

قيافة النصوص

أوراق جزائرية و أخرى مغربية

الدكتور: سعد مردف

عنوان الكتاب:
قيافة النصوص
أوراق جزائرية وأخرى مغربية

الدكتور: سعد مردف

تصميم وتنفيذ:
مكتبة الباحث - الوادي.

جميع الحقوق محفوظة ©



مطبعة الامل المشرق
ولاية الوادي

الطبعة الأولى

ر.د.م.ك 4-07-838-9931-978

الإيداع القانوني: 2022

لجنة القراءة متكونة من:

أ.د العيد حنكة	جامعة الشهيد حمه لخضر -الوادي.
أ.د يوسف العايب	جامعة الشهيد حمه لخضر -الوادي.
أ.د حمزة حماده	جامعة الشهيد حمه لخضر -الوادي.
أ.د أحمد بقرار	جامعة قاصدي مرباح – ورقلة.

بين يدي الكتاب

للنص الأدبي مُتعةُ الانكشافِ، وروعةُ الإفضاء، ولعلَّ التذاذَ المتلقي بالقراءة، والسياحة في عوالم ذلك النصِّ ليستْ بأشدَّ من مُتعة الناقد حينَ يُمعنُ في استغوارِ النصوص، واستكناه دواخلها، والبحث في معادنها، وهي رحلةٌ بمقصدين: مقصدُ القراءة المتذوقة، ومقصدُ النظر الفاحص في معايير الإجادة، ومرجعيات الكتابة الأدبية، والغوص في عالم النصوص من هذا الوجه يُعدُّ تقصيصاً للذة الفنية، والتماساً لأسبابها، وهو أيضاً كشفٌ عن مواضع الوهنِ في جسد المنجز النصيِّ من وجهة النقد، ومُشرب الناقد ذاته.

من أجل هذه اللذة، وغاياتها الجمالية تأتي هذه الأوراقُ المفتحة على مجموعة من الخطابات الأدبية ضمن مقاربات، وتحليلٍ للمتون الشعرية، والنثرية في محاولة لاستكشاف عوالم النص الأدبي، وأبعاده الفنية في بعض كتاباتنا الجزائرية، وفي بعض ما درَّتْ به الأقلامُ في مغربنا العربي الذي يُعدُّ منطقةً إبداعيةً جمعتْ قواسمَ مشتركةً تاريخيةً، واجتماعيةً، وسياسيةً ساكنته في القديم، والحديث، فكان الإبدالُ الثقافي واحداً مشتركاً تابعاً لذلك الأثر الحاسم، وقد تجلَّى في طبيعة النصوص، ومضامينها، وأبعادها الجمالية، ولقد انفسحَ قسمٌ من الكتاب للشعر، فيما أُفرد جزؤه الثاني لبعض الأعمال السردية كعيناتٍ للتجربة الأدبية التي

يَعُدُّ الاشتغالُ عليها إمعاناً في تَطَلُّبِ مَنَاحِي الجَمالِ الأدبيِّ، واستشفافاً لأسرارِهِ وأسبابِهِ، واستبعاداً لما يَشِينُ صَفَحَتَهُ الفَنيَّة.

ولقد دعا واجبُ اقتناصِ آمادِ هذه التجاربِ تَقَفِّيَ أثرِ النصِّ الأدبيِّ، ومواقعِ النضجِ فيه على تنوُّعٍ في أدواتِ (القِيَّافَةِ) وفقَ ما يَحتاجُهُ الجَنسُ الأدبيُّ، وطبيعةُ المرسَلَةِ الإبداعِيَّةِ التي تركها الشاعرُ، أو الكاتبُ في أثرِهِ، وإِنا إذْ نَبْسطُ هذه الأوراقَ في عيونِ القُرَّاءِ نُبَيِّنُ عن مجموعةٍ من الكتابِ، والأدباءِ الذين تَطوَّيهم ظلالُ الحوادثِ، والوقائعِ، وتَحْبَسُ نصوصَهم الشعريَّةَ، والسردِيَّةَ عن أنْ تأخُذَ حَقَّها مِنَ القِراءةِ، والنقدِ، فعسى أنْ يكونَ هذا البياضُ إشارةً إليهم، وإِلماحاً إلى أَعْمالِهِم، واللهُ من وراءِ القصدِ.

د. سعد مردف

في أثر الشعر

بين نصّين مغاربيين للشاعرين

(أبي القاسم الشابي، ومحمد العيد آل خليفة)

للنصوص الشعرية في المغرب العربي الحديث تواشُّجٌ، وتواصل شديدٌ، نظراً لقواسم التاريخ الثقافي، والسياسي، والاجتماعي بين أقطاره جميعاً، مما يؤثر على أشكال الممارسة الفنية، وعلى أنواع الموضوعات التي اتخذها الشعراء المغاربة محمولات لقصائدهم، هذه القصائد التي لم تكن أبداً بمنأى عن الإبدالات، والتجريب الذي تعرضت له مناخات الشعر في كل من ليبيا، وتونس، والجزائر، والمغرب الأقصى خاصةً، وعبر الاتجاهات الكبرى التي توجهها الشعر في هذه الأقطار، ومن المحافظة إلى الرومانسية إلى الثورة، والتصوف ظلت أرواح النصوص محوِّمة في أفق واحد، ومن مكوناته عرفت القصيدة تمثلات، وتمظهرات شتى أفادت من المؤثرات العربية، والأجنبية، ومن الواقع بما وسمها لعقود متوالية بملاح الممارسة ذات الخصوصية المكانية الواحدة.

في أثر الشَّعْرِ

يقول محمد العيد آل خليفة¹ (1904-1979) في قصيدته "الصَّحْو":

أَصْحُ قَلْبًا فوجدُكَ اليومَ حُمُقُ	إِنَّ وَجَهَ الطَّبِيعَةِ اليومَ طَلْقُ
زَانَتْ الجَوْنَةُ السَّمَاءَ، فزالتْ	ظلماتُ بها، ورعدتْ، وبرقُ
وبدَا النورُ مِنْ وراءِ الغَيَابَاتِ	فما في خلالها اليومَ وذُقْ
وبدَا البحرُ ساكنًا غيرَ موجاتٍ	علَتْها طيرٌ أبابيلُ بهقُ
وأرى الثلجَ ذابَ إلا بقيَا	تِ بهَا الدُّورُ نُوجَتْ فِيهِ بُلُقُ
خالعاتٍ على الرُّبَى حُللاً بِيـ	ضاً بدَّتْ تحتَهَا غلائلُ زُرُقُ
وإذا الأرضُ كالسَّمَاءِ رَوَاءَ	ليسَ بينَ السماءِ، والأرضِ فرقُ
فكأنَّ الثلوجَ في الأرضِ غيمٌ	وكانَّ الرياضَ في الأرضِ أفقُ
هكذا كانَ أَوَّلُ الصَّحُورِ سَمَ	في لونه جمالٌ، وعُمُقُ
هامَ طرفي بهِ، وأسلمَ قلبي	مُذْعِنًا أَنَّ قُدْرَةَ اللَّهِ حقٌ ²

¹ محمد العيد آل خليفة (1904-1979) شاعر جزائري وأحد مؤسسي جمعية العلماء المسلمين، وواحد من صناع النهضة الأدبية والفكرية في الجزائر المعاصرة، ومن المجاهدين في سبيل تحريرها من الاستعمار الفرنسي وقد طاله السجن وظل منافحا عن أمته مسجلا بشعره أهم محطاتها التاريخية والاجتماعية والثقافية، ترك ديوانا شعريا ضخما في مختلف الأغراض.

² محمد العيد آل خليفة. الديوان. دار الهدى عين مليلة. ط2010. ص 26

في أثر الشَّعْرِ

ويقول الشاعر التونسي أبو القاسم الشابي (1909- 1934) في قصيدته " رثاء فجري "

يَا أَيُّهَا الْغَابُ، الْمُنْمَ	مَقْ بِالْأَشْعَّةِ، وَالْوُرُودُ
يَا أَيُّهَا النُّورُ النَّقِيّ،	وَأَيُّهَا الْفَجْرُ الْبَعِيدُ
أَيْنَ اخْتَفَيْتَ؟ وَمَا الَّذِي	أَقْصَاكَ عَنْ هَذَا الْوُجُودِ؟
أَه! لَقَدْ كَانَتْ حَيَاتِي	فِيكَ حَالَةً تَمِيدُ
بَيْنَ الْخَمَائِلِ، وَالْجَدَا	وَلِ، وَالْتَرْتُّمِ، وَالنَّشِيدِ
تُصَنِّي لِنَجْوَاكَ الْجَمِيِّ	لَلَّ، وَهِيَ أُغْنِيَةُ الْخُلُودِ
وَتَعِيشُ فِي كَوْنٍ مِنْ أَلِ	غَفَلَاتٍ، فَتَّانٍ، سَعِيدِ
أَه! لَقَدْ غَنَى الصَّبَاحُ،	فَدُمْدَمَ اللَّيْلِ الْعَتِيدِ
وَتَأَلَّقَ النَّجْمُ الْوَضِيءُ	فَاعْتَمَ الْغَيْمَ الرِّكَودِ
وَمَضَى الرَّدَى بِسَعَادَتِي،	وَقَضَى عَلَى الْحَبِّ الْوَلِيدُ ¹

تمثلُ الممارسةُ التقليديةُ في الشعر المغاربي الحديث مرحلةً هامةً من مراحل التجريب في الأدب العربي الحديث ; إذ تمثلُ انتقالاً بالنص

1. أبو القاسم الشابي. ديوان أبي القاسم الشابي. قديم وشرح أحمد حسن بسج. دار الكتب العلمية. بيروت لبنان. ط4. سنة 2005. ص57.

في أثر الشَّعْر

الشعري من دور الهامش، إلى الحضور الفاعل في الراهن العربي، فضلا عما أورثته القصيدة من إثراء لبناها اعتمادا على الأثر بالنظر إلى ما كانت عليه القصيدة من كساد تركته عصور الضعف مَشْرِقا، ومَغْرِبا في آن معاً.

في تجربة الأمير عبد القادر الجزائري، وأشعار أبي الحسن التسولي المغربي، وإبراهيم الأسطى عمر الليبي، والشاذلي خازندار التونسي ما يقدم شاهدا على محافظة النص الشعري التقليدي، وارتباطه الوثيق بالشعرية العربية في عصورها الأولى، وإن لم يتوفر فنياً على ما نراه اليوم شرطا أساسا لحداثة النص، ولقد جاء الإبدال الرومانسي، فيما بعدُ ليعكس بدوره الاستجابة لحالات النفس المغاربية التي ضاقت بالواقع، وبدأت تبحث لها عن آفاق التحرر على مستوى الواقع، والخطاب، بحيث أمسى النص الشعري في أقطار المغرب العربي ثلاثينات، وأربعينات القرن الماضي يفيض بروح الفردية، كما أصبح للذات مجال من التعبير يتجاوز في آفاقه حدود الخطاب المباشر، والخطاب التقريري النصوح، وقد ترك ذلك أثره واضحا في لغة الشعراء، وصورهم التعبيرية بتوظيف "الطلاقة البيانية، والحرية التعبيرية بحيث تستعمل اللغة استعمالا جديداً، أو شبه

جديد في استخدام الألفاظ، ودلالاتها ووضع الصفات من موصوفاتها ثمّ التوسع في المجاز والابتكار المبدع"¹

نعثر على مثل هذا الإبدال الفني لدى عدد من الشعراء العرب كما نجده مركوزا في كتابات الشابي، ومحمد البشروش من تونس، ومبارك جلواح العباسي، وعبد الله شريط الجزائريين، وعبد الكريم ثابت من المغرب، وغيرهم حيث أضحى الخيال، والذات، والطبيعة عناصرَ متماشجة تلي حضورها في أجزاء القصيدة الرومانسية الحاملة.

بحوزتنا نصان اثنان لشاعرين مغاربة يُعد كل واحد منهما شاهداً بارزا على الاتجاهين الشعريين التقليدي، والوجداني فأما الأول، فهو شاعر الشمال الإفريقي الشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة الذي يهزه الحدث الكبير كما تطربه اللفتة الصغيرة، والصورة الجميلة مثل الفكرة العابرة"²، وأما الثاني، فهو شاعر تونس الأكبر أبو القاسم الشابي الذي يُعدُّ بحق عماداً نظرياً للتجربة الرومانسية من خلال كتابه "الخيال الشعري

¹ عبد الحفيظ حسن. الرومانسية في الشعر العربي المعاصر. شعر أبي القاسم الشابي نموذجاً.

مكتبة الآداب. القاهرة. ط. سنة 1923. ص 17

² عمر بن قينة. مقدمة الطبعة الثالثة لديوان محمد العيد آل خليفة. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر 1992. دون رقم.

في أثر الشَّعْرِ

عند العرب " كما يُعدُّ خير من يعبر عن النص الرومانسي في تجلياته الشعرية المبثوثة في ديوانه " أغاني الحياة ".
يُقدِّم محمد العيد في قصيدته " الصحو " وصفاً بديعاً لإحدى ضحوات النهار، في مشهد يرسم من خلاله انجلاء الثلوج عن المدينة، وانقشاع غيومها، وإسفار الشمس معلنة عن يومها الجديد، والشاعر يعرض مشاهد أثرية إلى نفسه بلغة شعرية راقية في مبناها، ومعناها، وإن هو لم يتعمَّل لها من أنساق التعبير ما يمثل انزياحا عن مألوف التعبير، والتركيب، فعجم الشاعر يكاد يكون معجم القاموس العربي بتوافق اللفظ مع مدلوله في ذلك القاموس، فلا تترك الكلمة ظلا، وإيحاء أبعد من مقدار معناها بحيث اجتمعت للشاعر جملة من الكلمات التي تدخل في حقل الطبيعة موضوع الوصف (السماء، رعد، برق، البحر، طير، الثلوج، غيم)، ولم يرد خارج هذا الحقل إلا بعض كلمات قليلة ذات بعد ديني، في معرض رد الآيات المنظورة إلا إبداع الخالق تعالى من نحو (رسم الله، قدرة الله، أسلم قلبي)، والشاعر بعد ذلك لا ينيي يقبس من لغة القرآن بعض ألفاظها، لكونه مشبعا بالثقافة الإسلامية من نحو لفظ (طير أبابيل) الواردة في سورة الفيل، وعلى الرغم من قوة التركيب حرص الشاعر على جمال السبك إلا أنه أثر المأنوس من اللفظ، وتجاوى الحوشي منه عدا ما ورد من ألفاظ مثل الجونة، والتي تعني الشمس لبياضها، والودق،

في أثر الشَّعرِ

وهو المطر، والبلق، وهو اجتماع السواد بالبياض مما يحبس عنا معناه
انقطاع الصلة باللغة.

إنَّ محمد العيد في معجمه الشعري لا يحلّ الألفاظ طاقاتها التعبيرية
إلا بمقدار ما يؤدي المعنى الوصفي للمشاهد الخارجية دون استفزاز
لدواخلها على جزالة، وقوة مشهودة في المبنى، كما أنه حسن التصرف في
وضع الألفاظ مواضعها، يفيد من التصريح " حق، طلق "، ومن
التجنيس " زانت، زالت " بما يخدم الموسيقى الداخلية للكلمات، أما
الخيال الشعري في نص محمد العيد، فلا يكاد يخرج عن الصورة
الإحيائية، فالتركيب التخيلي بسيط، عازف عن الانزياحات،
والنصوص الغائبة أميل لتمثيل المحسوسات بعيد عن الإغماض، إنَّ
أسلوب التعبير على الرغم من طاقته التعبيرية، وقوته اللغوية رهين المباشرة
حتى لا يتجاوز في بعض أنساقه التعبير البسيط الذي يقف عند صدق
الوصف من نحو:

وبدَا البحرُ ساكنًا غيرَ موجا بَ علَتْها طيرٌ أبابيلُ بهقُ

إنَّ صورًا مثل: (وجه الطبيعة اليوم طاق، الدور توجت، بدت تحتها
غلائل زرق)، لهي من الصور التي لا يظهر من خلالها جهد الشاعر في
الصناعة، بل تبدو أقرب للتعبير العادي لاستهلاك المشهد، واعتياديته،
وننظر إلى قول الشاعر:

فكأنَّ الثَّلوجَ في الأرض غيمٌ، وكأنَّ الرياضَ في الأرض أفقٌ
في البيت تشبيه تمثيليُّ لكنه لا يحمل في طياته حركة، أو تدفقاً، فهو
يكتفي بعقد المقارنة بين الصور المرئية دون استكناه لجباياها على الرغم
من جمال المقابلة بين الآفاق، والمروج في البيت الآنف.
هذا، وإنَّ المتأمل في نص الشابي يلاحظ مجال الاختلاف في منحى
توظيف اللغة الشعرية هذه اللغة التي لم تعد لدى الشاعر الوجداني وعاء
لما يراه بحواسه المجردة، ولكنها انتقلت إلى دور الإيحاء، والترميز، واتخذ
المعجم الشعري، وظائف إثراء الدلالة، واستنطاق الذات، وبث نجواها.
لئن احتفى الشابي بالطبيعة، وبدا حقلها غالباً على معجم الألفاظ،
فإنَّ هذه الطبيعة في تجلّيها ههنا لا تعبر عن عناصرها تعبيراً خارجياً
مكتفياً بلحظات انكشافها للحواس، ولكنها تحمل في طياتها إيحاء بأشواق
الذات، وحيرتها، إنَّ " الغاب، والنور، والورود، والأشعة، والفجر ليست
إلا أمكنة، وأزمنة مفقودة في نفس الشاعر تظل تملّي عليه حينه، وتوقّه،
وهي بعد ذلك تستحيل كائناتٍ تعي تجربة الشاعر، ومأساة فقده، إنها
طبيعة كامنة في ضميره تدرك نجواه، وعتابه، لا شك أن الشابي " يجد
خلاصه الروحي في الطبيعة لذلك فهو يعيش بخياله بحواسه، ومشاعره

كلها في الطبيعة ويستمد صوره الفنية من الطبيعة قبل أن يستمدها من أي شيء آخر"¹

معجم الشابي صورة لنفسه، ولفظ الغاب، والنور يحمل أبعاد الحب الغائب، وعهده النير، ولذلك فهو يفتح على لوحات الاستفهام التائه:
- أين اختفيت؟ وما الذي أقصاك عن هذا الوجود؟

لغة الشاعر متداوبة مع مطارحات الذات، وتشظيها على تجربة الفقد بحيث اكتست الألفاظ دلالة فوق معناها، فيحمل الفجر، والصباح بعد الزمن الرضيّ البهيج، والليل يكتسي معنى الوحشة، وزمن الأزمة النفسية التي تحيق بالشاعر، إنَّ الشابي في نصه الرومانسي يُفسح لحقل الطبيعة الرامزة كما من الألفاظ كما يتيح لموضوعه الموت، والانتفاء شيئاً من ذلك يجمعه البيت الأخير:

وَمَضَى الرَّدَى بِسَعَادَتِي، وَقَضَى عَلَى الْحَبِّ الْوَلِيدُ

وثمة حقل بارز في قصيدة الشابي، نجده في كل أشعاره الوجدانية، وهو حقل الغناء، والنشيد الذي يشكل صوتاً متواشجاً مع موضوعات النص حتى ليسجل حضوره في كل الوحدات النسيقيّة فكأن العالم في نظر الشابي كله قطعة من الموسيقى العذبة، نجد ذلك في ألفاظ مثل:

¹ رجاء النقاش أبو القاسم الشابي شاعر الحب والثورة. دار القلم. بيروت 1971 ط1 ص. 49

في أثر الشَّعرِ

(الترنم، النشيد، نصغي، أغنية الخلود، غنى الصباح)، ولا عجب أن نجد
ولع الشاعر بالأنغام يطبع قصيدته فيؤثر مجزوء الكامل وترا يعزف عليه
نشيده الراقص.

هذا، ولصوت الذات من لغة الشاعر ما يثني بحسرتها، وانقباضها
حين تنفتح على أساليب النداء المناجي (يا أيها الغاب) وحين يرتفع صوت
الشكوى الضارعة، والتفجع، والتحسر: آه لقد كانت حياتي... آه لقد
غنى الصباح.

لقد فرضت اللغة الرامزة على الشاعر عدولا غالبا على كافة جمل
النص، وأنماط صوره التعبيرية حتى غدت الموجودات الموصوفة متداخلة
في أحوالها جميعاً، وإذا النور نقيُّ، والفجر - وهو زمن - بعيد عن الشاعر،
وإذا الغيم راكد، آسنُّ لأنه صورة من نفس الشاعر المأزومة، وهكذا
ظلت الطبيعة كما في عيون الشعراء الرومانسيين جميعاً، وكما عند
ووردزورث (William Wordsworth) وأضرابه مادة الشعر وفضاءه
الأثير في تأليف الصور من هذه المجال الطبيعي المرغوب دائماً "كان
حبُّ الطبيعة، والهيام بها عند ووردزورث كما هو عند الرومانتيكيين
عامة ينبوع الشعر الحق، ومصادر الحياة الخلقية الصحية"¹ وقد ظل

¹ محمد غنيمي هلال. الرومانتيكية. دار نهضة مصر للطباعة والنشر. القاهرة 1971. ص 133

كذلك في لغة الشابي يتجلى في عناصر الصور، ومصادرها وعلاقاتها التخيلية جميعا.

واستعارات الشاعر ليست على منوال سابق فهي بنت خياله الجامح المهوّم الذي يعيد صياغة العلاقات بين الأشياء استجابة لرؤيته الحاضرة، وعاطفته المشوبة، خيال الشابي ليس بسيطا بل هو ذلك الخيال الذي يؤلف ما بين المبصرات على نحو مبتكر، إنه خيال شعري كالذي وصفه كلوردج بأنه "يذيبُ ويلاشي، ويحطّم لكي يخلق من جديد"¹، فللغابات نجوى، وللكون سعادة الإنسان الطروب، وإذا بالصباح يغني، والحب يموت، ويقضي بعد أن كان وليدا في قلب الشاعر، إنها استعارات تهب الأشياء حياة، وتوثب، وحركة، وخصوبة، كانت في قصيدة حمة العيد لا تزيد عن رسم المشهد الصامت. ولئن اتكأ فيها على التشبيه شأن القدماء في المقابلة بين عناصر الطبيعة على نحو ما، فقد أثر الشابي توظيف الاستعارة، والانزياحات الرامزة التي تنتهك مألوف الصور، ومعهودها في الخيال العربي، وهو ما كان يندُ إليه في دعوته من خلال آرائه في "الخيال الشعري".

¹ كلوردج. محمد مصطفى بدوي. دار المعارف. القاهرة. ط1 1958 سنة ص. 156

في أثر الشَّعرِ

للشاعرين كليهما جمال البث، وبراعة التصوير، وإن تنوعت الأساليب بالنظر إلى مرجعية كل منهما في التأليف، والصياغة، وبناء الصورة، فالشاعر محمد العيد آل خليفة محافظ على قوة البناء، وجمال السبك، وجزالة اللفظ مع سطحية الصورة، وارتفاقها للحواس المجردة في النقل، وفي التأثير بيد أن الشابي استعان بما اتفق من اللفظ، وجرى على سجية التعبير مستنطقاً، ومستغوراً ما يقع عليه بصره، وحسه لينفذ إلى دواخله معبرا عن عواطفه، وخلجاته في ضرب من التذاوت الذي يطبع على الأشياء من أنسجة خياله الجامح.

تمثُّلات النسق الأنثويّ في قصيدة (إلى خيمة عربية) للشاعرة الموريتانية مباركة بنت البراء¹

أن تمارس امرأة الكتابة الشعرية في أرض كوريتانيا فهذا يعدُّ في حد ذاته مُنجزاً ثقافياً متجاوزاً، فوق ما للنص من عبق الإبداع فإن التقاليد الثقافية التي شكلت سياقاً للنص منذ قرون لم تكن لتسمح للمرأة بالتمظهر في الحياة الأدبية على أي نحو كان، بل ربما كان ظهورها كموضوع من موضوعات اللغة في الكتابات الذكورية يعدُّ في حد ذاته سابقة مميزة إلا أن يندرج ضمن السياق الديني، والإصلاحي، أو على نمط ما لا يتجاوز ما تقول به العادات، والأعراف والفهم الخاص للدين، وشرائعه. والذي يستقرئ الحياة الأدبية في ديار شنقيط وفي ما ألف من كتب المعاجم وموسوعات المؤلفين حول الشعراء كتاب "الوسيط في تراجم أدباء شنقيط"، لأحمد بن الأمين الشنقيطي، وكتاب "الشعر والشعراء

¹. من مواليد قرية أتاكالالت 1956 من ولاية أترارزة بجمهورية موريتانيا الإسلامية، درست في المحاضر العلمية والمدارس النظامية التحقت بالمدرسة العليا للأستاذة بعد حصولها على البكالوريا وتخرجت منها بشهادة الأستاذية سنة 1983، حصلت على الماجستير من جامعة محمد الخامس بالرباط 1996، وعلى شهادة الدكتوراه في الأدب الحديث سنة 2003، عملت بالتدريس في جامعة الملك سعود بالرياض بالمملكة العربية السعودية من أهم دواوينها (أغنية لبلادي 1991، ترانيم لوطن واحد 1991، مدينتي والوتر 1996، أحلام أميرة الفقراء 1997)

في موريتانيا" لمحمد المختار ولد أباه، مما يعود في مادته الشعرية إلى القرن الحادي عشر الهجري، لا يكاد يعثر على ضفيرة شعرية أياً كانت في علم الكتابة إلا أن يكون ذلك متروكا للحكي، أو ما سرى في دُجَنات الظلام من أشعار حسانية تقال ثم تمضي أدراج الرياح حيث لا رقيب غير المشافهة.

إن الكتابة فيما بعد الكولنيالية في المغرب العربي عرفت حظاً من الأصوات التي بدأت تعلن عن نفسها ضمن منظومة الكتابات النسائية التي تتباين في حداثتها من الجنوسية، ومدافعة الآخر الرجل في الحضور الشعري أو ضمن ممارسة إثبات الذات والهوية وطرح الرؤية الأثنوية حول العالم والحياة بعيداً عن كل ممحاكة أو صراع مع الرجل في تحقيق الفعل اللغوي، والثقافة الخاصة، وإن بروزاً لأسماء شعرية ككريم بنت أحمد بزيد اليعقوبية، ويمة بنت سيد الهادي اليدالية، وغيرهما ليعد انتصاراً نوعياً للشعر الموريتاني بأسره، يضيف إلى المكوّن الثقافي والأدبي على هذه الأرض.

تعد الشاعرة مباركة أو باتة بنت البراء من فلتات التمرد النسوي في الدائرة الذكورية التي مارست سلطتها قروناً على النص حضوراً طاغياً واعياً بتلك الهيمنة، وتأتي بنت المحاضر الموريتانية مشبعة بالثقافة العربية، والإسلامية رافلة بالمكون التراثي الصميم مثقلة بهوم الأنثى جراء الوضع

في أثر الشَّعر

المأزوم للإنسان العربي في بلاد المغرب العربي من ناحية وعزلة المرأة القسرية، وابتعادها عن أدوارها في الحياة الثقافية والإبداعية من ناحية أخرى لتمثل ضمن منظومة فكرية وأدبية اجتياحاً لميدان الكتابة النسوية معززا بطاقات النسق الأثوي وخصوصيته في الاشتغال على المادة اللغوية وأسلبتها على نحو تأنيثي ناعم، والشاعرة عبر دواوينها المختلفة تقدم تجربة رائدة للنص الشعري الشنقيطي الموغل في أنساخ الحياة الموريتانية بتفصيلها على نحو فني "تنتمي قصائد الشاعرة إلى الاتجاه الحدائي في الشعر الموريتاني، فمنذ منتصف الستينات بدأت القصيدة الموريتانية تعرف محاولات حقيقية للتجديد في الشكل والمضمون، فأقبح الشعراء المجددون عن الوقوف على الأطلال، وهجروا الغزل والبكاء على فراق الأحبة بعين لا تحف، وعملوا على أن يكون شعرهم في لغته وبنائه الفني ودلالاته انعكاساً لأحاسيسهم الذاتية وما استجد في مجتمعهم"¹

إن النص موضع القراءة يعد واحداً من النصوص النسوية التي أفرزتها ثورة المرأة الموريتانية بين الأقلام المحترفة التي ميزت عالم شنقيط الموغل في الممارسة الشعرية إلى حد الهوية والمكون الإنساني وهي عبر هذا النص لا تخرج بداية عن سياق الموضوعاتية الذكورية بل تتماهى مع

¹ المصطفى، محمد الحسن ولد محمد، الشعر العربي في موريتانيا، دراسة في تطور البناء الفني والدلالي (1960-1995)، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة 2004م.

في أثر الشَّعرِ

الشغل العام للفرد العربي في سياق صراعه مع الآخر لإثبات الوجود واطراح أشكال الاستلاب الحضاري وإحساس الشاعرة كأنتى لم يكدها يسئل ثيابها عن ثياب الرجل في نطاق المضمون، ذلك أن الوطن كاتناء وفضاء ممتد للإنسان لا يفرق في طاقات بثه الشعوري بين الطبيعة الجنسية للمنتمي وما كان إيجاءه الشعري محظوراً على أن اللغة وحدها هي التي تفرض نمط انكشافها في استيعاب لحظات الشعور والإيجاء، وتتمظهر بأوضاعها اللسانية المستجيبة للجنس وما يتبعه من خصائص الرؤية والإحساس والتعبير والتوظيف اللغوي.

عتبة القصيدة:

تشكل العتبة النصية المتمثلة في بوابة العنوان مدخلا رئيسا لعالم النص الشعري وهي مشتملة حتما على بعده الفكري ومحمولات موضوعه على نحو ما، والشاعرة من خلال نسق العنوان " إلى خيمة عربية " تقدح في ذهن المتلقي مسافة الانتقال من... إلى المضيئة لمشهد الحركة نحو المكان الأثير لدى الشاعرة والبناء النحوي للعتبة في الأساس منفتح على النص جملة، متماه مع قضيته الجوهرية التي تكرر فكرة العودة إلى الذات العربية بكل خصوصياتها، وتاريخيتها ومعطياتها الثقافية والوطنية المرتبطة بذات الأرض والإنسان، إن الخيمة في عرف الإنسان الموريتاني بيت القبيلة ورمز الانتماء العربي الصميم وموئل المحظرة العلمية، وهي في وعي

في أثر الشَّعْرِ

المرأة ركيزة الأسرة وسياجها الحامي لكيونتها وارتباطها ووجودها المتلاحم إنها صورة للوطن في احتوائه لأبنائه والشاعرة في توصيفها لهذه الخيمة ارتداد إلى الأصل العربي بمدلوله الثقافي والديني وبطبيعته القائمة على توحيد عناصر القبيلة والأسرة وتوجيه تلك الألفة للذود عن حياض الحريم والأرض والمقومات.

إن المستوى العلامي للعنونة ههنا يشي بطبيعته التحريضية للتمسك بما هو أصيل، وأثير وقومي، وعربي وهو في الوقت ذاته يحمل رسالة البوح بواقع التشرذم، والابتعاد الحاصل عن مكون الخيمة، والوطن لتأتي القصيدة بشكل عام ثورة أنثوية تساهم، ولو بجد الخطاب التحريضي لإطراح الآخر، وممارسة الحضور الفاعل.

الموضوع الشعري:

لم تكد الشاعرة مباركة بنت البراء تحيد قيد أنملة عن الموضوعات التي يثيرها الرجل المغاربي في كتاباته ولعل هذه الظاهرة أن تكون قسمة بين شواعر العصر الحديث ممن آثرن الالتحام مع النص الذكوري في فيوض الموضوعات المشتركة وإن كان ثمة من النقاد من رأى أنه من باب أولى أن تشق المرأة طريقها في اشتغالات شعرية ترعى عوالمها الأنثوية دون التصدي لنفس القضايا المكررة في عالم الرجال الشعري حيث أنه « كان أولى بالأنوثة الشاعرة أن تستقل بعوالمها الموضوعاتية أو تقيّمها بعيدا عن

قوامه الموضوع الذكوري، فمن حق المرأة أن تجعل أنوثتها موضوعاً لنصها¹ ولقد أثارت الشاعرة ههنا قضية الوطن من منظور المرأة المحبة لهذا الوطن الذائبة في أتونة الغيور على ترابه الناقمة على أعدائه ومن لدن المطلع تتجلى هذه العاطفة الحارة وهي وإن بدت عاطفة عامة لا تحمل خصوصية جنسية إلا أن التعبير عنها كان بلغة الأنثى مما يستدعي مفردات الشاعرة التي لم تستطع إلا أن تكون أنثى في تعبيرها الحسي عن مشاعرها الوطنية:

لبلادي حيي، ووردُ خدودي لبلادي أنشودتي وقصيدي²
إن موضوع الوطن بشكل عام في الشعرية المغاربية يرد محملاً بطاقات الثورة، والأنفة والغيرة، والقوة والشاعرة في نسقها اللغوي الذي صدرت به نصها لم تستطع الفكك من الملمح الخاص بالأنثى حتى، وهي تضيف إلى تيمة الوطن مفردات خارج السياق هي أقرب إلى الشاعرة في بنائها العضوي منها إلى الوطن " ورد خدودي " مما لا يستقيم مع شعرية الذكورة المتوارثة في النص العربي، والنشيد في المطلع يحمل أيضاً طبيعة الموقف النسائي الموريتاني، والعربي في الاحتفاء بالبطولة الذكورية،

¹. يوسف وغليسي. خطاب التأنيث. دراسة في الشعر النسوي الجزائري. منشورات محافظة

المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي. قسنطينة 2008. ص 73

² مباركة بنت البراء: ترانيم لوطن واحد (ديوان)، المطبعة الوطنية: نواكشوط، 1991 م ص 42.

في أثر الشَّعْرِ

والانتصارات المحققة التي تستدعي تلك الأهازيج التي يتلقاها كل منتصر
عقب عودته من أرض المعركة حيث الغناء، والأهازيج، والغار مما يعد
فعلاً نساءياً.

مضامين الخطاب:

ينفتح الخطاب الشعري عبر جملة من المحاميل المضمونية بعضها صدى
للقراءات الواقعية، وتقري الخطاب الشعري العربي التحرري المعجون
بوجه الثورة، والتمرد، وإن بدا تعثره في المسالك اللغوية التي حاولت فيها
الشاعرة أسلوب اللغة للتماهي مع التجربة الذكورية في خطاب التحرر،
وبعض تلك التيمات مستجيب لحالات الضعف الأنثوي مما يعد صدى
للفطرة البشرية المتهاكة أمام طغيان الآخر، النص متموج بين إفضاءات
الأنا الواقعة في أتون حب الأرض، والمتفانية في بث ذلك الحب على
الرغم من جوائح العدوان، وكيد الكائدين، والشاعرة مغرقة في استنطاق
ذلك التفاني، والإخلاص للوطن الذي يستغرق منها حباها، وصوتها
ونجيها، وتماث هي في غباره وأشباهه ورماله. والشاعرة في مقاطع
أخرى من النص تتجلى بصوت المستضعف المقهور من الشعوب ولكنه
يظل صوت الأنثى في تموضع تجربة الألم واقتصارها على الذات دون
المجموع في خطاب نسوي متشاك:

يا رمالي ويا بقايا نجيعي أوتنسين موثقات العهد

في أثر الشَّعْرِ

أو تنسين طفلةً تركوها حينما داهموا عرين الأسود
سلبوا من بياض عيني سواداً عطلونني فلا عقود بجيدي
أطفؤوا جذوة الشباب قطعوني بين الكلاب السود¹

إن انخراط الشاعرة في موضوعة الصراع، والتدافع بين أصحاب الأرض، والغزاة لما يعد استمراراً للقضايا التي درجت عليها الشعرية الرجولية، ولئن خاضت الشاعرة هذه التجربة شأن الشعراء فإنها عبر أنساقها تظل حبيسة الخطاب الأنثوي الذي يتكلم بلسان المرأة في توصيف لحظات الأزمة " سلبوا من بياض عيني سواداً - عطلونني - لا عقود بجيدي " مما يكرس تداخلاً مضمونياً، ولغوياً لتعدد واجهات الخطاب، والشاعرة من خلال نصها تظل تقف موقف المرأة المستصرخة التي تنتظر نجدة المعتصم ، وهي لا ترى مع ذلك طرحة جنوسيا يقف مناقضا لقوة الرجل بل تقف موقف المدعن لتلك القوة يرى فيها نصيراً، وحليفاً حامياً دون أن تستجيب للندية بل إنها تنكر على المتقاعسين قعودهم عن الدخول في حيا الدفاع عن الأرض:

راهبٌ أنت، والحمى مستباح ناسكٌ أنت في زمانٍ حقود²

¹ مباركة بنت البراء: ترانيم لوطن واحد. ص42

² المصدر نفسه. ص42

في أثر الشَّعر

وخطاب الأنتى نص في تضخيم الهو الرجالية يفتح على طاقة من الاعتراف بالفروسية، والإقدام، والقداسة، وهو خطاب يجد روحه في قيم الدين التي تقر تلك القوامة:

فارس الأمنيات أنتَ نجِّي في تباريح عصري المفقود
في نجيع روى سلالم بيّتي في شظايا كتمتها بنهودي
في صباحات أمة أرهقوها ساوموها الفرقان بالتلمود
قادمًا كالردى أراك، ونزفٌ قدسيّ يدك صخر السدود¹

نسق اللغة وأنثوية المعجم:

لا شك أن اللغة الشعرية في أي خطاب أدبي تتحدد معالمها بالنظر إلى فاعل النص ذاته وطبيعة تجربته الشعرية التي تستقل باختيار الجملة والمفردة تبعاً لذلك المصدر الشعوري والانفعالي، ثم يكون وضع تلك البنى بدوره خاضعاً لزاوية الإحساس ونمط القوة الخيالية، ومن البديهي أن أي اشتغال على خطاب المرأة إنما يقوم بالأساس على كاهل تعرف اللغة و« محاولة تحديد سمات الأنتى ومعالمها والأسلوب المتميز في الكلام المنطوق (الحكي)، والمكتوب، وبنية الجملة وأنواع العلاقات بين عناصر

¹ المصدر السابق، ص 42

الخطاب وخصائص الصور المجازية والخيالية»¹ والمنوط بالمرأة التي تشتغل على اللغة في صياغة النص الشعري أن تبحث لها عن حضور لغوي مختلف حتى تتحقق سماتها الفنية والجمالية ذات الامتداد الطبيعي لمؤسستها الأنثوية.

إنَّ « تجاوز قوانين الخطاب المتمركز حول الذكر هو المهمة المنوطة بكتابة المرأة، ولأن مجال عمل المرأة الدائم يسكن في الخطاب الذي يهيمن عليه الذكور، فإن المرأة بحاجة إلى أن تبتدع لنفسها لغة تنفذُ إليها»²، وبمقدار ما يكون النسق اللغوي محدد الهوية مستقلاً عن التبعية المكررة أمكن للشاعرة أن تعطي نصها طبيعته الخالصة، وبالنظر إلى لغة الشاعرة مباركة بنت البراء في خطابها المقاوم " إلى خيمة عربية " نقف على تلك التظاهرات المعجمية ذات السمة الأنثوية والتي اعترضت الجمل الشعرية في أعلى مستويات الخطاب وأدناها على معاني القوى.

إنَّ ألفاظاً مثل ورد خدودي - صدودي - طفلة - بياض عيني - عطّالوني - جيدي - نهودي - ثوبي الليلي - " كلها تضيء صورة الفاعل النصي، وجنسه الأنثوي عبر القصيدة، وتمنح رؤية نسائية للغة في توصيف

¹. يوسف وغيلسي خطاب التأنيث، ص 23

². رامن يلدن. النظرية الأدبية المعاصرة. تر سعيد الغانمي المؤسسة العربية للدراسات والنشر،

بيروت، لبنان ودار الفارس للنشر والتوزيع عمان، الأردن ط1، 1996 ص. 210

في أثر الشَّعْرِ

المشهد الشعري وهي في انتظامها داخل السياق التعبيري تمنح النص كياناً متنوعاً في تأثيراته العلامية وأوضاعه الإيحائية، إن لغة الشاعرة لا تفرغ للخطاب المحاجي الثائر حتى تتمثل عبر أنساقها في موقفها التأنيثي للجملة والتركيب وما يستدعيه من دلالة مصاحبة نقف عند قول الشاعرة مباركة بنت البراء:

أنا إعصارُ غَضْبَةٍ يتنزَّى كل حينٍ بألف ألف ولود
بقرونٍ تفيء عصر امتدادٍ يعربيّ البذار، والتسميد¹

الخصب، والزيادة، والولادة، والبذار، والتسميد كلها معان تنطلق من الأنثى لأنها مصدر " الامتداد " والاستمرار والبقاء، وقد أوردت الشاعرة هذه الدلالات في معرض الحديث عن الإعصار الشعبي الغاضب، ولكن التمثلات الأنثوية للنسق أحدث ذلك التعاقب اللغوي المزدوج بين الخطاب الرجولي المقاوم، والخطاب النسائي الواعد بالانتقام على طريقة المرأة الولود في حفظ الأنسال المقاومة.

ولا يخفى ما في نسيج النص عامة من مظاهر الاتساق القائم على أسكاف الإحالات الممتدة عبر وحدات الأبيات في مجموع الضمائر المضافة إلى فاعل النص الشعري (بلادي ، حيي ، رمالي، غربتي)، أو المنفصلة " أنا إعصارٌ " " أنا منها "، أو ضمائر الخطاب " راهب أنت، ناسك أنت،

¹ المصدر السابق. ص 43

في أثر الشَّعرِ

سويته، جئت.. "فضلا عن الإشارة " هي ذي الأرض - هذه الأرض
" كما يتجلى الاتساق عبر طرائق الوصل للانتقال بين المعاني، والجمال النحوية
متجاوزة قصر تلك الجمل، وثنابعتها، ونعثر على العطف الذي يحقق هذا
الاتساق في قول الشاعرة:

تهمتي موطن أليف، وقومٌ صبرٌ فاستبحتُ حال السجودِ
غربتي غربه العرارِ، وشوقي دمويٍّ إلى رفات الجدود¹

إيقاع الصورة:

«الصورة تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر
من انتمائها إلى عالم الواقع»² وتعد مكونا أساسا لبناء النص الشعري لما لها
من طاقات الدلالة والإيحاء ولما لها من قدرة على إعادة صياغة اللغة
الشعرية بما يتوافق مع التجربة الشعرية، والشاعرة في نصها متكئة على
عدد من الصور الجزئية التي تشكل اللوحات الاستعارية فيها فئة غالبية
وقد انبنت تلك الاستعارات متجاوبة مع الحالة النفسية للشاعرة في
اضطرابها، وضيقها مرتبطة في مجملها مع الأنا في أوضاع الشكوى،
والتذمر في تفاعل بين الخيال، والحقيقة يتجلى في الفعلية من نحو: وتلظيت

¹ المصدر السابق. ص 43

² عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية ص 127

في أثر الشعر

في صلاة الخلود - ولا أبالي الأيام كم شقنني، وفي الاسمية: فحروني مطرودة.

جمالية القبح في شعرنا العربي.

نماذج مختارة

أخذت جمالية القبح تحظى باهتمام الدراسات الجمالية الحديثة لكونها أثراً للشعرية المفارقة التي صنعت لها طريقاً جديداً إلى المتلقي انطلاقاً من الموضوعات الواقعية الباهتة، والمنفرة التي تحولت عبر الطاقات الإيحائية للفعل الكلامي، والصناعة الفنية إلى عوالم من الإثارة والدهشة، قفزاً على ما عرفته الشعرية العربية في تاريخها من تعامل سطحي مع القبح وحصره في دائرة الهزلي والكوميدي، وبعيداً عن الجماليات القديمة ذات الطابع الأرستقراطي المتعالي عن عالم القبح.

أولت الشعرية العربية في مسارها الطويل أهمية كبرى للمتلقي الذي ينتهي إليه النص الأدبي ويتحدد بموجه نمط الحكم الصادر عن مستواه ومدى تحقق الخصائص الفنية التي تلحقه بالأعمال الأدبية المنجزة على النحو المرض للذائقة.

ولئن طبعت الشفوية المراحل الأولى للإبداع، والنقد فقد أثرت أحكاماً نقدية وضعت الشروط الأساسية للتقبل الفني وإن هي تعللت في بواكيرها بأحكامها الانطباعية، بيد أنها شكلت وجهاً من الحكم الجمالي الذي فرض على الشعراء احترام قواعد الإنشاء، وحداً بكثيرين إلى أن

ينتظروا الحول حتى يقدوا بنات صدورهم على المتلقين رجاء بلوغ
مطلب الإجابة.

« كان التلقي إنشاداً يحرك في السامع المتذوق أسئلة الحدود الفاصلة
بين ما يملكه من لغة يؤكد بها وجوده الذاتي، ويقيم علاقاته المتنوعة مع
الكون، والطبيعة والإنسان وبين لغة خرجت عن مجال سلطته لتفرض
هي سلطتها عليه، وتدخله في جو التلقي الجمالي وتحرك فيه آليات التذوق
الفطرية والبسيطة التي تحولت مع مرور الزمن ومع توالي الاستجابات
التذوقية إلى خبرة جمالية تأسست منها معايير التلقي في نقدنا العربي
القديم»¹

نعم لقد أصبح مفهوم الجمالية من الأشياء التي تأتي مقرونة مع الآثار
الأدبية في رحلتها إلى المتلقي لتفصح المجالَ واسعاً نحو بحث الاستجابات
التذوقية في علاقاتها الشرطية بالخبرة والقيمة الجمالية التي تحيط بالعمل
ذاته لدى تجاوزه المعتاد والمألوف وتقديمه الموضوعات الباردة في الواقع
على نحو مثير، وآسر، وقد ذهبَ أرسطوُ بدايةً إلى «أن الفن يصور
الاحتمالي والممكن، فالحاكاة عند المعلم الأول هي أن يقدم الفنان
الطبيعة في أبهى صورة وأن تكون في الفن أكثر جمالاً واكتمالاً، والفنان

1. عبد القادر عبو. فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة. بحث في آليات تلقي
الشعر الحديث. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق 2007 (د ط) ص. 29

الرسام / الشاعر يتم ما نقص في الطبيعة، ولذلك فإنَّ الجماليَّ لا يكون في العناصر والمواد الطبيعية، ولكنه يتجلى من خلال السياق الفني»¹.

إنَّ للأشياء حضوراً مختلفاً في الفن يظهرها على نحو يتجاوز ما هي عليه في الواقع ويتخطى تلك الصور التي تتظهر عليها ضمن حدود البصر، وهنا يكمن الفرق بين ما نعتبره جميلاً وما نصطلح على تسميته بالجمالي، فالجميل مما يقع في دائرة الحواس هو ما جمع في الواقع شروط الجمال التي يحددها المعيار للصورة وعناصرها، وإن لم تقع من نفس متقبلها موقع الاستحسان ولم تترك أثراً إيجابياً فيها لموافقتها طبيعة الذوق، أما الجمالي فهو « فهو ما يترك هذا الأثر سواء أكان جميلاً أم قبيحاً، فالجمالي صفة منبثقة من الفن، فالقبح داخل العمل الفني جميل... ولكنه يظل قبيحاً خارج العمل الفني»².

إن غاية الفن إعادة صياغة الطبيعة والواقع بعيداً عن حرفيته التي تقدمه خالياً من التأثير الإيجابي لذا تتجلى العوالم من حولنا في الفنون وقد اكتست حضوراً نوعياً بفعل خيال المبدع وريشته التي تنطلق من مداد ذلك الواقع ولكنها تعرضه بصورة تأخذ بنفس المتلقي فتعرض له ما كان

¹. خليل الموسى. جماليات الشعرية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. (د ط) 2008 ص 177

². المرجع نفسه. ص 178

جميلاً على هيئة أشد خلافة وما كان قبيحاً تبرزه وقد أضاءت منه جوانب
مثيرة للفكر والوجدان آخذة بذائقة المتلقي كل مأخذ وإن كانت صورتها
في الواقع فجّة صارفة.

من هذا المنطلق يصبح للموضوع إطار مختلف عن الشكل الذي وضع
فيه، ويغدو للموضوعات التي يتطرق إليه المبدعون حياة مغايرة تماماً لتلك
التي تتجلى بها في عوالم الناس والحياة ومن ثمة يصبح من الضروري الفصل
بين قيم الجمال والقبح داخل وخارج الأعمال الفنية، فكما أن في الطبيعة
عواصف هوجاء، وزلازل مرعبة، وفيضانات قاتلة، وظلمات عمياء، ثمة
أنسام علية، وهضاب معشبة، وحدائق مزهرة، ومياه نيرة، ولئن كان
في بعض النفوس رعب، وقلق، وحقْدٌ، وحسدٌ، وغرور ففي غيرها
أمنٌ، وسكينة، وحبٌ، وحنانٌ، ولكن هذه الموضوعات التي تقع عليها
عيوننا أو تنطوي عليها نفوسنا إذا انتقلت إلى دائرة الفن أعوزها الحضور
الخاص الذي يخلع عليها من صفات الجمال الأدبي بمقدار ما انفسح
للمتلقي من آفاق الشعور المتدفق المأخوذ بها عند إدراكها، واستشفاف
غاياتها الجمالية.

وكما أن الموضوع لا يمنح الفنون جمالها ما لم تكن في العمل ذاته طاقة
ذلك الجمال، فإن أجناس الفنون لا تحمل استثنائها بالجمال لمجرد طبيعة
الجنس، فربما طرق صاحب العمل الفني موضوعاً كان غيره في ما سوى

ذلك الجنس أقدر على الإحسان تصويراً، أو تمثيلاً، أو نحتاً، أو رسماً أو شعراً بجودة الفن والإبداع لا بما في الجنس الفني من الأصباغ، أو الألوان، أو الأصوات أو الكلمات.

وإذا كان الموضوع وحده، وجنس الفن وحده أيضاً ليس مما يحتسب للفنون جمالياتها فقد أصبح من الجلي أن لا نرد الجمالية إلى كون الموضوع المطروق جميلاً في الطبيعة أو الحياة، والوجود بل يمكن أن نتلّس في نسيج القبح حضوراً لتلك الجمالية إذا صادفت يداً صنعاً تستولد اللحظة العبقريّة، والدلالة المنزاحة، والإشارة اللطيفة حين يستكنه المبدع أغوار القباحة فيستنبت منها قيمة فنية تستعلي فيها جمالية القبح على نحو أو آخر وبهذا يصبح الجمال غاية مطلقة للفن متى ما أدرك مظانها كان أحق بها وإن بدا موضوعها مسفهاً، مبعداً في القذارة.

« ولقد نظر الاستيقاطيون إلى الجمال على أنه الهدف الوحيد للفن وهم على حق في ذلك ولا يصح ذلك إلا إذا استخدمت كلمة الجمال بمعنى واسع إلى أقصى حد... ويشمل الجمال عند الاستيقاطيين أي نوع محتمل من الانطباع الجمالي، وطالما أن هدف الفن إنتاج الانطباعات الجمالية من نوع ما فق قيل في هذا المعنى بحق أن هدف الفن كله هو الجمال ومن هنا فلو أن القبح كان ضد الجمال في هذا المعنى فلا بد من استبعاده من ميدان الفن لكن الواقع أن ما يسمى عادة بالقبح لم يستبعده

الفنانون دائماً من ميدان عملهم بل إن إدخاله مجال العمل الفني كثيراً ما يعتبر إضافة لقوة الفني وعمقه»¹.

إن المنظر القبيح أو الفكرة القبيحة لاريبَ تحمل على النفور، والاستهجان والتفرز، ولكن هذه المشاعر جميعاً تتحول دوافع قوية لتقييم العمل الفني، وإدراجه ضمن أجمل الآثار ما وجد المبدع سبيلاً إلى تحويل وجه النفرة لدى المتلقي إلى أنماط من التصوير البلاغي، والتشكيل المأنوس الذي يحبب إلى النفوس تذوق العمل الأدبي، والإعجاب بحموله، وأدائه المدهش فلا فرق إذن بين ما كان في واقعه جميلاً أو قبيحاً طالما أن المعالجة الفنية كانت كفيلة ببلوغ غاية الإجادة والتأثير.

1. مظهرات القبح في الموروث الشعري العربي:

عرف العربيُّ الجمالَ في بداية وعيه الإدراكي على نحو انفعالي ساذج بسيط فلم يُعمل خلاله أدوات التأمل والتركيب بل ظل عنده قائماً على استجابته للصورة الحسية المجسدة أشد من ميله للمعنوي والروحي، وإذا كان شعر الغزل أقوى مظهر لتجليات ذلك الانفعال فإنه يظل في ما انتهى إلينا من شعر معبراً عن ذلك الجمال الحسي « ذلك أنَّ الشاعر لم

¹. ولتر. ت. ستيس. معنى الجمال. نظرية في الاستيعاقا. تر. إمام عبد الفتاح إمام. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص 94

يقف عند أي صفة حسن معنوية بل كانت كل الصفات التي لفتته في محبوبته هي الصفات الحسية المحض، وقد راح يقف عند كل عضو منها من فرعها إلى أطرافها، فيعطينا صورة للمثل الأعلى لكل عضو، ومن مجموع ذلك تتكون صورة المثل الأعلى للجسم كله، ومن هنا كان الشاعر حسياً في تصويره للجمال وتصويره له على السواء»¹.

وسواء أتعلق الأمر بالمرأة أم تجاوزها إلى غيرها من الموضوعات فإن النظرة واحدة في عدم استغراقها أو استبطانها للموصوفات «وطبيعي جداً أن يكون للعربي، وقد وصل إلى مرحلة الإنتاج الفني الراقي... نظرتة إلى الكون، وتدوَّقَه لمظاهر الجمال، والقبح فيه فالشعر في هذه الصورة يكونُ انفعالاً بجمال الأشياء، أو قبحها ولكننا رغم هذا الفرض لا نستطيع أن نتصور أنه كانت في نفسه فكرة عن الجمال فضلاً عن أن تكون نظرية، ولكنه يدرك الجمال إدراكاً بسيطاً، وهو في الوقت نفسه إدراك مباشر، وإن كان مصدره الحس»².

1. عز الدين إسماعيل. الأسس الجمالية في النقد العربي. عرض وتفسير ومقارنة. دار الفكر

العربي. القاهرة. مصر. 1992 (د ط). ص 111

2. المرجع نفسه. ص 109

في أثر الشَّعْرِ

إنَّ مما أورده د. عز الدين إسماعيل في هذا السياق من شواهد البساطة في النظرة الظاهرة إلى الموجودات القائمة على الحدس الأولي آياتاً للشاعر الحارث بن حلزة اليشكري جاء فيها قوله:

لمن الديار عَقَوْنَ بالحُبْسِ آياتها كمَهَارِقِ الفُرسِ
لا شيءَ فيها غيرَ أصورةٍ سُفَعِ الخدودِ يُلْحَنَ في الشمسِ
أو غيرُ آثارِ الجيادِ بأعْـ راضِ الخيامِ، وآيةِ الدَّعسِ
فحسبْتُ الركبَ فيها أحْدَسَ كلَ الأمورِ وكنْتُ ذا حدسٍ¹

هذه الانفعالات وتلك من شأنها أن تجمع صورة مشتركة لنظرة العربي إلى الجمال، وإلى القبح مما نعثر عليه في ثنايا القصائد الجاهلية، وما وليها من أزمنة الشعرية العربية مع ما انضاف إلى تلك الانطباعات، والمواقف الجمالية من التحول، والتبدل بعد ذلك إزاء المرأة، والطبيعة والناس والحياة، « وقد ظل القبح عند العرب قيمة نسبية تتعاون في تحديده عوامل عدة دينية، وأخلاقية وتاريخية فَمَا اكتسبَ السيورة، وشاع استعماله عدوه جميلاً، وما تنكبوه عدوه قبيحاً لذلك ألزم النقاد القدماء الشعراء بمجموعة من المعايير تجعل شعرهم جميلاً منها: اتباع سنن العرب

¹. الحارث بن حلزة. ديوان الحارث بن حلزة. تح إميل بديع يعقوب. دار الكتاب العربي. بيروت

في قول الشعر، والالتزام بمناهجها في الصفات، والمخاطبات واتباع المنهج الوسط في تشكيل الشعر فلا ميل نحو اللفظ الغنيث، ولا انحراف نحو الحوشيِّ الغريب المغرق في البداوة»¹.

لا شك أن اختلاف الأذواق في رصد الجمال، والقبح وتعيين قيمة كل منهما على الأشياء والأفعال تبعه اختلاف في التعبير عن منحى كل منهما بدافع اللذة والمنفعة والفكرة الدافعة إلى استصدار الحكم، وظل النظر إلى القبح زمناً في الشعر العربي ذا منطق استعلائي من زاوية التصوير، ورسم المشاهد، وتحديد المواقف فاتجه بعض الشعراء إلى الانطلاق من العيوب الخلقية أو الخلقية لتنفير المتلقي منها وحمل القارئ على استهجان حال المهجو في لوحات تحمل رغم جمالية التشكيل محمولاً من السخرية، والتعير الأليم كالذي نجده عند الشاعر ابن الرومي وهو ينال من أحدهم فيصف وجهه قائلاً:

مُنَجَّ الْقُبْحُ كُلُّهُ فَيْكَ بِالْمَقْتِ فَامْتَنَجْ
لَكَ وَجْهٌ تَذَوُّبٌ مَقْـ تَأْ، وَبَغْضاً لَهُ الْمُهْجُ²

¹ . فؤاد فياض كايد شتيات. جمالية القبح في الشعر العربي القديم. هجاء ابن الرومي أنموذجاً.

مجلة جامعة حسين بن طلال للبحوث عمان الأردن. . المجلد 3. عدد 2. 1917. ص 88

² . أبو الحسن علي بن العباس بن جريج. ديوان ابن الرومي تج. حسين نصار ج 1 مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة 2003. 486.

في أثر الشَّعْرِ

ومن الدال جداً اعتماد الشاعر موضوع القبح في الصورة منطلقاً لرسم اللوحة التي تنقّص فيها من الرجل وقد جمع له أشتات البشاعة قبل أن يمضي في تفصيلها، وأتى بدايةً بخلّتين لموصوفه إمعاناً في رسم ما يبغضه إلى المتلقي وهما قبحُ المجتلى، ومقت القلوب ولئن كان في البيتين شيء من القبيح المذموم ففي حشد المعاني وبلاغة الوصف ما أشاع وجهاً من الجمالية الفنية فيهما، هذا ولم يكتفِ ابن الرومي بما أجملَ من صفات عامة ولكنه ولجّ في حمل قارئه على السخرية من مهبوه، والنفور من شخصيته الباردة يقول:

أَيُّهَا السَّائِلِي بِهِ وَضَحَ الصَّبْحُ فَاَنْبَلَجْ
هُوَ كَالْبَحْرِ حَدَّثَ النَّاسَ نَاسَ عَنْهُ، وَلَا حَرَجْ
هُوَ مَا شَلَّتْ مِنْ جُنُودٍ فِي وَحْمَقِي، وَمَنْ هَوَجْ
وَإِذَا مَا زَحَّ امْرَأً جَمَدَ الرُّوحَ، أَوْ ثَلَجَ¹

هذا ولعمري ما ترك الشاعر من منفّرات تصمُّ الرجل بالعثاة إلا لَوَّنَ به، وهو عبر موقفه الجمالي هذا أعاد صناعة القبح على نحو يجدد موقف المتلقي منه من خلال التفاعل مع اللغة التي تنبثق عنا الصور المشككة.

¹. المصدر السابق. ص 489

في أثر الشَّعْرِ

وغير بعيد عن ابن الرومي ذلك الموقف الساحر للشاعر دعبل الخزاعي حين يقف حيالٌ مُغنٍ بِشع الصوت، في رسم مشهده لدى الغناء، وقد أعيّا من حوله بصوته النشاز يقول في ذلك ساخرًا:

وَمُغْنٍ إِنْ تَغَنَّى أَوْثَ النَّدَمَانِ هَمًّا
أَحْسَنُ الْأَقْوَامِ حَالًا فِيهِ مَنْ كَانَ أَصَمًّا¹

وأنت تلاحظ معي هذه المفارقة الانزياحية للشاعر حين يجعل الصمم وقد أُمسى مما يتفاضل به إذا تعلق الأمر بالنجاة من السماع، ففي هذا ما يدل على ملء المشهد الفارغ من الجمال في الحياة الواقعية بنسق الجمالية، وتمثلها من خلال التناقض الجميل بين رغبة المغني في الإسماع، ورغبة النديم في فقد هذا السماع جملةً وتفصيلاً.

2. القبح الفني من خلال " حوار في القبر" لمحمود مفلح:

من الشعراء المحدثين الذين بحثوا عن الجميل في غير المواطن المعهودة ورجعوا إلى النفس الإنسانية في صراعها الوجودي الأليم الشاعر محمود مفلح، وهو من الشعراء الذين اتخذوا من النص الشعري رسالة للتوجيه الرحيم، والدعوة الأخلاقية، والتربية الإيمانية المستوحاة من التوجيه

¹. عبد الكريم الأشتر. شعر دعبل بن علي الخزاعي. مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق. ط 2.

في أثر الشَّعْرِ

الإسلامي، والشاعر لا يدخر نفاذاً إلى أغوار فلسفة الإنسان الوجودية للخروج بأحكام عن الكون والطبيعة وأسرار المصير البشري انطلاقاً من التجربة الحياتية واستلهاماً من ثقافة الشاعر الدينية.

يحاول الشاعر أن يتصدى في نصه " حواراً في القبر " إلى تجربة الموت ولعلها تكون أبشع حضور للقبح في عيون من يتطلع إلى الحياة ويتشبث بأسباب البقاء، ولكن الشاعر يعتمد على هذه التجربة الإنسانية المريعة المتكررة ليؤسس اللحظة الجمالية الفريدة على نطاق الفن الشعري أولاً وليعيد صياغة العقيدة، والالتزام الأخلاقي وفق هذا المنظور، والنص الشعري هذه وحدات أبياته:

ها قد أتيتُكَ جسماً ناحِلاً هَرِمَا	يا دودُ كُلِّني.. ولكن لا تُكُنْ نِهْمَا
يا دودُ.. هلْ تدرِكنَ ما أنتَ	حتى تُغَيِّرَ عَلَى جِسْمِي وتَلْتِمَا
يا دودُ.. أَعْلَمُ أَنِّي صُرْتُ فِي	وَأَنَّ مِنْ حَوْلِي الْأَجْدَاثَ وَالرَّمَمَا
وَأَنِّي بَتُّ هَذَا الْيَوْمَ مُضْطَجِعَا	فلا أَحْسُ بِمَنْ قَدْ رَاحَ، أَوْ قَدِمَا
ولا أَقُولُ لِحَارِي طُبْتُ يَا سَنَدِي	ولا أَقْدِمُ كُوبَ الشَّايِ مَبْتَسِمَا
ولنْ أرتَبَ بَعْدَ الْيَوْمِ مَكْتَبَتِي	ولنْ أَجَادِلَ خَصْمًا أَدَمَنَ
ولنْ أُعِيدَ كَلَامًا كَانَ يَسْحَرُنِي	ولا قَصِيدَةَ عِشْقِي أَوْ رَقَّتْ نَغْمَا
وَأَنْتَ تَنْهَشُ فِي كَفِّي وَفِي قَدَمِي	هلْ كُنْتَ تَعْرِفُ تِلْكَ الْكَفَّ

في أثر الشَّعْرِ

في أثر الشَّعْرِ

يا دُودُ.. لا تعجلَنَّ في نخرٍ فقد حَفَظْتُ بها الآدابَ والقِيَمَا
لا تعجلَنَّ على ما جِئْتَ تطلُّبُهُ وكُنْ رفيقًا عَفِيفَ النَّفْسِ
أدري بأنَّكَ تنسى أَنِّي بشرٌ وأنِّي كُنْتُ قلبًا نابضًا، وفما
وأنِّي كُنْتُ مثلَ النّجمِ مؤتلفًا وكُنْتُ بالحُبِّ والأشواقِ
وكانَ لي بينَ أهلِ الفضلِ منزلةٌ وما شكَّوتُ لَهُمُ همًّا ولا هَرَمًا
إنْ كانَ هذا مَصِيرَ الناسِ كلِّهِم فهل يَرُوقُ لَكُمْ عيشٌ وإنْ نَعَمَا
وهل نَفَكَّرُ بعدَ اليومِ في لُغَةٍ أخرى، ونكسرُ في أعماقِنَا
وهل نغيِّرُ بعدَ اليومِ جدولَنَا حتَّى نعودَ.. فلا إنثمًا، ولا ندَمًا¹

نص مفلح هو وقفة للشاعر الميت الشاعر، المتأمل في أدق لحظات الوجود إن لم نقل أدق لحظات العدم والتلاشي، إنه لوحة فنية قائمة توزعت في أطوائها أسئلة الإنسان الحائر من تحول الحياة إلى انتهاء، وفوات وانقضاء، وعنوان القصيدة يحمل إشارة إلى قبح الموضوع واعتواره بدواله الصادمة، ولغته المنبعثة من رائحة القبور والتراب ورماد الإنسانية.

¹. مجلة المصباح دروب أدبية. mdoroobadab.blogspot.com. تاريخ الإنزال 09/جانفي/2019

في أَثَرِ الشَّعْرِ

يستولي حقل الموت على الفضاء الدلالي للنص الشعري بإملاءاته الخفية، والصادمة ليستوعب جيشاً من الألفاظ الموحشة القبيحة " دود، كُني، الأحداث، رمم، تنهش، جمجمتي، تلتهم " ويحيل على صورة الإنسان تحت صفائح القبر وفي دورة ضعفه النهائي واستسلامه الجسدي لساعة الدخول إلى عالم العدمية الرهيب، وقد انطلق الشاعر من أقبح المشاهد غثاثة لتجسيد موقفه الوجودي، وهو التقاء الإنسان بدود المقابر حين يغدو وجبة طيعة آخذة في الزوال بعد أن كانت مصدراً لحركة الحياة، وقد انبثق عن هذا الموقف الأسيف الأليم حوار شعري جديد من نوعه هو حديث الإنسان، ونجواه وأسئلته عن المصير الحتمي الذي ينتظره:

— لا أَحْسُ بَمَنْ قَدْ رَاحَ، أَوْ قَدِمَا.

— أَرْتَبَ بَعْدَ الْيَوْمِ مَكْتَبَتِي.

— أَنْتَ تَنْهَشُ فِي كَفِّي وَفِي قَدَمِي.

— يَا دُودُ.. لَا تَعَجَّلَنَّ فِي نَحْرِ جُمُجُمَتِي.

إن الشاعر لم يستتكف عن أن يعتمد على زاوية القبح في أسوأ تجلياته الزمانية والمكانية ليرسم بآلته الفنية هذه اللوحة الصريحة عن الحقيقة الإنسانية وعن مآلات الإنسان التي تجعله يفكر بموضوعية عما ينبغي له

من حضور يحفظ عليه كرامته يوم يوارى الثرى وينتقل إلى حياة
اللاحياة، وإلى بيت الدود وظلمة القبور، إن الشاعر عبر نصه يحقق جمالية
فنية تتخذ من أقصى أوضاع المعاناة ألواناً لتشكيل الفضاء النصي المغرق في
الحلم والباعث لأسئلة الوجود.

3. القبح الفني في الكوليرا لنازك الملائكة:

في نص الكوليرا للشاعرة نازك الملائكة 1947 تجليات جمالية للأزمة،
وللمعاناة، والألم والقبح، وللداء الذي يتحول من المنظور الفني دواءً يقلب
حقائق الواقع ويظهرها على نحو أخاذ والشاعرة في نصوصها عامة «يحفل
عالمها الشعري بالعديد من الآليات السيكلوجية ذات الطبيعة التحويلية
التي تعمل على نحو خفي ضمن أنساق فنية متقنة من خلال بناء رمزي
محكم»¹.

ينقل إلينا النص الشعري جملة ما تحمله الكاتبة من مشاركة وجدانية
عميقة، وتعاطفاً قويا مع ضحايا الوباء الذي فتك بالعشرات من أبناء
الشعب المصري سنة 1947 وقد اتخذت الشاعرة من المشهد القبيح
الذي جثم على المعذنين المتهالكين فرسم باللون الأسود أثر الموت والهلاك

¹ مسلم حسب حسين. جماليات النص الأدبي. دراسات في البنية والدلالة. دار السياب. لندن

في أثر الشَّعْرِ

على أكواخ الضعفاء في لياليهم القاسية ونسج خيوط الحزن على الأشلاء
وقد مزقتها مخالب الداء العياء:
سكنَ الليلُ

أصغ إلى وقع صدى الأناث
في عمق الظلمة، تحت الصمتِ، على الأمواتِ
صرخاتٌ تعلو تضطربُ
حزنٌ يتدفقُ يلتهبُ

يتعثر فيه صدى الآهاتِ
في كل فؤادٍ غليانُ
في الكوخ الساكن أحزانُ
في كل مكان روحٌ تصرخُ في الظلماتِ
في كل مكان يبكي صوتُ
هذا ما قد مزقه الموتُ

يا حزن الليل الصارخ مما فعل الموتُ
الكوليرا في كهف الرعب مع الأشلاء
في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواء
استيقظ داء الكوليرا
حقداً يتدفق موتوراً

في أثر الشَّعْرِ

.....

هبط الوادي المرحَ الوضاء
يصرخُ مضطرباً مجنوناً
لا يسمعُ صوتَ الباكي
في كلِّ مكانٍ خلفَ مخلبه أصداء
في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت

.....

.....

يا شيخ الهیضة ما أبقيتُ
لا شيء سوى أحزان الموت
الموتُ الموتُ الموتُ
يا مصرُ شعوري مرقة الموت¹

يشتمل النصُّ فضلاً عن عنوانه الصادم على مجموعة من المفردات السالبة التي يجمعها خيط الألم، والقبح لتؤسس به معمار القصيدة، وبناءها اللغوي ضمن موضوع الوباء الذي ترك ظلاله القائمة على أجواء النص النفسية، وقد توالى التكررات اللفظية التي تسمح على حقول الدلالة في القصيدة بلونها القاتم (الأنات، الظلمة، الأموات، صرخات،

¹. نازك الملائكة. ديوان شظايا ورماد. دار العودة. بيروت. 1971. ص 75

يبكي الكوليرا، الرعب مزقه)، ويشكل " الموت " نخط فعلي للمشهد التراجيدي قاسماً مشتركاً لحركة المعنى، بل، وللفضاء الصوتي الذي ينتظم إيقاعه البنائي، وقد خيم صوت التاء من لفظ الموت على مجال صفحة النص برجعه الذي يتوافق مع حركات الوصف للمشهد المؤلمة، وقد تكشف هذا الحضور حتى آخر القصيدة مستولياً على المقاطع والفواصل. إن قبج الوباء تيمة صادمة بتجلياتها الواقعية تحوّل من خلال الأداء الإيقاعي، ومن خلال سرديّة الشعر، ودينامية الفعل إلى أثر جمالي يتخلل في هدوء عبر انفعال المتلقي ليرك أثره الحاسم على نحو من الشعرية الأثرية.

4. شعرية الشهادة في " الذبيح الصاعد " لمفدي زكريا:

ظلت القصيدة الجزائرية صورة للتجربة الإنسانية بكل تفاصيلها العميقة، ومثلت بمحتواها الموضوعاتي مظهراً لأنساق الحياة الاجتماعية، والسياسية، كما عبرت عن المضمون الذاتي في انطباعات الوجود على هذه الذات المتشظية أمام آلام الواقع، ولئن كان مظهر الجمال في الطبيعة والكون، والإنسان مادة لهذه القصيدة فقد عرفت ألوان التداعيات الواقعية لهذا الإنسان حضوراً في الشعر الجزائري عبر تصوير حيّ دافق بالألم، والمعاناة في تمّاه حميم مع شعرية التصوير، وجماليته ليصنع الشاعر من رحم القبح في التجربة أكل وجوه الصناعة الفنية، وأجل تمثلاتها.

في أثر الشَّعْرِ

يعدُّ الشاعر الجزائري مُفدي زكريا شاعراً للثورة التحريرية الجزائرية، ملهماً من أحداثها ولأحداثها، وصوتاً لانتصاراتها، ومنشداً لآمالها، وآلامها، كما كان شعره سجلاً حافلاً ببطولات الشعب وتاريخه وملاحمه، ولقد حظيت نصوصه بوافر الجمال على الرغم من مرارة بعض الموضوعات واتصالها بأبشع التجارب الإنسانية، والذي يقف على قصيدته " الذبيح الصاعد " يقف على مسوغات التعانق الفني بين الجمال اللغوي، وقبح ما يكتنف التجربة ليؤسس لأحد مفاهيم الشعرية الحديثة.

كتب مُفدي زكريا قصيدته الثائرة على القبح الاستعماري، وظلمه لدى إقدام السلطة الفرنسية على تنفيذ حكم الإعدام بالمقصلة على المجاهد الشهيد (أحمد زبانة) ليكون أول من ينفذ عليه هذا النوع من الإعدام الوحشي في سجن سركايجي سنة 1956، ولقد أثارت هذه الشهادة في سبيل التحرير شاعرية مفدي فكانت هطولاً فنياً تناول وصف مشهد الاستشهاد وفق توصيف يتجاوز المظهر اللاإنساني للممارسة الغاشمة للاستعمار ليرسم لوحة الموت الشريف للمجاهد الحر الذي يرقى بالشهادة إلى سماء الخلود يقول الشاعر مشخصاً أجواء الاستشهاد:

قامَ يَخْتَالُ كالمسيحِ وئيداً يتهاذى نشوانَ يتلو النشيداً
باسمِ الثغرِ كالملائك، أو لِ يستقبلُ الصبحَ الجديداً
شامخاً أنفه جلالاً وتيهاً رافعاً رأسه يناجي الخلوداً

في أثر الشَّعر

في أثر الشَّعر

رافلاً في خلاخل زغرَدَتْ لأُمن لحنها الفضاء البعيداً!
حاملاً كالكليم كلمه المجْـ دُفِشَدَ الجبال يبغي الصعوداً
وتسامى كالرُوح في ليلة القد رسلاً يَشْعُ في الكون عيداً
وامتطى مذبح البطولة معـ راجاً، ووافى السماء يرجو المزيداً
وتعالى مثل المؤذّن يتلـو كلمات الهدى، ويدعو الرقوداً
صرخة ترجفُ العوالم منها ، ونداء مضى يهزُّ الوجوداً:
(اشنُقوني فلستُ أخشى واصلُبوني فلستُ أخشى حديداً

إنَّ قباحةَ القتلِ لهي أبشعُ أشكال الانحراف عن القيم الجمالية، ولقد كانت وحشية التنفيذ في تجربة زبانة عبر المقصلة وجهاً من القبح الذي ينأى عن آلة الشعر الذي يريد أن يقترب من تصوير الجمال الفني عبر مظاهر الجمال، وتمظهراته في الكون، والحياة ولكن مفدي زكريا أيقظ عبر اللغة، وانزياحاتها، وصورها صوت الحياة في جوهر الموت، ورسم لوحة متألّفة المشاهد متعددة الجوانب استقى ألوانها من أسوأ لحظات الحضور القبيح في التجربة الإنسانية فإذا الذبيح مسيح، وملاك طاهر،

1. مفدي زكريا. اللهب المقدس. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. الرغبة. الجزائر... د ط 2007.

في أثر الشَّعرِ

وطفلٌ ولیدٌ، وإذا الألمُ نشوة، والصراخُ أذانٌ يملأُ غُرَّةَ الفجر، وإذا المذبحُ
معراجٌ إلى السماء.

لقد صورَّ الشاعرُ ما كان في الواقع مظهرًا للبشاعة، والقبح على نحو
يستنطقُ الجمالية في تضاعيف المأساة، فإذا بأنساغ الحياة تنهل من صميم
الفواجع، والمآسي على نحو يُشرع للمفارقة في النص فضاءات للشعرية
إننا من خلال استجلاء النصوص الشعرية وأنساق اللغة المغرقة في
رسم عوار الأشياء، والموجودات، والمتكئة على قبح المشاهد والملاحم
البشرية والوجودية نهتدي إلى فكرة إمكانية صناعة الجمالية من أوهي
أدوات السياق وألوانه، وبدا جليا أن الشعرية كروية للتشكيل والصناعة
الفنية قابلة للتجدد وللتحديث، ولاعتماد كافة الخمامات الواقعية،
والموضوعاتية لإثارة أوجه التقبل وتحقيق الجمالية ما وجدت إلى التشكيل
الفني سبيلاً.

منور صمادح و"صوت الشابي من وراء العدم" قراءة نقدية في القصيدة

يُعد منور صمادح¹ وريثاً شعرياً للشابي في ممارسته الرومانسية، فقد تجلّت في دواوينه المتنوعة تلك النزعة القوية إلى استحضار الذات في تفاعلها مع العالم، والكائنات، والأشياء، ومع تجارب الواقع، وفلسفة الشاعر إزاء الكون، والحلم، والحرية على نحو ينشد فيه الشاعر "فجر الحياة"، ويبين عن "صراع" الذات في أتونها، إمعاناً في النيل من عقبات المجتمع، وأزمات النفس المسحوقة في اعتلاجاته، جرّاء ما نال أرضها من كيد الطغاة، واستبداد المستبدين، هذا "الفردوس المغتصب" الذي

¹. منور صمادح شاعر تونسي. ولد بنفطة الجنوبية عام 1931، حفظ شيئاً من القرآن الكريم، وتلقى تعليمه بالزيتونة، ثم ترك التعليم، واشتغل بالتجارة لدى خاله حيث احترف بيع الفطائر بمخبزته، ولكن شغفه بالأدب حمله على طلبه فأقبل على عيون شعر العرب في وقتٍ امتهن فيه الخياطة، والتفصيل طلباً للكفاف، وقد مارس العمل الصحفي، والإذاعي، واشتغل بالسياسة، وهمومها، وتنقل بين تونس، والجزائر، ولقي من خصومه أذى شديداً، وعذاباً فوق العذاب بسبب ما له من آراء حرة، ونزعات عمالية مكافحة، توفي منور سنة 1998 تاركا عدداً من الأعمال الشعرية منها: الفردوس المغتصب، فجر الحياة، حرب على الجوع، الشهداء، صراع، مولد التحرير، الملاك العائد، أدب وطرب، نسر ونصرو السلام على الجزائر، وقد ترجم بعض أعماله إلى اللغتين الفرنسية، والروسية.

في أثر الشَّعْرِ

استحوذ على نفس الشاعر، فأراق حبره، وسَفَح مداده، فكان في شعره المتداوب إنسانيةً "حربٌ على الجوع"، وصيحة في وجه الطغاة، قام بعدها عقوداً من نضاله الأدبي يعلنُ "مولد التحرير" الذي يطلق الروح المأسورة من وثاقها الذي كبلتها به إرادات العتاة، فكأنه "الملاك العائد" من السماء، يوقظ نزعة الانطلاق إلى المعالي، والتوثب نحو اللامتناهي، حيثُ ليس ثمة غيرُ نفس، وارتقاء، "نسر ونصر"، إنسان، وكيونة.

يُدرِك صمادحُ ما للشابي من روح مؤمنة، ظلَّت تعانقُ أجوازَ السماء، حاملة بما في عالمها الآخر من حياة الخلود التي لا تنغصها مرارة الواقع المؤلم، كما يدرِك في الآن ذاته ما كانت نفسه الشاعرة تلقاه جرّاء ذلك الواقع المضني، وقد آن لهذه النفس أن تطمئنَّ بعد أن سكنت إلى راحتها السماوية، إنَّ الشاعر من خلال نصّه (صوت الشابي من وراء العدم)¹ ينقل إلينا صورةَ نفسه، وإيمانها، وإخباتها، وينقلُ إلينا في الآن ذاته شكاته من واقعه المأزوم، هذا الواقع الذي لم يكن يؤمن للشعر، وللشعراء، إنه عالم الجراح، والشجون الذي لا تنقضي همومه إلا بالرحيل إلى حياة الراحة الأبدية، حياة "الابتداء اللانهائي"، حيثُ الخلود الأبدى.

¹. منور صمادح. الأعمال الشعرية الكاملة. جمع وتحقيق عبد الرحيم صمادح. الدار التونسية

للنشر. بيت الحكمة. ص 364

وجدَ الشاعر في رحلة الشابي إلى العالم الآخر معادلاً لأحلام نفسه، وهمومها، وآفاقها التي تهفو إلى تحقيقها بعد أن ضاقت عليها أرض الناس، واتسعت لها سجون الظلم، وظلماته، وكانَ صديقهُ الراحلُ صورة من نفسهِ الشاعرة، "لقد تجاوزَ إبداعُ الشابي حدود الذات، والوطن إلى الغوص في باطن النفس، وعميق الوجدان، ومناجاة الكون في حالات شعريّة متقلبة بين القنوط، والأمل، والنشوة العارمة، والحزن الكبير، فأدى في هيكل الحب صلوات تجده، وتجعلُ منه أسمى القيم الإنسانية في الوجود"¹.

يتمأهى منور صمداح مع هذه التجربة الحياتيّة لأنّه يراها صورةً لنفسه المحبطة، ويتشوّف إلى المدى الذي انتهى إليه ساكن العدم، شاعراً قد انقضتْ لأواؤه، وارتحلَ إلى جنّاته، وأغنياته، وربيعه الحالم، "إنَّ وجهَ الشبه بين الشابي، وصمداح كبير ملحوظٍ من عدّة وجوه، ويتجلى ذلك في شعر صمداح من حيث موسيقاه، وعباراته، وألفاظه، وصوره، وتشبيهاته، علاوة على التلم للغير"² الذي نراه سمةً تكتسبها نصوص

¹. محمد طرشونة. مباحث في الأدب التونسي المعاصر. دراسات نقدية في مؤلفات المسعدي،

والمدني، والفارسي وخريف... المطابع الموحدة. تونس. 1989. ص 12

². محمد عبد الكافي. شاعر مظلوم، منور صمداح صوت الكفاح التونسي. مجلة الفيصل ع275.

سبتمبر 1999. ص 88

الشاعرين كليهما، وتنداح قيمها في عالمهما الشعري، وإن بدت في
ظاهرها علامةً على المأساة الذاتية.

إنَّ تجربةَ صمداح التي يصوغها من خلال نصِّه المتعاقب مع عوالم الخيال
الجامح، تستمدُّ حقائقها من معرفته الدينية، ومن إيمانه بالغيب، وتشربه
لقيمه العميقة، وهو في الآن ذاته محمَّلٌ بمذهبه المنصرف إلى التشكيل
الرومانسي في بُناه، وقوالبه، والمتحد مع منطقته في النظر إلى الأشياء،
والمبصرات على نحو تذاوتي، يعودُ إلى الذات لينطلق منها، ويمتَحُ من
الإحساس ليصوغَ من خيوطه أبرادَ نصِّ قشيب، ويأخذ من الطبيعة،
ومن المراثيات، والأشياء البادية، والخفية، العلوية، والتراية ليستنطق بها
أصوات النفس الآسية، ويستبطنَ بها أغوار عوالمها المتناهية في الغياب.
تمتِزُ البنية النصية للقصيدة بوفرة معجمها، وإيحائية ألفاظها، فالنص
مشمَّلٌ على فضاء لغوي مغرِق في الحلم، رافِلٍ في ثوب من الألفاظ
المهوِّمة في عالم التجريد، وانطلاقاً من عتبة العنوان (صوت الشابي من
 وراء العدم) يتجلى البعد الغيبي السماوي لنداءات النص، وإفضاءاته،
وعبر الاسمية التي وسمتِ العبارة بالثبات، وطبعت الخبر المسند إلى
المحذوف بطابع الديمومة حدَّدَ صمداح دلالية النص بوصفه رسالةً هاتفةً
لشاعر (أغاني الحياة)، وقد أوْصَدَ باب الشهادة دونه، وانفسح أمامه

في أثر الشَّعْرِ

الغيب بما فيه من تجليات لتهبط أصواته العدمية مبشرةً، ومخبرةً، ومطمئنةً.

تمتدُّ القصيدةُ عبرَ فضاءٍ لغويٍّ يأخذ حقوله الدلالية من لغة الشابي في نصوصه جميعاً، وهي نفس اللغة التي تتشكل على حروفها، ورموزها عوالم صمداح الشعرية، وقد رسم الشاعر من خلالها مشهدَ الجنة الشعرية الأثيرية إليه كما تمنّاها للشابي، فإذا معجمُ القصيدة حافلٌ بما يطمحُ إليه كل شاعر محروم، ويتنأه فيما لو انفسحت له جنة السماء، فهناك ما ترتضيه قلوب كل الشعراء، هناك الصباح الهازج بالأطيار، وبمعسول الغناء، وهناك العذارى الباسمات الراقصات، وأغنيات الحب، والشذاء، والغناء، الطبيعة هناك تمنحُ الإنسان كل ما فيها من بهاءٍ، ليصبحَ التعبيرُ عنها اندماجاً في سنفونية روحية عذبة النشيد، وأما ما كان من (جراح، وشجون، ونواح، وبكاء)، فمحضُ ذكرى يدعوها الشاعر على لسان الشابي في فردوسه ليتشفّى من أوصابها، وآلامها التي عاشته في عمره الضئيل.

لا ينفكُ معجمُ الشاعر يأخذ من حقلِ الغناء ألفاظه التي تنسجمُ مع روح النصّ القائمة على فكرة الحرية التي ينشدها كلُّ شاعرٍ كي يعبرَ، ويغني، وينشد دونَ أن يهزأ بقيثارته هذا العالم الأصم، فيسوق الشاعر من كلمات النشيد (هازج الأطيار، معسول الغناء، غنيتُ، أغنيات الحب)، وهو عبرَ هذه الحقول جميعاً يخطط علاقاتِ المفردات الاسمية،

والفعليّة بحروف الوصل كالواو تارةً، والظرف أخرى (عندما) على أنّ ما تأدّى به تواصل النص، وأجزائه بالضمير فاق كلّ وشائج الصلة بين تلك الأجزاء، وارتبطت الأفعال، والإضافات في مجموعها بضمير المتكلم على نحو صبغ القصيدة بصبغة البث، وحديث النفس، والوجدان على نحو لافت.

"إنّ اللغةَ رغبةٌ في الاستحواذ فيضُ ينطلقُ من وجود الذات لينعكس منها على العالم، فتحقق أحلامها في مفرداتها المنتقاة التي أخرجت رغباتها من حالة الكبت إلى حالة الإعلان، فالاسم الذي نطلقه على ما نظن أننا نمتلكه يحقق لنا هذا الامتلاك عبر طقوس التردد، والتداول"¹.

إيقاعُ صمّادح إيقاعُ العدم:

فيما تكتنه البلاغة مدناً المعنى، وترتحل اللغة في القصيدة باتجاه حركات النفس، وتجاوزاتها، يخلقُ الإيقاع في القصيدة موسيقى خاصة لإيحاء ذلك المعنى، ونبض تلك النفس، وللصورة في ميدان الشعر الوجداني فعلها في بث الشجو، واعتصار الذات، ولكنّ توقيعها في جسد القصيدة له أثره الخاص.

¹. مجموعة من المؤلفين. في أدب المرأة الشركة المصرية العالمية للنشر. لوجمان القاهرة. ط 1 ص

إنَّ "الفاعلية الشعرية هي المحرّض الأقوى على تجريب الأساليب، وابتداع البلاغة، والهجوم على الدلالات المجازية في مظانها المخبوءة طيَّ الكتمان، وليس مثل الإيقاع وسيلةً بعد ذلك لتشوف المعاني الشعرية، واستشعار الدلالات المستطرفة"¹.

يختار الشاعرُ مجزوء الرمل في انسيابيته، وموسيقاه، وبتفعيلاته الصافية التي انبنى عليها كل بيت ضمن خطِّ صوتي محدّد المقاطع، تتكرّر أجزاءه الأربعة في كل مرّة على نحو متساوٍ مع فرحة الشاعر، ونشوة شخصيته الشعرية المحتلّة المتداوبة في عرس القصيدة الكبير:
(فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن)

وموسيقى النص الخارجية تضافر في كل مرّة مع الرّوي المطرد، وهو الهمزة المكسورة، والمستندة إلى المدّ الألفي في التقفية بشكل أورث إيقاعية نغمية واحدة، في توليفة متماشجة مع عوالم الموسيقى الداخلية للنص حتى ليكاد يسمّع المتلقي نشيدَ السماء الطروب على أنغام الشابي محمولةً على أجنحة صمادح الشعرية.

يتشكل الفضاء الصوتي من داخل القصيدة عبر وحدات من التكرارات المتوالية داخل البيت الواحد لمسافات متقاربة، وبين الأبيات

¹. عميش العربي. خصائص الإيقاع الشعري. دار الأديب للنشر والتوزيع 2005. ص20

في أثر الشَّعْرِ

في صورة النداء اللافت من خلال حرف النداء "يا"، وقد تجاوبت
أصدائه لترصع الفواصل، والجل متوافقة مع أطراد الأسماء:
يا جِرَاحِي! يَا شُجُونِي يَا نُوحِي! يَا بُكَائِي!
يَا فِجَاجَ الهَوْلِ فِي لَيْلِ الحَيَاةِ الْمُتَنَائِي
يَا رَفِيقَ الأَلَمِ الْمُضْنَى بِمُسْوَدِّ البَلَاءِ¹

ومن الواضح في سياق الاعتماد على مجال الصوت في دفع الأثر
الموسيقي، وترجيعة شيوخ بعض الأصوات، وتجاوب صداها كالجيم
مرّات، وكالحاء أيضاً، وكذا تكرار المدّ بالألف، فضلاً عن الهمس الذي
يجد له أصداءً في تضاعيف القصيدة معتمداً على موضوعة الغناء التي في
جنة الشابي يهمس به لصفية في عالم الناس:

هَـا أَنَا فَوْقَ الأَمَانِي، مُسْتَخِفّاً بِالرَّجَاءِ
فِي صَبَاحِ هَازِجِ الأَطْيَارِ مَعْسُولِ الغِنَاءِ
يَسْكُبُ النُّورَ بكَأْسِي، وَهِيَ مِنْ بَعْضِ الضِّيَاءِ
وَعَذَارَى الخُلْدِ يَبْسُمْنَ، وَيَرْقُصْنَ إِزَائِي
غَاوِيَاتٍ قَدْ نَهَلْنَ الحُبَّ مِنْ حَوْضِ الصَّفَاءِ²

¹. منور صمادح. الأعمال الشعرية الكاملة. ص 364.

² المصدر نفسه. ص 364

في أثر الشَّعرِ

إنَّ اعتدادَ صمداح بالهمس لمَّا يعكس أنفاسَه الرومانسية التي تنزع من أعماق النفس نداءاتها الخفية، وتبسطها تباريح في أوضاع البث، والتعبير لترسل القصيدة من نمطيتها الحرفية، وتبدل من اللغة ما يوافق أنسها، وجريانها، وعفويتها، وتصنعها على عينٍ من "شعر الهمس المبطن بالخيال المنحج، والفكر المتوجج"¹، الآخذ بأسباب التشاكل، والتناسب العذب للحروف، والأصوات المتناغمة.

معجمُ الذات، والأنا:

"ثمة فرق واضح بين استخدام الفرد للغة في ظروف عامّة مشتركة بين أفراد المجتمع اللغوي، وبين استخدام الشاعر، أو القصاص، أو الخطيب للغة، فحين يجد المتكلم نفسه في الظروف التي تشمل معه جميع أعضاء المجتمع، يوجد معيارٌ يمكن لكل امرئ أن يقيس عليه تعبيراته الفردية، أمّا بالنسبة للأديب فالأمر مختلفٌ تماماً... فهو يريد أن يخلق الجمال بالكلمة، كما يخلقه الرسّام بالألوان، والموسيقي، والنغمات"²، ولذا فئاته للجانب اللغوي يتجاوز مسافة التواصل، والبلاغ إلى آماذ التأثير الجمالي،

¹ أبو السعود سلامة أبو السعود. الإيقاع في الشعر العربي، دار الوفاء بالإسكندرية. ص 113

² تمام حسان. عن اللغة بين المعيارية والوصفية. عالم الكتب القاهرة. د ط سنة 2000. ص 58

ومناوشة المتلقي بأشكال الانتهاك، والمناورة، والتحوير لمدلول اللغة إلى ما يوقظ في حروفها قوة الإدهاش.

والشاعر منور صماد في نصوصه كما في نصه هذا يقف من اللغة الشاعرة موقف من ينفخ في كلماتها بمزمار الوجدان، والإحساس فيمنحها حاسةً جديدةً، وهو بعد هذا كله لا يكاد يحيدُ عن معجمه الرومانسي الذي يوظف فيه كلماته معجونة بأحوال الذات، وأوضاعها النفسية تتعاقب الأسماء بضمير الأنا عبر كلِّ الحقول، لتحقيق التجربة الذاتية في تواصلها مع التحول الكبير بين عوالم الوجود، والعدم (جراحي - شجوني - نواحي - كأسّي - جسمي - ردائي)، والمعجم الشعريُّ بالنظر إلى تعالي تجربته، وخصوصيتها الماورائية يكتسي من اللغة ما يتعلق بفضاءات الحلم، والحقائق الغيبية (عذارى الخلد - التقديس - حياة الابتداء اللانهائي - الملاي الأعلى - الأنبياء).

ويتجلى بناء العبارة قويا متضافر الأجزاء، يتسم بميسم الفعلية أطواراً ليحقق الشاعر من خلاله أوصاف الشابي كما يراها متخذة صورة الثبات، والخلود، حتى لا نكاد نعثر في الأبيات الستة الأولى على فعل واحد، ثمَّ ينطلق في بعض الجمل الفعلية ليصف حركة الحياة في عوالم الخلود، ويرسم لوحات السرد لتتوالى يوميات الشابي، وسعاداته خافقة نابضة بالسعادة الأبدية (يسكب النور بكأسّي - عذارى الخلد يبسمن - عشقن

الشعر...)، هذا لتقطع القصيدة في الأخير إلى الاسمية في البيتين
الأخيرين لتوصيف المكان المخالد خلوداً لا يحول:
وربَّيعي حَالَمٌ فوقَ خَيَالِ الشُّعْرَاءِ

في رِحَابِ المَلَأِ الأعلى جِوَارَ الأنبياء¹

إنَّ جُمْلَ النصِّ في مجموعها قائمة على البث، والإخبار، وهي باعتبار
وظائفها كرسالة من السماء تأخذُ منطوقَ الخبر، وتواليه فبعد النداءات
الإنشائية التنبؤية ينطلقُ الشاعر في الإعلام الذي يرسم فيه عالم الشابي
بكل ما فيه من إحياء، وتشويق.

ومن البينَّ الشديد التحام الشاعر بالطبيعة في أحوال الرضا،
والشكوى، وفي بيان أحوال النفس، واعتلاجاتها بحيث لا يقف الشاعر
من خارج لينظر إلى هذه الطبيعة، بل يجعلها معادلاً لهُمومه، بل إنه
يشارك مع عناصر الطبيعة ليؤلف حركة الذات، وأفعالها (ليل الحياة -
صباح هازج الأطيّار - الضياء - السماء)، وما عسى هذ الكائن اللغوي
إلا أن ينساق إلى نداء الوجدان، ويعجن الحروف بأنفاسه الحارة لترسل
كلماتها الحية، إنَّ الشاعرَ لا يستطيع أن يعبرَ سوى عن نفسه، وأحلامه،
وغرامه، وأشواقه، أو أن يهربَ من الجحيم الذي يحيطُ به إلى الطبيعة،

1. منور صمادح. ص 364

في أثر الشَّعرِ

ومناظرها عسى ذلك يكونُ له عزاءٌ عن آلامه الدفينة"¹، ولئن كان هذا الموقف من الطبيعة متجلبًا في شعر الشاعر، فإنَّ طبيعة النص الإنسانية، وتقبله لعموم الأوصاف، والأحكام ليقضي بإنسانية الرومانسية، واعتمادها لغة متجاوزة لحدود الأعراق، والجغرافيا ناهدة لخدمة الإنسان، والتعبير عن مواجده.

مِنْ خَيَالِ الْوَاقِعِ إِلَى تَخْيِيلِ الصُّورَةِ:

أما عن التخيل، فيظلُّ صمادح كما في دواوينه جميعاً شاعراً حالمًا، ينسج من خياله أنساقاً من المعنى متجاوزة طاقات الفن المحدودة، ويمتدح من عواطفه للنفس أفقاً مغرقاً في التجريد، والتخيل، وهو بهذا الاعتبار يقفز في كثير من المرات على حدود التقرير في الصورة على نحو من الانتهاك ليصنع عوالم جديدة للرؤية أبعد من تمثيلات الخيال البسيط، والمجرد.

والمراد بالتخيل في الشعر التجديد في أشكال العلاقات القائمة بين الدوال، والمدلولات بأن تكون رؤية الشاعر " رؤية تخيلية بمعنى أنها تنشئ بواسطة التركيب العجيب للصور الخيالية دلالات غريبة عن

¹. جلال فاروق الشريف. الرومانسية في الشعر العربي في سوريا. منشورات اتحاد الكتاب العرب.

دمشق سوريا 1980 ص4.

الواقع، هي الدلالات الفنية، وبهذا فإن ملكة التخيل تُتأسس على متصور التخطي/ تخطي الواقع"¹

وبدءاً من نسق العنوان إلى موضوعه، فإن ثمة صورة شعرية كلية تتسع لتستوعب رؤية الشاعر تلك الرؤية التخيلية التي تجمع بين الواقع المفترض، والواقع الحقيقي، صوت الشابي الشاعر الرومانسي، وهو يبعث نداءاته لصديقه من مدينة الأموات، بل الأحياء، ويبعث نجواه من جنته الخالدة حيث الغناء، والعداوى، والأطياف الهازجة، وحيث الشعر ملء السماء، وحيث النفس قد تخلصت من ربة التراب، وخلدت جوار الصالحين، والأنبياء، وضمن هذه الصورة تتكاثف صور جزئية غير قليلة، تستولي الاستعارات على مساحات من فضاءها التخيلي، وهي استعارات تحمل تدفق الحلم، ورمزية المكان المقدس (مستخفا بالرجاء، يسكب النور بكأسي، نهلن الحب، أذن السماء)، وهي استعارات مكنية تحمل صفات المشبه به، وتصنع منها خيوط المعاني الجديدة على نحو يفرض دلالة، وإيحاء يقتطع من فضاء الغيب ما يضيف به إلى رمزية التجربة.

¹ فتحي أولاد بوهدة. رؤى الواقع في شعر منور صمداح (من خلال نماذج). مجلة الحياة الثقافية

تونس عدد 244، أكتوبر 2013، ص 17

في أثر الشَّعر

نداءُ الشاعر المتوالية في جملها الإنشائية تحلّ العبارات طابعاً تشخيصياً عبر نداء ما لا ينادى بحيث تنزاح الجملة الندائية لتنبض بما كان يعالجه الشابي، ومن بعده صمداح من أهوال الحياة، وجراحها، وشجونها، ولعلّ الانزياح القائم على كاهل التصوير الفني في بنائية النص يتكئ على الحقيقة الدينية مرّةً، وعلى الخيال الجامح للشاعر، فينطق بالصورة مجنحة تضع المتلقي في فلسفة جديدة للصورة الواقعية المنزاحة من ذلك قوله:

لَوْ تَرَانِي فِي حَيَاةِ الْإِبْتَدَاءِ الْلَانِهَائِي¹

إن هذا التشكيل الجديد لحقيقة الحياة الأخرى بصفتها بداية حياة الخلود الأبدي، ووفق هذا البناء اللغوي "الابتداء اللانهائي" لمّا يعد تميطاً جديداً للنسق مما لم تألفه عوائد اللغة، ومرة أخرى ننظر لصمداح، وهو يصف رحلة الخلاص، خلاص الشابي من أغلال التراب، وأسر الدنيا، وإحباطاتها يقول في الوحدة الأخيرة:

عُنْدَمَا أَخْلَعُ جِسْمِي مِثْلَ خَلْعِي لِرِدَائِي

وَرِبْعِي حَالِمٌ فَوْقَ خَيَالِ الشُّعْرَاءِ

فِي رِحَابِ الْمَلَأِ الْأَعْلَى جَوَارَ الْأَنْبِيَاءِ²

¹. منور صمداح. الأعمال الكاملة. ص 364

². المصدر نفسه ص 364

الجسم في منظور صمداح آلة العيش الدنيوي، إنه وسيلة الإنسان التي تنقضي وظيفتها بانقضاء هذه الحياة الأولى لتترك للروح مجالها الفسيح بعد أن تنضو عنها هذا الجسد، وتنطلق في الحياة الجديدة في الملائ الأعلى، وهي صورة تستمد حقائقها من نظرة العقيدة الإسلامية، ولكن الشاعر يؤثر أن يرسمها في مشهد تمثيلي سردي لا يخلو من جمالية، وانزياحية أثيرة تجمع الصورة الاستعارية بالتشبيهية في توليفة تخيلية بديعة:

عندما أخلعُ جسْمِي مثْلَ خلْعِي لردائي¹

أمكن للقصيدة الرومانسية أن تتجاوز باللغة، وبالصورة حدود الموروث، وأن تتخطى نمطية المعنى، وجاهزيته لتقفز على حواجز المحفوظ، وتفجر اللغة أصواتاً، ودلالات، ورموزاً، وإشارات، حتى غدا كلُّ شاعرٍ رومانسيٍّ صانعاً لرؤية جديدة، ومخلقاً في عالمه الذي يستجيب لنداء العاطفة الصادقة، والخيال الجامح الذي لا يعترف بحرفية الواقع، وتوقعه، وإن كان الشاعر في الآن نفسه يصدر في تجربته الحاملة من الواقع ذاته، وثقله عليه.

¹. منور صمداح. ن. ص.

الشاعرُ وأجنحةُ الحضور:

إنَّ صمداحَ بمحموله الفكري، والعقائدي يستوعب تجربة الإنسان الحديث، والشاعر الرازح في نير التهميش، والإلغاء، ولكنه يُتوقُّ بمعارفه الدينية إلى العالم السماوي الذي تسمو في مدارجه أنفُس الشعراء، وتزيح عنها أعباء السنين، وعبر أدوات الممارسة الرومانسية، وإبدالها يقيم صرح تلك الرؤية مستغلاً الطبيعة، ورموزها، واللغة، وإمكاناتها، والصورة، وطاقاتها المتجددة.

لقد سجَّلَ الشاعر بقلبه حضوره في كلِّ ما تحركت به بلده من تحولات، وما شغلَ الإنسان في هذه الأقطار من شواغل أيقظت في جوانبه شعوراً متزايداً بهوم هذا الإنسان، وهو من أجل ذلك " شاعرٌ من صنف ما فوق العاديّ، لا لكونه جنداً قله لخدمة القضية الوطنية فحسب، بل لأن صوته قد حمل وعداً حقيقياً بالارتقاء إلى مرتبة المبدعين الخالدين"¹.

إنَّ صوتَ الشابي من وراء العدم هو صوت صمداح الشاعر الذي يراودُ ما حوله من القلوب، والأسماع، ويصدع بآرائه الجريئة في عوالم الرفض والتمرد عن الحقِّ، وأشواق صديقه في تلك الرياض العاليات هي

¹. مجموعة من الباحثين. تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر. المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون. بيت الحكمة. تونس. ط 1 1993. ص 89

في أثر الشَّعْرِ

أشواقه لأن يثبت حضور صوته الشعاري، فقصيدته صدى طموحه،
ومُعادلُ رغبته العميقة كقيثار للإصلاح، والفن، والجمال:

غاويات قد نهلنَ الحبَّ من حوضِ الصَّفَاءِ

وعشَقْنَ الشعرَ إذ غنيتُ في ركبِ البهاءِ

أغنيات الحبِّ، والتقديسِ في أذنِ السماء¹

تشفُّ القصيدة عما في نفس الشاعر، وكلِّ شاعرٍ رساليٍّ مدركٍ لجمال
الرسالة من حرص على بقاءِ صوته يشيعُ في الأنحاء، وينثر النور، والبهاء،
ويظلُّ خالداً خلودَ دعوات الأنبياء المنوطينَ بحملِ تعاليم الهداية إلى
الناس، وأوراد الخير إلى العالمين، ولقد احتفى النص بهذه القيمة النفسية
لتحقيق الحضور عبر جملة من التوظيفات اللغوية، والنحوية من نحو شيوع
ضمير المتكلم في جسد الأبيات جميعاً، وتصريف الفعل مع المتكلم (غنيتُ، أخلعُ)، وكذا توالي أساليب النداء في صدر القصيدة، والتنبيه
للفت الانتباه (أيها الخابط في الظلمة، ها أنا فوق الأمان)، كما أشاع
الشاعر عبر مشهدية غيبية صورة اندماج الكائنات، والأزمنة، والناس في
خضوعها، واستجابتها الطوعية للشاعر في فضاء العدم حتى أمسى الشابي،

¹. منور صمادح الأعمال الكاملة. 364

في أثر الشَّعرِ

وهو هو الشاعر نفسه محورا للعالم بعد أن نضا عنه ثوب الدنيا بما فيها من تجاهل، وتغافل، وبرود.

خلاصة:

ليس التعبير عن التجارب النفسية، وهموم الإنسان، ونقلها إلى الواقع اللغوي في ميزان الشعر الرومانسي إلا خلقا من نوع جديد يتأسس على نحو من إبداع الصورة، وتشكيل الذات في مضمار ينتزع العالم من طبيعته ويصنعه بما يتوافق مع نزعات تلك الذات، وأحلامها، وتوقعها، وهو ما نعثر على تظاهراته في قصيدة منور صمادح حين يستعيد إلى الذاكرة الوجدانية آفاق الشابي الرحبة في الوجود الآخر على تخوم الغيب، وعبر متنٍ مُوغلٍ في الحلم يرسمُ الشاعر مدائن النفس المتوثبة الذاهبة في البعيد على حروف اللغة الشاعر، والتوقيع الصافي، والصورة الفنية الموحية بالجلال، والجمال.

قراءة نقدية في ديوان " عطشى أنامل يقظتي "

للشاعر حسين الأقرع¹

يُعدُّ الشاعر حسين الأقرع واحداً من الشعراء الجزائريين الشباب الذين اكتسب نصوصهم الشعرية بصبغة التحديث ضمن الأطر المتوارثة، والشاعر في نصوصه يتوثب نحو منهج جديد في هندسته للقصيدة الفصيحة على نطاق الصورة، والإيقاع في بعض نظمته، وإن ظلَّ يحترم عمود المرزوقي، وتفعيلات الخليل على نحو صارم، ولكنَّ الشاعر على نحو، أو آخر يطرح بتجربته الوجدانية فكرة إمكانية أن ينطلق التجريب الشعري في المنجز الجزائري من مكوّن أساسيٍّ أصيل، يمتح من تجربة الجماعة الشعرية الممتدة على قرون من التجريب، وتأتي هذه المداخلة لتسائل الشاعر من خلال مجموعته الشعرية الموسومة " عطشى أنامل يقظتي"، وتتناول أهمَّ السمات الأساسية، والتمظهرات الأسلوبية للأنساق الجمليّة، والبنائية،

¹ حسين الأقرع بن لخضر. شاعر جزائري وأستاذ جامعي من مواليد الرباح بالوادي عام 1980 يشتغل بالتدريس بالمدرسة العليا للأساتذة بورقلة، كما اشتغل كمرب رئيسي في قطاع تنشيط الشباب، له شعر رقيق، وكتابة رصينة. وله اهتمام بالمديح النبوي، وله أعمال شعرية من اللون الفصيح.

وتُبين أشكال التجديد، والإبدال في الممارسة الشعرية، عبر أنماط التحولات في المعاني، وأدوات التشكيل الفني الممكنة. إنَّ ما تشتملُ عليه هذه الصفحات يقع ضمن ما يتصدى له الملتقى في صعيد استشفاف الراهن الشعري، وأهم معالمه، ومميزات النص ضمن ما يحيط به من إوالات، وإبدالات كان الشاعر موضوع الدراسة مادة شهادة لواحدة من أبرز تجلياتها.

1. وصف المجموعة:

مجموعة حسين الأقرع الموسومة بـ " عطشي أنامل يقظتي " من إصدارات مطبعة سامي للطباعة والنشر، والتوزيع تُعدُّ أولَ عمل مطبوع شعري من نوعه للشاعر، تقع في 96 صفحة، وتضم 25 نصاً شعرياً فصيحاً بين العمودي (23) قصيدة، والتفعيلي (2) قصيدتان، كتبت بخط عريض بحيث لا تتجاوز الصفحة الواحدة عادةً عشرة أسطر، أو أسطر.

الشاعر أستاذ جامعي للأدب، واللغة العربية، وقد تجلّى هذا بارزا على مستوى التقانة، والاحتراف في الصياغة النحوية، والتركيبية، والعروضية للجملة الشعرية بحيث لم يترك خلفه مكاناً للمؤاخذة على هذا الصعيد الإجرائي خلا ما وقع في خلصة منه، كما يتجلّى من عبارته ولعهُ باللغة العربية، واطلاعه على ركائز الشعرية فيها، وقد أفاد من معرفته بالكتابة

الالكترونية مما جعله يفادي خطّه الشعريّ ما يصيب الدواوين،
والكتابات الجزائرية عادة من إخفاقات المطابع، وكتّابها في غيبة الناشرين.

2. ظلال العنوان على الغلاف:

استعان الشاعر بمؤثرات الغلاف اللونية، والخطية للتأسيس على نحو
ما لجمالية التقبل، وإيحائية الصورة، والكلمة، وذلك بتمييز العنوان وما يحيط
به من الإشارات اللغوية ضمن حيز الواجهة الشعرية "فعندما تكون أرضية
الغلاف بيضاء، والعناصر المطبوعة ذات صبغة لونية أخرى يكتسب اللون
قوة جذب النظر بواسطة الحوافز الخارجية، والموضوعية التي تتصل بقوته،
وتضاده وانسجامه والتضاد اللوني أداة طيعة للمصمم، فهو يستطيع انتزاع
الشكل بعيدا عن خلفيته، ويؤدي إلى خلق مسالك بصرية تدعو العين
للتنقل عبره"¹، ويتيح قدرا من التفاعل مع مكونات الغلاف ذات
الدلالة الممتدة في كافة المتن الشعري.

لقد اشتغلت الكتابة، والألوان على واجهة المجموعة بشكل يشي بحرص
الشاعر على تحقيق عريية النص الشعري، واعتداده بالموروث على صعيد
الحرف على الأقل، فتنوع أشكال الخط العربي، وانسيابيته على نحو، أو

¹.. جمال عبد الملك. مسائل في الإبداع والتصور. دار التأليف والترجمة والنشر. جامعة الخرطوم.

آخر مثل فضاء أيقونيا طاغيا على كل دلالة، أورمز حتى اسم الشاعر تحدد كجزء من الجمال اللغوي الذي استولى على سطح النافذة الشعرية في واجهة الديوان، ويأتي العنوان بصيغته الاسمية القائمة على الإسناد الخبري الذي جعل المبتدأ وسطاً في معمار البناء النحوي (عطشى أنامل يقطتي) ليوحي بحالة الثبات، والتوضع، والقرار، كما أنَّ الطبيعة التأنيثية لعناصر العنوان مع الرسم الأثير للألف المقصورة بدءاً، وانتهاء ترك ظله الرقيق لأولى إشارات المعنى، وترميزاته في الديوان.

إن يقظة الشاعر هي أولى خيوط تحسسه لعالمه، يقظة يريد لها مستجيبة لآماله، وأحلامه، ولكنها في عالم الانكسارات لا تنأى، ولا تتحقق إلا بمقدار لا يرضي نهم الشاعر، ورغبته في الوجود الفاعل، إنه يتلمس وجوه الحضور، ولكن الظلمة تملأ المكان، تحتاج الوجود بخيبة لا تسأم المجابهة، لذا يظلُّ الشاعر يمدُّ يديه كمن يبحث عن النور عن الشروق عن اللحظات الندية الملائى بالخصب، والنماء، ولكنه في كل مرة يعود مثخناً بآثار المحاولة، وآلام الانكسار بيدين فارغتين، وبأنامل لم تتقع لها غلة، ولم يُشَف لها أوام، بيقظة سادرة في عالم لا يعرف للشعراء أقدارهم وللمحبين حقهم في الحب، وللإنسان حظه من الإنسانية:

سل حزمة الآلام رغم عذابها والنور في وجه البشوش غطاءً
سل ليلة الأحزان كيف أنينها سكن الضحى، فتضاربت أنباء

في أثر الشَّعْرِ

في أثر الشعر في الأدب الجزائري الحديث. تاريخا وأنواعا وقضايا، وأعلاما. ديوان المطبوعات

حدقتُ وقتًا في النجوم عسى
رُسما لها فتناحرتُ أجواءُ
فاليومُ أيومٌ، والصروفُ تلقُّهُ
والليلُ أليلٌ إنها السوداء¹
إن الشاعر في معركته الدائرة مع ما حوله من الناس والأفكار،
والطبائع يبعث من وجدانه رسائل الوجود الشعري الطاف بالخيال رغم
ما في قصائده من رؤيا تشي بالمعاناة، والعطش العاطفي، و"ربما أوحى
كل ذلك بحرمان من مثال الحب من مثال في المرأة في الخير، والجمال،
أي بحرمان الفنان من مثله في ذلك، في الحياة الصاخبة بالضجر، المأجحة
بالصراع، والعراك، والزيغ، والتناق حيث تضيع كل الأشياء الرائعة
الجميلة فتبحث هذه لها عن ملاذ في كنف الصمت، والعزلة، والسكينة،
فتفتح الأبواب على فضاءات نورانية لا حدود لها فيرتمي الفنان في نحائنها
المجدولة بخيوط من صنع خياله وآماله وتوقه وأحلامه وأشواقه، وهيامه
بكل مبهج رائع جميل"²

تتمهى نصوص الشاعر عبر العناوين مع عنوان المجموعة لتنتظم الدلالة
الناطقة عن لحظات البحث الدائب عن عوالم الفضيلة، والحب، والحرية،

¹. حسين الأقرع. عطشى أنامل يقظتي. ص 80 و 81

². عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث. تاريخا. وأنواعا، وقضايا، وأعلاما. ديوان المطبوعات
الجامعية. الجزائر. ط3. ص 92.

في أثر الشَّعْرِ

ولكنه بحثُ مشبوبٌ، آيلٌ إلى (وشم التيه، وهممة الريح، وصرخة التجاعيد، وقبضة الجحيم، وحبّ المتناقضات، وهجير الرؤى) ولذا فإن الشاعر يعود إلى ذاته العامرة بالإيمان ليستعين بيقينه على (الميزان) الذي يقيمُ اعوجاجَ الحياة، وينزع عن النفس إحباطاتها ففي (رجفة الصبر) سعة تمسحُ لأواء الغدر، وتُنسي مراراتِ الهوى، وفي الصلاة المخلصة (بشرى) للقلب تزيلُ ما عراه من لحظات يأسه، وفي اتباع (أثر الخيال) ما يسكتُ لهفة الحبِّ، ولواعج الشوق، والشاعر في كل ذلك مدينٌ للقرآن الكريم، وللذكر بكلِّ فضلٍ، فهو ملاذُه في متاهات السنين، وفي نزعاتِ قلبه لحبِّ الناس حباً نقيّاً، صافياً، لله ما يطمئن به فؤاده، ويعيده إلى ثقته بالعالم حوله، فلا يستنكف أن يعلنها كلّها أحسنَّ بها (أحبك في الله) نحو مَنْ يراه قد تجلّى في طباعه ما يذكر بخيريّة الإنسان:

أحبُّكَ يا أخي في اللهِ حقاً، وهذا الحبُّ للتقوى يسوقُ

عرفتُكَ بالوفاء لكلِّ عهدٍ، فأنت الصادقُ الفطنُ الصّدوقُ

عرفتُكَ بالصّلاح، فذاك طبعُ، وما عصفتُ بساحتك الفُروقُ¹

¹. حسين الاقصر. عطشى أنامل يقظتي. سامي للطباعة والنشر والتوزيع. ولاية الوادي. الجزائر.

ط1. سنة 2016. ص90 و91.

في أثر الشَّعْرِ

يتلاقى في مجموعة حُسين الاقْرِع ما هُوَ ذاتيُّ، وما هُوَ إنسانيُّ،
واجتماعي، كأنَّ الشعرَ بالنسبةِ إليه لغةُ الذاتِ فيما يعرضُ لها من حركةِ
الحياة، ولا عجبَ بعد ذلك أن تكونَ باقتهُ كُلُّها مهداةً إلى أختهِ الراحلة،
وأن يقطفَ من مجناها زهرةً في (غياب الآس) لتكونَ قطفةً للغيبِ،
وفاءً للذكرى، وصلةً لشمسه القريية التي:

لرحيلِها كلَّ العيونِ تَبَلَّلَتْ لرحيلِها قَدْ لَانَ قَلْبُ الْقَاسِي¹

ومرّةً أخرى يتجلّى الشاعر، وقد ضجَّ من دعاة التلبّيس على الناس،
وقد رفعوا ألوية القضاة الرامين بالتطرف كل مَنْ لم يسيغوا من حملةِ
الأفكار المجانفة لهم، أولئك الذي يحبُّون أن يصمُّوا الإسلامَ، ودعائه
بالتطرف ليظلوا وحدهم مالكين سماء الحقيقة بينما يرصفُ غيرهم في
أغلال الاتهام، وتظلُّ الأمةُ جميعها تمدُّ يدها دون أن تقوى على الخروج
من ظلمتها، وسدورها لأنها متهمَةٌ بالمحان:

عطشِي أَنامِلُ يَقْظَتِي

لَمَّا أَرَدَدَ أُمْتِي

فِي زَيْدٍ صَمْتُ تَرْدُدِي

وَأَظْلُ كَالْحَبُوسِ².

1. المصدر السابق. ص 85

2. المصدر نفسه. ص 30

3. الصورةُ والمشهدُ:

والصورةُ الشعرية في فضاء التشكيل لدى الشاعر ليست من طراز الصور الجاهزة، ولا هي مما درَج عليه المتكلمون سلفاً لم يُبْلِها التداول، ولم يُنْضَبْ صياغتها الاستعمال، تتعاقبُ مع العاطفة الحارة، وتمتأحُ من الخيال الخصب، وتصدُر عن الذوق السليم، فتتجلَّى في أبنية لغوية جديدة وتعبّر عن مكنون الشاعر، ومحموله الفكري عبر آليات حداثيّة، وتستولي طاقة التصوير على العناوين كما تتجلَّى في فضاء النصِّ الشعريِّ، يقول الأقرع في "مخالب الظلّ":

هذا زمانُ الحبِّ في صدري لظى، قد تمتمت من حرِّه الأحجارُ

جربْتُ أنفاسَ الهوى بحديقتي، فتمايلت من خميرها الأزهارُ

لا يستطيعُ الشعرُ وصفَ فالحبُّ في زمنِ الكلام جدارُ

أحببْتُها، والكلُّ يعلمُ أنني في الحبِّ كالمجنون حينَ يُثارُ¹

إنها صورٌ مبتكرةٌ متكئةٌ على اللوحاتِ الاستعارية، تندفقُ حركةً، وتجنُّشُ بألوانِ التشخيصِ الذي يُضفي على الجماداتِ حياةً، وروحاً، وفعاليّة: تمتمةُ الأحجار، تمايلُ الأزهار، الحب جدار.. والصورة بعد ذلك كله تنقلُ حالاتِ النفس حين تلامسُ رقيقَ الشعور، فتحيلُ العالم كله

¹. المصدر السابق. ص44

مستجيباً لأنفاسها، وما يتلجج فيها، ذلك أن " فيضان الصور في القصيدة يستطيع أن ينقل بكل دقة قلب الخبرة الفنية، ولا شك في أن الصور في القصيدة البليغة ذات رنين، ونغم ينتشر نحو الخارج في دوائر، فتعم ما حولها، وتلهمه من قوتها، ويصبح المجال لدينا لهذا الإشعاع الغامر"¹. وفي نطاق الصورة الشعرية نشيرُ إلى طبيعة التكثيف في نسيج المتخيل، بحيث يستغرقُ المشهدُ التصويريُّ معمارَ الجملة الشعرية حتى ليخيل للقارئ أنه حيال لوحة سوريقالية، تغيبُ فيها خيوطُ الواقع، ولا يبقى غيرُ أثر الخيال، يشكل لغة النص على نحوٍ أثير، من ذلك ما نجده من تكثيف في مطلع قصيدة (قبضة من الحميم) لدى قول الشاعر:

فَتَنَشَّتْ بَيْنَ ضُلُوعِهِمْ، وَضُلُوعِي وَنَبَشْتُ قَبْرَ قُلُوبِهِمْ بِدُمُوعِي²

4. إشراق المطلع:

جرى القدماء على اعتبار البيت الأول في القصيدة مطلعاً لها بل، وندبوا أن يقع الاكتراث لما يليه أيضاً فقد " أوجب النقاد أن يكون البيت الثاني في المطلع مناسباً للأول في حسنه، وتباعاً له في معناه، وتكون الأبيات الأخرى مقابلة لهما على جهة من جهات التقابل كالاقتضاء،

¹. مصطفى ناصف. الصورة الأدبية. دار الأندلس. بيروت لبنان ط3. سنة 1983. ص 236

². حسين الأقرع. عطشى أنامل يقظتي. ص26

في أثر الشَّعرِ

والتفسير، والمحاكاة، وغير ذلك من الأشياء التي تقتضي ذكر شيء بعد شيء آخر، وهكذا حتى نهاية الفصل، وإذا كان الأمر على عكس ما ذكر غصّ ذلك من بهاء المبدأ، وحسن الطليعة"¹

وعلى هذا الأساس جاء الاهتمام منذ القديم بالبيت الأول من باب أولى وجعل ما بعده مناسبا له، يقول ابن الأثير في المثل السائر: "وإنما خُصت الابتداءات بالاختيار؛ لأنها أول ما يطرقُ السمع من الكلام، فإذا كان الابتداء لائقاً بالمعنى الوارد بعده، توفرت الدواعي لسماعه"²، وقد احتفى كثيرٌ من المحدثين بهذه القيمة المطلعية وظل المطلع الشعري بهذه الأهمية في القصيدة.

يولي الشاعرُ حسين الأقرع مطالع القصائد من العناية ما يورثها جمالا يَغطي فضاء النص، ويلقي عليه من أثره في الإيقاع، والتقنية، وطبيعة اللفظ، وأصواته، وظلال المعنى حتى لتسري أنغامه على البناء في تشاكل أثر، وربما وقع الاكتراثُ بالمطلع لدى الشاعر إلى حدٍّ يكون معه البيتُ

¹ سعيد الأيوبي. عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي. مكتبة المعارف. الرباط. المغرب. 1986.

ص. 226

² ضياء الدين ابن الأثير. المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. ج.3. تح أحمد الحوفي، بدوي طبانة.

دار نهضة مصر للطبع والنشر. الفجالة القاهرة. ص98

الأولُ غاية في ذاته مجالا موسيقيا نابضا بالتجنيس، والتصريع، وما شئت من ألوان التصرف البديعي من نحو قول الشاعر:

العينُ ثكلى، والغروبُ بذاتي، والفجرُ يشقى في سجونِ سُبَّاتي¹

إنَّ التصريع صوتٌ غالب على النصوص العمودية جميعاً، وهو ماثلٌ في شعر الشاعر على نحو يُشيع في القصائد موسيقى شجية متضافرة مع التقفية الخارجية.

5. تحولات المعنى وانكسار النسق:

شرفُ المعنى في شعر "حسين الأقرع" يمتُّ للشعرية العربية في الجزائر بألف صلة، ففي طيَّات لوحاته ألوانُ القيم التي تشكِّل بناءً روحياً، وفكرياً للإنسان الجزائري العربي المسلم، ولكنَّ مذهبه في التعبير عن تلك القيم، والمضامين يرتفع عمّا ألفناه من أنماط التقرير، والخطاب في كثير من تجارب الكتابة الوعظية، كأنَّه بهذا العدولِ في النسق يصنعُ لنفسه، ولنصه عالماً مختلفاً، ينأى بمقدار ما يقترب، ويتضح بمقدار ما يغرب، ولعلَّه في مواضع ليست بالقليلة يوغلُ في التجريد إلى حدٍّ يتلاشى معه المعنى، ولا يكادُ يبينُ إلا بمعاودةِ النظر في الجملة الشعرية، والواقع أن من سمات الشعر الجديد هذا الضرب من التجريد الذي يجمع فيه الشاعر بين الصريح

1. حسين الأقرع. عطشى أنامل يقظتي. ص 76

في أثر الشَّعر

والخفي ليبقى على القارئ أن يفسر انطلاقاً من وعيه بالنص خيوط المعنى، والذين يحكمون بهذا يرون أن التلقي ذاته " تفاعل بين الصريح والضمني، بين البوح والإخفاء، وما يتم إخفاؤه يدفع القارئ إلى الفعل، إلا أن هذا الفعل يحكمه ما يباح به؛ ويخضع الصريح بدوره للتحول حين يخرج الضمني إلى النور"¹

ففي (بائعة الورود) يخاطبُ الشاعرُ أمّه خطاباً حميماً يفيضُ شاعريّةً يقولُ:

صدرَ الحنانِ، ومنبعَ الإيمانِ، وحديقةَ الإنسانِ في الإنسانِ
أمّي، وكل الكونِ يسجدُ حينما يشدُّ الزمانُ لنورها الربّاني
سرُّ الوجودِ، ويقظتي، وحقيقتي يا جنةً خلقتُ بغيرِ جنانٍ²
إنَّ عبارة: جنة خلقت بغير جنان. لا تتسع بالقدر الذي يفيض بالمعنى، ويظلُّ الفكرُ تائهاً في محاولة إدراك كنهها دونَ طائل، ويغيب المعنى في موضع آخر في قصيدة " غياب الآس"، وكأنَّ القافية تفرض على الشاعر توهان المعنى من نحو قوله في أحدِ أبياتِ القصيدة:

¹. فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الجمالية، فولفانج إيسر، ترجمة: د. عبد الوهاب علوب]

المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2000م. ص 173

². حسين الأقرع. عطشى أنامل يقظتي. ص 17

يا ليلُ ما بكِ تستلذُّ بكُربتي، ولقد جعلت لتستطبَّ قياسي¹
فإنَّ المعنى يخفى، ويغيبُ في الشطر الثاني، ولا يكاد يتمسك بغير
موسيقى التقفية...

ومما يؤخذُ على تجربة الشاعر النصيَّة اعتماده الالتفات على غير مآثاه
البلاغيِّ، وهو مذهبٌ حسنٌ في الصياغة يقصد إليه لتجديد سياق التعبير،
وإكسابه أنماطاً من التشكيل الفني تنفي السأم على مستوى الخطاب
الشعري غير أنَّ الشاعر لا يتسنى له توظيفه أحياناً على نحو جماليٍّ، فيقع
في الخلل لعدم الإحسان في التوفيق بين وحدات الكلام لدى الالتفات
من ذلك التفاته في القصيدة السابقة:

وحملتني في البطن تسعةً حتَّى استوى خلقي بلانقصانٍ
يا قلبُ قد فاض النعيمُ بحبِّها فهي التي في قلبها عنواني
إنَّ المؤاخذة ههنا كما في بعض المواضع تقع بسبب ما كان من
ازدواجية للصوت داخل القصيدة وما نوميء إليه في مثل هذين البيتين "
لا بمعنى تعدد الأصوات المعروف في النصوص المعاصرة، بل إن المتكلم
هنا يتكلم بصوتين، فالنص يشبه إلى حدٍّ كبير شخصاً يتحدث في جمع من

1. المصدر السابق. ص 85

في أثر الشَّعرِ

الناس، وفي الوقت ذاته يحدث نفسه "1، وهو أمرٌ لا يتيح السياق الشعري.

ومما يؤخذُ على الشاعرِ في معجمه ما لا يوفِّقُ إليه على محور الاختيار من توظيفات لألفاظ دونَ غيرها، مما يناسبُ المقامَ فأولى بالشاعرِ أنْ يتخَيَّرَ لمواضع المعنى منَ الكلمات ما لا يُوجدُ أحسنُ منه، ولكنَّ الشاعرَ في بعض المواضع يجانفُه التوفيق في الوفاء باللفظ اللائق بالمعنى من ذلك قوله:

واجعلْ لها الفردوسَ وقتَ واجعلْ لها الفردوسَ بعدَ
ولا يخفى ما في قول الشاعر "وقتَ حياتها" من البعدِ عن الفصيح،
والمناسبِ، والجدير بالموضع، وأولى منه "يومَ لقاءها"، ولو قال "اكتبْ
لها" في الشطر الثاني لكانَ أحظى بالتوفيق مما قالَ.
ومنَ المجافاة لحسنِ الموضع ما جاء في قوله:
لي عَشْرة، وكأني لم ألدُ أحدًا، فهمُ كمثلي جَرادِ الحقلِ إنْ

1. نائر العذاري. في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية. رند للطباعة والنشر والتوزيع.

دمشق سوريا. ط1. سنة 2011. ص 120

2. حسين الأقرع. عطشى أنامل يقظتي. ص 21

3. المصدر نفسه. ص 13.

في أثر الشَّعْرِ

ولا يخفى في الشرط ههنا من عدم المناسبة؛ إذ لا يسوغ قولنا " فهم
إن نفعوا كمثل جراد الأرض "، فإنَّ المعنى ههنا يتلاشى، ويفقد المراد،
وكان من الصواب قول الشاعر:

..... فهم كمثل جراد الحقل ما نفعوا

ومن المخالف لفصيح اللغة في الاستعمال تعدية الفعل (عشق) باللام
مع أنه يلزم التعدية للمفعول مباشرة، وذلك في قول الشاعر:

مَنْ لَامَنِي مَا ذَاقَ جَمْرَ فَجِيعَتِي هَلْ تَعَشَّقُونَ لِقِصَّةِ النَّبْرَاسِ¹؟

وانظر إلى قول الشاعر في قصيدة " أثر الخيال ":

حَتَّى الْحَجَارَةُ قَدْ بَكَتْ، مِنْ هَوْلٍ مَا صَنَعْتَ سَنُونَ

والهنة واقعة في عدم حذف نون الملحق بالجمع مع الإضافة في كلمة
"سنون"، وهو الصحيح، ويأتي تكرار هذا الخطأ نفسه في قصيدة "صرخة
التجاعيد " حين يقول:

قَالَتْ لَهُ، وَنَجُومُ اللَّيْلِ يَا نُورَ عَيْنِي سَنِينِي دَاسَهَا الْوَجَعُ³

¹. المصدر السابق. ص 84

². المصدر نفسه. ص 22

³. المصدر نفسه ص 15

في أثر الشَّعرِ

وللإشارة، فإنَّ ما وقع من الخلط لا يقعُ في ساحة ما يجوز للشاعر من الضرورة، وفيما في يد الشاعر من واسع المعجم الشعري، ووافر المعرفة بالإيقاع مندوحة عن تنكب هذه الأغلاط.

ختاماً:

لقد وسع الشاعر حسين الأقرع من خلال مجموعته عطشى أنامل يقطتي، وعبر كافة أشكال المناورة الشعرية إثبات حظ من التجريب في القصيدة العربية التي تمتد بنظامها الإيقاعي والعمودي في التاريخ البعيد لهذه الممارسة، ولكنه في الآن ذاته قد مهر الخطاب الشعري بعدد من المحددات المعاصرة التي مسحت على كائناته الشعرية بميسم التجديد المفارق للمعيار في أحيان كثيرة، والمندغم في سياق التحديث الذي يطال بإبدالاته الشكل، والمضمون على نحو أو آخر، وتظلُّ هنات المحاولة علامة على وضوح التجربة، وقوتها، وخطوة نحو الشعرية الجزائرية المعاصرة.

التشكيل في نصوص أحمد العمَّاري الشعرية

قصائدُ أحمد العمَّاري¹ موشاة بأجزاء نفسه، تحملُ عفوية الشاعر، وجماله، وسحره، وهي نابضة بنجواه، ناطقة عن لسان تكونت لغته منذ آلاف الشعراء، وتسربت برداء العربية الصميمة التي تجاوزت سن الطفولة الشعرية، وأصبحت في عنفوان العطاء الغض، والاكتمال الإبداعي، ولا تزال علاقته بالقصيدة الخليلية ممتدة الفروع أورثته قوة، ووفرة في المعجم كما شرحت صدره بنفس شعري يستغرق المائة بيت، أو تزيد لا ينبو عنها سمع، ولا يضيق فؤاد، العمَّاري شاعر من الطراز الأول، وهو أيضاً في قليل من الآخرين قلماً ولساناً، هو شاعرٌ كبيرٌ لو كان هذا الزمن يعرف للشعراء قدرهم، ولو كان حيناً يرهف سمعه لزامره، ومن يقرأ "الحمدية" ومطلعها المشرق:

1. أحمد العمَّاري بن الحاج محمد سيدي علي والحاجة مريم بن الشيخ، شاعر جزائري ولد سنة 1978 بدائرة اينغر ولاية تمنغست، وبها وبعين صالح تلقى تعليمه الأول ثم انتقل إلى أدرار حيث تلقى القرآن الكريم، وهو خريج المعهد الوطني للتكوين العالي لإطارات الشباب بوقرلة، والشاعر إطار بدائرة الشباب، والرياضة بولاية تمنغست، مكلف بفضاء النشاطات الثقافية بدائرة اينغر، كما أنه مكلف بالدروس التربوية وعلوم اللغة العربية بالمدرسة القرآنية "الحاج عماري".

لا تسألني المعمودَ عن أحواله إنَّ السؤالَ يزيدُ من أهواله¹
ومن يقفُ على عمرَيْته ذات السلاسل الذهبية " الآن يا عمر " ويجر
معه في التاريخ العمريّ:

سأبحر في التاريخ ألتقط الدرر وأشرب من نهر العدالة يا عمر²..
سيدرك لا محالة حجم القامة التي يقف إزاءها بل ، ويعظم عنده إقليم
الجزائر، وينتفي عند قارئه مرَّعم من يتهم هذه الأرض في أصالة الشعر،
والبيان في أبنائها، ينتفي عنده كل ذلك، وهو يرى الشاعر العماري
يمسك بين يديه باللغة ويصنع من عجينا قصائد فارعة غراء تشبه الجبال
في تماسكها، والأنهار في جريانها، والصحراء في انبساطها وامتدادها:

أنا رجع أصوات الطيور جريحةً أودى بها حجر هوى وزجاجُ
أنا شيبة الشيخ الذي صلى الضحى ولدى الظهيرة ساقه الحجَّاجُ
أنا غصن زيتون ذوى، وإشارة خفيت فضجَ المرجفون، وهاجوا
أنا لهفة المحروم في جوف الدجى وظلامه نادى بها المحتاج³

¹. أحمد العماري وآخرون. صهوات الكلام. دار الكتاب العربي ، الجزائر، الطبعة الأولى 2015،

ص: 16

². المصدر نفسه: 20

³. المصدر نفسه: 36

في أثر الشَّعْرِ

وقد يراه أحياناً، وهو يعصرُ ثمارَ الكلامِ بآلةِ الشاعرِ الرقيقِ، فتنداحُ
صورُهُ في رومانسيةٍ منقطعةِ النظيرِ تتجاوزُ سرايَّاتِ الشابي، وسورياتِ
السيَّابِ لتمسكِ بالواقعِ، ثم تنفخُ فيه من الخيالِ الخصبِ ما يجعله أكثرَ
فيضاً، وسحراً وإشراقاً:

أأنظريوماً لأغمض عيني	ولم نك يوماً بمتفقين
أأركبُ أرجوحةً للكبارِ	وطفلٌ تخلَّلَ بيني، وبينِي
بيادرُ قمحٍ ولحظةٍ شعيرِ	وماءٍ يعبُّ بماءِ اليدينِ
وإطلالةٍ في هبوبِ نسيمِ	على وجنةٍ في صفاءِ اللجينِ
وإغفاءةٍ بين جيدٍ، ونحيرِ	هو الشعرِ يمشي على قدمين ¹

1- ظاهرة التماعن:

للشاعر أحمد العماري أدواته الخاصة في الصنعة والتشكيل، له منهجه
في التجدد عبر الرؤيا النافذة إلى أعماق الأشياء كما له طريقته في صياغة
اللحظة الشعرية بما يتساوق مع الإنسان الجديد الذي يحمل للحياة أكثر من
مجرد النزوة العابرة، أو اللذة العاجلة إنه ينقلب على أنظمة الكينونة محملاً

¹. المصدر السابق ص: 23.

في أثر الشَّعرِ

بطاقة التجدد الإيجابي الذي يحفظ الماضي، ويضيف إليه حتى في أدق لحظات التعاطف الوجداني البريء:

فَأَنْتَ قَبْلَ الْحُرُوفِ اسْمٌ يَخْطُ عَلَى عَشْبِ الرِّذَاذِ، وَالْوَانِ الْفَسَاتِينِ
خَبَأَتْهُ فِي جَرَارِ الشَّعْرِ مَنْ زَمَنِ أَلْغَى التَّرَاسِيْبَ فِي بَعْدِي وَتَكْوِينِي¹

هذا الالتفات إلى الماضي بعيون الإخلاص لا يعجز مع حداثة الشعر لديه وتظل نظرتة مع ذلك ممتدة للجذور الأولى التي رقدته بنصاعة الحرف وعبق اللغة كما منحتة أصالة العرف، ونقاء الأرومة فهو يحفظ عليه تلك الجذور وإن تنكر لبعض القوانين التي تحقق حرية الشاعر المتجدد:

شَرَائِعِي فِي الْهَوَى تَارِيخُ أَمْتَنَا سَلَّ عَنْهُ، فَهُوَ أَنَا مِنْ غَيْرِ تَخْمِينِ
وَخَمْرَةٌ مِنْ رَحِيقِ اللَّيْلِ أَسْكَبُهَا فِي كَأْسِ مَنْفَايَ مِنْ رُؤْيَايَ تَدْنِينِي
تَهَشَّعْتُ فِي دُرُوبِ الْعَشَقِ وَلَا مَجِيبَ، فَهَلْ لِي أَنْ تَجِيبَنِي
تَقَاذِفْتَنِي وَضَجَّتْ فِي دَمِي وَطَنًا وَعَلَّمَتْ أَدْبِي خَرَقَ الْقَوَانِينِ²

لا يمثل المعنى لدى الشاعر محتوى تبطينيا يحشى به اللفظ لغير حاجة الشعر إليه، ولكنه يمثل عنده ذروة السنام فهو مجال الرؤيا التي تحفظ للشعر روحه لكونه «يزيدنا معرفة لا بالأشياء المحيطة بنا فقط بل بأنفسنا

¹ المصدر السابق: ص: 24.

² المصدر نفسه: 24.

في أثر الشَّعرِ

وما تشتمل عليه من قوة وأسى إنساني، وتلذذ بالجمال والعدالة، إن الشعر يؤكد في كل لحظة امتيازه القاسي وقدرته الكاشفة التي تتجلى في رؤية ما يخفيه عنا»¹، ولئن نص الجاحظ قديما على «أن المعاني مطروحة في الطريق، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتمييز اللفظ وسهولة المخرج وفي صحة الطبع وجودة السبك..»² فإنه في اعتقادنا تقوم هذه العبارة لتدعم وظيفة التشكيل في صناعة المعنى وتقويته، عبر البيان وجودة السبك وحضور التكرار وسائر أدوات الصنعة مما يولد المعاني ويكشف تمظهراتها على وجوه من التعبير.

إنَّ التماعنَ أو تناسل المعاني هو ما يميز شعر أحمد العماري فالمعنى عنده «يتشعب، ويتعدد فيصبح معاني، من المعنى المعجمي إلى المعنى الصرفي، فالنحوي فالسياقي، أو المقامي وأمره في العبارة أو الجملة ليس أقل من سلفه تشعبا وتعدداً»³.

¹ علي جعفر العلق، في حدائنة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق، عمان الأردن. ط1، سنة 2003، ص:15.

² الجاحظ. الحيوان، تحقيق، فوزي عطوي، مطبعة شركة الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى 1287 هـ، ص:444.

³ محمد عبد العظيم. من قضايا النص الشعري، مسائل في المعنى، محمد عبد العظيم. مركز النشر الجامعي، ط1 سنة 2009، ص:82.

في أثر الشَّعْرِ

إنَّ المعنى في نص المديح النبوي لدى الشاعر يتوالد بعضه من بعض ليصبح الحب الصادق لني الرحمة حالة من الفناء المكرر في مدن الشوق، والمتقلب على وجوه من الأشكال التي يذوب معها الصب جوى وصباة يقول في الحمدية:

فلمثله تَفنى النفوسُ صباةً ويناحُ أو يُشدى على أطلاله
وتورقُ المقلُّ النواعسُ دونه حتى يذلَّ جمالها لجمالها¹

إن شعرية البكاء في مدحية العماري تعد واحدة من مؤثرات المعاني في تشييد معمار القصيدة، وهو يرفد النظام النصي بجلال المقام وقداسة المشهد الوجداني:

أه كم اشتاق الفؤاد مزاره يوماً، وذلك منتهى آماله
مستشهداً بسهادته، أوحاله، أو سيل دمع زاد في أوحاله²

وهذا الإسهاب في توليد المعنى من المعنى يستغرق جملة المديح عند الشاعر ليتوزع المراد من الجملة الشعرية على أشطر الأبيات فهو يتناول المدح النبوي ويبين مقامه في سائر الكلام فيرى المداح أصدق الرواة ثم يستولد من هذا المعنى مذهبه في أن شعر المديح ذاته امتلك المزية بثناؤه

¹. صهوات الكلام. أحمد العماري وآخرون، ص: 16

². المصدر نفسه: 19

في أثر الشَّعْرِ

على المعصوم صلى الله عليه وسلم، لينبثق عن هذا المعنى ما مؤداه أن
النبي صلى الله عليه وسلم هو المدح ذاته وما شعر المدائح النبوية إلا فرع
عن معناه المقدس:

لم يمدح الشعراءُ أحمدَ إنما مدحَ المديحُ بأحمدٍ، وبآله
والمادحون بشعرهم خيرَ الورى سندُ لقول الغير نحو جلاله
فهو المديح، وشعرنا ممدوحه، والدلو يبدو كالندى بسجّاله¹

تطورات المعنى لدى العمّاري خاضعة، وبشكل دائمٍ للتحويلات
الكبرى التي تعرفها تجربة الإنسان، وإن كان في جوهر خطابه الشعري
متمسكا بأهداب القيمة الأولى لهذا الإنسان في عروبته، وإسلاميته،
والرؤية عنده تمتاح من عناصر الوجود الجديد، وتمثلاته فقد سجلت
وسائل التواصل الحديثة حضورها في نصوص الشعراء، وشكلت بعداً
جديداً في خطاباتهم وغزلياتهم، ولذا استحضر الشاعر الهاتف كعنصر
طارئ مستحدث في علاقة الشاعر المعاصر مع الآخر، وإن هو لا يزال
محملاً بطاقات الإيحاء والإفضاء والبوح التي كانت في القديم على كاهل
الرسول.

1. المصدر السابق: ص: 19

في أثر الشَّعر

بتجدد المعنى يكتسي المعجم ألفاظاً جديدة تستوعب هذا التحول فهناك
الهاتف، والرنة والرقم الخفي، وهناك أيضاً العاشق المقهور يقول في "
هاتف الليل":

يا فؤادا بحسنِها مَهْـوَرُ	أين منها النَّدى، وأين الزهورُ
أرقتني بهاتف بعد نصف الـ	ليل، إني لِعَـاشِقُ
رَنَّةٍ رَقْمُها خَفِيٌّ كَأني	بعد رَدِّي سائلٌ مَهْـوَرُ
طلع الصبحُ لَمْ أَصِدِّقْ كَأَن	يلَ في كفه تمرُّ الدهورُ
نوبة، بلْ ضريبة أرهقتني	عند باب الحسان تغلو

من الدال أن التجديد في المعاني والتفاعل مع الواقع في تجلياته القديمة،
والجديدة لا يَحُولُ بين الشاعر، وتجاوبه الفني في صياغة ذلك المعنى،
وإعطائه مضمونه الفني دون السقوط في وهدة الخطابية، أو النثرية الفجة
بطابعها الإِبلاغي.

2- ظاهرة التناص:

بمقدار ما يكون للشاعر من اطلاع على الموروث الإنساني بشتى
أشكاله نتضح قدرته على امتصاص ذلك الموروث، وإغناء شعره

¹. المصدر السابق: ص: 27

بطاقات الصور، والأنماط، والنماذج، والأفكار التي تظل حاضرة متعلقة مع النصوص الجديدة بما نستخدم على تسميته تناسبا من منطلق من يرى أن «كل نص هو عبارة عن فيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب، وتحويل لنصوص أخرى»¹، يستثمر الشاعر ما فيها من أثر على الوعي الجماعي يكتسب به نصه قوة الحضور وربما تماهى مع أجواء القصص فتألف من خلال « محاولة نسج قصة تقوم على نخوم حكاية معروفة ذات أصل ملحمي، أو تاريخي، أو أسطوري أو عجائبي، وأن صور التناسب بين الخطابين إما أن تأخذ شكل اندغام في الحكاية القديمة، أو تخلق كتابة جديدة تنطوي فيها بذور حكايات قديمة »²

وأحمد العمّاري واحد من شعراء التناسب البارزين لا يكاد يخلو قصيد له من هذه الظاهرة التي تنفذ إلى النصوص، فتضمها، وتعيد لها صوراً متماشجة مع رؤيته الخاصة، فالصور المنفوخ أوان البعث يتمظهر في قصيدته على نحو مختلف عما هو في الآية الكريمة «فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ نَفْخَةٌ وَاحِدَةٌ»³.

1. محمد عزام، النص الغائب. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق سوريا ط 2001، ص 28

2. عبد الله إبراهيم. المتخيل السردى، المركز الثقافى العربى، بيروت، لبنان، 1990، ص: 20

3. سورة الحاقة الآية 13

في أنثر الشَّعْر

إنه صور للشاعر ذاته في دنياه، حين يتأمل تاريخ القرون، ويسائل
رماد القوافل العابرة في زمن الشعر الأخير:

سينفخ في الصور ساعة وضعي ليسأل عن بائه الألف¹
بقيةُ حرف تدثّرني ويغرق في وجعي الألف¹

وفي سياق التناس مع القرآن الكريم بما يضيئ زوايا الصورة، ويكشف
عالم الشاعر الإبداعي بما فيه من غيابات يستعيد العُمّاري قصة يوسف
الصديق، وخبره مع البئر، ومع إخوته والمشتريين مما ورد في الذكر العزيز،
وقد أتى الشاعر على جماع تلك الجوانب من القصة النبوية في قوله من "
رماد القوافل":

أُتيت وخلفي غيابات جبّ تساقط في جوفه المشترون
أرتلّ أخربيت تاني لأخر أمنيّة في العيون²

و إذا نظرنا إلى الآيات الكريمات التي عاد إليها الشاعر في غضون
تجربته الشعرية لينهل من فضاءها الصوري وجدناها كالاتي:

قوله تعالى: ﴿ قَالَ قَاتِلْ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَالْقَوْهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطُهُ
بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ ﴾³

1. صهوات الكلام، ص: 23

2. المصدر نفسه، ص: 23

3. سورة يوسف الآية 10

وأيضاً قوله تعالى: ﴿ وَشَرُّهُ بِثَنِّ بَخْسٍ دَرَاهِمَ مَعْدُودَةٍ وَكَانُوا فِيهِ مِنَ

الزَّاهِدِينَ ¹﴾

إن الشاعر ينزاح عن مشهد القصة، وهو يروي تجربته الذاتية، فينفصل عن جوهر الحدث الوارد في النص القرآني بما هو حقيقة واقعية لوضع محدد من التجربة الإنسانية، ويرسم مشهداً مختلفاً يقع فيه الجب خلفه بأغواره المتناهية، وأما المشترون فهم لم يظفروا هذه المرة بفرحة السيارة من التجار، ولكنهم تساقطوا في البئر، ويتضح التآلف الحميم بين مقطع التناص، وتجديد الصورة في تواشج حي بين التاريخ وواقع الشاعر. إن المتتبع لأنساق الجمل المتناصة لدى العماري مع القرآن الكريم يدرك مدى استغراق فضائه المكاني، والزماني، وما فيهما من مشاهد، وأحداث عالم الصناعة الفنية لديه بما يعطي لشعره تلك اللوحات المتساقطة مع مضمون المقدس، وعن تلك المضامين «انبثقت لغة عميقة المعاني عالية الأسلوب.. استطاع الشاعرُ بها توظيف المفردة، والفكرة، والجملّة القرآنية في تحمیل نصه مضامين عدة، وسياقات عرّزت أصالة القصائد، وأثرت روحها بلغة مهيمنة متسامية»².

¹ سورة يوسف الآية 20

² محمد صابر عبيد. فضاء الكون الشعري من التشكيل إلى التدليل، مستويات التجربة الشعرية

عند محمد مردان. دار نينوى، سورية دمشق. طبعة 2010. ص: 91.

في أثر الشَّعْرِ

ومن جانب آخر يقع التعالق النصي في قصائده مع الحديث النبوي كما في عمريته المذكورة آنفاً، إذ يستمد لنصه من جلال البلاغة النبوية: لقد جَعَّتْ الأَقلامُ فيكَ، ولم تزلْ ضمائهم من حقدِها تقذف الشرر¹ وهو بعد ذلك في القصيدة نفسها يتعالق مع نص جرير بن عطية الخطفي حين يقول:

وفود اليتامى، والأرامل تنتهي إلى بابك المقصود إنْ أخلفَ المطر²

وهو يستمد موقفه من الممدوح إعظاماً وإجلالاً من موقف جرير حين ضرع وقومه عند باب الخليفة عمر بن عبد العزيز حين شُتت السماء: إنا لنرجو إذا ما الغيْثُ أخلفنا من الخليفة ما نرجو من المطر³

3- فضاء الصورة:

وفي نطاق الصورة الشعرية يقف بك شعر الشاعر على ذلك التأليف الانزياحي في نسيج الصورة على نحو يختلف في تمثيله عن تلك العلاقات الجاهزة لدى شعراء العمود فيما نسجله لدى الشعراء التقليديين في الجزائر فبدءاً من العتبات النصية المتمثلة في العناوين تطالعك القصائد بذلك النسق التصويري الممعن في الترميز، والاستعارية، والعصي على المباشرة

¹. صهوات الكلام. ص: 20.

². المصدر نفسه، ص: 21.

³. جرير بن عطية الخطفي، ديوان جرير، دار بيروت للطباعة والنشر، 1986، ص: 210.

في أَثَرِ الشَّعْرِ

من نحو: (رماد القوافل، وهاتف الليل، حين تظللنا الشمس، تراتيل الضاد، ظلال الوهم) وما شئت غير ذلك، إن بناء الشاعر للقصيدة قائم على تنويعات من أشكال التصوير تتراوح بين التشبيهات التمثيلية واللوحات الاستعارية المجسدة والمشخصة التي تستنطق الجماد فيما يمثل أنسنة للأشياء.

يستنطق الشاعر في "دمى قراطية" ملوح الأمة، ويرسمها بريشته بكيانها البشري المجسد حيث يستعير لها وللشعر ما يعقد بينهما علاقة إنسانية مثيرة فإذا للأمة ملائم وإذا للشعر شفاه:

يا أمة عصفت بها الأمواج وتسارعت بحديثها الأفواج
إني أقبل في ثراك ملائماً بشفاه شعر بسطه أهزاج¹

ومن طرائف الصورة التشبيهية في شعر أحمد العماري امتلاؤها بالخيال بحيث لا يكتفي برصد علاقة التماثل بينما هو مجهول في الذهن مع ما هو مألوف لغاية التقريب ولكنه يؤثر أن يظهر المشبه به متلفعا بالصورة الاستعارية المتخيلة فينشأ عن ذلك توليفة من الفلذات التصويرية شديدة الإيحاء والرميز من ذلك ما جاء في لوحات التشبيه المتوالية في قصيدة "ظلال الوهم":

1. صهوات الكلام، ص: 35

في أثر الشَّعْرِ

ومعنوية متنوعة، ومتباعدة، لتبني عالماً متميزاً في تركيبه وجدته، وهنا تبرز اللغة وسيطاً حسياً يخلق تجسيداً لوعي الشاعر الفكري، والجمالي¹. يقوم التصوير الفني في بعض قصائد العمّاري متكّناً على الصورة الحلمية ذات المشهد الكلي الذي يتجاوز الصور الجزئية، وإن أفاد من عناصرها جميعاً ليسبح في فضاء خيالي مغرق في الرمز هو أدنى إلى اللوحة السورالية:

كَمْ تَلَعَثْتُ يَوْمَ غَنِيْتُ شِعْراً	خَلْتُهُ فَاتِحاً لِبَابِ الْقَبُولِ
حَالِماً أَنْ أَقِيمَ لِلأَرْضِ عُرْساً	مِنْ بَقَايَا هَزَائِي، وَفُلُولِي
أَوْ أَحَاكِي رِمَالَهَا مَمْسِكاً	فِي يَدِهَا كِي نَسِيرَ لِلْمَجْهُولِ
أَوْ أَجْرُ الطَّرِيقِ خَلْفِي إِذَا مَا	حَاوَلْتُ أَنْ تَجَرَّتِي كَالذَّبُولِ
سَائِراً فَوْقَ ضَفَةِ الْوُجْدِ	نَحْبَ عَمْقِي وَنُضْرَتِي وَذُبُولِي ²

إنَّ الشاعرَ يعيدُ إنتاجَ واقعِهِ النفسي ضمن دلالات جديدة، وعلاقات تربط بين مكونات فضائه المتخيّل على نحو يحمل طبيعة الانتهاك للمألوف، ويبني عالماً جديداً يتجاوز الاستعارة والتشبيه، ويخضع المتخيّل لوظائف

¹. طه وادي. جماليات القصيدة المعاصرة. الشركة المصرية العالمية للنشر. لونجمان الجيزة مصر.

الطبعة الأولى 2000، ص: 57

². صهوات الكلام، ص: 30

جديدة، بحيث تغدو الأرض كلها - وهي المكان العظيم بامتداده - عروساً للشاعر يمسك بيدها، ويسير بها إلى المجهول، بل إنه فيما يتوهم يجر الطريق خلفه ليفرّ من أثونها وإحباطاتها، ومن محاولاتها الدائمة لقهره، وحمله (كالذبول)، ولعله أراد (للذبول)، والشاعر في اعتماده فضاء الحلم يأخذ بنظام الجملة كنسق تصويري فإذا بها «تجاوز الوظيفة الإشارية التقريرية المباشرة إلى الدلالة التعبيرية المصورة، أي أن الشاعر لا يشكل بنية القصيدة بجمل تقريرية، وإنما يستعين في ذلك بالصورة البلاغية، وغيرها من وسائل الرمز والمجاز»¹.

4- هندسة الإيقاع:

لا شك أن مقدرة العمّاري على تشكيل الصورة على النحو البلاغي الذي يستثمر طاقات اللغة واستجابتها لقوانين الانتهاك لا تأتي بعيدة عن قدرته على توظيف المجال الموسيقي، وفضاءات الإيقاع لنقل تجاربه الوجدانية، والإيقاع في شعره لا يقف عند حدود قوالبه الجاهزة الموروثة، ولكنه يعرف تحديثه بنية وجوهرًا، شكلاً وروحاً من خلال إثراء الوزن الشعري العمودي بإمكانات إيقاعية داخلية، أو من خلال

¹ طه وادي. جماليات القصيدة المعاصرة. ص: 207

استحداث النمط الجديد لقصيدة التفعيلة في التعبير عن محولاته الفكرية والنفسية.

لا يخفى على القارئ تلك الغنائية الناتجة عن النظام الإيقاعي لقصائد الشاعر عبر اختياره للأوزان الموائمة للموضوعات الشعرية، ولعل الشاعر تأتى له الوقوف على البعد الشعوري للتوافق النغمي، و«قد أدرك ما يلحق التجربة الشعرية من جمال حينما يحتويها قلب ما من قوالب الشعر المتجلية في البحور الخليلية، كما أدرك الرغبة الباطنة فيه أثناء توجهه الداخلي لحظة الإبداع، فيكون بحر ما من البحور الخليلية حاوياً لهذه الدفقات دون سواه، ويتنوع الإيقاع بتنوعها، وانسيابها»¹.

إن وقفة على " الحممدية " تجعلنا ندرك التحكم المطلق للشاعر في بحر الكامل ذي التفعيلات (متفاعِلنْ متفاعِلُنْ متفاعِلُنْ 2×)، والشاعر يشير إلى مقام الكمال للمدوح صلى الله عليه وسلم، وهو ينتضي لنسيج الإيقاع جملة من المحددات كتوافق فواصل الأَشْطَر في الأبيات الثلاثة الأولى، وفي جم غفير من الأبيات بما يعطي قيمة نغمية تسري في جسد النص وتمنحه ألفة موسيقية:

لا تسأل المعمودَ عن أحواله إنَّ السؤال يزيد من أهواله

¹. عبد الرحيم كنوان. من جماليات إيقاع الشعر العربي. دار أبي رقرق. الرباط. المغرب. الطبعة الأولى. 2002، ص: 63

في أثر الشعر

أَوْ تَحْسَبُكَ مَنْ اسْتَبَدَّ بِقَلْبِهِ أَوْ أَنَّكَ الْمُنْشُدُ مِنْ تَسَالِهِ

أَوْ عَنْ مُوَاطِّنَ أَقْفَرْتُ مِنْ وَمَقَالَةَ شَنْعَاءَ مِنْ عَدَّالِهِ¹

هذا التناغم في الأجزاء يتضافر مع وحدة التفعيلات لترك اتحاداً في البناء الموسيقي للأبيات، وربما رأينا الشاعر في مواضع أخرى يقتصر على وحدة فواصل الأعاريض مع توحيد التقفية الخارجية ليجمع نعمتين اثنتين تسريان في جسد النص، وتضيف إلى إيقاع الوزن المختار (مجزوء الكامل) كما في قصيدة "حين تظللنا الشمس":

من يرسمُ الأحلامَ في كَفِّ الْقُرَى، ويُلَوِّنُ؟

مَنْ يَكْتُبُ التَّارِيخَ فِي أَحْدَاقِنَا، وَيَدَوِّنُ؟

مَنْ يَرْفَعُ التَّكْبِيرَ فِي صَلَوَاتِنَا، وَيُؤَمِّنُ²

من البين أن الإيقاع في الأبيات ليس ناجماً عن تفعيلات الكامل وحدها، ولكن العماري يرفد هذا التوزيع الموسيقي بآلية التكرار للمقاطع الصوتية، وتنويعها كما مرّ ذكره، وما من شك أنّ الابتداء بحرف الاستفهام (مَنْ) في صدر كلّ بيت يبذل للقصيدة رجاءً إيقاعياً منسجماً مع إلحاح الجملة الاستفهامية التي تحمل حيرة الشاعر وتشوفه.

¹. صهوات الكلام، ص: 33

2. المصدر نفسه: 31

في أثر الشَّعر

والشاعر في موقفه من الأوزان جملةً لا يشتط في انتخاب العمود الخليليَّ إلى حد الإسراف على شعريته، ولكنه يحاول العزف على أوتار شعر التفعيلة في شكل من أشكال التجديد، وإنَّ هو ظلَّ خاضعاً لتحكم البحور الخليلية في صياغة عالمه النغمي، فجاءت نصوصه متمثلة في ذلك الإيقاع المرئي الذي يعتمد «بداية على ترك فراغات بيضاء في الأبيات والسطور، ثم انتقل إلى استخدام الرموز، والعلامات العلمية، وخاصة الأشكال الهندسية ليتجلى فيما بعد في تشكيل رسوم فنية ليس من الخطوط، وإنما من كلمات القصيدة ذاتها»¹،

لقد عادَ العُمَّاري من كل ذلك التحول عن الأنموذج بإعادة التوزيع للسواد على البياض ضمن نحو مختلف كما في قصيدته " تأشيرة " ذات الملمح السياسي «الذي أملته الحرقه التي يستشعرها الناس من جراء استمرار تدهور الوضع العربي، واحتلال الصهاينة لفلسطين»² يقول الشاعر:

أراجيحٌ و، ألعابٌ	وأسماءٌ، وألقابٌ
وبيتٌ شادَةٌ فأسٌ	ودينٌ سنَّة الغاب
هي الدنيا، ورقعتها	هي المجدُّ الذي عابوا

1. أسامة عبد العزيز جاب الله. إنجاز النص، مقاربات في التنظير والتطبيق. عالم الكتب الحديث إربد الأردن ط سنة 2015، ص: 154.

2. صهوات الكلام، أحمد العماري وآخرون، من مقدمة د. رمضان حينوني ص: 9

في أثر النَّشْرِ

سرد الذات في رواية " أوراق سمراء " للكاتبة زهوة سالمي¹

تعدّ الرواية جنساً أدبياً محملاً بكثيرٍ من الإرادات المعرفية، والفنية، ومجالاً رحباً للتعبير عن الإنسان، وقضاياها، ومشكلاته، وأهم ما يدور في واقعه من تحولات، وتناقضات من خلال اللغة التي عرفتُ قريباً شديداً من فهم المتلقي على نحو تراجعت دونه الكثير من الفنون، وعلى رأسها الشعر الذي انزوى في لغة عليا، ومنحى نخبوي أكاديميّ قضى على حضوره القديم الفاعل في حياة الناس لتستولي الرواية مع ما رافقها من وسائط الإعلام، والسينما، والتكنولوجيا على المشهد الثقافي، وتستوعب الحضور الواسع عبر الزمان، والمكان.

والرواية مع ما تشكئ عليه من بنية حكاية، وتشكيل لساني تحمل رؤية مؤلفها، وتنطق عن مضمونه، وأفكاره، وإن هي نقلت تلك الأفكار على ألسنة الشخصيات، وعلى متن الأحداث، وما اشتملت عليه من صراع عبرت عنه اللغة السردية على نحو مباشر، وغير مباشر.

¹. زهوة سالمي من مواليد جويلية 1984 مشرفة تربوية بثانوية، وكاتبة جزائرية شابة من ولاية الوادي، شاركت في العديد من المؤتمرات: المؤلفات السردية الجماعية منها حكايا تنوين، كتاب نفحة روح، كتاب لكن قلبي لم يستطع نسيانك.

تأتي رواية " أوراق سمراء " للكاتبة الجزائرية المبتدئة زهوة سالمي لتعريّ الواقع الجزائري، والعربي، والإنساني في تعامله مع الذات الإنسانية ذات الأبعاد الجسمية المفارقة للعام، والسائد انطلاقاً من الفهم المختل لحقيقة القيم، والوجود، والأخلاق، والحقيقة البشرية كما هي فيما يدين به الناس على اختلافهم، وفي الدين الإسلامي على نحو خاص، وتختار الكاتبة ممارسة العنصرية اللونية كإشكال تتصدى له في عملها الروائي، وتبين عن حجم الحيف الاجتماعي الذي تلتقاه المرأة السوداء بالذات، في عالم عربيّ ذكوري مشبع بالاضطراب في التصور، وجانح عن حقوق الإنسان في الوجود المكفول شرعاً، وقانوناً، وأخلاقاً، وتمعن الكاتبة في انتقاد الشارع الجزائري، والمؤسسة الاجتماعية على نحو يسّلط الضوء على الزوايا المعتمدة في العلاقات الإنسانية داخل، وخارج الإطار العائلي الذي يرى في الإنسان الأسود إنساناً أقلّ، وأدنى، ويرى في الأبيض مطلق الكمال البشري الذي يستعلي بلونه على كافة الألوان، والأطياف، ويجعل من حقه سحق الآخر الملون، والسخرية منه، والنيل من كرامته، وكيانه، وكيونته.

"أوراق سمراء"¹ عمل سرديّ أبق من رقابة المؤسسة المطبعية في غيبة الناشرين الأكفاء الذين يرون في اللغة، وسلامة الصياغة، واحترافها معياراً للنشر، وعلى غفلة من دار يوتوبيا للنشر، تعرف هذه الرواية طريقها إلى المتلقي محملة بما لا حصر له من الأخطاء لا الطباعية فحسب، ولكن بالأخطاء الكتابية، والتأليفية التي تلوي لسان القارئ، وعينه مما يشي بعجز المطابع الجزائرية، واكتفائها بدورها التجاري في ممارسة الطباعة إلا ما قل من دور النشر.

تأتي هذه الرواية مهيضة بالأخطاء، ولكنها على الرغم من قصورها اللغوي تنطق بما لا خلاف فيه عن مضمون جريء في فضح عوار المجتمع، وتعاطيه الفج مع الإنسان الأسمر، أو الأسود أو الملون بما لا موجب له غير جريرة الاستعمار في تكريسه للفروق والاختلافات العرقية في المجتمعات المستعمرة على نحو ما نراه في نظام الأبرتيد العنصري في جنوب إفريقيا والذي أبان عن فضيحة الغرب وتخلفه بسن قوانين الفصل التي ألغاه الإسلام منذ قرون.

تجلى شخصية السارد الداخلي للنص الروائي متماهية مع الأحداث بحيث تعرض الكاتبة نفسها كبطلة راوية للمشاهد والمواقف معرفة

¹. زهوة سالي. أوراق سمراء. دار يوتوبيا للنشر. تيارت. الجزائر. الطبعة الأولى. 2019.

بالشخصية ناقلة لتفاصيل الرواية بطريقة تتم عن اعتماد تجربة الحيف والعنصرية كعنصر من الشخصيات الواردة في الحكاية، والرواية الأنثى في القصة شابة سوداء مسكونة بهاجس الرفض للآخر المغاير لونها، حاملة لفيروس الشعور بالسواد والإلغاء الذي يمارسه الآخر عليها ككلونة أولاً وكأنثى في مجتمع عربي يرى الزواج علامة على صلاح هذه الأنثى، والكتابة تعلن نية الخوض في هذه الرواية الإفضائية الرافضة كنوع من الصراخ في وجه الصمت الاجتماعي الذي يؤثر السكوت عن كثير من الممارسات الإقصائية.

تأتي عبارة الكتابة في أول عملها السردى فيما يشبه التحرير، والتعبير عن طبيعة الرسالة السردية التي تعلن ضيقها بالصمت الأسود في قولها "أوراق سمراء خطها قلبي رافضاً البقاء في صمته بل وأراد تدوين ما يجول بخاطر كل شخص ذي بشرة سوداء، ويتنافى وبعض الممارسات والتصرفات المخزية والخاطئة والمخفية"، والكتابة قبل اندماجها في الرواية تقدم بمجموعة من الأقوال المنقولة عن الرئيس نيلسون مانديلا دون أن تحرمه من صفة الراحل ولا تضع إلى جوار هذه الكلمات أي نص آخر مقدساً كان أو غير مقدس مما يعطي الطبيعة المتحاملة المحجاجة - على جهة ما - لهذه الرحلة السردية.

الرواية فيما تحمله من أحداث تنقل رحلة الفتاة السوداء (منال) إلى وطنها عائدة من فيينا بعد سنوات طويلة للدراسة ونزولها عند بيت عمته الذي يجتمع فيه كل من الأخوات إيمان، وإسلام، وإيناس الصغرى المتوحدة المنطوية جراء ما نالها من تعيير وإهانة المجتمع بسبب لونها. والرواية تمضي في سرد داخلي على لسان منال التي تشرعُ بجيئها أبواباً للحوار مع البنات الموجودات داخل هذا البيت الصغير حول جملة من القضايا عن العنوسة والزواج المختلط بين البيضان والسودان، وعن تجبر الإنسان الأبيض واعتداده باللون وعن الإحساس الموروث بالضالة أمام الآخر، ثم ما يستتبع ذلك من عقد نفسية تشكل عائقاً للمرأة السوداء عن ممارسة حضورها الإيجابي في الحياة. وتستغل الكاتبة عناصر جديدة تضيف للرؤية السردية وفكرتها من خلال عرضها لشخصية " حنان " أختها التي تزوج من فاتح الرجل غير الأسود والتي ثير من خلال شخصها لوحات سردي ترسمُ عليها طبيعة البطلة الساردة أكثر كما تقدمُ من خلالها طيفاً معتدلاً للتصور المتعايش مع المجتمع في عدلٍ، وحكمة.

ملاحظات عامة:

السرد اللغوي في نسق المروي:

تعتمد لغة السرد على مستوى من البساطة في التعبير أدنى إلى المباشرة فهي لا تتجملُ بعناصر البناء الفني الذي يتكى على المعطى البلاغي، والتأق

الأسلوب الذي يرفد المعنى بقوة البيان، وجمال الشكل؛ إذ تحمل أنساغ اللغة الدارجة في العامية، محملة بأشكال التقرير دون التليح والتصوير الفني ص 8 "العنصرية أشكال عديدة في مدينتي تحديدا، لن تختفي التعليقات الخفية ضدها، ولن تنتهي لأننا نعيش في مجتمع للأسف منافق بنسبة كبيرة يتظاهرون بالحببة الصادقة، وأثناء ذكر لون البشرة الكل ينقلب إلى عنصريين في الخفاء"¹، وظاهر من خلال العبارة الآنفية ازدواجية التفكير، والتعبير بحيث أنهما يسيران في بعض المواضع على نحو متغاير؛ إذ يستولي التركيب الدارج على مساحة التفكير، وتند من القلم ألفاظ اللغة الفصيحة مترنحة بين جمل متناهية في البساطة.

ومما ينبغي الإشارة إليه في هذا الصدد الافتقار إلى الجملة السردية ذات البناء المحكم التي تمنح فريدة أسلوبية للمعمار الروائي، ولننظر لمثل هذا التركيب للغة السردية لنقف على قلق الأسلوب، وتفكك النسق الجملي "إيناس بهدوء تنفسي وحاولي أن تفهمي ربما بعض الممارسات الخاطئة، إن تعاملك قلة من المجتمع بشكل دوني تعتبري الجميع يفكر هكذا،

¹. زهوة سالمى. أوراق سمراء. ص 8

أما بالنسبة لزواج أختي حنان أكبر مثال زوجها أبيض البشرة، ويحبها، ولا يوجد مشكلة"¹

إن الاضطراب السردى وتداخل الأحداث الجزئية تشكل سمة عامة تميز المشاهد، والأحداث المروية على نحو يقتل التابع في الوقائع " بينما أنا منغمسة برسم مستقبلي انتابني شعور غريب، مللت تلك الغرفة، أحسست بضيقٍ وقلقٍ، أحيانا لا أرى الباب، أقف ركضا بحثا عليه، وتعلو دقات قلبي ثم تهدأ."²

إن وهم بناء الرواية وحبكتها عبر سوق عدد من الأحداث دون رابط في لن ينتج عملا سرديا ناجحا " إن الحادثة في حد ذاتها لا تصنع حبكة، كما أن وجود حادثتين، أو أكثر لا يكفي أيضا لأن تصنع حبكة ولعل السبب في ذلك هو أن مفهوم الحبكة يشير إلى علاقة فضلا عما ينطوي عليه من السببية بين الأحداث "³، وفي كتابة زهوة سوالي السردية عبر هذه الرواية تداخل شديد في النسق السردى، وتقاطع في الأحداث على نحو أورث قلقا في طريق تواليها.

¹. نفس المصدر. ص 42

² نفس المصدر. ص 11

³. لورانس بلوك. كتابة الرواية من الحبكة إلى الطباعة. ترجمة وتحقيق. صبري محمد حسن. دار الجمهورية للصحافة. القاهرة. مصر 2009 ص12

اضطراب الفكرة السردية:

من الضروري في العمل الروائي أن يمسك الكاتب بموقف ما، أو فكرة متضمنة ينتصر لها عبر مضمير النص السردى، وظاهره، ويظل تناقض السارد في أفكاره مدعاة لاختلال رؤيته، وعدم وضوحها إذا هو بسط فكرة في موضع ما ثم جاء بعد ذلك بما ينقضها دون مبرر منطقي، والذي نومي إليه في هذه الرواية ما يسجل من عدم انسجام الأفكار المحاربة لنزعة العنصرية اللونية بسبب طرح ما يهدم الانتصار للفكرة الموضوعية المطروحة كما نعر على ذلك في إحساس الجد بالدونية وإقراره بضعة العرق على نحو فج "جدي كان أعمى لا يستدل على الطريق دون يد أحدنا، وعصاه، ومع ذلك يشعر بتحقير لنفسه، عاش حياة الفقر في ظل العبودية كان يعمل خادما في مزرعة يمتلكها أصحاب البشرة البيضاء ولا يحصل إلا على قوت أكله.."¹

وتنم الكاتبة في تخذيل فكرة الذود عن العنصر، وتنساق عبر الشخص في ذوبان الذات حد التلاشي في إحدى اللوحات الحوارية حين تنطق شخصية إيناس مخاطبة سيرين "يا حلوة عليك محبة نفسك،

¹. زهوة سالمى. أوراق سمراء. ص 53

والثقة بها، لا تزوجي إلا رجلاً أبيض نكايه فيهم ممن يصابون بالذهول عند السماع بأن رجلاً أبيض تزوج من سوداء"¹

يتلاشى الزمن في الرواية ويضمحل في بعض المشاهد لتبقى الأحداث خالية من إيقاعها المناسب المقنع، بحيث يتداخل الماضي مع الحاضر والليل والنهار في تضارب شديد تفرضه تواردات السرد فيما يشبه الخواطر الواهمة كالذي تعرضه الكاتبة في الصفحتين 74 و 75 لدى اللقاء الحميمي الذي يجمع بين البطلة، وحبيبها الوهمي مع ارتداد للزمن الطفولي، وتماهٍ مضطرب مع الزمن الحاضر أهدر المشهد وغيب واقعية الحدث.

أوراق سمراء عمل روائي يحمل جرأة الفكرة، وجسارة الطرح، وانفتاح الكتابة الإبداعية على الراهن المسكوت عنه، ولكنه يفتقر إلى قوة الأداء وشروط العمل الروائي الذي يرسم الشخصيات رسماً يهيئ للحبكة المقنعة تلقياً وتفاعلاً، أو يترك أثراً جمالياً وفكرياً يمكن السكون إليه، وتظل الكاتبة مطالبة بتمثيل المسوغات الفنية للرواية قصد تجسيد هذا الجنس الأدبي بما ينبغي له رؤية وتشكيلا.

¹. المصدر السابق. ص 56

عثره قلم وتجربة القصة القصيرة جداً عند زينب مصباحي¹

على الرغم مما لقيتهُ القصة القصيرة جداً في أدبنا العربي من الهجوم، والرفض، والتنكر لا اعتبارها جنساً أدبياً جديداً فقد شكّل حضورها الفعلي في الكتابة الأدبية واقعا طبعَ هذا المولود الجديد بمعامله المميزة، وحدوده الفارقة، وأثره البين في مساحات التلقي العربي، استجابة لطبيعة العصر الموسوم بالسرعة، والاقتضاب في كافة مناحي الممارسة الحياتية، ولا عجب بعد هذا في أن تظهر مثل هذه الأنماط الإبداعية منسجمة مع التحول في الاجتماعي والمادي، و"الرغبة الملحة في التغيير لا بد أن يكون وراءها دوافع جوهرية نابذة من متغيرات الحياة التي نعيشها"².

والقصة القصيرة جداً بالنظر إلى حجمها إنما تشتغل ضمن حيز ضيق من الزمان والمكان، وتستولي على حدث واحد، أو جزء منه، وعلى الكاتب إذن أن "ينظر إلى الحدث من زاوية معينة، لا من عدة زوايا، ويلقي

¹. أدبية جزائرية وفنانة تشكيلية، مهتمة بالصحافة، من جيل الشباب المشتغل بالقصة القصيرة جداً.

². نبيلة إبراهيم. مستويات لعبة اللغة في القص الروائي، مجلة إبداع س2، ع 5، ماي 1984 ص

عليه ضوءا معينا لا عدة أضواء، وهو يهتم بتصوير موقف معين في حياة فرد، أو أكثر لا بتصوير الحياة بأكملها¹

تجربة القصة القصيرة في المجموعة:

مجموعة زينب مصباحي الموسومة بـ "عثره قلم" تندغم فيما يسمى بالقصة القصيرة جداً من حيث مضمونها، وبنائها، ومن حيث معيارها الكمي، والمجموعة تشتمل على ثلاث، وخمسين قصة قصيرة جداً متناهية في التركيز، قد لا يتجاوز أقلها سطراً، ويتداخل بعضها مع جنس الخاطرة حين يذهل عن الحكمة التي تضم عناصر القص إلى بعضها، وتمنح السرد طبيعة الحكيم كما في (مطر) تقول الكاتبة "قطف زهور الحب من حقل روحي، فيا تراها ستمطر فتنمو من جديد؟"²، والقطع السردية جميعاً تسيل في خيط من النجوى النفسية لتنسج وقائع مختلفة الأزمنة، والأمكنة، غنية بالصور التشخيصية، متماهية في أحيان كثيرة بالطبيعة، ورموزها كفضاء معادل لتجربة الكاتبة ذاتها من ذلك قصة (مظلوم)، وجاء فيها "اتكأ على حسراته، لملم شظايا قلبه المكسور، سجد لخالقه،

¹. رشاد رشدي. فن القصة القصيرة. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة ط2. ص95

² زينب مصباحي. عثره قلم. قصص قصيرة جداً إيكزيوم للنشر والتوزيع. سوق هراس. الجزائر.

فارتقت روحه الطاهرة لسابع سماء، تلبدت سحب قلبه فأمطرت سعادة"¹، وإذا ساغ لنا أن نغض بعض الطرف عن الهنات النحوية التي طبعت عددا من القصص فإن تجربة الكتابة في هذا النمط السردى قد حققت لدى الكاتب كثيرا من العناصر الفنية التي تقترب من هذا الجنس الجديد.

العنونة:

العنوان مفتاح النص، وباب ولوجه، وهو أقل ما تتيحه اللغة من بناء لفظي حامل لصفة النص "ثير لحظة تلقيه انفعالا ما فتأتى الاستجابة إما في حالتها السلبية، أو الإيجابية مع داخل النص؛ إذ تشكل تلك اللحظة إغواء للمتلقي بضرورة الولوج إلى داخل النص"²، واستكشاف عوالمه. ولنا أن نعلق بداية على عنوان المجموعة الذي نجده مأخوذا من عنوان إحدى القصص المتضمنة، وهو عنوان يحمل طابعا انزياحيا ذلك أنه، وبالنظر إلى مضمون القصة القصيرة الواردة "عثره قلم"³ يؤكد على تعلق الكاتب كنوع إنساني مفكر بعملية الكتابة تعلقاً مصيريا، وعدم قدرته على

¹. المصدر السابق. ص 40

² جاسم خلف إلياس. شعرية القصة القصيرة جدا. دار نينوى. دمشق. سورية 2010. ص 167

³. زينب مصباحي. عثره قلم. ص 34

مبارحة الفعل الإبداعي، وإذا فإنَّ عثرة القلم تلك كانت وسيلة لاكتشاف الارتباط الدائم للكاتب مع قلبه، وأن ما يكتبه ليس عثرة بل قدراً مستمراً.

الكتابةُ من هذا المنظور ممارسة مفروضة على الكاتب قد تسوقه دون شعور منه إلى بث ما يجول في خاطره، وما يمكن في غوره، فما أخفى كاتبٌ شيئاً إلا ظهر في فلتات ريشته، وعثرات قلبه.

والملاحظ على عناوين المجموعة اكتفاء الكاتبة غالباً بكلمة واحدة كعنوان للقصة كأنما طبيعة الاختزال النصي لهذا الجنس الأدبي قد طال العنونة أيضاً فيما تعددت وجوه العناوين من حيث دلالتها، فتارة تحمل رائحة الواقع الاجتماعي كما في (هجرة، أرملة، لاجئة سكير، بأس)، وتارة تأتي متماهية مع مفردات العصر، ويوميياته مثل (لافندرا، أشعة إكس، بنزين، كوكابين)، وتحمل العناوين في بعض النصوص بعدها الوجداني مرتبطاً في مضمونه الرمزي بالمتن النصي من نحو (قلب زخات، بائع أحلام، دمة).

في محمول النص القصصي:

تنوع القصص القصيرة جداً في المجموعة بين الموضوعات الرومانسية، والوجدانية والإنسانية، كما تتجلى العناصر القصصية بوفرة في هذه النماذج على قدر من التكثيف والاختزال لتلك العناصر، وقد حملت الكاتبة

مجموعتها قضايا الوطن وهمومه كما في " الابن البار، وهجرة، " وقضية فلسطين كما في " شهيدة " بينما تناولت قصص أخرى تجارب إنسانية، وذاتية عن الحب، والخيانة، الألم والخوف، وغيرها من المشاعر الإنسانية في الكتاب. هذا وتحضر الأنثى بكثافة في المجموعة القصصية، وترسم عددًا لا بأس به من المشاهد، والمواقف الحديثة كما في (وفاء، وصيام)، ونلاحظ أن القصص التي يسند الفعل الحديث فيها للرجل تكون المرأة عنصراً مشاركاً أو متحدثاً عنه كما في (شرف) مثلاً ونصها يفتح على المرأة كطرف غائب شكل خطأ فعلياً لقيمة الحدث، ودلالته وذلك من خلال هذه المقطوعة القصصية " حاول البقاء، تمسك يتلايب حبه، خسر كبرياءه، أهان قلبه وسط نخبة أوليغارشين، التفوا بحبيته الخائنة يحتسون مدام الشرفاء"¹.

في البنية السردية القصيرة:

تؤثر الكاتبة المتوقع في منطقة السرد الخارجي بحيث تلمس خيوط الأحداث في مجموعتها من أعلى، وفي هذه النماذج يستولي ضمير الغائب على النسيج النحوي للنص بدءاً من الجمل الابتدائية التي نراها تعزو الفعل

¹. عشرة قلم. ص 18

للغائب المجهول، وكأن الكاتبة لا ترى أهمية للأسماء، والأشخاص بمقدار ما تعنى بقيمة الحدث الذي يحمل طابع التعميم في التجربة الحياتية. ثمة بعض النصوص القصصية آثرت الكاتبة أن تمنحها خصوصية السرد الذاتي، أو الداخلي بحيث تصبح الكاتبة هي الفاعلة للحدث والراويّة في آن معا من نحو ما نعثر عليه في " مطر " والتي تقول فيها «باغتني زخات المطر، فأينعت أحزان أحداقي، ابتسمت، وحصدت قطاف الآمي»¹، وكذلك ما ورد في (اختلاف) تقول الكاتبة « سحرته عيناى أسرته لباقتى طلب موعدا غراميا التقينا شغلته رسالة مبشرة بفوز الريال شغلتنى رواية عروبة واغتيال، اختلفنا، وانتهى الكلام »².

تستندُ قصص زينب مصباحي على العناصر السردية فهي مكتملة من حيث حضور الشخصية والحدث، والحبكة التي تتموضع على نحو مختزل لطبيعة الجنس السردى القائمة على التركيز والإضمار، وأما المكان فيكاد يكون حاضرا في كل القصص نكئ عليه المشاهد، والأحداث في تنوع شديد بينما يطل الزمان في القصة القصيرة جدا باحتشام، وفي أحيان

¹ . عثرة قلم. ص22

² عثرة قلم. ص 48

كثيرة يغيب تماما فلا يكاد يجتمع في النص القصصي في سوى الصفة الزمنية الفعلية الجزئية.

في المجموعة تلوين كاركاتوري شيق يضيف للنسيج البلاغي، ويرفد الجملة النصية ببعض الإيحاء من نحو مانراه في غواية حيث ترسم الكاتبة مشهد سكير " يحوب الشوارع بثوبٍ ممزق، وشعر أشعث وزجاجة نبذ.."¹، وهي مشتملة على طاقات من الحشد البلاغي للصور، وتركيز على الفعلية التي أورثت المنجز القصصي حركية دائبة، ودينامية متناهية على الرغم من محدودية الشكل.

تعدُّ مجموعة عثرة قلم منجزا نصّيا جريئا لكاتبة تعد بالكثير فيما لو أقامت صرح بنائها لهذا اللون السردي على أصول من اللغة المتينة، والمحافطة على نصاعة الجملة النحوية، فوق ما يجب لها من استحضار لعنصر المفارقة، والتناص الذي يرفد القصة القصيرة جدًّا من طاقات البث، والإيحاء، والدلالة المسهبة.

¹ نفس المصدر. ص 41

قراءة نقدية في مجموعة (آخر ما تبقى من قلبي) السردية لعللي شطي

ملخص:

يتناول هذا المقال بالدراسة تحليلاً نقدياً لمجموعة من النصوص السردية تضمنها مؤلف (آخر ما تبقى من قلبي) للكاتب الجزائري علي شطي في محاولة لتبين أهم ما تميز به هذا المنجز الأدبي من خصائص فنية، وملاحظ بناءة في نظامه السردية، وقد انطلق البحث في هذه العناصر بدءاً من مكوّن العتبات النصية في علاقاتها مع المحتوى، إلى نمط تداعي الأحداث في خط الحبكة القصصية، كما تناول بعض الأنساق التي احتفت بها الخاطرة كجنس متضمن في هذا العمل الأدبي متعدد الأصوات، وقد أمكن بسط القول في لغة السرد، وما اشتملت عليه من سمات، لتتفرغ الدراسة للمقالة الوحيدة الواردة في الكتاب من حيث احتكامها للمنهج العلمي، واحتفاؤها بشروط الكتابة وفق فنيات البحث المحددة، هذا المقال وقفة عند واحدة من محاولات الكتابة السردية التي تنكئ على المكان في تأسيس روح النص، والتأثير لبنائه الواقعي.

1. توطئة:

للعمل الإبداعي علاقةٌ وطيدةٌ بالبناء اللغوي، والشروط النظرية للجنس الذي يسلك فيه الكاتب نصّه الشعري، أو النثري، ولا يمكن الحديث عن عملٍ ما مجرداً من الحدود الفنية التي تمنح المنجز الأدبي أديبته، وتُعَدُّ اللغةُ أساساً لسانيا للنص يحمل معاييرهِ، وقواعدهُ، وعلى سننهِ، وعلاماته يتحدد مفهوم الرسالة الأدبية، وأي عدولٍ غيرُ في لا موجب له يفقدُ العمل أديبته، ويجرده من تلك الصفة التي هي خصيصة الإبداع.

عندما نفقُ على عمل الكاتب "على شطي" الموسوم (آخر ما تبقى من قلبي)، نُثيرُ مثلَ تلك الآراء آفةَ الذكر لما في الكتاب من قضايا نفق عليها، ونحن نلجُ عالمه النصي، من نحو:

- تعدد الأجناس الأدبية بين دفتي الكتاب
- عدم اشتغال بعض النصوص القصصية على كافة العناصر الفنية التي تقيم معمارها الأدبي.
- التساهل في شرط الصياغة اللغوية، والبناء النحوي.
- عدم وضوح عنصر الرؤيا كمكون أساس للعمل الأدبي في بعض النصوص الواردة في المتن.

2. الكتاب وتعدد المتون النصية:

صدرت مجموعة (آخر ما تبقى من قلبي) عن دار خيال كأول عمل أدبي للكاتب بعدد 57 من الصفحات المتوسطة، قد ذيل القاص عنوانه الرئيس بعنوان فرعي (قصص قصيرة، ومقالات)، كإشارة إلى أن المحتوى يتضمن أنواعا من النصوص مختلفة الأجناس، والواقع أنه ليس ثمة غير مقال واحد في صدر الكتاب، أفردته لمنطقة المغير في دراسة لتسميتها، وما سوى ذلك فمجموعة من الأقاصيص التي تميل إلى حدٍّ ما إلى القصر، وخاطرتان اثنتان يشغل فيهما نمط الحكيم، والترسل فضاء الخطاب، ولما كانت المجموعة متناهية في عدد صفحاتها، وليست مغرقة في الطول، فقد كان أولى بالكاتب أن يستعيز عن عنوانه الفرعي بوصف (نصوص أدبية) ليقع في تحديد دقيق لطبيعة العمل، وهذا مذهبٌ كثيرين ممن تعددت الأصوات، وتنوعت الأشكال في متونهم النصية على غرار (رحلة الحياة. مجموعة نصوص) لنور حسن البيضاني، أو كتاب (جئتكم غيمة. نصوص أدبية) لأمل عبد الله القضيبى، وغيرهما. الجنس الأدبي عنوان على استقلال النص الأدبي بمكوناته، ومعايره الفنية التي تحدد إطاره النظري، "وهو اصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب، وهو يتوسط بين الأدب، والآثار الأدبية، ويتضمن

في أثر النثر

مبدأ الأجناس الأدبية معايير مسبقة غايتها ضبط الأثر¹، وحدُّ كلِّ جنسٍ بما له من الخصائص التي يمتاز بها عن غيره، وقد تتداخل النصوص الأدبية على نحوٍ في فتأخذ من بعضها البعض ما يشتمل عليه جنس ذلك النص دون أن يفقد النص الأصلي خصائصه الجوهرية.

ومن الضروري القول بأن تعدد النصوص الإنشائية، وتنوع أجناسها في الكتاب الواحد قد يُشَتِّ الذائقة، ويذهب بخط التفكير، والإحساس الفني، والإدراك الجمالي، وخاصة في المؤلفات الإبداعية، على أن تناول أكثر من شكل في الدراسات الوصفية، والنقدية ليس معه نكير، إنَّ وحدة الجنس الأدبي خيط جامعٌ لأدوات التلقي، وسلكٌ فني ينتظم عناصر الوعي الجمالي لدى القارئ، وبمقدار ما تتشاكل وحدات المؤلف القصصي في لغتها السردية، وغاياتها الفكرية، والوجدانية، وتتضام على نحو مؤتلف يقع الترابط، والانسجام الذي يمنح العمل الأدبي قوة الأثر، وسلامة التوصيل، وإن بدت أحداثُ القصص القصيرة مختلفة، ومتنوعة فيما بينها، فإنَّ روح الكاتب تظلُّ تمنح النصوص جامعاً فنياً، ورؤيواً تسري عبر مسارب السرد المختلفة.

¹ لطيف زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية. مكتبة لبنان. لبنان. ط1. ص67

3. العتبات النصية: الإيحاء، والدلالة:

يحتاج الكتاب بصفة أساسية للنص الموازي الذي يمثل عناصر داعمة للمتن، بدءاً بصفحة الغلاف، وما تشتمل عليه من صور، وخطوط، ورموز، انتقالاً إلى عنوان الكتاب مع العناوين الفرعية، والتي تعتبر مداخل للنصوص على اختلاف طبيعتها الأجناسية، والنص الموازي كما يشير محمد بنيس يمثل في تلك " العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالاً يجعلها تندخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتتفصل عنه انفصالاً يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته"¹، وهو وإن جرى الاهتمام به حديثاً دون ما سبق، فقد أمسى عنصراً مؤسساً لأدبية النص شعرياً كان، أو سردياً، ولقد ختار الكاتب في هذا العمل القصصي واجهةً فنية للغلاف بألوان تستمد رمزيّتها من البيئة الصحراوية الرملية مع ما فيها من مقومات، ذلك أنّ اللون البنيّ الفاتح مع الأصفر الذي يسم الواجحة الأولى يتماهى مع لون الكثبان التي تشكل تضاريس الجنوب الجزائري، والتي نجد لها حضوراً في بيئة متنه النصي، يضاف إلى هذا المشهد صورة النخيل الباسقة السامقة في دلالتها الواضحة على شموخ

¹. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 1 التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار

البيضاء، ط 1989/1، ص 76.

الإنسان، والمكان في آن معا، كما تتجلى أيقونة المرأة المغيرة بزيتها التقليدي، ورأسها المغطى علامة على ما يراد للعمل الأدبي من حمولة فكرية، ومرمى اجتماعي من إشارات إلى الطبيعة، والإنسان، والنسق النفسي، والبيئي للمدينة، وساكنتها.

أولى الكاتب عنوان المجموعة عناية خاصة لما يمكن أن يرفد به المادة القصصية من دلائلية، بما يشتمل عليه من وظيفة تعريفية تقديمية " فالعنوان من أهم العناصر المكونة للمؤلف الأدبي، وهو سلطة النص، وواجهته الإعلامية، وهو الجزء الدالُّ منه، يساهم في تفسيره، وفكِّ غموضه " ¹ كما من شأنه أن يضيء مع مختلف العناصر الموازية للمتن دلالاته، وأبعاده، وأنساقه.

يستولي عنوان الكتاب أسفل اسم الكاتب على نصف الواجهة بخط كبير، وهو يحمل الصيغة الاسمية بالبناء على الحذف (آخر ما تبقى من قلبي) على اعتبار المبتدأ المحذوف، وهو اسم الإشارة (هذا) ليتصدَّر الخبر آخر الصورة البصرية للعنوان، بناء على إلى الاهتمام بتقديمه، والعنوان كما نرى يحمل البناء التركيبي بتوظيف صلة الموصول بما فيها من صيغة فعلية، وسمت النسق اللغوي للعنوان بحركية ما، وقد حمل الفعل

¹. يمنى العيد، فن الرواية بني خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ط1، دار الآداب بيروت،

الماضي (تَبَقَّى) دلالة الصيرورة، والتحوّل للذات، والمشاعر عبر مسارب الزمن الذي يمثل سياقاً تاريخياً للكاتب.

تقع أجزاء الكتاب في اثنتي عشر عنواناً، لا تخرجُ جميعاً عن الصفة الاسمية عدا الخاطرة المتضمّنة التي تحملُ عنوان المجموعة، وهي كالآتي: (المغيّر، عوانس للكرّاء، علجية، أنثى أولاً أحد، في قلبي أنثى حشّانية، الإسطبل، ماء الورد، صانعة الحلوى، رسائل ضائعة، عاملة النظافة، آخر ما تبقى من قلبي، أحبك بجنون)، ولقد حضرتُ عتباتُ الغلاف بمضامينها الرمزية في بعض أجزاء الكتاب بدءاً من النص الأول الذي يحملُ نمطَ المقال التوثيقي لمنطقة المغيّر، وسرّ تسميتها، وكذا بعض النصوص التي احتفتْ بمشهدية المكان، وأنماط الحياة للمجتمع المغيّري كمنظومة للعادات، والتقاليد، والتفكير: "وقفتُ في زاوية حيناً حيّ السعادة، أنتظرُ بقية الشلّة، بعد برهة أراهم ينسلُّون الواحد تلو الآخر بنفس التكتيكات التي خرجتُ بها من منزلنا نَحْمِلُ جميعاً نفس التفكير، اجتماعنا لا بدّ أن يكون له صيتٌ في الحي، فالسلام بيننا بالصراخ، وتقاذف الكلام البذيء، نضعُ بيننا كأس الحليب بالقهوة، ونتقاسم

أنفاس السيجارة، ونضعُ خطتنا لذلك اليوم، وكيف نجعلُ زفافِ جارِنا يكتبُ في تاريخِ الحي"¹

المكان في المجموعة ينثرُ صورَه متنوعةً على غير اتفاق، بحيثُ تتوزعُ أشتاتُ المظاهر البيئية، وتظهر، وتغيب، في وضعٍ من التجاوب مع العتبة العنوانية، وما يحيطُ بها من دلالاتية المضامين، وقد أثرَ الكاتبُ في قصته (في قلبي أنثى حشانية) توظيفَ كلمة حشانية للتدليل على مرموز لصيقٍ بالبيئة المغيرية، وتوظيفاتها الدارجة، والكلمة في حدِّ ذاتها نص في الإنسان القاطن في المنطقة، والذي ينزِعُ عادة إلى غراسة الحشان، وهو صغير النخل، وتعدُّ هذه النسبة إلى هذا النوع من الغراسة تعليقاً للإنسان بالمكان تعليقاً وجودياً وصفيّاً، جاء في القصة ذاتها "إنها فتاة حشانية تحملُ صفات الصحراء في السحر، والقسوة، في الجمال، والعذاب، في السراب، والحنان، لطيفةُ كزخات المطر لا تؤذي أحداً، مزاجية كالأطفال"²، هذا وعلى صعيد عنوان هذه القصة القصيرة نسجلُ تناصَّ مبنى العنوان مع رواية خولة حمدي (في قلبي أنثى عبرية) على أنَّ هذا الاقتباس لا يحملُ على الصعيد الفني، والجماليّ الشيء الكثير، لما في القصة القصيرة بين

¹. علي شطي. آخر ما تبقى من قلبي. قصص قصيرة ومقالات. دار خيال للنشر والترجمة. برج

بوعريج. الجزائر. ط1. سنة 2020. ص20

². المصدر نفسه. ص32

أيدينا من سطحية الأحداث، وغياب لمجمل العناصر الفنية التي تقيم هندسة بنائها، ولغتها السردية، والصراع الذي يعدُّ مادة التشويق في حبكة العمل القصصي.

وبعيداً عن العناوين جملةً في هذا العمل يغيب التصدير لكافة النصوص، وتظلُّ فواتح ثلاث للكتاب، تشكّل استهلاكاتٍ أوليةً تتمثلُ في الشكر، والتقدير، والتقديم، وتليه مقدمة المجموعة، وبشكلٍ عامٍّ لم تحمل العناوين طاقات الإيحاء بمقدار ما يحدُّم حاجة النص الدلالية، كما نسجل ذلك في قصة (عوانس للكراء) التي يشي عنوانها بمعطى اجتماعي، ونفسي لا نعثرُ له على أثرٍ في مجريات أحداثها التي لا تفارقُ حيز تجربة المراهقة، والتحرش البارد في إحدى أعراس المنطقة دون أن يكون لذلك مرمى، أو غاية، أو رؤيةٌ يحملها الكاتب.

4. الحكمة، وانفلات الحدث:

تجلّى تقانة النص السردية في قدرة الكاتب على إقناع المتلقي إزاء الأحداث، وصراع الشخصيات، مهما كانت الوقائع متخيّلةً، وغير واقعية، فإنَّ حسن الربط بين الإحداث وفق منطق يخلقه الكاتب من شأنه أن ينشئ جسراً للتأثير الجمالي يمنح الرسالة القصصية قوة النفاذ والواقع إن الفنون السردية جميعاً تخضع لنمط واحد من البناء الفني الذي يمنحها ذلك الاكتمال ضمن جنسها ونوعها فهي تتحد في "الانطلاق من

الفكرة، ومعالجتها من خلال أحداث مركزة تؤديها عوامل، وشخص معينة¹، وغير معينة، وذلك في أفضية محددة، أو مطلقة مع الاستعانة بالأوصاف المكثفة، أو المسببة، وذلك عبر منظور سردي معين ضمن قالب زمني متسلسل، أو متقاطع، أو هابط سرعة، وبطء، مع انتقاء سجلات لغوية، وأسلوبية معينة للتعبير عن رؤية فلسفية، ومرجعية معينة¹

تداعي الوقائع، والمشاهد في مجموعة (آخر ما تبقى من قلبي) كأنها ملتقطات بآلة تصوير، متوالية المشاهد على نحو سريع دون أن يربط بينها خيط من الدلالات، والأسباب الواقعية ذات المنحى المؤثر على فكرة النص، وهدفها الأساسي، فتعدد الأحداث، وتراصفها دون أن تخدم الخيط الفعلي للبكة يضعف بناءها، ويفرغها من قيمتها الجمالية، ففي قصة (أنت أولاً أحد) يحشد الكاتب لموقفه الوجداني عدداً من الفلذات السردية التي تنأى عن مراد القصة، ولا تسهم في نموها نمواً فنياً، والقصة لا تنطوي على الكثير من الجدة في فكرتها، فهي تنجح إلى أسلوب الاستدكار، والاسترجاع لتقل تجربة الحب المكلل بالخيبة، وقد قدم الكاتب لقصته بتوصيف للمكان الديني الذي يحتضن الراوي، مع ما

¹ جميل حمداوي. من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جداً (المقاربة الميكروسردية) شركة

مطابع الأنوار المغربية، وجدة/ المغرب، ط: 1، 2011 ص 186

يتعلق به من زمن الوقائع، وهو زمنُ جائحةِ كرونا، ثم يتفرَّع إلى فكرة الحجر التي نالت المساجد كإجراء احترازي، حيث بث الكاتب فكرته حول الغلق، دون أن يرتبط هذا الحدث من قريب، أوبعيد بالفكرة الرئيسة " كان الوباء مازال يبسطُ سيطرته على مسؤولي هذا البلد الذين جعلهم يغلقون كلَّ المساجد مانعين الصلوات، وكأنهم كانوا يبحثون فقط عن سبب لغلقهم، وقد وجدوه خائفين علينا، هو مثلُ غيره كذبةٌ مغلَّقة بقناع صحيٍّ لا بدَّ أن نتمثلَ إليه"¹.

الإطناب في طرح مثل هذه الأفكار، والقناعات قد يكون مستساغاً إذا انطوت الأحداثُ على موضوع ذي صلة بما يسوقه الكاتب من آراء، أمّا إذا لم يكن ثمة مناسبة، فإن اتساع سوادِ المتن لا يمنح العملَ المنجز براءة الجمال، والتمام، إذ غاية الإطناب السردِي " أن يقوم على العناية بتفاصيل الأحداث، وتفاصيل الشخصية، وتفاصيل حركة الأحداث والشخصية من خلال العلاقات التي تربط بينها"²، فإن فرغ لمجرد الزيادة كان عبثاً على النص، والقصة القصيرة بعد ذلك فن أدبيُّ يساق محملاًً بجملته من القوانين، والوقائع، ولكنه يأتي أيضاً منفتحاً على عدد من

¹. على شطي. آخر ما تبقى من قلبي. ص 28

²². سناء سلمان العبيدي. الشخصية في الفن القصصي والروائي عند سعدي المالح دار غيداء

للنشر والتوزيع. الأردن. ط 1 سنة 2015. ص 75

التأويلات، والتكثيف الدلالي المبرر فنياً، والرموز القابلة لإعادة القراءة بحيث يبدأ القارئ من حيث انتهى الكاتب ليعيد بناء النص بوعي خاص.

جاءت قصص علي شطي معتمدة على تكثيف السرد، وتواليه بحيث يقفُّ الكاتب كراوٍ ناقل لأحداثها متكلماً عن ذاته الفاعلة، والمتفاعلة مع الوقائع، ولكنَّ صوت السارد يسيطرُ على أجوائها، فيمنعُ عفوية الحدث، ولا يشفُّ عمّا خلفه، ويظلُّ القارئ بحاجة إلى أن يشعرَ بصدق المشهد، ذلك إنه "حينَ يشيرُ الراوي إلى نفسه كثيراً بوصفه منتجاً للأحداث، أو مبتكراً للحكاية، فإن المتلقي لا يندمج مع الأحداث، ولا تتحقق واقعية الحكاية، إنما يتمزّق الإيهام، وتنكسرُ مقوماته، فالراوي يتدخل متحدثاً عن نفسه، وعن دوره مُبدياً ملاحظاتٍ حول كلِّ شيء، وهنا يظهرُ السرد الكثيف"¹

إنَّ مجموعة القصص التي ساقها علي شطي تعتمد على تلاحق الأحداث بشكل سريع، ولا تكتنفُ نتائجها زوايا للوصف، أو استشفاف لبواطن الشخصيات، أو المواقف لذا ترى المعنى فيها على قدر الكلمات خالياً من

¹. عبد الله إبراهيم: الرواية العربية والسرد الكثيف، مجلة علامات، نادي جدة الثقافي، ال عدد27-

مارس1988، ص105، 104.

الغايات الفلسفية والفكرية، التي تتيح مجالا للرؤية، والأبعاد الغائية للنص، ولغة السردية.

5. خاطرة الذات بين موضوع المرأة، وتشتت الحلم.

أفردَ على شطي في متنه النصي ثلاث خواطرَ نفسية اقترب فيها كثيرا من شروط هذا الجنس الأدبي، وكان أقربَ إلى تمثيل خصائصه الجوهرية، بحيث تركَ للذات فسحة الإفضاء عبر أنماط من التشكيل اللغوي الذي اعتدَّ فيه بضميري المتكلم، والمخاطب ضمن أسلوب الالتفات الذي آثر أن يكسّر فيه رتابة السرد الحكائي، وهو يفضي بعوالمه النفسية.

(الإسطل، رسائل ضائعة، آخر ما تبقى من قلبي) هي الخواطر الواردة في المجموعة، وقد اشتملت الخاطرة الأولى على ما يشبه الصورة القصصية التي تستبطن الذات المحاورَ في نجوى داخلية تستفرغُ عبر آلة الخيال الجامح، والوهم المرسل ما في الذات من تشظٍّ، وانكسار، وتوق إلى الحرية، الكاتب في هذه الخاطرة يسيحُ بجناح الرومانسيين، ويتمثل برموز الغاب، وعناصر الطبيعة " كل يوم يمر أُمامي يجعلني أتعلق بالغابة، هل أحببتها يا ترى هل سحرتني بجمالها، أم أنّ كثرة سماعي للقصص عنها جعلني أسقط في غياهبها، أصبحتُ أشعرُ أنّي جزء منها يرسم في خيالي

كل قطعة منها أعرفها جيدا رغم أنني لم أقتحم أسوارها أشعر بها حين تنفس أسمع حسيبها حين تناديني¹.

في الخاطرتين الآخرين تشغل المرأة كتيمة أثيرة إلى الذات خطاب الكاتب، وبصرف النظر عما اعتور هذا الخطاب من هنات اللغة، والتركيب، فإنّ لوحات السرد، والحكي تكتنف جنس الخاطرة لتقل تجربة الكاتب مع المرأة في مقاطع نثرية أدنى إلى القصة القصيرة حاملة مضمونا يجعل من الأنثى منطقة للتعبير، ففي الأولى منهما تتجلى فكرة الحظ، وارتطامها مع الفشل في التجربة الوجدانية حين تتعدد مفاهيم الأنثى، وتغايير في مجتمع الكاتب "الحب في مدينتي شيء ضروري، بل لا بدّ منه، ضحايا هذه المدينة هم رجالُ الظل الصامتون، والمرفوضون الفاشلون في ركوب الخيل، وأظنني واحداً منهم لينمو عندي هذا الفشل مع المرأة، ويصبح لصيقاً بالخط السيء"².

وفي نص (آخر ما تبقى من قلبي) يتجلى وجه آخر للفشل، والانتكاس لقلب الكاتب، بسبب المرأة التي تمثل مصدرا لمجموع المشاعر المضطربة عنده، وتعد هذه موضوعاً أساسية يقيم عليها خاطرته العاطفية، وقد اعتمد الكاتب على أشكال الالتفات البلاغي، وتنويع الضمائر في بثّ

¹. على شطي. آخر ما تبقى من قلبي. ص 35

². المصدر نفسه. ص 48

إحساسه ليتفرغ في الفقرة الأخيرة إلى ما يقترب من فن الترسُّل في خطاب مباشر للخبية، فيما يشبه النجوى " منذ أن أحبيتك أصبحت أخاف أن أكذب، أو أن أقترف ذنباً، فيعاقبني الله بك، ويأخذك مني، أصبحت أعيش داخلَ أوهامي معك أكثر مما أعيش واقعي، آخذك في نزهة وسط المدينة، وكل العيون تبصرنا نرتشف قهوة الصباح على أنغام عصفورة في القفص تبكي حبيبها الذي لم تلتقِ به أبداً، يا له من وهم جميل، ويا له من واقع مرير"¹.

6. لغة السرد ولحنُ العبارة:

" إنَّ لغةَ القصة هي المشكلة الأكثر إلحاحاً في البناء القصصي بأسره، العلاقة بين السرد، والحوار العلاقة بين التنوع، والتعدد الحكاوي اللغات المختلفة في اللغة الواحدة، هذه هي الإشكالية التي حاولتِ القصة التي تحلُّها عبر اللجوء إلى لغتين واحدة للسرد، وأخرى للحوار، أو عبر اللجوء إلى لغة مبسطة في الحالتين"²

تجّه لغة السرد في أغلب الكتابات المعاصرة نحو لغة وسطى بين لغة كبار الكتاب من الآخذين بالصياغة، والبلاغة العربية، وتلك اللغة التي تأخذ

¹. المصدر السابق. ص 53 و 54

². إلياس خوري. دراسات في القصة القصيرة ندوة مكناس. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت

1986. ص 24

بساطتها، ومباشرتها من لغة الصحف، وربما كان عديد الروايات المترجمة إلى العربية قد ترك أثره في إرسال اللغة، وجريانها على نحو خلت معه من وجوه التصرف العربي الأصيل في التركيب، والاشتقاق، والبناء، والذي يقف على لغة السرد في مجموعة (آخر ما تبقى من قلبي) يلمس هذه اللغة التي تتيح لكل قارئ أن يمسك بالمعنى دون تعقيد، وإن غابت عنه جوانب كثيرة من لذة النص اللغوية؛ إذ إن لغة التوصيل غلبت على طاقات التوصيل، وإمكاناتها الأسلوبية، وثمة ملحظان اثنان على هذه اللغة يتمثلان في:

1. توظيف بعض الألفاظ الدارجة في العامية منها ما هو منقول عن اللغة الفرنسية من نحو (ادخل لمنزل العرس عيطلي للدار - سكانه اعتادوا على الكريدي - خطفت الثانية بغمزة - همستُ في أذنها بين سطور رسائلتي قلت: نشتيك،)، ولسنا ههنا نأى بالكاتب عن توظيف بعض الكلمات والاستعمالات العامية الدارجة في مواضع الحوار حيث تضيف هذه الكلمات لواقعية القصة، وتستثمر مرجعيتها الاجتماعية في شحن النص بدلالات المكان، والسياق، ولكننا نعجب على الكاتب توظيفها بما لا يناسب الغاية الجمالية، ونقاء اللغة، والخطاب بما لا موجب لهجينه، وإفساد مائه.

2. اللحن في عبارة النص، والوقوع في الهنات اللغوية، والنحوية علي نحو تغيض معه جمالية النسق، وسلامة الأداء، وبلاغة المعنى، وحرى بكل كاتب يتصدى للتأليف في الشعر، والنثر على حد سواء أن يكون قد تجاوز التردّي في أخطاء اللغة، والنحو، والاشتقاق، قبل البدء في الإنشاء، والكتابة، ومع غياب دور الناشر، والمراجع اللغويّ في المطابع، فقد أمست هذه الأخطاء في كتابات الشباب أكثر من أن تحصى، ولسنا ههنا في معرض عرض أخطاء المجموعة التي بين أيدينا، فإنّ دون ذلك ليس من غاية هذا التحليل بحال، ولكن لا بد من الإشارة إليها، وإلى أشكلها فحسب، ومن هذه الأخطاء:

- من الجانب التركيبي: "المغير التي انتقلت من قرية صغيرة إلى مدينة في نصف قرن، ما خلق عدة إشكالات فكرية، وثقافية، وتاريخية، وسياسية عديدة لا بد لها من وقت طويل حتى تلتئم، وتنطلق من جديد"¹، وواضح سوء التركيب الذي أورث لبساً في تعليق فعل الانطلاق بالإشكالات دون المدينة في هذه العبارة، والشأن نفسه في بداية قصة (ماء الورد) حيث يتلاشى المعنى بتمزق خيوط العبارة، وحذف مالا يحذف " في أحد أيام الربيع الجميلة، ولدت طفلة لأسرة فقيرة اختير لها اسم حنان، استطاعت حنان أن تنجو بعد صراع أمها، وهي تلدها، فقد

1. علي شطي. آخر ما تبقى من قلبي ص 11

في أثر النثر

خيرت بين موت الطفل، أو موتها، لم يفكر الأب والأم كثيراً حين وضعاً أمام هذين الخيارين فقررا التضحية بالطفلة¹، وكان أولى بالقاص بداية أن يقول: (إنَّ حنان توأم أخيها الذي مات أثناء الوضع)، وهذا الذهول عن استجماع المعنى يضع المتلقي في حيص بيص، وحيرة.

- من الجانب النحوي: وهي فوق الحصر من نحو: (فخرجت امرأة وفتاتين في سني/ إذا حزنت بكت عفوية كلعبة أطفال بين يديك حنونة كالأمهات/ لا أدري لما ليلى قصيرٌ/ إن الله جباها بجمال أخذ/ تقف بشموخ متعالي وثقة بسيطة/ عرض مسرحي على الهواء الطلق أبطله معروفين)، وكان بإمكان صاحب المجموعة تلافي مثل هذه الهنات بمراجعة المتن قبل إصداره.

7. جدية المقال، واضطراب المنهج:

يحوي كتاب علي شطي مقالا واحداً بعنوان (المغير من أين جاء هذا الاسم؟)، وقد أثر الكاتب أن يضع هذا المقال كأول نص في مجموعته، ولعله أراد به ولوج عالم السرد القصصي بفرش تاريخي حول منطقة المغير لما لها من حضور في جسد القصص القصيرة الواردة، وقد حاول أن يكون منهجياً في طرحه عبر اقتناص جملة الآراء المختلفة حول سر التسمية

¹ المصدر السابق. ص 39

مع ذكر مشابه من القرى، والمدن التي اشتملت على هذا الاسم مع فارق المكان، والأسباب المفضية إلى الاختيار الذي تسمت به كل بلدة، أو مدينة، وكان الكاتب في طرحه معتمداً على بعض النقول، والآراء التي جمعها من الكتب، والأفواه، ومما وجدته مبسوطاً في الخرائط، وبعض المراجع التاريخية، وقد اطمأن في الأخير إلى التفسير الجغرافي للتسمية، والذي نريد الإلماح إليه هو ما كان ينبغي أن يتسم به المقال من الدقة، والضبط، واليقين في أعمال الدليل والحجة، ثم ما يجب أن يكون للمقال من لغة علمية، ومسلك منهجي في الإحالة على المصادر والمراجع، فإن عبارة مثل " لم أعزّه في البداية اهتماماً كبيراً خاصة أنه من أكبر مني سناً لم تكن لهم إجابات واضحة"¹، فبعيدا عن القلق الملاحظ في العبارة، وهو ما قررناه سلفاً، فإن الاعتداد بالسن في تطلّب الحقيقة العلمية يبدو مجانباً للصواب، يضاف إلى هذا اعتماد بعض التراكمات التخيلية في نسق التاريخ من نحو " وسأملأ رأسي بقصص، وأفكار تصلح أن تكون في كتاب منفرد"²، كما يلاحظ من يقرأ المقال التحليلي ورود عدد من المصادر، والمقبوسات خالية من علامات النقل، والإحالة، وإن نسبت إلى أصحابها في المتن دون الهامش، وكل ذلك يشي بخلو علم الكاتب من

¹. المصدر السابق. ص11

². المصدر نفسه. ص12

منهجية البحث التاريخي، أو إمعانه في التجربة القصصية، وغلبة أسلوبها على كتابته، واختلاط مواد الكتاب بالنسبة إليه، وإن كُنَّا نراه قد أحسنَ في سوق الآراء، وترتيب مذاهب من يرى رأيه في المكان، وتسميته، كما يُحمد له حسنُ التدرج في بسط الفكرة.

ختاماً

يُشرع عالم على شطي السردى للكتابة القصصية باباً يتماشج فيه الواقع مع الذات، وتندخل فيه اللغة الفنية مع المعطى الاجتماعى، فتصبح الرؤية السردية خطاباً أقرب إلى النجوى الداخلية، يتضمن إفضاءً، وحديثاً عن اليومي، والمعتاد، وتوصيفاً للمدينة التي مردت على وقائع موهلة في التكرار، يحاول الكاتب فيها أن يحدث الدهشة عبر تقرير المشاهد، وإعادة تصويرها، أو عبر تحديث التجارب الوجدانية، والنفسية، وتلوينها بالراهن، وقد كانت للكاتب مساحات للحضور الدال في منجزه كما لم يصب في بعض المقاطع السردية، وتظل مجموعته آخر ما تبقى من قلبي خطوة في طريقه نحو التجريب السردى الذي يسعى إلى رسم المشاهد، والأحداث، وتلوين الواقع بمعطيات المكان.

السرد الواقعي في رواية "عائشة" لحواء حنكة

رواية "عائشة"¹ للكاتبة حواء حنكة، فضاء من السرد الواقعي الذي يعرض وضعاً مأزوماً للإنسان العربي في بيئة مكانية، وزمانية معجونة بتقاليد لا تقبل الحيدة، تحمل إفرازات التاريخ، ومرارة الراهن، وظلمة المستقبل، الرواية وقفة أمام مرآة إحدى البيئات الصحراوية المحفورة في ذيل الخريطة الحضارية للإنسان الذي يعي حق الجميع في الحياة الكريمة، وعبر أزيد من ستين صفحة استطاعت الكاتبة أن تعيد علينا أصواتا كثيرة في الشوارع والحارات، والبيوتات التي تتأوه من النظرة القاصرة للمرأة، وللفقراء، والمعدمين، ولتلك الفئة من المجتمع التي جاءت إلى الدنيا، وهي تحمل أثقالاً على أكتافها فقراً، وحرماناً، وأثوثةً، وجنوناً...

الرواية في بنائها المعماري تكتئ على جملة من الأحداث، تبدو يومية في توصيفها غير أنها تنقل صورا عن البيئة الصحراوية في انتقالها المحتشم إلى التمدن مع تحملها نتائج فترات الانتقال تلك من أوضار القرية المتمدنة، فهناك أفكار الهجرة، والاعتداد بأدوات التكنولوجيا كالهواتف التي أصبحت من لزوميات الرجال والنساء، الشباب، أما بالنسبة

¹. حواء حنكة. عائشة. سامي للطباعة والنشر والتوزيع. الوادي الجزائر. الطبعة الأولى 2016..

المكان فقد آثرت الكاتبة أن تختير لها قرية عميش الواقعة جنوب الوادي، ولا شك في أن المكان بتفاصيله وخصوصيته يرفد النص بعناصره التي تسبغ الشخصيات والأحداث واللغة بميسمها بما لا غنى للرواية عنه حيث "إن العمل الأدبي حين يفقد المكانية، فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"¹ وبإد من خلال زخم الأحداث في (عائشة) بتفاصيلها المتناهية في الجزئية، مع الإغراق في رسم الأبعاد المختلفة للشخصيات سرداً، وحواراً ذوبان المكان، وكذا الزمان في تلايف تلك اللوحات المتعاقبة للبنية الحديثة حتى ليخيل للقارئ العجلان أن المكان العام للرواية لا يخرج عن شارع واحد بمنزلة، ودكان للحلاق عباس.

استطاعت الكاتبة أن تطرح فكرة جريئة تدخل حيز المسكوت عنه، وهو ما يعرض للمرأة العربية، والسوفية² على الخصوص من عوارض العجز الذهني مع ما يمك أن يحقق بها كأنتى إذا لم تجد ناصراً، وهو ما تجل في وضعية (عائشة) ذات الأربعة عشر ربيعاً لما كانت في كنف الجدة العاجزة على الرغم من اسمها (القادة) الذي يعنى القدرة المتمكنة، وهذا نظراً لثقل المسؤولية على كاهلها فقد حاولت صيانة جوهرتها

¹ غاستون باشلار. جماليات المكان: ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. 1987 ص 5 - 6.

² ساكنة وادي سوف بالجنوب الجزائري ينسبون إليها فيقال للإنسان بها: سوفي.

الصغيرة، ولكن أنظمة المجتمع، وأخلاقيات الشارع، وضيق ذات اليد، وغياب الركن الشديد كان أعنى من عصا هذه العجوز، ولم تتمكن على الرغم من رباطة جأشها أن تدفع عن حفيدتها ذئاب (عميشة)، وشياطين الهواجر.

طرقت حواء حنكة في متنها السردى أخطر ما يمكن أن يتحرك به لسان المرأة الكاتبة عندما يتعلق الأمر بتعرية المجتمع من براثن التخلف، والوحشية في النظر للقاصر، لقد تناولت الجسد شأن الكتاب الجزائريين، ولكنها لم ترسل قلمها ليتفنن في عرض الرذيلة عرضاً يزيد من عوار المجتمع بدل أن يزيل أوضاره، تمكنت الكاتبة من أن تأسر القارئ ليعيش تجربة الإنسان المضعوف، ويكتوي بمعاناته، وينتظر لحظات الفرج معه، ويخاف من مخاوفه ويعد لسعادته.

وقفت حواء حيال أبطالها وقفة واقعية فأمسكت بجوانب الإنسانية المتجلية بتشطياتها، وأبعادها المتضاربة أحيانا إلى حد التناقض فلم تكن مبالغة في وصف الخيرية، ولا هي جانحة إلى ذم الشخصية ذما يخرجها عن دائرة الإنسان الطبيعي، إن (القادة) مجتلى الجدة الرؤوم، وهي في مظهر آخر متأففة متبرمة لا تطيق مواصلة الإشراف على رعاية هذه المجنونة، وعباس في فجوره (المبرر) ينتهي به الاستغفار إلى أن يُعثر عليه مشنوقا لشعوره بالندم.

رسم الشخصية على نحو ما كان موفقا إلى حد بعيد فقد قسمت الكاتبة بعدل ألوانها على الشخصيات، ولم يكن وصف هؤلاء فجأ عاريا عن السياق، بل كان منسجما مع حركة الأحداث، وصورة الأفعال، ووجوه الخطاب السردية، والحواري كان توصيا مغريا بالمشاهدة مقنعا بتداعيات الوقائع، وأفعال الأبطال، " عائشة كفتاة طبيعية تدرك هول الواقعة تركتها تفعل بها ما تشاء أبت فقط على تكورها، وانشغلت تنهي قضم ما تبقى من قطعة الخبز في يدها إلى أن داعبها النوم فنامت"¹.

العادات والتقاليد السوفية ضاربة أطنابها في جسد النص غير أن تصوير تلك الطقوس، والعادات لم يأت مرسلا من زمام الحبكة، والأحداث، بل جاء متعانقا مع تفاصيل الوقائع، والمشاهد مضيئا إليها مؤثرا في جواهرها مقنعا بها " وهكذا تعلت من ثقافة المنطقة تلك الفضلات الصباحية التي تفرغها المثانة هي التي تؤكد الحمل من عدمه"² كما كان للبيئة الصحراوية مجال رحب من التعريف دون أن يقف ذلك حائلا دون سيرورة الحبكة، والأحداث فكانت الطبيعة بمشاهدها،

¹ حواء حنكة. عايشة. ص36

² المصدر نفسه. ص51

ونباتاتها، وخضرتها مجالا لذلك "ظلت الجدة تضمّد لها الجرح، وترش عليه كل ليلة دقيق نبتة الخياطة"¹

بعض الأحداث لم تكن تطرح باردة في الرواية خالية من ظلالها، بل كانت موشاة بنظرات فلسفية عميقة مصاغة بلوحات إخبارية أخاذة، كانت محملةً بموقف السارد من الحياة والكون، والإنسان في تعاطيه مع قضايا الوجود: " في الواقع نحنُ لا نحسُّ بما يدور حولنا حين تغادرنا الروح، فالموت الحقيقي ما هو بتوقف القلب عن النبض، بل بانقضاء فيض مشاعر الحب التي نكنها لمن نعتبرهم الحياة"².

والموقف الفلسفي يأتي مقترنا في هذه الرواية مع مجموعة من اللوحات الفنية التي ترسمها الكاتبة لتمنح الأحداث جمالا، وشعرية هي شعرية السرد حين يتحول النسق النثري إلى خيط من الفن يتخلل العبارة السردية، عبر أشكال من الفواعل الجمالية كالاستعارة مثلا، ولا غنى للرواية، وهي جنس قائمٌ على الوصف من شعرية الاستعارة، وقد "تري بها الجماد حياً ناطقاً، والأعجم فصيحاً، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها ولا ناصر لها أعزّ منها، ولا

¹ المصدر السابق. ص18

² المصدر نفسه. ص45.

رونق لها ما لم تنهها"¹، جاء في أحد المشاهد عبر مقطع سردي أثير " فتحت بابَ الغرفة بعنف، ثم دخلت ولم تغلقها، بل تركت شقا صغيرا بالباب مفتوحا لعله يأتي، ويعتذرُ ليحيي بقاياها فيها قبل أن تندثر"، وغير خاف ما تحملُ العبارة الآنفة من تلوين شعري للمشهد يضيفُ إلى حركيته، وحسن تداعيه.

رواية عايشة للكاتبه حواء حنكة من الروايات القصيرة التي طرحت قضية من أشكال القضايا الاجتماعية، وهي وإن اعتمدت على الواقع المحلي بما فيه من أزمات إلا أنها رسمت صورة للإنسان في أوضاعه العاجزة أمام قصوره، ومرضه، وأمام شهواته ونزواته، وكشفت على نحو غير مسبوق زاوية مظلمة في عالم القرية التي اختلت فيها قيم الخير، والشر، ولم تقوَ على حماية نظامها الأسري بما يكفل الحياة الكريمة للقصر بما فيهم المرأة التي لا تزال شيئا من أشياء الرجل، وآلة من آلاته، الرواية كمنجز نصي حققت إبدالها السردي متكئة على حبكة متنامية قليلة العقد ولكنها أفادت من تكثيف صورة الحدث والمشهد رسماً، توصيفاً.

¹ عبد القاهر الجرجاني. أسرار البلاغة في علم البيان،، تحقيق: محمد الأسكندراني، منشورات دار الكتاب العربي، بيروت، د. ط، 2005 م: 33.

بناء النص المسرحي في (التاعس والتاعس)¹ لعز الدين جلالوجي

1. المسرحية نصاً مقروءاً:

النص المسرحي نص يمتلك رسالةً اجتماعية، وتربوية في عمومها يراد به بث فكرة على نحو فني باعتماد لغة الخطاب المباشر بين مجموعة من الأفراد يمثلون شخصيات العمل المسرحي بحيث تتأسس بآليات الحبكة، وحسن تنظيمها، وتنامي الصراع داخلها مرادات الكاتب المسرحي من الدلالات، والتوجهات، والأفكار، والعرض المسرحي على الخشبة قبل أن يكون عملاً يتلقاه المتفرج عياناً، فهو في أصله نص أدبي يمتلك روح الخطاب المكتوب وسداه ويتوفر على أدوات الحضور الفني قبل اتكائه على ما يؤثث للمسرحية من ديكور، وأضواء ومتفرجين على أننا نقر ضمناً أن هذا النص لا غنى له عما يطبعه بميسم المسرح تمثيلاً، وتلقياً إذ إن " الكتابة الدرامية هي مشروع عرض مسرحي غير مكتمل الشيء الذي

¹. عز الدين جلالوجي. مسرحية التاعس والتاعس. موقع القصة السورية. <http://www.syrianstory.com/jelaji.htm> تاريخ الإنزال 2006. 02. 06

يدفع قراءة الكتابة المسرحية كنص مثقوب، إلى إعادة ملئه من طرف المخرج، والممثل أحيانا والمشاهد والناقد المسرحي¹ والنص المسرحي الذي بين أيدينا هو مقطع مأخوذ من مسرحية (التاعس والتاعس) للكاتب الجزائري عز الدين جلاوجي، وهي عبارة عن ست مسرحيات إحداها ما أخذ منه هذا المقطع النصي، وي طرح الكاتب في مسرحيته هذه « الصراع بين القوة العاملة التي يجسدها التاعس، وتقايس الكسول الذي يجسده التاعس، وكيف تخيب القوة العاملة، وتسود سلطة التاعس بعد ذلك ».

وعلى الرغم من أن النص موقع النظر يمثل جزءا من المسرحية المذكورة إلا أنه يتضمن صورة للمسرحية بأبعادها، ودلالاتها، وبملاحمها العضوية والفنية، وهو نص يكشف بداية أثر المدرسة الرمزية في الأعمال المسرحية في القرن العشرين، وما وليه فأخذت النصوص تنأى عن تقليد الطبيعة بحرفيتها لتتخذ من آلة الخيال، وما وراء الطبيعة وسائل للكشف عن الحقائق، والأوضاع المأزومة في المجتمع، وهو ما نقف على بعض أجزائه في هذه القطعة المسرحية بوصفها خطابا مقروءا.

1. محمد صولة. مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب. من هاجس التنظير إلى إنجاز العرض. المطبعة

السريعة. المغرب. ط1 سنة 2014. ص101

2. الشخصية في الحوار:

إنَّ أول ما يسترعي انتباه القارئ لدى تلقيه للمسرحية " هو غياب هوية الشخصيات الاسمية فهي شخصيات تتحرك خارج أسمائها مع أن الاسم هو الذي يجعل الشخصية تمتلئ، وتحقق وجودها ككائن بهوية محددة"، وههنا تطالعنا شخصيتان اثنتان تستمدان اسمهما في النص من وصفهما كما يحدده الكاتب، فثمة تاعس وناعس، والتاعس رمز للإنسان الكادح الجاد الدؤوب في عمله، وقد تجلّى ذلك واضحاً في قول الكاتب على لسانه " أكبر عامل في هذه المدينة هو أنا " وأما الناعس، فهو رمز لذلك الإنسان المتواكل القاعد عن العمل، الساكن للراحة دون بذل جهد. " لماذا أعمل؟ لماذا أعمل؟" وهو شخص طفيلي يعيش على حساب التاعس دوماً، وعلى هذا الاعتبار، فإن الشخصية في المسرحية هي " تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي، والارتباط باللاشعور، وذلك بمقتضى حملتها الإيديولوجية والثقافية"¹.

يتخذ جلاوي من الحوار وحده وسيلةً لرسم ملامح الشخصيتين من خلال تدفق لوحاته بينهما، بحيث يعرب كل طرف عن الطبيعة المتأصلة

¹. عز الدين جلاوي. المسرحية في الأدب المغربي المعاصر. دار النوير. الجزائر. الطبعة الأولى 2012.

فيه، فالتاعس مجبول على العمل إلى حد كبير تحمله على ذلك طبيعته التي اتخذت من العمل، والعطاء، والبذل ديدناً حتى لو بلغت بها المراتب حد الملك فهو يقول: "سأملأ البلد عدلاً... سأحارب الظلم وأُشيعُ الخير، والمحبة والفضيلة... سأفرغ خزائن المال، وأوزعه على الرعية كلها" أما الناعس فإنه متسلقٌ يعتاش على الآخرين، وهو كما ينطقه الكاتب يؤمن بمبدأ: "ما عليك إلا أن تستريح تخذ للراحة التامة، وسيسوق الله لك تاعساً ليخدمك" والشخصيتان ترمزان لعدد غير قليل من الناس تؤسس فئة منها حياتها بالاعتماد على الذات في المعاش، وأخرى تحيا بالاتكال على الغير، وترك الجد، والاجتهاد.

والزمن في المشهد مفتوح على إطلاقه لتجدد النموذج السلوكي، واطراده وعدم ارتباطه بأعيان الشخصيات، وقبوله لاستيعاب هذا الضرب من القناعات في كل زمان، وما كان من زمن محدد فتعلق بالوظيفة الحلمية المستقبلية زمن أن يصبح التاعس ملكاً "أنا أحلم أن أكون أميراً"، وقد استولى زمن التنبؤ على الأفعال المضارعة المفرغة للمستقبل (سأملأ، سأحارب، سأفرغ...).

3. طبيعة الصراع:

يتجلى الصراع في النص قائماً على أكتاف الأفكار فليس ثمة غير تدافع الآراء، واختلاف الرأي، وبث القناعات على سبيل الحركة الذهنية

للمشهد، وهذا نمط معلوم من أشكال المسرحية الذهنية بحيث "تتراءى فيها الفكرة شيئاً فشيئاً من خلال ما يدور فيها من صراع، ولا تكتمل هذه الفكرة إلا بانتهاء هذا الصراع"¹ وقد أعمل الكاتب آلة النظر في الواقع، وتكراراته لإجبار التاعس من خلال الناعس على تقبل فكرة أن الاجتهاد من أجل نفع القاعدين يعدُّ في حد ذاته بؤساً:

"الناعس: أنت ترهق نفسك كثيراً وتجد في العمل أكثر من أي إنسان.

التاعس: هذا صحيح "

يبدو الناعس في المقطع مؤمناً أشدَّ الإيمان بتوجهه مدافعاً عن قناعاته ملتمساً حججه من الواقع ليرز جدوى القعود، و"الناعس " ولذلك نراه ينظر للمستقبل على أنه زمن العجز " وهل يجد الإنسان راحة حين يكبر، وقد تقوَّس ظهره وضعفت عظامه، وهاجمته الأمراض من كل حدب وصوب ؟" ولذا فإنه يفضل الركون للراحة لا العمل للمستقبل " أنا أحسنُ منك، أحصلُ على طعامي وكسائي وأنا نائم "

هذا ويفضل الكاتب أن ينو الصراع الفكري داخل الجمل الحوارية بدمغ الناعس لحجج التاعس، وتوسلاته للعمل حتى نراه أحياناً يسلم

¹. إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار الشعب. القاهرة. ط1971. ص144

لصاحبه في بعض ما يقول بناء على ما يشاهد ويعاين من تجارب الفشل " أستريح، الآن.. أستريح الآن ؟ وهل ذلك ممكن ؟"، بل إنَّ الحوار في تطوره الفكري يسوق التاعس إلى التسليم عن طريق بعض الجمل المثبتة من نحو " أكاد أقتنع.. صدقت.. أنت محق"، وأيضا مثل قوله " لقد قلبت لي كل الموازين " وهو بهذا التردد يعكس أوضاعا اجتماعية لكثيرين ممن يلتزمون حيال المجتمع، وواجباتهم نحوه، ويقومون بأعباء العمل للوفاء بدورهم فيه، ولكنهم أحيانا يقعون في دائرة التبرم من هذا المجتمع، والتزاماته حين يجدون أنفسهم مستهلكين فيه دون أخذ مقابل لتعبهم " الأرض ملأى بالمتطفلين في عالم النباتات والطيور والحيوانات وملأى بالأغبياء والأشقياء مثلي "

4. في نطاق الحكمة المسرحية:

تبدو الحكمة على هذا النحو من التدرج في تفاعل الأفكار، وتضاربها متماسكةً نائية عن الافتعال، وإن هي لم تحمل من الأحداث، والوقائع ما تعرفه المسرحيات عادة، فقد اعتمدت على الحركة الذهنية، وانتقال الرؤى، والمواقف النفسية، واتخذت من اللغة في حد ذاتها بؤرة لتغيير التوجهات، والقناعات، وذلك بحمولها الفكري ووسائلها المنطقية:

- متى أستريحُ؟

- متى أستريح؟ حين أكبرُ.

- وهل يجد الإنسان راحة حين يكبر وقد تقوَّس ظهره، وضعفت عظامه وهاجمته الأمراض من كل حدبٍ وصوبٍ؟

إن البناء الفكري للشخصية في هذا المقطع قائم على تنامي الحوار، وامتداد فضاء الحجاج المنطقي، والواقعي وهو حوار قصير الجمل مقتصد في لغته أميل إلى البعد الوظيفي للكلمات في الاستعمال يتخذ من التكرار علامة دالة على تثبيت الفكرة وتصعيد الخلاف حولها من ذلك لفظ (غبي) الذي أخذ حظه من التداول ليكون آخر ما وقف عنده المشهد كما استولت الجمل الاستفهامية على قطاع من النص، وخاصة ما كان من عبارات التاعس للتدليل على الحيرة والاضطراب، والغفلة أحياناً، وهو ما يحمل طاقات الرمز للمجتمع، وممارسته إزاء الفرد المسحوق.

عز الدين جلاوجي عبر "التاعس والتاعس" يمرر رسالة الصراع الدائر بشكل دائم بين أفراد المجتمع الذين تحكمهم حالات الاستغلال، و(الحقرة) واستنزاف بعض المتنفذين لطبقة العمال، والكادحين عبر عنها الكاتب وفق آليات الحوار المتدافع ليصل بالمتلقي إلى إدراك التنازع الواقع لتلك الفئات مجسدة في "التاعس والتاعس".

دلائلية العتبة النصية في مجموعة "موسم الوجد" القصصية لعبد الرشيد هميسي¹

قراءة في واجهة الغلاف

1. العتبات النصية مداخل أساسية:

تغيرت كثيرٌ من أنماط التجاوب، والتلقي بين القارئ، والكتاب في زمن القراءة الأخير، وبات من غير المجدي للكاتب روائيا كان، أو شاعرا أن يغفل ما يحيط بالمتن من عتبات نصية تسهم إلى حد بعيد في إضاءة جوانب الرسالة الأدبية، كما تُعطي مدخلا إشاريا يبين عن قصدية المؤلف، وما يتغيا من وراء الكتاب، ومضمونه الذي تنطق عنه اللغة في تجلياتها، ورموزها.

لقد جاءت دعوة جرار جينت Gérard Genette مؤسّسة لهذا المنزع النقدي الآخذ بما حول النص، أو ما قبله من مداخل طالما جرى إهمالها زمن انصراف الدرس النقدي للنص، وازوراره عما حوله، وتأتي نظرية

¹. روائي وأستاذ جامعي ينحدر من مدينة حاسي خليفة الواقعة في الجنوب الجزائري بالوادي، له كتاب نقدي بعنوان النص والحاشية ومجموعة من الروايات القصيرة منه ما تشتهيه الروح وموسم الوجد.

جينت حول العتبات المصاحبة في سياق نظره في حدود الشعرية، ومكوناتها الأساسية؛ إذ إنَّ النص الأدبي لا يأتي مفصّلاً عن تلك العلامات الشكلية، والغرافية، والأيقونية، واللغوية الحاملة لمجموعة الدلائل الرامزة لمتن الكتاب، ومضامينه مما سُمِّي فيما سبق بالتصدير ممثلاً في عنوان الكتاب، والعناوين الفرعية، والمقدمات، والاستهلالات، والمقتبسات، وكذا الغلاف الأمامي، والخلفي بما يشتمل عليه من طبقات الألوان، وعناصر الكتابة، والخطوط التي تَنشِي بمراد المصمم، والكتب من دلالات، وغايات ظاهرة، ومضمرة.

«إن المؤلف (بفتح اللام) أيّا كان لا يمكن أن يقدم عارياً من هذه النصوص لأن قيمته لا تحدّد بمتنه، وداخله، بل أيضاً بسياجاته، وخارجه»¹،

2. الكتاب:

صدرت عن مكتبة " أوراق ثقافية " مجموعة موسم الوجد للكاتبة الجزائرية عبد الرشيد هميسي، وتعدُّ العملَ السردِيَّ الثاني للكاتبة بعد روايته (ما تشتهي الروح)، والمجموعة تقع في 124 صفحةً مشتملة على

¹. عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص دراسة في مقدمات النقد العربي القديم إفريقيا الشرق

المغرب، د. ط.، 2000، ص 22

اثنتي عشرة قصة قصيرة ذات العناوين (بلقيس، مريم، وجهها الملائكي، نصف مومس، سيد نفسه، الذي هو أقوى من الزمن، العربي الميت، الشמוש، ثقب الحياة، عشق على ظهر الغيب، شرفة بيت جدي، نهاية وبداية).

تتكشف المجموعة للمتلقي من خلال واجهة فنية تنطوي على إحياءات مضمونية تشكل إرهاباً برحلة القارئ نحو عالم الكاتب المفعم بالتجارب الإنسانية المثخنة بالحن، والمآسي، والممزوجة بلحظات الفرح، والأقدار المرضية التي تذوب في مأساة الإنسان، وأيامه المثخنة بالجراح والأوجاع.

3. عتبة العنوان:

عتبة العنوان، وعبر الخط العريض الذي يستولي على ثلث الفضاء تشكل عنواناً جامعاً للأنساق الظاهرة، والمضمرة في مادة المنجز النصي، ومما لا شك فيه أن اختيار العناوين عملية لا تخلو من قصدية، كيفما كان الوضع الأجاسي، إنها قصدية تنفي معيار الاعتبارية في اختيار التسمية ليصبح العنوان هو المحور الذي يتوالد، ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه¹.

¹. ينظر. عبد الفتاح الحجمري. عتبات النص. البنية والدلالة. منشورات الرابطة 1996 الدار البيضاء. المغرب. ص19

وهذه العتبة المفتاحية بتكونها الإثني باعتبار شاهد اللفظ دون محذوفه تحمل بلاغة العنونة، وإحالتها على المضامين القصصية جميعاً التي تنكشف محاورها تبعاً مستجيبةً للعنوان الأم للمجموعة "موسم الوجد".

الصفة الخبرية للفظ الأول تحمل دلالة الزمن العاري من أثقال التجارب الإنسانية ؛ إذ إنَّ الأمكنة، والأزمنة جميعاً إنما تأخذ أحوالها من منظور هذا الإنسان الذي يجابه أقداره مهما نسب تداعياتها للزمن، ومن أجل ذلك برز اللون البنفسجي ليسبغ هذا الموسم كأنما يفرغه كإطار، وحيز زمني مما يمكن أن يلحقه من تهمة، أو وصمة، غير أن هذا الموسم يضاف بالنظر إلى الواقع، وأزمات النفس فيه إلى الوجد الذي أعطى لهذا الزمن صبغته الثقيلة الآسنة التي تحتاج الناس في موسم ما، بكيفية ما، بقدر ما، وإن لم تخلُ أقسى تلك اللحظات من وهج الحب، وحلاوته التي تشي بها أيقونة القلب المركوزة في ذيل العنوان ذلك أن الحب هذه الممارسة الشعورية الخالدة تبقى إشراقاته في مهامه المعاناة، وموسم الوجد.

هذا، ويأتي عنوان المجموعة القصصية محملاً بدلائلية السياق، مشبعاً بصدى القراءة الجماعي للسرد العربي بحيث يمنح التناص مع هذا السرد، وعنوانه نبضاً خاصاً لعبة الكتاب؛ إذ "لا بد للعنوان من إنتاجية دلالية قادرة على توريث المتلقي في عمله... إنَّ العنوان في وجوده اللغوي الذي يتضاءل إلى حد تشكله من كلمة واحدة، لا يتمكن بلغته، فحسب من

القيام بتلك الإنتاجية ; إذ ليس ثمة إلا معنى الكلمة لا أكثر، وبالتالي فلا بد أنه ينطوي على كفاءة التفاعل مع عدد متنوع من النصوص، والخطابات بما يكفل له قدرة الاضطلاع بوظائفه"¹، وبالنظر إلى عتبة العنوان في "موسم الوجع" نجد ذلك التناصّ العنوانيّ الذي يعيدُ إلى المتلقي عنوان رواية الطيب صالح (موسم الهجرة إلى الشمال) بما يحمله من حركة الانتقال، والنزوح الذي عرفته حياة الأبطال في الرواية من الشرق إلى العالم الأوربي، كما شهدت حركة التنقل، والتحول للأفكار، والمشاعر، مع رسم المشهد السوداني من حياة شعبية موغلة في البساطة، والعفوية.

لئن حملت رواية الطيب صالح هجرة الإنسان الجنوبي إلى الشمال، فقد اصطبغت هجرة الأبطال لدى هميسي في قصصه بالهجرة السورية إلى الجزائر (بلقيس)، وكذا رحلات السفر داخل الوطن بما تحمله من مشهيدة، وبث للأفكار، وما تحمله من لوحات أثيرة للحوار، نجدها في حافلة النقل العمومي في (مريم)، ومن خلال الحافلة القديمة في (وجهها الملائيكي)، وجلسة القطار في قصة (الذي هو أقوى من الزمن)، إن موسم هميسي كموسم الطيب صالح مثخنٌ بآصار الهجرة، والانتقال، محملٌ

¹. محمد فكري الجزار. العنوان وسيميوطيقا الاتصال أدبي. الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة. مصر 1998. ص26

بفلسفة المكان، ورائحته، ومشاعره، وإن نظرة متأملةً في موسم الوجد تحيلنا على كثيرٍ من المشاهد في موسم الهجرة إلى الشمال، وابنة المجدوب تترك بصمتها في لغة الجسد ضمن هذه المجموعة في كثيرٍ من الفلذات السردية كما في (نصف موسم)، وفي إفضاءها، "أنا تماما كمنديلٍ من ورقٍ يتمخّط فيه الرجالُ، ثم يرمونه، ولعلك الآن تشعر بالتقرّز حين تحوّل الإنسان بكامل إرادته من إنسانٍ إلى منديلٍ للمخاط"¹.

الموسمان الاثنان يمتحان من تجربة الإنسان العربي في اتصاله الدائب مع تحولات المجتمع على ضفاف النيل، وفي صحراء الجزائر أيضاً بمكوناتها، وبيئتها، وشخصها، لذا فإنّ موسمية العنوان تحمل في مرسلتها اللغوية طبيعة المتن، وما يسود فيه من أجواء السرد، وإن حافظت لغة الكاتب في موسم الوجد على نضاعة اللغة، ونأت عن عامية الطيب صالح في موسمه، وهجرته.

4. الصورة (الأيقونة):

لم يعد العنوان بما فيه من قوة إيحائية، وإشارية كافياً للتعبير عن محتوى الكتاب، أو المجموعة القصصية، وأضحى هذا العنصر متكاملاً على جملة من العناصر الموازية للنص، والمضيفة إليه فنياً، ودلالية، وتقف الصورة في

¹. عبد الرشيد هميسي. موسم الوجد. أوراق ثقافية. جيجل. الجزائر ط1. سنة 2019. ص45

هذا الجانب موقفاً متعلقاً بمساحات تقبلُ القارئ للعمل الأدبي، "، والصورة، أو "الأيقونة عنوانٌ بصريُّ يتشكل من صور فوتوغرافية، أو رسوم تجسدية، أو تجريدية، تكون الغاية منها ترجمة عنوان الكتاب، إلى تشكلات لونية، وخطية، وتلخيص مقصدية متنه، واختزال فكرته العامة، وخلافاً للعنوان اللغوي الذي لا يمكن تغييره من طبعة إلى أخرى"¹.

صفحة الواجهة القصصية تقع في مساحة البياض المعتم، الذي يوحي بما يلتاث سعادة الإنسان من لأواء وجهه، وضنك لا يني يحدد لون حياته بداية، ونهاية، وترسم المرأة كذات حاضرة بقوة في هذه الحياة، بل تشكل من منظور الكاتب محوراً للوجود الإنساني، وظلاً لأفراحه، وأتراحه بل صُوى، ومعالم في طريق الباحث عن حقيقة هذا الوجود من أجل ذلك تستولي صورة المرأة على الواجهة الأمامية، والخلفية لغلاف المجموعة.

إن الصورة كواحدة من آليات الاشتغال على عناصر النص الموازي تمثل وسيلة هامة في استثمار مجالات التشكيل البصري للكتاب، بل إن مكوناتها اللونية، والرمزية يمنح المتلقي مجالا فسيحا للاقترب من النص، وفضائه الدلالي، وبهذا الاعتبار ظل الوقوف عند صورة الغلاف وقوفاً

¹. يوسف الإدريسي. عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر. الدار العربية للعلوم. ناشرون. بيروت لبنان. ط1. 2015. ص 96

عند الكتاب ذاته، وما في متنه اللغوي من أسرار، "فالصورة تغرق المتلقي في بهجتها، وفتنتها، وتنسج فبالصورة هي العالم، والعالم هو الصورة"¹ لقد مثلت المرأة في موسم الوجد مركزاً لكثير من الأحداث، ومثيراً لأفعال كثير من الشخصيات، كما كانت محوراً لكثير من الأفكار، والرؤى التي بثها الكاتب في سياق ذلك، ولا عجب بعدها أن تستولي الأنثى من الغلاف على حيزٍ يشي بدلالة ذلك الاستغراق للمرأة في صفحات الوجود اللغوي، والواقعي.

وهي في المظهر الأول تتجلى في لحظة الغياب عن عوالم الحضور سابحة في آماذ هذا الوجود بعيون الحلم المزهري الطاف بالأمل، والإشراق، والنماء، والعبق، فكأن المرأة في كل تمثالاتها صانعة لأوراد الحياة في كل أوضاع الوجود الممكنة، إنها مبعث الأنوار، والسعادة مهما اعتور شخصها من تجارب التغيب، والامتهان، والنفي، والإلغاء، والمرأة بأسرار انكشافها الغض، والحافل بالآمال، والسعادة تأخذ صورتها حيزاً خلف الكتاب لتستغرق مساحة بنفسجية في إحدى جوانب الصفحة وكأنها المنطلق الأول في صفحة الحضور، والكينونة وكأنها أول الحياة، وأول خطي الإنسان نحو هذه الكينونة.

1. خالد حسين: شؤون العلامات "من التشفير إلى التأويل"، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع،

في أثر النثر

المرأة في موسم الوجد خيط خاشع بين الرجل، وعالم الروح، هي ارتفاع ما عن مادية التراب، وقد تصل بالحبيب إلى معرفة الله خالق الوجود، وهي وإن تجلّت في بعض المواضع تحمل عري المجتمع، وانكشافه ووهنه فتظل في نظر المؤلف صفحة بيضاء سابحة في أجوار الحقائق المثالية، هكذا تحملها صفحة الغلاف حاملة متعلقة بالسماء مستغرقة في جمال الغيوب، وهي في المتن تنطق عن هذا المفهوم، كما جاء في قصة (الذي هو أقوى من الزمن): " أن تنظر في عينين خضراوين لامرأة جميلة يعد مغامرة غير مأمونة العواقب، فقد يحدث النظر اهتزازاً في ذاكرتك، أو قد تصاب بهستيريا الوله، وقد تؤمن أن الله موجود، فلا يخلق هاتين العينين إلا عظيم"¹.

ومن الدالّ جداً على اتساع دائرة الحضور للمرأة بما هي ذات فاعلة في المشهد القصصي أفرادها بأربعة عنان مؤنثة من المجموعة: بلقيس، مريم، وجهها الملائكي، نصف موسم، ولعلّ مثل هذا الثقل الذي تمارسه المرأة على المتن القصصي، هو ما طبع غلاف المجموعة بذلك الانتشار التشكيلي الموحى.

¹. عبد الرشيد هميسي. موسم الوجد. ص63

5. انلظ (التشكل الحرفي)، ودلالات المؤلف:

من أنماط التشكيل الفني، والتصوير الإبداعي في غلاف الكتاب ذلك التنوع الأسلوبى للخطوط في كل مرة على المساحة اللونية مشتغلا على التلقي البصري المتاح في الواجهة مما يضيف إلى جمالية الأرضية، والفضاء الصوري، ويسهم في توجيه العناوين، ومنحها دلالية خاصة، والخط كجزء من العتبة يحمل بدوره من دلالة المتن، ويقدم صورة عن مؤلفه ومن خلال أنماط الخطوط، والألوان يهب الكتاب شرعية الوصول، والنفاذ إلى المتلقى.

تشتغل اللغة العربية في خطها القاعدي الاستهلاكي، والعتباتي في المجموعة على نحو متنوع يضيف إلى تعبيرية الألوان، والرسوم التشكيلية، وتميزها الإيحائي لتعبر عن التعدد الطبيعي لأوضاع الأشياء، والإنسان في أحواله، وفصوله، ومواسمه، وأوجاعه، ويتصدر اسم الكاتب أعلى الواجهة متوسطاً فضاء البياض، وكأنه بأحرفه يحمل إواليات المنحى الدلالي للمجموعة فوق وظيفته الإيعازية التعريفية بالكاتب ذاته.

إن اسم المؤلف لم يعد موقوفاً على وضع الإحالة، والتعريف بوجهة الكتاب، أو مصدره فحسب بل تجاوز ذلك إلى دور فني، وإيحائي للعمل ذاته يضيف إلى النص، وطاقات بثه أيضاً؛ "إذ يُمكنُ لاسم المؤلف أن

ينهض بوظيفته كنص مواز¹، ويشكل عتبة نصية تحمل سياق الكاتب ذاته، ومحيطه، ومرجعيتِه الزمانية، والمكانية دون أن يكون ذلك مبررا لإهدار مكون النص اللغوي، والبنائي، بل إنَّ الاسم علامة تمهر المتن بإضاءة جوانبه المتعلقة بإيحائية تلك اللغة، ومدلولها الذي يمتح من معطى الكاتب.

إنَّ المؤشِّر الجنسيَّ في مجموعة "موسم الوجع" يبضُّ باعتبارات المكان، والعصر الذي ينتمي إليه صاحبها، والذي نجدُ له حضورا وافرًا في لغة السرد التي ترسم على حروف الأنا السارد في كافة اللوحات القصصية للمجموعة في انحراف للبنى اللغوية في كثير من الأسماء، والألفاظ بموجب هوية الكاتب، وانتمائه، فضلا عما تتضمنه القصص من خطوط التوجيه، والإصلاح الاجتماعي، والديني على نحو، أو آخر، وبذا يحمل اسم الكاتب في غلاف الكتاب هذه الطبيعة التضمينية التي تقدم لتلك المضمرات جميعا، فهناك إرشاد، هامسٌ ذائب في دائرة العبودية التي تحدد مواقف النص السردية، وفلذاته، ورؤاه، ومحمولاته الفكرية، والروحية، وذلك عبر اسم الكاتب المرقوم أعلى الواجهة القصصية "عبد الرشيد هميسي".

¹ نبيل منصر. الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء

آثر الكاتب على نحوٍ جليٍّ من الاحتيال الفني على المتلقي، وعلى الخلق الجمالي الجاذب اقتطاع صورته من الواقع، وتعيينها كوحدة مؤسسة للمكون الإشاري الرمزي للمجموعة، وهو الدالّ الجامع للمبح الفتوة، والشباب المستكنة في شخصيات القصص، ونمط الأفعال الصادرة عنها، وما شكل إطاراً للأبعاد العامة لهذه الشخصيات لدى استكائها مختلف الأسرار الوجودية.

خطُّ الكاتب على نفس الواجهة الخلفية يحمل أنفاسه، وآثار أنامله، وتعرجات أصابعه لدى رسمها للحروف أثناء صياغة الاستهلال العام للقصص، وتوزيع الكاتب أسطر العبارة يتماهى مع التشكيل الزمني المعاصر للأسطر الشعرية، ولولا افتقارها إلى إيقاع القصيدة لوافقت النص الحديث في وقفات السطر بما ينبغي لتدفق الشعور، ووفق ما تستدعيه اختلاجات الذات.

كتاب "موسم الوجد" بالنظر إلى واجهة الغلاف، وما اشتملت عليه من سحر العتبات في هذا النص الموازي قد حقق مادة جمالية صالحة لأن تمهر المتلقي بما يجتذب إحساسه، وذوقه للمضي في رحلة القراءة المستكشفة لما خلف هذه البوابة من مدائن نصية موعلة في الإيحاء، والمتعة، عبر هذه الألوان، والخطوط، والصور، والإشارات يمكن

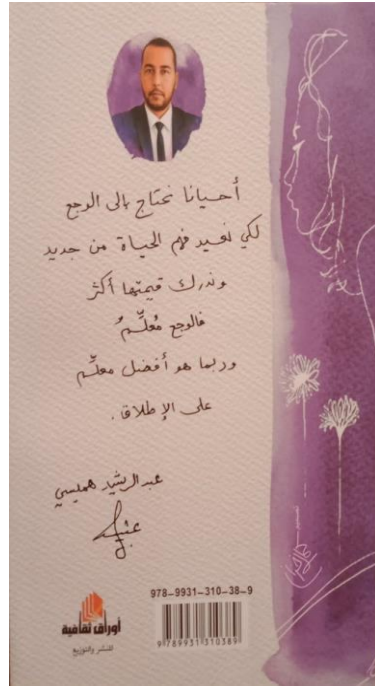
في أثر النثر

في أثر النثر

التعويل على عناصر استضافية، وفوائح فنية أرى أن الكاتب وافق موسمها
بحق لجني قطاف القراءة.



الغلاف 2



الغلاف 1

فهرسُ المحتويات

1	بين يدي الكتاب
	في أثر الشُّعر
2	بين نصّين مغارِبَيْن للشاعرين (أبي القاسم الشابي، ومحمد العيد آل خليفة) --
	تمثّلات النسق الأنثويّ في قصيدة (إلى خيمة عربية) للشاعرة الموريتانية مباركة
14	بنت البراء
27	جمالية القبح في شعرنا العربيّ. نماذج مختارة
48	منوّر صمادح و"صوت الشابي من وراء العدم" قراءة نقدية في القصيدة
66	قراءة نقدية في ديوان "عظسّي أناملُ يقظتي" للشاعر حسين الأقرع
82	التشكيل في نصوص أحمد العمّاري الشعرية
	في أثر النثر
103	سرُّ الذات في رواية "أوراق سمراء" للكاتبة زهوة سالمي
112	عثرة قلم وتجربة القصة القصيرة جدًّا عند زينب مصباحي
119	قراءة نقدية في مجموعة (آخر ما تبقي من قلبي) السردية لعلّي شطي
139	السرد الواقعي في رواية "عائشة" لحواء حنكة
145	بناء النص المسرحي في (التاعس والتاعس) لعز الدين جلاوجي
	دلائلية العتبة النصية في مجموعة "موسم الوجد" القصصية لعبد الرشيد
152	هميسي
165	فهرسُ المحتويات

الكاتب في سطور

الدكتور سعد مردف الجزائري كاتب، شاعر، وأستاذ محاضر بجامعة الوادي مشغول بالأدب الحديث، وله عدد من المقالات والأعمال الشعرية، و النثرية، صدر له عدد من الكتب أبانت عن انصرافه للنقد، والشعر، و أدب الطفل معاً من أعماله المنشورة :



- * يوميات قلب. ديوان شعر مطبوع . صادر عن مطبعة دركي.الوادي 2005
- * حماسة وقيد . ديوان شعر مطبوع . صادر عن مطبعة مزوار.الوادي 2010 .
- * مآذن الشوق , ديوان مطبوع 2017 .
- * مواكب البوح .ديوان مطبوع 2017 .
- * قصائد من وحي كرونا . صادر عن دار المجدد. سطيف.
- * أبي لا تسرع . مجموعة شعرية في السلامة المروية .دار المجدد . سطيف
- * أيام معلومات .رحلة حجازية. دار المجدد سطيف
- * أحكي لكم . مجموعة قصصية . دار المجدد. سطيف
- * نزهة الصغار مجموعة قصصية للأطفال. دار المجدد.سطيف
- * قصص مدرسية.مجموعة قصصية. دار المجدد. سطيف
- * أبي حُرَفي. دار المجدد. سطيف
- * حكايات الحيوانات.دار المجدد. سطيف.
- * الطفل الشاعر.ديوان شعري للأطفال.عن دار المجدد. سطيف
- * أوراق صغيرة. سيرة ذاتية .عن دار المجدد. سطيف
- * أنا مريض .مجموعة قصصية .عن دار الجدد. سطيف
- ومن أعماله المخطوطة:
- * الطائر من إلى الجنة. ديوان المراثي
- * تسايح الليل. ديوان الروح
- * تحبير الأشعار في سيرة المختار. نُونية نبوية من بحر الكامل تقع في ألف بيت من الشعر.



تصميم وتنفيذ
مكتبة الباحث



مطبعة الأمل المشرق
شارع محمد خميسي - ولاية الوادي

هاتف 032 14 02 02
مارس 2022

جميع حقوق الطبع محفوظة

الإيداع القانوني

ر.د.م.ك : 4 - 07 - 838 - 9931 - 978 ISBN

