التّوَاصُل الأدَبِيّ

مجلة نصف سنوية محكّمة

تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة

تصدر عن مخبر الأدب العام و المقارن
كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية
جامعة باجي مختار / عنابة (الجزائر)

العدد السّادس

جـوان 2016

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باجي مختار -عنابة-
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكّمة
تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنّقد والتّرجمة
تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

إدارة المجلة: أ.د. عبد المجيد حنون
رئيسة التحرير: د. سامية عليوي

أمانة التحرير:
- **د. سامية عليوي**
- **أ.د. عمار رجال**
- **أ. سليم لسود**

منشورات مخبر الأدب العام والمقارن
العدد السّادس **جوان 2016**

العنوان: مخبر الأدب العام والمقارن

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

جامعة باجي مختار / عنابة

ص.ب. 12 عنابة – 23000 / الجزائر

الموقع الإلكتروني: llgc.univ-annaba.dz

البريد الإلكتروني: ettawassol.eladabi@gmail.com

التّرقيم الدّولي الموحّد للمجلّات: ISSN 1112-7597

رقم الإيداع: Dépôt légal: 2007-4999

الهيئة الفخرية:

1/أ.د. مختار نويوات (جامعة باجي مختار –عنابة–)/ الجزائر

2/ أ.د. بيار برونال (جامعة الصوربون)/ باريس

3/ أ.د. حسام الخطيب (جامعة قطر)/ قطر

4/ أ.د. يوسف بكار (جامعة اليرموك)/ الأردن

5/ أ.د. عز الدين المناصرة (جامعة فيلادلفيا)/ الأردن

لجنة العدد العلمية:

1– أ.د. عبد المجيد حنون (ج. عنابة) / الجزائر

2– أ.د. محمّد إبراهيم حوّر (الجامعة الهاشميّة)/الأردن

3– أ.د. رشيد قريبع (ج. قسنطينة 1)/ الجزائر

4– د. يد اللهي فارساني (ج. جمران، أهواز) / إيران

5– أ.د. وحيد بن بوعزيز (ج. الجزائر 2) / الجزائر

6– أ.د. صالح ولعة (ج. عنّابة) / الجزائر

7– أ.د. عبد الرّحمن تيبرماسين (ج. بسكرة)/ الجزائر

8– أ.د. فاتحة الطّايب (ج. مُحَمَّد الخامس)/ الرّباط، المغرب

9– أ.د. رشيد شعلال (ج. قالمة) / الجزائر

10– أ.د. بومدين جلاّلي (ج. سعيدة) / الجزائر

11– أ.د. عباس بن يحي (ج. المسيلة) / الجزائر

12– د. محمود غيضان (ج. القاهرة)/ مصر

13– أ.د. حسن كاتب (ج. قسنطينة 1)/ الجزائر

13– د. محمود حسينات (ج. اليرموك) / الأردن

14– أ.د. بشير إبرير (ج. عنابة)/ الجزائر

15– د. جلال خشّاب (ج. سوق أهراس) / الجزائر

16– د. مديحة عتيق (ج. سوق أهراس) / الجزائر

17– أ.د. صالح بورقبي (ج. عنّابة) / الجزائر

18– أ.د. عمار رجّال (ج. عنابة)/ الجزائر

19– أ.د. علي خفيف (ج. عنّابة)/ الجزائر

20– أ.د. نظيرة الكنز (ج. الأمير سطّام بن عبد العزيز)/ المملكة العربية السّعودية

21– د. سامية عليوي (ج. عنّابة) / الجزائر

شروط النّشر في المجلّة

* تنشر المجلة البحوث والدّراسات العلمية الأصيلة التي تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، شريطة ألاّ تكون منشورة بأيّة صيغة كانت، أو مقدّمة للنّشر.
* تنشر المجلة البحوث باللّغة العربية أساسا، وباللّغتيْن: الفرنسية أو الإنجليزية.
* تنشر المقالات المترجمة شرط أن ترفق بالنّص الأصلي.
* تكتب البحوث العربية بخط (Traditional Arabic) حجم16، والهوامش14، وتكون الهوامش في آخر المقال وغير آلية. أمّا البحوث الأجنبية، فتكتب بخط (Times New Roman) مقاس14، والهوامش12.
* يرفق البحث بملخّص عربي، وبملخّص بإحدى اللّغتيْن: الفرنسية أو الإنجليزية، (لا يقل عن خمسة أسطر ولا يزيد عن العشرة)؛ تحدّد فيهما الإشكالية وأهمّ العناصر والنتائج؛ ويُرفق الملخّص بكلمات مفتاحية لا تقلّ عن خمس كلمات ولا تتجاوز العشرة.
* تخضع كلّ البحوث للتّحكيم العلمي، ويخطر الباحث بالنّتائج.
* يتحمّل الباحث مسؤولية تصحيح بحثه وسلامته من الأخطاء.
* لا تعبّر المقالات بالضرورة عن رأي المجلّة.
* يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنّية لا غير
* لا تُعاد البحوث إلى أصحابها نُشرت أم لم تُنشر
* ترسل كلّ البحوث عبر البريد الإلكتروني للمجلة:

ettawassol.eladabi@gmail.com

الـفـهـــرس

الموضوع الصفحة

الافتتاحية 07
الدّكتورة: سامية عليـوي

1. د. محمّد بلواهم 11
نقد الشّعر عند "محمّد مندور" – الرّؤية والموقف الأيديولوجي

2. أ.د. عبد الرحمن تبرماسين و أ. نسرين دهيلي 37
نصّ العقم .. نصّ العتم – قصيدة "حصار" لـ 'نادر هدى' أنموذجاً

3. أ. فاطمة نصير 67
البوليفونيّة الشّعريّة (نحو تسريد القصيد)
قراءة نقديّة في ديوان "شهود غزّة" للشّاعر: عبد الله أبو شميس

4. أ. غنيّة بوحويّة 89
العنف ضدّ النّساء في الشّعر العربي – عنف صريح لصدق أبيح–

5. أ.د. عمّار رجّال 111
"فاوست الجديد" لحامد إبراهيم – دراسة موضوعاتيّة–

6. د. بشرى عبد المجيد تاكفراست 129
التّلقّي في النّقد العربي القديم – حازم القرطاجنّي نموذجاً–

7. د. عبد العزيز شويط 153
في التّلقّي العربي للنّقد الغربي المعاصر
-مشروع النّاقد عبد الفتّاح كيليطو أنموذجاً-

8. أ.د. نادية هناوي سعدون 189
النّاقد فاضل ثامر والمبنى الميتاسردي
-بين واحديّة المفهوم وتعدّديّة المنهج والإجراء-

9. أ. فريدة مقلاتي 219
بنية المحكي في مقامة "الحجّام" لابن الطّيب العلمي

10. أ. سامية يحياوي 235
غياب الوطن وحضور المشهد المائي
في رواية "مملكة الفراشة" لـ واسيني الأعرج

11. د. جيداء جواد حمادة ..... (صفحة 04 من اليسار)
امتطاء الماضي الاستعماري وحاضر ما بعد الاستعمار:
"عجز" ما بعد الكولونيالية في رواية "أجنحة التّراب" لجمال محجوب
(باللّغة الإنجليزية)

الكلمة الافتتاحية

شجرة أخرى من بساتين تواصلنا معكم، تمدّ جذورها، لتؤتي أكلها وقد أينعت ثمارها ذات شهر من ربيع عام 2016، تنوّع مذاق ثمارها بتنوّع ما وصلنا من عبق مراسلاتكم؛ حيث زخر العدد السّادس بعدد من البحوث التي تتّسم بالجدّة والجدّية، واختلف منبتها بتنوّع البلدان التي وصلتنا بحوث كتّابها.

اشتمل العدد السّادس من مجلّتنا على أحد عشرا بحثا (عشرة منها باللّغة العربية، وواحد باللّغة الإنجليزية)، توزّعت على أربع بلدان: العراق، والمغرب، ومصر، والجزائر بجامعات خمسة (عنّابة، بسكرة، جيجل، سكيكدة، خنشلة)؛ وقد توزّعت موضوعاتها على محاور مختلفة، إذ نقرأ في هذا العدد:

أربع دراسات في الشّعر ونقده، وهي:

مقال بعنوان: «نقد الشّعر عند "محمّد مندور": الرّؤية والموقف الأيديولوجي»، تناول فيه صاحبه مفهوم الشّعر ووظيفته عند مُحَمَّد مندور الذي كان يهدف إلى ربط الأدب بالواقع والدّعوة إلى الأدب الهادف، وتجاوز ما جاء به من سبقه من النّقّاد.

والثّاني بعنوان: «نص العقم .. نص العتم – قصيدة "حصار" لـ"نادر هدى" أنموذجا–»، قدّم فيه الباحثان قراءة لقصيدة معاصرة، هي قصيدة "حصار" لـ "نادر هدى" التي تعاضدت في ثناياها عدّة مستويات تعبيرية (لغوية ودلالية وتصويرية)، ليقفا في النّهاية على البعد الدّرامي في النّص.

والثّالث بعنوان: «البوليفونية الشّعرية (نحو تسريد القصيد) قراءة نقدية في ديوان (شهود غزّة) للشّاعر: عبد الله أبو شميس»، وهي قراءة نقدية

لديوان الشّاعر "عبد الله أبو شميس"، حاولت صاحبته الكشف عن الخطّة الفنّية الجمالية التي رسمها الشّاعر لديوانه، محاولة استدعاء البوليفونية المتداولة سرديا لتبيّن الخصائص المميّزة لبنية الدّيوان الكلّية، وما اتّسمت به القصائد من خصائص فنّية.

أمّا البحث الرّابع فيحمل عنوان: «العنف ضدّ النّساء في الشّعر العربي: عنف صريح لصدق أبيح»، تناولت فيه صاحبته موضوع المرأة وملامح العنف ضدّها في الشّعر العربي، لتقف عند أهمّ المظاهر التي ورد عليها العنف، محاولة إيجاد مسمّيات لهذا العنف إن كان عنفا صادقا.

كما نقرأ في هذا العدد مقالا عن المسرح بعنوان: «فاوست الجديد – دراسة موضوعاتية–»، وقف فيه صاحبه عند مسرحية "فاوست الجديد" لحامد إبراهيم، محلّلا الأبعاد الاجتماعية والسّياسية التي تناولتها المسرحية.

أمّا في مجال نقد النّقد، فنقرأ ثلاث مقالات:

الأوّل بعنوان: «التّلقّي في النّقد العربي القديم –حازم القرطاجنّي نموذجا–»، اختارت صاحبته أن تتحدّث فيه عن إسهامات "نظرية التّلقّي" في مجال التّأريخ للأدب وتأويله وإبداعه، باعتبارها تتقاطع مع العديد من النّظريات والمناهج المعاصرة؛ وقد ركّزت الباحثة اهتمامها على النّقد العربي القديم من خلال كتاب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجنّي.

أمّا الثّاني، فبعنوان: «التّلقّي العربي للنّقد الغربي المعاصر –مشروع النّاقد عبد الفتّاح كليطو أنموذجا–»، تناول فيه صاحبه أنموذجا من نماذج تلقّي النّقد الغربي عند النّقّاد العرب، مركّزا على واحد من النّقّاد العرب، وهو النّاقد المغربي "عبد الفتّاح كليطو" الذي استفاد من العديد من المناهج النّقدية الغربية في نقد النّص الأدبي العربي التّراثي والمعاصر –شعريا كان أم سرديا–.

أمّا الثّالث، فبعنوان: «الناقد فاضل ثامر والمبنى الميتاسردي، بين واحدية المفهوم وتعدّدية المنهج والإجراء»، وقد تناولت فيه صاحبته كتاب (المبنى الميتا سردي في الرّواية) للناقد فاضل ثامر بالدّراسة، كون هذا الكتاب يعدّ جزءاً من المشروع النّقدي الحداثي، وهي دراسة في نقد النّقد.

كما نقرأ في هذا العدد، مقالا بعنوان: «بنية المحكي في مقامة "الحجَّام" لابن الطيب العلمي»، وهي دراسة تطبيقية موضوعها مقامة "الحجّام" التي تتناول ظاهرة اجتماعية واقعية، عرض من خلالها "ابن الطّيب العلمي" أحوال المجتمع في تلك الحقبة الزّمنية من خلال شخصية الحجّام الطّمّاع، لتخلُص الباحثة في النّهاية إلى أنّ هذه المقامة لا تختلف في آليّاتها عن بقيّة نصوص المقامات.

كما نطالع في هذا العدد مقالا بعنوان: «غياب الوطن وحضور المشهد المائي في رواية مملكة الفراشة لواسيني الأعرج»، وقفت فيه صاحبته عند ظاهرة توظيف المشاهد المائية التي هي ظاهرة غربية في الأساس، لتصل إلى توظيف الكاتب الجزائري "واسيني الأعرج" لتيمة الماء في نصوصه الإبداعية كمعادل للوطن، وللنّفس البشرية المغتربة والمتأزّمة، وذلك من خلال رواية "مملكة الفراشة".

وختاما، نطالع مقالا باللّغة الإنجليزية بعنوان: «امتطاء الماضي الاستعماري وحاضر ما بعد الاستعمار: "عجز" ما بعد الكولونيالية في رواية "أجنحة التراب" لجمال محجوب»، وهي دراسة نقدية تناولت فيها صاحبتها رواية "أجنحة التّراب" من منظور ما بعد الكولونيالية.

خضع ترتيب المقالات في المجلّة، إلى اعتبارات تقنية لا غير، واختلف تنوّع الموضوعات بتنوّع ما وصلنا من مقالات، على الرّغم من أنّ مادّة العدد كلّها تسبح في فلك النّقد.

لا تعبّر المقالات المنشورة بالضّرورة عن رأي المجلّة، وإنّما تعبّر عن آراء أصحابها الذين يتحمّلون وحدهم مسؤولية ما يرد فيها من آراء، وما تتضمّنه من أخطاء.

نتمنّى أن يجد كلّ قارئ للمجلّة واحة يتفيّأ ظلالها، وفاكهة يستعذب مذاقها، علّه يضيف إلى مائدتها ما يجود به قلمه أو ما يطرحه فكره من ثمر العقول.

وختاما، تتقدّم رئيسة تحرير المجلّة بالشّكر الجزيل إلى الأساتذة الذين أسهموا في إثراء هذا العدد، فلولا كتاباتهم ما كان ليكتمل، ويكون بين أيدي القرّاء الكرام، فكتّابنا هم النّبع الثّر الذي نتمنّاه سخيّا لا ينضب؛ كما تتقدّم بالشّكر الجزيل إلى جنود الخفاء / لجنةِ العدد العلمية التي كان لها السّبق في قراءة محتوى "التّواصل الأدبي"، فهي التي أسهمت في إرشاد الكُتّاب لتفادي بعض الهِنات، أو مباركة ما أبدعت أناملهم في فنّ الكلام، فكانوا مناراتِ هُدًى، وشموعا تحترق لتضيء للآخرين، فلهم الشّكر والتّقدير؛ كما تتقدّم بالشّكر إلى عضو أمانة التّحرير (السّيد سليم لسود) الذي أنفق الوقت الطّويل والجهد الكبير في ترتيب مادّتها، وتصنيفها، وتزيين وجهها؛ فله جزيل الشّكر والعرفان.

رئيسة هيئة التّحرير:

د. سامية عليوي

نص العقم .. نص العتم
قصيدة "حصار" لـ "نادر هدى" أنموذجا

أ.د/ عبد الرحمان تبرماسين

أ/ نسرين دهيلي

جامعة بسكرة / الجزائر

الملخص:

تتنوع طرائق التعبير وتختلف من نص إلى آخر، وهي بتنوعها تختلف في درجة الإفصاح عن دلالاتها، وفي درجة البوح عن معطياتها غير النصية، وفي هذا الخصوص تختلف قصيدة "حصار" للشاعر "نادر هدى" عن غيرها من القصائد، إذ تتعاضد في ثناياها عدة مستويات للتعبير لغوية ودلالية وتصويرية، وهذا ما مكنها من خلق "نص الواقع" الذي يعبر عن شاعره، ويحاكي الأحداث التي ساهمت في نسجه، ويؤثر في متلقيه، فهذا النوع من النصوص يمتح دلالاته من واقعه الحضاري والتاريخي والجغرافي محولا إياه إلى واقع تخييلي، يعبر عنها بأسلوب فني يتآزر فيه مستوى التفضية مع مستوى الأفعال، ليخلقا معا البعد الدرامي في النص أو مشاهد القصيدة وهو ما وقفنا عليه في هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحيّة: الشّعر، الشّعر المعاصر، النّقد، نادر هدى، البُعد الدّرامي.

Summary:

The ways of expression differs from a text to another this latter appears in the degree of disclosure of its connotation as well as the degree of revealing all non-text legibility . In this particular the poem "SIEGE" of the poet "Nader Houda" is different from the others,in which linguistic level, connotative level and rhetorical level cooporate to express , that's why it created a text of reality that expresses its poet and stimulates the events that contributed to the composition of the poem and affect the audience .

This kind of texts builds its connotations of cultural, historical and geografical reality turning it into fanciful reality that is expressed with style of art in which both space level and the level of arts cooporate to create a dramatic dimension in the text or the scenes of the poem is what we stood for in this poem.

Key words: *Poetry, Contemorary poetry, Criticim, Nader Huda, The Dramatic Dimension.*

النص المعاصر نص ثائر متمرد يمتح من جميع العطاءات الثقافية المتوفرة لديه، دون مراعاة لحدود أجناسية أو فكرية أو ثقافية، من شأنها أن تثبط من مسعاه.والنص "**القواسمي**" أحد تلك النصوص الثرية بمخزونها الفكري والتاريخي والأيديولوجي، من حيث تضع هذه النصوص قارئها أمام واقع مأزوم حضاريا وسياسيا وتاريخيا، تمتد جذوره في البنية التحتية للوضع العربي المأزوم بشتى الطرق والأساليب، هذا الوضع المسكوت عنه دوليا، والذي لا نكاد نجد له رد فعل إيجابيّ إلاّ من خلال نبض الكلمة وأنّاتها، ويصح مع وضع كهذا أن نعد الشاعر المعاصر نبيئا، قصائده مصلا ينعش الأجيال اللاحقة حتى لا تحتضر قبل الولادة ولا تهرم قبل الصبا.

إنّ نص[1] "**حصار**" – موضوع الدراسة– للشاعر "**نادر هدى قواسمة**"، واحد من نصوص الزمن المكتنزة بواقع عربي مهشم، يتخذ لنفسه تصنيفا ضمن إطار «القصيدة التحريضية/ المناضلة المحاصرة بحدي الهزيمة والمقاومة، أو القصيدة الاحتفالية، التي يفرض عليها الزمن ما تقول، يربط جسد القصيدة بتاريخ مصلوب، حافل بالعذابات، والانتهاكات لكرامة الإنسان، الإنسان المقهور في خارطة العالم العربي وفي إفريقيا، وعالم المضطهدين المعذبين»[2].

وقد يبدو من خلال هذا الكلام ارتباط النص بغاية خارج ذاته، على حين توجهنا الشفرة النصية إلى مسار مختلف، وذلك حين تمارس تركيزها وقدرتها على التعمية النصية، مما يحفز البعد التأويلي لدى القارئ نحو تفكيك رموز النص، ويحافظ في نفس الوقت على تجدد العطاء النصي، خالقا ما يسمى باللازمنية.

1– مستوى التفضية: التوأمة النّصية/ تضافر النّصوص

يؤسس نص "**حصار**" منذ البدء جاذبيته عن طريق ما يسمى بـ "مفارقة الكتابة" ونعني بها مباغتة القارئ بتنويع كتابي وتغيير يمس البنية الكلية للفضاء

الكتابي، حيث تبرز بعض الرؤى الإبداعية بمجرد مطالعة عابرة للنص، وكأن الشاعر «أراد أن يصور بالعدسة القلمية إن صح مثل هذا التعبير»[3] واقعا إنسانيا، ولحظة تاريخية احتفل بها التاريخ في صفحة من صفحاته ثم طواها، نعني بذلك الاعتداء الإسرائيلي على لبنان وحصارها سنة (1982)، هذا الحصار الذي تم تجسيده كتابيا على فضاء الورقة؛ مارسه نص حرّعلى نص آخر تم خنقه بإطار يحد من طموحه وحريته[4].

والنص أثناء اتخاذه لهذا المسار التاريخي المؤدلج، حافظ على غايته الجمالية، من خلال ترتيق فضاء الصفحة بنصين يصعب تلقي أحدهما في معزل عن الآخر، تماما كما يصعب مزج أحدهما بالآخر، ومرد ذلك إلى اتكاء الشاعر على عطاءات اللغة البصرية لإنعاش الخيال، وتأسيس عالم آخر موازٍ للعالم الواقعي، نحس معه أننا أمام تصوير حيّ للمشهد الواقعي الدرامي، وبصفة حيوية المشهد الشعري المستعار له.

فعلى المستوى الواقعي يصعب تخيل حدود قارة للحصار الذي عانى منه الشعب اللبناني، وكان الشاعر طرفا فيه، استله نصوصا تنضح دلالة، يقول عنها **"نادر هدى"**: «كنت ابن ذاتي الإرث والتاريخ، رأيت ما رأيت، وعايشت ما أن لو ألقي على الجبال لهاضت، في حين لم يكن يعني ما يحدث في بيروت للكثيرين من أمة العرب، أكثر من أحداث تروى يتابعها كما يتابع المونديال، عرفت الحرب وعشت أهوالها، (...) وأرّخت ذلك في قصائدي **"حصار"**، **"وبعض ما قيل"**»[5]، وبخصوص تيمة الحرب نجد نص **"حصار"** من النصوص الشعرية التي تعلن توجهها الثوري النضالي، ذلك أنّ الحرب تغيير للواقع وانعكاس له في ذات خبرت انقباضاته ومآسيه، فتغذت من تشوهاته.

إنّ قـارئ هـذا الـنص يحتـك بتجربـة شـعرية فريـدة انشـطر معهـا الـنص إلى فلقتين، فعانت الكتابة الشعرية ذاتها حصارا يضع حدودا قارة بين النواتين النصيتين، ولم يكتف الشاعر بهذا التحييز الواضح الذي ولّد نوعين من الكتابة، بل زاد عليه جملة من الخصائص الجمالية، المزكية لدلالة الحدث التاريخية والإنسانية، حسبما هو موضح في الشكل (1):

وصف الكتابة خارج الإطار	وصف الكتابة داخل الإطار
في وسط الورقة (مركزية)	على يسار الصفحة (يسارية)
الخط سميك	الخط رفيع
لون الخط أسود داكن	لون الخط أسود فاتح (باهت)
الكتابة غير مقيدة بإطار	الكتابة مقيّدة بإطار

الشكل (1) خصائص الفضاء الطباعي لقصيدة "حصار"

إنّ خطابا بهذا الشكل لا يمكن أن يكون محايدا، ذلك أن جسد الوطن عندما يتنازعه اتجاهان، لابد أن يصيبه الانشطار ولو ظاهريا كما حدث للنص "**القواسمي**"، حيث نلحظ إصابته بضمور مواز لضمور صوت الحق والضمير المستوطن قلوبنا، والذي لا يمكن أن يكون إلاّ يساريا باعتبار موقعه من القلب وباعتباره فعلا نضاليا مناهضا للسلطة المركزية، إضافة إلى ذلك يظهر الإطار نفسه – رفقة الكتابة داخله– كعضو مبتور يعاني سكرات الموت من خلال لون خطه الباهت والمضمر، مما جعله ينزوي أقصى اليسار ليبدو كأزمة قلبية مميتة لجسد النص.

وفي المقابل تبدو الشخوص خارج الحصار في حالة من القوة، لا يسعها إلا التهليل في اللقاءات التي تقيمها دفاعا عنه، ولا يعنيها من حاله إلاّ قول الشاعر:

أسميك هذي المهر
بيانا وحزبا
ومزمار أفق، يغني البلاد يشعّ السفر
فإنّا تركناك خيلا وسيفا، نحنّ إليه
بوجد الوداع وصمت المواكب
في البحر والأغنيات(6)

فأيّ عربي هذا يتجرد من خيله وسيفه، وفحولته وكرامته، ويستبدلها بالصمت في البحر والأغنيات، إنها أغنيات الأحياء الموتى.

وإذا كانت الكتابة داخل الإطار خلق لنّص جوار نص، داخل نص أكبر كتبه واقع الحال العربي المأزوم، وتاريخ الذئاب البشرية التي تنهش في كيانه، فهي أيضا تحييز وخارطة نصية تتضافر فيها لغة الرسم مع لغة اللّسان، وكلاهما يؤسس حقلا إيحائيا يمتص أقصى طاقات التعبير، وحيزا بصريا «ينهض على استعمال حاسة البصيرة، وملكة الخيال، وحركة الذهن جميعا»(7)، ويتضح بذلك الفرق بين الحيز كمسرح للأحداث بتطوراتها وتعقيداتها، والتحييز كفعل كتابي يؤسس لرؤى شعرية مناضلة، تتضافر فيها خطوط الطول والعرض الهندسية، مع مدّ وجزر التجربة الشعرية، «ومن هنا فإنّ القيمة البصرية للشكل المعروض تترجم قيمة موضوعه»(8) إنه تماما ما عبر عنه الشاعر بقوله:

هي الحرب
وزر الزمان، وعبء المكان
وفوضى الخيال(9)

إنّ الحيز النصي في قصيدة "**حصار**" فعل إيحائي من الدرجة الأولى؛ ذلك أنه يعبر عن الحالة أكبر مما يعبر عنها الواقع، لأنها واقعيا تحس أكثر مما توصف خاصة مع صعوبة تحديد النطاق الجغرافي للحصار، على حين نجدها في النّص "**القواسمي**" وصفا وتحديدا صنوه الإحساس، وإذا أردنا التعبير عن ذلك بلغة بلاغية قلنا: إن النّص تشبيه أطرافه كالآتي:

المشبه	المشبه به	وجه الشبه	أداة التشبيه
قصيدة حصار	حصار لبنان 1982	التحييز /الحدود	اللغة + الإطار

إنّ العلاقة بين المشبه والمشبه به كما هو معروف علاقة مماثلة، والمشبه هنا هو وثيقة إبداعية، وتجربة شعرية ثرّية هي ابنة المشبه به هذا الواقع المأزوم ذاته، ودليله الشعري الخالد والصامد في وجه التاريخ، لأن ما هو تاريخي هو أجوف بالضرورة مفرغ من كلّ الشحنات العاطفية التي يفيض بها النّص، على خلاف السمة الأيقونية لهذا النص، فـ «الممثل الأيقوني ينوب عن موضوعه بموجب علاقة مماثلة أو مشابهة»[10].

إضافة إلى ذلك لا يمكن أن نتجاهل ردّ الفعل العكسي للإطار، فهو أثناء تجسيده لحالة الحصار أطبق الحصار على الكتابة خارجه، وحرمها من التفضية النصية التي كانت ستتمتع بها لو لم يكن، إنّ الإطار كبنية نصية ظاهرة يشكل «عائقا أمام تقدم القارئ المتعود على القراءة المسترسلة، لأن التنظيم الفضائي للمقروء يستدعي من المتلقي وضعا محددا، وهذا الوضع يحدد جسد القارئ، وموقعه الفضائي»[11]. وعلى الصعيد الدلالي نجد الإطار يعمق الهوة التي تفصل بين الخنوع والخضوع من جهة، عن الجهاد من جهة أخرى، إنّه فعل مناهض ومعاكس للمركزية السلطوية التي تؤسسها الكتابة خارج الإطار، فينشطر جسّد النص إثر هذا الصراع ويتوزع بين المركز والهامش، تجّار القضية وملاكها.

ولم نكن لنخضع النص "**القواسمي**" لرؤانا لو لم يش الفعل الإبداعي لديه بتعاضد دلالة الإطار مع دلالة الكتابة خارجه؛ ففي "**نص حالات**"[12] من ديوانه "**مملكة الجنون والسفر**" يعبر الشاعر عن حالة السجن بالإطار، وفي نص "**التّلة الخضراء**"[13] يبدو الإطار أيضا تسييجا لطفولة النص ومن ثمة طفولة الشاعر وأحلام الصبا البريء، فيمنعها من الزوال أولا ويمنعها عنه ثانيا؛ فالإطار هنا إشارة للذاكرة الشعرية التي تقع دائما في منأى عن الشاعر، وفي هذا الخصوص يمكن أن نعرف الإطار أو «المكان (أو المجال أو الحيّز) في نص أدبي بوصفه مجموع العلامات التي تنتج أثرا تمثيليا»[14] متصلا بموضوعه أو مرجعه. وسواء كان الإطار تعبيرا عمّا هو مادي (السجن أو الحصار) أو تعبير عمّا هو معنوي (الذاكرة)، يبقى وسيلة غير بريئة لدى الشاعر يجب أن لا تهمل داخل نصها أو تعد فعلا هامشيا، لأن هذه الأنواع من القصائد «تحكي قصص الإنسان الحي مشيرة دائما إلى أهدافها، إنها لا تعظ إديولوجيا، ولا توجهنا وفق نموذج ثقافي وأخلاقي بل تندمج تبعا لمراجعها العديدة في الواقع اليومي»[15] إنها فعل مؤسس يُستحضر حسب الحاجة النصية والدلالية للكمون الشعري.

ويتضخم التركيز الجمالي للإطار كلّما توجهنا نحو استغلال كفاءته النصية، وذلك بما يوفره من تواز دلالي يؤازره تواز بصري، هما في الحقيقة وجهان لعملة واحدة، يبغيان الحفاظ على الأثر الجمالي والدلالي وكذا الواقعي لهذا النوع من النصوص، من خلال التماهي في الفضاء المكاني باعتباره حكيا نصيا، وإفضاء نفسيا للذات الشاعرة تعاني معه حرمانها «وشوق استعادة العلاقة بالوطن، والتاريخ، لدى المكرهين على نسيانها»[16]، وسوط جلاد يؤرق نوم الخائنين، وفي هذه البؤرة بالذات يتجلى نص "**حصار**" كنص للعتم والعقم؛ فالمحاصر في عتم وغير المحاصر في عقم، وبين هاتين التيمتين تنحصر دلالات النص، يقول "**نادر هدى**":

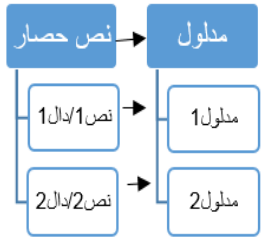
وتحت أزيز المعدات يفرشنا العتم والعقم جسورا

تحطّ السموم طقوسا، تحلّ بنا

تستدرّ

ربيع السلام، خداع الجبان، أمان الترف[17]

ويبدو الإطار في جانب من جوانبه نصيرا للعتمة، وذلك عندما يصبح رمزا لها، فيمنع الكتابة خارجه –رغم حريتها الظاهرية– من التنفس على فضاء الصفحة، فينقسم على نفسه إلى قسمين دالين؛ ملفوظ نصي يحكي واقعه، ومضمر نصي يفضح المسكوت عنه لذلك الواقع ذاته ويعلن خباياه وملابساته، أو على أقل تقدير ينفض عنه سنون النسيان العجاف، وبذلك يمكن أن نصنف هذا النص ضمن النصوصالمكانية المناضلة، التي تحوي دالين متآزرين يبنيان مدلولا تأويليا مركبا واحدا الشكل(2):



الشكل(2) التآزر الدلالي لنص حصار

أي أنّ: دال1 (نص1) + دال2 (نص2) = دال نص حصار ← يستلزم مدلول نصي

فالدال الأول مع الدال الثاني يقدمان للقارئ مدلولا واحدا يحفز الصورة البصرية لديه، وكذا الذاكرة الجمعية للقارئ وبذلك نقف على النص «كعلامة أو كدليل مركب من علامات نوعية مختلفة، يقوم بجردها وتعيينها كممثلات لموضوع معين تنوب عنه»[18] ويصبح هذا النوع من النصوص عبارة عن أيقون بصري يتماهى

مع موضوعه ومرجعه، إنّه قصة مكان، وربما هذا ما يبرر استدعاء رموز مكانية كـ "إفريقيا" فهي وبكل ثقلها التاريخي والحضاري والثقافي، تؤسس لعقم من نوع آخر، إنّه عقم الأرض عن إغاثة أبنائها، واختار النص مثالا حضاريا للعقم فيها هو "النيل"، هذا النهر العريق الذي رغم امتداده الجغرافي مجتازا تسع دول لم يستطع أن يمنعها الفاقة والمسغبة، وبذلك تنفتح دلالة النص «على قضية ذات صبغة إنسانية»[19].

إنّ كل ما سبق يفتح أمام القارئ أفقا للقراءة لا غنى عنه، فالإطار يحكي قصة خيانة إنسانية ليس حصارا فقط، وذلك عندما يبطش الإنسان بأخيه الإنسان، فيقطّع الكيان الواحد ويجزّئه، مما يجعل التشظي صفة حتمية للنص في مقابل تشظي الجسد الواحد، وهذا ما يبرر أكثر طريقة تقديم النص، خاصة وقد جاءت الكتابة خارج الإطار واضحة الخط سميكته، قريبة جدا من الإطار، فرغم الحرية المتاحة لها توسطت الصفحة لا إلى اليمين ولا إلى اليسار، على حين تأخذ الكتابة داخله (المحاصرة) دور المبادرة بالتموقع أقصى اليسار، وما يحويه هذا الوضع من إضمار واضح، فاليسار هو رمز المعارضة، هو صوت الرفض المكتوم داخل الإطار، وبالتالي داخل واقعنا العربي المرير، التوّاق في نفس الوقت للتحرر، ومتى أدركنا هذا أمكننا القول أنّ النص "**القواسمي**" «يقيم صلة ذكية وموفقة بين حركات القصيدة، ودوراتها، إذ يستعين بعدد من الوسائل الفنية والأسلوبية والسيميائية التي تجعل القصيدة بؤرة دافقة بالصراع والحركة التي توحد هذه العناصر»[20].

هذا وإنّ الفصل بين النصين أو قراءة أحدهما في معزل عن الآخر غير وارد تماما، لوجود علاقة تواصلية بينهما تحكمها عدة مستويات وبنيات؛ بدء بالبنية التصادمية ووصولا إلى البنية الدرامية المسجلة من خلال موضوع النص أولا، والحوار بين نصيه ثانيا، والذي نمتص حضوره عبر أصوات مطموسة الهوية تبوح بالانعدام

الذاتي لحساب الإنساني، فقد عمد الشاعر «إلى حذف الأسماء والاستغناء عنها (...) وكأننا بذلك نواجه وقائع مادية ونفسية لا ترتبط بأشخاص محددين، ولا بأمكنة مخصوصة، ولا بأزمنة معلومة، ومن هنا يمكن أن نلمح تحت إهاب هذا النص نصوص أخرى»[21] ذات أبعاد مختلفة ومتراكبة يمتح منها النص دلالاته، خاصة منها النفسية، وذلك عندما يبرز الذات خارج الإطار ذاتا متفرّجة تصف الراهن ولا تسعى إلى تغييره، وبالتالي فهي ذات مناقضة لانتمائها الاجتماعي والعقائدي والتاريخي والثقافي، والأهم من ذلك أنها ذات تناقض ذاتها وقسيمها النفسي/ النصي، وفي المقابل تتبنى شعارات اللاجدوى رفقة أفعال الخنوع والعقم، في وقت تغتصب فيه الأراضي، وتوأد فيه الضمائر حية، وبذلك يرسم النص قطيعة الذات مع ذاتها حسبما يبرزه المقطع الآتي[22]:

أراك تسرّ الدخول الخروج
جدال على المحتوى
عاريا من خطاك
مليء الرؤى

وإنّا الخروج نسرّ
ونخفي مرامي الكلام
وبين اعتمار الحروب
وقتلى الحصاد الخصيب
خليجا، محيطا
تطوف بنا الهامة
توجعنا بالصراع الجديد
يئن...

ففي الوقت الذي يتقاسم فيه النصان الصفحة الواحدة وأبناء الوطن القضية الواحدة تحدث القطيعة، ويصبح من الصعب التكهن بالحركات المقبلة أهي دخول أم خروج، وتصبح الذات المحاصرة مليئة بالرؤى على مرأى من الذات الحرّة، ونستجلي

بذلك أهم خاصية للنص "**حصار**" إنّه «قصيدة قول مركزة على الناطق بالتعارض مع قصيدة قول مركزة على من يتوجه إليه بالقول»[23] دالان في رحم واحد، وإذا استطعنا أن نشبه النص بالمسرح قلنا أن النص(1) والنص(2) أخوان يحنان إلى بعضهما بعضا فيتلاومان تارة ويبرزان حنينهما تارة أخرى، مما يفتح المجال إلى وصف هذه التوأمة النصية بالتعانق الأخوي المرجأ عن طريق تشكيل طباعي ظاهري وتقليد شعريّ عميق، يبرز مدى عمقه بزوال الإطار ليبدو كشطري أبيات شعرية تبرز عمق الاتصال وامتداد أوصال العلاقة بين أجزاء النص الواحد وأبناء الوطن الواحد.

ثانيا: مستوى الأفعال:المقاومة النصية/ حصار وانتصار:

إنّ المقولة النقدية السابقة لم تكن لتتجلى لولا تغير الأفعال والضمائر وحركيتها داخل النص، فالانشطار النووي الذي وسمنا به النص كان من شأنه أن يفضي إلى العقم النصي والتفكيك إذا انعدم التواصل بين الخليتين النصيتين، لذلك خلق النص جسورا للتواصل تربط خارج الإطار بداخله، من بينها الأفعال والضمائر المصاحبة لها.

أ- الإشاريات النصية/ أصوات وأصداء:

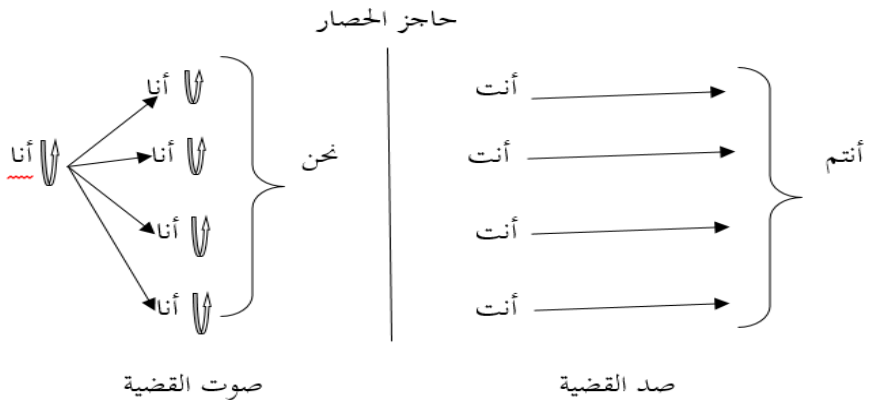
استحوذ الضمير على أهمية بالغة في الدراسات الأدبية والنقدية المعاصرة، يقول عنه "**عبد الملك مرتاض**": «كان النحاة العرب يرددون منذ القدم أنّ أعرف المعارف الضمير»[24]، ولقد وردت جميع أفعال القصيدة متصرفة مع ضمائر مخصوصة اثنان منها للمتكلم: المتكلم المفرد والمتكلم الجمع (أنا، نحن)، وواحد للمخاطب (أنت) وهذا –ربما – لأنّ «المتكلم يستحضر سلفا مخاطبا ما بمجرد أن يعين نفسه متكلما»[25]. وإن كان الضميران الأولان يجمعان المذكر بالمؤنث في صيغة واحدة عند التعبير عنهما، فإن ضمير المخاطب يميز بينهما من خلال الصوائت القصيرة

(الفتحة والكسرة)، وتبعا لذلك تتحدد هوية المخاطب بمجرد الشروع في العملية التخاطبية، وربما هذا ما جعل الشاعر يحدده عندما قال:

صديقي
وأنت الفريّ وراء السحاب تحطّ العيون، وخلف
الدخان تخيط الغيوب
وأنت العليّ نذير الصعاب، الرزايا
وأنت، أنا
إلام تظل هناك
وأبقى هنا[26]

إنّ التوحد والتطابق الذي وشت به البؤرة النصية "أنت، أنا" يستعير نموذج الحب الصوفي، حيث تنمحي جميع الفواصل والحدود بين العاشق والمعشوق ويصبحا كلا بجزأين، كما يعطي انطباعا بترسب جميع الضمائر في ضمير واحد هو ضمير "أنا"، فالضمير "نحن" في حقيقته ليس إلا تجميعا لـ"أنا" مكرر، وفي هذا الخصوص يمكن أن نستعير تسمية **"شربل داغر"** لهما عندما عدّ "الأنا" ضميرا شخصيا، و"نحن" ضميرا شخصيا موسعا [27].

لكن النص **"القواسمي"** يمارس سلطته من خلال إقصاء ضمير المتكلم المفرد من داخل الإطار (نص2)، ونفيه إلى (النص1) في حالتيه المفرد والجمع، وهو إصرار نصي واضح على انفتاح النص عن أبعاد اجتماعية وإنسانية تغيب معها بشكل واضح نرسيسية "الأنا"، وحركيتها نحو الداخل كما هو موضح في الشكل (3):



الشكل (3) حركية الضمائر في قصيدة "حصار"[28]

وبالاستناد إلى الشكل السابق يصبح الفرق واضحا بين قول الشاعر "أغني" في المقطع الأول[29]، وقوله "أغنيك" في المقطع الثاني[30]، حيث تعود الأولى في حركة ارتدادية نحو الذات المتلفظة بها، وتندمج الثانية مع المخاطب بكل يسر. إنّ الـ "أنا" والـ "أنت" في القصيدة لا يمكن أن يكونا محايدين لأنهما بشكل أو بآخر تجسيد لكائنات نصية تحاكي الواقع المأزوم للذات الشاعرة، وهذا ما سمح بتمثيلهما على الهيأة السابقة فـ«وعي الذات لا يتحقق إلاّ بالتضاد، أنا لا أستعمل "الأنا" إلاّ لأني أتوجه بالكلام إلى شخص مخاطب، أي إلى شخص أشير إليه بـ"أنت" في قولي هذا»[31]، وفي الوقت الذي توحي فيه الـ "أنا" بفردية دائمة وواضحة حتى مع عدم تحديدها، تتشظىالـ"أنت" إلى عدة مخاطبين باعتبار اللاتحديد ذاته الذي سمح بحصر "الأنا"، مما يجعل حضور الـ "نحن" داخل الإطار تحصيل حاصل، ونتيجة حتمية فرضها مجتمع المخاطبين المحدد منذ البداية في النص بأكثر من مخاطب عن طريق الحوار النصي داخل الإطار يقول الشاعر[32]:

كم الساعة الآن

يا فاطمة؟

وكم تبقى من

اللحظات؟

وكم

كي

يذاع

البيان الأخير؟

وبذلك ينكشف الغطاء الدلالي للنص عن حوار بين شخصين محضين من جنسين مختلفين، يجمعهما القلق والخوف على المصير المشترك، وإذا كان تعدد الـ "أنت" يفضي بالضرورة إلى الجمع وهي حالة خطابية معروفة تسمح بشد الانتباه وتوثيق الصلات، فإنّ ضمير الـ "أنا" لا يشي بذلك إلاّ عن طريق التصريح، لقول الشاعر في أول إطار يصطدم به القارئ والذي يمكن أن نعده إطارا تعريفيا أو عتبة نصية[33]:

حافظ إبراهيم

صديق من

السودان، جمعني

به الهمّ والحصار

إثر الاجتياح

الإسرائيلي للبنان

إبّ 1982/6/4

وتبـدو الضـمائر هنـا ذات أهميـة بالغـة في تحديـد التبئير النصـي، ورسـم مجـال الـرؤى وكـذا زوايا القـراءة، أضـف إلى ذلـك دورهـا في ربـط داخـل الإطـار بخارجـه عـن طريـق الإحالـة النصـية، وإذا كـان الضـمير عـادة مـا يصـنف نحـويا فإنـه هنـا بالـذات وبواسطة الإحالة يصنف دلاليا، والإحالة كعنصر دلالي «لا تخضع لقيود نحوية، إلاّ أنهـا تخضـع لقيـد دلالي وهـو وجـوب تطـابق الخصـائص الدلاليـة بـين العنصـر المحيـل والعنصر المحال إليه»[34]، وبذلك تضمن الاتساق النصي والتضافر الدلالي، وقد لا تعتبر الإحالة النصية في بعض حالاتها «سوى لعب يسمح للمؤلف بالمناورة وتغيير مواقعـه، ومسـافاته بإزاء ذاتيتـه ومعيشـه، وتنويـع طرائقـه التعبيريـة والتواصـلية، تبعـا لإمكـانات السـنن الأدبيـة والجماليـة وإكراهاتهـا، وتبعـا لضـغوط الواقـع الاجتمـاعي وضرورات التواصل»[35].

وتؤكـد لنـا هـذه المعطيـات النصـية الجديـدة وجـود طـرفين للخطـاب داخـل نص "**حصار**"، كما تسمح بتأوّل انعدام الـ "أنا" داخل الإطار وحضورها خارجه إلى ارتباطها بفئة من الناس تقل أفعالها مقارنة بأقوالها، في مقابل مجتمع المخاطِبين داخل الإطار الذي ينمّ عن حالة من التكافل. وفي ما يلي جدول يوضح كيفية ورود الإشاريات النصية (الضمائر) في قصيدة "**حصار**"، واشتغالها النصي داخل وخارج الإطار:

صفحات القصيدة في ديوان عاليا كان..ويبقى	ضمير المتكلم المفرد		ضمير المتكلم الجمع		ضمير المخاطب المفرد	
	خارج الإطار	داخل الإطار	خارج الإطار	داخل الإطار	خارج الإطار	داخل الإطار
ص 93	+	/	-	/	-	/
ص 94	+	/	-	/	+	/
ص 95	-	-	-	-	+	-
ص 96	+	-	+	-	-	+
ص 97	+	-	-	+	-	-
ص 98	-	-	+	+	-	-
ص 99	-	/	+	/	+	/

الشكل (4) الاشتغال النصيّ للإشاريات في قصيدة "حصار"[36]

من الجدول السابق يبدو الخطاب مخصوصا بأطراف معيّنة فخارج الإطار نجد جميع الضمائر –إلاّ الغائب– والتي تثبت تغيرا في المواقف والأحوال مما يولّد بالضرورة العقم، أما داخله فلا نجد إلاّ ضمير المتكلم الجمع وضمير المخاطب، أما المفرد فمقصي من حالة الحصار ويتواءم هذا مع القضية المطروحة؛ لأنّ ظروف الحصار تفرض وحدة الموضوع ووحدة المعاناة ووحدة العتمة، ففي الوقت الذي يفرض على الكتابة الحصار بالإطار، يبادر هو إلى عزل كلّ ما هو ذاتي أناني كرد فعل عكسيّ، ويفسح المجال فقط للضميرين "أنت" و"نحن"، الأول أثناء تلقيه الخطاب والثاني أثناء إرساله للخطاب فيغذي النص ببعد اجتماعيّ إنسانيّ، وبالتالي يحد من طموح التواصل بين الداخل والخارج ويشلّ الحركة، ولولا وجود ضمير المخاطب في الصفحة (96) لقلنا أنّ الإطار يجسد حالة من المونولوج الداخلي الموسع.

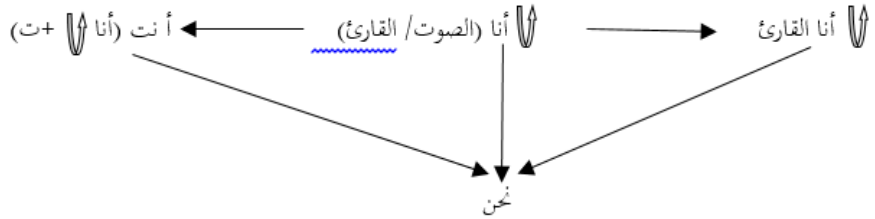
لكـن سؤالا ملحـا يفـرض نفسـه وفقـا لمبدأ غيـاب العلامـة علامـة دالـة: أيـن ضـمير الغائـب في النص؟، وهنـا نجـد أنّـه الفاعـل النصـيّ والمحاصـر خـالق هـذا الوضـع المأزوم، وتغييبه إلغاء له من الوجود فهو معطى خارج نصي فرض سياق الأحداث، فأقصي منهـا كنـوع مـن المقاومـة وإذا كانـت العتمـة النصية ظـاهرة لـدى المحاصَر، فـإن عتمة أخرى تطال هذا الفاعل من خلال إلغائه والضرب عن ذكره.

إنّ صـوت الضـمائر في علاقتهـا بالـذات النصـية الـتي نابـت عنهـا في جميـع حالاتهـا، تحيـل القـارئ علـى الـذاكرة الجمعيـة العربيـة في انتكاسـتها، فمـا غلبـة ضـمائر المتكلم على النص إلاّ غلبة للقول على الفعل، ويتساوى في هذه النقطة جميع من هم غير محاصرين مشكلين بذلك محور العقم الدلالي.

ولضمير المتكلم المستخدم في النص جاذبيته الخاصة، وذلك من خلال حركته المزدوجة ؛ فهو ارتدادي نحو الذات التي ينوب عنها، ليسأل هذه الذات المتآمرة عن ذاتهـا، أو علـى أقـل تقـدير يزيـد مـن وطـأة تأنيـب الضـمير وألم الفـراق عنـدها، وهـو امتدادي عندما يجعل منها ذاتا عارية تفضح نفسها ومكنونها، «فقدرته على التعرية، تعرية النفس من داخلها عبر خارجها»[37] ليس لها مثيل. ويربك هذا الضمير القارئ عنـدما يقحمـه في مسـار الأحـداث، فيلتبس صـوت "أنا" المبـدع بصـوت "أنا" القـارئ ويحلّ فيه، ليصبح جزء لا يتجزأ من المقول النصي ويقحمه في الأحداث مستجديا كلّ شحناته العاطفية، فاتحا المجال واسعا للتراكم الفكري والثقافي والاجتماعي وحتى الأيـديولوجي. ويـزداد التـوتر أكثـر عنـدما يصـطدم بـ"أنا" الآخـر ممثلـة في الـ "أنـت"، وأنواتهم جميعا عبر الضمير "نحن"، مما يخلق نصا ثلاثي الأبعاد متذايتا مع واقعه، مؤكدا «عمـق ونضـج التجربـة لـدى الشـاعر، مـن خـلال تجليـات الشـكل الشـعري الجديـد، وتعدد الأصوات، والصراع الذي يبدأ من الذات ولا يعود إليها، بل يصبح مدارات

داخل وخارج هذه الحركة من خلال التجدد والخلق، الذي يوائم بين صوته الذاتي والصوت الجماعي تحت وطأة المعاناة»[38].

وهذا مخطط يمثل "**أبعاد ضمير المتكلم في النص**":



وهنا يلاحظ القارئ البعد الجمعي والجماعي للضمير "نحن" حيث ساهم من جهة في تفعيل بعده الرمزي النصي فلا يبقى ذاتيا عقيما ومنعزلا إذ يلتحم ببعده الاجتماعي، وهو من جهة ثانية جمعي يوهم القارئ بتعدد الأصوات، ويعتم عليه الرؤية من الداخل والخارج المحاصر بالفعل والمحاصر بالقوة، وهو من جهة ثالثة يجذب القارئ نحو مدارات العقم والعتم من خلال الإشارة إلى «البعد الجماعي لمغامرته وانتماءاته، التي تستحضر من خلال التجارب السياسية، والدينية، والوطنية (...) أو من خلال تجربة الكتابة، التي يمثل فيها القارئ المفترض طرفا يلتحم حضوره الرمزي بصوت الشخصية»[39] من خلال الضمير "أنا"، وبصوت المجتمع من خلال الضمير "نحن"، وفي كلتا الحالتين تسقط «جدارات هذا الزؤام»[40].

إن هذا التناغم وتبادل الأدوار/ الأصوات داخل النص الشعري، من خلال "لعبة الضمائر" فتح المجال واسعا أمام تداخل السردي بالشعري، وكذا الذاتي باللاذاتي، وأصبح الضمير «وسيطا أو قناعا مضاعفا يبتدعه المؤلف، كيما ينخرط بكل حرّية في سيرورة التواصل الرمزي مع القارئ، بعيدا عن إكراهات الذاتية

وانزلاقاتها»[41]، والتي قد تجعل النص مرهونا بزمنيته وتحرمه المجانية. ومن جانب آخر يوفر تبادل الأصوات الذي يخلقه الضمير المتغيّر «تعددا لمراكز الوعي، يراهن على الصوغ الحواري بما هو خيار استراتيجي لتنويع المنظورات، وتنسيب الحقائق وكسر رتابة الصوت الأحادي»[42] مبرزا الهوة واسعة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون فعلا، وهذا ما يبوح به المقطع الآتي[43]:

نشاطرك الساحة الثورة	– تشاطرنا
حوار الرفاق	لم نكن للصراخ نريد
جدال الوطن	وصوب المحطات نبغي
وسرّ الصراع الصمود	الخروج
بألاّ نبيع السلام	– تشاطرنا
وألاّ نبيع شراع المراكب للعاصفة	النهر فيه ثلج نبيذا
نراهن لن تسقط العاصمة	وشاما
	وتسقط في ساحة
	الثورة (...)
	جدارات هذا الزؤام

وهنا يبدو البون شاسعا بين الخنوع وبين الرفض المكتوم، بين العقم والعتمة، وذلك عندما يمتهن المجتمع الحرُ الحوار والجدال والبيع والرهان، على حين يتبنى المحاصر الثورة والرفض ومحاولة الخروج، ورغم تساوي الضمائر النصية داخل وخارج الإطار (متكلم جمع + مخاطب مفرد) إلاّ أنّ الخبرة الشعرية وحدها ضمنت لهذا النص النجاح

عن طريق تبئير الرؤية وخلق حقل سديمي تذوب فيه الصداقة والألفة والمحبة مع الصراع والتصادم واللوم.

ب- دينامية الأفعال: حالات وتحولات

يرتبط وجود الأفعال بوجود الضمائر، حيث يلزم الفعل بوصفه حدث منجز من قبل فاعل أن يتصرف مع ضمائر ترتبط دلالته على صاحبه بها، خاصة عند لجوء الشاعر إلى تشفير الفاعل النصي، وتجريده من معطياته التعريفية والبوح فقط بأسماء رمزية تحمل أكثر من دلالة عن طريق الصوت وتبادل الأدوار.

والقارئ لقصيدة "**حصار**" يلاحظ غلبة الأفعال المضارعة عليها واحتكارها لحركية النص، والفعل معروف بقدرته على التحول الزمني مما يجعله نقيضا للسكون والثبات، وتوظيف الفعل المضارع مع ضمائر مخصوصة يزيد من دلالة هذا الفعل ومن اشتغاله النصي والدلالي، ويجعل من هذا المعطى النحوي حيلة مقصودة في ذاتها.

فإذا ما بحثنا عن دلالة الفعل المضارع في النص وجدنا أنه «مظهر من مظاهر البحث المضني عن الديمومة والمطلق، حيث لا تستطيع يد الزمن أن تطوي الفعل فيبقى واقعا راهنا»[44]، يشي باستمرارية الحدث وثقله. إنّ المضارع رغم تعبيره عن الزمن فعل رافض له؛ فهو تحيين دائم للزمن يجعل من نفسه لحظة فارة من ربق التغيير وبالتالي مؤسسة للثبات، وتكشف البنية الضدية لهذا الفعل كبر وطأته على الفاعل واستبداده بالوضع، فيؤرق -مثلا- "**نادر هدى**" الليل كرمز للعتم ويزيد من تداعي الحدث، تماما كما أرق أجداده من أمثال "**امرئ القيس**":

غوى غارق في الظلام

وليل يسبح كهول اللئام

/

هي الحرب

وزر الزمان وعبء المكان[45]

وإن كان البون شاسعا بين شاعر يحكي همومه وشاعر يحكي هموم الإنسان. ويؤكد الفعل المضارع مكانية قصيدة "**حصار**"، لأنّ هذا الفعل يأبى أن تتجاوزه الأحداث إلى غيره حادا بذلك طموح الزمن بالانقضاء وسعيه نحو الانفلات إذ «كثيرا ما يستخدم المضارع للتعبير عن الصددية، أي لتصوير الأحداث وهي بصدد الوقوع أو كما لو كانت بصدد الوقوع»[46]، مما يسمح باستغلال طاقة إيحائية أكبر لهذا الفعل من حيث دلالته على الاستقبال والديمومة، إنه زمن عقيم ومكان معتم يصيب بالاختناق، وبين هاتين التيمتين تنحصر أفعال النص، ويتجاذبها قطبان رئيسيان (العتم والعقم)؛ فالأفعال خارج الإطار هي أفعال مشاهدة (أراك (مكررة خمسة مرات)، أسميك، أغني)، ووصف (تظلّ، ترتشف، تطوف)، وخيانة (نبيع، نراهن، ننسى)، أما الأفعال داخل الإطار فتنقسم إلى قسمين؛ أفعال موجهة للخارج (المخاطب) وأفعال الجمع المتكلم، أما الأولى فهي أفعال وصف للخنوع والخضوع بالدرجة الأولى مثل: تبقى، تطارحك، توجعنا، تشاطرنا، والثانية هي للإرادة والطموح مثل: نخفي، نريد، نبغي، نشتهي، نبيح، وهنا نلاحظ انكفاء كلّ مجموعة من الأفعال حول محورها الدلالي، فالأفعال خارج الإطار هي أفعال دون فعل في موقف فعل، أما أفعال الإطار فهي أفعال فعل في موقف لا فعل (لأنّ الإطار تثبيط لقوتها)، وقد «اتضحت المقابلة واشتدت، وقد انزلقت القصيدة شيئا فشيئا من الخارج نحو الداخل، من ضمير الجمع إلى ضمير المتكلم»[47]. والملاحظ -أيضا- أن الشاعر افتتح مطالع المقاطع بفعل مضارع، فإذا نحن رصدنا فقط الأفعال الواردة على رأس كل مقطع استطعنا رسم لوحات أو مشاهد للنص:

رقم المقطع (خارج الإطار)	الجملة الشعرية التي ورد فيها الفعل المضارع
1	أغني القصيدة
2	تحط العيون
3	بعيدا أراك تمارس طقسا
4	وأمضي سؤالا أسف إليك البقاء وحيدا
5	أراك تسر الدخول، الخروج
6	نشاطرك الساحة الثورة
7	أراك بعيدا تطوف

ففي المشهد الأول يغني الشاعر القصيدة لكنها أغنية للفناء والدمار، أغنية ظلم الإنسان لأخيه الإنسان، بعدها يصف الشاعر المحاصر بـ"تحط العيون"، والحطّ ليس كالرفع في المقام وفي الوطأة، ثم طبيعي أن يصف موقف اللامحاصر فهو كالمشاهد المتابع لمباريات المونديال حسب تعبير الشاعر، وفي المشهد الرابع يصف حالة التيه الناجمة عن تخلي الجسد عن أعضائه والأخ عن أخيه، وكنتيجة حتمية لتخلينا عما نحب يجعلنا ذلك نجهل ما يسرون وما يعلنون، ثم تأتي لحظة من صحو الضمير يتشاطر فيها الجميع الساحة الثورة، لكنه مشهد يتيم لا يفتأ يعود بنا إلى فعل الرؤية لكنها هذه المرة بعيدا حيث يطوف فيها المحاصر البيوتات، ومعلوم أن الفعل رأى كالفعل تذكر؛ وهما «خلافا للفعلين رغب واعتقد لا يقتضيان فقط حضور محتوى مقصدي، ولكن أيضا أن يكون هذا المحتوى مشبعا»[48]، فإذا كتب للنص أن يكون مكانيا فعليه إذا أن يحمل ما يحمله جسد الإنسان –وحتى المكان – من ذاكرة.

هذا وإنّ الفعل رأى في حدّ ذاته فعل تذكري يدل تكراره على هيمنة الذاكرة البصرية، خاصة إذا ربطت بالتشكيل الطباعي، وهو بوصفه أكثر الأفعال تكررا أبرز نفسه ككلمة مفتاح تشعُّ طاقة لغوية، ونظرا لكونه فعل وصف ومشاهدة أقصي من الإطار، فأصبح فعلا خارجيا لم يعان الحصار مما جعله قسيما لدلالة العقم، يبوح بعمق الفاجعة، ففي كلّ مرة يعود فيها هذا الفعل يحملنا مع الصوت خارج الإطار خارج الحصار، جاعلا من مجتمع الـ "أنا" الذي ينتمي إليه مجتمعا أصما يرى ولا يسمع، ثم هو لا يتكلم بل يغني، وقد توّج الفعل "أغني بالدرجة الثانية من حيث التكرر .

ومن الاستعمالات المخصوصة للفعل المضارع، الفعل " أمضي" هذا الفعل المرتد نحو الخلف باحثا عن سلبية اللامحاصر وعقمه، يقول **"نادر هدى"**:

وأمضي سؤالا أسف إليك البقاء وحيدا
أسميك هذي المهر
بيانا وحزبا
ومزمار أفق، يغني البلاد، يشعّ السفر
فإنّا تركناك خيلا وسيفا،
نحنّ إليه
بوجد الوداع وصمت المواكب
في البحر والأغنيات(49)

إنّ الفعل "أمضي" الذي افتتح به المشهد الشعري فعل معادي لزمنه حيث أصبح الفعل المضارع زمنيا ماضيا دلاليا، وهذا ليس غريبا إذ «قد يأتي الفعل المضارع لمعنى الماضي في حالات قليلة جدا على ما يبدو لكنها هامة»(50)، فيغيّر هذا الفعل مساره وبالتالي دلالته، كما هو حال الفعل "أمضي" لأنّ المضي

في وجه من وجوهه هو انكفاء نحو الوراء وعودة نحو المشاهدة، باعتبارها التيمة المستبدة بالمشهد السابق، مع ما يتطلبه هذا الرجوع من عقم تكتنز به الجملة الشعرية **"فإنّا تركناك خيلا وسيفا نحنّ إليه"**، إما بالصمت أو بشعارات زائلة تترجمها أغاني الكفاح والنضال التي لا تسمن ولا تغني من جوع، وهنا يتدخل الصوت المكتوم داخل الإطار لينبئ بعمق الفاجعة وقحطها[51]:

(...) تطوف العواصم

هذي

المطايا

وتكبر فيك

المعاصي شموخا

تطارحك الفتن (...)

إنّ الفعل المضارع في أصله لحظة هاربة من الزمن، تمضي آنيته قبل انقضاء التلفظ به، فهو أقصر الأفعال عمرا، لكنه أكثرها دلالة على الثبات والاستقرار، وتحميل النص به يحمله عبئا وثقلا زمنيا، فيجعل الزمن المتغيّر كالمكان الثابت، وبذلك تتزحزح دلالة الزمن نحو الحيز النصي المحاصر باعتباره النواة المولّدة لدلالات النص.

والعلاقة بين الزمان والمكان ليست وليدة الفعل المضارع فـ «لفظ الزمان مشتق معناه من الأزمنة بمعنى الإقامة، ومنه اشتقت الزمانة لأنّها حادثة عنه (...)

فكـأن الـزمن في ألطـف دلالاتـه يحيـل علـى معـنى التراخـي والتبـاطؤ، أي كـأنّ حركـة الحياة تتباطأ دورتها لتصدق عليها دلالة الزمن، التي تحوّل العدم إلى وجود حيني أو زمـني»[52]، وقـد امـتحّ الفعـل المضـارع مـن هـذا المفهـوم دلالتـه، فـلا هـو بالماضـي المنقطع، ولا هـو بالمستقبل المنتظر؛ وإنما هـو لحظة حرجة تتصادم فيها أفعال عدّة مثل: أغني، أبقى، أراك، أسميك، (...)، وتبقى الطاقة النصية لهذه الأفعال مشحونة مع كلّ قراءة مما يسمح بتجديد الدفقة الشعرية للنص.

إنّ الــزمن النصــي هنــا عقــيم لا يفضــي إلى أي تصــاعد أو تغيــير في الأحداث، لأنه يساوي بين زمانه ومكانه وحدثه وذلك عندما يعتمهم ويطوقهم جميعا بالحصار.

ولا نغـادر هـذه الفجـوة الزمنيـة دون الإشـارة إلى التـواريخ والأزمنـة الـتي احتفى بها النصبداية ونهاية [53] كطرفي كماشة تحكم خناقها على المكان الممثل هنـا بفضـاء الصـفحة، ففـي 1982/6/4 التقـى الشـاعر صـديقا مـن السـودان (حافظ إبراهيم)، وتمّ تأريخ كتابة النص في 1982/9/15 أي بعد ثلاثة شهور وزيادة، وقد تبدو هذه التواريخ لوهلتها الأولى عادية لولا المضمر النصي الذي قدحه الصوت داخل الإطار[54]:

(...) وصمت حزيران بئر

السؤالات

بئر المتاه الكبير (...)

إنه موسم الحصاد الخصيب حصاد العقم والصمت، فإذا كان حصار بيروت بـدأ في السـادس مـن حزيـران، وأصـبحت حمامـة مطوقـة في الرابعـة عشـر منـه، فـإنّ الخامس منه تاريخ لهزيمة العرب سنة 1967 وفضيحة التاريخ، لذلك قد لا تكون مصادفة حضور تاريخ الرابع والخامس عشرة من حزيران دون التواريخ الأخرى وذلك تغييبـا للـذكرى وحصـارا لهـا أو ربمـا هـي محاولـة لمحـو الـذكرى الخامسـة عشـر للهزيمـة «ورمزهـا عبـد الناصـر وبعـد هـذا التـاريخ بثلاثـة أشـهر مـات عبـد الناصـر»[55] وولـد النص ومعه أمل في واقع عربي جديد.

وغير مستبعد على نص يمتح دلالاته من عطاءات التاريخ والحضارة والثقافة الإنسانية جمعاء أن يواصل نضاله اللغوي بعد مرور ثلاثين عاما من ميلاده، فـ:

آه

متى نرتوي

ترتوينا الضفاف

نغني العروس

ونشهد إفريقيا[56].

الهوامش:

(1) تبنت الدراسة مصطلح نص عوضا لمصطلح قصيدة نظرا لأن الأول يستوعب الثاني ويزيد عليه بالامتداد خارج المجال الأدبي، وبالتالي يمكّن الدارس من استحضار جميع البنيات المعرفية المساهمة في تكوين النص واستغلالها في دراسة القصيدة.

(2) حفناوي بعلي: الحداثة الشعرية وفاعلية الكاتبة "دراسة في تجربة نادر هدى"، دار الكتاب الثقافي، إربد، الأردن، دار المتنبي، إربد، الأردن، [ط1]، 2007، ص177.

(3) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، [دط]، 1998، ص91.

(4) ينظر: نادر هدى، عاليا كان.. ويبقى "مختارات من شعر نادر هدى"، أعدها وقدمها أروى القاضي، البيروني ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، [دط]، 2009، ص 93-99.

(5) عبد الرحمان تبرماسين: حوار مع الشاعر نادر هدى على هامش مؤتمر "تحولات الخطاب النقـدي العـربي المعاصـر" بقسـم اللغـة العربيـة، كليـة الآداب، جامعـة اليرمـوك، 2006/08/10،منشورات مخبر وحدة التكوين في نظرية القراءة ومناهجها، كلية الآداب واللغـات، قسـم اللغـة العربيـة، جامعـة محمد خيضـر، بسـكرة، الجزائـر، http://labrception.net، 2011/11/15، الساعة 18:00.

(6) نادر هدى: عاليا كان.. ويبقى، ص96.

(7) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص136.

(8) محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، [ط1]، 1991، ص311.

(9) نادر هدى: عاليا كان..ويبقى، ص93.

(10) محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص309.

(11) المرجع نفسه: ص302.

(12) نادر هدى: عالياكان ..ويبقى، ص18.

(13) المرجع نفسه: ص 13.

(14) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، دار توبقال، الدار البيضاء/ بيروت، [ط1]، 1988، ص119

(15) المرجع نفسه: ص 125.

(16) حفناوي بعلي: الحداثة الشعرية وفاعلية الكتابة، ص185.

(17) نادر هدى: عالياكان..ويبقى، ص93.

(18) محمد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 249.

(19) محمد القاضي: تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، ص 127.

(20) محمود جابر عباس: مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات "مقاربة نقدية في البنية الدرامية والسردية والقصصية" في شعر عبد الوهاب البياتي، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، [ع2]، [م30]، 2001، ص181.

(21) محمد القاضي: تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، دار الجنوب، تونس، [ط1]، [دت]، ص126.

(22) نادر هدى: عالياكان .. ويبقى، ص 97.

(23) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، ص69.

(24) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص87.

(25) شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، ص92.

(26) نادر هدى: عالياكان..ويبقى، ص94.

(27) ينظر: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي، ص77.

(28) تمثل حركة الأنا نحو الداخل.

(29) نادر هدى: عالياكان.. ويبقى، ص93.

(30) المرجع نفسه: ص94.

(31) شربل داغر: الشعرية العرب الحديثة تحليل نصي، ص74.

(32) نادر هدى: عالياكان .. ويبقى، ص 95.

(33) المرجع نفسه، ص 93.

(34) محمد خطابي: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، [ط1]، 1991، ص17.

(35) يوسف شكير: شعرية السرد الروائي عند إدوارد خرّاط، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، [ع2]، [م30]، 2001، ص 267.

(36) تشير (+) إلى غلبة الضمير داخل الصفحة، تشير (-) إلى غياب الضمير الجزئي أو الكلي فيها، تشير (//) إلى غياب الإطار في الصفحة.

(37) بلوافي محمد: لعبة الضمائر والسرد، http://www.aklaam.net، تاريخ الزيارة: 2011/10/18، الساعة 15:00.

(38) محمود جابر عباس: مملكة الأصوات ومرآة الفتوحات، ص169.

(39) يوسف شكير: شعرية السرد الروائي عند إدوارد خراط، ص 264.

(40) نادر هدى: عالياكان..ويبقى، ص 98.

(41) يوسف شكير: شعرية السرد الروائي عند إدوارد خراط، ص261.

(42) المرجع نفسه: ص 262.

(43) نادر هدى: عالياكان .. ويبقى، ص 98.

(44) حمادي صمود: في نظرية الأدب عند العرب، دار شوقي للنشر، تونس، [ط1]، 2002، ص184.

(45) نادر هدى: عاليا كان..ويبقى، ص93.

(46) مُحَمَّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، [دط]، 1981، ص 478.

(47) حمادي صمود: في نظرية الأدب عند العرب، ص 182.

(48) مُحَمَّد الماكري: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص 31.

(49) نادر هدى: عاليا كان.. ويبقى، ص 96.

(50) مُحَمَّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، ص 479.

(51) نادر هدى: عاليا كان .. ويبقى، ص 96.

(52) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 172.

(53) ينظر: نادر هدى عاليا كان..ويبقى، ص 93، ص99.

(54) المرجع نفسه، ص 98.

(55) مُحَمَّد القاضي: تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، ص 128.

(56) نادر هدى عاليا كان .. ويبقى، ص 99.

Ettawassol El Adabi

Revue de littérature générale et comparée, de critique et de traduction semestrielle à comité de lecture

Publiée par le laboratoire de littérature générale et comparée

université Badji Mokhtar / Annaba (Algérie)

N° 06

Juin 2016