الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة تلمسان
أبوبكر بلقايد
كـــلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية وآدابها
شـــعبة النقد الأدبي العربي المعـــاصر

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

تخصص: النقد الأدبي العربي المعاصر

منطلقات ريفاتير السيميوطيقية وتطبيقها على الخطاب الشعري الجزائري المعاصر المدونة الشعرية لعبد القادر رابحي أنموذجا

إعداد الطالب:
حجاز فيصل

بإشراف:
أ.د. بلقاسم محمد

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د.محمد بن عمر	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د.محمد بلقاسم	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
أ.د.أحمد قريش	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا
أ.د.هواري بلقاسم	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 01	عضوا
أ.د.محمد بن سعيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 01	عضوا
أ.د.ادريس قرقورة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا

السنـة الجامـعية: 2019 – 2020 م الموافق ل 1440 – 1441 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي ثمرة هذا البحث إلى جميع من تكبّدوا عناء البحث العلمي وحبّ المعرفة والتطلّع.

.

شكر وعرفان

الحمد لله الذي وفقني لإنجاز هذا البحث

المتواضع ،ثمّ الشّكر لأستاذي الفاضل: الدكتور

بلقاسم محمد الذي وجدته مرشدا وموجّها .

كما لا يفوتني أن أتقدم بجزيل الشّكر للسّادة الكرام

أعضاء اللجنة الموقرة على تفضلهم بقراءة المذكرة

وتصويبها.

مقدمة

مقدمة:

يندرج هذا البحث ضمن متابعي واهتمامي بموضوع الشعر العربي المعاصر ، وآليات تحليل الخطاب الشعري ، وما تطرحه من أسئلة نظرية وتطبيقية ، أسئلة مثل: ما مدى فعالية المنهج السيميائي في تحليل الخطاب الشعري ؟

من هنا وهناك أصوات تنادي بعدم جدوى مثل هذه المناهج الغربية ، وحجتهم في ذلك أنها تظلم الظاهرة الإبداعية وأن الخطاب الشعري له ميزاته وخصوصياته وعليه نطرح الإشكال الآتي:إذا لم نطبق مثل هذه المناهج الغربية على خطابنا الأدبي فأين البديل؟وهل أضفنا لمستنا في النظرية النقدية العربية المعاصرة ؟أم أننا نستهلك الثقافة في نظرية المعرفة ونحاول أن نرفض الواقع؟

ونجد أصواتا أخرى أيّدت بحرارة إلى درجة التأثّر هذه النظريات الغربية ، وأصبحت تؤكد على ضرورة توظيفها إيمانا بالتواصل المعرفي المعاصر ، ومسايرة لركب المعاصرة .ولقد تعددت آليات قراءة الخطاب الأدبي لا سيما الشعري ، لذلك يحتاج محلل الخطاب إلى معرفة نظرية تشكل صيغة من الصيغ التي تنتجها لنا المعرفة الإنسانية، من أجل وصف السبل المؤدية إلى المعاني المتوارية خلف بنية الخطاب ، ونسيجه اللغوي ، وإنّ التحليل ليس طاقة نظرية ، بل هو قراءة واعية مبنية على معرفة نظرية دقيقة ، **فلم يعد النصّ الأدبيّ مجرد واحة يلقي القارئ بجسده المنهك على عتبتها طلبا للراحة والاسترخاء ، بل أصبح همّا يلازمه ويلاحقه ، ولم يعد القارئ مجرد مستهلك للنص ، بل أصبح منتجا له، ومشاركا فيه** (ينظر فوزي عيسى ’النص الشعري و آليات القراءة ’المدخل النظري ’ص7)

وإن المتتبّع لمسيرة النص الأدبيّ يجده قد تقلّب بين مناهج وقراءات عديدة انطباعية ، وتاريخية ، ونفسية ، واجتماعية حتى استوى عموده ، واستطاع أن يحقق إسهامات عديدة من خلال بارث ’وياكبسون ، وتودروف و **ريفاتير** . بنقدهم الإبداعي و قراءاتهم العميقة للنص الأدبي ’ و على الرغم من المجهودات الحثيثة التي ساهم بها كوكبة من الباحثين و النقاد المعاصرين. إلا أننا ما زلنا نعاني من غياب منهج

مقدمة:

يمكن الاتفاق حوله لتحليل النص الأدبي(ينظر فوزي عيسى 'النص الشعري وآليات القراءة 'المدخل النظري ص7).

وإذا كان تعدد المناهج النقدية دليلا على خصوبة العقل الإنساني ورفضه الثبات ، فإنه في الوقت ذاته دليل على انفتاح الحقل الأدبي الذي تشتغل فيه تلك المناهج فتصبح الحاجة إلى أدوات جديدة في القراءة والتحليل ضرورة لا بدّ منها لحياة الكتابة النقدية .

لقد ظهرت الشكلانية الروسية ما بين **1915 و 1930** في سياقها التاريخي ، حيث دافع هؤلاء عن الأدب باعتباره بنية جمالية مستقلة ، وكان ظهور الشكلانية بمثابة رد فعل على هيمنة المقاربات النفسية والسوسيولوجية والتاريخية والأيديولجية على النقد الأدبي الغربي حقبة من الزمن وتعتبر الشكلانية الروسية الممهّد الفعلي للدراسات السيميوطيقية في غرب أوروبا ولا سيما في فرنسا .ولقد ارتكزت هذه المدرسة على مبدأين هما موضوع علم الأدب أو التركيز على أدبية النص (littérarité) ودراسة الشّكل قصد فهم المضمون' حيث أنهم تجاوزوا ثنائية الشّكل والمضمون ورفضوها .

وكان للشكلانية الروسية آثارا إيجابية في ثقافة أوروبا الغربية وبخاصة بعد ترجمة أعمالهم إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسية 'فقد ترجم تودوروف إلى الفرنسيين ويعدّ أوّل من عرّفهم بالكتابات الشكلانية الروسية من خلال كتابه **نظرية الأدب : نصوص الشكلانيين الروس** .

كما ساهمت **(julia Kristeva)** في تعريف الغربيين بمفاهيم عديدة كالتناص ، وغيره من المفاهيم والمصطلحات 'ولقد استعملت مصطلحات سيميوطيقية كمصطلح

مقدمة:

(Sémanalyse)، سيماناليز ، والمقصود به (التحليل السّيمي) وبتعدّد المناهج النقدية تعددت المقاربات والقراءات ’فوجد القارئ نفسه مضطرا لركب حضارة القراءة الجديدة المعاصرة تزامنا مع تلك التحولات الفكرية التي شهدتها الساحة الأدبية النقدية على المستوى الغربي والعربي ، كل هذه التحولات كانت بمثابة ثورة بإمكاننا تسميتها ثورة النص ، ثورة النص الأدبي شكلا ومضمونا للوصول إلى أمثل قراءة ممكنة للنصوص الأدبية الإبداعية في سياق ومخاض تاريخي يشهد حركية الأدوات النقدية والآليات تحليلا وتفسيرا وتأويلا ، فانفتحت قراءة النصوص الأدبية اليوم على أنموذج الخطاب في اتصاله الفاعل بالمتلقي فأصبح القارئ أمام مشهد العلامة ، وتأسست بذلك **القراءة السيميائية** للنص الأدبي والتي تفرّعت عنها قراءات عديدة كقراءة الخطابات الإشهارية ، و قراءة الصورة ، واهتمّت الدراسات السيميائية للنص الأدبي بموضوع فهم العلامة الأدبية في مستوى العلاقة الجدلية بين النص الأدبي والمجالات الثقافية الأخرى ، وهذا الجدل المعرفي من شأنه أن يقود القارئ إلى فهم المعنى ، ومن هنا يمكننا القول بأن الدراسات السيميائية أنتجت قارئا نوعيا متميّزا له القدرة على أن يجول في أعماق النصوص الأدبية وتفسير العلامات التي يتلقاها في ضوء تلك التي يكتسبها ، ويعني ذلك أنه يفسّر العلامات التي يتلقاها أثناء قراءته بواسطة علامات يمتلكها في ذهنه عبر مسار استنطاق لجوهر ثقافته القرائية وهو يتفاعل مع النص ويقاربه . هذا ما يدفع القارئ للتساؤل حول **الرؤية المنهجية للنقد السيميائي** ، وآليات هذا المنهج في نشاطه النقدي الإجرائي حيث يقوم على أساس التفرقة بين مستويين :

مقدمة:

المستوى الأول والمتمثل في القالب اللّغوي ، أمّا المستوى الثّاني فيسمّى بالتنظيم السيميائي للنص ويتمحور من خلال بنية النص الظاهرة والباطنة (السطحية والعميقة) ، وهذان المستويان كفيلان بإنتاج القراءة النقدية التي يمكنها أن تجيب على أسئلة المنهج .

وتعمل آليات المنهج السيميائي في نشاطها النقدي الإجرائيّ على متابعة حركة الدّوال في النص لاستكناه المدلولات والوصول إلى قيمة العلامة وفاعليّتها في النص والأثر الدلالي الذي تحدث فيه ’وبهذا تكون السيميائيات قد أسهمت إلى حد كبير في تجديد الوعي النقدي من خلال إعادة النظر في كيفية التعامل مع المعنى ، وقد جاءت كبديل فنقلت القراءة النقدية من آلية الوصف المباشر للوقائع النصية إلى التحليل المؤسس معرفيا وجماليا .

واهتمت بالنص بوصفه حقلا معرفيا أدبيا ، وقد حرصت على فهم العلامة الأدبية في مستوى علاقتها الجدلية بين النص الأدبي والمجالات الثقافية الأخرى .

ومعنى هذا أنّ منهجية النقد السيميائي قد اهتمت بالقارئ وجعلته شريكا في هذه العملية ، حيث يقوم بدوره كجوّال يصنع رموزه الخاصة به عبر خط استنطاقي لجوهر ثقافته القرائية أي أن هذا القارئ سيفسر علامات النص في ضوء علامات قد اكتسبها عن طريق فعل القراءة ، وأمام هذا الزخم الإبداعي للنصوص الأدبية الشعرية في الجزائر اختار صاحب البحث مدونة شعرية لشاعر جزائري معاصر اسمه :**عبد القادر رابحي** لمقاربتها مقاربة سيميوطيقية ، هذا ما يدفع البحث إلى التعاطي مع آليات هذا المنهج في قراءة هذه المدونة ، لمعرفة كيف قال النص ما

قاله؟ بقدر ما تتيحه آليات أو منطلقات ريفاتير السيميوطيقية من قوى قرائية قادرة على الإجابة عن أسئلة هذه التجربة الشعرية ؟

ولقد اهتمت السيميوطيقا بمصطلح القراءة بصفته آلية تحوّل النص الأدبي إلى الحدود الممكنة من خلال شفراته لتلج النص في فضاء أوسع مما كان عليه ’فيصل القارئ إلى أشياء أخرى غير الأشياء الكامنة في النص الأول . فيلج أبواب الاحتمالات ، ولذلك سيكون لمصطلح القراءة حضورا مصاحبا للمقاربة السيميوطيقية وقد وسم صاحب البحث موضوعه كالآتي :

منطلقات ريفاتير السيميوطيقية وتطبيقها على المدونة الشعرية الجزائرية : عبد القادر رابحي أنموذجا’وحاول صاحب البحث أن يعرّف بطريقة **ريفاتير السيميوطيقية** في قراءته للنص الشعري والتي لخصها في قراءتين ، الأولى سمّاها **بالقراءة الاستكشافية** أما الثانية فهي **القراءة الاسترجاعية** .

وفي **القراءة الأولى** يقوم القارئ بالتعّرف على المعاني الأولية لشيفرة القصيدة ’أما القراءة الثانية (الاسترجاعية) فلايكتفي بالتعرف على المعاني الأولية بل يقوم بتفسير الشيفرة وتأويلها لافتا النظر إلى المعاني الثانوية التي يتوصّل إليها عن طريق التأويلات .

وللإجابة عن إشكالية البحث اتبعنا منهجا وصفيّا مع الاستعانة بإجراء التحليل ’وقد قسمنا البحث إلى أربعة فصول ’تناولنا في الفصل الأول إشكالية الممارسة السيميوطيقية :واقعها ومنهجيتها’وفي الفصل الثاني تطرقنا لموضوع القصيدة العربية المعاصرة فلسفة إبداعها وسر الانتهاكات ،أما في الفصل الثالث فقد سلطنا

الضوء على بعض النصوص الشعرية الجزائرية الحافلة بمغريات القراءة ،وناقشنا قضية النقد العربي المعاصر من حيث الآفاق ’وتطرقنا لبعض المصطلحات كالتّجريب والشّكل الجديد ’ولغة قصيدة النثر المغايرة وحساسية التلقي في الشعر العربي المعاصر’وفي الفصل الرابع التطبيقي :طبقنا منطلقات ريفاتير السيميوطيقية على مدونة الشاعر الجزائري عبد القادر رابحي .

فما مدى فعالية تطبيق **مبادئ أومنطلقات ريفاتير** لتحليل الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ؟

وهل تعتبر **القراءة السيميوطيقية** للشعر بمنظور ريفاتير قراءة منهجية واعية ؟

وتجدر بنا الإشارة إلى بعض الدراسات والأبحاث التي حاول أصحابها تطبيق منطلقات ميشال ريفتير على الخطاب الشعري ومن أبرزها :

أبو الحسن أمين المقدسي ، ومحمد سالمي :أثر النكسة في شعر أمل دنقل ،دراسة سيميائية على ضوء منهجية مايكل ريفاتير (مجلة دراسات في اللغة العربية وادابها /مقال .2020).

فرطاس نعيمة ،أدبية النص عند ميخائيل ريفاتير (مقال/جامعة محمد خيضر ،بسكرة /الجزائر).

رزيق بوزغاية ،التفكير اللغوي في سيمياء الشعر عند ميشال ريفاتير ،جامعة تبسة/الجزائر،(مجلة قراءات :مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة،2016).

مقدمة:

وفي خاتمة البحث حاولنا الإجابة عن **إشكاليّته** المتعلقة بتطبيق **منطلقات ريفاتير لتحليل الشعر** تحليلا **سيميائيا** ’هذه الممارسة التي تظل تطرح العديد من الأسئلة في ظلّ **طغيان سيادة التنظير** على **الممارسة التطبيقية** .

مدخل

ربما الإعلام أحيانا يجعل من الفقاعات نجوما ، من خلال خوضه في عالم غير عالمه ، من خلال فتح المجال لمن يشاء ، فيتكلم عن شاعر أو روائي في الساحة الأدبية النقدية الجزائرية، لكن الحقيقة غير ما تبديه تلك الوجهات ، التي تفتقد سلطة الكلام في الإبداع الأدبي بما في ذلك معايير النّقد.

الإبداع الشعري الجزائري الذي قدّم ، وما زال يقدم إلى اليوم أسماء لامعة وأخرى في الطريق (ربما لا يسمع بها القارئ اليوم) دليل على تشكّل وعي كتابي ، بدأت معالمه تتضح انطلاقا من تحوّلات الشكل في الكتابة الشعرية بالجزائر، إنهم شعراء جوالون في رحاب اللغة عربية ، هم مجد يضيء ليل الجزائر ، يتنفّسون الشّعر " هذا الذي ينتمي إلى أصقاع من الفن، ما زال جوهرها غير واضح إلى العلم، مازال خارج حدود طاقته اليوم"[1]

الشّعر كينونة مجاهيل تغور مع المجهول في المجهول لتصبح الفراغات المحذوفة أشدّ احتراقا ، وليكون الغامض أكثر إنارة [2] ، وما الشّعر إلا "تجربة حسية للاكتشاف الأبدي في المجهول "[3].

شعراء الجزائر اليوم ، أصوات تمثل خارطة الوطن وبنيته الثقافية ، برؤاهم المشرقة ، ومحاولة إعادة النظر في الصرح الثقافي عبر كلمة شعرية ، تنشئ معاني تتغير طبقا لدلالاتها المتحررة من كل إكراه ، طامحة إلى إنشاء صرح جديد للقصيدة الجزائرية و العربية " وما جدوى الشعر إذا لم يكن تواصلا جنونيا لخرق ظلمة المألوف بقناديل المخيلة "[4].

وما معنى الشعر بلا أسئلة مرعبة حدّ الذهول .

---

[1]ينظر: يوري لوتمان ، تحليل النص الشعري : بنية القصيدة ، ترجمة وتقديم وتعليق : محمد فتوح القاهرة ، دار المعارف ، د.ت.ط.، ص17

[2]ينظر: المرجع نفسه ، ص19

[3]ينظر: على شبيب ورد دهشة القراءة الأولى : مقتربات نقدية في تقنيات الشعر العربي والكردي المغاير ، رند للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1 ، 2010 ص15.

[4]ينظر: المرجع نفسه ، ص15

الشّعر عالم يستبرق بالنبوّة ، خلاّق ، يحوّل هلام الطاقة المبدعة إلى رؤى متنامية بالإحساس الشفيق ، رؤى تكمن بين الشاعر والكون [1]'الشعر لا يكتفي بتحويل العالم ، بل يجاهد ويستشهد في سبيل تغييره[2].

ولقد ظلّ الأدب عامّة ، والشّعر منه بخاصة–و ما يزال - يقوم بدور فعّال داخل البنية الثقافية لهذا المجتمع أو ذاك ، بل ويؤدّي مهمّة في تأسيس هيكلها ، ووسم مضمونها بميسمه [3]، تشهد على ذلك أعمال إبداعية كان لها أثر في تشكيل عقلية المجتمعات ، ووجدانها إسهاما لا يقل أهمية عمّا أدته الفلسفة والفكر بصفة عامة [4].

لقد كان الشّعر ديوان العرب ، وكان الشّاعر لسان حال قومه ، ترجمان أفراحهم وأتراحهم ، يذود عنهم الدمار ، ويحمي الديار ، وقد حمل الشعر على عاتقه هموم الدعوة الإسلامية في عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم ، فأدّى دوره في معركة الدعوة باستنهاض الهمم للجهاد ، وإذاعة النصر ، وبناء سيادة الدولة ، وتأكيد القيم والمعاني الإسلامية ومن منا يجحد ما يسهم به الأدب عموما في ترسيخ قيم معينة في نفوس المتـلقين ، وسحب أخرى منها في وقتنا الحاضر [5].

إن المتوغّل في النصوص الشعرية اليوم " **الشعر الجزائري المعاصر** " يلمس كيف غدت القصيدة ، ميّالة إلى انزياح الكلمة عن اللغة العادية المألوفة في كتابات مختلفة عند الشاعرة حمر العين خيرة ، وعند الشاعر رابحي عبد القادر ، وعبيد نصر الدين ، وغيرهم من الأسماء اللامعة ، وربما تشهد عناوين دواوينهم على هذا الحكم.

---

[1]ينظر: علي شبيب ورد دهشة القراءة الأولى : مقتربات نقدية في تقنيات الشعر العربي والكردي المغايرة مرجع سابق ص19.
[2]ينظر: المرجع نفسه ص 19
[3]ينظر: عبد القادر محمّد مرزاق ، مشروع أدونيس الفكري والإبداعي : رؤية معرفية ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ت.ط المقدمة ص 9 المقدمة .
[4]ينظر: المرجع نفسه ص 9 المقدمة
[5]ينظر: المرجع نفسه ص (9 . 10. 11).

ولعل هؤلاء بكتاباتهم الشاهدة على وجود نخبة مثقّفة، تريد مكانا للإبداع الجزائري المعاصر في الوطن العربي وخارجه ، وهم ضمن حضورهم قد فتحوا حدود أسئلة غير منتهية ، كأزمة الكتابة في الجزائر ، وهل سأل كل كاتب جزائري مثقف نفسه اليوم : لماذا أزمة الشعر وليس أزمة الكتابة (لماذا لا نكتب)؟

هل تركنا الشعر في سوق عكاظ ؟ مثلما تركنا التاريخ في صفحاته الرثّة ؟ هل هجرنا الشعروتركنا رسالته؟

هل تركنا الزمان والمكان ؟ لنتصفّح وريقات حبّرت من هنا وهناك من بعض الذين يمتهنون الصحافة (أوراق لم تكن للنشر).

أسئلة متمرّدة متمنعة تفتح تساؤلات أخرى، أسئلة الجامعة الجزائرية ؟ وحدود التعليم في عالمنا العربي وعلاقته بالإبداع ،وهل تكمن قضية الإبداع في الجامعة الجزائرية ؟ أم أن التعليم في العالم العربي، وربما في دول العالم الثالث مجتمعة لا يؤهل للإبداع بحضوره التراكميوالنوعي في ذاكرة الجيل ، لا يفضي إلى تكوين شخصيات علمية مستقلة ، منفتحة على الجديد، متحررة من سلطة المألوف والمتواثر"[1].

ولعل هذه الإجابة تلقي بأسباب الأزمة على مؤسساتنا التربوية ،فأين هي الخطط والبرامج المعدة من أجل المساهمة في بناء العقل المبدع ، لنصل إلى نقطة التألق؟ وبعودة إلى القصيدة الجزائرية (شعراؤنا المعاصرون) أسماء من مدن مختلفة تبنّت رسالة الشّعر :من تيهرت ، ومن سعيدة ، ومن سيدي بلعباس ، ومن تلمسان وغيرها.

[1]ينظر: فهد العرابي الحارثي ، المعرفة قوة والحرية أيضا : المستقبل ليس هدية ، المستقبل إنجاز ، ط1 ’2010 ص29.

ربما سيحفل خطابي بالفهم إذا وقف القارئ على معاناة الشاعر ، وألمه الذي لا يقول كل شيء ، يمشي على أمله علّ صوته يجد الصدى ، في قصيدته (يا ويح ليلى: تأوهات الألم الضامر)[1]

يقول الشاعر :

ناديت ليلى فتاة اللحن والنغم واستيقظ الداء في عينيك والألم

ناديت ليلى وكم ليلى بلا أمل تدوي ويحصدها في خذرها الندم

ياسائلي عن قوافي الشعر كيف غدت مصلوبة الوجه في ألحاظها سقم

ما عاد للشعر بأس في مواطننا أو عزة واستقال السيف والقلم

هذا زمان يقول العارفون به إن القصيدة قد يتنابها سقم

وبين جمر اللغة ومطرها، تترك الشاعرة حمر العين خيرة القارئ

يترقب الدلالات (دلالات الكلمات) ، في تتبع لسيرورة العلامات وتناوبها ، تشكيل مستمر للغة ، وخلق متجدد للصور ، ففي قصيدة من ديوانها : **أكوام الجمر** تطرح الشاعرة إشكالية الزمان والمكان ، تشير إلى المهزلة عبر رمزية ، تأمل في غد بلا دموع و بلا أحزان:

غدا سنلتقي على رصيف المهزلة

ارحل فقد تهاوى القلب تحت المقصلة

سأجمع من الضياء حفنة

وكومة من الصحاري

[1] أبيات القصيدة ،من ديوان الشاعر : رابحي عبد القادر : السفينة والجدار ، منشورات ، ليجوند ص1 ، 2009 ، ص (45،46)

حزمة من المطر

غدا سأمضي

أنتظر

ولن أعود

غدا سترعد الرعود

وتضرم النيران والخدود

وربما سنفترق

غدا سيصحو صاحبي

سيمحو من جفونه الدموع

هكذا يجعلنا الشعر المعاصرأمام قصيدة جديدة بشكلها،أمام تشكيل لغوي مستمر، أمام مشهد متجدد للصور ، ورمزية لاتكاد تنتهي ، هذا ما أدّى إلى رؤى متحوّلة في حواضن الشّعر من لغة ، وشكل ورمز،وها نحن اليوم في زمن عاقر فيه العربي القصيدة الجديدة إبداعا، وتلقيا، وحوارا ، أمّا حين نراجع المسلمات المبدئية عن القصيدة الجديدة ،فمن الممكن أن تحرّكنا تجاه أسئلة منبثقة منها تظهر المسلمات لتقول أنّ القصيدة الجديدة سؤال مستمر عن الشكل ، ضد الثبات ، ضد اليقين ، القصيدة الجديدة قلق و تشكيل مستمر متواصل للغة، وخلق متجدد للصورة ،و بعث وتشكيل للرّمز ، تشكيل مستمر لذائقة التلقي [1].

[1] ينظر:غالي سرحان القرشي أسئلة القصيدة الجديدة ،مؤسسة الانتشارالعربي،بيروت،لبنان ط1،2013.ص101.102.

وقد جاء تدشين القصيدة الجديدة بشعر التفعيلة ، الذي تلبس بتسمية يرى البعض دلالاتها الرمزية قبل أن تحاكم إلى لغة الاصطلاح ، وهي تسمية (الشعر الحر) بما تشير إليه [1] ’وقد لجأ الشاعر في هذه القصيدة إلى التعامل مع الموسيقى واللفظ و الصورة ، تعاملا جديدا.

بديهي أن يختلف الإطار العام الذي يضمّ هذه العناصر عن الإطار القديم ، وكما أنّ هذا الاختلاف بين شاعر اليوم ، والشاعر التقليدي في استخدام وسائل التعبير الشّعرية الأساسية ، ضرورة فرضها التطور العام في معنى الشّعر ، ومهمّة الشّاعر فكذلك كان الاختلاف في إطار القصيدة الجديدة ، عن الإطار القديم ، ضرورة يفرضها ذلك التطور نفسه [2].وفيما يبدو عند بعض النقاد أن الروح المهيمن على معمارية القصيدة الجديدة روح واحد ، وأنّ هذا الروح يظهر في شعرنا الجديد على تفاوت بين الشّعراء ، يدعونا إلى هذا التحررأنّ الحقبة الماضية في حياة القصيدة الجديدة كانت حقبة استكشاف وإنضاج ، تمّ فيها التخلص من روح القصيدة القديم شيئا فشيئا وعلى حذر، ولو قارناّ أوّل قصائد نازك والسيّاب والبياتي وصلاح عبد الصبور التي كتبوها في الإطار الجديد بآخر ما كتبوا لتبيّن اختلاف في الروح الشعريّ المهيمن على معمارية هذه القصائد الأولى والأخيرة خلال حقبة لم تتجاوز خمسة عشر عاما بكثير تم استكشاف عدة أطر للقصيدة ، كان آخرها إطار القصيدة الجديدة ، مصاحبا لبروز النّزعة الدرامية وغلبتها على الشّعر المعاصر [3].

[1]ينظر: غالي سرحان القرشي ،أسئلة القصيدة الجديدة ،مرجع سابق ،ص102 .
[2]ينظر: عز الدين اسماعيل،الشّعر العربي المعاصر،قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ،دار الفكر العربي،ط.3 .ص239.
[3]ينظر: المرجع نفسه ، ص 239.240.

إنّ محور الاهتمام في هذه الدراسة هو النّص الشّعري بصفته كلاّ متفرّدا عن غيره ، مستقلا بذاته ، وبنيته الداخلية [1] ’وإذا كان أساس أو منطلق التحليل البنيوي هو النظر إلى النص باعتباره كلاّ عضويا متكاملا ، فكل عنصر لا يتحقق له وجود إلا في علاقته ببقية العناصر، ثم في علاقته بالكلّ البنائي للنّص الأدبي [2]، فإنّ التوجّه السيميائي انطلق من حيث انتهى التّحليل اللسانياتي والبنيوي،وقد وصل السيمائيّون إلى هذا الطرح حينما اعتبروا السيمائية فرعا من اللسانيات على خلاف سوسير [3]

وممّا لا شك فيه أن المنهج السيميائي لم ينبثق إلا مع الستينيات من القرن العشرين ، ضمن معطيات اللسانيات العامة في التحليل النصي بعد أزمة البنيوية المتمثلة في الانحسار ، حيث انغلقت على النص ، ملغية كل الملابسات والسياقات المتصلة بفضائة الخارجي’ مكتفية بمبدأ النسق الذي يعتبر النص بنية مكتفية بذاتها ، يمكن تأويلها في حدود العلاقات التي توجد بين عناصر مستوياته (الأصولية ، والمفرداتية ، والتركيبية ، والدلالية) وهي العناصر المشكلة لأدبيّة الأدب في نظر البنيويين والشكلانيين. وقد ساعد على انبعاث هذا المنهج عدة عوامل ، في طليعتها جماعة (telquel) ونذكر أيضا الجمعية الأدبية للسيمياء سنة 1969 ، حين أصدرت دوريتها الفصلية سيمياء بباريس ، واستقطبت نخبة من الباحثين من أمثال : كريستيفا، وأمبرتو إيكو، ولوتمان ، وغيرهم [4].

ولقد وقع الاختيارعلى مدونة الشّاعر الجزائري المعاصر عبد القادر رابحي (من أجل مقاربة سيميوطيقية) لأنّها تزخر بمكنون جمالي، وبخاصة النظم الإشارية، والعلامات، وسيرورتها،والتي لا يمكن الاطّلاع عليها إلاّ من خلال البحث والتنقيب .

---

[1]ينظر: يوري لوتمان ،تحليل النص الشعري ،بنية القصيدة ،ترجمة وتقديم وتعليق،محمد فتوح احمد،القاهرة ،دار المعارف .د.ت.ط، ص17.

[2]ينظر: يوري لوتمان ،تحليل النص الشعري ،بنية القصيدة، ص27.

[3] ينظر:حلاّم الجيلالي ،مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية ، دمشق ، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص ، ع 365 ، 2001 ص 1.

[4]ينظر: المرجع نفسه ص1 نقلا عن محمد عزّام ،النقد والدلالة :نحو تحليل سيميائي للأدب،وزارة الثقافة ،دمشق 1996.ص10.

وإذا كان الفيلسوف في بحثه عن الحقيقة يربط بين المفاهيم،منطلقا من المضامين،فإنّ منهجية النّقد السيميائي لا تتوقف عند حدود النص بآلياته البنيوية المكتفية بذاتها والمغلقة على نفسها ،بل تنفتح على أنموذج الخطاب في اتصاله الفاعل بالمتلقي[1].

[1] ينظر: محمد صابر عبيد ، سيمياء الموت ، تأويل الرؤيا الشعريّة ، قراءة في تجربة محمد القيسي، دار نينوى ،2010، ص 18

الفصل الأوّل

الفصل الأول:

إشكالية الممارسة السيميوطيقية،

واقعها ومنهجيتها.

إنّ ما قطعته السيميوطيقا من أشواط في البحث النظري ما زال يطرح قضية الفهم عند الدارسين، ما زال مصطلح **السيميوطيقا** يشكّل لغزا بالنسبة إلى العديد من الباحثين، فالمصطلح في اشتقاقه يعني العلامة (signe)، أمّا(لوك)فقد أشار في القرن السابع عشر إلى السيميوطيقا بوصفها النظام العلمي للعلامات (doctrine of singes) أي النّظام الذي ينظر في طبيعة العلامات ، وكيف يقوم العقل بفهم الأشياء ، أو شرح ما تغيب للآخرين ، أمّا في العصر الحديث ، فقد أصبح مفهوم **السيميوطيقا** يشير إلى إنتاج الدلالة ، وهناك فروع ، تقع تحت هذا العنوان:كالفرع الأمريكي (بيرسpeirce) الذي يركّز على المنطق والدلالة ، وقد قدم تصوّرات بخصوص تطور تصنيفات العلامات (الأيقونة،والرمز،والإشارة) وهذه المقارنات تختلف كثيرا عن **السيميوطيقا** الأوروبية (مدرسة باريس) التي أسّسها جريماس ، وهي تعنى بداية بالعلاقة بين العلامات والطريقة التي تستخدمها في إنتاج الدلالة في نص معين أو خطاب ما [1].

ومن الباحثين من أقرّ بأنّ **السيميوطيقا** ليست فرعا من فروع الفلسفة،إنّما هي مجرد تأمّل علميّ في الخطاب ، أيّ خطاب ، حتى ولو لم يكن جملة قولية ، وهي في عنايتها بالقيم الدلالية تحرص على الكشف عن الدّلالة المتوارية تحت السطح في محاولة للحصول على معنى الحياة نفسها[2].

إنّ القضايا التي يعالجها النّص النقدي ويحاول تعميقها أو تعديلها هي القضايا التي طرحها النّص الأدبيّ ذاته ، ولا تخرج هذه المناقشة عن إطار النّص ، وإلا تحولت العملية النقدية إلى نوع من الإسقاط الدوغمائي والتبريرات الخارجة عن إطار النّص.لذلك فالنقد الذي يبتعد كثيرا عن جوهر النص بدعوى البحث عن القرائن التاريخية والاجتماعية للنص هو نوع من القفز خارج حلبة النص .

[1]ينظر: برونوين ماتن، فليزيتاس سارينجهام ، ترجمة عابد حزندار ، مراجعة محمد بريري ، معجم مصطلحات السيميوطيقا ، (dictionary of semiotics) ص 9 ، 10،المقدمة 2008.
[2]ينظر: المرجع نفسه ص7،8 التمهيد

فالنّص الأدبيّ هو جوهر العمل النقدي وغايته ، وكل تحريف في أهداف النقد، لا ينتج إلا نصوصا هجينة ، لا تستطيع أن تتمفصل في نسق ثقافي مجدد ، فلا هي نقد،ولاهي نصوص سياسية أو اجتماعية،ومن هنا تفقد هويتهاوصلاحيتها الثقافية .[1]

إنّ ما يلاحظه الدّارس المتفحصّ في مجال النّقد الأدبي عامة ، ومقاربة النصوص الأدبية خاصة، أنّ النقد الأدبي العربي المعاصر وليد مثاقفة [2] مع الغرب، أفرزت ما عرف بالمناهج النقدية الغربية .وقد استمد النقد العربي المعاصر الكثير من إجراءاته وأجهزته من المناهج النقدية الغربية"[3]،بل هناك من يزعم بأنّ المفاهيم والأساليب المنهجية الجديدة في أعمال النقاد والباحثين العرب كانت في أغلب الحالات ناجمة عن احتكاك مباشر أو غير مباشر بثقافة الغرب المعاصرة ، هذا النّمط من الاحتكاك هو الذي فتح الطريق أمام النقاد والباحثين ليمضوا قدما نحو تبنّي التيارات والمذاهب المعاصرة [4].

لقد تعددت المناهج وتنوّعت وانبثقت عنها مجموعة مفاهيم ونظريات تهدف إلى الاقتراب أكثر من فهم الأثر الأدبي [5]،ولا يخفى على القارئ المهتم بالمعرفة عامة وبالأدب خاصة أن هذه المناهج تراكمت تراثية كانت أو حداثية وتطورت متبعة في ذلك خطا تصاعديا ، وذلك لمواكبة الإبداعات الأدبية التي صدرت في زمنها ،ولفتت انتباه قرائها إليها وأثّرت فيهم أيّما تأثير [6].

---

[1]ينظر:حسين خمري،سرديات النقد،في تحليل اليات الخطاب النقدي المعاصر،مكتبة الادب المغربي،دار الأمان ,الرباط ،منشورات الاختلاف،ط،1.2011 ص 15.16.

[2]المثاقفة :هي عمليات التبادل في الموضوعات والعادات والمعتقدات نتيجة احتكاك المجتمعات بالتقاليد المختلفة ، ويستخدم المصطلح أيضا للإشارة إلى نتائج هذه التبادلات فإذا ترجم عمل ما وقريء وجرى الحديث عنه ، لكنه لم يحدث أي تبديل في الإنتاج فليس هذا الأمر من قبيل المثاقفة .

[3]ينظر:ابتسام مرهون الصفار،علامات في النّقد،مجلة السعودية،أثر المناهج النقدية الحديثة .ع,1.55مارس2005،ص292.

[4]ينظر: سمير سعيد حجازي ،النقد العربي المعاصر،في مراة العلم والحداثة،مؤسسة طيبة ،القاهرة ،المقدمة ط1،2010.ص11.

[5]ينظر:حسن مسكين،مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ إلى الحجاج، بيروت ،لبنان ط.1،2010،المدخل ص9.

[6]ينظر:محمد سويرتي ،المناهج النقدية الحديثة وآليات اشتغالها في تحليل النص الأدبي ،ص6.

جاءت المناهج النقدية المعاصرة محاولة ردّ الاعتبار للنص الأدبي بصفته بنية مستقلة ،بعد أن هيمن السياق،والأحكام الخارجية عن نطاق النص، ما أدّى إلى ظلم الظاهرة الإبداعية ، أو وضع الشيء في غير موضعه،ولقد اصطلح على المناهج السياقية تسمية مماثلة لجملة : دراسة النّص من الخارج ، وهي تدرس النص في ظروف نشأته ، والسياقات الخارجيّة له ، والتّأثير التي يتوقع النّص أن يؤثر بها فيما يحيط به[1].وبتوضيح أكثر للقارئ فإن هذه المناهج يغلب فيها نمط المقاربة التحليلية،التي تعالج النصوص على أساس مرجع خاص منفصل عنها وقائم خارجها، فهي مناهج تعالج النص أو تعاينه من خلال إطاره التاريخي أو الاجتماعي أو النّفسي، فنكون أمام دعوة ضمنية إلى الإلمام بالمرجعيات الخارجيّة والسياقات المحيطة بالمبدع بغية دخول النص"[2]

إنّ الإشكالية التي تمخّضت عنها أزمة المناهج النّقدية السياقية هي تغريب الظاهرة الإبداعية بمحاولة إسقاط أبعاد مختلفة عليها ، يتبع ذلك تغريب النقد ، لأنه وثيق الصلة بالنص،فالمناهج السياقية " تجتذب فكر القارئ بعيدا عن بؤرة العمل،وعن الفكرة الأساسية التي تعدّ هدف هذا العمل ، وهذا يعني أنّ فكر القارئ ينتقل مع لغة المؤلف حسب تسلسلها الزمني وما تثيره هذه اللّغة في نفسه من علاقات وروابط[3]. كما أنّ المناهج السياقية تتناول الأبعاد الخارجيّة المؤثرة في النص ، وهذه الأبعاد تتعلق بكاتب النص وبيئته وقارئ النص ، وزمن النص،وفيها يستعين الناقد في قراءاته للنصوص بالملابسات الاجتماعية والثقافية والنفسية ونحوها[4].

ردّا على هذه الممارسات الخارجة عن نطاق النص ، والتي اعتبرته وثيقة ، برزت مناهج أخرى يرى أصحابها أن النص الأدبي : " شكل مستقل ،بل هو عالم

---

[1]ينظر: عبد الله خضر محمد ،مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية ،دار القلم ,بيروت،لبنان،نقلا عن الزيدي: مفهوم البناء الفني للقصيدة في النقد العربي الحديث ،ص 108،109.مجلة أقلام العدد 8.

[2]ينظر:المرجع نفسه، ص18 ، نقلاعن سويدان،أحاث في النص الروائي،ص17،18.أيضا: ينظر كتاب بسام قطوس :دليل النظرية النقدية المعاصرة ،ص21.

[3]ينظر: المرجع نفسه ص18،19 :نقلا عن براهيم ، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ص.،3مكتبة غريب ،القاهرة .

[4]ينظر: المرجع نفسه ،ص 19 .

قائم بذاته ، ليست له علاقة مع ما هو خارج عنه ، كما أنّ الأعمال الأدبية تكتسب دلالاتها من أشكالها في حد ذاتها ومن أنظمتها الداخلية "[1].

وهكذا تقرأ هذه المناهج النص قراءة داخلية انطلاقا من كونه تشكيلا لغويا ، بغية اكتناه الطريقة التي تنتظم فيها العناصر النصية ، وإظهارا للنظام الذي تأتلفه عليه ، وتتفاعل في سياقه ، كما تتولّى إظهار الأنساق المتحكمة بالبنى انطلاقا من المرايا المنهجية التي تتصدى لتحوّلات النسق ، توخيا للتفاعلات الرمزية المنتجة لأوهاج الدلالة،ويشكل تفكيك البنى المتموقعة نصيّا مسعى لتجسيد النموذج الكلي الذي تحتكم إليه فاعلية الرؤية والتّشكيل ، فاكتناه البنى الكامنة بحثا عمّا لم يقله النص يسهم في بيان الوظيفة الأدبية المهيمنة [2].

إنّ أصحاب هذا الاتجاه يرفضون كل المناهج النقدية السياقية ، كالمنهج النفسي والتاريخي والاجتماعي،وحجتهم في ذلك أنّه لا يمكن تفسير النص الأدبي اعتمادا عل نفسية الكاتب وسيرته أو سير عصره ، كما أنّ هذا التوجّه ينافي مهمّة الناقد وهي ولوج عالم النّص والتركيز على قوانينه الداخليّة وبنيته العميقة[3]،ومن ممثلي هذا الاتجاه:جوليا كريستيفا(julia kristeva)**وريفاتير** ،وترى كريستيفا "أنّ الأدب بنية لغوية مغلقة ، وأنّ العمل الأدبي ميكانيكياّ آليّة لغوية مفرغة من كل محتوى اجتماعي أو تاريخي [4].

إنّ وجهة كريستيفا لتحيلنا إلى تأثير الدرس اللساني السوسيري،الذي كان له الأثر الواضح في نشأة وتطوّر هذه المناهج الداخلية ، ونلمس ذلك من خلال تعريفه للّغة بأنّها نظام من الإشارات [5].ولقد ركزت هذه المناهج النسقية في مقاربتها للنصوص

---

[1]ينظر:عبد الله خضر محمد ،مناهج النقد الأدبي السياقية والنسقية ،مرجع سابق ،ص113،نقلا عن شكري عزيز ماضي ،من إشكاليات النقد العربي المعاصر ،ص28.

[2]ينظر: المرجع نفسه ،ص 114.

[3]ينظر المرجع نفسه،ص116.

[4]ينظر المرجع نفسه، ص116 نقلا عن حسين خمري ،فضاء المتخيل ،مقاربات في الرواية،منشورات الاختلاف الجزائر ،ط2002،ص63.

[5]ينظر: عبد الله خضر محمد ،مناهج النّقد الأدبي السياقية والنسقية،مرجع سابق ص 116.نقلا عن مناهج تحليل النصوص الأدبية ,بقلم فتحي خشايمية،عن الأنترنيت /https://fethi2370،الحلقة الأولى .

على مبدأ المحايثة ، ورفضت السياق الخارجي للنص [1]،لكن لابد من تعليق على هذه العبارة لتوضيح الصورة بالنسبة للدارسين ، فصحيح أنّ هذه المناهج الداخلية غلقت النص أمام المرجعيات ، لكنها فتحته على نفسه ، كالبنويّين والشكلانيّين الروس،الذين اعتبروا النص بنية ثابتة مختلفة،تستوحي حركتها من داخلها دون الاكتراث بما هو خارج النص،لذلك هم يرفضون المرجعية التاريخية جملة وتفصيلا[2].

ويرى البعض أن الفضل يرجع إلى الشكلانيّة الروسية التي نشطت ما بين (1915 و1930) حيث دعت إلى تجاوز ما دأب عليه النّقد التقليدي من دراسة خارجية (سياقية) عوض الاحتفال بجوهر النص [3].وقد شكلت المفارقة عندهم بين اللغة الشعرية ، واللغة العادية في المرحلة الأولى منطلق تصوراتهم ، كما أكدت جل المصادر والمراجع النقدية الغربية والعربية ، بأنّ البداية الفعلية للبحث في خصوصية الخطاب الشعري ، وآليات تشكّله بدأت مع قيام المدرسة الشكلانية التي ضمّت في صفوفها مجموعة من اللسانيّين والشعريّين[4] ،ويتجلّى ذلك من خلال كتابات وتصورات بعضهم مثل (**ليان موكاروفسكي**) من خلال مقاله المتميز "اللغة المعيارية واللغة الشعرية" ،حيث ميّز بين اللغتين من مبدأ أساسي وهو أنّ السمة الأساسية التي تميّز اللّغة الشعريّة عن اللغة المعيارية هي سمات الانتهاك أو الانحراف،أو بعبارة أخرى فإن استقلاليّة اللغة الشعرية وجدّتها تقاس بمدى انحرافها عن قواعد اللّغة العاديّة [5].

إنّ موضوعنا ومقصدنا من خلال هذا البحث المتواضع (مقاربة خطاب أدبيّ) وهو خطاب شعري ، وقد سعت المناهج النقدية المعاصرة إلى تقديم تصور شامل عن خصوصية هذا الخطاب وآليات مقاربته،ومن تلك التصورات "يحدد تودروف

[1]ينظر:المرجع نفسه، ص114،نقلا عن المناهج النقدية والنظريات النصية ،ص100.
[2]ينظر: المرجع نفسه، ص116.
[3]ينظر:محمد القاسمي ،قضايا النّقد الأدبي المعاصر،يافا العلمية للنشر والتوزيع ،ط1.2010 ،عمان ،الأردن،ص 29.
[4]ينظر،المرجع نفسه ،ص52.
[5]ينظر : المرجع نفسه ، ص 53.

الخطاب الأدبي بأنّه " خطاب انقطعت الشفافية عنه معتبرا أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف، نرى من خلاله معناه ، ولا نكاد نراه في ذاته ، بينما يتميز الخطاب الأدبي بكونه ثخنا غير شفّاف ، يستوقفك قبل أن يمكّنك من عبوره أو اختراقه [1].لذلك فإن دارس الخطاب الأدبي يتّجه نحو الاهتمام بالبنى الصوتية، والنحوية ، والدلالية ، لأنّه أمام خطاب لا يستعمل اللغة بطريقة عادية [2].

أمّا **ريفاتير** (M .riffaterre) فتطّرق للظاهرة الأدبية ووصفها بأنها عبارة عن جدلية بين النص والقارئ[3].

وهذا القول يعني أن المؤلف لم يعد الفاحصة الدقيقة ، وهذه الحركة أعطت أقل الاهتمام لحياة الكاتب [4].

إنّ اهتمام الاتجاه البنيوي بالنص(le texte) جعله يقصي ما هو خارجه: المؤلف، والقارئ ،و الواقع الخارجي ، والتاريخي ، لكن هناك اتجاهات أخرى تسمى (ما بعد البنيوية) ،(poste - structuralisme) رفعت من قيمة سلطة القراءة إلى أن عدّ البعض النّقد الأدبي نفسه ضربا من القراءة [5]، إلى أن وصل الأمر ببعض النقّاد الألمان المعاصرين ، لإعلانهم عن ميلاد علم جمال خاص بالتلقّي ، أو التقبّل ، وقد نقل الاهتمام من النّص إلى القارئ[6].

إنّ المأزق الذي وقعت فيه البنيوية في آليات مقاربة النص الأدبي ، جعلتها محل انتقادات عديدة أهمها : أنّ هذا الاتجاه قد اكتفى بالتّحليل الأفقي للنص الإبداعي بوصفه نظاما لغويا مغلقا يكتفي بالبنية السطحية ، حيث أنّه يقف بالنص الأدبي عند عتبة البنية اللغوية ممثلة في الصيغ والتراكيب الموظفة فيه دون تجاوزها إلى البنية

[1]ينظر:محمد القاسمي،قضايا النقد الأدبي المعاصر،مرجع سابق ،ص49.
[2]ينظر:،المرجع نفسه ص49.
[3]ينظر : سامي اسماعيل ،جماليات التلقي،دراسة في نظرية التلقي عند هانزروبرت ياوس،وايزر ص24،نقلا عن culler.jonatan.the pursuit of signs.semiotics.literature.deconstraction.london.
[4]ينظر : المرجع نفسه ص49،نقلا عن محمود الربيعي،المقال ص318.
[5]ينظر :علامات في النقد ،السعودية ،العدد55 ، 1مارس،ص406.
[6]ينظر : المقال نفسه، ص406.

العميقة التي تعوّل على الأنظمة الخارجية الأخرى من مثل المرجعيات الثقافية ، والاجتماعية ، والسياسية ، والأيديولوجية التي ينتمي إليها النص ، وكذا الظروف والملابسات المحيطة به ، ذلك أن النص الأدبي نتاج لشخص أو أشخاص عند نقطة ما من التاريخ الإنساني ، نسج في صورة معينة من الخطاب تستمد معانيها من الإيماءات التأويلية لأفراد القراء الذين يستعملون الشّفرات النحوية والدلالية والثقافية المتاحة لهم لفك مغلقات هذا النص [1].

لقد طبقت البنيوية بوصفها منهج بحث الأنموذج اللّغوي على المادة قيد الدرس وعمقت أفكار القطيعة مستفيدة من أبحاث سوسيروالشكلانيّين ، والنّقد الجديد، وجهود المدارس اللّغوية السابقة [2]،وما حصل بعد فترة أنّ الدراسات المختلفة فقدت خصوبتها وتوهّجها وظلّت رهينة الوصفية والمعيارية الجامدة ، بل أصبحت نتائج التّحليل فيها تتطابق مهما اختلفت حقولها ،بسبب اعتمادها أنموذجا مسبقا واحدا [3].

فقد اعتمد الأنموذج اللغوي العديد من الباحثين مثل (شتراوس) في تحليل الأسطورة ، أو بنية المجتمعات البدائية [4]، وبارث في وصف المظاهر الاجتماعية كالأزياء ، والطعام [5].

كما تبني(فوكو)الأنموذج اللّغوي في وصفه لتعاقب مراحل المعرفة في أوروبا[6].وفي منتصف الستينيات وما بعدها،ظهرت شكوك حول كفاية المنهج البنيوي في شتىّ حقولها الأنثروبولوجية ، والأدبية والنفسية ، والمعرفية ، ووجدت البنيوية أمامها جدار النّقد ، وكان لأحداث 1968 في فرنسا أن توقف المدّ البنيوي وبدأت

[1] ينظر:رابح بومعزة علامات في النقد،السعودية،تحليل البنية العميقة للنص الأدبي،ع56م 2005/14.ص,194.193 نقلا عن روبرت شولز،السيمياء والتأويل،ترجمة سعيد الغانمي،م،ع،للدّراسات والنشر ،عمان .1994،ص41.

[2] ينظر:معرفة الآخر،مرجع سابق ص18،نقلا عن الأنتروبولوجيا البنيوية،كلود ليفي شتراوس، ترجمة مصطفى صالح ، دمشق ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،1977، ص 49 .

[3] ينظر المرجع نفسه ص 20 ,21.

[4] ينظر:معرفة الآخر ،مرجع سابق ص18،نقلا عن الأنثروبولوجيا البنيوية،مرجع سابق ،ص49.

[5] ينظر:المرجع نفسه ص20.

[6] .ينظر:معرفة الآخر،مرجع سابق،ص20.

ثورة السيميولوجيا[1] ،بل إن من زعماء البنيوية من دعوا إلى الخروج عن الوصفية الموضوعية التي كرستها البنيوية مثل:بارث، وتودروف (ينظر : معرفة الآخر)

إنّ البنيوية لم تقدم ما وعدت به من ضبط وموضوعية في مقاربة النص الأدبي[2] ،ولقد استبدلت -البنيوية- مقولة : لغة المؤلف تعكس الواقع وتجسمه،بمقولة جديدة تجعل بنية اللّغة هي التي تفرز الواقع ، وتبعا لذلك فإنّ مصدر المعنى ليس تجربة الكاتب أو القارئ ، وإنّما العمليات والأضداد التي تغطّي اللّغة ، وليس الفرد المؤلف هو الذي يحدّد المعنى، بل النّسق هو الذي يحكم الأفراد[3].

لقد اهتمت البنيوية بالشكل،وركّزت على تحليل هيكل البني،فأعلنت عدم كفايتها،وتراجعت خلف حاجة الإنسان لمعارف ومناهج،تؤهّله لدور حيوي وفاعل في محيطه،الأمر الذي أدّى في نظر البعض إلى رفض مقولة موت المؤلف،ونهاية التاريخ،وتحويل النّص إلى جثّة كما استدعى دعوة النّقد في معظمه إلى المعنى،ولكن من باب الشّكل باعتباره دالا ، وباعتبار متعة القراءة المنوطة بفنية الشكل تواصلا[4].

ويرى بعض النقاد أنّ سلسلة الانتقادات التيّ وجّهت لهذا الاتجاه موضوعية ، فلم تسلم البنيوية (نظريّا ومنهجيّا) بسبب إهمالها للتاريخ والتطوروالعوامل الاجتماعية والاقتصادية والثقافية المؤثرة في البنيات والأنساق[5].

كما انتقدت البنيوية بسبب آلياتها المنتهجة لمقاربة الخطاب الشعري ، والتي عدها **ريفاتير** بأنّها غير مفهومه بالنسبة للقارئ الفائق جدا[6].

---

[1]ينظر : المرجع نفسه ص21.

[2]ينظر:مؤيد عباس حسن،البنيوية،ط،20101،دمشق،رند للطباعة والنشر والتوزيع ص48،نقلا عن قضايا الإبداع الفني ص165.وينظر فن الشعر البنيوي ،وعلم اللغة في اتجاهات النقد الحديث،ادوارد شاكيفنج،مجلة الأقلام.ع.11/12.1989.ص205.

[3]ينظر: مؤيد عباس حسن : البنيوية،مرجع سابق،ص48،نقلاعن النظرية الأدبية المعاصرة ص105،وينظر البنيوية في الأدب ص30 .

[4]ينظر:يمنى العيد،تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،دار الفرابي،بيروت،لبنان .2010ص9.المقدمة

[5]ينظر:محمد سويرتي،المناهج النقدية الحديثة،آليات اشتغالها في تحليل النص الأدبي،أفريقيا الشرق 2015،د.ط،ص110.

[6]ينظر:مؤيد عباس حسن ،البنيوية ،مرجع سابق بالذكر،ص77.

لقد حدّدت مقاربة كل من رومان ياكبسون،وكلود ليفي شتراوس لقصيدة القطط (لبودلير) أماكن القصور في المنهج البنيوي ، وأزمته الداخلية ، وجعلت الأنظار تجوب الآفاق بحثا عما يعالج هذا القصور ، فلمحت بارقة الأمل أخيرا في إنجازات السيمياء[1].

وقد قدّم (**ريفاتير**) مجموعة من الانتقادات بشأن مقاربة القصيدة من حيث التراكيب الغير مفهومة ، كما أنّهما (أصحاب المقاربة) قد عزلا النّص عن سياقه التاريخي، ووصف **ريفاتير** هذه الدراسة بأنها أغفلت بعض المعاني الإيحائية الهامة للكلمات والتي يمكن تمييزها فقط بالتحرّك خارج النص نفسه إلى القوانين الثقافية والاجتماعية التي يعتمد عليها[2].

إنّ الافتراضات البنيوية لا تسمح للقارئ بالخروج عن بنية اللغة ، والتحرك خارج نسقها، أمّا "**ريفاتير**" فيريد الاهتمام بها كحوار بين النّص والقارئ[3].

لقد حذّر النّقاد من المبالغة في تأييد هذا التيّار (البنيوي) والمبالغة في اعتماد منهجه ، لما ينطوي عليه من سلبيات،ومن سلبيات هذا المنهج أن اللغة التي يتم اعتمادها فيه بصورة رئيسية ليس ضروريا أن تفصح دائما عالم المبدع وما يجول في داخله وفق تلك الصورة العميقة الواضحة ، لأنّ اللّغة قد لا تتشّكل وسيلة صادقة للتعبير عن الحقائق أحيانا، وربما قد لا تشكل وسيلة صادقة للتعبير عن الحقائق أحيانا ، وربما تشكل وسيلة مموّهة حاجبة لما ينبغي قوله أساسا[4].

من النّقاد والباحثين من يزعم بأنّ الدراسات السيميائيّة تشهد غيابا ملحوظا في فضاءات النّقد العربي المعاصر لأسباب متعددة ، من بينها نذرة المصادر والمراجع

---

[1]ينظر : المرجع نفسه ص 76نقلا عن معرفة الآخر،ص25.

[2]ينظر: المرجع نفسه ص77،نقلا عن مقدمة في النظرية الأدبية ،تيري إيغلتن،ترجمة إبراهيم جاسم العلي،دار الشؤون الثقافية،بغداد1990ص125.

[3]ينظر:مؤيد عباس حسن،البنيوية،مرجع سابق ص17،نقلا عن البنيوية في الأدب ص،5250،روبرت شولز،ترجمة حنا عبود منشورات اتحاد كتاب العرب ،دمشق 1984.

[4]ينظر:إياد عبد المجيد ابراهيم ،آليات القراءة في نقد الشعر،دار هماليل للطباعة والنشر ،الامارات ،38.37.

المتخصصة باللّغة العربيّة ، واكتفاء معظم الدراسات على قلّتها بالتّنظير وإهمال الجانب التطبيقي[1].

ولقد حاول العديد من النقاد معالجة موضوع هذه الأزمة،الذي وسموه بطغيان سيادة التنظيرعلى الممارسات التطبيقية ، لكنّهم لم يقدّموا البديل أو الطرح المستقبليّ الذّي يخلّص النّقد العربيّ المعاصرمن أزمته،لذلك فأن" أسئلة النقد العربي المعاصر، ما زالت قلقة أمام إشكالية الفجوة بين التنظير والممارسة" [2].

ويقصد هذا الأخير من زاوية نظره، أنّ الفجوة المقصودة هي انفصال النّظرية النقدية المعاصرة عن واقعها الإبداعي ، وإذا علمنا أنّ العلاقة بين النظرية النقدية والإبداع علاقة تفاعل وتأثير متبادل ، فإنّ تلك الفجوة المعرفيّة ستجعل من من الممارسة النقدية تواطؤا هائما في فراغ أو علاقة منكفئة على نفسها ، وهذا ما تمخضت عنه حركة الحداثة العربية [3]،وفي نظر البعض أصبح التوجّه الغربيّ يقود تفكيرنا ، فقد هيمن التوجّه الغربيّ على ثقافتنا ، حيث أصبحنا نستنسخ من ثقافة الآخر ، وكأنّ النّقد أصبح ثقافة معولمة وعلى العكس من الأخطبة السابقة المقزّمة لثقافة العربي ،والشاهدة على وجود أقلام نقدية و إبداعية ، تجيب بعض الأصوات بأنّ ثقافتنا النقدية ليست مأزومة ، وأنّ هناك ممارسات نقدية مختلفة أثرت الجانب التطبيقي للنقد العربي المعاصر لدرجة وعيها النظري والتطبيقي للمفاهيم والإجراءات منها :المقاربات السيميائية ،والبنيوية، والتفكيكية وغيرها.

ومن جهة ثانية إنّ الذين يوجّهون سهامهم لثقافتنا العربية بأنّها ثقافة مأزومة، بما في ذلك النقد العربي المعاصر ، هم بعيدون كل البعد عن الممارسات النصية ، فلم يدخلوا غمار التطبيق النقدي المعاصر ، وبقوا في جدل التنّظير يصدرون أحكاما مسبقة،ومثل هذه الأقلام النقدية مسؤولة أمام الواقع النقديّ العربي المعاصر.

---

[1]ينظر:عصام واصل،في تحليل الخطاب الشعري،دراسات سيميائية ،دار التنوير الجزائر،ط.1.2013،ص9 /10.المدخل .

[2]ينظر:مسلم حبيب حسين ،جماليات النص الأدبي ،دراسات في البنية والدلالة ،دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع ،لندن ،ط1.2007.ص187.

[3]ينظر: مسلم حبيب حسين ،جماليات النص الأدبي ،دراسات في البنية والدلالة ،ص187.

إنّ مهمة الناقد الأدبي العربي اليوم وتحدياته ، التحديات التي تواجه الناقد العربي هي نفسها التي تواجه المثقف العربي ، وما يقع على الناقد يقع على المثقف، لذلك على الناقد أن يعي التحديات التي تواجهه (التحديات المعرفية ،والمنهجية والنصية ،والسياسية ، والاجتماعية)،فمثلا هناك من النقاد من يتحدث عن نظرية عربية نقدية معاصرة وهذا وهم في نظر بعض النقاد ، والسبب أنه لا توجد نظرية نقدية تنسب إلى بلد أو إلى جنسية أو إلى دين.[1]

وتعتبر ثورة الشكلانيّين الرّوس الممهّد الفعليّ للدراسات السيميوطيقيّة في غرب أوروبا ، سيما في فرنسا [2]، حيث أحدثت قطيعة معرفية لامع الميراث الذي انشغل بالّرد على المعضلة الأفلاطونية فحسب ، وإنما كذلك مع المقتربات النقدية التي أسّست بحثها في نطاق الأيديولوجيا أو في العلوم الاجتماعية المختلفة[3].

فقد أسّسوا قواعد المنطلق المعرفي الجديد ، من مبدأ أن دراسة الأدب لابد أن تتّجه نحو الخصوصيّة والتجسيد ، وأن تنأى قدر المستطاع عن تلك الانتقائية غير المنهجية التي اتّسم بها النّقد السائد في عصرها[4].

وقد انطلقوا في هذا الرفض من مبدأ بسيط،هو أنّ هدف الدراسة العلمية والمنهجية للأدب لابد أن يكون التعرف على الخصائص النوعية للمادة الأدبية،واستقصاء السّمات التي تميّز هذه المادة عن غيرها من المواد الأخرى [5] ،أو بتعبير ياكبسون " إنّ هدف علم دراسة الأدب ليس الأدب نفسه بل الأدبيّة، أي مجموعة الخصائص التي تجعل عملا معينا عملا أدبيّا[6].

---

[1]ينظر:تحديات الناقد الأدبي المعاصر ،محاضرة من إلقاء جابر عصفور ،عن الأنترنيت .
[2]ينظر:جميل حمداوي،الشكلانية الروسية،ص9،نقلاعن الشكلانيّين الرّوس،نظرية المنهج الشكلي،ترجمة إبراهيم الخطيب ،الشركة المغربية للناشرين المتحدين ،الرباط،ط.1،1983ص9.
[3]ينظر:صبري حافظ ،أفق الخطاب النقدي،دراسات نظرية وقراءات تطبيقية،ط1996/1،دار شرقيات القاهرة ص20.
[4]ينظر: المرجع نفسه، ص21
[5]ينظر: المرجع نفسه ، ص 21 .
[6]ينظر ،المرجع نفسه، ص21.

إنّ النّقد السيميائي لا يتوقف عند البنية الأفقية للنص،وإنّما يلجأ أيضا إلى تحليل البنية العمودية للنص، وذلك من خلال البحث عن المعنى التواصلي (أو ما أسماه المعنى المصاحب) ،الذي يعطيه الأديب للنص،والتفسير السيميائي يستهدف هذا المعنى الذي يختلف باختلاف النقاد والقرّاء ، ذلك بأنّ القارئ حسب **بارث** ليس مستهلكا للنص فحسب بل هو منتج له أيضا[1].

هكذا مع السّيميائية يجد القارئ نفسه أمام مسؤولية استجلاب العناصر الغائبة، وهي ليست مهمّة سهلة ،إذ تحتاج إلى تركيز شديد،وذائقة نقدية عالية قادرة على فعل ذلك ،وهومأكّده الباحث **شولز**[2]،هكذا يصير للنّص فعالية قرائية إبداعية،تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقى ، ويصير القارئ المدرب هو صانع النص[3].

[1]ينظر:فائز العراقي ،علامات في النقد،السعودية ،ع57.م15 ./1سبتمبر، 2005.ص445،شعر الماغوط في ضوء المنهج السيميولوجي، نقلا عن محمد عزام ،النقد والدلالة ص143.

[2]ينظر: المرجع نفسه ص.446/445.

[3] ينظر: فائز العراقي علامات في النقد،السعودية،مرجع سابق،ص445،نقلاعن عبد الله الغدامي ،الخطيئة والتكفيرط/1.1985،جدة ص49.

لقد شغلت قضية المنهج النقدي فضاءا واسعا' داخل المدونة المعرفية ، تفكيرا وتنظيرا وتطبيقا'[1] ' وإذا كان تعدد المناهج النقدية المعاصرة دليلا حيا على خصوبة العقل الإنساني وفاعليته ورفضه السكونية ، والقناعات النهائية ، فإنه في وقت نفسه دليل على تمدد وانفتاح وخصب الحقل الأدبي الذي تشغل فيه تلك المناهج[2].

انطلاقا من هذا المنطلق 'يحق للباحث في هذا المجال العلمي الدقيق أن يتساءل عن جدوى هذه المناهج الغربية' التي نسقطها على نصوص عربية وإلى أي مدى يمكن اعتبار خيارات القارئ للمنهج صحيحة؟

باعتبار أن بعض الباحثين قد رجح معادلة النص 'بأن النص هو الذي يفرض منهجه النقدي وأدواته المفاهيمية النقدية ..."[3].

إن أزمة الكتابة النقدية النقدية في الوقت الراهن 'هي أزمة تحديات معرفية ، بل وهناك من الباحثين ، والنقاد من يطلق العنان ،ويهيء الأرضيات لأفكار وأحكام دون أن يقدم أدنى تفسير ، ما يحيلنا على غموض وفراغ في الساحة الأدبية .

على سبيل الذكر لا الحصر ، تجد الباحث فائز العراقي في مقاربته (السيميولوجية) لشعر الماغوط يصرح : "...إن بعض قصائد وأشعار الماغوط يمكن دراستها في ضوء المنهج السيميولوجي ..... أما البعض الآخر ، فيمكن دراستها وفق مناهج نقدية أخرى ، سواء تلك التي تدرس النص من خارجه 'كالاجتماعي (السوسيولوجي) والنفسي (السايكولوجي) ، والفكري (الأيديولوجي) والتاريخي أو المناهج الحديثة ، التي تدرس النص من داخله ، كالبنيوي ، واللساني، والسيميولوجي ، والتفكيكي"[4].

---

[1] ينظر : سيمياء الموت ، تأويل الرؤيا الشعرية ، قراءة في تجربة محمد القيسي ، دار نينوى ، سورية ، دمشق 2010، ص 17 المدخل

[2] ينظر : المرجع نفسه ص 17

[3] ينظر : ،فائز العراقي ، علامات في النقد ، السعودية ، شعر الماغوط ضوء المنهج السيميولوجي ، ع 57 م 15 ، 1 سبتمبر 2005 ص 444

[4] ينظر: فائز العراقي 'علامات في النقد ،مرجع سابق ص444.

كما أن الباحث قد لجأ إلى تطبيق المقاربة السيميولوجية ولم يقدم تفسيرا للقارئ، لماذا وقع اختياره عليها ؟ وطبق على الشعر الماغوط (المنهج السيميولوجي) دون أي منطق.

بمعنى أنه لم يفسر سبب اختياره لهذا النص ، أو ما الذي جعله يختار شعر الماغوط من أجل هذه المقاربة؟ لنهتدي إلى الجواب الغائب في كنف الممارسة ، أو بعبارة أخرى ، ما الذي جعل من شعر الماغوط صالحا لهذه المقاربة السيميولوجية؟

كما أن الباحث وظف مصطلحا قد يضلل القارئ المبتدئ ، وهو المعنى المصاحب من خلال قوله : ".... لا يكتفي النقد السيميائي بتحليل البنية الأفقية للنص، وإنما يلجأ أيضا إلى تحليل البنية العمودية للنص ، وذلك من خلال البحث عن المعنى التواصلي ، أو المعنى المصاحب ،وهو ما يعطيه الأديب للنص ..."[1].

وتارة يفسر المعنى المصاحب ، بأنه المعنى المختلف الذي ينتج عملية القراءة (عند القراء والنقاد) وتارة أخرى يقصد به استجلاب العناصر الغائبة[2].

فالقارئ قد يتيه بسبب عدم دقة المصطلحات ، وبخاصة أن الجانب التطبيقي يحتاج إلى ضبط المصطلح قبل الشروع في المقاربة ، فهل يعمل القارئ بمفهوم المعنى التواصلي ، أو المعنى المصاحب ، أو استجلاب العناصر الغائبة 'أوالمعنى المختلف؟.

وتارة تجده يقول : "... والتفسير السيميائي يستهدف هذا المعنى الذي يختلف باختلاف النقاد والقراء ..."[3].

إن هذا الارتجاج في الكتابة النقدية هو سبب الأزمة النقدية العربية المعاصرة التي نشهدها اليوم' ما أحدث نفورا وشرخا ، بسبب الغموض في طرح المفاهيم والمصطلحات.

---

[1] ينظر : المرجع نفسه ، ص 444 ، 445 ، نقلا عن محمد عزام ، النقد والدلالة' نحو تحليل سيميائي للأدب ، دمشق ، وزارة الثقافة 1996 ، ص143 .

[2] ينظر : المرجع نفسه ص 445.

[3] ينظر : فائز العراقي 'علامات في النقد 'مرجع سابق ص 445، نقلا عن : محمد عزام ، النقد والدلالة ، مرجع سابق ص143.

وكأن القارئ للنقد المعاصر يحسب نفسه أمام قراءة قصيدة شعرية معاصرة بسبب لغتها الغامضة .ويرجع النقاد ذلك (الغموض في الشعر) بأنه " ... خصيصة طبيعية في التفكير الشعري ، وليست خصيصة في التعبير الشعري ..." [1].

إن استقرار المصطلح النقدي 'هو استقرار للنقد العربي ولثقافتنا العربية، هذا ما أكده النقاد 'وما أن "...يستقر المصطلح النقدي في فترة من الزمن ، ويأخد في التحدد والتفاعل مع الواقع الأدبي ، حتى يشوبه التمييع ، وينوش أطرافه الالتباس والغموض وما إن يتبلور تيار نقدي واضح ، له معاييره النظرية والتطبيقية في التعامل مع الواقع والتجربة الفنية على سواء ، وفي تقييم الأعمال الفنية والإبداعية ، وتحليلها بقدر من الموضوعية والتجرد ، وفي تقويم اعوجاج الحياة الثقافية، وطرح قضاياها بشكل جديد حتى يضيع في زحام الممارسات اللامنهجية ، والتناولات المتسرعة والمبتسرة للأعمال الأدبية [2].

لقد تعددت مقاربة لنص الأدبي غربيا وعربيا ، وبخاصة المقاربة السيميائية ، لما قدمته من آليات لمقاربة النص الأدبي ، كما تكمن أهميتها في كونها منحت المتلقي والناقد إمكانية تأويل النص، وقراءته قراءة تعددية متنوعة ، وكشف وتحليل البنية العميقة العمودية للنص المرتكزة على المعني في سيرورته [3].

إن المنطلق الجديد للبحث الأدبي قد أسس لرؤية فحواها " أن الأدب نشاط إنساني أبرز نفسه بالفعل من خلال استمراره، وفاعليته عبر الحياة الإنسانية ، فلم يعد السؤال متعلقا بوظيفة الأدب' بقدرما تعلق بسؤال الأدبية ، أي ما يجعل الأدب أدبا ، وكان لهذا النقلة أثرا بالغا، فكانت بمثابة قطيعة معرفية ، حيث قطعت صلة النظرية الأدبية بالكثير من المصادرات الفلسفية أو الفكرية التي سكتت عن انتهاك حقوق قطاعات عريقة من المجتمع الإنساني، أو باركت دون قصد أحيانا هذا الانتهاك ،

---

[1] ينظر: عبد الرزاق المجدوب : في حداثة الإبداع المغربي : الحداثة لدى أحمد المجاطي' تصور وإنجاز ، المطبعة و الوراقة الوطنية ، مراكش ، ط1 ، 2012 .

[2] ينظر : صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية ، وقراءات تطبيقية ، ط1 ، 1996، دار شرقيات، القاهرة ص120.

[3] ينظر: فائز العراقي ، مجلة علامات في النقد ، السعوديةع57 'مج ,2005.15 'شعر الماغوط'مرجع سابق,ص '445.444نقلا عن جريدة الأسبوع الأدبي ، الملحق 91، 1996 ، الشعر المعاصر وإشكالية التلقي ، والقراءة خليل موسى .

وسلمت به 'لأنها استهدفت بالدرجة الأولى تأسيس استقلالية الأدب' باعتباره نظاما نسقيا ومعرفيا كمجال للدراسة المنهجية وجعلته هدفا لذلك..."[1].

وقد فرضت هذه الدراسة المنهجية توجه النقد نحو النسق بتأكيد الشكلانيين الروس ".... هو أن النقد الانطباعي أو الصحفي ، أو حتى الرمزي السائد في عصرها قد فقد الوعي ، بغايته ودوره ، وموضوع بحثه ،ومجال بحثه، إلى الحد الذي أصبح وجوده معه أقرب إلى الوهم منه إلى الواقع ..."[2].

وقد أدى ذلك إلى تأسيس قواعد المنطلق المعرفي الجديد' في دعوة للتعامل مع النص الأدبي في ذاته ولذاته (مبدأ دراسة الأدب لابد أن يتجه نحو الخصوصية والتجسيد) [3].

إن الخطاب النقدي ما هو إلا نص ، موضوعه الأساسي النص أو النصوص الأخرى' وهو عبارة عن نشاطات متداخلة ، ومتفاعلة يتم كل منها داخل إطار مؤسسي [4].

كما يتميز هذا الخطاب بأنه حواري [5]، لا تصل إليه إلا من خلال اختيار زاوية نظر معقولة وملائمة تصطنعها أداة للفهم ، وإطارا 'ومعنى ذلك أن نجدد زاوية النظر تلك ، فمن خلالها نختلف أو نتفق ، وتجعل لاختلافنا شرعية الانتساب إلى المعرفة.[6]

إن النقد حواري لأنه في نظر البعض "... إشكالي من حيث الموضوع ، لا يستقر ، ولا يرضى بحدود صارمة ، هو ميدان معرفة دينامية ، لا يمتلك وجودا يخصصه في المعرفة ، مقترن دائما بعلم ما أو فلسفة ما أو بأشكال أخرى من المعرفة' ويتحرك بحرية ، ليكون مكان حوار لحقول معرفية مختلفة ، مثل حقل للأدب ، وحقل

[1] ينظر : صبري حافظ ، أفق الخطاب النقدي ، مرجع سابق ، ص20.
[2] ينظر : المرجع نفسه ص 21.
[3] ينظر : المرجع نفسه ص 21.
[4] ينظر : المرجع نفسه ص 8 الاستهلال .
[5] ينظر : محمد الدغمومي : نقد النقد ، وتنظير النقد العربي المعاصر ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، للرباط ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1999 ، ص10 ، المقدمة .
[6] ينظر : محمد الدغمومي، نقد النقد'مرجع سابق ص10 ، المقدمة.

المعرفة (العلوم الإنسانية) ’وحقل النقد وحقل الأيديولوجية الذي يتخلل الحقول السابقة [1].

وإذا كان السيميائية منهجا نقديا معاصرا ، فإن مناهج المقاربة السيميائية قد تعددت في الغرب ، وكانت هناك محاولات في النقد العربي المعاصر أفادت من هذه المناهج ، وحاولت تطبيقها على أدبنا المعاصر شعرا ونثرا[2] ’ ولقد تشعبت السيميائية في عصرنا ، بل صارت سيميائيات ، وتفرعت إلى اتجاهات [3]’و من الباحثين من ذهب مذهب **بارث** ’أن جزءا كبيرا من البحث السيميولوجي المعاصر مرده بدون انقطاع إلى مسألة الدلالة ، فعلم النفس ، والبنيوية وبعض المحاولات الجديدة للنقد الأدبي’ كل ذلك لا يدرس أبدا الواقعة إلا باعتبارها دالة ، وافتراض الدلالة يعني اللجوء إلى السيميولوجيا[4] .

إن اللجوء إلى المقاربة السيميوطيقية في نظر البعض ’معناه "... الانخراط في فعل التأويل ، أي محاولة القبض على معنى من معاني النص المحتملة ، ما يعني الانفراد بالنص في غياب مؤلفه ، ودون إذنه ، الذي يصبح مجرد قارئ كباقي القراء ، لأن الناص عندما يصنع نقطة النهاية ، فإنما هو يتوقع ميثاق استقلال النص،فالنص الذي ينتجه صاحبه ، يتداوله جمع من القراء ، وهذا النص لا يؤول وفق رغبات صاحبه ، بل وفق استراتيجية معقدة من التفاعلات[5] ’إن الشعر هو فن اللغة الخالصة ’التي تبلغ فيه ذروة كونها عماد التشكيل الأدبي، فليس الشعر غير تجربة أنماط مدهشة من السلوك اللغوي’ الذي يوهم ببناء نظام صارم ، ثم لا يلبث أن يفاجئ القارئ بهدمه ، وبناء دورة نظام جديدة.

هكذا يضعنا الشعر المعاصر بتشكيله الشعري ’ولغته الغير مألوفة ’أمام إشكالية المعنى ، حي يقوم هذا الشعر على أسس فنية لم نعتدها ’إذ تأخذ الكلمات مكان

---

[1] ينظر : المرجع نفسه ص 10 المقدمة.

[2] ينظر : رابح بومعزة ، علامات في النقد ، السعودية ، تحليل البنية العميقة للنص الأدبي ، ع 56، م14 ، 2005 ، ص192.

[3] ينظر : حسين فيلالي ، السيمة والنص الشعري ، منشورات أهل القلم ، سطيف ،ط1 ، د.ت.ط، ص37.

[4] ينظر : المرجع نفسه ، ص38.

[5] ينظر : حسين فيلالي ، مرجع سابق ، ص 38 ، نقلا عن : إيكو : التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 2000، ص 85،86

الصدارة ، ليتقدم على الإيقاع ، والصورة العنصرين اللذين نعدهما أبرز عناصر القصيدة الحديثة ، ما يجعل هذه القصائد مختلفة من حيث طريقة استجابتها[1].

لقد اكتشف الشعراء المعاصرون مصطلح المفارقة ، الذي يدل على إحداث (فرق) واضح بين ما هو متوقع من معدل الصعود والهبوط ، وما هو حاصل في البيت المميز من إرباك لهذا المعدل .[2]

فالقصيدة المعاصرة تختلف عن غيرها في الطريقة الأنموذجية لبناء المفارقة الشعرية[3].

ومن المفارقات الشعرية للقصيدة المعاصرة :

المفارقة اللغوية ، والمفارقة السردية ، ومفارقة الحقيقة المقلوبة ، ومفارقة الصدمة النفسية[4]، فمثلا تقوم تقنية المفارقة اللغوية على التلاعب بدلالات الألفاظ ، وإعطائها أبعادا غير متوقعة في النص مثل كلمة "بلادي" في قصيدة أحمد مطر :

قالت أمي مرة

عندي لغز

من منكم يكشف سره

(تابوت قشرته حلوى

ساكنه خشب

والقشرة

زاد للرائح والغادي)

قالت أختي : التمرة

حضنتها أمي ضاحكة

لكني خنقتني العبرة

---

[1] ينظر: ثائر العذاري ، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية ، رند ، ط1 ، دمشق ، ص 5-6-7-8.

[2] ينظر : المرجع نفسه،ص14 .مصطلح المفارقة ، ما يزال مصطلحا فضفاضا ، يتحمل أكثر من أسلوب بلاغي، لكننا هنا في معرض الحديث عن نمط محدد من الاستخدام ربما يكون من غير المألوف إدخاله في دلالة المصطلح المتعارف عليه. (ينظر : : ثائر العذاري ، مرجع سابق بالذكر) ص14.

[3] ينظر: المرجع السابق ص14.

[4] ينظر: ثائر العذاري ، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية ، مرجع سابق، ص (17، 18، 19، 20، 21).

قلت لها:

بل تلك بلادي [1].

فالنص يعرض لغزا معروفا في صورة جلسة عائلية صحيحة ، لكن مع القراءة ، قراءة الكلمة الأخيرة يحدث شيء مفاجئ ليس له أية علاقة بخطي الاستجابة ونموهما ، ذلك بأن معنى النص يأخذ صورة أخرى تماما نظرا إلى أن الكلمة الأخيرة ليست على الإطلاق في مجال الاحتمالات الضيق الذي يحدده النص، فالمعنى الكلي معنى جديد لا رابط يربطه بالخط الذي تصاعد مع تقدمنا في النص. أما احتمالات الكلمة الأخيرة (بلادي) فإنها لا تعود إلى الصفر فقط ، وإنما تضطرنا للعودة إلى بداية النص ’لإعادة إنتاجه وفق الفهم الجديد[2].

ويمكن القول أن الخطاب الشعري المعاصر قد وفق إلى حد ما ، في اختيار علاماته التي فتحت مساحات التأويل[3].ولقد اختار البحث المقاربة السيميوطيقية لأنه وجد في هذه المدونة (مدونة الشاعر عبد القادر رابحي) ، ثراءا دلاليا ، وكلمات إيحائية ’مما دفع بالبحث إلى اختيار هذه المقاربة ".... للكشف عن العلاقات التي تربط بين المخفيات (مخفيات القول الشعري)’ عبر تعقب سيرورة المعنى ، أو اقتفاء حركة السميوز داخل النص ، وهذا هو الجوهر الذي تنبني عليه المقاربات السيميوطيقية للنص الإبداعي ..." [4] .كما أن مدونة الشاعر مبنية على لعبة اللامباشرة ، أو الانحراف عن المألوف ..." مما يفرض على التأويل مهمة **منطقة** النص من خلال قراءة السميوز، أو من خلال اقتفاء حركته بين العلاقات المنتشرة عبر الخطاب الإبداعي ..."[5].

---

[1] ينظر : أحمد مطر : الأعمال الشعرية الكاملة ، لندن ، 2003، ص 12.

[2] ينظر: ثائر العذاري ، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية ، مرجع سابق ص 15،16.

[3] ينظر : ياسر عثمان : الانتهاك ومآلات المعنى : قراءة سيميائية في الخطاب الشعري الحديث ، دار نينوى، سورية ، دمشق ، ط1 ، 2015 ، ص65.

[4] ينظر : المرجع نفسه ص65.

-المقصود بالمنطقة : هو جعل مالا يبدو منطقيا في علاقات الظاهر العلاماتي’ منطقيا من خلال الكشف عن منطق العلاقات التي تربط بين مخفيات (دلالات هذا الظاهر ، أي في العلاقات الدلالية ، وليست في العلاقات بين الدوال بحد ذاتها)(ينظر : : المرجع نفسه ص 65).

[5] ينظر : المرجع السابق ’(ياسر عثمان : الانتهاك ومآلات للمعنى) ص65.

لقد أصبحت السيميوطيقيا أو علم العلامات' شيئا يحسب له حساب حتى من قبل أولائك الذين رفضوه ، باعتبار أنه تشويش جاليكاني GaLLIC* أو تكنولوجي (كلر ' ملاحقة العلامات ، ص19).[1].

انطلاقا من هذا الخطاب يتبين لنا مقام السيميوطيقا ، كيف لا وموضوعها المعنى بأشكاله المختلفة ، علاوة على ذلك تفاعلها مع معارف وحقول أخرى' داخل المنظومة الفكرية والعلمية والمنهجية ...[2]

ولقد ارتبطت في نشأتها مع اللسانيات والفلسفة ، وعلم النفس والسوسيولوجيا، والمنطق،والفينومينولوجيا ، أو فلسفة الظواهر' كما ارتبطت بدراسة الأنثروبولوجيا 'كتحليل الأساطير ، والأنساق الثقافية غير اللفظية ، كما ترتبط منهجيا بدراسة الأدب والفنون اللفظية والبصرية ، كالموسيقى ، والتشكيل ، والمسرح ، والسينما ، وترتبط بالهرمنيوطيقا ، وبدراسة الكتب الدينية المقدسة ، كما ارتبطت بالشعرية 'والنحو ، والبلاغة، وهذا التعدد الذي أغنى منطلقاتها المعرفية' كان سببا في انبثاق اتجاهات أخرى أهمها ، سيميائيات التواصل 'والدلالة 'والثقافة[3].

إن هذا التعدد في الاتجاهات والمرجعيات' جعل السيميائية في موطن قوة نتيجة لسعيها الحثيث نحو عبور كل التخصصات ' وقد أدت عالمية العلامة إلى تتبع تحولاتها ، واختراق مختلف أنساق المعرفة وأشكالها 'أدى إلى زحف السيميائيات على مختلف مجالات البحث ..."[4].

إن هذا المد الأسطوري والتنوع الذي شهده الحقل السيميائي غربيا وعربيا ، على مستوى التنظير ، أو التطبيق ، قد عكس حقا "... القيمة المعرفية والرؤيوية التي تمتعت بها المنهجية السيميائية ، من خلال تلك الأبعاد التي قدمتها ..."[5].

---

[1] ينظر : 'موسوعة كمبردج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى مابعد البنيوية'ف4 'بقلم ستيفن بان 'جامعة كنت
*جاليكاني , مصطلح لساني ثقافي المقصود به : الثقافات الفرانكوفونية (المترجم).من نفس الصفحة .
[2] ينظر : عمر الرويضي'سيميائيات المسرح'مرجع سابق بالذكر 'ص34.
[3] ينظر : المرجع نفسه ص 34.
[4] ينظر : آمنة بلعلى : مظاهر التفكير السيميائي في المعرفة التراثية ، جامعة تيزي وزو ، ص249.
[5] ينظر : محمد صابر عبيد ، سيمياء الموت ، تأويل الرؤيا الشعرية ، قراءة في تجربة محمد القيسي ، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع ، سورية 2010، ص20.

وتكمن الأبعاد في منهج الفهم الدلالي للنص من منظور سيميائي ، بوصفها آليات لتحليل البنى المكونة للخطاب النصي [1].

وفضلا عن ذلك فإن السيميوطيقا في نظر الباحثين "... لم تعد مقصورة على البحوث الأدبية والمؤسسات الأكاديمية ، بل انتشرت في كل مكان ، في مجال التسويق ، ووسائل الاتصال الجماهرية والقانون ، وتعبيرات الوجه ، حتى الإشارات الخطابية أصبحت تستخدم السيميوطيقا ، ذلك لأهميتها كأداة تحليلية أثبتت أنها عون في البحث عن تأثير الدلالة ، والكشف عن الإجابات المحتملة ..."[2].

ومن الباحثين من يؤكد بأن أخصب مجال برزت فيه السيميوطيقا ، وأثارت ضجة ، هو المجال الأدبي ، بشهادة صاحب كتاب ملاحقة العلامات (pursuit of sings) (كلر- culler)' حيث قال بأن الأدب ولأسباب مختلفة ، هو أكثر حالات السمطقة إثارة.إن هذا الحكم لا يعني أن الممارسة السيميوطيقية قد تقتصر على الأدب فقط ، فالبحث السيميوطيقي بحث واسع 'يرتبط بمجالات عديدة وهو " يغطي مساحات واسعة من الممارسات الثقافية ، كما يضم العلامات البصرية ، والعلامات اللفظية ، إنه ممارسة نقدية شاملة [3].إن رؤية البحث لا تنزاح عن رؤية بعض النقاد ، بأن المنهج السيميائي يختلف عن باقي المناهج لأنه " بتعدد مرجعياته، واتجاهاته ، يوفر للدارس أو المتعامل مع النص الأدبي مساحة أوسع ، من خلال محاولته احتواء الكل (الشكل / المضمون) ضمن منظومة إجرائية عملية، لا تفصل بينهما إلا في حدود الدرس النقدي، مما يجعل من عملية البحث عن المعنى من خلال العلامات المختلفة 'عملية تشمل الشكل التقنية والمضامين التي حمل النص بها ، مما يفرض على الباحث التعامل مع إجراءين (السياقي ، والنصي).[4]

إن المقاربة السيميوطيقية للشعر قد ألقت الثقل على القارئ ، وحملته مشقة البحث عن المعنى المتواصل في سيرورته يتعقب سيرورة المعنى عبر اقتفاء حركة

---

[1] ينظر : المرجع نفسه ص 20 نقلا عن ، البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص ، هريش بليش، ترجمة، محمد العمري ، منشورات ، دراسات سال، ط1 ، الدار البيضاء 1989 ، ص41.

[2] ينظر: معجم مصطلحات السيميوطيقا ، مرجع سابق ص7-8.

[3] ينظر : موسوعة كمبردج : من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ،مرجع سابق ص141.

[4] ينظر : ضياء غني 'سردية النص الأدبي مرجع سابق '2011 'ص131- 132.

السميوز داخل النص ، وبالتالي أصبحت مهمة التلقي أكثر صعوبة ، لا سيما حينما يتعلق الأمر بالخطاب الشعري المعاصر ، الذي يتبنى في الكثير من سياقاته لعبة الانتهاك[1] .

نستنتج من هذا الخطاب أن المقاربة السيميوطيقية قد أعادت الاعتبار للقارئ ، واهتمت به ولعل ذلك من أبرز ما ميز منهجية النقد السيميائي في ضوء مفهوم الخطاب ، حيث اهتمت بالقارئ بوصفه شريكا مركزيا في هذه الفعالية المنهجية.

إنه القارئ الذي منحته المنهجية السيميائية دورا رئيسيا ، وهذا القارئ له القدرة على تفسير الرموز التي يتلقاها في ضوء الرموز التي اكتسبها ، بمعنى أنه يفك تلك الرموز بالرموز الذهنية التي يمتلكها في ذهنه ، وليس شرطا أن يكون تحليله مطابقا لرموز الكاتب [2].

إن القارئ السيميائي في نظر النقاد والباحثين ، هو قارئ منهجي ، لا لشيء إلا أنه يشتغل في حقل فعاليته القرائية على تقويم التجربة من خلال قراءته إياها..."[3].

إن هذه الفعالية القرائية للقارئ الناقد ، تفرز إشكالا يتلخص في الآتي :

هل يلتقي القارئ أثناء قراءته بمناهج أخرى تسهم بدورها في عملية إنتاج المعنى؟

من الباحثين من يرى بهذا المنطق ’وحجتهم في ذلك أن منهجية النقد السيميائي تتفاعل على نحو حر وعميق مع مناهج القراءة والتلقي عبر التصديق على ما يراه السيميائيون من حيث إن الإجراء المنهجي هو عبارة عن تفاعل معرفي نوعي مع

---

[1] ينظر: ياسر عثمان’الانتهاك ومالآت المعنى، مرجع سابق ص65./المقصود بالسياقات المنتهكة ، هو تلك السياقات التي لا تستكين في بنيتها إلى المهادنة ، وهو ما يتوقعه القارئ من تراتبية سياق’ وإنما يؤسس نفسه على بنى منتهكة على مستويين’ المستوى الأول : مستوى سياقي ’ إذ لا يشترط السياق في القصيدة الحديثة أن تكون هناك علاقات بين الظاهر العلاماتي ، وإنما يمكن الكشف عن وجود علاقات بين مخفيات ذلك الظاهر ، أي أن ما لا يبدو منطقيا من حيث اللغة في بنية السياق والعلاقات بين أجزاء تلك البنية يمنطقة التلقي ، ومقاربات التأويل والدلالة .

أما المستوى الثاني : (هو مستوى التصوير) : حيث اختراق الانزياحات والمجازات المهادنة إلى أقصى الفضاءات الممكنة.

[2] ينظر: سيمياء الموت’مرجع سابق’ص18’19’نقلا عن المقاربة السيميائية في قراءة النص الشعري ’يوسف الأطرش’ضمن كتاب السيمياء والنص الأدبي’ص148 .

[3] ينظر : المرجع نفسه ’ص 19 ، نقلا عن : سعيد يقطين ’القراءة والتجربة ’حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد في المغرب ’سلسلة الدراسات النقدية 4’دار الثقافة ط.1’الدار البيضاء 1980’ص21.

خواص المقروء [1]' ينتهي إلى حصيلة قرائية ذات قيمة إنسانية عالية ، هي نتيجة طبيعية لقوة الجدل المعرفي ، بين ثقافة القارئ من جهة ، والخصب الفني والجمالي والإبداعي للنص من جهة أخرى [2].

إن الجوهر الأساس الذي تنبني عليه المقاربة السيميائية للنص الإبداعي ، يتلخص في الكشف عن العلاقات التي تربط بين مخفيات القول الشعري ، عبر تعقب سيرورة المعنى ، أي عبر اقتفاء حركة السيميوزداخل النص [3].

وإن هذا البحث المتواصل في سيرورة السيميوز ، عبارة عن أسئلة واحتمالات متعلقة بطريقة إنتاج المعنى داخل الخطاب الإبداعي [4].

فإذا كان المعنى هو محمول النص ، فإن السيميائية أولت القارئ عناية كبيرة لذلك فإن منهجية المقاربة السيميوطيقية عبارة عن مجموعة من التساؤلات والاحتمالات المتعلقة بطريقة إنتاج المعنى داخل الخطاب الإبداعي ، بوصفها بحثا في المعنى' لا من حيث أصوله وجوهره ، بل من حيث انبثاقه عن عمليات التنصيص المتعددة ، أي بحث في أصول السميوز (السيرورة التي تنتج وفقها الدلالات)..."[5]

ولعل البعض يتساءل من هنا وهناك عبر الكتابات الدارجة في الكتب والمجلات' بأننا أصبحنا نستنسخ ما ينتجه الغرب أو الآخر ، وأننا نطبق المناهج الغربية دون فائدة ، ونكره النص ، ونحمله ما لا يطيق .

لقد وجدنا إجابات عن هذه الأسئلة في كتابات بعض النقاد والباحثين 'الذين يؤمنون بحياة الكتابة الإبداعية والنقدية ، ففي نظر هؤلاء أنه " إذا كان هذا التنوع في المناهج النقدية دليلا على خصوبة العقل الإنساني ورفضه الثبات ، فإنه في الوقت نفسه دليل على التمدد والانفتاح، وخصب الحقل الأدبي الذي تشغل فيه تلك المناهج[6] 'وتصبح

---

[1] ينظر : سيمياء الموت ، مرجع سابق، ص 19 ، نقلا عن :المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي 'يوسف الاطرش ص146.

[2] ينظر : المرجع نفسه : ص 19 .

[3] ينظر : ياسر عثمان 'الانتهاك ومالات المعنى'قراءة سيميائية في الخطاب الشعري الحديث'مرجع سابق ص65.

[4] ينظر: المرجع نفسه'ص65'66'نقلا عن سعيد بنكراد'السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها 'دار الحوار'سوريا 2005'ص12.

[5] ينظر : المرجع نفسه' ص 65- 66 نقلا عن : سعيد بنكراد السيميائيات : مفاهيمها وتطبيقاتها ، ص12.

[6] ينظر : محمد القيسي'سيمياء الموت'مرجع سابق ص17.

الحاجة بإزاء ذلك إلى أدوات جديدة في الفحص والوصف والتحليل ضرورة لابد منها لحياة الكتابة النقدية نفسها [1] وهي تستعين بقوة المنهج ، وشمولية الرؤية وصولا إلى أمثل قراءة ممكنة للنصوص الإبداعية ، وأكثر و أفضل حر وجمالي للظواهر الأدبية في سياق حركية الأدوات النقدية في التحليل والتفسير والتأويل[2].

إن منهجية المقاربة السيميوطيقية عبارة عن قراءة إنتاجية ، تبدأ رحلتها بالبحث عن المعنى الغائب أو العميق [3]'وهي عبارة عن تأمل عميق في الشكل النصي المتفجر ،الذي يفجره القارئ بقراءة دوال النص كعلامات تحيل على دلالات متعددة ومختلفة (يولدها القارئ) [4].

القراءة السيميوطيقية : آليات البحث والاشتغال:

تبحث القراءة السيميوطيقية عن مولدات النصوص وتكوناتها البنيوية الداخلية، تبحث عن لا نهائية الخطاب ، وتسعى إلى اكتشاف البنيات العميقة الثابتة.

السميوطيقا لا يهمها ما يقول النص ، ولا من قاله ، بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله؟

إن ما يهم السيميوطيقا هو شكل المضمون [5]' ومن الباحثين من عد القراءة السيميوطيقة قراءة شكلانية للمضمون ، بمعنى أنها تمر عبر الشكل لمساءلة الدوال، من أجل تحقيق معرفة دقيقة بالمعنى[6].

إن القراءة النقدية المعاصرة قراءة واعية ، قائمة على رؤية واضحة ، ومنهج فاعل تحول إلى نوع من القراءة العميقة ، المتشبعة بأسس معرفية وفلسفية تعمق الرؤية وتضاعف القيمة[7].

---

[1] ينظر : المرجع نفسه ، ص 17'نقلا عن 'مالاتؤديه الصفة المقتربات اللسانية والأسلوبية والشعرية 'حاتم الصكر 'دار كتابات 'بيروت'ط1'1993'ص7.

[2] ينظر : المرجع نفسه ص 17 .

[3] ينظر :يوسف الأطرش'المقاربة السيميائية في قراءة النص الأدبي 'جامعة سطيف'الملتقى الوطني الأول'السيمياء والنص الأدبي ص147 .

[4] ينظر : المرجع نفسه ص146.

[5] ينظر : سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي ، تأليف عبد الناصر حسن محمد ، كلية الآداب ، جامعة عن شمس ، دار النهضة العربية 2002، ص 16 نقلا عن : جميل حمداوي السيميوطيقا والعنوان : مقال بمجلة عالم الفكر ص 79.

[6] ينظر: المرجع نفسه ص17.

[7] ينظر : عضوية الأداة الشعرية ، محمد صابر عبيد ، ط1 ، 2016.ص10.

كما أن وعي نقادها العرب بالمناهج الغربية شكل لديهم فلسفة تخصيب التجربة النقدية ، وتوسيع مفهومها على النحو الذي يناسب وظيفتها الجديدة التي تتعدى حدود العملية الأدبية ، حيث يتطلب منها تقديم تفسير وتحليل وتأويل للنصوص فقط[1].

[1] ينظر : المرجع نفسه ، ص11.

الفصل الثاني

الفصل الثاني:

القصيدة العربية المعاصرة:

فلسفة الإبداع والانتهاكات

إنّ الباحث عن سرّ الإبداع في القصيدة الشعريّة المعاصرة، أكيد أنّه على وعي ودراية بأنّ الإبداع لا ينطلق ولا يتأسّس من فراغ، فهو في نظر البعض " يقوم على أنقاض الاتّباع، ولهذا كان الشّاعر العربيّ القديم يحفظ وينسى، ذاكرته تختزن الشّعر لتنساه، فهو يوجده داخله لكي يخالفه ويغايره، إنّه يتّخذه منطلقا للبدء، وموضوعا للتّجاوز"[1].

وممّا لا شك فيه أنّ وجهات النّظر حول آلية إبداع الشّعر تختلف عند النّقاد والشّعراء، فمنهم من يرى في الإبداع أنّه "جدليّة حضور الذاكرة وغيابها، تأسيسها وتدميرها، وبغير ذلك يتكرّر المحفوظ كما هو، ليجد له مكانا جديدا فيما يكتبه، فيصبح كلّ شيء جديداً، وغريبا، ومدهشا، ما يدفعنا إلى البحث والنظر والملاحظة والاكتشاف"[2].

ومن الباحثين من يرى أنّ الكتابة مثل الحرية، بل هي لحظات يجترحها الكاتب[3]،أمّا **ريفاتير** فيعتبر لغة الشّعر "لغة مختلفة عن غيرها، عن الاستخدام العادي المألوف للّغة، لأنّ الشّعر في نظره قد يوظّف كلمات لا ترد في الكلام العاديّ، وغالبا ما يتميّز بنهج خاص، والفرق بين الشّعر واللاّشعر يتضح اتضاحا كاملا بطريقة تضمّن النص الشّعري للمعنى"[4].

إنّ الكتابة تجربة حضارية تمنح الأشياء نسقا عضويا تغذيه الذائقة الهندسية التي تمزج المعرفة بالخبرة، والإبداع بالتنظير والتطبيق، وهي كينونة وجودية تنقذ الكائن من قصوره وعيوبه وتعسّفه في الربط بين أحلام العقل الباطن، ونشاط العقل الواعي، والتوحيد بين الرؤية الذاتية، والتجربة الجماعية التي تبحث عن روافد تنظيرية تستنبط بها هيكلية بنائية تركيبية تعمّم رؤية تتبلور بخطاب تأسيسيّ تحويليّ يصدر عن عقل منظّر يبحث عن شكل متلاحم، متناسق بتكوين يعادل تجربة تتضمّن فلسفة منهجية لها وجودها الموضوعي الذي تؤديه الجمل التي تكتسب شحنتها الدلالية حسب تنظيمها

---

[1]ينظر: عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، سلسلة الدّراسات النقديّة 7، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1987،ص 8-9،المقدمة: عبد الكريم برشيد.

[2]المرجع نفسه: ص 8-9،المقدمة.

[3]ينظر: رولان بارث: الكتابه في الدرجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضري، ط 2002، ص25

[4]ينظر: أنظمة العلامات في اللّغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، إشراف سيزا قاسم، نصر حامد أبوزيد، دار العالم العربي، القاهرة (سيميوطيقا الشعر، دلالة القصيدة) مايكل ريفاتير، ترجمة فريال جبور ي غزول، ص 213-214.

السياقي، وتموجها الصوتي، والتي لها وظيفة عضوية تواصلية تمنح المفاهيم دلائلية حسيّة، تصوّر المستحيل ممكنا، والممكن مستحيلا، هدفها المعرفة التي توافق قانون التطوّر الذي يؤلف بين المتناقضات والواقع، والخيال برموز لغوية، لها بعد رمزيّ بوجودها بالقوّة، وبعد مكاني بوجودها بالفعل الذي يمنحها دلالة قيميّة، وآفاقا تجريبيّة[1].

إن الدعوة لدخول فضاء الإبداع الشعري، هي دعوة للتعرّف على آليات وقوانين الكتابة، لاكما يزعم صاحب مقدّمة كتاب "أسئلة المسرح العربي" (عبد الرحمن بن زيدان)، بأنّه "... يمكن أن تكتب عن الشّعر وأنت لست بشاعر..."[2]. وربما تأثّر هذا الأخير بالمسرح جعله يقتفي أثر حكم قيميّ مسبق لا أساس له من الدّقّة، والصحّة، واليقين، ويتّضح ذلك جليا من خلال زعمه بأنّه "لا يمكن أن تكتب في المسرح، وعن المسرح إلاّ من داخل المسرح..."[3].

إنّ تطوّر الكتابة الشعرية يشهد أن المبدع هو الإنسان الذي ظلّ يمشق الحرف في مختلف البقاع، حيث ابتدع لغة، ولعلّ القارئ يدرك ما للّغة من مكانة بين الأحداث الإنسانيّة "فهي نظام من العلامات التي تعبّر عن أفكار... اللّغة مماثلة للكتابة وأبجديّة الصّم والبكم، والطقوس الرمزيّة، والأشكال، وصيغ الاحترام والإشارات العسكريّة"[4].

وكانت البداية تعنى باستعمال اللّغة (عند الإنسان) في إطار نفعيّ مباشر، ومع تقدّم الإنسان وتطوّر وعيه وحياته، أصبح من الممكن استخدام اللّغة جماليّا، فظهر الإبداع الأدبيّ، والشّعري على وجه الخصوص..."[5].

إن الكتابة تجربة وسفر ورؤية، فحين يكتب شاعر نصّه "... يتحرّك صوب تجربة ما، صوب حالة / موقف، سفر في عالم تتخاصر حوله رؤى تضيئه، أن يكتب الشارع معناه أنّه يتلو مكامنه، ويقرأ ما وراء الحواس... إنّ النصّ الشّعري قراءة في العالم قبل

[1]مجلة،السعودية: علامات في النقد،العدد 1/56،يونيو 2005،النقد و النص، سلطوية الفكر و جماليات الوعي: شريف يشير أحمد.
[2]ينظر: أسئلة المسرح العربي: مرجع سابق،ص 7،المقدمة،عبد الكريم برشيد.
[3]ينظر: المرجع نفسه،ص 7.
[4]ينظر: دروس في علم اللّغة العام: فرديناند ديسوسير، ترجمة: عبد الرحمن أيوب،ص 149.
[5]ينظر: رمضان الصباغ،الشعر العربي المعاصر: دراسة جمالية (الفصل الأول)،ط 1، 1998،دار الوفاء،د ص.

أن يتحوّل إلى كتابة عنه"[1] ’والعالم هو كون الشّاعر، كون الذّات الشّاعرة، تتحرّك فيه، وترتقب، وتترصّد[2]’فبأيّ روح يغني المعذبون؟ وبأيّ لسان ينطق الموتى؟.

من الباحثين والنقّاد، من قدّم تصوّرات ذات أهميّة بالغة حول موضوع اللّغة الشّعريّة وأهميّتها، لذلك فإنّ الإبحار في مكامن اللّغة الشّعريّة قد يدفع القارئ إلى طرق أبواب كثيرة، بسبب تقوقع اللّغة داخل إطار (الخطاب الشعري) المنتمي بدوره لمُنشئ من الطّراز الشّعريّ، الذي يفرز في نهاية العمليّة الإبداعيّة نتائج خاصة للّغة تخصّ الخطاب المعيّن للمُنشئ المعيّن[3].كما أن الظُّروف التّوظيفيّة لعناصر اللّغة تختلف من الشّعر إلى النّثر[4].

إنّ ما يمنح لغة الشّعر قيمتها هو الشّاعر، وحينما نتحدّث عن القيمة فنحن أمام موضوع الجودة من حيث إيصال الرّسالة إلى القارئ، وهي " عرض المعاني سواء بالإيضاح المباشر، أو عن طريق التّكثيف الدّلالي للمعاني التي تنتمي إلى الصّورة الشّعريّة المشحونة بالإيماءات والرّموز الواقعيّة، أو السرياليّة المهمّة"[5].

إنّ لغة الشّعر تتميّز بتكثيفها الدّلالي، الذي عدّه البعض أسمى عناصر الشّعر "التكثيف الدلالي يعدّ العنصر الأسمى للشّعر، لأنّه يحقّق درجة من المتانة والإبهام بحسب ثراء اللّغة من ناحية الدّلالات داخل النّص، وهو ينتج من الإيحاء الشّعري الصّادر من الألفاظ، ومن التّركيب الشّعري[6].

الشّعر تجربة حسيّة الاكتشاف الأبديّ في المجهول، وما جدوى الشّعر إذا لم يكن تواصلا جنونيا لخرق ظلمة المألوف بقناديل المخيّلة؟ وما معنى الشّعر بلا أسئلة مرعبة حدّ الذّهول؟ إنّه اشتغال وجدانيّ فلسفيّ، بحثا عن أسرار دائمة الضّياع[7].

---

[1] ينظر: عبد الله السمطي: أطياف الشعرية: مقاربات وصفية سيميائية لقصيدة الحداثة،د.ت.ط، 1997،المجلس الأعلى للثقافة،ص 05، (الاستهلال).

[2] ينظر: المرجع نفسه ،ص 5.

[3] ينظر: منال نجيب العزاوي: ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي، الفصل الأول، ص 20، د.ت.ط.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 20.

[5] ينظر:منال نجيب العزاوي :ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي ،مرجع سابق، ص 20.

[6] ينظر:المرجع نفسه، ص 20، د.ت.ط.

[7] ينظر: علي شبيب ورد: دهشة القراءة الأولى: مقتربات نقدية في تقنيّات الشعر العربي والكوردي المغاير، رند للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2010، ص 15.

إنّ هذا التّوجّه قد يومئ إلى ما يميز لغة الشّعر عن غيرها من اللّغات، إذ أنّ لغة الشّعر، لغة المُنشئ (الشاعر) " تحمل مشاعره، وعواطفه، وأخيلته الممتزجة بالواقع وغيره' لتصبح هذه اللّغة ترجمانا ومرآة صادقة للكشف عن الملامح النّفسيّة الدّفينة التي يشعر بها الشّاعر تجاه تجربة ما"[1].

بل إنّ "أكثر الجوانب وضوحا في لغة الشّعر، هو ذلك الذي يتجلّى في تنظيم النّص، بحيث يجعله مختلفا اختلافا كبيرا عن النّثر والكلام العادي..."[2].وإنّ كتابة الشّعر ليست بالأمر السّهل كما زعم البعض' الشّعر " تجربة إبداعيّة لها مكوناتها الذّاتية بنائيّا ودلاليّا، بل هناك من يشبّه القصيدة أحيانا بشجرة، والشّاعر بنهر'وحده الشّاعر يحمل همّ الشّجرة، ويرويها من أمواج روحه"[3].

الشّعر لا يعرف الحدود " ليس للشّعر حدود يقف عندها لطغيان عواطف الانزياح العاطفي المتمرد على كل العوائق الزمكانية، إذ أن القارئ قد يعاني، لما يجده من صعوبات دخول بيت القصيدة، أو الوقوف عند عتبتها، إذ عليه أن يتوشّح برداء من عبق إنساني كي يحقق اتصالا عميقا مع ما وراء بُنى النص المنظورة "[4].

إنّ المفهوم المعاصر للشّعر، وفلسفته الخاصّة جعلت النقّاد في حيرة من أمره، فأيّ قراءة ننهج؟ لكي نصل إلى المتخفّي وراء جداريّة القصيدة، إذ ليس القراءة الجادّة رغبة عابرة لقتل الوقت، أو لكسر الملل الذّي عادة ما يلازم إنسان العصر، الهدف يتلخّص في كيفية فهم رؤية الشّاعر المتخفيّة في النّصّ الشّعري[5].

إنّ مهمة الشّاعر ليست بالأمر الهيّن، فهو " الغريب، المتأمّل، رؤيويّ في وجود عَصيّ، يأبى كشف أسراره أمامه بسهولة، فينأى عنه بعيدا فيما وراءه، متماديا بالتّساؤل، عازما على التقصّي، مارّا بقارّات ومحيطات، فارضا عليها مراميه، ومقترحا تصوّراته عن كيفية تحوّلها إلى تشكّلات مغايرة، هذا طريق الشّاعر الجادّ، رحّال متفرّدٌ يبحث عن مناطق اشتغال جديدة أقلّ ألفة، وأكثر غرابة، وإنّ سيرورة

[1] ينظر: منال نجيب العزاوي: ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي والنقدي (الفصل الأول)،مرجع سابق. للإشارة: تستعمل الكاتبة كلمة المُنْشِئ بدل الشاعر، لكن الشاعر أقرب إلى القارئ من المنشئ.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 20.

[3] ينظر: علي شبيب ورد: دهشة القراءة الأولى، مرجع سابق، ص 120-121.

[4] ينظر: علي شبيب ورد: دهشة القراءة الأولى، مرجع سابق، ص 81.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 81.

اشتغال الشّاعر لا يمكن أن تستمرّ إلّا إذا كان الشّاعر صاحب مخيّلة خصبة دائمة التّلاقح[1].

وفي هذا الخطاب إشارة إلى فعل القراءة المشكّل للزّخم المعرفيّ، الذّي من خلاله يكتسب الشّاعر ملكة " لخلق سياقات شتّى تسهم في تخليص المُنجز (النّص) من أسباب وهنه، وخموله"[2].

إنّ الحراك الأبديّ لسيرورة اشتغال الشّاعر، وبحثه الحثيث في المجهول عن الكنه عبر تحوّلاته الغير قارّة،المتناسلة، يستدعي قراءة لا تَركُن لما مضى، ولا تتبنّى وصايا أبداً، فدوّامة المغايرة لا يمكن اللّحاق بها إلّا بذائقة تجرّدت من ثوابتها، وتعطّرت بعبق لحظة التّلقّي[3].

وإنّ المتعمّق فيما سبق ذكره فهما وتحليلا، قد يتوصّل إلى نتيجة فحواها أنّ الكتابة الشّعريّة، منذ مطلع القرن العشرين، شهدت تنوعا كبيرا، لاسيما " تحت تأثير التّحديث الرّومنسي، هذا التّبديل والتّحويل، لم يكن مجرّد تنويع على أصول الشّعر العربيّ القديم، أو فروع منه، بل كانت رغبة عاتية في الخروج عن طرائق العرب القدامى، وهو خروج نادى بتغيير مفهوم الكتابة، وطرائق إنجازها من أجل بعث المغاير، والمختلف"[4]

إنّ التغيير الذّي شهدته القصيدة، أسهم بشكل مباشر في تشكّل خطاب نقديّ جديد، حيث " أخذ الخطاب النّقديّ المعاصر في التّشكّل منذ اللّحظة التي بدأت فيها ملامح الكتابة الشّعريّة تشهد نوعا من التّبديل والتّحويل، تحت تأثير الرّومانسية"[5].

فبدأت الدّعوة إلى تحقيق هذا الطّموح، والرّغبة في إنجازه في كتابات الرّومانسيّين الأولى، وظلّت تتواصل إلى الآن مع جماعة قصيدة النّثر،وظلّ هذا الطموح يمثّل الهاجس الذّي يدير الخطاب النّقديّ لحظة تعامله مع الممارسات الشّعريّة، وجاءت في شكل حرص على هدم التّوجّه التّقليديّ الإحيائيّ، وتجاوز الشّعر القديم، وتجلّت في

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 81.
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 122.
[3] ينظر: علي شبيب ورد: دهشة القراءة الأولى، مرجع سابق، ص 7، المُفتتح (المقدمة).
[4] ينظر: المتاهات والتلاشي، مرجع سابق، ص 17.
[5] ينظر: المتاهات والتلاشي، مرجع سابق ، ص 17.

شكل خافت في نقد العقّاد لشوقي، وتهجّمه عليه، كما لو أنّه مجرّد نقد للتوجّه التقليديّ الإحيائيّ.

أمّا الشّابي فقد دفع بفكرة هدم الشّعر العربيّ إلى المنتهى، وتجلّى ذلك من خلال كتابه (الخيال الشّعري عند العرب)، كما لو أنّها نوع من النّدب، والنّوح على الذّات، وهي تحاول أن ترمي الشّعر القديم في العتمة وتمحو ما علق منه في ذاكرتها.

وإنّ هذه السلسلة من الانتقادات يصفها البعض "بالطابع الانشقاقي"[1]، الذي سيؤدّي بعدها إلى أزمة في الخطاب النّقديّ المعاصر، ما وسمه النقّاد ب: "اضطراب الأنساق المعرفيّة في النّقد العربيّ المعاصر" ،حيث نتّجه للنّقل عن الآخر دون الإبداع والتّجاوز، وهو ما يسمّى بالخطيئة، لأنّ نتائج النّقل قد تتفرّع إلى تكرار وفوضى، وإهدار للجهد المبذول[2].

إنّ الخلل الذي أصاب بنيتنا المعرفيّة سببه الإبدالات التي شهدتها السّاحة النقديّة العربيّة المعاصرة، نظراً لاستجابة كثير من نقّادنا للتّنظير الغربي (المصدر الأساس للإبدال)، فكان ذلك بمثابة أنموذج معرفيّ مركزيّ في النّقد العربيّ المعاصر.

ولقد أثبت عدد من النقّاد أنّ ذلك الأنموذج الغربيّ وبتلك الطريقة في النّقل، قد أحدث خللا في مسيرتنا النّقديّة التي اتّسمت في جلّ مراحلها بالانقطاع والإلغاء اللّذين سادا التّجارب النّقديّة، نظرا لتلك الإبدالات المبتسرة التي لا تحرّكها ذات عربيّة ناقدة في علاقتها الإيجابيّة، وتفاعلها مع الآخر.

لقد تولّد عن الإبدالات العليلة في السّاحة النّقديّة العربيّة المعاصرة أزمة مؤسّسة نقديّة في العالم العربي " فهي لا تسمح للمجتهد إن أصاب أو أخطأ أن يناقشها، لأنّها محكومة بصدى معرفيّ مزدوج، في التّعامل النّقديّ السّلبيّ مع الموروث الغربيّ (**الإرث المقدّس**) في نظر بعض النّقاد، لا يمكن لأحد أن يناقشه أو يجدّد فيه، أو يتعامل معه

[1] ينظر: المتاهات والتّلاشي، المرجع نفسه ، ص 19.

[2] ينظر: النّقد العربي المعاصر: دراسة في والمنهج والإجراء، حسن يوسف، ط1، 2016، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، المقدمة، ص 2.

بأسئلة الواقع المعاصر! وجانب آخر من النّقد المعولم، ما وسمه النقّاد متاهات النّقد المتأثّر الخاضع المعتمد على المناهج الشكلانيّة[1].

إنّ النّتيجة الحتميّة وراء هذه الممارسات النقديّة الموصوفة بالإبدالات العليلة، أحدثت قطيعة بفعل الخلل المعرفيّ، والنّتيجة هي اغتراب النّقد عن النّص الإبداعيّ، وعن المتلقيّ نفسه[2]،وهذا يعني غياب الرّقابة عن الأعمال الإبداعيّة، أمّا الإبدال في النقد الأوروبيّ " فوليد تحوّل طبيعيّ أساسه التطوّر الذّاتيّ، الخاضع لكينونة حضاريّة غربيّة"[3].

لقد قطعت القصيدة العربيّة أشواطا بعيدة على مستوى اللّغة والمضمون، والبنية والشّكل والإيقاع، وفرضت نفسها على مسار الحركة الشّعريّة المعاصرة[4]،وقد مرّت في مسيرتها الشّعريّة الطويلة بتحوّلات شكليّة كثيرة تتباين مراياها في قوّة هيمنتها على الذائقة العربيّة والزمن العربيّ، فقد انتشرت القصيدة العربيّة الحرّة قصيدة التّفعيلة، وضخّت لنا آلاف الشّعراء الذين عجّلوا في وضعها موضع المساءلة الفنيّة، لتتقدّم قصيدة النّثر مغمورة بالإشكاليّات والأسئلة السّاعية لافتتاح مستقبل مزهر للقصيدة العربيّة الحديثة[5].

إنّ النصّ الأدبيّ عملية إبداع، وفق فكر وأسلوب مبدعه، في إطار زمكاني عمل وظيفة قائمة على التّواصل مع المتلقّي[6]،وقد يكون فضاء سابحا، ووجودا عائما، والنصوص شوارد [7]، لذلك فإنّ هذه الطّاقة الإبداعيّة بحاجة إلى اكتشاف وتفسير، إلى سبر أعماقه، إلى قراءة تفرض على ممارسها معرفة الأدوات المنهجيّة التي يمكن استخدامها[8]،وبخاصّة حينما يتعامل القارئ، ومن يحاول ممارسة آليات التّحليل على

[1] ينظر: المرجع نفسه ،المقدمة، ص 2-3.
[2] ينظر: النقد العربي المعاصر: دراسة في المنهج والإجراء ، المقدمة، ص 4.
[3] ينظر: المرجع نفسه، المقدمة، ص 4.
[4] ينظر: خالد سليمان: الجذور والأنساغ، دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، كنوز المعرفة، ط 1، 2008، المقدمة، ص 9.
[5] ينظر: محمد صابر عبيد: تجليات النص: اللّغة، الدلالة، الصورة، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط 1، 2014، المدخل، ص 9.
[6] ينظر: ظاهر محمد الزواهرة: التناص في الشعر العربي المعاصر، التناص الديني أنموذجا، د.ت.ط، ص 23.
[7] ينظر: المرجع نفسه ، ص 23، نقلا عن الغدامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، ص 26.
[8] ينظر: المرجع نفسه، ص 23.

الخطاب الشّعريّ من نصّ شعريّ معاصر ينطوي في تشكيله المرآويّ على مضمون شكليّ، وشكل مضمونيّ، حيث تتآلف العناصر التركيبيّة في هذا النصّ تآلفا مرآويّا يشحنه التّخييل بقدرة فريدة على إعادة تشكيل المختلف والمتباين في إطار وحدة متصالحة تنغمس في مشترك الذّات الشّاعرة، وتذوب في الإشاعات التي يعكسها التّشكيل، حيث يوفّر فضاء الحريّة مناخا صالحا للخلق والإبداع[1].النصّ الشّعريّ اليوم: " تجربة إبداعيّة مركبّة لا يقدم الشّاعر على شرحها، أو تحليلها، إنّما يعكسها عكسا مرآويّا، وشاملا، ومستقلا، وربما استحقّ هذا النصّ ما استحقّه من مكانة بين القرّاء بفضل الشّاعر الجوّال بقناديل المخيّلة، نظرا لزخم الصعوبات التي يعيشها هذا الشّاعر المعاصر، واستعصاء أسئلتها، فهي تضعه في مفارقة عميقة الخصوبة، شائكة التّشكيل، تتمظهر من خلال ضغط العصر بمعطياته الإنفوميديّة الهائلة إلى ميادين عمل المخيّلة المكتظّة بالمرايا التي تكثّف وتضاعف وتعكس وتغري، وهو ما يخلق نوعا من التحدّي المتواصل لحساسيّة التّخييل في قدرتها على فكّ الألغاز، وفتح الشّفرات، وبثّ روح الألفة في المتناقضات"[2]،فالشّاعر المعاصر يصارع اللّاوجود على أن يمنح وجودا، ويقرع الصّمت، ليُجيبنا موسيقى[3]،وإنّ سرّ الإغراء في القصيدة المعاصرة يكمن في تعدّد الزّوايا في فضائها، ما ينعكس على الموضوع الشّعريّ، بإشكاليّاته الثّقافية والنّوعية، فتنتج صورا مكتظّة مشحونة بالإدهاش، تغذّي فضاء التّخييل بالحياة الشّعريّة، والشّكل الشّعريّ، والحساسيّة الشّعريّة[4]،ولعلّ الشّكل " من أخطر التشكّلات الفنيّة التقانية الحاسمة لشعريّة القصيدة، بوصفه مقياسا مرآويّا، وهو نتيجة أفرزها كيان ثقافيّ، ومعرفيّ عبر فعاليّات وأنشطة متعدّدة وواسعة، بحيث يتحوّل إلى مبنى عام يقع ضمن حدوده وداخلها النّشاط الشّعريّ كلّه"[5].

وإنّ هذه القصيدة لتستحقّ عناية ونهوضا بها، لكنّ الواقع، واقع الممارسة النقديّة التطبيقيّة العربيّة، لا يعكس ذلك، فهو في نظر البعض " مرتبك ومراوغ، وهو الأمر

[1]ينظر: محمد صابر عبيد: تجليات النص الشعري: اللّغة، الدلالة، الصورة، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط 1، 2014، المقدمة، ص 1.

[2] ينظر: المرجع نفسه، المقدمة، ص 2.

[3] ينظر: المرجع نفسه: المقدمة، ص 2، المقولة للشاعر الصيني "لوتشي".

[4] ينظر:المرجع نفسه ، المدخل النظري.

[5] ينظر: المرجع نفسه، المدخل النظري.

الذي يفجّر استفهامات عديدة متزاحمة في رؤوسنا، ولاسيما بعد بزوغ شمس الاتّجاهات النقديّة، التقليديّة، وسيطرة الاتّجاهات والمناهج الحديثة، بداية بالأسلوبيّة والبنيويّة، التي تقلّدها العرب في قراءاتهم المختلفة"[1].

الأمر الذي دفع بعض النقّاد إلى التّساؤل عن جدوى هذه المناهج النقديّة[2]، وهل هي تعبير عن استلام علمي لمرجعيّات الآخر؟

لكنّ صاحب هذا الرأي لا يقدّم بديلا نهتدي إليه في قراءتنا لمثل هذه النّصوص الإبداعيّة الزّاخرة،وهل أزمة النقد العربي التطبيقيّ، امتداد لأزمة مجتمعاتنا العربيّة[3].

إنّ القصيدة المعاصرة كما نشهدها اليوم في تنوّع شكلها ومضمونها تحتاج إلى قراءة واعية، ومعنى ذلك أنّ هذا النّص الجديد يحتاج إلى وعي نقديّ باعتبار أنّ النّقد" رؤية منهجيّة، وفلسفة تأويليّة،تحليليّة،فالوعي النقديّ يحوّل وجود النصّ تحوّلا جدليّا من وجود ساكن إلى حركة تتعاضد فيها فلسفة التّأويل مع التّشكيل،وهو– الوعي النقديّ– لا يحلّل النصّ بأنماط مسبقة، وتصنيفات جاهزة تحكمها وصايا تقويميّة، بل يحاور النصّ بعد أن يتقرّر وجوده الذي يحتقب دلالات تكوّن بنيته اللّغويّة، فيبثّ فيه لغة تتوالد علاقات غيابيّة،تتساكن في الشّبكة التّوزيعيّة للعلاقات الحضوريّة، التي تتفحّص مقوّماتها الذّاتية،ويؤسّس عالما يعكس العالم الموجود وبديناميّة لغويّة ترفض الثّبات والسّكونيّة[4].

إنّ النّقد الواعي يحاور النصّ دفعا للوقوع في الوعي الزّائف بتأثير سلطويّة المبدع، ويُخضع بناه الفكريّة، والشّكليّة للتّأويل الذي تسيّره السّلطة المعرفيّة[5]،وإنّ القارئ الواعي في نظر النّقاد هوالذي" يمنح النّص قيمته التي يراها فيه، بممارسة قرائيّة تحويليّة تنفي/تلغي القوليّة المسرطنة إلى التّماهي، والتّمايز بمعرفة هيكلة النّص، فيتحوّل النّص (بالنّقد) من أصوليّة المصدر إلى حواريّة الهدف، لتوليد مرادفات وعناصر شكليّة، ووحدات دلاليّة تخلق تكافؤا شكلانيّا بينهما بالسّياقات المفسّرة، إذ

[1]ينظر: محمد نجيب التلاوي: تجديد الخطاب النقدي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط 1، 2009. ص 10.
[2]ينظر: المرجع نفسه، ص 10.
[3]ينظر: المرجع نفسه ، ص 10.
[4]ينظر: مجلة السعودية: علامات في النقد، العدد 1/56، يونيو 2005: النقد والنص، سلطوية الفكر وجماليات الوعي، شريف بشير أحمد، ص 142-143.
[5]ينظر: المرجع نفسه، ص 145.

تظهر العلاقات بين النّص (الخطاب الجمالي)، والنّقد (الخطاب المعرفي) على أنماط من الصراع،والحوار،والتصادم،وتنطوي على أطياف من الأفكار، والمعاني، والانزياحات،والمفاجآت،وتختلط فيها الألسن والأعراف، والثقافات، وتتنوّع فيها المصادر الجماليّة للذّات، والرؤية،وإنّ أهميّة الوعي النقديّ للنّص الأدبي تكمن في وضوح الآليّات المتّبعة لتفسير النّص، حيث أنّ القارئ ينظر إلى النّص بوعيه، ومرجعيّاته، وثقافته"[1]، أمّا النّص فهو غامض، يتميّز بلغته الخاصّة التي تختلف عن لغة القارئ، فلغة القارئ مغايرة أسلوبيّة للغويّة النّص المنفلتة من الحضور إلى الغياب المشحون بدلالات مضاعفة، وتتحرّك من معياريّة المعجم بسياقيّة دلائليّة تتنوّع فيها الدّلالات التي يضمّها العنصر اللّسني الذي ينتهك المألوف، أما لغة النصّ فكيان تغلّقه التّجربة، ومنتج ثقافيّ يجسّد المسكوت عنه، وإشارات لغويّة، وأدبيّة وجماليّة متكاملة، تشير إلى إشارات، خيوطها منسوجة بتوليفة متناسقة، تتداخل معها قيمُها المعرفيّة[2].

إنّ العلاقة بين النّقد والنّص، علاقة تجاذب وتنافر "فالنّص غائر في سكونيّة مطلقة تؤسّس الحياة،قبل أن يبدع الناقد في إضاءته، وكشف المقنّع/المخبّأ فيه، ويخرق سكونيّته بحركيّة القراءة، إذ يشدّ النّقد النصّ إلى أنظمته المعرفيّة، ويهيمن عليه النّص بحركيّته الذهنيّة(هذا ما يؤكّد أن النصّ منفلت في طبيعته) حتّى يتمّ التفاعل والتّوازي، والتّوازن، والتحوّل من المكبوث إلى المعلن، ومن الصّمت إلى الصّورة، ومن السّكون إلى الحركة الضاجّة.

إنّ النّقد صورة من نظام معرفيّ له شبكة لغويّة تتعامل مع الأشياء بمبدإ العليّة، وتنطلق من النّص، وتعود إليه لتأسيس جدليّة متناميّة تتحرّى حقيقة الذّات، والوجود تجريبيّا بالتحوّل من تكثيفيّة التّركيب إلى التعبير في سيرورة عيانيّة.

النّقد يكشف توهّج النّص، وتدفّق التّجربة، ويوقظ الوعي، وعلاقة النّقد بالنّص ليست علاقة نفي أو مغايرة، بل هي علاقة حواريّة جدليّة، فهو يكشف خصوصيّة تبديل العلاقات التي يقوم بها المبدع، ويستخرج من باطن النص بناه المختفيّة التي تتحرّك في

[1]ينظر: مجلة السعودية: علامات في النقد،العدد 1/56،يونيو 2005: النقد والنص،سلطوية الفكر وجماليات الوعي، شريف بشير أحمد، مرجع سابق، ص 146.

[2]ينظر: المرجع نفسه،العدد 1/56،يونيو 2005: النقد والنص،سلطوية الفكر وجماليات الوعي، شريف بشير أحمد، مرجع سابق ، ص 146.

سياقية ظاهره، وينفتح بين كينونتين: النصّ الذي يمثّل الحضور/الوجود، والمتلقّي الذي يستوعب فاعليّة التحوّل الدّلالي ذهنيّا[1].النّقد يقدّم تشكيلا فكريّا في زمن دائريّ، معرفيّ يختلف عن تشكيل النّص في زمن الكينونة، ويحمل كينونة الإدراك الحسّي، ويسرد الممكنات المتمركزة في النّص[2].وإنّ الدارس المتفحّص لمسار النّقد الأدبي العربي يجد أنّ النّقاد العرب كانوا ينظرون إلى النصّ الأدبيّ بمنظار فاحص (المقاييس النقديّة)، وكان لإسهامات الأدباء والنقّاد في مجال التأليف أثرا جليّا في إثراء المكتبة العربيّة بكتب النّقد الأدبي إلى غاية العصر الحديث، الذي شهد تغييرا في قصّة الأدب العربيّ، لما أنتجته ثورة الاتّصال، وما رافق ذلك من تأثّر وتأثير بالحضارة الغربيّة، فتأثّر أدبنا ونقدنا، ونشأت الحداثة النقديّة[3]،ولم يلتفت نقدنا لنفسه ليسائل مقولاته، بل ظلّ رهينا بين إرث لم يستطع إعادة قراءته بمنطقيّة، ودخيل لم يقو على الاندماج فيه،حتّى بدا هذا النّقد وكأنّه يرتمي في أحضان التّجريد، ولا يمكن ربطه بأيّ واقع اجتماعي[4].

ومن أبرز ما سجّله النقّاد عن نقدنا العربيّ المعاصر أنّه "وليد صدمة، مقارنة بالنّقد الغربيّ الذي كان وما يزال يتجدّد من الدّاخل تراثه، ويعمل على تجديد هذا التراث بإعادة بناء موارده القديمة، وإغنائه بمواد جديدة،أمّا نقدنا العربيّ، فلا يستطيع التّفكير في موضوعه إلّا من خلال ما ينقله عن الآخر الماضي أو الآخر الغربيّ"[5].

إنّ أزمة نقدنا الغربيّ المعاصر في نظر البعض تشكّلت من خلال المثاقفة الغير واعية، حيث أصبح الحوار خلافا بدل أن يكون اختلافا، وأصبح التأثّر تبعيّة بدل أن يكون تبادلا، فيما أصبحت العلاقة مع التراث تقليدا بدل أن تكون اجتهادا[6]،وأبرز تجلّيات أزمة النقد العربيّ المعاصر تتمثل في الخلل المنهجيّ الذي يبدو واضحا من خلال

[1]ينظر:مجلة السعودية: علامات في النقد،العدد 1/56،يونيو 2005: النقد والنص، سلطوية الفكر وجماليات الوعي، شريف بشير أحمد، مرجع سابق، ص 145.
[2]ينظر:المرجع نفسه، ص 142.
[3]ينظر: علي حسين يوسف: النقد العربي المعاصر، دراسة في المنهج والاجراء، الدار المنهجية، ط 1، 2006، التقديم، ص 7 (عبود جودي الحلي).
[4]ينظر: المرجع نفسه، ص 7-8، التقديم.
[5]ينظر: علي حسين يوسف: النقد العربي المعاصر ، ص 8، التقديم.
[6]ينظر:المرجع نفسه، ص 8، التقديم.

الممارسة النقديّة تنظيرا وتطبيقا، حيث تفتقد إلى التصوّر النظريّ العربيّ، وتستند إلى تصوّرات نقديّة دخيلة، ممّا انعكس على الجانب التطبيقيّ.

هذا ما أدّى إلى قطيعة معرفيّة بين المتلقيّ، وتلك الممارسات النقديّة، وإلى فوضى منهجيّة امتدّت إلى القول بالتعدديّة المفرطة للمناهج[1]،ولقد فجّرت الإشكاليّة المنهجيّة تساؤلات أحدثت قلقا معرفيّا، وانعكست على المواقف من الذّات ومن الآخر، ورسمت صراعات، تمخّضت في مقولات الأصالة والمعاصرة، والتراث والغرب[2]،وإنّ جلّ ما وصف به نقدنا العربيّ المعاصر: "الإشكاليّة المنهجيّة"[3].

فعدم الوعي بمزالق الحداثة باعتبارها صياغة مفاهيم جديدة مع الأخذ بالحسبان الاختلاف بين طرفي التّفاعل الحضاري، لم نشهد ذلك في السّاحة النقديّة العربيّة، حيث انطلقت الحداثة العربيّة من فترة زمنيّة منفصلة عن سياقها التاريخيّ، علما أنّ اللّغة المستخدمة ليست لغتنا، ولا المفاهيم مفاهيمنا[4]، الأمر الذي جعل "الأرضيّة الثقافيّة التي تقف عليها الحداثة النقديّة تطغى عليها نزعة انتقائيّة، فأصبح النّقد العربيّ تلفيق منظّم، على مستوى التنظير أو الإجراء معا"[5].

إنّ النّقد يعالج المعاني، والعلم ينتجها، ومكانة النّقد بين العلم والقراءة[6]، وهو خطاب فوق خطاب، لغة ثانية، أو لغة واصفة (كما يقول المناطقة) تعمل، أو تشتغل على لغة أولى (أو لغة موضوع)، ويؤكّد ذلك **بارث** " يجب أن تحتسب الحركة النقديّة مع نوعين من العلاقات: علاقة اللّغة النقدية بلغة المؤلّف، وعلاقة اللّغة = الموضوع بالعالم، وإنّ احتكاك هاتين اللّغتين هو الذي يحدّد النّقد"[7].

---

[1]ينظر: علي حسين يوسف: النقد العربي المعاصر، دراسة في المنهج والاجراء، مرجع سابق، ص 10، المقدمة، نقلا عن: مقدمة في النقد الأدبي ص 395.

[2]ينظر: المرجع نفسه: ص 17، نقلا عن: المرايا المقعرة ص 98.

[3]ينظر علي حسين يوسف: النقد العربي المعاصر، نقلا عن: التحولات النقدية المعاصرة بين التلقي والتأويل: عبد الله الغدامي نموذجا (رسالة ماجستير)، المقدمة.

[4]ينظر: المرجع نفسه: ص 17، نقلا عن: المرايا المقعرة ص 98.

[5]ينظر: علي حسين يوسف،النقد العربي المعاصر، ص 17، نقلا عن: التحولات النقدية المعاصرة بين التلقي والتأويل، مرجع سابق.

[6]ينظر: مجلة السعودية: علامات في النقد،العدد55، م1،14 مارس 2005: عبد الكريم جمعاوي، الخطاب الواصف، النقد والقراءة، ص 404.

[7]ينظر: مجلة السعودية: علامات في النقد،العدد55، م1،14 مارس 2005: عبد الكريم جمعاوي، الخطاب الواصف، النقد والقراءة، مرجع سابق، ص 404، نقلا عن رولان بارث: النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 69.

لقد تغيّر مفهوم الشّعر اليوم ، وتغيّرت الذّائقة ، والذّات المبدعة في تيّار ما بعد الحداثة وقد أدت هذه المغايرة إلى تشكيل أوتشّكل قصيدة جديدة ، قصيدة ما بعد الحداثة ، فهي ليست دعوة إلى شيء أو تمرد على شيء ، أو هي موقف محدد إزاء شيء، فهي حالة من السيولة والتضارب ، والفوضى [1] لأنها ترفض العيش في أوهام أنّ هناك عالما موحدا متّسقا منسجما .

وممّا لا شك فيه أنّ التّجربة الشّعرية العربيّة الحديثة ، وبعد حركة البعث والإحياء، توجهت نحو حسم قضية حداثة الشعر العربي من خلال إحداث قطيعة على مستوى الأنمودج الشعري ذي البنية الإيقاعية الخليلية، وظلّت مبادرات التجديد الشّعري منذ ذلك الحين،تدور بشكل أو بآخر في فلك تقويض سلطة الأوزان التقليدية.

والواقع أنّ هذا المسار الذي قطعته القصيدة العربية في جانب كبير منه ، ما هو إلا ترسم للمسمار الذي قطعته القصيدة الغربية التي دشّنت بدورها قطيعتها المعلنة مع البنية النظمية التقليدية عبر مرحلتين أساسيتين هما :

الشّعر الحّر (la poeisie libre) وقصيدة النّثر (poeme en prose) وقد لعبت المثاقفة [2] دورها ما في انتقال هذا النّوع الأدبيّ إلى السّاحة الإبداعيّة العربية المعاصرة ، انطلاقا من التأثر بالآداب الغربية ، والأدب الفرنسي على وجه الخصوص ، حيث موطن النشأة الأولى [3]وقد كان لحركة حداثة الشعر أثر بارز في ميلاد هذه القصيدة في الأدب العربي.

---

[1] ينظر :علامات في النقد السعودية ، تحولات الصورة الشعرية في قصيدة ما بعد الحداثة ، أماني فؤاد ، 2009 ، ع70 ، مج 18 ، ص 84/71.

[2] المثاقفة : هي عمليات التبدل في الموضوعات والعادات والمعتقدات ، نتيجة احتكاك المجتمعات بالتقاليد الثقافية المختلفة, ويستخدم المصطلح أيضا للإشارة إلى نتائج هذه التبدلات (ينظر: علامات في النقد ، السعودية ، ع55، م 14 ، مارس 2005 ، محمود منقذ الهاشمي ، الهوية العربية واتجاهات النقد الجديد .

[3] ينظر :مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية ، فرحان بدري الحربي ، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر (العددان ، 3 ،4) المجلد 7 ، 2008 ص 42 نقلا عن قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا : سوزان برنار ، ترجمة زهير مغامس،دار المامون ، بغداد ، 1993 ص (27 ، 28).

تلك الحركة التي ظلت تبحث عن المدهش، والغرائبيّ في صراعها الدائم مع السابق والتقليدي ، في محاولة لرفض السائد ونفيه [1]، ومحاولة التّجديد في لغة الشعر ، وتحرير هذه اللغة من كل ما يعيقها عن استيعاب الفكرة أو يقيّدها [2].

وربما كان من أهم مفرزات الحداثة،هو ذلك السلوك الذي يعيد النظر في الأشياء من منطلقات تقويضية،وتفكيكية،ومراجعاتية، وواضح أنّ ملامح هذا السلوك أضحت حاضرة كذلك في الأنشطة الإنسانية الذهنية والإبداعية ، وأضحى منطق التجريب قناة محبذة ومغايرة ، من أجل ارتياد آفاق كل الممكنات المتاحة [3].

وبما أنّ الأمر كذلك فإن الشعر الذي يمثل ظاهرة إنسانية متحكمة تاريخيا في جانب كبير من الحساسية الجمالية للمجتمعات يجد نفسه خاضعا بدوره لهذا المنطق الحداثي ,القائم على مرجعية تفكيك النماذج الثابتة ذات الإمتداد التاريخي الأفقي ، ليس من أجل إعدامها أو نفيها ، بل من أجل إعادة هيكلتها في اتجاه بنينة جديدة[4].

إن الحداثة لا تريد شعرا موزونا مقفى ، لان الأوزان قيود ، وهي لا تريد لغة مثقلة بمقتضيات الإيقاع ، لأنه تشريط مسبق ، ونهج مرسوم. الحداثة تريد شعرا ذاهوية حداثية ، لا يرتهن من الناحية النفسية والوجودية والتاريخية لنظام أو نموذج مسبق، بقدرما يراود النماذج المنفتحة على المدى, والمنعتقة من سلطان الأوزان وقوالبها الضيقة ، لأن زمن الأوزان العروضية زمن أفقي, أما زمن الشعر فهو زمن عمودي[5].

[1] ينظر :مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية،فرحان بدري الحربي ،مرجع سابق ص42.
[2] ينظر :المرجع نفسه ص43.نقلا عن اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ،محمد رضا مبارك ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد ،1993،ص260.
[3] ينظر:علامات في النقد ،السعودية،مرجع سابق ،ع71.مج 18،نوفمبر،2010ص107.
[4] ينظر : المرجع نفسه ،علامات في النقد ،ص108.
[5] ينظر :المرجع نفسه ،علامات في النقد ،السعودية ،ص 108،نقلا عن : gaston bachelard.instan poetique et instant metaphysique in l intuition de l instant.livre de poche .essais .n 4197p104.

الحداثة تريد للشعر أن يكون مرآة لخلفياتها المناهضة لعقلية القيود، وذهنية الارتباطات اللامشروطة[1].ولقد رسمت الحداثة طريقا مغايرا للشعر يتلخص في مقولة : "الشعر هو حرية الفكر"[2].

إنّ الحداثة بمنحاها العولمي الكاسح،لا تحقق استمرارية منجزاتها ، إلاّ بتوجيه النّاس والأشياء والظواهر والمظاهرنحو معانقة روحها من حيث هي روح الاختراق المستمر ، والانعطاف المتجدد ، والخروج عن القوالب ومن هذه الزاوية تبدو قصيدة النثر ذات هوية هجينة ولعوبة ، إنها قصيدة العولمة بتعبير عز الدين المناصرة ،وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار قصيدة النّثر بمثابة تخثير للحظة الإبداعية الحداثية ، إنها توحيد للمختلف ، ومحو مسرف لنمطية النموذج الصافي (le modele pur) وإلغاء مقصود للهوية الشعرية الأنطولوجية [3] إنّها شكل أدبي خارج عن المعتاد،لأنّها في العمق من صميم لحظتها التّاريخية تريد أن يكون اختراقا لكل احتباس،ومراودة لكلّ ما هو طارئ وجديد[4].

فلسفة التسمية لقصيدة النثر العربية :

لقد تعددت التسميات والمصطلحات بخصوص هذا النوع من الكتابة الحامل لصفات الشعر والنثر في وقت واحد ، فجاءت تسميات عديدة : الشعر المنثور ، والخاطرة الشعرية ، والكتابة الحرة ، والقصيدة الحرة,وكل هذه التسميات ما هي إلا مقدمة لتكوين الظاهرة (قصيدة النثر)[5].ولقد وصف بعض الباحثين تسمية (قصيدة النثر) بالمغالطة التي أحدثت أزمة وصدمة لدى المتلقي ، ذلك الذي استقر في ذائقته ،

[1] ينظر : علامات في النقد ,السعودية ،مرجع سابق،ص108.
[2] ينظر :المرجع نفسه ص111 ,نقلا عن louis scuteneaire.mes inscriptions1943.1944.edition /labor 1990p209.
[3] ينظر :المرجع نفسه ص111.
[4] ينظر :المرجع نفسه ص 116.
[5] ينظر : مجلة القادسية ،كلية التربية ،جامعة ،بابل ،مرجع سابق ص42.

تفرقة حاسمة بين كل من الشعر والنثر ، وقد أحدث هذا التضايف بين مصطلحي (قصيدة ,والنثر) إشكالية تمثلت في انصراف الذهن إلى البحث عن خروج [1].

كما شهدت قصيدة النثر العربية في مسيرتها ارتباكا كبيرا، وبخاصة فيما اقترح لها من تسميات ،علامة واضحة على عمق الفوضى التي زرعتها في تمثّلات الشّعراء وغير الشّعراء : الشّعر المنثور،والنّثر الفنّي، والخاطرة الشعرية ، والنص المفتوح ،و النثر الشعري،و النّثيرة وغيرها.

الانتهاكات والتحولات في قصيدة النثر العربية :

الانتهاكات :

لقد ظهرت قصيدة النثر في زمن تميز بالتمرد والدعوة إلى التجريب ، والبحث عن أفق جديد ، زمن تميز بالوعي من قبل الشعراء والنقاد والمثقفين[2].

إنّها بطبيعتها تميل إلى تجسيم العالم،وانتهاك المعقول والممكن،وكشف حالات اللامعقول والممكن، إنّها تمرد ولكن ليس تمرد على أعراف وتقاليد موسيقية ، وإنّما تمّرد في المقام الأول على موضة شعريّة،رأى الشعراء فيها حاجة ماسة إلى البحث عن شكل يستوعب هذه الموضة التي تسعى لأبعاد اقتضتها طبيعة الحياة [3]، ولعله من المفترض قبل التساؤل عن انتهاكات قصيدة النثر ، ينبغي الإشارة إلى عامل التجريب بصفته " من العوامل المساعدة على هذا الانتهاك ، فالتجريب عادة ما يخترق المفاهيم السائدة[4].

ونظرا للطابع التجريبي الذي تميّزت به القصيدة، كتب أحدهم: **قصيدة النثر لا تعرف شيمة الوفاء**،كما أنّ هذا النّوع من الشّعر بالرغم من منجزه الإبداعي الشاهق لعدد من الأصوات في الوطن العربي،لا يزال نوعا عصيّا على أن يصل مرحلة

[1] ينظر :قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ،محمود إبراهيم الضبع ،مرجع سابق ص304.
[2] ينظر : قصيدة النثر وتحولات الشعرية للعربية ، محمود إبراهيم الصيغ ، مرجع سابق ص 304.
[3] ينظر:المرجع نفسه ص308.
[4] ينظر:المرجع نفسه ص309.

نستطيع أن نقول معها إنّه قد بلغ مرحلة الاستقرار ، وذلك راجع إلى كون هذه القصيدة نوع الشعر التجريبي بطبيعته ، بحيث لا يكف عن البحث لا يكف عن البحث ،ولا يتعب لحفر و استكشاف منابع جديدة لشكل ومضمون القصيدة والدهشة الشعرية .[1]

إنّها قصيدة لا تستطيع أن تعيش خارج التجريب موجة تمحو موجة ، وتؤلف بحورا من الأمواج المتجددة[2]،ولقد سعت قصيدة النثر إلى إيجاد طريقة مختلفة ، ليس فقط لرؤية العالم ،وإنما لرفضه، وتجاوزه،وإعادة بنائه،وأخضع الشعر لمختلف عناصر التجريب، بدعوى إخصاب النّص الشعريّ ، وانسحب طموح الشعراء إلى تحقيق أسمى مستويات التجلي،والقدرة على ابتكار الأشكال[3].

إنّ الباحث في موضوع الانتهاك يحقّ له أن يتساءل : ما الذي حاولت قصيدة النثر انتهاكه؟. لقد وجد هذا السؤال إجابات مختلفة ، أغلبها وإن لم نقل جلّها ،ذهب مذهبا واحدا،حيث حصرت الانتهاكات في ثلاثة مفاهيم انتهاك مفهوم النوع، وانتهاك مفهوم الشكل،وانتهاك مفهوم البنية الإيقاعية [4].

لقد أعلنت قصيدة النثر قرانا بين الشعري والنثريّ ، فغدت في نظر أصحابها من الخطوات المهمّة باتجاه الحداثة في الشعر العربي، وهي تسلك سبيلها الإبداعي.

كما تجاوزت حدود نظرية الأجناس الأدبية الضيقة ،إلى ما هو أدبي بمعناه الجمالي[5]،وزعم بعضهم : بأنها انتقالية ملموسة باتجاه ملامح الشعرية العربية الحديثة ، وهي خطوة ثانية في مجال بناء شعرية عربية معاصرة بقيامها على شرط التحديث الشامل بعد الشعر الحر الذي يغدو تجديدا تدريجيا عن التقليد الشعري المألوف.وإن ما يميّز قصيدة النثر العربية المعاصرة،أومشروع قصيدة النثر الحداثي، مخاطرتها

[1] ينظر : مجلة الفيصل ،العددان ،480،479،مرجع سابق ص32.
[2] ينظر : مجلة الفيصل .العددان 480’479 ،ص33.
[3] ينظر:إيمان الناصر،قصيدة النثر، التغاير والاختلاف2003،د.ت.ط ، ص13.
[4] ينظر:قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية،محمود إبراهيم الضبع ،مرجع سابق ص310.
[5] ينظر:مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية ,كلية التربية .جامعة بابل ,مرجع سابق بالذكر ص44نقلاعن في المرآةوالنافذة ،بشرى موسى صالح ،دار الشؤون الثقافية العامة ،بغداد 2001 ط1،ص167 .

لأول مرة في تاريخ الأدب العربي،بتجاوز مفهوم الشعر نفسه،وإعادة إخضاع اللّغة لمتطلبات المرحلة الجديدة لأجل التواؤم مع روح العصر،محاولة تغيير تراتبية العناصر المكونة للشعرية العربية مهملة بذلك العناصر الشكلية التي قر عليها النوع الشعري العربي لعصور طويلة متتالية [1].

ليجد القارئ نفسه أمام واقع عصري بديل،أمام شعرية الموقف والحال، شعرية نابعة من سياق تأليف الكلام لا من جسد الكلام مما يتضمنه من وزن وقافية[2].حقا فرضت قصيدة النثر المعاصرة سلطتها كواقع شعري ، وهي تطوير للقصيدة العربية . وقد جاءت كرد على قصيدة التفعيلة التي استنفذت كامل مؤونتها الشعرية ولم يعد لديها ما تعطيه[3].

ولم تعد قصيدة النثر المعاصرة بوصفها شكلا شعريا مكرسا بحاجة إلى اعتراف ، لأنها فرضت أنموذجا ، وأصبحت مهيمنة ، واسعة الحضوروالتداول [4]،لها فلسفة (في التعامل مع الواقع) ,كشعر جديد ، وفي ذلك إشارة لبداية تطوير حقيقي وجوهري للقصيدة العربية وللشعر عامة[5].

ولم يحفل أنموذج شعري بقدر عال من الاهتمام النقدي والإعلامي والثقافي عموما بقدر حفل أنموذج قصيدة النثر, فما حظي به من كلام ، وثرثرة وقول وتنظير وحوار لا يعادله أي أنموذج شعري آخر على مر التاريخ (تاريخ الشعر العربي) ,وتحول من موضوع فني إلى موضوع ثقافي إيديولوجي ينطوي على الكثير من التعقيد والإشكال[6].

---

[1] ينظر: مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية،ص44،نقلا عن مفهوم قصيدة النثر،فرزند عمر،عن موقع شظايا،(www.shathaaya.com).

[2] ينظر:المرجع نفسه ,ص.45,44.نقلا عن الشعر العربي في نهاية القرن ,مقدمة المحرر ,فخري الصالح ص6.

[3] ينظر:الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر،الكتابة بالجسد وصراع العلامات ،محمد صابر عبيد ،عمان ،دار غيداء،2016،ط1،ص17.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 16.

[5] ينظر:القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ،محمد نجيب التلاوي ,دار الفكر الحديث ,الهيئة المصرية العامة للكتاب ط،1.2006ص269,نقلا عن الشعر العربي الحديث،عز الدين اسماعيل، ص78.

[6] ينظر: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر، الكتابة بالجسد وصراع العلامات،محمد صابر عبيد ، مرجع سابق،ص13.

إنّ قصيدة النّثر العربيّة المعاصرة، قصيدة تتمظهر بأساليب لغوية متنوعة، تتحرر من أيّة ضوابط قبلية ،تضطهد حريّة الشكل،وفضاء اللغة في الحركة والتحوّل والصيرورة [1]. إنها قصيدة تبدو خيارا وحيدا ماثلا أمام الحداثة الشعرية ,بصدد الحفاظ على شكل شعري قابل للمقاومة والدفاع عن النوع[2].

إن قصيدة النثر العربية المعاصرة ، ليست مجرد تطور أو تجديد في الحركة الشعرية, بل هي ثورة جذرية على ما سبقتها من الأشكال الشعرية ومفاهيمها ، وهي شكل شعري مستقل عن الأشكال الأخرى ، ومنقطع عنها جميعا، موزونة كانت أم غير موزونة [3].

واستطاعت هذه القصيدة أن تحدث قطيعة ذوقية تحولت بفضلها وظيفة النص من الانشادية والحماسة ,إلى فاعلية الخلق والابتكار ، إنها جوهريا خلاصة ما يتطلع إليه الحس حين يرفض الواقع ، وينفر من المألوف ، إنها نتاج ثورة على السائد الفني الذي لم يبارح المعطى ، وظل يطابقه أو يحاكيه [4]، وبذلك سعت قصيدة النثر إلى عدة انتهاكات, كانتهاك مفهوم النوع ،حيث تقبلت الذائقة العربية مفهوم الأنواع الأدبية لأزمنة طويلة, وسعت لوضع حد أو حدود ، بل والتفريق الحاد بين الشعر والنثر وأكدت على أن للشعر الجيد واللسان البليغ (أي النثر) يصعب اجتماعهما في لسان واحد ، غير أن المحاولات التي سعت لهدم مفهوم النوع ,لم تتوقف سواء على المستوى الإبداعي أو التنظيري ، وبات الحديث عن هذه المحاولات اليوم أمر مقرر سلفا ، بل ويعرفه الجميع منذ أرسطو وحتى كروتشه ، ومن تلاهم [5].

بل وقد وجدت دراسات عربية جادة بحثت في شعرية الرواية ، وسردية الشعر ، وهي دراسات تؤكد تماس الأنواع الأدبية وخرق مفهوم النوع ، غير أن إعلان

[1] ينظر : الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر ،الكتابة بالجسد وصراع العلامات ،مصدر سابق ص39.
[2] ينظر :المرجع نفسه، ص،38،نقلا عن قضايا ومشكلات الشعر الآن ،صالح بلعيد،مجلة الأقلام،بغداد،ع.7/1996ص20،30.
[3] ينظر:مشري ابن خليفة،الشعرية العربية،مرجعياتها وإبدالاتها النصية ،المنهال 2011،د.ت.ط،ص176.
[4] ينظر:قصيدة النثر العربية،التغاير والاختلاف ،إيمان الناصر،مرجع سابق بالذكر ص13.المقدمة .
[5] ينظر : محمود إبراهيم الضبع ،قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ،ط1.2003.الهيئة العامة لقصور الثقافة،ص309.310،نقلا عن رسالة ماجستيربعنوان ،السرد الشعري ،الفصل الأول ،الرسالة لصاحب الكتاب .

قصيدة النثر عن مصطلحها كان جرأة منها في انتهاك مفهوم النوع[1]،ولقد عرفت هذه القصيدة بتمردها وعدم استقرارها ، ولعل ما يميزها جوهريا هو أنها ليست شكلا نهائيا ، وإنما هي تشكل دائم ، وإنها مكون شعري ينقب عن عناصر حية ,وليس مجرد عوامل شكلية يمكن الاستغناء عنها[2].

إن انتهاك الشكل بالنسبة للقصيدة العربية ليس أمرا جديدا عليها ، فهو ممارسة مرت بمراحل عديدة في حياة القصيدة العربية [3].

منذ أن بدأ التحول من شكل القصيدة الموزون المقفى ، مرورا بالتوشيح والموشحات ، وانتهاءا بالشعر التفعيلي الذي يطول السطر فيه ويقصر تبعا للدفقة الشعورية ، وتبعا للمعنى المحدد ولنظام القافية فيه .

وحقيقة غياب التنظير النقدي لقصيدة النثر, أوهم البعض أنه لا شكل لهذا الشكل ، وقد وجدت محاولات برزت لهذا الشكل ، من طرف الشعراء أنفسهم ومنها على سبيل الذكر لا الحصر ، تجربة أدونيس ، الذي يرى في الوزن الخليلي بأنه شكل جامد ، ويسعى للبحث عن بديل لهذا الشكل ، وهو في مشروعه الشعري يتبنى مبدأ تحرير الشعرية من أي شكل سابق... وقد ظهرت أصوات شعرية نسوية انتهكت الشكل الشعري ، ولم يكن اختيارهن لقصيدة النثر مجرد اقتحام لأشكال إبداعية جديدة تجرب فيها المرأة أدواتها وطاقاتها التعبيرية ، وإنما كان ذلك الاقتحام لقناعة من المرأة الشاعرة بضرورة التجديد والخروج على تقليدية النسق[4].

[1] ينظر:محمود إبراهيم الضبع،قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ،مصدر سابق ،ص310.
[2] ينظر:إيمان الناصر،قصيدة النثر العربية،التغاير والاختلاف ،مرجع سابق،ص/36.35.
[3] ينظر:محمود إبراهيم الضبع ,قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ،مرجع سابق ,ص .311,310.
[4] ينظر: غالي سرحان القرشي ,علامات في النقد ،السعودية ،كتابة المرأة الشعرية،إرادة الكتابة ومواجهة النسق ج73,مج 19، أفريل،2011 ،ص624.

وربما كانت قصيدة النثر شكلا أدبيا خارجا عن المعتاد, لأنها في العمق من صميم لحظتها التاريخية التي تريد أن تكون اختراقا لكل احتباس ومراودة مسرفة لكل ما هو طارئ وجديد[1].

إنّها حقا قصيدة جسّدت نمطا جديدا من الكتابة الشعرية [2]،وفي قصيدة الشاعرة صورة من صور الخروج على الشكل الشعري تقول الشاعرةغيداء المنفى:

من أين أبدأ سادتي

ديباجتي عتيقة .... دفاتري عتيقة

وأحرفي تموت في بركان صدري

كلها ...رديئة ... رديئة

هناك حيث الشمس تبقى يومها مكفنة

هناك حيث الماء صار قطعة مثلجة

ومن هناك ضاعت القصيدة

تناثرت في الأرصفة ... تمرغت في الوحل

لا .... بل مزقتها الريح ...

فالنّص يوشي بنزوع نحو التمرد على العتاقة، والخروج نحو أفق التمرد، ومن ثم كان نعي الديباجة العتيقة، والبحث عن حيوية للقصيدة في عالم التمرد والرفض[3].

[1] ينظر:سعيد أراق،علامات في النقد،السعودية ،قصيدة النثر في ضوء الحداثة نحو اللاّنمط أو مسار إلغاء التغاير،ع71 ،مج18،نوفمبر 2010،ص116.
[2] ينظر: سامي بلحاج ، علامات في النقد،السعودية،ج71،مج 18،نوفمبر 2010،ص119.
[3] ينظر :غالي سرحان ،علامات في النقد،السعودية ، مرجع سابق,ص624.

وفي قصيدة أخرى تقول : [1]

يا فتنتي

تجاوزي هذا الزمان واغسلي الجفاف

لحظة المطر .

وحاولي تلوين سحنة الرمال حتى تسقطي تلك الدمى وتبعثين في دواخلي

معنى الفرح

لا تقتلي شهيتي بالصمت ...

كوني لعنة

وغضبا يقارع الدفوف

أو ارحلي.

ولعل القارئ يستشف من خلال لغة الشاعرة (التجاوز و اللعنة والغضب) خروج الإبداع عن النسق المألوف،وفي ذلك كله خلاصة لما يتطلع إليه الحس حين يرفض الواقع, وينفر من المألوف [2] ،حين يصبح الشعر تفكيرا بواسطة الصور ، ويصبح الشاعر خالق كلمات، حين يصبح الشعر فن تصور الممكن ،ولكل شاعر طريقته لرؤية العالم،لرفضه لتجاوزه .[3]

لقد ركزت قصيدة النثر على محوري الحرية والتجريب ، وهما اللذان مهدا لثقافة الاختلاف وتمايز الأشكال الأدبية [4]. فدوافع قصيدة النثر كانت بالدرجة الأولى بحثا عن حركية فنية تشبع المتعة النصية المفقودة ، فقد أرهقت القواعد الكلاسيكية

[1] ينظر: غالي سرحان علامات في النقد،مرجع سابق، ص 625 نقلا عن الجزيرة السعودية لعدد3334.
[2] ينظر : إيمان الناصر ،قصيدة النثر العربية ،التغايروالاختلاف،2003،د.ت.ط،ص13،المقدمة.
[3] ينظر : المرجع نفسه ص16.
[4] ينظر: المرجع نفسه، ص19.

أذواق المتلقين ، وقد تم دحض الأشكال القديمة ورفضها ، وبزغت الرغبة الجادة في اكتشاف أشكال جديدة ترافق توقعات القارئ واندفاعه نحو المجهول[1].

لقد دعت قصيدة النثر إلى اعتناق شكل جديد ,يستمد حركيته من الانصهار (شعر/نثر) بغض النظر عن طبيعة كل منهما ، مولية كل اهتمامها للغة التي تصنع ما تشاء[2].

لغة تدخل في التفاصيل كلها دخولا اختراقيا وتجاوزيا ، وتفتح منافذ متجددة باستمرار في سبيل تحقيق إضاءات متوالدة للنص ، لغة متوثرة في صيغ طوارئ دائمة ، تنطوي على قد كبير من الثورة والاستفزاز والتحدي ،هي رفض لكل أشكال التحديد [3].

وليس غريبا أن نسلم بما وصلت إليه اليوم قصيدة النثر العربية المعاصرة من تجريب على مستوى الشكل ,الذي صبت فيه قصيدة النثر قالبها [4].

ولا شك أن الشكل الجديد لقصيدة النثر قد تنوع من شاعر لآخر "... فالشعراء الذين يكتبونها يتباينون في نماذجهم وأساليب تعبيرهم الشعرية ، فلكل منهم طرازه الشعري الخاص داخل فضاء الشكل ، ومشهده العام ، ويتمتع كل طراز بمستوى عال من الإدهاش والجدة[5].

إن الشكل في اعتبار النقاد والباحثين مقياس مرأوي ,لتقويم التجربة الشعرية ، وهو أخطر التشكلات الفنية الثقافية, التي تحسم شعرية القصيدة ، وهو على الصعيد المصطلحي يتجاوز تماما الإرث التقليدي المفهومي المؤطر بحدود عمل وتوصيف

---

[1] ينظر :المرجع نفسه ص 31.
[2] ينظر, المرجع نفسه, ص50.49,وينظر :أيضا محمد صابر عبيد,الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر,مرجع سابق ص33.
[3] ينظر, محمد صابر عبيد,الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر,مرجع سابق,ص33.
[4] ينظر,محمود إبراهيم الضبع,قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ,ط2,الهيئة العامة لقصور الثقافة ,2003,ص311.
[5] ينظر, محمد صابر عبيد ، الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر ، الكتابة بالجسد وصراع العلامات ,مرجع سابق .ص 63.62.

ضيقة ومقيدة ، وهو نتيجة يفرزها كيان ثقافي ومعرفي عبر فعاليات وأنشطة متعددة وواسعة ، تعمل على إنشاء تقاليد وقيم وأعراف ، تؤسس للمقترح الشكلي وصولا إلى إقراره. وقد مرت القصيدة العربية في مسيرتها الشعرية الطويلة بتحولات شكلية كثيرة، وساهمت عوامل عديدة في تجديد القصيدة من حيث شكلها ومضمونها ، وظهرت على ضوء ذلك اتجاهات شعرية متنوعة[1].

إن تلك التحولات الشكلية ، تباينت مراياها في قوة هيمنتها على الذائقة العربية والزمن العربي, ففي الوقت الذي فرض فيه الشكل العمودي " ذو الشطرين " حضورا تاريخيا مذهلا ، انتشر على مساحة زمنية امتدت قرونا طويلة ، فإن القصيدة العربية الحرة (قصيدة التفعيلية) تكاد تستنزف معظم خصوبتها وثرائها وخصائصها, في خمسة عقود ضخت لنا آلاف الشعراء الذين عجلوا في وضعها موضع المساءلة الفنية[2].

وقد عد الشعر العربي الحر انعطافة شعرية لم يعرف الشعر العربي لها مثيلا في مسيرته قبل ، فلم يتغير مضمونا فقط ، وإنما شكلا أيضا ، وهذا ماعجز عن تحقيقه الشعر الرومانسي وإن مهد له [3].

إن الولادة الحرة للقصيدة الحرة (قصيدة التفعيلة) أسهمت في كسر الكثير من الأطر التقليدية, وتجاوزت الكثير من المحددات الشكلية [4]، وبذلك قد انتقلت القصيدة العربية من "بعدها الإنشادي المتجذر في الممارسات الشعرية العربية, إلى بعد بصري يقتضي من المتلقي امتلاكا لسنن تلق جديدة تعتبر هذا المعطى الجديد"[5].

---

[1] ينظر,محمد صابر عبيد ,تجليات النص الشعري .اللغة ,الدلالة ,الصورة,عالم الكتب الحديث .اربد,الأردن,ط1 ,2014,ص9,المدخل النظري,وينظر :ايضا ,عبد الله خضر حمد ,قضايا الشعر العربي الحديث ,دار القلم للطباعة والنشر ,بيروت ,لبنان,2017ص26.

[2] ينظر, محمد صابرعبيد,تجليات النص الشعري ,مرجع سابق ص9,المدخل النظري.

[3] ينظر : عبد الله خضر حمد ,قضايا الشعر العربي الحديث,دار القلم للطباعة والنشر,بيروت ,لبنان 2017 ص8.7 ,المقدمة.

[4] ينظر,علي صليبي مجيد المرسومي ,القصيدة المركزة ووحدة التشكيل,دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق,ط1 ,2016 ,ص142.

[5] ينظر :,المرجع نفسه,نقلا عن محمد الماكري,الشكل والخطاب,مدخل لتحليل ظاهراتي ,المركز الثقافي العربي ,بيروت,ط1 ,1991,ص177.

وهي بذلك (القصيدة الحرة) قد حطمت ذلك الفضاء المكاني الذي كان يحكم القصيدة ، وقامت بتطوير شكلها الكتابي,ومنحت للشاعر حرية اختيار الشكل الملائم لتجربة قصيدته[1] ,والملاحظ من خلال هذه التجارب الشعرية أن القصيدة العربية قد مرت بمراحل متعددة ، وساهمت عوامل كثيرة في تجديدها شكلا ومضمونا ، وظهرت على ضوء ذلك اتجاهات شعرية متنوعة [2]، ولا شك أن القارئ اليوم يلمس كيف أصبحت قصيدة النثر المعاصرة تميل إلى الكثافة ، وكيف أن شعراء اليوم قد انفلتوا من سطوة البنية القارة للشعر العربي [3], محاولين زحزحتها ، وقد تجلت في ظواهر شتى من طرق الموضوعات الجديدة التي تخرج عن تنظيرات تتعلق بالوزن إلى الخروج على الأوزان المألوفة ، أو ما اصطلح عليه أوزان المولدين[4].

إن حساسية التذوق الفني الجديد للشعر ، والتي بدأت تتشكل مع قصيدة التفعيلة فنيا, لم تتطور بالقدر الكافي لتلامس إضاءة قصيدة النثر ، فما زال الكثير من القراء يعانون إشكالية تذوق هذا النص الجديد ، إذ يختفي الإيقاع الحاد ، والجرس الموسيقي، بما يفرضه من صرامة القافية في المشهد الشعري ، بحث يشكل إرباكا لذائقة القارئ وسمعه ، كما يزداد إرباكه حدة عندما يواجه بلغة مشاكسة في تمظهر بنيتها الدلالية التي تخلق فضاء لغويا يكسر قواعد التركيب الدلالي المعتاد، ويخلخله حين يخلق علاقات متضادة حينا[5].

إن قصيدة النثر العربية المعاصرة قصيدة مغايرة ، وهي شكل من أشكال التحول في الشعر العربي, تستند إلى قيم ثقافية وفنية مغايرة للقيم التي قام عليها الشكلان العمودي والتفعيلي [6] وبذلك تكون هذه القصيدة قد حولت مسار "الشعري" بداية من تحول الخطاب الدلالي والشكل ,إلى إحداث الانقلاب في ذائقة المتلقى, نظرا

[1] ينظر,المرجع نفسه ص142,نقلا عن ,قضايا الشعر المعاصر ,نازك الملائكة ,ص139.
[2] ينظر, عبد الله خضر حمد,قضايا الشعر العربي الحديث,مرجع سابق,ص26.
[3] ينظر :: جعفر حسن ,تمنع الغابة الطرية,توغلات في نصوص شعرية ,المؤسسة العربية للدراسات والنشر,ط1, 2005 ,ص11,نقلا عن إبراهيم أنيس,موسيقى الشعر ,ط5,مكتبة الانجلوا مصرية ,1972,ص209ومابعدها.
[4] ينظر :المرجع نفسه ص 11, نقلا عن إبراهيم أنيس,موسيقى الشعر ص209ومابعدها.
[5] ينظر,جعفر حسن ,تمنع الغابة الطرية ,توغلات في نصوص شعرية ,مرجع سابق ص14.
[6] ينظر, عبد الله شريق,في شعرية قصيدة النثر ,منشورات اتحاد كتاب المغرب,ط2003/1,ص3,المقدمة.

لطبيعتها الانقلابية كونها ظاهرة لا تقبل الانقياد [1]، فهي تمثل حالة مروق ، ولعل ما يميزها جوهريا هو أنها ليست شكلا نهائيا ، وإنما هي تشكل دائم [2].

لقد أنتجت قصيدة النثر نمطين متميزين من القصيدة ,النمط الأول اسمه الومضة، أما النمط الثاني فسمي بالقصيدة الطويلة ، وإذا امتازت الثانية بالغموض ، فإن الأولى امتازت بالنهاية المدهشة ، كما امتازت كلتاهما بالإيجاز والتكثيف[3]، ولقد كان طموح شعراء قصيدة للنثر هو اكتشاف بنية ، وليس البحث عن معنى ، لذلك اتخذوا من التجريب معولا للهدم[4].

إن الانتهاك هو كسر النمط والطرائق التقليدية في بناء القول الشعري[5]، وقصيدة النثر المعاصرة تحفل بظاهرة الانتهاك, إذ تحاول لدى أغلب شعرائها أن تنتهك النماذج المتعارف عليها من المجازات إلى مجازات أخرى منتهكة غير مهادنة ، تفتح النص أمام التأويل إلى أقصى زواية ممكنة [6].

قصيدة النثر المعاصرة تسعى إلى تمثل أشكال وطرائق جديدة في بناء المشهد الشعري' سياقا 'ولغة' وخيالا' ودلالة.[7].

وإذا كانت القصيدة العربية فيما حملته من شكل, سكبت فيه ألحانها على مدى قرون طويلة ، فقد جاءت القصيدة الجديدة ، وهي تحمل شكلا جديدا' أدى إلى رؤى متحولة ونمط ممعن في البحث عن أفق جديد ، في حواضن الشعر' من لغة وشكل ورمز.

[1] ينظر :,إيمان الناصر,قصيدة النثر,التغاير والاختلاف ,مملكة البحرين,مرجع سابق ,الفصل الأول .
[2] ينظر :جعفر حسن ، تمنح الغابة الطرية ، توغلات في نصوص شعرية ، مرجع سابق 14.
[3] ينظر, احمد زياد محبك,اتحاد الكتاب العرب ,دمشق,2007 ,ص32.
[4] ينظر ::إيمان الناصر : قصيدة النثر التغاير والاختلاف ، مملكة للبحرين ، مرجع سابق بالذكر الفصل الأول
[5] ينظر,ياسر عثمان,الانتهاك ومالات المعنى,قراءات سيميائية في الخطاب الشعري الحديث,دار نينوى للطباعة والنشر والتوزيع,ط,2015/1 ,ص5,التقديم.
[6] ينظر :: المرجع نفسه ,ص 6 ,التقديم.
[7] ينظر :'المرجع نفسه ص5 ,التقديم.

ونحن اليوم حقيقة في زمن عاقر فيه العربي القصيدة الجديدة إنشاء وإصدارا و تلقيا وحوارا ، فمنذ أواخر الأربعينيات الميلادية من القرن الماضي، والقصيدة تصافحنا حضورا ونتقلب معها في تحولات أحالت القصيدة إلى سؤال مستمر' والواقع حين نراجع المسلمات المبدئية عن القصيدة الجديدة 'من الممكن أن نثير تساؤلات منبثقة منها تتراءى فيما يلي:

القصيدة الجديدة سؤال مستمر عن الشكل، وهي ضد الثبات ، ضد اليقين ، قلق، تشظ ، القصيدة الجديدة تشكيل مستمر للغة ، خلق متجدد للصور ، بعث وتشكيل للرمز' القصيدة الجديدة تشكيل مستمر لذائقة التلقي[1].

لقد استمر كلام العرب على أوزان الشعر 'وعلم العروض يتكرر دونما تغير يستحق الذكر لألف ومائتين من السنوات ، سنة ركيكة وراء سنة ركيكة أخرى فجاءة وعلى مدى ثلاثين عاما أو أقل ، حدث ما سماه **أدونيس** في واحدة من تلك الومضات النفاذة التي يتفرد بها هذا الرجل العجيب "ثورة كوبرنيكية "' وفي علم الإيقاع العربي أصل لهذه الثورة عدد قليل قلة منابع الغبطة في الوجود العربي ، وبنى على ذلك التأصيل فأعلى وارتقى ، عدد من الباحثين اجتلوا أعماقا أخرى ، واكتنهوا خفايا قصة من غياهب الإيقاع في تجلياته وتجسداته في اللغة الشعرية الحداثية ، وفي التراث الشعري أيضا يتفق كل الدارسين لعنصر الإيقاع على أن مفهومه يتصل أساسا بعنصر الزمن في ذيمومته التي لا تعرف الانقطاع ، وفي اتصاله وسيرورته ولا نهائية ، إنه إذن النهر الخالد الذي لا منبع ولا مصب ، أو الدائرة التي لا أول لمحيطها ولا آخر ' فكلاهما يلتف حول نفسه ويدور حول مركزه مكتفيا بذاته[2].

[1] ينظر' غالي سرحان القرشي 'أسئلة القصيدة الجديدة'مؤسسةالانتشار العربي 'بيروت 'لبنان'ط1'2013'ص101'102.

[2] ينظر : علوي الهاشمي'فلسفة الإيقاع في الشعر العربي 'المؤسسة العربية للدراسات والنشر'ط1'2006.المركز الرئيسي'بيروت'ص8'17.

التحولات :

شهدت حركة الشعر العربي المعاصر طفرات نوعية ’انطلاقا من الكلاسيكية إلى الرومانسية إلى الشعر الحر ، وذلك في مدى لا يتجاوز نصف القرن ، وقد كان يقصد بالشعر الحر. ذلك الشعر الموزون الذي لا يلتزم بالقافية ، ولا يلتزم بعدد التفعيلات التي كانت ترتبط بالبيت الشعري... حيث تم استبدال البيت بالشطر الشعري’ ولقد انتقلت الشعرية العربية من الشعر الحر إلى القصيدة الحديثة ، ومن الشعر المنثور إلى قصيدة النثر ، وكانت نتيجة رفض سلطة التقليد ’ميلاد غنائية شعرية’ نقلت الشعر العربي من الكلاسيكية إلى الرومانسية ومن الشعر الكلاسيكي إلى الشعر المنثور ، ومن شعر العقل إلى شعر الرؤيا[1].

[1] ينظر :’مشري ابن خليفة’الشعرية العربية ’مرجعياتها وابدالاتها النصية’المنهال’2011,ص175’الباب الثالث’الشعرية المعاصرة .

الفصل الثالث

الفصل الثالث:

مغريات القراءة في نصوص

شعرية جزائرية معاصرة وآفاق

النقد العربي المعاصر

من النصوص التي خصّت بدراسات عديدة ’أسماء جزائريّة لشعراء وشاعرات، من هؤلاء "سعيد هادف "... المعروف بمشرطه الشّعري الجميل ’الذي يقشر الظواهر القائمة, فاضحا أسرارها الخفيّة ، بأسلوب التّرميز المستقبل لتعدديّة التّأويل ..."[1].

ففي تعبيره عن الواقع اللاّمعقول الذي تعيشه أمّة العرب ، يقول :" عجبا من مباهج طنجة حتىّ محاسن أبّها أمّة تسابق أمم البرق على ظهر مقهى.إنّه ترميز يحمل في طيّاته استغرابا من واقع الأمّة المعاش،أمّة تأكل أكثر ممّا تنتج’عاطلة عن العمل والأمل في آن،وتجد في التطوّر العلميّ والتّقني ، تهديدا لوجودها القائم على هرم الولاء للطوطم المانع للتّفكير ..."[2] .

إنّ الشّعر العربيّ المعاصر شعر أخذ لنفسه منحى آخر غير الذي عهدناه في الشّعر القديم ، فأصبحت مخيّلة هذا الشّاعر اليوم " تنتج متونا تهيمن بسحر الصّمت لابخرافة النّطق على ضجيج سواد العالم ، الصّمت الذي بات يهب التلقّي فسحا شتّى للتأمّل ، وهو وسيلة بوح تحمل سرّ خلودها الأزليّ ’في متن صامت تنبري فيه العلامة أداة أكثر جدوى لتشكيل لغة الصّورة "[3].

لقد انزوى بعض الأدباء في الحافاّت المعتّمة من الرّقعة الثّقافية على حدّ تعبير الشّاعر العراقي (كريم جيخور) قانعين بنصيبهم المرير ، ومنهم الشّاعر الذي اختار العزلة حياة ومشغلا كتابيا،يقيه من قمع المؤسّسة الثّقافية، حيث قمعت البعض، ورفعت شأن البعض الآخر بوجوه كالحة لا ينفع معها النّدم [4].

[1] ينظر: دهشة القراءة الأولى ، مرجع سابق ، ص 86.
[2] ينظر: المرجع نفسه ص 87.
[3] ينظر: المرجع نفسه ص 30.
[4] ينظر: المرجع نفسه،ص (31، 32) نقلا عن ديوان الشّاعر، ص 10.

يقول الشاعر :

(كنت والقليل معي

نشمّ برائحة البارود

أجسادا تحترق

ولا فتات سود

إنّ خيانة الشّعر

هي إفساده

ولهذا

ولهذا فقط

لم يكن لنا مقعد معكم).(ينظر:دهشة القراءة الأولى ص32،نقلا عن ديوان الشّاعر،ص 10).

ومن الأقلام الشّعرية الجزائريّة المعاصرة : "عبيد نصر الديّن"[1] ، الذي عرفناه من خلال مؤلفه الشّعري : (**غادة تعلن الحبّ ضدّي**) 'ويذكّرني العنوان بما كتبته الروائيّة والشّاعرة السّورية غادة السمّان في روايتها (أعلنت عليك الحبّ) (ط1 1976').

فمن خلال قراءة قصائد الشّاعر ، لمست جانبا كبيرا من الحداثة الشّعرية ، وملامسة نمطيّة القصيدة الجديدة (قصيدة النّثر).فقد كانت غادة الشّعر ، والزّمن المشرق من قبو الكآبة ، والسّحابة في زمن القهر ، فغادة تعلن مواعيد المطر، وهي حلم تشرشفه الكلمات .

[1] عبيد نصر الدّين ، شاعر و أستاذ جامعيّ،ينحدر من ولاية سيدي بلعبّاس .

يقول الشّاعر في قصيدته **غادة**:

يا زمنا يشرق من قبو الكآبة

غادة الظل ...

أيّتها السّحابة ...

في زمن القهر ، خلقتك حلما ،

تشرشفه الكلمات

وتبسطه للمتعبين وسادة .

غادة الشّعر

تكتبه ...

غادة الظلّ [1].

وبعودة إلى فاتحة الكتاب ، يقحمنا الشاّعر في تجربة عشق لا تعرف حدودا ، باستدراج القلب ،و العقل إلى حدّ الجنون :

قصيدة وشم :

نمارس عشقنا الملتهب .

نستدرج العمر إلى المشتهى..

ونغنيّ ..

نؤجل انطفاءنا المرتقب

[1] ينظر: ، عبيد نصر الدّين ، غادة تعلن الحبّ ضدّي ، شعر 2004 ، طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها ، التّابع لوزارة الاتّصال والثقافة، ص 26-27.

نقول ما يعنّ

ونفتح باب الجنون على الريح ، لا نستريح.. [1].

وفي قصيدة (حيرة) يسكن اللّيل غرفة الشّاعر ، وتركن الأسئلة في زوايا الغرفة، ماذا تبقى ، سوى أسئلة ضائعة ، ووقت يتمدّد ، والشّاعر يراقب السّاعة ، ينتظر زخّات المطر ، أو رذاذ الكلام ، حيث العزف ، فيتذكر طفولته من خلال اقحامه للسّرد حيث كان يتهجّاها مرتبكا.

يقول في قصدته (حيرة):

يمتليء اللّيل في غرفتي بالأسئلة ...

صورتها ..

والسّجائر ..

والأوراق في عنف بياضها ،

تشعل اللّيل ،

وتحرق الأجوبة ..

حلم صغير يتأتىّء بالانعتاق ..

قلبي ..

وأبجديّة اسمها

والسّاعة الرابعة ..

نوافذ تطقطق بالأسئلة الضّائعة

[1] ينظر: عبيد نصر الدّين ، غادة تعلن الحبّ ضدّي ،مرجع سابق،ص 3.

وقتي يتمدّد قطّا أسودا

فجأة ..

يهبّ الكلام ..

يبدأ العزف ..

... كنّا صغيرين ، والأشجار عارية ..

وكنت أجمل من أمّي..

ومن بلدي ...

أتهجّاها مرتبكا ..

وأدخّن كل الأرق ..

أستعين على اللّيل ببعض الجنون [1].

أمّا في قصيدته (عراء) : فهو يشير إلى موضوع القصيدة الجديدة (قصيدة النّثر) ، هذه التّي لا تستقرّ في شكل، أو على شكل نهائي (غير قارّة) أوغلت في السّؤال ، والتشظّي ، قصيدة غامضة مدائنها مالحة، لا بوصله تهدي إلى معانيها ، والشّاعر يريد لها أن تكون كذلك .

يقول -الشّاعر- في **قصيدته (عراء)** :

هي القصيدة تسرج اللّيل

خيل غواية'

وتحبل كشفا

[1] ينظر: عبيد نصر الدّين ، غادة تعلن الحبّ ضدّي ، مرجع سابق ، ص (46-47-48)

تنسج في البياض تغريدات نبض،

تسلطن فيه التساؤل ..

وأوغل في التشظّي ..

وهذا القادم من عريّ اللّغة ،

يلقي أشتات أغاريده على شجر بلا ورق ..

ويترك البوح يستظلّ بغيمة هاربة ..

يا فتنة تسكن كلّ اللّغات

لا تركبي أسماءهم للأمسيات ..

وكوني الظلّ المبعثر .. والصدى ..

فلا شبيه لك في الخطيئة ..

لا دليل يهدي الخطي ،

صوب مدائنك المالحة ..

لا بوصله..

للبحر بعض مزاجك في العناد ..

ولك أكثر من ملحة في عرق اللّغة ..

وأنا المتداخل بالهواجس

... و الأسئلة ..

أجيء إلى وعدك

من أقصى الزّبد ..

وأراود أفقا يفيض بالزرقة ،

رغبة ..

حرقة ..

صدى همهمة غامضة [1].

وفي **قصيدته** (**ما تبقّى من قصيدة ضاعت**) يصوّر الشّاعر زمنا تقهقرت فيه الكتابة ، وأصبحت منفى في زمن الرّكوع للوثن .

يقول الشاعر:

تصير الكتابة منفى ..

والغوى وشم المتشرّدين الجدد ..

حبيبتي في اشتغالات اللّغة ،

قذّيسة..

أو فريسة ..

أو لا أحد ..

زمن يطيل الرّكوع تحت أقدام الوثن " [2] .

وقد تنوّعت قصائد الشّاعر بين القصيدة الطويلة ، والقصيدة الومضة ، أمّا القصيدة الومضة فيلخّصها من خلال عنوان (**قصائد**) وممّا جاء فيها :

[1] ينظر: عبيد نصر الدّين ، غادة تعلن الحبّ ضدّي ، مرجع سابق، ص (68-69-70-71).
[2] ينظر: المرجع نفسه ص (72-73)

6- في حضرة من نحبّ

لا شيء ينطق

لا شيء يرقص

وغير القلب ..

فيقسم

أن يكون

عاشقا.

وقد يجد القارئ في شعر عبد الله حمّادي إضاءة جديدة في عالم الشّعر الجزائريّ المعاصر ، هذا إن لم نقل في عالم الشّعر العربيّ عامّة [1].

من أبرز دواوينه الشّعريّة : **البرزخ والسكّين ، والهجرة إلى مدن الجنوب**، **تحزّب العشق يا ليلى ، قصائد غجريّة**[2].

ففي قصيدة مدينتي،يصوّر الشّاعر واقعا مرا تقبع تحته مدينته حيث الجهل ، والنّسيان ، والبدع والتورّط والتهريب[3].

يقول الشّاعر :

مدينتي ... مدينتي لو تجهلون في المتون

مقبره ... أحلامها أوسمة

وسلع مهرّبة ...

[1] ينظر: أحمد بقار : شعر عبد الله حمّادي ، البنية والدّلالة "دراسة" دروب للنشر والتّوزيع ، د.ط ،المقدّمة ص7.
[2] ينظر: المرجع نفسه ، المقدّمة ص 7.
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 57.

وفرق مدرّبه .

وسنن مؤكّده(...)

مدينتي مسكونة

بآفة النّسيان

مدينتي مورّطه

في حرب (لا يجوز) [1].

أما قصيدة ، يا(مرأة من ورق التّوت) فهي تعكس الحالة الرّوحية التّي يكون فيها الموجّد الصّوفي ، وهو يطيل الآهات[2] .

يقول الشاعر :

يا مرأة من ورق التّوت

توهمت أنّك أنّي (....)

يا جسدا محفوظا

بالظّلمات

علّقت عتابي على باب مدينتكم ...احترف العشق ،

واللّعب الآهلة بالوحشة... والغارات المهزومه ...

(...) أنا غائب بك أنّي

مخذول في معركة الحبّ

[1] ينظر: أحمد بقار ، شعر عبد الله حمّادي ، البنية والدّلالة "دراسة" ، ص 57 نقلا عن : البررخ والسكّين'ص101-102.
[2] ينظر: المرجع نفسه ص 34.

مبهور بوساد النّور

وعقارب ساعات معلنة

بالرّعشة ...

يسكنها الريح

وتلّف حناياها أوراق ...

من توت وغابات للشوق الآنيّه[1].

عبد الله العشّي اسم نتذكر من خلاله (صحوة الغيم) 'ديوان شعريّ يغريك ويدفعك لقراءته ، انطلاقا من الإهداء ، حيث يقول :

إلى ...

صحوة أنتظرها

وغيمة أتوقّعها

وأبجديّة تعبر بمائها سلطان المسافات [2].

الشّاعر ضمن مجموعته الشعريّة يسرد تفاصيلا من حياته ، في تقاطعات مع الزّمن الذي أرّقه ، وهو يراود حلمه الذي لم ينضج بعد، ولم يتهيّأ فحال الصباح كحال المساء .

يقول الشّاعر :

في الصّباح الذّي ضاع من يومنا ...

كنت أسند ظهري على موجة ...

[1] ينظر: :أحمد بقار، ص 42 نقلا عن ، البرزخ والسكّين : ص 139-140.
[2] ينظر: : عبد الله العشي ، صحوة الغيم ،مرجع سابق. د.ت.ط الإهداء ص 5.

وأعدّ الزّمان :

ساعة ... ساعة

في تفاصيل أيّامنا

في الصّباح الذّي ضاع من يومنا ...

كنت أرسم حلمي على الرّمل ...

أعبر ظلّي ...

وأحفر هذا المدى باستعاراتنا

...

في المساء

سيعود الصّباح ويسأل عنّا

وليكن ما يكن

سوف يجمعنا بتفاصيلنا

سيظلّلنا قمر في الغياب ...

ويضيء لنا قمر آخر في الحضور

هو أوّل أسمائنا

هو آخر زهر تفتّح في حقلنا

سوف يجمع خطواتنا

ثم يختم بالفجر غربتنا

سيعيد الصّدى لجراحات أصواتنا

ويلملم ما بعثرته الّرياح ...

من الحلم في صحونا

ويرمّم ما جرحته المراثي ،

على عجل ...

ويضيء فراغاتنا

في المساء

سيعود الصّباح خجولا ويسأل عنّا

سنفتّح أحلامنا لبهاءاته

ونعانقه عند أبوابنا ...

هكذا تنحني وتقوم

سنابل أيّامنا [1].

لقد مثّلت هذه القصائد حراكا معرفيا ،وتفاعلت مع البنى الثّقافية المحيطة بها فأثّرت وتأثرت ،وفي المقابل كان صوت المرأة الشاعرة حاضرا وحاولت القصيدة النّسوية الجزائرية المعاصرة أن تبحث عن الجديد عبر تجربة مفتوحة ، لكنّ هذا الانفتاح غالبا ما يصطدم بإشكاليّة الواقع الذي قد لا يقبل مثل هذه الرؤية .

تقول **أحلام مستغانمي** :

[1] ينظر: عبد الله العشّي ، صحوة الغيم ، مرجع سابق، ص 13-14-15.

بالأمس عرضت على واحد من الهيبيّين أن يأخذك هبة منّي ...

سألني إن كنت زهرة ، أو منديلا يربط حول الرّأس... قلت له أنّك معطفي الوحيد .

فقال لي... نحن قلّما نشعر بالبرد.

وكانت المدن الجليديّة تزحف نحوي ، وكنت لا زلت في يدي

فافترشتك ونمت في محطّة القطار [1].

فنحن أمام نصّ شعريّ يخرق نظام البناء المعهود،ويشكّل شكلا مختلفا يتراسل فيه السّرد مع الحوار، وأسلوب المذكّرات في هذا المقطع الذي يلغي الحدود بين فنون القول ، ويجعل القصيدة ، تتجاوب مع الأجناس الخطابيّة على اختلافها [2].

وقد كان من أوائل النّسوة الشّاعرات اللاّئي ارتدن عالم الشّعر،وكتبن فيه قصائد متنوّعة الأشكال والصور والموضوعات : أحلام مستغانمي ، زينب الأعوج، ربيعة جلطي،نادية نواصري،نورة سعدي،ليلى راشدي،زهرة خفيف،وغيرهنّ من الشّاعرات اللّواتي تموج بهنّ السّاحة الثّقافيّة العربيّة في الجزائر،وقد كان لمساهمة هذه الأصوات في الحركة الشّعريّة الجزائريّة المعاصرة فتح ثقافيّ " في إعادة تأميم الخطاب الشّعريّ الذي احتكره الرّجل من قبل، ليصبح مشروعا إبداعيّا مشتركا" [3].

لقد جاءت القصيدة النسويّة الجزائريّة الجديدة كتعبيرعن أهمّ الإنجازات الشعريّة الجزائريّة وتبرز في هذا الصّدد شاعرات مثل: زينب الأعوج ،و أحلام مستغانمي ،و ربيعة جلطي ،و نصيرة محمدي ، وليلى راشدي ، اللّواتي قدّمن دفعا قويّا للشّعر العربيّ على خطى الطرح الثّوري المستمدّ من الرّؤية الحداثيّة المنتشرة عبر العالم .لقد حاولت الشّاعرات الجزائريّات الكشف عن السلبيّات والتناقضات

[1] ينظر: المرأة في الخطاب الأدبي الإعلامي والثقافي ، وقائع المؤتمر الدولي الأدبي الثالث' دار الكتاب الثقافي، تحرير عبد الرحيم مراشدة ، هيثم أحمد العزّام ص 358.نقلا عن أحلام مستغانمي 'الكتابة في لحظة عري ص47.

[2] ينظر: المرجع نفسه ص 358.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 354 نقلا عن عبد الله الغدامي ، تأنيث القصيدة ، القارئ المختلف ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، 2005، ص37.

الموجودة في المجتمع[1]،أمّا ربيعة جلطي فقد حاولت تمثّل الواقع واستيعابه ، وتغييره برؤيتها ، فهي تنظر إلى الواقع الرّديء الذي يعيشه الوطن العربيّ [2].

تقول الشّاعرة :

سرقوا الولادة ، النّبوءة وأغاني البحّارة هم .....

يجوعون في الّزمان مرّة، ونجوع في المرّة كل هذا الزمان...

يموتون في الزّمن مرة

ونموت

ونموت

ولا نموت [3].

فالشّاعرة تحاول فهم بعض الظّواهر الاجتماعيّة التي تستنزف طاقة البلاد ، تشير إلى حكومات تبيع خيرات البلاد وثرواته ،من أجل نزوة آنيّة وتوفّر لنفسها كل شيء حضاريّ، وتهمل طلبات الشّعوب الجائعة، فهي تنظر إلى الواقع الرّديء الذي يعيشه الوطن العربيّ [4].

أمّا عبد القادر رابحي،ففي قصيدة (حدّة) من مجموعته فيزياء يخاطب شيئا، ويشير إليه بضمير المخاطب (أنت) وهي إشارة إلى عملية الإبداع وسرّه، ما يشكّل إلهام الشّاعر ويكوّر لغته:

---

[1] ينظر: المرأة في الخطاب الأدبي الإعلامي والثقافي'وقائع المؤتمر الدولي الأدبي الثالث ،دار الكتاب الثقافي ،تحرير عبد الرحيم مراشدة ،وهيثم أحمد العزّام،مرجع سابق ، ص 355 ، نقلا عن زينب الأعوج ،السّمات الواقعيّة للتّجربة الشّعريّة في الجزائر، دار الثّقافة للطّبع والنّشر، بيروت ، ط1، 1985 ص5.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 357 .

[3] ينظر: المرجع نفسه ص 357 نقلا عن ربيعة جلطي ، تضاريس لوجه غير باريسي ، دار الكرمل ، دمشق ، سورية ، 1981 ص93.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 357 نقلا عن عبود حنا ، واقعية ما بعد الحرب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1980ص119.

يقول الشاعر :

أنت

يا لثّة الحرف

في جسد اللّغة الفارغة ...

وأنت

يالهفتي

في الوصول

ويا موطني

في الدّخول

ويا آفتي البالغه ....

أنت

يا مصل من صادروا فيك

صمت الجراح

ويا عقربي اللاّدغة ...[1].

وفي قصيدته (أرى شجرا يسير) لا شكل للمعنى ،حيث الحزن ، كيف لا وقد فارقته أمّه،وتركت فراغا رهيبا في حياته :

[1] ينظر: عبد القادر رابحي، مجموعته الشّعريّة : **فيزياء** ، منشورات ليجوند ، ط1 ، 2010، ص29.

يقول الشاعر :

لا صمت

لا ضوضاء

لا أسماء تلهث خلف أسئلة النّهار

وكلّ ما في الأمر

عاشقة

ولم تفرح بمأتمها ...

صبيّ في المتاه ...

لا شكل للمعنى

ولا تأطير للفيض الحزين [1].

أما الشّاعر **عزّ الدّين ميهوبي**،فقد عرفناه من خلال مجموعاته الشّعريّة، من خلال (**طاسيليا ، وقرابين لميلاد الفجر ، وفي البدء كان أوراس...)**

يقول في المقدّمة (**في البدء كان الأوراس**):

" باكورة أولى... تنطلق من الأوراس الأشمّ ... لتصل في النّهاية إلى منابت الجرح الكبير ... لماذا الأوراس ؟ ... لأنّه الرّمز الذي يسافر مع الدّم ... والحرف ... والرّوح... لا أعرف كيف أصبحت مسكونا بهذا الرّمز المتحفّز نحو كل كلمة أريد أن أرسمها على ورقة خرساء ... الأوراس قصيدة الأزمنة.

[1] ينظر: عبد القادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، شعر ، منشورات ليجوند ، ط1 ، 2011 ص 56-57.

لماذا أنطلق من الأوراس ؟ ... لأنّي أرفض الزّمن الفرعونيّ والإغريقيّ ، وأزمنة الألوان –الموبوءة – التّي لا تنبعث منها رائحة التّراب ... لأنّي أرفض كل الطّقوس التّي يمارسها العالم ... ما عدا طقوس الوطن والشّهداء ... أولئك الذين يحملون الكلمة الصادقة بين ضلوع وأفئدة تنبض أصالة ... وأصالة...أرفض كلّ ذلك ، لأنّني أمتلك رمزا كبيرا وأعمق ... هو الأوراس ... وما أجمل القصيدة حين يكون الرّمز فيها وطنا ... وبقايا حلم أوراسيّ [1].

إنّ هذه التّجربة (في البدء كان أوراس) تصوّر علاقة عشق (بين الشّاعر ووطنه) يكتب الشّاعر ممجّدا لأرضه ، للأوراس ، من أجل أن يحيا الوطن ،وقد نقل الشّاعر أحزان فلسطين ، وبيروت ،من خلال كلماته العابرة ،وقصائده الخارجة من حصار الجرح .

يقول في قصيدته **رخاميّة** تحت عنوان **:القدس** ... **وكلام آخر**:

رخاميّة

وتنأى

تقمّط طفلا صغيرا

تحملق في كلّ وجه عبوس ...

تردّد مليون آية ...

تصلّي ...

وتكتب في وجنتيها :

الحكايه

[1] ينظر: عزّ الدّين ميهوبي ، في البدء كان أوراس ، المقدمة 1984.

أنا امرأة

من رخام

وما زلت عذراء ...

عمري قرون

ولم أبلغ الحلم بعد ...

وقد مّر ... مليون عام

تزوّجت

ألف نبيّ

وأنجبت ألف جنين

يسمىّ السّلام ...

ومازلت

عذراء ...

دون فطام

أسافر ...

في زحمة الأنبياء

أسافر ... في كل عام ...

إلى ملكوت السّماء ...

لتأتي المقادير ...

أصبحت أرملة

من رخام ...[1].

إنّه يصوّر جرح فلسطين التائّه ، فلسطين مهبط الدّيانات السماويّة ،وقد كتبت عليها السّماء أن تبقى (أرملة من رخام) أن تبقى وطنا تائها ، يفتّش عن بقيّة اسمه،يبحث عن خطى الحريّة ، أمام صمت العرب :

قصائد ...

خارجة من حصار الجرح ؟

"وطن تائه ..."

إلى كلّ التّائهين في مخيّم الشّرق الأوسط

وطن يفتّش عن وطن ...

وعيون فاتنة من الدّامور

تحتضن المقابر والكفن ...

وطن يصدّر من مدامعه الرّجولة والأنوثة

والسّياسة والزّعامة والفتن

وطن يفتّش بين أوردة المواجع ...

عن بقيّة اسمه المنقوش في شفة الصّغار...

وطن تكسرت المسالك في محاجره الحزينة...

قام يبحث عن خطى ...

[1] ينظر: عزّ الدّين ميهوبي، في البدء كان أوراس (د.ص).

والحلّ يعرفه الكبار

وطن يصدّر في أنابيب العروبة ...[1]

وفي رائعة من روائعه (**الامتداد**) يقول :

أمتدّ فيك

وفيك أقرأ آيتين

وفيك ألمح نخلة تنمو بفيك

وحدي

وما ملكت شفاهك من قصائد

صغتها من بعض فيك

أدنو ...

وأعرف أنّ جرحك لن يموت

وأنّ قلبك لن يحبّ سوى المسافر

في عيونك من بنيك؟

أمتدّ ...

تحملني الشّوارع نحوها ...

وأظلّ أبحث عن شوارعك التيّ

عرفت خطاي...

[1] ينظر: عزّ الدّين ميهوبي، في البدء كان أوراس (د.ص).

وفي انكسار مواجعي

أمتدّ فيك

عيناي تكتحلان بالدّم مرتين ...

وباللّهيب مدى المدى

حين انتميت إلى الحروف

تكسّرت لغتي ...

وآثرت الرّحيل

إلى المقابر ...

كان يتبعني الصّدى

الخزي يدخل ملح ذاكرتي ...

وحزن الراحلين طوى اليدا

أمتدّ ...

أعرف أنّ أوردتي

ستنسج منك خارطة

كعرش العنكبوت

لكنّني أهواك ...

يحترق الفؤاد ...

وما تزال قصيدتي وطنا على كفّي يموت...[1].

حقيقة ما تزال قصيدتك أيّها الشّاعر ترسم ملامح الشّعر الجزائريّ اليوم ، فصوتك وصوت الشّعراء الذين ذكرتهم ، ومن لم يتسنى لي ذكركم ، ما هو إلاّ دلالة على بطولة هذا الوطن ومجده ، وتاريخه الممتد الحافل بالإنجازات والبطولات، ما زال الشّعراء اليوم يصيحون بقصيدة الوطن بأّساليب مختلفة فمنهم من "يجد في المصادر التاريخيّة ما يقنع به النّص المعاصر ، بقناعات توحي إلى وشائج العلاقة بين الحاضر والماضي ، والمعوّل الأساسيّ في استعمال التاريخ رمزا ، فهو قدرة الشّاعر على شحن هذا الرّمز بما يخدم التّجربة الرّاهنة ، وتلوين هذه التّجربة بالمشاعر التي يريد الشّاعر أن يبلّغها للمتلقّى ، لا أن يكون التّاريخ مجرّد ذكر لأسماء ولحوادث فقط تهدف إلى التّذكير بماض ما ، ويبقى نجاح العمليّة الشعريّة موقوفا على مدى تحكّم الشّاعر في لغته الشّعريّة التي بها يحيل التّاريخ بلباسه القديم إلى واقع معاصر وجديد[2].

ربما تكون مثل هذه القصائد الجوّالة جوابا لأسئلة الحاقدين ، المنتقصين من ثقافة الجزائريّين ، الذين يفترضون بأنّ الإبداع في الشّعر الجزائريّ غير موجود ، وغير قائم ، وهم يربطون حبل النّقد وغيابه ، بغياب القصيدة الجزائريّة .

إنها قصائد تدلّ على وعي ثقافيّ معاصر ، على قيم جزائريّة ،على بنية ثقافية زاخرة ، والشّاهد على ذلك هذه الأُقلام الشعريّة الجزائريّة المعاصرة من أمثال : عزالدين ميهوبي،عبد القادررابحي، عبيد نصر الدّين، ربيعة جلطي،وحمر العين خيرة ، وسعيد هادف ، وأحلام مستغانمي ، وغيرهم من الأسماء .

[1] ينظر: عزّ الدّين ميهوبي، في البدء كان أوراس (د.ص).
[2] ينظر: أحمد قيطون ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة (الجزائر) مجلّة الأثر ، مساءلة التّاريخ في الشّعر الجزائريّ المعاصر ، ع19 جانفي 2014 ، المقدمة ، نقلا عن عبد الرحمن بسيسو ، قصيدة القناع ، ص12 وغسّان غنيم ، الرّمز في الشّعر الفلسطيني ، ص32 ،أمحمد مجاهد ، أشكال التّناص الشّعريّ ص359.

آفاق النقد العربي المعاصر

أ. التجريب في قصيدة النثر والبحث عن شكل جديد

ب. مأزق التلقي في شعرنا العربي المعاصر

أ – التجريب في قصيدة النثر والبحث عن شكل جديد

لقد دخل النقد العربي المعاصر مرحلة مغايرة لما كان عليه سابقا فعالية ذوقية استماعية مجردة تستند إلى معايير [1] نحو تغيير أفق التعامل مع النص ، سرد يا كان أم شعريا ، وأهم مظاهر هذا التغيير تتبدى في الاهتمام بما يطلق عليه (الشكل) ، وعدم الفصل بين الشكل والمضمون ، وإضاءة الأسرار الداخلية للنصوص[2].

وهذا يعني أن الناقد سيبتعد عن المرجعيات التاريخية أو الأطر الاجتماعية، وما إليها فيما له علاقة بتحليل شخصية الكاتب ونفسيته ، لأنه في مساءلة للنص ، وقراءته في ذاته ولذاته [3].

إن الفلسفة التي أوجدت القارئ حبر ها المبدع الذي أنتج النص' فبات وجود القارئ مرهونا بوجود النص ، ومرتبطا به ، فالقارئ ينظر إلى النص بوعيه (مرجعياته ، وثقافته) 'إلا أن النص يضغط على القارئ بجملة من الآفاق توجه شبكة التأويل ، وأواصر التوقع ، وقد تجد العكس ، فيتسلط القارئ على النص ، ويبعده من كونه وعالمه ' فتغيب دلالته البارقة [4].

لقد أجمعت جل الدراسات في مجال الظاهرة الأدبية على " أن الشعرية هي التي تميز بين الشعر ، واللاشعر ، بين العمل الإبداعي الجمالي ، وبين غيره من الأعمال"[5].

إنها مفهوم غامض ، يتشكل من عناصر موجودة داخل النص الأدبي ، وأشياء خارج النص الأدبي تجسد معا مفهوم الشعرية ، ذلك المفهوم الذي يجعل من العمل الإبداعي عملا إبداعيا[6].

---

[1] ينظر : عضوية الأداة الشعرية ، مرجع سابق ص 10 ، وينظر :أيضا الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي'رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني (أنموذجا)' بلسم محمد الشيباني ، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ط1، 2004 ص 7 المقدمة

[2] ينظر :'الفضاء وبنيته في النص النقدي و الروائي ، بلسم محمد شيباني ، رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني أنموذجا ،مرجع سابق بالذكر' المقدمة. ص7.

[3] ينظر :المرجع السابق ، المقدمة ص 7.

[4] ينظر :مجلة العلامات في النقد (السعودية) ع 56 1 يونيو 2005، النقد والنص ، سلطوية الفكر ، وجماليات الوعي ، شريف بشير أحمد ص 146.

[5] ينظر : محمود درابسة 'مفاهيم في الشعرية ، دراسات في النقد العربي القديم، جامعة اليرموك ، عمان ، دار جرير للنشر والتوزيع ، ط1, 2010المقدمةص.11.

[6] ينظر : المرجع السابق ، الفصل الأول ص16.

إن العمل الأبدي اليوم ثمرة ثقافية خصبة للمعايشة العميقة والجوهرية لقضايا الإنسان ، وتجاربه الجمالية في المكان والزمان ، والرؤيا والتشكيل والفن. [1]

إن القصيدة العربية المعاصرة ظاهرة أدبية مغايرة لما سبقها ، لأنها ظهرت في زمان يتميز بالوعي من قبل الشعراء والنقاد والمثقفين ، تمتلك صيدا من الحرية' في زمن يتميز بالتمرد ، والدعوة إلى التجريب والبحث عن أفق جديد.[2]

وربما يعكس هذا الرأي مسار تطور الشعر ، نتيجة ظهور حساسيات فنية وجمالية شابة ، جديدة ومتحفزة ، مما أدى إلى إبداع شكل جديد تبنته قصيدة النثر.

ولقد استجابت هذه الأخيرة لهاجس تكسير نمطية الصياغة الشعرية المهيمنة' من أجل بعث شكل جديد قادر على إفساح هوامش أوسع للإبداع ، دون الارتكاز إلى الأنموذج السلطوي الممثل[3].

حقا كان إعلان قصيدة النثر عن مصطلحها جرأة منها في انتهاك مفهوم النوع"[4]' كما أحدثت هذه القصيدة قطيعة ذوقية تحولت بفضلها وظيفة النص من الإنشادية والحماسية' إلى فاعلية الخلق والابتكار' وإن عدت القصيدة- تاريخيا - تعبيرا عن سخط وتبرم من الأشكال الثابتة والقيم الإبداعية الراسخة ، فهي جوهريا خلاصة ما يتطلع إليه الحس 'حينما يرفض الواقع وينفر المألوف .[5]

ومن الباحثين من اعتبر مصطلح "قصيدة النثر" مغالطة ، حيث أصيفت كلمة (النثر) إلى (القصيدة) ما أحدث صدمة عند المتلقي ، وقد أحدث هذا التضايف بين مصطلحي (قصيدة 'ونثر) إشكالية تمثلت في انصراف الذهن إلى البحث عن خروج[6].

---

[1] ينظر: عضوية الأداة الشعرية ، محمد صابر عبيد ، مرجع سابق ص 11.

[2] ينظر: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ، محمود إبراهيم الضبع،ط1. 2003' الهيئة العامة لقصور الثقافة' ص 303.

[3] ينظر : مجلة السعودية : " علامات في النقد " ع 71 مجلد18 . نوفمبر 2010 ، سعيد أرزاق : قصيدة النثر في ضوء الحداثة نحو اللانمط أو مسار إلغاء التغاير' ص. ص (101-102).

[4]. ينظر: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ، محمود إبراهيم الضبع ، ط1 ، 2003 'الهيئة العامة لقصور الثقافة 2003ص 310.

[5] ينظر: قصيدة النثر العربية : التغاير والاختلاف ، إيمان الناصر، 2003 ، المقدمة ص13.

[6] ينظر: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ، محمود إبراهيم الضبع ، ط1 ، 2003 ، مصدر سابق' ص 304.

لقد أثارت هذه القصيدة "إشكالية التأصيل من منظور التعارض مع التراث والتغاير مع الغرب ، ووضعت في صراع عقيم كما يرى البعض ، فلم يعترف بها أغلب النقاد 'بوصفها شكلا فنيا خلاقا كما اعترف بقصيدة التفعيلة التي عدت مظهرا تجديديا ، لأنها لم تفارق عمود الشعر' ولم تخرج عن التمسك بإطار القديم إلا فيما ندر وفي الشكل وهو المطلب الذي تمردت عليه قصيدة النثر ..."[1].

وبشهادة البعض فإن قصيدة النثر فتحت أفقا ثنائيا "... فقد أحدثت هزة جمالية على مستويي : النص والتلقي ..."[2].

قبل الدخول إلى تفاصيل قصيدة النثر العربية 'حري بنا الإشارة إلى جواب عن سؤال أقلق عددا من الباحثين ، وهو سؤال مشروع ، وبخاصة أن قصيدة النثر العربية مارست حريتها في ظل البحث عن أفق جديد .

إنه سؤال الرفض' فلماذا الرفض لها قبل البحث فيها ...؟

-إن سبب رفضها لا يتوقف عند حدود تسميتها (المصطلح) بل يتعدى ذلك إلى قضية الفهم ، فالذائقة العربية ولفترة طويلة تعارفت على أن الشعر مرتبط بالموسيقى والإيقاع ، هذا الأخير الذي يعني الوزن الخليلي (بأبحره المعروفة) ونحن نعلم أن مفهوم الشعر ذاته مفهوم مغاير كما استقر في الأذهان ،وأن مفهوم الإيقاع لا يعني الوزن الخليلي 'لان الوزن الخليلي جزء من الإيقاع ، يضاف إليه بنية عريضة من الصوامت والصوائت ، كما أن هناك خلل في فهم (قصيدة النثر) من حيث التعريف ، والمفاهيم عموما ، فهي ليست فوضى كما وسمها البعض (سوزان برنار)'وليست تمردا على كل ما هو موجود أو مقر سلفا ، بل هي قصيدة لها قانون حتمي تحتكم إليه ، وهو قانون مجهول حتى الآن على المستوى العربي ، فهي تمرد على موضة شعرية ، رأى شعراؤها فيها حاجة ماسة إلى البحث عن شكل يستوعب هذه الموضة الساعية لأبعاد اقتضتها طبيعة الحياة وتطوراتها.

[1] ينظر : إيمان الناصر ، قصيدة النثر العربية ، التغاير والاختلاف 2003، المقدمة ص 14 وينظر :أيضا قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ، محمود إبراهيم الضبع' مرجع سابق' ص 303.
[2] ينظر :قصيدة النثر العربية : التغاير والاختلاف ، المرجع السابق ، المقدمة' ص14.

إن قصيدة النثر تمرد على موضة شعرية ، وهي تميل بطبيعتها إلى تجسيم العالم ، وانتهاك المعقول والممكن ، وتكشف عن حالات اللامعقول واللاممكن ، ولعل هذا الشكل الذي تبنته قصيدة النثر' يذكرنا بالموشحات كشكل شعري آن الفتح الأندلسي ، وفي ذلك صورة لانفتاح العالم الإسلامي على الغرب ..."[1].

وقد أدى بها التجريب إلى انتهاك أو خرق ما سماه البعض باللغة الأحادية ، إلى لغة عالمية تجعل من المفارقة عنوانا لها[2].

إن قصيدة النثر هي تطوير للقصيدة العربية ، بعد أن وصلت القصيدة الحرة(التفعيلية)إلى طريق مسدود [3] 'فقد كانت ثورة حركة شعر التفعيلة منذ الخمسينيات ، ثورة في المنظور بعد الموشحات ، إضافة للثورة في الشكل الشعري ، لكن هذه الثورة كانت داخلية حيث دمر نظام الشرطين واستبدل به نظام الشطر الشعري غير الهندسي ، كما دمرت القافية بصفتها قيدا شكليا 'وتم تحديث اللغة والصور الشعرية[4].

لقد فتحت هذه القصيدة الجديدة سؤال التلقي ، لما لها من خصوصية لغوية "... تعد المكون الأهم والأخطر في مسيرة التشكيل الشعري لبنيان قصيدة النثر ..."[5].

ولعل صعوبة فهم هذه القصيدة عند القارئ اليوم 'ترجع إلى فلسفة اللغة المستعملة حيث "... تؤدي المعنى بطريقة حساسة ومختلفة ومغايرة..."[6]

[1] ينظر:إبراهيم الضبع' قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ، ط1 ، 2003، مرجع سابق ص 307،308.
[2] ينظر: المرجع نفسه ، ص309.
[3] ينظر:محمد صابر عبيد ' الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر' الكتابة بالجسد وصراع العلامات ، دار غيداء ، ط1، 2016 ص' ص 13-17.
[4] ينظر: المرجع نفسه' ص 18-19
[5] ينظر : المرجع نفسه ص 33.
[6] ينظر : محمد صابر عبيد ' الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر' ص 34.

ب- مأزق التلقي في شعرنا العربي المعاصر.

قصيدة النثر أنموذجا :

إن الشعر هو مغامرة القبض على نار اللحظة المتوهجة' من خلال الارتقاء والسمو باللغة وإيقاعها المنبعث من ثنايا الألفاظ والعبارات المتوافقة بإطارها المتصاعد والحس (الشعري) والتجربة الشعرية الناضجة ، تلك التي تتسم بالوعي الواقعي المقترن بالوعي الفني الإبداعي' الذي أسسه الموقف الفكري ، والرؤية الثورية اللذين بواسطتهما يكشف الشاعر عن المضمون الإنساني الذي يشل حضور القصيدة[1].

الشعر حدس ونبوءة وخيال ، واكتشاف ، واعتراف' معرفة شاملة نعيشها بكل ملكاتنا ، وحواسنا ومشاعرنا[2].

يقول الشاعر :

أنا يا شعر وإياك سواء في العذاب

أنا مما بك أبكيك وتبكيني لما بي

ويظل الشعر مشكلة الشاعر' ويبقى الشعر قدر الشاعر' قدر الشاعر في مطلع العمر وأواسطه ومنتهاه ، في الريف والمدينة ، وفي كل الأزمنة .

وهل يمكن أن نوقف النزف بالكلمات؟وهل يمكن أن نعيش بلا شعر ؟[3]

ما جدوى الشعر إن لم يؤثر في ذائقة المتلقى؟

ولكن ماذا يقول الشعراء؟

يقول حسين مردان:

لا ترحمني

لا ترفق بي

واغرس سكينك في قلبي

---

[1] ينظر :سمير الخليل ، تقويل النص ، تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية ، والنقدية دار غيداء ، للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2016 ، ص 25 (الفصل الأول).

[2] ينظر :أحمد عبد المعطي حجازي : قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء ، كتاب دبي الثقافية ، (يصدر عن مجلة دبي الثقافية) ط1 ، 2008 ص20.

[3] ينظر :جلال الخياط، : الجنون بالشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2006 ص9.

لو قلت الشعر بلا جدوى

وبلا معنى

ولتعذرني...سأعصر أزهار الدفلى في أعصابي ...وارش الحنظل في بابي ...لأرد الشعراء الحمقى ...عن محرابي [1]

إن العمل الفني لا يستكمل وجوده إلا إذا تلقاه متذوق [2] ' وهذا المتذوق هو الذي يشكل اليوم أزمة' جعلت القصيدة المعاصرة محل نفور لأنها غامضة ، وهذا الغموض يقف حائلا بين عملية التذوق لها ، والاستمتاع بفضائلها ، ولهذا النفور ظلت القصيدة الجديدة (المعاصرة) محصورة ضمن بنية ثقافية محدودة ، هي بنية الشعراء أنفسهم ، والنقاد، وصفوة من قراء ينتمون إلى الثقافة العليا[3].

إذا كان الإبداع يحيا بمتلقيه ، وقرائه ألا توشك " قصيدة النثر" على خلق نوع من الالتباس على مستوى شروط التلقي وحيثيات التدبير القرائي؟

إن مثل هذه الأسئلة يرافق مسار قصيدة النثر [4].

وإذا حاولنا تتبع إشكالية التذوق في الشعر المعاصر' فلابد أننا نعني بمقولة " الشعر المعاصر" ذلك الشعر الممتد منذ نهاية الأربعينيات ، وحتى اليوم ، والذي جاء خلفا للرومانسية ذات النظم العمودي - البيتي- فكان مأتاه نتيجة طبيعية للنثرية الفضفاضة التي أفسدت الشعر الرومانسي في آخر عهده[5]، وبه استعيدت بعض قيم الشعر الحقيقية ، وهيأته لارتياد أماكن مغلقة ، وفتح فضاءات جديدة من الوجود اللغوي الكاسر لنمطية اللغة التي سادت الرومانسية والتقليدية ،إلا أن الإيديولوجيا التي سادت هذا الشعر لفترات (...) بتحوله إلى أصداء للواقعية الاشتراكية ، ثم الواقعية الفردية ، كاد أن يسقط في فخ التقريرية والمباشرة والتحول به إلى العامية المثقفة ، والنحو إلى الرومانسية المنغلقة ، ولم يسترح الستينيون للمباشرة ،

[1] ينظر :جلال الخياط ، مرجع سابق ص10.

[2] ينظر ::هشام سعيد شمسان ، علامات النقد ، السعودية : الشعر المعاصر وإشكاليات التذوق الجمالي الحديث ، ع 70، مج 18 ، 2009 ، ص191 نقلا عن : الأزمة أم الإبداع ، عبر الغفار مكاوي ، مجلة فضول ، ج2، 1992.

[3] ينظر :المرجع نفسه ، ص (191-192).

[4] ينظر : عبد الرحمن محمد القعود ، مجلة عالم المعرفة ، الإبهام في شعر الحداثة ، العوامل والمظاهر ، وآليات التأويل ، الكويت 2002، ص105/104.

[5] ينظر :هشام سعيد شمسان ، علامات في النقد السعودية ، مرجع سابق ص192

والإيقاعية الظاهرة ، والرومانسية والوضوح ، ليميلوا إلى الغموض والتغريب واللامباشرة' والتركيز على الصور الشعرية ، وما توحيه من إحالات مضمونية متعددة[1] .

وبتأسيس (مجلة شعر) نهاية الخمسينيات 'والدعوة إلى ما يسمى "قصيدة النثر" كأن الشعر يدخل منعطفا راهنا ، وجديدا بالدعوة إلى تحطيم وتهشيم البنى القديمة للشعر.[2]

إن الشعر في حقيقته ظاهرة كونية ، وهو بالإضافة إلى ذلك ظاهرة إنسانية متحولة ومنفتحة' بحكم نوابضها الإبداعية والجمالية الداخلة على ولوجيات وإمكانيات شكلية' وصيغ بنائية متحفزة وجديدة[3].

والقصيدة كقصيدة ، تشبه زمنها ، وما من شك أن ينبثق شعراء جدد في كل حين' وعليه فالقصيدة مستمرة إنتاجا وتلقيا ، بل تكاد أن تجد القصيدة تختلف في شكلها من شاعر لآخر[4].

ولا شك أن قصيدة النثر تقع سياقا ضمن هذا المد الجمالي والفني 'الذي تأتي به رياح الشعر ونفحات الشعراء.

ولئن كان منطق الإبداع والتجديد يسوغ الانفتاح الجريء على أشكال وصيغ مبتكرة ، فإن مفهوم قصيدة النثر يطرح أول الأمر قضية "التجنيس" على المحك ، إذ كيف يفسر القارئ هذا الجمع بين الشعر والنثر في نفس المنجز النصي[5].

لقد ركزت قصيدة النثر في أظهر اختلافاتها عن الشعر القديم على اللغة الشعرية الخاصة بها' ورفعت في بيان أنسي الحاج (لن) ثلاثة محاور لصياغتها الشعرية : (الإيجاز،والتهوج ،والمجانية) فضلاعن التكثيف والحرية' التي شدد

[1] ينظر : المرجع نفسه 'ص 192 ، 193

[2] ينظر: المرجع نفسه' ص 193.

[3] ينظر : سعيد أرزاق : علامات في النقد السعودية قصيدة النثر في ضوء الحداثة : نحو اللا نمط أو مسار إلغاء التغاير ع 11 ، مج 18 ، 1 نوفمبر 2010 ص99.

[4] ينظر : أدوات الشعر العربي المعاصر وسؤال التلقي ، مجلة ثقافية الكترونية شهرية ، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والنشر ، ع 29 ، 2016 ص13.إشراف أحمد فايز.

[5] ينظر : سعيد أرزاق ، علامات في النقد ، السعودية ، قصيدة النثر في ضوء الحداثة نحو اللا نمط أو مسار إلغاء التغاير ، مرجع سابق ص99.

عليها أدونيس " [1] .إن سيرورة الإبداع وتحولاته من شكل لآخر، أدى إلى "تغير حال النقد ، فقد صار يلهث عبثا وراء التنوع والتعدد الذي تعرفه القصيدة ، ولا أحد ينكر اليوم أن النص الشعري قد أوجد لنفسه مكانا، بعد أن انشرخ قالب كتابته ، وفاضت الكلمات والجمل باحثة عن مجرى يؤاتي فورة الدلالات ، ومتاهة الرموز[2].

لقد كان للرواج الذي عرفته (قصيدة النثر) دورا في نفض اليد من القيود والأعراف الفنية المتداولة ، فلم يعد انشغالهم ببنية الإيقاع ، ولا ببنية اللغة الشعرية، بل أطلقوا العنان لخيالهم ، ووجدانهم وفكرهم مبحرين في عوالمهم الإبداعية' باحثين من خلال إبحارهم عن الجمال ، الأمر أحدث مأزقا في تلقي هذا الشعر (الشعر المعاصر)، الذي يقول كل شيء ، ولا يقول شيئا محددا في الآن نفسه، إنها طبيعة تطور الأشكال الأدبية' التي سمت بالنص من أحادية الصوت والدلالة ، إلى مراقي التعدد والانفتاح[3].

[1] ينظر : نورة آل سعد : الشمس في أثري ، مقالات في الشعر والنقد'airp' 2007 ص(95-96) نقلا عن : قصيدة النثر العربية ، الإطار النظري / أحمد بزون ، ص 176.- 177

[2] ينظر : أدوات الشعر العربي المعاصر وسؤال التلقي ، مجلة ثقافية إلكترونية ، مرجع سابق ص 13.

[3] ينظر: المرجع نفسه 'ص 14.

الفصل الرابع

الفصل الرابع

منطلقات(ريفاتير) السيميوطيقية،وتطبيقها على مدوّنة الشّاعر (عبد القادر رابحي).

قراءة في ديوان: أرى شجرا يسير

إنّ خصوصية مدوّنة الشاعر رابحي عبد القادر تشجّع على مقاربتها،لأن أسلوبه غير مألوف،ما يقود إلى التشظّي،وما ينجر عنه من دلالات في سيرورة تأويلية مفتوحة،إنّه شاعرجزائري معاصر،قد سعى نحو استبدال أدواته الشعرية على أصعدة عديدة (لغة ، وتقنية ، ورؤية) ليجعل القارئ أمام قصائد وموضوعات مختلفة للتناول.

لقد سار الشّاعر ضمن مجموعاته الشعرية على خطى الشعراء المعاصرين ، فأبدع في الشكل الجديد (القصيدة الجديدة) ، "التي تحمل شكلا جديدا ، أدّى إلى رؤى متحوّلة ، ونمط ممعن في البحث عن أفق جديد في حواضن الشّعر من لغة ، وشكل ورمز"[1].

وبالدخول إلى مدوّنة الشاعر من خلال فعل القراءة ، وبداية مع القراءة الاستكشافية الأوليّة ، تستوقفنا العناوين المغرية،ومع أوّل مجموعاته الشعريّة تحت عنوان (أرى شجرا يسير)' فالقارئ يلمس سيميائيّة العناوين الدالة على أبعاد جمالية وثقافية،مرتبطة بلغة الشّاعر الخارجة عن الاستخدام اللغوي المألوف "[2]، والعنوان لازمة مهمّة للنص الشعري،يعبرعن دلائله وإيحاءاته التي من شأنها أن تدل المتلقى على متن النص باعتباره تعبير نفسي عن أحاسيس الشاعر،ومشاعره ،ورؤاه الفنية، وأسيقته الثقافيّة ، المعبرة عن ذاته في النص[3].

[1] ينظر: : غالي سرحان القرشي ، جريدة الرياض ، ماي 2008، الكتابة والحكاية ، أسئلة القصيدة الجديدة.

[2] . Voir : michael riffaterre , semiotics of poetry (bloomington : indiana university press , 1978p 1.

[3]. ينظر: ،عماد الضمور : سيميائية العتبات النصية في شعر نادر هدى ، د.ت .ط ، ص15.

ومع القراءة الأولية البنيوية،التي طورها (ميشال ريفاتير) ضمن مؤلفه (semiotics of poetry)[1]، من خلال هذه القراءة سنتعرف على المعاني الأولية لشيفرة القصيدة ، حيث سنمارس قراءة بنيوية [2].

والغرض من هذه المقاربة السيميوطيقيّة " أن نقدم للقارئ وصفا واضحا ومتماسكا لبنية المعنى في القصيدة "[3].

في هذه القراءة الأولى (الاستكشافية)(heuristic)يكون التفسير أولياّ، حيث سنفهم المعنى من خلال هذه القراءة،القارئ يملأ فراغات وفقا للأنموذج المفترض (hypogrammatic model)[4].وإنّ القراءة الأولية (first reading) هي التي توجّهنا نحو السمطقة (semiosis)[5] ،ومعنى ذلك أنّنا سنتعرّف على المعاني الأولية لشيفرة القصيدة،وسنمارس قراءة بنيوية [6]، ومعنى السيميوزيس المترجم (بالسمطقة عند بعض الباحثين ، والنقاد) عند **ريفاتير**" أنّ العلامات في النص تنتقل من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر ، أي تصعيدها من دلالة مركبة في مستوى أولي من قراءة النص (**القراءة الاستكشافية**)إلى وحدة نصيّة تنتمي إلى منظومة أكثر تطورا ،أو كل ما يرتبط باندراج العلامات من صعيد المحاكاة إلى مستوى أعلى من الدلالة،فهو مظهر من مظاهر السمطقة (semiosis)"[7].

---

[1] ينظر: : المرجع نفسه ص 17 ، 18 ، نقلا عن : إبراهيم خليل ، في نقد والنقد الألسني ص 93.

[2] Voire : semiotics of poetry. p6.

[3] voir : semiotics of poetry. Opcit،p6

[4] ، Voir : ibid.p6.

[5] Ibid. p6

[6] ينظر:،أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ،مدخل إلى السيميوطيقا ، قراءة شكري عياد ، تصنيف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ،وينظر: عماد الضمور : سيميائية العتبات النصية في شعر نادر هدى ، مرجع سابق بالذكر ، ص18 ، نقلا عن إبراهيم خليل ، مرجع سابق ص93.

[7] ينظر: : أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)، قراءة شكري عياد، تصنيف : سيز قاسم ، ونصر حامد أبوزيد ، الناشر ، دار إلياس ، العصرية ، القاهرة ، 1986 م ، ص172.

أرى شجرا يسير،هو عنوان هذه المجموعة ،والعنوان واقع خارجي للنص،وما يلاحظه القارئ ،تنوّع قصائد الشاعر ما بين طويلة وومضة (قصيرة)[1] .إنها رؤية الشاعر،رؤية جوالة،حيث يرى شجرا في حالة سير(يسير)،والسير هو الذهاب والمشي ، نقول سار فلان بمعنى مضى، وذهب،و يسير (صيغة مبالغة على وزن فعيل).

وقبل قراءة أوّل قصيدة في المجموعة الشعرية (أرى شجرا يسير)،يستوقفنا إهداء إلى المرحومين أمه،وابنه الذي ذكر اسمه (محمد الهادي) حيث نلمس مباشرة من خلال تصريحه باسم ابنه .

منطلقات القراءة السيميوطيقية للشعر:

بداية مع القراءة الاستكشافية[2]' والتي اصطلح عليها بعض النقاد المتمرسّين اسم القراءة السطحية [3].

ومن خلال ما هو ملاحظ من تطبيقات **ريفاتير** المنهجية على الشعر ، أنه لم يعترف بالدلالة المحاكية لمفردات النص في القراءة السطحية (الأولية) إلاّ ليلغيها في القراءة المتعمّقة الأخيرة ، حين تصبح دلالة النص متوقّفة على نصوص أخرى، اعتمادا على الكفاءة الأدبية للقاريء[4]، ومن خلال هذه المنطلقات سنقدم للقارئ وصفا متماسكا لبنية المعنى في قصائد الشاعر.

انطلاقا من المجموعة الشعرية (أرى شجرا يسير) يتضح لنا أننا نقرأ شعرا،إذا سلمنا بفلسفة **ريفاتير** في تحديده للشعرية،لأنّ الشعر يتميز بنهجه الخاص، وبخروجه عن الكلام العادي المألوف المباشر[5].

---

[1] ينظر: خليل شكري هياس ، القصيدة السير ذاتية ، بنية النص وتشكيل الخطاب ، 2016 ، د.ط ص 25 ، نقلا عن، عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية ، بيروت ، ط1، 1996 ، ص240.

[2] .Voir : semiotics of poetry. p2

[3] ينظر: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا) قراءة شكري عياد ، تصنيف : سيزا قاسم ، ونصر حامد أبو زيد (الناشر : دار إلياس – العصرية : القاهرة، 1986) ص172 .

[4] ينظر: المرجع نفسه ص172.

[5] Voir : semiotics of poetry (the poem‹s significance).

حيث أن الشاعر يجمع بين شيئين متناقضين من خلال رؤيته ، فهو يرى شجرا،والشجر جمال غير خاضع للحركة ، ثابت في الأصل،أمّا كلمة يسير كعلامة، قد ألصق الشاعر من خلالها بالشجر صفة ليست فيه في الواقع،والسير صفة أقرب ما تكون أنها لصيقة بالإنسان،لمّا يمضي في حاجته،يمشي،يذهب،يتفسح في أرجاء المكان.

ولم يقل الشاعر أرى شجرا يسيرا بإدخال تنوين على كلمة يسير،واليسيرفي المعاجم هو القليل،والهيّنو،إنّ كلمة يسير فاعل من يسر،وهي صفة مشبهة تدل على الثبوت، من يسر،ويقولون في الحكم : من طلب الكثير أضاع اليسير، فيسير تدل على القلة ، وطعام يسير ، طعام قليل ، فالشاعر من خلال هذا العنوان ، وانطلاقا من القراءة السطحية الأولية ، يجعلنا في مأزق مع علامات متناقضة،حيث تحدث كلمة يسير غموضا ، وتشكل انحرافا عن المألوف،وإنّ القارئ لحد الآن،وتماشيا مع ما يعرضه هذا العنوان(أرى شجرا يسير)من محاولة تصوير الواقع الأدبي (**المحاكاة**)*

فمن خلال ما يقول العنوان لم نصل بعد إلى المعنى الحقيقي لهذه التفاصيل المتناقضة (شجر يسير) والتي أحدثت قطب تضاد بين السكون والحركة المنبعثان من خلال رؤية الشاعر ، ولا نعلم الأنا المتكلم هل هو الشاعر أم غيره ، فالعنوان يحرف الواقع ، ينوع تفاصيل هذا المشهد ، ويغير بؤرة عن طريق اللامباشرة الدلالية (الانحراف عن المألوف) ، أو اللانحوية [1].

حيث ما زلنا نتتبع ما يعرضه النص كعنوان كعلامة ، عبر مسار المحاكاة الخطي،وتتم اللامباشرة الدلالية في العنوان من خلال الكلمة (يسير)،الغير مشكلة ، لأن المعنى يختلف بين الكلمتين (يسير) بضم الراء ، ويسير (بتسكينها) .

فالأولى: بمعنى قليل،أما الثانية بمعنى يمشي، يتحرك،وتتم اللامباشرة في هذا العنوان عن طريق نقل معنى،حيث تنوب علامة عن علامة أخرى على سبيل الاستعارة التصريحية، فالشّجر لا يسير وإنّما الإنسان ، شبّه الشّجربالإنسان ، حدف المشبه به (الإنسان) وصرح بالمشبه (يسير) ،أما قولنا : أرى شجرا يسير (كاحتمال

[2] Voir : semiotics of poetry. p2

ثان) فاللاّمباشرة الدلالية تمّت هنا عن طريق تحريف المعنى،ويتمثل ذلك (في الالتباس ، والتناقض في المعنى) ،وإنّ هذه الأنماط من اللاّمباشرة الدلالية،كنقل المعنى ، وتحريفه، وإبداعه تهدد التصوير الأدبي للواقع الذي يحاول الشاعر إقناعنا به أول الأمر،ولكنّ الأمر زاد تعقيدا من خلال كلمة يسير،ولا نعلم لحد الآن هل رؤية الشاعرأوغيره،في اليقظة أم في الحلم؟وبما أنّنا عجزنا عن تفسير المعنى،الذي تشاكل من خلال لانحوية العلامة ما أدّى إلى عقبة حقيقية، فإن تجلي (اللاّنحويات) في العنوان يجعل منه حقلا للسيميوزيس (semiosis)(السمطقة) وكل ما يرتبط باندراج العلامات من صعيد المحاكاة ، إلى مستوى أعلى من الدلالة ،فهو مظهر من مظاهر السمطقة (semiosis)[1].ونلجأ في هذه الحالة إلى ما سماه **ريفاتير** المسيرة السياقية (syntagmatic) ،فكلمة شجر في المعاجم: هي جمع شجرة (واحده شجر) ، أي: تدل على جمع من الشجر ، والشّجر نبات يقوم على ساق ، وما يقوم على ساق يعقل أو يصح أن ينطبق عليه فعل السير انطلاقا من تركيبة هذا العنوان.

وبالعودة إلى العنوان (أرى شجرا يسير) فأرى ، فعل ونفهم من خلال هذه العلامة أنّ هذا الشخص يرى من مكان ، أوأنه يطل من مكان عال ، يتتبع ببصره شيئا ما،بإمعان نظروتدقيق،هذا الشيء الذي يراه صاحبه هو شجر يقترب نحوه، يدنو منه و(أرى) كفعل كعلامة،هو جواب لسؤال : ماذا ترى؟ فلو سألك أحدهم قائلا، انظر إلى هذا الاتجاه ، ماذا ترى؟ حتما ستكون إجابتك إن كنت ترى شيئا بـ: (أرى .....).

إنّ هذا العنوان ما هو إلا تنويع لبنية الرؤيا التي رآها صاحبها ، ونحن من خلال الكفاءة اللّغوية- كماحددها **ريفاتير**- نشعربلانحوية العنوان ،فالتسلسل اللّفظي يتميز بالتناقض بين افتراضات الكلمة،وما تفرضه وفيما يراه **ريفاتير**، ليست الكفاءة

[1] .ينظر: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة،مدخل إلى السيميوطيقا ،قراءة شكري عياد،مرجع سابق ص172،نقلا عن :semiotics of poetry p217 / السمطقة(semiosis) مفهوم يرجع إلى بورس ويستخدمه **ريفاتير**لتفسير انتقال العلامة اللغوية من مستوى المعنى الاعتباطي المتعارف عليه (الوضع)إلى مستوى المعنى المبتدع في سياق النص،هذا الانتقال في منظور **ريفاتير** هو الحقل الأصيل للسميوطيقا،والسمطقة هي المفتاح إلى الدلالة وتسمى **السميوزيس**،وللمزيد من الاطلاع ينظر: كتاب **جوناتان كلر** ،مطاردة العلامات،علم العلامات والأدب والتفكيك ،ترجمة خيري دومة ،المركز القومي للترجمة،إشراف جابر عصفور،ط1 ، 2018 ص119.

اللّغوية وحدها هي العامل الوحيد،(فالكفاءة الأدبية) تلعب دورا هاما في معرفتنا للمنظومات الوصفية، والثيمات الأدبية،والأساطير،وبالخصوص : معرفة النصوص الأخرى .وإنّ هذه الكفاءة (الثانية) هي التي تساعدنا أو تمكننا من إتمام النص، وإكماله وفقا للأنموذج المفترض (hypogrammatic model).

وفي هذه المرحلة الأولى من القراءة يتم استيعاب المحاكاةأوتجاوزها،وبالرجوع إلى الكفاءة الأدبية يتضح لنا بأنّ العنوان (أرى شجرا يسير) يرتبط وفقا للأنموذج المفترض (hypogrammatic model) بنص آخر.

والعنوان يرتبط بشخصية عربية قديمة هي **زرقاء اليمامة**'وما روي عنها أنها حذّرت قومها من شجر يسير، وكان الأعداء قد علموا بقوة بصرها ، فقطعوا الأشجار واستتروا بها حتى لا تكشفهم ، فلمّا أخبرت الزرقاء قومها بأنّ هناك **شجر يسير**' أي :يدنوأو يقترب ، لم يصدقوها ، وسخروا منها ، فلمّا أطبق أعداؤهم عليهم وباغتوهم ، أدركوا صدق الزرقاء ، ولكن بعد فوات الأوان ، فالشّجر في العنوان يدلّ على جمع الأعداء ،أو الغزاة الذين كانوا على مقربة من قومها في حركة سير، وذلك ربما تكون **زرقاء اليمامة** قد حذّرت قومها من الغزاة ، وليس بالضرورة أن تكون فعلت ذلك باستخدام بصرها ، بل ربما سمعت من الغزاة المسافرين أو العيون "الجواسيس" أو ربما كانت تريد من قومها البقاء في حاله استعداد وعدم التّراخي ، حتى لا يكونوا لقمة سائغة لعدوّهم الملك (حسان الحميري) الذي ينسب غزو اليمامة له.

ولكنّ النهاية المأساوية للقصة تمثلت في اجتياح العدوّ مساكن قوم زرقاء وقتل الكثيرين منهم[1].

ومن خلال القراءة الاسترجاعية للعنوان (كعلامة)، من خلال الاسترجاع،يحين الوقت لتفسير ثان، لقراءة تأويلية حقيقية ، ونحن نتذكّر عند تقدمنا في قراءة العنوان ما قد انتهينا حالا من قراءته.

---

[1] ينظر: الشاهد،جريدة يومية كويتية عربية شاملة،زرقاء اليمامة ضحية قومها ع553 . أكتوبر2017 ص31
زرقاء اليمامة : شخصية عربية قديمة ، وهي امرأة نجدية من جديس من أهل اليمامة ، يقال أنّها كانت ترى الشخص على مسيرة ثلاثة أيام.

ولكي نتوصل إلى الدلالة، علينا أن نتجاوز عقبة المحاكاة ، لأننا ولو قارنا الوصف بكتابات أخرى عند هذا الموضوع (الذي يلخصه العنوان)، فإن هذا العنوان يحرف الواقع بشكل منسق ، فالعنوان يعرض أو يثير تفاصيلا تقترن بمفهوم اليقظة الذي لا يقوله العنوان ، والشّاعر قد جعل هذا العنوان عنوانا لمجموعته الشعرية ، بل وقد عنون قصيدة في المجموعة بهذا العنوان (مبتدئا فيه بإهداء إلى والدته رحمها الله).

إنّ العنوان لم يعد يبرهن لنا صدق وصفه ، فالإشارة إلى الشجر كطبيعة وإلى سيره كمجاز،يدلّ على شيء غير عادي يترقّبه صاحبه،ف:(أرى شجرا يسير) كشفرة رمزية في هذه المجموعة الشعرية، يصوّر شيئا يختلف عن التفسير السابق المتعلق بالنّصوص الأخرى (زرقاء اليمامة)،وكلّ المقوّمات تشير إلى معنى خفي "منبعث من المولّد " أو الكلمة المفتاح **(يسير)** ، الدالة على حركة شيء ما .

ويظهر لنا من خلال الصورة الكليشيه (cliche) (**شجر يسير**) بأنّ هذا التتابع في الوصف ليس وصفا صادقا لحقائق العالم الخارجي،وإنّما هو مجاز،وهنا ينحدر الوصف أمام **السمطقة،** فالصورة (شجر يسير) هي مجاز يرمز لشيء قادم يراه صاحبه من خلال قوله: **(أرى شجرا يسير)** الشيء القادم لا ينبئ ببشرى،ولا ينبئ بخير،وتتجلّى الدلالة حينما نعث على الصوت الضائع بواسطة تلميح الشاع،حيث ينحل اللغز،ويعطّل العنوان الوصف كما يبطل عن كونه علامات محاكاة متتابعة، ويصبح علامة واحدة .

فالتلميح الذي يقوم به العنوان يشير إلى خطر قادم،عبّرعنه الشاعر عن طريق استحضار قصة زرقاء ، إنّه شيء يفتك ، يغزو ، ويجتاح ، يقتل ، يأخذ بلا رحمة، ولا شفقة، وهذا الصوت الضائع الذي عثرنا عليه بواسطة تلميح العنوان،يقودنا إلى الدلالة ،والدلالة هي إسهام القارئ الإبداعي في عملية التحويل،وهي تجربة تعاقب دائري حول الكلمة المفتاح أو المولد (marker).

وإنّ هذا الخطر القادم سيأخذ أمّ الشّاعر،خطر قادم هو الموت الذي لا يفّرق بين صغير ولا كبير،و يدلّنا الشّاعر على هذا الصوت من خلال قصيدته **(أرى شجرا يسير)**،حيث يقدّم إهداء لأمّه قبل أن يشرع في القصيدة.

يقول : إلى أمي رحمها الله

وفي الأخير يتبين لنا بأنّ الشّاعر قد استعار هذا العنوان ، ليعبّرعن أحزانه العميقة، فحزن كفقدان الأمّ التي تمثّل كل شيء،أحقّ بأن يعبرعنه بهذا العنوان الدّال على فقدان أشخاص بالأمس كانوا معه،و بعد هذا العنوان مباشرة وككّل الشعراء يفتح الشاعر قصائده بإهداء :

إلى المرحومة أمي ...

مسيرة عمر ... مسيرة يوم ...

إلى المرحوم ابني محمد الهادي

مسيرة يوم ... مسيرة عمر

والظّاهرمن خلال هذا الترتيب،حيث الإهداء بعد العنوان،الدّال على قصّة الحزن والانكسار،قصّة الخسارة الكبيرة حيث الموت،موت الأمّ، ونبرة خطابيّة مباشرة (لا نلمس في الإهداء شعرية) ،وهاهو الشاعر يصرح أيضا بفقدان ابنه 'وقد ذكر اسمه: (إلى المرحوم ابني محمد الهادي)،واستعمل الشاعر تقنية القلب في قوله (مسيرة عمر ... ومسيرة يوم)،فمع أمّه بدأ بمسيرة عمر،والأمّ لا تنسى عمره كله،إضافة إلى العمر الذي عاشه تحت رعايتها وعطفها وبين يديها،وأمّا قوله مسيرة يوم،فدلالة على ذلك اليوم الذي افتقدها فيه،ولكن ما يلاحظ من خلال قوله :(إلى المرحوم ابني محمد الهادي ...مسيرة يوم ...مسيرة عمر) ،فقد بدأ التعبير عن حزنه بمسيرة يوم وهو ينقل ألمه في ذلك اليوم إلى غاية بقية عمره ،سيظل يذكر ابنه محمد الهادي،لكنّ الأم عكس ذلك،الأمّ ذاكرة الشّاعر لذلك بدأ بقوله (مسيرة عمر)،فالولد يمكن أن ينساه الشاعر إذا وهبه الله تعالى ولدا آخرا،ينسيه الأول،أما الأم فلاتعوّض. يدعو لهما (الأم والابن) بالرحمة :إلى المرحومة أمّي،وإلى المرحوم ابني محمّد الهادي ،ولقد صرّح الشاعر باسم ابنه(محمد الهادي) بينما اكتفى بذكر كلمة (أمّي) فقط ،ما يدلّ على سنن في أواسط ثقافتنا،فالأمّ نذكر اسمها ، ولقبها فقط إذا اضطرنا إلى ذلك،أمام هيئات رسمية كالمحاكم،أوحينما يتعلق الأمر بشهادة الميلادوالتوثيقات. ويمكن إسقاط

الإهداء من دائرة الشّعر وفقا لفلسفة وقراءة **ريفاتير**،حيث أكّد بأنّ الشّعريتميّز بنهج (نحو) خاص، بخروجه عن دائرة المألوف من الكلام العادي .

ولقد كتب الشاعر الإهداء،تاركا نقاطا بين الجملتين في قوله : (مسيره عمر ... مسيرة يوم).

إنّ هذا الفراغ يوحي بوجود نص لم يقله الشاعر،فقد تركه لفضاء القصائد القادمة، ومع أوّل قصائده الشعريّة : **قصيدة** : **ها أنا الآن أسمع خطوي**،يلفت الشاعر انتباهنا باستعمال لغة الإشارة (ها) عن طريق الهاء (في العنوان) ها أنا الآن أسمع خطوي، ومن خلال القراءة الاستكشافية السطحية الأولى،يشير صاحب هذا العنوان إلى لحظة زمن وهو الزمن الآني (الآن) ،والخطو : حركة الأرجل، حيث يحيلنا هذا التصويرعلى مكان يتواجد فيه هذا الأخير،يسمع حركة رجليه،أو قرع نعليه والسمع حسّ الأذن، فكلمة (الآن) تدلّ على الزّمن الحاضرالحاليّ المضارع، عكس الماضي، فربما ماضيا لم يكن يسمع أو يصغي لشيء ما،وتستمر**المحاكاة**،أو التصوير الأدبي للواقع، وتتم اللاّمباشرة الدلالية في هذا العنوان عن طريق (تحريف المعنى)،في قوله (أسمع خطوي)،التي أحدثت التباسا لدى القارئ،كما يتم نقل المعنى عن طريق كلمة (خطو) الدالة على الحركة عكس كلمة (السكون) .

إنّ قول الشاعر(أسمع خطوي)مرتبطة بمسموع،وهو الصدى،أوالصوت عادة كأغنية،أو جرس ،أو قصيدة ،أو قرع باب ،بينما هو- الشاعر أو أنا المتكلم- يسمع خطوه،ما يدل على غرابة،لحدّ التصوّر،أنّ هذا الخطو كان غريبا عنه' فهو لم يسمعه حتّى الآن ،**(ها أنا أسمع خطوي).**

إنّ الشّاعر لا يشتغل بغير هذا الخطو،فهو معه يسمعه الآن،متفرغ له وفي النص القرآني ، قوله تعالى : " أو ألقى السمع وهو شهيد " معناه كما قال ثعلب" : خلا له فلم يشتغل بغيره ، وسمّعه الصّوت : استمع له ، والسّمع ما وقر في الأذن من شيء تسمعه ، هذا الشيء (الذي يسمعه هو خطوه)وهو ما بين قدميه ، فخطا خطوا بمعنى مشى،والخطو بالضم ما بين القدمين،ومن خلال هذا العنوان يحاول الشاعر تصويرالواقع الأدبي،انطلاقا من العلامات المشكّلة لبنية العنوان كواقع خارجي

لدخول معالم القصيدة ،فهو الآن يسمع ،قد وقرالصوت في أذنيه ،ويلفت انتباهنا عن طريق استعماله لضميرالمتكلم(أنا)،فكان بإمكانه أن يكتفي بقوله (أسمع الآن) أو(أسمع خطوي)، لكن الظاهر أنّه يريد أن يلفت انتباهنا إلى أمر ما ؟. هذا الذي لم يتّضح بعد،فالعنوان ما يزال ينوع بؤره ،والمعاني لم تتّضح بعد.

إنّ الإطار العام للنص (العنوان كعلامة) هو وحدته،وحدة شكلية،ووحدة دلالية، وأيّ عنصرمن عناصره سيشير إلى ذلك الشيء الآخر،الوحدة الشكلية والدلالية التي تتضمن مؤشرات اللامباشرة تسمى الدلالة ،أمّا ما يبثه النص على صعيد المحاكاة فيسمىّ بالمعنى[1].

ومن خلال لا نحوية العلامة في العنوان الذي يصور الواقع الأدبي لإنسان يخطو خطوات الآن ، يتقدم وهو يسمعها،يقودنا نحو مفهوم اليقظة (ها أنا يقظ الآن ... أحسّ حتىّ بخطوي وأسمعه) وهو توجيه نحو الحساسيّة الكبيرة المفرطة للإنسان وكلمة يخطو (فعل) في المعاجم تدلّ على أن الذي يخطو ، يحرز على تقدم هام في حياته،فكلمة (يخطو) كعلامة تشكل لا نحوية لما ربطها الشاعر بالسمع (أسمع خطوي)،وهي تمثل لا مباشرة دلالية تمّت عن طريق (نقل المعنى) على سبيل الكناية وهي كلمة تدل على (التقدم)في مرحلة من مراحل الشاعر كإنسان وكشخص يتفاعل مع المجتمع،عكس كلمة التراجع والتقهقر،والعودة إلى الوراء،والانسحاب، والعدل عن الشيء ،وإنّ تعبير الشاعر يقودنا إلى نصوص أخرى ما يدل على حساسية مفرطة عند هذا الأخير .

كقول الشابي :

والشقيّ الشقيّ من كان مثلي

في حساسيّتي ورقة نفسي [2]

يستحضر الشّاعرهذا الخطاب كعنوان لقصيدته(أول القصائد في المجموعة)،فتفسير قول الشابيّ يدلّ على حساسيّة التعبيرعند الرومانسيّين،ما يرتبط بلغتهم الخمليّة،الدالّة على معجم خاص مفتوح على الخيال وعلى كسر الألفة في وصف

[1] .voir .semiotics of poetry. p3.

[2] ينظر: أبو القاسم الشابي،أغاني الحياة ،الدار التونسية للنشر1970ص 151.

الأشياء،ويحاول صاحب المجموعة الشعرية (أرى شجرا يسير)أن يشير إلى (مجمل خطاب الشابي في هذا البيت) على أنه الآن، وفي هذه المرحلة من حياته (يسمع خطوه) الدالة على الحساسيّة في الكتابة عند الشاعر،ولم يكن من قبل خطوه،ولم يكن يلفت إلى الطبيعة الزاخرة،لكنّه الآن حسّاس يسمع حركة قدميه وهو يعبّر عنها.

ولن نتمكن من فهم الدّلالة إلاّ بتجاوز عقبة المحاكاة ،عن طريق القراءالاسترجاعيّة، حيث تمثل الصورة (clichè) (أسمع خطوي) إلماحا واضحا إلى كون التداعيات السابقة التي حاول الوصف أن يقنعنا بها غير حقيقيّة،فهذه الصورة تصور شيئا مختلفا ،هو (الحياة) التي تقابلها كلمة (الموت) فالشّاعر الآن يسمع (خطوه)،الآن هو حيّ ، قلبه ينبض في كنف لغة جديدة، ومعجم جديد،ينقل أدقّ التفاصيل في حياة جديدة،ومن خلال الصورة (أسمع خطوي) تتجلىّ (الدلالة) بواسطة التّلميح الذي يقوم به العنوان (ها أنا الآن أسمع خطوي) ممّا يجعلنا نعثر على الصّوت الضائع ...ها أنا الآن في هذه المرحلة من الحياة حيّ،وقلبي نابض،أكتب بلغة حسّاسة جديدة،أنقل حزني وآهاتي،أعبّر عن ألمي،وفقدي(كفقده لشيء عزيزعليه،أمّه،وابنه)، وقد دلّ على ذلك من خلال عنوان مجموعته الشعريّة **أرى شجرا يسير**.

يبدأ **الشاعر قصيدته**:

لست مختلفا أنت

حين تراوغ فينا البحار

وتشرب من نبع ما سوف تنساه تلك الجراح البعيدة ،

في وجهها مدن

وشراع

وأمتعة هاربة ...[1]

ففي هذا المقطع يحوّل الشاعربنية الخطاب،حيث تتحوّل إلى ضمير المخاطب(أنت) مستعملا تقنية اللعب باللّغة،فتارة يقول(أنا)وأخرى يقول أنت(لست مختلفا أنت)،بعدما

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي،أرى شجرا يسير،مرجع سابق ص5.

كان هذا الشخص كطرف متكلم في العنوان (ها أنا) نلمس تغيّرا مع بداية المقطع حيث يخاطبه، يكلّمه بضمير المخاطب (أنت) مستعملا الفعل (تراوغ)، وهو علامة على الخداع، وراوغه بمعنى خادعه، وتراوغ فينا بمعنى أنّك لا تتكلم معنا بصراحة ووضوح،تتملّص وتتحايل ،وانطلاقا من القراءة الاستكشافية يتسنّى لنا فهم النص كعلامة بداية مع المعاني التي تسوقّ لها **المحاكاة**' ويحاول الوصف أن يقنعها بها' فقوله (لست مختلفا أنت) بمعنى أنك لست متباينا ، متميزا عنّا ، بمعنى أنّك تتّفق معنا،فالاختلاف هو عدم الاتّفاق ، فلا يوجد جدال ، ولا يوجد نزاع،(اختلاف) بدليل أنك تتجرّع الماء الموجود في النّبع ، تشرب منه، وأيّ نبع؟.والنبع في المعاجم : ماء يخرج من العين،ومن خلال هذه القراءة الأوليّة السطحيّة للنّص تظهر اللاّمباشرة الدّلاليّة فيه عبر لا نحوية تتشكل من خلال علاماته،التيّ تفرض علينا التّماشي معها من أجل (فهم النّص فهما أوليّا سطحيّا) يقودنا إلى الدّلالة في القراءة الثانية ،فأنت تشرب من (نبع) عين ، قد اخترتها بإرادتك ، وقصدتها ، فلست مختلفا (أنت) حين (تخدعنا) ، (تراوغ فينا البحار) وتشرب من ذلك النّبع ، أو من تلك العين ، وأيّ نبع ؟ نبع الجراح ، أو الجروح،ومن خلال كلمة جراح (جمع جرح) تتمّ اللاّمباشرة الدّلالية عبر نقل المعنى على سبيل الكناية،حيث تنوب علامة عن علامة أخرى ،عن طريق كلمة (جراح)،هي كناية عن الألم ،عن الآلام، آلام الشّاعر التي ما زال يكابد قسوتها،ما زال يتجرع من نبعها 'بل انه يشرب (من نبع ما سوف تنساه تلك الجراح البعيدة)،بمعنى أنّك ما زلت تحنّ إلى تلك الآلام البعيدة ، تتذكرها الآن بالرّغم أنّها بعيدة (في الماضي) ماضية،والبعيدة عكس القريبة،فأنت لست مختلفا إذا تألمت،وعانيت وخضعت الجراحات الجرّاح.لكنّك ما زلت (تشرب)تعود، وترجع،وتقترب، وتتذكر ، وتنبش في ذاكرة الألم ،عن الوجع الذي بعد عنك هذا الجرح هو بعيد عنك ، وخطره لا يكاد يصل إليك.

لست مختلفا أنت، فهذه سنّة الحياة : فيها المراوغة،وفيها الخداع والمكر ، والجراح فدع الجراح وحالها ، وهي ماضية في سبيلها' ذاهبة منصرمة ، في وجهها مدن .

وتتمّ اللاّمباشرة الدلاليّة في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى من خلال قوله:
وتشرب من نبع ما سوف تنساه تلك الجراح البعيدة :
وشراع وأمتعة هاربة[1].

فقد جعل الشاعر للجراح وجها في قوله :)(في وجهها مدن) ،أي (وجه الجراح) بمعنى وجه الإنسان ، وليس الجراح ، فليس للجراح وجه .

وهي استعارة مكنية ، حيث حذف هذا الإنسان المجروح ، المتألّم وجاء بما يدلّ عليه وهو الوجه،فشبّه الجراح بالإنسان ،حذف الإنسان وجاء بأحد لوازمه وهو الوجه ، لينقل لنا تلك الصورة ، وذلك المشهد في تشبيه حذف أحد طرفيه (في هذه الاستعارة) هذا الوجه الذي أثقلته الآلام، فهو مجروح مغمور بها (الجراح) بل هناك مدن في وجه تلك الجراح (في وجهها مدن ، وشراع ، وأمتعة هاربة)،وتتمّ اللاّمباشرة في هذا المقطع عبر(إبداع الشاعر للمعنى[2] ،عن طريق الإيقاع كما عودتنا القصيدة المعاصرة،عن طريق التعداد حيث يبدأ الشّاعر في تعداد' أوعدّ الأشياء الموجودة في هذا الفضاء،والتي يشكّلها هذا الوصف عبر اللّغة في شكل تسلسل ، فهو يعدّ :(المدن ، والشّراع ، والأمتعة)،كما تتمّ اللاّمباشرة أيضا في المقطع (وأمتعة هاربة)، حيث شبّه الأمتعة بالإنسان،علما أنّ الأمتعة لا تهرب، وقد صرّح بالإنسان على سبيل الاستعارة التصريحية،وقد دلّ الشّاعر على الأحزان والآلام والآهات بكلمة واحدة هي (الأمتعة) نظرا لكثرتها فهي تجمع 'أو قد جمعت كأمتعة وهذا في حدّ ذاته يشكّل (لا مباشرة دلالية) تتمّ عن طريق نقل المعنى [3]' على سبيل الكناية' فكلمة أمتعة هي كناية عن الآلام' كما تتمّ اللاّمباشرة عبر استمرار اللاّنحوية وعن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية في لفظة (شراع) الدّالة على (الرّحيل) والشّراع : شراع السّفينة : وهو قلعها ، المتمثّل في نسيج واسع ينصب على السفينة' فتهبّ فيه الرّياح' وتدفع السّفينة في إبحارها

[1] ينظر: عبد القدر رابحي ،أرى شجرا يسير،مرجع سابق ص5 .
[2] voir ،semiotics of poetry p2.
[3] Voir.semiotics of poetry p.2.

إنّ الأمتعة في معاجم ككلمة معناها كل ما وينتفع به من أغراض متنوعة من مال ، وأثاث ، وطعام، كل ذلك هارب ، راحل .

ينتقل الشّاعر إلى المقطع الثاني من القصيدة :

لست مختلفا

حين تفتح في الوافدين حروف الشهيّة

ذاكرة الأبجدية

ترفض فينا الذي كان من ظاعن نائم

وبقايا من اللّغة الكاذبة [1]

وتتواصل اللاّنحوية في النّص عن طريق اللاّمباشرة الدّلالية عبر نقل المعنى في كلمة نائم، وهي كناية ، وتدل هذه الكلمة على : الرقاد ، والغفلة ،والموت ، والفساد، وعدم النبض والهدوء .

فكل هذه الكلمات تجمعهما أو تختزلها كلمة نائم ،فأنت ترفض هذه الحروف (الأحرف) التي تنزاح للهدوء، والسكون ، وتفضل حروف الشهية ، حروف الأسئلة والقلق والثورة والمغامرة :

أنت ترفض فينا الذي كان من ظاعن نائم :

ترفض فينا الذي كان من ظاعن نائم

وبقايا من اللّغة الكاذبة [2]

أنت ترفض الذي كان من ظاعن :(من سار وارتحل)، وأنت ترفض أيضا بقايا من اللغة الكاذبة ، بمعنى : لغة الأحلام ، أحلام نائم ، أو الأماني الكاذبة .

ثم يرجع الشاعر متحدثا بضمير المخاطب(أنا)،وهو يذكرنا بعنوان القصيدة (ها أنا اسمع الآن خطوي).

يقول : أنا لا أستطيع التحدث عن لغة في يديك ،

عن مدن

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق،ص6.
[2] ينظر: المصدر نفسه ، ص6.

في معانيك
لا تتسلّق غير سلالم من فضّة
وبهاء ....
ولا أستطيع اقتناء العناوين من سلّة الورد
أو رفضها دون أن أفقد الجوهرة [1]

ينفي الشاعر تناول الكلام بسهولة،وتتم اللامباشرة الدلالية عبر سلسلة من اللاّنحويات الدالة على رفضه لهذه اللغة ، اللغة السهلة ، لغة الببغاوات ، ويستمر التصوير الأدبي للواقع عن طريق اللامباشرة الدلالية عبر نقل المعنى في (الكناية) في عبارة (لغة في يديك) ، ككناية عن اللغة الجاهزة ، المألوفة ، العادية وهي لغة ظاهرة في اليدين غير خفية ولا عميقة .

يقول الشاعر :

أنا لا استطيع التحدّث عن لغة .
في يديك ،
وعن مدن
في معانيك ،
لا تتسلّق غير سلالم من فضّة وبهاء [2]

ويسير النص بعلاماته عبر نهج محاكاة الواقع الأدبي محرفا إياه ، من خلال الفهم الأولي للأبيات الشعرية ، والذي يجعلنا نتجاوز عقبة المحاكاة حيث يرفض الشاعر هذه اللغة المألوفة الجاهزة ، لغة المناسبات ، لغة تتصيد مناسبات ، ومواضع خاصة تبدع فيها ، لغة لا تتسلق غير سلالم من فضة وبهاء ،وفي هذا المقطع أيضا يتم تحريف الواقع ، وتتم اللامباشرة الدلالية فيه عن طريق نقل المعنى في قوله (اقتناء العناوين) ، فكلمة اقتناء في المعاجم تدل على اتخاذ الشيء للنفس لا من أجل المتاجرة فيه ،وتتم اللامباشرة في هذا المقطع ،عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة المكنية ،حيث يشبه الشاعر العناوين بالسلعة التي تعرض ، حذف السلعة

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص7.
[2] ينظر: المصدر نفسه، ص7.

وجاء بأحد لوازمها وهو فعل الشراء أو الاقتناء ،ويتم أيضا نقل المعنى في عبارة (سلة الورد) ،عن طريق الكناية،وهي كناية عن قصائد المناسبات ،كمايتم أيضا نقل المعنى في كلمة (الجوهرة) حين يقول :

ولا أستطيع اقتناء العناوين من سلة الورد

أو رفضها دون أن أفقد الجوهرة [1]

والجوهر معروف،واحده جوهرة كما دلت عليه المعاجم ،فكلمة (الجوهرة) في المقطع ، كناية عن شيء ينتفع به،شيء له قيمة كبرى،شيء نفيس ثمين .

ومازلنا مع المستوى الأول من القراءة،مع الإخبار العادي للغة حيث يبدأ القارئ بحلّ شفرة القصيدة التي تستمر من بداية النصّ إلى نهايته ، متبعا المسيرة السياقية (Syntagmatic).

كما تتمّ اللاّمباشرة الدلالية عن طريق إبداع المعنى،حيث ينوّع النص بؤره عن طريق الإيقاع ، وهو إيقاع التعداد ، حيث يعدد الشاعر الأشياء وكل ما يؤرقه من :

اللغة

المدن

الفضة

البهاء

الجوهر .

ومن هذه الأشياء ما يدل على قيمة،منه (الفضّة ، الجوهر ، البهاء) أيضا يتم نقل المعنى في المقطع الآتي :

يقول الشاعر :

سوف أقتل كل الحروف التي كتبتها جراحاتك الحائرة [1]

[1] ينظر: المصدر السابق ص7.

ففي عبارة (أقتل كل الحروف) تتم اللامباشرة الدلالية، عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة المكنية ،وأي حروف يريد أن يقتلها الشاعر،إنها حروف كتبتها الجراحات الحائرة (الحروف التي كتبتها جراحاتك الحائرة)،وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى،من خلال الجمع بين الكلمتين (الجراحات ،وكلمة حائرة)على سبيل الاستعارة التصريحية ، أيضا تتم اللامباشرة عن طريق تحريف المعنى في الالتباس ،فعبارة (جراحاتك الحائرة) أحدثت التباسا في فهم المعنى ،وباستعمال تقنية التخاطب بينه- الشاعر- وبين المتكلم يواصل النص عرض التفاصيل وتنويعها ، محرفا للواقع ، عن طريق سلسلة من اللانحوية في المقاطع الآتية :

سوف أحمي بحاري
وأنساك ....
لكنني ستفاجئني في الطريق
بأنهارك الوارفات
وأشجارك الماطرة [2]

وتتمّ اللامباشرة في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى في كلمة (بحاري)،وهي كناية عن ماء القصيد ، أو القصيدة ،وتتمّ اللاّمباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى في عبارة(أشجارك الماطرة)،حيث شبه الشاعر الأشجار بالسّماء التي تمطر، حذف السماء، وصرح بالمشبه به (الماطرة).

ثم يعود الشاعر إلى لغة النفي :

أنا لا أستطيع التملق
لا أستطيع الهروب من الواقع المر
لا أستطيع الخروج على " جثتي".
وانتمائي لهذا الزمن ...

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص7.
[2] ينظر: ؛ عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير، مصدر سابق ص8.

أنا لا أستطيع التمترس خلف حدود الوطن ...[1]

فالشاعر لا يستطيع الكتابة خارج خارطة الوطن،خارج حدود الوطن، لأنه مسكون بالوطن (لا يستطيع الخروج على جثته) الجثة التي سيحملها وطنه، ويواصل النص عرض علاماته وتنويعها ، محرفا للواقع عن طريق اللامباشرة الدلالية في المقطع الآتي :

ها أنا أسمع الآن خطوي

وتسرقني دهشتي

وارتطامي بهذا الذي كنته

قبل خمسين عاما

وخمسين أبّهة

ها أنا أترقّب هذا الأصيل [2]

يكرّر الشّاعر ويعيد السؤال من جديد،سؤال الزمن الذي أرق ومازال يؤرّق الشّعراء وتتمّ اللاّمباشرة الدلالية في المقطع عن طريق نقل المعنى في قوله (وتسرقني دهشتي)،والدهشة لا تسرق ، بل اللّص ، أو السارق .

إنّ الشّاعر في قمّة الحساسيّة،فهو الآن في هذا الزمن يسمع خطوه،يحسّ بأنّه دخل عالم الكتابة الشعريّة،على درجة الدهشة التي سرقته (وتسرقني دهشتي)،ثم يستطرد الشّاعر إلى موضوع الكتابة،إلى الحروف التي يحتمي بها،ليعبّر عن أزمة الكتابة التي عاشها ومر بها (بكلمة الفاقة)،ويتجسّد ذلك من خلال هذا المقطع المحّرف للواقع،المتميّز باللاّمباشرة الدلاليّة والانحراف عن المألوف في التعبير **يقول الشاعر :**

ها أنا أحتمي بالحروف التّي هجرتني .

ولم تفتح الباب لي

حين عدت إلى فاقتي

وروائح طين تحمّلتها

[1] ينظر: المصدر نفسه ،ص9.

[2] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص11.

في بطون الغبار
وفي أمّهات الترقّب
لم تغفر الأرض لي هجرتي
وبقائي بعيدا عن النّبع
لم يغفر الحبّ لي ثورتي النّائمة [1]

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق تحريف المعنى، من خلال جمعه بين الكلمتين (بطون / الغبار)،حيث يجعل للغبار بطونا،وللترقّب أمهات(أمهات الترقب) وكل ذلك قد أحدث التباسا وتناقضا في ذهن المتلقي .

كما تتمّ اللاّمباشرة في كلمة (الأصيل) حيث يتمّ تعريف المعنى عن طريق الالتباس لأنّ كلمة الأصيل تحتمل عدّة تأويلات، فالقارئ لا يعلم لحدّ الآن قصدية خطاب الشّاعر،هل الأصيل زمن ، أم فرس ، لكنّ ما يعلمه القارئ هو أنّ الشّاعر يقرّ بأنّه يترقّب (هذا الأصيل) والأصيل أيضا : وقت اصفرار الشّمس قبل غروبها .

وتتمّ اللاّمباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى،حيث تنوب علامة عن علامة أخرى من خلال كلمة (فاقتي) الدالة على الحاجة والفقر،كما يتمّ نقل المعنى في كلمة الأرض الدالة على الأمّ على سبيل الكناية،ويتمّ أيضا نقل المعنى في المقطع الأخير (ثورتي النّائمة) عن طريق الاستعارة التصريحية،حيث حذف الإنسان وصرح بالنوم ،والثّورة لا تنام .

شبّه الثورة بالإنسان حذف الإنسان وصّرح به من خلال كلمة (النائمة) ،وفي المقطع الأخير يخاطبه الشاعر قائلا :

لست مختلفا أنت
حيث تطارد فينا الذهول
وتزرع في حرفنا بلسما من جراحاتك الباسمة [2]

وفي المقطع الأخير تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى من خلال التشبيه الضمني (حيث يشبه الحرف بالأرض) في عبارة (تزرع في حرفنا بلسما) .

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص13.
[2] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص14.

وتتمّ اللاّمباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى وتحريفه من خلال العبارة (تطارد فينا الذهول).

وفي المرحلة الثانية من القراءة **(القراءة الاسترجاعية retroactive):**

يتبيّن لنا بأنّ النّص ينوّع لبنية واحدة ثيمائية،حيث يطرح الشاعر سؤال الزمن بالعودة إلى العنوان وانطلاقا منه:ها أنا الآن أسمع خطوي،فكلمة الآن عن طريق الاسترجاع وبتجاوز عقبة التصوير الأدبي أو المحاكاة،يتبيّن أنّها تدلّ على الزّمن وإشكاليّته،الزّمن الذي لا يستطيع الشّاعر الهروب منه لأنه واقعة المرّ ويتلخّص ذلك من خلال قوله : (لا أستطيع الهروب من الواقع المر)

فهو لا يستطيع الخروج عن دائرته،ولا يستطيع الخروج على جثته،وانتمائه لهذا الزمن،الشاعر حقا يطرح قضية الزمن ،زمن الشّاعر وعلاقته بالكتابة وأزمتها (واقع الشاعر) ،لكن بالرّغم من الواقع المر، الشاعر متفائل فهو يسمع خطوه الآن ، وبالرغم من الأزمة التي مرّ بها،والفاقة،ها هو يعود إلى الكتابة :

(ها أنا أحتمي بالحروف)،لقد عاد للكتابة من جديد ، للحروف ، والحروف تدل على الشعر ، يعود الشاعر للحروف رغم قسوتها ، ورغم قسوة الزمن عليه ، في مرحلة ضاقت به الحياة ، وعانى وكابد الفاقة (الحاجة والظروف المعيشية الصعبة).

هي مرحلة عاشها الشاعر يمكن تسميتها بمرحلة الخيبة أو الإحباط وعادة ما يصاب بها الشعراء ، وهي حالة نفسية مرضية ،ليست الحروف فقط من هجر الشاعر،الحبّ أيضا تخلّى عنه حينما هاجر .

ها هو الشاعر يقول :

ها أنا الآن أسمع خطوي ...

بمعنى ، لقد عدت للكتابة ، وها أنا أكتب الآن ، وقد بعثت من خيبتي وإحباطي أيها الزمن ،ها أنا الآن شاعر أكتب بلغة حسّاسة ،لغة جديدة ، لا تلك اللغة الجاهزة المألوفة المعروفة لغة المناسبات ، اللّغة التي قتلتها وهجرتها ،ها أنا الآن اليوم شاعر أكتب

بحروف جديدة غير مألوفة ،فأنت لست مختلفا ،حين تنبش في ذاكرتي ، وتزرع في لغتي هذا الجرح الجميل ، وهذه اللغة الراقية .

القصيدة الثانية: أزمنة تصون خوفها [1].

انطلاقا من **القراءة الأوليّة الاستكشافيّة** ، يتبين للقارئ تحريف العنوان للواقع ، حيث تتجلّى اللاّنحوية من خلال التشبيه الذي يطلق شفرته،حيث يشبّه الأزمنة بالإنسان في قوله (أزمنة تصون خوفها) . وما هو معلوم أن الإنسان هو من يصون الشيء ويحفظه وليس الزمان وفي هذا العنوان تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة التصريحية حيث حذف المشبه به وصرح به من خلال الفعل تصون، من صان ،ويبدأ الشاعر المقطع الأول من القصيدة عن طريق الإشارة (هناك) الدالة على البعد .

وبتوظيفه لاسم الإشارة(هناك) يرسم أو يصور مشهدا قد أشار له سابقا من خلال العنوان كواقع خارجي للنّص (أزمنة تصون خوفها)،وهنا يبدأ القارئ في الترقب الدلالي وتبدأ الأسئلة تشتغل، فما الذي يوجد هناك ؟

من خلال القراءة السطحية ، كلمة هناك تدل على المكان ، أما هناك فأبعد من هنا فهناك للتبعيد ،حيث يشير الشاعر إلى شيء بعيد يريد إشراك القارئ فيه، وتتم اللاّمباشرة الدلاليّة في هذا المقطع الأول عن طريق تحريف المعنى .

هناك ..

حيث ينكفئ الماء ...[2]

في عبارة (ينكفئ الماء) تحريف للمعنى ، حيث أن المعنى يلتبس في ذهن القارئ ، أو المتلقي فهناك ، حيث ينكفئ الماء .هل يقصد بها الشاعر بئرا قد امتلأت أم يقصد البحيرة ، أم البحر ...؟!.

كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى في عبارة (وتنكسر الزغاريد).

يقول الشاعر :

[1] عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص15.
[2] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ،مصدر سابق، ص15.

هناك

حيث ينكفئ الماء ...

وتنكسر الزغاريد ...

على تلّة الحزن الهارب .

من عمق معانيك ...

ليس للحيتان غير الانتظار ...

في مسامات الحيرة .

بلا أزمنة

تصون خوفها

ويأتيها الرّهط الواقف على أرجل الغفوة ...

ممتطيا عقارب البالونات الدائرة حول نفسها ....[1]

فعبارة (تنكسر الزغاريد) من خلالها يتم نقل المعنى على سبيل الاستعارة المكنية حيث شبه الشاعر الزغاريد بالآنية التي تكسر حذف الآنية وجاء بما يدل عليها وهو الفعل (تنكسر)،ومن خلال القراءة الأولية للمقطع بداية من العنوان ، نلمس لا نحوية يحاول الشاعر من خلالها كسر نمط المألوف ،وتصوير مشهد ، موظفا الإشارة للتبعيد بكلمة (هناك ...) والتي كررها في مقاطع القصيدة ،وتتمّ اللامباشرة الدلالية من خلال الإشارة الأولى إلى ذلك المكان :

هناك ...

حيث ينكفئ الماء ...

وتنكسر الزغاريد ...

على تلة الحزن الهارب .

من عمق معانيك ...[2]

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص15.
[2] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص15.

في هذا المقطع،تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في عبارة (تنكسر الزغاريد) ، وفي عبارة (الحزن الهارب) يتم نقل المعنى على سبيل الاستعارة التصريحية لأن الحزن لا يهرب بل الإنسان ،ثم يخاطبه قائلا : (من عمق معانيك).

وما يلاحظه القارئ من خلال القراءة السطحيّة أنّ كلمة (هناك)، مؤشر لفهم خطاب الشّاعر تشير إلى مكان تنكسر فيه الزغاريد،فلا يوجد زغرودة،ولا زغاريد،لا صوت للفرح هناك،على ذلك المكان،عزف على وتر الحزن فقط (على تلة الحزن الهارب) ، الحزن الفار من عمق معانيك ،وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق إبداع المعنى حيث يجعل الشاعر للمعاني عمقا (من عمق معانيك) ، والعمق هو القعر .

أيضا تتم اللامباشرة عبر تحريف المعنى في عبارة (مسامات الحيرة) ما يحدث التباسا وتناقضا في ذهن المتلقي ويشكل عقبة في فهمه للمعنى وتعامله مع الكلمات ومحاولته فكّ شفراتها .

يقول الشاعر :

ليس للحيتان غير الانتظار ...

في مسامات الحيرة ...

بلا أزمة .

تصون خوفها ....[1]

فقد جعل الشاعر للحيرة مسامات ،فهناك حيتان تنتظر في مسامات (منافذ ثقب الحيرة)

يقول الشاعر :

بلا أزمنة

تصون خوفها ...[2]

فهو ينفي الأزمنة التي افتتح بها قصيدته ، وجعلها عنوانا كاملا (أزمنة تصون خوفها) مع القراءة الاستكشافية (HEURISTIC) يشير الشاعر أو يطرح موضوع الزمن من جديد كثيمة ، كموضوع .

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص15.
[2] ينظر: ؛ عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص15.

الزمن أو الأزمنة التي تحفظ خوفها ، حيث يعرض الشاعر قيمة الزمن في شكل غير مباشر ، وتتجلى اللانحوية في هذا العنوان،عن طريق شفرة التشبيه ،حيث يشبه الأزمنة بالإنسان الذي يصون الشيء ويحفظه،أيضا يشير العنوان إلى ثيمة الخوف ، خوف الأزمنة،وكلمة الخوف في المعاجم معناها الفزع ، وقوله(أزمنة تصون خوفها) بمعنى تصون فزعها في مكان آمن ،أي أنّ هذه الأزمنة تقي شيئا،تقي خوفها أو فزعها ،وبداية من عنوان القصيدة تتم اللامباشرة السيما نطيقية الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة التصريحية في عبارة (أزمنة تصون) و (أزمنة تخاف)،كما يتم أيضا تحريف المعنى في هذا العنوان لما يشكله من التباس في ذهن القارئ أو المتلقي .

إن الزمن، أو الزمان معروف ومعلوم ، أما صفة الصون فلصيقة بالإنسان صاحب العقل والتدبير ، وقد ألصقها الشاعر بكلمة أزمنة . ونسب إليها فعل الصون .

أما التناقض الثاني فيفهمه القارئ من خلال كلمة (خوفها) حيث يتم تحريف المعنى ، وعن طريق الضمير(ها) الدال على الأزمنة فالشاعر يؤثر أو يثير موضوع الزمن أو الزمان كواقع معاش عن طريق تفاصيل متناقضة ، حيث جمع بين كلمتي (أزمنة و الخوف) باعثا في ذهن المتلقي مشهدا شكل التباسا في فهم المعنى ، وعقد عملية الفهم.

كما تتم اللامباشرة الدلالية أيضا عن طريق نقل المعنى في المقطع الأول من القصيدة في كلمة (هناك) ، وهي كناية عن المكان البعيد المشار إليه ، وقد نابت كلمة (هناك) كعلامة، عن ذلك المكان وتتم اللامباشرة السيمانطيقية عن طريق نقل المعنى وتحريفه في الآن نفسه في عبارة (وتنكسر الزغاريد).

يقول الشاعر :

هناك ...

حيث ينكفئ الماء ...

وتنكسر الزغاريد ...

على تلة الحزن الهارب .

من عمق معانيك ..[1]

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص15

فعبارة (تنكسر الزغاريد) يتم من خلالها نقل المعنى على سبيل الكناية ، وزغاريد منكسرة كعلامة نابت عن الفرحة التي لم تتم ، ونابت أيضا عن الحزن كعلامة .

ويواصل الشاعر تصوير واقعه المر ، الممتد إلى (هناك) إلى ذلك المكان حيث الحزن .

وقد عبر عن ذلك بعبارة (تنكسر الزغاريد)[1] :

هناك ...

حيث ينكفئ الماء ...

وتنكسر الزغاريد ....

وبمواصلة القراءة الأولية يوجهنا الشاعر إلى مكان ، المكان الذي تنكسر فيه الزغاريد والزغردة (اسم) والجمع زغاريد و الزغردة : ترديد الصوت باللسان محدثا صفيرا عاليا ، وزغردت المرأة رددت صوت الفرح في حلقها بلسانها .ويواصل النص تحريف للواقع بسلسلة من الأخطبة الغير مباشرة ، والتي أحدثت تناقضا والتباسا في ذهن المتلقي ، من ذلك قوله :

وتنكسر الزغاريد ...

على تلة الحزن الهارب .

من عمق معانيك ...[2]

حيث يصور الشاعر الحزن هاربا ، وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع من خلال عبارة (الحزن الهارب) الحزن الفار ، عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة التصريحية ويتم أيضا تحريف المعنى من خلال جمعه بين الكلمتين (الانكسار والزغاريد) ،فالانكسار كلمة تدل على الحزن أما الزغاريد فتدل على الفرح ، ويحدث هذا الجمع بين الكلمتين تناقضا في ذهن المتلقي . كما يتم تحريف المعنى أيضا من خلال عبارة (عمق معانيك) حيث يجعل للمعاني عمقا ،والعمق هو القعر والفج ، وكل هذه التفاصيل تحدث التباسا وتناقضا في ذهن القارئ .

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص15.

يقول الشاعر :

من عمق معانيك .

ليس للحيتان غير الانتظار ...

في مسامات الحيرة ...

بلا أزمنة .

تصون خوفها ....

ويأتيك الرهط الواقف على أرجل الغفوة

ممتطيا عقارب البالونات الدائرة حول نفسها [1].

ويواصل النص تحريفه للواقع ففي عبارة (مسامات الحيرة) يتم تحريف المعنى (DISTORTION) وقد أحدث هذا التعبير التباسا وتناقضا في ذهن المتلقي ، كما تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى في كلمة (الحيرة ...) على سبيل الكناية حيث نابت هذه الكلمة (الحيرة) كعلامة عن علامة أخرى ، وهي الاضطراب و الارتباك .

يقول الشاعر :

بلا أزمنة .

تصون خوفها ....

فهو يعيد ذكر العنوان ، لكنه ينفيه مستعملا أداة النفي (لا) ، ثم يذكر العنوان (أزمنة تصون خوفها) ، وبعدها ينفيه بأداة النفي (بلا أزمنة تصون خوفها) ، مصورا المكان للقارئ الذي ما زال في ترقبه ، يكور المعنى من خلال القراءة الاستكشافية ، حيث يكرر الشاعر كلمة(هناك ...) الدالة على ذلك المكان البعيد،والذي أشار من خلاله إلى (تلة الحزن الهارب).

يقول الشاعر :

هناك

بلا أزمنة

[1] ينظر: عبد القادر رابحي ،أرى شجرا يسير،مصدر سابق ص15.

تصون خوفها [1]

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق تحريف المعنى من خلال قوله :

بلا أزمنة

تصون خوفها

حيث يشكل هذا الخطاب تناقضا يزعزع بنية الفهم الأولي عند القارئ ويشكل حاجزا، أو عقبة في الفهم والتواصل وبخاصة لما يتذكر القارئ العنوان (أزمنة تصون خوفها)،ومع بداية القصيدة يشير الشاعر إلى المكان مستعملا الإشارة (هناك) حيث الحزن والآهات والآلام (على تلة الحزن الهارب)، (من عمق معانيك).

إن القارئ يعتقد بأن هذه الأزمنة التي يصورها الشاعر في الواقع ستصون خوفها هناك ، لكنه يتفاجأ بأن الشاعر قد ألغى تلك البنية المحددة ، والمفهومة سلفا ، بأنه قد نفاها جملة واحدة ،حيث أصبح المكان المشار عليه هناك بلا أزمنة تصون خوفها فهناك لا توجد أزمنة تصون خوفها ،ثم يستطرد الشاعر في القول :

ويأتيها الرهط الواقف على أرجل الغفوة

ممتطيا عقارب البالونات الدائرة حول نفسها[2] .

ويأتيها الرهط ، الرهط قد فسرتها المعاجم ، وهم الجماعة من ثلاثة أو تسعة أو عشرة. أو ما دون ذلك فهؤلاء يصورهم الشاعر ، واقفون على أرجل الغفوة ،وتتم اللامباشرة في هذا المقطع :(يأتيها الرهط الواقف على أرجل الغفوة ...)عن طريق تحريف المعنى ، حيث يحدث تناقضا في الفهم والتباسا ،فواقف على أرجل الغفوة عبارة شكّلت تناقضا في ذهن القارئ الذي لم يفهم هذا المعنى ،فحينما يقول الرهط الواقف ،بمعنى هم في حالة يقظة ، واقفين على أرجلهم ،|لكن بالحاق كلمة الغفوة إلى (أرجل) : أرجل الغفوة تغير المعنى حيث أن كلمة الغفوة تدل على النومة الخفيفة .

حقيقة تشكل هذه العبارة تناقضا والتباسا ، أهم واقفون ؟ أم واقفون وهم نائمون ؟ ويواصل النص تحريفه للواقع عبر لا نحوية حيث تتم اللامباشرة الدلالية في المقطع الأخير : ممتطيا عقارب البالونات الدائرة حول نفسها[1]

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص15

[2] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص15.

الذي يفهمه القارئ من هذا الخطاب أن الحيتان تنتظر ، وقد أتى رهط (جمع من الناس) يمتطي ما سماه الشاعر (عقارب البالونات الدائرة حول نفسها)،وتتم اللامباشرة في هذه العبارة بأكملها عن طريق نقل المعنى ، حيث ناب هذا الخطاب كعلامة ، عن علامة أخرى وهي السفينة) هذا إذا سلمنا بأن الرهط على متن السفينة أو القارب في عرض البحر هناك ، كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة (عقارب) الدالة على الخطر المحذق، الآت ، الخطر القاتل، وبخاصة أن سلاح العقارب سم قاتل ، كما أن كلمة عقارب في المعاجم تحمل معاني مختلفة ، ليس منها إلا الخطر والشدائد والمصائب والشر .

فقولك : عقارب من الشتاء : شدة برده وعيش ذو عقارب : فيه شر وخشونة ’ونزلت بفلان عقارب ، بمعنى شدائد ومصائب ،ويواصل النص تحريف الواقع بالإشارة إلى ذلك المكان ، بتكرار اسم الإشارة (هناك) في هذا المقطع الثاني من القصيدة وفي جميع المقاطع .

يقول الشاعر :

هناك ....

حيث لا اتّجاه ...

ولا أغنية باردة المقام ...

بإمكانك أن تبني الكذبة الكبرى ...

وتحقق وطن الياصيب ...

في حقائب الجيل القادم ...

من بطن الجرح الجائع ...[2]

يعيد الشاعر إشارته إلى ذلك المكان البعيد ، ولحد الساعة القارئ يترقب هذه الدلالة ، فلا يعرف بعد ، ولم يعرف بعد هذا المكان ،وتتم اللامباشرة في هذا المقطع من خلال نقل المعنى على سبيل الكناية عن البعد في الكلمة المفتاحية (هناك) الدالة على بعد

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص15.
[2] ينظر: ؛ عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص16.

المكان ،ويواصل النص في هذا المقطع تحريف الواقع عن طريق شفرة النفي التي يطلقها الشاعر (النفي بلا) ، وهو يصورانا ذلك المكان :

حيث لا اتجاه ...

ولا أغنية باردة المقام .[1]

وكلمة (الاتجاه) تتضمن معان عديدة في المعاجم ، فهي تدل على الوجهة ، وعلى الطريق

ثم يخاطب ذلك الشخص كعادته :

بإمكانك أن تبني الكذبة الكبرى ...

وتحقق وطن الياصيب ...

في حقائب الجيل القادم ...[2]

وتتم اللامباشرة في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى في عبارة (تبني الكذبة) على سبيل الاستعارة المكنية ، والكذبة لا تبنى .

وفي قوله :

وتحقق وطن الياصيب ...[3]

قد وظف الشاعر كلمة غير مألوفة (الياصيب) ، وتتم اللامباشرة في هذا المقطع في عبارة (الكذبة الكبرى).

والكذب خلاف الصدق ، ويتم إبداع المعنى في إيقاع التعداد ، حيث يعدد في ذلك المكان الأشياء الغير موجودة فيه :

لا اتحاد

لاأغنية باردة المقام

لا وطن

لا اعتراف للفضيحة .

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص16

[2] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص16.

[3] ينظر: ، المرجع نفسه ص16.

يخاطبه الشاعر قائلا :

هناك ....

بإمكانك أن تبني الكذبة الكبرى [1].

في ذلك المكان حيث لا أغنية ، حيث الحزن حيث الكذبة الكبرى .

ويفهم القارئ من خطاب الشاعر

بعد قراءة البيت الذي يليه :

وتحقق وطن الينابيب ...[2]

يصل القارئ إلى حتمية ، أو سعادته الكذبة الكبرى = وطن الينابيب

وتتم اللامباشرة الدلالية من خلال هذه العبارة (وطن الينابيب) ، فكلمة الينابيب كلمة غامضة غير مفهومة .

الوطن معروف ، أما وطن الينابيب تحتاج إلى شرح والى بحث في نصوص أخرى.

لحد الآن القارئ يتماشى مع المحاكاة (أو التصوير الأدبي للواقع) ، إلا أن ما توصل إليه القارئ من فهم أولي : إن وطن الينابيب هو الذي يبحث عنه هذا الأخير هناك ، هو كذبة كبرى ، وتتم اللامباشرة في كلمة الينابيب ، حيث يتم تحريف المعنى لما أحدثته هذه الكلمة من التباس ، ومن اللامعنى في ذهن القارئ .

ويواصل النص تحريف الواقع عبر لا نحوية ، بلغة خارجة عن إطار المألوف لغة ترفض البوح شعارها لا .

فلا اتجاه ، ولا أغنية هناك ، لكن :

بإمكانك أن تحقق الكذبة الكبرى (وهي وطن الينابيب).

لكن هذا الوطن (في حقائب الجيل القادم) وفي هذه العبارة تتم اللامباشرة عن طريق تحريف المعنى في اللامعنى ، أيضا يتم تحريف المعنى في اللامعنى في كلمة (الاتجاه)

يقول الشاعر :

بإمكانك أن تبني الكذبة الكبرى ...

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص16

[2] ينظر: المصدر نفسه ص16.

وتحقق وطن الينا صيب ...

في حقائب الجيل القادم .

الخارج لتوه ...[1]

فالشاعر يقترح عليه الممكن هناك ، بإمكانه فقط بناء وطن الينا صيب (الكذبة الكبرى).

يقول الشاعر:

وتحقق وطن الينا صيب ...

في حقائب الجيل القادم ...

الخارج لتوه ...

من بطن الجرح الجائع ...[2]

ومن خلال المقطع المذكور ، تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق تعريف المعنى عبر اللامعنى ، حيث يجعل وطن الينا صيب في حقائب الجيل القادم .

وهنا يتلاعب الشاعر بالكلمات (اللعب باللغة) ، ليجعل وطن الينا صيب في حقائب الجيل القادم ، ويجعله يخرج من بطن الجرح الجائع ، وفي ذلك أيضا تحريف للمعنى ، لما تحتويه العبارة من التباس في الفهم واللامعنى .

أما في عبارة (الجرح الجائع) فتتم اللامباشرة فيها عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة التصريحية ، لأن الإنسان هو الذي يجوع ويحتاج للطعام وليس الجرح .

وكلمة جائع ، اسم فاعل من جاع والجوع معروف ، والجائع عكس الشبعان ، والجائع لم يتذوق أو يذق طعاما ، لم يأكل منذ مدة .

فهذا الجيل القادم ، خارج من بطن (الجرح الجائع) ، مازال يتغذى بالجراح .

وتتم اللامباشرة الدلالية في كلمتي (الجرح جائع) ، عبر نقل المعنى ، على سبيل الكناية ، فالجرح كعلامة نابت عن الحاجة ، الحاجة إلى الأكل ، إلى الطعام ..

فبالنسبة للشاعر ، هذا الجيل الذي يذكره الخارج من بطن (الجرح الجائع) لا يعرف كلمة وطن ، ولا يعرف اعترافا للفضيحة .

يقول الشاعر :

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص16.
[2] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص16.

حيث لا وطن[1] .

ولا اعتراف للفضيحة ...[2]

وفي وقوله :

هذا الخارج لتوه

من بطن الجرح الجائع[3].

تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة التصريحية ، فكلمة جائع عكس كلمة شبعان ، والفهم الأولي لهذا البيت يقدم ملمحا أو صورة أولية عن هذا الجيل الذي يصفه الشاعر أو بالأحرى يحاول أن يقنعنا بسلسلة الوصف ، فمعروف أن هذا الجيل خارج ولا شك من بطن ، ولكن شفرة التشبيه أحدثت لا نحوية في النص

فهذا الجيل ، قد خرج من[4] :

من بطن الجرح الجائع [5].

أما كلمة الجرح ، فتدل على شق في البدن لكن هذا الأخير جائع كما وصفه الشاعر.

أما في قوله :

حيث لا وطن :

ولا اعتراف للفضيحة ....

تتم اللامباشرة في هذا البيت عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة (الفضيحة) كناية عن كل ما يعاب وانكشاف المعايب ، والجمع فضائح .

يقول الشاعر :

حيث لا وطن ..

ولا اعتراف للفضيحة ...

بمباهج الستر ..[1]

---

[1] وطن (اسم) : جمع أوطان ، والوطن مكان اقامة الانسان ومقره ، إليه انتماؤه ، ولد به أم لم يولد ، وللوطن الأم الوطن الأصلي ، موضع الولادة .

[2] ينظر: ؛ عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص16.

[3] ينظر: ، المصدر نفسه ، ص16.

[4] الجرح ؛ الشق في البدن (معجم المعاني الجامع).

[5] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص16.

التي تمد من ظلالها [2]..

على نافورة الوقت ...

واستغراقات المسافة العمياء ....

من خلال هذا المقطع ، يلمس القارئ لا نحوية ،| تتجلى من خلال اللغة الغير مباشرة التي يوظفها الشاعر .

فهناك ينفي الشاعر الحقيقة .

من خلال قوله : (ولا اعتراف للفضيحة) وتتم اللامباشرة في هذه العبارة عن طريق نقل المعنى من خلال هذه الكلمة (لا اعتراف) ككناية عن اللاحقية أو تغييبها.

كما تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى في كلمة الفضيحة على سبيل الكناية (عما يعاب) .

وتتم اللامباشرة أيضا عن طريق التشبيه الضمني الذي يفهم من سياق الكلام ، حيث يشبه (بمباهج الستر) بالشيء الذي نستعمله كوسيلة .

الإخفاء والتغطية ، والمباهج : المسرات ، أما الستر ، فهو الإخفاء (لغة) فهناك لا اعتراف للفضيحة بهذا الأسلوب الذي يذكره الشاعر ، ويوجهنا إليه .

ليس ذلك فقط ، بل أن (مباهج الستر) تمد ظلالها على نافورة الوقت ، واستغراقات المسافة العمياء .

وتتم اللامباشرة في هذا الشطر الأخير من المقطع الثاني ، عن طريق نقل المعنى في كلمة (نافورة) ، الدالة على التدفق ، والنافورة ، صنبور يندفع منه الماء وفي المعاجم المعاصرة ، النافورة ، ماء ، منبجس ، منفجر من أنابيب في وسط بركة ، أو في أحواض الحدائق العامة، وتتم اللامباشرة أيضا ، عن طريق تحريف المعنى ، في الالتباس الذي أحدثته عبارة نافورة الوقت ، وتتم اللامباشرة عن طريق التشبيه : تشبيه (بمباهج الستر) بالشجرة التي تمد ظلها ، وفي هذا نقل للمعنى (وهو تشبيه ضمني) .

---

[1] الستر (المعجم الوسيط) : الستر لغة هو الاخفاء .

[2] مباهج (جمع مبهجة) ، مسرات ، ومبهج الحياة مسرتها ، بهجتها .
ينظر: (المعجم الوسيط ، ومعجم المعاني الجامع) .

أيضا تتم اللامباشرة في عبارة نافورة الوقت ، حيث يجعل الشاعر للوقت نافورة ، وهو تشبيه ضمني يفهم من سياق الكلام ، من خلاله يتم نقل المعنى وتعريفه في نفس الوقت ، لما تصوره العبارة في نفس الوقت ، لما تصوره العبارة من تناقض والتباس في ذهن القارئ والمتلقي ، كما تتم اللامباشرة في كلمة (استغراقات) عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية (كناية عن المبالغة في الشيء) ولغة : الذي يستغرق في الضحك (يبالغ فيه).

وتتم اللامباشرة في هذا المقطع الأخير عن طريق نقل المعنى ، من خلال التشبيهات التي أطلقها الشاعر ، حيث شبه (مباهج الستر) بالشجرة التي تمد ظلالها ، ذاكرا الظل فقط وشبه الوقت بالماء ، في عبارة نافورة الوقت .

أيضا تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في كلمة (عمياء[1]) على سبيل الكناية . (كناية عمن لا يبصر) ، وعمن جهل أو يفعل الشيء عن جهل وعمن يسير أو تسير على غير هدى .

وفي المقطع الموالي ، يشير الشاعر كعادته إلى ذلك المكان ، مستعملا اسم الإشارة (هناك ...) حيث يصور للقارئ مشهد انتشال سمكة حمراء من (بئر الكأس النازحة) من غيابات الحنين .

ويستعمل الشاعر كلمة (انتشال) وليس اصطياد ، والانتشال في المعاجم كلمة تدل على الخطف بسرعة ؛ وانتشل السمكة بسرعة ، بمعنى خطفها ، ويصف الشاعر هذه السمكة بأنها حمراء ، مؤنث أحمر والأحمر ما لونه كلون الدم ، ومنه الأحمر الأقشم ، (شديد الحمرة) .

هذه السمكة يتساءل الشاعر عن الوقت أو المدة التي تستغرقها لانتشالها من البئر ، بئر الكأس النازحة ، فالقارئ يتماشى مع هذا الواقع الأدبي حيث يصور الواقع هناك ويصور مشهد انتشال السمكة الحمراء من البئر والبئر في المعجم حفرة عميقة يستخرج منها الماء ا النفط .

لكن الشاعر يحرف الواقع في عبارة (بئر الكأس النازحة) ما يحدث خللا في الفهم.

[1] عمي (لسان العرب) ؛ ذهاب البصر كله ، رجل أعمى ، وامرأة عمياء .

يقول الشاعر :

هناك ....

كم من الوقت يكفي

لانتشال السمكة الحمراء ...

من بئر الكأس النازحة .

فالبئر عميقة ، والكأس لا يقارن مع البئر في العمق فهو إناء يشرب فيه ما دام فيه السائل ،والكأس ككلمة في المعاجم تتعدد دلالته ، ومن هذه الدلالات (كأس) بمعنى (خمر) ، والكأس النازحة ، كأس قليلة الماء ، وبئر نازحة ، بئر قليلة الماء .

من خلال هذا المقطع يتساءل الشاعر ، كم من الوقت نستغرق لانتشال السمكة الحمراء من البئر قليلة الماء ، كم من الوقت يمكن لسحب ، وإخراج هذه السمكة الحمراء كجثة .

وعادة ما نوظف كلمة انتشل للتعبير عن إخراج الجثة ، لتعطينا دلالة قوية فنقول (ثم انتشال جثة من ...).

يحرف هذا المقطع الواقع من خلال لا نحوية متتابعة ، حيث تتم اللامباشرة بداية من كلمة انتشال عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية ، ككناية عن إخراج أو سحب أو انتشال (جثته)

ويتم نقل المعنى في عبارة (السمكة الحمراء) التي نابت عن الجثة ، وقد دلت عليها كلمة سبقتها (إنتشال) .

كما يتم نقل المعنى عن طريق التشبيه من خلال تشبيهه للبئر بالكأس قليلة الماء .

يقول الشاعر :

من بئر الكأس النازحة .[1]

كما تدل كلمة (نازحة) على دلالات عديدة ، فنازحة بمعنى بعيدة ، ونحرت إلى مكان ما بمعنى انتقلت .

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص17.

فكلمة (نازحة) يتم من خلالها نقل المعنى على سبيل الكناية ، وهي كناية عن القلة (قلة الماء) الماء لقليل ، أو النافذ ، وكناية أيضا عن البعد .

ثم يستطرد الشاعر وينتقل بالقارئ إلى مشهد آخر مشهد الإخوة الأعداء المتناحرون على مساحة قبر دافئ ...

هذه البئر ، بئر الكأس النازحة البئر قليلة الماء ، ستنتشل منها السمكة الحمراء ، سنخرجها من غيابات الحنين ، والحنين للشيء ، الشوق إليه ، وتوق النفس إليه ، ثم يعطف على ذلك قائلا :

ودموع الإخوة الأعداء

وهم يتقاتلون على مساحة قبر دافئ

وجنازة منقولة

عبر قنوات الدهشة[1]

يصور الشاعر الشاعر مشهد الإخوة الذين يشبههم بالأعداء ، لأنهم يتقاتلون على مساحة قبر دافئ نقيض البرد .

وتتم اللامباشرة في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى في كلمة دموع ، ككناية عن الحزن ، ودموع جمع دمعة والدمع معروف وهو ماء العين يسيل من حزن أو سرور أو نحوهما .

وتتم اللامباشرة أيضا من خلال إبداع المعنى بين الكلمتين (الإخوة + الأعداء) في الطباق وهؤلاء الإخوة الذين شبههم الشاعر بالأعداء يصورهم للقارئ (وهم يتقاتلون) على مساحة قبر دافئ والقبر اسم ، وهو مكان يدفن فيه .

والقبر ترمز ، يرمز الإخوة .

وما ذا هناك بعد ؟

يقول الشاعر :

وجنازة منقولة

عبر قنوات الدهشة [1]

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص17

وتتم اللامباشرة من خلال هذا البيت حيث يتم نقل المعنى من خلال كلمة جنازة الدالة على الموت .

وفي المقطع الموالي ، يشير الشاعر كعادته إلى ذلك المكان .

(هناك...) ، حيث يصور مشهدا لعدو الذي يتلذذ ، والإخوة يتقاتلون ، وقد وظف الشاعر للتعبير عن ذلك كلمة (يتمتع) ، كما أن هذا العدو يصفق لهذه المسرحية مسرحية لم يكن ينتظرها .

يقول الشاعر :

هناك ...

حيث يتمتع العدو ...

ويصفق لمسرحيته

لم يكن ينتظرها قط ...[2]

فمن خلال القراءة الاستكشافية لهذا المقطع يتبين للقارئ إن تقابل الإخوة ، والجنازة المنقولة على قنوات الدهشة ، ما هي إلا مسرحية والمسرحية تمثيلية يختلف مضمونها وتختلف رسالتها .

وتتم اللامباشرة في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية في لفظة (يتمتع) كناية عن اللذة .

ويواصل الشاعر إشارته إلى ذلك . المكان في المقطع الموالي ، حيث وبعد مشهد الجثة والجنازة والعدو ... يصور الشاعر مشهدا آخرا في ذلك المكان مستعملا النفي بـ (لا).

حيث لا حياء ، والحياء هو الحشمة والوقار وحيث الأقربين يقدمهما الوافدون .

والقرابين جمع قربان ، والقربان في المعاجم ما يقدمه .فهناك لا يوجد إلا حزن ، الحزن الهارب ويتم نقل المعنى أيضا في عبارتة (عبر قنوات الدهشة) في كلمة الدهشة ككناية عن الحيرة ، والارتباك والذهول : (ما يعتري الإنسان من حالة ناشئة عن حدوث أمر غير متوقع ومفاجئ).

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مرجع سابق ص17

[2] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 18.

وتتم اللامباشرة الدلالية أيضا في قوله : (الحزن الهارب) ، عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة التصريحية ومعلوم أن الحزن لا يهرب ، وان الهرب من صفا الإنسان .

يقول الشاعر :

هناك

حيث لا حياء ....

ولا قرابين ...

يقدمها الوافدون ...

على مذبح الابتسامة ...

ومشارف الحزن الهارب[1] .

يصور الشاعر مشهد الحزن الهارب من حماقات محترفي (لعبة الينابيب) :

ومشارف الحزن الهارب

من حماقات محترفي لعبة الينابيب [2].

وتتم اللامباشرة في هذا المقطع من خلال تحريف المعنى ، نتيجة الالتباس والتناقض واللامعنى الذي خلفته هذه العبارة في ذهن القارئ والمتلقي وهي (الحزن الهارب من حماقات أولئك).

أن لعبة الينابيب تذكرنا بعبارة سابقة ، حيث وظف الشاعر كلمة الينابيب ، في مقطع سابق ، وربطها بالوطن فقال (وطن الينابيب) .

والقارئ إلى حد الآن لم يعرف معنى هذه الكلمة ، وهي غير مألوفة في المعاجم .

يقول الشاعر :

هناك ....

حيث لا اتجاه ...

ولا أغنية باردة المقام .

بإمكانك أن تبني الكذبة الكبرى ...

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 19.
[2] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 19.

وتحقق (وطن الينابيب)[1] .

فعبارة وطن الينابيب ، تشرحها عبارة سابقة لها وهي (الكذبة الكبرى) حيث يمكن تفسيرها بها ، فيصبح المعنى .(وطن الكذب) أو (وطن السراب) .

أي (وطن الينابيب).

ولعبة الينابيب قد تشير إلى نفس المعنى المرتبط بالسراب ، أو الكذب أو الخيال .

إن أولئك الذين يحترفون اللعب ، ولعبتهم (لعبة الينابيب) يسحبون جثتهم صباحا ، ويعيدونها مساءا ، نحو وطن يشبه (السمكة الحمراء).

يقول الشاعر :

الذين ينتشلون جثتهم في الصباح

ويعيدون تصديرها في المساء ...

نحو الوطن الممتثل أمام أعينهم.

كالسمكة الحمراء ...[2]

من خلال الأبيات الأخيرة تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في التشبيه ، حيث يشبه الوطن بالسمكة الحمراء ، كما يتم نقل المعنى عن طريق الكناية في قوله (السمكة الحمراء) ككناية عن الجثة .

يحين الوقت بعد القراءة الاستكشافية إلى قراءة ثانية ، قراءة استرجاعية بعدما تعرفنا في القراءة الأولى على المعاني الأولية ، وحاولنا فك شفرات العلامات من خلال هذه القراءة السطحية .

من خلال القراءة الاسترجاعية ورجوعنا إلى عنوان القصيدة [أزمنة تصون خوفها] مع القراءة الاسترجاعية يحين الوقت لتفسير ثان ، وانطلاقا من عنوان القصيدة :

أزمنة تصون خوفها ، أي أن هذا الوقت القليل أو الكثير الذي عبر عنه الشاعر بكلمة (أزمنة) يحفظ خوفه في مكان يصونه يحفظ فزعة هناك ، في مكان بعيد ، هذا المكان الذي لا يجرعك إلا كأس الحزن ، كأس الألم والجرح .

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص19

[2] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 19.

فلا فرحة في هذا المكان (تنكسر الزغاريد) على التلة ، تلة الحزن الذي فر من أعماقك ، الحزن الذي خرج منك .

وفي هذه المرحلة من القراءة يتبين للقارئ أن الوصف ما هو إلا مسرح طلق جو خاص ، فالشاعر يحاول تصوير الأزمنة ، وهي تصون فزعها أو خوفها هناك ، بعيدا في ذلك المكان (على تلة الحزن الهارب) ذلك المكان الذي يحيلنا الشاعر إليه ، ويوجهنا إليه وهو تل ، والتل معروف واحد التلال .

تل من الرمل : كومة منه ، وتل من التراب أيضا .

والتل ما ارتفع من الأرض، عما حوله والتل : الهضبة ، المرتفع من الأرض قليلا .

وعن طريق الكليشية (CLICHE) يصور الشاعر للقارئ تلك الهضبة في عمق حزينها النابع من دواخل هذا الشخص ، من عمق معانيه :

يقول الشاعر في هذه الصورة (CLICHE) : على تلة الحزن الهارب

من عمق معانيك [1]

وفي كليشية آخر يصور الشاعر للقارئ : الآهات والجراح ، في تلك الهضبة ، وكأنه يقول : على قمة تلك الهضبة على التل لا ترى فرحة وان فرحت ، ستنكسر هذه الفرحة ، ولا تدوم ، وسيهرق كأسها وسيكسر صوت الزغرودة ، ولن يكتب لك الفرج.

ويتلقي هذا النص مع نص قارئة الفنجان .

الذي يقول : (الحزن عليك هو المكتوب ياولدي) .

لكن الغريب في الأمر إن الحزن هناك صنعته أنت ، وهو على التل (الحزن) الألم ، مأتم فر منك ، من مضمونك أنت ، من إنسانيتك فهو وجه آخر لصفاتك المذمومة (الغيرحميدة).

وهو حزن مألوف ، ليس مبتكرا ، والأزمنة تدل على العصر .

وكأن الشاعر يقول : هذا عصر الدهشة ، عصر الفزع الذي تجاوز الجرعة ، حيث انه يصون فزعه .

وقد عبر الشاعر عن ذلك بقوله : (أزمنة تصون خوفها)[1].

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مرجع سابق ص19

هذه الأزمنة ، أو هذا العصر يحفظ فزعه في مكان أمين مكان جدير يحفظ فزعه في مكان أمين ، مكان جدير تحفظ فيه الأشياء كالصندوق أو الخزانة وغيرها ، وعادة ما نصون الأشياء الثمينة أو الأشياء في مكان (كالخزانة أو الصندوق) ، فكيف يا ترى بالعصر أو الوقت أن يصون خوفه ، أو فزعه في مكان أمين ؟

وكأن هذا العصر ، أو الوقت قليلة أو كثير لا يرد إلا حياة الفزع .

لدرجة تعلقه بفزعه ، فهو يحفظ في مكان أمين جدير بالحفظ كتذكار (والتذكار ما يتبقى في الذاكرة من انطباع).

فهناك حيث الحزن وانكسار صوت الفرح ، كسمك (حوت) وجمعه (حيتان و أحوات) ينتظر ، يترقب بلا زمن ولا فزع .

ليس للحيتان غير الانتظار .

في مسامات الحيرة .

بلا أزمنة

تصون خوفها [2]

ثم يأتيها جمع من الأشخاص (الرهط) الذي سيصطادها .

فهذه الحيتان تنتظر بلا شك مصيرها حيث يأتيها جمع من الأشخاص .

على متن سفينة .... ومما لا شك فيه أنهم سيصطادونها ، وما هو ملاحظ على قصائد الشاعر أنه يترك نقاطا أثناء الكتابة وهي دالة على نص لم يقله الشاعر ، فهو يترك الاجتهاد للقارئ .

ومما جاء في خطابه : ليس للحيتان غير الانتظار ..

في مسامات الحيرة ...

بلا أ.منة تصون خوفها ...

ويأتيها الرهط الواقف على أرجل الغفوة ...

ممتطيا عقارب البالونات لدائرة حول نفسها ...

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص19

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص19

إن أهم عامل عند القراءة الاسترجاعية هو اختيار القصيدة لتفاصيل ذات إيحاءات سلبية (مختلفة) لا تنطبق على عنوان النص (أزمنة تصون خوفها) . إضافة لما يخلقه العنوان من تناقض واللامعنى في ذهن القارئ .

وهناك عامل آخر في القيدة يوجه نحو (السيميوزيس) أو ما يسمى بالسمطقة والذي يحول التصوير الأدبي نحو معنى آخر ذي بعد رمزي .

وهو كيفية بناء النص فالمقاطع كلها بدأها الشاعر بالإشارة عن طريق اسم الإشارة (هناك) ككناية عن مكان بعيد (وهناك للتعبيد) .

كما استعمل الشاعر لغة النفي ، وقرنها بذلك المكان ، وقد نوع الشاعر التفاصيل بتصويره لمشاهد مختلفة في مختلف المقاطع .

ومن خلال القراءة الاسترجاعية ، يفهم القارئ أن الشاعر يطرح مشكلة أو قضية الزمن ، هذا الذي يمضي ولا يعود هذا الذي يصنعنا ، ويكسرنا ، يفرحنا ويحزننا ، وقد عبر عن ذلك الشاعر امرئ من خلال الكليشية (CLICHE):

(أزمنة تصون خوفها) مصورا للقلق والفزع كحالة يعيشها الإنسان وقد عبر عن الحالة النفسية للشاعر حين يمر بفترة عصيبة ، ممكن أن تكون فترة إحباط ، حيث يمر بحالة مرضية ، فلا يكتب شيئا لدرجة أ،ه ينقطع عن الكتابة لسنوات ، بالتالي يتبين للقارئ بأن الوصف الذي يلوح به الشاعر ما هو إلا مسرح أو تزييف لتضليل القارئ ، وقد استعمل الشاعر بعض الكلمات لذلك الغرض منها (التلة) لكي يجعل القارئ يعتقد أنها المكان المقصود بالوصف واستعماله أيضا لكلمة الحيتان ، التي لا تتقن سوى لغة الانتظار في مسامات الحيرة .

ومن خلال الكليشية (CLICHE) ليس للحيتان غير الانتظار ..

في مسمات الحيرة ...

بلا أزمنة

تصون خوفها ..[1]

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص19

من خلال هذه الأبيات ، ومن خلال الكليشية (مسامات الحيرة) ومن خلال الكليشية (CLICHE) (.. ليس للحيتان غير الانتظار ..) يصور الشاعر أزمة الزمن والقلق والفزع والإحباط ، وكل ما يعيشه الكاتب أو الشاعر في دائرة الزمن ، يشبه بتلك الحيتان المنتفعة بتيار الماء التي لا تعرف سبيلها أحيانا ، التي تنتظر في مسامات الحيرة ، والمسامات كناية عن الضيق ، فتصور سمكة أو حورية في مثل هذا المكان ستختنق حتما ، وأي مسامات (مسام الحيرة) يعبر الشاعر عن هذه الرؤيا باسم الإشارة للتبعيد (هناك) .

ويمكن الاستشهاد بتصريح أنفسهم عن أ.منة الزمن وأفق التحول ويصورها في حالة حيرة ، والحيرة : التردد والاضطراب ، أيضا يكتشف القارئ من خلا الاسترجاع أن تصوير جماعة من الناس واقفين في غفوة نائمين على متن سفينة أو قارب ، شبه الشاعر بالبالونات الدائرة حول نفسها) ما هو إلا تزييف ومسرحة ، خلفها الشاعر ليضلل القارئ وكل ذلك تصوير لنكسة الزمن وكسره لصوت الشاعر الإنسان .

وبالاسترجاع أيضا يتذكر القارئ أن الشاعر عادة ما يلجأ إلى الطبيعة يتوجه إلى التل إلى البحر ، إلى الصحراء ، لمحاكاة الطبيعة ، أو محاورتها محاولا الهروب بحزنه كما عبر الشاعر عن ذلك قائلا :

الحزن الهارب

من عمق معانيك ...[1]

إن القارئ وهو يقطع هذا المقطع ، ويعيد قراءته يقع في خلط نتيجة للتضاد الذي يحدث مفارقة في ذهن القارئ (اليابس≠ الماء) فالقارئ يتبع الاشارة (هناك) ثم ينقله الشاعر عن طريق توجيه رمز أي الى المكان ليتعرف عليه شيئا فشيئا وهو التل ، والتل في ذهن القارئ هضبة ، ثم تحدث المفاجأة في ذهن القارئ حيث يذكر الشاعر تفاصيلا لها علاقة بالبحر ، أو الإبحار ... ومن ذلك ما هو موجود في البحر من حوت مثلا .

يقول الشاعر :

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 4.

ليس للحيتان غير الانتظار ...[1]وان كانت الإشارة الأولى تدل على البحر في قوله (حيث ينكفئ الماء ... على تلة) بمعنى يميل . وفي المعاجم معنى إنكفأ : يتعدد ويختلف بحسب الاستعمال في السياق .

فعلى سبيل المثال : انكفأ لون الماء بمعنى تغير ، لكن الشاعر لم يذكر لون الماء ، واكتفى بقوله:

حيث ينكفئ الماء ...[2]

أي : حيث يميل الماء .

وفي المعاجم : انكفأت الأم على طفلها ترضعيه بمعنى مالت عليه .

لكن القارئ بعد الاسترجاع والمقارنة يكشف أن ذلك المكان هناك الذي يشير إليه الشاعر هو البحر ، ومن خلال الكليشيه (CLICHE):

ليس للحيتان غير الانتظار ....[3]

من خلال هذه الصورة : الحيتان تنتظر مصيرها ، وهناك يعلم القارئ أ،ها تشير إلى البحر .

وفي المقطع الثاني : يواصل الشاعر عبر رمزية وصف المكان ، وهو البحر حيث لا طريق ولا أغنية باردة المقام ولا اتجاه :

يقول الشاعر : خاطئ هذا الشخص :

هناك

حيث لا اتجاه ...

ولا أغنية باردة المقام ...

هناك

بإمكانك أن تبني الكذبة الكبرى

وتحقق وطن الينا صيب .

في حقائب الجيل القادم

---

[1] ينظر: المصدر نفسه ص 15

[2] ينظر: المصدر نفسه ص 15

[3] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 15

الخارج لتوه

من بطن الجرح الجائع ...[1]

يتذكر القارئ وهو يتدرج مع أبيات هذا المقطع أنه مر بكلمة (اليناصيب)

هذه الكلمة الغامضة ، والتي لم يفك شفرتها في القراءة في القراءة الأولى ، ومع الاسترجاع يتضح أن اليناصيب كلمة غير موجودة في المعاجم لكنها موجودة هناك كشفرة دالة على لعبة اسمها (لعبة اليناصيب) ، وهي لعبة قمار فيها الربح والخسارة.

وفي المعاجم : رهان قائم على الصدفة والخط بأدوات مختلفة ، يأخذ بمقتضاه الغالب من المقلوب القدر المتفق عليه .

والقسائر في العموم كل لعب فيه مراهنة . ومن خلال الكليشية (وطن اليناصيب) يصور الشاعر الوطن الذي يتحدث عنه الذي يبحث عنه هذا الشخص ، واصفا إياه : (وطن اليناصيب).

وتارة أخرى يجعل منه (الكبذبة الكبرى) كما يصور الشاعر هذا الوطن في حقائب كاحتقار وتصغير من شأنه عن طريق كليشية (CLICHE) آخر :

وتحقق وطن اليناصيب ...

في حقائب الجيل القادم ...[2]

يؤكد الشاعر عدم تحقيق الهدف ، ففي الأخير لا وطن ، ولا قيم تغرسها في هذا الجيل: كالاعتراف وما يتضمنه من حقيقة وصدق ونبل .

هذا الجيل ، ستعلمه كيف يتستر على الفضيحة ، كيف يحجبها ويخفيها وهو يلعب على وتر الزمن ، أو الوقت وقد عبر الشاعر عن كل ذلك من خلال الكليشية (CLICHE) :

حيث لا وطن ...

ولا اعتراف للفضيحة ...

بمباهج الستر ...

التي تمد ظلالها ..

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص16

[2] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص16

على نافورة الوقت .

واستغراقات المسافة العمياء[1] .

وعن طريق الاسترجاعية في المقطع الموالي ، تتضح جليا حيرة الشاعر ويفتح باب السؤال :

هناك ...

كم من الوقت يكفي لانتشال السمكة الحمراء ...[2]

وكل العلامات التي وظفها الشاعر تشير إلى ذلك الخطاب الذي لم يقله الشاعر ، الخطاب الخفي ، فقد فهم القارئ إن المكان (هناك ...) هو البحر وقد دل على ذلك كلمة : (السمكة) ، لكن المفارقة هذه السمكة (حمراء) وفي هذه اللحظة يتأكد القارئ بان الوصف ما هو إلا تزييف أو تضليل .

فالأحمر يعكس لون الدم والأحمر ما لونه كلون الدم ، حتى أن عبارة الموت الأحمر تدل على القتل .

كما أن توظيف الشاعر لكلمة (انتشال) الدالة على السحب ، أو إخراج الشيء وما شابه ذلك ، وما قاربه من مفهوم دلت عليه عبارة (السمكة الحمراء) التي زواج الشاعر بينها وبين كلمة (انتشال) حيث يقول :

(لانتشال السمكة الحمراء ....)[3]

ومعنى هذا البيت إخراج الجثة من البحر .

وهذا الكليشية (CLICHE) يدل على (الحزن) وعلى انكسار الزغاريد كما عبر الشاعر ، فهناك لا يوجد إلا الموت (في البحر) الذي اختزنه.

بنفسك وأنت تريد أن تعبر إلى وجهة أخرى ، تبحث عن وطن هو في الحقيقة (كذبة كبرى) (هو لا وطن) ، هو (وطن الياصيب) ، مثل شخص يقامر أو يلعب لعبة القمار .

[1] ينظر: المصدر نفسه ص16

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص17

[3] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 17

فهناك ينتشلونك جثة ، وفي الأخير ، ما أنت سوى جنازة ، تنقل وتشيع على قنوات الدهشة ، على قنوات الغرابة .

وفي عبارة قنوات الدهشة كليشيه (CLICHE) يصور الشاعر من خلاله الشيء الذي لم يكن متوقعا ، والمفاجئ وتسير سمطقة الأحداث على القطب الثاني من التضاد من خلال قوله :

ودموع الإخوة الأعداء ...[1]

هؤلاء الإخوة عجبا لأمرهم ، يتقاتلون ، يتناحرون ، يتحاربون كالخصوم ، يقتل بعضهم بعضا (كالأعداء) .

وهم لا يعتبرون ، والعبرة أمام أ'ينهم يرونها عبر قنوات الدهشة .

إن القارئ لا يدرك في هذه المرحلة من القراءة الثانية أن تتابع العلامات كله ليس وصفا حقيقيا بل هو مجاز ، لذلك نجد المظاهر الواقعية مرتبطة نحوية بلا واقعية ، وهي لا تطور صورة العنوان (أزمنة تصون خوفها) الذي دعينا أول الأمر إلى الاعتقاد بأنها واقعية .

ومما لا شك فيه أن القصيدة من خلال مقاطعها المبتدئة بالإشارة إلى المكان البعيد بلا أدنى شك تصور شيئا يختلف عن العنوان (أزمنة تصون خوفها) باعتباره شفرة رمزية مجازية محضنة .

وكل المقومات تشير إلى معنى خفي ينبعث من الكلمة المفتاح ، والتي أشار بها الكاتب إلى ذلك المكان (هناك) ، حيث اللاحياء (الوقاحة) واللاحشمة واللاحقيقة والاعتراف بالفضيحة ولا اتجاه ، وكلها مؤشرات دالة على قيم سلبية . ولا قرابين يقدمها الوافدون (هناك ...) والقرابين جمع قربان ، والقربان ما يتقرب به إلى الله تعالى من ذبيحة وغيرها . والوافدون الذين يصلون ... القادمون والوافد المتجنس وهو المقيم في غير وطنه :

ولا قرابين

يقدمها الوافدون ...

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 17

على مذبح الابتسامة ...

ومشارف الحزن الهارب

من حماقات محترفي لعبة الينـاصيب[1] ؛ وكل ما سبق ذكره من حزن وألم وآهات سببه أولئك .

فالقيم السلبية التي تعلمها الجيل القادم من صنع من يقمرون بعقولهم (من حماقات محترفي لعبة الينـاصيب) يلعبون بأرواحهم ، بأجسادهم ، كلعبهم (لعبة الينـاصيب) أي لعبة القمار وكل المؤشرات تشير إلى المعنى الخفي المنبعث من الكلمة المفتاحية (هناك ...).

فالعنوان : (أزمنة تصون خوفها) معناه أ،ه يجب عليك أن تتوقع الفزع في أكع لحظة في هذا الزمان والذي كثر فيه المنافقون المخادعون الذين لا ميثاق لهم ولا ضمير مسهم الربح على حساب الآخرين (محترفوا لعبة الينـاصيب) .

مهما حاولت أيها الإنسان المسكون بهذا الزمن أن تعيش بعيدا عن الفزع الخوف ، فانك ستصدم هناك ، في عالم يختلف عن عالمك وتفكيرك ومنهجك في الحياة ، حيث (الكذبة الكبرى) ويظهر تجلي السمطقة عندما نعثر على الصوت الضائع ثانية بواسطة التلميح الذي يقوم به العنوان .

فأزمنة تصون خوفها كعنوان يتابع واقعا متحركا ، لشريحة من المثقفين آمنوا بالكلمة الصادقة وتواروا خلف صدمتهم في أزمنة القمع والمكر والخداع ...

لقد ظل هؤلاء (المشفقون) أحرارا لا يتماهون مع الواقع المركب المزيف وإنما همهم الوحيد هو أن يطهروا الواقع من بقيا الانتهازية ، مهما كان مرجعها ... أنها رسالة الشاعر .

وما الوصف إلا تضليل للقارئ ، ومثل ذلك ما جاء من خطاب سردي في مقاطع القصيدة : مثل موضوع الحرق وغيره . من المشاهد التي صورها الشاعر .

لقد رضيت هذه الأزمنة بأن تصون خوفها لأن هناك قمع ، قمع للكلمة ، قمع للتعبير ، قمع للحرية .

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص19

هذه الأزمنة لا تبوح ، هي خائفة بل تحتفظ بخوفها وهي راضية بهذا الواقع .

ومن خلال هذا الواقع يتذكر القارئ رواية عنوانها : ورقات من دفتر الخوف ، وهي تعكس أحداثا شهدتها تونس عام 2014م تتهم السياسيين بسرقة الربيع العربي .

قصدة : عودة سيزيف[1] .

انطلاقا من القراءة الاستكشافية للقصيدة يشير الشاعر موضوع العودة ، بمعنى الرجوع ، فعودة من ؟

يقول الشاعر : عودة سيزيف .

وتبدأ اللامباشرة السيمانطيقية الدلالية (SEMANTIC INDIRACTION [2]) تتم اللامباشرة من خلال العنوان عن طريق تحريف المعنى من خلال المجاز (عودة سيزيف) وسيزيف رجل اسطوري معروف في الاساطير .

فمن خلا القراءة الاستكشافية يتضح أن النص يحرف الواقع . لكن القارئ يتساءل انطلاقا من هذا العنوان كعلامة وكبينة (عودة سيزيف) إلى أين يرجع سيزيف ؟ .

ولماذا عودته أو رجوعه ؟

كما تتم اللامباشرة الدلالية في العنوان من خلال نقل المعنى على سبيل الكناية .

على سبيل الكناية في كلمة (سيزيف) حيث نابت هذه العلامة عن علامة أخرى وهي العذاب وأي عذاب ؟

(العذاب السرمدي) والسرمدي (اسم) منسوب إلى السرمد وهو الدائم الذي لا ينقطع بمعنى الأبدي .

يبدأ الشاعر قصيدته ، متحدثا بضمير الأنا لكن القارئ لا يعلم من هو المتكلم لحد الآن، هو الشاعر أم سيزيف ؟ أم شخص آخر ؟ ... احتمالات عديدة .

يقول الشاعر :

أتريث ...

حين يمر على كاهلي

محرج سيزيف

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 20

[2] Voir : sémiotics of poetry (c) 1978 ; indiana .Unv p2.

أهجع حين يصدقني

حزنه

وهو يذرو جراحاته للرياح .

ويصبر ...

على الذي فات أكثر مما تبقى

وعل الذي يتعلمه الجرح ...

أجمل من جرح هذا المساء الكئيب ...[1]

يبدأ الشاعر قصيدته بالفعل أتريث 'والتريث عكس الاستعجال .وكما يقولون فان العجلة تورث الندامة فهو متمهل مبطئ 'ومن خلا كلمة (أتريث) تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية (كناية عن التمهل والإبطاء) .

(يمر على كاهله .... جرح سيزيف).والكاهل ما بين كتف الإنسان أو موصل العنق في الصلب .

وتتم اللامباشرة أيضا في عبارة (جرح سيزيف) عن طريق نقل المعنى في الكناية كناية عن العذاب السرمدي الدائم الغير منقطع وتتم اللامباشرة أيضا في قوله (يصدقني محزنة) حيث يتم نقل المعنى على سبيل الاستعارة المكنية فالحزن لا يصدقنا بل الإنسان حذف الإنسان وجاء بما يدل عليه وهو الفعل (يصدق) كما يتم نقل المعنى في كلمة الحزن على سبيل الكناية حيث نابت هذه العلامة على علامة أخرى وهي (العذاب) فحزنه تدل على عذابه .

وفي خطاب آخر يسرد الشاعر تفاصيل الجرح (جرح سيزيف) ، حيث يقر بأنه يتمهل ولا يعجل والسبب هو مرور (جرح سيزيف) على كاهله ، لذلك فقد هدأ .

ويوظف الشاعر الفعل المضارع (يمر) :

حين يمر على كاهلي

جرح سيزيف

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ،ص 20.

فالشاعر يحاول إقناع القارئ بأنه يحمل فوق كتفيه جرحا كبيرا هو بمثابة العذاب السرمدي ، الدائم وان القارئ العادي من خلال هذه القراءة الأولى يدرك بأن الشاعر يستحضر سيزيف ممن خلال العنوان (عودة سيزيف) والملاحظ أن الشاعر يتكلم بضمير الأنا قائلا :

أتريث ... حين يمر على كاهلي

جرح سيزيف [1]

لكن الشاعر يسكن ويهدأ

ومن خلال هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى ، ككناية على الابتلاء أو العذاب أو نائبه لكن الشاعر يسكن ويهدأ حين يصدقه حزنه ، بمعنى أن هذا الأخير قد تحاور مع حزن سيزيف وصدقه ، وبعد ذلك تمكن الشاعر وهدأ .

ثم ينتقل بنا إلى وصف سيزيف وصف حزنه وحالته ، وهو يذرو جراحاته للرياح تطير بها وتفرقها وتبددها .

ومن خلال (الكفاءة اللغوية للقارئ) كما حددها ريفاتير ، فان الفعل (يذرو) يحيلنا إلى النص القرآني الكريم إلى قوله تعالى : " فأصبح هشيما تذروه الرياح" .

ويصف الشاعر جرح سيزيف بالرغم من آلامه لكنه صابر على محنته ، يسرد قصته مع الجرح ، مع الألم الذي يشبهه بجرح سيزيف ، لكنه سرعان ما هدأ وسكن لأنه تذكر (صبر سيزيف) وتتم اللامباشرة الدلالية في المقطع الثاني من خلال كلمة (ظله) ، حيث يتم نقل المعنى على سبيل الكناية عن (عذابه) والظل في المعاجم ، عتمة تغشى مكانا حجب عنه أشعة ضوئية حاجز غير شفاف ، وهو في ظلال فلال (سيزيف) بمعنى في كنفه .

وفي هذا المقطع يتحدث الشاعر عن (أحرفه) التي لم تسلم هي الأخرى ، التي يمر عليها ظل سيزيف فهي أحرف في كنف سيزيف .

يهدأ الشاعر ثانية حين يمر ظل سيزيف على أحرفه ...

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 20.

ويتم نقل المعنى من خلاله تشبيه حروفه بالطريق حيث يمر عليها ظل سيزيف وكلمة ظله كناية عن العذاب الغير منقطع ، فالشاعر في المقطع الأولي حزين وقد صدقه حزن سيزيف .

(حين يصدقني حزنه)[1] أما الآن فهو يسمع أو يسمع سيزيف يتحدث عن نفسه ، يقول لها :

كل آت قريب ....[2]

من خلال القراءة الاستكشافية الأولية للمقطع الأول: يخبرنا الشاعر بما حل به من حزن مر على كاهله ، يخبرنا عن جرح ألم به ، ويشبهه بجرح سيزيف وفي المقطع الثاني يواصل الشاعر تريثه وتمهله ، يبطئ مرة ثانية هاهو يصور للقارئ حزنا من درجة أخرى حين يمر على أحرفه (ظل سيزيف) ، ويسمعه يتحدث مصبرا لنفسه (كل آت قريب) .

وتتم اللامباشرة الدلالية ، في هذا المقطع بداية مع كلمة (أحرفي) على سبيل الكناية ، حيث يتم نقل المعنى من خلال هذه العلامة التي نابت عن (الكتابة) (ما يكتبه الشاعر من إبداع) . والأحرف رمز للإبداع . (للشعر).

كما تتم للامباشرة عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة ظلة كعلامة نابت عن علامة أخرى وهي (سيزيف) رمز العذاب الدائم .

يقول الشاعر :

أتريث

حين يمر على أحرفي ظله ....

حين أسمعه يتحدث عن نفسه ...

ويقول لها :

كل آت قريب ...[3]

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 21

[2] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 21.

[3] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 21.

ويتم نقل المعنى في كلمة (آت) حيث نابت عن علامة أخرى وهي (قادم) بمعنى قريب بعد وقت قليل أو على وشك الحدوث .

ويتذكر القارئ للتو ... وهو يقرأ هذه العبارة (كل آت قريب ...)

المثل القائل : (إن غدا لناظره لقريب).

ويضرب في انتظار الفرج بعد الشدة ونلفت الانتباه من خلال هذه القراءة الأولية بأن الشاعر قال : (يتحدث عن نفسه) وليس (مع نفسه) .

فقد سمع سيزيف متحدثا عن نفسه ويحيلنا عن هذا الخطاب إلى أطراف أخرى كان يتحدث معها سيزيف يحدثها عن نفسه وحينها سمعه الشاعر فقال :

حين أسمعه يتحدث عن نفسه ... ويقول لها (كل آت قريب)وفي العادة تستعمل كلمة قريب ، فنقول : عما قريب ، قريبا ، بعد وقت قليل ، على وشك الحدوث ، في الأمس القريب وفي القريب العاجل ، قريبا جدا'وقريب : صفة مشبهة تدل على الثبوت عن قرب .

وبالعودة إلى النص القرآني نجد كلمة قريب قد ذكرت في عدة مواضع في القرآن الكريم .

قال تعالى : " ألا إن نصر الله قريب" . أي واقع لا محالة .

وفي التنزيل العزيز : الأعراف الآية 56 .

قال تعالى : " إن رحمة الله قريب من المحسنين " لقد أحدث الشاعر مفاجئة في المقطع الثالث حيث فتح باب التصور بعد التريث والهدوء ، فهو يخيل أو يتصور سيزيف ومنظره :

يقول الشاعر :

أتصوره غامضا

وجميلا ...

ويحمل أبهة المطر المستفيق لأعدائه ...

وكثير من المدن النائمات تؤيده ...

وتسير وراء ابتساماته

كي تبلل أحلامها بالكروم التي خترتها له الآلهة ...[1]

ستكون قصائد (القلق والتوتر) وهي القصائد المعاصرة ، ستكون قصائد الاغتراب والمنفى ، لأنني شاعر يعيش مع الماضي ؛ رهين ماض . إنها قصائد تنبع من زمن عشته ، إنه زمن الذكريات الحزينة 'كيف تريدون أو تطلبون مني أن أعيش الواقع ، وقد فقدت أمي الغالية .

سيضل الفارس القديم يتوجع ، يتألم ممتطيا شعرية القلق والتوتر والنفي ، وتقريب الكلام ، تعبيرا عن نفسيته المنكسرة : لن تستريح قصائدي العصماء من قلمي ..

من حبر أسئلتي

ومن منفاي

من وقتي المعلق في صراخ الذكريات

وفي خطوط دمي[2]

قصيدة نبوءة :

من خلال **القراءة الاستكشافية الأولى**' قراءة في العنوان **نبوءة** : الكلمة تدل على إخبار عن الشيء قبل وقته حزرا وتخمينا . وقد ذكر الشاعر هذه الكلمة في قصائده السابقة . والكلمة نبوءة لها دلالات عديدة في المعاجم وقولك : صدق نبوءته ، بمعنى صدق ما جاء به من أخبار ومن خلال العنوان : تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق الكناية . في كلمة نبوءة (كناية عن الإخبار بالشيء قبل زمنه أو وقته).

دائما مع أسلوب النفي الغالب على نص القصيد . يقول الشاعر :

لا تقل لي

صدى لجريدة :

لا تقل لي

دم يتلهى بأحلامنا

ودمى تشترينا

وقبرة تتباهى بأحفادنا

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 22.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ، ص 72.

في سياقات بحر الشمال .

ومن خلال هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن نقل المعنى من خلال الاستعارة المكنية في قوله (صدى الجريدة) حيث شبه الجريدة بالصوت (م.به) حذف الصوت وجاء أو بما يدل عليه في كلمة صدى .

يخاطبه : لا تقل لي

من خلال هذا الخطاب يتبين للقارئ ؛ بأن الشاعر يخاطب شخصا وينفي بأن يقول له كل ما قال .

لا تقل لي

صدى لجريدة

لا تقل لي

دم يتلهى بأحلامنا

ومن خلال هذا المقطع تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى في الاستعارة التصريحية في قوله (دم يتلهى) ، (دمى تشترينا) . يواصل الشاعراسلوب النفي في القصيدة قائلا :

لا تقل لي

حروفي

التي أورقت غابة الحزن في رملها[1] . وتتم اللامباشرة في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى في الاستعارة التصريحية (حروفي التي أورقت) أيضا (وجيوشي التي غادرت حرقتي)[2].

أيضا تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في قوله (صدى الجرح)على سبيل الاستعارة المكنية ’كما تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى في الكناية (حروفي) كناية عن القصيدة .

أيضا تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الاستعارة المكنية (غادرت حروفي) شبه الحرقة بالمكان الذي نغادره ، حذف المكان وجاء بما يدل عليه من

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي، أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 74.
[2] ينظر : المصدر نفسه ص 74.

خلال كلمة (غادرت) أيضا استعارة مكنية في قوله (باتجاه القصيدة)[1] ، بعد سلسلة اللامباشرة الدلالية وبعد القراءة الأولية السطحية ، يحين الوقت لتفسير ثان للقصيدة عن طريق القراءة الاسترجاعية .

يكتشف القارئ في هذه المرحلة من القراءة بان خطاب الشاعر حوار مع الطرف الآخر و أنه ليس حقيقيا ، والآخر هو المتنبئ الذي يتنبأ بالخبر ، ويخبره به قبل وقته. ليتضح أن النبوءة هي نبوءة الشاعر . وقد لجأ الشاعر إلى اللعب باللغة عن طريق مفارقة الحوار (لا تقل لي)[2] .

لكن الغريب في الأمر أن الطرف الآخر لا يجيب ، فالشاعر يتكلم ويجيب 'وكأن المتنبيء يجيبه بالأمر الذي سيقع قبل وقته .

وكأن الشاعر يعلم أن هذه الأمور ستقع ، وهنا نتذكر العنوان (نبوءة). فقصائد الشاعر (حروفي) هي من أورثت أو تركت الحزن في حياة الشاعر :

لا تقل لي

حروفي

التي أورقت غابة الحزن في رملها[3] .

لا تقل لي

صدى الجرح في أعين الأمهات

وذاكرة الطفل

في حمحمات الخيول الشريدة [4]

عن طريق الاسترجاع فإن نبوءة كموضوع أو ثيمة يحاول الشاعر أن يقنعنا بها من خلال القراءة الأولى لا ترتبط بمعنى النبوءة في مضمونها وإنما تتضمن معان عديدة تنبع من توجعات أو آلام الشاعر التي يعيشها ، ومن ذلك أزمة الوقت وأزمة الكتابة ، وصدى الجرح العميق ، جرح الوالدة التي تركته وابنه الذي ما زال ينبش في ذاكرته

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 74.
[2] ينظر : المصدر نفسه، ص 73.
[3] ينظر : المصدر نفسه ، ص 74.
[4] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 74.

تاركا حزنا كبيرا في قلبه كل ذلك حاول الشاعر ترجمته من خلال هذه القصيدة (نبوءة) وفي الحقيقة هي تفاصيل لنبوءة قد وقعت أحداثها .

قصيدة : تذكر

من خلال القراءة الاستكشافية الأولية السطحية'تتحدث القصيدة عن شيء له علاقة بالذكريات ، اختصرها الشاعر في كلمة (تذكر)[1].

قصيدة : تذكر

يقول الشاعر :

ها أنت تذكر هذي الأسماء

تذكر ما تذكره المسافر في المنافي

ها أنت تذكر هذه الأحجار

والأنهار تذكرها ..

وتذكر ما تبوح به القصائد

والشدائد

والكروم ...[2]

يبدأ الشاعر قصيدته الموسومة بعنوان : تذكر ، يحاول أن يجعل القارئ يعيش ثيمة (التذكر) ويتساءل القارئ انطلاقا من القراءة الاستكشافية الأولية السطحية 'من الذي يتذكر من خلال العنوان تذكر؟ وما موضوع أو تفاصيل هذا التذكر ؟

إن كلمة (تذكر) في المعاجم تدل على استرجاع ، استرجاع شيء ، استرجاع معلومات وتذكر مصدر ← تذكر ، وتذكر الشيء بمعنى ذكره .

وتذكر المعلومات استرجاعها بعد تحصيلها ، يخاطب الشاعر كعادته هذا الطرف (الشخص) يقول له :

ها أنت تذكر هذي الأسماء[3]

والأسماء : ما يعرف به الشيء ويستدل به عليه . يخاطبه قائلا :

---

[1] ينظر : المصدر نفسه ، ص 75.

[2] ينظر :عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 75.

[3] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 75.

ها أنت تذكر هذي الأسماء

تذكر ما تذكره المسافر في المنافي ..

ها أنت تذكر هذه الأحجار

والأنهار تذكرها ..

وتذكر ما تبوح به القصائد

والشدائد

والكروم ...[1]

يحاول الشاعر إقناعنا بأنه يخاطب أحدهم ويستعمل الشاعر(ها) التنبيه 'وها تفتتح العرب بها الكلام 'بلا معنى سوى الافتتاح 'فمثلا تقول : هذا أخوك ، ها إن ذا أخوك ، ومثال ذلك ما أنشده النابغة :

ها إن تا عذرة إلا تكن نفعت

فإن صاحبها قدتاه في البلد .

يقول له بأن يذكر هذي الأسماء ويستعمل الشاعر كلمة هذي ، اسم إشارة للمفردة المؤنثة ، دخلت عليها (ها) التنبيه .

يجعله يذكر (يسترجع معلومات) مثل (المسافر في المنافي). وكلمة منافي : جمع منفى ، والمنفى مفرد اسم مكان من نفى (مكان إقامة المطرود من بلاده) (مكان النفي).

ومن خلال هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق التشبيه التمثيلي (صورة بصورة) ، حيث يشبه ما يسترجعه من ذكريات أو معلومات أو أشياء ، بما تذكره أو استرجعه المسافر الذي كان ضيفا: ثم ينتقل الى الوصف عن طريق تكرار كلمة تذكر وربطها بالأحجار والأنهار ... والشدائد . والكروم .

ها أنت تذكر هذه الأحجار

والأنهار تذكرها

وتذكر ما تبوح به القصائد

[1] ينظر : المصدر نفسه ، ص 75.

والشدائد

والكروم[1]

يذكر الشاعر هذه الكلمات (الألحان ، الأشعار ، القصائد ، الشدائد ، والكروم) وهي كلمات معروفة مألوفة لدى القارئ ، ومن خلال هذا المقطع تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى في الكناية عن طريق كلمة أحجار ، كناية عن الصلابة أو الجفاف. يحاول الشاعر أن يسلط الضوء على موضوع التذكر عن طريق هذا الخطاب الموجه للطرف المتلقي الذي ينبهه بأنه الآن يسترجع الذكريات 'يذكر الأسماء ، وما تذكره المسافر :

ها أنت تذكر الأحلام

والأنهار ..

يبدأ الشاعر بالتنبيه كعادته :

ها أنت تسأل عن حصيد

دافئ الكلمات

لا تنداح من دمه القوافي ..

ها أنت تذكر ما تخبؤه المسافات الحزينة ...

يذكره الشاعر بأنه ها هو يسأل عن حصيد دافئ الكلمات . يذكر الشاعر الحصيد وهو الزرع المحصود ؛ هذا الحصيد يشبهه الشاعر بالكلمات الدافئة 'هذا الحصيد لا تنداح من دمه القوافي وتنداح كلمة تدل على العظمة والاسترسال ، فربما يصور سياق الجملة تدل على الاسترسال .

يقول الشاعر :

لا تنداح من دمه القوافي ...

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى في الاستعارة المكنية .

(ها أنت تذكر ما تخبؤه المسافات الحزينة ...في النجوم...).[2]

[1] ينظر :عبد االقادر رابحي ،مصدر سابق ص 75.

[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 75.

شبه المسافات بالإنسان حذف الإنسان وجاء بما يدل عليه في كلمة تخبئ ، الإنسان هو الذي يخبئ الشيء وليس المسافات . أيضا تتم اللامباشرة في قوله المسافات الحزينة عن طريق نقل المعنى في التشبيه البليغ .

من خلال القراءة السطحية الأولية يعرض الشاعر لثيمة التذكرة من خلال العنوان :

تذكر[1] ؛ ويقصد بهذه الكلمة : استرجاع ، والتذكر من الذاكرة وتذكر الشيء استرجاعه وتذكر المعلومات : استرجاعها بعد تحصيلها . يتحدث الشاعر في القصيدة بصوت الآخر على لسانه :

ها أنت تذكر هذه الأسماء

تذكر ما تذكره المسافر في المنافي ...

ها أنت تذكر هذه الأحجار

والأنهار تذكرها ...[2]

ثم يلجأ الشاعر للسرد ، وللوصف حيث يذكر المسافر ، ثم ينتقل إلى وصف الطبيعة فيذكر الأحجار والأنهار ، ثم يستطرد مشيرا إلى مواضيع مختلفة ، القصائد والشدائد ومن خلال هذه القراءة الملاحظ بأن النص ينوع التفاصيل ويغير بؤره باستمرار . فمن موضوع التذكر ، تذكر الأسماء ؛ ينتقل الشاعر إلى مواضيع أخرى . لكنه يربطها دائما بموضوع التذكر ، ما يجعل القارئ يتساءل ؟ عن علاقة الكلمات بالأشياء عن علاقة كلمة التذكر بما يذكره الشاعر ، وما يشير إليه على لسان الطرف الآخر . (ها أنت). يطرق الشاعر ثيمة أخرى عن طريق كلمة الشدائد :

ها أنت

وتذكر ما تبوح به القصائد

والشدائد

والكروم [3]

[1] ينظر : المصدر نفسه ص 75.
[2] ينظر : المصدر نفسه ص 75.
[3] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 75.

الشدائد كلمة تدل في المعاجم على المصائب ، وما يلم بالشخص من أمور عظيمة .
ونتذكر بذلك قول الشاعر :

إن الشدائد تسطفى النفوس لها

مثل الخطوط على أصحابها قسم .

ثم يستطرد الشاعر إلى ثيمة المسافة الدالة على الزمن :

ها أنت تذكر ما تخبؤه المسافات الحزينة في النجوم ...[1]

وأي مسافات يذكرها الشاعر ، إنها المسافات الحزينة ' والمسافة في المعاجم بمعنى: البعد ، أما كلمة حزينة بمعنى كئيبة ، هذه المسافات الكئيبة . تخبئ شيئا في النجوم :

ها أنت تذكر ما تخبؤه المسافات الحزينة في النجوم ..[2]

ومن خلال القراءة الاسترجاعية التأويلية للقارئ بأن موضوع التذكر كثيمة ، ومخاطبة الشاعر للطرف الآخر (ها أنت) ما هو إلا مسرح لخلق جو خاص يحاول الشاعر من خلاله تضليل القارئ ، ليكتشف القارئ بأن قيمة (التذكر) من خلال العنوان ترتبط ارتباطا وثيقا بما قد عاشه الشاعر من معاناة ، ومكابدة في حياته ، وماضيه خير شاهد ودليل على ذلك 'ومن مصائب ألمت به وما يدل على ذلك قوله :

وتذكر ما تبوح به القصائد

والشدائد ..[3]

ثيمة التذكر ترتبط بذاكرة الشاعر ، بماضيه البعيد والذي دل عليه من خلال كلمة (المسافات) ، هذا الماضي الحزين الكئيب :

ها أنت تذكر ما تخبؤه المسافات الحزينة في النجوم ..[4]

ثابتة في السماء ، مضيئة بنفسها . فحزن الشاعر ثابت وحروفه أورقت غابة الحزن، وهذا ما ذكره الشاعر في القصيدة السابقة لـ : (تذكر) تحت عنوان :نبوءة :

لا تقل لي

حروفي

[1] ينظر : المصدر نفسه ص 75.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق ص 75.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص 75.
[4] ينظر :المصدر نفسه ص 75.

التي أورقت غابة الحزن في رملها [1]

ما زالت هموم الشاعر مخيمة على حياته والحزن يتضمن الغم والكآبة وهو عكس الفرح . ما زالت الهموم والأحزان حاضرة في حياة الشاعر يذكرها ، يسترجع الأحداث التي ألمت بها فهي نجوم ثابتة في السماء مضيئة بما يخبؤه الماضي الدفين فيها .

الشاعر يعيش الأحزان والهموم ليس له حلم ولا رؤيا ، ولا يستمع صوت الفرح لأنه مرتبط بماض حزين ينبش في ذاكرته وذلك ما دل عليه العنوان تذكر[2] . لقد ذكر الشاعر النجوم ، النجوم عادة ما اتخذها الشعراء دليلا ،أما شاعرنا فالنجوم د ليله إلى الحزن ،و بعد قصيدة التذكر ينتقل بنا الشاعر إلى قصيدة أخرى تحت عنوان: رؤيا[3].

من خلال **القراءة الاستكشافية** الأولية الملاحظ بأن الشاعر بدأ قصيدته بكلمة رؤيا والرؤيا في المعاجم مصدر رأى ، والرؤيا ما يرى في النوم ، والجمع رؤى . ورأى رؤيا في منامه : رأى حلما ، وقد ذكرت الكلمة في القرآن الكريم في سورة الفتح الآية 87 ’ومع بداية القراءة لا يعرف القارئ ماذا يقصد الشاعر بكلمة رؤيا ، هل هي رؤيا رآها في منامه ويريد أن يقصها على القارئ؟ ’ والرؤية بالتاء المربوطة تعني النظر بالعين والقلب . فعن أي رؤيا يتحدث الشاعر؟ :

يقول الشاعر في قصيدته : رؤيا

في الطينة الدفينة

ترابط الجيوش

منذ أن رأيت

...

...

ها أنت قد أتيت

وها هي الجيوش تثقب الرياح .

---

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 76.
[2] ينظر :المصدر نفسه ص 75.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص 74.

ترتمي على أبواب هذه المدينة ...[1].

يحاول الشاعر تلخيص ثيمة الرؤيا ' فيطرح قيمة واحدة تتعلق (برؤيا) ويحاول تلخيصها في مقطع سردي ، حيث (طينة دفينة) والطينة معروفة ، قطعة من الطين ، والطين تراب مختلط بالماء 'ودفينة : بمعنى مدفونة ، والشيء الدفين : المدفون المستور المخفي . والدفينة ما يدفن ، وهي أيضا الكنز والجمع دفائن .

الشاعر يسرد تلك الرؤيا في شكل مقطع سردي حيث يوجهنا إلى مكان تحت الأرض أو في التراب ، بما أن الطين تراب (في الطينة الدفينة) [2].

ماذا يوجد في الطينة الدفينة ؟

هناك جيوش ترابط وجيوش جمع جيش ، وهو عدد أو نفر من الناس في الحرب ، والجيش : الجند ، أما كلمة (ترابط) بمعنى تلازم . الجيوش تلازم مكانها ، لا تغادره ومكان الجيوش في الطينة الدفينة .

إن القارئ لهذه القصيدة يصدم بالمكان الذي ترابط فيه الجيوش ، حيث يوجهنا الشاعر إلى الطينة الدفينة مستعملا حرف الجر في ، فالجيوش على عادتها ترابط في الساحة أو الثكنة أو المكان المخصص لها ... فكيف لهذه الجيوش أن ترابط في طينة دفينة على حسب وصف الشاعر ؟والمرابطون اسم لبعض ملوك العرب في الأندلس

وفي هذا المقطع تتم اللابماشرة الدلالية عن طريق تحريف المعنى في قوله :

في الطينة الدفينة

ترابط الجيوش

منذ أن رأيت ..[3]

وفي هذا المقطع يتم تحريف المعنى لما يشكله خطاب الشاعر من التباس ، أو اللامعنى الذي أشكل على المتلقي الفهم . ويبدو أن الشاعر من خلال العنوان رؤيا هو صاحب الرؤيا ، حيث يقول :

منذ أن رأيت ..[1]

[1] ينظر :عبد االقادر رابحي،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 76.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ،مصدر سابق ص 76.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص 76.

ثم يشير إلى الطرف الآخر في الحوار :

ها أنت قد أتيت ..[2]

في شكل سردية يخبرنا الشاعر بالتفاصيل بأن شخصا قد أتى ، وأن الجيوش أيضا أتت ، بمعنى قدمت وهي على أبواب المدينة :

ها أنت قد أتيت ..

ترتمي على أبواب هذه المدينة ..[3]

ومن خلال هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الاستعارة المكنية في قوله (تثقب الرياح) حيث شبه الرياح بالشيء الذي يثقب حذف هذا الشيء وجاء بما يدل عليه في كلمة تثقب . كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى في الكناية ، من خلال كلمة ترتمي كناية عن السقوط .

نقول ارتمى على الأرض ، بمعنى سقط عليها . من خلال القراءة الاسترجاعية التأويلية لهذه القصيدة فإن الشاعر يبدو أنه يتحدث عن رؤيا رآها في المنام ، بمعنى حلم . والرؤيا تحتاج إلى تأويل فكيف عرف القارئ بأن رؤيا القصيدة هو حقا رؤيا أو حلم ؟!

من خلال القراءة الثانية وتجاوزا لعقبة المحاكاة أو الوصف الأولي يتبين للقارئ بأن قصيدة رؤيا هي عبارة عن حلم وما دل على ذلك ذكر ا لشاعر (للطينة الدفينة) هذه الطينة تتواجد فيها الجيوش ؛ وهنا يبدأ الإشكال في حل شفرات هذا اللغز ، الذي يمكن القول بأنه لغز دفين.

وهناك كلام محذوف قد أشار إليه الشاعر عن طريق نقاط متتالية

...

...

في المقطع الثاني يوجهنا الشاعر إلى الجيوش القادمة ، ونتذكر للتو الجيوش السالفة التي ذكرها الشاعر في المقطع الأول ، الجيوش المرابطة في الطينة الدفينة أما

---

[1]ينظر : عبد االقادر رابحي ،مصدر سابق ص 76.

[2] ينظر : المصدر نفسه 76.

[3] ينظر : المصدر نفسه 76.

الجيوش ا لثانية فهي جيوش قادمة وهي كثيرة ، وقد دل الشاعر على ذلك من خلال كلمة ترتمي ، بمعنى ترمي بنفسها ، أو تسقط (وارتمى الشيء زاد وكثر) . إنها جيوش قوية ، خارقة ، تثقب الرياح هي أقوى من الرياح . تحرس منطقتها بينما الجيوش مرابطة في مكانها . هناك خطر قادم إنما يراد الشاعر جيوش قادمة ؛ إنها كثيرة ، وقوية خارقة ، لدرجة أنها تثقب الرياح ، تخترقها . هذه الجيوش ارتمت ، أو ألقت بنفسها على أبواب مدينة الشاعر :

ها أنت قد أتيت

وها هي الجيوش تثقب الرياح

ترتمي على أبواب هذه المدينة[1]

وكأن الشاعر يريد أن يقول : بينما أنت ملازم لمكانك في غفلة قائم أو قاعد لا تبالي وتظن أنك قوي كالرياح هناك خطر ، يترقبك ليس ببعيد هو أقوى من الريح ، يفوقك عدة ، وعتادا ، يرمي بنفسه أمام أبواب مدينتك يسد لك الأبواب ، يحتلك في دارك ، يستعمرك إنه الاستعمار .

قصيدة : مناداة

يا أنت

ما أدناك

يا أقصاي

ما أقصاك

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،مصدر سابق ص 76.

يا أدنى ! الخطى

تمشي

وتنتحب ..

يا أنت

يا بوابة

لسماء من كانت تحن له ..

الألواح

والكتب ..[1]

من خلال **القراءة الاستكشافية** الأولى وانطلاقا من العنوان فإن الشاعرقد عنون قصيدته بكلمة : مناداة والمناداة مصدر نادى ، ومناداة القوم : بمعنى دعوتهم . ينادي الشاعر شخصا ، يخاطبه :

يا أنت

ما أدناك

يا أقصاي

ما أقصاك [2]

يستعمل الشاعر النداء يخاطبه الشاعر بالضمير المنفصل أنت ، وأنت من ضمائر المخاطب بأنه قريب :

ما أدناك[3]

وما أدناك بمعنى ما اقربك

ثم يستعمل الشاعر حرف النداء .(يا)

ينادي :

يا أقصاي

ما أقصاك

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،مصدر سابق ص 77.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 77.
[3] ينظر :المصدر نفسه ص 77.

ما أقصاك

يا أد نى .. الخطى

تمشي ..

وتنتحب ..

ينادي الشاعر أقصاه (يا أقصاي) يقول له : يا أقصاي ما أقصاك[1]

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى في كلمة أقصاي . على سبيل الكناية (كناية عن البعد) فأقصاي كعلامة نابت عن علامة اخرى وهي البعد فأقصى جمع أقاص ، وهو اسم تفضيل من قصا بمعنى : أكثر بعدا' فنقول : يا بعدي ؛ وما أقصاك ، تعجب ، فالشاعر يتعجب من بعده ، حيث يقول :

يا أقصاي

ما أقصاك[2]

ينادي الشاعر أقصاه ، بعده ، ويتعجب منه ، في قوله (ما أقصاك). وكلمة أقصى عكسها أدنى وأقصاه بمعنى أبعده ، وأقصى الشيء : بلغ أقصاه'و أقصى عكسه أدنى'وقولك : من أدناه على أقصاه ، بمعنى : من أوله إلى آخره .

ومن خلال القراءة الأولية' ينادي الشاعر شخصا عن طريق الضمير المنفصل المخاطب : أنت يتعجب من دنوه ، (ما أدناك)[3] وكلمة أدنى في المعاجم بمعنى : قرب . ونقول أدنى الشيء : بمعنى قرب ، والقرب : الدنو وعكسه البعد والنأي ، ثم ينادي الشاعر : في المقابل أقصاه ، متعجبا منه :

يا أقصاي

ما أقصاك[4]

وأقصى كلمة دالة على البعد

على غرار الكلمة أدنى الدالة على القرب

[1] ينظر :عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 77.
[2] ينظر : المصدر نفسه ص 77.
[3] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 77.
[4] ينظر :المصدر نفسه ص 77.

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق إبداع المعنى في الطباق بين الكلمتين أقصى وأدنى (أقصاك ≠ أدناك) لكن القارئ لا يعلم لحد الآن عن أي أقصى يتحدث الشاعر؟

هل يقصد بالأقصى : المسجد الأقصى : مسجد بيت المقدس

أم أنه يقصد بكلمة الأقصى التي ذكرها (يا أقصاي) البعد . ثم يواصل الشاعر نداءه :

يا أدنى .. الخطى

تمشي ..

وتنتحب ..

يا أنت ..

يا بوابة

لسماء من كانت تحن له ..

الألواح

والكتب ..[1]

يخاطبه الشاعر عن طريق النداء ، يقول له بأنه قريب الخطى ، ثم يصفه بأنه يمشي منتحباة والخطى جمع خطوة : والخطوة : مسافة ما بين القدمين عند المشي .

يا أدنى الملتقى

تمشي ..

وتنتحب ...[2]

فهو يسير منتحبا ، أي : باكيا بكاء فيه شهيق وزفير . ويواصل الشاعر نداءه لهذا الشخص ولحد الآن لا يعرف القارئ من يخاطب الشاعر ؟ هل يخاطب شخصا مثلما بدأ قصيدته (يا أنت) ؟ هل ينادي الأقصى (يا أقصاي) .ثم يصفه بأنه بوابة . وبوابة مؤنث بواب ، وهو باب كبير والبواب : حافظ الباب .

يقول الشاعر :

يا بوابة

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 77.
[2] ينظر : المصدر نفسه ص 77.

لسماء من كانت تحن له ..

الألواح

والكتب ..[1]

يشبهه الشاعر بالبوابة تارة وتارة بصمت حزنه . وتارة أخرى ببزوغ الوقت ، وبأحزان من نكبوا ، وبعرب من صلبوا 'وليلة الإسراء :

يا صمت حزني

يا بزوغ الوقت في رحل الفقير ..

ويا أحزان من نكبوا ..

يا عرب من صلبوا ..

يا أنت

يا سر الطريقة

يا أوهام من نصبوا ..

يا شرق من غلبوا ..

يا ظهر من مروا على جثث ..

يا عصر من سلبوا ..

يا ليلة الإسراء

في صدر الصبي إذا مرت على أجساده

الأوطان

والحقب ...[2]

ومن خلال هذه المقاطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الكناية في كلمة تنتحب ، كناية عن البكاء الشديد ' كما تتم اللامباشرة في المقاطع الموالية عن طريق التشبيه ، حيث يشبهه بالبوابة (يا بوابة)[3] . كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الاستعارة المكنية (يا صمت حزني) .

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،مصدر سابق ص 77.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 78.
[3] ينظر :المصدر نفسه ، ص 77.

حيث يشبه الشاعر الحزن بالإنسان ، حذف الإنسان وجاء بما يدل عليه في كلمة صمت . أيضا تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى في الاستعارة المكنية (يا بزوغ الوقت) . حيث شبه الوقت بالشمس ، وقد حذف الشمس وجاء بما يدل عليها في كلمة بزوغ ، وبزوغ مصدر بزغ : يا بزوغ الوقت في رحل الفقير[1] ، وكلمة بزوغ تختلف دلالتها في المعاجم بحسب استعمالها . فبزوغ الشمس بمعنى : طلوعها ، وبزغت السن : شقت اللحم فخرجت ، وبزغ دمه : أساله .

يبدأ التشبيه في القصيدة بداية من قول الشاعر :

يا أنت

يا بوابة[2]

فهو يقول له : أنت بوابة وهو تشبيه بليغ ، ثم يحذف الشاعر الضمير المنفصل المخاطب (أنت) ويبقي على حرف النداء (يا) :

يا صمت حزني

يا بزوغ الوقت في رحل الفقير ...

وكأنه يقول له : أنت بزوغ الوقت وأنت ، أحزان من نكبوا' وأنت : غرب من صلبوا ...

أنت : شرق من غلبوا ثم يشبهه بليلة الإسراء ،ولم يدرك القارئ حتى الآن مقصد الشاعر ؛ من خلال النداءات المتكررة ، هل الشاعر يشبه هذا الشخص بما يذكره،ومثال ذلك قوله : يا ليلة الإسراء[3]

أم أنه ينادي ليلة الاسراء في قوله (يا ليلة الإسراء) . أيضا ينطبق القول على بقية المقاطع كقوله :

يا غرب من صلبوا

.....

يا أحزان من نكبوا

[1] ينظر : المصدر نفسه ، ص 78.
[2] ينظر : المصدر نفسه، ص 76.
[3] ينظر :عبد القادررابحي ،أرى شجرا يسير ،ص 78.

علما أن الشاعر يلمح للقارئ بأنه يقصد الشخص ، أي يشبه الشخص ولا ينادي :

يا أنت

يا سر الطريقة

يا ... أوهام من نصبوا ...[1]

وتتم اللامباشرة الدلالية في المقاطع الأخيرة عن طريق نقل المعنى في التشبيه البليغ المتكرر (أنت سر الطريقة

.... شرق

... ليلة الإسراء)[2].

في المرحلة الثانية من القراءة (**القراءة الاسترجاعية التأويلية**) يكتشف القاريء بأن كلمة (مناداة) التي جعلها الشاعر عنوانا لقصيدته ما هي إلا دعوة لا أساس لها من الصحة ، حيث جعل الشاعر من الضمير المنفصل المخاطب مسرحا لخلق جو خاص لإيصال خطابه للقارئ 'فالشاعر بعد المقطع الأول وبعد تجاوز عقبة المحاكاة ينادي أقصاه: يا أقصاي[3].

وأقصاي يقصد به المسجد الأقصى' وبتتبع مسار الخطي للنص وبخاصة سلسلة التشبيهات التي أطلقها الشاعر بعد ذلك ، يكتشف القارئ بأن البوابة التي يناديها الشاعر أو يشبه بها ما هي إلا وصف مزيف' وبعد تجاوز عقبة المحاكاة يكتشف القارئ بأن الشاعر يقصد المسجد الأقصى حيث يشبهه ببوابة لسماء : وما يدل بأنه يقصد المسجد الأقصى' ذكره للألواح والكتب . ويقصد بذلك فلسطين ، بأنها مهبة الديانات السماوية :

يا بوابة

لسماء من كانت تحن له ..

الألواح

[1] ينظر : المصدر نفسه، ص 78.
[2] ينظر : المصدر نفسه ، ص 78.
[3] ينظر : عبد القادر رابحي ،أرى شجرا يسير،مصدر سابق، ص 77.

والكتب ..[1]

وقد أشار في هذا المقطع للمسجد الأقصى في قوله (له) الهاء تعود عليه . وفي المقطع الأخير بيان وتوضيح بأن الشاعر يقصد المسجد الأقصى وما تلك المناداة والنداءات إلا تزييف ، ومسرحة لخلق جو خاص وتضليل القارئ ’يقول الشاعر :

يا ليلة الإسراء

في صدر الصبي إذا مرت على أجساده الأوطان

والحقب ...[2]

وفي هذا المقطع يذكر الشاعر واقعة وقعت أو حدثت في المسجد الأقصى وهي حادثة الإسراء مشيرا إليها بقوله : يا ليلة الإسراء ’ولم يذكر المعراج ؛ حيث يجب ذكر أحداث ليلة الإسراء والمعراج .

يشير الشاعر إلى ليلة الإسراء وهي من الأحداث العظيمة في الدعوة الإسلامية ، والإسراء رحلة أرضية وانتقال عجيب ، تم بقدرة الله تعالى ، حيث نقل الرسول صلى الله عليه وسلم من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى بسرعة تجاوزت الخيال، قال تعالى : " سبحان الذي أسرى بعبده ليلا من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله لنريه من آياتنا إنه هو السميع البصير " [الإسراء ..1].

الشاعر يشير إلى ليلة الإسراء في المقطع الأخير من القصيدة ، وهو ينادينا ويدعونا من خلال العنوان مناداة إلى استرجاع أحداث تلك الليلة ليلة الإسراء وحينما نربط هذا الحدث العظيم بما ذكره الشاعر في المقطع الأول : يا أقصاي[3] ؛ فإن الشاعر يشير إلى المسجد الأقصى حيث أن مجريات ليلة الإسراء بدأت من المسجد الحرام وانتهت إلى المسجد الأقصى ، هذا المسجد العظيم الذي يعتبر منارة أو بوابة كما قال الشاعر لتدريس العلوم ومعارف الحضارة الإسلامية :

يا أنت

يا بوابة

[1] ينظر : المصدر نفسه، ص 77.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 77.
[3] ينظر : المصدر نفسه ، ص 78.

لسماء من كانت تحن له

...والكتب ...[1]

إنه المسجد الأقصى المسجد العظيم وله ثلاث مسميات :

المسجد الأقصى ، البيت المقدس ، وبيت المقدس ويقع في فلسطين في مدينة القدس .

قصيدة : وعد

القراء ة الاستكشافية :

انطلاقا من العنوان كلمة : وعد[2] ، مصدر : وعد والوعد : ما يقطعه الإنسان على نفسه من عهد . ويقولون في الأمثال : وعد الحر دين عليه .

إنه وعد واحد ’عهد لمن ؟ لصلاح الدين

يقول الشاعر في قصيدته : وعد :

لصلاح الدين مناقب عدة ..

آخرها ..

صدق ما في القلب .

وحقق وعده ...[3]

من خلال هذا المقطع يربط الشاعر كلمة وعد بصلاح الدين :

لصلاح الدين مناقب عدة ...[4]

يذكر شخصا اسمه صلاح الدين ، وصلاح الدين شخصية معروفة في التاريخ هو صلاح الدين الأيوبي يوسف بن أيوب بن شاذي بن مروان ، أبو المظفر الأيوبي (1138-1193) سلطان مصر ومؤسس الدولة الأيوبية ، وقد عرف بشجاعته وقيادته، وشهد له بأخلاقه وهو محرر القدس من الصليبيين وبطل معركة حطين .

بعد كلمة وعد ؛ يصف الشاعر مباشرة صلاح الدين ،يذكر بعض صفاته :

لصلاح الدين مناقب عدة ...[5]

---

[1] ينظر : المصدر نفسه،ص 79.
[2] ينظر : عبد القادر رابحيي،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ،ص 77.
[3] ينظر :المصدر نفسه،ص 79.
[4] ينظر : المصدر نفسه،ص 79.
[5] ينظر : عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق،ص 79.

ومناقب الإنسان : ما عرف به من الخصال والأخلاق الحميدة . يذكر الشاعر على عجل آخر هذه أو تلك المناقب (الخصال والأخلاق الحميدة):

آخرها ..

صدق ما في القلب

وحقق وعده ..[1]

الشاعر يسلط الضوء على ثيمة الوعد ويربطه بشخصية صلاح الدين يقول أن هذا الرجل له عدة خصال ، آخرها أنه : حقق وعده ..[2]

لكن الشاعر لم يذكر هذا الوعد الذي حققه صلاح الدين' والوعد يقصد به العهد . ومن خلال القراءة الاسترجاعية التأويلية يكتشف القارئ بأن الوعد الذي يذكره الشاعر يرتبط بصلاح الدين ، هذا الوعد الذي كان يحمله في قلبه ، وصدقه وآمن به وأيده إلى أن تحقق' وأوفى بعهده أو وعده ، كيف لا وقد حرر القدس ؛ وهو مخلص بيت المقدس (مهبط النبوات) ويتجلى ذلك من خلال قصيدته المطولة التي مطلعها :

هذا الذي كانت الآمال تنتظر

فليوف لله أقوام بما نذروا .

ننتقل إلى ومضة أخرى تحت عنوان : **مصير** .

القراءة الاستكشافية :

إن كلمة مصير : مصدر : صار ، جمعها مصائر ومصاير . والمصير ما ينتهي إليه الأمر . وعادة ما نسمع بهذه الكلمة في الساحة السياسية : حق الشعوب في تقرير مصيرها ؛ أي في أن تقرر بنفسها نظام الحكم في بلادها ..

يعرض الشاعر من خلال هذا العنوان ثيمه : ما ينتهي إليه الأمر ، أمر شيء ، أو شخص . حيث يبدأ بالنفي :

لا أحتمي بالحروف الحاملات دما

لا أحتمي بالمرايا

والتعابير ..[1]

[1] ينظر : المصدر نفسه ،ص 79.
[2] ينظر : المصدر نفسه،ص 79.

من خلال العنوان تتم اللامباشرة اللالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة مصير ، كناية عما ينتهي إليه الأمر أو النهاية .

الشاعر لا يريد أن يحتمي بحروف تحمل دما :

لا أحتمي بالحروف الحاملات دما[2]

الملطخة بالدماء

ولا يريد أن يحتمي بالمرايا ، والمرايا جمع مرآة.

الشاعر لا يريد أن يلجأ للحروف ، ولا للمرايا في قوله (لا أحتمي)[3] ؛ وقولك احتمى بالشيء: لجأ إليه وطلب منه الأمن والرعاية . وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى في الكناية في كلمة حروف ، كناية عن الإبداع أو الكتابة . أيضا كلمة (دما) كناية عن التضحية أو الحرية .

لا يحتمي بالمرايا : لأنها لا محالة ستتهشم وتنكسر ، ولا يحتمي أيضا بالتعابير أي أنه لا يلجأ إليها ، والتعابير كلمة مألوفة : وهي جمع تعبير والتعبير هو القول أو الكلام ’وتستخدم الكلمة في سياقات عديدة كتعابير الوجه بمعنى قسماته : يقول الشاعر :

لا أحتمي بالمرايا

والتعابير[4]

لقد اتخذ الشاعر قرارا وموقفا :

لا بد ... تبزغ من قلبي

مكابدة ..[5]

الشاعر قرر من قلبه أن يبذل جهدا لذلك رفض اللجوء إلى تلك الحروف ، كما رفض أن يلجأ للمرآيا ؛ كما رفض أن يكتفي بالقول و الكلام . يقرر الشاعر بأن يبذل جهدا ’ بأن يكابد ، بأن يتحمل المشاق ويركب الأهوال والصعاب . ومن خلال هذا المقطع

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 80.
[2] ينظر : المصدر نفسه ص 80.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص 80.
[4] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 80.
[5] ينظر : المصدر نفسه ص 80.

تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الكناية من خلال كلمة مكابدة 'كناية عن : تحمل المشاق والصعاب .

وفي المقطع الأخير من القصيدة يقرر الشاعر مصيره :

وأرتمي في أتون الحرب

يحصدني جرحي ..

ويعجبني جرح الجماهير ...[1]

في هذا المقطع تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى في الاستعارة المكنية في قوله (يحصدني جرحي). يختار الشاعر طريقه 'ويقتحم طريق الصعاب وأي طريق' طريق الإعصار والإعصار ريح تهب بشدة وتثير الغبار وترتفع كالعمود إلى السماء. يختار الشاعر بأن تصقله طين الأعاصير' وصقل الشيء : تلميعه وإظهاره ، وصقل الكلام تهذيبه . قد اختار الشاعر بأن يرتمي ، أن يلقي بنفسه في غمار الحرب :

وأرتمي في أتون الحرب

يحصدني جرحي

ويعجنني جرح الجماهير..[2]

وفي هذا المقطع الأخير تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة الأعاصير ، كناية عن الثورة ويقال في المثل : إذا كنت ريحا لاقيت إعصارا : يضرب للمدل بنفسه إذا صلي بنار من هو أدهى منه وأشد ، كما تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى في كلمة الحرب ، كناية عن القتال والنزال ، وعكس الحرب السلم . كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى عن طريق الاستعارة المكنية في قوله : يحصدني جرحي[3] . حيث شبه جرحه بالمنجل الذي يستعمل لقطع الزرع ، حذف المنجل وجاء بما يدل عليه في كلمة يحصدني ؛ كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في كلمة جرحي ، كناية عن الألم أو الشق في البدن . ومن خلال القراءة الثانية لقصيدة (مصير) وبعد تجاوز عقبة المحاكاة

[1] ينظر : المصدر نفسه ص 80.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 80.
[3] ينظر : المصدر نفسه،ص 80.

يتبين للقارئ بأن مصير لا يرتبط بالحروف الحاملات دما ’ولا يرتبط بالمرايا و لا بالكلام ، إنها ثورة الشاعر ، ولقد رسم الشاعر صورة مزيفة للقارئ ، بغرض تضليله ، لأن ما يقول الشاعر لا ينطبق مع الواقع ، مع واقع المصير . ومن فينا لا يعرف كلمة مصير ، النهاية المحتومة ، هذا المصير المرتبط بقرارات الشخص ، واختياره ، الشاعر يقرر مصيره ، يقرر نمط معيشته ؛ يقرر أن يتموقع ، أن يقتحم غمار حروف غير الحروف الأولى : لا أحتمي بالحروف الحاملات بما[1] . يقرر أن يهجر لغة : الكلام ، والتعابير الغير مجدية والتي لا توصله إلى مبتغاه ’لأنه يريد أن يقرر مصيره ’ وتقرير المصير لن يكون في نظره إلا بركوب الأمواج العاتية .

يريد الشاعر أن يقتحم غمار الحياة ، يرتمي في غمرة الأحداث ، وكأنه يريد أن يقول: لا أريد أن ألجأ إلى تلك اللغة ، أو الكتابة التي كتبتها (لا أحتمي بالحروف الحاملات دما) . الشاعر يريد أن يقتحم الواقع والحياة بحروف تخرج من صلب المكابدة ، من المعاناة والشدة ’يريد أن يقتحم الواقع الذي يمثل الحرب بالنسبة له ، (وأرتمي في أتون الحرب) بتجربة جديدة ، بحروف كلها ثورة ، هي بمثابة الإعصار’ يريد أن يغير في حروفه ، بفلسفة جديدة في الكتابة ، لأنه يتطلع إلى مستوى القارئ ليجعل نفسه بين يدي قارئه ’الشاعر يقرر مصيره طالما أن ما يكتبه سيصل إلى القارئ’ لذلك اختار الشاعر معجم الثورة ، والجرح ، والتمرد والانقلاب على كل ماهو مألوف من اللغة ’يريد أن يصل إلى قلب جمهوره بلغة غير مألوفة ’بمعجم مغاير’معجم ’الثورة والتمرد والجرح .

يريد الشاعر أن يصل إلى قلب القارئ إلى قلوب الجماهير ، منطلقا من الواقع من جرح الجماهير’و من معاناة المجتمع ؛ جاعلا من الجمهور هو من يشكل قصيدته ’ هو من يعجنها :

وأرتمي في أتون الحرب

يحصدني جرحي

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 80.

ويعجنني جرح الجماهير..[1]

قصيدة : معركة [2]

بداية مع العنوان : يشير الشاعر إلى معركة والمعركة في المعاجم : موضع القتال الذي يعتركون فيهِ والمعركة : قتال ، حرب . لكن سرعان ما يغير الشاعر وجهة خطابه من المعركة والقتال ولا يبدأ بما يدل على القتال :

الولد الشقي للفراش

والنساء

للمعانقة ..[3]

وكان الشاعر يبتدئ هذه الومضة الشعرية بمثل ، فمن قال بأن الولد الشقي للفراش ومن قال بأن النساء للمعانقة ؟!

وتتم اللامباشرة الدلالية انطلاقا من العنوان في كلمة : معركة : كناية عن القتال والحرب . يتحدث الشاعر عن الولد الشقي ، وعن النساء ، يحاول إقناع القارئ بإجابته المباشرة وكأن أحدهم سأله عن الطرفين ؟ والولد : كل ما ولد [ويطلق على الذكر والأنثى والمثنى والجمع] أما كلمة الشقي : فاعل من شقي . ومعنى كلمة شقي : تعيس وهو قليل الحظ . وعكس الشقي : السعيد . الشاعر يتحدث عن الولد التعيس ويجزم بأنه للفراش ؛ لكن القارئ يتساءل ما علاقة الولد التعيس ، ذكر كان أم أنثى ؟ بالفراش ؟ والفراش كلمة مألوفة : المقصود به : ما يفرش من متاع البيت . وكلمة الفراش في المعاجم متعددة الدلالات فالفراش : المتاع والفراش : عش الطائر ، والفراش : موقع اللسان في قعر الفم والفراش : البيت ... وفي المعاجم نجد الجملة : الولد للفراش : أي : للزوج يحاول الشاعر إقناع القارئ بخطابه : الولد الشقي للفراش

[1] ينظر :المصدر نفسه،ص 80.
[2] ينظر :عبد القادر رابحي ،أرى شجرا يسير،مصدر سابق،ص 81.
[3] ينظر :المصدر نفسه،ص 81.

والنساء

للمعانقة ..[1]

ومن خلال هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الكناية في كلمة شقي ، كناية عن التعاسة ' والفراش ، كناية عن البيت والمتاع وما يفرش من متاع البيت .

كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق تحريف المعنى في قوله (الولد الشقي للفراش)[2] ، لما شكله هذا المقطع من حالةالالتباس واللامعنى والتناقص في ذهن القارئ ، ثم يستعمل الشاعر حرف العطف ليعطف النساء على المقطع الأول : (الولد)

والنساء

للمعانقة [3]

والشاعر بذلك يقصد إناث البشر خلاف الرجال . والجمع: نسوة ، ونسوان والمعانقة مصدر عانق .

فقولك مثلا : عانق الأب ولده : بمعنى أدنى عنقه من عنقه وضمه إلى صدره حبا فيه، يستطرد الشاعر بذكر هذين المثلين إلى ثيمة القتال أو الحرب (المعركة) مبتدئا بالفعل يجهز ، الدال على الاستعداد للقتال أو الحرب بمعنى تهيأ :

يجهز الجالس

جيشه العنيد

للصدام

مثلما

يجهز الفارس

أجود الخيول للمسابقة.[4]

[1] ينظر :عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق، ص 81.
[2] ينظر :المصدر نفسه، ص 81.
[3] ينظر :المصدر نفسه ، ص 81.
[4] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير، مصدر سابق ص 81.

إن ثيمة القتال أو الحرب التي ذكرها الشاعر بعد المثالين السابقين ، لتذكرنا بعنوان النص (معركة) وفي هذا المقطع يتم تحريف المعنى في قوله : يجهز الجالس جيشه العنيد للصدام[1] .

ففي قوله يجهز الجالس تحريف للمعنى ، فكيف لجالس أن يجهز جيشه العنيد ؟هذا ما شكل حالة من الالتباس و اللامعنى في ذهن القارئ .

كما يتم نقل المعنى في نفس المقطع من خلال التشبيه حينما يشبه الشاعر الجالس الذي يجهز جيشه العنيد للصدام ، بالفارس الذي يجهز أو يهيئ أجود الخيول للمسابقة:

يجهز الجالس جيشه العنيد للصدام

مثلما

يجهز الفارس أجود الخيول

للمسابقة ..[2]

لقد وصف الشاعر جيش الجالس بالعنيد . وكلمة العنيد صفة مشبهة تدل على الثبوت (من عند) ، والمعاندة المعارضة بالخلاف ؛ كالعناد ’وعنيد بمعنى صعب المراس .

القراءة الاسترجاعية :

يتبين للقارئ بعد القراءة الثانية أن المعركة كعنوان كواقع خارجي للنص ليس لها وجود في واقع النص الداخلي ، فلا صدام ولا صراع ، ولا قتال ... فالشاعر وظف المعركة كعنوان لكي تحمل رسالته إلى القارئ .

قصيدة قراءة :[3]

يبدأ الشاعر بهذا العنوان مشيرا من خلال كلمة قراءة إلى التلاوة’ فقراءة الكتب تلاوتها والقراءة في المعاجم قراءات ، قراءة جوهرية كنطق بما هو مكتوب ، عكس القراءة الصامتة ، وهناك القراءات السبع : أوجه قراءة القرآن .

[1] ينظر : المصدر نفسه ، ص 81 .
[2] ينظر : المصدر نفسه، ص 82.
[3] ينظر : عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق، ص 81.

وقراءة : مصدر قرأ ’لكن ماذا يطلب منا الشاعر من خلال العنوان قراءة ؟

وعن أي قراءة يتحدث الشاعر ؟ وأي قراءة يقصد ؟

قراءة النصوص ؟ قراءة الأفكار ؟ قراءة الكف ؟ أو الفنجان ؟ (التكهن بالغيب) ثم يخرجنا الشاعر من فضاء القراءة إلى فضاء الوطن ، مشيرا إلى شخص يعيش لوحده في هذا الوطن في المنفى :

وطن عليه..

ولوحده ..

والوقت في منفاه

قبرة ...[1]

ثم يسترسل في الوصف ، حيث يذكر الباب ، والعتبات والنهر والبحر ويربط كل ذلك بهذا الشخص الذي يشير إليه بضمير الغائب .

يقول الشاعر :

وباب تنتهي عتبات دهشته إليه ...

النهر في دمه نضب ..

والبحر من أحزان مرفئه اقترب

والباب لم يفتح لغير الوافدين إلى مرافئه ..

تناءى جرحه ..[2]

هذا الإنسان الذي يشير إليه الشاعر يعيش لوحده في غربة للوطن كله عليه’ كما يقول الشاعر (وطن عليه) . هو بعيد ، منفي عن وطنه ، حتى أن الوقت يمر عليه في المنفى كالقبرة :

والوقت في منفاه

قبرة .

وقبرة : عصفورة من فصيلة القشريات تكسو ريشها سمرة ، ومنها نوع يتميز ببقعة سوداء على الصدر ، وعلى رأسها ريش منتصب ، وتعرف بتغريدها الدائم في

[1] ينظر : المصدر نفسه،ص 82.

[2] ينظر :عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق، ص 82.

الحقول ' والجمع قبرات ، وقبر 'ومن خلال هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى من خلال التشبيه : تشبيه الوقت الذي يمر عليه في الغربة (المنفى) بالعصفورة التي ذكرها (القبرة).

يواصل الشاعر الوصف منوعا للتفاصيل' حيث يشير إلى الحزن ويكرر موضوع المنفى .

والمزهريات الحزينة لم تعش عاما

لترحل في غيوم تسكن المنفى

وذاكرة القباب ...[1]

في هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الاستعارة التصريحية في قوله (والمزهريات الحزينة) ، حيث حذف الشاعر المشبه وصرح بالمشبه به (الحزينة) ، ونحن نعلم اليقين أن الإنسان هو الذي يحزن وليس المزهريات .

كما تتم اللامباشرة أيضا في عبارة(ذاكرة القباب)على سبيل الاستعارة المكنية 'ذا كرة الإنسان وليس القباب 'والقباب جمع قبة ، والقبة معروفة وهي بناء مستدير مقوس مجوف يعقد بالآجر ونحوه' ثم يستطرد الشاعر في المقطع الأخير حيث يصف الر يح ، ثم يخاطبه ويأمره بالقراءة ويكرر كلمة اقرأ للمرة الثانية :

الريح في أضغاث ثورته كتاب

اقرأ ...

فأنت الآن حر .

اقرأ ..

فهذا الحرف في منفاك

مر

إن كلمة أضغاث التي ذكرها الشاعر هي جمع لكلمة ضغث والضغث : حزمة من النبات يختلط فيها الرطب واليابس ، وقد ذكر في القرآن الكريم : قوله تعالى : " وخذ

[1] ينظر :المصدر نفسه، ص 83.

بيدك ضغثا فاضرب به ولا تحنث" وقوله تعالى : " أضغاث أحلام" وأضغاث أحلام: ما كان منها ملتبسا يصعب تأويله ' وتتم اللامباشرة الدلالية في كلمة (أضغاث) عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية : كناية عن اختلاط الأمر وصعوبته واضطرابه . يطلب منه الشاعر أن يقرأ لأنه الآن حر 'من الحرية ، خالص من الرق ، والرق العبودية . لكن القار ئ يتساءل ما علاقة القراءة بالوطن ، والمنفى ، والحرية . ومن هو الشخص الذي يخاطبه الشاعر ؟

القرءة الاسترجاعية للقصيدة :

بعد القراءة الاسترجاعية لقصيدة قراءة فإن قراءة كعنوان ، يوجه من خلاله الشاعر القارئ لأن القراءة عادة ما ترتبط بالقارئ 'فالقارئ هو من يمارس فعل القراءة 'فهي دعوة لقراءة النص ، هذا النص هو الوطن الذي ذكره الشاعر في المقطع الأول من القصيدة :

وطن عليه ..

ولوحده ...

والوقت في منفاه

قبرة ...[1]

إنه الوطن وما أدراك ما الوطن . لكن الشاعر يقول :

وطن عليه

ولوحده [2]

فهي إشارة لشخص ودليل ذلك كلمة عليه ، وكلمة لوحده ، كما أن هذا الشخص الذي أشار إليه الشاعر بالضمير المتصل الهاء في كلمة (عليه) ' وفي كلمة (لوحده) ؛ هذا الإنسان وحيد، وهو المنفى ، والمنفى : اسم مكان من نفى وهو مكان النفي . فهذا الشخص منفي ، يتذكر وطنه والحزن مخيم عليه ، حيث صور الشاعر حزنه في مزهريات :

[1] ينظر : عبد االقادررابحي أرى شجرا يسير مصدر سابق ، ص 82.
[2] ينظر : المصدر نفسه، ص 82.

والمزهريات الحزينة لم تعش عاما[1] .

لقد دفنت تلك المزهريات في كنف الحزن ، فلم تعش عاما ، لقد غيبها المنفى ، ذلك المكان الذي يتواجد فيه هذا الشخص ، والمزهريات مفردها مزهرية وهي وعاء للزهر من خزف ونحوه يتخذ للزينة . هذا الشخص المنفي من وطنه يتذكر القباب ، وفي ذلك إشارة بشكل من أشكال البناء والهندسة المعمارية ...

ومن خلال المقطع الأخير ، يتبين لنا أن موضوع القراءة يرتبط بهذا الشخص فهو مفتاح القراءة 'وقد استعمل الشاعر مصطلح القراءة لكي يوصل رسالة المنفى ليقول بأن هذا الذي كان في المنفى أصبح حرا الآن ' كما يعرض تجربة المنفى وهي تجربة قد يعيشها الشعراء ، والكتاب ، والمثقفون ... وبخاصة الشعراء حينما يكتبون وهم في المنفى ، وقد تجرعوا مرارة المنفى (فهذا الحرف في منفاك مر)...

والشاعر يتحدث عن تجربة الكتابة في المنفى وقد عبر عن ذلك من خلال العنوان قراءة، وكأننا أمام مشهد ، قراءة في تجربة المنفى ؛ بما تحمله من هموم وأحزان وجراح ، وبخاصة البعد عن الوطن حيث يحن إليه صاحبه ، ويئن حرقه لمراراة البعد ، وقساوته .

القصيدة العاشرة : أيقونة[2] .

أولا : **بداية مع القراءة الاستكشافية** ، يبدأ الشاعر قصيدته بعنوان : أيقونة وأيقونة كلمة تدل على صورة أو تمثال مصغر لشخصية دينية يقصد بها التبرك ..

والأيقونة جمعها أيقونات ، وهي علامة أو رمز لبرنامج معين تم تخزينه داخل الحاسوب ، والأيقونة نوع من العلامات عند بورس في الدراسات السيميائية .

يشير الشاعر من خلال الإحالة في الهامش بأن القصيدة مقتبسة من قصيدة مشهورة لمحمود درويش :

أيقونة :

....

والوطن المسلوب ؟؟

[1] ينظر :المصدر نفسه، ص 83.

[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير، مصدر سابق ص 84.

قال :

عندما أجاور المعبر دون أن أخترق الجدار ..

أكون قد تركت ما يجول داخل العلبة .

من عفونة ..

أكون قد فتحت هذه الطريق .

ورفعت عن بقايا شعبي الحصار ..

والقدس ؟؟

قال :

أكتفي بهذه الأيقونة ..[1]

مباشرة بعد العنوان أيقونة يجعلنا الشاعر أمام حوارية أمام حوار ثنائي بين الوطن والقدس'

الوطن المسلوب ؟؟

قال :...

والقدس ؟؟

قال :

...[2]

وعادة الإنسان هو الذي يقول وليس الوطن ، وليس القدس من تقول ؟!

ومن خلال هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في قوله (قال الوطن) و(قالت القدس) . والملاحظ أن الشاعر قدم الاسم على الفعل . وتتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة المكنية ، حيث شبه الوطن والقدس بالإنسان ، حذف الانسان ، وجاء بما يدل عليه ممن خلال الفعل (قال) . كما تتم اللامباشرة الدلالية في المقطع عن طريق تحريف المعنى من خلال الالتباس واللامعنى الذي تركه الشاعر في ذهن القارئ . وذلك يتلخص في ثنائية الوطن والقدس ، إذ اختلط الأمر على القارئ وتشاكل الفهم وتزعزعت بنيته ، فهل يقصد

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي، أرى شجرا يسير، مصدر سابق ص 84.
[2] ينظر : عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق، ص 84.

الشاعر بالوطن القدس ؟ أم أن الوطن وحده ، ويقصد وطنه ، والقدس أيضا وطن ؛ أم أن الشاعر يتحدث عن الوطن بصفة عامة ويتجلى ذلك من خلال قوله :...

والوطن المسلوب ؟؟

قال :...[1]

يبدأ الشاعر قصيدته بالوصف ، حيث يصف هذا الوطن بأنه مسلوب اسم مفعول من سلب ، وسلب الشيء انتزاعه قهرا ، ومن خلال المقطع الأول تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة مسلوب كناية عن انتزاع الشيء قهرا أو اختلاسا .

كما تتم اللامباشرة الدلالية في المقطع الأخير عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية ، في كلمة (أكتفي) كناية عن القناعة ، نقول اكتفى بالشيء ، استغنى به وقنع ؛ والقدس ؟؟

قال :

أكتفي بهذه الأيقونة [2]

من خلال القراءة الثانية وانطلاقا من العنوان فالأيقونة ؛ من أنواع العلامة والوطن المسلوب ، وطن مقهور ، انتزعت حريته ظلما ، واحتقارا من طرف المحتل المتسلط عليه بالظلم .

هذا الوطن مسلوب الإرادة ، لقد جرده المحتل من كل حقوقه وما الحوار (القدس ’الوطن) إلا مسرح لخلق جو خاص برسالة الشاعر ’ وقد لجأ الشاعر للحوار بين الوطن والقدس فقط لايصال رسالته وأي رسالة ، رسالة الوطن ’ هذا الوطن الذي يتطلع إلى شمس مشرقة ، يتطلع إلى يوم يعبر فيه الجسر ، يقول الشاعر :

عندما أجاوز المعبر دون أن أخترق الجدار..[3]

وحينما يخطو هذا الوطن خطوة

[1] ينظر : المصدر نفسه، ص 84.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي، أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 84.
[3] ينظر : المصدر نفسه، ص 84.

إلى الأمام ، ويتجاوز أو يعبر الجسر بأمان (أون أن أخترق الجدار)'يكون قد تحقق إنجازا عظيما ، وهيأ الطريق للحرية والتحرر من سلطة القهر ، من ظلم المحتل الغاشم

أكون قد فتحت هذه الطريق

ورفعت عن بقايا شعبي الحصار[1]

حينما يخطو الوطن خطوة إلى الأمام

ويعبر الجسر ، يكون قد حرر شعبه ورفع عنه الغبن والمعاناة :

أكون قد فتحت هذه الطريق

ورفعت عن بقايا شعبي الحصار ..[2]

فتصبح القدس حرة وتكتفي بهذه الأيقونة ، بهذه العلامة الدالة على تحررها من قيود المحتل والقدس ستكتفي بهذه الأيقونة (العلامة) 'وستقنع بالحرية فقط ؛ونلخص ذلك من خلال قول الشاعر :

والقدس ؟؟

قال :

أكتفي بهذه الأيقونة ..[3]

القراءة الاستكشافية لقصيدة : السقوط[4]

وهي آخر قصيدة في ديوان الشاعر ،والسقوط من سقط الشيء إذا وقع من أعلى إلى أسفل ، والسقوط مصدر سقط ، وله دلالات عديدة في المعاجم منها الوقوع ، يقول الشاعر :

تسقط التوتة الجبلية وتسما على ساعد امرأة

سوف تمنحها الأرض هذا الرماد الجميل ..

فتذروه في شبهة الاحتمالات

والأمكنة ..[1]

[1] ينظر : المصدر نفسه، ص 84.
[2] ينظر : المصدر نفسه ، ص 84.
[3] ينظر :عبد القادر رابحي ،أرى شجرا يسير،مصدرسابق،ص 84.
[4] ينظر : المصدر نفسه ، ص 85.

يعرض الشاعر ثيمة السقوط : الوقوع .ثم يستطرد لينوع التفاصيل في المقطع الأول من القصيدة حيث يصف التوتة الجبلية في سقوطها وشما على ساعد امرأة .

والتوتة معروفة : وهي ثمرة التوت أو شجرته ، والوشم : علامة ، وهو ما يكون من عرز الإبرة في البدن وذر النيلج عليه حتى يزرق أثره أويخضر ’وقد ذكر الوشم في أحاديث نبوية وذكر في الشعر أيضا .

يقول الشاعر :

ألا يا دار عبلة بالطوي

كرجع الوشم في كف الهدي

يذكر الشاعر التوتة الجبلية ، وهذا يدل على مكان في الجبال ، بمعنى أن هذه المرأة متواجدة في الطبيعة في مكان بجنب الجبل ، وقد سقطت هذه التوتة الجبلية وشما على ساعدها ، والأرض بدورها تمدها بالرماد الجميل ، الذي ستفرقه وتنسفه في أماكن غامضة فتذروه في شبهة الاحتمالات والأمكنة ..[2]

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في كلمة الاحتمالات على سبيل الكناية ، كناية عن الإمكان والافتراض كما تتم اللامباشرة الدلالية أيضا عن طريق الإستعارة المكنية في قوله :

سوف تمنحها الأرض هذا الرماد الجميل ..[3]

فقوله : (تمنحها الأرض) استعارة مكنية لأن الإنسان هو الذي يمنح وليس الأرض فحذف الإنسان وجاء بما يدل عليه في كلمة تمنح .

كما تتم اللامباشرة أيضا من خلال كلمة (شبهة) على سبيل الكناية ، عن طريق نقل المعنى كناية عن الغموض والالتباس والشك . يواصل الشاعر عرضه الدرامي مصورا مشهد السقوط ، فبعد التوتة الجبلية ، يسقط العمر الاستوائي وتليها سقطات

[1] ينظر : المصدر نفسه، ص 85.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي، أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 85.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص 85.

عديدة ، يسقط الجرح والانحناءة ، والمئذنة واللحم والوقت .. والوجه والضوء والكتب والفجر والبرتقال الشتائي والقلب والحبر [1].

في المقطع الثاني يصور الشاعر سقوط القمر الاستوائي ، وسقوط الجرح وغيره :

يسقط ا لقمر الاستوائي

في المضغة الآسنة ..

يسقط الجرح

والانحناءة

والمئذنة ..[2]

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في قوله : (يسقط الجرح) ، حيث شبه الجرح بالشيء المادي الذي يسقط والجرح لا يسقط فحذف الشيء وجاء بما يدل عليه في كلمة يسقط ، كما تتم اللامباشرة أيضا في كلمة الانحناءة ، ككناية عن التواضع والطأطأة والميل 'وانحناءه اسم من انحنى .

يواصل الشاعر وصفه للأحداث من خلال ثيمة السقوط ، سقوط اللحم ، والعدل والوقت:

يسقط اللحم

في أول الحلم

والعدل

في أول الظلم

والرئة القمرية

في صرة المحنة

يسقط الوقت

من جبة الحرف

من ضلعه

ثم تصبح في هذه المدن المستغيثة

[1] ينظرالمصدر نفسه ص (85-86-87-88-89-90-41-92-93-94-95-96-97-98-99).
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي، أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 85.

نافورة آسنة ..

يشير الشاعر من خلال هذا المقطع إلى مواضيع تنبثق من قيمة السقوط من ذلك اللحم ، والعدل وعلاقته بالظلم ، حيث تنقلب الموازين حتى أن رئة القمر ، تسقط في مكان ضيق في مدخنة :

يسقط اللحم

...

...

والرئة القمرية

في صرة المدخنة ...[1]

والمدخنة أنبوبة رأسية تستعمل لتصريف غازات الاحتراق وجمعها مداخن 'والمدخنة أيضا المجمرة وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة الحلم ، كناية عن الرؤيا التي يراها الإنسان ، كما وتتم اللامباشرة أيضا عن طريق إبداع المعنى في الطباق من خلال الكلمتين : الظلم ≠ العدل . كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى في الاستعارة المكنية (صرة المدخنة) . فالمدخنة ليست لها صرة بل الإنسان ، حذف الانسان وجاء بما يدل عليه في كلمة صرة والصرة أيضا : ما يجمع في الشيء ويشد ويكون غالبا من القماش كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى عن طريق الاستعارة المكنية في قوله (الرئة القمرية) ، حيث حذف الإنسان وجاء بما يدل عليه في كلمة رئة .

كما تتم اللامباشرة أيضا في آخر المقطع في قوله : (يسقط الوقت)[2] ، والوقت لا يسقط ، حيث شبهه بالشيء المادي الملموس الذي يسقط ، ويتهاوى ، وقد حذفه وجاء بما يدل عليه من خلال كلمة (يسقط) على سبيل الاستعارة المكنية . كما تتم اللامباشرة أيضا في آخر المقطع في قوله : (من جبة الحرف)[3] حيث شبه الحرف بالأنثى التي ترتدي الجبة ، حذف الأنثى وجاء بما يدل عليها من خلال كلمة جبة

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي، أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 86.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير، مصدر سابق ص 86.
[3] ينظر :المصدر نفسه ، ص 86.

على سبيل الاستعارة المكنية ، والجبة اسم وجمعها جبات وجبب وجباب وجبائب 'والجبة : ثوب سابغ ، واسع الكمين مشقوق المقدم ، يلبس فوق الثياب .

كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى في قوله : (المدن المستغيثة)[1] : ثم تصبح في هذه المدن المستغيثة(نافورة آسنة) فقوله : المدن المستغيثة ، استعارة تصريحية . حيث يشبه المدن بالإنسان والإنسان هو من يستغيث حذف المشبه وصرح به من خلال كلمة (المستغيثة) ، كما تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى أيضا قوله (من ضلعه)[2] أي ضلع الحرف والحرف ليس له ضلع بل الإنسان حذف المشبه به ، وجاء بما يدل عليه في كلمة ضلع . يصبح الحرف في المدن التي وصفها الشاعر (بالمستغيثة) نافورة ماؤها متغير طعمه ولونه وريحه 'والنافورة صنبور يندفع منه الماء بالضغط إلى أعلى تبريدا للمكان أو تجميلا له :

في المدينة ..

هم يولدون

ويشقون

لن تذكر الريح أتعابهم

في المدينة ..

هم أول الجرح يسقط

حين تفر " الضحايا" إلى غربة من زجاج ... وآخر ما تتذكره كتب الساسة الخارجين كما تخرج اللحظة الغجرية[3] . يذكر الشاعر المدينة ، وقبلها ذكر المدن المستغيثة ، هذه المدن التي تطلب الإغاثة في هذه المدينة التي يذكرها الشاعر يشير إلى جمع الغائبين (هم) . هؤلاء يولودون فيها ، ويشقون وكلمة يشقون من الشقاء والشقاوة ، وضدها السعادة . وفي المعاجم كلمة شقي بمعنى الكفر والضلال ، والتعب والشدة والعناء'وقد ذكر الله تعالى في كتابه العزيز كلمة الشقاء' . هؤلاء الذين يولدون في المدينة يتعبون ويعانون حتى أن الريح لن تذكر أتعابهم ومعاناتهم وعناءهم :

[1] ينظر : المصدر نفسه ،ص 86.
[2] ينظر : المصدر نفسه، ص 86.
[3] ينظر : عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق، ص 87.

في المدينة

هم يولدون

ويشقون

لن تذكر الريح أتعابهم ..

في المدينة ..[1]

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى عن طريق الكناية : في كلمة (يشقون) كناية عن العناء وسوء الحال والشدة والعسر والمعاناة ’كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الاستعارة المكنية في قوله : تذكر (الريح) ، حذف الإنسان (م.به) وجاء بما يدل عليه في قوله تذكر

في المدينة..

هم أول الجرح يسقط

حين تفر الضحايا إلى غربة من زجاج

وآخر ما تتذكره كتب الساسة الخارجين

كما تخرج اللحظة الغجرية

من قمقم المجد

لا مجد

غير الذي كان يحمله هؤلاء

إلى حتفهم [2]

هؤلاء الأشقياء في المدينة هم أول من يسقط ، لكن القارئ لم يفهم إلى حد الآن من يقصد الشاعر بكلمة الريح في قوله : لن تذكر الريح أتعابهم ...[3]

فمن خلال خطاب الشاعر يفهم القارئ بأن هؤلاء الناس قد تعبوا في هذه أو تلك المدينة التي يقصدها الشاعر في خطابه ، فهؤلاء أشقياء قد تعبوا كثيرا’ هؤلاء هم أول من خرج

[1] ينظر :المصدر نفسه، ص 87.
[2] ينظر : عبد القدر رابحي، أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 87.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص 88/87.

هم أول الجرح يسقط [1]

ويواصل الشاعر الوصف حيث يذكر الضحايا ، والساسة الخارجين ، وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الاستعارة المكنية (الجرح يسقط)'كما تتم أيضا عن طريق الاستعارة المكنية في قوله (تفر الضحايا) والضحايا لا تفر ، بل الإنسان القادر على الفرار ، أما الضحايا فجمع ضحية والضحية المجنى عليه أو البريء الذي يموت ظلما 'كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق إبداع المعنى في الطباق بين الكلمتين : أول ≠آخر .

يذكر الشاعر الساسة الخارجين 'والساسة القادة الذين يديرون شؤون البلاد والعباد والخارجين كلمة تدل على التمرد 'ويشير الشاعر إلى كتب الساسة الخارجين وآخر ما تتذكره كتب الساسة الخارجين كما تخرج اللحظة الغجرية

من قمم المجد

لا مجد

غير الذي كان يحمله هؤلاء

إلى حتفهم ...[2]

يذكر الشاعر أيضا اللحظة الغجرية ، واللحظة مألوفة وجمعها لحظات واللحظة الوقت القصير بمقدار لحظ العين 'أما كلمة الغجرية فغير مألوفة في المعاجم . ومن خلال هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق تحريف المعنى في قوله اللحظة الغجرية[3] ، فقد أحدثت هذه العبارة التباسا وغموضا في ذهن القارئ 'كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق تحريف المعنى في قوله (قمقم المجد)[4] ، وقد أحدث الجمع بين الكلمتين (قمقم) و (المجد) التباسا في ذهن القارئ مما يؤدي إلى صعوبة الفهم ؛ فكلمة المجد معناها في المعاجم النبل والشرف ، أما كلمة قمقم فهو إناء من معدن فضي أو نحاسي يجعل فيه ماء الزهر ونحوه ، يرش منه على الضيوف . ينفي الشاعر وجود المجد :

[1] ينظر :المصدر نفسه ص 87.
[2] ينظر : عبد االقادررابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 87.
[3] ينظر : المصدر نفسه ، ص 88.
[4] ينظر :المصدر نفسه، ص 88.

لا مجد ...[1]

سوى الذي كان يحمله هؤلاء الأشخاص ' وفي إشارة سابقة فإن هؤلاء تذكرنا بالأشقياء ' الذين ولدوا في المدينة .

يقول الشاعر :

لا مجد

غير الذي كان يحمله هؤلاء

إلى حتفهم ...[2]

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الكناية في كلمة حتفهم ، كناية عن الهلاك والحتف في المعاجم : الهلاك . ويفهم القارئ من خلال خطاب الشاعر أن هؤلاء الذين ذكرهم والذين أشار إليهم في المقطع السابق هؤلاء هم الذين ولدوا أشقياء في المدينة ، لم يصنعوا المجد فلا مجد ، حيث أن هؤلاء قد لقوا حتفهم ، قد هلكوا :

غير الذي كان يحمله هؤلاء

إلى حتفهم

هؤلاء ... قد اختفوا :

...

واختفوا

في رخام الحديث

وفي طينة المدن الراحلة ...[3]

والرخام حجر متين جميل يمكن صقل سطحه بسهولة ، وله ألوان متعددة :

واختفوا

في رخام الحديث

وفي طينة المدن الراحلة [1]

[1] ينظر :المصدر نفسه،ص 88.
[2] ينظر : عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق، ص 88.
[3] ينظر : المصدر نفسه،ص 88.

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق تحريف المعنى من خلال الالتباس في قوله رخام المدينة ، ولا يعلم القارئ من يتكلم في القصيدة فهو يقول

لن أغني كثيرا ...[2]

القارئ لا يعلم من يتحدث في هذا المقطع : فهو يقول :

لن أغنى كثيرا

ولن أفتح الجرح ثانية ..

كل شيء على ما يرام ..[3]

إنه حزين ، ما زال الحرق مخيما على حياته ، مازال مجروحا ، لكنه لا يريد فتح الجرح ثانية ؛ ولن أفتح الجرح ثانية[4] . وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة المكنية في قوله (أفتح الجرح) ، حيث يشبه الجرح بالباب حذف الباب وجاء بما يدل عليه في كلمة أفتح . ينفي بأن يغنى كثيرا والغناء : مصدر غنى ، والغناء : التطريب والترنم بالكلام الموزون وغيره يكون مصحوبا بالموسيقى وغير مصحوب ، الغناء ترديد الصوت بالشعر ونحوه باللحن ، وينفي أيضا فتح الجرح ثانية ففي نظره الأمور على ما يرام ، كل شيء على ما يرام ...[5]

في المقطع الموالي يواصل الشاعر الوصف حيث يصف المواطن ، ويشبهها بالموت :

وكل المواطن علمها الصبر

أن تستفيق من الجرح

ألا ترحب

كالموت ،

[1] ينظر : المصدر نفسه، ص 88.
[2] ينظر : عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق،ص 89.
[3] ينظر : المصدر نفسه،ص 89.
[4] ينظر : المصدر نفسه ،ص 89.
[5] ينظر : المصدر نفسه ، ص 89.

بالطلقة القاتلة ...[1]

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الاستعارة المكنية (علمها الصبر) حيث يشبه الصبر بالمعلم الذي يعلم العلم ، حذف المعلم وجاء بما يدل عليه في كلمة علمْ والصبر لا يعلم بل المعلم .

كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في التشبيه التمثيلي (صورة بصورة) حيث شبه صورة المواطن في استفاقتها من الجرح ، بالموت في الطلقة القاتلة :

وكل المواطن علمها الصبر

أن تستفيق من الجرح

ألا ترحب

كالموت ،

بالطلقة القاتلة ...[2]

يعرض الشاعر سقطة أخرى ، حيث يسقط الوجه ، يسقط الضوء ، والكتاب :

ولحد الآن يثير الشاعر موضوع السقوط والذي أشار إليه من خلال العنوان :

السقوط[3]:

يسقط الوجه

من أنف هذا القناع ..

يسقط الضوء

من خيط هذا الشعاع ..

تسقط الكتب الحافلة ..

بالقوارير في لجة الأحمر الأرجواني

لا تستغيث بأمجادها الزائلة ...[4]

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 89.
[2] ينظر : المصدر نفسه ،ص 89.
[3] ينظر : المصدر نفسه، ص 85.
[4] ينظر :عبد القادر رابحي ،أرى شجرا يسير،مصدر سابق، ص 90.

في هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية انطلاقا من قوله : يسقط الوجه على سبيل الاستعارة المكنية' حيث شبه الوجه بالشيء الذي يسقط' حذف الشيء وجاء بما يدل عليه في كلمة يسقط .

كما تتم اللامباشرة أيضا في قوله (يسقط الضوء) على سبيل الاستعارة المكنية . كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة (القناع) ، كناية عما يستر به الوجه ، والقناع ما تغطي به المرأة رأسها ، والقناع كلمة وظفها الشعراء على مختلف أزمانهم كقول الشاعر :

بدت في الليل سافرة فباتت

دياجي الليل سافرة القناع

يشير الشاعر إلى الموضوع سقوط الكتب ، وأي كتب ، كتب حافلة بالقوارير .

(تسقط الكتب الحافلة ..

بالقوارير في لجة الأحمر الأرجواني ..

لا تستغيث بأمجادها الزائلة)..

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى في الكناية ، في كلمة قوارير ، كناية عن المرأة وفي الحديث الشريف ذكر النبي صلى الله عليه وسلم القوارير ، فقال صلى الله عليه وسلم : رفقا بالقوارير . يصور الشاعر في هذا المقطع الكتب المملوءة بالقوارير ، أي النساء تسقط في لجة ، واللجة ماء كثير تصطحب أمواجه ولجة الظلام : شدة سواده . أما لجة الأحمر الأرجواني ، فمعناها بشدة الحمرة ، أما الأرجواني ، فهو لون واقع بين البنفسجي والأحمر .

فيصبح المعنى في قوله : (لجة الأحمر الأرجواني) أي : شدة الحمرة (اللون الأحمر) الواقع بين البنفسج والحمرة . هذه الكتب لا تستغيث بأمجادها الزائلة : لا تستغيث بأمجادها الزائلة[1]

لا تطلب العون ، واستفاقة الإنسان ، قوله : واغوثاه وهو صوت المستغيث ، لا تستغيث بأمجادها الزائلة [1] ، بمعنى لا تطالب الغوث ، والإعانة بعزتها ورفعتها

[1] ينظر : عبد القدر رابحي، أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 90.

وشرفها (مجدها) ، هذا المجد الزائل فالكتب الحافلة بالقوارير لا تستغيث بأمجادها الزائلة .

والزائلة مؤنث الزائل وزائل : معناه ماض بمرور الزمن ، وأمر زائل : أمر عابر .

يستطرد الشاعر في المقطع الموالي حيث يصف دار لقمان فهي على ما هي عليه (لن تتغير):

دار لقمان

لن تتغير

لن تتغير جدرانها العربية :

نافورة في المنافي

وذاكرة في الزجاج الحزين

وأنت ترى ..

كيف يهدأ بال العواصف

الشاعر يلفت انتباه القارئ مشيرا إلى دار لقمان ، ولكن القارئ لا يعلم لحد الآن من يقصد الشاعر بدار لقمان ؟ هل هي دار للنشر ؟ أم أنه يشير إلى النبي لقمان . أم أنه يقصد دار لقمان ، أي منزله أو بيته حيث يسكن ، يقطن !.

وباتباع المسار الخطي للعلامات 'يواصل الشاعر الوصف' ولقمان اسم ، وه أحد حكماء العرب ومعمريهم ضرب به المثل في الحكمة وقيل : إنه نبي ، خصه القرآن بسورة حملت اسمه ، ودارت حوله قصص شعبية كثيرة ؛ ولقمان أيضا اسم سورة من سور القرآن الكريم وهي السورة رقم(31)في ترتيب المصحف ، مكية وعدد آياتها أربع وثلاثون آية .

يؤكد الشاعر خطابه عن طريق التكرار ، بأن دار لقمان لن تتغير ، فهي على ما هي عليه ، حتى أن جدرانها العربية باقية على حالها . وقد أطلق الشاعر على الجدران صفة العربية ، نسبة إلى العرب والعرب أمة من الناس سامية الأصل ؛ كان منشؤها شبه جزيرة العرب.

[1] ينظر : المصدر نفسه،ص 90.

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الاستعارة التصريحية (للزجاج الحزين) حيث يشبه الشاعر الإنسان بالزجاج ، فالإنسان هو الذي يحزن وليس الزجاج ، على سبيل الاستعارة التصريحية ، أيضا تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى في الاستعارة المكنية في قوله (ذاكرة الزجاج) ، حذف الإنسان وجاء بما يدل عليه في كلمة ذاكرة ، كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى في كلمة العربية ، كناية عن العرب وعكس العرب العجم . يصور الشاعر المكان الذي أشار إليه ، حيث هناك :

نافورة في المنافي

وذاكرة في الزجاج الحزين [1] .

وتتم اللامباشرة أيضا في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة المكنية ، في قوله (بال اللغات) حيث شبه اللغات بالإنسان حذف الإنسان وجاء بما يدل عليه في كلمة (بال) ، كما تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة (الذابلة) كناية عن : اليبس والجفاف .

في المقطع الموالي يتساءل الشاعر بطرح مجموعة من الأسئلة وكأنه يسأل نفسه ؟

يقول :

هل تحب الحقول التي شكلتها يداك

بطينة هذا الضمأ ؟

هل تحب الحمأ ؟

هل تحب البنفسج

والزعفرانة

والثورة المقبلة ؟

هل تحب البكاء على ساعد امرأة

علمتك الحنين ..؟

هل تحب الرغيف الحزين ..؟

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي، أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 91.

هل تحب الكروم ..

وميلاد تفاحتين مفخختين .

على نبض هذا الكفن ..؟

هل تحب الوطن ..؟ [1]

يطرق الشاعر باب ثيمة جديدة ، هي الحقل ، أو الحقول التي سلكها بيديه ، ثم يبدأ بالوصف ؛ يصف هذه الحقول : حيث الظمأ ؛ والظمأ في المعاجم : العطش الشديد . وحيث الحمأ :والحمأ ماء تكدر وتغيرت رائحته . وفي هذا المقطع من القصيدة تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى من خلال الكناية في الكلمتين : الظمأ والحمأ . الأولى ؛ كناية عن العطش الشديد ’والثانية كناية عن الماء الكدر ، ثم يستطرد الشاعر فيذكر المرأة ليسأله :

هل تحب البكاء على ساعد امرأة

علمتك الحنين ...؟[2]

والبكاء ، سيلان الدمع ، وساعد المرأة : ما بين المرفق والكتف من أعلى .

يسأله : هل يحب البكاء على ساعد هذه المرأة التي علمته الشوق ، ويواصل الشاعر أسئلته :

هل تحب الرغيف الحزين ..؟[3]

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة التصريحية حيث شبه الإنسان الذي يحزن بالرغيف ، حذف المشبه (الإنسان) وصرح به في كلمة (حزين) ، والقارئ يدرك بأن الإنسان هو الذي يحزن ، وليس الرغيف . ثم يسأله الشاعر أسئة أخرى :

هل تحب الكرم

وميلاد تفاحتين مفخختين

على نبض هذا الكفن ..؟

---

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 92.
[2] ينظر : المصدر نفسه، ص 92.
[3] ينظر : المصدر نفسه، ص 92.

هل تحب الوطن ..؟[1]

الكروم كلمة مألوفة ؛ والكروم جمع كرم ، والكرم : العنب وهو شجيرة من فصيلة الكرميات ، تزرع منذ القدم ، تعطي عناقيد العنب وهو يؤكل فاكهة ، ويجفف ليصنع منه الزبيب ، وعصيره يخمر ويصير خمرا . وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة الكروم : كناية عن الخمر ، كما ذكر الشاعر التفاحتين المفختين مشيرا في ذلك إلى الكفن :

وميلاد تفاحتين مفختين

على نبض هذا الكفن ؟

و(التفاحتين) من الثمارُ و التفاح : ثمره حلو يؤكل ، وتتم اللامباشرة أيضا في المقطع الأخير عن طريق نقل المعنى في الكناية من خلال كلمة الكفن ، كناية عن الموت ، والانتهاء من الحياة الدنيا إلى الدار الآخرة . ثم يسأله ؟ ويختم الشاعر أسئلته:

هل تحب الوطن ...؟[2]

والوطن مكان إقامة الإنسان ومقره ، ولد به أم لم يولد ، يسأله عن مدى حبه لوطنه وهو بذلك يتناص مع الشاعر في قوله :

المرء يسرح في الآفاق مضطربا

ونفسه أبدا تهفو إلى الوطن

من فلسفة السؤال: ينتقل الشاعر إلى موضوع القافلة ، حيث يصف حالة الطريق أو حال الطريق ويضع القارئ أمام ثيمة الجرح ، هذا الجرح الذي أرهقه كثيرا ، وجعل حروفه ذابلة:

ليس ثمة ما يزعج القافله ..

الطريق

تجاعيد مقلوبة ،

والجراحات

[1] ينظر :عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق، ص 92.
[2] ينظر :المصدر نفسه،ص 92.

مصلوبة ،

والحروق

قرى مائله ..[1]

وتتم اللامباشرة الدلالية في المقطع عن طريق نقل المعنى في التشبيه في قوله :

(الطريق

تجاعيد مقلوبة

...

والحروف

قرى مائلة)..

حيث يشبه الطريق بالتجاعيد والتجاعيد في المعاجم بمعنى الغضون ، برزت تجاعيد في وجه فلان : بمعنى ظهرت فيه غضون . كما تتم اللامباشرة أيضا من خلال نقل المعنى في كلمة تجاعيد ، كناية عن الشيخوخة والكبر' وهي مرحلة من مراحل العمر تبدأ من سن الخمسين فما فوق . كما تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى في كلمة الحروف كناية عن الكتابة أو الشعر .

كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى من خلال التشبيه في قوله :

الحروف قرى مائلة ..[2]

وهو تشبيه بليغ ، كما يتم نقل المعنى أيضا في قوله :

مظلومة ..[3]

ففي كلمة مظلومة يتم نقل المعنى على سبيل الكناية ، ككناية عن الصليب وهو شكل مقدس عند النصارى .

يواصل الشاعر في قصيدته (السقوط) عرض التفاصيل من خلال نمط السرد مستعينا بالوصف ، حيث يصور للقارئ واقعه ، وجراحاته المصلوبة ' لكنه يحاول إقناع القارئ بأن الأمور بخير :

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي، أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 93.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي، أرى شجرا يسير، مصدر سابق ص 93.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص 93.

كل شيء على ما يرام

وليس مهما

هروبك

من ردهات القصائد

أو من شقوق القواميس

ليس مهما

إذا ألبستك البلاغة ثوب المراثي

وأغرتك بالانفجار المفاجئ

لكن القارئ إلى حد الساعة لا يعرف من يتكلم في القصيدة ، هل هو الشاعر؟ أم أنه يخاطب أحدهم في إشارة منة بكاف الخطاب في كلمة (هروبك) . (فكل شيء على ما يرام)[1] ، ينطبق على الشاعر وحياته ، كما ينطبق على الشخص الذي يشير إليه الشاعر أيضا من خلال قوله:

وليس مهما

هروبك

من ردهات القصائد ...[2]

في هذا المقطع يصور الشاعر الواقع بأنه على ما يرام وفي منظوره ليس مهما الهروب من ردهات القصائد ، والردهات جمع ردهة ' والردهة في المعاجم : البيت الذي لا أعظم منه .

لقد جعل الشاعر للقصائد ردهات وللقواميس شقوق ، وشقوق : مصدر شق ، وشقوق: جمع شق والشق : المشقة ، والشق : الصدع ، والشق : الخرق . وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية من خلال نقل المعنى عن طريق الاستعارة المكنية في قوله (شقوق القواميس)[3] ، فليس للقواميس شقوق حيث شبهها بالأرض حذف الأرض وجاء بما يدل عليها من خلال كلمة شقوق ' والأرض هي من تنشق وتنغلق وتنصدع

[1] ينظر :عبد االقادر رابحي، أرى شجرا يسير، مصدر سابق ص 94.
[2] ينظر : المصدر نفسه، ص 94.
[3] ينظر :المصدر نفسه،ص 94.

وتنقسم . وفي القرآن الكريم ، قال تعالى :" إذا السماء انشقت" ، بمعنى تفطرت وتصدعت من الهول (سورة الانشقاق) الآية رقم : 01.

كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى في كلمة شقوق كناية عن المشقة . ويواصل الشاعر عرض التفاصيل التابعة لمؤشر السقوط ، حيث ينتقل إلى موضوع البلاغة والبلاغة حسن البيان وقوة للتأثير ومطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته.

يقول الشاعر :

لا ينهض الشعب حتى يستقيم له

من البلاغة تعبير وإنشاء

في نظر الشاعر كل شيء على ما يرام 'فليس مهما هروبك من القصائد التي تشبه البيت العظيم أو الواسع' وفي هذا القول كناية عن القصيدة المطولة أو المعلقات ، كما يتم نقل المعنى أيضا في قوله شقوق القواميس ، كناية عن المعاجم القديمة .. فالشاعر لا يولي اهتماما لهذا الأمر' وكل شيء على ما يرام' والأمر متوقع (هروبك من ردهات القصائد) ومن المعاجم القديمة :

ألبسك ثوب المراثي :

ليس مهما

إذا ألبستك البلاغة ثوب المراثي

وأغرتك بالانفجار المفاجيء

والمراثي : اسم ومراثي جمع مرثاة : ما يرثى به الميت من شعر وغيره . وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الكناية من خلال كلمة مراثي ؛ كناية عن ما يرثى به الميت من شعر وغيره .

كما تتم اللامباشرة أيضا في قوله (ألبستك البلاغة) عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة المكنية ، حيث شبه البلاغة بالإنسان أو الأم التي عادة ما تلبس ابنها وصغيرها في العادة . الأمر عادي في نظر الشاعر ، وليس بالمهم فهو متوقع في

غمار البلاغة والفصاحة والبيان أنك تبقى في فضاء المراثي (تجول) لأن البلاغة تغري صاحبها وتفتنه :

ليس مهما

إذا ألبستك البلاغة ثوب المراثي

وأغرتك بالانفجار المفاجئ [1]

ثم يخاطبه من جديد ليذكر أنه صار عنا قيد ذات ألوان مختلفة (صفراء ، حمراء ...) ثم يشير إلى مدة زمنية عاشها هذا الأخير (ستون عاما) ، حيث يبدأ العد (عد الجراحات) ، حيث يبدأ الحزن في الانتشار في فيافي صاحبه (في صحرائه الواسعة) ليرحب بهذا الشخص الذي كان يعرفه هذا الأخير الذي سبق وأن أشار إليه الشاعر من خلال كلمة (هروبك) .

(هذا الذي قاسمه الجوع) 'والجوع ضد الشبع ، (هذا الذي قاسمه الأسئلة)'والأسئلة : طلب الإيضاح .

والمعلوم بأن الأسئلة تتطلب التفكير للإجابة عنها.

ستون عاما ، ماذا بعدها ؟

أعمدة الحزن التي خرجت من رحم الجراحات .

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة المكنية في قوله : (عد الجراحات)استعارة مكنية حيث يشبه الجراحات بالشيء الذي نعده من مال أو غيره وقد حذفه وأشار إليه من خلال كلمة (عد)' فهذا الذي كان يعرفه هذا الأخير في صباه لم يورثه سوى الحزن وهذه نتيجة محتومة ، فمنذ ذلك الزمن وهذا الأخير خارج دائرة الشعر يكتب في زمن آخر كما يصور الشاعر ذلك :

أنت

من زمن

خارج الشعر

تكتب

[1] ينظر :عبد االقادر رابحي، أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 94.

في زمن

داخل المقصلة [1]

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى من خلال الكناية في كلمة (المقصلة) ، كناية عن الإعدام ’وكأنه يقول له أنت ميت من زمان أنت معدم . ويتذكر القارئ للتو خطاب الشاعر المنبعث من علاقة هذا الأخير بالبلاغة التي ألبسته ثوب الحزن في قوله :

ليس مهما

إذا ألبستك البلاغة ثوب المراثي

وأغرتك بالانفجار المفاجئ ...[2]

ثم يعود الشاعر إلى موضوع السقوط في شكل سردية يصور سقوط الفجر ، ويصفه كما يصف سقوط البرتقال الشتائي في إشارة منه لفصل الشتاء ، ويسقط القلب (قلبه) والحبر ...:

يسقط الفجر فجرا

ولكنه حين يسقط ’

لا يتغنى بأسمائه ..

يسقط البرتقال الشتائي

من شرفات العمارات ..

تحمل أسماءه مدن الريح ..

يسقط قلبي

وأنهاره القاحلة

يسقط الحبر من طينة الكتب الحافلة ..[3]

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى في قوله (يسقط قلبي) و(أنهاره القاحلة)،بمعنى أن الأنهار أيضا تسقط ’وفي ذلك كله استعارة مكنية ،

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي، أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 96.
[2] ينظر : المصدر نفسه ،ص 94.
[3] ينظر : عبد االقادر رابحي، أرى شجرا يسير ،مصدر سابق ص 97.

حيث شبه القلب والأنهار بالشيء الذي يسقط 'حذف الشيء وأشار إليه من خلال كلمة يسقط . كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى في كلمة القاحلة ، كناية عن الجذب ' أيضا تتم اللامباشرة في المقطع الأخير في قوله : (يسقط الحبر من طينة الكتب الحافلة)[1] .فقوله (طينة الكتب) استعارة مكنية حيث شبه الكتب بالأرض حذف الأرض وجاء بما يدل عليها في قوله (طينة) ، وفي الغالب نقول : طينة الأرض ، كما يتم نقل المعنى في قوله : (تحمل أسماءه)[2] والأسماء لا تحمل الشيء بل الإنسان' حذف الإنسان وجاء بما يدل عليه في كلمة تحمل . في المقطع الموالي يبدو أن الشاعر قد وصل إلى درجة اليأس والإحباط حيث أن الخطى استقالت ، والعصافير تموت والمدائن' والمغني يموت وحيدا بمفرده.

وفي هذا المقطع يطرق الشاعر باب ثيمة جديدة ' ثيمة الموت ، حيث يموت كل شيء جميل في حياة الشاعر ، وقد وظف رمزية للدلالة على ذلك 'فالعصافير دلالة على الحرية ، والمغني : يدل على نشوة الاستمتاع والتلذذ بالحياة ، والنافورة دلالة على الخصب والحياة . والماء أيضا ورائحة الأكسجين ، ونداء الإغاثة كل هذه الرموز التي وظفها الشاعر تموت ، وشتاء الشاعر حامض صوفه وثماره (الخوخ) . والحامض ، ما لذع اللسان ، كالخل مثلا .

يقول الشاعر :

تستقيل الخطى ..

وتموت العصافير مفتونة بالحقول، يموت المغني وحيدا ، تموت المدائن ، نافورة الظل ماء المراثي ، دم الحنفيات ، رائحة الأكسجين ، نداء الإغاثة ، ميلاد هذي التي كنت أمنحها خطأ الكهرمان وبهجة قلبي ، والغيمة النازلة .

وفي هذا المقطع يبدو أن الشاعر قد خرج عن قواعد الشعر حيث أن المقطع قد ورد في شكل مقطع نثري سردي ، يسرد تفاصيل استقالة الخطى ، .... وما يتعلق بموت العصافير والمغني الوحيد ...

وكل ما يدل على الحياة مما أفرز نكهة الحموضة في حياة الشاعر :

[1] ينظر : المصدر نفسه ،ص 97.
[2] ينظر : المصدر نفسه، ص 97.

في فصل الشتاء والشتاء فصل بارد قارس فصل يأتي بعد فصل الخريف ، وتكثر فيه الأمطار :

حامض

صوت هذا الشتاء ،

وحامضة

سلة الخوخ ،

هذا المدى حامض .

لون تفاحة الصدر ،

شكل الينابيع ،

طعم الحروف التي تتذكرني ،

ثم تنسى

وصلصالة الحب

حامضة ،

وخيوط الزمن[1]

كل شيء في حياة الشاعر كطعم الخل حامض . فلا طعم للشتاء ، ولا طعم للثمار (الخوخ حامض) ، حتى أن المدى حامض ، والمدى : المسافة ’حتى أن لون تفاحة الصدر حامض ، طعمه ، حتى أن الينابيع حامضة ، والينبوع : العين أو الجدول الكثير بالماء ، ولا طعم للحروف التي تتذكر الشاعر ثم تنسى’ ولا حب في حياته ، حتى أن زمنه حامض ، إنه واقع مأزوم ، يعيشه الشاعر لكنه يحاول أن يظهر واقعه بأنه بخير بالرغم من مؤشر الحموضة (في كل شيء في حياته) والذي وظفه في هذا المقطع .

وبعد موت الغنائية حيث مات المغني وحيدا ، يتعهد الشاعر بأنه سوف لن يغني كثيرا، لأنه لا يريد أن ينبش الجرح ثانية ، لا يريد أن يفتحه ثانية وهذا الخطاب يدل على أنه قد فتحه مرة أولى سابقة . ليقول بأن كل شيء على ما يرام :

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي، أرى شجرا يسير، مصدر سابق ، ص 99.

وبأنه قد تعود على طعم

المرارة في لحظات قاتلة ...

لحظات صعبة ...

لن أغني كثيرا

ولكن أفتح الجرح ثانية

كل شيء على ما يرام

وكل المواطن علمها الجرح أن تتذوق طعم المرارة في لحظة قاتلة ..[1]

وفي هذين المقطعين : تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في قوله (تستقيل الخطى) على سبيل الاستعارة المكنية 'كما تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى في كلمة المغني ، كناية عن الصوت الجميل ، عن المطرب ، كما تتم اللامباشرة أيضا في قوله : طعم الحروف ، استعارة مكنية أيضا في قوله (صلصالة الحب) [2]' وفي قوله (خيوط الزمن) كما يتم نقل المعنى في قوله (الحروف تتذكرني) استعارة تصريحية ' وفي قوله :

حامض

صوت هذا الشتاء ...[3]

وقوله : المدى حامض (تصريحية)، كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى في قوله : (ولن أفتح الجرح ثانية)[4] .حيث شبه الجرح بالباب ، حذف الباب وجاء بما يدل عليه في كلمة أفتح' كما تتم أيضا اللامباشرة عن طريق نقل المعنى في قوله (علمها الجرح) على سبيل الاستعارة المكنية 'ويتم أيضا نقل المعنى على سبيل الاستعارة التصريحية في قوله (لحظة قاتلة)[5] وفي المقطع الأخير من قصيدة السقوط يختم الشاعر قصيدته بسؤاله للوطن مستفهما لكنه لا يوظف علامة الاستفهام وقد اكتفى بوضع نقاط :

---

[1] ينظر :المصدر نفسه، ص 100.
[2] ينظر : عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق، ص 99.
[3] ينظر : المصدر نفسه ،ص 99.
[4] ينظر : المصدر نفسه ، ص 100.
[5] ينظر : المصدر نفسه، ص 101.

أوطني ...

لم تعدني بغير الجراح ..

ولم تعطني ..

غير عقد فريد

أباهي به الحب

والبرتقال المهاجر

والغيمة الراحلة ..[1]

وهذا الخطاب خطاب مباشر للوطن ، فهو يلومه لأنه مناه بالجراح ولم يقدم له سوى عقد فريد يهاجر أو يفتخر به الحب والغيمة الراحلة والراحلة : بمعنى مسافرة ، الغيمة التي سافرت ومرت وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في قوله : البرتقال المهاجر

والغيمة الراحلة ..[2]

على سبيل الاستعارة التصريحية ، كما يتم تحريف المعنى عن طريق الالتباس واللامعنى من خلال قوله : (والبرتقال المهاجر)[3] ’مما أحدث خللا في فهم المعنى لدى القارئ ، فالقارئ عادة ما يعرف عن موضوع الطيور المهاجرة أما البرتقال المهاجر ، فليس لها معنى ، فهناك التباس وغموض في الفهم ، مما يؤدي إلى صعوبة فهم المعنى عند القارئ .

القراءة الاسترجاعية لقصيدة السقوط[4] : بعد القراءة الثانية للقصيدة وانطلاقا من العنوان فإن السقوط كمفهوم يثيره الشاعر ، ليس حقيقيا بل هو مسرح فقط ، والسقوط في حقيقة الأمر في الواقع ما هو إلا ترجمة نفسية لحالة الشاعر ، المجروح، المنكسر ، وما التوتة الجبلية وغيرها من الأشياء التي جعلها الشاعر تسقط ، أو تقع إلا تزييف لخلق جو خاص ، ومحاولة لتضليل القارئ .

[1] ينظر :عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق،ص 100.
[2] ينظر : المصدر نفسه، ص 101.
[3] ينظر : المصدر نفسه، ص 101.
[4] ينظر : المصدر نفسه، ص 85.

ليتبين بأن السقوط أو الوقوع له علاقة بحياة الشاعر ، وعادة ما يفهم القارئ السقوط بأنه النزول من رتبة معينة إلى أدنى من أعلى إلى أسفل ، والشاعر نفسيا قد وقع أو سقط إلى أدنى منزلة حيث انهارت كل القيم في مجتمعه وسقطت كالعدل مثلا ، الزمن أو الوقت ، فلا يوجد في واقعه إلا مفهوم الانهيار أو السقوط ، لدرجة أنه يكتب للشعر ولا يحس بالزمن أو الوقت .

يسقط الوقت

من جبة الحرف

من ضلعه [1].

إنه واقع مر ، الشقاء ومصير محتوم على من يعيش في مدينة الشاعر :

في المدينة

هم يولدون

ويشقون

لن تذكر الريح أتعابهم [2]

لا نبل ولا شرف ، لقد انهارت كل القيم كما يصور الشاعر ذلك :

لا مجد

غير الذي كان يحمله هؤلاء

إلى حتفهم[3]

لقد انكسر الشعر من جراء هذا الواقع المرير ، الشاعر لا يكتب (لن أغني كثيرا)[4] ولا يريد أن يفتح موضوع الكتابة ثانية ، الشاعر يكتفي بالصبر لأنه تعود على الجراحات ، يستفيق منها كالمغشي عليه من الموت ، حيث يسقط الضوء ، والظلمة تقهر المكان . وتسكن المدى ، وتسقط الكتب . الحافلة بالنساء (القوارير) ، الشاعر لا يكتب ولا يريد أن يمارس الكتابة هو يمر بفترة مرضية ، حالة من اليأس و القنوط كل القيم تلاشت وسقطت ’هذا الواقع الذي يعيشه الشاعر ، فيه تسقط حتى كتب

[1] ينظر :عبد االقادر رابحي، أرى شجرا يسير، مصدر سابق ص 86.
[2] ينظر : المصدر نفسه ص 87.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص 87.
[4] ينظر :المصدر نفسه ص 89.

النساء الحافلة بأخبارهن وإنجازاتهن لذلك لا يريد الشاعر أن ينبش الجرح ثانية لا يريد أن يكتب ، فلا ضوء في واقعه ، الظلام مخيم... والجهل سائد مستتر ، لأن ذهنية العربي مثلما عهدت عليه وقد أشار إليها في قوله : (دار لقمان)[1] :

دار لقمان

لن تتغير

لن تتغير جدرانها العربية

نافورة في المنافي

وذاكرة في الزجاج الحزين[2]

الذهنية العربية أو العقلية العربية لن تتغير ، ما دمنا إلى اليوم نمجد البطولات ونذكر أو نفتخر بأمجادنا ، ونبكي على الأطلال 'العقلية العربية (دار لقمان) هي :

ذاكرة في الزجاج الحزين[3]

الشاعر يرى واقعه الهشيم المنكسر ، يريد أن يشن ثورة ضد تلك القيم القديمة ، اللغة القديمة في الشعر : لغة الأطلال والبكاء على ساعد امرأة ، في إشارة منه إلى المقدمة الغزلية :

هل تحب البنفسج

والزعفرانة

والثورة المقبلة ؟

هل تحب البكاء على ساعد امرأة علمتك الحنين ..؟

الشاعر يسير قدما نحو التغيير بحثا عن آفاق جديدة للكتابة الشعرية ، الشاعر يسير قدما ، حيث يشن ثورة لا تهدأ عاصفتها ، ثورة ضد اللغة القديمة والمعجم القديم ، الغير مناسب للتعبير عن واقعه وحياته اليوم ، هذه اللغة القديمة التي تغريك بألفاظها بمفرداتها وتبهرك ، لكنها تلبسك ثوب الحزن والبكائية' وتغيب الذوق فهي لغة الخشب 'لغة اعتبرها الشاعر خارج هذا الزمن بل خارج الشعر :

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي، أرى شجرا يسير، مصدر سابق ص 91.
[2] ينظر : المصدر نفسه ص 91.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص 91.

(أنت

من زمن

خارج الشعر

تكتب

في زمن

داخل المقصلة)

إنها لغة الإعدام التي كان يمارسها الشاعر ... كان يكتب بلغة القدماء ، فاعترب عن زمنه المعاصر ، وأصبح كل شيء أمامه حامض ، ومات كل شيء ؛ لأنه يكتب عن اليوم بلغة قديمة ، لا تسمح له بتذوق الأشياء في وطن مأزوم ثقافيا واجتماعيا وسياسيا ، لم يقدم له سوى الآلام والنكسات .

قصيدة : شجر من نزيف الكلام

انطلاقا من العنوان يجعلنا الشاعر نتوغل في صورة (نزيف الكلام) في موضوع نزيف الكلام ، كتيمة أدبية .

وبداية من القراءة الاستكشافية : فإن جملة (شجر من نزيف الكلام) تحرف الواقع ، فالشجر معروف وهو نبات يقوم على ساق صلبة ، وعادة ما ترتبط هذه الكلمة في المعاجم بالأصل والنسب (مثل شجرة النسب) لكن الشاعر ينقل قارئه من الواقع الى الخيال حينما ربط كلمة شجر بنزيف الكلام شكل شجرا ، وأصل هذا الشجر هو (نزيف الكلام) .

وعموما تدل كلمة (نزيف) في المعاجم على خروج الشيء بغزارة ، ونزيف صيغة مبالغة من نزف على وزن فعيل ، ونزيف الدم خروجه غزيرا من الأنف أو الفم أو نحوهما بسبب علة (مرض) أو جرح ونزف ماء البئر بمعنى جف والنزيف : من سأل كمه غزيرا فضعف .

أما الكلام فهول قول أو حديث يتضمن معنى وعادة ما يعبر به الشخص عما بداخله .

يقول الشاعر : نزيف الكلام :أي نفاذه حيث لا حديث ، حيث الصمت ، حيث الشغوت . وتتم اللامباشرة الدلالية في عنوان القصيدة (شجر من نزيف الكلام) .

من خلال تحريف المعنى في هذا العنوان ، لما أحدثته هذه الصورة من التباس وتناقض في ذهن المتلقي ، كما يتم ابداع المعنى من خلال الكناية في كلمة شجرا ، الدالة على تشابك الأشياء وتداخلها . كما يتم نقل المعنى في جملة (نزيف الكلام) على سبيل الاستعا رة المكنية ، فعادة ما نقول : نزيف الدم ، حيث حذف الشاعر المشبه به (الدم) ، وجاء مما يدل عليه وهو النزيف .

ينقلنا الشاعر من موضوع (النزيف) الذي تضمنه العنوان إلى (متاه اليقين) عبر لغة ثانية يلخصها الفعل (زج) وهي لغة دالة على القوة ،وعادة ما تستعمل هذه اللغة في السجون : فيقولون : زج به في السجن ، وزج به ، ورمى به ، وزجّ بالشيء: رمى به ،حيث أن صاحب الشاعر : رمى به في (متاه اليقين).

يقول الشاعر :

زجّ بي صاحبي في متاه اليقين

ولما يزل نابتا في جراحات كفي

زغب الطفولة

قلت له :

لم أكن ذات يوم دما سابحا

في ثرى كربلاء ...

ولا سر عندي أشتاقه .

كي تردد تأويله

في بروج المدارات طير الرخام ...[1]

انطلاقا من القراءة الاستكشافية السطحية يقحمنا الشاعر في موضوع ثان لا علاقة له بالعنوان ، حيث يلجأ للسرد ، ويحكي وقائع في شكل حوارية ، بينه وبين صاحبه .لقد رمى به صاحبه في (متاه اليقين) ، وهو طفل صغير ، وقد وظف الشاعر كلمة (متاه) الدالة في المعاجم على الضلال والضياع والتيه ، وجمع متاه : متاهات ،ولقد ضاع هذا الأخير (الشاعر) في متاه والمتاه :

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ؛ أرى شجرا يسير ، شعر منشورات ليجوند ، الجزائر ، ط1 ، 2011 ، ص41.

موضوع التيه ، وأي متاه ؟ لقد ضاع في متاه اليقين ، ورمى به صاحبه في (متاه اليقين) وهو طفل صغير ، وقد وظف الشاعر كلمة (متاه) الدالة في المعاجم على الضلال ، والضياع والتيه ، وجمع متاه : متاهات ، حيث ضاع هذا الأخير (الشاعر) في متاه ، والمتاه : موضع التيه وأي متاه : لقد ضاع في (متاه اليقين) ومن خلال المقطع الأول من القصيدة يتبين أن النص يحرف الواقع ، حيث تتجلى اللانحوية من خلال نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة متاه (كناية عن النية ، والضياع) ويتم أيضا نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة يقين : كناية عن الثبات أو الشيء الثابت ، كما تتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق إبداع المعنى في القطب الأول من التضاد ، والذي يندرج في إطار المحاكاة (وصف الواقع) في كلمتي (متاه ≠ اليقين) ولكل من الكلمتين أثر في الواقع الدرسي بصفة الشاعر .

كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الاستعارة المكنية في قوله (ولما يزل نابتا في جراحات كفي) [1]. فكلمة (نابتا) اسم فاعل ، ولت على النبات والنبات ينبت في الأرض ولا ينبت في جراحات الكف مثلما يصوره الشاعر .

وفي المعاجم : الزرع النابت : بمعنى : بارز ، ظاهر ونبت الزرع : خرج من الأرض وأخذ ينمو ، كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في كلمة زغب ، الدالة على مرحلة من مراحل العمر ، حيث كان صبيا والصبي من لم يفطم بعد .

فكلمة زغب كناية عن الصبي الذي لم يفطم بعد .

أما الطفولة فهي مرحلة من الميلاد الى البلوغ يستوقفنا الشاعر في رد على صاحبه حيث يقول :

قلت له :

لم أكن ذات يوم دما سابحا في ترى كربلاء ...

ولا سر عندي أشتاقه كي تردد تأويله

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص41.

في بروج المدارات طير الرخام [1]

-ينفي الشاعر بأن يكون (دما سابحا) في ثرى كربلاء ، وسابحا بمعنى : عائما والثرى : كلمة معروفة في المعاجم وهي الأرض .

أما كربلاء : فهي موضع به قتل الحسين رضي الله عنه ، كما ينفي الشاعر وجود سر يخاف أن يفشه صاحبه ليردد تأويله .

يقول الشاعر :

و لا سر عندي أشتاقه

كي تردّد تأويله

في بروج المدارات طير الرخام ...[2]

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في كلمة بروج ، كناية عن البناء المرتفع .

كما يتم تحريف المع نى من خلال جمعه بين كلمتي (طير ورخام) في قوله (طير الرخام)[3] . مما أشكل عملية الفهم ، وأحدث التباسا في ذهن المتلقي الذي يقتضي أثر ما يبثه النص على سبيل المحاكاة .

ومن خلال القراءة الأولية ف إن كلمة : الطير معروفة في المعاجم ، فالطير ما يعلق في الهواء وما يطير أما الرخام فجمع رخامة وهو نوع من حجر متين جميل له ألوان متعددة وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق الكناية من خلال كلمة أشتاقه ، وهي كناية عن حركة الهوى والتوق ونزاع النفس إلى الشيء .

كما تتم اللامباشرة أيضا عن تحريف المعنى من خلال التناقص ، فقد عطل الشاعر حركة الطير في قوله : طير الرخام [4] ، كما يتم نقل المعنى أيضا في كلمة رخام فهي كناية عن الجمال أو الفرجة .

---

[1] ينظر :المصدر نفسه،، ص 41.
[2] ينظر : عبد االقادررابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق، ص41.
[3] ينظر : المصدر نفسه ، ص41.
[4] ينظر : المصدر نفسه ، ص41

يتطرق الشاعر في المقطع الثاني من القصيدة إلى غرض الوصف ، حيث يقدم عن نفسه بطاقات الخص شخصه ،أخلاقه كإنسان يعيش في هذه الحياة كغيره من البشر .

الشاعر كغيره من الناس (مثل هذا الجمع) يشجع خطوة نحو طريق الهلاك كما ذ كر أحد الخطى نحو حتفي[1] والشاعر كغيره من الناس يحب ، بل يركض في فضاء الحب ، مثلما يركض الطفل بين يدي أمه ،بل إن الشاعر واحد وسط هذا الزحام حيث يقول : أنا واحد مثل هذا الجميع أحب الخطى نحو حتفي وتحملني نيتي فو ق غيم الحنين وينحاز للحب قلبي يركض في مستطيل براءته

مثلما يركض الطفل بين يدي أمه [2]

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق الكناية في كلمة (حتفي) ، كناية عن الهلاك ، كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق الإستعارة المكنية في قوله : (وتحملني نيتي فوق غيم الحنين).

فالنية لا تحمل الإنسان ، إنما تحمله الطائرة وغيرها مما قد يتنقل فيه الانسان عبر أرجاء الوطن أو العالم ، وقد جاء بما يدل على ذلك من خلال كلمة (تحملني).

كما يتم نقل المعنى في المقطع الموالي عن طريق التشبيه التمثيلي من خلال قوله:

وينحاز للحب قلبي

يركض في مستطيل براءته

مثلما يركض الطفل بين يدي أمه

ثم يغلبه خطوه [3]

حيث يشبه الشاعر ميل قلبه للحب ، وجريه تشبيه تمثيلي لو حيث شبه صورة بصورة أخرى).

[1] ينظر : المصدر نفسه،ص42.
[2] ينظر:عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق ،ص 42.
[3] ينظر:المصدر نفسه، ص42.

الشاعر واحد مثل (هذا الجميع) . ويستعمل اسم الاشا رة (هذا) ثانية وقولك هذا الرجل : تنبيه وإشارة لذات الرجل يرى وجهه في مرايا يديه ويقرأ آلامه في تجاعيد أشعاره ، كما يتصفح أحزانه في الجريدة ولكن بطريقته :

أنا واحد مثل هذا الجميع

يرى وجهه في مرايا يديه

ويقرأ أوجاعه في تجاعيد أشعاره

يتصفح أحزانه في الجريدة [1]

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عبر سلسلة من اللانحويات حيث يتم نقل المعنى في قوله (يقرأ أوجاعه) ، على سبيل الاستعارة المكنية ،كما تتم اللامباشرة الدلالية عبر نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة (الزحام) كناية عن الناس.

يقول الشاعر :

لكنني واحد وسط هذا الزحام [2]

الشاعر وسط الناس يعيش كغيره من البشر يقرأ آلامه وأحزانه في أشعاره المتجعدة : ويقرأ أوجاعه في تجاعيد أشعار ه [3]وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن ريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة المكنية في قوله (تجاعيد أشعاره).

والمعروف أن الوجه يصاحب بالتجاعيد وليس الأشعار،وتتم اللامباشرة أيضا في قوله : (يتصفح أحزانه) ، حيث شبه الأحزان بالكتاب أو الجريدة بما يدل عليه من خلال كلمة (يتصفح) الدالة عليه على سبيل الاستعارة المكنية .

أما قوله (يحلق يومين) ، ففيه تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة المكنية ، حيث شبه اليومين بالشعر وجاء بما يدل عليه من خلال كلمته (يحلق).

في المقطع الموالي يواصل الشاعر تصويره للواقع عبر تسلسل دائم التشكيل والتغير عن طريق الوصف ، حيث يصف نفسه قائلا :

---

[1] ينظر :عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق ،ص 43.
[2] ينظر :المصدر نفسه ، ص43.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص42.

أنا واحد
ينحني للرياح
ولا ينحني للإشارة
مثل الجميع
أتى مستقيما كما جاء
من رحيم الحب في أمه
وسقايات هذا الحكيب [1]

وتتم اللامباشرة الدلالي في هذا المقطع من خلال كلمة (ينحني) ، حيث يتم نقل المعنى على سبيل الكناية (كناية عن تواضعه) والانحناء في المعاجم طأطأة الرأس وانحنى أمامه احتراما بمعنى طأطأ رأسه ، وانحنى أمام الريح بمعنى أنه قد خضع واستسلم .

لكن الشاعر يقلب المعادلة في موضوع الانحناء ، حيث أنه لا ينحني للإشارة وتتم اللامباشرة في هذا المقطع عن طريق إبداع المع نى الذي أحدثه الطبق بين كلمتي (ينفي ≠ لا ينفي) ، والإشارة تلويح بشيء يفهم منه المراد أو المقصود.

ويبرر الشاعر سبب انحنائه ، لأنه إنسان مستقيم ، ترعرع بين أحضان أمه وقد غمرت ه بحبها

وتتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في كلمة (مستقيم) ، كناية عن الإعتدال ، فهو مستو في أخلاقه معتدل وقد دل على ذلك الفعل (ينحني) .

كيف لا ؟ وقد سقته أمه حليبا ، والملاحظ أن الشاعر قد استعمل كلمته (سقته) بدلا من أرضعته .

لقد استعمل الشاعر كلمة سقايات ومفردها سقاية ، والسقاية : موضع السقي ويواصل الشاعر تصويره للواقع عبر سلسلة من العلامات في شكل حكاية يسردها يحكي عن أمه التي سقته حليبا ويحكي قصته (ذئبة) لم يأته الد ور بعد ليرضع

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير، مصدر سابق ص44.

منها:ولم يأته الدور بعد ليرضع من (ذئبة) أكلت بعض أجداده قبل خمسين عاما[1] ويتم نقل المعنى في كلمة ذئبة ، على سبيل الكناية ، كناية عن خبث ، والدهاء الذي لم يرضع منه الش اعر والذئب حيوان معروف من الفصيلة الكلبية ويسمى : كلب البر. لقد أكلت الذئبة بعض أجداده قبل خمسين سنة ، فكيف له أن يقترب منها أو أن يرضع حليبها ، ويمتص ثديها ما يزال القارئ في هذه المرحلة من القراءة الأولية يترقب الدلالة ، فلم يفهم بعد قصد خطاب الشاعر من خلال توظيفه لكلمات مثل (ذئبة) ، زأن الذئبة لم تعطه حقه (الحق في السكن) ، سكن لائق ، مناسب ، ملائم ، ولم يقف الشاعر عند هذا الحد ، فلقد كلمته الذئبة .

ومما جاء في خطابه :

ولم يأته الدور بعد ليرضع من (ذئبة)

أكلت بعض أجداده قبل خمسين عاما

ولم تعطه الحق في سكن لائق ثم قالت له :

كل شيء على مايرام ...[2]

ويمكن من خلال هذا المقطع توظيف الكلمتين (الأم ≠ الذئبة) في شكل طباق ، يتم من خلاله إبداع المعنى لما شكله من مفهوم معاكس ما بين الأم وما تقدمه لابنها من رعاية وحنان وحب أما الذئبة فعادة ما تأكل أبناءها.

أضف إلى ذلك أن الذئبة تعكس قيم الشر ، والمتمثلة في المكر ، وفي نفس الوقت تقول :

كل شيء على ما يرام ...[3]

في المقطع الموالي يفتح الشاعر الباب ، وأي باب ؟ هل هو باب بيئة ؟

وعادة ما يفتح الإنسان الباب حينما يكون في بيته (صاحب البيت) ، غير أن الشاعر يفتح الباب حقيقة ، يفتح باب الحلم .

يحلم لو كان تاجرا في سوقها ، والهاء ضمير متصل دلت على الذئبة .

---

[1] ينظر :عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير،مصدر سابق، ص 44.
[2] ينظر :المصدر نفسه، ص44.
[3] ينظر : عبد القادررابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق، ص44.

يحلم الشاعر لو كان في سوقها مقاولا ، يقاول في كل شيء ، ولم يكتف بذلك حتى أن مملكة الشمل لم تسلم منه .

ولقد اخت ار الشاعر هذا الطريق لكي يصل الى سر المغاوير ، والمغاوير جمع مغوار (صيغة مبالغة من غار) .

وكلمة مغوا ر في المعاجم بمعنى شجاع ومقاتل . والمغوار كثير الغارات ومما جاء في خطاب الشاعر :

افتح الباب

في غفلة من خطاي

وأحلم لو أنني كنت في سوقها تاجرا (قافزا) فوق أزمنة الأشقياء وقحط المراحل

أبنى صنوفا من الحب للتأتبين (أقاول) في كل شيء وأحثوا من الكنز

أنهب من مملكات (الرمال)

وأفتح سر المغاوير في الطابق الألف

من برج هذا الزجاج الذي كنت شيدته من دماء اليتامى وأرصدة الشهداء [1]...

وفي هذا المقطع تحريف للواقع وما دل على ذلك كلمة (أحلم) ، وسوقها (سوق الذئبة) . يجعلنا الشاعر أمام خرافة ، ليستنتج القارئ بأن الوصف غير حقيقي ، بل إن الشاعر يحلم بأن يكون في سوقها تاجرا (قافزا) لا تاجرا شقيا في زمن الأشقياء وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى في كلمة (قافزا) ، كناية عن الانتقال واجتياز مرحلة ، كما تتم اللامباشرة الدلالية أيضا في كلمة (قحط) كناية عن الجذب ، والجفاف والاحتباس ، كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى في كلمة الشهداء ، كناية عن التضحية والنضال ، والشهيد في المعاجم : من قبل في سبيل الله .

بعد هذا المشهد يستأنف الشاعر خطابا جديدا يقول فيه :

فـ (تقبضني) غصة .

ثم ينبت في داخلي

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير،مصدر سابق ، ص 45.

شجر من نزيف الكلام

أرتب بعض الجذاذت

في أسفل الدرج

أكتب بيتا حزينا

وأكنز هذا الضياء

لأنشره في صدى ملتقى قادم

ثم أحرس قلبي من سقطة

تتنكر للأصدقاء

وأرسل بارودتين لـ(عمري)

عبر البريد

وفي أسفل النص

أترك بئر الكنايات مملوءة

للزهور التي لم تذق بعد طعم الغرام ...[1]

بعد حلم انتشله الى سوقها ، وبعد إشارات دلالية متذبذبة المعنى (تاجر ، مقا ول ، أنهب ، اليتامى ، دماء ، الشهداء ...) يستأنف الشاعر خطابه مستعملا الفاء الاستئنافية :

فـ (تقبضني) غصة[2] .

وغصة بفتح العين ، غير مألوفة في المعاجم لكن : غصة بضم الغين : بمعنى الألم والحزن والغم الشديد المتواصل.

وهي كذلك : ما اعترض في حلق الإنسان من طعام أو شراب .

ثم ينبت في داخله (الشاعر) شجر من نزيف الكلام .

ولعل القارئ الآن يتذكر أن الشاعر قد كرر العنوان في هذا المقطع :

فـ (تقبضني) غصة

ثم ينبت في داخلي

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير، مصدر سابق ، ص45-46.
[2] ينظر : المصدر نفسه ، ص45-46.

شجر من نزيف الكلام ...[1]

لقد شبه الشاعر داخله بالأرض ، حذف الأرض ، وجاء بما تحاول عليها من خلال كلمة (ينبت) ومن خلال هذا المقطع يلمس القارئ سردته ، حيث يمسك الشاعر بعض من أوراقه في إشارة منه الى طاولة في قوله (أسفل الدرج) ليكتب بيتا حزينا، وقد أشار إلى الوريقات الصغيرة بكلمة جذاذات وجذاذات في المعاجم : وريقات صغيرة تقيد بها المعلومات للإحتفاظ بها لمراجعتها .

ومن خلال كلمة (نزيف) التي ذكرها الشاعر في المقطع السابق :

ثم ينبت في داخلي

شجر من نزيف الكلام ...[2]

تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى من خلال الكلمة (نزيف) على سبيل الكناية (كناية عن الغزارة) ، غزارة الكلام .

يكتب الشاعر بيتا حزينا ، وكلمة بيت كعلامة قد نابت عن علامة أخرى وهي الشعر وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية وهي الشعر عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية من خلال كلمة بيت (كناية عن الشعر).

إن هذا البيت في وصف الشاعر بمثابة ضياء بالنسبة إليه ، حيث (يكتره):

وأكنز هذا الضياء [3].

وفي كلمة ضياء نقل المعنى على سبيل الكناية (كناية عن الإشراق) ، حيث أن البيت الحزين يعتبر بمثابة إشراف ، وقد أ نار حياته الحزينة ، فهو يكنز هذا البيت الحزين ، ويحتفظ به لكي ينتشره في ملتقى خاص بالشعر ، لكنه يحرس قلبه من سقطة تتنكر للأصدقاء .

للزهور التي لم تذق بعد طعم الغرام ...[4]

---

[1] ينظر : المصدر نفسه ، ص45.
[2] ينظر: عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق، ص45.
[3] ينظر:المصدر نفسه، ص46.
[4] ينظر : عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق، ص45-46.

بعد حلم انتشله إلى سوقها وبعد إشارات دلالية متذبذبة المعنى (تاجرا ، مقاولا ، أنهب ، اليتامى ، دماء ، الشهداء)،ويستأنف الشاعر خطابه مستعملا الفاء الاستئنافية :(وتقبضني غصّة).

وغصّة بفتح الغين ، غير مألوفة في المعاجم ،لكن غصة ، بضم الغين ،سكرة ،الغصة،وتأتي الغصة بمعنى الألم ، والحزن والغم الشديد المتواصل .وهي كذلك ، ما اعترض في حلق الإنسان من طعام أو شراب نثم ينبت في داخله شجر من نزيف الكلام .

ولعلّ القارئ الآن يتذكر أن الشاعر قد كرر العنوان في هذا المقطع :

فـ (تقبضني) غصة

ثم ينبت في داخلي

(شجر من نزيف الكلام ...)[1]

وانقبض في المعاجم خلاف البسط يصف الشاعر حالته فهو كالمغشي عليه من الموت في حالة غم والقبضة تكون إلا بجمع الكف كله .

ويتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عبر ثقل المعنى على سبيل الكناية في عجلة ، غضبة ، كتابة عن الحزن والغم .

كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة المكنية في قوله (بئر الكنايات) حيث شبه الكنايات بالماء ، وقد حذف الماء وجاء بما يدل عليه وهو البئر .

يترك الشاعر بئر الكنايات مملوءة للزهور والزهور كلمة من خلالها يتم نقل المعنى على سبيل الكناية (كناية عن النساء) ، الفتيات اللواتي لا يعرفن معنى الغرام .

يقول الشاعر :

أترك بئر الكنايات مملوءة للزهور

التي لم تذق بعد طعم الغرام ...[2]

[1] ينظر : المصدر نفسه، ص46.

[2] ينظر :عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق ، ص45.

ويواصل الشاعر سرد واقعه المحزون ، فهو شديد التحمل ، فقد يتحمل حزنه لسنوات عديدة لكنه سرعان ما ينسى همه حينما يتعلق الأمر بوطنه الجزائر حينما يسمع الهتافات تتعالى في الشارع باسم الجزائر :

قد أنام على شفة الجرح خمسين عاما ولكنّني

عندما يهتف الجمع

في الشارع المستقيم :

(viva l'algérie)

أستفيق على غرّة

و(يشوّك لحمي)

أهتف في الشارع المستقيم :

(viva l'algérie)[1]

ومن خلال هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الاستعارة المكنية في قوله :

(أنام على شفة الجرح)[2].

حيث شبه شفة الجرح بالوسادة وقد حذف الوسادة وأتى بما يدل عليها من خلال كلمة (أنام) ،ويصحّ أن تقول أنام على وسادتي، كما يتم نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة (يهتف) ، حيث نابت هذه العلامة عن علامة أخرى وهي (الصوت المرتفع) ،أو الصوت العالي الدال على تمجيد أو استنكار ، وهنا يرتبط الأمر بتمجيد الوطن ،لكن سرعان ما ينكسر الشاعر وتنطفئ شم عة الانتصار والفرح فيعود حزينا كما كان :

ثم أخرج من نشوة الانتصار

حزينا

كما كنت

قبل اعوجاج النظام ...[1]

[1] ينظر : المصدر نفسه، ص47.
[2] ينظر : المصدر نفسه، ص47.

ويتم ابداع المعنى في هذا المقطع عن طريق الطباق الذي يندرج في إطار نهج محاكاة الواقع من خلال الكلمتي (المستقيم ≠ اعوجاج) وفي المقطع الموالي ينفي الشاعر عن نفسه بعض الصفات مستعملا أداة النفي (لا) (لا أدعي ، لا أرتمي ...) ، فهو شخص واقعي يعيش الواقع لا الخيال :

لا أزكّي هيامات نفسي

فالنّفس أمارة بالنصوص

و لاأدّعي الحرف في مستطيل التمني ...[2]

وتتم اللامباشرة في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى في الكتابة ، من خلال كلمة (حرف) ، حيث نابت هذه العلامة عن علامة أخرى وهي الكتابة .

كما ينفي الشاعر عن نفسه صفة التهور ، والمتهور من يتصرف أو يتكلم دون تفكير وروية ، وهو إنسان مندفع بدون تصور للعاقبة :

ولا أرتمي في حقول ملغمة بالبهاء [3].

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى في كلمة (ملغمة) ، حيث نابت هذه العلامة عن علامة أخرى وهي الخطر أو الخطورة ، أيضا تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في كلمة (بهاء) ، حيث نابت هذه العلامة عن علامة أخرى وهي الجمال أو الحسن .

يعود الشاعر مرة أخرى ليصرح بموضوع الكتابة بعدما أشار له سابقا (بالحرف):

و لا أدعي الحرف في مستطيل التمني [4]

يوضح الشاعر من خلال هذا المقطع مقامه في ممارسة الكتابة ، فقد بدأ الكتابة قبل أولئك الذين يدعون أن لهم السبق وقد سماهم (الأدعياء) وبما أن الكتابة تجربة مغامرة فقد صبر الشاعر وكابد واقتحم هذا المجال الواسع :

وأحسب أني بدأت الكتابة

قبل العديد من الأدعياء

---

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير،مصدر سابق ص47.
[2] ينظر : المصدر نفسه،ص48.
[3] ينظر :عبد القادر رابحي،أرى شجرا يسير،مصدر سابق، ص48.
[4] ينظر : المصدرنفسه،ص48.

وكابدت

صابرت

غامرت

جبت (الكهوف المضيئة)[1]

لقد طاف الشاعر وتجول فيها ومن خلال كلمة (جبت) تتم اللامبا شرة الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الكتابة حيث تنوب العلامة (جبت) عن علامة أخرى وهي (التنقل) أو كثرة التنقل أو الترحال .

وجاب البلاد : بمعنى طافها وقطعها ،ويواصل الشاعر سرد محطات من حياته وتجربته مع الكتابة في شكل سردية ، حيث الطريق طويل ، وهو بمفرده في غربة يتحدث وحده وقد خاض المراكب ، والمركب في المعاجم ما يركب عليه في البر والبحر ،وكلمة خاضه : بمعنى دخله ومشى فيه ، وتوغل والملاحظ أن الشاعر لم يقل ركبت المركبة بل استعمل كلمة : خضت ليقدم صورة أعمق عن تجربته الكتابية.،كما يصف الشاعر المركبات ، فهي مزدانة بغبار الظنون ، وكلمة مزدانة في المعاجم تدل على الحسن والجمال ، والزخرفة والزينة . ولكن كيف للمراكب أن تكون مزدانة بغبار الظنون ؟

فالغبار مادة من تراب أو رماد ، والظنون من الظن بمعنى الشك .

يقول الشاعر :

أبحث في النص عن عشبة الخلود

تحدثت وحدي عن غربتي

في الطريق الطويلة

خضت المراكب مزدانة بغبار الظنون[2].

وتتم اللامباشرة في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة خضت حيث نابت العلامة عن علامة أخرى وهي (التوغل) .

كما تتم اللامباشرة أيضا في قوله :

[1] ينظر: المصدر نفسه، ص48.

[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير، مصدر سابق ص48.

خضت المراكب مزدانة بغبار الظنون

وفي هذا المقطع يتم تعريف المعنى لما يحمله من التباس وتناقض مما يشكل الفهم عند القارئ ، فقد مزج الشاعر بين كلمتي مزدانة والغبار . جمع بين الغبار والجمال في مفهوم عكسي .

فالغبار يشوه الشيء الجميل (المراكب المزدانة) ويواصل الشاعر سرد الأحداث حيث يسافر في زبد الأمنيات .

وتتم اللامباشرة في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة المكنية حيث يشبه زيد الأمنيات بالمركبة التي يسافر على متنها المسافر ، وقد جاء بما يدل عليها من خلال كلمة (سافرت) .

كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى على سبيل الاستعارة مكنية في قوله : (بعت وحدي التفاعيل)،حيث يشبه التفاعيل بالسلعة التي تباع ، وقد حذف السلعة وجاء بما يدل عليها من خلال كلمة (بعت) :

بعت وحدي التفاعيل [1]

في جنبات الطريق السريع

ورابطت تحت الجسور

وفوق الجليد

وفي هامش المتن حررت نصي من سطوة اليأس لم أنتبه للشروط التي تنخر الحرف في الجاحظية

والاختلاف [2]

لقد باع الشاعر التفاعيل وتاجر فيها ، باعها في نواحي الطريق السريع ، وفي جنابته، وقد أقام تحت الجسور ورابط ، ولم يغادر ، وفوق الجليد أيضا .

وتتم اللامباشرة الدلالية عن طريق إبداع المعنى من خلال الطباق في كلمتي (تحت ≠فوق).

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجلرا يسير،مصدر سابق ص50.
[2] ينظر : المصدر نفسه،ص50.

لقد ضحى الشاعر بعمره ، بحياته ووقته من أجل ماذا ؟ من أجل نصه ، لكي يخرجه من دائرة اليأس ، ويحرره من قبضة اليأس ومن سطوته ،والسطو في المعاجم بمعنى الاستيلاء .

لقد حرر الشاعر نصه في حاشية المتن أو حاشية الكتاب ، حرره من امتداد اليأس ومن القنوط ، ومن الإستسلام ، ولم ينتبه للشروط التي تنخر الحرف في الجاحظية وكلمة جمع شرط والشرط ما يوضع ليلتزم به في بيع أو نحوه ، أما كلمة تنخر فالمقصود بها في هذا السياق تثقب .

أما (الجاحظية) فهي إشارة إلى فرقة من المتكلمين المعتزلة ينسبون إلى الجاحظ أما كلمة (الإختلاف) فدلالة على عدم الإتفاق .

ونقول : اختلف الشيئان : لم يتفقا ،في المقطع الموالي يصور الشاعر واقعا مرا ، سنوات عجاف .

ولم أترقب من جيوب السلاطين

طبع احتمالات قلبي

في (سنة) أغدقت بالفتات على الشعراء

وأعرف أن السلاطين تذهب والنص يبقى ...[1]

وتتم اللامباشرة في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى في قوله :

ولم أرتقب من جنوب السلاطين [2].

وأرتقب بمعنى : أنتظر الشيء وأتوقعه وهو لم يرتقب من جيوب السلاطين ؟ ، وهذا مجاز والأصل أن يكون الإنتظار للسلاطين الذين يمدون من جيوبهم .

كما تتم اللامباشرة عن طريق تحريف المعنى من خلال الإلتباس في قوله :

(في سنة أغدقت بالفتات على الشعراء)[3]

حيث جمع الشاعر بين كلمتين متناقضتين في المعنى (أغدقت/ بالفتات).

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير، مصدر سابق ص51.
[2] ينظر : المصدر نفسه ص51.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص51.

فأغدقت تدل على العطاء والخصب ، والمطر ... أما الفتات فهو دال على الفضلة ، أو فضلات الطعام ، وقد أحدث هذا التناقض والإلتباس خللا في بنية الفهم . حيث اصطدم بكلمة الفتات التي وردت بعد كلمة (أغدقت) ، ظنا منه بأن هذه الكلمة ربما ستدل على الخير أو العطاء .

لقد وظف الشاعر كلمة (أغدقت) الدالة على الخير بينما أردفها بكلمة (فتات) التي أحدثت التباسا وتناقضا في فهم المعنى .

إن الشاعر وفي للنص لذلك لم يرتقب أي أحد لكي يطبع احتمالات قلبه .فهو يعرف حق المعرفة ، بل متيقن بأن السلاطين تذهب ، أما النص فباق كنجم في السماء :

وأعرف أن السلاطين تذهب

والنص يبقى

ثرى ثابتا ...[1]

يبقى النص شامخا ينبغ يتدفق منه الماء العذب كعين سريعة الجريان :

يتصاعد من كنهة سلسبيل المدى مثلما يتصاعد لؤلؤ هذا الهواء المزبد في صخرة من رقيق المدام ...[2]

إنه نص يتدفق من جوهره (كنهه) سلسبيل المدى ، وسلسبيل كلمة مألوفة في المعاجم وقد ذكرت في القرآن الكريم .

وسلسبيل إثم عين في الجنة ، وهي وصف لكل عين عذبة سريعة الجريان .

أما المدى : فهو المسافة .

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق تحريف المعنى في الإلتباس حيث جمع بين كلمتين (سلسبيل / المدى).

لقد جمع الشاعر بين دلالتين مختلفتين ما أدى إلى التباس الفهم لدى القارئ

فالسلسبيل وصف لكل عين عذبة سريعة الجريان ، أما المدى فكلمة تدل على المسافة .

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، مصدر سابق ص51.
[2] ينظر : المصدر نفسه ص51.

كما تتم للامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى عن طريق التشبيه التمثيلي حيث يشبه صورة بصورة أخرى (يتصاعد من جوهر النص سلسبيل المدى مثلما يتصاعد الهواء الذي تتنفسه لؤلؤا مزبدا .

واللؤلؤ : الدر ، ينشأ في الصدف في بعض البحار .

أما كلمة المزبد : فتدل على الرغوة ، فقولك أزبد البحر : بمعنى أخرج الرغوة .

يقول الشاعر :

في صفرة من رقيق المدام [1]

والصفرة كلمة تدل على اللون الأصفر كالذهب أو النحاس ، وصفرة الوجه شحوبه ، أما المدام : فهو المطر الدائم .

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة (المدام) حيث نابت العلامة عن علامة أخرى وهي (المطر الدائم).

ويواصل الشاعر سرد تفاصيل من حياته حيث يشوقنا عند مرحلة من نضاله وثورته، حيث تحدث عن كل التفاصيل المرتبطة بصعوده إلى قمة الونشريس والونشريس رمزية للنض ال ، مرتبطة بتاريخ الثورة الجزائرية .

لم يبق الشاعر غير جرحه ويبدو و من خلاله كلمة (جرحي) أن الجرح مقدس عند الشاعر طالما أنه مرتبط بثورته : ولم يبق لي غير جرحي دليلا على ثورتي ذات يوم ...[2]

كما أن الشاعر يعيش صراعا داخليا يسكنه بعض من الشك يؤرقه لسنوات ليعلن له في آخر المطاف ويقنعه بأن الكتابة قفزة في الظلام :

قلت كل الذي عشته

في الصعود إلى قمة الونشريس

وسالت حروفي دما نيئا في متون البياض

ولم يبق لي غير جرحي دليلا على ثورتي ذات يوم

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، مصدر سابق ص51.

[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ، مصدر سابق ص52.

وبعضا من الشك في داخلي

يتربص بي

بين عمر

وعمر

ويظهر لي كالحقيقة

في أول الحلم

يعلن أن :

الكتابة ياصاحبي

قفزة في الظلام [1]

ومن خلال هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الإستعارة المكنية في قوله :

وسالت حروفي دما نيئا في متون البياض [2]

لقد شبه الشاعر الحروف بالماء الذي يسيل ، حيث حذف كلمة (الماء) وجاء بما يدل عليها من خلال كلمة (سالت) ، كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق الكناية في كلمة (جرحي) ، حيث نابت هذه العلامة عن علامة أخرى وهي (الألم) .

فالإنسان حينما يجرح في جسمه يصاب بشق أو شقوق .

كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في كلمة (ثورة) ، حيث نابت هذه العلامة عن علامة أخرى وهي (التغيير) ، تغيير في الأوضاع ، في حياة الشاعر ، كما تدل كلمة الثورة على الانتفاضة والتمرد.

يعرف الشاعر الكتابة بأنها قفزة في الظلام ، والظلام ذهاب النور وانعدام الضوء وسواد الليل .

لكن الشاعر يهتدي بالثرى ، والثرى : الأرض ؛ الشاعر يعرف طريقه ، فقد وجده وعرفه عن تبصر ، يعرف طريقه بالأرض ، بترابها كلما ضاق به الموطن .

والموطن كل مكان أقام به الإنسنا الأمر . وعن أي موطن يتحدث الشاعر ؟

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، مصدر سابق ص52.
[2] ينظر : المصدر نفسه ص52.

إنه موطن طائر ، كلما رمته الحروف إلى القاع بل إلى أسفله وجد نفسه في ظلمة وبذكر الشاعر لكلمة (ظلمة) يتذكر القارئ تعريف الشاعر للكتابة بأنها (قفزة في الظلام).

أهتدي بالثرى

بتراب الثرى

كلما ضاق بي موطن طائر

ورمتني الحروف إلى القاع

في أسفل القاع

في فجوة

في سراديب

في ظلمة

في غبار [1]

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى من خلال الإستعارة المكنية في قوله (ورمتني الحروف).

فالحروف لا ترمي بل الإنسان ، وقد حذف الإنسان وجاء بما يدل عليه من خلال الفعل (رمتني) ، كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية ، حيث تنوب العلامة (سراديب) عن علامة أخرى وهي (المكان الضيق).

والسرادب في المعاجم ؛ مكان ضيق يدخل فيه وهو نفق تحت الأرض .

ثم يعود بنا الشاعر إلى مرحلة طفولته ، كما كان طفلا : يحبو ويتمرغ ، وحيث كان يلعب بالتراب سيتمم هذا الصعيد ، والتراب صعيد طيب يتيمم به .

ومن خلال القراءة الإسترجاعية التأويلية نكتشف بأن الشاعر واحد مثل جميع البشر يحب : (وينحاز للحب قلبي)[2].

كما أنه الشاعر حساس لدرجة كبيرة ، فهو يدقق في كل شيء ، ويذكرنا هذا الخطاب بالشعراء الرومانسيين ، كالشابي الذي يقول :

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، مصدر سابق ص53.
[2] ينظر : المصدر نفسه ص52.

والشقي الشقي من كان مثلي

في حساسيتي ورقة نفسي [1]

أما الشاعر عبد القادر رابحي فيقول :

أنا واحد مثل هذا الجميع

يرى وجهه في مرايا يديه

ويقرأه وجهه في تجاعيد أشعاره .[2]

لقد لعب الحب دورا كبيرا في حياة الشاعر ، حيث صقل شخصيته ، وموهبته ، وجعله قويا لا ينحني سوى للرياح:

أنا واحد

ينحني للرياح

ولا ينحني للإشارة

مثل الجميع

أنى مستقيما كما جاء

من رحم الحب في أمه

وسقايات هذا الحليب ...[3]

وفي هذا المقطع يتناص الشاعر مع قول الشاعر علي الجارم في إشارة منه لعنترة بن شداد ودور الحب في تكوين شخصيته كفارس ، وبطل في ميدان المعارك ، حيث أن الحب ألبسه المروءة في سن الشباب .

يقول الشاعر علي الجارم :

الحب ألبسه المروءة يافعا

وأعده للمكرمات غلاما

لولاه ما أضحى وليد زبيبة

يوم التلاقي سيدا مقداما

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، مصدر سابق ص43.
[2] ينظر : المصدر نفسه ص43.
[3] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، شعر ، منشورات ليجوند ، مصدر سابق ص44.

ولما رمى في الجحفلتين بصدره

لا يتقي سيفا ولا صمصاما [1]

لقد ذاق الشاعر الحب وقد أشار لذلك بقوله : (رحم الحب) ، وقد أشار لحليب أمه والأم في المعاجم : الأرض .

ثم يشير الشاعر إلى الذبة ، ليجعل القارئ عالقا بين معنيين مختلفين . ولحد الآن لا يعرف القارئ هل الأم الحقيقية أم هي الأرض ؟ كما أن توظيفه لكلمة (ذئبة) جعل المعنى يمتنع عن القار ئ في ضبابية حيث يصعب الفهم والتفسير .

ويبالغ الشاعر حينما يأتي بكلمة (ذئبة) ولم يأته الدور بعد ليرضع من (ذئبة)[2] . وقد وضع الكلمة (ذئبة) ما بين قوسين . وهذا مؤشر على أهميته هذه الكلمة في انبعاث حلقة المعنى ، حيث يتبين أن هذا الوصف غير حقيقي .

وقد اتضحت الصورة من خلال إشارته إلى السكن ، وحقه في السكن كغيره من البشر ، فهو لم ينصف في حقا السكن والسبب هو وجود (الذئبة) في مدينته حيث يسكن ؛ وقد أطلق عليها وصف الذئبة لمكرها وخداعها ، فهي لم توفي بوعدها تجاهه ، ولم تمنحه سكنا لائقا يحتويه :

ولم تعطه الحق في سكن لائق

ثم قالت له :

كل شيء على ما يرام ...[3]

القراءة الإسترجاعية للقصيدة

(شجر من نزيف الكلام)[4]

يحين الوقت لقراءة ثانية ، لتفسير ثان ، لقراءة استرجاعية (rétroactive) ، لذلك على القارئ أن يتجاوز عقبة المحاكاة ليذكر بأن الصاحب الذي زج به في (متاه

[1] ينظر : موسوعة روائع الشعر العربي ، روائر الشعر المعاصر، جمع وإعداد أنس بريوي وحسان الطيبي، دار المعرفة، بيروت، لبنان ، ط1 2005 ، ص236 (قصيدة الحب)

[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، شعر ، منشورات ليجوند ، مصدر سابق ص44.

[3] ينظر : المصدر نفسه ص 44.

[4] ينظر : المصدر نفسه ص 44.

اليقين) ليس له وجود في الواقع ، وإنما هو وصف مزيف لجأ إليه الشاعر ليوهم قارئه .

فالشاعر قبل أن يكون شاعرا إنسان ، لكنه هنا غير ذلك الوصف الذي يحدد نمط الجنس أو صنفه ، فهو طيب القلب .

وتحملني نيتي فوق غيم الحنين

وينحاز للحب قلبي

يركض في مستطيل براءته [1]

للحب حض ور في حياة الشاعر فهو مثل الجميع ، واحد منهم ، يحب ، لكن الشاعر قد أشار إلى حب آخر :

وينحاز للحب قلبي

يركض في مستطيل براءته [2]

هكذا يصور الشاعر حبه كحب الطفل لأمه :

مثلما يركض الطفل بين يدي أمه[3] ، يكرر الشاعر في جميع مقاطع القصيدة قوله :

(أنا واحد فقط)

أنا واحد مثل هذا الجميع [4].فهو كغيره من البشر يعرف الحب ، لكنه يحب بصفائية ، بنية صافية ، وفي جميع الأحوال ، الشاعر إنسان يشعر بما يشعر به غيره من ألم أو فرح ، فهو واحد من هذا الزحام من الناس ، وقد علمته تجربة الحب بأن لا يخضع و لا ينحني لغيره من الخلق .

لقد منحه الحب قوة في الحياة :

أنا واحد

ينحني للرياح

ولا ينحني للإشارة

مثل الجميع

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، شعر ، منشورات ليجوند ، مصدر سابق ص42.
[2] ينظر : المصدر نفسه ص 42.
[3] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، شعر ، منشورات ليجوند ، مصدر سابق ص44.
[4] ينظر : المصدر نفسه ص 42.

أتى مستقيما كما جاء

من رحم الحب في أمه

وسقايات هذا الحليب .[1]

لقد طال انتظار الشاعر ، ونفذ صبره دون جدوى ، فقد حرم من سكن لائق ، حرمته ولايته حيث كان يسكن لكن كلمة (ولاية) لم ترد في المتن ، وقد وظف الشاعر كلمات أخرى للإشارة إلى مقصوده مثل كلمة (ذئبة) ليعلم القارئ الآن بأن هذه الكلمة ما هي إلا وصف مزيف (غير حقيقي) ، فهو يقصد بالذئبة مدينته أو ولايته التي يسكن فيها والتي خدعته في حقه بعدما انتظر دوره :

ولم تعطه الحق في سكن لائق [2]

إن خيبة أمل الشاعر جعلته ينكسر ، فقد رفض واقعه المعاش على ما هو عليه من حال كشاعر ، كأستاذ جامعي .

لقد فتح الشاعر باب الحلم ، وتمنى لو كان في سوق مدينته تاجرا ليتحسن وضعه المادي ويتجاوز المرحلة الصعبة التي عبر عنها من خلال كلمة (قحط) ، وتدل هذه الكلمة على الجدب ، والجفاف والجفاء :

أفتح الباب

في غفلة من خطاي

وأحلم لو أنني كنت في سوقها تاجرا

(قافزا) فوق أزمنة الأشقياء

وقحط المراحل [3]

وقد تمنى الشاعر لو كان مقاولا ولا يقاول في كل شيء . والمقاول عادة ما يلتزم بالقيام بأعمال (يتعهد) ، نظير مال معلوم ، ونشاط المقاول هو نشاط تجاري .

يقول الشاعر :

أقاول في كل شيء [1]

---

[1] ينظر : المصدر نفسه ص 42.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، شعر ، منشورات ليجوند ، مصدر سابق ص44.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص44-45.

حتى أنه قد ذكر الكنوز :

أجثو من الكنز [2]

ويتمنى الشاعر لو كان مادعا ماكرا كمدينته (الذئبة) ، لكي (ينهب) ، يأخذ قهرا ، ويسلب بالخداع والغش من كل الخيرات الموجودة في مدينته :

أنهب من مملكات (الرمال) [3]

يتمنى الشاعر أن يكون كذلك لكي يصل إلى سر أولئك في (الطابق الألف) الذين سمام بالمغاوير لكثرة نهبهم للثروات ، وكثرة غاراتهم عليها وسرعان ما يعود الشاعر لواقعه المنكسر ، المشلول ليكتب على بعض الوريقات أحزانه .

هكذا هم الشعراء يترجمون أحزاناهم عن طريق الكتابة ، وكأن الكتابة دواء أو علاج.

إن الكتابة عند الشاعر رابحي عبد القادر في مرحلة القحط – بمثابة ضياء (يكنزه) ويحافظ عليه .

الشاعر يسرد تجربة اليأس في مسار الكتابة وعادة ما تسمى بمرحلة الإنكسار واليأس ؛ لقد استسلم الشاعر واصدم بواقع قاس وها هو مصدوم ، يسيطر عليه مرض الخيبة والإيمان باللاجدوى ، فماذا يعمل بالشعر ؟! مما أدى به إلى دخول نفق مظلم عنوانه اليأس والإحباط والحيرة وبالرغم من تلك المعاناة فالشاعر مخلص لوطنه ، وبخاصة حينما تعلو رايات الهتاف المتعلقة بالوطن (الجزائر) (Viva L'Algérie) لدرجة أن لحمه يشوك من شدة وطنيته الدفاقة ، لكنه بعد هذا الحماس يرجع إلى واقعه ، إلى بيته حزينا ، وكأنه قد عاش نشوة وانتهى الأمر، ليخيم اليأس على حياته فيسكن الزمان والمكان :

ولكنني

عندما يهتف الجمع

في الشارع المستقيم

---

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، شعر ، منشورات ليجوند ، مصدر سابق ص44.

[2] ينظر : المصدر نفسه ص 45.

[3] ينظر : المصدر نفسه ص 45.

(Viva L'Algérie)

أستفيق على غرة

و (يشوك لحمي)

أهتف في الشارع المستقيم :

(Viva L'Algérie)

ثم أخرج من نشوة الإنتصار حزينا

نلمس استطرادا في المواضيع التي يحاول الشاعر أن يقربها من القارئ وإشراكه فيها ومن هذه المواضيع : الكتابة وجرحها ، فمن خلال تعبير الشاعر الكتابة ليست وظيفة ، الكتابة جرح عميق ، حيث أن الشاعر قد جاب الكهوف المضيئة يبحث عن سر النص الذي يقدمه لقارئه ، يبحث في النص عن عشبة للخلود .

الشاعر يجول في عمق النص ، وفي فلسفة النص ليقدم نصا يبقى شامخا خالدا بعده كما يقول عبد الملك مرتاض في كتابه نظرية النص الأدبي : (نحن نرحل ، والنص يبقى).[1]

يقول الش اعر :

ولا أدعي الحرف في مستطيل التمني

و لا في مربع سر الوظيفة

لا أرتمي في حقول ملغمة بالبهاء

وأحسب أني بدأت الكتابة

قبل العديد من الأدعياء

وكابدت

جبت الكهوف المضيئة

أبحث في النص عن عشبة للخلود ...[2]

الشاعر يغامر بمفرده محاولا تحرير النص من سلطة اليأس وسيطرته :

وسافرت في زبد الأمنيات

[1] ينظر ؛ عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي ، در هما الجزائر 2007، ص3 . (إستهلال)
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص49.

وفي هامش المتن حررت نصي من سطوة اليأس [1]

لقد كابد الشاعر وعانى وحده وخاض تجربة تحرير النص من يأسه الضارب في الأعماق ، لكنه لم ينتظر الدعم من أحد ، ويذكر الشاعر السلاطين (أصحاب السلطة والأمر في مدينته) . لم ينتظر من أحدهم طبع كتابه والسبب إيمانه الجازم بأن هؤلاء يذهبون والنص يبقى كنجم ساطع في السماء .

لقد مر الشاعر في حياته بأزمات عديدة وجراحات قد عبر عنها في ديوانه : (الصعود إلى قمة الونشريس)[2].

وفي إشارة الشاعر للكهوف المضيئة تلميح لديوان الشاعر الجزائري محمد عبد القادر السائحي الذي يستحضره الشاعر ، ولكنه غائب هناك يدل على تجربة الشاعر عبد القادر السائحي العميقة .

إن الشاعر عبد القادر رابحي ، جوال ، قراء لتجارب إبداعية ، فبالرغم من أحزانه وإمتداد اليأس على تجربته الشعرية إلا أنه يبحث للقارئ عن نص مثالي فهو يراعي ذوق القارئ ويحاول أن ينتج له نصا وفق ذوقه لذلك يبحث الشاعر عن سر لخلود هذا النص .

ومن خلال العنوان يتجلى السيميوزيس عندما نجد الصوت الضائع من خلال التلميح الذي يقوم به العنوان (شجر من نزيف الكلام). حيث نعرف بأن الشاعر قد عاش تجربة صعبة في ميدان الكتابة الشعرية وما دل على ذلك كلمة (نزيف) الدالة على الجرح .

فتصور إنسانا يتكلم وهو ينزف .

أما كلمة الشجراني وظفها الشاعر فربما تدل على تجربته الشعرية التي جعل عنوانها النزيف واليأس والحزن ، بالرغم من قسوة ظروف الشاعر ومعاناته في صمت إلا أنه قد كابد وصابر وغامر وسافر وخاض ورابط...

ورابطت تحت الجسور[1]

[1] ينظر :المصدر نفسه ص 60.

[2] الصعود إلى قمة الونشريس : ديوان شعري للشاعر عبد االقادر رابحي ، وهو عنوان لديوانه الأول وقد نشر متأخرا بالنظر إلى دواوينه اللاحقة.

وكل هذه التضحيات كما يشير في النص هي في سبيل النص . لأن الشاعر مؤمن بقضية الشعر ، مؤمن بقضية النص لأن :

النص يبقى

ثرى ثابتا[2]

ويظهر السيموزيس أيضا حينما نعثر على الصوت الضائع في قول الشاعر :

قلت كل الذي عشته

في الصعود إلى قمة الونشريس[3]

وفي هذا الصوت تلميح ثان للتجربة الشعرية القاسية وكأنها أول تجربة للشاعر حسب تصريحه (قلت كل الذي عشته).

لقد نزف الشاعر كثيرا ، ودفع الثمن جراحا في تجربته الأولى ، لقد ض حى كل ما يملك من تفاصيل حياته والتزم الصرف ، إنها ثورة خاضها الشاعر لم يبق منها سوى جرحه الدال على ثورته وشك يراود تجربته الشعرية في أول مساره بالكتابة ، ليخبره بأن الكتابة قفزة في الظلام .

ومن خلال هذا العنوان يلمح الشاعر لكتاب الأديب الروائي الجزائري مرزاق بقطاش وكأنه يعلن هذا الخطاب مذهبا في الكتابة الشعرية ونحن نعلم أن القفزة في الظلام بمثابة القفز نحو المجهول ، أي أن الكتابة قفز في مجهول.

قصيدة :

أرى شجرا يسيرا

[إلى أمي رحمها الله][4]

إنطلاقا من القرائة الإستشكشافية السطحية تبين لنا أن العنوان ورد في شكل إهداء للمرحومة.

ثم يبدأ الشاعر قصيدته بأسلوب النفي :

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، المصدر نفسه ص 50.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ، المصدر نفسه ص 52.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص51.
[4] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص56.

لاصمت

لاضوضاء

لا أسماء تلهث خلف أسئلة النهار

وكل ما في الأمر :

عاشقة

ولم تفرح بمأتمها

صبي في المتاه

ولم يودع صمت غفوته

طيور

لا تزين ظلها بمراسم الموتى

و لا ترتاح في ما يشبه الوطن المغلف بالورق ...[1]

يوجه الشاعر الإهداء إلى أمه رحمها الله :

[إلى أمي رحمها الله][2]

من خلال الإهداء يتبين للقارئ بأن الشاعر يهدي لأمه هذه القصيدة ، وعنوانها :

أرى شجرا يسيرا [3]

يستعمل الشاعر لغة النفي ، حيث ينفي الصمت ، والضوضاء والأسماء :

لا صمت

لا ضوضاء

لا أسماء تلهث خلف أسئلة النهار [4]

فلا سكوت ، و لا ضوضاء ، والضوضاء كلمة معروفة في المعاجم ، بمعنى الصياح والجلبة ، والضوضاء : أصوات الناس المختلطة .

يقول الشاعر :

لا أسماء تلهث خلف أسئلة النهار [1]

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ؛ أرى شجرا يسير ، المصدر السابق ، ص56.
[2] ينظر :المصدر نفسه ص 56.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص 56.
[4] ينظر : المصدر نفسه ص 56.

ينفي الشاعر وجود أسماء تلهث خلف أسئلة النهار ، والأسماء معروفة في المعاجم وهي ما يعرف به الشيء ويستدل به عليه

أما كلمة تلهث فهي مرتبطة بالكلب عادة والكلب من يلهث خلف الشيئ ، كما تتضمن كلمة تلهث عدة معان فلهث الشخص بمعنى أصابه تعب أو إعيا ء ولهث الرجل باحثا عن لقمة العيش ، بمعنى سعى بجهد حتى تعب .

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى من خلال الإستعارة التصريحية في قوله (أسماء تلهث)[2]

يقول الشاعر :

وكل ما في الأمر

عاشقة

ولم تفرح بمأتمها

صبي في المتاه[3]

بعد صيغة النفي وأسلوب النفي يحاول الشاعر إقحام القارئ في جواب واقعه :

وكل ما في الأمر

عاشقة

ولم تفرح بمأتمها

صبي في المتاه[4]

إن العاشقة هي امرأة تحب ولهانة بحب رجل ، وقد قال الشاعر عاشقة ولم يقل عاشق .

لكن هذه العاشقة لم تفرح بمأتمها :

لم تفرح بمأتمها [5]

[1] ينظر : المصدر نفسه ص 56.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ؛ أرى شجرا يسير ، المصدر السابق ، ص56.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص 56.
[4] ينظر : عبد االقادر رابحي ؛ أرى شجرا يسير ، المصدر السابق ، ص56.
[5] ينظر : المصدر نفسه ص56.

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق إبداع المعنى من خلال التضاد بين الكلمتين (الفرح ، والمأتم) .

فكلمة مأتم دالة على الأحزان بعكس كلمة أفراح . كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق تحريف المعنى لما شكله التضاد من لبس في الفهم ، فهي لم تفرح بمأتمها ، فكيف لإنسان أن يفرح بمأتمه وقد مات؟!

يبدأ الشاعر بالسرد ، ساردا أحداثا مختلفة ، مستطردا من فكرة إلى أخرى فأمه قد ماتت رحمها الله ، ولم تفرح بمأتمها ، أما الصبي ففي المتاه ، والمتاه في المعاجم : الصحراء ، والمتاه موضع النية .

كما تتم اللامباشرة الدلالية في المقطع الأول عن طريق إبداع المعنى من خلال التضاد بين كلمتي (صمت وضو ضاء) ، كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق كلمة (عاشقة) على سبيل الكناية كناية عن أمه رحمها الله ، حيث نابت كلمة عاشقة كعلامة عن علامة أخرى وهي : (أمه) وقد تركته صبيا وحيدا تائها :

صبي في المتاه

ولم يودع صمت غفوته [1]

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع من خلال كلمة (متاه) ، على سبيل الكناية عن التيه والضياع .

هذا الصبي : لم يودع صمت غفوته [2]

وعادة ما يكون الوداع لشخص وليس للصمت وفي هذا الخطاب تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى في قوله : (يودع صمت ...) عن طريق الاستعارة المكنية ، فالوداع لا يكون للصمت بل للشخص ، فقد حذف الشاعر الشخص ، وجاء بما يدل عليه وهو الوداع (يودع) .

أما الغفوة فهي النوم القليل ، وغفا الصبي بمعنى نام قليلا ثم يستطرد الشاعر إلى موضوع الطيور حيث يصفها بأنها حزينة تعيش في طقس الموتى :

طيور

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ؛ أرى شجرا يسير ، المصدر السابق ، ص56.
[2] ينظر : المصدر نفسه ، ص56.

لا تزين ظلها بمراسم الموتى

و لاترتاح في ما يشبه الوطن المخلف بالورق [1]

هذه الطيور حزينة ، لا تشعر بالراحة في هذا المكان

فهي (لا ترتاح في ما يشبه الوطن المخلف بالورق)

هذه الطيور حزينة ، لا تشعر بالراحة في هذا المكان فهي (لا ترتاح في ما يشبه الوطن المغلف بالورق). والطيور عادة ما ترمز للحركة والحياة بعكس كلمة الموتى التي ذكرها الشاعر .

في المقطع الثاني يبدأ الشاعر بالنفي أيضا ، فحزنه كبير لا تأطير له و لا حدود له، ولا يوجد شكل معين للمعنى ، والمعنى ما يدل عليه اللفظ :

لا شكل للمعنى

و لا تأطير للفيض الحزين

وكل ما في الأمر :

أعمدة تنظر للنسق [2]

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى من خلال كلمة (حزين) ، حيث نابت هذه العلامة عن علامة أخرى وهي (الهم) على سبيل الكناية .

وفي المقطع الموالي يستطرف الشاعر مناديا الأرض ، وهنا يقف القارئ في حيرة ، فماذا يقصد الشاعر بكلمة الأرض ؟ ياترى من يخاطب ؟

يقول الشاعر :

يا أرض

أنت هدية الأعداء لي

وأنا أراك

كما تراك الفتنة الكبرى ؛

غريمي حين أنزع للبكاء

وبردتي مما يخامر غفلة المعنى

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ؛ أرى شجرا يسير ، المصدر السابق ، ص57 .
[2] ينظر : المصدر السابق ، ص57 .

وببؤة التوجس من قلق ...[1]

لعل القارئ يعرف معنى الهدية ، لكنه في هذا المقطع قد اصطدم بمعنى آخر ، وبخاصة حينما تقدم هذه الهدية من طرف عدو :

أنت هدية الأعداء لي[2]

إن لهدية هي ما يقدم لشخص من الأشخاص

إكراما له وحبا فيه أو لمناسبة سارة عنده أما الأعداء فهم الخصوم ، وعكس كلمة عدو : صديق الشاعر يرى الأرض مثلما نراها الفتنة الكبرى والفتنة الكبرى هي الإبتلاء العظيم .

ويلاحظ القارئ بأن الشاعر حينما يتحدث عن الأعداء يلجأ إلى المرادفات ، ويستبدل كلمة الأعداء بكلمة غريمي ومرادفها الخصم . في قوله :

غريمي حين أنزع للبكاء

وبردتي مما يخامر غفلة المعنى

وبـؤبـؤة التوجسس من قلق ...[3]

يخاطب الشاعر غريمه (خصمه) يقول له هلا رأيتني يا خصمي حينما أبكي ، بمعنى حينما أشتاق إلى البكاء وألجأ إليه .

يتحدث الشاعر أيضا عن الأرض حيث يشبهها بهدية الأعداء ، ثم ينقل للقارئ تصوره ورؤيته لها ، فهو يراها ابتلاءا عظيما ، ثم يذكر غريمة (خصمه) ويصف حاله وهو يذرف الدمع (يبكي) ، كما يصف بردته ، والبردة كلمة معروفة في المعاجم وهي كساء مخطط يلتحف به .

يقول الشاعر :

وبردتي مما يخامر غفلة المعنى وبؤبؤة التوجس من قلق

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ؛ أرى شجرا يسير ، المصدر السابق ، ص57 .
[2] ينظر : المصدر نفسه ، ص58.
[3] ينظر : عبد االقادر رابحي ؛ أرى شجرا يسير ، المصدر السابق ، ص58.

إن البردة في خطاب الشاعر مألوفة لدى القارئ ، أما مخامرة غفلة المعنى كجملة فقد أوقعت القارئ في مأزق وغموض ، ولحد الآن يعلم القارئ بأن الشاعر محزون، وقد اختار البكاء ومال عليه .

ولكن كيف للبردة أن تخامر غفلة المعنى ؟

فهناك أمر غريب أوقعنا فيه هذا المقطع :

وبردتي مما يخامر غفلة المعنى[1]

وما يعلمه أو يدركه القارئ أوليا كمحاولة لفهم المعنى في هذا المقطع أن بردة الشاعر تخامر غفلة المعنى بمعنى أنها تختلط بها وتخالطها .

والغفلة في المعاجم : البغتتة والفجأة .

وغيبة الشيء عن البال ، أما المعنى فمألوف ومعروف وهو المضمون أو الدلالة . أو ما يدل عليه لفظ لكن لحد الآن لا يدرك القارئ المعنى المقصود من خلال خطاب الشاعر .

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق تحريف المعنى من خلال الالتباس الذي جاء في خطاب الشاعر :

وبردتي مما يخامر غفلة المعنى [2]

فالقارئ يلمس اللامعنى مما جعل الفهم صعبا ومستعصيا . وبتتبع مسار النص من خلال القراءة الأولية ، ينتقل الشاعر الى ذكر موضوع التوجس وذكر حالة القلق والتوتر :

وبؤبؤة التوجس من قلق [3]

إن كلمة بؤبؤة غير مألوفة في المعاجم وعادة ما نألف كلمة (بؤبؤ) ، وهو إنسان العين وقد تجد كلمة بأبأة ، والبأبأة قول الإنسان لصاحبه بأبي أنت ومعناه أفديك بأبي وبأبأ الطفل : قال .

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ؛ أرى شجرا يسير ، المصدر السابق ، ص57 .
[2] ينظر : المصدر نفسه ص58.
[3] ينظر : عبد االقادر رابحي ؛ أرى شجرا يسير ، المصدر السابق ، ص57 .

وكأن الشاعر كالطفل : يقول أشياء يتكلم الشاعر من شدة خوفه وتوجسسه من شدة إحساسه بالخوف ، لقد كان توجسه كبيرا ،الملاحظ من خلال كل المقاطع أن حياة الشاعر مغمورة بالخوف والبكاء والقلق ، وقد عبر عن ذلك في قوله :

وبردتي مما يخامر غفلة المعنى

وبؤبؤة التوجس من قلق [1]

ثم يعود الشاعر لمناداة الأرض :

يا أرض

لا تتأخري عني

ولا تنأي بعيدا

افرشي جبلا لكي ألقاك

طلي من تلال القلب

وانتشري على عجل

لئلا تنضب الرؤيا

وتأتيك الطيور مع الغسق [2]

بعد هذا المقطع يجد القارئ نفسه في حيرة أمام جدارية المعنى ، فمن هي الأرض في خطاب الشاعر ؟ ، وهل هي أمه التي لمح لها من خلال الإهداء :

[إلى أمي رحمها الله][3]

ومن خلال المقطع السابق بالذكر ، يخاطبها الشاعر يقول لها : لا تتأخري عني

ولا تنأي بعيدا[4]

يناديها ويطلب منها بألا تبتعد عنه ، فهي بعيدة عنه ودليل ذلك قوله : لا تنأي بعيدا[5] ، ثم يطلب منها أن تفرش جبلا لكي يلقاها ، فهو يتمنى رؤيتها ، بل يطلب منها أن تطل

[1] ينظر : المصدر نفسه ص58.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص56.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص59.
[4] ينظر : المصدر نفسه ص59.
[5] ينظر : المصدر نفسه ، ص59.

من تلال القلب . وأن تنتشر ليراها قبل أن تذهب الرؤيا وتنطفئ ، أي قبل مجيء الظلام .

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى عن طريق الكناية في كلمة الغسق حيث تنوب هذه العلامة عن علامة أخرى وهي الظلمة ، كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى من خلال سلسلة من الإشعارات المكنية (تلال القلب) (افرشي جبلا) وغيرها من الإشعارات المكنية .

إن المتتبع لمسار النص الخطي ، وما يبثه من معان يكتشف بأن الشاعر مشتاق ومتلهف للقائها ، ويذكر الأرض دائما ، يناديها ثم إنه يأتي بصور أخرى مشيرا إلى مظاهر الكون فيذكر الجبل والتلال وغير ذلك .

الشاعر يخاطب الأرض ، يناديها ، فهو يحتاج للكلمات ، لا نفس له في الكلام ، لا يحتاج للنبع والنبع العين التي يخرج منها الماء ، وأي نبع يصوره الشاعر ، إنه نبع ملتم بالخروج [1]:

يا أرض

لا أحتاج للكلمات

لا أحتاج للنبع الملتم بالخروج

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع من خلال نقل المعنى عن طريق الإستعارة التصريحية فقد حذف الشاعر الإنسان (مشبه) الذي يتلثم وصرح به من خلال كلمة (الملثم) الدالة عليه . فالشاعر لا يحتاج لهذا النبع لأنه ملثم ولا يعرف صورته الحقيقية ، ولا يحتاج للخطى المتعثرة ، والخطى في المعاجم : المشي أما كلمة (المتعثرة) فلها دلالات عديدة ، فهي تدل على العراقيل والعقبات الشاعر لا يحتاج للكلمات ولا للنبع ولا للخطى المتعثرة لأنها في نظره بمثابة ظل والظل في المعاجم ؛ عتمة تغشى مكانا حجب عنه أشعة ضوئية ، وهو حاجز غير شفاف .

لقد أعلن الشاعر موقف الرفض لكل شيء من حوله حتى أنه لا يصدق غير ما تنعاه ذاكرته :

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص63.

أنا لا أصدق غير ما تنعاه ذاكرتي

وتكرهه عيوني ...[1]

والنعي معروف وهو إذاعة خبر الموت ، والشاعر لا يصدق غير الخبر الذي تحتفظ به ذاكرته وهو خبر الموت .

وتتم اللامباشرة الدلالية في المقطع السابق عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية ، حيث نابت العلامة (تنعاه) عن علامة أخرى وهي الموت ، الشاعر لا يصدق غير ما تكرهه عيونه ، وعادة ما يصدق الإنسان ما تراه عيناه ، وأحيانا يوجد بعض البشر يصدقون دون رؤية ،أما الشاعر فلا يصدق غير الخبر الذي تحتفظ به ذاكرته، وهذا الخبر هو خبر الموت أو الفاجعة وكأن الشاعر مرتبط في ذاكرته بالنعي والحزن فقط . فالذي تنعاه ذاكرته هو الحقيقة .

والنعي في اللغة معروف ؛ وهو إذاعة خبر الموت أو الشاعر لا يصدق غير الخبر الذي تحتفظ به ذاكرته وهو خبر الموت .

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية ، حيث نابت العلامة (تنعاه) عن علامة أخرى وهي (الموت) كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق تحريف المعنى من خلال الإلتباس والغموض في خطاب الشاعر :

(وتكرهه عيوني)[2]

الشاعر لا يصدق غير ما تطره عيونه !

فماذا عن الذي تحبه عيونه ، فهناك غموض والتباس في فهم المعنى .

كما تتم اللامباشرة أيضا من خلال نقل المع نى على سبيل الاستعارة المكنية في قوله:

وتكرهه عيوني [3]

فالعيون لا تكره بل الإنسان وربما الإنسان الحاقد أو الحاسد ، وقد حذف الشاعر المشبه به وجاء بما يدل عليه من خلال كلمة (تكره).

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص60.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص60.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص60.

يخاطب الشاعر الأرض ، يناديها ويطلب منها بأن تكون له رمادا دافئا (ساخنا) والدافئ بمعنى الساخن :

يحاول الشاعر قلب معادلة الحزن مخاطبا الأرض حيث يصرح في هذا المقطع بأنه لا يحزن ولا يبكي على مفيض و المخصص في المعاجم بمعنى الألم . والحزن ، والحرقة .

وقولك على مضض : أي على كره كما أنه لا يقبل بأن تجري الخيل عبثا دون تحديد مسارها وهدفها :

يا أرض

كوني لي رمادا دافئا

لا أستطيع الخيل تلهث دونما هدف

و لا أبكي على مضض[1]

كما يصرح الشاعر بأنه لا يتعلم الأسماء من دمع المداد ، والمداد معروف في المعاجم ، وهو سائل يكتب به ويسمى بالحبر .

الشاعر لا يتعلم الأسماء من دمع المداد ، من بكائه حيث يقول :

و لا أتعلم الأسماء

من دمع المداد ...[2]

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع انطلاقا من قوله :

يا أرض

كوني لي رمادا دافئا [3]

حيث يتم نقل المعنى في كلمة رماد ، التي تنوب عن علامة أخرى وهي الكرم أو العطاء والسخاء .

وقولك فلان كثير الرماد بمعنى كريم . يواصل الشاعر تصوير واقعه حيث يجعل المداد دمعا :

---

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص61.
[2] ينظر : المصدر نفسه ص 61.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص 61.

و لا أتعلم الأسماء

من دمع المداد [1]

ومن خلال هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الإستعارة المكنية حيث يشبه الشاعر المداد بالإنسان وقد حذف المشبه به وهو الإنسان وجاء بما يدل عليه في كلمة (دمع).

إن كلمة مداد رمز للعطاء ، ورمز للحياة ولها دلالات عديدة في المعاجم وقد تدل أيضا على الإمتداد ، فهو عدد و كثرة ، كقول القائل مثلا :

سبحان الله مداد السماوات .

وربما يقصد الشاعر هذا المعنى .

يخاطب الشاعر الأرض كعادته ، في حوارية يسرد لها تفاصيل حياته ، بأن له قمر يكفيه عن الشعراء وعن غيرهم من المتنبئين فهو قنوع ، مكتف ، لا يريد خوض تجربة مريرة ، لا يريد الإنكسار ثانية يكفيه جرحه، فهو يفضل أن يعيش حزنه في صمت ، وأن يظل محترفا في صمت ففي الأخير سترتاح نار حرقته وعذابه وحزنه وألمه في الرماد الهادئ الصامت :

يا أرض

لي قمر

والأشجار ظل

يا أرض لا أحتاج للمتنبئين

و لاأقامر بالجراح المستيقضة صدفة

صمتي صهيلي

والطيور مسافتي القصوى

وناري صهوة الريح التي ترتاح في صمت الرماد [2] . ومن خلال المقطع السابق بالذكر تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى من خلال الإستعارة المكنية (لا

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص61.
[2] ينظر ؛ عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص63.

يصدقه الشواد)[1] فقد حذف الشاعر الإنسان (مشبه به) وجاء بما يدل عليه من خلال كلمة (يصدق) لقد ذكر الشاعر في خطابه المتنبئين ، والمتنبئ من ادعى ، ويقولون المتنبئ أحمد بن الحسين ، خرج إلى بني كلب وادعى أنه حسني ثم ادعى النبؤة ...

إن معنى المتنبئ ربما حينما نربطه بالنبوءة يكون بعيدا عن مقصديه خطاب الشاعر لأنه قد أشار إلى كلمة أخرى بعدها وهي (أقامر) ، من المقامرة ، ومن معاني المقامرة عموما في المعاجم : التوقع ، كالتنبؤ بالأمر ، فنقول فلان تنبأ بالأمر بمعنى أخبر به قبل وقته .

إن الشاعر لا يريد أن يقامر بمشاعره بما يحمل من آهات ، وجروح لا يريد أن يغامر بالجراح المستفيقة المستيقظة ، فربما إذا خرجت هذه الجراح عن صمتها تسوء الأمور كيف لا و نائر الشاعر في مهب الريح في أعلى مكان .

الشاعر لا يريد المغامرة يجرحه من جديد ، فلقد اكتفى بالصمت والسكوت الذي شبهه بصوت الفرس (الصهيل) :

و لا أقامر بالجراح المستفيقة صدفة

صمتي صهيلي [2]

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقط ع عن طريق نقل المعنى من خلال التشبيه البليغ (صمتي صهيلي) حيث يشبه صمته بصوت الفرس .

كما تتم اللامباشرة أيضا في تشبيه ثان ، حيث يشبه ناره بصهو ة الريح .

وناري صهوة الريح التي ترتاح في صمت الرماد ...[3]

والصهوة في المعاجم مكان مرتفع من الأرض ، والصهوة مقعد الفارس . كا تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى من خلال كلمة (صهوة) حيث نابت هذه العلامة عن علامة أخرى وهي (المكان العالي) .

وتتم أيضا اللامباشرة في قوله : (صمت الرماد) على سبيل الإستعارة المكنية .

---

[1] ينظر ؛ المصدر نفسه ص 62.

[2] ينظر ؛ عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص63.

[3] ينظر : المصدر نفسه ص 63.

يواصل الشاعر خطابه عبر ندائية الأرض (يا أرض) ويصرح شاكيا حالة انكساره وبأسه ، وعطشه والأرض متوارية عنه . مختبئة في ظل الخريف ، أما هو فمحكوم عليه بالنفي ، مطرود مبعد خارج بلاده :

يا أرض

لا عطشي يغادر

لا دمي ينحار

لا منغاي يخبرني بغيري

أعتني بضفائري

وأراك ماثلة أمامي

كيف تختبئين في ظل الخريف

وفي هيامات الجدار ...[1]

لقد وظف الشاعر كلمات تعكس معاناته ، ومرارة عيشه ، تعكس حزنه وعطشه ، ومن خلال هذه الكلمات تتم اللامباشرة الدلالية في المقطع المذكور عن طريق نقل المعنى مثل كلمة (عطشي) ، التي نابت عن علامة أخرى وهي الضمأ ، والضمأ لم يحدث في الحلق كما تتم نقل المعنى من خلال كلمة (دمي) التي نابت عن علامة خرى وهي : جرحه أو ألمه .

وتتم اللامباشرة الدلالية أيضا عن طريق نقل المعنى من خلال كلمة (منفاي) التي نابت عن علامة أخرى وهي غربته ووحشه وبعده (على سبيل الكناية).

والغربة في المعاجم مألوفة ، وهي البعد . يشكر الشاعر أحزانه لهذه الأرض فهو ما زال ضمانا في منفاه ، أسير ، منقطع عن أخبار غيره :

يا أرض

لاعطشي يغادر

لادمي ينحاز

لامنفاي يخبرني بغيري ...[1]

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص64.

كل هذه معاناة والأرض ماثلة أمام الشاعر تتصور له ، لكنه يلومها لأنها تتوارى عنه ، تختبئ في المكان الذي سماه (ظل الخريف) :

وأراك ماثلة أمامي

كيف تختبئين في ظل الخريف [2]

وفي هذا المقطع يتناص الشاعر مع محمود درويش في قصيدته : رسالة من المنفى ، كما يتناص مع نزار قباني في قصيدته : كتابات على جدران المنفى :

يا سيدي كيف أصور هذا العصر للامعقول .

كما يتناص مع الشاعر محمد القيسي في قصيدته (في المنفى) :

ترى من يخبر الأحباب أناسا نسيناهم

وأنا نحن في المنفى نعيش بزاد ذكراهم

وأنا ما سكوناهم

ونحن بهذه الغربة :[3]

يشكو الشاعر ويواصل الشكوى للأرض ، يناديها قائلا :

يا أرض

جرحي لا يكذبني

أرى شجرا يسيرا

وهدهدا يجتاز خط القلب

ما مع نى اسوداد التوت في كف الصبية ؟

ما لمراد بحمحمات الخيل[4]

ويتذكر الشاعر عنوان الديوان حينما يتصادف مع هذا المقطع (جرحي لا يكذبني)[5]

أرى شجرا يسيرا

---

[1] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص64.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص64.
[3] ينظر : المصدر نفسه، ص 64.
[4] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص65.
[5] ينظر : المصدر نفسه ص65.

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع من خلال سلسلة الإستعارات المكنية في قوله (جرحي لا يكذبني)

أيضا في قوله (شجرا يسير) ، والشجر لا يسير بل الإنسان يسير ويخطو .ثم يسائل الشاعر :

ما معنى اسواداد التوت في كف الصبية ؟

ما المراد بحمحمات الخيل ؟[1]

والحمحمات جمع حمحمة ، وحمحمة الخيل معروفة بمعنى صوت الفرس إذا طلب العلف أو رأى صاحبه الذي كان ألفه فاستأنس إليه .

وفي المقطع الموالي يواصل الشاعر شكواه للأرض وتتواصل نبرة الحزن ويتواصل مشهد الإنكسار وينتظر الشاعر دخول فصل الربيع بمباهجه وحلته الجميلة :

يا أرض لا تتأخري عني

امهيليني

ريثما تتكحل الكلمات بالثمد الحزين

وريثما تتزين الأشياء لي

فيتوق لي عطري

وتحملني الفراشة لاندلاع مباهج الأشجار نحوي ...[2]

يطلب الشاعر من الأرض بأن لا تتأخر عنه وأن تمهله وقتا حتى يتسنى لكلماته أن تتكحل (بالتمد الحزين) وانطلاقا من القراءة الأولية لهذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في قوله (تتكحل الكلمات) ، عن طريق الإستعارة المكنية ، فالكلمات لا تتكحل بل المرأة ، فقد شبه كلماته بالمرأة . والمرأة من تستعمل الكحل وليس الكلمات (تتكحل) يحاور الأرض ، يناديها ، يقول لها :

يا أرض امنحيني فرصة حتى يتسنى لكلماتي أن تتكحل مثلما تتكحل المرأة ، ولكن بماذا ؟ بالثمد الحزين[3]:

---

[1] ينظر : المصدر نفسه ص 65.

[2] ينظر ؛ عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص66.

[3] ينظر ؛ المصدر نفسه ص 66.

ريثما تتكحل الكلمات بالثمد الحزين فعادة ما تتكحل المرأة كما هو مألوف (بالكحل) ، أما الشاعر فقد استعمل كلمة (الثمد) ، والثمد أو الثمد اسم جمعه أثماد وثماد ، وهو الماء القليل الذي يجتمع في مكان وقبل : أنه ماء قليل يظهر في الشتاء ويذهب في الصيف ، وقد جعل الشاعر هذا التمد حزينا ، فكل المشاهد من حول الشاعر تتدفق حزنا ، فلا فرح و لاحياة ، الشاعر منكسر ، حتى أن معالم الحياة قد غابت في حياته فالأرض جافة والماء رمز الحياة.

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى من خلال الكناية ، في كلمة (الكلمات) حيث نابت هذه العلامة عن علامة أخرى وهي ما يقوله الشاعر (الشعر) .

الشاعر مشتاق إلى فصل آخر ، هو فصل الخريف الذي ختم على تفاصيل حياته ، ونثر أوراقها ، الشاعر مشتاق إلى عطره :

وريثما تتزين الأشياء لي

فيثوق لي عطري

وتحملني الفراشة لاندلاع مباهج الأشجار نحوي ...[1]

ومن خلال القراءة الاستكشافية الأولية لهذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة (تتزين).وهي كناية عن التغيير ، التغيير الذي ينتظره الشاعر ويعلق أمله على أبوابه كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى في كلمة (تتوق) ، وهي كناية عن الشوق ، الشوق إلى الشيء ، والحنين إليه.

وتتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية ، في كلمة (الفراشة) التي نابت عن علامة أخرى ، فهي (الربيع) .

كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق تحريف المعنى في التفاصيل المتناقضة التي يذكرها الشاعر :

وتحملني الفراشة لاندلاع مباهج الأشجار [2].

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص64.
[2] ينظر: عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص66.

والفراش معروف بخفته ، فكيف له بأن يحمل الإنسان ؟ الشاعر ينتظر الأمل في حياته ، ينتظر الربيع ، ينتظر المباهج ، بمعنى أنه ينتظر أو يأمل في فرحة ، في سرور يدخل على قلبه الحزين .

لقد نزع الخريف منه كل شيء جميل ، حتى كلماته ، فانكسرت قصائده ، وتناثرت كتناثر العبرات .

الحزن قد خيم على قلبه ، على كلماته . وقد وظف الشاعر كلمات تدل على فصل الربيع نذكر منها : (الأشجار ، الفراشة ، تتزين ...) وكلها كلمات دالة على الحياة ، على الطبيعة وسر جمالها ، لكن هذا السر لم يحتضن الشاعر بعد ، ولم يتحقق بعد .

الشاعر يغلب نز عة الأمل ، ويتخذ من الصبر وجهة وقبلة :

واصبر عند مفترق القصيدة

حيث لا نبأ يجيء

ولا مرافئ تعتفي بالهاربين من انكسار الوقت في ضلع السلالة

ريثما أجتاز هذا الجرح

بين قبيلتين تعانقا خطأ

وأنزف ما توارد من شذوذ

في ظلام العنعنة ...[1]

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى في قوله (مفترق القيدية).

حيث شبه الشاعر القيدة بالطريق ، وقد حذف الطريق ، وجاء بما يدل عليه من خلال كلمة (مفترق) وعادة ما نقول : مفترق الطريق ، كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى من خلال الإستعارة المكنية في قوله (انكسار الوقت) فالوقت لا ينكسر وإنما الزجاج أو ما يشابهه[2] ، وقد حذف هذا المشار إليه ، وجاء بما يدل عليه من خلال كلمة (إنكسار) .

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص66.
[2] ينظر : المصدر نفسه ص 66.

وتتم اللامباشرة أيضا في قوله : (أجتاز هذا الجرح) [1]

وفي هذا القول استعارة مكنية ، حيث يشبه الجرح بالطريق الذي نجتازه ، أو المعبر ، وقد حذف الشاعر هذا الأخير ، وجاء بأحد لوازمه من خلال كلمة (أجتاز) .

الشاعر يغلب الأمل تارة ، وتارة أخرى يستسلم للصبر ، ويكتفي به عند مفترق القصيدة .

وكلمة مفترق تدل على منعطف الطريق أو مفترقها ، وهو يعلم أنه في معزل عن أي خبر ، فهناك لا يصله شيء من الأخبار ، ومنفاه لا يخبره بغيره :

لا منفاي يخبرني بغيري [2]

الشاعر في المنفى ، فلا نبأ يصله ، وهو في حالة انكسار ، مجروح ، لكنه صابر ، مكابد ينتظر الفرج :

ريثما أجتاز هذا الجرح [3]، وأي جرح يتحدث عنه الشاعر ، إ،ه جرح قبيلتين تعانقا بالخطأ :

ريثما أجتاز هذا الجرح

بين قبيلتين تعانقا خطأ [4]

لقد ذكر الشاعر كلمة (المرافئ) ، والمرافئ كلمة دالة على مرسى السفن ، ونقول مرفأ استجمام بمعنى شاطئ تديره مجموعة يحتوي على تجهيزات ضرورية لاستقبال الأشخاص .

الشاعر منكسر وصابر وبالرغم من معاناته لا مكان يلجأ إليه ، لا مكان يأويه ، فهو في غربة الطريق ، في مفترق الطريق بمفرده ينزف ما توارد ، وما توالى من أفكار غير مألوفة وغير متعارف عليها ، أفكار مخالفة للقياس ، ويختار الشاعر ، الظلام سكنا وملجأ لينزف ما توارد عليه من أفكار شاذة :

وأنزف ما توارد من شذوذ

في ظلام العنعنة ...[1]

---

[1] ينظر : المصدر نفسه ص 66.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص64.
[3] ينظر: المصدر نفسه ص 66.
[4] ينظر : المصدر نفسه ص 66.

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى عن طريق الإستعارة المكنية في قوله (وأنزف ما توارد من شذوذ) [2]، والنزيف عادة ما يرتبط بالدم ، فنقول نزف دماء ...

كما تشفر اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى في كلمة (أنزف) على سبيل الكناية ، حيث نابت العلامة (أنزف) عن علامة أخرى وهي (الجرح) ، (جرح الشاعر) .

أيضا يتم نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة (شذوذ) ، حيث نابت هذه العلامة عن علامة أخرى وهي (الإنحراف) أي : الإنحراف عن الشائع والمألوف ومخالفته

وفي المقطع الموالي يتحدث الشاعر عن الريح وعن قلبه :

الريح

لا تحتاج

للمنفى

وقلبي

لا يعرش

في سكون

المئذنة[3]

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى من خلال التشبيه (التشبيه التمثيلي) .

حيث شبه قلبه بالريح في قوتها (فهي لا تحتاج للمنفى) ، يشبه صورة قلبه . الذي لا يرضى بأن يبني بيته في صمت أو سكون المئذنة – بالريح في قوتها .

وكأ،ه يقول : قلبي كالريح في هبته ، قلبي ليس هادئا ، قلبي ثائر ، ولن يقبل أبدا بأن يستقر في مكان ساكن ، صامت ، هادئ . ثم يواصل الشاعر سرد تفاصيل معاناته ، يواصل شكواه ، لكنه يصو ر للقارئ تفاصيل متناقضة .فأحيانا نجده صابرا لحكم

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص66.
[2] ينظر : المصدر نفسه ، ص66.
[3] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص67.

السماء (واصبر عند مفترق القصيدة)[1] . وأحايين أخرى نجده ضعيفا يطلب من الأرض بأن لا تحكي لغيره ما يدور بينها وبينه من كلام ، ويسمى بالسر ، لذلك يطلب منها كتمان سيره ، كتمان الأخبار :

يا أرض

لا تت ستري عني

ولا تحكي لغيرك كهرمانة وقتك المصلوب في جرح الغبار ...[2]

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الإستعارة المكنية في قوله (جرح الغبار) .ويستطرد الشاعر ليصف حالته ويعبر عن معاناته في الحياة، وعن الجفاف الذي امتد فأتى على كل شيء حق فرات الحبر ، تتبع هذا الجفاف ظلام قد خيم على الأرض ، فأصبحت مهجورة حتى أن العصافير لا تغرد :

لا ضوء لي

لا ماء

لا أسرار تزحف باتجاه النهر

لا ميلاد ينبع من فرات الحبر

لا قمرا يغرد في رحيق السوسة ...[3]

الظلام مخيم على أرض الشاعر فلا ضوء ، لا نور ، وضوء الشمس ما يشع منها من انبلاح الصبح إلى مغيبها . وأعطاه الضوء الأخضر بمعنى أذن له بالبدء في عمل ما ، أي : منحة الموافقة والقبول ولا ماء موجود في أرض الشاعر والماء رمز للحياة، فشروط الحياة منعدمة في أرض الشاعر وواقعه :

لا ميلاد ينبع من فرات الحبر [4]

ومن خلال هذا البيت يشير الشاعر الى موضوع الكتابة ، ففي مثل هذه الظروف القاهرة التي يعيشها الشاعر لا مجال للكتابة ، لاميلاد للقصيدة ، من فرات الحبر ، الفرات قد أصابه الجفاف . وتتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في كلمة (

[1] ينظر : المصدر نفسه ص 67.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص69.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص 68.
[4] ينظر : المصدر نفسه ص 68.

الحبر) حيث نابت هذه العلامة عن علامة أخرى وهي الكتابة ، كما يتم نقل المعنى في كلمة (فرات) ، حيث نابت هذه العلامة عن علامة أخرى وهي (نهر) ، و(فرات) نهر عظيم يجري في تركيا والعراق وسورية يلتقي مع نهر دجلة ، ويصب في الخليج العربي .

وفرات أيضا : الماء العذب جدا .

يواصل الشاعر وصف واقعه :

لا أسوار تزحف باتجاه النهر

لا ميلاد ينبع من فرات الحبر [1]

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى من خلال الاستعارة التصريحية : (أسوار تزحف) ، أيضا في قوله (ميلاد ينبع) .

فالأسوار لا تزحف بل الحية ، والميلاد لا ينبع ، بل الماء .

كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى في قوله : لا قمرا يغرد في رحيق السوسة ...[2]

حيث يتم نقل المعنى في قوله (قمرا يغرد) ، فالقمر لا يغرد بل العصفور (على سبيل الاستعارة التصريحية).

يطلب الشاعر من الأرض أن تكون له رداء ساهما ، وأن تكون له نورا يحتويه من شدة الظلام الذي خيم على حياته ، يطلب منها بأن تكون له ضوءا حليبيا ، أبيضا يقهر الظلام الجائر ، ويقصد أولئك الذين قطعوا الحنين ، والحنين كلمة مألوفة في المعاجم ، بمعنى الإشتياق والتوق .

يطلب الشاعر العون من الأرض لتحرره من سطوة الظلم ومن ظلامه ، لتحرره من أولئك الذين كانوا سببا في معاناته وأوصلوا لقلبه الإستبداد والإستعمار والسيطرة (أحذية التتار)[3]

يقول الشاعر :

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص69.
[2] ينظر ؛ عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص69.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص 67.

يا أرض

كوني لي ردا ءا ساهما

ضوءا حليبا يدنس حبر من قطعوا الحنين

وأوصلوا لبهاء هذا القلب أحذية التتار [1]

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع من خلال كلمة (جليليا) حيث نابت هذه العلامة عن علامة أخرى وهي (البياض)

(على سبيل الكناية)

كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى من خلال الكناية في كلمة بهاء ، التي نابت عن علامة أخرى وهي (الحسن أو الجمال).

حسن وجمال قلب الشاعر .

وتتم اللامباشرة أيضا من خلال نقل المعنى عن طريق الكناية في كلمة (التتار) ، التي نابت عن علامة أخرى وهي (دولة التتار) .

ودولة التتار ارتبط إسمها بـــ(جنكيز خان) وهذا الاسم معناه : قاهر العالم حسب الترجمات المختلفة للغة المنغولية ، واسمه الأصلي (تيموجين) ، وقد كان سفاحا للدماء ، شديد البأس ، له القدرة على تجميع الناس من حوله[2].

القراءة الاسترجاعية التأويلية :

انطلاقا من العنوان (أرى شجرا يسيرا)[3] ؛ فقد أخبرنا الشاعر أنه يهدي القصيدة الى المرحومة والدته [إلى أمي رحمها الله].

أمه التي انقطع اسمها ، وقد وظف عنوانا له علاقة أولا بتسمية ديوانه (أرى شجرا يسيرا) وثانيا له علاقة بقصة زرقاء اليمامة ، التي نبهت قومها بالخطر المحذق بهم والقادم نحوهم وهو (خطر الموت) ، حيث كان جيش العدو يزحف نحوهم . لقد ماتت والدة الشاعر ، وتركته وحيدا ضائعا ، وقد عبر الشاعر ، وتركته وحيدا

[1] ينظر : المصدر نفسه ص 70.

[2] للمزيد من الإطلاع : ينظر ؛ قصة التتار من البداية إلى جالوت ، د.راغب السرحاني ، مؤسسة إقرأ للنشر والتوزيع والترجمة ، القاهرة ط1 ، 2006.

[3] ينظر :عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص56.

ضائعا ، وقد عبر الشاعر عن هذا الضياع من خلال ندائه الأرض ، هذا النداء المتكرر : يا أرض[1]

بعد رحيل الأم مات كل شيء في حياة الشاعر ، حتى الطيور رحلت ، ولا معنى للحياة بعد رحيل الأم (رحمها الله) ، فقد خيم الحزن على أرض الشاعر ، فلا حدود له ، إنه وابل من الحزن قد اقتحم أرض الشاعر :

لا شكل للمعنى

ولا تأطير للفيض الحزين

وكل ما في الأمر

أعمدة تن ظر للنسق ...[2]

لقد عبر الشاعر عن فراق الأم ورحيلها مستعملا كلمة الأرض ، والأرض عادة ما يوظفها الشعراء للدلالة على الأم والوطن ...

لقد وجد الشاعر نفسه يعيش في عالم مختلف عن عالمه ، سواء تعلق الأمر بنمط تفكيره أو معرفته أو مستوى الحياة وتطلعاته التي يصبو إليها ، لكن موت أمه جعله منكسرا حزينا . ها هو الشاعر عبد القادر رابحي كغيره من الشعراء المعاصرين يعالج ظاهرة الحزن والألم ، وهي ظاهرة قد لمسناها عند سابقيه من الشعراء الذين قهرتهم الحياة ، وحاولوا نقل تجاربهم الاجتماعية الحزينة طامحين إلى تغيير الحالات السيئة التي يعيشها المجتمع من تخلف وجوع ، ومرض ، وزيف إلى ما هو أفضل ومن الأمثلة على سبيل الذكر لا الحصر نذكر : نازك الملائكة في قصيدتها (الكوليرا) وصلاح عبد الصبور ، وغيرهم من الشعراء . لقد أصبحت حياة الشاعر بلا معنى :

لا شكل للمعنى [3]

ولغة الشاعر قد انكسرت ، وانكسرت ذائقته الشعرية ، فأصبح لا يريد الكلمات و لا يحتاجها ، فهو مرتبط بعالم الحزن بذكرى حزنه على أمه (رحمها الله) ، مرتبط

[1] ينظر : المصدر نفسه ص56.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص57.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص 57.

باليوم الذي فارقت فيه والدته الحياة فالشاعر لا يحتاج شيئا وقد عبر عن ذلك من خلال استعماله أسلوب النفي بـ (لا)

لا أحتاج للكلمات

لا أحتاج للنبع الملتم بالجروح

و لا أبني سرادق من جنوني

أنا لا أصدق غير ما تنعاه ذاكرتي وتكرهه عيوني [1]

لقد أصبح الشاعر مرتبطا بذكرى وفاة والدته ، فهو لا يصدق إلا تلك الذكرى (ذ كرى وفاتها) وهو يرى العالم بنظرته الخاصة ، هذا العالم أصبح مزيفا في نظر الشاعر ، بل أصبح لا يصدق إلا ما تكره عيونه لأن الذي تحبه عيونه لا يصدقه .

الشاعر لا يصدق سوى الأحزان .

لقد أصبح الشاعر يمقت كل شيء ويبغضه ، ينفر من كل شيء تحبه عيونه ، لأن هذا الشيء سيرحل عنه ، سيتركه مثلما تركته والدته الغالية ، فقد أصبح الشاعر لا يصدق غير ما لا تحب عيونه .

لقد رحلت والدته عنه ، وتركته صبيا تائها في الأرض :

وكل ما في الأمر :

عاشقة

ولم تفرح بمأتمها

صبي في المتاه ...[2]

لقد مات كل شيء مع موت أمه ، لقد تركته ومضت :

لا شكل للمعنى

ولا تأطير للفيض الحزين [3]

لقد تركته صبيا صغيرا ، شقيا ورحلت في صمت

وفي هذا المقطع يتناص الشاعر مع الشاعر عبد الله البردوني في قصيدته " أمي" :

---

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص60.
[2] ينظر : المصدر نفسه، ص56.
[3] ينظر :المصدر نفسه ص 57.

تركتني ههنا بين العذاب

ومضت ياطول حزني واكتئابي[1]

وهنا التناص في موضوع الحزن أو التعبير عن الحزن الكبير لفراق الأم .

وفي قول الشاعر رابحي عبد القادر :

وكل ما في الأمر

عاشقة

ولم تفرح بمأتمها

صبي في المتاه ...[2]

يتناص الشاعر في هذا المقطع مع الشاعر عبد الله البردوني في قوله :

تركتني للشقا وحدي هنا

واستراحت بينها بين التراب[3]

لقد تركته في المتاه ، تركته للشقاء ، لقد ابتعدت عنه ، ونأت بعيدا ، هناك حيث لا صوت و لاصدى :

يا أرض

لا تتأخري عني[4]

وفي هذا المقطع يتناص الشاعر مع عبد الله البردوني في قوله :

ونأت عني وشوقي حولها

ينشد الماضي وبي أواه ماربي [5]

فهو حزين لفراقها ، عطشان ، وعطشه لم يغادر :

يا أرض

لا عطشي يغادر [6]

[1] ينظر : عبد الله البردوني ، ديوان شعر ، ص 108.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص55.
[3] ينظر : عبد الله البردوني ، ديوان شعر ، ص 108.
[4] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص59.
[5] ينظر : ديوان عبد الله البردوني ، مرجع سابق ، ص108.
[6] ينظر :عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص64.

لكن من يسقيك يا شاعر وأمك قد رحلت وأصبحت ذكرى ، لكن الشاعر لم ينس أمه، يتصورها دوما ، فهي حاضرة في ذاكرته في مجيئه وذهابه :

وأراك ماثلة أمامي

كيف تختبئين في ظل الخريف[1]

وفي هذا المقطع يتناص الشاعر مع عبد الله البردوني في قوله :

كيف أنساك وذكراك علي

سفر أيامي كتاب في كتاب

إن ذكراك ورائي وعلى

وجهي حيث مجيئي وذهابي[2]

لقد ماتت أم الشاعر،فلا حنان و لا رعاية ، لذلك يطلب من الأرض أن تكون له رمادا دافئا :

يا أرض

كوني لي رمادا دافئا [3]

لقد ذبلت أوراق شجرة الشعر ، والشاعر لا يحتاج للشعراء ولا غيرهم من المتنبئين ، إنه في ذروة انكساره ، يبحث عن الدفء :

يا أرض

كوني لي رمادا دافئا [4]

يكتفي الشاعر بلغة الصمت،لأنّ صمته صوته :

صمتي صهيلي [5]

الشاعر محزون ، لم يتقبل الواقع ، أيعقل أن يعتني بنفسه وأمه تتصور أمامه في ثنايا التراب إنه منكسر ولا مكان يحمله ، كيف لا وقد فقد أمه ، ومن يعوض الأم؟

يقول الشاعر :

[1] ينظر : المصدر نفسه، ص61

[2] ينظر: عبد الله البردوني ، مرجع سابق ، ص109.

[3] ينظر : المصدر نفسه ص64.

[4] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص61

[5] ينظر : المصدر نفسه ص 63.

وأصبر عند مفترق القصيدة

حيث لا نبأ يجيئ

ولا مرافئ تعتني بالهاربين من انكسار الوقت في ضلع السلالة

ريثما أجتاز هذا الجرح [1]

إنّه جرح عميق عمق البحر،وفي هذا المقطع يتناصّ الشاعر مع أحمد صواف في مقطع من قصيدته ،" ماتت أمي":

(ماتت أمي ؟

ماتت أم الملكات ؟

الصدمة كانت أقصى من كل الصدمات

وكأني بالصدر العاري

استقبلت ملايين الطعنات).

لقد طال شتاء الوجع،والجرح لم يجف بعد لكي تبلّله الأشياء الحلوة في الحياة، الشاعر مازال قابعا في الظلام ، فلا ن ور يشع حوله ، ولا معالم للحياة ، فالجفاف والقحط .لقد حق الشاعر فهو ساكت لا يتكلم ؛ وانعكست حالة الانكسار بالنفسية على حياة الشاعر ، بما في ذلك الكتابة فبعد ما جف النداء ، جف المبدأ أيضا فلا ميلاد للقصيدة التي أصبحت عاقرة :

لا ضوء لي

لا ماء

لا أسوار تزحف باتجاه النهر

لا ميلاد ينبع من فرات الحب

لا قمرا يغرّد في رحيق السوسنة [2]

الشاعر يطلب من الأرض بأن تكون له وشاحا أو عباءة حزن وهذا تعبيرعن فقد أمه:

يا أرض

[1] ينظر : المصدر نفسه ص 66.

[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 70.

كوني لي رداءا ساهما ،

ضوءا حليبيا يدنس حبر من قطعوا الحنين

وأوصلوا لبهاء هذا القلب أحذية التتار [1].

الشاعر يغلب الأمل ، ينتظر يوما أبيضا حليبيا ، يحاول أن يتحرر من قبضة اليأس الذي استعمر قلبه بهيا جميلا ،...

لكن اليوم في قبضة الحزن معيد مستعمر .

وفي الختام يتذكر القارئ العنوان :

أرى شجرا يسيرا ، ومن خلال القراء ة الإسترجاعية التأويلية يتضح المشهد الذي يصوره العنوان ، فالشجر الذي يسر إذا ما قارناه بعنوان الديوان وربطناه به هو الخطر الذي يقترب من أمه ، هو خطر الموت ، فزرقاء اليمامة قد نبهت قومها بخطر الجيش القادم نحوهم ، أما ا لش اعر في هذه القصيدة (أرى شجرا يسيرا) لم يستطع فعل شيء لوالدته رحمها الله ، فقد رحلت في صمت ، واختفت معها كل الأسماء ، تاركة ولدها الصغير ضائعا :

لا صمت

لا ضوضاء

لا أسماء تلهث خلف أسئلة النهار

وكل ما في الأمر :

عاشقة

ولم تفرح بمأتمها ...

صبي في المتاه ...

ولم يودع صمت غفوته ...[2]

لقد فقد الشاعر أمه فهي صوته وهي أمله في الحياة ، لقد تركته حزينا ، فلا م عنى للحياة بعد الأم (أمه) :

لا شكل للمعنى

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ، أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ، ص69

[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 56.

ولا تأطير للفيض الحزين [1]

لقد انكسر الشاعر بهذا المصاب الجلل (موت أمه) ، وأصبح لا يحتاج للكلمات ، لا يكتب شيئا لأ،ه في مرحلة يأس :

يا أرض

لا أحتاج للكلمات [2]

الشاعر لا يحتاج للكلمات ، فهو يرى شجرا يسير ، بمعنى أنه يرى أمه في حالة حرجة صعبة ، لكنه لا يقدر على فعل شيء . فقد وصله الخبر ، ربما خبر مرضها ومعاناتها ، وقد استعمل كلمة الهدهد ، الدالة على الإتيان بالخبر :

يا أرض

جرحي لا يكذبني

أرى شجرا يسيرا

وهدهدا يجتاز خط القلب .[3]

قصيدة : توجعات الفارس القديم [أيها الأشقياء ستحفرون وستجدون الصخرة].

بداية مع القراء ة الإستكشافية الأولية يشير الشاعر إلى فارس قديم هذا الفارس يتوجع، فيذكر توجعاته :

وكلمة توجعات بمعنى أ نه يشكي من الألم .

هذا الفارس يشكي من شدة الألم ، والفارس هو الما هر في ركوب الخيل .

وللعلم ، فإن الشاعر قد وصف هذا ا لفارس بأنه قديم . (الفارس القديم) ؛ يبدأ الشاعر أ يفتتح نصه بعبا رة قد جعلها ما بين عارضتين : [أيها الأشقياء ستحفرون وستجدون الصخرة].

يخاطب الأشقياء ، يناديهم .

والأشقياء جمع شقي ، والشقي التعيس وهو قليل الحظ وعكسه السعيد . وتتعدد المعاني لكلمة الشقي بحسب استعمالها . فالشقي : التعيس ، والشقي الضال غير

[1] ينظر : المصدر نفسه ص 57.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ، مرجع سابق ص 65.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص60.

المهتدي وفي القرآن الكريم قال تعالى : " ولم أكن بدعائك رب شقيا" (الآية 4 من سورة مريم).

أما الشقا : فهو الشدة والعسر والأشقياء من تعبوا واشتد عنا ؤهم .والأشقياء من تعسوا وساء ت حالتهم وعكسهم السعداء .

وبذكر كلمة الشقي يتذكر اقارئ قول الشاعر :

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله

وأخو الجهالة بالشقاوة ينعم .

يخاطب الشاعر هؤلاء ، يقول لهم ستشقون ، ستتعبون في الح فر ، وستجدون الصخرة .

والصخرة في المعاجم معروفة ؛ وهي حجر عظيم صلب ثم ينتقل مباشرة إلى القسم ليؤكد خطابه للقارئ:

1-قسم

لن يستريح الجرح في سقمي

لن تستريح الذكريا ت الذاهبات سدى

من غير ما مدن تنأى

فتنبع من خطى قدمي

لن يستريح قدمي

لن تستريح الأضلع الحمقاء

في جسد

أنت له الأوطان

والأحزان

والأجراس تقرع في لظى الجرح المرابط

في صدى ألمي ...[1]

يقسم الشاعر ليؤكد بأن جرحه ما زال لم يشفى ولن يستريح هذا الجرح

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ، مرجع سابق ص 71.

وبذكر الجرح يتذكر القارئ آلام الشاعر وأحزانه ، يتذكر القارئ القصيدة السابقة (أرى شجرا يسيرا) ، يتذكر القارئ رحيل أمه التي تركته (صبيا في المتاه).

الشاعر مصمم بأن الجرح لن يستريح في سقمه والسقم (المرض) والسقم أيضا مرض مزمن .

هذا المرض ملازم للشاعر لا يفارقه والجرح هو الشق في اللبدن .

الشاعر مازال يعاني من الجراح ، فهو مريض سقيم (به مرض مزمن) ، ويقسم بأن هذا ا لجرح لن يستريح في سقمه ، وفي ذلك إشارة إلى أن الجرح سيزول :

1-قسم :

لن يستريح الجرح في سقمي ...[1]

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى في قوله (لن يستريح الجرح) على سبيل الاستعارة المكنية ، ويواصل الشاعر خطابه مستعملا : أداة النفي (لن) وقد كرر أسلوب النفي في جميع مقاطع القصيدة .

أما القسم فقد ابتدأ به ، والملاحظ أن الشاعر تحت العنوان - عنوان القصيدة - توجعات الفارس القديم ، قصائد قد رقمها : (من العدد 1 إلى غاية العدد 10) . وهي كالآتي [1 قسم ، 2 نبوءة ، 3 تذكر ، 4 رؤيا ، 5 مناداة ، 6 وعد ، 7 مصبر ، 8 معركة ، 9 قراءة ، 10 أيقونة].

يقسم الشاعر أيضا بأن الذكريات التي ذهبت سدى ، سوف لن تستريح :

لن تستريح الذكريات الذاهبات سدى

من غير ما مدن تنأى

فتنبع من خطى قدمي ...[2]

والذكريات جمع ذكرى ، والذكرى معروفة في المعاجم ، وهي العبرة والتوبة

وفي القرآن الكريم قوله تعالى : " وأنى له الذكرى " بمعنى : من أين له التوبة .

وفي آية أخرى قال تعالى : " وذكرى لأولي الألباب" : عبرة لهم .

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ، مرجع سابق ص 71.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ، مرجع سابق ص 71.

والذكرى : جمع ذكريات ، أي ما يحتفظ به الإنسان من ذكرى جميلة من أيام الصبا والمقصود بذلك جريان ذكر شيء حدث في الماضي ب اللسان أو حضوره في البال.

هذا الماضي الذي يمثل ذاكرة الشاعر ، الماضي الذي ذهب مضى وابتعد سدى وكلمة سدى جمع سدى ، أي دون فائدة ودون جدوى ، عبثا وهباء .

ويخبرنا الشاعر بأن الذكريات الذاهبات عبثا سوف لن تستريح إلا في مكانها أو إطارها ، في مدن تبتعد . يقسم الشاعر ب أن هذا الجرح سوف لن يستريح في مرضه المزمن ، وتلك الذكريات التي مضت عبثا ، سوف لن تستريح إلا في مدنها البعيدة ، تلك الذكريات مرتبطة بخطى الشاعر ، تنبع منها والخطى جمع خطوة ، والخطو : المشي ، فمادام الشاعر يمشي ، ما دام نبع الذكريات يخرج كماء العين .

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في كلمة (ذكريات) حيث تنوب هذه العلامة عن علامة أخرى وهي (الماضي) ، أي ماضي الشاعر

يقسم الشاعر أيضا مؤكدا :

لن يستريح دمي ...
لن تستريح الأضلع الحمقاء
في جسد
أ نّت له الأوطان
والأحزان
والأجراس تقرع في لظى الجرح المرابط
في صدى ألمي ...[1]

وفي هذا المقطع تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في كلمة (ردمي) ، حيث نابت هذه العلامة عن علامة أخرى وهي التضحية .

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 71.

كما تتم اللامباشرة أيضا عن طريق نقل المعنى في قوله (الجرح المرابط) على سبيل الإستعا رة التصريحية ومعنى كلمة مرابط أي أقام في مكان ولم يغادر ورابط في بيته لا زمه .

والمرابطون : اسم لبعض ملوك العرب في الأندلس . أيضا تتم اللامباشرة الدلالية في كلمة (صدى) عن طريق نقل المعنى على سبيل الكناية حيث نابت هذه العلامة عن علامة أخرى ، وهي الصوت في انعكاسه .

والصدى : هو الصوت الذي يرده الحبل . كما تتم اللامباشرة الدلالية في آخر المقطع في قوله (صدى ألمي) ، على سبيل الاستعارة المكنية حيث يشبه الشاعر الألم بالصوت وقد حذف المشبه به (الصوت) وجاء بأحد لوازمه في كلمة (صدى) .

وتتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في كلمة أجراس ، كناية عن الصوت المسموع .

ويواصل الشاعر خطابه ب أسلوب النفي :

لن يستريح فمي

مما تقول الريح للصخر الحزين

وما تقول لأمهات

لغبطة الندم ...[1]

ويبدأ الشاعر هذا المقطع باللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في الاستعارة المكنية في قوله :

(لن يستريح فمي)[2]

حيث يشبه فمه بالإنسان الذي يطلب الراحة ، وقد حذف الإنسان وأبقى على ما يدل عليه في كلمة (يستريح) كما تتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في قوله (تقول الريح) والريح لا تقول .

بل الإنسان وقد حذف كلمة الإنسان وجاء بما يدل عليه في كلمة تقول (على سبيل الإستعارة المكنية) .

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 72.
[2] ينظر :المصدر نفسه ص 72.

كما تتم اللامباشرة أيضا من خلال نقل المعنى عن طريق ا لاستعارة التصريحية في قوله (الصخر لحزين) ، والصخر لا يحزن بل الإسان ، وقد حذف الإنسان (مشبه) وصرح بالمشبه به في كلمة (حزين) ، والحزن له علاقة بالإنسان وليس بالصخر .

يقسم الشاعر بأن قصائده سوف لن تعرف وقتا للراحة (لن تستريح) .

-سوف لن تستريح قصائده من القلم .

من مداد الأسئلة والحبر . والحبر : المداد يكتب به .

يقسم الشاعر بأن القصيدة سوف لن تستريح من منفاه . والمنفى كلمة سبق وأن أشار إليها الشاعر في قصيدته : أرى شجرا يسيرا :

يا أرض

لا عطشي يغادر

لا دمي ينحاز

لا منفاي يخبرني بغيري[1]

لقد وصف الشاعر قصائده بالعصماء . وعصماء مؤنث أعصم ، وهي كلمة جمعها : عصم .

وفي المعاجم : قصيدة عصماء بمعى قصيدة ممتازة من عيون الشعر . والقصيدة الممتازة من عيون الشعر يقال لها عصماء .

وفي المقطع الأخير تتم اللامباشرة الدلالية من خلال نقل المعنى على سبيل الكناية في كلمة عصماء ، كناية عن القصيدة الممتازة ، أيضا تتم اللامباشرة عن طريق نقل المعنى في كلمة (منفاي) ، كناية عن الغربة والبعد ،لأن النفي هو المبعد المنفي عن وطنه .

يقسم الشاعر بأن قصائده سوف لن تستريح من وقته المعلق في صراح الذكريات وفي خطوط دمه :

لن تستريح قصائدي ا لعصماء من وقتي المعلق في صراخ الذكريات وفي خطوط دمي ...[1]

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 64.

وتتم اللامباشرة الدلالية في هذا المقطع عن طريق نقل المعنى من خلال الاستعارة المكنية في قوله (صراخ الذكريات) على سبيل الاستعارة المكنية .

وتتم اللامباشرة الدلالية عن طريق نقل المعنى في كلمة (أسئلتي) ، كناية عن القلق أو الشك .

إن هذه الأنماط من اللامباشرة الدلالية تقوم بتهديد التصوير الأدبي للواقع أو ما يسمى بالمحاكا ، ولتجاوز عقبة المحاكاة يحتاج القارئ لقراءة ثانية استرجاعية يتم من خلالها فهم معنى القصيدة وكيف قال الشاعر ما قاله من خلال قصيدته : " توجعات الفارس القديم "[2].

القراءة الاسترجاعية :

توجعات الفارس القديم : [أيها الأشقياء ستحفرون وستجدون الصخرة][3].

انطلاقا من القراءة الاسترجاعية ، وتجاوزا لعقبة المحاكاة ، فإن الشاعر لا يتحدث عن لفارس القديم وآلامه ، ويظهر ذلك جليا من خلال أسلوب القسم الذي وظفه الشاعر وهو يسرد معاناته ، ومرضه ، وأحزانه ، حيث أن جرح الشاعر ما يزال موجودا ، فهو مرض مزمن ، وألمه له صدى ، إنه ليس جرحا سهلا عابرا بل هو جرح مقيم ، لا يغادر والألم لا يغادر جسد الشاعر وينعكس كل ذلك من خلال قوله :

1-قسم :

لن يستريح الجرح في سقمي ...

لن تستريح الذكريات ا لذاهبات سدى

لن يستريح دمي

لن تستريح الأضلع الحمقاء

في جسد

أنت له الأوطان

والأحزان

[1] ينظر : المصدر نفسه ص 72.
[2] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ، مصدر سابق ص 71.
[3] ينظر : المصدر نفسه ص 71.

والأجراس تقرع في لظى الجرح المرابط في صدى ألمي [1]

وفي خضم هذا الحزن العميق للشاعر ونفسيته المنكسرة وجسده المنهار ، فإن الشاعر لم يتوقف عن كتابة القصيدة :

لن تستريح قصائدي العصماء

من قلمي [2]

بل إن الشاعر سيظل ينتهج نهج الأسئلة في الكتابة ، سيظل يكتب عن موضوع (المنفى) ، عن ذكرياته ، هذه الذكريات المرتبطة بوفاة والدته ، الذكريات التي تمشي في عروقه وتجري في دمه :

لن تستريح قصائدي ا لعصماء

من قلمي

من حبر أسئلتي

ومن منفاي

من وقتي المعلق في صراخ الذكريات

وفي خطوط دمي [3]

وعن طريق القراءة الثانية الاسترجاعية يتبي للقارئ بأن الشاعر لا يتحدث عن الفارس القديم ولا عن قصة الذين يحفرون بحثا عن ذلك الشيء ، وفي آخر المطاف ستجدون صخرة ، هؤلاء يتعبون أنفسهم بالحفر ، وقد سماهم با لأشقياء .

ليتبين للقارئ بأن الشقي هو الشاعر هذا الذي لم يسترح من مرضه ، من ألمه وأحزانه ، ومن ماضيه الحزين ، فلألمه صدى .

يخاطبهم الشاعر : [أيها الأشقياء ستحفرون وستجدون الصخرة].

أي أنكم تبحثون عن اللاشيء ، ولماذا تبحثون في الأصل وأنتم أشقياء ، فقد كتب عليكم الشقاء ، والبؤس ، والفقر ، والحرمان والألم والحزن ، والجرح ، فحالكم

[1] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ، مرجع سابق ص 71.
[2] ينظر : المصدر نفسه ص 72.
[3] ينظر : عبد االقادر رابحي ،أرى شجرا يسير ، مرجع سابق ص 72.

حالي ، وبكم ما بي من جراح . حتى أن قصائدي الممتازة سوف لن ترى الراحة ، سوف لن تستريح من حبر اشتغال الأسئلة ، ستكون القصائد

الخاتمة

لقد شكّلت فترة الستينيّات منعرجا هاما بالنسبة لحقل **السيميوطيقا**، حيث اكتسحت مجالات مختلفة ، فأصبحنا مع إمبراطوريّة العلامة وموضتها.

السيميوطيقا لم تولد من رحم البنيوية ، بل اقتحمت فترة الدراسات البنيوية التيّ ركّزت على النظام والبنية ،لنصبح أمام درس السيميوطيقا ، بتنظيراتها وتطبيقاتها ومدارسها المتشعّبة توجّها ، ومفهوما ، وبذلك يكون مفهوم الظاهرة الأدبية قد ارتقى إلى تصوّرات جديدة ضمن (الممارسة السيميوطيقية) وبخاصة مع الباحث ، والناقد **"ميشال ريفاتير"** حيث نجده يؤكد من خلال كتابه (semiotique of poetry) (بأنّ الظاهرة الأدبيّة ما هي إلا علامة جدليّة بين القارئ والنص) : (ص1).

بل إنّ القاريء أصبح هو من يحدّد مصير النّص ، أو الظاهرة الأدبيّة ومن قبل قد عاشت الدراسات الأدبية أزمة المؤلف (موت المؤلف) (مع البنيوية) ،وقد أولى **ريفاتير** القارئ أهميّة كبيرة ضمن مؤلفه (semiotics of poetry) نظرا لمركزيّته في البحث عن علم علامات الأدب بحسب تصوّر صاحب كتاب : (the pursuit of signes.semiotics/literature/deconstruction)

هذا القارئ المؤوّل للنّصوص ، فهو حينما يقبل على قراءة قصيدة يسعى وراء وحدتها ، يستلزم أنّه يتحاشى المعنى المرجعي (التمثيلي الواضح في الخطاب) لا لشيء إلاّ لميزة الدّلالة الشعرية ، فهي دلالة تتميز باللّامباشرة (غير مباشرة)،كما أنّ القصيدة الشعريّة تقول شيئا وتعني آخرا.

هذا القارئ هو القارئ السيميوطيقي، بأدوات منهجية حدّدها **ريفاتير**،من خلال مقارباته للشّعر ، إذ جعل القراءة تدور في حلقتين 'الحلقة الأولى سمّاها بالقراءة الاستكشافيّة الأوليّة ،الاستهلالية، من خلالها يستوعب القارئ العلامات اللّغوية ، ويفهم النص، حيث يتعرّف على المعاني الأولية لشيفرة القصيدة.

وهذه القراءة هي قراءة سطحية قاصرة (في منظور **ريفاتير**) لأن نتائجها تكون غير مقنعة ، ولهذا الموقف تبرير خاص ، حيث أنّ **ريفاتير** يتجاوز عقبة

المحاكاة أو ما يصطلح عليه التصوير الأدبي للواقع ، والسبب هو أنّ **ريفاتير** لا ينظر للمحاكاة على كونها محاكاة الواقع' كسمة جوهريّة للعمل الأدبي ، والفني بوجه عام، (نظرة أرسطو) بل هي تحريف مقصود للواقع من خلال اللاّنحوية التي تميّز الشّعر ، أما القراءة الثانية فهي قراءة استرجاعية 'لا تنحصر في تعرّف القارئ على المعاني الأوليّة (لما يبثّه النّص)' وإنّما يقوم القارئ بتفسير الشّفرة وتأويلها' وتصبح دلالة النص متوقّفة على نصوص أخرى ، وعليه ستلغي (الدلالة المحاكية لألفاظ النص) في القراءة الأولى' ليلغيها في مستوى القراءة الاسترجاعية (المتعمّقة).

وقد تسنىّ لنا من خلال البحث تطبيق منطلقات **ريفاتير** السيميوطيقية على الشّعر الجزائري المعاصر (مدوّنة الشاعرعبد القار رابحي أنموذجا)

حيث استوقفتنا عناوين مجموعاته الشعرية المغرية 'ولغته الشعرية الخارجة عن إطار المألوف ، وشكل قصائده المختلف، وموضوعات دّالة على رؤيته العميقة وممارسته للكتابة في مستوى إبداعي يروق للقراءة ، ما عدا رذاذات من نبرات خطابية شعرية مباشرة ، اقتفينا أثرها أثناء ممارسة فعل القراءة.

ونحن ننتظرمن الشاعرمزيدا وجديدا، شكلا ومضمونا . ويبقى عبد القادر رابحي كغيره من الشّعراء الجزائريّين المعاصرين ملمحا من ملامح الشّعر الجزائريّ المعاصر، الذي يحتاج إلى معرفة وقراءة، وبخاصّة مع أسئلة الراهن النّقدي المعاصر ، وما تصوغه قصيدة النّثر من مفاهيم ، وما تطرحه من مواضيع كتجربة شعرية جديدة وكمظهر حداثي في الشعر الجزائري المعاصر.

وتبقى محاولتنا في تطبيق مقولات،أومنطلقات **ميشال ريفاتير** السيميوطيقية على الشّعر الجزائريّ المعاصر، تطرح عديد التساؤلات من بينها أنّ هذه الممارسة تكاد تكون غائبة على مستوى المقاربة الجزائرية المعاصرة وأقصد تطبيق آليات ريفاتير السيميوطيقية ، والسّبب ربما يعود إلى طغيان التّنظير، وعدم الاهتمام بالجانب التطبيقي الذي يدلّ في الآخر على وعي أصحابه بهذا المنهج ، من أجل المساهمة في بناء المشهد الثّقافي الأدبي النّقدي.

الملحق

عبد القادر رابحي:

الشاعر عبد القادر رابحي من مدينة تيارت ،صدر له عن منشورات الاختلاف ديوان حنين السنبلة ،وعن دار الغرب ديوان الصعود إلى قمة الونشريس،وديوان على حساب الوقت.

كما صدر له عن دار الغرب أيضا كتاب نقدي في جزأين تحت عنوان :النص والتقعيد،وصدر له عن منشورات ليجوند ديوان السفينة والجدار ،وديوان فيزياء وحالات الاستثناء القصوى

للمزيد من التفاصيل عن الشاعر عبد القادر رابحي ينظر :الدواوين الشعرية : حنين السنبلة ،أرى شجرا يسير،حالات الاستثناء القصوى.

ميشال ريفاتير:

من مواليد 20نوفمبر 1924،في بورغانوف في ليموزين بفرنسا ،حيث نشأ فيها ثم انتقل بعدها الى الولايات المتحدة الأمريكية,

نشر العديد من المقالات والأبحاث والكتب النقدية ،

ومن أبرز مؤلفاته:

Semiotics of poetry 1978
Text production 1983
Fictional truth1990

للمزيد من التفاصيل عن الناقد ريفاتير ينظر على سبيل الذكر:

Jonather culler : the pursuit of signe : semiotics literature ,deconstructio ,Riffaterre and semiotics of poetry

وينظرأيضا :

The New york times : Michal Riffaterre,81 a sholar of :Leterature, at, columbia , Bay Margalit ,For :published :june5 ,2006

قائمة

المصادر

والمراجع

قائمة المصادر و المراجع :

1 – المصادر :

أ – المصادر العربية :

- رابحي عبد القادر : السفينة والجدار ، منشورات ، ليجوند ص1 ، 2009.
- رابحي عبد القادر: أرى شجرا يسير ، شعر ، منشورات ليجوند ،الجزائر ط 1 ، 2011 .
- رابحي عبد القادر: حالات الاستثناء القصوى ، شعر ،منشورات ليجوند ،الجزائر ط 1، 2010 .
- رابحي عبد القادر: حنين السنبلة، شعر ، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة 22 شارع الاخوة مسلم ،ط 1 ،2004 .
- عبد القادر رابحي : فيزياء ، شعر ، منشورات ليجوند ، الجزائر ،ط 1 ، 2010 .

ب – المصادر الأجنبية :

- Michael Riffaterre : Sémiotique Of poetry , First , published in 1978 indiana, unv. Press.

2 – المراجع :

أ - المراجع العربية :

- أبو القاسم الشابي،أغاني الحياة ،الدار التونسية للنشر1970.
- أحمد بقار : شعر عبد الله حمّادي ، البنية والدّلالة "دراسة" دروب للنشر والتّوزيع ، د.ط .
- أحمد عبد المعطي حجازي : قصيدة النثر أو القصيدة الخرساء ، كتاب دبي الثقافية ، (يصدر عن مجلة دبي الثقافية) ط1 ، 2008
- أحمد قيطون ، جامعة قاصدي مرباح ، ورقلة (الجزائر) مجلّة الأثر ، مساءلة التّاريخ في الشّعر الجزائريّ المعاصر ، ع19 جانفي 2014
- أحمد مطر : الأعمال الشعرية الكاملة ، لندن ، 2003
- آل سعد : الشمس في أثري ، مقالات في الشعر والنقد'airp' 2007.
- آمنة بلعلى : مظاهر التفكير السيميائي في المعرفة التراثية ، جامعة تيزي وزو
- إياد عبد المجيد إبراهيم : آليات القراءة في نقد الشعر ، دار همالايل للطباعة والنشر ، الإمارات ، د.ت.ط.
- إيمان الناصر،قصيدة النثر، التغاير والاختلاف2003،د.ت.ط
- ثائر العذاري ، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية ، رند ، د ت ط ، ط1 ، دمشق
- جعفر حسن ,تمنع الغابة الطرية,توغلات في نصوص شعرية ,المؤسسة العربية للدراسات والنشر,ط1,2005

- جلال الخياط، : الجنون بالشعر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط1 ، 2006
- حسين خمري،سرديات النقد في تحليل آليات الخطاب النقدي المعاصر،مكتبة الأدب المغربي ،دار الأمان الرباط ،منشورات الاختلاف ، ط 1 ، 2011 .
- حسين فيلالي ، السيمة والنص الشعري ، منشورات أهل القلم ، سطيف ،ط1 ، د.ت.ط،
- حسين مسكين : مناهج الدراسات الأدبية الحديثة من التاريخ الى الحجاج، بيروت ،لبنان ، ط 1 ، 2010.
- خالد سليمان : الجذور و الأنساغ ، دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة ،كنوز المعرفة ، ط 1 ،2008.
- خليل شكري هياس ، القصيدة السير ذاتية ، بنية النص وتشكيل الخطاب ، 2016 ، د.ط.
- رابح بومعزة علامات في النقد،السعودية،تحليل البنية العميقة للنص الأدبي،ع56م 2005/14./.
- رمضان الصباغ،الشعر العربي المعاصر: دراسة جمالية (الفصل الأول)،ط 1، 1998،دار الوفاء.
- سامي اسماعيل ،جماليات التلقي،دراسة في نظرية التلقي عند هانزروبرت ياوس،وإيزر.
- سمير الخليل ، تقويل النص ، تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية ، والنقدية دار غيداء ، للنشر والتوزيع ، ط1 ، 2016
- سمير سعيد حجازي : النقد العربي المعاصر في مرآة العلم و الحداثة ،مؤسسة طيبة ،القاهرة، ط 1 ، 2010 .
- سيمياء الموت ، تأويل الرؤيا الشعرية ، قراءة في تجربة محمد القيسي ، دار نينوى ، سورية ، دمشق 2010
- سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي ، تأليف عبد الناصر حسن محمد ، كلية الآداب ، جامعة عن شمس ، دار النهضة العربية 2002
- صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي دراسات نظرية ، و قراءات تطبيقية ، ط1 ، 1996، دار شرقيات، القاهرة.
- ظاهر محمد الزواهرة: التناص في الشعر العربي المعاصر، التناص الديني أنموذجا، د.ت.ط.
- عبد الرحمن بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، سلسلة الدّراسات النقديّة 7، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1987.
- عبد الرزاق المجدوب : في حداثة الإبداع المغربي : الحداثة لدى أحمد المجاطي' تصور وإنجاز ، المطبعة و الوراقة الوطنية ، مراكش ، ط1 ، 2012 .

- عبد القادر محمد مرزاق: مشروع أدونيس الفكري و الإبداعي، رؤية معرفية ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، د . ت.ط .
- عبد الله السّمطي : أطياف الشعرية ، مقاربات وصفية سيميائية لقصيدة الحداثة ،د .ط ، 1997 ، المجلس الأعلى للثقافة.
- عبد الله خضر محمد : مناهج النقد الأدبي المعاصر السياقية و الذسقية، دار العلم ، بيروت، لبنان ، د . ت . ط .
- عبد الله شريق,في شعرية قصيدة النثر ,منشورات اتحاد كتاب المغرب,ط,2003/1,
- عبيد نصر الدّين ، غادة تعلن الحبّ ضدّي ، شعر 2004 ، طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها ، التّابع لوزارة الاتّصال والثقافة'
- عزّ الدّين ميهوبي ، في البدء كان أوراس ، دط 1984.
- عزالدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي، ط 3 ، د . ت . ط .
- عصام واصل : في تحليل الخطاب الشعري ، دراسات سيميائية ، دار التنوير ، الجزائر ، ط1،2013.
- علوي الهاشمي'فلسفة الإيقاع في الشعر العربي 'المؤسسة العربية للدراسات والنشر'ط1'2006.المركز الرئيسي'بيروت
- على شبيب ورد دهشة القراءة الأولى : مقتربات نقدية في تقنيات الشعر العربي والكردي المغاير ، رند للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1.
- علي حسين يوسف : النقد العربي المعاصر، دراسة في المنهج
- علي شيب ورد : دهشة القراءة الأولى : مقتربات نقدية في تقنيات الشعر العربي و الكوردي المغاير ،رند للطباعة و النشر و التوزيع، ط 1،2010.
- علي صليبي مجيد المرسومي ,القصيدة المركزة ووحدة التشكيل,دراسة فنية في شعر الستينيات في العراق,ط1 ,2016
- عماد الضمور : سيميائية العتبات النصية في شعر نادر هدى ، د.ت .ط.
- غالي سرحان القرشي أسئلة القصيدة الجديدة ،مؤسسة الانتشار العربي،بيروت،لبنان ،ط1،2013.
- فهد العرابي الحارثي ' المعرفة قوة و الحرية أيضا : المستقبل ليس
- القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ،محمد نجيب التلاوي ,دار الفكر الحديث ,الهيئة المصرية العامة للكتاب ط،2006.1
- محمد الدغمومي : نقد النقد ، وتنظير النقد العربي المعاصر ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، للرباط ، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1999
- محمد القاسمي : قضايا النقد الأدبي المعاصر ، يافا العلمية للنشر و التوزيع ، ط 1 ،2010 .
- محمد سويرتي ،المناهج النقدية الحديثة وآليات اشتغالها في تحليل النص الأدبي.

- محمد صابر عبيد : تجليات النص : اللغة،الدلالة ، الصورة ، عالم الكتب الحديث ، إربد، عمان ، ط 1 ، 2014.
- محمد صابر عبيد ، سيمياء الموت ، تأويل الرؤيا الشعريّة ، قراءة في تجربة محمد القيسي، دار نينوى ،2010
- محمد صابر عبيد: تجليات النص الشعري: اللّغة، الدلالة، الصورة، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، ط 1، 2014، المقدمة.
- محمد نجيب التلاوي : تجديد الخطاب النقدي،دار الثقافة للنشر،القاهرة، ط1 ، 2009 .
- محمود إبراهيم الضبع ،قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية ،ط2003.1
- محمود درابسة 'مفاهيم في الشعرية ، دراسات في النقد العربي القديم، جامعة اليرموك ، عمان ، دار جرير للنشر والتوزيع ، ط1, 2010.
- المرأة في الخطاب الأدبي الإعلامي والثقافي ، وقائع المؤتمر الدولي الأدبي الثالث' دار الكتاب الثقافي، تحرير عبد الرحيم مراشدة ، هيثم أحمد العزّام
- مسلم حبيب حسين ،جماليات النص الأدبي ،دراسات في البنية والدلالة ،دار السياب للطباعة والنشر والتوزيع ،لندن ،ط2007.1 .
- مشري ابن خليفة،الشعرية العربية،مرجعياتها وإبدالاتها النصية ،المنهال 2011،د.ت.ط،
- منال نجيب العزاوي : ومضات نقدية في تحليل الخطابين الأدبي و النقدي،د . ت . ط .
- مؤيد عباس حسن : البنيوية ، رند للطباعة و النشر و التوزيع،ط2010،1.
- ياسر عثمان,الانتهاك وما آلت المعنى,قراءات سيميائية في الخطاب الشعري الحديث,دار نينوى للطباعة والنشر والتوزيع,ط,2015/1
- يمنى العيد،تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي،دار الفرابي،بيروت،لبنان 2010 .

ب- المراجع الأجنبية:

- برون وين ماتن، فليزيتاس سارينجهام، ترجمة عابد حزندار، مراجعة بريري، معجم مصطلحات السيميوطيقا dictionnairy of semiotics د.ت .ط، 2008.
- رولان بارث: الكتابه في الدرجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضري، ط 2002.
- عبد القادر محمّد مرزاق ، مشروع أدونيس الفكري والإبداعي : رؤية معرفية ، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، د ت.ط .
- موسوعة كمبردج في النقد الأدبي من الشكلانية إلى مابعد البنيوية'ف4 'بقلم ستيفن بان 'جامعة كنت

- يوري لوتمان : تحليل النص الشعري: بنية القصيدة ، ترجمة وتقديم وتعليق محمد فتوح، القاهرة ، دار المعارف، د.ت.ط.

المجلات العربية:

- أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة (مدخل إلى السيميوطيقا)، قراءة شكري عياد، تصنيف : سيز قاسم ، ونصر حامد أبوزيد ، الناشر ، دار إلياس ، العصرية ، القاهرة ، 1986 م.
- أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا : إشراف سيزا قاسم ، نصر حامد أبو زيد، دار العالم العربي، القاهرة (سيميوطيقا الشعر: دلالة القصيدة) مايكل ريفاتير ، ترجمة فريال جبوري غزول.
- حلاّم الجيلالي ،مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية ، دمشق ، المنهج السيميائي وتحليل البنية العميقة للنص ، ع 365 ، 2001.
- رابح بومعزة ، علامات في النقد ، السعودية ، تحليل البنية العميقة للنص الأدبي ، ع 56، م14 ، 2005
- سعيد أرزاق ، علامات في النقد ، السعودية ، قصيدة النثر في ضوء الحداثة نحو اللا نمط أو مسار إلغاء التغاير
- شريف يشير أحمد ، مجلة السعودية ، علامات في النقد، العدد 56 ، 1 يونيو، 2005، النقد والنص : سلطوية الفكر وجماليات الوعي.
- علامات في النقد السعودية ، تحولات الصورة الشعرية في قصيدة ما بعد الحداثة ، أماني فؤاد ، 2009 ، ع70 ، مج 18
- علامات في النقد السعودية ، رابح بومعزة ، تحليل البنية العميقة للنص الأدبي ، العدد 56 م1، 2005.
- علامات في النقد، السعودية ، سعيد أرزاق : قصيدة النثر في ضوء الحداثة نحو اللاّ نمط أو مسار إلغاء التغاير ، عدد 71 ، مج 18، نوفمبر 2010.
- فائز العراقي ،علامات في النقد،السعودية ،ع57.م15 ./1سبتمبر، 2005.
- مجلة السعودية : " علامات في النقد " ع 71 مجلد18 . نوفمبر 2010 ، سعيد أرزاق : قصيدة النثر في ضوء الحداثة نحو اللانمط أو مسار إلغاء التغاير.
- مجلة السعودية، علامات في النقد ، العدد 55 م14 ، 1 مارس 2005 ، عبد الكريم جمعاوي : الخطاب الواصف : النقد والقراءة .
- مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية ، فرحان بدري الحربي ، سيمياء الحداثة في قصيدة النثر (العددان ، 3 ،4) المجلد 7 ، 2008
- مجلة،السعودية: علامات في النقد،العدد 1/56،يونيو 2005،النقد و النص، سلطوية الفكر و جماليات الوعي: شريف يشير أحمد.
- غالي سرحان القرشي ,علامات في النقد ،السعودية ،كتابة المرأة الشعرية،إرادة الكتابة ومواجهة النسق ج73,مج 19، أفريل،2011

الفہرست

فهرست

المقدمة .....أ
المدخل 1
الفصل الأول: إشكالية الممارسة السيميوطيقية، واقعها ومنهجيتها.....10
الفصل الثاني: القصيدة العربية المعاصرة: فلسفة الإبداع والانتهاكات 38
الفصل الثالث: مغريات القراءة في نصوص شعرية جزائرية معاصرة وآفاق النقد العربي المعاصر.....71
أ. التجريب في قصيدة النثر والبحث عن شكل جديد..... 97
ب. مأزق التلقي في شعرنا العربي المعاصر..... 89
الفصل الرابع: الفصل الرابع: قراءة في ديوان : أرى شجرا يسير للشاعر عبد القادر رابحي 108
الخاتمة 289
الملحق..... 291
المصادر والمراجع.....293
الفهرست .....298.

Résumé:

Cette recherche porte sur l'un des phénomènes littéraires les plus importants, à savoir "les principes du sémiotique de **reffaterre** et son application au discours poétique algérien contemporain: le code poétique du poète Abdelkader Rabhi est un modèle" et relève des études littéraires et monétaires.

L'étude repose sur la définition des termes suivants: sémiotique, lecture exploratoire, lecture rétrospective, poème en prose, en référence aux principes du **reffaterre** dans son approche sémiotique de la poésie et l'applique au blog du poète Rabhi Abdelkader.

les mots clés:

Sémiotique, lecture exploratoire, lecture rétrospective, poème en prose.

Abstract:

This research focuses on one of the most important literary phenomena, namely "the principles of the **semiotics** of reffaterre and its application to contemporary Algerian poetic discourse: the poetic code of the poet Abdelkader Rabhi is a model" and relates to literary and monetary studies .

The study is based on the definition of the following terms: semiotics, exploratory reading, retrospective reading, prose poem, with reference to the principles of the reffaterre in its semiotic approach to poetry and applied to the blog of the poet Rabhi Abdelkader.

keywords :

Semiotics, exploratory reading, retrospective reading, prose poem

ملخص:

إن هذا البحث يتناول ظاهرة من أهم الظواهر الأدبية ألا وهي " منطلقات ريفاتير السيميوطيقية وتطبيقها على الخطاب الشعري الجزائري المعاصر: المدونة الشعرية للشاعر عبد القادر رابحي أنوذجا " ويندرج ضمن الدراسات الأدبية والنقدية.

وترتكز الدراسة على تحديد مفهوم المصطلحات الآتية: السيميوطيقا ، القراءة الاستكشافية ، القراءة الاسترجاعية ، قصيدة النثر، مع التطرق لمنطلقات ريفاتير في مقاربته السيميوطيقية للشعر وتطبيق ذلك على مدونة الشاعر رابحي عبد القادر.

الكلمات المفتاحية :

السيميوطيقا ، القراءة الاستكشافية ، القراءة الاسترجاعية ، قصيدة النثر