تأويل الموضوعات الهامشيّة في ديوان "إحداثيات الصمت" للشّاعر الأخضر بركة

The interpretation of marginal topics in the novel "Coordinates of Silence" of "Al Akhdar Barka"

طالبة دكتوراه/ هلال أمينة
الأستاذة الدكتورة : فتيحة بوسنة

قسم اللغة والأدب العربي -جامعة مولود معمري –تيزي وزو (الجزائر)
مخبر تحليل الخطاب،جامعة مولود معمري –تيزي وزو.
aminahella149@gmail.com
boussena70@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2020/04/25 تاريخ القبول: 2020/12/22 تاريخ القبول: 2021/03/15

ملخص:

تسعى هذه الورقة البحثية إلى الوقوف عند طبيعة الموضوعات الهامشية الثّاوية في ديوان "إحداثيات الصّمت" للشّاعر الأخضر بركة، وذلك من خلال الاستعانة بجملة مقولات النّقد الثّقافيّ الذّي يعدّ حاضنة المهمّش ومجال دراسته. نتطرق بداية إلى الكشف عن ماهية هذه الموضوعات، ومن ثمّ نستقصي حضورها في الدّيوان من خلال تحليل نماذج من نصوصه، محاولين الإلمام بموجّهات هذه التّيمات. ونخلص إلى أنّ التّيمات الهامشية عند الشّاعر تؤثّث لموضوعات كبرى مضمرة والتّي لا شك في أنّها ستحتل المركز لتخرج السّائد، بالإضافة إلى أنّها تتشاكل لتبني جسرًا عابرًا للتخصصات والذي يعدّ مرتكز الدّراسات ما بعد الحداثيّة.

الكلمات المفتاحية: التّيمة، المهمّش، النّقد الثّقافيّ، ما بعد الحداثة، البّينية.

Abstract:

This article seeks to identify the nature of the themes of secondary marginalization within the collection "IhdathiatSamt" of "El Akhdar Barka", using various cultural critiques, which constitute the incubator and the marginalized field of study. We first touched on the disclosure of what these people were and then inquired about their attendance in the chosen office and tried to get to know their directions. it has been concluded that the marginal themes for the poet are provided to the major subjects and assured

that they will occupy the center and dominate, in addition, these themes there form a bridge of transition to the disciplines, which is the basis of the postmodern studies.

Key words: themes, marginalization, Cultural Criticism, Postmodernism, Interdependence.

1 -مقدمة:

يعدّ التّجريب الشّعري رؤية متحرّكة تسعى لإحلال الشّعر منزلة مختلفة في كلّ مرّة، ليشهد -الشّعر-منذ فترة الحداثة مسارات متعدّدة كانت نتاج تغيّرات على كافة الأصعدة. ولطالما احتلّ الشّعر العربيّ هالة المركز إذ ارتبطت به كلّ القضايا الكبرى التّي ارتكزت عليها مجمل المحطّات، فكانت القيم العليا موطن القصائد المؤسّسة، حيث كان الهمّ الأكبر للشّعراء الرّواد ومن لحق بهم في فترة متقاربة تبنّي المواقف المصيريّة في السّاحة العربيّة، إلى درجة أنّ تصنيف أشعارهم كان حسب معيار الجودة وأهميّة التّيمة وحسب الصّدى الّذي يحدثه في الوسط الاجتماعيّ، ولم تبتعد مواضيعهم عمّا كان يُعدّ آنذاك محور السّاعة بخاصّة ما يُعنى بالقضايا القوميّة وتمجيد الحرّية والبحث في الوجود وسائر القضايا الّتي تُبنى عليها مصالح الأمّة.

إنّ ما أصاب العالم العربيّ من تشقّق وخيبة بعد النّكبة، جعل الشّعراء يشعرون بعدم جدوى الالتحام حول قضايا عُدّت قبل تلك المرحلة محور المركز ولبّ القصائد وانجرّ عن ذلك تشذّر الموضوعات وطغيان الفرديّة على كتابات الشّعراء، لتزيد الهوة تعمّقا مع دخول مرحلة التّجريب وقصيدة النّثر وما تلاها من أشكال لم تعرف من قبل؛ والّتي انحرف معها مفهوم الشّعر. ولأنّه أصبح رؤيا فقد انفرد كلّ شاعر برؤاه، ليُمنح المشعل للموضوعات الهامشية أو ما سميناه بالموضوعات الصّغرى؛ وآن لها الدّور للبروز بعد أن كانت متوارية وراء القضايا الكبرى التّي عدّت موضوعات مركزيّة لحقب من الزّمن.

وجاءت العودة إلى الطّبيعة وتصوير مشاهدها فأصبح (البحر والرّياح والنّجوم والنّدى والجدار والمقهى) تيمات يمكن إقامة قصيدة كاملة عليها دون الحاجة إلى التّكلف والإغراق في الغموض والتّناص مع التّراث وغيرها من الآليات السّابقة في الكتابة، إذ أصبح الواقع مادة الشّاعر يعجن به نصّه كيفما شاء، كما أنّ الذيّ منح الحرّية الأكبر في ذلك بروز فترة ما بعد الحداثة التّي تبنّت اللاّمألوف والمغاير رغبة منها لتجاوز الحداثة وأعرافها، وكذا هدما للثّنائيات واستجابة للواقع المتشظي الذّي لم يعد يجد في الكائن أداة ناجعة للإبداع.

إنّها فترة وجد فيها الشّعراء المتعطّشون للتّجديد ضالتهم من خلال بثّ رؤاهم في نصوص هجينة حملت هواجسهم، لتعتنق نصوصهم اليوميّ والمهمّش كما سبق لنا الذّكر، وقد ارتأينا ضرورة معاينة الظّاهرة بخاصة وأنّها تلفت الانتباه بحضورها عند عديد الشّعراء. وممّا

لاشك فيه أنّ التّجربة الشّعرية الجزّائريّة لم تسلم من هذا المدّ التّحوليّ،وعليه جاء اختيار مدوّنتنا من عمق هذه التّجربة، حيث وجدنا في ديوان الشّاعر الأخضر بركة الموسوم **"احداثيات الصّمت"** مساحة غنيّة لاستشفاف هذه الظّاهرة باعتباره شاعر الموضوعات الصّغرى الّتي تدور في فلك النّقد الثّقافيّ الّذي يُجيد استنطاقها بمجموع مقولاته. وعلى ضوء ذلك كلّه نصوغ الإشكالية الآتية: ما ماهية الموضوعات الهامشيّة؟ ما موجّهاتها؟ وكيف اعتمدها الأخضر بركة؟ وما الرّهانات التّي تضمّنها هذا النّمط المغاير من الكتابة؟

2-التّيمة الهامشيّة كتعبير عن فوضى الواقع:

تعدّ ظاهرة بروز الموضوعات الهامشيّة في الشّعر العربي المعاصر قضيّة تستوجب التّرصد لما يرتكز حولها من موجّهات أسهمت في إرساء مشروعيتّها في الوسط الإبداعيّ، إذ إنّ المنعطفات المفصليّة الّتي عرفها الشّعر في هذه الفترة منحتها مبرّرات التّشكل وجعلتها تبرز بقوّة في كلّ نمط من أنماط الكتابة.

قبل التّفصيل في ماهية هذه التّيمات نرتئي التّطرّق أوّلا إلى مفهوم التّيمة كمصطلح رغبة في فكّ اللّبس الّذي قد يتولّد لدى القارئ، وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك عديد المفكّرين ممّن تطرّقوا إلى مفهومها وذلك حسب حقل اشتغالهم ومجال اهتمام كلّ منهم. "إنّ التّيمة كما يرى برنار دوبيربي هي الفكرة المتواترة في العمل الأدبيّ وتستعمل أحيانا بمعنى الحافز الكثير التّواتر. غير أنّ التّيمة أكثر عمومية وتجريدا"[1]. يبدو لنا من هذا التّعريف المختصر أنّ التّيمة هي المحور الغالب والفكرة الأساس الّتي تترابط من خلالها الأفكار والمعاني ليُبنى متن النّص وتكتمل دلالته، ومن هنا يمكن القول إنّه لا يمكن في أيّ حالة العثور على نصّ من دون موضوعات/تيمات.

تتعدّد الموضوعات حسب ما يختاره المبدع لنصّه الإبداعيّ، إلاّ أنّنّا ارتأينا إضاءة جانب معيّن منها، وهي الموضوعات الهامشيّة والتّي لم يأت اهتمامنا بها إلاّ بعد إدراك منّا بفاعليتّها في السّاحة الشّعرية العربيّة المعاصرة، الّتي من المؤكّد أنّها لم تعد إلى الواجهة بمحض الصّدفة، فجانب الموضوعات يعدّ أكثر تماشيا مع تغيّر مفهوم الشّعر نفسه، وهنا نستحضر تعريف أدونيس للشّعر بقوله:" إنّ خير ما نعرّف به الشّعر الجديد هو أنّه رؤيا والرّؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم السّائدة"[2]، يأتي على ضوء هذا التّعريف استفتاح دراستنا باعتبار أنّ الشّعر أصبح له مفهوم مغاير ودور مختلف في الحياة المعاصرة، ولأنّه يُبنى على الرّؤيا الّتي تختلف من إنسان إلى آخر فإنّ رؤى الشّعراء تختلف حسب تنشئتهم ومصبّ اهتماماتهم، حيث يسعى كلّ شاعر لأن يطأ عوالمه بمتخيّل منفرد يمتاز عمّا يراه غيره.

يعدّ ديواننا المختار نموذجا عن رؤيا وارفة لدى الأخضر بركة الذّي اشتغل بطريقة مغايرة في بناء نصوصه محاكيا بذلك فترة ما بعد الحداثة الّتي عرف فيها الشّعر أشدّ منعطفاته. وتعرّف هذه الفترة على أنّها مجموع الظّروف والشّروط المختلفة والمتعدّدة الّتي تختلط فيها المظاهر الاجتماعيّة بالمظاهر الثّقافيّة والّتي تلغي المسافة بين النّظريّة وموضوعها، وتفهم أنّها معارضة وردّة فعل ضدّ الحداثة ومعطياتها، تسعى لهدم الثّنائيّات والغائها، كما أنّها تحتفي بالتّشظّي والتّشتيت والفوضى[3]. لتكون هذه الفترة بالّذات أولى الموجّهات لتغيير مفهوم الشّعر وأنماط اشتغاله، فلعلّ تغيّر البراديغمات المسيّرة للواقع فتح الآفاق أمام الشّعراء لإيجاد خطابات جديدة بمضامين مغايرة تستجيب لهذا التّحول الحاصل باستعارة مادتها من معطيات هذه الفترة ومسالكها.

رافقت هذه المرحلة عدّة مفاهيم اكتسحت السّاحة الأدبيّة ومنها النّقد الثّقافيّ المُعنى بتحليل النّصوص، والّذي جاء كرفض للنّقد الأدبي وتجاوزا له من خلال إضاءة جوانب أخرى من النّصوص الأدبيّة والّتي لم يهتم بها النّقد الأدبيّ من قبل. ولأنّ مادّته –النّقد الثّقافيّ-الثّقافة فإنّه يشتغل على تعرية جلّ الأنساق الثّقافيّة الثّاوية داخل النّص ويتتبّع مساراتها ومآلاتها. لعل من بين أهم القضايا المندرجة تحت لوائه؛ المهمّش، كونه من مترسّبات الثّقافة السّائدة ومخلفاتها.

ترد كلمة هامش في لسان العرب بمعنى حاشية الكتاب، جزء خال من الكتابة المطبوع أو: خارجا عنه أو بمعزل عنه، منفرد غير مندمج في المجتمع/مهمل/منعزل: فلان يعيش على الهامش.[4] فالهامش لغة هو كلّ شيء مهمل ولا يحوي على قيمة ويبتعد عن الأغلبيّة.

لم يبتعد المعنى الاصطلاحيّ عن المعنى اللّغوي للهامش؛ حيث يطلق مصطلح المهمّش في الدّراسات المعرفيّة والنّقدية على كلّ فرد أو فئة معزولة عن المجتمع، أو الثّقافة المقصيّة من بؤرة المركزيّة، وذلك بوضعها على حافة المجتمع أو تخومه، وغالبا ما صار يطلق على الأقليّات والجماعات الصّغيرة مصطلح هامشية، وفي دخوله لحقل السّياسة أصبح يدلّ على معنى متضاد ومتناقض مع مصطلح المركز.[5]

تحيلنا مقاربة الخطاب الشّعريّ على ضوء النّقد الثّقافيّ إلى القول إنّ المهمّش يعني معظم الأشكال الخطابيّة التّي كانت بعيدة عن النّصوص المتداولة والخطابات السّامية المرافقة للمركز، وإن تحدّثنا عن التّيمات الهامشيّة في الشّعر فإنّنا نستشّف هامشيّتها من خلال تغييبها وخلوّ النّصوص الشّعريّة منها، والتّي لم تهتمّ بها بأيّ شكل كان قبل مرحلة التّجريب. وتجدر الإشارة إلى أنّ ديوان **"إحداثيات الصّمت"** حافل بالتّيمات الهامشيّة؛ تيمات من شأنها أن

تسهم في التّلقي المباشر والحيثي والّذي لا يحتاج إلى التّعمّق واستعارة الآليات الحداثيّة، إنّما يكتفي بمعايشة الرّاهن وفهم الواقع بتناقضاته وتشتّته وتسارع أحداثه في ظلّ العولمة.

ممّا لا شكّ فيه أنّ قضيّة عودة الموضوعات الهامشيّة إلى السّاحة الشّعريّة تحكمها موجّهات عدّة، لعلّنا ذكرنا أوّلها وهو ما يُعنى بالفترة التّي برزت فيها هذه التّيمات -مرحلة ما بعد الحداثة-و كلّ ما رافقها من براديغمات تمجّد المغاير وتتبنّاه بإجراءات قرائيّة اختصّت بالخطابات المرافقة للمابعديّات (ما بعد البنيويّة، ما بعد الكولونيالية، ما بعد الحداثة...) "ولعلّ دفاع ما بعد الحداثة عن الهامش جعلها تتقمّص خصائصه، إذ انقلب على أهمّيتها فأصبحت هامشيّة لا تغيّر من الواقع شيئا وككلّ هامشيّ أصبحت تتمنّى أن يتحقّق الوئام فجأة فتسود العدالة وتختفي الطّبقة الهرميّة ويختلط بالهامش وتلغي الفوارق من غير تحيّز أو غاية"[6] ليلتقي بذلك همّ ما بعد الحداثة ومسعاها مع محاولات الهامش في إنصاف نفسه واسترجاع أحقّيته في البروز وامتلاك المركزيّة ولفت النّظر، ونفس الشّيء مع باقي الاتّجاهات المناقضة للحداثة ونظريّاتها.

يحتكم حضور التّيمات الهامشيّة في الدّيوان المختار إلى عدّة مبرّرات، فالحديث عن (الصّمت، اللّيل، الكوخ، الرّيح، البيت، الظّل، البحر، المقهى، السّياج...) وغيرها من التّيمات المستقاة من الواقع خاصة، معطيات يستثمرها الشّاعر لبناء نصّه؛ يصنع الفرق، فيلجأ إلى اقتناص اللّحظة وينتبه إلى ما لم يخطر ببال الشّعراء من قبل، ويحتضن البسيط ويعجنه بمتخيّل مغاير يُستشفّ من الطّبيعة والأشياء الحسّية والفيزيائيّة. فتكون العودة إلى هذه الموضوعات عودة إلى الأصل واسترجاع المعنى لمعناه دون الخروج عمّا تصوّره الطّبيعة وتلتقطه العين، إذ يكفي أن يكون الشّاعر على دراية بمقام الأشياء على بساطتها ولما تحمله من مضمرات لقضايا حسّاسة، ليكتب بتيمة مألوفة ترقى للإبداعيّة فتولد الكتابة كما أرادها الواقع المعاصر أن تكون، ويتخلّص من كابوس الأيديولوجيّات الّتي لطالما حكمت عقول الشّعراء وطغت على كتاباتهم.

فتغدو بذلك قضيّة التّيمات الصّغرى مسألة جوهريّة تمنح معنى آخر للمفردة البسيطة ويتحوّل النّص الشّعريّ "من مجرّد نصّ بالمفهوم البنيويّ المحايث إلى خطاب ثقافيّ، أو نظام اجتماعيّ في حالة فعل وتفاعل، ومنه تجد الذّات الشّاعرة تحرّرها ويقينها"[7] فتُفهم بذلك حقيقة النّص الشّعري المعاصر على أنّها إغراق في الواقعيّة واحتكاك بالموجود لتحقيق الفرادة وإنصاف كلّ ذات لذاتها حسب ما هو كائن واليّقين بما يمكن أن يكون.

3-تفكّك التّيمات الكبرى عند الأخضر بركة في ظلّ ارجاء المعنى:

يثير فينا ديوان "إحداثيات الصّمت" إشكالية طبيعة الموضوعات المبثوثة فيه من طرف الشّاعر، حيث حرص أن تكون التّيمات فيه من نوع آخر. إنّه ديوان تتحدّث فيه الأشياء عن نفسها، تيمات يستقيها من التّجربة المباشرة حسب فهمه ووعيه الخاص بها وبذلك كان حديثه عن البحر والصّمت والشّجر والمقبرة والمقهى والجدار والمرأة وغيرها، حيث لم يحتج لأن يجعلها وسيلة للتّعبير عن مشاعر أو إخبار عن قضيّة جليّة بعمليّة انعكاسيّة ينطلق فيها الشّاعر من ذاتيّته لتؤطّره أزمة الهويّة التّي لم تعد ثابتة في ظلّ التّحوّلات الكّبرى التّي مسّت الواقع العربيّ عامة والواقع الجزائري خاصّة.

يستهلّ الشّاعر مقوله الشّعريّ من الحسيّ ليبلغ معنى لا يمكن إدراكه من الوهلة الأولى، بخاصة مع تشعّب الموضوعات وأزمة ضياع المعنى وتشظّيه؛ والتّشظي من إحدى مقولات ما بعد الحداثة، يقصد بها حالة من الغربة والتّشتت والضّياع، وفيها يسقط النّسق ويلغى التّمركز الأحادي[8]، ولعل هذه المقولة من أهم المقولات الّتي تشرح تشظي هذه الموضوعات/التّيمات في ديوان إحداثيات الصّمت، إذ يجمع الشّاعر بين تيمات متفرّقة تشكّل نموذجا نصيّا مغايرا فيه من معالم المعاصرة ما لا يكاد يُقبض على معناها، ما يجعله يصنّف في خانة التّجريب الشّعري أوّلا ويستدعي استحداث أدوات قرائيّة جديدة لدى القارئ ثانيا.

لنستهل دراستنا بعنوان الدّيوان ذاته كونه العتبة الأولى الّتي يمكن أن نستشفّ منها ما قد يكون مبثوثا في متن النّصوص، حيث يبدو العنوان محمّلا بنسق فرديّ خاص بالشّاعر وهو فعل "الصّمت" الّذي أثّثه بلفظة "إحداثيات" الّتي تحيل إلى موضع ما، ممثّل على الواقع كنقطة مرسومة على مستوى معيّن يلاقي فيه الشّاعر بين الفضاء الجغرافيّ والفضاء الإبداعيّ لديه، وبالتّاليفإنّ ما سيأتي كمتن قد يكون عبارة عن متقابلات ضدّية يجمع بينها الشّاعر لحاجة ملحّة في نفسه، فكأنّه سيستعين بالحسّي ليعاين الإحداثيات التّي سيمثّلها على أفق جغرافيّ يجمع فيه بين اللّغة والواقع والإبداع، فتكون لمادّته المصوغة وقعا آخر في نفس المتلقي المتعطّش للمغاير.

يقول الشّاعر في أوّل نصّ له معنون:**"حكمة الضّب"**:

رغبة الصّمت في هضم أصوات يوم طويل
هو اللّيل...
كوخ من الحبر يسكن فيه المكان
حديث فم الرّيح في أذن الباب
أو غابة نصف مفتوحة الظّل تمشي
صدى كائنات من اللّاأحد...

حول غرفة يؤثّثها نَفَسُ الطّير
حول يد...[9]

إنّ أول ما يفتتح الشّاعر به نصّه الشّعري حديثه عن رغبة الصّمت، في ربط بين أوّل سطر من النّص بأحد عناصر العنوان الرّئيس للدّيوان، ولم يكن ذلك من محض الصّدفة، إنّما جاء من حالة وعي لدى الأخضر بركة؛ "فالأشياء والموضوعات والعالم الخارجيّ غير منفصلة عن الذّات الواعية"[10]؛ وعي استشعر الشّاعر من خلاله حالاته ومعاناته وهواجسه وانكساراته، حيث نجده ينتقي من الحسّي ما يمكّنه من أن يجمع بين طرفين متناقضين يؤلّف بينهما بطريقة شعريّة مميّزة فيجمع في هذا المقطع بين (الصّمت/الهضم) وبين (الحبر/المكان) وبين (فم الرّيح/أذن الباب)؛ثنائيات يبنينها الشّاعر ليعبّر بها عن حالة غياب قصريّة لكينونته المضطهدة في حالة من الإرجاء لذاته التّي تسعى للتّواجد حيث يغيب الآخر، وتتواتر حالة الكتابة في الانتقال بين ما هو طبيعة كالكوخ، الحبر، اللّيل، الغابة، الغرفة...وغيرها، وبين حالة الصّمت الوجوديّة التّي ينتهجها كإنسان وتكسرها لديه الذّات الشّاعرة فيما سمّاه بكوخ الحبر وما صاغه في صورة شعريّة هي حديث فم الرّيح في أذن الباب، فكيف يكون للرّيح فم وللباب أذن لولا الحالة الشّعريّة التّي ارتقى بها الشّاعر بطريقة من الاشتغال اللّغوي المغاير لديه. ويعبّر الصّمت ها هنا عن حالة من الاضطهاد والغربة واليأس من الواقع حالة لاشكّ أنّ الإنسان يعيشها جرّاء عوامل تتماهى بين التّهميش والهيمنة.

تتواصل حالة الصّمت لدى الشّاعر في قوله:

كباخرة من قناديل للصّيد خرساء ترسو
على حلكة الماء، ليل يشوف...
مثل صمت على هيئة البندقيّة
صمت على أهبة النّطق يحسو[11]

يستعين الشّاعر في هذا المقطع بأشياء ارتآها الأنسب للتّعبير عن الصّمت كباخرة الصّيد وحالة الماء في اللّيل لكنّه سرعان ما يتدارك ذلك فيعبّر عن الصّمت بنبرة من التّحدي حين يقول مثل صمت على هيئة بندقيّة، فمع أنّ البندقيّة شيء صامت ما لم تشتغل إلاّ أنّ في انطلاق ما فيها إحداث لصوت مدوّي يكسر صمتها كشيء أوّلا ويخترق صمت الحدود وكلّ ما يحيط بها كذلك، إنّ نسق الصّمت الغالب على النّص يحيلنا إلى النّسق المضمر في مقول الشّاعر، فلا شكّ أنّ نسق الصّمت يقابله نسق الهيمنة (الصّمت/الهيمنة) ويذكر سعد البازعي وميجان الرّويلي أنّ "مصطلح الهيمنة يشيع في الخطاب السّياسي والثّقافي المتداول ويشير إلى الرّقابة الصّارمة الّتي يفرضها فرد أو شعب أو مؤسّسة أو غير ذلك على ما عداه لتحقيق

مصلحة المتسلّط أو الرّقيب"[12]، فتفهم إذا أنّها وسيلة لقمع الآخر بشتّى الوسائل في مختلف المواقف، ليتجلّى الصّمت في نصّنا المختار كردّ فعل عن مهيمن معيّن يتقصّد الشّاعر الوصول إليه.

يقول الشّاعر في مقطع آخر من النّص نفسه:

أسمع التّبغ يبكي على حافة المرمده
ثمّ إنّ ها شيئا يسمى بلادا
له وقع سلسلة القيد في أذن الرّوح
شيئا يعضّ كأحجار قبر على جسمي الكهل
من أين آتي إليها؟ ...بلادا
تحمّلني وزر كوني ابنا لها...[13]

يذكر الشّاعر ببعض من الأشياء -والّتي يمكننا عدّها تيمات متشظية تتلاحم في سبيل بناء التّركيب النّصي المغاير-التّبغ والسّلسلة، القيد والأذن؛ ليحدّثنا في مزاوجته بين التّبغ والبكاء وتصويره لوقع سلسلة القيد في أذن الروح وقوله إنّ هناك شيئا يعضّ كأحجار القبر وغيرها، إنّه ينسجها صورا ليصف معاناة بلاد من نوع آخر، بلاد فقدت مركزيّتها بين الأشياء لتصبح عنده مجرّد شيء، ففي عمليّة عكسيّة يحاول الشّاعر بالتّيمات الصّغرى المحسوسة إبلاغ رؤيا تشكّلت لديه من وعي بضرورة تجاوز نظرة التقديس التّي كانت تغلّف الوطن رغم ما يعيشه أبناؤه من ظلم وقهر خاصة بعدما مرّت به البلاد في فترة العشريّة السّوداء الّتي لم يتبق بيد أولادها غير الصّمت كسبيل للنّجاة، كيف لا والمغالطات كانت تودي بأرواح الأفراد دون هوادة، إذ تكفي كلمة أو إشارة ليقطع رأس صاحبها سواء من طرف السّلطة أو من خصومها، ليجد الشّعب نفسه في حالة تيه تلائم ملامح النّص الذّي بين أيدينا، فكأنّ الشّاعر هنا يلغي وجوديّة هذه الرّقعة إن لم تكتسب مسمّاها على أكمل وجه، فكيف ستشعر الذّات بوطنيّتها والأغلال توصد السّواعد التّي من المفروض أنّها تجد كل سبل العيش السّوي ضمن ما يسمى بالوطن الذّي أمسى حسبه ثقلا على كل من ينتمي إليه. وذلك ما يتأكّد لنا حين يقول:

وها إنّ ما لست أدري مآذن مغموسة في دمي ودمي
كائن لغويّ، على غيمة الرّوح متكئ
ثمّ قوم...
يمرّون بيني وبيني إلى التّيه[14]

تتكوثر التّيمات في نصّ الشّاعر ليتحدّث بها عن واقع يغيب فيه اليقين والمعنى فنجده يقول "ذرّة من تجلّ تكفي"[15] والتّجلي عند الصّوفية هوما ينكشف للقلب من أنوار الغيب[16]

لتتوق ذات الشّاعر إلى اليقين في زمان ضاع فيه اليقين في ظل منعطفاته التّي ألغت مجمل المفاهيم السّائدة، ليختم الشّاعر نصّه بنفس حالة اليأس التّي تحاكي الرّاهن، يقول:

روح ما تبقى من الرّوح في قمّة اليأس، غيب
شجر... هو فحم لتنور خبز اللّغة
شجر...
هو زيت لقنديل كوخ الكلام...[17]

فكأنّ الخلاص الوحيد الّذي يتكئ عليه الشّاعر في حالته هي حالة الكتابة الّتي مع أنّها لم تجد سوى الكوخ ليحميها تتحدّى لتلغي حاجز الصّمت لتفصح بالكلام.

يستفيض الشّاعر في مقامات أخرى من نصوص ديوانه في تيمة الصّمت، يقول في نصه المعنون:**"كتابة"**

من أين تدخل حشرجات الكون في صمت الوريقة
فوق طاولة
أرى جسدا يفتّش عن يد أخرى له
ليشدّ خاصرة الحقيقة.[18]

يضعنا الشّاعر أمام نصّ يُتمّ ما كنّا نتحدّث عنه من قبل، إذ إنّ الذّات الشاعرة هنا تتبنّى حشرجات الكون الّتي نتصوّرها في حالة هروب من رقابة ما، وسرعان ما تستقرّ على الوريقة كما سماها لتتجلى لنا في صورة مجسدنة مثّل بها الشّاعر حالة اغتراب معنى الإنسان الحقيقيّ الّذي كان من المفروض أن يكون حاملا للحقيقة. ولأنّ تيمة الصّمت تخترق معظم قصائد الدّيوان حيث جعلها الشّاعر تتقاسم همّ العمليّة الإبداعية مع ما تؤطّره اللّغة فإنّ حالة الكتابة لديه تمسي بمثابة تيمة البوح ضدّ تيمة الصّمت الّتي تعتلي ذاته الشّاعرة الّتي لابد وأنّها تحيا قلقا وجوديا يبتغي بلوغ المعنى ولو بصفة مؤقّتة، لينكشف ستار إحدى زوايا المضمر الثّقافي الّذي يرهق الشّاعر ويعلو في نفسيّته ويجعلها تتوارى وراء ما اختاره من أشياء تبدو بسيطة إلاّ أنّها تسهم في اكتمال لعبة الخفاء والتّجلي بين ما يخفيه الاشتغال النّصي وبين ما يكشفه البعد الثّقافيّ الحاضر في ثناياه.

لا نختلف في مواصلتنا استقراء نصوص المدوّنة مع ما بدا لنا في بداية الدّراسة حيث إنّ التيّمات الصغرى ما تزال تصادفنا كسمة بارزة في متن النّصوص، وفي حديث الشّاعر عن الوقت كتيمة لم تكن حاضرة من قبل يقول في نصّه المعنون:**"فَوْت"**

في مسيردا
على حافة البحر في ذات عام سأمشي

سألقى سراطين، لا شكّ تسكن قوقعة الكائن الرّخو
ألقى صديقا لعلّ
على زورق الصّيد ألقى طريقا[19]

تحيلنا معاينة عنوان النّص قبل متنه إلى ما قد يفضي إليه النّص نفسه، إذ يأتي الفوت بمعنى التّضييع، ولعلنا نتساءل عن الشّيء الذّي ضيّعه الشّاعر حتّى اختار (الفوت) تيمة لنصّه، في قراءتنا للأسطر الأولى تبدو لنا حالة الغياب الّتي يعيشها الشّاعر، حيث إنه يبدأ بذكر المكان ومن ثمّ رغبته في لقاء صديق ثمّ طريق وكأنّ الصّديق بالنّسبة اليه سيحيله لا محالة إلى الطّريق وسرعان ما ألحقه بفترة اختار أن يجعلها مفتوحة (ذات عام) ولابدّ أن ذلك لم يأت إلاّ من إدراك منه أنّ حالة الغياب مستمرّة، وأنّ تحقق مسعاه مرهون بوقت ربّما لن يأتي، ذلك ما نتلمّسه في قوله في آخر النّص:

حيّز من التّنحي عن الآن، ...
مدخل الأبديّة يروى
ألم يكن قلبي نظيفا ليلقاك
لقد...
فاتني أن أراك[20]

تتحقّق حالة الفَوْت في النّسيج النّصي كنسق عدم التّوافق الاجتماعيّ، فلو توافق الشّاعر مع من أراد الاجتماع به لتحقّق اللّقاء، إلاّ أنّ نسق الهيمنة يعود ليفرض نفسه على ذات الشّاعر فيمنعه من تحقيق مسعاه، وممّا لا شكّ فيه أنّ تيمة **الوقت** أتت على غير ما ألفناها في باقي النّصوص، حيث تمثّلها الشّاعر حالة من غياب انتهت قبل أن يعيشها، ولا يمكن أن نغفل عمّا ضمّنه الشّاعر من الأشياء الطّبيعية ككلّ مرّة في نصوصه؛ فنجده تحدّث عن البحر، القوقعة، الزّورق، الصّخرة الشّط وغيرها، كلّها أشياء تحافظ على حضور معناها المكتنز في ذاتها. وذلك ما فعله أيضا في النّص المعنون:**"معطف الوقت"** حيث يقول:

مثل بنّاء يرشّ الماء في الإسمنت هذا الصّباح
يرمي معطف الوقت على السّلم[21]

يشخّص الشّاعر في نصّه الوقت ويُلبسه معطفا ليأتي للمتلقي بصفة تخالف المألوف والسّائد، في صورة قد تعبّر عن الإنسان الّذي أنهكه الواقع في ظلّ التّهميش الّذي يعيشه ويقهره، ليحاكي النّص إحدى مقولات ما بعد الحداثة الّتي تفضي بالفوضى والعبثيّة، فالبنّاء في ثقافتنا شخصية مهمّشة كغيره ممّن ينتمون إلى الطّبقة البسيطة من عامة الشّعب.لتكون هذه

التّيمات في نصوص الأخضر بركة بديلا عن التّيمات الكبرى الّتي طالما تداولها الشّعراء من قبل، يقدّمها بشعريّة مغايرة تجعله يبني العلاقات بين الأفكار والأشياء.

4-التّيمات الهامشيّة(الصّغرى) كتعبير عن أصل الإنسان وواقعه.

إنّ الوعي بعدم نجاعة السّائد في تمثيل صورة الإنسان على حقيقتها جعلته يعيد النّظر في مفهومه وحقيقة وجوده، وقد كان للتّحوّلات الفكريّة الإبستيمولوجية وقعا على حياة الفرد المعاصر؛ إذ حاول الإنسان على إثرها إقامة علاقات مغايرة مع ذاته وواقعه، وعرف فكره ولادة جديدة ووسائل مغايرة للتّعبير عن ذاته. يشير ميشال فوكو في كتابه الكلمات والأشياء"أنّ هناك موجودات أخرى في العالم بدأت تأخذ عن الإنسان حواسه وراحت تمارس دوره كما يجب، بدأ هذا الشّعور يسري في النّفوس مع اكتشاف حقيقة عقم المبادرات البشريّة على الرّغم من تعاظم المطامح ووفرة وسائل العمل ... هذا الاكتشاف الّذي فضح مفهوم الإنسان"[22] جعله يعيد التّفكير في الأشياء ويصلح كيفية النّظر إليها، فحسبه "العالم ليس لعبة تُخفي وراءها واقعا أكثر عمقا وحقيقة، إنّه ما نراه ولا شيء خفيّ وعميق يكمن وراء الظّواهر"[23]، فأصبح يبحث عن فهم كينونته من خلال ما يحيط به، كونه في نهاية الأمر كائنا طبيعيّا لا ينفصل عن العالم المحسوس، فنجده في علاقة تقابليّة يرى الأشياء كما تراه.

وتعبيرا عمّا سبق؛ يعمد الشّاعر الأخضر بركة في نصوص من ديوانه إحداثيات الصّمت إلى رسم فسيفساء من التّيمات الصّغرى المستقاة من الواقع المحيط به بكلّ تفاصيله؛ تيمات تضع القارئ في مشهد إبداعي محسوس يُركّبه الشّاعر بكيمياء من الأشياء واللّغة.

يقول في نصّه الموسوم **"بيت"**

من دون إذن يسكنون البيت
صرصار الخزانة، كومة الصّمت الخبيث، خريف عشب
فوق رفّ اللّوح في الشّباك، شرذمة الدّخان، أو الرّماد
على شفير اللّيل، أو رمل المكان، جلست أعمى كي ترى
ما لست تعرف، أيّ شيء يستحق أن يسمى[24]

يلفت الشّاعر نظر القارئ إلى أبسط الأشياء في واقع الإنسان،كأنّ به ينبّهه إلى عناصر تشاركه حياته، إذ يُعرف البيت أنّه المساحة التّي تتّسم بالخصوصيّة، إلاّ أنّ الشّاعر جعلنا نتشاركها مع عناصر لم تخطر ببالنا من قبل، ليكسر الشّاعر النّسق الثّقافي المألوف في مجموع إحداثيات توزّعت بين صراصر الخزانة وكومة الصّمت ورفّ اللّوح وشرذمة الدّخان، أشياء تكشف واقع الإنسان اليوميّ والّتي لم تمر على بصيرة الشّاعر مرورا عاديّا، حيث التقطها مكوّنا منها مشهدا شعريّا يحاكي الإنسان والرّاهن.

وفي نصّوص أخرى معنونة بمقهى، سياج، مقبرة، جدار، اقتنص الشّاعر تيماتها من الواقع وحاجاته ليعبّر بها عمّا يعيشه الإنسان الّذي يأسره وجوده في ظلّ النّسق السلطويّ المطبق في سبيل إيجاد فضاءات بديلة تخلّصه من هذا القيد الاجتماعيّ الّذي تكرّس طيلة الأزمنة والّذي لم يتمكّن من التّخلّص منه في نبرة من اليأس في ختام كلّ نص، نبرة إنسانية تروي شدّة الهيمنة، وفعل كتابة يخلّص الشّاعر والقارئ معا.

يقول الشّاعر في نصّه "**رائحة**"

لأني امرؤ أخضر الرّائحة
تكاثر حولي الجراد
لأنّي نفضت الرّماد
عن الجمرة الواضحة
طردت...من المصلحة
تلاحقني خطوات الظّلام
ويراقبني قمر عسكريّ عتيق.[25]

يستعين الشّاعر في بداية النّص بتقنيّة تراسل الحواس "وهي أن يقوم الشّاعر بوصف مدركات كلّ حاسة بمدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة"[26]، وفي النّص يرى اللّون بحاسة الشّم.

إنّ تتبّع أسطر النّص يكشف لنا أنّ ذات الشّاعر في حالة صراع مع جملة التّيمات/الأشياء التّي استعارها ومنحها دور الآخر/المخبر الذّي يتوعّده، فلأنّ الشّاعر أخضر الرّائحة كما يقول فإنّه كان هدفا "للجراد" الّذي يتقمّص دور الرّقيب بالنّسبة للذّات التّي تتعرّض للمطاردة، ويعرف عن الجراد أنّه سبب الخراب والفساد في أيّ مكان يحل فيه، لتتحوّل المطاردة إلى حرمانه من مصالحه لأنّه (نفض الرّماد عن جمرة واضحة) على حدّ قوله، ولا شكّ في أنّ الجمرة تحيل إلى الأزمة القاهرة الّتي يعاني منها المجتمع والتّي لم يتسنّ للكلّ الإفصاح عنها لما يتلقّفهم من متابعات ومنها ما ذكره من تعطيل للمصالح، وهو الّذي نؤوّل له بفصله من العمل.

تصل المطاردة إلى ذروتها التّي ينكشف فيها الآخر في أقصى هيمنته، والّذي يمكننا أن نمثّل له بالسّلطة الّتي تعتلي قمّة الهرم كما يحتلّ القمر السّماء، وفي ذلك إشارة إلى الفروق البينة الّتي تجعل الصّمت سبيلا أوحد للنّجاة خاصة مع (القمر العسكريّ) الّذي يتوعّدها بالظّلام حسب ما يذكر الشّاعر، كما يمكننا أن نؤوّل تيمة الرّائحة في النّص بالأيديولوجيا المبثوثة في عمق المجتمع المضطهد المسيّر بمجموع القوانين المفروضة عليه، إلاّ عند الشاعر

الذّي يجد الكتابة باللّغة كنسق لتّحدي الهيمنة السّائدة لديه، لنتلمّس أفق أزمة المثقفّ في ظل هيمنة السّلطة القامعة الّتي لا تتولى في مطاردة المثقّف الّذي يحاول تحدّي السّائد بالكتابة.

من خلال كلّ ما سبق نلخص إلى فهم التّجربة الشّعرية المغايرة عند الأخضر بركة من حيث إنّها اشتغال منفرد ورؤيا خاصة يجمع فيها الأديب بين الحسّ الإبداعيّ لديه ووعيه بالواقع، في معادلة مبنيّة على قوانين الكون وقوانين الشّعر.

-يخرج الشّاعر في كلّ مرّة بتركيبة نصّية مفتعلة، تعكس التّجربة الشّعرية الجزائريّة المعاصرة؛ تجربة ينفلت فيها متخيّل الشّعراء عن السّائد في انطلاقة مع التّجريب الشّعري بمختلف ممكناته.

-تكشف لنا تجربة الأخضر بركة عن أنساق ثقافيّة مطمورة تأتي كردّ فعل على السّائد المتمركز في نصوص لا شكّ أنّها تغيّر طريقة إدراكنا للأشياء في توليفة من الموضوعات الهامشيّة الّتي تحاول افتكاك المركزيّة من خلال التّأسيس لموضوعات جديدة نستشرف تحوّلها إلى تيمات كبرى في الأفق القريب بسرديات تنفلت عن كلّ معيار يُقولبها.

-إنّ اختيار الأخضر بركة لقصيدة النّثر -الّتي تعدّ ما بعد حداثيّة في احتوائها كلّ مرّة للمغاير والمتشظّي-يجعلها نموذجا يحاكي الواقع الجزائريّ التّائه في ظل الأزمة السّوسيو ثقافيّة،ويكون فعل الكتابة الشّعريّة لديه مجرّد احتمال يتحدى المُتَوقَّع من خلال تعالي الحسّ الإبداعي لديه الّذي لا يمكن حصره إلاّ تحت مسمى الكتابة.

- التهميش:

1- سعيد يقطين، القراءة والتّجربة، دار الثّقافة الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص232.

[2]- أدونيس، زمن الشّعر، دار الفكر، لبنان، ط5، 1985، ص09.

[3]- ينظر: سعد البازعي وميجان الرويلي: دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي الأدبي، الدّار البيضاء، ط3، 2002، ص226، 227.

[4]- ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج 9، ص135.

[6]-ينظر: طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس، مفاتيح اصطلاحيّة جديدة، معجم مصطلحات الثّقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربيّة للترجمة، لبنان، ط1، 2010، ص697، 700.

[6]- سعد البازعي وميجان الرّويلي، دليل النّاقد الأدبي، ص229.

[7]- آمنة بلعلي، خطاب الأنساق، دار الانتشار العربي، لبنان ط1، 2014،ص304.

[8]- ينظر: سعد البازعي وميغان الرّويلي، دليل النّاقد الأدبي، ص226،225.

[9]- الأخضر بركة، إحداثيات الصّمت، دار ميم للنّشر، دط، الجزائر، 1999،ص07.

[10]- سعيد توفيق، الخبرة الجماليّة في فلسفة الجمال الظّاهراتيّة، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2001،ص21.

[11]- المصدر نفسه، ص8.

[12]- سعد البازعي وميجان الرّويلي، دليل النّاقد الأدبي، ص346.

[13]- المصدر نفسه، ص8،9.

[14]- المصدر نفسه، ص09.

[15]- المصدر نفسه، ص11.

[16]- محي الدّين ابن عربي، التّجليات الالهية، تح عثمان إسماعيل يحيى، مركز نشر دانشكاهى، طهران، 1988، ص24.

[17]- المصدر نفسه، ص13

[18]- المصدر نفسه، ص25.

[19]- المصدر نفسه، ص14.

[20]- المصدر نفسه، ص15

[21]- المصدر نفسه، ص22

[22]- عبد الرّزاق الدواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1992، ص 167.

[23]- المرجع نفسه، ص159.

[24]- المصدر نفسه، ص16.

[25]- المصدر نفسه، ص33.

[26]- محمّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1978، ص425.

قائمة المصادر والمراجع:

1. الأخضر بركة، إحداثيات الصّمت، دار ميم للنّشر، دط، الجزائر، 1999.
2. أدونيس، زمن الشّعر، دار الفكر، بيروت، ط5، 1985.
3. آمنة بلعلي، خطاب الأنساق، دار الانتشار العربي، لبنان ط1، 2014.
4. سعيد توفيق، الخبرة الجماليّة في فلسفة الجمال الظّاهراتيّة، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2001.
5. سعيد يقطين، القراءة والتّجربة، دار الثّقافة الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.
6. طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس، مفاتيح اصطلاحيّة جديدة، معجم مصطلحات الثّقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت، ط1، 2010.
7. عبد الرّزاق الدواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، ط1، 1992.
8. محمّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1978.
9. محي الدّين ابن عربي، التّجليات الالهية، تح عثمان إسماعيل يحيى، مركز نشر دانشكاهى، طهران، 1988.
10. سعد البازعي وميجان الرويلي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي الأدبي، الدار البيضاء، ط3، 2002.