جامعة عبد الرحمان –بجاية–

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الاشتغال النصي في ديوان "البرزخ والسكين"

لعبد الله حمادي

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتان:

حجال أمينة

شيخي حنان

إشراف الأستاذ:

شيبان سعيد

السنة الجامعية: 2018/2017

مقـــدمة

مقدمة

عد ديوان عبد الله حمادي "البرزخ والسكين"، من أبرز الدواوين الشعرية التي استقطبت اهتمام الباحثين والدارسين في الشعر الجزائري المعاصر مقارنة بدواوينه السابقة (تحزب العشق يا ليلى وقصائد غجرية). ومنذ أن كنا طلبة في طور الليسانس راودتنا الرغبة في إنجاز مذكرة عن إحدى دواوين عبد الله حمادي، فوقع اختيارنا على ديوان "البرزخ والسكين" لقناعتنا بأنه يطرح قضايا وأفكار جديرة بأن تدرس. وقصد استجلاء أكبر قدر من الظواهر النصية والجمالية في الديوان، ركزنا على قضايا الاشتغال النصي فيه، فكان علينا الإجابة على عدة تساؤلات طالما طرحت نفسها بإلحاح داخل المجموعة وأبرزها:

– ما هي الخلفيات الإبداعية التي ألهمت عبد الله حمادي في هذه المجموعة؟

– ما هي أبرز الظواهر النصية والجمالية التي يمكن معاينتها أثناء دراسة هذه المجموعة الشعرية؟

وقصد طرق هذه الإشكاليات إرتأينا تقسيم البحث إلى ثلاثة فصول وكل فصل يتضمن ثلاثة مباحث. خصصنا الفصل الأول للحديث عن بنية اللغة الشعرية، إذ تناولنا في المبحث الأول المعجم الشعري وفي المبحث الثاني رصدنا أبرز الصور الفنية في هذا الديوان، أما بخصوص المبحث الثالث فيضم الرمز بكل أنواعه، أما الفصل الثاني فخصصناه لبنية الإيقاع مركزين على ظاهرة التدوير وعلى البياض وأيضا التنويع العروضي.

وفي الفصل الثالث حاولنا تسليط الضوء على أهم العتبات النصية منها شعرية العنوان والتصدير وكذلك الخطاب التقديمي.

وذيلنا البحث بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج التي أفضت إليها هذه الدراسة المتواضعة، وقد أثرنا الاتكاء على مراجع ومصادر عدة للإجابة عن مختلف التساؤلات التي

أثارها هذا البحث، نذكر على سبيل المثال لا الحصر عبد الحميد هيمة "الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر) وكتاب سلطة النص في ديوان "البرزخ والسكين" من تأليف مجموعة من النقاد.

كما استفدنا من بعض الدراسات المتناولة في بعض الأطروحات الجامعية كتلك التي قامت فيها روفية بوغنوط الموسومة "شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي".

وبخصوص المنهج المتبع، ركزنا على المناهج النصانية إذ كنا ننطلق من النصوص لرصد الظواهر المدروسة.

ولا نخفي أنه واجهتنا عدة صعوبات وعراقيل كقلة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع بآليات منهجية معاصرة، و قلة الكتب الخاصة بالشعر الجزائري المعاصر في المكتبة الجامعية.

وفي الختام لا ندعي أننا ألممنا بكل الأسئلة العالقة بالبحث وما يثيره من إشكاليات، ولكن نأمل أننا أجبنا ولو على النزر القليل مما تقتضيه الإشكالية المطروحة آملين أننا قد فتحنا أبواب البحث لباحثين آخرين ليتداركوا ما في هذا البحث من نقائص وعيوب ،وصدق من قال:

لكل شيء إذا ما تم نقصان ولا يغر بطيب العيش إنسان

و في الختام لا يفوتنا أن نتقدم بأسمى عبارات الشكر إلى كل من ساعدنا في هذه المرحلة العلمية الشاقة ونخص بالذكر الأستاذ المشرف، وبعض زملاء الدراسة.

الفصل الأول: بنية اللغة الشعرية

أ –المعجم الشعري

ب الصورة الفنية

ت جمالية التشكيل الرمزي

- بنية اللغة الشعرية:

إن اللغة هي المادة الأساسية المشكلة للعمل الفني وظاهرته الأولى، فلكل أديب طريقته الخاصة في استخدام المفردات، ومع ظهور الشعر الحديث تغيرت رؤية الباحثين للغة فتعدت من محاكاة مظاهر الأشياء إلى خلق الأشياء بنظرة جيدة، «فلم تعد الكلمات دوال ومدلولات بل اتحدت مع الوجود، فلم تعد تترجم المشاعر وتنقل المعاناة الذاتية بالتجسيد، بل أصبحت تخلق هذا الوجود وفق رؤى، وهذه هي النقلة والانعطاف في رؤية الشاعر للغة في الشعر الحديث»[1].

إن أهم ما يميز اللغة أنها نظام من الرموز، وعلى حد تعبير أدونيس «فاللغة في أصل نشأتها وطبيعة عملها، رموز لما هو في عالم الأعيان، تجسد الأذهان صور يتلقاها الخيال. أو هي بتعبير آخر الوسيلة الصوتية الفكرية لإحضار الغائب عن المعاينة إلى حيث يعقل ويتصور ويرى بعين الفكرة والخيال»[2].

فوظيفة اللغة تتميز بالإيحاء والغموض لاستفزاز القارئ ودفعه لأن يكون قارئا من الدرجة الأولى فهي «مبنية على الخلق الذي يلغي التعبير بالاعتماد على الابتكار متخليا عن الحوادث الواقعية إلى جانب التفجير الذي يقيم دلالات جديدة تلغي الآلية التي تنتج مع كل دال مدلوله»[3].

قبل التطرق إلى التجربة الصوفية الجزائرية وجب علينا أولا أن نتعرض للتجربة الصوفية من خلال التحامها بالتجربة الشعرية، فقد سلفنا الذكر أن تطرقنا إلى ماهية اللغة الشعرية «فالقصيدة تعتبر ثمرة تلاحم الذات الشاعرة وتجربتها الشعرية ويتحول الانفعال

---

[1] رواية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، ط2، دار ميم للنشر، الجزائر، 2014، ص15.

[2] عبد الملك بومنجل، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، ج 2، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2009، ص300.

[3] رواية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص21.

الذاتي إلى انفعال تعبيري وسيلته اللغة» [1]. فبقدر ما يكون الصوفي بحاجة إلى الشعر ليصف رؤاه يلجأ الشاعر إلى التصوف ليرقى برؤيته الشعرية الحافلة بالرموز.

إن الكتابة الصوفية وسعت مجال اللغة الشعرية من خلال أساليبها ورموزها ومجازها، فاللغة الصوفية هي اللغة الوحيدة التي يستطيع بها الشاعر الولوج إلى العوالم الداخلية، والعوالم المظلمة، والتي يسعى لإضاءتها ومحو ظلمتها، فاللغة الصوفية هي لغة القلب وحده، لغة الحلم، لغة الرؤيا المؤججة، اعتبارا بأن القلب هو تلك اللطيفة الإلهية التي يدرك بها الصوفي الله وأسرار الكون، إنه مركز المعرفة والحب معا[2].

ظهرت العديد من الأصوات الشعرية في الشعر الجزائري المعاصر، ذات النزعة الصوفية، فمن بين هؤلاء ، الشاعر عبد الله حمادي الذي وظف كثيرا هذه الرؤيا الصوفية في دواوينه خاصة في ديوانه الأخير "البرزخ والسكين" الذي يعتبر نضجا في تجربة حمادي الشعرية. فالمتمعن في ديوانه يجده قد استهل قصيدته البرزخ والسكين بعبارة: «له النزول ولنا المعراج» [3] لصاحبها الشيخ محي الدين بن عربي التي تحمل الكثير من الدلالات العميقة الموحية للمعاني الصوفية.

«وجملة القول في صوفية حمادي، أنها استطاعت أن تقدم صورا تجاوزت كل الأبعاد، وحلقت في سماء المطلق الذي لا يدركه إلا الحدس الشعوري، لأنه رفض للواقع واستلهام لقوى خفية خلف مظاهر الأشياء»[4].

---

[1] بلعربي العايب، جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، مذكرات لنيل شهادة الماجستير، معمر حجيج، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2019/2018، ص8.

[2] محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ط 1، اتحاد الكتاب الجزائريين، 88 شارع ديدوش مراد، الجزائر،2003، ص43.

[3] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 116.

[4] محمد كعوان،شعرية الرؤيا وأفقية التأويل،دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ، ص19.

أ)-المعجم الشعري :

يعد المعجم الشعري مفتاح النصوص ، فهو يتنوع من مجال لآخر قبل أن تكون شعرية هي معجمية من حيث الدلالة، فكل شاعر له مفرداته الخاصة التي تميزه عن باقي الشعراء، ومن خلال اللغة نستطيع تمييز لغة الشاعر عن الآخر، ويمكن قراءة المعجم بمتابعة الألفاظ المستخدمة من طرف الشاعر. كما يعد المعجم الفني أحد طرق التمييز بين شتى الخطابات، فهو منطلق لاستكشاف خفايا ودلالات النص الإبداعي ومكوناته، فهو مفتاح أساسي وجوهري للنص ووسيلة لمعرفة قصدية المبدع.

حفل ديوان عبد الله حمادي بمجموعة من الحقول الدلالية ومن بينها الحقل الصوفي الذي اتكأ عليه لبناء صورته الشعرية التي تميزها الثنائيات الضدية،وقد حصرها الشاعر في مجموعة من الحقول الدلالية وأحسن ما يمثل هذه الأخيرة "رباعيات آخر الليل"، و" يا امرأة من ورق التوت" وقصيدة "البرزخ والسكين"، أين يتجسد الحقل الصوفي من خلال حقل الرحلة والمتضح في الوحدات التالية:(الإسرار، العروج، أسافر، السكر، الأحوال، سدرة...) ونمثل على ذلك من قصيدة البرزخ والسكين في قوله:

أسافر وتسافرين
في آخر الصيحة لكل جعلنا
منسكا
لا ترهقي الأحوال
الطين والماء
النار والهواء...[1]

[1] عبد الله الحمادي، البرزخ والسكين، ص116.

فاللغة في هذه المقاطع أتت مكثفة بدلالات مختلفة ذات بعد صوفي، فالنهر يحيل عن حال الصوفي وهو يسافر إلى العالم البعيد، فالله تعالى إذا أحب عبدا قربه إليه وتذكر سعاد الحكيم أن السفر"قطع المسافة، وشرعا هو الخروج على قصد مسيرة ثلاثة أيام ولياليها فما فوقها بسير الإبل ومشي الأقدام. والسفر عند أهل الحقيقة عبارة عن سير القلب عند أخذه في التوجه إلى الحق بالذكر. والأسفار أربعة، السفر الأول هو رفع حجب الكثرة عن وجه الوحدة وهو السير إلى الله من منازل النفس... السفر الثاني وهو رفع حجاب الوحدة عن وجوه الكثرة العلمية الباطنة، وهو السير في الله بالاتصاف بصفاته والتحقق بأسمائه... السفر الثالث وهو زوال التقيد بالضد بين الظاهر والباطن... السفر الرابع عند الرجوع عن الحق إلى الخلق[1]. كما نجد الشاعر في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" يعبر بلغة رمزية صوفية ذات امتداد عرفاني فيقول:

(...) أنا المخمور وخمرته

كنت قديما يسكنني

شيء من فضل غوايته

فالليل ليلى يسكبني

لحنا يرتاب ويرهقني

ويمد الجسر فيعبرني[2]

- حقل الكون:

يتضمن حقل الكون مجموعة من الحقول المتمثلة في حقل الطبيعة (البرزخ، البرق، البحر، الصخر، الموج، الطين، الريح، الأرض، الضوء...) باعتبارها ملاذا للتخفيف عن حزنه ويتبين ذلك في قوله من قصيدة "البرزخ والسكين".

في عماد بالقصر

والمد...

---

[1] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ط1، دار دندرة للنشر، بيروت، لبنان، 1981، ص582.

[2] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، 153-154.

تمثل بشرا سويا،
يتماهى البرزخ الوهاج![1]

إلى أن يقول:

لا ترهقني الأحوال
الطين والماء
النار والهواء...[2]

بالإضافة إلى حقل النبات الذي طغى بشكل واضح في قصائده مثل (الكرز، اللوز، التوت، الأوراق، الأزهار، الريحان...) وذلك في قوله من قصيدة "يا امرأة من ورق التوت":

(...) أنا غائب بك أني
مخذول في معركة الحب
،مبهور بوساد النور
وعقارب ساعات معلنة
بالرعشة...
يسكنها الريح
وتلف حناياها أوراق
من توت
وغابات للشوق الآتية.[3]

ويقول أيضا:

وبدع مجربة
وسنن مؤكدة(...)
مدينتي مسكونة

---

[1] المصدر السابق، ص116.
[2] المصدر نفسه، ص 119.
[3] المصدر نفسه، ص 140.

بآفة النسيان

مدينتي مورطة

في حرب «لا يجوز»[1]

فالموت عند الشاعر هي محاربة ومكافحة الواقع الذي يخضع للآفات الاجتماعية، كالفقر والتسلط، فهو يسعى دائما للبحث عن حياة جميلة مليئة بالتجديد بعيدا عن كل المظاهر التي تفرضها السلطة، كما أن الموت نتيجة حتمية للخلاص من الحياة.

- حقل الحزن:

إن معظم قصائد عبد الله بن حمادي مكثفة بعبارات توحي إلى الحزن والتشاؤم والمعاناة، فهو وسيلة للتعبير عن معاناته التي مر بها أثناء تجاربه وهو يعبر عن ضياعه الوجودي في قصيدة " لايا سيدة الإفك":

لايا سيدة الماء العطشى

ومعجزة الآيات الثكلى...

يكبر عريي في حضن الوجع الليلي

يحتل وعثاء الغرق

يحفظه درسا شعريا

ينفثه طقسا غيبيا[2]

فالمتمعن في عباراته يجدها دالة على الحزن والقنوط التي عاشه الشاعر في مجتمعه، فهذه العبارات (الوجع، العطش)، تعكس وجهة نظر الشاعر التشاؤمية تجاه الوضع المأساوي الذي تعيشه الأمة العربية الإسلامية.

---

[1] المصدر السابق، ص 101،102.

[2] المصدر نفسه، ص 162.

كما أخذ عبد الله حمادي الأعداد من الرموز القرآنية ليضفي عليها لمسة صوفية للتعبير عن تجربته الشعرية الصوفية، ونجد العدد (سبعة) موظفا في سورة الحجر عندما خاطب الله تعالى نبيه بقوله: "ولقدءاتيناك سبعا من المثاني والقرآن العظيم "[1]. كما ورد أيضا هذا الرقم في سورة يوسف بقوله تعالى:"وقال الملك إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وآخر يابسات "[2]. كما نجد العدد (سبعة) يرمز إلى مراحل الرحلة الصوفية والتي تتطابق مع الكثير من الدلالات القرآنية، فهو عدد يدل على قدرة الله المتجلية في سبع سماوات والأرض وفي عظمة خلقه وذلك في قوله تعالى من سورة البقرة:"هو الذي خلق لكم ما في الأرض جميعا ثم استوى إلى السماء فسواهن سبع سماوات وهو بكل شيء عليم "[3].

يظهر العدد (ثلاثة) في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" من خلال المقطع الآتي:

وحدي كنت... وكانت
وثالثنا(...)
يوقد نار الشهوة
يحترق العري
يغري بالظلمات[4]

نجد العدد (ثلاث) واردا أيضا في القرآن الكريم من سورة مريم وذلك في قوله تعالى: " قال ءايتك ألا تكلم الناس ثلاث ليال سويا "[5]. كما وظف الشاعر العدد (أربعة) في "رباعيات آخر الليل" التي كتبت على شاكلة نصوص "الخيام" ، فقد قسم الشاعر عبد الله حمادي نصه

---

[1] سورة الحجر، الآية 87.

[2] سورة يوسف، الآية 43.

[3] سورة البقرة، الآية 29.

[4] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 148.

[5] سورة مريم، الآية 10.

إلى ثلاثين رباعية بحيث تمثل كل رباعية أربعة أسطر شعرية، متشاكل مع ظاهر الموروث الصوفي لكنه مختلف عنه في جوهره.

- حقل الموت :

شاع هذا الحقل كثيرا في قصيدة "مدينتي" أين استخدم الشاعر كلمات دالة على الموت ومن بين هذه الرموز (مقبرة، حرب، الفجار، الرصاص، دم...) حيث يقول:

مدينتي... مدينتي لو تجهلون في المتون

مقبرة...

أحلامها أوسمة

وسلع مهربة...

وفرق مدربة[1]

فالشاعر يومئ من خلال هذا المقبوس الشعري إلى وحشية المدينة ،ذلك أن نفسه تتوق إلى عوالم أرحب يسودها الهدوء والطمأنينة.

- حقل المرأة :

حفل ديوان "البرزخ والسكين" بذكر المرأة في حالات متباينة، فالشاعر يبرز تحولات هذا المخلوق داخل الديوان،فأحيانا«تظهر المرأة عند الشاعر في الصورة الفسقية جسدا ماديا يشتهى، وفي ذلك دلالة قوية على فقدان الشاعر الارتواء من المرأة بالمفهوم الصوفي دائما، أي المرأة المجردة من الإطار الاجتماعي، المرأة التي تحقق تجلي الجمال، في طابع جلالي، وظهور الحلال في طابع جمالي» [2]. فالمرأة هي الشكل الجمالي والأكمل للكون، فمن خلالها ندرك قيمة الأشياء كزرقة السماء وسوادها وشروق الشمس، فالشاعر الحديث جعلها منبعا للغربة ومنبعا للسعادة، حيث يستمدها عن طريق خياله.

---

[1] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، 101.

[2] عبد الحميد هيمة، الرمز الصوفي (في رباعيات آخر الليل)، ضمن سلطة النص، ص 103،104.

كما تمظهرت أيضا المرأة في صورة الطهر والبراءة والتعفف «إذ كلما ازدادت المرأة تمنعا، ازداد الرجل اشتهاء، وكلما ظنت بجمالها أن تكشفه وسترت بالحجاب استعر العاشق رغبة وتطلعا»[1] ويتجلى ذلك في المقاطع الآتية من رباعيته:

كم يتيه ... وكم يطول سجودي

بين نهديها... لذة الوعود

هي غيب وفكرة في التجلي

من رؤى الصحو... أو لظى العنقود

هي في الطهر لعنة من عفاف

بالترجي... وبالهدى موفود

سنة الكون أو يظل سجودي

مقذع الشوق في هوى المفقود[2]

-حقل الغربة :

يندرج في المعجم الصوفي حقل الغربة والهجرة إلى الله تعالى، فالهجرة صفة الصوفي المهاجر إلى ربه فالدوال المتوفرة تكمن في ديوان البرزخ والسكين منها: (أسافر، الليل، الطويل، الزاد، اللقاء) ومثلنا على ذلك بالمقطع الآتي أين يقول:

وحدي هنا

ومعبره الوحيد...

خذ بيدي سيد الثقلين (...)

الليل طويل...

والزاد قليل.[3]

---

[1] المرجع السابق، ص105.

[2] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 79.

[3] المصدر نفسه، ص 131، 132.

كما قارن حمادي رمزية المرأة بحقل الأرقام المشحونة بدلالات الرموز القرآنية ليوحي إلى قداستها كمخلوق نوراني يشع بالجمال والجلال ويظهر ذلك بشكل ملفت في قصيدة "لا يا سيدة الإفك" وهذا في المقطع التالي في قوله:

لا يا سيدة الأقطار السبعة
والشعر الكحلي
والثغر الوردي[1]

وأغض الطرف فيسلبني
فأنا المعشوق وعاشقه
وأنا المقتول وقاتله
ويكون الحب بدايته
ويكون القصف نهايته
فيعود السكر لسكرته
ويعود البدر لطليعته
فأنا والبدر وطلعته
نشتاق ونلعن شهوته[2]

لقد تمكن الشاعر من تجاوز اللغة الموظفة في دواوينه السابقة من خلال هذه الأنساق التي تشكلت فيه كل المقومات الفنية الخاصة بالنص الصوفي، فالكتابة الصوفية هي ضرب من التجريب، وعلى هذا الأساس نشأت التجربة الصوفية عند شاعرنا عبد الله حمادي الذي يعبر بلغة المذاقات عن سياقات صوفية، يقول في قصيدة "رباعيات آخر الليل":

---

[1] المصدر نفسه، ص 163.

[2] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 153،154.

... مددت لك الصدر جسرا لترقى

لك الصدر جسرا لترقى

إلى "سدرة" الوعد كي ما تسودا

فإن خانك الحظ في المحصنات

فلحن المعاصي يبيح المزيدا[1]

وظف الشاعر في هذا المقطع كلمة الجسر التي توحي إلى الارتقاء والسمو للوصول إلى الدرجات العليا عند "سدرة المنتهى"، بالإضافة إلى حقل الرحلة نجد أيضا حقل الغواية المتجسد في الجمال الفيزيائي للمرأة الفاتنة، فمفاتنها تولد حال الحب ،يقول في رباعيته:

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

(...) إنما السر من تدبر سرا

بات فحواه في متون الدياجي[2]

ب- الصورة الفنية:

تمثل الصور جوهر التجربة الفنية، فهي الأساس لفهم العملية الإبداعية، وبفضلها نستطيع أن نميز بين لغة الشعر ولغة النثر« فإذا كان العرب قديما ميزوا بين الشعر والنثر بواسطة الإيقاع الموسيقي (الوزن) فقالوا: الشعر كلام موزون مقفى، فإن الذي يميز لغة

---

[1] المصدر نفسه ، ص 85.

[2] المصدر نفسه، ص 53.

الشعر عن لغة النثر هي الصورة الفنية التي بفضلها يحقق الشعر عنصر السحر بما يحدثه في القارئ من تأثير وانجذاب مغناطيسي »[1]. فمفهوم الصورة قديما كان قائما على الاهتمام بالأشكال البلاغية للصورة كالتشبيه والاستعارة...وبفضلها نستطيع إدراك تجربة الشاعر في الذوق الشعري القديم .

أما حديثا، فتعلقت الصورة الفنية بالجانب النفسي للشاعر « فقيمة الصورة لا تبدو في قدرتها على عقد التماثل الخارجي بين الأشياء، وإيجاد الصلات المنطقية بينها. وإنما قدرتها في الكشف عن العالم النفسي للشاعر والمزج بين عاطفته والطبيعة » [2]. فالفنان الحقيقي، هو الذي يصور شعوره وأحاسيسه في نصوصه الإبداعية دون الاعتماد على مرجعيات مسبقة، بل تنتجها ذاته من خلال الكشف عن عاطفة الشاعر.

ويعرفها عبد القادر القط بأنها « الشكل الفني الذي تتخذه العبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدمات طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صوره الشعرية » [3].

وللتعبير عن تجربة الشاعر الشعرية لابد من توفر وسيلتين أساسيتين لصياغة صورته الشعرية المتمثلة في الألفاظ والعبارات، فبدونهما لا تتجسد الصورة الشعرية في قصيدته.

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الجزائري، ص 56.

[2] المرجع نفسه، ص 57.

[3] عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في النقد الشعري دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم، الرياض، 1984، ص 85.

ويعرفها علي البطل بكونها « تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها » [1]. فالصورة الفنية إذن هي منبع الخيال الذي يجسده الفنان من معطيات كثيرة، لكن تستمد خيالها أكثر من الأشياء المحسوسة. في حين يراها عز الدين إسماعيل أنها « دائما غير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة الفنية تركيبية وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع »[2]. يقصد من هذا القول أن الصورة الفنية لابد أن تكون نابعة من الذات، ليتم تركيبها ذلك أنها لا تخضع للعالم الواقعي بل للعالم الوجداني.

فإذا كانت الصورة في الشعر الكلاسيكي وسيلة تعبيرية خاضعة للعقل وللصلات بين الأشياء، فإن الصورة في الشعر الرومانسي تخضع للذات وتسعى للكشف عن خباياها وخفاياها.

فالصورة في الشعر الرومانسي مرتبطة بالشعور « فالفكرة في الشعر تتراءى من وراء الصور، وتقوم الصور الحية النامية مقام البرهان الوجداني عليها » [3]. فالعملية الإبداعية أساسها الأحاسيس والمشاعر، وخارج هذين العنصرين يعد هدما لروح الشعر، لأن الأفكار العقلية عندهم لا أساس لها في الشعر كونها تفقد حيويتها.

أما عند الرمزيين تتمثل الصورة الفنية في التعبير عن المشاعر النفسية للشاعر بواسطة الأشياء المادية، ولتشكيل الصورة عندهم « يجب أن يبدأ بالأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس » [4]. ذلك أن الصورة تتجسد من الذات

---

[1] علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1981، ص 30.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978، ص 127.

[3] محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة، مصر، ص 80.

[4] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1984، ص 418.

لا من الموضوع، كما أنها تنتقل من العالم المحسوس إلى عالم العقل المجرد؛ أي أنها تجريدية، فالصورة عند الرمزيين ما هي إلا عملية إعدامية للمادة التي تقدم « بتحويلها إلى حلم أثيري عجيب دون أحجام أو أبعاد » [1]. إذ تتشكل الصورة من ذات الشاعر لكن عن طريق الأشياء المحسوسة التي تسعى لتحويل حلمهم عن طريق الرموز لتعطي الشعر بذلك جمالية وحيوية له.

كما نجد الصورة الفنية عند السرياليين الذي يختلف مفهومها عما كان سابقا، فهم يحصرونها في (اللاشعور)، وإنما يجعلونه مصدر الإلهام عندهم في خلق الصورة الفنية المستمدة من خيال الشاعر، أو من حلم لا تحكمه ضوابط منطقية[2].

تعد الصورة عند السريالية المكون الأساسي للشعر، كونها من نتاج الخيال، فلابد من الشاعر الوثوق بإلهامه لكي يستقبل الصور التي تصدر عن وجدانه « فإن كانت الحواس وحدها هي التي تجيز الصورة الفنية ونستحسنها، فإن هذه الصور لا قيمة لها، لأن الصورة الفنية تضعف كلما انحصرت في نطاق الحواس، ويرون أن الشاعر يكشف بالصورة عن حالات النفس الساذجة الحالمة، فصور الشعر مثل صور الأحلام وخوطر المرضى، ويرون أن أقوى الصور، هي الصور التحكمية اللاشعورية التي يصعب على المرء أن يترجمها إلى لغة فعلية »[3].

- الصورة النفسية:

---

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 80.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 81.

[3] حسام تحسين ياسين سلمان، الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني ناصر، التشكيل والإبداع، مذكرة ماجستير، عبد الحق عيسى ورائد عبد الرحيم، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 30/ماي/2011، ص 12.

تتمثل الصورة النفسية عند الشعراء الجزائريين في نقل الذبذبات الشعورية على خلاف الشعراء القدامى الذين يقومون على محاكاة الأشياء « فالشعر المحدث يولي هذه الحركة كل عنايته، فقد وثق الشعراء المحدثون في الشعور الباطن من حيث هو ملتقى الأهواء المتنازعة ومن حيث نفاذه وتغلغله في صميم الأشياء، دون صورها الخارجية، ومعانقته بذلك للحقائق الجوهرية»[1]. بمعنى أن الشاعر المحدث يركز على الشعور الباطني الذي يعد ملجأ في استفراغ شحناته العاطفية، فبالعاطفة يتمكن الشاعر من إدراك لب الأشياء التي يجعلها بصمة دمائه، وقد نرى عبد الله حمادي يخضع الصورة لذاته، فالنفس الإنسانية ضرورية ولا يمكن التخلي عنها، إذ نجد الصورة النفسية مذكورة في ديوان "البرزخ والسكين" على نحو ما فعل في قصيدة "وطن" التي يحتفي فيها بأجداده فيقول:

وطن يكبر وطن يعظم

وطن يسكن فوق الأنجم

وطن ثائر وطن سائر

وطن يصعد رغم الجائر

وطن وطن يا جزائر

وطن فيه رغم الثأر

صدر يخفق قلب يعشق

لحن يشدو أمل يعدو

رغم الثأر... يا جزائر

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 257.

وطن يكبر وطن يبهر

أمل أخضر حلم أزهر

فيه التقوى فيه الكوثر

فيه السلوى فيه المطهر

فيه الحب حب الجوهر

وطن يحيا وطن يكبر

وطن المظهر... وطن المفخر

وطن المنى... وطن الكوثر[1]

نجده في هذه القصيدة المطولة يتغنى بوطنه من خلال تكرار كلمة "وطن"، فهذه الأخيرة تدل على الإصرار والصمود والمحاربة من أجل وطنه حيال الاستعمار الذي دام قرنا ونصف القرن، فالوطن بالنسبة له أعظم وطن، فهذه العظمة تتجلى في العبارات التالية (وطن يعظم، وطن يسكن فوق الأنجم، وطن يحيا، وطن يكبر...) وغيرها من الكلمات التي توحي إلى تعلق الشاعر به. ويصل إلى نتيجة مفادها أن الوطن هو جزء من روح الشاعر ومجتمعه، حيث نجده متمسكا به من خلال التطلع الدائم إلى الأفضل.

تتجلى الصورة النفسية عند الشاعر في صورة الجزائر التي لا تعرف الانهزام في وجه العدو، وتظهر هذه الصورة النفسية في: "صدر يخفق"، "قلب يعشق"، "لحن يشدو وأمل يعدو"، وهذه التعابير توحي إلى حبه العميق لوطنه الجزائر.

[1] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 25.

إن قصيدة "مدينتي" حافلة بالصور النفسية المتمثلة في العبارات التالية: لموعد الأخطار، ملامح الإفصاح، متجرا للزور، ولذة الموجود، لتؤكد هذه الأخيرة على حيرة وقلق الشاعر على وطنه، لذلك نجد بعض العلامات الدالة على الحالة النفسية للشاعر مثل علامات التعجب، والاستفهام والضمائر مثل ضمير المتكلم والمفرد (الأنا) التي تفيد ذات الشاعر ووجدانه.

كم يومئ حمادي في هذه القصيدة إلى رفضه للوضع الذي آلت إليه الجزائر، فحاول أن يبعث الأمل في نفسية شعبه ويثير فيهم الإحساس بالوطنية ويتجلى ذلك في المقاطع التالية:

مدينتي...

مصادرة وقلبها محتار:

جمالها مصعر

يحرك الأحجار

فطرتها "اليمين"

نزوتها "اليسار"

وعشقها ممزق

أيهما تختار؟

مدينتي...مدينة

التكبير والتشريد:

تعجلي... تخيري،

تودعي... تفجري.

فكلهم "جزائري"

وكلهم..."يزيد"!![1]

جاء هذا المقطع واصفا للواقع المأساوي الذي تعاني منه مدينة الشاعر حينما جعل شعبه يختار في قوله "أيهما تختار"؟ ، كإشارة إلى انكسار الحالة النفسية للإنسان الجزائري إبان العشرية السوداء.

- صورة الطفولة:

شاعت صور الطفولة لدى كثير من شعراء الجزائر، حيث يرجع الشاعر إلى واقعه القديم الذي يتعلق بحياة الطفولة «ولا شك في أن عالم الطفل مما يجذب اهتمام الشعراء يستقطب عواطفهم كما يمثل الطفل والطفولة من معاني الدهشة والبراءة والطهر والألفة... فالطفل يجسد حلم الفنان في العودة إلى زمن الامتلاء والغضارة، والحرية اللامحدودة»[2].

فالحقيقة أن صور الطفولة لا تستطيع أن تفارق ذات أي شاعر أصيل كون الطفولة مستمدة من معاني الدهشة والبراءة أمام الأشياء، ولتجسيد حلم الفنان في زمن الطفولة عليه بالعودة إلى الحياة البدائية لاسترجاع الأيام التي عاشها في طفولته، وهذا ما نراه مجسدا عند عبد الله حمادي في ديوانه "البرزخ والسكين" أين جسد طفولته في قصيدته "حلم أزيله" رغم الطفولة القاسية التي عاشها، إلا أننا في لحظة استقرائنا للقصيدة نجد تلك اللحظات الممتعة التي يتمنى العودة إلى الوراء ليستحضر لحظاته الجميلة في زمننا الحاضر، حيث يقول في قصيدته:

---

[1] المصدر السابق، ص 113-114.

[2] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص 106.

أتنهض بعد السنين الطويلة

لتعشق طيفا هفا من "أصيله"

وتركب للبحر يختا قديما

تغازله معطيات جميلة

على متنه غربت شهقات

وصوب الشراع تراءت خليله

وفاء... وللقلب فيه وفاء

وللعاشقين وفاء القبيله

حملت لك الشوق عطرا نديا

تدفق موجا بحجم الخميله

عبرت لك الطيف فيضا سخيا

تهدهده الهمسات الظليلة

حملت لك من سناك انهمارا

يعذبني باغتراب الحصيلة[1]

في هذه الأبيات الشعرية يصف لنا تلك الذكريات الجميلة التي قضاها في أيام طفولته، لكن هذه الذكريات ما هي إلا خواطر جعلته ييأس ويحزن لتلك الأوقات التي راحت هباء لتستدل في قوله من قصي بالحزن واليأس، يقول في قصيدة "حلم أزيله":

[1] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 36-37.

يعذبني باغتراب الحصيلة

أيكفي لأرقب ظل الخيال

وقد حملته الطيور النحيلة!

أيكفي لأقطف ضوء الوعود

وقد بعثرتها السنون الطويلة!

أيكفي لأنظر ضوء الغروب

وقد أوحشته العيون الكحيلة!

أيكفي لألقى المساء حزينا

وقد أنهكته الحظوظ الضئيلة!

وفاء... وما وجع الليل إلا

خواطر شوق تدنت ثقيلة

تدنت بأبخرة الذكريات

وفي نفحات قتيل القتيلة[1]

فالشاعر يرصد لنا لحظات الحزن والأسى التي مر بها في المدينة التي عاش فيها طفولته، وعلى الرغم من هذا، يبقى حلم لا يمكن العودة إليه إلا عن طريق الذكريات التي يمكن استحضارها سواء كانت جميلة أو سيئة، فالإنسان لا يعيش دائما لحظات جميلة إنما يجمع بين اللحظات الجميلة واللحظات السيئة، فالشاعر حمادي أدرك أنه لا يمكن أن يعيش

[1] المصدر السابق، ص 37.

في سعادة، طالما أن الأقدار تحتم عليه العيش بين السعادة والحزن، ولذلك وجدناه يستشرف لأيام أرحب في قوله:

على برعم من بريد الصباح

أشق إليك العهود الكليلة

لألقاك في النور سحرا بليلا

تناشده النسمات بليله

وفاء... سيبقى المطاف مطافا

ويبقى المحيط يلف الجميلة

وأبقى كما شاءت الكائنات

أشد الإهاب لحلم "أزيله"[1]

- **تراسل الحواس:**

يعد تراسل الحواس من أهم الوسائل الفنية الأكثر جمالا ورونقا في المتن الشعري، حيث تسعى هذه الصورة الشعرية الحداثية إلى خلق فضاء للمفاجأة وتكثيف الغموض وبناء الاستعارات من خلال مزجها بمعطيات الحواس. فتراسل الحواس «يعني وصف مدركات حاسة من الحواس بصفات مدركات حاسة أخرى، وفي هذا إبراز للأحاسيس والعلاقات الخفية بين الأشياء، فينقل الشاعر ألفاظا من مجال حسي إلى مجال آخر، وهو بذلك يشكل

[1] المصدرنفسه، ص 37-38.

لغة جديدة»[1]. فتوظيف الحواس في المتن الشعري يعطي جمالا للقصيدة لتنهض لحث القارئ على التفاعل مع النص ليكشف خفايا وأسرار مكنونة في ثنايا الصورة.

نجد هذا الملمح التعبيري كثيرا في ديوان "البرزخ والسكين" تحديدا في المقطع الثاني من قصيدة "مدينتي":

مدينتي داهمها "الفجار" و"المجوس"

فخيلهم تدك براءة النفوس

فشت رؤاها

وهشت صداها[2]

في هذه المقاطع ينقل لنا الشاعر صورة تراسل الحواس التي هي كلمة "الصدى"، حيث أتت من مدركات حاسة السمع إلى مدركات حاسة البصر، فهو لم ينقلها لنا بصورة عقلية حتى يدفع القارئ للتفاعل معه.يقول في المقطع الثامن من قصيدة "يا امرأة من ورق التوت":

تقتات من الجسد المحظور

تقترف الغربة والإبحار

في شعر غجري

يرتج على وقع أصابعك

نغما[1]

[1] عبد الحميد هيمة، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص138.

[2] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 102.

نجد الشاعر في هذا المقطع قد وظف حاستين من أجل إنتاج صورة فنية، وهي حاسة اللمس التي تبين لنا ارتجاج الشعر على وقع الأصابع. أما الحاسة الثانية فهي حاسة السمع وهي النغم وقد أسهمتا في خلق ثنائية (الشعر والنعم) وهذه الأخيرة لا يستطيع القارئ إدراكها إلا بواسطة هذا التراسل الذي يستفزه ويعجز عن تفسيره.

وفي موضع آخر نلاحظ أن الصور تجمع بين العالم المادي والعالم المجرد، ويقول الشاعر في هذا الصدد من قصيدة "البرزخ والسكين":

لا يا طائر الزمن الخافت

عاشق جئت

ومن خلفي قوافل وأمامي برزخ...[2]

فالشاعر في هذا المقطع جمع بين العالم المادي والعالم المجرد، حينما حول الزمن من المدرك الذهني الذي يمثل العالم المجرد، إلى المدرك الحسي الذي يمثل الصوت الخافت، فالشاعر هنا استطاع أن يجسد هذا التراسل في صورة واحدة، يعجز العقل عن تفسيرها لانزياحها عن المعتاد. فتراسل الحواس تمكن من خلق الغموض في اللغة ليجعل القارئ مستفزا من طرف الشاعر بحثه على تشفير مكنونات النص المخبوءة وراء هذه الكلمات السحرية.

- الصورة الخاطفة (اللمح السريع):

من مميزات الصور الحداثية التي يتميز بها شعر عبد الله حمادي، الصورة الخاطفة التي تحقق تكثيفا للغموض «فهي نوع حديث من التصوير يشمل الصور الشعرية ذات

---

[1] المصدر السابق، ص 145.

[2] المصدرنفسه، ص 121.

الإشعاع القوي النافذ. والتي تتولد عنا إثارة مفاجئة من منطقة اللاشعور، فتترك بعد ذلك انطباعا في الشعر لا يمحى»[1]. ويطلق عليها بهذا الاسم، لكونها تكشف عن خطايا وأسرار الأشياء، فهي تجمع المعنى بين ما هو حسي وما هو ذهني في صيغة واحدة، وقد صور لنا عبد الله حمادي في ديوانه صور خاطفة تتمثل في القبلة الواردة في المقطع الخامس من قصيدة "لا يا سيدة الإفك". فصورة الطفرة القصوى تمثل الصورة الرئيسية التي تدور حولها صور فرعية أخرى، وهذا ما يظهره المقطع الآتي:

هي الطفرة القصوى

تغري بركوب الرعب

تهفو بجناح

يكتنز سر البرق

ينهش أطياف السحر[2]

فالمتمعن في هذه المقاطع يرى أن الصور متباعدة ومنفصلة فيما بينها، ولكن الإحساس والشعور هو الذي يساعدنا على إدراك هذه الصلة الدلالية بين هذه الصور الفرعية التي يجمعها الشاعر في مكان دلالي موحد الأبعاد.

- صور التجسيم:

التجسيم هو نقل ما هو معنوي إلى صورة المحسوس، أو تحويل المعنويات من مجالها التجريدي إلى مجال آخر حسي، ثم بث الحياة فيها. وجعلها كائنات حية تنبض

---

[1] عثمان حشلاف، التراث والتحديث في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية في مواده وصوره وموسيقاه لغته، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص 129.

[2] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 160.

وتتحرك. ونجد عبد الله حمادي يوظف صور التجسيم في ديوانه، بحيث جسد المعاني المجردة على شاكلة صور حسية فجعل للذل مقبرة، وللمفاتن عطر، وجعل الشفة مسكنا للمطر، وجعل للجسد خارطة وجعل للأرض رحيقا ويقول في هذا الصدد من قصيدة "يا امرأة من ورق التوت":

أنا غائب في الجوق

وفي موكبه المجرور

تحمله أكتاف سماسرة

من ورق

وحدي وصميل يركبني،

ملحمة لم ترس سفائها

قدر الأقدار ومفرزة

للذل تقام

ومقبرة[1].

تقوم قصيدة الحداثة الشعرية على نسج صورها بفكرة التحول والتغير، فالشاعر الحداثي دائما يحلم بأشياء جديدة بعيدة عن الواقع، لذا وجدنا الشاعر يستعمل التجسيم والتجسيد في هذا السياق.

من خلال ما سبق نستشف أن تشكيل الصورة الفنية عند عبد الله حمادي لا يتوقف على استعارة واحدة، وإنما يواصل تشخيص الصور وجعلها دائما مصدر التأثر في المتلقي،

[1] المصدر السابق، ص 141.

فالمعروف عند الشعراء المحدثين –خاصة الجزائريين–أنهم يوظفون صور نفسية للتعبير عن معاناتهم. بحيث نجد الشاعر يرصد لنا أيام طفولته التي يصورها على شاكلة حلم، ليبرز لنا تلك اللحظات الجميلة والمرة التي عاشها. وهكذا تعددت وسائل التصوير الفني لدى الشاعر لتتخذ بعد حدائيا تجريبيا يتجاوز النطاق التقليدي الذي ألفناه عند الشاعر في بواكيره الشعرية.

ج)–الرمز:

– المدلول اللغوي:

ورد في لسان العرب مادة رمز بقوله: « الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بالكلام غير المفهوم باللفظ من غير إبانة إنما هو إشارة بالشفتين. وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين، والحاجبين والشفتين والفم. والرمز في اللغة كل ما يبان بلفظ»[1]. وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا عليه السلام: « ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا»[2].

– اصطلاحا:

تعددت تعاريفه واختلفت حسب الباحثين فظهر عند الإغريق أصل كلمة رمز Sumbolein« التي تعني الحزر والتقدير، وهي مؤلفة من Sum بمعنى "مع" و Bolein بمعنى "حزر" فكلمة Symbol لها تاريخ طويل في علوم اللاهوت Theology إذ تترادف كلمة Symbol مع كلمة Creed التي تعني " دستور الإيمان المسيحي" كما أنها تستعمل من القديم في الشعائر الدينية، والفنون الجميلة عموما، والشعر بخاصة وما تزال حتى اليوم ذات قيمة إشارية في المنطق والرياضة وعلم الدلالة اللغوية»[3].

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة رمز، ص 1727.

[2] سورة آل عمران، الآية 41.

[3] محمد فتوح أحمد الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1977، ص 34.

وفي العصر الحديث يعرفه أدونيس بأنه: « اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو العقيدة التي تتكون في وعي القارئ بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له»[1].

أما ويبستر Websterفيحدد الرمز بأنه: « ما يعني أو يومئ إلى شيء عن طريق علاقة بينهما، كمجرد الاقتران، أو الاصطلاح، أو التشابه العارض Accidental غير المقصود»[2]. إذا فالرمز عبارة عن إيحاءات وإيماءات شيء لشيء وينهض على علاقة وثيقة تربطه بالمرموز، وهي علاقة عميقة من مجرد التشابه الظاهري.

أما على المستوى العام لمفهوم الرمز فنجد "بيفان" يقسم الرموز إلى نوعين: « أولهما هو الرمز الاصطلاحي، ويعني به نوعا من الإشارات المتواضع عليها، كالألفاظ باعتبارها رموزا لدلالاتها، أما ثانيهما فيمكن أن نسميه بالرمز الإنشائي، ويقصد به نوعا من الرموز التي لم يسبق التواضع عليها، كذلك الرجل الذي ولد أعمى فتوضح له طبيعة اللون القرمزي بأنه يمثل في وقعه النفسي نفير البوق»[3].

- الرمز الطبيعي:

اتجه الشعراء المعاصرون إلى الطبيعة واعتبروها ملجأ يسقون منها عباراتهم قصد التعبير عن ميولاتهم ورغباتهم، وهذا ما نلاحظه في ديوان عبد الله حمادي، إذ وظف عدة رموز من أهمها، شجرة اليقطين الواردة ذكرها في القرآن الكريم في قوله تعالى: « وأنبتنا عليه شجرة من يقطين»[4].كما استعمل الشاعر في قصيدته رمز "الشجرة" التي تم من خلال ثمرها ارتكاب الخطيئة الأولى من أب البشر آدم وزوجه، ويتضح ذلك في القصيدة بعبارة «

---

[1] أدونيس، زمن الشعر، ط5، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1406هـ – 1986م، ص 160.

[2] محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص 35.

[3] محمد فتوح أحمد، الرمز في القصيدة الحديثة، ضمن علامات في النقد، م 10، ج 34، شعبان– 142– 1999م، ص 259.

[4] سورة الصافات، الآية، 146.

وكانت شجرة، ترهقها الخطيئة»[1]. وفي القرآن الكريم في قوله تعالى: « ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالين»[2]. كما وردت أيضا "شجرة الغضا" التي يستعمل حطبها لإشعال النار، إضافة إلى "شجرة الطاروط" فهو نوع من الشجر الذي ينبت في صحراء الجزائر والتي ترمز إلى البقاء والمقاومة ويتضح ذلك في قوله:

يشتعل البحر في ظنوني

شجر الطاروط« مفازة في كياني»[3]

فالمتمعن في قصيدة "البرزخ والسكين" يجدها حافلة بمجموعة كبيرة من الرموز، ليضفي الشاعر على نصوصه الشعرية صبغة قرآنية، فهو استند كثيرا إلى مراجع قرآنية من بينهما كلمة "البرزخ" وهي الأكثر شيوعا في القصيدة، وتعني الحد الفاصل بين الشيئين ويظهر ذلك في النص القرآني في قوله تعالى: « مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان»[4]. فالبرزخ في هذه الآية الكريمة مكان له تفاصيله وأبعاده وهو يغلف مجموعة من الظواهر الحيزية المنسجمة والمتجانسة فيما بينها وهو ليس منعزلا عن العالم الخارجي، والعالم المحسوس، بل ينتمي إلى هذا العالم، يشكل عالما شاسعا حيا[5].

ويذهب ابن عربي بالقول أن الإنسان موجود في برزخ والكون كله عبارة عن برزخ لأنه عبارة عن أشياء منفصلة أو متصلة فيما بينها، فلدينا برزخ بين فناء قديم قبل الخلق، وفناء لاحق بعد الموت، والنهار برزخ جامع بين النور والظلام والإنسان برزخ اجتمعت فيه الروح من الملإ الأعلى ومن عالم الغيب ببدن من المادة أو من عالم الشهادة (عالم الكثافة) والحياة القبر أو ما يعرف بمأساة عذاب القبر، برزخ بين الحياة ويوم البعث[6].

---

[1] خميسي ساعد، تجليات فلسفية صوفية في قصيدة "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص 131.

[2] سورة البقرة، الآية35.

[3] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 121.

[4] سورة الرحمان، الآية1، 15-20.

[5] ينظر: شرافشناف، هندسة العنوان في ديوان "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص 325، 326.

[6] عبد الله حمادي، مقدمة الديوان "البرزخ والسكين"، ص136.

نفهم من هذا القول أن البرزخ يرتكز على الشيء الذي يفصل بين الحياة والآخرة أثناء موت الإنسان، فإنه حتما سيفارق الحياة، وهذه المفارقة تولد مسافة بين الجنة والنار بمعنى سيحدد مصير الإنسان يوم البعث.

تتضمن قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" مجموعة من الدوال الرمزية ذات المدلولات الطبيعية، فمثلا نجد "ورق التوت" الذي هو رمز الرجوع إلى الله للتطهر، كما أدرج رمز اللوز الذي يحمل معاني الخصوبة والجمال الغارق في وصف العوالم الجسدية للمرأة. ومن المعروف أن اللوز من الثمار التي تغلفها قشرة صلبة، فهنا تكون صورة اللوز أشبه بصورة الإنسان الذي يتكون من جسد وروح، فالجسد بمثابة الغلاف/القشرة للروح، فإذا كسرنا القشرة حصلنا على لب الثمرة والذي يماثل الروح عند المرأة، يقول في هذا الصدد:

يرتج على وقع أصابعك

نغما

يرتشف اللوز

، يتزود بالعفة

والصلوات

في محراب شهوتها

تحت الأجراس النارية...[1]

استعمل المتصوفة هذا الكائن الجميل بوصفه معادلا للتجلي الإلهي، وأنها جوهر مقدس، ولهذا كان شغف الصوفية القدامى بالحب العذري « وذلك لما بين الفقه في الحب، وبين الزهد من سمات مشتركة، وملامح متشابهة، ففي كليهما نزوع وذلك لما بين الفقه في الحب، وبين الزهد من سمات مشتركة، وملامح متشابهة، ففي كليهما نزوع إلى الإعلاء

[1] المصدر نفسه ، ص 145.

والتسامي، وشعور حاد بالتحريم الجنسي، ورغبة في تحقيق ضرب من الانسجام والتوافق بين ما يرغب فيه وما يخشى منه»[1].

- الرمز الصوفي:

يعد الرمز الصوفي من أكثر الرموز ذيوعا في الشعر الجزائري ولهذا « كان عالما خاصا لا يمكننا الولوج إليه حتى نتمكن من ذلك يحتضن الأطر المتناقضة، فالصوفي في لحظة المكاشفة والمشاهدة يرى ما لا يمكن لغيره أن يراه، وبالتالي تقف اللغة المعيارية عاجزة عن التعبير عن هذه الحالة في تلبسها بالغموض والإبهام» [2]. فعبد الله حمادي في ديوانه الأخير "البرزخ والسكين" استهل جل قصائده بتوظيفه لرموز صوفية.

الملاحظ في هذا الديوان أنه جمع بين نصوص شرعية وتراث فلسفي صوفي وبين إبداع شعري، أراد فيه الشاعر أن يعبر به عن الواقع المعيش، فقد جمع بين النص الشر عي (قرآنا وحديثا) والتراث الصوفي والفلسفي وما يطرحه من مسائل أسالت الكثير من الحبر والمداد مثل الكينونة، المرأة، الأحوال والمقامات، الضياع الوجودي...

ومن المعروف أن العالم مكون من مجموعة من الثنائيات الضدية منها: ماء ونار ، صلب وسائل، ضعيف وقوي، أبيض وأسود، جنة ونار، علم وجهل، خالق ومخلوق، خبر وشر، إلى غير ذلك من الثنائيات المضادة والمتكاملة التي أعطت عالما واحدا على الرغم من التعارض والتناقض الظاهر بين عناصره المكونة له. فقصيدة "البرزخ والسكين" تعج بهذه الثنائيات التي تحمل نظرة الصراع والتنافر من جهة، ونظرة التكامل والتناغم من جهة أخرى: (القصر والمد، النزول والمعراج، الحياة والموت، النار والهواء، الطين والماء، اليمين والشمال، القبلة والمجمرة، البدء والخاتمة)[3].

---

[1] بلعربي العايب، جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، ص 62.

[2] محمد بلعباسي، شعرية اللغة الصوفية في الشعر الجزائري المعاصر، مجلة تاريخ العلوم، العدد 6، جامعة الشلف، ص112.

[3] ينظر: خميسي ساعد،تجليات فلسفية صوفية في قصيدة"البرزخ والسكين"،ضمن سلطة النص، ص 136.

ومن بين الرموز الصوفية التي وظفها الشاعر عبد الله حمادي، رمز الخمرة كونها الوسيلة التي يستفرغ منها الصوفي معاناته وآلامه، ويتبين ذلك في قوله من قصيدة: "يا امرأة من ورق التوت":

(...) أنا المخمور وخمرته

كنت قديما يسكنني

شيء من فضل غوايته

تغري بالوثبات...

شهيات، تريح عناء الملك[1]

يحيل رمز الخمرة في العرفان الصوفي كرمز من رموز المحبة الإلهية وتجلي الحقيقة باعتبارها ملجأ للتعبير عن مكبوتاته النفسية، حيث اتخذ المتصوفة من رمز الخمرة أسلوبا خاصا بهم، وذلك باستعمالهم لألفاظ توحي إلى الخمرة التي تختلف عن الدائرة المادية المتعارف عليها ماديا، وبهذا أصبحت أداة من أدوات التغلب على همومهم النفسية التي تنتابهم، فالسكر « يورث في الإنسان الطرب والبسط والإذلال وإفشاء السر الإلهي» [2]. يقول الشاعر في موضع آخر:

وأنا المقتول وقاتله

ويكون الحب بدايته

ويكون القصف نهايته

فيعود السكر لسكرته[3]

---

[1] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 153، 154.

[2] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 1205.

[3] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 154.

إن الخمرة في هذا المقبوس الشعري تجمع بين المقدس والمدنس، فهي من جهة سائل مرتبط بالماء الذي جعل الله منه كل شيء حي، وحمرتها هي حمرة الدم الذي له ارتباط وثيق بالحياة، ثم هي تفعل بشاربها ما لا يفعله سواها من الأشربة، فيبلغ النشوة حين يسكر، ويحس أنه متفرد عن الأحياء جميعا، وأنه ملك لا يقوض ملكه، لأن الخمرة قد حررت نفسه من عقال الجسد وأسره، وحلقت بها في عوالم أرحب سامحة لها بالاتحاد بالمطلق[1].

- الغزل الإلهي:

استعان معظم شعراء الصوفية في الشعر الجزائري بموضوع الحب في جميع نصوصهم الشعرية، فاعتبروه طقسا من الطقوس الصوفية، فهذا الموضوع حظي بمكانة هامة في الشعر العربي قديما وحديثا، لكونه من أكثر المواضيع ارتباطا بالوجدان، حيث نجد رمز المرأة « بوصفها معراجا غنوصيا، ووسيطا جماليا للوصول إلى الجمال المطلق، فالمرأة –في المنظر الصوفي– مظهر للتجلي الإلهي بشكل عيني محسوس» [2]. فعبد الله حمادي من بين أولئك الذين وظفوا المرأة من هذا المنظور، فتصور نفسه ملقى بين نهدي حبيبته يقول في قصيدة "رباعيات آخر الليل":

قيل والفسق: قلت: ثم احتجاجي
حين يبتلى على السماء اعوجاجي
يسر مغزاك أن تراني صريعا
فوق نهديها مبحرا في ارتجاجي
منتهى الوصل أن أعيشك حلما
مستحيلا نعيمه في اهتياجي
(...) إنما السر من تدبر سرا

[1] بلعربي العايب، جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، ص 48.

[2] يوسف وغليسي، المتشاكل والمختلف في ديوان "البرزخ والسكين"، ضمنه سلطة النص، ص 122.

بات فحواه في متون الدياجي[1]

وقد ألفنا هذا التصوير الحسي عند أئمة التصوف ومنهم(محي الدين بن عربي) الذي خص حبيبته في ترجمان الأشواق، والتي تقتل وتحيي لديه، دائما، فهي معادل للفناء الذي يحمل عند "المشاهدة"، في حضرة التجلي والبقاء الذي يعقبه [2]. فالرمز الأنثوي مصدر الوجود وتجلي الذات الإلهية، فالشاعر يعتبرها وسيطا جماليا للوصول إلى الجمال المطلق.

وفي موضع آخر نجد الشاعر يوظف صورا مادية تحيل إلى المرأة كالعيون، فالعين بالمفهوم الصوفي إشارة إلى ذات الشيء، يقول في رباعيته:

كم أراني وكم أراك تقاسي

تدع النور يا حبيبته رأسي

تسفك دمي على هواك مباح

وانتحاري فدا العيون يواسي[3]

إن الدافع الذي حدا بالمتصوفة إلى توظيف رمز المرأة بمحاسنها وجمال عيونها هو الوصول إلى الحقيقة الإلهية، فالغزل عندهم يختلف اختلافا كبيرا على الغزل الحقيقي الذي شاع عند الشعراء قديما وحديثا، فهم يصفون حبهم الحقيقي للمرأة،فهم يصفون حبهم الحقيقي للمرأة ويتخذونها كمعادل للتعبير عن المعاني الإلهية. فهذه العيون كمعادل سيميائي للمرأة لا تحيل على الجمال المادي وإنما تحيل على الأبدي، فالسر في توظيف محاسن المرأة هو استكناه السر الغائب وراء أنوثتها.

« فالطور هنا إشارة صوفية يحيل إلى موضع تكليم الله لموسى (عليه السلام) يوم أن أخطأ الطريق في سفره من مدين إلى مصر وسط ظلمة الليل، وفجأة أبصر شعلة هادية لم تكن إلا شعلة من الأنوار الربانية الوهاجة، فكان أن ناداه الله وكلمه، ويمثل نقطة تقاطع بين

---

[1] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 53.

[2] ينظر: يوسف وغليسي، المتشاكل والمختلف في ديوان"البرزخ والسكين"،ضمن سلطة النص، ص 123.

[3] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين، ص63.

عالمي الناسوت والملكوت»[1].و تظهر هذه الكلمة في المقطع الثالث عشر من الديوان، وقد ورد أيضا في كتاب الله في قوله تعالى: « وهل أتاك حديث موسى إذ رأى نارا فقال لأهله امكثوا إني أنست نارا لعي أتيكم منها بقيس، أو أجد على النار هدى، فلما أتاها نودي يا موسى إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالوادي المقدس طوى»[2].

وفي قوله:

وجئتك "بالعرش" طوع ابتسامة

لأسقيك فيه اغتصابا ودودا

...مددت لك الصدر جسرا لترقى

إلى "سدرة" الوعد كي ما تسودا

فإن خانك الحظ في المحصنات

فلحن المعاصي يبيح المزيدا[3]

تتجلى "السدرة" في هذا المقطع من رباعيته على عروج صوفي الذي يسعى إليه الصوفي عن طريق ارتقائه إلى العالم الملكوتي، فالسدرة هي « شجرة نبق تقع على يمين العرش، كما يقول المفسرون» [4]. بالإضافة لتوظيفه كلمة "الأخدود" التي استلهمها الشاعر من القرآن الكريم الذي حدثنا في سورة البروج عن مهنة أصحاب "الأخدود" كرمز للعذابات التي تلاقي الصوفي في مسراه إلى التطهير برؤية "المطلق" [5]. ويقول في هذا الصدد من رباعيته:

حكمة المسرى في بهاه تجلت

ترتدي الطهر وانخفاض السجود

---

[1] عبد الحميد هيمة، الرمز الصوفي (في رباعيات آخر الليل)، ضمن سلطة النص،ص 100.

[2] سورة طه، الآية، 9-10-11-12.

[3] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 85.

[4] يوسف وغليسي، المتشاكل والمختلف في ديوان "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص 122.

[5] ينظر: نفسه، ن ص.

ملتقى السحر قد عدمت نشارا

وانتحارا وعصمة "الأخدود"[1]

ومن خلال هذين القوانين نستنتج أن هذه الثنائية (الليل/النور) لها مدلولات تسعى للكشف عن الأسرار العرفانية عند لمتصوفة التي تجسدت في الكثير من النصوص ذات الصلة بالحياة والموت؛ بمعنى أن النور رمز الانتصار بينما الليل رمز الهزيمة ويتضح ذلك في هذا المقطع من رباعيته:

تتطع... وصرف عنان الظروف

وباغت بها مجريات الصروف

فإن أوراق الليل في راحتيك

تدنت لك عاليات القطوف

... وسيق لك النور مغمى الجفون

وأعشى مداه سناك المخوف

فألفت بين «الهنا» و«الهناك»

وبين المعاني... وسر الحروف[2]

وفي سياق آخر نجد ثنائية (الليل/ النور) عند الصوفية رمز « القبض والبسط اللذان ينشآن عن الخوف والرجاء» [3]. وأمام هذا الزخم الرمزي اتضح لنا أن عبد الله حمادي اتكأ على الرموز الصوفية قصد استبطان حقائق الوجود والنفس، كما أنه وجد في الرموز الصوفية ما يسمح له بالبوح بأسرار الوجود والتعبير عن الكينونة.

---

[1] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 69.

[2] المصدر نفسه ، ص 87.

[3] عبد الحميد هيمة، الرمز الصوفي في رباعيات آخر الليل،ضمن سلطة النص، ص 98.

الفصل الثاني: البنية الإيقاعية

أ -التدوير

ب -البياض

ت -التنويع في البحور والقوافي

1)- بنية الإيقاع:

أ)- التدوير:

الإيقاع لغة مأخوذة من الجذر (وقع) والوقع، وقع على الشيء، ووقع المطر بالأرض، ولا يقال سقط (...)، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان وبينهما[1].

وأول من وظف الإيقاع ابن طباطبا العلوي في كتابه (عيار الشعر) حينما قال: « وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه... »[2]. فالشعر منذ البدايات الأولى مرتبط بالإيقاع، فهو يتواشج في مفهوم الشعر عند كافة الناس، أي أنه وليد المجتمع، له صلة وطيدة بالمجتمع، حيث أن الشاعر يعبر عن مشاعره عن طريق الإيقاع.

عرف هذا المصطلح بشتى المفاهيم، ولم يحدد مفهومه، فعبد الحميد جيدة يعرفه قائلا: « هي النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، إنها مزاوجة تامة بين المعنى والشكل، بين الشاعر والمتلقي »[3]. ويتبين أن القصيدة القديمة قائمة أساسا على الوزن والقافية خلافا للقصيدة الحديثة القائمة على الوزن والقافية وعناصر جمالية أخرى.

ويعرف كمال أبو ديب الإيقاع بأنه « الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متناهية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 4897.

[2] ابن طباطبة العلوي، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، ط 3، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص 53.

[3] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، ط 1، بيروت، 1980، ص352-354، نفلا عن رواية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 207.

عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكلية الحركية »[1]. مما يوحي أن الإيقاع له علاقة في التأثير بين الشاعر والمتلقي، فتلك الحركات التي يوظفها الشاعر في النص تجعل القارئ يتفاعل معها قصد التلقي الأمثل للنصوص.

فالإيقاع « ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان، الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، إنما يفهمها قبل الأذن والحواس، الوعي الحاضر والغائب (...) إن الإيقاع ليس مجرد تكرار الأصوات والأوزان (...) وليس عددا من المقاطع (...) ليس قوافي تتكرر (...) هذه كلها عناصر إيقاعية ولكنها جزء من كل واسع ملون ومتنوع (...) الإيقاع صيغة للعلاقات، التناغم، التعارض، التوازي، التداخل فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية »[2].

إن الإيقاع هو الجوهر الأساسي في القصيدة، أي أنه مرتبط بإبداع الشاعر، فلا يمكننا أن نحدد مفهومه، لكونه يتجدد مع كل قصيدة، ومرتبط بالقارئ وبالقصيدة، لأنه لمجرد قراءة القصيدة نراه يسعى للوصول إلى تذوق مقاطع الموسيقى عن طريق إحداث المفاجآت[3].

يشمل الإيقاع على الوزن والقافية لارتباطه بالمقولة الشهيرة « الشعر كلام موزون ومقفى »، فمن خلال هذه المقولة يظهر لنا أن الإيقاع في القديم كان يتبنى البعد الخارجي الذي هو الإطار الموسيقي الذي تخلقه اللغة ومستوياتها المعتمد على السماع، ولكن في العصر الحديث تغيرت الأوضاع، فأصبح الإيقاع مرتبطا بحياة الناس وطرائق تفكيرهم ومعاناتهم، فحديثا يرتكز الإيقاع في الإطار الداخلي الذي هو الإطار الخفي، بمعنى انتقاله من الإيقاع اللغوي إلى الإيقاع الدلالي، والذي يقوم على ثقافة التأمل بحيث تجعل القارئ

---

[1] كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1، دار العلم، بيروت، 1971، ص 230.

[2] رواية يحياوي، البنية الدلالية في شعر أدونيس، ط2، دار ميم للنشر، الجزائر، 2014، ص 207.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 208.

يفكر دون قيد، وهذا ما يفتح مجالا للفرضيات والاحتمالات وتوسع الحريات، فالإيقاع الداخلي يشمل تكرار الحروف أو الأصوات، تكرار الألفاظ والجمل، التوازي التركيبي...

شاع مصطلح موسيقى الشعر في العصر الحديث بحيث أنها « ليست دخيلة عليه ولا مستعارة من فن آخر لأنها من أداة التعبير الشعري نفسها، وهي اللغة »[1]. فموسيقى الشعر مستمدة من اللغة الشعرية لا غيرها، ويمكن القول أن « الموسيقى الظاهرة سواء أكانت عالية الجرس أم هادئة هامسة فإنها تقوم على الإيقاع الصوتي، في حيث تقوم الموسيقى الخفية على علاقات المعاني بين الألفاظ أو التراكيب »[2]. ومن خلال هذا القول نستنتج أن الموسيقى الظاهرة تعتمد على الحواس الذي يخلق تأثيره على الوجدان والفكر، أما الموسيقى الخفية، فهي عكس الموسيقى الهادئة التي تعتمد على الوجدان والفكر الذي يعكس تأثيره على الحواس والقافية والروي، أي القواعد الخليلية، والموسيقى الداخلية تتجلى في التكرار والتوازن التركيبي والتدوير.

إن تطور الإيقاع وثرائه قد مهد الطريق من الزاوية العريضة بشساعة أمام التجارب، فأصبحت موسيقى الشعر والتشكيل الصوتي للقصيدة مختلفة عما كانت عليه في السابق، فقد اتسع ميدان إيقاعها داخل القصيدة لتواشج أنماط جديدة من التعبير « والإيقاع في القصيدة المدورة بقدر ما يثري القصيدة وبقدر ما يوحي بمدى قدرة الشاعر على استيعاب الوسائل الجديدة وإمكاناتها التي تتضاعف مع التجربة والخبرة »[3].

إن الشعر الحديث ولّد ظاهرة جديدة وهي التدوير، فهذه الأخيرة برزت نتيجة احتفاظ الشعر الحديث بالتفعيلة، والمعروف أنه وجد في القصيدة التقليدية، لكن بالمفهوم الذي

---

[1] سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ط1، كلية الآداب، جامعة القاهرة، د.ت، ص 10.

[2] حسن عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص 15.

[3] كمال فنينيش البناء الفني في الشعر الجزائري مرحلة التحولات (1988-2000م)، شهادة الماجستير، عزيز لعكايشي، جامعة منتوري قسنطينة، 2009-2010، ص 235.

يخالفها، ففي الشعر التقليدي يعني « اشتراك شطراه في كلمة واحدة ويسمى البيت المدور أو المداخل أو المدمج »[1].

أما في الشعر الحديث أو الحر فإن مفهومه يختلف عما سبق « فيتم بتدوير التفعيلة على سطرين متتالين أو تدوير شطر تقليدي من الأوزان الممزوجة أو تدوير مقطع أو بعض المقاطع أو تدوير كل مقاطع القصيدة، أي النص الشعري بوصفه جملة طويلة واحدة »[2]. المقصود هنا بالتدوير في الشعر الحديث والمعاصر توزيع الشاعر للتفعيلة بين آخر السطر الأول وأول السطر الذي يليه وقد يكون تدوير مقطعا واحدا أو كلها، وذلك حسب الشاعر في توظيفه لهذه الظاهرة في شعره.

يعرفه الباحث صابر عبد الدائم التدوير في الشعر الحر بأنه « مبني على تتابع التفعيلات في عدة أسطر شعرية بلا قواف فاصلة بينها، حتى ينتهي الشاعر إلى قافية بعدة أسطر، ثم يبدأ مقطعا جديدا، ويختمه بقافية مماثلة أو مخالفة لقافية المقطع الأول »[3]. فالتدوير بهذا الطرح يقوم على تتابع التفعيلات بين سطر شعري لآخر، ويشترط فيه أن تنتهي مقاطعه بقافية معينة، ولا ينبغي أن تكون القافية نفسها في المقطع الأول.

تبلورت ظاهرة التدوير في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر مع تصاعد موجة التجريب، فنجد الكثير من الشعراء يوظفونها في قصائدهم، ومن بينهم عبد الله حمادي في ديوانه "البرزخ والسكين" خاصة في كتاب العفاف، ونستدل على هذا التوجه بالمقاطع التالية من قصيدة أطفالنا... إلى الحجارة، فيقول في البيت الثاني:

---

[1] حسن عبد الجليل يوسف، موسيقى الشعر العربي، ص 235.

[2] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ط 2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991، 220.

[3] صابر عبد الدائم، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور، مكتبة الخافجي، ط 3، القاهرة، 1993، ص 220، نقلا عن رواية يحياوي، البنية الدلالية في شعر أدونيس، ص 237.

قذفوك في وسط الريا ح إلى مواويل الحجاره[1]

إن توظيف التدوير في هذا المقطع يندرج ضمن المعنى التقليدي، إذ نلاحظ اشتراك شطراه في كلمة واحدة، فالتدوير هنا ظاهري، يرى بالعين المجردة، يمكن للقارئ أن يكشفه بسهولة. كما نجد في الموضع نفسه من البيت الرابع والثامن يقول:

وتوافدوا شيعا تمو ج فأبحروا صوب المنارة

سحبوا الشهيد وعلقو هـ على سطوح مستشاره[2]

وكما نجد الشاعر يوظف التدوير في قصائده الحرة على نحو ما وجدناه في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت":

علقت عتابي على باب مدينتكم

/0/0 //0 /0//0 /0 //0// /0 ← تدوير

فاعل فعلن فاعلن فاعل فاعل فا

أتحرق العشق

/0// //0/0 ← تدوير

عول فعولن ف

والعب الأهلة بالوحشة

---

[1] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص 30-31.

/0/ //0/0// / /0/0 0 ← تدوير

عول فعولن فعل فعلن فع

وا لغارا ت المهزومه[1]

/0 /0/0/ /0 0/0// 0/0 ← تدوير

لن فعلن فعلن فعلن

كما يتضح لنا أيضا التدوير في قصيدة "لا يا سيدة الإفك" وذلك في المقاطع التالية:

ما أطغى القبلة تنهال على مهل

/0/0/0 //0// //0/0// /0/0/ 0 ← تدوير

مستفعل فاعل مستفعل فاعل مس

تعبر شطآن ال سوء

/0// 0//0// 0/0/ ← تدوير

تفعل فاعلن مستف

تقيم شعا ئر قدا س

//0 // 0// ///0/0/ 0 ← تدوير

علن فعلن متفاعل فا

تر فع ألويـة النصـر

/0 0/0 / //0///0/ ← تدوير

[1] المصدر السابق، ص 139.

عل متفاعل فاعل مس

نلاحظ بأن الشاعر في هذه المقاطع الشعرية وظف التدوير و حاول أن يعطيه تميزا، إذ حاول في الكثير من الأحيان أن يزاوج بين بحور مختلفة، بحيث يوزع التفعيلة على سطرين متتالين، فهذا يعتبر نظاما مألوفا لدى الشعراء قديما، كما نجده قد ألحق بحوره الشعرية بزحافات وعلل. والشيء اللافت للنظر في قصائد الشاعر، هو كسره للنمط الإيقاعي القديم، بحيث كتب أبياته الشعرية بنظام التفعيلة، في حين كتب بعض الأبيات وفقا لنظام الشطرين، فهذه المزاوجة تعتبر ظاهرة حداثية فنية تعطي لنا رؤية واضحة أن عبد الله حمادي يتميز بمملكة التراث[1].

وظف الشاعر كلمة "مقبرة" في قصيدة "مدينتي" معزولة عن السطر الشعري الذي سبقه وهذا يعد ظاهرة التدوير، وهذا ما يتبين في المقطع التالي:

مدينتي... مدينتي لو تجهلو ن في المتو ن				
0//0// 0//0// 0//0/0/ 0//0// 0/				
متفعلن متفعلن مستفعلن متفعلن مس				

مقبره

0//0/

تفعلن

فالشاعر في هذا المقطع عزل كلمة مقبرة عن المقطع الأول، فمن المفروض أن يوظفها في السطر الشعري السابق، لكنها وضعت لوحدها، وذلك لشد انتباه القارئ، وإثارته، إضافة إلى جعل المقطع الشعري أكثر جمالا، وهذا النوع شائع في الشعر الحديث على غرار الشعر القديم.

---

[1] ينظر:راجح سامية، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين"لعبد الله حمادي،ط 1،عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2010، ، ص 214.

نستشف أن التدوير وسيلة من الوسائل المساعدة على تحقيق الإيقاع الداخلي للقصيدة، لأهميته ودلالته في النص الشعري، وبالخصوص أن له صلة وطيدة بالإيقاع الشعري، حيث يسعى الشاعر لاستشارة القارئ وجعله دائما متشابكا في نصوصه الإبداعية، كما نلحظ التدوير في النص الشعري التقليدي لا يخضع لاستفزاز القارئ مقارنة بالنص الشعري الحديث الذي يؤثر في القارئ بجعله يتشتت فكريا، كما يدفعه أن يبتعد عن العالم النثري ويمنح للشاعر حرية واسعة إن أراد أن يتوقف في نهاية السطر الشعري إستجابة لرغبات الوزن و الدفع بالقارئ إلى البحث عن فضاءات تأويلية .

ب)- البياض:

تعد الكتابة بالبياض أو بالحبر السري كما اصطلحت عليها بعض الدراسات النقدية للتعبير عن الكتابة الحديثة التي يرى في البياض لغة لا يدركها إلا من كان عارفا بتقنيات الكتابة الحديثة، كما تعد من أبرز سمات النص الشعري الحديث.

حيث عمد الشعراء المعاصرون إلى تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ قديما، « فهناك من يفسر البياض على أنه عجز الشاعر عن خلق لغة مناسبة للمقام الذي فيه –وهم المحافظون– وهناك من يرى أن البياض لغة إيحائية ومساحة تترك للقارئ المتلقي ليقرأ من خلالها فكر الشاعر وإحساسه، وهذا أجمل ما في الشعر المعاصر أنه لا يملأ الفراغات، بل يبقيها مساحات بيضاء تلحظها عين القارئ فيستقرئها فكره »[1].

إن الفعل التجريبي الذي مس اللغة الشعرية الغربية المعاصرة ينجلي تأثيره بفعل المثاقفة مع الآخر. ولعل هذا ما أوضحه الباحث "حسن الأشقر" بقوله: « البياض (الفراغ) ليس ضرورة مادية مفروضة حتما على القصيدة من الخارج، بل هو في الحقيقة شرط وجودها، وشرط تنفسها. فله وظيفة دلالية وإيحائية في الخطاب، لذلك فهو جزء لا يتجزأ من البنية التكوينية للنص الشعري المعاصر حيث يسهم بشكل فعال في إنتاج دلالة الخطاب، وقد يفصح عن حركة الذات الشاعر الداخلية في علاقتها بمحيطها الخارجي، وذلك في إطار صراعه المستثمر مع سواد الكتابة »[2].

فشعرية المكان هي نتاج المزاوجة بين المكتوب (سواد الحبر) واللامكتوب (بياض الورقة)، وشيوع هذا النمط كان منطلق اهتمام النقاد إلى دراسة مكانية النص الشعري الحداثي بالوقوف على قضائه، إذ مكن الشعراء من تجاوز النموذج القديم بالانتقال من

---

[1] هند سعدوني، قراءة سيميائية لقصيدة "مدينتي"، ضمن سلطة النص، ص 203–204.

[2] زهيرة بولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه، يحيى الشيخ صالح، جامعة منتوري قسنطينة، 2009–2010م، ص444.

المرحلة الشفوية التي تعتمد على السماع في تلقي النص الشعري إلى المرحلة البصرية التي تقتضي رؤية القصيدة بحاسة البصر قبل قراءتها.

إن شعرية البياض في البرزخ والسكين هي شعرية حرباوية، تتلون حسب المستوى المعرفي للقارئ وحسب الوسائل الإجرائية التي يفتح بها القارئ الخطاب الشعري فمجابهة البياض بيدين فارغتين يعد قتلا للنص، وإبادة مقصودة له، لأن البياض غموض وغياب في الآن نفسه، يحلق من خلاله الشاعر إلى ما وراء اللغة، بل إلى لغة اللغة [1].

إن عبد الله حمادي متميز في تعامله مع النص الشعري وفضائه الكتابي، بحيث منح قيمة معيارية لعنصر البياض الذي خالف الشكل الشعري القديم الذي لا يترك مجالا واسعا لهذا المتخفي، فاستغلال الفضاء الأسود لا يتم إلا باستثمار الفضاء المنعدم وهو الفضاء الأبيض.

ففي مجموعة قصائده "مدينتي"، "البرزخ والسكين"، "يا امرأة من ورق التوت"، "لا يا سيدة الإفك" كتب نصوصه في أقصى اليسار من الورقة، وترك يمين الورقة للبياض، مما جعله يسيطر على مساحة النص، ويتراجع السواد ليكون أكثر بروزا على الورقة وكأن الشاعر سيستفز بياضه حواس القارئ التعبيرية المنتجة للدلالة، فهو ضرورة المشاركة الفعالة من القارئ لاستكمال الفراغ واستحضار ما غيب في النص.

يختلف البياض في ديوان "البرزخ والسكين" من نص لآخر ومن شكل لآخر، حيث نجد الحذف على شكل نقاط فتارة تظهر بين قوسين للدلالة على أن المحذوف يمكن تحديده وضبطه، و هنا يحث القارئ على التنسيق بين ما هو موجود و محذوف في النص، وتارة

[1] ينظر: محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص 127-128.

نجدها في أول السطر الشعري أو القصيدة وأحيانا أخرى في في الوسط، بينما نجد بكثرة في آخر السطر الشعري[1] . كما في قوله:

يرهقني الوحل الساحر

والقبلات (...)[2]

فهذه الفراغات التي تلعبها البياضات لا يمكن أن تكون إلا مؤشرات على إمكانية التوقف أو الاستمرار باعتبارها العنصر البصري الوحيد الذي يستطيع أن يجعل العنصر التحفيزي بالنسبة للقارئ، كما أنها توحي بعجز اللغة على البوح أو التعبير « وربما كان قول الصمت أشد مضاعفة وكثافة لأنه في تحليقه فيما وراء اللغة يطمح إلى إلى أن يلتقط حركة الروح، وعندئذ ترى أن توزيع الكلمات على التطور في القصيدة ليس مجرد أداة للتوافق الإيقاعي في الأوزان بقدر ما هي طريقة في تشعير اللغة؛ إذ تكلف عن نثريتها وهي تسعى إلى اقتناص فائض دلالتها »[3]. وهذا ما نلمسه في قصيدة "رباعيات آخر الليل" التي تحفل باشتغال واسع على نقاط الحذف والتي تحمل معنى الكشف كما في قوله:

(...) فاسرج الآتي يا غريرا غادر

شاطئ الزحف لاختراق الدياجي

هو عتق ووهج ليل مريب

مورق الشوق من هدير التناجي(...)[4]

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 125.

[2] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 148.

[3] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995، ص 223.

[4] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 41.

يعود سبب لجوء الشاعر إلى وضع نقاط الحذف بين قوسين إلى إضفاء القداسة والغموض على الكلمة المحذوفة، فالحذف هنا يستدعي قارئا خاصا، وهذا ما نجده في عتبة التصدير –ما أظن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني دون اللوح– ولعلها محاولة من الشاعر ليضفي شيئا من الرقي على ديوانه، بحيث خلق نصا إبداعيا إشاريا مضيفا له قارئا مبدعا، فالشاعر يستعير لغة الحبر السري أو ما يسمى بالبياض حينما عليه التعبير، فيجعل القارئ يملأ تلك الفراغات بما يناسب شعرية القصد.

« فالنص الشعري الحديث يستثمر طريقة العرض الشعري عبر تضاريس البياض، ليخلق تناسقا جديدا يوازن بين السواد، باعتباره مدار الهجوم، والبياض الذي أثناه هذا الفعل غدا يستميت في الدفاع عن قلعته المبهمة بالأسئلة، أسئلة العصر »[1].

أكثر الشاعر عبد الله حمادي من نقاط الحذف، محاولا أن يترك ملء الفراغات للقارئ، فالنص الشعري عنده محمل بنص آخر غائب يستدعي عند القراءة، فبنية الفراغات التي وظفها الشاعر في نصوصه هدفها الأسمى إشراك القارئ في عملية القراءة وتركه الحرية للتأمل والتأويل .

إن توزيع البياض والسواد على الصفحة في أغلب نصوص عبد الله حمادي تراوح بين الغلبة للبياض كثيرا، وللسواد نادرا، ونذكر أمثلة على ذلك من نصوصه، ففي قصيدة "مدينتي" نلاحظ غالبا اتساع البياض على حساب السواد:

اتساع السواد على حساب البياض ← مدينتي.. لو تجهلون المتون

مقبرة...

اتساع البياض على حساب السواد } أحلامها أوسمة

[1] محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 124–125.

وسلع مهربة...

وفرق مدربة[1]

« فالناقد المتمعن، يوقن بأن الفضاء علامة متميزة، فهذه العلاقات الفضائية الأفقية المؤسسة للبينة الخطية، وتلك العلاقة الأوسع التي تقوم بين البياضات والسوادات الموزعة، على الصفحة من حيث شكلها وتوزعها، هي (دال) يحمل (مدلول) مهما يساعد القارئ على إيجاد تأويل وتخريج لكلمات (دوال) القصيدة »[2] . ويقول عبد الله حمادي في "مدينتي":

مدينتي تذكارها

التنكير والتشريد

و"معقل" يصدر

وآخر يعيد

مدينتي داهمها "الفجار" و"المجوس"

فخيلهم تدك براءة النفوس

فشتت رؤاها

وهمشت صداها

ولغمت خطاه

شهوة الطقوس (...)

مدينتي... مدينتي الشهيد والتسبيح

حليفة الفجار والمجوس[3]

فالنقاط المتتالية عبارة عن أسئلة تحرك الرغبة في معرفة الجواب وهذه الرغبة تكمن في البياض (النقاط) التي تفتح بابا واسعا للتأويل والتي تحيل على نص غائب وفي الوقت

---

[1] هند سعدوني، قراءة سميائية لقصيدة "مدينتي"، ضمن سلطة النص، ص 200.

[2] المرجع نفسه، ص 198.

[3] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، 102-103.

نفسه على بلاغة البياض الذي ترك للقارئ من أجل التخيل والتمثيل. فهذه الفراغات تتحول تلقائيا إلى قوة دفع لخيال القارئ تجعله يدرك ذلك الصمت الذي تعمد المؤلف تركه. ويقول عبد الله حمادي في "مدينتي":

مدينتي
رواية
... مدبره
طويلة
"معتقل"
مسيره...
مبرمجة
مثيره
ونشره الأخبار
يخرجها المسدس
التجار...[1]

« فالمدينة على هذه الصورة يرفضها الشاعر، كل فيها يجعل العلاقة بين الشاعر ومدينته تنفصم، فهي تبدو كالميت المكفن بطغيان البياض تعمها الفوضى. كما يبدو السواد أمام هذا البياض الطاغي ما بقي من ألواح سفينة تحدث طوفانه الطاغي. فالبياض يريد أن يغرق السفينة، والشاعر يحاول جاهدا أن ينقذ القصيدة/ المدينة، أو أن البياض جاء لتطهير دنس السواد/ الكتابة »[2].

يشكل ديوان "البرزخ والسكين" خير ممثل على تقنية البياض فتلاحظ في قصيدة "البرزخ والسكين"، "يا امرأة من ورق التوت"، "لا يا سيدة الإفك" « أن هذه القصائد كتبت

[1] المصدر السابق ، ص 109.

[2] عبد الغاني خشة، إيضاءات في النص الشعري الجزائري، ص 168.

على (فضاء الصفحة) بشكل مغاير للكتابة الطبيعية، حيث ترك البياض على يمين الصفحة في الكتابة العربية بدلا من يسارها وهذا يبدو كأنه مكتوبا باللاتينية، حيث جاءت "رباعيات آخر الليل" مشفوعة بتدخلات فنية سريالية تعتمد صوفية الرباعيات »[1].

تميزت كتابة عبد الله حمادي على خلاف العادة بالكتابة من الجهة اليسرى لا من اليمنى، فلعبت المكانة في نصوص الجمر لعبتها، إذ كتبت على الطريقة الغربية بلغة عربية وتماشت مع حداثة اللغة، مما أثار التوتر عن طريق هذه الأيقونة البصرية. كما خلقت للقارئ الراحة قبل اصطدامه بالسواد وهذا يعد كسرا لما هو مألوف، يقول آيزر في هذا الصدد :« إمكانيات النفي هي التي تلغي العناصر المألوفة في وعي المتلقي فتظهر المعايير الأدبية والاجتماعية والتاريخية المنتقاة في الرصيد النصي معطلة ومشوهة أي منفية، وهذا النفي هو الذي يضعها موضع المراجعة والمسائلة ويسمح للقارئ بإدراك عجزها ونقصها »[2].

فطاقة النفي هذه، هي التي تلغي وتشوه الألفة التي اعتادها القارئ، فالشاعر تعمد أن يترك هامشا للقارئ على اليمين، مما يوحي بأهمية مكانة القارئ بالنسبة للشاعر « فالنص الذي كان يحسد كاتبه عليه، أصبح ملكا له يشارك في كتابته، كما يشارك في خلق بؤر التوتر فيه، كما أن تلك النقائص التي قد تتبدى في نص خال من الفراغات والبياضات لا يمكن تعويضها أو الصد من سلبيتها، في حين نجد تلك الإشكالية قد زالت في نص البياض، لأنه نص يعيد خلق تميزه مع كل قارئ جديد في المكان والزمان المحددين »[3].

يعد البياض مظهرا من مظاهر الكتابة الإبداعية، يختاره المبدع لاضفاء شيء من الخصوصية أو التميز على نصه الإبداعي، كما يعد البنية التكوينية للنص الشعري

---

[1] المرجع السابق، ص 156.

[2] كريمة بلخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011-2012، ص 55.

[3] محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص 127.

المعاصر .فتوظيف البياض لدى شعراء الحداثة يتماشى مع موجة القصيدة البصرية التي ميزت النصوص المعاصرة إذ « يصبح دالا بصريا يوجهنا في تحديد مقاطع النص الشعري التي تنظم معمار القصيدة، وتبرز في شكل تفضئة قوامها الانتظام والتكرار »[1].

كما نجد عبد الله حمادي يعمد إلى استخدام الفراغات في قصيدة "البرزخ والسكين"وملئها بالنقاط ليجعل المتلقي يملأ أجزاء الجملة ويربط بين جملة وأخرى كيفما شاء، وهذه العملية من صلب الشعر الحداثي، كما أن البياض في هذه القصيدة تحرر من الدال، بحيث نكشف عنه من خلال السياق اللغوي وهو الذي يحمل الدلالة الرمزية. على غرار القصائد الأولى للديوان، أين نستشفها من خلال الدال الذي يرمز للمساحة البيضاء.

أما بالنسبة لتوزيع البياض على قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" و"لا يا سيدة الإفك" نلحظ أنه يتمثل في النقاط المتتالية سواء في أول أو آخر السطر أو في وسط الجملة، فيسعى الشاعر لجعل القارئ في بحث مستمر عن تلك الأشياء التي تخلى عنها ونذكر مثالا على قصيدة "يا امرأة من ورق التوت":

بياض
↓
يسرقني العمر.. أم تسرقني
بياض ← عيناك؟

بياض
↓
يغمرني الطيف.. أم ينهبني
بياض ← لقياك؟[2]

فالقارئ هنا يفهم أفكار الشاعر وأغراضه من خلال تحركاته المكانية التي توفر لديه قوة الذوق والإحساس مما يجعله يكشف عن كنه ورمزية ذلك البياض.

---

[1] عبد الغاني خشة، إيضاءات في النص الشعري الجزائري، ص 161.

[2] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 144.

ج) – التنويع في البحور والقوافي:

إن ظاهرة التنويع العروضي من أبرز السمات في الشعر الجزائري المعاصر، إذ يوظفونه في قصائدهم لإضفاء جمالية على نصوصهم الشعرية، وهذه الميزة تجلت كثيرا عند الشاعر عبد الله حمادي في ديوانه "البرزخ والسكين"، حيث قام بالمزج بين البحور الشعرية والتنويع في القوافي والروي، كما نجد كثرة توظيفه لعنصر التكرار والتصريع.

– المزج بين البحور الشعرية.

إن المتمعن في ديوان عبد الله حمادي "البرزخ والسكين" يلحظ هذا التنويع العروضي الوزني بالخصوص في قصيدة "رباعيات آخر الليل" و"يا امرأة من ورق التوت" وقصيدة "مدينتي". حيث يقول في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت":

توهمت أنك أني (...)

0/0// /0// 0/0/

فعولن فعول فعولن

يا جسدا محفوفا

0/0/0/ 0///0/

مفتعلن مستفعل

بالظلمات

00///0/

مفتعلن

علقت عتا بي على باب مدينتكم

/0/0/ /0/0// 0//0/ //0 / //0//0/

فاعلن فعلن فاعلن فاعل فاعل

أحترف ا / لعشق
0///0/ / 0/0/
مفتعلن / فاعل
واللعب ا / لآهلة / بالوحشة[1]
0///0/ / ///0/ / 0/0/0/
مفتعلن / مفتعل / مستفعل

فالشاعر هنا مزج بين البحور الشعرية، فنراه يوظف البحر المتقارب (فعولن) في بداية المقطع ويليه البحر المنسرح (مفتعلن) والمتدارك (فاعلن) وفي آخر المقطع استخدم البحر البسيط (مستفعلن فاعلن). وفي "رباعيات آخر الليل" تتبني القصائد على أوزان متباينة ،ومن خلال هذه الهندسة العروضية التي شكلت البنية الإيقاعية للقصائد نستخلص ما يلي:

- 22 رباعيات جاءت على وزن الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن × 2) بنسبة 73.33%.
- 6 رباعيات من وزن المتفارب (فعولن ×8) بنسبة 20%.
- رباعيتان اثنتان جاءتا على وزن الكامل (متفاعلن ×6) بنسبة 6.66%[2].

ومن خلال هذه التحديدات نلاحظ وجود تنوع إيقاعي شكل ثلاثة أوزان سيطرت على ثلاثين رباعية وهذا ما يدل على المنزع الحداثي للشاعر الذي ألمّ بأهمية هذا التشكيل في بناء القصيدة المعاصرة.

أما عن زيادة ايقاع الخفيف لتلك النسب، نلاحظ عدولا طارئا للشاعر عن الأنواع الإيقاعية التي كان يصنعها أنداده من الشعراء المتصوفة قديما وحديثا، وهي الإيقاعات

---

[1] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 139.

[2] ينظر: يوسف وغليسي، المتشاكل والمختلف في ديوان "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص 124.

الخفيفة القصيرة بوجه خاص، وبالأخص إيقاع "الخبب" ولعل استعاضة الشاعر عن تلك الإيقاعات الراقصة المألوفة في الخطاب الصوفي بإيقاعات نقيضة إلى حد ما، وخاصة وزن الخفيف التام بإيقاعه الممزوج دليل آخر على هدوء النبرة الصوفية التأملية لديه [1].

إن جل تفعيلات القصيدة الواردة بشكل كبير تخضع للزحافات والعلل، فالمقصود بالزحافات « تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط، سواء كان السبب خفيفا أو ثقيلا، فلا يدخل على أو الجزء ولا ثالثة ولا على سادسة »[2].

أما العلة فهي تغييرات تمس الجوانب التالية :

- الأسباب والأوتاد أو الاثنين معا.
- يدخل على العروض والضرب.
- قد تكون ضرورية أحيانا.

ويتجلى هذا البناء الإيقاعي في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت":

1 توهمت أنك أني ← فعولن فعول← زحاف القبض (حذف خامس الجزء الساكن).

2 يا امرأة تنهشني ← فاعلن فاعلن← زحاف القبض (حذف خامس الجزء الساكن).

فاعلن← فعلن← زحاف الخبن (حذف ثاني الجزء الساكن).

فاعلن← فعلن ← علة التشعيث (حذف أول الوتد المجموع).

فاعلن← فا ← علة الحذذ (حذف الوتد المجموع من آخر الجزء).

3 في السر← فاعلن← عل← علة التشعيث (حذف سبب الخفيف من التفعيلة).

وانطلاقا من تحليلنا الإيقاعي، يتبين أن الشاعر حمادي خرج من النظام المعتاد في القصائد القديمة وكسر نظامها، فقام بالمزاوجة بين البحور الشعرية وأتبعها بزحافات وعلل تدفع القارئ

---

[1] ينظر: يوسف وغليسي، المتشاكل والمختلف في ديوان "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص 126.

[2] عبد الرحمان تيبر ماسن، محاضرات في العروض وموسيقى الشعر، ج 1، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000-2001، نقلا عن سامية راجح سعد، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين"، ص 273.

للتفاعل مع النصوص الحداثية التي تجلب انتباه المتلقي، وتخدم الحالة النفسية للشاعر لأنها بالنسبة له الأنسب للتعبير عن الحالة الشعورية المرتبطة بالتوجه الصوفي الذي لازم ديوانه.

- التصريع والتكرار:

« التصريع هو الذي ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته[1]. وقد شاع في ديوان "البرزخ والسكين" خاصة في" كتاب العفاف" في "قصيدة جزائر" ويقول فيها الشاعر:

قدر الجزائر أن تكون الأكبرا وتكون سفرا للشاهدة أخضرا[2]

وأيضا في قوله من "رباعيات آخر الليل" في مجموعة من المقاطع:

ما دهاك تقيم صرح التجني

مستبيحا عفافه بالتمني[3]

وقوله أيضا:

يا سجينا ويا قرير العيون

يا ضنينا بسكب وهج الفنون[4]

وأيضا:

بادر الصحو وارتجيه رجاتي

واقبض النور من ثمال نجاتي[5]

---

[1] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، كتاب العمدة في نقد الشعر وتمحيصه، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، ط2، دار صادر، بيروت، 1427هـ، 2006م، ص 149.

[2] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 26.

[3] المصدر نفسه، ص 45.

[4] م.ن، ص 51.

[5] م.ن، ص 51.

جاء التصريع في الكلمات التالية (الأكبرا/ أخضرا)، (التجني/ التمني)، (العيون/ الفنون)، و(رجاتي/ نجاتي)، فكل هذا البناء يمنح تناسقا صوتيا موسيقيا يصدر عنه حس جمالي راق يعطي قوة سحرية في الإيقاع الشعري.

أما التكرار فيعوض الجوانب الموسيقية الخليلية التي تخلى عنها الشعر الحديث، مما يجعله ثريا، فعد من الظواهر الموسيقية من الدرجة الثانية لأن الشاعر « يقوم بتنظيم الكلمات في القصيدة على الوعي بالتناظر والتناغم والتناسب والإيقاع، وعلى الوعي بوجوهها الأخرى من تنافر ونشوز وتناقض... »[1].

كما ينجز عن هذا التكرار موسيقى تجعل القصيدة في حركة بيد أن « معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات، أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان وذلك التكشف للمعنى الذي تشعر به في أية قصيدة أصيلة، إنما هو حصيلة بناء الأصوات »[2].

فالشاعر لينتج جملا إيقاعية لابد أن يستمدها من جميع الخصائص الأخرى كأسماء الإشارة مثلا وكذلك من الكلمات التي لها صلة ببناء الكلمة.

فالمتأمل في ديوان "البرزخ والسكين"، لحمادي يلحظ شيوع هذه الظاهرة بكثرة وذلك بطرائق مختلفة، كتكرار الحروف والكلمات والجمل.

- تكرار الحروف:

يشتمل هذا النمط من التكرار على الحروف، منها حروف الجر والعطف، ويتبين هذا في الديوان كثرة توظيف حروف الجر (من، إلى، على، في، الباء، الكاف، اللام) فهذه ظاهرة أسلوبية في شعر حمادي، وجدها في بعض قصائده منها "البرزخ والسكين"، و"يا امرأة

---

[1] عبد المنعم تليمة، مداخل علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، ط 2، الدار البيضاء 1987، ص 106، نقلا عن رواية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 231.

[2] أرشاليد ماكلش، الشعر والتجربة، ترجمة ساكي خضراء الجيوسي، دار اليقطة العربية، بيروت، 1963، ص 23، نقلا عن رواية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص 231.

من ورق التوت" وقصيدة "لا يا سيدة الإفك"، يقول في قصيدة "البرزخ والسكين" من المقطع العاشر:

وحدي هنا

ومعبره الوحيد..

خذ بيدي سيد الثقلين (...)

الليل طويل..

والزاد قليل

(...) في عماد بالقصر والمد

لنا النزول وله المعراج!!

ما في الجبة

عاقبة البدء

وخاتمة السكين (...)

خيال... في خيال

سؤال في خيال

خيال في عماء (...)؟؟!![1]

نجد أن حرف الجر "في" في هذا المقطع الشعري تكرر خمس مرات، فهذا الحرف له دلالات وإيحاءات مختلفة عن الدلالة النحوية، فنجد الشاعر تعجب من حقيقة الكون و التساؤل عن مسألة الوجود، وسؤال العماء، وكذلك سؤال الخيال.

بالإضافة إلى حرف الجر(في)، نجد أيضا تكرار حرف الجر (الباء) في المقطع الأول من قصيدة "يا امرأة من ورق التوت":

[1] عبد الله حمادي، ديوان "البرزخ والسكين"، ص 131-132.

توهمت أنك أني (...)

يا جسدا محفوفا

علقت عتابي على باب مدينتكم

احترف العشق

واللقب الآهلة بالوحشة،

والغارات المهزومة[1]

أما في قصيدة "لا يا سيدة الإفك" تكرر حرف الجر (من) إثنتا عشر مرة، مما يخلق موسيقى داخلية تكشف عن ربط الشاعر بين العالم الحسي والعالم المجرد فالشاعر جعل القبلة أشهى من نبأ موعود ومن شرف ومن ظل ممدود ومن زمن موعود. ليقول في المقطع التالي:

أشهى من نبأ موعود

من شرف...

من ظل ممدود

من قصص الردة

من زمن موعود

من ذنب يقترف عمدا،

من شوق ينتهك شوقا،

من ثأر يلتمس جهرا،

من ضوء ينحسر غيبا،

من جرم ينعتق قهرا،

من إثم يرتكب قصرا

[1] المصدر السابق، ص 139.

... من أمل معقود... يهجرك سرا...

ينثرك برا بحرا،

يقطعك شوطا

يسلبك وعدا.. عهدا

يعبث ما بين المد والجزر

ينزاح طورا

يرتد طورا (...)[1]

كما أن هناك حروف أخرى كثر تكرارها مثل حرف (الواو) في قصيدة "رباعيات آخر الليل"، "مدينتي"، "يا امرأة من ورق التوت"، "البرزخ والسكين" وقصيدة "لا يا سيدة الإفك"، يقول في قصيدة "مدينتي":

مدينتي...

مثابرة الخبز والبنون

شعارها الجهاد

وعودة الميلاد

نبيها "الحسين"

وسيفها "يزيد"

حوارها "صفين"

وقلبها "جانين"

أغلبها مرتزقة

وجلهم عنين...؟!

[1] المصدر السابق، ص 160-161.

كما نلاحظ حضور حرف الواو بشكل مكثف في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت"، إذ يقول في المقطع السابع:

يا امرأة البلور
وتوت الأحراش البرية:
دعيني يهزمني الليل
وترهقني الطرقات الوهمية.
دعيني يا امرأة
ألتقط ياقوت الرحمة
من لقياك،
وأحترف فطرتك الأنثى
من عينيك
وألوذ من أبخرة الفتنة[1]

من خلال هذه الأمثلة السابقة نستخلص أن حرف (الواو) تكرر بشكل مكثف في ديوانه، ليدل هذا الحرف على الربط والجمع بين الصور المتنوعة والمبعثرة في قصائده، كما يدل أيضا على الحالة النفسية التي يعاني منها الشاعر، فهذه الأخيرة تستدعي بروز هذا الحرف لتعبر عن قلقه الوجودي وتشوقه إلى عوالم أرحب.

- تكرار الضمائر:

شهد هذا الديوان نوع آخر من التكرار وهو تكرار الضمائر كضمير "أنا" الوارد بكثرة في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" وهذا ما نراه بارزا في المقطع الرابع عشر في قوله:

(...) أنا المخمور وخمرته
كنت قديما يسكنني

[1] المصدر السابق"، ص 143.

فأنا المعشوق وعاشقه

وأنا المقتول وقاتله

فأنا والبدر وطلعته

تشتاق وتغلف شهوته[1]

انطلاقا من هذا المقطع نرى أن الشاعر وظف الضمير "أنا"، مما يضفي دلالة بارزة في الإيقاع الموسيقي، فهو يساعد على خلق إيقاع داخلي بتكرار هذا الضمير، فالشاعر لم يستعمله عمدا، إنما هناك قصدية من وراء هذا التكرار، وهي التي تجعل القارئ يتفاعل ويشارك في فك إيقاعه والأشياء الخفية التي لا تدفع بالقارئ إلى الملل والنفور .

- تكرار الكلمة:

يعد هذا النوع من أسهل أنماط التكرار، فيمنح القصيدة نغما موسيقيا داخليا عن طريق بناء الكلمات الصوتية، مما يولد جوا موسيقيا. فقصائد عبد الله حمادي تعج بالكلمات المتكررة سواء الأسماء أو الأفعال ونجدها خاصة في قصائده الحداثية، فقد يستعمله في المقطع أو السطر الواحد، أو في القصيدة بأكملها. فالشاعر يشكل الشاعر كلماته، « فهو يستغل الخصائص الأخرى لها إلى جانب الخصائص الإشارية، فهو يولي قدرة تلك الكلمات على التناسق اهتماما ليخلق جملا إيقاعية وإيحاءات سمعية في ارتباطها بكلمات أخرى »[2].

ومن القصائد التي نجد فيها تكرار الكلمات بكثرة قصيدة "مدينتي" التي تكررت فيها كلمة "مدينتي" تسعة وعشرون مرة . ومن الأمثلة التي نوردها على ذلك نذكر المقطع التاسع:

مدينتي... مدينتي[3]

---

[1] المصدر السابق، 153-154.

[2] رواية يحياوي، البنية الدلالية في شعر أدونيس، ص231.

[3] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 108.

وفي قصيدة "البرزخ والسكين" نجد تكرار كلمة (الخيال) ست مرات، وكلمة العماء ثمانية مرة ، مما يدل على البعد الصوفي للشاعر، ويتبين ذلك في المقاطع التالية:

خيال...في خيال

سؤال في خيال

خيال في عماء (...)؟؟!(1)

وتظهر تكرار كلمة (العماء) في المقطع الأول:

في عماء بالقصر

والمد...

تمثل بشرا سويا،!

يتماهى البرزخ الوهاج

موفد "بدحيه الكلبي"...!

يهب المطلق...

كان ذلك... قبل العماء...(2)

والملاحظ في قصيدة "رباعيات آخر الليل" يظهر للقارئ تكرارا لكلمتين بشكل لافت (النور والظلام)، فكلمة (نور) تكررت أربع مرات في المقطع الثامن والثاني عشر في الرباعية الأولى والعاشرة والحادي عشر والرابعة والعشرين والتاسعة والعشرين، مما يحيل على تجربة الشاعر الصوفية، فالليل يعتبر الحجاب الذي به يقترب العبد من ربه، أما النور فهو الحياة.

تشهد قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" حضورا مكثفا لتكرار الفعل الذي هو من مظاهر الحداثة الشعرية ، فهذا النوع يمكن أن يكون على مستوى الجملة الواحدة أو على مستوى المقطع الواحد، ونجد مثل هذا التوظيف في المقطع الثامن:

(1) المصدر السابق ص 132.

(2) المصدر نفسه، ص 116.

يسرقني العمر.. أم تسرقني

عيناك؟

يغمرني الطيف... أم ينهبني

لقياك؟[1]

يتراءى لنا في هذا المقطع تكرار كلمة (يسرق) في جملة واحدة، حيث أثرت المرأة في نفسية الشاعر، حين قال (يسرقني العمر... تسرقني عيناك)، فهو قد سرق من طرف العمر والعين، فهذين العنصرين لا يستطيع الاستغناء عنهما في الأجواء الصوفية التي يسائل فيها الشاعر الوجود والجمال الإلهي المكنون في عيون المرأة .

- تكرار الجملة:

نعثر في قصائد عبد الله حمادي إلى جانب تكرار الكلمات تكرار الجمل، فهذه الأخيرة لها أثر كبير على المتن الشعري، حيث تأخذ أنماطا مختلفة سواء يكون تكرارها في مبدأ كل مقطع، أوفي نهايته أو في بداية القصيدة ونهايتها، ويظهر ذلك جليا في قصيدة "البرزخ والسكين" في تكرار الجملة (ما فوقه هواء) في المقطع الثاني من قوله:

كان البدء

وكان السبق... وكانت شجره!

ما فوقه هواء!

ما تحته هواء![2]

أما في قصيدة "لا يا سيدة الإفك" فقد تكررت جملة (لا يا سيدة) ثلاث مرات ويتبين ذلك في المقطع السابع والثامن والتاسع حيث يقول الشاعر:

لا يا سيدة الماء العطشى[3]

---

[1] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين ، ص 144.

[2] المصدر نفسه ، ص 118.

[3] المصدر نفسه ، ص 162.

ويقول أيضا:

لا يا سيدة الأقطار السبعة[1]

وأيضا:

لا يا سيدة الإفك[2].

وانطلاقا من التشكيلات السابقة، نستخلص أن التكرار يمثل الجوهر الرئيسي في بناء القصيدة، كما تساعد أشكال التكرار المختلفة في تحقيق الإيقاع وتنسيقه، وتحفز القارئ على التفاعل معه، بالإضافة إلى الكشف عن دلالات جديدة بمجرد قراءته لهذا الديوان. فهو يساهم في فهم تلك القصائد، ويكمن من تخطي النغمة الموسيقية إلى دلالات خاصة تؤثر في ذهن المتلقي وتستفزه حتى لا يشعر بالملل. كما من شأنها إعطاء المتن الشعري رونقا وفنا يشوق القارئ لمعرفة تلك الدلالات الجديدة، كما تجعله في حيرة وقلق يتساءل عن جدوى هذا التكرار وأنماطه في النصوص الشعرية الماثلة أمامه.

- القافية والروي:

كانت القافية قديما مرتبطة بتعريف الشعر انطلاقا من المقولة الشهيرة ليتضح ارتباطها الشديد به "هو كلام موزون مقفى" فهم يلتزمون بقافية واحدة من بداية القصيدة إلى نهايتها، ولتحديد القافية في القصيدة يقول الخليل: « إن القافية من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن »[3].

إن الشعر العربي القديم يلتزم بالقافية الواحدة على خلاف الشعر الحديث الذي يحاول التخلي عنها. يقول أدونيس في هذا الصدد « أن القافية بطريقة الشعر القديم تحد من حرية الشارع ومن قدراته الإبداعية أوكأنها تملأ فراغا وزنيا، لذلك يمكن حذفها دون إحداث أي

---

[1] المصدر السابق ، ص 163.

[2] المصدر نفسه، ص 166.

[3] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، كتاب العمدة ، ص 132.

تغيير أو إضعاف في معنى البيت »[1]. فالشاعر يسعى إلى أن ينتج نصا حداثيا عن طريق التجديد والتنوع في القوافي.

فالقافية عند نازك الملائكة « بديل عن تساوي الأسطر الذي يحدث نبرة موسيقية في أذن السمع، وبما أن الشعر المعاصر قد تخلى عن نظام الشطرين في البيت الشعري، فإن درجة الإيقاع تبدو أقل وضوحا، وهناك فئة من الشعراء الحداثيين تدعوا إلى ضرورة التحرر من القافية »[2].

وإذا أمعنا النظر في شعر عبد الله حمادي، نجده في البداية التزم بالقافية الموحدة ،بمعنى أنه انتهج الطريقة التقليدية القديمة، وهذا ما نستشفه في كتاب "العفاف" وكتاب "النور"، حيث اعتمد على القافية الموحدة في كل قصائده ونستدل على ذلك بقصيدة "أغنيات الجزائر" يقول:

جزائر يا قلعة الثائرين

ويا قصة الخلد والخالدين

جزائر يا موطن المبتغى

ويا جنة الخلد والمنتهى

ويا موردا سلسبيل الظلال

ويا نشوة من أريج الكمال

ويا ثورة في سجل النضال

ويا فتنة كللت بالكمال

ويا قصة صاغ منها الوجود

عظيم الفدى ومعاني الخلود

ترابك عتق ونصر وعيد

---

[1] أدونيس، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ط1،دار العودة، بيروت، 1978،ص99.

[2] سامية راجح ساعد، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين"، ص 215.

ومهرك حب وروح الشهيد

جزائر يا مرتع العاكفين

ويا قبلة في صلاة اليقين

ويا وردة الفل والياسمين

ويا قصة العشق والعاشقين[1].

من خلال هذه القصيدة نلاحظ أن الشاعر اتبع طريقة القدامى في التزامه بقافية موحدة منذ بداية القصيدة إلى نهايتها، كما نرى نفس المشهد في كتاب "النور" في قصيدة "رباعيات آخر الليل" أين اعتمد على قافية واحدة في كل سطر من القصيدة، يقول في المقطع الأول:

منية القلب أن تجيش وتطفو

فوق صرج ممرد من زجاج

غاية الصحو أن يهيم غرامي

يذرع "الطور" ممسكا بسراح

(...) فاسرج الآتي يا غريرا غادر

شاطئ الزحف لاختراق الدياجي

هو عتق ووهج ليل مريب

مورق الشوق من هدير التناجي(...)[2]

أما في "كتاب الجمر" اعتمد الشاعر على التنوع القفوي، فهذه الظاهرة ميزة خاصة في الشعر الحديث والمعاصر فقط، لأن الشاعر المحدث له محدداته وموجهاته الإبداعية التي تفرض عليه أن يخلق إنتاجا جديدا يتماشى مع عصره، لأن التنوع في القافية يدل على

---

[1] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 19-20.

[2] المصدر نفسه ، ص 41.

التجديد، وعلى سبيل المثال نذكر قصيدة "البرزخ والسكين" التي تتضمن التنوع القفوي في المقطع العاشر يقول:

وحدي هنا

ومعبره الوحيد..

خذ بيدي سيد الثقلين(...)

الليل طويل..

والزاد قليل

(...) في عماء بالقصر والمد

لنا النزول وله المعراج!!

ما في الجبة عاقبة البدء

وخاتمة السكين(...)

خيال..في خيال

سؤال في خيال

خيال في عماء(...)؟؟!؟[1]

أما بخصوص الروي فهو في نفس الموقف مع القافية، لأن القافية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالروي، فإن تنوع الروي تنوعت القافية، فالروي في "كتاب العفاف" و"كتاب النور" موحد على خلاف "كتاب الجمر" الذي لم يلتزم بروي واحد، فذلك الحرف الذي تتبني عليه القصيدة وننسب إليه فيتكرر في كل بيت، حيث يظهر هذا التنوع على مستوى الروي في قصيدة "مدينتي" التي ذكرت مميزات الروي، وأدت رغبات الشاعر:

- الهاء، حرف حلقي يمتاز بالجهر والشدة، الاصمات، الاشتغال، الانفتاح.

[1] المصدر السابق، ص 131-132.

– النون، من الحروف الذلقية، يمتاز بالجهر، الغنة، التوسط بين الشدة والرخاوة والاشتغال، الانفتاح، الاذلاق.

– الميم، من الحروف الشفهية، يمتاز بالجهر، الغنة، التوسط بين الشدة والرخاوة، الاشتغال، الانفتاح، الاذلاق.

– الراء، من الحروف الذلقية يتسم بالجهر والانحراف والتكرار، التوسط بين الشدة والرخاوة، الاشتغال، الانتفاح، الاذلاق.

– الحاء، من الحروف الحلقية، يتسم بالهمس، الرخاوة، الاشتغال، الانفتاح، الإصمات.

– الياء، من الحروف الشجرية، صفاته الجهر، الاصمات، الخفاء، اللين، الرخاوة، الانفتاح، الاذلاق.

– الدال، من المجموعة النطعية، يتسم بالجهر، الشدة، القلقلة، الاصمات، الاشتغال، الانفتاح[1].

فحرف الروي في هذه القصيدة متنوع، فلكل حرف ميزته الذي ينتج معنى في القصيدة، كما نلاحظ تجلي الحروف المهجورة كثيرا وهذا يعود إلى المعاناة التي مرت بها الجزائر أثناء الاحتلال « وهي حروف كانت بمثابة الصدى الذي عادت به القصيدة إلى ثورية ونضالية الأدب الجزائري بالوقوف ضد ما يعاند هذا الوطن الذي لا يرضى الحدود في أرضه، ولا يرضاها في حبه والذود عنه بأغلى ما تملك نفوس أبنائه »[2].

ومما سبق نستشف أن التنوع في القافية والروي يمنحان للمتن الشعري قوة سحرية، كما ينبئ هذا التنوع بوتيرة الحالة النفسية التي يمر بها الشاعر، وبالهواجس الوجودية التي تنتابه.

---

[1] ينظر: هند سعدوني، قراءة سيميائية لقصيدة "مدينتي"، ضمن سلطة النص، ص 222–223.

[2] سامية راجح ساعد، تجليات الحداثة في ديوان "البرزخ والسكين"، ص 214.

الفصل الثالث: شعرية العتبات النصية

أ -عتبة العنوان

ب -عتبة الخطاب التقديمي

ت -عتبة التصدير

أ)- العنوان:

لغة:

نقرأ في لسان العرب عددا وافرا من الدلالات المعجمية التي تحيل إلى لفظة (العنوان) انطلاقا من مادتين (عنن) و(عنا): عن الشيء ويعن عنوانا: ظهر أمامك، وعن يعن عنا وعنونا، واعتن واعتن: ظهر واعترض. وقال اللحياني: عننت الكتاب وعنيته إذا عنونته ويقال للرجل الذي يعطي ولا يصرح قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته، وقال ابن بري: العنوان هو الأثر.

وقال ابن سيده: العنوان والعنوان سمة الكتاب، وعنونه عنونة وعنوانا وعناه كلاهما: وسمه بالعنوان. وقال أيضا: العنيان سمة الكتاب، وقد عناه وأعناه وعنونت الكتاب وعنونته، قال يعقوب: وسمعت من يقول أطن وأعن أي عنونه وأختمه[1].

اصطلاحا:

يعد العنوان عتبة من العتبات النصية التي يسميها جيرار جينيت النص الموازي Le (paratexte) الذي يحتل الصدارة في الخطاب. فهو يتضمن مقصدية الكاتب، ونظرا لأهمية العنوان فقد تعرض إليه الباحثين والنقاد بالدراسة، فيرى أندري مارتيني « أن العنوان يشكل مرتكزا دلاليا يجب أن ينتبه إليه فعل التلقي بوصفه أعلى سلطة تلقي ممكنة وتميزه بأعلى اقتصاد لغوي ممكن ولاكتنازه بعلاقات إحالية (مقصدية) حرة إلى العالم وإلى النص وإلى المرسل»[2].

فالعنوان يعد من بين أهم عناصر المناص (النص الموازي)، ومن بين المؤسسين للعنوانيات ليو هوك (Leo Hock) الذي ألف كتاب سماه "سمة العنوان" (La Marque du

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، ص 3142،3143.

[2] فهيمة لحلوحي، إستراتيجية الخطاب في الإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية لأبي حيان التوحيدي دراسة تحليلية سيميائية ، مذكرة الماجستير، محمد بوعمامة، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2002-2003 ، ص45.

(titre فيصرح أن « العناوين التي نستعملها اليوم، ليست هي العناوين التي استعملت في الحقبة الكلاسيكية، فقد أصبحت العناوين موضوعا صناعيا، لها وقع بالغ في تلقي كل من القارئ والجمهور والنقد والمكتبتين، وهي تحت طائلة تعليقاتهم قصد القبض عليها»[1].

ويعد جيرار جينيت المؤسس الفعلي لعلم العنونة من خلال (عتبات / seuille)جاعلا منه خطابا موازيا لخطابه الأصلي وهو (النص).

إن النظر إلى العنوان بوصفه أحد مكونات النص يمنحه على صعيد التلقي أهمية استثنائية، فمن خلاله « يتأسس التفاوض بين الخارج (القارئ) والداخل (النص) وهنا ثمة أمران: إما حالة أيروسية تقع بينهما، فتفكك الحدود حيث يذوب القارئ في النص شوقا والنص في القارئ، إما القطعية فيحل النكوص وينهار »[2].

ونظرا لكفاءة العنوان في جذب القارئ من جهة، وأهميته الدلالية من جهة ثانية، فقد أولت الدراسات النقدية الأدبية المعاصرة أهمية كبرى للعنوان، فجعلت منه نواة النص الأدبي ،ويرى عبد الله الغذامي أن « العناوين في القصائد ما هي إلا بدعة حديثة، أخذها شعرائها محاكاة للشعراء الغرب – والرومنسيين منهم خاصة– وقد مضى العرف الشعري عندنا لخمسة عشر قرنا أو تزيد دون أن يقلد القصائد عناوين ومن النادر أن نحدد هوية القصيدة بعنوان، وإن حدث ذلك فإن العنوان حينئذ يكون صوتيا –دلاليا– كأن يقال "لامية العرب، لامية العجم، سينية البحتري..." وهذا أقرب إلى روح الشعر، لما يحمله من إشارة صوتية هي من صميم الصياغة الشعرية»[3].

---

[1] عبد الحق بلعباد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة–الجزائر، 1429هـ– 2008م، ص 65.

[2] مسكين حسنية، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، شهادة دكتوراه، د. داوود محمد، جامعة وهران، 2013،2014، ص 23.

[3] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ط4، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1998، ص 263.

لم يكن الشاعر العربي القديم بحاجة إلى تسمية قصائده أو عنونتها، لأن اسمها يكمن في البيت الأول أو في قافيتها، وهي السنة المتعارف عليها في الشعر العربي إلى غاية عصر النهضة الحديثة، فيقال (بانت سعاد) حيث يعود هذا إلى مدى شهرة تلك القصيدة، بيد أن مرحلة الجاهلية والعصر الإسلامي والأموي والعباسي لم تكن قصائدها معنونة بدليل أن مجموع هذه الأشعار كالمفضليات والأصمعيات سميت نسبة إلى صاحبيهما المفضل الظبي والأصمعي أما بخصوص مصطلح المعلقات فهي نسبة لأنهن علقن على أستار الكعبة. أما المذهبات فلأنهن كتبن بماء الذهب[1].

يناقش جينيت كل ما ذهب إليه "ليوهوك" و"دوشي" أن المؤشر الجنسي للكتاب مجانب للصواب، لأن العنوان الفرعي هو عنوان شارح ومفسر لعنوانه الرئيسي... ويرى أن العنوان الرئيسي هو الأساس في نظام العنونة، فمن النادر أن نجد كتابا يضم عنوانا متصدرا وحده، فكثيرا ما نجد كتابا يخضع لمعادلة

عنوان + عنوان فرعي

عنوان + مؤشر جنسي[2]

بعد أن يصطدم القارئ بالعنوان ويتعرض إليه، ينتقل مباشرة من خلال عتبة إلى عتبة أخرى وهو النص حيث تنتج بذلك علاقة جديدة بين القارئ والعنوان على غرار علاقته الأولى بالعنوان، فالعلاقة المسيطرة على فكره هي علاقته بالنص ولهذا ألح القدامى والمحدثون على ضرورة الاهتمام بالمبادئ والافتتاحات في الشعر والنثر[3].

يمكن النظر إلى العنوان كمفتاح لعملية القراءة، فيمثل عتبة يطؤها القارئ إلى قراءة النص وقد حدد له جيرار جينيت أربع وظائف أساسية:

* الوظيفة التعيينية: تعين اسم الكتاب وتسهم في تحديد هويته والإشارة إلى جنسه.

---

[1] ينظر: شراف شناف (هندسة العنوان في ديوان "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص 309.

[2] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 67،68.

[3] ينظر: لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص 129.

* الوظيفة الوصفية: التي يقول العنوان عن طريقها شيئا عن النص وقد عدها "إمبرتو إيكو" كمفتاح تأويلي للعنوان.

* الوظيفة الإيحائية: هذه الوظيفة أدمجها "جينيت" ضمن الوظيفة الوصفية، فلا يمكن أن تنفصل عنها لأنه لا يمكن الحديث عن وظيفة إيحائية ولكن عن قيمة إيحائية.

* الوظيفة الإغرائية: تعمل على إغراء القارئ وجذبه وإدخاله في عملية القراءة والتأويل فهي تعمل عل تحفيزه وإثارته[1].

وتجدر الإشارة إلى أن بنية العنوان لا تنفصل عن مضمون القصيدة، بل تنطلق منه « فالعنوان هو دلالية شمولية وعلامة تحيلنا بالضرورة إلى مجموعة العلامات المشكلة للنص، لذا يظل العنوان المفتاح الأول للدخول إلى عوالم النص الشعري»[2] . فالعنوان كعتبة نصية هو المحفز الذي يجعل المتلقي يقوم بعملية التأويل، ويبني في مخيلته الخاصة مجموعة من العوالم التي يستطيع بها الدخول إلى النص الشعري.

- شعرية العنونة في ديوان "البرزخ والسكين":

حمل الديوان الأخير لعبد الله حمادي اسم "البرزخ والسكين" الذي فتح بابا لآفاق جديدة ،وهو نتيجة لتجاربه السابقة ويعتبر "البرزخ والسكين" العنوان الرئيسي لهذا الديوان الذي ينقسم بحد ذاته إلى عناوين فرعية (كتاب العفاف، كتاب النور، كتاب الجمر). فالبرزخ في لغة العرب هو الشيء أو الحد الفاصل بين شيئين، وقد ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى:«...ومن ورائهم برزخ إلى يوم يبعثون »[3] . فالبرزخ في هذه الآية الكريمة هو الحاجز ما بين البعث والموت، أو ما بين الدنيا والآخرة، وما بين الموت والقيامة.

---

[1] المرجع السابق ، ص 86ن 87، 88.

[2] عبد الغاني خشة، إيضاءات في النص الشعري الجزائري، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع، 2013، ص 57.

[3] سورة المؤمنون، الآية 100.

إن لفظة "البرزخ" عند الشاعر استوحاها من القرآن الكريم، بدليل أنه كان يقتات من رحمه، فلم يأخذها كما هي في القرآن، بل أخرجها من التنكير إلى التعريف (أل/برزخ) حيث ذكرت ثلاث مرات في النص القرآني بعد ظرف وهذا يدل على مكان له تفاصيله وأبعاده، ليس منعزلا لا على العالم الخارجي ولا على العالم المحسوس وإنما هو بالضرورة منتم إلى هذا العالم[1]. كما أن البرزخ هو عبد الله حمادي نفسه ويتبين ذلك حينما قال: « أنا والبرزخ سيان»[2].

وإذا انتقلنا إلى الشق الثاني من العنوان المتمثل في "السكين" يظهر لنا أن اللفظة مأخوذة من سكن السكون، ضد الحركة، سكن الشيء يسكن سكونا إذا ذهبت حركته، وأسكنه هو، وسكنه غيره تسكينا، وكل ما هدأ فقد سكن، كالريح والحر والبرد ونحو ذلك [3]. وسمي سكينا لأنها تسكن الذبيحة وتوقفها عن الحركة بالموت.

لقد أخرج الشاعر لفظه "السكين" من التنكير إلى التعريف، فالسكين يحيل إلى الشيء الذي اغتال الإنسان، فهو نتيجة حتمية "للبرزخ"، فالإنسان قد قضى على نفسه حينما اخترع السكين. كما نجد في قصيدة "البرزخ والسكين" لفظة "السكين" وهو طائر الزمن الخافت الذي تأكل من رأس الإنسان حتى يفنيه[4] وذلك في قوله:

لا يا طائر الزمن الخافت

عاشق جئت

ومن خلفي قوافل

وأمامي برزخ...[5]

---

[1] ينظر: شراف شناف، هندسة العنوان في ديوان "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص 325.

[2] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 130.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة سكن، ص 2052.

[4] ينظر: شراف شناف، هندسة العنوان في ديوان "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص 319.

[5] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 121.

يضم ديوان "البرزخ والسكين" ثلاثة عناوين فرعية أطلق عليها عبد الله حمادي اسم "كتاب"، وتبرز هذه اللفظة ببعدها الكوني المقدس المنفتح على مصراعي الوجود، وترسل ظلالها السرمدية في مسارب الديوان [1]. ويصطلح على كتاب العفاف وكتاب النور وكتاب الجمر بالعناوين المزيفة (Faux titre)، حيث يعتقد القارئ أنها منفصلة عن الديوان بينما هي متصلة به.

خصص الشاعر "كتاب العفاف" بالحديث عن ما يتميز به الموروث الشعري، حيث يضم قصائد تتغنى بالوطن والانتماء العربي الإسلامي، فتلك القصائد تحمل رمز العفة والطهارة وتتجلى فيما يلي:

- جزائر
- أرض الحرية
- هي ليلاي
- وطن
- قصيدة الجزائر
- أطفالنا فإلى الحجارة
- حلم أزيله

ذلك أن هذه النصوص تجعل القارئ يلتمس أثر عبد الله حمادي الشاب في "هجرته إلى مدن الجنوب" ثم في دعوته الشعرية إلى (لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية)، حيث أن قارئ هذه القصائد يستنتج إخلاصها الشديد للموضوع الوطني القومي[2].

فيما يخص "كتاب النور" الذي يضم "رباعيات آخر الليل"، فهو العنوان الذي يتوسط كتاب العفاف وكتاب الجمر، إنه البرزخ ما بينهما، وكذلك الحد الفاصل ما بين النص العمودي والنص الحداثي (العفاف/ الجمر)، « قل إنه برزخ حقيقي بين هذا وذاك، إنه

---

[1] شراف شناف، هندسة العنوان في ديوان "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص 329.

[2] المرجع نفسه ، ص 110.

"التشبيه المختلف" الذي يعيد "صياغة سالفه ويعيد إبداعه ويقدم لنا رؤية شعرية جديدة تتمخض عن شخصية نصوصية فريدة ومتميزة ومختلفة، وكل ما فيها من تشابه فهو شبه يفضي إلى الاختلاف»[1].

كما تشكل "رباعيات آخر الليل" البرزخ الوهاج الذي يتوسط كتاب العفاف وكتاب الجمر. كما أنه يرتبط بفكرة التنجيم في ثقافة ما بين النهرين[2].

إن قارئ "رباعيات آخر الليل" يحيله مباشرة إلى التجربة العرفانية الصوفية التي تجسد لنا نضج القصيدة الصوفية، فالجزء الأول من العنوان يحيلنا إلى « المقامات التي يقطعها الصوفي في طريقه و"الأحوال" والعوارض التي تطرأ عليه خلالها» [3]. أما الجزء الثاني من العنوان يمثل الليل، « فسواد الليل كله ظل والعرب تقول، ليس شيء أظل من حجر ولا أدفء من شجر، ولا أشد سوادا من ظل، وظل الليل جنحه وقيل الليل نفسه» [4]. وهذا ما يجعل العنوان يرغب في دفع لحظات العتمة ورفض الضوء واللمعان من أجل أن يعيش في السواد، ولتحقيق النور لابد بالضرورة أن يكون الظلام لأن كلاهما يمثلان ثنائية لا يمكن الاستغناء عن واحدة منهما كونهما يرتبطان بالسر والغيب، ولهذا ليل الرباعيات مصر أن يفك أسر النور عن طريق زيادة لفظة "آخر" التي ستعلن عن مجيء الضياء الذي خلق هذه المفارقة "آخر الليل" الذي يعادل ذات الشاعر، ولا يبقى إلا لفظ "رباعيات" الذي يحيل القارئ مباشرة على علاقة تناصية مع تراث صوفي نابع من الشعر القديم [5].

أما "كتاب الجمر" الذي يضم القصائد ذات الاتجاه الهلامي والحرباوي في آن معا، حيث لا يستطيع القارئ تحديد المرجعيات المعرفية بطريقة سهلة، ولكن يستعين بثقافته

---

[1] يوسف وغليسي، المتشاكل والمختلف في ديوان "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص 114، 115.

[2] عبد الحميد هيمة، الرمز الصوفي "في رباعيات آخر الليل"،ضمن سلطة النص، ص 94.

[3] المرجع نفسه، ص 94.

[4] ابن منظور، لسان العرب، ص 4116.

[5] ينظر: روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، شهادة الماجستير، يوسف وغليسي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007، ص 171.

الخاصة، لأن النصوص الشعرية التي يحتويها هذا الكتاب لا تمنح القارئ فرصة البحث عن المعاني المتخفية دوما[1].

وتتمثل هذه النصوص في القصائد التالية:

- مدينتي
- البرزخ والسكين
- يا امرأة من ورق التوت
- لا يا سيدة الإفك

تتضمن النصوص الثلاثة الأخيرة باستثناء قصيدة "مدينتي" النصوص الحداثية التي تعكس البيان الشعري والدلالة القرآنية التي تعكس حقيقة البيان الشعري (ماهية الشعر) الذي يتصدر الديوان[2]. كما تمثل هذه الأخيرة النص الاختلافي الذي ينفعل به القارئ، حيث يجعله نصا متداخلا معه.

أما بخصوص "مدينتي" فالعنوان فيه جاء على الطريقة الحداثية وذلك بتوظيف الكثير من النقاط وعلامات التعجب، فالشاعر هنا وظف اللفظة نكرة لكنه أنسبها إليه بإلحاقها بياء المتكلم، كما ضمنها ثلاث نقاط متتالية وهذا دليل على استمرارية القصيدة في نفس الشاعر واستمرار هذا الوطن، أما بالنسبة لعلامة التعجب فهذه الأخيرة سببها الدهشة والتعجب من الأحداث المشينة التي حدثت لوطنه سببها تلك النكسة الكبيرة فهي بمثابة الآفة التي ورطت الإنسان في حرب لا يجوز.

مدينتي تذكارها

التكبير والتشريد

و "معقل" يصدر

وآخر يعيد

---

[1] محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل– دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 99.

[2] يوسف وغليسي، التشاكل والمختلف في ديوان "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص 113.

مدينتي داهمها "الفجار" و"المجوس"

فخيلهم تدك براءة النفوس

فشتت رؤاها

وهشمت صداها

ولغمت خطاه

بشهوة الطقوس(...)

مدينتي... مدينة الشهيد والتسبيح

خليفة الفجار والمجوس[1]

يؤدي العنوان "البرزخ والسكين" وظيفتين: وظيفة العنوان الرئيسي، ووظيفة العنوان الداخلي، حيث ورد في القرآن الكريم لفظة "البرزخ" في قوله تعالى: « ومن ورائهم برزخ إلى يوم يبعثون »[2] وأيضا « مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان »[3]، فالبرزخ قد يكون بين حياة عادية وحياة متعالية، مملوءة بالرحابة الصوفية والوجد العارم الذي يصيب الصوفي نتيجة سلوكه الطريق وارتقائه في سلم الأحوال والمقامات، كما قد يكشف البرزخ عن تعالق الموت والحياة، فكأن الموت لا يدفع إلى اليأس والقنوط بل إلى محاولة اكتشاف المتخفي، الذي لا تطاله ذات الفرد في الحياة الدنيوية، بل عن طريق كسر ذلك البرزخ، أو عبوره ومن ثم الوصول إلى ضفاف السعادة الأبدية[4].

إن عنوان هذه القصيدة يبدأ من السكين وينتهي في البرزخ، فالبرزخ نتيجة حتمية للسكين الذي هو فصل دون وصل عكس البرزخ الذي هو فصل في وصل أو وصل في فصل. « فالعنوان (البرزخ والسكين) ينطوي على دلالتين متناقضتين مضمونا (الوصل/

---

[1] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 102-103.

[2] سورة المؤمنون، الآية 100.

[3] سورة الرحمن، الآية 20.

[4] محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ص 107.

الفصل) و(القلق/ الطمأنينة)، وفي المجمل (الحياة/ الموت) يصف حالة في أبسط صورها حالة تصادم بين الوعي واللاوعي، بين الشعر واللاشعر، وكل ذلك وجه من أوجه الصراع المحتدم، والثورة المشتعلة بين القوى المتناقضة، وهو الرفض المفضي إلى حب الانعتاق والحرية»[1]. فلو أمعنا النظر في دلالة العنوان نجد أن السكين هو نتيجة المأساة (الحزن والألم) في مقابل البرزخ الذي يدل على الطمأنينة والراحة والأمل والحب.

كما جمع الشاعر بين البرزخ والسكين الذي « يعني دال البرزخ همزة الوصل بين عالمين وجسر يوصل بين طرفي نقيض، وهو نقطة التجول الآتية الشاردة بين مضي الماضي وإدراك المستقبل، ويعني دال السكين الفصل والبتر والقطع. والبرزخ هو السكون والاستراحة من وعثاء السفر ومشقة الرحلة والسكين هو ضد الحلم والاستمرار. البرزخ هو هابيل الذي يمثل الثقة والإيمان، والسكين هو قابيل الذي يمثل النقيض والجدلية (خير/ شر). وفي العموم (حياة/ موت) » [2]. البرزخ هو مرحلة انتقالية، ما بين عالم الحياة والموت، فالبرزخ شبيهة بحالة غيبوبة كما يمثل البرزخ هابيل الذي كان متشبعا بالثقة والإيمان، أما السكين فهو يمثل قابيل الذي يناقضه تماما، بالمعنى الصريح صراع بين طاقتي الخير والشر.

إن المتأمل في عنوان قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" يحيله مباشرة إلى الخطيئة الأولى الأصلية التي اقترفتها حواء وتسترها بورقة التوت لاخفاء خطيئتها، فالعنوان من حيث دلالته يعود بنا إلى بدأ الخليقة أين كان اللقاء بين "آدم" و"حواء" لقاء نورانيا فوقيا، فقد خلق الله آدم وبث فيه من روحه وأسكنه فسيح جناته، فشاركته بذلك حواء وكانت جزءا منه فلم يحس آدم بانفصالهما عنه، لكن الثالث حول الصفاء الروحي إلى شهوة جسدية تعري المادي، فهذه الخطيئة تمثل لحظة البحث في المعرفة المطلقة، فالشهوة هي الأصل في التكون قبل الثمرة المحرمة.

---

[1] عبد الغاني خشة، إيضاءات في النص الشعري الجزائري، ص 75-76.

[2] المرجع نفسه، ص 75.

تبدو المرأة عند الشاعر غير عادية، نسجتها يد الفن، تفوح بالأنوثة من خلال جسدها الذي لا يقاومه حق جلال الخمسين، كما وصفها بصفات قسنطينة ذات الجسور التي يبدو الشاعر مولعا بها. أما شبه جملة "من ورق التوت" فهي وصف لهذه المرأة، حيث توحي هذه الجملة إلى معنيين متناقضين، معنى الخطيئة والتطهير، كما تحيل إلى قصة "آدم" و"حواء" إذ جعل يخصفان عليهما من ورق الجنة ليواريا سوءتهما بعد أن خالفا وأكلا من الشجرة المحرمة[1].

ذهب ابن عربي في كتابه "فصوص الحكم" إلى ربط حنين المرأة بحنين الرجل، كون المرأة قد خلقت من ضلع الرجل فتعتبر جزءا منه، إذ ينبغي دائما على الجزء أن يحن لأصله، أما حنين الرجل إلى ربه، فلأنه قد خلقه، فهو أصله، ولهذا يستعين الصوفي بالرمز الأنثوي من أجل التقرب إلى ربه باعتبار الحب البشري طريق إلى الحب الإلهي[2] .

وخلاصة القول أن هندسة العنوان في ديوان "البرزخ والسكين" ،حمل في طياته حمولات جمالية و معرفية تفتح أمام القارئ الكثير من المساءلات عن بنية النص الشعري الجزائري المعاصر الذي شق طريقه نحو عوالم التجريب والحداثة.

---

[1] ينظر: إلهام علول، قراءة تفكيكية في قصيدة (يا امرأة من ورق التوت)، ضمن سلطة النص، ص 236.

[2] ينظر: محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003، ص 116-117.

ب)- الخطاب التقديمي:

إن أهمية المقدمة تختلف كثيرا عن أهمية العنوان، لأنها تساعد على فهم طبيعة ودوافع تأليفه وتحديد موضوعه، فهي من أهم العتبات النصية كونها فاتحة الكتاب، حيث يطلق عليها توطئة، فاتحة، تمهيد، فيعبر جيرار جينيت كل هذه المرادفات « فالاستهلال هو ذلك المصطلح الأكثر تداولا واستعمالا في اللغة الفرنسية واللغات عموما، كل ذلك الفضاء من النص الافتتاحي (بدئيا كان أو ختاميا)، والذي يعني بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقا به أو سابقا له »[1].

تعد المقدمة « عنصر بنائي وعتبة قرائية لها أن تفتح مغالق الكتابة النصية »[2]،بمعنى أنها لا تزخر بالمعرفة التي تسعى لانتاج نص حقيقي في الساحة الإبداعية فهي 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 وعرفي إيديولوجي تخترق رؤية المؤلف وموقفه من إشكالات عصره، مرآة المؤلف ذاته » [3]. باعتبار المقدمة عتبة تمهد للدخول إلى المتن الشعري، فهي بمثابة نص تقريري شارح لفحوى النص الشعري.

أنواع المقدمة:

---

[1] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 112.

[2] روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص 62.

[3] المرجع نفسه،ن.ص.

1. مقدمة الرسالة: وهي وضعت في الأصل كجواب عن سؤال من أحدهم إلى المؤلف لتكون حافزا على التأليف.
2. المقدمة الحوار/ المناظرة: فتأتي على شكل حوار يجري بين طرفين، كما هو الحال في مقدمة الموازنة للآمدي.
3. المقدمة التي تتخذ الشعر مثالا لها: وتتجلى أكثر في الدواوين الشعرية التي يحرص فيها أصحابها على أن يكون التقديم من جنس المقدم له.
4. المقدمة النقدية: في كثير من الأحيان تتحول المقدمة إلى بيان نقدي لصاحبها[1].

كما يتميز الخطاب التقديمي بكونه واقعة نصية ملموسة وهذا ما أكده غوته في قوله: « منذ زمن طويل ونحن نصرح بلا جدوى المقدمات، وعلى الرغم من ذلك فإننا نضع دائما المقدمات (لأعمالنا الأدبية) »[2]. فالمقدمة بهذا المنظور تعد أساسية كونها تمهد للأعمال الأدبية، ولذلك عدت في الإبداعات المعاصرة مفتاحا قرائيا يحقق الوظائف التالية :

1. الحصول على قراءة ناجحة.
2. فهم مقاصد العمل الإبداعي.
3. استقطاب القارئ.

فهذه الأهداف تكمن في جعل الأثر الأدبي نصا مقروءا، بحيث تكون قراءته قراءة جيدة، وأن لا يتعرض لأخطاء القراءات المغلوطة، ولا تكمن وظيفة المقدمة فحسب في ذلك الاستقطاب

---

[1] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000، ص 43-44.

[2] عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، نقلا عن , Le nouveau petit Robert Dictionnaire Le petit Robert,op.cit.p :1759 ط1، دار الحوار، سوريان اللاذقية، 2009، ص 67.

التجاري الذي يغري ويستدرج القارئ، بل يقصد بهذا الاستقطاب تغيير الخلفية النظرية التي يحاول المؤلف تمرير تقاطيعها العامة من خلال هذه المقدمة[1].

نستنتج في الأخير أن المقدمة عبارة عن بوصلة ترشد وتوجه القارئ إلى القراءة الجيدة للمتن الشعري/ النص، حيث تساعده على التأويل الصحيح، فيغدو الخطاب التقديمي كتدشين لذلك النص الذي يعقده الكاتب مع القارئ، فيقوم بتعريف ذلك النص من خلال المقدمة. كما يمكن النظر إليها على أنها « فاتحة مشروع نقدي » [2] . فتسعى إلى فك شفرات النص.

ضمن الشاعر عبد الله حمادي ديوانه بمقدمة نقدية تحدث فيها عن (ماهية الشعر)، فهي مقدمة تنظيرية « تجتهد لإعطاء مفهوم للشعر وتحديد ماهيته » [3]. حيث تسعى هذه المقدمة إلى تحديد مفهوم وماهية الشعر. فقراءة المقدمة ضرورية لفهم شعر حمادي« باعتبارها نهاية منطقية لنضج مطرد داخل التجربة الشعرية لعبد الله حمادي ولا يمكن أن نخرج بهذه الملاحظة دون قراءة قصائد المجموعة كاملة قراءة وتحديد أهم مفاصلها ودلالاتها الإيحائية »[4].

عقد الشاعر تعالقا بين المقدمة والمتن الشعري، تجلى في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" التي تحدث فيها عن أسمى لحظات الكتابة:

(...) كنت أعبرها بشفاهي

وألوذ ساعة شهقتها

---

[1] ينظر: عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، نقلا عن Gérar Genette : Seuit op.cit.p :183، ص 73.

[2] عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، ص 59.

[3] حسن خمري، شعرية الانزياح في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت"، ضمن سلطة النص، ص 280-281.

[4] المرجع نفسه، ص 282.

بالصمت

وأعود أكتبها حرفا... حرفا

وأوزعها شلالا تدريجيا

في ذاكرتي (...)

محكوم بالسر وبالكتمان

نزيف غوايتنا

(...) يا امرأة من ورق التوت

تطاردني

في الصحو وفي الصلوات

وفي غائرة النفس[1]

تعد هذه المقاطع بمثابة لحظة التقاء الجسد بالورق والهروب من سلطة الموروث القديم، كما عبر عنها بتجليات الطهر لأن « الوقوف في حضرة الشعر يستوجب الطهارة من الدنس والتخلص من الذنوب والجريمة »[2].

يلفت النظر في الخطاب المقدماتي للشاعر، أنه يحتاج إلى تحليل أعمق نتيجة الاختلاف والائتلاف الذين يتسمان قضاياه المطروحة.

كان السؤال الجوهري التي تطرحه المقدمة هو السؤال (كيف)، كيف نخلق نصا شعريا؟ فقد عمد في البداية إلى الدفاع عن النص العمودي في محاولة إخضاعه للتحديث،

---

[1] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 149-150.

[2] المصدر نفسه، ص 5.

لكن بعد ذلك تراجع عن هذه الوجهة وانتقل في حديثه عن الكتابة الصوفية التي حطمت « القواعد المتعارف عليها في بنية الأنساق وقوانين الربط الصوري بين الأشياء والأسماء... توليفا صداميا للمحسوس والمعقول »[1].

نجد أن اللغة الشعرية تحررت من القصيدة العمودية في ديوان "البرزخ والسكين" التي تميزت سماته « بلا عقلانية اللغة الشعرية وتوهج الصورة وغموضها الفني الوارف الظلال ، وهدوء النغم الإيقاعي الذي يستمد وجوده من ذاته بالدرجة الأولى لا من أي إيقاع خارجي جاهز »[2].

يرى عبد الله حمادي أن اللغة الشعرية تسعى لكي تقول ما لم تتعلم أن تقوله، ولا يخرج الشاعر من دائرة نقاد الحداثة أمثال أدونيس الذي يقول أن اللغة الشعرية لغة إشارة تدعو إلى « إفراغ الكلمات من محتواها المألوف، واستئصالها من سياقها المعروف... تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه لا يلبسها وإنما يتجلى فيها »[3].

حاول الشاعر حمادي في مقدمته أن يعطي مفهوما حداثيا للشعر باعتباره « خرقا للعادة، ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء » [4]، فقد دعا إلى قراءة ديوانه من خلال العناصر التي حددها من خلال مفهومه للشعر، ليحكموا عليه وعلى شعره حيث « تحفل العتبة التقديمية بمقولات يعتقدها الشاعر مهمة في المساعدة على حسن إدراك المقولة الشعرية التي

---

[1] روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص 83.

[2] يوسف وغليسي، المتشاكل والمختلف في ديوان "البرزخ والسكين"، ضمن سلطة النص، ص 114.

[3] أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ط1، ج4، دار العودة، بيروت، 1983، ص 239.

[4] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 5.

تشتمل عليها المجموعة، وتأتي المقولات من مضان متعددة بحسب ثقافة الشاعر ووعيه »[1].

تتسم نصوص حمادي بشعرية جديدة كونها حرة طليقة « فنجد كل تجاربه الشعرية السابقة والتي نحن بصدد قراءتها كذلك –من الهجرة إلى مدن الجنوب إلى تحزب العشق يا ليلى إلى قصائد غجرية إلى البرزخ والسكين– تقوم على فعل تنظيري، يكون بمثابة الفضاء الذي تسبح فيه القصائد أو ذلك الإكسير الذي يضمن استمرارية التجربة الشعرية بتفنيده وإزالته لذلك القناع الذي قد يتراءى للقارئ »[2].

نرى أن هذه المقدمة تتفق مع لوازم الحداثة الشعرية عند عبد الله حمادي باعتبارها تتناول قضية اللغة فمن خلالها كانت المحاولة لخلق عالم جديد للشعر لأن الشاعر مبدع بسحر لغته الشعرية التي تحملنا إلى فضاءات غير متناهية من الدلالات والرؤى . وهكذا شكل الخطاب التقديمي لدى عبد الله حمادي فضاء قرائيا « يسعى من خلاله الشاعر للولوج في الخطاب النقدي والانخراط في صلب إشكالات عصره والإسهام في تقديم بعض الإجابات الممكنة[3].

ج)– التصديرات: Les Epigraphes

يعرف "جيرار جينيت" تصدير الكتاب « كاقتباس يتموضع (ينقش) عامة على رأس الكتاب أو في جزء منه »[4]. كما تعرف بالكتابات المحفورة على مبنى أو قلادة، وهي تقنية تلخص فكرة المؤلف سواء كانت له أو لغيره، توضع في صدر الكتاب قريبا من النص وبعد

---

[1] عبد الغاني خشة، إيضاءات في النص الشعري الجزائري، ص 72.

[2] محمد كوان، المسار والتحولات العائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي، ضمن سلطة النص، ص 332.

[3] ينظر: روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، ص 84.

[4] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص 107.

الإهداء، وهذا يوحي إلى رفعة الشأن والمكانة فلا يوضع في صدر الكتاب أو النص إلا ما كان ذا أهمية .

قد يكون تصدير الكتاب فكرة أو حكمة توضع في رأس الكتاب أو الفصل، تكون ذات وظيفة تلخيصية، ويعد التصدير « كمقدمة للنص والكتاب عامة ذو قيمة تداولية »[1] . فعلى المصدر أن يذكر أولا اسم من اقتبس عنه، كما عليه أن يضع الاقتباس بين قوسين، وأن يكتبه بخط مغاير لخط العمل، ويعتبر المصدر المحرك الأساسي للتصدير، فهو من يضع التصدير أي الكاتب الواقعي له، كما يمكن أن يوكل الكاتب الواقعي هذا التصدير إلى سارده أو أحد شخصياته، ويعود الواضع الأول للتصدير، هو الكاتب المرسل للتصدير للمصدر له أو القارئ المفترض ونمثل على العملية التواصلية والتداولية للتصدير بهذا المخطط:

(المصدر)

الكاتب الواقعي ← يصدر ← للقارئ الواقعي

المصدر ← الكاتب الضمني ← يصدر ← القارئ الضمني المصدر له[2]

تطرح عتبة التصدير الكثير من المسائل المتعلقة بمكان ظهوره، باعتباره عتبة قرائية وإستراتيجية نصية مشحونة بالكثير من الدلالة، فهي ليست مجرد عنصر تزييني « يؤتى به لتحلية الكلام وتوشيته ولا ضربا من الحلي يتشح به صدر النص كما القلائد تتبرج بها الغواني، إنما هي كالمصابيح المتدلية في سقف الكلام يهتدي بها السائر في مسالك القول،

---

[1] المرجع نفسه، ن.ص.

[2] ينظر: المرجع السابق ، ص 110.

ومهالكه يبدد بها ظلمة المعنى، ويغير بها دروب الفهم والتأويل، وهي أيضا كالمفاتيح المعلقة على جدار النص تنفك بها مغالق الدلالة وتنحل بها عقد الخطاب »[1].

عادة ما يكون المكان الأصلي لتصدير الكتاب في المكان القريب من النص أو في أول صفحة بعد الإهداء، وقبل الاستهلال أما قديما فالتصدير يحل في صفحة العنوان وهناك نوع آخر من التصدير شبيه بالإهداء يأتي التصدير في نهاية الكتاب، وهو ما يعرف بالتوقيع[2].

يمكن استنتاج نوعين من التصدير:

1. التصدير البدئي/ الأولي: والذي يوضع لتنشيط أفق القارئ بربط علاقة هذا التصدير بالنص المنخرط قراءة.
2. التصدير الختامي/ النهائي: ويكون بعد قراءة النص، والانخراط فعلا في عوالمه ليقدم للقارئ تأويلات مبنية من خلال قراءاته لدلالات النص فهذا التصدير يعد ككلمة ختامية/ الختام للخروج من النص الكتاب[3].

أرفق الشاعر عبد الله حمادي ديوانه بجملة من التصديرات، بحيث تأخذ شكلا ونظاما أكثر نضجا وعمقا من دواوينه السابقة، ففي هذا الديوان أخذت التصديرات مفتتح النص بعد العنوان مباشرة .

التصدير	صاحبه	الصفحة

[1] روفية بوغنوط، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، نقلا عن عبد المجيد بن البحري، قراءة في عتبات النص النقدي، بحث في بلاغة التصدير "محنة الشعر"ن لنزار شقرون نموذجا، مذكرة الماجستير، يوسف وغليسي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007، ص 177.

[2] ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، ص 107.

[3] المرجع نفسه،ص 107.

«ما أظن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني، والقوس الثاني دون اللوح» (...) بالعقل تزدحم الهموم على الحشى فالعقل عندي أن تزول عقول	الحلاج أمير إشبيلية	40
«...وإذا ما أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدميرا»	سورة الإسراء	101
«له النزول ولنا المعراج»	ابن عربي	116
«(...) فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل، وأنها بهجة للعيون وأن الشجرة شهية للنظر فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا معها فأكل فانفتحت أعينها وعلما أنهما عريانان فخاطا أوراق تين... »	سفر التكوين الصحاح الثالث (التوراة)	139
ذكر صفوان بن المعطل كان ثقيل النوم لا يستيقظ حتى يرتجل الناس... وأنه لا يصلي الصبح لذلك اتهمه مصطلح ابن أثاثه الذي كان يتفق عليه أبو بكر الصديق لقرابته بحديث الإفك(...)	عيون الأثر لابن سيد الناس ج2، ص 101	156

المتأمل لعتبة التصدير في "رباعيات آخر الليل" أنه يتراءى للقارئ أن الشاعر قد أفرد له صفحة كاملة، فالقارئ لنص التصدير يجده حافلا بجملة من الغموض والالتباس، فقد استحضر الشاعر لعتبة التصدير أقوال كل من الحلاج والمعتمد أمير إشبيلية، فالقاسم المشترك بين (الحلاج) و(المعتمد) هي النهاية المأساوية والمعاناة المشتركة ،ولعل هذا ما جعل الشاعر يضعهما في نفس الفضاء (الصفحة).

استهل عبد الله حمادي رباعيته بمقولة الحلاج في طاسين النقطة: « ما أظن أن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني، والقوس الثاني دون اللوح »[1]. ليدافع بها الشاعر عن رباعيته التي نعدها من النصوص الشعرية الحداثية، فرباعيته 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 بغية التأثير في المتلقي »[2]. فالذات الشاعرة تكتب للقارئ العادي الذي لا يتسنى له التأويل والفهم السريع لمعرفة النصوص الشعرية الصوفية، فالاعتراف الذي صرح به الحلاج دليل على « مدى غرابة وغموض التجربة الصوفية واستحالة فتح أبوابها الموصدة إلا للعارفين المتسلحين بفيض النور المقدس »[3].

فقيمة التصديرات لا ترجع إلى مضمون القول فقط، وإنما تقف أيضا على صاحب القول ومنزلته الأدبية، فالشاعر عبد الله حمادي قد استعان بالحلاج والمعتمد كونهما بنفس منزلته يحفرون آفاقا وسننا جديدة على الألواح الجديدة.

أما بالنسبة لقول المعتمد الذي يساند دلاليا قول الحلاج يقول:

بالعقل تزدحم الهموم على الحشى فالعقل عندي أن تزول عقول[4]

هذا المقطع االشعري يدعو إلى اللاعقلانية، لهذا رفض عبد الله حمادي العقل وذكره في هذا المقطع جاء في إطار النفي والعقل في أصل اشتقاقه هو من جهة الأخلاق، وذلك أنه يمنع صاحبه ويرده عن الهوى، أو يعقله مانعا إياه من التورط في المهالك »[5].

---

[1] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 40.

[2] عبد الحميد هيمة ،الرمز الصوفي في رباعيات أخر الليل،ضمن سلطة النص،ص 93.

[3] المرجع السابق ،ص.ن.

[4] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 40

[5] أدونيس، الشعرية العربية، ط1، 1985– 1989، دار الأدب، بيروت، أيار، 1984، ص 71.

يستمر الشاعر في الاستعانة بنصوص صوفية على مسرح التصدير ففي قصيدة "البرزخ والسكين" تستوقفنا عبارة (محي الدين بن عربي) "له النزول ولنا المعراج" فهي بمثابة عنوان آخر لهذه القصيدة بما تحمله من دلالة وعمق لا يمكن بلوغه. فهذه العبارة مأخوذة من نصها الأصلي « بحر العماء برزخ بين الحق والخلق في هذا البحر تصف الحق بالتعجب... والفرح والمعية وأكثر النعوت الكونية. فرد ماله وخذ مالك، فله النزول ولنا المعراج »[1] . فالقصد في هذه العبارة النزول له والمعراج لنا، أن الله اتصف بنعوت كونية وصفات وأسماء إلهية ذات قوالب حسية تمثلت "بشرا سويا" كما جاء في القصيدة.

أعاد عبد الله حمادي صياغة عبارة ابن عربي، فحولها في آخر القصيدة إلى "لنا النزول وله المعراج" مما خلق ذاتين تتقاسمان سلطة المقولة. فالله عز وجل أعلى من شأن الإنسان إلى درجة أن يصبح اليد التي يبطش بها والأذن التي يسمع بها، وكما أعلى من شأنه بإرسال الكتب السماوية له وبالمعجزات وسجدت له الملائكة وأرسل له جبريل في أجمل صورة بشرية تحمل معاني الأنس والرحمة والرفق الإلهي[2].

وتوحي عبارة "في عماء بالقصر" إلى العلاقة القائمة بين الخالق والمخلوق، فالعبارة مأخوذة من « حديث نبوي شريف رواه الترمذي عن أبي رزين وهو إجابة للرسول (ص) عن سؤال: (أين كان ربنا قبل أن يخلق الخلق؟ فكان رده (ص): في عماء ما بين القصر والمد ما فوقه هواء ما تحته هواء »[3].

فهذه العبارة شحنت النص بدلالات عرفانية تطرح سؤال الكينونة والوجود وعلاقة اللاهوت بالناسوت من خلال الرجوع إلى قصة بداية الخلق.

---

[1] خميسي ساعد ، تجليات فلسفية صوفية في قصيدة "البرزخ و السكين"،ضمن سطة النص، ص 141.

[2] المرجع السابق ، ص 143.

[3] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 133.

نقرأ في قصيدة "البرزخ والسكين" معايشة لواقع لزمان والمكان هانت فيه الأرواح الربانية، والأجساد الآدمية... إلى درجة دفعت بشاعرنا إلى اليأس وإلى الاعتقاد بالقدر المشؤوم والمحتوم وهذا ما يتضح في قوله:

وأمره بين "كان" و "كن"

جئنا ليته سئل المجيئ ؟![1]

لا شك أن شاعرنا لم يضع هذه المقولات النصية اعتباطيا وبمحض الصدفة، بل نسجها عن سبق تفكير عميق وإحساس قوي لأن هذه العبارات لها من تأويل وتفسير وإيحاء ،فهذه العتبات النصية تختصر لنا وجوه التأويل، كما تحمل رؤية متكاملة تجعل الديوان بعتباته نصا واحدا.

تعد التوطئة بطاقة تعريف للقصيدة، فقد صدر الشاعر في قصيدة "مدينتي" آية قرآنية من سورة الإسراء لقوله تعالى: « وإذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها تدميرا »[2]. وهذا فعل قصدي من طرف الشاعر، ذلك أن الاستشهاد القرآني يزيد من مصداقية النص، فالقرآن الكريم ليس بالشيء العادي والبسيط، بل هو العمق الكبير الذي يعلن عن نية الشاعر، فعبد الله حمادي وغيره من الحداثيين يذهبون إلى أن القرآن بمثابة ينبوع شاعريتهم.

والجدير بالذكر أن شاعرنا قد اختار هذه الآية الكريمة دون غيرها ليعبر عن موقفه إزاء وطنه وشعبه وحكامه، وإلقاء اللوم عليهم، فكلهم شاركوا في تلك النكسة التي تعرض إليها هذا الوطن. وبالرجوع إلى تفسير الآية عند "ابن كثير": أن الاختلاف كان قائما حول هذه الآية، حيث اختلف القراء في قراءتها. واختلف المفسرون في معناها، فقيل: "معناه أمرنا

---

[1] المصدر نفسه، ص 121.

[2] سورة الإسراء، الآية، ص 16.

مترفيها ففسقوا فيها أمرا قدريا كقوله تعالى:« أتاها أمرنا ليلا أو نهارا » إن الله لا يأمر بالفحشاء قالوا معناه أنه سخرهم إلى فعل الفواحش فاستحقوا العذاب وقيل معناه أمرناهم بالطاعات ففعلوا الفواحش فاستحقوا العقوبة[1].

فالمعنى المقصود الذي يومئ إليه الشاعر أن يمرره هو أن اللعنة والشقاء الذي حل على المدينة، هي جزاء بما اقترف أصحابها وأبناؤها، فهذا الشقاء الذي سلط على المدينة يحيل بالقارئ إلى الأزمة التي تعرضت لها الجزائر والتهميش الذي أصاب أبناء الوطن بسبب شيوع الفساد في كافة قطاعاته.

أما عتبة التصدير في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" تظهر للقارئ أنها مأخوذة من القرآن الكريم التي تحمل صيغة النصية « فرأت 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 فخاطا أوراق تين... » [2]. فهذه المقولة المأخوذة من الكتاب المقدس في قوله تعالى: « وقلنا يا آدم أسكن أنت وزوجك الجنة وكلا منها رغدا حيث شئتما ولا تقربا هذه الشجرة فتكونا من الظالمين. فأزلهما الشيطان عنها فأخرجهما مما كانا فيه وقلنا اهبطوا بعضكم لبعض عدو ولكم في الأرض مستقر إلى حين »[3].

إن هذه العتبة تستفز القارئ بحيث تحيله مباشرة إلى الخطيئة الأولى التي اقترفها آدم وحواء حين أمرهما الله عز وجل أن لا يقربا تلك الشجرة، لكن الثالث أعزهما وعصموا الله وراحا يأكلان من تلك الشجرة ظنا أنها شجرة الخلد. فأنزلهما الله تعالى إلى الأرض ومن هنا يتأسس نظام القصيدة على ثنائية "الغواية" و"الفتنة" وتتراوح القصيدة بين التخفي والتجلي،

---

[1] هند سعدوني، قراءة سيميائة لقصيدة مدينتي، ضمن سلطة النص ،ص 193.

[2] عبد الله حمادي، "البرزخ والسكين"، ص 139.

[3] سورة البقرة، الآية، 35-36.

وهو ما يعطيها طابع التردد بين النفي والإثبات وبين الكشف والتعميم لأن القضية لا تريد بكل بساطة أن تكون قطعية أو توقية »[1].

[1] حسين خمري، شعرية الإنزياح في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت"، ضمن سلطة النص، ص 289.

خـــــاتمة

خاتمة

إن الاشتغال النصي في ديوان "البرزخ والسكين" يطرح إشكالات عدة في الجانب الجمالي والفني للنصوص التي أبانت عن حمولات أدبية وفكرية، ولذلك استقطب هذا الديوان اهتمام الكثير من الباحثين والدارسين. وعموما أفضى بنا البحث إلى نتائج عدة نجملها فيما يلي:

– إن الشعر الجزائري حقق قفزة نوعية في فترة الثمانينات مقارنة بفترة السبعينيات، فأنتجت شعرا ذي حمولة جمالية ومعرفة منحت له الفرادة والخصوصية.

– تتميز اللغة الشعرية عن اللغة المعجمية المتداولة لكونها مجموعة من الإيحاءات والرموز والدوال التي تمنح للنص الشعري سيرورته الجمالية والمعرفية.

–احتفى شعر حمادي برموز متنوعة شكلت أساسا المساءلات التي أثارها ديوانه، ولذلك استقطب اهتمام الكثير من الدارسين والباحثين.

– ركز عبد الله حمادي في ديوانه "البرزخ والسكين" على اللغة الصوفية التي عبر من خلالها على ما يجول في خاطره عن طريق لغة الشهود والمذاقات، ومن القصائد التي تجسد هذه الظاهرة قصيدة "رباعيات آخر الليل" و"البرزخ والسكين" ويا امرأة من ورق التوت".

– تنوعت الصورة الفنية في ديوان "البرزخ والسكين"، منها تراسل الحواس الذي يقوم على نقل المحسوسات من مجال خاص إلى مجال آخر رغبة في إثارة القارئ، وصورة التجسم التي جسدت المعاني المجردة في صورة حسية، أما الصورة الخاطفة فهي تجمع بين المعنى الحسي والمعنى الذهني في لمحة واحدة، وتقوم على السرعة فيطلق عليها الومضة، فهي لا تعطي للقارئ الفرصة للإجابة عن الأسئلة المثيرة في ذهن القارئ؛ في حين كان توجه الشاعر إلى الصورة التراجيدية ينم عن رغبة في التعبير عن المأساة التي عرفتها الجزائر في مطلع التسعينات.

– نلاحظ أن الشاعر عبد الله حمادي لم يخرج من النظام العمودي في كتابيه "العفاف" و"النور"، أما في "كتاب الجمر" كسر النظام التقليدي وقام بالمزج بين نظام السطر والشطر.

– عدت تقنية التدوير أداة مسعفة لتحقيق فعالية الإيقاع الداخلي، كما أن وقوف الشاعر على نهاية السطر الشعري عد تحولا جماليا لتحقيق انسجام البنية الإيقاعية و استشراف آفاق تأويلية جديدة.

– إن توزيع البياض والسواد في ديوان "البرزخ والسكين" يختلف من قصيدة إلى أخرى، فالشاعر استطاع أن يوزعها بطريقته الخاصة في ثنايا الصفحات، فهو يبتكر آليات وفقا لما تمليه مقتضيات الإبداع، فينطلق مما هو قديم، ليعيد تشكيله بطريقة جديدة. ومن هذا المنطلق عد التشكيل البصري عنصرا بنائيا محفزا للقارئ.

– أبدع عبد الله حمادي في العروض، فنوع في البحور الشعرية، فتارة يمزج بين البحر المتكامل والطويل والبسيط والمتدارك، والمتقارب، وتارة أخرى يمزج بين تفعيلة تلك البحور، كما نلاحظ أيضا تنويعا في القافية والروي قصد تشكيل بنى إيقاعية ذات طابع جمالي.

– كسر الشاعر النظام العمودي وعوضه بالمزاوجة بين البحور الشعرية، وأتبعها بزحافات وعلل، قصد جلب انتباه القارئ، وقد شاع كذلك التصريع والتكرار اللذان ساهما في خلق تناسق موسيقي داخل القصيدة.

– إن شعرية العنونة لدى حمادي مكنت من فتح أفاق وتأويلات جديدة بالنسبة للمتلقي الذي وجد في العناوين مفاتيح قرائية سمحت له بالولوج إلى أعماق النصوص وتأويلها.

– عدت عتبة التصدير عتبة قرائية تنهض بميول المبدع وأحواله النفسية، فقربت إلى القارئ العديد من الجوانب المعتمة في ثنايا النصوص.

– عد الخطاب التقديمي من أهم الركائز الأساسية في العمل الإبداعي لأنه يمثل فاتحة الكتاب، ليتمكن من خلاله القارئ من فهم الموضوع، وانطلاقا من هذه العتبة استطاع الشاعر أن يقدم أفكاره النقدية المتراوحة بين ما هو تقليدي وحداثي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1/- المصادر:

- القرآن الكريم

- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة.

- الحكيم سعاد، المعجم الصوفي، ط1، دار دندرة للنشر، بيروت، لبنان، 1981.

- حمادي عبد الله، البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2000.

2/- المراجع:

- أبو ديب كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط1، دار العلم، بيروت، 1971.

- ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن، كتاب العمدة في نقد الشعر وتمحيصه ، شرح وضبط عفيف نايف حاطوم، ط2، دار صادر، بيروت، 1427هـ-2006م.

- أدونيس علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ط1، دار العودة، بيروت، 1978.

- أدونيس علي أحمد سعيد،الشعرية العربية، ط 2،دار الآداب بيروت،أيار،1984.

- أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر ، ط 5، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1406هـ-1986م.

- أحمد محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1977.

- اسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة، 1978.

- بلعابد عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، 1429هـ- 2008م.

- البحراوي سيد، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، د.ط، كلية الآداب، جامعة القاهرة، د.ت.

- البطل علي، الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في أصولها وتطورها، ط2، دار الأندلس، بيروت، 1981.

- بلال عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2000.

- بوصلاح نسيمة، تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، ط1، رابطة إبداع الثقافة الوطنية، 4 شارع مصطفى وحيدر، 2003.

- بومنجل عبد المالك، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث ، ج2، عالم الكتب الحديث، الأردن 2009.

- تليمة عبد المنعم، مداخل علم الجمال الأدبي ، ط2، دار الثقافة للطباعة والنشر، الدار البيضاء، 1987.

- تبرماسن عبد الرحمان، محاضرات في العروض وموسيقى الشعر ، ج1، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000-2001.

- حشلاف عثمان، التراث والتحديث في شعر السياب ، دراسة جمالية في مواده وصوره وموسيقاه ولغته، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986.

- خشة عبد الغاني ، إيضاءات في النص الشعري الجزائري ، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع، 2013.

- عبد الدائم صابر، موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور ، ط3، مكتبة الخافجي، القاهرة، 1993.

- رماني إبراهيم ، الغموض في الشعر العربي الحديث، ط2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991.

- زاوي لعموري، شعرية العتبات النصية، دار التنوير، الجزائر، 2013.

- جيدة عبد الحميد ، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر ، ط1، مؤسسة نوفل، بيروت، 1980.

- ساعد سامية راجح، تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين ، ط1، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، 2010.

- العلوي ابن طباطبة، عيار الشعر ، تحقيق محمد زعلول سلام، ط 3، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.

- الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية ، ط4، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1998.

- فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995.

- كعوان محمد، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل ، دراسات في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003.

– مجموعة من الأساتذة والنقاد، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين ، ط1، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001.

– ماكليش أرشاليد، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى خضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية، بيروت، 1963.

– هلال محمد غنيمي، دراسات نماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة، مصر، د.ت.

– هلال محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1984.

– هيمة عبد الحميد، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، ط1، دار اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003.

– وغليسي يوسف، لغة الشعر الجزائري المعاصر(1970–1990)، ط 1، دار النشر والتوزيع، الجزائر، 1438هـ– 2017.

– يحياوي رواية، البنية والدلالة في شعر أدونيس، ط2، دار ميم للنشر، الجزائر، 2014.

– يوسف أحمد ، يتم النص والجينولوجيا الضائعة ، ط1، نشر على نفقة الصندوق الوطني لترقية الأدب والفنون وتطويرها، 2002.

– يوسف حسن عبد الجليل، موسيقى الشعر العربي ، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.

3/– المراجع الأجنبية:

- Genette Gérar : « Seuils op ».cit.

- Le nouveau petit Robert ,Dictionnaire le petit Robert.op.cit.

4/– المجلات والدوريات:

- مجلة تاريخ العلوم، العدد06، جامعة شلف.

- مجلة علامات في النقد ، العدد 34،المجلد العاشر،النادي الثقافي،بجدة ، ديسمبر، 1999.

5/- الرسائل الجامعية:

- بلخامسة كريمة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة الدكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2011-2012.

- بوغنوط روفية، شعرية النصوص الموازية في دواوين عبد الله حمادي، شهادة الماجستير، يوسف وغليسي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007.

- بولفوس زهيرة، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، يحيى الشيخ صالح، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010.

- حسينة مسكين، شعرية العنوان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، داوود محمد، جامعة وهران، 2013-2014.

- العايب بلعربي، جماليات المكونات الشعرية في شعر ياسين بن عبيد، شهادة الماجستير، معمر حجيج، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008-2009.

- فنينيش كمال، البناء الفني الشعري الجزائري مرحلة التحولات (1980-2000)، شهادة الماجستير، عزيز لعكايشي، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009-2010.

- قري مجيد، مسار الرمز وتطوره في الشعر الجزائري الحديث، أطروحة دكتوراه، كمال عجالي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010.

– حسن تحسين– ياسين سلمان، الصورة الفنية في شعر ابن القيسراني، عناصر التشكيل والإبداع، مذكرة ماجستير، عبد الخالق عيسى ورائد عبد الرحيم، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 30–ماي–2011.

– لحلوحي فهيمة، إستراتيجية الخطاب في كتاب الإشارات الإلهية والأنفاس الروحانية لأبي حيان التوحيدي– دراسة تحليلية سيميائية، مذكرة الماجستير، محمد بوعمامة، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2002–2003.

الفهـــرس

الفهرس

مقدمة ..... أ- ب

الفصل الأول: (بنية اللغة الشعرية)

أ - المعجم الشعري..... 6-14

ب - الصورة الفنية.....15-29

ج - جمالية التشكيل الرمزي 30-39

الفصل الثاني: (البنية الإيقاعية)

أ - التدوير 41-48

ب - البياض 49-56

ج - التنويع في البحور والقوافي.....57-73

الفصل الثالث: (شعرية العتبات النصية)

أ - عتبة العنوان 75-85

ب - عتبة الخطاب التقديمي 86-91

ج - عتبة التصدير 91-98

خاتمة 100-101

قائمة المصادر والمراجع 103-108