالنسبة إلى متلق ذي وعي حداثي. غير أن هذا التفاوت في درجات الغموض بالنسبة إلى أنواع التلقي، لا يعني عدم أهمية النص في تحديد الغموض. فإذا لم يكن الغموض موجودا في النص وجودا موضوعيا، فلا معنى للاختلاف حول درجة حضوره"[4]. ليصبح للغموض مبررا إذا كان وجوده دلالة على لغة تستفز القارئ وتستقطبه.

لذلك مطلوب من الشاعر المعاصر البحث عن مصالحة مع القارئ، من خلال وعيه بأهمية العلاقة الحميمة التي تربطه به، و"لا يمكن [للحداثة] إلاَّ أن تكون غذاءً منعشاً لروح الإبداع"[5]. وبالتالي عليه أن يقيم توازنا معقولا بين الغموض والوضوح، بعيداً عن الإبهام والخطابية المباشرة، وحينئذ يتحول كلا منهما إلى وسطية رمزية معقولة

---

(1) كليب ،سعد الدين: وعي الحداثة . المرجع السابق، ص 62 .

(2) حوار مع الشاعر بلند الحيدري ، مجلة الحوادث ، ع 1731 بتاريخ 5 يناير ، كانون الثاني ، 1990، ص 51 .

(3) العالم، محمود أمين وآخرون: في قضايا الشعر العربي المعاصر. المرجع السابق، ص 195.

(4) كليب، سعد الدين: وعي الحداثة. المرجع السابق، ص 62.

(5) الخطيب، حسام: (تأملات في الظاهرة الشعرية العربية المعاصرة ).المرجع السابق، ص 25 .

ومقبولة يستسيغها المتلقي ويتقبلها، وينفعل بها. من غير أن يتخلى الشاعر عن ذاتيته وفرديته، لأنه لن يكون قادرا على الإبداع بشكل طبيعي، وبالأسلوب الذي يريد، ولا يعني أن يعيش الشاعر لنفسه، ويكتب لنفسه، ويعيش في عوالمه الخالصة.

يرى فريق من الحداثيين أن الحداثة نزوع إلى تحقيق الحضرة الشعرية الخالصة بالنص، وفي النص ولا شيء سوى النص، مما جعل البعض ينتقد هذا التوجه لأنه يفرغ هذه الحداثة بداهة من نبضها الإنساني والوجداني، ويحيلها إلى حداثة شكلية غايتها المتعة وتفجير الأشكال واللغات في الدرجة الأولى. فمحمد بنيس يقول :"كثرة ماء الكتابة هي مكمن فتنة الخطاب الشعري"[1]؛حيث يتحدث بنيس في كتابه (كتابة المحو). في مقالته المدرجة بعنوان (الكتابة وتمجيد الماء) عن ارتباط البحث عن ماء الكتابة لديه بالبحث عن القصيدة والذات والعالم.

والنص يتَّبع المسارات المجهولة من قبل صاحبه؛ وبأقصى التورط في الكتابة يكتسب النص حداثته، وللشمول هنا وضعية علاقة التفاعل الخصيب بين العناصر النصية وخارج النصية، فلا ندري معه كيف بني النصُّ، ولا السرّ الذي يكتسب بها النص فتنة شموله. وماء الشعر الذي استلذ به الشعراء والنقاد العرب القدماء وأشاروا له في جميع مؤلفاتهم باقتضاب يدل على الحيرة أمامه قبل أن يدل على بساطة ضبطه في القصيدة. كثرة الماء هي مكمن فتنة الخطاب الشعري[2]. ويقول (أنطوان مقدسي) في هذا الصدد بأن النص الحديث: "لا يقول إلا ذاته؛ أي أنه مستقل عن كل موجود أو نص خارجه كالطبيعة أو المجتمع وغيرهما أو متعال عليه، لا بل هو مستقل عن كاتبه، عن واضعه، مكتف بذاته، وعليك إما أن تقبله، وإما أن ترفضه. أنت حر، فلا يصف أية طبيعة، ولا يتحدث عن أية ظاهرة اجتماعية، ولا عن أي شخص، بل هو يبتدع ذاته"[3].

إنّ ما طرحته الحداثة من مبادئ أثثت بها بيت الشعر على وجه الخصوص، وغيّرت واجهته من خلال المغامرة الإبداعية، وكان الشعر الحقل الأول الذي فجّرت فيه تنويعاتها مما تمخض عن قصائد لها وقعها ودهشتها ضمن المنجز الشعري الحداثي، لكن لا يبقى الحكم على إطلاقه فقد أوقعت الحداثة نفسها الشعرَ في ضائقة، ونقصد تلك التي نسفت القوانين والمعايير، وألغت الثوابت والمرجعيات، فركب الجميع مطيّة الشعر مستسهلين قوله، وحاملين مبدأ

---

(1) بنّيس، محمد: كتابة المحو. دار توبقال، المغرب، 1994، ص21.

(2) بنّيس، محمد: كتابة المحو. المرجع السابق، ص21.

(3) مقدسي، أنطوان: (مقاربات من الحداثة). مجلة مواقف، ع 35، 1979 ، ص 5.

حداثيا مفاده أنّ "لا قوانين أو قواعد إذن يتبعها شعراؤنا ليدخلوا عالم الحداثة، لا منطق أو إيديولوجيا لها. إنها قيمة، حالة، حرية في الفكر والفن"[1]، وعند هذه العتبة أصبح الدخول إلى بهو الشعر كأعرق خطاب إبداعي عربي يشكل ضائقة وقع فيها كثير من المبدعين، والمتلقين المنتجين.

لقد ابتعد الشعر باسم الحداثة عند بعضهم عن مربع القوانين والقواعد والايديولوجيا، فلا شيئ يحكمه، وشعاره الأوحد "لا إبداع بلا حداثة ولا حداثة بلا إبداع"[2]، ومن هذا المنطلق أصبح الشاعر الحداثي يكتب وهو يصغي إلى بيانات الحداثة التي تطرح المعايير والمواصفات، ولا يكتب وفق ما يطرحه الشعر، وهنا قد يُرضي الحداثة، ويُغضب الشعرية، ويصبح نصّه إعلاءً لصوت الحداثة، وإسكاتاً للممارسة الشعرية، فيغدو الشاعر الحداثي وكأنّه سادنا للحداثة يطبق تعاليمها ووصاياها، ويتمسّح على بابها طالباً غفرانها.

وأصبحت كثيرا من النصوص الشعرية الحداثية التي ينتجها شعراؤنا تكاد تخلو من الشعر بسبب تخبطها تجاه إشكالية اللغة، وعجزها عن السيطرة عليها، وبالأحرى خلق وتأسيس لغة جديدة متميزة تنزاح وتنفصل عن نواميس اللغة الاصطلاحية، وتستقل بذاتها. كما تعامل كثير من الشعراء الجدد مع الحداثة باعتبارها قطيعة مع الذاكرة التراثية، وخلقا على غير مثال، ودعوة إلى إفراغ النص الشعري الحداثي من المحتوى التاريخي والإيديولوجي والسياسي بدعوى التعالي ليبدو النص الشعري الراهن في حل من أي التزام إيديولوجي، أو هاجس تاريخي.

---

[1] خوري، نسيم: (الحداثة وحركة الخلق المسمرة) مجلة مواقف، ع 35، 1979، ص 119 ،120.

[2] مصمولي، محمد: لا حداثة بغير إبداع ولا إبداع بدون حداثة. المرجع السابق.

# رابعا: الخطاب الشعري الجزائري الحداثي

جاء الخطاب الشعري في كل قطر ملونا بهموم ومعاناة أهله، وما قيل عن الشعر في الأقطار العربية يُقال أيضا وخصوصاً في الجزائر. ومحاولة الوقوف على النص الشعري الجزائري المعاصر الحداثي فترة التسعينيات، هو وقوف على مشهد متنام في حضوره من جهة، ومتغافل عنه نقدياً من جهة أخرى. فقد أثرت نصوص التسعينيات المشهد الشعري الجزائري المعاصر في العقد الأخير من القرن بزخم حضورها الشعري الممتد الأطر، وتشكيلاتها الفنية المكتظة بأسماء تشكلها بجدارة وحيوية، والتسعينيون كان يتنازع تكوينهم الفني، استنادهم بقوة على تجربة حديثة مغايرة تماما.

والكتابة عن هذه الفترة هي محاولة بكر بالضرورة لم يتم كشف حجبها، وفك ارتباطاتها المسكوت عنها (إلا من بعض الكتابات الخارجية التي استهدفت بعض الشعراء، على خارطة المشهد الشعري في إطار التنظير الهامشي لهذا المشهد) لتقديمه للقارئ ليتعرف كلية عليه بشكل عام دون قراءة تستهدف تلمُّس رؤاه، وطبيعته الخاصة. ومواجهة الخطاب الشعري فترة التسعينيات في الجزائر لا تحتاج إلى تحديد مدخل بعينه، ذلك أن تعدد المداخل كائن في بنيته، ومن ثم فان كل خطاب يفرض على متلقيه أن يلجه من مدخله الشعري الذي يتيح له قراءته.

فهذا الشاعر (عبد الله حمادي) في حوار صحفي ينكر على السائل سؤالَه بأنه بدأ شاعراً مقلداً ثم اختار النهج الحداثي في الكتابة الشعرية، وأراد معرفة الأسباب، وكان رده صارماً بأنه بدأ شاعراً تراثيا، وليس مقلدا (لأن عبارة مقلد فيها إلغاء للذات)، وأكد على أن الحداثة هي إطلاق سراح جسارة اللغة حتى تفعل مفعولها، وتنفذ إلى الأعماق، وتعبر عن المسكوت عنه، والمهمش والمقصى والرافض والمتعالي بالمفهوم الإيجابي للكلمة. فهذه بعض أسرار الحداثة التي يجب أن تتوفر في الشاعر التي عدَّدها (عبد الله حمادي) مشيرا إلى المفاهيم المغلوطة التي طالبت بها نازك الملائكة في حربها على (الخليل)، وطالب بها (أدونيس) في حربه المزعومة على (الثابت)، والجري وراء (المتحول) في شطحات (الحلاج) و(النفري) و(ابن الراوندي)، وغيرهم[1].

فشعراء هذه الفترة بدؤوا يوقعون حضورهم في المشهد الشعري الخاص والعام مع بداية التسعينيات من القرن الفائت مراهنين على ذواتهم لإحداث سبق الحلول في الشعرية الجديدة، ومستفيدين من ماضيهم القريب والبعيد، ومازجين بين مختلف التجارب والأشكال الشعرية الماضوية والحداثوية ليجيئوا مختلفين إلا مع ذواتهم. كتبوا بأخلاقيات كتابية مضادة كالحداثة والتجريب والمجازفة والقطيعة وتهجين النص والنثرية وتذويت الموضوعات والأخيلة

[1] حوار أجراه الشاعر عبد الله حمادي مع الصحفي محمد معمري، جريدة الحرية، تونس، 30 أفريل 2005.

والرؤى وأسطرة السير والحيوات الشخصية وتمجيد الحميمية والانفتاح المرجعي كإبدالات في مرمى تحرير النص الشعري الجزائري من مجمل ما علق به من انحباس تصوّري وتداولي.

ولقد تهيأت لهؤلاء أرضية صلبة من التعددية الثقافية، والانفتاح الذي ليس آخره المشهد الإلكتروني الذي غيّر جغرافية المشهد الشعري العربي الشعري الجديد من الورق إلى الضوء والورق معا. وهو ما يؤكد تعدد المداخل بالنسبة للشعرية عموما وشعرية التسعينيين خصوصا، فهناك الخطاب الذي يقترح مدخله من الأفق العرفاني، وهناك الذي يقترح المدخل الإيديولوجي، وهناك المدخل الفلسفي والأسطوري واللوني والرمزي والإسقاطي إلى غير ذلك من المداخل التي تكاثرت مع شعرية الحداثة ومغامراتها المتجددة. انهماكات تعبيرية جديدة.. وأداء شعري مغاير.. جملة شعرية وليدة.. وسجلات لفظية وتوليفات وإيقاعات وجماليات و إعمالات كنائية ومجازية وإجراءات ترميزية وتيمات وإيهامات يسوّغها وظيفيا اقتصاد شعري جديد كل الجدة.

إنّ المتتبّع لنتاج أغلب شعراء فترة التسعينيات يجده أفرز نصا مغايراً في رؤاه، ولغته خارجاً من عباءة (الخليل بن أحمد) سيما في مرحلة متقدمة من تجربة هذا الجيل، لأن بعض شعرائه مارس كتابة الشعر الخليلي في بداياته، كما جاء نصه ممتزجا في تأسيسه الفكري والفني، لكونه استقى روافده الشعرية من منابع ماضوية وحداثوية معا. ويتميّز الخطاب الشعريّ . عند الشعراء الحداثيين . بأنه "خطاب مفتوح وتعدَّدي ومُتَعد . على حدِّ تعبير رولان بارت في سياق حديثه عن الشعر العربيّ . تشتبك فيه الدلالة بالبنية والعناصر الغيابية بالعناصر الحضوريَّة، والمعْلَن بالمغيّب، والذاتي بالموضوعيّ، وهذا هو ربما ما يَجْعَله . إضافَة إلى عوامل أخرى . قريباً من روح الحداثة الشعريَّة"[1]. وكذلك الاعتناء بما يحفل به الواقع واليومي من تفاصيل ومفارقات.

لذا نجد أن معظم هؤلاء الشعراء انطلقت تجاربهم محاكية لتجارب سابقة في الشعر العربي بشكله البعيد والقريب، واسترفدوا رؤاهم وخصائصهم الفنية من بوتقة التراث الشعري العربي الجزائري إلا أنهم ما لبثوا أن انطلقوا خارج مناطق الداخل مكانيا وكتابيا ليبنون ذواتهم الشعرية الخاصة بفرادة من جهة، وائتلاف مع الآخر الجديد (عربيا وعالميا) من جهة أخرى.

لقد خرجوا على الشكل الظاهر لنمط الكتابة الشعرية القديمة. بحيث استنجزوا بوفرة الوعي واللغة والصورة نصا حقيقيا خاصاً مقتفيين أثر بعض التجارب الشعرية المميزة بالإضافة إلى اطلاعهم على المنجز الجديد في خارطة

---

[1] فاضل، تامر: الصوت الآخر. الجوهر الحواري للخطاب الأدبيّ. ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992، ص206.

المشهد الشعري العالمي معتنيين بالأسلوبية المتسمة بالصنعة الشعرية الدقيقة، والزخرفة الفنية بذهنية عالية ووعي شعري خاص. ذلك أنَّ "الموضوع الرئيسي للشاعريّة .كما يقول (رومان جاكوبس) . هو تمايز الفن اللّغويّ واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعمّا سواه من السلوك القولي، ولا تقف عند ما هو حاضر وظاهر في هذا البناء في النصّ الأدبي إنَّما تتجاوزه إلى ما هو خفيّ وضمني"[1].

لذا فإن النصوص الشعرية لشعراء هذه الفترة تقدم ذاتها نصوصا مختلفة مع المتلقي العادي، فهي لا تشبهه، بل قد تثير قلقه ورعبه، لأنها نسجت بشكل يستنفر لغة الداخل، ويرفض أن يجاهر بلغة الخارج، معتمدة التكنيك الفني المحدث في صناعة النص، وعدم استرفاده من الذاكرة الشفهية القريبة أو التداعي الحر (الإلهام)، كما شكلت الطبيعة والمكان والواقع (الجزائري) المتنوع جمالا وقسوة رافدا حقيقيا لذلك النص. بتمثلات كتابية تقوم على التعدد والاختلاف داخل وحدة جيلية مفترضة الشيء الذي ينصبّ عضويا في المعنى الجوهري لأيّما حداثة إبداعية أو فكرية بما هي منافية للوحدة السالبة ومرادفة للحرية والفردية والاختيار الذاتي المسؤول. يقول الشاعر (الطيب لسلوس): "أرى أن الكتابة في المتن الشعري الثمانيني والسبعيني هي مجرد تكديس وأحيانا مزيف بتغذيه من قيء الأيديولوجيا، طبعا هذا لا ينقص من روعته شيء كونه تاريخي وحقيقي، ورأيت عبر الوطن العربي وليس في الجزائر فقط أن المتن التسعيني بإمكانه أن يمتد في أبعاد أخرى أكثر التباسا بالإنسان ولتصير الكتابة هي حفر على خلاف ما كانت ترى"[2].

لقد عاش جيل التسعينيات[3] كتحقيب زمني مرارة الواقع السياسي الجزائري بكل تناقضاته وتعقيداته. وانعكس التناحر السياسي والأيدلوجي على الشعراء وألقى بظلاله على المفاهيم والثقافة الشعريه.كما اغتنى وتأثر في الوقت نفسه بفعل هذا الصراع حيث "..بدأ شعراء الصوت المفرد في استنطاق شتات تلك البرهة الغامضة التي انفجرت فيها الجزائر و لفّت حياتهم و حفرت في الأشياء المحيطة بهم. أدركوا أن ثمة وعيا عاليا بضرورة التوغل داخل المغامرة الشعرية الجديدة المشرعة على احتمال القتل و الجنون، و بأنهم سيفقدون العلاقة مع الموروث الشعري المحدد

---

[1] جاكوبسون، رومان: قضايا الشعرية. تر: محمد الولي ومبارك حنون، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، **1988**، ص**19**.

[2] في حوار أجراه : الخير شوار في مجلة النور الالكترونية بتاريخ **2007/12/24**

عنوان الرابط لهذا للحوار هو:

http://www.alnoor.se/article.asp?id=15703

[3] أميِّز في هذه الدراسة بين جيل التسعينيات الشعري كمصطلح إجرائي يحمل خصوصية ذات بعد جمالي وفني. وبين النتاج الشعري في عقد التسعينيات في الجزائر.

بأشكال و مضامين لا تخرج عن النموذج و النمط و السائد"[1]، وبالتالي أنتج هذا الجيل شعرا جزائريا من السهولة الإمساك به والتعرف عليه، فوظيفة "الفن هي دائماً أن يحرك الإنسان بكليته، وأن يسمح "للأنا" بالتماثل بحياة الآخرين، وأن يمكنها مما لم تكنه، وما هي جديرة بأن تكونه ... فالفن ضروري لكي يستطيع الإنسان أن يفهم العالم ويغيره، ولكنه ضروري أيضاً بسبب السحر الذي يلازمه"[2]؛ ذلك أن الشعر الجزائري كتبه ومازال يكتبه شعراء ذاقوا مرارة وقسوة الأزمات كما أن محاولات التجريب في الكتابة الشعريه لم تتوقف. بل ازدادت مغامرات التجديد والتجريب مع كل جيل جديد يولد في فضاء الشعر الجزائري.. كما ورد في المقدمة التي كتبها (أبو بكر زمال) في كتابه ".. ماذا ستقول لقارئ ملوّح بسيف النظر والريبة من نصوص لا تعيره دوما ما يريده حتى ولو كانت متسرّبة من الدم والموت"[3]. وهذا لمنح النص رهبة كتابته.

أما عن مكانة النص الشعري بين الأجناس فالشعر قد استولى على مساحة واسعة من نتاج الثقافة الجزائرية، "وهكذا تأسست بنية نصية شعرية متكاملة..قابلة للدراسة والوصف والمعاينة..مكنت بفعل جهات من تألق فعاليات نصية متألفة مع الواقع قادرة على محاورة مستجدات الحياة في الجزائر ومساءلة الحيثيات التي تجري تفاصيلها في مؤسساتنا العامة والخاصة.. لعل ذلك ما يفتح ذاكرتنا النقدية على أسماء مبدعة"[4].

لقد جاء نص التسعينيين متباينا في تجاربه من حيث الشكل الفني، والقالب الهيكلي لشعريته، وفي بعض المعاني والمضامين، إلا أنه ومع ذلك الاختلاف الشكلي في قوالب النص، ومع وجود ضروب الاختلاف الطبيعية بين شاعر وشاعر، هناك تقارب واضح وجلي في الخصائص الفنية التي تميز هذا النص الشعري، ولعل ذلك يرجع لتشابه المكونات المعرفية، والثقافية لجيل كامل. وبالتالي فقد التقت النصوص الحديثة على صعيد واحد، وكانت أهم انشغالات النص الحديث اهتمامه بالشعرية "فالنص الشعري الحديث يعطي للشعرية مكانتها التي ما فتئت تحلم بها بعد أن ظلت لقرون حبيسة ثوابت عقلية أدت إلى اجترار ما يسلم به العقل، ورفض كل مبتذل بعيد عن منطق المعتاد الظاهر. فبعد أن كان الشعر تعبيرا عن العالم أصبح "يتكلم العالم" متخذا في ذلك عوالم الباطن فضاء

---

(1) زمال، أبو بكر :الصوت المفرد: شعريات جزائرية.منشورات البيت برعاية كادموسن، الجزائر **2004**، ص**6**.

(2) أرنست، فيشر: ضرورة الفن. تر: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، **1965**، ص**16**.

(3) زمال، أبو بكر :الصوت المفرد: شعريات جزائرية، المرجع السابق، ص**5**.

(4) ملاحي، علي: **(إحساس الجزائري في صور شعرية معاصرة)**. مجلة القصيدة، الجزائر، ع **8**، **2000** .

للاكتشاف، والتجريب، ومشككا في ذلك في كل الثوابت رافضا السكونية "[1]. و هذا ما دأب على قولكثير من الحداثيين لدرجة غلو بعضهم.

وبهذا استطاع الشاعر الحداثي في الجزائر أن يكسر العائق البنائيّ للقصيدة التقليديَّة، ويخرج عن المواصفات الوزنيَّة والعروضيَّة من خلال تفجير مختلف المستويات الأسلوبيَّة والشعريَّة في النصّ وتقوية البنية التعبيريَّة فيه على المستويات اللُّغويَّة كافّة.إن هذا النص الحداثي "ظل قلقا ومرتبطا بالتحولات، وإن كان يبحث عن صيغة جديدة لتفجير الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة، والخروج بها من العالم الافتراضي القاصر إلى حيز الوجود اللغوي الدلالي الرمزي الذي تنبني الصورة الفنية مستندة إليه"[2] .

وهنا يمكننا أن نضع بعض الخصائص الفنية المشتركة لنص الجيل التسعيني بمستوييه النثري والموزون لنجده يتسم بعدة خصائص منها :

– شعراء هذا الجيل يختلفون فيما بينهم، من حيث التزامهم بنمط القصيدة المجرسة (العمودية/التفعيلة)، أو النثرية، فمن شعرائه من كتب القصيدة العمودية (مستحضرا روح الخليل بن أحمد)، ومنهم من بدأ منها، ثم انطلق خارجها؛ حيث كتب قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، ومنهم من راوح في استخدامها هي وقصيدة التفعيلة، ومنهم من جمع الأشكال الثلاثة.

– أغلب شعراء هذا الجيل أكثروا من استحضار الذات بهمومها الخاصة، وإعلاء قيمة الألم الخاص، وطرحه كثيمة شعرية تتصدر أغلب النصوص، كما تفنن أغلبهم في كتابة الذات بعواطفها المشمولة بالحب والحنين والألم، والغربة والوجع، والفرح والحب، إلى غير ذلك من مشاعر خاصة تعتري الكائن في رحلته الممتدة حتى النفس الأخير، "وهذه البنيات الشعرية تمثل حلقة من الأحاسيس المتوثبة التي تجعل بنيات الشعر المعاصر أشبه بعناقيد مترابطة بعضها مع بعض في شكل صور فيها الكثير من الألم والأمل..والكثير من الأسئلة والكثير من الحلم والكثير من البحث عن الدفء والكثير من البحث عن الذات والكثير من الكلمة الشاعرة المعبر عنها في لوحات تتراوح في فعلها الإبداعي المرتبط برؤية شعرية حداثية واعية..بدأت معالمها تتحدد في الحقل الإبداعي الكبير"[3].

---

[1] كعوان، محمد: (حداثة الخطاب الشعري في قصيدة العناق الطويل . قراءة تأويلية ) مجلة الكتابة. ع **1. 1998**. ص **52.**

[2] بن خليفة، مشري: سلطة النص، المرجع السابق، ص**42.**

[3] ملاحي، علي: (إحساس الجزائري في صور شعرية معاصرة). المرجع السابق.

وفي الجزائر حينما أخذت عجلة التجديد بالدوران كان هناك واقع موضوعي يؤسس لها اجتماعيا وسياسيا بل واقتصاديا أيضا، ويدفعها باتجاه النمو والاطراد. ويمكن في هذا الصدد أن يُقام تاريخ نقدي تكون له حركة موازية للتاريخ السياسي والفكري العام ليكون بمثابة تنظير يحيلنا على فهم ظاهرة التجديد في الشعر الجزائري المعاصر. فلقد "كان خريف الغضب 5 أكتوبر 1988 علامة بارزة لهؤلاء الشعراء، تاريخا ليس اعتباطيا أو اختياريا أو قدريا، إنه عنوان وجود آخر مستلّ من روح أفصحت عن روحيتها وسط أرواح بالية سقطت رافعة صوتها في خضم أصوات لطالما ارتفعت مهلهلة بقيم المحافظة والأصالة و العزة و الكرامة، و لكنها خفتت أمام سطوة الغضب التي هزت المجتمع الجزائري آنذاك"[1].

ولا نغفل مدى التأثير الذي حدث للشاعر المعاصر المطلع على ثقافة الآخر. يقول عبد الله حمادي: "وما شجعني على هذا كذلك، هو تفهمي المتواضع لمعنى التجديد بالمفهوم المتفتح الواثق من درجة ذاتيته في الميزان الحضاري، وأشهد أن هذا التفهم الواعي ركبني لما حصل لي الاحتكاك المباشر مع الشعر الغربي، وتفهم أبعاده، وخلفياته الحضارية بالممارسة والدراسة، فهذا التفهم الواعي كون في نفسي حافزا لإثراء تراثنا، وحركتنا الشعرية الشابة بجزائر الإبداع الثوري فأردت لها الريادة في الحداثة، والمعاصرة مع الحفاظ على أصالة الهوية الشعرية؛ بحيث لا توجه لها تهمة الغربة والغرابة والهجنة من قبل المتلقي أو النقاد"[2].

إنّ الواقع الاجتماعي تغير كله تغيرا عاما، وفرض على الشعراء أن يكتبوا نصاً جديداً بحيث "المحتوى هو الذي فرض الشكل الجديد. التغير في الحياة الاجتماعية هو الذي فرض هذا اللباس الجديد تماما كما تدخل حمام السباحة باللباس المهيأ. القصيدة لم تعد بإمكانها أن تتقبل العصر دون أن تغير في لباسها، أو شكلها "[3].

والمتتبع لما كُتب خلال هذه الفترة الأخيرة يجد أنها مليئة بقلق رهيب، ويمكن تفسير بعض محاولات الهرب إلى دوائر خيالية ، ومحاولات لبس القناع التاريخي في أحيان كثيرة على أنها أشكال للتخلص السلبي من الأزمة بالانغماس في أمر بعيد عنها تماما، وفي أحيان أخرى يجنح البعض لجعل نصه خفيفا قريبا من المتلقي العام، ويميل أغلب شعراء هذه الفترة نحو خلق نص كثيف من حيث البلاغة، متشح بالرمزية معزّزين ذلك بغموض الفكرة والابتعاد عن المستَهلك من الألفاظ والمعاني، والاعتناء بالغاية الجمالية للنص، والهدف الإمتاعي للغة القلقة المكثفة، فالنص غالبا ما يأتي قادماً من مناطق جديدة ووعرة في اللاوعي، مثقلاً بالذكريات، ومشاعر الفقد والأسى يهدف من وراء كل ذلك إلى الخروج عن النصوص القديمة في تكوينها المؤتلف.

---

[1] زمال، أبو بكر: الصوت المفرد: شعريات جزائرية. المرجع السابق، ص6.

[2] حمادي، عبد الله: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع. المرجع السابق، ص **154**.

[3] حوار مع الشاعر بلند الحيدري . مجلة الحوادث . ع**1731** بتاريخ **5** يناير (كانون الثاني)، **1990**، ص **51**.

لقد كتب (محمد عبد المطلب) متحدثا عن التجربة التسعينية في اليمن، وهو ما نراه يتماثل مع ما هو موجود على الساحة الشعرية الجزائرية. يقول:" ويبدو أن التسعينيين – بتأثير الحداثة– قد مالوا إلى تحجيم علاقتهم بالمعنى، ومن ثمَّ سلَّطوا عليه عناصر الشك والتأجيل، وهو ما قاد شعريتهم إلى مناطق العتمة لكنها عتمة شبيهة بمصباح الفلاسفة الذي لا يضيء لنفسه، وإنما يضيء للآخرين"[1].

وعن تجربة الحداثة في تجليها الجزائري سيكون دليلنا هنا ثلاثة شعراء، وثلاثة نصوص، والنظر هنا يقصد ويصب في مصلحة الحوار الذي من الممكن أن يكشف عن العلائق والوشائج التي تناسلت عبرها الشعرية سواء كان ذلك على مستوى الأشكال أو المضامين.

والمتتبع لمعظم النتاج الشعري التسعيني بحسب التوصيف الجيلي يلمح شيوع ثيمات (الحزن، والغربة، والموت، والصمت، والجسد، والمكان، والمرأة) بشكل ملفت في شعر هذا الجيل، مما يشكل ظاهرة سيميولوجية من حيث عدد ورود هذه الثيمات وأهميتها وأسباب حضورها، وتحقيق الغرض الشعري الخاص من ورود هذه الثيمات، والرسائل المبثوثة من خلال تلك النصوص.

وموضوعنا في هذه الدراسة نطمح من خلاله إلى تسليط الضوء على بعض الملامح العامة للتحولات التي لحقت بعناصر هذا الخطاب، وتجليات هذه التحولات في قصائد عدد من شعراء الحداثة في الجزائر. تقول خيرة حمر العين: "وأتصور أنه لو لم تكن هناك ظروف ما فرقت هذه الفعاليات لربما شكلت مرجعية للجيل القادم لكن ذلك لا يمنع عبر سنوات قادمة ربما كما يسمى بـ: توانتي توانتي في الوعي الأمريكي 2100 ، ففي توانتي توانتي يتوقعون فيها أنها ستحدث تغيرات كثيرة على كل الأصعدة، فأنا أيضا أتصور عند توانتي توانتي ستظهر نبوءات كثيرة وولادات يبدو أنها تتشكل في أرحام ما، ولكن سيكون لها شأن كبير. وأضيف شيئا مهما هو أن التجربة الجزائرية بكل أشكالها الإبداعية سواء في الفن أو في الشعر أو في الرواية بدأت تشق لنفسها طريقاً، وعندنا أسماء مهمة طبعا لا أقصد فقط الأسماء النسوية، ولكن بشكل عام الأدب الجزائري يبدو أنه بدأ يقف على رجلين وليس على رجل واحدة"[2].

ويرى (عز الدين ميهوبي): "أن الكتابات الأدبية التي ظهرت في التسعينات قد ميزتها مواصفات منها: استخدام لغة تحمل كثيرا من التشاؤم والسوداوية، والإغراق في الغموض والمجهول. إضافة إلى رؤى تعكس الخوف من

---

[1] عبد المطلب، محمد: (آفاق التجربة الشعرية التسعينية في اليمن). المرجع السابق.

[2] حمر العين، خيرة : في حوار أجرته معها نوارة لحرش بصحيفة النور الالكترونية بتاريخ **28/08/2007**

المستقبل، والرفض للموت المجاني، والشعور بالانتحار المبرمج، وأنها مليئة بالفجيعة ورافضة للسياسة، وتسعى للكشف عن مؤامرة غير واضحة فضلا عن تشبعها بالأسئلة التي تبقى معلقة إلى حين، لأن المبدع لا يقتنع بأجوبة السياسي إنما بممارسات الإنسان "[1].

واعتبر (الطاهر وطار) أن كتابات هذه الفترة كانت كتابات إدانة وتهكمات ومواقف، وبرغم ذلك لم يخضع الأدب لما خضع له الاقتصاد من ركود[2]. وفي التسعينيات يذكر (واسيني الأعرج)أنّه "ظهرت نصوص روائية لا تقدم إلا كائنات مهزومة منكسرة، وتضحيات عدمية "[3]. ويقول (الأستاذ علي ملاحي): "إن الشعر الجزائري المعاصر في وجهته الحالية بحاجة إلى من يشدّ على يده نقديا ومن ثم فإن كل محاولة للتقرب منه هي بمثابة الأنيس لمسيرته المتحولة، وكل قراءة مهما كانت طبيعتها كفيلة بترشيد النصوص وتكريس وجودها وحضورها ثقافياً وإبداعياً"[4].

ويقول الشاعر (الطيب لسلوس)كذلك:"كنت أبحث على نافذة السذاجة، فالعالم معقّد والإنسان يعيش مسائه بحماقات يسمّيها مجده الحداثي. لم استطع أن أفهم الكثير من الأشياء سيما ما مرت به الجزائر وما يمر به العالم العربي من عنف، كنت أريد أن أقف على ملكة العنف هذه". ويضيف الشاعر (الطيب لسلوس):"إن التعنيفات التي حدثت على مستوى بنيات الفرد ليست بالأمر الهين قذفها في أبعاد إيجابية طبعا أنا من جيل لم يجد هدايا جميلة لذلك فهو المخول أن يتكلم عن الجمال كتصعيد للحالة الحرمان على الأقل لهذه العشرية. وليس من حق أحد أن يطالبه بنسيان تلك اللحظات السوداء التي مرت، لأنها هي مصدر إلهام كل ما يستدعى عدم وجودها مرة أخرى هذا إذا كان فعلا المطلوب إنسان لا يريد العنف كمظهر عام أو خاص في حياته أو حياة غيره. نحن نعرف أن ما من مرحلة نريدها أن تدخل كبنية إيجابية في وعي الفرد إلا ويجب استنفاذ جوانب هوامها فكيف نؤسس للجمال دون توضيح تناقضاته السلام عنف العدالة الظلم الحق الواجب كيف يمكن تأسيس هذه الثنائيات"[5].

واللغة في الخطاب الشعري غاية في حد ذاتها. فالدور الأساس للكلمات هنا هي أن تكون الأحجار التي يتكوّن منها المعمار الشعري، أو أن تكون الخيوط التي يتألف منها نسيج القصيدة وفق التعبير المأثور عن الجاحظ.

---

(1) ميهوبي، عز الدين يدعو إلى إنتاج أدب يحمل ثقافة السلم والإخاء. جريدة النصر بتاريخ الأربعاء 22 سبتمبر 1999 .

(2) أنظر: وأج (الأدب الجزائري والراهن .نصوص استعجالية أقل عمقا من الأزمة ). جريدة الأحرار بتاريخ الخميس 2000/04/13 ع 647.

(3) في ندوة حول الأدب المغاربي. جريدة الخبر، بتاريخ 1997/10/29.

(4) ملاحي، علي: (إحساس الجزائري في صور شعرية معاصرة). المرجع السابق.

(5) في حوار أجراه : الخير شوار في مجلة النور الالكترونية بتاريخ 2007/12/24

عنوان الرابط لهذا للحوار هو:

http://www.alnoor.se/article.asp?id=15703

ومعنى الكلمة في الخطاب الشعري غير محدد سلفاً في داخلها، وإنما يشعّ منها من خلال تفاعلها مع مجاوراتها في التركيب النحوي، ومن خلال صوتها وإيقاعها وانسجامها مع المناخ العام للنص, ومما تختزنه من شحنات انفعالية متولدة من رحلتها الطويلة في الزمان والمكان, ومن خلال العلاقة الشخصية لكل من الشاعر والمتلقي معها. وبذلك تأخذ العلاقة بين الدوال والمدلولات في الخطاب الشعري بعداً مختلفاً عن العلاقة بينهما في الخطاب النثري أو في الكلام العادي. فالخطاب الشعري يمارس ما يسميه (رومان جاكوبسون): (عنفاً منظماً يرتكب بحق الكلام الاعتيادي لأن ثمّة عدم تناسب بين الدوال والمدلولات، فاللغة فيه تلفت الانتباه إلى ذاتها، وتزهو بكينونتها المادية"[1]. إن الخطاب الشعري يغرّب أو يستلب الكلام الاعتيادي، ولكنه في فعله هذا وبصورة تنطوي على مفارقة يبلغ بنا إلى تملك أعمق وأكثر امتلاءً وصميمية للتجربة[2].

وإذا كان الكلام السابق ينطبق على الخطاب الشعري بالمطلق قديمه وحديثه إلا أن الشعراء التقليدين بغالبيتهم ظلّوا أكثر قرباً من لغة النثر والكلام العادي، فقد بقيت القصيدة التقليدية مرتبطة بمناسبة قولها وبالرّسالة المباشرة التي يريد الشاعر توصيلها إلى قرائه ومستمعيه، وبقيت الدوال أكثر قرباً من مدلولاتها التي وضعت لها في الأصل.

وقد بالغ عدد من الشعراء التقليديين المعاصرين (والمعاصرة غير الحداثة) في الابتعاد عن اللغة الإبداعية حين عادوا إلى القواميس والمعاجم يستخرجون منها الكلمات الغريبة التي ابتعدت عن نطاق اللغة المستعملة بين الناس ليأخذوا معانيها الدقيقة المنصوص عنها، ويستخدمونها في قصائدهم للتدليل على سعة ثقافتهم وعمق ارتباطهم بتراثهم. فازدادوا بذلك بعداً عن لغة الشعر الحقيقية من حيث لا يدرون. وذلك كان الإنجاز الأول لحركة الحداثة هي الثورة على الكلمات القاموسية التي خرجت من لغة الحياة اليومية "دون أن يتيه الشعر مفرطاً في البعد عن لغة الحياة العاديّة التي نستعملها ونسمعها، وسواء أكان الشعر قائماً على النبرة أو على المقطع الصوتي، وعلى القافية أو دونها، ومحافظاً على الشكل أو حرّاً، فإنه لا يطيق فقدان اتصاله بلغة التعامل العام المتغيّرة"[3].

فالغموض في القصيدة الحديثة لا ينشأ عن جهل القارئ بمعنى الكلمة، وإنما فيما يشيعه الاستعمال الشعري لها في كونها عنصراً عضوياً من بنية القصيدة في علاقاتها الداخلية مع غيرها من الكلمات، وفي تفاعلها مع المناخ العام للنص وإيقاعه وصورة التخييلية. بمعنى أن اللغة الشعرية الحديثة وإن كانت تمتح من معين اللغة اليومية، إلا أنها

---

(1) ايغلتون، تيري: نظرية الأدب. تر: ثائر ديب ،وزارة الثقافة، سورية ،1991، ص11.

(2) المرجع نفسه، ص 15.

(3) ت. س. اليوت: في الشعر والشعراء . تر: محمد جديد، دار كنعان، دمشق ، 1991 ، ص 29.

على حد تعبير (أدونيس): "اللغة المغسولة من صدأ الاستخدام الشائع الجاري. إنها نوع من العودة إلى البراءة الأولى في الكلمات. وفي العودة إلى براءة الكلمة عودة إلى إيقاعها البدئي أعني إلى شكل تعبيري مشحون بهذه البراءة"[1].

إن اللغة الشعرية التي تمنح القارئ (لذة النص) هي اللغة التي تنزاح فيها اللفظة عن مدلولها الأصلي الذي وُضعت له لتنبثق عنها أطياف واسعة من المعاني التي تتعدد باختلاف أنواع القراءات ليغدو الشعر حينها على حدّ قول (ألبيريس) تمرد أو نضال ضدّ اللغة[2].

والأصوات الشعرية التسعينية الواعدة ظهرت في الجزائر تبشّر بمستقبل جديد للقصيدة الجزائرية المكتوبة بالعربية، وتنتزع النصوص شرعيّتها الشعرية من خلال ما حمّلهه بها أصاحبها من تنوّع أسلوبي واشتغال على اللغة وحفر في أعماقها، والتفاتة ناقدة إلى قضايا الراهن الجزائري الدموي دون إسراف ودون أن تتحوّل المقبوسات الشعرية إلى محاضر شرطة وجرد لجرائم الإرهاب كما لاحظنا في أعمال شعرية أخرى استسهل أصحابها الكتابة الشعرية وظنوا أن مجرّد سرد المحنة يكفي وحده لبناء نص شعري فلم ينتجوا غير مسوخ ونصوص تستعصي على التجنيس لا لجودتها بل لضحالتها.

وحتى على مستوى الايقاع يعاني الشاعر القصيدة كنغم أولاً ينبثق من أعماق الشاعر، ويملأ وجدانه كتعبير أولي عن المشاعر التي تجيش في نفسه حيال المحرض (الداخلي أو الخارجي) الذي استثارها قبل أن يكتسي بالكلمات، وقبل أن يكتمل المعنى. ذلك أن الموسيقا التي تنبع من النغم الأولي الذي وصفناه هي التي تعمل على تشكيل المعنى بطريقة أو بأخرى.

والوزن لم يعد مجرد صندوق إيقاعي خارجي معزول عن بنية النص، وعاجز عن التناغم مع الحالة الشعورية التي يريد الشاعر نقلها إلى المتلقي. وهو ما أدركته حركة الحداثة التي أكدت أن الموسيقا الحقيقية للنص الشعري هي التي تكون متضمنة عضوياً في بنية النص ذاته متواشجة مع المناخ العام للنص والرؤيا التي يوحي بها ومتضافرة مع الصور التخييلية ومع البناء النحوي ومع العلاقات الداخلية القائمة بين الكلمات المتجاورة والجمل والمقاطع المتتابعة.

---

[1] أدونيس : زمن الشعر.المرجع السابق، ص **244**.

[2] ت. س. اليوت: في الشعر والشعراء . تر: محمد جديد، دار كنعان، دمشق ، **1991** ، ص **29**.

وهناك تقنيات خاصة شاعت لدى شعراء الحداثة لتلوين إيقاع القصيدة والنأي به عن الرتابة مثل تنويع القوافي والتقفية الداخلية وتوازي الجمل وتكرار مفردات بعينها أو تكرار صيغ نحوية متماثلة، وحتى في غياب (التفعيلة) استطاع شاعر الحداثة أن يولد الموسيقا الداخلية من التقطيع والتوازن والتكرار والتشكيل النسقي .

يمكن للمرء أن يستنتج من مناقشتنا لعناصر الخطاب الحداثي فيما سبق أن التطور الحاسم الذي أجرته الحداثة على الخطاب الشعري يكمن تحديداً في طريقة إنتاج المعنى. ففي الخطاب التقليدي يكون المعنى عادة سابقاً على النص. بمعنى أن الشاعر ينشىء نصه ليعبّر فيه عن معنى مسبق مكتمل في ذهنه، وغايته الأولى من النص توصيل هذا المعنى إلى المتلقي.

وكل ما يستخدمه في النص من عناصر جمالية لغوية وإيقاعيّة وتخييلية لا هدف لها سوى توضيح هذا المعنى وإغراء المتلقي بقبوله. أمّا في الخطاب الشعري الحداثي فالمعنى يكون نتيجة لعناصر الخطاب وليس سبباً لها؛ أي أن المعنى يتخلّق في ذهن المتلقي بعد تفاعله مع لغة النص وإيقاعاته وصوره التي تخلق لديه مناخاً حسيّاً وعاطفياً يقوده إلى استنتاج معنى ما. ذلك أن المعنى في خطاب الحداثة ليس معنى واحداً محدداً مسبقاً يكتشفه بشكله المنجز والكامل أي قارئ للنص. بل إن النص الحداثي يشع بعدد لا متناه من الدلالات والإيحاءات التي تقود إلى استنتاج مستويات مختلفة من المعنى أو معاني متعددة بحسب تجربة كل قارئ في القراءة، بل بحسب كل تجربة قراءة للقارئ الواحد في ظروف مختلفة. فالقراءة تجربة و(ليس المعنى شيئاً يستخلصه المرء من قصيدة ما كاستخلاص الجوزة من قشرتها، وإنما هو تجربة المرء في أثناء القراءة) كما يقول الناقد الحداثي (ستانلي فيش)[1].

وختاماً لا بد من التأكيد أن ما ذكرناه لا يعني أبداً أن المشهد الشعري الجزائري برمته يسير على نسق واحد أو في اتجاه وحيد. ذلك أن المشهد الراهن ما زال يجمع بين مختلف الاتجاهات والمذاهب. وما زال لكل شاعر بمن فيهم شعراء الحداثة أنفسهم, موقفه الخاص وطريقته الخاصة في التعامل مع عناصر الخطاب الشعري وفق رؤيته الفكرية ومذهبه الجمالي، ووفق معطيات موهبته وثقافته وخبرته أيضاً.

[1] مرعي، فؤاد: (في العلاقة بين المبدع والنص والمتلقي). مجلة عالم الفكر، الكويت، ع 2.1 ،

# الفصل الثاني

## الأزمة، وخطاب العتبات

**تمهيد**

تحولت اللغة في قصيدة الحداثة إلى نظام بصري بعدما كانت نظاماً صوتياً، "وقد تمظهر ذلك بإزاحة القراءة السماعية لحساب القراءة البصرية"[1]، لتصبح مكوناً عضوياً للعالم الذي يجسده النص الشعري؛ فحاسة البصر تساهم – إلى جانب السمع – في تكوين الفرد الثقافي، وذلك ما يؤكده (رولان بارث) "أن الكتابة لا تعمل فحسب عن طريق الحروف والقراءة، ولكن أيضا عن طريق التأثير والكناية. فهناك قراءة تتم عبر ما يسمع وما يُرى"[2]، كما تساهم في تشكيل قدرته على رؤية الأشياء، والبصر –على خلاف السمع الذي ليس له سوى بُعدٍ واحد– ذو عدة أبعاد؛ فهو أكثر عمقا وله وظيفة توثيقية للأشياء، وله علاقة بالبصيرة. وبالتالي تمَّ تحديد تلاحم التشكيليين اللغوي والمكاني في تحديد ماهية القصيدة الحداثية، بعدما كان التشكيل اللغوي وحده ينهض بتحديدها. وكلاهما يجسدان وجود القصيدة، وبدونهما لا يمكن تحديدها؛ حيث إن "التوازي والتقابل المتعدد الأبعاد فضائياً، يوازيان آلياً توازياً وتقابلاً آخرين على مستوى التحقق الزماني في الأداء الشفوي، بحيث يؤطر الأول الثاني، ويحدُّ من امتداده منظماً له في تواز هندسي تقدم معه عناصر النص في نظام متشاكل"[3].

ولا خلاف في أن العلاقة اللغوية تشكل مكوناً أساسياً للخطاب الشعري، غير أنه في بعض التجارب تواجه القراءة الشعرية لوناً مغايرا يعتمد علامات بصرية غير لفظية في النص، ويعتمد تنويعات جديدة في التعبير؛ لذا أصبحت العتبة، أو(النص الموازي)[4] في الشعر خطاباً مفكراً فيه لا زينةً أو حليةً في مواجهته للمتلقي، ويرسم

---

(1) حسين، خالد حسين: ظاهرة العنونة.البناء والدلالة في الأنواع الأدبية العربية المعاصرة. تنظير وإنجاز، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، **2004. 2005** ، جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، ص **22.**

(2) بارث، رولان: درس السيميولوجيا. تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط**2**، **1986**، ص**55.**

(3) الماكري، محمد: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي. المركز الثقافي، بيروت، **1991**، ص**137.**

(4) لتفاصيل أكثر:انظر المراجع التالية:

. منصر، نبيل: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة. دار توبقال للنشر، **2007** .

. بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث: بنيته وإبدالاتها التقليدية. دار توبقال، **1990.**

. بنيس، محمد: الرومانسية العربية. دار توبقال،**1990.**

. بنيس، محمد: الشعر المعاصر. دار توبقال، **1990.**

. بنيس، محمد: مساءلة الحداثة. دار توبقال،**1991** .

وهناك مفاهيم كثيرةٌ يمكن أن تؤلِّفَ نظاماً للنّصّ الموازي مثل المصاحِب النّصّي **Pretext** مثل المقدّمات التي يقدّم بها المؤلِّف لعملِه أو التي يُقدّمُ بِها غيرُه، والعنوان الذي يختارُه لعمله والإهداء...، والمحيط النصّي **Epitext** مثل المجلاّت التي يظهرُ فيها عمل المبدِع مجزّأً وكأنّ المجلّة مُختبر للتجريب أي تجريب استحقاق

انطباعاً أولياً عن النص سرعان ما يتوسع، أو يتقلص مع القراءة. وقد عرَّف (جيرار جينيت) ***Gerard Jeanette*** (النص الموازي) ***le paratex*** بأنه "كل ما يمهد إلى الدخول إلى النص، أو يوازي النص"[1]، وانطلاقا مما أكده (جينيت) يشبِّه (معجب العدواني) (النص الموازي) "بعتبة البيت التي تربط الداخل بالخارج، وتُوطأ عند الدخول؛ المكان الذي لا غنًى عنه للداخل إلى المنزل، في حين لا يمكن لذلك الداخل أن يطَأَ كل جوانبه حتى يثبت دخوله فيه"[2].

ولعل الداخل/القارئ إلى بهو البيت/النص مرورا بالعتبة يعتمد على القراءة في إنجاح عملية الدخول والمرور، وهذه القراءة – التي نقصدها– هي التي تكشف المخزونات والحمولات النصية في مختلف النصوص الشعرية، وتتبع انشغالاتها الدلالية بدءا من العتبات النصية التي تُعتبر"مداخل مؤطرة لانشغال النص وتداوله؛ لأنها تحدد نوعية القراءة بما لها من تأثير مباشر على القراء، فهي تضع النص منذ البداية في إطار مؤسسة ثقافية وأدبية يكون لها في الغالب دور حاسم في توجيه القراءة والتأثير على القراء"[3]، والتي تعتبر من أهم عناصر تصدير الأعمال الأدبية، وهذا يهيئ المتلقي/القارئ إلى استشراف معالم محددة للنص المستقبَل.

ويؤكد (خليل الموسى) انطلاقا من رؤية السيميولوجيين أن لاشيء يخرج عن النص وينفرد لحاله، فالعنوان والنص والإخراج الطباعي والإشارات والصور كلها تعد إشارات وعلامات وأجزاء دالة يكمّل بعضها بعضاً، ولا تتجزأ من الخطاب[4]؛ "ذلك أن جملة أنساقه غير اللغوية ليست بمعزل عن الدوال اللغوية ولا عن بناه التركيبية، بل إن هذه العلامات غير اللغوية في علاقتها بجماع مكونات النص التعبيرية والتركيبية كثيرا ما تجسد منزلة ***Statut*** الخطاب الشعري الحديث، وتكون على صلة وثيقة بالدلالة وطرق انبناء المعنى"[5]. وقد تكون الأشكال غير اللغوية أقدر على إيصال الفكرة، وإحداث التأثير والإثارة؛ بحيث "أن النص فضاء افتتان، وأنه ينبغي طرح مسائل

---

العمل الأدبي أن يكون نصا مكتملاً أو لا يكون، فالأوّل (المصاحب النّصّي) يدلّ على أجناس قوليّةٍ داخل النّصّ أو العمل الأدبي، ويدلّ الثّاني (المحيط النصي) على أجناس قولية تسنِد النّصّ من الخارج.

يُرْجَعُ في هذه المفاهيم المؤطِّرة للنّصّ إلى:

-Gérard Genette, Fiction et diction, Collection poétique, Seuil, Paris, 1982.

[1] لحميداني، حميد:**(عتبات النص الأدبي)**. مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج **12**، ع **46**، شوال **1424**هـ، ص **8**.

[2] العدواني، معجب: تشكيل المكان وظلال العتبات. ط**1**، النادي الأدبي الثقافي، جدَّة- السعوديَّة، ،**1423** هـ، نوفمبر **2002**م، ص**7** .

[3] لحميداني، حميد: **(عتبات النص الأدبي)**. المرجع السابق، ص **23**.

[4] الموسى، خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، **2000**، ص**72**.

[5] بن حميد، رضا: **(الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري)**. مجلة فصول، ع**2** ، صيف **1996**، ص **99** .

تتعلق بالفتنة عندما نكتب، والتمكن من افتتان الآخر مغامرة صعبة. وقد اعتقدت البلاغة قديما أنها تمكنت من حل هذه الصعوبة لأنها في معظمها فن افتنان، لكنها الآن لم تعد كافية.

والمسألة اليوم هي معرفة ما يمكن أن يكون فتنة في النص، كيف نتصورها ونجعل الآخرين يدركونها وعلى الخصوص كيف نجعل من ينوي الكتابة مقتنعا بها؟"[1]، والجدير بالذكر أن بلاغة اللغة القاموسية، واللغة البصرية تنطوي على دلائل، وتأويلات تبدو في ظاهرها من حقول شتى، لكنها من الداخل تربط بينها مصادر خفية واحدة. ولا يمنع ذلك من ذكر الفروق الواضحة بين العصرين: عصر الشفاهة وعصر الكتابة، بين ثقافة الأذن والسمع، وثقافة العين والبصر، لأن "الخطاب الشعري كان ذا بعد واحد في القصيدة الشعرية لاعتماده على حاسة السمع بالدرجة الأولى، ثم تعددت أبعاده في القصيدة الكتابية، وكانت هناك تسعى إلى نموذجها في حين أن اللانموذج هدف القصيدة المعاصرة"[2].

وكثيرون هم الذين اشتغلوا على هذه الموجهات النصية، وكل له رأي بشأنها، و"من أبرز النقاد الغربيين الذين اهتموا بدراسة العتبات هو (جيرار جينيت)، ثم نقاد آخرون من أبرزهم (كلود دوشيه)[*Claude* Duchet]، و(فيليب هامون) [Ph. Hamon] و(هنري ميتران) [Mitterand *Henri*] و(شارل كريفل) [Ch. Grivel] "[3]، وأهم هؤلاء الرواد في مجال النصوص المحاذية، وأبرز النقاد الغربيين الذين أَوْلَوا العتبات بدراسات معمَّقة على مستوى التنظير(جيرار جينيت) في كتابَيْه:(طروس)[4]، و(عتبات)[5]، حيث يرى (حميد لحميداني) أن "هناك مَنْ ركَّز على عنوان النص، وهناك من اهتم بمطالع النص؛ أي الجمل والفقرات الأولى، وهو ما يسميه البعض الآخر بالافتتاحيات، بينما نجد آخرين التفتوا إلى المقدمات والمداخل ..."[6].

---

(1) بارث، رولان: درس السيميولوجيا. المرجع السابق، ص**54**.

(2) الموسى، خليل: **(**قراءة الخطاب الشعري المعاصر**)**.عالم الفكر، الكويت، مج **29**، ع **3** ، يناير، مارس **2001** ، ص **205**.

(3) لحميداني، حميد: **(**عتبات النص الأدبي**)**. المرجع السابق، ص **8**.

(4) -Gérard Genette, Palimpsestes, Collection poétique, Seuil, Paris, 1982.

(5) -Gérard Genette, Seuils, Collection poétique, Seuil, Paris, 1987.

(6) لحميداني، حميد: **(**عتبات النص الأدبي**)**. المرجع السابق، صص**24**،**23**.

و(جينيت) يدرس (العتبات)، أو(النص الموازي)[1] باعتباره "ما يصنَع به النص من نفسه كتاباً ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعموما على الجمهور؛ أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية"[2] من خلال دراسات موسعة في المتعاليات النصيّة ".. والمتعاليات النصية عنده خمس هي (الموازي النص، الميانصيَّة، التناص، التعالق النصيّ، ومعمارية النص)"[3]، ويُعَدُّ(النص الموازي) من أهم المتعاليات النصّية، وتُعَدُّ عتبات دخول النص من موجهات القراءة المهمة لدخول عالم الكتابة الشعرية بمثابة العلامات المرورية التي يضعها كاتب النص ليتبعها القارئ، فترشده إلى الطريق الذي يطلبه، ويسير في الاتجاه الذي ترسمه ليصل إلى مرامي النص بأمان كما اعتبره (جينيت) "خطاباً أساسياً ومساعداً، مسخراً لخدمة شيء آخر يثبت وجوده الحقيقي هو النص"[4].

وقد وضع الشعراء العديد من الموجهات، والعتبات، والإشارات (كأسماء المؤلفين، والمقدمات، والعناوين، والاهداءات، والعناوين المتخللة،..وغيرها)، مما يجعل الدارس يتوفر على مادة بحث ثرية. ويندرج كل ذلك "ضمن سياق نظري، وتحليلي عام يُعنى بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص، وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى في الوقت الراهن مصدراً لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق وقوفا عند ما يميزها ويعين طرائق اشتغالها"[5].

ولا ننسى الإشارة إلى أن القدماء من العرب لم يشغلوا كثيراً بهذا النظام المعرفي؛ الشيء الذي أفقد تراثنا الأدبي خاصة . تصوراً نظرياً واضحاً للموضوع، فقد "كان عدم العنونة المباشرة هو الأساس بالنسبة للقصيدة العربية"[6]، ومع ذلك فإنهم لمسوا أهمية هذا الجانب؛ حيث كان للنقاد حينها إشارات لطيفة، وحديث حول مقدمات النصوص، والخطب وخواتيمها، وأهمية ذلك في عملية التلقي، وربما كان السبب المباشر في ذلك هيمنة

---

(1) لحميداني حميد أشار إلى أن الاسم /المصطلح (النص الموازي) هذا التركيب الوصفي مثير للإرباك، حيث يقول: "إن مصطلح النصوص الموازية الذي وضعه جيرار جينيت، يتضمن إشارة تُبعِد إلى حدٍّ ما فكرة التفاعل بين العتبات والنصوص المرتبطة بها، فالموازاة تحمل معنى الانفصال أي أنها تُقصِي فكرة الاتصال، ولذلك فاستعمالنا للمصطلح لا ينبغي أن يؤخذ بحرفيته، فالعلاقة القائمة بين العتبات والنصوص التي تنتمي إليها هي على الأصح علاقات تفاعلية دون أن ينفي ذلك وجود استقلالية نسبية لكل جانب".

.للاطلاع أكثر أنظر: لحميداني، حميد: (عتبات النص الأدبي).المرجع السابق، ص23.

(2) حمداوي، جميل : (السيميوطيقا و العنونة). عالم الفكر ، الكويت، مج 25، ع3، 1997، ص103.

(3) أنظر: بوغزة، محمد: (من النص إلى العنوان). مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي بجدة، مج14، ع 53، رجب 1425 هـ، ص 411.

(4) بوطيب، عبدالعال: (برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي). المناهل، المغرب، ع 55 ، 22 يونيو 1997، ص64 .

(5) الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص: البنية والدلالة. ط 1، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، 1996، ص7.

(6) عويس، محمد: العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور). ط1، مكتبة الأنجلو المصرية، 1988 ، ص51 .

الأداء الشفهي؛ الذي غابت عنه الكتابة كمظهر لتجلي النص على طبيعة التداول الأدبي قديماً، "لا يعني [هذا] أن الشاعر كان يهمل الحاسة البصرية إهمالا تاما في عصر الشفاهة، فقد كان يضفي على المنطوق شيئا من حركات الوجه واليدين والعينين والجسد؛ إذ كان يهتز في أثناء التطريب وينفعل ويغضب، ويفرح، ويحزن، ويتألم، وإن كان ذلك نسبيا بالقياس إلى التوجه إلى الأذن"[1].

كما حرص المؤلفون قديماً على توافر شروط أساسية في مصنفاتهم، فجرت العادة أن يأتوا قبل افتتاح كل كتاب بالغرض والعنوان والمنفعة والمرتبة وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو، وكم فيه من أجزاء وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه، والتي من شأنها أن ترقى بالنص إلى مستوى عال من التلقي، وتضمن ربط حبل التواصل بين النص والقارئ تجميعا ودراسة قصد بناء نظرية عربية أصيلة في الموضوع.

وفي عصر سِمته الكتابة وطغيان الكتاب والتطور الهائل في الحقول المعرفية، وبخاصة الدراسات اللسانية، والأبحاث السيميائية، ونظريات التلقي والتواصل، والشعريات بمختلف مشاربها كان لها جميعا تأثير بالغ الأهمية في المقاربات الأدبية والنقدية الحديثة، الأمر الذي جعلها تولي اهتماماً واسعاً لما هُمّش قديماً في عصر المشافهة، ولم تعد تكتفي بقراءة المتن الشعري بوصفه نصاً فقط، بل هناك ما يدعمه ويتوازى معه ويتناص. وفي هذا المنعطف الهام والمفروض ضِمن ما أنتجته الثقافة المعاصرة انقلب الهامشيُّ المتروك إلى مركزيّ مُهتم به. وبناء على هذا الانقلابِ بدأت لسانيات النّصّ الأدبي الحديثِ تُعيدُ بِناءَ أسئلتِها وقضاياها النّظريّة والنّصّيّة.

وقد كان نِتاج ذلك تأسيس خطاب نظري، وتطبيقي حول عتبات النصوص، أو النصوص الموازية/الملحقة باعتبار أن العتبة تقودنا إلى باب النص، كما تقودنا العتبة إلى بهو الدار " بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص، وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى في الوقت الراهن مصدرا لصياغة أسئلة دقيقة تعيد الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق، وقوفا عند ما يميزها ويعين طرائق اشتغالها"[2]. فأصبح النّصّ الأدبي المعاصر يُحقق نصيته في هذه العَتَباتِ الدّاخليّة التي تمنحه هوية نصّيّة مخصوصة. كلّ ذلك لأنّ النّصّ المعاصر ارتبط بوشائج ثقافيّة ومعرفية جديدة أحدثتْها النّهضة التكنولوجية والإعلاميّة؛ معنى ذلك أن "النصَ الموازي . ومهما بدا محايداً أو مستقلاً أو أوهَمَ بذلك فهو شديد الارتباط بالنص الأساسي،

---

[1] الموسى، خليل: (قراءة الخطاب الشعري المعاصر).المرجع السابق ، ص 205 .

[2] الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص: البنية والدلالة. المرجع السابق، ص 7.

ويقف في مداخله ساعياً إلى تقشير جيولوجيا المعنى بوعي يحفر في التفاصيل، وفي النص الأدبي الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالاً لنصوص أخرى"[1].

والمتتبع لتطور الشعر العربي المعاصر والنقد الشعري الحديث في العقدين الأخيرين لا يحتاج إلى بذل عناء كبير ليدرك مدى الانشغال الاستثنائي، وتحت ضغط الضرورة الملحة لمواكبة الجديد للشاعر العربي الحداثي بمكونات نصية كانت . حتى الأمس القريب . في حكم القضايا اللامفكر فيها، ولا يكاد يلتفت إليها، أو يُعار لها الاهتمام الكافي، والمناسب رغم الأهمية التي تكتسيها هذه المكونات في تشَكُّل النصوص الأدبية."وقد بينت الدراسات الحديثة أهمية هذه العتبات في بناء النص، فهي تشغل وظائف نصيَّة وتركيبية، تفسّر أبعاداً مركزية من إستراتيجية الكتابة والتخييل"[2].

إن الدراسات الغربية تحتفي بموضوع (العتبات)، ففي كتابه (عتبات)، فكك (جيرار جينيت) (النص الموازي) إلى: النص المحيط، والنص الفوقي. وجعل العنوان في مقدمة فضاء النص المحيط، وإلى جانبه كل من العناوين الفرعية، والداخلية للفصول، والمقدمة، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب كالصورة المصاحبة للغلاف، أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف[3].

والواجب أن نحذر (العتبات) كما صرح بذلك (جيرار جينيت) وكما تقتضيه أدبيات القراءة والأبحاث اللسانية والسيميائية، والذي يؤكد بأننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها في علاقة جدلية بين البيت والعتبة؛ إذ يفضي الواحد منهما إلى الآخر. ويرى (رينيه ويليك)*Rene Wellek* أن "الكتابة على ورقة ليست هي القصيدة "[4]، فإن (للنص الموازي) أيضا وظائف دلالية وجمالية تساعد المتلقي على فهم خصوصية العمل الأدبي، لذا أولى الدارسون اهتماما خاصا بالنصوص الحافة بالنص، خاصة تلك التي تمثل عتبات نصية ذات أثر في تحديد استجابة القارئ الذي بدوره أصبح يرغب في مقاربتها عند إنجاز أي تحليل أو قراءة. فعرَّف (جيرار جنيت) (النص الموازي) في كتابه (طروس) كما أشار إلى ذلك (عبد الفتاح الحجمري) بأنه "عبارة عن ملحقات نصية، وعتبات

---

(1) حليفي، شعيب: **(النص الموازي للرواية. استراتيجية العنوان)**. مجلة الكرمل، بيسان للصحافة والنشر، قبرص، ع **46**، **1992**، ص **82**.

(2) بوعزَّة، محمد: **(من النَّص إلى العنوان)** .المرجع السابق، ص **41**.

(3) انظر: حليفي، شعيب:**(النص الموازي للرواية، إستراتيجية العنوان)**. المرجع السابق، ص**82**.

(4) ويليك، رينيه بالاشتراك مع أوستن، وارين: نظرية الأدب. تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، **1981**، ص **150** .

نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي كالعتبة بالنسبة إلى الباب، أو كما يقول المثل المغربي: أخبار الدار على باب الدار، أو كما قال (جنيت) نفسه في شكل حكمة: احذروا العتبات !!"[1].

وكمكونات نصية مرتبطة بالظاهرة الأدبية بصفة عامة نشير إلى ما يسمى بالخطاب المحاذي (*Paratexte*)، أو خطاب العتبات(*Seuils*) أين يتعلق الأمر بالنصوص المحيطة بالنص المركزي، سواء تعلق الأمر بالعتبات المحيطة الخارجية:(اسم المؤلف والتعيين الجنسي وصورة الغلاف والعنوان)، أو النصوص المحيطة الداخلية:(الإهداء والمقدمات والعبارات التوجيهية والتنبيهات والهوامش والتذييل والصفحة الأخيرة)، والخيط الرفيع بين مستويي ما هو خارج النص (*Hors-texte*)، وبين ما هو داخل النص (*In-texte*) يجعل المسافة واهية بين كل من النصوص المحاذية والنص المركزي. وهذان الموقعان (الخارج والداخل) يعمد فيهما الشاعر إلى إقامة مسافة قابلة للتراوح بين ما هو خارج نصي وما هو نصي.

وبالتالي فللنص الموازي وظيفتان: وظيفة جمالية تتمثل في تزيين الكتاب وتنميقه، ووظيفة تداولية تكمن في استقطاب القارئ وإغوائه، كما أن النص الموازي ينقسم إلى قسمين : الأول النص الموازي الداخلي، ويقصد به تلك الملحقات النصية والعتبات المتصلة بالنص مباشرة، ويشكل كل ما ورد محيطاً بالكتاب، والثاني النص الموازي الخارجي، ويقصد به كل نص سوى النوع الأول، ويكون بينه وبين الكتاب بعداً فضائياً وأحياناً زمانياً، ويحمل صبغة إعلامية مثل الاستجوابات والمذكرات والشهادات والإعلانات.

وقد اعتبر (جيرار جنيت) العناوين، والمقدمات، والإهداءات، والاقتباسات علامات ذات وظائف عديدة تتنوع بتعدد هذه العتبات التي تتمايز بمستوياتها وقدراتها الفنية، وإمكاناتها الجمالية باعتبارها عتبات ذات سياقات توظيفية وتاريخية ونصية، لها وظائف تأليفية تختزل قسماً من منطق الكتابة. فالعتبات: "سرعان ما تضعنا أمام مأزق الدهشة: لماذا اختار الكاتب هذا العنوان ؟ وما علاقته بالنص ؟. هل انبثق العنوان مصادفة، أو أن القصدية تمارس غوايتها في هذا المجال ؟... الخ ، هكذا تجرنا العتباتُ إلى دوامة من التساؤلات لتشرع . من ثمَّ . أسئلتها المحفوفة بالقلق، وتنفتحُ ثقوبُها السوداء عن أسئلةٍ ملحةٍ في النشاط النقدي للقراءة "[2].

---

[1] أنظر: الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص: البنية والدلالة. المرجع السابق، ص **45** .

[2] حسين، خالد حسين: ظاهرة العنونة.البناء والدلالة في الأنواع الأدبية العربية المعاصرة. تنظير وانجاز، المرجع السابق، ص **16**.

ولنقل أنه من خلال مدارج (العتبات النصية) المتتالية يدخل القارئ مغامرة كشف دواخل النص، والدخول إلى مناطقه الغامضة. وبالتدريج يكون ولوج عالم النص بدءاً من العتبات باعتبارها نصوصاً مصغرة، ووصولاً إلى فضاء النص الأرحب(المتن)، وبالتالي كسر الحواجز التي تفصل بين النصوص المحاذية، والنص المركزي؛ "إذ إن (النصوص الموازية) تقوم عليها بنيات النص، ويأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلاً في نقل مركز التلقي من النص الموازي، وهو الأمر الذي عدته الدراسات النقدية الحديثة مفتاحاً مهماً في دراسة النصوص المغلقة؛ حيث تجترح تلك العتبات نصّاً صادماً للمتلقي، له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص"[1]، فالاهتمام بهذا النظام المعرفي لم يعد غريباً عن ميدان الدراسات الأدبية، بل أصبح يشكل مبحثاً أساسيا في مجال تحقيق النصوص ونشرها، ومطلبا لا يجوز الاستغناء عنه؛ إذ المحقق ملزم بالعناية الشاملة بالنص بدءاً من اسم صاحبه، وانتهاء بصنع الفهارس ووضع الاستدراكات والتذييلات، وما إلى ذلك.

فكلها تمثل المنفذ الأساس لولوج عالم النص أو المؤلَف وبذلك تشكل نظاماً إشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفزه أو يحيط به؛ حيث "أن القصيدة الشفوية تتجه إلى الأذن مباشرة، ولكن القصيدة الكتابية تتوجه إلى العين، فانتقل القارئ من الزمان إلى المكان، ومن الانفعال إلى الفعل، ومن التأثر إلى التأثير، أو انتقل القارئ من مرحلة الاستهلاك إلى مرحلة الإنتاج، ومن التبعية إلى الاستقلال، لذلك برز دور القارئ في الخطاب الشعري المعاصر؛ فهو يشبه جهازا يستقبل الخطاب، ويعيد صياغته ليرسله مرة أخرى، فهو مستقبل ومرسل معا، في حين أن القارئ القديم كان مستقبلا أكثر منه مرسلاً"[2].

والعتبات النصية لـ (جيرار جينات) تنزع نحو السيميائية وشعريتها استطاعت أن تفيد من كل الشعريات السابقة لتنتهي في آخر المطاف إلى أن شعرية النص تكمن في المتعاليات النصية التي تحمل في طياتها معمارية النص، والتناص، والميتناص، والنص المحيط، وكل هذه العناصر هي بذور يتنامى فيها النص، وهي التي ينبغي على القارئ أن يرتادها منجذبا إليها بفعل غوايتها، وسلطتها على القارئ/الناقد وكي تكون نظرته شاملة للنص عليه أن يبحث في التقنيات الفنية والدلالية؛ أي أن يجمع بين سؤالين كيف وظف الأديب ذلك العنصر ولماذا؟. فسؤاله (كيف) يُقصد من ورائه التقنيات الفنية، وسؤاله (لماذا) يُقصد من طرحه المعاني الدلالية، فإذا " كانت اللغة هي الأداة الإنتاجية الكلية التي تمتلكها الشعرية، فإن تضخم الشعرية واتساعها لم يعد يكتفي بهذه الأداة، ومن ثم

---

[1] العدواني، معجب: تشكيل المكان وظلال العتبات. المرجع السابق، ص7.

[2] الموسى، خليل: (قراءة الخطاب الشعري المعاصر). المرجع السابق، صص 205.206.

اتجهت إلى أدوات إضافية تستعيرها من فنون قولية وتشكيلية مثل الرسم والنحت والتصوير، وهي ما يعني تعاليها على اللغة (...) وحيث يكون هذا التعدد أداة للتوحد، ويكون منتجا للتعدد"[1]، فلا يمكن للمتلقي أن يستكنه النص، ويغور في داخله ويغامر في دهاليزه، ما لم يتمثل صورته الكلية الشمولية بمعزل عن الدوال اللغوية، ولا عن بُناه الصوتية، والمعجمية، والتركيبية، بل إن هذه العلاقات غير اللغوية في علاقتها بمكونات النص التعبيرية، والتركيبية كثيراً ما تجسد منزلة الخطاب الشعري، وتكون على صلة وثيقة بالدلالة، وطرق بناء المعني.

قد اخترنا هذا النص الشعري الحداثي الجزائري سائلينه فاكين شفراته اللغوية الإيحائية باعتبار أن اللغة في نظر السميائيات مجموعة من العلامات، وكي نفهم النص الأدبي يجب أن نقف عند كل علامة في بنيتها السطحية، والعميقة؛ دالها ومدلولها. لهذا تناولنا بالبحث النقاط التالية: (سمياء الغلاف، والعنوان، وعتبة الإهداء والمقدمات) . باعتبارها خطابا موازيا يسبق النص الذي يعتمد في إنتاجه على الفضاء اعتمادا مطلقا، فالتحليل يفرض التوجه إلى مناطق الثقل الإنتاجي فيه "وللخطاب الشعري المعاصر فضاءات متداخلة بعضها ضمن بعض، فله أولا فضاء مكاني يتحرك فيه المكان، أو صفحات الخطاب بما تحتويه من تشكيل وتفاصيل وخطوط وعلامات الترقيم والبياض، وله فضاء زمني يتحرك فيه زمن القصيدة أو الحدث، وله فضاء جغرافي يمتد بين إشارات المكان والزمان،وله فضاء سياسي وثقافي، وله أخيرا فضاء قرائي يخص القارئ وحده ، وهو الذي يتحكم فيه"[2].

وقد جاءت معظم نصوص هذا الشعر الحداثي في تشكيلات جديدة تستحق الوقوف عندها وتصنيفها وتحليلها. باعتبار "أنّ الوعي الحداثيّ (...) هو الذي يدفع بالكتابة إلى الأقاصي حتى تستثمر كلّ الموادّ أو العناصر المنتجة للنصّ"[3]، وتتجلى أهمية الموضوع في أنه يدرس نصوصا يغلب عليها طابع التجريب الذي احتل فيه التشكيل البصري حيزا كبيرا درجة أصبح يمثل فيها ملمحا جوهريا. كما أنها تتجلى في حداثة النصوص الشعرية الممثلة له، مما يتيح إعطاء تصور جيد لتعاملات الشعر الحداثي الجزائري المعاصر مع التشكيل البصري بمختلف أنماطه، و بالتالي المحافظة على سلامة قناة الاتصال.

---

[1] عبد المطلب، أحمد: مناورات الشعرية. ط **2**، دار الشروق، مصر، **1996**، ص **77**.

[2] الموسى، خليل: **(قراءة الخطاب الشعري المعاصر)** .المرجع السابق ، ص **206** .

[3] بن صالح، رضا: **(في حداثة الرواية المغربية مقهى البيزنطي لشعيب حليفي أنموذجاً)**. مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع **447،448**، تموز، آب **2008**، ص**125**.

وبالنظر إلى العديد من الأغلفة والعناوين والقصائد التي تتحدث عن الأزمة التسعينية التي عاشتها الجزائر فترة التسعينيات نكتشف أن هناك مجموعة من الرموز والعلامات التي تحتاج لتفسير أو تأويل أو تعريف. مما يجعلنا نتعاطي مع الأزمة التسعينية بصرياً بشكل دقيق من الناحية السيموطيقية /العلاماتية. فالأزمة وردت بصرياً وسجلت الوقائع كما ينبغي. ونحن بحاجة إلى قراءة بصرية أخرى للمدونة الشعرية التي يتم خلالها دراسة الدلالات الرمزية أو العلاماتية لهذه المدونات، ومن هو جمهورها المستهدف، وماذا تقدم من معلومات.

إن إضاءة الخصائص البصرية للنص الشعري الحديث والمعاصر تظل مسألة أساسية بالنظر إلى أهمية الهيئة البصرية التي أخذ يتمظهر عليها هذا النص الجديد من حيث فضاؤه الخطي والمساحات النصية والتشكيلات المكانية والخطية أو(الجرافيكية)، والإشارات الخارجية (طريقة تشكيل العناوين، والحواشي، والهوامش، وعلامات الترقيم، والخطوط، والألوان، والفراغات، والبياضات، والعلامات غير اللغوية وغيرها). ووجود هذه الإشارات الخارجية وغير اللغوية في مساحة النص أو القصيدة تعمل على تأويل بنياتها الدلالية الظاهرة والعميقة، وتأثيرها المباشر في تعبيرية النص الشعري البصري وجماليته وتلقيه. ومن ثمة يصبح لهذه الإشارات والعناصر البصرية في هذه القصيدة بلاغات أخرى (خطية ومكانية وإشارية وعلاماتية) ينبغي الالتفات إليها ضمن أبعاد ومداخل وأنماط نقدية جديدة يكون قوامها (القراءة البصرية) عوض (القراءة اللغوية).

وعليه نبدأ بفضاء الغلاف وبعنوانه الخطي والفني؛ لأن الأغلفة (بنية استجابة) لتلك الأعمال، وقد هيأ لولادة هذا النوع من المساعدات القرائية التطور التكنولوجي الهائل في مجال الطباعة والتصميم ما انفكّ الناشرون والمبدعون يسارعون إلى إحكام صنعتها، وبالتالي سنعمد إلى تحليل المنظومات الغلافية والعنوانية والمقدماتية والإهداءات لهذه المجموعات: (البرزخ والسكين، اصطلاح الوهم، كائنات الورق) لقياس طبيعة وكيفية العلائق السيميائية بين العتبات، وفضاءات المتن الشعري الذي حمل العنوان المركزي للديوان الشعري نفسه.

إننا نجد عندما نكون بصدد مواجهة نص مكتوب أكثر الثنائيات أهمية ما سماه (رولان بارث) بالنص المقروء والنص المكتوب للتمييز بين النص (الكلاسيكي) والنص الحديث. والمصطلحان في السياق السيميائي يجب فهمهما بعيدا عن التراتبية الزمنية؛ إذ هما لا يرتبطان هنا بالتسلسل التاريخي بقدر ارتباطهما بقيمة النص الأدبية؛ ذلك أن المعنى في النص (الكلاسيكي) حسب هذه الرؤية متجمد نسبيا ومغلق، بينما الثاني مفتوح على إمكانات عدة ويتطلب من المتلقي أخذ المبادرة لإعادة بناء النص على المستوى الدلالي؛ أي كتابته من جديد "وإن كان الانتقال من الصوت إلى الحرف له فداحته زمنيا، فقد تم احتضان اللغة (الصوت) في اللغة (الكتابة) عبر تجميد

الصوت وتخثيره، وبذلك مثلت (اللغة/الكتابة) الهرطقة التي أعلنها الكائن على كارثة النسيان كابحاً هجومها المستمر على الذاكرة المعتاشة على إفرازات الصوت"[1]. ويمكن تقريب هذه الثنائية من خلال ثنائية أخرى ذات علاقة بالاقتصاد وهي ثنائية المستهلك والمنتج؛ فالنص (المكتوب) يجبر القارئ على المشاركة في (الكتابة) وبالتالي المشاركة في إنتاج الدلالة، بينما النص (المقروء) فيكتفي المتلقي باستهلاكه وبالتالي يبقي كما هو.

ويمكننا القول أن الشعراء عمدوا إلى إشفاع المنتج الشعري بمفاتيح قرائية تتمثل في العتبات التي يطؤها القارئ للولوج الصحيح إلى النص، وأن المجموعات اشتغلت على قضية (العتبات) بحضور بارز وواعٍ، وتمكنت هذه العتبات وعتبات أخرى صغيرة تتعلّق بالهوامش، والشروح، والتوضيحات داخل المتن الشعري من رفد مسيرة المتن الشعري بقيم فنية وموضوعية، وأسهمت على نحو ما في إحاطة المتن الشعري بمصاحبات ساندة على الأصعدة كافة، وفتحت في منطقة التلقي بؤراً مضافة تساعد متلقي الشعر على حساسية أعلى في فعالية التلقي.

والدراسة على هذا الصعيد تشتغل على حساسية التجربة الشعرية من خلال التصدي لطبيعة تداخل الأجناس الحاصل بين الشعر والفن التشكيلي، لتبرز قيمة العتبات النصية في تشييد الكون البنيوي النصي للقصيدة. وقد يسبق أو يتداخل في النص الشعري ما بات يعرف مؤخرا بـ (الميتا نص)، أو النص الشارح من غلاف وإهداء ومقدمة وتعريف وكلمات تقريض، وغير ذلك من نصوص لا علاقة لها مباشرة مع النص الشعري.

وهذا الأسلوب التدريجي في فهم النص والموازي للتتابع اللغوي يجعل القراءة حوارا بين النص والقارئ، وعمق هذا الحوار تقرره جودة النص وثقافة القارئ، وهذا الحوار بدوره يؤدي إلى بناء أو هدم أو تعزيز التوقعات التأويلية/ السيميائية بسبب التتابع، أو التدرج في فهم النص؛ بمعنى أنك تقرأ وتأوّل/ تتوقع الآتي، وعندما تصل الآتي في النص قراءة يكون الهدم أو التعزيز لما توقعته، وبهذا يكون البناء التأويلي. ومهما يكن من أمر فمصطلح (النص الموازي) قد حظي بشبه إجماع ليدل على عالم النصوص والخطابات التي يتعالق معها العمل الأدبي، وكذلك على النص المحيط؛ أي العنوان الرئيسي، والعناوين الداخلية، ولوحة الغلاف، والاهداءات، والمقدمات النقدية، وكل ما يتآزر مع بعضه في إضفاء الكينونة المادية الملموسة على العمل الأدبي؛ بحيث يتمظهر على شكل كتاب تتآزر مكوناته في تجسيد شعريته.

---

[1] حسين، خالد حسين: (اللغة. الكتابة وإستراتيجية العنونة). مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع **428**، كانون الأول **2006**، ص **14**.

ووجود الناقد/القارئ البصري بدل الناقد/القارئ اللغوي، باعتبار القصيدة المعاصرة والجديدة في الجزائر قد تجاوزت . على الأقل . في العديد من نماذجها وتجاربها طور الشفهية والإنشاد والسماع، إلى طور القراءة بالعين وتشكيلات الكتابة. أصبحت القصيدة الجديدة والمعاصرة تدوينا لمخزون بصري ومشاهدات، مجموعة إشارات ومساحة من الاتصال والتواصل البصري، تدرك بالعين أولا ثم بباقي الحواس.

إن التشكيل المكاني والفضائي البصري . بغض النظر عن مستويات وأشكال وعيه وتحققه . قد أصبح واقعا جماليا للقصيدة المعاصرة ومكونا أساسيا من مكونات الخطاب الشعري المعاصر حيث تنبني ألفة واضحة، وتقاطع مثير بين الشعري والتشكيلي على مستوى صياغة الرؤية، وتنشأ بينهما تخاطبات جمالية يعمق كل منهما الآخر ويزيد من رمزيته، وتبرز في مشاهد الإنجاز التشكيلي/الشعري الكوني (إبداعا وقراءة) توأمة رائعة بين مظهرين من مظاهر الإبداع: القصيدة والصورة.

# أولا : عتبة الغلاف

## مدخل

أصبح الشعر يقتضي ضروباً من العناية بالتشكيل الكتابي، بل يرافق ذلك أحياناً خطوطاً ورسوماً. ويعتبر رسم الغلاف الفضاء الذي تنمو عليه هذه التنويعات التشكيلية، فهو عتبة مهمة نمر من خلالها إلى بهو الشعر، وهو رسم للشعر، وعمل على المقارنة بين اللوحة – العتبة – كفن مكاني وما جاء في القصيدة الشعرية كفن زماني. فرسم الغلاف لوحة لوجه النص، وتتناسل بينهما علاقة وطيدة، وتمتد جسور من التعالق. كما أن تركيب اللوحة ذو بعد ايحائى ينعكس على النص ذي المعاني الكثيرة المؤجلة، وصورتها أيقونة تحيل إلى شيء وتشير إليه كما قال (بيرس) C.S. PIRS، وتشبه الموضوع الذي تمثله، فهي: "صورة تستنسخ نموذجا"[1]، وإدراكها مؤسس على مرجعيات ومتأثر بالانتماء الثقافي.

والنظرية السيميائية عند (بيرس) تتأسس على عدة عناصر(التطورية الواقعية، والبراغماتية)، وانسجاماً مع هذه العناصر يؤسس (بيرس) فلسفته على الظاهراتية التي تعنى بدراسة ما يظهر[2]، وهو بهذا يوسع من نطاق العلامة لتشمل اللغة وغيرها من الأنظمة التبليغية غير اللغوية، فكل ما في الكون بالنسبة له علامة قابلة للدراسة.

ولهذا يعد منظور (بيرس) مناسبا لدراسة الخطابات البصرية كالغلاف في الوقت الذي عملت الثورة التقنية في مجال تمثيل وإعادة إنتاج الواقع على قلب تاريخ التمثيل البصري التقليدي[3]. ولنقل إن ثقافة العين أقوى من ثقافة الأذن، ذلك أن العين هي حاسة المكان فهي تقترن بالتفكير لما لها من قدرة على تعدد زوايا نظرها؛ وهذا يعني أن التأويل يتنوع باختلاف المنظورات، وأن كل معرفة تصحيح للأخطاء، وكل علم تسبقه أيديولوجيا تقلب الأمور مثلما تقلب الموضوعات على شبكية العين لذا لا عجب أن تقترن الرؤية بالانعكاس والتفكير، والبصر بالبصيرة، والنظرة بالنظر، والعين بالعقل. إنها رغم صفائها قادرة على أن تغلق نوافذها من حين لآخر، ثم إنها تخضع موضوع رؤيتها للقلب على شبكيتها. إنها لا تمر إلى موضوعها إلا عبر لف ودوران وانعكاس وتفكير[4].

---

(1) حنون، مبارك: دروس في السيميائيات. ط1، دار توبقال للنشر، البيضاء، 1987، ص 55 .

(2) مبروك، مراد عبد الرحمن: (أثر التقنيات المعلوماتية في لسانيات النص الأدبي (النص النقدي خاصة)). المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع6، إبريل، 1997، ص 62.

(3) المرجع نفسه، ص 62.

(4) بن عبد العالي، عبد السلام: ثقافة الأذن وثقافة العين. دار توبقال للنشر، المغرب، 2000، ص 7.

وعندما تقع العين على الغلاف فإنها تلتقط الألوان، والأشكال، والخطوط التي تتسرب إلى الصورة محمَّلة بدلالتها السابقة، على اعتبار أن الصورة تعني تحويل التجربة الكتابية داخل العمل الشعري إلى تجربة بصرية. فدائما "داخل اللوحة الفنية (لوحة الغلاف) مجموعة من الرسوم والخطوط والألوان، قد يكون لكل رسم أو خط أو لون مدلوله الخاص، ويجب على هذه الأنساق مجتمعة أن تخرج لنا دلالات ترتكز إلى خلفية ثقافية، وتعبر هذه الدلالات عن تجربة واقعية داخل الرواية"[1]. فالألوان تزخر بالدلالة، وكذلك الخطوط والأشكال الهندسية كالمربع أو المثلث أو المستطيل أو الزوايا التي لها دلالات أخرى غير التشكيل الهندسي لفضاءات مقتطعة من كون لا حد له. فالمخاطب الثقافي الذي يعي أهمية الوجه والإيماءة والعضو هو الذي يحوِّلها إلى بؤرة لإنتاج الدلالات، وتحديد أنماط تلقيها واستهلاكها. فالصفحة "المطبوعة تحتوي على عناصر كثيرة خارجة عن حيز القصيدة (حجم حرف المطبعة ونوعه، وحجم الصفحة وعوامل عديدة أخرى)"[2].

ولإدراك كل الإيحاءات التي تثيرها ملامح الإيماءة على كثرة تحولاتها واختلافها، فإننا بحاجة إلى معارف كثيرة وثقافة واسعة، وعندئذ تكون القراءة مرتهنة بإدراك الرسالة البصرية في أبعادها الفنية والتشكيلية والتقنية، وتنحصر في التعامل مع ظاهرية الصورة في استقلالٍ عن فاعلها، ثم التدليل أو التأويل؛ أي الحديث عن قيم دلالية تعد الصورة أرضا خصبة تنمو فيها، أو تقديم الصورة من أجل التمثيل لقيمة ما. وبذلك فالقاعدة الأساسية التي يتبعها السيميائي تكمن في تركيب الصورة بدءا بشكلها وتنظيمها الداخلي والجمالي، ثم انتهاء باستخدام الألوان وعمق الصورة.

إنّ (الخطاب الغلافي) عتبة بوصفها مفتتحا بصريا لاتقل شعرية عن المفتتح البصري العنواني، وبذلك فالغلاف مخول له هو الآخر أن يحمل البصمات والجينات التي تكشف عن هوية النص بما يتضمنه من علامات لغوية وبصرية، وما يشتمل عليه من مؤشرات أيقونية، وإشارات سيميائية، وعتبات توضح طبيعة العمل، وتعيِّن هويته وتحدد جنسه الأدبي والفني. ومن ثم فالغلاف عتبة أساسية لفهم العمل الأدبي وتفسيره، وخطوة ضرورية لتفكيك العمل الفني والشعري، وتركيبه في مقولات ذهنية نقدية، أو وصفية، أو في شكل خلاصات تقويمية مكثفة

---

[1] بنكراد، سعيد: السميائية (مفاهيمها وتطبيقاتها). منشورات الزمان، الرباط، 2003، ص35.

[2] رينيه ويليك: نظرية الأدب. المرجع السابق، ص 150 .

دلاليا، وشكليا، وتداوليا؛ لأنه "أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنص، لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص"[1]. ويضم كل الأيقونات الدالة على بهو النص.

و(الخطاب الغلافي) عنصر مهم من عناصر (النص الموازي) التي تساعدنا على فهم الأجناس الأدبية بصفة عامة، والشعر بصفة خاصة على مستوى الدلالة والبناء والتشكيل والمقصدية. ومن ثم فإن الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص قصد استكناه مضمونه وأبعاده الفنية والإيديولوجية والجمالية. وهو أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنص؛ لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص الشعري ويغلفه ويحميه، ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي. إذن يعتبر الغلاف الخارجي الانطلاقة الأولى نحو كوامن النص، وهو عتبة بصرية مهمة تبرز دواخله، ونحن مجبرون على مقاربتها خاصة ونحن في عصر تهيمن فيه الصورة على حياتنا المعاصرة، وتوجيهها لأهم إستراتيجيات التواصل الإنساني، وضغط عالم الرقميات، والفضائيات.وكثيرة هي الدواوين الشعرية العربية التي اتخذت في مسارها الطباعي أغلفة ورقية وكارتونية عادية وأغلفة متطورة من الناحية التقنية والتشكيلية، والصناعة الرقمية. كما اتخذت أيضا طابعا لغويا وتشكيليا بصريا؛ أي إن الدواوين الشعرية العربية استعملت نوعين من الغلاف:

-1غلاف يطبعه التشكيل الفني.

-2غلاف يطبعه الفراغ التشكيلي .

وفيما يخص (التشكيل الغلافي) فقد اتخذ بدوره طابعين: غلاف بتشكيل واقعي، وغلاف بتشكيل تجريدي مع موجة التجريب والتجديد في الشعر العربي المعاصر. والتشكيل التجريدي الذي يتربع على الغلاف الخارجي في شكل علامات، وألوان، وأشكال هندسية مجردة عن الحس، والواقع يحمل دلالات سيميائية مفتوحة في حاجة إلى التفكيك والتأويل. أما التشكيل الواقعي فيشير بشكل مباشر، فلا يحتاج القارئ إلى عناء كبير في الربط بين النص والتشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الديوان الشعري. ويبدو أن حضور هذه الرسوم الواقعية يقوم بوظيفة إذكاء خيال القارئ "الذي يجعل العناصر الفضائية ذات دور حيوي في استقبال النص"[2]، وقد تحتوي الصفحات الداخلية على رسومات مماثلة، وتكون هذه الرسومات الداخلية، عادة بالأبيض والأسود، بينما تستخدم الألوان المختلفة في التشكيل الخارجي.

---

[1] حمداوي، جميل: السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، مج **25**، ع**3**، **1997**، ص**107**.

[2] داغر، شربل: الشعرية العربية الحديثة. ط**1**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، **1988**، ص**97** .

وانطلاقا من هذا فـ(الخطاب الشعري) لم يعد مقتصرا على العلامات اللغوية، وإنما أصبح يختبر وسائل جديدة في التعبير، وأشكال طباعية مستحدثة؛ "فالصفحة المطبوعة تحتوي على عناصر كثيرة خارجة عن حيز القصيدة: حجم حرف المطبعة ونوعه، حجم الصفحة، وعوامل عديدة أخرى. فإذا أخذنا مأخذ الجد أن القصيدة حذق في الصناعة، توصلنا إلى الاستنتاج بأن كل نسخة، أو على الأقل كل طبعة مختلفة عن سواها، هي عمل فني مختلف"[1]، واعتمادا على هذا الكلام يجدر بنا أن نذكر أن "تعانق الكتابة والطباعة في الفراغ المرئي قد ولَّد ما يُسمَّى (الشكل والخطاب)، الأمر الذي أدرج (البعد البصري) في عملية تلقي النص وإنتاجه بوصفه بعداً له حضورُهُ في توليد الدلالة النصية "[2]، وما كان ذلك إلا بسبب هيمنة الفنون البصرية –كما أسلفنا –، واتساع حضورها إلى درجة باتت فيها الصورة تنافس اللغة لتشكل القصيدة تشكيلا جماليا جديدا يفضى بنا إلى لون مخصوص من التلقي يقوم على تجاوز جماليات القصيدة الكلاسيكية. كما تحدث الشاعر (الطيب لسلوس) عن تجربته الشعرية، وذكر قائلا إن:"عينا النص البصري قادتاني إلى كشوفات مارقة عديدة خلصت في نهايتها إلى أن هناك عين ثالثة ترعى الكل فاطمأننت"[3].

ولتحليل الرسائل البصرية الثابتة بمختلف أنواعها (الصورة الفوتوغرافية، واللوحة الفنية، والكاريكاتير، واللوحة الإشهارية، والشعار وغيرها) رغم تعقيد ذلك وصعوبته فإنه يتطلب من القارئ أن يكون مجهزا بالأدوات الإجرائية التي تمكنه من اكتشاف خباياها من خلال المقارنة السيميولوجية الحديثة التي تتطلب البحث عن المدلولات الإيحائية للوصول إلى النسق الإيديولوجي الذي بدوره يتحكم في هذا النوع من العلامات. فالنص البصري يقصد به مجموعة من العلامات التي تنقل في وسط معين من مرسل إلى متلق بإتباع شفرة، أو مجموعة من الشفرات، ومتلقي هذه المجموعة من العلاقات يباشر تأويلها على وفق ما يتوفر له من شفرات مناسبة[4].

---

[1] ويليك، رينيه، وآخر: نظرية الأدب. المرجع السابق، ص**184**.

[2] خالد، حسين حسين: ظاهرة العنونة. البناء والدلالة في الأنواع الأدبية العربية المعاصرة. المرجع السابق ، ص **27** .

[3] في حوار أجراه : الخير شوار في مجلة النور الالكترونية بتاريخ **2007/12/24**

عنوان الرابط لهذا للحوار هو:

http://www.alnoor.se/article.asp?id=15703

[4] شولز، روبرت:السيمياء والتأويل.تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، **1994**، ص **251**.

إنّ الغلاف الخارجي يحمل أيقونات بصرية وعلامات تصويرية وتشكيلية ورسوما كلاسيكية واقعية ورومانسية وأشكالا تجريدية ولوحات فنية لمبدعين مرموقين في عالم التشكيل البصري، أو فن الرسم للتأثير على المتلقي والقارئ المستهلك؛ حيث "اختلطت العلامات اللغوية بالرسوم و الأشكال، وأصبحت القراءة تذهب من الصورة إلى النص، وتعود من النص إلى الصورة "[1]. ويعني هذا أن الغلاف الخارجي للعمل يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية. ولا ننسى في هذا الموضع عبارة (بيكاسو) الشهيرة: "إن الشعر رسم بالكلمات"[2]، ولذلك يتطلب هذا الرسم الذي تعج به الأغلفة التي تتصدر المجموعات الشعرية: خبرة فنية عالية، ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته، وكذا للربط بينه وبين النص، وإن كانت مهمة تأويل هذه الرسوم رهينة لذاتية المتلقي نفسه، فقد يكتشف علاقات تماثل بين العنوان أو النص عند قراءته له، وبين التشكيل التجريدي. وقد تظل هذه العلاقة قائمة في ذهنه وهذا يجعلنا نقف على مكانة الغلاف الذي "يحمل رؤية لغوية ودلالة بصرية. ومن ثم، يتقاطع اللغوي المجازي مع البصري التشكيلي في تدبيج الغلاف وتشكيله وتبئيره وتشفيره"[3]، والصورة المكملة للكلام من الوجهة السيميولوجية باعتبارها علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين الأطراف التالية:

_ مادة التعبير كالألوان والخطوط والمسافات.

_ أشكال التعبير كالتكوينات التصويرية للأشياء، والأشخاص.

_ مضمون التعبير ويشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى.

والصورة دلالتها قد تتضح بصورتين اثنتين:

1- صورة رمزية عميقة: حيث أن لكل شيء خلفيته المجازية التي تحمل مدلولاً واحد خاصاً على الأقل.

2- صورة تصنيفية سطحية: تصطنع الذات عن وعي أو عن غير وعي تصنيفاً معيناً للأشياء يفرضه المجتمع[4].

---

[1] الشريف، توفيق:(الصورة و التواصل).المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، سبتمبر **1990**، ص **27**.

[2] البحيري، خالد فهمي: تاريخ الفن المعاصر واعلامه. ط **1**، مكتبة مدبولي، القاهرة، **1975**، ص**81** .

[3] حمداوي، جميل: (السيموطيقا والعنونة). المرجع السابق، ص**107**.

[4] R. Barthes. L'aventur Sémiologique .Paris. Ed. Seuil. 1985. pp 253.254.

و(التشكيل البصري) هو كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر (العين المجردة)، أم على مستوى البصيرة (عين الخيال). من خلال رصد مفاصل الجدل بين الشفهي والمكتوب في نصوص الشعر الحداثي ومحاولة الشعراء تجسيد ما غيبته الكتابة من سمات شفهية في النص المكتوب المتشكل بصرياً على الورق. فالإنشاد لا يقتصر على الأداء الصوتي وطبيعة التنغيم فحسب، ولكنه يشمل" الإشارات والحركات وملامح وجه المتكلم، وكلها عناصر تعبيرية مساعدة في سياق الأداء الشفوي تدخل ضمن أنظمة التواصل غير اللغوية ( Non Verbal) وتختفي حالما يتعلق الأمر بالأداء الكتابي للغة"[1]. ولذلك يقول الشاعر (الطيب لسلوس): "أما الفنون البصرية فهي ضرورية ما دام حقل التجربة، والكائنات المستهدفة أكثر بدائية أي حسية، وفي الرسالة البصرية تصبح الرسالة هي الوسيلة لذا علينا أن نبذل كل قوتنا ليكون لها المضمون البصري حتى ذلك الجانب السمعي منها"[2].

وغالبا ما نجد على الغلاف الخارجي اسم الشاعر، وعنوان مجموعته الشعرية، وجنس الإبداع، وحيثيات الطبع والنشر، علاوة على اللوحات التشكيلية، وكلمات الناشر أو المبدع أو الناقد تزكي العمل، وتثمنه إيجابا وتقديما وترويجا. ومن المعروف أن الغلاف الأدبي والفني يشكل فضاء نصيا ودلاليا لا يمكن الاستغناء عنه لمدى أهميته في مقاربة المجموعة الشعرية مبنى وفحوى ومنظورا. هذه الدلالات البصرية تحقق لغة معاصرة بكل معنى الكلمة، وتكتب شعرا بصريا لا يعتمد اللغة كأسلوب وحيد للتعبير، وإنما أيضا الطاقة التعبيرية للأيقونة.

فالشاعر بصدد اعتماد لغة شعرية (غير لفظية) ذات إحالات بصرية، فهو "يعطي تحديداً لفظياً لذلك الشيء الذي ربما يصوره الرسام بالخط واللون"[3]، وبالتأكيد فان هذا التوجه يؤدي إلى خلق لغة شعرية غير لفظية معاصرة، فالفضاء لم يعد سكونا وجمودا وصمتا، وإنما هو فضاء مملوء بالرموز والصور البصرية والكلمات، والمعاني. وهو رؤيا بصرية تشكل خروجا متعمدا ومتقاطعا مع القصيدة التقليدية، ومعانقة أحدث أشكال القصيدة المعاصرة.

---

[1] الماكري، محمد: الشكل والخطاب. مدخل لتحليل ظاهراتي. ط1، دار الآداب ، بيروت، لبنان ، 1995، ص 133.

[2] في حوار أجراه: الخير شوار في مجلة النور الالكترونية. مرجع سابق.

[3] روجرز، فرانكلين: الشعر والرسم. ط1، تر: مي المظفر، دار المأمون، بغداد، 1990، ص 53 .

فنجد "داخل اللوحة الفنية (لوحة الغلاف) مجموعة من الرسوم والخطوط والألوان، قد يكون لكل رسم أو خط أو لون مدلوله الخاص، ويجب على هذه الأنساق مجتمعة أن تخرج لنا دلالات ترتكز إلى خلفية ثقافية"[1]. الأمر الذي يدفعنا إلى الإشارة إلى شروط تصميم الغلاف الفعَّال الذي يجب أن يكون قادراً على جذب الانتباه وإثارة الاهتمام، ولتحقيق هذه الغاية، فإنه يتطلب خاصيتي التناسب والمرونة البصرية، لتحقيق أفضل تمركز بصري من شأنه أن يساعد على التحكم في حركة العين، التي تنجذب نحو الأشياء ذات الأحجام الكبيرة، والأشكال البارزة، والصور المحفزة، والألوان المثيرة.

وللغلاف الخارجي للعمل الأدبي، والفني واجهتين: أمامية وخلفية، فنستحضر في الغلاف الأمامي اسم المبدع، والعنوان الخارجي، والتعيين الجنسي، والعنوان الفرعي، وحيثيات النشر، والرسوم والصور التشكيلية. أما في ما يخص الغلاف الخلفي فنلفي الصورة الفوتوغرافية للمبدع، وحيثيات الطبع والنشر، وثمن المطبوع، ومقاطع من النص للاستشهاد، أو شهادات إبداعية أو نقدية، أو كلمات للناشر.

ويطبع غلاف المجموعات الشعرية هندسيا بأحجام مختلفة ومتنوعة: الحجم المتوسط والحجم الكبير والحجم الصغير (حجم الجيب) En poche ، وغالبا ما يتخذ النص الشعري حجما مستطيلا. وقد يكون الغلاف مصمَّما وفق تخطيطات ورسوم يختارها مصمِّم دار النشر نفسه، كما هناك الغلاف المزيّن باللوحة التشكيلية التي تنسجم ومضمون الكتاب. إلى درجة أصبح فيها الغلاف نصاً آخر ينتجه المصمِّم.

لقد رفعت الدراسات الحديثة الالتباس الذي كان واقعاً بين الفضاء الشعري، والفضاء النصّي (الطباعي). وباعتبار الفضاء الشعري مكوناً لا يوجد إلا من خلال اللغة فإنه يصبح موضوعاً للفكر الذي يبدعه الشاعر، متضمناً المشاعر المكانية التي تعبر عن الكلمات، ولما كانت الكلمات تتداخل وتختلف معانيها إذا لم توضع لها علامات ترقيم، فإن الشاعر حرص على وضع هذه العلامات.

وهكذا نشأ (الفضاء النّصي) الذي هو الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق. وتشمل كذلك تصميم الغلاف ووضع المقدمة وتنظيم الفصول وتشكيل العناوين وتغيرات حروف الطباعة. فكل هذه المظاهر داخلةٌ في تشكيل المظهر الخارجي للديوان الشعري، ولها دلالة جمالية وقيمية؛ فوضع الاسم مثلاً

[1] بنكراد، سعيد: السميائية (مفاهيمها وتطبيقاتها). المرجع السابق، ص35.

في أعلى الصفحة يعطي انطباعاً يختلف عنه إذا وضع تحت العنوان، وهكذا فإن (الفضاء النّصّي) هو المكان الذي تتحرك فيه عين القارئ. إنه فضاء الكتابة الطباعي.

إنّ الشاعر بصدد اعتماد لغة شعرية (غير لفظية) ذات إحالات بصرية، والرسالة التي يتلقاها القارئ من وراء صورة الغلاف لكل مجموعة من المجموعات الشعرية هو تصوير لحالة سياسية وفكرية كان التعبير عنها من خلال كل لوحة لتلتقي مباشرة مع النصوص الشعرية وقضاياها، مما يعني اختزال جزء كبير من الفضاء الشعري داخل هذه اللوحات التي تنازلت فيها الخطوط والأشكال والألوان عن عمقها الفردي مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالنص. وأية لوحة فنية ستوضع على غلاف الكتاب لتدخل عالم العتبات الأولى لهذا الكتاب أو ذاك هي في حقيقة الأمر لا تمثل واقعاً بقدر ما هي نموذجٌ بين العالم المرجعي واللغة التي تستند إليها مجموعة من النصوص المختلفة التي قد تتقاطع أو تتباين. وهذا يعني أن اللوحة تحمل دلالة أو دوال للنص الذي سيُقرأ فيما بعد.

# 1. غلاف كائنات الورق

أ- الغلاف الأمامي

- اللوحة التشكيلية
- صورة المؤلف
- اسم المؤلف
- العبارة التجنيسية
- اسم دار النشر

ب- الغلاف الخلفي

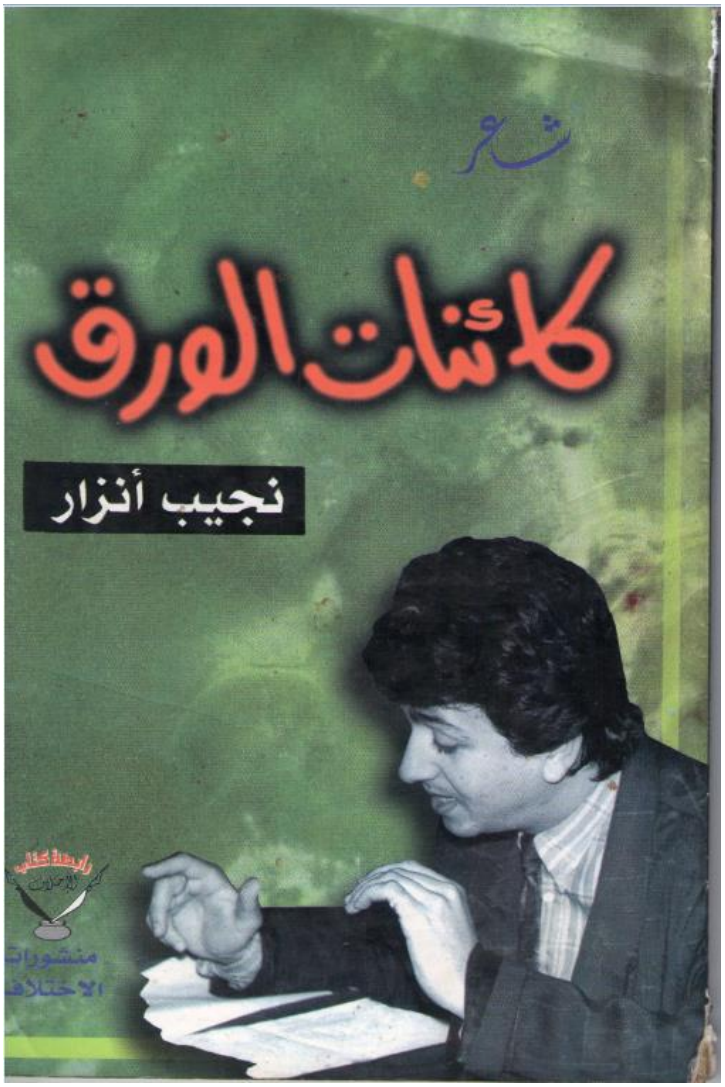
- الشهادات

## 1- غلاف كائنات الورق

### أ- الغلاف الأمامي

- اللوحة التشكيلية

في المجموعة الشعرية (كائنات الورق)[1] لـ(نجيب أنزار) تشمل صورة الغلاف نوعية خط كُتب به العنوان وحجمه، واللون الأحمر الذي كُتب به، والذي جاء فوق صورة الشاعر التي عادة ما تأتي في الواجهة الخلفية ليستفز حاسة الإبصار، وعلى غير العادة كذلك عبارة (شعر التجنيسية) التي جاءت أعلى الورقة بخط أقل سمكا، وبلون أزرق كعنوان يحدد جنس الإبداع وهويته التي عَلَت العنوان كقطرات ماء ممزوجة بتدفقات دم كي تخصِّب قطراتُ الماء الحياة، وتظل الدماء شاهدة على ماض سحيق، كما جاء اسم الشاعر في مستطيل أسود، وكل ذلك وسط خضرة غلافية تشبه السحب.




وفي المجموعة الشعرية (كائنات الورق) جاء الغلاف مؤازراً مدعماً في دلالته، فعلى المستوى التشكيلي نجد العنوان في المجموعة دائم الحضور كعلامة سيميائية مشعة، فتشكيل الحروف المنجزة على الغلاف خُط باللون الأحمر وبرسم مميز لافتٍ للانتباه، لأنه "عندما نقرأ حروفا مطبوعة نكون واعين بالتقاط رسالة ما"[2]، و(خَطَّ)تعني بالعربية ممارستين مخصوصتين باليد (كتب ورسم)، كما أن المصدر (خط) يعني في الآن نفسه فعل الكتابة وفن الخط والكتابة: هي صورة اتفق الناس على طريقة قراءتها، بل إن بعض أنماط الكتابة كانت نوعا من الصور المرسومة على صفائح من الورق

---

[1] أنزار، نجيب: كائنات الورق. ط **1**، منشورات الاختلاف، الجزائر، **1998** .

[2] بارث، رولان: المغامرة السيميولوجية. ط**1**، تر: عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، **1993** ، ص**50**.

أو الجدران، وحتما كما ذكر(رولان بارث) أنه" عندما يتعلق الأمر بنص مكتوب، فإنه يسمح لنا بأن نقرأ دائما رسالة ثانية بين السطور الأولى: لو قرأت بخط بارز: (فزع بول السادس)، فذلك يعني: إذا قرأت ما تحت العنوان ستدرك السبب"[1]، والعنوان عندما يُخط، فهو ليس حروفاً وحسب، بل هو"رسوم وأشكال حرفية تدل على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس"[2]. ومن هنا فإن تفكير الإنسان قد تغير بعد اكتشاف الكتابة فأخذ الشكل الكتابي يُلفت الأنظار إليه بوصفه عنصراً دالاً مندغماً في كلية النص، فدائما "للخطاب الشعري خصوصية، فهو رسالة، لكنها مختلفة اختلافا جذريا عن الرسائل اللاشعرية، وهي أقرب إلى اللغز مع أن جوابها في اللغة من جهة، وفي حقيبة القارئ الجاد التي تتضمن أدواته ومناهجه من جهة أخرى، وقد تعمقت هذه الخصوصية في الانتقال من القصيدة الشفوية إلى القصيدة الكتابية، ومن الكتابة في درجة العادي والمألوف إلى الكتابة الحيادية في درجة الصفر"[3].

والعنوان كُتب بشكل يوهمنا أنه مكتوب بخط اليد إمعانا في الذاتية، كما أن العنوان الذي يوحي أنه كُتب بخط اليد يحاكي مضمونا بَوْحِياً، وهذا يتناص مع ما جاء في المقدمة (الغيرية) التي حملت عنوان (قدر الكائنات) بقلم (أبو بكر زمال)[4] الذي كتب يقول: "تتحرك نصوص نجيب في سياق سيرته الشخصية، وعلاقاته المتوترة مع كل شيء، ولا يفضل إخفاء الحقائق أو إضمارها بل يفضحها، ويكشف جمالها"[5]. وهذا خدم التلقي البصري للنصوص فانسيابية الخط وسمكه أعطوه نبرا بصريا من خلال اللعب على انحناءاته وتموجاته، وتم التلاعب بالخط ليقدم إيحاء من خلال تمطيط حروفه، وهو يبدو منفذاً لموضوع مختص بالحياة له أهمية خاصة كمشكلة أو خطر ملتهب أو غضب شديد ورد فعل عنيف أو استجابة انفعالية قوية[6].

---

(1)بارث، رولان: المغامرة السيميولوجية، المرجع السابق، ص25.

(2)انظر: ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد: مقدمة العلامة بن خلدون، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، د.ت، ص 417.

(3)الموسى، خليل : (قراءة الخطاب الشعري المعاصر). المرجع السابق، ص 205 .

(4)من مواليد تبسة الجزائر، صحفي وشاعر، من مؤلفاته: (غوارب أبي بكر زمال وهامشها غبار الكلام، عيارات حب، كتابات دامية، مقالات أدبية، الصوت المفرد رهانات شعرية، أنطولوجيا.

(5)أنزار، نجيب: كائنات الورق، المصدر السابق، ص 6.

(6)ينظر: حسين صالح، قاسم: (سايكولوجية الرسوم و علاقتها بخصائص الشخصية).آفاق عربية، ع11، 1986، ص87 .

إن الكتابة الخطية (Graphemes) وهي هنا "تحديدا ذلك الفضاء؛ حيث يمتزج أشخاص النحو بأصول الخطاب؛ يختلطون ويتلاشون حدَّ تعذر تعويضهم: إن الكتابة هي الحقيقة لا حقيقة الشخص (حقيقة المؤلف)، بل حقيقة اللغة؛ ولهذا السبب كانت الكتابة تمضي، دائما أبعد من الكلام"[1]. وكما كانت الأشكال الأولى للكتابة تصويرية تستخدم صورا مبسطة لتمثيل الأشياء، ثم استبدلت تدرجيا بالرابطة البصرية لتمثيل الأشياء، ثم للربط المباشر بين الشيء والرمز، فالكتابة على غلاف هذه المجموعة تبرز من خلال توظيف خط عادي ملون بالأحمر في كتابة نص العنوان (كائنات الورق) كعنصر بنائي لشعرية القصيدة، ولا شك أن هناك سراً ما في اللجوء لهذا المكون النصي. خط له ثقله الدلالي ولذته. وإذ تُخط الحروف، فإنها تخلق لغة وعالماً وحياة.

ولرصد البعد التركيبي لحروف عنوان (كائنات الورق) لا بد وأن نقف عند توالد الحروف وتراكبها مصحوبة بحركات، وهو ما يشي بحضور الإيقاع. فقد رسمت الحروف متلاصقة، وإلى جانب الألف تمتد اللام بالإطالة نفسها لتشكلا معاً حروف نداء للبعيد وإطالة صوتية ونغماً ممتداً يخرج من أعماق الروح ليتوغل في أعماق الذاكرة مُعبراً عن هم ما يريد البوح به ووهم الإفصاح عنه، فالحرف قد استقر منذ زمن بعيد في اللاوعي، شاهدا على كبت لا يملك عنه الشاعر أية ذكرى، لكنه يعرف طبيعة هذا المكبوت المتعلق بلذة الجسد. إنها حياة الكائنات الطويلة من أولها لآخرها، بكل ما فيها من مرارة وقسوة، وكأن العنوان يكثف النص ويختزله، وهو في تجليه الكتابي يذهب في محاولة لرسم جسد نفسي مكبوت.

و(كائنات الورق) هو العنوان الذي حملته المجموعة الشعرية، وطبيعي أن يطلق الشاعر على المجموعة كلها عنوان القصيدة التي رآها أكثر دلالة في تجسيد المعنى المركزي الذي تدور حوله القصائد .وقد فهم هذا المعنى مصمم الغلاف الذي أراد أن يستفز خبرتنا البصرية في إدراك الأشياء التي تتأسس في جانب مهم منها على اللون، وتفاعلنا معه، واستجاباتنا لمؤثراته، وأفكارنا اللونية التي تتمحور حول تجلياته، وحضوره في الموجودات الحسية، ومكنونات العوالم النفسية.

إن كل ما حولنا في هذا العالم ملون، وندرك الأشياء ملونة حتى الأجناس البشرية ملونة، وكل فنان يعمل على صناعة كائن أو أكثر يكشف لنا باللون عن وجوده، ويجمع البصر المحسوس ليصنع من اللون ذاته كائنا يبوح عن تواجدنا. حتى الأشياء الخالية من الحضور الحسي للون نلونها من خلال تأكيدات اللاشعور، فنحن نوظف اللون أحيانا للتعبير عن أحكام سايكلوجية صارمة تجاه الذات والآخرين، فما مرَّ على الجزائر في راهنها التسعيني

[1] بارث، رولان: المغامرة السيميولوجية، المرجع السابق، ص15.

أُطلق عليه بلغة الألوان: العشرية السوداء أو الحمراء دلالة على عنفها ودمويتها، وهكذا ينتشر اللون ويلون حياتنا ممثلاً "الوسيلة التي تعبر عن القيم الشكلية والمعاني النفسية، والنواحي الجمالية المحضة عن طريق التوافق، وتحقيق التناغم"[1].

لقد جاء عنوان (كائنات الورق) باللون الأحمر علامة تشير إلى منحى أيديولوجي، فهنا لا يُبرز للعلامة اللونية وظيفة تشكيلية بقدر ما يُبرز فيها شعائرية القربان والفداء ممثلة بدم الضحية/الشاعر، على مذبح التطرف/الأزمة. وهذا ما يكشفه المتن/النص؛ حيث نقرأ مثلا في قصيدة (لا تكتب) التي رأى أن يفتتح بها موسمه الشعري، ويلخص فيها محنته، ويفضح فيها منذ البداية موقفه تجاه الأزمة التي تعيشها الجزائر. يقول الشاعر:

**لكن اللاهوت تمخّض عن جَبَلٍ ،**
**واللحية عن فأرٍ**
**للعمر بقيّةْ ،**
**ثمّ لن يتنزّلَ هذا الموتُ عَليكَ ،**
**سيُوحى لكَ ،**
**سترى باباً خلفَ البابْ ،**
**والباب على الحسبَةِ أبوابْ ،**
**ثمّ ترسل عينيك ، ترمقهم:**
**"هاهم الغوغاءْ ،**
**هاهم سبب الأسبابْ "**[2] .

واللون الأحمر رمز شائع يعبر عن مشاعر الحب، كإهداء الحبيب لحبيبته وردة حمراء كتقليد شائع في المجتمعات البشرية. غير أنه يرمز في بعض الحضارات إلى الإبداع والفكر.كما أنه يرمز إلى الاحترام والتقدير العاليين في مدّ البساط الأحمر لدى استقبال رؤساء الدول، وإلى البهجة والمرح، وهو لون الصليب الأحمر في الدول الغربية والهلال الأحمر في الدول الإسلامية، وهو "لون السعادة والفرح، وكان لون علم السلاجقة والأتراك"[3]، وهو في (كائنات الورق) له دلالة دم الكائنات، حيث لا يمكن أن يكون الدم في لون آخر حينها سيكون لزاما لون الورق لونا أبيضاً حتى يبرز الاحمرار على هذه الصفحة النقية. لكن ارتباط الدم بالكائنات سلط الضوء على دلالة الجريمة والقتل التي تصب في إحدى دلالات اللون الأسود فالورق أبيض ونقي، وحينما نجمع الأبيض والأحمر

---

(1) الجبوري، محمود شكر:الألوان تأثيرها في النفس وعلاقتها بالفن.ط1، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1981، ص 3.

(2) أنزار، نجيب: كائنات الورق. المصدر السابق، ص 6.

(3) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم السلسلة 14، فبراير 1979، ص167.

والأخضر نصل إلى لون شبيه بالأسود، وهذا هو إيقاع لون حالة الشاعر والراهن المأزوم الذي يعيشه، وقد يرمز إلى الألوان الثلاثة للعلم الجزائري.

ويأتي غلاف (كائنات الورق) غارقاً في اللون الأخضر الذي يرى فيه التشكيليون تعبيراً عن ترتيب وتنظيم ميول ونزعات مؤثرة، وتعبيراً عن توازن الشخصية، وعن (أنا) سليم نفسياً، وله دلالة على التجدد الحيوي والسلام والأمن[1]. وهو رمز الخصوبة والنبل كما الشأن عند بعض الأسبان الذين يضعون شارات خضراء على قبعاتهم علامة الشرف، وقد توارثوها عن العرب، وللأخضر ميزة عن بقية الألوان في توافقه مع أغلب الألوان، ولا يتنافر معها[2]، وهو"لون البعث والنهضة والتجديد، وهو لون سكان الفردوس"[3].

ولقد اتخذ العلويون العمائم خضراء إشارة إلى نسبهم النبوي، وكان الشريف الرضي أول من تعمم بالسواد وسار العلويون على نهجه، ويُحاط الأخضر بهالة من التفاؤل والتبرك به في بعض الأوساط الإسلامية، وقد لاحظ الناقد (جان كامب)*Jean Camp* تكرر ظهور الأخضر في قصائد (لوركا) *Lorca* Federico García فقال :" أفلا يحتمل أن يكون ذلك ذكرى عمامة النبي الخضراء التي كانت ترفرف في الأيام الخوالي على كل منائر غرناطة وعلى كل رماح المحاربين المغاربة. أوليس الأخضر ما يزال إلى اليوم هو اللون المقدس في الإسلام. أولم يشأ لوركا بهذه الوسيلة أن يبرز طابع القضاء والقدر الإسلامي على أرض الأندلس"[4].

والبعد الصوفي لخمرة الوجود يشع بلون أخضر، هو علامة الخصب الذي تنبته تجليات المعرفة في سكرة الصوفي، وانفصاله عن عالم المحسوسات في تجربة التوحد بالمحبوب الشهيرة في الأدب الصوفي/ أدب الحلاج، وابن الفارض وابن العربي، وأمثالهم. وفي هذا النص الغلافي بدا اللون الأخضر لون الخصب الروحي الذي تنبته تجليات المعرفة في الغيبوبة الواعية إن صح التعبير – حيث يشمل الصوفي بحقيقة الحق. وتبرز الدلالة التخصيبية للون الأخضر واضحة. واللون الأخضر في فقه المسلمين ومعتقداتهم هو لون رامز إلى القداسة والحياة، فهو لباس أهل الجنة، وبدون شكٍّ فهو يقوّي عند المتلقي روعة الإحساس والإيحاء به صانعاً للمفارقة. يقول الشاعر في نص (إنك لا تعرف الأنثى):

---

(1) ينظر: طالو، محيي الدين: الرسم واللون. ط3، مكتبة أطلس، دمشق، 1969، ص87 .

(2) ينظر: طالو، محيي الدين: الرسم واللون. المرجع السابق، ص172 .

(3) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي. المرجع السابق، ص167.

(4) الخليلي، جعفر: لوركا مجموعة مقالات نقدية. ط1، إعداد و تحرير ما نويل دوران، تر:عناد غزوان، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ص99 .

**تابع هذا الدم، ما أعمق خضرته، إنّه منساب،**

**فوق رؤوس الدولة، منساب فوق النيل الهاجع،**

**من طشقند إلى الهُوقَّارْ.**

**يا دمنا الأخَوِيْ !**[1].

وعشتار العراقية الأسطورية آلهة الخصب البابلية، تحمل بكارة الأرض التي يفتضها الماء بدلالته الذكورية[2]، فيتفتق رحم الأرض بالخير وبركة العناية الإلهية. فبكارة عشتار الخضراء تعلنها بساتين، وبهذا يتواصل أنزار مع ذاكرة الماضي، ويتجدد في أرض الجزائر تاريخاً ووعيا بحضور الماضي.وقد كان حضور اللون بإيقاعاته وإيحاءاته حضورا لافتا للانتباه في نص (كائنات الورق) الذي يحمل الديوان المركزي العنوان نفسه، فقد جاء الغلاف متناصا مع القصيدة الملونة. يقول (نجيب أنزار) :

**ورقٌ مُقّوى ،**

**ورقٌ أبْيض ،**

**ورقٌ ناصعُ المَلمسْ ،**

**أخْضرُ ، وأصْفرُ وقوسُ قزحْ** [3] .

وإذا نظرنا إلى اللون الأبيض والأخضر والأحمر لعلمنا أنها تمثل ألوان العلم الوطني، ومع أن اللون واحد فإنه حمل دلالات متنوعة في أعلام الدول، مما يعني أن الحضارات المختلفة تضفي على اللون دلالات أو معان خاصة بها مرتبطة بتاريخها وقيمها الدينية والاجتماعية. وكان اختيار الألوان في العلم الوطني قائما على انتقاء قيم تتباهى بها وتعتز بها. وأن اللون في العلم يقوم بوظيفة اللغة من حيث التعريف بقيمة معناه، فضلا عن التعريف بالدولة التي يمثلها. والجدير بالذكر أن هذه الألوان تتميز بخاصية النصوع أو اللمعان التي تعني درجة الجلاء، أو كمية الضوء المنعكس من اللون.

إنّنا نجد "داخل اللوحة الفنية (لوحة الغلاف) مجموعة من الرسوم والخطوط والألوان، قد يكون لكل رسم، أو خط أو لون مدلوله الخاص، ويجب على هذه الأنساق مجتمعة أن تخرج لنا دلالات ترتكز إلى خلفية ثقافية"[1].

---

[1] أنزار، نجيب : كائنات الورق .المصدر السابق ،ص **43** .

[2] ينظر: فرانكفورت وجماعته: ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى. ط**1**، تر: جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة الحياة، بغداد، **1960**، ص**171** .

[3] أنزار، نجيب: كائنات الورق. المصدر السابق، ص **45**.

ويمكن أن نتحدث في مستوى دلالة هذه الألوان عن (الحب، والتضحية، والموت، والثورة، والحزن)، ولقد تم توظيف أربعة ألوان أساسية وهي:

- الأخضر ويحتل مساحة كبرى في اللوحة.
- الأسود ويدل على الحزن.
- الأحمر يدل على التضحية
- الأزرق يدل على الصفاء والوضوح .

- **صورة المؤلف**

لعلَّ ما يبرر اهتمام البحث السيميائي بالصورة الفوتوغرافية هذا الانتشار الملفت الذي فرضته بحضورها وأشكالها المختلفة في نسيج حياتنا اليومية. ولما كان المجتمع والثقافة السائدة يميلان كما يرى إلى تطبيع naturaliser البعد الرمزي والثقافي والإيديولوجي للصورة. فاللجوء إلى المقاربة السيميائية يعد خطوة هامة في الكشف عن القيم الدلالية، وإعادة المعنى غير المرئي للصورة والإنسان والتاريخ.

نجدُ على غلاف (كائنات الورق) صورة الشاعر (نجيب أنزار) وهو ينظر في أوراقه في حالة تفاعل مع الشعر المكتوب، أو الكائنات الشعرية الماثلة أمامه على الأوراق مأخوذاً بهوس الإلقاء، ولا بد من الإشارة إلى أن "من الحقائق المعروفة أن تذوقنا للعمل الفني يعتمد أساساً على حاسة البصر التي يمكن أن تثير حواساً أخرى كالسمع، والشمّ، والذوق.

وكما يذهب بعض الشعراء . مثل رامبو . إلى أن للكلمات كيمياء خاصة بها، وأن الكلمة يمكن أن توحي بالصورة والإيقاع والملمس والطعم واللون والرائحة، كذلك يرى بعض المصورين أننا حين تمسح أعيننا صورة ما لا نرى ألواناً وخطوطاً فقط، بل نشمّ رائحة، ونسمع أصواتاً تتفاعل في بوتقة الخلق لتصبح طاقة من الانفعال الذي يحدد لنا بدوره إيقاعاً ونغماً، نتبعه بأعيننا على السطح المرسوم "[2]. ولذلك فإنّ التخطيط المقتبس حرفياً من صورة (أنزار) الشخصية والموضوعة على صدر المجموعة لا يغفل المحافظة على تلك الحيثيات الخاصة بالزمن أو

---

[1] بنكراد، سعيد: السميائية (مفاهيمها وتطبيقاتها). المرجع السابق، ص35.

[2] ينظر: مكاوي، عبد الغفار: (قصيدة وصورة.الشعر والتصوير عبر العصور).سلسلة عالم المعرفة (119)، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص9 .

الحالة السيكولوجية. إن الصورة الشخصية الموضوعة على الغلاف تنسجم مع العناصر الأساسية في السيرة الشخصية، والقارئ هو المقصود في هذه العملية كلها.

إنَّ الصُّورة الفوتوغرافية (صورة الشاعر) "لا تعرض نفسها من أجل الرؤية وحسب، وإنما هي مقروءة بقدر ما هي مرئية"[1]. وتذكرنا بأشياء كثيرة، وتقبض لنا على ذكريات قد لا تحتفظ بها الذاكرة، فتسعفنا الصور بها، ومهم الإشارة إلى أنه "للصورة جوانب عدّة منها هذا الجانب التذكيري"[2]. وانطلاقاً من هذه الرؤية فللصورة "سلطة في التواصل الجمالي والتواصل التداولي جميعاً"[3]، وبذلك تصبح الصورة الفوتوغرافية – ما لها من أهمية في إثراء النص– واحدة من أهم عناصر الوثائق التسجيلية فـ "الرسالة الإشارية للصورة الفوتوغرافية هي الصورة ذاتها. تلك الصورة الواضحة التفسير، والتي لا يمكن الاختلاف عليها. لكن إذا تدخل الإنسان عبر استخدامه لآلة التصوير، وتفسيره للصورة سيكون للرسالة معنى آخر وهو المعنى الإيحائي "[4]. ففي الصورة تتضح دقائق الأشياء.

في هذا المستوى الذي يُقرأ فيه النص الكتابي بدلالة الصورة الفوتوغرافية ذات الأبعاد المتعددة يجب التركيزَ في الصورة المصاحبة، والسعي إلى تحقيق رابط سيميائي بين فضاء الصورة والتعليق النصي، وملاحظة خاصية "تكثيف التركيز على الأنا حيث يؤدي ذلك دوراً مهماً"[5] في استشفاف الرؤية التي تجتهد القراءة التأويلية في تحصيلها، والبرهنة على مقاربتها. والصورة على الغلاف تتناص مع العنوان، ومع ما جاء في قول الشاعر في نص (السطح):

**العمق مع السّطح لَرَجْعُ صدى ، لكنه رجع فاجعٌ ،**
**لا أريد التناقض والجدل الحادْ. أريد صوتي أنا ،**
**صوت (نجيب) الطيب ، وأتمنى أن لا يتراجع عني ،**
**من أجل النرجس والمجد الخالد ....**[6]

---

(1) دولوز، جيل: الصورة. الحركة أو فلسفة الصورة. تر:حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، **1997**، ص**22** .

(2) العبد، محمد: **(الصورة والثقافة والاتصال)**. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع **62**، ربيع وصيف **2003**، ص **134**.

(3) المرجع نفسه، ص **134** .

(4) الحسني، عبدالمنعم: **(قراءة الصورة الفوتوغرافية تحليل سميوطيقي)** . مجلة نزوى، ع **38**، ابريل **2004**.

(5) عبيد، محمد صابر: تمظهرات التشكل السيرذاتي، قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، **2005**، ص**70** .

(6) أنزار، نجيب: كائنات الورق.المصدر السابق، صص **52**. **53** .

يسعى واضعُ الصُّور الفوتوغرافية على الغلاف إلى تحقيق أكبر قدر من الاندماج بين (السيرة الشخصية) لصاحب الصورة ونصوصه المنسوجة من خيوط الكلمات التخييلية رغبة منه في استكمال نصّ مفترض طرفاه: السيرة من جهة، والنصّ الشعري من جهة أخرى. فالسيرة التي يمكن وصفها بنصّ مصغّر لا يمكن تجاهلها في إعداد أية مقاربة لنصّ متخيل عناصره الأساسية الكلمات المموّهة عن أصولها الوضعية. وأغلفة الكتب المزيّنة بصور شخصية والمنتخبة انتخاباً خاصاً هي جزء من السيرة الشخصية، وهما مادتا النصّ المصغّر الذي يعدّ رافداً من روافد استكمال النصّ. وعلاوة على ذلك فهي تهدف إلى تضمين الزمن في الصورة ذاتها ليسحب معه النظام الثقافي الذي انتعشت فيه قصائد هذا الشاعر، فكأنّ غاية الصورة هي إيجاد أفق للقراءة أيضاً.

ومن هنا كانت (تسريحة) شَعَر الشاعر في صورته تلك تتضمن عنصر الزمن الذي أنجب طبقة من الشعراء والنقاد والمثقفين الطامحين إلى تحديث الثقافة العربية لأن التفكير بالصور يتجاوز حدود الواقع اللحظي المباشر إلى استدعاء الماضي ومعايشته كما لو كان يحدث مرة أخرى. هكذا يتحرك المرء من خلال الصور عبر إطار زماني ممتد ومنفتح مرتبط بالذاكرة والخيال والإبداع والاستمتاع[1]، ولنا أن نقول أن "ما يجمعه الأرشيف في طياته سيكون سجلا زمنيا حافلا بالأحداث المصورة يمكن الرجوع إليه في أي وقت للحصول على وثائق تزداد قيمتها التاريخية كلما تقادم الزمن، وكثيرا ما تظهر أنواع كثيرة من الصور تكون مهملة في حينها لكنها تصبح ذات قيمة تاريخية كبيرة فيما بعد نظرا لما تحتويه من حقائق وأحداث مهمة "[2]. فالصورة تزيد أهميتها بتقادمها ،فقد نغفل عن بعض تفاصيلها في اول الامر لكن قد تكون ككل التفاصيل نفسها علامات مهمة يمكن الغنطلاق منها لتأسيس قراءة أصيلة.

كلاهما إذن، (النصّ والغلاف) يؤلفان نصّاً آخر ذا وظيفة أخرى تهدف إلى تمثيل البعد الثقافي والسيكولوجي في آن. وعلاوة على ذلك فهو يسعى إلى تحقيق أقصى درجات التأثير والتوصيل. وبمقتضى هذا التفسير لطبيعة الغلاف كانت المجموعة الشعرية ممهورة بصورته التي تُظهر أو توحي بعالمه المأساوي. وهذا ما يغري قارئه بالبحث عن التماثل النصّي بين نصّ اللغة في دواوينه الشعرية كلها، ونصّ سيرته المؤطّر بسياقات شتى. وما صورة هذا الشاعر على غلاف مجموعته إلا مفتاح البحث عن ذلك التماثل. فالغلاف ينمّ عن وجع وجودي في

---

[1] روابينية، الطاهر: (سيميائيات التواصل الفني). مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 35، 2007.

[2] هيثم فتح الله، عزيزة: الصورة الصحفية. شركة مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، 1992، ص 109 .

الجسد والفكر معاً. يجري هذا كله في صلب مأساة الشاعر. وعندما تُقرأ أشعاره تُتخيل صورته الجسدية فتتشكّل صورة أخرى غير مطابقة للأصل: إنها تتكون من صورة التخييل وصورة الواقع معاً.

- **اسم المؤلف**

يشكل الاسم . في المحيط الإنساني . عتبة أولى للعبور من (الطبيعي) إلى (الإنساني)، وكأن (الاسم) شرط من شروط الانتماء إلى الرؤية الإنسانية للكون والحياة، ولذا كان إطلاق الاسم على الإنسان الوليد علامة على انتمائه إلى المحيط الإنساني، وقبوله عضوا مميزا باسمه في هذا العالم الجديد، لأن الاسم هوية، ورؤية إنسانية، تنتمي إلى هذا العالم الذي لا يكتسب وجوده الحق إلا بخلع إنسانيتنا عليه؛ أي أنسنته. ولأمر ما ارتبطت المعرفة الأولى للإنسان بالأسماء.

(نجيب أنزار) الاسم المستعار "الذي يتخفى وراءه الشاعر المعاصر والذي يقدمه في شكل لعبة مقننة يختفي وراء تداعياتها السياق الشعري، أو السياق العام للمجموعة الشعرية، أو التجربة الشعرية برمتها، بإمكانه خلق المفارقة، فهو علامة سيميائية دالة"[1] قد حلّ محل (نجيب حماش) الاسم الحقيقي خُطت حروفه باللون الأبيض، وجاء في إطار مستطيل أسود اللون، وتجدر الإشارة إلى أن بعضهم جعل هناك علاقة تربط الألوان ودلالاتها بالتحليل النفسي ليصبح "الأبيض رمز الطهارة والنقاء والصدق، وهو يمثل (نعم) في مقابل (لا) الموجودة في الأسود"[2]، ويصبح الأسود لونا يمثل "رمز الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول، والميل إلى التكتم، ولكونه سلب اللون يدل على العدمية والفناء"[3]، ومما يدعم هذا التوجه ما كُتب على الغلاف الخلفي: "من لا يحب القصيدة وهي تعالج همّا بحجم "المواطنة المستحيلة ؟ لا يقدر الشعراء على وطن مستبد كهذا، لهم ما لهم من هموم مؤجلة كجميع الخلائق".

فالأبيض متواجد بتجادل مع اللون الأسود في هذا المستطيل، وبالتالي"فهذه الأيقونة السيميولوجية تقدم نفسها بنفسها باعتبارها نمطا جديدا في التعبير الشعري، فالشاعر المعاصر بوجهته هذه أصبح يبحث عن مخرج

---

(1) كعوان، محمد: (سيميائية القناع ، مقاربة تأويلية في ديوان " فيوضات المجاز " ). مجلة نزوى، أكتوبر 2007، ع52.

(2) عمر، أحمد مختار: اللغة واللون. عالم الكتب، القاهرة، ص 186.

(3) المرجع نفسه، ص 186.

اضطراري يبث من خلاله أشواقه وأحزانه المرعبة التي انبثقت عن أزمته الداخلية وعن وضعه الوجودي المتأزم. إنه ذلك الإنسان القلق الذي يواجه مصيره بكل ما أوتي من شجاعة"[1].

ولا ريب في أن اسم الإنسان عنصر مكوّن للشخصية، لكن اختيار (اسم مستعار) يحمل معه فراراً ممتعاً أمام حالة تململ مرضي يجتاح صاحبه، فعندما يكتب (حماش) يتمادى في توقه ليصير (أنزار) كشخصية معنوية تعطي لنفسها تعدداً وتلوناً. إنه الاسم الملون بتعدده الحقيقي والمستعار، ويغدو الاسم الجديد بمنزلة الرفض للاسم الأصلي في تصور للصلة بين الدال والمدلول، أو الاسم والمسمى في وضع يجعل الاسم . أصيلا أو مستعارا . قدرا للمسمى به لا يحيد عنه. لقد انفصل صاحب الاسم الجديد عن (الرحم) التي خرج منها إلى الوجود، واستبدل اسما جديدا باسم قديم يوازي استبدال معنى جديد بمعنى قديم، وتتكرر عملية الانفصال عن رحم الأم والولادة الجديدة، فالشاعر أمات اسمُه (أنزار) اسمَه الذي ولد به (حماش). ليغدو اسما/كائنا بصريا على الورق من كائنات الشاعر فيتخذ الاسم المستعار في حالة التلبس النهائي به وإقصاء الاسم المدني ميثاقا أدبيا بين الكاتب والقارئ.

- **العبارة التجنيسية**

جاءت عبارة (شعر التجنيسية) أعلى الصفحة باللون الأزرق، وقد اختلفت مفاهيم الشعر باختلاف العصور، والثقافات والمدارس الأدبية والشعراء، و"سمي الشاعر شاعرا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره"[2]، وقديما قالوا أن "الشعر ديوان العرب"، لأنه كان يتضمن أخبارهم وحروبهم وأيامهم وحفظ أنسابهم كسجل تاريخي صحيح وموثق "تُقبل شهادته، وتُتمثل إرادته"[3]. أما المنظورات الحديثة فقد كادت أن تجمع في إطار مفهومها للشعر باعتباره، (رؤيا). يقول (أدونيس): "لعل خير ما نعرِّف به الشعر الجديد هو رؤيا"[4]. يطرح من خلالها الشاعر مواقه ونظرته تجاه ما يحيط به.

وحضور الزرقة وطغيانها من هيمنة السماء، واتساع المحيطات المسيطرة على كوكب تغلب عليه الزرقة. فالماء والدم علامتان تجاوراَ معاً وامتزجاَ وحتماً كان للماء في نصوص (نجيب أنزار) دفقاً متزاوجاً مع الدم الذي هو أيقونة لونية على انكسارات فترة التسعينيات مثلما هو رمزية عالية دالة على الآتي الذي سيتخلق في الجزائر

---

[1] كعوان، محمد: (سيميائية القناع ، مقاربة تأويلية في ديوان " فيوضات المجاز " ). المرجع السابق.

[2] ابن منظور: لسان العرب، ج3، المصدر السابق، مادة ( ش ع ر).

[3] ابن رشيق (أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني): العمدة في صناعة الشعر ونقده. دار الكتب العلمية، بيروت، ج1، 1983، ص 16.

[4] أدونيس: زمن الشعر. المرجع السابق، ص9.

ويتكون بذرة جديدة، فهو يرمز إلى (السمو والرفعة وعلّو المكانة، والفضاء المطلق والخصوبة الدائمة) التي توحي بالعظمة والكرم ووفرة الخير، والشعور بالأمن والاستقرار وكأن الشعر هو كل شيء بالنسبة لصاحبه يسيطر على حواسه، ويعم كل ما يحيط به، ويريد الشاعر من خلاله أن يؤكد للقارئ أن الشعر باق بموت المؤلف ويتركه للقارئ/الناقد ليكتشفه من خلال القراءة. وهذا ما نجده متناصاً مع ما جاء في نص (لا تكتب). أول قصيدة في الديوان. يقول الشاعر:

**سأحلّق فوق غابات الأزرقْ**[1].

وفي اللون الأزرق إشارة إلى الحكمة والخلود لذلك استعمله العرب في الوشم كما أكثر منه الصينيون في أوانيهم الشهيرة، وهو عنصر واسع الانتشار في الفسيفساء والزخارف الإسلامية[2]. وحضور الزرقة هو حضور ثقافة العطش التي من شأنها أن تلد في الشعر بحارا من الماء فالشاعرُ يحاول اختصارَ الارتواءِ من خلال الشعر. واللون الأزرق من الألوان الباردة، وهو لون السماء والبحر والتفاؤل، ولون الامتداد الذي لانهاية له، فأعلى الغلاف وباللون الأزرق تبدأ رحلة البحث في مجاهيل اللغة الشعرية. إن زرقة (العنوان التجنيسي) تعكس التواصل بين الألوان. ولعل الزرقة أقرب في تشكيل هذا التواجد وأسهل لربط العلاقة الطبيعية بين اللون وبين الفكرة الجزئية التي يحمله، ومضمون النّص الذي يدعو إليه.

- **اسم دار النشر**

في عتبة دار النشر نجد عبارة (رابطة كتاب) كُتبت باللون الأحمر متناصة مع العنوان (كائنات الورق) وجاءت أسفلها كلمة (الاختلاف) بخط أصغر وبلون مخالف بين رسم لريشتين إحداهما بيضاء والأخرى سوداء متناصتان مع اسم الشاعر طالعتين من محبرة أسفلهما، وتبعا لهذه الأيقونة البصرية، فإننا نحو الكتابة بالمعنى الحرفي التي تستدعي فكرة الجسد، بل لذته.

وتتضح هذه الفكرة بشكل أفضل عندما ننظر إلى الكتابة باعتبارها فعلا تمارسه ذات ما، وهو فعل يستدعي جسد الورقة الأبيض من جهة، ويستلزم الريشة أو القلم من جهة ثانية، وفعل الكتابة هو أن يجامع القلم هذا الجسد الأبيض، فيتعلق الأمر بفعل جنسي متخيّل، وهو ما عبّر عنه (ابن عربي) في قوله:"فكان بين اللوح

---

[1] أنزار، نجيب: كائنات الورق، المصدر السابق، ص **14**.

[2] طالو، محيي الدين: الرسم واللون، المرجع السابق، ص **171**.

والقلم نكاح معنوي معقول، وأثر حسّي مشهود، ومن هنا كان العمل بالحروف المرقومة عندنا، وكان ما أودع في اللوح من الأثر مثل الماء الدافق الحاصل في رحم الأنثى، وما ظهر من تلك الكتابة من المعاني المودعة في تلك الحروف الجرمية، بمنزلة أرواح الأولاد المودعة في أجسامهم"[1].

لكن يجب كما ذكر (بشير مفتي)[2] أن "ترسيخ ثقافة الاختلاف حتى على مستوى التسمية فذلك مهم لأننا بلد عانى كثيرا من الأحادية بالرغم من تعدديته في كل شيء"[3]. وكأن الأصل واحد والمنبت واحد، والاختلاف ينمي ثقافة التعدد، وعن فلسفة الاختلاف يقول (بشير مفتي): "الأهم هو الإيمان بالاختلاف، لأنه شرط أساسي في البناء الثقافي الذي يصمد في الأزمات"[4]، ثم جاءت عبارة (منشورات الاختلاف) باللون الأزرق تتناص مع عبارة (شعر) التجنيسية. مما يدفعنا إلى الملاحظة بأن ألوان الغلاف تتكرر في هذه العتبة، وهذا التكرار يؤكد معنى معينا.

لقد تحدث (بشير مفتي) كيف بدأ . تقريبا منذ عام 1996 . تأسيس جمعية تهتم بالنشر كظهور في الساحة الثقافية الجزائرية، وتحدث أين وصل المشروع قائلا: "كنا طبعا جيلاً بلا كتب، وكنا تقريبا ننعت بالجيل الأدبي الجديد لكن على مستوى النشر لم يكن أحسننا قد نشر كتابا واحدا، وهكذا رسمنا لأنفسنا إستراتيجية لنشر أعمالنا تلك، وقمنا بإصدارها وفق سلاسل، سلسلة القصة بعنوان "سحر الحكي" وسلسلة الشعر بعنوان "نصوص الهامش" وسلسلة الرواية بعنوان "الأثر المفتوح" سلسلة النقد بعنوان "كريتيكا"..الخ وكانت بدايتنا بهذا الشكل، ومع الوقت تراكم الإنتاج وربما أصبحنا بشكل غير مباشر أهم ناشر أدبي في الجزائر رغم أننا جمعية أدبية صغيرة، محدودة الإمكانات والدخل، ولكن في حوزتها اليوم ما يفوق 150 عنوانا، وكان علينا أن نبحث عن تسويق للأدب الجزائري خارج الجزائر، ولهذا بدأنا في النشر المشترك مع بعض الدور العربية مثل الدار العربية للعلوم ببيروت "[5].

---

(1) ابن عربي، محيي الدين: الفتوحات المكية. ط1، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت،1999 ، مج 1، ص 139.

(2) روائي جزائري ، وأمين عام "رابطة كتاب الاختلاف"،-تلك الجمعية التي شكلت نقلة نوعية للكتابة الأدبية في الجزائر- وهو أيضا رئيس تحرير ملحق "الأثر" الصادر عن جريدة "الجزائر نيوز"، له عدة روايات أهمها "بخور السراب"، "أشجار القيامة"،"خرائط لشهوة الليل".

(3) بشير مفتي للجزيرة توك ،الأربعاء 21 نوفمبر 2007.
http://www.aljazeeratalk.net/node/1696

(4) المرجع نفسه.

(5) بشير مفتي للجزيرة توك ،الأربعاء 21 نوفمبر 2007 ، المرجع السابق.

وتبنت هذه الجمعية تسميات الحداثة، و(إعلان القطيعة)، و(قتل الأب) للإعلان عن فعل إبداعي حديث، وفي هذا يقول: "أظن أن أي جيل جديد سيدافع عن قيمه المختلفة حتما، وإلا فإن ما ينتظره في ثقافتنا العربية هو الوصاية والأبوية المريضة والمجحفة، تلك التي يقول عنها الراحل جاك دريدا "الأب يشتبه دائما في الكتابة ويراقبها، (...) وطبعا قتل الأب هو قتل رمزي للفكرة وليس للكاتب الرائد الأول، والقطيعة بمعنى رفض التشابه والتماثل، ولكن معركتنا كانت أساسية لأن الكاتب الكبير في عالمنا العربي ما إن يحصل على مكانة مرموقة حتى يغلق كل الأبواب والمنافذ كي لا يزاحمه أحد في سدة العرش، ويغلق حتى أبواب النشر في وجوه المميز والجاد وغير ذلك. هذا ما ثرنا عليه في الحقيقة لأنه يعبر عن بؤس الأبوية التي ترفض التفتح والمشاركة وغير ذلك..نحن كنا ندافع عن صوت مختلف في الكتابة وما أصدرناه من شعر وروايات وغير ذلك أثبت وجوده في الساحة، وقيمته الجمالية والمضمونية كذلك.."[1].

وعن النظرة إلى المشهد ككل والعلاقة التي تربط الشركاء في هذا المجال يقول: "طبعا نحن نؤمن بالاختلاف، وبالتالي نحن أسسنا جمعيتنا لنحقق بها مشروعنا نحن، وليس مشروع أي أحد آخر، وهدفنا هو أن توجد جمعيات ثقافية كثيرة مختلفة في تصورها وطرحها حتى علينا نحن، لأننا في النهاية لا نرغب أن نكون لوحدنا في الساحة، ولكن ما يحدث في الجزائر اليوم هو محاولة السلطة، أو المؤسسة الرسمية من إتباع سياسة أن تكون هي لوحدها اللاعب الرئيسي في الميدان، ونحن ندافع عن حق المجتمع المدني في الحضور والعمل، لكن لا نملك نفس إمكانات المؤسسة، وبالتالي فهي تسيطر على الواجهة، وتحرمنا من تقديم برامج جادة خاصة في مناسبات ثقافية بعينها"[2].

---

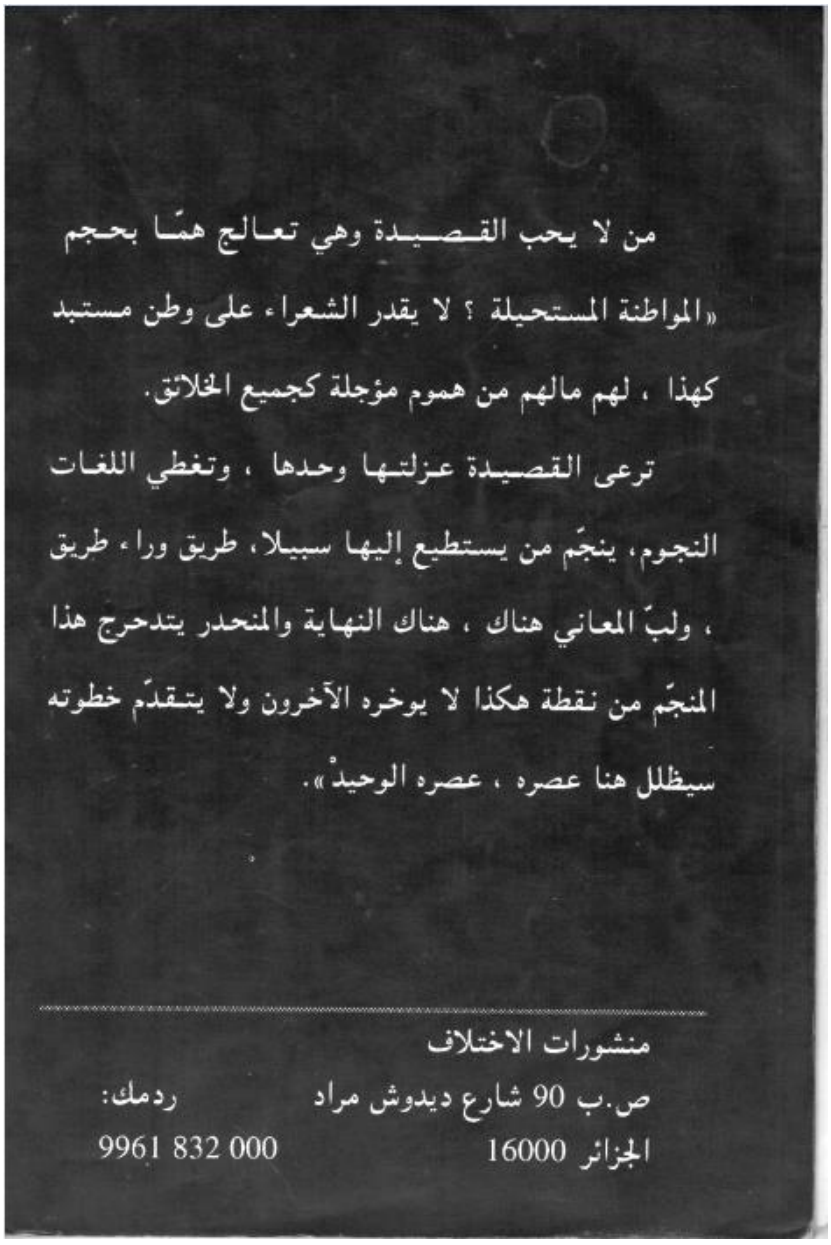
[1] بشير مفتي للجزيرة توك ،الأربعاء 21 نوفمبر 2007 ، المرجع السابق.

[2] المرجع نفسه.

ب- **الغلاف الخلفي**

- الشهادات

في الغلاف الخلفي للمجموعة الشعرية نجد الأسود علامة الكآبة والإفناء أو الإلغاء، وتراكم المشاعر التي تشير إلى شعور الفرد بعدم الملاءمة، أو أنه محاصر، ويعبر أيضا عن الاستخفاف بالنفس والشيء المجهول، ويمكن أن يكون إسقاطا للمخاوف والأفكار السوداء[1]. واللون الأسود يرمز في دلالاته الإيجابية للبسالة والقوة والثورة والوقار والعظمة والإجلال للشهداء،كما أنه يمثل جموع الناس وسوادهم. وقد كانت راية الرسول(صلعم) والدولة العباسية باللون الأسود. فاللون علامة بصرية لها مكانتها في تكثيف دلالة النص المعروض بما تثيره في نفسية المتلقي، وزيادة درجة إقباله على المبْصَرات، لذلك يجب التركيز على أبعاد اللون ودرجات استخدامه وتقنية تدرجاته، وتناسب تجاورات الألوان مما يضفي عليها إثارة وجدانية تكون الذاكرة قد اختزنتها لهذه الألوان هذا إلى جانب الأبعاد الرمزية والدلالية لهذه الألوان. وقد "لبس الحلاج السواد يوم العيد وقال: هذا لباس من يرد إليه عمله"[2]، وفي اللغة"سوّده قومه بالتشديد ..وهو أسود من فلان؛ أي أجلّ منه ,وتقول سيد قومه، إذا أردت الحال، فإن أردت الاستقبال قلت سائد قومه"[3]. ويبدو أن معنى السيادة قد اشتق من وصف هذا اللون.


من لا يحب القصيدة وهي تعالج همّا بحجم «المواطنة المستحيلة ؟ لا يقدر الشعراء على وطن مستبد كهذا ، لهم مالهم من هموم مؤجلة كجميع الخلائق.

ترعى القصيدة عزلتها وحدها ، وتغطي اللغات النجوم، ينجّم من يستطيع إليها سبيلا، طريق وراء طريق ، ولبّ المعاني هناك ، هناك النهاية والمنحدر يتدحرج هذا المنجّم من نقطة هكذا لا يوخره الآخرون ولا يتقدّم خطوته سيظلل هنا عصره ، عصره الوحيدْ».

منشورات الاختلاف
ص.ب 90 شارع ديدوش مراد ردمك:
الجزائر 16000 9961 832 000

---

(1) ينظر: حسين صالح، قاسم: ( سايكولوجية الرسوم، وعلاقتها بخصائص الشخصية) ، المرجع السابق، ص **87** .

(2) الحلاج ، الحسين بن منصور: الطواسين .منشورات الأمد ،بغداد ، **1991** ،ص **93**.

(3) الرازي ،محمد بن ابي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح .دار الكاتب العربي، بيروت ، **1981** ، ص **320**.

ولا تخلو هذه العتبة من مناورة تضع المتلقي في نوع من الحيرة القرائية المقصودة التي يمكن أن تدفعه إلى المضي قدماً في تحدّي العتبة داخل المتن الشعري، ليحصل على الإجابات التي يحتاجها عبر هذه العتبة. فهي تشبه ما يمكن أن نصطلح عليه هنا بـ(البيان الشعري) الخاص بهذه المجموعة. ومما جاء فيه "ترعى القصيدة عزلتها وحدها، وتغطي اللغات النجوم، ينجّم من يستطيع إليها سبيلا، طريق وراء طريق، ولبّ المعاني هناك، هناك النهاية والمنحدر يتدحرج هذا المنجّم من نقطة هكذا لا يوخره الآخرون، ولا يتقدم خطوته سيظل هنا عصره، عصره الوحيدْ"[1]، وهو ينهض بمهمة تفسيرية وتقويمية، وشرحية، وتبريرية أيضاً من خلال عرض شبكة من الرؤى، والقيم التي تعود على منطقة الشاعر/المؤلّف، وهو يتعمّد زرعها في عتبة معينة من عتبات المجموعة ليقول كلمةً ما أشبهُ بالبيان.

وهذا الغلاف الخلفي الأسود اللون هو امتداد للمستطيل الأسود الذي كُتب عليه اسم الشاعر، ودون عناء نربط بينهما لنقول أن هذا الكلام صادر من الشاعر، وهو يعبر عن موقف واضح تجاه ما يحدث في الوطن الجزائر، والذي أثر في الشاعر فصار ضحية من ضحايا أزمة أمنية خطيرة، وهنا يظهر اللون الأسود "لون الهدم والمقاومة والعنف"[2] ليبسط سلطانه على الغلاف الخلفي فتبقى دلالة الموت مسيطرة.

فاللون الأسود له دلالة البعد، وفي هذا المعنى يقول ابن عربي "ألا ترى الظلال تضرب إلى السواد تشير إلى ما فيها من الخفاء لبعد المناسبة بينها وبين أشخاص من هي ظل له ؟. وان كان الشخص أبيضا فظله بهذه المثابة. ألا ترى الجبال إذا ابتعدت عن بصر الناظر تظهر سوداء وقد تكون في أعيانها على غير ما يدركها الحس من اللونية، وليس ثمة علة إلا البعد"[3]. فالسيادة والبعد للون الأسود أخذت مداها التطبيقي والرمزي حتى في المناسبات الاجتماعية، فالحزن على المتوفى قد اتخذ من اللون الأسود لباسا له للتعبير عن عمق الحزن أو سيادة الحزن لمرتدي هذا اللباس، واستخدمته بعض الطبقات البرجوازية ملبسا لها لتشعر من هم دونها بعلو مكانتهم الاجتماعية وسمو شرفهم ,وإن الغراب الأسود نذير شؤم لبعض المجتمعات.

---

[1] أنزار، نجيب: كائنات الورق. الغلاف ، ص**4**.

[2] بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي. المرجع السابق، ص**167**.

[3] ابن عربي محي الدين: فصوص الحكم. تح: ابو العلا عفيفي، مطبعة الديواني، بغداد، **1989**، ص **102**.

وفي الغلاف الخلفي للمجموعة الشعرية كُتب النص/الشهادة بالأبيض مجسدا جدل الأبيض مع الأسود، وحوارهما يشكل عنصراً بارزاً في لوحات الخط العربي، فهما اللونان السائدان في خاماته القديمة خاصة حيث عبق التراث يمتزج بروح الحداثة، والمعاصرة في التشكيلات الشعرية الجديدة للخط على الغلاف. إن ثنائية الأبيض والأسود هو صراع أبدي قائم بين اللونين مادام في الحياة خصوبة/جدب، وحياة/موت، ومنه تنبثق الدلالات التي ينطق بها الحوار ويجسده الأسود بالفعل، وهو الناطق بالحكمة، والقائم بفعل التأكيد والخصوبة.

ومن أبرز علامات الكائنات المفقود أو المفتقدة: البياض الناصع والأسود الفاحم، أو ثنائية الأبيض والأسود التي ترسخت في الذاكرة وكانت بذلك الخلفية اللاشعورية لمشروع الكتابة عند (أنزار). فمع الورقة البيضاء وهي جسد أبيض وبالحبر الأسود تعيد الذات بناء جسد الكائنات المفقود والمفتقدة، وأكثر من ذلك أنها تعيد إليه الحياة، فبالأسود تُعاد إلى الجسد الأبيض الميت الجامد حياته، فيغدو للأسود قيمة خاصة.

وهذا اللون الأسود يلغي الألوان، ويوقف انبثاقها وإشعاعات تجلياتها. اللون الأسود مخبيء الأشكال، ونقطة البدء في التكوين تغادره الأشياء مع الشمس[1]. شاعرية تزيد من عمق الفجيعة، وتلك أيضاً أيقونة الشاعر الأولى. واللون الأسود على غلاف (كائنات الورق) الخلفي فتحة عدمية في الوجود تلغي الأشياء فلا يبقى منها إلا العدم مما يوحي بالانقباض والموت. ففي هذه المساحة الغارقة في السواد نهاية البدايات وسيادة سلطة الفناء، والخوف من المجهول في أفقه المعتم، وانتظار الخلاص الذي لا يأتي لينتشل الأنا من متاهاتها المظلمة. ويعني أيضاً تأزم الواقع، والمعاناة النفسية الحادة في ظل غياب ألوان أخرى تسهم في التخفيف من حدتها خاصة اللون الأبيض الذي يكاد يختفي إلا من خطوط خفيفة تعالقت بشكل دقيق فأصبحت تشكل قلقاً وتوتراً مستمراً في واجهة الصورة كما هو الحال في الأزمة التي مرت بها الجزائر فكاد يغيب الاستقرار، و تسيطر عليه ضبابية قاتمة قلصت من مدى الرؤية، وتداخلت الطرق وتشابكت النهايات وتعددت المخاطر. والحضور اللافت للونين الأبيض والأسود، في لوحة الغلاف الخلفي، يصنع تشكيلا لونيا يحمل في طياته ثنائيات دلالية يمكن إجمالها فيما يلي :

- الأمل /الإحباط.
- الصفاء /العتمة.
- الوضوح /الغموض.
- الهدوء /التوتر.

[1] ينظر: الأسدي، أسعد: شعرية العمارة، الموسوعة الصغيرة. دار الشؤون الثقافية العامة، 2002، صص108، 109 .

وتتمدد هذه المساحات بين زاويتين حادتين هما الأسود والأبيض مع الأخذ في الاعتبار حيوية الجدل والتداخل بين هاتين الزاويتين المتقابلتين وبشكل حاد تداخل الكلمة بالنور والليل بالنهار. ويرمز الأسود إلى الواقع ومرارة وقسوة ملامحه الميتة. والأسود يشير إلى حياة الشاعر الصعبة، وحياة الموت والدمار بكل تفاصيلها وآلامها. إنها حياة سوداء وزمن أسود، وهنا يظهر اللون الأسود ليسيطر على الغلاف الخلفي لتتحول الدلالة من الحياة إلى الموت. ولعل اللون في دلالته الجزئية في نطاق التعبير ما هو إلا نوع من الشعر الذي يقال بلسان بصري. كل فنان يعمل على صناعة كائن، أو أكثر يكشف لنا باللون عن وجوده، ومفارقة اللون هذه تمنح العنوان بعداً إيحائياً، ولوحة الغلاف كانت ناجحة جداً في بعديها: الفني المستقل والوظيفي في خدمة عنوان المجموعة.

# 2. غلاف اصطلاح الوهم

**أ- الغلاف الأمامي**

**- اللوحة التشكيلية**

**- اسم المؤلف**

**- العبارة التجنيسية**

**- اسم دار النشر**

**ب- الغلاف الخلفي**

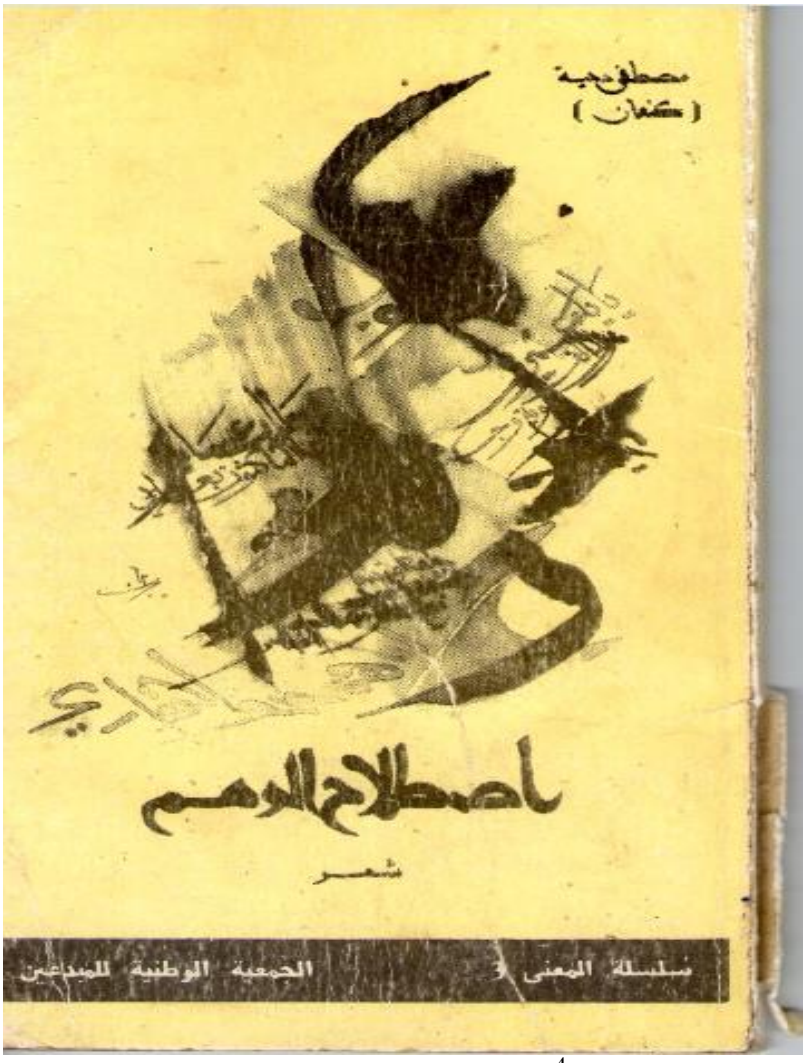
**- صورة المؤلف**

**- نمط النص**

## 2- غلاف اصطلاح الوهم

### أ- الغلاف الأمامي

- اللوحة التشكيلية




في غلاف المجموعة يجد القارئ اللوحة "تتجه إلى مستوى من الابتكار الفني الذي يلتقط الحسّ الشعري المتفجر في النص"[1]، وتبدو معالم الرسم/الخط غير واضحة، في اللوحة التجريدية على غلاف مجموعة (مصطفى دحية)[2] الشعرية (اصطلاح الوهم)[3]. هذا العنوان الذي جاء مكتوبا بالخط المغربي، مما يعطي إيحاء قويا كما جاءت أشكال اللوحة غامضة المعالم، والشكل، والملامح؛ حيث "أنّ المقاطع التي تغيّر حجم خطّها وأخذت بالتالي بعداً تشكيلياً قد تعلقت بفنّ الرسم ذاته واستدعته تصريحاً وتدقيقاً"[4]، وكل شيء مكتوب باللون الأسود فوق أرضية غلاف باللون الأصفر الباهت، ومن خاصيته أنه "يتصف بالثبات وبالاحتواء الذاتي"[5]، فهو من الألوان الرئيسة إلى جانب الأحمر والأزرق، كما أنه لون يحمل تناقضه معه على رأي (فريدريك بورتال) *Frederick*

---

(1) حداد، علي: (العين والعتبة). مجلة الموقف الأدبي، ع 370، دمشق، 2002، ص 40 .

(2) مصطفى دحية كنعان، تاريخ ميلاده 1961 في الهامل، حصل على الماجستر في البيئة النباتية، صدر له ديوان اصطلاح الوهم، وبلاغات الماء.

(3) دحية، مصطفى: اصطلاح الوهم. ط1، منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين، 1993.

(4) بن صالح، رضا: (في حداثة الرواية المغربية مقهى البيزنطي لشعيب حليفي أنموذجاً). مجلة الموقف الأدبي،دمشق، ع 447،448، تموز، آب 2008 .

(5) قلج، سعيد عبد الرحمن: جماليات اللون في السينما. وزارة الثقافة، القاهرة، 1975، ص 130 .

*Portal*[1]، فهو لون تقليدي ينعكس عند العرب –خاصة– بلون الصحراء، وألوان بعض الحيوانات التي يمتلكونها.

إن اللون هو"ذلك التأثير الفسيولوجي الخاص بوظائف أعضاء الجسم الناتج على شبكية العين، سواء كان ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون. فهو إذن إحساس ليس له وجود خارج الجهاز العصبي"[2]. وبالتالي فاللون الأصفر يرمز إلى الشمس، والضوء، والحياة، والحكمة، والتفاؤل، والسعادة، والسيطرة، والارادة، وهو "لون الإرادة والمجد والثروة"[3] فجوهر اللون إذن يتأسس من خلال خبرة نفسية قائمة على أساس فسلجي[4]، واللون في حقيقته العلمية ظاهرة فيزيائية ذات طبيعة اهتزازية؛ فهو يشترك بهذه الطبيعة الاهتزازية مع الصوت، ولذا فإن ما يميز الألوان هو ذبذباتها الخاصة بكل منها في الثانية الواحدة، فالأحمر مثلاً له أوطأ الذبذبات، والبنفسجي له أعلاها[5].

وما يهمنا في موضوع اللون هو شعريته، حين يصبح عنصراً من عناصر العتبات، وبالتالي يكون عنصراً من عناصر تشكيل المشهد الشعري، ويتحقق ذلك التناسخ؛ أي انتقال روح اللون من وجودها الكيميائي إلى وجود علامي تنهض به اللغة وبذلك تحمل العلامة اللونية خصائص اللون الذي التصق بها دلالياً في مركب (الدال/المدلول)، فاللون يسهم مع الصوت والحركة في تكامل المشهد الشعري. والعلامة اللونية مثلها مثل اللون الزيتي، أو المائي، أو الشمعي، أو غيره قد يجسد به المبدع مشهداً أيقونيا، أو إشارياً، أو رمزيا لا يماثل حضوره الواقعي، مثل رسم السماء سوداء بغيوم حمراء في رمزية الحرب والدمار. وانطلاقا من ذلك نجد مصمم غلاف (اصطلاح الوهم) قد حاول من خلال الجدل بين الشفهي والمكتوب في النص الغلافي تجسيد ما غيبته الكتابة من سمات شفهية في النص المكتوب.

إن الرسام المتمكن من صناعته يوزع الألوان كيف يشاء في فضاءات لوحاته، وقد يستهويه أحيانا مجرد اللهو اللوني لشدة ولعه وافتتانه باللون، في حالة من حالات الشعرية وتداعياتها، فالكثير من اللوحات التجريدية[6] في

---

(1) قلج، سعيد عبد الرحمن: جماليات اللون في السينما، ص **46**.

(2) حمودة ، يحيى: نظرية اللون. دار المعارف، **1979**، ص**7** .

(3) هنسي، عفيف: جمالية الفن العربي. المرجع السابق، ص**167**.

(4) ينظر: عبيد، محمد صابر: **(**التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث **)**. مجلة الأقلام، بغداد، ع **11**، **1989**، ص**169**.

(5) ينظر: حيدر، كاظم: التخطيط و الألوان. ط**1**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، **1984**، ص**181** .

(6) التجريد : مصطلح يعارض به **(**الملموس**)** في اللغة الطبيعية .

الفن التشكيلي تتوزع ألوانها في فضاء متخيل هو استبطان ذاتي لأعماق سحيقة غامضة ضبابية في كينونة (الإنسان/المبدع).

إنَّ صفحة غلاف (اصطلاح الوهم) قد تم فيها تحويل التجربة الكتابية داخل العمل الشعري، إلى تجربة بصرية تمثلت في صفحة صفراء كتب عليها كلمات متداخلة غير مقروءة، تتخللها كلمات ممحوة تدفعنا للبحث عن دلالاتها في جسد النص. الخراب والركود والخوف، والترقب المحيط به نتيجة للوضع القائم الذي تسيطر عليه ضبابية الرؤية. وبالقراءة نخترق الحدود التقريريّة (الظاهر) في محاولة للكشف عن الإيحاء (الباطن) لاستخلاص مختلف العلاقات بين العناصر التشكيليّة والأنساق التعبيريّة، وتتولّد عن ذلك عمليّة التفكيك لكلّ مركّبات الأثر الفنّي، ونسيجه الداخلي بغية استجلاء ما تخفيه الرموز والدلالات. وفي الأثناء تتحدّد قناة التواصل بين الباث (الفنان) والمتلقّي (القارئ) عبر الخطاب. وحين اختار مصمم الغلاف التجريد بوصفه لغة تعبيرية فإنه اختار اللغة المشفَّرة التي تستطيع النطق بما لا يستطيع الآخرون.

واختيار اللّون الرّمادي الناتج عن الأسود المخفف بسبب المحو لهذه الصورة له دلالاته؛ فاللّون الرّمادي هو مزيج من الأبيض والأسود، (النور والظلمة)، (الوضوح والغموض)، (الأمل واليأس). ومن دلالات هذا اللون أنه علامة على الغموض والفوضى، وعلى اختلاط الأمور، وعدم الاستقرار. ومن الملامح النفسية لهذه المساحة اللونية الرمادية ارتباطها بحالة من التعب والسأم والمرارة وعدم المصالحة التي تعكس الموقف النفسي للشاعر.

وفي اللوحة استخدم الفنان اللون الأسود في تحديدها، والذي قد يشير إلى الواقع المعيش للجزائريين، واستخدم اللون الأصفر الذي كان سيد هذه الألوان حين غطى مساحة كبيرة من اللوحة. فإذا كان يشير أحيانا إلى الشمس والحرارة، وإلى المرض والوهن فإن الاصفرار على الغلاف دلالة على الموت، فالاصفرار هنا دلالة على اللون الأسود؛ الذي هو رمز الموت، فالزرع تظهر به آثار الزوال بظهور اللون الأصفر، فأصبح الرحيل مصفرا. وهذا يعني أن هذه الألوان السابقة الذكر تلتقي مع العنوان مباشرة، ولعل القصد من وراءه تمييز الراهن الجزائري بهذا اللون، وسيطرته تماماً داخل النص الشعري.

---

. ويطلق (التجريد) على ما يكون سيميائية ضعيفة ، أو على ما لا يشتمل على سيمات .

. ويتعارض (التجريدي) مع (التصوري) ، كما يميز على مستوى دلالة الخطاب (المكون التصويري التجريدي) ، أو (التيمي) .

للاطلاع: علوش، سعيد: معجم المصطلحات المعاصرة. ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، وسوشبريس، الدار البيضاء، 1985، ص61.

إنّ ممارسة المحو على الخط بكل جماليته في حد ذاتها دلالة تحيل على فعل إعادة التشكيل، إننا نكتب ونمحو البياض، كما نمحو الكتابة لإعادة صياغة المعنى من جديد، ويكتب (بنيس) في مقالته المضمّنة في كتابه (كتابة المحو) المعنونة بـ(أجوبة مهددة) قائلا: "مهمتي أن أكتب. والكتابة بالنسبة لي فعل لا يقين له ولا إثبات. إنّه فعل المحو ذاته. أكتب بغاية السّكن في جليل المحو، حيث تنعدم الحدود وينتفي الأصل والنموذج. كتابة يتيمة. لها الفراغ والحلزون والهذيان والهاوية. كتابة تشتغل ضد المعنى. فيها وبها تأخذ الذات فسحة حريتها لترحل في متاه هو جدارها"[1].

ولكنّنا عند التدقيق في تداخل هذه الحروف، وفي هذه اللوحة التي يفجرها الفنان بالطاقات الإيحائية للزخرفة، وتشكيل الحرف العربي نجد عبارة: (يا ياء عمري :هل إلى ألف الهُوية وجهة؟) "مما يؤدي إلى إيجاد فاصل بصري واضح بينها، وبين بقية الكلمات التي تعد جزءا منها، فضلا عن أنها بذلك توجه بصر القارئ "[2]، وهي موجودة في نص (اصطلاح الوهم)[3] ضمن القصائد التي احتوتها المجموعة الشعرية التي جاءت بنفس العنوان المركزي نفسه للديوان .

ففي منهجية التشكيل اللوني في (اصطلاح الوهم) استعانة بثيمات فنية ذات صلة وثيقة بالرسم واللون أبرزها الزخرفة الإسلامية والخط العربي، فهما عنصران متأصلان في التكوين الحضاري للعمارة والفنون العربية، بل يميزانها تمييزاً عميقاً، فضلاً عما لهما من دلالات فلسفية ضاربة في عمق اللاشعور الجمعي العربي فهما زينة القرآن، والمحاريب، والمساجد، والقصور، والبيوت العربية، والمخطوطات. ويشير هذا التوظيف الفني لمصطلحات الفن الإسلامي إلى شعرية عربية الروح، والنشأة، والثقافة، والتكوين تنفعل وتتأثر وتتفاعل مع جماليات الحرف العربي، حيث "انطلق الخط العربي من مصادره الكنعانية في (جبيل) يحمل أشكالا أكثرها هندسي، وتطور فيما بعد حتى أخذ أشكالا لينة تارة أو هندسية منكسرة أخرى أو لينة ومنكسرة معاً"[4]، وجاء بطقوسه الفنية التي حملت للأجيال ثقافة الأسلاف، وفتوحهم في الايدولوجيا، والفلسفة، والعلم، واللغة، ومستويات الوجود الإنساني المتسامي.

---

[1] بنّيس، محمد: كتابة المحو. دار بوتقال، المغرب، **1994**. ص**67**.

[2] النجار، سعيد الغريب: الإخراج الصحفي. ط**1**، الدار المصرية اللبنانية، **2001**، ص **30**.

[3] دحية، مصطفى: اصطلاح الوهم. المصدر السابق، ص **65** .

[4] بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي. المرجع السابق، ص**81**.

وبعد تطور الكتابة تطور معها فن الزخرفة والخط الذي اتجه "من شكله البدائي إلى شكل فني لم يعد له حدّ في التفنن والتغيير"[1]، والذي لم يكن الغرض منه القراءة فقط، بل إعطاء صورة جميلة للناظر؛ تترك في نفسه أثرا، وقد زُخرف فضاء الغلاف بالحروف العربية، وهي حبكة يلجأ إليها بعض الخطاطين البارعين الذي يفجرون الإمكانات الزخرفية، والتشكيلية للحرف العربي ليس اعتمادا على القواعد الثابتة لهندسة الحروف، بل اعتماداً على ما تنتجه تداخلات الحروف المجردة والكلمات من تكوينات زخرفية متجددة، و"صيغة فنية مجردة لا ترتبط بالمعنى بذاته بل بصفته القدسية التي أصبحت جمالية تبعا لجمالية الخط ذاته، وتزداد مكانة الخط الفنية كما يزداد بعده عن وظيفته البيانية، وتصبح الصيغ المجردة التي هي من توابع الخط"[2]، فتصبح الحروف بوصفها علامات رمزية، وبؤرة تتوالد منها التكوينات بين امتدادات الحروف وانحناءاتها في بنية دائرية منفتحة على أفق لا نهائي من الاحتمالات الدلالية "يحمل [فيها] الحرف دلالات مختلفة، فهو جزء من كلمة تكونت بفعل ارتباط أحرفها ارتباطا عضويا بالمعنى"[3]، وهي إشراق صوفي ترتسم فيه البنية الدائرية للكون في محراب العقل المتأمل الباحث عن الكشف "لذلك يتمثل التعبير الملازم للتفكير الروحاني والصوفي في الأشكال التجريدية أو في الرموز غير التشبيهية"[4]، وتصبح ماهية الحرف في العُمق الصوفي تتمثل في أنه هو ما يُخاطبكَ به الحق من العبارات[5].

ومفارقة اللون هذه تمنح العنوان بعداً إيحائياً، فالأسود يشير إلى حياة الشاعر الصعبة (المأساة والموت والدمار بكل تفاصيلها وآلامها. حياة سوداء، وزمن أسود). وسنجد النص يستمر في إضاءة دلالات العنوان، مع تواصل القراءة ومع توالي تقليبنا لصفحات المجموعة الشعرية، وما بين النص ولوحة غلافه، تتضح دلالات أخرى للعنوان، وهكذا هي صفحة الغلاف صفحة صفراء كُتبت عليها كلمات صغيرة غير مقروءة، تتخللها كلمات ممحوة تدفعنا للبحث عن دلالاتها في جسد النص، فنجدها في قوله، وهكذا إذا كان العنوان علامة سيميائية، تعلو النص

---

(1) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي. المرجع السابق، ص**80**.

(2) المرجع نفسه، صص **81،80**.

(3) بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي. المرجع السابق، ص**101**.

(4) المرجع نفسه، ص**88**.

(5) ابن عربي: الفتوحات المكية. دار صادر، بيروت، ج**2**، د.ت، ص**130**.

وتمنحه النور اللازم، فالنص بالمقابل له التأثير نفسه على العنوان. فالتعالق بين النص وعنوانه، يعطينا الحق أن نسمي (اصطلاح الوهم) عنوان الدلالة المولدة.

نشير إلى أن العنوان كتب بالخط المغربي، وباللون الأسود العريض، وما يحمله كل ذلك من دلالة ترتبط وتؤكد دلالة بنية المتن الشعري. فاللون الأسود تختلف دلالته من قوم إلى قوم، ولكن دلالة هذا اللون في النص الشعري توحي إلى القتامة والراهن المتأزم. ومن جهة أخرى، يشير الخط المغربي إلى عصر ذهبي عاش نشوة الانتصار. لكن هذه الأمة لم تحافظ على مكاسبها لتنغمس في راهن مأساوي من الفتن آخرها الراهن التسعيني، وكأن الكاتب يريد أن يستحضر ذلك النموذج المثالي، وهو يكتب عن وطنه الذي لم يتعلم من تاريخه شيئاً، وبقي يكرر الأخطاء نفسها. وعلى هذا الأساس نرى أهمية اللوحة التشكيلية في العمل الإبداعي المكتوب بلغة الخطوط والأشكال والألوان، ومن هذه اللغة يمكن تمظهر الواقع أو التعبير عنه أو الإحالة إليه، بل تحيل هذه اللوحة الفنية إلى ذوات ووحدات تركيبية ودلالية تتناثر هنا أو هناك في فضاء النص المكتوب.

والخط العربي" هذا الفكر الساكن كما يقول الأولون، هو إشارة معبّرة مبهجة تختلف عن أية صفة من صفات الفرح المجاني وإن كانت تلامسه"[1] يتميز بالقدرة على التشكيل انطلاقا من الأبعاد التي يتخذها، وهو كأداة وشكل فني يقع في المدى الأوسط بين دلالته اللغوية والفنية، لأن "للحرف قيمة قدسية سرية"[2]، وهو في بعض تجلياته يستحضر تصوفاً، حيث "كان المطلق عند العربي هو المثل الأعلى، هو الحق، هو الجوهر، هو الله، ولذلك سعى عن طريق الفن إلى إدراك الحق شأنه شأن الصوفي الذي كان يسعى عن طريق الاجتهاد إلى الاندماج بالله[3]، فحين تُرسم لوحة حروفية، تسبقنا إليها أجواء من التأمل تأخذنا إلى أعتاب اللوحة كممارسة طقوس صوفية، "إذ الكون كله شجرة حروف، أصلُ نورها في حقيقة (كُن)[4]، وحيث يتحدث المتصوفة عن (شجرة اليقين) "التي هي شجرة الحروف المنخرقةُ إلى الكشوف ، حيث الأَلِفُ سِينُ سكينةٍ، والياءُ سِينُ سَلاَمٍ، يُثمِرَانِ لاَمَ اللقاءِ في عالم الالتقاء"[5]، أو نزوع نحو التحرر والانطلاق، كما يرتقي الخط ذاته مخلفا آثار انعطافاته في سماء

---

[1] ابن عربي: الفتوحات المكية. ص**93**.

[2] بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي. المرجع السابق، ص **101**.

[3] المرجع نفسه، ص**89**.

[4] محفوظ، عصام: مع الشيخ الأكبر ابن عربي. ط **1**، دار الفارابي، بيروت ، لبنان ،**2003**، ص**78** .

[5] ابن عربي: رسائل ابن عربي، شرح مبتدأ الطوفان ورسائل أخرى، رسالة شرح رتبة الشيوخ وبيان قدر النافخ والمنفوخ، ط**1**، در وتح: قاسم محمد عباس وحسين محمد عجيل ، منشورات المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، **1998**م،ص**251**.

اللوحة فـ"الفن هو صنو التصوف والفنان شبيه المتصوف، والحالة التي تجمع بينهما واحدة، لأن مجالها هو الروح، ومصدرها خالق الأرواح، وطبيعتها الارتقاء والسمو، وإدراك الحقائق الجوهرية العميقة الخفية التي لا تنال إلا باللقانة"[1].

فالحروف، والخطابُ هُنَا تأسيسٌ لِعالَمٍ تُعتبرُ فيه الحروفُ أمة من الأمم[2]، واللون والتشكيل تجتمع كلها في طقوس تأملية ترنو نحو المثل، في عالم من التوحد والتصوف، حيث "لم يكن المتصوفة في منأى عن فن الخط . إذ إن المتصوفة أمدوا الخط باجتهاداتهم الذوقية، التي دارت حول وحدة الخط التي مثلت قاسما مشتركا بين المتصوفة والخطاطين وبقى الخطاطون يغترفون من وقفة المتصوفة مع الحروف التي أخذت باهتمام النظر الصوفي وانطلقت أول ما انطلقت علاقة المتصوفة مع الحروف من خلال تفسيرهم لفواتح سور القرأن الكريم، وانشغالهم بالتأويل واستقصاء أوائل السور"[3]، وعالم إيقاع موسيقي يوقظ سكون الروح من سباته ليرافق انعطافات الحروف المنسابة المثيرة أبدا لتخترق فضاء اللوحة نحو اللانهائي.

ولا شك أنّ المتصوفة "عملُهم على تفسير وضعية الحرف وهيئته، ستساهم بحظ وافر في إغناء الوعي الفني عند الخطاطين الذين تحقق لديهم التخطيط بالإيحاء الدلالي الروحي"[4] ليتجلى بعدها عالم يتقن بناءه الفنان مستفيداً من شموخ الحرف وسموه يصاحبه ذلك الإيقاع المتنوع. ويصبح "التلقي عند الفنان، مثله كمثل الوارد والإشراق والفتح عند الصوفي . لأنهما معا ، ينطلقان من تجربة ثوابتها الأولى والأساسية التحرر من ثوابت الحس المعرض للخدعة ، ومن قيود المادة . والانفصال عن العالم الملموس المشهود، والاتصال بالعالم الغيبي، الذي تتسع فيه الرؤية، ويتحرر فيه الصوفي، والفنان على حد سواء من ضيق الارتباط بالأشياء الحسية، والمكان المحدود والزمان المحسوب، إن تجربتهما هذه تثمر لحظات روحية يتلقيان فيها ما لم يهيئا له، ما لم يكن لهما بحسبان، ويستمتعان بالانفراد الذي يحرك مكامن التذوق"[5].

---

[1] بنعمارة، محمد: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ط**1**، شركة النشر والتوزيع المدارس، **2001** ، ص**32**.

[2] ابن عربي: الفتوحات المكية. دار صادر، بيروت، ج**1**، د.ت، ص**58**.

[3] بنعمارة، محمد: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. المرجع السابق، ص**50**.

[4] بنعمارة، محمد: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. المرجع السابق، ص**56**.

[5] المرجع نفسه، ص**32**.

فالخط العربي فن تجريدي بحت لأن الحروف ليست أشكالاً تشبيهيه، "وهذا ما تمّ بالفعل بالنسبة للفن الاسلامي بصورة عامة، حيث كان المتعالىَ يُعبَّر عنه دائما بصورة غير تشبيهية"[1]، فهي ليست يداً أو وجهاً أو عيناً، بل هي أشكال تجريدية توحي بصعودها، وهبوطها، والتفافها، وعناقها بما صنعته الكائنات من بشر وشجر وحيوان، فعندما ندرس مراحل نشوء الكتابة نبدأ بالمرحلة الصورية التي عبّر الإنسان فيها عن رغباته برسم الصور على جدران الكهوف، ثم انتقل إلى مراحل اختلف حولها الباحثون من رمزية وصوتية ومقطعية. هكذا حتى وصل إلى اكتشاف الأبجدية " التي كانت حدثا هاما جدا لا يمكن مقارنته بأي حدث آخر في تاريخ الجنس البشري، وهو أعظم من ابتكار الطباعة، إذ أنّ تحليل الكلام وإرجاعه إلى عناصره الأولية يحتاج إلى عمل فكري عظيم"[2]، والتي اعتمدت على الشكل التجريدي.

- **اسم المؤلف**

العتبة النصية الثانية هي اسم المؤلف الذي جاء مشفوعا بتسمية ثانية بين معقوفتين [كنعان]، والاسم هنا يمنح سلطة توجيه المتلقي- القارئ من خلال العلائق الجدلية التي تربط اسم المؤلف بنصه، فالمتلقي/القارئ يستطيع تحديد هوية الجنس الأدبي الذي يبدع فيه المؤلف، كما يستطيع تحديد الخصائص الأسلوبية والفكرية له، ولا سيما إذا كان اسم المؤلف معروفا له حضور على الساحة الثقافية والأدبية بالإضافة إلى ما يمكن أن يشير إليه الاسم من تعالقات ذهنية مع هوية المؤلف الجغرافية، والتاريخية، والجنسية (ذكر/أنثى)، وما يمكن أن يستحضره المتلقي/القارئ عن المؤلف من خلال بيئته وانتماءاته وكتاباته لأنها حتما ستؤثر في النص المنتج.

إن اسم الشاعر (مصطفى دحية) كُتب هو الآخر بخط مغربي ليؤكد على الانتماء، كما نجد حمولة هدا الاسم/الدال في الإهداء ليكون هو الآخر موجها للقارئ وقد جاء في شكل فني مستفز ومغر. يقول: "إلى مصطفى دحية.رحمه الله"، مما يحيلنا إلى إيمان الشاعر المعاصر بأناه وهذا الإهداء المنفلت من قائمة الإهداءات المألوفة يحيلنا مباشرة إلى لوحة الغلاف، وعملية المحو التي مُورست على الكتابة، كما أن هذا الإهداء يتعالق مع النص الموجود على الغلاف الخلفي الذي يفتتحه بقوله: "من يدفن الموتى إذا اصفر الأجل".

---

[1] بهنسي، عفيف: جمالية الفن العربي. المرجع السابق، ص88.

[2] المرجع نفسه، ص97.

والاسم الثاني المستعار(كنعان)، أو الاسم الذي يُفَضِّل أن يكون الشاعر دالا عليه، والذي يُقدّمه في شكل مناورة استباقية تمهد لسياق النص الشعري، أو السياق العام للمجموعة، أو التجربة الشعرية من بدايتها إلى نهايتها، هذا (الاسم المستعار) كما يقول (فيليب لوجون)philiplejeune بأنّه "اسم مختلف عن الحالة المدنية، والذي لا يُغيّر شيئا في الهوية"[1]، والذي بإمكانه خطف بصر القارئ كعلامة سيميائية دالة إلى جانب الدوال الأخرى على غلاف المجموعة الشعرية باعتباره "نشاطا شاعريا إذا كنت تعرف كيف تغيّر الاسم، فبإمكانك الكتابة"[2]، فيلقي هذا الدال بثقله، فـ(كنعان) يكشف عن جمالية ورمزية ذات دلالة حضارية وفنية، وقيمة اعتبارية لرمزية الاسم وإيقاعيته الإشهارية من حيث الشكل، ودلالته الاجتماعية من حيث المضمون.

اسم(حقيقي) يعمقه نص (اسم مستعار) مارس (دحية) محو الذات ليمنح الحياة لكنعان، وكما كان (الاسمُ) كشفاً للهوية، فالاسم كذلك حجب لها، وهاهنا يغدو (الاسم المستعار) . عند حدوده الأولى . إظهاراً للذات وحجباً لها في وقت واحد، فكان (الاسم المستعار) تحولاً من ذات إلى ذات تخضع لبناء . اللغة ومحمولاتها لشروط (الاستعارة) وآلياتها.

ومن (دحية) إلى (كنعان) ينكشف الخروج من الذات إلى ذات أخرى باسم ليس مجرد علامة للتمايز إنما تحقيق انتماء يخلعه ذلك التقاطب الرمزي بين الاسم والمسمى. إنه بهذا المعنى عتبة تفصل بين هويتين ومعنيين: ما قبل وما بعد. فـ(الاسم المستعار) (كنعان) يريده (دحية) أن يتحول إلى لقب تحقيقا لاستقلاله وكينونته، ولا يحدد اسمه بل جنسه وهويته وانتماءه ومعتقده، ويصبح سيد نفسه أو أبا لنفسه. (كنعان) يضع ما قدَّره على نفسه جنبا إلى جنب مع ما قدَّره والداه عليه (مصطفى دحية). وبعدها ينتظر الشاعر مباركة هذه الولادة الرمزية الجديدة من القارئ تجسيدا لحرية أن يختار الإنسان اسمه ليغدو الاسم الثاني (المستعار) معبرا عن هوية جديدة بكل ما تحمله هذه الهوية من أفكار ومعتقدات، ويترافق الاسمان: مدني موجود بالقوة ومستعار موجود بالفعل يصل إلى المتلقي عن طريق الميثاق الأدبي بين الكاتب والقارئ.

يحاول (كنعان) كـ(اسم مستعار) أن ينفي الاسم المدني القديم، ويتحول . أدبيا . إلى عتبة أولى من عتبات النص في غلاف المجموعة الشعرية، إضافة إلى المرجعية الذهنية للقارئ، ويحتل الاسمان – الأصلي والمستعار– غلاف الكتاب. وتكمن أهمية أحد الاسمين في طريقة تقديمه على صفحة الغلاف، و(مصطفى دحية) يقدم اسمه

---

[1]Regaieg, najiba :Djabar assia du pseudonyme a l'emboitement naratif. Reél et imaginaire de la femme dans la lettérature du maghreb au 20 ème siècle, colloque, coordination scientifique hédia khdhar- biet el Hikma, 1er édition, 2004,p164.

[2]Ibid, p165.

المدني على اسمه الأدبي المستعار (كنعان) . بين معقوفتين . لعله تلميح إلى ما كان عليه سابقا، أو لعله يشير إلى رغبة عودة (دحية) إلى ذاته الأصلية.

إنّ (كنعان) من (الكنعانيين)، وهناك نظريات حول هذه التسمية، فهي تحمل معنى اللون الأحمر الأرجواني، إما للون بشرتهم الحمراء أو لصبغة حمراء أرجوانية كانوا يتقنون إنتاجها، أو أن التسمية (كنع) تحمل معنى انخفاض، وبالتالي فالكنعانيون سكان الأراضي المنخفضة. وفي كلا النظريتين يكون تسمية (الكنعانيين) قد أطلقت عليهم من أقوام أخرى، وهناك نظريات أخرى تشير إلى أن الاسم قد يكون اسما قد أطلقه (الكنعانيون) على أنفسهم. و(الكنعانيون) ساميون عرب نظراً لأصلهم العربي القحطاني، وكانوا يتكلمون اللغة الكنعانية، وديانتهم الوثنية، ومن آلهتهم (أيل) و(بعل)، وقد بنوا عدة مدن في فلسطين منها: (أورشليم القدس) التي كانت تسمى (يبوس)، والتي بناها (اليبوسيون) نسبةً إلى (يبوس) بن كنعان و(شكيم نابلس، وبيت ايل بيتين ومجدو ومدينة صيدا)، وكان لهم 118 مدينة في فلسطين. ومن ملوكهم (ملكي الصادق) الذي التقى إبراهيم (عليه السلام) وكان موحداً.

- **العبارة التجنيسية**

لنطرح سؤالا ما الذي جعل عبارة (شعر التجنيسية) تنحدر إلى الأسفل بخط رقيق لا يلفت انتباه الناظر؟ قد يريد بذلك أن يرسخ في أذهاننا أن الوهم أصل والحقيقة فرع لأننا وعلى حد قول الشاعر في التوطئة:

**حين تغدو النواميسُ أوهامَنَا**
**يجتبينا ملاك النُّشوء فنُبدىء أرْحَامنا**
**تَنْتَفي هيأة الله إما اجترحنا مداد الحقيقة**

**حين يَمْثُلُ ثلث الحقيقة :**

**تَنْسخُ أقلامُنا مَوْتَنَا**[1].

وبالتالي يظل كل شيء وهم فلا نصل إلى حقيقته إلا عند موتنا. وقد جاء الغلاف مبهما بأشكال غير واضحة، والأشياء أخذت شكل الصورة المنزاحة عن الواقع والمتجاوزة للعالم المادي. وباللون الأصفر الذي يعبر عن نظرة الشاعر الخاصة، ورؤيته. يقول في الغلاف الخلفي:

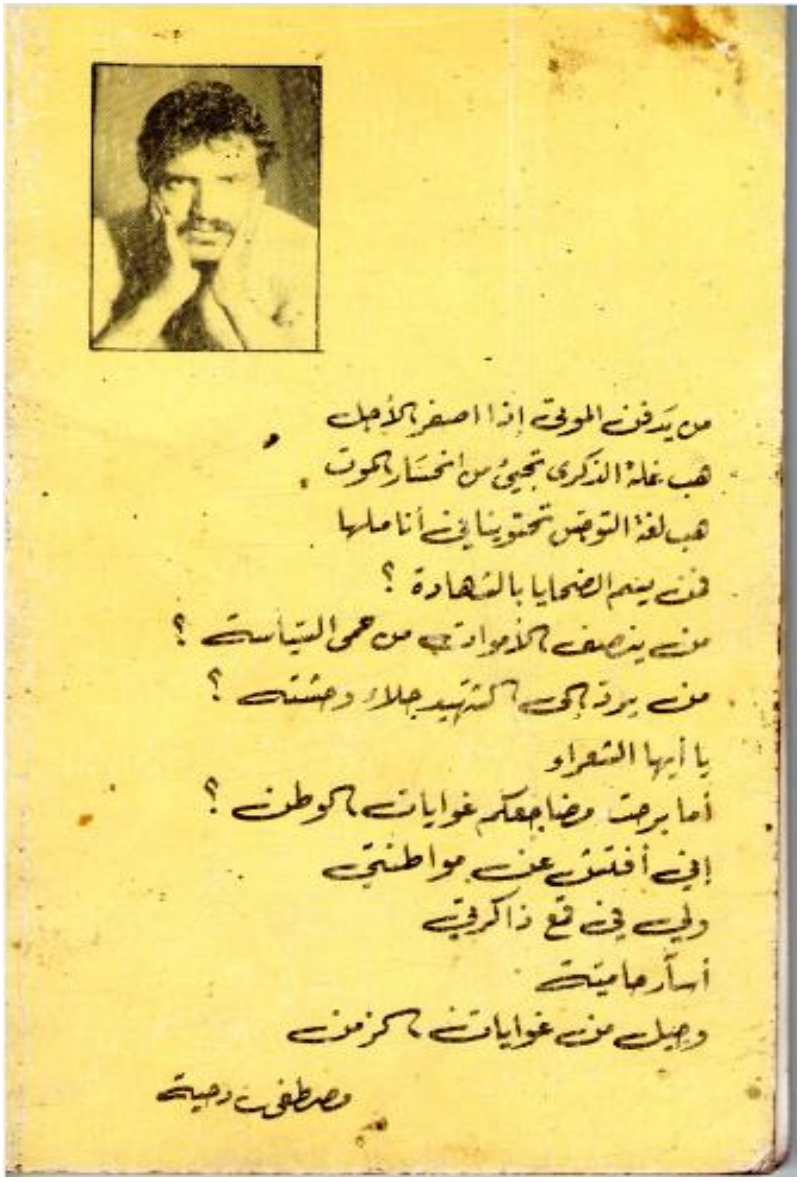
**من يدفن الموتى إذا اصفر الأجل**
**هب غلة الذكرى تجيء من انحسار الموت**
**هب لغة التوجس تحتوينا في أناملها**
**فمن يسم الضحايا بالشهادة ؟**
**من ينصف الأموات من حمى السياسة ؟**

[1] دحية ، مصطفى : اصطلاح الوهم. المصدر السابق، ص 13.

**من يرد إلى الشهيد جلاء وحشته ؟[1].**

## ب- الغلاف الخلفي

- صورة المؤلف




إنّ الأغلفة مصممة بشكلٍ مقصود لترويج فكر المؤلف وصورته معاً، أحدهما يغذي الآخر، كل منهما يستكمل النقص المستمر للمعنى، أو يعطيه حيوية ما، أو يعرضه بطريقة لائقة ولافتة للتلقي؛ إذ تشهد أغلفة الكتب من مدّة لأخرى تحوّلات نوعية في جنس الغلاف نفسه، فمن غلاف المجرّد من الصورة إلى غلاف بصورة المؤلف. وما يفرضه البحث السيميائي للأيقونة على أنها "أي شيء يؤدي عمله ووظيفته كعلامة انطلاقاً من سمات ذاتية تشبه المرجع أو المشار إليه وهكذا فإن الأيقونة تقوم على مبدأ المشابهة بين العلامة ومرجعها. كما هو الحال في الصور الفوتوغرافية"[2] التي نقوم بالكشف عن بعدها الدلالي/ التأويلي، وسبر المعنى المستتر لمحتوياتها، والسر الخفي لموضوعها، و"تختلف آليات قراءة الصورة وقواعد القراءة، عن قراءة النص الأدبي، وإن احتفظتْ بشيء مشترك معه. إن القراءة التأويلية للصورة بوصفها قريناً ذا لغة وقواعد خاصة، هي مفهومة

---

[1] دحية ، مصطفى: اصطلاح الوهم. الغلاف، ص4.

[2] الرويلي، ميجان، و البازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي. ط3، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، 2002، ص 180.

غدت بداهة في عالم الميديا المعاصر ضمن المعنى المتسع الممنوح للنص راهناً"[1]. وتضم الصورة عدة علامات بصرية تشكيلية جاءت لتعطي دلالات مختلفة.

وفنّ الرّسم والتصوير في العصر الحديث هو عمل توجهه الانفعالات والأحاسيس، والمتناقضات الصارخة والاحباطات الذاتية والأحداث، وهو عملية نفسية مثيرة تنعكس في الصورة. وتشكل الصورة عتبة تضاف إلى بقية العتبات الأخرى، تساعدنا على وضع تصور أولي عن الكتاب، خصوصا وأنه في عصرنا هذا لا يكاد يخلوا كتاب من صورة فوتوغرافية، أو تشكيلية، وهذا يدفعا إلى طرح تساؤلات تتعلق بمضمون اللوحة الإرسالية التي تود الصورة تبليغها، وعلاقتها بمضامين الكتاب، والصورة تماما كالعنوان، لها وظيفة تشويقية وتسويقية، تسعى إلى جذب اهتمام القارئ لتوريطه في قراءة المؤلف.

ونحن هنا أمام صورة نصفية لشخص هو الشاعر صاحب المجموعة تعبر عن حدث ما أو خبر، ومثلها ينشر عادة مع حديث صحفي أو تصريح سياسي. ويخضع هذا النوع من الصور للفحص؛ بحيث يحرص ملتقطها على أن تكون ملامح الشخص – الذي التُقطت له الصورة – تتلاءم مع مضمون الخبر أو الحوار أو التحقيق. وهنا مضمون المجموعة الشعرية؛ حيث" تبقى رؤية المصور الفوتوغرافي والرسالة التي يود أن يوصلها إلى من يشاهد أعماله هي الفيصل في هذا الموضوع بعد تعرّفه بالطبع على مزايا وعيوب الألوان أو الأبيض والأسود"[2].

جاءت هذه العتبة في (اصطلاح الوهم) لتشكّل إضاءة عامة، وقد وضعت في الزاوية اليسري صورة بالأبيض والأسود للشاعر (مصطفى دحية) للتأكيد على شخصية الشاعر الحاضرة في العمل. وقد تمثلت هذه العتبة أشبه بملخص مكثف، وقد يطالع القارئ هذه الصفحة قبل الشروع بقراءة المجموعة، وتمثل له على هذا الصعيد إضاءة مجدية قد تشجعه على المضي في القراءة. استخدم الشاعر إمكانيات تأويل الاستعارة البصرية في الصورة الفوتوغرافية على نحو أدى إلى تكوين علاقة متداخلة وإيحائية بين النص الشعري والبصري (الفوتوغرافي).

إن تجاوُرُ العنوان والصورة يقيم علاقة من طبيعة شعرية، والصورة المصاحبة للنص لعبت دوراً يسميه (رولان بارث) بالإرساء (ancrage)، " [والذي] يرى (...) أنّ الصورة الفوتوغرافية كرسالة تتكون من ثلاثة عناصر أساسية: مصدر الرسالة، القناة التي تمر عبرها الرسالة والمتلقي. يمثل جانب المصدر المصورون الفوتوغرافيون أو من

---

[1] البغدادي، شاكر لعيبي: **(قراءات سيميولوجية في الصورة)**. المدى الثقافي، ع **722** ، تموز **2006**، ص **10**.

[2] عبد المنعم، الحسن: **(قراءة الصورة الفوتوغرافية، تحليل سميوطيقي)**. المرجع السابق.

يختار الصور ويضع عناوينها أو التعليقات المصاحبة لها، أما القناة فهي الوسيلة الإعلامية سواء كانت مطبوعة أو مرئية أو اليكترونية التي يتم عن طريقها نقل هذه الرسالة المصورة إلى المتلقي"[1]، لأنه دعم معنى واحداً لها، بين مجموعةٍ من الدلالات الممكنة. وقال النص ما قالته الصورة. ولنا أن نُأوِّل الصورة من العنوان. وهنا نرى إلى أن المرئي خاضع للتأويل بطبعه الداخلي من جهة، ومن جهة ثانية بسبب العناصر الداخلة عليه من خارجه (العنوان في هذه الحالة)، ناهيك عن أن التأويل لا يستقيم إلا بمعرفة السياقات المخصوصة، وبالمعرفة بشكل عام.

رافقت الصور الفوتوغرافية الديوان في تآلف أحدهما مع الآخر في المعنى التأويلي، مما يفرض علينا أن نفكر بالمرور على النص الشعري، ونص الصورة الفوتوغرافية؛ أي المرور على لغة التأويل البصري، "وهذا يؤدي بالضرورة إلى الخروج من الحيز المطلق للصورة لإقامة نوع من التواصل مع أنظمة دالة أخرى وفي مقدمتها اللغة"[2]، وبهذا يمكننا التأثير على مصير القراءة والقارئ ما يجعل من النص البصري بكل وحداته (الكلمة، الصورة الفوتوغرافية المرافقة)، لغة غنية وحية قابلة للتأويل بصرياً من أجل تحليل نص الصورة الفوتوغرافية بالإضافة إلى النص اللغوي الشعري.

إن المرئي ليس أمراً موضوعياً معطى بطبيعته كما قد نعتقد لأنه لا يقول الشيء نفسه بالتأكيد في حالة دخول هذا النص أو ذاك على عمله. في الصورة ثمة معنى غائب قابل للتأويل إلى درجة التفارق تزعم النقل الموضوعي التام المحايد وتوحي به. وثمة علاقة تلازُم بين الصورة والعنوان تؤيد الفكرة التي تقولها الصورة، وهناك قدرة معقولة من اللعب على الكلام وتوظيفه بمهارة العارف منح الصورة معنى مثيراً. ومن الواضح أن استخدام الكلام بإزاحات écartement معينة هو وظيفة شعرية عن جدارة وفكرة الإزاحة بوصفها من صلب الشعري poétique تشتغل كذلك أثناء هذه العلاقة المتأرجحة بين العنوان والنص، وثمة الكثير من هذه الإزاحات في الصورة وهي تطلع كلها من درس (البلاغة اللغوية) المقروءة، والمطبقة بشكل غير آلي على العالم الأيقوني.

تفصح (الصور الفوتوغرافية) التي وُضعت على الغلاف عن معانٍ غزيرة، تُؤوَّل فيما بعد باللغة التي يمكن أن نطلق عليها لغة التفسير والتأويل. وهذه اللغة، تحاول أن تُنشِئ نصّاً من مادة سيميائية ماثلة في حيثيات الصورة الفوتوغرافية نفسها. وهكذا فالخطاب الرمزي للصورة الفوتوغرافية مشكل سلفا من قبل المجتمع والتاريخ والثقافة واللغة، حيث "لفهم المعنى الايجابي للرسالة المصورة لا بد من معرفة الواقع الثقافي والمعرفة الاجتماعية اللذين

---

[1] عبد المنعم، الحسن: (قراءة الصورة الفوتوغرافية، تحليل سميوطيقي). المرجع السابق.

[2] غرافي، محمد: (قراءة في السيميولوجيا البصرية). مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، ع13، نوفمبر 1998، ص128.

يفسران الاختلاف في النظر إلى الرسالة المصورة بين مجتمع وآخر"[1]. فصورة (مصطفى دحية) في الغلاف الخلفي للمجموعة الشعرية تنتمي كرسالة إلى الصورة الفوتوغرافية بالأبيض والأسود؛ حيث لا نحتاج إلى تقنيات متقدمة في انتقاء الألوان، بل إلى فيلم بالأسود والأبيض ما دام الشاعر بصدد توثيق الأحاسيس "ذلك أنّ بعض الصور تحتاج إلى أن تكون ملونة، بينما البعض منها من الأفضل أن تكون بالأبيض والأسود، فموضوع مثل الفقر مثلا من الصعب تصويره كموضوع مأساوي بالألوان"[2].

إنّ قوة الصورة تتضح جليا في العناصر التي تشكلت منها. والتي يضع فيها الشاعر يديه على خديه ويظهر فيها وجهه خالياً من أية مسحة فرح، في إيحاء بأنه يحمل هما ثقيلا، ويعايش واقعا مرا، وتعبّر الصورة عن اقتران مباشر بتجربته الشعرية المثيرة. صورة جرداء من أي سعادة. والقصائد هي الأخرى عبارة عن صور بلاغية تكاد تكون ناطقة بالألم. الشاعر يصنع نصّاً آخر ليس من كلمات شعرية، بل من دلالات التي يمكن استنباطها من كلّ حركة في صورته الفوتوغرافية.

فاللافت في هذه الصورة هو وجه متجهم وقاتم يحتفظ بالمزايا السيكولوجية العميقة لشخصية (دحية). صورة فوتوغرافية تفصح عن معنى واحد هو أنّ: القدر والشعر يلعبان بالشاعر، ويصنعان منه تراجيديا حقيقية، وهذا ما جعله يذهب، في إهدائه إلى القول: "إلى مصطفى دحية .. رحمه الله." تكشف تقطيبة جبهته التي صنعت خطين لحميين متجاورين، وتهدّل جفنيه العلويين فوق عينيه، عن بنيته السيكولوجية المعقّدة. وتعبر الصورة عن الموت في كامل خدعته كما تعكس الوضع الخطير الذي آلت إليه البلاد في تلك العشرية السوداء . حيث أصبح أمن كل المواطنين الجزائريين مهدد بالخطر.

لذا نستطيع القول أن عصرنا هو عصر الصورة في أكثر من معنى، عصر يمجد الصورة مقابل المحتوى، والشكل بدل المضمون، والمظهر عوض المخبر، والمبني محل المعنى، والظاهر مكان الباطن، والسطح بدل العمق، إلى حد أننا نستطيع أن نقول أن عصرنا بحق هو عصر البنية[3]. وتوحي الصورة الفوتوغرافية بمجموعة من الدلالات يبقى للقارئ اختيار أو إنتاج البعض منها. وهكذا فإن قراءة الصورة الواحدة يتعدد نظريا بتعدد القراء.

---

[1] عبد المنعم، الحسن: (قراءة الصورة الفوتوغرافية ، تحليل سميوطيقي). المرجع السابق.

[2] المرجع نفسه.

[3] بن عبد العالي، عبد السلام: ثقافة الأذن وثقافة العين. المرجع السابق، ص62.

ولكن اختلاف القراءات لا يعني أن الصورة تبقى مفتوحة إلى ما لا نهاية.لأن تلك القراءات تظل حسب (بارث) مرتبطة بالمعارف المستثمرة في الصورة : معارف لغوية، أنتربولوجية، تجريبية، جمالية[1].

وعلى هذا الأساس فإنّ الصورة الشخصية للشاعر الموضوعة على الغلاف الخلفي التي تفيض كآبة، تهدف إلى الإشارة إلى وضعه المأساوي، وتسويق جمالياته وأفكاره. وتتميز الصورة الفوتوغرافية حسب (رولان بارث) بكونها ذات استقلالية بنيوية. وتتشكل من عناصر منتقاة، ومعالجة وفق المطلبين الجمالي والإيديولوجي الذين يعطيانها بعدا تضامنيا[2].

وتبدو العلاقة بين (الصورة الشخصية) و(الصورة اللغوية) محكومة بقانون جمالي، هو أن الصورة أكثر إيحاءً للعين، وتحفيزاً لسائر الحواس الأخرى لتَقَبُّل الإيهام بحقيقة المعنى. الصور الشخصية تحاكي الأصل تماماً، وهذه الصورة ملونة بألوان المأساة التي تتفق مع قاعدة النصّ المأساوي لأنّ "نوعية الصورة من حيث الألوان ودلالاتها أو الأبيض والأسود وتدرجاته تقدم معاني ايحائية متغيرة"[3]. وقد تم ذلك بآلة تصوير عادية لأن المصور في مثل هذه الظروف لا يحتاج إلى آلة تصوير فائقة الدقة، بقدر حاجته إلى مشهد دامع. صورة فوتوغرافية، ذات بعد سياسي واجتماعي؛ سياسي لأنها عكست الوضع الخطير الذي آلت إليه البلاد في تلك الفترة العصيبة من تاريخ الجزائر. واجتماعي لأنها صورت حالة بعض الأفراد الذين فقدوا أهلهم وأقاربهم في عهد الإرهاب.

- **نمط النص**

يعدّ الغلاف الخلفي مساحة متاحة لأنه عنصر جديد للشاعر أو دار النشر لوضع ما هو مناسب في صالح العمل، فقد تحمل إضاءة للمجموعة يكتبها الشاعر نفسه، أو ناقد معين، أو متخصص في دار النشر ذاتها، وفي مجموعة (مصطفى دحية)، اختار الشاعر مقبوسا من قصيدة (مدونة أخرى للموت)[4]:

**من يدفن الموتى إذا اصفر الأجل**

**هب غلة الذكرى تجيء من انحسار الموت**

**هب لغة التوجس تحتوينا في أناملها**

---

(1)أنظر: عبد الله ثاني، قدور: سيميائية الصورة .دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، **2005**، ص **32**.

(2)المرجع نفسه، ص **25**.

(3)عبد المنعم، الحسن: **(**قراءة الصورة الفوتوغرافية ، تحليل سميوطيقي**)**. المرجع السابق.

(4)دحية، مصطفى: اصطلاح الوهم، المصدر السابق، ص**21** .

الموت عند (دحية) هو موت مادي فيزيائي، والموت لا ينال من الإنسان سوى الجانب الطيني منه، أما روح الأشياء فهي قادرة على مقاومة الموت وهزمه. إن الموت الذي يخشاه الشاعر هو موت القصيدة لديه؛ أي عجزه عن الإبداع و موت قدرته على الكتابة لأن خلود الأثر الأدبي هو القادر على مقاومة الموت؛ أي تجربة الموت عند الشاعر هي تجربة عميقة يصبح الموت فيها حياة، والحياة هي معاناة.

إن المتأمل لهذا النص سيدرك الملامح الكثيرة والإشارات التاريخية والأسطورية والدينية التي يحفل بها الديوان انطلاقا من العنوان، وهي عناصر تتداخل لتفصح عن مقاومة الموت والسعي نحو الخلود مثل (جلجامش، أدونيس، أنكيدو ، تموز، المسيح)، ويشكل القاموس اللغوي في (اصطلاح الوهم) معجما يستقي من الشهادة، والموت عالمه الخاص، و يجعل من الموت بؤرة دلالية أساسية، فلا عجب أن تتكرر كلمة الموت، ومشتقاتها (الموتى، الموت، الأموات)، بالإضافة إلى كلمات أخرى تحيل على الموت (يدفن، أصفر الأجل، الضحايا، الشهادة، الشهيد،جلاء).

وخلاصة القول إن (دحية) يقف من الموت موقف المنتصر المتشفي الذي يكشف جبنه وضعفه ومكره. ومفهوم الموت من منظور الشاعر نظرة تحكمها معاناة الذات المبدعة، التي اكتوت بحرقة الكتابة ومرارة الراهن وسعت إلى الخلود عن طريق الإبداع. يقول على صفحة الغلاف الأخيرة:

**يا أيها الشعراء**
**أما برحت مضاجعكم غوايات الوطن ؟**
**إني أفتش عن مواطنتي**
**ولي في قمع ذاكرتي**
**أسآر حامية**
**وجيل من غوايات الزمن.**

الغلاف فيه إفراط في الرؤيا المأساوية للأشياء انطلاقا من الألوان المستخدمة؛ إذ اللون هنا يكتسب صفة حركية متبدلة متغيرة تبعا لتغير حالات الشاعر ومزاجه الذي يعلقه على عتبة الألوان، وكذلك الصورة الشخصية ونمط النص على الغلاف الخلفي والعنوان. فهناك الخطاب التشكيلي الذي يكاد لا يخلو منه أي ديوان شعري، وهناك حضور للصورة التشكيلية التي يمكن أن تضيف للعنوان دلالة بصرية.

# 2. غلاف البرزخ والسكين

**أ- الغلاف الأمامي**

**- اللوحة التشكيلية**

**- اسم المؤلف**

**- العبارة التجنيسية**

**- اسم دار النشر**

**ب- الغلاف الخلفي**

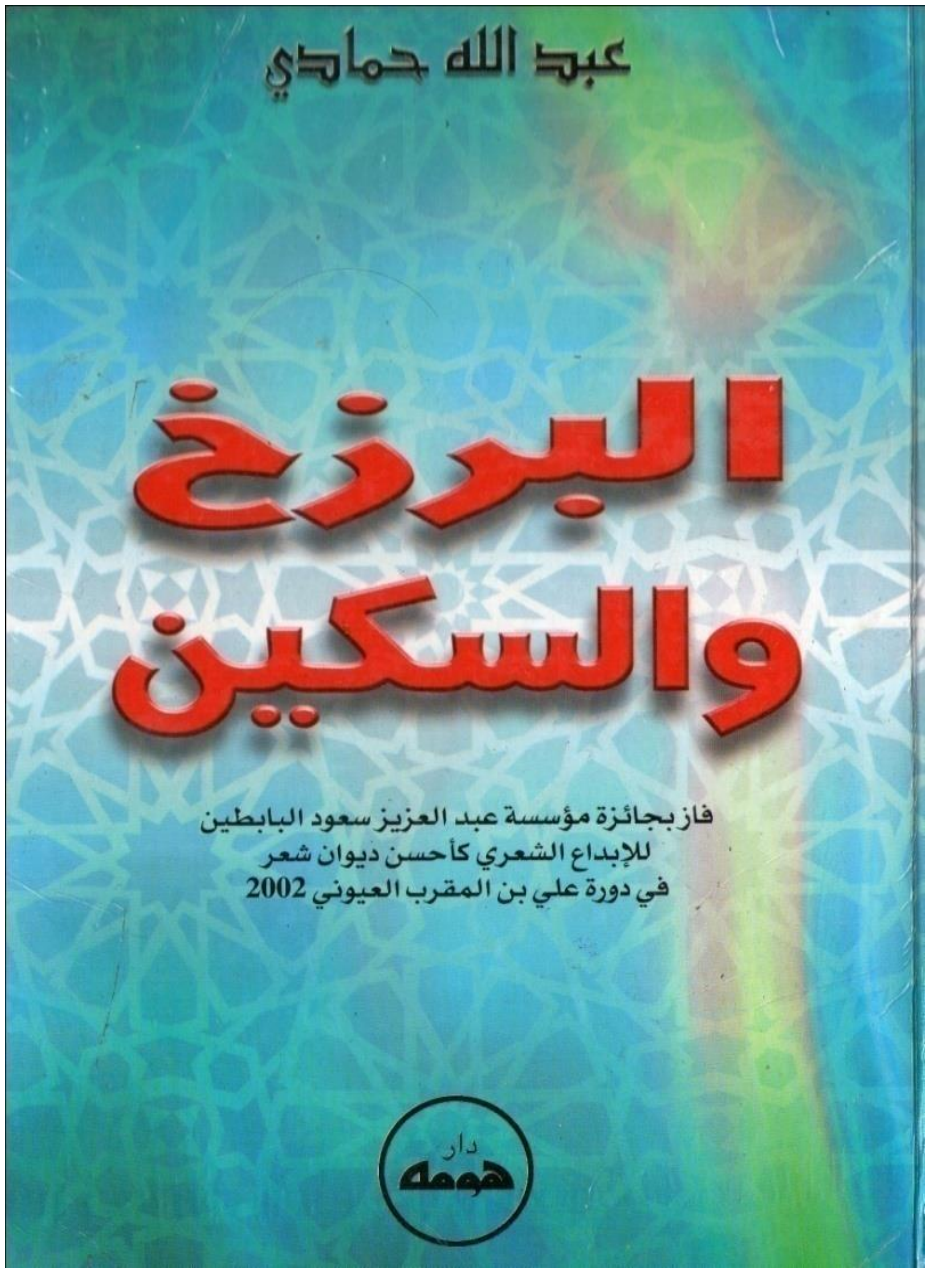
**- نمط النص**

## 3- غلاف البرزخ والسكين

### أ- الغلاف الأمامي

- اللوحة التشكيلية

عوّل الناشر على مقدرة اللوحة لأسر ضائقة القارئ. واجتهد بتصميم غلاف ذو دلالة مقاربة لمضمون المجموعة الشعرية، فقد اختار غلافا لـ(البرزخ والسكين) وهو العنوان الذي حملته المجموعة الشعرية لـ(عبد الله حمادي)، وطبيعي أن يطلق (حمادي) على المجموعة كلها عنوان القصيدة التي رآها أكثر دلالة من غيرها في تجسيد ما يمكن أن يكون بمثابة معنى مركزي تنطوي عليه أغلب القصائد. وقد فهم هذا المعنى الفنان راسم الغلاف مركزا على اللونين الأزرق والأبيض، وذلك للترابط الدلالي بين الماء المجسد باللون الأزرق الذي يقترن بفعل التدمير كالبحر الهائج، و اللون الأزرق من الألوان الباردة، وهو لون السماء والبحر، والامتداد الذي لانهاية له البتة. وبين التطهير المجسد باللون الأبيض الذي هو لازمة من لوازم الحياة، أو ما ينتج عن فعل التدمير من تطهير. ويمثل اللون الأبيض نهاية ألوان الطيف، والمعادل الرمزي لحالة الحب الشمولية الكونية، حالة الحب الصوفية. المنطلق الذي استغرق قلب الشاعر:




الحب/الأبيض، الأبيض/الحب، حيث تتعانق الذات/العالم، الشاعر/القصيدة، الواقع/الحلم. وتقفل الدائرة الواحدة على نفسها المحيط لتستمر حركة الحياة فيها هادرة حيث تعتنق النهاية البداية في جدل حي لا يموت بين مبتدأ

الحب، وتترابط الذاكرة بالحلم والجزء بالكل والخاص بالعام والذرة بالكون.. ويغدو الحب كل شيء، يحيط بكل شيء، ولا يحيط به شيء وهكذا يغدو الحب أفقا للكون الأبيض أفق الألوان.

أما المساحة اللونية الثانية فتمثل إيقاع ألوان قوس قزح. هذه المساحة الواردة في (البرزخ والسكين) تنطوي على بذرة المواجهة وقابلية التحول باللون الأسود إلى الألوان الصارخة الحارة كـ(الأحمر والبرتقالي والأصفر) دلالة على أن الشاعر لا يستسلم ويرفض الواقع. وبالنسبة لتوزيع العناوين عبر مساحة الغلاف، فقد وُضع العنوان الأم في مكان يمنحه تبئيرا بصريا وبعدا أيقونيا؛ حيث "أنّ عمليّة تغيير نمط الخط وحجمه إنّما تندرج في سياق جماليّ"[1]، فالمستوى البصري يمنح العنوان جمالية وشعرية خاصة، وهو الأمر الذي نلحظه في (البرزخ والسكين) عنوان مجموعة (عبد الله حمادي)، إذ جاء مكتوبا بخط بارز وغليظ "والخط الغليظ يمارس تأثيراً قويّاً على عين الرائي فنكون قد انتقلنا من دلالات لغويّة (معجميّة أو سياقيّة) إلى دلالات صُوَرِيّة تشكيليّة"[2]؛ فلا شك كذلك أن الهدف الجمالي للخطوط المستعملة يسبق الهدف المعرفي، فهذا الخطاب اللفظي يثير المتلقي بتنوع شكل الخطوط، فالخط الذي كتب به العنوان ليس هو الخط نفسه الذي كتب به اسم الشاعر.ثم متوسطة للوحة جاءت العبارة "فاز بجائزة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري كأحسن ديوان شعر في دورة (علي بن المقري العيوني) 2002". ليتخذ بذلك مركز الديوان –عنوانيا ومؤسساتيا– طابعا قوميا ووطنيا ومحليا.

وبذلك يتخطى العنوان المستوى الفني إلى المستوى التجاري والإشهاري. فيؤشر على مكان إصدار المنتوج والمطبعة التي سهرت على طبع الكتاب ونشره وتوزيعه، وعنوان المطبعة ومكتب المؤسسة، بالإضافة إلى ثمن النسخة وشعار مؤسسة النشر أو الوزارة التي تكفلت بالإصدار. وكل هذا يدخل ضمن حيثيات النشر وسوسيولوجية التسويق. وجاء اسم الكاتب الذي وضع في الأعلى وفي الوسط بالخط الأندلسي، أما (العنوان التجنيسي) فقد احتل أسفل الغلاف إلى اليسار، وفي أقصى الأسفل تمت الإشارة إلى الجهة المساهمة في الطبع.

لقد استثمر المصمم عتبة الغلاف والعنوان وتوزيع القصائد خطياً في شكل جيد، "مما يؤدي إلى إيجاد فاصل بصري واضح بينها، وبين بقية الكلمات التي تعد جزءا منها، فضلا عن أنها بذلك توجه بصر القارئ"[3]، وتلفت انتباهه إليها على اعتبار أن الحجم الكبير تأكيد على أهمية الكلمة. فأوصل رسالة عمله، وأفصح عن هوية خطابه

---

[1] بن صالح، رضا: (في حداثة الرواية المغربية مقهى البيزنطي لشعيب حليفي أنموذجاً). مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع **447**،**448**، تموز، آب **2008** .

[2] بن صالح، رضا: (في حداثة الرواية المغربية مقهى البيزنطي لشعيب حليفي أنموذجاً). المرجع السابق.

[3] النجار، سعيد الغريب: الإخراج الصحفي. ط**1**، الدار المصرية اللبنانية، **2001**، ص **30**.

الشعري المنتمي إلى الحداثة، والقائم على منطق المغامرة الشكلية المجافية للرتابة والمبتعدة عن المألوف والسائد حتى في إخراج النصوص إلى الحياة عبر القراءة، هذا ما نؤكده على "أن الطباعة غدت شديدة الأهمية لممارسة الشعر في العصر الحديث، وأن الشعر يكتب للعين مثلما يكتب للأذن"[1]، فيتحصل لنا تعارف أول مع الشاعر بكونه مؤمناً بفتن الحداثة ولا نهائية تجاربها وتنوع كمائنها وفخاخها، "[فـ]صورة الغلاف في أشكالها الهندسية وتقاطعاتها الكاليغرافية نص بصري يختزن هموم الكتابة ومعاناة الإبداع في إطار الدينامية القائمة على مرجعية الكتابة ووعي الكاتب"[2].

وأولى معطيات صورة هذا الغلاف أنه يتشكل من لوحة زخرفية؛ وهي تمثل نصاً بصرياً تتداخل عبره العلامات الكاليغرافية والألوان المتراكبة تحيل على موضوعات قابلة لأن يتعرف عليها، فهي بمثابة لغة ثانية دالة وبشكل كثيف"من شأنها أن تضيف شيئا إلى النص"[3] باعتبارها ماهية بصرية تستدعي اقترانها برسالة لسانية تعضد دلالتها. فالغلاف يرتبط مع المتن الشعري بعلاقات تحقق نوعا من الاستباق وتمثل تمهيداً أو تصريفاً لإيحاء رمزي.

واللوحة ككل تتكون من ثلاث طبقات: الأولى هي طبقة اللوحة، والثانية طبقة الفنان، والثالثة هي طبقة المتلقي، فالذي في اللوحة يعني للتاريخ وما هو للفنان يعني التحدي البصري في الأداء الفني المتقن وإظهار الملكات المتميزة، وما يكون من حصة المتلقي يكون نوعا من الحيادية والوسطية التي تؤمّن للمتلقي حقا في الجمال التشكيلي.

- **اسم المؤلف**

أهم عتبة يحويها الغلاف الخارجي هي اسم المؤلف الذي يعيِّن العمل الأدبي ويخصصه ويمنحه قيمة أدبية، ويساعده على الترويج والاستهلاك ويجذب القارئ المتلقي. إن تثبيت اسم المؤلف العائلي والشخصي يُراد منه تخليده في ذاكرة القارئ. و يكون اسم أي مؤلف على الغلاف ركاما من (الحروف الميتة)، وحين يرتقي إلى مستوى النص فإنه ينتعش ويتحرك ويهب نفسه . بحق . للقراءة، أما حين يقتصر وجوده على الغلاف فلا يكون موضوع

---

(1) ويليك، رينيه، وآخر: نظرية الأدب، المرجع السابق، ص186.

(2) سعدان، عبد القادر: (لعبة العنوان). الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي الصادر بتاريخ 23يونيو 1995، ص 2 .

(3) ينظر: كليطو، عبد الفتاح: الغائب .دراسة في مقامة الحريري. دط، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، 1987.

قراءة، بل علامة على أن المؤلف مشهور أو شبه معروف أو مجهول. وتطرح عتبة المؤلف إشكاليات منهجية، ومعرفية متعددة.

ركز مصمم الغلاف على لفت انتباه (القارئ/المتلقي) أولاً إلى العنوان وفي الوقت نفسه جعل اسم الشاعر فوق العنوان مباشرة بخط أقل سمكاً بقليل من الخط المستخدم في العنوان. وهذا هو دأب (حمادي) في أغلب كتبه الإبداعية والأكاديمية. وهذا دليل على ذاتية (حمادي) ونرجسيته فهو حريص في كتبه أن يتصدّر اسمه الغلاف.

وهذا ما انطلق منه مُصمم الغلاف باعتبار أنّ الأسماء اللاّمعة للكُتَّاب المشهورين لها دورها الرئيسي في استقطاب أذهان القراء وإغواء وجدانهم. فهي بمثابة الإعلان الذي يكسب رهانه مسبقا، ويؤدي اسم الكاتب وظيفة تعيينية وإشهارية، تكمن في نسبة العمل، أو الأثر إلى اسم ذائع الصيت، ومعروف بأبحاثه الوصفية أو الإبداعية، وحضوره المكثف في الساحة الثقافية الوطنية أو الدولية عبر الكتاب، أو الوسائل السمعية والبصرية. واقتفاء أثر كل ذلك يسمح للقارئ أن "ينظر إلى المؤلف على أنه مايسمح بتفسير وجود أحداث معينة في نتاج ما، وما يفسر تحولاتها وانحرافاتها وتغيراتها المختلفة وذلك عبر سيرة حياته، ورصد وجهة نظره الفردية وتحليل انتمائه الاجتماعي وموقفه الطبقي واستخراج مشروعه الأساسي. إنه المبدأ الذي يسمح بتذليل التناقضات التي يمكن أن تظهر في سلسة من النصوص: يجب أن يكون هناك على مستوى معين من فكره أو رغبته، من وعيه أو لاوعيه، نقطة تنحل التناقضات انطلاقا منها وتترابط العناصر المتنافرة بعضها ببعض، أو تنتظم حول تناقض أساس وأصل المؤلف بؤرة تعبيرية معينة تتجلى بالتساوي في النتاجات وفي المسودات والرسائل"[1].

تحمل عتبة (اسم المؤلف) دلالة كبيرة في إضاءة النص وتوضيحه. وحضور اسم الشاعر يزكي العمل ويعطيه مشروعية التوثيق والترويج. وعبره يتعرف القارئ إلى المؤلَّف ويكون أفق انتظار خاص كلما أصدر (عبد الله حمادي) كتابا آخر. وهكذا يعني وجود المؤلِّف على غلاف الكتاب يعني حضوره، والتعريف بالعمل وتوقيعه تجنبا لكل ادعاء وانتحال وسرقة أدبية، أو علمية. وينبغي أن نميز بين مؤلف لم يكتب إلا كتابا واحدا، وهذا لا يثير فضول القراء ولا يفسح أمامهم أي أفق انتظار، والمؤلِّف الذي كتب مؤلفات عدة، وأثبت وجوده بأعمال سابقة.

---

(1) بن عبد العالي، عبد السلام: المؤلف في تراثنا الثقافي، التراث والهوية. ط1 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص83.

فهذا الكاتب ينتظره القراء باستمرار، ويترقبون إصداراته الجديدة؛ لأنهم كوَّنوا حوله تصورا أسلوبيا وأجناسيا ودلاليا.

- **اسم دار النشر**

لقد تم طبع هذه المجموعة في دار (هومة للنشر والتوزيع)، الجزائر،سنة 2002، وهذه الدار سهرت على طبع الكثير من الأعمال الإبداعية التي سوقتها عربيا وعالميا، وحققت نجاحا كبيرا. وقد جاء في موقع الدار الالكتروني بأن الدّار"ماضية ضمن سياق شعارها الذي رفعته، وتعهدها التي قطعته دار هومة في خدمة العلم والمعرفة"، وعن ظروف انطلاقتها ذكرت المقدمة أنها "تأسست (...)سنة 1995 مستكملة نشاطي النشر والتوزيع بعد أن خبرت الطباعة منذ 1992، وهي بذلك إحدى الدور الجزائرية للكتاب المسهمة بحظ وافر في خدمة الكتاب إسهاما معرفيا، وثقافيا معاصرا ضمن الإطار الأصيل للمقومات الوطنية".

وعن الجهود التي بذلتها الدار جاء في ذات المقدمة أنه "ومن أجل إخراج أمثل للكتاب فنيا، وإصدار أرصن للفكر والمعرفة والثقافة فالدار تمثل أسباب التمحيص والانتقاء مضمونا والإخراج والتقديم فنيا، بما تحوز من كفاءات بدءا بالقراءة والمراجعة والتحرير مرورا بالتصفيف والإخراج التقني متخطية عبر شبكة توزيعها ربوع الوطن، ولأجل مسح أكبر للثقافة والعلم، فالدار تتراوح النشر الأكاديمي والتربوي والثقافي مستغرقة المجالات العلمية منها والتقنية كما الأدبية والدينية. فضلا عن طباعتها للعديد من دوريات البحث التي تصدر عن أهم مراكز ومخابر البحث الوطنية. ولأجل تقريبها من المواطن هاهي الدار تركب موجة العصر الاتصالية لتقرب إنتاجها ونتاجها من القارئ باحثا أو طالبا أو تلميذا أو قارئا, وتبسط مادتها"[1].

هذا وفي الوقت نفسه يصرح الروائي (محمد ساري) قائلا: "أفضّل تسمية بعض الناشرين بالمطبعيين. في الحقيقة، الناشر مطالب بمتابعة مختلف محطات النشر. أما في الجزائر، الناشر لا يقرأ حتى المخطوط خصوصا إذا تعلّق الأمر بتلقي دعم من طرف جهة معينة؛ حيث صاروا يقدمون غالبية المخطوطات بالشكل الخام إلى المطبعة دونما مراجعة. معتقدين أن مهمتهم تنتهي بإصدار الكتاب"[2]. ويشاطره الروائي (أمين الزاوي) بقوله "الناشر

[1] http://darhouma.com/?to=pages&id=15277

[2] جريدة الخبر . ع 5675 ، 21 جوان 2009.

الجزائري، بالأساس، ما يزال ناشرا هاويا. لم نؤسس بعد دار نشر يستمع إليها على مؤسسات الجوائز، على مستوى النقد وعلى مستوى الجامعات"[1]، ومشيرا إلى أن الفعل الثقافي "صار فعلا موسميا لا أكثر"[2].

ومن يتأمل هذه المجموعة الشعرية يجد أنها وصلت إلى الطبعة الثالثة ما يعني أن لها رواجا؛ حيث طبعت عن طريق جامعة منتوري، قسنطينة/الجزائر،سنة 2000 ، وطبعت عن طريق وزارة الثقافة/دمشق، سنة 1998، وإن دلَّ هذا على شيء فإنما يدل على مدى شهرة المجموعة في العالم العربي، وبسبب ما خصص لها من إشهار إعلامي ودراسي.

## ب- الغلاف الخلفي

- نمط النص

مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين
للإبداع الشعري

الرئيس

الرقم : ٢٠٠٧/٦/٩ التاريخ :

الأخ الشاعر المبدع الدكتور/ عبدالله حمادي حفظه الله

تهدي مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري أطيب تحياتها لشخصكم الكريم وتهنئكم بالفوز بجائزتها في فرع أفضل ديوان شعر عن ديوانكم «البرزخ والسكين» باعتباره من أجمل الدواوين الشعرية العربية.

ويسعدنا إبلاغكم بأنه سيتم توزيع الجوائز على الفائزين بها ضمن الاحتفال بافتتاح الدورة السادسة (دورة علي بن المقرب العيوني) التي ستقيمها المؤسسة في المنامة بالتعاون مع وزارة الإعلام في مملكة البحرين الشقيقة من ١ - ٣ أكتوبر ٢٠٠٧. وبهذه المناسبة نرجو العلم وموافاتنا بالعنوان البريدي ووسيلة الاتصال الأسرع بكم وصورة ضوئية من بيانات جواز سفركم ليتسنى لنا إعداد الترتيبات اللازمة من أجل دعوتكم لحضور احتفالات الدورة وتوزيع الجوائز في حينها.

ولئن حصلتم على جائزة المؤسسة في دورتها هذه «دورة علي بن المقرب العيوني» فإنكم قد قدمتم ما هو خير. إذ كنتم البادئين بالعطاء لأمتكم ولوطنكم. فكانت الجائزة بهذا تكريماً لكم واعترافاً بقيمة عملكم.. وإلى المزيد من الإبداع والتفوق.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام والتقدير..

رئيس مجلس الأمناء
عبدالعزيز سعود البابطين

دار همه
للطباعة والنشر والتوزيع
34 حي لابرويار - بوزريعة - الجزائر
الهاتف: 36 19 94 021 / 19 41 94 021 الفاكس: 75 17 94 021
ردمك: 5-644-66-9961 ISBN:

يُعدّ الغلاف الخلفي مساحة متاحة أيضاً للشاعر أو دار النشر لوضع ما يراه الشاعر أو الدار مناسباً في صالح العمل أو دار النشر تحمل إضاءة للمجموعة الشعرية يكتبها الشاعر نفسه أو ناقد معين أو متخصص في دار النشر ذاتها، على خلاف ذلك جاءت هذه العتبة في (البرزخ والسكين) نسخة من رسالة رئيس (مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري) إلى الشاعر (عبد الله حمادي) يبلغه

[1] جريدة الخبر . ع 5675 ، 21 جوان 2009.

[2] المرجع نفسه.

فيها بفوزه بجائزتها في فرع أفضل ديوان شعر مما شكّل إضاءة عامة لشغل المجموعة ورؤيتها ومقولتها.

إن هذه العتبة من المؤكّد أنه يطلّع عليها القارئ قبل الشروع بقراءة المجموعة الشعرية ، وتمثل له على هذا الصعيد إضاءة مجدية قد تشجعه على المضي في القراءة على نحو أكثر حماساً ورغبة في استكشاف طبيعة المجموعة. ولا تخلو هذه العتبة من مخاتلة شعرية تضع المتلقي في نوع من الحيرة القرائية المقصودة التي يمكن أن تدفعه إلى المضي قدماً في تحدّي العتبة داخل ميدان المتن الشعري ليحصل على الإجابات التي يحتاجها عبر هذه العتبة. وتشبه هذه الأخيرة ما يمكن أن نصطلح عليه هنا بالبيان ينهض من خلال ما يمكن أن يقدمه الشهر ليحصل على الريادة، وينال الجوائز، ويلفت الأنظار إليه .

لقد تمكنت هذه العتبات من رفد مسيرة المتن الشعري بقيم فنية وموضوعية وفنية، وأسهمت على نحو ما في إحاطة المجموعة بمصاحبات ساندة على الأصعدة كافة، وفتحت في منطقة التلقي بؤراً مضافة ساعدت المتلقي على إيجاد حساسية أعلى في فعالية التلقي لدى المتلقي/القارئ.

# ثانيا: عتبة العنوان

**مدخل**

1. **عنوان كائنات الورق**
2. **عنوان اصطلاح الوهم**
3. **عنوان البرزخ والسكين**

## مدخل

إن العنونة الكتابية التي انتشرت بعد مرحلة التدوين، وتجلت في النص القرآني ذاته الذي افتتح عصر العنونة. وكان القرآن قد نقل الخطاب العربي من عصر القصيدة المتكئة على الإنشاد إلى عصر النص المتكئ على الكتابة. وهنا يستنتج بأن النص القرآني أضحى المحرق المولدّ لحدَثَي القراءة والكتابة، فاتسم الزمن اللاحق . وخاصة العصر العباسي . بأنه زمن الكتابة والافتتان بالعنونة. وثالثها العنونة الطباعية التي تسمى حالياً الكتابة الحديثة. وفي هذه المرحلة تم الإعلان عن طريقة مغايرة ومختلفة عن ثقافتي الكلام والكتاب؛ حيث الانتقال من عصر المخطوطة إلى عصر الكتاب المطبوع. ومع الطباعة قفزت العنونة هندسياً من بداية الكتاب أو المخطوطة إلى واجهة الكتاب حيث الموطن الجديد: الغلاف. وتداخلت العنونة الطباعية مع الفن التشكيلي، مستفيدةً من تقنيات الخطّ، والتلوين والمونتاج والهندسة[1].

الخطاب/النص[2] الإبداعي الحديث يتشكل من معادلة أولها العنوان[3] الذي يرتبط بالثقافة الكتابية كعتبة بداية؛ حيث "إن (العنونة) لم تبرز بشكلها المادي . لتحوز على وجودها الأنطولوجي القار هوية واختلافا . إلا مع

---

[1] أنظر: حسين، خالد حسين: نظرية العنوان. دار التكوين، دمشق ، **2007**، ص**47**.

[2] انطلاقا من رؤية بول ريكور " P.Recourd" على أن النص "خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة".

للاطلاع: المناصرة، عز الدين : **(**نص الوطن وطن النص شهادة في شعرية الأمكنة**)**، مجلة التبيين ع **1** ، ص **40**.

. وانطلاقا من رؤية محمَّد فكري الجزَّار" أن الخطاب discourse مصطلح أكثر سعة من النص، وإن كان مبنياً على عدد لا متناهٍ من النصوص، وليس الأعمال، وهذه نقطة على قدر بالغ من الأهمية، فالعمل مرسلة تنتمي إلى مرسلها، أما النص ففعالية تلقٍ، تفتح هذه المرسلة على ما سواها، مما تستدعيه لغتها قصداً من المرسل أو دون قصد منه، أما المستوى الذي يلتقي فيه المرسل بالمتلقي في فعالية اجتماعية وسيلتها اللغة تركيباً أي عملاً، أو دلالةً أي نصّاً، فهو مستوى **(** الخطاب**)**، الذي يمثل المخزون النصوصي القارّ في كل من المرسل والمتلقي... وبفضل هذا تتم عملية الإنتاج والتلقي".

للاطلاع، أنظر: الجزَّار، محمَّد فكري: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبيّ. الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، **1998**، ص**38،37** .

[3] للاطلاع أكثر: أنظر :

. حليفي، شعيب: **(**النص الموازي في الرواية، إستراتيجية العنوان**)**. مجلة الكرمل الفلسطينية ، ع**46** ، سنة **1996**.

. حمداوي، جميل: مقاربة العنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي الحديث والمعاصر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية **(** تطوان**)** بالمغرب سنة **1996**.

. بوطيب، جمال: **(**العنوان في الرواية المغربية**)**. مقال منشور في كتاب الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، منشورات دار الثقافة، الدار البيضاء، **1996** .

. الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص: البنية والدلالة. منشورات الرابطة، الدار البيضاء، **1996**.

. حمداوي، جميل: **(** السميوطيقا والعنونة**)**. مجلة عالم الفكر، الكويت، مج **25**، ع**3**، يناير،مارس، سنة **1997**.

الكتابة "[1]. وخطورة العنونة، كما تبرزها دراسة (خالد حسين)، في كتابه (نظرية العنوان) تكمن في كونها العتبة الأولى التي تشهد المفاوضات بين القارئ والنص. فالمعنى لا يكتمل إلا عبر تلك التسمية التي تطل على النص في هيئة عنوان معلق في الفراغ، وتهب المدوّن مشروعية البقاء. وتاريخ العنونة مرتبط بتاريخ الكلمة، يمثّله الانتقال من فضاء الصوت إلى فضاء الحرف، أو من الشفوية إلى الكتابية التي جاءت لتنقذ المعنى من براثن النسيان.

فالصوت يتلاشى في الهواء ويختفي، أما الحرف فيحفر نفسه فوق الصفحة البيضاء، ويفرض منطق المراجعة والاختلاف والمعاينة. وهنا جاءت الكتابة لتأسر الصوت في سياق لغوي ونحوي وتركيبي، وتجعله حسب (دريدا) يتسم بالانحراف والإرجاء؛ أي إرجاء حضور المعنى وغياب المتكلم أو المؤلّف. فالكتابة تتيح للصوت أن يستعيد تمركزه في سياق علاقة اختلافيه تعيد دوماً إنتاج المعنى، على خلاف النص الشفوي الذي يمنح نفسه كلّياً لقارئه. وقد واكبت إستراتيجية العنونة هذا التحول من الشفوي إلى الكتابي[2]، وفي ذلك يقول (جيرار جينيت): "يتوجه العنوان إلى كثير من الناس الذين بطريقة أو أخرى يستقبلونه، وينشرونه فيساهمون بذلك في تداوله. ذلك لأنه إذا كان النص هو موضوع القراءة. فالعنوان وأيضا اسم المؤلف هو وسيلة تداول أو إن شئنا موضوع محادثة"[3].

فالعنوان يبرز أمام المتلقي/القارئ بوصفه شاهداً على النص الموجود بقوة الكتابة، "وباعتباره مظهراً من مظاهر العتبات ذو طبيعة مرجعية لأنه يحيل إلى النص، كما أن النص يحيل إليه"[4]، وكأول ملفوظ يواجه القارئ بعلامته اللغوية أو البصرية، وآخرها النص، وأنّ العنوان حمولة مكثّفة للمضامين الأساسية للنص يتمركز في قمة الهرم النصّي ليدلّ على ذاته، وعلى فضاء النص، وعالمه، وطبيعته، وهو"يعد نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفراته الرامزة"[5]، وهو ما يجعله مؤهلا: "للكشف عن طبيعة النص، و المساهمة في فك غموضه"[6].

---

. حمداوي، جميل: مقاربة النص الموازي في روايات بنسا لم حميش. أطروحة دكتوراه الدولة ، جامعة محمد الأول بوجدة ،**2001**.

[1] حسين، خالد حسين: ( اللغة. الكتابة وإستراتيجية العنونة ) . مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب ، ع **428** ، كانون الأول **2006** .

[2] أنظر: حسين، خالد حسين: نظرية العنوان. دار التكوين، دمشق ، **2007**. ص**102**.

[3] P73 :Gérard Genette, Seuils, Collection poétique, Seuil, Paris, 1987

[4] لحميداني، حميد: (عتبات النَّص الأدبي (بحث نظري). المرجع السابق، ص**21** .

[5] قطوس، بسام: سيمياء العنوان. ط**1**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، **2001**، ص**12**.

[6] Ch. Grivel, Production de l’Intérêt Romanesque .éd. Mouton , 1973. P:169

ولقد أكد (جيرار جنيت) على أن بنية، ودلالة العنوان "التي تظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري، ومحفز للقراءة"[1]. لا تنفصل عن بنية ودلالة العمل، نظرا لأن العنوان يتضمن العمل، مثلما أن العمل يتضمن العنوان، فهو"نظام سيميوطيقي مكثف لنظام العمل، حتى ليصل إلى حد التشاكل الدلالي، وحتى أن بناء النص يظل معلقا على اكتشاف آليات هذا التشاكل"[2].

ولا يخلو اختيار العنوان المركزي الذي يحدد هوية المؤلف خارجيا، والذي يأتي تالياً على كتابة النص من قصدية يكشف عن طبيعة التعالق القائمة بين العنوان، والنص. والعنوان يوحي إما بجزئية تمثيله للنص، أو شموليته، وهو يختزل النص مبنى، ومعنى بغية استجلاء المفاهيم النصية المتراكمة داخل الحيّز النصي "وهذا من شأنه أن يعطى للعنوان قيمته الجوهرية، ويجعل منه عمدة فى عملية التلقى، كما يجعل منه بوابة لازمة للولوج إلى عالم النص، وهو فى الغالب بوابة ضوئية مركزية، تنبثق منها خيوط كثيرة تمتد لتضىء كافة ما يمكن أن يطأه ذهن المتلقى"[3]. وقد أعلن (رولان بارث) أن العنوان هو صاحب الدور الأول في إكساب القارئ معرفة بالنص، والقيام بمهمة تنظيم هذه المعرفة وتأويلها. فهو"يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، فهو يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه؛ إذ هو المحور الذي يتوالد، ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدد هوية القصيدة فهو – إن صحت المشابهة – بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه"[4]. ليصبح المرور إلى النص لا يتم إلا بطرق العنوان.

و"العنوانُ المشرق يضيءُ الطريق الذي ستسلكه القراءة"[5]، وبالتالي حظي العنوان بأهمية كبيرة في المقاربات السيميولوجية باعتباره أحد المفاتيح الأولية والأساسية التي على الباحث أن يحسن قراءتها وتأويلها والتعامل معها، والعنوان "يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، كما أنه يستطيع أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبر إستكناه بنياته الدلالية، وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل وغمض، وهو مفتاح تقني يجس به السيميولوجي نبض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين:

---

(1) بن مالك، رشيد: السيميائية بين النظرية والتطبيق مخطوط. رسالة دكتوراه، جامعة تلمسان، **94.95**، ص**162**.

(2) الجزار، محمد فكري: لسانيات الاختلاف. ط**1**، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة، **2001**، ص**218**.

(3) حفاجى، عبدالجواد: **(**لحس العتب وسلطة العنوان. قراءة في رواية لحس العتب لخيري شلبي**)**. مجلة الرواد، ع **11**، أكتوبر **2005**، ص **34**

(4) مفتاح، محمد: دينامية النص. ط**1**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، **1987**، ص**72**.

(5) كيليطو، عبد الفتاح: الغائب. ط**1**، الدار البيضاء، دار توبقال، **1997**، ص **27**.

الدلالي والرمزي"[1]، فهو بمثابة عتبة على الدارس أن يطأها قبل إصدار أي حكم. فعنوان الديوان الشعري لا يوضع هكذا عبثا أو اعتباطا على الغلاف "إنه المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره و تشعباته الوعرة"[2]. فيغدو العنوان جسرا يربط بين القارئ و النص ،ويوجهه إلى الصفحات الموالية للغلاف.

ومن المهم القول: "إنَّ العنوان وإنْ كان يقدم نفسه بصفته مجرد عتبة للنص فإنه بالمقابل لا يمكن الولوج إلى عالم النص إلا بعد اجتياز هذه العتبة. إنها تمفصل حاسم في التفاعل مع النص باعتباره سُمّاً وترياقاً في آنٍ واحد: فالعنوان عندما يستميل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته يكون ترياقاً محفِّزاً لقراءة النص، وحينما ينفِّر القارئ من تلقِّي النص يصير سُمّاً يفضي إلى موت النص، وعدم قراءته."[3]، ولنتصور إنتاجا أدبيا لا يحمل عنوانا خاصا به، إننا بالتأكيد سوف نقع في اللبس، وقد ننسبه إلى غير صاحبه إلا أنه كما يدل العنوان الشخصي (l'adresse)على محل الشخص وإقامته الدائمة يدلُّ العنوان (le titre) كذلك على شخصية الإنتاج، كما أن العلاقة بين الاثنين (النص، العنوان) بالأساس "علاقة جدلية؛ إذ بدون النص يكون العنوان وحده عاجزا عن تكوين محيطه الدلالي، وبدون العنوان يكون النص باستمرار عرضة للذوبان في نصوص أخرى"[4]. لتصبح بذلك عملية العنونة أكثر من هامة حتى "لقد أخذ العنوان يتمرد على إهماله فترات طويلة، وينهض ثانية من رماده الذي حجبه عن فاعليته، وأقصاه إلى ليل من النسيان. ولم يلتفت إلى وظيفة العنوان إلا مؤخرا"[5]. ليثبت أن تخليه على صفحة الغلاف تخلٍ له قداسته وسلطته.

ورغم دلالة العنوان التي تبقى غائبة مراوغة عصية على القبض تحتمل التأويلات. فالقارئ مدفوع إلى تحديد دلالته من خلال البحث في تعالقه مع النص اللاحق دلالياً ولغوياً، لأنه "مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي"[6]، فالعنوان والنص يشكلان بنية معادلية كبرى؛ بمعنى أن العنوان يولد معظم دلالات النص. فإذا كان

---

(1) حمداوي، جميل: (السيميوطيقيا والعنونة ). المرجع السابق ،ص96.

(2) المرجع نفسه، ص90.

(3) بوعزّة، محمد: (من النَّص على العنوان). مجلَّة علامات في النقد ، النادي الأدبي بجدَّة، مج14، ع53، رجب 1425هـ، ص408.

(4) روابنيه، الطاهر: (الفضاء في الجازية والدراويش لعبد الحميد بن هدوقة- دراسة في المبنى والمعنى). المساءلة، ع1، ربيع 1991، ص15.

(5) العلاق، علي جعفر: ( شعرية الرواية). علامات في النقد، مج 6، ج 23 ، 1997، صص100.101.

(6) حليفي، شعيب: ( النص الموازي للرواية:إستراتيجية العنوان). مجلة الكرمل، ع 46، 1992،ص84،85 .

النص هو المولود، فالعنوان هو المولِّد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والأيديولوجية[1]. فهو يعد "أكبر ما في القصيدة؛ إذ له الصدارة ويبرز متميزا بشكله وحجمه"[2]. فطالما أوصلت العناوين المتون إلى ثرائها وكانت خادمة لها، وعلامة لسانية لها مكانتها.

وعليه، فالعنوان أشبه ما يكون ببطاقة هوية (carte d'identité)، وهو يؤدي "وظائف شكلية وجمالية ودلالية تعد مدخلاً لنص كبير كثيراً ما يشبهونه بالجسد رأسه هو العنوان"[3]، وفي كثير من الأحيان يكون كاللوحات الإشهارية الخاطفة، وبخاصة حينما يكون براقا مغريا؛ إذ يصنع دعاية كبيرة لذلك الإنتاج. وفي ذلك يذكر (إدريس الناقوري) بأنّه "تتجاوز( دلالة العنوان) دلالاته الفنية، والجمالية لتندرج في إطار العلاقة التبادلية الاقتصادية، والتجارية تحديدا؛ وذلك لأن الكتاب لا يعدو كونه من الناحية الاقتصادية منتوجا تجاريا يفترض فيه أن تكون له علاقة مميزة، وبهذه العلامة بالضبط يحول العنوان المنتوج الأدبي، أو الفني إلى سلعة قابلة للتداول، هذا بالإضافة إلى كونه وثيقة قانونية، وسندا شرعيا يثبت ملكية الكتاب، أو النص وانتماءه لصاحبه، ولجنس معين من أجناس الأدب أو الفن"[4].

وحتى تتضح الرؤية يمكن لنا أن نشبه وظيفته بوظيفة الرأس للجسد الذي يحتوي على مراكز الإحساس والإدراك والأوامر، ورغم ضآلة حجمه مقارنة مع باقي الجسد إلا أنه المسيطر على توازنه. فالعنوان "يعد نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفراته الرامزة"[5]. وقبل أن نستنطق عناوين المجموعات الشعرية لا بد من الوقوف على مصطلح (عنوان)، ودرسه لغويا واصطلاحيا.

ورد في (لسان العرب) ما يلي: "قال ابن سيده :العُنوانُ والعِنوان سمة الكتاب. وعَنْوَنَةٌ عَنْوَنَةً وعِنْوَنًا وعَنَّاه، كلاهما: وَسَمَهُ بالعُنْوَانِ. وقال أيضا: والعُنْيَانُ سمةُ الكتاب، وقد عنَّاهُ وأعناه، وعَنْوَنْتُ الكِتَابَ وعَلْوَنْتُهُ. قال

---

(1) انظر: حمداوي، جميل: السيموطيقا والعنونة. المرجع السابق، ص **106**.

(2) الغذامي، عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير. ط**1**، النادي الأدبي الثقافي جدة، السعودية، **1985**، ص**263**.

(3) المطوي، محمد الهادي: (شعرية عنوان الكتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق). مجلة عالم الفكر ، الكويت، مج **28**، ع**1**، **1999**، ص**455**.

(4) الناقوري، إدريس: لعبة النسيان- دراسة تحليلية نقدية-. ط**1** ، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، **1995**، ص**24**.

(5) قطوس، بسام: سيمياء العنوان. المرجع السابق، ص**12**.

يعقوب: وسَمِعْتُ من يقول أَطِنْ وأَعِنْ أي عَنْوِنْهُ واخْتِمِهُ، قال ابن سيده: وفي جبهته عُنْوانٍ من كثرة السجود أي أثر "[1].

أما اصطلاحا فهو "مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصا أو عملا فنيا، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين: أ- في سياق، ب- خارج السياق. والعنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة"[2]. ومع أن التعريف يركز على أن العنوان يكون أقل من الجملة إلا أن هناك عناوين قد تتجاوز الجملة، وفي كلا الصورتين يُعطى للعنوان موقعا استراتيجيا هاما؛ إذ "له الصدارة، ويبرز متميزا بشكله وحجمه. وهو أول لقاء بين القارئ والنص. وكأنه نقطة الافتراق؛ حيث صار هو آخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ"[3]. معنى ذلك أنه بذل جهدا كبيرا لاقتناء هذا العنوان الساحر، ووضعه في الموقع اللائق به الذي أعطى بعدا جماليا معينا. وبتعبير (إمبرتو ايكو)Umberto eco العنوان قاعدة عليها أن ترن دائماً، وتخلخل الأفكار لدى المتلقي[4].وهذا هو دور العنوان في نظر الذين اهتمو به وانزلوه منزلة الرأس لجسد النص.

فالعنوان يحظى باهتمام بالغ نظرا لاعتباره أداة تحدد النص وتعيِّنه. ويرى (محمد فكري الجزار) أن "العنوان مع شدة اختصاره يشكل أعلى اقتصاد لغوي ممكن"[5] يستطيع به المبدع لفت انتباه المتلقي إلى عمله. وبفضل التلقي يصعد العنوان إلى مستوى النص، ولأنه يمتلك كفاءة فائقة في التحول إلى هذا المستوى، رغم كونه واقعة لغوية، فهو "مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه، وتغري الجمهور المقصود بالقراءة"[6].

العنوان يأخذ معناه من وظيفته لأن عنوان الشيء دليله، ووضعه أن يكون في البداية لأنه خير من يساعدنا في كشف النص، "فالعنوان من أهم العناصر المكونة للمؤلَف الأدبي، وهو سلطة النص وواجهته الإعلامية، وهو الجزء الدال منه. يساهم في تفسيره، وفك غموضه، لذا عُني المؤلف بعنونة نصوصه، لأنه مفتاح إجرائي به نفتتح

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مصدر سابق، مادة (ع ن ن).

[2] علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص89.

[3] الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير. المرجع السابق، ص263.

[4] انظر:حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية، المرجع السابق، ص90.

[5] الجزار ،محمد فكري : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص10.

[6] المطوي، محمد الهادي: (شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق). المرجع السابق، ص 456.

مغالق النص سيميائياً"[1]، والعنوان دليل يميز نصا عن النصوص الأخرى، ويفتح للقارئ أفقا على عالم شعري خاص، ويمتلك بنية ودلالة غير منفصلة عن المكونات النصية الأخرى، وباعتباره عنصراً علامتياً يخزن الكثير من أسرار النص، وباعتبار "أن(العنونة) حدث ثقافي تواصليٌّ يقع في اللغة، وباللغة"[2]. فهو حدث لساني يتكئ على خلفية ثقافية وقراءته تحتاج إلى مثقافة واطلاع للوصول إلى تفكيكيه و النبش في معانيه.

ويحتل العنوان موقعاً متميزاً بوصفه نصاً أصغر يقوم على وظائف ثلاث (يحدد، ويوحي، ويمنح النص قيمته)، والعنوان يفتح شهية القراء، وهو نص أول وعلامة دالة تضيء للقارئ مغاليق المعاني، وهو نص مختزل من الأحاسيس والانفعالات، "وكون العنوان العتبة الأولى للنص/البيت فهو صلة بين الداخل (النص)، والخارج (القارئ) يقود النصَّ إلى القارئ والقارئ إلى النص في لحظة احتفالية من التفاعل والتداخل، وانصهارهما في أفقٍ واحدٍ"[3]، وبالاشتغال على العنوان العتبة يمكن اكتشاف مختلف علائقه التي يبنيها مع النص المتن ومع القارئ. وعلى قدر الأسئلة التي يولدها وتفترض إجابة في تتبع العلامات النصية والدلالات. وهو بعد ذلك "نظام دلالي رامز له بنيته السطحية، ومستواه العميق مثله مثل النص تماما"[4]. فلا فرق بين العنوان والنص إلا تقدُّم الاول على الاخير،وقصر الاول وطول الثاني ،وقد تكون قراءة العنوان هي فاتحة قراءة النص.

إذن، يشكل العنوان "ضرورة كتابية"[5] في أي نص أدبي البؤرة [6] التي يدور حولها المتن/النص سعيا لتحقيق مضمونه، فيأتي النص شارحا وموضحا لدلالته، وهو بديل عن غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال، وهو

---

(1) حمداوي، جميل: (السيموطيقا والعنونة). المرجع السابق، ص107.

(2) حسين، خالد حسين: ظاهرة العنونة. البناء والدلالة في الأنواع الأدبية العربية المعاصرة . أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية. قسم اللغة العربية، 2004. 2005، ص 17.

(3) المرجع نفسه، ص 27.

(4) المطوي، محمد الهادي: (شعرية عنوان الساق على الساق في ما هو الفارياق)، المرجع السابق، ص457.

(5) الجزار، محمد فكري : العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي. المرجع السابق، ص.15.

(6) البؤرة : 1 . مِحْرَق بصريات يمثل مركزا . 2 . مركز اهتمام ، وقبلة أنظار ، ذات أبعاد تصويرية مضبوطة.

– علوش، السعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء، 1985، ص54

التبئير focalisation هو القناة المعرفية التي تقودنا نحو البؤرة المتوخى أن تكون نقطة جذب يجب على القارئ النظر إليها .وتطور السرديات أفرز ثلاث أنماط من التبئير عبر عنها Gerard Genette في كتابه (خطاب الحكي)، بعد أن طور الفكرة عن بويون (puillon) وتودروف ليخلص إلى:

1- التبئير الصفر أو اللاتبئير: الذي نجده في الحكي التقليدي.

2- التبئير الداخلي: سواء كان ثابتا أو متحولا أو متعددا.

3- التبئير الخارجي: الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصي .

وسيلة من وسائل تحقيق التواصل المثمر، والمنتج بين الطرفين بوصفه العتبة الأولى التي يتلقاها القارئ، وهو يدخل إلى النص عبر العنوان. إضافة إلى أن العنوان بشكل عام يكوّن الواجهة الإعلامية الأولى بالنسبة للقارئ، وهو يحمل العديد من الدلالات التي تجد لها تفسيرا حاسما غالبا داخل النص. "وتؤدي ظواهر الطباعة دورا بالغاً في إنتاج المعنى في شعرية الحداثة، بدءًا من اختيار عناوين الدواوين، والقصائد التي تمثل مؤشرا سيميولوجيا ذا ضغط إعلامي موجه إلى المتلقي لمحاصرته في إطار دلالة بعينها تتنامى في متن الخطاب الشعري في وضوح أحياناً، وفي خفاء أحياناً أخرى"[1]. وهناك من يعتمد على فنانين كبار ومصممين معروفين لإخراج طبعة الكتاب والتفنن في إخراجه، وهناك من المؤلفين من يصنع بصمته في الإخراج.

ولما كان العنوان يحدد هوية الخطاب الأدبي، ويطرح نفسه بأكثر من "ضرورة طباعية وعنصر فضائي وعتبة من عتبات القراءة تساهم في استقبال النص"[2]، فالمؤلف لا يضع عنوانه اعتباطاً، بل يتقصد من ورائه مزيداً من الدلالات والإضاءات التي تساهم في فك رموز نصه سواء أكان ذلك في صياغته، وتركيبه، أم في دلالته وتعالقه بالنص اللاحق، "ومن المؤكد أن اختيار عنوان النص الأدبي لا يتم بطريقة اعتباطية أو تعسفية، وإنما يجب أن يكون بينه، وبين النص علاقة تناغم وانسجام في إطار دلالي كبير يستقطب كل التمثلات والسياقات النصية"[3]، وهذا ما يدفعنا إلى القول أنه "لاشك أن المؤلف أفرغ فيه جهدا وتطلب منه اختياره؛ لأن صياغة عنوان أي عمل إبداعي جزء من الكتابة الفنية نظرا لما للعنوان من أهمية على المستوى الإعلامي (الإشهار) أولا، وعلى المستوى الفكري ثانيا، وعلى المستوى الجمالي ثالثا، ونظرا إلى كل هذه الاعتبارات فإن العنوان ذو أهمية خاصة بالنسبة للمؤلف والمتلقي على السواء؛ لأنه جماع النص وملخصه"[4]. ويقول (جيرار جينيت) في كتابه(عتبات)، "يتوجه العنوان إلى كثير من الناس الذين بطريقة أو أخرى يستقبلونه، وينشرونه فيساهمون بذلك في تداوله. ذلك لأنه إذا كان النص هو موضوع القراءة فالعنوان وأيضا اسم المؤلف هو وسيلة تداول، أو إن شئنا موضوع محادثة"[5]. فقد يقتني القارئ الكتاب لانجذابه إلى العنوان، لإخراجه المتقن أو إلى مؤلفه لشهرته.

---

– يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي. الزمن -السرد –التبئير. ط **1**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، **1989**، ص**297**.

[1] عبد المطلب، أحمد: مناورات الشعرية. المرجع السابق، ص **77**.

[2] داغر، شربل: الشعرية العربية الحديثة . ط**1**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،**1988**. ص**35**.

[3] مفتاح، محمد: عتبات النص. ط**1**، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، **1987**، ص**72**.

[4] الناقوري، إدريس: لعبة النسيان، المرجع السابق، صص **51**،**52**.

[5] Gérard Genette : Seuils, Collection poétique, Seuil, Paris, 1987,p73

ولئن كان العنوان هو آخر ما يكتب المبدع من القصيدة، فإن عنوان المجموعة هو آخر لبنة يضعها، إلا أنه في مستوييه العام والخاص كعنوان للمجموعة، أو للقصائد يمثل أول مثير أسلوبي كلما كان مشحوناً بدلالات تكثف المحتوى ويتجاوز وظيفة تأطير النص ، فهو "أكبر ما في القصيدة إذ له الصدارة ويبرز متميزا بشكله وحجمه"[1] . فباختيار المبدع لهذا العنوان يكون قد رهن إنتاجه بمدى قوة العنوان، أو ضعفه، " فهو مفتاح الدلالة الكلية التي يستخدمها القارئ الناقد مصباحا يضيء به المناطق المعتمة"[2]. وبهذا تتخذ العلاقة بين العنوان، والنص صيغة التوازي النصي بين العنوان وعمله، فلكل منهما نصيته الخاصة، وإن دخلت عناصر من أحدهما في بناء نصية الآخر، بحسب تأويلات المتلقي للاثنين، فاللغة (في المرسلة الأدبية/النص) تمحو كل أثر المرسل/المؤلف ومقاصده، وتنكفئ على ذاتها منتظرة منتجها الفعلي: المستقبل/المتلقي الذي تتوقف إنتاجيته–المرسلة الأدبية/النص– على فعالية تأويله[3].

فالعنوان فلسفته الخاصة القائمة على سميوطيقيا التواصل مع نصه من جهة، ومع مستقبلات التلقي من جهة أخرى مما يمنحه جمالية خاصة؛ إذ أضحى اليوم بنية ضاغطة، ومركزية تستكمل معمارية النص، وتلفت الانتباه بوصفها مركزاً باثاً، وبؤرة دائمةَ الإشعاع في شعرية النص الأدبي. فالعنوان هو أول عتبة للنص، وهو "نظام دلالي رامز له بنيته السطحية ومستواه العميق مثله مثل النص تماما"[4]، وإلى جانب تأديته عدداً من الوظائف يُعدّ اسما؛ إذ "ليس للمرء (للخطاب) في الوجود غير اسمه، من هنا تستمدّ التسمية خطرها وأهميتها"[5]، وفي هذا السياق "يحلّ محلّ الشيء بعلامة صوتية أو خطيّة أو رقم"[6]، والتسمية اعتماداً على هذه الرؤية هي آلية التعيين، والتحديد والتصوير، والاستغناء عنه، أو صرف النظر عن أهميته وخطورته، يخلق حالة إبهام ويضاعف من غموض النص. ومن ثمة يصبح "العنوان للكتاب كالاسم للشيء يعرف به، وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به

---

(1) الغذامي، عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير. ط**1** ، النادي الأدبي الثقافي جدة، السعودية، **1985**، ص**263**.

(2) قاسم، عدنان حسين: الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي. ط**1**، الدار العربية للنشر و التوزيع، مصر، **2000** ، ص**123**.

(3) الجزار، محمد فخري: العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي. المرجع السابق، ص**31**.

(4) المطوي، محمد الهادي: **(**شعرية عنوان الساق على الساق في ما هو الفارياق**)**. المرجع السابق ، ص**457**.

(5) اليوسفي، محمد لطفي: فتنة المتخيل **(**الكتابة ونداء الأقاصي**)**. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ج**1**، **2002**، ص**340** .

(6) صفدي، مطاع: إستراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية. ط**1**، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، **1986**، ص **5**.

عليه"[1]، ويقول (علي جعفر العلاق) وهو يعلي من قيمة العنوان بأنه ليس "الذي يتقدم النص، ويفتتح مسيرة نموه مجرد اسم يدل على العمل الأدبي: يحدد هويته، ويكرس انتماءه لأب ما. لقد صار أبعد من ذلك بكثير. وأوضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد. إنه مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة وغامضة لأبهائه وممراته المتشابكة"[2].

وتتم عملية اختياره بقصدية تامة من قبل المؤلف لتحقيق ثلاث وظائف رئيسية هي:[3]

. التسمية .

. التعيين.

. الإشهار .

وللعناوين منطلقات ضرورية للقراءة بالنظر إلى الوظائف التي تؤديها والتي يحددها (جيرار جينيت) في "أربعة وظائف هي: الإغراء ، الإيحاء، الوصف، التعيين"[4]. وبالتالي كان وما يزال العنوان من المواقع الحساسة التي يقف عندها المؤلفون كثيراً قبل أن يختاروا عناوين نصوصهم، فعلى الرغم من أن المؤلف حر في اختيار العنوان إلا أنه خاضع بطريقة أو بأخرى إلى معايير معينة في الاختيار موقعياً وتركيبياً وجمالياً ودلالياً وتجارياً[5].

إن للعنوان على هذا الأساس قيمة خطيرة سواء بالنسبة للذين ينتجون الكتاب، أو للذين يستهلكونه، فهو "يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص و دراسته، وهنا نقول إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص و فهم ما غمض منه"[6]، وقيمته يجليها الفضاء الذي يحتله، فهو على ضآلة حجمه وقصره وصغره يحتل الصفحة الأولى، بل إن الاتفاق على تسمية الصفحة الأولى بصفحة العنوان دليل على المكانة التي يتبوؤها في العمل برمته، وهو يجتهد في أن يقدم ما يراه معبرا عن حقيقة (الداخل)، ولنا أن نقول بعد ذلك أن "سلطة عنوان النص الأدبي عمومًا تنبع من مركزيته، بمعنى ارتباطه دلاليًّا بكافة جوانب الأبنية النصية ومستوياتها"[7].

---

(1) الجزار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي. المرجع السابق، ص **15**.

(2) العلاق، علي جعفر: **( شعرية الرواية)**. علامات في النقد، مج **6**، ج **23** ، **1997**، صص**100**،**101**.

(3) الجحمري، عبد الفتاح: عتبات النص: البنية والدلالة. المرجع السابق، ص **18**.

(4) حمداوي، جميل: **(السيميوطيقا والعنونة )**. المرجع السابق ، ص**106**.

(5) المطوي، محمد الهادي: **(شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق)**. المرجع السابق، ص **457**.

(6) مفتاح، محمد: دينامية النص. المرجع السابق، ص**72** .

(7) خفاجي، عبدالجواد: لحس العتب وسلطة العنوان (قراءة في رواية لحس العتب لخيري شلبي). مجلة الرواد، ع **11**، أكتوبر **2005**، ص **34**.

وتأتي أهمية العنوان كذلك من التوجه البلاغي الجديد، الذي يسعى إلى كسر هيمنة العنوان الحرفي الاشتمالي، ليؤسس بدلاً منه عنواناً تلميحياً، فالعنوان من أهم العناصر المكونة للمؤلَف الأدبي، وهو سلطة النص وواجهته الإعلامية، وهو الجزء الدال منه. "فهو مفتاح الدلالة الكلية التي يستخدمها القارئ الناقد مصباحا يضيء به المناطق المعتمة "[1]، ويساهم في تفسيره وفك غموضه، لذا عُني المؤلّف بعنونة نصوصه، باعتبار العنوان "مفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها و تأويلها"[2]. فالعنوان إذن هو أولى عتبات القارئ التي يقيس دلالاتها على جميع مضامين النص، و"له الصدارة ويبرز متميزا بشكله وحجمه. وهو أول لقاء بين القارئ والنص. وكأنه نقطة الافتراق حيث صار هو آخر أعمال الكاتب وأول أعمال القارئ"[3].

فلا شيء كالعنوان "يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص و دراسته، و هنا نقول إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص و فهم ما غمض منه"[4]، فهو النص المكثّف، و"الجزء الدّال من النّص"[5]، أو هو نصّ قصير يختزل نصًّاً طويلاً. ومع نشأة الشكلية والبنيوية وعلم العلامات ازدادت أهمية العنوان من حيث هو نص صغير يؤدي "وظائف شكلية وجمالية ودلالية تعد مدخلاً لنص كبير كثيراً ما يشبهونه بالجسد رأسه هو العنوان"[6] .

لقد تطورت طريقة العنونة في النص الشعري خصوصاً بعد اكتشاف إمكانات هذه العتبة، وقيمة حضورها اللافت على رأس النص، ودورها في تنشيط روح الخطاب والمتن الشعري، على النحو الذي يلقي على عتبتها وظائف كبيرة يتوجب على العنونة فيها "أن تتجه إلى مستوى من الابتكار الفني الذي يلتقط الحسّ الشعري المتفجر في النص، فخرجت العناوين إلى فيض تعبيري من مفردات الذات، وانشغالاتها العاطفية، وتأملاتها في الطبيعة والوجود"[7]. ولا تخضع العناوين لبنية تركيبية متماثلة إلا في حالات نادرة، و تتوزع بين الطول والقصر والتوسط ، و تتألف من كلمة واحدة أو كلمتين أو أكثر، و قد تكون عنوانا رئيسا فقط، و قد تجمع بين عنوان رئيس، وعنوان فرعي، وقد تكون غير هذا . ويقسم جنيت (Génétte) العنوان إلى:

---

(1) قاسم، عدنان حسين: الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي. ط1، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000.

(2) حمداوي، جميل: (السيميوطيقا والعنونة). المرجع السابق، ص96.

(3) الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير. المرجع السابق، ص263.

(4) مفتاح، محمد : دينامية النص، المرجع السابق، ص72.

(5) Ch. Grivel, Production de l'Intérêt Romanesque .éd. Mouton , 1973. p :166.

(6) المطوي، محمد الهادي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفارياق. المرجع السابق، ص 455.

(7) حداد، علي: (العين والعتبة). مجلة الموقف الأدبي، ع 370، دمشق، 2002 ، ص40 .

"1. العنوان (الأساس أو الرئيس) .

2.العنوان الفرعي.

3.التعيين الجنسي"[1].

بعد كل ما ورد من تعاريف للعنوان نصل إلى أن العنوان علامة لغوية تعلو النّص لتسمّيه وتحدده وتغري القارئ بقراءته، فيصبح العنوان مع صغر حجمه وصيا على النص بعدما رفعت وصاية النص على العنوان. وبمعنى آخر فما نجدُهُ في الخطاب الشّعري يتبأّر في خطاب العنوان ذاته، فالعنوان يَخضعُ لما يَحْكمُ جنسَ الخطابِ الذي ينتمي إليه. ويعتبر العنوان الخارجي والذي يقصد به ذلك العنوان المركزي الذي يحدد هوية المؤلف خارجيا. ويعني هذا أن العنوان الخارجي هو أول ملفوظ يواجه القارئ بعلامته اللغوية أو البصرية. والذي يوجد وسط الغلاف الأمامي من أهم عناصر النص الموازي وملحقاته الأساسية. فهو أول عنصر يواجه القارئ أثناء تفاعله مع النص.

وتجسد بنية العنوان في المجموعات الثلاث (كائنات الورق- اصطلاح الوهم- البرزخ والسكين) التي اخترناها لدراستنا مقولة نقاد السميوطيقيا في كون العنوان خطاباً ناقص النحوية أو لا نحويٍّ بإمتياز بمعنى أنه لا يحيل على عمله بلغته/دلائله ، بل يحيل إلى عمله بكفاءته في التحول من كونه واقعة لغوية تستطيع أن تصعد – بفضل التلقي والقراءة الطوافة (من – إلى / إلى – من ) – إلى مستوى النص، ومن ثم الإيحاء بدلالاتها حسب ما يوحي به النص[2]. "ولعل ولوج النص قد يكون مشروطاً بالمرور عليها لكي يستدلّ بها في رحلة القارئ (...) عن طريق المعايشة العميقة لهذه العتبات والتي تتمظهر في العناوين"[3].

ويلاحظ أن عناوين القصائد تتنوّع بحسب طبيعة المتن الشعري، وبحسب سياسة الشعر، وأسلوبيته في صياغة عنوان المجموعة الشعرية، ولكلّ من الإضافة والعطف طبيعة لغوية، ونحوية، ودلالية، وبلاغية خاصة تؤثر في صياغة المعنى وتوجيه التأويل. هذه الطبيعة اللغوية والنحوية، والدلالية، والبلاغية الخاصة ببناء العنوان الشعري بصيغة العطف والإضافة بأنواعها المختلفة في (اصطلاح الوهم، كائنات الورق، البرزخ والسكين) تتقارب تقارباً شديداً في تشكيلها وفي علاقتها بالمتن الشعري الخاص بها.

---

[1] حمداوي، جميل: السيميوطيقا والعنونة. المرجع السابق، ص**106**.

[2] الجزار، محمد فخري: العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي. المرجع السابق، صص**40.41**.

[3] يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، من السرد إلى التبئير. ط**2**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، **2001**، ص**114**.

وعنوان (اصطلاح الوهم) للشاعر (مصطفى دحية)، و(كائنات الورق) للشاعر (نجيب أنزار) جملة خبرية مؤلفة من مضاف ومضاف إليه، وصيغة الإضافة هنا توضّح طبيعة العلاقة الشعرية والرمزية بين المضاف والمضاف إليه في عتبة العنوان، وما يمكن أن ينطوي عليه المتن الشعري للقصيدة من دلالات تغذّي هذه الرؤية العنوانية. أما عنوان (البرزخ والسكين) للشاعر (عبد الله حمادي) فجملة مؤلفة من معطوف ومعطوف عليه. فإذا ما أردنا قراءة هذا المركب العنواني في ضوء بنيته التركيبية أمكننا في البداية تسجيل خلوه من الأفعال مما يدرجه في خانة الجملة الاسمية، والاسمية مسيطرة على كلمات العنوان، والعنوان جاء على هذه الصورة التركيبية لقوة الدلالة الاسمية من ناحية ولأنها أشد تمكناً وأخف على الذوق السليم من الدلالة الفعلية من ناحية أخرى[1]، وهو كذلك مكون إضافي يتركب من لفظة (كائنات، اصطلاح) مضاف، و(الورق، الوهم) مضاف إليه، ولفظة (البرزخ) معطوف عليه و(السكين) معطوف، وقوة هذه العناوين باعتبارها جملة اسمية تعبر عن الحقيقة خارج إطار الزمن مما يطبعها بالاستمرار والثبوت.

وهذه العناوين جمل بسيطة تتكون جميعها من إشارتين لغوية دالة وفاعلة بحيث لا نجد ما يمكن أن نسميه بـ(الفضلة) المصطلح النحوي، والتي يمكن أن نستغني عنها دلاليا مما يصعب مهمة القارئ، ويدفعه إلى إعادة ترتيب عناصر العنوان، وهي تتبنى تركيب الجملة الاسمية تأكيداً وتقريراً وإثباتاً، والديوانان الشعريان (اصطلاح الوهم، كائنات الورق) يتركبان من (خبر + مضاف إليه)، ويهيمن عليهما الانزياح الإيحائي والترميزي. أما(البرزخ والسكين)، فيتركب من (مبتدأ معطوف عليه+ معطوف)، وفيها جميعا يتعالى (الاسم) على الزمن وتحولاته، وتوسل العنونة بالاسمية يضمن لها الثبات، وتختفي مسافة الاختلاف بين (الاسم) و(العنوان) بذلك (في الوظيفة)، وإذا جعلنا من (الاسمية) معيار العنونة فإن العنونة بالجملة الفعلية يُعدُّ شرخا وانزياحا عن المعيار، والأمر الذي يؤدي إلى انفساخ مساحة الاختلاف بين (الاسم) و(العنوان)[2].

| العناوين الخارجية | حيثيات النشر | البنية التركيبية | نوع الدلالة |
|---|---|---|---|
| اصطلاح الوهم | ط1/1993 | تركيب إضافي | دلالة رمزية |

(1) محمد عويس، محمد: العنوان في الأدب العربي. ط1، النشأة والتطور. مكتبة الآنجلو المصرية، 1987، ص 27 .

(2) حسين، خالد حسين: (القصة القصيرة.. وظاهرة العنونة، خطاب العناوين في سردية زكريا ثامر نموذجا للقراءة). مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 422 ، حزيران 2006 .

| | | | |
|---|---|---|---|
| كائنات الورق | ط1998/1 | تركيب إضافي | دلالة رمزية |
| البرزخ والسكين | ط2002/3 | تركيب عطفي | دلالة رمزية |

وهذه العناوين تتخذ صيغا بلاغية إيحائية ترميزية، وتحضر في ملفوظات هذه العناوين الخارجية نبرة الحزن والسأم والقتامة. ويتجلى ذلك في تكرار بعض الأصوات المهموسة الدالة على المعاناة والصمت والسكون على الرغم من حركية الراء واللام والميم والنون، و هذه الأصوات الهامسة هي: السين، والتاء، والحاء. كما أن وحدات العناوين تحيل على فكرة الثنائية الضدية، وأهم عنصر في مقوماتها السيميائية هو إحالتها على العلاقة.

ولقد فرضت آلية (الحذف) نفسها بقوة في البنية النحوية، وعلى صعيد آخر تتطلع النصوص العنوانية نحو التضحية بذات المؤلف، والإحاطة بسلطته، ومن ثم مغادرته صوب مؤلفين جدد. فالنصوص العنوانية تبدو – ناقصة بذاتها ومستكملة بغيرها – ومتأثرة بصفات القارئ، والمتلقي، وخواصها في آن، وهي لا تستوفي أغراضها، ولا تدرك معانيها المتجلية في نتاج كل قراءة، ولا يتحقق حضورها في النصوص من دون غياب طائفة من الكلمات الناجمة عن عملية (الحذف) المتولدة كرد فعل عن القراءات التي تترك أثرا محرضاً مضافاً إليها استجابات القراء، وتقديرات المتلقين، ومهاراتهم التأويلية التي تضع معاني النصوص في مراتب أخرى. "فالحذف يحرك التّأويل ويوقظُهُ ليدخل المحذوف إلى مجال الاحتمال والممكن، ويحرِّر الخطاب من الوضوح ويلجُ به (دائرة الكثافة)، والعتمة لتلوح الآفاق النّائية للذّةِ المستحيلة بالتّأويل والتّأويل المضاعف.

إنّ بُنى التأويل مؤسسة على حذف معنى ما، ومتفاعلة في الأوان ذاته مع بُنى الاستجابة المؤسسة على تقبل شفرة ما ونبذ أخرى، وهاتان العمليتان تساهمان في إعادة تشكيل النصوص غير مرة، وتحويلها إلى بياض متروك بانتظار كتابة قادمة قوامها المعاني المتخفية، والمشحونة بدلالات منتظرة.وإن إجرائية الحذف تدفع بالنصوص لقول مالا تقوله مفصحة عن استحالة المساواة بين معاني النصوص، ومقاصد مؤلفيها، ووفقاً لهذا التصور يمكن اعتبار إجراءات الحذف طرائق منتجة للنصوص حيثما يقع موضعها من القارئ والمتلقي والمؤول. فأية قراءة أو استجابة أو صياغة تأويلية تتطلب حذفاً. وهكذا يمكننا رسمُ ملامح العناصر، أو الوحدات النحوية المحذوفة انطلاقاً من البنية السَّطحية للعنوان:

البنية السّطحية: كائنات – اصطلاح الورق – الوهم

البنية العميقة: ديوان من – لـ – في

البنية السّطحية: البرزخ و السكين

البنية العميقة: ديوان ديوان

إنّنا في كل مرّة نجد العنوان على صورته الحالية جملة اسمية، والجملة الاسمية مسيطرة على العنوان، فقد أراد الكاتب أن يكون العنوان على هذه الصورة التركيبية، لقوة الدلالة الاسمية من ناحية، ولأنها أشد تمكناً، وأخف على الذوق السليم من الدلالة الفعلية من ناحية أخرى[1]. ويبدو أن هناك تفضيل للعناوين القائمة على (الحذف) و (الإضمار) وسواء أكان (الحذف) على مستوى المسند إليه (المبتدأ) أم المسند (الخبر)، فإنه يترك ثغرة في خطاب العنوان تصدمُ المتلقي، وتخلق تساؤل العنوان، مما يحضُّهُ على جَسْر الثغرة المتشكلة، والإخبار عن المسند إليه[2] .

تُرى إلى أي مدى يتفق عنوان قصيدة (اصطلاح الوهم ، كائنات الورق) مع المعطيات السابقة، وهو يحيلنا بداية إلى غير المعين؟ إذ أتى خبراً لمبتدأ محذوف لنتساءل ما تقدير المحذوف. هل هو أشياء، أم أشخاص أم أحداث تجري، أم أنه زمن يتوالى بأحداثه. ولماذا حرص الشاعر على تغييب العامل الرئيس في الجملة؟ هل التغييب لسبب بلاغي يسعى إلى إثارة ذهن المتلقي، أم أنه تغيب دلالي؟. وقد ذهب دارسو العنوان إلى تقسيم مكوناته إلى ثلاثة مستويات: الأول: مكونات العنوان من حيث التركيب، والثاني: مكوناته من حيث الحذف. والثالث: مكوناته من حيث الدلالة. و غياب المبتدأ في هذه العناوين قد يحيل إلى غياب أمر أساسي في حياة الشعراء،

---

[1] محمد عويس ،محمد: العنوان في الأدب العربي، النشأة والتطور. المرجع السابق، ص27 .

[2] حسين، خالد حسين: (القصة القصيرة .. وظاهرة العنونة ، خطاب العناوين في سردية زكريا ثامر نموذجا للقراءة). المرجع السابق.

وحضور الخبر على مستوى الكتابة لا يعني مطلقا حضوره على مستوى التفكير والذهن؛ إذ سيظل(كائنات الورق) ديوانا يحاول القبض على الكائنات والإمساك بها. ويظل (اصطلاح الوهم) بحثاً دائماً عن الحقيقة.

وعليه عناوين هاتين المجموعتين اختزلا المضمون على مستوى صفحة الغلاف، ويكونا بذلك قد جمعا بين معظم وظائف العنوان من وصفية وإغرائية، ودلالية ضمنية مصاحبة.

إن العناوين الثلاثة فيها حذف، وتلك ضرورة تفرضها طبيعة العنوان المكثفة، فهناك:

. حذف نحوي:

– قد يكون مبتدأ لخبر محذوف، تقديره:

كائنات الورق ، ديوان لنجيب أنزار .

اصطلاح الوهم، ديوان لمصطفى دحية.

البرزخ والسكين، ديوان لعبد الله حمادي.

– قد يكون خبرا لمبتدأ محذوف، تقديره:

عنوان الديوان : كائنات الورق لأنزار.

عنوان الديوان: اصطلاح الوهم لدحية.

عنوان الديوان: البرزخ والسكين لحمادي.

. حذف مضموني:

يتعلق بحذف محتوى العنوان، فيتراوح مضمونه بين الحضور والغياب، وبين البوح والكتمان.

فكائنات الورق: فيها حذف عندما يقفز السؤال: ما هي ؟

واصطلاح الوهم: ما هو ؟

والبرزخ والسكين: ما هما ؟

. حذف مقصود:

وهذا حذف يصل لملحق النص، فيبدو النص مبتورا قصديا.

إنّ (اصطلاح الوهم، كائنات الورق)، عنوانان يمنحانا فرصة القبض على بعض الاحتمالات التي تتراءى أمامنا مركباً إضافياً، واسماً مضمر الخبر، فالعنوان غير تام إلا بتقدير احتمال الخبر: كائن متعلق بالجار والمجرور، وتأتي الإضافة المعنوية على معنى أحد الحروف الثلاثة، وهي:

. من (البيانية): ومن: حرف جر مبني على السكون لا محل له من الإعراب تجر الاسم الظاهر، والضمير، ولها معنى من البيانية (بيان الجنس).

. في: وفي: حرف جر مبني على السكون لا محل له من الإعراب، يجر الاسم الظاهر، والضمير، ولها معنى في الظرفية سواء كانت حقيقية أم مجازية.

. اللام: واللام الجارة هنا لها معنى شبه الملك، بمعنى أن مجرورها يملك مجازا لا حقيقة، وتسمى اللام هنا لام الاستحقاق، أو لام الاختصاص.

فيكون المعنى في الأخير إما:

في كائنات الورق؛ أي بيان جنس الكائنات (من الورق)، أو أن مكانها (في الورق)، أو أن هذا الورق يملك كائنات أو يختص في ملكيته للكائنات.

وفي اصطلاح الوهم؛ أي بيان جنس الاصطلاح (من الوهم)، أو أن هذا الاصطلاح مكانه (في الوهم)، أو أن هذا الوهم يملك اصطلاحا أو يختص في ملكيته للاصطلاح.

كما أن تعريف علامة (الورق، الوهم) نحويا يفيدها التخصيص، وعليه فإن المستوى التركيبي يحضن المستوى الإفرادي، وتنحصر الإفرادية في منطقة الدوال المنقوصة للدلالة، وهي حروف المعاني التي لا يظهر إنتاجها إلا في السياق .وبالتالي فهذه الحروف تأتي بكل الصلاحيات التي تحتويها معجميا لتطرح مجموعة دلالات. فلقد انصهرت هذه الحروف داخل البناء التركيبي لتنشئ زمنا خاصا للشعرية بالاتكاء على ما تنتجه هذه المدلولات الإفرادية. وإذا نظرنا من الوجهة النحوية البسيطة، فهناك خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذه؛ أي هذه "كائنات الورق"، وهذا "اصطلاح الوهم"، وإذا نظرنا من وجهة نحْو النّص فإنها مبتدأ مُعرّف بالإضافة خبَره في المتن.

لقد أوْلت الدّراسات الأدبية أهمية كبرى للعنوان باعتباره مصطلحاً إجرائياً ناجعاً في مقاربة النص الأدبي ومفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها،ويستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النص من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما غَمُضَ من النص فهو مفتاح تقني يجس به المحلل نبض النص وترسباته البنيوية وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي، وللعنوان وظائف كثيرة يساهم تحديدها في فهم النص وتفسيره وخاصة إذا كان نصاً معاصراً غامضاً مكثفاً ومعقداً ومعتمداً على تحطيم جميع الأنساق المعرفية واللغوية، وهذا ما يلمسه القارئ للمجموعات الشعرية

محل الدراسة. ولأن العنوان ذو دلالات وعلامات رامزة للنص أو لجزء منه فإن دراسة العنوان تأتي وفق ما يتميز به من وظائف بصرية وجمالية وترويجية أو إغرائية ودلالية ، لهذا يطرح الدارس على نفسه الكثير من التساؤلات تجاه العنوان ، مثل : هل العنوان مفتاح النص ؟ أمأخوذ من المادة النصية ؟ أجاء محض صدفة من المؤلف ؟ ما نوع الدلالات التي يحملها العنوان ؟ كيف تتم عملية تأويله ؟ مما يتكون ؟ أهو جملة اسمية أم فعلية ؟ أهو عنوان بارز على الصفحة أم محفور فيها ؟ .

والطريف في أمر العناوين الثلاثة أن كل عنوان هو عنوان قصيدة من بين قصائد كل مجموعة، إلا أنّه يحاول الانفصال عن مسقط رأسه بالتنكر لشكله بخط مغاير، مع الاحتفاظ بالتركيب نفسه لكلمات هي بنت الغلاف. واختلاف شكل الخط ليس بريئا، كما أنه لا يُعرَّى من الدلالة لأنه يمنح العنوان استقلالية وانفصالا يزودانه بمعنى مختلف؛ حيث تكمن بذور التحولات بشكل من الأشكال في كل عنوان، فالكائنات تتعدد وتتنوع في (كائنات الورق)، والراهن يحمل أوجها في (البرزخ والسكين)، والوهم تتباين حالاته في (اصطلاح الوهم).

## 1- عنوان كائنات الورق

الحضور العنواني يرتبط بالثقافة الكتابية، وهو يبرز أمام المتلقي/القارئ بوصفه شاهداً على النص الموجود بقوة الكتابة، ومعاينة (كائنات الورق) للشاعر (نجيب أنزار). هذا العنوان الذي يبوح بهوية صاحبه وبرسالة النص، ومن خلاله يُقرَأ النص الذي ينبني على دال منكر في (كائنات) بما يوحي بدلالة الإطلاق والعمومية، لكن هذه العمومية، والإطلاق سرعان ما تزول بالنظر إلى صورة المؤلف الواقعة أسفل اسمه وأسفل العنوان مباشرة مما يوحي بأكثر من قراءة: الأولى تفصل العنوان عن اسم وصورة المؤلف، والثانية تقرأهما بوصفهما عتبة قرائية واحدة مشكلا بذلك جملة واحدة مكونة من مضاف ومضاف إليه، ثم إننا نجد هذا الكائن بصيغة الجمع (كائنات) وهو دلالة على استمرارية الكائن ودوامه، لأننا حتما سنطرح السؤال: لماذا هي بصيغة الجمع، ولم تأت بصيغة الإفراد ليقول (كائن الورق).

وهذه الكائنات مرتبطة بمصطلح آخر هو الورق. لاشك أنه عنوان مشحون مثير لكثير من الأسئلة، وإشاري إلى حد كبير ومحفز في الوقت ذاته على فعل القراءة، وعلى بلوغ متعة الاكتشاف، الأمر الذي نتوقع معه أن يكون النص بتعالقاته، وتقاطعاته مع العنوان مجيباً عن هذه الأسئلة، مفضياً إلى دلالة كلية تحتضن الإجابات. فالكون الشعري كله ورقيّ متخيّل.

إن (كائنات الورق) هنا تلعب دوراً بديلاً للذاكرة بوصفها مستودعاً للحزن، والمحافظة على الأفكار والرؤى، "والذاكرة وظيفة سيكولوجية مركّبة تشترك في القيام بها جميع الحواس الباطنة تقريباً"[1]، وبناء العنوان على اختيار دال موغل في التنكرية لا يفضي إلى دلالات مهمة ذات علاقة بالمتن – بوصفه عتبة – ما لم نسع إلى جعله عنوانا تناصيا يوحي بإمكانية تناصه مع الخارج والداخل نصي، أما الخارج نصي فيأتي بوصف العنوان جزء من نص ينتمي إلى جنس (السيرة الذاتية) حسب تصريح (نجيب أنزار) نفسه ، وقد كتبها في الغلاف الأخير الذي جاء ملونا بالأسود.كتب يقول: "من لا يحب القصيدة وهي تعالج هما بحجم (المواطنة المستحيلة) ؟ لا يقدر الشعراء على وطن مستبد كهذا، لهم ما لهم من هموم مؤجلة كجميع الخلائق". لقد كان الشعر، وظل مرآة له، وذاكرة خازنة لتفاصيله، ومستعيداً لكل ما هو جميل في تاريخنا، وأيامنا وهو كثير.

والنص الأدبي يكتمل على الورق، ويكتفي بإشارات ودلالات ورموز للتعبير عن الواقع الذي انغمس فيه ثم انفصل عنه، ويقول (رولان بارث): النص حبر على ورق وهذه حالة ميتة والقارئ هو الذي يعطيه الحياة. والنص لم يعد ملكا للكاتب منذ أن حرره من درجه ونشره بين الناس ..فقد كان الكاتب مع كل الاحترام له وسيلة لإنتاج النص. لا تأثير على النص من خارجه ..فالكتابة هي بلوغ حالة تتحرك فيها اللغة وحدها وليس مع آخرين وبحرية وليس بقيود خارجية. ومقولته بموت الكاتب المجازي معروفة.. وكذلك أهمية درجة الكتابة واللغة الإنزياحية لا الاعتيادية ( الكتابة في درجة الصفر) لتوفير بيئة داعمة للتأويل، ولا شك أن عنوان النص هنا باعتباره عتبة أو نصاً موازياً يتفق إلى حد كبير مع ما أكده (جنيت) بقوله: "إن النص الموازي هو ما يطرح نفسه على المتلقي أو الجمهور عموماً بمثابة كتاب مفتوح يتجاوز بنفسه الحدود بين ما هو داخل النص وخارجه، إنه العتبة أو منطقة عبور إلى النص، ومن هنا فإن العناية به مستقلاً كبرزخ لا تجذبه مياه الداخل أو الخارج تبقى واجبة"[2].

وبذلك اختزل مضمون المجموعة الشعرية على مستوى صفحة الغلاف، و يكون بذلك قد جمع بين معظم وظائف العنوان من وصفية وإغرائية ودلالية ضمنية مصاحبة، "فالعنوان فضلاً عن شعريته ربما شكَّل حالة جذبٍ وإغراء للمتلقي للدخول في تجربة قراءة النص، أو حالة صد ونفور ومنع. ومن هنا فإن على دارس الشعر الحديث أن يدرك أن العنوان غدا جزءاً من إستراتيجية النص، لأن له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية ليس بوصفه مكملاً

---

[1] نجاتي، محمد عثمان: الإدراك الحسي عند ابن سينا. ط3، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص183.

[2] العلوي، هشام: (من الخطاب الوامن إلى أوار التخييل). العلم الثقافي، س31، ع 4، نوفمبر 2000.

أو دالاً على النص، ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال. إن العنوان غدا علامة لها مقوماتها الذاتية مثله مثل غيره من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكونه ونحن نؤول النص والعنوان معاً"[1]. إنه منذ العنوان يحتفي المتلقي بدور المعرفة لمنح الكتابة احتمالا جميلا لتوليد متعة النص ودلالاته . فهو "يدخل إلى (العمل) من بوابة (العنوان) متأولا له، وموظفا خلفيته المعرفية في استنطاق دواله الفقيرة عددا ، وقواعد تركيب وسياقا، وكثيرا ما كانت دلالية العمل هي ناتج تأويل عنوانه، أو يمكن اعتبارها كذلك دون إطلاق"[2].

لقد عرّف (هيدغر)Martin *Heidegger* اللغة بأنها (مسكن الكائن) بيد أنّ الكائن هنا هي قصائد الشاعر، وعند (رولان بارث) أنّ "النصّ يكمنُ في اللغة، إذ نجده في حركية الخطاب أو بالأحرى هو نصّ لنفس السببِ الذي يُعرّفُ به نفسَهُ كنصّ"[3]. فقد يقرأه قراءتين: كائنات الورق: تكون الكائنات مضافة للورق، يعني أن المتلقي سيقرأ عن كائنات تحيا على الورق التي هي الحروف والكلمات، أم أن هذه الكائنات هي ذاكرة الشاعر وذكرياته التي يخلدها بالكتابة التي أداتها اللغة المجسدة بصريا بالحروف. و(كائنات الورق) تتكون من مقطع واحد، تتألف بنيته من مسند (خبر)، يتمثل في لفظ (كائنات) المضاف إلى (ورق). وهذا المضاف يفيد الاختصاص، أما المسند إليه (المبتدأ) فمحذوف لوضوحه وسهولة تقديره، والتقدير مثلاً: ديوان كائنات الورق.

إنّ التعبير عن الذّاكرة في عنوان المجموعة الشعرية يتم باسم نكرة معرف بالإضافة، ذاكرة تنفتح على دلالات متعددة، ذاكرة لم يتم التعبير عنها بالأداة الزمنية المتعارف عليها لدى النحاة وهي الماضي وإنما تم التعبير عنها بإشارات لغوية دالة عليها، إشارات يستنبط منها ذاكرة مدونة وموثقة بفعل الكتابة، التي تحتاج إلى ورق تسكن فيه كائنات لغوية. كما أننا لا بد من الإشارة إلى أن "الذاكرة كائن انتقالي، لذا يجب تعريفها بالضرورة بناء على وجهيها. فهي من جهة تقدم لنا لوحة عن بقايا الماضي وآثاره، كما تقدم لنا من جهة أخرى وفي هذه اللوحة نفسها معالم المستقبل، نظراً لأن الذاكرة تبتدع بحدّ ذاتها مستقبلها الخاص"[4].

ف(الكائنات) من هذا المنطلق نص ثقافيُ يتقن احتضان الذاكرة الثقافية لمجموعة ثقافية ولغوية ما. ومن هنا لا يستقيم الحديث عن الثقافة "بمعزل عن الذاكرة بحيث إن جوهر الثقافة ينبغي أن ينظر إليه بوصفه ذاكرة.

---

(1) قطّوس، بسام موسى: سيمياء العنوان. مطبعة البهجة، بدعم من وزارة الثقافة ، عمان، الأردن، ص57.

(2) الجزار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي. المرجع السابق، ص19.

(3) بارث، رولان: (من العمل الأدبي إلى النص من كتاب الصورة، الموسيقى، النص جريدة). تر: علي أبو خطّاب، الأيام الفلسطينية، ع1637، الثلاثاء 200/7/11.

(4) فروم، أريك: اللغة المنسية. تر: حسن قبيسي، المركز الثقافة العربي، بيروت ، الدار البيضاء، 1992، ص87.

فالثقافة ترسخ التجربة السابقة بواسطة التذكر أو الصناعة التذكرية، بل يصح القول إن الثقافة تلعب دور البرنامج. إنها تلك التعليمات التي تتحكم في كل سلوك الإنسان أو التي يصدر عنها كل سلوك إنساني.أي إننا نصوغ من خلال الثقافة (البرنامج والتعليمات) الواقع الذي نعيش فيه والعالم الذي نحيا فيه"[1]. فعنوان الديوان وعنوان القصيدة، والنصوص الأخرى تناول فيها الشاعر هموماً، وأشجاناً ذاتية، وجماعية تلتقط ثيماتها واستعاداتها من داخل تجربة معيشة ومهيمنة فنياً وجمالياً تنفتح فيها القصيدة على تداعيات واستذكارات، وإقامة حالة من التساؤل المستمر مع الذات والآخر التي ينظر إليها الشاعر عبر زاوية فنية وجمالية.

العنوان فني طوى كلاماً كثيراً في جملة واحدة اتسمت بالاختصار. وهو في حد ذاته كائن لغوي مراوغ شديد المراوغة لحظة القراءة الأولى لكنه أكثر مطاوعة أمام القارئ في لحظات القراءة الأخرى. وهذا العنوان ليس من زمرة تلك العناوين التي يمر عليها القارئ فلا تحرك فيه ساكنا. إنه عنوان شامل لهذه المجموعة الشعرية، وعنوان مبني على علاقة لغوية هي الإضافة التي تنظم سائر العناوين الفرعية في إطار واحد (لا تكتب، مشاهدات علي، المشاهدات، كائنات الورق، بربري، السطح، الشاعر، زوجتي، الجدار، كائنات الورق، اللقاء، الرحلة، عادل، حبنا، مسارات، حياتي)، وهي بمجموعها تضعنا أمام عالم من الشخوص والرؤى التي تعكس ما يعيشه الشاعر/الإنسان العصر الراهن من تشتت وقطيعة مع ذاته أو مع الآخرين، وتنحو نحواً كفاحيا ونضاليا من أجل الحياة الحرة الكريمة التي يتحول فيها الشعر إلى أداة تعبيرية معنوية، وقيمة جمالية في آن معا. فمثلما يبحث الشاعر عن خلاص مصيري له في الحياة تبحث قصيدته عن خلاص مشابه له في اللغة؛ بحيث تتحول الحياة إلى لغة، واللغة إلى حياة، و يتحول الشعر إلى خلاص ثقافي وجمالي وأخلاقي وحياتي أيضا.

و(نجيب أنزار) يختار صورا من الذاكرة الفردية والجماعية تفصل التاريخ الماضي والمعاصر، وفواجع المكان والسلطة، وتشكل هذه الكائنات الشعرية والنصية ذاكرة الشاعر وذاكرة جيله وهويته التي يحاول استعادتها من مخزونات الذاكرة ولاوعيه، فكل ما يستدعيه الشاعر يشكل تشريحا للتاريخ، ومذكراته تسد الثغرات لأسئلة غابت إجاباتها عن وعي الشاعر فيعيد من خلالها تشكيل صورة تاريخ يراه ماثلا أمامه في حاضره. فهذه الصور الهاربة من الذاكرة بوصفها "مستودعاً أو مخزناً يختزن فيه الفرد جميع الصور الاجتماعية والعرفانية والعقلية التي تمرّ أمام مخيلته خلال حياته في هذا العالم المتطور سريعاً نحو النمو والارتقاء"[2]، وهي التي تربطه بعالمه وتمثل تاريخه

---

[1] حنون مبارك: دروس في السيميائيات. ط**1**، دار توبقال للنشر، **1987**، ص**87**.

[2] سيجموند، فرويد: الذاكرة. ط**1**، تر، تح: مصطفى غالب، دار ومكتبة الهلال، بيروت، **2000**، ص **5**.

السياسي وهويته يعيش فيها كلما أحس بالانغلاق على الذات، فيفتح آفاق الرؤية، ويترك حاضره ليراه قد سبقه في الماضي والتاريخ.

ويمكننا حينها أن نتناول العنوان واسم المؤلف كعتبة قرائية واحدة مشكلة بذلك جملة واحدة مكونة من مضاف ومضاف إليه (كائنات ورق نجيب أنزار). وقد جاء (اسم المؤلف) بلون (أبيض) متحدا مع (الورق) الذي نتفق على أن لونه أبيض، لتشع دلالة الأحمر، والعنوان الذي ينبني على دال جمع معرف بالإضافة (كائنات الورق) بما يوحي بدلالة التحديد والتعدد، واسم المؤلف الواقع موقعيا أسفل العنوان مباشرة، وبخط وحجم خط مختلفين، يؤكد دلالة التعدد، ولكنه التعدد في إطار الواحد؛ لأن (نجيب) الشاعر واحد من كائنات الورق جمعت بينهما ذاكرة واحدة. فيصبح عنوان المجموعة العتبة النصية التي من خلالها يلج القارئ عالم النص المغلق، ويحمل العنوان في ثناياه مستوى الوعي بالتاريخ مصرح به، ويستحضر الشاعر من صور الذاكرة وجوها لشخصيات تشكل محيطه وواقعه.

وما يُميّز (نجيب أنزار) على مستوى القصيدة بحثه (الإرادي) عن قصيدته المتفردة، والمتخلصة من مؤثرات غيره منذ ديوانه الأول (كائنات الورق)، بل انطلاقاً من عنوان الديوان. ذلك أن الكائنات الورقية ليست سوى ذاكرته (ذاكرة النصوص)، نصوص الآخرين. فيفتتح ديوانه بقصيدة حملت عنوان (لا تكتب)[1] يقول فيها: (لا تكتب، قد كتبوا قبلك) لكنه مع ذلك يكتب لأن (الشهوة/ لا تخبو) فيما (يخبو الإنسان).

والأمر النافذ والأكثر أهمية أن جميع ما يحدث من تحولات في أوجه الحياة المختلفة يتملكها واقع كتابي ينزع إلى إقصاء راهنيته، ويغرينا بتوسيع مفهوم الكتابة ليشمل كل مظاهر الحياة الحسية التي تتعدى إمكانات (القلم والورقة)، وتتجاوزها ( لا تكتبْ/لا تلعبْ/لا تنس/أوّلت كثيراً ونسيتْ،/أوّلت إلى أوّل العُمْرِ/لم يكفِ الحبرُوالورقُ)[2] وعلى وفق هذا المنظور تصبح الكتابة شرطا أساسيا لكل فعالية بشرية، وسمة من سمات أي كائن إنساني لا سيما إذا كانت قائمة على تجاوز شيء ما.

ماذا تحمل ذاكرة البياض في الورقة التي بقيت عاجزة عن احتضان قصيدة لم تتجسد بالكلمات. إن في ذاكرة ورقية بيضاء كهذه شكلا من معاناة شاعر يحاول القبض على تجربته في نص كتابي، وهي ذاكرة كل شاعر

---

[1] أنزار، نجيب: كائنات الورق. المصدر السابق، ص7.

[2] المصدر نفسه، ص9.

تحكي قصته مع الكتابة، وهي بمثابة التذكير ببداية البوح الشعري عبر لغة البياض . إن الوظيفة الكتابية للكلام الورقي في هذه اللعبة هي فعل انكتاب العلاقة بين الناص ونصه. فمن خلال القصيدة يحاول الشاعر تمرير مواقفه من الواقع، وبالخصوص الأزمة الجزائرية، فيري بأننا لا يمكن أن نعالج العنف الذي يجتاحها بالمواجهة والشجاعة والجرأة لأنها لا تنفع وستؤدي إلى الموت، كما حدث للشاعر (بختي بن عودة)، ويقول لنا بأن الكتابة هي الوحيدة القادرة على الصمود أمام صلابة الواقع، وهيمنة سلطة القمع والتقتيل. يقول:" اجمع نفسك منذ الآنْ/وتكتّلْ/أعصر زهرتك البيضاء/قاتلْ/قاتلْ ذاتك في أعدائكَ/أعداؤك في الداخل حشد وكلامْ"[1].

إنّ الورق موطن الكتابة، والخطاب الشعري الحداثي يعتمد الكتابة سبيلا للتعبير عن العالم المرئي، ويرتبط الورق بالكائنات في هذه المجموعة ارتباطا وثيقا، فالكائن إذا قاربناه بالنص الشعري ذو طبيعة رؤيوية يحكمها الخيال. ويتموقع العنوان على بوابة المجموعة بكلمات أكثر اقتصاد ينتشل عالم الغلاف من الصمت إلى فضاء الظهور والهوية والاختلاف، ويجعله رهين التحديد والتعيين والكينونة. إن الشاعر يصوغ عالم المجموعة في كائنات ورقية هي: الكلمات .

## 2- عنوان اصطلاح الوهم

أوّل ما يسترعي انتباه القارئ هو أصوات (اللام و الهاء و الحاء و حرف المد)، ولعل القاسم المشترك بين هذه الأصوات هو اتحادها في تأدية دلالة واحدة هي دلالة (الحزن، والحرقة، والحسرة واليأس). وهذه هي المعاني نفسها التي قامت عليها المجموعة الشعرية.

فأما (اللام) فيُعرف في العربية بالصوت المنحرف لالتصاق صفة الانحراف به، وتعني انحراف الهواء أو النفس عن جانبي اللسان لحظة نطقنا به، و ذلك نتيجة تعلق اللسان، والتصاقه بسقف الفم. فاللام في (اصطلاح الوهم) تدل على تشبث الشاعر بضرورة الاصطلاح الذي يحيل على العلم في مواجهة الوهم الذي يقف على الجانب النقيض. وتعلق اللسان بسقف الفم، ومحاولة الهواء الخروج من مكانه الأصلي ثم انحرافه إلى أماكن أخرى يشبه محاولة الشاعر التخلص من الوهم. وأما(الهاء) فحرف جوفي يخرج من الجوف، يدل على الحسرة، والحزن، واليأس، وقد ورد الهاء في (الوهم) دالا على الحسرة والحزن أيضا، حزن على الراهن، ومأساوية الواقع. وأما(الحاء) فصوت حلقي يحيل إحالة مباشرة على الحرقة، والغصة التي يحس بها الشاعر من هول ما يرى، والفجيعة التي يشعر

[1] أنزار، نجيب: كائنات الورق. المصدر السابق، ص17.

بها. وأما المد فقد ورد في (اصطلاح) دالا على بعد بين الشاعر عن الوقوف على الحقيقة، ونداء للبعيد. وعليه فإنّ أصوات هذا العنوان قد أدت الدلالة المنوطة بها على أكمل وجه.

ويحيلنا البحث في البنية النحوية، أو التركيبية لأيِّ نص – وإن كان عنوانا– إلى دراسة جمله بوصفها الوحدة اللغوية الرئيسة في عملية التواصل، فقيمة الجملة في المستوى النحوي كقيمة الصوت في المستوى الصوتي، والكلمة في المستوى الصرفي. إن النحوية هي الضامنة لدلالة الجملة، وهو ما أسماه (جاكبسون) (شعر النحو)، ومهما تكن مفهومية الجملة فإن نحويتها تضمن لها طبقة أولى من المعنى[1]، غير أن الشعر يخرق هذا النظام من خلال قلب الترتيب، ففي حين يتجه النثر إلى تجميع عناصر البناء يسعى الشعر من خلال صور النحو إلى الفصل بينها. فعنوان المجموعة الشعرية جاء جملة اسمية محذوفة المبتدأ، والذي يمكن تقديره بـ(ديوان) اصطلاح الوهم. وغياب المبتدأ في هذا العنوان قد يحيل إلى غياب اصطلاح الوهم، وأي وهم ممكن التحقق، ووهم يستحيل تحققه، وتجربة الشاعر تعد على ما يبدو نوعا من الوهم أو الجسم الهلامي الذي يستعصي على أي نوع من التحليل .

ويظهر انشغال (مصطفى دحية) بعتبات النص واضحا في تنوع أشكال العنونة والإهداء، وعلاقة التعالق التي يقيمها بين العنوان الرئيسي، والعناوين الفرعية، وبين الإهداء، والتقديم والتوطئة؛ حيث تشكل هذه العتبات مدخلاً قرائياً يختزل ويكثف مضمون التجربة ودلالاتها، ويوحي بها. الأمر الذي يجعل هذه العتبات تكسب القارئ معرفة بالنص، وتقوم بمنهجة عملية القراءة وتأويلها وفق تعبير (بارث)، كما تكشف للقارئ اهتمام الشاعر بإستراتيجية العنونة ووظيفتها الشعرية والإشارية خاصة وأن هذه العناوين توحي بشمولية تمثيلها للنص، الذي يظل يدور حول محورها، ويتعالق معها على مستوى البنية اللغوية أو البلاغية. حتى "شاع استخدام العناوين البليغة شيوعاً يوشك أن يؤسس ثقافة نصوصية متميزة تخص العناوين دون النصوص"[2].

إن الفضاء المملوء بالأشياء والكتل والأجساد هو دائما في حالة من الحركة والديناميكية والصيرورة المتغيرة. لنتأمل في العنوان مليا، نتأمل في تشكيله البصري، "لاشك أن المؤلف أفرغ فيه جهدا وتطلب منه اختياره لأن صياغة عنوان أي عمل إبداعي جزء من الكتابة الفنية نظرا لما للعنوان من أهمية على المستوى الإعلامي (الإشهار) أولا، على المستوى الفكري ثانيا، وعلى المستوى الجمالي ثالثا، ونظرا إلى كل هذه الاعتبارات فإن العنوان ذو أهمية

---

[1] Jean cohen . Structure du langagepoétique.flammarion.éditeur.Paris.1966 p 186.

[2] الغذامي، عبد الله: ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية). ط1، النادي الأدبي، جدة، 1992، ص51 .

خاصة بالنسبة للمؤلف والمتلقي على السواء؛ لأنه جماع النص وملخصه"[1]. فـ(اصطلاح الوهم) عنوان ينقلنا من عالم العبارة إلى عالم آخر هو أقرب إلى عالم الإشارة بالمفهوم الرمزي الصوفي.

والوهم لغة: "الوَهْمُ: وَهْمُ القلب، و الجمعُ: أوْهام، وتوَهمّتُ في كَذا، وأوْهَمْتُه: أي أغفلتُه، والتُهْمةُ أُشْتُقَّت منَ الوَهْم، وأصلها (وهمة)، إتَهَمْتَه: افتعلتُه، و اتمهته، على بناءٍ أفْعلتُ، أي أدخلتُ عليهْ التُهْمة، ويقال: وهمْتُ في كذا: أي غَلِطْتُ، ووهم إلى الشيء يَهيمُ، أي ذَهبَ وهْمُهُ إليهِ"[2].

وقال الزمخشري: "وهمْتُ الشيءَ أهمُهُ وَهْماً، وتَوهّمْتُهُ: وقعَ خُلْدي، وشيءٌ مَوْهومٌ و مُتوهّم، قال أبو زبيد:–من البسيط:

واستحدثَ القومُ أمراً غيرَ ما وَهِمُوا وَطارَ أنْصارُهُم شتّى وما جُمِعُوا

ظنّوا أنّهم يَغْلِبونَني فاستحدثُوا الفَزَع والجُبْنَ، ووهِمْتُ به سوءاً وتوهّمْتُه به، وأوهَمَنيهُ غَيْري وَوهّمنيهُ، واتهمَ بكذا، وفُلان مُتّهم: يتّهِمُ الناسَ و هُوَ صاحِبُ تُهْمَةٍ وَ تُهَمٍ"[3]. وجاء في لسان العرب: "وتوهّمَ الشيءَ تخيّلهُ و تمثّلهُ كانَ في الوجود أولم يكن. و... توهمتُ الشيءَ وتفرّستُه وتوسّمتهُ وتبينتُه بمعنى واحد... والله عزّ و جلّ لا تدرِكهُ أوهامُ العِباد. وقال ثعلب: يقال: وهمتُ في كذا وكذا أي غلطت... ووهِم بكسر الهاء: غَلَطَ وسَها، وأوْهَمَ في الحساب كذا أسقط"[4].

والوهم اصطلاحاً: لم يضع له المتقدمون تعريفاً اصطلاحياً شاملاً وواضحاً، و قد عرفه المحدثون بأنّه: "نوع من التخيّل العقلي لأمور غير موجودة يبني عليها الإنسان تصرّفاً معيّناً، فإن صَحَّ توهُمُه انتهى إلى تبيينٍ و معرفةٍ، وإذا لم يصحّ انتهى إلى الغلط و السهو"[5]. والدليل على كون الوهم نوع من التخيل، ما جاء في كتاب الصاحبي: "قيل لأعرابي ما القلم؟ فقال: لا أدري، فقيل له: توهمه، فقال: هو عودٌ قُلّمَ من جانبيه كتقليم الاظفور فسُمّيَ قلماً"[6].

---

(1) الناقوري، إدريس: لعبة النسيان. المرجع السابق، صص51.52.

(2) الفراهيدي، (الخليل بن احمد) (ت 175ه): العين. تح:د.مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السّامرائي، دار الرّشيد للنّشر، بغداد، 1980م. ج4، ص100.

(3) الزّمخشري، (جار الله محمود) (ت 538ه): أساس البلاغة. تح: عبد الرّحيم محمود، مطابع يوسف بيضون، دار المعرفة، بيروت-لبنان، د.ط، د.ت، ص 511.

(4) ابن منظور، (أبو الفضل جمال الدّين) (ت 711ه): لسان العرب. دار صادر، بيروت، 1955م-1966م. ج12، ص643.

(5) الطويل، رزق: (ظاهرة التوهم في الدراسات النحوية والصرفية). مجلة معهد اللغة العربية، ع1، 1402.1403ه، ص72.

(6) ابن فارس، (أبي الحسن أحمد) (ت 395ه): الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها. تح: مصطفى الشّويهي، بيروت،لبنان، 1964م، صص98.99.

والوهم في المعنى المعجمي هو خطأ الظن، والخيال في الدلالة المعجمية أيضاً يلتقي في المعنى بالظن والوهم. وعند الكثيرين أن الوهم والخيال من طبيعة واحدة، كلاهما يدل على التصور، مع الفارق أن الوهم ذو دلالة سلبية، والخيال ذو دلالة إيجابية. والوهم مصطلح له امتدادات فلسفية قديمة، فقد ورد في معجم المصطلحات الأدبية: "وهم illusion – انطباع بأن ما يدرك ليس حقيقيا– صورة أو مفهوم عقلي زائف قد يكون توهما أو إساءة تفسير لمظهر واقعي– وقد يكون الوهم مضرا، ولكن هناك أوضاع كثيرة يكون فيها خاليا من الضرر ممتعا، أوحتى مفيدا، فجمهور النظارة في مسرحية عليهم أن يعيشوا وهم الواقع لكي يستوعبوا أحداث المسرحية. والوهم الخيالي:(ابتكارات الخيال المزخرفة) fancy غالبا ما يعتبر المصطلح مرادفا للخيال، ولتشكيل صورة ذهنية مما ليس حاضرا بالفعل في الحواس. إلا أنه في النقد الأدبي الحديث يعتبر الخيال خلاقا، وعضويا، أما الوهم الخيالي فيعتبر منطقيا وميكانيكيا ومتكلفا ومصطنعا وقد كان (كوليردج)Samuel Taylor Coleridge أول من أقام هذه التفرقة في سيرته الذاتية .فالوهم يربط بين صورة لا يجمعها ارتباط طبيعي أو معنوي، ولكن الشاعر يربطها قسرا اعتمادا على بعض الاتفاق العرضي في الحدوث، وتشير الكلمة أيضا إلى الولع السطحي بالزخارف الجذابة"[1].

فالعيش بلا وهم صعب، والأوهام متنوعة ومتباينة مما يأتي بالخلاف والشقاق، وتعاكس الأوهام يجلب الضغينة والتناحر. أوهام صغيرة تكبر معنا وأوهام نتخلى عنها، وأوهام تقودنا إلى حتفنا وأوهام نكرهها، وأوهام نعشقها، وأوهام نريدها لغيرنا ونرفضها نحن. هناك صراع الأوهام كوهم أكبر، كما هناك اتحاد الأوهام لوهم واحد. والمأساة أنه عندما ينهار الوهم يعيش صاحبه اللحظات الكارثية لوهم كان جميلا.

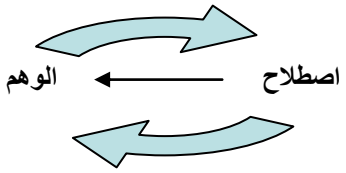
و"لم يغفل ابن عربي أهمية (الوهم) في السلوك النفسي الصوفي وسلطانه على الخيال الذي يحكمه في النفس فلا تستطيع فكاكا. لذلك يرفع قبالته: (العلم) لأن في طاقته قهر سلطانه بالحقائق. يقول: ويتسلط عليهم [أهل النار] الوهم بسلطانه، فيتوهمون عذابا أشد مما كانوا فيه. فيكون عذابهم بذلك التوهم في نفوسهم أشد من حلول العذاب المقرون بتسليط النار المحسوسة على إحساسهم، وملك النار التي أعطاها الوهم هي النار التي" تطلع على الأفئدة"[7/104]"فإن (الوهم) لا ينبغي أن يقضي على (العلم). يظهر في النص الثاني أهمية (العلم) في مقابل (الوهم) وضرورة التنبه إلى هذا الأخير قبل أن يمتد سلطانه إلى (العلم) فيشل فعله"[2]. فهنالك بعض الأوهام التي

---

[1] فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية. ط1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، 1986، ص412.

[2] الحكيم، سعاد: المعجم الصوفي. ط1، دندرة للطباعة والنشر، 1981، ص 1241.

تتحول إلى حقائق. كما أننا نشعر باستراحة المحارب في انتظار وهم جديد. وما بين الغواية والمراوغة تقع شاعرية الانزياح الأسلوبي للعنوان، ولئن كان العنوان كذلك فقد حمل من تكثيف اللغة وفتنة الغواية ما يجعله يصطدم بأفق التوقع عند المتلقي. وعتبة العنوان (اصطلاح الوهم) يمكن أن تنحو منحا جدليا في سيميائيتها الشعرية، وهي تصويرياً ذات حركة دائرية يمكن توضيحها بالخطاطة الآتية :




وجاء في معجم الصوفية: "وهم: مصطلح. وقد خلق الله تعالى وَهْمَ محمد من نور اسمه الكامل، وخلق الله عزرائيل من نور وَهْمِ محمد – صلى الله عليه وسلم–، ولما خلق سبحانه وَهْمَ محمد من نوره الكامل أظهره بالوجود بلباس القهر، ولذلك فإن أقوى شر يوجد في الإنسان هي القوة الوهمية، وأقوى الملائكة هو عزرائيل لأنه خلق منه. وهو الذي يقبض الأرواح لما أودع الله تعالى فيه من القوى الكمالية المتجلية في مجلس القهر والغلبة"[1]. لقد عاد الشاعر إلى(حكمة) الصوفيين والنفاذ إلى روحية (الصنعة) التراثية صياغة وبنية كأنه ينسج (سوناتات) الحكمة في الزمن الشديد التعقيد المتسع التضادات والأوهام والإحباطات.

يُعدّ العنوان/الرسالة التي بعث بها المرسل/الشاعر إلى المرسل إليه/القارئ المزودة بشفرة لغوية نواة أو مركزا للنص الأدبي، يختصر جسد النص ويؤسس لهويته ويقدم لنا معرفة ما غمض منه، غير أنه في أحيان كثيرة يأتي مثقلا بدلالات وتناقضات كما هو الحال في ثلوج البراكين . ومع القراءة تتوالى الإضاءات لدلالاته.

وفي هذه المجموعة يضع الشاعر بعد عتبة العنوان عتبة ثانية هي عتبة الإهداء ونصها "إلى مصطفى دحية رحمه الله"، وهي عتبة جديدة تعمل بوصفها جسرا بين عتبة العنوان وفضاء المتن الشعري، ويتفاعل المتن الشعري تفاعلا حيا ومباشرا مع عتبة العنوان عبر عتبة الإهداء إلى درجة التماهي والاندماج الكامل. وكذلك التعالق بين العنوان الرئيسي، والعناوين الفرعية في (اصطلاح الوهم) يبدو واضحاً من خلال العناوين التي تحيل على اصطلاحات يضعها الشاعر كما في هذه العناوين "السير إلى الثلث الأخير من الرحلة، مدونة أخرى للموت،

[1] الزوبي، ممدوح: معجم الصوفية. ط1، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، 2004، ص59.

تناسخ، خلاسية المانوي الذي تنبأ، عوارف السهروردي القتيل ...."؛ إذ أن هذه العناوين تحمل تيمة الوهم، كما تحمل تيمة الموت والحزن، ولكن باصطلاحات يأتي بها الشاعر لقلب موازين المألوف والسائد. وهكذا فإن أول عتبة يطؤها القارئ/المتلقي هو استنطاق العنوان واستقراؤه بصرياً ولسانياً، أفقياً وعمودياً لأنه يتمركز في قمة الهرم النصي ليدل على ذاته، وعلى فضاء النص وعالمه وطبيعته. غير أن البحث في دلالة العنوان يقتضي تأمل النص كاملاً على مستوى القصيدة، والنصوص كلها على مستوى الديوان وملاحقة إشاراته في ثناياه؛ إذ أنّ إنتاج دلالته يمثل عملية عكسية لتركيبه فيبدأ المتلقي من حيث انتهى المبدع/الشاعر تفكيك ما بناه من عنوان لتأدية وظيفته الدلالية لإدراك ذلك واستجلائه.

والعنوان هو المفتاح الأول الذي بين أيدينا كبحث في صميم النص، وهو رأس النص والرأس يحتوي الوجه، وفي الوجه أهم الملامح، وبخاصة إذا كان العنوان دالاً على محتوى ما تحته، وكما أن الرأس مرتبط بالجسد بصلات دقيقة جداً فعنوان أي نص مرتبط به ارتباطاً عضوياً، فهو"مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه، وتغري الجمهور المقصود بالقراءة "[1].

وتبقى دلالة العنوان غائبة، مراوغة، عصية على القبض، تحتمل تلك التأويلات. الأمر الذي يدفع القارئ إلى تحديد دلالة العنوان من خلال البحث في تعالقه مع النص اللاحق دلالياً ولغوياً؛ حيث أن "العنوان، في مثل هذه الحالة، يعمل موجهاً رئيسياً للنص الشعري، ويؤسس غواية القصيدة وسلطتها في التعيين والتسمية، أما النواة فتتمركز في وسط القصيدة. وإذا كان العنوان لدى السيميائي بمثابة سؤال إشكالي ينتظر حلاً، فإن النص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال الإشكالي، وذلك بإحالته على مرجعية النص، وفي احتوائه على العمل الأدبي في كليته وعموميته. إنه دليل على كون سيميائيّ هو النص في حد ذاته، وفوق ذلك يعدُّ مرجعاً يحيل على مجموعة من الدلائل (العلامات) معلناً عن طبيعة النص، ومن ثم عن نوع القراءة التي تناسب هذا النص"[2].

ويُعد عنوان المجموعة الشعرية إطاراً جزئياً آخر لخلق (الإيحائية) في ثنايا المجموعة، نص مختزل من الأحاسيس والانفعالات كما أن البحث في العنوان كأول عتبة من عتبات النص يكشف عن طبيعة الصراع النفسي بين الانفعالات، وبين الرغبة في اكتشاف الذات عبر العتبات النصية، وما تحمله من مفارقات سيميائية عجيبة. يُطالعنا عنوان المجموعة الشعرية للمبدع الذي يشدُ الانتباه، ويدخل القارئ في حيرة من أمره منذ البداية، محاولاً

---

[1] المطوي ،الهادي : (شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفرياق). المرجع السابق، ص 456.

[2] قطّوس، بسام موسى: سيمياء العنوان. المرجع السابق، ص61.

اكتشاف دلالاته وفك غموضه كعنوان سيميائي يجسد أعلى إثارة لغوية، يغري القارئ بتتبع دلالاته وتفسيرها، فما أن يقع نظر القارئ على العنوان حتى يُثير في مخيلته تأويلات شتى عن هذا الوهم.

ويبدو أن جَيَشَان الأحداث في الجزائر منذ الانفتاح التعددي إلى يومنا هذا قد وجد صداه الكامل في الشعر، وانعكست فيه بشكل حركات هادئة، أو غاضبة أرادت تأليف نوع جديد من الكتابة "سواء جاءت هذه الحداثة من كلمة، أو من تركيب كلمات في سياق معين لأن جزءا من عالم الشاعر، وآفاقه المتميزة إنما ترسمه الكلمات الحديثة"[1]. ويكفي تواجدها وتوافقها مع الحركة العامة للمجتمع والسياسة للدلالة على الطموحات التي كان يختزنها الشاعر؛ حيث "حمل لواء التمرد على القيم المحنطة "[2].

والعنوان للشاعر يتكون من علامتين رُكبتا وفق نسق معين لتعطي معنى محددا بموجبه يتمكن هذا الأخير من أداء دوره المنوط به على أكمل وجه. فرغم عدد كلماته القليلة، إلا أنه ينتشر على مساحة هائلة، وكأنه نص صغير انبثق من آخر أكبر منه ويكمله في ذات الوقت، ويدور في فلكه. وهو خطاب رمزي يعتمد على ادخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كمًّا من الأفكار والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحمولة الدلالية للنص وجمالياته. والشاعر امتلك قدرة فائقة على المراوغة فهو يمرر ما شاء من الرسائل محددا سياقها وشفرتها بخطط ذكية يصعب على الرقابة احتجازها، أو القبض عليها سواء كانت من المجتمع، أو من سلطة الأنا الأعلى. وبما أن "الكلمات قواقع مليئة بالضجيج. هنالك الكثير من الحكايات في منمنمة الكلمة الواحدة !"[3].

عنوان المجموعة استباقي إخباري؛ يخبر بالنص ويجعل القارئ يتوقع وينتظر عملاً يحقق أفق الانتظار، وهذا ما نلمسه منذ الصفحات الاستهلالية، وتتأكد القصدية في اختيار العنوان بتكراره في أكثر من مقطع. ومنذ الصفحة الأولى نجد أنفسنا أمام حركة صعود ونزول بين العنوان والنص، لنؤكد ما توصلنا إليه أو نفيه. لكن من أي منطلق أتى هذا العنوان؟ هل هو تجسيد واختصار للنصوص؟ أم هو محاولة لإعادة الاعتبار للفرد في زمن الإحساس بالغربة عن الذات، والشعور بالمرارة، وانكسار الروح وتوالي الهزائم في زمن الحرب، والفقر والظلم والبحث عن العدالة والحرية.

---

(1) الداية، فايز: علم الدلالة العربي، النظرة والتطبيق. دراسة تاريخية تأصيلية نقدية. ط2، دار الفكر، دمشق، سوريا، 1996، ص443 .

(2) حمادي، عبد الله: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع. المرجع السابق، ص 112 .

(3) باشلار، غاستون: جماليات المكان. ط3، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1987، ص 167.

إنّ وجود نص بين دفتي كتاب يحمل عنوان (اصطلاح الوهم) يغري بارتياده، ويدفع إلى قراءته، وهذه أهم وظائف العنونة على الإطلاق؛ أي الدعوة إلى قراءة النص، والسعي نحو خلق ألفة بينه وبين القارئ. من ثمة جاز اعتبار هذا الاختيار العنواني طريق مختزل "racourci" إلى ما سوف يتطور لاحقا في النص/العرض، أو ما سيكشفان عنه، إنه أداة مساعدة للقارئ كي يشيد معنى قبليا، ويوجهه إلى معان محددة، يفترض في النص إذا ما أراد أن يكون حداثيا وتجريبيا أن يخترقها.

إنّ هذا النوع من العناوين يعد وصلا يجعل القارئ يستبق المعنى، وهو موجه لموسوعة القارئ الثقافية. ولا شك في أن الأزمة التي تعرضت لها الجزائر ولَّدت ثورة عارمة. الأمر الذي جعل الإبداع الجزائري يتخذ منحا ثوريا رافضا سواء أكان هذا الرفض على مستوى الذات الفردية، أو على مستوى الذات الجمعية، فالمبدع في محاولته طرح مشروع للإنقاذ يحاول أن ينقذ ذاته بالدرجة الأولى، وينقذ الذات الجمعية بالدرجة الثانية، وينقذ المجتمع، والعالم ثالثا ورابعا، وقد نتساءل لماذا نجد المجموعة تتسم بالانهزامية ؟! ربما لأن هناك فرقا بين الحلم وتحقيقه، وهذا ما يصطلح عليه بوهم المثقف.

## 3- عنوان البرزخ والسكين

إنّ عملية العنونة عند (عبد الله حمادي) ليست اعتباطية بل هي قصديه واعية تخضع لإستراتجية معينة قوامها البحث عن التجديد سواء في الشكل أو المضمون، فرغم أن العناوين – بصفة عامة– تصنف ضمن خارجيات النص أو ما اصطلح عليه بالعتبات إلا أن (عبد الله حمادي) أبدى عناية في اختيار عنوان مجموعته (البرزخ والسكين)[1]، الموجه لموسوعة القارئ الثقافية يهدد بقول شيء لكن لا يقوله حسب لغة (رولان بارث)، ويستشرف حقول الدلالات، ويطل على ظلال المعاني وتألق العبارات، ويفسح المجال لامتداد الخيال نحو آفاق لا متناهية.

وعنوان (البرزخ والسكين) يندرج ضمن عينة من النصوص المفتوحة بشكل قصدي فقراءته للوهلة الأولى ليست بالأمر السهل الذي يسمح لنا بالتعامل معه من هذه الزاوية، ويعده نصاً مفتوحاً بشكل مقصود، هذا العطف بين (البرزخ والسكين) ما يوحي بأن أية قراءة تقف عند استهلاك النص والإبقاء على عناصره كما هي

[1] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. ط 3، دار هومة، الجزائر، 2002.

تعتبر قراءة سطحية. هذا الاستنتاج يؤكده منطق القصيدة التي حملت عنوان الديوان المركزي ذاته، والتي يعمل فيها الشاعر على تضليل القارئ، بالإكثار من الإشارات والرموز.

يتكوّن العنوان من لفظين معرفين: البرزخ والسكين. ربط بينهما حرف الواو الذي يفيد العطف بين شيئين بينهما علاقة تعالق، أو يشتركان في حكم ما؛ أي أن وظيفة هذه الواو هي الوصل بين طرفين، وقد تفيد الاشتراك، أو الضدية لأن البنية العميقة لهذه الجملة قد حققت انفصالا بالتضاد، فالواو تفصل بين اسمين يتحركان في مجالين مختلفين؛ أي (البرزخ) في مواجهة (السكين). وكما يقول النحويون تصبح الواو تفيد الاستئناف مادام قد انعدم عنصر الاشتراك أو المشاركة، فالواو(تفيد مطلق المشاركة أي أن المعطوف يشارك المعطوف عليه في الحكم دون النظر إلى ترتيب زمني أو غيره.. وعليك أن تتأكد أولا من وجود فكرة الاشتراك في الحكم حين تدل على العطف وإلا فهي حروف استئناف)[1]، وقد وردت اللفظ الأول مفردا بحمولته الدينية، وورد اللفظ الثاني كذلك مفرداً، وقد يقصد بـ(السكين): السكين حقيقة، وقد يكون لفظ (السكين) صفة قدحية. وبرزخ بحمولته الدينية، والسكين بمعناه التدميري كأن الشاعر يحاول أن يجعل من العنوان توضيحا كافيا منذ البدء، ودالا على موضوع ديني؛ وكأنه بمثل هذا التركيب يقدم إيضاحا كافيا، وملزما للقارئ عند القراءة. وأيضا لا يمكن تجاهل غلاف المجموعة لما له من دلالة تساهم في توجيه توقع القارئ، ورسم أفق انتظاره.كما أن تقديم الشاعر البرزخ على السكين أفاد ميزة بلاغية أيضا، نقف على مبرراته في المتن.

فالعنوان مليء بالدلالة إلى الحد الذي يدمر فيه كل أحادية دلالية، وبذلك يجعل القراءة مفتوحة على الممكن والمختلف، والنص لا يقدم إبانة لمعنى ساكن في العنوان، بل يبين على العكس من ذلك الثراء الكبير للكلمتين اللتين اختيرتا عنوانا ويشير بقوة إلى أن الرمز لا يستدل عليه إلا بالرمز، "فاختيار عنوان دون غيره له دلالاته ورهاناته، لذا يكون شبيها برحلة تتحمل من دون تراجع أهوال ما تصادفه، ويكون لها فيه ذلك المتاه السري، والرائع في نفس الوقت"[2].

إنّ العنونة الحداثية (البرزخ والسكين) تبتعد عن العناوين التقليدية المباشرة، وتؤسس لنفسها إيهاما يوحي بالغواية والتأويل المغاير، علاوة على شاعرية تنفلت من الجملة، ومدى اتساعها الدلالي.متجاوزة –تجريبا وتأصيلا–

---

(1) الراجحي، عبده: كتاب التطبيق النحوي. ط**1**، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، **1999**، ص **386**.

(2) بن عودة، بختي: **(**قراءة غير بريئة في التبيين: من بلاغة العنوان إلى تواضع التأسيس**)**. التبيين، ع**9**، **1995**، ص**11**.

بنية الجملة العنوانية إلى بنية النص. وهذا العنوان يكتسب كل دلالات العنوان المغْوي بالقراءة، وهو بذلك يدمر كل اختزال من منطلق أنه يقوم على الإلغاز المفضي إلى بحث مضنٍ لكنه شيق عما يثوي من آفاق دلالية فيه.

والعطف لا يبقى محبوسا في قاعدة النحويين باعتباره تابعا يتوسط بينه وبين متبوعه حرف عطف، كما أن الواو لا تفيد (مطلق الاشتراك والجمع) فقط، بل تشير إلى مصاحبة زمنية حالية لا ترتيب فيها، ولا تعاقب . ومصدر ذلك رؤية جدلية لا تمانع في أن يجتمع متناقضان في لحظة واحدة، وأكثر من ذلك أن اجتماعهما هو الشرارة التي منها تتولد الحركة. وبالتالي فالتركيز على هذا النص الصغير (العنوان) باعتباره الفاتحة لبوابة (النص/الديوان)، أو(النص/القصيدة ) مهم جدا، وما يهم أكثر أن له دلالة ما، وإن لم يهتد إلى دلالته فلا يعني أنها غير موجودة في رحمه.

إنّ (البرزخ) كما يبدو لنا رمز يبني دلالته من خلال مقابلته بدلالة السكين، ولو حاولنا أن نمعن في العنوان، وما بعد العنوان فإننا نجد أن (السكين) هو دليل المأساة بكل ما تحمله الكلمة من إيحاء بمعاني (الحزن واليأس، والألم)، ومن ثم كان (البرزخ) دليلا على السكون والطمأنينة يرفرف فيه الحلم، ويرحل إليه الأمل، وتتعالى فيه نبرات الحب، والفيض الرباني.

وقد يكون الشاعر باستعماله هذا التركيب العطفي غير المألوف يلمّح إلى حالة الشعب الجزائري الذي أصبح هو الآخر كمن يعيش حالة غيبوبة وتيهان عقب أحداث 5 أكتوبر 1988 الدامية، أو هو كالمخدر الذي يعيش أحلاما وردية في خياله المريض. لكن الشعب سرعان ما استيقظ ليجد نفسه يعيش وضعا مأزوما ومفاجئا لم يكن في الحسبان. وقد حاول أن يتكيف مع هذا الوضع، لكن الصدمة كانت عنيفة لأن كل الشعارات التي نادت بها النخبة القيادية عقب الحصول على الاستقلال قد فقدت شرعيتها، وألغيت مصداقيتها وأصبحت حبرا على ورق الشيء الذي جعل الفرد البسيط كمن يعيش حالة في حالتين. لذا حاول الشاعر بتركيب جديد يناسب هذه المرحلة الحساسة، وكأنه يريد القول بأنه متأرجح بين البرزخ والسكين، وهو واقع الذهول نفسه، والتيهان ذاته في عشرية مأساوية دموية.

لقد شحن الشاعر العنوان بجملة من المعاني والدلالات والإيحاءات، جعلت منه – بالفعل – مؤشرا خارجيا أوليا، ومفتاحا حقيقيا معلنا عن هوية نصه. ومن الضروري أن نستخلص العنوان على حده، ونفكك مفرداته الواحدة تلوى الأخرى باعتبارها علامات لغوية تحمل دلالات معينة. وإذا ما عدنا إلى جسد النص، وجدناه مشعاً بإشاراته المباشرة، التي يضيء بها العنوان، وكأنها نوافذ أساسية للإطلال على قصديته، وعن الثراء

الكبير للكلمة التي اختيرت عنوانا يشير بقوة إلى أن الرمز لا يستدل عليه إلا بالرمز"من حيث يقوم العنوان بدور فعال في تجسيد شعرية النص وتكثيفها أو الإحالة إليها. فالعنوان، فضلاً عن شعريته، ربما شكل حالة جذب وإغراء للمتلقي للدخول في تجربة قراءة النص، أو حالة صد ونفور ومنع. ومن هنا فإن على دارس الشعر الحديث أن يدرك أن العنوان غدا جزءاً من استراتيجية النص، لأن له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية ليس بوصفه مكملاً أو دالاً على النص، ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال. إن العنوان غدا علامة لها مقوماتها الذاتية مثله مثل غيره من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكونه ونحن نؤول النص والعنوان معاً"[1].

إنّ المرحلة الثانية من مراحل ما بعد الموت، هي البرزخ، وبين نهاية الحياة الدنيا، وبداية الحياة الآخرة مرحلةٌ انتقالية سماها القرآن الكريم (البرزخ)، قال تعالى: ﴿حَتَّى إِذَا جَاءَ أَحَدَهُمُ الْمَوْتُ قَالَ رَبِّ ارْجِعُونِ، لَعَلِّي أَعْمَلُ صَالِحًا فِيمَا تَرَكْتُ كَلَّا إِنَّهَا كَلِمَةٌ هُوَ قَائِلُهَا وَمِن وَرَائِهِم بَرْزَخٌ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ ﴾[2]، ونهاية الحياة، ويوم البعث بينهما (البرزخ)، ففي هذه الآية تصريح بأن ما بين الموت، وبين البعث مرحلة زمنية اسمها البرزخ، فماذا في البرزخ؟. في البرزخ نعيم مقيم أو عذاب أليم. والبرزخ في كلام العرب الحاجز بين الشيئين.

والبرزخ : معطى معنوي، ويرمز إلى المقام بين الدنيا والآخرة، وهو غير مستقر على حالة واحدة ، وهو المفتاح الأول للنص المتن وفيه من الدلالة ما يؤول ويحيل إلى عوالم صوفية؛ إذ كلمة البرزخ تعني "الحد بين الجنة والنار"[3]، والواقع المعيش، ونار الإبداع والكتابة، أو حرقة الكتابة. أما الجنة فهي التسامي عن الواقع، والمتنفس الذي ينطلق منه الأديب لبناء عالم المثل، وهو الأمل الذي يسعى إليه لتوجيه المتلقي، عالم الخير والبقاء؛ أي جلب المنفعة ودرء الضرر، ومن ثم تغدو نار الإبداع والكتابة جنة لأنه ينشد من خلالها نشر الخير ودرء الشر. وهذا هو المحور الذي يتأسس عليه هذا العمل الإبداعي، ففيه تتلخص تجربة الأديب الإبداعية وتجربته في الحياة؛ أي خبرته للدنيا الفانية، وما تحمله من أدران تكون سببا في نشر العداوة بين بني البشر، وفي خلق نوع من تسلّط بعضهم على بعض.

---

(1) قطّوس، بسام موسى: سيمياء العنوان. المرجع السابق، ص57.

(2) المؤمنون:99-100.

(3) الحفني، عبد المنعم: المعجم الصوفي. دار الرشاد، مصر، ص42.

والبرزخ المعرفي إنما هو فاصل نفساني، أو ممر روحاني خاص تَعْبُرُهُ الحقائق فلا بد إذن أن تتأثر المعارف بطبيعته، ولا يمكنها أن تحافظ على أصالتها وفطرتها الأولى، كما كانت في الأصل. فالمفاهيم عندما تُتَلَقَّى من معراج القرآن لحظةَ المشاهدة القلبية لحقائقه الإيمانية تكون أوضح وأصفى، لكنها على غير تلك الصورة من الوضوح إذا ما تُلقيت عبر البرزخ الصوفي، وإذا احتكمنا إلى النص الشعري (محلّ الشاهد) نستطيع أن نفترض أن كلمة (برزخ) التي قصرها الشاعر على دلالة وحيدة حافة تحمل بعدا صوفيا، والنص مشحون بمصطلحات صوفية تدعم هذا التوجه.

والسكين: معطى مادي يرمز إلى القتل والذبح. وتُبرز العلامة السيميائية (سكين) كعلامة مركزية تتصل بدلالات منها: التقطيع والذبح والقتل. وكل هذه الدلالات لها وقع في نفس المتلقي؛ إذ تحرك عواطفه ومشاعره وأحاسيسه، فيضحى متقبلا للخطاب والتفاعل معه. كما تومئ علامة (سكين) إلى دلالات منها: الكره، وحب الانتقام، والقسوة، وكلها صفات كامنة في الأزمة التسعينية التي عاشتها الجزائر. تماما كما تبرز الوحدة السيميائية (سكين) عن موقعها في قصة يوسف عليه السلام؛ إذ هي من منظور دلالي تتصل بمعاني التقطيع، والذبح، والقتل، والدم. أما بنيتها العميقة فتومئ إلى دلالات الحقد، والكره، والقسوة، وحب الانتقام، وكلها صفات سيطرت على نفسية امرأة العزيز، وهي تدعو النسوة إلى حضور مأدبة أقامتها لهن في قصرها.

لقد بحث الإنسان القديم عبر رحلة تطوره عن أداة تساعده في حماية نفسه، وتقطيع الفريسة التي يصطادها فاهتدى إلى الأحجار المسننة، فأخذ يستخدمها لهاتين الغايتين، ومع مرور الزمن بدأ يحسّن من وضعها، فكانت (السكين) أول صناعة صنعها الإنسان. ولعبت (السكين) الحجرية دورا هاما في حياة البشرية. فقد كانت أداة للقتال وللتقطيع، ولم تتغير عبر القرون إلا قليلا من حيث الشكل، وإن تغيرت من حيث مادة الصنع. والفرق الشاسع بين صورة (السكين) كجزء من الواقع، وبين صورتها كجزء من الفن يرتبط بممارستين؛ أي الفن كرد فعل، والفن كإطار داخلي مضمر. في الحالة الأولى تصبح (السكاكين) مجرد أدوات لامعة تملأ عالمنا، وبالتالي فإن الفنان لا يتورع عن تصوير (السكين) كأداة مبتورة لا تشكل جزءا من عالم الفن، وعلاقات هذا العالم، فهي تدخل لتطوير بنية الحدث من خلال جريمة قتل مثلا. وبعدها تكتسب (السكين) دلالة أخرى كونها صارت أداة جريمة، ودليل إدانة. هذا السلوك الفني يتناسب مع شرط الفهم الأول، ويكون رسم (السكين) بتلك الصورة العابرة أحد أولويات الفن كرد فعل للواقع.

أمّا منطق الفن كإطار داخلي مضمر فيختلف كثيراً عن معالجة الحالة الأولى؛ لأن الحد الفاصل بين سكاكين الواقع، وسكاكين الفن يكاد يكون معدوماً. إن السكاكين مهما تقدمت الحضارة، وارتقى الذوق الإنساني ستظل شيئا قابلاً للقتل، فهي أداة تنتظر التنفيذ، أو أنها ماهية ناقصة. وهكذا نستطيع أن نفهم النظرات البليدة التي تجعل من (السكين) حضورا باهتا يعرض على طاولة لكي تباع كأداة عملية لا يستغني عنها أحد، واستمرارية عمل (السكين) في المطبخ لا يعكس الحقيقة التي يحاول الفن أن يقدمها؛ حقيقة الحضور الباهت كشيء معروض للبيع، وقد تحول فجأة إلى حضور متألق يومض، ويمتلئ بنهم الموت حين يخترق قلب الضحية. وفي كل الأمكنة يطغى الإحساس بأن (السكاكين) أجزاء من الواقع العملي لا القدري للإنسان. وتلعب (السكين) دوراً في رسم قسوة وصرامة مصير الشاعر.

سيجرّنا العنوان وهو يؤدي دور الثريا المضيئة أو الحلية الجمالية، أو فتنة إتباع الحداثة إلى مصائد شكلية ودلالية، ومع تواصل القراءة، في علاقة بين الملقي والمتلقي"وتبدأ هذه العلاقة بنوع من استدراج المتلقي لكسب موافقته للتصديق بالحكم و قبوله، لتنتهي في الأخير بمحاولة إخضاعه و إذعانه ثم انقياده، و ذلك لأن إيمان القارئ بحسن نية المؤلف شرط أساسي لنجاح منهجه و بث خطته"[1]، ومع توالي تقليبنا لصفحات المجموعة، وما بين النص ولوحة غلافه، تتضح دلالات أخرى للعنوان، وهكذا إذا كان العنوان علامة سيميائية، تعلو النص وتمنحه النور اللازم، فالنص بالمقابل له التأثير نفسه على العنوان. فالتعالق بين النص وعنوانه، يعطينا الحق أن نسمي (البرزخ والسكين) عنوان الدلالة المولدة، فالعنوان مليء بالدلالة إلى الحد الذي يدمر فيه كل أحادية دلالية، وبذلك يجعل القراءة مفتوحة على الممكن والمختلف.

وإذا كان الشّاعر قد قسَّم مجموعته الشعرية على ثلاثة أقسام، قسم سماه (كتاب العفاف) وضم عشر قصائد ، والقسم الثاني سماه (كتاب النور) والقسم الثالث سماه (كتاب الجمر) وضم تسع قصائد، وبلغة شعرية شفيفة مستخدماً الاستعارة، والكناية، والمجاز في نسيج النص والرؤية معاً بما تجعله يبقى مفتوحاً على كل الرؤى والاتجاهات، والتي تدعم البنية في تعالقاتها النصية، واستحكاماتها البنائية لرسم لحظات تقطير المأساة وأزمانها، وصهر طاقاتها، وإشعاعاتها، والتماعاتها الذكية والمؤثثة بكل الرموز الدلالية، والاندفاعات الحيوية والحضورية،

[1] بلال، عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم. دار إفريقيا الشرق، **2000** ، ص**50**.

واستعادتها ثيمياً على مستوى بنية النص الكلية، ويمكن أن نلحظ ذلك في قصيدته(البرزخ والسكين) الموجودة بالقسم الثالث من المجموعة الشعرية (كتاب الجمر).

لقد فضل الشاعر إقامة البرزخ بالقرب من السكين من أجل المواجهة. من الممكن التأويل بأنه من أجل تحقيق أهدافنا، علينا تغيير سلوكنا وذلك بالحب والأمان (البرزخ)، وأن نواجه الإرهاب بكل أشكاله.. والتغيير يعني التجديد في تفكيرنا والتغيير في مفاهيمنا، وترك العنف والكراهية (السكين) وكفى صمتا وسلبية لأن الساكت تسحقه آلة العنف، وتغيبه الأزمة.

ومن ثمَّ كان العنوان (البرزخ والسكين) العلامة الأولى التي توقف المتلقي إزاء العمل الإبداعي، وهو يصرح أو يلمح إلى الحقل الدلالي العام لمتن النص. هو إشارة مختزلة ذات بعد دلالي ويعتبر في النقد الحداثي لبنة أولى في تشكيل الوعي لدى القارئ، يقدم نفسه منفتحا على المساءلة وداعيا إلى المحاورة. والعنوان "يعمل موجهاً رئيسياً للنص الشعري، يؤسس غواية القصيدة وسلطتها في التعيين والتسمية، أما النواة فتتمركز في وسط القصيدة. وإذا كان العنوان لدى السيميائي بمثابة سؤال إشكالي ينتظر حلاً، فإن النص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال الإشكالي، وذلك بإحالته على مرجعية النص، وفي احتوائه على العمل الأدبي في كليته وعموميته. إنه دليل على كون سيميائيٍّ هو النص في حد ذاته، وفوق ذلك يعدُّ مرجعاً يحيل على مجموعة من الدلائل (العلامات) معلناً عن طبيعة النص، ومن ثم عن نوع القراءة التي تناسب هذا النص"[1].

يعتبر العنوان للشاعر مقدمة اللعبة الإبداعية أو هو لعب أولي مع النص، ومع محتواه ودلالاته وشكله أيضا، إنه (واجهة) أو شريط إعلامي، وليست الواجهة إلا طريق إغواء وجذب، ولفت للانتباه، تكمن وظيفتها الأساس في توقيف المارة/القراء، ودعوتهم لارتياد الداخل/النص.

وفي الأخير نقول: إنّ هذا النوع من العناوين يُعدُّ صِلة وصْل تجعل القارئ يستبق المعنى، ومن ثمَّة فالشعراء قد اشتغلوا على العناوين العتبات في مجموعاتهم بمختلف العلائق التي يبنيها العنوان مع النص المتن، ومع القارئ. وعلى قدر الأسئلة التي يولدها، وتفترض إجابة في تتبع العلامات النصية، والدلالات الحافة، أو في إستراتيجية تمثل العنوان القائم على بنية الاختلاف والمناقضة.

---

[1] قطوس، بسام: سيمياء العنوان.المرجع السابق، ص41.

وكما هي الحال بالنسبة لكل عنوان رئيسي يتألف من جملة اسمية، فان العناوين الفرعية تتألف هي الأخرى من جمل اسمية، تظهر التعالق القائم بين العنوان الخارجي، والعناوين الداخلية على مستوى البيئة النحوية أيضاً. ولا تختلف إستراتيجية العنونة في المجموعات الثلاث عن بعضها سواء على مستوى البنية النحوية، أو البنية اللغوية أو البنية الدلالية، فهذه العناوين تتعالق مع العنوان الرئيس في كونها تتألف من جملة اسمية، أو مفردة تحمل معنى مجرداً، وذات طابع مجازي استعاري.

كما لعب العنوان في المجموعات الثلاث تأويلا للخصائص الملازمة والعلائقية لنصه، من خلال دمج مجموعة من الأفكار والمعاني في عبارة أو إشارة أو صورة تعبر عن نمط معين من الممارسات التي تجتاح النص وتكمن في مفاصله، حيث تختزل جملة التصورات، والهفوات المرصودة في النص ضمن مبدأ مولد، ومميز له طريقته الخاصة في التعبير، ولكنه يتوافق في صميمه مع مبادئ الرؤية الفنية، والفكرية التي تشيد النص وتقوده إلى غايته. ويبدو العنوان مميزا يخرج بأنظمة رمزية تحمل الخصائص المميزة، والفروقات المتباينة، والأصوات المختلفة في سياق النص. وبذلك يكون بنية دلالية كبرى لأنه بطاقة تعريف النص، وهويته التي تشكل وجوده.

إنّ العناوين (اصطلاح الوهم، كائنات الورق، البرزخ والسكين) مكتنزة بتفاصيل ملحمية إنسانية، تقوم على شبكة من العلاقات، تتقاطع في تعزيز صور المحنة والعبث والموت يمكن تصنيفها ضمن حقل معجمي متشابه الموت،القتل،الاغتيال، كلّ ذلك تعجّ به المجموعات الشعرية بداية ونهاية. صورة قاتمة، ومأساوية. كما أن هناك وجود علاقة إيجابية، وقوية بين الحقل الدلالي/السيميائي العام، وتأويلات أخرى للعناوين وبين معطيات متون النصوص. وإلى هنا نكون قد تأكدنا أن العناوين (اصطلاح الوهم،كائنات الورق، البرزخ والسكين) جاءت بكيفية مخصوصة كنا معنيين بإبرازها؛ إذ الهدف لدينا منذ البداية هو تأكيد الكيفية المخصوصة والملائمة للمعنى أو الدلالة، وأن ما يمكن أن نستنتجه من معانٍ ودلالات، لم يكن إلا لتوافر قدرات إشارية في العنوان، بجانب تعالقاته النصية، والدلالية بالنص، وبالقدر نفسه تأكد لنا أن العنوان لم يكن ليضم كل المشاهد الشعرية تحته إلا ليشكل منها معماراً فنياً . رغم تعدده . يتجه بنا دلاليا نحو تمثيل هذا العنوان في ارتباطه بالواقع.

لقد استثمر الشعراء (مصطفى دحية، نجيب أنزار، عبد الله حمادي) عتبة العنوان فأوصلوا رسالة أعمالهم، وأفصحوا عن هوية خطابهم الشعري المنتمي إلى الحداثة، والقائم على منطق المغامرة الشكلية المجافية للرتابة، والمبتعدة عن المألوف، والسائد حتى في إخراج النصوص إلى الحياة عبر القراءة.

ووجود نصوص شعرية بين دفتي مجموعات بهذه العناوين تولد رغبة بارتيادها وتدفعنا إلى القراءة، وهذه أهم وظائف العنونة على الإطلاق؛ أي الدعوة إلى قراءة النص، والسعي نحو خلق ألفة بينه وبين القارئ· من ثمة جاز اعتبار هذا الاختيار العنواني طريق مختزل إلى ما سوف يتطور لاحقا في النص/العرض، أو ما سيكشفان عنه، إنه أداة مساعدة للقارئ كي يشيد معنى قبليا، ويوجهه إلى معان محددة، يفترض في النص إذا ما أراد أن يكون حداثيا وتجريبيا أن يخترقها.

# ثالثا:عتبة الإهداء

**مدخل**

1. **الإهداء في ديوان اصطلاح الوهم**
2. **الإهداء في ديوان البرزخ والسكين**

**مدخل**

حين نأتي إلى الإهداء فمن الطبيعي أن يكون الإهداء الذي يتمظهر في الصفحات الأولى من بداية الكتب المؤلَفة، أو المترجمة على شكل فني مدون إما بخط اليد، أو بالحاسوب يعبر عن ذوق رفيع للكاتب، وتقدير منه بحق الآخرين، واحترامه لدور من له شأن عنده، أياً كان هذا الشأن، وهذا الإهداء سواء كان إلى أشخاص معينين، أو مؤسسات أو جهات، أو دول أو غير ذلك، وتبقى نية الكاتب مرهونة بالتقدير تجاه من يُهدى له العمل الإنتاجي، بل قد يصل الأمر إلى نسق التوافق بين طبيعة الإهداء وما هو مُنتج، والجهة التي يُهدى لها، كما أن متن الكتاب قد يفرض إهداءً معيناً سواء أكان مرتبطاً بالحزن والألم، أم بالفرح والغبطة، أم بدلالات يراها الكاتب ذات علاقة بينها، وبين مفردات الإهداء.

والإهداء عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن دلالة العنوان أو اسم المؤلف، أو غيرها من عتبات النص فهي عبارة عن إشارات دلالية ذات خاصية موازية لخاصية العنوان، أو النص، أو المؤلف، "وإذا كانت العناوين والتصديرات والافتتاحيات لها دورها الإعلامي المؤثر، فإن الإهداءات التي لا يكاد يخلو منها خطاب شعري تؤدي دوراً آخر بتوجيه ضغط خاص يتوافق في أحيان كثيرة مع طبيعة الشعرية في الديوان الذي يضمها"[1]. وعتبة الإهداء تختلف عن عتبتي العنوان واسم المؤلف في أنها لا تلزم جميع النصوص والمؤلفات، وفي عدم تعالق بعضها مع النص، أو مع العنوان.

ولقد أفرد (جيرار جينت) فصلا كبيرا من كتابه (عتبات) للإهداء ميز فيه بين إهداء الأثر، وإهداء النسخة. وقد جاء في معجم مصطلحات الأدب: "الإهداء: عبارة تكتب في صفحة مستقلة بأول الكتاب يسجل فيها المؤلف الاعتراف بجميل ولي نعمته، أو التعبير عن الحب والوفاء لفرد أو جماعة أو مكان، أو فكرة، والغرض من الإهداء تكريم شخص أو جماعة أو تمجيد فكرة ما، ورسالة الإهداء خطاب يطبع في أول الكتاب يهدى فيه المؤلف كتابه لأحد أصدقائه أو لولي نعمته، ويشتمل عادة على مناقشة أو تبرير لنظريات أو مناهج أثيرت في النص"[2].

---

[1] عبد المطلب، أحمد: مناورات الشعرية. المرجع السابق، ص **80**.

[2] وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب. مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، **1974**، صص **103**، **104** .

ويعتبر الإهداء جزءاً من النص، وموجه قراءة ضمن الموجهات الأخرى، وقد يكون جزءا حيويا يوجه الطريق إلى متنها ودلالاتها، ويتضح من خلال الإهداء الذي يطالعنا به الشاعر في مجموعته أن له علاقة حميمية بالمؤلف أولا، وبنصه ثانيا. وفي ذلك يذكر (نبيل منصر) "أن الإهداء هو أحد الأمكنة الطريفة للنص الموازي التي لا تخلو من أسرار. تضيء النظام، والتقاليد الثقافيين لمرحلة تاريخية محددة فيما تعضد حضوره وتؤمّن تداوليته. أسرار تصبح مضاعفة عندما تتعلق بتحولات الإهداء ذاته في علاقته بمحافله الثقافية(مرسِلُ الإهداء، والمهدى إليه)، وبالسياق الثقافي والتاريخي لفعل الإهداء"[1]. الذي يحقق مع العتبات الأخرى عَقداً أدبياً ذو دلالة على مغزى النص. والإهداء بوصفه كتابة رقيقة نثرية أو شعرية، تقريرية أو إيحائية إلى المهدى إليه الذي قد يكون شخصية معروفة أو فردا مجهولا أو جماعة معينة يحوّل النص من صورته المادية–بوصفه كتابا– إلى معنى مهدى، وفي الوقت نفسه يكون النّص صورة معنوية مهداة في شكل مادي، ومن ثم يجعل من الإهداء عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن السياق العام لطبيعة النص وأبعاده الإيحائية والمرجعية، ولهذا الاعتبار يتصدر الإهداء النصوص بوصفه أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص.

والإهداء كممارسة اجتماعية يُبرز مدى البعد الاجتماعي الذي ينسجه المهدي مع محيطه الاجتماعي، فيكون الإهداء موقعا يبرز منه المُهدى العلاقة التي تربطه بالمهدي إليه فتبدأ العلاقة من النواة الأساسية للمجتمع –الأسرة– فيتّم الإهداء إلى الوالدين باعتبارهما سببا في وجود الإنسان بيولوجيا، بالإضافة إلى التنشئة والتربية، فيكون الإهداء عرفانا بفضلهما وإعلاء لمكانتهما، وقد يكون الإهداء إلى الزوجة، والأبناء لأنهم الامتداد الطبيعي لجنس واسم الإنسان، وقد يكون إلى الأصدقاء، أو فئة اجتماعية ينتمي إليها، أو إلى ذي رتبة أدبية أو علمية، أو إلى شخصية وطنية أو ثقافية، أو سياسية يُهدى إليها عرفانا بأفضالها ومكانتها.

كما قد يلجأ صاحب العمل إلى إهدائه إلى نفسه تعبيراً عن سادية غير مُعلنة، أو إشباعاً لغريزة الاستعلاء، أو ترميزا لوضعية اجتماعية، أو ثقافية معينة. يكون الإهداء إذن ذاتياً أو غيرياً. فيكون ذاتياً( auto dédicace)عندما يوجه الشاعر الإهداء إلى نفسه. وقد يكون الإهداء غيريا خاصا أو عاما؛ والخاص قد يكون اعتباريا مثل: المؤسسة والشركة والجامعة والكلية والمركز العلمي، أو طبيعيا مثل أديب أو فنان، أو وطني، أو من الأهل والأحباب والأقارب أو شخصية قومية أو عالمية الخ...

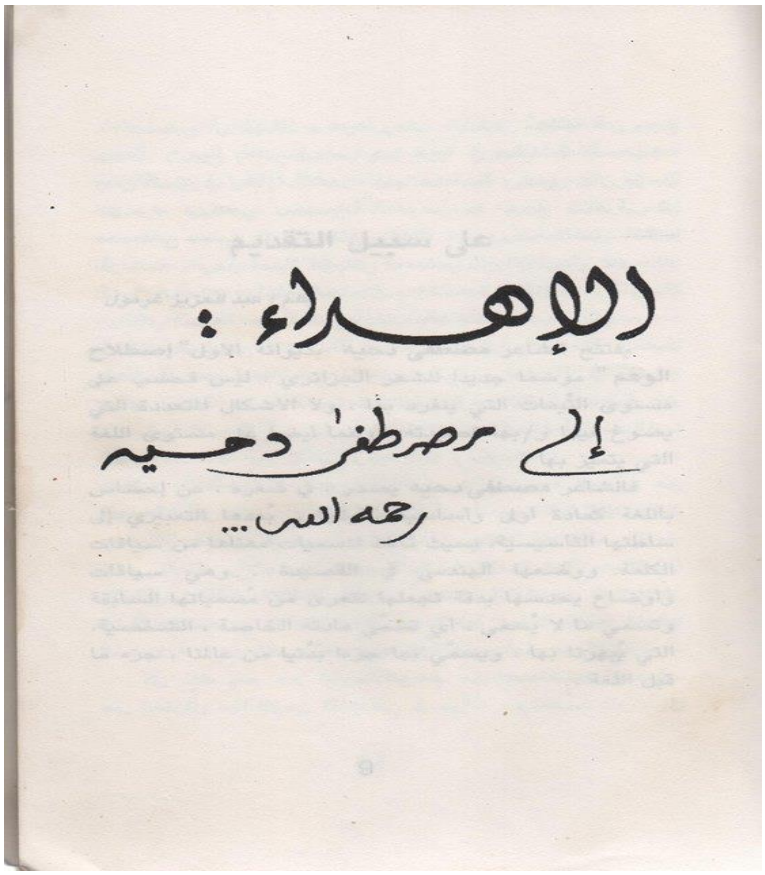
[1] منصر، نبيل: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة. دار توبقال للنشر، **2007**، ص **48**.

إن عملية الإهداء قد تكون حاسمة لاتخاذ قرار القراءة. من هنا فإن الجهد الذي على الشاعر بذله في هذه اللحظة يكاد يكون موازيا لجهد الكتابة الشعرية نفسها. ويعتبر الإهداء سواء أكان عاما أم خاصا عتبة نصية لا تنفصل دلالتها عن السياق العام لطبيعة النص الشعري، وأبعاده الإيحائية والمرجعية. ولهذا الاعتبار يتصدر الإهداء النصوص باعتباره أحد المداخل الأولية لكل قراءة ممكنة للنص. وكتابة الإهداء هي كتابة رسالة القراءة، وخريطتها والمسارب التي سوف تتخذها. والأساليب العديدة التي يعتمدها الشعراء في رسم خطوط هذه الخريطة تبدو على صلة بكل فكر التسويق الذي يعرفه عالمنا المعاصر. حتى أن الخروج عن المألوف الذي يلجأ إليه بعض الشعراء فهو ليس إلا إحدى أساليب التسويق الذي يسيطر على المشهد بقوة.

وقد يُشكّل الإهداء ملفوظا مستقلا بنفسه، وغالبا ما يكون في بداية العمل الأدبي مقترنا بصفحة التقديم أو محاذيا للعنوان الخارجي للديوان، أو حاشية فرعية للعنوان النصي الداخلي، أو يكون نفسه عنوانا. ويَرِد الإهداء في شكل جملة أو نص أدبي قصير يتضمن عناصر التواصل الأساسية من مرسل ومرسل إليه وإرسالية ومرجع وقناة. وقد يتحول الإهداء من نص قصير إلى نص طويل Macro texte يحتوي على الحدث وسياقه وشخوصه، والإحالات المرجعية والرمزية.

## 1- الإهداء في ديوان اصطلاح الوهم

(إلى مصطفى دحية، رحمه الله): إهداء عنواني، مكون شخوصي، وجملة اسمية بسيطة




يفاجئنا الإهداء الذي يصدمنا على مستوى أولي بملمح دال على تأكيد حضور الواقع حين يتّم إهداء المجموعة الشعرية من الشاعر إلى نفسه، ومنطوق هذا الإهداء يفضي بنا إلى هذا الشعور، وهذا نصه (إلى مصطفى دحية رحمه الله)، فهو على هذا النحو يحمل في طياته أكثر من إشارة.

وللمحافظة على سلامة قناة الاتصال فإن المنتج الشعري لـ(دحية) جاء مشفوعا بمفتاح قرائي يتمثل في عتبة هذا الإهداء التي يطؤها القارئ للولوج الصحيح إلى فناء النص، وقد هيأ لولادة هذا النوع من المساعدات القرائية التطور التكنولوجي الهائل في مجال الطباعة والتصميم، وهو تطور وظف العتبات النصية في ما غمض من أنواع الخطاب الشعري على غرار ما نجده في شعر (مصطفى دحية) الذي تلعب فيه عتبة الإهداء دوراً في شعر يمكن عدّه غامضاً، وهذا يعني أن الغاية النفعية في العتبات النصية أساسية.

وللإهداء (إلى مصطفى دحية رحمه الله ...) في (اصطلاح الوهم) للشاعر (مصطفى دحية) دلالته الخاصة الرامزة، ويحمل شبهة الخصوصية كذلك. إن الشاعر يبث شعرية نصّه من لحظة جمالية متقدة ينشغل بذاتها في رفد حضوره العياني الفاعل بين بنيتي الحضور والغياب المتمثلة في هذا التصدير النصي الأولي /الإهداء:

(إلى مصطفى دحية)، وهذه الصورة تشكل بنية الحضور.

(رحمه الله)، وهذه الصورة تشكل بنية الغياب.

إذاً نحن هنا أمام بنية كلية تشكل هيكلية عالم آخر يقوم على اقتران شخصيتين في لحظة افتراقهما بتكامل بنيتي الحضور والغياب وانصهارهما في رؤية معرفية فلسفية تكاد تشكل المكوّن البنيوي لنصوص المجموعة. وكأن الحضور الدائم لا يكون إلا بالموت، وكأنه الخفاء الذي يضمن تجليا دائما، وهذا يتناسق ويتجاوب مع تيمة القصيدة التي حملت نفس عنوان الغلاف المركزي، والتي بنيت على ثنائية الموت والحياة والغياب والحضور. فيصبح الإهداء عتبة مبشرة بالنص تتعالق معه، أو المتن إن لم يكن في كلياته ففي بعض جزئياته وتلميحاته.

**يقول مصطفى دحية :**

**حين اكتشفتُ الموت في المرآة:**
**أرجأت انتحاري**
**كي أرى سقُط الذين تعقَّبوني في**
**احتضاري**[1].

يهدي الشاعر (إلى مصطفى دحية) بعد أن اختار عنواناً لافتاً للنظر فيه قدرٌ من التعتيم هو(اصطلاح الوهم)، ولا يستطيع القارئ اعتماداً على العنوان وحده دون اقترانه بالإهداء، أن يحدد بؤرة النص. فـ(مصطفى دحية) يعتمد صيغة إهداء يقيم فيها توازنا بين صورته عن نفسه كإنسان حساس، وضرورات التواصل الاجتماعي،

[1] دحية، مصطفى: اصطلاح الوهم. المصدر السابق، ص **64**.

ومنطق التسويق. ويجيد الشاعر فن تحويل فعل الإهداء وهو تسويقي في الأساس إلى علاقة تتأسس في الشعر، وتبدأ منه، وتعود إليه. هكذا لا يكون الإهداء إلا إشارة تنتظر معناها دائما في القراءة.

وتستوقفنا لعبة الصراع بين الأنا والأنا، وليس بين الأنا والآخر فقط كما هو مألوف. ولهذا الشكل الجديد من الصراع دلالة عميقة لدى (دحية) الذي يحرص على أن يقوم بتجريد الذات الكاتبة وتحييدها، كيما يتسنى لها التعبير عن هذا النوع من الصراع الوجودي الملتبس. ففي هذه الذات ذات أخرى من نفس الذات. هي ظل أو انعكاس للأولى، وهي أصل وجوهر في الوقت نفسه حيث الذات التي تُهدي ويُهْدى إليها (إلى مصطفى دحية رحمه الله ...)، الذات التي تكتب ويُقَدَّمُ لها، الذات التي تُصِر على الكتابة، والذات التي تشفق على نفسها من نفسها مما تكتبه. وبذلك يكون للشاعر موت وجودي رغم حضوره، مجسدا الحضور الدائم الذي لا يكون إلا بالموت، وكأنه الخفاء الذي يضمن تجليا دائما، وهذا يتناسق ويتجاوب مع تيمة العنوان التي بنيت على ثنائية العلم والوهم والغياب والحضور.

وعتبة الإهداء في هذا السياق تعكس اهتمام الشاعر بتقديم عمله كهدية تنطوي على فعل تدليلي وسيميائي معين، ويشير إلى منطقة قد تكون شخصية أو اجتماعية أو غير ذلك، وبحسب طبيعة العمل الشعري. يهدي الشاعر عمله الشعري هذا إلى (مصطفى دحية رحمه الله)، وهو إهداء ينطوي على قدرٍ عالٍ من الدهشة والمناورة والمفارقة؛ إذ إن المهدى إليه (مصطفى دحية) وهو الشاعر نفسه، الذي طاله الموت وران عليه الصمت فجأة على النحو الذي تبدو فيه عتبة الإهداء بمثابة تعزية لنفسه وهو يعيش حالة لم يخطط لها، ومرحلة لم يؤسس لها، لكنه الراهن الذي لم يعد بد من كتابته، وتقديم العمل إلى صاحبه الذي يخوض تجربة الموت إبداعيا . والإهداء على هذا المستوى أيضاً يكشف فلسفة للموت غير الموت الذي نعرفه، ونُصطدم به في حالات الفقد المريرة، وهذا ما يؤكده النص.

إنّ الشاعر في ظل تجربة الهزائم والإخفاقات المتوالية التي ولّدت لديه هذا اليأس والاغتراب والحزن الذي ميَّز الشعر العربي المعاصر، وبالعودة إلى المنجز الشعري سندرك كيف شكل الموت هاجسا شعريا في تجربة الشاعر وهو عنده لا يعني الاستسلام والانهزام بل تحمل مسؤولية الحياة[1]، فالصورة التي يقدمها لا تتسم بالسقوط والفناء. إنه الموت حين يتجدد، ويبعث على الحياة. وبذلك تكون هذه العتبة قد لعبت وظائف كثيرة؛ حيث أطلعتنا كمتلقين يستهوينا تصفّح الصفحات التي تعقب صفحة العنوان، والإهداء قبل البدء بقراءة المتن على الرؤية الأولية التي

(1) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، 1968، ص71.

يحملها الشاعر. من هنا يمكن القول إن عتبة الإهداء هنا ساعدت في فعالية تلقي المتن الشعري بوظيفتها السياقية التي لا يمكن إهمالها.

والإهداء ورد بخطّ اليد، وليس كتابته بخط اليد كتابة عبثية، بل ذات دلالة تعود لأسباب فنية أو سياسية أو شخصية. فقد يعود السبب إلى ما أراده الشاعر أن يكون ذلك شبيه ببصمة اليد أو التوقيع الذي هو بمثابة الإقرار، أو أنه نوع من استدراك مقصود لما لم يكتب طباعياً، وهذا ما يُلاحظ من خلال أشعاره، وتعامله مع الموت ورموزه التي حضرت في قصائده حضوراً لافتاً. وما جمال السمت الخطي إلا إكمالا لجمال اللغة، وخدمة المعنى. والعناية بخط اليد عناية بطريقة تقديم النص، أو بالنص بحد ذاته، لأن الخط له بعد جمالي ورمزي، و"قبل أن يكون شكلا يعتبر كالأسلوب معطى سيكولوجيا ذاتيا لا ينفصل عن صاحبه. هذا الأخير يضمِّنه عن وعي أو بدونه بلاغتَه الخاصة وإمكاناته الفنية الذاتية. لهذا فإن عمل الخطاط في النص ليس عملا محايداً، إنه يمنح النص من شخصيته، من نفسيته وثقافته. يمنحه أسلوبه الخاص"[1] . وخط اليد ليس وسيطا لتبليغ النص الشعري فقط، بل هو "يعكس الرعشة الإبداعية بكل معطياتها من أحاسيس ومشاعر بشرط أن يكون الشاعر نفسه هو المنفذ لتكتمل أحاسيسه التعبيرية وتتمدد تشكيليا "[2]، فالدلالة تكون أعمق وأكبر إذا كان الإهداء بخط يد الشاعر نفسه لأنه يُحَمّله كل شيء، ويرسم نصه خطياً، ويتمثله عبر الحروف المرسومة.

من هنا نستطيع الولوج من بوابة الإهداء الذي يمثل النموذج الذي سقناه صيغة عامة تتيح فهم المشروع الشعري الذي يسعى الشاعر إليه. وهو مشروع يتأسس على جعل الشعر ميدانا للثقافي، ومحاولة لفتح المجال أمام إدخال عناصر جديدة إلى الشعر كي يستطيع تبرير نفسه أمام هذا الهول المتسارع للصورة وسائر الفنون، والبحث عن أيقنة العادي الذي لا يُخفي (دحية) ولعه به كمشروع يدافع عنه انطلاقا من الإهداء وصولا إلى كامل عمله الشعري. ليجسد شعاره بأن الشعر حوار ونقاش وليس عاطفة فقط، وتقنية الإهداء عنده تحاول دفع فعل أيقنة العادي ليصبح جزءا من خطاب شعري مشترك .

ويصبح الإهداء الذي يحتل الزاوية المهملة من الكتاب الشعري سيرة مكثفة للشاعر. فلا يريد الشاعر أن يكون الإهداء بلا وظيفة واضحة ومنطقية بل يسعى إلى جعله يقوم بمهمات على درجة كبيرة من الأهمية بالنسبة له ولجمهوره. من هنا يبرز ذلك السعي الدائم لرسم ملامح الحداثة التي يدافع عنها، والتي يحاول مد جسور

---

[1] الماكري، محمد: الشكل و الخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي. ط**1**، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، **1991**، ص**271**.

[2] التلاوي، محمد نجيب : القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. ط**1**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، **1998**، ص **347**.

إغواءاتها إلى نفوس المتلقين وتحويلها إلى نزوع خاص يسيطر عليهم ويحولهم إلى مريدين يتبعون خطى الذي لم يفعل شيئا أكثر من وضع عتبات تسمح لهم بدخول بهو النص، ولم يأت هذا عابرا، بل يعمل الشاعر عن قصد على إرساء علاقة يتواطأ فيها الجمهور مع الشاعر ليس في ما يقوله شعره فقط، ولكن أيضا في ما يظن هذا الجمهور أن الشعر يفضحه من سيرة الشاعر.

عتبة العنوان (اصطلاح الوهم) ما تلبث أن تلتحم بعتبة لاحقة هي عتبة الإهداء، وهي تجمع بين التشكيل والموت بهذه الصورة: (إلى مصطفى دحية رحمه الله). فعبارة (رحمه الله) تصعد إلى عتبة العنوان لتمنحها بعداً مضافا قادما من (الوهم) على النحو الذي يخلخل استهلاكية الطبيعة الموضوعية لفكرة الموت المعلقة في ذاكرة العنونة. ونجد هذا الإهداء متشظياً داخل المجموعة باهتمام المؤلف في إبراز هذه العلاقة باعتبارها تكفير عن علاقة آخرين به، والتي يرفضها الشاعر.

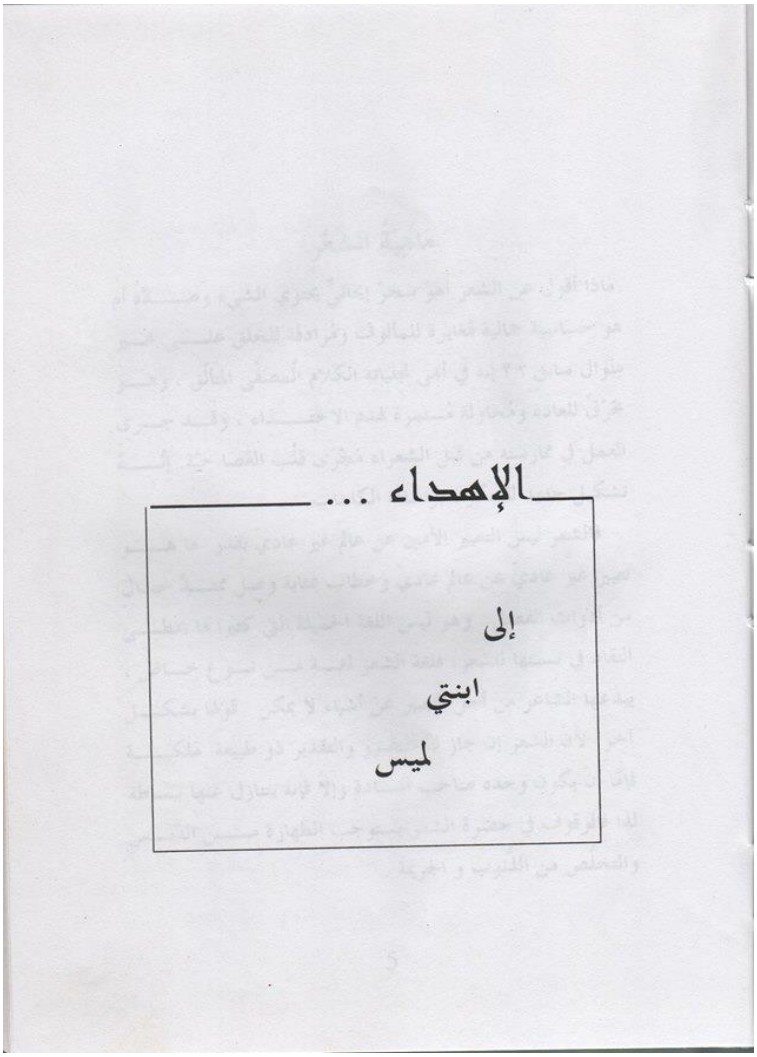
وبناءً على ذلك فإنّ بنية الإهداء التي تمثل عتبة أصيلة من عتبات القصيدة تشتغل اشتغالا ديكوريا يصور/يرسم فيه الشاعر المناخ التشكيلي للحدث الشعري بلغة تصويرية تعريفية تشير وتوضح وتوّجه الانتباه نحو المفردات الديكورية المؤلفة لسطح لوحة الغلاف. كما على المستوى الدلالي والتداولي لعلاقة نصية جوهرية مع النص، فمن الصعب أن يتفاعل معه المتلقي دون الاستعانة بالإهداء الذي يحدد سياق القصيدة ويضمن لها اتساقها وانسجامها الدلالي.

ولا يمكن لنا في (اصطلاح الوهم) إعفاء الإهداء من تعالقه مع المتن الشعري أو الانتساب إليه، ومن اعتباره مقطعا من متن النص الصُلب لأنه يتحكم إلى حد بعيد بمسار الكلمات في نصوص الشاعر؛ إذ يَظل الإهداء منذ البداية وحتى الخاتمة ملقيا بِظِله يتمشى في مفاصل النصوص وصولا إلى الغلاف الخلفي للديوان الذي يعبر عن حالة الروح الواهنة لدى الشاعر؛ إذ ليس أشق على النفس من أن يتكشف اصطلاح الأمل عن اصطلاح الوهم.

## 2- الإهداء في ديوان البرزخ والسكين

**(إلى إبنتي لميس): إهداء عنواني، مكون شخوصي، وجملة اسمية بسيطة**

في مقدّمة أوراق المجموعة الشعرية أطلَّ إهداؤها الذي يكشف عن المهدى إليه الخاص. Dédicataire Privé، وهو: ابنة الشاعر (لميس)، وإذا كان الإهداء إرسالية لغوية طرفاها باث ومتلق فإن هذه الإرسالية لا تنِّد عن الوظائف التي أحصاها (جاكبسون)، ومن بينها الوظيفة التعبيرية حيث تكفَّل الإهداء بعملية الإخبار، والتبليغ عن العلاقة التي تربط المهدي/الشاعر بالمهدى إليه/ابنة الشاعر.




وأهدى الشاعر مجموعته إلى ابنته (لميس). وعتبة الإهداء تختلف عن عتبتي العنوان واسم المؤلف، في أنها لا تلزم جميع النصوص، وفي عدم تعالق بعضها مع النص أو مع العنوان؛ إذ يتضح من خلال الإهداء أن له علاقة حميمة بالمؤلف أولا، وبنصه ثانيا، ولقد احتل الإهداء موقعا متميزا، حيث جاء في وسط الصفحة داخل إطار، مشكلا بذلك خطابا بصريا مكونا من ثلاث كلمات يتوزع عليهما عدد الأسطر بالتساوي، سطر لكل كلمة، وكأنه يحاكي نمطاً ما، وتميز الإهداء بطريقة شعرية تعتمد على توالي الأسطر الشعرية، واستعمال صورة التدرج من حرف الجر إلى (لميس)، ومن الأب/الشاعر إلى صعود الابنة المنتظر. ويحيل هذا الإهداء على أسطورة سيزيف اليونانية التي ترمز إلى العبثية واللاجدوى وانتظار الذي يأتي ولا يأتي. ومن ثم يسجل الإهداء عبر سراديب نصوص الديوان، وإيقاعاتها الشعرية مأساة الراهن وعبثية الإنسان في هذا الزمن الموبوء بالفشل، والاستحالة، والعدم.

تبدأ المجموعة من دلالتي العنوان (البرزخ والسكين) ،والإهداء (إلى ابنتي لميس) واللذين يمثلان موجهين يحددان مسار الكثير من شعريتها، العنوان ذكوري والإهداء أنثوي يمثلان الثنائية، فالأول هو مقاربة للراهن ومأساويته ولليأس، والثاني مقاربة للأمل، ويبدو أن هذا التناقض ظل باعثا على المزيد من الاكتشاف، والتوغل والاستعادة أيضا؛ حيث دفعت هذه الثيمة (التناقض) إلى استحضار الكثير من الدلالات المتناقضة.

إن الإهداء عتبة ضرورية لفهم النص، وإعادة تركيبه؛ لأنه يحدد سياق الديوان، ونصوصه الشعرية، ويبرز دلالاته الإيحائية، والمرجعية، كما أنه مدخل أساسي لاستيعاب مضامين القول الشعري، وتحديد دواعيه، وبواعثه. والإهداء ليس عتبة شكلية مجانية، بل لها عدة وظائف دلالية، وتداولية تسعفنا في مقاربة النص الشعري وتأويله. وقد توصلنا من خلال هذه الدراسة أن الشاعر يشتغل على إهداء العمل، وهو إهداء شخوصي خاص على أساس ميثاق تواصلي عائلي، وإذا تأملنا كذلك الملفوظ الإهدائي سنجده خالٍ من حيثيات الكتابة والنشر. وجاء ملفوظا مستقلا بنفسه في بداية العمل الشعري في شكل شبه جملة، يتضمن عناصر التواصل الأساسية من مرسل ومرسل إليه وإرسالية ومرجع وقناة ولغة التشفير وفك سننها، وإذا تأملنا صيغة الإهداء بصفة عامة فإنها تتكون من العناصر التالية:

المهدي.

المهدى إليه.

أسباب الإهداء.

صيغة الإهداء.

ويلاحظ من خلال ذلك أن الشاعر (عبد الله حمادي) يتبنى الإهداء تقليدا أدبيا، ويتميز إهداء الشاعر بكونه فرديا موجها إلى الأنثى. ويتصدر الإهداء النص الشعري، ويحتل موقع الاستهلال، والتقديم بعد صفحة العنوان الخارجي مباشرة. ويهدي الشاعر ديوانه إلى (لميس) ابنته التي تجمع بين براءة الطفولة، والعلاقة بين الأبوة والبنوة. و هذا الإهداء عائلي خاص قائم على ميثاق الدم والنسب. ويرد الإهداء في صيغة جملة اسمية مرتكزها الإهدائي حرف الجر (إلى) الذي يشير إلى المهدي إليه، وهو اسم العلم (لميس).

ويلاحظ أن المرسل محذوف، وهذا أمر طبيعي؛ لأن الشاعر معروف ومثبت في الصفحة الأولى من الغلاف الخارجي، و يقترن الإهداء كذلك بالوصف الخارجي (الابنة)، الذي يدل على حالة المهدي إليه، وإذا كان الديوان يحيل على رفض الواقع، واستنكاره لما يسوده من فضاضة، وألم وظلم وتعاسة، فإنه يجد في الطفولة لميس البراءة

الأمل، وغد الخير، والانتصار، وتجاوزاً للواقع السائد. ويتحول الوطن في ديوانه الشعري إلى طفولة مغتصبة يحفها الحزن وينخرها الموت والغثيان؛ لكن الشاعر يعلق أملا كبيرا على فعل البوح، والانتفاض، والولادة الجديدة. إهداء عائلي خاص موجه إلى المهدي إليه وهي الطفلة (لميس)؛ يصوغه الشاعر بطريقة شعرية تعتمد على توالي الأسطر الشعرية، و استعمال صورة التدرج من حرف الجر إلى (لميس). يسجل به عبر نصوص الديوان وإيقاعاتها الشعرية مأساة (غودو)، وعبثية الإنسان في هذا الزمن الموبوء بالفشل، والاستحالة، والعدم.

# رابعا: عتبة المقدمة

## مدخل

1. مقدمة بقلم شخصية أخرى

أ- مقدمة كائنات الورق

ب- مقدمة اصطلاح الوهم

2. مقدمة بقلم المؤلف

أ- مقدمة البرزخ والسكين

ملاحظات مهمة

## مدخل

كلُّ نص من نصوص الخطاب الموازي يملك سماته النوعية، وموقعه المحدد، ووظائفه المميزة، ومشروعيته الخاصة، وتحديد المقصود بـ(الخطاب المقدماتي) في تجربة الشعراء الإبداعية، تعتبر درءا لكل سوء فهم. فـ(الخطاب المقدماتي)[1] خطاب مفارق بحكم احتضانه لأبعاد، ومستويات متداخلة: تشكيلية، لغوية، اجتماعية، نفسية، فنية، ولم تكن أهمية (الخطاب المقدماتي) لتخفى على النقاد العرب القدامى، فهي قديمة أصيلة في الثقافة العربية، فقد حددها ابن منظور لغويا بقوله: "من قدم بمعنى تقدم، وقدم استعير لكل شيء، فقيل مقدمة الكتاب، ومقدمة الكلام بكسر الدال"[2].

(خطاب المقدّمة، أو الخطاب التّقديمي، أو عتبة المقدّمة، أو الخطاب المقدماتي) كلها تسمية للمقدمة التي تحمل جميع مواصفات الخطاب Le discours كنمط من الحديث الموجه بالكلام من شخص إلى شخص آخر. وهي تهدف إلى "توجيه القراءة، وتنظيمها، وبالتالي تهيئ القارئ لاستقبال مشروع قيد الإنجاز، سيكون مجاله – لا محالة – متن الكتاب. وهذا يعني أن المقدمة هي نوع من التعاقد بين المؤلف والقارئ"[3]. فـ(المقدمة) هي كلّ نصّ استهلالي يُصاحب النّصّ ويؤطّره ضمن تداوليّة ثقافية مرجوّة، ويمكن أن نميّز في "خطاب المقدّمات" بين أجناس خطابيّة كثيرة تتقاسم فيما بينها الانتساب إلى هذا الجنس الاستهلالي، وهي :

-المقدّمة Préface

-التّمهيدIntroduction

-التّوطئةAvant-propos

-الفاتحة أو الافتتاحيّةPrologue

-الإشارة Note

---

(1) هذا المصطلح استعمله نبيل منصر ، للاطلاع أكثر ، أنظر :

. منصر ، نبيل: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة. دار توبقال للنشر، **2007** .

(2) ابن منظور : لسان العرب .دار صادر بيروت : مادة **(ق د م)**.

(3) بلال ، عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم. دار إفريقيا الشرق، **2000** ، ص **170**.

ويعتبر (جاك ديبوا) Dubois (الخطاب المقدماتي) نصا موازيا Paratexe ، ولذلك يسحبه من فضاء الضفاف، والهوامش، والعتبات إلى بؤرة الفعالية النقدية ذات الأثر والقوة[1]. والمقدمة أساساً تتصدّر النّصوص الشعرية لتولد إشكالا يتأتى عن هذا الموقع، ولا سبيل لفض هذا الإشكال إلا بالنظر في طبيعة هذه العتبة وأنماطها من جهة، وعلاقتها بالنص، ومتلقيه من جهة ثانية, وتحول صوت الشاعر داخل نصه إلى عتبة شاهدة على تجربته، "وتُعدُّ المقدمة منطقة حاسمةً ونقطة التقاء تقرّر مصير الفعل القرائي والإقبال على العمل، فتكون مكانا للتفاوض والمناورة والمداراة بين المبدع والملتقى، يحاول المبدع أن يضمن وجوده، ويملي توجيهاته من هذه المنطقة الحاسمة"[2].

هكذا يكون الخطاب المقدماتي هو كل ما يسبق النص المركزي، ويكون في بدايته وأوله، ومما تجب الإشارة إليه هنا أنه على الرغم من الطابع التوصيفي للخطاب المقدماتي، إلا أن موقعه، ومهامه التداولية تجعل منه خطابا يمارس آثارا لا يمكن للمتلقي تجاوزها، فهي بمثابة المدخل الأساس للنص الأصلي، وبوابته الطبيعية لإدراكه والقبض على أبعاده، بل إنها – مجتمعة – قادرة على أن تمنح الدارس التوجه الفني والفكري الذي يعبر عن أهم خصيصات المشروع الإبداعي عند الشعراء ، دون أن يعني ذلك الاستغناء عن النصوص الأصلية، وتجاوز مركزيتها، ويرى (هنري ميتران) في:préface et ses lois أنّ المقدمة تحمل جميع مواصفات الخطاب الذي هو كل نمط من الحديث يتوجه فيه شخص بالكلام إلى شخص آخر، وينظم ما يقوله ضمن مقولة ذلك الشخص[3].

إننا نجد لبعض الأعمال مقدمات، وأخرى ينعدم فيها وجودها وسنحاول أن تتعرف على مميزات هذا الخطاب، والوقوف عند طبيعته النوعية في المشروع الإبداعي للشعراء، ومحاولة إيجاد التقاطع والتكامل، أو التنافر والتباعد بينها، باعتبار أن الخطاب التقديمي أحد أهم الفضاءات النصية في عملية ولوج القارئ من عالم ما قبل النص إلى عالم النص. وباعتباره موقعا تداوليا يلتقي فيه الكاتب والقارئ، وهنا نستطيع التمييز بين نوعين من أنواع الخطاب التقديمي: النوع الأول هو (التقديم الذاتي)؛ حيث يكتب الكاتب نفسه تقديماً لعمله، أما النوع الثاني من هذه الخطابات فيتمثل في (التقديم الغيري)؛ حيث ينتخب المؤلف كاتباً آخر ليقدم لعمله الأدبي هذا.

---

[1]Dubois. J. l' assommoir de Zola : Société, discours Idéologie, Larousse 1973, p.106.107

[2]رابح بوصبع، سيميائية الخطاب المقدماتي في طوق الياسمين لواسيني الأعرج
http://www.al-kalimah.com/Data/2008/12/1/Busba-on-Araj.xml

[3]Mitterrand. Henri dans son livre « la préface et ses lois : avant propos romantiques » , in le discours du roman, Puf. 1980 P. 21-34

والخطابات التقديمية تتميز في مجملها بالسعي تجاه التوضيح، وتعرية المستور من الأفكار، وكشف المخبوء منها. ويتم فيه البحث عن بعض الخصائص، والتحليلات التي يحملها الخطاب. هذه الثنائية التي تجعل من الكاتب والمقدِّم يختلفان تسميةً، ويتطابقان من زاوية أخرى. ولماذا يصر الكاتب على هذه الانقسامية في الذات الواحدة .

إنّ العلاقة بين طرفي هذه الثنائية، المشار إليها سابقا، هي في الواقع حوارية بالدرجة الأولى، وهذه العلاقة ذات مفعول دينامي. فبقدر ما تشكل الكتابة حافزاً للذات الأولى، تسخر الثانية مما تكتبه الأولى. وعبر هذا الحوار الخفي بين الكاتب والمقدِّم الآخر، نشهد التمزق الداخلي الذي يشكل مصدر معاناة الكاتب حول الذات . من أجلها وفيها في ظل استحكام الانفصال، وممانعة فعل التوحد في الذات الواحدة ."إن الخطاب المقدماتي يتميز بكونه مشروطا بـ (الأنا) التي تُقدمُ و (الأنا) التي تتلقى. فالأنا في العمل الأدبي، وفي الشعر خاصة تحكي العالم أو تعيد بناءه، ونعني بذلك عالم العمل الشعري الذي ولجته. ولهذا ينبغي أن نعتبر الأمرين غير متساويين. فالخطاب المقدماتي مهما كانت رصانته وجديته يبقى على مشارف النص لأن وظيفته هي الاضطلاع بأعباء الوساطة، وتجسير الفجوة بين العمل والقارئ"[1].

ويقوم الخطاب المقدماتي كنص موازي بعملية التمهيد للمتن اللاحق؛ إذ يقوم بعملية فضح نواياه والتبشير بما يأتي في النص، "فالمقدمة تحمل جينات العمل، وتبشر به وعلى ضوئها وتحت وهجها ينسج متوالياته الدالة والرامزة"[2]. وعلى الرغم من القيمة البالغة التي قد يحتلها الخطاب المقدماتي "الذي يتحدد جوهريا بكونه خطابا واصفا متميزا يقوم بوظيفة البعد التداولي للعمل الأدبي من جهة، ووظيفة التأثير على المتلقي من جهة ثانية. فهو إذن خطاب محفوف بالالتباس ومستفز للمتلقي الفعلي والضمني والمفترض، بحيث يثير فيه أسئلة تتناول الشكل والحد والموقع والزمان والمرسل والمستقبل، وإشكالية أنماطه ووظائفه وغاياته ومكوناته الجمالية والتخيلية"[3]. إلا أنه لا يعدو أن يكون في نهاية المطاف خطابا تابعا، ولاحقا يكتب في الغالب بعد الانتهاء من كتابة النص الأصل، وأنه وُجد فقط من أجل تقديم العون للثاني (النص المركزي)، وحمايته، وتقديمه (Le presenter)، أو ما

---

[1] الخطاب المقدماتي في الدواوين الشعرية: ملاحظات أولية لمقاربة نظرية

http://awabbelhaj.jeeran.com/archive/2007/1/150346.html

[2] رابح بوصبع، سيميائية الخطاب المقدماتي في طوق الياسمين لواسيني الأعرج. المرجع السابق.

[3] الخطاب المقدماتي في الدواوين الشعرية: ملاحظات أولية لمقاربة نظرية. المرجع السابق.

يسميه البعض بخفر النص (Escorter le texte) فالنص الأصلي/المركزي سبب وجود المقدمات وبدونه لا وجود لها، "وإجمالا فإن الخطاب المقدماتي يمكن اعتباره موقعا تداوليا ينعقد فيه اللقاء بين الكاتب والقارئ، ويتم فيه البحث عن بعض الخصائص والتحليلات التي يحملها هذا الخطاب الذي يهدف إلى بناء ميثاق القراءة وتأطير القارئ"[1].

ويختلف الخطاب التقديمي الشّعري عن النّثري، فالخطاب التّقديمي النّثري يحظى بتداوليّة واسعة، أمّا الخطاب التقديمي الشّعري فنماذجُه معدودة جدا، وتتجلّى صيغتُه في القصيدة الاستهلاليةPoème liminaire ، أمّا من حيثُ مكان ورود الخطاب التّقديمي فقد ترد المقدّمة في بداية العمل الأدبي Pré-liminaireأوفي نهايتِه Postliminaire ويتوزّع العمل الأدبي أو العلميّ المؤلَّف على أجزاء كثيرة وأبواب وفصول، فتكثر في هذا العمل المقدّمات الدّاخليّة يُسوِّغُ كثرَتَها سعةُ النّصّ وتوزّعُه إلى أجزاء، وقد تتحوّل المقالة النّقدية لعمل ما، مقدّمةً مصاحبةً للنصّ، وقد تتحوّل المقدّمة إلى خطاب منفصل إذا كانت تتمتّع بالطّول وبنوع من الاستقلال في الموضوع. وقد يرتبط الخطاب التّقديمي من الناحية الزّمانيّة بمناسبات تجعلُه في حاجة إلى تحديث وتجديد، فتُجعَل لكلّ طبعة جديدة من طبعات النص، أو الكتاب مقدّمة تشرح التّطوّرات الطّارئة.

ويعتبر جيرار جنيت (المقدمة) (Preface) كل نص تمهيدي يسبق النص المركزي- وقد يأتي بعده (Postface) - ينتسب للمؤلف (Preface Auctorial) أو لغيره (preface Allographe ). إن هذا الخطاب المنتج بصدد النص يتميز بطبيعته الزمنية المزدوجة تتسم بالإستباقية، والإستعادية في الآن نفسه، هي إستباقية لأنها تسبق كتابة النص المزمع قراءته، وإستعادية لأنها تعيد قراءة النص المكتوب، ولا تعود هذه المراوحة بين الكتابة والقراءة في نص المقدمة إلا إلى المهام الكبرى التي يسندها إليها الكتاب وتعوض حضورهم العيني أمام القراء.

وتتلخص هذه المهام الكبرى، أو الوظائف التي تضطلع بها المقدمات في ما يسميه (جيرار جنيت) بـ (القراءة الجيدة للنص) كقاعدة أساس يعترف إزاءها بتعقدها، وتشعبها على الرغم من بساطتها الظاهرة؛ إذ يمكن

[1] الخطاب المقدماتي في الدواوين الشعرية: ملاحظات أولية لمقاربة نظرية. المرجع السابق.

تقسيمها إلى قسمين هما: ضمان قراءة النص أولا، وتأمين أن تكون هذه القراءة جيدة ثانيا[1]، ولقد سبق لجيرار جينيت في كتابه الشهير (Seuils 1987) أن ميز بين ثلاثة أصناف من المقَدِّمين :

الأول . (المقدِّم الحقيقي: Préfacier Réel وهذا ما نجده في حالة إسناد مهمة التقديم لشخصية حقيقية وواقعية .

الثاني . (المقدِّم المتخيل: Préfacier Imaginaire وهو ما نلفيه في نسبة التقديم إلى شخصية من صنع خيال الكاتب .

الثالث . وهي المقدمة المنسوبة إلى شخصية واقعية عن طريق الخط.Préfacier Apocryphe[2]

كما أحصى جيرار جينت أربعة أنواع للخطاب المقدماتي[3]، وهي:

1. مقدمة حوارية: وتقوم بتحبيب العملية القرائية للقارئ. وكشف بعض الملابسات .

2. مقدمة شعرية: تكون المقدمة قصيدة أو جزءً من قصيدة، قد تكون ذاتية أو غيرية، كشكل استفزازي للقارئ فتكون القصيدة محضناً وخلفية قرائية، تثير فضول القارئ وتجره إلى المتن.

3. مقدمة تفسيرية: تقذف في روع القارئ شيئا من الاستئناس بتفسير بعض المواقف وتبسيطها.

4. مقدمة سردية: هي مقدمة تحتوي على بعض العناصر السردية في مكوناتها التي تعتمد على السرد كالاستهلال ببعض أقوال المفكرين، والعلماء ورجال الأدب، والفلاسفة من الذين لهم سمعة وصيت، وتكون هذه المقولات معالم زمنية، ومكانية، وفكرية، يقرأ من خلالها المتن وتثبت بذلك وثاقة الارتباط بين المقدمة والمتن، والتي لم توجد إلاَّ من أجله، ومن أجل تقديمه.

---

[1]G. Genette,op cite p / 183

[2]Gérard Genette: Seuils, Ed. Seuil, coll. Poétique, Paris, 1987, p :17.

[3]حليفي ، شعيب: هوية العلامة. ط1، الدار البيضاء دار الثقافة بيروت، 2005، ص66،67.

وإذا كان العنوان يؤدي وظائف مختلفة انفعالية تأثيرية إغرائية، ومرجعية إحالية، وشعرية جمالية إيحائية، وإيديولوجية، وتاريخية إخبارية، فإن هذه الوظائف تبقى حاضرة أيضا في الخطاب التقديمي، وهو إضافة إلى ذلك يضطلع بالمهام التالية:

. فك شفرات النص بطريقة معينة / مخصوصة.

. مراقبة عملية فك شفرات النص وتوجيهها.

. حماية النص من سوء الفهم.

. قيادة المتلقي نحو القراءة المؤدية إلى الفهم السليم.

. إقصاء التأويلات البعيدة وغير الملائمة.

إن هذه الوظائف على تنوعها الظاهر تلتقي مع وظائف العتبات النصية الأخرى عند وظيفة واحدة يسميها البعض بوظيفة (خفر النص) ESCORTER LE TEXTE، و تجب الإشارة هنا إلى أنه على عكس اللائحة الطويلة للأسماء التي تعرفها الثقافة الفرنسية كتلوينات للخطاب التمهيدي من قبيل :

prologue-note-notice-avis- –introduction-avant propos) presentation-examen-preambule-preface-avertissement-prelude-préliminaire-exorde-avant-dire-proeme discours

فإن مقابلاتها في الثقافة العربية يكاد لا يتجاوز: التمهيد – التقديم– المقدمة– التوطئة– الاستهلال. وهي في الغالب الأعم تستعمل كمترادفات لبعضها لا فارق بينها. ومع هذا الفقر الاصطلاحي إلا أن الوعي بقيمة المقدمة نلمحه في أغلب مقدمات الكتاب الكبار، خصوصا تلك التي ترافق الإبداع الأدبي بصفة عامة. فهي "ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة ، إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها ... إنها نص جد محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وأيديولوجي تختزن رؤية المؤلف وموقفه..إنها المؤلف ذاته"[1].

والاختلاف الموضعي، أو الحيز المكاني الذي تشغله كل النصوص الموازية (كالعنوان والميثاق التجنيسي... الخ) مقارنة مع المقدمة يترتب عنه جملة من الاختلافات التابعة، تتعلق أساسا بنوعية المتلقي المستهدف عند كل منهما، فإذا كان العنوان مثلا موجه إلى عموم الجمهور، وكافة القراء، فإن المقدمة تقصد المتلقي الراغب في

[1] بلال ،عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص. المرجع السابق، ص 52.

الاقتراب أكثر من النص المركزي/الأصلي. فالتقديم عتبة مباشرة، وخطاب يفصح للمتلقي عن طبيعة النص، ويقدم له آليات مسبقة لهذا الأثر؛ أي لقراءته، فهو بذلك قد يقيد حرية القارئ، وقد يكون أحيانا إساءة حقيقية لجوهر العمل الإبداعي الذي يفترض فيه توافره على القدر الكافي من الاستقلال. وإذا كان هناك بعض القراء يقصدون النص المركزي مباشرة على أساس أنه الأهم والأجدى، فإن هذا التجاوز غير المبرر يجعل القارئ لا يتعرف منذ البداية على ما يريد الكاتب تعريفه به قبل الشروع في عملية القراءة، لتصبح عملية الخرق هاته إحدى الطرق التي تنسف عملية التدرج في بناء المعنى الذي يجتهد الكتاب والمؤلفون في تشييده.

## 1- مقدمة بقلم شخصية أخرى

### أ- مقدمة كائنات الورق

إن هذه المقدمة الغيرية، هي في الواقع وجهة نظر يسجلها (أبو بكر زمال)[1] يُضمِّنُها رؤيتَه لشعر (نجيب أنزار) في هذه المجموعة، وموقفه منها. كما تبين المواضيع التي تضمنتها المجموعة الشعرية، مع إعطاء رأيه وانطباعه حول الشعرية في شعر (أنزار). ذلك أن المقدمة "تسعى في وقت واحد إلى كشف نموذج الجنس الذي تتحدث عنه وكشف نموذج قراءتها"[2] . ونجد في المقدمة شخصية من نفس حقل العمل المبدع تقوم بعملية الإشهاد على صدقية العمل، وبذلك تقوم المقدمة بدور دفاعي نقدي وكذا إشهاري يضمن التداول والاستهلاك في السوق، فالمقدم يشير إلى المناخ الشعري في نصوص المجموعة بأنّه "سرعان ما يستدرجنا نجيب إليه من فاصلة إلى فاصلة أخرى دون ملل ودون وهم، يلقي إلينا بأسرار كائناته داخل فضاء أرحب، داخل مخيال متحول هارب نحو عراء مفتوح على الحياة وعلى الإنسان"[3] فالمقدمة موقع تداولي ينعقد فيه اللقاء بين الكاتب والقارئ، ويتم فيه البحث عن بعض الخصائص والتحليلات التي يحملها هذا الخطاب الذي يهدف إلى بناء ميثاق القراءة وتأطير القارئ.

الكاتب في الخطاب يحكي العالم أو يعيد بناءه، ونعني بذلك عالم العمل الشعري الذي ولجه. ومهما كانت جدية المقدمة لكنها تبقى على مشارف النص؛ لأنها تقديم وظيفة الوساطة، ومد الجسور بين العمل والقارئ فقط.

---

[1] من مواليد تبسة الجزائر، صحفي وشاعر. من مؤلفاته: (غوارب أبي بكر زمال وهامشها غبار الكلام، عيارات حب، كتابات دامية، مقالات أدبية)، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين.(الصوت المفرد، رهانات شعرية، أنطولوجيا)، منشورات البرزخ.

[2] بلال، عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص. المرجع السابق، ص **41**.

[3] أنزار، نجيب: كائنات الورق. المصدر السابق، ص**6**.

وبالتالي فهو (خطاب مساعدة)، و(رغبة في القول)، و (استباق خطابي)، و(تمهيد للكتاب)[1]. وهذه المقدمة تنهض بوظيفة (التزكية النصية)F. de recommendation لأجل إعطاء المجموعة الشعرية المقدم لها قوة تداولية في فضاء المؤسسة الأدبية[2]. وهي في الواقع وجهة نظر يسجلها (زمال) يضمنها رؤيته لشعر (أنزار) في هذه المجموعة، وموقفه منها.كما يبين المواضيع التي تضمنتها المجموعة الشعرية، مع إعطاء رأيه، وانطباعه. يقول: "ثمة حياة تولد شيئا فشيئا ودون مقدمات داخل هذه النصوص وتعبر بحرية رؤوسنا، تشارك في خلقها، يأسرها في أصابعه بدون تكلف أو لعب، بإيحاء وصدق ويمنحها مناخا أكثر صفاء وصدقا [ويحيل عل النص مباشرة بين قوسين] (أنظر نص:حياتي)"[3].

## ب- مقدمة اصطلاح الوهم

ففي المقدمة العتبة التي عنونها (عبد العزيز غرمول)[4] بـ (على سبيل التقديم) في (اصطلاح الوهم) يشير إلى حداثة النص عند صاحبها بقوله: "يفتتح الشاعر مصطفى دحية بديوانه الأول (اصطلاح الوهم) موسما جديدا للشعر الجزائري، ليس فحسب على مستوى التيمات التي ينفرد بها، ولا الأشكال المتعددة التي يصوغ فيها و/بها قصيدته، وإنما أيضا على مستوى اللغة التي يتميز بها "[5]. وهذه المقدمة هي مقدمة غيرية préface allographe، قام بها (عبد العزيز غرمول)، والذي يسلط فيها بعض الضوء على مضمون هذه المجموعة

---

(1)الأزدي ، عبد الجليل : (مقدمات نظرية عن الخطاب المقدماتي). مجلة فضاءات مستقبلية، العدد 4، ماي 1997م ، الدار البيضاء، ص 14.

(2)منصر، نبيل: المرجع السابق، ص 77.

(3)أنزار، نجيب: كائنات الورق. المصدر السابق، ص6.

(4)من مواليد 1958 بسطيف، من الجيل الجديد للرواية الجزائرية. نشر روايته الأولى (مقامة ليلية)، منشورات جمعية المعنى، سنة 1993، ثم مجموعات قصصية (رسول المطر )، منشورات الغد/ 1994، و(سماء الجزائر البيضاء )، منشورات الغد،1995 ، ونشر العديد من الأعمال الأدبية والنثرية منها :(حارة طرف المدين) مسلسلة بجريدة الخبر، و(نورا) لمريم بان مترجمة عن الفرنسية، و(سلالة الغضب) مجموعة مقالات ثقافية. وخلال سنة 2005 نشر روايتين في نفس الوقت هما ( زعيم الأقلية الساحقة) عن دار القصبة، ورواية (عام 11 سبتمبر) عن منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، 2005، إلى جانب كتاباته الدائمة في الصحف والمجلات المتخصصة. كما نشر ندى والقمر. مسرحية للأطفال. 1996، زعيم الأقلية الساحقة. رواية، منشورات دار القصبة، 2005 . سلالة الغضب. مجموعة مقالات .فضة لمساء بختي. متواليات نثرية ، و(عبد العزيز غرمول) دخل الصحافة في العشرين من العمر .تولى العديد من المناصب في مجال الاتصال. أسس (الجمعية الوطنية للمبدعين - جماعة المعنى) سنة 1993، ثم أسس دار منشورات الغد سنة 1995، وساهم في إطلاق العديد من المبادرات الثقافية الوطنية. وهو من مؤسسي جريدة "الخبر "المستقلة.

(5)دحية، مصطفى: اصطلاح الوهم. المصدر السابق، ص 9 .

الشعرية ليجعل المتلقي/ القارئ في حالة استعداد لاستقبالها. كما يهدف من هذه الإضاءة أن يتحمس القارئ/ المتلقي من بعض المعلومات التي تؤمن قراءة جيدة لهذه المجموعة الشعرية.

وتأتي مقدمة (عبد العزيز غرمول) في عنونتها المغايرة (على سبيل التقديم) للغوص في حفريات النص، شهادة أخرى لمثاقفة الشعري بالمعرفي، واقتحام مجاهيل النص، وكيانه الأدبي، وشاعريته الخلاقة، وبالتالي الوصول إلى إبداع جمالي يضج بالحياة والتحريض على الاحتفاء بالجمال وأسِّهِ الخليقي، ومن جماليات القول النقدي عند (عبد العزيز غرمول) هو: "إنّ أعظم الشعراء هم الذين يتمتعون بذاكرة عظيمة تمتد إلى ما بعد أقوى تجاربهم... إلى أدق ملاحظاتهم عن الناس والأشياء..."، والشاعر (دحية) يبدأ من منطقة التأمل العميق إلى التخييل، ويقول في نهايتها :"قراءة (اصطلاح الوهم) ليست سهلة. فكأني بالشاعر يختبر مواهب قارئه في قدرته على الارتقاء من وهم إلى مُستمعٍ جيد بوجوده الشعري"[1]. لنرى في الخطاب المقدماتي سمة الغياب والحضور أحيانا، فهو قد يوجد متصاحبا مع خطابات أخرى كالتمهيد؛ والتصدير؛ والافتتاح؛ والمدخل؛ والإهداء وما إلى ذلك.

إن هذا الخطاب التقديمي المنتج بصدد النص يتميز بطبيعته الزمنية المزدوجة تتسم بالإستباقية والإستعادية في الآن نفسه، هي إستباقية لأنها تسبق كتابة النص المزمع قراءته، وإستعادية لأنها تعيد قراءة النص المكتوب[2]، ولا تعود هذه المراوحة بين الكتابة والقراءة في نص المقدمة إلا إلى المهام الكبرى التي يسندها إليها الكتاب، وتعوض حضورهم العيني أمام القراء.

## 2- مقدمة بقلم المؤلف

### أ- مقدمة البرزخ والسكين

الخطاب المقدماتي يتحدد جوهريا بكونه خطابا واصفا متميزا يقوم بوظيفة البعد التداولي للعمل الأدبي من جهة، ووظيفة التأثير على المتلقي من جهة ثانية. فهو إذن خطاب محفوف بالالتباس، ومستفز للمتلقي الفعلي

[1] دحية، مصطفى: اصطلاح الوهم. المصدر السابق، ص 11.

[2] Fernand Hallyn Aspects du paratexte in méthodes du texte : introduction aux études littéraires, Ed; Duculot , paris - gemblaoux 1987 p ; 210

والضمني والمفترض؛ بحيث يثير فيه أسئلة تتناول الشكل والحد والموقع والزمان والمرسل والمستقبل، وإشكالية أنماطه ووظائفه وغاياته ومكوناته الجمالية والتخيلية.

في (البرزخ والسكين) نجد الشاعر قد أنجز خطابه المقدماتي بنفسه، وكأنه يرى "أن الكاتب الذي لا يوجد قبل متن كتابه لا يوجد بعده"[1]، فقدم لعمله، وضمنه إشارات وتنبيهات وتوجيهات قرائية للمتن يبرز من خلالها مناطق الضوء ،ويحيل على نقاط الانطلاق في استكشاف أول المفاتيح للولوج إلى النص . لتصير المقدّمة عمدة من الأعمدة التي يقوم عليها فعل الكتابة الحديثة في مستوى الإبداع وفي مستوى القراءة والتفكيك " فقد حافظ الشاعر على مساره النصي الذي عضده بدرس تنظيري رافق القصيدة بأسئلة المراحل والتحولات التي عرفها في التباس الشعري بالمعيش تارة، وفي استعارة الخطاب الصوفي ومجاز العبور إلى لغته بحثا عن ايقاع فردي خاص تارة أخرى"[2].

الغالب أن يولي القارئ المهتم المقدمة العناية والاهتمام الكبيرين؛ لأن ذلك ينسجم مع ما يوليه الكتاب أنفسهم من عناية لمقدماتهم، على هذا الأساس كان المؤلفون الذين يهتمون، ويواظبون على كتابة مقدمات لإبداعاتهم هم أكثر الكتاب خوفا من الإساءة لأعمالهم، الأمر الذي يدخل الشاعر (عبد الله حمادي) في خانة هؤلاء الذين يخافون انحراف نصوصهم على يد القراء العاديين، أو نخبة القراء، أو باقي المهتمين بالنص الشعري، خصوصا وأنه يدرك أن توجهه الشعري الحداثي يقتضي ذلك الاحتراز، وذلك الخوف.

على هذا الأساس يمكن اعتبار المقدمة التي كتبها كمدخل للبرزخ والسكين نوعا من تدقيق وجهات النظر التي ينطلق منها في إبداعه، وتوضيحا لرؤاه الفكرية والفنية الإنسانية التي يلح على ألا يساء فهمها، أو يتم تحريف مسارها. ويمكن اعتبار هذا الخطاب المقدماتي الذي تصدر العمل الشعري للشاعر (عبد الله حمادي) قراءة نقدية أولية لهذا العمل الشعري، ورؤية خاصة من كاتبها للتجربة الشعرية للشاعر عبد الله حمادي ، والمتضمنة في هذه المجموعة الشعرية.

إنّ التقديم ينتسب للخطابات الافتتاحية، ويمثل جسرا بين عالم الواقع وعالم المتخيل..عتبة تحملنا للمتن المركزي..غير أن هذا التوصيف لا ينبغي أن يمنحنا اطمئنانا زائفا خاصة إذا تأملنا الأسئلة التالية:ألا يمكن اعتبار إضافة التقديم بمثابة احتراز وقائي يقي النص من التأويلات المغرضة؟ أم أنه مجرد فاتح لشهية المتلقي ومهيأ الشرط

---

[1] G GINETTE, opcit. p 160

[2] ناوري، يوسف: الشعر الحديث في المغرب العربي. ط1، دار توبقال للنشر، ج2 ، 2006، ص82.

النفسي لمغامرة القراءة؟لكن بالمقابل هناك من قد يعتبر التقديم نوعا من المصادرة على حرية القراءة وإلزاما للقارئ برؤية قبلية.

قدّم الشاعر لديوانه بمقدمة نقدية تحدث فيها عن (ماهية الشعر)، وفيها "معنى لتأكيد الهوية الثاوية في ألياف النص، هوية الكائن والكاتب ضمنه"[1]، الأمر الذي دفع الدكتور (حسين خمري) إلى القول بضرورة قراءة مقدمة ديوان البرزخ والسكين لأنها . حسبه . ضرورية لتلقي قصيدته (يا امرأة من ورق التوت) التي تمثل حقيقة دخولا في تجربة شعرية جديدة ، تعتمد على اللغة وتفاعلاتها الجمالية [2]. لأن المقدمة جاءت كنص نقدي، كما بالنسبة لجاك ديبوا الذي يجعله بؤرة الفعالية النقدية ذات الأثر والقوة[3]. وبذلك فهي"ليست ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها ... إنها نص جد محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وأيديولوجي تختزن رؤية المؤلف و موقفه..إنها المؤلف ذاته"[4].

لقد حاول الشاعر في مقدمته أن يقدم ميثاق القراءة وتأطير القارئ، ويقدم خطاب البيان Le Manifeste، ويرسم مفهوما حداثيا للشعر الذي يعتبره "خرقا للعادة، ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء"[5]. وهو ينحاز بذلك إلى طقس اللغة "فلغة الشعر لغة من نوع خاص يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر"[6]. لغة جديدة، مبتكرة، مشوشة، يسميها الشاعر: "اللغة الضوئية"[7]؛ التي يتجاوز من خلالها المألوف والمبتذل، ويرفعها إلى مستوى الاحتفاء. هناك معنى حاضر غائب لا ينهي النص عند معنى. حيث أصبحت مغامرة الشاعر مع اللغة، وأصبحت رسالة الشاعر رسالة كشف أكثر مما هي رسالة بث، ظلت القصيدة حينها متفتحة لتنبثق عنها الانجازات القادمة.

---

(1) حليفي، شعيب: هوية العلامات، المرجع السابق، ص **56**.

(2) خمري، حسين وآخرون: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي. ط**1**، منشورات النادي الأدبي،جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، **2001**، ص **246**.

(3) Dubois.J.l'assommoir de Zola :Société, discours Idéologie,Larousse1973, p.106.107

(4) بلال، عبد الرزاق : مدخل إلى عتبات النص . المرجع السابق، ص **52**.

(5) حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. المصدر السابق، ص **5**.

(6) حمادي ، عبد الله: البرزخ والسكين. المصدر السابق، صص **5**،**6**.

(7) حمادي، عبد الله: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع. المرجع السابق، ص **146** .

إذا كان (جيرار جينيت) يرى أن جميع الكتاب يهمهم كثيرا أن تكون أعمالهم مقروءة، ومقروءة بشكل جيد، فإنّ توسُّل (عبد الله حمادي) بالمقدّمة توخّى من ورائه إظهار إمّا الأسباب التي وقفت وراء إبداعاته، وإما إظهار الطريقة التي يجب أن تقرأ على ضوئها، وهذا مطلب مشروع عند المبدعين، ويرفض أن تُقرأ نصوصه خارج تأطيراتها المقدماتية لأنها في اعتقاده شرط ضروري لضمان وتأمين (قراءة جيدة) لذلك نراه في هذه المقدمة يبادر إلى تصحيح المسار القرائي الذي يُوقِع القارئ في سوء فهم حقيقة النص الموجود أمامه، وهذا ما يؤكده مثلا ما جاء في مقدمة (البرزخ والسكين) حين يقول :"من هنا يمكن الحكم على الخطاب الابداعي التقليدي كنّص لم يتمكن، أو لم تسعفه الضرورة لادراك ذاته، في حين يبقى النص الحداثي – سواء كان قديما أو معاصرا – بمثابة تجليات الكلام دون ارتباطه بمعيارية الأشياء أو مواضعة اللغة"[1].

هكذا يدعو الشاعر المتلقي إلى قراءة الديوان من خلال العناصر التي حددها، ومن خلال مفهومه للشعر لكي يحكموا عليه، وعلى شعره والواقع أن (حمادي) يحدد مسار القارئ، ويرسم له طرقا محددة، بعيدا عن أي تأويل مغرض كما يعتقد الشاعر، وبالتالي فهو يقتل فيه روح إعادة بناء النص من جديد، وإعطائه دلالات متعددة باختلاف زمان، ومكان وشروط القراءة. كما أن المسحة الصوفية التي تطبع المجموعة الشعرية يجعل تصنيفها ضمن الأدب الصوفي مشروعا أكيدا. وهذا الأمر حرص الشاعر نفسه على أن يقنعنا به في مقدمته التوجيهية التي خاطب بها المتلقي حتى يضمن ألا يضلّ القصد في الفهم، والتأويل، ويوجّه قراءته بحصرها في مسار الرؤية الصوفية بقوله: "فالوقوف في حضرة الشعر يستوجب الطهارة من الدنس والتخلص من الذنوب والجريمة"[2].

والملفت في الخطاب المقدماتي عند (عبد الله حمادي) أنه وإن كان يظهر منه توجيهه لأفق انتظار القراء تجنبا لكل قراءة ماكرة أو مغرضة، إلا أنه مع ذلك يدعو إلى أن تظل تلك النصوص شديدة الانفتاح، تسمح للمتلقي أن تظل إستراتيجيته القرائية يقظة خلال فعل القراءة، كما أنها فضلا عن ذلك كله تتوجه في معظم الأحيان لا إلى القراء العاديين، ولكن إلى القراء المنتجين، لذلك كانت تلك المقدمات تؤكد تلك الانفتاحية، بل وتستدعيها كما يتجلى من خلال حديثه عن الشعر في قوله:"إنه لا يقبل الخوض في المعمعة ووظيفته أنه لا يسرد ولا يصف ولا

---

[1] حمادي ، عبد الله: البرزخ والسكين. المصدر السابق، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص5.

يعلم ولا يتضمن حقائق ثابتة [وهذا ما يطلبه القارئ العادي]. إنه ينطق بلسان حال العالم دون أن يذكر حالا من أحواله المجردة ، أو وجها من وجوهه[وهذه مهمة القارئ المنتج . بتعبير حمادي]"[1].

وإذا كانت المقدمات تقلص من عدد التأويلات، فإنها على العكس من ذلك عند (حمادي) لا تتجاوز مهامها حماية الدلالة / الدلالات الثاوية في النصوص، وأما التأويلات فإنها تضاعف من احتمالاتها، ولا يعود ذلك فقط إلى أنها لا تعمل على تصحيح أي افتراض تأويلي، بل أكثر من ذلك إنها تدفع به إلى حدوده البعيدة. وإذا صح هذا الأمر فإن مقدمة (عبد الله حمادي) هي أحد أوجه التنظير الشعري، غير أنه تنظير يرفض أن يكون نموذج استعمال mode dèmploi ، وهو ما يتماشى والتنظير للفعل التجريبي في الشعر.

إن من بين ما تطمح إليه هذه المقدمة أن تكون تعبيراً عن رؤية غير راسخة، وغير مطمئنة في صدد الإجابة عن سؤال ممكن ما الشعر؟ لأنها ذات نزعة حداثية، ومثل هذه النزعات الحداثية لا تزعم أنها تدرك الحقيقة التي في حد ذاتها ليست هدفا من أهدافها، أيضاً: ما الذي جعل القول شعراً في الصوت الشعري التسعيني، وتحديداً في قصائد هذه المجموعة. غير أن الإجابة هنا غير نظرية، بل إنها مقترحة تخيلياً، ومأخوذة إلى ما يمكن أنْ تمنحه قراءةُ القارئ للقصائد من تجلٍ، بعيداً عن الظرف الذاتي والموضوعي لتلك القراءة، وبعيداً عن أية منهجية في تلك القراءة سواء عليه أحددَّها القارئُ أم الكتاب .. إنها اقتراحات تخييلية، كي لا نقول إستراتيجية تخييلية، أساسها تجربة الشاعر الإنسانية والوجدانية، وتكاد هذه الاقتراحات أن تكون خيارات مختلفة تعددتْ بتعددِ الخبرات الجمالية والتقنية والأسلوبية في الصنيع الشعري لدى الشاعر.

الشاعر والناقد (عبد الله حمادي) اسم طالعناه على مستوى منتجه الشعري، ومستوى كتاباته النقدية الأكاديمية التي تتسع باتساع الرؤية، ولا تضيق عندها العبارة، لذلك نحسب أن كتابة نقد عن منتج شعري لناقد حاذق لطالما مارس سطوته النقدية على نصوص الآخرين احسبه مهمة صعبة " فمن الواجب الاشارة إلى أن الممارسات الفردية التي أخلصت باستمرار للفعل الشعري نصيا ونظريا عبر المراحل التاريخية والشخصية تظل قليلة العدد وفي ذلك يمثل (عبد الله حمادي) استثناء ضمن تاريخ الشعر العربي في الجزائر"[2].

وتحفل العتبة التقديمية بمقولات يعتقدها الشاعر مهمة في المساعدة على حسن إدراك المقولة الشعرية التي

---

[1] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. المصدر السابق، ص6.

[2] ناوري، يوسف: الشعر الحديث في المغرب العربي. المرجع السابق، ص82.

تشتمل عليها المجموعة، وتأتي هذه المقولات من مضانٍ متعددة بحسب ثقافة الشاعر ووعيه، وتلعب دوراً مهماً في تشكيل إضاءة من زوايا مختلفة، والشاعر مولع بمثل هذه المقولات، فقد وردت مقولة لـ (لنفري )ونصها :"إذا اتسعت الفكرة ضاقت العبارة"، التي تشتغل على نحو ما ضمن المقولة التي تتصدى لها المجموعة، وهي أوّل ملْمح حداثي من قبل النفري يؤشر إلى ضرورة الحفر في قاموس اللغة، وهو ما يعمل عليه حمادي في قصائده ابتداء من (البرزخ والسكين).

**ملحظات مهمة :**

إن التساؤل بصدد المقدمات، ومحاولة معرفة ما توافر فيها من الخصائص يدفعنا إلى تسجيل بعض الملاحظات منها:

إن أول ملاحظة نسجلها أن المجموعات الشعرية لا تملك جميعها مقدمة. وبما أن المقدمة لا تحضر في كل الإبداعات، وأن نسبة الغياب أكثر من نسبة الحضور فمعنى هذا أن الغياب يشكل القاعدة والحضور هو الاستثناء، الأمر الذي يفرض التساؤل عن أسباب حضور المقدمة في تلك النصوص، والبحث فيما تقدمه تلك (المقدمات)، والوظائف التي أناطها بها أصحابها، انطلاقا من افتراض نتبناه هنا هو أن بعض الشعراء لا يسوون بين حضور المقدمة وغيابها. فحضور المقدمة ليس مجانيا، إنها تضطلع بعدد من المهام تكشف عنها أواليات انكتابها، وطرق اشتغالها داخل المتون.

الملاحظة الثانية أن كل المقدمات معنونة خروجا على العادة :

. (قدر الكائنات) في (كائنات الورق)، وكاتبها : أبو بكر زمال .

. (على سبيل التقديم) في (اصطلاح الوهم)، وكاتبها : عبد العزيز غرمول .

. (ماهية الشعر) في (البرزخ والسكين) ، وكاتبها (عبد الله حمادي)

غير أنها تشترك جميعها في كونها ذات طابع تنظيري، تعرض على مستوى المضامين ما يدور ويعتمل في الساحة النقدية الشعرية والعربية، أو هي تدلي بدلوها في تجليات هواجس الشعراء من وجهة نظر خاصة. الأمر الذي يبرر وجود قواسم مشتركة بينها، باعتبارها تشكل انشغالا أساسيا في المشروع الإبداعي من جهة، وباعتبارها تمثل من جهة ثانية أهم القضايا الكفيلة بإخراج الشعر الجزائري من دوامة التقليد والاجترار التي يعيشها، وباعتبارها

من جهة ثالثة إضافة نوعية تطبيقية راصدة للآراء الخاصة التي تقترح كبدائل للشعر السائد والمتداول، ومن ثمة يمكن اعتبارها محاولة لإعطاء مفاهيم جديدة للشعر.

ومع أن بعض المقدمات انشغلت بما هو خاص بالنصوص التي تسبقها كأن تعرض تلخيصا لها، أو تعرف بأحد مكوناتها، أو تعرض لأسباب اختيار الموضوع، أو تصحح توجها قرائيا خاطئا.. فإننا نود أن نقف على المشترك بين تلك المقدمات، والتقاط القضايا (الكلية) التي بمقدورها أن تجلي طبيعة التوجه الذي يتبناه الشعراء، ويشكل مدخلا حقيقيا لإبداعهم، أي تلك المقدمات التي تجلي السند المعرفي والفكري الذي يجب أخذه بعين الاعتبار من قبل القارئ إذا ما أراد أن يقرأ النص (قراءة جيدة) وسليمة.

ويجب التذكير أنه لا بد من ضرورة التخفيف من حدة تداخل الواقعي مع المتخيل في محفل الخطاب التقديمي هذا. فالإفراط في التخييل سيؤدي إلى تدمير كل ما هو إحالي، بدءاً من (اسم المؤلف)، مروراً باسم المقدِّم، وانتهاء بأفق انتظار القارئ. حينذاك لا يكون بمقدورنا وضع الفروق المأثورة بين الخطاب التقديمي والخطاب التخييلي، إذ لكل من الخطابين استراتيجياته وخصائصه ومميزاته، فإذا ما تداخل الخطابان؛ فإن النتيجة ستكون هي فقدان المتلقي بوصلة التمييز بين ما هو شعري( الذي يروم المؤانسة والإمتاع) وما هو تقديمي (الذي يستهدف الإقناع والتأثير).

إن المقدمة تقصد المتلقي الراغب في الاقتراب أكثر من النص المركزي/ الأصلي. وإذا كان هناك بعض القراء يقصدون النص المركزي مباشرة على أساس أنه الأهم والأجدى، فإن هذا التجاوز غير المبرر يجعل القارئ لا يتعرف منذ البداية على ما يريد الكاتب تعريفه به قبل الشروع في عملية القراءة، لتصبح عملية الخرق هاته إحدى الطرق التي تنسف عملية التدرج في بناء المعنى الذي يجتهد الكتاب والمؤلفون في تشييده.

وأما الغالب في هذه الحالة هو أن يولي القارئ المهتم المقدمة العناية والاهتمام الكبيرين، لأن ذلك ينسجم مع ما يوليه الكتاب أنفسهم من عناية لمقدماتهم، على هذا الأساس كان المؤلفون الذين يهتمون ويواظبون على كتابة مقدمات لإبداعاتهم هم أكثر الكتاب خوفا من الإساءة لأعمالهم، الأمر الذي يدخل (عبد الله حمادي) في خانة هؤلاء الذين يخافون انحراف نصوصهم على يد القراء العاديين. على هذا الأساس يمكن اعتبار المقدمات التي يكتبها كمداخل لأعماله نوعا من تدقيق وجهات النظر التي ينطلق منها في إبداعه، وتوضيحا لرؤاه الفكرية والفنية الإنسانية التي يلح على ألا يساء فهمها، أو يتم تحريف مسارها.

والملفت في الخطاب المقدماتي أنه وإن كان يظهر منه توجيهه لأفق انتظار القراء تجنبا لكل قراءة ماكرة أو مغرضة، إلا أنه مع ذلك يدعو إلى أن تظل تلك النصوص شديدة الانفتاح، تسمح للمتلقي أن تظل إستراتيجيته القرائية يقظة خلال فعل القراءة، كما أنها فضلا عن ذلك كله تتوجه في معظم الأحيان لا إلى القراء العاديين، ولكن إلى القراء المنتجين.

هكذا نخلص إلى أنه إذا كانت المقدمات تقلص من عدد التأويلات، بل تضاعف من احتمالاتها، ولا يعود ذلك فقط إلى أنها لا تعمل على تصحيح أي افتراض تأويلي، بل أكثر من ذلك إنها تدفع به إلى حدوده البعيدة.

فالمقدمات الذاتية في بعض الأحيان تسيء للعمل الشعري، كونها تبريرية، خادعة، يحاول الشاعر إخفاء أي نقص في كتاباته من خلال تهويم القارئ بموقفه. لأن الشاعر يفرض على المتلقي رؤيته الخاصة للشعر، ويقدم له مفاتيح القراءة المباشرة، وذلك اغتيال للأثر الأدبي في المهد، لأن دور القارئ هو إعادة تشكيل النص و بنائه وملء فراغاته، في حين ينفر بعض الشعراء من كتابة مقدمات لدواوينهم.

أما المقدمات الغيرية فتختلف باختلاف المقدم، ومكانته الأدبية، وعلاقته بالمقدم له، فقد تكون المقدمة مفيدة للقارئ للولوج إلى النص، حين لا يمتلك آليات القراءة الجيدة، ويكون المقدم على قدر كبير من الموضوعية في تقديمه بعيدا عن المحاباة وهو يحفز القارئ، ويقدم شهادته حول النصوص. لأن التقديم يجب أن يكون للنص وليس للمبدع. لذلك وجب التعامل مع المقدمات بحذر يجب أن تكون من أولويات القارئ ، لأن الإساءة للنص تبدو أسهل من التعامل معه بموضوعية.

**وفي الأخير**

رغم أن ثمة أشياء مسكوت عنها، ومخبوءة في تلافيف شعرية القصائد إلا أن العتبات حاولت تمهيد الطريق إلى النصوص التي سنحاول الولوج إلى متنها. هذه النصوص التي حملت نفس العنوان المركزي لكل مجموعة شعرية (كائنات الورق ، اصطلاح الوهم ، البرزخ والسكين)، محاولين ألا ننزلق إلى توظيف النص من أجل عيون العتبات في تعسُّفٍ قد يهدر شعريته.

# الفصل الثالث

## الأزمة، الخطاب/النص،وإضافات الحداثة

# أولا : العتبة التنظيرية

لقد برز مصطلحان نقديان على النتاج الأدبي الشعري يشتركان في الدلالة، وهما (النص والخطاب). وفي الوقت الذي ظهر فيه مفهوم (الخطاب) وحدوده كونه "مائع ومتعدد الدلالات"[1]حسب "اختلاف الفهم وتطوراته لدى الباحثين"[2] في النظر إليه، شهد الوعاء الفكري للغة العربية مصطلح (النص)كنتاج للنهضة اللسانية الحديثة بالتعدَّد والتباين نفسه، ويمكن إرجاع هذا الثراء المفهومي إلى اختلاف الباحثين في تصوراتهم لمثل هذه الحقول المعرفية، واختلافهم وتباين موقفهم في رصد طبيعة العلاقة بينهما تداخلاً وتقاطعاً وتكاملاً في مناهج دراستها مما يصعب على الدارس أن يحيط بها، ويوحد رؤيتها العلمية تجاهها.

وإذا نظرنا إلى المقاربة المفهومية بين (النص/الخطاب) نعرف أن دال (النص) لم يرد في الكتاب المعجز إطلاقا، فيما تكرر استخدام لفظ (الخطاب)، وهنا نخلص إلى أن (الخطاب) أوسع من (النص)، ويصبح (النص) جزءا من (الخطاب)؛ إذ هو أداة من أدوات التخاطب؛ أي أنه مقولة لغوية أسقطت في إطار نظام الاتصال اللفظي البشري (الخطاب) كما شخصه (جاكبسون). ويذهب (الجزار) في قوله "أن الخطاب discourseمصطلح أكثر سعة من النص، وإن كان مبنياً على عدد لا متناهٍ من النصوص، وليس الأعمال، وهذه نقطة على قدر بالغ من الأهمية، فالعمل مرسلة تنتمي إلى مرسلها، أما النص ففعالية تلقٍ تفتح هذه المرسلة على ما سواها مما تستدعيه لغتها قصداً من المرسل أو دون قصد منه، أما المستوى الذي يلتقي فيه المرسل بالمتلقي في فعالية اجتماعية وسيلتها اللغة تركيباً أي عملاً، أو دلالةً أي نصّاً فهو مستوى (الخطاب) الذي يمثل المخزون النصوصي القارِّ في كل من المرسل والمتلقي... وبفضل هذا تتم عملية الإنتاج والتلقي"[3].

وقد تمحورت الآراء بحسب رأي (الحميري) حول موقفين رئيسيين:

1 . عدم التمييز بين مصطلحي (النص والخطاب)، واستخدامهما للدلالة على شيء واحد هو العمل الأدبي لأن أصحاب هذا الموقف يطلقون عليه تارة مصطلح خطاب، وتارة مصطلح نص.

---

[1] يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي. الزمن، السرد، التبئير. المرجع السابق، ص**20**.

[2] فوكو، ميشال: حفريات المعرفة. المرجع السابق، ص **102**.

[3] الجزَّار، محمَّد فكري: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبيّ. المرجع السابق، صص **38**،**37**.

2 . التمييز بينهما، واستخدامهما بمعاني مختلف للدلالة على أهداف وقيم نوعية مختلفة يقوم على أساسها العمل الأدبي[1].

نسجل من البداية أن هناك كم هائل من المفاهيم الخاصة بالنص، وكل مفهوم يعكس وجهة النظر الخاصة بالمرجعيات الفكرية للمنظرين، والتراكمات المعرفية التي ينطلقون منها، لذا "فإنّ أية محاولة لإعادة التحديد لابد لها من الإنطلاق من تعرّف الاختلاف الأصلي الكامن في التعريفات الثقافية العربية، وأولها ما ورد في المعاجم الأساسية"[2]، ولذلك سنقتصر على بعض المفاهيم التي نراها تخدم الموضوع.

## 1- النص لغة:

في (لسان العرب) لـ(ابن منظور): "(النص) رفعك الشيء، نص الحديث ينصه نصاً: رفعه. وكل ما أَظهِر فقد نُصَّ. ووضع على المنصة: أي على غاية الفضيحة والشهرة والظهور. وقال الأزهري: النص أصله منتهى الأشياء، ومبلغ أقصاها، ومنه قيل: نصصت الرجل إذا استقصيت مسألته عن الشيء، حين تستخرج كل ما عنده، وفي حديث هرقل: ينصهم؛ أي يستخرج رأيهم ويظهره ومنه قول الفقهاء: نص القرآن، ونص السنة. أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام وانتص الشيء وانتصب إذا استوى واستقام"[3]. وبالتالي "تعني كلمة نصص البروز والظهور والتجلية والتزيين وبلوغ الغاية والتميز (...)[و] تتمحور أدلة النص والتنصيص والنصة والمنصة حول الشيء البارز والظاهر وقد استقرت على حال ثابتة"[4].

وأورد (الفيروز آبادي) في مادة (نصص) قوله: "(نص) الحديث رفعه، وناقته استخرج أقصى ما عندها من السير، والشيء حركه، ومنه فلان يَنصُّ أنفه غضباً وهو نصاص الأنف، والمتاع : جعل بعضه فوق بعض، وفلاناً :استقصى مسألته عن الشيء، والعروس أقعدها على المنصة بالكسر، وهي ما ترفع عليه فانتصت، والشيء أظهره، والشواء ينص نصيصاً: صوّتَ على النار، والقدر غلت، والمنصة بالفتح الجَمَلَة من نصّ المتاع، والنص الإسناد إلى الرئيس الأكبر والترقيات والتعيين على شيء ما، وسير نُصٌّ ونصيص جدٌّ رفيع، وإذا بلغ النساء نص الحقاق فالعصبة أولى:أي بلغن الغاية التي عقلن فيها، أو قدرن على الحقاق وهو الخصام أو حوق فيهن فقال كل

---

[1] ينظر: حميري، عبد الواسع: الخطاب والنص المفهوم، العلاقة، السلطة. المرجع السابق، ص 122.

[2] محفوظ، عبد اللطيف: (عن معاني النص والخطاب في النقد الأدبي السيميائي). بحوث سيمياية، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، ع7و8 ، ص144.

[3] ابن منظور: لسان العرب. المصدر السابق، مادة (نصص).

[4] محفوظ، عبد اللطيف: (عن معاني النص والخطاب في النقد الأدبي السيميائي). المرجع السابق، ص144.

من الأولياء أنا أحق، أو استعارة حقاق الإبل: أي انتهى صغرهن، ونصيص القوم: عددهم، والنّصّة: العصفورة بالضم الخصلة من الشعر، أو الشعر الذي يقع على وجهها من مقدم رأسها، وحية نصناص أي كثيرة الحركة ونصص غريمه، وناصه:استقصى عليه وناقشه، وانتصب انقبض، وانتصب ارتفع، ونصنصه: حركه وقلقله والبعير أثبتت ركبتيه في الأرض وتحرك للنهوض"[1]. مما يدل على أن النص له معان لا حصر لها تنوعت بين المجرد والمحسوس، والحي والجامد دون استثناء، كما يدل على زواج لفظ النص والتراث اللغوي العربي، وبه فهو غير مبدع أو مترجم.

وفي (مختار الصحاح) لـ(الرازي) مادة (ن.ص.ص) في حديث علي رضي الله عنه: "إذا بلغ النساء نص الحقاق". يعني منتهى بلوغ العقل، و(نصنص) الشيء: حركه. وفي حديث أبي بكر رضي الله عنه حين دخل عليه عمر رضي الله عنه وهو ينصنص لسانه، ويقول: هذا أوردني الموارد"[2]. مما يدل على علاقة لفظ النص بفعل الفاعل؛ أي هناك ما يقوم بإحداث الحدث عن وعي ودراية واختيار وإرادة.

ورغم معرفة العرب به، أو عدم وجود جذور له في العربية فلقد تناول العرب (النص) ومارسوه وإن اختلف المنهج المتبع فالتعريف غائب، ولكن ممارسته حاضرة في كثرة استخدام كلمة (نص) في كتابات السلف الأصولية والفقهية، إلاّ أننا لا نعثر على تعريف لهذا المصطلح؛ أي علاقته بالكتابة والمنتج الأدبي، وهذا ما يعتبره (منذر عياشي) مدعاة للحيرة[3]. مما يجعلنا نقول أن العرب لم يعرفوا في تاريخهم ممارسة نصية تامة باستثناء ممارسة النصية مع القرآن، ولذلك ألفينا دلالة مادة (ن. ص. ص) بعيدة عن الدلالة المستحدثة في الدراسات الأدبية كما ورد في (لسان العرب) لـ(ابن منظور).

ويرد النص في المعجم الوسيط بمعنى حرفية النقل لقول ما، فالنص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من قائلها، ومنها قولنا هذا نص ما قاله فلان، أو هذا ما قاله فلان بالنص، وهذا يوضح أن دلالات لفظة نص في اللغة تتأرجح بين مداليل، الرفع والعلو والاظهار والدقة في النقل وضم الشيء بعضه إلى بعض ولعل المعنى الأخير هو الأقرب إلى المنحى الإصطلاحي الذي نحاه اللفظ من حيث أن النص متراكمات لفظية تجمع وفق ما تقتضيه غاية المنتج وقوانين اللغة، وهذا ما يؤكده التخريج الإصطلاحي للفظة في أساسها اللاتيني، إذ أن كلمة (texte)

---

[1] الفيروز آبادي: القاموس المحيط. المصدر السابق، مادة (نصص).

[2] الرازي: مختار الصحاح. المصدر السابق، مادة (نصص).

[3] عياشي، منذر: مقالات في الأسلوبية. المرجع السابق، ص 207.

مأخوذة أصلاً من (texture) الذي يدل على معاني النسج والحياكة بما يوحي بسلسلة من الجمل المنسوجة بنيوياً ودلاليا.

## 2- النص اصطلاحا:

أما في الإصطلاح فقد أثار مصطلح (النص) إشكاليات كثيرة جعلت منه مفهوماً عائماً يكاد يتمتع بنسبية عالية في طريقة فهمه والتعامل معه؛ حيث يقول (منذر عياشي): "إن وضع تعريف للنص يعتبر تحديداً يلغي الصيرورة فيه، ويثبت إنتاجيته على هيئة نمطية لا يكون فيها زماناً للمتغيرات الأسلوبية والقرائية أثر، ويلغي قابليته التوليدية زماناً ومكاناً، ويعطل في النهاية فاعليته النصية"[1]. وهذا ناتج عن تنوع المنهجيات المتبناة من لدن كل من خاض في محاولة تعريفه وتحديده. وتنوعت زوايا النظر إليه من حيث الطول أو القصر، أو من حيث كونه مكتوباً أو مقروءاً، أو من حيث كونه مغلقاً أو مفتوحاً.

ويورد (محمد مفتاح) في كتابه (تحليل الخطاب الشعري) مجموعة تعاريف للنص منطلقاً من تعدد التوجهات المعرفية التي تتعامل معه منها: أنه مدونة كلامية، وأنه حدث مقترن بزمان ومكان ليخلص إلى القول أن النص "مدونة كلامية ذات وظائف متعددة"[2]، وهذا تعريف يقترب من تعريف (جوليا كرستيفا) J. Krisieva في كتابها (علم النص)؛ إذ تقول: "نعرف النص بأنه جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللغة واضعاً الحدث التواصلي، نقصد المعلومات المباشرة ضمن علاقة ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة"[3]. ويتضمن هذا التعريف عددا من المفاهيم النظرية التي صاغتها (كريسيفا)، فهي تمنحُ النصَّ قوةً فاعلةً عَبْرَ نقله للغة من حالِ السكون إلى الاضطراب أو من حالِ الموات الدلالي إلى الحياة الدلالية والإنتاجية، وهذا يتم عن طريق إعادة نظام اللغة ذاته، وفي هذه الإعادة يكمنُ (النَّص) بوصفه قوةً فاعلةً يُحدثُ الاختلاف في الحدث اللغوي ذاته بإحداثه صراعاً بين ماضي اللغة وحاضرها.

---

(1) عياشي، منذر: مقالات في الأسلوبية. المرجع السابق، ص 207.

(2) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري. المرجع السابق، ص 121.

(3) كريستيفا، جوليا: علم النص. ط2، تر: فريد زاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار طوبقال، المغرب، 1997، ص 37.

الأمر نفسه دفعَ بـ(رولان بارث) إلى تحديد المفاهيم النظرية للنص وهي وفقه "ممارسات الدلالية، الإبداعية، التَّمَعْنِي، خِلْقةِ النص، تَخَلُّق النَّص، التناص"[1]. فالنص ممارسة دلالية؛ أي نظام دلالي مميز خاضع لتصنيفة الدلالات، حيث تتوالد الدلالة من عملية تستثمر في الوقت نفسه وبحركة واحدة جدل الفاعل (الكاتب)، وجدل الآخر (القارئ) والسياق الاجتماعي، والنص الإنتاجية والساحة التي يتصل فيها النص مع قارئه. وهناك التمعني الذي على أساسه يجب تصور النص كإنتاج، وليس كمنتج لكي تكون الدلالة غير وافية في تقديم المعنى.

في التعريفين السابقين نفهم أن النص مجموعة علامات لسانية مترابطة هدفها التواصل بين طرفين مرتبطة بفضائها المكاني والزماني الذي نشأت فيه، لكن (سعيد يقطين) لا يتوقف عند هذا، بل يذهب في تعريفه للنص إلى مجالات أوسع من حيث تركيزه على قابلية النص لأن يكون مظهراً دلالياً يفعّله المتلقي، ويعطيه أبعاده التي لا يستوي نصاً إلا بها؛ إذ يقول:"النص مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي"[2]، وذلك يعني إمكانية سحب كل مظهر فني لسانياً كان أم غيره إلى مساحة هذا التعريف، وهذا ما لمح إليه (سعيد يقطين) في موضع آخر في حديثه عن التعالق النصي بالقول: "لا يقف حد التعالق النصي بين نصين ينتميان إلى نظام علامات خاص، اللفظ– الكتابة، ولكنه يتعدى ذلك إلى أنظمة متعددة العلامات؛ حيث يكون النص المتعلَّق به السابق من نظام لفظي مثلاً لكن النص المتعلق اللاحق ينتمي إلى نظام علامات مختلف"[3]. مما يجعل النص ممتدا عبر الزمان والمكان الذي يحدده له منتجه يشمل أيضا أنظمة التواصل الأخرى، ومنه فالنص غير محدد الهوية، بل لكل نظرته العائدة إليه وعليه، فالنص لا يمكن حصره إلا من جهة واحدة هي جهة التواصل بين طرفين أو أطراف عديدة بوسائل يقترحها المبدع ويوافق على استقبالها المتلقي، لأن الهدف من النص هو التوافق والتفاهم والتفاعل.

وإنْ كان مفهوم النص من جانبه الأدبي مفهوما متطورا عبر العصور، ومتحولا من مجتمع إلى آخر، والنص الأدبي هو في واقع التكوّن مجموعة نصوص، وهذا ما يؤكده التخريج الاصطلاحي للفظة في أساسها اللاتيني؛ إذ أن كلمة (texte) مأخوذة أصلاً من (texture) الذي يدل على معاني النسج، والحياكة بما يوحي بسلسلة من الجمل المنسوجة بنيوياً ودلاليا. فإن البنيوية تنظر إليه على أنه بنية مغلقة ومنتهية لا تمت بصلة للبعد الزماني لنصوص سابقة. فهي لا تهتم بالمفهوم الأدبي قدر اهتمامها بالوظيفة الأدبية.

---

[1] بارث، رولان: نظرية النص. تر: محمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، لبنان، 1988.ص 93.

[2] يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي. ط1، المركز الثقافي العربي، 1989، ص42 .

[3] يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي. ط1، المركز الثقافي العربي، 1989، ص44.

وحسب (رشيد بن جدو) الذي يرى أن النص هو: "ما تنقرئ فيه الكتابة، وتنكتب فيه القراءة"[1]، وتعارضه في ذلك (جوليا كريستيفا) إلى أن النص "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان Langue عن طريق ربطه بالكلام Parole راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة."[2]. ويرى (بول ريكور) P.Recourd أن النص "خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة"[3].

إنَّ كل تعريف من هذه التعريفات يحيلنا إحالة تتناسب ووجهة نظره، فالتعريف الأول لم يخرج عن إطار المكتوب. والتعريف الثاني لـ(جوليا كريستيفا) يحدد النص كإنتاجية Productivité، وعلاقته باللسان Langue الذي يحصل فيه هي علاقة توزيعية، ثم هو أيضا مجموعة نصوص متبادلة أو متناقضة؛ إذ نجد في النص الواحد ملفوظات مأخوذة من نصوص عديدة غير النص الأصلي. ويؤكد (بول ريكور) على تثبيت النص بواسطة الكتابة؛ أي أن النص هو ما نكتبه.

أمَّا (رولان بارث) فقد عدَّ النص نسيجا "ولو أحببنا عمليات استحداث الألفاظ لاستطعنا أن نصف نظرية النص بكونها علم نسيج العنكبوت (هو نسيج العنكبوت وشبكته)"[4]. وبهذا يكون النص شبيها بالنسيج الذي ينتج لنا حجابا جاهزا أو لباسا نلبسه. وبعدها يصبح النص "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[5]، كما أنَّه "شكل لساني للتفاعل الإجتماعي"[6] تبعا للمقام الذي أنتج فيه والعلاقات الاجتماعية واللسانية والثقافية والمعرفية. فهو مجموع الملفوظات اللسانية الخاضعة للتحليل. إنه إذن عينة من السلوك الإنساني المكتوب والمنطوق ضمن (ممارسة دلالية) ينتجها النصُّ في علاقته باللغة، فالنص الذي يتم إنتاجه، يُنتَجُ في اللغة وعن طريق اللغة،غير أنَّ هذه اللغة تمارسُ كينونتها من خلال فعل التواصل بين الباث والمستقبل وهذا يعني أن جملة من المكوِّنات غير النصية (اللغوية) التي تساهم في تشكيل دلالة النص، ليغدو النص فعلاً دلالياً يرومُ خلق الدلالة وإنتاجها عبر دائرة الاتصال؛ "وذلك يعني أنَّ الدلالة لا تحدث في مستوى تجريد (اللغة)، وبهذا الشكل يُدخل (بارث) النصَّ من عالمه مجال الممارسة الاجتماعية ما دام النص يتوجه من الباث إلى المستقبل، أي أنه ينفتح على

---

(1) بن جدو، رشيد: **(قراءة في القراءة)**. مجلة الفكر العربي المعاصر، ع **48- 49** ،**1988**، ص **13**.

(2) يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي. المرجع السابق، ص **19**.

(3) المناصرة، عزالدين: **(نص الوطن.. وطن النص. شهادة في شعرية الأمكنة)**. مجلة التبيين، ع**1**، ص **40**.

(4) بارث، رولان: **(لذة النص)**. تر: محمد الرفرافي ومحمد خير بقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، ع **10**، **1990**، ص **35**.

(5) مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري.. استراتيجية التناص. المرجع السابق، ص **119**،**120**.

(6) يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي. المرجع السابق، ص **18**.

المحيط السوسيولوجي.

وهو عند (هيلمسلاف) ملفوظ مهما كان منطوقا أو مكتوبا، طويلا أو موجزا، قديما أو جديدا، فكل مادة لسانية تشكل نصا، يكون قابلا للتحليل إلى صفات هي نفسها قابلة للتجزئة إلى أقسام وهكذا إلى أن تنتهي إمكانيات التقسيم .

والنَّص الأدبي نص معرفي تتلاقى فيه جملة من المعارف الإنسانية أهمها على الإطلاق المعرفة الأدبية، لكنها ليست كافية وحدها ولذلك فإن قارئ الأدب الذي يكتفي بمعرفة الأدب فقط تكون قراءته غير كافية، ومعرفته بالنص أيضا غير كافية، فعليه أن ينزع إلى معارف أخرى لأننا قد نجد في النص الأدبي المعرفة التاريخية والنفسية والإجتماعية والسياسية، وحتى المعرفة الإقتصادية، والعلمية، وغير ذلك من المعارف الإنسانية وهو ما يلقي مسؤولية إضافية على كاهل المشتغل بالأدب كتابة وقراءة في التزود من هذه المعارف قدر الإمكان للإستعانة بها في قراءة النصوص الأدبية، وكتابتها[1].

## 3- الفرق بين الخطاب والنص

الخطاب[2] يُدرس ضمن ما يسمى الآن بـ(لسانيات الخطاب) discours Linguistique de، ومهما كان بناؤه الداخلي لا يتوقف عن كونه خطابا يفترض متكلما ومستمعا، وانطلاقا من نظرية (بنفنست) التي ترى في جميع أنواع الخطاب أن المتكلم أو المستمع يتجليان في كل تلفظ يفترض متكلما أو سامعا لأن الأنا تفترض بالضرورة أنت[3]، وحيث أن "خطبَ تعني الخطب؛ أي الشأن الذي هو مدار الحديث ومناطه، كما تعني التخاطب والخطبة، وهي من ثمة تعني الحركة الذهنية والفاعلية والتفاعل، والحوار"[4].

ويمكن أن نبين الفرق بين الخطاب وبين النص[5] كما يلي:

1 - يفترض الخطاب وجود السامع الذي يتلقى الخطاب، بينما يتوجه النص إلى متلق غائب يتلقاه عن

---

(1) انظر: ابرير، بشير: **(السيميائية وتبليغ النص الأدبي)**. مجلة المنهل، ع **524**، **1995**، ص **29**.

(2) راجع الفصل الأول من هذا البحث .

(3) ينظر: الطالب، عمر: **(المروي له بدرجة الصفر داخل السرد)**. مجلة آداب الرافدين، كلية الآداب، جامعة الموصل، ع**28**،**1966**، ص**37** .

(4) محفوظ، عبد اللطيف: **(عن معاني النص والخطاب في النقد الأدبي السيميائي)**. المرجع السابق، ص**144**.

(5) يذكر (صلاح فضل) فروقا واضحة بين النص وبين الخطاب، وللتوسع يمكن مراجعة كتابه:

- بلاغة الخطاب وعلم النص. سلسلة عالم المعرفة، الكويت، الكتاب**(164)**، **1992**.

طريق عينيه قراءة؛ أي أن الخطاب نشاط تواصلي يتأسس – أولا وقبل كل شيء – على اللغة المنطوقة بينما النص مدونة مكتوبة. ويبقى الهدف دائما هو التواصل بين طرفين.

2- الخطاب مرتبط بلحظة إنتاجه لا يتجاوز سامعه إلى غيره، بينما يتجاوز النص أبعد من ذلك لطابع الخصوصية التي تميزه (القراءة) التي تعطي له الديمومة بعدِّه نصا مكتوبا يمكن تلقيه في كل زمان ومكان، وعليه تتعدد القراءات بتعدد الخلفيات الثقافية والدينية.

3- الخطاب تنتجه اللغة الشفوية بينما النصوص تنتجها الكتابة، وكل منهما يحدد بمرجعية القنوات التي يستعملها، فالخطاب محدود بالقناة النطقية بين المتكلم والسامع وعليه فإن ديمومته مرتبطة بهما لا تتجاوزهما، أما النص فإنه يستعمل نظاما خطيا وعليه فإن ديمومته رئيسية في الزمان والمكان. "وهو ما يجعلنا ندخل مباشرة إلى مفهوم النصّ الذي يتجاوز مفهوم الخطاب ليستوعب كلّ التقنيات اللغوّية والتصويريّة والسياق الثقافي الحافّ بفعل الكتابة إضافة إلى تفاعل القارئ وتشريكه في عمليّة التأليف والتأويل واستنطاق المعاني والدلالات المختلفة والمتواصلة تاريخيّاً ـ نقصد بالتاريخيّة قانون الصيرورة والتطوّر الذي يحكم مُجمل النشاطات البشريّة ."[1].

4- والخطاب على رأي (ليتش) وزميله (شورت) تواصل لساني ينظر إليه كإجراء بين المتكلم والمخاطب؛ أي أنه فاعلية تواصلية يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية. أما النص فهو أيضا تواصل لساني مكتوب. وتبعا لهذا فإن الخطاب يتصل بالجانب التركيبي والنص بالجانب الخطي كما يتجلى لنا على الورق[2].

5- يأتي مفهوم الخطاب ليحتوي النص ويضعه في دائرة أوسع، فلا يعزله عن شروط تلفظه وتداوله، ومعنى ذلك أن استعمالنا لمفهومي الخطاب والنص لا يأتي بمعنى واحد ، ولكن بفارق تصوري واضح، ويمكن توضيح مفهوم الخطاب بوصفه تشكيلا ينتظم داخل نظامين ordires : نظام ألسني ، ونظام دلالي. أما النص فإنه نتيجة مباشرة لنظام ألسني يعمل فيه نظام آخر، يتحدد بوصفه مؤسسة أدبية ، أو معرفية ، أو نقدية . وينتج الخطاب من تفاعل هذين النظامين. لذلك فإن الخطاب عند التحليل يتطلب معالجة مجموعة أنظمة تنشط في الخطاب. وتحدد فاعليته إزاء نفسه، وإزاء السياق الذي يعمل فيه[3].

---

[1] بن صالح، رضا: (في حداثة الرواية المغربية مقهى البيزنطي لشعيب حليفي أنموذجاً). مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع **447-448**، تموز، آب **2008** .

[2] ينظر: يقطين، سعيد : تحليل الخطاب الروائي. المرجع السابق، ص**44** .

[3] انظر:بوحسن، أحمد: (مدخل إلى علم المصطلح). مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع**60-61**، **1989**، ص**88-89**.

ولكن على الرغم من هذه الفروق فإنه يوجد من لا يفرق بين الخطاب والنص ويستعملهما بالمعنى نفسه كما هو الشأن عند (جينيت) و(تودوروف) و(فاينريش) الذين لا يميزون بينهما(1). وعليه فالنص والخطاب يشتركان في كل شيء خاصة من حيث الرسالة التي وُجدا لأجلها؛ أي التواصل، والفارق الوحيد كون الأول مسموعا والثاني منطوقا.

## 4- الأزمة وإضافات الحداثة

بعدما تم التطرق إلى مفاهيم كل من مصطلحي النص والخطاب كان لزاما علينا أن نعرج على الجانب التطبيقي ليكون العمل أكثر اتساقا وانسجاما وفائدة، وقد اتخذنا تجارب مكتوبة (كائنات الورق، اصطلاح الوهم، البرزخ والسكين) لأن ضرورة التعريف بها تعريفا منتجا يقوم على إستكشاف قيمة هذا الشعر الفنية والجمالية، فضلا على قيمته الثقافية في التعبير عن رؤية لها موقف من العالم، وحساسية جمالية ذات خصوصية تعبيرية وشكلية وأسلوبية نوعية. ونتساءل: لماذا اختار الشعراء قصائدهم لتكون عنواناً مركزيا للمجموعة كلها، وهي في نفس الوقت تتربع كعنوان أساسي على قمة القصيدة/الخطاب/النص، وفيها ما يبرز في القصائد الأخرى عزف سيمفونية الألم والموت والعبث والحزن والضياع، وتشخيص صراع الإنسان مع الموضوع: أملا وألما.

وهذا البحث يشتغل على منطقة نقدية أكثر خصوصية في سبيل التوصل إلى المقولة الرؤيوية التي تتلبّث في فضاء القصيدة. وعلى هذا الأساس جاء هذا الاجتهاد لدراسة تجربة القصيدة الواحدة، وليس التجربة الشعرية المكوّنة من مجموعة قصائد، وذلك للتوغل عميقا في عوالم القصيدة، وأجوائها وكونها الشعري، وكشف حساسية الحراك الجمالي والفني والإبداعي والفكري التي تنطوي عليها القصيدة. ووفقا لهذا المنظور اشتغل هذا الفصل على قصيدة (اصطلاح الوهم) للشاعر (مصطفى دحية)، وسنخصِّصُ تيمة الموت بالحديث، وقصيدة (كائنات الورق) للشاعر (نجيب أنزار)، مركزين على عنصر اللون ، وقصيدة (البرزخ والسكين) للشاعر (عبد الله حمادي) وحضور عنصري الماء والنار ، وذلك للأسباب التالية:

أولها: ورود هذه العناصر بكثرة في المتن الشعري لكل شاعر.

ثانيها: انتقالها من الدلالة اللغوية إلى دلالات أخرى.

(1) انظر: يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي. المرجع السابق، ص 11 وما بعدها.

وممَّا لا شك فيه أن سنوات التسعينيات من أخطر وأصعب المراحل التي مرّت على الجزائر؛ إذ شكلت منعطفاً قوياً في كل الجوانب السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأدبية، وعانى الأدب في هذا المنعطف ازدياد الشعور بالأسى والإحباط بعدما ظنّ الفرد الجزائري أنه خلال مرحلة جديدة من الديمقراطية بارساء قواعد التعددية، ولكن عرفت هذه المرحلة كذلك الفتنة والفرقة، وازدياد الخطر (الإرهابي) على البلاد يوماً بعد آخر عبر سلسلة من الجرائم حفظت منها الذاكرة صورا قاتمة وقف عندها الشعراء أمام هولها وويلاتها، وألقوا أشعارهم زفرات بعدما أحسوا بأعتى أنواع الوجع.

والرُؤية المركزية في التجارب الشعرية التي تشخص هذه الحالة تبدأ غالبا برؤيا، أو حلم الذات الشاعرة الآتية من عالم الغيب (الولادة) إلى الوجود محمّلة برغبات العيش الكريم والمحبة الغامرة والأماني العريضة، ومزودة بإرادة فاعلة لتحقيق ذلك. غير أنه ما إن يتم الإتصال –شعريا– بالواقع المحموم حتى تصدم هذه الذات في مشروعها الحلمي الجميل فتصاب بالخيبة نتيجة صعوبة الاختراق للواقع فتتضخم الذات بشكل انتحاري مفجع تقتات من ألم غزير.

إذنْ يتصل الأمر في هذا المشروع الذي لا يخلو من قيمة إضافية إن توثيقا أو إبداعا بثلاثة قصائد لأسماء تبلورت شخصيتها الشعرية وازدادت تبلورا في عقد التسعينيات، توزعتهم تجمّعات ثقافية فاعلة كاتحاد الكتّاب الجزائريين[1]، والجاحظية[2]، ورابطة كتّاب الاختلاف[1]. يمارسون علاوة على الكتابة الشعرية الكتابة السردية

---

[1] في سنة **1963** أطلق مجموعة من الكتاب أول نقاش حول ملف الثقافة في الجزائر على أعمدة جريدة المجاهد ، حيث طُرحت فكرة إنشاء اتحاد الكتاب الجزائريين، وبعدها تجند الكثير منهم لتحقيق هذا الهدف وكان ذلك في **28** أكتوبر **1963**، وكان الاجتماع في مكتبة النهضة التي كانت أول مقر له. وانتُخب أول مكتب متكونا من مولود معمري رئيسا وجان سيناك أمينا عاما وقدور محمصاجي مساعدا للأمين العام ومراد بوربون وأحمد صفطة والجنيدي خليفة ومفدي زكرياء وغيرهم .اجتمعوا من كل التيارات الفكرية والحساسيات السياسية والمدارس الجمالية الأدبية، و جاؤوا من لغات الإبداع الثلاثة في الثقافة الجزائرية :العربية والأمازيغية والفرنسية.

[2] تأسست الجمعية الثقافية الجاحظية في مطلع **1989**، وحصلت على الاعتماد الوزاري في شهر جوان، وشرعت في العمل في شهر سبتمبر من نفس السنة. وتعود فكرة إنشائها للمرحوم الشاعر يوسف سبتي أمينها العام الذي اغتيل عام **1993**، أما تنفيذ المشروع فيعود إلى الطاهر وطار الذي ترأسها منذ إنشائها إلى أن وافته المنية بتاريخ**12** أوت **2010** .تُصدر الجمعية ثلاث مجلات: هي التبيين، القصيدة، والقصة، وتقوم بتنظيم جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر كل سنة، كما تقوم بإصدار كتب، وتسهر على الأنشطة الثقافية للفروع في أكثر من ولاية أسبوعياً.

والنقدية، وتولّت أعمالهم بالنشر والترويج جهات معنية يسّرت مداولة منجزهم الشعري في الوسط الثقافي والإعلامي الجزائري.

لقد عاش الشعراء التسعينيون مرارة الواقع السياسي الجزائري بكل تناقضاته وتعقيداته. وانعكس التناحر السياسي والأيدلوجي عليهم، وألقى بظلاله على المفاهيم والثقافة الشعرية فجاءت نصوص اغتنت وتأثرت بفعل هذا الصراع. وانتجت شعرا جزائريا كتبه ومازال يكتبه شعراء ذاقوا مرارة وقسوة الأزمات كما أن محاولات التجريب في الكتابة الشعريه لم تتوقف، بل ازدادت مغامرات التجديد والتجريب مع كل جيل جديد يولد في فضاء الشعر الجزائري.

---

[1] تعتبر جمعية (كتاب الاختلاف) مؤسسة ثقافية حداثية، تأسست عام **1996**على يد مجموعة من الأدباء الشباب، الذين رسموا لأنفسهم استراتيجية لنشر أعمالهم فقاموا بإصدارها وفق سلاسل، سلسلة القصة بعنوان (سحر الحكي) وسلسلة الشعر بعنوان (نصوص الهامش) وسلسلة الرواية بعنوان (الأثر المفتوح) سلسلة النقد بعنوان (كريتيكا)، ومع الوقت تراكم الإنتاج وربما أصبحنا بشكل غير مباشر أهم ناشر أدبي في الجزائر على الرغم من أننا جمعية أدبية صغيرة، محدودة الإمكانات والدخل، ولكن في حوزتها اليوم ما يفوق **150** عنوانا، وكان علينا أن نبحث عن تسويق للأدب الجزائري خارج الجزائر، ولهذا بدأنا في النشر المشترك مع بعض الدور العربية مثل الدار العربية للعلوم ببيروت. أصدرت الجمعية مجلة (الاختلاف) التي توقفت بسبب ضائقة مالية. كما أنشأت جائزة (مالك حداد) للرواية بمساعدة الروائية (أحلام مستغانمي).

# ثانيا: سيميائية اللون في كائنات الورق

## النص

## كائنات الورق

## (إلى سليمان نصرون)

ورقٌ مقوّى

ورقٌ أبْيض،

ورقٌ نَاصع الملْمسْ،

أخْضرُ، وأصفرُ وقوس قزحْ،

ورقٌ هَكذا اسمُه سَلْمَانْ،

يحْتاجُ الإنْسانُ إلى الإنسانْ،

يحتاجُ الرَّسْم إلى أصَابِعه العَشره

تحتاجُ الأشجارُ إلى عُصْفُورْ،

العُصفورُ يدٌ تمتدّ في برد الكَون،

الكونُ الباردُ يحتاجُ إلى خلاَّن،

ورقٌ هكذا اسمُه سلمانْ،

في البدْء ، عَادةً ما يَكون الكَلاَم مُغَامَرة السندباد الأولى،

عَادَةً مَا يَكُون اللهُ بريئاً ، ينظرُ سلْمانُ من حَوله،

في البدء ثمّ لا يرى ، كيف، لا يَدري من

أينَ أتى، ولماذا يجب أن يذهب .

يذهبُ سلمانُ في الخطوة الأولى، لونٌ

ومَرايا كَثيرة، لَون القلبِ وأشياءُ الحياة،

يعشقُ سلمانُ امرأةً، إمرأةٌ تعشق سلمانَ الولهانْ،

منذ البدء افترقَا،

عاش غريب مع غريبْ،

غريبانْ،

غريبان،ولكن البِدَايةَ في هذا الخريفِ المرِّ،

لها طَعْمٌ آخرْ...

في الأخير يبدأُ سلمانُ مشوارَ الرّسم ، تتحرك جمرةٌ

داخلَ القلب، يتلمَّسُ حُرقتها سلمانُ ويهيمْ،

منذ اللحظة رَأى سلْمانُ مسيرتَه مع الهذيانْ،

يبدو ورقٌ كثيرٌ في الأفُقْ،

يبدو مطرٌ ناعمٌ في الورقْ،

يبدو أنَّه سيرْحل نحوَ البنفسجْ،

منذ الآن سيرتابُ سليمانُ من ظلِّه ، سيعدِّل

من وزنه، روحِه، لونِه حتى تمرّ الثواني على

رِسلها ويكونُ كلُّ الوقت له، بدون مواساةِ الآخرين، بدونِ رحمةِ الرَّحمنْ[1].

[1] أنزار، نجيب: كائنات الورق. المصدر السابق.

## مدخل

اهتمَّ العربُ باللون كثيرا[1]، فهو "سمةٌ تسم المخلوقات، وتميّز بعضها عن بعض لتجعل من كلّ واحد منها فردا وعنصراً قائماً بذاته"[2]، وجعلوا له دلائل ومعاني ارتبطت ارتباطا وثيقا بحياتهم الاجتماعية، فجاءت استعاراتهم ورمزيتهم مستندة بشكل أو بآخر إلى الطبيعة ومعطياتها، ولانفعالات النفس والعقائد الروحية والدينية، و"عُنيت العربية عِناية فائقة بالألوان، وذلك على ألسنة شعرائها وخُطابها فيما وصل إلينا من رُواة أخبارها في العصر الجاهلي. واشتدت هذه العناية في عُصور ازدهار الحضارة العربية الإسلامية في المشرق والمغرب والأندلس، حتى بات موضوع الألوان من الموضوعات التي تُفرد لها أبواب خاصة في مصنفات اللغويين المشهورين"[3]. فإيقاع اللون مظهر من مظاهر الإيقاع التكويني في القصيدة الحديثة اتجه الوعي الشعري نحوه لكونه طاقة تشكيلية لها خصائصها النفسية والبصرية المعبرة عن عناصر الذات كإشارة لعواطف بشرية محددة، ورمز لمدرك من مدركات الواقع، أو هاجس من هواجس الروح.

واللون في الشعر يحتل فضاء بالغ الأهمية لما له من بعد دلالي، فالتوظيف الفني للون قد ينطلق من مرجعيات معرفية، أو من اللاوعي المعرفي للشاعر، وبالتالي استخدم الشاعر اللون للتعبير عن الحالة النفسية المراد إيصالها للمتلقي أو لرسم صورة شعرية بالألوان التي "ليست سوى نتيجة لإدراك جهاز التقبل لبعض المثيرات الفزيائية المتموجة"[4].

واللغة نظام من العلامات الاعتباطية، أو نظام مجرد من الرموز، وهي جزء من علم العلامات، وتتضمن اللغة الكثير من المفردات اللونية التي تثير لدى المتلقي مخيلة بصرية باعتبارها علامات رمزية تنبني مرجعيتها الدلالية على عمليات معقدة يسهم فيها اللاشعور الجمعي والفردي والشعائر والطقوس والدين والأساطير والأعراف، وغيرها من الظواهر الاجتماعية، "حيث ربط الإنسان الأول الألوان بالعالم المرئي من حوله، كما رمز بها إلى قوى

---

[1] أنظر: إبراهيم، عبد الحميد: قاموس الألوان عند العرب.الهيئة المصرية العامة للكتاب، **1989**.

[2] أبو زيد، سامي يوسف وآخر: (دلالة الألوان في آيات القرآن). مجلة العلوم الإنسانية، جامعة خيضر، بسكرة، ع**13**، **1998**، ص**203**.

[3] الخويسكي، زين: معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم. ط**1**، مكتبة لبنان، بيروت، **1992**، ص ك.

[4] groupe mu, traité du signe visuel, pour une rhétorique de limage, coll la couleur des idées, seuil. 1992:p73

خفية يشعر بها ولا يراها، أو يعرف كنهها كذلك غزت الألوان عادات الشعوب وتقاليدها حتى صار جزء من تراصها واستخدمها الإنسان القديم والحديث في طقوسه الدينية"[1]. بذلك يمكن تفسير ميل بعض المجتمعات إلى إضفاء صفات تفاؤلية أو تشاؤمية أو حتى تقديسية على لون دون آخر، ومن ذلك دلالة اللون الأبيض في ثياب الرهبان والحجيج وثياب الأعراس، بينما يقف اللون الأسود على طرف نقيض من هذه الدلالات، ومن ذلك دلالة اللون الفيروزي في القباب والعمارة الإسلامية، وظهور الأحمر في الرايات الماركسية علامة تشير إلى فكرتهم الشيوعية، وقبلهم فعل العباسيون ذلك عندما اتخذوا السواد شعاراً فعرفوا بأصحاب الرايات السود.

ولا شك أن للألوان دور في إدراكنا للأشياء من حولنا كما أن دلالات ومعاني الألوان تختلف من شخص إلى آخر، ومن مكان إلى آخر، فإذا كان اللون الأبيض كعلامة رمزية يحيل على موضع الحداد في ثقافة، فإننا نجد نفس اللون يحيل على أجواء الفرح في ثقافات أخرى، في حين تتفق ثقافة الشرق على اتخاذ اللون الأسود كرمز للحداد "فتباين الدور النفسي للألوان عامة يترجم تداعيات مغمورة ومربوطة باطنيا بمخزون تاريخي، كظروف النشأة والتربية والأحداث والذكريات السارة والمحزنة، والمستوى الثقافي والاجتماعي للفرد والمجتمع، وما إلى ذلك ممّا يتعلق بأغوار النفس الانسانية"[2].

واللّون في قصيدة (كائنات الورق) شيء من أشياء العالم له أنساقه وعلاماته الخاصة. فهو بذلك علامة سيميائية تزخر بسلسلة غير متناهية من الدلالات ينتقل فيها اللون من فضاء طبيعي إلى فضاء صادر عن ثقافة معينة، وفي هذه الحال يجسد اللون سننا ثقافيا Code Culturel يمنحه البعد الثقافي والرمزي والأيديولوجي. هي علاقة تحيل على موضوعها في غياب علاقة طبيعية أو تشابهية أو سببية؛ حيث أن العلاقة بين العلامة الرمزية والموضوع الذي تحيل عليه قائمة على الاعتباطية الناتجة عن اتفاق، وتعاقد بين جماعة ما من المتداولين لهذه العلامة الرمزية.

إنَّه يجبُ التعامل مع اللون على أنه لغة، وعدم إجادة قراءته لا يجعل المرء يشعر بالإيحاءات التي تشع منه، ويعجز عن تذوق الألوان بشكل سليم. وتقريب العلاقة بين الشعر وفن الرسم، وذلك عبر التخصص بمعاينة الصورة اللونية بوصفها أحد آليات التشكيل المركزية في فن الرسم، والتي استعملتها القصيدة استعمالا واسعاً عبّر

---

[1] عمر، أحمد مختار: اللغة واللون.ط2، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص19.

[2] أبو زيد، سامي يوسف وآخر: (دلالة الألوان في آيات القرآن). المرجع السابق، ص203.

عن قيمة مركزية للاستخدام اللوني في الشعر، وهو استعمال ذو تأثير تشكيلي جمالي وسيميائي/دلالي في وقت واحد.

وما تجدر الإشارة إليه هو أن الدراسة تسعى إلى الكشف عن منعطفات كثيرة في حساسية هذه القصيدة على مستوى هذه العلاقة، وتحاول القبض على حساسية شعرية تذهب إلى منطقة اللون الشعري لتؤلف صورها اللونية ضمن إطار الفضاء الجمالي للون الذي يحيل على فضاء إنساني وثقافي. كما تحاول الوقوف على القيمة التعبيرية الكثيفة لهذه الاستخدامات في صيغتها اللونية المباشرة من خلال حضور الصفة اللونية ذاتها، أو من خلال القيمة غير المباشرة التي راحت تتطلّع إلى التجليات اللونية في الدوال الأخرى المعبرة رمزيا عن القيم اللونية، والرمز كما عرفه (بيرس) "هو علامة تحيل على موضوع تعينه بموجب قانون ما بواسطة ترابط أفكار عامة تحدد تأويل الرمز عبر الإحالة على هذا الموضوع"[1].وقدرتها على إنتاج حساسية التدليل، والتشكيل معا.

إنّ شعريّة اللون عند الشاعر تُخرج رؤية موضوعاتية ترسم مسارا مُهمًّا من مسارات هذه القصيدة، حيث "أصبح اللون فيها لغة رمزية، ولم يقف عند حدود الدلالات البسيطة، بل تجاوزها إلى لغة الإشارة اللونية"[2]، وهي تحكي تجربة شعب ووطن ضمن إطار الحق الإنساني المشروع في البحث عن مستقبل أفضل للإنسان. فاللون في القصيدة هو بؤرة البؤر ومركز ثقلها، ولهذا جاءت مساءلته من منطلق سيميائي؛ لأن اللون لم يَعدُ معطى نحويا كصفة وحسب، ولكن بالدرجة الأولى والأخيرة علامة سيميائية تحمل قيمًا ثقافية، وتصورا أيديولوجياً وأخلاقياً حول الإنسان والعالم والحياة والموت.

واللون علامة بصرية "يمكن أن تملك مواضيع متعددة، يستطيع كل واحد منها أن يكون شيئا واحدا موجودا ومعروفا، أو شيئا نفترض بأنه موجود من قبل أو شيء ننتظر أن يوجد أو مجموعة من هذه الأشياء، أو نوعية أو علاقة أو فعلا معروفا: وهذا الموضوع الوحيد يمكن أن يكون بدوره مجموعة أو كلا مركبا من أجزاء [...] أو شيئا ما من طبيعة عامة مطلوبة وواجبة أو وجدت غير متغيرة في بعض الملابسات العامة"[3]. وصاحب الثقافة البصرية يستطيع توظيف اللون. وتوظيفه في الشعر بحاجة إلى شاعر فنان يعي خطورة هذا التوظيف في حقل الشعر،

---

[1]Peurce, C. S,Ecrits sur le signe, traduit par G. Delledale, Seuil, Paris, 1978, p. 140 – 141

[2]نوفل، يوسف حسن: الصورة الشعرية والرمز اللوني. دار المعارف، **1995**، ص**41**.

[3]Ecrits sur le signe, op cit, p.124.

ويدرك كيف يستغل أمثل الطاقات اللونية في اللون ليفاعلها بمنطقة شعرية بعينها في لحظة الحاجة الفنية العليا لهذه المفاعلة ليكون الناتج في أعلى مراحله أنموذجية وآداء وتشكيلا ومعنى وحضورا.

لقد اتجه الوعي الشعري نحو اللون لكونه طاقة تشكيلية لها خصائصها النفسية والبصرية المعبرة عن عناصر الذات ، وبما إن الوظيفة الشعرية لا تعتمد على مبدأ التطابق وحده بقدر ما تنمو عبر قوانين التقابل والاختلاف والتضاد، استغل الشعراء اللون في التعبير؛ إذ أنّ اللون صار يُستخدم كإشارة لعواطف بشرية محددة على وفق انتماء بصري معين[1]. وهو"بنية أساسية في تشكيل القصيدة، وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية بكل جوانبها من الشكل إلى المضمون؛ إذ يتحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية، وإضاءات دالة تُعطي أبعادا فنيّة في العمل الأدبي على وجه الخصوص"[2]، فمن المؤكد "أنه لا يمكن إنكار تلك الحقيقة التي تعني قيام الألوان بنقل تعبير قوي"[3].

وممَّا يؤكد أن الشاعر لابد أن يُخضع توظيف اللون (للوعي الفعلي) فنحن نعيش في عالم ملون، وندرك الأشياء ملونة، فقد "ازدان الصخر باللون. فكانت الأحجار الثمينة. وازدان الزهر والثمر باللون. فكان من ذلك جمال الطبيعة. وابتدع الإنسان الفن، فكان اللون أصرخ ما فيه"[4]، حتى الأجناس البشرية في علم الأجناس اقترنت تسمياتها باللون ليصطبغ بصبغات قومية، وأممية كالجنس الأبيض، والأسود، والأصفر، والأحمر. وقد تعددت في هذا الإطار المحاولات لدراسة العلاقة بين الدوال اللونية وتوظيفاتها التشكيلية والأدبية أو الإبداعية في إطار ثقافة سائدة، وقد أثمرت ما يعرف بالأنثروبولوجيا المعرفية، التي تبحث في طرق الإبداع الأدبية والتشكيلية للجماعات، في ضوء ما يعرف بدلالة التحليلية لهذه الدوال بوصفها مكونات ثقافية[5]، وحتى الأشياء الخالية من الحضور الحسي للون، نسقط عليها صفات لونية لا دليل عليها سوى تأكيدات اللاشعور فنوظف اللون أحياناً للتعبير عن أحكام سايكلوجية صارمة تجاه الذات والآخرين، كالأحلام الوردية والأفكار السوداء، والرؤية السوداوية، والنية البيضاء والليلة الحمراء، والابتسامة الصفراء، والانقلاب الأبيض.

---

(1) أنظر: النغيميشي، سليمان بن علي بن عبد العزيز: معجم الألون والمسميات المرتبطة بها. دار الأفكار الدولية للنشر، الرياض، **1420**.

(2) نوفل، يوسف حسن: الصورة الشعرية والرمز اللوني. المرجع السابق، ص**41**.

(3) قلج، سعد عبد الرحمن: جماليات اللون في السينما. وزارة الثقافة، القاهرة، **1975**،ص**43**.

(4) الخويسكي، زين: معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم. المرجع السابق، صص أ- ز.

(5) دياب، محمد حافظ: **(**جمالية اللون في القصيدة العربية**)**. مجلة فصول، مج**5**، ع**2**، يناير/ فبراير، مارس**1985** ،صص**40. 41**.

هكذا يتواجد اللون بكثافة في النسيج الكوني، والحياتي ممثلاً (الوسيلة التي تعبر عن القيم الشكلية، والمعاني النفسية، والنواحي الجمالية المحضة عن طريق التوافق وتحقيق التناغم)[1]، فجوهر اللون إذن يتأسس من خلال خبرة نفسية قائمة على أساس فسلجي[2]، وحينها نجد أن "كل شخص يتأثر نفسانيا بالألوان دون أن يشعر. ولكننا لسنا هاهنا في موضع الحديث عن التفصيلات الفيزيائية للطيف الشمسي، فقد أسهبت الكتب التي تتحدث عن الفن التشكيلي في تفصيل ذلك، فلا يكاد يخلو كتاب تعليمي لفن الرسم من مقدمة تتناول دائرة الألوان، والأساسي منها في الطيف والثانوي، وفنيات مزج الألوان، ونواتجها.

وتنقسم الألوان إلى قسمين رئيسيين هما:

1- الألوان الأساسية، وهي: الأحمر، والأصفر، والأزرق، وسميت أساسية لأنه لا يمكن أن تشتق من ألوان أخرى نتيجة المزج، أو الخلط.

2- الألوان الثانوية، وهي: الأخضر، والبرتقالي، والبنفسجي، وسميت ثانوية لأنه يمكن اشتقاقها، والحصول عليها، وذلك بخلط لونين أساسيين فمثلاً البرتقالي هو ناتج عن خلط الأحمر والأصفر، وهكذا.

وما يهمُّنا في موضوع اللون هو شعريته؛ حين يصبح عنصراً من عناصر القصيدة، وبالتالي يكون عنصراً من عناصر تشكيل المشهد الشعري، ويتحقق ذلك التناسخ، ونعني به انتقال روح اللون من وجودها الكيميائي إلى وجود علامي تنهض به اللغة، "ذلك أن شعرية اللون تنبثق من منظومة إشكاليتها منظومة علاقات يحتل الشاعر مركزها باتجاه التراث، والطبيعة، والعصر، واللغة، والإيديولوجيا. ويضحى صعبا تغييب(مفاتيح) بعينها لاستجلاء حدود وفعاليات المحاور الدلالية لجمالية اللون في الخطاب الشعري، خاصة ما تراكم من التجارب الشعرية، وتنوع توظيفات الشعراء تجاهها"[3]، وبذلك تحمل العلامة اللونية خصائص اللون الذي التصق بها دلالياً في مركب الدال/المدلول، فاللون يسهم مع الصوت، والحركة في تكامل المشهد الشعري.

وتوظيف اللون يتفاوت بتفاوت أمزجة الشعراء، فقد يبرز ويتألق ويتوهج في نصوص شاعر ما حتى يوصف بالمفتون باللون مثلما فعل الناقد الفرنسي والباحث في الحضارة الإسبانية (لوي بارو) Louis

---

[1] الجبوري، محمود شكر: الألوان تأثيرها في النفس وعلاقتها بالفن. ط**1** ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، **1981**، ص **3**.

[2] ينظر: عبيد، محمد صابر: **(التشكيل اللوني في الشعر العراقي الحديث)**. مجلة الأقلام، بغداد، ع **11**، **1989** ، ص **169**.

[3] دياب، محمد حافظ: **(جمالية اللون في القصيدة العربية)**. المرجع السابق، ص**41**.

Barrault عندما اختار عبارة (شاعر مجنون باللون) عنواناً لدراسة في شعر (لوركا)Lorc*a* García [1]، وقد تتضاءل فاعلية التشكيل اللوني لدى شاعر آخر بتضاؤل تفاعله، وتواصله مع اللون.

وقد أُضيفَ إلى التفاعل الشعري الفطري مع الألوان في العصر الحديث عنصر معرفي تمثل في المدارس التشكيلية الحديثة لفن الرسم كالواقعية والانطباعية والتكعيبية والسريالية والدادائية، وغيرها من المدارس الفنية المتشعبة التي رست وتبلورت مبادئها ومفاهيمها ومناهجها في هذا العصر قائمة على أسس فلسفية، وخبرات معرفية متراكمة فتمتزج في أعمالها الفلسفة بالفنّ، وتتوسع القصيدة وتمتدّ إلى ما بعد محيطات الألوان والخطوط المرافقة، ولقد تأثث النص الشعري باللون والرسوم"[2]. ومن منظور سيميولوجي يتخذ اللون حضوراً شعائريا غنياً بالدلالات بوصفه علامة لها حياتها النشطة داخل المجتمعات اللغوية.

وفي مجموعة (نجيب أنزار)الشعرية (كائنات الورق) تجلت ظاهرة لا يمكن التغافل عنها، وهي ظاهرة الألوان المستحضرة، لاسيما في قصيدته التي تحمل نفس عنوان المجموعة، وهو محل دراستنا، فكأن الشاعر يعمد إلى ذلك عمدا .

يقول الشاعر:

**يذهب سلمانُ في الخطوة الأولى**
**ومرايا كثيرة ، لون القلب وأشياء الحياة[3].**

ويقول الشاعر:

**منذ الآن سيرتاب سليمانُ من ظلِّهِ ، سيعدّل**
**من وزنهِ ، روحهِ يبدو أنه سيرحل نحو البنفسجْ ،**
**لونهِ حتى تمر الثواني على**
**رسلها ويكون كلّ الوقت له ، بدون مواساةِ**
**الآخرين ، بدون رحمة الرحمنْ[4].**

---

[1] ينظر: دوران، مانويل: لوركا مجموعة مقالات نقدية، ط**1**، تر: عناد غزوان، جعفر الخليلي، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، **1980**، ص**95** فما بعدها .

[2] نوفل، يوسف حسن: الصورة الشعرية والرمز اللوني. المرجع السابق، ص**41**.

[3] أنزار، نجيب: كائنات الورق. المصدر السابق، ص **46**.

[4] المصدر نفسه، ص **47**.

إنّ الشاعر يلعب بإيقاعات اللون المختلفة وكأنّه يعزف على ألوان قوس قزح. وإذا كانت الإيقاعات اللونية تدخل في الجانب الشكلي لبناء القصيدة، أو التجربة مما سنتناوله في مكانه من هذه الدراسة، فإن تتبع هذه الأيقونات اللونية، أو بعضها في علاقاتها ومدلولاتها النفسية والفكرية، فنحن نلاحظ في تجربة (كائنات الورق) إيقاعا نفسيا فكريا متنامياً للون في علاقته بالألوان الأخرى بحيث يأخذ له مساراً تجسيديا لمواقف الشاعر النفسية، والفكرة متجها نحو شفافية الرؤيا والحلم. وتأتي أهمية اللون في كونه يعد "وسيلة لتنمية كل العناصر الأخرى. فالشكل ذو البعدين لا يمكن أن يوجد بغير اللون؛ إذ حتى الشكل الأسود على خلفية بيضاء إنما يعتمد على التضاد بين الأبيض والأسود في وجوده، فلا شكل يمكن خلقه دون أن يتسم بلون ما، ولا شكل يمكن رؤيته إلا إذا كان وجودا على لون ما"[1] .

وليس اللون في اللغة علامة أيقونية ولا مؤشرية بل هو علامة رمزية ترتبط بمرجعها ارتباطاً عرفيا، "وتستخدم اللغات ألفاظ الألوان استخدامات مجازية؛ قد يشيع بعضها ويجري مجرى الأمثال، كما أنّها عن طريق المعاني الرمزية أو الايحائية للألوان تستعمل ألفاظها في تعبيرات لغوية لا يُفهم معناها بمجرد فهم مفرداتها، فتصبح تركيبا موحدا ذا معنى خاص"[2]والعلامة اللونية التي نعنيها، قد تتمثل في كلمة أو جملة (دال) تشيران إلى لون، أو مجموعه ألوان (مدلول) يندمجان معاً على مكنونات محتملة تفتقها القراءات، وآليات التأويل، و"قد يكون اللون من أوسع الأشياء التي استعملت لأغراض رمزية"[3]؛ حيث القراءة ناتجة عن مسار العين التي تتنقّل بين الرموز لتؤّسس محور الرؤية.

## كلمة اللون في كائنات الورق

وردت كلمة اللون في (كائنات الورق) ثلاث مرات. يهدف ذكرها لتحديد ماهية اللون في:

**ومرايا كثيرة ، لون القلب وأشياء الحياة**[4] .

ويهدف إلى (الاختلاف) في:

---

(1) نوبلر، ناثان : حورية الرؤية . ط**1**، تر: خيري خليل، مر: جبرا إبراهيم جبرا، دار الحرية للطباعة، بغداد، **1987** ، ص **93** .

(2) عمر، أحمد مختار: اللغة واللون.ط**2**، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، **1997**، ص**19**.

(3) حيدر ،كاظم : التخطيط و الألوان. ط**1**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، **1984**، ص**210**.

(4) أنزار، نجيب: كائنات الورق. المصدر السابق، ص **46**.

**يذهب سلمان في الخطوة الأولى ، لون**[1] .

وفي :

**منذ الآن سيرتاب سليمان من ظله ، سيعدل**
**من وزنه ، روحه ، لونه حتى تمر الثواني على**
**رسلها .....**[2].

ولعلّ اللون في دلالته الجزئيه في نطاق التعبير ما هو إلا نوع من الشعر الذي يُقال بلسان بصريّ، فكلّ فنان يعمل على صناعة كائن أو أكثر يكشف لنا باللون عن وجوده، و"الدلالة ليست معطى جاهزا يوجد خارج العلامات وخارج قدرتها على التمثيل، فالمعنى لا يوجد في الشيء وليس محايثا له: إنه يتسرب إليه عبر أدوات التمثيل، وهو ما يشير إلى أن إدراك الكون ليس مباشرا، فالشيء لا يوجد في ذاته، بل مثواه الوعي الذي يدركه"[3].

إنَّ الألوان بحضورها لها مكانتها في تكثيف دلالة النص المعروض بما تثيره في نفسية المتلقي، وزيادة درجة إقباله على المبصرات. لذلك يجب التركيز على أبعاد اللون ودرجات استخدامه، وتقنية تدرجاته، وتناسب تجاورات الألوان، مما يضفي عليها إثارة وجدانية، تكون الذاكرة قد اختزنتها لهذه الألوان. هذا إلى جانب الأبعاد الرمزية، والدلالية لهذه الألوان.

**اللون الأبيض:**

**ورق أبيض ،**
**ورق ناصع الملمس**[4].

قد يدلُّ الأبيض على غياب كل الألوان حينا أو على حضورها حينا آخر، وهو من هذا المنطلق قد يتموقع في البداية أو في النهاية دالا على بداية الحياة اليومية، والعملية والمرتبطة بإحساس خاص هو الموت، ليدل على أنه

---

(1) أنزار، نجيب: كائنات الورق. المصدر السابق، ص46.

(2) المصدر نفسه، ص47.

(3) بنكراد، سعيد: السيموزيس والقراءة والتأويل، مجلة علامات، ع 10، 1998 ، ص 45.

(4) أنزار، نجيب: كائنات الورق. مصدر سابق، ص 45.

لون المرور الحياتي passage. وهو يشكل في هذا الإطار اللون المفضل في الطقوس المرتبطة بذلك في ضوء مقولة الموت والبعث[1]، ويُعتبر اللون الأبيض أساس الألوان؛ يدلّ على الوضوح والنقاء والجمال[2]

وهذا اللون يقابل السواد في كل دلالاته. إذن يمثل ويصوّر الأوصاف الايجابية، والحالات المطلوبة والخصائص المحمودة، وعلى العموم فإنّ اللون الأبيض لون شائع ارتسمت دلالاته النفسيّة في معظم قصائد الشعراء بالطهارة والنقاء والصدق[3].

ومن الأبعاد المستنبطة من سيمياء اللون الأبيض الذي تحيله اللغة إلى علامة تزيد من كثافة الكتلة الرمزية في (كائنات الورق):

1- **البعد النفسي**: استحضار اللون الأبيض يدل على التوق للحرية والبراءة والنقاء، والحنين.
2- **البعد الاجتماعي**: يدل استحضار الأبيض والتأكيد عليه على الموقف الرافض الذي يستبطنه الشاعر تجاه الأوضاع المتردية.
3- **البعد الوجودي**: وصف حالة الغربة والضياع والتيه، والأحلام المجهضة والحرّية الموءودة.

إنَّ لذاكرة الورق الملون وظيفة أخرى تتعدى حدود الكتابة، أي أن ورقة ملونة تحمل (علامة) بوسعها أن تبث شفرة لغوية لمحادثة ذاكرة القارئ. ومثلما تغيب القصيدة التي لم تكتب في بياض ورقة ما فان محادثة القارئ بواسطة شفرة الذائقة اللسانية تغيب هي الأخرى في الألوان البراقة، فلكل ورقة شكل مرئي له أبعاد محددة ومعنى مقتضي لكيفية ماثلة أمامنا بوصفها مدلولا متحررا من الدال.

ولا يغرب عن بالنا أن بياض الورقة لا يعني فقدانا للمعنى إنه يَظهر جليا عبر التقنين اليدوي للأشكال الورقية لدرجة (أن بوسع الأميين قراءته)، وعلى هذا النحو تقوم هذه الأشكال بوظيفة (الخيط المرشد) لمعنى ما. إن من اللازم الانتباه إلى تأويل غرض شكل الورقة وتحويل التصريح المرئي لها إلى إمكانية شكلية تحمل معان

---

[1]Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT dictionnaire des symboles, mythes, réves coutumes, gestes, formes, figures, couleure, nombres, Robert laffont paris 1982. p125.

[2]أبو زيد، سامي يوسف وآخر: (دلالة الألوان في آيات القرآن). المرجع السابق، ص**203**.

[3]عمر، أحمد مختار: اللغة واللون.المرجع السابق، ص**225**.

ودلالات تتمتع بسند واقعي لذا يمكن للعين المؤولة إيجاد معنى غير متوقع في بياض أي ورقة أن البياض يخفي معاني مجهولة حيث يصيح الشكل عندنا علامة للتعرف على المعنى، ويكون بإمكاننا الكشف عن حُجُب المعاني.

**اللون الأخضر:**

**أخضرُ، وأصفرُ وقوس قزحْ،**

**ورق هكذا اسمه سَلْمَانْ**[1].

اللَّون الأخضر هو لون الحياة والحركة والسرور لأنه يهدئ النفس ويسرها وهو تعبير عن الحياة والخصب والنماء والأمل والسلام والأمان والتفاؤل وهو لون الربيع والطبيعة الحية والحدائق، والأشجار والأغصان والبراعم، ويُعتبر الأخضر في الفكر الديني رمزا للخير والأيمان، وأنه أكثر شيوعا في الروايات العربية الإسلامية وقباب المساجد، وعمائم رجال الدين.

ويشكّل اللون الأخضر في ثقافتنا قيمة عالية، تلك القيمة التي تحيل إلى النماء والاخضرار، وهو(رمز الحياة والتجدد والانبعاث الروحي)[2]، وفي ذلك اتفاق بين (الديانات المسيحية والإسلامية والصينية)[3] فليس غريبا أن قصة (الخضر) تشير إلى اخضرار المكان الذي يتواجد فيه، كما أنها إشارات لا تغفل عن التكاثر، حيث يُلف مَهر العروس في بعض المجتمعات الخليجية بلفافة خضراء عند تقديمه تيمنا بالنّماء والتكاثر. وإذا كان للأخضر دلالة إيجابية في الثقافة العربية، فإن له دلالة سلبية في الثقافة الغربية، فهو لون التشاؤم مرتبطاً دائما بكل ما تلعب فيه المغامرة والمخاطرة والحظ دورا أوليا، ولذلك استعمل في موائد القمار، وفي قاعات الرياضة، وملاعب كرة القدم (فهو لون مرتبط بالأشياء غير الثابتة والقابلة للتحول والتغير. وهو إلى جانب ذلك لون الطبيعة ولون البيئة الصافية والصحة والنظافة، وبهذه الدلالة وظفته منظمات حماية البيئة، ووظفه قساوسة القرن الثالث عشر للدلالة على الشيطان[4]. ويرتبط الأخضر بفكرة (المستحيل الذي لا يبلغه الإنسان، من فردوس الطفولة والطهر والاتفاق والخلاص)[5]. والقصيدة سجل حافل بكل أزمة هذا الجيل، واعتراضاته من خلال مرآة الذات الشاعرة التي عكست الضمير الجمعي لهذا الجيل، وفي نسيج النص اللغوي تغادر العلامة اللونية إيقونيتها ومرجعياتها

---

(1) أنزار، نجيب: كائنات الورق. مصدر سابق، ص **45**.

(2) قلج، سعد عبد الرحمن: جماليات اللون في السينما. المرجع السابق، ص **44**.

(3) المرجع نفسه، ص **44**.

(4) dictionnaires des couleurs: pp199- 203. et dictionaire des symboles: pp 1002-1004.

(5) فتوح، أحمد محمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر. ط **3**، دار المعارف، القاهرة، مصر، **1984**، ص **94**.

التعاقدية باتجاه الوظيفة الرمزية للون "وبعبارة أخرى فإن الفكر لا يمكن أن يترجم إلا في فكر آخر، فما دام الشيء في حد ذاته علامة، فلن يكون مجديا البحث عن إحالة خارج ما يرسمه الفكر أي خارج ما ترسمه العلامات"[1].

**اللون الأصفر:**

**أخضرُ، وأصفرُ وقوس قزحْ،**

**ورق هكذا اسمه سَلْمَانْ**[2].

له دلالات مختلفة قد تصل حد التباين في اللغة الذهنية عند الشعوب، فمنهم من عده(رمز الغش والخداع)[3]، وهو عند الإغريق لون اليأس والآلهة الإناث، والعذارى[4]. وهو لون الضوء والحرارة، وهو أكثر الألوان بريقا، وهو من هنا لون أبدي كالذهب، وهما عنصران أساسيان في الطقوس المسيحية، ولذلك عُدَّ لونا دالاً على الغنى، وقديما كانت السنابل الصفراء دالة على الغنى، وبالارتباط مع ذلك اعتبر لون القوة والسلطة والملك، ولون الطاقة، وهو لون الحمق، وغالبا ما يرتبط بالدلالة على المرض والسقم، وهو كذلك لون النفاق والكذب، ولون الخيانة[5].

وفي نفس الوقت يُعتبر اللون الأصفر من أشد الألوان فرحا لأنه منير للغاية ومبهج. هذا اللون يمثل قمة التوهج والإشراق ويعد أكثر الألوان إضاءة ونورانية، لأنه لون الشمس ومصدر الضوء واهبة الحرارة والحياة والنشاط والسرور. واستخدمه المصريون القدماء رمزا لآلهة الشمس وللوقاية من المرض. وللون الأصفر دلالة أخرى تناقض الأولى وهي دلالته على الحزن والهم والذبول والكسل والموت والفناء ربما الدلالة هذه ترتبط بالخريف وموت الطبيعة والصحارى الجافة وصفرة وجوه المرضى.

وبخصوص الأصفر فدلالة توظيفه تحيل على رغبة البحث عن التميز في ظل كونه لونا يحيل على الذهب وعلى الرفعة والتميز، والبحث عن القوة والحضور الفعلي في ساحة الأدب وقد يعبر عن بحث المرسل عن سلطة أدبية ما تسمح له بالاستمرار والبقاء.

---

(1) بنكراد، سعيد: السيموزيس والقراءة والتأويل. المرجع السابق، ص **45**.

(2) أنزار، نجيب: كائنات الورق. المصدر السابق، ص **45**.

(3) طالو، محيي الدين: الرسم واللون، دار دمشق للنشر والتوزيع، دمشق، **2000**، ص **170**.

(4) ينظر: همام، محمد يوسف: اللون. ط**1**، مطبعة الاعتماد، القاهرة، **1930**، **96**.

(5) dictionnaires des couleurs: pp105-106. et dictionaire des symboles:pp 535-536.

**اللون البنفسجي:**

**يبدو أنه سيرحل نحو البنفسجْ[1].**

يعبِّر عن (الوهن والحزن)[2]، ويراه (كاندينسكي) ملائما لملابس النساء المسنات (والواقع إن الصينيين قد استخدموه كلون للحداد)[3].

**ألوان قوس قزح:**

**أخضرُ ، وأصفرُ وقوس قزحْ ،**
**ورق هكذا اسمه سَلْمَانْ[4].**

هناك ألوان الطيف Colour Spectrum وهي تلك الألوان التي يمكن أن ترى من خلال منشور زجاجي، كما يمكن أن تُرى في الطبيعة فيما يعرف بألوان قوس قزح وذلك بعد سقوط الأمطار. وتكون الألوان في القوس: اللون الأحمر من الخارج ويتدرج إلى البرتقالي فالأصفر فالأخضر فالأزرق فأزرق غامق فبنفسجي من الداخل.

**اللون الأحمر:**

يعتبر هذا اللون عالميا رمزا أساسيا في الحياة بقوتها وبريقها، فالأحمر هو لون النار ولون الدم، فكما يكون الدم طاهرا وإيجابيا، يكون فاسدا وسلبيا، وكذلك اللون الأحمر .وهو إضافة ذلك أجمل الألوان، ومرادف للجمال في كثير من الثقافات، وفي القديم كان لون الأشياء الثمينة والجميلة أحمر، وهو لون الإشارات الخاصة فأوراق الامتحان تصحح بالأحمر والإشارة إلى الأشياء الخطيرة والمنع مثلا تتم بالأحمر، وهو لون الإثارة والخطيئة كذلك[5].

---

[1] أنزار، نجيب: كائنات الورق. المصدر السابق، ص **47**.

[2] قلج، سعد عبد الرحمن: جماليات اللون في السينما. المرجع السابق، ص**48**.

[3] المرجع نفسه، ص **48**.

[4] أنزار، نجيب: كائنات الورق. المصدر السابق، ص **45**.

[5] Michel PASTOUREAU dictionnaire des couleurs de notre themps synbolique et sociéteedition Bonneton 1992. pp 165-169

- dictonnaire des symboles: pp 831-832.

واللَّون الأحمر لون القوة والحياة والحركة وأما عاطفيا فيعتبر اللون الأحمر لون الحب الملتهب والتفاؤل والقوة والشباب. ورمز للعواطف الثائرة (وشهوة الحب، والنشوة العارضة)[1]، وكذلك لون (الحب والفرح والسرور)[2]. والشاعر أراد التعبير عن التوتر الذاتي الداخلي فاستخدمه.

وقد أكثر الشعراء القدماء من استخدامهم هذا اللون نتيجة وعيهم الجمالي والمعرفي لدوره في أصل الوجود والواقع، لذلك تنوعت ألفاظه التي كثُرت لتعبر عن ماهيته وقيمته ومدى نقائه ودرجة تشعبه، كما يمثل هذا اللون الشر والكفر والقتل والدم والجان يرتدون اللباس الأحمر وأحيانا يعبر عن الفرح والسرور ويستخدم في الأعياد.

وهو يومئ بالدّم نحو كل تواريخ المراثي وبدايات الفجائع، باعتبارها متراكمات مشتركة بينهما عبر وسيط أيقوني لم يكن (نجيب أنزار) مبتكره، وإنما مكرّسه. إذن التدقيق في القصيدة يرشدنا إلى أن استخدام اللون فيها ليس صدفة، وليس لتنميق الكلام فحسب بل له ارتباط وثيق بجميع المستويات البنيوية، والبلاغية، والتعبيرية للنص الأدبي، "ومهما اختلف وعي الشعراء بهذا الأيقون، فإن محلل الخطاب الشعري مطالب باستكناه دلالته وأبعاده، لأنه ليس تحصيل حاصل، أو حشوا يمكن الاستغناء عنه، ولكنه أحد مكونات الخطاب الشعري، فبنية القصيدة مرتبطة– ضرورة– بالأيقون، وبالمؤشر الكنائي مهما كان نوعهما"[3].

فلا تخفى دلالة الأحمر في التشكيل الدلالي الوارد في سياق يوحي بالموت لأنه لون الدم المنسفك من أجساد القتلى، والقصيدة لم تأت من فراغ، وإنما هي متجذرة في الواقع، والأسئلة دائما تتبدى من خلال العلاقات الجدلية بين الشاعر والواقع. وبذلك نراه يوظف اللون ولكنه غالباً ما يبتعد به إلى دلالات قصية بعيدة مما يعني أن تركيز الاشتغال على هذه التقنية بحاجة إلى تأمل أكثر.

وهو رمز عالمي لمرادفته للجمال، كما يتضمن بعدا رومانسيا حالما كما الشعر ومن هنا يستقي دلالة توظيفه في النص، وكأن حضوره علامة على البعد الحالم الذي يحتويه العمل الشعري، ولا يجب أن نغفل ما يرتبط به من دلالات العطاء والبدل، وكأن المرسل من خلال الحمرة إنما يقدم جزءا من كيانه المتأجج لجمهور متلقي، ويشكل رمزا سيميائيا يسجل الشهادة ضد الموت حين يحاصر الموت الكلمة والإنسان والعناصر الطبيعية والأمكنة.

**اللون الأزرق:**

---

[1] غطاس كرم، أنطون: الرمزية والأدب العربي الحديث. د ط، دار المكشوف، بيروت **1949**م، ص **93**.

[2] همام، محمد يوسف: المرجع السابق، ص **9** .

[3] مفتاح، محمد: دينامية النص. المرجع السابق، صص **58**،**59**.

وهو اللون المفضل عند الإنسان الغربي، لكونه أعمق الألوان، لأن النظر فيه لا يواجه بأي مانع، إلى ما لا نهاية، وهو اللون الأقل مادية من الألوان الأخرى، فالطبيعة تجسده عنصرا شفافا، أي فراغا بعيدا كفراغ الهواء وفراغ الماء وفراغ السماء، وهو أصفى الألوان وأكثرها برودة، وهو لون رومانسي، ويوحي بالهدوء، ولهذا وظف في المستشفيات وعيادات المحللين النفسانيين، وغالبا ما يستعمل على علب المهدءات الطبية دلالة على ما يوحي به من هدوء واطمئنان، وهو كذلك لون الحب والإخلاص، والإيمان، ولون السلام ولذلك وظف في المنظمات الدولية كمنظمة الأمم المتحدة O.N.U، ومنظمة اليونسكوU.N.E.S.C.O . وهو لون ملكي وأرستقراطي، وهو كذلك لون العمل ولون الرسميات[1].

وهو من الألوان المكملة ComplementaryColours، وهي الألوان التي تقابل بعضها بعضاً في دائرة الألوان فمثلاً الأزرق مكملاً للبرتقالي والبنفسجي للأصفر، والأخضر للأحمر. ويُعتبر اللون الأزرق لونَ الوقار والسكينة والهدوء والصداقة والحكمة والتفكير، واللون الذي يشجع على التخيل الهادئ والتأمل الباطني، ويخفف من حدة ثورة الغضب ويخفف من ضغط الدم ويهدئ التنفس ويرمز إلى الصدق والحكمة والخلود والإخلاص.

وإذا كانت الزرقة لون الإنسان الغربي بامتياز، ولون الإنسان المتحضر لكونه أعمق الألوان، فإنه قد جرى توظيفه بهذه الأبعاد؛ أي ببعده الدال على العمق، وعلى الصفاء وعلى البرودة فهو أبرد الألوان، ومن ذلك كله يستمد دلالة توظيفه لإقناع المتلقي بكون أن عمق التجربة المتضمنة فيه كفيل بأن يشعر بذلك، ولا ينبغي إغفال ما يتضمنه اللون من أبعاد توحي بالسلام والإخلاص والحب كما سبق وأشرنا سالفا.

ويظلُّ الشاعر في غمرة هذه الألوان يحلم ويتدرج من الأبيض إلى الأخضر إلى الأصفر، فهذا الانتقال هو بمثابة الانتقال من الحيادية إلى الحركة، فاللون هنا يكتسب صفة حركية متبدلة متغيرة تبعا لتغير حالات الشاعر ومزاجه الذي يعلقه على عتبة الألوان، فلكل حالة لونها ولكل مقام مقال لوني يعكس نظرة الشاعر للعالم والوجود فالألوان تصبح هنا مرايا عاكسة لذات الشاعر وتبدلاتها من الفرح إلى الحزن ومن العشق والوله إلى اللامبالاة والتيه ومن الوطن إلى المنفى.

[1]dictionnaires des couleurs: pp31-33et dictionaire des symboles: pp129 130.

إنَّ قراءة النص يعني مزيج من الألوان الباردة والحارة، والهادئة والوحشية، والصامتة والضاجة بفوضى الواقع وصخب العالم تبعا لتبدلات حياة الشاعر التي وجد في الألوان تجسيدا لها، فجاء كل لون يحمل إشارة رمزية دالة على صورة ذهنية معادلة للواقع الذي يمثل مادة لونية ثرية تقوم بصهرها المخيلة ليرسم صورة عالمه الشعري الغني بألوان الحياة.

إنَّ صلة القربى التي تربط الشاعر بالفنان التشكيلي لاشتراكهما في الصورة سمحت للون أن يتسلل إلى هذه الصورة ليعمقها ويشحنها بدلالات عديدة أغنت النص الشعري الحديث وجعلت اللون ملمحا جماليا ودلاليا واضحا في هذا النص.

وهناك ألوان مضمرة تظهر في جملة هنا وصورة هناك في القصيدة، ففي النص نجد (تحتاج الأشجارُ إلى عصفورْ)؛ حيث يتميز اللون باعتباره من جماليات المكان، وإن لم يكن في ذاته مكانا ما، لكنه يرتبط في الوصف بجماليات ألوان الأشجار ككلمة معجمية مستمدة من الطبيعة لها مدلولات لونية، ونجد في النص (ومرايا كثيرة، لون القلب وأشياء الحياة،)؛ حيث يرتبط الأحمر بتلك المشاعر التي تمازجت مع أشياء الحياة، ونجد كذلك (في الأخير يبدأ سلمان مشوار الرّسم ، تتحرك جمرةٌ) حين ذكر الجمرة مستحضرا بها الأحمر كـ(إضمار لوني).

وهنا لا يظهر اللون ملصقاً دعائياً للحداثة ناشزاً زائداً منفصلاً عن البناء العام للنص الشعري، بل أداة ضمن الأدوات الفنية العديدة التي يروضها الشاعر والمبدع ويسخرها لخدمة إبداعه وترصين شعرية النص. فيكون اللون السيمياء الذي يجيز لغة جديدة تتحدث عن الموضوع المطروح، بلا حروف أو تراكيب. وعلى هذا الصعيد لم يكن اللون وسيلة، وإنما هدفا أساسا في النص، وجدلية جديدة تنحو إلى رسم الصورة النفسية لدى المتلقي أينما كان.

يُعرف اللون بأنه الانطباع الذي يولده النور على العين، فكل لون يتخذ قيمة معينة بالنسبة للبيئة التي تحيط به وهذا التعريف يقع ضمن دائرة الوعي الاجتماعي لمدركات الأشياء اما التفسير الفيزيائي للون فهو عبارة عن موجات ضوئية اهتزازية تدركها العين وهذه الموجات تقصر أو تطول وفقا لطول الموجه وعليه فأن اللون يكون أكثر من مجرد زخرفة أو زينة للعين، أنه النور وقد تجزأ أطوال موجات والى نسب اهتزازية مختلفة، فالشيء الذي يمتص كامل النور فيسمى أبيض. وبما أن كل جسم يمتص موجات خاصة ويعكس الموجه التي تناسب لونه، فالموجه التي تدخل العين هو لون نفس الجسم.

وكلُّ إنسان يفضل ويحبذ بعض الألوان ولا يحب البعض الآخر وقد يرفض الألوان بالطبع، اختيار الألوان ورفضها وقبولها يعود إلى أسباب متنوعة فيزيولوجية، نفسية، اجتماعية، دينية، رمزية، ذوقية و... ولكل لون معنى نفسيا يتكون نتيجة لتأثيره الفيزيولوجي على الإنسان. يقال أن الوقت يمضي بسرعة تحت أشعة خضراء ويمضي ببطء تحت أشعة حمراء، فاللون الأخضر لون هادئ، ومريح للأعصاب مما يشعر بمرور الوقت ضعيفا وأما اللون الأحمر فمشهور بأنه لون مثير ومهيج ومقلق ويؤدي إلى الشعور بالملل مما يجعل المرء يشعر بأن الوقت لا يمضي.

فيمكن القول أن الحالات النفسية والعاطفية قد تسبب عن آثار الألوان على الإنسان. فالألوان مفرحة، مهدئة، مهيجة، محزنة، مشوشة، مقلقة، مؤملة، مخيبة وهكذا العوامل الاجتماعية كالآداب، السنن، التقاليد والعادات لها أثرها في اختيار وتفضيل اللون. فلبس السواد لون الحداد والحزن عند كل الشعوب كما أن البياض ليس لون الفرح والسرور عند الجميع.والبيئة الجغرافية والإقليمية أيضا لها اثر يذكر في اختيار اللون، لأن كل شعب يمكن أن يحبذ لونا ويستثمره وفقا لظروفه البيئية والجغرافية. فمثلا يعشق الجاهلي اللون الأخضر لأنه يبحث عن الخصوبة والعشب والكلأ والشجر في فيافي الجزيرة ولا يحب اللون الأحمر لارتباط هذا اللون بالجدب والقحط والحرارة والجفاف والظمأ.

علاوة على هذا كله الذوق الفردي له دوره في تفضيل أي لون إلا أن الذوق متأثر من الأسباب السابقة. فالألوان بالإضافة إلى كونها مظهرا من مظاهر الواقعية تكون حاملة ارث ثقافي حيث تتوضع في الألوان جملة من البنى الأسطورية الحضارية المؤسسة لثقافات الشعوب فلها دلالات جمالية.

إذاً خلود النص/ الكائن يتمثل في معرفة البعد الإنساني ومعاناة الذات وقوة تصوير الواقع فيه، والتعليل المنطقي والغائية الواردة فيه، كذلك لمعرفة تركيب الكائن،/النص/ الخلية، و استخراج الطابع الوراثي في كل النصوص التي تتناسل وتتناسخ عبر الأجيال والعصور لتضمن لنفسها حياة واستمراراً وخلوداً.

إنّ النّص لا يقول بالضبط ما يعنيه ولذلك تتعدد النصوص بتعدد التأويلات والقراءات واستجابات المتلقين المثقلة بالاحتمالات وتبايناتها طبقا لظروف زمانية ومكانية بعينها وإزاء حالة كهذه فان المؤلفين سيجدون في المعاني المتحققة في نصوصهم غير ما يقصدون وليس أمامهم من سبيل غير البحث عن وسيلة تجمع بين مماحيهم وأقلامهم في آن وعلى نحو مماثل تُظهر درجة الاستجابة تجاه نص واحد لقراء متباينين ومختلفين فروقا في المعنى

تتضح بين ملكية النص لمؤلف ينفرد بمعنى واحد ومشايعته لدى مؤلف آخر لا تنزع نصوصه إلى الاستقرار بل وتتجاوز سطورها ( حدود صفحاته المكتوبة ).

ثمَّة تفصيلات واقعية وشاملة، وثمة رصد لأزمة ما في الواقع، وليست في الذات الشاعرة، وإن بدا أن الأخيرة لم تنتف البتة؛ فلا يفوتنا أنها أتت كنتيجة، ولم تكن سببًا. ويكشف الشاعر بعض معاناته ومكابداته واستلابه إزاء الزمن، ويحاول أن يجعل لحظات اشتباكه والتباسه طاقات مفجرة لتمظهرات الذات الفاعلة في كسر حاجز الزمن ورعبه وهزيمته، فثمة توجع حقيقي وخوف من المجهول، وإحساس بالانحسار والنسيان في غمرة التبدلات والتغيرات المهولة، والزحف الزمني على كل شيء، حيث ينهض النص على بنينة الواقع، ومحايثة قلق الذات ومسارها ومصيرها الذي تنبض به حياتنا كل يوم، فينسج زمنه الخاص وقلقه .

لقد برزت من خلال جولتنا في رحاب عالم قصيدة (نجيب أنزار) مجموعة من الخصائص والمميزات نجملها في ما يلي:

. لكل لون من الألوان الدلالة الخاصة به تميزه عن غيره من الألوان. واللون الواحد قد تكون له أكثر من دلالة، وقد تكون له دلالات متعارضة كدلالة الموت والحياة في الوقت نفسه، فرمزية الألوان عموما فيها هذه الإشارة الخاصة للتعدد والتنوع والتجلي والخفاء في الوقت نفسه.

. تنبع كتابات نجيب أنزار من تضاريس الأزمة الجزائرية، وتشعباتها.

. يشكل اللون رمزا سيميائيا في القصيدة يسجل الشهادة ضد الموت حين يحاصر الموت الكلمة والإنسان والعناصر الطبيعية والأمكنة.

وبالتأكيد ثمة كائن خلف هذا النص، وهنالك أوجاع أيضا شعر الإنسان المهدد في إنسانيته بالاستلاب المديني .إنه شعر اللحظة الحية، شعر الوقائع، شعر الكائن الذي لا يرفع الشعارات الاجتماعية والأيدلوجية فرارا من مأزقه الوجودي.

وبالتالي يكون اللون السيمياء الذي يجيز لغة جديدة تتحدث عن الموضوع المطروح، بلا حروف أو تراكيب فبين كل ذلك يتولد ما يسمى بشعرية اللوحة التي تقوم أساسا على عزف مكوناتها تحت مظلة المصطلح العالمي الموسوم بـ(إيقاع اللون).

ونخلص في آخر هذا الفصل إلى نتيجة مفادها أننا قمنا بمناورة نصوص جزائرية معاصرة تستجيب لدلالات الإبداع الموصول بأفق الاستنارة في نطاق دائرة المواجهة.

# ثالثا: سيميائية الموت
# في اصطلاح الوهم

**النص**

## اصطلاح الوهم

حينَ اكتشفتُ الموتَ في المرآة:
أرجأتُ انتحاري
كيْ أرَى سِقط الذين تعقَّبُوني في
احْتضاري
إنَّني ألْفَيتُهم يتَهافَتُون على سِخاب
الضوْء
لا...
لا شكْل للْمَعْنى
لُوابي قائمٌ في الوقْف
أنْسَاغي ارْتوتْ منْ تَرجمان الأيْنِ
عِنْديَّتي سَرقتْ صيَاصي المقبره
والغيبُ وهْمٌ سائلُ
إنَّ المَرايا لا تعدَّ شخُوصَها
ورَهنْتُ هذا المَوت
يَا يَاءَ عُمْري:
هلْ إلى أَلِف الهُوية وِجهة؟
كانَ المساءُ يَخيطُ مِروَدهُ ويَكْبِتُ ما
تبقَّى مِنْ شَعَاليلِ الوَجاهةِ
علَّه يئِدُ اشتباهَ الوَحْم.

**الجزائر . أفريل** 1991

تأتي مقاربة القصيدة من خلال التوقف عند ثيمتي الموت والحياة فيها باعتبارهما جزء أساسيا في تركيبتها لتلبية احتياجات وجودية بالدرجة الأولى على خلاف أغراض الشعر القديم المحددة في الغزل والوقوف على الأطلال والمديح والهجاء والرثاء؛ أي أنها تنطلق من الوجود نحو الأغراض الأخرى وليس العكس.

والموت "أصل الديانات كلها"[1]، و"يبدو الموت في الميتافيزيقا الإسلامية حدا بين الدنيا والآخرة، ممرا وجسرا بين دار الإقامة ودار البقاء، وبين الفناء وأبد الخلود. وبهذا المعنى هو لحظة وسيطة لانحلال الجسد والتحاق الروح بالرفيق الأعلى وملكوته"[2]. وقد امتلأ الإنسان منذ بدء تاريخ البشرية بالرغبة في اكتشاف ماهيته وكنهه، فكان الاهتمام بدراسة علوم وتخصصات عديدة منها: "الطب والتمريض والصحة العامة، والعلوم الاجتماعية والسلوكية، وعلى الأخص علم النفس وعلم الاجتماع والقانون، فضلا عن الدين والفلسفة"[3]، وقد ساهمت في إضاءة عوالمه عدة روائع أدبية عربية وغربية لأدباء يمثل الموت المستوى الأول في أدبهم "ومنه تنشأ كل الإشكاليات التي تعصف بشخصياتهم وتجعلهم قلقين لا يركنون إلى قرار، وقد يقودهم ذلك إلى الشعور بعبثية الحياة لأن العبث نتيجة طبيعية للتفكير والتأمل في الوضع الإنساني"[4].

وتراكم نتاج الموت على شكل طبقات استقرت في الذاكرة الجمعية الإنسانية نظراً لما فيه من قسوة التغييب، وعلى غرار الآداب جميعاً تجذرت هذه الثيمة في الأدب العربي شعراً ونثراً، إلاّ أن دلالاتها على مرور الأزمنة والحقب تنوّعت وتغيرت من الخوف إلى المواجهة، وممكنات الولادة من جديد.

ويمثل الموت ظاهرة إنسانية وجدت مع الحياة نفسها، ولكن الموقف منه يتخذ أشكالاً شتى تبعاً لعوامل عديدة: بيئية ونفسية، ولعل استئثار الشعراء جلهم بوصف هذه الظاهرة إنما كان يتضمن إدراكاً باطناً لهذه الخاتمة التي تلاحقهم، فراحوا يعرضون لها في إبداعاتهم كغيرهم من أصحاب الفنون، وأصبح التفكر بالموت سمة من سمات الرومانسية العربية التي اهتمت عند ظهورها بالنزعة الذاتية الحزينة فاستمر هذا الاتجاه قوياً متدفقاً. وموضوع (الموت) في شعر (السيّاب ونازك الملائكة) يبدو واضحاً بجلاء في شعرهما، فلا يوجد ديوان لأي منهما خلا من ذكر الموت لما يجمع بين الشاعرين من معطيات عديدة أسهمت بشكل فاعل في تكوين أساس مهم في تجربتهما

---

(1) العودات، حسين: الموت في الديانات الشرقية. عرض تاريخي. ط2، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، 1992، ص16.

(2) بلحسن، عمار: أنثروبولوجيا المخيال الشعري والشعبي. الموت وما بعد الموت. كتابات معاصرة، ع16، مج 4، نونبر، دجنبر 1992، ص 80.

(3) أحمد محمد عبد الخالق: (قلق الموت). عالم المعرفة، ع 111، الكويت، مارس 1987، ص37.

[1] السيد، غسان: إشكالية الموت في أدب جورج سالم، غابرييل مارسيل، ألبير كامو. ط1، دار معد للنشر والتوزيع، 1993، ص 77.

الشعرية؛ إذ أن الظروف الطارئة التي كان يمر بها الوطن العربي بشكل خاص والعالم بشكل عام قد خلقت في نفسيهما مبررات عديدة جعلت منهما ينظران إلى ما يحيط بهما من أوضاع ناهيك عن تلك التي يعيشونها نظرة مرهفة تصطبغ برؤى رومانسية، كما أن الشعور الذاتي بالإحباط نتيجة عدم القدرة على التغيير، وكذلك عدم إمساكهم بما يرضي وجداناتهم المعذبة قد هيأ لهما المجال واسعاً للخوض في غمار الموت حد التآلف معه تارة والنفور منه في أخرى.

وانطلاقاً من هذا المنظور نعرض لرؤية الموت في شعر (مصطفى دحية) وفي قصيدته (اصطلاح الوهم) من حيث هو ظاهرة، ولكن الموقف منه يختلف أو يتفق تبعاً للمعطيات التي يتحرك في إطارها والمزاج الذي يحكم حركة إبداعه وتوجهها من خلال تردُّدات ثيمة الموت وأبعادها داخل النص الشعري في بنيته النصيّة، أو في عتباته الموازية (الغلاف، الإهداء، العناوين)، وتجلي انحرافٍ ثيماتيٍّ وجماليّ وتخييليّ داخل تصوُّر الشاعر لفكرة الموت وأبعاده برُمّتها. وأمام تيمة الموت يفر الشاعر إلى الشعر الذي من خلاله يطرح مجموعة من الأسئلة/ القيّمة التي تُبث في المعرفة وكنه الأشياء.

إنَّ القراءة الأولية لقصيدة (اصطلاح الوهم) ومنذ السطر الأول حتى نهاية القصيدة يكتسح الموت السطور، ويهيمن عليها بوعي أو دون وعي، والحقيقة بارزة للعيان مادامت الجزائر تعيش مرحلة أزمة مدّمرة لا أوّل لها ولا آخر، وطبيعة مأساة أثّرت على نفسية الجزائريين، وفي عقولهم. في هذا المنعطف راح (مصطفى دحية) وِفق شرط جمالي وانطولوجي يسمُ تجربة شعرية ذاتية بقدر ما هي موضوعية لأنها تلتقط قدرا إنسانياً عاماً ومشتركاً تمثله ذات جماعية تنهض بالتلفظ في النص، وتلخص القدر الإنساني في تمزقه بين اصطلاح ممنطق ووهم تخييلي بداية من الغلاف(الأصفر) كلون يشير إلى انعدام الحياة؛ فأوراق الشجر المتساقطة على الأرض في فصل الخريف صفراء، والشمس في غروبها وزوالها يكللها الاصفرار، وتعلو الصفرة وجه الأموات من الناس. وهذه الصفة تمتد من بنية العنوان إلى بنية النص؛ ذلك أن الوهم كان سبباً في الموت الحسي نتج عنه موت معنوي للحياة في واقع (دحية)؛ فلا شيء سوى هذا الوهم الذي اختلف الكثيرون في وضع اصطلاح له، وفي نفس الوقت يزحف على الجميع بالموت. وهنا يحاول الشاعر الثورة عليه، فانطلق باتجاهه يضربه بعنف بوصفه رمزاً للموت في رمزية لونه الأصفر، أو فعل المحو الذي يمارسه. وهذه الثورة في وجهها الآخر ثورة وتمرد على حياته الميّتة بسبب الوحدة والعزلة والانزواء.

يُعلِن الخطاب الشعري ابتداء من السطر الأول عن زمن الأوجاع والفواجع التي لا تزال آثارها تسكن لاوعي الشاعر، وينفتح النص الشعري على التاريخ من وجهات متعددة، لكنه ليس التاريخ المنقول عن المصادر

التاريخية، وإنما لحظة إعادة تشكيله وجعله متخيلا شعريا. إنه وثيقة تاريخية تشهد على تاريخ حافل بالصور حول (الجزائر/الأزمة، الجزائر/الألم). فعنوان النص هو عنوان الديوان، ويمكن أن نتلقى شفرة دلالية أخرى على عمق هذا التفاعل بين النص والعنوان، بتفاعل آخر لكنه حادّ، حيث يصدّر الشاعر ديوانه بإهداء يقول فيه: "إلى مصطفى دحية .. رحمه الله"، وتفاعل آخر وهو الغلاف المليء بخطاب الموت، ليغدو (اصطلاح الوهم) من منظور ثميتي الحياة والموت يعكس تنوع الشعر الجزائري المعاصر في طرحه واحدة من الثنائيات الأكثر تداولاً في عالم الشعر نفسه، كما تعكس الذات المعاصرة في قلقها، وتأملها في الذات والمحيط معاً، وهي تنتج حوارها مع المفاهيم، وتقدّم رؤاها حول التجربة الإنسانية، وكل ذلك يؤكد حيوية هذا الشعر الذي يقول ما لا يقوله التاريخ أو الذي يسكت عنه، ويعيد الشاعر قوله انطلاقا من مرجعية راهنة، وبما أن الإنسان المعاصر مهزوم ومنكسر فما كان له إلا العودة إلى شكل أدبي واسع الآفاق ينفتح على التاريخ، وتقديم الحقيقة كبحث عن الخلاص، والتحرر من وثيقة الانغلاق (الحصار) السياسي والاجتماعي.

لقد لجأ الشاعر إلى (الميتانص) وذلك بتذييل القصيدة بتاريخ ميلادها. وقراءة القصيدة بناءً على زمن كتابتها يوضح أن الشاعر يشير إلى زمن اشتداد الأزمة السياسية والاجتماعية والثقافية. إنها عتبة فارقة لأنَّ تاريخاً مثل: (أفريل 1991) سوف يعيد كل متلقٍ إلى ما قبل زمن كتابة الشاعر لقصيدته بثلاث سنوات كاملة حيث تاريخ 5 أكتوبر1988 تاريخ بداية الأزمة، وتاريخ سياسي يحيل مباشرة إلى الأحداث التي عرفتها الجزائر وقتها، وهو يحمل دلالات كثيرة يمكن أن نتبيّن دلائلها من خلال تحليل القصيدة. ويمكن بعد القراءات الأولى لهذه العتبة أن نكشف خبايا النص، ونكشف عن نواياه فثمَّة أشياء مسكوتاً عنها مدسوسة في شعريته يمكن أن تكشف عنها عتبة تاريخ نشر القصيدة بوصفها عتبة غاية في الأهميَّة، ربَّما أكثر من غيرها أنَّها قد تعيدنا إلى بنية النَّص من جديد وفق رؤًى تقع في حيِّز اليقين بعد أن كانت تتأرجح بين الظّنِّ وبين اليقين.

إنَّ زمناً لكتابة قصيدة دحية (اصطلاح الوهم)، وهو (أفريل 1991) يمكن أن يستنطق من النص – بوصفه عتبةً تكسر أفق انتظار المتلقي- أكثر ممَّا أعلنه ظاهره. فإذا اتجهنا تصاعدياً من حيث تماهيها عتبةً مع لقطة الخاتمة؛ فإنها تعلن عن مفارقة تناصيَّة ساخرة ليغدو (اصطلاح الوهم) الذي حقيقة لا وهما مثبتٌ زمنيا ومكانيا، وعتبة إذا تتبعنّاها داخل النّص اكتشفنا قدرتها على إعادتنا إلى معظم قصائد الشاعر، فهي تحمل كشْفاً مضيئاً لمسكوتٍ عنه في القصيدة تآزراً مع بقيّتها، لتحمل لنا تأويلا ممكنا لم يتمَّ إلا حين تآزرت العتبات بدءاً بالعنوان وانتهاءً – ولا نقول ختاماً- بزمن كتابة القصيدة، لصنع جانب كبير من شعريتها، وشعرية عتباتها.

إنَّ الفترة التاريخية التي حددها الشاعر في أفريل 1991كتأطير للأحداث هي الفترة الزمنية التي عرفت تحولات المجتمع والسياسة، والفترة التاريخية التي لا تمّحى من الذاكرة ابتداء بفوز (الجبهة الإسلامية للإنقاذ) في الانتخابات التشريعية. لقد تقصّد الشاعر هذه الإشارة الزمنية لعرض إيديولوجيته المناهضة للسياسة، فربطَ التاريخ بالسياسة والمجتمع. وللإشارة إلى أن تاريخ انقلاب (أكتوبر 1988)كان بداية الأزمة، والتغير في معالم المكان، وبالتالي نكون أمام لوحة توثيقية وقصدية في اختيار التاريخ، فيصير للأرقام مسوغ للاشتغال الإيمائي، فنحن في فترة التسعينيات وتحديدا الشهر الذي يؤشر على رصد زمن قاس وعنيف كان الموت علامته. فالموت موجود نستدعيه مع الأحياء أحياناً لنميتهم وهم (أحياء)، وعلى الضد نحيي (الموتى)، ولكن (بالتذكر) الذي لا يحل محل (الواقع) و(الوجود). والموت هنا فعل غياب وأيضا تكمن حالة (وعي) التفاصيل، وفهم توثيق الحالة (فقدان صديق شاعر) لا يموت في (الذاكرة).

هناك في النص تنازُعَ الموت والحياة على الكائن/الإنسان، وتجاذبَهُما إياه؛ إذ يبدو الموتُ خياراً للخروج من حياة جدباء.. ويتخذ الصراع شكلاً مادياً، وآخرَ نفسياً داخلياً، كأنما هو صراع بين الوجود والعدم، غير أن العلاقة هنا علاقة تبادلية، فقد تكون الحياة وجوداً والموت عدماً، ولكن أيضاً يمكن افتراض العكس تماماً. لا تعود ثيمتا الحياة والموت بداية ونهاية، لكنهما يرتبطان بقدرة الكائن على تحسس وجوده، فلا شيء مأساوياً بالمطلق.

لقد انشغل نص الشاعر بهاجس الموت كصنو للحياة، أو بوصفه أحد الوجوه المكمّلة لها، فكأن لا استمرارية لها من دونه، ولا فكاك له من حضورها لاكتمال معناه. والموت محورها الذي تدور حوله، وهو ما يشير إلى أن الحياة امتدادٌ للموت كما الموت امتدادٌ للحياة. ثمة الموت والحياة يتقابلان ويتجاذبان الخيوط، تتوازى حالة الاغتراب مع حالة الموت بما يشير إليه من غيابٍ وانقطاعٍ عن المحيط، في إحالة إلى مأساة تعيشها الأمة، والذين عانوا جرّاء هذه المأساة هم أولئك الذين اكتووا بنار الأزمة الأمنية التي أوجدت أزمات فكرية ونفسية حفرت عميقاً في دواخلهم.

وهناك فلسفة للموت وذلك بواسطة تجريده وتجميله حتى يمكن التغلب على صورته في الواقع. إنه بمثابة انتصار الهزيمة من خلال الإيمان بموقف، حيث يتداخل الموت بالحياة أو يغدو الموت في سبيل الحياة والخلود وذلك من خلال مزج الحياة بالموت واليأس بالأمل في جدل حي عميق يجعل للحياة امتداداً على الموت، وللأمل انتصاراً على اليأس من خلال الفكر المجرد الذي يظل قابلاً للتحقق والوقوع في أية لحظة مجسدا انتصار الروح المقهورة على واقع الموت حتى ولو كان في ذلك تحطيم الجسد وتلاشيه. حينئذ لا يحتاج الشاعر إلى تزيين صورة الموت وإدخاله في وحدة مع الجدل مع الحياة بقدر ما هو يواجهه كنقيض سلبي يمكن الانتصار عليه ودحره بارتفاع معنويات الروح والإرادة عند الإنسان.

وفي سياق البحث عن توصيف شعري لحياة الكائن وموته، أو بمعنى آخر البحث عن إمكانية وضع الحياة والموت في سياق واحد، من دون الفصل بينهما، يجعل الشاعر الموت والحياة كلاً واحداً، ويلغي بذلك فكرة الموت المطلق طالما أن الحياة بحد ذاتها ليست مطلقة بالنسبة للكائن.

والموت هذا اللفظ المهيمن مع المجموعات اللفظية المصاحبة له لا يسعنا معه سوى الجزم بأن (اصطلاح الوهم) حديثٌ عن (الموت) بالدرجة الأولى، وأنَّ الموت نقطة التمركز التي يتمحور حولها هذا الخطاب الشعري. والحقيقة بارزة للعيان مادامت الجزائر تعيش مرحلة أزمة حقيقية. و بالدخول إلى عالم النص فإن هناك عنصر لا بد من الوقوف عنده؛ حيث يساعدنا فيما بعد على فهم الأبعاد النفسية للقصيدة، وهو دلالات الموت في النص الشعري؛ وذلك بالوقوف على قول الشاعر منذ البداية:

**حينَ اكتشفتُ الموتَ في المرآة:**
**أرجأتُ انتحاري**
**كيْ أرَى سِقط الذين تعقَّبُوني في**
**احْتضاري**[1].

لا عجب أن الشعر الحديث هو شعر وجود في المقام الأول، فقد أصبح معروفاً أن الشاعر في العصور المختلفة من التاريخ العربي القديم كان صوت الجماعة في المقام الأول، وذلك تبعاً لمجموعة من الظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية، بينما الشاعر المعاصر هو الشاعر الفرد الذي ينطلق من ذاته وتجربته الشخصية نحو العالم فهماً وتحليلاً ووعياً وتعبيراً. لقد اجتمع حضور شبح الموت بقوة في هذا المقبوس الشعري، وهذا الحضور بهذا التكثيف يرسخ من دلالات الموت في النص، وأنه انتقل بهذا الحضور من كون الموت كان يشكّل لدى الشاعر أزمة نفسية يعاني منها إلى تجسيد مشهدي ماثل للعيان، وبهذا الحضور لدلالات الموت في القصيدة منذ البداية تتشكل لنا النقطة التي سننطلق منها لفهم العلاقة بين سطور القصيدة، ويفرض النص علينا بسبب أصداء انشغالاته واشتغالاته الوقوع على عتبة مقامات الموت، ومسالكها من مواقف ورؤى.

إنَّ الديوان ينقلنا وكذلك القصيدة في التو إلى (الموت) هذه الدالة التي تصحو معها أسئلة كبيرة، فالموتُ وجه آخر للحياة وليس نهاية لها، والموت انتباه جديد بحسب مقولة علي بن أبي طالب "الناس في غفلة فإذا ما ماتوا انتبهوا"، وبهذه الدالة التي تفارق الوعي الشعري تحديدا الذي قد ينقلنا إلى مجالات صوفية ووجدانية، وفي

[1] دحية، مصطفى: اصطلاح الوهم. المصدر السابق، ص **64**.

فعل توقع دائم من القارئ يستهل (دحية) تجربته وكأنه بذكر هذه الدالة الحيوية الغيبية يقودنا إلى الربط بين الواقع الفيزيقي المحسوس وبين الواقع الميتافيزيقي، فالشاعر يقودنا إلى الموت في مطلقه، وفي صحوه وغيابه معا منذ البدايات الأولى لاستشفاف الدلالة سواء كان هذا الموت كليا ينتهي بالاحتضار أو الانتحار.

وعند التوغل في النص نسجل مواطن تجليات الموت الآتية: حضور الشاعر الميت، ومبدأ الموت، ولغة الموت والحداد وبالأخص توظيف وحدات لغوية مشتركة (انتحاري – احتضاري– المقبرة – يكبت – يئد )، وفي النص صيغة الـ(أنا) التي تحيل على الشاعر الذي يرد حالة عالقة بين الاحتضار وتوقع الموت والنية في الانتحار، أو عودة وانبعاث للميت في حديث عارف بدهاليز الموت.

إنَّ لغة (دحية) في هذا النص لا تكتفي بأن تتغير وفقا لمتطلبات عصر ما، بل تتعدى ذلك إلى شحن نفسها بمفردات الموت والانحطاط النابعة من أعماق شاعر عاش في عصر مليء بالتناقضات والتهميش على المستويين الإنساني والأدبي، وبذلك تتحول لغته من تعبيرية إلى أداة، فالموت لا يحيط بالحياة فقط، وإنما يولّدها كي يقتلها ليبقي وحدة الحياة، والقصيدة عنده لا تصبح شعرية إلاّ متى اجتمع فيها الموت مع الحياة، وكانت الغلبة دائما للموت، فهو يكتشف الموت ويؤجل الانتحار. وعليه فأن الموت هنا في جميع أشكاله هو موت رامز مزدوج الدلالة جزء منه يمثل إحياء معنى الحياة والجزء الآخر يمثل موت معنى الحياة .

ويحمل نص (اصطلاح الوهم) في طياته عذاب الإنسان، وأزمته مع الحياة كوطن ومعيشة، وتتضح هذه الحالة من النداء المتكرر الذي أطلقه الشاعر، والمتبوع بالاستفهام في قوله:

**يا ياء عمري:**
**هل إلى ألف الهُوية وجهة ؟**[1]

لقد تحوَّلت تداعيات المشاهد في النص إلى صراخ تؤكده الياء كإعلان من الشاعر أن الشقاء والتعب نالا منه، وأن الموت هدد تواجده، كما أن هذا النداء يوحي بأن وطنه يضيع منه، أو أن الوطن غيّبت الموت ملامحه فصار غريبا عنه، وبعيدا عن الخوض في التأمُّلات الفلسفية للموت، وارتباط القصيدة بالواقع الاجتماعي والسياسي من غير أن ترتهن به ينسف الشاعر هيبة الموت وسلطته الميتافزيقية. وفي هذا الصدد يحضُر مطلبُ

[1] دحية، مصطفى: اصطلاح الوهم. المصدر السابق، ص 65.

الهويّة، والانتماء التي لا يملك الشاعر إلّا أن يُؤثر موته الشخصي لكي تستمرّ الحياة ، وتنتصر الهوية التي يحاول العنف والإرهاب طمسها، فالياء هي أخر الحروف الأبجدية، وآخر حرف في (عمري) فهي نهاية حياة الشاعر التي لا يتأخر في تقديمها لأجل الهوية كحرف الألف الذي نبدأ به حياة حروف الأبجدية. فدحية "يفضح عُري الموت وجُبنه بالإشارة إلى كونه لا يستطيع أن ينال من ضحيّته سوى الأعضاء الهشّة، لكنّه في المقابل لا يقوى على ابتزاز حمولته الرمزية تلك التي ستمكّنه من المكوث خالداً في ملكوت الأفكار والتوهُّج الرمزي والجمالي"[1]، وتجربة الكتابة لديه مرتبطة بتجربة الموت التي تتعالى على عالم المظاهر بشتى علاقاته ومستوياته وتغرق في عمق التجربة الذي هو الانمحاء والتلاشي حينها يختار الشاعر الموت كإمكانية لمعانقة حياة حقيقية متحررة من موت تجسده الحياة في واقع متردي سمته عدم الوضوح والعقم والعجز، فالإنسان ينضج ويكتمل بالموت لأن فيه خلاصه من عالم جوهره التشويش والنقصان، واختيار الموت فيه إيذان بالاكتمال، و"إذا اختار موته، إذا حقق حريته في الموت وحرية موته، فإنه أدرك المطلق وأصبح هو المطلق، بل أصبح بالتأكيد إنسانا بحيث لن يبقى هناك مطلق خارجه"[2].

وقد جاءت ترانيم الصوت في القصيدة متسقة، وزفرات الشاعر التي ينفثها أمام راهن المأساة درامية، وتجسد كل ذلك على صعيد صوت حرف السين الذي تكرر مرات عديدة كصوت صفيري يمكننا ربطه بتلك الزفرات التي يطلقها الشاعر كحدٍ أقوى لإثارة الانتباه للنص (سقط . سخاب . أنساغي . سرقت . سائل . المساء)، وتوالت السين في كلمات ذات دلالات مختلفة، ولكنها تتسق وخلجات الإحساس بالألم والفاجعة، وأزمة الواقع التي دفعته إلى ذلك الإيقاع الهامس الحزين. وقد جاء النبر فجائياً يعتري أعضاء النطق خلال التلفّظ، وهناك النبر المهيمن كالشدة في كلمة واحدة (تعقبُّوني – تعدُّ – علَّه) وجاء في كلمات ذات دلالات مختلفة تؤدي ذات الغرض المأساوي الاستنكاري. ويشكل القاموس اللغوي معجما يستقي من الحداد والموت عالمه الخاص، ويجعل من الموت بؤرة دلالية أساسية، فلا عجب أن تتكرر كلمة الموت ومشتقاتها، حيث يتجلى الشعر كإنصات، وفي المقابل يرفض العنف الإنصات. وكبوح متمرد، وفي الضفة الأخرى يرفض العنف البوح والتمرد معا لأنه ابن القمع.

أمَّا أزمنة الأفعال المستخدمة في النص فيغلب عليها الماضي كما (اكتشفتُ/أرجأت/ أرى/تعقبوني/ ألفيتهم/ ارْتوتْ/سرقتْ/رهنتُ)، فهو يتحرش بالماضي ليحييه، لكن في آخر النص هناك مثول للمضارع بسلطته المستقبلية كما (يتهافتون/تعد/يخيط/يكبتُ/ يئدُ)، وهذه السيطرة للفعل المضارع في الأخير تريد أن تظهر حيوية النص المثير

---

[1] المساوي، عبدا لسلام: جماليّات الموت في شعر محمود درويش. ط1، دار الساقي، بيروت، 2009. ص49.

[2] Maurice Blanchot; l espacelittéraire; ed; Gallimard; 6 - 1955;p 129

للحدث في مقابل ماض مات فالنص يبقى حاضرا مع كل قراءة يعلن تمرده على واقع يموت وينجر للوراء. كما أن كل هذه الألفاظ التي اعتمدها الشاعر للدلالة على صدمة الموت والشرخ الذي يحدثه، يجعلنا نشعر أن نزعة الاكتمال عند الشاعر منفية وغير موجودة ما دامت في قناعته أن الموت لا يقهر، وأن السفر والرحلة مستمرة، وأن للموت بقية.

ولو حاولنا الرحيل مع الشاعر عبر طبقات اللغة لنرتاد أماكن مستحيلة لاستطعنا عقد مقارنة بين سطور الاستهلال، والخاتمة التي يقول فيها:

**كانَ المساءُ يخيطُ مِروَدهُ ويكبتُ مَا**
**تبقَّى مِنْ شَعَاليلِ الوَجاهةِ**
**علَّه يئدُ اشتباهَ الوَحْم**[1].

نعرِفُ مباشرة أن الاستهلال كان إعلانا عن الموت ووجوده، وأن الخاتمة كانت استمرارا للموت، وكأنه في آخر المطاف بدأ من حيث انتهى فالموت تعرية لوهم الحياة، وتعرية للجسد وتطهير للدواخل كل ذلك في عالم (مصطفى دحية) الشعري الذي نجد أنفسنا من خلاله في خضم حساسية شاعر "لم تخفه المغامرة، بل ولج إليها ولازمها. خاض فيها، وأخرج منها نصوصا مضمخة بالتجريب، والمعاني العميقة للروح لا بمفهومها الديني الصرف، بل بدلالتها الوجودية القلقة السائلة عن المصير والمستقبل والأفق. كانت أسئلته الشعرية نابعة من جسد أرهقه الفقه وأرهقه بالمحرّم والممنوع، لهذا روت نصوصه التفاصيل، خلقت كسياقها تاريخا خاصا، سرّبت من غير تجريد انتباهاته ورؤاه وآراءه حول الحياة، الله، الموت، الجسد، الوطن...إلخ، تيمات تجتمع وتلتف في بنية نصوصه، فضاؤها هذا البحث الدائب عن التجديد والحداثة والتفرد"[2]، كل ذلك في احتجاج إشراقي تجريدي الذي يرتدي قناع التصوف على المستوى السطحي للنص وسيتبطن المأساة الوطنية على مستوى البنية العميقة ويثوّرها ويجادلها، وانطلاق شعرية جديدة بمثابة طريق مؤكدة نحو خلود من نوع آخر. خلود لا يخالطه الخوف من الميتافيزيقا.

كان فعل الجرأة الذي انتهجته القصيدة دالا على القطيعة مع الماضي والمؤسسي والغيبي، وكانت الاندفاعية كلها تعكس الرغبة المحمومة في بناء إنسان وعقل جديدين ينتميان بشدة إلى الحاضر وإلى المستقبل. فهذا النص نبت في بيئة الخيبات وبالتالي تأسس بمفارقات مربكة داخل واقع سريالي؛ أي انطلاقا من الواقعي وعودة إليه

---

[1] دحية، مصطفى: اصطلاح الوهم. المصدر السابق، ص **66**.

[2] زمال، أبو بكر: الصوت المفرد: شعريات جزائرية. المرجع السابق، ص **71**.

باللغة. وما دام هنالك واقع فوضوي متفجر فهنالك التعبير اللغوي بنص مجنون ومرتبك ومشوش وانكفائي، ومبعثر يأتي من جنون اللحظة وفوضاها.

لقد كانت للأزمة التسعينية وانتشار ظاهرة (الإرهاب) التي عرفها المجتمع الجزائري أثرها الكبير في تشكيل رؤية الشاعر والتي طبعها اليأس والضياع والقلق والإحساس بالغربة التي أثمرت تجربة الموت إلاّ أنه وسط هذا الدمار الشامل والإحساس بالانتماء لم يفقد الشاعر الحداثي الأمل في المستقبل فظل يحلم بالتجديد رغم ثقافة العنف التي هي ثقافة المحو والسحق والالتذاذ بالقتل باعتباره عرفاً مقدساً له طقوس. وثقافة طالت الوطن لتملأه بالدم، وتقوم بسحق الأجساد وقطع الرؤوس. فما حصل في الجزائر من مآسي ما هو إلا عملية قفز على التاريخ أو أحياء سنّة (ثقافة) كان لها ضحاياها. وكان مشهد الموت في كل سطر تشخيصا لطرفي المعادلة: صناع الموت في مقابل القتلى. وهذه هي المعادلة التي حرص النص على أن يبرزها كمحصلة أخيرة.

هكذا تراوحت تجربة الشاعر بين الأمل واليأس، حيث شكلت المعاناة البؤرة التي انصهرت فيها بشكل متواز إيقاعاتهما، وكانت للظروف دَخْل في ما كتبه الشاعر في هذه المرحلة، ورغم ذلك لم يستسلم للواقع المهزوم، وانتهى بعد صراع طويل مع ذاته إلى تَبني نظرة أكثر واقعية، وارتهنت تجربته الشعرية بمدى إيمانه بجدلية الحياة والموت كما آمن أدونيس بأن "الإنسان هو جدال بين حياته وموته. بين بدايته ونهايته. بين ما هو وما سيكون"[1]. وتجربة الحياة والموت باعتبارها مشدودة إلى المستقبل، ومرتبطة بالحاضر هي نوع من المعاناة المتضمنة للموت، وحافز مفعم بالحياة والتجدد مستقبلا، وقصيدة دحية مثقلة بمعاني الموت الذي يتخذ بعدا للتحدي، فهو يرى أن تجاوز الأزمة لن يكون إلا بمزيد من المواجهة، وقد عبر عن هذا حيث يقول:

**ورهنتُ هذا الموت**[2]

إنَّ المَوْت بمختلف أبعاده ومستوياته وأشكاله يتصدَّر ذاكرة كل إنسان لعدة اعتبارات:

– دينية تتمثل في كون المسلم فطر على الإيمان القبلي بأن الموت قدر حتمي.

– اجتماعية قد تقتضي من الإنسان عدة مواقف كالجوار والصحبة والقرابة وكينونته الجمعية أن يشهد مراسيم ما قبل الموت أو ما بعده، فيعاين – عن كثب – بعض تجليات انزهاق الأرواح أو انسفاك الدماء أو زيارة المقابر...

---

(1) أدونيس: تجربتي الشعرية. مجلة الآداب، ع مارس 1966، ص196 .

(2) دحية، مصطفى: اصطلاح الوهم. مصدر سابق، ص 65.

– نفسية تتمثل في طقوس تترتب وجوبا عن مستلزمات المقامات السابقة.

– ثقافية حيث يعايش الإنسان لحظات احتضار أو انتحار ثم موت أبطال في مقامات فنية (سينما، مسرح، رواية، قصة...).

– واقعية (رحيل مبدعين ومفكرين وأعلام للثقافة العامة..) ناهيك عن حفلات التعازي والتأبينات واعتبارات أخرى تتلفع بكساء جنائزي بصيغة أو بأخرى.

وإذا سلَّمنا بهذه الاعتبارات خلصنا إلى أن حالة الموت شأن عام أوَّل مهما اختلفت مسالكه في اتجاه الفرد: موت عادي وانتحار وحادثة سير، أو في اتجاه الجماعة: حروب وبراكين وزلازل وفيضانات وأعاصير في اتجاه الفناء، ثم شأن خاص في بعديه الفردي والعائلي. وهذا ما يلزمنا بتجاوز مستواه العام إلى مستواه الخاص؛ أي الانتقال من ذاكرة الجماعة/البشرية إلى ذاكرة الفرد (مصطفى دحية نموذجا) حيث تتصارع فيه طاقة الغياب مع حضور الحياة في عالمه الداخلي التي تستعيد صوتها الخاص فيما وراء النهايات الحاسمة. ويتجاوز (دحية) الموت من خلال تأويله كحامل لحياة جديدة قيد التشكل دائما؛ ومن ثم تختلط لحظات الاغتراب في النص بالبحث عن وطن، أو مكان آخر يعاين فيه الشاعر جماليات أخرى للحياة لا تنفصل عن حياة حلمية تتحقق فيها نوازع الالتحام الأول باتساع العالم، ورحابة الصوت الشخصي/الكوني. ويمكن رصد أشكال الموت من خلال لوحات التوقف المتكررة فيه أو في الغياب أو في الخوف، وما يحمله من دلالة التوحد المجازي بالفراغ فيما يأتي:

## 1– الموت/الانتحار:

### حين اكتشفتُ الموت في المرآة:
### أرجأت انتحاري[1] .

في اتجاه الموت يُعتبر الانتحارsuicide مسلكاً لوصال الموت، وقد وُجدت هذه الظاهرة عند العرب مثلما وُجدت عند غيرهم من الأمم، وهو فعلٌ قديمٌ/حديث، والانتحار أنواع تبعا لتصنيف الأفعال الانتحارية: الانتحار الفوضوي، والانتحار الإيثاري، والانتحار الأناني، "وتُحدد طبيعته عندما يفقد المرء معنى الحياة"[2]، فمحاولي الانتحار ينظرون إلى الحياة على أنها (لا تطاق). فإذا كانوا يشعرون بذلك، فهم حتمًا لا يملكون بدائل وخيارات.

---

[1] دحية، مصطفى: اصطلاح الوهم. مصدر سابق، ص **64**.

[2] الشيخ، خليل: الانتحار في الأدب العربي. ط**1**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، **1997**، ص**32**.

وبما أن فرص التغيير لديهم ضئيلة جدًّا فهم يُقرُّون أن موتهم أفضل من مساعيهم وكدحهم لإيجاد معنى حين تنعدم إطلاقًا مثل هذه المعاني؛ إذ ذاك فإن الانتحار يغدو (الخيار النهائي). وقد تنوعت وتباينت طرق الانتحار واختلفت مسبباته، وتعنينا منه الإشارة إلى إقدام عدد من الأدباء العرب المعاصرين على الانتحار: أحمد العاصي، إسماعيل أدهم، فخري أبو السعود، وخليل حاوي. وكتابات هؤلاء تشف عن نزوع كامن نحو الموت. ومهما يكن يبقى الانتحار شيئا رهيبا وقرارا قاسيا وطريقة متوحشة في صنع الموت، ووسيلة لمداهمة الموت تلافيا للاستنزاف الجسدي زمن الاحتضار.

وأوَّلُ ما يثير انتباهنا في هذا النص هو سعي الذات إلى تدمير نفسها بشقيها الحسي والمعنوي مما يعني تدمير الجسد ذاته حتى يذوب وينحل وتحول سماته بالانتحار وإزهاق الروح كتصعيد مجازي يشير إلى ذلك النوع من الموت الاختياري ونفي الذات خارج الفضاء الإنساني بوصفه فضاء اجتماعيا بالمقام الأول، وباعتبار الجسد امتدادا للكيان الاجتماعي. ومن ثم فإن الانقطاع والعزلة عن الاجتماعي تتطلب تقويض أركان وجوده المختزن في الذات؛ أي أن محو الوجود الجسدي هو تقويض رمزي للكيان الاجتماعي، واقتلاع للأنانية عبر تدمير احتياجاتها الجسدية، وهكذا فإن العنف الذي كان من المفترض توجيهه نحو المجتمع ستوجهه الذات نحو ذاتها الجسدية دافعة إياها إلى التفتت والانحلال متحررة من إعاقتها إياها عن التواصل مع ذاتها.

والموت بوصفه مأساة انطولوجية كما يصورها المتن الشعري المتخيل، والموت بوصفه حدثا يوميا مألوفا يشكل نهاية منطقية لحياة كل فرد، كما يعرضه الواقع .فلقد اختار الشاعر إرجاء انتحاره مانحا نفسه الحياة ورؤية الذين تعقبوه في احتضاره ، هؤلاء المتهافتين على سخاب الضوء كالفراشات التي ترقص حول الأضواء لتمنح نفسها الموت بالاحتراق، وبهذا التقابل بين عالمين متضادين، وبهذا الاستقصاء الدقيق والتضاد العنيف تترسخ نظرة الشاعر إلى الموت بوصفه مأساة انطولوجية، وتتهمش نظرة الآخرين له المضادة التي ترى إلى الموت بوصفه حدثا يوميا مألوفا يشكل نهاية منطقية لحياة كل فرد.

فالموت عند (دحية) هو موت مادي فيزيائي لا ينال من الإنسان سوى الجانب الطيني منه، أما روح الأشياء فهي قادرة على مقاومة الموت وهزمه، والموت الذي يخشاه الشاعر هو موت قيمة التحدي لديه بمعنى عجزه عن إثبات وجوده، وموت قدرته على الصمود؛ لأن مواجهة الواقع والتصدي له من شأنها مقاومة الموت. فتجربة الموت عند الشاعر هي تجربة عميقة لأنه اكتشف الموت ورأى ما رأى ليعيد النظر، ويؤجل موته، ويعود إلى الوجع والألم، ويرى الذين تعقبوه في احتضاره، فيصبح الموت هو الحياة، والحياة هي المعاناة، ومن هنا يبدو هذا الاستعداد للموت، وهذا الترتيب للرحيل.

## 2- الموت/الاحتضار:

**كَيْ أرَى سِقْطَ الذين تَعقَّبُوني في**

**احْتضَاري**[1].

إنَّ الخوف من الموت يسير جنبًا إلى جنب مع الخوف في الحياة ومن الحياة والانخراط في مواقفها، ويتضمن الخوف من مظاهره المختلفة كالفراق والفقدان ومواجهة المجهول وفقدان الوقت، فهناك إحساس حاد بذلك يطالعنا في (اصطلاح الوهم)، والشعرية لا تنعقد فيه إلا من داخل جراح رمزية. و"الخوف انفعال سلبي يوجد لدى الإنسان والحيوان، ويميل الإنسان عادة إلى الخوف من المجهول والغريب والخفي وغير المتوقع. وفي الموت جوانب كثيرة مجهولة وغامضة وخفية وغير متوقعة، كما أن الموت خبرة جديدة غير مسبوقة. من أجل ذلك يخاف كل إنسان تقريبا من الموت، والخوف صنو الكره"[2]. والمخاوفَ من أكبر منتجات الوهم. فالخوف يستخدِم الوهمَ أداةً لكي يحافِظَ على بقائه ولكي يتحقَّقَ. فالخوف هو أحد أسباب الوهم. والوهمُ يرينا العالَم كما نرغب نحن أنْ يكونَ. والخوف ذاتي والعالَم موضوعيٌّ، والوهمُ منسوج من الخوف، والواهم من جهةٍ ضحيةُ وهْمِه، ومن جهةِ أخرى متواطئٌ مع وهْمِه برفضِه التحرُّرَ منه، وقلق الاحتضار يشير إلى "نوع من القلق (...) وما يستتبعه من آلام ومعاناة يتصوَّر بعض ذوي القلق المرتفع أنها مبرِّحة وعنيفة"[3].

إنَّنا نلْمس كذلك (فرجة الموت) من أقارب المحتضر وأباعده، وشعائر الإغراق في طقوس الموت، والإحساس بالعزلة والوحدة، وأن الاحتضار شاهد إثبات على وجود الموت، وما يستشعره المحتضر من أحاسيس تترجَّح بين الحقد والغضب والرعب والرأفة والشفقة، وحتمية الموت القائمة في الزمان والمكان، وأن الحياة وهمٌ، وأن الموت اغتسال من أوساخ الداخل والخارج، والرغبة في استعادة الكينونة، ودقة الهوة الفاصلة بين الحياة والموت، والانكسار الحتمي أمام هذا القضاء، وأن الموت انخراط في زمن آخر، ومجزرة آتية لا ريب فيها، وانتقال إلى منطقة البياض والمحو والنسيان ونفي للحياة، والموت بمستوييه الخاص والعام، والموت في أبعاده الأزلية الأسطورية.

## 3- الموت/ القلق :

**لا..**

**لا شكل للمعنى**

---

[1] دحية، مصطفى: اصطلاح الوهم. مصدر سابق، ص **64**.

[2] عبده، سير: التحليل النفسي لحالة انتظار الموت. ط**1**، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، **1993**، ص**34**.

[3] أحمد محمد عبد الخالق: قلق الموت. مرجع سابق، ص**44**.

**لُوابي قائمٌ في الوقْف**
**أنساغي ارْتوتْ من ترجمان الأيْن**
**عنديتي سرقتْ صياصي المقبره**[1]

يُعتبر الموت من أقوى المثيرات التي تترتب عليها حالة القلق الذي هو "انفعال غير سارّ، وشعورٌ مكدَّر بتهديد أو همٍّ مقيم، وعدم راحة واستقرار، وهو كذلك إحساس بالتوتر، وخوف دائم لا مبرر له من الناحية الموضوعية، وغالبا ما يتعلق هذا الخوف بالمستقبل والمجهول"[2]. ومن بين الموجودات المتناقضة التي تشير إليها القصيدة التي ينبني عليها المتخيل الشعري تجاور لفظتي الموت والقلق، واحتلالهما لمساحات واسعة منه، وقلق الموت "حالة انفعالية غير سارة يعجل بها تأمل الفرد في وفاته هو"[3]، وعلى هذا المستوى كانت القصيدة في المحكّ الصعب تكتب شهادتها المخفورة بالاستعارات الحيّة، وتلتقط تلك اللحظات الدمويّة في مذبحةٍ، أو في مجزرة، حيث لم يتوانَ (دحية) عن أن يواجه الموت بقوّةٍ في "نوع من القلق العام غير الهائم أو الطليق، والذي يتركز حول موضوعات متصلة بالموت والاحتضار لدى الشخص أو ذويه"[4]. وبالتالي "فإن الموت سيغدو إستراتيجية أساسية لاسترجاع الكيان الروحي والمادي الذي تستحق به الحياة أن تُعاش"[5].

وإذا اعتاد التحليل النفسي الربط المباشر بين القلق والموت فإن الشاعر في القصيدة يتعامل مع القلق لا كنتيجة للخوف من الموت كنهاية للكائن أو كبوابة مفتوحة على المجهول، بل يجعل القلق حالة من حالات الصراع، حالة تجعل الذات متيقظة متوجسة لا تصارع الآتي ولا تندم على ما فات بل تصارع الحاضر الذي تحول إلى مستنقع، أو هكذا تحسه الذات في القصيدة. وتصارع الآخر المتربص بالذات أيضا. وفي بعض الحالات فقط يرد القلق بالمعنى التقليدي عندما تميل القصيدة بالشاعر نحو المقبرة؛ أي الغياب والموت. فيتحرك هنا مبدأ مقاومة الموت، ومقاومة الواقع في آن واحد. في حالة وجودية قلقة في نوع من الارتداد الذي يولد نوعا من التفكير في الذي من خلاله نجد ضمنيا تحدٍ للألم والفجيعة ما دام الارتداد فيه نوع من السلوان والعزاء.

---

(1) دحية، مصطفى: اصطلاح الوهم. مصدر سابق، ص65.

(2) أحمد محمد عبد الخالق، قلق الموت، مرجع سابق، ص27.

(3) المرجع نفسه، ص39.

(4) المرجع نفسه، ص39.

(5) المساوي، عبدا لسلام: جماليّات الموت في شعر محمود درويش. مرجع سابق، ص6.

## 4- الموت/المقبرة:

### عِنْديَّتي سَرقتْ صيَاصي المَقْبره[1]

إذا كان الموتُ قدرًا أونطولوجيًّا لَا يستطيع الإنسان هزمه وقهره، فإنّ الشاعر ينسج ويُشيِّد واقعًا آخرَ موازيًا للواقع المادّيّ المحكوم بالتّلاشي والاندثار؛ واقعًا يجعلُه يتخيَّل عنديته تسرق صياصي المقبرة غير عابئ بجلَال الموت وسطوته، مانحا لنفسه صدًى آخرَ لانكساراته وخساراته التي يحملها داخل جدران ذاته. وهل دلالة القبر إلا تصريح بالموت، غير أننا أمام ربط للقبر بالصياصي، فيصبح المعنى أعمق حيث قتل الأمل والنتيجة موت المستقبل في قصيدة تذكر الموت، وتصوره وتواجهه بالذاكرة والذكريات.

ويبدو الشاعر ممتلئا بعشق الموت من خلال:

- ما شهده من أحداث وفواجع للموت، ومعايشة بعض حالات الموت.
- الرغبة في استكشاف أسراره.
- تصدَّر لفظ(الموت) الرتبة الأولى من حيث الحضور في مسار الشبكة اللغوية.
- تجاور جميع أنواع الموت: (المحو، الانتحار، الاحتضار، الوأد).
- يوظف الشاعر مفهوم (المحو) بشدَّة، وهذا الفعل تبرره من البداية عتبة الغلاف المتمثلة في اللوحة التجريدية انتهاء بالنص (اصطلاح الوهم).

ويمكن إجمال ما سبق في الخطاطة التالية:

- الموت/الانتحـار.
- الموت/الاحتضار: (مريح أو استنزافي).
- المـوت/ القلق.
- الموت/المقبرة.

هكذا تتكون في شعر دحية ثنائية الموت/الانتحار، الموت/الاحتضار، الموت/المقبرة، الموت/الوأد، الموت/الوهم، وهكذا يقوم الشاعر بعملية الاستبدال والتغيير والتنويع في الدلالة لتخصيب لفظة الموت وتوليدها. ومع كل هذه التنويعات على ثيمة الموت التي من شأنها أن تجعلها مدخلاً إلى بناء حساسيات ذات صلة بما

[1] دحية، مصطفى: اصطلاح الوهم. مصدر سابق، ص 65.

يسمى الرهن والإرجاء، وتلك الحساسيات تقود إلى الشعرية، أو جعل الأشياء والتفاصيل تدور في الفلك الشعري بعيداً عن عاديتها. وفي هذا المنعطف يتجلى الموت مشكلا انبجاسا وانبثاقا لحياة حقيقية تتعالى على الواقع المادي، وليس اختيار الموت في الوقت المناسب إلا دلالة الاكتمال، ومن يعشق موته يدرك أن هذا الموت يستبطن عنفوانا وطاقة الخلق والبداية. حين يكتمل الموت يينع العمر، ويتحقق نضجه. والنضج الذي يهبه الموت إيذاناً بولوج حياة حقيقية تتحقق بعد الموت. فالذي يختار موته يعرف جيدا أن وراء الموت حياة. ووحده الموت يجدد شرايين الحياة، ويذكي اشتعالها، وحينها يمكننا القول بأن "الحياة هي الموت، سلبية الموت هي وحدها تعطي حياة للحياة"[1]. فمن خلال قهر الموت والتغلب عليه يتعزز إيمان الشاعر بنهاية الحياة، وان هناك بقية للموت مستمرة. فهو يؤمن بالوجود، وبخلود الحب والمحبة، وهذا الإيمان هو الذي يجعله يقاوم الموت وجبروته.

والموتُ هو في عمقه تعلق باللامرئي والخفي، ووجه يخفي عكس ما يظهر الحياة، ويكون الانبثاق من قلب حقيقة جامدة يشكل إذن من الموت لحظة انبثاق للحياة الحقيقية، وهنا يلتقي دحية مع الصوفية في لحظة الانخطاف هاته التي تشكل موتا من حيث أنه محو وإفناء لكل تشويشات وأوهام العالم المادي العقيم. وعلى هذا الصعيد يخلق (دحية) في نفس القارئ توترا وقلقا ناتجين عن صعوبة ولوج المعنى. هذا الكائن المختفي لتصبح الكتابة في هذا المنعطف مؤرقة ترمي بنا في ضائقة المعنى، ويقتل (دحية) نزوات القارئ الباحث عن اللذة في قراءات سهلة، ويضع المتلقي أمام نص يمتلك القدرة على الاستفزاز والتوتر ونفث القلق فيه بوهم يخرجه من طمأنينته، ويرمي به في متاهات المعنى، ويستفز معرفته سواء المكتسبة أو الحدسية.

ويتَّخذ الموت مرة أخرى معنى مباشرا للكلمة دون اللجوء إلى المجاز؛ أي توقف الكائن عن الموجود الفعلي والمحسوس. ويتخذ الموت معنىً مطابقا لليقين والحقيقة كونه قيمة ثابتة لا تقبل الجدال. ويتخذ معنى أعمق عندما يقترن بحالة من التسامي وانشداد التحول والتخلص من المادة، عندما يصبح الموت مرادفا لغياب الأثر. وليس جديدا الحديث عن ارتباط الأثر بالعلامة. لأنه دليل على وجود سابق. لكن دلالة الأثر أعمق من دلالة العلامة، لأنه يدل على وجود مضاعف. وجود بين الحقيقة العينية وبين الغياب المبرر؛ أي أنه يدل في الآن ذاته على وجود متناقض هو الغياب والحضور في آن. بينما الذات الشاعرة وهي تتحلل في القصيدة أو في كيمياء اللغة، ومن

---

[1] غارودي، روجيه: فكر هيغل. ط2، تر: إلياس مرقص، دار الحقيقة بيروت، 1983، ص102.

معاني الموت في هذه القصيدة وأبعاده أنها تصبح بين يدي الشاعر موضوعة للتفكير وبوابة نحو الفناء؛ أي نحو الخلود والبقاء. وهذا النمط من التعبير عن الذات بالمتناقضات يسود سطور القصيدة كصيغة من صيغ الكتابة الشعرية.

ومِن خلال كل ذلك يقع رفض الاعتراف بمشروعية الواقع ويرى الشاعر في المقابل أن البدائل مستحيلة، وأمام هذه الاستحالة تتبدى في القصيدة ملامح الاستياء من الواقع، ومحاولة لتفلت من إساره إلى عالم علوي رائع جميل مجرد. كما أن الشاعر لم يقع فريسة التعالي على هذا الواقع المرفوض، بيد أنه أعلن رغبته في اعتزاله، مختارًا هذا الموقف السلبي/ الإيجابي جدًا في ذات الوقت؛ إذ قدم كل حيثيات التخلي كما قدم أهم ملامح الأزمة التي شكلت تلك الرغبة، ومن ثم كان لابد أن يغوص في بعض تفصيلات الواقع، ومن ثم فإن القصيدة سجل حافل بكل أزمة هذا الجيل واعتراضاته من خلال مرآة الذات الشاعرة التي عكست الضمير الجمعي لهذا الجيل. ومن خلال هذا الارتباط بين الشاعر وأبناء جيله، ومن خلال محاولته التعبير عن أزمتهم . باعتبارهم جزءًا من هذا الواقع على المستوى الموضوعي على الأقل تصبح لقصيدته تمايزًا ما يجعلها بالضرورة ضمن ما يسمى بالحداثة المثبتة عبر مسار الاستمرارية لا القطيعة الذي اختاره الشاعر لقصيدته.

إنَّ ما يميز هذا النص في تعاطيه مع ثنائية الحياة والموت هو الإصرار على البعد الذاتي، أو لنقل عدم وجود رؤية مسبقة لماهية الحياة والموت، فما من قناعات مسبقة، وما من تجربة سابقة على التجربة الإنسانية والوجودية والشعرية للشاعر، ومن هذا المنطلق فإن الشاعر هو ابن تجربته، وغير ملزم بالرؤى السابقة على تلك التجربة، فهو يتألم وحيداً ويكتب وحيداً، ويبدع كينونته وحيدا، ليس بمعنى العزلة عن الآخر، وإنما بمعنى أنه فرد قبل أي توصيف آخر، أو انتماء آخر راح يفضح تسلط الموت، وغطرسته وتلذذه في فجع الناس عندما يتربص بالأنفس والأرواح والأجساد، ولذا جاءت القصيدة فاضحة الموت، فهو لا يقدر إلا على الجسد الفاني، أما الروح بحمولتها ومكوناتها فإنه لا يقدر عليها ولا على إفنائها. كما يجعل الشاعر من الموت تطهيرا للذات من كل ملاذها، ومن كل هواجسها ما دام الموت يأخذها في سفر طويل ورحلة لا منتهية، ويدخل بها بياضا ربانيا لا عهد لها به.

وفي الأخير نذكر أن قصيدة (دحية) تعكس تجربتين اثنتين: إحداهما ذاتية تجسد تجربته الخاصة، والثانية موضوعية ترصد بإشعاعها الشعري واقع الوطن، وما يمور به في حقبة زمنية تتسم بالغليان والصراع بين متناقضات شتى أو أيديولوجيات متباينة. حيث في التجربتين كلتاهما يبدو الموت بدلالته الواسعة هو المعلم الرئيس الذي يشكل التجارب ويدفع بها إلى الوجود الشعري عن طريق جدلية السكون والحركة أو الهدم والبناء أو الموت والميلاد

في نسقها التتابعي الذي يتناسل بعضه من بعض في دورات متعاقبة تخلق التجارب وتفرز الإبداع الشعري في تجربة (دحية). فالموت تعرية لوهم الحياة.

وهكذا ينتهي النص دون أن تنتهي الأزمة التي كان النص معنياً بها، وقد أشار إلى الطابع المدمر لها ومعاناة الشعب، وتحمُله عبء الصراع ومواجهة آلة الموت والدمار، ويضاف إلى ذلك كله أنه في وسط المقاطع الذي يهيمن عليها الموت نرى هناك شعاعا في الأمل لا يزال يلوح في الأفق، ومهما كانت الزاوية التي تناول الشاعر فيها ثيمة الموت فإنه قدمه بأسلوب حداثي.

# رابعا: البرزخ والسكين لعبد الله حمادي

## سكين الأزمة، والموقف البرزخ

**النص**

## البَرْزَخُ والسِّكِينُ

((لَهُ النُزُول ولَنَا المِعْرَاج))

ابن عربي

في عَماءٍ بالقَصْرِ

والمذِّ ...

تمثَّل بشراً سويًّا،

يتماهى البرزخُ الوهَّاجُ

موفد " بِدِحيه الكلبي"...

يهبُ المُطلقْ...

كان ذلك... قبل العماَءْ...

قبل أُغنية من ظُلَلٍ من غمامْ..

وفُصوص من حكمةٍ

تلْعقُ منطق النُّور

يورقُ فيها سَديمُ الواحِد الفَرْد

وتُقطفُ نُسيْماتٌ

يُسجَّى بها شجر الغَضا

بردا.. سلاما..

منبع النّار

ومنهلُ الصّالحينْ(...)

-2-

كان البدْءُ

وكان السَّبقُ... وكانت شجرهْ

ما فوقه هواءْ

ما تحته هواءْ

نورٌ يُراوِدُهُ النُّورْ،

ومعبرٌ للسِّحر وأُغنيةٌ للفُتُونْ(...)

يتجلىَّ السَّاحل العاجيُّ

ممتدٌ

وعرشه المعمورْ

في غيمةٍ من عماء

يرزقني من حيث لا أعلم .

كنت الكلمهْ

وكان الغِشاءْ...

مسكونٌ أنا بنافلةِ الأطوارِ

وبرزخٌ ما بين عافية وعاقبة

تَتَجاذبني شفتان

واحدةٌ ((للزَّهْراوين))

وأخرى خاتمة ((البقرهْ))...

له النزولْ ولنا المعراجْ

ومفازةُ عيْنيها ما بيني

وبين الآجِلهْ.

يدَبِّرُ الأمرَ (...)

-3-

أسافر وتسافرين

في آخر الصَّيحةِ لكُلِّ جعلنا

منْسِكا

لا ترهقني الأحوال

الطِّينُ والماءْ

النَّار والهواءْ...

كانت بدايتها،

كانت نهايتها،

من حَمَإٍ مسْنونْ

آنسْتُ ناراً... ورياضاً للعارفينْ.

يَتَسَاوى المحدود والمطلقْ (...)

حماماتُ لها وَقْع الصَّبَايا

على فَرَاش القلبْ

تسألني السَّيف الذي أغْمدتُهُ

منذ الطُّفولة في عينيها،

... تسألني الوردة المخْبوءَة في اليَقْطينْ

وبريداً مُغلقا

أَوْفَده النَّاعي، وَشارة من حنينْ (...)

-4-

مِن حَمَإٍ مسنونْ

ترهقُها الخطيئهْ،

والبحثُ في عماءْ

لا يدركه البصرْ

وأمره بين ((كان)) و ((كُنْ))

جئنا ليته سُئِلَ المجيءْ؟

والفلكُ مصدرُهُ التنُّورْ:

... كان البحثُ مسبوقاً

بغرابٍ يُواري سَوأَةً للعاشقينْ.

لا يا طائرَ الزَّمنِ الخَافتِ

عاشقٌ جئتُ

ومن خلفي قَوافل

وأمامي بَرْزَخٌ...

ووراءي محطَّةٌ للهجيرْ..

منْ ظُلَلٍ من غمَامْ(...)

يَشْتَغِلُ البحرُ في ظنوني

شجرُ ((الطَّاروطِ)) مفازة في كِيَاني،

والسَّفرُ العاشق موعده العَمَاءْ

ومَنْقَبَة في زُبُرِ الأوَّلينَ...

(...) كانت تغمرني الفِتْنَهْ،

وضِياءُ الفُلْك موؤود على الجُوديِّ

وضحايا زمن مسفوك

من شبق السلطانْ (...)

رُؤيا من فَلَقِ الإصباح

فَاتِحتي

... وهجوم ليلِيٌّ يُلْجِمهُ

التَقَنُّعُ والجريمهْ

... خَيَالٌ في خَيَالْ

سُؤَالٌ في ظَلامْ ...

-5-

كانت الدنيَّا مُكاءْ...

والمطَرُ الشتويُّ

يَقْرعُ ضَبّةَ الباب السُّفلي

أُوشِكُ أَن أُصدّقَ

بالنِّهايهْ...

ضَبَّةٌ تغْمُرُني بعذاب السكِّينْ

وبقايا منشَارٍ

مَوبوءٍ بالصَّدإِ المَنْفوشْ...

قَالوا... قِيلَ... كانتْ جُثَّهْ

تسْبقُ طلْقَهْ...

يتدلى الرأس قنديلا أعمى

يستل الشفقهْ

ورحيق الزفرات

على قارعة الطرقات

... ظلل من غمام،

ما فوقها هواء

بالقصر والمد في عماءْ(...)

-6-

الصمت والأغنيات الحيارى

تتسلقني، توقظ دوي الضبة

والمطر الشتوي الأسود

وغابة من ظنون (...)

هو الوحل ممتد إلى الأعماق،

وصراط مستقيم

أدقُّ من الشعرة،

وأحدُّ من لغة السكن

أين المفر؟ (...)

ما فوقكم هواء،

ما تحتكم هواء

ولكل جعلنا منسكا

ولتفسدن في الأرض مرتين،

وتتخذون سكرا ورزقا،

إنما الأمر في زبر الأولين

وآيتكم في الأرض

علواً كبيرا (...)

آنست ذعرا

من حمإٍ مسنون

والعبرة في ((كأن))

و((تراه))،

فهما الوصل،

وهما الفصل

وهما العلة والمعلول...

خذ بعض نعلك واخرج

فالأرض عطشى والسيف قاب قوسين

وأدنى(...)

الليل طويل،

وماء التنور الموعود

مفقود في الحضرة

... واللبن الموفد بالرؤيا

تلعثم ساعة حضر التجوال،

وبقايا مسجد يتماهى،

وسُمَّار حان مُقنَّع

بغشاء المقهى

في طحلب الباقيات(...)

-7-

حلم يسرقُني في النَّوم

أعود بقُبْلة في اليمين

ومجمرة في الشمال

يتجاذبني طيف لقياها على خِلوة

فأنا العاشق الموْعُود

وما دوني الهواء

والظل الممدود

وعذاب الأغنيات(...)

الزاد قليل

وصحراء العمر .. موعدنا

المقيل(...)

لا تبرح فغزال السكن

معبر للسلوى

ورحلة من أنين

نم يا قرير الظن

برد المفاصل مسفوك على جسدي

وعاقبة للتقوى

وبرزخ من صهيل...

-8-

إنِّي هنا : سادر منهوك

على شقة الظل

أبوح باسم من أهوى...

((لا ناقة لي فيها ولا جمل ))؟

فلماذا يعذبني صليل الباب

وتسكنني غابة من فزع؟؟

(...) أنا لا ناقة لي فيها ولا جمل؟؟

حكِّموا من شئتم...

سبِّحوا باسم من كانت بدايته

القصر والمدُّ...

خلُّوا سبيل العشق

موعده الطريق، وعلامة للتوسط

بين الغواية والغاشية

أنت لم تبت مثل الذي

يطير به القلب

إذا اهتز باب الدار

أو صلصل القفل

وحدي أكون

حالكما هي الحال

يا من تفزعان لصرير الباب ،

ودقُّ الضُبَّة

ومتارس أكياس الرمل ،

وموَّال الهُوية(...)

-9-

واسعٌ ضيِّق

قِيل: قرن من نور؟

ينظمه صاحب ((الصُّور))

والحق في قبلة المصلَّى

والكلُّ والأجل المُسمَّى(...)

يدركه النور ولا يدرك

أحلاكما مرٌّ

أحلاكما سِرٌّ..

هذا حلو المذاق ،

وذاك مِلح أُجاج.

أنا والبرزخ سيَّان

فهل من منفذ للرَّحيق؟...

حُبلى الأغاني والمعاني

وأسرار الحرف مواعيد

تحنُّ إلى اللِّقاء(...)

كانت فاتحتي عيناها

وبقايا ضفيرة يركبها الرِّيح

وفضل مودَّة

يسكنها الجليد(...)

سفر يّعاودني وموَّال بعيد

وثُمالة من طائر يَهَب المزيد(...)

-10-

وحدي هنا

ومعبره الوحيد..

خذ بيدي سيُّد الثقلين(...)

الليل طويل..

والزاد قليل .

(...) في عماء بالقصر والمدِّ

لنا النزول وله المعراج

ما في الجبَّة

عاقبة البدء

وخاتمة السكين(...)

خيال ... في خيال

خيال في عماء (...) ؟؟

قسنطينة/ فبراير 1996

إنَّنا أمام نص نثري تنطلق دلالاته رافضة أي سلطة بما فيها الوزن لنجد أنفسنا في مواجهة موقف بهذا التخندق في شكلانية حداثية تضمر رفضها، وتعلنه مرة أخرى لتقوم بانجازات الهدم وإعادة البناء بدء بالقصيدة وانتهاء بكل ما يحيط بها من واقع متغير متقلب. والشعر في واقع الأزمة غيّر من الرؤية للأشياء وللناس وللزمن؛ حيث العين لم تعد تستقبل فقط ما يحيط بها بل تفاعلت معه. ولأن قصيدة النثر تنتمي في تكوينها إلى القصة القصيرة أكثر من انتمائها للقصيدة الموزونة استلت إيقاعاتها من هذا التفاعل وفق ما يراه الشاعر. من خلال البنية اللاشعورية التي تفرز مناخاتها الشعرية على الواقع فتولد منه صور للحداثة، تلك الصور التي رست أولياتها على الغرابة وتفجير المألوف، وتحويل العياني إلى حسي، وإلغاء مقصود لهيمنة العقل على الشعرية، واعتماد المخيلة التي تُوحِّد بين الأمكنة المختلفة، واستبصار الأشياء التي تؤكد العالمية من المحلية.

والشعر عند(عبد الله حمادي) خطاب متميز مُضمَرٌ يجيد التقنُّعَ بشعرية الكلمات، ولا يفشي أسراره للوهلة الأولى، متخطيا المألوف ينهض في مقابل النثر خطابا ينفذ إلى الدواخل، ويتقاطع الشاعر في رحلته التخييلية مع المتصوفة، يرتاد فيها مقام الرؤيا، وينكشف له السرُّ ولا يبوح، فالبوح موت في العرف الصوفي. مما جعله يدرك بوعي أن الإمساك بجمرة التجربة ليست هينة، غير أن مراودة القصيدة فنياً وجمالياً يتطلب منه الصبر والمجاهدة، والتوفر على قدر كبير من روح التواصل مع المنجز الإبداعي لكي يؤثث قصيدته بكل الممكنات والكيفيات الشعرية والتقنيات والأساليب الحداثية المفجرة لدلالات النص.

والشَّاعر يستدعينا لقراءة الانحراف الاستعاري في قصيدته جامعا بين البرزخ والسكينُ يخرج الماء من النار، والنقيض من نقيضه كعملية إخراج الموت من الحياة، فالماء حياة/موت والنار حياة/موت كل ذلك في ترابط حسي بين الكلمة والصورة، وبحث عن إبداع لغة مختلفة لعلاقات غريبة للمعنى؛ وذلك من أجل خلق الدهشة والتأمل والاستغراق، وخلق أبعاد جمالية ولغوية في الشعر. وهو بنظرته الحسية والفكرية للأشياء ينتقي كلماته بدقة شديدة يعلن من خلالها خروجه عن الاستعمال اليومي للكلمات إلى علاقات لغوية ومعنوية، وشكلانية جديدة.

لقد أصدر الشاعر ديوانه (البرزخ والسكين) الذي اهتم به كثير من الدارسين[1] ليؤكد فيه استمرار حضوره لا في الساحة الشعرية الجزائرية وحدها، بل في الساحة الشعرية العربية أيضا؛ حيث حاز جائزة سعود البابطين

---

[1] أنظر:

- حسين خمري وآخرون . سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي. ط**1**، دار هومة، الجزائر، **2002**.
- محمد الأمين شيخة: معالم نقدية وفكرية في ثنائية البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي. مجلة البحوث والدراسات، ع**3**، جوان **2006**.
- روفية بوغنوط : شعرية العنونة في البرزخ والسكين لعبد الله حمادي. مجلة مقاربات للدراسات الانسانية، مج **4**، ع**8**، خريف **2011**.

للإبداع .وانتظر الشاعر خمسة عشر سنة لينشره عن وزارة الثقافة بدمشق في طبعته الأولى، سنة[1] 1998، بعد مجموعته الشعرية الأخيرة (قصائد غجرية) (نشر المؤسسة الوطنية للكتاب ENAL. الجزائر 1983)، وهذا يستدعي التأمل وطول النظر لسبب مهم وهو: عدم تسرع الشاعر في نشر شعره، وانتظار الشاعر على شعره هذه المدة الطويلة تحيلنا إلى إدراك أنه تقلب مع قصائده إلى أن استوت على سوقها، وخرجت للناس بيضاء من غير سوء، وأنه راقب فنه الشعري طويلا، واختبر مواقعه واختبر الواقع في وقت أصبحت الساحة الشعرية بحاجة إلى مثل هذه الأعمال الإبداعية.

وبسبب قلق الشاعر المطلع على ثقافة الآخر تجاهه وما يراه في نفسه، وتعرضه لتناقض القيم بين الجديد والقديم أصبح "يطلب عالما، يطلب فضاء آخر للعيش والمعرفة بعيدا عن الأكاذيب والزيف والضلالات، وهو مطلب الصوفية وأصحاب الفهم المقدس والحكمة الإلهية"[2]. فالقصيدة في هذا الإطار تصنع عالمها الجديد عبر الرؤية التجاوزية للمستقر والثابت والمظهري والمحدود كتنويعة مجردة تذوُّقُهَا يتطلب جهداً عقلانيا، وإعمالا فكرياً في أغلب الأحيان، وبهذا تكون "مثل هذه النصوص أيا كان شكلها وحجمها، قد تكون ممتعة للقلب والعقل لكن قراءتها تتطلب من الجهد والطاقة من جهة القارئ ما تطلبته من جهد وطاقة من جهة الكاتب"[3]، فلا مفر من الاحتفاء بدور المعرفة لا ينقص ولا يزيد عن دور الموهبة.

وفي شعر (عبد الله حمادي) لمن يقلِّب فيه النظر بعد القراءات المتكررة يستوقفه أمران: ينجلي في أولهما المسار الإبداعي للشاعر، ويستبين في ثانيهما الواقع المؤلم الذي ولدت فيه إبداعاته وتكونت، فالأشعار التي عاشت عشرية الأزمة عاشت القضية، وجاءت مرآة لها، واكتسبت منها الوعي والمنظور واللغة؛ حيث كتب

---

- نادية خاوة: الاشتغال السيميولوجي للألوان وأبعادها الأنطولوجية في ديوان البرزخ والسكين. الكتاب الثالث السيمياء والنص الأدبي. 19،20،أفريل 2004.
- نادية خاوة: الخطاب الشعري في الجزائر بين الخصوصية وأسئلة الاختلاف. الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، يومي 11إلى 13 مارس 2013، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.

[1] كما تم نشره:

- حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. ط3، مطبوعات جامعو منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001.
- حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. ط3، دار هومة، الجزائر، 2002.

[2] حسين خمري وآخرون . سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي. المرجع السابق، ص 56.

[3] البقاعي، محمد خير: ( تلقي "رولان بارت" في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي. كتابه "لذة النص" نموذجا). مجلة عالم الفكر، مج 27. ع 1. يوليو، سبتمبر 1998، ص 46 .

الشاعر نصاً إبداعياً في وطن متخم بالهموم، وكتب عن قلقه واستشرف حجم الخطر الآتي، وعن تجربة الألم واليأس والحزن، وإحساسه بالظلم الذي لا يفارقه، كما كتب عن اغترابه وعن عبثية الحياة حوله.

والشَّاعر يحاول البحث عن سبب خلخلة المنظومة الاجتماعية والفكرية فترة التسعينيات، وما رافق ذلك من إعادة مساءلة البُنى الثقافية بروح انفتحت على التيارات الفكرية الغربية كالفلسفة والأدب والنقد في بحث عن الأجوبة وراء الأزمة التي كان وقعها قاسيا مع إيمان بأن السبيل إلى فهم الأزمة يكمن في الإلمام بكل أنواع المعارف الإنسانية. وإذا ما تتبعنا الروافد التي استقى منها الشاعر ثقافته وجدناها متنوعة المشارب، فمنها روافد ثقافية معرفية كالفلسفة والتاريخ، وروافد شرقية روحية كالشعر الصوفي، وروافد شعرية التزمت بقضايا الإنسان، والثقافة الشعبية، والتراث الشعري العربي القديم، والقرآن وكلها استمد منهما المهارات اللغوية.

لقد تفاعل الشّاعر مع كل هذه الروافد ونجح في المزج بينها فخرج برؤية جديدة للشعر. يتقاطع فيها مع أدونيس الذي يقول بأن: "الإبداع الشعري وسيلة لاكتشاف الإنسان والعالم، وأنه فعالية جوهرية تتصل بوضع الإنسان ومستقبله إلى المدى الأقصى"[1]، لتصبح (البرزخ والسكين)قصيدة موسومة بالحداثة والإبداع فيها غزارة وتكثيف في الرؤى النافذة، وتجربة قوية تعكس فلسفة الحاضر، ناشدَ فيها الشاعر التكامل في بنائها الفني، وفي أجزائها التي تشكل في النهاية خلاصة رؤياه ضمن بنية من علاقات متشابكة معقدة يفضي بعضها إلى بعض في وحدة مركزية متكاملة وهدف مركزي واحد رغم تنوع الصور.

و(البرزخ والسكين) قالبٌ نثريٌّ يعبِّر عن رؤية شعرية حداثوية تستلهم شعريتها من جماليات عدة تتوزع فيها جغرافية الضمائر بين ضمير المتكلم والغائب لتتسم القصيدة بتلك المزاوجة بين اهتمامات الشعرية الضاربة الغور في الثقافة الإنسانية والتطلعات الحداثية المساهمة في صنع مشهد الكتابة في الشعر الجزائري المعاصر. وفي إحدى تصريحات الشاعر التي تحدث فيها عن مضمةن القصيدة قال:"أزعم في البرزخ والسكين انني اضفت فيه جديداً للقصيدة العربية من حيث البناء أو الشكل أو المضمون إذ ضمنته نظرية راودتني منذ زمان تفيد أن تحديث القصيدة يكمن في جانبين أساسيين الصورة الشعرية واللغة واستطيع أن أقول أن ديوان البرزخ والسكين وُفقت فيه إلى حدٍّ ما في خلق لغة خاصة بي كشخص وكشاعر واستطعت أن أُطهِّر اللغة العربية من رواسب أثقلت كاهلها من الصور البيانية والبديعية وأعيد إليها عذريتها وأنطق بها كما نطق الأولون واستطعت بناء على ذلك أن أجعل

[1] أدونيس:(تجربتي في الشعر). المرجع السابق، ص196.

من اللغة أداة للتصوير دون الاعتماد على الصورة البيانية والبلاغية وبالتالي أعدت للكلمة مجدها الذي أضاعته من عهود طويلة بالاضافة إلى الموضوعات التي كانت من صميم الجزائر وواقعها ومن واقع الأمة العربية مع التعلق بالموضوعات الإنسانية الدائمة في البقاء كالحب والكراهية والأمل والسلام"[1].

وقد قام الشاعر بتقسيم سطح النص إلى (10) مقاطع، وذلك لقتل الرتابة التي قد يولدها تمدد النص على مساحة طويلة بعض الشيء بدليل أننا قادرون على إعادة ترتيب هذا التقسيم، وتوليد مسطحات نصية بتشكيلات مقترحة حسبما نشاء دون أن يُحدث خللا في النّص. ومن خلال الترقيم أراد الشاعر أن يُحدث تنويعاً في إيقاعات كل مقطع عن الآخر باعتبار أن للإيقاع وظيفة إخبارية أيضا ناتجة عن اختلاف الباعث النفسي لفعل اللحظة في كل مقطع، مما يؤدي إلى توحيد دلالته النفسية لتبيان التمثيل المتخيل في قوة الإيقاع، ومدى تأثيره في المتلقي. أو هو الحاجة إلى إحداث التغيير كرغبة الشاعر الملحة إلى تبدُّل الأحوال، وذهاب الأزمة إلى الانفراج.

ولقد وقع الاختيار على نص (البرزخ والسكين) لاعتماد التجربة الشعرية فيه على التحرش بعناصر الأزمة التسعينية في الجزائر والاشتباك معها ومجادلة الواقع برغم تصلبه، وإزاحة الستار عن مصدر الأزمة وتعرية مصادر العنف؛ حيث يرحل الشاعر عبر طبقات اللغة ليرتاد أماكن مستحيلة، و"يتوجه نحو أشياء العالم لا لكي يكوّن أفكارا عنها، بل ليكتشفها، وبذا يكتشف نفسه وهو ينظر إليها"[2]. محاولا أن يعيد التاريخ الراهن ويدونه إبداعيا ليصبح مستقبلا تاريخيا، كما يتم تمرير مواقفه من الأزمة والتحوّلات التي عرفتها الجزائر. والنص وردت فيه علامتا الماء والنار، تجلى فيه الماء أموميا أنثويا، والنار أبوية ذكورية. والحقيقة أنه ما من تضادّ بين الماء والنار، بل يتكاملان تماماً كما تتكامل الذكورة والأنوثة في الحياة الواقعية. وهذا الاستدعاء يُعتبر مطلب كثير من "المحدثين والمعاصرين الذين تأثروا بالتيارات السيميائية المعاصرة صاروا (يُقَصِّدون) اللغة بسبق الإصرار"[3].

وقبل الحديث عن العناصر النابتة على أرض القصيدة لا بد من الإشارة إلى أن زمن كتابة النص مثبت بقصدية وهو ما يمتاز به (عبد الله حمادي) في كل قصائده تقريبا. فالزمن الشعري (زمن الكتابة) للقصيدة جاء مثبتا في آخر (البرزخ والسكين) بـ(قسنطينة/فبراير-1996)، لتتصل هذه الفترة بمرحلة مرت بها الجزائر، أما عن

---

(1) جريدة الرياض السعودية، السنة **38** ، ع **12426** بتاريخ السبت **18** ربيع الثاني **1423** .

(2) أرشيبالد ماكليش: الشعر والتجربة. د.ط، تر: سلمى الجيوسي، دار اليقظة، بيروت ، **1963**، ص**30**.

(3) محمد مفتاح: دينامية النص، مرجع سابق، ص **56**.

المكان فهو مدينة قسنطينة التي تشكل الغربة الداخلية التي تنطوي على الحزن الذاتي، والمكان الذي شهد المأساة واحترق بنارها ليصبح الشعر عند حمادي سيرة ذاتية، وهذه الذات لا يمكن أن تعيش بمعزل عن المحيط الذي يضم الشاعر، فهي إذن ذات تتفاعل مع هذا الخارج.

**شعرية الماء**

اغترف الكثير من شعراء الحداثة من مصادر المياه ووظفوها كدوال على حركة الحياة ونمو الفاعليات وتحميلها أبعادا فلسفية وصوفية وأنها تشكل مصدر إخصاب الفحولة والأنوثة ونهوضها واكتمالها، فهي بالتالي منعطف لإدراك الأشياء والظواهر الخفية[1] ، فلاشك في أن للماء دلالة ذكرية تقابل الدلالة الأنثوية للأرض. الماء يوقظ الخصوبة الكامنة في رحم الأرض، ويندمج الاثنان معاً على مركب علامي واحد محمل بدلالات الخلق والانبعاث من الغياب والضمور والجدب، فاتحاد الهيدروجين مع الأكسجين يخلق مركب الماء الذي يتفجر حياة بحيث يفيض من قوته على العالم تلك القوة التي تقبض على الحياة كما تمسك بالموت ..وهو ذلك السائل الهادئ النائم كما أنه ذلك البحر الهائج المرعب، والماء هو الشافي وهو القاتل بثنائية الموت والحياة التي طغت وما زالت وستبقى موجودة في ذلك السائل الشفاف ولذلك قال الجاحظ (150هـ، 255هـ): "إنه ليس من شيء إلا وفيه ماء، أو قد أصابه ماء، أو خُلق من ماء"[2].

**الماء: لغة**

في مادة (مَوَهَ) عند ابن منظور نَجِدُ: الماءَ والماهَ والماءَةَ، وأن الهمزة في هذه الكلمة منقلبة عن هاءٍ بدليل جمعها على أمواه في القلة ومياهٍ في الكثرة، وأنَّ تصغيرها يكون على مُوَيْهٍ. وأصل الماء: ماهٌ، والواحدة ماهَةٌ وماءةٌ في التأنيث، ويُنْسَبُ إليه فيقال: مائيٌّ وماويٌّ وماهِيٌّ، من هنا يتضح أنه هو الماهية لرجوع الكلِّ إليه في النشأة والتكوين، واعتمادِه عليه، حضوره حياةٌ وغيابه موتٌ، نراهُ ويرانا بوصفه مَاوِيَّةً أي مرآةً، وقد سميت بذلك لأنها

---

(1) عاصي، جاسم: دلالة النهر في النص. الموسوعة القافية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، **2004**، ص**10**.

(2) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان. ط **5**، تح: عبد السلام هارون، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة **1386**هـ/ **1966** م، مج **3**، جـ**5**، ص **142**.

نُسِبَتْ إلى الماء لصفائها، حتى لكأن الماء يجري فيها. ومرآة الخليقة منذ البدْءِ هي الماء، فيه ترى نفسها نهارًا، والكواكب والنجومَ ليلا، وذلك لشدة لمعانه وفضِّيته[1].

من المعروف أن الماء الذي يمثل "عنصر الخلق في الفكر"[2] قد شكل باستمرار رمزا شعريا وظفه الشعراء قديما وحديثا؛ حيث أصبح رديف للحياة والبعث والانطلاق، ولعل بدر شاكر السياب في ديوانه (أنشودة المطر) خير مثال. ومن هذا المنطلق سنعالج الماء وفق دلالة الصورة الفاعلة في مناخ القصيدة وليس ضمن إطارها المحدد لفظيا؛ حيث تشكل الكتابة الشعرية في صيرورتها وسيرورتها انزياحا جماليا وإبداعيا ملفتا يؤسس صوره الشعرية تستعير تشكيلاتها من خلال تفاعل الذات مع ذاتها، مع الحياة ومع الوجود. تفاعل يطبعه هاجس التحول من صورة إلى أخرى كما الماء دائم التحول من شكل إلى آخر لكأنه يخشى الثبات والاستقرار، ودائم الانفلات من قبضة الزمن لكأنه يخشى سجن الوقت وزنزانة المكان.

ويُعتبر (عبد الله حمادي) أحد أهم شعراء الحداثة بعد غوصه في المتون التراثية[3]، ودراسة أية مفردة من مفرداته الشعرية توضح معنى التحديث الذي نهجه. وتعامله مع الماء كان أحد أهم أشكال التحديث، لأن الحداثة ليست في تبادلات الإيقاع والوزن، وإنما في بنية الصورة الشعرية، وفي اكتشاف القيم الدلالية للأشياء المعاشة، والغور فيها إلى أبعاد ما كانت القصيدة القديمة تصلها. ومن سمات المكتشف أنه يختار؛ لذا كان الاختيار سبيل الشاعر إلى تكوين النص أو إنتاجه نصا معلنا عن التاريخ، ومواجها لنصوص أخرى، إما بالصراع معها، أو إزاحتها، أو البقاء في ظلها.

وليس صعبا على قارئ قصيدة (البرزخ والسكين) أن يتفطن إلى أن الماء ظاهرة ملفتة للانتباه، ونواة متناسلة، ومادة القصيدة عند الشاعر، فقصيدته مائية، بل ملتبسة بالماء ولم يؤثر ذلك على المزيج المركب من المضامين المتعددة والمختلفة والمضادة؛ إذ بالقصيدة وليمة يتجاور فيها الصوفي والحسي والميتافيزيقي. وتعد القصيدة طافحة بالشعرية التي نتلمس أول ملامحها من العتبة النصّية، وتزداد ظهوراً مع تتالي أسطرها، ولعل أبرز ملمح يمكن أن يخرج به قارئها حضور الماء المكثف حتى يمكن أن نقول إن للماء شعريته الخاصة، فمنه تنبعث المعاني الموجودة في القصيدة، وبه نتعرف إلى فضاءاتها كلها. وبمعنى آخر يعدُّ حضور الماء بؤرة الشعرية في هذه القصيدة،

---

(1) ابن منظور: لسان العرب. مادة (موه).

(2) هـ.فرانكفورت وجماعته: ما قبل الفلسفة الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى. مكتبة الحياة، بغداد **1960**، ص **171**.

(3) أنظر: حبيب بوهرور: (المتشاكل والمختلف في جدلية التراث والتحديث. مجلة حوليات التراث، ع**7**، **2007**، صص **57-60**.

وعنصرا يختزل الطقوس والعادات ويتغلغل متأصلا في الأساطير والحكايات الشعبية، ويفرض سيادته على الموجودات ويدخل في جبلة كل شي.

إنّ مفردة الماء تتداخل في تكوين جمالي شامل للموت وللحياة، وللحب وللحرمان، وللموقف السياسي الذاتي، وللعاطفة والوجدان. وبمثل ما كان الماء ذاتيا كان اجتماعيا. هذه المفردة الفاعلة الخلاقة لم تكن وحدها صانعة شاعرية (عبد الله حمادي) إلا أنها البؤرة الفاعلة في مجرى البناء تتحول إلى معطى دلالي مؤثر فارضة على النقد خصوصيتها، بحيث يمكننا أن نشخص من خلالها جانبا من جوانب تطور الشاعرية.

والشّاعر فنان تشكيلي تتشكل معالم الصورة التشكيلية بأبعادها التجريدية في قصيدته مستلهمة مضامينها من تيمة الماء كرمز دلالي وإيحائي يعكس صورة الإنسان التائه في غمرة الحياة وبحر الضياع يبحث عن ذاته ليورثها شيئا من سره ويهبها صورة من شبيهه الذي ينفلت منه كلما حاول التوحد به؛ أي اكتشاف ذاته وسط دوامة الغربة والضياع. فالقصيدة تتموج كالماء داخل مدارات المعنى المؤجل، الشيء الذي يجعل من الماء قيمة طاغية في المتن الشعري، وكائن شمولي له جسد وروح وصوت، فهو أكثر من أي عنصر آخر حقيقة شعرية متكاملة؛ حيث: "إن شاعرية الماء بالرغم من تعدد مشاهدها، تؤمن بوحدة. يوحي الماء للشاعر بإلزامية جديدة: وحدة العنصر"[1]. فالماء هو المداد الذي يكتب به الشاعر تجربته، إذ البحث قائم عن ماء الكتابة الذي بالبحث عن القصيدة والذات والعالم وهذا الماء نزوة عرفانية متجذره في الكتابة الشعرية، فهو المولد الذي يبعث الأشواق ويترجمها إلى ألفاظ دالة.

ويظهر الماء في رغبته في طوفان ينهي الأزمات، حيث بنى الشاعر قصيدته على قاعدة مائية متعددة، وتتجسد صوفيته في رغبته في الوصول إلى الحقيقة، فيتوضّع الماء في الفضاء الكلي (فضاءات داخلية: الشجر، المفازة، الرياض، الطين، الوردة، اليقطين، الوحل، الغابة، اللبن، الطحلب، الملح، الحمأ، البرد،...) من خلال علاقات حضور وغياب: حضور ناجم عن تشكيلات الطبيعة، وهو حضور يعد تجلياً للغائب، حيث يرفض الشاعر التورط في التفكير الأول المباشر، لأنه يسعى إلى إقامة مواجهة حادة بين الحضوري والغيابي، ثم ينحاز تدريجيا إلى عالم الغياب ليعطي للشعرية اقترابا من السلطة العلوية. ويمنح الغياب طاقة نصية، ووهجا ممتدا فيما وراء العلامات.

---

[1] Gaston Bachelard : l'eau et les rêves ،essai sur l'imagination de la matière ،José corti ، 1942، 15ème réimpression ،1979 ، page 23.

ويترادف حضور الماء عبر تكوينات ومسميات عديدة تنطوي داخل الصورة الشعرية. وقد تكررت كلمة الماء على المستوى التلفظي، كما تكرر استعمال الماء أيضا في الأفعال (تغمرني) وعبر تكوينات أخرى (غمام، المطر، الساحل، البحر، الفلك، عطشى، منبع...)، كما ورد الماء في تركيب إضافي (ماء التنور).لنقف أمام هذه القيمة الطاغية التي توحي بعدة دلالات حبلى بأبعاد رمزية تبوح بها مساءلة شعرية الماء أو مائية الشعر في الخطاب الشعري لـ(عبد الله حمادي)، فكيف نقرأ عالم الماء الرمزي لديه وأي دلالات للماء في القصيدة؟.

إنّ لوفرة العلامات المائية التي تخرج من بنياتها المتداولة إلى بنياتها الخيالية دلالاتها مثلما أن العلامة المائية بوصفها مركباً رمزياً وكياناً إشارياً من الممكن أن تحيل الحفريات السيميائية في بواطنه وطبقاته الدلالية على مجموعة من الدلالات التي تغني النص، فالماء يحمل بين طياته في المتخيل النقيضين بين الحياة والموت معا، يهب الحياة لكل الكائنات الموجودة على البسيطة، بما فيها الأرض التي تعتبر بمثابة أمّ لهذه الكائنات، فعندما يعتدل تواجد الماء: تنبت الأرض وتزهر مانحة بذلك الحياة لكل من يعيش عليها من حيوانات وإنسان، وعندما يفيض يمكن أن يهلك الكل، وقد اخترنا التوقف عند نقاط مهمة:

### 1 – ماء القَبْل

من منطلق أن "كل الأحلام تحيا في المياه ويذكرنا الماء بالرمز البدائي الأول للخلق، اتصال خفي بالأرض الأم"[1]. ونلمس ذلك في قول الشاعر:

**كان ذلك ... قبل العماءْ...**
**قبل أُغنية من ظُللٍ من غمامْ[2].**

### 2 – ماء المصدر

حيث يقول (عبد الله حمادي):

**قبل أغنية من ظلل من غمام / في غيمة من عماء /ووراءي محطة للهجيرْ/ من ظلل من غمامْ**
**على قارعة الطرقاتْ/ ... ظلل من غمامْ**

إنّ هذه النماذج الأربعة تضعنا أمام مصدر الماء، وهو السحاب، أو الغيم والغيمة، وحين نبحث عن تعريف هذه اللفظة نجدها تدل على العطش، حيث "غيم: الغيم: السحاب، وقيل: هو أن لا ترى شمسا من

---

[1] النصير ، ياسين: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 119.

[2] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. المصدر السابق، صص 126،125.

شدة الدجن، وجمعه غيوم وغيام ". "وقد غامت السماء وأغامت وأغيمت وتغيمت وغيمت، كله بمعنى. وأغيم القوم إذا أصابهم غيم . ويوم غيوم: ذو غيم حكي عن ثعلب. والغيم: العطش وحر الجوف". "أبو عبيد: والغيمة العطش، وهو الغيم .أبو عمرو: الغيم والغين العطش، وقد غام يغيم وغان يغين. وفي الحديث: أن النبي (صلى الله عليه وسلم) كان يتعوذ من العيمة والغيمة والأيمة، فالعيمة: شدة الشهوة للبن، والغيمة: شدة العطش، والأيمة: العزبة. وقد غام إلى الماء يغيم غيمة وغيمانا ومغيما؛ عن ابن الأعرابي ، فهو غيمان، والمرأة غيمى"[1].

وبالتالي، فإذا كان المصدر والورد المورود المنتظَر عطشانا، فكيف للمنتظِر أن يرتوي؟، وكيف له أن يحول عطشه وظمأه ارتواء؟. لقد تبدد الغموض الذي يكتنف هذا المستوى الأول، والغموض نفسه، وحفز القول أنّ الغيمة التي كان ينتظرها الشاعر كي تروي عطشه، ما هي إلا غيمة جافة، والوطن "حيِّز مكاني هشّ، فضاء يُذكي في النفس حِدَّة الاحساس بفداحة خطب منتظَر"[2]؛ لذلك فالمطر لا يزيد الذات إلا حزنا.

**الصمت والأغنيات الحيارى**
**تتسلقني ، توقظ دوي الضبة**
**والمطر الشتوي الأسودْ**
**وغابة من ظنونْ(...)**

فالمطر نفسه التأم وتشكَّل مع السُّوء، فلم يزد الشاعر إلا عطشا، ولم يروِ ظمأَه كما كان منتَظرا.

### 3 – ماء الفتنة:

فقد جعل الله الماء سبب فتنة في مثل قوله: ﴿وَأَلَّوِ اسْتَقَامُوا عَلَى الطَّرِيقَةِ لَأَسْقَيْنَاهُم مَّاء غَدَقاً لِنَفْتِنَهُمْ فِيهِ وَمَن يُعْرِضْ عَن ذِكْرِ رَبِّهِ يَسْلُكْهُ عَذَاباً صَعَداً﴾[3]، وكذلك قصة (طالوت) المذكورة في سورة البقرة وذلك عند عبور النهر، وطلبِه ممن معه عدم الشرب منه ﴿إِلَّا مَنِ اغْتَرَفَ غُرْفَةً بِيَدِهِ فَشَرِبُوا مِنْهُ إِلَّا قَلِيلًا مِنْهُمْ ﴾[4]، فكان هذا الشرب من ماء النهر فتنة وامتحانا في حقهم. ويتجلى ذلك في قول الشاعر:

**(...) كانت تغمرني الفتنةْ،**
**وضياء الفُلك موؤود على الجُوديَّ**

---

[1] ابن منظور: لسان العرب. مادة (غ ي م).

[2] كرومي، لحسن: (شعرية الماء في أعمال إبراهيم الكوني. مقاربة سيميائية). بحوث سيميائية، مخبر عادات وأشكال التعبير بالجزائر، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، ع7و8، 2011،2010، ص236.

[3] الجن/ 17.16.

[4] البقرة/249.

**وضحايا زمن مسفوك**
**من شبق السلطانْ (...)**[1].

4 – **ماء الأنثى**.كما في قول الشاعر:

**يتجلَّى السَّاحل العاجيُّ**
**ممتدٌّ**
**وعرشه المعْمورْ**
**في غيمةٍ من عَمَاء**[2].

5 – **ماء الانفلات**:

وهذا معلوم من خصائص الماء لمن حاول الإمساك به، تراه لا يكاد يقبض بيده على شيء فيضرب مثلاً للشيء الذي يتفلت من الإنسان، ولا يستطيع التحكم به. كقول الشاعر:

**ووراءي محطّة للهجيرْ..**
**منْ ظُلَلٍ من غمامْ (...)**

6 – **ماء التمويه**: وهذه الدلالة من ضروب الاشتقاق اللغوي كما نعلم، والتمويه (لغة): هو طلاء معدن كالحديد أو النحاس بماء الذهب أو الفضة، ومنه يؤخذ معنى التمويه، وهو التلبيس والمخادعة ، ويوصف الشخص بأنه مموه أي مخادع . يغير الماء جنسه. فبالرغم من أنثويته، قد يتحول إلى ذكر عنيف وشرس، حيث "يتقمص الماء في عنفه غضبا خاصا. أو بمعنى ثان، يحصل الماء بسهولة على كل السمات النفسية لنمط من الغضب"[3].

**كانت فاتحتي عَيناها**
**وبقايا ضفيرة**
**يركبها الرّيحْ**
**وفضل مودَّة**
**يسكنها الجليدْ(...)**[4].

---

[1] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. المصدر السابق، ص**131**.

[2] المصدر نفسه، ص**127**.

[3] Gaston Bachelard: l'eau et les rêves ،Op ،cit ، page 21.

[4] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. المصدر السابق، ص**140**.

**7 – ماء الشر:**

يجد الخيال المادي في الماء، مادة نقية جدا، "فالماء يظهر ذاته كرمز طبيعي للنقاء ويعطي معاني محددة لنفسية تغالي في النقاء"[1]، وكل إنسان يقف بسهولة ومن أول وهلة على صورة للماء يحتفي بالنقاء. لكن في المقابل يُتهم الماء القذر بكل أنواع الآثام "فإذا قبله الفكر الواعي باعتباره مجرد رمز خارجي للشر. فإنه بالنسبة للاوعي يكون موضوع ترميز فعال وداخلي ثم جوهري كليا، يشكل الماء القذر داخل اللاوعي وعاء للشر ينفتح على كل الشرور. إنه جوهر الشر"[2].

إنّ الماء القذر يكشف عن فكر شرير يجسده ماء فقد صفاءه، وعندما نتأمل هذا الفعل النقي والقذر نمسك بتحول للخيال المادي إلى آخر ديناميكي. فالماء النقي والقذر لا يتم التفكير فيهما فقط كجواهر بل مثل قوى[3]. ورؤية للماء قد تمنحنا الإحساس بالعنف والهيمنة والقوة المضمرة فيه لأنه يُغرق ويُخيف، ويجسد العنف والدمار، فهو "مأتمي بقدر جريانه، مادمنا نصفه كذلك بالموت"[4]. وهو بهذا يرمز للموت والقساوة ثم العنف، وتتجلى فكرة الموت المائي، وعلى هذا المستوى تتأسس قصيدة (البرزخ والسكين) على معطيات الموت التي تسعى إلى ربط الماء بخاصية الصمت والكآبة والانغلاق والسوداوية التي توحي بها المياه الراكدة؛ أي إحالة الموت على مستوياتها القصوى. وإذا كان العنوان دالا على شيء من هذا العنف، فإن القصيدة بمحتوياتها دالة هي الأخرى. ونحس بذلك في قول الشاعر:

**والمطر الشَّتوي الأسودْ**
**وغابة من ظنونْ(...)**
**هو الوحلُ ممتدٌّ إلى الأعناقْ**[5].

وباضفاء اللون الأسود على الماء العنيف الذي يجرُّ إلى الموت ينضم حمادي إلى المتصوفين الذين "اهتموا بدلالات الألوان، وبالأخص اللون الأسود، واللون الأبيض. فعبَّروا عن فكرة الفناء في الله بعد احتمال الأذى من الخلق بمصطلح الموت الأسود كما عبروا عن التزهد، والاستغناء والتدرب على الجوع بالموت الأبيض ولقد تكرر استخدامهم للسواد مرادفا لفكرة الفناء في الله باستعمالهم لمصطلح سواد الوجه في الدارين الذي عنوا به الفناء في

---

[1]Gaston Bachelard: l'eau et les rêves ،Op ،cit ، page 181.

[2]Ibid, page 189.

[3]Ibid, page 195.

[4]Michel Mansuy : Gaston Bachelard et les éléments. José corti, 1976, Page, P 187.

[5]حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. المصدر السابق، ص133.

الله بالكلية بحيث لا وجود لصاحبه ظاهرا وباطنا دنيا وآخرة"[1]. ويحاول حمادي تسريب معاناته عبر لغة ذاهبة في الشطح الصوفي عبر أطياف قاتمة "ومن ثمة فإن ألوانا من هذا النوع تخلق في إيقاع اللوحة اضطرابا ناطقا بمعاني الضيق والتبرم، وأحيانا الاحتجاج المتشائم. وإذا كان المتصوفة يصفون النفس المثقلة بشهواتها، والمأسورة بقيود رغباتها بالكثافة والظلمة، فإن تكثيف الرمادي وطمس البياض بالسواد يجعل من اللون مفهوما صوفيا أكثر منه مجرد أحاسيس وجدانية، منقولة عبر الصباغة المرئية"[2].

## 8- ماء العنف:

نستخلص رؤية للماء تجمع بين عنف المياه وهيمنتها وقوتها المضمرة فيها التي تحول المكان إلى "حيِّز قمعي معاد يقود المتحيِّزين فيه إلى الهلاك"[3]، بالاعتماد على مفهوم الطوفان الماحي كقدر كامن في الماء نفسه، والذي "يعبِّر (...) عن أزمة الكائن الشرس، فيأتي (...) بوصفه اجتياحا فجائعيا مدمِّرا"[4]من خلال ذلك نستطيع رسم صورة واضحة، وهذا ما يجعلنا نحتَكِم إلى أهمية عنف الماء في هذه القصيدة كون "الماء مادة للموت الفتي والجميل والمزهر أثناء مآسي الحياة والأدب. هو عنصر بلا كبرياء ولا انتقام. إنه انتحار مازوشي"[5]. وفي هذا يقول الشاعر:

**جئنا ليته سُئِلَ المجيءُ؟**
**والفلكُ مصدرُهُ التنُّورْ:**
**... كان البحثُ مسبوقاً**
**بغرابٍ يُواري سَوْأَةً للعاشقينْ**[6].

كما جاء في قوله تعالى ﴿حَتَّى إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ ﴾[7]؛ أي حين صدر أمرنا بنزول العذاب بكفار قوم نوح؛ أي: نبع الماء منه على هيئة البخار وارتفع بشدة؛ كما تفور القدر عند غليانها، وكان ذلك علامة لنبي الله نوح – عليه السلام - على بدء وقوع الطوفان الذي وعده به الله – سبحانه وتعالى – إغراقاً للكفار العاصين

---

[1] بنعمارة، محمد: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. المرجع السابق، ص**63**.

[2] المرجع نفسه، ص**62**.

[3] كرومي، لحسن: (شعرية الماء في أعمال إبراهيم الكوني. مقاربة سيميائية). المرجع السابق، ص**238**.

[4] المرجع نفسه، ص**238**.

[5] Gaston Bachelard: l'eau et les rêves ،Op ،cit ، , pp 112-113.

[6] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. المصدر السابق، ص **130**.

[7] هود/ **40**.

من قومه الذين جحدوا دعوته، وتطاولوا عليه، وسخروا منه؛ "إذ يتضمن الطوفان دلالة الخلاص، لكونه يستأصل مصادر الشرور والآثام ويطهر أديم الأرض من الدّم والدمار، ويحلّ الخصب والنماء والحياة محلّ الموت"[1].

لقد استطاع الشاعر التلاعب بإيحاءات الماء كيفما شاء، فالماء مصدر الحياة، وهو مصدر الموت كما في البحر الذي يهيج ويضطرب حاملا مع أمواجه المتعالية دلالات الدمار والخراب، ثم بعد حين يسكن. والماء عنصر عابر يموت في كل لحظة، فهو موت يومي "يسقط وينتهي دائما إلى موته الأفقي"[2]، وضمن هذا التعامل مع الماء يتحول البحر إلى قوة ضاغطة وقامعة، ومبهمة سواء بتحوله إلى سيول جارفة قد تتحول إلى قتل وموت أو إلى صلابة الثلج أو بتحوله إلى ضباب، وفي كل الأحوال فالماء البحري قوة معادية.

**يشتغل البحرُ في ظنوني**[3].

ويظل الماء حياة الأرض كما يصير قبرا يوميا لكل شيء يموت فينا وعنصراً للموت، ويبقى "الماء مبدأ الحياة والموت بالنسبة لحلم اليقظة المزدوج"[4]، وهو دعوة لموت خاص في القصيدة ضمن شعرية للدم والمأساة ثم الألم، حيث "يجد خيال المأساة والموت في مادة الماء صورة محض مادية قوية وطبيعية. هكذا عند بعض الذوات فإن الماء يمسك حقا بالموت في جوهره"[5]. ويصبح عنصراً سوداوياً بامتياز ينطوي على كل معاني فقدان الأمل ينمي شحنة الألم الإنساني "فالماء دعوة للموت. موت خاص، يمكننا من ملاحقة أحد الملاجئ المادية الأولية"[6]. فكل الجزئيات الصغيرة للماء تشكل دلالة نفسية عميقة.

لقد غاص الشاعر في روح الماء المقدسة ليتحد بالمطلق اتحادا صوفياً، ويمسك بالزمن الهارب، ويعيد تشكيله من خلال المساحات المائية في جسد النص التي تنطلق من خلالها تنويعاته الوصفية التي تعضد باستمرار النظام العلامي والجمالي للنص، وتمنحه قدرا من التماسك والقدرة على التواصل مع المتلقي.

وهكذا يتعامل (عبد الله حمادي) مع الماء بكل تنويعاته "بين كثرة الماء، إلى أن يصير طوفانا يجرف الحرث والنسل، والضرع، ويهدم العمران، ويُغرق الأحياء، وقِلّته وشُحّه إلى أن تجدب الأرض، وتجف الغُدران، وترْمد

---

(1) كرومي، لحسن: (شعرية الماء في أعمال إبراهيم الكوني. مقاربة سيميائية). المرجع السابق، ص238.

(2) Gaston Bachelard: l'eau et les rêves ،Op ،cit ، , page 9.

(3) حمادي، عبد الله : البرزخ والسكين، المصدر السابق، ص130.

(4) Gaston Bachelard: La psychanalyse du feu, édition Gallimard 1949 ,Page 99.

(5) Ibid,page 122.

(6) Ibid,Page 77.

التربة"[1]، وهو يعزف عليه لحنا شعريا جديداً دائما، يتعامل مع أوهامه وأحلامه وخياله، ويحس بالماء مع أكبر قدر من الكثافة والعمق، ويوقظ بصورة الماء انفعالات كثيرة، فالماء هنا ليس الذي يُستخدم في الشرب والاستعمالات أخرى، بل يستغله الشاعر في إبراز ملامح الكتابة الشعرية، وتدفق الألفاظ، والتعابير اللغوية داخل القصيدة.

وما يميّز مائية هذه القصيدة هو الخروج من مادية الماء المعروفة إلى بنيته الخيالية، فالماء أصبح نبعا ونارا، وغيما وطوفانا. وتتبع الشاعر تحولاته المادية للدلالة على القوة القامعة بتحوله إلى جليد أو بحر أو طوفان، واكتشف القيم الجمالية من خلال المساحة المتخيّلة من فعل المياه. في كلمات تسيرها الذاكرة اللغوية والترسبات الحياتية في علاقات الشاعر بالآخرين وبالأشياء من حوله؛ أي نظرة الشاعر الحسي والفكري للأشياء، بكلمات خارجة عن الأسلوب اليومي تبحث عن علاقات لغوية ومعنوية وشكلانية جديدة فيما بينها بغض النظر عن رؤيتنا المستقرة إزاء الاستخدام النمطي واليومي لها.

## شعرية النار

قدّست البشرية الأولى النارَ باعتبارها العنصر المتفرد في حركته وتغيّره، وأصلاً للكون، ووُجدت النار على الأرض وفي السماء وفي الجحيم، ونار التطهير والجزاء الأخروي للمذنبين، والنار كطاقة هي نتيجة فعل للحياة، وحيازتها تعني خلق الفنون والظفر بالحضارة، وهي الشمس والنجم والبرق والبراكين، وهي نار الحطب في المواقد والشموع ومصابيح الزيت، ويقدم بعض الشعوب لها التضحيات خوفاً من أن لا تعاود الشمس ولادتها فيساعدون الشمس لإعادة ولادتها بإشعال النار، فهي"توبة وفتنة .

والنار يمكن أن تحمل تعددا قيميا يعطيها هذه القدرة على إظهار القيم ونقيضها في نفس الآن فهي حميمية وكونية تضيء وتحرق، وهي موقد وقيامة، وهي علاج وحريق، ويلامس (باشلار ) ذلك في قوله بأنَّها "متميزة يمكنها تفسير كل شيء إذا كان كل ما يتغير ببطء تفسره الحياة، فإن الذي يتغير بسرعة يُفسر بالنّار. النّار هي الحي جدا. إنّها حميمية وكونية تعيش في قلبنا كما تعيش في السماء، ومن بين كل الظواهر فإنها حقا الوحيدة التي

[1] بنعمارة، محمد: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر. المفاهيم والتجليات. ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، 2000 ، ص210.

يمكنها الحصول أيضا بشكل واضح على القيمتين المتعارضتين: الخير والشر"[1]. لها وجه النور المضيء ولها وجه النر الحارقة.

وقياس تعدادِها المتواتر في هذه القصيدة يساعدنا في عملية استقراء غوايتها؛ حيث تمثلت أسلحة الشاعر بمفردتها وملحقاتها حيث النور والهجير والتنور. ومن حضور النار تنجم شعرية الكتابة، ومنذ البدء أورد الشاعر قصيدته (البرزخ والسكين) في جزء المجموعة الشعرية الأخير، والذي أسماه (كتاب الجمر)، وهو عنوان فرعي ينسجم مع الجمع بين الكتابة والنار من جهة أخرى. ويندرج فيما يسميه (جيرار جينيت)(العناوين الخطابية). فلا تحيل كلمة كتاب إلى جنس بعينه. وهذا تأثر ببعض كتابات الصوفية، فقد عرف عنهم أنهم كانوا يطلقون اسم كتاب على مؤلفاتهم. ونذكر منها كتاب (المواقف) و(المخاطبات) لـ(النّفري)، وكتاب (الطواسين) لـ(الحلاج).

وهذا الأمر حاضر في ذهن الشاعر مما يوحي بأن كتابته تنتسب إلى إرث ثقافي، فقد أرسى نمطاً كتابياً يأبى التصنيف.كما أن الإمساك بجمرة التجربة ليست هينة أو سهلة، غير أن مراودة القصيدة ومساوقتها فنياً وجمالياً يتطلب منه الصبر والمجاهدة والتوفر على قدر كبير من روح التواصل مع المنجز الإبداعي الجزائري والعربي والعالمي لكي يؤثث قصيدته بكل الممكنات والكيفيات الشعرية والتقنيات والأساليب الحداثية المفجرة لدلالات النص وعلاقاته الاسنادية والازاحية البعيدة.

وسنحاول مساءلة شعرية النار أو نارية الشعر في الخطاب الشعري لعبد الله حمادي .فكيف نقرأ عالم النار الرمزي لديه، وأي دلالات للنار في القصيدة؟وقد اخترنا التوقف عند نقاط أربع:

## 1- نار النور:

**وفُصوص من حكمةٍ**
**تلْعقُ منطق النُّور**[2]
**نورٌ يُراوِدُهُ النُّورْ**
**ومعبرٌ للسِّحر وأُغنيةٌ للفُتُونْ(...)**[3]
**قيلَ: قَرْنٌ من نورْ؟**
**يَنْظِمُه صاحب ((الصُّورْ))**

---

[1]Gaston Bachelard: La psychanalyse du feu ،Op ،cit , p: 23.

[2]حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. المصدر السابق، ص.126

[3]المصدر نفسه. ص 127 .

**والحقُّ في قِبْلَةِ المُصَلَّى**
**والكُلُّ والأَجَلُ المُسَمَّى(...)**
**يُدْرِكُهُ النُّورُ ولا يُدْرِكُ**[1].

إن ظاهرة كالنار بخاصياتها المتناقضة والمتعددة تحتم افتراض منهجية تقوم على الجدل انطلاقا من الثنائية الكبيرة التي تحيط بالنار وهي أنه بقدر ما تحرقنا فإنها تضيئنا. قطبان كبيران تتوالد عنهما كل القيم الأخرى. والنار مانحة النور بكل ما تحمله الكلمة من تداعيات وايحاءات، فنور النار هي رمز النموذج الأصلي للروح والحب والعواطف الملتهبة، وبذلك تكون النار بما يوحيه نورها مصدرا للدفء والراحة النفسية والجسدية، ومصطلح (النور) من المعجم الصوفي، الذي يعني عند الصوفية: "كل وارد إلهي يطرد الكون عن القلب"[2] ، وبحيث يكون قلب الإنسان في حالة شهود دائم، أو أن تكون الحقيقة في حالة تجلٍ دائم، فالنور تتشعب منه كل المقومات الجمالية بوصفه مصدرا وينبوعا أبديا للجمال والإشراق الطبيعي والإنساني.

وأكثر ما يلفت النظر في (البرزخ والسكين) تواتر مفردة (النور) من خلال السياق التي ترد فيه كل مرة مما يوحي برمزية هادفة يبغي إليها الشاعر بغية تأكيده على بعض المعاني الخاصة التي يتناولها في سطور القصيدة. وقد لمسنا تلك المحورية حول تداعيات النور في القصيدة. فالشاعر يتلظى بالنار، ويتأمل النور.

إن سيميائية النّور في القصيدة تبدو واضحة المعالم من حيث دلالة المعنى المقرون بالكلمة، فالنور هو محور الكلمات بمعانيها الصريحة والمجازية الاستعارية، والتي تؤدي دور المنبثق من حيثيات الموقف والمشهد التصويري الذي تدور حوله كلمات السطور الشعرية وبالتحديد الأمل، وتحقيق الأماني المنشودة. فالنور هنا رمز لفاتحه من الخيرات التي يأملها الشاعر في حياته للخروج من عالم الضيقات والأسرار وللانطلاق إلى أجواء التحرر بالمعنى الثائر للكلمة، ولكن بهدوء واستقرار نفسي. فهو موت وفناء في لهيب النار.

وتظهر مفردة(النور) كصورة فنية تغذي الطاقة الفكرية، وكل ما يمكن أن ينير في هذه الحياة ليرى بوضوح، فالنور هو رمز قديم معروف للأمل، فهو يشير إلى بداية جديدة، أو ولادة جديدة. وقد يعني عدم القلق من متاعب الحياة الراهنة.

---

[1] حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. المصدر السابق، ص **139**.

[2] ابن عربي، محيي الدين: (اصطلاح الصوفية) ضمن كتاب (رسائل ابن عربي). دار إحياء التراث العربي، بيروت (نسخة مصورة عن نسخة حيدر أباد الدكن **1948**) د. ت، ص **14**.

## 2- نار الإحتراق والتطهير:

**...وفُصوص من حكمةٍ**
**تلْعقُ منطق النُّور**
**يورقُ فيها سَديمُ الواحِد الفَرْد**
**وتُقطفُ نُسيْماتٌ**
**يُسجَّى بها شجر الغَضا**
**بردا.. سلاما..**
**منبع النّار**
**ومنهلُ الصّالحينْ(...)[1].**

في دلالة الإحراق تكون النار هنا رديفة للتكفير بكل ما تحمله الكلمة من دلالات دينية، "وللحرق صلة بالنار، إذ إنه لا يحدث إلا بها. ومتى تمّ ذلك، تحولت النّار المحرقة إلى رماد"[2]، وفعل الحريق هنا هو ما يمكن إجماله بلعنة الكتابة كإجابة سلطوية على ما تعتبره خطأ. بمعنى أن مصير الخطأ إلى النار.

وليس الحريق إلا نوع من الفناء حسب تعبير المتصوفة[3] تطاله الذات التي أحرقت وأنهكت فيها كل الوجودات الزائفة المشوشة وحلّقت نحو مطلقها، حيث حريقها واحتراقها دلالة على اكتمالها ونشدانها الخلاص من واقع يوقف شهوتها لتحقيق المطلق الذي يوجد في الموت، لا يمكن أن تكون بداية من غير نهاية إلا بإحراق الوجودات الحاضرة والآتية لأنّ أمل الانتهاء هو في عمقه رغبة في الابتداء، فالشاعر "سائر في طريق التحوّل ينتقل من حال إلى حال. شأنه شأن المحترق الذي تطمس النّار هيئة جسده، وتحوّله إلى كومة رماد"[4].

والنّار شارة الباطن الحيّ الذي تصدر عنه، ومن ثم فهي مرتبطة بالباطن الذاتي، ولذا فهي تتهيج بفعل الحنين إليه، الحنين لذاتها الباطنية المفقودة، وحركتها هي تفعيل للباطن وتأسيس له على حساب الظاهر. أو تدمير الظاهر الجسدي لحساب الباطن الروحي عبر الاحتراق!! إن الدلالة التدميرية للنّار هنا تنطوي على نقيضها التطهيري، حيث أن التدمير يعني حرق أدران الذات الدنيوية وشهواتها، والاغتسال من خطاياها وذنوبها .ومن عمق الدلالة للنّار هنا تنبثق دلالة الحياة.

---

(1) حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. المصدر السابق، ص **127**.

(2) بنعمارة، محمد: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر. المرجع السابق، ص**93**.

(3) أنظر: القاشاني (كمال الدين عبد الرزاق): اصطلاحات الصوفية. تح وتع: محمد كمال ابراهيم جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، **1981**، ص**59**.

(4) بنعمارة، محمد: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر. المرجع السابق، ص**94**.

والنّار في النص الشعري لعبد الله حمادي تكتسي دلالات وظيفية مغايرة، إنها تشبه نار النبي إبراهيم [عليه السلام]، ليست لها خصيصة الاحتراق بل لها وظائف مضادة. وفي هذا النص النموذج –مع كثرة الأسطر الشعرية التي تعمل على قلب مدلولات النار– اتكاء مرجعي على قولة النفري [وقال لي إذا رأيت النار فقع فيها ولا تهرب فإنك إن وقعت فيها انطفت وإن هربت منها طلبتك][1].

إنّها كتابة صوفية متورطة في الجسد، ولهذا لم يأت الالتفات القوي للإرث الصوفي للنفري اعتباطيا، فهو يمثل المرجعية الأكثر ملاءمة للرؤية الصوفية المتميزة لدى الشاعر، والتي تبحث عن الحقيقة والجمال والدهشة في الكون والطبيعة، والنفري في مواقفه ومخاطباته، يحاور الشمس والقمر والنجوم والسحاب والرياح، ويفنى في الذات الإلهية فناء جميلا لا ألم فيه، بل يمكن القول بأن هذا البعد المرجعي في شعر (عبد الله حمادي) يخلخل أفق انتظار المتلقي الذي تستهويه العبارات الدينية في نصوصها الشعرية، فيخال أنها متناصة مع الآيات القرآنية، لكن قوة هذا التناص تتجلى في كتاب [المواقف والمخاطبات] وليس في الكتاب المقدس [القرآن الكريم].

## 3– نار التصوف:

**آنستُ ناراً ... ورياضاً للعارفين[2].**

وهذا يتناص مع القرآن الكريم، وأنّ موسى (عليه السلام) كان يطلب النّار "فتجلى له في مطلوبه ليُقبل عليه، ولا يُعرض عنه، فإنه لو تجلّى له في غير صورة مطلوبه أعرض عنه لاجتماع همِّه على مطلوب خاص"[3]

ونار الصّوفي هي الذوبان والالتحام بالمطلق، والانتقال من عالم أرضي نسبيّ إلى عالم سماويّ مطلق، وهي انصهار الجزئي بالكلي، ولهب النّار عند الصوفيين هو أعلى درجات السلّم الصّوفي، وهو الاندماج من الأعلى من خلال لهيب النار التي ترمز إلى الأنوار الإلهية، فيخبر القرآن الكريم أنّ النّار كانت ابتداء الوحي إلى موسى وتكليم الله له. وهذه اللحظة (لحظة الخلود والفناء) لا تُدرك حسب الصّوفية الحسيّة إلا بالجانب الحسيّ للالتحام مع الذات الإلهية.

فاللّغة في النص الصوفي عبر بركانيتها الخالقة لبركانية النص تتجرد من ماهيتها الخطابية، وتتعرى من جسمانيتها لتتحول إلى أنوار تكتفي بوهجها الذي يسرد مساراته دون أن يعنى بذرائعيته الإضائية؛ أي هو مجرد لذاته وليس مؤدياً وسيلة الإضاءة لما ورائيتها، هكذا يكسب النص الصوفي لغته خصوصياتها النورانية. كما أن

---

(1) النفري، (محمد بن عبد الجبار بن الحسن): كتاب المواقف والمخاطبات. منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، ص 81.

(2) حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. المصدر السابق، ص129.

(3) ابن عربي، محيي الدين: فصوص الحكم. ط2 ، تع: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980، صص 213،212.

"العمق والرمزية يتصلان بتجربة الصوفي؛ إذ إن التصوف في حقيقته ينشغل باللب والجوهر. ومن ثمة فإن الصوفي الشاعر عميق في دلالته؛ لأن تجربته تنبني على استكناه الحقائق العميقة، وإدراكه لتلك الحقائق يفوق الإدراك الحسي، ويقوم على رؤية من نوع آخر خاطفة ، فهو يلمح"[1]. فالنّار لها دلالة صوفية لأن نار الصوفي هي الذوبان والالتحام بالمطلق والانتقال من عالم أرضي نسبي إلى عالم سماوي مطلق. وهي انصهار الجزئي بالكلي .

لقد عانى الصّوفي الغربة والنفي، فمزج بين العقل والعاطفة؛ ليحقق أسلوباً رمزياً، أو تجريدياً شعرياً، وعانى المبدع الاغترابَ، وحالَ التضاد بين الفضاءين الطبيعي والاجتماعي .فقد توحد بالفضاء الطبيعي؛ لأنه وجد فيه ملاذه وراحته، وانفصل عن الفضاء الاجتماعي؛ لأنه عانى فيه الحزنَ، والاغتراب. هكذا إذن يتشكل مشروع الكتابة الشعرية الصوفية لدى عبد الله حمادي من استبدالات تنويعية تعيد بناء التصوف وفق منظور إستطيقي ممزوج بالحكمة والمعرفة، ينزع إلى التأكيد بأن الشعر الصوفي ليس دائما [شعرا متألما]، فهو يحتفي بالمؤانسة.

## 4- نار الأنوثة:

يقول الشاعر:

**أسافر وتسافرين**
**في آخر الصَّيحةِ لكُلِّ جعلنا**
**منْسِكا**
**لا ترهقني الأحوال**
**الطِّينُ والماءُ**
**النَّار والهواءُ...**
**كانت بدايتها ،**
**كانت نهايتها ،**
**من حَمَإٍ مسنونْ**
**آنستُ ناراً... ورياضاً للعارفينْ**[2].

تنفتح رمزية النّار على عالم الأنوثة الصاخبة، فنراه واقفاً في المنطقة الوسطى بين سلطان غواية النار وصوت الذاكرة/ المرأة/ الوطن. فتولد القصيدة من نار، وتتكثف في الأنثى. ونار الحب هي رؤيا الحب يصوغ الشاعر بها جدلية الذات والمرأة في لعبة أضداد. وثمة علاقة بين جمرة الشعر وحريق الروح والقلق الوجودي. فالحيرة معنى ظاهر في "البرزخ والسكين" فإذا بالنار تنجم عن القلق، فيلوذ الشاعر بالمشاعر الدافئة، وتؤكد المرأة حيرة

---

(1) بنعمارة، محمد: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ط1، المكتبة الأدبية، شركة النشر والتوزيع المدارس، مطبعة النجاح الجديدة، 1422هـ/ 2001م ، ص139.

(2) حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين. المصدر السابق، ص128 .

الشاعر أكثر مما تبعث في نفسه الطمأنينة والسكينة. لأنها ليست امرأة عادية. هي كائن حافل بالقيم التي يريدها، ولا يستطيع أن يمسك بها؛ لأنه يريدها روحاً متعالية توحي بالعطاء غير المتحقق فعلياً.

إن التجربة الشعرية الصوفية تمثل نموذجا يسعى إلى تأسيس هويته المتعالية من خلال التصوف الذي يعيد الاعتبار للجسد الأنثوي الذي طالما سيّج في مفاهيم دونيّة أساءت إليه.

**تجاور الأضداد**

إنّ النّص الراهن منسوج من جملة من المتضادات، والشاعر يحاول بوعي وقصدية مسبقة إثارة نوعٍ من التجريب والمغامرة والفوضى داخل احتشاد الصور والمشاهد والمفردات الشعرية المتضادة، فالقصيدة تصدم القارئ في ضديتها؛ حيث نجد أنه يجمع بين متضادي النار والماء .وبالدخول إليها من متنها نجد أن كلاًّ من المفردتين تجمع دلالات متضادة، فالماء يحيي ويميت، والنار تحرق وتضيء .ومن التضاد الماثل في اجتماع الماء والنار نتعرف رؤيةَ الشاعر ورؤياه. فكل ما في الديوان ينجم عن الماء والنار. وكيف تتضافر النار مع نقيضها الدلالي الماء في تشكيل العالم الشعري. لكن يمكن لعلامة (الماء) أن تكون مرتبطة بعلامة (النار) التي تصير بالتالي علامة الموضوع (الأزمة)، فالشاعر "يعيش منفعلا، ومنجذبا إلى حرارة التجربة (...). غير أنّ الميل إلى الانطفاء والخمود يهدد دوام التجربة في حرارتها، وهكذا تصبح تجربة الشاعر اعترافا بحقيقة التضاد"[1] ليُصبح النص مُضمراً علامةً أخرى غير علامته الظاهرة، ويحدد ملموساً آخر غير ما تعطيه (اللغة) في خارجها، والجدل الأزلي بين الماء والنار ظاهر بتعمد وقصدية، وهو كذلك موجود الحاضر وداله معاً.

ولقد أدرك (عبد الله حمادي)عمق الصلة التي تربط تجربته الشعرية الخاصة بالتجربة الصوفية مما دعاه إلى تمثّل بعض النماذج من تلك التجربة، وتجلّى ذلك من خلال اقتباس بعض عبارات(ابن عربي، والحلاج) وغيرهما، ويلحظ المتلقي شدة التقارب والتشابه بين النصين: نص حمادي الشعري، ونص ابن عربي النثري، ولا عجب في ذلك، فحمادي يتقنّع بقناع ابن عربي، وهو هنا يورد الكلام على لسان (ابن عربي)نفسه."لهُ النُزول ولنا المعراج"، ويُعتبر ملمحاً مهما في تطور القصيدة هذا الاقتباس الذي يمثل بحكم الضرورة استهلالا معلنا، فهو تعميق للتجربة السابقة في التجربة الجديدة. وهو توصيل ما لحق بما سبق، ولذلك لم يأت عند (عبد الله حمادي) بمثابة عنصر اتكاء، ويقول في متن النّص:

**لهُ النُزول ولنا المعراجْ**
**ومفازةُ عيْنيها ما بيني**

---

[1] بنعمارة، محمد: الصوفية في الشعر المغربي المعاصر. المرجع السابق، ص122.

**وبين الآجلة**
**يدبر الأمرَ**

النزول صفة الماء، والمعراج كان صعودا وهو صفة النار وقد نجح حمادي في إنتاج تجليات تتجاوز الزمان والمكان الموضوعيين إلى فراغ الحلم الأرضي وفضاء العروج الفكري محلقا في زمان ومكان مطلقين إلاّ أنّهما على صلة وطيدة بالوقائع المعيشة، ويذكران دائماً بهذه الصلة المركزية التي تبقي الحلم الرؤيوي الصوفي متمحورا حول الواقع ومتجذرا في الحياة، ويرى (ايكو) أن إنتاج التجليات هي الوظيفة السيميائية المركزية للأدب، وإنتاج التجليات يعني (أن نعكف على الأشياء الحاضرة لندرسها ولننحتها بطريقة تمكن الذهن اليقظ . بعد تجاوزها . من إدراك معناها غير المعبر عنه يحيل الموضوع على سديم من المضامين)[1]، وهذه الفعالية تبقي الرمز/العلامة (مفتوحاً قابلاً للتأويل بصفة مستمرة)[2].

وبالتالي تحاول القصيدة أن تنتهي بأمنية خاصة كإسقاط من الشاعر على الواقع:

فالنزول نقيض المعراج، كما الماء هو نقيض النار، ولكن هذا التناقض ما هو إلا ذو جوهر واحد؛ لذلك يؤكد الشاعر:

**ما في الجبة**
**عاقبة البدء**
**وخاتمة السكين (...)**

هكذا إذن تتمحور دلالات الألفاظ بين قطبين اثنين– النار والماء – لتشكل البداية حجر بناء أساسي في فتح النص الشعري على مصراعيه، حيث أن الماء هو قوة التدمير، أما النار فهي قوة التطهير، وقد يكون العكس. وفي تنازع هذين القطبين يُسقط الشاعر دلالات النص على مرآة نفسه، فينهي القصيدة في جدلية الواقع والرؤيا بقوله:

**لنا النزول وله المعراج**

وهو بذلك يؤسس لفعل موازٍ لعتبة الاستهلال في بداية النص.

---

[1] أيكو، أمبرتو: السيميائية وفلسفة اللغة. تر: احمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، **2005**، ص **376**.

[2] المرجع نفسه، ص**378**.

ويُعتبر التفاعل بين النقيضين (الماء/النار) يحقق التجدد والحيوية والاستمرارية الخصبة لمعايشة لحظة البكاء على الذات المفقودة. وفي الوقت نفسه يهدف إلى تقليص فاعلية كل من النقيضين حيث يمتص كل منهما طاقة الآخر، ولا يسمح له بالسير إلى مداه الأقصى فيحطم الذات تحطيما عبر طوفان الماء بالإغراق. الذي يُجفَف بنار الإحراق.

ولا يمكننا أن نحدد هذا المسار الصوفي دون التعرض إلى الجانب الدرامي – المأسوي للإنسان وهو يصارع الجانب الأرضي المكبل بالأخطاء فالتحول الخارق عند التبادل بين الطاقتين المزدوجتين للصعود والهبوط، فالصراع الصوفي هو صراع دائم بين الواقع والقيم المثلى ينذر بمواجهة بين الصوفية المقترنة بالكرامة كفعل خارق عند دمج الذات الفردية بالذات الخالدة، وهو صراع داخل الذات من أجل تمثل الذات المطلقة. فهو صراع داخل الذات وصراع مع الواقع في آن.

إن الشاعر في صراعه مع الواقع تؤازره ثنائية النار والماء كدليل قلق وحيرة، وسبب من أهم أسباب التحريك في قصيدته الذي تجلى واضحا في أسلوب التكرار ليرسخ هذه الظاهرة ويدعمها لأن الشاعر قد أدرك أن لا خلاص من قلقه إلا بالكشف عنه، وعن أسبابه الموجبة له.

أما إذا نظرنا إلى توزيع الأفعال فبإمكاننا إحالة الأفعال المضارعة إلى قطب الماء باعتباره انسيابًا يتشكل في كل شيء/ قناع ودلالة على الاستمرارية المطلقة. أما الأفعال الماضية فترتبط بقطب النار، لكونها لا تمتد في الزمان، لأنها محدودة الفعل في اشتعالها وانطفائها.

ومع أن الشاعر يجمع بالتضاد بين الماء والنار نجد أن الثنائية تكاملية؛ لأنه يلتحم بالطبيعة التحاماً صوفياً. فلا نستطيع أن نتعرف الحدود بين أجزاء الفضاء الطبيعي. فيتداخل الماء مع النار في رمزية التطهير، فالنار تطهر الكينونات بالتعذيب والماء يطهر بالكشف عن الجوهر الأصلي في جوانيات الكينونة بعد إزالة غشاوات الدنس الأرضي. هذا ما نجده في التقريرات العالمية للفكر الغيبي مما يمثل مشتركاً ميتافيزيقياً عاماً بين الديانات يتموضع في سيمياء العلامة المائية.

هكذا يُنشأ الشاعر بمجاز الكلام رؤيته لتاريخ الوطن، وإذا كان الماء متدفقا بالشعر في القصيدة فإنها تشرق بالنار والنور، وتمزج بين عنصرين يشتركان جوهرا ويختلفان صفة ومفهوما، ويتحولان من الطبيعة إلى علامتين تؤسسان للقصيدة وتجربة الشاعر في الكتابة. ومنذ العنوان الذي يشي بالماء والنار، ومتعلقاتهما تنطوي القصيدة

على ما في الماء والنار من سيلان وتوقد كلما تعمقنا في النص، وأمعنّا النظر في مرموزات دال الماء والنار لأمكننا العبور من التحليل إلى التأويل.

والشّاعر يستخرج النقيض من نقيضه كعملية إخراج الموت من الحياة، وأن يستخرج البرودة من الحرارة، الانطفاء من الاشتعال والاشتعال من الانطفاء مرة ثانية، النار هي نقيض الماء، ولكن هذا التناقض ما هو إلا ذو جوهر واحد ، وتتمحور دلالات الألفاظ في القصيدة بين قطبين اثنين– النار والماء – لتشكل البداية حجر بناء أساسي في فتح النص الشعري على مصراعيه ، حيث أن الماء هو قوة العنف/السكين، أما النار فهي قوة التطهير والخلاص/البرزخ.

**خلاصة**

تتبدّى في القصيدة ملامح الاستياء من الواقع، ومحاولة لتفلت من إساره إلى عالم علوي رائع جميل مجرد، وإن كانت صرامة الواقع نفسه لم تسمح للشاعر بالهروب إلى عليائه، والتأمل في مجرداته كما هي الحال عند الغالبية العظمى من شعراء جيله.كما أن أزمة الواقع نفسها هي التي دفعته للتمسح ببعض ملامح التصوف في الشعر العربي المعاصر الذي من أبرز سماته الحزن والإحساس بالغربة ومعانقة الذي يأتي ولا يأتي.

والشّاعر لم يقع فريسة التعالي على هذا الواقع المرفوض، بيد أنه أعلن رغبته في اعتزاله، مختارًا هذا الموقف السلبي/ الإيجابي جدًا في ذات الوقت؛ إذ قدم كل حيثيات التخلي عن الدور /المقعد، كما قدم أهم ملامح الأزمة التي شكلت تلك الرغبة، ومن ثم كان لابد أن يغوص في بعض تفصيلات الواقع، معبِّرًا في نهاية القصيدة عن السمة الغالبة في أبناء جيله، ومن ثم فإن القصيدة سجل حافل بكل أزمة هذا الجيل، واعتراضاته، من خلال مرآة الذات الشاعرة التي عكست الضمير الجمعي لهذا الجيل.

ولقد توجه الشاعر (عبد الله حمادي) إلى التصوف هرباً من واقع مادي واجتماعي وسياسي مأزوم، وبحثاً عن عالم أكثر روحانية وشفافية وصفاءً، تنحسر فيه قوة المادة أو تذوب .والتصوف عنصر مهم من عناصر التجربة الشعرية المعاصرة، وذلك لارتباط التجربة الشعرية المعاصرة بالتجربة الصوفية؛ إذ أن هنالك علائق وشيجة بين كلتا التجربتين الإبداعيتين: الصوفية والمعاصرة؛ حيث شكلت التجربة المعاصرة مجالاً ملائماً لمواقف الرفض والتضحية

كما فعلت التجربة الصوفية من قبل، كما أن التجربة الصوفية إنسانية عامة تهدف إلى تجاوز الأشياء الخارجية للوصول إلى جوهر الأشياء؛ أي إلى الحقيقة، وهو الهدف نفسه الذي تسعى إليه التجربة الشعرية المعاصرة.

ولعلّ الشّاعر قد وجد في محنة الشاعر الصوفي قبله . في معاناته واضطرابه ومكابدته، وبحثه الدائب عن الحقيقة، وتأمله واغترابه ووحدته، وانتظاره للحظة الإلهام أو الكشف عن شيء من محنته هو في معاناته ومكابدته واغترابه وتأمله في هذا الواقع. وتتجسد التجربة الصوفية من خلال معالجة أزمة الإنسان الوجودية، ذلك الإنسان المقهور، الثائر ضد التسلط والعبودية، إنها تجربة عبرت في جوهرها عن أزمة المثقف في المجتمع، طارحة من خلالها همومه وقضاياه بحثا عن الخلاص.

لقد كان للنص الصوفي تأثيره الواضح على أجيال متعاقبة لكونه ينطوي على منطلقات للحداثة من حيث المبدأ، فالتجليات الصوفية تبرز في النص عبر صور مختلفة، فقد تبرز مع العبارة الصوفية، أو الشخصية الصوفية، أو مع الدلالات المختلفة لتلك الرموز.

و(حمادي) يطمح، بل ينشد عالماً آخر مغايراً تماماً لهذا العالم الفاسد، ويريد عالماً يصبح فيه الإنسان سديماً لأخيه الإنسان. عَالماً يشعر فيه الإنسان بذاته وبإنسانيته. ولقد استطاع أن يستوعب ملامح التجربة الصوفية ودلالتها، وأن يستخلص السمات الدائمة الثراء والاستمرارية في هذه التجربة، وأن يتمثلها جيداً في شعره، محملاً إيّاها بعض جوانب تجربته الشعرية الخاصة، كما كان تصوفه انكفاءً إلى الذات، التي طالما انتظرت الخلاص من هذا الواقع، وبحثت عن عالم تتحقق فيه كرامة الإنسان وحريته. وتأسس كل ذلك الخطاب الصوفي على التجاوز واختراق الأطر بين مكونات العالم، أو مكونات المجتمع، أو بنية اللغة، وتقاطع الشاعر في رحلته التخييلية مع المتصوفة؛ حيث ارتاد مقام الرؤيا، وانكشف له السر، ولم يبحْ، فالبوح موت في العرف الصوفي.

وأخيراً (البرزخ والسكين) جرح شاعر ينزف لما يجري على أرض الوطن، يعيش أشواقه الروحية ليشع الأمان والحلم، فينبثق الضياء، وهو يعي التضاد حين يندغم الماء بالنار، وتمتزج مرارة الواقع بحلاوة الخيال؛ إذ حضور الصورة المائية التي تشكل مرآة تعكس الحالة النفسية المأزومة كبؤرة احتلت مساحتها الشعرية مع انسجامها والعتبة النصية(العنوان)، وهي ترجّح الفضاء الطبيعي على الفضاء الاجتماعي كون فضاء الواقع(الاجتماعي) يتضمن رؤية الشاعر والفضاء المفتوح(الطبيعي) يتضمن رؤياه.

وفي تنازع هذين القطبين يُسقط الشاعر دلالات النص على مرآة نفسه ، فينهي القصيدة في جدلية الواقع والرؤيا بقوله:

**ما في الجبَّةِ**
**عاقبة البدْءِ**
**وخاتمةُ السكّينْ(...)**
**خيالٌ ... في خيالْ**
**سُؤَالٌ في خَيَالْ**
**خيالٌ في عَمَاءْ(...)؟؟!**

حيث الذات وهي تتعمق تناميا طبيعيا، وتتعدد دلالاتها، فاعتبرت المحك الحقيقي للشاعر مع الشعر، واستطاعت إضاءة جوانب مهمة دلالية من خلال دلالات: الماء والنار.

# الخاتمة

## الخاتمة

في الوقت الذي ظلت الذات/النص تناضل من أجل استرداد ذاكرة اللغة، وتقاوم الغياب، حاولنا العودة إلى تراكمات ما أنتجته المرحلة التسعينية في الجزائر، مسجلين ضرورة التوقف طويلا عندها على مستوى الخطاب الشعري الحداثي، الذي ظل يبحث دائما عن التدخل القرائي المتخصص. الذي ينقذ هذا المشروع من الفقدان، وتوثيقه في خطاب نقدي معاصر يكون مؤهلاً للبحث والدراسة والتنقيب للأجيال القادمة.

وقد حاولنا خلال بحثنا هذا أن نحفر في بعض النصوص بعدما وضعنا القارئ أمام مقدمة استعراضية للمناخ الأدبي الذي ترعرعت في كنفه هذه المختارات، وبالتالي يسهل عليه الإحاطة بالأجواء الفكرية والأدبية التي أسهمت في تكوين هذه الأصوات الشعرية في خضم الأحداث التاريخية، والمحطات الفاصلة ليصبح من اليسير على المتلقى الحكم على أي صوت من هذه الأصوات. لنقف على:

- إن اقتران الزمن بالمحنة، يحيلنا بالضرورة على زمن مختلف عن أي زمن آخر، فزمن المحنة هو زمن المأساة والفجيعة الذي انطلق الإحساس به في المدونة الشعرية محلّ الدّراسة، بداية من الواقع اليومي المعيش، وفي اتجاه صوب الداخل النفسي في حركة تداخل واضطراب، أنتجت ذاتا مضطربة تحس بالهزيمة والضياع والتشظي.
- امتلك النسيج النصي وحساسياته اتجاه الراهن الشعري حضوره في الساحة الأدبية ولو بصدور مجاميع شعرية بنسخ محدودة تجاوز بذلك الشعراء ضغط الواقع الاجتماعي، ويعتبر ذلك رهانهم الوحيد وإيمانم المطلق بمشروعهم الشعري.
- لقد خلق الشعر الذي عايش زمن الأزمة التسعينية إشكاليات عدة، كما قاد اليقين الشعري إلى مواقع جديدة تغري بالغوص في كنه مجاهلها، واستطاع أن يقدم نموذجا غنيا ومغريا لخوض غماره. ويمكننا القول إن مصطلح (التسعينيون) لتصنيف الجيل الجديد من الشعراء الجزائريين لا يهدف بأيّ حال لتحجيم فئة من الكتّاب ضمن قالب زمني يستعير أسمه من مرحلة مرّت بها البلاد، إنما هو محاولة لملامسة هوية مشتركة لجيل الشعراء الجزائريين الذي تكوّن وعيّه الثقافي، وعاصر مرحلة من التاريخ انعكست على كتاباتهم .
- هناك الكثير من الأسماء الجيدة التي تناولت أزمة الوطن، واستطاعت أن تحجز لها مكانا في ذاكرة القارئ، وجعلته يتتبّع آخر إبداعاتها. في الوقت الذي كانت الجزائر في التسعينيات تبحث عن شعرائها الذين غيّرت الأزمة العديد من مواقفهم.

- توزع المنجز الشعري شاعراً مؤسساً يستشرف عصراً قادماً، ويكتب بشيء من الرويّة، ويبقى نصه مهيمناً على مراحل شعرية مقبلة ضمن كتابة تأسيسية أقلّ حدّة وانفعالاً تمضي مع حقيقة هادئة في نمو طبيعي، وشاعراً يغامر بحداثته بحكم الانفعال السريع، وعدم الانتظار لاختمار الحالة، وبعد فترة إما أن يعتزل الشعر أو يتركه إلى نمط أدبي آخر.
- كما حاولنا أن نقف طويلا على أعتاب وهو النص الحداثي، حيث لا يستطيع أيُّ متابع للمشهد الشعري الجزائري خلال التسعينيات أن ينفي وجود حراك وتطور على مستوى الصّعيد الشعري كانت العلامة الأبرز فيه تنامي حضور نص حداثي أبرز سماته التنوع والتجريب وإعادة انتاج الهوية الجزائرية، واحتضانها لمنجزات الحداثة، وما بعدها. حيث أثبت التسعينيون مشروعية وجودهم واستمرارهم، وتمكّنهم من مواصلة وتطوير التجربة الشعرية بفاعلية، امتداداً لأجيال سابقة ساهمت في تأسيس الهوية الجزائرية.
- تميزت نصوص الشعراء التسعينيين الحداثيين ببعض الخصائص العامة التي ظهرت في كتاباتهم الأولى، ولعل أهمها ابتعادها عن التوجيه والشعارات السياسية والاجتماعية التي ميزت الاجيال التي سبقتهم. كما مارست نصوصهم المواربة والابتعاد عن المباشرة، وعن الجدل والتصنيف السياسي والايديولوجي.
- مالت القصيدة الى تمثيل حالات إنسانية وأخرى وجدانية خاصة تستمد فضاءاتها من حساسية الواقع المعيش، و تنمو فنيا باتجاه بنية الإيجاز والتركيز.
- تأثيث بيت النص الجديدة بأدوات ومرجعيات تنهض بقدرات النص، التي يجب أن يثمنها النقد على أنها إضافات يجب الاعتراف بقدرة أصحابها. بعيدا عن الموسيقى والايقاع حيث نجد قصيدة التفاصيل الانسانية التي تعج بنثريات اليومي، ومكابدات الذات وتشظياتها. وقصيدة التأمل وكتابة الذات، والجنوح إلى التجربة الفلسفية والوجدانية، وقصيدة تتضمن رسائل اجتماعية، وسياسية واحتجاجية توحي الى القارئ على هيئة شفرات.
- أصبح الإفصاح عن الذات الشاعرة، محوراً جمالياً وأسلوباً تعبيرياً تقوم عليه التجربة، التي تحيط بها شبكةٌ من هواجس حاملها ومواقفه، ولم تعد "النرجسية" صفة ملحقة بأصحابها، بل صارت معياراً جمالياً، وموقفاً من العالم والحياة، وقد أصبحت قراءة اسم الشاعر في عنوان عمله، وكأنها شأنٌ دلاليٌ، وربما جماليٌ، ذو بُعدٍ اجتماعيٍ.
- انتقال النص إلى الذات، وتعبيراته الوجدانية كمحمولات إنسانية، وقد تحولت الرموز الخاصة والأسماء إلى متكآت وجدانية، بحثاً عن (مأوى) شعري، يحقق للنفس البشرية شروط راحتها الأولية (المؤقتة) أو أمنها الخاص، بالعودة إلى الينابيع الأولى، والمفردات التي تدعو إلى تصالح الذات الشعرية مع يقينها الوجداني.

اختفت حاجة الشعر إلى الاستغراق في المعرفة أو الأساطير لتحل محلها تجربة الشاعر نفسه في تغذية مادة النص، وهذا يعني وجود متغيرات تركيبية قد طرأت على بنية النص الجديد، واستبدل الشاعر اهتمامه الأبستمولوجي منحرفاً به نحو التجربة الحياتية للشاعر نفسه لتكون هذه التجربة محوراً للمعرفة.

أخذ النّص الشعري منحى قصدياً واجتماعياً، وشعرياً في خلخلة الشكل حتى على الصعيد الطباعي والإخراجي يختزل من خلاله الشاعر المضامين، والتوجهات، والرؤى الفكرية ويساعدنا على وضع تصور أولي عن عالم الشاعر وفضاءاته. لهذا لا يتم الاختيار بشكل اعتباطي ومتسرّع.

تمثّل اشتغال بعض الشعراء التسعينيين على تخليق لغة شعرية متفجرة من داخل النص حيث كان ديدنهم الوحيد هو استثمار طاقات اللغة وتشغيلها على نحو مغاير؛ أي بمعنى كسر السياج التأطيري الذي يقف عائقاً في وجه قصيدة النثر وتغيير وظيفة المعجم اللغوي والانطلاق بالدال إلى مدلولات متعددة، وعليه فان الدال هنا لا يشير إلى مدلوله المباشر على أرض الواقع ، إنّ هذا هو الأساس الأول الذي ينبغي الاستناد إليه في تحليل وفهم طبيعة الأداء اللغوي في النص الأدبي.

المشروع الشعري التسعيني قام بخلق موازنة بين العناصر الأدائية/الذاتية للشاعر وبين تلك العناصر الموضوعية المستلة من المعجم اللغوي إضافة إلى تلك العناصر التي يجب توافرها في عملية التوصيل بغية جعل قصيدة النثر قادرة على التأثير والفعل مع المتلقي أو السامع فإذا كان ثمة هيمنة مضمونية فإنها تنبثق من المتخيل الشعري المتجسد عبر آليات اللغة بتخليق الانفعال والتوتر الذي يسود الجملة الشعرية المتخيلة داخل نسيج النص ، وهكذا تدريجياً يتخلق جسد النص وهو ينمو ويتمظهر أمام الشاعر من خلال شبكة العلاقات الداخلية بين الكلمات والجمل المتولدة.

تشكّل الصورة عتبة تضاف إلى بقية العتبات الأخرى، تساعدنا على وضع تصور أولي عن الكتاب، خصوصا، وأنه في عصرنا هذا لا يكاد يخلوا كتاب من صورة فوتوغرافية، أو تشكيلية، وهذا يدفعا إلى طرح تساؤلات تتعلق بمضمون اللوحة الإرسالية التي تود الصورة تبليغها، وعلاقتها بمضامين المؤلف.

# قائمة المصادر والمراجع

**القرآن الكريم**

**أولا: المصادر:**


**أنزار، نجيب:**

- كائنات الورق. ط **1**، منشورات الاختلاف، الجزائر، **1998** .

**حمادي، عبد الله:**

- البرزخ والسكين. ط **3**، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، **2001** .

**دحية، مصطفى:**

- اصطلاح الوهم. ط**1**، منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين، **1993**.

**ابن جني، (أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي):**

الخصائص. ط**2**، تح: محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، **1952**.

**ابن خلدون، (عبد الرحمن بن محمد):**

مقدمة العلامة بن خلدون، القاهرة، المكتبة التجارية الكبرى، د.ت.

**ابن رشيق (أبي علي الحسن بن رشيق القيرواني):**

العمدة في صناعة الشعر ونقده. دار الكتب العلمية، بيروت، ج**1** ،**1983** .

**ابن عربي، محيي الدين:**

فصوص الحكم .تح: ابو العلا عفيفي ،مطبعة الديواني،بغداد ، **1989**.

الفتوحات المكية. ط**1**، تح: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت،**1999** .

(اصطلاح الصوفية) ضمن كتاب (رسائل ابن عربي)، دار إحياء التراث العربي، بيروت (نسخة مصورة عن نسخة حيدر أباد الدكن **1948**) د. ت.

**ابن فارس، (أبي الحسن أحمد) (ت 395ه):**

الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها. تح: مصطفى الشّويهي، بيروت،لبنان، **1964**م.

**الآمدي، (علي بن أبي علي بن محمد):**

الإحكام في أصول الأحكام. ط**1**، تح: سيد الجميلي، دار الكتاب العربي، بيروت ،**1404**.

منتهى السؤل في علم الأصول. د.ط، الجمعية العلمية الأزهرية المصرية الملايوية، مصر، د.ت.

**الباقلاني، (أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد):**

إعجاز القرآن. تح: السيد أحمد صخر، دار المعارف، مصر (د. ت).

**الحلاج ، (الحسين بن منصور):**

الطواسين .منشورات الأمد ،بغداد ، **1991**.

**الرازي ،(محمد بن ابي بكر بن عبد القادر) :**

مختار الصحاح .دار الكاتب العربي، بيروت ، **1981**.

**الزمخشري، (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر) (ت 538ه):**

الكشاف. ط**1**، دار الفكر، بيروت، **1977**.

أساس البلاغة. ط**1**، تح: مزيد نعيم ، شوقي المعري، مكتبة لبنان ناشرون، **1998**.

**الفراهيدي، (الخليل بن احمد) (ت 175ه):**

العين. تح:د.مهدي المخزومي، ود. إبراهيم السّامرائي، دار الرَّشيد للنّشر، بغداد، **1980**م.

**النفري، (محمد بن عبد الجبار بن الحسن):**

كتاب المواقف والمخاطبات. منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت.

## ثانيا: المراجع:

**العربية:**

**الأسدي، أسعد:**

شعرية العمارة، الموسوعة الصغيرة. دار الشؤون الثقافية العامة، **2002**.

**الأعرج، واسيني:**

الطاهر وطار، تجربة الكتابة الواقعية. الرواية أنموذجا. دراسة نقدية. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، **1989**.

**الأيوبي، ياسين:**

مذاهب الأدب الكبرى، الرمزية. المؤسسة الجامعية، بيروت، **1982**.

**البحيري، خالد فهمي:**

تاريخ الفن المعاصر وأعلامه. ط **1**، مكتبة مدبولي، القاهرة، **1975**.

**البريدي، عبد الله عبد الرحمن:**

الإبداع يخنق الأزمات. ط**1**، بيت الأفكار الدولية للنشر والتوزيع، الرياض، **1999**.

**بلال، عبد الرزاق:**

مدخل إلى عتبات النص. دراسة في مقدمات النقد العربي القديم. دار إفريقيا الشرق، **2000**.

**بن خليفة، مشري:**

سلطة النص. ط**1**، منشورات الاختلاف، **2000**.

**بن عبد العالي، عبد السلام:**

المؤلف في تراثنا الثقافي، التراث والهوية. ط**1** ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، **1987**.

ثقافة الأذن وثقافة العين. دار توبقال للنشر، المغرب، **2000**.

**بنعمارة، محمد:**

الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر. ط**1**، المكتبة الأدبية، شركة النشر والتوزيع المدارس، مطبعة النجاح الجديدة، **1422**هـ/ **2001**م

**بنكراد، سعيد:**

السميائية (مفاهيمها وتطبيقاتها). منشورات الزمان، الرباط، **2003**.

**بوحوش، رابح:**

الأسلوبيات وتحليل الخطاب. مختبر جامعة عنابة، الجزائر ،**2006**.

**البياتي، عبد الوهاب:**

تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، **1968**.

**التريكي، فتحي:**

الحداثة وما بعد الحداثة. دار الفكر، دمشق، **2003**.

**التلاوي، محمد نجيب :**

القصيدة التشكيلية في الشعر العربي. ط**1**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، **1998**.

**الجبوري، محمود شكر:**

الألوان تأثيرها في النفس وعلاقتها بالفن. ط**1**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، **1981**.

**الجزار ،محمد فكري :**

العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، سلسلة دراسات أدبية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، **1998**.

لسانيات الاختلاف. ط**1**، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، مصر الجديدة، **2001**.

**جودة نصر، عاطف:**

النص الشعري ومشكلات التفسير. مكتبة الشباب، **1989**.

**جودت زيادة، رضوان:**

صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم. ط **1**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، **2003**.

**الحربي، فرحات بدري:**

الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب. ط**1**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، **2003**.

**حسين، خالد حسين:**

نظرية العنوان. دار التكوين، دمشق ، **2007**.

**حليفي ، شعيب:**

هوية العلامة. ط**1** ، الدار البيضاء دار الثقافة، بيروت. **2005**.

**حمادي، عبد الله:**

الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع. د.ط، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، **2001**.

**حمر العين، خيرة:**

جدل الحداثة في نقد الشعر العربي. رسالة جامعية- جامعة وهران **1995**.

**حنون، مبارك:**

دروس في السيميائيات. ط**1**، دار توبقال للنشر، البيضاء، **1987**.

**حمودة ، يحيى:**

نظرية اللون. دار المعارف، **1979**.

**الحميري، عبد الواسع :**

الخطاب والنص: المفهوم، العلاقة، السلطة. ط**1**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، **2008**.

**حيدر، كاظم:**

التخطيط و الألوان. ط**1**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، **1984**.

**الخال، يوسف:**

الحداثة في الشعر. ط**1** ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت، لبنان، **1978**.

**الخضيري، محسن أحمد:**

إدارة الأزمات، منهج اقتصادي إداري متكامل لحل الأزمات.مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر،**1995**.

**خليل، موسى:**

الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر. مطبعة الجمهورية، دمشق، **1991**.

**الخليلي، جعفر:**

لوركا مجموعة مقالات نقدية. ط**1** ، إعداد وتحرير ما نويل دوران، تر:عناد غزوان، وزارة الثقافة والإعلام، العراق.

**خمري، حسين:**

فضاء المتخيل – مقاربات في الرواية. ط**1**، منشورات الاختلاف، **2002**.

**خمري ، حسين وآخرون:**

سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي. ط**1** ، منشورات النادي الأدبي . جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، **2001**.

**داغر، شربل:**

الشعرية العربية الحديثة. ط**1**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، **1988**.

**الداية، فايز:**

علم الدلالة العربي، النظرة والتطبيق. دراسة تاريخية تأصيلية نقدية. ط**2** ، دار الفكر، دمشق، سوريا، **1996**.

**الراجحي، عبده:**

كتاب التطبيق النحوي. ط**1**، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، **1999**.

الرويلي، ميجان، و البازعي، سعد:

دليل الناقد الأدبي. ط**3**، المركز الثقافي العربي، الرباط، المغرب، **2002**.

**زمال، أبو بكر :**

الصوت المفرد: شعريات جزائرية،منشورات البيت برعاية كادموسن، الجزائر **2004**.

**سبيلا، محمد، وآخر:**

الحداثة. دفاتر فلسفيه، دار توبقال للنشر، **1996**.

**السد، نور الدين:**

الأسلوبية وتحليل الخطاب. دراسة في النقد الأدبي الحديث. دارهومة، الجزائر، ج**1**، **1997**.

**سعيد، علي أحمد (أدونيس):**

مقدمة للشعر العربي. ط **3**، دار العودة، بيروت، لبنان، **1979**.

فاتحة لنهايات القرن. ط**1**، دار العودة، بيروت، **1980**.

زمن الشعر. دار العودة، بيروت، **1983**.

النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، د.ت، **1993**.

الثابت والمتحول. بحث في الإبداع والإتباع عند العرب. دار الساقي، **2001**.

**سعيد، خالدة:**

حركية الإبداع. ط**2** ، دار العودة ، بيروت، لبنان ، **1982**.

**السيد، غسان:**

إشكالية الموت في أدب جورج سا لم، غابرييل مارسيل، ألبير كامو. ط**1**، دار معد للنشر والتوزيع، **1993**.

**الشيخ، محمد:**

جاذبية الحداثة ومقاومة التقليد. ط**1**، دار الهادي، بيروت، **2005**.

**الشيخ، خليل:**

الانتحار في الأدب العربي. ط**1**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، **1997**.

**صالح، صلاح،وآخرون:**

في الشعرية البصرية. ط**1**، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، **1997**.

**صفدي، مطاع:**

إستراتيجية التسمية في نظام الأنظمة المعرفية. ط**1**، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، **1986**.

**طالو، محيي الدين :**

الرسم واللون، دار دمشق للنشر والتوزيع، دمشق، **2000** .

**عاصي، جاسم:**

دلالة النهر في النص. الموسوعة القافية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، **2004**.

**العالم، محمود أمين وآخرون:**

في قضايا الشعر العربي المعاصر. د. ط، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، **1988**.

**عبده، سير:**

التحليل النفسي لحالة انتظار الموت. ط**1**، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، **1993**.

**عبد الرحمان، طه:**

في فصول الحوار وتجديد علم الكلام . المركز الثقافي العربي، بيروت.

**عبد الله ثاني، قدور:**

سيميائية الصورة .دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران ، **2005**.

**عبد المطلب، أحمد:**

مناورات الشعرية. ط **2**، دار الشروق، مصر، **1996**.

**عبوي، زيد منير:**

إدارة الأزمات. ط **1**، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، **2006**.

**عبيد، محمد صابر:**

تمظهرات التشكل السيرذاتي، قراءة في تجربة محمد القيسي السيرذاتية. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

**العماري، عباس رشدي:**

إدارة الأزمات في عا لم متغير. ط1، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، 1993.

**عمر، أحمد مختار:**

اللغة واللون. عا لم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

**العودات، حسين:**

الموت في الديانات الشرقية. عرض تاريخي. ط2، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، 1992.

**عيد، رجاء:**

لغة الشعر. دار المعارف، القاهرة ،1985.

**الغذامي، عبد الله محمد:**

تشريح النص. ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1987.

ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية). ط1، النادي الأدبي، جدة، 1992.

**غطاس كرم، أنطون:**

الرمزية والأدب العربي الحديث. د ط، دار المكشوف، بيروت 1949.

**فاضل، تامر:**

الصوت الآخر. الجوهر الحواري للخطاب الأدبيّ. ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992.

**فتوح، أحمد محمد:**

الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر. ط 3، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984.

**قاسم، عدنان حسين:**

الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي. ط1، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2000.

**قطوس، بسام:**

سيمياء العنوان. ط1، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001.

**القعود، عبد الرحمن محمد:**

الإبهام في شعر الحداثة سلسلة عا لم المعرفة(العوامل و المظاهر و آليات التأويل). ع279، مارس2002.

**قلج، سعيد عبد الرحمن:**

جماليات اللون في السينما. وزارة الثقافة، القاهرة، 1975.

**كليب، سعد الدين:**

وعي الحداثة. دراسات جمالية في الحداثة الشعرية. د.ط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1997.

**كليطو، عبد الفتاح:**

الغائب .دراسة في مقامة الحريري. دط، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، 1987.

**الماكري، محمد:**

الشكل والخطاب. مدخل لتحليل ظاهراتي. ط1، دار الآداب ، بيروت، لبنان ، 1995.

**ماهر، أحمد:**

إدارة الأزمات. الدار الجامعية، الإسكندرية، 2006.

**محمد عويس، محمد:**

العنوان في الأدب العربي. ط1، النشأة والتطور. مكتبة الآنجلو المصرية، 1987.

**المساوي، عبدا لسلام:**

جماليّات الموت في شعر محمود درويش. ط1، دار الساقي، بيروت، 2009.

**المسدي، عبد السلام:**

الأسلوبية والأسلوب. ط2، الدار العربية للكتاب، تونس، 1982.

**مفتاح، محمد:**

دينامية النص. ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

عتبات النص. ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

تحليل الخطاب الشعري. ط 3 ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 1992.

التشابه والاختلاف، نحو منهاجية شمولية. ط1، المركز الثقافي العربي، 1996.

**منصر، نبيل:**

الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة. دار توبقال للنشر، 2007 .

**الموسى، خليل:**

قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.

**الناقوري، إدريس:**

لعبة النسيان- دراسة تحليلية نقدية-. ط1 ، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1995.

**نجاتي، محمد عثمان:**

الإدراك الحسي عند ابن سينا. ط3، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

**النجار، سعيد الغريب:**

الإخراج الصحفي. ط1، الدار المصرية اللبنانية، 2001.

**النصير، ياسين:**

إشكالية المكان في النص الأدبي. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، **1986**.

**همام، محمد يوسف:**

اللون. ط**1**، مطبعة الاعتماد، القاهرة،**1930** .

**هيثم فتح الله، عزيزة:**

الصورة الصحفية. شركة مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، **1992**.

**يقطين، سعيد:**

انفتاح النص الروائي. ط **1**، المركز الثقافي العربي، **1989**.

تحليل الخطاب الروائي، من السرد إلى التبئير. ط**2**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، **2001**.

**اليوسفي، محمد لطفي:**

فتنة المتخيل .الكتابة ونداء الأقاصي. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ج**1**، **2002**.

## المترجمة:

**أرشيبالد ماكليش:**

الشعر والتجربة. د.ط، تر: سلمى الجيوسي، دار اليقظة، بيروت ، **1963**.

**أرنست، فيشر:**

ضرورة الفن. تر: ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، **1965**.

**ايغلتون، تيري:**

نظرية الأدب. تر: ثائر ديب ،وزارة الثقافة، سورية ،**1991**.

**أيكو، أمبرتو:**

السيميائية وفلسفة اللغة . تر: احمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، **2005**.

**بارث، رولان:**

درس السيميولوجيا. ط**2**، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، **1986**.

المغامرة السيميولوجية. ط**1**، تر: عبد الرحيم حزل، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، **1993**.

**باشلار، غاستون:**

جماليات المكان. ط**3** ، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، **1987**.

**ت. س. اليوت:**

في الشعر والشعراء . تر: محمد جديد، دار كنعان، دمشق ، **1991**.

**تودوروف، تزفيتان :**

الشعرية. تر: شكري المنجوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ، المغرب.

**جاكوبسون، رومان:**

قضايا الشعرية. تر: محمد الولي ومبارك حنون، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، **1988**.

**دوران، مانويل:**

لوركا مجموعة مقالات نقدية، ط**1**، تر: عناد غزوان، جعفر الخليلي، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، **1980** .

**رنيه، ديكارت:**

مقالة الطريقة. تر: جميل صليبا، موفم للنشر، بيروت، **1991**.

**روثفن(ك،ك):**

قضايا في النقد الأدبي. ط1، تر: عبد الجبار المطلبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، **1989**.

**روجرز، فرانكلين:**

الشعر والرسم. ط**1**، تر: مي المظفر، دار المأمون، بغداد، **1990** .

**ريكور، بول:**

نظرية التأويل. الخطاب وفائض المعنى. ط**1**، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، **2003**.

**سيجموند، فرويد:**

الذاكرة. ط**1**، تر، تح: مصطفى غالب، منشورات مكتبة الهلال، بيروت،**1991**.

**شولز، روبرت:**

السيمياء والتأويل.تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، **1994**.

**غارودي، روجيه:**

فكر هيغل. ط**2**، تر: إلياس مرقص، دار الحقيقة بيروت، **1983**.

**فرانكفورت وجماعته:**

ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى. ط**1**، تر: جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة الحياة، بغداد، **1960** .

**فروم، أريك:**

اللغة المنسية. تر: حسن قبيسي، المركز الثقافة العربي، بيروت ، الدار البيضاء، **1992**.

**فوكو، ميشال:**

نظام الخطاب.تر: محمد سبيلا، دار التنوير، لبنان، **1984**.

حفريات المعرفة. تر: سا لم بن ياقوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، **1986**.

**كرزويل، إديث:**

عصر البنبوية من ليفي شتراوس إلى فوكو. تر: جابر عصفور، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد **1985**.

**كريستيفا، جوليا:**

علم النص. ط**2**، تر: فريد زاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار طوبقال، المغرب، **1997**.

**كوهن، جون:**

بنية اللغة الشعرية. ط**1**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، **1986**.

**مالكوم، برادبري،وآخر:**

الحداثة**1890_1930**. ط**2**، تر: مؤيد فوزي حسن، مركز الإنماء الحضاري، حلب، **1995**.

**مكدونيل، ديان:**

مقدمة في نظريات الخطاب. ط**1** ، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية المصرية، **2001**.

**نوبلر، ناثان :**

حورية الرؤية . ط**1**، تر: خيري خليل، مر: جبرا إبراهيم جبرا، دار الحرية للطباعة، بغداد، **1987**.

**ويليك، رينيه وآخر:**

نظرية الأدب. تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، **1981**.

**الأجنبية:**

**Dubois. J**:

l' assommoir de Zola : Société, discours Idéologie, Larousse 1973.

**Ferdinand De Saussure**:

Cours de linguistique générale, Enag/Editions, Alger, 1990

**Fernand Hallyn**:

Aspects du paratexte in méthodes du texte : introduction aux études littéraires, Ed; Duculot , paris - gemblaoux 1987 .

**Gaston Bachelard :**

l'eau et les rêves ،essai sur l'imagination de la matière ،José corti ،1942 ،15ème réimpression ،1979.

La psychanalyse du feu, édition Gallimard 1949.

**Gérard Genette :**

Seuils, Collection poétique, Seuil, Paris, 1987

**Jean cohen :**

Structure du langage poétique.flammarion.éditeur.Paris.1966 .

**Maurice Blanchot:**

l espacelittéraire; ed; Gallimard; 6 – 1955.

**Michel Mansuy :**

Gaston Bachelard et les éléments. José corti, 1976.

**ثالثا: الموسوعات والمعاجم:**

**إبراهيم، أنيس وآخرون:**

المعجم الوسيط. ط **2**، دار المعارف، مصر، ج**1**، **1392**هـ.

**ابن منظور(أبو الفضل جمال الدين) (630-711هـ):**

لسان العرب. ط**1**، دار إحياء التراث العربي، ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، لبنان، مج**1**، **1996**.

**الجوهري، (إسماعيل بن حماد):**

الصحاح في اللغة والعلوم.ط**1**، إعداد وتصنيف: نديم مرعشلي وأسامة مرعشلي، دار الحضارة العربية، بيروت، مج **1**، **1974**.

**الحفني، عبد المنعم:**

المعجم الصوفي. ط**1**، دار الرشاد، القاهرة، مصر، **1417**هـ.

**الخويسكي، زين:**

معجم الألوان في اللغة والأدب والعلم. ط**1**،مكتبة لبنان، بيروت، **1992**.

**عبد الباقي، محمد فؤاد:**

المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم. دار الفكر، بيروت، **1986** .

**عطية الله، أحمد:**

القاموس السياسي. ط**3**، دار النهضة العربية، **1968**.

**علوش، سعيد:**

معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني، بيروت وسوشبريس، الدار البيضاء، **1985**.

**الفيروز أبادي، (محمد الدين محمد بن يعقوب) (817هـ):**

القاموس المحيط. ط**1**، دار احياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت/لبنان، **1997**.

**الحكيم، سعاد:**

المعجم الصوفي. ط**1**، دندرة للطباعة والنشر ، **1981**.

**الزوبي، ممدوح:**

معجم الصوفية. ط**1**، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، **2004**.

**فتحي، إبراهيم:**

معجم المصطلحات الأدبية. ط**1**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، **1986**.

**وهبة، مجدي:**

معجم مصطلحات الأدب. مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، **1974**.

**مؤسسة البابطين:**

مقدمة مختارات من الشعر العربي في القرن العشرين ، إعداد الأمانة العامة للمؤسسة، ج**2** (الجزائر- السعودية – سورية )، الكويت، **2001**.

**مجموعة مؤلفين:**

المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية، دار الفكر ، لبنان، ج **1**.

المنجد في اللغة العربية المعاصرة. ط**1**، دار المشرق، بيروت،لبنان، **2000**.

الموسوعة الفلسفية العربية. معهد الإنماء العربي، بيروت، مج **1**، **1986**.

**Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT**

dictionnaire des symboles, mythes, réves coutumes, gestes, formes, figures, couleure, nombres, Robert laffont paris 1982.

**Michel PASTOUREAU**

dictionnaire des couleurs de notre themps synbolique et sociéteedition Bonneton 1992.

**رابعا: الجرائد والدوريات:**

صحيفة الرأي الأردنية: في عددها الصادر بتاريخ يوم الجمعة **9/ 1/ 1998**.

جريدة الزمان، لندن، ع **1407**، بتاريخ **17** يناير **2003**.

جريدة الحرية، تونس، **30** أفريل **2005**.

جريدة النصر بتاريخ الأربعاء **22** سبتمبر **1999** .

جريدة الأحرار ، ع **647**، بتاريخ الخميس **2000/04/13**.

جريدة الخبر، بتاريخ **1997/10/29**. ع **5675** ، **21** جوان **2009**.

بتاريخ الثلاثاء **11** جوان**2001**.

الأيام الفلسطينية، ع**1637**، الثلاثاء **200/7/11**.

جريدة الاتحاد الاشتراكي، الملحق الثقافي الصادر بتاريخ **23**يونيو **1995** .

مجلة الجيش، ع **423**، أكتوبر **98**.

مجلة المعرفة، س**42**، ع **485**، شباط،فبراير **2004**.

س **42**، ع **474**، آذار،مارس **2003**.

مجلة نزوى، ع 56، أكتوبر 2008.

ع 38. ع 39 . ، ع52.

حولية مختبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري قسنطينة، ع 1.

مجلة العرب والفكر العالمي، ع3، 1988.

ع 10، 1990.

مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع16، مج 4، نونبر، دجنبر 1992.

ع18، 1998.

مجلة الموقف الأدبي، ع9، جانفي 1975.

ع 370، 2002.

ع 422 ، حزيران 2006 .

ع 428، كانون الأول 2006.

ع 439 ،تشرين الثاني2007.

ع 447-448، تموز/ آب 2008.

مجلة عالم الفكر، مج 27. ع 1. يوليو،سبتمبر 1998.

مج 28، ع1، 1999.

مج 29، ع 1. 2 .3، يناير،مارس 2001.

مج 25، ع3، يناير/مارس، 1997.

مج 31، سبتمبر 2002.

مج 35، 2007.

مجلة جامعة البعث، مج 25، ع 9 ، 2003.

مجلة النور الجديد، ع 151، دجنبر 2003.

مجلة "الشعر التونسية"، س1، ع 4، 1983.

مجلة "الثقافة الجديدة"، س 5، ع 19.

مجلة "العالم"، ع 252 . بتاريخ السبت 10 كانون الأول (ديسمبر) 1988.

مجلة الحوادث ، ع 1731 بتاريخ 5 يناير ، كانون الثاني ، 1990.

مجلة مواقف، ع 35، 1979.

مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 48- 49 ،1988.

ع60-61، 1989.

ع100.101، 1993.

مجلة القصيدة، ع 8، 2000 .

مجلة الكتابة، ع 1. 1998.

مجلة علامات في النقد، مج 6، ج 23 ، 1997.

مج 12 ، ع 46 ، شوال 1424 هـ.

مج14، ع 53، رجب 1425 هـ.

مجلة فصول، مج 5، ع2، يناير- فبراير /مارس1985 .

ع2 ، صيف 1996.

ع 62، ربيع وصيف 2003.

مجلة المناهل، ع 55 ، 22 يونيو 1997.

مجلة الكرمل، ع 46، 1992.

ع46 ، 1996.

المجلة التونسية للدراسات الفلسفية، سبتمبر1990.

مجلة آفاق عربية، ع11، 1986.

المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع6، إبريل، 1997.

مجلة الأقلام، ع 11، 1989.

مجلة التبيين، ع 1.

ع09، 1995.

مجلة الرواد، ع 11، أكتوبر 2005.

مجلة المساءلة، ع1، ربيع 1991.

مجلة العلم الثقافي، س31 ع 4، نوفمبر 2000.

مجلة علامات، ع 10، 1998.

مجلة فضاءات مستقبلية، ع 4، ماي 1997م.

مجلة معهد اللغة العربية، ع1، 1402.1403هـ.

مجلة المنهل، ع 524، 1995.

مجلة آداب الرافدين، ع28 ،1966.

مجلة عالم المعرفة، ع 111، مارس 1987.

مجلة الآداب، ع مارس 1966.

مجلة عمان، ع 122، 2005.

مجلة إضافات، ع1، شتاء 2008.

مجلة المدى الثقافي، ع 722 ، تموز 2006.

مجلة بحوث سيميائية، ع7و 8 ،2010،2011

Jose Gotovitch:

Quelques réflexions historiques a propos du terrorisme . Réflexions sur la definition et la répressions du terrorisme . actes colloque ULB Mars 1973 .

Pierre Mertens:

L.introuvable acte de terrorisme. Actes de colloque ULB Mars1973

## خامسا: الرسائل:

**بن مالك، رشيد:**

- السيميائية بين النظرية والتطبيق مخطوط. رسالة دكتوراه، جامعة تلمسان، **94.95**.

**حسين، خالد حسين:**

- ظاهرة العنونة. البناء والدلالة في الأنواع الأدبية العربية المعاصرة . أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة دمشق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية. قسم اللغة العربية، **2004. 2005**.

**حمداوي، جميل:**

- مقاربة العنوان في الشعر العربي الحديث والمعاصر، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي الحديث والمعاصر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ( تطوان) بالمغرب سنة **1996**.

- مقاربة النص الموازي في روايات بنسالم حميش. أطروحة دكتوراه الدولة ، سنة بجامعة محمد الأول بوجدة،**2001**.

**خشه، عبد الغني:**

- تجليات الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر. رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، **2003**.

**العتوم، مهى محمود ابراهيم**

- تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث . دراسة مقارنة في النظرية والمنهج، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، آب **2004**.

## المواقع الاكترونية:

aataych@scs-net.org
www.chihab.net/modules.php?name=News&file=article&sid=178
http://www.chihab.net/modules.php?name=News&file=article&sid=867
wwcw. chihab.net/modules.php?name=News&file=article&sid=90

http://www.alnoor.se/article.asp?id=9787
http://www.aljazeeratalk.net/node/1696

http://www.djazairnews.info/tawki3at_02-06-2008.htm

http://www.ditl.info/art/definition.php ,term=2976

http://www.alnoor.se/article.asp?id=15703
http://www.aljazeeratalk.net/node/1696
http://darhouma.com/?to=pages&id=15277

http://www.al-kalimah.com/Data/2008/12/1/Busba-on-Araj.xml
http://awabbelhaj.jeeran.com/archive/2007/1/150346.html

Encyclopédia Universalis, Microsoft, France, 1995,(CD). « Discours »

Dictionnaire historique de la langue française, Dictionnaire Le Robert, Paris, 1992.

# فهرس الموضوعات

# فهرس الموضوعات


**الموضوع** **الصفحة**

**الإهداء**

**شكر وتقدير**

**الرموز المستعملة في البحث**

**المقدّمة:**..... أ

**الفصل الأول : الأزمة الجزائرية، والخطاب الشعري الحداثي**..... **07**

**مفاتيح منهجية**

أولا: الأزمة الجزائرية..... **08**

1. مفهوم الأزمة..... **09**

أ- الأزمة لغة ..... **10**

ب- الأزمة اصطلاحا..... **11**

2. الأزمة الجزائرية..... **17**

ثانيا: الخطاب الشعري الجزائري الحداثي..... **31**

1. الخطاب..... **32**

أ- الخطاب عند العرب..... **32**

ب- الخطاب عند الغرب..... **36**

2. الخطاب الشعري..... **48**

ثالثا: الحداثة الشعرية..... **52**

1. الحداثة..... **53**

أ- لغة ..... **53**

ب- اصطلاحا..... **53**

2. تباين آراء الحداثيين..... **56**

3. الحداثة الشعرية الجزائرية..... **60**

**رابعا: الخطاب الشعري الجزائري الحداثي**..... **71**

الفصل الثاني:الأزمة، وخطاب العتبات..... 83
تمهيد..... 84

أولا : عتبة الغلاف..... 96
مدخل..... 97
1. غلاف كائنات الورق..... 105
أ- الغلاف الأمامي ..... 106
- اللوحة التشكيلية ..... 106
- صورة المؤلف..... 112
- اسم المؤلف ..... 115
- العبارة التجنيسية..... 116
- اسم دار النشر ..... 117
ب-الغلاف الخلفي ..... 120
- الشهادات ..... 120
2. غلاف اصطلاح الوهم..... 124
أ- الغلاف الأمامي ..... 125
- اللوحة التشكيلية ..... 125
- اسم المؤلف..... 132
- العبارة التجنيسية ..... 134
ب- الغلاف الخلفي ..... 135
- صورة المؤلف ..... 135
- نمط النص..... 139
3.غلاف البرزخ والسكين..... 141
أ- الغلاف الأمامي ..... 142
- اللوحة التشكيلية ..... 142
- اسم المؤلف ..... 144
- اسم دار النشر ..... 146
ب-الغلاف الخلفي..... 147
- نمط النص..... 147

ثانيا:عتبة العنوان..... 149

مدخل..... 150

1. عنوان كائنات الورق ..... 167
2. عنوان اصطلاح الوهم..... 172
3. عنوان البرزخ والسكين..... 179

ثالثا:عتبة الإهداء..... 188

مدخل..... 189

1. الإهداء في ديوان اصطلاح الوهم..... 191
2. الإهداء في ديوان البرزخ والسكين..... 196

رابعا: عتبة المقدمة..... 199

مدخل ..... 200

3. مقدمة بقلم شخصية أخرى ..... 206

ت- مقدمة كائنات الورق..... 206

ث-مقدمة اصطلاح الوهم..... 207

4. مقدمة بقلم المؤلف ..... 208

أ- مقدمة البرزخ والسكين..... 208

ملاحظات مهمة..... 213

الفصل الثالث : الأزمة ، الخطاب/ النص ، وإضافات الحداثة..... 216

أولا : العتبة التنظيرية..... 217

1- النص لغة..... 219
2- اصطلاحا..... 221
3- الفرق بين الخطاب و النص..... 224
4- الأزمة وإضافات الحداثة..... 226

ثانيا: سيميائية اللون في كائنات الورق..... 229

- النص..... 230

ثالثا: سيميائية الموت في اصطلاح الوهم..... **250**
**251**
- النص.....
رابعا: البرزخ والسكين لعبد الله حمادي..... **269**
**270**
سكين الأزمة، والموقف البرزخ
من خلال شعرية الماء والنار، والتضاد
- النص.....
الخاتمة..... **305**
قائمة المصادر والمراجع..... **309**
فهرس الموضوعات..... **333**

## الملخّص

عاش جيل التسعينيات في الجزائر واقعاً سياسياً معقداً. وانعكس ذلك على الشعراء، وألقى بظلاله عليهم فراحوا يكتبون نصاً مغايرا وفي الوقت نفسه رافضاً. ووقف الخطاب الشعري الجزائري المعاصر الحداثي الذي تمثله أسماء بجدارة في مفترق الطرق على هذا المشهد المتنامي في حضوره من جهة، والمتغافل عنه نقدياً من جهة أخرى. وأصبحت الكتابة عن هذه الفترة هي محاولة بكر بالضرورة لم يتم كشف حجبها، وفك ارتباطاتها المسكوت عنها. ومواجهة هذا الخطاب لا تحتاج إلى تحديد مدخل بعينه، ذلك أن تعدد المداخل كائن في بنيته، ومن ثم فان كل خطاب يفرض على متلقيه أن يلجه من مدخله الشعري الذي يتيح له قراءته.

وموضوعنا في هذه الدراسة لا نطمح من خلاله إلى أكثر من تسليط الضوء على بعض الملامح العامة لمواجهة المنجز الشعري لهذه المرحلة، ومحاولة القبض على ما تفرد به من تشخيص للأزمة بصراعها وظروفها، من خلال بحثنا إلى تعريف الأزمة الجزائرية، وضبط رؤية لها من خلال الشعر المعاصرة، وتسليط الأضواء على مزايا الكتابة الشعرية من خلال مساءلة بعض النصوص التي تؤرخ لهذه المرحلة و تعبر عن العلاقة بين الأزمة و لغة الشعر الجزائري المعاصرة بالوقوف على الخريطة الشعرية الجزائرية الحداثية التسعينية من خلال نماذج ثلاث يأتي ذكرها من خلال هذه الرحلة العلمية مدشنين ملاحقتنا النقدية بالعتبات، ثم دخولنا إلى بهو نصوص وامتطاء فاعلية الكتابة في رصد مرحلة مهمة من تاريخ الجزائر، حيث نلْمس كتابات إدانة ومواقف. وسنعمد محاولين القبض على ما يمكن من تعالق مع الواقع حريصين على عدم التوسع مخافة أن تأسرنا النصوص على كثرتها فلا نحيطها بالمتابعة النقدية. وحسبنا أننا انتهى بنا المطاف بعد حيرة كبيرة واهتدينا إلى ما جعلناه هدفا لبحثنا.



**الكلمات المفتاحية** : الخطاب. الحداثة. الأزمة الجزائرية .

# Resume

La génération des années 90 en Algérie a vécue une réalité politique complexe, ce qui a eu des répercutions sur les poètes, et a jeté son ombre sur eux, des lors ils ont commencé a écrire un texte différent et en même temps opposant, et le discours poétique algérien qui était contemporain et novateur, représenté par des noms méritants, s'est arrêté à la croisé des chemins assistant à cette scène qui évoluait en sa présence d'un coté, et dont la critique était absente de l'autre, et l'écriture sur cette période s'était transformée obligatoirement en un essai vierge, non encore dévoilée, et dont le coté relationnel tu, n'a pas été encore démêlé.

Affronter ce discours, n'acquiert pas de définir une entrée précise en tant que telle, vu qu'il offre de par sa consistance, multitude d'entrées, des lors chaque discours oblige son auditeur a y pénétrer par sa propre entrée poétique, celle qui lui permet sa lecture.

Notre ambition à travers cette étude, se résume a mettre en lumière certains traits du sujet à caractère général, pour faire face aux œuvres poétiques de cette période, et de tenter de capturer ce qui est particulier dans le diagnostique de ces œuvres, concernant la crise, dans ses querelles et circonstances, et de métriser la capacité de l'écriture a décrire et a capturer une période importante de l'histoire algérienne, à travers des écritures qui condamnent et qui prennent positions.

Et nous allons procédé à travers notre recherche à la définition de la crise algérienne, et a définir une vue d'elle à travers la poésie contemporaine, et a mettre par le moyen du questionnement de certains textes qui relatent cette période et qui expriment la relation entre la crise et le langage de la poésie algérienne contemporaine, en s'appuyant sur la carte poétique algérienne novatrice des années 90 , et cela à travers trois exemples que nous allons cité dans ce voyage scientifique, inaugurant notre poursuite de critique par des seuils, ensuite nous entrerons dans le hall des textes, essayant de discerner tout lien avec la réalité, et précautionneux de ne pas trop s'expanser de crainte d'être submerger par les textes trop nombreux , et de ne pas pouvoir les couvrir totalement du coté critique .

Et nous croyons ainsi, que nous sommes arrivés, après un long questionnement, à trouver ce dont nous avons fait le but de notre recherche.

**Mots-clés : discours . modernité. crise algérienne**

# Abstract

The Algerian nineties generation lived a complicated political reality that influenced poets and cast shadow on their works they started writing a different and refusing tex tat the same time. The moderu and contem porary poetic speech, represented by a well deserved names at the crossroads, stopped on one hand on scènes s' growing présence, and on the other hand was critically nylected. Writing about this period is an early attempt to discover an era wich its secrets were not revealed and its untold implications were not disclosed facing This poetic speech dose not need a specific entrance because the multiplicity of entrances exists in its own structure. Thus ,every speech imposes on it receiver

to entre it from its poetic entrance that enables him reading it.

Through our subject of study, we don't seek more than shedding light on some seneral features to face the poetic achievement of this period and attempt to capture its uniqueness of investigating the struggle and the effectiveness of writing in examining an important period in the Algerian history where we find writings of condemnation and attitudes.

Through Our study , we search to define the Algerian crisis and adjust a perspective for it through the contemporary poetry and shed light on the benefits of the poetic writing through the analysis of some text That chronicle This crisis and the Algerian contemporary poetic language This scientific journey launching our critical persuit with thresholds and then Our entrance to the hall of texts trying to capture what can be caught as stuck with reality , being careful not to expand for fear that these text capture us because of the large number of texts , so that we cannot follow it up critically.

We finally think it is quite good that we ended up with guidance to what we made our goal, after being so confused.



**key words: discourse. Modernity. Algerian crisis.**