آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران

تأليف

أ. د - تِبَرْماسين عبد الرحمن

أستاذ الأدب الحديث بقسم ألأدب العربي

جامعة بسكرة - الجمهورية الجزائر

آليات التلقي في قصيدة اللعنة والغفران

أ. د - نِبَرْماسين عبد الرحمن

الملخص :

هذا البحث هو دراسة لقصيدة من الشعر الجزائري المعاصر، لقيت رواجا في الأوساط الأدبية والثقافية. وهي لا تؤرخ لمرحلة أو تكتب عن واقع أليم بقدر ما فيها من جمالية سردية وسخرية قائمة عللى المفارقة دون إهمال قواعد الشعر التي تقوم عليها القصيدة الحداثية

Mechanisms of réception the poem

" Alla3na wa al ghofrane"

Dr. Tebramacyn Abdulrahman

Abstract :

The reseach is a study of apoem from the contemporary Algeria poetryaccording to the" reception theory".

this poem hos been popular in literary and cultural milieu is not a historical poem or a sad one however it is full of narrative esthetism and irony it is also based on oxymoron without neglecting the rules of poetry that govern the performed arabic poem.

لا يختلف الحديث عن الجانب التطبيقي لنظرية التلقي عن بقية المدارس النقدية الحديثة والمعاصرة، إذ لم تتوصل إحدى هذه المدارس إلى طريقة محكمة لتطبيق مفاهيمها الإجرائية، ومبادئها التي قامت عليها، بل ظلت تمزج بين العديد من المدارس وتأخذ من هنا وهناك للوصول إلى دراسة محكمة.

ونظرية التلقي كمثيلاتها من المدارس النقدية من بنيوية و سيميائية، تعدت ذلك؛ إذ ظلت مفاهيمها نظرية أكثر من كونها تطبيقية.

وبناء على ما سبق ذكره تحاول هذه الدراسة تطبيق بعض المبادئ الأساسية التي تقوم عليها نظرية التلقي، متجاوزة بعضها الآخر، ومعتمدة في ذلك على بعض القراءات السابقة، أي المنجزة مثل قراءتيْ: الدكتور صالح مفقودة، والطالب الباحث سعادة لعلى.

القراءة الأولى:

جاءت تحت عنوان "**شعرية الخطاب في قصيدة اللعنة والغفران**" للشاعر "**عز الدين ميهوبي**"، وتناولت العناصر الآتية:

تقديم: تناول الدكتور في هذا العنصر السبب الرئيس الذي دفعه إلى دراسة وتحليل هذا العمل الإبداعي، حيث يقول "يقف وراء إنجاز هذا العمل حافز ذاتي في أساسه، يتمثل في إعجابي بقصيدة "**اللعنة والغفران**" منذ سمعتها بصوت صاحبها".(١)

كما تطرق إلى سبب اختياره لهذا العنوان، أي "**شعرية الخطاب**" وشرح لمصطلحي "**الشعرية**" و"**الخطاب**".

وقد تناول في عنصر الخطاب عناصر عدة تتمثل في الآتي ذكره:

أ- الشكل الكتابي للقصيدة: وتعرض فيه لفضاء النص.

ب- المستوى الصوتي في القصيدة: وتناول فيه تنظيم اللغة باختصار والبنية الإيقاعية ومكوناتها، إلا أنه اقتصر على المدة الزمنية، والجرْس الموسيقي الناتج عن الحروف المهيمنة على القصيدة فقط وأخيرا التشاكل والتباين.

ج- المستوى التركيبي: ويتمثل في معجم القصيدة وسجلات القول.

د- المستوى الدلالي: وتناول فيه أحداث القصيدة ومدى تجسيدها للواقع المأساوي.

القراءة الثانية:

جاءت في شكل تطبيقي لنظرية التلقي حيث اشتملت هذه القراءة على العناصر الآتية:

توطئة: عبر فيها الطالب الباحث عن مدى تميز الشاعر الجريء الذي يعمل على كشف الوقائع عن بقية الشعراء، ثم تعرض لقضية التشاؤم والتفاؤل، كما هو واضح في عنوان دراسته الذي وسمه بـ: **"التشاؤل في قصيدة اللعنة والغفران"** ثم استعرض العناصر الآتية:

أ- الفضاء السيميائي العام: وفيه تناول أولى عتبات النص (العنوان) التي تواجه المتلقي وتصدمه للوهلة الأولى بالدراسة والتحليل.

ب- الدال المعجمي: وقسمه إلى ثلاثة محاور، كل محور يشمل أهم الوحدات اللغوية التي تمثله: محور العوارض والتشاؤم، محور الأسف والامتعاض والانقباض، محور التفاؤل.

ج- الدال الرمزي: و يشمل أهم الرموز الموظفة في القصيدة.

د- الدال الإيقاعي: تناول فيه علامات الترقيم، التضمين .[٢]

وما نسجله على هذه القراءة أنها جاءت سريعة، غير متأنية، ولا متفحصة

لبعض خفاياها، ولم يغص في أغوارها اللازمة بالرغم من تعرضه فيها لنقاط دالة. لكن القراءة جاءت عبارة عن مسح سريع أو كأنها قراءة صحفية إعلامية هدفها التبشير بها.

وهنا يأتي دورنا المتمثل في قراءة القصيدة وفقا لنظرية التلقي، مستندين في ذلك على القراءات السابقة المشار إليها.

١- دلالة الغلاف في قصيدة اللعنة والغفران:

الغلاف وما يحمله من خطوط وألوان يعد العتبة الأولى من عتبات النص الهامة التي تدخلنا إشاراته إلى اكتشاف علاقة النص بغيره من النصوص.(٣) كما أن اللوحات الفنية التي تتصدر أغلفة الدواوين أو تستحوذ عليها " تحمل في أجنحتها مؤولاتها الدلالية، فهي ناطقة بغير لفظ مشير بغير يد".(٤)

فالشاعر "**عز الدين ميهوبي**" من الشعراء الجزائريين المعاصرين الذين يجمعون بين فن الرسم وفن القول. إلا أن شهرته – بوصفه شاعرا- طغت على كل شيء، مثله مثل "**عثمان لوصيف**"(٥) الرسام والشاعر والصفة الثانية تتغلب على الأولى؛ "لكنهم يودون إشراك غيرهم في منح دواوينهم توقيعات ببصمات غير بصماتهم، لأنها أكثر جاذبية وإثارة، وأوقع في النفس"(٦).

إن غلاف العمل الأدبي لا يأتي من باب المصادفة، وإنما له غايات يهدف إليها المبدع، وعلى رأسها جذب القارئ، والاستحواذ عليه. كما أنه "أصبح عنصرا من عناصر " النص المحيط" في رأي "**جيرار جنيت**"، الذي يتضمن العنوان، والمقدمة، والعناوين الفرعية، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب، كالصورة المصاحبة للغلاف، أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف، أو مقطع من المحكي.(٧)

وغلاف "**اللعنة والغفران**" يعبر بشكل كبير عن محتوى القصيدة، إذ يساعد القارئ على فهم الشاعر والمعنى الذي يسعى إلى إيصاله. فالصورة المصاحبة للديوان أو بالأحرى غلافه تتكون من الوحدات الغرافيكية الآتية:

أ- **الصورة واللون:** سنحاول في هذه الوحدة قراءة كل من صورة الغلاف والألوان المميزة لها، خاصة أن اللون اتخذ " وظيفة تكنولوجية عندما حل محل اللغة، ومحل الكتابة. ولهذا وجب ربط اللون بنفسية المتلقي، ثم بالوسط الاجتماعي، والبيئة المحيطة بالفنان، فتساهم دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستمرة في النفس البشرية".(٨)

فالصورة المصاحبة هي لوحة من لوحات الفنان "**عبد الحفيظ قادري**" اختارها "**عز الدين ميهوبي**" لتكون غلافا لديوانه؛ إذ بقراءة العنوان و النظر إلى الصورة نلمح للوهلة الأولى مساحة سوداء تملأ الصفحة التي تتوسطها مجموعة من الحمام متماسكة و مترابطة، باسطة أجنحتها في ذلك الفضاء الأسود، منطلقة من قرص أحمر.

أما أسفل الصفحة فنلحظ فيه تموجات متتالية: التموج الأول أبيض، والثاني أسود، والثالث أحمر، و الرابع أخضر، والحمائم بيضاء في شكل سلسلة متصلة بالتموج الأبيض وبالقرص الأحمر في أعلى الصفحة جهة اليمين.

فاللون الأسود أو المساحة السوداء التي تستحوذ على معظم المكان هو لون الظلام و الحزن، بل التشاؤم كما هو متداول لدى الناس؛ إذ يقال: هو أسود القلب، وأفكاره سوداء، و ليلة سوداء كلها حزن.(٩) ورغم ذلك أذكر أن الأسود ليس بهذه السلبية الكلية التي يلتجئ إليها الكثير من محللي النصوص الأدبية، فأقول إن الأسود هو المانح للقراءة والدلالة. وبفضله يظهر معنى الأبيض، ولولاه لما كان للأبيض وجود، كما أن الأسود لا يمثل الحزن والتشاؤم بقدر ما يجسد المعرفة ويشكل الدلالة.

ولولا الغراب وهو أسود لما عرف البشر كيف يوارون سوءاتهم.

وهو لون الخصوبة والقوة فالتربة السوداء هي أخصب أنواع الترب كلها وأفيد لتلاؤمها وتقبلها لجميع أنواع المزروعات.

ويرمز الشاعر من خلال هذه الواجهة السوداء إلى الحقبة الزمنية الصعبة التي مرت بها الجزائر- العشرية الحمراء-، التي كان ضحيتها الشعب والوطن. فهي خلفية حقا سوداء، لكن من خلف الليل ينبلج الصبح. وبفضل هذا الأسود اتضحت معالم العنوان، وشكل الحمائم. فالأسود هو الذي منحهما هيئتهما وحياتهما وشكلهما الذي يعانق القرص الأحمر(الشمس).

أما الحمائم فهي عند جميع سكان المعمورة رمز للسلم والسلام. السلم الذي يتحقق بالاتحاد و الاعتصام و الترابط. وهو ما تمثله حركة وشكل الحمائم في الرسم. وقد يكون اللون الأبيض دالا على الروح الإيجابية، ويقال إنه يرمز إلى الجزائر؛ فيقال الجزائر البيضاء، في المقابل تونس الخضراء، و المغرب الحمراء، كما يرمز إلى الطهارة و الصفاء، و النقاء، و النور، و التفاؤل، والبراءة.[١٠]

ونسجل أيضا أن الأبيض هو رمز الجبن والاستسلام. ألا يرفع المنهزم الراية البيضاء؟! وهو لون الموت. ألا يكفن الميت بالأبيض لأنه استسلم للموت وأسلم روحه لله؟! ألا يعد الأبيض رمزا للفرقة والابتعاد عن الأهل؟ ألا تلبس العروس يوم زفافها فستانا أبيضا؟ وكم من شاعر عانى من اللون الأبيض ؟! وكم من أديب اشتكى منه منذ العصر الجاهلي، مرورا بالعصر الأندلسي الزاهي إلى عهد **"أمل دنقل"** والروائي **"محمد جبريل"**[١١]؟!.

كما أن "وصف الإسلام بالمحجة البيضاء، وتعلق المسلمين بهذا اللون في لباسهم، وبخاصة في موسم الحج، وكان لواء الرسول (صلى الله عليه وسلم) يوم فتح

مكة أبيض دلالة على السلام، وهو لون أهل الخير والسعادة"[١٢]، لكن ليس دائما.

ولقد ورد اللون الأبيض كتموج أول في لوحة الغلاف في تصارع مع الأسود فانبثق من هذا الصراع والتوتر تموجا احمر له دلالته المتعلق بسنوات الإرهاب من ١٩٩١ إلى الآن ٢٠٠٧.

وكان التموج الأخضر هو الطاغي على ما سبقه من تموجات وأكثر اتساعا ربما أملا من الرسام والشاعر معا لتمثل الحقبة المزدهرة من تاريخ الجزائر سابقا أو لاحقا. فالأخضر لون يرمز إلى الخصب والنماء والتجدد والرخاء والنعيم والسعادة، وهو لون شائع في استعمالات المسلمين في المساجد وفي أضرحة الأولياء الصالحين.[١٣]

وهو لباس أهل الجنة الذين يقول فيهم عز من قائل: ﴿ يحلون فيها من أساور من ذهب ويلبسون ثيابا خضرا من سندس وإستبرق متكئين فيها على الأرائك، نعم الثواب وحسنت مرتقفا ﴾ [١٤] ، ويقول **"أبو تمام"** في رثاء ابن الطوسي:

تردى ثياب الموت حمرا، فما دجا لها الليل إلا وهي من سندس خضر[١٥]

وما توظيف اللون الأخضر إلا للدلالة على التمني والتفاؤل بسنوات خصبة قوامها الأمن والاستقرار ثم الرخاء للجزائر.

أما التموج الأحمر، فقد يمثل الحقبة الدموية، حقبة الإرهاب، كما أن اللون الأحمر له دلالاته كالخطر والدم والجهاد والغضب والعنف والصدمة، أولها صدمة البصر والرؤية، إذ يبرز الأشياء ويتجلى واضحا رفقة الأسود. وهما صنوان متى منحناهما صفة الأسى والحزن الناتجة عن الموت. ووصفت الحرية بالحمراء؛ لأن الحرية لا تمنح ولا توهب؛ إنما تفتك. ولذلك قال "أحمد شوقي":

وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق

وفي زمن الجهاد والفتوحات الإسلامية اتخذ "عمر بن الخطاب" من اللون الأحمر رمزا لراية الجهاد، فكانت راية حمراء، وكذلك فعل الخلفاء العثمانيون، ومن ثم فاللون الأحمر رمز للحرية والجهاد.

واللون الأحمر على رأي "ميشال فوكو" في كتابه "أركيولوجيا المعرفة" يرمز إلى السلطة؛ بحيث تغيب السلطة بصفتها مقوما وتصبح القرينة اللونية ممثلا لها على أكثر من صعيد، إنه لون الرقابة والقمع الذي يمارس.

و من خلاله يرمز الشاعر إلى الواقع الدموي الذي شهدته الجزائر فهو يحمل سمة القتل والموت الفظيع. وقد خلف هذا الوضع كارثة عظمى، فباتت الجزائر بحرا من الدماء، وعالما يلفه الأسى والحزن، ويسوده الهلع والخوف، هذه الوقائع المأساوية التي جسدها التموج الناتج عن الصراع بين الألوان الثلاثة: الأسود والأبيض والأحمر.

الدماء في لونها الأحمر، والموت في كفنه الأبيض، والحزن في لحافه الأسود. ورغم الصراع المرير الناتج عن هذا التوتر، إلا أن الأمل يبقى منبثقا من الأبيض والأسود مادام الأسود يمنح فرص التعبير والبروز للأبيض. وهذا الأخير يفتح صفحة الانزياح إلى التفاؤل، على أن تطوى تلك الصفحات، ويشرق الأمل والسلم، وتخصب الأرض وتهتز وتخضر الحقول والبساتين. وهذه هي إيحاءات اللون الأخضر.

أما القرص الأحمر الذي تتجه صوبه الحمائم فهو رمز لإشراق شمس الصفاء والأمان. في حين يتربع اسم "**عز الدين ميهوبي**" في الوسط الأعلى من الصفحة مكتوبا باللون الأحمر، للدلالة على أن الشاعر يعيش في عمق الأزمة محاطا ببحر من الدماء. وفي الوقت الذي يعيش الأحداث المأساوية، يتأمل ويترقب مسرح

هذه الأحداث، وكأني به يبحث عن مخرج لها.

ب- التجنيس: يعتبر التجنيس من أكثر "العوامل فاعلية في تحديد أفق التلقي، وطبيعة الاستجابة الأولى للنص الفني، مسألة التجنيس واستراتيجيات التسمية النوعية التي تجلب إلى عملية التلقي مجموعة من الخبرات النصية والتقاليد الأدبية والأفاق التأويلية والتناصية، ومجموعة من التوقعات التي يتحقق بعضها ويجهض بعضها الآخر"(١٦)، فهو من بين المسالك الأولى للولوج إلى النص؛ لأنه يبعد المتلقي عن الوقوع في الحيرة، كما يبعد الرؤية المغيبة لتلقي النص.

فمن أكثر العوامل فاعلية في تحديد أفق التلقي وطبيعة الاستجابة الأولى للنص الفني مسألة "**التجنيس**"؛ إذ يساعدنا على استحضار أفق انتظاره (النص الأدبي) ويهيئنا لتقبل أفق النص(١٧).

فإذا كان التجنيس من قبل المؤلف، فهو مفيد لعملية التلقي. وإذا كان غائبا فإنه يجعل المتلقي في حيرة وعليه أن يسعى لحلها؛ إذ تكون مهمته في هذه الحالة مهمة استنتاجيه، فيحاول أن يستنتج الموقف التجنيسي للنص الكائن بين أيدينا. وهذه المهمة لا يمارسها القارئ من فراغ، بل بتوجيهات من العلامات النصية من عتبات أخرى(١٨).

وقد جاء جنس الديوان في وسط المساحة السوداء مكتوبا باللون الأبيض؛ إذ يبقى الشعر رمزا للحب والخير رغم الواقع الأسود، ليكون رسالة خير للشعوب. ويبقى الشاعر على رأي "**عز الدين ميهوبي**" شمعة تحرق نفسها من أجل الإضاءة على الآخرين، بل من أجل الوطن. وخير دليل على ذلك إهداؤه الديوان للمبدعين الجزائريين الذين ذهبوا ضحية الغدر والإرهاب وضحوا بأنفسهم في سبيل الجزائر ولأجلها، وقال: "**إلى بختي وزعيتر والآخرين.. خلودا**"(١٩) .

٢- إستراتيجية العنونة:

"العنوان" هو إحدى العتبات النصية، وهو مفتاح قفل النص والسبيل إليه لاقتحام فضائه وتفكيك ألغامه المتخفية، لأجل الكشف عن بنياته وأفكاره الغامضة، والمخبوءة وراء حجب اللغة.

إنه المدخل الرئيس الذي يفسح الطريق أمام القارئ ليفكك رموز وشفرات وعلامات النص الأدبي؛ لأنه " يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي، ويتمتع بأولوية التلقي."[٢٠]

والعنوان هو الخارطة المختصرة التي تفصح عن طبيعة النص وخصائصه الشكلية والضمنية في الوقت نفسه. و"أول ما يواجهنا من القصيدة هو عنوانها،"[٢١] الذي يعمل على جذب القارئ وإغرائه بتراكيبه المفخخة والمنمقة؛ لكونه نصا مفتوحا على أكثرة من قراءة، يهمس بالمعنى دون أن يبوح به، ليمارس فعل الغواية على القارئ ويسحبه إلى عالم المغامرة، ويفتح له شهية التلقي ومواصلة القراءة، وله وظائف عدة منها:

١- الاقتصادية:

١,١ يجيز ما في النص بلغة مكثفة موجزة موحية بما في المتن.

٢,١ يسهل عملية التسوق والتداول بين الناشرين والبائعين والقراء والمؤلف من جهة وبين القراء أنفسهم من جهة ثانية.

٢- الإشهارية:

هذه الوظيفة تقوم بصدام القارئ وتحفزه على قبوله والإقدام عليه، ولذلك يتخذ لغة خاصة، وشكلا خاصا، وتركيبا مميزا غالبا ما يجنح إلى توظيف الجملة

الاسمية ليستقطب المتلقي ويجذبه إليه بسهولة وبساطة.

٣- يفتح شهية القراءة.

وقد يكون العنوان آخر ما يكتبه المبدع، والفنان، وحتى الكاتب والناقد أيضا. ولذلك يعرفه "**ليوهوك**" بأنه "مجموع العلامات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، وتدل على محتواه العام، وتعرف الجمهور بقراءاته،"[٢٢] فهو حلقة الوصل بين المتلقي والنص.

إن "العنوان من منطلقات نظرية القراءة؛ إذ يبرمج أنماطا عديدة من القراء، مثل القارئ الحقيقي، والقارئ الضمني، والقارئ الهستيري."[٢٣]

بل يعتبره الكثير من النقاد مفتاحا تأويليا. لذلك ارتأينا محاولة إعطاء قراءة بسيطة ومختصرة. لعنوان القصيدة المراد دراستها "**اللعنة والغفران**" من أجل تسليط الضوء على مواطن الغموض والضبابية فيها، خاصة أن الشاعر "**عز الدين ميهوبي**" لم يكتف بجعل "اللعنة والغفران" عنوانا للقصيدة، بل تعداها إلى الديوان لكونه "رسالة محملة بهموم القصائد التي يضمها الديوان"[٢٤] .

ولقد جمع الشاعر في هذا العنوان بين مصدرين متضادين، من طريق حرف العطف "الواو" المرسومة باللون الأحمر ليرمز بها للأحداث التي توسطت فعل اللعنة على أنه بداية سوداوية، والمغفرة على أنها خاتمة يأمل بها.

واللعنة لغة: من اللعن، وهو الإبعاد والطرد من الخير وقيل الطرد والإبعاد من الله، كما وردت في القرآن؛ بمعنى العذاب، فلعنه الله لعنا عذبه.[٢٥] يقول تعالى: "والذين ينقضون عهد الله من بعد ميثاقه ويقطعون ما أمر الله به أن يوصل، ويفسدون في الأرض أولئك لهم اللعنة ولهم سوء الدار"[٢٦].

اللعن يعني التعذيب ومن أبعده الله لم تلحقه رحمته، وخلد في العذاب. واللعنة تعني الدعاء عليه بالشر. ولذا فاللعن يعني الطرد، أي طرد الأشرار من الناس والإبقاء على الأخيار ليصفو المجتمع ويأتنس ويتمدن ثم يتحضر.

ولعل هذا الجزء من العنوان يحيلنا إلى قصة الخلق الأولى المتمثلة في مسخ إبليس وطرده من الرحمة، يقول سبحانه عز وجل ﴿ وإذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا إلا إبليس أبى واستكبر وكان من الكافرين﴾[٢٧] فحلول اللعنة يكون نتيجة اقتراف ذنب أو خطأ جسيم كخطأ إبليس. وأي خطأ أكبر من قتل أناسا أبرياء، ذنبهم أنهم ينشدون الحرية والتقدم والرخاء والديمقراطية وبناء مجتمع يقوم على العدالة لا على التهميش. لهذا أرى كأن العنوان يقول: كانت اللعنة وكان الغفران. كان الطرد من رحمة الله والمجتمع. وكان الغفران والرحمة ثم الوئام، لتعود الأمور إلى مجاريها وإلى ما كانت عليها.

تحل اللعنة على كل متسبب لهذا الانهيار الذي أصاب الجزائر، والغفران لكل من استيقظ ضميره وأناب وتاب. فالشاعر يقول هذه لعنة أصابت الوطن، وهذا غفران ورحمة يجمعان القلوب ويوحدانها لإنقاذ الوطن.

وإذا كان لابد من سؤال كهذا، ما الخطأ الذي اقترفته الجزائر لتحل اللعنة بها وبأبنائها؟ فالجواب هو أنها أرادت أن تمنح الخير والعدالة والديمقراطية والعلم والعمل لكل أبنائها، فكان المتربصون بها شرا؛ لأجل مواقفها البطولية ولتاريخها المجيد ولمساندتها للقضايا العادلة، ولوقوفها بجانب المستضعفين في الأرض وتأييدها لحق تقرير المصير لكل الشعوب، ولأن الجزائر إنسانية أرادت أن تقف بجانب الإنسانية وتحميها، فكانت اللعنة التي أصابتها من حيث لا تدري لأن المتربصين بها كانوا ينتظرون الساعة.

وقد تعود اللعنة في نظر الشاعر إلى العواقب التي نتجت عن الصراعات السياسية والأنانية. أو من هذه التعددية المزيفة التي لا تقوم على مبدأ إلا مبدأ الأنانية والمصالح الشخصية الآنية واختلاف الإيديولوجيات التي تقوم على إقصاء الآخر وتهميشه دون النظر إلى المصلحة العامة، مصلحة الوطن والمواطن، مما أدى إلى الانزلاق والانسلاخ من التاريخ وربما الهوية، والسقوط في مهوى لم يحسب له جيدا.

فالشاعر يقول في أحد تصريحاته :" أنا كنت في الحقيقة ممن يتشاءمون من دور النخبة في الجزائر منذ الاستقلال، لأننا لا نملك نخبا متواطئة – للأسف- على حساب الشعب، نخب أحيانا تأخذ بالمواقع والمناصب فيكون أداؤها ودورها في المجتمع محدودا نسبيا، إلا أننا نشعر بأن فضاء الحرية، ومجال التعبير يمكنه أن يولد نخبا أو عقولا، أو وعيا جديدا في السنوات المقبلة، لأن النخب التي مضت – إلا ما ندر منها – كانت كلها قد كرست قيما أوصلت المجتمع إلى حالة مسدودة، وبالتالي هذه النخب لم تكن قادرة على إنتاج معرفة لتطوير مجتمعاتنا، بدليل ما عشناه من تلك الأزمة الماضية ولو كانت تلك النخب قادرة على أن تقدم أشياء مجددة، ومحسنة لأداء المجتمع، ما كنا وصلنا إلى ما وصلنا إليه"[٢٨]

كأني بالشاعر يقول من خلال هذا التصريح أن الاستفادة من الموارد البشرية والاستثمار فيها لم يكن وفق مقتضى الحال، بل كان التقصير فيه كبيرا لاعتماده على المركزية الثورية فما يسمى بالأسرة الثورية لا يكفي لبناء مجتمع في عالم يسوده العلم والتقنية العالية لا الأمية والذاتية. عالم تبنيه الأفكار، لا البطولات والأمجاد. هذه تبقى جزءا من كيان الأمة والوطن اللذين يحق لهما أن يرفعا رأسهما، لكن الرأس لا يمكنه أن يبقى مرفوعا شامخا إلا باستثماره للعقل والفكر، ليطور من آلياته ويجدد في بناءاته ليدخل عالم الحضارة والتحضر. ومفتاح الدخول إلى هذا العالم هو العلم والفكر لا الأمية.

والجزء الثاني من العنوان، جاء معطوفا على المصدر الأول فهو مأخوذ من الفعل "غفر"، ومصدره الغفر، يعني التغطية والتستر كقولنا: غفر الله ذنوبه عند تكلمنا عن مذنب تاب؛ أي سترها، والغفر الغفران.(٢٩)

الشاعر يفتح باب العفو والصفح، من خلال طي سجلات الألم والحزن، رغم الأجواء الدموية التي لا تدعو إلى التفاؤل، مما يثير حيرة القارئ. فالقصيدة لا تحمل في ثناياها بذرة التفاؤل، إلا هذه العبارة التي يختتم بها القصيدة"**وطني أكبر من هذا الزمن**"التي توحي بأن الوطن أقوى وأكبر من هذه المحن الخاصة به ومن هذه المكائد التي تحاك ضده، ربما يعود ذلك لحجم المأساة ولثقل الوضع القائم آنذاك، فكان الأمل واللا أمل في صراع، لكن حسن الخاتمة يشفع للشاعر بأن الأمل لن يموت .

وربما الواقع المأساوي الذي ميز تلك الحقبة بالاغتيالات والتقتيل الجماعي الناجم عن التفجيرات طغى على نفس القصيدة وعلى مختلف رؤاها إلا في المقطع الأخير الذي حدث فيه تحول مفاجئ كما يقول الدكتور "مفقودة صالح" وهو تحول من النقيض إلى النقيض، من صورة الموت إلى الأمل والتحدي، فحقق النص بذلك حركة وتحولا، ولكن هذا التحول فيه بعض المجانية، وينقصه التبرير؛إذ أن كل ما في النص يوحي بغير هذه النتيجة "**وطني أكبر من هذا الزمن**" هذه نتيجة جميلة، وطنية ولكنها ليست مبررة منطقيا وفنيا".(٣٠)

حقيقة ليست مبررة منطقيا، لأن الشاعر أرهقه الظن الناجم عن "**ربما**" ومؤولاتها الدلالية وعدم اليقين بما هو آت وشك فيما هو قائم، وهذا الإرهاق أثر على نفسه الشعري، ولم يستطع التواصل والعطاء فأراد أن يوقف المهزلة مهزلة الواقع، مهزلة الموت المتكرر. فمن منا يحب منظر الجنائز الأكيد ولا أحد من البشر يحبذ هذا!

لقد تجاوب الشاعر في حواراته مع كل المحاورين له في النص، بدءا من مناجاته الذاتية إلى رواية الرؤيا من قبل ابنته، ومجيئه لعراف المدينة، ومساءلته أطيار السنونو، ثم روايته لقصة "زينب" و "أحمد"، وأخيرا مساءلته الناس عن النعوش التي تمر به، وكيف تمت اغتيالاتهم. هذه الحالات التي عاشها تجعله يفقد أنفاسه الشعرية، ولا يستطيع المواصلة، فأعلن عن خاتمة النص، وإن كنت لا أراها مفاجئة، رغم التحول الذي أشار إليه الدكتور "مفقودة صالح" فالمتتبع النفس الشعري لمختلف مراحل القصيدة يجد نفسه مستعدا لقبول الخاتمة، وخاصة بعد أن تحول الحوار إلى إخبار عن الموتى من هم؟ وكيف كانت طريقة موتهم؟

وتبقى وطنية الشاعر وحبه لوطنه هما أو هي أسمى تبرير لفتح أبواب الأمل والتفاؤل. فقدر الشاعر "أن يرتاد مغاور الخيال، ويتوغل في شرايين الأرض وأوردة الماء ويغرس ورود روحه في أفئدة البشر شهد حياته في حقول حيواتهم".(٣١)

٣- لحمة النص:

٣-١- تطبيق المقولات الأساسية عند "رومان انجاردن"

إن المقولات الأساسية التي انطلق منها "انجاردن"- وهي أربع: طبقة الصياغات الصوتية، وطبقة وحدات المعنى، وطبقة الموضوعات المتمثلة، وطبقة المظاهر التخطيطية- كانت المنهل الصافي لرواد جماليات التلقي؛ لأنها هي التي يتألف منها العمل الأدبي. وفي هذا العنصر(لحمة النص) سأقوم بتطبيق هذه المقولات على قصيدة "اللعنة والغفران" باستثناء الطبقة الأخيرة المتمثلة في طبقة المظاهر التخطيطية، التي درستها في عنصر خاص، وهو "مواقع اللا تحديد".

أولا: طبقة صوتيات الكلمة أو الوحدات الصوتية:

سنتناول من خلال هذه الطبقة جانبين من البنية اللغوية:

الأول: يتمثل في الكلمات المفردة وأصواتها.

الثاني: من خلال تتابعها، أي الإيقاع أو الوزن؛ إذ بين "انجاردن" ضرورة التفرقة بين الصوت باعتباره بنية نمطية والصوت باعتباره بنية مادية.[٣٢] كما صنف الكلمات إلى فئتين فئة الكلمات المعيشة، التي تكون مميزة للشعر، حيث أنها "تظهر خبرات المتحدث. فالطابع الصوتي لهذه الكلمات، والنبرة التي تنطق بها يكشف هذه الخبرات بأسلوب تعبيري"،[٣٣] في حين جعل الفئة الثانية بلا حياة، وظيفتها محدودة لكونها تحمل معاني واضحة. وأشار إلى دور أصوات الكلمات المتتابعة وإعطائها اسم الرتبة الأعلى؛ إذ يقول "قد يبدو كذلك تأثير أصوات الكلمات على الصياغات والظواهر الصوتية العليا في حالات أخرى من قبيل الوزن أو الإيقاع والقافية"[٣٤].

بناء على ذلك سنقوم بدراسة بنية الكلمة بوصفها مادة صوتية تتخذ شكلا عيانيا على رأي "انجاردن" كأن تنطق بصوت حاد أو رخيم، بصوت جهوري أو رقيق"،[٣٥] وذلك من خلال دلالة الحروف المهيمنة على القصيدة، ثم التطرق إلى الأسماء والأفعال هذا من جهة، ومن جهة أخرى نقوم بدراسة البنية الصوتية ذات الرتبة الأعلى كالإيقاع مثلا.

أ-الحروف: جاءت الحروف في القصيدة مرتبة على الشكل الآتي:

ي، أ، ل، م، ن، الهمزة (ء)، د، ت، و، ر، ب، ف، هـ، ق، ج، ع، ك، د، س، ش، خ، ط، ج، ذ، ص، ز، ض، ظ، غ، ث [٣٦].

فالصدارة لحرف الياء بعدد مائتين وواحد وستين(٢٦١) ونسبة ٨,٦٪ من مجموع

الأصوات، وحرف الياء من الأصوات الصائتة، ويقال له حرف لين وتارة أخرى حرف أجوف أو هوائي، يخرج وسط اللسان وما يقابله من الحنك الأعلى وهو حرف له معان عدة منها: العفوية، الهيجان، التمديد، الإضافة[٣٧] .

فالشاعر في موضع يحتاج إلى العفوية والهيجان في الوقت نفسه، ومواضع الياء في القصيدة في معظمها جاءت في آخر الكلمة، أي "ياء النسبة" مثل قول الشاعر:

ربما أخطأني الموت سنة.

ربما اجلني الموت لشهر أو ليوم

كل رؤيا ممكنة[٣٨]

في هذه الأسطر نلمح قلق الشاعر وتوتره الناتج عن الواقع الخطير الذي يعيشه من جهة، والتناقضات المميزة له من جهة أخرى.

أما الحرف الذي يلي حرف الياء فهو حرف "الألف"، ألف المد تكرر مائتي وتسع عشرة (٢١٩) مرة، ونسبته ٦,٧٦٪، ثم الواو بعدد مائة وثلاث وأربعين (١٤٣) مرة، ونسبته ٤,٤٢٪ [٣٩] وهما من الأصوات الهجائية والحركات العفوية، و يعدان من أحروف المد[٤٠] الثلاثة.

فورود الألف بكثرة كان انطلاقا من تكثيف استعمال الشاعر للضمير المنفصل "أنا"، مثل قوله:

أنا ما كنت نبيا

يطلع الوحي بكفيه جراحا مثخنة

أنا لا أملك غيري...[٤١]

حيث حاول الشاعر في هذا المقطع من خلال حالته الانفعالية أن يبرئ نفسه، ويبين عجزه عن إيجاد الحل. كذلك أنه لا يملك زمام الأمور ليوقف نزيف الموت.

بعد حرف المد فتح الشاعر المجال لأحرف اللين (ل، م، ن) إضافة إلى حرف الهمزة والتاء، وأحرف اللين هي أحرف متوسطة بين الشدة والرخاوة[٤٢].

فحرف اللام مجهور منحرف، شديد متسفل ذوغنة، ومن معانيه **التجذر**، والالتصاق، والتمسك.[٤٣]

وهذا ما يوحي لنا بتجذر الشاعر والتصاقه بأصالته وتمسكه بوطنه، خاصة في قوله "أنا لا املك شيئا غيركم". في حين نجد حرف الميم حرفا مجهورا كذلك. أما معناه فهو الإنكار، و**الرفض**، والترخيم[٤٤]، مما يدل على رفض الشاعر للواقع وإنكاره له. ومن المقاطع التي ورد فيها هذا الحرف قول الشاعر:

موسم يحبل جمرا وقيامه

وأنا أسأل أطيار السنونو عن غمامة

موحش قلبي كدمعة..[٤٥]

بعد حرف الميم نجد حرف النون؛ فهو حرف مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، من معانيه الانبثاق والنفاذ ويحضر في الألفاظ المعبرة عن الأحاسيس الداخلية "**كالحزن**، والحنين، والنشوة"[٤٦] .

وأخيرا حرف الهمزة والتاء. فالهمزة حرف حلقي، يؤدي معنى الهيجان والعفوية. أما التاء فهو حرف مهموس انفجاري شديد، يحمل دلالة التفاعل والتواصل[٤٧]. إذ يعبر عن تفاعل الشاعر مع الأحداث والوقائع. والدليل على ذلك توتره وهيجانه. فمن المقاطع التي تدل على تفاعل الشاعر وتأثره المقطع السادس،

والذي يحمل كل معاني الوطنية. يقول الشاعر:

ذات سبت

أنشدت "زينب" في موكب أطفال

الحواري "قسما" (٤٨)

من خلال ما تقدم حاولنا بإيجاز دراسة أهم الأصوات المهيمنة على القصيدة باعتبارها بنية مادية، ثم باعتبارها بنية نمطية تتخذ معنى خاصا، مما أكسب القصيدة عالما مليئا بالأحاسيس والمشاعر النبيلة والطيبة تجاه الوطن.

أما الأصوات القصيرة فنقف عليها من الإحصاء الذي قام به الدكتور "صالح مفقودة" حيث وردت الفتحة ألفا وأربعين (١٠٤٠) مرة، بنسبة ٥٧ ,٦٥٪ والكسرة أربعة واثنتي عشرة (٤١٢) مرة، بنسبة ٩٧ ,٢٥٪. أما الضمة فكانت أقلها ورودا مائة وأربع وثلاثين (١٣٤) مرة، بنسبة٤٤ ,٠٨٪.

النتيجة:

إن الشاعر ركن إلى الحركة المرققة عموما. سواء أكانت كسرة أم فتحة أم ضمة، على حساب الحركات المفخمة أو التي بين التفخيم أو الترقيق، لأن الأصوات المسيطرة على أجواء القصيدة ليست مطبقة (ص، ض، ط، ظ)، ولا مفخمة، بل هي أصوات مد ولين. وطبيعي أن تكون الفتحة أقوى من الكسرة والضمة، لأنها لا تتناوب معهما المواقع لاتساع مخرجها عن مخرج الكسرة والضمة.

ثم إن الوضع الذي يعيشه هو وضع شبيه بالمزري. ولذا فهو ليس في المقام الذي يسمح له بالتفخيم الذي يناسب العظمة والقوة. ولذلك جاءت نسبة الفتحة أعلى لتناسب نغمه الحزين الذي لا يريد أن ينقطع، ولكون الفتحة والألف أكثر

ملاءمة لانسياب الهواء من المخرج، حيث يتسع. في حين يضيق هذا المخرج أثناء نطق الكسرة والضمة.

إن التوافق بين الأصوات والحركات الواردة في القصيدة يتناسب مع أحاسيس الشاعر التي تتحدث عن التجذر، والرفض، والهيجان، والحزن.

فالشاعر رافض للأوضاع، ناقم على الواقع الذي يشاهده ويعيشه. ولذلك فصفة الثورة - حتى لا أقول الهيجان- تلازمه مع الرفض، لكن لا يملك قوة يوظفها أو يستند إليها. ولا وحي يوحى إليه فيسعف مجتمعه ويخفف عنه ولو برؤى مستقبلية. ولذلك فهو حزين، حزين لأن جذوره وأصالته ضاربة في عمق البطولة وصنع التاريخ. ومن ثم فإن ما يعيشه ويراه يبعث فيه الحزن، ويجعله كئيبا لسبب إصابة هذه الجذور بالطعن من قبل من لا يعرف للأصالة أصلا، وللتاريخ معنى، وللوطن قيمة.

ب-الأسماء:

هيمنت الأسماء على القصيدة هيمنة مطلقة، بحيث تفوق نسبتها خمسين بالمائة ٥٠.، بالمقابل نجد الأفعال بلغت نسبة خمسة وعشرين بالمائة(٢٥ ٪). أما الحروف فوردت نسبتها أقل من عشرين بالمائة[٤٩].

لعل توظيف الشاعر للأسماء في القصيدة كان أكثر من الأفعال والحروف يعود لسبب هام يخدم الدلالة بالدرجة الأولى؛ إذ من خلال رصدنا للأسماء الواردة في القصيدة تحصلنا على مجموعة من الخصائص، مما أضفى عليها معنى خاصا نذكر منها ما يلي:

١- سيطرة الاسم على الفعل للفت النظر وإثارة الانتباه.

٢- تبطيء الحركة لأن فعل الإجرام السائد كان أقوى، والشاعر لا يساير هذا الفعل. وطبيعي أن ينتصر للاسم على حساب الفعل، كون هذا الفعل أحكم تعطيل دواليب الحكم والحركة في المجتمع. سواء كانت حركة تنموية أو ثقافية، وحتى رياضية. وهذا طبيعي جدا لينعكس على الحالة النفسية للشاعر وعلى جو القصيدة؛ إذ لا يمكننا أن نتصور أجواءً حزينة، أو أجواءً جنائزية تكون مفعمة بالحركة أو تسودها الحركة. فهذا يتنافى مع منطق الحياة والقانون الذي يسود المجتمع. إذا فكون أغلب جمل القصيدة اسمية يمنحها قيمة تذكارية تنضاف للقيمة الجمالية التي تأسست من أجلها قيمة تاريخية تذكر بكل القيم والدلالات التي تبعث الأسى في القلب.

٣- في الاسم يتحدد الزمن ولا يتعدد ولا يتسع. وهذه منية الشاعر. ومنية كل مواطنيه ألا تتسع رقعة الأحداث، وأن لا يطول زمنها. وهذه المنية لا تتفق إلا مع الأسماء التي تكبح جماح الزمن المر.

٤ - جاءت الأسماء في القصيدة "مشتقة" في أغلبها "الموت، والصبر، والشهادة. فصفة الاشتقاق أضفت على القصيدة نوعا من الحركة كقول الشاعر:

جئت عراف المدينة

شارع يعبرني

عاشقة تلقي بظل ذابل من خلف شباك.(٥٠)

غلبت عليها ياء النسبة، وخاصة في المقطع الأول، على سبيل المثال " قلبي، وطني، روحي" ويسجل في القصيدة نوع من المأساة التي تجعل المرء يئن أنين الشاعر وهو ينشد هذه القصيدة. فياء النسبة تزيد في غنة هذا الأنين المأساوي الذي يعيشه الشاعر و الوطن والمواطن مما يؤكد أن الشاعر يعيش في قلب الأزمة، ويعد من

ضحاياها. حين وصف الأماكن كـ: السوق والشوارع، والأرصفة. والنبات كـ: الصبار والصفصاف. والأشياء والشخوص مثل: زينب، أحمد والعراف.

وهذا لا يعني فقط أن النص انطلق من الذات المتكلمة إلى الموضوع المطروق كما يقول الدكتور "صالح مفقودة"[٥١]، وإنما يعني أن ذات الشاعر كانت عبارة عن عدسة مزودة بذاكرة تلتقط كل الصور، فتؤطرها وتخزنها ولا تدعها تنفلت، لأنها لا تشكل الحدث فقط، وإنما تجسد المشهد المأساوي بكل جزئياته وتفاصيله التي تجعل المتلقي بجميع أصنافه سامعا وقارئا، يندمج مع النص ويتفاعل معه، ويكاد يتمم بعض قوافيه لانسياب المعنى الذي يتدفق مع الوحدات اللفظية التي تشكل بنيته المعمارية.

٥- الأسماء الواردة على صيغة الجمع جاءت في معظمها نكرة، مثل طيور، وحروف، وعيون، وأجنحة، مما يفتح لدى القارئ باب التأويل بشكل واسع لا تحده إلا الإضافة التي بعده، حيث تعرفه، وتدل على حيرة الشاعر وتيهانه أيضا؛ إذ أصبح كل ما يحيط به من الخارج غير معروف؛ فهو نكرة، في حين جاءت بعض الكلمات معرفة منها "البوم، النهر،الرؤيا" فهي أسماء معروفة ومحددة عند الشاعر.

٦- العديد من الأسماء وردت على صيغة "اسم المفعول" مثل: المذبوح، المعقود، محمول، موشوم، مبحوح. فصيغة اسم المفعول تدل على أن الشاعر ووطنه، والشعب كانوا الضحية، إذ وقع عليهم فعل الفاعل، فعل الاعتداء. ونقف على ذلك في قوله:

وطني المعقود بالجنة يذبح[٥٢]

وقوله: قلت نبئني..

دمي المذبوح.. مات[٥٣] .

حاولت هذه القراءة أن تمنح للأسماء الواردة في القصيدة - ولـو باختـصار- بعض الدلالات، وتجسد حجم المأساة وأن تعدل عن القراءتين، وأن لا تولي اهتمامـا للإحصاء على حساب التأويل، لأننا نرى القصيدة هي روح الـشاعر الخالـدة المعـبرة عن عظمة وتاريخ وشعب هذا الوطن المكلوم.

ج- الأفعال:

إن الحديث عن "الفعل" يعني إدراك الحدث، ولا يخلو حدث مـن حركـة لأنهـا هي التي تكمل الصورة وتمنحهـا بعـدا تأويليـا وقيمـة فنيـة، تزيـد في جماليـة الـصورة وتجسد فعل المأساة، وتبرز أسى الشاعر والوطن جراء ما يحدث.

والفعل بأزمنته الثلاثة يجعـل مـن الحركـة حركـة امتـداد وتقلـص. ومـا بـين الامتداد والتقلص يكون السكون الذي يكون للاسم دور كبير في إحداثه، وفي تجسيد الصورة الإيقاعية للنص التي يتغلب عليها الهدوء والسكينة أكثر من الحركة باعتبار أن نسبة الأفعال هي ٢٥٪ (٥٤)

إذا كان الفعل الماضي يعمل على تسريع الحدث بنـسبة جـاءت بــ١٤ ,٥٧٪، فإن المضارع والأمر يعملان على تبطيء الحدث على مستوى الجملة الفعليـة فبجمـع نسبة المضارع ٦١ ,٣٤٪ والأمر٢٤ ,٠٨٪ نحصل على نسبة ٨٥ ,٤٢٪ التي تعمل على كبح جماح الماضي السريع، فتمنحه إيقاعا يمكن أن نطلق عليه "**ثقيل السريع**" وهـذا مـا ينطبق على الجمل أيضا. فالجمل الفعلية هـي ضـعف الجمـل الاسميـة، ممـا يعـني أن الصور تتراوح إيقاعاتها بين الخفة والثقل. وهي التي تتناسـب مـع مـا سمـاه العـرب "**الرمل**". وقصيدة "اللعنة والغفران" من تفعيلة وزن الرمل، وهـي المنزلـة الوسـطى كمـا يقول "محمد العياشي" (٥٥).

فالقصيدة عبارة عن أحداث متفرقة حسب الأزمنة النحوية التي تجسدها بنيـة

النص، لكنها مرتبطة ببعضها لارتباطها بزمن واحد، هو زمن العصر الذي يصنع الأحداث، أو التاريخ الذي عايشه ويعيشه الشاعر. ولذا فإن فعل التذكر هو المهيمن على أغلب مقاطع القصيدة، رغم محاولة الشاعر الانفلات من هذا الشبح بين الفينة والأخرى، حيث إنه تجرع مرارة الواقع حتى الثمالة، مما جعل القصيدة مستودعا غزيرا من الأسى والحزن والألم، رغم خيوط الأمل الرفيعة، التي حاول أن ينسج من خلالها عالما للخير والسلام، فتومض أنواره مرة بعد أخرى.

هكذا كانت القصيدة تجسد صراع الزمن وجدليته، جراء ماض دفين يملؤه العنف والاستبداد، يحاول الشاعر مسحه بمستقبل زاهر. وبلغ حضور الذاكرة وسيطرتها على النص الشعري أن وصلت نسبة الأفعال الماضية في القصيدة ٥٧,١٤ ٪. أما المضارع فكانت نسبته٣٤,٦١ ٪ والأمر ٨,٢٤ ٪ [٥٦] . فالغلبة إذن" للفعل الماضي بنسبة تفوق خمسين بالمائة، ونَصيب الفعل المضارع نصف ما للماضي ونصيب الأمر ضئيل جدا في القصيدة. وهذا يعطي الطابع الماضوي للقصيدة ويصبغها بالصبغة القصصية.[٥٧] وتُشَكِّلُمْ – الماضي، والمضارع، والأمر الوحدات المعجمية الآتية:

اولا: الفعل الماضي:

أخطأني، أجلني، طاردت،...الخ، فهذه الأفعال الماضوية لم تأت لسرد الأحداث المعيشة، والواقع المر بسوداويته القاتمة كما تعكسها سنة ١٩٩٥ التي تركت شرخا في الذاكرة الجزائرية وجرحا أليما عميقا في الشعب الجزائري، وإنما لتدل على أن الشاعر يتجنب ما لا تحمد عقباه، ويعكس من خلالها تفاؤله وأمله في الخروج من هذه الأزمة. ولذلك فإن الشك القائم المتمثل في "**ربما**" يتجسد من خلال دخول "**ما**" التي أبطلت جر مابعدها (ربما أخطأني الموت/ ربما أجلني الموت) يجسد حركة الصراع والتوتر على مستوى القصيدة، وعلى مستوى نفس الشاعر التي ترفض الإرهاب

وتأبى الخنوع للموت.

وعندما يقول:

ذات سبت

أنشدت "زينب" في موكب أطفال

الحواري "قسماً"

سمعت في آخر الشاعر طفلا أخرس(٥٨)

فالمأساة هي التي أنطقت الطفل الأخرس قائلا **"فاشهدوا"** نظرا لحجمها الكارثي، وهي من أثقلت نطق **"زينب"**، فعادت تتهجى **"قسماً"**. إنه الدهش العجيب الذي يهز القلوب ويفتتها. فالمعطى اللغوي السابق يحمل "صورة قصصية تحيل إلى الواقع المرجعي، المتمثل في تحية الراية مع مطلع كل أسبوع في المؤسسات التعليمية، ولكنها صورة قصصية حبلي بالمأساوية، وحبلي بالوطنية أيضا"(٥٩).

فالشاعر يطمح من خلال هذه النماذج القصصية إلى تجسيد الأحداث وتجسيد الأخطاء المرتكبة في حق الوطن والمواطن، ويحيط المتلقي بكل وقائع المأساة وظروفها. وما قصة "أحمد والراوي" إلا نماذج لمختلف القصص المروِّعَة التي تجسد البراءة ، والعفوية والبساطة وحب الوطن والانتماء إليه بعزة وافتخار. فهذه القصص هي رمز آخر لِـ « البراءة الشاعرية التي تذهب ضحية و فداء للوطن»(٦٠) .

برغم أن هذه القصص ليست حقيقية، إلا أن لها ما يقابلها في الواقع الحقيقي من أحداث قد تشكل روايات، وليس قصصا فقط، بل أحداثًا تعجز أقلام المبدعين وعدسات المصورين عن نقلها وتشكيلها. إلا أن الشاعر **"عز الدين ميهوبي"** وبحسه المرهف وأسلوبه المميز استطاع أن ينقل لنا كل ما يحيط به وبواقعه من أحاسيس

وآلام وكوارث في هيئة مشاهد قصصية قصيرة، أو صور شعرية بلغة سهلة وبسيطة، تنفذ إلى عمق المتلقي. وهنا يكمن سر جمالية هذه القصيدة، لا لأنها من السهل الممتنع، و إنما بتوافر عنصر الشك وارتفاع نسبة التوتر.

ثانيا : الفعل المضارع نحو : تطلع، وأملك، وتورق، ويكبر، ويطلع، ويغفر، ويعبر، ويكفي، ويذبحه، ويخضل.

- هل رأيتم وطنا يكبر دوني

- ربما يغفر لي صمتي

وينجيني احتراقي في رماد الأمكنة

- شارع يعبرني

- عاشقة تلقي بظل ذابل من خلف شباك

- قدر الشاعر أن يصلب في حرف..

وأن يرجم في صحو النهايات

عرفنا سابقا أن نسبة الفعل الماضي تفوق المضارع. وهذا لا يتوقف على فعل القص وسرد الأحداث فقط، لأن دلالة الماضي أشد ارتباطا بحقل المأساة. وحجم التوتر فيها أقوى مما هو ماثل في المضارع الذي يأمل الشاعر من خلال التجاوز و التخطي نحو الاستقرار والأمل، فلا يمكن لوطن أن يكبر دون أبناءه.

وتذكيرا لما سبق، فإن الأزمنة مرتبطة ببعضها بعضا، لأنها تشارك في صنع حلقة واحدة، وهي حلقة القصيدة، القصيدة المتوترة، القصيدة الشك، القصيدة الصراع. ومن هنا فأحداث المشاهد تتداخل لارتباطها بعصر واحد، المقصود وقت واحد، حينما نعني بالوقت: اليوم والزمن والعصر. ولذا نقول إن الماضي والمضارع

يـدخلان القـارئ في تـوتر حـاد، وفـضاء مـثير للـدهش، وجـو تـشاؤلي علـى حـد تعبير"سعادة لعلى".

ثالثا: فعل الأمر:

فعل الأمر لا يبتعد عن المضارع لكونه يفيد الآنية في الـزمن النحـوي ويتحـد مع الماضي والمضارع في الوقت والعصر ولذا فإننا نشعر من خلاله ببصيص أمل ينقـذ ما تبقى من الوطن

افتحوا صدري وقولوا مثلما قال"علي بابا"

لسمسمْ:

"افتح الباب !"سافتح..

-إسألوا الناس جميعا:

"هل صحيح..وطن الشاعر..شمعةْ؟

النتيجة:

إن الأزمنة الثلاثة عبرت عن انصهار جرح الـشاعر مـع جـرح الـوطن، لأنـه عايش هذه الفترة الخطيرة بكل حيثياتها التي تمثـل عمـق الأزمـة الجزائريـة المريـرة. و الدليل على ذلك هذه التجربة الفنية الموسومة بـ:"**اللعنة و الغفران**" التي أخرجها سـنة ١٩٩٥، أي أثناء فترة تأزم الأحداث.

د. الإيقاع:

لا شعر بلا إيقاع، وهو الفارق الأساسي بين الأعمال الفنية وغير الفنية.

فالإيقـاع في الـشعر والموسـيقى هـو: النـسبة في الكميـات، و التناسـب في

الكيفيات، والنظام والمعاودة الدورية[٦١].

و للإيقاع عناصر عديدة أهمها: الوزن، والقافية، والوقف، والنبر، والتدوير، والشكل الطباعي.[٦٢]سنقف عندها، لأنها أساسية في تشكيل القصيدة معنى ومبنى وصورة.

أولا- الوزن:

هو ما قام على ثقل أو خفة أو سكون. ولذلك يكون الوزن في مفهوم "الخليل" هو الإيقاع. والوزن كما هو متعارف عليه عند العروضيين ومن جاء بعدهم هو البحر و البحر هنا إما ثقيل أو خفيف. ولذلك فالوزن يعني الثقل والخفة، مما يعني أن البحر إما أن يكون:١- ثقيل الثقيل ٢- ثقيل ٣- خفيف الثقيل، والشيء نفسه نقوله عن الخفيف: ١- ثقيل الخفيف ٢- خفيف ٣- خفيف الخفيف. وهذه القيم تقوم على مبدأ النسبة،[٦٣] وعلى الحركة أيضا. وهذه الأخيرة تتطلب السكون، حيث تتوقف عنه الحركة ويستمر الزمن.

ثانيا- القافية:

الشعر الحر جاء ليتمرد على الوزن والقافية، ويطلقها طلاقا بائنا، لكنه عندما استقر على التفعيلة واتخذها هيكلا أو خرسانة لبنياته الإيقاعية أصبح هذا الطلاق بلغة الفقهاء طلاقا رجعيا بمعنى أنه أخذ من الوزن "التفعيلة". فأصبحت عنصرا إيقاعيا تبنى عليه القصيدة الحرة. أما القافية فقد نوَّعها وعدَّدها وكذلك فعل برويها في القصيدة الواحدة. ولذلك فهي تأتي هكذا طواعية وبانسياب مع انسياب الوحدات اللفظية المشكلة للمعنى.

والقافية في قصيدة "**اللعنة والغفران**" لم تكن لتجمل المعنى أو لتمنح الوقت فقط، وإنما لتتمم المعنى، وتكمل الدلالة، وتمنح الصورة الفنية النغمة اللائقة بها حسب الموقف النفسي والتوتر الذي يوجد عليه الشاعر.

في هذا النص تعددت القافية فجاءت متراكبة / ٠ / / / ٠ ومتداركة / ٠ / / ٠ ومتواترة / ٠ / ٠ ومترادفة / ٠ ٠ (وظل الزيزفونْ/ فألقيت عصايْ / وترنيمة نايْ) وهذه الطاغية على إيقاع القصيدة لأنها سايرت الموقف النفسي للشاعر، الموقف المأساوي الكئيب وتوافقت مع الدلالة التي تطلب مزيدا من الزفير وإخراج الهواء من الأعماق التي تئن جراء الوضع القائم في الجزائر. وتشمل هذه القافية المقطع الثالث[٦٤]، والجزء الأول من المقطع الرابع، حيث تنخفض سرعة الحركة الإيقاعية[٦٥] لثقل الوضع القائم ورداءته، وموقف الشاعر منه.

أما قول الباحث "سعادة لعلى" بأن النقاط التي رقمت النص" قد أخلت بين الوزن والدلالة، ذلك أن الشاعر قد احتفل أكثر بمراعاة العنصر الدلالي من دون الاهتمام بالوزن العروضي[٦٦]، فهذا شيء طبيعي.

أولا: النقاط الموظفة من قبل الشاعر هي نقاط الاسترسال. وهذا يعني أن لا حذف، ولا سكوت عنه إلا السكونْ لإيقاف الحركة عندما يقتضي الحال توقف الحركة، أو التنقل من وضع ثقيل إلى وضع خفيف، والعكس صحيح، أو أن هذه النقاط تكون بمثابة الاستعداد لأخذ النفس لمواصلة الإنشاد، ومن ثم تتواصل الدلالة مع تواصل الحركة الإيقاعية للقصيدة ليكتمل المشهد المراد تصويره وتقديمه للقارئ.

ثانيا: الاهتمام بالدلالة على حساب الوزن شيء أساسي، لأن هذا الأخير ما هو إلا هيكل بنائي أوجده الخليل مقياسا يقيس عليه الشعر على حد قول "أبي تمام" أنا أكبر من العروض. فالشاعر الفحل لا يجري وراء القوالب، إنما القوالب التي تسعى

إلى شعره. فالشاعر يسعى لاصطياد الصورة و المعنى والنغمة والكلمة التي تقع في النفس موقع الماء البارد في وقت الهجير على النفس الظامئة.

ثالثا: للنقاط الموظفة دور أساسي في إثارة الشك والزيادة من عناصره. فكلما زادت عناصر الشك قوي الصراع. والشعر المعاصر يقوم على هذه التقنية، ولا يأبه بعنصر الوزن و القافية، إنما يهتم بما مدى إثارة التوتر في الصورة التي تقوم بعدوى التوتر في النفس المتلقية. فالعملية الإبداعية لا تتوقف عند الإنشاد، ولا عند تشكيل الصورة الإيقاعية، وإنما تعبر إلى المتلقي لتوقعه في شراكها، وليصير جزءا منها. ومن ثم فالصراع الدرامي الذي تنشئه هذه العناصر تضع في حسبانها المتلقي.

واللافت للانتباه أن القافية وردت متعددة الروي، إذ لم يكلف الشاعر نفسه عناء الالتزام والتقيد بحالة واحدة وروي واحد. وهذا لا يحتاج إلى تأويل أو إسقاط على دلالة القصيدة لأن من خصائص نظام القافية في الشعر الحر الذي يخضع لنظام التفعيلة أن لا يتقيد بروي واحد، وأن لا يعيره أي اهتمام خاص به ولا بحروف وحركات القافية الأخرى، فالشاعر يعنيه الصوت العام الذي ينبثق من مكونات القافية والذي ينعكس على البيت الصوتي فيتناغم معها ليرددا معا صورة إيقاعية متماوجة، ولا تعنيه القافية بصفتها تركيبا وبنية تقوم على حركات وحروف تخضع لقوانين الترتيب الصوتي المتعارف عليها عروضيا. ولذلك فقد جاءت غير ثابتة ساعية إلى تحقيق عنصر المفاجأة في هذه القصيدة وملائمة لنمط الشعر الحر "فالشاعر يعمل على كسر الروتين والرتابة التي قد يقع فيها المتلقي، وذلك عن طريق استفزازه"[٦٧].

وما تَمَيُّزْ القصيدة بهذه الميزة إلا تجسيد للواقع المعيش والظروف المحيطة بالشاعر، فكان هذا التجسيد إيقاعيا في قصيدته من خلال تغير نمط القافية الموحد و المتوالي. وهذا لا يرد إلى العجز اللغوي لدى الشاعر، و لا إلى فقر معجمه، وإنما جاء

ليجسد واقعا حضاريا مندمجا فيه مبنيا على التناقضات"[٦٨] كالتناقض القائم في الديمقراطية الجزائرية التي أوصلت الجزائر إلى هذا المستنقع المشؤوم، مستنقع الدماء والموت والسلب والاغتصاب والتقتيل والترهيب.

إن تناوب القافية جاء لإبراز قيمة جمالية مبنية على أساس درامي، متمثل في إحساسه بالألم الكامن في عمقه، ومرارة الواقع جراء ما يتعرض له وطنه من قتل وتدمير وتخريب.

وبناء على ما سبق نصل إلى أن الشاعر قد حاول في قصيدته التخلص من رتابة تفعيلة الرمل، من طريق تغيير القافية والروي، إضافة إلى دخول بعض الزحافات والعلل بهدف خرق أفق توقع القارئ وإخراجه من الروتين، فتحدث الدهشة كما ذكرنا سابقا نتيجة "تلوين النغم الذي يجسد حركة إيقاعية قوامها صراع الأصوات"[٦٩].

ونشير في هذا المقام إلى أن الدكتور "صالح مفقودة" حكم على إيقاع القصيدة بالهدوء والرتابة، إذ غلب عليه استخدام المقطع الطويل الذي جاء ضعف المقطع القصير في حين كان المقطع زائد طول قليل الورود.[٧٠]

نقول إن الهدوء ممكن، لأنه مرافق للثقل الناجم عن المقاطع الطويلة والزائدة الطول فإيقاع تفعيلة الرمل يكون ثلاثة: خفيف الرمل، ورمل، وثقيل الرمل، ونحن نجنح إلى هذا الأخير **إيقاع ثقيل** لأن مجموع المقاطع الطويلة= ١١٢٤ والمقاطع القصيرة ٦٦٥. وإذا أضفنا المقاطع البالغة الطول على الطويلة تكون النتيجة ١١٢٤٢٠=١١٤٤م وهذا كاف لأن تكون القصيدة ذات إيقاع ثقيل.

أما الرتابة فلا، لأن الأصل في إيقاع الشعر الحر كسر الرتابة سواء تعلق الأمر بطول وقصر البيت الصوتي أو بتنوع القوافي وتعدد الروي وتلونه.

ثالثا- الوقف:

والوقف صنو القافية في الشعر المعاصر، ومواقعه غير محددة قانونا، يفرضها الشاعر والنظام النحوي للتراكيب، وهو في معناه العام "توقف ضروري للمتكلم لأخذ نفسه، وبالتالي ليست ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن النص، ولكنها بطبيعة الحال محملة بدلالات لغوية كما يقول "جون كوهن"،[٧١] والشاعر لم يعدل من وقف لآخر، وإنما وظفهما وفق مقتضى الدلالة وما يتطلبه النغم، فكلما يزداد النغم ويرتفع يوظف علامة الاستفهام ويجيء التساؤل بـ: هل والهمزة:

هل رأيتم وطن يكبر دوني؟ / قلت "هل تكفيك بوسة؟" / أم تريدين من السوق عروسة !/ هل صحيح وطن الشاعر شمعة؟.[٧٢]

وأما التعجب فقد جاء حيث تكثر الحيرة ويشتد القلق وتنتفي السلبية وتحضر المواقف الإيجابية للشاعر كقوله:

وأنا ما قلت يوما <<.. ودعوا الطوفان بعدي ! >>/ قالوا بعد يوم <<سكنت أحشاؤه الحرّى قذيفة!>>[٧٣] .

وحضرت النقطة في مواقع مرادفة للقافية، وعندها تكون النغمة هابطة لانتهاء المعنى والوزن معا مثل: لم يقل شيئا.. وفاتْ.[٧٤]

أما البياض فقد تعدد بشكل لافت تارة يكون مرادفا للقافية فيؤدي دور النقطة تماما، وتارة أخرى يقوم بدور التشكيك فيزداد التوتر والصراع داخل القصيدة.

رابعا- النبر:

يعتبر النبر من أهم عناصر الإيقاع، إذ يبرز للمتلقي اهتمام الشاعر ببعض المقاطع على حساب الأخرى. ونركز في هذا العنصر على النبر البصري أكثر من النبر

السمعي، لأن النبر السمعي يناسب الشعر القديم أكثر من الشعر المعاصر، حيث إن الشعر العمودي يلتزم قافية واحدة مهما طالت القصيدة فتساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية في المواقع نفسها التي حدث فيها النبر لثبات وحدات البيت العروضية مهما طالت القصيدة. أما الشعر الحر فإنه ليس ثابت الطول، و إنما تتغير أطوال أشطره تغيرا متصلا(٧٥)، كما أن نبر الكلمات غير متفق عليه في اللغة العربية إذا استثنينا الجملة والقافية؛ إذ يكون عند كل قافية نبر.

أما النبر البصري فيمكن التعرض له خلال النصوص المدونة بخطوط معلومة ومميزة، أو بصورة مرفقة للنص أو الدواوين المرفقة باللوحات والرسومات(٧٦).

فقصيدة "اللعنة والغفران" من القصائد المرفقة برسومات تجريدية، تعمل على تدعيم الفكرة الأساسية التي بنيت عليها القصيدة التي من أجلها قيلت لتكون سندا للقارئ لإدراك ما يعنيه الشاعر، وما يهدف إليه. وفي ذات الوقت هي تتمة للفكرة التي لم تستطع اللغة الإفصاح عنها. واللافت للنظر أن الصورة المدعمة للغة تتميز بميزتين أساسيتين: الصورة واللون، إذ جاء تا على الشكل الآتي:

أ. **الصورة :**

هي من إعداد وتخطيط الشاعر عز الدين ميهوبي، مما يدل على أنها لم تأت مصادفة أو عفويا، أو من وضع المطبعة. لأنها تحمل بصمات الشاعر حيث إنه يهتم بالفن التصويري والخط. وما وضعه لها في هذا الموقع إلا لتدعيم فكرة القصيدة وإشراك المتلقي في تأمل الصورة ومقارنة لغتها بلغة القصيدة، ولأجل فك علاماتهما معا لإدراك معناهما وفهمهما، فاللافت للنظر أن اللوحة تتشكل من مجموعة من الأشكال الهندسية " دائرة، مثلث، خطوط مائلة ومستقيمة. ومجموع هذه الأشكال تشكل لوحة تجريدية يصعب فك رموزها والوقوف على إيحاءاتها ومختلف مؤولاتها

الدلالية، لكن تشكيل الثلاثي يطغى عليها مما يجعلنا ننزاح إلى الرقم ثلاثة وهو رقم دال على المعرفة والخير. لكن التمعن في الصورة يجعل الأبصار تقع على صورة رجل يمتطي قاربا، ويرتكز على إدارة مجداف، تجعل من الصورة متحركة لا ساكنة. وحتى الدائرة الكبرى الملونة بالأسود التي يفترض أن تكون في لون الشمس وقت الضحى منحها الشاعر هيئة متحركة لا ثابتة، وذلك بتمريره بخطوط متفاوتة الطول تشعر المتلقي بحركة السحاب، وكأن الحركة حركتان، حركة الرجل والقارب واتجاهه من اليمين إلى اليسار، وحركة السحاب التي تعكسها الشمس من اليسار إلى اليمين. والصورة تضج بالحركة، لكنها ثقيلة تماثل حركة القصيدة التي أشرنا إليها بأنها من "الرمل الثقيل"، وكأني بالشاعر الرسام يقول من خلال هذه اللوحة ما أثقل وزر هذه اللعنة التي حلت بنا! وهو بذلك يصارع هذه اللعنة من أجل الخروج منها والوصول إلى شاطئ النجاة وحركة الصراع تتجسد في حركة الأيدي المشكلة من مثلثين أبيضين وميل الكتفين عن الرأس.

وأسفل الصورة يوجد عنوانها الذي هو عنوان القصيدة قيد الدراسة وعنوان الديوان أيضا مكتوب بخط كوفي "اللعنة والغفران". وكلمة غفران توحي بقانون الرحمة الذي أصدره الرئيس الجزائري السابق "**اليمين زروال**" قبل أن يصير قانون الوئام في عهد الرئيس "عبدالعزيز بوتفليقة"، وبفضله أي- قانون الرحمة- استجاب الكثير له وأعلنوا توبتهم، وسلموا أنفسهم للدولة. فاللعنة والغفران هي اللعنة والرحمة. فكل من خرج من اللعنة ودخل قانون الرحمة فهو آمن.

ب. **اللون:**

كما استعمل الشاعر لونين متضادين "الأبيض والأسود"، لكن لا يمكن لأحدهما أن يعيش بمعزل عن الآخر. فكلاهما يكمل الثاني، لكن القوة يمتلكها اللون الأسود، إذ بفضله تبرز كل العلامات والمؤشرات والرموز ومختلف الدلالات.

فإذا كان الأبيض يمثل الصفاء والأمل والسلام، وعوالم الطفولة والبراءة.[٧٧]كما تقول "نادية خاوة": فإن الأسود ليس هو لون التشاؤم والحزن والألم، والإحساس بالوحشة، فإنه لون الخصوية والقوة والإيحاء والمعرفة أيضا. ولولا اللون الأسود لما حفظت الذاكرة البشرية أي شيء من إنتاجها ومعارفها وثقافتها. ولذا فإن غلبة اللون الأسود على اللون الأبيض لا يعني أن الأول رمز للعنة، والثاني رمز للمغفرة بقدر ما يوحي بجدية الصراع بين اللعنة والرحمة والغفران.

ولبس المرأة الأسود لا يعني الحداد و الحزن فقط، بقدر ما يعني الوفاء للرجل والتقدير له، وصيانة الشرف وحماية الرحم وإرجائه التأكد من الطهر. ففي بعض بلداننا المغاربية لا يدل الأسود على الحزن. فالأيام السود تعقبها الأيام البيض. ولولاها لما عرفنا قيمة للأيام البيض، ولولا هذه اللعنة لما عرفنا قيمة الحرية والعدالة والأخوة والمواطنة والتضحية والفداء. هذا ما يريد أن ينقله الشاعر للمتلقي من خلال حركة الصراع بين اللونين الأسود والأبيض، والحركة الإيقاعية للصورة عموما لا تقل عن حركة إيقاع القصيدة. فهما يتممان بعضهما.

خامسا: التدوير:

يعتبر التدوير إحدى التقنيات القديمة، التي كانت مستخدمة في الشعر العربي بين الشطر الأول والثاني فقط. أما بين البيت والبيت فيسمى التضمين، وهو ممنوع وغير مقبول، ومرتكبه يعد ضعيفا في نظر الشعراء والنقاد، لأنه لا يتمكن من إجمال معناه في بيت واحد، أي أن البحر لم يف معناه. وهذا التضمين يقابل ويساوي التدوير الدلالي الحر، ولكن القصيدة الجديدة تفتح المجال واسعا أمام استخدامات جديدة له، وأصبح أداة فعالة في جماليات القصيدة.[٧٨]

والتدوير عندنا ثلاثة مستويات: بسيط، ومركب، وكلي[٧٩]

أ. **البسيط:** ويكون بين البيت الخطي والذي يليه.

ب. **المركب:** ويكون بين بيتين خطيين فما أكثر.

ج. **الكلي:** يشمل القصيدة كلها من أولها إلى آخرها[٨٠]. والقصيدة التي بين أيدينا تقتصر على النوع الأول. أما الثاني والثالث فغير حاضرين فيها.

ورد في المقطع الأول تدوير بسيط إذ يقول:

ربما أخطأني الموت حين اخترت للأحرف

نبضا من جفوني

فالتدوير حصل بين الفاء من كلمة "للأحرف" والنون في الشطر الثاني من كلمة "النبض" وقد نجده في أسطر أخرى، لكن بقلة كـ:

شارع يعبرني

عاشقة تلقي بضل ذابل من خلف شباك

وأم قمطت طفلا بأهدابي.. حزينة .[٨١]

والتدوير حصل بين السطر الأول والثاني والثالث، وبين كلمتي "أهداب" و"حزينة". وهذا النوع نجده في مواقع أخرى، لكنه لا يتعدى البيت الصوتي الواحد مثل:

ربما أخطأني الموت

فطارت من شفاهي لعنة البوم

وطارت أحصنة

والسبب في عدم احتفال القصيدة بالتدوير مرده إلى أن حركتها بطيئة أو هادئة على حد توصيف الدكتور "مفقودة صالح". وإيقاعها رملي ثقيل يكبح نفس الشاعر من الاستمرار والتواصل في الإنشاد لصعوبة الموقف ولثقله وثقل زمنه المليء بالويلات والدمار والحرائق والمجازر. وما يزعج النفس ويغلق أكسيجنها الذي لا يريد أن يتسرب إلا بقلة قليلة، ثم إن الشاعر يريد أن يروي للأجيال حجم الكارثة ويقول للمتناحرين كفانا أكفانا؟

إن حضور التدوير من حين لآخر في القصيدة بشكليه المذكورين حقق قيمة جمالية تفاعلت مع إيقاع القصيدة لتحقيق وحدة التفعيلة، فسمحت للشاعر بالتعبير عن ما يثقل كاهله ويأرق ذهنه.

سادسا: الشكل الطباعي:

الشكل الطباعي تتعدد صوره:

١- نوعية الخط يدوي أو طباعي.

٢- سمكه ورقته.

٣- اسمه مثلا: كوفي، نسخي، رقعة، فارسي، ثلث، أندلسي، مغاربي.

هذه العناصر الثلاثة تهبه صفة جمالية مميزة تنعكس على بنية النص، فتزيد في معناه، كما زادت في مبناه وتمنحه هوية وانتماء فتحدد جغرافيته وإقليمه. وطباعة القصيدة بالخط اليدوي تجعل المتلقي أكثر ارتباطا بانحناءات الخط وجماليته.

توزيع القصيدة على فضاء الصفحة لتتخذ شكلا دالا ينطق بغير فم ويشير بلا يد. والغرض من ذلك إيصال فكرة معينة للمتلقي، ربما تكون اللغة عاجزة عنها فيعوض **"الشكل الدال"** النقص القائم في النص.

إن الشكل الطباعي من أهم ملامح النص الشعري المعاصر، إذ "يقدم نفسه للقارئ الحديث بطريقة جريئة تتشاكل أحيانا مع أجناس أدبية أخرى، فهو يمنح قيمة معيارية لعنصر البياض حيث يخالف الشكل الشعري القديم الذي لا يترك مجالا واسعا لهذا المتخفي"(٨٢).

ومن أهم الوسائل التي يستعين بها الشاعر بصفتها بديلا عن اللغة الفراغات أو الصراع بين السواد والبياض. فالسواد هو النطق، والبياض هو الصمت، والصمت حكمة، وهو في دلالته الإبداعية غوص في عمق الشاعر ومساءلة رؤاه، لم الصمت؟ أ لحكمةٍ؟ أو لعنفٍ يمارس ضده؟ أو العكس؟ أو أن الشاعر يتكلم إلى نفسه؟ أم للتأمل والبحث عن شيء يتراءى كالسراب ويستحيل القبض عليه؟ كلها أسئلة يجيب عنها القارئ، إذ بقدر هذا الغياب تكون الدلالة أكثر تعبيرا أو بروزا وتماوجا ومع الأسود الناطق(٨٣).

والدكتور "**صالح مفقودة**" لم يول اهتماما للصراع القائم بين البياض والسواد، وكذلك كان الشأن للحذف ومختلف علامات الترقيم، إذ اكتفى بدراستها من جانب الإيقاع دون الاهتمام بجانبه الدلالي ودورها في المبنى والمعنى.

أما "**سعادة لعلى**" فيقول عن النقاط و البياض: "إنه أكثر من نقط الحذف في النص، ربما لأن أشياء كثيرة فضل الشاعر السكوت عنها لحساسية المواقف ولخطورة الأوضاع والموقف يتطلب السكوت وإلا..."(٨٤). والحقيقة غير ذلك لاعتباره النقطتين المتجاورتين نقاط حذف وهي غير ذلك لأنها تدل على الاستمرار وتعمِّق في عنصر الشك. والبياض له دلالته متى تم استنطاقه جيدا، ومتى قرئ قراءة نحوية جيدة. فيجده إما فاصلة أو نقطة تمثل الوقف في الترقيم أو علة في العروض. ومن ثم يكون هذا البياض مرادفا للصمت الذي أشرنا إليه سابقا. وهذا البياض ورد في نهاية الأبيات الصوتية. فقد لا يكلف عناء ومشقة في استنطاق مؤولاته الدلالية. ولذلك

نبعد فكرة خطورة الأوضاع التي تسببت في وضعه، وأنه من المسكوت عليه فأقول: ما هو إلا علامة من علامات الترقيم، وتقنية من تقنيات قصيدة التفعيلة التي وظفها الشاعر. وما على القارئ والمتلقي إلا القيام بتفكيكها وكشف مؤولاتها الدلالية "كَأَنْ يصمت أو يستريح أو يدخل في مجال تأملي مملوء بالدلالة فيسقط ما يدركه من معنى تأملي في البياض على سواد القصيدة فيضيف بهذا معنى جديدا إلى القصيدة لم يكن ليبوح به سوادها"(٨٥).

والقصيدة "اللعنة والغفران" لا يغزوها البياض بدرجة مكثفة، ولا يمزق أوصالها، وإنما يحدها أو يحيط بها، ولذلك فلا أرى للشاعر عجزا في التعبير عن أحزان وألام الشاعر، ولم تخنه لغة إنشاده إطلاقا، وكان موقفه من الأزمة في هذه القصيدة بيِّن، ويكاد يكون تسجيلا فقط للوقائع وهذا مثال على ما أدعيه.

مر بي نعش

سألت الناس من؟

قالو"فلانة"

خرجت تسأل عن علبة كبريت

فعادت

في خزانة

فبعد كلمة "نعش" "**بياض**" ليس من المسكوت عنه، بل هو صمت يفسر بفاصلة و"**بياض**" آخر بعد "فلانة" يمثل نقطة وقافية تؤكد نهاية التفعيلة التي لم يلحقها أي تغير ونهاية الجملة وامتلائها وزنا ومعنى والبياض الثالث بعد كلمة "عادت" يمثل فاصلا، لأنه يفترض من القارئ أن يعيد السؤال: كيف عادت؟ فيكون الجواب "في خزانة". وهنا أيضا ينتهي الوزن و المعنى، فيكون البياض نقطة.

كما نلمس في القصيدة توظيف الشاعر لبعض علامات الترقيم، لما تحمله من أهمية للمتلقي، إذ تعمل على:

تجسيد الحالة العصابية للشاعر، التي تمنح النص مزيدا من النغم الذي يضفي على صوره المجازية صورا إيقاعية تبعث فيها حركة تزيد من حيوية الصورة الفنية للنص الشعري. كما تقوم بنوع من الاستنطاق للنص، أو بالإجابات عن سؤال يؤرق قارئ النص، أو إحداث صدمة لدى القارئ، كأن تثير انتباهه أو تزيد من إعجابه، أو تحاوره. وهي في هذا عامل مساعد، أو قل وسيط مهم بين الشاعر والقارئ، إذ تعمل على نقل انفعالات الشاعر التي يحملها النص إلى القارئ مباشرة فتدخله في الحقل المغناطيسي للنص، فيتفاعل معها هذا الأخير بفضل ما تثيره من حركة إيقاعية صاعدة أو هابطة أو مسطحة، ويستمتع بلحظة اللقاء، لحظة اقتران الصورة المجازية بالصورة الإيقاعية .[٨٦]

إن حضور علامات الترقيم في النص يَحْصُرُ مجال الدلالة ويوجهها إلى مُؤَوِّلْ interprétant، يعني لا يقبل إنتاج النقيض. فالنص الشعري المقسم إلى أجزاء. والمرقم تعمل علاماته على تحديد العلاقات بين أجزائه. فعلامة التعجب بقدر ما تثير من انفعال، فإنها تعمل « على التشكيك في تقريرية الجملة الواضحة وتشير إلى شيء ينبغي أن يضمِّنه القارئ في الجملة[٨٧]» والعارضة(ـ) تقوم في الغالب مقام الفاصلة. ونقطتا الإبداع (..) المتواليتان تشيران إلى التواصل. والنقاط المتوالية في السطر(...) تشير إلى استمرار الحدث. والأقواس( ) وعلامات التنصيص« » والتعجب (!) قد تأخذ منحى آخر، كأن يستعملها الشاعر للتهكم أو التشكيك. ولذلك فإن هذه العلامات تؤدي ما يأتي:

١- توجيه المتلقي أثناء القراءة.

٢- حضورها يحدد الدلالة وغيابها يزيد في الغموض وتتعدد القراءة والدلالة.

٣- إنتاج المعنى والإيقاع، باعتبارها دالة[٨٨] .

والتأريخ يفيد "**الزمكانية**" والظروف المحيطة بالمبدع أثناء عملية الإبداع . و"**الزمكانية**" تقتضي دراسة المجال. وفي المجال تحدث وتتحدد الحركة الإيقاعية، كما تتحدد الصورة الفنية التي يكون للخيال فيها دورٌ كبيرٌ في إغنائها بعناصر البناء والهدم والخرق، خرق السنن اللغوية أيضا.

بناء على ما سبق نستطيع القول إن الشكل الطباعي للقصيدة أسهم بشكل كبير في إعطاء مجموعة من الدلالات للنص الشعري، إضافة إلى توضيحه للعديد من الأفكار التي يختلف فهمها من قارئ لآخر. وهنا تكمن جمالية الشعر الحديث والمعاصر.

فتكثيف علامات الترقيم في المحور الأول "يدل على التوتر. أما الثاني فيتعلق بالجانب الوظيفي للحياة اليومية كوصف السوق، أو عرض قصص صغيرة عن الضحايا"[٨٩].

ثانيا: طبقة وحدات المعنى:

تفيد هذه الطبقة أن القارئ أو السامع يعيد تأسيس معنى الكلمة وفقا للقصد الذي يكون لها، أو الذي وهب لها من خبرة أولية. والعناصر المؤلفة لهذه الطبقة في "وحدات المعنى الخاص بالكلمة والوحدات العليا للمعنى الخاص بالجملة"[٩٠].

ونظرا إلى أن "الكلمة في العمل الأدبي لا تأتي بمفردها، وإنما ترد ويتحدد معناها داخل الجملة – وهي تدرس بمفردها فقط لأغراض بحثية- فإن "**انجاردن**" يهتم بدراسة الطابع المميز للجملة والجمل المركبة باعتبارها وحدات أساسية للمعنى في العمل الأدبي، كي يمكن بعد ذلك بيان وظائفها داخل بنية العمل الأدبي"[٩١] .

انطلاقا من هذه المفاهيم، سنحاول تقسيم هذه الطبقة إلى وحدات المعنى الخاصة بالكلمة، وذلك من خلال دراسة المعجم اللغوي للقصيدة، بمعنى تقسيمها إلى حقول دلالية؛ فالكلمة الواحدة ذات المعنى الواحد "يمكن أن تستخدم في مواقف مختلفة، وبطرق مختلفة، مما يؤدي إلى دلالات متعددة"(٩٢)

والوحدات العليا للمعنى الخاص بالجملة، تتخذ معنى محددا عندما ترتبط بسياق الجملة.

أ - وحدات المعنى الخاص بالكلمة:

والقصيدة المعاصرة ليست كالتقليدية "العمودية" لأنها تحتكم إلى وحدة الموضوع وتختلف عنها في البناء شكلا ومضمونا.

والشاعر عندما يشرع في إخراج تجربته الفنية إلى الوجود يلجأ إلى معجمه اللغوي، فيختار منه ما يراه ملائما لأفكاره، وما يجسد المعاني التي يطمح في تبليغها لمتلقيه، فيجرد المفردات التي وقع عليها اختياره من معناها العام ليشحنها بعاطفة وخيال وليحملها معنى خاصا، لأنه يدخلها في سياق يمنحها دلالة وصورة منها تتشكل الرسالة التي يعمل على إيصالها للمتلقي.

ولذلك فإن المعجم اللغوي الفني لأي قصيدة يعد من أهم العوامل التي تساعد القارئ على اختراق أغوار القصيدة، وفك رموزها التي تشكل سياجا يمنع الإدراك للوصول إلى الفهم، وهو الذي يكون "البنى الدالة التي من شأنها أن تشكل منطلقا لاكتشاف الخفايا الدلالية لذلك النص"(٩٣).

ولأجل ذلك ارتأينا تصنيف المادة اللغوية للقصيدة إلى مفردات تنضوي تحت حقول دلالية، كل حقل منها يتضمن أهم المفردات التي تنطوي على محور واحد، وذلك على اعتبار أن القارئ يعيد تأسيس معنى الكلمة وفقا للقصد الذي يكون لها

على رأي "إنجاردن"[٩٤] .

لذلك سنقسم هذا المعجم اللغوي إلى حقول، كل حقل يحمل سمة معينة خلافا لتقسيم الباحث "سعادة لعلى" الذي اعتمد نظام المحاور: محور العوارض والتشاؤم، محور الأسف والامتعاض والانقباض، محور التفاؤل[٩٥]. فجاء تقسيمه مبنيا على معاني الجمل، في حين نخضع تقسيمنا لمعاني الكلمات، على اعتبار أن المعجم اللغوي أو الحقل الدلالي يتكون من مفردات أو كلمات لا جمل.

أولا : حقل التشاؤم:

جاءت القصيدة مكتظة بالألفاظ المنتشلة من بحر الحزن والألم، والتي حولت القصيدة إلى بحر من الدماء. فالشاعر "وجد نفسه في قلب المأساة أو في عمق المحنة التي عاشها الشعب الجزائري طوال عقد من الزمن، حيث انصهر الشاعر مع شعبه الذي تصدى للصعاب طويلا، يصارع كل أسباب الموت والفناء، ويناضل من أجل تغيير صورة الحزن التي أحاطت به من كل جانب"[٩٦] .

هذا الشبح الخطير(الإرهاب) كان يستهدف العقول المبدعة؛ إذ لاحظ الشاعر أن العقول المحيطة به تقتطف واحدة تلو الأخرى، مما أثار قلقة وحزنه في الوقت نفس، يقول في أحد حواراته "صحيح الخسارة كانت فادحة (...) المسألة مرتبطة بالموهبة، بملكه معينة، نحن للأسف أزمتنا طالت العقل في البلد، وكثير من الناس يقولون بأن العنف أعمى وأنا أقول لو كان العنف أعمى ما قتل علُّولة، وبختي ين عودة، ولا سبْتي ولكن هذا العنف، كان يحسن اختيار هدفه وبالتالي لم يكن أعمى، ولكن كان يختار هدفه بعناية ويختار العقول"[٩٧].

ويتشكل هذا الحقل من الوحدات المعجمية الآتية: يذبح، أطفأ، يذبحه، يرجم، يذبل،/ جراحا، ثخنة، رماد، حزينة، نعش، الحزن، دمع، جرح، الآثم، دم

مذبوح، حفار القبور، قنبلة، العالية(اسم مقبرة في الجزائر العاصمة)، حريق، موحش، جمرة، نعي، الشهادة، نعش، خزانة(بمعنى الصندوق الذي تحمل فيه الأموات).

حين نحاول فك هذا الحقل نجده يتفرع إلى فرعين:

الأول: فرع الأفعال: والغلبة فيه للفعل المضارع الذي يفيد الاستقبال مما يعني أن حركة الموت والتقتيل وارتكاب المجازر لا تزال قائمة بل ومستمرة ويصعب التكهن بتحديد نهايتها أو التنبؤ بزمن وقف هذا التقتيل وهذا الإرهاب الهمجي.

الثاني: فرع الأسماء: تفيد الذبح، والحرق، والتفجير، والاشتعال، والوحشة، والشهادة أيضا. لأن هناك من يموت دفاعا عن الحق. والموت والنعي، وما ينجر عن هذه من طقوس تلحق عملية الموت كالكفن والنعش والصندوق والحفر والدفن والنعي.

إنه حقل حافل بعناصر القتل والموت. حقل يثير الحزن ويعمق الأسى. حقل يصبغ الشاعر- ربما- بصبغة تشاؤمية، يقول في مطلع القصيدة،

ربما أخطأني الموت سنة

ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم

كل رؤيا ممكنة... (٩٨)

ويقول: **<< يا دما يقتات مني**

من شفاه لا تغني..(٩٩)

فالموت تحول إلى حيوان مفترس يهاجم فريسته في أي وقت ومتى شاء، مما حول الأجواء إلى قلق وتوتر حاد؛ إذ وظف الشاعر بعض العبارات التي تساعد على فهم جرحه العميق وأحواله النفسية المضطربة على رأسها:

- ربما أخطأت أربع مرات؛ فربما تحمل دلالة الشك ودلالة اليقين في الوقت نفسه، وقد تدل على التقليل.

- ربما أخطأني (خمس مرات) أجلني؛ فأجلني تحمل دلالة الإصابة.

ولعل من أكثر المقاطع التي جسدت هذا الكابوس المزعج المقطع الثاني من خلال الحلم الذي رأته "بنت الراوي"، فهذه الرؤيا تحكي صراع الشاعر بين الحياة والموت الذي نقله لنا من خلال المقطع الأول. فهذه الرؤيا كأنها حددت مصيره بالموت لا بالحياة، مما يزيد من حدة الصراع الدرامي للقصيدة.

ولم يكتف الشاعر بهذه الحادثة، بل واصل نقل مأساته للقارئ من طريق سرد قصص أخرى توحي بمعايشته للوضع، بهدف التأثير في المتلقي وإشراكه في هذا الجو المأساوي بواسطة التفاعل.

نذكر منها قصة "احمد" إذ يقول:

صاحبي أحمد.. مثلي

يعشق الحلوى وأفلام الأغاني

زارني يوما

رآني...(١٠٠)

إنها صورة تمثل بؤرة المأساة لتجسيد مرارة الحياة والظروف التي تحيط بالشاعر. وما التقاطه لهاته العينات إلا دليل على شناعة الوضع.

مما تقدم نصل إلى أن حقل التشاؤم حاول السيطرة على القصيدة إلى حد بعيد؛ إذ ساد عنصر الموت على " النص بدءا بالمتكلم ليمتد عبر بقية الشخوص، موقفا الفعالية الإنسانية، هالكا البشر والوطن، وطابعا القصيدة بجو الفناء والتلاشي

والزوال."[١٠١]

ثانيا: حقل التفاؤل:

هذا الحقل وظفه الشاعر مقابل لحقل التشاؤم، إذ لاحظنا من خلال ما قدمناه أن الشاعر في صراع بين "الحياة والموت""البقاء والفناء".

من خلال استقرائنا للقصيدة نلمس نوعا من الأمل يحاول أن يطفو على السطح بين الفينة والأخرى، رغم الظروف المحيطة بالشاعر التي لا توحي بذلك، قد تعود إلى تجذر الشاعر ونموه في مجتمع مقاوم أبا عن جد، وإلى الروح الوطنية وروح النضال التي تنبض من أعماق الشاعر.

أما أهم المفردات التي تشكل هذا الحقل فهي: أخطأني، أجلني، سو سنة، تورق، افتح الباب، سأفتح، الشمس، طيورا، فراشات، الزيزفون، نبضا، يكبر، يغفر لي، ينجيني أخطأني، حناء، السنون، غمامة، الحلوى، الأغاني، قلادة، قصائد، الشمعة. واللافت للنظر في هذا الحقل أن الفعل هو الذي يسيطر على مجموع ما في الحقل. ودلالته توحي بالأمل كأن يخطئه الموت ويؤجله وهذا نوع من يبعث الحياة في القصيدة ومن خلال هذا المجتمع يسانده في ذلك يفتح الباب والجواب سأفتح. وأي شيء أفضل من لفظة "افتح" حين تتسرب إلى السمع، كلها تفاؤل، وكل المجتمعات البشرية تستبشر وتتفاءل بمعنى هذه الكلمة لما فيها من فتح أبواب الخير، وكذلك الفعل يغفر لي وينجيني، غفران الخطايا والنجاة من العقاب كلها مبعث للأمل.

أما الأسماء فنقف عند الشمس والغمامة التين تعنيان الخصوبة ووضوح الرؤية وانبلاج الظلام وبقية الأسماء لا تحيد عن جو الفرح وبعث الأمل..

وبالنظر إلى الحقلين معا نجد الشاعر -ولو عن غير قصد- يسعى إلى إيجاد توازن بين الحقلين: حقل التشاؤم وحقل التفاؤل كي لا يفسح المجال للقهر و العنف والخراب

والموت. ولذلك ترى منحنى القصيدة وهو ينحى إلى الخاتمة يتجه نحـو التفـاؤل وزرع الأمل والتشبث بالوطن والدين يقول:

أنا ما بدلت ديني

قلت: يا أم

احضنيني..

وطني الموشوم في قلبي

عبادهْ

وطني أكبر من أخطاء قلبي..

وزيادهْ(١٠٢)

و نلمس هذا المعنى معنى التفاؤل والتمسك بالوطن والثقة بالنفس وبالوطن بقوة في خاتمة القصيدة. يقول:

مر عامٌ

مر بي نعشٌ

سألت الناس "منْ"؟

قالوا "وطنْ!"

قلت: مهلا

وطني أكبر من هذا الزمنْ(١٠٣).

الخاتمة أثبتت أن الشاعر استطاع أن يبني عالما تفاؤليا، وأن ينـزاح إليـه بـوعي

تام وأن يؤكد أن الوطن أكبر من كل المحن ومن رداءة هذا الزمن، وأن الأمل قائم مادام في الوطن مقاوم.

ب- وحدات المعنى الخاص بالجمل:

الدكتور "صالح مفقودة" في قراءته أثبت هيمنة الجملة الفعلية على القصيدة، حيث بلغت نسبتها ٦١,٦٧٪ مقابل ٣٤,٧٣ ٪ للجمل الاسمية أما أشباه الجمل فلا تمثل إلا ٠٣,٥٩ ٪ [١٠٤].

ويعود هذا التوظيف إلى طبيعة الأجواء التي تتحدث عنها القصيدة. فالأجواء فعلية واقعية، قائمة على الحدث وصنع الحدث. يناسبها الفعل وإذا قلت نسبة الحركة التي تلازمه؛ فلا أعني بالقلة الضعف وانخفاض النسبة تعدادا، إنما أعني ثقل الحدث، ووطأته على الناس جميعا، والشاعر خصوصا باعتباره فنانا، وإنسانا أكثر حساسية وشعورا لما يجري. وصاحب رسالة أيضا تقوم على كشف الحقائق وإثارة الوعي لدى الجماهير.

وإن طابع الحركة المتميز بالثقل لا ينفي حيوية القصيدة، ولا يثبت جمودها، وإنما يدل على شدة الوطء على الشاعر أولا منتجا ومتلقيا ضمنيا، وعلى القارئ كيفما كان نوعه ووضعه.

أولا: الجملة الفعلية

إن طغيان المركب الفعلي على المركب الاسمي؛ يرجع إلى "التفاعل الدينامي الحدثي والزمني، لأن المركب الفعلي في القصيدة ارتبط إلى حد كبير بالحدث والزمن. والتغيرات الحديثة والزمنية المتتابعة في النص الشعري تؤدي إلى ديناميته،"[١٠٥] ونمو أحداثه وصراعاته ومختلف عقده التي تخلق توترا يثير الأسى. عن هذا الوضع القائم يقول الشاعر:

لست وحدي

افتحوا صدري وقولوا مثلما قال "علي بابا"

لسمسم..

"افتح الباب!" سأفتح..

وطني المعقود بالجنة ..يذبح[١٠٦]

يتضح في هذه الأسطر سيطرة المركب الفعلي، مثل قوله "افتحوا، قولوا افتح، سأفتح، " وهي توحي بحركية الحدث. فالشاعر تارة يخاطب الذات لذاتها، وتارة يخاطب الأنا الجماعية. وعلة ذلك أن الذات في القصيدة فاعلة في الأحداث ومفعولة"،[١٠٧] ومتفاعلة في آن واحد. فاعلة بنقلها ووصفها للأحداث ورافضة لها ومتفاعلة لأنها تتجاوب مع ما يجري إيجابا؛ أي استنكارا لما يحدث من تخريب وتقتيل وترهيب. وإذا قلنا ومفعولة لأنها عرضة للاغتيال أو الخطف أو السلب كبقية المواطنين، وخاصة المثقفين. وهي منهم.

نلمس في القصيدة لغة حوارية، إما مع الذات في هيئة مناجاة داخلية، أو مع الآخر كيفما كانت صفته، مفردا أو جمعا، كقوله:

ربما أخطأني الموت سنة / ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم.. كل رؤيا ممكنة.(ص٢٥)

وقوله: **أنا ما أذنبت لكن/ ربما يغفر لي صمتي.(ص٢٨)**

وقوله: **هل رأيتم وطنا يكبر دوني.(ص٢٧)**

وقوله: **قالت أبي شفتكْ/ بنومي!/ قلت حقا ما الذي شُفْتِ؟ احْك لي../ قالت وكم تدفع لأحكي؟.(ص٣٠)**

فالشاعر يهدف من توظيفه للحوار إلى جلب لاهتمام، و إشراك المتلقي في أخذ ورد، لكي يدخل في أجواء القصيدة، وليكون جزءا من انفعال الشاعر، حتى تصيبه العدوى، ويصير المتلقي كأنه الشاعر أو المنتج، تجمعهما دائرتان في واحدة، دائرة الإبداع وتذوق جماله ودائرة الأحداث التي صنعت هذا الإبداع، وكي يسم المتلقي بالحيوية. فالحوار يطرد عنه الكسل والملل، ويشوقه إلى اكتشاف الآتي.

وبرغم الموقف المأساوي الذي يوجد فيه الشاعر، فإن طبيعته السيكولوجية المعروف بها وهي: هدوؤه ورزانته، وحبه للنكتة، وتميز أسلوبه بالسخرية كما في ديوان في"**البدء كان أوراس**"، جعلته عن هذه الطبيعة. وهذا ما تنطق به الصورة الحوارية القائمة مشهدا مسرحيا يجسد حنان الأبوة وعطفه وتواصله مع أبنائه

قالت: أبي شفتك بنومي

الأب: ما الذي شفت: احك لي

البنت: كم تدفع لأحكي؟

إن سؤال الأب فيه نوع من البسمة، ورد البنت فيه دلع ودلال. كم تدفع؟ إنها لغة العصر، لا شيء بدون مقابل. في الجملتين الآتيتين يتجسد أسلوب "**عز الدين ميهوبي**" بالشعر الذي لا يحيد عن إثارة المفارقة: "هل تكفيك بوسه؟ أم تريدين من السوق عروسه"؟

البنت هي الأخرى انزاحت عما هو معتاد، واكتفت بالضحك، ولم تطلب المقابل المادي، لا البوسه ولا العروسة، وإنما راحت تسرد ما رأته في المنام حتى نامت.

هذه الصورة أسميها مشهدا. فبلغة السرد هي التي شدت إليها المتلقي بحنان وقوة، بل أسرته في حضنها، فكذلك فعلت بقية الصور التي تحمل في طياتها حكاية عمادها المفارقة كـ: طفل أخرس، الصوت يغني، "فاشهدوا"! وأحمد لما سكنت أحشاءه

قذيفة. وحين فتشوا أضلاعه لم يجدوا شيئا سوى تنهيدة آه بلادي".

فالشاعر يهدف من توظيفه للحوار جعل المتلقي في بؤرة الحدث، ليلزمه معايشة أحداثه وتتبعها، ليحدث التفاعل بين الشاعر والمتلقي، وبين المتلقي والقصيدة وليحصل الصدق، الصدق الفني، وصدق المتلقي.

فالجمل الفعلية الواردة في المقطع الأخير: سألت، وجدوا، قالوا، خرجت، عادت، قلت..." توحي فعلا بتتبع الأحداث وحركتها، عكس المركب الاسمي "الذي ارتبط بمسميات معينة دون تعبيرها عن الحدث أو الزمن في بعض السطور الشعرية في القصيدة".(١٠٨)

ثانيا: الجملة الاسمية:

يرتبط المركب الاسمي في القصيدة بوصف أشياء معينة دون ربطها بحدث معين هذا الوصف يعمل على إعطاء القارئ إحساسا بأجواء المكان والأشخاص، والأحياز وما شاكل ذلك، ليحيط المتلقي بخلفية تجعله يدرك الحدث في الزمان والمكان كقوله.

رأسي مثقلة

لم أعد أذكر غير البسملة

وحديث الناس في الشارع عن طفل شقي

كان يخفي الخبز في جيب وفي الآخر يخفي

قنبلة(١٠٩)

فالحالة حالة ملل وضجر وشقاء وتعاسة لا ينفع فيها إلا البسملة. أشقياء هم من يقومون بتنفيذ العمليات الإرهابية، وربما فقراء دفع بهم الفقر إلى أحضان

الإرهاب. والمكان الشارع وما يحويه من كائنات، والزمان كَانَ غير محدد بتاريخ أو وقت والحدث مفارقة يخفي الخبز في جيب، وفي الآخر يخفي قنبلة.

يقول: **وطني المعقود بالجنة يذبح (ص٢٦)**

ما أصعب أن يقف المرء مشدوها بلا حركة أو متفرجا على الفعل الشنيع! "وطن بكامله يذبح"، وطن ليس كباقي الأوطان، وطن التاريخ والأصالة والمجد والتضحية وقوافل الملايين من الشهداء. أي مشهد مروع؟ وطن يذبح من قبل مجهول!!

وطني يذبحه اليوم سواي (ص٣٢)

فالشاعر لم يشارك في الجريمة، لكنه شاهد لها، وشاهد للوقائع المدمرة وللوحشية والبربرية الهمجية حتى أدرك نفسه في غربة ووحشة. فما جاء ليفتح طريقا نحو النجاة إلا والموت يفتح طريقا نحو المقبرة.

موحش هذا الطريقْ/ ومسافات اغترابي داليهْ/ عندما أفتح للناس طريقا ثالثا/ يفتح الموت طريق "العاليهْ".

هكذا هي صور الموت قائمة تجعل الشاعر يتيه في وسط ركام الدم والمجازر. وهكذا تعمل الجملة الاسمية على التداعي والترابط لتشكل الفكرة التي يهدف الشاعر إلى توصيلها.[١١٠]

ثالثا: شبه الجملة:

جاءت مطعمة للجملة بأنواعها. وساعدت على نمو القصيدة مبنى ومعنى. وزادت في سرديتها، و في بناء خبرها، أي فعلت حكايتها بفضل تنامي أحداثها، وتعدد فواعلها الذين يصارعون الزمن، ويعيشون حياة اللا أمن.

وقد عبرت في معظمها عن قلق الشاعر وتوتره، بدءا من شبه الجمل هذه: حين اخترت للشمس/ حين اخترت للأرض طيورا / حين اخترت للأحرف/ بين أفراح ونعش/ .

وقد أبرزت التناقض الذي يعيشه، وأصبح ينتظر حتفه في كل لحظة، إذ إن الموت محيط به وبوطنه من كل جهة. ألا تلاحظ كيف عبر عن هذا الخوف الباعث للقلق بالظرف "**حين**"؟ فهذا الظرف مبهم لأنه يدل على زمان غير معين. ويجوز بناؤه وإعرابه. وبين البناء والإعراب نوع من الاضطراب النفسي والتنازع الذي يخلق صراعا في جو القصيدة، ومنه ينتعش الصراع الدرامي الذي يضفي على القصيدة جوا مشحونا بالقيم الجمالية.

وعندما يعود إلى الجملة يقول:

ربما أخطأني .. الموت سنه/ ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم.(١١١)

ويقول: ربما يغفر لي صمتي.

لكن هذه العبارة الأخيرة لا تتماشى مع المبدأ الذي مات من أجله "**الطاهر جاووت**".(١١٢) ولذلك تعد هذه العبارة نوعا من السخرية بالنفس اللوامة من قبل الشاعر، لأنه يدرك تماما أن الصمت لا يجديه ولذالك أنشد هذه القصيدة "**اللعنة والغفران**" فهو يسخر ويتهكم من النفس التي ترى في الصمت نجاة.

إن الشاعر يعيش مطاردات "**زمكانية**"، أثرت على حالته الشعورية والنفسية، فانعكست على جو القصيدة، إلا أننا نلمس من كلمة "**ربما**" بصيصا من الأمل لنجاة الشاعر، بل الشاعر والوطن "فربما" تفتح كل الخيارات والاحتمالات.

يقول الشاعر:

مرة قلت لأمي..

احضنيني

ربما وليت وجهي... شطر روما[١١٣] .

بهذه الصورة لا يعبر الشاعر عن حزنه وألمه؛ وإنما عن خوفه الحياد عن مبادئه، فيتجه صوب "**روما**" كما فعلت بعض الأحزاب التي التجأت إلى "**سانت جيديو**"، فعقدت اجتماعا تحت إشراف الكنيسة لدراسة الوضع في الجزائر أو كيفية الخروج منه. هذا الذي رفضه الكثير من المواطنين الذين لا يريدون تدويل قضية وطنهم.

إنه الشك الذي يدفع إلى اليقين للتمسك بالمبادئ وإعلان الصمود والتحدي. وما الأم إلا الجزائر، ولا حضن إلا حضن الجزائر، وما عداها غير مرغوب فيه.

في الأخير نخلص إلى أن سياق الجملة الفعلية والاسمية وشبه جملة جاء مكملا لسياق الكلمة. فشكل هذا السياق صورة كاملة للقصيدة "أحداث، وقائع، صور". والذي ساعد على تشكيل طبقة أخرى ترتكز على طبقة وحدات المعنى تتمثل في طبقة الموضوعات المتمثلة.

ثالثا: طبقة الموضوعات المتمثلة:

سنحصر هذه الطبقة في الشخصيات الواردة في القصيدة التي كانت عبارة عن حامل لخرسانتها. وكل شخصية من الشخصيات الخمس لها حكاية. ومجموع هذه الحكايات تكوّن عمودا قائما مساندا ورافعا لحامل الخرسانة ومؤسسا للعنصر السردي في القصيدة. وهذا العنصر تلتقي فيه جميع خيوط الحكاية وكل العناصر البنائية في قصيدة "**اللعنة والغفران**"، مما منحها قيمة جمالية قوامها الحبكة، والمفاجأة، والدهشة الناتجة عن العجيب السردي المتمثل في كيفية العرض للحكاية، ومضمون الحكاية وأسلوبها القائم عن الإثارة والاستفزاز برغم بساطتها مثل:

١ - كم تدفع لأحكي، قلت يكفي يا ابنتي..

٢ - قال العراف هل أعياك موتك! قلت لا...

٣- فتشوا جيب صديقي.. فتشوا أضلاعه، لم يجدوا شيئا سوى تنهيدة **آه.. بلادي**"

٤- طريقة عرض "الموت" بأسلوب مكثف موجز مفيد يثير آلاما تقطع الأوصال وتفتت القلوب، لكن تمكن الشاعر من أدواته الفنية تجعله يعيد المتلقي إلى توازنه ولا يتركه يسبح في أحزان الموت، ويضيع في ظلمات مغاوره معتمدا في ذلك على أصوات القافية التي توحي بالسخرية تارة، وبالجدية تارة أخرى. فالسخرية ليست إلى درجة الاستهزاء لتبعث الأسى والأسف والجدية. فحين يتعلق الأمر بموت الوطن فلا مجال لذلك.

في القافية يقوم الشاعر بتوظيف أصوات جهورية مصحوبة بغنة أنفية تقطع قول كل خطيب "وطني أكبر من هذا الزمن" (ص٤٦)"، إذ القافية مركز جذب للكلمات والصور وقطب تنعقد فيه الأشعة التي تنبعث منها.[١١٤]

تمثل هاته الطبقة كل ما يمكن إسقاطه من خلال وحدات المعنى، من أشخاص وأحداث وأفعال وأنشطة ومشاعر...الخ وهو ما يسميه **"إنجاردن"** "الواقعي الذي نعيشه، أي لا وجود لها خارج العمل الأدبي، فهو "واقع متمثل"[١١٥]

لهذه الشخصيات دور هام في تفعيل الصراع الدرامي وما يرتبط به من أحداث وأفعال وأنشطة من جهة، وكذلك المشاعر التي سعى الشاعر إلى إبرازها عبر هذه الشخصيات التي تصنع الحدث في القصيدة.

١- **شخصيات مباشرة:** كشخصية "ابنة الراوي" و"زينب" و"الراوي" نفسه الذي يصنع من أسئلته التي يطرحها على الناس حكاية تجسد هوية الميت وطريقة موته.

٢- **شخصيات غير مباشرة:** وهي التي تصنع الحدث بطريقة غير مباشرة كالعراف الذي يكثر من الأسئلة. وهذه طبيعته. فالسؤال هو السبيل إلى المعرفة وكشف الحقيقة يقول: "أنا لا أملك غير الأسئلة!" (ص٣٧) هذا العراف الحقيقي الذي يسعى إليه كل الناس لاستشارته ولمعرفة رؤاهم، أو ما يخفيه لهم غيرهم. ورغم ذلك لم ينبئ بأي تكهن لما هو آت، بل" لم يقل شيئا..وفاة" على حد قول الشاعر إنها دلالة قاسية غامضة عن مستقبل آت، أو عن انفراج مرتقب. لا شيء يثلج الصدر ويفتح القلب كالمستقبل الذي قد يكون فيه وئام.

والعراف الثاني الوارد في المقطع الأخير من القصيدة، وهو الذي وجدت جثته في آخر الشارع يختلف عن الأول الذي يعرف فك الألغاز وتفسير الرؤى، إنه المخبر الذي يمتهن معرفة أحوال الناس ومعيشتهم وأوقات غدوهم ورواحهم وما يقولونه، وما يسرونه وما يعلنونه. فلذلك قتله الشاعر في قصيدته خلاف الأول.

والشخصية الثانية "**أحمد**" شخصية سلبية في القصيدة، لم تقم بأي دور في القصيدة لقد جاءت عرضا، لكن الشاعر استطاع أن يكون منها حدثا بطريقة أسلوبه الخاص في عرض هذه الحكاية. والحدث فيها أنه بريء، محب للفن، وعاشق لوطنه

ونشير في هذا المقام إلى أن جميع هذه الشخصيات غير حقيقية، وإنما جاءت للتعبير عما يجيش من أفكار داخل الشاعر بغية إيصالها إلى القارئ. وهذا ما ذهب إليه "**انجاردن**"، حيث اعتبر أن هذه الموضوعات ليست من العالم الواقعي الذي نعيشه، أي لا وجود لها خارج العمل الأدبي فهو واقع متمثل[١١٦].

٣-٢- مواقع اللاتحديد:

تشكل جزءا هاما في طبقة المظاهر التخطيطية. وقد صنفناها إلى ثلاثة أصناف

حسب ما جاءت القصيدة، لأنها وردت في هيئة نقاط الاسترسال أو البياض.

إن نقاط الاسترسال(...) لا يمكن منحها أي صفة إلا صفة تنفس الشاعر أو شكل فاصلة. وعند مغالاتنا والذهاب بعيدا فإننا نقول إنها:

١- وردت في هيئة فاصلة فقط، الغاية منها التقاط النفس، ثم الاستمرار في الإنشاد مثل: **ربما أخطأت حين اخترت للأرض طيورا وفراشات.. وظل الزيزفون!** فالنقاط الواردة بعد كلمة فراشات تفيد الفاصلة فيها كأن المتلقي يقول له ثم **ماذا؟** أي استمر فيجيب الشاعر: وظل الزيزفون. فالشاعر هنا ينشد، وكأنه في حوار مع القارئ، أو يضع في حسبانه سؤال الجمهور.

٢- جاءت في هيئة حذف يتطلب وضعه أداة استفهام مثل كيف؟ لماذا؟ متى؟ كقوله: **ربما تطلع من نبض حروفي.. سوسنة.** وكأن كلمة سوسنة إجابة عن سؤال المتلقي الذي مفاده ماذا يطلع من نبض حروفك؟

أو: **فطارت من شفاهه لعنة البوم..وطارت أحصنة.**

وكأن جملة وطارت أحصنة إجابة عن سؤال المتلقي كيف طارت؟

٣- وردت كحذف يتطلب ملأ فراغه بكلمة أو جملة، أو تأويل المعنى، كأن يقول: وأنا ما قلت يوما "ودعوا الطوفان بعدي!/ لست وحدي.

أي: أنا ما قلت يوماً "لأحيا وحدي ودعوا الطوفان بعدي !" أو كما قال:

قالت" أبي شُغُفَتَكْ بنومي !/ قلت" حقا" ما الذي شُغُفْتِ؟ احْكِ لي" فبعد كلمة حقا: يفترض أن يكون هناك صوت منغم كغنه تخرج من الخيشوم كفتحة رقيقة تؤدي إلى حرف النون. ولا يظهر النون أو لفظة أيايْ (تشديد الياء الأولى وتفخيمها)، ثم يأتي بعد السؤال المذكور، حيث يكون لتوظيف الأصوات المحذوفة دور في تشكيل

الصورة بل في تشكيل المشهد الحواري، فنمنح القصيدة هيئة نغمية تجعلها أكثر حيوية وجاذبية للمتلقي. ومن ثم تكون قصيدة "اللعنة والغفران" قد زخرت بمواقع "**اللاتحديد**" التي تجمل مبناها الذي يزيد في معناها، فتمنح للقارئ فرصة التصرف فيها حسب طريقته الخاصة، وما يمليه عليه خياله في ملء فضاءات "اللا تحديد". إذا فالظاهرة الأدبية ليست هي النص فقط كما يقول "دوفاي"، ولكنها القارئ أيضا مع مجموع ردود فعله الممكنة على النص، وعلى القول، وإنتاجية القول.(١١٧)

وكي لا نكرر ما قلناه في الشكل الطباعي سابقا، فإن البياض لم يرد في وسط السطور، وإنما جاء في مقدمتها أو في نهايتها، وهو الآخر له قراءته واستنطاقه الخاص باعتباره دليلا يؤدي إلى فاصلة أو نقطة، أي إلى الوقف، أو إلى علة عروضية تشير إلى قافية دالة تنعكس أصواتها على بقية أصوات البيت، وتنهي الوزن والمعنى، وتمنح الصورة النهائية للبيت الصوتي مثل:

أتعبتني هذه الرؤيا../ فألقيت عصايْ / لم أجد غير بقايا الباب والريح.. و ترنيمة نايْ.

فبعد كلمة "عصاي" جاء بياض بصفته حدا يعلن نهاية البيت الصوتي بقافيه مترادفه "فعلانْ". فهذا الوقف يستلزم طرح السؤال ما الذي يحدث بعد إلقاء العصا؟ الاستراحة، أم الاستكشاف، أم التأمل؟ الإجابة جاءت من طريق البيت الصوتي المجزوم الذي ينتهي القافية نفسها والروي نفسه، ولا يبحث عن مواصلة السؤال أو الشك. ولولا القافية لقلنا عن البياض الذي ورد بعد كلمة "عصايْ" بأنه حذف وعجز لغوى عن الإبانة والإفصاح عما في قلب الشاعر. في حين تأتي "مواقع اللاتحديد" ضمنية. فهي عبارة عن حلقة مفقودة يعمد الشاعر إلى حذفها لإشراك "القارئ" أو المتلقي في إكمال عمله. إن البياض والحذف المتمثل في ثلاث نقاط متوالية(...) يتناوبان في المسكوت عنه فقط، ولكشف هذه الحلقات وإكمالها لإبراز ما في القصيدة

من فاعلية وحركة، أو لزيادة فاعليتها في نظر القراء، لذا فإننا سنقف على بعض مواقع "اللاتحديد" التي فيها يقول الشاعر:

ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم..

كل رؤيا ممكنة..[١١٨] .

إن هذا الغموض و اللاتحديد الطاغي على هاته الأسطر يعود إلى حيرة وضياع الشاعر جراء انقلاب الأوضاع، وانفلات زمام الأمور من السلطة. وكأن الأجل أصبح بيد البشر، أو بمن هم خارج القانون الذي يحتكم إليه الجميع. فهم وحدهم من يحدد حياة أو موت فرد في هذا المجتمع الرحيم المتعاضد عبر القرون. إن الظروف التي أحاطت بالشعب الجزائري في الحقبة المشؤومة من تسعينيات القرن الماضي (١٩٩٢-إلى ٢٠٠٠) فرضت على كل فرد أن ينتظر نهايته في كل لحظة، بل في كل ثانية أو دقيقة، وأن يضع كل الاحتمالات.

والفراغ يدل على البنية الغائبة للنص، لكن لم يرد حذفا هكذا (...) وإنما بياض أو نقاط استرسال(..) كما أشرنا سابقا. وهو يدل على بنية غائبة في القصيدة مقابل البنية الحاضرة المجسدة بالأسود كتابة ونطقا. والبنية الغائبة هي التي يسعى إليها القارئ لينفث فيها من روحه، إذ تمثل البنية الحاضرة إمكانية الموت، في حين تقابلها البنية الغائبة التي يحددها القارئ. وهي إمكانية العيش.

وعلى الوتيرة نفسها يقول الشاعر:

ربما تطلع من نبض حروفي... سوسنهْ

أنا لا أملك شيئا غيركم..

ربما أخطأني الموت..

فطارت شفاهي لعنة البوم..

وطارت أحصنة(١١٩)

عمد الشاعر في هاته الأسطر إلى تشويش الرتبة، إذ أخذ الفاعل "سوسنه" وهو مسند إليه، وقدم شبه الجملة "من نبض حروفي" لكي يعطيها شحنة عاطفية يعجز التعبير عنها فترجمها بحذف، فتكون "**السوسنه**" محددة في نبضه، ولعنة البوم في شفاهه بالوتيرة بنفسها.

والأصل قوله: **ربما تطلع سوسنه.. من نبض حروفي**

فطارت لعنة البوم.. من شفاهي

فالشاعر في هذا المثال لم يكتف بتشويش الرتبة، بل عمد إلى اختيار القافية المنتهية بهاء السكت التي أدت دور الوصل، فكان الروي نونا، محافظا على وحدتها التي انعكست بصدى أصواتها على الرتب المشوشة لتمنحها تناغما صوتيا بدلا من أن يلون الروي ويجعله مكسورا موصولا بالياء، فيعمق في التشويش النغمي ويحدث النشاز. وكأني بالشاعر يقبل تشويش الرتب لإثارة ذهن القارئ، ويفرمنه لتوحيد النغم. وكأني بهاء السكت هنا تمارس قمعا على مد الصوت ليوازي القمع الخارجي الذي يحدثه فعل الإرهاب.

ويواصل الشاعر إشراكه للقارئ من خلال "مواقع اللاتحديد"، إذ يقول:

لست وحدي..

افتحوا صدري وقولوا مثلما قال "علي بابا"

لسمسم..

"افتح الباب!" سأفتح..

وطني المعقود بالجنة .. يذبح

.....

ربما أخطأت حين اخترت للأرض طيورا وفراشات[١٢٠]

فـ"لست وحدي" عبارة توحي للمتلقي بأنه شريك في الأزمة، وأن الجميع فيها ولأجل ذلك يشكك الشاعر في اختياره للمعاني الجميلة: الشمس، الطيور، الفراشات، التي قد ترجع إلى طغيان شبح الموت الذي لم يترك مجالا للأشياء السامية والجميلة.

ولعل هذا السطر من أهم الأسطر التي تنقل للقارئ صراع الشاعر بين ثنائية "الموت والحياة" أو" الفناء و البقاء"، إذ كرر الحرف " ربما" حوالي أثنتي عشرة مرة التي تحمل دلالة الشك ودلالة اليقين. وجملة أخطأني" فعل ماض ٰضمير" فاعل " خمس مرات تحمل دلالة الإصابة إضافة إلى جملة أخطأت" فعل ماضي ٰضمير ٰفاعل أربع مرات.

ربما أخطأ في كل شيء قد اختاره إلا شيئا واحدا هو الوطن. فالوطن أكبر من كل شيء. والوطن لا يكبر إلا به، بأبنائه، بجميع أصنافهم وألوانهم وحرفهم ودرجاتهم العلمية والمالية. ولذلك: هل رأيتم وطنا يكبر دوني؟

وما هذا التكرار إلا تأكيد وتقوية للمعنى، وتصاعد في انفعالات الشاعر، وزيادة في حدة التوتر ليعكس أزمة الصراع القائم ومدى حدته وعنفه. وفي هذا الخضم القائم" يحتفي بتوصيف البطل و بيان هويته. فهو يبحث لنفسه عن مشروع حياة على حد تعبير الدكتور "مفقودة صالح"،[١٢١] فيسدل الشاعر الستار على المشهد الأول المتمثل في وصف اللافظ وحالته النفسية لينتقل إلى سرد أحداث أخرى تشارك في تقوية حدة الصراع الدرامي حيث يقول:

جئت عراف المدينة

شارع يعبرني..

عاشقة تلقي بظل ذابل من خلف شباك ..

و أم قمطت طفلا بأهدابي ... حزينة.(١٢٢)

وامتداد اللاتحديد في هذه الأسطر يعمل على إدخال القارئ في حيرة وتوتر، إذ يتساءل عن سبب توظيف الشاعر لشخصية" العراف". ومن خلال متابعته للأسطر الموالية يدرك أن الشاعر أراد نقل جمهور القراء من مشهد يدور حول تساؤل اللافظ عن مصيره إلى مشهد يكمن محتواه في تحديد مصير الشاعر من خلال الرؤيا " الموت".

موحش هذا الطريق

ومسافات اغترابي داليهْ

عندما افتح للناس طريقا ثالثا

يفتح الموت طريق" العاليهْ".(١٢٣)

وفي البيتين الصوتيين ركز الشاعر على المكان والبعد الزمني الذي يطغى عليه، وعلى الأحداث أيضا. ولم يجعل القارئ يتيه بحثا عن هذا المكان فسماه له: الطريق، العالية، السوق، وجعله يقف موقف المتعجب من وحشة المكان التي تزيد في غربة القلب اغترابا، والوحشة تزداد بطول المسافات وكلما طالت المسافة ازداد الزمن، وبوجهة الطرق أيضا. فإذا كانت وجهتها صوب المقابر كطريق العالية، فإن السكون سيخيم على الطريق، ويبعث الأسى في القلب، فتزيد غربته اغترابا.

إذا فالتساؤل وجيه، هل هذا الطريق طريق حقيقي؟ أم هو رمز للمصير والمستقبل؟ وإذا كان حقيقيا، فإلى أي مكان يتجه؟ كل هذه التساؤلات تشغل ذهن

القارئ، ويحاول إكمالها أو الإجابة عنها.

إن القصيدة لا تخلو من طرح الأسئلة التي جعلتها أكثر حيوية، غرضها ليس الاستفهام فقط، بل إشارة إلى الذاكرة لاستحضار القرائن، والوقوف على الحقائق. يقول:

موحش قلبي كدمعهْ..

ما الذي يجمع بين الصبر والصبار..

والنهر الذي يمتص نبعهْ؟

اسألوا الناس جميعا:

هل صحيح.. وطن الشاعر.. شمعهْ؟ (١٢٤)

النتيجة التي نتوصل إليها من خلال هذه التساؤلات هي" مدى قدرة التحمل". أما إذا استنطقنا الانزياحات، فإن الغرض هو الاهتمام ولذلك قدم الخبر "موحش" على المبتدأ "دمعه" لجلب القارئ ومشاركته في مأساته، ليصير جزءا في القضية. ومنها ندرك غرض الشاعر من توظيفه للاستفهام في طرح مسألة ما الذي يجمع بين الصبر والصبار؟ إذ إن الصبار نبات يتميز بالمقاومة، مقاومة الحر والجفاف، وينمو في مناطق يقل فيها التساقط، وتزداد الحرارة. فالمقاومة هي التي تجمع بينه وبين الصبر، وكذالك الأنهار الصحراوية التي تنقلب على نفسها فتمتص نبعها، إذ تجعل مياهها تتسرب لتقاوم الحرارة، وهي إيماءة من الشاعر تعلن عن مقاومة المجتمع للواقع السياسي، والاجتماعي والاقتصادي، المتناقض، والمتردي. في كل هذا يريد أن يقول: قاوم كالصبر، كالصبار وكالنهر ولا تيأس، قاوم القحط والجفاف، وكل الأزمات التي تجمعها كلمة إرهاب وقاوم الإرهاب.

في سرده لبعض القصص في القصيدة وظف بعض مواقع اللاتحديد يقول في قصة أحمد مثلا:

صديقي "أحمد".. مثلي

يعشق الحلوى وأفلام الأغاني

زارني يوما..

رآني..

باحثا عن وطن ضيعته بين الثواني(١٢٥)

ففي البيت الخطي "صاحبي أحمد.." نقاط الاسترسال توحي للمتلقي بطرح السؤال ما به؟ الإجابة: مثلي يعشق الحلوى وأفلام الأغاني..

والاسترسال الوارد بعد "زارني يوما.." يفرض على المتلقي أن يكمل كيف وجدك؟ لكن الإجابة هنا تغيب، فتحدث الحيرة، ويزداد القلق لدى المتلقي الذي يبحث عن الإجابة التي تلجم النفس. لكن البياض يحاصره ويمنع تدفق الكلام، ويتيه المتلقي في صحراء البياض كما تاه الشاعر في أزمة مجتمعه، إلا أنه صدى ورجع ينطق الشاعر: رآني.. ويعود المتلقي للسؤال، كيف رآك؟ وتكون الإجابة المرة "باحثا عن وطن ضيعته بين الثواني". وكأني به يقول:" ضاع الوطن بين كلمتي: **لا** و **نعم** الانتخابيتين.

الشاعر في هذه القصة فتح للمتلقي فرصة المشاركة والإضافة ليحرر "القصيدة من ربقة الشاعر لتغدو حرة طليقة، وتتخلص من الانتساب إلى الشاعر وحده، فتشاع نسبتها إلينا جميعا على حد قول الروائي التونسي "المحسن بن هنية".(١٢٦)

فالشاعر حاول أن يوهمنا بتلقي حوار دار بينه وبين "أحمد"، لكن الحوار انقطع،

وتحول الشاعر إلى راو لأحداث تبعث العجب ما الذي حدث؟! "**سكنت أحشاءه الحرّى قذيفة**"! ويدخل المتلقي في مغامرة السؤال واستقصاء الخفي من القصيدة إلى أن يقف على حقيقة براءة أحمد، وخطيئته أنه أحب الوطن فقتل، لكن تنهيدة "آه بلادي" سكنت أضلاعه كما سكنت القذيفة أحشاءه.

وفي المقطع الأخير نواجه لا تحديدا في قوله:

مر شهر

مر بي نعش

سألت الناس" من؟"

قالوا" فلانة"

خرجت تسأل عن علبة كبريت فعادت

في خزانة.(١٢٧)

في هذه الأسطر أوقع الشاعر القارئ في دهشة، تبعث على الحيرة، إذ ربط بين شيئين متباعدين، وترك للمتلقي البحث عن نقطة الربط. و كأن هناك حلقة مفقودة، فما دخل علبة الكبريت بمصير الضحية، الموت" في خزانة"؟

أولا كلمة كبريت تفيد الاشتعال، أو إشعال النار والمرأة هذه افتقدت هذه المادة وراحت تسأل عنها. ولم يقل وذهبت لتشتريها للدلالة على فقدان الشيء البسيط نتيجة تفاقم الأوضاع وحدة الصراع الذي أوقف كل نشاط وكل حركة. فقلة الحركة تعود إلى الفعل الإرهابي الذي من أجله فرض الحظر على الجزء الكبير من اليوم مما سبب في انكماش اليوم وتقليص النشاط الحركي للمجتمع. ولعلبة كبريت صلة بكلمة إرهاب. فكلاهما يفيد الاشتعال والحرق ثم الموت. وهي بنية لفظية تستمد

موقعها الدلالي من كلمة" خزانة"، حيث إن" علبة الكبريت" تحمل دلالة التصغير بالمقابل" خزانة" تحمل دلالة" التكبير" أو الأكبر، بمعنى سألت عن شيء صغير عادت محملة أو مخزنة في شيء كبير.(١٢٨)

وبناء على ذلك فالفعل" تسأل"، يتموقع باعتباره بنية منزاحة للفعل" تشتري". وهذا في ارتباطه بمرجعية التأويل عند القارئ، فبدل أن يقول الشاعر تشتري علبة كبريت قال" تسأل عن علبة كبريت". و لهذا الاستبدال هيمنته العاطفية من خلال دلالة الفعل" تسأل" الذي يثير مواقف سلوكية لها بعدها الإيديولوجي، فللكلمة أصداء إيديولوجية".(١٢٩)

و تحصيلا لما سبق نصل إلى أن" مواقع اللاتحديد" من أهم المفاهيم الإجرائية التي قدمها" إيزر"، انطلاقا من تأثره بـ"انجاردن"، إذ تعمل على تفعيل و تنشيط دور القارئ، هذا القارئ الذي يعمل هو بدوره على نفخ الروح في النص و جعله بنية حية بعد ما كانت ميتة وجامدة. وذلك بعد أن عرى الجزء غير المصوغ للقصيدة وأن ناتج هذه التعرية يمثل قصد"القصيدة""النص""وقد تكون مقاصدها متعددة بل حتى لا متناهية، ولكنها ماثلة دائما بشكل جنيني في العمل ذاته ومتضمنة فيه ومخططة من طرفه وأخيرا مستشفَّة منه"(١٣٠)

فهدف الفن ليس إثارة اللذة أو خلق المتعة عند المتلقي فقط، بل إثارة أسئلة لديه، تستدعي إجابات ستنضاف إلى العمل الإبداعي. بمعنى آخر ترك فسحة للقارئ كي يشارك في عملية الإبداع التي ابتدأها المبدع الأول، لأنه لا قيمة لأي عمل دون وجود متلق يستمتع به أولا، ثم يتفاعل معه."(١٣١)

٣-٣ تحليل رموز الهرمنيوطيقية في القصيدة:

إن "الفلسفة الهرمنيوطيقية " وعلاقاتها بجماليات التلقي؛ هي المنهل الصافي لكل من "ياوس وايزر". تهدف الهرمنيوطييقية إلى دراسة الإدراك و الفهم، باعتبارهما حقلا من المستويات الأساسية في عملية القراءة التي تعتني بجماليات التلقي.

والفهم الجيد للمؤلف أثناء قراءة أعماله أكثر من فهمه لنفسه، بحيث إذا أردنا فهم شخص ما يجب أن نقوم بتأويل أفعاله، وكتاباته في عملية واحدة متجانسة.[١٣٢]

ويرجع "**غدامير**" مفهوم "الفهم" إلى تاريخية التأويل. فالمرء جزء من التاريخ لا يستطيع أن ينفصل عنه[١٣٣] .

وتبادرنا القصيدة التي بين أيدينا "اللعنة والغفران" بمجموعة من المعطيات تعبر عن تجربة الشاعر الفنية من جهة، وحقبة تاريخية مميزة بالعنف من تاريخ الجزائر المعاصر من جهة أخرى، خاصة أن "تجربة التاريخ تنطوي دائما على أن المرء جزء من هذا التاريخ، فلا يستطيع أن ينفصل عنه، لأنه تاريخه الخاص، ولأن وجدوه اقترن بما مضى".[١٣٤] فالقصيدة هي حلقة وصل تربطنا بزمن مضى يحمل أحداثا مفجعة. وفهمنا لها هو نتاج حوار أصيل بين الماضي والحاضر.

و القصيدة مليئة بالرموز القابلة للتأويل التي تستفز القارئ، وتدعوه إلى تفكيك شفراتها خاصة أن هذه الرموز تعمل على توسيع "دائرة الإيحاء وشحن كلمات القصيدة بوعي مضاعف، والإحساس القوي بدقات الزمن الذي لا يمهل أحدا.[١٣٥]

فالرمز هو الأداة التعبيرية التي تتشكل من خلالها تجربة الشاعر "عز الدين ميهوبي"؛ إذ تطلعنا على "جوهر العلاقة التي تربط بينه وبين العالم الموضوعي أو الحياة من حوله، وهي علاقة يطبعها التوتر والتفاعل والتأثر المتبادل".[١٣٦] زخرت القصيدة

بمجموعة من الرموز أهمها: البوم، علي بابا، الشمس، شجر الزقوم، العنقاء، الجواد، أطيار السنونو، العراف، القبَّرة، الحصان، الزنابق.

يقول الشاعر:

ربما أخطأني الموت

فطارت من شفاهي لعنة البوم

وطارت أحصنة(١٣٧).

حاول الشاعر من خلال صراعه النفسي بين الموت والحياة والظروف البيئية المحيطة به، التي لا توحي بل ربما تقر بمأساوية الأوضاع، توظيف رمز "البوم"، وقبل أن نصدر أي حكم من خلال ورود كلمة "لعنة البوم" يجب الإلمام بمكونات ومزايا وخبايا هذا الطائر الرمز.

"البوم": طائر مخلوق كسائر المخلوقات الإلهية. ينتمي إلى عائلة الطيور. والصفة المميزة للطيور أنها جميلة الشكل في الغالب، فلماذا ينظر إلي هذا الطائر بقبح وكراهية؟ ولماذا هو نذير شؤم؟ هل هناك علاقة حب وكره تنمي حركة الصراع داخل القصيدة؟ هل نميل إلى كراهية طائر قبيح؟ أي أننا نميل إلى أن نرى قبيحا كلما رأينا طائرا كريها؟ ولماذا الكره إلى هذا الطائر؟ أليس جميل الشكل ككل الطيور؟ ألا يتمتع بصفات فيزيولوجيا تجعله قريبا من الناس؟ أم نرى أن صوته يفسد جمال شكله ومنظره فيغدو مكروها تتشاءم منه الناس؟

أسئلة محيرة تثير القلق كما **"لعنة الغفران"!**

ترى لماذا لا ننظر إلى هذا الطائر بمنظار الجمال ونستمع إليه بآذان تستحضر الجمال لا الشؤم والقبح؟ ولماذا لا ننظر إليه بثنائية متضادة، ونتعامل معه بثنائية

كنظرنا إلى اللونين الأبيض والأسود بأنهما حياديان، وعند تعاملنا معهما لا نستطيع الاستغناء عن أحدهما بمقابل الآخر؟

ألا يتوافر هذا المخلوق على صفات ومميزات لا تتوالفر في البلابل وطيور الكناري وربما حتى النسور والعقبان؟

إنه الطائر المميز الذي يستعصي على التدجين، ويرفض التسوق العاطفي أليست هاتان الميزتان جديرتين بأن ترفع هذا المخلوق الإلهي إلى درجة الحب وإبعاد الشؤم عنه؟ ألكون هذا الطائر يرفض الاستعراض، ولا يضحك الناس، ولا يسعدهم، ولا يقبل أن يكون قطعة تزينية، يقوم الجميع برميه بالشؤم برغم نذيره الذي يحمل ثنائية ضدية: الخير والشر؟ فلماذا لا يغلبون الخير على الشر، ويصير نذير أمل وسعادة وخير؟

يستطيع أن ينظر إلى الأشياء بكلتا عينيه في الوقت نفسه وفي جميع الاتجاهات فله القدرة على إدارة رأسه في كل الاتجاهات. إنه طائر لا يغرد ولا يقبل الذل ولا يباع. ألا تكفيه هذه الصفات أن تجعل منه طائرا حكيما؟

أين الشاعر؟ وأين قصيدته من هذه الصفات وهذه التساؤلات التي تبحث عن تأويل لترسو على معنى حقيقي يستسيغه إدراك المتلقي؟ أليست البومة في الأساطير امرأة فقدت ولدها وراحت تبكيه فترة طويلة من الزمن وتنام عند قبره فتحولت إلى طائر لا يخرج إلا في الليل، وينام في الأماكن المهجورة وغدا صوته ينذر إما بشؤم أو تفاؤل؟

أليست حالة الجزائر كحال هذه البومة التي جمعت بين الجمال والحكمة وفقدان الابن العاقل المتميز بالحكمة، وبين الإرهاب والتقتيل؟ أي جمعت الضدين: الحب والكراهية، الحياة والموت، الجمال والقبح، ومن ثم كانت بمثابة ركح

للاستعراض الدرامي، هذا ربما ما يعبر عنه إحساس الشاعر ويجسده في صراع بين التشاؤم والتفاؤل، وبين اليأس والأمل اللذين ينبعث منهما مستقبل آمن لأن **لعنة البوم طارت أحصنه**.

الحصان: جمعه أحصنه وأنثاه تسمى الفرس، ويقال له الجواد وجمعه الجياد، توظيفه في القصيدة جاء مذكرا وبصيغة الجمع، وله صفات هامة ومميزات تجمع بين القوة والجمال. وهو رمز القوة والرهبة والإخلاص، ومن أخلاق الحصان حبه للحياة الحرة وكرهه للوحدة، فهو يحتاج للصحبة من بني جنسه.

ومن طبائعه أنه حساس وذكي، ويكره الضوضاء، ويفضل الموت على أن يعيش كسيحا. ولذلك تسمى الرصاصة التي يقتل بها في حالة تعرضه لكسر أو مرض رصاصة الرحمة.

بعض هذه الصفات تلتقي مع صفات البوم وهي: حب الحرية، والجموح. فالبومة ترفض الذل و التسوق. فهما يشتركان في صفة الرفض والحرية.

وفي ظل هذا الصراع نلمح روح التفاؤل تومض بين الفينة والأخرى. ففي المقطع نفسه يوظف رمزا من الرموز التي توحي بالفرج والقضاء على الشر، حيث يقول:

لست وحدي...

افتحوا صدري وقولوا مثلما قال "علي بابا".

"سمسم..

"افتح الباب ! "سأفتح..[١٣٨]

فالشاعر استحضر الشخصية التراثية "علي بابا" رمزا للانتصار على الخبث

والرذيلة والمكر؛ وحاول أن يلائم بين شخصيته وبين الشخصية المستعارة، "وربما استعار الشاعر هذه الأحداث أو هذه المواقف للتعبير عن دلالات تجريدية، ولكنه يستخدم في التعبير عنها هذا الموقف من مواقف الشخصية، أو ذاك الحدث من أحداث حياتها.[١٣٩]

وفي دلالة الانتصار يوظف الشاعر رموزا أخرى، يقول:

ربما أخطات حين اخترت للشمس مدارا في

عيوني.[١٤٠]

ويقول: "**قدري أن أحمل الشمس على كفي**

وامضي في مسافات العراء»[١٤١]

الشمس في الشعر الجاهلي وفي الأساطير القديمة تأتي "بصورة المعبودة الأم، فهي التي تضيء الظلام وتبدده مهما احلولك."[١٤٢] فهي رمز الثورة والمستقبل المشرق وتقرن بصورة الأم والغزالة والنخلة، ولها علاقة بالخصوبة.

وإذا كانت الشمس هي المرأة والأم، فإنها في حاجة إلى حماية واحتضان لكونها معبودة. ووطن الشاعر "الجزائر" هي الأم، وهي الشمس المعبودة. أفلا يحق للمعبود أن يحظى بالرعاية والحماية؟

والشمس هي باعث الحياة في الوجود، ولولاها لصارت الحياة جمادا، والدنيا عدم. والحصان مرتبط بالشمس. وقد سبق الحديث عنه فانظر إلى العناصر كيف تتلاحق وتترابط البوم، الحصان، الشمس. والشمس مانحة للحياة، والحصان محب للحياة وهو رمز القوة والرهبة والجمال، والشمس تحوي جميع هذه الرموز بقوة وفاعلية. ولما أراد الشاعر التخلص من الجحيم المعيش رسم طريقا للمستقبل عبر هذه الرموز: البومة، الحصان، الشمس متنبئا بتجاوز الأمة محنتها بما يملكه من حدس

وخبرة بأحداث التاريخ، على الرغم من معطيات الواقع الكئيب"[١٤٣] .

يجمع بين حكمة البوم، وجموح الحصان، وجمال الشمس وقوتها ليمنح الجزائر وجها نقي اللون، ناصعا، آملا في ذلك بمستقبل حي، زاهر.

أما في ما يخص الرموز الدينية فنلمس ذلك في قوله:

أين عراف المدينة؟

أتعبتني هذه الرؤيا..

فألقيت عصاي[١٤٤].

تحمل هذه الأسطر إشارة ترميزية تخفي وراءها تناصا مع قصة "سيدنا موسى" عليه السلام، ولكنه تناص تخالفي؛ فموسى ألقى عصاه لتحقق الرؤيا والمعجزة، وإذا بعصاه تتلقف ما يفكون. أما الشاعر فقد ألقاها ليستريح لأن رؤياه أنهكته. هذه الرؤيا والعصا معا ألقتا في أذهاننا صورة موسى عليه السلام وهو يحارب الإلحاد والكفر، وبينتا كيف انتصر على الكهنة، مما يجعلنا نقوم بعملية إسقاط على الوضع والصراع القائم في الجزائر؛ إذ يقوم الشاعر مقام النبي مجازا لا حقيقة والنصر يكون للحق، وشخصية النبي موسى عليه السلام هي الأكثر ورودا في القرآن و"شخصيات الأنبياء عليهم السلام هي أكثر شخصيات التراث الديني شيوعا في شعرنا المعاصر، ولا غرو في ذلك، فقد أحس الشعراء من قديم بأن ثمة روابط وثيقة تربط تجربتهم وتجربة الأنبياء فكل من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته"[١٤٥]

وقصيدة "اللعنة والغفران" هي أكثر من رسالة، بل خطاب يحوي قصصا وحكايا تقص واقع الجزائر في تسعينيات من القرن العشرين. وتوظيف الشاعر لمستلات تراثية يخدم غرضه الفني والجمالي، لأن للتراث من حيث الأفكار والإعلام والأحداث تأثيرا كبيرا على شعراء مدرسة الشعر الحر[١٤٦].

بيد أن الشاعر"ميهوبي"خالف بقية الشعراء المعاصرين في توظيفهم لشخصية "موسى" عليه السلام من خلال إيحائه برمي العصا. فأغلبهم وظفوا هذه الشخصية بشكل سلبي، فمن أبرز دلالتها الشائعة "استخدامها رمزا للشعب اليهودي المعتدي، وهو تأويل خاطئ(...) ينزلق إليه شعراؤنا "[١٤٧].

ولعل نقطة الاشتراك التي تجمع بين الشاعر والنبي موسى عليه السلام، هي الظروف المحيطة بكل منهما؛ فموسى أمام قوم معتدين يضمرون له الشر، والشاعر أمام أناس إرهابيين مجهولي الهوية، كل يكنى لابنته أو لابنه أو لاسم اختاره لنفسه. دمروا كل شيء جميل حتى الأمل والبسمة في وجوه الأطفال.

وضمن هذه المستلات التراثية يقول:

"شجر الزقوم أعرف شكله..

"فلماذا أدعى –بالزيف– أكله..[١٤٨]

شجر الزقوم: شجر مر مكره يعاقب به الكفرة والملحدون والأشرار. وأهل النار يكرهون على تناوله. ولذلك فهم يتزقمونه، وهي فتنة للظالمين كما ورد في التنزيل الحكيم وهي (أم شجرة الزقوم إنا جعلناها فتنة للظالمين إنها شجرة تخرج في أصل الجحيم طلعها كأنه رؤوس الشياطين)[١٤٩] والشاعر يبرئ ساحته من الزقوم، لا لكي لا تلحقه اللعنة وينال الغفران، إنما لأنه لا ضلع له فيما حدث، ولا ضلع للمثقفين فيما يجري وما حدث. والأنا حين تدخلت وحشرت نفسها فلأنها قد تسأل في يوم ما، وقد تستدعى بصفتها طرفا في القضية أو كشاهد. وهي في الحقيقة شاهد تاريخي، شاهد للأحداث. ولذا فلفظة "شجرة الزقوم" تشير إلى سبب اللعنة التي نتجت عن أكلها (والشجرة الملعونة في القرآن)[١٥٠]، قال ثعلب يعني شجرة الزقوم، قيل أراد الملعون أكلها[١٥١] ، حيث إنها السبب في خروج آدم وحواء من الجنة بعد

خضوعهما لوسوسة الشيطان. فالشاعر يبرئ نفسه من الخطيئة المسببة لحلول اللعنة.

لا بد أن نسجل هنا أن الشاعر يرتقي بنا تدريجيا في مسألة الرموز إلى أن يصل إلى الأسطورة؛ بدأ من البوم والحصان والشمس والعراف وشجرة الزقوم إلى **طائر العنقاء** الأسطوري رمز الخلود والتجدد، إنه بناء تصاعدي منطقي يخضع لسلم التاريخ. يقول الشاعر:

يكبر النعش بظلي كسؤال أبدي الكلمات

كجواد أبيض السحنة محمولا على أجنحة

العنقاء تأتي...[١٥٢]

وما لجوء الشاعر إلى هذا الاستعمال إلا ليعبر عن قيم إنسانية محددة،[١٥٣] هذه القيم نستشفها من صفات هذا الطائرالذي يتحلى بجمال الشكل وروعة الألوان، ويجمع جمال الحيوانات الأخرى، وتشكل عروق الريش على رأسه كلمة "أخلاق"، وعلى جناحيه كلمة "طاعة"، وعلى ظهره كلمة "إخلاص"، وعلى بطنه كلمة "صدق"، وعلى ذيله كلمة "رحمة". ومن محامد هذا الطائر أنه إذا رآه شخص فسيكون بلده في سلام واستقرار[١٥٤]. غنى مرة واحدة في حياته بشكل رائع كما لم يغني أحد مثله من قبل على هذه الأرض، واحترق في المحرقة التي بناها ومات ليبعث.

الظاهر أن الشاعر قصد هذه المعاني الحميدة: الأخلاق، الطاعة، الإخلاص، الصدق، الرحمة، الجمال؛ جمال الصورة والصوت **!** وهذا ما ينشده كل الجزائريين في السنين الحمر، سني الإرهاب والحزن والتقتيل. فالشاعر يتوخى من خلال هذا الطائر بعثا جديدا وحياة جديدة لجزائر جديدة. إذا هذا هو الأمل الذي نستشفه من وراء قراءة وفك رموز هذا الطائر الأسطوري المتجدد "رمز الخلود والانبعاث والتحولات الروحية."[١٥٥]

إذا ما عسانا أن ندركه من توظيف هذا الرمز أو الأسطورة؟ وما يمكننا فهمه؟ إنه الصراع النفسي الذي يعكس صراع الواقع الاجتماعي والسياسي في الجزائر صراع يحدوه الأمل ليتغلب الروحي والأخلاقي على المادي وليسود الصدق وتتجسد الطاعة لتحل الرحمة.

هذا هو حلم الشاعر، حلم التغيير وإخراج الجزائر من مستنقع الدماء والصراع وانتشالها من واقع الفتن وبعثها من جديد كما **العنقاء** أو **الفينق**. واللافت للنظر أن الشاعر واصل بين ثلاثة رموز دفعة واحدة: الجواد، الأبيض، العنقاء، وكل من الثلاثة فيه ما ينبئ بالحرية والرحمة والسلم ورفض العنف والتفاؤل ويحمل من الدلالات ما يوحي "بالذات في عطائها ومعاينتها للواقع وسعيها الحثيث من أجل تغيره"[١٥٦] كالجواد. أما اللون الأبيض والعنقاء فلا أقول فيهما الأمل والسلم، وإنما التعاقب بين الأسود والأبيض والليل والنهار والموت والحياة، إنها "دورة الحياة التي تحول دون استمرار الحال على حالها. فلا بد لغيمة الحزن والأسى أن تنقشع، وتتغلب معاني الحياة على معاني الموت، وأن تصبح الحياة بمسيرة البقاء والاستمرار لا بمعاني الموت والفناء"[١٥٧] والتقتيل والترهيب.

أما رمز العراف فقد ورد بكثافة في القصيدة، وأصبح بمثابة نقطة ارتكاز في القصيدة ومدار عام للأحداث وكأنه المتحكم في خيوطها فلا حركة إلا به. وقد تكرر في القصيدة تسع مرات. يقول الشاعر:

جئت عراف المدينة

حاملا رؤيا ابنتي.. قالت أبي شفتك

بنومي![١٥٨]

فالمعنى اللغوي للعراف من الفعل عرف، العرفان أي العلم والعراف

الكاهن، قال عروة بن حزام:

فقلت لعراف اليمامة: داوني فإنك إن أبرأتني لطبيب.

وفي الحديث "من أتى عرافا أو كاهنا فقد كفر بما أنزل على محمد صلى الله عليه وسلم". أراد بالعراف المنجم أو الحازي الذي يدعي علم الغيب الذي استأثر الله به[١٥٩] ومعنى العراف في القصيدة لا يبتعد عن هذا المعنى، حيث إن بطل القصيدة وقع في حيرة من الواقع الأليم الذي يحيط به، خاصة بعد سماعه لرؤيا ابنته، التي تؤكد المصير السوداوي الذي ينتظره، مما أدى إلى لجوئه إلى العراف باعتباره حلا وحيدا، من هنا فالعراف يرمز إلى كشف الحقيقة ومعرفة الخفايا وقراءة الغيب والتنبؤ بالمستقبل، ولم يبق للشاعر من باب يطرقه إلا باب العراف لينبئه بمستقبله الذي صار لغزا جراء النزاع والصراع القائم والموت الذي لا ينقطع.

قلت ياعراف ..جئتك

قال هل أعياك موتك؟

قلت:لا

هذا تحد من الشاعر للموت، وما كثرة سؤاله إلا لمعرفة ما يخبئه الدهر من حقائق، قد يتنبأ بها العراف، وقد يعرفها. قال:

أيها العراف قل شيئا فإني لم أعد أعرف

شكل الحزن..

رأسي مثقلهْ

يبدو أن العراف لم يعد يعرف شيئا، ولا يفقه في القضية أمرا، وأن مفاتيح الغيب مستعصية عليه ولا يملك إلا طرح الأسئلة لخطورة الوضع، ولقلة القدرة على

فهم القضية، أو التنبؤ بما في الغيب.

أيها العراف قل لي

أنا لا أملك شيئا..

أنا لا أملك غير الأسئلة !

لقد تداخلت الذات في الذات، وأصبح الأمر مبهما بالنسبة إلى المتلقي، لكن بالعودة إلى ما سبق يدرك المتلقي أن العراف هو من يطرح الأسئلة.

المقبرة:

رمز السكون والاستقرار والأمان والفناء والوحشة.

القبرة: وهي طائر صغير ضعيف لكنه عظيم الحيلة كبير الهمة. استطاعت أن تنتصر على الفيل الذي داس عشها، وقتل صغارها. وبذكائها وحيلتها انتقمت منه شر انتقام. ولذلك فهي رمز لانتصار الخير على الظلم والشر.

طائر السنونو:

وهي من عائلة الطيور المهاجرة، التي تبني أعشاشها بالطين. وهي ذات طبيعة لطيفة وناعمة، وترمز للسلم والربيع والعودة والبقاء. فهي تشارك العنقاء في العودة والحصان في صحبة الزوج أو الفريق من الجنس الواحد. وهي جميلة كسائر الطيور، فنأخذ من لونها ضدية الخصوبة والجدب، والحياة والموت. وفي هذا المقام يقول الشاعر:

موسم يحبل جمرا وقيامة

وأنا أسأل أطيار السنونو عن غمامة[١٦٠] .

و السنونو تقول: أملا بالبناء وعودة الربيع، وذاك هو أمل الشاعر وسؤله.

الزنابق:

من النباتات المائية ما لا تزهر إلا في حالة توفر ضوء النهار الطويل، لأنها تحتاج إلى ضوء الشمس كصاحب "**اللعنة والغفران**" الذي يبحث عن ضوء شمعة في هذا المقام. ولذلك فهي رمز الإشراق والأمل والجمال الذي لا يقبل العيش في الظلام، فهي من الصنف الذي يعشق الحرية وانبلاج الصبح.

قسما:

هو النشيد الوطني الجزائري الذي كتب بالدم. وهو رمز الصمود والتصدي والكبرياء والقوة والأنفة والشموخ والانتصار، وعدم الرضوخ للسيطرة الأجنبية.

ولقد استطاع الشاعر توقيف المتلقي أمام نصه في عدة محطات دلالية. سواء كانت تراكيب لغوية، أو علامات، أو إشارات، أو رموزا كالتي استقرأناها ليجعل منه شريكا في القضية وفي النص، لا من حيث إدراك وتفكيك الرموز والوصول إلى معناها الذي تحمله، بل كانت غايته الفهم والتأويل للرمز ومعانيها لتتحقق الغاية التي ينشدها النص ومنتجه. ويغدو القارئ منتجا للمعنى. وهذا ما يقصده "**غادامير**"، حيث يرى "أن عملية التلقي ليست متعة محضة، بل هي مشاركة وجودية بين المتلقي والعمل."[١٦١] فهذه المشاركة تتجسد في إدراك الفهم وإنتاج الدلالة والمعنى.

٣-٤ خرق أفق التوقع في قصيدة اللعنة والغفران:

مصطلح "أفق التوقع" من المفاهيم الإجرائية التي قامت عليه نظرية التلقي، إذ دعا "ياوس" إلى إعادة بناء التوقعات ليساعد المرء على تحديد الخاصية الفنية لهذا العمل من خلال نوع تأثيره ودرجة هذا التأثير في جمهور مفترض مقدما.[١٦٢]

فالقارئ يكون محملا بخلفيات تاريخية اجتماعية، ثقافية مسبقة، مما يجعله يملك توقعا قد يحتفظ به عند قراءة النص وتفاعله معه. وقد يحصل النقيض أي عدم توافق أفق القارئ مع أفق النص.(١٦٣)

وسنحاول من خلال القصيدة بناء أفق توقع خاص بها، بعد القيام بعملية القراءة، وذلك بهدف الوصول إلى مدى توافق هذا الأفق مع أفق القارئ، من طريق الحفاظ على التجارب السابقة. وقد نتجاوزها ونحدث خرقا لأفق التوقع، مما يحقق المتعة الجمالية لدى القارئ حيث إنها تبعد المتلقي عن الوقوع في الروتين، وتعمل على استفزازه ومشاركته بفاعلية منتجة.

لا شك أن أول ما يصطدم به القارئ خلال قراءته للقصيدة هو "العنوان"، إذ يعتبر أول موجه نصي يساعد المتلقي على بناء أفق خاص به. فاللعنة والغفران تحيلنا كما ذكرنا سابقا إلى قصة الخلق الأولى، وتمرد إبليس عليه اللعنة، مما يثير تساؤلنا عن سبب جمع الشاعر بين هاته الحادثة، وموضوع القصيدة، التي تقود إلى تفسير أو تعليل واحد هو توظيف الرمز في الشعر المعاصر. إذ يعد من خصائصه ومقوماته الفنية والجمالية، وحتى الفلسفية.

و أفق الانتظار في هذه القصيدة قد ينبني على الغموض الذي يعتري القصيدة والقصيدة الحرة في الراهن المعاصر إذ أصبح ملازما للشعر الحديث والمعاصر، وفي حالات عدة صار الغموض وسيلة يحقق بها الشاعر أغراضه ومقاصده الفنية، وأهدافه الفكرية.

إذا جئنا إلى الموقف الاجتماعي، قد نسأل إلى أي مدى يمكن أن يكون هذا الموقف باعثا للغموض؟

وللإجابة عن هذا السؤال لابد من النظر إلى المجتمع من صورتين، صورة

اجتماعية خالصة، وصورة اجتماعية سياسية[١٦٤].

فأما الصورة الاجتماعية الخالصة بما تحمله من تقاليد وآداب، فقد يسلم بها فريق على مضض وكراهة، فيضطر التظاهر بالإخلاص، وقد يرافقها فريق آخر ولا يحتج فحسب ولكنه يدعو إلى الثورة والتجديد وإزاحة أغطية التقاليد الثقال واستبدالها بما هو أليق بعقل الإنسان وكرامته وتربيته، هنا يعمد إلى أن يستدل على معانيه شفافية الإيحاء الرمزي، الذي يشي بالمعاني ويومئ إليها[١٦٥]

وأما إذا جئنا إلى الصورة الاجتماعية السياسية، فإننا نجدها أكثر باعثا إلى الغموض، وذلك في حالات عدة:حالة الفوضى، كالتي أصابت الجزائر في تسعينيات القرن العشرين، إذ أحاط الموت بجميع أفراد المجمع وخاصةَ خاصةِ أفراده من المثقفين والمستنيرين والمبدعين.

حالة الحد من حرية الأفراد كما هو الحال في بعض المجتمعات التي تئن من دكتاتورية حكامها، أو أن تجور الديمقراطية على الحرية باسم الحرية حفاظا عليها.

وفي ظل هذا الإطار من الحالات التي تدفع الشاعر إلى التوغل في الغموض والإكثار من الرمز والانزياح لايملك الشاعر إلا اللجوء إلى التخفي متخذا من درجات الغموض سبيله إلى التعبير عن معارضته لنظام الحكم، وللحاكم وللسائرين في ركابه من المنتفعين و المتآمرين[...] وهو هنا قد يمعن في التخفي و الإلغاز.[١٦٦]

ومن هنا جاء الشعر المعاصر مفخخا وملغما بمجموعة من الرموز التي يرى فيها الشاعر ملاذا للتعبير عن ما يختلج في صدره أو ما يناسب الرسالة التي يريد بثها في وسطه الاجتماعي والسياسي الذي يراه قد حاد عن النظم والقوانين والسنن التي يجب أن تسود، وأن يحتكم إليها أفراد المجتمع بجميع فئاته وطبقاته. وفي الغالب ما تكون هذه الرسالة التي تتضمنها القصيدة أو النص الأدبي في حالة كهذه انتقادا

للواقع المأساوي، الذي تعيشه المجتمعات التي تئن تحت سياط مختلف الدكتاتوريات الشمولية، أو دكتاتوريات أحادية النظرة وأحادية الثقافة.

ومن الشعراء العرب الذين تطرقوا لمثل هذه القضايا، وتعرضوا لمضايقات كالنفي – ولو اختياريا –، والسجن والتعذيب، فمنهم حتى من مات خارج دياره، ومنهم من هدد في حياته من قبل قوى خفية مثلا. نذكر على سبيل المثال لا الحصر: "مفدي زكرياء"، و"عمر أزراج"، و"رشيد ميموني"، و"الجواهري"، و"البياتي"، و"أمل دنقل"، و"عبد الرحمن مجيد الربيعي".

قد يبدو لبعضهم أن موضوع القصيدة جد حرج، لما فيه من إحاطة بالواقع الجزائري الأليم سنة ١٩٩٥، إلا أنه لقي قبولا واستحسانا في كل مناسبة يلتقي فيها الشاعر بالجمهور، حيث يحس الجميع بأنهم واقفون على الجمر.

فالشاعر عايش ظروفا و واقعا يلزمانه الصمت أو الإضمار، إذ الكثير من زملائه المبدعين انسحبوا من ساحة المعركة، إما هجرة، أو صمتا اتقاء شر يحيط بهم في كل لحظة. وقد يكون فيهم من توقف عن الإبداع والكتابة وفن القول عموما.

وللشاعر شهادة وموقف في هذه الأزمة التي أنجبت القصيدة التي نحن بصددها. إذ يقول: "لا يمكننا أن نفصل الوضع العام للثقافة والفن، وكل ماله علاقة بالحياة الثقافية عموما عن وضع البلد. فأزمة الثقافة هي من أزمة البلد، شأنها شأن أي مجال آخر، لأن الأزمة طالت كل شيء. وعندما يهتز المجتمع في أمنه واستقراره فلا يمكن أن يتحقق فعل ثقافي، أو فعل اقتصادي أو سياسي بشكل واضح المعالم [...] الثقافة كما تعرفون عاشت سنوات الجمر، بفعل تراجع أداء الكثير من المؤسسات، وانخفاض مردودها بفعل الأزمة، بفعل الوضع الأمني، بفعل صمت الكثير من المثقفين، هجرة الكثير من المثقفين، اغتيال الكثير من المبدعين، والفنانين كتابا ومسرحيين وإعلاميين، كل هذا جعل المؤسسة الثقافية تعرف حالة من الجمود، ومن

نزوح نحو الموت البطيء، ذلك أن السنوات العشرة الأخيرة لم يكن سهلا فيها على أي مؤسسة أن تظهر بأعمالها على الرغم من المحاولات المحدودة "[١٦٧].

هذا شاهد على حال الجزائر في تسعينيات القرن العشرين التي أنجبت أدبا ربما مخالفا لأدب العصور الماضية، أدبا عربيا ارتقى ارتقاء لم يصله في السابق(شعرا ونثرا ونقدا).

فالقصيدة التي بين أيدينا تعبر بكل جرأة عن هذا الموقف المأساوي المرير والخطير في الوقت نفسه: هذه المأساة التي تجرعها الشعب الجزائري حتى الثمالة.

في المقطع الأول للقصيدة نلمح تعبير الشاعر عن شبح الموت والدمار الذي أتى على الأخضر واليابس. يقول الشاعر:

ربما أخطأني الموت لسنة

ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم ..

كل رؤيا ممكنة[١٦٨]

إلى أن يقول:

"افتح الباب" سأفتح ..

وطني المعقود بالجنة يذبح[١٦٩].

هذا المقطع مفعم بدلالات الموت و الذبح، وربما الذبح بطرق مختلفة لا تخطر على بال أحد. تتعدى الوطن، إذ كل ما فيه يذبح حتى الأشياء تتعرض للحرق والتخريب، إذ الموت أصبح غير طبيعي، ومباغتا في أي لحظة، وإن كان في أصل الموت المباغتة، لأنه لا يشعر أحدا ولا ينذره مسبقا. إنما هذا الموت الذي يتحدث عنه الشاعر أصبح بمثابة خائن الدار، لا يُعْرف، يتربص بالجميع، ويتحين الفرص

لاقتناصهم واصطيادهم غدرا بلا شفقة ولا رحمة. وفاعله كالشبح يأتي من حيث لا يدري المرء، ويفعل فعلته في وضح النهار بلا رادع ولا حياء، ولا إيمان. يوعظ قلب هذا الشبح ويزجره عن فعله. ولعل هذا المقطع هو المؤشر الأول الذي ينبه القارئ (المختلف أو الآخر) إلى الأوضاع السائدة في الجزائر.

أما المؤشر الثاني الذي يعمل على فضح الواقع السوداوي للمتلقي قول الشاعر:

وحديث الناس في الشارع عن طفل شقي ..

كان يخفي الخبز في جيب وفي الآخر يخفي

قنبلة!

فكلمة "**قنبلة**" من أقوى الموجهات النصية المساعدة للقارئ و المحيلة إلى الواقع المرجعي، مما يدل على جرأة الشاعر وشجاعته في سرد الوقائع وبكل قوة ومواجهة، إذ قدم لنا شكلا من أشكال الإجرام الإنساني الذي اقترف في حق الشعب الجزائري، بل في حق الإنسانية. وما يزيد مصداقية هذه الأحداث اتكاؤه على أحداث ملموسة يدركها أي فرد من أفراد المجتمع، أو ممن له صلة بهذا المجتمع، ولو من طريق الإعلام بمختلف أشكاله المتداولة دوليا. فالجمع بين هذه الألفاظ: طفل شقي والخبز والقنبلة والفعل يخفي تفتح أفقا متسعا للقارئ نحو توقع فعل الشر، أي نحو استغلال الشقاء في تدمير الإنسانية، واستغلال التخلف الفكري والاقتصادي في استعمالهما في تدمير الإنسانية. كما تفعل الدول الإمبريالية المعاصرة تماما في تدمير الشعوب، واستغلال خيراتها، كما هو الحال في البلدان التي تدين بالإسلام. وحين يقول الشاعر:

عندما افتح للناس طريقا ثالثا

يفتح الموت طريق "العالية"[١٧٠]

"فالعالية" لمن لا يعرف الجزائر اسم لأشهر مقبرة فيها، تفتح أفقا آخر يتطلب خرقا لاستحضار الموت الذي لا يفرق بين الرئيس والمرؤوس، والمواطن المتوسط والبسيط. وظفها الشاعر لا للدلالة على كثرة الضحايا وطغيان شبح الموت، وإنما لأن الموت طال الجميع دون تمييز. فالعالية تضم تحت أديمها أبطالا ورؤساء وعلماء ودونهم. ولذلك فالشاعر لم يغفل إيراد نماذج مختلفة من شرائح المجتمع كانت ضحية ذلك الوضع المأساوي الدموي الأسود، كَـ: صديقه أحمد، والعراف، والمرأة.

ورغم أن هذه الشخصيات ورقية خيالية كما هو متداول في مجال السرد، أي من صنع الشاعر، إلا أنها تبقى نماذج تحاكي الواقع الحقيقي بأبلغ وأصدق تعبير عن ظاهرة التقتيل الفردي والجماعي التي ميزت الجزائر خلال العشرية الحمراء في تسعينيات القرن العشرين، إذ لم تفرق بين الوليد والرضيع والفطيم والطفل والمراهق والشاب والشيخ والكهل والهرم، ولا بين المرأة والرجل.

مما تقدم نستطيع القول: إن القصيدة خرقت أفق توقع القارئ، انطلاقا من اتباع الشاعر لأسلوب مميز، سهل ممتنع، تكتنفه السخرية في بعض المواقع من القصيدة في طرحه للموضوع بهدف الكشف عن الواقع، إذا ابتعد عن ظاهرة الغموض والترميز رغم كل الضغوطات، وعملية الخرق التي حدثت أبعدت القارئ عن الوقوع في الروتين والآلية، ولم تبعده عن أجواء القصيدة التي يريد الشاعر الإبانة عنها وتبليغها للقارئ، أو قل: للأجيال، لتصير قصيدة خالدة، ولم لا! وبذلك تكون قد حققت المتعة الفنية والجمالية للمتلقي.

قصيدة: اللعنة والغفران

ربما أخطأني الموت سنة

ربما أجلني الموت لشهر أو ليوم..

كل رؤيا ممكنة ..

ربما تطلع من نبض حروفي .. سوسنه

أنا لا املك شيئا غيركم ..

وبقايا أحرف تورق في صمت الدم المر حكايا

محزنه

ربما أخطاني الموتُ..

فطارت من شفاهي لعنة البوم ..

و طارت أحصنة

لست وحدي

إفتحوا صدري وقولوا مثلما قال<<علي بابا >>

لسمسمْ..

"افتح البابَ !"سأفتحْ..

وطني المعقود بالجنة.. يذبحْ

ربما أخطأت حين اخترت للشمس مدارا في

عيوني

ربما أخطأت حين اخترت للأرض طيورا

وفراشات ..

وظلّ الزيزفون !

ربما أخطأتُ حين اخترتُ للأحرف

نبضا من جفوني.

ربما أخطأت لكن ..

هل رأيتم وطنا يكبر دوني ؟

ربما أخطأني الموت.. فجئت

لست وحدي ..

أنا ما أذنبت في حق جنوني

و أنا ما قلت يوما <<.. ودعوا الطوفان بعدي !>>

لست وحدي

أنا ما كنتُ نبيًا ..

يطلع الوحي بكفيه جراحا مثخنهْ ..

لا ولا كنت كما قالوا.. << لكل الأزمنة>>

أنا لا املك غيري ..

ربما أخطأني.. الموت سنهْ

ربما نصف سنهْ

أنا ما أذنبت لكن ..

ربما يغفر لي صمتي

وينجيني احتراقي في رماد الأمكنهْ ..

ربما أخطأني ..نصف سنهْ !

جئت عراف المدينهْ

شارعٌ يعبرُني ..

عاشقة تلقي بظل ذابل من خلف شباكٍ..

و أم قمطتْ طفلا بأهدابي .. حزينهْ

هذه أرصفة تقرا يومي

جئت عراف المدينهْ

حاملا رؤيا ابنتي .. قالت << أبي شفتك

بنومي!>>

قلت <<حقا ..ما الذي شفتي ؟ احكي لي .. >>

قالت <<وكم تدفع لأحكي؟.>>

قلت <<هل تكفيك بوسهْ ؟>>

<< أم تريدين –من السوق –عروسة؟

ضحكت مني و قالت:

<< حافي الرجلين تمشي ..

<< بين أفراح و نعش ..

<< و على رأسك حطت قبره ..

قلت <<يكفي يا ابنتي..

قالت << وطارت .. نحو هذي المقبرهْ >>

و أشارت لعيوني ..

ثم نامت !

أطفا الحزن فوانيسي

فأغمضت يديَّ ..

وتوضأت بدمعي ..

ثم صليت عليَّ..

أين عراف المدينة ؟

أتعبتني هذه الرؤيا..

فألقيت عصايْ

لم أجد غير بقايا الباب والريح .. و ترنيمة نايْ

قلت << يا عراف ....جئتكْ

قال<< هل أعياك موتك ؟

قلت << لا ..

<< وطني يذبحه اليوم ...سوايْ

<< قدري أن احمل الشمس على كفّي

<< وامضي في مسافات العراءْ

<< غجري الوشم..

<< في صدري خرافات و حناء بروحي

<< وانتماء ..

<< شجر الزقوم لا اعرف شكله ..

<< فلماذا ادعي – بالزيف–أكله ..

<< أيها العراف .. هل كحل بعينيكَ

<< فاستل من العمر رداءْ ؟

قال <<لا..

قلت << هل يخضل جرح الأرض من حبة ملحٍ..

قال<< هل تكفي بحار الأرض–كي نملأها –

قطرةُ ماءْ..

قلت << دعني أيها العراف أمشي..

–مثلما الرهبان امشي – للوراءْ

<< قدر الشاعر أن يصلب في حرفٍ ..

<< و أن يرجم في صحو النهايات ..

<< و أن يجدل من جفنيه أكفان السماءْ..

* * *

وأشاح الوجه عني..

قلت <<يا عراف إني ..

<<متعبٌ..

<< هذي خطايْ

<< تعجن الإثم يدايْ

<< كلما أبصرت طيرا من بلادي ..

<<قلت نبئني..

دمي المذبوحُ .. ماتْ

"ولم يقل شيئا .. وفاتْ.

<< يا دما يقتات منى

من شفاه لا تغني ..

<<يكبر النعش بظلي.. كسؤال ابدي الكلماتْ

<< كجواد أبيض السحنة محمولا على أجنحةِ

العنقاء يأتي..

مثل حفار قبورْ

<< إنها الدنيا تدورْ

<< أيها العراف قل شيئا فاني لم أعد أعرفُ

شكلَ الحزنِ ..

راسي مثقلهْ

لم اعد أذكر غير البسمهْ

وحديث الناس في الشارع عن طفل شقيّ ..

كان يخفي الخبز في جيب وفي الآخر يخفي

قنبلهْ !

أيها العراف .. قل لي.

أنا لا املك شيئا ..

أنا لا املك غير.. الأسئلة !

ومشينا ..

موحش هذا الطريقْ

ومسافات اغتراب داليهْ

عندما افتح للناس طريقا ثالثا

يفتح الموت طريقَ << العاليهْ >>•

أدخل السوق ..

حريقْ

هذه سيدةٌ تحمل قربانًا

وتمشي عاريهْ

يذبل الصفصافُ ..

ريح عاتيهْ

موسم يُحيل جمرا و قيامهْ

و أنا اسأل أطيار السُّنُونُو عن غمامه

موحش قلبي كدمعهْ..

ما الذي يجمع بين الصبر و الصبار..

و النهر الذي يمتص نبعَهْ؟

إسألوا الناس جميعا:

<< هل صحيح.. وطن الشاعر.. شمعهْ؟

ذات سَبْتٍ ..

أنشدت <<زينبُ>> في موكب أطفال

الحواري <<قسما >>•

.....

سمعت في آخر الشارع طفلا أخرسَ

الصوت يغني "فاشهدوا >>

قلبه المبحوح ينزو ألما

فأعارته فما..

وبكت <<زينب >>

عادت تتهجى بيديها <<قسما >>

صاحبي <<أحمدُ >>.. مثلى

يعشق الحلوى وأفلام الأغاني

زارني يوما ..

رآني ..

باحثا عن وطن ضيعته بين الثواني

قال<< وعد منك ..

<< نعي في صحيفهْ؟

واحتسى قهوته..

ثم مضى كالبرقِ ..

قالوا بعد يوم

<<سكنت أحشائه الحرى قذيفة ! >>

فتشوا جيب صديقي

وجدوا صورة طفل وقصاصات جرائدْ ..

وأغاني وقصائدْ ..

وجدوا قنديل زينب من حبيبات الرمادِ..

فتشوا أضلاعهُ..

لم يجدوا شيئا سوى تنهيدةٍ

<<آه .. بلادي>>

مرة قلت لأُمي :

أَحضُنِيني

واجعلي صدري وسادهْ

و ارسميني بين عينيك قلادهْ

ربما وليت وجهي .. شطر << روما>>•

و تعلقتُ بخيط من دخانٍ

في جهات الأرض

أو أخطأت في نطق الشهادهْ

أو تضوعت بطين غير طيني

أنا ما بدلت ديني

قلت :يا أمُّ

احضنيني ..

وطني الموشوم في قلبي

عبادهْ

وطني اكبر من أخطاء قلبي ..

و زيادهْ

مر يوم..

مر بي نعش ..

سألت الناس<< منْ ؟ >>

قالوا << فلانهْ >>

وجدوا جثته في آخر الشارع..

و المهنة: عراف بهذا الحي كانْ

مرَّ شهر ..

مر بي نعش

سألت الناس << من ؟ >>

قالوا <<فلانة >>

خرجت تسأل عن علبة كبريتٍ فعادت في خزانهْ

مر عام

مر بي نعشٌ

سألت الناس <<من ؟ >>

قالوا << وطنْ! >>

قلت : مهلاً

وطني اكبر من هذا الزمنْ

الحواشي والتعليقات

(١) صالح مفقودة: نصوص وأسئلة، دراسات في الأدب الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط١ ٢٠٠٢.

(٢) سعادة لعلى: عرض تطبيقي عن نظرية التلقي، قراءة في قصيدة "اللعنة والغفران"، سنة أولى ماجستير، إشراف عبد الرحمن تبرماسين، ٢٠٠٥،٢٠٠٤، ص١٣.

(٣) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية –دراسات أدبية ، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٧، ص١٤٨.

(٤) عبد الرحمان تبرماسين: فضاء النص الشعري، القصيدة الجزائرية نموذجا، محاضرات المتلقي الوطني الأول، السيميائية والنص الأدبي ٧،٨ نوفمبر ٢٠٠٠ منشورات جامعة بسكرة، الجزائر ص ١٨٣.

(٥) شاعر جزائري مجيد من مواليد واحة طولقة الجزائرية المشهورة بإنتاج التمور ذات الجودة العالية وله ما يزيد عن أربعة عشرديوانا أنجزت حولها عدة دراسات أكاديمية في جامعات الوطن الجزائري.

(٦) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٣، ص١٦٣.

(٧) علي جعفر العلاق: الشعر والتلقي دراسة نقدية، الشروق للنشر والتوزيع، الأردن ١٩٩٧، ص١٧٤.

(٨) عبد الفتاح نافع: جماليات اللون في شعر ابن المعتز، مجلة التواصل، العدد ٤ جوان ١٩٩٩، الجزائر، ص ١٢٥.

(٩) محمد خان: العلم الوطني « دراسة للشكل و اللون»، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء و النص الأدبي، ١٦١٥أفريل ٢٠٠٢، منشورات جامعة بسكرة، ص ١٨، ١٩.

(١٠) المرجع السابق، ص١٩.

(١١) ينظر دواوين أمل دنقل وأيضا رواية الحياة ثانية لـ: محمد جبريل.

(١٢) المرجع نفسه، ص١٩.

(١٣) محمد خان: العلم الوطني –دراسة للشكل واللون ، ص٢٠،١٩.

(١٤) سورة الكهف، آية ٣٠.

(١٥) محمد خان: العلم الوطني –دراسة للشكل واللون ،ص٢٠.

(١٦) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية (دراسة أدبية) مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١٩٩٧، ص١١١.

(١٧) المرجع السابق، ص١١١.

(١٨) المرجع نفسه، ص ١١١.

(١٩) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، منشورات دار أصالة الجزائر، ط١٩٩٧،١،ص٠٣.

(٢٠) شادية شقروش: سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، محاضرات المتلقي الوطني الأول –السيمياء والنص الأدبي ٧٨ نوفمبر٢٠٠٠، منشورات جامعة بسكرة، الجزائر، ص ٢٧١.

(٢١) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الثقافي جدة، ط١، ١٩٨٥، ص٢٦١.

(٢٢) شادية شقروش: سيمائية العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، ص ٢٦٩.

(٢٣) الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سمياء العنوان بسام قطوس محاضرات المتلقي الوطن الثاني (١٥١٦٢٠٠٢) منشورات جامعة بسكرة، دار الهدى الجزائر، ص٢٩.

(٢٤) عبد الرحمان تبرماسين: فضاء النص الشعري –القصيدة الجزائرية نموذجا، ص١٨٢.

(٢٥) أبي الفضل جمال الدين مكرم بن منظور الإفريقي: لسان العرب، دار صادر، م٥، ط١، ١٩٩٧، ص٥٠٥،٥٠٤.

(٢٦) سورة الرعد، الآية ٢٥.

(٢٧) سورة البقرة: الآية ٣٤.

(٢٨) محمد الجزائري: المثقفون العرب قصروا وفي حقنا الجزائر ونحن عاتبون عليهم اليوم وغدا. عز الدين ميهوبي العدد ٧٦، ٢٤ يوليو٢٠٠١ .

http://www.albayah.co.aelalbyjh/cu/ture/2001/issue/76/haywar/1.htm.

(٢٩) ابن منظور: لسان العرب . مادة غفر .

(٣٠) صالح مفقودة: نصوص وأسئلة. ص٩٣

(٣١) شراف شناف: هندسة العنوان في ديوان البرزخ والسكين ، الموضوع منشور ضمن تأليف جماعي موسوم بـ :سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي. منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري قسنطينة٢٠٠١ ص٢٦٨.

(٣٢) ينظر سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص٤١٢.

(٣٣) المرجع نفسه، ص٤١٢.

* اعتمدنا في دراسة الوحدات الصوتية ووحدات المعنى على الإحصائيات التي قدمها الدكتور صالح مفقودة، في قراءته للقصيدة.

(٣٤) سعيد توفيق: الخبرة الجماليات، ص٤١٣.

(٣٥) المرجع نفسه، ص٤١٢.

(٣٦) صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، ص٧٧.

(٣٧) لعلى سعادة: سيمائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، رسالة ماجستير (مخطوط) منها في قسم الأدب العربي، إشراف الطيب بودربالة، جامعة محمد خيضر بسكرة ٢٠٠٥،٢٠٠٤، ص٩١.

(٣٨) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص٢٥.

(٣٩) صالح مفقودة،: نصوص وأسئلة، ص٧٧.

(٤٠) ينظر حسن عباس: أصوات الحروف العربية وإيحاءاتها الحسية والشعورية، منشورات إتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨

http://www.awu.dam.org/book/98/study98/189ha/book89sd005.htm
دخول الموقع يوم ٠٥/ ٢٠/ ٢٠٠٥ .ل

(٤١) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص٢٨.

(٤٢) حسن عباس: الحروف العربية ومعانيها ، ص٣١.

(٤٣) حسن عباس: أصوات الحروف العربية وإيحاءاتها الحسية والشعورية، منشورات إتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨

http://www.awu.dam.org/book/98/study98/189ha/book89sd005.htm
دخول الموقع يوم ٠٥/ ٢٠/ ٢٠٠٥

(٤٤) المرجع نفسه .

(٤٥) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص٣٩.

(٤٦) لعلى سعادة: سيميائية العنوان في شعر عثمان لوصيف، ص٨٤

(٤٧) ينظر المرجع نفسه، ص٩٠٩١..

(٤٨) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص٤٠.

(٤٩) صالح مفقودة،: نصوص وأسئلة، ص٨٦.

(٥٠) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص٢٩.

(٥١) صالح مفقودة: نصوص وأسئلة ، ص٨٧.

(٥٢) اللعنة والغفران، ص٢٦.

(٥٣) المصدر نفسه، ص٣٥..

(٥٤) صالح مفقودة: نصوص وأسئلة، ص٨٦. (لاحظ أننا اعتمدنا على الإحصاءات التي قدمها الدكتور صالح مفقودة لثقتنا به).

(٥٥) محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص ٥٦ .

(٥٦) المرجع السابق، ص٨٦

(٥٧) المرجع نفسه، ص٨٦.

(٥٨) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص٤٠.

(٥٩) صالح مفقودة: نصوص وأسئلة، ص٨٨.

(٦٠) محمد كعوان: المسار و التحولات القائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي ، سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي جامعة منتوري، قسنطينة الجزائر، ٢٠٠١.

(٦١) محمد العياشي: نظرية إيقاع الشعر العربي، ص٤٣.

(٦٢) عبد الرحمن تبرماسين: العروض و إيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة،٢٠٠٣، ص٨٦ .

(٦٣) المرجع السابق، ص ٥٧.

(٦٤) للإشارة إلى أن المقاطع تغير عددها من طباعة لأخرى.

(٦٥) ينظر نصوص وأسئلة، ص٧٦.

(٦٦) سعادة لعلى: قراءة في قصيدة اللعنة والغفران، ص٢٠ / ٢١.

(٦٧) ينظر: عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية القصيدة المعاصرة في الجزائر، ص١١٦.

(٦٨) المرجع نفسه، ص١١٧.

(٦٩) المرجع السابق، ص١١٩.

(٧٠) صالح مفقودة: نصوص و أسئلة، ص ٧٦.

(٧١) عبد الرحمان تبرماسين: العروض و إيقاع الشعر العربي، ص٨٩.

(٧٢) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص ٢٧ ٣٩ .

(٧٣) نفسه، ص ٢٧ و ٤١.

(٧٤) نفسه، ص٣٥..

(٧٥) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص١٨٠.

(٧٦) عبد الرحمان تبرماسين: العروض والإيقاع الشعر العربي، ص٩٤.

(٧٧) نادية خاوة: الاشغال السيميولوجي الألوان وأبعادها الظاهراتية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، محاضرات الملتقى الثالث السيمياء والنص الأدبي (١٩٢٠ أفريل٢٠٠٤) منشورات جامعة بسكرة، دار الهدى الجزائر،ص٣٥١.

(٧٨) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر،ص٢٣٢ .

(٧٩) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران،ص٢٩.

(٨٠) عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي،ص٩٦.

(٨١) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص٢٥.

(٨٢) محمد كعوان: المسار والتحولات العائمة في التجربة الشعرية لعبد الله حمادى، ص٣٢٠.

(٨٣) عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، ص١٠٠ و١٠١.

(٨٤) سعادة لعلى: عرض تطبيقي عن نظرية التلقي –قراءة في قصيدة اللعنة والغفران لعز الدين ميهوبي، ص٢٠.

(٨٥) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص١٥٣.

(٨٦) د. عبد الرحمن تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع القاهرة، ط١ سنة ٢٠٠٣، ص١٠٣.

(٨٧) د. سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص٤٧ .

(٨٨) عبد الرحمان تبرماسين: فضاء النص الشعري، ص١٨١.

(٨٩) نصوص وأسئلة، ص٧٢.

(٩٠) توفيق سعيدة: الخبرة الجمالية، ص٤١٥.

(٩١) المرجع السابق، ص٤١٧.

(٩٢) المرجع نفسه، ص٤١٦.

(٩٣) يوسف وغليسي، المتشاكل والمختلف في ديوان البرزخ والسكين، ص١٠.

(٩٤) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص٤١٥.

(٩٥) ينظر سعادة لعلى : عرض تطبيقي عن نظرية التلقي، ص١٨.

(٩٦) حفيظة ين مزعنة: الصورة الفنية في شعر عز الدين ميهوبي إشراف صالح مفقودة (رسالة ماجستير) –مخطوط معهد الاب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر ٢٠٠٥،٢٠٠٤، ص١٥٧،١٥٦.

(٩٧) محمد الجزائري: المثقفون العرب قصورا في حق الجزائر ونحن عاتبون عليهم اليوم وغدا، حوار مع عز الدين ميهوبي ص٠٢.

(٩٨) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص٢٥.

(٩٩) نفسه ص ٣٦

(١٠٠) المصدر السابق ص٤١.

(١٠١) صالح مفقودة، نصوص وأسئلة، ص٩٢.

(١٠٢) ديوان اللعنة والغفران، ص٤٤

(١٠٣) المصدر السابق ص٤٦.

(١٠٤) صالح مفقودة: نصوص وأسئلة، ص٨٦.

(١٠٥) مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٢ ص٢٣٦.

(١٠٦) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص٢٦.

(١٠٧) مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص٢٣٧.

(١٠٨) مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص٢٣٧

(١٠٩) ديوان اللعنة والغفران، ص٣٧.

(١١٠) محمد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص٢٣٧.

(١١١) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص٢٥.

(١١٢) الطاهر جاووت صحفي وروائي جزائري يكتب باللغة الفرنسية قال كلمته المشهورة والتي راح ضحيتها: "تكتبْ تموتْ تسكتْ تموتْ، إذن اكتبْ وموتْ"

(١١٣) المصدر السابق، ص٤٣.

(١١٤) أدو نيس: الثابت المتحول، ج ٢ ، ص١١٧

(١١٥) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص٤٢٢.

(١١٦) ينظر سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص٤٢٢.

(١١٧) وليد معماري
http://:www.awudam.org/alesbouh%202005/989/ispb989016.him

(١١٨) عز الدين ميهوبي، ص٢٥.

(١١٩) المصدر السابق ص٢٥.

(١٢٠) المصدر السابق ص٢٦.

(١٢١) صالح مفقودة: نصوص و أسئلة، ص٨٧

(١٢٢) عز الدين ميهوبي: اللعنة و الغفران، ص٢٩.

(١٢٣) المصدر السابق، ص٣٨.

(١٢٤) المصدر السابق ص٣٩

(١٢٥) المصدر السابق ص٤١

(١٢٦) المحسن بن هنية: على تخوم البرزخ، ط،١ تونس، ص٧

(١٢٧) المصدر السابق، ص٤٥، ٤٦.

(١٢٨) عبد الرزاق بن دحمان : الانزياح في شعر عز لدين ميهوبي، رسالة ماجستير (مخطوط)، إشراف صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر بسكرة، ٢٠٠٤ ، ٢٠٠٥، ص٩٠.

(١٢٩) المرجع السابق، ص٩٠

(١٣٠) جين ب.تومبكنز.نقد استجابة القارئ، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩، القاهرة، ص٢٥

(١٣١) ينظر وليد معماري: متعة المتلقي، ص٢

(١٣٢) سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص٧٩.

(١٣٣) ينظر بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، ص٣٩.

(١٣٤) المرجع نفسه، ص٣٩.

(١٣٥) عثما حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر –فترة الاستقلال ،منشورات الجاحظية، الجزائر،٢٠٠٠، ص٨٠.

(١٣٦) المرجع السابق، ص٥.

(١٣٧) عز الدين ميهوبي اللعنة والغفران، ص٢٥.

(١٣٨) المصدر السابق، ص٢٦.

(١٣٩) علي عشري زايد، الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي القاهرة، ١٩٩٧، ص١٩٥.

(١٤٠) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص٢٦.

(١٤١) المصدر نفسه، ص٣٢.

(١٤٢) علي البطل: الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني للهجري دراسة في أصولها وتطوراتها، دار الأندلس بيروت ، ص٥٢

(١٤٣) المرجع السابق ص٢١٢.

(١٤٤) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص٣٢.

(١٤٥) علي عشري زايد: الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص٧٧.

(١٤٦) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص٣٩٨.

(١٤٧) علي عشري زايد: الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص٨٧.

(١٤٨) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص٣٣.

(١٤٩) سورة الصافات، آية ٦٣٦٥

(١٥٠) سورة الإسراء آية ٦٠

١٥١ ابن منظور: لسان العرب، مادة: زقم ص٥٠٥ .

(١٥٢) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران، ص٣٦.

(١٥٣) رمضان صباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص٣٤٤.

(١٥٤) http://209.85.129.104 يوم الدخول ٠٧/ ٠٨/ ٢٠٠٧ ساعة ٠٩:٣٠

(١٥٥). http://202.85.129.104 يوم الدخول ٠٧/ ٠٨/ ٢٠٠٧ ساعة ٠٩:٣٠

(١٥٦) فوزي عيسى: تجليات شعرية، قراءة في النص الشعري المعاصر ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ١٩٩٧،ص١٤٢.

(١٥٧) حفيظة بن مزغنة: الصورة الفنية في شعر عز الدين ميهوبي،ص١٩٦.(مخطوط)

(١٥٨) عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص٢٩.

(١٥٩) ابن منظور: لسان العرب، مادة عرف، ص٣١٠..

(١٦٠) عز الدين ميهوبي اللعنة والغفران ، ص٣٩.

(١٦١) نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص ٣٩ .

(١٦٢) نيوتن ك.م: نظرية في القرن العشرين، ص٢٣٥.

(١٦٣) ينظر حفيظة الزين: قصيدة "بلقيس"، دراسة في ضوء نظرية القراءة وجماليات التلقي،مخطوط، جامعة بسكرة، الجدزائرص٧٧.

(١٦٤) محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء الإسكندرية، ط١، ٢٠٠١، ص٦٢.

(١٦٥) المرجع نفسه،ًص٦٣.

(١٦٦) المرجع السابق، ص٦٦.

(١٦٧) محمد الجزائري: المثقفون العرب قصروا في حق الجزائر ونحن عاتبون عليهم اليوم و غدا. حوار مع عز الدين ميهوبي، ص١.

(١٦٨) عز الدين ميهوبي: اللعنة والغفران،ص٢٥.

(١٦٩) المصدر نفسه،ص٢٦.

(١٧٠) المصدر السابق، ص٣٨.

- العالية: إسم أشهر مقبرة في الجزائر.
- قسما: مطلع النشيد الوطني الجزائري.تأليف الشاعر مفدي زكريا وألحان محمد فوزي.
- روما: عاصمة إيطاليا التي نظمت فيها "جمعية القديس إيجيديو" اجتماعين لبعض الأحـزاب الجزائرية.