

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري - قسنطينة

كلية الآداب واللغات

رقم التسجيل: .....

قسم اللغة العربية وآدابها

الرقم التسلسلي: .....

## شعرية النصوص الموازية في دواوين محمد الله محادي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير (شعبة: البلاغة وشعرية الخطاب)

إشراف الدكتور:

يوسف وغليسي

إعداد الطالبة:

روقية بوغنوط

### لجنة المناقشة

رئيسا	.....	.....	.....	د.
مشرفا ومقررا	جامعة منتوري - قسنطينة	أستاذ محاضر	د. يوسف وغليسي	د.
عضوا مناقشا	.....	.....	.....	د -
عضوا مناقشا	.....	.....	.....	د -

السنة الجامعية: 1427هـ - 1428هـ

2006م - 2007م

## الإهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى الوالدين العزيزين، أعانني الله على  
رد جميلهما.  
وإلى اخوتي وأفراد أسرتي.  
وإلى كل من جمعني بهم صداقة في يوم من الأيام.

الشكر

أتوجه بالشكر الخاص  
إلى من نقد فأجاد  
وأبدع فتألق  
إلى أستاذي الدكتور يوسف و غليسي

... العتبة  
النصيحة هي الجسر  
القائم بين  
الصمت والكلام  
...

O

توصل النص الشعري الحداثي المعاصر إلى أن يقدم للقارئ نصا جريئا تحولت معه الكتابة إلى حالة هروب ومفارقة لمصطلح الشعر، إذ غدا الشعر نفسه يتجه نحو خارج الشعر حين أخذ يحتفي بأنماط لم توجد أو لم تؤخذ بعين الاهتمام في القصيدة القديمة. لقد تحولت الشعرية العربية الحديثة عن شعرية المقروء إلى شعرية المرئي، مستندة إلى كون التفاعل النصي لا ينبثق من جسد النص فقط أو من ثنايا لغته أو مفاصله التكوينية، لقد تعداه إلى ما قبل كتلته النصية إلى ما هو خارج هذه الكتلة، أي إلى ما أطلق عليه النص الموازي (Le Paratexte) الذي لم يعد من هوامش النص أو من سقط المتاع.

إننا نعيش اليوم عالما من العلامات، والأجدر أن يكون هذا النص الموازي أولى هذه العلامات بالمقاربة كونه منجما من الأسئلة تفتح شهية القارئ وتستقره حين يتسصي النص عن المراودة، إنها أول ما يصدم بصر المتلقي وتساعده على أن يدلف إلى دهاليز النص يتحاور عبرها مع المؤلف الحقيقي أو المتخيل، بوعي يحفر في التفاصيل أو في النص الذي يحمل في نسيجه تعددية وظلالا لنصوص أخرى.

لقد أعادت الشعرية بنيوية كانت أم سيميوطيقية الاعتبار لهذا النص الموازي على صعيد الدراسات النقدية، واعتبرته المدخل الرئيس والأساسي للدخول إلى أعماق النص فكل اقضاء لما هو خارجي يجعل من العمل الإبدعي ناقصا مليئا بالثغرات لذا جاءت مقاربتنا لهذه النصوص كمحاولة نبتغي من ورائها تقديم تصور أولي يسعف النص الموازي من البقاء في دائرة المسكوت عنه في النقد العربي، معتقدين أننا لكي نسبر أغوار النص لا بد من أن نضع أقدامنا الثابتة على مداخل النصوص وعتباتها، فكانت مدونات عبد الله حمادي الشعرية "الهجرة إلى مدن الجنوب" و"تحزب العشق يا ليلي"، "قصائد غجرية"، "البرزخ والسكين"، فضاء لاستتطاق العتبات وفق الطروحات التي قدمها الناقد الفرنسي "جيرار جنيت" " Gérard Genette " للعتبات النصية "Seuils"، معتبرا إياها واحدة من بين المتعاليات النصية (Transtextualité)، التي يندرج تحتها العنوان، العنوان المزيف، الفرعي، العناوين الداخلية، المقدمة، الإهداء الفهارس الهوامش، المسودات، القراءات النقدية، التصديرات وما أضفناه من وحدات الفضاء النصي والصوري، والتي تشكل نصوصا مجاورة أو موازية للنص، ولهذا فضلنا استعمال مصطلح "النص الموازي" في بحثنا مع توظيف مفاهيم أخرى كعتبات النص لتعزيد المصطلح الأساسي، بالإضافة إلى أننا نتغيا من مصطلح "شعرية

النصوص الموازية" كل ما يحمله التعريف من أبعاد سيميائية تحيط بالنص وفضائه النصي. مؤسسين استراتيجية مقاربتها على القراءة الوصفية التحليلية التأويلية، محاولين اكتشاف ما:

- 1- ما نسميه بالنص الموازي.
  - 2- تأويل النص الموازي في ذاته.
  - 3- تأويل النص الموازي وعناصره انطلاقاً من منته الشعري.
- وبناء على ذلك قسمنا هذه الدراسة إلى ثلاثة فصول.

الفصل الأول: رصدناه لقراءة في المفهوم والوظيفة محاولين تفصيل الحديث قدر الإمكان عن مختلف المصطلحات المساعدة على ضبط هذا الشيء الشعري/ النص الموازي آخذين بعين الاعتبار القبض على العناصر الأولية للمصطلحات فتم التطرق لمصطلح النص ونظريته- النص والشعرية، وفي الأخير رصدنا البعد العلائقي للمتعاليات النصية الخمسة عند جيرار جينت، والتي يعد النص الموازي النمط الثاني من أنماطها.

الفصل الثاني: تناولت الدراسة النص المحيط (Péritexte) وشعرية الداخل في دواوين عبد الله حمادي، وهي مجموعة من العتبات النصية التي تحيل على الداخل بغير انقصال عن النص الشعري -متعلقة أشد التعلق بمؤلفها- فقاربناها من جانبها النظري الذي أخذ سفراً منقطعاً ومتواصلاً حتى نتمكن من إجراء الجانب التطبيقي، ولا يعني ذلك أننا التزاماً بتطبيق كل المقترحات النظرية-مع أنها مقترحاتنا- وفضلنا أن تملينا علينا العتبات (اسم المؤلف-الإهداء- خطاب المقدمة- الهوامش- العناوين) أسئلتها واقتراحاتها ثم قمنا بتأطير هذه الاقتراحات وما يتناسب وموضوعنا، وقد تقصدنا ترتيبها وفق مواقعها الاستراتيجية.

الفصل الثالث: تطرقنا فيه إلى النص القوي (Epitexte) وشعرية الخارج وهي العتبات النصية التي خرجت عن سلطة المؤلف وحده إلى سلطة ثانية تدخل فيها الناشر، كسلطة اقتصادية، واشترك في بناء الخارج من النص الموازي والذي لا ينفصل عن النص الرئيس، فشكلت لنا عتبة الغلاف، والفضاء النص والصوري، ليبقى النص القوي هو ذلك النص الذي لم يحظ بفضاء فزيائي محدد، فهو مجموع العتبات النصية المتفرقة من مسودات

ومراسلات وقراءات نقدية-موضوعة في أي مكان خارج الكتاب وهو ربما أماط اللثام عن فارق في حجم الفصول، مع أننا لا نرى في ذلك خلا منهجيا لكون النصوص الموازية الفوقية في حد ذاتها أقل محدودية من النص المحيط، بالإضافة إلى أن بعض وحداتها مرتبطة أشد الارتباط بمؤلفها (المسودات، المذكرات).

وقد تجنبنا في قراءتنا لهذه العتبات كل الاسقاطات التي تولدها تراكمات التجارب السابقة حتى لا نقول النص الموازي ما لم يقله" مع أن الدراسات حول الموضوع في النقد العربي تعاني من فراغ ملموس، إذا كتفت بالانكباب على النص الإبداعي الداخلي وأهملت ما يحيط بهذا النص، رغم أن كل ما في العمل الإبداعي له دلالاته. فلم يفرد للموضوع بحث أكاديمي مستقل -حسب قراءتنا- وما وجد من الدراسات أخذ شكلا جزئيا قارب عتبة واحدة لا أكثر

وكان أهمها: دراسة جيرار جينت "Seuils عتبات"، والتي استندت إليها جل الدراسات العربية كمقاربة محمد حسن حماد تداخل النصوص في الرواية العربية، والتي خصها لثلاثة أعمال أدبية هي: "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي، "أحلام شهرزاد" لطف حسين، ورواية "ذات" لصنع الله إبراهيم، حاول من خلالها مقاربة مجموعة من النصوص الموازية (الغلاف، الإهداء والعنوان)، وهو نفس الصنيع الذي قام به محمد بنيس في كتبه (الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالها التقليدية، الرومانسية، الشعر المعاصر)، كما كانت له وقفة مع بنية المكان في كتاب "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" وقد أثبت محمد بنيس أن الشعرية اليونانية الأرسطية والشعرية العربية القديمة لم تهتما بالنص الموازي، وهو ما نأخذه على محمد بنيس لأننا إذا تصفحنا كتب النقد العربي القديم في المشرق والمغرب، سنعتر على مصنفات اهتمت بالعتبات، ولا سيما عند الكتاب الذين عالجوا موضوع الكتابة والكتاب، كابن قتيبة في "أدب الكاتب" والجاحظ في "البيان والتبيين"، ابن عبد ربه في "العقد الفريد"، أبو هلال العسكري في كتاب "الصناعتين"، وأبو بكر الصولي في "أدب الكتاب"، هذا الأخير الذي ركز على العنونة وفضاء الكتابة وأدوات التعبير.

وقد حاول سعيد يقطين مقاربة النصوص الموازية مفرقا بين التوازي النصي والنصوص الموازية، والتي استعمل لها مصطلح "المنصصات" في كتابه "القراءة والتجربة" ثم عاد وقام بإدغام نحوي واستعمل مصطلح "مناص" في كتابيه "انفتاح النص الروائي"



و"الرواية والتراث السردي"، كما عمل عبد الرزاق بلال على دراسة خطاب المقدمات في التراث النقدي القديم.

كما ساهمت بعض المقالات والدراسات المنشورة -كمقال: شعيب حليفي "النص الموازي للرواية- إستراتيجية العنوان"، و"وظيفة البداية في الرواية"، مجلة الكرمل، عدد6، السنة 1999، وجميل حمداوي- السيميوطيقا والعنونة، بإلقاء ظل الفائدة على الدراسة.

ومع ذلك فمقاربة عتبة واحدة له من الصعوبات ما يكفي فكيف والجمع بينهما في دراسة واحدة، خصوصا إذ طرحت أمامنا صعوبة الحصول على المراجع المهمة، في ظل افتقار المكتبات لها أو لأغلبها، وعلى الرغم من هذا حاولنا الإلمام بما وقع بين أيدينا، ولا ندعي أننا سلمنا من الأخطاء وحسبنا أننا قدمنا فتحا لمقاربة النصوص الموازية.

ختاما أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى أستاذي يوسف وغليسي الذي تفضل بقبول الإشراف على هذا البحث وأحاطه بالعناية والاهتمام.

روفية بوغنوط

2007/02/28

# الفصل الأول:

النص الموازي وأشكال التعالي  
النصي

## 1- قراءة في المفهوم والوظيفة

### 1-1- النص ونظريته

من بين أهم الإشكالات التي طرحت على الساحة النقدية الحديثة قضية العلاقة بين النص Texte والخطاب Discours، وماهية كل منهما وعلاقتها بالأدب.

ورد في لسان العرب لابن منظور «الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه الكلام مخاطبة وخطابا وهما يتخاطبان»، كما يقال: «الخطبة مثل الرسالة التي لها أول... ورجل خطيب: حسن الخطبة وجمع الخطيب خطباء»<sup>(1)</sup>.

أما مصطلح "النص" فقد ورد بهذا المعنى «النص رفعك الشيء، خصّ الحديث بنصه نصا رفعه، وكل ما أظهر قد نصّ»، وقال عمر وبن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند ويقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه وكذلك نصصته إليه»<sup>(2)</sup>، يتضح بذلك أن مصطلح النص مقترن بالنقل والرفع، ليكون الهدف هو الإيضاح والإظهار، وهذا يقتضي الأمانة في النقل، كما يوحي المعنى بالتواصل في الجمع والنقل والرواية، في مقابل مصطلح آخر يقاربه في المضمون وفي الشكل هو مصطلح الخطاب.

لقد ارتبط مصطلح الخطاب في ذهن ابن منظور بالكلام عامة، سواء أكان شفويا بطريق المخاطبة أم مكتوبا بطريق الرسالة في حين أن النص يأخذ طبيعة تجزئية منقولة وثابتة، تنقل من إنسان إلى آخر بأمانة، فيظهر النص كمادة ملموسة ذات قيمة يتطابق مفهوم ابن منظور للخطاب مع ما ذهب إليه اللسانيون في اعتبار الخطاب معادلا للكلام- كما هو الحال عند رومان جاكوبسن ( Roman Jakobson ) فـ"الخطاب" عبارة عن منطوق شفهي أو عبارة شفوية في مقابل "النص"، لأن الخطاب لديه بمثابة الحدث لأول، نجد في المقابل هيلمسليف لا يفرق بين الخطاب والنص،

(1)- ابن منظور: لسان العرب، المجلد الأول، ط1، دار صادر، بيروت، 1990، مادة خطب.

(2)- المرجع نفسه: مادة نص.

ويستعملهما كمترادفين<sup>(1)</sup>.

وعلى هذا المنوال سار رولان بارث (Roland Barthes) الذي رأى بوجود علاقة تشابه بين النص والخطاب، من حيث قيامهما على شيء واحد، قد يكون هذا الشيء جملة أو كتابا كاملا، يسير وفق نظام خاص له علاقة بالنظام اللساني، كما اعتبر الخطاب أو النص ممارسة دلالية خصبة، وعملية جديدة تبعث اللذة والمتعة، وبالنص والخطاب يُعاد توزيع اللغة وتداخلها لإنتاج لغة وتداخلها لإنتاج لغة أو نص آخر<sup>(2)</sup>.

بإمكاننا أن نختزل التعريف في النقاط التالية:

1- نلاحظ أن رولان بارث يُرجع النص إلى مجرد نشاط، ووضع المؤلف فيه هو وضع احتكاك إذ لا يحيل على مبدأ بداية أو نهاية، وإنما يحيل على غيبة الأب (موت المؤلف).

2- النص مفتوح وليس مغلقا ولا متمركزا، إنه نهائي ولا يجيب على حقيقة معينة.

3- القارئ مشارك فعال في إنتاج القراءة والتأليف، وليس مستهلكا فقط، ناهيك عن اللذة التي يولدها النص، إن النص نسيج، وهذا «النسيج دائما وإلى الآن نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى (الحقيقة)، ويختفي بهذا القدر أو ذاك...نشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى أن النص يصنع ذاته ويعتمل ما في ذاته عبر تشابك دائم، تنفك الذات وسط هذا النسيج...ضائعة فيه، كأنها عنكبوت، تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها، ولو أحسنا استحداث الألفاظ، لأمكننا تعريف نظرية

(1)- خيرة عون: التطورات والمفاهيم الأساسية لسمياء السرد والخطاب، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 6 جامعة باتنة، الجزائر، 2000، ص46.

(2)- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة، الجزائر، 1997، ص30.

النص بأنها علم نسيج العنكبوت»<sup>(1)</sup>.

تعريف رولان بارث يستند إلى تعريف جوليا كريستفا (Julia Kristeva) للنص المغلق باعتباره إنتاجية، فهو جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلية، يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة أو المترامنة معه<sup>(2)</sup>. وبين النظرية التي ساهمت فيما بعد في تنمية المباحث التناسية، إن مصطلح الخطاب من حيث معناه العام المتداول في تحليل الخطابات يحيل على نوع من التناول للغة أكثر مما يحيل على حل بحثي محدد، فاللغة في الخطاب لا تعد بنية اعتباطية بل نشاطا لأفراد مندرجين في سياقات معينة، كما أنه لا يمكن أن يكون موضوع تناول لسان صرف<sup>(3)</sup>.

ومع وجود جدل ونقاش حاديين حول علاقة النص/الخطاب، نلاحظ عزوف بعض الباحثين عن استخدام مصطلح الخطاب في دراساتهم اللغوية والأدبية، فمصطلح النص شائع عندهم وفق تناولهم للأعمال الأدبية بوصفها نصوصا أدبية، حتى إن من استعمل المصطلح كما هي الحال عند محمد مفتاح لم يفلت من التداخل الموجود بين المصطلحين، فمحمد مفتاح يعرف النص بوصفه حدثا ومدونة كلامية، أي أن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين ولا يعيد نفسه إعادة مطلقة...، كما أنه تواصلية يهدف إلى توصيل معلومات ومعارف وتجارب إلى المتلقين، إن النص مغلق وتوالدي، فالحدث اللغوي لا ينبثق من العدم بل عن طريق التوالد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية<sup>(4)</sup>. ويختصر تعريف النص في «مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة»<sup>(5)</sup>.

(1)-رولان بارث: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا، الحسين سبحان، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء/بيروت، 2001 ص62-63.

(2)-جوليا كريستفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء/بيروت، 1991، ص21.

(3)-دومنيك مونقانو: المصطلحات، المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة محمد يحياتن، ط1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2005، ص34.

(4)-محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، "إستراتيجية التناص"، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء/بيروت، 1985 ص120.

(5)-نفسه: ص120.

يضعنا هذا التعريف أمام «بعض زوايا النظر النقدية الحديثة المتعارضة حول النص ومنها السمة اللغوية»<sup>(1)</sup>. التي تجعل منه «مكونا لغويا أفقيا، نهائيا، مقصودا به التوافق لواقعة التواصل المختصة، يصير من خلال الدمج الانجازي وأوجه التناظر الدلالية الموضوعية والترابطات النحوية تتابعا متماسكا من الجمل»<sup>(2)</sup>. ومن هذا المنطلق نجد أنفسنا أمام شفوية النص مما يقود بالضرورة إلى التداخل مع مصطلح الخطاب.

وإلى مثل هذا الرأي يذهب عبد الله الغدامي مؤكدا على لغوية النص، مستعينا بنظرية جاكوبسن اللغوية «فالنص هو محور الأدب الذي هو فعالية لغوية انحرفت عن مواضع العادة والتقليد، وتلبست بروح متمردة رفعتها عن سياقها الاصطلاحي إلى سياق جديد يخصها ويميزها»<sup>(3)</sup>. ولذلك فخير وسيلة لدراسة حركية النص هي الانطلاق من مصدره اللغوي.

وإذا كان هناك من يولي أهمية للطبيعة اللغوية للنص، فإن من النقاد من يوسع المفهوم كعبد الفتاح كليطو الذي يربط بين مفهوم النص والثقافة إذ لا يمكن لكلام ما أن يكون نصا إلا داخل ثقافة معينة، وعملية تحديد النص ينبغي لها أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى تلك الثقافة كما أن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصا، قد لا يعتبر نصا في ثقافة أخرى<sup>(4)</sup>. إلا أنه لا يلغي الطبيعة اللغوية للنص. حين يقيم معارضة بين النص واللانص، فمفهوم النص يتحقق إذا انضاف إلى المدلول اللغوي مدلول آخر هو المدلول الثقافي.

(1)- ثامر فاضل: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، ط1 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1994، ص73.

(2)- ز تسيسلان وأوزونيك: علم النص، مشكلات بناء النص، ترجمة حسن بحري، مؤسسة المختار، مصر، 2003، ص43.

(3)- عبد الله محمد الغنامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشرحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص6.

(4)- عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابية، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط3، دار الطليعة، بيروت، 1997، ص31

ولا بد من التأكيد على تعددية النص وانفتاحه وامتداده خارج الأثر الأدبي، إلا أن هذا لا يلغي دور الأثر الأدبي بل قد يكون ضروريا للنص لاعتبارات عدة منها:

1- الأثر امتداد للنص حين يراعى فيه البعد الكالغرافي والبصري عامة.

2- الأثر يضمن للنص وضعاً للنصوص الموازية.

3- الأثر ضروري لإضافات جمالية وطباعية وشرط لتداول النص أحيانا<sup>(1)</sup>.

مع ذلك يبقى التداخل قائماً بين المصطلحين النص/ الخطاب، يُصعّب القدرة على التمييز بينهما، ففي مجال السرديات، يوضع مصطلح الخطاب أيضاً كمقابل لمصطلح النص، وقد حاول سعيد يقطين التفريق بينهما، بناء على أن النص وحدة معقدة من الخطاب، ولا يعني ذلك مجرد الكتابة، وإنما عملية إنتاج الخطاب في عمل محدد «فالخطاب هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه. والخطاب هو الموضوع الأمبريقي أو الاختياري والمجسد أماناً كفعال، أما النص فهو الموضوع المجرد المفترض، إنه نتاج لغتنا»<sup>(2)</sup>.

ويصل سعيد يقطين في محاولة التفريق بين المصطلحين إلى أن «الخطاب محور نحوي يتم بوساطة إرسال قصة، والنص مظهر دلالي يتم خلاله إنتاج المعنى من لدن المتلقي»<sup>(3)</sup>.

وفي ظل النظريات النقدية الحديثة تقف السيميائية أمام الخطاب والنص لتقصي الفوارق بينهما وتجعل أختلافهما شيئاً واحداً، وتبحث في نظام إنتاج الخطابات والنصوص مما يدخل الخطاب في سلسلة من التقابلات حيث يكتسي قيماً دلالية أكثر دقة.

-خطاب/جملة: الخطاب يتكون من وحدة لغوية قوامها سلسلة من الجمل، بهذا

(1)-رشيد يحيوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1998، ص12

(2)-سعيد يقطين: الرواية والتراث السرد، "من أجل وعي جديد بالتراث"، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1992، ص23.

(3)-المرجع نفسه: ص16.

المعنى يستعمل هاريس (1952) مفهوم تحليل الخطاب، في حين أن البعض الآخر يتحدث عن نحو الخطاب (grammaire de discours) أما اليوم فيؤثر الحديث عن النص واللسانيات النصية.

-خطاب/ملفوظ: الخطاب يشكل وحدة اتصال مرتبطة بظروف إنتاج معينة أي هو من قبيل نوع خطابي معين كناقش متلفز، مقال صحفي، رواية<sup>(1)</sup>.

كما احتل مفهوم النص مركزا مهما في الدراسات الخاصة بالشعرية ونظرية الأدب، وما يزال يثير الكثير من الاهتمام، ويدرس في علاقته بالتأويل والتناس، فالنص «لا يكتفي بالتعبير عن معنى قبلي موجود بشكل قبلي، ولكنه يعمل من خلال أشكال تحققه من العلاقات القبالية للمعنى، ليكشف لنا من خلال مكوناته مرة أخرى عن علاقات جديدة تعد إخفاء للمضامين القديمة»<sup>(2)</sup>. بالإضافة إلى ظهور حقول خاصة "بتحليل النصوص Texte Analysis" حمل على عاتقه مهمة «دراسة المكونات الداخلية اللغوية وغير اللغوية»<sup>(3)</sup>.

وعموما فعدم وجود معادل للكلمة الأنجلو فرنسية خطاب (discours) هو الذي قاد في الواقع إلى تعويضها بكلمة نص (texte) وإلى الحديث عن النص أو النصية وجعلت الغربيين يعبرون عن المفهوم العلمي الواحد بنحو خمسة مصطلحات مختلفة (يحسب كثير من العرب المعاصرين أنها مفاهيم واختصاصات مختلفة أحدها عن الآخر هي علم النص (science du texte, textologie) نحو النص (grammaire du texte) لسانيات النص (linguistique textuelle)، تحليل الخطاب (Analyses du discours)<sup>(4)</sup>.

(1)-دومنيك مونفانو: المصطلحات ، المفاتيح لتحليل الخطاب، ص35.

(2)-سعيد بنكراد: النص والمعرفة النقدية، ضمن النقد الأدبي بالمغرب، جماعة من الباحثين، منشورات رابطة أدباء العرب، الدار البيضاء، 2002، ص86.

(3)-ثامر فاضل: اللغة الثانية، ص78.

(4)-يوسف وغليسي: اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، أطروحة دكتورا دولة، جامعة السانية وهران الجزائر، 2005/2004، ص39.



من هنا يتضح أن تعريف النص وتحديد تصوره، هو في نهاية المطاف أمر تقريبي، كما أنه يمثل تحدياً وإشكالية معقدة في النقد المعاصر، ولا تتغيا دراستنا الوقوف عند هذا الإشكال بقدر ما سعت إلى تحديد المفهوم بما يتناسب وتوظيفنا له، حين نجعل العلامة اللغوية وغير اللغوية نصوصاً محملة بدلالة تبحث عن القراءة والتأويل، وهذا وفق ما يخلق من علاقة بين المتن الشعري ونصه الموازي. «فالنص ليس مادة منتهية أو محدودة، والسكونية تجميد للنص وقتل له، وهذا يعني أنه لا يوجد فاعل واحد للنص بل فاعلون كثيرون، فالنص صيرورة وتحول»<sup>(1)</sup>.

ويمكن لنا أن نضع مجموعة من الفروق بين النص والخطاب:

-يفترض الخطاب وجود المتلقي لحظة إحداث الخطاب بينما يتوجه النص إلى متلق مؤجل يتلقاه عن طريق عينة قراءة، أي أن الخطاب نشاط تواصلية يتأسس على اللغة المنطوقة بينما النص مدونة كتابية.

-الخطاب لا يتجاوز سامعه إلى غيره أي أنه مرتبط بلحظة إحداثه بينما النص له ديمومة الكتابة يقرأ في كل زمان ومكان<sup>(2)</sup>.

## 1-2-1- النص والشعرية:

### 1-2-1-1- من منظور النقد الغربي

إن محاولة تحديد مفهوم الشعرية "La poetics" شاقة وشائقة، ذلك أنها مرصودة بشكل هائل من التنظيرات المتضاربة حيناً والمتكاملة حيناً آخر، والشعرية مقولة تلتبس وتتعلق بكثير من المقولات التي من جنسها. فالمصطلح في النقد الغربي يضعنا أمامنا مفاهيم مختلفة، تجلى لنا هذا من خلال مجموع النظريات التي وضعت في إطار ضبط المفهوم والمصطلح مع اختلاف التصور عن سر الإبداع، كما هي الحال عند رومان حاكوبسن ونظرية التماثل، ونظرية الانزياح عند جون كوهن (John Cohen)، وربما

(1)-محمد عزام: النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص62.

(2)-بشير إيرير: من لسانيات الجملة إلى علم النص، مجلة التواصل، عدد14، تصدر عن جامعة باجي مختار عنابة،

النقد العربي أخذ الإشكالية بوجهة معاكسة حين تبدو المصطلحات مختلفة والمفهوم واحد.

الشعرية هي ذلك العلم العجوز الحديث السن في الآن ذاته، الذي عهد إلى نفسه منذ أرسطو مهمة تكوين شعرية معيارية، أساسها العناصر والقوانين القبلية كالمحاكاة والاستعارة، والبحث في الشعرية هو بحث عن نظرية داخلية للأدب تكون بمثابة نظام موحد يحيط بكامل الحقل الأدبي عن طريق «مجموع الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية، هذه الخصوصية تتميز بأنها منبثقة من الأدب ومائلة في الأبنية التعبيرية»<sup>(1)</sup>.

إنه العلم الذي يبحث عن القوانين المجردة التي تصنع فرادة العمل الأدبي عبر «استتقاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة، لا يشكل هذا الخطاب إلا ممكنا من إمكاناتها»<sup>(2)</sup>.

يمكن أن نلخص مجموع هذه الإجراءات ضمن « أصناف الخطاب وصيغ التعبير والأجناس الأدبية»<sup>(3)</sup>. التي يقوم عليها كل نص متفرد.

لقد تطور مفهوم الشعرية وتوسع مع بحوث الشكلانيين الروس، خاصة حين ربط بالدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية على يد اللغوي رومان جاكوبسن، الذي اختبر الأدب بوصفه عملا لغويا واستند إلى أن «جوهر الشعر هو الصوت، فهدفه ليس التوصيل مثل النثر، وإنما هو يبني على الكلمة في حد ذاتها»<sup>(4)</sup>. وقد ربط حديث جاكوسين عن الشعرية بحديثه عن وظائف اللغة معتبرا إياها ذلك «الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية

(1)-صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعدم النص، ط1، دار نوبار، القاهرة، 1996، ص187.

(2)-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي بيروت، 1994، ص17.

(3)-جيرار جيننت: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء/ بيروت 1986، ص81.

(4)-توفيق الزبيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988، ص61.

بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على حساب الوظائف الأخرى»<sup>(1)</sup>.

ومجموع الوظائف التي قال بها جاكوبسن هي الوظيفة المرجعية، الوظيفة الانفعالية، الوظيفة التأثيرية، الوظيفة التواصلية، الوظيفة الميتالغوية، الوظيفة الأيقونية (البصرية)، الوظيفة الشعرية، قد يوهم تعريف كهذا للوهلة الأولى بأن الشعرية تتعدى حدود الشعر لتشمل الخطاب الأدبي خصوصا أن جاكوبسن في تطبيقاته اعتد كثيرا بالشعر الموزون لأن: «المنطقة الشعرية التي رصدها تتجاهل كثيرا من الأنواع الفنية المكتوبة الأخرى، التي تتوفر على الوظيفة الشعرية، ربما تكون قصيدة النثر أشد شاخص يقف بإزاء فرضية جاكوبسن، وكذلك الأمر مع الكتابات الصوفية العربية»<sup>(2)</sup>، لعلّ إلحاحه على الشعر الموزون وإقصاء الأنواع الأدبية الأخرى يعود إلى طبيعة التصور الذي يبلوره لمفهوم الوظيفة الشعرية التي تكسب مبدأ التماثل ووظيفة أخرى إنها «تحوله من عمله من محور الاختيار، حيث يجري تبني الإمكانيات المتاحة إلى محور التأليف ليساهم في خلق نسق خاص من التأليف، وأبرز ما يميز هذا النسق هو التوازن الذي ينتج في الأصل عن التماثل، وإذا ما تجاوزنا الإجراءات الجزئية للتماثل واتجهنا صوب السبب والنتيجة نرى الانطلاقة تبدأ من الوظيفة الشعرية وتنتهي بالتوازي، وما دام التوازي لا يظهر بصورة جلية إلا في الشعر المنظوم، يمكن معاينته دون عناء»<sup>(3)</sup>. فكان بذلك الشعر المنظوم هو مجال البرهنة على فرضية جاكوبسن وحاول رولان بارث تجاوز هذه الإشكالية عندما أطلق على الشعرية مصطلح البلاغة «إنه العنصر النوعي الذي سأسميه البلاغة، وبذلك أتجنب حصر الشعرية في الشعر وحده، كذلك أؤكد أن حقيقة ما نهتم به هو خصائص وسمات لغوية تشترك بها جميع

(1)-رومان جاكوبسن: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، مبارك حنون، ط1، سلسلة المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، 1988، ص35.

(2)-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص95.

(3)-المرجع نفسه: ص95.

أشكال الأدب شعرا ونثرا»<sup>(1)</sup>.

وعموما إذا كان رومان جاكوبسن قد ربط بين الشعرية واللسانيات فإنه في الاتجاه نفسه سعى إلى الربط بين الشعرية والأسلوبية، وظل «يلح عليه طيلة السنوات الخمسين الماضية مما أسس مفهوم الشعرية الحديثة وربطها بالبحوث الأسلوبية»<sup>(2)</sup>.

وبذلك يتضح لنا أن الشعرية تحوي الأسلوبية، ويعود السبب لاقتصار الأسلوبية على دراسة الشفرة دون السياق، مما يستدعي الحاجة إلى الشعرية التي «لا تسعى لدراسة الشعرية لذاتها، ولكن لتأسيس السياق منها كوجود قائم، وكتبشير باحتمال آت»<sup>(3)</sup>.

من هنا نجد أن الشعرية عند الشكلايين الروس قد سعت إلى تجاوز آفاق البلاغة للتخلص من الأحكام المعيارية الجاهزة.

أما الشعرية الفرنسية فكان التأصيل لها منذ الستينيات مع الناقد تزفيطان تدوروف ( Tzvetan Todorov )، الذي حاول أن يزيح ذلك التناقض القائم بين لفظ الشعرية والمفهوم الذي طرحه، معتمدا في بلورته على بول فاليري «يبدو أن اسم الشعرية ينطبق عليه إذا ما فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقائي، أي اسما لكل ما كان له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن الجوهر والوسيلة لا بالعودة على المعنى الذي يعني مجموعة القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر»<sup>(4)</sup>. وعمل تدوروف يركز في الأساس على التأكيد بأن العمل الأدبي ليس في حد ذاته موضوع الشعرية، وإنما ما نستنتقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، بمعنى أننا نسعى للبحث

(1)-رولان بارت: الأدب بلاغة، ضمن اللغة والخطاب الأدبي، مجموعة من المؤلفين، ترجمة سعيد الغانمي، ط1 المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص55.

(2)-صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ط1، دار الآداب، القاهرة، 1995، ص75.

(3)-عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص79.

(4)-تزفيطان تدوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبحوث، رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء/بيروت 1990، ص23.

عن الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الأثر الأدبي، وهذا سيوجه الشعرية حتما إلى تقصي القوانين الكلية التي تحكم الظاهرة الأدبية، «والاهتمام بالأجناس الأدبية، فما يهم الشعرية هو الأعمال المحتملة، أكثر من الأعمال الموجودة<sup>(1)</sup>». وتدوروف يرى بأن الشعرية «لا تسعى لتسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل<sup>(2)</sup>». وهي بذلك تضع حدا للتوازي القائم بين التأويل والعلم، من خلال البحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، إنها ستسمح بتقسيم الواقعة الأدبية.

وإذا كانت الشعرية عند تدوروف هي مقارنة باطنية ومجردة للأدب فهي عند جيرار جينيت "Gerard Genette تشكل معمارية النص أو جامع النص، هذا على الأقل ما صرح به إلى غاية سنة 1982، ثم عاد واعتبر المتعاليات النصية أو التعالي النصي Transtextualite إقرارا لنظرية عامة للأشكال الأدبية، ووصفها بأنها مجموع العلاقات الجلية والخفية التي تخلق بين النص وغيره من النصوص، وشعرية جيرار جينيت امتازت بالبعد العلائقي -وهو ما سنتحدث عنه فيما بعد-.

في مقابل ذلك جاءت شعرية جان كوهن (Jean Cohen) لتتوسم في الخطاب الشعري نوعا من اللغة الممارسة، فالشعرية عنده هي حدود هذا النوع من اللغة، وجعل من نظرية الانزياح<sup>(\*)</sup> صلب عمله، وعمل على توسيع مجال اشتغاله بغية تجنب البلاغة الغربية القديمة.

تحدد مظاهر الانزياح الشعري عند جون كوهن في:

- 1-تسعى اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيماني، ويعمل التجنيس والقافية على عرقلة هذا الاختلاف بإشاعة التجانس الصوتي وتقويته.
- 2-تعمل اللغة على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا الترابط

(1)-تزيطان تدوروف: الشعرية، ص23.

(2)-المرجع نفسه: ص23.

(\*)-الانزياح: Ecart: هو أحد عشرات المصطلحات العربية التي تقابل المفهوم الغربي (Ecart, Déviation)،

إضافة إلى: الانحراف، العدول، المجاوزة، التجاوز...

بعنصر صوتي هو الوقفة (النقط والفواصل)، ويعمل النظم (الوزن والتوضيح)، على حذف هذا الترابط بواسطة التضمين بمعناه الواسع.

3-تعمل اللغة على ضمان سلامة الرسالة بترتيب الكلمات حسب مقتضيات قواعد اللغة، ويعمل الشعر على تشويشها بالتقديم والتأخير.

4-تسند اللغة العادية إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أو القوة، ويخرق الشعر هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة كـ"السماء ميته".

5-تحدد اللغة الأشياء وتعرفها اعتمادا على صفات تفرق بين الأنواع وتميزها عن أجناسه ويتجه الشعراء اتجاها يخرق هذه القاعدة، فيعرف النوع ويميزه بالصفات التي تختص. الجنس.

6-تحدد اللغة العادية الأشياء أحيانا بالإشارة إليها ضمن مقام معين، وفي غيبة المقام عن القصيدة تفقد هذه الإشارات فعاليتها في التحديد، فالضمير (أنا) يحيل على الشخص بعينه في المقام. في حين أن (أنا) في قول الشاعر (أنا المغموم) بعيدا عن المقام تفقد هذه الفعالية<sup>(1)</sup>.

كما يرى جون كوهن أن اللغة الشعرية تؤسس حضورها المتأرجح بين قطبي اللغة الخالصة الصحة (اللغة العلمية)، وقطب اللغة غير المعقولة، الحقيقة أن آراء جون كوهن هي ما استند إليه عبد الله حمادي في حديثه عن لا عقلانية اللغة و«اللاعقلانية تتحدد وتعرف من خلال استعمال الشعراء الواعي لطريقة أو اختيار للكلمات المعبرة بحكم تماسك تنظيمها، حتى تترك أثرها في القارئ أو السامع»<sup>(2)</sup>.

يميز جون كوهن في كتابه "بنية اللغة الشعرية" من منظور الاختلاف والمغايرة بين النثر والشعر، بينما يخالفه تدوروف الرأي مركزا على أن كوهن ينظر إلى الشعر من وجهة شيء آخر لا في ذاته، وأنه يميل إلى أن يأخذ الشعر بما يختلف فيه عن

(1)-جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، محمد العمري، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء/بيروت 1986، ص113.

(2)-عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ط1، دار البعث، 1982، ص19.

النثر، لا من حيث هو ظاهرة متكاملة، فمن أجل أن نحدد الشعر، لا يكفي أن نقول كيف يختلف عن النثر، إذ أن الشعر والنثر يملكان نصيبا مشتركا من الأدب<sup>(1)</sup>.

وبين شعرية تدوروف وجيرار جنيت، وشعرية جون كوهن تظهر شعرية هنري ميشونيك (Henri Meschonnic) كشعرية للإيقاع، عبر الإبدال الذي أحدثته في نظرية الشعر وعلاقاته ولم يعد «ممكنا تجاهلها أو نسيانها، خصوصا أنها انبنت على استراتيجية نقدية زعزت كثيرا من التصورات التي ترسخت في تاريخ تأمل الشعر»<sup>(2)</sup>.

لقد نقد ميشونيك شعرية تدوروف لكونها «تبحث عن بنية مجردة أعم من الأثر الأدبي ولا يغدو هذا أن يكون أحد "تحققاتها الممكنة"، إن هذه الشعرية علم تجريدي لا يتمثل الأدب لديها خصوصية الأثر الأدبي، بل في قراءة الواقعة الأدبية في ذاتها حتى لو كانت محتملة فقط»<sup>(3)</sup>، كما أن حديث تدوروف عن شعرية للنثر لا يعدو عنده أن يكون «شعرية للمحكي وللسرود وليس للنثر كخطاب، وهذه الشعرية شأن شعرية جنيت الأقرب إلى البلاغة»<sup>(4)</sup>.

لهذا انفصلت شعرية الإيقاع في تصورهما للنص الشعري، عن الشعرية البنيوية والشعرية والسيمائية، وشعرية الاستعارة، وراهننت على «الإيقاع الذي أعاد ميشونيك بناءه بهدم التصورات القديمة عنه»<sup>(5)</sup>، لم تعد الشعرية «رديفة بالدلائلية<sup>(\*)</sup> كما كانت لدى غريماس بل تغدو ابستمولوجيا للدراسات التي تعنى بالأدب، نقد اللابستمولوجيا اللغوية التي لها بها علاقة وللعلوم الإنسانية بصورة أعم إنها تغدو نقدا بمعنى تفكير تأسيسية داخل أزمة، وفي مواجهتها، كما أنها ستخالف جذريا البنيوية، ذات المنطلق المزدوج والمفهوم الشكلي للبنيوية، فتطرح بمثابة نظرية لتاريخية المعنى، فطموح

(1)-كمال أبو ديب: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص17.

(2)-خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء/ بيروت، 2000، ص32.

(3)-هنري ميشونيك: راهن الشعرية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص29.

(4)-المرجع نفسه، ص29.

(5)-خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص33.

(\*)-الدلائلية هي الترجمة المغربية الشائقة لمصطلح (sémiotique).

الشعرية، إذن أن تصير أناسة تاريخية للغة... لا يعود المعنى فيها كلية، ولا وحدة ولا حقيقة، بل منطلقا لا هيكليا للتناقض، التعدد، والتجريب»<sup>(1)</sup>.

تصور ميشونيك للإيقاع ينطلق من أن «الإيقاع يتأسس في النص وبالنص، في الممارسة الكتابية بالحواس كلها، وفي شرائط اجتماعية تاريخية»<sup>(2)</sup>، إنها شعرية تتحقق كممارسة نوعية للذات والمعنى، وتتعدى ذلك إلى تنظيمها داخل الخطاب، بما تتيحه من فرص للكشف عن سياسة للعلامة.

كما أولى الفضاء الطباعي اهتماما كبيرا، وخصص له قسما مهما من كتابه "نقد الإيقاع" حاول فيه توضيح كون البصري لا ينفصل عن الشعري.

وباختصار مفيد نحاول أن نأخذ في هذا البحث بسميائية الشعر ( Sémiotique de la poésie) بكل ما يحمله التعريف من أبعاد سيميائية تحيط بالنص وفضائه النصي.

### 1-2-2- من منظور النقد العربي:

إذا كان النقد الغربي قد تجاوز إشكالية المصطلح والمفهوم نوعا ما، فإن النقد العربي لا زال يتخبط في إشكالية ضبط مصطلح محدد ما بين: الشعرية، الشاعرية، بويطيقا، الإنشائية، بويتيك، نظرية الشعر، فن الشعر، فن النظم، الأدبية، علم الأدب...؟!

ربما هذا يقودنا كما يقول حسن ناظم إلى ضرورة تصعيد أزمة الاصطلاح، التي يعاني منها النقد العربي، ويلزم ضرورة الاتفاق على مصطلح واحد وشامل، ولعلّ لفظ الشعرية هو الأجدر بذلك، لشيوعه وثبات صلاحيته في كثير من الكتب النقدية.

كما أنه من الضروري أن لا ينصرف الوصف بالشعرية «إلى مجرد النص

(1)-هنري ميشونيك: راهن الشعرية، ص31.

(2)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإدالاتها، التقليدية، ج1، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، بيروت، 1989، ص54.



الشعري بالمفهوم التقليدي لدلالاته المصطلح، وإنما يجب أن ينصرف إلى كل نص أدبي حق... كما يرفض الآن كثير من المتعاملين بالأدبية في الغرب إقامة الحدود بين الأجناس»<sup>(1)</sup>، وهو الأمر ذاته الذي حاول الغدامي تجنبه، لأن مصطلح الشعرية «يتوجه بحركة زئبقية نحو "الشعر"، ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن»<sup>(2)</sup>، ورأى الأخذ بكلمة "شاعرية" لتكون مصطلحا -حسب رأيه- جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر، رغم أننا نرى أن لفظ الشاعرية قد يتجاوز النص الأدبي في حد ذاته، فقد يطلق على منظر طبيعي، أو مقطوعة موسيقية صفة الشاعرية.

لقد أثير موضوع الشعرية في الدراسات النقدية الحديثة، بوصفها شعرية حديثة تعنى بوصف النصوص الأدبية وكشف قوانينها، متجاوزة بذلك الموقف البلاغي بوصف موقفا معياريا يرسل الأحكام الجاهزة، إن سرها الأساسي بتعبير أدونيس أن «تظل كلاما ضد الكلام لكي نقدر أن نسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي تراها في ضوء جديد، اللغة لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر»<sup>(3)</sup>.

لم تخل محاولات النقاد العرب في التعامل مع هذا المصطلح من حضور واضح للفكر البنيوي، يتضح ذلك في قراءة النصوص الشعرية العربية الحديثة عند محمد بنيس «الشعر العربي الحديث بنياته، وإبدالها» وشربل داغر «الشعرية العربية الحديثة» وكمال أبو ديب «في الشعرية».

عمل محمد بنيس من خلال دراسته على «ضبط الأطر النظرية للشعر العربي

(1)- عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمنية، ط1، دار المنتخب بيروت، 1994، ص134.

(2)- عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص18.

(3)- أدونيس: الشعرية العربية، ط1، دار العودة، بيروت، 1986، ص78.

الحديث»<sup>(1)</sup>. كمحاولة لتأصيل الشعرية العربية الحديثة من خلال ثلاث مراحل التقليدية، الرومانسية، الشعر المعاصر، تفتح هذه الدراسات على «موضوعات عدة ومتفرعة تراوحت بين كثير من التاريخية، بتقديمه للتقليدية والرومانسية والشعر المعاصر على أنها مراحل زمنية ذات روابط وتباينات إضافة إلى أن الناقد قد حشد العديد من الآراء النقدية التي تنتمي إلى اتجاهات نقدية متعددة من البنيوية إلى نظرية التلقي»<sup>(2)</sup>. مما قد يصعب تحديد منهجيته النقدية.

ودراسة بنيس عموما تعكس بصورة جلية تعامل النقاد العرب مع معطيات النقد الغربي، فالناقد «لا يحقق نسقا واضحا إلا بعد مشادة عنيفة مع الخطاب النقدي ذاته وهذا يشير إلى مدى صعوبة أن يؤسس مثل هذا الخطاب النقدي اتجاها في النقد العربي الحديث»<sup>(3)</sup>. وخلاصة طرحه هو البحث عن شعرية عربية مفتوحة تستند إلى كون كل حقبة تتميز بأشكال محافظة وأخرى تجديدية.

وتأتي دراسة "شربل داغر" كواحدة من بين الدراسات التي تبنت الشعرية مدخلا لدراسة القوائد العربية الحديثة، معتمدا في مادته على النصوص الشعرية التي نشرت في محلات عربية في سنوات محددة على النحو التالي الأدب (1953-1954)، شعر (1957-1958)، مواقف (1970-1989)، ويعلق على هذا الاختيار «يكاد يكون بديهيا إذا ما عرفنا دور كل واحدة منها في تمثيل "النتاجية" الشعرية العربية الحديثة»<sup>(4)</sup>.

يحدد شربل داغر منهجه بوصفه قراءة برهانية لكون «البرهان -أي برهان- حتى لو كان دقيقا يبسط تعقد العملية الشعرية، ويسهل التعرف العيني المقرب عليها، هذا هو الطريق الأسلم والأضمن لأنه يوفر لغة إصطلاحية عينية مشتركة بين الكاتب

(1)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإدالاتها، التقليدية، ج1، ص8.

(2)-سامي عبانية: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتاب الحديث، الأردن، 2004، ص260.

(3)-المرجع نفسه، ص260.

(4)-شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء/ بيروت، 1988، ص6.

و القارئ و القصيدة»<sup>(1)</sup>.

وما يلفت الانتباه في هذه الدراسة هو محاولة شريل داغر في مقارنة الفضاء النصي للقصيدة العربية الحديثة من خلال تحليل الشكل الخطي للقصيدة وهيئتها الطباعية، إلا أنه «يكشف عن التوزيع البصري لهذه الأجزاء دون أن يوضح البعد الدلالي لهذا التوزيع، ملتزماً بما دعاه مقارنة وصفية»<sup>(2)</sup>.

مع ذلك فدراسة كل من شربل داغر ومحمد بنيس لم تتمكن من توضيح قوانين الشعرية العربية الحديثة، وإن كان بنيس أقرب إلى خصائص الشعرية العربية.

أما مقارنة كمال بوديب فمن خلال مفهوم العلائقية والكلية والتحول، نظرت إلى الشعر ليس كقضية «شكلية أو لعبة تمنح جواز سفر للدخول عالم الشعر لقصائد أو عصور تحولت اللعبة فيها إلى زخرف، الشعرية لا تتسلخ عن المصير الإنساني، عن الرؤيا، عن بطولة تبني الإنسان ومشكلاته وأزماته، الشعرية والشعر هما جوهرها نهج في المعاينة، طريقة في الرؤيا، واختراق قشرته إلى لباب التناقضات التي تنسج في لحمته وسداه، والتي تمنع الوجود الإنساني طبيعة الضدية العميقة... الشعرية هي قدرة عميقة قادرة على استبطان الإنسان والعالم»<sup>(3)</sup>، إنها بذلك لم تعد خصيصة تجانس وانسجام وتشابه وتقارب بل نقيض كل هذا اللاتجانس واللانسجام واللاتشابه، واللاتقارب.

نظرة أبو ديب إلى الشعرية تجلت بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة مسافة التوتر والتي يعدها «خصيصة علائقية، أي أنها تجسيد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية في السياق، الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركة المواشجة مع مكونات أخرى لهما السمة الأساسية ذاتها إلى فاعلية خلق الشعرية،

(1)-شريل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص9.

(2)-سامي عيانية: اتجاهات النقد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، ص286.

(3)-كمال أبو ديب: في الشعرية، ص143.

ومؤشر على وجودها»<sup>(1)</sup>، ومفهومها يتجسد بوصفها ذلك الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات الوجود، أو اللغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكوبسن نظام الترميز (Code)، في سياق تقوم في علاقات ذات بعدين متميزين:

1/علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك ضفة الطبيعية والألفة.

2/علاقات تمتلك اللاتجانس أو اللاطبيعية، أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة، لكنها في السياق الذي يقدم فيه تطرح في طبيعة المتجانس<sup>(2)</sup>.

إن ما يخلق الفجوة أو الشعرية عند كمال أبو ديب هو الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجمدة<sup>(3)</sup>. إنها عملية جمع من المتناقضات<sup>(4)</sup>. وما يلحظ على دراسته أن تعاملها مع النصوص الشعرية قد بقي محددًا بالمبادئ النظرية التي يتحدث عنها، كما أنها لا تختص بالشعرية العربية، وإنما هي بحث في الشعرية عموما.

إلى جانب أبو ديب يؤسس صلاح فضل مفهومه للشعرية بالاستناد إلى الدرس السيميولوجي «إذا كانت السيميولوجيا كما يقول -إيكو- في مفارقتها الطريفة- هي العلم الذي يدرس كل ما يمكن استخدامه من أجل الكذب على أساس اعتمادها على فكرة العلامة المكونة بين الدال البديل لأي شيء آخر، فإنها بذلك مهياة، لان تختبر درجات الصدق الفني في الأعمال الأدبية وتقيس مستوى كفاءتها الدلالية ووظائفها في الترميز والتكثيف، وهو ما نعنيه بالشعرية»<sup>(5)</sup>.

والشعرية في منظور صلاح فضل لا تكنفي بالحدث الصوتي، بل تتجاوزه إلى الحدث الدلالي عبر ما يسميه بتشابه المتجاوزات المفترض، هي شعرية تستند إلى

(1)-كمال أبو ديب: في الشعرية، ص14.

(2)-المرجع نفسه: ص21.

(3)-المرجع نفسه: ص125.

(4)-المرجع نفسه: ص143.

(5)-صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والتصيد، ص55.

عنصر المفاجأة (الدهشة)، ولا تعترف بأية نموذجية مشبعة بالتوقع «ففي الشعر ليس الحدث الصوتي وحده هو الذي ينحو إلى تكوين معادلته، وإنما أي حدث دلالي آخر، فتشابه المتجاوزات المفترض فيه هو الذي يضيف عليه جوهره الرمزي الكامل»<sup>(1)</sup>. في حديثه عن المفاجأة يقول «دهشة المفاجأة بدرجاتها التي تذهب من البروز الحاد للعناصر اللافتة التي لم تستخدم من قبل في كسر واضح للتقاليد، وانحراف ظاهر عن السنن القارة إلى هذه الدرجة الهادئة للمفاجأة التي تتبلور عند الانتهاء من القراءة في شعور مبهم. بأننا لم نجد ما نتوقعه في القصيدة، وذلك في مقابل النموذج الشعري التقليدي، الذي يعتمد كلياً على إشعاع التوقع في جميع مستوياته الإيقاعية والدلالية وحتى الرمزية»<sup>(2)</sup>.

هناك بعض الدراسات التي حاولت البحث عن مكامن الشعرية في النص الأدبي العربي القديم، والوقوف على مجموع المبادئ التي أسسها النقد العربي القديم لصياغة شعرية عربية، فقد حاول جمال الدين بن الشيخ أن «يستحضر بطريقة إبداعية جديدة أنماط الخلق في عالم الشعر العربي القديم، الذي يتوازى فيه كل شيء على طرفي النقيض مع الحساسية الحديثة، إذ أن تحديد المعرفة بإبداع الأنماط يسمح...بتأصيل الفهم»<sup>(3)</sup>. كما سعى حسن ناظم إلى مقارنة مفهوم الشعرية في النقد العربي، وقام بحصر النصوص التي وردت فيها لفظة الشعرية في الكتب النقدية القديمة، وتوصل إلى أننا «سنعثر ولمرة واحدة على المصطلح والمفهوم معا عند حازم القرطاجني، أما سائر المصطلحات الأخرى تشير إلى معان مختلفة»<sup>(4)</sup>. غير أن حازم قد لا يكون الوحيد الذي تعامل مع المصطلح بمدلوله فقد سبقه عبد القاهر الجرجاني في كتابه «دلائل الإعجاز» فالنظم عند الجرجاني «هو الأساس في الكشف عن الكتابة والنص»<sup>(5)</sup>.

(1)-صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط2، دار الشروق، مصر، 2000، ص191.

(2)-صلاح فضل: شفرات النص، ص86.

(3)-جمال الدين بن الشيخ: الشعرية العربية- ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء/بيروت، 1996، ص6.

(4)-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص11.

والنص»<sup>(1)</sup>. ويؤكد أبو ديب ذلك حين يقول «لقد حاول عبد القاهر الجرجاني، في النقد العربي الوصول بالتحليل النظمي إلى إصراره على مادية النظم، وكونه ليس إلا توخي معاني النحو، ظل يؤمن بان للشعر أبعاد لا تدرك إلا بالحدس وهي التي تولد الهزة»<sup>(2)</sup>. والنظم عند الجرجاني ليس إلا حركة واعية داخل الصياغة الأدبية، تعتمد بالأساس على خطي المعجم والنحو.

يشيد عبد الله حمادي في كتابه "الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع" بالمجهود النقدي لأبي هلال العسكري معترفاً له باستحداث مصطلح الشعرية، إلا أننا نرى بأن أبا هلال العسكري لم يستعمل المصطلح في حد ذاته فما نتلمسه فقط هو المفهوم. الذي قرن بالصناعة الشعرية، وهو ما تتجاوزه الشعرية في منعطفاتها الحديثة، كما أبدى موقفه من النظرة السلفية التي أحاطت الشعر «بهالة من الطقوس المبهمة المشربة بروح العداء للجديد، المستوحاة من العرف القبلي-والنزعة المتطرفة في فهم شعائر الحياة- فأحضرت مثل هذه النزوة بعد الدواس الطويل على تقنين الشعر وإن شئت تحنيطه أو تسيجه بما سمي بعمود الشعر»<sup>(3)</sup>. والذي عمل -حسب رأيه- على استئصال الشعرية الحدائثية من رحم الشعرية الأم.

ونخلص إلى أن الشعرية في النقد العربي الحديث «ليست خصيصة في الأشياء ذاتها بل في تموضع هذه الأشياء في فضاء من العلاقات، بدقة أكثر لا شيء شعري يمتلك الشعرية، ما هو شعري هو الفضاء الذي يتموضع بين الأشياء، بين شيئين فأكثر، ينتظمان أولاً في علاقات ترافقية وثانياً في علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة بين النص والآخر»<sup>(4)</sup>. ومع ذلك فإن الشعرية<sup>(\*)</sup> كما يقول جيرار جينت «علم غير واثق من

(1)-أدونيس: الشعرية العربية، ص44.

(2)-كمال أبو ديب: في الشعرية، ص18.

(3)-عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، 2001، ص31.

(4)-بشير تاوريريت: مدارات التنظير النقدي عند أدونيس، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 1998/1999، ص49

(\*)-ينظر: يوسف وجليسي: الشعرية والسردياتن قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد

العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007.

موضوعه إلى حد بعيد ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة وأحيانا غير يقينية»<sup>(1)</sup>.

### 1-2-3- المتعاليات النصية عند جيرار جينت:

#### أ- البعد العلائقي -الشعرية التناصية-

عبر النصية، ما وراء النصية، التعالي النصي *Transtextualité* ...؟! هو المصطلح الذي برز نتيجة تنمية جيرار جينت لمفهوم التناص، من خلال بحثه الدائب عن الشعرية التي تتجاوز النصوص الأدبية وتميزها، إنها تكريس للبحث عن سر الأدبية، والإجابة عن السؤال الذي صاغه رومان جاكوبسن ما الذي يجعل رسالة لفظية عملا فنيا.

إنها الإشكالية التي اشتغل عليها جيرار جينت، في كتابه الصادر سنة 1979. *Introduction a l'architexte*، واعتبر جامع النص أو معمارية النص، هو موضوع الشعرية يقول «ليس النص هو موضوع الشعرية وإنما جامع النص»<sup>(2)</sup>. ثم عاد وأصدر سنة 1982 كتابه *Palimpsestes* أطراس وأدخل تعديلا جديدا وشاملا على آرائه السابقة، وعين بذلك موضوعا جديدا للشعرية هو التعالي النصي *Transcendance textuelle du texte*، عرفه بقوله «كل ما يجعل نصا ما في علاقة خفية أم جليلة مع غيره من النصوص»<sup>(3)</sup>.

إن التعالي النصي سمو للنص عن نفسه وتعد على المعمارية بحثا عن نص آخر، يشكل واع أو غير واع، نظرا لأن النص بالدرجة الأولى «معيار وسياق معرفي، وفضاء متعدد الأبعاد ونظام ودلائل أي أنه مبني ومتكامل، تحكمه علائق وروابط منها ما هو نصي، ومنها ما هو خارج نصي، أي جزء من بنية السياق الواسع للحركة

(1)-جيرار جينت: مدخل لجامع النص، ص10.

(2)-المرجع نفسه، ص94.

(3)-المرجع نفسه، ص90.

المادية والتاريخية»<sup>(1)</sup>.

وقد استطاع جيرار جينت حصر تلك العلائق النصية في خمسة أنماط، اعتمد فيها على النظام التصاعدي من «التجريد إلى التضمين إلى الإجمال»<sup>(2)</sup>. وهي:

1/التناص Intertextualité

2/المناصة النص الموازي Paratextualité

3/الميتانصية Métatextualité

4/التعالق النصي Hypertextualité

5/الجامع النصي Archtextualité

ويؤكد جيرار جينت على علاقة التداخل القائمة بين هذه الأنماط الخمسة ويستند في ذلك إلى مجموع حالات التعالي النصي الموجودة بين نص "الإلياذة" لهوميروس ونص "الإلياذة" لفرجيل.

«تتداخل هذه الأنماط فيما بينها، وتتعدد العلاقات التي تستوعبها وتجمعها نجد مثلا (معمارية النص) تتشكل دائما عن طريق المحاكاة (فرجيل يحاكي هوميروس) وينتج نصا على صعيد الجنس الأدبي، وهذه المحاكاة علاوة على بروزها على صعيد الجنس تبرز على صعيد النمط الثاني (التعالق النصي) حيث يغدو نص هوميروس (سابقا)، ونص فرجيل (لاحقا)، والعلاقة التي يربط بينهما علاقة تعلق، ونجد التداخل بين معمارية النص والتناص تتحقق عبر كون الإعلان، عن جنس النص يظهر من خلال المناص (العنوان)، حيث يأخذ العنوان (الإلياذة) بعدا ملحميا يؤمي إلى (الإلياذة) كما أن المناص يتحول إلى (ميتانص) حيث يأخذ من خلال المقدمة طابعا تعليقيا...

(1)-الطاهر الرواينية: النص الأدبي وشعرية المناصصة، مجلة اللغة والآداب، ملتقى علم النص، عدد12، معهد اللغة العربية وآدابها، الجزائر، ديسمبر، 1997، ص360.

(2)-المختار حسني: نظرية التناص، مجلة علامات في النقد، مجلد10، جزء34، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999، ص252.



ويخلص إلى أن الترابط بين مختلف هذه الأنماط تجسيد لمظاهر (نصية) النص باعتبارها تمثل طبقات متشابكة ومتداخلة في النص، وينحي معمارية النص من هذه الخاصية مؤكدا أنها ليست طبقة نصية ما دامت ترتبط بجنس النص، وتتداخل مع مختلف الطبقات الأخرى، لتجعلها أمام ظاهرة أن أي نص كيفما كان جنسه يتعلق بغيره من النصوص بشكل ضمني وصريح»<sup>(1)</sup>.

### ب- أشكال التعالي النصي:

1-التناصية: **Intertextualité**: يعطي جيرار جينت لمفهوم التناص نفس المعنى والتحديد الذي قدمه كل من مخائيل باختين وجوليا كريستفا، إذ ارتبط المفهوم «بالحضور الفعلي لنص ما في نص آخر»<sup>(2)</sup>. وبمجموع التفاعلات القائمة بين النصوص الأدبية عن طريق عدة آليات، كالاستشهاد والسرقعة والتلميح وما يشبه ذلك من القضايا الواردة في مباحث جوليا كريستفا التي بنيت على أساس فكرة «تلاقح النصوص عبر المحاورة والاستلهام والاستنتاج بطريقة واعية أو غير واعية»<sup>(3)</sup>.

وداخل هذا التفاعل النصي كما يصطلح عليه سعيد يقطين كمقابل للمتعاليات النصية يأتي « المتناص مندمجا ضمن النص بحيث يصعب على القارئ غير المكون أن يستطيع تبيين وجود التناص أحيانا، إذا غاب عنه تحديد التناص، كبنية نصية مدمجة في إطار بنية نصية أخرى هي الأصل»<sup>(4)</sup>. وهو ما يمثل دعوة صريحة للقراءة الإبداعية التي تعيد إنتاج النص المقروء، على ضوء سلسلة من التعالقات النصية وأعطاء القارئ حق استحضار المدلول الغائب.

برزت نظرية التناص "Intertextualite" في ظل البحوث المستفيضة التي كتبها

(1)-سعيد يقطين: الرواية والتراث السري، ص23.

(2)-المختار حسني: نظرية التناص، ص263.

(3)-جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد25، عدد03، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص103.

(4)-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989،

النقاد الغربيون المعاصرون حول مفهوم النص والخطاب، بتعدد اتجاهاتهم من لسانيين وبنويين، بالإضافة إلى جهود الشكلانيين الروس، الذين يعود لهم الفضل في بدء الاعتراف بهذه الظاهرة التعبيرية، والتي انطلقت من مبدأ أن كل نص بحاجة إلى ظل، ولا وجود مطلقا للنص البرئ، فالعمل الأدبي لا يدرك إلا في علاقته بغيره من الأعمال، والإنتاجية الشعرية ما هي إلا «عملية استعادة لمجموعات من النصوص القديمة في شكل خفي أحيانا، وجلي أحيانا أخرى»<sup>(1)</sup>.

ظهر مصطلح التناص بصورة واضحة ضمن مباحث الكاتبة الفرنسية ذات الأصل البلغاري جوليا كريستفا، التي صرحت بتصورها عن النص «فهو قبل كل شيء نص غريب، ونص غريبة وآخر مخالف للسان الخاص والمبدأ الطبيعي وهو غير قابل للقراءة»<sup>(2)</sup>.

أطلقت كريستفا على مشروعها السيميائي الذي اقترحت اسم (Semanalyse) (سيماناليز) أو (التحليل الدائلي)<sup>(\*)</sup>، وجعلت موضوعه ممارسات السيميائية عبر لسانية لتحاول خلاله وبواسطته نمذجة النصوص وتحديد خصوصية التنظيمات النصية المختلفة، ومن خلال هذا المنظور جاء تعريف كريستفا للنص لا بوصفه مجرد خطاب يتألف من أقوال ومنتاليات تؤلف فضاءه وإنما ممارسة لسانية.

النص إنتاجية (Productivité) وهو ما يعني أن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع أساسها الهدم والبناء، وهي أيضا «هجرة للنصوص، وفيما بعد يكمن عملها في إعادة صنع ما قامت به سابقا، وذلك عبر إعادة كتابة ما خطته الريشة سابقا بقلم الرصاص»<sup>(3)</sup>. وكون التناص إنتاجية هدامة/بناءة يعود إلى أن «النص الأدبي خطاب يخترق حاليا وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة ويتتبع

(1)-محمد عبد المطلب: قضايا الحدائة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، نونجمان، مصر، 1995، ص141.

(2)-جوليا كريستفا: علم النص، ص61.

(\*)-ينظر: يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص219-221.

(3)-جوليا كريستفا: علم النص، ص65.

لمواجهتها، وفتحها وإعادة صهرها»، لأجل ذلك لا يمكن للإنتاجية أن تقيم تحليلها على الوصف اللساني وحده، فلا بد لها من مذاهب تحليلية أخرى.

أقامت كريستفا علاقة بين الإنتاجية والتداخل النصي، وعبرت عنه بمصطلح الإيديولوجيم (Idéologéme) والذي يأتي «كتركيب يحيط بنظام النص لتحديد ما يتضمنه من نصوص أخرى، أو ما يحيل عليها منها»<sup>(1)</sup>.

تحول النص عند كريستفا إلى فضاء لتلاقي النصوص، فكل نص يبنني مثل فسيفساء من الاستشهادات، عبر الامتصاص أو التحويل لنص آخر، و«وظيفة التناص ستظهر لنا عن طريق العلاقات الموجودة بين الكتابة والكلام في النص الروائي، إذ أن نظام الرواية يأخذ من الكلام أكثر من أخذه من الكتابة»<sup>(2)</sup>.

والحقيقة أن تبلور مصطلح التناص في شكل نظرية نقدية خضع لعدة تعديلات من قبل الباحثين، إلا أن هذا لا ينفي النمو السيئ للمفهوم والذي لا تزال آثاره قائمة، كما يرجع السبب إلى الاضطرابات الاصطلاحية، خاصة لمفهوم المتناص Interexte مع ذلك فاختيار المصطلح في حد ذاته يعود إلى عدة أسباب منها:

1- نجاحه كمصطلح نقدي وأداة مفهومية صيغية، يخضع بصفة دائمة للتحريك والتأويل.

2- تداخله مع مصطلحات أخرى مثل نشوء النص Génotexte، نص إنعكاس أو واصف نص Métatexte، وخارج نص Hoes- texte وما قبل النص Avant texte<sup>(3)</sup>.

لقد أمسكت كريستفا بقضية البحث في جوهر نظرية التناص ضمن مباحثها التي قدمتها على الخصوص حول أشعار "لوتاريامون" كمثال وجيه على هذا الفضاء المتداخل نصيا باعتباره مجالا لولادة الشعر أو مثالا وجيها للتصنيفية الأساسية

(1)-محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني، ص147.

(2)- عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، 1991، ص60.

(3)-مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن أصول الخطاب النقدي الجديد مجموعة من المؤلفين، ترجمة وتقديم: أحمد المديني، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1989، ص100.

للمدلول الشعري»<sup>(1)</sup>. وعنت بالتصنيفية «امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية»<sup>(2)</sup>.

وكريستفا هنا تدين بتحديد مفهوم المصطلح إلى العالم اللغوي السويسري فرديناد دوسوسير Ferdinand De Saussure، كما أن المصطلح حمل معنى الامتصاص نتيجة لكون كل نص امتصاصا وتحويلا لوفرة من النصوص الأخرى، وبالتالي يكون عماده «التقاطع داخل نص لتعبير (قول) مأخوذ من نصوص أخرى... والعمل التناصي هو إقتطاع وتحويل»<sup>(3)</sup>.

كما نلاحظ شبه إجماع أو اتفاق بين الباحثين على إفادة كريستفا من مخائيل باخثين Mikhail Bakhtine، في صياغة وبلورة مصطلح "التناص" (ظهر في الحقيقة عند باخثين سنة 1928)، وقد أبدت الباحثة وفاء عظيما لباخثين، فعلت ذلك مرتين على الأقل في مطلع كتاباتها الأساسية عن الإنتاجية التناصية "سيموتيكي Sémiotiké" وفي مقالتها عن "النص المغلق Le texte clos".

يصرح تدوروف أيضا بهذا الرأي في كتابه "الشعرية" «ولكن باخثين هو أول من صاغ نظرية بأتم معنى الكلمة في تعدد القيم النصية المتداخلة، فهو يجزم بأن عنصرا ممّا نسّميه رد فعل على الأسلوب الأدبي السابق يوجد في كل أسلوب جديد، إنه يمثل كذلك سجالا داخليا وأسلبة مضادة مخيفة، إن صح التعبير لأسلوب الآخرين، هو عادة ما يصاحب المحاكاة الساخرة الصريحة، والفنان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين فيبحث في خضمها عن طريقه، إن كل عضو من أعضاء المجموعة الناطقة لا يجد كلمات لسانية محايدة ومتحررة من تقويمات الآخرين وتوجيهاتهم، بل يحسد كلمات تسكنها أصوات أخرى»<sup>(4)</sup>.

(1)- جوليا كريستفا: علم النص، ص78.

(2)- المرجع نفسه، ص79/78.

(3)- مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ص102.

(4)- ترفيطان تدوروف: الشعرية، ص41.

وتدوروف يقدم قراءة خاصة للحوارية الباخثينية في كتابه "مخائيل باخثين: المبدأ الحواري" ويقر فيها ابتداء العلاقة بين المصطلحين (الحوارية والتناص) في قوله «وهكذا سوف استعمل لتأدية معنى أكثر شمولاً مصطلح التناص Intertextuality الذي استخدمته جوليا كريستفا في تقديمها لباخثين، مدخراً مصطلح الحوارية لأمثلة خاصة من التناص مثل تبادل الاستجابات بين متكلمين أو لفهم باخثين الخاص للهوية الشخصية للإنسان»<sup>(1)</sup>. ويرى أن «التناص ينتسب إلى الخطاب (Discourse) ولا ينتسب إلى اللغة، ولذا فإنه يقع ضمن اختصاص عبر اللسانيات Translinguistics ولا يخص اللسانيات»<sup>(2)</sup>.

في المقابل نجد رولان بارث قد تحفظ من استخدام المصطلحات الكريستيفية ومن هنا «نلاحظ غياب كلمة تناص (S/Z /س/ز) رغم الحبور الاشتقاقي الذي يتخلل هذا الكتاب، والذي يعد في قسم منه تأملاً حول الطابع التناصي للمقروئيات الأدبية»<sup>(3)</sup>. ولا يرد مصطلح التناص عند بارث إلا ابتداء من كتابه "لذة النص Le plaisir du texte" ويعرفه بأنه «استحالة العيش خارج النص اللانهائي، وسواء كان هذا النص بروسست أو الصحيفة Texte اليومية أو الشاشة التلفزيونية، فإن الكتاب يصنع المعنى والمعنى يصنع الحياة»<sup>(4)</sup>.

يتحدث رولان بارث عنه بوصفه جيولوجيا كتابات إنه ذلك «الفضاء الاجتماعي الذي لا يترك أي لغة في أمان خارجياً، ولا أي ذات للتلفظ في وضع قاض، سيد محلل، مرشد، مفكك، إن نظرية النص لا يمكنها أن تتوقف إلا مع ممارسة الكتابة»<sup>(5)</sup>.

تأتي محاولة ميشال أريفلي "Michel Arive" في كتابه لغات جاري كتجربة في

(1)-تزيطان توروف: مخائيل باخثين "المبدأ الحواري"، ترجمة: فخري صالح، ط2، دار الفارسي، عمان، 1996 ص121.

(2)-المرجع نفسه، ص121.

(3)-مارك انجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ص106.

(4)-عمر أوكان: مدخل لدراسة النص والسلطة، ص46.

(5)-رولان بارث: لذة النص، ص40.

السيمائية الأدبية، وقد عرض فيها للتناص الداخلي والتناص الخارجي في أعمال الكاتب الفرنسي "الفريد جاري" وبعد أن يقرر أريفي بان تعريف النص الأدبي، يرتكز على كونه لغة إحياء، ونخلص إلى أن دراسة التناص يجب أن تحل محل دراسة النص، إلا أن التناص لا يهدف إلا إلى معرفة النص «إن المادة المعطاة هي النص وإن المادة البنائية هي التناص، وتماشيا مع مسلمة هيلمسيليف بأولوية البنائية على الموجود، فإننا هنا نعطي اهتمامنا الرئيسي للتناص»<sup>(1)</sup>. والتناص في مبدئه عند أريفي هو «مجموعة من النصوص التي تتداخل في نص معطى»<sup>(2)</sup>.

يشتغل مشروع جيرار جينت النقدي على محاولة وضع حد للمفاهيم الفضفاضة التي طالت مصطلح التناص، كما أن توضيحه للمفهوم يستوعب الجهود المعاصرة وتصوراتها لمصطلح التناص، كتطبيقات الاستشهاد لدى "أنطوان كومبانيون"، دراسة السرقة عند "كريستفا" التلميح والوضع الضمني للتناص عند "ريفاتير"

فحين يأخذ التناص بعد "التضمين" تأتي البنية النصية الأصلية متضمنة لعناصر سردية أو تيمية من بنيات نصية خارجية عن النص، إلا أنها تبدو كجزء منها وتدخل بذلك معها في علاقة إنتاج دلالة جديدة أو تأكيد دلالات قديمة، ومن هذا المنطلق يؤدي المتناص وظيفتين أساسيتين هما "التحويل" و"التضمين"، في الحالة الأولى من التحويل يقوم المتناص بإنتاج دلالات جديدة ومعنى جديد قائم على السخرية والنقد، أما التضمين فيعمل على تأكيد المعنى الوارد في النص عن طريق المماثلة وإبراز المتشابهة مع النص<sup>(3)</sup>.

وبالتالي تكاد تنحصر أشكال التناص في نمطين «أولهما يقوم على العفوية وعدم القصد إذ يتم التسرب مع الخطاب الغائب إلى الحاضر في غيبة الوعي، أو يتم ارتداد النص الحاضر إلى الغائب في نفس الظرف الذهني...أما الآخر فهو يعتمد الوعي

(1)-ليون سموفيل: التناصية، ضمن مفهومات في بنية النص، ترجمة: وائل بركات، ط1، دار معد للطباعة والنشر، دمشق، 1996، ص91.

(2)-المرجع نفسه: ص91.

(3)-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص117.

## الفصل الأول.....النص الموازي وأشكال التعالي النصي

والقصد، بمعنى أن الصياغة في الخطاب الحاضر تشير إلى نص آخر، بل وتكاد تحده تحديدًا كاملاً يصل إلى درجة التنصيص<sup>(1)</sup>. بإمكاننا أن نفصل القول بصورة أكثر وضوحاً، ونقول بوجود متناص داخلي وآخر خارجي:

-**المتناص الداخلي:** ينتمي إلى بنية نصية موجودة داخل النص الأصل والمتناصات الداخلية تفتح النص على نفسه من خلال استرداد بعض البنيات النصية المترابطة فيه، بغرض التشويش والتعارض أو تعميق التوافق بين مختلف البنيات النصية.

-**المتناص الخارجي:** هو الذي يرتبط بنصوص خارجية عن النص الأصل الوارد فيه، وهو ما يسهم في فتح النص على مختلف التجارب النصية الأخرى سواء القديمة أو الحديثة<sup>(2)</sup>.

### 2- النص الموازي **Le para texte**: يرد مصطلح **Le para texte**<sup>(\*)</sup> الفرنسي

في النقد العربي بعدة ترجمات (النص الموازي، المناص، المناصصة، ما بين النصية، مرافقات النص...؟! )، يرى سعيد يقطين بأنه «عملية التفاعل ذاتها و طرفاها الرئيسيان هما النص والمناص (Paratexte)، وتحدد العلاقة بينهما من خلال مجيء المناص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة بذاتها، وهي تأتي مجاورة لبنية النص الأصلي كشاهد تربط

(1)-محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص153.

(2)-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص118.

(\*)-نقل مصطلح **Le paratexte** إلى العربية من قبل مجموعة من النقاد:

النص الموازي: -محمد ينيس في كتابه "الشعر العربي بنياته وإدلائها، التقليدية"، ج1، ص76.

-شعيب حليفي: النص الموازي "استراتيجية العنوان"، مجلة الكرمل، ع16، مصر، 1992، ص22.

-محمد الهادي مطوي: شعرية عنوان كتابه "الساق على الساق في ما هو الفرياق"، مجلة عالم

الفكر، مجلد28، ع01، المجلس الوطني للثقافة والأدب، الكويت، 1999، ص

المناصصة: -الطاهر رواينية: شعرية الدال في بنية الاستهلال ضمن السيميائية والنص الأدبي، منشورات جامعة عنابة، ص141.

المناص: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، 1989، ص97.

ما بين النصية: أنرو المرتجي: سيميائية النص الأدبي، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1987، ص67.

ينظر: -يوسف و غليسي: إشكالية المصطلح في النقد العربي الجديد، ص253.

بينهما نقطتا التفسير أو شغلها لفضاء واحد في الصفحة عن طريق التحاور»<sup>(1)</sup>.

لذلك يختلف المناص، -حسب رأيه- عن التناص لكونه يحقق التفاعل مع النص الأصلي بشكل واضح عن طريق «النقطة واستعمال مؤشر جديد مثل (بعد...) الرجوع إلى السطر أو استعمال القوسين والهلاليين»<sup>(2)</sup>. هذا التحديد الذي وضعه سعيد يقطين هو الذي سندرسه ضمن الفضاء النصي (الخطي والصوري)، إنه مجموع «مظاهر "التفضية" في عرض النصوص الشعرية المكتوبة، أي تلك المعطيات الناتجة عن الهيئة الخطية أو الطباعية للنص»<sup>(3)</sup>.

يتمظهر النص الموازي كنسيج يحيط بالنص الرئيس، عن طريقه نقتحم أغوار المتن، ندخل فضاء الرمزي والدلالي، إننا نقصد به تلك «العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن تتصل به اتصالاً يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتتفصل عنه انفصالاً يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته، والإقامة على الحدود وإشارة للعابر أمام الكتاب -النص، ومصاحبة لمريد القراءة، وإرشاد للمسالك»<sup>(4)</sup>.

ورغم اختلاف التسميات والترجمات إلا أن ذلك لا يبعدها عن المفهوم الذي حدده جيرار جينبت في كتابه "عتبات Seuil" 1987، والذي أفرده خصيصاً لهذا الموضوع معتبراً إياه كل «ما يصنع به النص من نفسه كتاباً ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموماً على الجمهور»<sup>(5)</sup>. ورصد هذه النصوص الموازية ضمن (العناوين، المقدمة، الإهداءات، التعليقات، الحوارات...).

يقترح النص الموازي نفسه على القارئ كمنظومة فكرية أو ثقافية أو إيديولوجية

(1)-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص 111.

(2)-المرجع نفسه، ص 113.

(3)-محمد الماكري: الشكل والخطاب (نحو تحليل ظاهراتي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995، ص 5.

(4)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإيدالاتها، التقليدية، ج1، ص 76.

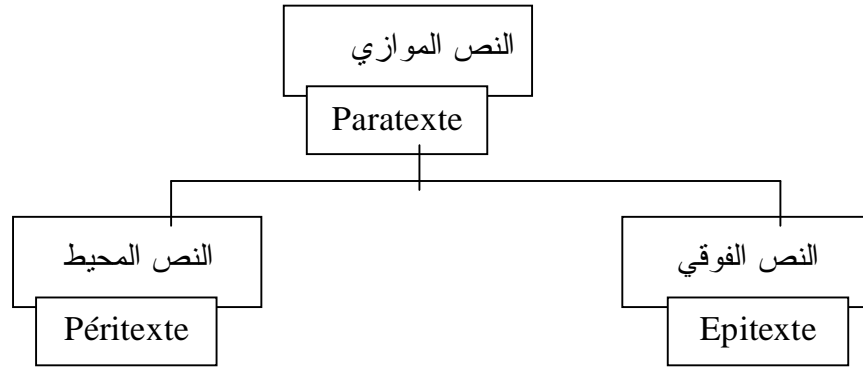
(5)-Gerard Genette : Seuil, Coll Poétique, Seuil, Paris, 1987, P7.



## الفصل الأول.....النص الموازي وأشكال التعلالي النصي

أو دينية أو فلسفية، عتبة لا يمكن تجاوزها أو تهميشها، فحضورها مثقل بالمضمرة والجلي، بالمعلن والمسكوت عنه.

ويميز جيرار جينت في نطاق النص الموازي نفسه بين نمطين: النص المحيط Péritexte ويتعلق بالعناوين الداخلية والخارجية المدونة على ظهر الغلاف، المقدمات، الإهداءات، التصديرات، الفهارس، الهوامش، "لأنص الفوقي" Epitexte ويدرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج النص من حوارات واستجابات، قراءات نقدية، مسودات...



يتعلق بفضاء النص

1- عنوان

2- مقدمة

3- هوامش

يتعلق بخارجية النص

1- الاستجابات

2- الحوارات

3- القراءات النقدية

نضيف شكلا آخر للنص الموازي، هو ذلك الذي «تكونه من مجموع الكلمات والجمل والمقاطع التي يبرزها الشاعر إبرازا خاصا ككتابتها بأحرف سميكة أو كبيرة مقارنة مع جاراتها»<sup>(1)</sup>. فلا يتوقف الحال عند هذا الحد، إذ «ما نتلقاه لنقرأه بصريا... ليس نصا فداخله يوجد سمك وبالتالي اختلاف تكويني ليس معطى للقراءة ولكن

(1)-رشيد يحيوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص25.

للمرواية... هذا الممنوح للرواية داخل النص هو فضاءه الصوري في حين أن الفضاء النصي هو الممنوح للقراءة»<sup>(1)</sup>. والمتتبع لمسار التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي يلحظ هذه النصنة على حد قول محمد مفتاح إنها «جماع نصوص زسمية وشعرية وما هو شعري يحتوي على نصوص متعددة»<sup>(2)</sup>، وهو ما يعادل الكتابة لدى نقاد آخرين.

تشتغل النصوص الموازية على وضعية برزخية «لتأرجحها بين الداخل نصي وخارج»<sup>(3)</sup>. وهو ما نص عليه ج هيليس ميلر "J.Hillis miller" في تحديده لمعنى البادئة "Para"، يرى بأنها «معارضة تعين في الآن ذاته القرب والبعد، التشابه والاختلاف، الجوانبية والبرانية (...). شيء متواز لا ينتمي في الآن ذاته لجانب الحد الذي يفصل الداخل عن الخارج فحسب إنه أيضا الحد ذاته، الشاشة التي تقيم غشاء شفافا بين الداخل والخارج، إنها تحقق امتزاجها بترك الخارج يدخل والداخل يخرج، إنها تفصلهما وتصلهما»<sup>(4)</sup>. انطلاقا من هذا التعريف يعتقد خالد بلقاسم أن ترجمة Paratexte بالنص الموازي غير مقنعة لأن «مفهوم التوازي لا يتضمن التداخل والتعارض الذي نص عليهما هيليس، ثم إن تناول جينيت للمفهوم ضمن قراءته للعتبات "Seuils" يرجح هذا الزعم، فالعتبة واصل بين الداخل والخارج فيما هي فاصل بينهما من هنا يكون مصطلح البرزخ بمعنى ابن عربي مسعفا في إعادة ترجمة المصطلح»<sup>(5)</sup>. كما أخذت آمنة بلعلى أيضا بمصطلح البرزخ كمقابل لـ "Paratexte" «تماشيا مع

(1)-محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 241.

(2)-محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص 195.

(3)-خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص 125.

السابقة اليونانية "Para" توظف بمعنى بجانب، وهي في اللغة الفرنسية تسبق عدة كلمات، وتعني المجاورة، القرابة، المصاحبة.

(4)-Gérard Genette : seuils, P7.

(5)-خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص 125.

الخطاب الصوفي»<sup>(1)</sup>.

إلا أننا نأخذ بمصطلح النص الموازي لاشتغاله على إنتاج وظائف ثلاث هي:

أ- المحاكاة أو المماثلة: وهي ما يكفل للنص الموازي الحفاظ على معناه فيتجنب بذلك أي تأويل مغاير للمعنى الوارد في النص الأصلي.

ب- المعارضة: هو ذلك التناقض الذي يتحقق بين النص الأصلي والنص الموازي، من أجل هدم المعنى الأول لموازي النص ونقد وتحميله معنى جديد.

ج- التفسير: يتحقق مع العنوان وواجهة الغلاف التي تقوم بإلقاء الضوء على النص وإعداد مقروئية تمهيدية له<sup>(2)</sup>.

وبذلك فشرط التداخل والانفصال والاتصال تتحقق، فالنص الموازي يخلق من النص وقبل النص، «منطقة بين الداخل والخارج دون فاصل لا نحو الداخل ولا إلى الخارج»<sup>(3)</sup>.

### 3- الميتانص Métatextualité: الميتانص، الواصف النصي، ما فوق

النصية، ما ورائية النص...؟! يعرفه جيرار جينت بقوله: «أضع تحت مصطلح "ما فوق النصية" الذي يعرض نفسه قياسا على الزوج التقابلي اللغة اللغة الواصفة، علاقة الوصف النصي التي تقرن التحليل بالنص المحلل، وينتج نقاد الأدب منذ قرون (نصا واصفا)، دون علم منهم بذلك»<sup>(4)</sup>، إنها العلاقة النقدية في أسمى صورها.

يأتي الميتانص كبنية نصية مستقلة ومتكاملة تتفاعل مع بنية النص الأصلي، إنها ببساطة علاقة التفسير والتعليق، وهو ما يجعلها تلتقي مع النص الموازي من حيث

(1)-آمنة بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص254.

(2)-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص114.

(3)-Gerard Genette : seuils, P12.

(4)-جيرار جينت: مدخل لجامع النص، ص90.

طبيعتها التركيبية والبنوية غير أن نوع التفاعل يختلف بينهما دلاليا<sup>(1)</sup>.

الميتانص عملية انفتاح الجنس الأدبي على أنماط خطابية أخرى، فحين ينتج الميتانص ذاته يكون قد أنتج نقيضه في الآن نفسه، إذ يقوم بوظيفة انتقادية للنص المتضمن دون الاستشهاد به أو استدعائه، وقد يصل الأمر إلى عدم ذكره، مما يخلق فضاء حواريا انتقاديا صامتا.

قد يوظف الميتانص كوسيط من الوسائط الجمالية التي يستخدمها السارد لفصح تناقضات ومفاسد مجتمع مسيردا...<sup>(2)</sup> ويسعى إلى إبراز «البعد النقدي تجاه الزمن والتاريخ سواء كان حاضرا أو ماضيا، ما دام هذا الحاصر امتداد للماضي، كما يبرز في الكتابة الأدبية (السوداوية، الالتزام، الذاتية) أو في نقد الأيديولوجيا المعاصرة التي تبررها وسائل الإعلام»<sup>(3)</sup>.

**4-الجامع النصي: Architextualite:** الجامع النصي، النصية الجامعة، معمارية النص...؟! هو ضرب من التعالي النصي يشتمل على «علاقة بكماء ضمنية أو مختصرة لها طابع تصنيفي خالص لنص ما في طبقته النوعية»<sup>(4)</sup>. يعرفه جيرار جينت في كتابه مدخل إلى جامع النص Introduction a l'architextualite بقوله «وأخيرا أضع ضمن (التعالي النصي) علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها، وفي هذا الإطار تدخل الأجناس وتحديدها التي تعرضنا لها، وهي المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها، ولنصطلح على المجموع حسب مايحتمه الموقف (جامع النص)»<sup>(5)</sup>.

إنه بذلك حالة حاضرة بقوة لا يمكن التغاضي عنها، فجامع النص يوجد

(1)-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص114.

(2)-ليندة خراب: تناص التراث الشعبي في الرواية العربية الجزائرية، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 1998، ص88.

(3)-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص127.

(4)-المختار حسني: نظرية التناص، ص253.

(5)-جيرار جينت: مدخل لجامع النص، ص91.

باستمرار فوق النص وتحتة وحوله، وشبكة النص لا تنسج إلا إذا ارتبطت من جميع جهاتها بشبكة جامع النص عن طريق علاقة خفية أو ظاهرة مع الأجناس وأصناف الخطابات، لقد كان جامع النص وسيلة جيرار جينت لإعادة قراءة نظرية الأجناس الأدبية التي تقوم على أساس التمييز بين الأجناس وتصنيفها انطلاقاً من مبدأ المحاكاة واعتماداً على التقسيم الثلاثي لكل من أفلاطون وأرسطو.

فحسب أفلاطون تتم المحاكاة وفق ثلاثة أشكال هي: «إما الشكل السردى الصرف أو الشكل الإيمائي الذي يقوم على الحوار بين الشخصيات مثلما يحدث ذلك في المسرح أو الشكل المزدوج أي التناوبي الذي التجأ هوميروس إلى استعماله كلما قرن سرد الأحداث بالحوار»<sup>(1)</sup>. في حين أن أرسطو حددها ضمن ثلاث طرق هي الشعر الغنائي والشعر الملحمي الشعر الدرامي (المسرح).

لقد لقيت الثلاثية الشهيرة في تقسيم الأجناس الأدبية العديد من التفسير والتأويلات التي استفادت من التوزيع الأرسطو - أفلاطوني، وهو ما أوقعها - حسب رأي جيرار جينت - في الكثير من الأخطاء واللبس، وذلك لإيماءاتها بالوضوح رغم ما يكتنفها من غموض وهذا يعود لعدة أسباب.

«قد يكون من اليسير وغير المجدي أن ننظر بعين السخرية لهذا المشكل التقسيمي الذي لا يتوقف فيه المخطط الثلاثي المغربي عن التحول ليستمر على قيد الحياة، وليكون شكلاً مطاوعاً من مختلف جوانبه، ومتقبلاً للحدس الجريء (فجميعنا يجهل فعلاً أي الأجناس يسبق الآخر من الناحية التاريخية، لهذا إذ نحن وجدنا جدوى في هذا التساؤل)، والإسنادات القابلة للتبديل، فإذا افترضنا بصفة اعتيادية أن الغناء هو الصيغة الأكثر (ذاتية) فينبغي أن نسند (الموضوعية) لجنس من المتبقيين وحتماً يكون (الاصطلاح المزدوج) من نصيب الجنس الثالث..»<sup>(2)</sup>. وهو ما قاده إلى توجيه عدة انتقادات لهذه التأويلات، ووصفها بعدم القدرة على التفريق بين (الجنس) و(الصيغة)

(1)- جيرار جينت: مدخل لجامع النص ، ص92.

(2)- المرجع نفسه، ص55.

رغم أن «الجنس كان يحدد بصفة أساسية تخصص في مضمونه ولا يوجد ما ينص على ذلك التخصص في تحديد الصيغة التي ينتمي الجنس إليها»<sup>(1)</sup>.

وانطلاقاً من ذلك توصل جيرار جينت إلى رأي مغاير تماماً، يفك إشكالية التداخل بين الجنس والصيغة «الأجناس أصناف أدبية صرفة والصيغ أصناف تنتمي للسانيات أو ما يطلق عنه اليوم التداولية»<sup>(2)</sup>، والجنس في الحقيقة يضم تداخلاً بين مختلف الأجناس الأدبية، وبذلك تكون جوامع الأجناس الثلاثية، (الغنائية، الملحمي، الدرامي)، ليست الوحيدة والنهائية، بل هي أنواع أدبية تميزت عن غيرها لسعة انتشارها وتداولها وزادت التأويلات الكلاسيكية والرومانطيقية من إنتشارها واستمراريتها، فجنّت بذلك على الأجناس البسيطة، وهو ما جعل جيرار جينت يؤكد الطبيعة الاستمرارية الدائرية التي يتصف بها جامع النص، والتي تجعل من الأجناس الأدبية الثلاثية رحماً لتكاثر الأنواع، فبإمكان كل جنس أن يشمل عدداً من الأجناس الأخرى<sup>(3)</sup>، فالنص إذن لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ينفلت من نظرية الأجناس الأدبية، فكل نص يدخل في حوار مفتوح مع غيره من النصوص.

##### 5-التعاليق النصي Hypertextualité: التعالق النصي، التحويل النصي أو

الاتساعية النصية...؟، أفرد له جيرار جينت كتاباً مستقلاً هو كتاب "أطراس" سنة 1982، عن دار سوي Seuil باريس، اختار العنوان الدال ليحدد طبيعة هذا النوع بأنه كتابة حديثة على آثار كتابة قديمة، وقرر جينت أهمية هذا النمط في تحقيق عالمية الأدب وشموليته، عرفه بقوله «كل علاقة جامعة لنص (ب) (نص لاحق) (Hypertexte) بنص (أ) (سابق Hypotexte)، ولا يتحدث للنص (ب) عن النص (أ)، ولكن وجوده على حالته المعروفة مرهون بالنص أي بمعنى ينتج عنه بواسطة التحويل "Transformation" دون أن يذكره أو يصرح به»<sup>(4)</sup>.

(1)-المرجع نفسه، ص72.

(2)-جيرار جينت: مدخل لجامع النص، ص74.

(3)-المرجع نفسه، ص75.

(4)-آمنة بلعلی: تحليل الخطاب الصوفي، ص252. نقلاً عن:

ثم عاد جينت لينظر إليه من زاوية أخرى، فوصفه بالنص من الدرجة الثانية *Texte au seconde degré*، ليشير إلى ترتيب وجوده وخصائصه على سابقه ويتمظر التعالق النصي من خلال توليد النص لنص آخر عن طريق التحويل *Transformation* وعملية التحويل *Transformation* وعملية المحاكاة *Limitation*، فالنص المتعلق "المحول إليه" يسعى دوماً إلى محاكاة النص المتعلق به "المحول" والنسيج على منواله، لأنه بالنسبة له بمثابة نص نموذجي يمتلك سلطة يملئها عليه، وترتبط بالمحافظة على البنيات الكبرى لذلك النص النموذج من خلال ما قد يوظفه النص السابق من آليات استنهادات واقتباسات أو تضمين، وهو ما يندرج تحت (النص الموازي)، وقد يسعى النص المتعلق إلى تحويل النص المتعلق به، وفي هذه الحالة تضيق سلطة النص السابق وهو ما يدخل تحت آليات (التناص)، وقد يكون التحويل الذي يطرأ على النص السابق قائماً على النقد والتعليق، وهو ما يرتبط أيضاً بمفهوم الميتانص، فالتعالق النصي بهذا هو عملية إنتاجية، إذ إن النص اللاحق يعيد كتابة النص السابق<sup>(1)</sup>.

وقد ميز جيرار جينت بين ثلاثة أنواع للتعلق النصي:

-المحاكاة الساخرة: *Parodies*

-التحريف الهزمي *Travestissement*

-المعارضة *Pastishe*

يحدد جينت مفهوم المحاكاة الساخرة انطلاقاً من شعرية أرسطو التي ترى بأن الشعر محاكاة للأفعال البشرية بواسطة الأوزان، وبذلك ينقسم الشعر بحسب العلاقات التي يقيمها مع الأبعاد الأخلاقية والاجتماعية إلى سام ومنحط، كما يذهب أرسطو إلى تقسيمه بحسب أنواع المحاكاة إلى سرد ودراما<sup>(2)</sup>، وتقدم المحاكاة الساخرة على التحويل الدلالي، بحيث تحول الموضوعات الجادة إلى موضوعات هزلية، وفي رأي جينت

(1)-سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص24.

(2)-جيرار جينت" مدخل إلى جامع النص، ص24.

ترصد ضمن ثلاثة أشكال.

الشكل الأول: يعتمد على تحويل النص السامي إلى موضوع منحط.

الشكل الثاني: يحرف النص السامي بواسطة أسلوب منحط مع الاحتفاظ بموضوعه كما هو.

الشكل الثالث: توظيف الأسلوب السامي لمعالجة موضوع منحط.

إن هذه الأشكال الثلاثة التي تتوزع إليها المحاكاة الساخرة وطبيعة العلاقة التي تأخذها مع النصوص السامية على وجه الخصوص، هي ما جعل الشعرية تحملها لأنها تبتعد عن اهتماماتها الخاصة بالأنواع السامية (التراجيديات، الملحمة).

يصل جيرار جينت في معرض دراسته إلى أن جوهر المحاكاة هو تحويل ساخر للموضوعات الجادة إلى موضوعات هزلية مع استعمال التعابير الأصلية للمؤلف المحاكي، أما التحريف الهزلي فيرتبط بتحويل الأسلوب لا الموضوع، في حين أن المعارضة تختص بتحويل موضوع منحط بأسلوب سامي وينتهي في الأخير إلى أن هناك علاقتين أساسيتين تربط النص السابق والنص اللاحق، هما علاقة التحويل وعلاقة المحاكاة<sup>(1)</sup>، وبذلك يجسد التعالق النصي مظهرا كليا لأدبية النص إذ لا يوجد أثر أدبي لا يتعالق نصيا مع نص آخر.

---

(1)- جيرار جينت" مدخل إلى جامع النص، ص24.



الفصل الثاني  
النص المحيط (Péritexte)  
وشعرية الداخل

عتبات النص المحيط

## 1- اسم المؤلف:

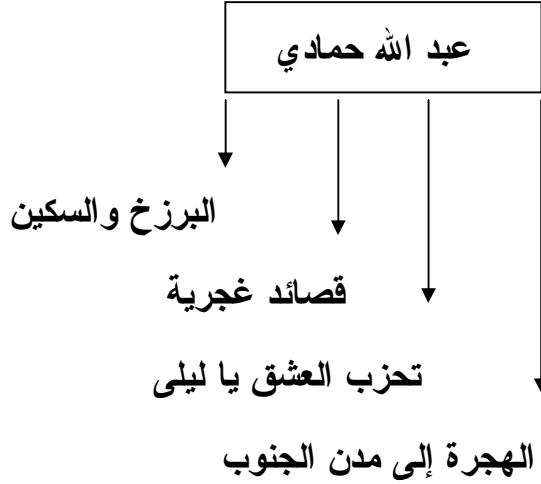
يعد اسم المؤلف من الإشارات المهمة المشكّلة لعنبة الغلاف الخارجي، فلا يمكن أن يخلو أي عمل من اسم صاحبه، كما يأخذ ترتيب واختيار الموقع المناسب للذات المبدعة بعدا إيحائيا وتنسيقا جماليا «فوضع الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه وضعه في الأسفل، لذلك غلب تقديم الأسماء في معظم الكتب الصادرة حديثا في الأعلى»<sup>(1)</sup>، وهي المنزلة التي لم تتخل عنها الذات المبدعة لعبد الله حمادي، عبر دواوينه الأربعة، معلنة بذلك عن حضورها المستمر في أعلى الصفحة، عن وجودها وسلطتها على النص الشعري/الديوان عبر إيقاعها المثبت "للأنا" لتعتد بنفسها ذاتا قائمة باستقلاليتها المرجعية والفكرية.

يتصدر اسم الشاعر "عبد الله حمادي" صفحة الأغلفة الشعرية، مخترقا الفضاء الأبيض بكثافته السوداء، الحادة مصرحا بأن «الشاعر بارتفاع اسمه وتعاليه على تفاصيل الغلاف الأخرى، هو مصدر هذه النصوص، ومرسل إشاراته الشعرية»<sup>(2)</sup>، هكذا تؤكد الذات الشاعرة حضورها الطاغي منذ البداية.

إن اسم الشاعر الذي يقف متربعا على نصوص الديوان في "الهجرة إلى مدن الجنوب" و"تحزب العشق ياليلي" و"قصائد غجرية" و"البرزخ والسكين"، بشكل مباشر وصريح، لا يقف معزولا عن كتلة العنونة الشعرية للدواوين، فمع هذه العناوين الأربعة، يشكل جزءا من سلسلة لفظية شديدة التماسك، إنه جزؤها الأول، ومبتدؤها، ويشكل معها بنية لغوية ودلالية متماسكة.

(1)-حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997، ص64.

(2)-جعفر العلاق: الدلالة المرئية، ص59.



فالعناوين الشعرية رغم تباعدها واختلافها، إلا أنها تعود وترتمي في حضن مبدعها، وفي ذلك تأكيد على أن الخصوصية الإبداعية، هي خصوصية الذات الشاعرة نفسها، فهي التي صنعت فرادة كل نص، ومنحته سمته الفنية والنوعية، فلو قمنا بحركة هجومية على اسم المؤلف وعناصر العنوان الشعرية ونقلناها من تسلسلها العمودي الحالي إلى ترتيب أفقي على شكل جمل كالآتي:

- 1- عبد الله حمادي الهجرة إلى مدن الجنوب.
- 2- عبد الله حمادي تحزب العشق يا ليلى.
- 3- عبد الله حمادي قصائد غجرية.
- 4- عبد الله حمادي البرزخ والسكين.

سنلاحظ مليا أن كتلة العنوان لا تقف منغلقة على ذاتها أو معزولة عن اسم الشاعر، بل لها انفتاح الخبر على مبتدئه المتربع في أعلى الصفحة، كما فيها ما في المضاف عادة من حاجة إلى الاكتمال بالمضاف إليه والاتحاد معه، "فالهجرة" لم تكن يوما دون مهاجر يقوم بها، إنها تحقق الرغبة في أن يسبح النص في ذات الشاعر ولا يتجاوزها، وتكون كفعل للتواصل بين «ذاكرته كخلفية فكرية وأدبية، وتطلعاته التي تؤسس لاستمرارية هذا الفعل»<sup>(1)</sup> الشعري المشحون بهاجس العودة إلى الزمن

(1)-محمد كعوان: المسار والتحويلات القائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي، ضمن سلطة النص، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، 2001، ص296.

الماضي، إلى القصيدة العمودية بمضامينها وأشكالها.

وهي الذات الشاعرة نفسها التي ارتقت إلى التحزب والعشق لتحديث القصيدة العمودية وكلما «تعددت دواوين الشاعر الواحد، أصبح عليه أن ينظر لكل ديوان بعين مائزة له عما سبقه»<sup>(1)</sup>، وهو ما أباحتها عين الشاعر عبد الله حمادي لنفسها، بالنظر إلى الشعر بعين مائزة، تبحث عن إرجاع الهوية الضائعة للقصيدة العمودية بإثبات قدرتها على مطاوعة الحداثة إن الشاعر ليس ذاتا معزولة أو ملمومة كالحجر على نفسها بل هو ذات تفتتح على العالم، وعلى الشعر، تبغي كما يقول تضميد جراح القصيدة العمودية.

أضمد جرح الأصيل

الغريب،

بماء الورود وعطر

الزهر،

وأمسح من شفثيه

الكرى،

وأخرجه من زحام

الضجر<sup>(2)</sup>،

ولا يكتفي عبد الله حمادي في ديوانه "تحزب العشق يا ليلي" للإعلان عن ذاته بواجهة الغلاف الأمامي رغم احتشاده بالتفاصيل (الصورة المصاحبة، العنوان...)، بل يرتبط بالغلاف الخلفي ارتباطا عميقا، وبذلك يكون الغلاف الأخير امتدادا لاسم المؤلف وإكمالا له، وهو أمر يتكرر مع الشاعر عبر دواوينه بشكل لافت، فقد رصد في الغالب الغلاف الثاني للتعريف بهذه الذات المبدعة ونشاطها الفكري والأدبي، فكأننا به يخلق صورة فوتوغرافية تعكس آثار الزمن على ملامحه الذاتية والشعرية، فهي كما يقول:

(1)-رشيد يحيوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص12.

(2)- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص151.

أستصرخ الغيب عن أصلي وعن نسبي

يا أمة الشعر، والأوراد والكذب<sup>(1)</sup>

أما الصلة التي تخلق بين اسم الشاعر وديوان قصائد عجزية، فتأتي كتجسيد لعلاقة جديدة مع قصيدة الومضة أو التوقيعة الشعرية، يمكن أن نعدّها التجربة الثانية في المسار الشعري لعبد الله حمادي، هذه القصائد التي اتخذها يوسف وغيلسي معلما رائدا يؤرخ به لميلاد تجربة شعرية جزائرية جديدة<sup>(\*)</sup>.

ينفرد اسم الشاعر والعنوان بفضاء الغلاف انفرادا يدل على قيام علاقة بين الذات والنص الشعري فقط، علاقة مباشرة وصريحة فتنتصب فيها الرؤية الشعرية وتتشكل داخل فضاء مفتوح لسلسلة لامتناهية من الانبثاقات الدلالية التي تمكنه من تأكيد حضوره عبر الزمان والمكان في احتفال لغوي استراحة فيه اللغة، إنها بمثابة البحث عن اللحظة الهاربة كما يقول في قصيدة "العشق تحت الأظافر".

أبحث عن ذاتي  
بذاتي!! أصعد، أصعد، أهبط  
وهو... إلى أن يقول  
لغبي إلى الأسفار يعد  
بقرنفلة عجزية. على منديل أخضر  
يزرع العشق تحت الأظافر. فانهض من كميني  
مسلحا بالتمرد<sup>(2)</sup>(...)

أما العلاقة التي تخلق بين اسم المؤلف والعنوان / البرزخ والسكين، فكانت فضاء للانصباب ذات الشاعر "عبد الله حمادي" وتموضعه في نصوصه، والتي عبر عنها بقوله:

(1) - عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص 157.

(\*) - ينظر: تقديمه لمصقات عز الدين ميهوبي، منشورات أصالة، الجزائر، 1997، ص 11.

(2) - عبد الله حمادي: قصائد عجزية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 21.

أنا والبرزخ سيان  
فهل من منفذ للرحيق<sup>(1)</sup>

كما كان الغلاف في الطبعة الثانية فضاء لإبراز مكانة هذا النص الديوان إذ فاز بجائزة مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين لأحسن ديوان شعري، وهي رسالة أخرى تستحضر فيها "الأنا الشعرية" بشكل خفي تثبت تفرداها، ناهيك عن المكانة العلمية التي لا ينفك عبد حمادي يبرزها والمناصب التي شغلها في فترة من الفترات (كرئيس للاتحاد الكتاب الجزائريين)، وهي لازمة بعيدة كل البعد عن الشعرية.

## 2- الإهداء في النص الشعري:

إن الإهداء (Dédicace) هو الصيغة أو العبارة التي يضمنها المبدع في مؤلفه، ينبغي من ورائها الإقرار بالعرفان لشخص ما أو إبلاغ عاطفة تقدير، غير أنه قد يرد في شكل «عتبة نصية تحمل داخلها إشارة ذات دلالة توضيحية، فهي تنشي بوجهة نظر مفتوحة»<sup>(2)</sup>.

تعد عتبة الإهداء ظاهرة قديمة ارتبطت بالكتاب مخطوطا أو مطبوعا، ويرى جيرار جينت أن جذور عتبة الإهداء تعود على الأقل إلى الإمبراطورية الرومانية القديمة، فقد عثر الباحثون على نصوص وأعمال شعرية مقترنة بإهداءات خاصة وعامة<sup>(3)</sup>.

تعتبر الإهداءات رسائل ضمنية ذات دلالة، إنها أشبه بعقد ضمني مع القارئ يعمل على كشف الاتجاه الثقافي وحتى السياسي للذات المبدعة، إنها «عتبة نصية لا تخلو من قصدية في اختيار المهدي إليه/إليهم وكذلك اختيار عبارات الإهداء»<sup>(4)</sup>، وقد يعتقد البعض أن الإهداء حلية شكلية لا أهمية لها في فهم النص وتفسيره، بيد أنها

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ط1، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1998، ص117.

(2)- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص64.

(3)-Gérard Genette, Seuils, P123.

(4)-Ibid, P64.

علامة لغوية ونص مواز أعيد له الاعتبار في الشعرية الحديثة، رفقة المصاحبات النصية أو العتبات المحيطة الأخرى وأصبح من الضروري قبل الدخول إلى عالم النص أن نقف عند عتباته، نسائلها قصد تحديد نيتها واستقراء دلالتها وأبعادها الوظيفية.

والإهداء تقليد عرفه الأدب والشعر العربي الحديث، فكان الشعراء يهدون القصيدة إلى هذا الأمير أو ذاك طلبا للتكسب أو مدحا خالصا، صار في شعرنا العربي الحديث والمعاصر يحمل دلالات مغايرة، ويقدم لرموز سياسية أو اجتماعية أو لأشخاص عاديين مغمورين أو مجهولين، وتحول بذلك إلى «عقد ضمني بين مضمون الخطاب وحاجة جماعة مناضلة»<sup>(1)</sup>.

وتعتمد عتبة الإهداء على الانتقال من الأنا إلى الآخر، فنتحول الكتابة الإبداعية إلى ممر ووسيط بين الأنا والغير، كتعبير قائم على المحبة، كما هو الحال في إهداءات "ديوان تحزب العشق ياليلي" التي شكلت خطابا وجه للمحبوب للصديق والمجهول نجملها في الجدول التالي:

الديوان	المهدي	الإهداء-البنية التركيبية	المهدى إليه	الصفحة	القصيدة
تحزب العشق ياليلي	الشاعر	إلى ك.ز.	امرأة/مجهولة	45	تحولات في خارطة الذاكرة
	الشاعر	إلى ك.ز.	امرأة/مجهولة	53	خذ فؤادي ولا تسئل عن همومي
	الشاعر	إلى العيون الحور القسنطينيات	امرأة/مجهولة	57	إلى العيون الحور القسنطينيات

(1)-شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص22.

إلى الذي لا يزوي	62	شخصية/معروفة	إلى الشيخ النعيمي	الشاعر
زهرتي	65	امرأة/مجهولة	إلى ك.ز.	الشاعر
أبتاه...	78	رجل/الأهل	إلى روح والدي	الشاعر
باق على دين المحبة باق..	70	امرأة/مجهولة	إلى ك.ز.	الشاعر
قبل حكم القدر...؟	103	امرأة/مجهولة	إلى ك.ز.	الشاعر
سلاف أنت يا قلبي...	106	امرأة/الأهل	مهداة إلى ابنة أخي بز	الشاعر
عشقتها قبل يوم الغفران	116	رجل/مجهول صديق	مهداة إلى الصديق الأخضر عيكوس	الشاعر
لا تذكرني	128	امرأة/مجهولة	إلى ك.ز.	الشاعر
من ذا سيطرق باب البيت يا ولدي	135	امرأة/الأهل	إلى والدتي العجوز	الشاعر
هوى الحمراء في وترى...!	140	صديقان/مجهولان	إلى لولا ومانويل	الشاعر
عابر التيه سوف يحرث أرضا	152	شخصية صديق /مجهول	مهداة إلى الصديق منصور من الجمهورية الصحراوية ذكرى أيام الدراسة وتأييد لقضية شعبية	الشاعر



الشاعر	إلى الصديق د.شرفي أحمد الرفاعي	شخصية صديق	164	تباعدات جلال الدين الرومي
الشاعر	مهداة إلى الصديق الشاعر مصطفى محمد الغماري	شاعر جزائري/صديق	181	تجربة في العشق مع اللغة العربية
الشاعر	مهداة إلى الصديق أحمد مطمط	رجل صديق/مجهول	186	قراءة في كتاب الإنسان الكامل
الشاعر	مهداة إلى مصطفى بن بو العيد	شهيد/معروف	191	قصيدة طز
	إلى كل شهيد مجهول القبر والهوية إلى أخي المناضل البحري	رجل مجهول/الأهل	94	بكائية على قبر التحدي
	مهداة إلى أخي خليفة	رجل مجهول/الأهل	288	تحزب العشق...ياليلي !

المتمعن لهذه الإهداءات، وهي إهداءات داخلية جاءت بعد عناوين القصائد، يلحظ أنها كتبت بصيغة نثرية تقريرية، وجهت إلى شخصيات مجهولة على المستوى العام معروفة على المستوى الخاص للشاعر، ما عدا الإهداءات الموجهة إلى كل من (مصطفى

الغماري بوصفه شاعرا جزائريا معروفا، والشهيد مصطفى بن بو العيد، والشيوخ النعمي). في حين أن باقي الإهداءات وردت بحكم الصداقة أو علاقة حميمية أو علاقة عائلية، وهي كما يرى جيرار جينيت من الإهداء الخاص Prives الموجه إلى شخص معروف قليلا أو كثيرا، فتكون العلاقة بين المرسل والمرسل إليه ذات طابع عام ورمزي، كما تكون علاقة ثقافية أو فنية أو السياسية أو غيرها من العلاقات العامة<sup>(1)</sup>.

والإهداء كذلك نوعان: إهداء العمل (La dédicace d'œuvre)، وإهداء النسخة (La dédicace d'exemplaire)، يكون الأول فعلا رمزيا ذا طابع عام، والثاني يحمل توقيع المؤلف المباشر سواء اقترن بالكتاب أم المخطوط، وفعلا حميميا توصليا خاصا يحمل دلالة من نوع خاص<sup>(2)</sup>.

ويبقى الإهداء سواء أكان خاصا أم عاما، عتبة نصية لا تتفصل دلالتها عن السياق العام للعمل الشعري بأبعاده الإيحائية والمرجعية، فجل إهداءات عبد الله حمادي لها علاقة وثيقة مع عنوان النص الشعري، ففي قصيدة (عابر التيه... سوق يحرث أرضا)، يلعب الإهداء دور الشارح والمدلل لمضمون النص، إذ يتكهن القارئ أن النص لا يخرج عن كونه حديث دعم للقضية الصحراوية. في صراعها مع المغرب، إلا أنه يحمل دلالة أخرى خفية، تخص الشاعر تتعلق بقضية ثورية تجتاح مسار التجربة الشعرية ورغبتها في إحداث التغيير والاختلاف يقول عنها:

ويح من يشدو في حميا الأصيل  
واخضرار المنى ورف الشمال  
سوق يجنى من الجفاف حريقا  
واغتراب مقتنعا بالسؤال!  
لهفي... يا لهف الصبا إذ توانت

(1)-Gerard Genette : Seuils, P123.

(2)-Ibid, P123.

### ريحه الحرى عن بلوغ المآل<sup>(1)</sup>

قد يشكل الإهداء ملفوظا مستقلا بنفسه، وغالبا ما يكون في بداية العمل الأدبي مقترنا بصفحة التقديم أو محاذيا للعنوان الخارجي للديوان أو حاشية فرعية للعنوان الداخلي، أو يكون هو نفسه عنوانا، كما هو في الإهداء/العنوان في قصيدة "إلى العيون الحور القسنطينيات".

يرد الإهداء في شكل جملة أو نص أدبي قصير يتضمن عناصر التواصل الأساسية من مرسل ومرسل إليه، ورسالة، ففي الإهداء الذي تصدر ديوان "تحزب العشق ياليلي"، والذي جاء بصيغة:

إلى روح والدي بومنجل الذي كان خطابا....

د. عبد الله حمادي

يلحظ القارئ منذ الوهلة الأولى أنه ينتمي إلى الإهداءات الخاصة، بحكم توجهه إلى "والد الشاعر"، والذي أفرد له فيما بعد قصيدة بعنوان "أبتاه"، والمهدي إليه (الوالد) توفي سنة 1972 وسجلت القصيدة في 20 أوت 1972، وصدر الديوان سنة 1982، أي بعد مرور عشر سنوات من الوفاة، أراد الشاعر أن يصرح خطيا عبر عتبة الإهداء بعرفانه، ولنا أن نقرأها عبر متتاليتين:

المتتالية الأولى: يركز فيها عبد الله حمادي، على توجيه الخطاب إلى والده بوصفه الأصل والسند ويبيدي حبه وعرفانه، تقديره وامتتانه، ويعلن أنه ابن هذا الرجل الخطاب البسيط ثم يبرز لنا خطاب "الأنا" من خلال التوقيع الذي أوضح فيه مكانته العلمية والفكرية بحرف "د" اختصارا للفظ دكتور، إن العتبة الإهدائية هنا مشحونة بالحميمية والاعتزاز بالذات.

المتتالية الثانية: عبر هذه المتتالية يوجه خطاب الإهداء إلى وضع النقد الشعري العربي الذي غدا غابة الكل منها يحتطب، وهو ما نستشفه من إيراد اسم الوالد ومهنته

(1) - عبد الله حمادي: تحزب العشق ياليلي، ص 154.

"بومنجل الخطاب"، لقد تحول نص الإهداء إلى خطاب انتقاد مكثف موجه إلى النقاد الحداثيين منهم وللقدامى، الذين أزهقوا القصيدة العربية العمودية فلم يبق للشاعر إلا أن يرثي روحها، معتبرا أن سبب الإخفاق يكمن في «ساكن الدار وليس في الدار نفسها أي ليس على اللغة أو القصيدة العمودية من حرج إذ وجدنا محاصرتين بطاقات العصر، فيحق لهما من باب التجاوز هنا وأمام هذا الأمر الواقع أن تعتريهما الغربة ما دام القائم بأمرها -الإنسان العربي- يرزح هو الآخر تحت الأسر ولم يستطع النجاة من التبعية»<sup>(1)</sup>، كما قال أيضا: «وقف العديد من النقاد العرب المعاصرين يقبلون الأمور في ضبابية معتمة»<sup>(2)</sup>، ويرى المهدي أن له القدرة على أن يدلي بدلوه في هذه المسألة «سأقول للقدامى والمحدثين أنني لست مقتنعا بكلا الاتجاهين، خاصة الاتجاه النقدي المعاصر»<sup>(3)</sup>.

تخلق عتبة الإهداء علاقات عدة مع الديوان الشعري أو نصوصه، فتكون إما مباشرة أو غير مباشرة، ويتم الترابط بين الإهداء والعمل اتصالا وانفصالا، عبر مجموعة السياقات الدلالية، كالإحالة والانعكاس والإيحاء والترميز.

ففي ديوان "البرزخ والسكين" يوجه الإهداء بصيغة تخالف ما كان معنا في ديوان "تحزب العشق ياليلي" حيث يصبح المهدي إليه هو "الابن" والمهدي هو "الأب"، فينكتب بعبارة (إلى ابنتي لميس)، ولأننا نعد الإهداء دالا في معرض دال، سواء كان نصا أو مقطعا أو كلمة، كما نعتبره نظاما من الدلائل، أي تنظيما لغويا مشحونا ومكتفا غير متوقع، نقف على دلالاته من خلال متاليتين:

المتتالية الأولى: وهي دلالة سطحية تشي بتخصيص الإهداء إلى ابنه واحدة من بين خمسة أولاد، تظهر خصوصيته من خلال التأطير الذي ألحق به، وقد يتلاقح مع العناصر الأخرى للديوان/النص فتكون هي (الابنة، الوطن، الحاضر والماضي...؟! )

(1)- عبد الله حمادي: تحزب العشق ياليلي، ص 28.

(2)- المصدر نفسه، ص 25.

(3)- المصدر نفسه، ص 7.

ليبتعد عبد الله حمادي بنصه عن أي تأويل يعيد النص للمرأة معية، بحجة أن «الرجل يقرأ المرأة بعينه ويفسرها بأحاسيسه، وظلت المرأة نصا شهوانيا»<sup>(1)</sup>.

المنتالية الثانية: تضعنا هذه المنتالية بعد التأمل العميق أمام الإهداء الغائب في عتبة الإهداء فيكون الحضور الباذخ للأنثوي، فالنساء كما يقول ابن عربي «إنهن محل الانفعال»<sup>(2)</sup>، ليشكل هذا النص الموازي لحظة للارتقاء في فيض الأنوثة، وما هي إلا لحظة «تأسر فيها الكتابة داخل صيرورة أنثى لا تقاوم -انتشار الكتابة فوق سطح لانهائي- تعايش العديد من الأجساد والهويات داخلها، بالمعنى الذي تتعايش فيه الفكرة مع حسدها والفتنة... واللامعقول... اللامفكر فيه إلى سطح اللغة»<sup>(3)</sup>، ويتغيا حضور المرأة داخل الإطار تعزيد صورة المرأة، التي تسمح برؤية الذات في الغير، فمعرفة الرجل لنفسه لا تتم إلا في الصورة التي تنتجها المرأة بما هي مرآة، كما يتبدى أن الشوق إلى المرأة ليس إلا شوقا للذات في الغير<sup>(4)</sup> فالشيء «لا يرى نفسه في نفسه عند المحققين، وإنما يرى نفسه في غيره بنفسه، ولذلك أوجد الله المرأة والأجسام الصقيلة لنرى فيها صورنا، فكل أمر فيه صورتك مرآة لك»<sup>(5)</sup>، وبإمكان "العيون" أن تحل محل المرأة ليتمكن المهدي من أن يرى ذاته في جزء من ذاته/المهدي إليه، وتشكل بالنسبة له "عيون البرزخ".

وقد تتوسع الدلالة أكثر حين تتعقد الصلة بين اسم المهدي إليه (لميس) وعنوان الديوان (البرزخ والسكين)، فالاسم يحتوي على ثلاثة حروف تشير إلى إحداثيات "اللمس" وهو فعل يتحقق بين الجسد/الورق وبين الجسد/الجسد، كما أن مفهوم ابن عربي للبرزخ فيه تجاوز لحجب الأضداد من خلال الرهان على نقط التماس بين

(1)- عبد الله الغدامي: المرأة واللغة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت /الدار البيضاء، 1997، ص203.

(2)- محيي الدين بن عربي: فصوص الحكم، ص214.

(3)- مصطفى الحسناوي: فتنة الأنثوي انطلاقا من أقوال ابن عربي، مجلة نزوى، ع13، ص

www. Nizwa.com

(4)- خالد بلقاسم: الصورة في خطاب ابن عربي بين التوالج والتجلي، مجلة الكرمل الثقافية، ع63، فلسطين، باريس، 2000، ص166.

(5)- محيي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، مجلد1، دط، دار الفكر، بيروت، دس، ص739.

الأطراف التي أنبنت على التقابل الضدي، فغاية البعد حجاب، وغاية القرب حجاب وإن النور حجاب والظلمة حجاب<sup>(\*)</sup>، وأن تكون الأنتى محل الانفعال هو تأكيد لأبعاد هذه التجربة الإبداعية الخلاقة، وإذا كان الأسلوب رجلا فإن الكتابة أنتى.

### 3- خطاب المقدمات

#### 3-1- المفهوم والماهية

المقدمة "Préface" «عنصر بنائي وعتبة قرائية لها أن تفتح مغالق الممارسة النصية»<sup>(1)</sup>، إنها حقل معرفي يسترعي الاهتمام في غمرة الثورة النصية المتحققة على الساحة الإبداعية، النص المصاحب أو العتبة التي تمهد الدخول إلى عالم المتن الشعري، مما يعني أنها ليست ذلك «النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها العتبة Seuil التي تحملنا إلى فضاء المتن، الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها، إنها نص محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وإيديولوجي تخترق رؤية المؤلف وموقفه من إشكالات عصره، مرآة المؤلف ذاته»<sup>(2)</sup>.

تأتي المقدمة كتعويذة يسير عليها كل مؤلف، لكونها علامة دالة لا تقل أهميتها عن باقي العتبات النصية الأخرى، تشتغل على «توجيه استراتيجيات الاستقبال لدى المتلقي وتحدد له مسارات التلقي»<sup>(3)</sup>، وديناميتها الفعالة في تنظيم الفعل القرآني تأسر المتلقي وتجعله خاضعا لها، ولسلطتها.

يرد مصطلح المقدمة متداخلا مع عدد من المصطلحات الأخرى، منها التمهيد، الاستهلال، المطلع، الفاتحة، الديباجة...؟!، مع ذلك قد لا توجد فروق كبيرة من حيث المفهوم، فيما عدا بعض الاستعمالات التي تبدو وكأنها متخصصة بحقل معرفي معين،

(\*)- ينظر محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، مجلد 1، ص 257، مجلد 2، ص 159.

(1)- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص 140.

(2)- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، مطابع إفريقيا، الدار البيضاء، 2000، ص 53.

(3)- حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 156.

من ذلك مصطلح "الفاحة" الذي يكاد يختص بالدراسات القرآنية، في حين تأتي مصطلح "المطلع" و"الاستهلال" أكثر ارتباطا بالنصوص الشعرية التقليدية التي درج فيها الشعراء على استهلال قصائدهم بالبكاء على الأطلال والديار، أما مصطلحات "التمهيد" و"المدخل" و"التصدير" فغالبا ما ترد متلازمة وتكاد تخرج في معناها عن مفهوم المقدمة، والتصدير عادة لا يتجاوز قولاً ماثورا شعرا كان أو حكمة، أي مقطعا مقتبسا من نص مشهور، أما المقدمة فقد تتجاوز الفصل، كما هو الحال في بعض المؤلفات النقدية القديمة، التي قد تشكل فيها المقدمة جزءا من كتاب، بل بإمكانها أن تصل في أن تكون كتابا مستقلا بذاته.

يعمل خطاب المقدمة عموما على الوشاية باستراتيجية الكتابة، وفاء بالعقد الذي يبرمه مع منلقي النص، إنها عتبة نصية شارحة بإمكانها أن تحدد هوية النص والدفاع عنه، يمكننا أن نعتبر المقدمات كبيان تقريرى عن النص، ولا يمكن لها أن تكون عائقا أمام القارئ بقدر ما تهيب للقراءة، خصوصا حين يحرص الكاتب فيها «على تزويد القارئ بمعلومات عن السياق أو سبب كتابة النص»<sup>(1)</sup>.

تتمتع المقدمات باعتبارات عدة، منها ما هو مرتبط بشكلها، ومنها ما هو مرتبط ببنائها مما يحيلنا على وجود أنواع للمقدمات منها.

**1- المقدمة الرسالة:** وهي وضعت في الأصل كجواب عن سؤال من أحدهم إلى المؤلف لتكون حافزا على التأليف.

**2- المقدمة الحوار/المناظرة:** تأتي على شكل حوار يجري بين طرفين، كما هو الحال في مقدمة الموازنة للأمدي.

**3- المقدمة التي تتخذ الشعر مثلا لها:** وتتجلى أكثر في الدواوين الشعرية التي يحرص فيها أصحابها على أن تكون التقديم من جنس المقدم له.

---

(1)-جون فان ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحري، ط1، دار القاهرة للكتاب، مصر، 2001، ص251.

4-المقدمة النقدية: في كثير من الأحيان تتحول المقدمة إلى بيان نقدي لصاحبها<sup>(1)</sup>، حين تدخل في «حوار مع الكتاب المقدم، تحلله لفائدتها الخاصة مع مساعلة وعدم الاستسلام لما يقدمه، ومن الضروري أن يكون هذا النقد منتبهاً بالقدر الكافي الذي يتيح إبراز أصالة الكاتب، وأن يكون متباعداً بما يكفي لكي لا يختلط صورته بصوت الكاتب»<sup>(2)</sup>.

وبناء على هذه الأنواع تختلف وظائف المقدمة باختلاف طبيعتها ذاتها، ذلك للدور الفعال الذي تلعبه كونها نصاً مصاحباً يوجه القارئ إلى آليات القراءة، والفهم الخاطئ قد يؤدي حتماً إلى بعض مشاكل في التلقي، من ذلك كان لنا أن نحدد بعض وظائفها في:

1-السعي إلى تنبيه القارئ وتوجيهه وإخباره بأصل الكتاب وظروفه، ومرحلة تأليفه ومقصد مؤلفه، فهي تبرح وتعترف بمحتوى المتن.

2-تسعى المقدمة من خلال وظيفة الوشاية إلى توجيه القراءة وتنظيمها، كما تهيئ أفق الاستقبال لدى القارئ.

3-قد تتحول المقدمة إلى نوع من الميغالغة للنص المقدم له، تختزله وتكتشفه دون أن يعني ذلك أن قراءتها قد تغني عن قراءة المتن.

4-في بعض الأحيان قد تسعى المقدمة إلى مصادرة الانتقادات، وبذلك تتحول إلى خطاب دفاعي عن النص، يمكن في هذه الحال أن تعود المقدمة إلى الكاتب، ونص الكاتب يلحق بصاحب المقدمة.

5-قد يتحول التقديم إلى شرح مطول للعنوان<sup>(3)</sup>.

وعموماً فإن اشتغال المقدمة على تأدية هذه الوظائف يأتي من أجل خلق علاقة

(1)-عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص44.

(2)-عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابية، ص5.

(3)-عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص52.



تواصل بين المؤلف والمتلقي تبدأ بنوع من الاستدراج والإغراء لتنتهي في الأخير إلى كسب موافقته وقد تتمكن من إخضاعه لحكمها، فإيمان القارئ بخطة مؤلفه هو سر نجاح هذا الأخير، لتبقى المقدمة في الأساس بوابة تواصل وعتبة نصية مهمة لتلقي النص.

### 3-2-2- خطاب المقدمة/الحدث والمعاصرة للقصيدة العمودية

#### 3-2-3-1- قضية المصطلح في تصور حمادي الشعري

ينفتح عنوان المقدمة الديوان "تحزب العشق ياليلي" على مصطلحين متضاربين هما "لوازم الحدث"، كمحاولة طريفة من الشاعر/المقدم إلى الجمع بينها بغية التأسيس لمشروع كتابة جديدة، والمساهمة في إثراء هذا الحقل المعرفي، خصوصاً أنه ليس بالأرض البكر، فالاتجاه النقدي المعاصر «جدير بإدلاء الرأي فيه، لأن الجدل من حوله لا يزال على قدم وساق»<sup>(1)</sup>، تظهر المفارقة في الجمع بين اللوازم والحدث، لفظ "لوازم" المشحون بدلالة الإلزام والجبر مما يتجافى مع مصطلح "الحدث" هذا المصطلح الذي يدعو إلى التجاوز، والخروج على السائد والتمرد عليه والابتعاد عن التقنين إنه تجاوز الدائم ورفض القواعد الجامدة أو الجاهزة، بهذا الأفق نستطيع أن نقرأ انعطاف القصيدة ونفهم محاولتها الدائمة للخروج من جلدتها، كأيدان «باختراق سور التقليدية وممارساتها النصية»<sup>(2)</sup>، فالحدث تقدم دعوة للخروج على القصيدة العمودية التي درج استعمالها للدلالة على محور الخليل الشعرية، والتي تحمل في طياتها أسس صناعة الشعر وفق (نظرية العمود) التي كرست سياسة الاتباع.

لقد قامت نظرية عمود الشعر الممثلة في المبادئ السبعة التي وضعها المرزوقي بوصفها «مجموعة من مقومات الشعر وخصائصه الأساسية التي لا يستغني عنها، ولا يقوم الشعر إلا بها، فهي عموده الذي تهض عليه»<sup>(3)</sup>، بإعاقعة العملية الإبداعية

(1)- عبد الله حمادي: تحزب العشق ياليلي، ص7.

(2)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث مبادئه وإبدالاتها، الرومانسية، ج2، ص9.

(3)- وليد قصاب: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم (ظهورها وتطورها)، ط1، قطر، 1992، ص141.

بفرضها لتلك القوالب الجاهزة التي غدت قيودا تلجم إلهام الشاعر، وتمنعه من التحليق خارج فلکها ولو لم «تتأكد تاريخيا الأحكام النقدية التقليدية التي حاولت إبعاد المتنبي والمعري عن حضيرة الشعر لاعتبرت نكتة سخيفة يروجها أعداء وخصوم المتنبي والمعري»<sup>(1)</sup>، وهو أقل ما ينبغي لهم للدفاع عن الشعر وعموده الموروث.

ولابد من التفريق بين مصطلح العمودية ومصطلح الوزن كما يقول عبد الله الغدامي «فصفة "العمودية" لا تمثل بإطلاق هوية كل الشعر العربي، لأن شعرنا من جاهليته وعباسيته، فيه اتجاهات شعرية غير عمودية، وما كانت العمودية إلا بعد أن رسخت قواعد التقليد والمحاكاة، وعمود الشعر... فالوزن إذا سمة جمالية قابلة للتوظيف شعريا، سواء في شعر عمودي أو في غيره من الشعر»<sup>(2)</sup>.

إن لوازم الحدائثة والمعاصرة التي يسعى حمادي من خلال خطاب المقدمة إلى أن يضيفها على القصيدة العمودية، تخلق هي بدورها نوعا من العمودية الجديدة، عابها الشاعر/المقدم على النقاد المعاصرين حين قال: «وأخذوا يتصيدون كل التشجنات الغربية على ذوق المتلقي، ويرصفونها الواحدة تلو الأخرى، قصد فهرستها وتبويبها وهيكلتها بطرق مدرسية حتى تصير في قالب تمثال يكون بمثابة المعبود الجديد خلفا للمعبود القديم»<sup>(3)</sup>، والحقيقة أن هذه النظرية النقدية تسقط على الشاعر/المقدم ذلك أن «القصيدة الكبيرة تستخرج منها النظرية ولا تسبقها وأنه يجب أن تنجس النظرية من النص الكتابي»<sup>(4)</sup>، والتنظير والنظريات لا تصنع شاعرا مطلقا، وإن حاول المقدم الابتعاد عن ذلك بتذيل العنوان الرئيسي للمقدمة بعنوان جزئي "شبه تنظير" فذلك لن يمنعنا من القول بأنه قد ركب قصيدته بطريقة نقدية، ويعترف صراحة أملا في أن

(1)- عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985، ص173.

(2)- عبد الله الغدامي: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1987، ص38.

(3)- عبد الله حمادي: تحزب العشق باليلي، ص7.

(4)- عبد المجيد زراقت: الحدائثة في النقد العربي المعاصر، ط1، دار الحرف العربي للطباعة والنشر، بيروت، 1991، ص91.

يتحقق مشروعه النظري «فمثل هذه القصيدة -أو الرغبة- لو تحققت، وقد شرعت شخصيا في محاولة لتنفيذها -أنظر تحولات في زمن التحدي- ستكون بمثابة الرجل أو المرأة الأصيلة داخلهما متشبع بثقافات العصر ومسايرة كل ما يجد على أرضيته الفنية من حداثة، وهزات جمالية، ومعاصرة تعبيرية، وخارجها أو ظاهرها في لبوس تقليدي مشرق يعد بمثابة الهوية الناطقة، والبارزة للعيان...»<sup>(1)</sup>.

غير أن هذا المشروع/ الرغبة صعب التحقيق لأن القصيدة العمودية والقصيدة الحدائية بينهما برزخ لا يبغيان، خصوصا حين يصبح في تحدي مع قصائد عجزية، وهو التحدي الذي أدركه الشاعر منذ البداية وحررته بصورة جلية قصيدة "تحزب العشق ياليلي" وأعلنت استحالة تحقق الحلم.

(...) مهزمة الوصل أحلامي تطاردها

حواجز القحط من قطر لأقطار

تحزب العشق ياليلي فحيكمو

تباعد الهاجس منه قيد أسفار<sup>(2)</sup>

بل يصل الحد إلى جعل التجربة/الرغبة مجرد بكاء على الأطلال.

أنا عشقتك ياليلي ومعصيتي

أني وقفت كباكي الرسم للدار<sup>(3)</sup>

ويبرز التحدي بصورة أكثر وضوحا مع عتبة التصدير لقصيدة "تباعدات جلال الدين الرومي" الذي يصرح فيه برحلته الشعرية التي ستنتهي كاتجاه مغاير تماما لما هو في تحزب العشق ياليلي.

بإمكاننا القول إن المقدمة "لوازم الحدائية والمعاصرة للقصيدة العمودية"، كتبت من وراء حجاب تتستر فيه لأوهاج الحدائية الكامنة في ذات الشاعر والتي برزت

(1)- عبد الله حمادي: تحزب العشق ياليلي، ص 42.

(2)- المصدر نفسه، ص 209.

(3)- المصدر نفسه، ص 211.

ملاحمها في قصائد "عجرية" وبعد سنوات في "البرزخ والسكين".

يتمتع الجهد النظري بقدرة على تعضيد سلطة المقدمة وتمكينها من إضفاء مشروعية انتماء المؤلف إلى لون معرفي مخصوص، إلا أننا في هذا الوضع نجد صعوبة في تحديد موقف الشاعر عبد الله حمادي من التراث، أهو موقف ثابت أم متغير ومتذبذب، ذلك أن ديوان "قصائد عجرية" قد وقع بتواريخ يعود أقربها إلى سنة 1980، وأبعدها إلى سنة 1973، وهي تواريخ سابقة لتاريخ صدور ديوان "تحزب العشق ياليلي" سنة 1981، مما يعني أن عبد الله حمادي في أوج دفاعه عن النص القديم، كان منساقا ومسكونا برغبة دفيئة للتحدي ومواكبة الحداثة.

تتبدى لنا رغبته هذه كطاقة تكوينية لنسج ما لا ينسج، تتواشح حيناً مع تقاليد القصيدة العربية القديمة وحيناً آخراً تنجح خارجة على عمودها الموروث إلى سدة الحداثة والتمرد الشعري، فالنتظير النقدي بهذه الصورة يكون قد ألزم الشاعر بضرورة التقيد بالطرح الذي أراده، إلا أن الشاعر لم يعتد بما صاغه في خطاب المقدمة وشد الرحال إلى تجربة شعرية مختلفة اختلافاً كلياً عن النص القديم، مما يجعلنا نتفق مع مالك بوزيبة بأن الأفضل للقصائد أن تأتي «بلا مقدمات كالريح... كالروح... كالمطر... كأى شيء يحمل نكهة الفجاءة والانبهار...»<sup>(1)</sup>. ونقول عن مقدمة "لوازم الحداثة..." بأنها كانت خطاب تجريب لا خطاب تنظير مع أننا لا يمكن لنا تجاوزها لأن الشاعر رفع شعار «لا أحد ينبغي أن يتجاوز المقدمة فهذه حرية لا يرحب بها المؤلف»<sup>(2)</sup>.

وعموماً يبقى خطاب المقدمات مرآة عاكسة لموقف حضاري ومعرفي معين ذلك أن «التأليف في أغلبه استجابة لحتمية معرفية يتم التعبير عنها تارة بطريقة مباشرة وتارة أخرى بطريقة غير مباشرة وهو ما يكسب المقدمة غنى ينعكس على أشكال

(1)-مالك بوزيبة: مقدمة أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ليويسف وغليسي، ط1، دار الهدى، عين مليلة، 1995، ص5

(2)-Gerard Genette : Seuils, P108.

الصياغة»<sup>(1)</sup>.

### 3-2-2-بنية خطاب المقدمة

#### أ-عناصر الحداثة والمعاصرة في القصيدة العمودية

**1-اللغة الشعرية:** إن القصيدة مهما «غامرت في البحث عن التقنيات، ومهما تنوعت اجتهاداتها في الأداء تظل جهدا إبداعيا يتجسد في اللغة أولا»<sup>(2)</sup>، وسر الشعر هو التعبير بلغة غير عادية وغير منطقية عن عالم تقف «أمامه اللغة العادية عاجزة، فهذه اللغة محدودة، في حين أن هذا العالم غير محدود ولا نستطيع أن نعبر بالمحدود عن غير المحدود»<sup>(3)</sup>.

وهو ما دعا عبد الله حمادي إلى التمييز بين ثلاثة أنواع للغة، بوصفها كائنا حيا يخضع لتغيرات الزمان والمكان والحدث «فمنها ما هو قادر على الثبات والاستمرارية وتحمل طاقات جديدة، وأقصد الصلاحية للتوظيف والتقولب، منها ما لا يقوى على ذلك، ومن الحاليتين أرى أن هناك حالة ثالثة تستطيع تجسيد الماضي في الحاضر والتطلع إلى غياهب المستقبل، ومثل هذا من اللغة أسمية اللغة الضوئية»<sup>(4)</sup>، فاللغة تشهد نوعا من التحول حين تأخذ بعدا ثالثا مشحونا بالماضي المجسد في الحاضر والمتطلع إلى المستقبل، كمحاولة للإفلات من التزامات المشترك العام إلى لغة اصطلاح عليها المقدم باللغة الثالثة أو الضوئية «لا يمكنها أن تخضع للقياس القاموسي لأنها كسبت دلالتها التي تكشف عن مفهوم استمرارية الحداثة والمعاصرة من خلال بنيتها الظاهرة والمضمرة، وحسب توظيفها لاستشراف صورة أو حالة»<sup>(5)</sup>.

ويشير عبد الله حمادي أن مصطلح اللغة الضوئية مستوحى من لغة الإشرافين

(1)-عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص7.

(2)-جعفر العلاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ص11.

(3)-أدونيس: الثابت والمتحول.. بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث، ط8، ج4، دار السياقي، 2002، ص251.

(4)-عبد الله حمادي: تحزب العشق باليلي، ص35.

(5)-المصدر نفسه، ص35.

والتصوف، إلا أنه لم يفصح عن السر في استخدام هذا المصطلح، سوى أن توظيفه كان بغية استشراف حالة أو صورة ما، وأن بإمكانها أن تجسد الماضي في الحاضر والتطلع إلى المستقبل، أي كأنه يبغى من وراء توظيفها اختراق الموجود إلى اللاموجود، لكن السؤال الذي يطرح هل استطاع الشاعر أن يوظف هذه اللغة في ديوانه "تحزب العشق يا ليلي"؟!

تصور عبد الله حمادي للغة الشعرية لا يخرج عن الحدود التي رسمها نقاد الحداثة، فاللغة في تجارب شعراء الحداثة كما هو عند "أدونيس" لغة إشارة، تسعى لكي تقول ما لم تتعلم أن تقوله ليكون الشعر بذلك مغامرة تهدف كتابة جديدة تدعو إلى «إفراغ الكلمات من محتواها المألوف، واستئصالها من سياقها المعروف... تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه لا يلبسها وإنما يتجلى فيها»<sup>(1)</sup>، أو ثورة تمنح اللغة قدرة. «لتكشف عن الإمكان أو عن الاحتمال-أي عن المستقبل»<sup>(2)</sup>، ولعلّ الأقرب إلى طرح عبد الله حمادي ما قاله كمال أبو ديب «استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة- لا ينتج الشعر، بل ينتجها الخروج عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، إن الشاعر من جهة يمارس فاعلية جماعية ويمتاز من الروح الجماعية بمجرد أنه استخدم لغة اصطلاحية مدركة- لكنه في الوقت نفسه لا يستخدم هذه اللغة بما هي اصطلاح معروف مدرك بل يدخلها في بني جديدة تكتسب فيها دورا وفاعلية ودلالات جديدة»<sup>(3)</sup>.

إن الموقف النقدي للحداثة من اللغة الشعرية يستند إلى كونها طاقة شعرية متبلورة في لغة ثورية، لغة «تخلق هي بدورها فجوة حادة بين الواقع اللغوي وبين المتصور اللغوي، من الكون اللغوي الذي ترسب وتصفى واستقر - وأصبح عرفا مستقرا وبين كون لغوي جديد»<sup>(4)</sup>، كما أن الحداثة في اللغة الشعرية ما هي إلا «حداثة

(1)-أدونيس: الثابت والمتحول، ج4، ص239.

(2)-المرجع نفسه، ص249.

(3)-كمال أبو ديب: في الشعرية، ص39.

(4)-المرجع نفسه، ص75.

هي اللغة ذاتها، فقبل أن تكون حديثاً في الشعر أو قديماً يجب أولاً أن تكون شاعراً في لغة ما، إلا إذا شعرت وكتبت كأنك أنت هي، وهي أنت»<sup>(1)</sup>، وبعد ذلك يمكن أن يحدث تفجير لهذه اللغة وهو ما أسماه حمادي بـ"اللاعقلانية" "Irrational" وهي «تعرف من خلال استعمال الشعراء الواعي لطريقه أو اختيار الكلمات المعبرة بحكم تماسك تنظيمها حتى تترك أثرها في القارئ أو السامع، وهذا الأثر الذي يتركه ليس مفاده المفهوم الخارجي الذي تحمله العبارات بل أبعد من ذلك... لأن التأثير الذي يتركه هذه التعبيرات اللاعقلانية عند سماعها ليس نابعا من مفاهيمها السطحية الخارجية أو مفاهيمها القاموسية المباشرة، بل هو نتاج مفاهيم خفية ودرجة الخفاء فيها يكون بمقدار الضبابية المعتمة عليها، فيتوصل فيها الغموض إلى أن يتعذر حتى على قائله، لكنه يبقى مشدود إليها بالانفعال الإحساسي فقط»<sup>(2)</sup>، وهو بهذا يقربنا أكثر إلى لغة الصوفية، فقد كانت لغة الصوفي «تشير إلى الشيء وتعبره دون أن تقوله تعشقه وتنقلب معه دون أن تتغيا فهمه، إنها لغة الاحتمالات والظلال، هذا ما هيأها أن تكون لغة برزخية يعجز العقل عن ولوجها»<sup>(3)</sup>، وبذلك لا تتشكل اللغة من أجل الأخبار والتوصل بل لكي تقول ما لا يمكن قوله بشكل آخر.

إن الشاعر/المقدم يدعو إلى تجربة شعرية سديمية، تحمل فيها اللغة على جسدها «أثر الغياب إذ تركز على بلوغ النحوية أدنى مرتبة يمكن أن تصل إليها بتراكم الانحرافات والإبهام والتضاد، مع ارتفاع نسبة الكثافة في التخيل والتشتت في النسيج»<sup>(4)</sup>، لكنها لحظة تضييع ساعة تُحصر في القصيدة العمودية وتحرر مع ديوان "البرزخ والسكين" الذي امتازت سماته « بلا عقلانية اللغة وتوهج الصورة وغموضها الفني الوارف الظلال، وهدوء النغم الموسيقي، الذي يستمد وجوده من ذاته بالدرجة

(1)- عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة المعاصرة، مشروع تساؤل، ص 19.

(2)- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص 19.

(3)- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص 97.

(4)- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ط 1، دار الأداب، بيروت، 1995، ص

الأولى لا من أي إيقاع خارجي جاهز»<sup>(1)</sup>، كما كان الفضاء الذي أتاح للكلمة الفرصة في أن تقضي على اغترابها عن ذاتها و«تكف عن كونها أداة تستمد ماهيتها من مدى تحقيقها لوظيفتي الإبانة والإفهام، بالمعنى النفعي... وتستعيد ماهيتها من جديد، أن تتحول إلى كيان يفتح بالحياة ويقول ذاته»<sup>(2)</sup>.

**2- الصورة الشعرية:** يقول أدونيس «الشعر لا يبدأ هنا وينتهي هناك، ليس الشعر تخوم، لذلك ليست المسألة أن نفهمه، بل أن نتأمل في أبعاده، ليست أن نستوعبه بل أن نواكبه، وهكذا لم يعد جائزا أن نقرأ القصيدة خطيا، سطرا سطرا، وإنما أن نقرأها كائنا، نقرأ فضاء»<sup>(3)</sup> ولا تتحقق هذه القراءة، إلا إذا اختلفت الصورة الشعرية عما هو سائد في القصيدة القديمة الخاضعة للقوانين البلاغية المعيارية، وكسرت العلاقات المنطقية وتحولت نحو اللامنطقية واللاعقلانية، فقد قام الشاعر المعاصر «بأكبر ثورة عرفها تاريخ الشعر فعمد إلى كسر العلاقات المنطقية والقرائن اللازمة المتواجدة بين المشبه والمشبه به إلى أن استحالت العلاقات متنافرة تتراوح بين اللامنطقية واللاعقلانية... وقد سنحت هذه الانطلاقة الموفقة للشعر الحديث بأن يحفل بصور فنية جديدة طلعت أول ما طلعت على المتلقي بمثابة الصدمات، ففسحت المجال والمنطق للتعبير عن حالات نفسية واجتماعية أكثر تعقيدا وأعمق مرمي»<sup>(4)</sup>.

رأي عبد الله حمادي في الصورة الشعرية يتفق إلى حد بعيد مع ما قاله نقاد الحداثة، إلا أنه يذهب بالغموض مذهباً قصدياً ويبعده عن العفوية «فمثل هذه الظواهر والتصورات التعبيرية اللاعقلانية من حيث البنية والأسلوب بالإمكان العثور عليها في الشعر القديم بنسبة قليلة، لكن توأجدها ليس معناها توأجد الجديد -لسبب بسيط هو أنها جاءت عن طريق الصدفة من قبل مبتدعها، وليست من قبيل الهدف في حد ذاته، وهذا

(1)-يوسف وغليسي: المتشاكل والمختلف في ديوان البرزخ والسكين، ضمن سلطة النص، ص96.

(2)-محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، طبعة جديدة، سراس للنشر، تونس،

1998، ص14.

(3)-أدونيس: الثابت والمتحول، ج4، ص266.

(4)-عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص39.



ما يميز الحداثة من القدامة، فقد أصبحت هذه الظواهر هدفا في حد ذاتها ونتيجة وعي عقلاني»<sup>(1)</sup>، كما ارتكز حديثه على القرنية الجامعة لهذه الصور فليس «الجمع بين المجرد والمجرد هو الخالق دوما للغرابية، فمسافة التباعد بينهما هي الخالفة لذلك»<sup>(2)</sup>، وهي نقطة الخلاف بين الشعر الحداثي والنص الشعري القديم بكل مقاييسه، فالنظرة النقدية القديمة أجازت المبالغة دون تجاوز الحد، فكما يقول العسكري بإمكاننا أن نبلغ «بالمعنى أقصى غاياته، وأبعد نهاياته ولا تقتصر في العبارة عنه على أدنى منازل وأقرب مراتبه»<sup>(3)</sup>، أي أن المبالغة في الصور الشعرية لا بد لها من حد تقف عنده، وإلا فقدت -حسب رأيه- جلاليتها، إذن المطلوب من «التخيل أن لا يبلغ شططا بحيث ينتقي أي ربط ممكن بين ما يتخيله الشاعر وبين ما هو معيش وواقعي»<sup>(4)</sup>.

وهو ما علق عليه عبد الله حمادي بالإصرار «الدؤوب على إيجاد القرنية المنطقية النهائية، فهم بالرغم من تداركهم بالحدس لضرورة الغلو والتباعد بين طرفي المشبه والمشبه به، إلا أنهم لم يخرجوا من منظورهم على البحث عن إيجاد قرائن منطقية»<sup>(5)</sup>، يستثني عبد الله حمادي من هذا الحكم عبد القاهر الجرجاني لأن «تطلعاته لمثل مقصودنا كانت ذات أهمية»<sup>(6)</sup>، إلا أنه لا يفوت فرصة التهكم والسخرية من النقاد المعاصرين -الذين وصل على أيديهم التفكير النقدي المعاصر إلى نوع من الهجنة والضحالة والعقم وقلة الابتكار- وأرجع السبب إلى درجة الحرارة الحضاري فكما «قل مستوى مقدار الحرارة على المستوى الحضاري الكلي، كان انعكاسه طبيعيا على المستوى الذاتي لأفراد المجتمع، فأصبح أماننا بهذه المعادلة البيانية تدرج علوي في بناء هرم الشخصية عند الغربيين وتدرج سفلي في انهيار بناء الشخصية عند

(1)- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص 24.

(2)- رشيد يحيوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص 62.

(3)- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، ص 378.

(4)- أبو حمدان سمير: الإبلاغية في البلاغة العربية، ط 1، منشورات عويدات، بيروت، 1991، ص 144.

(5)- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص 11.

(6)- المصدر نفسه، ص 11.

العرب»<sup>(1)</sup>، وهو ما تنبه إليه أدونيس بعد ثلاث عشرة سنة من صدور بيانه «أحب كذلك أن أشير إلى أننا أخطأنا منذ البداية، في حادثة الغرب، لم ننظر إليها في ارتباطها العضوي بالحضارة الغربية بأسسها العقلانية خصوصا، وإنما نظرنا إليها بوصفها أبنية وتشكيلات لغوية، رأينا تجليات الحادثة في ميدان الفنون والآداب، دون أن نرى الأسس النظرية والمبادئ العقلية الكامنة وراءها»<sup>(2)</sup>، وربما يرجع سبب العقم النقدي أيضا إلى الانغماس في الصراع بين التراث والحداثة، بين الأصالة والمعاصرة، والانقسام دون الوصول إلى وجهة محددة، وإثراء نقدي جدير بالوقوف عنده.

ورغم تركيز الشعر الحداثي على ظاهرة الغموض بغية إخراجها من التقريرية والمباشرة، إلا أن اعتباره هو الأساس الأوحى من كسر القرائن المنطقية للصورة الشعرية، ليس كفيلا لخلق الشعرية، لأنه يصبح قابل للتجزئة والانفصال عن نسيج القصيدة، هذا ما لم يدركه عبد الله حمادي حين جعل من الصورة الشعرية وسيلة لتحقيق الغموض أولا ثم الانفعال ثانيا، كما أنه لم ير إلزاما على المتلقي كشف العلاقة الخفية فيها لأنها لن تتكشف له، فيكتفي بالانفعال وإفساح «المجال للحدس للإحساس الحاضر أو الوراثة للانفعال السلبي أو الإيجابي»<sup>(3)</sup>، وهو ما يخرج عما تدعو إليه الحداثة من ضرورة تلاحم الصورة الشعرية مع باقي العناصر الأخرى لتغدو وسيلة تعبير وخلق وتتجاوز مجرد الغموض «فالمصور المبدع، يصور لكي يمحو، هذا المحو يخلق حضوره نسيج شفاف، لا يحيل على الواقع المباشر بل على معناه ودلالته وهذان غير محدودين»<sup>(4)</sup>.

من اللافت للنظر في خطاب المقدمة غياب الحديث عن تلاحم الصورة الشعرية واللغة والإيقاع الشعري، فقد رصدها الشاعر/المقدم بصيغة متفرقة، رغم أننا حيث ما «نحيد باللغة عن طريقتها العادية في التعبير والدلالة، ونضيف إلى خصائص الإشارة

(1)-المصدر نفسه، ص13.

(2)- أدونيس: بيان الحداثة ضمن بيانات، ص58.

(3)- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص26.

(4)-صلاح فضل: أساليب الشعرية العربية المعاصرة، ص193.

والمفاجأة والدهشة نكون ما نكتبه شعرا والصورة من أهم العناصر في هذا المقياس فأينما ظهرت الصورة تظهر معها حالة جديدة وغير عادية من استخدام اللغة»<sup>(1)</sup>.

نتلمس في خطاب المقدمة "لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية" خطوطا عريضة لقراءة نقدية ضمنية لشعرية النص عند أبي تمام، فقد هدم أبو تمام الصورة الشعرية التي استقرت في الأذهان، هدمها على صعيد «الكلمة لأنه استخدمها استخداما جديدا، وهدمها على صعيد المعنى، لأن القصيدة عنده لم تعد تنمو أفقيا بخط واحد، بل أصبحت تنمو عميقا، صارت شبكة مشعة من المعاني والأخيلة والمشاعر - لم تعد تتوالد انفعاليا وحسب- بل أصبحت تتوالد في التأمل والوعي والصبر، والجهد، الموهبة، طاقة بلا شكل إن لم تدعمها ثقافة النظر والاختيار والمؤالفة والتركيب، ثقافة العمل فنيا -بالأذن والعين والذاكرة- والقلب والجسد، ثقافة الغزو الروحي للعالم، غزو يظل سلسلة لا نهائية لها من البدايات»<sup>(2)</sup>.

بهذا نخلص إلى أن لوازم الحداثة عند عبد الله حمادي كانت محاولة لخلق عالم جديد للشعر تفتح فيه الصورة الشعرية «الباب على مصراعيه أمام احتمالية النص، لأنها لا تعبر كالصورة التقليدية على فكرة ثابتة مستقرة، بل تسهم في خلق الفكر أثناء تشكلها رافضة البعد الأوح للصور القديمة مستبدلة تعدد المعنى وتعدد الرؤى»<sup>(3)</sup>، إلا أن حصرها في القصيدة العمودية خلق فجوة بين الجانب النظري والتطبيقي، خصوصا أن ديوان "الهجرة إلى مدن الجنوب" الذي أدمج عنوة مع قصائد "تحزب العشق ياليلي" «لم يرق إلى مستوى الشعر الحقيقي في أغلب قصائده وما هي إلا بذور تجربة شعرية لم تبلغ النضج»<sup>(4)</sup>.

### 3- إشكالية الوزن والقافية: ينطلق عبد الله حمادي في نظريته للوزن والقافية من

(1)- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط2، بيروت، 1975، ص113.

(2)- المرجع نفسه، ص45.

(3)- صلاح رزق: أدبية النص - محاولة لتأسيس منهج نقدي عربي، دار غريب، القاهرة، 2002، ص97.

(4)- إبراهيم رماني: قراءة نقدية لديوان "الهجرة إلى مدن الجنوب"، جريدة النصر، ع3301، 4 جانفي 1983، ص11.

ولاء كبير للشكل الخليلي القديم «فقضية الوزن والقافية أرى أنهما ليستا بحاجة إلى تعديل، لأن كلا منهما يخضع لنظام موسيقى بحث والموسيقى لا تخضع للمنطقية بقدر ما تخضع للحسية الذهنية فأراهما ليستا في حاجة إلى تحرر»<sup>(1)</sup>، يبدو أن محاولة إعطاء مفهوم للعروض من خلال الوزن والقافية تدور في فلك تأصيل الأصول، وإبقاء البناء القديم في تعريف الشعر، بل واعتباره بديهية ومسلمة، فعبد الله حمادي يقر بأسبقية الشكل (الوزن والقافية) على القصيدة، بل اعتبرها الشكل الأسمى الذي يحمل على عاتقه مسؤولية الدفاع عن الهوية والانتماء، رغم أن «الكتابة بالوزن... ليست بذاتها امتيازاً أو خصوصية وإنما الامتياز أو الخصوصية في نظم التعبير»<sup>(2)</sup>، والوزن لا يرفض في حد ذاته وإنما يرفض إذا جاء لغاية غير جمالية، فالإيقاع الخارجي ما كان «حتى في العصر الجاهلي أساس الشعر بل إن الدلالة الشعرية هي الهم الرئيس لكل شاعر، وما الوزن والإيقاع إلا قالب»<sup>(3)</sup>، مع أننا نرى بضرورة الانتقال إلى الشعرية التي يدافع عنها "هنري ميشونيك" والتي يتقدم في إطارها بطرح جديد للإيقاع يتجاوز ما هو متداول في علم العروض.

### 3-3- خطاب المقدمة /تأشيرة الخروج لقصائد عجزية:

بمجرد أن أنهى الشاعر تجربته الشعرية "تحزب العشق ياليلي" وخطابه الدفاعي الحجاجي لصالح القصيدة العمودية، طالعنا بخطاب أكثر جرأة وضدية في الوقت نفسه أعلن فيه تمرده على التصور السلفي للشعر، وخلق كما يقول مغامرة جديدة لأن «الشعر في رأبي سيظل إلى الأبد مغامرة تبحث عن المجازفة، وتسعى إلى الإبحار في عالم النور لتغزو مناطق الظل المحرمة»<sup>(4)</sup>، إنه الفضاء الذي سيسمح له بالإصغاء إلى «تعامل الذات مع الكلمة»<sup>(5)</sup>، فلذات «سلطة الانتهاك والاختراق، من خلال منسيها

(1)- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص 40.

(2)- أدونيس: بيان الحداثة، ضمن بيانات، ص 29.

(3)- محمد بنيس: بيان الكتابة، ضمن بيانات، ص 101.

(4)- عبد الله حمادي: قصائد عجزية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص 5.

(5)- المصدر نفسه، ص 5.

وجرحها وشرودها، وشهوتها وصراعها، إنها الجسد غير محايد في إعادة بنية إفضاء النص»<sup>(1)</sup>، والذات التي تجلت عبر قصائد الديوان هي ذات الأنا/الأنتم.

يعطي عبد الله حمادي لنفسه بهذه المقدمة الديوان تأشيرة الخروج من عباءة الموروث، ويحملها في عتبة الفهارس ببعد "الوصية" حتى يكون خروجه خروجاً شرعياً، يقر فيه برغبة في مواكبة الحداثة «رغبة حسية اتقدت بتوهج التجاوز والغربة في كل حرف وكلمة، وصورة»<sup>(2)</sup>.

ولأن المقدمة تهدف بالأساس إلى الوشاية باستراتيجية الكتابة، وفاء بالعقد الضمني الذي تبرمه مع المتلقي ولكونها عتبة نصية شارحة، يهدف من ورائها المقدم إلى تحديد هوية النص والدفاع عنه، فقد اشتغل عبد الله حمادي على توظيفها من أجل هذا الهدف، حين أعلن أن هذه التجربة تستنهض «التمرد الراض والكامن في ذاتي لا تخطى حواجز القحط، وأبحر في وهج النور مكسراً قداسة العتمة المتخترعة في فلك الموروث والتي كثيراً ما تقف في تحولات المغامرة ساعة الإقلاع»<sup>(3)</sup>، إنه السفر اللانهائي نحو شعرية مشحونة بروح الحداثة، كانت كامنة في ذات الشاعر في خضم انحيازه إلى القصيدة العمودية، التي حاول استحداثها، إنها للكشف والمكاشفة الشعرية، أراد الشاعر من خلالها أن يتمثل «في حضرة الشعر بالمقابل يأتي الشعر ليتبدى في حضرة الشاعر، وعدا يمكن الإمساك به»<sup>(4)</sup>.

رؤية عبد الله حمادي للغة الشعرية لم تختلف عن رؤيته السابقة في لوازم الحداثة "المعاصرة..." فالشعر «نوع من خلق العالم باللغة»<sup>(5)</sup>، ننطلق فيه من علاقة الشاعر مع الكلمة، وخلق واقع من الكلمات إنها اللحظة التي نقدم فيها «صورة عن

(1)-محمد بنيس: بيان الكتابة، ضمن بيانات، ص114.

(2)-عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص6.

(3)-المصدر نفسه، ص6.

(4)-محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص15.

(5)-أدونيس: في الشعرية، ص52.

العالم من مستوى أكثر غنى وعلو»<sup>(1)</sup>، لم يبد حمادي رأيا في الشكل الشعري، رغم أنه أثبت تطبيقيا خروجه عن الوزن الخليلي.

### 3-4- خطاب المقدمة/وعي جديد بشعرية النص في البرزخ والمسكين

بالوصول إلى ديوان "البرزخ والمسكين" يقف الشاعر في حضرة شعرية جديدة أيقظته فيها «التجربة الفيضية فراح يستجيب لتلك الرغبة الجموحة التي سكنته طويلا»<sup>(2)</sup>، ويتجاوز عبرها النظرة السلفية تجاوزا كليا كما يقول «شيدت طريقا آخرا يكاد يكون مغايرا تماما لطريق السلف...»<sup>(3)</sup>، ولن يلج هذا العالم دون أن يدلي بدلو في ماهية الشعر... ليضع المتلقي أمام الخطوط العريضة لمشروع كتابة مستقبلي، أي مشروعه الذي سيتحقق على امتداد القصائد الشعرية، إنها المقدمة/البرزخ بين باب القول وباب الفعل، خصوصا أنه «من السهل التنظير للحداثة ومن الصعب إنتاجها»<sup>(4)</sup>.

يطالعنا الشاعر المقدم بعنوان لافت للمقدمة هو "ماهية الشعر" الأمر الذي يقودنا بالضرورة إلى التساؤل عن إمكانية إعطاء تعريف للشعر، فكما يقول أدونيس «ليس الشعر ماهية، ليس هناك شعر مطلق، هناك نص محدد لشاعر محدد يكون شعريا أو لا يكون، ويحدد الشعري بدائيا وموضوعيا بلغته لا بفكريته، إذ لو كان يحدد بفكريته لما كانت هناك حاجة إلى نشوء لغة خاصة شعرية»<sup>(5)</sup>، إذا المطلوب أن نعرف كيف نحدد شعرية نص ما أو خاصيته الشعرية، لأننا لا يمكن بالإطلاق أن نعطي تعريفا نهائيا للشعر، لأنه يفلت من كل تحديد، فهو ليس بالشيء الثابت بل حركة (ديناميكية) مستمرة من الإبداع.

إذا كان العنوان/المقدمة يقيد حركية الشعر فإن المقدمة/النص يحرره حين يركز المقدم على شعرية النص، أو كيف يمكن أن يكون النص شعريا أو لا يكون، في وقت

(1)- أدونيس: الثابت والمتحول، ج4، ص252.

(2)- محمد كعوان: المسار والتحويلات العائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي، ضمن سلطة النص، ص293.

(3)- عبد الله حمادي: اقترايات من شاعر الشيلي الأكبر بابلونيرودا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص73.

(4)- جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ط1، دار الشروق، مصر، ص89.

(5)- أدونيس: الثابت والمتحول، ج4، ص243.

يتجه فيه الشعر إلى خارج الشعر يفتح خطاب المقدمة باعتبار أن الشعر «سحر إيحائي يحتوي الشيء وضده، حساسية جمالية مغايرة للمألوف، ومرادفة للخلق على غير منوال سابق»<sup>(1)</sup>، كمحاولة لبلورة رؤية مغايرة للعالم «تشكيل جديد للسكون بواسطة الكلمات»<sup>(2)</sup>.

وعبر هذا الخطاب يعود ويلقي بنا المقدم في لجة الأسئلة عن سر الشعر، ليؤكد على أنه «ليس التعبير الأمين عن عالم غير عادي بقدر ما هو تعبير غير عادي عن عالم عادي»<sup>(3)</sup>، أي التعبير بلغة خاصة، كالإصرار المستمر على اللغة الذي ألفيناه في مقدمة "تحزب العشق ياليلي" لتبقى اللغة عنده آسرة لا مأسورة.

إنها اللغة التي تحدد للشعر مصدره الآتي من «كنه الأشياء وليس عن حيز الكلمات»<sup>(4)</sup>، ووسيلتها إلى تحقيق ذلك هي الاستعارة أو المجاز الذي «يشحن اللغة بطاقة جديدة، ويضفي أسماء على أشياء ووقائع لها اسم في اللغة العادية، وأنه يسمي إلى ذلك أشياء لا يمكن أن توفر لها اللغة العادية عبارات محددة»<sup>(5)</sup>، لتبقى اللغة عند حمادي لغة فريدة، تخلق للتعبير عن ما لا يمكن أن يقال بشكل آخر، لتحول بينه وبين السقوط في التصريح والتردي، فالشعر «لا يسرد ولا يصف ولا يعلم، ولا يتضمن حقائق ثابتة، إنه ينطق بلسان حال العالم، دون أن يذكر حالا من أحواله المجردة»<sup>(6)</sup> وفي هذا اتفاق كبير مع قول أدونيس بأن «الشعر... لا يخبر ولا يسرد، ولا ينقل أفكارا، ولا يصدر عن العقل والمنطق، ولا عن العادة والتقليد، وإنما يوحي ويومئ ويشير، فاتحا للقارئ أفقا من الصور، مؤسسا له مناخا من التخيلات»<sup>(7)</sup>.

(1) - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص5.

(2) - المصدر نفسه: ص5.

(3) - المصدر نفسه: ص5.

(4) - المصدر نفسه: ص6.

(5) - أدونيس: الثابت والمتحول، ج4، ص252.

(6) - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص6.

(7) - أدونيس: الثابت والمتحول، ج4، ص243.

وليس من الصعوبة بمكان أن يجد القارئ عدة آراء لعبد الله حمادي تتفق مع شطحات أدونيس التنظيرية، فالحادثة عند أدونيس هي «بالضرورة اتفاق وهدم من حيث أنها تنشأ عن طريق معرفية لم تؤلف، وتطرح قيما لم تؤلف، إن الانشقاق جزء عضوي من الوحدة، لا يجوز أن تخاف منه، والهدم وجه آخر للبناء، وتتضمن الحادثة الرفض والتمرد، من حيث أنها تتخلى عن التقليد ومفاهيم الأصول والأسس والجذور والمعايير الثابتة»<sup>(1)</sup>، وهي في المقابل لا تختلف عند حمادي «تمت عملية تحرير الشعر اليوم، فظهر بمظهر الانقلابي المسكون بالحساسية الجمالية المغايرة والمحمول بغريزة مبدأ الرفض وهدم الاحتذاء، مهما جلت قدرته، ومن ثم كان مآل الحادثة الشعرية المعاصرة هو البحث والتجريب المستمرين، من أجل خلخلة البيانات الذوقية والجمالية السائدة، لأن الحادثة الإبداعية على قلق دائم لا يعفو عليه الزمان وعلى نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن تتحول إلى بنية ثابتة»<sup>(2)</sup>.

ونذهب كما ذهب مسعودة خلاف إلى أن مثل هذه المفاهيم لا تعدو أن تكون استعارة لآراء "جون كوهن"<sup>(\*)</sup>.

نلتمس في خطاب المقدمة أيضا عودة إلى نصره النص القديم، ولكن الحدائي منه فقط، فنرتد إلى خطاب نقدي قديم هو نص الموازنة للأمدي، فما أعابه الأمدي على أبي تمام هو في الحقيقة مكامن لشعرية النص، أقره حمادي «يبقى النص الحدائي سواء كان قديما أو معاصرا، بمثابة تجليات الكلام دون ارتباطه بمعيارية الأشياء أو مواصفة اللغة، فالنص الحدائي تحول إلى رفض قاطع لمحاكاة الواقع»<sup>(3)</sup>، ربما هو السبب الذي جعله يبدي إزوراه من الأمدي ويقول عنه «ينصب نفسه وصيا على مملكة الذوق والشعر مستدلا على كل ذلك بآراء خصوم التجديد جاعلا منهم شاهدا على طرد

(1)-أدونيس: بيان الحادثة، ضمن بيانات، ص75.

(2)-عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص9.

(3)-ينظر: مسعودة خلاف: شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة،

2000-2001.

(3)-المصدر نفسه، ص12.



شاعرية أبي تمام من قاموس الشعراء»<sup>(1)</sup>، إنها الرغبة في خلق شعرية تعانق الغموض، وتبتكر عالما لم يعرفه الأقدمون أصحاب النظرة السلفية، شعرية اللامتشكل والدعوة الصريحة للبوح عبر القصيدة «المثمرة المليئة بوهج الحياة، وتناقضاتها المفكوكة القيد من كل اعتبارات، تكون هدفا لتقليص طياراتها، الذي لا يعرف ينبوعه الخضل النماء والعطاء إلا في رحاب الابتداع»<sup>(2)</sup>. قد يكون ذلك عبر ثنائية القول/الفهم مع بقاء «الفهم مرهونا بتوفر المعنى القابل للإدراك من طرف المتلقي، أو بتوفير الاستعداد الفني والجمالي والثقافي الذي يؤهل المتلقي لاستنطاقه أو استجلائه»<sup>(3)</sup> فالقارئ لا يطلب من الشاعر إنتاج ما أنتجه السابقون، وإنما يبحث عن «رؤية للعالم جديدة، وطريقة تعبير جديدة، يعني أنه يطلب من الشاعر من حيث هو مبدع، أن يكتب كما لم يكتب، كما لو أن الشعر قبله لا وجود له، أو كأنه فيما يكتب، يخترق الشعر كله، دون أن يراه»<sup>(4)</sup>، وبين المقدمة والمتن الشعري يعقد لهما حمادي قرانا رائعا أو تعالقا تجلت صورته في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" التي عبر في أحد مقاطعها عن أسمى لحظات للكتابة:

(....) كنت أعبرها بشفاهي  
وألوذ ساعة شهقتها  
بالصمت  
وأعود أكتبها حرفا...حرفا  
وأوزعها شلالا تدريجيا  
في ذاكرتي (...)  
محكوم بالسرد وبالكتمان  
نزيف غوايتنا

(1)- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص45.

(2)- المرجع نفسه، ص56.

(3)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ط1، ص12.

(4)- أدونيس: الثابت والمتحول، ج4، ص262.

(...) يا امرأة من ورق التوت

تطاردني

في الصحو وفي الصلوات

وفي غائرة النفس<sup>(1)</sup>

إنها لحظة اللقاء بين الجسد والورق، والانفلات من سلطة الموروث، اللحظة التي يدور من حولها «الوجود والعدم، يهفو كل منهما إلى الآخر، وينجذب إليه شوقا وتحنانا، وفي رحابها يلتحمان ويغدوان واحد يبلغها الشعر والشاعر معا»<sup>(2)</sup>، إنه الرحيل والهروب:

أرحل في فج الكلمات

وأعيد إلى الشوق رجولته

وأرد لليل مظالمه (...) <sup>(3)</sup>

أو كما عبر عنها بتجليات الطهر لأن «الوقوف في حضرة الشعر يستوجب الطهارة، من الدنس والتخلص من الذنوب والجريمة»<sup>(4)</sup>.

يتحول خطاب المقدمات عند عبد الله حمادي إلى نوع من الميغالغة للنص المقدم له وعموما «للتقديم الأصلي وظيفة مركزية هي ضمان قراءة حسنة للنص، هذه الوظيفة الحسنة، أعقد مما يمكن تحيله فيها، لأنها تسمح بالتحليل إلى فعلين: أوله يشرط من غير ضمان، والثاني كشرط أساسي وليس كافيا:

#### 1- الوصول إلى قراءة

#### 2- الوصول إلى أن تكون هذه القراءة حسنة<sup>(5)</sup>.

(1)- عبد الله حمادي: الديوان، البزرخ والسكين، ط1، ص133.

(2)- محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص232.

(3)- عبد الله حمادي: البزرخ والسكين، ط1، ص134-135.

(4)- المصدر نفسه: ص05.

(5)- Gérard Gentte, Seuil, P183.

والتحليل إلى فعلين يؤدي إلى مجموعتين من الوظائف، مجموعة "لماذا" ومجموعة "كيف"، وتواجههما معا يضمنان خطابا واحدا وفريدا<sup>(1)</sup>.

وبالرجوع إلى مقدمة "لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيد العمودية"، ركز الشاعر/المقدم على نقطة (لماذا) عبر سؤال مهم هو لماذا لا نتمسك بالنص القديم ونطوعه للحداثة عبر بعض اللوازم الحداثية؟، غير أنه في هذه الوضعية بدا هدفه أدنى<sup>(2)</sup>، في حين أن مقدمة "البرزخ والسكين" كان الاشتغال فيها على سؤال (كيف) كيف نخلق نصا شعريا؟..

بمعنى أن الشاعر انحاز في بداياته التثويرية إلى الدفاع عن النص العمودي، أي عن نص شعري موجود سلفا أخضع لمحاولة التجريب/التحديث، ومع تعنت هذا النص وعدم مطاوعته للوازم الحداثة قاده إلى التراجع عن هذه الوجهة، وينتقل إلى مجال للغواية والمتعة، عبر كتابة صوفية حطمت «القواعد المتعارف عليها في بنية الأنساق وقوانين الربط الصوري، بين الأشياء والأسماء... توليفا صداميا للمحسوس والمعقول»<sup>(3)</sup>.

فالشعر حديث «بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعا، إنها لغة ممعنة في المجازية تبلغ أحيانا درجة من الشذوذ، وشذوذها إن جاز لنا وصفها هكذا هو الذي يكسبها روحنة وأسلوبا من نوع خاص»<sup>(4)</sup>.

من اللافت للنظر في خطاب المقدمات عند الشاعر عبد الله حمادي، غياب الإشارة النظرية لبنية المكان أي الفضاء النصي، فقد تجاهله الشاعر/المقدم رغم اشتغاله التطبيقي عليه، خصوصا مع ديوان "البرزخ والسكين"، كما كان له حضورا في ديوانه "تحزب العشق يا ليلي" فرغم أن الشكل المكاني للقصيد العمودية لا يعترف للمساحات البيضاء، إلا بما يمليه عليه البناء النظري القائم على التوازن، نجده يتمرد

(1)-Gérard Gently, Seuil, P183.

(2)-Ibid, P184.

(3)-محمد بنيس: بيان الكتابة ضمن بيانات، ص 101.

(4)-عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ط1، ص 10.

على هذه التوليفات التناظرية الشطرية، فعبد الله حمادي انتهك معمارية النص التقليدية والحديثة في دواوينه الثلاث، وأعاد توزيع السواد على فضاء الصفحة، وحمله ميزة هندسية سيأتي الحديث عنها لاحقاً.

ويبقى المشروع التنظيري، الذي تتبدى ملامحه في خطاب المقدمات، جزء من توجه فكري عام سعى من خلاله الشاعر /المقدم للولوج إلى الخطاب النقدي والانخراط في صلب إشكالات عصره، والإسهام في تقديم بعض الإجابات الممكنة، وحققت عبرها الأنا تواجداً وسلطة على نصها كما يقول جيرار جنيت «المؤلف الذي لا يكون قبل كتابه لا يكون بعده»<sup>(1)</sup>.

#### 4- التصديرات Les épigraphes

يأتي مصطلح Epigraphes بمعنى «نقشة كتابية على حجارة بناء، استشهدا في صدر الكتاب»<sup>(2)</sup>، والمنقوشة الكتابية هي تلك الكتابة المحفورة على مبنى أو تمثال أو عبارة توجيهية، أو فكرة لكتاب، إنها تقنية تلخص فكرة المؤلف سواء كانت له أو لغيره توضع في صدر الكتاب.

ويترجم مصطلح Epigraphes إلى مصطلح "التصدير" أو مصطلح "الديباجة" يقال: «فلان يصون ديباجته أو يبذل ديباجته أي وجهه، فصون الديباجة كناية عن شرف النفس... ديباجة الكتاب فاتحته»<sup>(3)</sup>، كما أن مصطلح التصدير يوحي برفعة الشأن والمكانة، فلا يحظى بصدر الكتاب أو النص إلا ما كان ذا أهمية.

تثير عتبة التصدير العديد من المسائل المتعلقة بمكان ظهوره، كونه عتبة قرائية واستراتيجية نصية مشحونة بالكثافة الدلالية، مما لا يبقها مجرد عنصر تزييني «يوّتى به لتحية الكلام وتوشيته ولا ضرباً من الحلي يتشح به صدر النص كما القلائد تتبرج بها الغواني، إنما هي كالمصاييح المتدلّية في سقف الكلام يهتدي بها السائر في مسالك

(1)-Gérard Genette : Seuils, P160.

(2)-جروان السابق: معجم اللغات -إنجليزي -فرنسي -عربي، ط1، دار السابق للنشر، بيروت، د.س، ص336.

(3)-مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة والأعلام، طبعة جديدة منقحة، دار المشرق، بيروت، 2003، ص305.

القول، ومهالكة يبدد بها ظلمة المعنى، ويغير بها دروب الفهم والتأويل، وهي أيضا كالمفاتيح المعلقة على جدار النص تنفك بها مغالق الدلالة وتحل بها عقد الخطاب»<sup>(1)</sup>، إنها استشهاد في معرض العمل الأدبي، أو قول يتربع رأس النص، يتجسد كالأيقونة لا تشير إلا إلى ذاتها ولا تحيل إلا على نفسها، غير أن استراتيجية المؤلف ومناورات الخطاب تجبرها على الانخراط في النص، وفي رؤية المؤلف وترغمه على عقد وشائج صريحة أو ضمنية مع النص المصدر له.

ولا بد أن تشير إلى ضرورة التفريق بين كون التصدير استشهادا في حاشية وبين كونه الحاشية نفسها، لأن ذلك سيكون من الإجحاف والمبالغة فمعنى الحاشية «يتضمن معنى الخارج ويلغي التداخل الذي تحققه التصديرات بين الداخل والخارج، وهي بذلك تشكل مدخلا للقراءة لا سهامها في البناء النصي الدلالي»<sup>(2)</sup>.

كما أن مصطلح الحاشية يحيل على التقنية المعروفة لدى القدامى، فقد كان «من عاداتهم أن يكتبوا تعليقاتهم على جوانب الصفحة حيثما كانت، وقد يكتبونها مع الأسطر مما قد يؤدي إلى اختلاطها بالمتن... أما الطريقة الحديثة فكانت أكثر شططا إذ يعزلون الحواشي في الجانب الأسفل من الصفحة وقد يلحقونها في أرقام سلسلة لنهاية البحث أو نهاية كل فصل»<sup>(3)</sup>، بالإضافة إلى أن بعض النقاد يعتمدون مصطلح الحاشية كمقابل لمصطلح النص الموازي كما هو عند "شربل داغر" أما "سامح الرواشدة" فيعتبر التصدير حاشية للعنوان نفسه «ويقصد بها تلك العبارات التي يقدم بها النص، كأن يضع عبارة نثرية موجزة تلخص قضية، أو إشارة بازاء العنوان ... ولهذه الحواشي دور مهم في تحديد موقف المتلقي من النص»<sup>(4)</sup>. ولأجل ذلك سنحاول توضيح فضاء

(1)- عبد المجيد بن البحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر"، لنزار شقرون، نموذجا، مجلة الحياة الثقافية، ع168، س30، تصدر عن وزارة الثقافة التونسية، تونس، 2005، ص143.

(2)- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص131.

(3)- عبد المجيد عابدين: مزالق في طريق البحث اللغوي والأدبي وتوثيق النصوص، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2001، ص27.

(4)- سامح رواشدة: تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، تصدر عن جامعة مؤتة، ع02، مج12، الأردن، 1997، ص511.

الحاشية ونربطها بالدلالة على مصطلح "الهامش" ليتسنى إبراز النصوص في الموازية بوصفها عتبات قرائية وعلامات نصية مهمة، لكل منها قراءاتها الخاصة بها.

#### 4-1-العلامات التصديرية في "تحزب العشق يا ليلي"

أرفق ديوان "تحزب العشق يا ليلي" بجملة من التصديرات نوردها في الجدول

التالي:

الصفحة	صاحبه	التصدير	الديوان
65	/	أرى الكلاب تشم الناس قد ظلمت فإن غضبت على شخص لتشتمه والكلب أحفظ مخلوق لاحسان فقل له أنت إنسان بن إنسان	الهجرة إلى مدن الجنوب
140	عبد الله حمادي	غرناطة ما لها مثيل ما مصر ما الشام، ما العراق ما هي إلا العروس تجلى والأرض من جملة الصداق	
147	عبد الله حمادي	من الجنوب التبدي وفي الشمال التحدي والقلب بين التباري موكل بالتصدي	
152	عبد الله حمادي	قد يلينا بأمرير ظلم الناس وسبح هو كالجزار فيهم يذكر الله ويدبح	
157	قال الراوي !	و لو ترك الناس الملوك لأفلحوا ولكن أبناء القحاب كثير	تحزب العشق يا ليلي
173	/	آخر ملك بالأندلس تطلقه مفاتيح الحمراء... ...أعطه الصدقة يا امرأة إن أدهى شقاء في هذا الوجود، هو ذلك الذي يري بلا بصر في غرناطة!	
186	/	«...روي عن مجنون ليلي أنها مرت به ذات يوم فدعته إليها لتحدثه فقال لها: دعيني فأني مشغول بليلى عنك...»	
191	عبد الله حمادي	سيظل أوراس وسيبقى مبدأ كل بداية	

194	عبد الله حمادي	ركعتان في العشق لا يصح وضوءهما إلا بالدم
203	المنتبي	«...الشعر على قدر البقاع...»
208	عبد الله حمادي	من قصة حب بسيطة راحت ليلي تفرض حضورها في معترك الحياة العربية، فتحوّلت مسلوّبة على أرض فلسطين، نائرة محترقة على هضاب الأوراس... وما تزال بين المحيط والخليج تستجيب لتحاس التداعي الكامن في وجدان العربي المضطهد.... إلى أن استقالت رمز التراب الغاضب الذي يتعذب بالحضار ويشقى بالتفاته الماضي...!»
216	/	قصيدة منتهية عبارة عن قصيدة مهجورة

وقد عملنا في مقاربتنا لهذه العتبة على إسقاط بعض التصديرات، التي لم تشكل من الناحية الدلالية إلا عبئاً على النص الشعري - فكانت احتمالية الاستغناء عنها قائمة فهي لم تخرج عن كونها تراكمات تثير الانتباه لا أكثر، والمتمعن في النصوص الشعرية (سيدي عبد العزيز راعي القرية والبحر ص 49) و(إلى العيون الحور القسنطينيات ص 57) (خمرة الإصلاح، ص 83) و(فرحة كوخ، ص 93)، يجد أن معظم التصديرات المرافقة لها لم تتعد كونها شرحاً مطولاً للعنوان كما في نص "خمرة الإصلاح" «سجلت القصيدة في سنة 1972 وذلك بمناسبة الإصلاح الزراعي الذي طرأ على الريف الجزائري، فكانت هذه النغمات كذكرى من ذكريات التي من واجب الأيام أن لا تمر عليها مرّ الكرام، فهي إذن مخاض عسير زبدته...»<sup>(1)</sup>. فقد حدد الشاعر بصورة دقيقة مناسبة القصيدة وما المقصود بالإصلاح، بمعنى أنه حدد السياق الخارجي الذي أدى إلى كتابة هذا النص، إلا أن ذلك لا يكفي حسب اعتقادنا في بناء عتبات التصدير لأن القارئ لا ينفك يجد نفسه أمام نصوص مكررة دلالياً هي العنوان/ التصدير/ المتن الشعري، يقول مطلع القصيدة:

هيا اسقني من خمرة الإصلاح ! كأساً تفوح بريها الفواح

(1) - عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص 83.

بالأمس كنت أشم من أردائها ريح الأسي بثمانية الأقداح<sup>(1)</sup>

في حين أن الاشتغال على عتبة التصدير في الجزء الثاني من الديوان الموضوع قيد العنوان (تحولات في زمن التحدي) جاء أكثر اختلافاً عن سابقه، لقد عاد الشاعر ليؤكد رغبته (الهاجس) التي أعلن عنها في "عتبة التقديم" بقوله:

من الجنوب التبدي وفي الشمال التحدي  
والقلب بين التباري موكل بالتصدي<sup>(2)</sup>

والمقولة تفصح عن هاجس الجمع بين الثنائية الضدية (القديم/الجديد) في نص واحد بين القصيدة العمودية والقصيدة الحديثة، وهو ما تؤكدُه علاقة المجاورة بين نصوص الهجرة ونصوص التحزب في فضاء نصي واحد تفصل بينهما هذه العتبة، والتي نعتبرها ممهدة للقراءة.

وهو ما التزمت به باقي التصديرات فتصدير قصيدة "عابر التيه.. سوف يحرث أرضاً" الذي يقول فيه:

قد بلينا بأمير ظلم الناس وسبّح  
هو كالجزار فيهم يذكر الله ويذبح<sup>(3)</sup>

يفتح أفق المتلقي ويستفز ذاكرته في الماضي والحاضر، ويعيده إلى الأحداث الأليمة التي تعرض لها الشعب الصحراوي على يد ملك المغرب، ويساعده الإهداء على تحديد هذه الدلالة، مع ذلك يبقى القارئ يلهث خلف دلالة أعمق، دلالة تستنهض التغيير والتحرر من ظلم الذات وظلم الآخر، تتشد كتابة جديدة، تحققت مع نصوصه (قصائد غجرية) و(البرزخ والسكين) في حين أن معاناة الشعب الصحراوي لا تزال تنتظر مصيراً مجهولاً.

ويستمر عبد الله حمادي في الاعتماد على ازدواجية الدلالة في بناء عتباته التصديرية، دلالة ظاهرية وأخرى باطنية، فالتصدير المعتمد لقصيدة "تحزب العشق يا

(1) - عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص 83.

(2) - المصدر نفسه: ص 147.

(3) - المصدر نفسه: ص 152.



ليلي" ينشد دلالتين، الدلالة الأولى خطية نستقرئها من القراءة السطحية للنص/ التصدير التي تشير إلى وضعية الوطن العربي/ ليلي التي «تحولت مسلوبة على أرض فلسطين، ثائرة محترقة على هضاب الأوراس، وما تزال بين المحيط والخليج تستجيب لتحاس التداعي الكامن في وجدان العربي المضطهد... إلى أن استحالت رمز التراب الغاضب الذي يتعذب بالحاضر ويشقى بالتفاته للماضي»<sup>(1)</sup>.

أما الدلالة الثانية فهي دلالة خفية، وإن كانت قد أفصحت عنها عتبة التقديم، أراد الشاعر من خلالها إقامة بكائية للقصيدة العمودية، إذ سعى إلى محاولة بعثها من جديد وإحيائها حدائيا إنها ليلي القصيدة يقول:

الشعر ليلي... لو استنفرت عاطفتي  
وطول عشق إلى مصداق أفكاري  
عذابك اليوم ممتد بأستلي  
فشوش التيه بحارا بأشعاري  
أنا المسافر يا ليلي وفي طلبي  
جند البداوة تذكي غيظ إعصاري<sup>(2)</sup>  
إعصاري<sup>(2)</sup>

بهذا حاول عبد الله حمادي الاحتفاظ بالتقليد الذي كانت قد عرفته القصيدة القديمة، حين تشير إلى مناسبة قول القصيدة، إلا أنه ينزاح ويحمل هذه العتبات ببعض الدلالات الخفية التي تتجلى لنا بصورة أكبر عندما يلجأ إلى استحضر نوات أخرى داخل خطابه.. فيكون بذلك أمام ذات منتجة إليها ينسب الملفوظ وبها يعرف ويشاع ذكره، ويطلق عليها جيرار جينت Epigraphé وذات أخرى هي التي انتزعت من سياقه الأصلي وارتحلت به إلى فضاء نصي جديد وهو دواوين حمادي الشعرية

(1)- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص 208.

(2)- المصدر نفسه: ص 209.

فتخبرت له أفضل المواقع وهيأت له أحسن المواضع، وأوكلت له أخطر الوظائف وتسمى هذه الذات المصدر Epigrapheur، كما توجد ذات أخرى في المسار التخاطبي هي القارئ أو المصدر له Epigraphaire وهو المعني بالتصدير و«الجهة المقصودة بالاستشهاد والشريك الفاعل المؤول لدلالات الملفوظ والمفكك لشفراته واللاقط لرموزه وإشاراته والضامن لمقروئيته ومناسبته للسياق»<sup>(1)</sup>.

بدأ عبد الله حمادي في ديوان "تحزب الشعر يا ليلي" باستراتيجية تخلق من التصديرات فضاء لتعدد الأصوات، وفي هذه الحال سنلجأ إلى تجميع هذه الذوات بأقوالها لنخلق منها نصنا ضمنيا مركبا وفي: «النص الضمني المركب يجب أن يتم التركيب بين العناصر والنظر إليها كنص واحد»<sup>(2)</sup>.

صاحب التصدير	التصدير	القصيدة
قال الرواي المتني بول فاليري	لو ترك الناس الملوك لأفلحوا ولكن أبناء القحاب كثير «...الشعر على قدر البقاع...»	مذكرة مخرومة لأبي محجن الثقفي ما زال يكبر أوراس بذاكرتي الشعر
	قصيدة منتهية عبارة عن قصيدة مهجورة	

فإذا تمعنا في التصديرات الثلاثة سنجد أن الذات الشاعرة استحضرتها لترى صورتها في غيرها وتسمع صدى صوتها في أقوالهم التي تعلقو لتكمل صدى صوت المقدمة، وتعلن أن الشعر حالة فريدة، لحظة المغامرة المفتوحة والشعر عنده كما يقول:

الشعر وثب على سرج لأقمار

وطول شوق إلى استنطاق أفكار<sup>(3)</sup>

والشعر أيضا على قدر البقاع سواء كان المقصود بالبقاع المكان، أو الذات

(1)- عبد المجيد بن البحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر" لنزار شقرون ص145.

(2)- رشيد يحيوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص25.

(3)- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص216.

الشاعرة فكما يقول:

فالشعر أكبر من أن يرتشى علنا

أو يستباح لأفزام الأقوايل<sup>(1)</sup>

ليكون التصدير «كلمة السر التي تمكن القارئ من ولوج عالم النص والنفاز إلى ثقافة المؤلف والتعرف على موقفه من الكتابة والوجود»<sup>(2)</sup>.

#### 4-2- استراتيجية التصدير

من اللافت للانتباه أن استراتيجية التصدير عند عبد الله حمادي تأخذ شكلا ونظاما أكثر نضجا وعمقا مما كانت عليه في الديوان السابق، إذ حظيت بالاهتمام من حيث توزيعها في فضاء الكتاب الطبوغرافي في كل من الدواوين الشعريين (قصائد غجرية) و(البرزخ والسكين)، وقد جاء انتظامها وفق استراتيجية خاصة، ففي ديوان (قصائد غجرية) جاء التصدير في مفتتح الديوان مباشرة بعد عتبة التقديم، كما احتل موقعا آخر في نهاية الديوان، أما ديوان (البرزخ والسكين) فاحتلت التصديرات مفتتح النص مباشرة بعد العنوان يفتتح ديوان قصائد غجرية بالتصدير التالي:

وطول مقام المرء في الحي مخلق لديباجتيه، فاغترب تتجدد

إنها العتبة/القناع الذي تتخفى وراءه الذات الشاعرة «تتطلق بلسانها وتتكلم بأصواتها وتحتمي بقاماتها وهاماتها»<sup>(3)</sup> فاستدعاء قول أبي تمام دليل للاحتفاء بالذات الشبيهة واستئناسها بحضور أصحابها فما قوله «سوى ترجيع لأصداء صوت المؤلف وتجميع لها في مصهر واحد، هو خطاب الكاتب، فإذا بالقناع يغدو الوجه ذاته، وإذا بالمثل ينقمص الشخصية إلى حد التماهي والذوبان في عرض مسرحي ذي ممثل واحد ناهض بالأدوار جميعها كتابة وتمثيلا وإخراجا»<sup>(4)</sup>.

ويلعب في هذه الحال الاسم العلم (أبو تمام) لعبته، حين يشرع في بناء الدلالة

(1)- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص193.

(2)- عبد المجيد بن البحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر" لنزار شقرون، ص147.

(3)- المرجع نفسه: ص146.

(4)- المرجع نفسه: ص146.

وإنتاج المعنى كاشفا عن نية الشاعر، فهو سيد الكلام واستحضاره من قبل الشاعر جاء بغية مصادرة الانتقاد الذي قد يوجه إليه لخروجه عن دعوته السابقة، وتبنيه طريقا إبداعيا مغايرا لما كان في دعوته السلفية، خصوصا أنه أعطى لنفسه ولمشروعه صفة الشرعية بعبارة (تأشيرة خروج).

ويقدم عبد الله حمادي بهذا النص الموازي دعوة إلى «اكتناه الذات والآخرين والانفتاح على المختلف والمغاير»<sup>(1)</sup>، إنه النص المغاير الذي وقع هو ذاته تحت طائلة النقد والرفض فقصيدة النثر التي تدرج تحتها هذه "قصائد الغجرية" قد «قتلت الخليل وأعلنت شيخوخته... القصيدة الجديدة كسرت كل معايير الكتابة الشعرية القديمة وطرائق شعر التفعيلة أو غلت في الأنزياح والتمرد على الأصعدة والنواحي الموضوعية والفنية والتشكيلية»<sup>(2)</sup>، ومن أجل ذلك أراد لها عبد الله حمادي تصديرا يملك سلطته واحد من أكبر الشعراء تمردا وخروجا عن السائد والمألوف، ذاتا تكون قادرة على التعبير وعن إقصاء لأي سلطة ونقد يعيق الإبداع الشعري، إيمانا منه بأن هذه التجربة الشعرية ليست «حدثا عروضا أو فنا وحسب، بل هي ظاهرة تعبيرية أخذة في التشابك مع كافة الخطابات الإنسانية.. تحتل مساحة واسعة في المشهد الثقافي العربي لتكون لسان الغائبين والمغييبين، ووسيلة تعبيرهم الأدبي الأوسع، إذ تتأتى أو تتسع حتى لمن هم خارج تصنيف الشعراء، وقد باتت بذلك أخطر منعطف ثقافي يتهدد الذاكرة ويحرك الشعرية العربية المعاصرة»<sup>(3)</sup>.

وفي خاتمة الديوان "قصائد غجرية" يأتي البيت الشعري "لابن زريق البغدادي" كنقطة للنهاية والبداية في آن، عتبة تمهد لما سيأتي (البرزخ والسكين)، بعد خمس عشرة سنة، يقول:

ما أب من سفر إلا وأرقه شوق إلى سفر بالبين يولعه<sup>(4)</sup>

(1)-بد المجيد بن البحري: قراءة في عتبات النص النقدي، ص144

(2)-جميل حمداوي: قصيدة النثر أو شعر الانكسار، مجلة أفق الإلكترونية، 28 يوليو 2006، ص WWW. Ofouq. com

(3)-محمد العباس: ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص76.

(4)-عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص89.

إنها التجربة الشعرية التي أرقت عبد الله حمادي، فكأنّ الشعر فيها تحول مستمر، وسفر دائم، حالة من الأرق تكف الكتابة فيها على أن «تكون خاضعة لبداية معلومة ونهاية معلومة، وإذا كانت الكتابة قد تخلت عن أسبقية المعنى فإن القراءة بدورها، وتلك سبل التأمين، ترى إلى القصيدة في فضائها لا في خطيتها»<sup>(1)</sup>. عبر هذا السفر أصبحت القصيدة عند عبد الله حمادي تنبني على ثلاثة أسس:

1- النص كفضاء.

2- القارئ منتج لا مستهلك.

3- محو الحدود بين الأجناس الأدبية.

فمع ديوان (البرزخ والسكين) خلق عبد الله حمادي فضاء يعكس فيه ملامح كتابة جديدة، هذا المفهوم الذي تحول إلى عرض من أعراض الحداثة النصية، وأتاحت للنص أن يتحول إلى جسد يتيح للشاعر أن يحقق عبره فعل الكيان والكينونة معا.

كما أتاحت فرصة للقارئ أن يكون منتجا لا مستهلكا، لقد تحولت القراءة معه إلى إنتاج لا استهلاك، وهي عموما من القضايا التي انتبه إليها أبو تمام عبر ثنائية القول/ الفهم التي تغدو مع (البرزخ والسكين) ثنائية للقول/ التأمل وتقلب العلاقة بين الشاعر والقارئ، التي «لم يكن في وسع الأمدي وغيره هضم "جثمت طيور الموت في أوكارها أو (عزمه أبدا على سفر) وغيرها من الصور الفنية التي لم تحترم قانون التشبيه والاستعارة المتعارف عليها، بل نجدها توغل في خضم استخدام القرائن اللاعقلانية أو حتى الذهنية تاركة مساحة واسعة للمتلقي يستشف منها ما بدى له»<sup>(2)</sup>.

وقد انعكست مسألة عدم الفصل بين الأجناس الأدبية على الممارسة النصية، ويتعلق محو الحدود بين الأجناس بالأساسين السابقين (الفضاء النصي) (القراءة كإنتاج) فاكنتسب البرزخ والسكين تفردا «كنص أدبي لا نقول كنص شعري... لأن هذا النص إذا عدنا إليه، نجده قد حوى واحتوى الأجناس الأدبية كلها، فهو قصيدة إذا شئنا وهو غناء ونشيد روعي إذا أردنا وهو إلى ذلك كله نثر فيه الكثير من الخيرة الفكرية

(1)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص49.

(2)- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإبداع والابتداع، ص51.

والدراية الفلسفية بالتراث، تتمحي في هذا النص حدود الأجناس الأدبية كلها...»<sup>(1)</sup>.  
وبذلك تكون الكتابة عند عبد الله حمادي ارتباطا نوعيا بالثورة، هدمًا شاملاً ثم إعادة بناء انفصال واتصال في آن، رحلة أرقته ورمته للإقامة في البرزخ.  
وأتاح قول (ابن زريق البغدادي) بوصفه تصديرا منفصلا عن ديوان البرزخ والسكين، فرصة لاستكناه هذا التجربة الحمادية وقراءة مسارها الشعري بصورة متصلة.  
مع ذلك لم يحظ ديوان (البرزخ والسكين) في طبعته الأولى باشتغال على عتبة التصدير إلا مع النصين (رباعيات آخر الليل)، و(البرزخ والسكين)، في حين أن الطبعة الثانية عكست أهمية هذا النص الموازي ووعي الشاعر به:

الصفحة	صاحبه	التصدير
45	الحلاج المعتمد أمير إشبيلية	«ما أظن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني والقوس الثاني دون اللوح». (...) بالعقل تزدحم الهموم على الحشى فالعقل عندي أن تزول عقول
16	سورة الإسراء	[وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُتْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَاَهَا تَدْمِيرًا]

(1) - عبد السلام صحروري: قراءة في قصيدة البرزخ والسكين، ضمن سلطة النص، ص 57.

149	ابن عربي	له النزول ولنا المعراج
149	سفر التكوين - الصاح الثالث (التوراة)	«(...) فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل، وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شهية للنظر فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا معها فأكل فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان فخطا أوراق تين...».
167	عيون الأثر - لابن سيد الناس، ج2، ص101	ذكر أن صفوان بن المعطل كان ثقيل النوم لا يستيقظ حتى يرتحل الناس... وأنه لا يصلي الصبح لذلك اتهمه مصطح ابن اثائه الذي كان ينفق عليه أبو بكر الصديق لقرابته -بحديث الإفك (...).

إن المتأمل لعتبة التصدير الأول يلحظ أن الشاعر عبد الله حمادي أفرد له صفحة كاملة، ثم الاشتغال عليها بهيئة طباعية توحى للقارئ بأنها رباعية من "رباعيات آخر الليل" وقد أرادها الشاعر بهذه التشكيل ليحجر القارئ على التوقف عندها، واستنطاقها، والحفر خلف دلالتها، فالتصديرات «شواهد أدبية لها أن تفتح الفضول، وعلى عتباتها يتهيا القارئ لأداء طقوس التلقي ومراسم التقبل»<sup>(1)</sup>.

القارئ لنص التصدير يتسنى له ملاحظة ما يحف هذه العتبة من غموض والتباس، ناشئين عن تعدد ذوات المتلفظ المنتجة التي ينسب إليها المفوض، وهو ما يضعه في حيرة إزاء الذات المسؤولة عن العمل التخاطبي، فقد استحضرت الذات الشاعرة في عتبة التصدير قولاً للحلاج وآخر للمعتمد بن عباد، مما يقودنا إلى التساؤل هل يحافظ ضمير (أنا) المتلفظ في التصديرات على هويته التلقظية وإحالاته المرجعية، أم هل تنمحي هويته وتتحول هيأته ويتغير وضعه الاعتباري، حينما يخالط (أنا) آخر، ويتنزل خطابه في مقام مغاير وسياق نصي جديد، يرمي إلى تحقيق أغراض تخاطبه قد تنفق أو تختلف مع المتلفظ الأصلي، إن عتبات التصدير لا تنفك تضعنا أمام المسألة، هل يحافظ التصدير على دلالاته التي كانت له في أصل وضعه، أم نشأت دلالات أخرى لم تكن له في الأصل، بفضل التحويل السياقي الذي خضع له والتهجير النصي الذي طرأ

(1) - عبد المجيد بن البحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر" لنزار شقرون، ص148

عليه؟!

لا يكف عبد الله حمادي عبر هذه العتبة عن الترحال بين الأزمنة المتباعدة والأمكنة المتنائية، ليحل في ذوات أخرى، يتماهى معها إلى الحد الذي تصبح فيه الأنا الأخرى ذاتا واحدة فكأننا به في فناء وحلول معها، فإذا هم هي وإذا هي هم، يتماهى حيناً مع (الحلاج) وفي نفس الفضاء (الصفحة) يتحد مع (المعتمد بن عباد) قد لا يكون من (الحلاج) و(المعتمد) إلا قاسم النهاية المأساوية والمعاناة المشتركة.

لقد استحضر عبد الله حمادي هذه الذوات ليقوم بها خطابه الحجاجي الدفاعي عن رباعياته التي نعدها من بين النصوص الشعرية الحدائثة المصادرة للفهم، فالرباعيات تجسد لنا «نضج القصيدة الصوفية لما تحتويه من سمات وعناصر تتيح لنا القول بأن الرؤية الصوفية -قد تكاملت في هذا النص ذلك أن الرباعية تفترض المشهد أو اللوحة، كما تفترض درجة عالية جدا من التكثيف»<sup>(1)</sup>. هو ما ألزم الشاعر أن يتوخى سبل الدفاع عن نصه، الذي لن يتسنى للقارئ العادي الوقوف على دلالاته إذا لم يمتلك معرفة شعرية صوفية خاصة، وهو ما كان مع قول (الحلاج) الذي أخذ من سياقه المتمثل في رؤية الحلاج للحروف في كتاب الطواسين «ما أظن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني، والقوس الثاني دون اللوح»<sup>(2)</sup>، ليغدو استشهادا وشاهدا متربصا على رأس نص الرباعيات، الهارب من القراءة الاستهلاكية التي يمارسها القارئ الأعمى لأن الذات الشاعرة تكتب للقارئ الذي يرى كثيرا في منطقة العمى.

ولا تتركز قيمة التصديرات الحجاجية على مضمون القول فقط، وإنما ترجع في المقام الأول إلى صاحب القول ومنزلته الأدبية، بوصفه حجة وسلطة تضمن صحة القول ففي «أعراف الحجاج بالرجال يعرف الحق وليس بالحق يعرف الرجال، والنظر في الخطاب الاقناعي لا يكون إلى ما قيل بل إلى من قال أو إلى كليهما في واقع الحال»<sup>(3)</sup>. لذلك فالذات الحمادية عبر هذه العتبة لا تتخذ رفاقا إلا ممن كانوا مثلها

(1)- عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في رباعيات آخر الليل، ضمن سلطة النص، ص78.

(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص45.

(3)- عبد المجيد بن البحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر" لنزار شقرون، ص145



مبدعين، تتخذهم ممن يحفرون سننا جديدة على ألواح جديدة، ممن يجدون الكتابة «لعبة غواية لا تنتهي»<sup>(1)</sup>، وبهذا كان نص الرباعيات من أكثر النصوص فحوى للمراجعة والإضافة والتغيير، بدت فيه الحيرة والقلق، الهدم والتفكيك، إنها أشد اللحظات تألقا ورفضاً للنص المتكامل، لقد كتب حمادي رباعياته عبر أربع وعشرين رباعية ارتقت إلى ثلاثين رباعية مارس عليها الشاعر الحذف والإضافة، التقديم والتأخير.

كان فضاء الصفحة (المسند) مساحة للقاء تضافرت فيه الذوات التاليفية لبناء خطابها التصديري، فقول (المعتمد بن عباد):

بالعقل تزدهم الهموم على الحشى فالعقل عندي أن تزول عقول<sup>(2)</sup>

يساند دلاليا قول الحلاج ويدخلنا من جديد في فضاء التساؤل، لنبحث عن العقل المرفوض، فرفض العقل عند حمادي عبر صدى صوت المعتمد، هو من جهة ما دعوة إلى اللاعقلانية، فانتقاده لم يكن بغية إصلاحه وتقوية فعاليته، أو الزيادة من همينته على الوجود، بل لغاية الاستعاضة عنه بالفكر، فذكره في هذا الموضوع جاء في إطار النفي فالحلاج والصوفية عامة «لا ترى فيه سبيلا كافيا لمعرفة الحق، والاتصال به، فالقلب وحده يوصل إلى الرؤية»<sup>(3)</sup>، و«العقل في أصل اشتقاقه هو من جهة الأخلاق، وذلك أنه يمنع صاحبه ويرده عن الهوى، أو يعقله مانعا إياه من التورط في المهالك»<sup>(4)</sup>، في حين أن الفكر هو «إعمال الخاطر في الشيء والخطر هو ما يخطر في القلب، أو هو الهاجس إذن أن ن فكر هو أن نتأمل بقلوبنا»<sup>(5)</sup>، بذلك فالمقولة التصديرية تسعى إلى التحرر من الحجب لتبين حدود العقل، بل قد تصل إلى الحد الذي تتخلص فيه من سلطته وتدعو لزواله «فالعقل عندي أن تزول عقول»، وبتنازلنا عن العقل سننزل إلى الشهوانية التي قال بها ابن عربي «فمن أراد العثور على هذه الحكمة فلينزل عن حكم

(1)-محمد لطفي اليوسفي: مقدمة بيانات، ص7.

(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص45.

(3)-أماني سليمان داود: الأسلوبية الصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ط1، وزارة الثقافة، الأردن، 2002، ص189.

(4)-ادونيس: الشعرية العربية، ص71.

(5)-المصدر نفسه: ص71.

عقله إلى شهوته، ويكون حيوانا مطلقا، حتى يكشف ما تكشفه كل دابة ما عدا الثقلين، وحينئذ يعلم أنه قد تحقق بحيوانيته، وعلامته علامتان الواحدة هي الكشف، والعلامة الثانية الخرس، بحيث أنه لو أراد أن ينطق بما رآه لم يقدر»<sup>(1)</sup>، إذن فالخطاب الصوفي يأنس إلى نقي العقل للسير في طريق الفكر «الذي لا يتقيد بشكل واحد للكتابة، الذي يأبى نصه الخضوع لأي نظام قولي، يرفض الامتثال للحواجز... النص الذي يمتزج فيه النثر بالشعر، والبرهان بالكشف والعقل بالخيال، والفلسفة بالتصوف... ليرفعه إلى مقام المفكرين المغامرين الذين لا يترددون أمام إحراق سفنهم من أجل أن يتحركوا بريحهم في داخلهم، بريحهم الذاتية»<sup>(2)</sup>، وهو التصور الذي تستند إليه التجربة الشعرية في البرزخ والسكين «فالشعر المحدث يسعى إلى ترسيخ العلاقة بين الفكر والشعر»<sup>(3)</sup>. ويستمر الشاعر في الإصرار على التعانق مع ذوات أخرى على مسرح التصدير، فمع نص البرزخ والسكين يعلو صوت (محيي الدين بن عربي) بمقولته (له النزول ولنا المعراج)، أراها الشاعر بهذه الصيغة المأخوذة من نصها الأصلي «بحر العماد برزخ بين الحق والخلق، في هذا البحر اتصف بالتعجب... والفرح، والمعية وأكثر النعوت الكونية، فرد ماله وخذ مالك، فله النزول ولنا المعراج»<sup>(4)</sup>، ليعمل بعد ذلك على تحويلها إلى «لنا النزول وله المعراج» لنكون أمام ذاتين تتقاسمان سلطة المقولة، فلم يخلق عبد الله حمادي من (ابن عربي) قناعا يتخفى وراءه، بل أعطيت له السلطة كي يحتل صدارة النص ويمتد ليتعالق دلاليا مع المطلع الاستهلاكي فكأن النص يولد من التصدير والتصدير يولد من النص يقول:

في عماء بالقصر

والمد...

تمثل بشرا سويا!

(1)-محيي الدين بن عربي: فصوص الحكم، تحقيق وتعليق أبي العلاء عفيفي، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1982، ص186.

(2)-محمد المصباحي: ابن عربي في مرآة ما بعد الحداثة، مقام "نعم ولا"، ص. [http:// WWW. Muaber 80 mesg](http://WWW.Muaber80mesg).

(3)-خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص110.

(4)-محيي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، ص190.

يتماهى البرزخ الوهاج

موفد "لدحية الكلبي" ... !

يهب المطلق...

كان ذلك... قبل العماء... (1)

فحديث ابن عربي عن العماء كان يهدف إلى تبني العلاقة القائمة بين الخالق والمخلوق، وخاصة الإنسان الذي هو سبب الوجود، يتغيا من ورائها إعادة التلازم بين معنى الوجود ومعنى الإنسان، باعتباره كائنا مندورا لمعرفة الله، الذي خلقه ليعرفه ويعترف به، مما يعني أنها تحمل وجهة أخروية، وهي النقطة التي أخذت في النمو عند عبد الله حمادي إلى أن شكلت النص بكتلته الدلالية الكلية، والتي يمكننا أن نقول عنها إنها رسالة إلى الإنسان الذي نسي وجوده ولم تعد تعنيه لا البداية ولا النهاية حين اتصف بكل الصفات الدنيئة فحق عليه القول «له النزول ولنا المعراج»، جزاء بالخطيئة الأولى/ خروج آدم من الجنة والخطيئة الثانية/ دخول الجزائر عاصفة الموت

في عماء بالقصر والمد

له النزول ولنا المعراج !!

ما في الجنة

عاقبة البدء

وخاتمة السكين (...)(2)

إننا نقرأ في نص البرزخ والسكين «معايشة لواقع ولزمان ومكان هانت فيه الأرواح الربانية والأجساد الأدمية... إلى درجة دفعت شاعرنا إلى اليأس وإلى الاعتقاد بالقدر المشؤوم»<sup>(3)</sup>.

وبهذا فاستعارة الشاعر أو اختياره لهذه المقولات النصية في مدخل كل قصيدة، لم يحدث اعتباطيا، ولا جاء بمحض الصدفة، بل صدر عن سابق تفكير وترصد، وعن

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 127.

(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص

(3)- خميسي ساعد: تجليات فلسفية صوفية في قصيدة "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص 125.

إحساس عميق بقدرة هذه العبارات أو المقولات على الإحياء والتفسير، كما تشغل هذه التصديرات المقتنصة والمستجلبة من مظانها الأصلية والمنسوبة إلى أبرز الأعلام في -الأدب والتاريخ- على النهوض بذاتها كبراهين وحجج على مقبولية الخطاب الأدبي، وما يتضمنه من مواقف وأحكام.

ولا شك أن هذه العتبات النصية تختصر لنا وجوه التأويل -إلى حد ما- عند قراءة النص، كما تحمل رؤية متكاملة ملمة تعبر عن تصور متماسك مما يجعل الديوان بعنقته نصا واحدا، وعموما لم تكن هذه المظاهر الطباعية التي شغلت جزءا من الفضاء المرئي حلية شكلية بل قدمت خدمة قرائية إذ لا تكتمل دلالة بعض النصوص إلا بها، وقد يبقى النص رهن عتبة التصدير، كما يحدث غيابها إشكالية تأويلية يحول بين المتلقي والفهم الدقيق للنص.

فالتصدير المرفق بقصيدة "مدينتي" يفتح أفق القارئ على تقبل النص، فقد التجأ عبد الله حمادي إلى النص القرآني وصدر بآية من سورة الإسراء في قوله تعالى: [وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُمَلِّكَ قَرْيَةً قَرَّبْنَا خَبَرًا فَمَنْ فِيهَا فَفَسَّخْنَا فِيهَا فَمَقَّ كَلِمًا الْقَوْلُ فَدَمَّرْنَا مَا تَحْمِيرًا] (1). فعل قصدي ينم عن وعي بأن الاستشهاد بالنص القرآني يزيد من تحقيق معنى النص وتأكيد مصداقيته على نحو غير مباشر، فحاشية العنوان/الآية القرآنية ترصد أصداء النص والعنوان معا، وتكثفها، تعلن عن نية الشاعر، مع ذلك يبقى التصدير «إشارة صامتة... تأويلها من مهام القارئ» (2).

فالتوسط بين العنوان والنص يجعل الدلالة متوقفة على العلاقة التي تنسج بينهما فقد تكون سياقاً تقرأ ضمنه القصيدة إذ الآية المتربعة على جسد النص تشكل فضاء يرثي به الشاعر حال الوطن الذي زال نوره، وقع تحت وطأة سنوات الجمر من جديد، وبرجعنا إلى تفسير الآية القرآنية عند "ابن كثير" نجد أن الاختلاف كان قائماً حول هذه الآية، حيث اختلف القراء في قراءتها، واختلف المفسرون في تفسيرها -من الطريف في الأمر أن مدينة الشاعر وقع أيضا الاختلاف في قيادتها- فقيل «معناه أمرنا

(1)-سورة الإسراء، الآية: 16 .

(2)-Gérard Genette : Seuils, P145.

مترفيا ففسقوا فيها، أمرا قدريا... إن الله لا يأمر بالفحشاء، قالوا معناه أنه سخرهم إلى فعل الفواحش فاستحقوا العذاب، وقيل معناه أمرناهم بالطاعات ففعلوا الفواحش فاستحقوا العقوبة»<sup>(1)</sup>، وهي الرسالة التي أراد الشاعر تمريرها إلى القارئ، فالشقاء الذي سلط على المدينة هو جزاء بما اقترف أبناؤها، وهو بهذا يحمل القارئ على العودة بذاكرته إلى الأزمة التي عصفت بالجزائر إلى «أبناء الجزائر الذين وجدوا أنفسهم على الهامش بعد أن احتلت كل مساحات المشاركة السياسية... نخب فاسدة وانتهازية»<sup>(2)</sup>، كما تعيد هذه العتبة بكثافتها الدلالية قراءة تاريخ الجزائر المنقل بالجراح، إنها الأزمة بكل تجلياتها قراءة للماضي والحاضر والمستقبل، أداة للكشف عن جدلية فاعلة مع الواقع حين «تنصب رؤيته الشعرية على الراهن ولكنها في الوقت نفسه تجاوزها إلى نوع من اللاواقع"...، فاللغة الشعرية تحمل رؤية للواقع وليست انعكاسا له»<sup>(3)</sup>.

وبذلك يمكننا القول أن التصدير عند عبد الله حمادي يشكل ابدالا نوعيا وكميا. فقد توزعت مرجعية التصديرات في الديوان بين القرآن الكريم، التوراة، الخطاب الصوفي، بالإضافة إلى نصين أحدهما للمعتمد والآخر لابن سيد الناس، ويأخذ الخطاب الصوفي حضورا وحيزا كبيرا في النص الشعري والعتبات النصية، فالآية القرآنية المصدر بها لقصيدة "مدينتي" تلتقي مع الخطاب الصوفي في نظرتة لعلاقة الإنسان بالوجود وبالله، نسوا الله فنسيهم الله وحق عليهم العذاب، إشارة إلى قوله تعالى [نَسُوا اللَّهَ فَنَسِيَهُمْ]<sup>(4)</sup>. كما تتكاثف دلاليا مع العتبة المصدرة للنص "البرزخ والسكين" يقول:

مدينتي مسكونة

بآفة النسيان

(1)-الإمام الحافظ ابن كثير الدمشقي: تفسير القرآن الكريم، إشراف مكتبة البحوث والدراسات، ج3، دار الفكر، بيروت، 2005، ص1076.

(2)-محمد تلياني: الجزائر ما زالت تبحث عن صدى النجاة، جريدة النصر، 29 جوان 2003.

(3)-رياض بن يوسف: التجربة اللغوية في بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة (حقبات 1988-1998)، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 1999-2000، ص105.

(4)-سورة التوبة، الآية: 67.

مدينتي مورطه

في حرب لا يجوز<sup>(1)</sup>

أما القارئ لعتبة التصدير في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" فيلاحظ مليا أنها مأخوذة من الكتاب المقدس وهو ما يدعو إلى التساؤل عن السر في الاعتماد على نص من ثقافة مغايرة، وقد لا يتسنى له الإجابة عن هذا السؤال إلا بالاستناد إلى علاقة التثليث بين العنوان/التصدير/النص الشعري، وهو ما يعني أننا بحاجة دائما إلى الإنصات المستمر لهذه العلاقة، فهي التي تفتح المجاهيل وتمكننا من الوقوف على ما خفي في الأفاصي البعيدة، أو عن المسكوت عنه.

يحمل الشاعر عتبة التصدير بالصيغة النصية «فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون، وأن الشجرة شهية للنظر، فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها، أيضا معها فأكل فانفتحت أعينهما وعلم أنهما عريانان فحاطا أوراق تين...»<sup>(2)</sup>، بكل ما يكتنفها من تحريف وتزييف، إنها مقصدية الشاعر في بناء عتباته التصديرية، فالمقولة المأخوذة من الكتاب المقدس علامة إدانة هذه المرأة بسبب خطيئتها «فقال آدم المرأة التي جعلتها معي هي التي أعطتني من الشجرة فأكلت... فقال الرب للإله للمرأة ما هذا الذي فعلت، فقالت المرأة الحية غررتي فأكلت...»<sup>(3)</sup>، فالمرأة حسب هذا الاعتقاد الحضاري والتاريخي والديني تظهر مجرد كائن ثقافي جرى استلابه وبخست حقوقه، ليست ذاتا ولا جوهرًا، إنما مجموعة صفات جسدية تحمل على وزرها عاقبة البدء والطرده، وشقاء الأرض.

يبدو أن استحضر هذا النص الموازي يجعل الشاعر يظهر بصورة المتأرجح بين الإثبات والنفي، بين الشك واليقين، وهي حالة "المابين" التي ستظهر في عتبات الغلاف.

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص110.

(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص149.

(3)- الكتاب المقدس: كتب العهد القديم والعهد الجديد، ط6، الإصحاح الثالث، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط،

إلا أن النفي هو ما نعتد به استنادا منا إلى النص القرآني في قوله تعالى: [وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ. فَأَزَلِمَا الشَّيْطَانُ مَنَمًا فَأَخْرَجَمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ مَخْذُوكُمْ فِيهِ الْأَرْضُ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ] (1)، فلم يلق بالذنب على عاتق المرأة بل تقاسمته مع الرجل وهو ما نتلمسه من صيغة المثني التي وجه بها الخطاب (\*).

وتبقى عتبة التصدير تستنهض التأويل وتستفز أفق المتلقي أكثر فأكثر، لتكون نداء شوق إلى الأنثوي، إنه نمط يجعل الكتابة رهينة بالأنثوي، ليغدو الخطاب الصوفي وافدا من جديد على النص التصديري، الذي عمل عبد الله حمادي على استثماره بنائيا من خلال الدوال (الانفتاح، الشجرة، المرأة، التكوين).

**1- دال الانفتاح:** فعل خص في الخطاب الصوفي بحال العارفين الذين يملكون في قلوبهم أعينا فتحتها لهم المعرفة.

**2- دال المرأة:** المعرفة لا تتحقق لكل طرف بمعزل عن الآخر، لا بد من علاقة تضاف وتوالتج وتفاعل بين الرجل والمرأة، فلا تتحصل المعرفة عند الصوفية إلا عندما يدرك الصوفي ذاته بوصفها صورة للحق لتغده هويته برزخية، والمرأة سبل لإدراك الذات، كما أن قصة خروج آدم «ترمز إلى عقلية المرأة وتفكيرها المشكك وبحثها عن الحقيقة، ورغبتها في المعرفة» (2).

**3- دال الشجرة:** الشجرة في الكتاب المقدس هي "شجرة المعرفة" «وأخذ الرب الإله آدم ووضعها في جنة عدن، ليحملها ويحفظها، وأوصى الرب الإله آدم قائلا من جميع شجر الجنة تأكل أكلا وأما شجرة معرفة الخير والشر فلا تأكل منه» (3).

**4- دال التكوين:** والمقصود به "سفر التكوين"، والتكوين في الأمر الإلهي الأول

(1)-سورة البقرة، الآيتان: 35-36.

(2)-سورة طه الآية 121. «فأكلا منها فبدت لهما سوءاتهما وطفقا يخصفان عليهما من ورق الجنة وعصى آدم ربه فغوى».

فضل حسن عباس: القصص القرآني، ط2، الشهاب للنشر، الجزائر، 1989، ص58-64.

(2)- خديجة صبار: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص8-9.

(3)- الكتاب المقدس: كتاب التكوين2، الإصحاح2، ص5.

حصيلة تفاعل وهو ما يرصده ابن عربي على نحو سري «في تأويله لعلاقة الكاف بالنون في الكن مع التنصيص على دلالة اختفاء الواو بينهما وانطلاقاً من ذلك ينتهي إلى أن إيجاد الكون كان عن الفرد لا عن الواحد»<sup>(1)</sup>.

إن الجمع بين هذه الدوال يجعل قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" تتأسس على «ثنائية الغواية والفتنة وتتراوح القصيدة بين الخفاء والتجلي، وهو ما يعطيها طابع التردد في النفي والإثبات من الكشف والتعظيم، إن القصيدة لا تريد أن تكون قطعية أو وتوقية»<sup>(2)</sup>. كما أنها نص تحتفل فيه الكتابة بالعلة المؤنثة «فإذا الرجل مدرج بين ذات ظهر عنها وبين امرأة ظهرت عنه، فهوس مؤنثين، تأنيت ذات وتأنيت حقيقي، كآدم مذكر بين الذات الموجود عنها ومن حواء الموجودة عنه...»<sup>(3)</sup>، إنها محاولة الشاعر في توريط الكتابة في مسالة الأنثوي، باستدعاءاتها لحميمية الأنثوي وفتنته، ليصبح النص شبيهاً بطرس ملغز نرتحل فيه بين النص/المرأة والنص/القصيدة، تتحول الكتابة إلى فعل للإغراء والاستحواذ والمتعة «تكون الحروف والكلمات أسيرة عشق شبي له النار والماء نار احتكاك جسد بجسد، ما لإمتاع حجة الفعل، فلا النار مقدسة ولا الماء مدنس يتسرب ماء الكتابة بلا توقف»<sup>(4)</sup>.

إنها لحظات يتماهي فيها النص "يا امرأة من ورق التوت" في هبات الأنثوي لرؤاه المتعددة، إنه شيء كانفتحاح الكتابة على الصيرورة الأنثوية، على الجسد الأنثوي، كهبة للاتحاد مع شروح الفكر اللامتوقعة يقول عنها:

كان جسد الماء يغري

بالبوخ

وشفاه الكرز المحموم حُبلَى

بالجمرة،

(1)-خالد بلقاسم: الصورة في خطاب ابن عربي (بين التوالج والتجلي)، ص163.

(2)-حسين خمري: شعرية الانزياح في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" ضمن سلطة النص، ص254.

(3)-محي الدين بن عربي: فصوص الحكم، ص220.

(4)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص101.



وقطوف دانية الأشواق  
تتوعدني بعناق،  
للشهوة فيها أطوار  
للعاصفة الجائرة  
إبحار....  
سلمت سلطان اللذة أوتاري  
عاودني حلم يركبه التهريج  
والروض العاطر  
تطلعت لخارطة الجسد المحموم  
ترشقت الرغبة والرعدة  
أرتد بصيرا (...)  
تغمرنني ساعات للزمن...  
الهارب.... (1)

أما قصيدة "لا، يا سيدة الإفك" فتأتي عتبتها التصديرية كنص يضيء دلالة العنوان، ليقم خطابا حجاجيا يضاف إلى حجاجية العنوان، لقد ساق عبد الله حمادي حادثة الإفك بأبعادها التاريخية والدينية، إلا أن سيدة الإفك الماثلة في القصيدة ليست بالضرورة سيدة الإفك في الحادثة، مما يعني أن نصوص عبد الله حمادي الشعرية تصر على شعريتها التأويلية، فالشعر مغامرة «يدخل من خلالها الشاعر إلى عالم متعدد الأبعاد، تضحى فيه الذات تمارس كينونتها كامتداد لاستمرارية الوجود»<sup>(2)</sup>، مع ذلك فمغامرة التأويل تتطلب قارئاً يمتلك خلفيات معرفية فهي تعتمد على «إزاحة الدلالة الأمامية المكشوفة للحس النظري، واستحضار الدلالة الخفية التي هي نتاج علاقة وموقع وسياق، لأن الدلالة الصريحة ليست هدفاً للشعر بينما تكون الدلالة الضمنية

(1) - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ط1، ص130-131.

(2) - عبد العزيز يومسهبوي: الشعر والتأويل، ص14.

عماد الشعر وأصله، لقبضها على حرية الانفتاح والتوالد والتلون والتحول والحركة»<sup>(1)</sup> وأيضاً تستند إلى حرية الشاعر في الدخول إلى قصيدته «كذات حرة لها فعالية إيجابية وحضور مستقل يصدر عن رؤيا للوجود وللعالم وللحياة كتكوينات دائمة التحرك والتحول، وبذلك يخرج الشاعر من المساحات الحيادية والمناطق الظلية والتبعية للآخر»<sup>(2)</sup>.

جاء الاشتغال على عتبة التصدير بوصفها قناعاً يتخفى الشاعر وراءه ليخلق نصه الخاص به، نصه الشعري المليء بلغة اليقين، وهي لغة «تتمرد على عقل البعد الواحد مستلة من صميمها وإندفاعاتها الهائلة ما يمكنها من دحر التعاقب وكسر الدلالة الواحدة والتقاط الغياب الكامن في الحضور، وتكون في الوقت نفسه، قد أشارت إلى أن خلاص الإنسان مشروط بالشعر»<sup>(3)</sup>.

إنه اليقين الذي يتوالد من الشك المائل في عتبة التصدير الآتي من "ابن أثاثه" وما روته كتب السيرة النبوية فقد «ذكر أن صفوان بن المعطل كان ثقيل النوم لا يستيقظ حتى يرتحل الناس... وأنه لا يحيي الصبح لذلك اتهمه مصطح ابن أثاثه بحديث الإفك...»<sup>(4)</sup>، وإذا كانت "السيدة عائشة" قد حظيت ببراءتها على لسان جبريل ﷺ كحكمة ربانية، فالشاعر لا يزال يدعو سيده/القصيدة أن تنزع الشك والإفك، لتبدو جليلة كالحقيقة، وكأننا به يقول لا يا سيدة الإفك لست بريئة فانزعي عنك الشك وأظهري فما بيني وبينك يقين، وهو ما نتلمسه حين نقرأ القصيدة قراءة عكسية من نهايتها إلى بدايتها، يقول في مقطعه التاسع:

لا يا سيدة الإفك

وخازنة الأسرار..

عربي يشتط منك... إليك

(1)- أسيمة درويش: مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، ط1، دار الآداب، 1992، ص228.

(2)- المرجع نفسه: ص118.

(3)- محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص210.

(4)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ط3، ص167.

يعمرني، يهجرني  
يطرحني نصفين  
تكبر فيه الفتنة  
ينشر فيه الورد رعونته الأنثى  
ينتحر الساقى والذن  
يزداد عشقي إليك  
من وجعي  
من فرط السكر  
من ريب الأفكار  
سيدة الإفك خازنة النار  
كاتمة الأسرار  
عتقي في مهوى القرط  
في مجرى العطر  
في فأس الحفار... (1)

إنها أشد الأدوار خطورة تتجدد فيها اللغة فيتجدد الوجود، لينتشل الشاعر نفسه ويسهم في انتشار غيره، إنه قادر على الفعل في اللغة وإجبارها على استرداد ذاكرتها في زمن بلا ذاكرة، فكانت بذلك علاقة التوحد بينه وبين المرأة/القصيد، وكما يقول رولان بارث «إني أعشق اللغة فإذا أعلنت عشقي للمحبوب أعلنت عشقي للمكتوب، ولذتي لا تقوم على وصال جسدي مع من أحب، ولكنها تقوم على وصال جسدي مع ما أكتب، ذلك لأن وصال المحبوب مبعثه نزوة تورثني متعة، ووصال المكتوب مبعثه شهوة تورثني لذة وإني لأحس في المتعة زوالا وإني لأحس في اللذة دوما، إذ لا شيء أبقى من مكتوب اللذة وأدوم»<sup>(2)</sup>.

ولأن الذات لن تدرك أصلاتها الإنسانية، إلا بالاندفاع في حلم عميق لا تسنده

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 177-178.

(2)- رولان بارث: لذة النص، ص 10.

معقولة، ولا تعله غائبة عدا عزاء التجرد وصوفية الشوق، مرتدة إلى خالص البطولة بلا نصير، كما أنها الرغبة في إدراك الذات وتأصيل الكيان عبر الدخول في لجج النفوس، وأعماق الواقع الرهيب، بل هي المفارقة المستحيلة بين رغبة الإنسان في أرقى مظاهره الإنسانية وبين واقع المجتمع في أدنى صور انحطاطه، كل هذا كان في نص "الشوفار" بيان وجه إلى الوطن العربي، يفضح ويشي بالأزمة والفاجعة، بالنكبة والهزيمة مادام فيه:

عرب أبا حوا عرضهم  
عرب أطاعوا رومهم  
عرب تهاوى عرشهم  
عرب تبعثر جرحهم  
ما بين شك ويقين<sup>(1)</sup>

ونص "الشوفار" هو آخر ما كتب من ديوان البرزخ والسكين، ترى (نادية خاوة) في دراستها (المرأة والسلطة والنص في شعر عبد الله حمادي)، أنه جاء «متمردا على سلطة الحاشية، دون تقييده بالمدخل الذي كان يفرض على القارئ قراءة محددة، تعرقل آليات التأويل العددي لديه، لهذا "الشوفار" ألغت عادة الاستهلال العربي، في التقديم للموضوع، وأعلنت سلطتها منذ البدء»<sup>(2)</sup>. وهو ما نبدي اعتراضنا عليه من وجهتين:

أولاً: لم تكن عتبة التصدير عائقاً أمام القارئ، بقدر ما سعت إلى فتح النص على عدة تأويلات ولم تفرض القراءة الأحادية كونه نصاً موازياً قد يتعارض أو يتطابق أو يحاكي النص الشعري، وهو ما يجعل حكمها فيه نوع من الإجحاف والتعسف، فلعبة التصدير ليست عبثية، فالشاعر مشدود باستراتيجية كتابية وليس بممارسة اعتبارية، والأفضل لنا أن نحذر العتبات.

ثانياً: لم يتمرد نص "الشوفار" على عتبة التصدير، التي سكنت الشاعر مع

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 189.

(2)- نادية خاوة: المرأة السلطة، النص في شعر عبد الله حمادي، نحو تحليل ظاهراتي، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2002-2003، ص 144.

اختلاف نضجها ودرجة الاشغال الدلالي عليها، بل يمكننا أن نقول انه من أكثر النصوص اشتغالا على هذه العتبة النصية، فهو نص مواز لن يستحضر بسهولة، إلا بالتمعن في فضاء الصفحة (المسند)، لقد ترك فراغ أبيض بين العنوان والنص، مما يعني أن نص العتبة كتب بالحبر السري، إنها لغة البياض التي تتجلى وتختفي في آن تهب للصمت مشروعيتها، وتكسر أفق المتلقي بإعادة تأنيث فضاء الصفحة، لنخلص إلى أن العلاقة التي يفتحها التصدير مع العنوان والنص خصبة تغري بتأويلات لانهائية.

لقد جسدت عتبة التصدير بهذه الهيئة حاجة الشاعر للتعبير بلغة خاصة لأن اللغة العادية غدت قاصرة عن إيصال ما يود قوله وكذا «الوصول إلى هذا الحد من ضيق العبارة على أفق التعبير يأتي الغموض والغيب والبياض... جناحا يطلق به الشاعر إلى ما وراء اللغة إلى لغة اللغة، هكذا يجابه الشاعر شيطان اللغة، ويغالب سلطته وهيمته بتعاويز يكتبها في بقع البياض بحبر مفرغ من اللون وتمائم تحملها العناصر الغائية عن النص»<sup>(1)</sup>، سلطة جديدة يخلقها عبد الله حمادي ويرفع التحدي أمام القارئ لاستحضار هذا البياض، الذي لا ينفك يضيق ويتسع باختلاف القراء والقراءات.

تبدو لنا عتبة البياض/التصدير كحاجز الصمت الذي طال وقوف العرب أمامه دون الرغبة في كسره وكحائط المبكى الوهمي الذي ازداد تمسك (إسرائيل به)، إنه صدى "الشوفار" بلا رقيب، والبياض راية الانتكسات المتوالية على العرب، كما يعتبر من ناحية هندسة الفضاء كوقفة للصمت استباحها الشاعر لنفسه قبل أن يبدأ في سرد معاناة الذات/الوطن، واختصار المسافات بين الماضي والحاضر.

رغم هذا، فإن اللجوء إلى البياض لم يزد القارئ إلا قلقا يضاف إلى قلقه الأصلي تجاه الكلمات، مع ذلك تبقى دعوة مجانية للقارئ للمشاركة في كتابة النص والفراغ بما يتناسب ومعرفته بالأحداث وخلفياتها السياسية والثقافية، لقد استثمر عتبة التصدير في نص (الشوفار) كفضاء يفتح على «مجال دلالي مسكوت عنه من شأنه أن يطلق خيال

(1)- أسيمة درويش: مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، ص228.

القارئ»<sup>(1)</sup>، ويمنحه حق الدخول في هذه اللعبة (لعبة الوجود والعدم)، ربما هكذا «تقوم قراءة النص في درجة الصفر بتكريس الحرية للقارئ والنص في آن»<sup>(2)</sup>.  
لنصل في النهاية إلى أن استراتيجية التصدير عند عبد الله حمادي كانت تتغيا الاشتغال على الوظائف التالية:

**1- الوظيفة الأولى:** تتمثل في التعليق على العنوان وتحققت مع بداياته في ديوان "تحزب العشق يا ليلي".

**2- الوظيفة الثانية:** التعليق على النص وتدقيق معناه، وهو ما لمسناه مع نص "رباعيات آخر الليل" في ديوان (البرزخ والسكين)، كمحاولة لتبيين مقاصد الكتابة.

**3- الوظيفة الثالثة:** وهي وظيفة إقناعية حاجية وتحققها جميع النصوص التصديرية في ديوان "البرزخ والسكين" و"قصائد غجرية".

**4- الوظيفة الرابعة:** هي الإلماح إلى ثقافة المصدر والتوجه المعرفي والغني الذي يتخذ في الكتابة وهي ما تمكن القارئ من النفاذ إلى عالم المؤلف والشاعر، وقد اشتغلت عليها جميع النصوص في الدواوين الشعرية.

**5- الوظيفة الخامسة:** الوظيفة البلاغية، وتجلت بصورة أكبر في الانزياح إلى البلاغة البصرية، مع نص "الشوفار" إلا أن ذلك لا يمنع من وجود قيمة استثنائية وطاقة شعرية ناشئتين عن التوظيف الجمالي للكلام وإخراج القول على غير مخرج العادة.

## **5- عتبة الهوامش:**

### **5-1- فضاء للتاريخ والتفسير:**

إن الهوامش «استكمال وتفريع للنص وتعليق إضافي إلى متنه جزء حيوي منه

(1)- يوسف وغلبيسي: سيميائية الأوراس في ديوان عز الدين ميهوبي، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، س28، ع148، ع147، تونس، سبتمبر 2003، ص123.

(2)- أسيمة دوريش: مسار التحولات، قراءة في شعر أدوينس، ص207.

لكسر غنائيته»<sup>(1)</sup>. غير أن ظاهرة التهميش في الشعر العربي المعاصر لم تعد تقتصر وظيفتها على مجرد التفريع للنص أو ذكر تاريخ كتابة القصيدة أو مناسبتها، كما كان مع النص القديم، الذي نظر إلى هذه الخاصية على أنها عنصر توثيقي، يحرص الكاتب من خلاله على تسجيل التاريخ الذي أنهى فيه مدونته «لأنه لا يدل على تحقيق الأخبار وقرب عهد الكتابة ويعدّه إلا بالتأريخ، فإذا أردت أن تؤرخ كتابك فانظر إلى ما مضى من الشهر وما بقي منه، فإن كان ما بقي أكثر من نصف الشهر، كتبت كذا وكذا ليلة مضت من الشهر كذا وإن كان من الباقي أقل من النصف جعل مكان مضت بقيت، وقال بعض الكتاب لا تكتب إذا أرخت إلا بما مضى من الشهر لأنه معروف، وما بقي منه بمجهول لأنك لا تريب أيتم أم لا»<sup>(2)</sup>. وهي التقنية التي تخلى عنها الشعر المعاصر فلم يعد الاشتغال على هذه العتبة يأتي من باب التفريع للنص بغية التفسير أو التأريخ فحسب بل تجاوزه إلى ما أصبح يعرف «القصيدة الهامش» وهي «قصيدة متن لا تكتمل إلا بهوامشه الشعرية وهوامش لا تكتمل إلا بالمتن، وهي ليس محاولة شكلية للتمييز بين ما هو جوهرى وبين ما هو فرعي في القول الشعري»<sup>(3)</sup>.

لقد عمل الإبداع الشعري الحدائثي على جعل الهوامش عتبة قرائية مشحونة بصيغ توظيفية تمكنها من أن تكون عنصرا مهما في بناء الفضاء الصوري للنص الشعري، فأعيد «صوغ مفهوم الهامش الذي كف على أن يكون هامشا. وذلك عبر تكتيف دوره البنائي»<sup>(4)</sup>. وغدت الهوامش علامات بصرية أيقونية تتطلب جهدا للقراءة والتأويل مما وضع القارئ أمام علاقة قوية بين المتن والهامش «بما يشطب قراءة هذا

(1)- عز الدين المناصرة: شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000، ص472.

(2)- ابن عمر بن عبد ربه: العقد الفريد، شرحه وضبطه أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأنصاري، ج4، دار الكتاب العربي، بيروت، 1983، ص159.

(3)- عز الدين المناصرة: شاعرية التاريخ والأمكنة، ص488.

(4)- خالد بلقاسم، أدونيس والحطاب الصوفي، ص140.

النص شفويا لأنه يتوجه إلى العين»<sup>(1)</sup>.

وبهذا يتشكل البعد الأيقوني للهوامش عبر اكتساح مكتوب المتن لفضاء الحاشية وهو ما لا نجده عند عبد الله حمادى الذي يكتفي بتقنية التهميش ومخلفاتها القديمة، ربما لأن شعر عبد الله حمادى لا يمكن أن نطلق عليه صفة "الشعر الكاليفرافي" كما أن حمادى ليس من الشعراء الفضائيين، وهو ما سنلاحظه عند مقارنتنا للفضاء النصي لذلك اكتفت هوماشه بتاريخ للنص (مكان وزمان ولادته)، أو التفريغ من أجل التفسير والإيضاح لا أكثر، فهي مختلفة كل الاختلاف عن قصيدة الهامش التي دعا إليها عز الدين المناصرة.

لقد كان لوظيفة التأريخ عبر عتبة الهامش حضورها في دواوين عبد الله حمادى مند بداياته الأولى وربما يكون ديوان (قصائد غجرية) أكثر الدواوين الشعرية احتفاء بهذه العتبة، حيث أثبت تاريخ كتابة القصيدة (المكان والزمان) في جميع النصوص الشعرية، دون مراعاة الترتيب الزمني بقدر ما أعطى أهمية للتناوب بين الأمكنة من (مدريد إلى غرناطة، فليون بإسبانيا، باريس ثم بلغراد) وهو ما يقودنا إلى التساؤل كيف يستسهل الشاعر وضع تاريخ لقصيدة دون أخرى؟ ولماذا يثبت المكان وهو يعلم أن النص وليد أماكن لا تحصى من فضاءات صغرى وكبرى.

وقد يعتقد القارئ أن الاشتغال على عتبات الهوامش بتوظيفها للتأريخ المكاني والزمني كان لمجرد التباهي بتعدد الأسفار وتنوعها، مع ذلك فهي تشكل بطريقة ما حالة عشق للمكان أصر الشاعر على إثباتها، فلأمكنة سحرها خصوصا مع "ديوان قصائد غجرية" ربما يختصرها غارسيا لوركا معلقا على ارتباطه بالمكان «لقد أعطتني باريس انطباعا مدهشا ولندن أكثر بكثير والآن نيويورك»<sup>(2)</sup>. إنها الحال ذاتها التي تملك حمادى غير أن السؤال الذي يورقنا هو لماذا أثبتتها مع نصوص وأسقطها مع

(1)-المرجع نفسه: ص140.

(2)- غارسيا لوركا: أول رسالة من لوركا إلى أهله في غرناطة، ترجمة: صبيح صادق، مجلة الفيصل، ع124،

السنة 11، السعودية، 1987م، ص88.



أخرى، هل كانت تلك النصوص المتحررة من قيد المكان والزمان لحظاب هاربة أو مهربة من وقع الزمن وذكرى المكان؟

## 5-2- المتون الشعرية وهوامشها:

تشتغل نصوص من البرزخ والسكين على هذا الجانب، الذي يتعلق فيه الهامش بمتته، حين يصطنعه الشاعر في أسفل الصفحة ويترك للقارئ حرية قراءته عند الوقوف على رقم الإحالة أو ترك الحاشية بلا قراءة، ويحظى نص "الشوفار" بهذا التوظيف عبر خمسة هوامش توضيحية لعل أهمها ذلك الهامش الذي أقام علاقة مع العنوان، هذا العنوان الذي بني صرحه الدلالي بلفظ يكتفه الغموض ولو لم يوجد الهامش لصعب فهم النص على القارئ العادي لأن اللفظ كما ورد في الهامش «كلمة عبرية تعني قرن الثور يستعمله اليهود في النداء إلى الصلاة أو لحضور طقوس بالغة الأهمية، آخر استعمالهم له كان على أعقاب حرب حزيران 1967 حين وصولهم إلى حائط المبكى»<sup>(1)</sup>. فهذه الإشارة التوضيحية الواردة في الهامش تمكن القارئ من الوقوف على دلالة النص.

وتأخذ الهوامش وجهة أخرى حين يستكتب لها عبد الله حمادي ذاتا أخرى هي "خميسي ساعد" الذي وضع لها ما يقارب الثلاثين هامشا -وللعدد هنا دلالاته- فيكون لذلك الهامش من سبيل الحيل القائمة على لطافة المراوحة «بين الفوريقات التي دقت معانيها للخاصة والعموميات التي بسطت للعامة فقامت حججا»<sup>(2)</sup>. كما كانت سرحة للعقل تحور المستعصي وتشق عصا الطاعة عن المتن، وتجعل المفهوم أقدر على العيش دون أن يبقى هو هو، كما قد تتحول إلى حال جمود وموت، وتجعل من القصائد/الهوامش نصوصا تقليدية بعيدة كل البعد عن القصيدة الهامش. فقد عملت هوامش قصيدة البرزخ والسكين على تبين التناص الخارجي لنص البرزخ والسكين مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، الخطاب الصوفي، كما بإمكاننا إسقاط بعض

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين. ص 181.

(2)- محمد خريف: النشر والنثرية "الحجاج وخبره الصائب"، مجلة أفق الإلكترونية، ص [www.ofouq.com](http://www.ofouq.com).

الهوامش التي اكتفت بالإشارة إلى أن العبارة أو القول مستلهم من القرآن الكريم لنحطم بذلك العدد (ثلاثون) الذي تقصد خميسي ساعد الوصول إليه بناء على كونه «معادل سيميائي للمقامات التي يقطعها الصوفي في طريقه والأحوال والعوارض التي تطرأ عليه خلالها»<sup>(1)</sup>. وهو ما يعود بنا إلى التساؤل عن العلاقة بين النص/الهامش/الشاعر، لماذا يضع الشاعر وسيطا بينه وبين هوامش نصه؟

## 6-فضاء العنونة الشعرية:

يتمظهر العنوان، كونه أقصى اقتصاد لغوي، كحقل دلالي يبعد النص عن أية قراءة أحادية. فردية، عن طريق الصلة التي تنشأ بين العنوان والنص، والتي يمكن أن تصاغ من النص/العنوان والعنوان/النص، فهو العتبة التي تعلن عن «قصدية النص، وتكشف نيته، ولهذا الإعلان عن النوايا أهميته خاصة في كشف الخصوصية النصية، خاصة عند تلقي النص عبر سياقات نصية تبرز طبيعة التعالقات التي تربط هذا العنوان بنصه كما تربط النص بعنوانه»<sup>(2)</sup>. فهو ضرورة كتابية تجسد «سلطة النص وواجهته الإعلامية»<sup>(3)</sup>.

العنوان واحد من النصوص الموازية وأولى العتبات التي نطوؤها قبل الولوج إلى فضاء النص الداخلي، يرد في شكل صغير «يختزل نصا كبيرا عبر التكتيف والإيجاء والترميز والتلخيص»<sup>(4)</sup>.

ويشكل رفقة النصوص الأخرى، نصوصا مستقلة، مجاورة وموازية للنص الرئيس، تساعد القارئ وتكون بالنسبة له «كمفتاح إجرائي للتعامل مع النص في بعده الدلالي والرمزي»<sup>(5)</sup>. إنها بهذا الشكل العلامة المميزة والهوية الدالة على النص الذي

(1)-يوسف وغليسي: المتشاكل والمختلف في الديوان البرزخ والسكين، ص100.

(2)-محمد حسن حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص59.

(3)-جميل حمداوي: لماذا النص الموازي، مجلة الكرمل، عدد88، تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين/

باريس، 2006، ص220.

(4)-شعيب حليفي: النص الموازي واستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، ع46، مصر، 1992، ص23.

(5)-جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص97.

«تختبئ تحت كلماته المباشرة طبقات متعددة من المعاني والدلالات التي تحتاج إلى قراءة أخرى غير القراءة المباشرة، فالبعد التكتيفي داخل صوغ العنوان، إذن له وظيفة الكشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعاً»<sup>(1)</sup>.

إن أول تمنع يحدث للنص يبدأ مع عنوانه، كونه العلامة الدالة التي تبحث عن القراءة التأويلية عبر ممارستها لسلطة الإغراء والإيحاء، إنه العلامة الهاربة من النص وإلى النص، كما يقول رشيد يحيوي «العنوان ليس خادماً للنص وتابعا له، قد نخسر رهانات كثيرة في قراءتنا ونحن نعبر سريعين نحو ما نعتبره قصيدة مخلفين العنوان في الأثر المتلاشية للقراءة»<sup>(2)</sup>.

### 6-1- مفهوم العنوان:

أ-العنوان لغة: جاء في لسان العرب مادة (ع.ن.ن) «عننت الكتاب وأعنته لكذا أي عرضته له، قال اللحياني عننت الكتاب وعننته إذا عنونته، ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح، قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته قال ابن البري والعنوان هو الأثر»<sup>(3)</sup>.

فجاء في القاموس المحيط مادة (ع.ن.ن) «عن الشيء يعن-يعن، عنا وعننا وعنونا عنا ظهر أمامك، واعترض... وعن الكتاب وعنونته وعنونه وعناه: كتب عنوانه»<sup>(4)</sup>.

كما يقول ابن فارس في بيان المعنى الأصلي لهذه الكلمة التي انبثقت عنه معانيها المشتقة «العين والنون أصلان، أحدهما يدل على ظهور الشيء وأعراضه والآخر يدل على الحبس»، ثم قال ضمن كلامه عن الأصل الأول «وهو ظهور الشيء

(1)- عبد الملك أشبهون: قصة اختيار العنوان في الرواية العربية، مجلة عمان، عدد98، أمانة عمان، الأردن2002، ص55.

(2)- رشيد يحيوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص107.

(3)- ابن منظور: لسان العرب، مادة "عنن".

(4)- الطاهر أحمد الزاوي: القاموس المحيط، ط3، دار الفكر، بيروت، (دون تاريخ)، ص132/133.

وإعراضه، ومن الباب عنوان الكتاب كتب عنوانه»<sup>(1)</sup>. ويستترد ابن منظور من المعنى إلى العنوان من مادة عنا فيقول «قال ابن سيده العنوان، والعنوان سمة الكتاب وعنوانه عنونة وعنا، كلاهما وسمه بالعنوان»<sup>(2)</sup>.

وتشير هذه المادة إلى دلالة "الأثر" «قال ابن سيده، وفي جبهته عنوان من كثرة السجود، أي أثر، وأنشد، وأشمط عنوان به من السجود كركبة عنز من عنون بني نصر»<sup>(3)</sup>. وبذلك تكاد تكون دلالة العنوان تنحصر في الأثر، السمة، الاعتراض، والقصد، مما يجعلها تتقارب مع الدلالة الاصطلاحية.

**ب-العنوان اصطلاحاً:** يحذر جيرار جينيت من مغبة اختزال العنوان وتبسيطه لأن «التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، بعض القضايا ويتطلب مجهوداً في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني كما يعرف منذ النهضة (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصراً حقيقياً وذات تركيبة لا تمس بالضبط طولها»<sup>(4)</sup>. وحين يكون وظيفياً بهذه الصورة فإنه ينطوي على سر النص ومفتاحه أو على جهته ومقصده.

إن الدلالة اللغوية والاصطلاحية تتفقان على أن العنوان «واقعة لغوية تتموقع على تخوم النص أو بعبارة أدق على بوابة النص لتؤطر كيانه اللغوي والدلالي»<sup>(5)</sup>. مما يعني أنه ليس من سقط المتاع أو حلية شكلية زائدة بل أصبح الموجه الرئيسي للنص فهو «مجموع العلامات اللسانية [...] التي يمكن أن تدرس على رأس النص لتحده، وتدل على محتواه العام وتغري الجمهور المقصود»<sup>(6)</sup>. إنه بحق أولى العتبات

(1)-ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام هارون، ج4، دار الكتب العلمية، إيران، ص19-20.

(2)-ابن منظور: لسان العرب، مادة "عنا".

(3)-المرجع نفسه: مادة "عنا".

(4)-Gérard Genette : Seuils, P54.

(5)-شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة خيضر، سيكوة، 2000، ص270.

(6)-Gérard Genette : Seuils, P73.

ولا مناص لتخطيه أو تجاوزه بحكم صدارته واحتلاله المكانة البارزة على واجهة الغلاف «ككوكبة من الإشارات»<sup>(1)</sup>.

قد يظهر العنوان كوسيلة لتقييد المضمون، رغم أنه لا يحكيه بل يعمل على حشده، وتكثيفه ليعمد فيما بعد و«بوعي من الكاتب... إلى تبئير انتباه المتلقي على اعتبار أنه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي والمؤشر الدال عليه»<sup>(2)</sup>.

لأجل ذلك حظيت صياغته باعتبارات عدة تجمع بين الدلالة اللغوية والاصطلاحية.

العنوان/ هو القصد والإرادة

العنوان/ هو الظهور والاعتراض

العنوان/ هو الوسم والأثر

**1- العنوان القصد والإرادة:** أي باعتباره قصدا للمرسل يؤسس لعلاقة العنوان بخارجه سواء كان هذا الخارج واقعا اجتماعيا عاما، أو سيكولوجيا، أو لعلاقة العنوان ليس بالعمل فحسب بل بمقاصد المرسل من عمله، وهي مقاصد تتضمن صورة افتراضية للمستقبل.

**2- العنوان الظهور والاعتراض:** إذا كان المرسل ينطلق من مقاصده في بثه للعنوان، ففي المقابل ينطلق المستقبل من معرفته الخلفية في تقبله له، وقد تكون معرفة المستقبل الخلفية أكثر سعة من موضوع المرسل عملا وعنوانا.

**3- العنوان/ الوسم والأثر:** في هذه الحال يمتلك العنوان خصيقتين، خصيصة انطولوجية هي استقلاله وخصيصة وظيفية تنسبه إلى عمله أو تنسب العمل إليه<sup>(3)</sup>.

وقد احتل العنوان صدارة الأغلفة عموما، بعد ظهور الطباعة التي مكنته من أن

(1)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإداتها، التقليدية، ح1، ص91.

(2)-شعيب حليفي: النصوص الموازية في الرواية (استراتيجية العنوان)، ص24.

(3)-محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص20-22.

يأخذ حيزا مستقلا في الصفحة، إلا أنها بقية مقيدة بقدرتها على جذب المتلقي، وإغرائه بقراءة النص «فالعنوان الذي يعلق على أغلفة الدواوين الشعرية، أو فوق النصوص ليس مجانا، بل يؤدي دورا في التدليل أو المساهمة في فهم الدلالة»<sup>(1)</sup>. لذلك أولاه الشعراء كل العناية، وحرصوا في صياغته على توظيف كل جماليات الإشارة وعناصر الجاذبية المضمنة بالأبعاد الدلالية، في الآن نفسه فهو «من منظور بعض محلي الخطاب نقطة انطلاق كل تأويل»<sup>(2)</sup>.

وبناء على ذلك اختلفت قيمة العنونة في الشعر العربي الحديث، فلم تعد مرشدا لنا أن نتعدها إلى غيره بل «أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصي، وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية للعنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان»<sup>(3)</sup>، وإذا كان «العمل بعلاماته اللغوية المتعددة وقواعد تركيبه المتنوعة يعتبر من جهة إنتاجية الدلالة بمثابة "علامة مفردة" فإن الإنتاجية الدلالية للعنوان على الرغم من ضآلة عدد علاماته واشتغال قاعدة تركيب واحدة غالبا في تنسيقها تجعلنا نعهده بمثابة عمل نوعي»<sup>(4)</sup>.

## 6-2- أنواع العناوين:

حاول "جيرار جينيت" وبالإفادة من دراسة "ليوهوك" التمييز بين نوعين من العناوين. "العناوين الموضوعاتية" "Titres Thématique" التي تحيل مباشرة على موضوع النص، والعناوين الخطابية "Titres Rhématique" وهي تحيل مباشرة على النص وعلى موضوعه في الوقت نفسه ويدخل تحت هذا النوع. العناوين التجنيسية. (Titres générique)، وكذلك العناوين البعيدة كل البعد عن أي توظيف تجنيس لكنها تحيل على النص ذاته مثل الصفحات، كتابات...<sup>(5)</sup>. يتمظهر لنا العنوان ضمن عدة

(1)-جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص90.

(2)-محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص253.

(3)-رشيد يحيوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص110.

(4)-محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص23.

(5)-Gérard Genette : Seuils p82.

أنواع:

**العنوان الحقيقي: Le titre principale** وهو العنوان الأصلي، كبطاقة تعريفية تمنح النص هوية دالة.

**العنوان الفرعي: sous titre** يأتي بعد العنوان الرئيسي ويعمل على تكملة المعنى<sup>(1)</sup>.

توجد بعض العناوين تحيل على الداخل وهي ما يسمى بالعناوين الداخلية "Intertitres".

تعمل على الوشاية بمكنون العنوان الرئيسي، تفصل ما يجمل عبر العناوين الداخلية، وهناك موقع آخر للعنوان يكون بين الغلاف والصفحة الداخلية يطلق عليه العنوان المزيف Faux Titre.

ومما لا شك فيه أن العنوان ومع اختلاف أنواعه يبقى مضمنا بعلامات سيميولوجية دالة تقدم لنا «معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه»<sup>(2)</sup>. فالعنوان هو المحور «الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه، فهو إن صحت المشابهة بمتابة الرأس للجسد والأساس الذي يبني عليه»<sup>(3)</sup>. ولذا يخضع بناؤه وتكوينه إلى بعد دلالي وآخر تركيبى.

### 6-3-مكونات العنوان:

6-3-1- البعد التركيبى: ويأتي على خمسة أنماط هي:

**النمط الأول:** يكون فيه العنوان جملة اسمية، إما اسما موصوفا أو اسما علما أو

اسما عددا

**النمط الثاني:** يأتي في شكل ظرف يتعلق بالزمان

**النمط الثالث:** وهو خاص بالنعوت فقد يأتي صفة أو جملة موصولة

(1)-Ibid : p55.

(2)-محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1990، ص57.

(3)-المرجع نفسه: ص57.

**النمط الرابع:** يكون فيه العنوان جملة طويلة كاملة تحاول أن تستوفي معنى يفهمه القارئ.

**النمط الخامس:** ويتأسس من صيغ التعجب

**6-3-2- البعد الدلالي:** ويخضع إلى خمس مكونات هي:

**مكونات فاعل:** ويكون العنوان هنا حاملا لاسم شخص عادة ما يكون البطل في الأعمال الروائية.

**المكون الزماني:** في هذه الحال يتضمن العنوان معلومات عن الزمن.

**المكون المكاني:** تأتي الدلالة على المكان كفضاء مغلق أو مفتوح وتتخذ هذا المكون عددا من الروابط.

**المكون الشئني:** تكون فيه الأحداث هي الفاعلة، حين ينطوي العنوان على حدث يحتاج إلى تأويل<sup>(1)</sup>.

وعلى هذا النحو كان الانتقال من صيغ العنوان التبسيطية باعتبارها محطة عبور سريعة، وملفوظات جاهزة إلى ما أصبح يطلق عليه بـ "فن العنونة"، وبمقتضى هذا المنظور أيضا يغدو الحديث عن تفاصيل العنونة الإبداعية والنقدية، إشكالية لا تقل أهمية عن فن الكتابة والقراءة، وهو ما يدفع بالمبدعين الحداثيين إلى المزيد من الاهتمام بعناصر جاذبيته، والحرص على تضمينه الأبعاد الجمالية والدلالية المرغوب فيها كما «يأخذ العنوان أهميته من كونه علامة كاملة تحمل دالا ومدلولا»<sup>(2)</sup>.

#### **6-4-وظائف العنونة:**

تنبثق أهمية العنونة من كونه نصا لا يقل أهمية عن باقي المكونات النصية الأخرى، فالعنوان سلطة النص وواجهته الإعلامية، هذه السلطة تمارس على المتلقي/

(1)- شعيب حليفي: النص الموازي (استراتيجية العنوان)، ص33.

(2)- حافظ إسماعيلي علوي: اللسانيات في الثقافة العربية وإشكالات التلقي (اللسانيات التمهيديّة نموذجاً)، مجلة فكر ونقد، السنة السادسة، العدد58، دار النشر المغربية، المغرب، 2004، ص98.



القارئ إكراها، خصوصا، أن هذا القارئ/ المتلقي غير ملزم بتقبل كل ما يقدمه النص- وهو ما يجعله يسعى دوما للقيام بعملية إيحائية تحفر في دلالة النص، ونقطة انطلاقه في هذه العملية تبدأ -دوما- من العنوان كونه «مرسلة لغوية تتصل في لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا»<sup>(1)</sup>. يتجلى لنا العنوان «مثل قمة لهرم قاعدته النص، فبقدر ما نوثق الصلة بينهما تتفجر جملة من الأبعاد التي تمكننا من استكشاف بعض منها انطلاقا من اعتبار النص متعدد الدلالات»<sup>(2)</sup>. وبناء على ذلك يعمل على تأدية عدد من الوظائف، فمن «الناحية الاجتماعية يبدو أن النص تحول بحكم التداول والاستعمال إلى منتج مثل أي سلعة أو مادة تجارية صالحة للرواج، ومن هنا كانت أهمية العنوان في النصوص الأدبية والفنية، فهو سمة من سمات المنتج وعلامة لطبعه وتميزه»<sup>(3)</sup>.

وبذلك تكون العناوين منطلقات ضرورية للقراءة بالنظر إلى الوظائف التي يؤديها والتي يحددها جيران جينت ضمن أربع وظائف أساسية:

**الوظيفة التعيينية:** تسهم في تحديد هوية النص والإشارة إلى جنسه.

**الوظيفة الدلالية والإيحائية:** في هذه الحالة فإن العنوان يتجلى دالا يستدعي بالضرورة مدلولاً من أجل استكمال قراءة النص.

**الوظيفة الإغرائية:** وتعمل على غواية المتلقي وإدخاله في عملية القراءة والتأويل، وبهذه الطريقة تعمل على التحفيز والإثارة<sup>(4)</sup>.

وتحديد جيران جينت لا يخرج عما قال به "ليوهوك" والمتلخص في الإشارة إلى المحتوى والتعيين ثم الإغواء والإغراء، غير أننا نجد بعض الباحثين يذهب إلى أكثر

(1)-شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح)، ص 271.

(2)-عبد الرحمن أشبهون: قصة اختيار العنوان في الرواية العربية، ص 54.

(3)-ادريس ناقوري: تجربة أحمد يوزفور القصصية، قراءة نموذجية، النقد الأدبي بالمغرب، مسارات وتحولات،

مجموعة من المؤلفين، ص 165.

(4)-Gérard Genette: Seuils, P55-56.

من ذلك، حين يعتمد الربط بين الوظائف التي يؤديها العنوان ووظائف اللغة عند رومان جاكوبسن من «وظيفة انفعالية ومرجعية وانتباهية وجمالية لغوية وقد يكون للعنوان وظيفة بصرية أيقونية»<sup>(1)</sup>.

تعمل الوظيفة المرجعية على التركيز على الموضوع، والجمالية الشعرية تركز على الرسالة في حد ذاتها، أما الوظيفة التأثيرية فتعمل على تحريض فضول المرسل إليه ومناداته، في حين أن الوظيفة الأيقونية البصرية تحمل بالبعد الجمالي من حيث اللون والخط والشكل...

وجميع هذه العناوين «تسوّر العنوان بسلطة تروم إخضاع المرسل إليه»<sup>(2)</sup>. مما يصبح إلزاما على الدارس مراعاة وظيفة العنوان في تشكيل اللغة الشعرية «ليس فقط من حيث هو مكمل ودال على النص، ولكن أيضا من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال معا»<sup>(3)</sup>. علاقة الاتصال تظهر من كون العنوان وضع أصلا من أجل نص معين، أما علاقة الانفصال فتكون باعتباره يشتغل كعلامة لها مقوماتها الذاتية كغيرها من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي تكونه، ونحن نؤول النص وعنوانه معا.

ويبقى العنوان بالنسبة للقارئ مرسلَة Message صادرة من مرسل (Adress) إلى مرسل إليه (Adressé) وهذه المرسلَة محمولة على أخرى هي (العمل)، فكل من (العنوان) وعمله مرسلَة مكتملة ومستقلة»<sup>(4)</sup>. ليكون هدف العنوان بالأساس هو تبيير انتباه المتلقي وربط نوع من التواصل بينه وبين المؤلف وتقليص المسافة بينهما.

## 6-5- العنوان بين النثرية والشعرية:

أصبح العنوان في الدراسات النصية المعاصرة يمثل نواة ومركزا للنص الأدبي،

(1)-جميل جمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص100.

(2)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ج1، ص107.

(3)-رشيد يحيوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص110.

(4)-محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص19.

فهو الذي «يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته»<sup>(1)</sup>. وقد يمثل بؤرة للنص نستهدي بها على تحديد رسالته، يقدم لنا جوازا أو تأشيرة نعبر بها إلى عالم النص، لنخلص بذلك إلى وجود رابط بين النص وعنوانه، يرى "جون كوهن" أننا إذا نظرنا إلى هذا الربط سنجد لونا من ألوان الإسناد، ذلك أن أفكار النص مربوطة ببعضها ببعض، وارتباطها هذا يستدعي ضرورة وجود فكرة يمكن أن تشكل الموضوع، ويعمل العنوان في الغالب على تأدية هذه الوظيفة، وهو في الواقع يشكل الموضوع أو المحور العام الذي يكون كل أفكار النص مسندات إليه.

يعني أن النص بأفكاره المبعثرة يعد مسندا والعنوان مسندا إليه، يكون هو الكل وتكون هي الجزئيات، ويرتبط العنوان عند "كوهن" بالنص النثري علميا كان أو أدبيا أكثر من ارتباطه بالنص الشعري وخاصة القديم منه - الذي بإمكانه أن يستغني عنه، لكونه يفنق إلى فكرة عامة توحد النص، يقول في ذلك «إن القصيدة وحدها هي التي تسمح لنفسها بعدم حملها، مع أننا في هذه الحالة نضطر إلى تمييزها من خلال كلماتها الأولى، وما تفعله القصيدة ليس إهمالا وليس تدللا، فإذا كانت القصيدة تلغي العنوان فلأنها لا تتضمن... الفكرة التركيبية التي يعبر عنها العنوان»<sup>(2)</sup>. ولذلك فإن «العنونة الشعرية انزياح وخرق وانتهاك لمبدأ العنونة في النثر»<sup>(3)</sup>.

## 6-6- العنونة في القصيدة العربية:

يرى عبد الله الغدامي أن: «العناوين في القصائد ما هي إلا بدعة حديثة، أخذها شعراؤنا محاكاة للشعراء العرب والرومانسيين منهم خاصة وقد مضى العرف الشعري عندنا لخمسة عشر قرنا أو تزيد دون أن يقلد القصائد عناوين ومن النادر أن نحدد هوية القصيدة بعنوان، وإذا حدث ذلك فإن العنوان حينئذ يكون صوتيا، لا دلاليا، كأن يقال لامية العرب، ولامية العجم... إلخ. وهذا أقرب إلى روح الشعر، لما يحمله من إشارة

(1)-محمد مفتاح: دينامية النص، ص191.

(2)-جون كوهن: النظرية الشعرية، ص191.

(3)-جميل حمداوي: السيموطيقا والعنونة، ص19.

صوتية من صميم الصياغة الشعرية»<sup>(1)</sup>.

ويبدو أن الشاعر العربي القديم لم يكن بحاجة إلى تسمية قصيدته أو عنوانها، لأن اسمها معها في البيت الأول أو مع قافيتها، وهي السنة التي سار عليها الشعر العربي إلى غاية عصر النهضة الحديثة، حيث بدأت التيارات تهب على منطقة الشرق العربي من خلال أقلام بعض المثقفين، مما سمح بظهور تقنية العنوان في القصيدة العربية.

والباحث في الشعر العربي القديم لن يجد قصيدة تحمل عنوانا وضعه قائلها: «فلم يكن العنوان مما يهتم به الشاعر القديم، لأن مهمته تنتهي عند انتهائه من نظم القصيدة، أما روايتها أو تسميتها، فذلك من شأن الرواة والسامعين، لأنه ليس جزءا من عملها، وحين يقولها يترك للناس شيئا يشاركون فيه، وتمييزها باسم خاص بها إذا كانت تستحق ذلك»<sup>(2)</sup>. وبذلك وجدنا أنفسنا أمام قصائد «سماها الخيال الجماعي برفعها وصاحبها وهي المعلقات، أو بطرادتها وهي اليتيمة، أو باسم من اختيارها، المفضليات والأصمعيات، لكن هذا لا يكفي، فالشاعر قد لا ينفرد إلا بقصيدة تأتلف مع العديد من قصائده أو قصائد غيره، في العناصر والبنية المعمقة، ومع ذلك فهي منفجرة بشيء لا تتضبط أسرار شاعريته، فتسمى القصيدة آنذاك بحرف رويها وصاحبها مثل بائية أبي تمام، وسينية البحري وقافية رؤبة ونونية ابن زيدون، حرف واحد له سلطة على مجموع النص، ثم على مجموع النصوص، والتسمية بهذا المعنى وسم وعلامة تحتاجها الجماعة لحفظ تراتب النصوص وحفظ ذاكرة معا»<sup>(3)</sup>. وهو ربما ما يجعل العنوان من هذا الجانب كما يقول الغدامي عملا «غير شعري يأتي في حالة غير شعرية، ويعمل بشكل كبير على تقييد التجربة الإبداعية، وفرض عليها نوع من الظلم

(1)- عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير (من النبوية إلى التشريحية)، ص 261.

(2)- عبد الرحمن إسماعيل الإسماعيلي: العنوان في القصيدة العربية، مجلة الملك سعود، المجلد الثامن، مجلة الآداب،

تصدر عن جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1996، ص 39.

(3)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإيدالاتها التقليدية، ج 1، ص 103.

والتعسف»<sup>(1)</sup>، كيف لا والعنوان لم يخرج بسلطة الشاعر بل بسلطة النقاد.

ولنا أن نذكر بعض العناوين التي سمي بها النقاد القدمات نصوص بعض الشعراء، يثبتها "برولكمان" في كتابه "تاريخ الأدب العربي" نوردها حسب الترتيب الزمني لوفاة أصحابها:

1- القصيدة الفرارية لأبي القاسم محمد بن عبد الله الفزاري، القرن الرابع الهجري/ القرن الخامس ميلادي.

2- القصيدة المنفرجة أو الفرج بعد الشدة لأبي الفضل يوسف بن محمد التورزي 513هـ/1119م.

3- القصيدة اليمامة (اليشامة) بأطواق الحمامة لأبي المجيد بن عبدون 520هـ/1126م.

4- القصيدة التترية لأبي الحسن أحمد بن منير الطرابلسي الوفاء 548هـ/1153م.

5- معرة البيت لأبي الحكم عبد الله الباهلي المري 559هـ/1154م.

6- الخمارطشية لأبي الحسن بن أحمد خمارطشية 554هـ/1159م.

7- بستان العارفين في معرفة الدنيا والدين، لمجد محي الدين جمال الإسلام محمد بن أبي بكر الوتري 662هـ/1264م.

8- القصيدة الألفية المقصورة لأبي الحسن حازم القرطاجني 684هـ/1285م.

الكواكب الدرية في مدح خير البرية (البردة) لشرف الدين أبي عبد الله (أبي علي) محمد بن سعيد البوصري الصنهاجي 654هـ/1296م<sup>(2)</sup>.

#### أ- عنوان القصيدة بقافيتها ومطلعها:

إن عنوان القصيدة بقافيتها من أهم الطرق التي اعتمدها الشعراء والنقاد في

(1)- عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص261.

(2)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ج1، ص103-104 نقلا عن كارل برولكمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة رمضان عبد التواب، دار المعارف، ج5، ط3، القاهرة، 1977، ص (104، 109، 126، 47، 29، 20، 22، 81 / 133).

تسمية قصائدهم، وقد تكون بقائلها ولا يكون ذلك إلا إذا تميزت بالجودة عن غيرها من قصائد الشاعر.

فحين يقال (سينية البحري) يدرك السامع/القارئ أن المقصود قصيدته في إيوان كسرى دون غيرها من السينيات في ديوانه، كما يقال (بائية أبي تمام) فيعرف أنها بائيته في فتح عمورية ونونية ابن زيدون، ونونية أبي البقاء الرندي.

أما الإشارة إلى القصيدة بمطلعها أو بجزء منها فهي الأكثر شيوعاً في الشعر العربي، فقد عرفت بعض القصائد بجزء من مطلعها، وذلك لشهرتها الواسعة فيقال قصيدة (بانة سعاد) كما يقال (يا ليل الصب) فيكتفي بذلك، وقد يجمع الناقد في الإشارة إلى القصائد بين تسميتها بالقافية والمطلع، ويعود ذلك في الغالب إلى مدى شهرة القصيدة كما فعل أبو هلال العسكري «لو لم يكن للبحري، إلا قصيدته السينية في وصف إيوان كسرى فليس للعرب سينية مثلها، وقصيدته في صفة البركة (ميلوا على الدار من ليلي نحيبها)، واعتذاراته في قصائده التي افتتحت ليس للعرب بعدها اعتذارات النابغة مثلها، وقصيدته في دينار التي وصف فيها ما لم يصفه أحد قبله، وهي التي أولها (ألم ترى تغليس الربيع المبكر)، وصفه حرب المواكب في البحر لكان أشعر الناس في زمانه فكيف وقد انضاف إلى هذا صفاء مدحه ورقة تشبيهه في قصائده»<sup>(1)</sup>.

### ب- عنوان القصيدة في الشعر العربي الحديث:

لم ينفصل الشعر العربي الحديث مع بداية النهضة عن التقاليد الشعوية التي سار عليها الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي، ولم يحظ العنوان بالأهمية باعتباره جزءاً غير راسخ من تلك التقاليد، وكان (محمود سامي البارودي) الرائد الأول لنهضة الشعر العربي الحديث، من بين الشعراء الاتباعيين الذين حملوا على عاتقهم حماية تلك التقاليد.

ولأجل ذلك لم يهتم (البارودي) بالعنونة، بل نظم قصائده على نهج شعراء

(1)- أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، عن نسختي الشيخ محمد عبده، ومحمود الشنقيطي، دار الجيل، بيروت،

العرب القدامى، فكان يقول على طريقة العرب، ويمثل البارودي في مهمته الإحيائية للتراث العربي «جسرا عبرت من خلاله الروح الشعرية الأصلية التي رأيناها في القرون الأولى، ولم تكن مهمته يسيرة لأنه كان يسير في طريق ليس فيها المؤثرات سوى نور التراث القديم»<sup>(1)</sup>.

ومع ظهور المدرسة الكلاسيكية -الجديدة- أخذ العنوان مكانة وقيمة عند الشعراء وأصبح مظهرا معتادا تتوج به القصيدة العربية، فقد قام أحمد شوقي بعنوانة قصائده «وكان العنوان الذي التزمت به المدرسة الكلاسيكية الجديدة نابعا في الغالب من موضوع القصيدة، دالا على فحواها»<sup>(2)</sup>. ومع ذلك فكما يقول محمد بنيس لم تكن العناوين والعناوين الفرعية من اختيار الشاعر دوما، فقد لا يكون شوقي هو الذي تكفل بوضع بعض العناوين والعناوين الفرعية لقصائده، وقد لا يكون البارودي واضع عناوين قصائده، إلا أنه يتعذر علينا التأكد منها في غياب دراسات متخصصة للنص الموازي.

وقد ظل العنوان في قصائد شوقي وأتباع المدرسة الكلاسيكية ذا معيار موضوعي مرتبط بالقصيدة نفسها، فهي التي تشكل العنوان وتحدده، ومع مجيء الرومانسيين فتحت أبواب تجديد أخرى غيرت الكثير من المفاهيم الشعرية والنقدية، وقد طالت العنوان بالضرورة، إذ «استعد الرومانسيون العرب هنا وهناك لهدم المترسخ والسائد معلنين عن رؤية مختلفة لمفهوم الشعر والشاعر»<sup>(3)</sup>. فنال العنوان ما نال القصيدة ولم تعد تعرف بمضمونها، بل تحول العنوان إلى «قيمة فنية نفسية مرتبطة بنفسية الشاعر، وهاجسه الرومانسي... وعناوين القصائد أصبحت ذات مدلول رومانسي مرتبط بنفسية الشاعر أكثر من ارتباطه بالقصيدة نفسها»<sup>(4)</sup>. أما في القصيدة المعاصرة، فقد

(1)- عبد الرحمن إسماعيل السماعيل: العنوان في القصيدة العربية، ص48.

(2)- المرجع نفسه: ص49.

(3)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإدالاتها، الرومانسية، ج2، ط2، دار توبقال، بيروت/الدار البيضاء،

1989، ص10.

(4)- عبد الرحمن إسماعيل السماعيل: العنوان في القصيدة العربية، ص53.

الفصل الثاني.....النص المحيط (Péritexte) وشعرية الداخل

ارتبطت العنونة برؤية فنية تشكيلية وبلاغية محملة بأبعاد دلالية وشعرية.



## 6-7- شعرية العنوان عند عبد الله حمادي:

إن إشكالية العنوان تطرح أسئلة متعددة، مما يفرض نوعا خاصا من التحليل، فمن الناحية السيميائية هناك علاقة بين العنوان والنص، تتشكل عبر معادلة كبرى هي العنوان/النص، أي أن العنوان «بنية رحمية تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص، وأبعاده الفكرية والإيديولوجية»<sup>(1)</sup>. وهكذا يكون المركب العنوانى للنص الشعري بحق الرحم الخصب الذي يتمخض فيه النص/القصيدة، وقد تصاغ العلاقة المزدوجة بين الثنائيتين العنوان/النص بالجزر التوليدي أو عملية الإنسال التي تشكل النص، لذا يرى روبرت شولز (Robert Choulz) أن العنوان هو الذي يخلق القصيدة، قال لنبتدي بأصغر النصوص الشعرية في اللغة الإنجليزية، أعني مرثية ك.و.س. مروون مرثية إيجي (Elégy)

سأعرضها على من؟ Who would I show it to

بيت واحد وجملة واحدة غير منطوقة، لكن تشي بصيغة سؤال في نحوها، وتركيبها، فما الذي يجعل منها قصيدة؟ بالتأكيد لولا عنوانها، لما كانت قصيدة غير أن العنوان لن يؤلف النص الشعري، وليس في وسع العنوان والنص الشعري معا أن يخلقا قصيدة بمفردها، وإذا أعطي القارئ العنوان والنص فإنه يستحث على خلق القصيدة لن يكون مجبرا بالطبع غير أن الممكنات المتاحة له لا تتيح أكثر من هذا<sup>(2)</sup>.

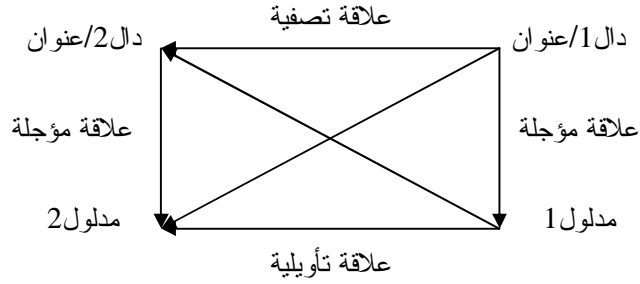
لكن قد تفقد هذه المصدافية خاصة فيما «يتعلق بالعناوين العبثية أو اللامعقولة التي تحتاج إلى قراءة النص وتأويله لإيجاد القرائن اللغوية أو المعنوية التي تربط بين العنوان كعلامة (سمة) وبين النص الذي كتبت تحته»<sup>(3)</sup>. مع ذلك يبقى الإقرار بأهميته لا مناص منه، فهو سمة النص يحفظه من الذوبان داخل النصوص الأخرى.

(1)-جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنوان، ص104.

(2)-روبرت شولز: سيمياء النص الشعري، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1993، ص93.

(3)-حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص21.

ومما لا شك فيه أيضا أن هذه العناوين وعلى اختلاف أنواعها تبقى مضمّنة بعلامات سيميولوجية دالة خاضعة لضرورة الالتزام بالنص الذي تعينه، فيكون مقتربا منها مع وجود عناوين تألف المراوغة والإبهام باعتمادها على الإشراقات الشعرية والبلاغية، مما يكسبها جانبا مثيرا مختصرا يستفز المتلقي، ويخلخل تصوره الأولي، يعني ذلك أن العنوان يبحث دوما عن قارئ مغامر يفتحم الفضاءين الدلالي والرمزي، ويقيم تفاعلية بينه وبين النص/العمل الإبداعي، ولنا أن نأخذها وفق المخطط التالي:



من خلال المخطط يتضح لنا أن (الدال 1) لا يملك (المدلول 1)، مما يجعل العلاقة بينهما مؤجلة ومرهونة بالتفاعل السيميوطيقي المتجه من العمل/النص، وكذلك الحال مع (المدلول 1) فعلاقتها هي الأخرى مؤجلة، لحين تحقق التفاعل السيميوطيقي من العمل إلى عنوانه، ليكون الناتجان (مدلول 1) و(مدلول 2) بحاجة إلى علاقة تأويلية تخرج دلالتهما.

ولمقاربة عتبة العنوان الشعري علينا مراعاة ثلاثة أبعاد هي:

1- نصية العنوان.

2- تجاور العناوين.

3- العنوان/النص.

نتوقف في البعد الأول عند العنوان ذاته، ونرى طريقة صياغته التي يفترض أن تقدم في حد ذاتها نوعا من الدلالة، كما أنه يمكننا أن نميز العناوين الأكثر شعرية والعناوين التي لم تخرج عن كونها مرشدة إلى النص، وعموما فالعنوان الشعري أو

الروائية وطريقة اختيارها قصة غالبا ما تؤرق المبدع وتستوقفه. وللوقوف على نصية العنوان علينا البحث في الحد المعجمي والحد التركيبي، والحد الدلالي المتولد من تأملنا للعلامات والإشارات النوعية المحفزة للقارئ الذي يسعى للحفر خلف دلالتها ولا يكتفي بسطحية الكلمات. ويأتي البعد الثاني ليركز على البحث في العلاقة الجامعة بين عنوان ما ومجموعة من العناوين المجاورة له في ديوان واحد.

أما البعد الثالث، فنتغيا منه الإفصاح عن الاتصال الكامن بين العنوان ونصه الموالي له، إنه البحث في علاقة التعالق بين الطرفين، ونستند في هذا البحث إلى بعض المفاهيم منها "من القاعدة إلى القمة، ومن القمة إلى القاعدة"، نقصد بالمفهوم الأول أن «المتلقي إذا وجد مؤشرا لغويا ما وليكن كلمة أو تركيبا أو عنوانا ... ولم يفهم معناه فإن عليه أن يتفهم المؤشر ثم البنية ثم الجملة، واعتمادا على هذه العمليات التحسيسية الفهمية يمكن أن ينطلق المتلقي من القمة إلى القاعدة في عملية تنبؤية معتمدة على البيانات المعرفية المختزلة في الذاكرة...»<sup>(1)</sup>.

أي أن عملية القاعدة/القمة تعتمد على فهم الكلمة/العنوان، وإيحاءاتها، أما القمة/القاعدة فتتوقع عبرها ما سينتو هذا العنوان من جمل ومضمون، فعنوان القصيدة بإمكانه أن يحدد مبدئيا مضمون العمل، ورسالته المحتملة، غير أن هذا لا يعني الانسياق خلف التدايعات المعرفية وإسقاطها على القصيدة، ونقول القصيدة ما لم نقله، لا بد لنا أن نتقيد بمبدأ التأويل المحلي «الذي يعبر من الانتباه إلى السياق المحيط باللفظ أو بالجملة ووحدته والمحاذاة الزمنية والمكانية، العلاقات المعجمية وتفضيل المعنى الأقرب على الأبعد، ومقصدية الشاعر»<sup>(2)</sup>.

### 6-7-1- عنوان للهجرة: ديوان الهجرة إلى مدن الجنوب:

يعتبر العنوان واقعة لغوية تحتل مكان الصدارة على غلاف الديوان، تتموقع على تخوم النص أو بوابته لتكون أول ما يثير القارئ، فهو «تجميع مكثف لدلالات

(1)-محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، ص27.

(2)-المرجع نفسه: ص60.

النص... إن البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتم تردها في مقاطع النص، فتأتي تلك المقاطع تمطيًا للعنوان وتقليبًا له في صورة مختلفة، فالكلمة المحور الجملة الرابطة، وتتلاقى هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف...»<sup>(1)</sup>.

#### أ- العنونة/ الحد المعجمي:

أول ما يلفت انتباه القارئ للعنوان الشعري «الهجرة إلى مدن الجنوب» هو دال «الهجرة» بسبب ما يخلفه من تساؤلات على وجهه المهاجر «من أين» و«إلى أين»، ولا تكون له الإجابة عنها إلا من خلال الوقوف على معاني الوحدات لغويًا ودلاليًا.

يأتي معنى «الهجرة» في لسان العرب من مادة هجر، ضد الوصل، هجره يهجره هجرا وهجرانا صرمة. وهما يهتجران ويتهاجران، والهجرة الخروج من أرض إلى أرض، قال الأزهرى وأصل المهاجرة عند العرب خروج البدوي من باديته إلى المدن ويقال هاجر الرجل إذا فعل ذلك، وكذلك كل مغل بمسكنه منتقل إلى قوم آخرين بسكناه.

ولقيه عن هجره أي بعد الحول أو نحوه.

ويقال للنخلة الطويلة ذهب الشجرة هَجْرًا، أي طولًا وعظما، وهذا أهر من هذا أي أطول منه وأعظم، ونخلة مُهَجِّرٌ ومُهَجِّرَةٌ: طويلة عظيمة، وقال أبو حنيفة: هي المفرطة الطول والعظم، وبعبير مُهَجِّرٌ: وهو الذي يتتاعته الناس ويهجرون بذكره أي ينعثونه.

قال: سمعت العرب تقول في نعت كل شيء جاوز حدّه في التمام مُهَجِّرٌ.

جمل هَجْرٌ وكبش هَجْرٌ: حسن، كريم.

والهاجر الجيد الحسن من كل شيء.<sup>(2)</sup>

#### ب- العنونة/ الحد الدلالي:

(1) - عبد الجليل منقور: المقاربة السيميائية للنص الأدبي، ألوان ونماذج، محاضرات المتلقي الوطني الأول

(السيميائية والنص الأدبي) جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2001، ص 61.

(2) - ابن منظور: لسان العرب، مادة "هجر".

وبهذا ينحصر السياح الدلالي ضمن مجموعتين دلالتين: تتعلق الأولى بالإنسان والزمان والمكان وثانيهما بالجيد من الصفات، لتأتي بعد ذلك «هجرة عبد الله حمادي» لتوسع الحقل الدلالي مفيدة من المجموعتين الدلالتين.

فالنص الشعري/ العنوان يهاجر في المكان (هجر) إلى الجنوب، وفي الزمان (بعد هجر) من النص الحدائي إلى النص القديم، وله سلطة الصفات وهي صفات النص القديم العمودي. وبذلك نلاحظ قلبا في الدلالات، فالشاعر يعكس وجهة الهجرة والتي أصلها من البادية إلى المدينة إلى هجرة من المدن إلى البادية. كطريق عودة إلى الماضي إلى حضن الأصالة. إلا أنها هجرة مؤقتة مرهون بفعل التحديث الذي يريد أن يقرنه بالنص العمودي، وموهون أيضا بطواعية القصيدة العمودية للترويض. وإذ تستعصى مرادتها وتلقي به إلى هجرانها. والسير في طريق التحول من جديد إلى النص الحدائي.

ربما الاشكالية التي نواجهها في مقاربة العنونة الشعرية للديوان هي البحث عن ظلال العنوان في المتن فقد كان لفظ «الهجرة» هو الكلمة التي انتقاها الشاعر دون غيرها، فشكلت بذلك بؤرة أو مركزا يشد إليه باقي الكلمات المسهمة في النسيج اللغوي للنص، فالهجرة ترتبط بالاعتراب عن الوطن والبحث عن شيء جديد للتملك، وهو الحال عند عبد الله حمادي، فالعنوان يوحي برغبة في إيجاد نص أصيل، يعيد للقديم حضوره ويغري القارئ بوجود خطاب صوفي «فالهجرة بما هي ممارسة صوفية جسدت شوق العارفين إلى السفر الذي لم يرتبط لديهم بجغرافية ما»<sup>(1)</sup> إلا أنه إغراء سرعان ما تتكسر دلالاته على بوابة العنونة ولا تتعداه إلى ما سواه فكما يقول إبراهيم رماني معلقا على هذا الانكسار «لكن طلبي كان خاطئا وألمي كان طيف حلم تبدد فجأة عند أول قراءة نقدية للديوان»<sup>(2)</sup> بمعنى أن الهجرة لا تتخطى عتبة العنوان والغلاف، إذ تغيب دلالتها كلية في المتون الشعرية، علم تكن ترجيعا لروائع الشعر العمودي ولم

(1)- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص112.

(2)- إبراهيم رماني: قراءة نقدية لديوان الهجرة إلى مدن الجنوب، جريدة النصر، 1983، ص 11.

تكن «الهجرة المباركة إلى مدن الجنوب حيث الأصالة لا تشوبها شائبة وحيث القديم يعتنقه الجديد وحيث الماضي يتفاعل مع الحاضر وحيث الثبات يتعلق بالتطور»<sup>(1)</sup> لقد كانت تهجيرا للنص من الشعرية إلى اللاشعرية، وسيأتي الحديث عن نقاط الضعف في الديوان بناء على ما رصده إبراهيم رماني، كما نشير إلى أن العنوان "الهجرة إلى مدن الجنوب" يدخل في حركة تناصية مع عنوان رواية الطيب صالح "موسم الهجرة إلى الشمال".

### ج- العناوين الداخلية:

يسمح لنا الديوان «الهجرة إلى مدن الجنوب» بالوقوف على ثمانية وعشرين (28) عنوانا داخليا ، متربعا على سبعين صفحة (70 صفحة) في مساحة (15×23سم). ومما يميز هذه العناوين الداخلية طولها النسبي مما يكسبها تقريرية ومباشرة. فتحت المجال أمام الوظيفة الانفعالية «هذه الوظيفة تحمل في طياتها انفعالات ذاتية وقيما ومواقف عاطفية ومشاعر وإحساسات»<sup>(2)</sup> فالشاعر يسقط كل مشاعره على العنوان وإن كان العنوان نفسه جزء من النص كما في قصيدة «خد فؤادي ولا تسل عن همومي»، فقد جاء العنوان متشظيا من البيت الثامن عشر.

خد فؤادي...ولا تسل عن همومي وذر الناس يسألون... فمالي<sup>(3)</sup>

ويتكرر الأمر مع قصيدة «الجمال الداوي».

فما الجمال سوى عطر على فنن يأتي الخريف فيذوي زهره النامي<sup>(4)</sup>

كذلك القصيدة «قيثارة الإلهام».

أين اختفت قيثارة الإلهام وحليفة الأشواق والأحلام<sup>(5)</sup>

(1)- إبراهيم رماني: قراءة نقدية لديوان الهجرة إلى مدن الجنوب، ص 11.

(2) - جميل حمداوي: السيميو طبقا والعنونة، ص 101.

(3) - عبد الله حمادي: الهجرة إلى مدن الجنوب، ص 11.

(4) - المصدر نفسه: ص 15.

(5) - المصدر نفسه: ص 21.

وقد اشتغل الشاعر في بعض العناوين على تأدية الوظيفة المرجعية، وهي الوظيفة التي تحيل مباشرة على مرجعها وموضوعها، من بين هذه العناوين نجد «خمرة الإصلاح (ص29)، الدرب(ص33)، سلاف أنت قلبي(ص44)، لا تذكرني(ص67)، باز الهوى(ص59)، طلل الحب(ص61)، من ذا سيطرق باب البيت يا ولدي(ص63). في حين حظيت عناوين أخرى بالاشتغال على الوظيفة المرجعية والشعرية معا كما هو الحال مع عنوان قصيدة «قسنطينة اهتزي؟(ص25)، فالعنوان يحيل على الموضوع/ قسنطينة ويحمل صيغة جمالية تحقق له انزياحا عن المعيارية المألوفة عبر استفزاز ذهن الملتقى عن طريق علامات الترقيم.

وهناك عناوين سعت إلى «تحييض المتلقي وإثارة انتباهه وإيقاظه عبر الترغيب والترهيب وهذه الوظيفة ذاتية»<sup>(1)</sup> ويمكن أن نطلق عليها الوظيفة التأثيرية. جسدها عنوان «عابر التيه سوف يحرث أرضا (68)».

وبذلك تسهم العنونة الشعرية في ديوان «الهجرة إلى مدن الجنوب» أدبيا. -بشكل أو بآخر - في توجيه عملية القراءة إلا أن العلاقة بين العنوان والنص تبقى بالغة التعقيد فقد يسهل لنا اختيار وظائف العنوان ضمن الوظائف الإرشادية والإغرائية مع العناوين الفكرية والعلمية أما مع العناوين الإبداعية فالأمر ليس بهذه السهولة.

## 6-7-2- عنوان للتحويل: ديوان تحزب العشق يا ليلى

قد لا يكون للعنوان الشعري أي صلة بظاهر النص، كما بإمكانه أن يفتح على عدة دلالات، فينتيه القارئ في سراديب العنوان والنص ولا يستطيع فك نفسه من الورطة إلا بالقفز على ما لا يفهمه، أو بالقصد إلى ما كان معناه واضحا وأقرب، وهو ما يتيح قراءة انتقائية وانطباعية، فالعنوان «علامة إختلافية عدولية، يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات والنبوءات حول محتوى النص»<sup>(2)</sup>.

(1) - جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص101.

(2) - الطاهر رواينية: شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد القديم، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، 1995، ص 141.

أ-العنوان/ الحوار المعجمي: يفتح عنوان «تحزب العشق يا ليلي» على وحدتين معجميتين.

**الوحدة الأولى:** «تحزب» حزب حزبا: الويل والغم. أصابه واشتد عليه، الحازب: ج حوازب والحزيب ج حُزْب وحُزْب: الأمر الشديد يقول نزلت به حوازب الخطوب أي الشدائد وهذا أمر حزيب أي شديد وقعه. الحزابة الاسم من الحزب.

حَزَب حزبا القرآن: جعله أحزابا حزب القوم: جمعهم أحزابا.

حازب: صار من حزبه نصره وعاضده.

تحزب القوم: تجمعوا صاروا أحزاب.

الحزب: ج حوازب: الجماعة من الناس، وكل قوم تشاكنت قلوبهم وأعمالهم فهم أحزاب وإن لم يلق بعضهم بعضا. (1)

**الوحدة الثانية:** «العشق» ننظر إلى هذه الوحدة بوصفها حاملة لثلاثة مدلولات

هي:

1-المدلول الأول: وهو المدلول الحسي الذي أخذته الكلمة في بدايتها يقال «العشقة شجرة تخضر ثم تدق وتصفر وهي عند المولدين شجرة اللبلاب». (2)

2-المدلول الثاني: وهو العشق المعروف في المجال الوجداني «العشق والعشق بالشرين والسين المهملة، واللزوم للشيء لا يفارقه، ولذلك قيل للكلف عاشق للزومه هواه». (3)

ويجمع المدلول الأول والثاني فيقال عن العاشق إنما سمي كذلك لكونه «يذبل من شدة الهوى كما تذبل العشقة إذا قطعت». (4)

3-المدلول الثالث: وهو ما يذهب إليه المتصوفة من اعتبار العشق قمة الحب

(1) - مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة والأعلام، ص 131.

(2) - ابن منظور: لسان العرب، ج6، مادة عشق.

(3) - المرجع نفسه: مادة عشق.

(4) - ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج4، ص17.



الإلهي كما يوضح ذلك ابن عربي في قوله «والهوى عندنا عبارة عن سقوط الحب في القلب، ففي أول نشأة في القلب المحب لا غير، فإذا لم يشاركه أمر آخر وخلص له وصفا سمي حبا، فإذا أثبت سمي ودا، وإذا عانق القلب والأحشاء والخواطر لم يبق شيء إلا تعلق القلب به سمي عشقا، من العشق وهي اللبابة المشوكة»<sup>(1)</sup> وبه يرقى المحب إلى «مقام الذهول والفنية حيث تفنن ذاته في ذات المحبوب»<sup>(2)</sup> ويقال لا بد للعاشق من «المرور بالغرام فالافتتان فلوله فالدهش ليصل إلى العشق/الفناء»<sup>(3)</sup>

وتقيم هذه الوحدات المعجمية بناءها اللغوي استنادا إلى كون «تحزب» نويا فعلا ماضيا (مسند) يستدعي مسندا إليه والمتمثل في «العشق» الذي يقع فاعلا لفعل تحزب كما يوحي الوزن الصرفي «تَفَعَّلَ» بحركة ذاتية تتدخل فيها إرادة الشيء تتخلا مطلقا لإحداثها، فهي حالة تكلف لحصول الفعل، ويأتي بعد ذلك المنادى (يا ليلي) بحرف نداء عادة ما يستعمل لنداء البعيد، وهو ما يستدعي لنا حوارا دلاليا مع العنوان.

**ب- العنوان / الحوار الدلالي:** يسعى عبد الله حمادي لنداء هذا البعيد مرتدا معه إلى الزمن الماضي ومستحضرا القصيدة العمودية في صورة المعشوق (ليلى)، فكما ارتقى المتصوفة بكلمة «العشق» إلى مقام الحب الإلهي بعد أن ألصقوا بها صفات الوله والفناء ارتقى عشق القصيدة عند الشاعر إلى حد الذهول والفناء، وارتقى عند غيره إلى حد التحزب يقول: «ولعني لا أكون مخطئا إذا أجزمت بأن المدافع عن القصيدة الخليلية وصلت به حماقة الهوجاء أن يرى في القصيدة الحديثة مثل العدو المترصد له في كل كمين أو معبر... والعكس صحيح بالنسبة للطرف الآخر -أي أنصار القصيدة الحديثة»<sup>(4)</sup> فتطلبت هذه الحزازات وجود عاشق يرقى إلى «سيد العشاق» المنتحر كمدا وحا على معشوقة يبغي خلاصها ويبعثها من جديد.

(1) - محيي الدين بن عربي: ترجمان الأشواق، ص14.

(2) - عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ص184.

(3) - المرجع نفسه: ص 184.

(4) - عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص29.

يعود بنا الشاعر بهذا العنوان إلى قصة العشق العربية بين (قيس وليلى)، محاولاً أن يجعل من عشقه عشقا غير عادي، يتجسد بصورة أكبر من خلال معجم العشق واشتقاقاته والألفاظ الدالة عليه في النصوص الشعرية، خصوصا التي أخذت اتجاهها صوفيا وتحولت إلى «إضاءة في ليل المعنى، وليل الحياة ترفع الكتابة إلى مستوى الأسطورة».<sup>(1)</sup>

ويتأرجح مدلول «ليلى» عبر النصوص بين ليلي/الوطن أو الأرض الضائعة (بلاد الأندلس) يقول في قصيدة «أبو عبد الله الصغير بين المنفي والملكوت».

هناك ثدي صحارينا لمن رغبت

هناك يركب جهرا ظهر قاضينا؟

هناك تنكح عذارء لنا علنا

وتستباح لمن يرعى مواشينا!

هناك تعرض للجلاب سلعتنا

ويطبخ الجود للجوعي بوادينا

كل مباح رخيص القدر منكبه

موزع الطرف معروضا لشارينا.<sup>(2)</sup>

وبين ليلي/القصيدة مجسدا صراع التحزب على النص الشعري العربي يقول في

قصيدة: «مذكرة مخرومة لأبي محجن الثقفي»

مفاتن العشق ويلات تصادرنا

في مسمع الدهر...شلالا بلا صخب

أغباش ليلي؟ نناجيتها توددنا

بعد المحاق من الإجهاض والتعب<sup>(1)</sup>

(1) - عبد الحميد هيمة: التجربة الصوفية في الشعر المعاصر، الكاتب الجزائري، مجلة أدبية ثقافية، عدد خاص، الجزائر، 2005، ص 262.

(2) - عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص 179.

ويقول في قصيدة: «تباعدات جلال الدين الرومي» معبرا عن ذلك السفر الطويل إلى القصيدة، أو تجربته الشعرية بوجه عام.

ناموس غبي، طريد من فرادسه.

جواب أرضى، بها ترعاه أقبيتي.

جرحي مسن لمأساة مدبرة.

من عهد «عاد» إلى أسوار مقبرتي

تغري أفاصي شراييني مخضبة

دمع التراسل من نافور أوردتي.<sup>(2)</sup>

ويتعمق جرح الشاعر النص أكثر في قصيدة «الجراح»

رحلت على شفة الظلام

تهادت بها مغلقات الفكر

فألفيت سمع الشعور المسجى

وراء اغتراب يعاني الهجر<sup>(3)</sup>

**ج- عنوان الديوان ...عنوان القصائد:**

**-عنوان الديوان يستكمل عتباته الداخلية:** يختصر العنوان الرئيس «تحزب

العشق يا ليلي» المسافات بينه وبين متونه الشعرية، ليكون التحزب اشارة إلى النظرة السلفية التي تكاثلت على القصيدة العربية وحصرتها في عمود الشعر، فأخمدت نار مبدعيها كما كانت مجموع الخطوب والتشنجات الغربية التي حسب رأي الشاعر أسقطت عنوة على النص الشعري الغربي بحج الحداثة أو ما بعد الحداثة، وهو «ما خلق الفراغ وأكدته، فشعار القطيعة المعرفية مع التراث خلق فراغا أدى إلى تبقي الفكر الغربي كبديل لمأ الفراغ الجديد...ثم إن الفوضى التي جاءت ما بعد الحداثة خلقت هي

(1) - المصدر نفسه: ص 158-159.

(2) - عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص 166.

(3) - المصدر نفسه: ص 169.

الأخرى فراغا جديدا أو أكدته»<sup>(1)</sup> فكان مصير العاشق والمعشوق (الشاعر وليلاه) إما الذبول كحال (العشقه) تحت وطأة هاتين القوتين، و إما أن يستنهض الشاعر تجربة البحث عن نص حسب رأيه، يجمع بين الضدين، ويخلق لأجل ذلك ما قال عنه لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدية العمومية».

وهو ما عبر عنه «العنوان المزيف faux titre» تحولات في زمن التحدي، كإعلان عن محاولة بناء نص قد يصعب بناؤه في ظل التحدي القائم، يعيدنا العنوان إلى حضن الخطاب الصوفي وهو ما يتجلى في لفظ «تحولات» فحياة الصوفي رحلة يشهد فيها تحولات وهو يرتقي من مقام إلى مقام آخر إلى أن يبلغ مقام الفناء والبقاء، الفناء عن نفسه والبقاء عند الله.

وأقرن لفظ تحولات في العنوان المزيف بزمن التحدي مما يشير إلى صعوبة السفر/ التجربة وقد تضافرت العناوين الداخلية مع العنوان المزيف لتكشف لنا عن «معالم صوفية (حمادي) وتكشف لنا حقيقه الاشواق عنده...»<sup>(2)</sup> ونتمسك ذلك مع العناوين «تباعدات جلال الدين الرومي ص164». «تجربة عشق مع اللغة العربية ص 181» «الجراح». قراءة في كتاب الإنسان الكامل ص 186».

فمع عنوان «تباعدات جلال الدين الرومي» يبسط البعد الصوفي حضوره ويدعمه المطع الإستهلاكي المتخفي في شكل تصدير للنص.

عقد النبوة مصباح من نور      معلق الوحي في مشكاة تأمور  
بالله ينفخ نفخ الروح في خلدي      لخاطري نفخ إسرافيل في الصور  
إذا تجلى بطوري أن يكلمني      رأيت في غيبتي موسى على الطور<sup>(3)</sup>.

إن العنوان يوحى بالإغراق في أجواء غيبية يصعب تحديدها، كون الاسم العلم «جلال الدين الرومي» يفرض سلطته، فهو أمير الدوال وسيدها، لقد عرفت الشخصية بأنها واحدة من الملاماتية فإذا كان «الصوفي ينم ظاهره عن باطنه، وتظهر عليه أنوار أسواره في أقواله وأفعاله، فالملامتي يحفظ أسراره ويبقى السر بينه وبين الله ولا يدعي

(1) - عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 195.

(2) - عبد الحميد هيمة: التجربة الصوفية في الشعر المعاصر، ص 251.

(3) - عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص 164.

شيئاً. لان الدعوى عند الملاماتي جهل، ويظهر الكرامة خوفاً من عجب النفس»<sup>(1)</sup> وهي وهي الدلالة التي أراد عبد الله حمادي أن يضيفها على العنوان/النص، ويجعلها أكثر تباعداً عن التجلي وبهذا بإمكان العنوان أن يفتح الدلالة «على وسعها، ويبعدها على الانغلاق، بل ويدفع القارئ إلى اختيار أسئلة وتأويلاته من عمق النص ذاته، من خلال التفصيل والوقائع. والمتخيل الذي ينجزه بصره بصورته وأناه»<sup>(2)</sup> فالعنوان «قراءة في كتاب الإنسان الكامل» يحيلنا إلى كتاب (عبد الكريم الجيلي) الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر (ت 805هـ)<sup>(3)</sup> مع ذلك فتعليق العنوان على متن النص يبقيه ببقية بحكم موقعه معلق في حال تعلق وتعليق، فوق تص منه ينتظر ومنه يستلم كل شيء، فالعنوان يكشف عن وجود نص يبحث في علاقة الإنسان بربه مع انتهاء قراءة النص موهونة بعلاقة النشاط التفاعلي المتبادل بين القارئ والنص فالرؤية الصوفية «بحث مستمر عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى، ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى لتأجيل جوهريته بوصفه امتداد روحياً لأصالة الذات في نشدانها للمتعالى والمثال عبر جدلها الدائم مع الواقع القائم»<sup>(4)</sup> يتعالق العنوان الداخلي مع العنوان الرئيسي (تحزب العشق ليلي) في حالات العشق المرهونة بالحب الإلهي والممثل عند الصوفية بالنبي p ويقول:

لأنك قربي مسكت اهتمامي  
لأنك حولي فرضت انسجامي  
لأنك فوق شفاه الورود  
طري السؤال سليم القوام  
لأنك همس على ساحلي  
يجيش ويعلو بقدر المنام  
وأنت استكانة جدعي الفقير  
على مذبح النور تحت الركاب  
وأنت المدار بقرب المجاني  
تساق إليه أكف العوام<sup>(5)</sup>.

(1)- عناية الله إبلاغ الأفغاني: جلال الدين الرومي بين الصوفية وعلماء الكلام، ط1، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، 1987، ص237.

(2)- واسيني لعرج: مدارات الشرق، بيان التفكيك والاختراق، مجلة نزوى، ص.

(3)- عبد الحميد هيمة: التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر، ص259.

(4)- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ط1، دار الوصال، الجزائر، 1994، ص 86.

(5)- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص186-187.

أما العناوين الداخلية للنصوص «قصيدة طز ص 191، بكائية على قبر التحدي ص 194، تماسك على الرمح (ص 198) أغنية قابلة للتلحين (ص 201)، مازل يكبر أوراس بذاكرتي ص 203)، فقد تم الاشتغال عليها لتأدية الوظيفة الإنفاعلية.

ومن اللافت للانتباه في عنوان قصيدة «طز» أنه يصدّم بصر المتلقي بلفظ عادة ما يستعمل للتداول العامي، إلا أن الشاعر اختاره دون سواه لأنه مشحون بالرفض والغضب «فسيظل أوراس وسيبقى مبدأ كل بداية».

طز وطز، فطرز فوق غضبتهم

هم بيضة الديك في أرقى التأويل<sup>(1)</sup>

ويفاجئ الشاعر القارئ بعنوان لافت آخر هو «أغنية قابلة للتلحين» فيحكم الشاعر على نضجه بأنه قابل للتلحين وهو ما يدعونا للتساؤل على أي أساس استند في هذا الحكم/العنوان ألبهر الشعر أم لخلفية موسيقية؟ مع ذلك فالعنوان يخرج عن فن العنونة إلى التعليق على النص لا أكثر

وفي الأخير ينهي الشاعر ديوانه بأربعة عناوين تختصر المضامين، وتعلن عن ما هو آت «تحزب العشق يا ليلي» وهو العنوان "الديوان" عنوان للشعر يختصر ما جاء في التنظير للوازم الحداثيّة والمعاصرة. إذ يبدي الشاعر رأيه في القصيدة العربية بوجهة شعرية يقول:

الشعر وثب على سرج لأقمار  
وطول شوق إلى استنطاق أفكار  
فغمرة السكر فيه سفرة ركبت  
سيب الخلود، بدمع الجوع والعار.  
وقبله السّلم دوق هام شاربها

(1) - عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص 193.

يرقى لرفض على مزموّر طيار<sup>(1)</sup>

إلى أن يقول:

عذاب ليلي عذابي أم عذابكمو  
عذاب ليلي أجيبى جنة النار؟  
عذاب ليلي هل الأمواج تسكنه  
أم الغزال مُجدّ خلف أسفار  
الشعر ليلي التداعي لو طلبتكم

بوهج صدر كبا من حمل اوزار...<sup>(2)</sup>

وينهي الشاعر ديوانه بإذن للخروج إلى قصائد غجرية «تأشيرة خروج إلى قصائد غجرية» كإعلان عن التجربة الشعرية الموالية لـ«تحزب العشق يا ليلي»، وقد أثبت الشاعر في الفهرس القصيدة بعنوان «وصية خروج إلى قصائد غجرية»، وفي الحالتين يحاول أن يكسب تجربته صفة الشرعية وحق المغامرة مع قصيدة النثر التي وقعت كما يقول

مرة أخرى، أراك على مقصلة الرفض  
تمتص الطحالب من أوصالي  
فمن فتح لك زوايا الكتمان  
يا حاضر الغيب في العناد...<sup>(3)</sup>

### 6-7-3- عنوان للتمرد والمغامرة: قصائد غجرية:

غالبا ما يصوغ الشاعر عنوانه (مرسلة) بعد انتهائه من تشكيل عمله بصورة كلية بمعنى أنه «واقع تحت تأثير العمل نفسه بشكل ما من الأشكال، وكأنه المرسل

(1)-المصدر نفسه: ص 216.

(2)-عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص 217.

(3)-المصدر نفسه: ص 220.

يتلقى عمله ليتمكن من عنوانته»<sup>(1)</sup>، فالعمل الإبداعي متعدد الدلالات، ويأبى القراءة الأحادية، وهذا ما يجعلنا لا نشك في أن المبدع يتوقف طويلا قبل أن يختار العنوان الأنسب لنصه.

استغل عبد الله حمادي النص الأخير من ديوان تحزب العشق يا ليلي للاعلان - كما سبق وأشرنا عن نصه/ديوانه الجديد، فكانت بمثابة لوحة إشهارية أستطاع الشاعر أن يمررها إلى القارئ ويجبره على قراءتها دون وعي منه. وقد يتخيل القارئ أن العنوان ولد النص غير أن الحقيقة أن التجربة كانت مكتملة قبل عنوانها، وواكبت نصوص الهجرة والتحزب مما يعنى أن الشاعر أرادها تجربة متواصلة، فكرية ذاتية حية يتعامل مع الكلمة ليستتهض بها بعض التمرد الكامن في ذاته بغية الوصول إلى مغامرة عجزية، رافضه لقداسة الظلام في فلك الموروث، يتخطى بها القوانين إلى عالم التحول والتغيير فالشعر «سلاح مشحون برصاص المستقبل»<sup>(2)</sup>.

يندرج عنوان «قصائد عجزية» ضمن العناوين التجنيسية (Titre génétique) التي تتغيا تحديد جنس العمل (قصائد) الذي ينتمي إلى جنس الشعر، خبر لمبتدأ محذوف «هذه» نلحق بها صفة «عجزية»، إنها محاولة لتجنيس قصيدة النثر كونها تجربة شعرية جديدة شاء للكثير من النقاد أن يطلقوا عليها ما بدا لهم من التسميات «تجد قصيدة النثر لها في سوق النقد من الخصوم أكثر مما تصادف في طريقها من الأتباع والأنصار والمدافعون عنها قلة قليلة بينما الذين يهاجمونها في تكاثر»<sup>(3)</sup> مع ذلك فإن قصيدة النثر تسعى لتحقيق مشروعيتها في الوجود كخيار فني لا كبديل، وإن كانت تعمل في المحور الثاني (البديل) بتطرف لافت كصيغة من صيغ الاحتجاج، وهو ما تفتتح عليه قصائد عجزية من خلال محور الأنا/الأنتم.

يهيم الدال الأول (الأنا) في التعبير عن عناصر ترتبط بهذه الذات المنفردة في

(1)-محمد فكري الجزار: السيميوطيقا والعنونة، ص19.

(2)-عبد الله حمادي: قصائد عجزية، ص6.

(3)-عبد الملك مرتاض: التجربة الشعرية الحدائثية في الجزائر (1962-1990)، مجلة الآداب تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، ع05، 2000، ص238.



صراع الحياة تتجسد في الرؤية والغربة والذكرى، التجربة في حين أن الدال الثاني (الأنتم) يترجم الأطراف المتداخلة مع الأنا للتعبير عن الآخر.

ومن خلال العنوان يحاول الشاعر اضعاف صبغة التمرد على قصيدة النثر، فالعجري لا يأنس إلى السكون، ويجنح دوماً إلى المغامرة، متمرداً على النظام والقيود.

حبيبي (...). تفدين على القلب العجري  
الهائم في الفجاج بشهقة منديل أبيض<sup>(1)</sup>

إنه حال النص في قصيدة النثر المتمرد على أوزان الشعر الذي يتأتى أو يتسع حتى لمن هم خارج تصنيف الشعراء، إنها القصيدة التي باتت تهدد الذاكرة وتحرك الشعرية العربية، لإيغالها في الانزياح والتمرد على كل النواحي الموضوعية والفنية والتشكيلية.

يمكننا العنوان من صياغة بعض المعايير والضوابط التي تحد إلى حد ما شعرية النصوص.

1- يحيلنا العنوان إلى علاقة تناصية مع تجربة شعرية غربية هي «كتاب القصائد» لـ«لغارسيا لوركا».

2- يعلن العنوان عن نية التجنيس أو القصديّة في الكتابة.

3- إعلان عن إيقاع التجربة بلفظ "عجريّة" حين ينزاح عن العنونة المألوفة.

4- الانكسار والتشويش والتمرد على الانتظام والنظام.

5- تكسير أفق القارئ وتجييب توقعه على مستوى التلقي.

6- الإشارة إلى نوع من الغموض يتضح من خلال لون كتابة العنوان أسود بارز

وبنط عريض كدليل على التنويع الطباعي (الفضائي والبصري).

7- العزف على ثيمات الحدائث (الجنوح نحو الذات والروح والحرية في الكتابة).

-العناوين الداخلية/ المتون الشعرية (Inter titre): تأتي العناوين الداخلية (Inter-titre)

(1) - عبد الله حمادى: تحزب العشق يا ليلي، ص 23.

«متشظية من العنوان الرئيس»<sup>(1)</sup> فقد جمعت في دلالتها بين الأنا الأخر عبر خمسة وعشرين عنوانا على مساحة (11×15سم) من حجم الديوان اشتغل الشاعر على تحويلها إلى «العلامة والرمز وتكثيف المعنى... يثبت فيه قصيدة برمته»<sup>(2)</sup>

وقد جاء توظيف بعض العناوين استنادا إلى حقل الدلالة للاسم العلم مما جعل التوقيعات مقاما للبوح بالاعجاب والتقدير لأهل الشعر والبطولة خاصة شعراء أمريكا الوسطى وإسبانيا وعلى رأسهم "فيديركو غارسيا لوركا Federico Garcia Lorca" 1928-1936، فمع عنوان إلى "غارسيا لوركا" يبدو جليا للقارئ أن الشاعر متأرجح بين عتبة العنوان وعتبة الإهداء خالقا منها رسالة ضمنية إلى الذات يقول:

هنا تجدني على مقربة منك  
هنا أمام عينيك اللتين أثمرتا  
زيتونة غجرية (...)  
هنا تجدني قريبا من عينيك  
ملطخا باحمرار الثورة.  
مصفرا برمال الصحاري القصية  
رسول شعبي بزهرة بدوية خزامية  
الومضات  
بصهوة بربرية تقيد المسافات  
رسول شعبي بسوسنة عربية  
ذاوية القيسات<sup>(3)</sup>

وبانفتاح العنوان على النص نلاحظ استحضر العناصر الخارجية التي تأخذ المتلقي إلى الواقع المعيش الذي أخرج هذه الذات الشاعرة (عبد الله حمادي) وجعلها

(1)- شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان «مقام البوح» الشاعر عبد الله العشي، ص 270.

\* ينظر. في حياة العلم، كتاب عبد الله حمادي، مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، ص 63.

(2)- شعيب حليفي: النص الموازي للرواية "استراتيجية العنونة"، ص 24.

(3)- عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص 63.

تعقد لقاء حميميا مع غارسيا لوركا.

جئتُك اليوم لأحمل رفاة أغانيك

الغجرية وأحرقها في معبد ثورتنا النارية

أخي، جئتُ لأحملك إلى شعبي

إلى من أنبت للشمس في ظلام الأملسي

إلى هناك (...). بعيدا عن أعين الدماء

بعيدا قرابة نخلة شماء

لأنشيد ل سيكلا مكللا بالملاحن البدوية<sup>(1)</sup>

وبعد ذلك ننتقل إلى العنوان الذي تم الانشغال فيه على الاسم العلم، وهم عنوان «بكانية إلى نيرودا» وهو شاعر الشيلي الأكبر ولد سنة 1904، وتوفي 1973، ونتغيا من هذا التأخير بخلاف ما هو في الديوان اعتبارات دلالية، فعلى الرغم من أن لوركا ونيرودا من العناصر الفاعلة في الحرب الأهلية، إلا أن الشاعر "نيرودا" خرج منها مضرجا بجراح وعاد إلى بلاده ليمارس نشاطه السياسي الذي أوصله إلى مرشح الرئاسة هناك، بينما دفن لوركا تحت ركام الحرب فلم يبق أكثر من وهج كلماته المنبعث من بين الأنقاض.

وأما تقديم الشاعر للعنوان «بكانية نيرودا» فيتعلق بتاريخ وفاته (23 أيلول 1973).

لن يعود، لن يعود، لا

لن يعود، ولن تكتب الأشعار المسكونة

بالحزن والفرحة

ولن تسبح القبرة في الموجة الزرقاء

الباردة، لا

لن يعود، ولن يذوى (...).

(1) - عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص 64.

ينظر: عبد الله حمادي: اقتربات من شاعر الشلي الأكبر (يابلونيرودا)، ص 11-39.

ولن تحوم الرياح عارية في الليل  
لتلطم حدود النوافذ المهجورة  
لن يعود<sup>(1)</sup>

وتشتغل توقيعات عبد الله حمادي على خطاب الأنا/الآخر، فجاءت كشواهد على الاحساس بالغربة والتوتر النفسي والجسماني للذات الشاعرة، ومع تعالق العناوين بمتونها ننتفح الدلالة أكثر، خاصة وأنها متولدة من آخر سطر شعري في النص وورودها مرتين يعني أن الشاعر يريد تأكيدها في رأس النص وفي نهايته، فعنوان توقيعة «كلمة مشهورة» يبني دلالاته بارتباطه مع السطر الثالث من التوقيعة.

هذه الأيام المرتعشة في الخلوة  
تلك الآمال المضنية في الخلا  
إنها انتفاضة مسعورة<sup>(2)</sup>.

ليدل على أن الكلمة المشهورة هي تلك اللافات في الشوارع التي  
تتعش قلق الأصابع  
وتخرق ضبابية الحناجر  
وتمطط بجحوظ عيون المقابر  
إنها طيور ربانية تلتق بأجنحتها الأتربة  
وتعقب بطعنات الكلمة المشهورة للطريق<sup>(3)</sup>.

ويتحقق التوظيف ذاته مع عنوان «الدفلى» الذي يوحي بمعاناة الذات (الهاربة)  
المتخفية المبحرة في بحار مقفرة لتندوق طعم المرارة يقول:

الهرب وراء جدران الصمت  
والعيش وراء ستارة السلامة

(1)-المصدر نفسه، ص45.

(2)-عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص15.

(3)-المصدر نفسه: ص15.

الركوب بقلب صغير داخل البحار المقفزة

يكسب ثمر الدفلى المورد في صدارة القضاء<sup>(1)</sup>

ويتجلى حضور الذات بصورة أكبر مع عنوان «العشق تحت الأظافر» الذي يعبر

عن حالة عشق تسكن الشاعر ليرى عبرها ذاته بذاته، ويرصد أحاسيسه بذاته يقول:

يستعاد إلى ذهني بكاء طفل على أرصفة

الغربة:

أبحث عن ذاتي بذاتي

أصدد سعده، أهبط وهده

يتحجر نزيف الريح بالأضلاع،

يركب غيظ الوحدة جواد الأسفار

أموت وأبعث بقارعة الخارطة غريب الوجه

والديار (...)<sup>(2)</sup>

إلى أن يقول:

لغبي إلى الأسفار يفد بقرنفلة عجربة

على منديل أخضر يزرع العشق تحت الأظافر

فأنهض من كميني مسلحا بالتمرد<sup>(3)</sup>

ويواصل الشاعر العزف على وتر «الأنا» الذي يتدخل في بعض العناوين مع

الأنث (الآخر) كما هو مع «المطهر، بعد يوم الغفران، مشارق الأنوار، العابرة،

عشقتها القلب، الفجري». فجل هذه العناوين يستدعى حضور الأنثوي (أم، امرأة

أجنبية مديته).

ومن الطريف أن نجد بعض العناوين تدخل في حوار وتعالق مع عناوين سابقة

(1)-المصدر نفسه: ص17.

(2)-عبد الله حمادي: قصائد عجربة، ص 21.

(3)-المصدر نفسه: ص22.

فنعنوان قصيدة «بعد يوم الغفران» يقيم سرحا دلاليا مع عنوان «عشقتها قبل يوم الغفران» الصادر في ديوان «تحزب العشق يا ليلي» ومن المفارقة الأكبر أن يفرد لعنوان عشقتها نص كاملا، وعموما مهما تعددت هذه الاتجاهات التي أفرغ الشاعر فيها مكنوناته وسر العشق فهي تلقي لأجل رسم صورة واحدة وهي أن العشق كان ولازال قبل وبعد «نكسبه حزيران» من أحداث مفاجعة إلى غاية سنة 1973 وما تلاها إلى أن يقول في نصوصه الثلاث:

ماذا أحدث عن عرب وعن أنف عم البلاء وتهنا بين ويلات  
طورا ترانا مع التيار تدفعنا هوج الرياح لشطآن وفضات  
وتارة لبريق الشهب ترفعنا حتى نتيه كأوهام الخيالات  
...دارت رحانا على ماضي لنا اندرس فهشمته وما فازت بغايات<sup>(1)</sup>

إلى أن يقول محددًا تلك الخيانة التي وقعت سنة 1973.

فوارس العرب ذلت في مراعها وموطن الشرق منهوك المفاجآت  
كنا نرجي بريق النصر نرقبه حتى أفقنا على تجديد مأساة  
أبطالها من بغاث الطير يطربهم زهو المروق وتجديف الخيانات<sup>(2)</sup>

ليقول في قصيدة «بعد يوم الغفران» فاقدًا الأمل والرجاء بعد أن تكاثف وهج العزيمة.

كنتبت على بابها غلق الرجاء  
بأنى سأمضي وأحمل جرحي  
عبرت وحيدا على طلل الشفق  
المنتحر

يكابد خطوي سعال التحدي (...)

تكاثف وهج الهزيمة

وغاصت جيبني بوحل التسكع<sup>(3)</sup>.

(1)- عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلي، ص 117-118.

(2)- المصدر نفسه: ص 118.

(3)- عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص 67.

ويقول في قصيدة «عشقتها» معمقا الجرح والألم في لقاء الذات والوطن.

عشقتك بعد انخزال الأحبة  
وها أنا مئزرك الوافي -أرحل-  
فخبية عن أعين المغرضين  
ومدي لنا راحة للتلاقي<sup>(1)</sup>.

ويسلط الشاعر الضوء على المأساة والمعاناة ويحدد بيت القصيدة في «قصيد»

سيداتي... أو انسي... سادتي

أنا أبحت في سفرتي المثيرة  
مسافة التعاسه  
لذا أتيت بالوثيقة لأفضح القبيله  
وأقطع الرحم!  
وألعن التنتر!!

فإن سرکم وجودي، أو داسکم حضوري  
فإنني عزمت أن أنقل الخبر  
جرائم الأخبار  
تشيد الدمار  
بقبضة من نار<sup>(2)</sup>

لقد رسم عبد الله حمادي مع عناوين نصوص لوحة لخفايا الذات (الأنا الأنتم) وحاول أن يصفل مرآة تعكس تاريخ الذات وتاريخ الوطن، فدخل لأجلها حالة عشق مع اللغة وتوسل لذة الكتابة التي زرعت في حقل للاغتراب فغدا معلقا بين آهات الأنا وأنين الأخر، فما كان له إلا الفناء في الآخر، وأوصله ذلك إلى الوجد الصوفي مع بعض العناوين/المتون (المطهر، الكشف، مشارف الأنوار).

(1)- عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص36.

(2)- المصدر نفسه: ص72/71.

#### 6-7-4- شعرية العنونة في البرزخ والسكين: الدلالة والوظيفة

-عنوان للعبور والرؤية: حمل الديوان الأخير لعبد الله حمادي بالعنوان العلامة

"البرزخ والسكين"، الذي جاء ليعكس صيرورة الذات الكاتبة، ويفضح جوانبياتها وفضاءها الداخلي، حيث تكمن المعاناة والاحترق لتزهران حمما فتثور براكين الكتابة على البياض، وتخلق لحظات للمثول في حضرة الشعر، التي تستدعي طهرا للأطلال على مدار الرعب، رعب الكتابة، فالحضرة عند الشاعر هي اللحظة المصيرية التي يتاح له فيها تحقيق رؤاه.

أ- الحد المعجمي: يأتي "البرزخ" بمعنى العالم المشهود بين عالم المعاني والأجسام، كان البرزخ أمرا فاصلا بين معلوم وغير معلوم، وبين معدوم وموجود، وبين منفي ومثبت، معقول وغير معقول، وسمي برزخا وهو معقول في ذاته، وليس إلا الخيال فإنك إن أدركته وكنت عاقلا تعلم أنك أدركت شيئا وجوديا ووقع بصرك عليه، تعلم ما بديل أنه ما تم شيء.

والبرزخ هو الحائل بين شئيين، ويعبر به عن عالم المثال، أعني الحاجز بين الأجساد الكثيفة وعالم الأرواح المجردة التي هي الدنيا والآخرة<sup>(1)</sup>، جاء في (معجم المصطلحات الصوفية): البرزخ العالم المشهود بين عالم المعاني والأجسام، أي بين الآخرة والدنيا والبرازخ الجامع هو الحضرة الواحدية، والتعيين الأول الذي هو أصل البرازخ كلها، لهذا سمي البرزخ الأعظم<sup>(2)</sup>.

وقد زواج ابن عربي بين الخيال والبرزخ إلى حد أنه حدّ كلاً منهما بالآخر، ثم إنه جعل التنويعات الدلالية تنسحب بدورها على جوانب الخيال المختلفة، وقد قابل أبو العلاء عفيفي مصطلح "البرزخ" بأكثر من عشرين مرادفا ليس بينها الخيال، ومن بينها هذه المرادفات الحقيقية المحمدية حقيقة الحقائق، روح محمد، العقل الأول، الإنسان الكامل، الهيولي، الروح، القطب وتندرج هذه المرادفات أو الاصطلاحات تحت

(1) - رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ص143

(2) - عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ط3، دار الميسرة، بيروت، 1987، ص33.



مصطلح واحد هو الكلمة<sup>(1)</sup> ليأتي في الأخير "البرزخ" بمعنى قطعة أرض محصورة بين بحرين<sup>(2)</sup>.

وبهذا يمكننا استخلاص أربعة حدود معجمية للفظ وهي ما سنقيم عليه حدودنا الدلالية:

1-البرزخ حاجز بين شيئين

2-قطعة أرض محصورة بين بحرين

3-ما بين الدنيا والآخرة من وقت الموت إلى البعث

4-ما بين الشك واليقين

وحين نعبر إلى الحد المعجمي لدال "السكين" نجده مأخوذاً من «سكن: السكون ضد الحركة سكن الشيء سكوناً إذا ذهب حركته وأسكنه هو وسكنه تسكيناً، وكل ما هدأ فقد سكن كالريح والحر والبرد، قال ابن سيدة: السكينة لغة في السكين، وفي حديث المبعث قال الملك لما شق بطنه (للملك الآخر)، إينتنى بالسكينة وهي لغة في السكين، قال ابن دريد السكين فعيل من ذبحت الشيء حتى سكن اضطرابه، وقال الأزهري سميت سكيناً لأنها تسكن الذبيحة، أي تسكنها بالموت، وكل شيء مات فقد سكن»<sup>(3)</sup>.

ب-الحد الدلالي: بالعودة إلى الحد المعجمي للدال الأول "البرزخ"، نجد أن المدلول الأول يحيل على معنى الحاجز الذي يعيق التواصل بين شيئين، وهي إعاقة تتحقق في نصوص حمادي بين الذات الشاعرة والوطن مما أكسب الكلمة « فعل الجرح في الجسد، فهي تترك أثراً في النفس، كما يترك الجرح أثراً في الجسد»<sup>(4)</sup> لقد أقام الشاعر برزخاً بين زمن الطهر والعفاف وبين زمن الجمر والفتنة «برزخ ما بين

(1)-محيي الدين الشقيري: ديوان ابن عربي، ذخائر الأعلام في شرح ترجمان الأشواق، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1995، مصر، ص132/133.

(2) - مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة والأعلام، ص34.

(3) - ابن منظور: لسان العرب، مادة سكن.

(4) - أدونيس: الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ج2، ط3، دار العودة، بيروت، 1982، ص46.

عاقبة وعافية»<sup>(1)</sup> يتغيا من ورائه إبعاد هذه الذات عن العار الذي ألحق بالوطن، عن زمن الترددي، يقول في قصيدة "البرزخ والسكين".

أبوح باسم من أهوى

لا ناقة لي فيها ولا جمل

فلماذا يعذبني سهيل الباب

وتسكنني غابة من فزع !!

(...) أنا لا ناقة لي فيها ولا جمل؟! <sup>(2)</sup>.

وتدعم هذه الدلالة مع دال "السكين" الذي ينفتح على الأحداث الدموية العصبية التي مرت بها الجزائر في عشرينها السوداء (1988، 1998)، إنها الأداة التي غيرت وجه المدينة

مدينتي .... مدينتي

من شوقها

للعشق والأفراح

توشحت شرعية

"الكتاب" و"السلح"

وطمئت بعنفها بكاراة الملاح.

فأسكتت

بشهوة "اليقين" و"الرصاص"

ملاحم الافصاح... ! <sup>(3)</sup>

(1) - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص124.

(2) - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص137.

(3) - المصدر نفسه: ص113/112.

كما أنها النزعة التي سكنت الإنسان وقادته للتطلع إلى الملك، جعلت منه لاهثاً خلف الشهوة والخطيئة المؤدية للهلاك. «نزعة الفتنة» بل إن «الفتنة تغمره». ليحق عليه القول.

له النزول ولنا المعراج  
ما في الجنة  
عاقبة البدء  
وخاتمة السكين<sup>(1)</sup>.

وإذا انتقلنا إلى المدلول الثاني لدال "البرزخ" (أرض محصورة بين بحرين)، سنجد تعالفاً بين هذا المعنى وأشكال حضوره في قصائد الديوان، إنها الحالة الجغرافية للنص المحصور بين ماء الكتابة بسوادها وبياضها، التي جعلت النص يسبح بين المقول والمسكوت عنه فشكلت لحظات لانتشار الكتابة فوق سطح لا نهائي، يسمح للعين أن تكتب «تاريخ الجسد كل منهما يتبادل مع الآخر لعبة إعادة إدراك الموجودات والموجودات وتمارس الكتابة افتضاض المؤلف، السائد، المغلق، المعتاد... إنها قالب المدليل والدلائل أليست الكتابة حرثاً»<sup>(2)</sup>. وجسد الصفحة/المسند أرض البرزخ المجهول.

وبهذا كان النص عند عبد الله حمادي أرضاً جديدة أراد وطأها. أرضاً للبرزخ المحصورة بين الشبيه والمختلف، التي أباحت له أن يمارس لعبة إغماض النص فأصبحت الكتابة «تري إلى الأشياء بعين ثالثة... تشبثت الكتابة بلا أخلاقية بلاغتها، فهي معزولة عن حدود الحسن والقيح، الجيد والرديء، بلاغة تتحاشى اجترار أو تصريف قيم الذوق والجمال القائمة على الوضوح، كمبدأ أساس كل بلاغة، يحاور حلم هذه الذاكرة الجمالية، يفتت ميراثها ويظل الجسد مصدر ميلاد بلاغة الكتابة»<sup>(3)</sup>.

لقد شكلت أرض البرزخ/الكتابة مكاناً للهروب، فالمرء لم يعد أمامه «سوى طريقة واحدة لكي ينجو من استلاب المجتمع الحاضر، إنه الهروب إلى الأمام فكل

(1) - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 141.

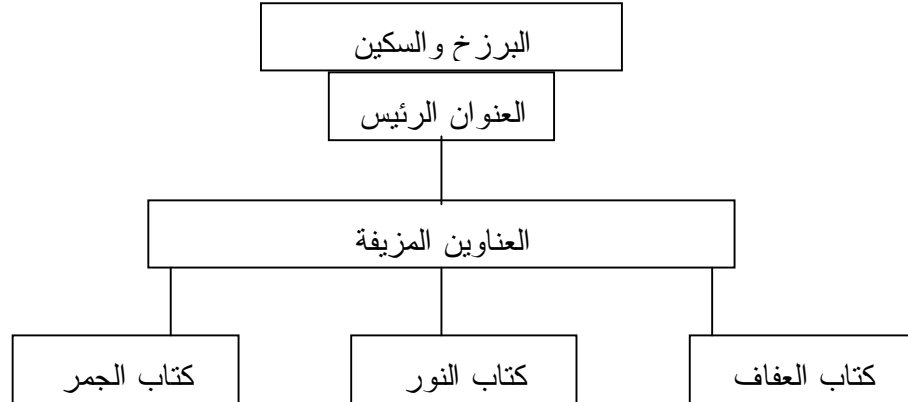
(2) - محمد بنيس: بيان الكتابة، ضمن بيانات، ص 112.

(3) - المرجع نفسه: ص 113/114.

لسان قديم معرض للخطر...؟! إنه محاولة تاريخية لبعث المتعة المكبوتة تحت ركام قوالب الأقوال المكرورة<sup>(1)</sup>. والتحول إلى كتابة الظن والمستحيل وهو ما يجسده لنا المدلول الثالث "للبرزخ" - ما بين الشك واليقين - الذي غدا عند الشاعر شكلا من بين الأشكال الفنية أعطاه جوازا للسفر على جسد المكتوب **Corps écrit**، والانفتاح على الآخر المتعذر على القول. كما يقول:

كان جسد الماء  
يغري بالبوح<sup>(2)</sup>.

إن الكتابة عند الشاعر هي الجسد بعينه، بها يحيا وخارجها يموت، وما انبعاث طيف المرأة من نص الكتابة إلا محاولة لمنح نصه الحياة المضاعفة في وعيه، وفي أزمنة الكتابة، وبهذا تفسر لنا الكثافة المشهدية لجسد المرأة في الديوان الشعري ككل. نعتد في قراءتنا للعناوين الداخلية على التفضية النصية التي ألحقت بالديوان في طبعته الثانية، وهذا لما تفتحه من دلالة أكبر مما هي عليه في الطبعة الأولى، فقد قسمت القصائد إلى ثلاث مجموعات "كتاب العفاف" "كتاب النور" "كتاب الجمر"، نصلح عليها العناوين المزيفة *Faux titre*، فقد يخالها القارئ منفصلة عن الديوان، فيما هي متصلة به أشد اتصال.

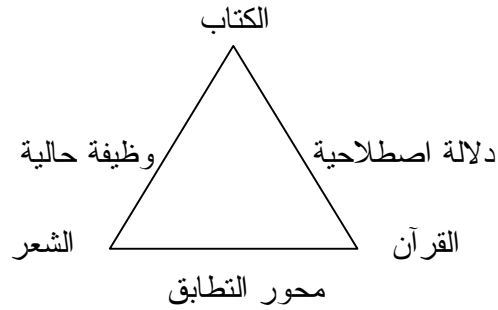


(1) - رولان بارت: لذة النص، ص76.

(2) - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص157.

- جرائد
- أرض الحرية
- هي ليلاي
- وطن
- قصيدة الجزائر
- أطفالنا فإلى الحجارة
- حلم أزيله
- رباعيات آخر الليل
- مدينتي
- البرزخ والسكين
- يا امرأة من ورق التوت
- لا يا سيده الإفك
- الشوفار

تلتقي هذه العناوين المزيفة الثلاثة في دال مشترك هو "الكتاب" -الذي ينصرف حتما- إلى القرآن الكريم أو الكتب السماوية «إن للمفردة أبعادا ميتافيزيقية تمنح دلالتها الاصطلاحية وضعية الهدى "مطلق الإبانة"، وحين توضع الكلمة عنوانا على عمل ما، فلا شيء يمنع عمل مطلق تلك الدلالات على محور العنوان بعمله»<sup>(1)</sup>.



وإذا كان لفظ "كتاب" قد اقترن بالنثر كما اقترن لفظ "الديوان" بالشعر، فإن هذا يقودنا إلى وضع هذه العناوين تحت العناوين الأجناسية **Titres génériques** التي تحيل على شكل النص، وهي تعود في أصل وضعها واستغلالها إلى الكتابة الصوفية، وينفتح مدلول "كتاب" عند عبد الله حمادي على بلاغة جديدة -تتقيد في الكتاب الأول بعفة شعرية لا تتيح لها الانزياح عن المضامين التقليدية أو كما أطلق عليه يوسف وغليسي "نص التشاكل" «هي نصوص مخلصا إخلاصا بينا للموضوع الوطني القومي

(1)-محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص38.

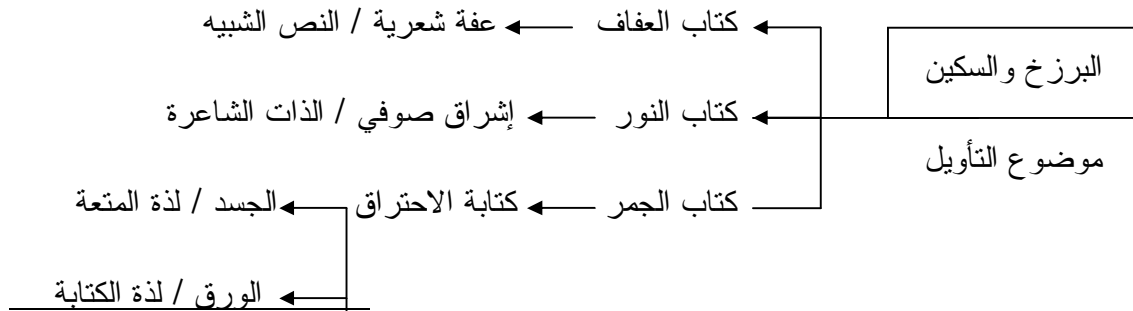
ذي المعاني المحددة الجاهزة سلفاً»<sup>(1)</sup>. هذا من جهة، من جهة أخرى هي عفة الوطن قبل أن يطاله السكين وهو ما قاد الشاعر إلى أن يضعها تحت عنوان "أغنيات الجزائر" والذي يضم "جزائر" "أرض الحرية"، "هي بلادي"، "وطن"، "قصيدة الجزائر"، "أطفالنا... فإلى الحجارة"، "حلم أزيله" ليعزف بها نغمات العشق العذري العفيف للأرض والوطن.

فحق المبرة عفة ملحاحة نطقت ترابا.. أو طموحا أسمرا<sup>(2)</sup>.

وإن كانت لا تفلت من الدخول في علاقات تناصية مع مجموعة من النصوص<sup>(\*)</sup>، وعموماً فمجموع هذه العناوين الداخلية تندرج تحت العناوين الموضوعاتية **Titres thématiques** التي تحيل مباشرة على موضوع النص.

أما "كتاب النور"، فهو العنوان الوسط بين العفاف والجمر، والكتابة الوسط بين النص العمودي والنص الحدائي، هو أيضاً العنوان الجامع بين زمنين، فقد كتب الرباعيات سنة 1985، واكتملت سنة 1995، والقارئ لهذا النص يستشعر رؤية صوفية، تبدأ من هذا النص الموازي إلا أنه يقوى على إرجاعها إلى مظانها الصوفية إلا ضمن تأويل معين، فهو النور القادم من الفجر بوصفه برزخا بين الليل والنهار.

ويفتح "كتاب الجمر" أفق القارئ على دلالة القوة والأثر، أثر الكتابة الجديدة، وأثر الرغبة والفتنة، ليجسد هذا العنوان حالة الانتقال من المقدس إلى المدنس من كتاب النور إلى كتاب الجمر، لقد تحول المكتوب عند حمادي إلى موضوع تأويل بامتياز.



(1)- يوسف و غليسي: المتشاكل والمختلف في ديوان البرزخ والسكين ضمن سلطة النص، ص94.

(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص31.

(\*)- ينظر: دراسة يوسف و غليسي: المتشاكل والمختلف في ديوان البرزخ والسكين ضمن سلطة النص، ص94.

### ج- دلالة العناوين الداخلية:

#### 1- عنوان النص/ البرزخ والسكين:

يشغل العنوان الشعري "البرزخ والسكين" على تأدية وظيفتين، وظيفة العنوان الرئيسي، ووظيفة العنوان الداخلي، فيغدو بذلك برزخا مضاعفا، عنوانا للنص/الديوان: يتربع على قمة عشرة مقاطع، ورد ذكر "البرزخ" في القرآن الكريم، في قوله تعالى: [وَمِن وَرَائِهِمْ بَرْزَخٌ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ]<sup>(1)</sup>، [مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ]<sup>(2)</sup>، وأكسبت المفهوم قدرة تحليلية في كتابات ابن عربي والخطاب الصوفي بإعادة بنائه في سياقات متعددة، وهو ما أدركه عبد الله حمادي في تسمية نصه بالبرزخ وإقرانه بلفظ "السكين" من حيث «فعله المमित، الموقف للحركة، وهذه الميتة لمن يعتقد بالحياة البرزخية، حي نقلة من حياة دنيوية إلى حياة أخرى تتوسط الدنيا ويوم البعث»<sup>(3)</sup>. لتفتح الدلالة بعد ذلك على ثنائية الشر/الخير.

كما أورد الشاعر لفظ (البرزخ) "معرفة" ليحافظ على قداسة الكلمة التي جاءت في النص القرآني "نكرة" بكل ما يكتنف النكرات من غموض، خالقا من النص الشعري فضاء للجمع بين النصوص القرآنية والصوفية والفلسفية، إنه إبداع شعري أراد أن «يعبر به عن واقع مرير، أقل ما يقال عنه أن العلقم أحلى منه مذاقا، كما أراد من خلاله فتح خزانة اللاشعور لاسترجاع مكانة وإشراقه ماضينا، فيدرك بذلك كله مدى الظلام الذي نعيش فيه»<sup>(4)</sup>، يقول:

(1)-سورة المؤمنون، الآية: 100.

(2)-سورة الرحمن، الآية: 19-20.

(3)- خميسي ساعد: تجليات فلسفية صوفية في قصيدة "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص120.

(4)-المرجع نفسه: ص110.

تتجاذبني شفتان

واحدة "للزهر اوين"

وأخرى خاتمة

"للبقرة"<sup>(1)</sup>.

وبالرجوع إلى سورة آل عمران في قوله: [هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُّكَمَّاتٌ هُنَّ أُمُّ الْكِتَابِ وَأَخْرُ مُنَشَاهَاتٌ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْوَيْتِنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ]<sup>(2)</sup>، نجد ذلك التطابق مع أحداث الأزمة الجزائرية. إنها حال الضلال والخروج عن الحق وابتغاء الفتنة/السلطة، فوقع التكفير، وفعل السكين.

إن العنوان يبدأ من السكين وينتهي في البرزخ، فالبرزخ فصل في وصل، أو وصل في فصل، فيما السكين فصل دون وصل، إنه الإنسان بكل أطواره.

مسكون أنا بنافلة الأطوار<sup>(3)</sup>.

آنست ناراً... ورياضاً للعارفين

يتساوى المحدود والمطلق (...)

حمامات لها وقع الصبايا

على فراش القلب

تسألني السيف الذي أغمدته

منذ الطفولة في عينيها

تسألني الواردة المخبوءة في اليقطين

وبريدا مغلقا

أوفده الناعي، وشاره من حنين

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص127.

(2)-سورة آل عمران، الآية: 7.

(3)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص127.



(...)(1).

إن نص "البرزخ والسكين" هو نص لصدى الوجود المنحدر، الذي لا يمتلك غير الاحتماء بالشعر، بنار الكلام ولهبه كي لا يتلاشى ويأفل، فتبدو القصيدة صورة مليئة بالمرارة، فالشاعر يختار الكتابة الشعرية «كمنفذ مخلص غير أن هذا الاختيار قائم على مفارقة مذهلة، ذلك أن الكتابة عذاب وضئى والشروع فيها دخول في سفر العذابات والوجع»<sup>(2)</sup>.

## 2- عنوان للبدء/ يا امرأة من ورق التوت:

ينفتح عنوان "يا امرأة من ورق التوت" على الحادثة الأولى التي كشفت عن العري الإنساني والتي بسببها وبسبب إغراء "حواء" للذكر حصل الخروج من الجنة، بعد ذلك يتوالد لنا النص من العنوان، والعنوان من النص وتفكك الحادثة، لتكشف لنا كيف أنشئ الشخص على الفساد منذ ما قبل الخطيئة الأولى، ويأتي تعانق العنوان/التصدير ليخلق منهما الشاعر خطابا كاشفا آخر على أن ما سمي الخطيئة الأولى ليس حصيلة إثم اقترفه آدم وحواء، إنما يعود إلى التكوين الإلهي للبشر، لذلك يفتح التصدير على كتابة تاريخ الإنسان كتابة دينية مزورة، إذ حمل الإنسان خطيئة ليس بخطيئته، وهو ما جاء في عتبة التصدير، المأخوذ من النص التوراتي.

إنها الخطيئة التي وقع غفرانها بعد الصلب في الاعتقاد المسيحي، إلا أن العنوان/ النص عند عبد الله حمادي يوقع التعجب من ندم البشر مماذا! فالشهوة هي الأصل في التكون قبل الثمرة المحرمة، هي تحت الجلد، في الدم واللحم، فرائحة ما سمي بالخلاص ليس بخلاص، إنها تنبعث من تحت الجلد إلى الحد الذي يقول عنها:

توهمت أنك أني (...)

يا امرأة تنهشني في السر

وتتشرني للموج...<sup>(3)</sup>.

(1)-المرجع نفسه: ص129.

(2)-محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص198.

(3)-عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص152.

يسرقني العمر... أم تسرقني  
عينك؟  
يغمرنني الطيف... أم ينهيني  
لقياك؟  
... ما أشهى أن تدفن في صدر امرأة  
من غيث  
وتبوح بالسر إلى السر  
وتذوب في معراج القبلية  
حتى الأعماق

تقتات من الجسد المحظور<sup>(1)</sup>.

يركز العنوان الشعري "يا امرأة من ورق التوت" على عورة العري التي  
انكشفت منذ الثمرة المحرمة، تجنبها الإنسان الذي صدق أنه آثم بورقة التين/التوت،  
ومنذ ذلك تحول الاهتمام بالجسد إلى الاهتمام بما يحجب الجسد.

نقترف الغربية والإبحار

في شعر عجري<sup>(2)</sup>

وليس الاعتقاد المسيحي وحده الحاضر عند عتبة العنوان والتصدير، فقد  
استحضر الشاعر بشكل خفي جميع التسويات التي صنعها الإنسان وحولها إلى أشياء  
مقدسة، ومن تلك أبوة الشعر العمودي الذي يعد هو الأصل، كما كانت الخطيئة هي  
الأصل، فمع قصائد البرزخ والسكين تحقق الانزياح عند الشاعر لأننا نعدها أقرب إلى  
القصائد النثرية خصوصا «انزياحها المقصود عن الإيقاع بشكله العروضي المؤلف  
إلى حد قصي لا يستسيغه المتلقي العربي الذي تربت أذنه الموسيقية على الطبول

(1)- عبد الله حماني: البرزخ والسكين، ص154/155.

(2)- المصدر نفسه: ص155.

الخليبية الصارخة»<sup>(1)</sup>. ليتحول اللقاء بين الشاعر/المرأة إلى لقاء بين الشاعر/الكتابة وتتحرر الكتابة لتجاوز المعنى، حيث يأخذ العري الجسدي رمزيته الخاصة، منزاحا عن سيميائية الحروف «ومن ثم يغدو حدث الكتابة كما لو أنه طقس الفتنة تبلغ حد الذهول، أو سفر الغبطة ترتاد ذراها وتكاد تتحول إلى نشوة»<sup>(2)</sup>، كما يغدو النص الشعري، مدارا يطفح بلذة الكتابة، فالكتابة تسكنه وتؤرقه مع ذلك يشتهيها في صمت.

كنت أعبرها بشفاهي  
وألوذ ساعة شهقتها  
بالصمت  
وأعود أكتبها حرفا حرفا  
وأوزعها شلالا تدريجيا<sup>(3)</sup>.

ثم توغلت الذات في أبعاد الألم واللذة والحكمة، تبحث لها عن موقع مختلف بين الجهل والمعرفة تختار لأجل ذلك طريق "الما بين"، الذي ارتضته خوفا وفرارا من المعرفة القائلة لأي معنى، لقد اختارت السبل المحفوفة بالمخاطر، وخرجت من الوضوح واليقين إلى الشك، وكأن الذات استجابت لنداء الشهوة فيها، وأوغلت في سراديب الجسد/الذات/الكتابة.

فأنا المعشوق وعاشقه  
وأنا المقتول وقاتله  
ويكون الحب بدايته  
ويكون القصف نهايته  
فيعود السكر لسكرته

(1)-يوسف و غليسي: المتشاكل والمختلف، ضمن سلطة النص، ص96.

(2)-محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، ص216.

(3)-عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص159.

ويعود البدر لطلعته<sup>(1)</sup>.

ليكون بذلك المنادى "المرأة" في أغلب الظن ليس كائنا من "جسد وروح" بل كائنا من ورق، حالة للتوق والولع والشوق والاندفاع، نحو التوحد مع الكتابة، رحلة الإنسان في متاهات السقوط والعذاب، وهو ما توضحه عتبة التصدير المأخوذة من "سفر التكوين"، إنه سفر رجوع الإنسان إلى ذاته تاركا وراءه عالما يحترق.

إن هذه المرأة التي يدعوها عبد الله حمادي للتوحد، هي ذاته الداخلية الأخرى، هي جزؤه المنشق عنه منذ أجيال، إلا أن التوحد بامرأة الأصل/التوت، يعود ويرميه في الندم بعد الرغبة والنزوة، إنها عذابات الذات والآخر.

لا أحد ينفذ عن هذا الإثم

غوايته

فحبال مدينتنا

يسكنها العهر

أتأهب ثانية

وأهش على قدمي...

وأرحل في فج الكلمات

وأعيد إلى الشوق رجولته

وأرد الليل مظالمه (...)

بركان مفاتها يخذلني

ويعيد إلى الصبر هزائمه

وأمد ذراعي لنكهته

وأمني النفس بطلعته...

أبذره... فيعود هباء...

أنشره

(1)-المصدر نفسه: ص164.

(...) أكتبه، فيعرش شوقا

أحرقه

لا شيء يقاوم هذا الجسد

الضاري

ثابرت؟؟ ناضلت

...أحكمت القيد

سافرت...

تأسرني فاكهة التوت

وأعراس مدينتنا المحمومة

الأحقاد (...) (1).

و"المرأة" المنادى ليست تجريد امرأة -نكرة غير مقصودة- ولا هي صورة مثالية لامرأة غير موجودة، إنها المرأة العديد أو الجمع في صيغة المفرد، لذا نراه يشتهيها بتطرف وشهوانية مفرطة.

طلعت لخارطة الجسد المحموم

ترشقت الرغبة والرغبة (2).

لقد فتحت الثنائية المرأة/الكتابة على سلطان اللذة، إنه المحور الذي يسيطر على النص بكل ما يحمله من صفات الوضوح/الغموض، الظهور/الخفاء، التراث/الحدثة، في علاقاتها المتضادة والمتعارضة، فحين تنتشر بعيدا عن التخفي تبعث النشوة والفرح، كما تبعث الفكر/اللغة، إنها المرأة/الجسد، المرأة/الوطن، المرأة/الذات، المرأة/الكتابة، مما يفتح النص على التعدد، وعلى «النوافذ الدلالية والرمزية المتعددة، فهي بدورها نافذة على المعرفة كمساحة خالقة للانزياحات "Les écarts" والمولدة للاختلافات والفروقات، لا تبحث المعرفة عن حقائق جاهزة أو معان مكتملة يستوعبها

(1) - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 161/162.

(2) - المصدر نفسه: ص 157.

الفكر ليتطابق مع ذاته... المعرفة الحقيقية والجديرة بهذا الاسم هي تلك التي تستقصي ولا تنظم، تغامر وتساقر ولا تحط رحالها في التصنيفات»<sup>(1)</sup>، لتصبح الكتابة بمنظور حمادي كمعرفة راغبة، والمعرفة ككتابة عاشقة وهو ما قاده إلى وضعها ضمن كتاب الجمر، مجسداً بذلك حالة للاحتراق الجسد/الذات الشاعرة والجسد/صفحة الكتابة، لينبعث من هذا الرماد "كطائر الفنيق"، لقد سعى حمادي إلى أن يكون شاعر العبور يبحث عن جوهر البدء والعري الأصلي لخرق حجاب الفاصل.

---

(1)-محمد شوقي الزين: ميشال دوسارتو، مشهد الصوت والكتابة (وجه الشيء وحقيقته)، مجلة كتابات معاصرة، عدد38، مجلد10، أيلول 1999، بيروت ناشرون، بيروت، ص68.

### 3- عنوان للما بين / لا يا سيدة الإفك:

يدخل عنوان "لا يا سيدة الإفك" في علاقة للنفي والإثبات، ليستمر الحضور الأنثوي فيها، كإعلان صريح عن التفرد، فالعنوان النص رسالة حاجية، والمرأة كقيمة دلالية تنمو داخل هذه النصوص الجديدة، فإذا قالت المرأة "هيت لك"، قال الرجل "سمعا وطاعة"، وعن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الشعري.

فمن ناحية البنية التركيبية يفتح النص على وحدتين تركيبيتين:  
لا: أداة النفي.

يا سيدة الإفك: حرف نداء + منادى + مضاف إليه.

ومن الناحية الدلالية لا يقف العنوان وحيدا كنتاج فردي معزول، بل له ارتباط بالنصوص السابقة عليه، يسبح في بحر من الإيماءات لكتابات لا حدود لها «فالعنوان ليس كلمة عابرة توضع اعتباطا، بل يتم اختيارها أو اللجوء إليها بدوافع مختلفة وضغوط متفاوتة»<sup>(1)</sup>. يعكس عنوان "لا يا سيدة الإفك" من جديد حنين الكل إلى جزئه، كاستحاش المنازل لساكنيها، ولأن المكان الذي في الرجل استخرجت منه المرأة عمره الله بالميل إليها. كما يبدو أن التتابع النصي بـ(يا امرأة من ورق التوت) و(لا يا سيدة الإفك) جاء كتأسيس لخارطة جسدية تؤكد الاختلاف الجنسي وتنفية في آن، إنه الآخر الذي ترتحل فيه الذات الشاعرة لترى نفسها، أو العلة المؤنثة التي قال عنها ابن عربي «مهما كانت وجهة نظرك في خلق العالم، فإنك منته لا محالة إلى لفظ مؤنث، يفسر لك أصله وسبب وجوده»<sup>(2)</sup>.

لقد فتح العنوان أفق المتلقي على الحكاية الأنثوية «كقيمة شعرية، يتولد منها النص والقول الشعري وينشأ للنص رحم إبداعي بحبل بالدلالات والولادات المتضاعفة،

(1)-صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص303.

(2)-محي الدين بن عربي: فصوص الحكم، ص336.

وصار القول الشعري ذا أساس عضوي، فيه عضوية بمعنى النص الحي، والرحم الإبداعي الذي يزوج ما بين الشعري والسردى<sup>(1)</sup>. إلا أن الاحتفال والبذخ الأنثوي جاء لإثبات خطيئة جديدة على عاتق الأنثى -خطيئة الإفك-، فالشاعر وإن بدا للقارئ نفيه بفعل الإفك بأداة النفي -لا- فإن نقاط الحذف (...) تثبته، وكأنها الرغبة في إبقاء المرأة شيطاناً يمارس الغواية.

لا يا سيدة الماء العطشى

ومعجزة الآيات التكلى...

يكبر عري في حضن الوجع الليلي

يحتل وعشاء الغرق

يحفظه درسا شعريا<sup>(2)</sup>.

فتتحول لنا سيدة الإفك وفعلها إلى حالة للكتابة من جهة، وحالة للفعل الجنسي

المارق من جهة أخرى، ليولد مع العنوان نداء خفي للجنة المتعة/القبلة.

ما أظغى القبلة تتهاى على مهل!!

تعبر شيطان السوء،

تقيم شعائر قداس

ترفع ألوية النصر

تبيح حدائق غلبا

تعتصر الكرم

تسكر من سكر السكر

تتوسد غاية أمجاد

يكنفها خبل موعود (...)

ينتحر العري على أقدام مدائحها

(...)<sup>(3)</sup>.

(1)- عبد الله الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 57.

(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 173.

(3)- المصدر نفسه: ص 168.



وتتحقق لعنة المتعة عبر مشهدين، مشهد صوت الشعر الحدائي المعادي للنص العمودي الذي يخلق للشاعر مقاما للبوح ينشر معه سواده على بياض الصفحة، أما المشهد الثاني فهو الفعل الجنسي المارق الذي سعت المرأة إلى نكرانه، مما أثار الشاعر فأعلنه يقينا ونفى ذلك الشك.

لا يا سيدة الإفك

وخازنة الأسرار

عربي يشتط منك إليك<sup>(1)</sup>.

لقد شكل العنوان مرآة عاكسة لكل ذلك النسيج النصي، تعكس الأفكار والخلجات المختلفة عازفاً بذلك على ثلاثية المرأة/الجسد/الكتابة من جديد- ربما هذا ما يعكس عمق النصوص ورؤيتها، ويجعلنا نفتح عين البرزخ ونغمض عين الجسد، ويصبح الشاعر معيار "الحقيقة" لأن الأصل في الشعر أن يكون الشاعر عين الشعر، مع أن العنوان تأخذ وجه التعمية والالتباس إلى ذهن القارئ/المتلقي.

ويبقى -النداء- لسيدة الإفك نداء للجسد الحبيس، المسكون بالشهوة حد العطش لأن اللقاء أحيانا يكون مستحيلا، وليس إلا الحلم يدفع الجسد إلى أيروسية مزدوجة، لننتهي في الأخير إلى أنها صورة أخرى تتعشق بها الذات نفسها لكن «أداتها التي هي اللغة تظل محكومة بقوانين تحجب الكتابة عن بغيتها وتحول بينها وبين القبض على اللذة»<sup>(2)</sup>. كما أن الجسد يبقى حبيس السلطة والقوانين والأعراف التي تحكم المجتمع العربي، فتدفن المرأة رغبتها خوفاً أو كيدا، ليمكر الرجال مكرًا.

#### 4-سلطة العنوان/رباعيات آخر الليل، مدينتي:

يشتغل منتج الخطاب الأدبي على تضمين خطابه ما يكفل له إمكانية احتواء ردود الفعل المحتملة من لدن المتلقي، وهذا لا يتوفر إلا بما تسمح به حدود اللغة، وقد يخضع المكتوب للتعديل أيا كان حجمه، وكلما صار الخطاب غير الخطاب كلما ابتعدنا عن النص القديم إلى نص جديد بالمرّة.

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص177.

(2)- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص178.

وإذا أخذنا بهذا المبدأ، فإن نص "رباعيات آخر الليل" الذي يعرضه ديوان "البرزخ والسكين"<sup>(\*)</sup> لم يكن ذلك النص الذي سبق نشره مضافا إليه بعض التعديل، بل من هذا المنظور أصبح نصا جديدا، لا يمثل النص الأول بالنسبة له إلا خلفية قديمة.

ولم يكن كلامنا هذا يلزم لو أن حجم التغيير والتعديل قد اقتصر فقط على وحدة لغوية أو جملة في النص، بل لقد شمل شرط تلقي المكتوب الأساسي، حيث لحق التغيير عنصرا لا تخفى أهميته في توجيه التلقي وهو عنوان النص، وإذا علمنا بأن علاقة المتلقي بالنص غالبا ما تتحكم بها طبيعة العنوان، الذي قد يكون دعوة لتأمل ما تحته أو العكس، أدركنا حجم التغيير الذي سيلحق فهمنا وتأويلنا.

إن القارئ لعبد الله حمادي يواجه بعنوانين مختلفين

النص الأول: مجلة الثقافة العدد 85 السنة 1985 تحت عنوان كبير "رباعيات حمادي".

النص الثاني: ديوان البرزخ والسكين، السنة 1998، تحت عنوان رباعيات آخر الليل. يتربع النص الأول على رأس أربع وعشرين رباعية، أما النص الثاني وبعد التغيير الذي ألحق به من إضافة وحذف، أصبح يتربع على رأس ثلاثين رباعية، وهذا يدعونا إلى القول بأن القارئ قد تعرف على النص بهوية مؤقتة لمدة خمس عشرة سنة، هذا إذا اعتبرنا أن النصين نصا واحدا، أما إذا نظرنا إلى النص الثاني بوصفه نصا جديدا فيغدو النص الأول نصا غير مكتمل، أو لنقل إن الشاعر جعل بينهما برزخا.

تطال دلالة الظل العنوان الثاني وذلك من خلال لفظ "الليل" «فسواد الليل كله ظل والعرب تقول، ليس شيء أظل من حجر ولا أدفاء من شجر، ولا أشد سوادا من ظل، وظل الليل جنحه وقيل الليل نفسه»<sup>(1)</sup>. وهو ما يجعل العنوان يخلق دلالة أساسها الرغبة في بعث لحظات العتمة، ورفض الضوء واللمعان، فقد عاش "النور" لحظة الأسر في بنية العنوان المزيف (كتاب النور)، إنه خلف السياج يستقر بعيدا ولا قدرة له على الاقتراب رغم سلطة الاختراق التي يمارسها على الأشياء، فالليل يعيش لحظة اللامتناهية، لحظة احتفاله بأحدثه خلف الكلام.

(\*)-ينظر: عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ط1، ص47.

(1)- ابن منظور: لسان العرب، مادة "ليل".

يرتبط دال (الليل) بدلالة العتمة والسواد، بلحظات العبور الذي يتحول إلى كشف وفتح ينغرس في أعماق الذات، والنور الذي يشار به إلى الكيان مشروط في تحققه بالظلمة، (إشارة إلى العدم)، ولولا الظلمة لما كان النور، وأول الكلام مشروط بآخره والنور لا يحقق ماهيته ما لم يتزامن مع الظلمة والحياة فجرها الكلام الذي يبدد بالنور لذلك كانت رباعيات عبد الله حمادي في آخر الليل، كميات للتجلي والكشف.

حيث عمدت الذات الشاعرة إلى إيجاد معادل موضوعي لها في العنوان الجديد ورأت فيه ما لا نراه، إيماناً منها بالحضور والكشف والتجلي، والمكاشفة والاختلاف فسواد الليل كله ظل، يستحضر ليحجب عنا ما هو مرئي، ويسجننا في سحر لا مرئي يرغب في تكييلنا بسحر الليل/الظل، ثم إن «لليل سلطاناً آخر غير سلطان النهار، هو سلطان الغرائز والأهواء، وهو يشبه سلطان النوم والأحلام، يكون فيه الإنسان مسلوب الإرادة واليقين، مستسلماً لسحر الدال غير عابئ بالمآل»<sup>(1)</sup>. إنه الخفاء، ولا خفاء إلا في الظلمة، لذا حين يقف الشاعر أمام النور والوهج والضياء والسراج لا يكون أمامه إلا الصمت، وهو ما يفسر سر الرسومات في الطبيعة الأولى، ودال البياض في الطبعة الثانية «النهار ملاءة بيضاء تلف الفرد والجماعة، فإذا انقشعت هذه الملاءة أدرك كل منهم توحده وحيرته المبهمة»<sup>(2)</sup>.

ومن مقام الصمت يمزج عبد الله حمادي بين السواد والبياض خطاباً يقوم على الثنائية الضدية النور/الظلام، يرتبط بالسر والغيب والاتحاد بالمطلق، وما اللون الرمادي الحاضر في عتبة الغلاف إلا تجسيد لهذه اللحظة، لحظة الاحتراق والأثر والوشم والنسيان، فالرماد هو ما تبقى لتأسيس زمن التذكر.

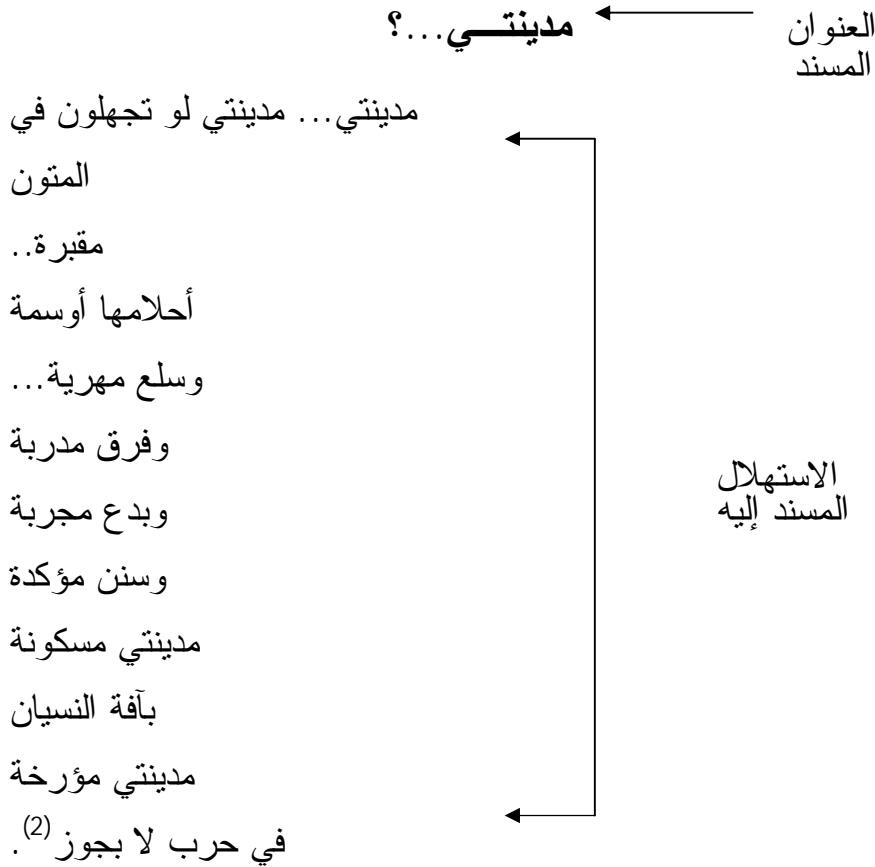
إلا أن ليل الرباعيات يصر على فك أسر النور، من خلال الإضافة إلى لفظ "آخر" كإعلان عن مجيء الضياء، خالفاً من هذه الثنائية "آخر الليل" معادلاً للذات الشاعرة ولا يبقى إلا لفظ رباعيات الذي يحيل القارئ مباشرة على علاقة تناصية مع «تراث صوفي خالد في الشعر القديم (الفارسي بوجه خاص) حيث تذكر رباعيات

(1)- الطاهر رواينية: شعرية الدال في بنية الاستهلال، ص 138.

(2)- صلاح فضل: شفرات النص، ص 38.

الخيام ورباعيات سعيد بن أبي الخير (967-1047) مبتدع الشعر الصوفي»<sup>(1)</sup>. ويتبدى كعنوان فارغ من الدلالة الموضوعاتية إنه نعت شكلي ذو دلالة تصنيفية، تسم نوعاً من الشعر ذي التوزيع الشكلي السطري الرباعي.

يستمر العنوان الشعري في ممارسة سلطته على النصوص الشعرية، فقد خضع عنوان القصيدة "مدينتي" للتعديل، ذلك أن العنوان الذي وضع في طبعته الأولى كان "مدينتي...قصيدتي" أما العنوان الثاني "مدينتي...!"؟ وهذا ما يجعلنا نأخذ العنوانين بقراءة ازدواجية، حيث إن العنوان الثاني/المسند يفتح على عتبة الاستهلال/المسند إليه، وهذه العتبة هي مجموع المقاطع التي لم يتم ترقيمها في نصوص الديوان، وتدعم هذه الدلالة بانفتاح العنوان كليغرافيكياً على دال النياض (نقاط الحذف).



(1)-يوسف و غليسي: المشاكل والمختلف في ديوان البرزخ والسكين، ص 99.

(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 109.

إنها محاولة الشاعر لكي يكون أول قارئ لنصه، من خلال ملء الفراغ (البياض) الذي تلاّ العنوان بعتبة الاستهلال، كما أنه اشتغل على توظيف اللفظ "تكرة" معرفة بإلحاقها إلى ياء المتكلم، فالشاعر ينسبها إلى نفسه ليتبرأ من العار الذي ألحق بها، ومن الفتنة التي فرقت أبناءها، وهو ما تتكفل عتبة التصدير بفضحه - المدينة/القرية التي فسق أهلها فحق عليها العذاب- إنها آفة النسيان التي ورطت الإنسان في حرب لا يجوز.

مدينتي تذكّارها  
التكبير والتشريد  
و"معقل" يُصدر  
وأخر يعيد  
مدينتي داهمها "الفجار" و"المجوس"  
فخيلهم تدك براءة النفوس  
فنتشنت رؤاها  
وهشمت صداها  
ولغمت خطاه  
بشهوة الطقوس (...)  
مدينتي... مدينة الشهيد والتسييح  
حليفة الفجارِ والمجوس<sup>(1)</sup>.

إذا كان العنوان الثاني قد أقام تعالقا مع عتبة الاستهلال، فإن العنوان الأول، قد فتح أخدودا دلاليا داخل صوغه "مدينتي...قصيدي"، ليقدم دعوة إلى القارئ لاستحضار خمسة عشر مقطعا، بعدد السنوات التي احترق فيها الجسد/الورق/الوطن، بنار الكتابة وثار الرغبة ونار الفتنة، إذ لا يكون التقارب بين المدينة والقصيدة إلا في المقطع السادس عشر، وفي سطر واحد فقط "مدينتي قصيدي"، ولا يلبث أن يعود إلى

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص111/110.

الانفصال، مثبتاً ذلك الواقع المرير الذي يعيشه هذا الوطن إذ العنوان بهذه الهيئات الكاليجرافية، يغدو مغلفاً «بغموض دلالي يجعله منفتحاً على تأويلات متعددة، مع ارتهان صوابية كل تأويل بقدرته على ردم هذه الفجوة وإزاحة التوتر الدلالي»<sup>(1)</sup>، وملاءمته لأن العنوان مفتاح لفهم النص الشعري، يمكن أن نطلق عليه "مركز الجذب" ونعني به أن النص إذا نما بكيفية سريعة وانتشر انتشاراً واسعاً، فإن مركز الجذب يجره إليه وبمنعه من الفوضى، التي قد تؤدي به إلى فقدان جماليته، ومركز الجذب هنا هو لفظ "مدينتي".

قصيدتي... مدينتي  
بضاعة مهربة  
فليحذر الجمارك<sup>(2)</sup>.

## 5- عنوان الإحالة/الشوفار:

يعد نص "الشوفار" آخر ما كتب عبد الله حمادي في ديوانه البرزخ والسكين، يتخذ هذا العنوان وجهة فنية مختلفة عن العناوين السابقة، حين يفتح على عتبة الهامش ويجعلنا نقرب إلى حد ما، مما اصطلح عليه بـ"القصيدة الهامش"، إلا أننا في هذا الموضع النصي نطلق عليه العنوان/الإحالة، فمرجعيات الإحالة عند عبد الله حمادي تتعالق مع الثقافة اليهودية، حيث يحيل في الهامش بأن لفظ "الشوفار" «كلمة عبرية تعني قرن الثور يستعمله اليهود في النداء إلى الصلاة أو لحضور طقوس بالغة الأهمية، آخر استعمالهم له كان على أعقاب حرب حزيران 1967، حين وصولهم إلى حائط المبكى»<sup>(3)</sup>. غير أن هذه الإحالة تعترض مع خطابه الشعري الذي ينزع عن اللفظ ألفته وخموده التعريفي، ويحوله إلى صورة متنامية، لا يكون الشاعر فيها رامزاً أو خالفاً نصاً موازياً أو مقابلاً أو معادلاً له، بل إنه خالق لنص مضاد له، حيث تغيرت

(1)- خالد الدهبية: رواية الحواس، دلالة العنوان ومحافل التخيل في "فخاخ الرائحة" ليوسف الحميد، مجلة نزوى،

عدد40، أكتوبر 2004، ص [www.nizwa.com](http://www.nizwa.com).

(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص122.

(3)- المصدر نفسه: ص179.

وجهة نضه، ولم يعد نضا للإحالة، لأنه لا يحيل على نص الإحالة/الهامش، مع أن القراءة الخطية للعنوان تحيل على الهامش، ولا تتفتح الدلالة إلا بقراءة الإحالة.

لقد نزع عبد الله حمادي نضه من إحالته المرجعية وخلق قطيعة بين المعرفة الإحالية للفظ الشوفار لدى المتلقي، وبين المعرفة الجديدة للفظ في النص المراهن على تلقيه، وتحول العنوان/النص مفردا بصيغة الجمع، حين أخرج من نضه العبري إلى نص عربي، فبدا بذلك العنوان/الشوفار مستنسا نصيا عمل على توليد وتحويل الإشارة لدى المتلقي وتشويقه على مستوى القراءة، كما يدل هذا المستنسخ النصي/العنوان على أن النص لم يعد كتابة إنشائية مجردة خالية من الفكر، بل أصبح نضا غنيا يبني نفسه على أنقاض النصوص الأخرى، إنه يمارس سطوته على مقدسات الغير/اليهود، ليحقق تعادلا مع السطو الذي تمارسه إسرائيل على ممتلكات العرب، لقد باتت الذات العربية هي ذات الإنسان المسلوب البائس، وقطعة الأرض المستعمرة هي الجسد الممزق، التي غدت أرضا خرابا، هذا من جهة، من جهة ثانية يفتح العنوان أفق القارئ على فضاء جديد لم يألفه من قبل، فـ"الشوفار" نداء ضد الثابت، ضد الانغلاق إلى الانفتاح، فكما يقول محمد بنيس «لسنا مقموعين سياسيا واجتماعيا وثقافيا فقط، لكننا مقموعون في مخيلتنا وجسدنا أيضا»<sup>(1)</sup>. يقول:

باسم البدايات والنهايات

أنحن

وتتكب الأرض الخراب

أو اشتك

ما حك جنبك غير ظفرك

يا فتى...<sup>(2)</sup>.

لنصل إلى أن العنوان "الشوفار" عصيان على النص وعلى العنونة المألوفة،

(1)-محمد بنيس: بيان الكتابة، ضمن بيانات، ص 97.

(2)-عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 191.

يمتلك عدة خصائص نجملها في:

1/انزياحه عن العناوين التقليدية المباشرة وحتى الحداثية منها.

2/الإلهام الذي يؤسس غواية وتأويلا مغايرا.

3/شاعرية تتفقت من الكلمة المفردة إلى اتساع دلالي، وهذا ما تطلب جدلية مشفوعة بمخيلة شديدة الحذر، وذات حساسية عالية تقنص الجوانب الدلالية والمجازفة في آن.

4/عنوان "الشوفار" من العناوين الموضوعاتية Titres thématiques حين تحيل مباشرة على موضوع النص، كما أن «نصية العنوان لا تحصر الجهد التحليلي في لغته فحسب، بل يدخل العمل إلى مساحة التحليل بحكم العلاقة الاقتضائية»<sup>(1)</sup>.

---

(1)-محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص41.



## التصديرات Les épigraphes

يأتي مصطلح Epigraphes بمعنى «نقشة كتابية على حجارة بناء، استشهد في صدر الكتاب»<sup>(1)</sup>، والمنقوشة الكتابية هي تلك الكتابة المحفورة على مبنى أو تمثال أو عبارة توجيهية، أو فكرة لكتاب، إنها تقنية تلخص فكرة المؤلف سواء كانت له أو لغيره توضع في صدر الكتاب.

ويترجم مصطلح Epigraphes إلى مصطلح "التصدير" أو مصطلح "الديباجة" يقال: «فلان يصون ديباجته أو يبذل ديباجته أي وجهه، فصون الديباجة كناية عن شرف النفس... ديباجة الكتاب فاتحته»<sup>(2)</sup>، كما أن مصطلح التصدير يوحي برفعة الشأن والمكانة، فلا يحظى بصدر الكتاب أو النص إلا ما كان ذا أهمية.

تثير عتبة التصدير العديد من المسائل المتعلقة بمكان ظهوره، كونه عتبة قرائية واستراتيجية نصية مشحونة بالكثافة الدلالية، مما لا يبقها مجرد عنصر تزيني «يوثي به لتحلية الكلام وتوشيته ولا ضربا من الحلي يتشح به صدر النص كما القلائد تتبرج بها الغواني، إنما هي كالمصاييح المتدلّية في سقف الكلام يهتدي بها السائر في مسالك القول، ومهالكة يبدد بها ظلمة المعنى، ويغير بها دروب الفهم والتأويل، وهي أيضا كالمفاتيح المعلقة على جدار النص تنفك بها مغالق الدلالة وتحل بها عقد الخطاب»<sup>(3)</sup>، إنها استشهد في معرض العمل الأدبي، أو قول يتربع رأس النص، يتجسد كالأيقونة لا تشير إلا إلى ذاتها ولا تحيل إلا على نفسها، غير أن استراتيجية المؤلف ومناورات الخطاب تجبرها على الانخراط في النص، وفي رؤية المؤلف وترغمه على عقد وشائج صريحة أو ضمنية مع النص المصدر له.

ولا بد أن تشير إلى ضرورة التفريق بين كون التصدير استشهد في حاشية كونه الحاشية نفسها، لأن ذلك سيكون من الإجحاف والمبالغة فمعنى الحاشية «يتضمن

(1)- جروان السابق: معجم اللغات -إنجليزي-فرنسي-عربي، ط1، دار السابق للنشر، بيروت، ص336.

(2)- مجموعة من المؤلفين: المنجد اللغة والأعلام، طبعة جديدة منقحة، دار المشرق، بيروت، 2003، ص305.

(3)- عبد المجيد بن البحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر"، لنزار شقرون، نموذجاً، مجلة الحياة الثقافية، ع168، ص30، تصدر عن وزارة الثقافة التونسية، تونس، 2005، ص143.

معنى الخارج ويلغي التداخل الذي تحققه التصديرات بين الداخل والخارج، وهي بذلك تشكل مدخلا للقراءة لا سهامها في البناء النصي الدلالي»<sup>(1)</sup>.

كما أن مصطلح الحاشية يحيل على التقنية المعروفة لدى القدامى، فقد كان «من عاداتهم أن يكتبوا تعليقاتهم على جوانب الصفحة حيثما كانت، وقد يكتبونها من الأسطر مما قد يؤدي إلى اختلاطها بالمتن... أما الطريقة الحديثة فكانت أكثر شططا إذ يعزلون الحواشي في الجانب الأسفل من الصفحة وقد يلحقونها في أرقام سلسلة لنهاية البحث أو نهاية كل فصل»<sup>(2)</sup>، بالإضافة إلى أن بعض النقاد يعتمدون مصطلح الحاشية كمقابل لمصطلح النص الموازي كما هو عند "شربل داغر" أما "سامح الرواشدة" فيعتبر التصدير حاشية للعنوان نفسه «ويقصد بها تلك العبارات التي يقدم بها النص، كأن يضع عبارة نثرية موجزة تلخص قضية، أو إشارة بازاء العنوان... ولهذه الحواشي دور مهم في تحديد موقف المتلقي من النص»<sup>(3)</sup>. ولأجل ذلك سنحاول توضيح فضاء الحاشية ونربطها للدلالة على مصطلح "الهامش" ليتسنى إبراز النصوص في الموازية بوصفها عتبات قرائية وعلامات نصية مهمة، لكل منها قراءتها الخاصة بها.

### 1- العلامات التصديرية في "تحزب العشق يا ليلي"

أرفق ديوان "تحزب العشق يا ليلي" بجملة من التصديرات نوردها في الجدول

التالي:

(1)- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص131.

(2)- عبد المجيد عابدين: مزالق في طريق البحث اللغوي والأدبي وتوثيق النصوص، ط1، دار النهضة العربية، بيروت، 2001، ص27.

(3)- سامح رواشدة: تقنيات التشكيل البصري في الشعر العربي المعاصر، مجلة مؤنة للبحوث والدراسات، تصدر عن جامعة مؤتة، ع02، مج12، الأردن، 1997، ص511.

الصفحة	صاحبه	التصدير	الديوان
65	/	أرى الكلاب تشم الناس قد ظلمت فإن غضبت على شخص لتشتمنه والكلب أحفظ مخلوق لاحسان فقل له أنت إنسان بن إنسان	الهجرة إلى مدن الجنوب
140	عبد الله حمادي	غرناطة ما لها مثيل ما مصر ما الشام، ما العراق ما هي إلا العروس تجلى والأرض من جملة الصداق	
147	عبد الله حمادي	من الجنوب التبدي وفي الشمال التحدي والقلب بين التباري موكل بالتصدي	
152	عبد الله حمادي	قد يلينا بأمرير ظلم الناس وسبح هو كالجزار فيهم يذكر الله ويدبح	
157	قال الراوي	لو ترك الناس الملوك لا فلقوا ولكن أبناء القحاب كثير	
173	/	آخر ملك بالأندلس تطلعه مفاتيح الحمراء... ...أعطه الصدقة يا امرأة إن أدهى شقاء في هذا الوجود هو ذاك الذي يري بلا بصر في غرناطة!	تحزب العشق يا ليلي
186	/	...روي عن مجنون ليلي أنها مرت به ذات يوم فدعته إليها لتحدثه فقال لها: دعيني فأني مشغول بليلى عنك...»	
191	عبد الله حمادي	سيظل أوراس وسيبقى مبدأ كل بداية	
194	عبد الله حمادي	ركعتان في العشق لا يصح وضوءهما إلا بالدم	
203	المتنبي	«...الشعر على قدر البقاع...»	
216	/	من قصة حب بسيطة راحت ليلي تقرر حضورها في معترك الحياة العربية، فتحولت مسلوبة على أرض فلسطين، نائرة محترقة على هضاب الأوراس... وما تزال بين المحيط والخليج تستجيب لتحاس التداعي الكامن في وجدان العربي المضطهد.... إلى أن استقالت رمز التراب الغاضب الذي يتعذب بالحضار ويشقى بالتفاته الماضي...!»	
216	/	قصيدة منتهية عبارة عن قصيدة مهجورة	

وقد عملنا في مقاربتنا لهذه العتبة على إسقاط بعض التصديرات، إذ لم تشكل من الناحية الدلالية إلا عبئاً على النص الشعري - فكانت احتمالية الاستغناء عنها قائمة فهي لم تخرج عن كونها تراكمات تثير الانتباه لا أكثر، والمتمعن للنصوص الشعرية (سيدي عبد العزيز راعي القرية والبحر ص 49) و(إلى العيون الحور القسنطينيات ص 57) (خمرة الإصلاح، ص 83) و(فرحة كوخ، ص 93)، يجد أن معظم التصديرات المرافقة لها لم تتعد كونها شرح مطول للعنوان كما هو مع نص "خمرة الإصلاح" «سجلت القصيدة في سنة 1972 وذلك بمناسبة الإصلاح الزراعي الذي طرأ على الريف الجزائري، فكانت هذه النغمات كذكرى من ذكريات التي من واجب الأيام أن لا تمر عليها مرّ الكرام، فهي إذن مخاض عسير زبدته...»<sup>(1)</sup>. فقد حدد الشاعر بصورة دقيقة مناسبة القصيدة وما المقصود بالإصلاح، بمعنى أنه حدد السياق الخارجي الذي أدى إلى كتابة هذا النص، إلا أن ذلك لا يكفي حسب اعتقادنا في بناء عتبات التصدير لأن القارئ لا ينفك يجد نفسه أمام نصوص مكررة دلالية هي العنوان التصدير / المتن الشعري، نقول مطلع القصيدة:

هيا اسقني من خمرة الإصلاح ! كأساً تفوح بريها الفواح

بالأمس كنت أشم من أردائها ريح الأسي بثمانية الأقداح<sup>(2)</sup>

في حين أن الاشتغال على عتبة التصدير في الجزء الثاني من الديوان الموضوع قيد العنوان (تحولات في زمن التحدي) جاء أكثر اختلافاً عن سابقه، لقد عاد وأكد الشاعر رغبته (الهاجس) الذي أعلن عنها في "عتبة التقديم" بقوله:

من الجنوب التبدي وفي الشمال التحدي

والقلب بين التياري موكل بالتصدي<sup>(3)</sup>

والمقولة تفصح عن هاجس الجمع بين الثنائية الضدية (القديم/الجديد) في نص

(1) - عبد الله حمادي: الديوان، تحزب العشق يا ليلي، ص 83.

(2) - المصدر نفسه: ص 83.

(3) - المصدر نفسه: ص 147.

واحد بين القصيدة العمودية والقصيدة الحديثة، وهو ما تؤكدُه علاقة المجاورة بين نصوص الهجرة ونصوص التحزب في فضاء نصي واحد تفصل بينهما هذه العتبة، والتي نعتبرها ممهدة للقراءة.

وهو ما التزمت به باقي التصديرات فتصدير قصيدة "عابر التيه.. سوف يحرث أرض" الذي يقول فيه:

قد بلينا بأـمـير      ظلم الناس وسيح  
هو كالجزار فيهم      يذكر الله ويذبح<sup>(1)</sup>

يفتح أفق المتلقي ويستفز ذاكرته في الماضي والحاضر، ويعيده إلى الأحداث الأليمة التي تعرض لها الشعب الصحراوي على يد ملك المغرب، ويساعده الإهداء على تحديد هذه الدلالة، مع ذلك يبقى القارئ يلهث خلف دلالة أعمق، دلالة تستهض التغيير والتحرر من ظلم الذات وظلم الآخر، تنتشد كتابة جديدة، تحققت مع نصوصه (قصائد غجرية) و(البرزخ والسكين) في حين أن معاناة الشعب الصحراوي لا زالت تنتظر مصيرا مجهولا.

ويستمر عبد الله حمادي في الاعتماد على ازدواجية الدلالة في بناء عتباته التصديرية، دلالة ظاهرية وأخرى باطنية، فالتصدير المعتمد لقصيدة "تحزب العشق يا ليلي" ينشد دلالتين، الدلالة الأولى خطية نستقرؤها من القراءة السطحية للنص/ التصدير التي تشير إلى وضعية الوطن العربي/ ليلي التي «تحولت مسلوبة على أرض فلسطين، نائرة محترقة على هضاب الأوراس، وما تزال بين المحيط والخليج تستجيب لتحاس التداعي الكامن في وجدان العربي المضطهد... إلى أن استحالت رمز التراب الغاضب الذي يتعذب بالحاضر ويشقى بالتقاته للماضي»<sup>(2)</sup>.

أما الدلالة الثانية فهي دلالة خفية، وإن كانت قد أفصحت عنها عتبة التقديم، أراد الشاعر من خلالها إقامة بكائية للقصيدة العمودية، إذ سعى إلى محاولة بعثها من جديد وإحيائها حديثا إنها ليلي القصيدة يقول:

(1)- عبد الله حمادي: الديوان، تحزب العشق يا ليلي، ص152.

(2)- المصدر نفسه: ص208.

الشعر ليلى... لو استنفرت عاطفتي  
وطول عشق إلى مصداق أفكاري  
عذابك اليوم ممتد بأسئلتني  
فشوش التيه بحارا بأشعاري  
أن المسافر يا ليلى وفي طلبي  
جند البداوة تذكي غبط إعصاري<sup>(1)</sup>

بهذا حاول عبد الله حمادي الاحتفاظ بالتقليد الذي كانت قد عرفته القصيدة القديمة، حين تشير إلى مناسبة قول القصيدة، إلا أنه ينزاح ويحمل هذه العتبات ببعض الدلالات الخفية، والتي تتجلى لنا بصورة أكبر حين يلجأ إلى استحضار ذات أخرى داخل خطابه.. فيكون بذلك أمام ذات منتجة إليها ينسب الملفوظ وبها يعرف ويشاع ذكره، ويطلق عليها جيرار جينت Epigraphé وذات أخرى هي التي انتزعت من سياقه الأصلي وارتحلت به إلى فضاء نصي جديد وهو دواوين حمادي الشعرية فتخبرت له أفضل المواقع وهيأت له أحسن المواضع، وأوكلت له أخطر الوظائف وتسمى هذه الذات المصدر Epigrapheur، كما توجد ذات أخرى في المسار التخاطبي هي القارئ أو المصدر له Epigeaphaire وهو المعني بالتصدير و«الجهة المقصودة بالاستشهاد والشريك الفاعل المؤول لدلالات الملفوظ والمفكك لشفراته واللاقط لرموزه وإشاراته والضامن لمقروئته ومناسبته للسياق»<sup>(2)</sup>.

بدأ عبد الله حمادي في ديوان "تحزب الشعر يا ليلى" باستراتيجية تخلق من التصديرات فضاء لتعدد الأصوات، وفي هذه الحال سنلجأ إلى تجميع هذه الذوات بأقوالها لنخلق منها نصنا ضمناً مركباً وفي: «النص الضمني المركب يجب أن يتم التركيب بين العناصر والنظر إليها كنص واحد»<sup>(3)</sup>.

(1)- عبد الله حمادي: الديوان، تحزب العشق يا ليلى، ص

(2)- عبد المجيد بن البحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر" لنزار شقرون ص145.

(3)- رشيد يحيوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص

صاحب التصدير	التصدير	القصيدة
قال الرواي المتني بول فلييري	لو ترك الناس الملوك لأفلحوا ولكن أبناء القحاب كثير «...الشعر على قدر البقاع...» قصيدة منتهية عبارة عن قصيدة مهجورة	مذكرة محزمة لاحي محجن الشقفي ما زال يكبر أوراخي يذاكرني الشعر

فإذا تمعنا في التصديرات الثلاثة سنجد أن الذات الشاعر استحضرتها لتري صورتها في غيرها وتسمع صدى صوتها في أقوالهم التي تعلو لتكمل صدى صوت المقدمة، ونعلن أن الشعر حالة فريدة، لحظة المغامرة المفتوحة والشعر عنده كما يقول:

الشعر وثب على سرج الأقمار

وطول شوق إلى استتطاق أفكار<sup>(1)</sup>

والشعر أيضا على قدر البقاع سواء كان المقصود بالبقاع المكان، أو الذات

الشاعرة فكما يقول:

فالشعر أكبر من أن يرتشى علنا

أو يستباح لأقزام الأقبوايل<sup>(2)</sup>

ليكون التصدير «كلمة السر التي تمكن القارئ من ولوج عالم النص والنفاز إلى

ثقافة المؤلف والتعرف على موقفه من الكتابة والوجود»<sup>(3)</sup>.

## 2- استراتيجية التصدير

من اللافت للانتباه أن استراتيجية التصدير عند عبد الله حمادي تأخذ شكلا

ونظاما أكثر نضجا وعمقا مما كانت عليه في الديوان السابق، إذ حظيت بالاهتمام من

حيث توزيعها في فضاء الكتاب الطبوغرافي في كل من الدواوين الشعريين (قصائد

(1)- عبد الله حمادي: الديوان، تحزب العشق يا ليلي، ص216.

(2)- المصدر نفسه: ص193.

(3)- عبد المجيد بن البحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر" لنزار شقرون،

غجرية) و(البرزخ والسكين)، وقد جاء انتظامها وفق استراتيجية خاصة، ففي ديوان (قصائد غجرية) جاء التصدير في مفتتح الديوان مباشرة بعد عتبة التقديم، كما احتل مكان الخاتمة، أما ديوان (البرزخ والسكين) فاحتلت التصديرات مفتتح النص مباشرة بعد العنوان يفتتح ديوان قصائد غجرية بالتصدير التالي:

وطول مقام المرء في الحي مخلق لديياجنية، فاغترب تتجدد

إنها العتبة/القناع الذي تتخفى وراءها الذات الشاعرة «تتطلق بلسانها وتتكلم بأصواتها وتحتمي بقاماتها وهاماتها»<sup>(1)</sup> فاستدعاء قول أبي تمام دليل للاحتفاء بالذات الشبيهة واستئناسها بحضور أصحابها فما قوله «سوى ترجيح لأصداء صوت المؤلف وتجميع لها في مصهر واحد، هو خطاب الكاتب، فإذا بالقناع يغدو الوجه ذاته، وإذا بالمثل ينقمص الشخصية إلى حد التماهي والذوبان في عرض مسرحي ذي ممثل واحد ناهض بالأدوار جميعها كتابة وتمثيلا وإخراجا»<sup>(2)</sup>.

ويلعب في هذه الحال الاسم العلم (أبو تمام) لعبته، حين يشرع في بناء الدلالة وإنتاج المعنى كاشفا عن نية الشاعر، فهو سيد الكلام واستحضاره من قبل الشاعر جاء بغية مصادرة الانتقاد الذي قد يوجه إليه لخروجه عن دعوته السابقة، وتبنيه طريقا إبداعيا ومغايرا لما كان في دعوته السلفية، خصوصا أنه أعطى لنفسه ولمشروعه صفة الشرعية بعبارة (تأشيرة خروج).

ويقدم عبد الله عبر هذا النص الموازي دعوة إلى «إكتناه الذات والآخرين والانفتاح على المختلف والمغاير»<sup>(3)</sup>، إن النص المغاير الذي وقع هو ذاته تحت طائلة النقد والرفض فقصيدة النثر التي تتدرج تحتها قصيدة الومضة والتوقيع قد «قتلت الخليل وأعلنت شيخوخته... القصيدة الجديدة كسرت كل معايير الكتابة الشعرية القديمة وطرائق شعر التفعيلة أو غلت في الأنزياح والتمرد على الأصعدة والنواحي

(1)- عبد المجيد بن البحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر" لنزار شقرون ص146.

(2)- المرجع نفسه: ص146.

(3)- المرجع نفسه: ص144.



الموضوعية والفنية والتشكيلية»<sup>(1)</sup>، ومن أجل ذلك أراد لها عبد الله حمادي تصديرا يمتلك سلطته واحد من أكبر الشعراء تمردا وخروجا عن السائد والمألوف، ذاتا تكون قادرة على التعبير عن تقصي لكل سلطة، ونقد يعيق الإبداع الشعري، إيمانا منه أن هذا التجربة الشعرية ليست «حدثا عروضا أو فنيا وحسب، بل هي ظاهرة تعبيرية آخذة في التشابك مع كافة الخطابات الإنسانية.. تحتل مساحة واسعة في المشهد الثقافي العربي لتكون لسان الغائبين والمغيبين، ووسيلة تعبيرهم الأدبي الأوسع، إذ تتأتى أو تتسع حتى لمن هم خارج تصنيف الشعراء، وقد باتت بذلك أخطر منعطف ثقافي يتهدد الذاكرة ويحرك الشعرية العربية المعاصرة»<sup>(2)</sup>.

وفي خاتمة الديوان "قصائد غجرية" يأتي البيت الشعري "لابن زريق البغدادي" كنقطة للنهاية والبدائية في آن، عتبة تمهد لما سيأتي (البرزخ والسكين)، بعد خمسة عشرة سنة، يقول:

ما أب من سفر إلا وأرقه شوق إلى سفر بالبين يولعه<sup>(3)</sup>

إنها التجربة الشعرية التي أرقّت عبد الله حمادي، فكان الشعر فيها تحول مستمر، وسفر دائم، حالة من الأرق تكف الكتابة فيها على أن «تكون خاضعة لبداية معلومة ونهاية معلومة، وإذا كانت الكتابة قد تخلت عن أسبقية المعنى فإن القراءة بدورها، وتلك سبل التأمين، ترى إلى القصيدة في فضائها لا في خطبتها»<sup>(4)</sup>. عبر هذا السفر أصبحت القصيدة عند عبد الله حمادي تتبني على ثلاثة أسس:

1- النص كفضاء.

2- القارئ منتج لا مستهلك.

3- محو الحدود بين الأجناس الأدبية.

فمع ديوان (البرزخ والسكين) خلق عبد الله حمادي فضاء يعكس فيه ملامح كتابة

(1)-جميل حمداوي: قصيدة النثر أو شعر الانكسار، مجلة أفق الالكترونية، 28 يوليو 2006، ص WWW. Ofouq. com

(2)-محمد العباس: ضد الذاكرة، شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، بيروت، 2000، ص76.

(3)-عبد الله حمادي: الديوان، قصائد غجرية، ص89.

(4)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص49.

جديدة، هذا المفهوم الذي تحول إلى عرض من أعراض الحداثة النصية، والتي أتاحت للنص أن يتحول إلى جسد يتيح للشاعر أن يحقق عبره فعل الكيان والكينونة معا.

كما أتاح فرصة للقارئ أن يكون منتجا لا مستهلكا، لقد تحولت القراءة معه على إنتاج لا استهلاك، وهي عموما من القضايا التي انتبه إليها أبو تمام عبر ثنائية القول الفهم والتي تغدو مع (البرزخ والسكين) ثنائية للقول /التأمل وتقلب العلاقة بين الشاعر والقارئ، التي «لم يكن في وسع الأمدي وغيره هضم "جثمت طيور الموت في أوكارها أو (عزمه أبدا على سفر) وغيرها من الصور الفنية التي لم تحترم قانون التشبيه والاستعارة المتعارف عليها، بل نجدها توغل في خضم استخدام القرائن اللاعقلانية أو حتى الذهنية تاركة مساحة واسعة للمتلقي يستشف منها ما بدى له»<sup>(1)</sup>.

وقد انعكست مسألة عدم الفصل بين الأجناس الأدبية على الممارسة النصية، ويتعلق المحورين الأجناس بالأساس السابقين (الفضاء النصي) (القراءة كإنتاج) فاكتسب البرزخ والسكين تفردا «كنص أدبي لا نقول كنص شعري... لأن هذا النص إذا عدنا إليه، نجده قد حوى واحتوى الأجناس الأدبية كلها، فهو قصيدة إذا شئنا وهو غناء ونشيد روعي إذا أردنا وهو إلى ذلك كله نثر فيه الكثير من الخيرة الفكرية والدراية الفلسفية بالتراث، تتمحي في هذا النص حدود الأجناس الأدبية كلها...»<sup>(2)</sup>.

وبذلك تكون الكتابة عند عبد الله حمادي ارتباطا نوعيا بالثورة، هدمًا شاملا ثم إعادة بناء انفصال واتصال في آن، رحلة أرقته ثم لرمته للإقامة في البرزخ.

وأتاح قول (ابن زريق البغدادي) بوصفه تصديرا منفصلا عن ديوان البرزخ والسكين، فرصة لاستكناه هذا التجربة الحمادية وقراءة مسارها الشعري بصورة متصلة. مع ذلك لم يحظ ديوان (البرزخ والسكين) في طبعته الأولى باشتغال على عتبة التصدير إلا مع النصين (رباعيات آخر الليل)، و(البرزخ والسكين)، في حين أن الطبعة الثانية عكست أهمية هذا النص الموازي ووعي الشاعرية.

(1) - عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإبداع والابتداع، ص

(2) - عبد السلام صحراوي: قراءة في قصيدة البرزخ والسكين، ضمن سلطة النص، ص 57.

الصفحة	صاحبه	التصدير
45	الحلاج المعتمد أمير شيبيلية	«ما أظن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني والقوس الثاني دون اللوح». (...) بالعقل تزدحم الهموم على الحشى فالعقل عند أن تنزول عقول
16	سورة الإسراء	[وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً قَدَرْنَا مَثَرِهَا فَمِمْسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَجَعَلْنَاَهَا تَدْمِيرًا]
149	ابن عربي	له النزول ولنا المعراج
149	سفر التكوين- الصاحح الثالث (التوراة)	«(...) فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل، وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شهية للنظر فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا معها فأكل فانفتحت أعينهما وعلما أنهما كويانااز فخاطا أوراق تين...»
167	عيون الأثر- لابن سيد الناس، ج2، ص101	ذكر أن صفوان بن المعطل كان ثقيل النوم لا يستيقظ حتى يرتجل الناس... وأنه لا يصلي الصبح لذلك اتهمه مصطلح ابن اثائه الذي كان ينفق عليه أبو بكر الصديق لقرابته -بحديث الإفك (...)

إن المتأمل لعتبة التصدير الأول يلحظ أن الشاعر عبد الله حمادي أفرد له صفحة كاملة، ثم الاشتغال عليها بهيئة طباعية توجه للقارئ بأنها رباعية من "رباعيات آخر الليل" وقد أرادها الشاعر بهذه التشكيل ليحجر القارئ على التوقف عندها، واستنطاقها، والحفر خلف دلالتها، فالتصديرات «شواهد أدبية لها تفتح الفصول وعلى عتباتها يتهيأ القارئ لأداء طقوس التلقي ومراسم النقل»<sup>(1)</sup>.

القارئ لنص التصدير يتسنى له ملاحظة ما يحف هذه العتبة من غموض والتباس، ناشئين عن تعدد ذوات التلفظ المنتجة التي ينسب إليها المفوض، وهو ما يضع في حيرة إزاء الذات المسؤولة عن العمل التخاطبي، فقد استحضرت الذات الشاعرة في عتبة التصدير أقولا للحلاج وآخرها للمعتمد بن عباد، مما يقودنا إلى التساؤل هل يحافظ ضمير (أنا) المتلفظ في التصديرات على هويته التلفظية وإحالاته المرجعية، أم هل تتمحي

(1) - عبد المجيد بن البحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر" لنزار شقرون، ص148

هويته وتتحول هيأته ويتغير وضعه الاعتباري، حينما يخالط (أنا) آخر، ويتنزل خطابه في مقام مغاير وسياق نصي جديد، يرمي إلى تحقيق أغراض تخاطبه قد تتفق أو تختلف مع المتلفظ الأصلي، إن عتبات التصدير لا تتفك تضعنا أمام المساءلة، هل يحافظ التصدير على دلالاته التي كانت له في أصل وضعه، أم نشأت دلالات أخرى لم تكن له في الأصل، بفضل التحويل السياقي الذي خضع له والتهجير النصي الذي طرأ عليه؟! !

لا يكف عبد الله حمادي عبر هذه العتبة عن الترحال بين الأزمنة المتباعدة والأمكنة المتناثية، ليحل في ذوات أخرى، يتماهى معها إلى الحد الذي تصبح فيه الأنا الآخر ذاتا واحدة فكأننا به في فناء وحلول معها، فإذا هم هي وإذا هي هم، يتماهي حيناً مع (الحلاج) وفي نفس الفضاء (الصفحة) يتحد مع (المعتمد بن عباد) قد لا يكون من (الحلاج) و(المعتمد) إلا قاسم النهاية المأسوية والمعاناة المشتركة.

لقد استحضر عبد الله حمادي هذه الذوات ليقيم بها خطابه الحجاجي الدفاعي عن رباعياته التي نعدها من بين النصوص الشعرية الحدائثة المصادرة للفهم، فالرباعيات تجسد لنا «نضج القصيدة الصوفية لما تحتويه من سمات وعناصر تتيح لنا القول بأن الرؤية الصوفية -قد تكاملت في هذا النص ذلك أن الرباعية تفترض المشهد أو اللوحة، كما تفترض درجة عالية جدا من التكنيف»<sup>(1)</sup>. هو ما ألزم الشاعر أن يتوخى سبل الدفاع عن نصه، الذي لن يتسنى للقارئ العادي الوقوف على دلالاته إذا لم يمتلك معرفة شعرية صوفية خاصة، وهو ما كان مع قول (الحلاج) الذي أخذ من سياقه المتمثل في رؤية الحلاج للحروف في كتاب الطواسين «ما أظن أن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني، والقوس الثاني دون اللوح»<sup>(2)</sup>، ليغدو استشهدا وشاهدا متربصا على رأس نص الرباعيات، الهارب من القراءة الاستهلاكية التي يمارسها القارئ الأعمى لأن الذات الشاعرة تكتب للقارئ الذي يرى كثيرا في منطقة العمى.

ولا تتركز قيمة التصديرات الحجاجية على مضمون القول فقط، وإنما ترجع في

(1) -عبد الحميد هيمة: الرمز الصوفي في رباعيات آخر الليل، ضمن سلطة النص، ص78.

(2) -عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص45.

المقام الأول إلى صاحب القول ومنزلته الأدبية، بوصفه حجة وسلطة تضمن صحة القول ففي «أعراف الحجاج بالرجال يعرف الحق وليس بالحق يعرف الرجال، والنظر في الخطاب الاقناعي لا يكون إلى ما قيل بل إلى من قال أو إلى كليهما في واقع الحال»<sup>(1)</sup>. لذلك فالذات الحمادية عبر هذه العتبة لا تتخذ رفاقا إلا ممن كانوا مثلها مبدعين، تتخذهم ممن يحفرون سننا جديدة على ألواح جديدة، ممن يجدون الكتابة «لعبة غواية لا تنتهي»<sup>(2)</sup>، وبهذا كان نص الرباعيات من أكثر النصوص فحوى للمراجعة والإضافة والتغيير، بدت فيه الحيرة والقلق، الهدم والتفكيك، إنها أشد اللحظات تألقا ورفضا للنص المتكامل، لقد كتب حمادي رباعياته بأربعة وعشرين رباعية ارتقت إلى ثلاثين رباعية مارس عليها الشاعر الحذف والإضافة، التقديم والتأخير.

كان فضاء الصفحة (المسند) مساحة للقاء تضافرت فيه الذوات التلفظية لبناء خطابها التصديري، فيقول (المعتمد بن عباد) يساند دلاليا قول الحلاج:

بالعقل تزدحم الهموم على الحشى      فالعقل عندي أن تزول عقول<sup>(3)</sup>

ويدخلنا من جديد في فضاء التساؤل، لنبحث عن العقل المرفوض، فرفض العقل عند حمادي عبر صدى صوت المعتمد، هو من جهة ما دعوة إلى اللاعقلانية، فانتقاده لم يكن بغية إصلاحه وتقوية فعاليته، أو الزيادة من همينته على الوجود، بل لغاية الاستعاضة عنه بالفكر، فذكره في هذا الموضوع جاء في إطار النفي فالحلاج والصوفية عامة «لا ترى فيه سبيلا كافيا لمعرفة الحق، والاتصال به، فالقلب وحده يوصل إلى الرؤية»<sup>(4)</sup>، و«العقل في أصل اشتقاقه هو من جهة الأخلاق، وذلك أنه يمنع صاحبه ويرده عن الهوى، أو يعقله مانعا إياه من التورط في المهالك»<sup>(5)</sup>، في حين أن الفكر هو «إعمال خاطر في الشيء والخطر هو ما يخطر في القلب، أو هو الهاجس

(1)- عبد المجيد بن البحري: قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر" لنزار شقرون، ص145

(2)- محمد لطفي اليوسفي: مقدمة بيانات، ص7.

(3)- عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص45.

(4)- أماني سليمان داود: الأسلوبية الصوفية، ص189.

(5)- ادونيس: الشعرية العربية، ص71.

إن أن نفكر هو أن نتأمل بقلوبنا»<sup>(1)</sup>، بذلك فالمعقول التصديرية تسعى إلى التحرر من الحجب لتبين حدود العقل، بل قد تصل إلى الحد الذي تتخلص فيه من سلطته وتدعو لزواله «فالعقل عندي أن تزول عقول»، وبتنازلنا عن العقل سننزل إلى الشهوانية التي قال بها ابن عربي «فمن أراد العثور على هذه الحكمة فلينزل عن حكم عقله إلى شهوته، ويكون حيوانا مطلقا، حتى يكشف ما تكشفه كل دابة ماعدا الثقلين، وحينئذ يعلم أنه قد تحقق بحيوانيته، وعلامة علامتان الواحد هي الكشف، وللعلامة التأنيية الخرس، بحيث أنه لو أراد النطق بما رأى لم يقدر»<sup>(2)</sup>، إذن فالخطاب الصوفي يأنس إلى نقي العقل للسير في طريق الفكر «الذي لا يتقيد بشكل واحد للكتابة، الذي يأبى نصه الخضوع لأي نظام قولي، يرفض الامتثال للحواجز... النص الذي يمتزج فيه النثر بالشعر، والبرهان بالكشف والعقل بالخيال، والفلسفة بالتصوف... ليرفعه إلى مقام المفكرين المغامرين الذين لا يترددون أمام إحراق سفنهم من أجل أن يتحركوا بريحهم في داخلهم، بريحهم الذاتية»<sup>(3)</sup>، وهو التصور الذي تستند إليه التجربة الشعرية في البرزخ والسكين «فالشعر المحدث يسعى إلى ترسيخ العلاقة بين الفكر والشعر»<sup>(4)</sup>.

ويستمر الشاعر في الإصرار على التعانق مع ذوات أخرى على مسرح التصدير، فمع نص البرزخ والسكين يعلو صوت (محيي الدين بن عربي) بمقولته (له النزول ولنا المعراج)، أراها الشاعر بهذه الصيغة المأخوذة من نصها الأصلي «بحر العماد برزخ بين الحق والخلق، في هذا البحر اتصف بالتعجب... والفرح، والمعية وأكثر النعوت الكونية، فرد ماله وخذ مالك، فله النزول ولنا المعراج»<sup>(5)</sup>، ليعمل بعد ذلك على تحويلها إلى «لنا النزول وله المعراج» لتكون أمام ذاتين تتقاسمان سلطة المقولة، فلم يخلق عبد الله حمادي من (ابن عربي) قناعا يتخفى وراءه، بل أعطيت له السلطة أن يحتل صدارة النص ويمتد ليتعالق دلاليا مع المطلع الاستهلاكي فكأن النص

(1)- أدونيس: الشعرية العربية، ص 71.

(2)- محيي الدين بن عربي: فصوص الحكم، ص 186.

(3)- محمد المصباحي: ابن عربي في مرآة ما بعد الحداثة، مقام "تعم ولا"، ص. [http:// WWW. Muaber 80 mesg](http://WWW.Muaber80mesg).

(4)- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص 110.

(5)- محيي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، ص 190.

يولد من التصدير والتصدير يولد من النص يقول:

في عماد بالقصر

والمد...

تمثل بشرا سويا !

يتماهى البرزخ الوهاج

موفد ليحية الكلبى... !

يهب المطلق...

كان ذلك... قيل العماء... (1)

فحديث ابن عربي عن العماء كان يهدف على تبني العلاقة القائمة بين الخالق والمخلوق، وخاصة الإنسان الذي هو سبب الوجود، يتغيا من ورائها إعادة التلازم بين معنى الوجود ومعنى الإنسان، باعتباره كائنا مندورا لمعرفة الله، الذي خلقه ليعرفه ويعترف به، مما يعني أنها تحمل وجهة آخروية، وهي النقطة التي أخذت في النمو عند عبد الله حمادي إلى أن شكلت النص بكتلته الدلالية الكلية، والتي يمكننا أن نقول عنها إنها رسالة إلى الإنسان الذي نسي وجوده ولم تعد تعنيه لا البداية ولا النهاية حين اتصف بكل الصفات الدنيئة فحق عليه القول «له النزول ولنا المعراج»، جزاء بالخطيئة الأولى/ خروج آدم من الجنة والخطيئة الثانية/ دخول الجزائر عاصفة الموت

في عماء بالقصر والمد

له النزول ولنا المعراج !!

ما في الجنة

عاقبة البدء

وخاتمة السكين (...)(2)

إننا نقرأ في نص البرزخ والسكين «معايشة لواقع ولزمان ومكان هاننت في الأرواح الربانية والأجساد الأدمية... إلى درجة دفعت شاعرنا إلى اليأس وإلى الاعتقاد

(1) - عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص 127.

(2) - المصدر نفسه: ص

بالقدر المشؤوم»<sup>(1)</sup>.

وبهذا فاستعارة الشاعر أو اختياره لهذه المقولات النصية في مدخل كل قصيدة، لم يحدث اعتباطيا، ولا جاء بمحض الصدفة، بل صدر عن سبق تفكير وترصد، وعن إحساس عميق بقدرة هذه العبارات أو المقولات على الإيحاء والتفسير، كما تشتغل هذه التصديرات المقتنصة والمستجلبة من مضانها الأصلية والمنسوبة إلى أبرز الأعلام في -الأدب والتاريخ- على النهوض بداتها كبراهين وحجج على مقولية الخطاب الأدبي، وما يتضمنه من مواقف وأحكام.

ولا شك أن هذه العتبات النصية تختصر علينا وجوه التأويل -إلى حد ما- عند قراءة النص، كما تحمل رؤية متكاملة ملمة تعبر عن تصور متماسك مما يجعل الديوان بعنباته نصا واحدا، وعموما لم تكن هذه المظاهر الطباعية التي شغلت جزءا من الفضاء المرئي حلية شكلية بل قدمت خدمة قرائية إذ لا تكتمل دلالة بعض النصوص إلا بها، وقد يبقى النص رهن عتبة التصدير، كما يحدث غيابها إشكالية تأويلية يحول بين المتلقي والفهم الدقيق للنص.

فالتصدير المرفق لقصيدة "مدينتي" يفتح أفق القارئ على تقبل النص، فقد التجأ عبد الله حمادي إلى النص القرآني وصدر بآية من سورة الإسراء في قوله تعالى: [وَإِذَا أَرَدْنَا أَنْ نُهْلِكَ قَرْيَةً أَمَرْنَا مُنْرَفِيهَا فَفَسَقُوا فِيهَا فَحَقَّ عَلَيْهَا الْقَوْلُ فَجَمْرْنَاهَا تَحْمِيرًا]<sup>(2)</sup>. فعل قصدي ينم عن وعي بأن الاستشهاد بالنص القرآني يزيد من تحقيق معنى النص وتأكيد مصداقيته على نحو غير مباشر، فحاشية العنوان/الآية القرآنية ترصد أصداء النص والعنوان معا، وتكتفها، تعلن عن نية الشاعر، مع ذلك يبقى التصدير «إشارة صامتة... تأويلها من مهام القارئ»<sup>(3)</sup>.

فالتوسط بين العنوان والنص يجعل الدلالة متوقفة على العلاقة التي تنسج بينهما فقد تكون سياقاً تقرأ بها القصيدة إذ الآية المتربعة على جسد النص تشكل فضاء يرثي

(1)- خميسي ساعد: تجليات فلسفية صوفية في قصيدة "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص 125.

(2)-سورة الإسراء، الآية: .

(3)-Gerard Genette : Seuils, P



به الشاعر حال الوطن الذي زال نوره، وقع تحت وطأة سنوات الجمر من جديد، وبرجعنا إلى تفسير الآية القرآنية عند "ابن كثير" نجد أن الاختلاف كان قائما حول هذه الآية، حيث اختلف القراء في قراءتها، واختلف المفسرون في تفسيرها -من الطريف في الأمر أن مدينة الشاعر وقع أيضا الاختلاف في قيادتها- ف قيل «معناه أمرنا مترفيها ففسقوا فيها، أمرا قدريا... إن الله لا يأمر بالفحشاء، قالوا معناه أنه سخرهم إلى فعل الفواحش فاستحقوا العذاب، وقيل معناه أمرناهم بالطاعات ففعلوا الفواحش فاستحقوا العقوبة»<sup>(1)</sup>، وهي الرسالة التي أراد الشاعر تمريرها إلى القارئ، فالشقاء الذي سلط على المدينة هو جزاء بما اقترف أبناءها، وهو بهذا يحمل القارئ على العودة بذاكرته إلى الأزمة التي عصفت بالجزائر إلى «أبناء الجزائر الذين وجدوا أنفسهم على الهامش بعد أن احتلت كل مساحات المشاركة السياسية... نخب فاسدة وانتهازية»<sup>(2)</sup>، كما تعيد هذه العتبة بكثافتها الدلالية قراءة تاريخ الجزائر المتقل بالجراح، إنها الأزمة بكل تجلياتها قراءة للماضي والحاضر والمستقبل، أداة للكشف عن جدلية فاعلة مع الواقع حين «تتصب رؤيته الشعرية على الراهن ولكنها في الوقت نفسه تجاوزها إلى نوع من اللاواقع...»، فاللغة الشعرية تحمل رؤية للواقع وليست انعكاسا له»<sup>(3)</sup>.

وبذلك يمكننا القول أن التصدير عند عبد الله حمادي يشكل ابدالاً نوعياً وكمياً. فقد توزعت مرجعية التصديرات في الديوان بين القرآن الكريم، التوراة، الخطاب الصوفي، بالإضافة إلى نصين أحدهما للمعتمد والآخر لابن سيد الناس، ويأخذ الخطاب الصوفي حضوراً وحيواً كبيراً في النص الشعري والعتبات النصية، فالآية القرآنية المصدر بها لقصيدة "مدينتي" تلتقي مع الخطاب الصوفي في نظرتة لعلاقة الإنسان بالوجود وبالله، نسوا له فنسيهم الله وحق عليهم العذاب، إشارة إلى قوله تعالى [نَسُوا

(1)-الإمام الحافظ ابن كثير الدمشقي: تفسير القرآن الكريم، إشراف مكتبة البحوث والدراسات، ج3، دار الفكر 2005، ص1076.

(2)-محمد تلياتي: الجزائر ما زالت تبحث عن صديرات النجاة، جريدة النصر، 29 جوان 2003.

(3)-رياض بن يوسف: التجربة اللغوية في بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة (حقبات 1988-1998)، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 1999-2000، ص105.

اللَّهُ فَتَسِيْمُهُ] (1). كما تتكاثف دلاليا مع العتبة المصدرة للنص "البرزخ والسكين" يقول:

مدينتي مسكونة

بآفة النسيان

مدينتي مورطة

في حرب لا يجوز (2)

أما القارئ لعتبة التصدير في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" فيلاحظ مليا أنها مأخوذة من الكتاب المقدس وهو ما يدعو إلى التساؤل عن السر في الاعتماد على نص من ثقافة مغايرة، وقد لا يتسنى له الإجابة عن هذا السؤال إلا بالاستناد إلى علاقة التثليث بين العنوان/التصدير/النص الشعري، وهو ما يعني أننا بحاجة دائما إلى الإنصات المستمر لهذه العلاقة، فهي التي تفتح المجاهيل وتمكننا من الوقوف على ما خفي في الأفاصي البعيدة، أو عن المسكوت عنه.

يحمل الشاعر عتبة التصدير بالصيغة النصية «فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل وأنها بهجة للعيون، وأن الشجرة شهية للنظر، فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها، أيضا معها فأكل فانفتحت أعينهما وعلم أنهما عريانان فحاطا أوراق تين...» (3)، بكل ما يكتنفها من تحريف وتزييف، إنها مقصدية الشاعر في بناء عتباته التصديرية، فالمقولة المأخوذة من الكتاب المقدس علامة إدانة هذه المرأة بسبب خطيئتها «فقال آدم المرأة التي جعلتها معي هي التي أعطتني من الشجرة فأكلت... فقال الرب الا له للمرأة ما هذا الذي فعلت، فقالت المرأة الحية غرتني فأكلت...» (4)، فالمرأة حسب هذا الاعتقاد الحضاري والتاريخي والديني تظهر مجرد كائن ثقافي جرى استلابه وبخست حقوقه، ليست ذاتا ولا جوهرًا، إنما مجموعة صفات جسدية تحمل على وزرها عاقبة البدء والطرده، وشقاء الأرض.

(1)-سورة التوبة، الآية: 67.

(2)- عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص110.

(3)-المصدر نفسه: ص149.

(4)-الكتاب المقدس: كتب العهد القديم والعهد الجديد، ط6، الإصحاح الثالث، دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط،

يبدو أن استحضار هذا النص الموازي يجعل الشاعر يظهر بصورة المتأرجح بين الإثبات والنفي، بين الشك واليقين، وهي حالة "المابين" التي ألفيناها في قراءة عتبات الغلاف.

إلا أن النفي هو ما نعتد به استنادا منا إلى النص القرآني في قوله تعالى: [وَوَلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ. فَأَزَلِمَا الشَّيْطَانُ مَعَهُمَا فَأَخْرِجُهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَوَلْنَا أَسْبَطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ مَدُودٌ وَكُفُّ فِيهِ الْأَرْضَ مُسْتَقَرًّا وَمَتَاعًا إِلَى حِينٍ] <sup>(1)</sup>، فلم يلق بالذنب على عاتق المرأة بل تقاسمته مع الرجل وهو ما ننتلمسه من صيغة المثنى التي وجه بها الخطاب.

وتبقى عتبة التصدير تستنهض التأويل وتستفز أفق المتلقي أكثر فأكثر، لتكون نداء شوق إلى الأنثوي، إنه نمط يجعل الكتابة رهينة بالأنثوي، ليغدو الخطاب الصوفي وافدا من جديد على النص التصديري، الذي عمل عبد الله حمادي على استثماره بنائيا من خلال الدوال (الانفتاح، الشجرة، المرأة، التكوين).

**1- دال الانفتاح:** فعل خص في الخطاب الصوفي بحال العارفين الذين يملكون في قلوبهم أعينا فتحتها لهم المعرفة.

**2- دال المرأة:** المعرفة لا تتحقق لكل طرف بمعزل عن الآخر، لا بد من علاقة تضاف وتوالم وتفاعل بين الرجل والمرأة، فلا تتحصل المعرفة عند الصوفية إلا عندما يدرك الصوفي ذاته بوصفها صورة للحق لتغده هويته برزخية، والمرأة سبل لإدراك الذات، كما أن قصة خروج آدم «ترمز إلى عقلية المرأة وتفكيرها المشكك وبحثها عن الحقيقة، ورغبتها في المعرفة» <sup>(2)</sup>.

**3- دال الشجرة:** الشجرة في الكتاب المقدس هي "شجرة المعرفة" «وأخذ الرب الإله آدم ووضع في جنة عدن، ليحملها ويحفظها، وأوصى الرب الإله آدم قائلا من جميع شجر الجنة تأكل أكلا وأما شجرة معرفة الخير والشر فلا تأكل منه» <sup>(3)</sup>.

(1)-سورة البقرة، الآيتان: 35-36.

(2)- خديجة صبار: المرأة من السيولوجيا والحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص 8-9.

(3)- الكتاب المقدس: كتاب التكوين 2، الإصحاح 2، ص 5.

4-دال التكوين: والمقصود به "سفر التكوين"، والتكوين في الأمر الإلهي الأول  
حصيلة تفاعل وهو ما يرصده ابن عربي على نحو سري «في تأويله لعلاقة الكاف  
بالنون في الكن مع التنصيص على دلالة اختفاء الواو بينهما وانطلاقاً من ذلك ينتهي  
إلى أن إيجاد الكون كان عن الفرد لا عن الواحد»<sup>(1)</sup>.

إن الجمع بين هذه الدوال يجعل قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" تتأسس على  
«ثنائية الغواية والفتنة وتتراوح القصيدة بين الخفاء والتجلي، وهو ما يعطيها طابع  
التردد في النفي والإثبات من الكشف والتعظيم، إن القصيدة لا تريد أن تكون قطعية أو  
وتوقية»<sup>(2)</sup>. كما أنها نص تحتفل فيه الكتابة بالعلة المؤنثة «فإذا الرجل مدرج بين ذات  
ظهر عنها وبين امرأة ظهرت عنه، فهوس مؤنثين، تأنيت ذات وتأنيت حقيقي، كآدم  
مذكر بين الذات الموجود عنها ومن حواء الموجودة عنه...»<sup>(3)</sup>، إنها محاولة الشاعر  
في توريث الكتابة في مساءلة الأنثوي، باستدعاءاتها لحميمية الأنثوي وفتنته، ليصبح  
النص شبيه بطرس ملغز نرتحل فيه بين النص/المرأة والنص/القصيدة، تتحول الكتابة  
إلى فعل للأغراء والاستحواذ والمتعة «تكون الحروف والكلمات أسيرة عشق شبق له  
النار والماء نار احتكاك جسد بجسد، ما لإمتاع حجة الفعل، فلا النار مقدسة ولا الماء  
مدنس يتسرب ماء الكتابة بلا توقف»<sup>(4)</sup>.

إنها لحظات يتماهي فيها النص "يا امرأة من ورق التوت" في هبات الأنثوي  
لرؤاه المتعددة، إنه شيء كبانفتاح الكتابة على الصيرورة الأنثوية، على الجسد الأنثوي،  
كهبة للاتحاد مع شروح الفكر اللامتوقعة يقول عنها:

كان جسد الماء يغرب

بالبوح،

وشفاه الكرز المحموم حبل

(1)-خالد بلقاسم: الصورة في خطاب ابن عربي (بين التوالج والتجلي)، ص163.

(2)-حسين خمري: شعرية الانزياح في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" ضمن سلطة النص، ص254.

(3)-محي الدين بن عربي: فصوص الحكم، ص220.

(4)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص101.

بالجمرة،  
وقطوف دائية الأشواق  
تتوعدني بعناق،  
للشهوة فيها أطوار  
للعاصفة الجائرة  
إبحار....  
سلمت للسلطان اللذة أوتاري  
عاودني حلم يركبه التهريج  
والروض القاطر  
تطلعت لخارطة الجسد المحموم  
ترشقت الرغبة والرغبة  
ارتد بصيرا (...)  
تطمرني ساعات للزمن...  
الهارب.... (1)

أما قصيدة "لا، يا سيدة الإفك" فتأتي عتبتها التصديرية كنص يضيء دلالة العنوان، ليقم خطابا حجاجيا يضاف إلى حجاجية العنوان، لقد ساق عبد الله حمادي حادثة الإفك بأبعادها التاريخية والدينية، إلا أن سيدة الإفك الماثلة في القصيدة ليست بالضرورة سيدة الإفك في الحادثة، مما يعني أن نصوص عبد الله حمادي الشعرية تصر على شعريتها التأويلية، فالشعر مغامرة «يدخل من خلالها الشاعر إلى عالم متعدد الأبعاد، تضحي فيه الذات تمارس كينونتها كامتداد لاستمرارية الوجود»<sup>(2)</sup>، مع ذلك فمغامرة التأويل تتطلب قارئاً يمتلك خلفيات معرفية فهي تعتمد على «إزاحة الدلالة الأمامية المكشوفة لحس النظري، واستحضار الدلالة الخفية التي هي نتاج علاقة وموقع وسياق، لأن الدلالة الصريحة ليست هدفاً للشعر بينما تكون الدلالة الضمنية عماد

(1) - عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص 157-158.

(2) - عبد العزيز يومسهبوي: الشعر والتأويل، ص 14.

الشعر وأصله، لقبضنا على حرية الانفتاح والتوالد والتلون والتحول والحركة»<sup>(1)</sup> وأيضاً تستند إلى حرية الشاعر في الدخول إلى قصيدته: «كذات حرة لها فعالية إيجابية وحضور مستقل يصدر عن رؤيا للوجود وللعالم وللحياة كتكوينات دائمة التحرك والتحول، وبذلك يخرج الشاعر من المساحات الحيادية والمناطق الظلية والتبعية للآخر»<sup>(2)</sup>.

جاء الاشتغال على عتبة التصدير بوصفها قناعاً يتخفى الشاعر وراءه ليخلق نصه الخاص به، نصه الشعري المليء بلغة اليقين، وهي لغة: «تتمرد على عقل البعد الواحد مستلة من صميمها وإندفاعاتها الهائلة ما يمكنها من دحر التعاقب وكسر الدلالة الواحدة والتقاط الغياب الكامن في الحضور، وتكون في الوقت نفسه، قد أشارت إلى أن خلاص الإنسان مشروط بالشعر»<sup>(3)</sup>.

إنه اليقين الذي يتوالد من الشك المائل في عتبة التصديرة الآتي من "ابن أثائه" وما روته كتب السيرة النبوية فقد «ذكر أن صفوان بن المعطل كان ثقيل النوم لا يستيقظ حتى يرتحل الناس... وأنه لا يحيي الصبح لذلك اتهمه مصطح ابن أثائه بحديث الإفك...»<sup>(4)</sup>، فإن كانت "السيدة عائشة" قد حظيت ببراءتها على لسان جبريل ﷺ كحكمة ربانية، فالشاعر لا زال يدعو سيده/القصيدة أن تنزع الشك والإفك، لتبدو جليلة كالحقيقة، وكأننا به يقول لا يا سيدة الإفك لست بريئة فانزعي عنك الشك وأظهري فما بيني وبينك يقين، وهو ما نتلمسه حين نقرأ القصيدة قراءة عكسية من نهايتها إلى بدايتها، يقول في مقطعه التاسع:

لا يا سيدة الإفك

وخازنة الأسرار..

عربي يشتط منك... إليك

(1)- أسيمة درويش: مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، ص 228.

(2)- المرجع نفسه: ص 118.

(3)- محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص 210.

(4)- عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص 167.

يعمرني، يهجرني  
يطرحني نصفين  
تكبر فيه الفتنة  
ينشر فيه الورد رعونته الأنثى  
ينتحر الساقى والذن  
يزداد عشقي إليك  
من وجعي  
من فرط السكر  
من ريب الأفكار  
سيده الإفك خازنة النار  
كاتمة الأسرار  
عتقي في مهوى القرط  
في مجرى العطر  
في فأس الحفا... (1)

إنها أشد الأدوار خطورة تتجدد فيها اللغة فيتجدد الوجود، لينتشل الشاعر نفسه ويسهم في انتشار غيره، إنه قادر على الفعل في اللغة وإجبارها على استرداد ذاكرتها في زمن بلا ذاكرة، فكانت بذلك علاقة التوحد بينه وبين المرأة/القصيد، وكما يقول رولان بارث «إني أعشق اللغة فإذا أعلنت عشقي للمحبوب أعلنت عشقي للمكتوب، ولذتي لا تقوم على وصال جسدي مع من أحب، ولكنها تقوم على وصال جسدي مع ما أكتب، ذلك لأن وصال المحبوب مبعثه نزوة تورثني متعة، ووصال المكتوب مبعثه شهوة تورثني لذة وإني لأحس في المتعة زوالا وإني لأحس في اللذة دوما، إذ لا شيء أبقى من مكتوب اللذة وأدوم»<sup>(2)</sup>.

ولأن الذات لن تدرك أصلاتها الإنسانية، إلا بالاندفاع في حلم عميق لا تسنده

(1)- عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص 177-178.

(2)- رولان بارث: لذة النص، ص 10.

معقولة، ولا تعله غائبة عدا غراء التجرد وصوفية الشوق، مرتدة إلى خالص البطولة بلا نصير، كما أنها الرغبة في إدراك الذات وتأصيل الكيان عبر الدخول في لجج النفوس، وأعماق الواقع الرهيب، بل هي المفارقة المستحيلة بين رغبة الإنسان في أرقى مظاهره الإنسانية وبين واقع المجتمع في أدنى صور انحطاطه، كل هذا كان في نص "الشوفار" بيان وجه إلى الوطن العربي، يفضح ويشي بالأزمة والفاجرة، بالنكبة والهزيمة مادام فيه:

عرب أبا حوا عرضهم  
عرب أطاعوا رومهم  
عرب تهاوى عرشهم  
عرب تبعثر جرحهم  
ما بين شك ويقين<sup>(1)</sup>

ونص "الشوفار" هو آخر ما كتب من ديوان البرزخ والسكين، ترى (نادية حاوة) في دراستها (المرأة والسلطة والنص في شعر عبد الله حمادي)، أنه جاء «متمردا على سلطة الحاشية، دون تقييده بالمدخل الذي كان يفرض على القارئ قراءة محددة، تعرقل آليات التأويل العددي لديه، لهذا "الشوفار" ألغت عادة الاستهلال العربي، في التقديم للموضوع، وأعلنت سلطتها منذ البدء»<sup>(2)</sup>. وهو ما نبدي اعتراضنا عليه من وجهتين:

أولاً: لم تكن عتبة التصدير عائقاً أمام القارئ، بقدر ما سعت إلى فتح النص على عدة تأويلات ولم تفرض القراءة الأحادية كونه نصاً موازياً قد يتعارض أو يتطابق أو يحاكي النص الشعري، وهو ما يجعل حكمها فيه نوع من الإجحاف والتعسف، فلعبة التصدير ليست عبثية، فالشاعر مشدود باستراتيجية كتابية وليس بممارسة اعتباطية، والأفضل لنا أن نحذر العتبات.

ثانياً: لم يتمرد نص "الشوفار" على عتبة التصدير، التي سكنت الشاعر مع

(1) - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 189.

(2) - نادية حاوة: المرأة والسلطة، النص في شعر عبد الله حمادي، نحو تحليل ظاهراتي، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2002-2003، ص 144.



اختلاف نضجها ودرجة الاشغال الدلالي عليها، بل يمكننا أن نقول انه من أكثر النصوص اشتغالا على هذه العتبة النصية، فهو نص مواز لن يستحضر بسهولة، إلا بالتمعن في فضاء الصفحة (المسند)، لقد ترك فراغ أبيض بين العنوان والنص، مما يعني أن نص العتبة كتب بالحبر السري، إنها لغة البياض التي تتجلى وتحتفي في آن تهب للصمت مشروعيتها، وتكسر أفق المتلقي بإعادة تأنيث إفضاء الصفحة، لنخلص أن العلاقة التي يفتحها التصدير مع العنوان والنص خصبة تغري بتأويلات لانهائية.

لقد جسدت عتبة التصدير بهذه الهيئة حاجة الشاعر للتعبير بلغة خاصة لأن اللغة العادية غدت قاصرة عن إيصال ما يود قوله وكذا «الوصول إلى هذا الحد من ضيق العبارة على أفق التعبير يأتي الغموض والغيب والبياض... جناحا يطلق به الشاعر إلى ما وراء اللغة إلى لغة اللغة، هكذا يجابه الشاعر شيطان اللغة، ويغالب سلطته وهيمته بتعاويز يكتبها في بقع البياض بحبر مفرغ من اللون وتمائم تحملها العناصر الغائبة عن النص»<sup>(1)</sup>، سلطة جديدة يخلقها عبد الله حمادي ويرفع التحدي أمام القارئ لاستحضار هذا البياض، الذي لا ينفك يضيق ويتسع باختلاف القراء والقراءات.

تبدو لنا عتبة البياض/التصدير كحاجز الصمت الذي طال وقوف العرب أمامه دون الرغبة في كسره وكحائط المبكى الوهمي الذي ازداد تمسك (إسرائيل به)، إنه صدى "الشوفار" بلا رقيب، والبياض راية الانتكسات المتوالية على العرب، كما يعتبر من ناحية هندسة الفضاء كوقفة للصمت استباحها الشاعر لنفسه قبل أن يبدأ في سرد معاناة الذات/الوطن، واختصار المسافات بين الماضي والحاضر.

رغم هذا، فإن اللجوء إلى البياض لم يزد القارئ إلا قلقا يضاف إلى قلقه الأصلي تجاه الكلمات، مع ذلك تبقى دعوة مجانية للقارئ للمشاركة في كتابة النص والفراغ بما يتناسب ومعرفته بالأحداث وخلفياتها السياسية والثقافية، لقد استثمر عتبة التصدير في نص (الشوفار) كفضاء يفتح على «مجال دلالي مسكوت عنه من شأنه أن يطلق خيال

(1)- أسيمة درويش: مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، ص228.

القارئ»<sup>(1)</sup>، ويمنحه حق الدخول في هذه اللعبة (لعبة الوجود والعدم)، ربما هكذا «تقوم قراءة النص في درجة الصفر بتكريس الحرية للقارئ والنص في آن»<sup>(2)</sup>.  
لنصل في النهاية أن استراتيجية التصدير عند عبد الله حمادي كانت تتغيا الاشتغال على الوظائف التالية:

**1- الوظيفة الأولى:** تتمثل في التعليق على العنوان وتحققت مع بداياته في ديوان "تحزب العشق يا ليلي".

**2- الوظيفة الثانية:** التعليق على النص وتدقيق معناه، وهو ما لمسناه مع نص "رباعيات آخر الليل" في ديوان (البرزخ والسكين)، كمحاولة لتبيين مقاصد الكتابة.

**3- الوظيفة الثالثة:** وهي وظيفة إقناعية حاجية وتحققها جميع النصوص التصديرية في ديوان "البرزخ والسكين" و"قصائد غجرية".

**4- الوظيفة الرابعة:** هي الإلماح إلى ثقافة المصدر والتوجه المعرفي والغني الذي يتخذ في الكتابة وهي ما تمكن القارئ من النفاذ إلى عالم المؤلف والشاعر، وقد اشتغلت عليها جميع النصوص في الدواوين الشعرية.

**5- الوظيفة الخامسة:** الوظيفة البلاغية، وتجلت بصورة أكبر في الانزياح إلى البلاغة البصرية، مع نص "الشوفار" إلا أن ذلك لا يمنع من وجود قيمة استثنائية وطاقة شعرية ناشئين عن التوظيف الجمالي للكلام وإخراج القول على غير مخرج العادة.

---

(1)- يوسف و غليسي: سيميائية الأوراس في ديوان عز الدين ميهوبي، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الثقافة، س28، ع148، ع147، تونس، سبتمبر 2003، ص123.

(2)- أسيمة دوريش: مسار التحولات، قراءة في شعر أدوينس، ص207.

## عتبة الهوامش:

### 1- فضاء للتاريخ والتفسير:

إن الهوامش «استكمال وتفرغ للنص وتعليق إضافي إلى منته جزء حيوي منه لكسر غنائية»<sup>(1)</sup>. غير أن ظاهرة التهميش في الشعر العربي المعاصر لم تعد تقتصر وظيفتها على مجرد التفرغ للنص أو ذكر تاريخ كتابة القصيدة أو مناسبتها، كما كان مع النص القديم، الذي نظر إلى هذه الخاصية على أنها عنصراً توثيقياً، يحرص الكاتب من خلالها على تسجيل التاريخ الذي أنهى فيه مدونته «لأنه لا يدل على تحقيق الأخبار وقرب عهد الكتابة ويعدّه إلا بالتأريخ، فإذا أردت أن تؤرخ كتابك فانظر إلى ما مضى من الشهر وما بقي منه، فإن كان ما بقي أكثر من نصف الشهر، كتبت كذا وكذا ليلة مضت من الشهر، كتبت لكذا وكذا ليلة مضت من الشهر كذا وإن كان من الباقي أقل من النصف جعل مكان مضت بقيت، وقال بعض الكتاب لا تكتب إذا أرخت إلا بما مضى من الشهر لأنه معروف، وما بقي منه بمجهول لأنك لا تدريب أيتم أم لا»<sup>(2)</sup>. وهي التقنية التي تخلى عنها الشعر المعاصر فلم يعد الاشتغال على هذه العتبة يأتي من باب التفرغ للنص بغية التفسير أو التأريخ فحسب بل تجاوزه إلى ما أصبح يعرف "القصيدة الهامش" وهي «قصيدة متن لا تكتمل إلا بهوامشه الشعرية وهوامش لا تكتمل إلا بالمتن، وهي ليس محاولة شكلية للتمييز بين ما هو جوهرى وبين ما هو فرعي في القول الشعري»<sup>(3)</sup>.

(1)- عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000، ص472.

(2)- ابن عمر بن عبد ربه، العقد الفريد، شرحه وضبطه أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأنصاري، ج4، دار

الكتاب العربي، بيروت، 1983، ص159.

(3)- عز الدين المناصرة، شاعرية التاريخ والأمكنة، ص488.

لقد عمل الإبداع الشعري الحدائي على جعل الهوامش عتبة قرائية مشحونة بصيغ توظيفية تمكنها من أن تكون عنصرا مهما في بناء الفضاء الصوري للنص الشعري، فأعيد «صوغ مفهوم الهامش الذي كف على أن يكون هامشا. وذلك عبر تكثيف دوره البنائي»<sup>(1)</sup>. وغدت الهوامش علامات بصرية أيقونية تتطلب جهدا للقراءة والتأويل مما وضع لقارئ أمام علاقة قوية بين المتن والهامش «بما يشطب قراءة هذا النص شفويا لأنه يتوجه إلى العين»<sup>(2)</sup>.

وبهذا يتشكل البعد الأيقوني للهوامش غير اكتساح مكتوب المتن لفضاء الحاشية وهو ما لا نجده عند عبد الله حمادي الذي يكتفي بتقنية التهميش ومخلفاتها القديمة، ربما لأن الشعر عبد الله حمادي لا يمكن أن نطلق عليه صفة "الشعر الكاليفرافي" كما أن حمادي ليس من الشواعة الفضائيين، وهو ما سنلاحظه عند مقارنتنا للفضاء النصي لذلك اكتفت هوامشه بتاريخ للنص (مكان وزمان ولادته)، أو التفرغ من أجل التفسير والإيضاح لا أكثر.

لقد كان لوظيفة التأريخ عبر عتبة الهامش حضورها في دواوين عبد الله حمادي مند بداياته الأولى وربما يكون ديوان (قصائد غجرية) أكثر الدواوين الشعرية احتفاء بهذه العتبة، حيث أثبت تاريخ كتابة القصيدة (مكان والزمان) في جميع النصوص الشعرية، دون مراعاة لترتيب الزماني بقدر ما أعطى أهمية للتناوب بين الأمكنة من (مدريد إلى غرناطة، فليون بإسبانيا، باريس ثم بلغراد) وهو ما يقودنا إلى التساؤل كيف يستسهل الشاعر وضع تاريخ لقصيدة دون أخرى؟ ولماذا يثبت المكان وهو يعلم أن النص وليد أماكن لا تحضي من فضاءات صغرى وكبرى.

وقد يعتقد القارئ أن الاشتغال على عتبات الهوامش بتوظيفها للتأريخ المكاني والزماني كان لمجرد التباهي بتعدد الأسفار وتنوعها، مع ذلك فهي تشكل بطريقة ما حالة عشق للمكان أصر الشاعر على إثباتها، فالأمكنة سحرها خصوصا مع "ديوان

(1)- خالد بلقاسم، أرونيس والحطاب الصوفي، ص 140.

(2)- المرجع نفسه: ص 140.

قصائد غجرية" ربما يختصرها غارسيا لوركا معلقا على ارتباطه بالمكان «لقد أعطيتي باريس انطبعا مدهشا ولندن أكثر بكثير والآن نيويورك»<sup>(1)</sup>. إنها الحال ذاتها التي تملك حمادى غير أن السؤال الذي يؤرقنا هو لماذا أثبتنا مع نصوص وأسقطها مع أخرى، هل كانت تلك النصوص المتحررة من قيد المكان والزمان لخطاب هارية أو مهربة من وقع الزمن وذكرى المكان؟

## 2- المتون الشعرية وهوامشها:

تشتغل نصوص من البرزخ والسكين على هذا الجانب، الذي يتعلق فيه الهامش بمتته، حين يصطنعه الشاعر في أسفل الصفحة ويترك للقارئ حرية قراءته عند الوقوف على رقم الإحالة أو ترك الحاشية بلا قراءة، ويحظى نص "الشوفار" بهذا التوظيف عبر خمسة هوامش توضيحية لعل أهمها ذلك الهامش الذي أقام علاقة مع العنوان، هذا العنوان الذي بني صرحه الدلالي بلفظ يكتفيه الغموض ولو لم يوجد الهامش لصعب فهم النص على القارئ العادي لأن اللفظ كما ورد في الهامش «كلمة عبرية تعني قرن الثور يستعمله اليهود في النداء إلى الصلاة أو لحضور طقوس بالغة الأهمية، آخر استعمالهم له كان على أعقاب حرب حزيران 1967 حين وصولهم إلى حائط المبكى»<sup>(2)</sup>. فهذه الإشارة التوضيحية الواردة في الهامش تمكن القارئ من الوقوف على دلالة النص.

وتأخذ الهوامش وجهة أخرى حين يستكتب لها عبد الله حمادي ذاتا أخرى هي "خميسي ساعد" الذي وضع لها ما يقارب الثلاثين هامشا -وللعدد هنا دلالاته- فيكون لذلك الهامش من سبيل الحيل القائمة على لطافة المراوحة «بين الفوريقات التي دقت معانيها للخاصة والعموميات التي بسطت للعامة فقامت حججا»<sup>(3)</sup>. كما كانت سرحة للعقل تحور المستعصي وشق عصا الطاعة عن المتن، وتجعل المفهوم أقدر على

(1)- غارسيا لوركا: أول رسالة من لوركا إلى أهله في غرناطة، ترجمة: صبيح صادق، مجلة الفيصل، ع124، السنة 11، السعودية، 1987م، ص88.

(2)- عبد الله حمادي: الديوان البرزخ والسكين. ص181.

(3)- محمد خريف: النشر والنثرية "الحجاج وخبره الصائب"، مجلة أفق الإلكترونية، ص [www.ofouq.com](http://www.ofouq.com).

العيش دون أن يبقى هو هو، كما قد تتحول إلى حال جمود وموت، وتجعل من القصائد/الهوامش نصوصاً تقليدية بعيدة كل البعد عن القصيدة الهامش. فقد عملت هوامش قصيدة البرزخ والسكين على تبين التناص الخارجي لنص البرزخ والسكين مع القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، الخطاب الصوفي، كما بإمكاننا إسقاط بعض الهوامش التي اكتفت بالإشارة إلى أن العبارة أو القول مستلهم من القرآن الكريم لنحطم بذلك العدد ثلاثون الذي تقصد خميسي ساعد الوصول إليه بناء على كونه «معادل سيميائي للمقاومات التي يقطعها الصوفي في طريقه والأحوال والعوارض التي تطرأ عليه خلالها»<sup>(1)</sup>. وهو ما يعود بنا إلى التساؤل عن العلاقة بين النص/الهامش/الشاعر، لماذا يضع الشاعر وسيطاً بينه وبين هوامش نصه؟

### فضاء العنوان الشعرية:

يتمظهر العنوان كونه أقصى اقتصاد لغوي، كحقل دلالي يبعد النص عن أية قراءة أحادية. فردية، عن طريق الصلة التي تنشأ بين العنوان والنص، والتي يمكن أن تصاغ من النص/العنوان والعنوان/النص، فهو العتبة التي تعلن عن «قصيدة النص، وتكشف نيته، ولهذا الإعلان عن النوايا أهميته خاصة في كشف الخصوصية النصية، خاصة عند تلقي النص عبر سياقات نصية تبرز طبيعة التعالقات التي تربط هذا العنوان بنصه كما تربط النص بعنوانه»<sup>(2)</sup>. فهو ضرورة كتابية تجسد «سلطة النص وواجهته الإعلامية»<sup>(3)</sup>.

العنوان واحد من النصوص الموازية وأولى العتبات التي نطوؤها قبل الولوج إلى فضاء النص الداخلي، يرد في شكل صغير «يختزل نصاً كبيراً عبر التكتيف والإيجاء والترميز والتخليص»<sup>(4)</sup>.

(1)-يوسف وغليسي: المتشاكل والمختلف في الديوان البرزخ والسكين، ص100.

(2)-محمد حسن حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص59.

(3)-جميل حمداوي: لماذا النص الموازي، مجلة الكرمل، عدد88، تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين/

باريس، 2006، ص220.

(4)-شعيب خليفي: النص الموازي واستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل، عدد16، مصر، 1992، ص23.

ويشكل رفقة النصوص الأخرى، نصوصا مستقلة، مجاورة وموازية للنص الرئيس، تساعد القارئ وتكون بالنسبة له «كفتح إجرائي للتعامل مع النص في بعده الدلالي والرمزي»<sup>(1)</sup>. إنها بهذا الشكل العلامة المميزة والهوية الدالة على النص الذي «تختبئ تحت كلماته المباشرة طبقات متعددة من المعاني والدلالات التي تحتاج إلى قراءة أخرى غير القراءة المباشرة، فالبعد التكتيفي داخل صوغ العنوان، إذن له وظيفة الكشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعا»<sup>(2)</sup>.

إن أول تمنع يحدث للنص يبدأ مع عنوانه، كونه العلامة الدالة التي تبحث عن القراءة التأويلية عبر ممارستها لسلطة الإغراء والإيحاء، إنه العلامة الهاربة من النص وإلى النص، كما يقول رشيد يحيوي «العنوان ليس خادما للنص وتابعا له، قد نخسر رهانات كثيرة في قراءتنا ونحن نعبر سريعين نحو ما نعتبره قصيدة مخلفين العنوان في الآثار المتلاشية للقراءة»<sup>(3)</sup>.

## مفهوم العنوان:

### 1-1- العنوان لغة:

جاء في لسان العرب مادة (ع. ن. ن) «عننت الكتاب وأعننته لكذا أي عرضته له، قال اللحياني عننت الكتاب وعننته إذا عنونته، ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح، قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته قال ابن البري والعنوان هو الأثر»<sup>(4)</sup>.

فجاء في القاموس المحيط مادة (ع.ن.ن) «عن الشيء يعن-يعن، عنا وعننا وعنونا عنا ظهر أمامك، واعترض... وعن الكتاب وعنونته وعنونه وعناه: كتب

(1)-جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص97.

(2)-عبد الملك أشبهون: قصة اختيار العنوان في الرواية العربية، مجلة عمان، عدد98، أمانة عمان، الأردن2002، ص55.

(3)-رشيد يحيوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص107.

(4)-ابن منظور: لسان العرب، مادة "عنن".

عنوانه»<sup>(1)</sup>.

كما يقول ابن فارس في بيان المعنى الأصلي لهذه الكلمة التي انبثقت عنه معانيها المشتقة «العين والنون أصلان، أحدهما يدل على ظهور الشيء وأعراضه والآخر يدل على الحبس، ثم قال ضمن كلامه عن الأصل الأول «وهو ظهور الشيء وإعراضه، ومن الباب عنوان الكتاب كتب عنوانه»<sup>(2)</sup>. ويستطرد ابن منظور من المعنى إلى العنوان من مادة عنا فيقول «قال ابن سيدة العنوان، والعنوان سمة الكتاب وعنونه عنونة وعنا، كلاهما وسمه بالعنوان»<sup>(3)</sup>.

وتشير هذه المادة إلى دلالة "الأثر" «قال ابن سيدة، وفي جبهته عنوان من كثرة السجود، أي أثر، وأنشد، وأشمط عنوان به من السجود كركبة عنز من عنون بني نصر»<sup>(4)</sup>. وبذلك تكاد تكون دلالة العنوان تنحصر في الأثر، السمة، الاعتراض، والقصد، مما يجعلها تتقارب مع الدلالة الاصطلاحية.

## 1-2-العنوان اصطلاحاً:

يحدد جيرار جينت من مغبة اختزال وتبسيط العنوان لأن «التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أي عنصر آخر للنص الموازي، يعرض القضايا ويتطلب مجهوداً في التحليل، ذلك أن الجهاز العنواني كما يعرف منذ النهضة (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركبة، أكثر من كونها عنصراً حقيقياً وذات تركيبية لا تمس بالضبط طولها»<sup>(5)</sup>. وحين يكون وظيفياً بهذه الصورة فإنه ينطوي على سر النص ومفتاحه أو على جهته ومقصده.

إن الدلالة اللغوية والاصطلاحية تتفقان على أن العنوان «واقعة لغوية تتموقع

(1)- الطاهر أحمد الزاوي: القاموس المحيط، ط3، دار الفكر، بيروت، (دون تاريخ)، ص132/133.

(2)- الطاهر أحمد الزاوي: القاموس المحيط (على طريقة المصباح المنير وأساس البلاغة)، ص333.

(3)- ابن منظور: لسان العرب، مادة "عنا".

(4)- المرجع نفسه: مادة "عنا".

(5)- Gerard Genette : Seuils, P54.



على تخوم النص أو بعبارة أدق على بوابة النص لتؤطر كيانه اللغوي والدلالي»<sup>(1)</sup>.  
مما يعني أنه من سقط المتاع أو حلية شكلية زائدة بل أصبح الموجه الرئيسي للنص  
فهو «مجموع العلامات اللسانية [...] التي يمكن أن تدرس على رأس النص لتحده،  
وتدل على محتواه العام وتغري الجمهور المقصود»<sup>(2)</sup>. إنه بحق أولى العتبات ولا  
مناص لتخطيه أو تجاوزه بحكم صدارته واحتلاله المكانة البارزة على واجهة الغلاف  
«ككوكبة من الإشارات»<sup>(3)</sup>.

قد يظهر العنوان كوسيلة لتقييد المضمون، رغم أنه لا يحكيه بل يعمل على  
حشده، وتكثيفه ليعمد فيما بعد و«بوعي من الكاتب... إلى تبيير انتباه المتلقي على  
اعتبار أنه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي والمؤشر الدال عليه»<sup>(4)</sup>.

لأجل ذلك حظيت صياغته لاعتبارات عهدة تجمع بين الدلالة اللغوية  
والاصطلاحية.

العنوان / هو القصد والإرادة

العنوان / هو الظهور والاعتراض

العنوان / هو الوسم والأثر

**1- العنوان القصد والإرادة:** أي باعتباره قصدا للمرسل يؤسس لعلاقة العنوان  
بخارجه سواء كان هذا الخارج واقعا اجتماعيا عاما، أو سيكولوجيا، أو لعلاقة العنوان  
ليس بالعمل فحسب بل بمقاصد المرسل من عمله، وهي مقاصد تتضمن صورة  
افتراضية للمستقبل.

**العنوان الظهور والاعتراض:** إذا كان المرسل ينطلق من مقاصده في بثه

---

(1)-شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان "مقام البوح" للشاعر عبد الله العشي، محاضرا الملتقى الوطني الأول  
السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة خيضر، سيكوة، 2000، ص270.

(2)-Gerard Genette : Seuils, P73.

(3)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته، التقليدية، ح1، ص91.

(4)-شعيب خليفي: النصوص الموازية في الرواية (استراتيجية العنوان)، ص24.

للعنوان، ففي المقابل ينطلق المستقبل من معرفته الخلفية في تقبله له، وقد تكون معرفة المستقبل الخلفية أكثر سعة من موضوع المرسله عملا وعنوانا.

**العنوان/ الوسم والأثر:** في هذه الحال يمتلك العنوان خصيقتين، خصيصة انطولوجية هي استقلاله وخصيصة وظيفية تنسبه إلى عمله أو تنسب العمل إليه<sup>(1)</sup>.

وقد احتل العنوان صدارة الأغلفة عموما، بعد ظهور الطباعة التي مكنته من أن يأخذ حيزا مستقلا في الصفحة، إلا أنها بقية مقيدة بقدرتها على جذب المتلقي، وإغرائه بقراءة النص «فالعنوان الذي يعلق على أغلفة الدواوين الشعرية، أو فوق النصوص ليس مجانا، بل يؤدي دورا في التدليل أو المساهمة في فهم الدلالة»<sup>(2)</sup>. لذلك أولاه الشعراء كل العناية، وحرصوا في صياغته على توظيف كل جماليات الإشارة وعناصر الجاذبية المضمنة بالأبعاد الدلالية، في الآن نفسه فهو «من منظور بعض محلي الخطاب نقطة انطلاق كل تأويل»<sup>(3)</sup>.

وبناء على ذلك اختلفت قيمة العنوان في الشعر العربي الحديث، فلم تعد مرشدا لنا أن نتعداه إلى غيره بل «أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصي، وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية للعنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان»<sup>(4)</sup>، وإذا كان «العمل بعلاماته اللغوية المتعددة وقواعد تركيبه المتنوعة يعتبر من جهة إنتاجية الدلالة بمثابة "علامة مفردة" فإن الإنتاجية الدلالية للعنوان على الرغم من ضآلة عدد علاماته واشتغال قاعدة تركيب واحدة غالبا في تنسيقها تجعلنا نعدده بمثابة عمل نوعي»<sup>(5)</sup>.

## 2- أنواع العناوين:

(1)-محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، 1998، ص20-22.

(2)-جميل جمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص90.

(3)-محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص253.

(4)-رشيد يحيوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص110.

(5)-محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص23.

حاول "جيرار جينيت" وبالإفادة من دراسة "ليوهوك" التميز بين نوعين من العناوين. "العناوين الموضوعاتية" "Titres Thématique" والتي تحيل مباشرة على موضوع النص، والعناوين الخطابية "Titres Rhématique" وهي تحيل مباشرة على النص وعلى موضوعه في الوقت نفسه ويدخل تحت هذا النوع. العناوين التجنيسية. Titres générique، وكذلك العناوين البعيدة كل البعد عن أي توظيف تجنيس لكنها تحيل على النص ذاته مثل الصفحات، كتابات... (1). يتمظهر لنا العنوان ضمن عدة أنواع:

**العنوان الحقيقي: Le titre principale** وهو العنوان الأصلي، كبطاقة تعريفية تمنح النص هوية دالة.

**العنوان الفرعي: sous titre** يأتي بعد العنوان الرئيسي ويعمل على تكملة المعنى (2).

توجد بعض العناوين تحيل على الداخل وهي ما تكون بالعناوين الداخلية "Intertitre"

تعمل على الوشاية بمكنون العنوان الرئيسي، تفصل ما يجمل عبر العناوين الداخلية، وهناك موقع آخر للعنوان يكون بين الغلاف والصفحة الداخلية يطلق عليه العنوان المزيف Faux Titre

ومما لا شك فإن العنوان ومع اختلاف أنواعه يبقى مضمنا بعلامات سيميولوجية دالة تقدم لنا «معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه» (3). فالعنوان هو المحور «الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه، فهو إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي يبني عليه» (4). ولذا يخضع بناؤه وتكوينه إلى بعد دلالي وآخر

(1)-Gérard Génette : Seils p82.

(2)-I b d : p55.

(3)-محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1990، ص57.

(4)-المرجع نفسه: ص57.

تركيبى.

### 3- مكونات العنوان:

3-1- البعد التركيبى: ويأتي على خمسة أنماط هي:

**النمط الأول:** يكون فيه العنوان جملة اسمية، إما اسما موصوفا أو اسما علما أو

اسما عددا

**النمط الثاني:** يأتي في شكل ظرف يتعلق بالزمان

**النمط الثالث:** وهو خاص بالنعوت فقد يأتي صفة أو جملة موصولة

**النمط الرابع:** يكون فيه العنوان جملة طويلة كاملة تحاول أن تستوفي معنى يفهمه القارئ.

**النمط الخامس:** ويتأسس من صبغ التعجب

3-2- البعد الدلالي: ويخضع إلى خمس مكونات هي:

**مكونات فاعل:** ويكون العنوان هنا حاملا لاسم شخص عادة ما يكون البطل في

الأعمال الروائية.

**المكون الزماني:** في هذه الحال يتضمن العنوان معلومات عن الزمن.

**المكون المكاني:** تأتي الدلالة على المكان كفضاء مغلق أو مفتوح وتتخذ هذا

المكون عددا من الروابط.

**المكون الشئىي:** تكون فيه الأحداث هي الفاعلة، حين ينطوي العنوان على حدث

يحتاج إلى تأويل<sup>(1)</sup>.

وعلى هذا النحو كان الانتقال من صيغ العنوان التبسيطية باعتبارها محطة

عبور سريعة، وملفوظات جاهزة إلى ما أصبح يطلق عليه ب "فد العنونة"، وبمقتضى

هذا المنظور أيضا يغدو الحديث عن تفاصيل العنونة الإبداعية والنقدية، إشكالية لا تقل

(1)- شعيب خليفى: النص الموازي (استراتيجية العنوان)، ص33.

أهمية عن فن الكتابة والقراءة، وهو ما يدفع بالمبدعين الحداثيين إلى المزيد من الاهتمام بعناصر جاذبيته، والحرص على تضمينه الأبعاد الجمالية والدلالية المرغوب فيها كما «يأخذ العنوان أهميته من كونه علامة كاملة تحمل دالا ومدلولاً»<sup>(1)</sup>.

### وظائف العنوان:

تنبثق أهمية العنوان من كونه نصا لا يقل أهمية عن باقي المكونات النصية الأخرى، فالعنوان سلطة النص وواجهته الإعلامية، هذه السلطة تمارس على المتلقي/ القارئ إكراها، خصوصا، أن هذا القارئ/ المتلقي غير ملزم بتقبل كل ما يقدمه النص- وهو ما يجعله يسعى دوما للقيام بعملية إيحائية تحفر في دلالة النص، ونقطة انطلاقا في هذه العملية تبدأ -دوما- من العنوان كونه «مرسلة لغوية تتصل في لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معا»<sup>(2)</sup>. يتجلى لنا العنوان «مثل قمة لهرم قاعدته النص، فبقدر ما نوثق الصلة بينهما تتفجر جملة من الأبعاد التي تمكننا من استكشاف بعض منها انطلاقا من اعتبار النص متعدد الدلالات»<sup>(3)</sup>. وبناء على ذلك يعمل على تأدية عدد من الوظائف، فمن «الناحية الاجتماعية يبدو أن النص تحول بحكم التداول والاستعمال إلى منتج مثل أي سلعة أو مادة تجارية صالحة للرواج، ومن هنا كانت أهمية العنوان في النصوص الأدبية والفنية، فهو سمة من سمات المنتج وعلامة لطبعه وتميزه»<sup>(4)</sup>.

وبذلك تكون العناوين منطلقات ضرورية للقراءة بالنظر إلى الوظائف التي يؤديها والتي يحددها جيران جينت ضمن أربعة وظائف أساسية.

### الوظيفة التعينية: تسهم في تحديد هوية النص والإشارة إلى جنسه.

(1)-حافظ إسماعيلي علوي: اللسانيات في الثقافة العربية وإشكالات التلقي (اللسانيات التمهيدية نموذجاً)، مجلة فكر ونقد، السنة السادسة، العدد58، دار النشر المغربية، المغرب، 2004، ص98.

(2)-شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح)، ص271.

(3)-عبد الرحمن أشبهون: قصة اختيار العنوان في الرواية العربية، ص54.

(4)-ادريس ناقوري: تجربة أحمد يوزفور القصص، قراءة نموذجية، النقد الأدبي بالمغرب، مسارات وتحولات،

جماعة من الباحثين، ص165.

الوظيفة الدلالية والإيحائية: في هذه الحالة فإن العنوان يتجلى دالا يستدعي بالضرورة مدلولاً من أجل استكمال قراءة النص.

الوظيفة الإغرائية: وتعمل على غواية المتلقي وإدخاله في عملية القراءة والتأويل، وبهذه الطريقة تعمل على التحفيز والإثارة<sup>(1)</sup>.

وتحديد جيرار جينت لا يخرج عن ما قال به "ليوهوك" والمتلخص في الإشارة إلى المحتوى والتعيين ثم الإغواء والإغراء، غير أننا نجد بعض الباحثين يذهب إلى أكثر من ذلك، حين يعتمد الربط بين الوظائف التي يؤديها العنوان ووظائف اللغة عند رومان جاكوبسن من «وظيفة انفعالية ومرجعية وانتباهية وجمالية لغوية وقد يكون للعنوان وظيفة بصرية أيقونية»<sup>(2)</sup>.

تعمل الوظيفة المرجعية على التركيز على الموضوع، والجمالية الشعرية تركز على الرسالة في حد ذاتها، أما الوظيفة التأثيرية فتعمل على تحريض فضول المرسل إليه ومناداته، في حين أن الوظيفة الأيقونية البصرية تحمل بالبعد الجمالي من حيث اللون والخط والشكل...

وجميع هذه العناوين «تسوّر العنوان بسلطة تروم إخضاع المرسل إليه»<sup>(3)</sup>. مما يصبح إلزاماً على الدارس مراعاة وظيفة العنوان في تشكيل اللغة الشعرية «ليس فقط من حيث هو مكمل ودال على النص، ولكن أيضاً من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال معا»<sup>(4)</sup>. علاقة الاتصال تظهر من كون العنوان وضع أصلاً من أجل نص معين، أما علاقة الانفصال فتكون باعتباره يشغل كعلامة لها مقوماتها الذاتية كغيرها من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي تكونه، ونحن نؤول النص وعنوانه معا.

(1)-Gerard Genette: Seuils, P55-56.

(2)-جميل جمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص100.

(3)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإداتها التقليدية، ج1، ص107.

(4)-رشيد يحيوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص110.

ويبقى العنوان بالنسبة للقارئ مرسله Message صادرة من مرسل (Adress) إلى مرسل إليه (Adressé) وهذه المرسله محمولة على أخرى هي (العمل)، فكل من (العنوان) وعمله مرسله مكتملة ومستقلة»<sup>(1)</sup>. ليكون هدف العنوانه بالأساس هو تبيير انتباه المتلقي وربط نوع من التواصل بينه وبين المؤلف وتقليص المسافة بينهما.

### العنوان بين النثرية والشعرية:

أصبح العنوان في الدراسات النصية المعاصرة يمثل نواة ومركزا للنص الأدبي، فهو الذي «يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته»<sup>(2)</sup>. وقد يمثل بؤرة للنص نستهدي به على تحديد رسالته، يقدم لنا جوازا أو تأشيرة نعبر بها إلى عالم النص، لنخلص بذلك إلى وجود رابط بين النص وعنوانه، يرى "جون كوهن" أننا إذا نظرنا إلى هذا الربط سنجد لونا من ألوان الإسناد، ذلك أن أفكار النص مربوطة ببعضها البعض، وارتباطها هذا يستدعي ضرورة وجود فكرة يمكن أن تشكل الموضوع، ويعمل العنوان في الغالب على تأدية هذه الوظيفة، وهو في الواقع يشكل الموضوع أو المحور العام الذي يكون كل أفكار النص مسندات إليه.

يعني أن النص بأفكاره المبعثرة يعد مسندا والعنوان مسند إليه، يكون هو الكل وتكون هي الجزئيات، ويرتبط العنوان عند "كوهن" بالنص النثري علميا كان أو أدبيا أكثر من ارتباطه بالنص الشعري وخاصة القديم منه - الذي بإمكانه أن يستغني عنه، لكونه يفتقر إلى فكرة عامة توحد النص، يقول في ذلك «إن القصيدة وحدها هي التي تسمح لنفسها بعدم حملها، مع أننا في هذه الحالة نضطر إلى تمييزها من خلال كلماتها الأولى، وما تفعله القصيدة ليس إهمالا وليس تدللا، فإذا كانت القصيدة تلغي العنوان فلأنها لا تتضمن... الفكرة التركيبية التي يعبر عنها العنوان»<sup>(3)</sup>. ولذلك نعتبر «العنوانه

(1)-محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص19.

(2)-محمد مفتاح: دينامية النص، ص191.

(3)-جون كوهن: النظرية الشعرية، ص191.

الشعرية انزياح وخرق وانتهاك لمبدأ العنوان في النثر»<sup>(1)</sup>.

### العنوان في القصيدة العربية:

يرى عبد الله الغدامي أن: «العناوين في القصائد ما هي إلا بدعة حديثة، أخذها شعراؤنا محاكاة للشعراء العرب والرومانسيين منهم خاصة وقد مضى العرف الشعري عندنا لخمس عشرة قرناً أو تزيد دون أن يقلد القصائد عناوين ومن النادر أن نحدد هوية القصيدة بعنوان، وإذا حدث ذلك فإن العنوان حينئذ يكون صوتياً، لا دلالياً، كأن يقال لامية العرب، ولامية العجم... إلخ. وهذا أقرب إلى روح الشعر، لما يحمله من إشارة صوتية من صميم الصياغة الشعرية»<sup>(2)</sup>.

ويبدو أن الشاعر العربي القديم لم يكن بحاجة إلى تسمية قصيدته أو عنوانها، لأن اسمها معها في البيت الأول أو مع قافيتها، وهي السنة التي سار عليها الشعر العربي إلى غاية عصر النهضة الحديثة، حيث بدأت التيارات تهب على منطقة الشرق العربي من خلال أقلام بعض المثقفين، مما سمح بظهور تقنية العنوان في القصيدة العربية.

والباحث في الشعور العربي القديم لن يجد قصيدة تحمل عنوان وضعه قائلها: «فلم يكن العنوان مما يهتم به الشاعر القديم، لأن مهمته تنتهي عند انتهائه من نظم القصيدة، أما روايتها أو تسميتها، فذلك من شأن الرواة والسامعين، لأنه ليس جزءاً من عملها، وحين يقولها يترك للناس شيئاً يشاركون فيه، وتمييزها باسم خاص بها إذا كانت تستحق ذلك»<sup>(3)</sup>. وبذلك وجدنا أنفسنا أمام قصائد «سماها الخيال الجماعي برفعتها

(1)- جميل حمداوي: السيموطيقا والعنوان، ص 19.

(2)- عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير (من النبوية إلى التشريحية)، ص 261.

(3)- عبد الرحمن إسماعيل الإسماعيلي: العنوان في القصيدة العربية، مجلة الملك سعود، المجلد الثامن، مجلة الآداب،

تصدر عن جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1996، ص 39.



وصاحبها وهي المعلقات، أو بطرادتهما وهي اليتيمة، أو باسم من اختيارها، المفضليات والأصمعيات، لكن هذا لا يكفي، فالشاعر قد لا ينفرد إلا بقصيدة تأتلف مع العديد من قصائده أو قصائد غيره، في العناصر والبنية المعمقة، ومع ذلك فهي منفجرة بشيء لا تتضبط أسرار شاعريته، فتسمى القصيدة آنذاك بحرف رويها وصاحبها مثل بائية أبي تمام، وسينية البحتري وقافية رؤبة ونونية ابن زيدون، حرف واحد له سلطة على مجموع النص، ثم على مجموع النصوص، والتسمية بهذا المعنى وسم وعلامة تحتاجها الجماعة لحفظ تراتب النصوص وحفظ ذاكرة معا<sup>(1)</sup>. وهو ربما ما يجعل العنونة من هذا الجانب كما يقول الغدامي عمل «غير شعري يأتي في حالة غير شعرية، ويعمل بشكل كبير على تقييد التجربة الإبداعية، وفرض عليها نوع من الظلم والتعسف»<sup>(2)</sup>، كيف لا والعنوان لم يخرج بسلطة الشاعر بل بسلطة النقاد.

ولنا أن نذكر بعض العناوين التي سمي بها النقاد القدماء نصوص بعض الشعراء، يثبتها "برولكمان" في كتابه "تاريخ الأدب العربي" نوردها حسب الترتيب الزمني لوفاة أصحابها:

- 1-القصيدة الفرارية لأبي القاسم محمد بن عبد الله الفزاري، القرن الرابع الهجري/ القرن الخامس ميلادي.
- 2-القصيدة المنفرجة أو الفرج بعد الشدة لأبي الفضل يوسف بن محمد التورزي 513هـ/1119م.
- 3-القصيدة اليمامة (اليشامة) بأطواق الحماسة لأبي المجيد بن عبدون 520هـ/1126م.
- 4-القصيدة التترية لأبي الحسن أحمد بن منير الطرابلسي الوفاء 548هـ/1153م.
- 5-معرفة البيت لأبي الحكم عبد الله الباهلي المري 559هـ/1154م.
- 6-الخمارطشية لأبي الحسن بن أحمد خمارطش 554هـ/1159م.

(1)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإيدالاتها التقليدية، ج1، ص103.

(2)-عبد الله محمد الغدامي: الخطيئة والتكفير، ص261.

7-بستان العارفين في معرفة الدنيا والدين، لمجد محي الدين جمال الإسلام  
محمد بن أبي بكر الوتري 662هـ/1264م.

8-القصيدة الألفية المقصورة لأبي الحسن حازم القرطاجني 684هـ/1285م.

الكواكب الدرية في مدح خير البرية (البردة) لشرف الدين أبي عبد الله (أبي  
علي) محمد بن سعيد البوصري الصنهاجي 654هـ/1296م<sup>(1)</sup>.

### عنونة القصيدة بقافيتها ومطلعها:

إن عنوان القصيدة بقافيتها من أهم الطرق التي اعتمدها الشعراء والنقاد في  
تسمية قصائدهم، وقد تكون بقائلها ولا يكون ذلك إلا إذا تميزت بالجودة عن غيرها من  
قصائد الشاعر.

فحين يقال (بينية البحتري) يدرك السامع/القارئ أن المقصود قصيدته في إيوان  
كسرى دون غيرها من السينيات في ديوانه، كما يقولن (بائية أبي تمام) فيعرف أنها  
بائيته في فتح عمورية ونونية ابن زيدون، ونونية أبي البقاء الرندي.

أما الإشارة إلى القصيدة بمطلعها أو بجزء منها فهي الأكثر شيوعاً في الشعر  
العربي، فقد عرفت بعض القصائد بجزء من مطلعها، وذلك لشهرتها الواسعة فيقال  
قصيدة (بانة سعاد) كما يقال (يا ليل الصب) فيكتفي بذلك، وقد يجمع الناقد في الإشارة  
إلى القصائد بين تسميتها بالقافية والمطلع، ويعود ذلك في الغالب إلى مدى شهرة  
القصيدة كما فعل أبو هلال العسكري «لو لم يكن للبحتري، إلا قصيدته السينية في  
وصف إيوان كسرى فليس للعرب سينية مثلها، وقصيدته في صفة البركة (ميلوا على  
الدار من ليل نحيبها)، واعتذاراته في قصائده التي افتتحت ليس للعرب بعدها اعتذارات  
النابغة مثلها، وقصيدته في دينار التي وصف فيها ما لم يصفه أحد قبله، وهي التي  
أولها (ألم ترى تفليس الربيع المبكر)، وصفه حرب المواكب في البحر لكان أشعر

(1)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها التقليدية، ج1، ص103-104 نقلاً عن كارل بروكمان:  
تاريخ الأدب العربي، ترجمة رمضان عبد التواب، دار المعارف، ج5، ط3، القاهرة، 1977، ص (104، 109،  
126، 47، 29، 20، 22، 81 / 133).

الناس في زمانه فكيف وقد انضاف إلى هذا صفاء مدحه ورقة تشبيهه في قصائده»<sup>(1)</sup>.

### عنوان القصيدة في الشعر العربي الحديث:

لم ينفصل الشعر العربي الحديث مع بداية النهضة عن التقاليد الشعوية التي سار عليها الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي، ولم يحظ العنوان بالأهمية باعتباره جزءا غير راسخ من تلك التقاليد، وكان (محمود سامي البارودي) الرائد الأول لنهضة الشعر العربي الحديث، من بين الشعراء الاتباعيين الذين حملوا على عاتقهم حماية تلك التقاليد.

ولأجل ذلك لم يهتم (البارودي) بالعنونة، بل نظم قصائده على نهج شعراء العرب القدامى، فكان يقول على طريقة العرب، ويمثل البارودي في مهمته الإحيائية للتراث العربي «جسرا عبرت من خلاله الروح الشعرية الأصلية التي رأيناها في القرون الأولى، ولم تكن مهمته يسيرة لأنه كان يسير في طريق ليس فيها المؤثرات سوى نور التراث القديم»<sup>(2)</sup>.

ومع ظهور المدرسة الكلاسيكية -الجديدة- أخذ العنوان مكانة وقيمة عند الشعراء وأصبح مظهرا معتادا تتوج به القصيدة العربية، فقد قام أحمد شوقي بعنونة قصائده «وكان العنوان الذي التزمت به المدرسة الكلاسيكية الجديدة نابعا في الغالب من موضوع القصيدة، دالا على فحواها»<sup>(3)</sup>. ومع ذلك فكما يقول محمد بنيس لم تكن العناوين والعناوين الفرعية من اختيار الشاعر دوما، فقد لا يكون شوقي هو الذي تكفل بوضع بعض العناوين والعناوين الفرعية لقصائده، وقد لا يكون البارودي واضع عناوين قصائده، إلا أنه يتعذر علينا التأكد منها في غياب دراسات متخصصة للنص الموازي.

وقد ظل العنوان في قصائد شوقي وأتباع المدرسة الكلاسيكية ذو معيار

(1)- أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، ص218.

(2)- عبد الرحمن إسماعيل السماعيل: العنوان في القصيدة العربية، ص48.

(3)- المرجع نفسه: ص49.

موضوعي مرتبط بالقصيدة نفسها، فهي التي تشكل العنوان وتحدده، ومع مجيء الرومانسيين فتحت أبواب تجديد أخرى غيرت الكثير من المفاهيم الشعرية والنقدية، وقد طالت العنوان بالضرورة، إذ «استعد الرومانسيون العرب هنا وهناك لهدم المترسخ والسائد معلنين عن رؤية مختلفة لمفهوم الشعر والشاعر»<sup>(1)</sup>. فنال العنوان ما نال القصيدة ولم تعد تعرف بمضمونها، بل تحول العنوان إلى «قيمة فنية نفسية مرتبطة بنفسية الشاعر، وهاجسه الرومانسي... وعناوين القصائد أصبحت ذات مدلول رومانسي مرتبط بنفسية الشاعر أكثر من ارتباطه بالقصيدة نفسها»<sup>(2)</sup>. أما في القصيدة المعاصرة، فقد ارتبطت العنونة برؤية فنية تشكيلية وبلاغية محملة بأبعاد دلالية وشعرية.

### شعرية العنونة عند عبد الله حمادي

إن إشكالية العنوان تطرح أسئلة متعددة، مما يفرض نوعا خاصا من التحليل، فمن الناحية السيميائية هناك علاقة بين العنوان والنص، تتشكل عبر معادلة كبرى هي العنوان/النص، أي أن العنوان «بنية رحمية تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص، وأبعاده الفكرية والإيديولوجية»<sup>(3)</sup>. وهكذا يكون المركب العنواني للنص الشعري بحق الرحم الخصب الذي يتمخض فيه النص/القصيدة، وقد تصاغ العلاقة المزدوجة بين الثنائيتين العنوان/النص بالجزر التوليدي أو عملية الإنسال التي تشكل النص، لذا يرى روبرت شولز (Robert Choulz) أن العنوان هو الذي يخلق القصيدة، قال لنبندئ بأصغر النصوص الشعرية في اللغة الإنجليزية، أعني مرثية ك.و.س. مرون مرثية إليجي (Elégy)

سأعرضها على من؟ Who would I show it to؟

(1)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإدالاتها، ج2، الرومانسية، ص10.

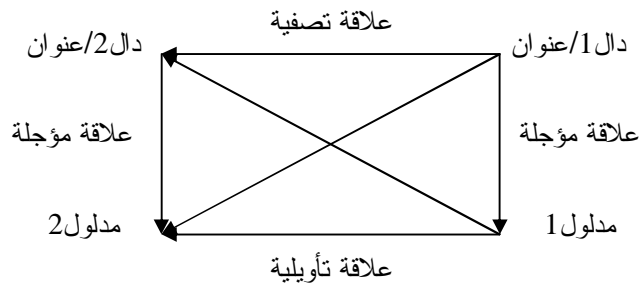
(2)- عبد الرحمن إسماعيل السماعيل: العنوان في القصيدة العربية، ص53.

(3)- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص

بيت واحد وجملة واحدة غير منطوقة، لكن تشي بصيغة سؤال في نحوها، وتركيبها، فما الذي يجعل منها قصيدة؟ بالتأكيد لولا عنوانها، لما كانت قصيدة غير أن العنوان لن يؤلف النص الشعري، وليس في وسع العنوان والنص الشعري معا أن يخلقا قصيدة بمفردها، وإذا أعطي القارئ العنوان والنص فإنه يستحث على خلق القصيدة لن يكون مجبرا بالطبع غير أن الممكنات المتاحة له لا تتيح أكثر من هذا<sup>(1)</sup>.

لكن قد تفقد هذه المصادقية خاصة فيما «يتعلق بعناوين العبيثة أو اللامعقولة التي تحتاج إلى قراءة النص وتأويله لإيجاد القرائن اللغوية أو المعنوية التي تربط بين العنوان كعلامة (سمة) وبين النص الذي كتبت تحته»<sup>(2)</sup>. مع ذلك يبقى الإقرار بأهميته لا مناص منه، فهو سمة النص يحفظه من الذوبان داخل النصوص الأخرى.

ومما لا شك فيه أيضا أن هذه العناوين وعلى اختلاف أنواعها تبقى مضمّنة بعلامات سيميولوجية دالة خاضعة لضرورة الالتزام بالنص الذي تعينه، فيكون مقتربا منها مع وجود عناوين تألف المراوغة والإبهام باعتمادها على الإشراقات الشعرية والبلاغية، مما يكسبها جانبا مثيرا مختصرا يستفز المتلقي، ويخلخل تصوره الأولي، يعني ذلك أن العنوان يبحث دوما عن قارئ مغامر يفتحم الفضاءين الدلالي والرمزي، ويقيم تفاعلية بينه وبين النص/العمل الإبداعي، ولنا أن نأخذها وفق المخطط التالي:



(1)- روبرت شولز: سيمياء النص الشعري، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة: سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي

العربي، الدار البيضاء، 1993، ص93.

(2)- حسين خمري: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص21.

من خلال المخطط يتضح لنا أن (الدال1) لا يملك (المدلول1)، مما يجعل العلاقة بينهما مؤجلة ومرهونة بالتفاعل السيميوطيقي المتجه من العمل/النص، وكذلك الحال مع (المدلول1) فعلاقتها هي الأخرى مؤجلة، لحين تحقق التفاعل السيميوطيقي من العمل إلى عنوانه، ليكون الناتجان (مدلول1) و(مدلول2) بحاجة إلى علاقة تأويلية تخرج دلالتهما.

ولمقاربة عتبة العنوان الشعري علينا مراعاة ثلاثة أبعاد هي:

1- نصية العنوان.

2- تجاوز العناوين.

3- العنوان/النص.

نتوقف في البعد الأول عند العنوان ذاته، ونرى طريقة صياغته والتي يفترض أن تقدم في حد ذاتها نوعا من الدلالة، كما أنه يمكننا من أن نميز العناوين الأكثر شعرية والعناوين التي لم تخرج عن كونها مرشدة للنص، وعموما فالعنونة الشعرية أو الروائية وطريقة اختيارها قصة غالبا ما تؤرق المبدع وتستوقفه. وللوقوف على نصية العنوان علينا البحث في الحد المعجمي والحد التركيبي، والحد الدلالي المتولد من تأملنا للعلامات والإشارات النوعية المحفوظة للقارئ الذي يسعى للحفر خلف دلالتها ولا يكتفي بسطحية الكلمات. ويأتي البعد الثاني ليركز على البحث في العلاقة الجامعة بين عنوان ما ومجموعة من العناوين المجاورة له في ديوان واحد.

أما البحث الثالث، فنتغيا منه الإفصاح عن الاتصال الكامن بين العنوان ونصه الموالي له، إنه البحث في علاقة التعالق بين الطرفين، ونستند في هذا البحث إلى بعض المفاهيم منها "من القاعدة إلى القمة، ومن القمة إلى القاعدة"، نقصد بالمفهوم الأول أن «المتلقي إذا وجد مؤشرا لغويا ما وليكن كلمة أو تركيبا أو عنوانا ... ولم يفهم معناه فإن عليه يتفهم المؤشر ثم البنية ثم الجملة، واعتمادا على هذه العمليات التحسيسية الفهمية يمكن أن ينطلق المتلقي من القمة إلى القاعدة في عملية تنبؤية معتمدة على البيانات المعرفية المختزلة في الذاكرة...»<sup>(1)</sup>.

أي أن عملية القاعدة/القمة تعتمد على فهم الكلمة/العنوان، وإيحاءاتها، أما القمة/القاعدة فننتوقع عبرها ما سينتو هذا العنوان من جمل ومضمون، فعنوان القصيدة بإمكانه أن يحدد

(1)-محمد مفتاح: دينامية النص، تنظير وإنجاز، ص27.

مبدئياً مضمون العمل، ورسالته المحتملة، غير أن هذا لا يعني الانسياق خلف التدايعات المعرفية وإسقاطها على القصيدة، ونقول القصيدة ما لم نقله، لا بد لنا أن نتقيد بمبدأ التأويل المحلي «الذي يعبر من الانتباه إلى السياق المحيط باللفظ أو بالجملة ووحدته والمحاذاة الزمنية والمكانية، العلاقات المعجمية وتفضيل المعنى الأقرب على الأبعد، ومقصدية الشاعر»<sup>(1)</sup>.

---

(1)- المرجع نفسه: ص 60.

## عنوان للهجرة: ديوان الهجرة إلى مدن الجنوب:

يعتبر العنوان واقعة لغوية تحتل مكان الصدارة على غلاف الديوان، تتموقع على تخوم النص أو بوابته لتكون أول ما يثير القارئ، فهو «تجميع مكثف لدلالات النص... إن البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتم تردها في مقاطع النص، فتأتي تلك المقاطع تمطيها للعنوان وتقليبا له في صورة مختلفة، فالكلمة المحور الجملة الرابطة، وتتلاقى هذه الآليات جميعها في الجملة الهدف...»<sup>(1)</sup>

### العنونة/ الحد المعجمي:

أول ما يلفت انتباه القارئ للعنوان الشعري «الهجرة إلى مدن الجنوب» هو دال «الهجرة» بسبب ما يخلفه من تساؤلات على وجهة المهاجر «من أين» و«إلى أين»، ولا تكون له الإجابة عنها إلا من خلال الوقوف على معاني الوحدات لغويا وداليا.

يأتي معنى «الهجرة» في لسان العرب من مادة هجر، ضد الوصل، هجره يهجره هجرا وهجرانا صرمة. وهما يهتجران ويتهاجران، والهجرة الخروج من أرض إلى أرض، قال الأزهري وأصل المهاجرة عند العرب خروج البدوي من باديته إلى المدن ويقال هاجر الرجل إذا فعل ذلك، وكذلك كل مغل بمسكنه منتقل إلى قوم آخرين بسكناه. ولقيه عن هجره أي بعد الحول أو نحوه.

ويقال للنخلة الطويلة ذهب الشجرة هَجْرًا، أي طولاً وعظماً، وهذا أهجر من هذا أي أطول منه وأعظم، ونخلة مُهَجْرٍ ومُهَجِرَةٌ: طويلة عظيمة، وقال أبو حنيفة: هي المفرطة الطول والعظم، وبعبير مُهَجِرٌ: وهو الذي يتناخته الناس ويهجرون بذكره أي ينعثونه.

قال: سمعت العرب تقول في نعت كل شيء جاوز حدّه في التمام مُهَجِرٌ.

جمل هَجْرٌ وكبش هَجْرٌ: حسن، كريم.

(1) - عبد الجليل منقور، المقارنة السيميائية للنص الأدبي، ألوان ونماذج، محاضرات المتلقي الوطني الأول (السيميائية والنص الأدبي) جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2001، ص61.



والهاجر الجيد الحسن من كل شيء. (1)

### العنونة/ الحد الدلالي:

وبهذا ينحصر السياح الدلالي ضمن مجموعتين دلالتان: تتعلق الأولى بالإنسان والزمان والمكان وثانيهما بالجيد من الصفات، لتأتي بعد ذلك «هجرة عبد الله حمادي» لتوسع الحقل الدلالي مفيدة من المجموعتين الدلالتين.

فالنص الشعري/ العنوان يهاجر في المكان (هجر) إلى الجنوب، وفي الزمان (بعد هجر) من النص الحدائي إلى النص القديم، وله سلطة الصفات وهي صفات النص القديم العمودي. وبذلك نلاحظ قلبا في الدلالات، فالشاعر يعكس وجهة الهجرة والتي أصلها من البادية إلى المدينة إلى هجرة من المدن إلى البادية. كطريق عودة إلى الماضي إلى حضان الأصاله. إلا أنها هجرة مؤقتة مرهونة بفعل التحديث الذي يريد أن يقرنه بالنص العمودي، وموهون أيضا بطواعية القصيدة العمودية للترويض. إذا تستعصى مراودتها وتلقي به إلى هجرانها. والسير في طريق التحول من جديد إلى النص الحدائي.

ربما الاشكالية التي نواجهها في مقارنة العنونة الشعرية للديوان هو البحث عن طلال العنوان في المتن فقد كان لفظ «الهجرة» هو الكلمة التي انتاقها للشاعر دون غيرها، فشكلت بذلك بؤرة أو مركزا يشد إليه باقي الكلمات المسهمة في النسيج اللغوي للنص، فالهجرة ترتبط بالاعتراب عن الوطن والبحث عن شيء جديد للتمكك، وهو الحال عند الله حمادي، فالعنوان يوحي برغبة في إيجاد نص أصيل، بعيد للقديم حضوره ويغري القارئ بوجود خطاب صوفي «فالهجرة بما هي ممارسة صوفية جسدت شوق العارفين إلى السفر الذي لم يرتبط لديهم بجغرافية ما»<sup>(2)</sup> إلا أنه إغراء سرعان ما تتكسر دلالاته على بوابة العنونة ولا تتعداه إلى ما سواه فكما يقول إبراهيم رماني معلقا على هذا الانكسار «لكن طلبى خاطئا وأملى كان طيف حلم تبدد فجأة عند أول قراءة نقدية للديوان»<sup>(3)</sup> بمعنى أن الهجرة لا تتخطى عتبة العنوان والغلاف، إذ تغيب دلالتها كلية في

(1)- ابن منظور: لسان العرب، مادة "هجر".

(2)- خالد بلقاسم: أرويس والخطاب الصوفي، ص 112.

(3)- إبراهيم رماني: قراءة نقدية لديوان الهجرة إلى مدن الجنوب، جريدة النصر، ص 11.

المتون الشعرية، علم تكن ترجيعا لروائع الشعر العمودي ولم تكن «الهجرة المباركة إلى مدن الجنوب حيث الأصالة لا تشويها شائبة وحيث القديم يعتقه الجديد وحيث الماضي يتفاعل مع الحاضر وحيث الثبات يتعلق بالتطور»<sup>(1)</sup> لقد كانت تهجيرا للنص من الشعرية إلى اللاشعرية، وقد سبق وأشرنا إلى نقاط الضعف في الديوان بناء على ما رصده إبراهيم رماني.

### العناوين الداخلية:

يسمح لنا الديوان «الهجرة إلى مدن الجنوب» بالوقوف على ثمانية وعشرين عنونا داخليا (28 عنوان)، متربعا على سبعين صفحة (70 صفحة) في مساحة (15×23سم).

ومما يميز هذه العناوين الداخلية طولها النسبي مما يكسبها تقريرية ومباشرة. فتحت المجال أمام الوظيفة الانفعالية «هذه الوظيفة تحمل في طياتها انفعالات ذاتية وقيما ومواقف عاطفية ومشاعر وإحساسات»<sup>(2)</sup> فالشاعر يسقط كل مشاعره على العنوان وإن كان العنوان نفسه جزء من النص كما في قصيدة «خد فؤادي ولا تسلم عن همومي»، فقد جاء العنوان متشظنا من البيت الثامن عشر.

خد فؤادي... ولا تسلم عن همومي وذر الناس يسألون... فمالي<sup>(3)</sup>

ويتكرر الأمر مع قصيدة «الجمال الذاتي».

فما الجمال سوى عطر على فتى ويأتي الخريف فيذوي زهره النامي<sup>(4)</sup>

كذلك القصيدة «قيثارة الإلهام».

أين اختفت قيثارة الإلهام وحليفة الأشواق والأحلام<sup>(5)</sup>

وقد اشتعل الشاعر في بعض العناوين على تأدية الوظيفة المرجعية، وهي الوظيفة التي تحيل مباشرة على مرجعها وموضوعها، من بين هذه العناوين نجد «خمرة الإصلاح

(1) - إبراهيم رماني: قراءة نقدية لديوان الهجرة إلى مدن الجنوب، جريدة النصر، ص 11.

(2) - جميل حمداوي: السيميو طبقا والعنونة، ص 101.

(3) - عبد الله حمادي: الديوان، الهجرة إلى مدن الجنوب، ص 11.

(4) - المصدر نفسه: الديوان، ص 15.

(5) - المصدر نفسه: الديوان، ص 21.

(ص29)، الدرب(ص33)، سلاف أنت قلبي(ص44)، لا تذكرني(ص67)، بازهوى(ص59) ن طلل الحب(ص61)، من ذا سيطرق باب البيت يا ولدي(ص63). في حين خطبت عناوين أخرى بالاشتغال على الوظيفة المرجعية والشعرية معا كما هو الحال مع عنوان قصيدة «قسنطينة اهتزي؟(ص25)، فالعنوان يحيل على الموضوع/قسنطينة ويحمل صيغة جمالية تحقق له انزياحا عن المعيارية المألوفة عبر استفزاز ذهن الملتقى عن طريق علامات الترقيم.

وهناك عناوين سعت إلى «تحريض الملتقى وإثارة انتباهه وإيقاضه عبر الترغيب والترهيب وهذه الوظيفة ذاتية».<sup>(1)</sup> ويمكن أن نطلق عليها الوظيفة التأثيرية. جسدها عنوان «عابر النية سوف يحرث أرضا (68)».

وبذلك تسهم العنوانة الشعرية في ديوان «الهجرة إلى مدن الجنوب» أدبيا. -بشكل أو بآخر- في توجيه عملية القراءة إلا أن العلاقة بين العنوان والنص تبقى بالغة التعقيد فقد يسهل لنا اختيار وظائف العنوان ضمن الوظائف الإرشادية والإغرائية مع العناوين الفكرية والعلمية أما مع العناوين الإبداعية فالأمر ليس بهذه السهولة.

## 2- عنوان للتحويل: ديوان تحزب العشق يا ليلي

قد لا يكون للعنوان الشعري أي صلة بظاهر النص، كما بإمكانه أن يفتح على عدة دلالات، فلا يتسنى للقارئ الوقوف على دلالة واحدة يتيه في سراديب ومناهات العنوان والنص ولا يستطيع فك نفسه من الورطة إلا بالقفز على ما لا يفهمه، أو بالقصد إلى ما كان معناه واضحا وأقرب، وهو ما يتيح قراءة انتقائية وانطباعية، فالعنوان «علامة إختلافية عدولية، يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات والنبوءات حول محتوى النص».<sup>(2)</sup>

### العنوان / الحوار المعجمي

ينفتح عنوان «تحزب العشق يا ليلي» على وحدتين معجميتين.

(1) - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنوانة، ص101.

(2) - الطاهر رواينية، شعرية الدال في بداية الاستغلال في السرد القديم، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، 1995، ص 141.

**الوحدة الأولى: «تحزب»** حزب حزبا: الويل والغم. أصابه واشتد عليه، الحازب: ج حوازب والحزيب ج حُزْب وحُزْب: الأمر الشديد يقول نزلت به حوازب الخطوب أي الشدائد وهذا أمر حزيب أي شديد وقعه. الحزابة الاسم من الحزب.

حَزَب حزبا القرآن: جعله أحزابا حزب القوم: جمعهم أحزابا.

حازب: صار من حزبه نصره وعاضده.

تحزب القوم: تجمعوا صاروا أحزاب.

الحزب: ج حوازب: الجماعة من الناس، وكل قوم تشاكلت قلوبهم وأعمالهم فهم أحزاب وإن لم يلق بعضهم بعضا. (1)

الوحدة الثانية: «العشق» ننظر إلى هذه الوحدة بوصفها حاملة لثلاث مدلولات هي:

1- المدلول الأول: وهو المدلول الحسي الذي أخذته الكلمة في بدايتها يقال «العشقة شجرة تخضر ثم تدق وتصفى وهي عند المولدين شجرة اللبلاب». (2)

2- المدلول الثاني: وهو العشق المعروف في المجال الوجداني «العشق والعشق بالشين والسين المهملة، واللزوم للشيء لا يفارقه، ولذلك قيل للكلف عاشق للزومه هو اه». (3)

ويجمع المدلول الأول والثاني فقول عن العاشق إنما سمي كذلك لكونه «يذبل من شدة الهوى كما تذبل العشقة إذا قطعت». (4)

3- المدلول الثالث: وهو ما يذهب إليه المتصوفة من اعتبار العشق قمة الحب الإلهي كما يوضح ذلك ابن عربي في قوله «والهوى عندنا عبارة عن سقوط الحب في القلب، ففي أول نشأة في القلب المحب لا غير، فإذا لم يشاركه أمر آخر وخلص له وصفا سمي حبا، فإذا أثبت سمي ودا، وإذا عانق القلب والأحشاء والخواطر لم يبق شيء إلا

(1) - مجموعة المؤلفين: المنجد في اللغة والأعلام، ص 131.

(2) - ابن منظور: لسان العرب، ج6، مادة عشق.

(3) - المرجع نفسه: مادة عشق.

(4) - ابن الحسن أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، ج4، ص

تعلق القلب به سمي عشقا، من العشق وهي اللبابة المشوكة»<sup>(1)</sup> وبه يرقى المحب إلى «مقام الذهول والفنية حيث تفنن ذاته في ذات المحبوب»<sup>(2)</sup> ويقال لا بد للعاشق من «المرور بالغرام فالافتتان فلوله فالدهش ليصل إلى العشق/الفناء»<sup>(3)</sup>

وتقيم هذه الوحدات المعجمية بناءها اللغوي استنادا إلى كون «تحزب» نحويا فعل ماضي (مسند) يستدعي مسندا إليه والمتمثل في «العشق» الذي يقع فاعلا لفعل تحزب كما يوحي الوزن الصرفي «تفعل» بحركة ذاتية تتدخل فيها إرادة الشيء تدخلا مطلقا لإحداثها، فهي حالة تكلف لحصول الفعل، ويأتي بعد ذلك المنادى (يا ليلي) بحرف نداء عادة ما يستعمل لنداد البعيد، وهو ما يستدعي لنا حوارا دلاليا مع العنوان.

### العنوان / الحوار الدلالي:

يسعى عبد الله حمادي لنداء هذا البعيد مرتدا معه إلى الزمن الماضي ومستحضرا القصيدة العمودية في صورة المعشوق (ليلى)، فكما ارتقى المتصوفة بكلمة «العشق» إلى مقام الحب الإلهي بعد أن ألقوا بها صفات الوله والفناء ارتقى عشق القصيدة عند الشاعر إلى حد الذهول والفناء، وارتقى عند غيره إلى حد التحزب والتكاثل يقول: «ولعني لا أكون مخطئا إذا أجزمت بأن المدافع عن القصيدة الخليلية وصلت به الحمافة الهوجاء أن يرى في القصيدة الحديثة مثل العدو المترصد له في كل كمين أو معبر... والعكس صحيح بالنسبة للطرف الآخر - أي أنصار القصيدة الحديثة»<sup>(4)</sup> فتطلبت هذه الحزازات وجود عاشق يرقى إلى «سيد العشاق» المنتحر كمدا وحبا على معشوقة يبغى خلاصها ويبعثهما من جديد.

يعود بنا الشاعر بهذا العنوان إلى قصة العشق العربية بين (قيس وليلى)، محاولا أن يجعل من عشقه عشقا غير عادي، يتجسد بصورة أكبر من خلال معجم العشق واشتقاقاته والألفاظ الدالة عليه في النصوص الشعرية، خصوصا التي أخذت اتجاهها

(1) - محى الدين بن عربي: ترجمان الأشواق، ص 14.

(2) - عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ص 184.

(3) - المرجع نفسه: ص 184.

(4) - عبد الله حمادي: الديوان، تحزب العشق يا ليلي، ص 29.

صوفيا وتحولت إلى «إضاءة في ليل المعنى، وليل الحياة ترفع الكتابة إلى مستوى الأسطورة». (1)

ويتأرجح مدلول «ليلي» عبر النصوص بين ليلي/الوطن أو الأرض الضائعة (بلاد الأندلس) يقول في قصيدة «أبو عبد الله الصغير بين المنفي والملكوت».

هناك ثدي صحارينا لمن رغبت  
هناك يركب جهرا ظهر قاضينا؟  
هناك تتكح عذارء لنا علنا  
وتستباح لمن يرعى مواشينا؟  
هناك تعرض للجلاب سلعتنا  
ويطبخ الجود للجوعي بوادينا  
كل مباح رخيص القدر منكبه  
موزع الطرف معروفا لشارينا. (2)

وبين ليلي/القصيدة مجسدا صراع التحزب على النص الشعري العربي يقول في قصيدة: «مذكرة محزومة لأبي محجن النقي»

مفاتن العشق ويلات تصادرننا  
في مسمع الدهر...شلالا بلا صحب  
أغباش ليلي؟ نناجيهما توددنا  
بعيد المحاق من الاجهاخي والتعب (3)

ويقول في قصيدة: «تباعدات جلال الدين الرومي» معبرا عن ذلك السفر الطويل إلى القصيدة، أو تجربته الشعرية بوجه عام.  
بأموس غبي، طريد من فرادسه.

(1) - عبد الحميد هيمة: الترجية الصوفية في الشعر المعاصر، الكاتب الجزائري، مجلة أدبية ثقافية، عدد خاص، الجزائر، 2005، ص 262.

(2) - عبد الله حمادي: الديوان، نخب العشق يا ليلي، ص 173.

(3) - المصدر نفسه: ص 157.

جذاب أَرْضِي، بها ترعاه أقبيتي.  
جرحي مسن لمأساة مدبرة.  
من عهد «عاد» إلى أُموار مقبرتي  
تغري أفاصبي شراييني مخضبة  
دمع التراسل من نافور أوردتي.<sup>(1)</sup>  
ويتعمق جرح الشاعر النص أكثر في قصيدة «الجراح»  
رحلت على شفة الظلام  
تهمادت بها مغلقات الفكر  
فألفيت سمع الشعور المسيحي  
وراء اغتراب يعاني الهجر<sup>(2)</sup>  
2-1- عنوان الديوان... عنوان القصائد:  
\* عنوان الديوان يستكمل عتباته الداخلية:

يختصر العنوان الرئيس «تحزب العشق يا ليلي» المسافات بينه وبين متونه الشعرية، ليكون التحزب اشارة إلى النظرة السلفية التي تكاثلت على القصيدة العربية وحصرتها في عمود الشعر، فأخمدت نار مبدعيها كما كانت مجموع الخطوب والتشنجات الغربية التي حسب رأي الشاعر أسقطت عنوة على النص الشعري الغربي بحجا الحداثة أو ما بعد الحداثة، وهو «ما خلق الفراغ وأكدّه، فشعار القطيعة المعرفية مع التراث خلق فراغا أدى إلى تبقي الفكر الغربي كبديل لمأ الفراغ الجديد... ثم إن الفوضى التي جاءت ما بعد الحداثة خلقت هي الأخرى فراغا جديدا أو أكدته»<sup>(3)</sup> فكان مصير العاشق والمعشوق (الشاعر وليلاه) إما الدبول كحال (العشقه) تحت وطأة هاتين القوتين، أو أن يستنهض الشاعر تجربة البحث عن نص حسب رأيه، يجمع بين الضدين، ويخلق لأجل ذلك ما قال عنه لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمومية.»

(1) - عبد الله حمادي: الديوان، تحزب العشق يا ليلي، ص 164.

(2) - المصدر نفسه: ص 169.

(3) - عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة، ص 195.

وهو ما عبر عنه «العنوان المزيف fout titre» تحولات في زمن التحدي، كاعلان عن محاولة بناء نص قد يصعب بناؤه في ظل التحدي القائم، يعودنا العنوان إلى حضن الخطاب الصوفي وهو ما يتجلى في لفظ «تحولات» فحياة الصوفي رحلة يشهد فيها تحولات وهو يرتقي من مقام إلى مقام آخر إلى أن يبلغ مقام الفناء والبقاء، الفناء عن نفسه والبقاء عند الله.

وأقرن لفظ تحولات في العنوان المزيف بزمن التحدي مما يشير إلى صعوبة السفر/ التجربة وقد تضافرت العناوين الداخلية مع العنوان المزيف لتكشف لنا عن «معالم صوفية (حمادي) وتكشف لنا حقيقه الاشواق عنده...»<sup>(1)</sup> ونتلمس ذلك مع العناوين «تباعدات جلال الدين الرومي ص164». «تجربة عشق مع اللغة العربي ص 181» «الجراح». قراءة في كتاب الإنسان الكامل ص 186».

فمع عنوان «تباعدات جلال الدين الرومي» يبسط البعد الصوفي حضوره ويدعمه المطلع الإستهلاكي المتخفي في شكل تصدير للنص.

عقد النبوة مصباح من نور معلق الوحي في مشكاة تأمور

بالله ينفخ الروح في خلدي لخاطري نفخ السرافيل في الصور

إذن تجلي بطوري أن يكلمني رأيت في غيبتي موسى على الطور<sup>(2)</sup>.

إن العنوان يوحى بالإغراق في أجواء غيبية يصعب تحديدها، كون الاسم العلم «جلال الدين الرومي» يفرض سلطته، فهو أمير الدوال وسيدها، لقد عرفت الشخصية بأنها واحدة من الملامتية فإذا كان «الصوفي ينم ظاهره عن باطنه، وتظهر عليه أنوار أسواره في أقواله وأفعاله، فاللامتي يحفظ أسراره ويبقى السر بينه وبين الله ولا يدعي شيئاً. لأن الدعوى عند الملامتي جهل، ويظهر الكرامة خوفاً من عجب النفس»<sup>(3)</sup> وهي الدلالة التي أراد عبد الله حمادي أن يضيفها على العنوان/النص، ويجعلها أكثر تباعداً عن التجلي وبهذا

(1) - عبد الحميد هيمة: التجربة الصوفية في الشعر المعاصر، ص251.

(2) - عبد الله حمادي: الديوان، تحزب العشق يا ليلي، ص 164.

(3) - عناية الله إبلاغ الأفغاني: جلال الدين الرومي بين الصوفية وعلماء الكلام، ط1، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، 1987، ص237.



بإمكان العنوان أن يفتح الدلالة «على وسعها، ويبعدها على الانغلاق، بل ويدفع القارئ إلى اختيار أسئلة وتأويلاته من عمق النص ذاته، من خلال التفصيل والوقائع. والمتخيل الذي ينجزه بصره بصورة وأناه»<sup>(1)</sup> فعنوان «قراءة في كتاب الإنسان الكامل» يحيلنا إلى كتاب (عبد الكريم الجيلي) الإنسان الكامل في معرفة الأوائل والأواخر (ت 805هـ)<sup>(2)</sup> مع ذلك فتعليق العنوان على متن النص يبقيه بحكم موقعه معلق في حال تعلق وتعليق، فوق تص منه ينتظر ومنه يستلم كل شيء، فالعنوان يكشف عن وجود نص يبحث في علاقة الإنسان بربه مع انتهاء قراءة النص موهونة بعلاقة النشاط التفاعلي المتبادل بين القارئ والنص فالرؤية الصوفية «بحث مستمر عن الرمز الإنساني في معناه الأسمى، ومحاولة وصل الذات بهذا المعنى لتأجيل جوهريته بوصفه امتداد روحيا لأصالة الذات في نشدانها للمتعالى والمثال عبر جدلها الدائم مع الواقع القائم»<sup>(3)</sup> يتعالق العنوان الداخلي مع العنوان الرئيسي (تحزب العشق ليلي) في حالات العشق المرهونة بالحب الإلهي والممثل عند الصوفية بالنبي  $\rho$  ويقول:

لأنك قربي مسكت اهتمامي  
لأنك حولي فرضت انسجامي  
لأنك فوق شفاه الورود  
طري السؤال سليم القوام  
لأنك همس على ساحلي  
يجيش ويعلوا بقدر المنام  
وأنت استكانه جدعي الفقير  
على مذبح النور تحت الوكام  
وأنت المدار بقرب المجاني  
تساق إليه أكف العوام<sup>(4)</sup>.

(1)-واسيني لعرج: مدارات الشرق، بيان التفكيك والاختراق، مجلة نزوى، م س.

(2)- عبد الحميد هيمة: التجربة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 259.

(3)- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ط1، دار الوصال، الجزائر، 1994، ص 86.

(4)-

أما العناوين الداخلية للنصوص «قصيدة طز ص 191، بكائية على ربل للتحدي ص 194، تماسك على الرمح (ص 198) أغنية قابلة للتلحين (ص 201)، مازل ببكر أوراس بذاكرتي (ص 203)، فتم الانشغال عليها لتأدية الوظيفة الانفاعلية فقد سعى الشاعر ورقص على هذه العناوين.

فمن اللافت للانتباه في عنوان قصيدة «طز» أنه يصدح بصير المتلقي بلفظ عادة ما يستعمل للتداول العامي، إلا أن الشاعر اختاره دون سواه لأنه مشحون بالرفض والغضب «فسيظل أوراس وسيبقى مبدأ كل بداية».

طز وطز، فطر فوق غضبتهم

هم بيضة الديك في أرقى التأويل<sup>(1)</sup>

ويفاجئ الشاعر القارئ بعنوان لافت آخر هو «أغنية قابلة للتلحين» فيكون أول قارئ لنصه بأن يحكم عليه بأنه قابل للتلحين وهو ما يدعونا للتساؤل على أي أساس استند في هذا الحكم/العنوان ألبصر الشعر أم لخلفية موسيقية؟ مع ذلك فالعنوان يخرج من فن العنونة إلى التعليق على النص لا أكثر

وفي الأخير ينهي الشاعر ديوانه بأربعة عناوين تختصر المضامين، وتعلن عن ما هو آت «تحزب العشق يا ليلي» وهو العنوان "الديوان" عنوان للشعر يختصر ما جاء في التنظير عن لوازم الحداثة والمعاصرة. إذ يبدي الشاعر رأيه في القصيدة العربية بوجهة شعرية يقول:

الشعر وثب على سرج لأقمار

وطول شوق إلى استنطاق أفكار

فمفمرة السكر فيه سفرة ركبت

سيب الخلود، بدمع الجوع والغره.

وقبلة اللّم دوق هام شاربها

يرقي لرفض على مزموّر طيار<sup>(2)</sup>

(1) - عبد الله حمادى، الديوان تحزب العشق يا ليلي، ص 193.

(2) - المصدر نفسه: ص 216.

إلى أن يقول:

عذاب ليلي عذابي أم عذابكمو

عذاب ليلي أجيبى جنة النار؟

عذاب ليلي هل الأمواج تسكنه

أم الغزال مجد خلف أسفار

الشعر ليلي التداعي لو طلبتكم

بوهج صدر كبا من حمل اوزار... (1)

وينهي الشاعر ديوانه بإذن للخروج إلى قصائد غجرية «تأشيرة خروج إلى قصائد غجرية» كإعلان عن تجربة الشعرية الموالية لـ«تحزب العشق يا ليلي»، وقد أثبت الشاعر في الفهرس القصيدة بعنوان «وصية خروج إلى قصائد غجرية»، وفي الحالتين يحاول أن يكسب تجربته صفة الشرعية وحق المغامرة مع قصيدة النثر التي وقعت كما يقول

مرة أخرى، أراك على مقصلة الرفض

تمتص الطحالب من أوصالي

فمن فتح لك زوايا الكتمان

يا حاضر الغيب في العناد... (2)

### 3- عنوان للتمرد والمغامرة: قصائد غجرية:

غالبا ما يصوغ الشاعر عنوانه (مرسلة) بعد انتهائه من تشكل عمله بصورة كلية بمعنى أنه «واقع تحت تأثير العمل نفسه بشكل ما من الأشكال، وكأنه المرسل يتلقى عمله ليتمكن من عنونته»<sup>(3)</sup>، فالعمل الإبداعي متعدد الدلالات، ويأبى القراءة الأحادية، وهذا ما يجعلنا لا نشك بأن المبدع بتوقف طويلا قبل أن يختار العنوان الأنسب لنصه.

(1)-المصدر نفسه: ص127.

(2)- عبد الله حمادي: الديوان، تحزب العشق يا ليلي، ص220

(3)-محمد فكري الجزار: السيميوطيقا والعنونة، ص19.

استغل عبد الله حمادي النص الأخير من ديوان تحزب العشق يا ليلي للإعلان - كما سبق وأشرنا عن نصه/ديوانه الجديد، فكانت بمثابة لوحة إشهارية أستطاع الشاعر أن يمررها إلى القارئ ويجبره على قراءتها دون وعي منه. وقد يتخل القارئ أن العنوان ولد النص غير أن الحقيقة أن التجربة كانت مكتملة قبل عنوانها، وواكبت نصوص الهجرة والتحزب مما يعنى أن الشاعر أرادها تجربة متواصلة.

فكرية ذاتية حية يتعامل مع الكلمة ليستتهض بها بعض التمرد الكامن في ذاته بغية الوصول إلى مغامرة عجزية، رافضه لفساد الظلام في فك الموروث، يتخطى بها القوانين إلى عالم التحول والتغيير فالشعر «سلاح مشحون برصاص المستقبل»<sup>(1)</sup>.

يندرج عنوان «قصائد عجزية» ضمن العناوين التجنيسية (Titre génétique) التي تتغيا تحديد جنس العمل (قصائد) الذي ينتمي إلى جنس الشعر، خبر لمبتدأ محذوف «هذه» نلحق بها صفة «عجزية»، إنها محاولة إلى تجنيس قصيدة النثر كونها تجربة شعرية جديدة شاء للكثير من النقاد أن يطلقوا عليها ما بدا لهم من التسميات «تجد قصيدة النثر لها في سوق النقد من الخصوم أكثر مما تصادف في طريقها من الأتباع والأنصار والمدافعون عنها قلة قليلة بينما الذين يهاجمونها في تكاثر»<sup>(2)</sup> مع ذلك فإن قصيدة النثر تسعى لتحقيق مشروعيتها في الوجود كخيار فني لا كبديل، وإن كانت تعمل في المحور الثاني (البديل) بتطرف لافت كصيغة من صيغ الاحتجاج، وهو ما تتفتح عليه قصائد عجزية من خلال محور الأنا/الأنتم.

يهيم الدال الأول (الأنا) في التعبير عن عناصر ترتبط بهذه الذات المنفردة في صراع الحياة تتجسد في الرؤية والغربة والذكرى، التجربة في حين أن الدال الثاني (الأنتم) يترجم الأطراف المتداخلة مع الأنا للتعبير عن الآخر.

ومن خلال العنوان يحاول الشاعر اضاء صبغة التمرد على قصيدة النثر، فالعجزي لا يأنس إلى السكون، ويجنح دوما إلى المغامرة، متمردا على النظام والقيود.

(1) - عبد الله حمادي: الديوان، قصائد عجزية، ص6.

(2) - عبد الملك مرتاض: التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1962-1990)، مجلة الآداب، ع05، تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، 2000، ص238.

حبيبتي (...) تفدين على القلب الفجري

الهائم في الفجاج بشهقة منديل أبيض<sup>(1)</sup>

إنه حال النص في قصيدة النثر المتمرد على أوزان الشعر الذي يتأتى أو يتسع حتى لمن هم خارج تصنيف الشعراء، إنها القصيدة التي باتت تهدد الذاكرة وتحرك الشعرية العربية، لإيغالها في الانزياح والتمرد على كل النواحي الموضوعية والفنية والتشكيلية. يمكننا العنوان من صياغة بعض المعايير والضوابط التي تحد إلى حد ما شعرية النصوص.

1- يحيلنا العنوان إلى علاقة تناصية مع تجربة شعرية غربية هي «كتاب القصائد» «لفارسيا لوركا».

2- يعلن العنوان عن نية التجنيس أو القصديّة في الكتابة.

3- إعلان عن إيقاع التجربة بلفظ "عجربة" حسن ينزاح عن العنونة المألوفة.

4- الانكسار والتشويش والتمرد على الانتظام والنظام.

5- اللاعقلانية

6- تكسير أفق القارئ وتجييب توقعه على مستوى التلقي.

7- الإشارة إلى نوع من الغموض يتضح من خلال لون كتابة العنوان اسود بارزوبنط عريض كدليل على التتويج الطباعي (الفضائي والبصري).

8- العزف على ثيمات الحدائه (الجنوح نحو الذات والروح والحرية في الكتابة).

### 3-1- العناوين الداخلية/ المتون الشعرية (Inter titre):

تأتي العناوين الداخلية (Inter-titre) «متشظية من العنوان الرئيس»<sup>(2)</sup> فقد جمعت في دلالتها بين الأخر عبر خمسة وعشرين عنواناً على مساحة (15×11سم) من

(1) - عبد الله حمادي: الديوان، تحزب العشق يا ليلي، ص23.

(2) - شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان «مقام البوح» الشاعر عبد الله العشي، ص270.

\* ينظر. في حياة العلم، كتاب عبد الله حمادي، مدخل إلى الشعر الاسباني المعاصر، ص63.

حجم الديوان اشتغل الشاعر على تحويلها إلى «العلامة والرمز وتكثيف المعنى... يثبت فيه قصيدة برمته»<sup>(1)</sup>

وبهذا جاء توظيف بعض العناوين استناد إلى حقل الدلالة للاسم العلم مما جعل التوقيعات مقاما للروح بالاعجاب والتقدير لأهل الشعر والبطولة خاصة شعراء أمريكا الوسطى وعلى رأسهم «فيديركو غارسيا لوركا Federico Garcia Lorca» 1928-1936، فمع عنوان «إلى غارسيا لوركا يبدو جليا للقارئ أن الشاعر متأرجح بين عتبة العنوان وعتبة الإهداء خالقا منها رسالة ضمنية إلى الذات يقول:

هنا تجدني على مقربة منك  
هنا أمام عينيك اللتين أتمرنا  
زيتونة غجرية (...)  
هنا تجدني قريبا من عينيك  
ملطخا باحمرار الثورة.  
مصفرا برمال الصحاري القصية  
رسول شعبي بزهرة بدوية خزامية  
الرمضات  
بصهوة بربرية تقيد المسافات  
رسول شعبي بسوسينة عربية  
ذاوية القيسات<sup>(2)</sup>

وبانفتاح العنوان على النص نلاحظ استحضر العناصر الخارجية التي تأخذ المتلقي إلى الواقع المعيش الذي أخرج هذه الذات الشاعرة (عبد الله حمادي) وجعلها تعتقد لقاء حميمي مع غارسيا لوركا.

جنتك اليوم لأحمل رفاة أغانيك  
الغجرية وأحرقها في معبد ثورتنا النارية

(1)-شعيب خليفي: النص النوازي للرواية «الاستراتيجية العنونة»، ص24.

(2)-عبد الله حمادي: الديوان، قصائد غجرية، ص63.

أخي، جنّت لأحملك إلى شعبي  
إلى من أنبت للشمس في ظلام الأملسي  
إلى هناك (...) بعيدا عن أعين الدماء  
بعيدا قرابة نخلة شماء  
لأنشيد لل سيكلا مكللا بالملاحن البدوية<sup>(1)</sup>

وبعد ذلك ننتقل إلى العنوان الذي تم الانشغال فيه على الاسم العلم، وهم عنوان «بكاينة إلى نيرود» وهو شاعر الشيلي ولد سنة 1904، وتوفي 1973، ومنتقيا من هذا التأخير بخلاف ما هو في الديوان اعتبارات دلالية، فعلى الرغم من أن لوركا ونيرودا من العناصر الفاعلة في الحرب الأهلية، إلا أن الشاعر «نيرودا خرج منها مبتلا بجراح وعاد إلى بلاده ليمارس نشاطه السياسي الذي أوصله إلى مرشح الرئاسة هناك، بينما دفن لوركا تحت ركام الحرب فلم يبق أكثر من وهج كلماته المنبعث بين الانقراض.

وأما تقديم الشاعر للعنوان «بكاينة نيرودا» فيتعلق بتاريخ وقاية (23 أيلول 1973).

لن يعود، لن يعود، لا  
لن يعود، ولن تكتب الأشعار المسكونة  
بالحزن والفرحة  
ولن تسبح القبرة في الموجة الزرقاء  
الباردة، لا  
لن يعود، ولن يذوى (...).  
ولن تحوم الرياح عارية في الليل  
لتلطم حدود النوافذ المهجورة  
لن يعود<sup>(2)</sup>

(1) - عبد الله حمادي: الديوان، قصائد غجرية، ص 64.

ينظر: عبد الله حمادي: اقتربات من شاعر الشلي الأكبر (بابلونيرودا)، ديوان المطبوعات، الجزائر، ص 39، 11.

(2) - عبد الله حمادي: الديوان، قصائد غجرية، ص 45.

تشتغل توقيعات عبد الله حمادي على خطاب الأنا الآخر، فجاءت كشواهد على الاحساس بالغربة والتوتر النفسي والجسماني للذات الشاعرة، ومع تعالق العناوين بمتونها ننتفح الدلالة أكثر، خاصة وأنها متولدة من آخر سطر شعري في النص وورودها مرتين يعني أن الشاعر يردد تأكيدها في رأس النص وفي نهاية النص، فعنوان توقيعة «كلمة مشعرة» يبني دلالاته بارتباطه مع السطر الثالث من التوقيعة.

هذه الأيام المرتعشة في الخلوة

تلك الآمال المضنية في الخلا

إنها انتفاضة مسعودة<sup>(1)</sup>.

ليدل على أن الكلمة المشهورة هي تلك اللافات في الشوارع التي

تتعش قلق الأصابع

وتحزن ضبابية الحناجم

وتمطط بجحوظ عيون المقابر

إنها طيور ربانية تلعق بأجنحتها الأتربة

وتعقب بطعنات الكلمة المشهورة للطريق<sup>(2)</sup>.

ويتحقق التوظيف ذاته مع عنوان «الدفلى» الذي يوحي بمعانات الذات (الهاربة)

المتخفية المبحرة في بحار مقفرة لتتذوق طعم المرارة يقول:

الهرب وراء جدران الصمت

والعيش وراء ستارة السلامة

الركوب بقلب صغير داخل البحار المقفزة

يكسب ثمر الدفلى المورد في صدارة القضاء<sup>(3)</sup>

ويتجلى حضور الذات بصورة أكبر مع عنوان «العشق تحت الأظافر» الذي يعبر

عن حالة عشق تسكن الشاعر ليرى عبرها ذاته بذاته، ويرصد أحاسيسه بذاته يقول:

(1) - عبد الله حمادي: الديوان، قصائد غجرية، ص15.

(2) - المصدر نفسه: ص15.

(3) - المصدر نفسه: ص17.



يستعاذ إلى ذهني بكاء طفل على الأرصفة  
الغريبة:

أبحث عن ذاتي بذاتي  
أصدد صعدة أهبط وهبدة  
يتحجر نزيف الريح بالأضلاع  
يركب غيض الوحدة جواد الأسفار  
أموت وأبعث بقارعة الخارطة غريب الوجه  
والديار (...) (1)

إلى أن يقول:

لغبي إلى الأسفار يفد بقرنفلة عجزية  
على منديل أخضر يزرع العشق تحت الأظافر  
فأنهض من كميني مسلحا بالتمر (2)

ويواصل الشاعر العزف على وتر «الأنا» الذي يتدخل في بعض العناوين مع الأنت (الآخر) كما هو مع «المطهر، بعد يوم الغفران، مشارق الأنوار، العابرة، عشقتها القلب، الفجري». فجل هذه العناوين يستدعي حضور الأنثوي سواء كانت (أما، امرأة أجنبية مديته).

ومن الطريف أن نجد بعض العناوين تدخل في حوار وتعالق مع عناوين سابقة فعنوان قصيدة «بعد يوم الغفران» يقيم سرحا دلاليا مع عنوان «عشقتها قبل يوم الغفران» الصادر في ديوان «تحزب العشق يا ليلي» ومن المفارقة الأكبر أن يفرد لعنوان عشقتها نص كاملا، وعموما مهما تعددت هذه الاتجاهات التي أفرغ الشاعر فيها مكنوناته وسر العشق فهي تلقي لأجل رسم صورة واحدة وهي أن العشق كان ولازال قبل وبعد «نكسبه حزيران» من أحداث مفاجئة إلى غاية سنة 1973 وما تلاها إلى أن يقول في نصوصه الثلاث:

ماذا أحدث عن عرب وعن أنف عم البلاء وتهنا بين ويلات

(1) - عبد الله حمادي: الديوان، قصائد عجزية، ص 21.

(2) - المصدر نفسه: ص 22.

طورا ترانا مع التيار تدفعنا هوج الرياح لشيطان وصفات  
وتارة لبريق الشهب ترفعا حتى ننتيه كأوهام الخيالات  
...دارت رجانا على ماضي لنا اندرس فهشمته وما فازت بغايات<sup>(1)</sup>  
إلى أن يقول محدد تلك الخيانة التي وقعت سنة 1973.  
فواس العرب ذلت في مراتبها وموطن الشرق منهوك المفاجآت  
كنا نرجي بريق النصر نرقبه حتى أفقا على تجديد مأساة  
أبطالها من بغات الطير يطربهم زهو المروق وتجديف الخيانات<sup>(2)</sup>  
ليقول في قصيدة «بعد يوم الغفران» فاذا الأمل والرجاء بعد أن تكاثف وهج  
العزيمة.

كتبت على بابها غلق الرجاء  
بأبي سأمضي وأحمل جرحي  
عيوب وحيدا على طلل الشفق  
المنتحر

يكاد خطوي سعال التحدي (...)  
تكاثف وهجالهزيمة  
وغاصت جبيني يوصل التسكع<sup>(3)</sup>.  
ويقول في قصيدة «عشقتها» معمقا الجرح والألم في لقاء الذات والوطن.  
عشقتك بعد انخزال الأحبة  
وها أنا منزرك الوافي -أرحل-  
فغيبية عن أعين المعز ضنين  
ومدي لنا راحة للتلاقي<sup>(4)</sup>.

ويسلط الشاعر الضوء على المأساة والمعاناة ويحدد بيت القصيدة في «قصيد»

(1) - عيد الله حمادي، الديوان، تحزب العشق يا ليلي، ص 116.

(2) - المصدر نفسه: ص 118.

(3) - المصدر نفسه: ص 67.

(4) - المصدر نفسه: ص 35.

سيداتي... أو انسي... سادتي

أنا أبحث في سفرتي المثيرة

مسافة التعاسة

لذا أتيت بالوثيقة لأفصح القبيلة

وأقطع الرحم

وألعن النثر

فإن سرکم وجودي، أو داسکم حضوري

فإنفي عزمت أن أنقل الخبر

حرائم الأخبار

تشيد الدمار<sup>(1)</sup>

بقبضه من نار

لقد رسم عبد الله حمادي مع عناوين نصوص لوحة لخفايا الذات (الأنا الأنتم وحاول أن يصقل مرآة تعكس تاريخ الذات وتاريخ الوطن، فدخل لا جعلها حالة عشق مع اللغة وتوسل لذة الكتابة التي زرعت في حقل للاغتراب فغدا معلقا بين آهات الأنا وأنين الآخر، فما كان له إلا الفناء في الآخر، وأوصله ذلك إلى الوجد الصوفي مع بعض العناوين/المتون (المطهر، الكشف، مشارف الأنوار).

---

(1) - عبد الله حمادي: الديوان، قصائد غجرية، ص71/72.

## شعرية العنونة في البرزخ والسكين: الدلالة والوظيفة

### عنوان للعبور والرؤية

حمل الديوان الأخير لعبد الله حمادي بالعنوان العلامة "البرزخ والسكين"، الذي جاء ليعكس صيرورة الذات الكاتبة، ويفضح جوانبها وفضاءها الداخلي، حيث تمكن المعاناة والاحتراق لتزهقان حمما فتثور براكين الكتابة على البياض، وتخلق لحظات للمثول في حضرة الشعر، التي تستدعي طهرا للأطلال على مدار الرعب، رعب الكتابة، فالحضرة عند الشاعر هي اللحظة المصيرية التي يتاح له فيها تحقيق رؤاه.

### الحد المعجمي:

يأتي "البرزخ" بمعنى العالم المشهود بين عالم المعاني والأجسام، كان البرزخ أمرا فاصلا بين معلوم وغير معلوم، وبين معدوم وموجود، وبين منفي ومثبت، معقول وغير معقول، وسمي برزخا وهو معقول في ذاته، وليس إلا الخيال فإنك إن أدركته وكنت عاقلا تعلم أنك أدركت شيئا وجوديا ووقع بصرك عليه، تعلم ما بديل أنه ما تم شيء.

والبرزخ هو الحائل بين شئيين، ويعبر به عن عالم المثال، أعني الحاجز بين الأجساد الكثيفة وعالم الأرواح المجردة التي هي الدنيا والآخرة<sup>(1)</sup>، وجاء في معجم المصطلحات الصوفية البرزخ العالم المشهود بين عالم المعاني والأجسام، أي بين الآخرة والدنيا والبرازخ الجامع هو الحضرة الواحدية، والتعيين الأول الذي هو أصل البرازخ كلها، لهذا سمي البرزخ الأعظم<sup>(2)</sup>.

وقد زواج ابن عربي بين الخيال والبرزخ إلى حد أنه حد كل منهما بالآخر، ثم إنه جعل التنويعات الدلالية تتسحب بدورها على جوانب الخيال المختلفة، وقد قابل أبو العلاء عفيفي مصطلح "البرزخ" بأكثر من عشرين مرادفا ليس بينهم الخيال، ومن بين هذه المرادفات الحقيقية المحمدية حقيقة الحقائق، روح محمد، العقل الأول، الإنسان الكامل، الهبولى

(1) - رفيق العجم: موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، ط1، مكتبة ناشرون، لبنان، 1999، ص143

(2) - عبد المنعم الحفني: معجم مصطلحات الصوفية، ط3، دار الميسرة، بيروت، 1987، ص33.

الروح، القطب وتدرج هذه المرادفات أو الاصطلاحات تحت مصطلح واحد هو الكلمة<sup>(1)</sup> ليأتي في الأخير "البرزخ" بمعنى قطعة أرض محصورة بين بحرين<sup>(2)</sup>.

وبهذا يمكننا استخلاص أربعة حدود معجمية للفظ وهي ما سنقيم عليه حدودنا الدلالية:

1- البرزخ حاجز بين شيئين

2- قطعة أرض محصورة بين بحرين

3- ما بين الدنيا والآخرة من وقت الموت إلى البعث

4- ما بين الشك واليقين

وحين نعبر إلى الحد المعجمي لدال "السكين" نجده مأخوذاً من «سكن: السكون ضد الحركة سكن الشيء سكوناً إذا ذهب حركته وأسكنه هو وسكنه تسكيناً، وكل ما هدأ فقد سكن كالريح والحر والبرد، قال ابن سيدة: السكينة لغة في السكين، وفي حديث المبعث قال الملك لما شق بطنه (للملك الآخر)، إينتتي بالسكينة وهي لغة في السكين، قال ابن دريد السكين فعيل من ذبحت الشيء حتى سكن اضطرابه، وقال الأزهري سميت سكيناً لأنها تسكن الذبيحة، أي تسكنها بالموت، وكل شيء مات فقد سكن»<sup>(3)</sup>.

الحد الدلالي:

بالعودة إلى الحد المعجمي للدال الأول "البرزخ"، نجد أن المدلول الأول يحيل على معنى الحاجز الذي يعيق التواصل بين شيئين، وهي إعاقة تتحقق في نصوص حمادي بين الذات الشاعرة والوطن مما أكسب الكلمة « فعل الجرح في الجسد، فهي تترك أثراً في النفس، كما يترك الجرح أثراً في الجسد»<sup>(4)</sup> لقد أقام الشاعر برزخاً بين من الطهر والعفاف وبين زمن الجمر والفتنة «برزخ ما بين عاقبة وعافية»<sup>(5)</sup> يتغيا من ورائه إبعاد

(1) - محمد الدين الشقيري: ديوان ابن عربي، ذخائر الأعلام، شرح ترجمات الأشواق، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1995، مصر، ص132/133.

(2) - مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة والأعلام، ص34.

(3) - ابن منظور: لسان العرب، مادة سكن.

(4) - أدونيس: الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، ج2، ط3، دار العودة، بيروت، 1982، ص46.

(5) - عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص124.

هذه الذات عن العار الذي ألحق بالوطن، عن زمن التردّي، يقول في قصيدة "البرزخ والسكين".

أبوح باسم من أهوى  
لا ناقة لي فيها ولا جمل  
فلماذا يعذبني سهيل الباب  
وتسكنني غابة من فزع !!  
(...) أنا لا ناقة لي فيها ولا جمل؟! (1).

وتدعم هذه الدلالة مع دال "السكين" الذي يفتح على الأحداث الدموية العصبية التي مرت بها الجزائر في عشرينها السوداء (1988، 1996)، إنها الأداة التي غيرت وجه المدينة

مدينتي.... مدينتي  
من شوقها  
للعشق والأفراح  
توشحت شرعية  
«الكتاب» و«السلاح»  
وظمئت بعنفها بكاره الملاح.  
فأسكتت  
بشهوة «اليقين» و «الرصاص»  
ملاحم الافصاح...! (2)

كما أنها النزعة التي سكنت الإنسان وقادته للتطلع إلى الملك، جعلت منه لاهثا خلف الشهوة والخطيئة المؤدية للهلاك. «نزعة الفتنة» بل إن «الفتنة تغمره». ليحق عليه القول.

(1) - عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص 137.

(2) - المصدر نفسه: ص 112/113.

له النزول ولنا المعراج

ما في الجنة

عاقبة البدء

وخاتمة السكين<sup>(1)</sup>.

وإذا انتقلنا إلى المدلول الثاني لدال "البرزخ" أرض محصورة بين بحرين، سنجد تعالقا بين هذا المعنى وأشكال حضوره في قصائد الديوان، إنها الحالة الجغرافية للنص المحصور بين ماء الكتابة بسوادها وبياضها، التي جعلت النص يسبح بين المقول والمسكوت عنه فشكلت لحظات لانتشار الكتابة فوق سطح لا نهائي، يسمح للعين أن تكتب «تاريخ الجسد كل منهما يتبادل مع الآخر لعبة إعادة إدراك الموجود والموجودات وتمارس الكتابة افتضاض المألوف، السائد، المغلق، المعتاد... إنها قالب المدليل والدلائل أليست الكتابة حرثا»<sup>(2)</sup>. وجسد الصفحة/المسند أرض البرزخ المجهول.

وبهذا كان النص عند عبد الله حمادي أرضا جديدة أراد وطأها. أرض للبرزخ المحصورة بين الشبيه والمختلف، التي أباحت له أن يمارس لعبة إغماض النص فأصبحت الكتابة «تري إلى الأشياء بعين ثالثة... تشبثت الكتابة بلا أخلاقية بلاغتها، فهي معزولة عن حدود الحسن والقبیح، الجيد والرديء، بلاغة تتحاشى اجترار أو تصريف قيم الذوق والجمال القائمة على الوضوح، كمبدأ أساس كل بلاغة، يحاور حلم هذه الذاكرة الجمالية، يفتت ميراثها ويظل الجسد مصدر ميلاذ بلاغة الكتابة»<sup>(3)</sup>.

لقد شكلت أرض البرزخ/الكتابة مكانا للهروب، فالمرء لم يعد أمامه «سوى طريقة واحدة لكي ينجو من استلاب المجتمع الحاضر، إنه الهروب إلى الأمام فكل لسان قديم معرض للخطر...؟! إنه محاولة تاريخية لبعث المتعة المكبوتة تحت ركام قوالب الأقوال المكرورة»<sup>(4)</sup>. والتحول إلى كتابة الظن والمستحيل وهو ما يجسده لنا المدلول الثالث "للبرزخ" - ما بين الشك واليقين - الذي غدا عند الشاعر شكلا من بين الأشكال الفنية

(1) - عبد الله حمادي: الديوان، الرزخ والسكين، ص141.

(2) - محمد بنيس: بيان الكتابة، ضمن بيانات، ص112.

(3) - المرجع نفسه: ص113/114.

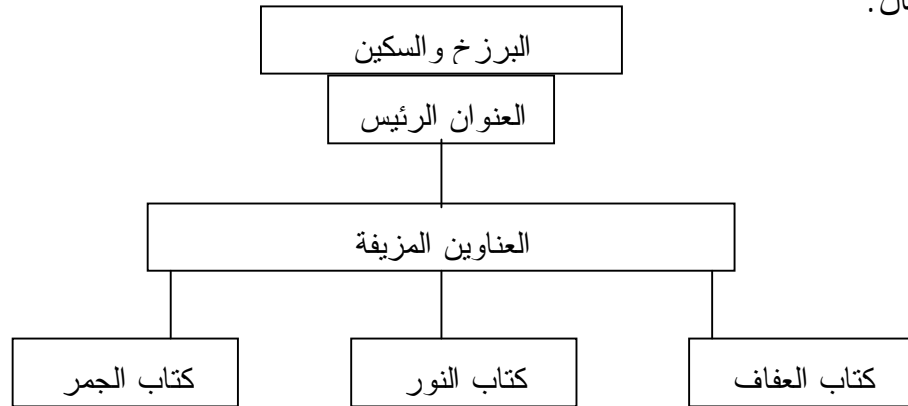
(4) - رولان بارت: لذة النص، ص76.

أعطاه جوازا للسفر على جسد المكتوب **Corps écrit**، والانفتاح على الآخر المتعذر على القول. كما يقول:

كان جسد الماء  
يغري بالبوح<sup>(1)</sup>.

إن الكتابة عند الشاعر هي الجسد بعينه، بها يحيا وخارجها يموت، وما انبعث طيف المرأة من نص الكتابة إلا محاولة لمنح نصه الحياة المضاعفة في وعيه، وفي أزمنة الكتابة، وبهذا تفسر لنا الكثافة المشهدية لجسد المرأة في الديوان الشعري ككل.

نعتمد في قراءتنا للعناوين الداخلية على التفضية النصية التي ألحقت بالديوان في طبعته الثانية، وهذا لما تفتحه من دلالة أكبر مما هي عليه في الطبعة الأولى، فقد قسمت القصائد إلى ثلاث مجموعات "كتاب العفاف" "كتاب النور" "كتاب الجمر"، نصلح عليها العناوين المزيفة **Faut titre**، فقد يخالها القارئ منفصلة عن الديوان، فيما هي متصلة به أشد اتصال.



- |                |                    |                        |
|----------------|--------------------|------------------------|
| -جرائد         | -رباعيات آخر الليل | -مدينتي                |
| -أرض الحرية    |                    | -البرزخ والسكين        |
| -هي ليلاي      |                    | -يا امرأة من ورق الثوب |
| -وطن           |                    | -لا يا سيدة الإفك      |
| -قصيدة الجزائر |                    | -الشوفار               |

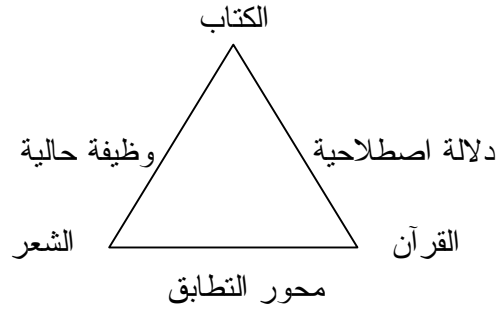
(1) - عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص 157.



-أطفالنا فإلى الحجارة

-حلم أزيله

تلتقي هذه العناوين المزيفة الثلاثة في دال مشترك هو "الكتاب" -الذي ينصرف حتما- إلى القرآن الكريم أو الكتب السماوية «إن للمفردة أبعادا ميتافيزيقية تمنح دلالتها الاصطلاحية وضعية الهدى "مطلق الإبانة"، وحين توضع الكلمة عنوانا على عمل ما، فلا شيء يمنع عمل مطلق تلك الدلالات على محور العنوان بعمله»<sup>(1)</sup>.



وإذا كان لفظ "كتاب" قد اقترن بالنثر كما اقترن لفظ "الديوان" بالشعر، فهذا يقودنا إلى وضع هذه العناوين تحت العناوين الأجنبية **Titres génériques** التي تحيل على شكل النص، وهي تعود في أصل وضعها واستغلالها إلى الكتابة الصوفية، ويفتح مدلول "كتاب" عند عبد الله حمادي على بلاغة جديدة -تتقيد في الكتاب الأول بعفة شعرية لا تتيح لها الانزياح عن المضامين التقليدية أو كما أطلق عليه يوسف وغليسي "نص التشاكل" «هي نصوص مخلصة إخلاصا بينا للموضوع الوطني القومي ذي المعاني المحددة الجاهزة سلفا»<sup>(2)</sup>. هذا من جهة، من جهة أخرى هي عفة الوطن قبل أن يطاله السكين وهو ما قاد الشاعر إلى أن يضعها تحت عنوان "أغنيات الجزائر" والذي يضم "جزائر" "أرض الحرية"، "هي بلادي"، "وطن"، "قصيدة الجزائر"، "أطفالنا... فإلى الحجارة"، "حلم أزيله" ليعزف بها نغمات العشق العذري العفيف للأرض والوطن.

(1)-محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص38.

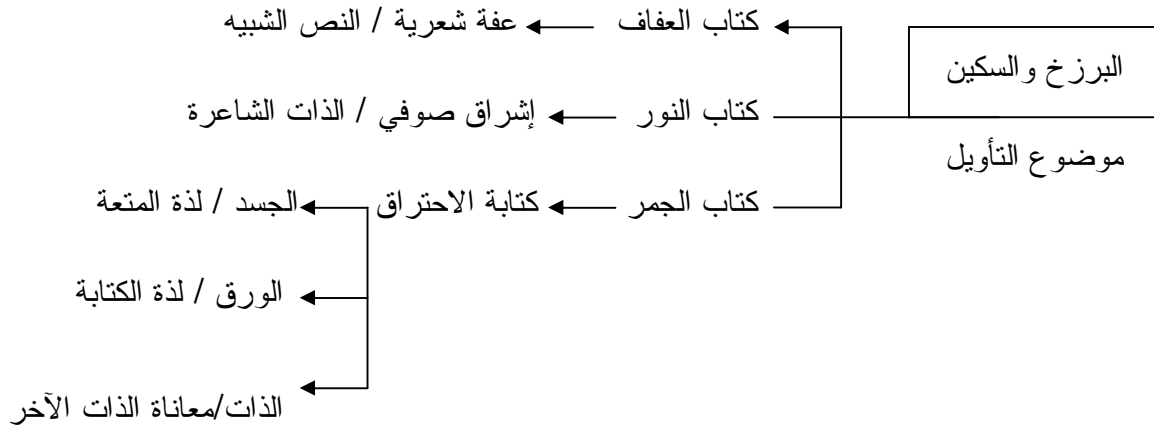
(2)-يوسف وغليسي: المتشاكل والمختلف في ديوان البرزخ والسكين ضمن سلطة النص، ص94.

فحق المبرة عفة ملحاحة نطقت ترابا.. أو طموحا أسمر<sup>(1)</sup>.

وإن كانت لا تقلت من الدخول في علاقات تناصية مع مجموعة من النصوص<sup>(\*)</sup>، وعموما فمجموع هذه العناوين الداخلية تتدرج تحت العناوين الموضوعاتية **Titres thématiques** التي تحيل مباشرة على موضوع النص.

أما "كتاب النور"، فهو العنوان الوسط بين العفاف والجمر، والكتابة الوسط بين النص العمودي والنص الحدائي، هو أيضا العنوان الجامع بين زمنين، فقد كتب الرباعيات سنة 1985، واكتملت سنة 1995، والقارئ لهذا النص يستشعر رؤية صوفية، تبدأ من هذا النص الموازي إلا أنه يقوى على إرجاعها إلى مضانها الصوفية إلا ضمن تأويل معين، فهو النور القادم من الفجر بوصفه برزخا بين الليل والنهار.

ويفتح "كتاب الجمر" أفق القارئ على دلالة القوة والأثر، أثر الكتابة الجديدة، وأثر الرغبة والفتنة، ليجسد هذا العنوان حالة الانتقال من المقدس إلى المدنس من كتاب النور إلى كتاب الجمرة، لقد تحول المكتوب عند حمادي إلى موضوع تأويل بامتياز.



## دلالة العناوين الداخلية:

(1) - عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص

(\*) - ينظر: دراسة يوسف وغليسي: للمتساكن والمختلف في ديوان البرزخ والسكين، ص94.

## 1- عنوان النص / البرزخ والسكين:

يشتغل العنوان الشعري "البرزخ والسكين" على تأدية وظيفتين، وظيفة العنوان الرئيسي، ووظيفة العنوان الداخلي، فيغدو بذلك برزخ مضاعف، عنوان للنص/الديوان: يتربع قمة عشرة مقاطع، ورد ذكر "البرزخ" في القرآن الكريم، في قوله تعالى: [وَمِنْ وَرَائِهِمْ بَرْزَخٌ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ]<sup>(1)</sup>، [مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ. بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ]<sup>(2)</sup>، واكتسبت المفهوم قدرة تحليلية في كتابات ابن عربي والخطاب الصوفي بإعادة بنائه في سياقات متعددة، وهو ما أدركه عبد الله حمادي في تسمية نصه بالبرزخ وإقرانه بلفظ "السكين" من حيث «فعله المميث، الموقف للحركة، وهذه الميتة لمن يعتقد بالحياة البرزخية، حي نقلة من حياة دنيوية إلى حياة أخرى تتوسط الدنيا ويوم البعث»<sup>(3)</sup>. لتتفتح الدلالة بعد ذلك على ثنائية الشر/الخير.

كما أورد الشاعر لفظ (البرزخ) "معرفة" ليحافظ على قداسة الكلمة التي جاءت في النص القرآني "نكرة" بكل ما يكتنف النكرات من غموض، خالقا من النص الشعري فضاء للجمع بين النصوص القرآنية والصوفية والفلسفية، إبداع شعري أراد أن «يعبر به عن واقع مرير، أقل ما يقال عنه أن العلقم أحلى منه مذاقا، كما أراد من خلاله فتح خزانة اللاشعور لاسترجاع مكانة وإشراقه ماضينا، فيدرك بذلك كله مدى الظلام الذي نعيش فيه»<sup>(4)</sup>، يقول:

تتجاذبني شفتان

واحدة "للزهر اوين"

وأخرى خاتمة "للبقرة"<sup>(5)</sup>.

(1)-سورة المؤمنون، الآية: 100.

(2)-سورة الرحمن، الآية: 19-20.

(3)-خميسي ساعد: تجليات فلسفية صوفية في قصيدة "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص120.

(4)-المرجع نفسه: ص

(5)- عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص.

وبالرجوع إلى سورة آل عمران في قوله: [هُوَ الَّذِي أَنْزَلَ عَلَيْكَ الْكِتَابَ مِنْهُ آيَاتٌ مُنكَمَاتٌ مِنْ آيَاتِ الْكِتَابِ وَأَخْرَجَ مُتَشَابِهَاتٍ فَأَمَّا الَّذِينَ فِي قُلُوبِهِمْ زَيْغٌ فَيَتَّبِعُونَ مَا تَشَابَهَ مِنْهُ ابْتِغَاءَ الْفِتْنَةِ وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلَّا اللَّهُ وَالرَّاسِخُونَ فِي الْعِلْمِ يَقُولُونَ آمَنَّا بِهِ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ رَبِّنَا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّا أُولُو الْأَلْبَابِ]<sup>(1)</sup>، نجد ذلك التطابق مع أحداث الأزمة الجزائرية. إنها حال الضلال والخروج عن الحق وابتغاء الفتنة/السلطة، فوقع التكفير، وفعل السكين.

إن العنوان يبدأ من السكين وينتهي في البرزخ، فالبرزخ فصل في وصل، أو وصل في فصل، فيما السكين فصل دون وصل، إنه الإنسان بكل أطواره.

مسكون أنا بنافلة الأطوار<sup>(2)</sup>.

آنست ناراً... ورياضاً للعارفين

يتساوى المحدود والمطلق (...)

حمامات لها وقع الصبايا

على فراش القلب

تسألني السيف الذي أغمدته

منذ الطفولة في عينيها

تسألني الواردة المخبوءة في اليقطين

وبريدا مغلقاً

أوفده الناعي، وشاره من حنين (...)<sup>(3)</sup>.

(1)-سورة آل عمران، الآية: 7.

(2)- عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص 127.

(3)-المرجع نفسه: ص 129.

إن نص "البرزخ والسكين" هو نص لصدى الوجود المنحدر، الذي لا يمتلك غير الاحتماء بالشعر، بنار الكلام ولهبه كي لا يتلاشى ويأفل، فتبدو القصيدة صورة مليئة بالمرارة، فالشاعر يختار الكتابة الشعرية «كمنقذ مخلص غير أن هذا الاختيار قائم على مفارقة مذهلة، ذلك أن الكتابة عذاب وضنى والشروع فيها دخول في سفر العذابات والوجع»<sup>(1)</sup>.

### عنوان للبدء/ يا امرأة من ورق التوت:

ينفتح عنوان "يا امرأة من ورق التوت" على الحادثة الأولى التي كشفت عن العري الإنساني والتي بسببها وبسبب إغراء "حواء" للذكر حصل الخروج من الجنة، بعد ذلك يتوالد لنا النص من العنوان، والعنوان من النص وتفكك الحادثة، لتكشف لنا كيف أنشئ الشخص على الفساد منذ ما قبل الخطيئة الأولى، ويأتي تعانق العنوان/التصدير ليخلق منهما الشاعر خطابا كاشفا آخرا على أن ما سمي الخطيئة الأولى ليس حصيلة إثم اقترفه آدم وحواء، إنما يعود إلى التكوين الإلهي للبشر، لذلك يفتح التصدير على كتابة تاريخ الإنسان كتابة دينية مزورة، إذ حمل الإنسان خطيئة ليس بخطيئته، وهو ما جاء في عتبة التصدير، المأخوذ من النص التوراتي.

إنها الخطيئة التي وقع غفرانها بعد الصلب في الاعتقاد المسيحي، إلا أن العنوان/النص عند عبد الله حمادي يوقع التعجب من ندم البشر ماذا! فالشهوة هي الأصل في التكون قبل الثمرة المحرمة، هي تحت الجلد، في الدم واللحم، فرائحته ما سمي بالخالص ليس بخالص، إنها تتبعث من تحت الجلد إلى الحد الذي يقول عنها:

توهمت أنك أني (...)

يا امرأة تنهشني في السر

وتتشرني للموج...<sup>(2)</sup>

يسرقني العمر... أم تسرقني

عينك؟

(1)-محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، ص198.

(2)-عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص152.

يغمرنني الطيف... أم ينهيني  
لقياك؟  
... ما أشهر أن تدفن في صدر امرأة  
من غيث  
وتبوح بالسرابي السر  
وتذوب في معراج القبلة  
حتى الأعماق  
تقتات من الجسد المحظور<sup>(1)</sup>.

يركز العنوان الشعري "يا امرأة من ورق التوت" على عورة العري التي انكشفت منذ الثمرة المحرمة، تجنبها الإنسان الذي صدق أنه آثم بورقة التين/التوت، ومنذ ذلك تحول الاهتمام بالجسد إلى الاهتمام بما يحجب الجسد.

نقترب الغربية والإبحار

في شعر عجري

وليس الاعتقاد المسيحي وحده الحاضر عند عتبة العنوان والتصدير، فقد استحضرت الشاعر بشكل خفي جميع التسويات التي صنعها الإنسان وحولها إلى أشياء مقدسة، ومن تلك أبوة الشعر العمودي الذي يعد هو الأصل، كما كانت الخطيئة هي الأصل، فمع قصائد البرزخ والسكين تحقق الانزياح عند الشاعر لأننا نعدّها أقرب للقصائد النثرية خصوصاً «انزياحها المقصود عن الإيقاع بشكله العروضي المألوف إلى حد قصي لا يستسيغه المتلقي العربي الذي تربت أذنه الموسيقية على الطبول الخليلية الصارخة»<sup>(2)</sup>. ليتحول اللقاء بين الشاعر/المرأة إلى لقاء بين الشاعر/الكتابة وتحرر الكتابة لتجاوز المعنى، حيث يأخذ العري الجسدي رمزيته الخاصة، منزاحاً عن سيميائية الحروف «ومن ثم يغدو حدث الكتابة كما لو أنه طقس الفتنة تبلغ حد الذهول، أو سفر الغبطة ترتاء ذراها وتكاد

(1)-المصدر نفسه: ص154/155.

(2)-يوسف وغيلسي: التشبيه والمختلف، ضمن سلطة النص، ص96.

تتحول إلى نشوة»<sup>(1)</sup>، كما يغدو النص الشعري، مدار يطفح بلذة الكتابة، فالكتابة تسكنه وتؤرقه مع ذلك يشتهيها في صمت.

كنت أعبرها بشفاهي  
وألوذ ساعة شهيقها  
بالصمت  
وأعود أكتبها حرفا حرفا  
وأوزعها شلالا تدريجيا<sup>(2)</sup>.

ثم توغلت الذات في أبعاد الألم واللذة والحكمة، تبحث لها عن موقع مختلف بين الجهل والمعرفة تختار الأجل ذلك طريق "الما بين"، الذي ارتضته خوفا وفرارا من المعرفة القائلة لأي معنى، لقد اختارت السبل المحفوفة بالمخاطر، وخرجت من الوضوح واليقين إلى الشك، وكأن الذات استجابت لنداء الشهوة فيها، وأوغلت في سرايب الجسد/الذات/الكتابة.

فأنا المعشوق وعاشقه  
وأنا المقتول وقاتله  
ويكون الحب بدايته  
ويكون القصف نهايته  
فيعود السكر سكرته  
ويعود البدر لطلعته<sup>(3)</sup>.

ليكون بذلك المنادى "المرأة" في أغلب الظن ليس كائنا من "جسد وروح" بل كائنا من ورق، حالة للتوق والولع والشوق والاندفاع، نحو التوحيد مع الكتابة، رحلة الإنسان

(1)-محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، ص216.

(2)-عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص159.

(3)-عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص164.

في متاهات السقوط والعذاب، وهو ما توضحه عتبة التصدير المأخوذة من "سفر التكوين"،  
إنه سفر رجوع الإنسان إلى ذاته تاركا وراءه عالما يحترق.

إن هذه المرأة التي يدعوها عبد الله حمادي للتوحد، هي ذاته الداخلية الأخرى، هي  
جزؤه المنشق عنه منذ أجيال، إلا أن التوحد بامرأة الأصل/التوت، يعود ويرميه في الندم  
بعد الرغبة والنزوة، إنها عذابات الذات والآخر.

لا أحد ينفذ عن هذا الإثم

غوايته

فحبال مدينتنا

يسكنها العهر

أتأهب ثانية

وأهش على قدمي...

وأرحل في فج الكلمات

وأعيد إلى الشوق رجولته

وأرد الليل مضالمة (...)

بركان مفاتها يخذلني

ويعيد إلى الصبر هزائمه

وأمد ذراعي لنكهته

وأمني النفس بطلعته...

أبذره... فيعود هباء...

أنشره

(...) أكتبه، فيعرش شوقا

أحرقه

لا شيء يقاوم هذا الجسد

الضاري

ثابرت؟؟ ناضلت



...أحكمت القيد

سافرت...

تأسرني فاكهة التوت

وأعراس مدينتنا المحمومة

الأحقاد (...)<sup>(1)</sup>.

و"المرأة" المنادى ليست تجريد امرأة -نكرة غير مقصودة- ولا هي صورة مثالية لامرأة غير موجودة، إنها المرأة العديد أو الجمع في صيغة المفرد، لذا نراه يشتهيها بتطرف وشهوانية مفرطة.

طلعت لخارطة الجسد المحموم

ترشقت الرغبة والرعدة<sup>(2)</sup>.

لقد فتحت الثنائية المرأة/الكتابة على سلطان اللذة، إنه المحور الذي يسيطر على النص بكل ما يحمله من صفات الوضوح/الغموض، الظهور/الخفاء، التراث/الحدثة، في علاقاتها المتضادة والمتعارضة، فحين تنتشر بعيدا عن التخفي تبعث النشوة والفرح، كما تبعث الفكر/اللغة، إنها المرأة/الجسد، المرأة/الوطن، المرأة/الذات، المرأة/الكتابة، مما يفتح النص على التعدد، وعلى «النوافذ الدلالية والرمزية المتعددة، فهي بدورها نافذة على المعرفة كمساحة خالقة للانزياحات "Les écarts" والمولدة للاختلافات والفروقات، لا تبعث المعرفة عن حقائق جاهزة أو معان مكتملة يستوعبها الفكر ليتطابق مع ذاته... المعرفة الحقيقية والجديرة بهذا الاسم هي تلك التي تستقصي ولا تنظم، تغامر وتساقر ولا تحط رحالها في التصنيفات»<sup>(3)</sup>، لتصبح الكتابة بمنظور حمادي كمعرفة راغبة، والمعرفة ككتابة عاشقة وهو ما قاده إلى وضعها ضمن كتاب الجمر، مجسدا بذلك حالة للاحتراق الجسد/الذات الشاعرة والجسد/صفحة الكتابة، لينبعث من هذا الرماد "كطائر الفينيق"، لقد

(1) - عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص 161/162.

(2) - المصدر نفسه: ص 157.

(3) - محمد شوقي الزين، ميشال دوسارتو، مشهد الصوت والكتابة (وجه الشيء وحقيقته)، مجلة كتابات معاصرة، عدد 38، مجلد 10، أيلول 1999، بيروت ناشرون، بيروت، ص 68.

سعى حمادي إلى أن يكون شاعر العبور يبحث عن جوهر البدء والعري الأصلي لخرق حجابهِ الفاصل.

### عنوان للما بين / لا يا سيدة الإفك:

يدخل عنوان "لا يا سيدة الإفك" في علاقة للنفي والإثبات، ليستمر الحضور الأنثوي فيها، كإعلان صريح عن التفرد، فالعنوان النص رسالة حجاجية، والمرأة كقيمة دلالية تنمو داخل هذه النصوص الجديدة، فإذا قالت المرأة "هيت لك"، قال الرجل "سمعا وطاعة"، وعن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الشعري.

فمن ناحية البنية التركيبية يفتح النص على وحدتين تركيبيتين:  
لا: أداة النفي.

يا سيدة الإفك: حرف نداء + منادى + مضاف إليه.

ومن الناحية الدلالية لا يقف العنوان وحيدا كنتاج فردي معزول، بل له ارتباط بالنصوص السابقة عالية، يسبح في بحر من الإيماءات للكتابات لا حدود لها «فالعنوان ليس كلمة عابرة توضع اعتباطا، بل يتم اختيارها أو اللجوء إليها بدوافع مختلفة وضغوط متفاوتة»<sup>(1)</sup>. يعكس عنوان "لا يا سيدة الإفك" من جديد حنين الكل إلى جزئه، كاستحاش المنازل لساكنيها، ولأن المكان الذي في الرجل استخرجت منه المرأة عمره الله بالميل إليه إليها.

كما يبدو أن التتابع النصي بـ(يا امرأة من ورق التوت) و(لا يا سيدة الإفك) جاء كتأسيس لخرافية جسدية تؤكد الاختلاف الجنسي وتنفية في آن، إنه الآخر الذي ترتحل فيه الذات الشاعرة لترى نفسها، أو العلة المؤنثة التي قال عنها ابن عربي «مهما كانت وجهة نظرك في خلق العالم، فإنك منته لا محالة إلى لفظ مؤنث، يفسر لك أصله وسبب وجوده»<sup>(2)</sup>.

(1)-صلاح فضل: بلاغة الطاب وعلم النص، ص303.

(2)-محي الدين بن عربي: فصوص الحكم، ص336.

لقد فتح العنوان أفق المتلقي على الحكاية الأنثوية «كقيمة شعرية، يتولد منها النص والقول الشعري وينشأ للنص رحم إبداعي بحبل بالدلالات والولادات المتضاعفة، وصار القول الشعري ذا أساس عضوي، فيه عضوية بمعنى النص الحي، والرحم الإبداعي الذي يزاوج ما بين الشعري والسردى»<sup>(1)</sup>. إلا أن الاحتفال والبذخ الأنثوي جاء لإثبات خطيئة جديدة على عاتق الأنثى -خطيئة الإفك-، فالشاعر وإن بدا للقارئ نفيه بفعل الإفك بأداة النفي -لا- فإن نقاط الحذف (...) تثبته، وكأنها الرغبة في إبقاء المرأة شيطاناً يمارس الغواية.

لا يا سيدة الماء العطشى  
ومعجزة الآيات التكلّى...  
يكبر عري في حضن الوجد الليلي  
يحتل وعاء الغرق  
يحفظه درسا شعريا<sup>(2)</sup>.

فتحول لنا سيدة الإفك وفعلها إلى حالة للكتابة من جهة، وحالة للفعل الجنسي المارق من جهة أخرى، ليولد مع العنوان نداء خفي للجنة المتعة/القبلة.

ما أطغى القبلة تنهال على مهل!!  
تعبر شيطان السوء،  
تقيم شعائر قداس  
ترفع ألوية النصر  
تبيح حدائق غلبا  
تعتصر الكرم  
تسكر من سكر السكر  
تتوسد غاية أمجاد  
يكنفها خبَل موعود (...)

(1) - عبد الله الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص 57.

(2) - عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص 173.

ينتحر العري على أقدام مدائحها (...)(1).

وتتحقق لعنة المتعة عبر مشهدين، صوت الشعر الحدائي المعاد للنص العمودي الذي يخلق للشاعر مقاما للبوح ينشر معه سواده على بياض الصفحة، أمام المشهد الثاني فهو الفعل الجنسي المارق الذي سعت المرأة إلى نكرانه، مما أثار الشاعر فأعلنه يقينا ونفى ذلك الشك.

لا يا سيدة الإفك

وخازنة الأسرار

عربي يشتط منك إليك(2).

لقد شكل العنوان مرآة عاكسة لكل ذلك النسيج النصي، تعكس الأفكار والخلجات المختلفة عازفا بذلك على ثلاثية المرأة/الجسد/الكتابة من جديد - ربما هذا ما يعكس عمق النصوص ورؤيتها، ويجعلنا نفتح عين البرزخ ونغمض عين الجسد، ويصبح الشاعر معيار "الحقيقة" لأن الأصل في الشعر أن يكون الشاعر عين الشعر، مع أن العنوان تأخذ وجه التعمية والالتباس إلى ذهن القارئ/المتلقي.

ويبقى -النداء- لسيدة الإفك نداء للجسد الحبيس، المسكون بالشهوة حد العطش لأن اللقاء أحيانا يكون مستحيلا، وليس إلا الحلم يدفع الجسد إلى أيروسية مزدوجة، لننتهي في الأخير إلى أنها صورة أخرى تتعشق بها الذات نفسها لكن «أداتها التي هي اللغة تظل محكومة بقوانين تحجب الكتابة عن بغيتها وتحول بينها وبين القبض على اللذة»(3). كما أن الجسد يبقى حبيس السلطة والقوانين والأعراف التي تحكم المجتمع العربي، فتدفن المرأة رغبتها خوفا أو كيدا، ليمكر الرجال مكرًا.

### سلطة العنوان/رباعيات آخر الليل: مدينتي

يشتغل منتج الخطاب الأدبي على تضمين خطابه ما يكفل له إمكانية احتواء ردود الفعل المحتملة من لدن المتلقي، وهذا لا يتوفر إلا بما تسمح به حدود اللغة، وقد يخضع

(1) - عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص168.

(2) - المصدر نفسه: ص177.

(3) - خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص178.

المكتوب للتعديل أيا كان حجمه، وكلما صار الخطاب غير الخطاب كلما ابتعدنا عن النص القديم إلى نص جديد بالمرّة.

وإذا أخذنا بهذا المبدأ، فإن نص "رباعيات آخر الليل" الذي يعرضه ديوان "البرزخ والسكين" (\*) لم يكن ذلك النص الذي سبق نشره مضافاً إليه بعض التعديل، بل من هذا المنظور أصبح نصاً جديداً، لا يمثل النص الأول بالنسبة له إلا خلفية قديمة.

ولم يكن كلامنا هذا يلزم لو أن حجم التغيير والتعديل قد اقتصر فقط على وحدة لغوية أو جملة في النص، بل لقد شمل شرط تلقي المكتوب الأساسي، حيث لحق التغيير عنصراً لا تخفى أهميته في توجيه التلقي وهو عنوان النص، وإذا علمنا بأن علاقة المتلقي بالنص غالباً ما تتحكم بها طبيعة العنوان، الذي قد يكون دعوة لتأمل ما تحته أو العكس، أدركنا حجم التغيير الذي سيلحق فهمنا وتأويلنا.

إن القارئ لعبد الله حمادي يواجه بعنوانين مختلفين

النص الأول: مجلة الثقافة العدد 85 السنة 1985 تحت عنوان كبير "رباعيات حمادي".

النص الثاني: ديوان البرزخ والسكين، السنة 1998، تحت عنوان رباعيات آخر الليل.

يتربع النص الأول على رأس أربعة وعشرين رباعية، أما النص الثاني وبعد التغيير الذي ألحق به من إضافة وحذف، أصبح يتربع على رأس ثلاثين رباعية، وهذا يدعونا إلى القول بأن القارئ قد تعرف على النص بهوية مؤقتة لمدة خمس عشرة سنة، هذا إذا اعتبرنا أن النصين نصاً واحداً، أما إذا نظرنا إلى النص الثاني بوصفه نصاً جديداً غدا النص الأول نصاً غير مكتمل، أو لنقل إن الشاعر جعل بينهما برزخ.

تطال دلالة الظل العنوان الثاني وذلك من خلال لفظ "الليل" «فسواد الليل كله ظل والعرب تقول، ليس شيء أظل من حجر ولا أدفء من شجر، ولا أشد سواداً من ظل، وظل الليل جنحه وقيل الليل نفسه»<sup>(1)</sup>. وهو ما يجعل العنوان يخلق دلالة أساسها الرغبة في بعث لحظات العتمة، ورفض الضوء واللمعان، فقد عاش "النور" لحظة الأسر في بنية

(\*)-ينظر الديوان: الطبعة الأولى، ص47.

(1)-ابن منظور: لسان العرب، مادة "ليل".

العنوان المزيف (كتاب النور)، إنه خلف السياج يستقر بعيدا ولا قدرة له على الاقتراب رغم سلطة الاختراق التي يمارسها على الأشياء، فالليل يعيش لحظة اللامتناهية، لحظة احتفاله بأحدثته خلف الكلام.

يرتبط دال (الليل) بدلالة العتمة والسواد، بلحظات العبور الذي يتحول إلى كشف وفتح بنغرس في أعماق الذات، والنور الذي يشار به إلى الكيان مشروط في تحققه بالظلمة، (إشارة إلى العدم)، ولولا الظلمة لما كان النور، وأول الكلام مشروط بآخره والنور لا يحقق ماهيته ما لم يتزامن مع الظلمة والحياة فجرها الكلام الذي يبدد بالنور لذلك كانت رباعيات عبد الله حمادي في آخر الليل، كميفات للتجلي والكشف.

فحين عمدت الذات الشاعرة إلى إيجاد معادل موضوعي لها في العنوان الجديد ورأت فيه ما لا نراه، إيماننا منها بالحضور والكشف والتجلي، والمكاشفة والاختلاف فسواد الليل كله ظل، يستحضر ليحجب عنا ما هو مرئي، ويسجننا في سحر لا مرئي يرغب في تكبيلا بسحر الليل/الظل، ثم إن «لليل سلطانا آخرا غير سلطان النهار، هو سلطان الغرائز والأهواء، وهو يشبه سلطان النوم والأحلام، يكون فيه الإنسان مسلوب الإرادة واليقين، مستسلما لسحر الدال غير عابئ بالمآل»<sup>(1)</sup>. إنه الخفاء، ولا خفاء إلا في الظلمة، لذا حين يقف الشاعر أمام النور والوهج والضياء والسراج لا يكون أمامه إلا الصمت، وهو ما يفسر سر الرسومات في الطبيعة الأولى، ودال البياض في الطبعة الثانية «النهار ملاءة بيضاء تلف الفرد والجماعة، فإذا انقشعت هذه الملاءة أدرك كل منهم توحده وحيرته المبهمة»<sup>(2)</sup>.

ومن مقام الصمت يمزج عبد الله حمادي بين السواد والبياض خطابا يقوم على الثنائية الضدية النور/الظلام، يرتبط بالسر والغيب والاتحاد بالمطلق، وما اللون الرمادي الحاضر في عتبة الغلاف إلا تجسيد لهذه اللحظة، لحظة الاحتراق والأثر والوشم والنسيان، فالرماد هو ما تبقى لتأسيس زمن التذكر.

(1)- الطاهر رواينية: شعرية الدال في بنية الاستهلال، ص138.

(2)-صلاح فضل: شفرات النص، ص38.

إلا أن ليل الرباعيات يصر على فك أسر النور، من خلال الإضافة إلى لفظ "الآخر" كإعلان عن مجيء الضياء، خالقا من هذه الثنائية "آخر الليل" معادلا للذات الشاعرة ولا يبقى إلا لفظ رباعيات الذي يحيل القارئ مباشرة على علاقة تناصية مع «تراث صوفي خالد في الشعر القديم (الفارسي بوجه خاص) حيث تذكر رباعيات الخيام ورباعيات سعيد بن أبي الخير (967-1047) مبتدع الشعر الصوفي»<sup>(1)</sup>. ويتبدى كعنوان فارغ من الدلالة الموضوعاتية إنه نعت شكلي ذو دلالة تصنيفية، تسم نوعا من الشعر ذو التوزيع الشكلي السطري الرباعي.

يستمر العنوان الشعري في ممارسة سلطته على النصوص الشعرية، فقد خضع عنوان القصيدة "مدينتي" للتعديل، ذلك أن العنوان الذي وضع في طبعته الأولى كان "مدينتي... قصيدتي" أما العنوان الثاني "مدينتي...؟! " وهذا ما يجعلنا نأخذ العنوانين بقراءة ازدواجية، حيث إن العنوان الثاني/المسند يفتح على عتبة الاستهلال/المسند إليه، وهذه العتبة هي مجموع المقاطع التي لم يتم ترقيمها في نصوص الديوان، وتدعم هذه الدلالة بانفتاح العنوان كليغرافيكيا على دال البياض (نقاط الحذف).

### العنوان ← مدينتي...؟

مدينتي... مدينتي لو تجهلون في المتون

مقبرة..

أحلامها أوسمة

وسلع مهريّة...

وفرق مدربة

وبدع مجربة

وسنن مؤكدة

مدينتي مسكونة

بآفة النسيان

مدينتي مؤرخة

الاستهلال

(1)-يوسف وغليسي: المشاكل والمختلف في ديوان البرزخ والسكين، ص 99.

في حرب لا بجوز<sup>(1)</sup>.

إنها محاولة الشاعر لكي يكون أول قارئ لنصه، من خلال ملئ الفراغ (البياض) الذي تلى العنوان بعتبة الاستهلال، كما أنه اشتغل على توظيف اللفظ "نكرة" معرفة بإحاقها إلى ياء المتكلم، فالشاعر ينسبها إلى نفسه ليتبرأ من العار الذي ألحق بها، ومن الفتنة التي فرقت أبناءها، وهو ما نتكفل عتبة التصدير بفضحه -المدينة/القرية التي فسق أهلها فحق عليها العذاب- إنها آفة النسيان التي ورطت الإنسان في حرب لا يجوز.

مدينتي تذكراها

التكبير والتشريد

و"مقل" يُصدر

وآخر يعيد

مدينتي داهمها "الفجار" و"المجوس"

فخيلهم تدك براءة النفوس

فتشتت رؤاها

وهشمت صداها

ولغمخطاه

شهوة الطقوس (...)

مدينتي... مدينة الشهيد والتسييح

حليفة الفجار والمجوس<sup>(2)</sup>.

إذا كان العنوان الثاني قد أقام تعالقا مع عتبة الاستهلال، فإن العنوان الأول، قد فتح أهدودا دلاليا داخل صوغه "مدينتي...قصيدتي"، ليقدم دعوة إلى القارئ لاستحضار خمسة عشرة مقطعاً، بعدد السنوات التي احترق فيها الجسد/الورق/الوطن، بنار الكتابة وثار الرغبة ونار الفتنة، إذ لا يكون التقارب بين المدينة والقصيدة إلا في المقطع السادس عشر، وفي سطر واحد فقط "مدينتي قصيدتي"، ولا يلبث ويعود إلى الانفصال، مثبتاً ذلك

(1)- عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص109.

(2)-المصدر نفسه: ص111/110.



الواقع المرير الذي يعيشه هذا الوطن إذ العنوان بهذه الهيئات الكليغرافية، يغدو مغلفاً «بغموض دلالي يجعله مفتوحاً على تأويلات متعددة، مع ارتهان صوابية كل تأويل بقدرته على ردم هذه الفجوة وإزاحة التوتر الدلالي»<sup>(1)</sup>، وملاءمته لأن العنوان مفتاح لفهم النص الشعري، يمكن أن نطلق عليه "مركز الجذب" ونعني به أن النص إذا نما بكيفية سريعة وانتشر انتشاراً واسعاً، فإن مركز الجذب يجره إليه وبمنعه من الفوضى، التي قد تؤدي به إلى فقدان جماليته، ومركز الجذب هنا هو لفظ "مدينتي".

قصيديتي... مدينتي  
بصناعة مهربة  
فليحذر الجمارك<sup>(2)</sup>.

### عنوان الإحالة/الشوفار.

يعد نص "الشوفار" آخر ما كتب عبد الله حمادي في ديوانه البرزخ والسكين، يتخذ هذا العنوان وجهة فنية مختلفة عن العناوين السابقة، حين يفتح على عتبة الهامش ويجعلنا نقرب إلى حد ما إلى ما اصطلح عليه بـ"القصيدة الهامش"، إلا أننا في هذا الموضع النصي نطلق عليه العنوان/الإحالة، فمرجعيات الإحالة عند عبد الله حمادي تتعالق مع الثقافة اليهودية، حيث يحيل إلى الهامش بأن لفظ "الشوفار" «كلمة عبرية تعني قرن الثور يستعمله اليهود في النداء إلى الصلاة أو لحضور طقوس بالغة الأهمية، آخر استعمالهم له كان على أعقاب حرب حزيران 1967، حين وصولهم إلى حائط المبكى»<sup>(3)</sup>. غير أن هذه الإحالة تعترض مع خطابه الشعري الذي ينزع عن اللفظ ألفته وخموده التعريفي، ويحوله إلى صورة متنامية، لا يكون الشاعر فيها رامزاً أو خالقاً نصاً موازياً أو مقابلاً أو معادلاً له، بل إنه خالق لنص مضاد له، حيث تغيرت وجهة نصه، ولم

(1) - خالد الدهبية: رواية الحواس، دلالة العنوان ومحافل التخيل في "فخاخ الرائحة" ليوسف المحميد، مجلة نزوى،

عدد40، أكتوبر 2004، ص [www.nizwa.com](http://www.nizwa.com).

(2) - عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص122.

(3) - عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص179.

يعد نص للإحالة، لأنه لا يحيل على نص الإحالة/الهامش، مع أن القراءة الخطية للعنوان تحيل على الهامش، ولا تفتح الدلالة إلا بقراءة الإحالة.

لقد نزع عبد الله حمادي نصه من إحالته المرجعية وخلق قطيعة بين المعرفة الإحالية للفظ الشوفار لدى المتلقي، وبين المعرفة الجديدة للفظ في النص المراهن عليه تلقية، وتحول العنوان/النص مفردا بصيغة الجمع، حين أخرج من نصه العبري إلى نص عربي، فبدأ بذلك العنوان/الشوفار مستنسخا نصيا عمل على توليد وتحويل الإشارة لدى المتلقي وتشويقه على مستوى القراءة، كما عنى هذا المستنسخ النصي/العنوان على أن النص لم يعد كتابة إنشائية مجردة خالية من الفكر، بل أصبح نصا غنيا يبني نفسه على أنقاض النصوص الأخرى، إنه يمارس سطوته على مقدسات الغير/اليهود، ليحقق تعادلا مع السطو الذي تمارسه إسرائيل على ممتلكات العرب، لقد باتت الذات العربية هي ذات الإنسان المسلوب البائس، وقطعة الأرض المستعمرة هي الجسد الممزق، التي غدت أرضا خرابا، هذا من جهة، من جهة ثانية يفتح العنوان أفق القارئ على فضاء جديد لم يألفه من قبل، فـ"الشوفار" نداء ضد الثابت، ضد الانغلاق إلى الانفتاح، فكما يقول محمد بنيس «لسنا مقموعين سياسيا واجتماعيا وثقافيا فقط، لكننا مقموعين في مخيلتنا وجسدنا أيضا»<sup>(1)</sup>. يقول:

باسم البدايات والنهايات

أنحن

وتتكب الأرض الخراب

أو اشتك

ما حك جنبك غير ظفرك

يا فتى... (2)

لنصل إلى أن العنوان "الشوفار" عصيان على النص وعلى العنونة المألوفة، يمتك

عدة خصائص نجملها في:

(1) -محمد بنيس: بيان الكتابة، ضمن بيانات، ص 97.

(2) -عبد الله حمادي: الديوان، البرزخ والسكين، ص 191.

1/انزياحه عن العناوين التقليدية المباشرة وحتى الحدائثة منها.

2/الإلهام الذي يؤسس غواية وتأويلا مغايرا.

3/شاعرية تتفلت من الكلمة المفردة إلى اتساع دلالي، وهذا ما تطلب جدلية مشفوعة بمخيلة شديدة الحذر، وذات حساسية عالية تقنص الجوانب الدالية والمجازفة في آن.

4/عنوان "الشوفار" من العناوين الموضوعاتية Titres thématiques حين تحيل مباشرة على موضوع النص، كما أن «نصية العنوان لا تحصر الجهد التحليلي في لغته فحسب، بل يدخل العمل إلى مساحة التحليل بحكم العلاقة الاقتضائية»<sup>(1)</sup>.

(2)

---

(1)-محمد فكري الجزائر: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص 41.

(2)-

## الفصل الثالث

النص الفوقي (Epitexte) وشعرية  
الخارج

## 1- تضاريس الغلاف/ الغلاف جزء من دلالة النص

### 1-1- الوحدات الغرافيكية لأغلفة الدواوين الشعرية

ينزل الغلاف منزلة الصدارة في العناصر المشكلة لعتبات النص المحيط فهو «العتبة الأولى من عتباته، تدخلنا إشارات إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص»<sup>(1)</sup>، كما تحمل لنا تشكيلاته أبعادا دلالية وجمالية تخوله أن يتحول من مجرد حلقة شكلية إلى فضاء علامي دال، يقترح نفسه على القارئ، ويمارس عليه سلطته في الإغراء والإغواء، ليتسنى له بعد ذلك إما التشويش على النص أو أن يكون «المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص»<sup>(2)</sup>.

تتكون لوحة الغلاف في الغالب من عدة وحدات غرافيكية، لذلك يمكن أن نعتبرها مدعمات للعنوان، باعتبار هذا الأخير العلامة الأبرز على مستوى الغلاف ولنا أن نرصد تلك الوحدات ضمن اللون، الصورة المصاحبة، التجنيس، دار النشر (الناشر)، وتشتغل جميعها بشكل متكامل لبلورة جمالية الغلاف وإيحائيته فهي إشارات ومدعمات دالة.

### 1-1-1- التجنيس

تشتغل وظيفة التجنيس على تحديد طبيعة العمل الأدبي الموضوع قيد التلقي من حيث كونه رواية، أو شعرا أو مسرحية... ؟ ، فهو من الإشارات والمؤشرات التي تسعى إلى خلق علاقات تواصل مع المتلقي، هذا المتلقي الذي أجبر على استضافة العمل الإبداعي، فيكون من حقه معرفة جنسه الأدبي، والتجنيس هو الذي يساعد «القارئ على استحضار أفق انتظاره كما يهيئه لتقبل أفق النص»<sup>(3)</sup>، والمتتبع لدواوين عبد الله حمادي الشعرية التقليدية والحداثية، يلاحظ حضور عتبة التجنيس، كإعلان عن النسب الأجناسي لما يشتمل عليه الديوان من نصوص شعرية، ويعود ذلك إلى أهمية هذه الوحدة

(1)-حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص118.

(2)-مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية،

2002، ص124.

(3)-حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص57.

الغرافيكية، وتظهر أهميتها أكثر في حال غيابها الذي يصيب القارئ «بحالة من الحيرة أثناء هذا التلقي، وعليه أن يسعى لحلها، فتكون مهمته في هذه الحالة استنتاجية، إذ يحاول أن يستنتج الموقف التجنيسي للنص الكائن بين يديه»<sup>(1)</sup>.

ولا تغيب وحدة التجنيس وتترك خانتها فارغة إلا بوعي من الشاعر، بغية وضع القارئ عنوة في مهمة الاستنتاج، مع ذلك فهي مهمة «لا يمارسها القارئ من فراغ، بل بتوجيه من العلامات النصية (العتبات الأخرى للنص)، التي يتركها المؤلف على طريق القارئ»<sup>(2)</sup>، كما أن الجنس الأدبي في حد ذاته لا يستطيع «الزعم أنه نقي تماما من الاختلاط مع الأنواع الأخرى... ولا يستطيع أن يستمر متشربنا على نفسه، والأنواع الأدبية تتداخل، بل تتداخل مع الفنون، كالفن التشكيلي»<sup>(3)</sup>.

انتهاك قانون التجنيس هو التقنية التي لجأ إليها عبد الله حمادي في ديوانه "قصائد غجرية" وغيب صيغة التجنيس عن صفحة الغلاف، رغبة منه في استبدال «صيغة التجنيس الصريح بما يشبه التجنيس الخفي، الذي يعطي الفرصة للقارئ، حسب سياقه الزمني أن يستخرج معطيات النص وأفقه»<sup>(4)</sup>.

والتجنيس الخفي الذي اعتمده حمادي للإفصاح عن نوعية نصوصه، ينبثق من عنوان الديوان المثبت تحت "قصائد غجرية" فهو يكشف عن انتماء النصوص داخل الكتاب الديوان، وفي نفس الوقت يمثل دالا لمدلول هو النص، ومن خلال الإدماج الذي وضع لصيغة التجنيس ضمن العنوان، يفتح أفق انتظار القارئ على معطيات جديدة تحمل تساؤلات عن الغرض والهدف من هذه الصيغة التجنيسية، فيسعى لأجل ذلك خلف دلالاتها «بغية الوصول إلى لحظة الكشف أو المكاشفة، هنا نعني تلك اللحظة التي يستطيع القارئ -الناقد- كشف ما

(1)-حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص57.

(2)-المرجع نفسه: ص57.

(3)-عز الدين المناصرة: إشكالات التجنيس، مجلة البصائر، تصدر عن جامعة البتراء، مجلد9، ع2، الأردن، 2005، ص110.

(4)-حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص58.

يقع وراء أو ما وراء النص، أو في ما خفي منه في الأفاصي البعيدة»<sup>(1)</sup>، هذه التقنية التي لجأ إليها الشاعر، تجعل العنوان ينتمي إلى "العناوين التجنيسية Titres génétique".

وإثبات الشاعر لهذا النص/الديوان بهذه الصيغة التجنيسية "قصائد" اعتراف صريح منه بهذا النوع الأدبي، في وقت لا يزال الكثير من المبدعين والنقاد يرفضون هذا المولود الشعري في ظل رفضهم لقصيدة النثر، فهو بهذه التقنية عمل على تجنيس قصيدة "النثر" وكل المفاهيم المرتبطة بها، والذي يمكن أن «نتواضع على تسميتها بالومضة الشعرية أو التوقيع الشعرية فيما تطلق عليها تسميات أخرى من طراز قصيدة اليرقية والتلكس الشعري، وقصيدة اللحة وما شاكلها من الأسماء التي لم ينتخب القاموس النقدي أفضلها اصطلاحاً بعد»<sup>(2)</sup>، كما أنها تعد محاولة وتحد للوصف الذي ألصق بها من الوجهة اللغوية فهي «تبدو (...) بخيلة اللغة مغلولة القاموس إلى العنق محدودة التشكيل الفني، ذلك لأن في قصر جملها الشعرية، وقلة عدد كلماتها، ما يعوق الشاعر ويمنعه من التنوع في التشكيل اللغوي والتفنن في بناء الجملة الشعرية»<sup>(3)</sup> ربما هو السبب الذي قاد عز الدين ميهوبي في تجربة شعرية مماثلة "ملصقات" إلى اللجوء للصيغة التجنيسية "شيء كالشعر".

يتضح من خلال هذه الوحدة الجغرافية، إيمان عبد الله حمادي العميق، بأن التجربة الشعرية بالنسبة له مغامرة فهو ليس «عبداً للإشكال، بل خالقا وخائناً لا في آن، كل شكل يصير قفصاً في اللحظة التي يثبت فيها ويستقر، جئنا لنلهو بالأشكال، نبتكر شكلاً لنحطمه في اليوم التالي، هكذا نبارك حرية الكاتب الداخلية ونمجد سطوته على مخلوقاته»<sup>(4)</sup>، مع ذلك فالإشكالية لا تخص الشاعر دون غيره، بل إن من أهم «الإشكالات التي تطرحها بعض النصوص المعاصرة هي إشكال التجنيس، فإذا كان النص القديم يحدد نفسه بنفسه باعتباره شعراً أو نثراً، وباعتبار كل جنس يقسم إلى أنواع وأصناف، فإن الأمر ليس بهذا

(1)-بسام قطوس: تمنع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، ط1، إصدارات اللجنة الوطنية للإعلان، عمان، 2002 ص34.

(2)-يوسف وجليسي: مقدمة ملصقات، ص10.

(3)-المرجع نفسه: ص19.

(4)-قاسم أمين: أمين صالح: موت الكورس، ضمن بيانات، ص131.

الحسم في بعض النصوص المعاصرة المركبة»<sup>(1)</sup>.

لا بد لنا في قراءة الخطاب الشعري أن لا ننتقل من الفصل بين الشعر والنثر على أساس العروض، بل يركز على أساس مستوى تكثيف الدوال في الخطاب وحضور الذات الكاتبة في خطابها<sup>(2)</sup>.

### 1-1-2- الصورة المصاحبة

لا بد أن ندرك أن ما «يميز الصورة البصرية.. عن باقي الأنظمة الدالة ومنها اللغة خاصة هو حالتها التماثلية أو أيقونيتها في الاصطلاح السيميولوجي... أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله»<sup>(3)</sup>، وبذلك تدخل الصورة والرسوم ضمن الفضاء البصري الذي يلجأ إليه الكاتب أو الشاعر لتصميم غلاف عمله الإبداعي فعن طريق «تشابه الصورة بموضوعها (الواقعي) يكون في الإمكان قراءة الصورة أو فك رموزها وهي القراءة التي تستفيد هي نفسها من الأسس الداخلة في قراءة الموضوع نفسه»<sup>(4)</sup>.

غير أن هذا لا يعني أن الصورة تتغلق على نفسها وتكتفي بخاصية المماثلة، إذ يجب أن تدخل في علاقات مع باقي الأنظمة والعلامات المجاورة الأخرى، أي أنها لا تدرك لوحدها دون أن تكون لها صلة مع العنوان وباقي الوحدات الجرافيكية المتواجدة على ظهر الغلاف، وهو ما يمكننا من فك سنها للوصول إلى دلالتها فبإمكان الصورة المصاحبة أن «تقوم بوظيفة التذكير أو قد يمكن تزويدها بشفرة تمكنها من أن تمثل بقدر متفاوت من الدقة، الكلمات بعينها ذات علاقات نحوية متنوعة، لكن الصور منطوقة ومنسقة بطرق معقدة تجعلها بالتأكيد أعقد نظم الكتابة»<sup>(5)</sup>، فالشكل البصري للغلاف لم يبق عنصراً معزولاً مكتفياً بمعناه في داخله بل أصبح منفثاً على النص، دالاً ثرياً يوجه إلى

(1)-محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ص177.

(2)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وبدالاتها، الرومانسية العربية، ج2، ص95.

(3)-محمد غزافي: قراءة في السيميولوجية البصرية، مجلة عالم الفكر، مج31، ع01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2002، ص222.

(4)-المرجع نفسه: ص222.

(5)-الترج أونج: الشفاهية والكتابة، ترجمة: حسن البنا عز الدين، مواجهة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة رقم 184، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994، ص169.



المتلقي ولا يشكل «امبراطورية مستقلة، أي عالما منغلقا لا يقيم أدنى تواصل مع ما يحيط به، إن الصور مثل الكلمات ومثل ما تبقى من الأشياء لم يكن في إمكانها أن تتجنب الارتفاء في لعبة المعنى»<sup>(1)</sup>.

من هنا تشتغل الصور المصاحبة في دواوين عبد الله حمادي على إنشاء فضاء يقيم صرحها الدلالي بجوار العنوان بدءا بديوان "الهجرة إلى مدن الجنوب" الذي أرفقه بصورة لمدينة "غرداية" بكل ما تحمله المدينة من عقب الزمن الماضي، من أصالة وتراث، أرادها الشاعر بهذه الهيئة أن تدعم العنوان، لأن «حضور هذه العلامات الخارجية غير اللغوية يمتلك قيمة إشارية»<sup>(2)</sup>، فالصورة تفتح له المجال للإفصاح عن حنينه إلى التجاوز الحاضر، وتأسيس عالم يعيده إلى الزمن الماضي، ويقطع وتيرة ومسار الزمن الحاضر - ولأماكن حضورها الطاغي عبر قصائد الديوان، "سيدي عبد العزيز راعي القرية والناس ص 9»، و"إلى العيون الحور القسنطينية ص 13" "سلام الفتام، ص 41"، "هوى الحمولة في وتري، ص 63" -.

إن هذه الصورة البسيطة لمدينة "غرداية" تخلد بالشعر، وكأنها تقاوم حركة الفناء من الخارج/الغرب، وهو الحال الذي تعيشه القصيدة العربية العمودية، فاستحضارها أشبه بإعلان التحدي والتماسك ضد قوانين الاستلاب والفناء، والقهر، وهو ما قاد الشاعر فيما بعد إلى دمج قصائد "الهجرة إلى مدن الجنوب" مع ديوان "تحزب العشق يا ليلي" ليكتمل بذلك رسم الصورة.

يتيح اشتغال الفضاء البصري للغلاف الخارجي الأمامي للعمل الإبداعي لوحة غرافيكية تسعى لإنتاج نمطين من العلاقة، النمط الأول يخلق «تشكيلا واقعا يشير مباشرة إلى أحداث القصة، أو على الأقل إلى مشهد من هذه الأحداث وعادة ما يختار الرسام موقفا أساسيا في مجرى القصة يتميز بالتأزم الدرامي للحدث، ولا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الربط بين النص والتشكيل»<sup>(3)</sup>، وفي هذه الحالة سيساعد حضور الرسوم الواقعية

(1)-محمد غرافي: قراءة في السيمولوجيا البصرية، ص 222.

(2)-شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، ص 20.

(3)-حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،

1993، ص 59.

على إيكاء خيال المتلقي، أما النمط الثاني فهو تشكيل تجريدي «يتطلب خبرة فنية عالية ومتطورة لدى المتلقي لإدراك بعض دلالاته، وكذا الربط بينه وبين النص، وإن كانت مهمة تأويل هذه الرسومات التجريدية رهينة بذاتية المتلقي نفسه»<sup>(1)</sup>، وهو ما يتحقق معنا في الدواني "تحزب العشق يا ليلي" و"البرزخ والسكين".

ففي ديوان "تحزب العشق ياليلي" تطالعنا الصورة المصاحبة بقسمات أنثوية جسد أنثوي محمل ومشحون بدلالات عدة، «فكل النصوص والعلامات والأشياء والأشكال اللغوية وغير اللغوية، إلا وتتضمن معنى ما أو معانٍ<sup>(\*)</sup> ما، قد تبوح بها وقد تسكت عنها»<sup>(2)</sup>، والصورة هنا «أيقونة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها مثل الصورة الفتوغرافية»<sup>(3)</sup>، فالمرأة/الجسد تحمل قيما ثقافية وتصور الإنسان للعالم والحياة وللموت... فالجسد من «هذا المنطلق نص ثقافي يحسن التكلم باللغة الأيروسية، ويتقن احتضان الذاكرة الثقافية لمجموعة ثقافية ولغوية ما»<sup>(4)</sup> مع ذلك يبقى إدراك معنى الصورة مرهونا بمدى معرفتنا بالمرجعية الثقافية للشاعر ومع قدرتنا على تجاوز المقول بحثا عن المكسوت عنه.

تعود بنا صورة المرأة والرجل التي وسم بها الديوان إلى عصر الحريم والجواري داخل القصور، وتترجم دلالاتها وفق ثلاثة أبعاد، نخضعها للثنائيات التالية:

1- المرأة/ الأنثى

2- المرأة/ الوطن

3- المرأة/ القصيدة

مع ذلك فإن الصورة كعلامات أيقونية لا يمكن لها «أن تمثل موضوعها بشكل مطلق، إذ أنها مرفقة في غالب الأحيان بنص مكتوب... ومهما كانت هذه العلامة

(1)- المرجع نفسه: ص63.

(\*)- كذا وردت الصواب: معاني.

(2)- إدريس جبري: في سيمياء الشخصية والجسد، قراءة في أعمال سعيد بنكراد، ضمن مجلة فكر ونقد، السنة السادسة، ع58، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 2004، ص134.

(3)- مبارك حنون: دروس في السيميائيات، ط1، دار توبقال، 1987، ص56.

(4)- إدريس جبري: في سيمياء الشخصية والجسد، ص134.

واضحة، وقابلة للتعرف عليها فوراً، فهي تبدو محملة دائماً بغموض ما...»<sup>(1)</sup>، مما يجعلها لا تقرأ إلا من خلال التوازيات التي تقيمها مع المكتوب.

فالموضوع الأول المرأة/الأنثى، يأتي كخطاب موجه إلى المرأة بوصفها أنثى معشوقة إنه يجسد العلاقة بين عاشق ومعشوق، وهو ما قاد الرسام "أحمد بن يحيى" بإيعاز من الشاعر عبد الله حمادي إلى تغطية وجه المرأة، وقام الإهداء فيما بعد بنفس العمل بعبارة "إلى ك.ز"، يصر الشاعر إذن على عدم الإفصاح عن اسم الحبيب الأول كإصراره على تغطية هوس الحداثة، الذي اجتاح نفسه مبكراً، ذلك الهوس الكامن في ذاته والمتصارع مع القصيدة العمودية، لقد فتن الشاعر بفكرة التنقل والثبات معاً، إنه يحتضن مظهر شعرياً أساسياً يلح على ضرورة التنقل في التجربة الشعرية، وهو ما تحقق مع ديوان "قصائد غجرية"، ولعل "هذا «من أشد الأخطار التي تهدد المخلصين في تجاربهم الإبداعية، لا بد له أن يخون طريقته أن يخرج عليهم أن يهوى شيئاً آخر يظل مع ذلك وفيا للحب الأول»<sup>(2)</sup>، للقصيدة العمودية من خلال إبقاء الشكل والوزن كقوالب فنية جاهزة وثابتة، لا يلحق بها التغيير وعبر عن ذلك بقوله:

أحبك حبا بعيد النظر

كأم تعز فتاها الأبر !

أرى فيك ما لا يراه سوى

وأحسد فيك القوام النضر

وأسبح في عالم من خيال

لدى عالم شاعري العبر

بعيدا.. بعيدا.. بلا آخر

أحلق فيه قرير النظر...! <sup>(3)</sup>

في حين يفصح الموضوع الثاني المرأة/الوطن، عن علاقة الشاعر بالوطن والافتخار بالشخصيات التي ساهمت في بناء هذا الوطن كما هي الحال في قصيدة "يا ابن

(1)-محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، ص230.

(2)-صلاح فضل: شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ص67.

(3)-عبد الله حمادي: تحزب العشق ياليلي، ص105.

باديس ذكراك هيجتتي" وهي في مجملها موضوعات لا تخرج عن المضامين التقليدية تخضع إلى حد كبير لمواضعات القدماء وتلتزم التزاما صريحا بنهج القصيدة القديمة.

بعد ذلك يتبدى لنا الموضوع الثالث المرأة/القصيدة، والذي نعتبره بؤرة التحزب والعشق الموجه إلى القصيدة العمودية، كخطاب يتأرجح بين الكر والفر، متصل بين الرضوخ لإجماع التقاليد الفنية الموروثة، والاجتهاد لمطواعة الحداثة والخروج عن أطر هذا الإجماع، والانعتاق من عالم كان يذوب في دلالات العرف والتقليد، وهي حالة الانبعاث ذاتها التي عاشها أبو تمام، والذي أفصح عن «جرأة واضحة على تحطيم المدلولات الراسخة للدوال، منتجا لغة تضرب المصاحبات التقليدية في مقتل»<sup>(1)</sup>، وتهز هيمنة الجسد/الرجل، سلطة الجماعة في نمطية بناء القصيدة النظرة السلفية السوداوية التي «جعلت نفسها وارثة لأمجاد الشعر القديم»<sup>(2)</sup>.

وهو ما أدى بالجسد/المرأة إلى الانفلات من هذه السلطة، بعد أن ألحقت به التعرية القصدية (الثدي، الفخدين، الشعر...) إلى فضاء يصر الأبيض على الحضور فيه كدلالة على وجود إمكانية للكتابة على الجسد القديم بصورة أكثر حداثة، إنه حسب اعتقاد الشاعر لا يزال يملك القدرة على البقاء يقول:

(1)-محمد مصطفى أبو شوارب: شعرية التفاوت، مدخل لقراءة الشعر العباسي، دار الوفاء، مصر، 2002، ص93.

(2)-عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص36.

مفاتن العشق ويلات تصادرنا  
في مسمع الدهر... شلالا بلا صخب  
أغباش ليلى! نناجيها توددنا  
بعد المحاق من الإجهاض والتعب  
وميسم! لغيظ من صحراء مزمنة  
حمراء! خضراء! من أصل بلا نسب  
صمّاء تنزف حرّ الثدي من شفة  
ذرّ العزاء عليها لعنة السحب  
تتقاد عارية... في الوحل مرمية!  
قد هدّها الزحف من دوامة السلب<sup>(1)</sup>.

إلى أن يقول:

تتمر العشق ياليلي فغالبنني  
وها تكاثر واهتاجت قوى العجب<sup>(2)</sup>

ويستمر المكتوب عند حمادي في توضيح المرسوم بصورة أكبر في "تباعدات  
جلال الدين الرومي":

ما زلت أكتب للأقمار من سفر  
دامي التسري مع أنوار<sup>(\*)</sup> أشرعتي،  
عاينت منه لسان الحال في شبق  
مثل التباري على أقباس أسئلتني.  
أذكي لي الوهم من صفات خاطره  
حتى استراح على شطآن أفئدتني<sup>(3)</sup>

(1)- عبد الله حمادي: الديوان، تحزب العشق ياليلي، ص158-159.

(2)- عبد الله حمادي: الديوان، تحزب العشق ياليلي، ص160.

(\*)-ثمة كسر عروضي واضح، يستقيم معه وزن البسيط لو قال (الأنوار) ...!

(3)- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص165.

إنه إيدان بتجربة شعرية ثورية ستطراً على مساره الشعري، ومحاولة لتحضير المتلقى/القارئ لتقبل نص أكثر جرأة، وإثبات معتقده بأن الشاعر الذي يكتب أطول سطر سيفاجئ القارئ ويكتب أقصر سطر، في قصائد غجرية.

عموماً يمكننا القول أن الصورة الجسد/المرأة جاءت لتعلن أولاً عن خطاب جديد، جسده مسار التجربة الشعرية ككل، وتذكر ثانياً بوجود نص قديم قابل للتحديث إن الجسد/القصيدة أباح له أن يفعل به ما يشاء وكيفما شاء، وتقديم القصيدة بهذه الهيئة سيغدو فيما بعد استراتيجية كتابية تبوح بها "المقدمة".

وبالانتقال إلى غلاف ديوان "البرزخ والسكين" ندخل فضاء أكثر تجريداً خصوصاً أن المدونة الشعرية تجمع بين المرسوم والمكتوب، من خلال الرسوم المصاحبة لقصيدة "رباعيات آخر الليل"، الطبعة الأولى للديوان نظراً لما ألحق من تغيير بالطبعة الثانية.

المتعمّن للوحة الغلاف يتضح له أن المرسوم يأخذ حركة صاعدة/نازلة، من خلال صعود الظرف البريدي، ونزول الوردة وأوراق الشجر، وهو ما يجعل الرسم يتحول إلى "مسرح لحركة جدل لا تعرف التوقف ولا يدركها السكون"<sup>(1)</sup>، ويزداد انفتاحه دلاليًا أكثر عند تعاقبه مع العنوان الشعري "البرزخ والسكين" ويقوم بذلك جسراً «يوصل بين طرفي نقيض، وهو نقطة التحول الآنية الشاردة بين مضي الماضي، وإدراك المستقبل»<sup>(2)</sup>، ليحقق للذات الشاعرة تجاوز «تجربتها الوجودية مع العالم "عالم الآخر" المعلوم والمحدد... ولم يبق أمام تجربتها الوجودية تلك سوى المجهول الذي استحال عالماً ظلت الذات تبحث عنه، وتكشفه في حركة دائمة من التحول»<sup>(3)</sup>.

يسعى عبد الله حمادي إلى كتابة نص جديد يختلف عن كتاباته السابقة، نص يحقق «التحول عبر مسافتين السماء بوصفها الانكشاف والأرض كرمز للقيمة والظلمة»<sup>(4)</sup>، وهو

(1)- محمد لطفي اليوسفي: لحظة الكشف والمكاشفة الشعرية، ص33.

(2)- عبد الغني خشة: قراءة وصفية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، الجائزة الوطنية لجريدة الشروق اليومي، منشورات الاختلاف، 2003، ص10.

(3)- عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت، 1990، ص78.

(4)- عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، ص60.

ما تتغيا الصورة المصاحبة تجسيده بغية مساعدة الدلالة على الانعتاق والانطلاق في فضاء المتعدد واللامحدود، إنه البحث في المطلق برؤية وأبعاد إشراقية روحية، ديوان بأسرنا ويحقق دهشتنا أمام شعرية مخيفة عبر نصوص نعدها بؤرة الديوان/رباعيات آخر الليل، مدينتي، البرزخ والسكين، يا امرأة من ورق التوت لا يا سيدة الأفك، الشوفار، هذا بإسقاطنا لمجموعة "كتاب العفاف" الذي يحيل «على عفة شعرية، تتظاهر بالوفاء للموروث الشعري، وتقاليده الراسخة لتصلي في محراب النص التقليدي، مولية وجهها شطر العمود الشعري القديم»<sup>(1)</sup>.

إن المجهول الذي يتوق حمادي إلى احتضانه، ليس سوى عالم التجربة الإبداعية، وهي بدورها ليست إلا تجربة كشف عن المجهول أو تجسيدا له، إنها لحظة الإيدان بالتحول، فالمعرفة «التي لا تتجدد هي أكثر الحجب تهديدا لمسار يعول على التجلي المستمر»<sup>(2)</sup>، والشعر بحث دائم عن التحول يحضر في صلبه «سؤال الذات والكتابة كإثارة حيوية لأبعاد الكينونة المتعددة التي تخضع لآلية الكشف، بما هو فهم وتأويل يطرح أسس مساءلة الوجود من أجل بناء حوار خصب مع مختلف أشكال الأثر المكتوب منه أو المنسي في اللاوعي الفردي والجمعي أيضا»<sup>(3)</sup>.

و"لوحة الغلاف" في مجملها تحاول أن تنتشد التغيير والاختلاف، تسعى إلى أن تجعل من الشعر مغامرة تفتح أمامها دروب الحرية كفعل للاختيار وولوح المجهول وكتجربة تكشف المتحجب، فصورة (السحاب، الظرف البريدي، أوراق الشجر المتساقط) تخبيئ أسرارها في جزئياتها وتفاصيلها وعلاقاتها غير المرئية، تشكل طريقا أراده الشاعر بوجوه مختلفة لا يتحقق «إلا في النص، ولكن دلالتها كعبور للخطر هي ما يمنح الفعل الشعري خصيصة لا تنطبق بسهولة على الممارسات النصية الأخرى»<sup>(4)</sup>.

(فالظرف البريدي) المفتوح والمتجه صوب الأعلى وتسلل اليدين منه بوضعية للتضرع -خشونتهما توحى بأنهما يداً رجل/الشاعر، يجسد حالة للانفصام والاندماج في

(1)-يوسف وجليسي: المتشاكل والمختلف في ديوان البرزخ والسكين، ضمن سلطة النص، ص93.

(2)-خالد بلقاسم: الصورة في خطاب ابن عربي بين التوالج والتجلي، ص171.

(3)-عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل، ص7.

(4)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص240.

آن، انفصام عن رؤية واضحة للظرف الراهن، بكل اتجاهاته السياسية والفكرية والثقافية...؟!، عن الأرض بضيقها القاسي، وشروطها الترايبية القاهرة، التي تألف العادة والسكون والرتابة اليومية، والإستكانة إلى كل ما هو شائع وشديد الرسوخ، والاندماج في ما هو مجهول، ومحمل برؤية غامضة، تندفع فيه الذات لتتصل «بتجربة الوجود الممكن في اللغة والإبداع من جهة وإلى جعل علاقاتها بتلك المجردات والرؤى علاقة مفارقة من جهة أخرى»<sup>(1)</sup>، إنها تشكل حالة الحلم الدفين الذي يحيا في «الروح التي تحن إلى بارئها، وتحن إلى البرزخ المطلق، وتذكر أنها تسافر لتعود إلى الكمال»<sup>(2)</sup>.

وتتحقق آمال الشاعر عبر رؤية صوفية لا تكون «بصرية وإنما بالقلب المبصر بل شديد الإبصار»<sup>(3)</sup>، وهنا تكمن المفارقة الحدائثية كما يقول "محمد كعوان" في شعر عبد الله حمادي، في العدول القصدي للشعرية عن تتبع المسار الشعري العربي المعاصر والحديث في آن واحد، حيث تنبثق خصوبة الخلق لديه من فلسفة التعالي ويصير النص مقدسا، لأنه محمل بوهج الكشف والإشراق<sup>(4)</sup> لحظة يتحول فيها العالم إلى كلمات، عماء وسديم ومته، وجنون في الآن ذاته، إنه وطن للأسئلة «يسافر في المعنى من خلال سفر خاص في ذاكرة الكلمة يقبلها على مختلف وجوهها ويتقلب معها وكأنه في معراج سري»<sup>(5)</sup>، نشير هنا إلى أن انفتاح النص الشعري عند حمادي على التصوف، يعود إلى سنة 1985 مع نص "رباعيات حمادي"، المنشور في مجلة "الثقافة".

تختزل الصورة المصاحبة التجربة الإبداعية لتغدو متتالية تحاور «عتبة الواقع العيني، واختراق البعد اللامرئي فيه، حيث تتمرأ حياة خلف الحياة، إنها حياة الرموز والدلالات والإشارات الإيحائية التي تؤول العالم، وتعيد امتلاكه، وتحقق كينونة الإنسان باعتباره ظاهرة متعددة وباعتباره آخر قابلا للكشف وإعادة التأويل، هنا سر المتصوفة في

(1)- عبد الواسع الحميري: الذات الشاعر في شعر الحدائث العربية، ص 87.

(2)- خميسي ساعد: تجليات فلسفية صوفية في قصيدة "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص 126.

(3)- أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفية، دراسة في الشعر الحسين بن منصور الحلاج، ص 187.

(4)- محمد كعوان: المسار والتحويلات العائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي، ضمن سلطة النص، ص 320.

(5)- خالد بلقاسم: مدخل إلى العلاقة بين التصوف والشعر، مجلة البيت، ع 1، دار إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 75.



قراءة الوجود قراءة تعيد تأليف المتضادات وفق وحدة خارقة»<sup>(1)</sup>.

وإذا كانت الصورة المصاحبة بوصفها علامة أيقونية مقاما للبوح، فإن الوحدة الجرافيكية للون ستكون مدعما ومكملا لها، هذا لما تحمله الألوان من طاقات هائلة من الدلالات والإيحاءات يؤول تفسيرها إلى الإنسان وما يتماشى مع ميولاته ورغباته ويصنف اللون ضمن أهم عناصر اللغة التشكيلية، و«الإيحاءات اللونية هي محض انطباعات فردية ترتبط بذكريات وأحداث ومواقف خاصة، ولا تمثل قاعدة موضوعية تصلح للتطبيق في كل المجالات»<sup>(2)</sup>، وللمظهر اللوني سند فلسفي وميتافيزيقي.

أعطى عبد الله حمادي لغلغلاف ديوانه اللون "الرمادي" وهي المحصلة الناتجة من صراع الأبيض والأسود، ولكل متتالية دلالتها الفردية، فالأسود «يشير إلى لون الكتابة ويدل على نفسية ثائرة على الظروف وعلى مبالغة في البحث عن المطلق»<sup>(3)</sup>.

وهو الاتجاه الواضح عند حمادي في تشكيل البنية الخطية للنصوص الشعرية كما أن متتالية اللون الأبيض لها حضورها الطاعي في الديوان، أما اللون الناتج عن اتحادهما فجاء كاللون "البرزخ" حاملا للخفاء والتجلي، إنه المتبقي، كالرماد المتبقي من الحريق ومن لقاء الجسد والورق «فالكاتب الجادة المعبرة، ليست سجادة يسترخي عليها الكاتب وينام، ولكنها صفيحة ملتهبة لا يستطيع أن يستقر على سطحها وكما وضع قدمية عليها أثار وإشتعل وأشعل الحرائق، وكما طارده الحريق زاد اشتعاله، وزادت الإضاءة من حوله»<sup>(4)</sup>، وإذا طاول اللون "الرمادي" دلالة العنوان شكل عالما تكون الكتابة فيه خيالا في خيال انطلقا من قول ابن عربي أن «الوجود كله خيال في خيال»<sup>(5)</sup>، ويفتح اللون على المابين «ما بين جنسين (ذكر-أنثى) ما بين عالمين (أعلى- أسفل)، ما بين عاشقين

(1)- عبد العزيز بومسهبوي: الشعر والتأويل، ص16/15.

(2)- محمد خان: العلم الوطني، "دراسة الشكل واللون"، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 15-16 أبريل، 2002، ص18.

(3)- محمد أحمد النابلسي: الاتصال الإنساني وعلم النفس، دار النهضة العربية، بيروت، 1991، ص170.

(4)- عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ط1، دار العودة، بيروت، 1981، ص65.

(5)- محيي الدين بن عربي: فصوص الحكم، ص104.

(العاشق - المعشوق) ما بين لغتين (لغة المحسوس - لغة الخيال الفعال)<sup>(1)</sup>، إنها لحظات للكتابة الجوانبية /البرانية يرقص فيها الشاعر ما بين فتنة الجسد وفتنة اللغة، والفتنة التي لحقت الوطن، يقول في قصيدة البرزخ والسكين.

آنستُ ناراً... ورياضاً للعارفين.  
يتساوى المحدود ولا مطلق (...)  
حمامات لها وقعُ الصبايا  
على فراش القلب  
تسألني السيف الذي أغمدتُه.  
منذ الطفولة في عينيها.  
...تسألني الوردة المخبوءة في اليقطين.  
وبريدا مغلقا  
أوفده الثاعي، وشارة من حنين (...)<sup>(2)</sup>

(1)-مصطفى الحسناوي: فتنة الأنثوي انطلاقاً من أقوال لابن عربي، ع13، 1998، ص www. Nizwa.com.

(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ط1، ص107.

إلى أن يقول:

عاشق جنّت

ومن خلفي قوافل<sup>1</sup>

وأمامي برزخ..

وورائي محطة هجير<sup>(1)</sup>!

ليضع عبد الله حمادي القارئ في الطبعة الثانية، أمام غلاف جديد، وبذلك دلالة جديدة رغم أنها لا تتأى كثيرا عن القراءة الأولى، فلقد حملت صفحة الغلاف باللون الأزرق بكل ما يحمله من رغبة في «الحب والحنان والإخلاص والهدوء»<sup>(2)</sup>، وهي رغبة كتب لأجلها حمادي للمرأة الوطن القصيدة بعد ذلك يبرز اللون "الأحمر" داخل فضاء الغلاف، وهو لون جريء وصارخ، ومن مظاهر اللون الأحمر أنه يتميز «بالنزوانية واتباع الجنس والسيطرة والرغبة في المنافسة»<sup>(3)</sup>، كما بإمكانه أن يكون خلفية دلالية للأحداث والوقائع السياسية والاجتماعية التي مرت بها الجزائر ليرثي المدينة البيضاء التي أسود وجهها وتعرضت للفتنة والدماء.

إن اللون الأحمر مشحون بالتناقض، كونه لونا للحب والحرب معا، فتكتب النصوص «في جوانية الجسد وبرانيته في آن، تمخر العمق تنتشر على سطح الكتابة فاتحة إياها على الخارج العنيد، على الآخر المتعذر على القول»<sup>(4)</sup>، ليأتي بعد ذلك اللون الأبيض/ النور كدليل على وجود الأمل في عالم جديد، يعيد للمدينة لونها:

مدينتي... مدينتي لو تجهلون في المتون

مقبره...

أحلامها أوسمه

وسلع مهرية...

وفرق مدرية

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص108.

(2)- محمد أحمد النابلسي: الاتصال الإنساني وعلم النفس، ص170.

(3)- المرجع نفسه: ص170.

(4)- مصطفى الحسناوي: فتنة الأنثوي انطلاقا من أقوال لابن عربي، مجلة نزوى، ص www.Nizwa.com.

وبدع مجربه  
وسنن مؤكده  
بآفة النسيان  
مدينتين مورطه  
في حرب لا يجوز<sup>(1)</sup>

### 1-1-3- الناشر "دار النشر":

من النتائج الجيدة التي أنتجتها الطباعة ظهور تقنيات جديدة في طباعة الكتب وإخراجها، وطرق توزيعها ونشرها وإيصالها إلى القارئ، من بين هذه التقنيات التي برزت بشكل جلي ما يتعلق بصورة الغلاف، ووحداته الجرافيكية، والإضافات التي أدخلت عليها من بينها ضرورة وجود اسم الناشر على ظهر الغلاف<sup>(2)</sup>.

لقد اختلفت دور النشر التي اعتمد عليها عبد الله حمادي لإخراج دواوينه الشعرية، كما في الجدول التالي:

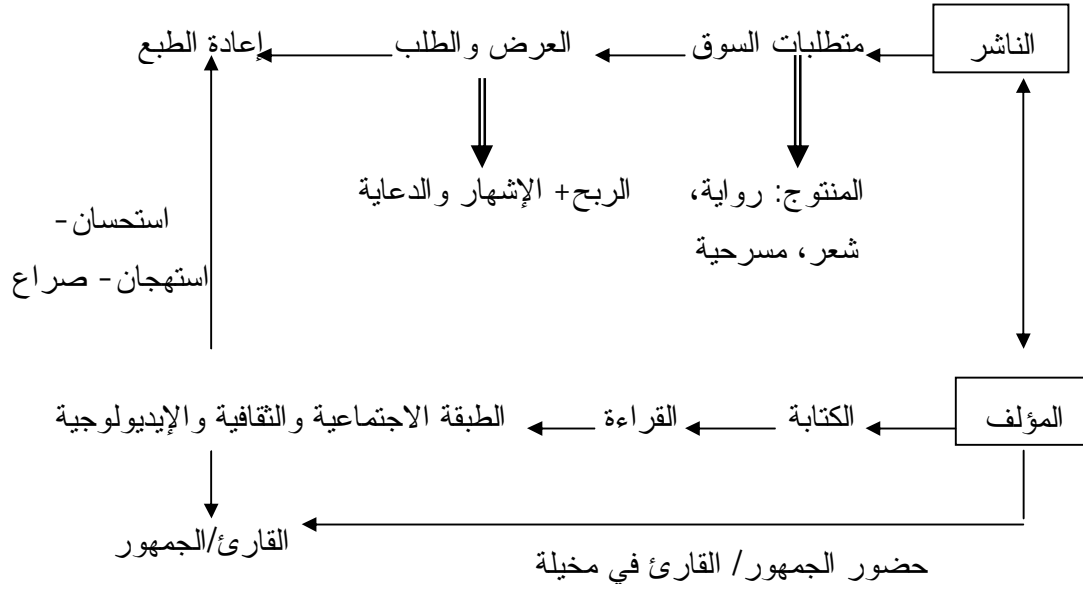
الديوان	دار النشر	سنة النشر
الهجرة إلى مدن الجنوب	الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر	1982
تحزب العشق ياليلي	دار البعث للطباعة والنشر - قسنطينة	1982
قصائد غجرية	المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر	1983
البرزخ والسكين ط1	منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية - دمشق.	1998
البرزخ والسكين ط2	منشورات جامعة منتوري.	
البرزخ والسكين ط3	دار هومه - الجزائر	2002

تجسد عتبة الناشر، السلطة الاقتصادية، للعمل الإبداعي، أي أنها السلطة المالية المتحكمة في إيصال العمل الإبداعي إلى الجمهور/القارئ، وتخضع عملية النشر لنظرية

(1) - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ط1، ص 87.

(2) - محمد الهادي مطوي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفرياق، مجلة عالم الفكر، مجلد 28، ع 01، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 1999، ص 482.

التواصل عامة بأطرافها المختلفة المؤلف، الناشر، القارئ، مما يجعل عملية القراءة تسير وفق مقتضيات المخطط التالي:



من خلال قراءتنا لهذا المخطط سنلاحظ أن عملية النشر تساعد على ظهور ناشرين لا تكون لهم أدنى علاقة أدبية بالكتاب الذي يتولون نشره وتوزيعه، ومن هنا يكون العمل الإبداعي في صورته الداخلية (النص)، وصورته الخارجية (الغلاف) بعيدا كل البعد عن القيمة الفنية، لأنه يحول إلى سلعة تخضع لقانون العرض والطلب، خصوصا بالنسبة للشعر كما يقول عبد الله حمادي: «يتساءل البعض في آخر هذه الكلمة ما جدوى الشعر في عالم باتت تخترق أرجاءه الأقمار الصناعية وتتحكم في مصيره شبكات المعلوماتية»<sup>(1)</sup>.

من الملاحظ على دواوين عبد الله حمادي أنها طبعت مرة واحدة فقط ما عدا ديوان "البرزخ والسكين"، الذي طبع ثلاث مرات، مما يدعونا إلى التساؤل عن السبب هل يعود لمقروئية القارئ، أم لشعرية الشاعر؟ من الواضح أن ديوان "البرزخ والسكين" يخضع

(1) - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 13.

للسببين معاً، أي أن شعرية النص كانت مختلفة مما دعا إلى إقبال القراء عليها. عموماً لا تخلو هذه العتبة من البعد الإشعاري والترويجي للعمل الواحد ولأعمال أخرى لنفس الدار.

## 2- الفضاء النصي وتقنية التشكيل الكاليفرافي:

يعرف الفضاء النصي بأنه «الفضاء الذي يحتوي الدال الخطي، وبذلك يبقى المعطى في إطاره مجرد نص مقدم للقراءة... إنه ذلك الفضاء الخطي الذي يعتبر مساحة محدودة وفضاء مختاراً ودالاً بمجرد أن تترك حرية الاختيار للشخص الذي يكتب»<sup>(1)</sup>. وقد اهتمت جوليا كريستفا بموضوع الفضاء بدءاً بكتابتها «أبحاث من أجل الدلائلية»، حيث لاحظت أن القول الشعري لم يعد ينظر إليه في كليته الدالة إلا كموضوعة فضائية لوحدة دالة، واتخذت من "مالارمي" نموذجاً على ذلك في قصيدته "ضربة نرد Un coup de dès" من خلال التنظيم الفضائي الذي ارتضاه لنصه، كما ربطت جوليا كريستفا مفهوم الفضاء بما يشبه «زاوية النظر التي يقدم بها الكتاب أو الراوي عالمه الروائي»<sup>(2)</sup>.

وبعيداً عن هذا الاقتراح الكريستيفي يأتي تعاملنا مع الفضاء بوصفه تلك المساحة التي يتشكل من خلالها إسناد اللغة المنطوقة على الصفحة (المسند)، لتأخذ شكلاً كتابياً فهو «الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق»<sup>(3)</sup>. وهو ما يتيح للشاعر حرية التصرف في نصه، فيستثمر الطاقات الفنية المتاحة له كلها، وقد يكون لأوزان الشعر الحديث القائمة على تفاوت عدد التفعيلات في السطر الشعري الواحد، وما يمتلكه الشاعر من فرص التدوير أثر في استثمار هذا الفضاء، وإيجاد علاقة تقاطع بين الشعر والنثر على صعيد التشكيل المكاني، يقول عبد العزيز مقالح مؤكداً على ذلك «إن القالب في القصيدة المدورة يأخذ شكل الكتابة النثرية، وقد ألغى وجود الفراغ إلا ما يظهر

(1)- محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 233.

(2)- حميد الحميداني: بنية النص السردي، ص 61.

(3)- المرجع نفسه: ص 55.

\*ينظر: عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 4 حول مصطلح الحيز الذي استحدثه مقابلاً لمصطلح "Espace".

من فراغ يشبه فراغ الفقرات في الكتابة النثرية»<sup>(1)</sup>. وهذا ما ولد تناوبا بين الشعر والنثر، فغدا الشعر فاعلا في النثر والنثر فاعلا في الشعر، لقد سمح الفراغ أو نية المكان بتفجير العلائق المكونة لحيز الشعر في التشكيل النثري لنص الشعر.

وتحول بذلك جسد الصفحة إلى فضاء حر يملأ الشاعر منه المساحة التي يحتاج وبالهيئة التي يرتضيها وتناسب رؤيته، دون أن يعني ذلك أن تتجول الكتابة إلى مجرد «تنظيم للأدلة على أسطر أفقية متوازية فقط»<sup>(2)</sup>. بل إنها قبل كل شيء «توزيع بياض وسواد على مسند هو في عموم الحالات الورقة، إننا عندما نكتب نتموضع داخل فضاءنا الخطي الذي أبعاده الحروف وتنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات...»<sup>(3)</sup>، لقد تحولت حياة النص إلى صراع حاد بين الخط والفراغ، أي بين السواد والبياض.

إن طرق التعبير والكتابة للقصيدة العربية أو الكاليفرافة "Calligraphie" كانت وليدة شروط ثقافية وحضارية وفنية، ومحصلة تأثيرات الددائية والسريالية، وغيرها من التيارات الشعرية والتشكيلية التي وجدت فيما بعد طريقها إلى الشعر العربي الحديث، وإن كانت في الحقيقة تعود إلى الشعر العربي القديم، فالمكان النصي عموما «رحل نحو تجربته القصوى في حضارتين قديمتين هما الصينية والعربية»<sup>(4)</sup>، فقد اكتشف العرب القدماء أهمية صناعة الكتابة في بناء المجتمع المثالي، تحدث ابن عبد ربه استفتاح الكتب وختم الكتاب وعنوانه<sup>(\*)</sup>.

(1) - عبد العزيز مقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص114.

(2) - محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص103.

(3) - المرجع نفسه: ص103.

(4) - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص114.

(\*) - ينظر: أبو عمر أحمد بن محمد عبد ربه الأندلسي: العقد الفريد، دار الكتاب العربي، شرحه وضبطه: أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الأنباري، ج4، دار الكتاب العربي، بيروت، 1983، ص158.  
ينظر أيضا: -المثل السائر لابن الأثير.

-كتاب الصنائع لأبي هلال العسكري.-أدب الكاتب لابن قتيبة.

-البيان والتبيين: للجاحظ.

-أدب الكتاب، لأبي بكر الصولي.

-الفتوحات المكية، لابن عربي.

فلا نحسب أن ذكر الموشحات والقواديسي والتشجير والتختيم، أمر جديد على القارئ، فهي صور لاستغلال الفضاء البصري، ومحاولة للخروج عن سلطة النموذج المسبق، غير أنها لم يكتب لها النجاح في تغيير مسار القصيدة العربية عن قنواتها المألوفة، خصوصا أن بعض هذه المحاولات وقعت أسيرة النماذج المستحدثة، مما خلق سلطة النموذج من جديد، لا سيما الموشحات التي تحول فيها الفضاء البصري إلى طاقة محدودة الإمكانيات لتشابه صورها إلى حد بعيد.

بخلاف ما كان في الشعر الغربي الذي انفتح فيه الاشتغال على تأنيث هذا الفضاء البصري على مده، معطيا أهمية للعلامات اللغوية وغير اللغوية، في قدرتها على بناء استراتيجية الخطاب، فللعناصر المشكلة لهذا الفضاء أهمية لا يمكن إغفالها وهو ما أدى ببعض الدراسات لأن تجعله من أساسيات تشكيل النص الإبداعي، كما تكبد بعض الشعراء الجهد في الاشتغال عليه، مثلما كان مع "مالارمي" والعناية التي أعطاها لترتيب البيت الشعري على البياض، والمكان الشاغر الذي يحيط به<sup>(1)</sup>، ليحمل الفضاء النصي بعدا إيحائيا ودلاليا، بالإضافة إلى البعد الجمالي ذلك أن «لجمع الحروف على ورقة بيضاء ولنوع هذا الجمع وكيفية بعدا فنيا وإيحائيا لا يمكن أن يعرفه الكلام غير المجموع، وهذا الجمع جزء جوهرى من الكلام»<sup>(2)</sup>. كما يأخذ هذا الاشتغال «أثره في مقروئية القصيدة لأن أول ما يصطدم به القارئ هو شكل النص وكيفية إخراجه وطريقة توزيعه على الصفحة، ومن خلاله تتحدد عدة انطباعات هامة ومؤثرة في المتلقي تصل إلى حد التأثير في الدلالة»<sup>(3)</sup>.

بهذا أصبحت دلالة القصيدة لا تنفصل عن جسد النص الفيزيائي، ولا تقع بعيدة أو خارجة عنه، بل لها دلالة مرئية تتحقق عبر الحيز الفيزيائي للنص وتنبثق من مكوناته وتشابكها، وقد تمضي هذه العلاقة إلى نهايتها القصوى حين تتبادل الكلمة والدلالة ما بينهما من تأثير تضيفيه كل منهما على الأخرى، كهذا تصبح الصورة الحسية للكلمة أو

(1)-جان فان ديك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ص82.

(2)-أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة بحث في الاتباع والإبداع، ص29.

(3)-عبد الرحمن تبرماسين: فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية، نموذجا)، الملتقى الوطني الأولى (السيمياء والنص الأدبي) جامعة محمد خيصر، بسكرة، نوفمبر 2000، ص175.



كتلتها ووجودها الخطي بما فيه من بعثرة واكتظاظ، صورة مرئية لما نريد التعبير عنه لقد تغير شكل القصيدة «ولم تعد العين وحدها قادرة على التمييز بين الشعر والنثر من النظرة، وإن كانت العين قد استعاضت عن ذلك بمتعة القراءة المتأنية، بعد أن أصبحت القصيدة تكتب للعين لا للأذن»<sup>(1)</sup>، مع أن تدوروف يرى أن الفضاء النصي يخص الشعر أكثر من النثر، وقد لاحظ أنه يدرس دائما في الشعر، والنظام المكاني بالنسبة له هو «وجود ترتيب معين لوحدات النص، مطرد بشكل متفاوت، وتصبح العلاقة المنطقية أو الزمنية في مرتبة أدنى أو تختفي، إن العلاقات المكانية بين العناصر هي التي تكون الانتظام»<sup>(2)</sup>.

لقد تحول جسد الصفحة إلى أيقون دال «فلخطية الجملة النحوية في المكان (الترتيب المكاني على الصفحة المكتوبة) إلى درجة يؤدي معها كل تغيير في تلك الوضعية تغيير كبير في المعنى»<sup>(3)</sup>.

إن الحديث عن الفضاء النصي يقتضي من تقصي كل العناصر التي تساهم في بناء معماريته على جسد الصفحة المسند، والتي نرصدها ضمن خمس علامات نوعية.

1- الخط: علامة مقروءة رمزية.

2- النبر البصري: علامة للرؤية البصرية، وعلامة مؤشيرية وتندرج تحته الأسطر الشعرية.

3- البياض والسواد: علامة أيقونية تخلق من صراع الأبيض والأسود.

4- علامات الترقيم: ضابطة للقراءة كما تكون علامات أيقونية.

## 2-1- اشتغال الفضاء النصي:

### أ- مستوى الخط:

«لا يتكون الخط بمعنى الكتابة الحقيقية من مجرد صور، أي تمثيل الأشياء بل هو

(1) - عبد العزيز مقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص112.

(2) - ترفيطان تدوروف: الشعرية، ص64/63.

(3) - محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص160.

تمثيل القول، أي الكلمات التي يقولها شخص ما أو يتخيل أنه يقولها»<sup>(1)</sup>، مع ذلك فإن هذا التمثيل البصري للمادة القولية في الفراغ لا يتم بصورة عشوائية، وإنما هي عملية لها نظامها الخاص بها، لها قوانينها المتعلقة بالبنية والحركة وهو ما يجعل شكل الخط دالا سواء تعلق الأمر بالمعنى أو بالكلمة، فقد تمنح حرفا أو كلمة مكتوبة بخط مغربي معنى ودلالة في سياق معين يخالف المعنى الذي قد تعطيه الكتابة بخط مشرقي، فالرسم بالكلمات والحروف يشبه الرسم في معناه الاصطلاحي دلالة ومعنى<sup>(2)</sup>.

وبذلك فالبناء الخطي ليس مجرد تقنية لتدعيم النص، بل علامة دالة على طبيعة بنائية، فالشاعر «وهو يعمل على التوزيع الخطي للنص، يؤرخ لدلالة النص، فيما هو يخضع لقيم ثقافية، ويقترح على القارئ طريقة لإعادة بناء النص والبحث عن دلاليته، تبعا لاتجاهات البنية الخطية داخل بياض الصفحة»<sup>(3)</sup>، هي الرؤية التي فتحت المجال واسعا، أمام إنتاج أنواع كثيرة ومتعددة من الخطوط العربية، وإبداع المزيد من التكوينات الخطية البصرية.

وتحدد الكتابة عموما ضمن نسقين كتابة أفقية وأخرى عمودية، تتمظهر الأولى ككتابة عادية تبتدئ من اليمين إلى اليسار أو العكس، تستغل فيها الصفحة البيضاء استغلالا كليا تغطي هذه الكتابة الانطباع يتزاحم الأفكار والأحداث، أما الكتابة العمودية فيتم استغلال جسد الصفحة بطريقة جزئية، كأن توضع الكتابة على اليمين أو في الوسط أو على اليسار، وتأتي في شكل أسطر قصيرة لا تشغل الصفحة كلها<sup>(4)</sup>.

وبناء على هذا، يبرز لنا الخط كمعطى "جشطاليا" وبنية في الوقت نفسه «تبدو طبيعته الجشطالية في كونه مجموعة من الأدلة الخطية التي تنتجها حركة خاصة وتسجلها الواحد بعد الآخر، وتمنحها شكلا معيناً، وبهذا لا يمكن إخضاع أي جزء منه للتغيير أو التعديل، دون أن يؤثر ذلك في المجموع، أما اعتباره بنية فلكون البنية الخطية تبرز هيكل

(1) -الترج أونج: الشفاهية والكتابية، ص166.

(2) -محمد مفتاح: دينامية النص، ص57.

(3) -محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، ج2، ص85.

(4) -حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص56.

الكتابة وتكوينها وتحل شبكة العلاقات بين الأدلة»<sup>(1)</sup>.

---

<sup>(1)</sup>-محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 233.

### ب- مستوى علامات الترقيم:

إن «الترقيم قوامه مجموعة علاقات لا أثر لها أصلا في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع أنها لا تبرز كأدلة صوتية، ولكن أثرها يبرز كأدلة ضابطة للنبر فقط»<sup>(1)</sup>. ونحصر هذه العلامات بوصفها إشارة ضابطة للقراءة ضمن (الأقواس، الفواصل، النقطة، الفاصلة المنقوطة، علامات التنصيص، علامة الاستفهام، علامة التعجب، نقاط الحذف، النقطتان...).

يعمل حضور علامات الترقيم في النص على تجسيد «الحالة العصابية للشاعر والتي تمنح النص مزيدا من النغم يضيفي على صورته المجازية صورا إيقاعية تبعث فيها حركة تزيد من حيوية الصورة الفنية للنص الشعري، إذ تقوم بنوع من اشتقاق للنص أو بالإجابات عن سؤال يورق قارئ النص، كما تقوم بإحداث صدمة لدى القارئ كأن تثير انتباهه أو تزيد من إعجابه»<sup>(2)</sup>. مما يعني وجود علاقة تلازم بين الترقيم ومعنى النص، فهذه «العلامات التي تعتبر من وجهة النظر اللسانية كتمية (discrité) أي صامته لكنها ناطقة من جهة الدلالة لأنها تخبر في السلسلة المكتوبة عما يوافق المنطوق، إن علامات الترقيم بأدائها وظيفية دلالية تصبح عبارة عن ألفاظ بلا ألفاظ»<sup>(3)</sup>.

يبدو أن الترقيم أفصح من الكتابة، لأن حضوره يعمل على حصر مجال دلالة النص ويوجهها إلى مؤول فلا يقبل "إنتاج النقيض" «فالنص الشعري المقسم إلى أجزاء والمرقم تعمل علاماته على تحديد العلاقات بين أجزائه»<sup>(4)</sup>، كما تعمل علامات الترقيم على الإفصاح عن الجانب الخفي للذات المبدعة، مما يتيح إمكانية لفهم الجانب النفسي للشاعر، فهي «أفشى لأسراره الشعورية الدفينة... وأصبحت علامات الترقيم تمثل بالنسبة إلى قارئ الخط حقل مشاهدة فد، إذ هي على ضآلتها حجما يعتبر تحليلها في غاية الثراء

(1)- محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 240.

(2)- عبد الرحمن تبرماسين: فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية نموذجاً)، ص 179.

(3)- عبد الستار محمد العوني: مقارنة تاريخية لعلامات الترقيم، مجلة عالم الفكر، مجلد 26، عدد 02، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر، 1997، ص 227.

(4)- عبد الرحمن تبرماسين: فضاء النص الشعري (القصيدة الجزائرية نموذجاً)، ص 179.

من حيث المعلومات التي توفرها عن اللاشعور»<sup>(1)</sup>.

وعلى عكس الحضور يتم الغياب و«غياب علامات الترقيم يمنح تفسيراً واحداً وهو أن إيقاعية النص تكفي لوحدها لضبط الدلالة وتوجيه المتلقي»<sup>(2)</sup>، ويعمل الغياب على توسع الدلالة وإن كان بشكل نسبي أو «على توليد معنى نقيض»<sup>(3)</sup>، وقد يكون لعلامات الترقيم أهمية ثانوية في بناء المقال، ذلك أنه بإمكاننا قراءة نص مكتوب خالياً من علامات الترقيم، كما هو الحال مع "مالارمي" الذي أنتج ديواناً خالياً من الترقيم متخلياً بذلك على الوظيفة الأصلية لعلامات الترقيم.

يمكننا القول إن علامات الترقيم يتم وفق وجهتين، جهة أولى تعمل فيها على إنتاج المعنى والإيقاعات وجهة ثانية تخضع لمقتضيات الدلالة، فهي دالة من جهة وضابطة للقراءة من ناحية أخرى، لذا «يمكن أن ينظر إلى حضورها أو غيابها كأيقون على الانفتاح والتحرر أو العكس، أو كأيقون على الانضباط والالتزام بالزامات المواضع التخاطبية»<sup>(4)</sup>.

### ج- مستوى البياض والسواد:

تعتبر علامات البياض والسواد من العناصر المهمة في تشكيل الفضاء النصي، كما يعد توزيعها عاملاً منظماً للفضاء، ويتجلى ذلك في هامش الصفحة، بين الكلمات في الفقرة الواحدة، أو الجملة الواحدة أيضاً من خلال نقاط الحذف (...) ولا يقتصر ذلك المستوى على ذلك فقط، بل يعمل على تقديم «دلالات أيقونية إما في ارتباطه بالمنتج أو في علاقاته بالسياق النصي»<sup>(5)</sup>.

يخلق توزيع البياض والسواد على الصفحة قدرة إيحائية تساعد القارئ على توليد إمكانات متعددة للقراءة، فالنص الشعري الحديث يستثمر السواد باعتباره مدار الهجوم،

(1)- عبد الستار محمد العوني: مقارنة تاريخية لعلامات الترقيم، ص 304.

(2)- محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 240.

(3)- المرجع نفسه: ص 110.

(4)- المرجع نفسه: ص 266.

(5)- محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 239.

والبياض الذي أثناه هذا الفعل، فغدا يستमित في الدفاع عن قلعتة المبهمة بالأسئلة»<sup>(1)</sup>، كما بإمكان تلك التوزيعات أن تقود إلى تشويش التلقي والفهم على الأقل بالنسبة للقارئ العادي، فهي اللحظة التي تدخل فيها الذات الكاتبة مسكنا جديدا «يدخل فيه المشهد النصي غاية التعدد كما تخرج فيه الذات الكاتبة على أنماط التفضية التي كانت حولتها من قبل إلى جسد خضوع لا يمتلك أي قدرة على الاحتجاج، فيكون المقيس والمعدود مهددا بما لا يقبل القياس والعدد»<sup>(2)</sup>. إنه دال البياض والسواد الذي يخترق فضاء المسكوت عنه والمكبوت وهو ما يتطلب قارئاً جريئاً يستنفر جهوده لقراءة السواد وتأويل البياض بمقتضى السياق العام للنص، و«هذا يفتح محاكمة سيف القارئ والنص تنتهي بإعلان حكم يبرئ ويدين فثمة حكم يفصل بين القارئ الذي يواجه الشعر/ العالم بحالة الفاعلية الإنتاجية، والآخر الذي يواجه الشعر/ العالم جعالة المفعولية الاستهلاكية»<sup>(3)</sup>.

يتجلى البعد الدلالي للمساحات البيضاء في موقعها أكثر من كميتها، فالبعثرة في التوزيع هي التي تخلق فضاءات تأويلية كثيرة وهو ما يتلمسه في قصيدة "ضربة فرد" لمارمي.

يختفي نص البياض والسواد إذا بقراءة جديدة مع كل قارئ جديد، فهو النص الموازي أو النص الغائب عن النص الأصلي الذي يستوجب جهدا لاستحضاره، ففي «ضدية الأبيض والأسود تكمن اللعبة بين العدم والوجود»<sup>(4)</sup>. كما أن توزيع البياض والسواد على جسد الصفحة يضطلع بدور مزدوج، فهو «من جهة يبني الفضاء النصي خطأ وأسطر أو نبرا... ومن جهة أخرى يقدم صيغة عرض للنص في صورة متن وحاشية»<sup>(5)</sup>. المقصود بالمتن والحاشية هي صورة المتن الفارغ والهامش المملوء أو العكس، أو حالة اكتساح المتن للحاشية.

وبذلك نعود ونلح على أن استنطاق البياض وتأويل السواد لا يتم للقارئ البسيط

(1)-محمد كعوان: المسار والتحويلات العائمة في التجربة الشعرية لعبد الله حمادي، ضمن سلطة النص، ص222.

(2)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص127.

(3)-أسيمة درويش: مسار التحويلات، قراءة في شعر أدونيس، ص220.

(4)-عبد الرحمن تيرماسين: الفضاء في النص الشعري (القصيدة الجزائرية نموذجاً)، ص178.

(5)-محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص260.

لأن العملية تبحث عن قارئ ذي ثقافة شعرية ومرجعية فكرية «فللفضاء الأسود دلالة طردية، بمعنى أنه كلما استطال كان أيقونا على امتداد دلالاته، وكلما تضاعل كان أيقونا على دلالة طردية وفي مقابل هذا فإن له دلالة عكسية بالنسبة للفضاء الأبيض، أي كلما كثر السواد نما البياض»<sup>(1)</sup>.

إن تعانق الأسود والأبيض فوق الصفحة لتجسيد النص، هو الذي يشكل لعبة الخفاء والتجلي وهو الدعوة المفتوحة التي تمنح للقارئ المشاركة في العملية الإبداعية.

#### د- مستوى السطر والنبر البصري:

-السطر الشعري: السطر المكتوب هو «الأثر المستطيل على استواء وجمعه أسطر وأسطر وسطار، وكل متقدم على استواء غير خارج شيء منه عن نظيره يمنه ويسره فهو مسطو»<sup>(2)</sup>.

يرصد السطر في الفضاء النصي ضمن جهتين، جهة أولى تعمل على إنتاج المعنى والإيقاعات، وجهة ثانية تخضع لمقتضيات الدلالة، فتضعنا بذلك أمام إلزامين «إلزام الدلالة أو المعنى المقول وإلزام المعنى التشكيلي، الإلزام الأول يقتضي درجة كبيرة من المقروئية في حين أن الإلزام الثاني يبحث عن مكانة في الطاقة الكامنة والمتراكمة والمعبر عنها في الشكل الخطي»<sup>(3)</sup>. لتبدو بذلك الأسطر الشعرية لعلامة نوعية ضمن الفضاء النصي خاصة من زاوية تحكمها في توجيه عين القارئ وهي تتقدم ملتقطة العلامات الخطية، فبإمكان السطر أن يتحول من مجرد معطيات لغوية بصرية ممنوحة للقراءة إلى معطيات تشكيلية أوجدت لا لتقرأ وإنما لتشهد كعلامة نوعية بصرية.

ولتحقيق هذا البعد الأيقوني يعمد العديد من الشعراء إلى تكسير مسار السطر الشعري، والدخول في لعبة السواد والبياض وهي خطوة تعمل على تغيير مسار حركة العين على المسند خالقة بذلك بعدا إيحائيا نتيجة لخرق الخطية المألوفة لأسطر النص الشعري، فتمنح النص متعة المشاهدة والإغراء بالتأويل.

(1)-محمد مفتاح: دينامية النص، ص69.

(2)-أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، ص120.

(3)-محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص110.

تجدد بنا الإشارة إلى أن السطر الذي يعتبر مكونا أساسيا في الفضاء النصي (الخطي) يتحول إلى عنصر في الفضاء الصوري بمجرد أن يصبح غير قابل للتعرف أي للقراءة، كما بإمكان السطر أن يتحول من الفضاء الصوري إلى الفضاء النصي بمجرد أن يكتسب دلالة لسانية مقروءة، فهو إذن في حالة الفضاء النصي عنصر كتابية، وفي حالة الفضاء الصوري عنصر تشكيل.

-**النبر البصري:** يتجلى لنا النبر البصري من خلال الوحدات الخطية بواسطة الحجم والسلك، المواقع فيشتغل على جهتين «من جهة يوجه التلقي بإبراز العنصر المنبور ومن جهة ثانية يؤشر على أهمية العنصر المنبور في الفضاء النصي»<sup>(1)</sup>.

ترد الوحدات المنبورة على عدة أشكال، فقد تكون على شكل مقطع مندمج في سياق أو سطر مندمج في مقطع أو وحدة معجمية معزولة ومنفردة بحجمها وسمكها داخل الفضاء، مما يمنح النبر البصري دلالة مؤشيرية<sup>(2)</sup>. كما تساهم علامات الترقيم في تشكيل النبر البصري، وذلك من خلال وضع بعض الكلمات بين علامتي التنصيص من أجل إبرازها ولفت انتباه القارئ.

## 2-2- الفضاء الصوري:

يتجلى الفضاء الصوري مخالفا للفضاء النصي، إلا أنه «يعتبر مكملا له من منظور أن ما نتلقاه لنقرأه بصريا... ليس نصا، فداخله يوجد سمك وبالتالي اختلاف تكويني ليس معطى للقراءة، ولكن للرؤية... هذا الممنوح الرؤية داخل النص هو فضاءه الصوري، في حين أن الفضاء النصي هو الممنوح للقراءة»<sup>(3)</sup>.

هذا الاشتغال على الفضاء الصوري هو الذي يمنح القصيدة المعاصرة بعدا بصريا أيقونيا، فيجعلها بذلك تخرج على جغرافية النص المألوفة، باعتبارها طاقة فنية معطلة فيما مضى، إلى ديناميكية أتاحت لنا رؤية القصيدة الشعرية مكتوبة على هيئات مختلفة وهو ما يعرف بالشعر المجسم *La poésie comere* والشعر المشهدي *La poésie*

(1)-محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص266.

(2)-المرجع نفسه: ص241.

(3)-المرجع نفسه: ص241.



cinétique، والقصيدة المتعددة الأبعاد poèmes multidimensionnelle والشعر الميكانيكي La poésie mécanique... إلخ، وهي أشكال مختلفة «تستدعي مرجعية في موقع المتلقي وجسده ومشاركة منه تؤثر عليها مدة التلقي البطيئة: المعرضة للمسح البصري السريع وذلك من أجل تبيين الشكل لا تبيين العلاقات النسقية فقط»<sup>(1)</sup>.

وبذلك يتحول الفضاء إلى امتزاج بين الكلام والمرسوم، أو بين اللغة والتشكيل، الذي يأخذ عدة أوجه منها:

-**الشكيل الخطي (الأيقونات المبنية):** تعتمد على المادة اللغوية في صورتها البصرية من أجل تشكيلها، وهذه الأشكال لا تأخذ طابعا أيقونيا صرفا، لأنها تأتي في شكل مثلثات، دوائر، مربعات...  
-**التشكيل الخطي (الأيقوني، الأيقونات المعطاة):** تعتمد اللغة في بعدها البصري مادة للبناء، إلا أن هذه الأشكال تكون ذات طبيعة أيقونية وهو يعتمد على الأسطر لبناء جسم الشكل.

-**التشكيل الأيقوني:** تكون أدلته أيقونية تتماثل مع موضوع، يعتبر مرجعا، وهذه الأشكال ترد إما مستقلة أو تكون إطارا لمحتوى لغوي.

-**التشكيل المجرد:** وهي مجموع الأشكال التي لا يكون لها طابع أيقوني، ولا توظف اللغة في بعدها البصري من أجل بنائها، فتأخذ شكل دوائر... وهذه الأشكال غالبا ما تقدم كإطار بصري يحتوي مقطعا أو جملة شعرية<sup>(2)</sup>، وقد وقع الاعتراف بالفضاء الصوري ووظائفه باندماجه في الخطاب الشعري لتكوين نص واحد، سواء من خلال الرسم بالكلمات أو كان رسما مستقلا، مصحوبا بحروف أو كلمات توضيحية «وكل رسم بالكلمات، وذلك برسم غيرها يدعي أيقونا هو كل أيقون له شكل معين، وكل أيقون أنشئ لخدمة أهداف معينة»<sup>(3)</sup>.

(1)-محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص242.

(2)-المرجع نفسه: ص244-245.

(3)-محمد مفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1996 ص195.

إن الفضاء الصوري يهدف أساسا إلى «الجمع بين العناصر الأدبية والصوتية إلى جانب الكلمات أيضا، وربما أزاحت الكلمة وحلت محلها، إن اللغة هنا ستفقد وظيفتها التعبيرية والمجازية لتكون مادة تشكيلية»<sup>(1)</sup>، إنه بحث عن التحرر من نطاق اللغة، وإيجاد نوع من التجاوب مع كل من القارئ والمبدع، ليبقى الفضاء الصوري ضربا إيقاعيا حدثيا.

## 2-3- عتبة الفضاء النصي والتواصل البصري:

### 2-3-1- نهاية الشكل التناظري:

لقد أعطيت أهمية كبيرة لاشتغال الفضاء النصي في الدراسات النقدية الحديثة، إذ ركز الدارسون بوجه خاص على «اشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة وتنظيم الأسطر الشعرية من خلال مختلف الأبعاد البصرية التي يقدمها النص لمجموع مكوناتها وهو يشتغل فضائيا»<sup>(2)</sup>. ويشير أمبيرتو إيكو إلى أهمية الكتابة الخطية ودورها في جماليات النص، ويربط التجلي بالعملية الخطية: «إننا ندعو التجلي الخطي في نص ما سطحه المعجماني، إذ يطبق القارئ على التعابير ونسقط منها القواعد اللسانية من أجل أن يحولها إلى مستوى مضموني أول»<sup>(3)</sup>.

فكانت أول ضربة أنزلتها القصيدة الجديدة بالقارئ الكلاسيكي، تلك الضربة التي تلقتها عيناه إذ اعتاد أن يرى القصيدة بشكل ثابت، فما تكاد تقع عيناه على الصفحة إلا وتستحضر ذاكرته الشكل التقليدي الجاهز.

رغم ذلك فإن الوقائع البصرية واللابصرية لم تتل حظها من الدراسة والتصنيف، مثلما كان مع الوقائع السمعية في مختلف الثقافات، مع أننا لا ننكر اهتمام العرب بتجويد حظهم وصناعة الكتابة، وهو ما يجعلنا نعتقد بأن الفضاء من الثوابت الشعرية الجوهرية،

(1) - إدهام حنش: الخط العربي وإشكالية النقد الفني، مراجعة نزار منصور، ط1، دار المناهج، عمان، 1998، ص121.

(2) - عبد العزيز المقالح: الرؤيا والتشكيل، ص114.

(3) - أمبيرتو إيكو: القارئ في الحكاية، ترجمة انطوان أبي زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996، ص92.

- ينظر: أبو بكر الصولي: أدب الكتاب، شرح وتعليق: أحمد حسن بسج، ط1، دار الكتاب، بيروت، 2000، ص149/187.

إذ عملت التيارات الشعرية المعاصرة العربية وغير العربية على إبرازها والاشتغال عليها بشكل لافت، وهو ما أعلن عن نهاية الحالة التناظرية عبر استثمار فضاء الصفحة بسوادها وبياضها، ففي ديوان "تحزب العشق يا ليلي" تدخل الأبيات الشعرية في توليفات تتمرد على أحاديث الهيئة التناظرية الشعرية، الجزء الثاني تحولات في زمن التحدي، يمكن اعتبار هذا الاختيار الشعري لعبد الله حمادي إعلاناً تمهيدياً على تجاوز القصيدة العمودية التي تتألف من شطرين -الصدر العجز-.

يوحى هذا التجاوز برغبة الشاعر في الانفتاح والتجريب خارج الجسد القديم، بهندسة شعرية جديدة، على أن التجربة الشعرية ككل لا تنشد القطيعة مع الماضي، وهو ما صرح به في عتبة المقدمة.

ليغدو هذا التجاوز أشبه بتوزيع ضروري، فمن أصل اثنتين وأربعين قصيدة نجد سبع عشرة قصيدة لم تحافظ على شكلها التناظري، إنها محاولة الشاعر التي تجسد تلك التحولات في خارطة الشعرية، ومن الغريب أن لا يشير حمادي إلى هذه التفضية النصية، وهو ما سيظمر سؤالنا عن إمكانية أن تكون قصائد تحزب العشق يا ليلي حدثية فعلاً؟ وهل التفضية من معايير الحدثية النصية ولم لم يشر إليها الشاعر إذن؟

قد يكون لجوء عبد الله حمادي إلى هذه الهندسة الفضائية نوعاً من التأثر بالموشحات الأندلسية، وأشكال كتابتها، وهو ما نعهده تفجيراً للمكبوت بعودته إلى ما اعتبرته التقليدية انحطاطاً، مع ذلك فهي لم تجسد الفضاء النصي بالمفهوم الحديث وهذا لالتزامه سلطة نموذج واحد، وبالتالي فشعر حمادي لا يمكن أن يدعى بالشعر الكاليفرافي، ولا ينبغي له على الإطلاق، وإنما في الديوان بعض القصائد الذي وظف فيها الفضاء بشكل معين، ويمكن أن نمثل لها بقصيدة "تأشيرة خروج".

مرة يحملك البعد فتغيب

عني (...)

مرة بحفيف أجنحتك الخاطرة

على ضفاف النظرات تجرح

بصمات القلب..!

لا أملك لك القيد، ولا السلامة  
لا أدري ! كيف أكسبت من خطوك  
لفح الحرارة (...)

بيتي -آه- لم تعلم:

بعد سفارك

عش المهاجر

وطني، آه، لو تكبر:

بعد طردك

ساجلني العداوة.

مرة أخرى، أراك على مقصلة الرفض

تمتص الطحالب من أوصالي

فمن فتح لك زوايا الكتمان

يا حاضر الغيب في العناد (...)<sup>(1)</sup>.

لعل هذه القصيدة أحسن ما يمثل توظيف الشاعر للفضاء، ليجعل منه مكونا من مكونات الخطاب الشعري، إلى جانب المعجم والتركيب والدلالة.

## 2-3-2- الكتابة كمبدأ موجه للصفحة:

### -آليات اشتغال الفضاء النصي:

أ-علامتا البياض والسواد: إن استغلال الفضاء الأسود لا يتم إلا باستثمار الفضاء المنعدم، وهو الفضاء الأبيض، وبروز المنعدم الأبيض يكون نتيجة عوامل دينية أو سياسية أو ثقافية، فقد لا يصرح المبدأ ببعض التعابير، ليبقيها مجهولة أمام القارئ، إنها إفرازات النص الحدائي الذي عمل على أن يقدم للقارئ نصا جريئا يحتفي بعلامتي البياض والسواد كعلامات نوعية تشكل الفضاء النصي، وتقدم فرصة للشاعر المعاصر كي ينزاح عن النص العمودي، في شكله التناظري.

(1) - عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلي، ص 219-220.

لقد قدمت الكتابة الجديدة «دعوة إلى إعادة تركيب المكان وإخضاعه لبنية مغايرة وهذا لا يتم بالخط وحده إذ يصحب الخط الفراغ... علاقة الخط بالفراغ لعبة، إنها لعبة الأبيض والأسود، بل لعبة الألوان، وكما أن لكل لعبة قواعدها، تنتفي، ومن ثم تؤكد الكتابة على صناعيتها وماديتها»<sup>(1)</sup>، ليكون بذلك المكان هو «المحلول به في الممارسة الدالة، الموقع على بياض الصفحة، هو المهياً للفضاء النصي المنسوج من الدوال المكتوبة والمحموة في آن»<sup>(2)</sup>. الخالق لنسيج من الامتلاء والفراغ.

إنّ عدم الاحتفاء بالفراغ يقود حتما إلى السقوط في الكتابة المملوءة أو ما يطلق عليه محمد مفتاح "بالسواد الكبار". ونقصد بالسواد الكبار «السطر الذي يتجاوز ست كلمات وأما ما كان فيه خمس فأكبر، وأربع فكبير، وثلاث فصغير، واثنان فأصغر وواحد فَصَغَارٌ، وإن الأمر بعكس ذلك في البياض»<sup>(3)</sup>. إننا اليوم أمام كتابة المحو ومحو الكتابة كممارسة قصوى في الشعر المعاصر. «تدخلت لا لإحداث التوازن والتناظر وبالتالي التوازي والتساوي بين شطري البيت، كما في نمطه الأولي لدى العرب القدماء أو التقليدية، بل لتقيم توازيا من نوع جديد ينضبط للإمعان في التفكك، تتبثق القاسمة في المكان الذي فيه انبثاقها، هكذا تنقسم القصيدة، مع الكتابة، إلى آيات مضادة تبنيها فراغات تبادل المكتوب غواية وإغراء متمادين في إعادة بناء نص له»<sup>(4)</sup>، «سلطة السواد والبياض اللذين يعضدان كتابة المحو ومحو الكتابة».

**ب- كتابة المحو:** نستند في مقاربتنا للفضاء النصي إلى اعتبار التفضية النصية التي يمارسها الشاعر على جسد الصفحة ككتابة للمحو، ويعود ذلك إلى الانزياح القصدي عن الهيئة الطباعية التقليدية للنص الشعري، لخلق مكانية خاصة منفتحة على الكثير من الاحتمالات الدلالية والشكلية، ومناقضة بلاغة الامتلاء التي كانت في "تحزب العشق يا ليلي" و"قصائد عجزية" لقد برز البياض في نصوص البرزخ والسكين ككتابة للمحو: إنه «رحم تتجمهر فيه احتمالات مندورة لاسترسال المحو، حيث القارئ وحده يستطيع ملء

(1)- محمد بنيس: بيان الكتابة، ضمن بيانات، ص104.

(2)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنيانه وإدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، ص112.

(3)- محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ص159.

(4)- أسيمة درويش: مسار التحولات في شعر ادونيس، ص321.

الفراغ كل مرة يقرأ فيها النص، وبتعدد القراءة يتعدد فعل الكتابة»<sup>(1)</sup>. وحين تشرع عين القارئ في اجتياز ماء البياض تلبية للعرف الذي يقول إنّ النص العربي يكتب من اليمين إلى اليسار، تصدم بخرق لهذا العرف الذي غدا بيني منشأه في موت ضوئه.

لقد قطعت كتابة المحو انسجام تلقي النص الشعري العربي وألفته، بعد أن مارس الشاعر محوا قصديا على جسد النص (جهة اليمين)، مما يكسب البياض عدة احتمالات، فقد يكون عدم تحديد البياض بلا أهمية تذكر خصوصا إذا كان هذا الفعل مرهونا بنفسية الشاعر، كما انه يخلق ثغرة في الخطاب مما يضع القارئ أمام دلالات متناقضة في بعض الأحيان، قد يقف عاجزا أمامها ولا يقدر على تشييد دلالة واحدة.

يأخذنا دال البياض في نصوص حمادي إلى العري الأول، الأصل والبداية، إلى رمز الطهر والعفاف، رامزا إلى النص البكر، الذي لم تطرأ عليه التفضية، إنه في حال انتظار إلى أن يبسط السواد بظله عليه، خالقا صورة الظهور/ الخلق الأول لحواء من آدم أي خروجها من الجهة اليسرى إنها العودة إلى معانقة الأنثوي، وتحويل فعل الكتابة إلى عشق مستمر مع الأنثوي.

تبدو لنا هذه الهيئة الطباعية كحالة انغماد دخول جزء في نسيج للآخر، يدخل البياض في السواد، ليغدو السواد أخطر من البياض، والبياض أشرس من السواد يتحول النص إلى فتنة، وفتنة الاتساع أكبر من فتنة الضيق، لقد أصبح فضاء الصفحة رحما مريية، وعاء للموجود واللاموجود في آن، إنه نص يكتب في نص، يحو نصا ليكتب نصا آخر، تركيب مفتوح للشاعر/ مغلق للقارئ، تتحول فيه علاقة النص بالقارئ إلى علاقة مطاردة مستميتة أيهما يظفر بالآخر، النص بقارئه أو القارئ بنصه.

عبر هذه الهيئة الكالغرافية يغدو البياض مدارا للهجوم والسواد مدارا للدفاع، إنه رهان الشاعر في تحطيم الأغلال والحواجز وضيق الأمكنة، هو أيضا سبيل لتميرير رسالته الضمنية إلى "النزعة الفرنكوفيلية" التي عدها، «أخطر النزعات عندنا في الجزائر إذ ترى في استعمال اللغة الفرنسية تحررا من الحضارة العربية الإسلامية»<sup>(2)</sup>. جاءت

(1)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، الشعر المعاصر، ج3، ص129.

(2)-حوار مع الشاعر عبد الله حمادي: حاورته فتحة بورويبة، ضمن سلطة النص، ص12.

كتابة النص العربي على جهة اليسار (الجهة الأجنبية) تحديا لما هو مألوف لأن «المعاني الضمنية وليس التصريحات هي التي تعطي شكلا ووزنا للمعنى ولكن مثلما يتولد الشيء غير المذكور في مخيلة القارئ، فإن ما يذكر «يتوسع لكي يأخذ دلالة أكبر مما يكون قد افترض»<sup>(1)</sup>. إنها الكتابة الجديدة التي تقدم للقارئ هوامش الصمت لتخترق ذاكرته وتدعوها لإستقاء العوالم الغائبة، فالشعر أصبح «مدعوا لتشويش العالم»<sup>(2)</sup>. وبذلك فنصاعة البياض في أوجها مطية تحد لنقيضها السواد.

توهمت أنك أنني (...)

يا جسدا محفوفا

بالظلمات

علقت عتابي على باب مدينتكم

احترف العشق

واللعب الأهله بالوحشة

والغارات المهزومة...<sup>(3)</sup>.

البياض مدار الهجو ←

← مدار الدفاع

**ج- محو الكتابة:** نقصد بمحو الكتابة الحذف المخبر عنه، حيث تقوم دوال الترقيم بإثبات العنصر المحذوف أو مجموع العناصر المحذوفة، وبذلك تتداخل الدوال بين ما هو مكتوب وغير مكتوب.

والحذف من حذف الشيء يحذفه حذفاً، قطعه من طرفه، والحذافة ما حذف من الشيء، فطرح وخص به اللحياني به حذافة الأديم، الأزهري: تحذيف الشعر تطريزه وتسويته، وإذا أخذت من نواحيه ما تسويه به فقد حذفته، ويحذفه حذفاً ضرب جانباً أو رماه عنه وحذفه بالعصا والسيف، وقال الجوهرى: حذف الشيء إسقاطه<sup>(4)</sup>.

وللحذف وضعية المصطلح في النقد القديم ومظاهره متعددة منها ما هو نحوي وما

(1)- فو لفغانغ أيرز: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص100.

(2)- محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص184.

(3)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص149.

(4)- ابن منظور: لسان العرب، مادة حذف.

هو بلاغي، وعروضي، فقد أورد ابن رشيق الحذف بمعناه البلاغي في باب الإيجاز واعتمد في تقسيمه على الرماني الذي قسمه إلى ضربين أولهما: مطابقة لفظة معناه لا يزيد عليه ولا ينقص وثانيهما: يسمونه الاكتفاء وهو داخل من بيان المجاز، وفي الشعر القديم والمحدث منه الكثير، يحذفون بعض الكلام لدلالة الباقي على الذهاب<sup>(1)</sup>.

وعموماً لا نزيد الوقوف على هذا الحذف، فمقصودنا هو الحذف دون «إقامة بديل أو دليل»<sup>(2)</sup>. وهو بذلك يختلف عما تحدث عنه النحاة والبلاغيون، يمثل الحذف جانباً مهماً مما نسميه البياض والسواد، فحين يلجأ الشعراء إلى وضع إشارة الحذف (...) في نصوصهم فذلك يعود إلى أحد سببين اثنين: الأول يخص الرقابة في الدولة التي منحت العمل الشعري رخصة الصدور والنشر، فيلجأ الشاعر إلى الحذف، إذا ما رفضت بعض العبارات أو الكلمات لسبب من الأسباب ويستعيز عنها بالنقط، لأن الشاعر أراد أن يلفت انتباه المتلقي إلى الجزء المحذوف من النص الذي كان حقه الحضور وعلامته ماثلة أمامنا وعلى المتلقي أن يجتهد لإيجادها واستحضارها، وهو ما يفتح المجال لتأويلات متعددة، أما الثاني فإن الحذف فيه يكون مقصوداً وضعه الشاعر قاصداً تحفيز القارئ على اجتهاداته الخاصة، لسد تلك الفراغات أيضاً يكون مجالاً للإعلان على أن الجزء المحذوف يصعب البوح به<sup>(3)</sup>. وفي الحالتين نجد ضرورة المشاركة الفعالة من القارئ لملء الفراغ واستحضار ما غيب في النص، وهي الدعوة التي قدمها عبد الله حمادي عبر نصوص البرزخ والسكين، والتي تستحضر لها المقاطع التالية تباعاً:

مدينتي .. مدينتي لو تعلمون في المتون مدينتي... !

مقبره...

أحلامها مهربه...

وفرق مدربه

وبدع مجربه

(1)- أبو علي الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط2، ج1، دار الجيل، بيروت، 1972، ص250.

(2)- محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط2، إيتراك للنشر، مصر، 2002، ص141.

(3)- سامح الرواشدة: تقنيات التشكيل البصري في الشعر المعاصر، ص518.



وسنن مؤكده (...) (1)

في عماء بالقصر  
والمد...  
تمثل بشرا سويا!  
يتماهى البرزخ والوهاج  
موفد "بدحية الكبلي"...!  
يهب المطلق...  
كان ذلك... قبل العماء... (2)

## البرزخ والسكين

توهمت أنك أي (...)

يا جسدا محفوقا

بالظلمات

(...) أنا غائب بك عني  
مخذول في معركة الحب  
مبهور بوساد النور  
وعقارب ساعات معلنة (3)

## يا امرأة من ورق التوت

أشهى من نبأ موعود

من شرف...

من ظل ممدود.. (4)

## لا يا سيدة الإفك

(1) - عبد الله حمادي: والبرزخ والسكين، ص 109.

(2) - المصدر نفسه: ص 125.

(3) - المصدر نفسه: ص 149.

(4) - المصدر نفسه: ص 171.

## الشوفار

يحاصرني تاريخ عينيها  
يلقي بي على شفة الهزيمة  
يتجدد السفر المؤبد للحنين  
دمشق والمسافات... البدايات  
... ما بين وبين "الكاهنة"  
لا ينتهي نغمي:  
أقطعها أم تقطعني<sup>(1)</sup>

ولأن النص نسق فإنه يجب أن يكون هناك. «مكان في هذا النسق للشخص الذي ينبغي عليه أن ينجز إعادة التركيب، هذا المكان يتميز بالفراغات القائمة في النص، وهو يتكون من البياضات التي تجب على القارئ ملؤها، وبالطبع فإن هذه البياضات لا يمكن أن تملأ إلا من طرف النسق نفسه، وبالتالي فإنه يستتبع ذلك أنها لا يمكن أن تملأ إلا من قبل نسق آخر»<sup>(2)</sup> وهو ما يلزم جدية في الاشتغال على نقاط الحذف، وجعل القارئ يقف عاجزا أمام تأويلها أو إيجاد دلالتها، فهي قد لا تحيل على الجملة المحذوفة بعينها بقدر ما تكون علامات لافتة لما قبلها أو بعدها، تفتح أهدودا دلاليا يتطلب خلفية فكرية وشعرية لدى القارئ، فنقاط الحذف تملك فعلا عميقا على علاقات القصيدة المبنى - المعنى - ولا يعني البياض دوما «انفصام السلسلة النصية وتلاشي الحلقات الغائبة في البياض، بل يعني استمرارية القول الشعري واستمرارية الفيض والكتابة»<sup>(3)</sup> فحين يقول:

يرهقني الوحل السادر

والقبلات (...)<sup>(4)</sup>

يخلق من البياضات/نقاط الحذف روابط مفتوحة بين المنظورات (السواد) في النص، وبين نص غائب غير مرئي وبالتالي تحت القارئ على التنسيق بين ما هو موجود

(1) - عبد الله حمادي: والبرزخ والسكين، ص 179.

(2) - فولفانغ إيرز: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص 101.

(3) - أسيمة درويش: مسار التحولات في شعر أدونيس، ص 320.

(4) - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 158.

وما هو غائب في النص، ولا تكون هذه الفراغات القصديّة «ضرورة مادية مفروضة على القصيدة من الخارج، بل شرط وجود القصيدة وشرط حياتها وتنفسها».<sup>(1)</sup> إنها مؤشرات على إمكانية التوقف والاستمرار كما أنها الأداة التي تجعل الشعر ينزع عن النثر سلطته دون أن يتخلى هو عن سلطته. «فصفحة الكتابة لا تشبه صفحة النثر في الامتلاء. والفراغ معا فيما هي تملك، حرية صفحة النثر في اتباع غواية مسار سطرها، لا شيء يمنعها من ذلك فهي منقادة بجسد لا يعرف صاحبه إلى أين يسير ومتى يقطع المسير».<sup>(2)</sup> هي الدلالة -ربما- التي سعى عبد الله حمادي إلى إحداثها على نصوصه الشعرية الحدائثية والعمودية، فالمتمعن في المقطع المأخوذ من قصيدة "مدينتي"

مدينتي.. مدينتي لو تعلمون في المتون

مقبرة...

أحلامها مهربة...<sup>(3)</sup>

يجد أن السطر الشعري يفتح على دال البياض المشير إلى ما قبله وإلى ما هو محتمل، فاتحا التساؤل عن السر في تحول هذه المدينة إلى "مقبرة" فلا يجد إجابة محددة غير ذلك البياض الذي لا يزيد السواد إلا تعقيدا فيجبر القارئ على الارتداد بذاكرته إلى الأزمة الجزائرية وكأن الشاعر باشتغاله على هذه العتبات يحاول أن يترك أمام القارئ ما يوجه سيره داخل القصيدة، لقد شكل من نقاط الحذف المتناثرة على جسد النص، منبرا للكلام المسكوت عنه.

إنها مواقع لزرع الألغام حينما في المساحات البيضاء وحينما آخر في مساحات السواد، ليقف البياض / السواد حائلا أمام القارئ، وهو ما نلمسه في "رباعيات آخر الليل" التي تحفل باشتغال واسع على نقاط الحذف، كأيقونة بصرية تحمل اسم المعني بالكشف كما في قوله:

(1)-محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص239.

(2)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص19.

(3)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص109.

(...) فاسرج الآتي يا غريرا وغادر

شاطئ الزحف لاختراق الدياجي

هو عتق ووهج ليل مريب

مورق الشوق من هدير التتاجي (...) (1)

كما أن لجوء الشاعر إلى وضع نقاط الحذف بين قوسين، يعود إلى رغبته في إضفاء القداسة والغموض على الكلمة المحذوفة، فكتابة المحو تتشدق قارئاً خاصاً، لأن الشاعر يصادر الفهم من جديد - ما أظن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني، والقوس للثاني دون اللوح - يجعل العبارة ترمي بظلالها على كل النصوص الشعرية المفتوحة على دال البياض الذي يضيق ويتسع حسب المستوى الثقافي للقارئ، قد تكون محاولة من الشاعر للرقى بديوانه إلى الإبداع التام حين يخلق نصاً إبداعياً إشارياً، ثم يضيف له قارئاً مبدعاً رائياً.

ومن الطريف أيضاً أن يلجأ الشاعر إلى حذف بعض حروف العطف والربط، ليحل البياض محلها ومع أن ملء هذه الحروف المحذوفة يعتمد بالدرجة الأولى على الحس اللغوي للقارئ، ومدى دقته في التعامل مع النص الشعري ولغته، سنمثل لهذا الحذف بالمقطع التالي لسهولة العثور على العناصر الغائبة.

قدها الحلبي هَنَّانٌ (و) شهبي

مائدة جياح (أو) غادة للخائنين

إيه دمشق (و) الضياء رصافة تغري (2)

ويقول أيضاً:

ورق يبعثرني (و) أبعثره

بيدديني (و) أبده

يحملني (و) أحمله المصاحبة واليقين (3)

(1) - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 47.

(2) - المصدر نفسه: ص 183.

(3) - المصدر نفسه: ص 184.

## 2-3-2-2- مستوى الخط.

-تحليل البنية الخطية: تتشكل البنية الخطية من وحدات خطية (غرافيمات) نعتبرها أصغر وحدة للخط المتصل وهي تقابل بذلك الفونيم أو الصوتم وهو أصغر صوت في السلسلة المنطوقة، ولا يعني ذلك أنها معادلة له بالضرورة، ويتجلى الفونيم كوحدة مرنة حرة بخلاف الفونم الذي يكون ثابتا كما أن المجموعات التي تنتجها الوحدات الخطية تختلف بحسب طبيعة تلك الوحدات المكونة لها، وبحسب الصيغ التي تجمعها أيضا، وهو ما يكسب الوحدات الخطية على المسند بلاغة بصرية كبيرة تغطي على البلاغة التخيلية<sup>(1)</sup>.

وبذلك ترصد الكتابة نسقا ضمن محورين، محور عمودي والآخر أفقي، يبرز المحور العمودي "الانفصالي" فيبرز من خلال تلك العلاقة الاستبدالية التي تلائم انقطاع خيط الكتابة وذلك بإدماج انفصالات بين الأدلة الخطية وهو ما يقلص عدد الوحدات الخطية، ويفتح المجال للمساحات البيضاء بأن تحتل أكبر حيز على حساب المساحات السوداء التي يتقلص حيزها.

أما المحور الأفقي فهو محور تلاصقي يأتي كعلاقة تركيبية تعمل على توافق وتسلسل الأدلة في خطية متواصلة، وهو ما يحدد السطر في خط أفقي، وفي هذا المحور يتجلى لنا طغيان المساحات السوداء على حساب المساحات البيضاء. وذلك لكثرة الغرافيمات التي تتضمنها الوحدات الخطية<sup>(2)</sup> غير أن هذا التوازي المحوري قد يتلاءم وطبيعة الكتابة العربية تلاؤما كبيرا، خصوصا أن المحور الأفقي (التلاصقي) هو الأكثر هيمنة في الخط العربي، ولا تنتج انفصالات وبياضات بين الوحدات الخطية إلا لاعتبارات إملائية صرفة<sup>(3)</sup>. إلا أنه يساعد على تحديد الزمان الشخصي.

بمعنى أن الأفراد الذين يمتلكون بنية خطية تلاصقية يكون زمانهم الشخصي ملتصقا بزمانهم الاجتماعي فينعدم لديهم بذلك الشعور بالمدة ويحدث بناء على هذا اندماج

(1)-محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 93 / 94.

(2)-المرجع نفسه: ص 95.

(3)-المرجع نفسه: ص 94.

كلي مع الزمان الذي يملؤونه في حين أن البيئة الخطية المنفصلة يكون صاحبها في حالة انفصال كلي عن الزمان الاجتماعي، لأنه يعيش في سكونية الزمن.

ويلك لا يمكننا أن نعد الخط بمثابة الهوية الدالة على صاحبه والعلامة المميزة له، غير أن ورود الخص في شكله الطباعي قد عمل على عزل النص عن مبدعه، فلم يعد من السهل أن ترصد وضعية الكاتب أثناء الكتابة لعدم القدرة على رصد حركة اليد وإدراكها في تراجعها وتقدمها في اتجاه الكتابة على السند، كما أن إدخال وسيط في العملية الكتابية والمتمثل في الخطاط قد قطع الصلة بين الخطاط وصاحب النص ووضعنا أمام "وقائع ظنية"<sup>(1)</sup>.

إن «الخط المطبوعي عادة ما يلغي النص كجسد، حروف باردة تسقط على الأوراق-البياض، يتحكم فيها سفر من اليمين إلى اليسار، يختزل النص في معنى، والمعنى في كلام يحو نشوة القراءة وتعدد الدلالة. اتجاه واحد أو حد يخضع لأمر المتعالي، يستكين لنمطية الحرف وتكرارته واستهلاكه، فيما لا ينجو من تشويش الأخطاء أو تهميش التصنيف والإخراج، شيء ما يظل غائبا، إنه الجسد المترنح في ظل الحظيرة»<sup>(2)</sup>. وهو ما يفسر تلك الدعوة التي برزت مع الشاعر الحدائي في كتابة الشعر أو بعض العناوين بخط عربي زخرفي والعمل على تحقيق الفراغ المكاني في بنية التعبير الشعري ويعتبر هذا التيار الممثل الوحيد للحدائفة في الشعر المعاصر، وعلى العموم تركز هذه الظاهرة الفنية على جعل الأعمال الأدبية لوحات فنية، تستوقف المتلقي وتثير انتباهه كملاحظ ومتأمل وناقد في الوقت نفسه. إنها دعوة إلى بناء «بلاغة جديدة معايرة، بلاغة يجد بموجبها النص مرجعه المباشر في الجسد»<sup>(3)</sup>.

فمن اللافت للانتباه في "قصائد غجرية" أنها محاولة جادة لتطويع استغلال الخط العربي من خلال الاشتغال على سمكه ولونه، وحجم وسمك وحداته الخطية، فغدت الكتابة عنده خطابا بصريا يتنامى ليشكل أنساقا جديدة لقصائد غجرية. «فالعلامات الخطية

(1)-محمد مفتاح: دينامية النص، ص75.

(2)-محمد بنيس: بيان الكتابة، ضمن بيانات، ص106.

(3)-محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص222.

المكونة للنص كلغة مكتوبة، إلى جانب كونها علامات نوعية علامات قانون. فهي علامات تواضعية تحيل إلى موضعها بموجب قانون»<sup>(1)</sup>.

مع ذلك فإننا نسقط من دراستنا حساب البنية الخطية للشاعر في دواوينه الشعرية لاعتقاده بأن الخط الوسيط/الخطاط والخط المطبعي قد صادر أي محاولة لتفريق للوصول إلى الزمان الشخصي للشاعر.

### 2-3-4-البياض/ حركة الأسطر الشعرية:

يخلق الشكل الذي تكتسبه الأسطر الشعرية والنبر الذي يلتبس الكلمات فضاء بصريا وإيحائيا للنص الشعري الحدائي يضي على القراءة متعة جيدة عبر بياض لا يبرز لنا من النقاط المتتالية، وإنما من خلال تلك الحركة التي تكتسبها الأسطر الشعرية.

إن هذه التقنية الحدائية في بناء الفضاء النصي تضع العين أمام معطى لم تألفه من قبل بخرق مسار التقاط العلامات من على المسند/ الصفحة، «فامتداد البيت الخطي وانقباضه وامتلاؤه وشحوبه وتمزقه وتواصله»<sup>(2)</sup> فعل قصدي من الشاعر يمكنه من تحويل جسد الصفحة إلى نص يحفل بمجموعة من الدوال (السواد، البياض القصر، الطول، الدقة الغلظة)، كما أنه يفتح أمامه حرية الممارسة دون قيد، فالواقع بانحرافاته يقيد أما الفضاء النصي فيحرر من كل قيد، إذ لا بداية ولا نهاية للكتابة، إنها النفي المستمر لكل سلطة و«بهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي لكنه ينتهي ليبدأ، ومن ثم يتجلى النص فعلا خالقا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه لا يخضع ولا يستسلم ولا يقمع توق إلى اللانهائي واللامحدود»<sup>(3)</sup>.

تلعب المكانية في نصوص كتاب الجمر لعبتها إذ تتبدى ككتابة غريبة على جسد عربي وبلغة عربية فانزياحها جهة اليسار جعل نمط الكتابة يفتح على دال البياض بصورة مغرية فحول هذا الانتقال المكاني الصفحة من واحدة القراءة إلى تعدديتها،

(1)-محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص263.

(2) - عامر مخلوف: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، مجلد28، عدد01، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1999، ص305.

(3) - محمد بنيس: بيان الكتابة، ضمن بيانات، ص91.

وجلب معه بناء مغايرا لكل من البيت والقصيدة على السواء، لقد خلق الشاعر ابتداء جديدا تحول معه «المكان النصي في الكتابة عنفوانا يجهل مآله، سفرا في مشارق الأرض إلى مغاربها (ذلك مسار الخط العربي من اليمين إلى اليسار)، له عتمة المجهول المضاعف»<sup>(1)</sup>. إلى سفر مغارب الأرض إلى مشارقها.

قد يكون السبب الداعي إلى هذا الاختيار هو الرغبة في تملك حقيقة جديدة "حقيقة التوحد" مع عالم جديد وتحد للعامل القديم ( النص التقليدي) بكل التزاماته، إنها تجسد النظرة الصوفية الحاضرة في النصوص الشعرية تجاه المعرفة التي تأنس بالاختلاف الهدم والتجاوز، تبتعد عن الواقع وتقصيه اختياريا وتحيلنا على واقع آخر لا مرئي فيبتدى لنا فضاء الصفحة بلغة «قداس يقام في حضرة الغياب أي في حضرة ما احتمى بالغياب لا يرى»<sup>(2)</sup>، حضرة البياض / لغة المحو.

إنه البياض الناتج عن حركة الأسطر الشعرية أو الحيز الذي تأخذه البحور في الصفحة والذي يخضع لامتداد الدفقة الشعورية، ويختلف باختلاف البحور الطويلة والقصيرة، الكاملة والمجزوءة، مما يجعل للتموج الذي يخلق مع حركة الأسطر صورا مختلفة فقد يرد في منتصف السطر الأول السابق أو في نهايته وقد يتجاوزه كلية، مع ذلك يبقى هذا الفعل إجباريا وليس اختياريا من قبل الشاعر، فانفراد كلمة معزولة بسطر شعري لوحدتها يكون في غالب الأحيان وليد إيقاع تدويري وهي في هذه الحال «مغامرة إيقاعية بالغة الصعوبة والخطورة، إذ يلجأ إلى الإيقاع التدويري حيث تتفوق البنية الموسيقية للجملة الشعرية على جانبها الدلالي»<sup>(3)</sup>. إن الشاعر بهذا يخلق قصيدة مدورة مسرفة أشد الإسراف في استخدام الفراغ والبياض مما يجعلها «تساوي من حيث الشكل المظهري والرؤية البصرية بين النثر والشعر»<sup>(4)</sup>، وقصيدة مدينتي تستقيم لهذا الغرض، إذ تضمنت على بحر الرجز فخضعت بعض أسطرها إلى إيقاع تدويري نتج عنه فراغ يقول:

(1)-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص112.

(2)-محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، مدار الرعب، ص37.

(3)-يوسف و غليسي: إسلاسية الرؤيا وكرنفالية التشكيل في شعر محمد علي الرباوي، مجلة المشكاة تصدر عن المكتب

الإقليمي لرابطة الأدب الإسلامي العالمية، المجلد10، عدد40، المغرب 2002، ص57.

(4)-عبد العزيز مقالح: الرؤيا والتشكيل، ص113.



مدينتي لو تجهلون في المتون  
 0 /0//0// 0//0/ /0/ 0/ /0//  
 متفعلن مستفعلن متفعلن مسـ  
 مقبرة  
 0//0/  
 تفعلن (1).

فالسطر كما نلاحظ غير مكتمل لا في معناه ولا منيابه ولا في إيقاعه، إنها التقنية الفضائية التي أتاحت للشاعر فرصة خلق هذا البياض، ومن اللافت أن عبد الله حمادي يسعى إلى إنشاء دلالة إيحائية للأسطر الشعرية مفادها أن مكان المنشأ والموت واحد، وهي دلالة تنطبق في أصلها على نص كتب بلغة أجنبية تنطبق على نص كتب بلغة أجنبية، وهي الصيغة الفضائية الوحيدة التي التزم بها حمادي في عرض نصوصه في دواوينه الشعرية ككل.

لقد شق الشاعر عصا الطاعة للفضاء الطباعي الجاهز بإنشاء وقفة عروضية وظيفتها الدلالية امتلاء الوزن وانتهاء البيت أو السطر الشعري، ليحصل الفصل بين وحدتين متعالتين أشد التعالق مما يبرز البعد الخطي الممنوح للقراءة إلى جانب السمع.

بوران فاتحة الألى مسحوا جبين الأرض  
 هتكوا خدود الوردة  
 المعبق باخضرار الفاتنين (2).

فمن الواضح عدم القدرة على التوقف دلاليا عند لفظ "الوردة" إذ أن النسق النحوي لا يكتمل فالصفة مفصولة عن فاعلها (ما قبلها) ومتعالقة مع ما بعدها (اخضرار الفاتنين) إنها بحاجة إلى النفس الشعري والذي تحققه الوقفة بين السطرين فيقام مقاما من الصمت ربما هي رغبة الشاعر المستمرة إلى العيش في برزخ صوفي فتطوع الغة لتحقيق ذلك وتحمل لفظة ( المعبق) صفة المباين.

(1) - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 109.

(2) - المصدر نفسه: ص 183.

وقد يساعد التدوير الإيقاعي على تجسيد حاجة دلالية حين يضعنا أمام معانات الشاعر الداخلية، كأنفعالات الهزيمة في قصيدة "بعد يوم الغفران"

فعلون فعولن فعولن فعولن	كتبت على بابها بعد غلق الرجاء
فعولن فعولن فعولن فعولن	بأنني سأمضي وأحمل جرحي
فعولُ فعولنُ فعولُ فعولُ فعُ	عبرت وحيدا على ظلل الشفق
ولن فعو	المنتحر <sup>(1)</sup>

ويمكننا القول إن الشاعر وعبر تتبع مساره الشعري سعى إلى التآرجح بين الكتابة المملوءة والكتابة المفرغة مجسدا صراعا داخليا-خارجيا، حالة لتغيير قوانين البلاغة البصرية والانتقال بها عبر النصوص وعبر الأزمنة، فحين يلجأ إلى مراكمة السواد كما في توقيعه "الكشف" التي بنيت على وزن ( المتقارب) للتعبير عن (الأنا) والنزوح إلى الحديث الداخلي ومحاوره الأحلام يجسد رفضه للموجود والتشبث برؤيا مثالية لهذا الواقع يقول:

فعول فعولن فعولن فعولن	نفضت يدي فاستراح الغبار
فعولن فعولن فعولن فعولن	ومددت نصفي ودار الحوار
فعولن فعولن فعولن فعولن	تسلقت كل شعاب الحديث
فعول فعولن فعولن فعولن	وسافر حلمي (... ) ومد شعار
فعولن فعولن فعولن فعولن	ولُفَّتْ بُوادي السعال الخطايا
فعولن فعولن فعولن فعولن	وفلت سيوفي، وسوّف ثارُ
فعول فعولن فعولن فعولن	فحدق للأفق حلم خصيب
فعول فعولن فعولن فعولن	وأسرج وهما وفك الحصار
فعولن فعولن فعولن فعولن	فأيقنت أن الزمان تلاشى
فعولن فعولن فعولن فعولن	وللعاشقين استبيح المزار <sup>(2)</sup>

وبهذا نصل إلى أن الشاعر وبهذه الحركية البسيطة التي اكتست الأسطر قد جاءت

(1) - عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص 67.

(2) - المصدر نفسه: ص 83.

حاول خرق الذات وإعطائها مشروع كتابة جديداً، إنه النزوع إلى السفر داخل جسد النص/ جسد الكتابة، وخلق بلاغة كتابة «تكف عن إظهار المبدع وكأن نفحة علوية حلت فيه. أو مسا شيطانيا خالطه، وأن هذا المبدع حذق تحريك الكراكيز هذه المفاهيم والتصورات ساقطة، لأن مغامرة لعبة بلاغة الكتابة رحيل بين الجسد وبياض الورقة»<sup>(1)</sup>.

### 2-3-5-علامات الترقيم والنبر البصري:

يحتفي النص الحمادي -بشكل لافت- بعلامات الترقيم وهذا بغض النظر عن كونه نصاً عمودياً تقليدياً أو نصاً حراً حدائثية، وأكثر العلامات الموظفة كانت نقاط الحذف (...) التي فتحت النص على أهدود دلالي، وكأننا بالشاعر يأنس إلى معانقة الفجوات أو أماكن الهروب التي تتيح له الانفلات من محاكمة القول، رغم أن علامات الترقيم قد تثبت القول وتمحوه في آن.

لقد حملت علامات الترقيم بوظيفة لم تكن لها في السابق، ولم يكن للنص القديم عهداً بها إلا فيما ارتبط بضبط نبر الصوت في الكتابة، والقارئ لعبد الله حمادي يلحظ هجوم الفاصلة وعلامة التعجب والاستفهام على النص، إنها تسري في جسد النص سريانا، مغريا ولافتا، تحملها سرا «وسرها الكبير الذي هو أيضا أحد أسرار اللغة في حال المقام، هو وظيفة كونها مخرج المشهد (...). فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا وبيدنا وجسدنا كله»<sup>(2)</sup>. ومن الطريف أن النص حين يفتح على نقاط الحذف يقيد بعلامات التعجب والاستفهام، مما يضفي غموضا جديداً على النص الشعري، ليحول التلقي إلى فعاليتين، فعالية قراءة/ فعالية مشاهدة، يمكن أن نقول عنها أنها قدرة بلاغية على مزاجة الأيقوني باللغوي.

#### فاتحة البداية

لورشة من دم...!.<sup>(3)</sup>

(1) - محمد بنيس: بيان الكتابة، ضمن بيانات، ص112.

(2) - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص121 نقلا عن:

Claude Graaz : Recherches historique et actuelle sur la ponctuation du langue Française, 1980, Larouse, Paris, P9.

(3) - عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص116.

إن العلامات تمنح النص صوتاً غير مسموع يمكن الشاعر من الاحتفاء خلفها ليتزامن الصوت مع الكتابة «إذ تقوم خلف هذا التصرف الطباعي واللغوي مقصدية المرسل في أن يقيم في المرسل إليه حالة موازية للقراءة الصوتية»<sup>(1)</sup>. كما أن حضورها يؤرخ «للنص والذات الكاتبة معاً، ووجودها أو غيابها يتموضع ضمن الإبدالات النصية التي تلحق الحداثة الشعرية في مختلف متونها وبنياتها النصية»<sup>(2)</sup>، ففي قصيدة البرزخ والسكين يلتقي اللغوي مع الأيقوني (نقاط الحذف) اثنتين وستين (62) مرة من بينها خمس وعشرون علامة اثبتت بين قوسين. وكأنها حالة مستمرة لمصادرة الفهم.

كما يلجأ الشاعر إلى توظيف علامات الترقيم (التعجب والاستفهام) في النص بشكل مفرط، في حين يتلصق الاشتغال عليها في نصوص (يا امرأة من ورق التوت) ولا يا سيدة الإفك) ويكاد يندم في نص الشوفار، مما يوحي بأن جسد الكتابة/ الصفحة غدا جسداً أنثوياً يفعل به ما يشاء وبالهيئة التي يرتضيها الاشتغال الفضائي والشاعر معاً. وكان المكان إذا لم يؤنث لن يعول عليه.

وإذا كان استعمال القوسين هو ملاذ الشاعر للدلالة عن المغيب فإن استعمال علامتي التنصيص " " جاء من باب الاشتغال على النبر البصري لإيثار القارئ وتحفيزه بصرياً، وهي علامة تتيح للشاعر إبراز سلطة بعض الدوال دون غيرها فجاء توظيفها بصورة مغرية في نص "البرزخ والسكين ونص "الشوفار"، ففي نص "الشوفار" عمل الشاعر على وضع مجموعة من العلامات بين التنصيص وهي أغلبها أسماء مدن، أو أسماء شخوص تاريخية من بينها ("الكاهنة"، "الشوفار"، "الواسطي"، "الوادي الكبير"، "دمشق"، "الجليل"، "طارق"، "يوران"، "الحسين"، "عقبة"، "الفرات"، "يافا"، "جنين")، ومجموع هذه العلامات يحيل على الزمن الماضي فالشاعر يتقصد استحضارها لنداء الماضي والاستعانة به لبناء المستقبل فجاء تنصيصها تحفيزاً للقارئ لإقامة تعالقا بين زمنين، وعموماً فوظيفة علامتي التنصيص تقوم على تبطؤ سير عملية التلقي وكأنها تجبر القارئ على التوقف خصوصاً إذا تم توظيفها في مقاطع دون أخرى.

(1)-رشيد يحيوي: الشعر العربي الحديث، ص103.

(2)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، ص121.

إضافة إلى هذه العلامات يلجأ الشاعر إلى لون الخط كعلامة مساعدة في بعض المقاطع وهو عند حمادي جاد مخالفا لما هو سائد، إذ كتبت القصيدة بلون أسود داكن وكتب المقطع المفترض أن يكون بارزا بخط رقيق باهت، ليطاوع اللون مضمون الكلمات، ويجسد مصير العرب المبهم، وصوتهم الخافت، إنه الخط الذي يعكس الواقع المرير يشكل لنا أيضا هذا النبر الخافت رغبة الشاعر في محو هذا المصير، فتدرج من اللون الداكن إلى لون باهت.

"عرب أباحوا عرضهم  
عرب أطاعوا رومهم  
عرب تهاوى عرشهم  
عرب تبعثر جرحهم  
ما بين شك و يقين..." (1)

كما لجأ عبد الله حمادي إلى هذا النبر في نص "يا امرأة من ورق التوت"، إلا أن الاستعانة بهذا اللون في نهاية المقطع كانت لإبراز هذه الأسطر التي تحولت من هيئتها الحرة إلى العمودية، إنها طاقة تتعدى التوصيل العادي وكأن هذه الأسطر تستقطب إليها البصر قبل قراءة النص فتتعلق مع العناوين مباشرة أو لنقل عنها إنها عناوين انزلت إلى نهاية النص.

كنت قديماً يسكنني  
شيء من فضل غوايته  
والليل لليلي يسكنني  
لحناً يرتابُ ويرهقني  
ويمدُ الجسرَ فيعبرني  
وأغض الطرف فيسليني  
فأنا المعشوقُ وعاشقهُ  
وأنا المقتولُ وقائلهُ  
ويكونُ الحبُّ بدايتهُ

(1) -عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 189.

ويكون القصفُ نهايتهُ  
فيعود السكرُ لسكرتهِ  
ويعودُ البدرُ لطلعتهِ  
فأنا والبدرُ وطلعتهُ  
نشفاق ونعلنُ شهوتهُ<sup>(1)</sup>.

وبالإضافة أيضا إلى النبر اللوني -في المقطع السابق- نجد عناية الشاعر الفائقة بعلامات الإعراب (الفتح، والرفع، الجر، السكون) التشديد، وهي حالة ماثلة عند حمادي منذ دواوينه الأولى، ماعدا ديوان قصائد غجرية، الذي ظهرت فيه بعض الأسطر فقط بالعلامات الإعرابية لعل السبب يعود إلى أن الكتابة فعل تحرري ونزوح إلى عالم مغاير في النص وبالنص.

ونشير إلى أن اعتماد عبد الله حمادي في بناء نصوصه الشعرية مقطعية التوزيع المرقم. يخلف فضاء تتحاور فيه المقاطع لترسم مشتركها الشعري/ القصيدة، مع أن هناك فرضية تلح على الظهور وهي أن القصائد ليست سوى إطار فارغ يبني على صيغة تجميعية تتحاور فيها مقاطع متباعدة.

## 2-4- الفضاء الصوري:

إذا كانت «العلامة بما تشير إليه واهية واعتباطية أو اصطلاحية اتفاقية فإن علائق الرسم بما هو راسم قد تكون ضرورية وقد تكون احتمالية»<sup>(2)</sup>. وهي تقدم الرسم كعلامة للإدراك البصري فذلك يهدف إلى إقامة تداخل مع النص المكتوب، وهو ما يدعونا إلى التساؤل «عما إذا كان الرسم وضع لكي يكون شارحا للرسم»<sup>(3)</sup>. مع بقاء إمكانية أن «تكون الرسومات مع المكتوبات.. ثورمات لا أهمية لها.. لذا يمكن الاكتفاء بالمكتوبات وحدها»<sup>(4)</sup>.

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 163 / 164.

(2)- محمد مفتاح: المفاهيم معالم، ص 56.

(3)- المرجع نفسه: ص 188.

(4)- محمد غرافي: قراءة في السيميولوجية البصرية، ص 222.

يقوم المرسوم كنسق تعبيرية بذاته، ينتمي إلى نص جامع أو مركب نيسميه محمد مفتاح "نصنصة" وما دامت النصنصة عبارة عن مرسوم ومكتوب فإننا سنعالج تطور المرسوم ودينامية المكتوب ملتصين العلاقة بينهما في مقاربتنا للرسومات المرافقة لنص "رباعيات آخر الليل"، وهو النص الوحيد الذي انفتح على الخطاب البصري<sup>(\*)</sup>.

وما يهم المحلل هنا هو أن كتاب النور نصنصة، أي أنه مجموعة رسوم ونصوص مكتوبة متداخلة ومتفاعلة، بغض النظر عن السابق واللاحق، الشارح والمشروح، الأصل والفرع، وبغض النظر أيضا عن الرسام والشاعر، وقد يكون المرسوم والمكتوب وجهين لعملة واحدة عملتهما خطاب الرباعيات، وربما تكون نصوص الديوان (البرزخ والسكين) عملتها الأصلية، خصوصا أنها صفحات غير مرقمة.

إن أهم سؤال نطرحه حول إمكانية أن يكون الرسم شارحا للمكتوب أو أن المكتوب شارح للرسم هو أيهما السابق واللاحق، فالشاعر/الرسام يضعنا أمام خطاب بصري يقيم مملكته بحوار الخطاب المكتوب ليساعد على توسيع الدلالة أو مضاعفتها، وترسيخ المعنى بالكلمة والصورة، مع ذلك فإن خاصية المماثلة لا تفيدنا بأي قيمة تذكر، وهذا راجع إلى غيابها المطلق عن بعض الرسوم.

انتقى عبد الله حمادي الرسام من بين مقاطع النص ثمانية عشر مقطعا ضمنها رسومات من أصل ثلاثين مقطعا، تأخذ بعض اللوحات وضعا تقابليا بين الرجل والمرأة أو الذكر والأنثى، تقابل يشي بالتكامل في اللوحة الأولى والخامسة، وقد ركز فيه الرسام على ملامح الوجه فأمارات الوجه يستدل بها على العشق، وهو هنا حال حنين الكل إلى جزئه، ومن اللافت في اللوحتين هو عدم اكتمال شكل الرأس للرجل، وهو ما يجعلنا نرتد إلى عتبة التصدير في قول المعتمد بن عباد.

بالعقل تزدهم الهموم على الحشا      فالعقل عندي أن تزول عقول

مما يعني أن سلطان الشهوة يسيطر على اللوحة، فليس «للعقل فائدة في لإنسان إلا ليدفع به الإنسان سلطان شهوته خاصة وإذا غلبت الشهوة بقي العقل لا حكم له».

<sup>(\*)</sup>-ينظر: عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، الطبعة الأولى.

إن الوصال في المحبة وما يصاحبه من عموم الشهوة، وفناء الرجل في امرأة، وحضور المرأة في اللوحات جاء «رمزا للدلالة على أي موضوع محبوب والشهوة رمز على الرغبة الملحة في الحصول على المطلوب»<sup>(1)</sup>. وهي دلالة لا تتعالق مع نص الرباعيات بل تتعدها إلى نص "يا امرأة من ورق التوت" و "لا، يا سيدة الإفك"، فالمرأة العارية في اللوحة الثانية، والتي تحاول أن تستر عريها، كانت رمزا للجسم الإنساني الذي هو موضع الشهوات والحاجات أما الفرس فهي الشهوة الحيوانية، وركوبها هو الوصول إلى ضبط النفس عن شهوتها، وبهذا نجد أن الشاعر لا ينفك يرجع الشهوة والإغراء إلى المرأة، فهي سلطان الشهوة واللذة، وأصل الفسق.

قيل والفسق قلت ثم احتجاجي	حين يتلى على السماء اعوجاجي
سر مغزاك أن تراني صريعا	فوق نهديها مبحرا في ارتجاجي
منتهى الوصل أن أعيشك حلما	مستحيلا نعيمه في اهتياجي <sup>(2)</sup>

وحين تصل علاقة الرجل والمرأة إلى وضع حميمي مشير إلى الوصال، تضعنا أمام حضور متكامل ومتداخل لعلاقتين: الإنسانية والإبداعية، علاقة "أنا" الشاعر ب "أنت" الآخر، التي تغري بمواقعتها، وتحقيق الوصال، أو علاقة مع موجود مجرد هو الممكن – اللغة أو في عالم الشعر/ ماهية الشعر. التي تغوي الآخر/ الشاعر بالاندماج فيها.

تحنفل اللوحات بمجموعة من التفاصيل لا نبتغي تأويلها بقدر ما نبحت عن إيجاد دلالة جامعة لها وسط هذا الفضاء البصري، وهي: قطرة الماء النازل من السحاب التفاحة المؤطرة، المنبه الساعي، الظرف البريدي، طائر الحمام، الزهور.

1-قطرات الماء النازل من السحب: «الماء رمز لعالم الغيب... أو هو رمز لمبدأ الحياة الساري في جميع أجزاء الوجود»<sup>(3)</sup>.

2- التفاحة المؤطرة: هي الثمرة المحرمة –إشارة إلى الخطيئة الأصلية، وما يدعمها اتجاه السهم إلى الأسفل أي حالة النزول، (آدم وحواء من الجنة).

(1)–محي الدين بن عربي: فصوص الحكم، ص330.

(2)–عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ط1، ص59.

(3)–محي الدين بن عربي: فصوص الحكم، ص234.



- 3- المنبه الساعي: إشارة إلى الوقت وهو ميقات التجلي، أو زمن البقاء في الجنة.
- 4- الهلال والنجم في السماء: الليل مما يفتح دال الشهوة، فالليل ليل الكون، وظلمة البدن، ونهار الإبداع.
- 5- طائر الحمام: إشارة إلى الأمن والسلم والأمل.
- 6- الجسد المقطع: لا يعتبر ابن عربي «أن في الموت فناء للميت، وإنما هو تفريق أجزاء، بل إن الموت عنده معنى أوسع بكثير من المعنى العادي لأنه يمثل نقطة الانتقال من حال إلى حال أو من صورة إلى صورة في مجرى الوجود الدائم التغير والتحول»<sup>(1)</sup> وهي حال الصعود/ النزول الماثلة في عتبة الغلاف، أرادها الشاعر طريقا للعودة إلى الله.

فحين تشتغل الصور اللوحات على حضور الإنسان ومتعلقاته (الأعضاء المادية) فذلك يهدف إلى دلالتها المعنوية، فوجود العيون مرتبط بالقلب، في إشارة إلى التحول في مستوى الدلالة من الرؤية الخارجية المبنية على الإبصار إلى الرؤية الداخلية (البصيرة) أي التأمل، وهذا التحول يوثق الأبعاد الحيوانية للذات الكاتبة، وهو ما ينطبق أيضا على استحضار (القدم، الفم...)، إنه ينفي المادي ولا يبطل وظيفة ليبيدي تعلقه بالروحي، فالارتقاء لا يكون بالقدم لأنه ارتقاء روحي، واليد تتحول إلى يد الإيفهام فتحول الدلالة المادية التي تؤديها اليد في الأصل إلى دلالة معنوية مرتبطة بالفهم والإدراك.

وبهذا نصل إلى أن مجموع هذه اللوحات المشكلة للفضاء البصري تزج بالفعل الإبداعي في متاهات صوفية غامضة، وتشده إلى جسد لا في دلالاته المادية الضامنة للتغيير ولكن في وجوده المترنح الرامي بعيدا، المندمج في طقس الحضرة، إنه الجسد المرتحل حيث الاحتفال بالذات الصوفية المنتشية.

### 3- عتبات النص الفوقي "Epitexte" وتمظهر الذات الكاتبة

لعتبات النص أهمية كبرى في فهم النص وتفسيره وتأويله من جميع الجوانب والإحاطة به إحاطة كلية، وذلك بالإلمام بجميع تفصيلاته النبوية المجاورة، من الداخل

<sup>(1)</sup> -المرجع نفسه: ص 233.

والخارج التي تشكل عمومية النص ومدلوليته الإنتاجية والتقابلية، والقسم الثاني من النص الموازي، هو النص الفوقي أو الموازي الخارجي "Epitexte".

تفيد السابقة اليونانية "épi" أن النص الموازي الخارجي أو الرديف، أو النص العمومي المصاحب هو «كل نص من غير النوع الأول، مما يكون بينه وبين الكلمات بعد فضائي، وفي أحيان كثيرة زمني يحمل صبغة إعلامية مثل الاستجابات والمذكرات، الشهادات، الحوارات، المسودات...»<sup>(1)</sup>.

إن الموازي الفوقي هو كل نص مواز لا يوجد ماديا، ملحقا بالنص في نفس الكتاب، ولكن ينتشر في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد بالقوة، وبذلك يكون موضوعه في أي مكان خارج الكتاب كأن يكون منشور بالجرائد واللقاءات وحتى المسودات...»<sup>(2)</sup>. ويشكل النص الموازي الفوقي رفقة النص المحيط قوة دلالية تحيط بنص مركزي بؤري هو النص الإبداعي الرئيس، فلا يمكن فهم هذا النص أو تفسيره إلا بالمرور على العتبات المحيطة ومساءلة ملحقاته النصية والخارجية.

ولهذا فالعلاقة بين النص الموازي والنص الرئيس، علاقة جدلية قائمة على التبيين والمساعدة في إضاءة النص الداخلي قصد تأويله والإحاطة به من جميع الجوانب، فقراءة العتبات وتحليلها في علاقتها بالنص الرئيس، عملية هادفة وناجعة -لأنها تحيط بالعمل الإبداعي من جميع جوانبه بدءا بكونه مخطوطا مرورا بطبعه وصولا إلى تلقيه.

يأخذ النص الفوقي عدة أشكال:

## 1- المذكرات:

تعتبر من أهم مظاهر الوعي بالفردية والتفرد ومقامها هو البوح والإعتراف، عن طريقها تتاح الفرصة هو للولوج إلى «العالم الداخلي للكاتب ومعرفته الشخصية الأدبية معرفة حقيقة، قد لا تتاح للدارس عبر القنوات والأشكال الأدبية والفنية الأخرى»<sup>(3)</sup>. غير أن كتابة الذات «حياتها بنفسها ولنفسها لم تترسخ كنوع مستقل لأسباب جوهرية أهمها على

(1)-Gérard Génette : Seuils, P .

(2)-Ibid, P10-11.

(3)-عمر بوشموخة: قراءة في مذكرات طه حسين، جريدة النصر، عدد 5190، 25 جويلية 1990، ص11.

الإطلاق، هو أن النوع الفني أو الأدبي المقصود يشترط نظرية في الوجود تقول بأن مبدأ الوجود واحد، وبأن هذا الواحد هو الآن وليس خارجه»<sup>(1)</sup>.

تحظى المذكرات أو اليوميات باهتمام الدارسين ذلك أنها تشكل عتبة نصية مهمة يطل من خلالها القارئ على العالم الداخلي أو الشخصي للكاتب، كما أنها تشكل مادة سهلة للمؤلف فهي «الساق الذي يستقل فيها كل فصل، وهذا يريحه من التفكير في طريقة الربط، ذلك أن للربط الوحيد في حالة المذكرات وما يشبهها هو الشخص المتكلم فقط، وهذا المتكلم ينتقل بين الموضوعات والقضايا كما يشاء دون أن يكشف لنا عن الخطة التي يسير عليها في حديثه»<sup>(2)</sup>. مما يعني أنها تواصل سهل لتبليغ الرسائل التي يهدف الكاتب إيصالها إلى القارئ، كما أنها تشكل انزياحا حقيقيا عن أصول الكتابة الروائية.

تنزع الأنافي المذكرات إلى البوح دلالة على الرغبة في الهرب من القلق النفسي الذي يجتاحها، وهو طريق تسهله المذكرات، إذ تعمل على فضح جوانية الذات وعلاقتها بالعالم المحيط بها مع ذلك فالمذكرات تطرح سؤالا مهما هو لأي نفس أكتب؟ أ لنفسي اليوم؟ أم لنفسي كما أتصورها على نحو ما آمل أن تكون أو يتخيل الآخرون، إن أسئلة مثل هذه يمكن أن تقلق كتاب المذكرات الذات/الأنا ونظرتها إلى ما حولها. لتبقى دوما تبحث عن «الحد الأقصى من عملية تخيل السارد والمخاطب، الكتابة دائما هي نوع من الحديث المحاكي»<sup>(3)</sup>. وهو ما يجعلها تقترب أحيانا أو تطابق «السيرة الذاتية، لأنها مكتوبة من موقع يستعرض حقبة واسعة من حياة المرء، ومع ذلك غالبا ما تركز المنكرات على موضوع معين مثل الحرب أو سنوات العمل، فهي تسرد الحياة سردا متسلسلا زمانيا على أساس مقاطع عديدة قصيرة الأجل، ورغم أن هذه الأنماط القريبة من السيرة الذاتية تظهر زما شخصا متسلسلا، فإن الحقبة محددة ولا تحتاج إلى أن تعنى بالعديد من الخصائص التي تنسب إلى السيرة الذاتية الكاملة»<sup>(4)</sup> ولم تحظ دراستنا بمذكرات لعبد الله حمادي،

(1) -وائل غالي: معرفية النص، دار الثقافة للنشر، القاهرة، 1998، ص7.

(2) -نسيمة الغيث: من المبدع إلى النص (دراسات في الأدب والنقد)، دار قباء، مصر، 2001، ص170.

(3) -أونج والترج: الشفاهية والكتابية، ص194.

(4) -ج هيو سلقرمان: نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط1، المركز الثقافي

العربي، الدار البيضاء، 2002، ص177.

وانعدامها يعود لسبب عدم انكتابها بعد .

## 2- المراسلات والمسودات:

أ- المراسلات: المراسلات لون من ألوان الكتابة النثرية، عرفها الأدب في مختلف عصوره، يعبر فيها صاحبها عن مصلحته أو حقيقة علمية، كما بإمكانه أن يصور عاطفته الخاصة، والرسائل في الأدب العربي نوعان: رسائل شخصية وهي ما يعرف بالرسائل الاخوانية وأخرى تصدر عن جهات رسمية وهي ما تسمى بالرسائل الديوانية، وفي أدب الرسائل عموماً، «يكون النص وسيلة للتعبير عن موقف وغاية ومطمح وليس رؤية للعالم»<sup>(1)</sup>.

وتتطلب كتابة المراسلات وعلى وجه الخصوص الشخصية منها، أن يتخيل الكاتب متلقية ذلك «أنني عندما أكتب إلى صديق حميم أجد أنه على أن أخلق حالة ميزاجية له وأتوقع منه أن يتلبس هذه الحالة، وعلى القارئ أيضاً أن يتخيل الكاتب، ففي الوقت الذي يقرأ فيه صديقي خطابي ربما كنت في حالة عقلية تختلف آلية عن حالتي عندما كتب هذا الخطاب»<sup>(2)</sup> بمعنى أن المراسلات تتلمس دوماً سياقاً ترد فيهن وهو ما يجعلها عتبة نصية تسيج على الكاتب.

ب- المسودات: تمثل القصيدة حالة متطرفة للابتعاد بالنص عن طبيعته المسودة، لأن ما يهمنا هو النص في شكله النهائي وفي صورته الأرقى، و في غمرة انشدادنا إلى النص ننسى أن هذا النص ذاته في أحيان كثيرة.

وعلى الرغم من تعدد المناهج النقدية وطموحها إلى مقاربة النص من مختلف مكوناته البنائية والتركيز النص المحيط وتفهم شروط قراءته بما في ذلك أفق انتظار القارئ، وجملة التوقعات التي يحدثها النص في المتلقي فلم يحظ النص الفوقي المسودات، بوصفها تحمل الملابس والظروف التي رفدت النص ساعة ولادته، بالدراسة والاهتمام، فلا أحد منا يشغله أمر المسودة، «تلك النار المرتكبة التي تصاعد من حبرها ضوء النص، سواء أكان هذا النص قصيدة، أم قصة لم رواية أو أي عمل إبداعي آخر، إنما ما يهمنا

(1) -عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، تأويل الظاهرة الأدبية، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2000، ص91.

(2) -أونج والترج: الشفاهية والكتابية، ص194.

هو النص في شكله النهائي، وفي صياغته الأرقى حين نتلقاه كالحلم، ولذيذا كرنين الذهب»<sup>(1)</sup>. ونهمل المسودات وقدرتها على الكشف عن معاناة المبدع، فهي تشكل مرحلة مخاض النص، واستحضارها يميظ اللثام. عن ما قبل النص L'avant texte اللحظة التي يتعانق فيها السواد والبياض وتستوطن الكلمات أرضية البياض للمرة الأولى، وينتشر التشطيب، إن المسودة في هذه «الحالة كشف لتلك المعركة السرية وفضح لذلك العالم السفلي الذي يعج بالدخان، والوحوش، والنساء، والينابيع النائية، إنها الصندوق الأسود الذي يكشف لنا عن ذلك التخبط المخيف، وذلك الارتطام المججل بين الشاعر ونفسه، بين وجوده المفنق للمعنى، ومعناه الذي يعصى على الاكتمال»<sup>(2)</sup>.

إن الكتابة أرق بكل ما تعنيه كلمة التعب والإرهاق فلا يفلت المبدع من قبضة المسودة. لأن «للقلم ساعات يجف فيها ويتمرد على إتيان مراد المبدع مما يؤدي به إلى أن يعجل ويضجر»<sup>(3)</sup> وهي المعاناة التي قد نجدها عند فلوبيير الذي يروي عن نفسه أنه كان يقضي أسبوعا كاملا لكتابة أربع صفحات عندما كان بصدد إبداع روايته مدام بوفاري "Madame bovary" وهي الرواية التي استغرقت من عمره خمس سنوات من العمل المتواصل ولعل ما يثبت تلك المعاناة هو المخطوطات التي تحتفظ بها مكتبة "غوان Rouen" التي يفوق عددها 1800 مخطوط، كلها خطها فلوبيير عند كتابة الرواية.

فالكتابة إذن ليست نتاجا بسيطا، يأتي عن طريق معجزة، إنها صراع ضد حتمية اللغة، بل «هي نقيض الاكتمال والتبلور، والصلق النهائي، هي حالة البعثرة الأولى والارتباك الصارخ في المسودة، لا نرى شكلا نهائيا، كما نراه خليط محير ودافئ. كواكب تتصادم من اجل بزوغ أكمل، ظلام مضيء يسيل على نهار الورق»<sup>(4)</sup>. ربما لهذا فضل رولان بارث الكتابة على الكلام، لأن وسائل التشطيب فيها سريعة وآنية، في حين أنها في

(1)-علي جعفر العلق: بين ضوء النص ورماد المسودة، مقالات للشاعر والناقد علي جعفر العلق، ص1، WWW.alalak. Com

(2)-المرجع نفسه: ص3.

(3)-حليمة الشيخ: ما قبل النص، مجلة نزوى، عدد 27، 2001، ص. www. mizwa. Com

3-المرجع نفسه: نقلا عن:

Gustave flaubert : Madame Bovary chromologie et préface flammarion, Paris, 1960, P7-8.

(4)-علي جعفر العلق: بين ضوء النص ورماد المسودة، ص3.

الكلام تتم بكلام آخر أي بالتراجع عما قيل من قبل بكلام آخر، لذا كان تفضيل الورقة على القلم. والحرف على الكلمة الصوت، أقرها حمادي بصورة أكبر في قصيدته "يا امرأة من ورق التوت".

إن الشاعر يقف دوماً على العتبة بين قصيدته ومسودتها «القصيدة حركة في اتجاه المستقبل مروراً بالحاضر، أما المسودة فهي اتجاه إلى الماضي، القصيدة تمثل الاكتمال الأرقى بينما لا تجسد المسودة إلا حالة التكون... أنها تجسيد للحظة الضعف والتردد»<sup>(1)</sup>، وهو ما لا يريد المبدع أن يراه قارئه، إنها الشهادة الملتهبة على الضعف قبل حالة القوة «إن المسودة شهادة من نوع آخر، إنها تتجاوز التجسيد الحي للحظات الشكل والتكوين فقط، تتجاوز الشهادة على فوضى الروح وهي تحتدم بحثاً عن نظام، تتجاوز كل ذلك لتكون دليلاً نادراً على العلاقة بين المبدعين حتى يكونون كباراً حقاً... هكذا تكشف لنا مسودة القصيدة لا عذاب صاحبها فقط بل تكشف أيضاً انتماءه إلى سلاله راقية من المبدعين، من حملة الهم ذاته. الذي يبرهنون على أن ياقوت أرواحهم يزداد تألقاً في كل لحظة»<sup>(2)</sup>.

مع ذلك إن التشطيب الذي يرافق المسودات لا يمثل عملية تقوم على الحذف أو الإلغاء أو حتى التصحيح فقط، لكنها إلى جانب ذلك كله «تساعد على تحقيق لذة الكتابة لدى الكاتب من خلال إضافات جديدة». قد يكون هو ذاته عملاً أصيلاً لا يقل أهمية عن الكتابة في أرقى صورها فالمبدع شاعراً كان أو روائياً أو حتى مسرحياً لا يملك عصا سحرية، فالكتابة جهد إرادي مشروط بشروط مختلفة، والمسودات تكشف مخاض هذه الكتابة.

### 3- الحوارات:

الحوارات ضرب «من الخطابية، تدور بين شخصين أو أكثر»<sup>(3)</sup> وهي تستند في

(1)-علي جعفر العلق: بين ضوء النص ورماد المسودة، ص4.

(2)-المرجع نفسه: ص4.

(3)-محمد عبيد الحمراوي: فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، 2001، ص3.

الأساس إلى ظهور صوت أو صوتين لأشخاص مختلفين «فالحوار تعبير فكري وفني معا. أو أداة من أدوات التعبير»<sup>(1)</sup>. إنها عملية تجاوب بين طرفين، يقوم على أساس المناقشة الهادئة، من غير تعصب وتشدد في الرأي يعني الحديث بين شخصين مع خلو هذا الحديث من حدة وعنف.

ووظف الحوار لإقامة اللقاءات، وما يعرف بالمصطلح الفرنسي Interview، وهي التي يتخذها الكاتب أو الشاعر المبدع عموماً، رسالة يوجهها إلى الجمهور/ القارئ، ليبقى على اتصال مستمر مع جمهوره، فبإمكان هذه الحوارات/ اللقاءات أن تشكل تقديماً للمبدع، سواء الأعمال الحديثة أو القديمة منها، وقد يعد الحوار "L'interview"، خصوصاً الذي ينشر في الجرائد بمثابة الإعلان المجاني للمبدع<sup>(2)</sup>.

حظى عبد الله حمادي بمجموعة من اللقاءات والمحاورات، حاولت جلها الإلمام بالجانب الخفي من حياة الشاعر، ومن اللافت أن أكثر اللقاءات قد أجريت بعد صدور ديوانه الأخير "البرزخ والسكين" الذي يمثل العلامة البارزة في المسار الشعري لعبد الله حمادي.

وبإمكان المنتبِع لهذه الحوارات أن يحفر خلف الذات الكاتبة للشاعر، هذه الذات التي تبرز بوصفها المنتجة للمعنى في صورة منظومة لإنتاج القيم، تسعى إلى كسب تميزها. بوصفها المنتجة للمعنى في صورة منظومة لإنتاج القيم، تسعى إلى كسب تميزها. عبر التفرد في إنتاج النصوص الإبداعية، وهو ما نتغيا البحث عنه عبر الحوار/ الذات الكاتبة، الذات الكاتبة/ النص الشعري، فالنص يتشكل من «ذات خاضعة لشروط سوسيو/ اقتصادية وثقافية نفسية، تعمل على تأسيس القول الأدبي وفق الموضوع الذي تبتغيه وتطمح في بنائه عبر نظام من العلامات والنصوص»<sup>(3)</sup>. إلا أن هذا النص لا يعد في الحقيقة إنتاجاً بريئاً، فهو لم ينشأ من فراغ «إنما خضع في ولادته لنصوص متشعبة ومختلفة المرجعية تعود أساساً إلى تكوين الذات الكاتبة»<sup>(4)</sup>. التي سنحاول تلمس جوانب

(1)-محمد عبيد الحمراوي: فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث، ص3.

(2)-Gerard Genette: Seuils, P330.

(3)-محمد حسن حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص39.

(4)-المرجع نفسه: ص39.

منها من خلال الحوارات، وجوانب أخرى من خلال تمظهراتها داخل النص الشعري.

وبهذا تقحم الذات الكاتبة نفسها في القراءة النقدية، ولا تأخذ بمقولة رولان بارت عن موت المؤلف، لا سيما مع النصوص الموازية، فالنص الأدبي «وإن كان مغلقا بالنسبة لكثير من الدراسات الأدبية المعاصرة، التي تعزله عن أي ارتباط بالخارج، ولو بمؤلفه الذي غدا قارئاً بالنسبة لنصه الأدبي، فإنه حتما سيحتاج إلى أنفاس مؤلفة خاصة إذا تحدثنا عن تجربة معينة لأديب ما»<sup>(1)</sup>. كما أن العلامات اللغوية وغير اللغوية التي تشكل النص لا تتأتى إلا عن «طريق ذات المؤلف، إن إدماج المؤلف (ذات التلفظ) في سياق سوسيو/ ثقافي، يجعل منه واسطة بين ما هو خارج النص أو ما قبله أو بين النص»<sup>(2)</sup>.

إن النص لا يخلق أو يبدع بمعزل عن ذات صاحبه، ولا يكون ذلك «إلا إذا كان الشاعر يكتب بإيقاعه الخاص النابع من مجهول جسده»<sup>(3)</sup>، مع أنه إيقاع صعب المنال فالإنسان «يقضي حياته وهو يبحث عن إيقاعه (أي ذاته)»<sup>(4)</sup>، وبهذا فأى نص أدبي إبداعي هو نتاج ذات تبحث عن التميز والديمومة.

وذات الشاعر الحدائي، ذات تتمظهر «خارج الشعر، أي قبل أن يصبح في حالة الوجود الشعري وينطوي عليها خلفية ايديولوجية (عقيدة) أو (رؤية) أو اطارا فنيا ينتظم بنية القول، وينظم مسار نموه وقد ينطوي عليها عالما للقول، أو جزءا من عالم مركب، أو خليفة مرجعية لعالم مركب، لذلك فهي «أنا» أو «ذات» لا يمكن إدراكها، أو التعرف على هويتها إلا من خلال أقوال الشاعر غير الشعرية أي النقدية أو التنظيرية»<sup>(5)</sup>. أي من خلال النصوص الموازية الفوقية التي يصرح من خلالها بهويته «هي ذات الشاعر الحدائي، وقد أخذ يعلو على ذاته غير الشاعرة (أي على أنها الجمعية والتاريخية...»<sup>(6)</sup>.

(1)-محمد كعوان: المسار والتحويلات في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي، ضمن سلطة النص، ص 239.

(2)-محمد حسن حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 40.

(3)-خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص 37.

(4)- المرجع نفسه: ص 33.

(5)-عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحدائة العربية، ص 14.

(6)-المرجع نفسه: ص 15.



إن الشاعر يقترح نفسه على قرائه كتابا لا بد من قراءته، بكل مقومات الوجود الواقعي و الموضوعي، وبكل ما تحمل الأوضاع الاقتصادية والثقافية والسياسية والنفسية واللغوية من تشابك وتداخل للابانة عن كوامن ذاته التي في لحظة من لحظات حياتها تشبه المتاهة، إلا أنها تبقى مع ذلك تمتلك تفردا وإيقاعها الخاص بها.

**3-1- الذات/ المؤثرات الفكرية:** إن الذات «من أجل أن تصمد وتنتصر محتاجة إلى أكثر من معرفتها المعصومة المكتملة، محتاجة إلى حاضرة طاقاتها وحركية معرفتها»<sup>(1)</sup>. ومحتاجة إلى قاموسها الإبداعي الذي تنهل منه مما يجعل أي قراءة نقدية لذات الشاعر عبد الله حمادي، تستند إلى الوقوف على الأبعاد التناسلية لديه، خصوصا أنه يصرح بذلك معلنا عنها كقراءة ذاتية للذات الشاعرة. «وجدت حياتي المعرفية مسكونة بالرغبة في التعدد المعرفي، يكفي أن تحيل النظر في كتابي [مساءلات في الفكر والأدب] الذي هو عبارة عن محاضرات ألقيتها، هنا تعرف مدى التوزع المعرفي الذي يرهقني ويعذبني»<sup>(2)</sup>. فالشاعر يعي ذاته وكيانه، ويعرض زاده المعرفي أمام قرائه، المتحرك في كل الاتجاهات، المعلق بين القديم والحديث، وبين الأدب العربي والغربي، فحاول الاقتراب «من دولة الرسول p في المدينة لينتهي «بقراءة في كتاب الشرايين النازفة لأمريكا اللاتينية للكاتب الأرجنتيني "إدواردو غاليالو»، مروراً بالبشير الإبراهيمي والبياتي وابن زيدون والروائي الإسباني "خوان غواتي صولو"، وشاعر نيكاراغوا "أرنستو كاردينال"... هذه هي مراجعي، إنني كمن يحاول أن يلم بكل اطراف الأدب العربي والأجنبي»<sup>(3)</sup>.

وهذا ما يجعل نصوص عبد الله حمادي على درجة كبيرة من التكتيف الدلالي، خصوصا أن مرجعيتها استندت إلى مجارات تمثل أبرز الشخصيات الأدبية التي ما انفك الشاعر يعلن عنها "كالشاعر عمر الدسوقي" في أحلامه، ذلك الهرم الرابض في قمة علياء الشعر العربي الأصيل، كما كان يجسد استحضر كبريات الأغاني البدوية لشعراء الرحيل والوقوف على الدمن والديار... لقد زج بي من حيث لا أدري في هذه الأجواء

(1) -أسيمة درويش: مسار التحولات في شعر أونونيس، ص27.

(2) -حوار مع الشاعر عبد الله حمادي: حاوره جرورة علاوة وهبي، جريدة النصر، مارس 2000، حسن سلطة النص، ص17/16.

(3) -المرجع نفسه: ص17.

الأسطورية، وزاد من إغرائه لي أن يجعلني احسده على ما استوعبته ذاكرته العملاقة... فكابرت وتجاسرت على مجاراته إلى إن ختمت أنا بدوري مع الليسانس خمسة آلاف بيت من الشعر العربي القديم، الذي معظمه كان جاهليا وأقله عباسيا»<sup>(1)</sup>.

ولا نستطيع أن نستثني الذاكرة والمخيال والسيكولوجيا ونقاط التأصيل والترابط الثقافي المعرفي والإيديولوجي من خارطة المبدع، ما دامت تدين «عبد الواحد وافي الذي حبب إلي المذاهب الإسلامية والديانات والفكر الفلسفي، كذلك الدكتور الشاعر "أنس داود" صاحب المؤلفات في الأدب المعاصر... وكذلك ظاهرة الشعبوية في الأدب وغيرهم من أساطين الأدب...»<sup>(2)</sup>.

إنها الرغبة المستمرة في إبراز "الأنا" والاعتداد بها وهو ما قاد الشاعر في موضع آخر بوضع فارق بينه وبين أدونيس «يكمل الفارق بين نرجسية حمادي ونرجسية أدونيس فالخلفية التي أنطلق منها غير الخلفية التي ينطلق منها، أنا أقف من الموروث بنبات وبدون تعقيد، بل يقف منه أدونيس موقف المتذبذب، الذي وإن أراد أن يهز معنوياته الذاتية بأحلام الحضارة العربية الإسلامية أيام عزتها وجدنا نشاركه ونشاطه هذا الزهو لأننا ورثة شرعيون لهذا المحمول الحضاري...»<sup>(3)</sup> مع أن القارئ والمنتبع للمسار الشعري لعبد الله حمادي لا يعدم وسيلة لإيجاد بصمات أدونيسية في خطابه<sup>(\*)</sup> ولم يكتف عبد الله حمادي بإصدار هذا الحكم على أدونيس بل قاده حماسه إلى الوقوع في مطبات نقدية وفكرية «أذكر أنني كنت من الأوائل الذين دخلوا في معركة فكرية حادة مع رئيس المجلس الإسلامي الأعلى السابق الأستاذ أحمد حماني في الثمانينات حول مشكلة التعريب وموقف ابن باديس منها»<sup>(4)</sup>.

<sup>(1)</sup> -حوار مع الشاعر عبد الله حمادي: حاوره أبو بكر زمال، جريدة اليوم 04 جويلية 2001.

<sup>(2)</sup> -حوار مع عبد الله حمادي: حاوره جروة علاوة وهبي، جريدة النصر، مارس 2000.

<sup>(3)</sup> -عبد الله حمادي: دور الذاتية في تحديد المفاهيم الإبداعية، تصور أدونيس لعملية الإثراء، جريدة النصر، 16 جوان 1981.

<sup>(\*)</sup> -ينظر: الشعرية العربية بين الإبداع والابتداع، العنوان أول علاقة تناصية مع أدونيس.

<sup>(4)</sup> -حوار مع عبد الله حمادي: حاوره جروة علاوة وهبي، جريدة النصر، مارس 2000.

نشير إلى أن أحمد حماني رد على عبد الله حمادي بمقال تحت عنوان "هل هو سوء فهم أم سوء سماع أم سوء نية أم هن جميعا"، جريدة النصر، 1981.

**3-2-المحاورة/ الذات الشاعرة:** أتاحت بعض المحاورات لعبد الله حمادي الفرصة للإعلان عن مشروعاته الفكرية والنقدية وهو ما حققتة المحاورة التي أجراها "محمد زتيلي" فقارئ المحاورة يلحظ أن الأسئلة قد جاءت في صورة كليشيات Question – cliché مما يقتضي إجابة في صيغة كليشيات Reponse – cliché - لكن الشاعر المحاور استغل فضاء المحاورة- وهي عادة نلحظها على محاوراته اللاحقة- بصورة مطلقة كيف لا وهي بمثابة الإعلان المجاني لما سيقدمه في ديوان "تحزب العشق يا ليلي" من جهة والإعلان عن شعريته من جهة أخرى، وهو ما جعلنا لا نكاد نسمع إلا صوته في المحاورة، ربما المحاورة الأخرى (لنور الدين درويش) أكثر جرأة حين حاول التركيز على نقطة الاعتداد بالأنا والنرجسية التي اتصف بها الشاعر، والذي اعتبرها الشاعر حقا مشروعاً في بلد -حسب رأيه- لا يعترف حتى بالأنا السلبية، ومن الطريف أنه لا يفوت الفرصة ليعلن عن اختلافه «قررت الخروج إلى الناس عارياً كأبناء البحر فمن تبغني فهو مني ومن عصا فلا عدوان إلا على الظالمين»<sup>(1)</sup>، وهو ما يعكس وعي الذات بتجربتها الشعرية التي «مازجت بين نزعة التصوف ولوازم التحديث في القصيدة، ثم انتهت إلى وعي بهذه الممارسة الشعرية في نصوصه التسعينية المطولة (البرزخ والسكين، يا امرأة من ورق التوت، لا يا سيدة الإفك، جوهرة الماء)، والملاحظ أيضاً أن الشاعر عبد الله حمادي يمتلك ادوات معرفية أعمق من باقي الشعراء سواء ما تعلق بالتصوف أو بالحدائث الشعرية، ويعود ذلك إلى المحصول العلمي عند هذا الشاعر، إذ يحاول دائماً تكثيف قصائده بالكثير من الإشارات المحيلة إلى مستويات ثقافية فكرية متعددة»<sup>(2)</sup>.

**3-3-الذات/ وعي التجربة الشعرية:** تخلق علاقة الذات مع الشعر من خلال «حركة وعي ضدي أو مزدوج بالعالم، يتحول خلالها الكائن الواعي إلى وعي ينفي نفسه في فعل نفيه لغيره أو يتمرد على ذاته (إمكانيته الشعرية) في فعل تمرده على غيره (على

<sup>(1)</sup>حوار مع الشاعر عبد الله حمادي: حاوره نور الدين درويش، جريدة النور الجديد، ع5، 10 مارس 2001، ضمن سلطة النص.

<sup>(2)</sup>عبد الله شنيبي: الوعي الصوفي والحدائث في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة 2003-2004، ص188.

عناصر وضعه الواقعي أو الخارجي ويخضع أدوات معرفته للمساءلة في الوقت الذي يخضع موضوع هذه المعرفة للمساءلة»<sup>(1)</sup>، وهو ما جعل عبد الله حمادي يسعى للترفع عن كل ما يكون غيره مشتركا فيه معه، مع أنه يلتقي مع غيره حين يجد نفسه «بين قبضتي امرئ القيس وبابلو نيرودا شاعر الشيلي الأكبر إنه الشاعر الأول الذي زج بي في متاهة الشعر الإسباني أمريكي»<sup>(2)</sup>، ومن ذلك كانت هواجسه تتعالق مع التراث القديم وتتماهى مع أنفاس المتنبي، وتصل إلى الحد الذي يكون فيه أعداؤه هم أنفسهم من كانوا أعداء المتنبي «أما الأعداء الذين صادفتهم أنا فهم على شاكلة من... صادفهم المتنبي وقال فيهم قوله المأثور.

عداتي لهم فضل علي ومنة فلا أذهب الرحمان عني الأعادي

هموا بحثوا عن زلتي فاجتبتها وهم نافسوني فاكتسبت المعاليا.

... وبالتالي فأنا لاحظ لي في هذه الولايم المتاحة المباحة، فأنا من أبطال

الأساطير، شيدهم الحنين إلى شق الطرقات المفعمة بالعجاج والمحدقة بالمخاطر...»<sup>(3)</sup>

وهو اعتراف صريح من الشاعر بأن معالم التجربة الشعرية لديه مكسوة بعوالم أسطورية «إني تعلمت من الأدب اليوناني واقصد الإلياذة والأوديسة لهوميروس قبل أن أدخل الجامعة عن قصة الجارية وذياب الهلالي... منه تعلمت أن اجمع من ما لا يمكن جمعه، إنه العذاب المستلذ بالنسبة لي»<sup>(4)</sup>.

ومثلما مد حمادي جسرا مع الثقافة العربية تعانقه مع المتنبي، وجد نفسه أيضا يمتطي «اللامة هذا الحمار الخرافي الذي لا يزال متعلقا بمرتفعات "ماتشو بيتشو" بالبيرو... فوجدتني أنغمس حتى النخاع في كل أشعار "نيرودا" التي جمع فيها بين الوردية والسياسة إلى ان انتهى بي المطاف إلى تأليف كتاب من حوله وهو "اقترابات من شاعر الشيلي الأكبر بابلو نيرودا»<sup>(5)</sup>، كما خصّه بقصيدة من ديوان (قصائد غجرية). هي "بكاينة

(1) -عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحدائة العربية، ص16.

(2) -حوار مع الشاعر عبد الله حمادي: حاوره جروة علاوة وهبي، جريدة النصر، مارس 2000.

(3) -حوار مع الشاعر عبد الله حمادي: حاوره: نور الدين درويش، جريدة النور الجديد، ع5، 10 مارس 2001. ضمن

سلطة النص، ص31.

(4) -حوار مع الشاعر عبد الله حمادي: حاوره: جروة علاوة وهبي، جريدة النصر، 26 / 27 مارس 2000، ص

(5) -حوار مع الشاعر عبد الله حمادي: حاوره: أبو بكر زمال، جريدة اليوم، 4جويلية 2002.

إلى نيرودا" لقد عشق حمادي بابلو نيرودا كما يقول «أحببت "نيرودا" شاعرا وإنسانا لا لإيديولوجيته المعروفة أو لمقاوماته، بل لروح الشعر فيه، لرحابة صدر الشاعرية المنبعثة من ورائه، وصعوده أعلى قمم الإبداعي الشعري المعاصر، لذا أحببته وتجشمت في سبيل قراءة جل إنتاجه»<sup>(1)</sup>، ولأن نيرودا جمعته علاقة متميزة مع فريديريكو غارثيالوركا، على الصعيدين الإبداعي والشخصي، فقد شكلت الثنائية نموجا فاعلا في حياة الشاعر وهذه المناصفة بين لوركا ونيرودا، تمنع الشاعر عبد الله حمادي سلطة التفرد بالقيمة المطلقة للنص/ الكتاب (مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر) "أين استوقفه تيار السريالية والحادثة الرهيبة التي ظهرت ببرشلونة بزعامة الشاعر المتمرد على كل التقاليد "جيم فرار"<sup>(2)</sup>.

إن هذا البذخ الفكري والمرجعي جعل عبد الله حمادي يسبح في فضاء التراث حينما والحادثة حينما آخر، من خلال حركة بحث دائم عن التحول: «فالذي لا يتحول هو الجماد هو الموات هو الانكسار، إنني ما زلت على العهد مع كل قناعاتي، أنا أديب مسكون بهاجس التراث حتى النخاع قد لا تصدقني إذا قلت لك إنني بدأت أدرك قيمة هذا التراث وجها لوجه مع آداب أخرى ومكنتني اللحظة الهاربة من معانقتها في لغتها الأصلية فحصل ما يشبه المكاشفة بلغة المتصوفة آنذاك أدركت ما يخبئه تراثنا العربي الإسلامي من كنوز لم يقدرها أدعياء الثقافة حق قدرها»<sup>(3)</sup>.

هكذا تكون ملامح الشعرية عند عبد الله حمادي من خلال أقواله «كمحاولة لالتقاط سلطان الكلام عن طريق ممارسة... طقس الكتابة التي تؤمن بأن الشعراء، حالما يكتبون مخلون العذابات والوجع وحدهم... ووحدهم يطلون على مدار الرعب، لذا فهي لا تضيف ولا تقيم بل تتكئ على الشعر المؤسس الأصيل، لتبدع ذاتها وتفتح مجراها بعيدا عن النقد والتأريخ»<sup>(4)</sup>. تخلق إيقاعها الخاص بها، في ظل المعاناة، الحزن والفرح، وكل اللحظات المسكونة بالمجهول التي قد تعود إلى سنوات التشرذم حيث كان « الصراخ وكانت الرحلة

(1) عبد الله حمادي: اقترايات من شاعر الشيلي الأكبر بابلو نيرودا، ط1، الدار التونسية للنشر، 1985، ص8.

(2) حوار مع الشاعر عبد الله حمادي: حاوره: أبو بكر زمال، جريدة اليوم، 04 جويلية 2002.

(3) حوار مع الشاعر عبد الله حمادي: حاوره: نور الدين درويش، جريدة النور الجديد، ع5، 10 مارس 2001، ص28.

(4) محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، ص4.

التي لا أنساها كانت اتجاه المجهول وتحت ظلام الليل الدامس، إنها الأوجاع التي تجعلني اليوم أمقت الظلم وأحقد على الكبرياء، وأحن على المظلوم، واهب لنجدة المحتاج، هكذا لفتنتي الأيام القاسية»<sup>(1)</sup>، إنها اللحظات الأولى للإطلالة على مدار الرعب على حد قول محمد لطفي اليوسفي لخلق إيقاعه الأسطوري باعتبار «الإيقاع تنظيماً وتجلياً للذات في خطابها»<sup>(2)</sup>. لقد ظل حمادي يبحث عن إيقاعه عبر هاجس يسكنه حتى النخاع هو هاجس الكتابة، من خلال كلماته المسكونة بآهاته وآلامه الخفية إنها الكتابة التي قد تعسر عليه فقد «باتت ربة الشعر تهددني بالصدور وكان علي أن استجمع لها من الطقوس والقرابين... فالشعر ذو طبيعة ملكية له الصدر دون العالمين أو الهجران»<sup>(3)</sup>.

ربما هو السبب الذي جعله يتأرجح بين الثبات والتحول حتى يستقر على الإيقاع الحلم، أو السماوي، مع ديوانه " البرزخ والسكين"، ويتعالى بعد ذلك عن العروض فيقول «أنا كما يقول أبو العتاهية أكبر من العروض وقس على العروض ما تشاء، المهم أن الزبد يذهب جفاء وان ما ينفع الناس هو الأبدى»<sup>(4)</sup>، وهو ما حملته نصوصه بإصرار، تدعو قارئها إلى التوغل في خباياها، كما ان الشاعر لم يسكت عن ديوانه بعدما ألقاه إلى القراء، بل ظل هو القارئ الأول له، لا ينفك يقلب الحديث في أرجائه فهو والبرزخ سيان.

#### 4-القراءات النقدية

-سلطة النص/ سلطة الناقد: لقد عرف النقد العربي المعاصر مجموعة من المناهج والنظريات النقدية نتيجة الانفتاح على الثقافة الغربية، فكانت له وقفة مع المنهج النفسي عبر تحليل النص الأدبي من الوجهة الشعورية واللاشعورية، فالمنهج الاجتماعي الذي نقد الأدب على أنه مرآة عاكسة للواقع بطريقة مباشرة قائمة على المحاكاة الحرفية أو الجدلية، ثم وصل إلى مقارنة النصوص الإبداعية عبر المنهج البنيوي التكويني الذي

(1)-حوار مع الشاعر عبد الله حمادي: حاوره: جروة علاوة وهي، جريدة النصر، 26 / 27 مارس 2000 ضمن سلطة النص، ص.

(2)-خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص36.

(3)-حوار مع الشاعر عبد الله حمادي: حاوره: جروة علاوة وهي، جريدة النصر، 26 / 27 مارس ضمن سلطة النص، ص23.

(4)-حوار مع الشاعر عبد الله حمادي: حاوره: نور الدين درويش، ع5، جريدة النور الجديد، ص28. ضمن سلطة النص.

يعتبر الأدب بنية جمالية تعكس الواقع بمختلف مستوياته السوسيوثقافية والتاريخية والثقافية والسياسية والاقتصادية بطريقة غير مباشرة، وينظر المنهج البنيوي إلى النص الأدبي كبنية مغلقة أو نسق من العلامات القائمة على علاقة اختلافية أو ائتلافية ومع ظهور المنهج السيميائي اعتبر النص فضاء من العلامات اللغوية وغير اللغوية تحتاج إلى عملية تفكير وبناء إلى غاية أن وضع الحقل النقدي أمام مواجهة خطيرة مع فعالية القراءة- التي منحها سلطة على النص من خلال تركيزها على القارئ كعنصر فاعل في إنتاج النصوص.

وما إن أعطيت هذه السلطة للقارئ حتى وشرع في الحديث عن مستويات القراءة ووظيفتها وعن دور القارئ في فك أنظمة النصوص المشفرة وتأويلها، وترى نظرية القراءة أن أهم شيء هو عملية المشاركة الفعالة بين النص والقارئ/المتلقي، أي أنها عملية تعتمد على التلذذ والنقد والتفاعل والحوار مما يعني أن العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة، وإعادة إنتاج النص من جديد فالإبداع حتى «يكون إبداعاً حقيقياً يجب أن لا يكتفي بتقديم المعنى فقط، وإنما يجب أن يقوم بإنتاج الدلالة، وخلق المعاني المتعددة، إذ ليس المعنى المقصود لذاته في النص، فالنص إذ لم يكن نصاً يحفزني على التفكير والتأمل ويؤزم علاقتي باللغة فإنه لن يمنحني متعة البحث وإعمال الفكر والتحصّل على المتعة»<sup>(1)</sup>. ولتحقيق هذه المتعة تصبح حاجتنا إلى التأويل أشد، فالنص مهما وصلنا به إلى نتيجة يبقى محملاً بصفة الغموض والكمون والخفاء، إنه بمثابة «كائن حي في حالة سكون يستدعي التجدد مع كل قراءة جديدة»<sup>(2)</sup>.

وبناء على ذلك تعمل القراءات النقدية خصوصاً على خرق دفاعات النص، والتأرجح بين سلطة النص وسلطة القارئ (الناقد)، ولا يحقق نص المؤلف مقصديته ووظيفته الجمالية إلا من خلال فعل التحقق القرائي، وتجسيده بعمليات ملء الفراغات والبياضات، وتحديد ما هو غير محدد، وإثبات ما هو منفي، إنها عملية كشف «عن مخبوءاته وفضح أسراراه وإيماءاته، وسد شقوقه، وذلك لا يتم إلا بالاستغراق في النص

(1)- بسام قطوس: تمنع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، ص34.

(2)- عبد القادر فيدوح: ألفة النص ومستويات التلقي، مجلة علامات في النقد، مجلد 10، جزء 31، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1999، ص137.

والاحتياط عليه ومراودته عن نفسه»<sup>(1)</sup>، ويتم ذلك عن طريق الاقتراض والتأويل، فالخطاب «لا يصل إلينا سافرا بل يصل مع حجاباته، ونحن لا نقرأ ونفسر الخطاب، ولكننا نقرأ هذه الحجابات سواء ما هو تجميلي منها أو ما هو تشويهي، و(كمال أبو ديب) من جهة و(كاظم جهاد) من جهة أخرى لا يقران الخطاب بما أنه خطاب غبداعي فكري موضوعي، ولكنهما يستقبلان الحجب، أي الخطاب محجب بأقمشة تزهر عند أحدهما وتسود عند الآخر»<sup>(2)</sup>.

يقول الجاحظ «إن كل ما يجعل الشيء جميلاً فهو أجمل منه»<sup>(3)</sup>، مما يعني أن علاقة القارئ بالنص بالغة الأهمية إن لم تكن متجاوزةً لصاحب النص نفسه، هذا النص الذي يشكل شبكة لغوية شديدة التعقيد تقوم على نظام تركيبى خاص.

يعود كل القارئ/ ناقد إلى مملكته كفاعل منتج للمعاني ومشكل للأبنية التي لا تظهر إلا بقوة نشاطه، إنه يسعى إلى إكمال العمل الناقص، هذا العمل المليء بالتساؤلات التي تنتظر نفحة تأويلية لتتحرر، وليس مقصودنا من مقاربة هذه العتبة النصية الفوقية تلك القراءات الاستهلاكية الذي تستند إلى المسح البصري الساذج وإنما القراءات التي وضعت النص في مسائلة نقدية وَاغارت عليه مخلفة عملاً موازياً للعمل الأصلي.

ويكون الشاعر نفسه أول قارئ نقدي لأعماله وأعمال غيره من خلال تلك المؤثرات الفكرية التي تركت أثرها في الذاكرة، وهذا «القارئ الذي ينسل من الشاعر هو الأقدر على فهم مواضع القوة ومواضع الضعف في نصه أي في صناعته، فيعيد سكب القصيدة، يصقل ويهذب، يحذف ويضيف»<sup>(4)</sup>، وهو ما لمسناه عند عبد الله حمادي مع نص "رباعيات آخر الليل" أيضاً في القصيدة المسودة/ كاف الأكوان والتي نعدها قصيدة شارحة لنص "يا امرأة من ورق التوت"، ربما هي رغبة الشاعر للوصول إلى نص يفسر قصيدته وهو السبب الداعي إلى التصدير لها بعبارة "على هامش يا امرأة من ورق التوت"، وهو تقليد سبق إليه ابن عربي الذي كتب مجموعته الشعرية "ترجمان الأشواق مرتين، مرة

(1)-بسام قطوس: تمنع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، ص36.

(2)- عبد الله الغدامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص135.

(3)-الجاحظ: رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، ج3، مكتبة الخانجي، مصر، 1979، ص55.

(4)- عبد الله الغدامي: الكتابة ضد الكتابة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1991، ص129.



بالقصيدة، ومرة بالشرح الذي يقيد بها بالهامش «في المرة الأولى كان ابن عربي يستجيب إلى الألق الذي يلوح في أفق النفس وأما في الثانية فكان ينثر هذا الموقف ليتحصن بهامش ليحصنه من غارات المغيرين الذين وضعوا أيديهم على جسد القصيدة لانبضها»<sup>(1)</sup>، ولعل حمادي اتفق مع الغدامي إذ اعتبر ذلك العمل إثماً فترك نصه "كاف الأكوان" رهن المسودة، واكتفى بما أباح به لحظة تعانق الجسد مع صفحة الكتابة، وهو ما يجعلنا ننظر إلى النص عبر ثلاثية:

- ما قبل النص: وهو ما توضحه المسودات.

-التناس: ما يحدث داخل النص من احتواء شكلي ومضموني لمجموع من النصوص.

- ما بعد النص: هو ما يطرأ بعد إنتاج النص كالقراءات النقدية.

لقد حظيت أعمال عبد الله حمادي الشعرية بمجموعة من المقاربات النقدية، استطاعت أن تحقق تفاعلاً مع النص فجعلت القارئ «في موقع تقاطع بين التذكر والترقب ويكون التذكر مسؤولاً عن الاندماج مع القارئ في النص، بينما يشير الترقب إلى لحظة تحرر القارئ من النص»<sup>(2)</sup>، والمتعة الحقيقية تبدأ حين يكون للقارئ حق الدخول في لعبة إنتاج المعنى، أو معنى المعنى، وهو ما فتحه ديوان البرزخ والسكين أمام قارئه/ناقده، فقد شكلت هذه التجربة الشعرية فضاء خصبا للقراء فأحييت باحتفاء نقدي تعمدنا إجماله في الجدول التالي:

مرجعها	صاحبها	القراءة النقدية
رسالة ماجستير -قسنطينة-	مسعودة خلاف	شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة
سلطة النص جامعة قسنطينة	عبد السلام صحراوي	قراءة في قصيدة البرزخ والسكين
سلطة النص	صالح حذيش	سيميائية النص الشعري في

(1) - عبد الله الغدامي: الكتابة ضد الكتابة، ص 131.

(2) - فولفغانغ أيرز: فعل القراءة، ص 55.

جامعة قسنطينة		البرزخ والسكين
سلطة النص جامعة قسنطينة	يوسف و غليسي	المتشاكل والمختلف في ديوان البرزخ والسكين
جريدة الحياة	يوسف و غليسي	الدلالات الصوفية في رباعيات آخر الليل
سلطة النص جامعة قسنطينة	عبد الحميد هيمة	الرمز الصوفي في رباعيات آخر الليل
سلطة النص جامعة قسنطينة	خميسي ساعد	تجليات فلسفية صوفية في قصيدة البرزخ والسكين
سلطة النص جامعة قسنطينة	عبد الله شنيبي	قراءة في قصيدة لا يا سيدة الأفك
رسالة ماجستير جامعة قسنطينة	عبد الله شنيبي	
سلطة النص جامعة قسنطينة	هجيرة لعور	مقاربة نقدية أسطورية لقصيدة "يا امرأة من ورق التوت"
سلطة النص جامعة قسنطينة	هند سعدوني	قراءة سيميائية لقصيدة مدينتي
سلطة النص جامعة قسنطينة	إلهام علول	قراءة تفكيكية في قصيدة يا امرأة من ورق التوت
سلطة النص جامعة قسنطينة	نادية خاوة	سيميائية القبلة في قصيدة "امرأة من ورق التوت"
النص / الناص جامعة جيجل	نادية خاوة	الاشتغال السيميولوجي للألون وأبعادها الظاهرانية في ديوان البرزخ والسكين
رسالة ماجستير قسنطينة	شرف شناف	التناص في ديوان البرزخ والسكين

سلطة النص جامعة قسنطينة	شرف شناف	هندسة العنوان في ديوان البرزخ والسكين
رسالة ماجستير جامعة قسنطينة	نادية خاوة	المرأة، السلطة، النص. عند عبد الله حمادي
جامعة قسنطينة	محمد كعوان	المسار والتحويلات العائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي
جريدة الشروق اليومي	عبد الغني خشه	قراءة وصفية في ديوان البرزخ والسكين
جريدة الشروق اليومي	شهرزاد بن يونس	البرزخ والسكين قراءات في فضاءات اللغة

يتيح لنا هذا الجدول رؤية مشهد نقدي لم يخرج عن إطار هيئة أكاديمية واحدة -  
جامعة قسنطينة- إننا أمام اثنان وعشرون قراءة نقدية لديوان واحد، وقد لا يشكل ذلك في  
حد ذاته تساؤلا أمام القارئ بقدر ما يستفزه غياب قراءات نقدية من خارج هذا الإطار  
الأكاديمي!؟

ومع اختلاف هذه المناهج والطرق المتبعة في مقارنة النصوص/ الديوان، أغلبها  
سعى على إضغاء جماله على هذه النصوص الشعرية، رغم ذلك فلا قراءة "يوسف  
وغليسي" ولا "عبد الله شنيني" ولا "نادية خاوة"...؟ تعطينا القول الفصل في ما ترمي إليه  
النصوص، فالقراءة تبقى دوما مفتوحة والوقوف عند قراءة واحدة يخرجنا من دائرة  
الشعر.

ربما ما يلفت انتباهنا في مجموع هذه المقاربات هو عدم التمييز بين طبعات  
الديوان لأنه -وحسب اعتقادنا- فإن كل طبعة يلحق بها الحذف والتغيير، والإشتغال  
الكاليفرافي تصبح نصوصا جديدة قد تتفصل عن النصوص السابقة، في حين أن هذه  
القراءات لم تراعى هذا الاختلاف في التقضية النصية وقاربت الطبقات على أساس أنها

طبعة واحدة لم يلحقها التغيير، كما أننا تلمسنا بعض الخلط في تحديد مفهوم النص الموازي وعناصره الداخلة في بنائه (Le paratexte) (\*) كما نبدي تساؤلنا عن الهدف من تحليل البنية الخطية للشاعر ما دامت المعالجات لن تصل إلى المطلوب فالخط الموظف في عرض النصوص تضعف قوته الإيحائية لأنه فعل قراءة لم تتدخل يد الشاعر في وضعه، ولا يمكننا بذلك الوقوف على الزمان الشخصي للشاعر، حتى مع لنصوص المكتوبة بخط اليد "قصائد عجزية" التدخل وسيط هو الخطاط "أحمد فريد الطرش" إلى جانب هذه المقاربات النصية وجدت قراءات استطاعت أن تحجب جمالها عن نصوص الشاعر، كما هو الحال مع "إبراهيم رماني" الذي قدم قراءة نقدية لنصوص "الهجرة إلى مدن الجنوب" وعرفنا تجربة شعرية غير ناضجة وسجل عليها بعض نقاط ضعف نرصدها في ما يأتي:

- سقوط الشاعر في التقريرية والباشرة والنثرية.
- طغيان الخطابية نتيجة انعدام الصورة الشعرية في أغلب الأحيان بالمعنى الدلالي الواسع.
- الموسيقى خافته في كثير من القصائد ومبعثرة متقطعة لا تتوفر على إيقاع منظم.
- ضيق الرؤيا الشعرية عموما وخاصة في شعر المناسبات الذي انحصر في حدود الحدث.
- ظاهرة التقليد والاتباعية بحيث لا نجد ابتكارا أو إبداعا لصور حديثة.
- استخدام حروف الجر بكثرة والخلط فيما بينها<sup>(1)</sup>.

وإن كان إبراهيم رماني قد أبدى موقفا نقديا واضحا من نصوص الهجرة، فإن أبو جرة سلطاني لم ينتهج نفس السبيل وتأرجح بين رفض التنظيرات للوازم الحداثة والمعاصرة كمشروع نقدي وبين قبول نصوص التحديث، معتبرا إياها نصوصا دالة على عبقرية وجنون مبدعها، فجاء موقفه بناء على الفصل بين عتبة المقدمة والنصوص الشعرية إذ أجل قراءة المقدمة «نترك المقدمة الديوان جنبا وهي مهمة جدا، لنقف معها في

(\*)-ينظر: دراسة نادية خاوة: المرأة، السلطة، النص، في شعر عبد الله حمادي، نحو تحليل ظاهراتي، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2002-2003.

-هند سعدوني: دراسة سيميائية لقصيدة "مدينتي" ضمن سلطة النص، ص158.

-شرف شناق: هندسة العنوان في ديوان "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص267.

(1)-ينظر إبراهيم الرماني: قراءة نقدية لديوان الهجرة إلى مدن الجنوب، ج1.ج2، جريدة النصر، 4/ جانفي 1983.

دراسة مستقلة»<sup>(1)</sup>، ومن الطريف أن الناقد/ القارئ نسي على ما يبدو قراءته السابقة التي أعقبت تصريح حمادي بلوازم الحداثة وكتب مقالا نقديا بعنوان (القصيدة العم ودية ليست الضرة)، وهو ما يقودنا إلى القول بأن قراءته كانت مجرد قراءة استهلاكية آنية إختلطت عليه الأمور في كثير من الأحيان.

والحقيقة ومع تأرجح القراء/ النقاد لعبد الله حمادي بين قبول طروحاته ورفضها لم يعمل الشاعر على تغييرها أو الإضافة والحذف منها بل قام بتجميعها في كتاب واحد هو الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ومع «أهمية الأفكار الشعرية التي يطرحها حمادي وتطورها النسبي بقياس بعضها إلى بعض، بل وتناقضها أحيانا لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية ≠ ماهية الشعر، فإن كتابه يخلو من أطروحة (الشعرية) مركزية ينافح عنها، وما خطر ببال صاحبه أن يفعل ذلك»<sup>(2)</sup>.

ولا بد أن نشير إلى أن التجربة الشعرية "قصائد غجرية" لم تحظ بقراءات نقدية مكثفة، ما عدا رسالة ماجستير واحدة تحت عنوان (أسلوبية التعبير في شعر عبد الله حمادي)<sup>(3)</sup>، وإشادة من قبل يوسف وغليسي باتخاذها معلما يؤرخ به لبدائيات قصيدة التوقعة في الجزائر.

(1)- أبو جرة سلطاني: تحزب العشق يا ليلي بين جنون العبقرية والانحراف الروحي، جريدة النصر، 1983.

(2)- يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، ص103.

(3)- محمد الأمين شيخة: أسلوبية التعبير في شعر عبد الله حمادي، قصائد غجرية نموذجاً، رسالة ماجستير، جامعة ورقلة، 2003/2002.

الذاتية

اتمة

في نهاية المطاف نختم مقاربتنا لهذه النصوص الموازية، متحملين عبء القصور الذي مس بعض جوانبها، وحسبنا أنها محاولة سعيينا من خلالها إلى لفت النظر إلى هذا الحقل المعرفي وإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية، وهو اهتمام أضحى مراهنًا عليه في صياغة الأسئلة لإعادة الاعتبار لهذه المحافل النصية المتنوعة الأنساق، وتعيين طرائق انشغالها، وقد تمكنا أن نسجل جملة من الملاحظات نراها لازمة لهذا البحث.

-لقد شكل النص الموازي (Le paratexte) خطابًا أساسيًا ومساعدًا سخر لخدمة ولإثبات شيء آخر هو النص، وهذا ما أكسبه بعد تداولها وقوة انجازية إخبارية باعتباره إرسالية موجهة إلى القراء، فالعتبات مادة نصية للنقد وذلك لأهميتها المحددة بمواقعها الاستراتيجية ووظائفها وأدوارها، كذلك لعلاقتها بالعالم الذي تتكلم على مشارفه.

-حظي النص الموازي باهتمام كبير في الثقافة الأجنبية الغربية وعلى الخصوص مع مباحث وكتابات جيرار جينيت بوصفه واحدا ممن أعطوا للعتبات قوتها النصية، من خلال كتابه عتبات (Seuils) وعدها أحد العناصر المراهن عليها في متعالياته الخمسة وقد بدا لنا أن ما يهم جينيت ليس هو النص وإنما التعالي النصي والتفاعلات الموجودة بين النصوص عبر عمليات الوصف والتداخل، والمجاورة النصية والتعالي النصي من خلال جدلية السابق واللاحق.

-إن النص الموازي بأنماطه المتعددة ووظائفه المختلفة هو كل نصية شعرية أو نثرية تكون فيها العلاقة مهما كانت خفية أو ظاهرة، بعيدة أو قريبة بين نص أصلي هو المتن ونص آخر يقدم له ويتخلله مثل العنوان والعنوان المزيف المقدمة والإهداء والقراءات النقدية والتصديرات...؟! ولا يمكن أن يكون النص الموازي كليًا، فهو بنية نصية جزئية يتم توظيفها داخل النص بغض النظر عن سياقاتها الأصلية، وهي محفل نصي قادر على إنتاج المعنى وتشكيل الدلالة من خلال عملية التفاعل النصي وإقامة علاقة جدلية بين النص الموازي والنص الرئيس، الهادفة إلى إضاءة النص الداخلي قصد استعابه وتأويله والإحاطة به من جميع الجوانب.

-نشير إلى أن موضوع النص الموازي في الثقافة العربية القديمة لا يزال بحاجة

ماسة إلى من يسبر أغواره ويعيد النظر فيه، ولم تبتغي دراستنا البحث في ذلك رغم أن المجال مغر وثرى، واكتفينا بالإشارة إلى بعض كتب التراث النقدي التي اعتنت بما عرف بصناعة الكتابة. لاعتقادنا بأنها مجال بحث قائم بذاته.

-استطاعت النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي أن تكشف عن استراتيجية في الكتابة ومكنتنا من الوصول إلى دهاليز النص فقشرنا عبرها المعنى وحفرنا في التفاصيل والجزئيات وتوصلنا إلى أنه:

1- استطاع خطاب المقدمة أن يشكل رسالة ضمنية مرر عبرها عبد الله حمادي أفكاره النقدية المتأرجحة بين التقليدية والحداثة وإن كنا لمسنا نزوعاً إلى الحداثة بكل تجلياتها في أوج دفاعه عن النص العمودي، كما شكلت الكتابة (النتظير النقدي) عند الشاعر ألماً نفسياً وجسدياً حين أعادت "ماهية الشعر" النظر في "لوازم الحداثة والمعاصرة".

كما سعى خطاب المقدمات إلى الوشاية باستراتيجية الكتابة وتمكين الشاعر من الانخراط في صلب إشكاليات عصره، مع ذلك يبقى نجاحه مرهوناً بمدى قدرة خطابه على إقامة الوصال مع المتن الشعري، وهو ما لم يتحقق مع خطاب (لوازم الحداثة والمعاصرة) التي اكتفت بأن تكون مشروعاً تجريبياً، بعكس المقدمة (ماهية الشعر) التي شكلت برزخاً بين باب القول وباب الفعل، وعقدت قراناً بينها وبين متونها الشعرية (كتاب الجمر).

2- أتاحت عتبة التصدير أمام الشاعر فرصة للتماهي مع ذوات أخرى عبر ترديد صدى أقوالهم والاستئناس بمن هم على شاكلتها ولم ترض إلا بمن تحقق عبرهم نرجسيتها وافتنانها بنفسها، ولإتقانها لأعيب الكلام، جعلت الذات الشاعرة لعبد الله حمادي من التصديرات براهين وحججاً على مقبولية خطابها.

3- خلقت تضاريس الغلاف عتبات نصية أمام القارئ، وقدمت له فرصة لاستكناه المقروء والمرسوم مازجة بين قدرتها الجمالية والدلالية.

4- مكنتنا العنونة الشعرية من ولوج النص حين تحولت من مجرد حلية خادمة للنص وتابعة له إلى سؤال ليس أقل صعوبة من سؤال الإبداع ذاته وهو ما يقودنا إلى



القول إن العنوان الشعري عند عبد الله حمادي حقل عناد وتأويل بامتياز .

فمع أن العناوين توالت من النص إلا أن النص وبفعل القراءة يعود ويتشظى من العنوان، وبذلك نؤكد على أنه لم تعد العناوين لافتة مجانية تعلق على ظهر الغلاف بل مساءلة دلالية تحدد هوية القصيدة ووجودها، فقد مكنتنا العناوين الشعرية لديوان البرزخ والسكين من تقليص المسافات والتفاصيل بين الشاعر/ النص، وتمكين الشاعر نفسه من تمرير زمن بكامله عبر الكلمة/ العنوان (مدينتي، البرزخ والسكين، الشوفار) وأن يمرر خلفية فكرية مع الكلمة/ العنوان (يا امرأة من ورق التوت، لا، يا سيدة الإفك، رباعيات آخر الليل)، في حين بقيت بعض العناوين بلا نوايا دلالية. كونها جاءت عناوين خطابية أو موضوعاتية أحالت على النص ذاته وعلى موضوعها في الوقت نفسه. واغلبها كان مع الدواوين الشعرية الأولى والعناوين الأولى من ديوان البرزخ والسكين.

5- لم تكن عتبة الإهداء بمعزل عن بناء دلالتها بتعلقها مع النص الشعري (المُهْدَى) فكانت فضاء دلاليا وتأثيريا ساعد على المساهمة في تقبل النص، كما أتاحت عتبة الهوامش فرصة للتأريخ والتفسير، وأخرى للتعالق ومع المتون الشعرية أو على الأقل عناوينها، فيما لم تحظ الفهارس النصية باشتغال دلالي لافت.

6- ساهمت عتبة الفضاء النصي وهي نص مواز أضفناه إلى نصوص جيران جينت الموازية من توسيع دلالة النص- نوعا ما- مع أنها لم تخضع لمقتضيات الشعر الفضائي- ذلك أن توزيع العلامات النوعية المشكلة للفضاء النصي (البياض والسواد، النبر، الأسطر الشعرية، علامات الترقيم،...) لم يتبلور بشكل كبير يسمح بفتح النص على آفاق تأويلية ومستويات دلالية أكبر، وفي اعتقادنا أن ما أجم لعبة الأمكنة هو غياب الخط اليدوي للشاعر مما أكسب لعبة البياض والسواد حركية محدودة خصوصا أن الشكل الطباعي التزم هيئة واحدة.

7- أما الفضاء الصوري فقد فتح ذهن القارئ على صوفية منتشية بالجسد/الكتابة وغموضها لا يقل عن غموض نصها ونشير إلى أن تحويل المرسوم إلى مكتوب يفقده كثيرا من دلالاته، كما قد يحمله أكثر مما يحتمل أو تتسع دلالاته وهو السر في أن يحل البياض محل الرسوم في الطبعة الثالثة.

8-برزت سلطة الأنا (الذات الشاعرة) بإيقاعاتها الفكرية والثقافية عبر النص الفوقي فتجلت في حواراتها كذات واعية بتفردتها وتأثيراتها مما جعلها تمارس سلطتها على نصها، فكان بالضرورة أن مارس النص سلطته على قارئه وخلق ذاتا ساعية خلف ملحمية الكتابة.

في الأخير تجدر الإشارة إلى أن الوقوف في حضرة العتبات لم يكن هينا، فمع أنها بنيات مكثفة ومختزلة إلا أنها واسعة الدلالة، ولا نجزم بأن أي إضاءة للنص الموازي هي قطعية بل تبقى نسبية متجددة مع كل قراءة جديدة ولعل النصوص الحمادية قد أقامت الدليل على أهمية هذه العتبات، وأن دراستنا أماطت اللثام عن موضوع وطرح جديد لم يحظ بالمقاربة النقدية الكافية، وليبقى النص مفتوحا على مصراعيه ما دمنا لا نتخطاه إلا بتخطي العتبات.

# قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم، رواية حفص.

-الكتاب المقدس: كتب العهد القديم والعهد الجديد، ط6، الإصحاح الثالث، دار الكتاب

المقدس، الشرق الأوسط، بيروت، 1995.

### المصادر:

1. حمادي، عبد الله: الهجرة إلى مدن الجنوب، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، 1981.
2. حمادي، عبد الله: تحزب العشق يا ليلى، البعث، الجزائر، 1982.
3. حمادي، عبد الله: قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.
4. حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين، ط1، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1998.
5. حمادي، عبد الله: البرزخ والسكين، ط3، دار هومة، الجزائر، 2002.
6. جمادي، عبد الله: مدخل إلى الشعر الإسباني، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
7. حمادي، عبد الله: اقترايات من شاعر الشيلي الأكبر بابلو نيرودا، ط1، ديوان الجامعة والدار التونسية، الجزائر، 1985.
8. حمادي، عبد الله: الشعرية العربية بين الاتباع والإبداع، ط1، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، 2001.

### المراجع العربية:

9. إبراهيم، عبد الله: التلقي والسياقات الثقافية، تأويل الظاهرة الأدبية، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2000.
10. إبلاغ، عناية الله: جلال الدين الرومي بين الصوفية وعلماء الكلام، ط1، الدار المصرية اللبنانية، بيروت، 1987.
11. أبو حمدان، سمير: الإبلاغية في البلاغة العربية، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1991.
12. أبو ديب، كمال: في الشعرية، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.
13. أبو شوارب، محمد مصطفى: شعرية التفاوت، مدخل القراءة الشعر العباسي، دار الوفاء، مصر، 2002.
14. أدونيس، علي أحمد سعيد: مقدمة الشعر العربي، ط1، دار العودة، بيروت، 1975.
15. أدونيس، علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، ط1، دار العودة، بيروت، 1986.
16. أدونيس، علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب،

- صدمة الحداثة وسلطة الموروث، ج1، ط4، دار العودة، بيروت، 1983.
17. أوكان، عمر: مدخل لدراسة النص والسلطة، ط1، إفريقيا الشرق المغرب، 1991.
18. ابن رشيق، أبو علي حسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط2، ج1، دار الجيل، بيروت، 1972.
19. ابن عربي، محمد محي الدين: الفتوحات المكية، دط، دار الفكر، بيروت.
20. ابن عربي، محمد محي الدين: ترجمان الأشواق، دط، دار صادر، بيروت، 1961.
21. ابن عربي، محمد محي الدين: فصوص الحكم، تحقيق وتعليق أبي العلاء عفيفي، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980.
22. ابن كثير، الدمشقي: تفسير القرآن الكريم، إشراف: مكتبة البحوث والدراسات، ج3، دار الفكر، بيروت، 2005.
23. بلال، عبد الرزاق: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000.
24. بلعلی، آمنة: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002.
25. بلقاسم، خالد: أدونيس والخطاب الصوفي، ط1، دار توبقال، بيروت، الدار البيضاء، 2000.
26. بومسهولي، عبد العزيز: الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، ط1، إفريقيا الشرق، بيروت، 1998.
- 27.
28. بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، التقليدية، ح1، ط1، دار توبقال، بيروت، الدار البيضاء، 1989.
29. / : الشعر العربي الحديث، بنيانه وإبدالاتها، الرومانسية، ج2، ط2، دار توبقال، بيروت، الدار البيضاء، 2001.
30. / : الشعر العربي المعاصر، ج3، ط2، دار توبقال، بيروت، 1996.
31. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بحر: رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، ج3، مكتبة الخانجي، مصر، 1979.
32. الجزار، محمد فكري: الخطاب الشعري عند محمود درويش، ط2، إيتراك للنشر،

33. / : العنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2002.
34. الحفنى، عبد المنعم: معجم مصطلحات الصوفية، ط3، دار الميسرة، بيروت، 1987.
35. حماد، محمد حسن: تداخل النصوص في الرواية العربية ، بحث في نماذج مختارة، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1997.
36. حمود، عبد العزيز: المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، رقم37، الكويت 2001.
37. الحميري، عبد الواسع: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1990.
38. حنون، مبارك: دروس في السيميائيات، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.
39. خمري، حسين: الظاهرة الشعرية العربية، الحضور والغياب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
40. داغر، شربل: الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي، دار توبقال، بيروت/ الدار البيضاء، 1988.
41. داود، أماني: الأسلوبية والصوفية، دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، ط1، وزارة الثقافة، الأردن، 2002.
42. درويش، أسيمة: مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، ط1، دار الآداب، بيروت، 1992.
43. رزق، صلاح: أدبية النص، محاولة لتأسيس منهج عربي، دار غريب، القاهرة، 2002.
44. زراقت، عبد المجيد: الحداثة في النقد العربي المعاصر، ط1، دار الحرف العربي، بيروت، 1987.
45. الزيدي، توفيق: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، دار العربية للكتابة، تونس، 1986.
46. السد، نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، دار هومة، الجزائر، 1997.
47. الشقيري، محي الدين: ديوان ابن عربي، ذخائر الأعلام في شرح ترجمان الأشواق، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 1995.

48. صبار، خديجة: المرأة بين الميثولوجيا والحداثة، افريقيا الشرق، المغرب، 1999.
49. الصولي، أبو بكر: أدب الكتاب، تعليق وشرح حسن بسج، ط1، دار الكتاب، بيروت، 1994.
50. عابدين، عبد المجيد: مزالق في طريق البحث اللغوي والأدبي وتوثيق النصوص، ط1، دمشق، 1996.
51. العباس، محمد: ضد الذاكرة شعرية قصيدة النثر، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000.
52. عباينة، سامي: اتجاهات النقاد العرب، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، دار الشروق، الأردن، 2002.
53. عبد المطلب، محمد: قضايا الحداثة الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، 1995.
54. عزام، محمد: النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996.
55. العسكري، أبو هلال: ديوان المعاني عن نسختي الشيخ محمد عبده والشيخ محمود الشنقيطي، ج1، دار الجيل، بيروت، دس.
56. / : كتاب الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي، محمد، أبو الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى الحلبي، مصر، 1971.
57. العلاق جعفر: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، دار الشروق، الأردن، 2002.
58. غالي، وائل: معرفية النص، دار الثقافة للنشر، القاهرة، 1998.
59. الغدامي، عبد الله محمد: الخطيئة والتكفير من النبوية إلى التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.
60. / : تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.
61. / : تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1987.

62. / : المرأة واللغة ، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997.
63. الغيت، نسيمية: من المبدع إلى النص ، دراسات في الأدب والنقد، دار قباء، مصر، 2001.
64. فاضل، تامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
65. فاضل، جهاد: قضايا الشعر الحديث، ط1، دار الشروق، مصر دس.
66. فضل، صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ط1، دار نوبارن القاهرة، 1996.
67. / : أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995.
68. / : شفرات النص، دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ط1، دار الآداب، 1995.
69. / : نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط2، دار الشروق، مصر، 2000.
70. فيدوح، عبد القادر: الرؤيا والتأويل، ط1، دار الوصال، الجزائر، 1994.
71. قصاب، وليد: قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم، ظهورها وتطورها، ط1، قطر، 1992.
72. قطوس، بسام: تمنع النص متعة التلقي، قراءة ما فوق النص، ط1، إصدارات اللجنة الوطنية للإعلان، عمان، 2002.
73. كليطو، عبد الفتاح: الأدب والغرابية، دراسات بنيوية في الأدب العربي، ط3، دار الطليعة، بيروت، 1997.
74. لحميداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1993.
75. الماكرى، محمد: الشكل والخطاب، نحو تحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1995.
76. مبروك، مراد عبد الرحمن: جيوبوليتكا النص الأدبي ، تضاريس الفضاء الروائي، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001.
77. مجموعة من المؤلفين: النقد الأدبي بالمغرب، منشورات رابطة أدباء المغرب، الدار البيضاء، 2002.



78. مجموعة من المؤلفين: بيانات، طبعة جيب، سراس للنشر، تونس، 1995.
79. مجموعة من المؤلفين: سلطة النص، ط1، منشورات جامعة قسنطينة، الجزائر، 2001.
80. مرتاض، عبد الملك: شعرية القصيدة، قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمينية، ط1، دار المنتخب، بيروت، 1994.
81. مفتاح، محمد: دينامية النص، تنظير وانجاز، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1990.
82. / : تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، ط1، دار توبقال، بيروت/الدار البيضاء، 1985.
83. / : المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.
84. / : التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996.
85. المقالح، عبد العزيز: أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، ط1، دار الآداب، بيروت، 1985.
86. المناصرة، عزالدين: شاعرية التاريخ والأمكنة ، حوارات مع الشاعر عزالدين المناصرة، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000.
87. ميهوبي، عزالدين: ملصقات منشورات أصالة، الجزائر، 1997.
88. ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
89. وجليسي، يوسف: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2007.
90. اليوسفي، محمد لطفي: لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، طبعة جديدة، سراس للنشر، تونس، 1998.

### المراجع المترجمة:

91. أونج، والترج: الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عزالدين، مراجعة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، رقم184، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1994.
92. ابن الشيخ، جمال الدين: الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي، محمد

- أوراغ، دار توبقال، بيروت/ الدار البيضاء، 1996.
93. إيكو، إمبيرتو: القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، ترجمة: أنطوان أبو زيد، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1996.
94. تودوروف، تزفيطان: الشعرية، ترجمة شكري المبخوث، رجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، بيروت/ الدار البيضاء، 1990.
95. تودوروف، تزفيطان: مخائيل باختين، المبدأ الحوارية، ترجمة فخري صالح، ط2، دار الفاسي، عمان، 1996.
96. جاكوبسن، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي، مبارك حنون، ط1، سلسلة المعرفة، الدار البيضاء، 1990.
97. جينت، جيرار: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، ط2، دار توبقال، بيروت/ الدار البيضاء، 1996.
98. فان دايك، جان: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة وتعليق: سعيد حسن بحري، ط1، دار القاهرة للكتاب، مصر، 2001.
99. كريستفا، جوليا: علم النص، ترجمة فؤاد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، ط1، دار توبقال، بيروت/ الدار البيضاء، 1991.
100. كوهن، جون: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقان، الدار البيضاء، 1986.
101. مجموعة من المؤلفين: مفهومات في بنية النص، ترجمة: وائل بركات، ط1، دار معد للطباعة، دمشق، 1996.
102. مجموعة من المؤلفين: أصول الخطاب النقدي، ترجمة أحمد المدني، ط1، عيون المقالات، الدار البيضاء، 1989.
103. مجموعة من المؤلفين: اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.
104. مونقانو، دومينيك: المصطلحات، المفاتيح لتحليل الخطاب، ترجمة: محمد يحياتن، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.
105. ميشونيك، هنري: راهن الشعرية، ترجمة عبد الرحيم حذل، ط2، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

106. واوزويناك، زسيسلان: علم النص، ترجمة مشكلات بناء النص، ترجمة حسن بحري، مؤسسة المختار، مصر، 2003.

**المراجع الأجنبية:**

107. Gérard, Genette : seuils, coll. Poétique, seuil, Paris, 1987.

**الدوريات والمجلات:**

108. مجلة الآداب: تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها، عدد05، جامعة منتوري، قسنطينة، 2000.

109. مجلة البصائر: تصدر عن جامعة البتراء، مجلد09، ع02، الأردن، 2005.

110. مجلة البيت: دار افريقيا الشرق، ع1، المغرب، 2001.

111. مجلة الحياة الثقافية: تصدر عن وزارة الثقافة التونسية، ع18، السنة30، تونس، 2005.

112. / : تصدر عن وزارة الثقافة التونسية، ع147، السنة28، تونس، 2003.

113. مجلة عالم الفكر: تصدر عن المجلس الوطني لثقافة والفنون والآداب، عدد03، مجلد25، الكويت، 1997.

114. / : تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد01، مجلد28.

115. / : تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد02، مجلد26، 1997.

116. مجلة علامات في النقد: النادي الأدبي الثقافي، مجلد10، جزء34، جدة، 1999.

117. مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية: تصدر عن جامعة باتنة، عدد06، الجزائر، 2000.

118. مجلة عمان: أمانة عمان، عدد98، الأردن، 2002.

119. مجلة فكر ونقد: دار النشر العربية، عدد58، السنة06، الدار البيضاء، 2004.

120. مجلة الفيصل: عدد124، السنة11، السعودية، 1987.

121. مجلة الكاتب الجزائري: عدد خاص تصدر عن اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2005.

122. مجلة كتابات معاصرة: بيروت ناشرون، عدد33، مجلد10، بيروت، 1999.

123. مجلة الكرمل: عدد46، مصر، 1992.

124. / : عدد 63، فلسطين/باريس، 2000.
125. / : عدد 83، فلسطين/باريس، 2006.
126. ملتقى السيميائية والنص الأدبي: معهد اللغة العربية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، 1993.
127. الملتقى الوطني الأول السيميائية والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2001.
128. مجلة مؤتة للبحوث والدراسات: جامعة مؤتة، ع02، مجلد12، الأردن، 1997.
129. مجلة نزوى: مؤسسة عمان للصحافة والأبناء والنشر، عدد13، سلطنة عمان، 1998.
- الرسائل الجامعية:**
130. وغليسي، يوسف: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، مخطوط دكتوراه دولة، جامعة السانية، وهران، 2004-2005.
131. بشير، تاوريريت: مدارات التنظير النقدي عند أدونيس، مخطوط ماجستير، جامعة قسنطينة، 1999/1998.
132. بن يوسف، رياض: التجربة اللغوية في بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة ، حقبات، 1988، مخطوط ماجستير، جامعة قسنطينة، 1998.
133. خاوة، نادية: المرأة، السلطة النص في شعر عبد الله حمادي، نحو تحليل ظاهراتي، مخطوط ماجستير ، جامعة قسنطينة ، 2002-2003.
134. خراب، ليندة: تناص التراث الشعبي في الرواية العربية الجزائرية، مخطوط ماجستير، جامعة قسنطينة، 1998.
135. خلاف، مسعودة: شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة، مخطوط ماجستير، جامعة قسنطينة، 2000-2001.
136. شناف شراف: التناص في دواوين عبد الله حمادي، مخطوط ماجستير، جامعة قسنطينة، 2003-2004.
137. شيخة، محمد الأمين: أسلوبية التعبير في شعر عبد الله حمادي، قصائد غجرية نموذجاً، مخطوط ماجستير، جامعة ورقلة، 2002-2003.
138. شنيبي، عبد الله: الوعي الصوفي والحداثي في الشعر الجزائري المعاصر، مخطوط ماجستير، جامعة قسنطينة، 2003-2004.

### المعاجم:

139. ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، ج4، دار الكتب العلمية، إيران، دس.
140. ابن منظور: لسان العرب، ط1، دار صادر، بيروت، 1990.
141. جراون، السابق: معجم اللغات إنجليزي-فرنسي-عربي، ط1، دار السابق للنشر، بيروت، دس.
142. الزاوي، الطاهر أحمد: القاموس المحيط على طريقة المصباح المنير وأسرار البلاغة، ط3، دار الفكر، بيروت، دس.
143. مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة والأعلام، طبعة منقحة، دار المشرق، بيروت، 2003.

### الجرائد:

144. جريدة النصر: 15 جانفي 1981.
145. / : 16 جوان 1981.
146. / : 3-4 جانفي 1983.
147. / : 25 جويلية 1990.
148. جريدة الشعب: 17 جانفي 1981.
149. / : 26 مارس 1981.

### المواقع الإلكترونية:

150. [www.alallak.com](http://www.alallak.com).
151. [www.maaber.50mesg.com](http://www.maaber.50mesg.com).
152. عدد 09 السنة 1996، عدد 13 1998، عدد 40 2004 [www.nizwa.com](http://www.nizwa.com).
153. [www.ofouq.com](http://www.ofouq.com).

الفه رس

أ	المقدمة.....
	<b>الفصل الأول: النص الموازي وأشكال التعالي النصي</b>
6	1-قراءة في المفهوم والوظيفة.....
6	1-1-النص ونظريته.....
12	1-2-النص والشعرية.....
12	1-2-1-من منظور النقد الغربي.....
19	1-2-2-1-من منظور النقد العربي.....
26	1-2-3-المتعاليات النصية عند جيرار جينت.....
	<b>الفصل الثاني: النص المحيط (Péritexte) وشعرية الداخل</b>
45	1-اسم المؤلف.....
49	2-الإهداء في النص الشعري.....
57	3-خطاب المقدمات.....
57	3-1-المفهوم والماهية.....
60	3-2-خطاب المقدمة/ الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية.....
60	3-2-1-قضية المصطلح في تصور حمادي الشعري.....
64	3-2-2-بنية خطاب المقدمة.....
71	3-3-خطاب المقدمة/تأشيرة الخروج لقصائد عجرية.....
73	3-4-خطاب المقدمة/وعي جديد بشعرية النص في البرزخ والسكين.....
79	4-التصديرات (Les épigraphes).....
81	4-1-العلامات التصديرية في "تحزب العشق يا ليلي".....
86	4-2-استراتيجية التصدير.....
105	5-عتبة الهوامش.....
105	5-1-فضاء للتاريخ والتفسير.....
107	5-2-المتون الشعرية وهوامشها.....
108	6-فضاء العنونة الشعرية.....
110	6-1-مفهوم العنوان.....

113	.....أنواع العناوين	2-6
114	.....مكونات العنوان	3-6
115	.....وظائف العنونة	4-6
117	.....العنوان بين النثرية والشعرية	5-6
118	.....العنونة في القصيدة العربية	6-6
120	.....أ- عنوان القصيدة بقافيتها	
121	.....ب- عنوان القصيدة في الشعر العربي الحديث	
123	.....7-6- شعرية العنونة عند عبد الله حمادي	
125	.....1-7-6- عنوان للهجرة: ديوان الهجرة إلى مدن الجنوب	
129	.....2-7-6- عنوان للتحويل: ديوان تحزب العشق يا ليلي	
137	.....3-7-6- عنوان للتمرد والمغامرة: قصائد غجرية	
145	.....4-7-6- شعرية العنونة في البرزخ والسكين: الدلالة والوظيفة	
	<b>الفصل الثالث: النص الفوقي (Epitexte) وشعرية الخارج</b>	
171	.....1-تضاريس الغلاف/ الغلاف جزء من دلالة النص	



171	1-1-الوحدات الجرافيكية لأغلفة الدواوين الشعرية.....
171	1-1-1-التجنيس.....
174	1-1-2-الصورة المصاحبة.....
185	1-1-3-الناشر "دار النشر".....
187	2-الفضاء النصي وتقنية التشكيل الكاليجرافي.....
190	1-2-اشتغال الفضاء النصي.....
196	2-2-الفضاء الصوري.....
198	2-3-عتبة الفضاء النصي والتواصل البصري.....
198	2-3-1-نهاية الشكل التناظري.....
200	2-3-2-الكتابة كمبدأ موجه للصفحة.....
209	2-3-2-مستوى الخط.....
211	2-3-4-البياض / حركة الأسطر الشعرية.....
215	2-3-5-علامات الترقيم والنبر البصري.....
218	2-4-الفضاء الصوري.....
221	3-عتبات النص الفوقي "Epitexte" وتمظهر الذات الكاتبة.....
222	1-المذكرات.....
224	2-المراسلات والمسودات.....
226	3-الحوارات.....
234	4-القراءات النقدية.....
242	الخاتمة.....
247	قائمة المصادر والمراجع.....
258	الفهرس.....