شعرية الموتنص "وصف جو تاهرت في الشتاء"
لـ:(بكر بن حماد)- (التاهرتي) أنموذجًا

د. علي دغمان
جامعة الوادي (الجزائر)

ملخص

تسعى القراءة الحالية إلى مقاربة شعرية الموت؛ وهي ملصقة مفارقة إذ تتعيّن بمثابة الخامة التي تتّسع لمعاني ودلالات "شعر الزهد"، فيما تُخفي وجهًا آخر يتعيّن بمثابة القناع الذي يُوقع القارئ/ الضحية في خديعة المعنى الجاهز، أي "وصف جو تاهرت" تحديدًا، بينما يُضمر معناه الخفيّ في طياته؛ وهو "مرثية تاهرت".

Abstract

The present reading seeks to approach the poetry of death; it is a paradox etiquette, as it must be the material that expands on the meanings and signs of "ascetic poetry", while concealing another face that should serve as the mask that imposes the reader / victim in the deception of the ready meaning: "description weather of Tahert" specifically, Which is hidden in it; it is "the elegy of Tahert".

مفتتح

تتّخذ شعرية (بكر بن حماد التاهرتي)[1] من الموت خامة، تُوسِّع فضاء كتابتها بقدر ما تُشتِّت حيّزها التخييلي؛ لأنّ الموت هو الاخ(ت)لاف؛ هو الحياة نفسها، إذ يمنحها هويتها حين يُغادرها؛ وهو نقيضها إذ يسلبها حضورها كلمّا حلّ فيها، ممّا يكتبه بوصفه المقدّس الذي يمنح الحياة هويتها، أو يُهدِّدها، في الوقت نفسه، ذلك أنّ: «المقدّس هو ما يهب الحياة ويسلبها، في آن. إنّه الينبوع الذي تتدفّق منه، والمصبّ الذي فيه تضيع.»[2] وهو السرّ وراء تعلّق التجربة الشعرية بتيمة الموت، ليس بوصفه غاية فنّية تلهج خلفها الرؤى الشعرية الخلاقة، إنّما بوصفه فعالية شعرية تُنتِجها إرادة التخييل الأصل؛ تخييل التخييل؛ ذلك أنّ اللغة تستهلك الشعر بدل تحقيق استمراريته، فـ: «كلّ كلام منطوق هو ميّت»[3]، ممّا يُسقطنا في وَهْم التوقيع؛ كونه مظهرًا للذ(ا)ص يحكي عن (الزهد) بـ (الموت)، بدل التركيز على الأثر؛ كونه بصمة النص تحكي مظهر(الخلود) بصورة (المقدّس)، ممّا يُظهر النص على حقيقته؛ وهي المقدّس: موضوع قراءتنا الحالية، التي تنفتح على التساؤل الآتي: كيف نُنتِج، بمعنى نُعيد قراءة/ كتابة نص (ابن حماد) انطلاقًا من تيمته الشعرية (الموت)؟

I- القراءة الأولى/ نص الكتابة

تُوهِم حركة النص بانصراف الرؤيا اتجاه الموت، فكلّ شيء يسبح في الفراغ، بالأحرى: ينبثق عنه، وينتشر فيه، وينتهي عنده. فالمقدمات الوصفية التي عوّل عليها الذ(ا)ص: [الغيم، الثلج، الجليد،

البحر، الريح، السمت، التخت]، تحكي كلّها عوالم زجاجية مُفرَغة من الحركة والحياة، ممّا يجعلها مُؤشّرات تُحيل على دلالات الموت، غير أنّ الفراغ ليس عدميًّا، ليس انتهاء، فكلّما اِختُتِمت الدائرة اِنفتحت من جديد على صيرورة ثانية، تكون بمثابة مقدمة لفعالية الموت الأخيرة.

قال بكر بن حماد[4]: **(السريع)**

1- ما أَخْشَـنَ البَـرْدَ وَرَيْـعانَهُ وَأطْـرَفَ الشَّمْـسَ بِتاهَـرْت

2- تَبْدو مِنَ الغَيْمِ إذا ما بَدَتْ كَأنَّها تُـــنْشَـرُ مِنْ تَخْتِ

3- نَحْـنُ في بَحْـرٍ بِلا لُـجَّةٍ تَجْري بِنا الرِّيحُ عَلى السَّمْتِ

4- نَفْرَحُ بِالشَّمْسِ إذا ما بَدَتْ كَـــفَـرْحَةِ الذِّمِّيّ بِالسَّبْـتِ[5]

يتأرجح النص بين غيابين: (فعل) الشمس (بدت)، و(أثر) الشمس (نفرح)، وكلاهما لم يبدأ بعد؛ لأنّه مقيّد بـ (إذا): الشرط النافذ لانتقال الشمس من حيّز الغياب بفعل (القوّة)؛ وهو الرؤيا التي يُغذِّيها "التذكّر"، إلى حيّز الحضور بقوّة (الفعل)؛ وهو الرؤية التي تُغذِّيها "العين"، ممّا يجعل النص غارقًا في عتمة وجودية، طالما أنّه يحدث بين الثنية المُتولّدة بين حيّزين: أحدهما استرجاعي- مُنتهي، كما في: [أطرف، أخشن، بدت]، والثاني استباقي- مُؤجَّل كما في: [تبدو، تنشر، تجري، نفرح]، ممّا يُؤجِّل تَعيُّن النص بما أنّه يتأرجح بين الحدّين: «لا هذا... ولا ذاك» أو «هذا... وذاك»[6]، بمعنى يُريد أن يَتعيَّن بوصفه هوية في ذاتها ولأجل ذاتها.

كما أنّ ضمير الذات الجمعي [نحن]، لا يكشف عن حضور جمعي في النص بقدر ما يُحيل على غيابه؛ إذ تُفضي حركة السياق الوصفية للبيت إلى مفردة [السمت] التي تُحيل على: [الصمت، الفراغ، السكون]، كما تحكي انطباعًا فائتًا، في البيت الأخير، أُدمج في النص بوصفه مُلصقة، رصدت قصة أو ردّ فعل جماعي اتجاه مشهد الشمس في (تاهرت) شتاء، غير أنّه ورد مُفرغًا من العاطفة والحياة؛ لأنّه نص تذكّري يقوم على: «استظهار شيء تمّت معرفته مُسبَقًا. إنّه مُراجعة شيء ما وليس معرفته. إنّه يُشبه إعادة سرد وليس إجراء بحث.»[7] فالتذكّر، إذًا، هو إعادة بناء قصة فائتة في نسق متخيّل.

تدفع طواعية صوت (التاء)[8]، المُتعيّن في الروي، إلى تصوّر قابليته على التشكُّل الخلاق؛ فهو نزّاع جهة الـ(فوق) ذلك: «أنّ التاء من عالم الغيب والجبروت»[9]، غير أنّ حركة الخفض تحمله على الالتصاق جهة الـ (تحت) قسرًا، ممّا تجعل حرف (التاء) شبيهًا بالرحم[10]، ثمّ بجوف الأرض[11]، فكما «تتواحد المرأة صوفيًّا مع الأرض»[12] يُمكِن القول: إنّ «للأرض أيضًا شفافية: تتبدّى أمًّا ومُطعِمة عالمية»[13]، بحيث تجمع كلتاهما بين النقيضين معًا؛ بين الحياة والموت.

إنّ التنازع المتأرجح بين: [الفوق، والتحت]، بين: [الانفلات، والالتصاق]، لا يُؤكِّد على جدلية حلول الموت في الحياة، أو مغادرتها، بقدر ما تُثير رؤيا الن(ا)ص التي تتأرجح بين الحدّين السابقين، أي

تُريد إلى تحقيق حيّز يخصُّها، يكتب هويتها التي تُثير اِنفصامية حادّة، تُؤكّد على التداخل المُحكم بين الحياة والموت، إلى حدّ ذوبان الحدود الفاصلة بينهما، بحيث يُصبح الموت حياة، فيما تستحيل الحياة موتًا، كما يتقرَّر في الخبر: «النّاسُ نِيامٌ فَإِذا ماتوا اِنْتَبَهوا.»[14]

II- القراءة الثانية/ كتابة النص

تُوهِم الحركة النصية المُتولّدة إثر مقابلة المفردتين: [البرد، والشمس]، بانصراف النا)ص نحو إقامة موازنة حكائية، تُوسِّع صورة البرد في امتلائها الكلّيّ بوصفها حضورًا بـ (القوّة)، في مقابل اِنحسار صورة الشمس بوصفها غيابًا بقوّة الـ (فعل)، فالقرائن المُنتشرة على مستوى النص: [الغيم، الريح، بحر]، تُعزّز حضور البرد في مقابل غياب الشمس، فيما يتأسّس حضور الأخيرة على تأكيد حضور البرد: [بلا لجّة، تخت، سمت]، وبالتالي يُصبح البرد معادلاً للموت؛ إذ يتسّم بالحركة بوصفها حضورًا يتضادّ مع غياب الشمس، فيما تُصبح الأخيرة معادلاً للموت، أيضًا، حيث يتّصف معجمها بالجمود بوصفه غيابًا يتضادّ مع حضور البرد، رغم أنّ حضور كليهما يُوهِم بالعكس على مستوى النص.

قال بكر بن حماد: **(السريع)**

1- ما أخْشَـنَ البَـرْدَ وَرَيْـعانَهُ وَأطْـرَفَ الشَّمْـسَ بِتاهَـرْت

2- تَبْدو مِنَ الغَيْمِ إذا ما بَدَتْ كَأنَّها تُـــنْشَـرُ مِنْ تَخْتِ

3- نَحْـنُ في بَحْـرٍ بِلا لُـجَّةٍ تَجْري بِنا الرِّيحُ عَلى السَّمْتِ

4- نَفْـرَحُ بِالشَّمْسِ إذا ما بَدَتْ كَـــفَـرْحَةِ الذَّمِّيّ بِالسَّبْـتِ

عوّلت الحركة الرؤيوية للنا)ص على العكس، أي التأكيد على حضور الشمس في مقابل تغييب البرد، بدليل اِنتصار الخاتمة النصية لها، كما تُوهِم الحركة السردية بالانتصار للشمس على حساب البرد، عبر الانتشار الدلالي بالمقلوب، الذي يُركِّز على التضاد المُنتشر عبر ثنائية: [الفقد/ التملّك]؛ فالتركيز على موضوع البرد لا يستلزم تغييب الشمس، أي التصريح بـ(فُقْد)انها بقدر ما يستدعي اِستحضارها، وفي ذلك (تملّك) لها.

+ إساءة القراءة

الحقيقة أنّ المقابلة نفسها تتضمّن تناقضًا صريحًا، فمن المفترض بالمقابلة اِحتواؤها على ضدّين: [البرد/ الشمس]، غير أنّ كليهما يُعدّ واحدًا، على الأقلّ، من جهة أثر الفعل لكليهما، فأثر البرد والشمس واحد على الجلد؛ وهو الحرق، كما تُثبِته المعاجم: [لفحته الشمس/ ونفحه البرد][15]، فيما يُؤثِّر الاختلاف المكاني على طرائقية التعبير، فشعوب الأقاليم الحارّة تُعبّر عن سعادتها بعبارة: "أثلجت صدري"[16]، ممّا يتولّد عنه المعنى إثر مقابلة الحضور المُتمثّل في الحرارة، بالغياب المُتمثّل في البرد، حيث ينتصر فيها الأخير؛ لأنّه تجسيد لشيء مفقود تُحاول الذات تملّكه إثر التفكير فيه، أي التعبير

به، بينما تُعَبِر شعوب الأقاليم الباردة عن سعادتها بعبارة: "أدفأت صدري- Tu me fais chaud au cœurs"[17]، فيتولّد المعنى إثر مقابلة الحضور المُتمثّل في البرد، بالغياب المُتمثّل في الحرارة، حيث تنتصر فيها الأخيرة؛ لأنّها تجسيد لشيء مفقود تُحاول الذات تملّكه إثر التفكير فيه، أي التعبير به.

قال بكر بن حماد: **(السريع)**

1- ما أخْشَـنَ البَـرْدَ وَرَيْـعانَهُ وَأطْـرَفَ الشَّمْـسَ بِتاهَـرْت

2- تَبْدو مِنَ الغَيْمِ إذا ما بَدَتْ كَأنَّها تُـــنْشَـرُ مِنْ تَخْتِ

3- نَحْـنُ في بَحْـرٍ بِلا لُـجَّةٍ تَجْري بِنا الرِّيحُ عَلى السَّمْتِ

4- نَفْـرَحُ بِالشَّمْسِ إذا ما بَدَتْ كَــفَـرْحَةِ الذَّمِّيِّ بِالسَّبْـتِ

تنتشر رؤيا النص عبر سطحين متقابلين، أحدهما ثابت يتمثّل في المكان (تاهرت)، والزمان (الشمس)؛ لأنّها مُقيَّدة بشرط (الشتاء)، والثاني متحوّل يتحدّد في (العين)، باعتبارها الفعالية التي تسمح للذ(ا)ص بإسقاط رؤيته الجمالية- الفنية على النص، إثر إحداث توازن بين المعطيين السابقين، بقدر ما تمنحه التبرير النقدي الذي يقوم على قلب الفعالية ذاتها؛ بحيث يغدو النص المنظور هو مصدر الرؤية[18].

الأمر الذي يُضفي على النص سمة التحوّل طالما أنّه يتعيّن، من منظور الكتابة، بمثابة الرائي الذي تنعكس عبره حركة الشمس: [أطرف، الغروب، السمت] وما ينجرّ عنها من آثار تنعكس على تاهرت: [أخشن، العتمة، البرد]، كما تجعله، من منظور القراءة، بمثابة المرئي الذي تنعكس عبره آثار المشهد الذي يتعيّن بوصفه حكيًا لا وصفًا لـ (جو تاهرت شتاء).

وبالتالي، يُخرَج النص بمثابة السطح العائم الذي ينعكس عبره أثر المشهد؛ وهو المنظور الذي يتحدّد انطلاقًا من زاوية الرؤية التي تقترح نفسها بوصفها فعالية «فكر يقرأ بدقّة العلامات المعطاة في الجسم»[19]، بطريقة تجعل معجم النص حيّزًا رمزيًّا مُتجاوِزًا لمحدودية مفرداته إلى أخرى اخ(ت)لافية ذات دلالات مفتوحة، هي: [الثلج، العتمة، الهدوء].

تنقسم الدلالات السابقة إلى حزمتين، هما:

- حزمة سالبة؛ تُحيل على دلالات: [السكون، الفراغ، الموت] إذ ينتشر عن تيمة البرد حيّز ساكن، يُحيل على: الموت، فالسياق اللغوي: [تخت، سمت]، يُحيل على الفراغ، فيما ينفتح السياق الزمني: [أخشن، أطرف، بدت]، في الأفعال الماضية، على حركة زمنية تتكرّر عنها دلالات الانتهاء، كما تتلبّس مدينة (تاهرت)، موضوع الذ(ا)ص، بمدينة (تاقدامت) العريقة[20]؛ وهي مدينة تُحيل على زمن الاندثار، والسياق اللوني: [الغيم، بحر بلا لجّة]، يُحيل على [الثلج، والجليد]، الذي يُحيل، بدوره، على اللون الأبيض، كما يُحيل الضمير الجمعي، في [(نحن)، و(ن)فرح]، على الذات الجمعي (المسلم)، وهذا شعاره الأبيض، الذي يُحيل، بدوره، على الأمن، السكينة، أي (السكون).

+ حزمة إيجابية؛ تُحيل على دلالات: [الحركة، الامتلاء، الحياة]. حيث ينتشر عن تيمة الشمس حيّز حركي، يُحيل على: الحياة، فالسياق اللغوي: [بحر، الريح، فرحة]، يُحيل على العنفوان، والسياق الزمني: [تبدو، تنشر، تجري، نفرح]، في الأفعال المضارعة، يُحيل على حركة زمنية تتكرّر عنها دلالات الانبعاث، كما تُحيل (تاهرت)، موضوع الن(ا)ص، على مدينة جديدة حلّت محلّ مدينة (تاقدامت) المندثرة؛ وهي مدينة تُحيل على زمن التجدّد، والسياق اللوني: [الذّمّيّ]، شعاره الأسود، و[السبت] يُثير فكرة التكرار؛ تكرار المناسبة (عيد الذّمّيّ)، بتكرار أيام الأسبوع والشهور والسنوات؛ وهي تُحيل على الدورانية، أي الاستمرارية في الزمن.

تدفع مراوحة النص إلى تولّد دراماتيكية فذّة، تمنح النص توترًا دراميًّا، يجعل الرؤية «ذلك المكان من العين الذي توجد فيه خاصّة العين»[21] مدار جماليته بقدر ما يُشوّشها ويُفتّتها، تحكي صورة الخلود بدل الإحالة على مظهره؛ ذلك أنّه يجترح مفارقة تُظهِر (تاهرت) آفلة في كلا الزمنين: [الماضي، والمستقبل]، فتغدو (تاهرت) رمزًا للموت، كما تبدو (الشمس) رمزًا للحياة، فيما تُضمِر حقيقة أنّ الرائي والمرئي هما الن(ا)ص و(تاهرت) في آنٍ معًا، باعتبار أنّ كليهما السطح العائم الذي يعكس أحدهما الآخر ليكون هو حقًّا؛ وهي حقيقة تُحيل على معنى "الخلود".

على أنّ تذويب الفواصل والحدود بين: [الرائي، والمرئي]، لا يسعى نحو تشويش الهويات بقدر ما يريد إلى إحداث دورانية تجعل الرائي مرئيًّا، والعكس، بطريقة تجعل الحلم تفاعليًّا، فيغدو المقروء قارئًا، والعكس؛ بحيث يقترب الحلم من المعراج أو الرحلة الصوفية كتبرير لارتدادته نحو الماضي الفائت بهدف تملّكه؛ وهو زمن (تاهرت) قبل الدمار، فيتعيّن النص بمثابة مرثية لـ (تاهرت) بدل تعيّنه وصفًا لها.

تحكي القافية المتواترة دورانية الموت في نفسها، فحدّها الذي: «يفصل فيه بين ساكني القافية مُتحرّك واحد»[22]، يتعيّن عبر ترسيمته الرياضية: (0101)، بوصفه التحديد المباشر لمعنى الموت وتكراريته؛ فهو يبدأ بالسبب الساكن الأول: (0)، وينتهي عند السبب الساكن الثاني: (0)، ممّا يجعل الموت مُطبِقًا على حركة القافية، منذ الوهلة الأولى، طالما أنّ السبب المتحرّك الوحيد: (1)، ينحسر بين ساكنين: (010)، كما تحكي القافية، أيضًا، دورانية الموت في غيرها، أي عبر تكراريتها على مستوى النص عمومًا؛ إذ تُفضي الحياة إلى الموت في آخر البيت، ينفتح بدوره على موت جديد في البيت الموالي، يُسلِمها إلى موت آخر في البيت الأخير، ممّا يحصر الموت في مفهوم محدّد هو: "التكرار" الذي «يفصل القوّة عن نفسها، يفصل الحضور والحياة»[23] ذلك أنّ انتهاء القافية بساكن يُؤكّد اِنتصار الموت وقهره لجدلية الحياة، تُبرّره حركة الخفض التي تكسر صوت الر(ا)وي؛ صوت الن(ا)ص حيث تُخضعه لسلطتها المطلقة.

ومنه، يُصبح النص سطحًا عائمًا حلميًّا إذ لا معنى لدورانية الخطاب؛ حكاية ترجيع الذات لحكي الن(ا)ص طالما أنّ كليهما ميت؛ ذلك أنّ موت الذات يحكم على الحكي بالتوقّف، غير أنّ الحلم

هو الذي يمنح الحكي فعاليته؛ إذ يُحرِّره من تبعات الحياة وتعقيداتها بما يُوفِّره من «صور تُضاف إلى الواقع، لكي تُغنيه، أو لكي تُغيِّره»[24]، فيسمح للميّت بالتحرّك والتماهي بدل الصمت والتفسّخ، ممّا يُحفِّز الن(ا)ص إلى تملُّك الزمن الماضي المتمثِّل في صورة (تاهرت في فصل الشتاء)، ولا يتمّ تملّك الزمن الماضي إلاّ بجعله عائمًا مُنتشرًا في الزمن، جعله هويته بقدر ما هي متجاوزة له؛ لأنّها فوق أي تحديد زمني أو مكاني يُذكَر، والحلم وحده من يُحقِّق هذا الهدف: «ابتلاع عالم الواقع بالعالم التخيلي»[25] فالتملّكُ إرادة الذات بأن تحيا في زمن مُحدَّد؛ هو الزمن المطلق والصيرورة.

الموت فعالية دورانية مستمرّة على الدوام، فانتهاء الموت حلول في الحياة، وانتهاء الحياة تخلّ عن مكانتها لصالح الموت حتّى يحلّ فيها، نستشعر فعاليتها في حرف الروي؛ ف(التاء) حرف زوجي [ت/ ة]، مضاعف: «عدده أربعة وأربع مائة»[26]، بحسب علم الحروف، كما يُكتَب بالصيغة (2ن)[27]، بحسب قوانين الحساب، ممّا يجعله مُتكرِّرًا في الزمن، أي مُتوالدًا بصفة مستمرّة في الزمن، ممّا يجعله دورانيًّا حيث نجد في معمارية النص تأكيدًا لهذا؛ فتكرار البيت غير المتناهي، علمًا أنّ كلّ بيت يُمثِّل وحدة مستقلّة في ذاتها، وهذه ميزة فذّة في الشعرية الإسلامية، أي اِعتمادها على خاصية الـ (لا) متناهي، «فالشكل هنا لا يأخذ بُعدًا مُنتهيًا بل مُستمرًا، فهو مُنفتح على أشكال لا حصر لها»[28]، فضلاً عن أنّ الخاصية التناظرية؛ تناظر البيت الشعري تُحقِّق تواشجًا بين: [الحقيقي/ والمتخيّل]، يسمح بامّحاء الحدود الفارقة بينهما بحيث يُشوِّش حدود التفاعل المُكِنة لكلّ من (الحلم) بـ (الأسطوري)؛ إذ الفرق الوحيد بينهما يكمن في الخطّ الرفيع الذي يُحدِّده الوعي، بمعنى: تمييز الواقع كونه حياة من الحلم كونه حيّزًا موازيًا، تلجأ إليه الذات لتصوّر أمثل قد يكون (تَوْقًا)/ أو (رفضًا) تُريد إليه بقوّة (الفعل).

على الرغم من أنّ الأفعال التي تتنازع النص، وهي تتراوح بين الماضي والمضارع، تُوهِم بالحضور، بل بالهيمنة، منذ الوهلة الأولى، غير أنّها تبدو، «في الحقيقة، فارغة زمانيًّا، أي أنّها لا تدلّ على زمن مُحدَّد»[29] الأمر الذي يضع الن(ا)ص في مواجهة مع الفراغ، والفراغ يغري بالتقمّص، بالتحوّل، فيتمّ الانتقال من الزمن (الواقعي- المادي)، إلى الزمن (الأسطوري- الفني)، ولا يتمّ ذلك إلاّ بتفاعل القارئ مع إيقاع الرؤيا النصية، التي تستدعي تحريك الحدث عبر فعالية القراءة/ شطحات المريد، كما أنّ الهدف من المواشجة بين (الأسطوري) و(الحلم)، لا يكمن في أنّ كليهما يُحيل على القداسة؛ قداسة الزمن والمكان، فيصبح النص الشعري بمثابة طقس يُعيد الحكي شعائره باستمرار، بل في كيفية إعادة استحضارها، و"الحلم" وحده من يسمح بأن «نعود إلى حالة ما قبل- ذاتية. نُصبح غير قابلين للإدراك لأنفسنا. لأنّنا نُعطي أجزاء من أنفسنا لأي كان، لأي شيء كان»[30] إذ يُصبح بمثابة المُبرّر الموضوعي الذي يفسح من خلاله للتصوّر النصي بإعادة أجواء الطقس بالكيفية والطريقة المناسبتين.

يسمح تداخل الحيّزين: الحلم والواقع، بامّحاء الحدود الفاصلة بينهما، بحيث يُصبح الحلم

واقعًا، أي الموت، والواقع موتًا، أي الحياة، وبما أنّ الموت حضور، والحياة غياب، تتحدّد هذه (الثنية- Pli) بمثابة البؤرة التي يفتعل النا)ص، عبرها، حركته المراوغة في محاولة لامتلاك الماضي الذي غيّبه الموت في صورة: [الحرب، الدمار، الاندثار]؛ ذلك أنّ «كلّ ما في الثنية يدلّ أيضًا على الانغلاق، البعثرة، التباعد، التسويف، [...]»[31] وبدل أن يتقدّم النا)ص بصورة عبثية، تكون بمثابة (منظور مُعاد- Déjà Vue)[32]، تتمثّل في مرثية لـ (تاهرت)، لن تُؤثِّر في جمهورها بالأبعاد/ والمقاسات التي حدَّدتها رؤيته الجمالية- الفنّيّة، يعمد إلى تملّك الماضي في صوره الزاهية: "وصف تاهرت في فصل الشتاء"، أي (تاهرت) بوصفها منارة لـ (مدنية موؤودة) في الزمن، وهنا تنفتح أبعاد "الأسطرة" على كيفية تخليق صورة (تاهرت)، بمنظور متألّق، ومنحها صفة الاستمرارية التي تتجاوز حدود الزمان والمكان، وقد تحقّقت عبر "الحلم".

ومنه، يُمكِننا القول:

- إنّ النا)ص قد تجاوز المفهوم الضيّق، الذي يحصر علاقة الشعرية بالذات: [الشاعر، تاهرت، القارئ]، عبر كتابة سيرتها الذاتية، إلى اِجتراح مستمرّ، ومُتجدِّد، للذات نفسها، عبر منحها هويات نوعية، ومُتعدِّدة.

- تحقّقت في الاختيار الفذّ للموضوع، أولاً؛ وهو الموت، ثمّ في اِختيار التوازنات الموضوعية، ثانيًا، التي وفّرت الانتقال السلس لجزئيات الموضوع، وهي: [العين، الانعكاس، الحلم، الأسطرة]، التي أفضت إلى تحقّق الذات، ثالثًا، بوصفها هوية للنص؛ وهي الموت، بدل كونها فاعلاً، يعمل على تكملة النص، ومنه اِنتشاره.

- كما أنّ الموت، وفق رؤيا النا)ص، لا يُمكِن عدّه اِنتهاء؛ تبشيرًا بدمار كينونة، أي بوصفها إحالة على العدم، إنّما هو اِنفتاح على بداية جديدة، تتولّد عنها حياة جديدة، ستوفّر للنص؛ "مرثية تاهرت"، اِستمراريته الوجودية، في الواقع الاستهامي، الذي يسعى النا)ص إلى تحقيقه، عبر توالديته، ودورانيته، أي اِستحضار (تاهرت) كونها حاضرًا، في زمن لم تعد فيه، بمبرّرات نصية، تضمن لها الصيرورة كلّما اِستمرّ النص.

- ولم تتأتّ هذه الفاعلية إلاّ عبر اِنفتاح الشعرية على منطق اخ(ت)لافي، تجاوز بها حدود حيّزها الأدبي الفائت/ الضيّق، المُتمظهر في: التمثيل، الذي يسعى نحو التأثيرية، إلى حيّزها الأدبي الجديد/ الواسع، المُنبنى على: "التخييل"، ومنه على "الإيهامية".

- وبالتالي، فقد اِستحقّ النص هويته، التي جعلته مُنفصلاً عن الحركة الشعرية القديمة، بما اِجترحه لنفسه من أدوات جمالية، سمحت له بالتطابق الكليّ على مستوى الرؤيا/ والبناء، بحيث أنتج النص ذاته، أي حكايته الشعرية. فيما جعلته، في المقابل، تكملة للحركة الشعرية نفسها، بما وفّره لها من أعراف جديدة، تُعدّ اخ(ت)لافية مقارنة بالحركة الشعرية القديمة، عمومًا، بحيث أضفت عليها نَفَسًا جديدًا، بدل الذوبان في تجربتها، ومنه التلبّس بهويتها.

- كما سمحت هذه المفارقة بتحديد هوية النص، عبر تجاوزها مستوى النصية، إلى مستوى الأجناسية، بحيث أسهمت في إعادة كتابة أعرافه المفهومية والإجرائية، بحيث مكّنته من الاستمرارية في الزمن.

الهوامش

1)- بكر بن حمّاد التّاهرتي: مُحدِّث وشاعر، تعلّم بمسقط رأسه، ثمّ تنقّل بين القيروان وبغداد طلبًا للأدب والحديث والمعرفة، فالتقى بأبي الحسن البصري وأبي تمام والخليفة المعتصم، ليعود إلى القيروان ثمّ يفرّ منها بصحبة ولده عبد الرحمن بسبب سعاية منافسيه لدى الأمير إبراهيم ابن أحمد بن الأغلب، وقبل وصولهما تاهرت بمسافة يسيرة تعرّض لهما مجموعة لصوص جرحوا الأب وقتلوا الابن عام (295هـ- 907م)، فتفجّع لأجله الوالد حتى وفاته عقب وصوله تاهرت بفترة وجيزة وذلك في عام (296هـ- 909م). يُنظر: أبو زيد الدباغ، **معالم الإيمان في معرفة أهل القيروان**، أكمله وعلق عليه: أبو الفضل أبو القاسم بن عيسى بن ناجي التنوخي، تحقيق: محمد الأحمدي أبو النور، محمد ماضور، مكتبة الخانجي بمصر، المكتبة العتيقة بتونس، مطابع الدجوى، القاهرة- مصر، (د.ط)، 1972م، 2/ 281- 285.

2)- روجيه كايوا، **الإنسان والمقدّس**، ترجمة: سميرة ريشا، مراجعة: جورج سليمان، المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت- لبنان، ط1، آب(أغسطس)، 2010م، ص196.

3)- Jaques Derrida, **L'écriture et la différence**, ÈD du Seuil, France, 1967, p36.

4)- بكر بن حمّاد، **الدّرّ الوقّاد من شعر بكر بن حمّاد التّاهرتي**، تقاديم وجمع وشرح: محمّد بن رمضان شاوش، المطبعة العلوية، مستغانم- الجزائر، ط1، 1385هـ- 1966م.

5)- **<u>شرح المفردات:</u>**

2 - التَّخْتُ: مُعرب تخته، فارسيّ، وهو: وعاء تُصان فيه الثّياب. يُنظر، ابن منظور، **لسان العرب**، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخران، دار المعارف، القاهرة- مصر، (د.ط)، (د.ت)، مادة (توت)، 2/ 322.

3 - اللُّجَّةُ: معظم البحر. ولجة البحر: هوله. والمراد بـ: بحر بلا لجّة، بحر هادئ، وساكن. **م.ن**، مادة (لجج)، 3/ 128.

+ السَّمْتُ: الطَّريق. **م.ن**، مادة (سمت)، 2/ 350- 351.

4 - الذِّمِّيُّ: رجلٌ له عهد. والذِّمَّةُ: العهد منسوب إلى الذِّمَّةِ. وأهل الذِّمَّةِ: الذين يُؤدّون الجزية من المشركين كلّهم. **م.ن**، مادة (ذمم)، 15/ 111.

6)-Jaques Derrida, **Positions**, ÈD de Minuit, Paris, 1972, P43.

7)- ميري ورنوك، **الذاكرة في الفلسفة والأدب**، ترجمة: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2007م، ص45.

8)- صوت صامت مهموس سني انفجاري. يُنظر، محمود السعران، **علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص155.

9) - محي الدين ابن عربي، **الفتوحات المكية**، تحقيق وتقديم: عثمان يحي، تصدير ومراجعة: إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1405هـ- 1985م، فقرة (585)، 1/ 311.

10)- مصداقًا لقوله تعالى: ﴿**خَلَقَكُمْ مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ ثُمَّ جَعَلَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَأَنْزَلَ لَكُم مِّنَ الأَنْعَامِ ثَمَانِيَةَ أَزْوَاجٍ يَخْلُقُكُمْ فِي بُطُونِ أُمَّهَاتِكُمْ خَلْقًا مِّن بَعْدِ خَلْقٍ فِي ظُلُمَاتٍ ثَلاَثٍ ذَلِكُمُ اللهُ رَبُّكُمْ لَهُ الْمُلْكُ لَا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ فَأَنَّى تُصْرَفُونَ**﴾ **الزمر/ 6**.

- وقد شرح ابن كثير، قوله تعالى: ﴿**فِي ظُلُمَاتٍ ثَلاَثٍ**﴾، بمعنى: ظلمة الرحم، وظلمة المشيمة، وظلمة البطن. يُنظر، ابن كثير، **تفسير القرآن العظيم**، تحقيق سامي بن محمود السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض- المملكة العربية السعودية، ط2، 1420هـ- 1997م، 7/ 86.

11)- كما في قوله تعالى: ﴿**مِنْهَا خَلَقْنَـٰكُمْ وَفِيهَا نُعِيدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَىٰ**﴾. **طه/ 55**.

12)- مرسيا إلياد، **المقدس والدنيوي: رمزية الطقس والأسطورة**، ترجمة: نهاد خيّاطة، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق- سوريا، ط1، 1987م، ص136.

13)- **م.ن**، ص111- 112.

14)- **الفتوحات المكية**، فقرة (250 ب)، 3/ 285. كذلك: فقرة (637)، 4/ 457.

- كذلك: أبو حامد الغزالي، **إحياء علوم الدين، مع مقدمة في التصوف الإسلامي ودراسة تحليلية لشخصية الغزالي وفلسفته في الإحياء**، بقلم: بدوي طبّانة، مكتبة ومطبعة "كرياطة فوترا"، سماراغ- أندنوسيا، (د.ط)، (د.ت)، 4/ 23.

+ على أنّ كليهما، أي ابن العربي والغزالي، ينسب الخبر إلى رسول الله صلّى الله عليه وسلم، بينما يوقفه المحققون على علي ابن أبي طالب، رضي الله عنه. يُنظر، **م.س**، هامش رقم(1)، **ص.ن**.

15)- يُنظر: **لسان العرب**، مادة (نفح)، 3/ 363.

16) - ثَلِجَتْ نفسي بالشيء ثَلَجًا، وثَلَجَتْ تَثْلُجُ وتَثْلَجُ ثُلوجًا: اشْتَفَتْ به واطمأنَّتْ إليه، وقيل: عَرَفَتْهُ وسُرَّتْ به.

وثَلِجَتُ بما خَبَّرْتَني، أي اشْتَفَيْتُ به وسَكَنَ قَلْبي إليه.

ويُقال: ثَلَجَتْ نفسي بالأمر إذا اطمأنت إليه وسَكَنَتْ وثَبَتَ فيها ووثِقَتْ به.

وثَلِجَ به إذا سُرَّ به وسَكَنَ إليه.

وثَلِجَ صَدْري لذلك الأمر أي انشرح ونَقَعَ به.

وثُلِجَ الرجل، أي فَرِح.

ويُقال: أَثْلَجَ صدري خَبَرٌ واردٌ، أي شفاني وسَكَنَني فَثَلَجْتُ إليه. يُنظر: **لسان العرب**، مادة (ثلث)، ص500.

17)- كما أنّها تعني، أيضًا: الشعور بالسرور، والانشراح، ودفء القلب. يُنظر الموقع الإلكتروني: http://www.larousse.fr. تاريخ الدخول: 22/ 09/ 2017م. ساعة الدخول: 17: 29.

- وهي عبارة مُستجلبة من اللغة العامية، تُستخدم للتعبير عن الشعور بالراحة والحبّ، إذ تُحيل على مقدار كبير من الحرارة يُمكن الشعور بها لحظة حدوثها، وبالتالي فهي عبارة ذات دلالات إيجابية واسعة. يُنظر الموقع الإلكتروني: http://www.linternaute.com. تاريخ الدخول: 22/ 09/ 2017م. ساعة الدخول: 17: 29.

18)- يُنظر: عفيف بهنسي، **جماليات الفن العربي**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد14، فبراير 1979م، ص34.

19)- موريس ميرلو- پونتي، **العين والعقل**، تقديم وترجمة: حبيب الشاروني، منشأة المعارف بالإسكندرية: جلال حزى وشركاه، مصر، (د.ط)، 1989م، ص41.

20) - وكانت تدعى تاهرت عبد الخالق، وتدعى أيضًا حصن اِبن بخاتة. خُرّبت بعد الرستميين وأنشئ مكانها مدينة تيارت الحالية. وهي غير تاهرت الحديثة التي أسّسها عبد الرحمن بن رستم سنة (144هـ/ 761م)، على بعد خمسة أميال منها. يُنظر، مبارك بن محمد الميلي، **تاريخ الجزائر في القديم والحديث**، تقديم وتصحيح: محمد الميلي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، 2/ 88.

21)- Platon, **Premier Alcibiade**, traduction par Euthyphron Chambry, Paris, Garnier- Flammarion, 1967, p132.

22)- إيميل بديع يعقوب، **المعجم المفصل في علم العروض والقافية وفنون الشعر**، دار الكتب العلمية،

بيروت- لبنان، ط١، 1411هـ- 1991م، ص358.

23) - Jaques Derrida, **L'écriture et la différence**, ÈD du Seuil, France, **1967**, P**361**.

24)- غاستون باشلار، **الماء والأحلام؛ دراسة عن الخيال والمادة**، ترجمة: علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت- لبنان، ط١، كانون الأول (ديسمبر) 2007م، ص8.

25)- غاستون باشلار، **شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة**، ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، 1411هـ- 1991م، ص16.

26) - الفتوحات المكية، 1/ 310.

27) - حيث يُعدّ (ن) عددًا طبيعيًّا مُوجَبًا، الأمر الذي يجعل المركب (2ن) زوجيًّا على الدوام، كلّما تَحدّد (ن) بعدد طبيعي: (0، 1، 2، 3،...+)، تكون النتيجة دائمًا مضاعفة، أي: (0، 2، 4، 6،...+).

28) - عفيف بهنسي، **«جماليات الإبداع العربي»**، **مجلة فصول**، القاهرة- مصر، مج٥، ع٤، يوليو- أغسطس- سبتمبر، 1986م، ص29.

29) - محمد مفتاح، **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط٢، 1986م، ص190.

30)- **شاعرية أحلام اليقظة**، ص126.

31) - jacques Derrida, **la dissémination**, Translated, with an introduction and additional notes, by: Barbara Johnson, the Athlone press, London, 1981, p 0.30

32) - قول مُعاد/ Deja vu /Déjà Vue، عبارة فرنسية معناها: شيء سبقت رؤيته. وقد تطوّرت العبارة لتدلّ، في النقد الأدبي، على معنى: «سرد قصصي أو وضع مبتذل لا إبتكار فيه.» كما أنّها تُحيل، في علم النفس، على «وَهْم مُعايشة تجربة سالفة عند فرد يُواجه تلك التجربة للمرّة الأولى.» يُنظر، إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، طبع التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس- تونس، ط١، 1986م، ص281.