الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر- بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

المركز والهامش

في أدب عيسى لحيلح

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه "ل. م. د" في الآداب واللغة العربية.

التخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
دليلة البـــاح

إشراف الأستاذ الدكتور:
عبد الرحمان تبرماسين

لجنة المناقشة

الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
بشير تاوريريت	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	رئيـــــــسا
عبد الرحمان تيبرمسين	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	مشرفا و مقررا
مقدم الجابري	أستاذ محاضـــر-أ-	جامعة باتنـــة	عضوا مناقشا
سعادنة جمال	أستاذ محاضـــر-أ-	جامعة باتنـــة	عضوا مناقشا
شيتر رحيمـــة	أستاذ محاضـــر-أ-	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
علي بخـــوش	أستاذ محاضـــر-أ-	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

2015-2016م

1436-1437هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر و عرفان

أحمدك ربي و أثني عليك الثناء كله، سبحانك لا أحصي ثناء عليك أنت كما أثنيت على نفسك، فالشكر لك ربي على توفيقك و على نعمك التي لا تحصى.

فأوجه عميق مشاعر الشكر و العرفان إلى المشرفين :

المرحوم الأستاذ: عبد المجيد دقياني. والأستاذ الفاضل : عبد الرحمان تبرماسين وأسأل الله عزوجل أن يجازيهما عني خير الجزاء.

وأتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان إلى:

الأستاذ الفاضل: لخضر تومي

الأستاذ الفاضل: عبد المجيد زردومي

و الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة على تكرمهم بقراءة الرسالة، و تفضلهم بتقييمها و مناقشتها. فبارك الله في جهودهم و علمهم، و أدام عطاءهم.

مقدمة

أسهم الكثير من الباحثين و النقاد بمجهوداتهم العلمية في مفهومي المركز و الهامش. فتعددت مجالاتهما ، و طرق تحليلهما. فمنهم من يراهما يخصان علم الاقتصاد، ومنهم من يراهما يخصان علم السياسة، و آخرون يرون أنهما يخصان العلوم الإنسانية.

أثار هذان المصطلحان جدل الباحثين و العلماء، خاصة في الدراسات الأدبية فلم يقتصر مفهومهما على المراكز الفكرية " فرنسا" و " لندن" و " ألمانيا" و" و- م - أ" حيث كل عمل تعترف به إحدى هذه المراكز هو أدب مركزي، وما عداه هو أدب هامشي يقتصر على المناطق المحلية. بل أصبح هذان المفهومان آلية من آليات الدراسات النقدية تخص الخطاب الأدبي عموما.

يعتبر المركز النواة و الهامش هو محيطها، أو الفضاء المهمل المقابل لهذه النواة. و مركزية النواة لم تتكون على نحو مفاجئ أو اعتباطي، بل هي نتيجة لمراحل عديدة كونت النواة قبل وصولها إلى المكانة المركزية، أو خروجها إلى المكانة الهامشية. ويتم الكشف عن تموقع المركز و الهامش بالمقارنة بينهما ، فينتج عنهما الترتيب. فيهيمن المركز على النص، و يتنحى الهامش جانبا.

و يعتبر الأدب الوعاء الجمالي الذي يعكس وقائع الحياة و ينقل مشاهدها. وأدب "عيسى لحيلح" يعدّ أحد الركائز المعتمدة في بناء رؤيته للعالم . و هو محور هذه الدراسة. فنقوم بتحليل الخطاب الأدبي للكاتب و استخراج المركز و الهامش و العلاقة بينهما .

يظهر موضوع "المركز والهامش " في أدب "عيسى لحيلح" الجوانب الخفية لمرحلة سياسية عرفت العنف في العلاقات التي تجمع المجتمع الجزائري، ومن هنا يأتي هذا البحث بوصفه محاولة لتسليط الضوء على **"المركز و الهامش"** في تلك الفترة التي شهدت مواجهة سياسية واجتماعية و ثقافية. وعلى موقف الكاتب من هذا الموضوع.

والتهميش الثقافي يعتبر أخطر غزو تعرفه المجتمعات لأنه يمس سلّم القيم عند الأفراد و المجتمعات فيهيمن على اللغة والفكر و العادات و التقاليد. تتموضع ثقافة الأنا في الهامش و تحتل ثقافة الأخر مكانة المركز. و بانسلاخ الأنا عن ثقافته و تبنيه ثقافة الأخر تتم عملية الغزو الثقافي التي تمس القيم الروحية التي تعتمد عليها الذات .

و أدب عيسى لحيلح يتحدث عن مكانة المثقف في المجتمع الجزائري ويعتبره المقوم الذي يسلط الضوء على الجوانب الهامشية ، ويعتبر أن سبب تهميش الجانب الثقافي يرجع لوجود سلطة مركزية هي السلطة السياسية التي لا تعترف بالمثقف.

ويعود اختياري لهذا الموضوع **"المركز والهامش في أدب عيسى لحيلح"** إلي عدة أسباب أبرزها :

- اهتمامي بالأدب العربي عامة و الأدب الجزائري خاصة، و رأيت في أدب" عيسى لحيلح" فضاء خصبا لتطبيق مفاهيم المركز و الهامش.

- يعود إلي مسار "عيسى لحيلح " وإنجازاته المتعددة والمتداخلة بين إنجاز علمي مادي وفكري ومعرفي يعتمد فيه علي ثقافته الدينية ، و عيشته لفترة التسعينيات ضمن الجماعة المناوئة و انتمائه لها.

- استقراء أدب "عيسى لحيلح "و الولوج إلى عالم الأديب و تسجيل ما يحيط به في حياته الأدبية و السياسية.

- قراءة أدب "عيسى لحيلح" بآلية نقدية جديدة في الجانب التأويلي.

- قلة البحوث المنجزة المتعلقة بموضوع المركز و الهامش و قلة البحوث المنجزة حول الأديب " عيسى لحيلح".

وعليه اتجهت إلى دراسة الموضوع وقد طرحت جملة من التساؤلات تشكل جوهر الإشكالية وهي:

- ما معنى المركز ؟ وما معنى الهامش؟ وما العلاقة بينهما؟

- أين يكمن المركز و أين يتجلى الهامش في أدب عيسى لحيلح ؟

- ما هي دوافع الكاتب من العودة إلى قيم المركز العربي القديم ؟

_ ما هي علاقة المثقف بالمركز السياسي ؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة ، جاء مسار البحث وفق الخطة التالية: مدخل و بابين.،

تناولت في المدخل **مفهوم المركز و الهامش** بصفة عامة في العلوم الأخرى و في الأدب بالخصوص، و سعيت أن أجعل منه إطارا منهجيا يؤسس خلفية نظرية لبحثي، فهو بذلك يحمل ثلاثة عناصر، كل عنصر منها يشرح ويفسّر نقطة معينة من العنوان لهذا الفصل. ففي العنصر الأوّل تناولت مفهوم المركز و الهامش في المجال اللغوي والاصطلاحي الذي يشمل المجالات، السياسية، الاقتصادية، الاجتماعية، والثقافية. و يتحدث العنصران الثاني و الثالث عن مكانة الشعر في الفكر القديم وذلك من خلال :

- ✓ هامشية الشعر في الفكر الغربي
- ✓ مركزية الشعر في الفكر العربي القديم
- ✓ مركزية الطلل
- ✓ مركزية الشعر وهامشية النثر.
- ✓ مركزية الشعر الفصيح وهامشية الشعر العامي

ثم جاء الباب الأول دراسة تطبيقية للمركز و الهامش في شعر" **عيسى لحيلح** ." و يتكون من ثلاثة فصول، الفصل الأول وفيه تم تسليط الضوء على العتبات النصية و جاء بعنوان" **تجليات المركز والهامش في العتبات النصية"** و فيه تمت دراسة مكونات الغلاف من:

- ✓ اللون
- ✓ اسم المؤلف
- ✓ العنوان

و فيما يخص الفصل الثاني فحاولت تطبيق المركز و الهامش في الرمز الشعري وقد وسمت الفصل بالعنوان الآتي:" **فاعلية الرمز في حركة المركز و الهامش"** و تضمن هذا الفصل

- ✓ ايجابية المركز وسلبية الهامش
- ✓ الرموز الثقافية
- ✓ مركزية الرمز الثقافي " مية"
- ✓ مركزية الرمز الديني " المسيح عيسى"
- ✓ حركة المركز و الهامش في بوح الشاعر
- ✓ خشية المركز السياسي
- ✓ هامشية الرمز التاريخي " أبو لهب"

أما الفصل الثالث و الأخير في هذا الباب، فجاء بعنوان " **سردية الشعر و تداخل المركز و الهامش في قصيدة مجنونة الحي"** حيث تجمع القصيدة بين الشكل الغنائي و المقومات الدرامية، فتمزج بين الشعر و السرد . و بتطبيق النموذج العاملي كتقنية سردية على شخصيات القصيدة. تسمح بدراسة الحالات و التحولات وفق ثنائية" المركز و الهامش". و تضمن هذا الفصل:

- ✓ دراسة الوزن في القصيدة
- ✓ بحر القصيدة
- ✓ القافية
- ✓ التصريع
- ✓ دراسة السرد في القصيدة
- ✓ تقطيع النص
- ✓ النموذج العاملي
- ✓ البرنامج السردي.

أما الباب الثاني فقد جاء تحت عنوان **المركز و الهامش في رواية" كراف الخطايا"** و يشمل فصلين تطبيقيين الفصل الأول دراسة تطبيقية تخص المكان فجاء عنوان الفصل **"المركز و الهامش بالنسبة للمكان"** وفيه تمت دراسة

- ✓ المكان المركزي و جدل القرية و المدينة
- ✓ تهميش المركز الوطن

الفصل الثاني فهو دراسة تطبيقية تخص الشخصيات و قد وسمته بعنوان **"المركز والهامش بالنسبة للشخصيات"** و تحدثت فيه عن:

- ✓ الشخصية المركزية / البطل الاشكالي
- ✓ الشخصية الثانوية / فساد السلطة المركزية
- ✓ الذات الكادحة المهمشة

و بعد هذا جاءت خاتمة البحث التي كانت عبارة عن خلاصة لأهم النتائج التي استنتجتها خلال مسيراتي البحثية في هذا الموضوع ثم أرفقتها بمكتبة البحث التي تظم قائمة المصادر والمراجع المعتمدة. و مختلف الفهارس التي تشير إلى ما في البحث من جداول و رسوم.

واعتمد البحث على المنهج النصاني لأن الموضوع قابل للتفرع والتجزؤ والدخول في مجالات غير أدبية.

ولإنجاز هذا البحث اعتمدت على دراسات متعدّدة ساعدتني في تجميع المعلومات الضرورية في هذا المجال ومن بينها :

- ✓ . عبد المالك مرتاض: **نظرية الرواية**،عالم المعرفة، الكويت، دط، 1990.
- ✓ يول آرون- جاك آلان قيالا: **معجم المصطلحات الأدبية**، ترجمة محمد حمود، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 2012
- ✓ ميشيل مان: **موسوعة العلوم الاجتماعية**،ترجمة عادل مختار الهوا ري،دار المعرفة الجامعية،مصر، دط، 1999 .

- ✓ محمد علي كندي، **الرمز و القناع**، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1،2003.

إضافة إلى المصادر و المراجع الأخرى التي استقى منها البحث مادته .

وخلال هذه المسيرة الشاقة في ميدان البحث لا أنكر مواجهتي لبعض الصعوبات منها حداثة الموضوع، لكن بفضل الله وتوفيقه استطعت أن أتغلب على الكثير من المشكلات والصعوبات التي اعترضت طريقي. كما لا أنسي دور الأستاذ المشرف عبد الرحمان تبرماسين الذي لم يبخل بالنصائح القيمة ، وهو الذي أرشدني إلى هذا الموضوع. و إن كنت أنسى فلا أنسى جميل اللجنة الموقرة التي أخذت على عاتقها قراءة البحث و تدقيقه و تقويمه فلها مني جزيل الشكر و التقدير و الشكر في حقها لا يفي بالغرض فلهم مني أسمى آيات التقدير و العرفان . و كل من قدم لي يد العون سواء من قريب أو من بعيد فإليهم جميعا خالص الشكر والتقدير وجميل العرفان.

مدخل

مفهوم المركز و الهامش

1-مفهوم المركز و الهامش:

يعد مصطلح المركز و الهامش من أكثر المصطلحات غموضا و إثارة للجدل، إذْ يدخل في عدة مجالات منها: الاجتماعية و الاقتصادية والسياسية، كما لا نغفل عن المجال الثقافي أيضا.

ولعل قيمته تكمن في قدرته على جمع هذه المجالات و تكييف عناصرها، فما أن تطرقنا إلى مجال ما من هذه المجالات إلا و تداخلت معه المجالات الأخرى بشكل أو بآخر فيصعب الفصل بينهما أحيانا.

وللتعرف على مفهوم المركز و الهامش، سوف أحاول التوقف عند بعض المحطات التي يمكن أن تنير طريق البحث وتفك إشكالية (المركز و الهامش).

1-1 المفهوم اللغوي

1-1-1 مفهوم المركز:

جاء في لسان العرب لابن منظور« "ر-ك-ز"، ركز المركز، غرزك شيئا منتصبا كالرمح و نحوه و تركيزه ركزا في مركزه. وقد ركزه، يركزه ويركزه ركزا و ركزه غرزه في الأرض [...] و مركز الرجل موضعه [...] و مركز الدائرة وسطها. » [1]

وورد في قاموس المحيط « ركز الرمح يركزه. و يركزه: غرزه في الأرض[...] و المركز: وسط الدائرة. و موضع الرجل و محله حيث أمر الجند أن يلزموه و المركز الرجل العالم العاقل السخي الكريم [...] و الركيزة دفين أهل الجاهلية و قطع الفضة و الذهب من المعادن. » [2]

---

[1] ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**، مجلد 6، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص214 .

[2] محمد إبراهيم،الفيروز بادي،الشيرازي الشافعي: **القاموس المحيط**،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1999، ص283.

من خلال ما سبق يتجلى لنا أن المركز هو الثابت المستقر في الأرض و هو النقطة التي منها ينتشر محيط الدائرة، وتدل على ما هو ثمين مادي كالفضة والذهب، ومعنوي كالعلم والعقل والكرم. ومن خلال هذه الرؤية المعجمية المستقلة عن مختلف العلاقات النصية التي تحيلنا إلى علاقات سياقية خارجية فإن

المركز= الاستقرار + المعرفة+ الثروة

2-1-1 مفهوم الهامش:

جاء في لسان لابن منظور « همش:الهمشة.الكلام والحركة ،هَمَشَ،وهَمِشَ القوم فهم يهَمَشون ويهمِشون وتهامشوا والمرأة همش الحديث بالتحريك تكثر الكلام وتجلب . ويقول ابن الأعرابي:

الهَمَشُ والهمْش كثرة الكلام في غير صواب وأنشد:

وهَمِشوا بكلام غير حسن.» [3]

فالهامش هو الكلام غير المجدي ومثال ذلك المرأة الثرثارة تكثر الكلام والحركة فتحدث بهما الجلبة. وقد نسب كلام الهامش للمرأة لأن المرأة لا تملك قدرة تحريك مجتمع ذكوري. فكلامها مجرد جلبة لا طائل منها. و النتيجة كلام غير حسن.

الهامش = كلام + حركة + فوضى +نتائج سلبية

---

[3] ابن منظور **: لسان العرب**، مجلد 15، ص 92.

أمّا قاموس المحيط لا يكتفي بهذا المعنى فيضيف له « الهامش حاشية الكتاب (مُوَلَدُ) » [4] ويعني به الكلام الخارج عن المتن في الصفحة فنجده علي حافة الكتاب وهذا التعريف للهامش هو إضافة جديدة أخذها العرب عن الفرس.

ومن التعريف اللغوي نستخلص أن المركز يتسم بالاستقرار ليحافظ على مركزيته بينما يتسم الهامش بالحركة لأنه يبحث عن المركزية

1-2-.المفهوم الاصطلاحي

يبنى مفهوم المركز و الهامش على العلاقة بين القلب النابض بالقوة و محيطها، وهذه القوة قد تكون اقتصادية أو سياسية أو ثقافية. و لا يمكن الفصل بينهما لأنهما متلازمان. فما إن يتم تحديد النواة – البؤرة- حتى يتجلى المحيط الذي يدور في فلكها.

هذا المفهوم البسيط يخص نواة واحدة، لكن عندما تتعدد الأنوية و تتقاطع أفلكها يصعب تحديد المركز و الهامش، لأنه يبنى على علاقات متعددة.

ولهذا حاولنا عزل المفهوم عن العلاقات المختلفة، قصد تبسيط مفهوم المركز و الهامش. و رصد مدلوله بناء على عدة علاقات: اقتصادية، سياسية، اجتماعية، أدبية.

1-2 – 1 المركز و الهامش اقتصاديـــا:

ظهر مفهوم المركز و الهامش اقتصاديا ، معتمدا على الفجوة المعرفية بين دول العالم فالدول التي تملك تكنولوجيا الإنتاج و التصنيع هي دول المركز، بينما الدول التي تستهلك هذا الإنتاج الصناعي هي دول الهامش وقد استخدمه لأول مرة

---

(4) الفيروزبادي: **القاموس المحيط**، ج2، ص 450.

"راؤول بريبش Raoul Prebisch" (❖) كمفهوم في الاقتصاد يعني به المركز التقدم التقني والفني وإنتاج الخيرات التي تسَوق وتصدر حيث أكد « أن الاقتصاد العالمي الحر ينقسم إلى دول المركز، الدول الصناعية البالغة التقدم في أوروبا الغربية المتحدة واليابان [...] وتقوم هذه الأخيرة بتصدير سلع مصنعة ويعتبر التقدم التقني الذي يسمح بتزايد معدلات الإنتاجية. » (5)

هذا التقسيم الاقتصادي هو تقسيم إداري قديم فرضته دول الاستعمار في القرن التاسع عشر. حيث دول المركز. تقوم صناعتها على استيراد مواد الخام من دول المحيط، مقابل سلع مصنعة تصدرها دول المركز و تنتجها بطرق علمية متقدمة. و استمر هذا التبادل إلى يومنا هذا في حين تشهد دول المركز تقدم تقنيا سريعا، مازالت دول الهامش تعتمد على البترول ومختلف مواد الخام.

دول الهامش هي الدول السائرة في طريق النمو من قارة آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية. فاعتمدت هذه الدول على تصدير مواد الخام والمواد الأولية. و بهذا تحصد دول المركز الأرباح و الثراء بينما دول الهامش تجني « الإخفاقات الاجتماعية المروعة والتي لحقت بالمعجزة الاقتصادية البرازيلية. لأن انجاز المعدلات المرغوبة في النمو الاقتصادي والتصنيع ،قد أفضى إلى حدوث خسارة كاملة في العمالة الصناعية.» (6)

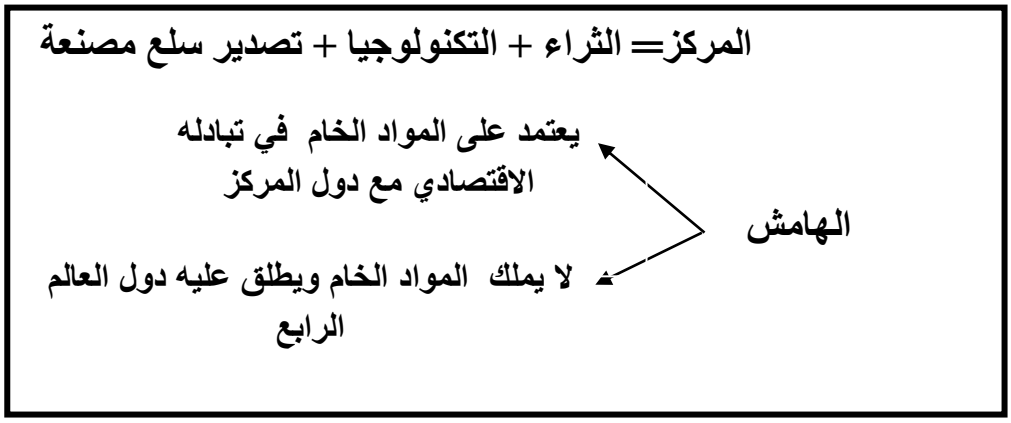
❖ راؤول بريبش: أول سكرتير عام لمؤتمر التجارة و التنمية التابع للأمم المتحدة و طرح نحو سياسة جديدة للتجارة و التنمية،"1964" هذا التقسيم الاقتصادي لدول العالم.

(5) ميشيل مان: **موسوعة العلوم الاجتماعية**،ترجمة عادل مختار الهوا ري،دار المعرفة الجامعية،مصر، دط، 1999، ص99.

(6) المصدر نفسه ، ص412.

فبفضل التطور التقني والصناعي، حلت الآلة مكان العامل وتعرض للتسريح من مكان عمله. وبالتالي توقفت أجرته وأصبح يعيش الفاقة والعوز. واستخدمت أيضا التهميشية لعزل الدول وإبعادها عن التدابير الاقتصادية العالمية و أطلق عليها بالعالم الرابع لأن هذه الدول «لا تملك المواد ولا الأسواق المحلية التي في مقدورها جذب المستثمرين الأجانب فإنها لم تعد تستطيع المشاركة، بشكل مؤثر في التدابير الاقتصادية العالمية ومن ثم يمكن القول أنها أصبحت تقف على الهامش.» [7] وتبقى هذه الدول عرضة للمؤثرات الخارجية بمختلف أشكالها.

مخطط رقم : 1



العنوان: تعريف الهامش و المركز اقتصاديا

[7] ميشيل مان: **موسوعة العلوم الاجتماعية** ، ص412.

و بهذا المفهوم الاقتصادي فإن العلاقة بين المركز و الهامش هي علاقة قوة حيث يقول مالك بن نبي:

« ففي القرن التاسع عشر كانت العلاقات بين الأمم و الشعوب علاقات قوة، و كان مركز الأمة يقدر بعدد مصانعها و مدافعها و أساطيلها البحرية و رصيدها من الذهب. و لكن القرن العشرين قد سجل في هذا الصدد تطورا معلوما، هو أنه قد أعلى من الفكرة باعتبارها قيمة قومية و دولية. »[8]

فتطور العلم وازدهار المصانع والتجارة جعل المركز يخرج من نطاق السيطرة على الأشياء المادية إلى فكرة الاقتصاد القومي الذي يكرس سيطرة الدول الغربية .

و الاقتصاد القومي لا يقتصر على الإنتاج و الاستهلاك أو التصدير و الاستيراد أو انتقال المال و الخدمات بل أصبح سلطة اقتصادية تستخدمها السلطة السياسية لدول المركز لإخضاع دول الهامش لسيطرتها. ومثال ذلك دول المركز ترمي الفائض من إنتاج القمح في البحر. في حين تعاني بعض دول إفريقيا من الفقر والمجاعة، و من غرائب العصر أن هذه الدول الفقيرة أصبحت مقر إنتاج الفيروسات الخطيرة.

فالاقتصاد خرج عن المفهوم المستقل بذاته وظهر ما يسمى بخطاب « الاقتصاد السياسي الذي وضعه **جان جاك روسو(Rousseau)** للموسوعة الكبرى التي أعدها **ديديرو (Diderot)** و **ألامبير (Alember)** يتطرق لمواضيع مختلفة نعتبر اليوم أن بعضها متعلق بالاقتصاد، و البعض الآخر متعلق بعلم الاجتماع.» [9]و ارتباط الاقتصادي بالسياسي نلمسه في الأزمات الاقتصادية و ما تسببه من اضطرابات سياسية و اجتماعية داخل الدولة.

---

[8] مالك بن نبي: **مشكلة الثقافة**، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الوعي، الجزائر، ط1، 2013، ص14.

[9] ر. بورون وف . بوريلو: **المعجم النقدي لعلم الاجتماع**، ترجمة سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1986، ص44.

2-1 – 2 المركز و الهامش سياسيـــــــا:

السياسية « هي فن حكم المدينة[...] فمن جهة مكان لاندماج "مدني" للموطنين في الحياة الاجتماعية [...] ومن جهة ثانية، قد تكون ناقلة للآراء و المصالح.» [10] فالحكم السياسي يقوم على تعاون المركز أي السلطة الحاكمة و الهامش أي الطبقة المحكومة. فالتعاون بينها يحقق اندماجهما و الاندماج بين المركز و الهامش في السلطة الواحدة يمثل القوة السياسية للدولة.

و القوة السياسية هي قوة متحولة لأنها تبنى على علاقات خارجية تجمعها بمختلف الدولة وهذه العلاقات: علاقة تعايش، علاقة صراع، علاقة تعاون. وهذه العلاقات تحددها المصالح الخاصة للدولة. فالعلاقة تحددها دراسات معمقة للوضع الخارجي. و بالتالي تخرج العلاقات الانفعالية التي قد تؤدي إلى تأزم الوضع السياسي وقد يختنق الوضع السياسي وتنهار الدولة. فالعلاقات بين المركز و الهامش هي علاقات خطيرة لابد من دراستها قبل الإقدام عليها.

و بهذا المفهوم فإن المركز يخرج عن مفهوم السلطة السياسية الأحادية التي لا تقهر إلى تعدد السلطات و تعاونها وفق قوانين محددة. قصد بناء قوة مركزية متلاحمة تساعد على استمرار سلطة الدولة .

و السلطة الأحادية هي السلطة المركزية القديمة التي تتجلى في الملك/ الحاكم – ويمثل مركز السلطات في المملكة- السياسية، العسكرية، التجارية..- فتبني قوة المركز بقوة الملك و تضعف بضعفه. ومن النتائج الخطيرة لهذه المركزية الأحادية التي تتوقف على قوة الملك. صراع الأبناء بعد موت الملك/ الوالد و استقرار الحكم عند الأقوى أو تمزق الدولة وتفككها وانقسامها إلى مماليك صغيرة متناحرة.

---

[10] يول آرون- جاك آلان قيالا: **معجم المصطلحات الأدبية**، ترجمة محمد حمود، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص620 .

و العلاقة بين المركز والهامش من حيث هذا المفهوم القديم هي علاقة السيد بالعبد. فالعبد تابع لأوامر سيده منفذ لها. و السيد صاحب الملك والسلطة التي تزول بموته، ويوضح ابن خلدون هذه العلاقة في الدولة فيقول: « الدولة في مركزها أشد مما يكون في الطرف والنطاق وإذا انتهت إلى النطاق الذي هو الغاية عجزت واقتصرت عما وراءها. شأن الأشعة والأنوار إذا انبعثت من المراكز والدوائر المنعكسة على سطح الماء من النقر عليه. » (11)

وفساد السلطة المركزية في الدولة يؤدي إلى سقوطها فيقول ابن خلدون: « إذا غُلب مركزها فلا ينفعها بقاء الأطراف والنطاق بل تضمحل لوقتها. فإن المركز كالقلب الذي تنبعث منه الروح، فإذا غلب القلب و ملك انهزم جميع الأطراف. » (12)

يرى ابن خلدون أن المركز هو القلب النابض للدولة، و إذا غلب المركز لم ينفع الملك بقاء الأطراف، أما إذا لحق الضرر بالأطراف فالملك سوف يستمر إلى أن يأذن الله بزواله.

العلاقة بين المركز و الأطراف في الدولة الواحدة علاقة ذات اتجاه واحد فالهامش يتأثر بالمركز، لذا فإن تصدع المركز و سقط فإن سقوطه يؤدي إلى انهيار الأطراف. ومثال ذلك يذكر ابن خلدون مدائن مركز الدولة الفارسية فما إن استولى عليها المسلمون حتى سقطت دولة الفرس بأكملها. بينما سقوط الشام- هامش في الدولة الرومانية- لم يضر الدولة الرومانية- المركز- المترامية الأطراف. و هذا يبين أن المركز لا يتأثر بالهامش،

(11) عبد الرحمان ابن خلدون: **ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب و البربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر "مقدمة العلامة ابن خلدون"**، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، 2007. ص 173.

(12) المصدر نفسه، ص174.

اختلال العلاقة بين المركز و الهامش، سببه اختلال توازن القوة بينهما، خاصة القوة العسكرية التي تعتمد عليها الدولة في فرض سيطرتها. فالمركز هو القوة التي لا تقهر. أي أن قوة المركز أكبر من قوة الهامش. ودائما القوة الأكبر هي المركز فمتى تحصل الهامش على قوة أكبر من قوة المركز القديم. هاجم المركز القديم ليكون مركزا جديدا و يصبح المركز القديم هامشا بالنسبة للمركز الجديد.

فالمفهوم القديم في علاقة المركز بالهامش مبني على الصراع الحربي والتنافس السياسي وموت الحكام و دمار البلدان، فالاستعمار المباشر وتحطيم السلطة المركزية . وسيلة اعتمدتها دول المركز لاستنزاف خيرات دول الهامش .

ويميز **"الهادي التيمومي"** بين المفهوم القديم والحديث لطريقة هيمنة المركز على الهامش فيقول:

« المراكز الرأسمالية المهيمنة لا تسعى بالضرورة إلى فرض سلطتها السياسية[...] لأن لها القدرة الفعلية على ممارسة هيمنتها بواسطة الوسائل الاقتصادية أما الدول في الحقب السابقة فإنها لم تكن واثقة من الحصول على منافع التبعية الاقتصادية التي تفرضها على "الأطراف" التي تريدها، مادامت هذه "الأطراف" خارجة من مجال نفوذها السياسي . » [13]

ففرض التبعية الاقتصادية واستنزاف خيرات الشعوب أصبح هدفا سهل المنال مع النظم الجديدة لاقتصاد السوق، فيتم وفق آليات محكمة تعمل على تنفيذها شبكة من المؤسسات يصعب تمييز مركزها عن هامشها لأنها تتسم بالغموض و السرية و الكتمان.

فدول الهامش تواجه مركزا سياسيا جديدا لا يستخدم الاستعمار المباشر. إلا للضرورة القصوى لأنه يفضل زراعة الأزمات ، ومشاهدة صراع المركز و الهامش في دول الهامش.

---

(13) الهادي التيمومي: **مفهوم الإمبريالية**، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، دط، 2004، ص14.

والطريقة حديثة هي استعمار غير مباشر أو ما يطلق عليه بـ

-« عقلنة الصراع الثوري، فتعتمد على الانقلاب لتغيير النظام القائم وذلك باستخدام مخططات صرفوا في تمحيصها ودراستها وقتا طويلا. وهذه المخططات تستعمل أساليب متتالية وأسلوب إقامة جبهة شعبية وهي الخطوة الأولى [...] و لا يلجؤون إلى حرب الشوارع إلا في نهاية عملية معقدة لتفكيك القوى المضادة و تسميمها فتقوم وحدة الأقسام الرئيسية في هذه العملية. إدخال نواة معارضة إلى قلب الإدارات والجيش والبوليس للاستيلاء عليها أو تفكيكها . » [14]

وميزه هذه الطريقة هي أنها تقوم بالثورة دون إطلاق رصاصة واحدة وحتى وفقا لمظاهرات شكلية و شرعية وتستخدم الهامش لإشعال فتيل الثورة.

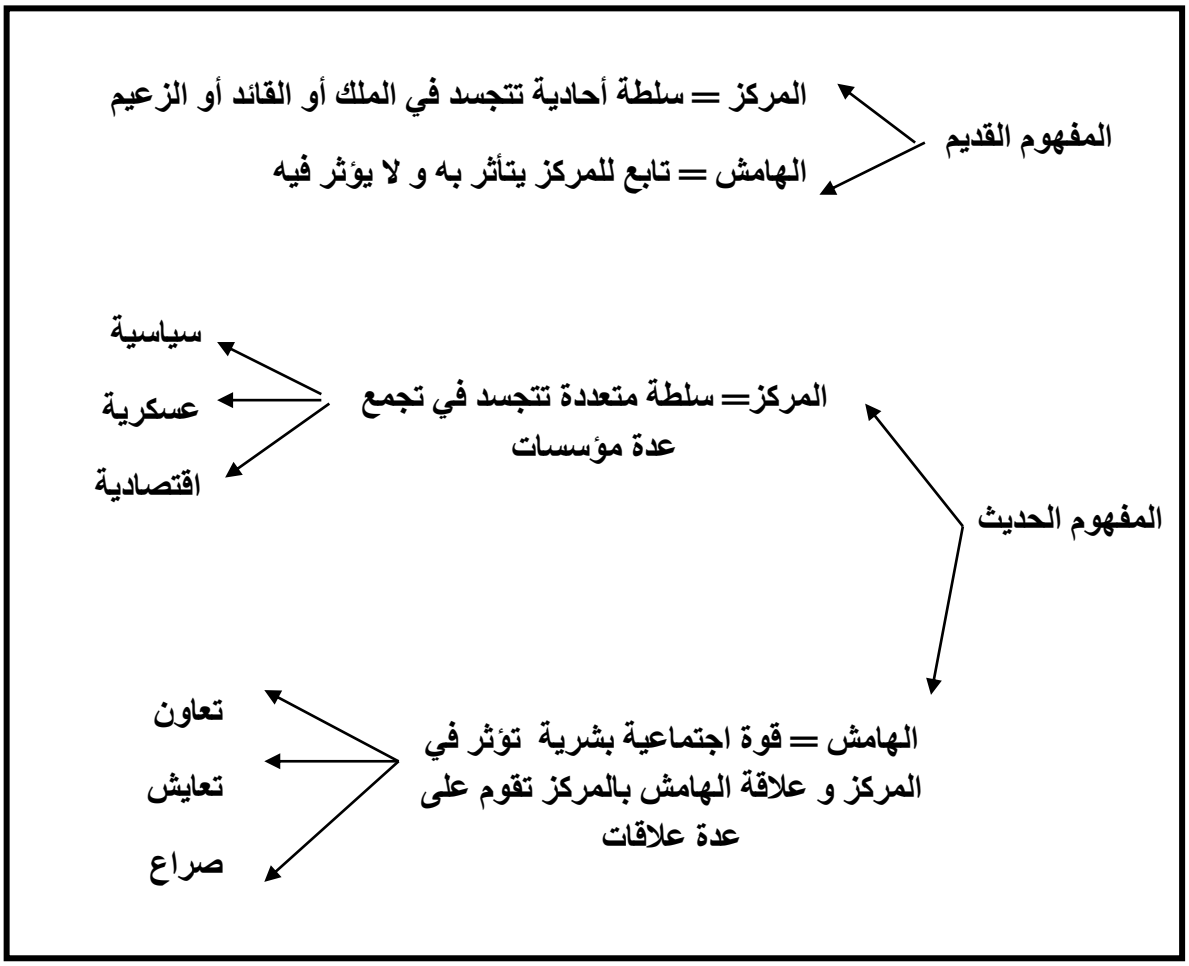
وخطورة الهامش في هذه الدول أنه من نفس جنس المركز لا يختلف عنه من حيث الشكل الاجتماعي و العقائدي و بمساهمة قوة لا يخدمها استقرار المركز، يتحصل الهامش على عتاد عسكري يوازي أو يفوق قوة المركز. و يكون الهامش معارضا للمركز و يعمل على تفكيكه. وهذا ما يسبب الفوضى الهدامة التي تهدم قوة الدولة وتبعثرها.

فالتجانس الشكلي يجعل الشخص البسيط يتقبل فكر المعارضة الجديد. ويدمج هؤلاء الأفراد في قوة عسكرية توازي قوة المركز وتعارضه. و هذا ما يجعل المجتمع يتمزق بين قطبين المركز الرسمي القديم و مركز المعارضة الجديد، و هو تمزق خطير يمزق أفراد المجتمع بدءا من الأسرة. وبهذا تدخل الدولة في صراع داخلي ينهك قوتها و يضعف سطوتها. و فك لغز هذا الصراع يكمن في الإجابة عن السؤال الآتي: من يدعم الهامش؟ و من يحصد نتائج سقوط المركز.؟ و أصدق إجابة يقدمها التاريخ .

---

[14] جان مينو: **مدخل إلى علم السياسة**،ترجمة جورج يونس،مكتبة الفكر الجامعي ،منشورات عويدات ،بيروت، لبنان، ط1، 1967،ص279.

مخطط رقم : 2



العنوان: تعريف الهامش و المركز سياسيا

2-1 – 3 المركز و الهامش أدبيـــــا:

يسمح لنا نموذج " المركز و الهامش" في الأدب بتحديد المناطق التي تتحكم في الإنتاج الأدبي، وهي مناطق المركز. فتتحكم في تجديد الإنتاج من حيث الشكل و الموضوعات. و المناطق التي تقلد هذا الإنتاج الثقافي، وهي مناطق الهامش .

وجاء في معجم المصطلحات ثنائية المركز و الهامش وجدت « في سبعينيات القرن الماضي داخل نظرية الأنظمة المتعددة و سوسيولوجيا الحقل الأدبي. العلاقة بين المركز و المحيط هي علاقة الغالب بالمغلوب: أدب ينعت بأنه من المحيط، يتميز بتبعيته للمركز و بأنه يشكل "نظام – أدني " أقل حظوة. و المسافة بين المركز و المحيط هي زمنية و تتجلى عبر أنواع العجز عن المجاراة » [15].

يتميز المركز بقدرته على الإنتاج الفني و الأدبي، فيقوم بإنتاج النموذج الأعلى. بينما يقف الهامش على الحافة يقلد نماذج المركز. و تقليد الهامش للمركز سببه عجز الهامش على مجاراة المركز في عملية الانتاج.

تعتني دول المركز بالمؤسسات الأدبية و بالكتاب و هذا ما أكسبتها « ما أسمته بالجمهورية العالمية للآداب التي تضم مختلف الثروات الأدبية للشعوب، وعاصمة هذه الجمهورية أو السيدة الأولى على هذا المجال الأدبي العالمي هي باريس وينافسها على السيادة كل من برلين ولندن ، صاحبتي الآداب الكبرى. » [16]

---

[15] بول آرون- دينيس سان- جاك- : **معجم المصطلحات الأدبية**، ت، ص1029.

[16] منى محمد طلبة: "عالمية الأدب من منظور معاصر"، **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت،ع:2، مجلد 33، أكتوبر-ديسمبر 2001، ص 162.

حافظت دول المركز على مركزيتها « منذ القرن السابع عشر وحتى الربع الثالث من القرن العشرين على الأقل، وجمعت المركزية باستمرار أهم المؤسسات في باريس : دور النشر، صحافة متخصصة، كبريات المدارس، مكتبات عامة، أكاديميات، لجان أدبية »[17].

تحتكر أوربا سيادة الآداب فمركزية الأدب « مركزية أوروبية ولها عاصمة هي باريس، من عندها تحدد مواقع الضواحي والنجوع الأدبية التي تختلف لغاتها عن المركز وتبتعد عنه على المستوى الجغرافي. » [18] وهذه المركزية سواء كانت في روما أو مدريد أو في باريس أوفي مسعى الولايات المتحدة الأمريكية بفرض العولمة وسياسة التجارة للإشهار.فإنها لم تخرج عن نطاق حدود الدول الاستعمارية.

ومصطلح عالمية الأدب ينطلق أساسا من تجاوز الأدباء حدود ثقافتهم القومية، فيعترف بهم من قبل هذه المراكز. وهذا الاعتراف هو اعتراف عالمي يسمح لهم بتوسيع نطاق أدبهم. ويقوم المركز برعاية هذه النماذج القومية. لأنها تتسم بالتجديد و الإنتاج الذي يخدم المركز، في حين ينال هذا النموذج شهرة واسعة بفضل التوزيع والإشهار. كما يمكن إدراجه في بعض المناهج المدرسية.

وإذ كان الحظ حليف بعض النماذج الأدبية القومية في تجاوز نطاق الهامش و الوصول إلى المركز، فإن تهميش الكتاب بعد وصولهم للمركز يكون بعدّة طرق :منها القانونية ومنها الخفية

---

(17) بول آرون- دينيس سان- جاك- : **معجم المصطلحات الأدبية**، ص1028.
(18) منى محمد طلبة: **عالمية الأدب من منظور معاصر**، ص164.

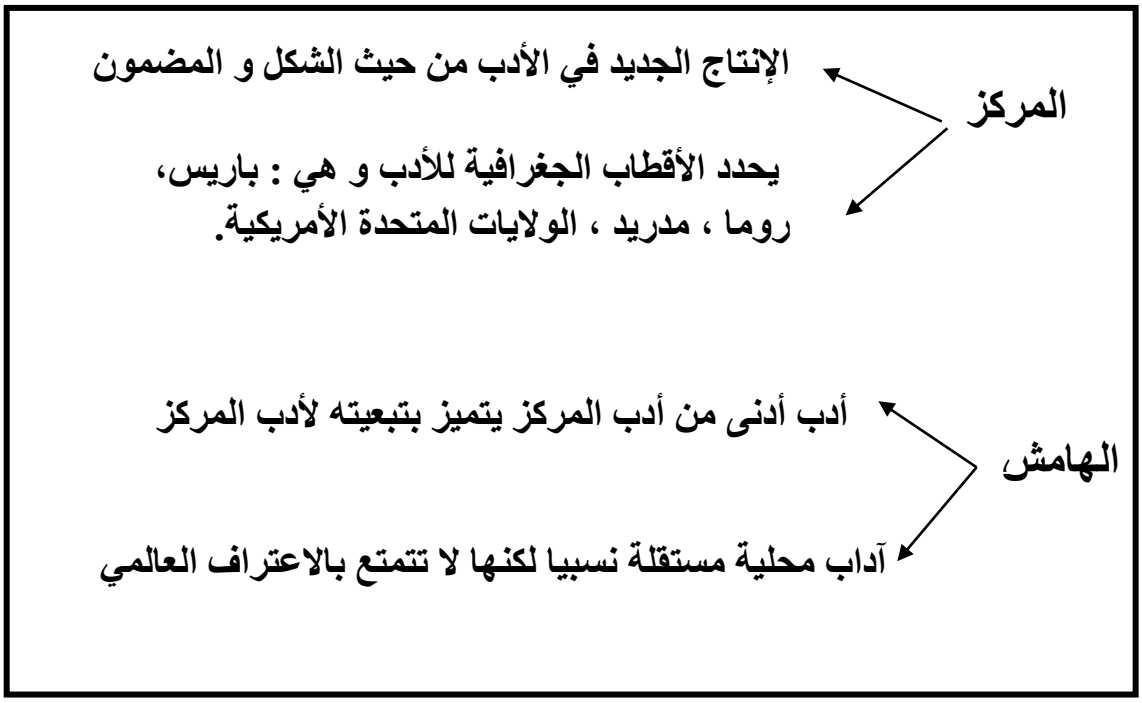
« فالدولة الفرنسية تصادر حسب قانون "جايسو"• الصادر في 13 يوليو عام 1990 . كل الكتب التي يجرؤ أصحابها على المراجعة التاريخية لغرف الغاز، في معسكرات الاعتقال النازية لليهود .ممكنة بذلك للولي الصهيوني في فرنسا. و مختلف جوانب الرعب لدى الأدباء والمفكرين الذين يتعرضون لليهود أو الصهاينة من قريب أو بعيد، وتدخلت الدولة الفرنسية بشكل خفي في أثناء حرب التحرير الجزائرية لتمنع نشر المقالات المتعاطفة مع الجزائريين و التي تساند كفاحهم المشروع ضد الاستعمار. » [19]

فالمركز يهتم بالآداب التي تخدم مصالحه، وتحقق أهدافه. و الأدب المنافي لأهداف المركز يتعرض للتهميش، فالمراقبة و المصادرة تخص الكتب غير الملائمة لتوجهات المركز السياسية. فنرى أن التهميش لا يتوقف على وصول الآداب إلى حدود المركز فيتم التهميش في المركز ذاته بعدة طرق.

• هو قانون قمعي أنشأه جايسو " الشيوعي" و يعمل على عدم السماح بانتقاد السياسة الإسرائيلية و قد صدر في 13 يوليو/تموز 1990 م و هو قانون جائر، يعمل على تجريم الرأي المخالف.

[19] منى محمد طلبة: **عالمية الأدب من منظور معاصر**، ص 172.

مخطط رقم :3



العنوان: تعريف الهامش و المركز أدبيا

2-1 – 4 المركز و الهامش اجتماعيـــــا:

وهو تعبير يستخدمه علماء الاجتماع « بمفهوم اجتماعي وجغرافي للدلالة على العلاقات القائمة بين قلب القوة والثقافة لمجتمع ما ومناطقه المحيطة. » [20] ويتجلى المفهوم الاجتماعي القديم في التقسيم الطبقي لفئات المجتمع .فتختلف طبقة الأسياد عن العبيد، وطبقة الأغنياء عن الفقراء، وتنتج عادات خاصة باللباس والأكل والشرب و الجلوس والسمر والسكن.

[20] ميشيل مان: **موسوعة العلوم الاجتماعية**، ص99.

لا يمكن للطبقة الدنيا أن تمارس عادات الأسياد، لتميزها الطبقي ولاختلافها الاجتماعي والاقتصادي؛ لكنها تتقاطع معها في بعض الحالات وخاصة في المجتمعات الإسلامية حيث تتقارب العادات والتقاليد بحكم الدين، فتصبح هذه العادات حكرا على طبقة الأسياد. وتقوم طبقة الهامش بخلق عادات تلائم طريقة عيشها وأوضاعها الاقتصادية. فالمنطقة الهامشية هي « إقليم يقع على هامش منطقة ثقافية معينة، تلتقي فيه ثقافتان أو أكثر ,وتحل فيه السمات الثقافية للثقافات المجاورة» [22]

فتهميش الجماعة يأتي من انبهارها بسمات و مميزات المركز. فتتخلى عن عاداتها وتقاليدها، لعلها تحصل علي مكان مرموق في مساحة المركز. لكن للأسف ما إن تتخلى الجماعة عن مميزاتها حتى تجد نفسها أصبحت ظلا لهذا التوهج الساطع. فلا يمكنها العودة إلى ما كانت عليه، كما أنها لم تتمكن من الوصول إلى مصدر هذا الضوء الساطع مهما اختلفت وتعددت سبلها.

وبمفهوم حديث فإن المجتمع انقسم إلى :

- **طبقة مهيمنة** وتخص دول المركز .
- **طبقة مهيمن عليها** وتخص دول الهامش.

[22] محمد عاطف غيث: **قاموس علم الاجتماع** ،دار المعرفة الجامعية،السويس،مصر،دط،دس،ص277.

و طبقة المركز تتمتع بالمال و النفوذ من جهة ، ومن جهة أخرى تتمتع « بالرقابة على "البنية الاجتماعية". لكونها قادرة على فرض القواعد و القيم الجماعية المتوافقة مع مصالحها، فإن الطبقة المهيمن عليها ليس لديها مخرج آخر غير الاستسلام. » [23] فطبقة المركز تنتج نموذجا استهلاكيا وتروج له عبر مختلف الوسائل الاشهارية وهذا النموذج يتميز بالابتعاد عن النموذج القديم للإنسان الاقتصادي العقلاني، إلى نموذج الإنسان الخارق الاستهلاكي.

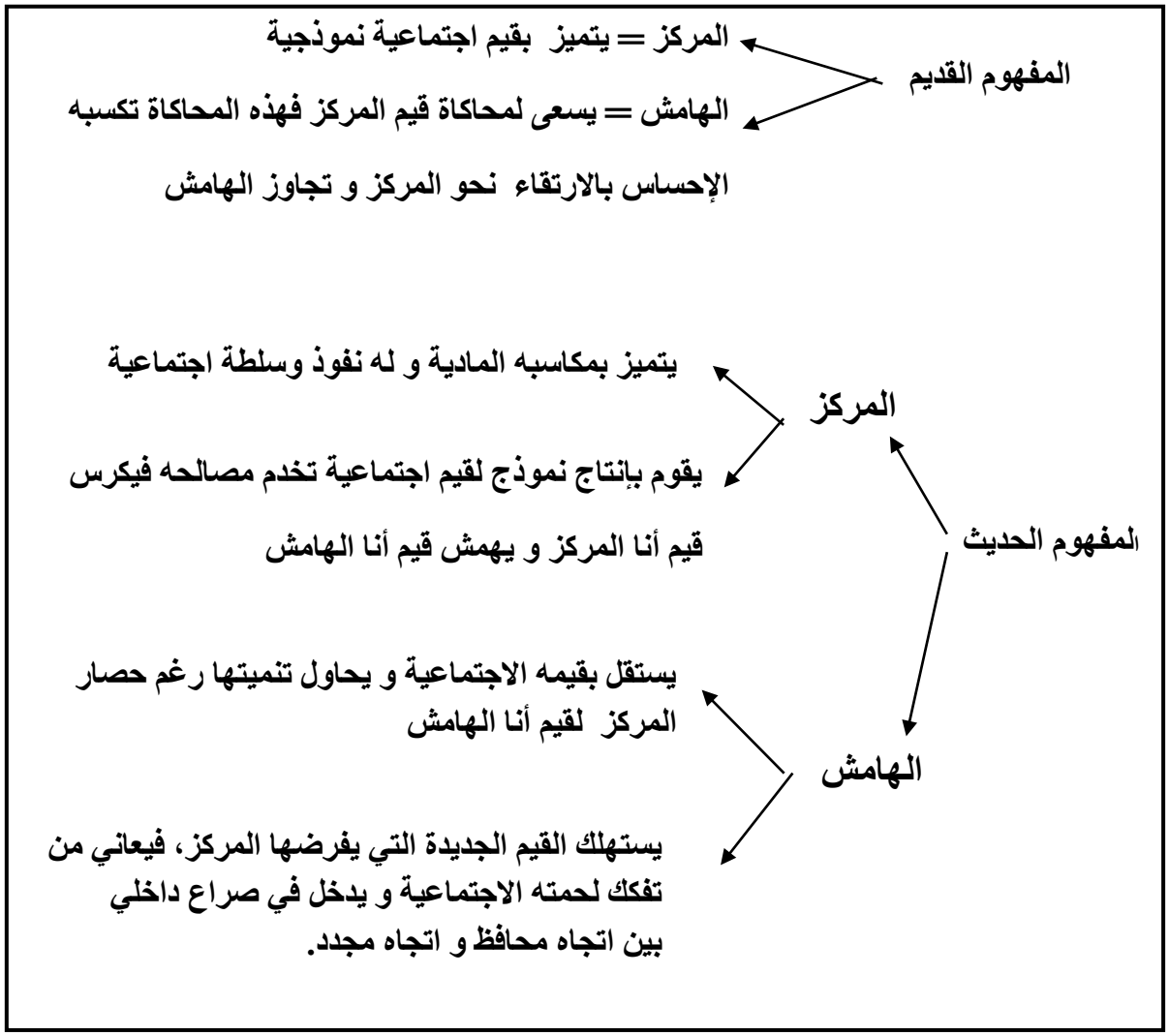
فالصورة الخيالية للإنسان الخارق، تجعل منه صورة نموذجية للفرد المستهلك، كما أن هذا النموذج الخيالي لا يقدم حلولا حقيقية للمشاكل التي يعاني منها هذا الفرد المستهلك/ الهامش. بل تجعل منه شخصا خياليا يتسم بالعجز و التهور. و يعتمد على المركز في كل استهلاكه.

تعتمد هذه الصورة على الاستهلاك و تغيب الإنتاج ، لأن الاستهلاك هو الذي يخدم مصانع الدول الرأسمالية و يفك خناق أزماتها الاقتصادية . في حين أن نموذج الإنسان العقلاني المقتصد، المنتج يخلق منافسين اقتصاديين. فيخشى المركز من اتحاد القيم الاجتماعية لأنا الهامش، فيصبح قطبا اقتصاديا منتجا ينافس أقطاب المركز.

---

[23] ر. بورون وف . بوريلو: **المعجم النقدي لعلم الاجتماع** ، ص45 .

مخطط رقم :4



العنوان: تعريف الهامش و المركز اجتماعيا

2- هامشية الشعر في الفكر الغربي

للوقوف على حقيقة الفكر الغربي، فلابد من تسليط الضوء على منظومة الفلسفة و الشعر، ولنبدأ بالفلسفة وهي « لفظ يوناني الأصل و معناه محبة الحكمة. » [24] و استخدام العقل. و في بداياتها شملت الفلسفة جميع العلوم، ثم تفرعت عنها العلوم و أصبحت الفلسفة نظرية نقدية تُقَوم المعرفة الإنسانية ، فيبدأ عمل الفيلسوف عندما ينتهي العالم من اكتشافه . وهي تبحث في مختلف العلوم دون أن تكون علما من هذه العلوم، فوظيفتها أن تُنظر لهذه العلوم من زوايا مختلفة قصد التوصل للمعرفة الشاملة باستخدام العقل .

فالفلسفة « مركز المعرفة اليونانية ، مركزية صبغها عليها المعطى الأفلاطوني في الجمهورية الذي زاد تلك المعرفة المركزية إشعاعية و ألبسها حلة القداسة التي لن تخلع أبدا، لارتباطها بإسعاد الإنسانية » [25] و قسم أفلاطون في كتابه الجمهورية النفس إلى ثلاثة أنفس: العقل و الغضب و الشهوة . « و الغضب متوسط بين الشهوة و العقل ينحاز تارة إلى هذا، و طورا إلى تلك ، ولكنه يثور بالطبع للعدالة و نحن لا نغضب على رجل مهما يسبب لنا من ألم إذا اعتقدنا أنه على حق، لذلك كثيرا ما يناصر الغضب العقل على الشهوة ، و يعينه على تحقيق الحكمة. » [26]

و النفس العاقلة تمثل الفلاسفة لأنهم يستخدمون العقل و يحبون الحكمة . و النفس الغضبية تمثل القوة العسكرية فهي تعين الفيلسوف على تحقيق الحكمة وتنصره على الحكم. و النفس الشهوانية تمثل عامة الناس و منهم الشعراء لأنهم يعتمدون على العاطفة.

---

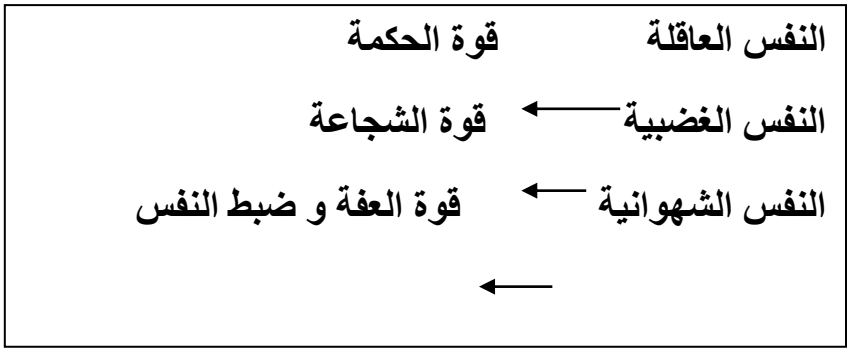
[24] عبده الحلو: **معجم المصطلحات الفلسفية**، المركز التربوي للبحوث و الإنماء، لبنان، ط1، 1994،ص129

[25] زرفاوي عمر: **نحو تأصيل لمنهج النقد الثقافي**، مجلة علامات ، النادي الثقافي، جدة ، ج 57، م 15، رجب 1426- سبتمبر 2005، ص 243.

[26] مصطفى غالب: **في سبيل موسوعة فلسفية**، دار و مكتبة الهلال ، بيروت، لبنان، دط، 2000، ص60

وتسيطر على هذه الأنفس ثلاث قوى، يوضحها لنا المخطط الآتي:

مخطط رقم :4



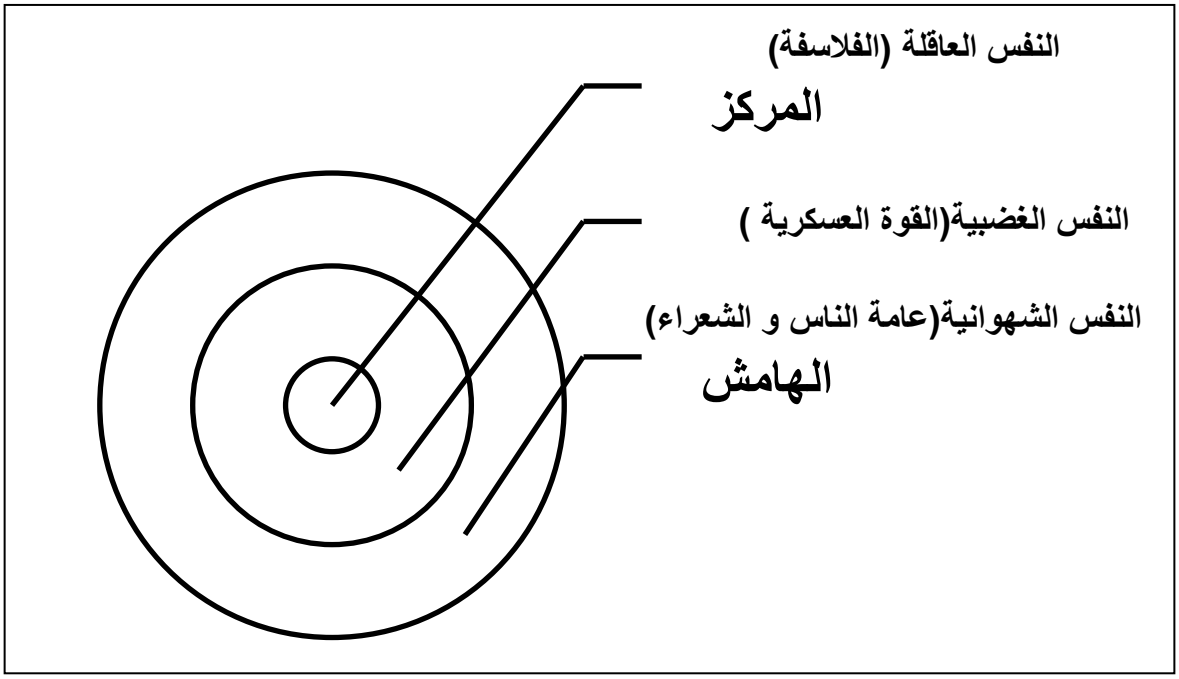
العنوان : تقسيم النفس في الفكر الأفلاطوني

وتقسيم النفس إلى ثلاثة أقسام تسيطر عليها ثلاثة قوى، ينعكس في تقسيم الدولة إلى ثلاثة طبقات « فهناك طبقة تسودها القوة العاقلة ، و ثانية تسودها القوة الغضبية و ثالثة تسودها القوة الشهوانية » [27] و لأن النفس العاقلة هي المسيطرة على بقية القوى، فالطبقة العليا التي تتولى زمام الأمور في الدولة هي طبقة الفلاسفة/ الحكام. ولأن الدولة بحاجة للدفاع عنها تأتي الطبقة الثانية و تتمثل في النفس الغضبية، وهي طبقة رجال الجيش، أما الطبقة الثالثة تتمثل في النفس الشهوانية وهي طبقة عامة الناس/ الشعب وتقوم بالأعمال المادية المختلفة من زراعة و صناعة وتجارة.

[27] عبد الرحمان بدوي: **موسوعة الفلسفة** ، المؤسسة العربية لدراسات و النشر، بيروت ، لبنان ،ج 1، ط1، 1984، ص 183.

و يوضح لنا المخطط الآتي المركز و الهامش في تقسيم النفس و المجتمع عند أفلاطون.

مخطط رقم : 6



العنوان : المركز و الهامش في تقسيم النفس في الفكر الأفلاطوني

هذا التقسيم يضع الشعراء مع عامة الناس، فتهميش الشعراء سببه بعد الشعر عن الفضيلة التي تربي الأبناء تربية أخلاقية. فالفضيلة

« **تبدأ بالقصص الجدية البريئة الحاثة على الخير ، و تستبعد منها قصص هوميروس ومن نحا نحوه من الشعراء ، فإنها مرذولة من حيث المادة ومن حيث الصورة. أما من حيث المادة فقد سممت عقول اليونان و أفسدت ضمائرهم بما تروى عن الآلهة و الأبطال من خصومات و قبح الأفعال ، وبما لا تفتأ تردد من أن الرجل العادل يعمل لخير غيره و شقاء نفسه ، وبما تصفه من هول الموت وتفاهة الحياة ، مما يوهن العزيمة ويقعد عن الجهاد في سبيل الوطن . و أما من حيث الصورة فالشعر يقوم بالمحاكاة و الشعر بألفاظه و أوزانه يحاكي كل شيء ، القوى الطبيعية و الحيوانية و البشر و النزعات الرفيعة و الشهوات الدنيئة** » [28]

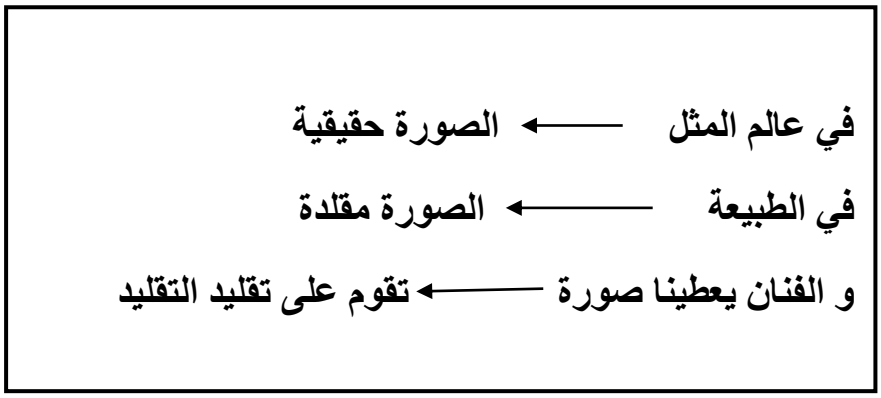
و مع أن أفلاطون يرفض الشعراء إلا أنه لا ينكر إعجابه بالشعر. فيطرد من مدينته الفاضلة الشعر المخالف للفضيلة و يستثنى من هذا الحكم كل « شاعر عف اللسان سديد الرأي هادىء النفس يحاكي الخير » [29]

تعتبر « المحاكاة مسألة مركزية في عملية الخلق الفني و الأدبي »[30]. من حيث التعريف بالإنتاج من جهة، و علاقته بالإنتاج السابقة من جهة أخرى. و لأن المحاكاة تقوم على التقليد. فأفلاطون يراها تقليدا لعالم "المثل" والفنان يقوم بتقليد التقليد. وهذا التقليد يبعدنا عن الحقيقة. كما أنه يدين المأساة لأنها تحقر الحياة و تهول الموت. فتضعف عزيمة الأفراد في الدفاع عن الوطن .

---

[28] مصطفى غالب: **في سبيل موسوعة فلسفية** ،ص80 .
[29] المصدر نفسه، ص80 .
[30] بول آرون- دينيس سان- جاك: **معجم المصطلحات الأدبية**، ، ص990 .

مخطط رقم : 6



العنوان : المحاكاة في الفكر الأفلاطوني

و يأتي تلميذ أفلاطون أرسطو ليخالفه الرأي فيرى « أن المأساة هي النوع الأرقى فهي ليست مجرد نسخ و إنما نقل بالصور للواقع المعطى . »[31]. فأرسطو يرى بأن التقليد غريزة طبيعية عند الإنسان والمحاكاة لا تقوم على تقليد الصور الموجودة في الطبيعة بل هي عبقرية تقدم الجديد « إنها " تخلق" أكثر مما تقلد الطبيعة، إنها تجدد أكثر مما تستعيد و" تقلد" القدماء »[32]. فالمحاكاة تقوم على خلق صور جديدة. وهذه الصور لديها معطى فلسفي وهو تطهير نفس المتلقي. فدور الشاعر يضاهي دور المعلم في بناء المجتمع. بتقويم سلوك أفراده.

---

(31) بول آرون- دينيس سان- جاك-: **معجم المصطلحات الأدبية**، ص991 .
(32) المصدر نفسه، ص991 .

و تصنيف أرسطو للمحاكاة و تقسيمه للأدب مأساة و ملهاة يرجع إلى التقسيم الاجتماعي، حيث ينقسم المجتمع إلى طبقة نبلاء و طبقة عامة، و لهذا فإن لكل جنس لغته و أسلوبه وجمهوره. فالأدب لا يقدم المتعة بل يفتح الجروح ويقدم نهايات بشعة في المأساة ليرى الملوك النتيجة الحتمية للحياة و هي الفناء، فتلين قلوبهم ويتخلصون من قسوتهم على الرعية.

ورغم أن أرسطو رد اعتبار الشعر لأنه يحقق التطهير إلا أن مكانة الشعر في الفكر اليوناني لم تتغير فقد ظل قائما على مركزية العقل أي مركزية الفلسفة وتهميش شعر الذي يعتمد على العاطفة .

إذا كان اهتمام اليونانيين بالفكر و الفلسفة فإن اهتمام الرومانيين ارتكز على تحسين قدرة الجيش وتطوير القوة العسكرية، لتتمكن الدولة من تحقيق توسع جغرافي يدر عليها مكاسب جديدة . بينما اعتمد إنتاجهم الفكري على محاكاة الفكر اليوناني وهذا ما نلمسه في ملحمة الشاعر " **فرجيل** " " Virgile " **الإنياذة** التي يصف رحلة إنياس من طروادة إلى إيطاليا وتصور حروب طروادة ضد اللاتينيين و انتصاراتهم الباهرة ، وهذه الملحمة هي محاكاة لملحمة **"هوميروس"** اليونانية **"الإلياذة"**.

و مع بداية عصر النهضة، و انبهار الإنسان بانجازات العلوم التجريدية وظهور التحولات الأدبية ، ظهرت المدارس الأدبية : الكلاسيكية، الرومانسية، الرمزية، و السريالية. رحل عصر الملاحم و الأبطال و روح الجماعة و بدأ عصر الرواية و عصر الأفراد و روح الأنا وإذا كانت الملحمة تعتمد الشعر و الرواية تستخدم النثر فنقول تقلصت لغة الشعر على دواوين الشعراء و قصائدهم بينما اكتسح النثر مختلف المجالات الأدبية: الرواية، المقالات، القصص، الدراسات النقدية .

3- مركزية الشعر في الفكر العربي القديم

تقوم حياة العربي في الجاهلية على التنقل و الترحال و البحث عن مواطن الماء و الكلأ. و طبيعة الصحراء القاسية جعلته يتصف بعدة خصائص منها الشجاعة، وهي صفة مكنته من الدفاع عن نفسه ، و التغلب على حر الصيف، و قر الشتاء، و تحمل شح العيش فله قدرة كبيرة على تحمل الجوع و العطش . ويتميز بالكرم و الإيثار ، و إباء الضيم، و الدفاع عن الآخرين. وكلها صفات تصب في تقديس انتماء الجماعة " نحن" و التضحية بالأنا من أجل النحن .

في كنف هذه الحياة ولد الشاعر مفطورا على عدة صفات منها حس الانتماء للقبيلة حيث يقول **دريد بن الصمة**:

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت و إن ترشد غزية أرشد (33)

فأسلوبا الاستفهام الإنكاري و القصر يحصران انتماء الشاعر لقبيلته غزية و هو إنتماء مطلق وعبر عنه بلفظتي "**غوت**" و" **ترشد**" فالغواية تدل على القرارات الخاطئة و الرشد يدل على القرارات الصحيحة . فلماذا يحمل الشاعر هذا الانتماء المطلق للقبيلة؟ فيمتزج مع قبيلته امتزاجا كليا ليشكلا نواة لا تهز علاقاتها القرارات الخاطئة فما بالك بالقرارات الصحيحة.

بيت الشاعر لا يعبر على انتماء الشاعر فقط بل هو رسالة موجهة للمتلقي وهم أفراد قبيلة غزية إذن:

---

(33) أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: **جمهرة أشعار العرب** ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 2003، ص274 .

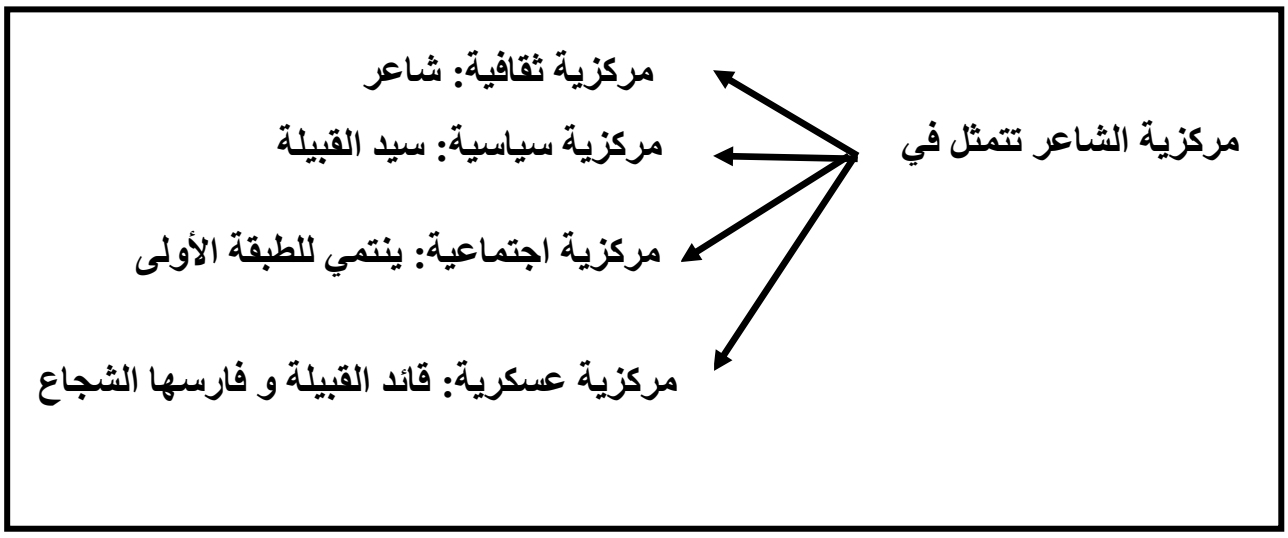
المرسل: الشاعر دريد بن الصمة سيد بن جشم و فارسهم و قائدهم

الرسالة: الانتماء المطلق للقبيلة

المرسل إليه: أفراد قبيلة غزية

فالبيت لا يعبر على انتماء الشاعر فقط بل يحث أفراد القبيلة على الولاء المطلق لسيد القبيلة وهو الشاعر" **دريد بن الصمة**" ونوضح مركزية الشاعر بالمخطط الآتي:

مخطط رقم : 7



العنوان : مركزية الشاعر العربي

و مثال ذلك امرئ القيس فقد « كان أبوه ملك أسد و غطفان »[34].و « طرفة بن العبد بن سفيان بن سعد البكري ، شاعر جاهلي من الطبقة الأولى »[35] و« عنترة بن شداد أشهر فرسان العرب في الجاهلية ، ومن شعراء الطبقة الأولى »[36]. وغيرهم من شعراء القبيلة.

فالشاعر يحتل مركزية ثقافية لأن الشعر أرقي فنون العرب و علومهم ومركزية سياسية لأن الشاعر هو سيد القبيلة أو قريب من سيدها و مركزية اجتماعية لأنه ينتمي للطبقة الأولى و منزلة أشراف القبيلة. ومركزية عسكرية فهو القائد و الفارس الشجاع الذي يدافع عن القبيلة .

و الشعر خطاب ولاء و انتماء. و هو خطاب التحام المجتمع القبلي حول قرارات سيدهم فهم يدافعون عن قرارات القبيلة الخاطئة، كما يدافعون على قرارات القبيلة الصحيحة.و نلمس في هذا الدفاع قوة تماسك العلاقة بين سيد القبيلة و أفرادها .

فالقبيلة نواة صلبة، علاقات أفرادها متماسكة. و العلاقة بين القبائل يحددها خطاب سيد القبيلة، فتكون علاقة تعاون بناء على قرارات صحيحة بناءة – خطاب ايجابي- وعلاقة صراع بناء على قرارات خاطئة – خطاب سلبي-

ويبن نص دريد بن الصمة بأن الأفراد لا يتجاوزون خطاب القبيلة لأن التجاوز يفكك وحدة القبيلة و عليه فإن القبيلة صارمة بشأن الأفراد الذين يتجاوزون عرفها يصبحون أفرادا مهمشين يعيشون في الصحراء مثل الشعراء الصعاليك.

---

(34) حسين بن أحمد بن حسين الزوزني: **شرح المعلقات السبع** ، الشركة الجزائرية اللبنانية، الجزائرط1، 2008، ص 9.

(35) المصدر نفسه، ص95

(36) المصدر نفسه، ص321

3- 1 مركزية الطلل في الشعر القديم:

يبدوا جليا بكاء الأطلال عند شعراء القبيلة / المركز – خاصة شعراء المعلقات - فيبكي الشاعر مواطن الأحبة و الخلان، و يخاطب الرسم و ينادي الديار. و يبحث في المكان عن ذكريات الماضي ، عن خلجات الوجدان ، وعن حنين الصبا.

نبه النقاد القدامى إلى وقوف الشعراء على الأطلال فيقول **ابن قتيبة**: « أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار و الدمن و الآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، و استوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهليها الظاعنين عنها » [37]. وتعلق الشاعر بالمكان يعود لسببين: سبب خاص يتمثل في ذكريات الصبا التي عاشها الشاعر وعلاقاته العاطفية. و سبب عام فبكاء الديار هو بكاء لاستقرار القبيلة الذي تحولت عنه لعدة أسباب:

- داع طبيعي يتمثل في الجفاف .
- داع أمني يتمثل في إغارة القبائل المعادية.

ثم يذكر أوصاف الحبيبة و يتغزل بها، وبعدها ينتقل إلى مواضيع مضمونها الفخر أو الوصف – الناقة، الماء، الفرس، الحرب-

و أدرك النقاد القدماء أهمية مطلع القصيدة واعتبروه دليلا على براعة الشاعر وتمكنه. فيذكر النقاد و من بينهم **"ابن رشيق"**:« إن الشعر قفل أوله مفتاحه و ينبغي للشاعر آن يجود ابتداء شعره فإنه أول ما يقرع السمع ..وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة » [38] فالمطلع هو أول ما يقع في السمع من القصيدة و يدل على ما بعده فاشترط **ابن رشيق** الجودة و البراعة لأنهما يبرزان مهارة الشاعر .

---

[37] أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: **الشعر و الشعراء أو طبقات الشعراء** ، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديث ، القاهرة، مصر، ج 1، 2006، ص 75.

[38] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: **العمدة**،ج1 ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة ، مصر ، ط1، 2006، ص181.

يبدأ الشاعر قصيدته بمقدمة طللية فهي من « العناصر الأساسية للقصيدة العربية.» [39] فلا تتوقف على ذكر الديار و الدمن و الآثار و مخاطبة الربع واستيقاف الصحب. وإنما هي تسجيل الشاعر« الذي وجد أصلا من أجل تسجيل أيام القبيلة ومآثرها» [40]

يختلف شاعر القبيلة عن الشاعر الصعلوك في المقدمة الطللية التي باتت تفصيلا للإشكالية التي تواجهه فإن اتفق الشاعر مع المركز يرصع نصه بمقدمة طللية، و إذ اختلف الشاعر مع المركز فإنه يخرج عن المقدمة الطللية.

إذا كان المطلع هو مفتاح القصيدة فإن الخاتمة هي قفلها وآخر ما يبقى منها وهي عند **ابن رشيق** « قاعدة القصيدة و آخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكما لا تمكن الزيادة عليه.ولا يأتي بعده أحسن منه. إذا كان أول الشعر مفتاحا له. وجب أن يكون آخره قفلا عليه. » [41]

ويتفق قول **ابن رشيق** مع قول **ابن سنان الخفاجي** « و الختام أن يكون الكلام مؤذنا بتمامه بحيث يكون واقفا على آخر المعنى فلا ينتظر السامع شيئا بعده.» [42] فشروط الخاتمة أن تحمل زبده الكلام وخلاصة القول فلا ينتظر السامع من ورائها شيئا فتستقر هذه الخاتمة في ذهن المتلقي.. ويبلغ بها الشاعر مقصده.

و أغلب الشعراء القدماء ختموا قصائدهم بالمديح قصد التقرب من الممدوح والتقرب من وجهاء الحكم و مقابل ذلك يغدق الممدوح على الشاعر مكاسب مادية تغنيه عن ذل السؤال. أو يفتخر بمحاسن قبيلته و انتمائه.

---

[39] صالح مفقودة: **دروس في مقياس الأدب الجاهلي و الأموي**، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، دط،2003 ص14.

[40] محمد مهداوي: **جماليات المقدمة في الشعر العربي القديم**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2009، ص14.

[41] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: **العمدة**، ج1، ص 198.

[42] أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد ابن سنان الخفاجي: **سر الفصاحة** ،تحقيق إبراهيم شمس الدين، كتاب ناشرون،بيروت ،لبنان،ط2010،1. ص27.

2-3 مركزية الخطاب الأدبي الخاص "الشعر" و هامشية الخطاب الأدبي العام" النثر" :

نال الشعر العربي المكانة الرفيعة، وكان الشاعر بين قومه مصدر فخر و اعتزاز، هذا ما أورده الرواة و المؤرخون و منهم ابن خلدون الذي تحدث عن مكانة الشعر لدى العرب فقال: « إن فن الشعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب، و لذلك جعلوه ديوان علومهم و أخبارهم و شاهد صوابهم و خطئهم، و أصلا يرجعون إليه في الكثير من علومهم و حكمهم . » (43) لذالك أولوه عناية و أسكنوه مرتبة الشرف في حياتهم الاجتماعية و السياسية.

وسبب اهتمام العرب بالشعر هو النظم فيذكر ابن رشيق في العمدة :

« كل منظوم أحسن من كل منثور من جنسه في معترف العادة، آلا ترى أن الدر - وهو أخو اللفظ ونسيبه،و إليه يقاس، و به يُشَبَّه- إذا كان منثورا لم يؤمن عليه ولم ينتفع به [...]فإذا نظم كان أصون له من الابتذال، وأظهر لحسنه مع كثرة الاستعمال ،وكذلك اللفظ إذا كان منثورا تبدد في الإسماع ،وتدحرج عن الطباع . ولم تستقر منه إلا المفرطة من اللفظ إن كانت أجمله. » (44)

ليبرز قيمة النظم في مركزية اللفظ يقدم **ابن رشيق** مثالا ماديا هو الدرر، فرغم قيمة الدرر الثمينة، فإن تركه منثور، لا يبرز جماله و قيمته المادية، أما إذا انتظم في حلية فإن قيمته تبرز للأعيان و يكثر الطلب عليه و يكثر استعماله، و الألفاظ في بطون المعاجم، تحمل" دلالة مركزية"ونظمها في قصائد يكسبها معاني جديدة، فيخرج معناها من الدلالة الأم إلى دلالات متعددة، وحفظ القصائد و تكرارها يرسخ دلالاتها الجديدة و يكسبها ثراء لغويا. بينما في النثر يغيب معنى الكلمة لبعد الاستعمال عنها.

---

(43) ابن خلدون : **المقدمة**، ص622.
(44) أبو علي الحسن بن رشيف القيرواني الأزدي: **العمدة**، ج1، ص 17-.

شبه **إبراهيم أنيس** الدلالات الجديدة "بالظلال" التي تختلف « باختلاف الأفراد و تجاربهم و أمزجتهم و تركيب أجسامهم وما ورثوه عن آبائهم و أجدادهم.» (45) و هذه الدلالات المتنوعة تشد المتلقي، و تلهم الكاتب/المنتج فيجد فيها ثراء لغويا، يكسب نصه/قصيدته معان متعددة. أمّا الكلمات التي بقيت حكرا على بطون المعاجم و هجرها الاستعمال نظرا لعزوف الكتاب عنها أو جهلهم لها، تصبح غريبة على المتلقي لقلة استعمالها وإن كانت فصيحة.

ويذكر **محمد الصالح الصديق** الفرق بين الشعر و النثر بقوله:

« فالشعر هو الكلام الموزون المقفى، و النثر هو الكلام المطلق الذي لا يتقيد بذلك، وهذا فرق لفظي أما الفرق المعنوي هو أن الشعر أكثر ما يعتمد على عاطفة الشاعر وشعوره و خياله. و أما النثر فأكثر ما يعتمد على العقل و المنطق و المعاني، ومن هنا كان الشاعر يغذي المشاعر و الخيال أكثر مما يغذي العقل و النثر عكس ذلك.» (46)

فيتجاوز الفرق بين النثر و الشعر بناء الألفاظ و استخدام الوزن و القافية في الشعر، و الخروج عنها في النثر. إلى تدفق العاطفة و استخدام الخيال في الشعر أكثر منه في النثر. بينما يعتمد النثر على العقل والمنطق عكس الشعر. و تقودنا هذه الفوارق إلى الثقافة الشفوية والثقافة الكتابية، حيث ارتبط الشعر بالشفوية و العاطفة، و ارتبط فالنثر بالكتابة و العقل.

و مركزية الشعر القديم مستمدة من الثقافة الشفوية فيذكر ابن رشيق « ما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره، و لا ضاع من الموزون عشره.» (47) فالحفظ و التلقي هو الذي نقل الشعر من جيل إلى آخر قبيل الإسلام و بعده حتى تأسست الكتابة العربية و دونت الأشعار

---

(45) إبراهيم أنيس: **دلالة الألفاظ**، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، دس، ص107.

(46) محمد الصالح الصديق: **العربية لغة العلم و الحضارة**،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،دط،2009،ص144.

(47) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي: **العمدة**،ص18

نقلا عن الرواة الشفويين وانتقل « الشعر من مرحلة الجن الشفوية، إلى مرحلة النصوص الكتابية بوصفه تاريخا للتفاعل بين الشفوية و الكتابية.» [48]

تهميش النثر يستمد من تهميش الكتابة في القديم فقد كانت الكتابة « محتقرة عند العرب والإغريق على حد السواء » [49] وتهميشها وعدم انتشارها سببه صعوبة استخدام أدواتها.

« فكانت الأقلام في التاريخ تتخذ عند السومريين القدماء من آهل العراق من الحديد أو العظام أو الخشب [...] أما في مصر فكتبوا على الأحجار بأقلام الحديد ، ونقشوا أدق الصور .التي كانت هي المعبرة عن المقصود ثم كتبوا على البردي بقلم القصب المعروف، واتخذ العرب أقلامهم في صدر الإسلام الأول من لب جريد النخل ثم من القصب .» [50]

وتهميش النثر يعود بالأساس إلى تهميش الكتابة و انتشار الأمية والاعتماد على العقل أثناء الكتابة. لكن ما إن ظهر الإسلام حتى حث الإنسان على القراءة و الكتابة .فبدأ يسطع نجم الكتابة والتدوين،. فازدهرت الترجمة فتم نقل مختلف الآداب الأجنبية إلى العربية، و تأثر معظم الكتاب بالفلسفة و استخدام العقل ، فظهرت النزعة العقلية في الأعمال الشعرية.

مركزية الشعر في الفكر العربي القديم مستمدة من الثقافة الشفوية التي تعتمد على الحفظ و النقل. و ما إن ازدهرت الكتابة حتى ازدهرت الأعمال النثرية و أصبحت تنافس الشعر في كسب ود السلطة الحاكمة كالمقامة.

---

[48] حسن البنا عزالدين: **الشعرية و الثقافة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص134.
[49] المرجع نفسه، 143.
[50] شعبان خضير: **معجم الكتابة**، دار اللسان العربي الجزائري، الجزائر، دط، دس ، ص 98.

تطورت الصناعة و التكنولوجيا، فازدهرت الطباعة وظهرت الصحافة. وازدهرت الأعمال الأدبية، فانتقل الشعر من شعرية شفوية ترتكز على الوزن لأنها تهدف إلى التأثير في السامع. إلى شعرية كتابية ترتكز على الرؤيا البصرية التي تتجلى من خلال صورة القصيدة وإيقاعها معا، وقد نتطلع إلى شعرية سمعية بصرية تعتمد على وسائل الإعلام الحديث.التلفزيون، الأنترنت، فتؤثر على السمع والبصر معا.

و تخطى الشعر قيود الوزن و القافية، وظهرت قصيدة التفعيلة ثم تلتها قصيدة النثر، و في ذلك كله صراع (مدّ و جزر) بين الشعر و النثر أيهما أحق بالريادة و المركزية، وللأحداث السياسية و الاجتماعية أثر في بنيتها اللغوية و الشكلية فهما يتأثران بكل التغيرات التي تحدث في المجتمع و تنعكس عليهما. و هما يعكسان واقع المجتمع ورؤية الأديب لهذا المجتمع أو ذلك.

3- 3 مركزية الشعر الفصيح و هامشية الشعر العامي:

يتحدث **شوقي ضيف** عن مكانة الشعر العامي و الشعر الفصيح فيقول:

> **« من الحق أن الشعر العامي الشعبي في الجزائر سواء نظم على لسان البدوي من الأعراب أو على لسان أهل الحضر و المدن. لم ترجح يوما كفته على كفة الشعر الفصيح . و الجزائر في ذلك مثل بقية البلاد المغربية و العربية عامة إنما كانت تعني الطبقات المثقفة فيها عناية أكبر و أوسع بالشعر الفصيح.»** (51)

يرتبط الشعر الفصيح بطبقة المركز، و بالخطاب المركزي. فتعتني به الطبقة المركزية، لأنه يعبر عن مكانتها السياسية و الاجتماعية. فينقل معارك الحكام و قصورهم و حياتهم. و يدر على أصحابه مكاسب مادية و مكانة اجتماعية. بينما يبقى الشعر العامي حكرا على الطبقة المهمشة من أهل البادية فهو شعر الهامش. وتمييز مكانة الشعر يمس كامل الأقطار العربية.

---

(51) شوقي ضيف: **عصر الدول و الإمارات**،دار المعارف،القاهرة،مصر،ط1، 1995،ص115

ومركزية الشعر الفصيح جاءت نتيجة استعمال اللّغة. فاللغة العربية « تستعمل مستويين: الأعلى هو (الفصيح) و الأدنى هو (اللهجات) المحكية العامية.» [52] فالفصيحة هي اللغة المقدسة. لغة " القرآن الكريم والحديث الشريف " ولغة خاصة القوم.

« فتنبه إلي خصوصياتها فصحاء القوم، منذ شغلهم بيانها و سحرها. ثم شغل بها البلاغيون فاستوقفتهم أسرار بلاغتها و تميزها [...] وأوجز فيها العرب خلاصة تجاربهم وسجلوا بواسطتها خلاصة معارفهم و تاريخهم ، ثم كانت لغة الشعر ،الذي رآها العرب ديوانا لهم .» [53]

ترتبط اللغة الفصيحة بالنص المقدس و هذا ما جعلها محل اهتمام أهل العلم و المعرفة، و لسان القادة و الساسة. فتأثر في السامع بسحر بيانها و قداسة خطابها لما يحمله من اقتباسات و معان مستوحاة من القرآن الكريم أو الحديث الشريف.

أما العامية فهي لغة الطبقة الكادحة « تتداولها الطبقات الدنيا .وقد يشاركها أفراد من الطبقات الوسطى [...]وساعد على انتشارها تحول مقاليد الحكم العباسي من أيدي الفرس أصحاب الحضارة العريقة إلى أيدي الترك ،وكانوا لا يعرفون أي حضارة و لم يكن يعنيهم أن يحسنوا العربية. فاستخدموا ا اللغة الدارجة في أحاديثهم . و كان ذلك عاملا مساعدا على إشاعتها .» [54] و انتشار العامية سببه تحول مقاليد الحكم الإسلامي من الأسر العربية إلى الأسر الأعجمية.

فتفشى اللحن في اللغة العربية. و أهملها الحكام، و انصرف عنها العلماء لأنهم اشتغلوا باللغة الأعجمية. و تبقى اللغة العربية الفصيحة لغة مقدسة، فسخر الله رجالا لخدمة اللغة من بينهم ابن منظور في معجم لسان العرب.

---

(52) نهاد الموسى: **اللغة العربية في العصر الحديث**،دار الشروق،عمان، الأردن،ط1، 2007، ص137.

(53) محمود كامل الناقه ورشدي أحمد طعيمة: **اللغة العربية و التفاهم العالمي**، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2009 ص21.

(54) شوقي ضيف: **العصر العباسي الثاني**، دار المعارف ، مصر، ط2، دس، ص172.

وحديثا رفض العلماء استعمال العامية وهذا لعدة اعتبارات منها:

اعتبارات دينية: العامية لا تساعد على الاتصال بالحرف العربي المطبوع ومن ثم يعجز المتعلمون عن قراءة القرآن الكريم وكتب الحديث النبوي الشريف.

اعتبارات قومية: العامية تفرق بين الشعوب العربية تقطع من روابط الفكر ما كان من شأنه توحيد الاتجاه و تدعيم الصلات بين أبناء الوطن.

اعتبارات تربوية: من يتعلم الفصحى يكون أقدر علي تعليم العامية .

اعتبارات لغوية: العامية أضيق لفظا و فكرا من الفصحى. (55)

كما استطاعت « العربية الفصحى أن تحوي كل معارف وآثار و علوم الأمم الأخرى التي دخلت تحت حوزة الأمة الإسلامية فهذا بيتها، وطورتها ثم تجاوزتها إلى حد الإبداع، و الابتكار المحلي الأصيل، ولولا الفصحى لجنت القرون الوسطى بضلالها على أوروبا.» (56)

فالعربية ليست لغة العرب وحدهم بل لغة الكل وهذه الحقيقة التي يجب أن تظهر للوجود. « فالأمازيغ فضلوا أن يلقبوا بالبربر على أن لا ينطقوا لغة الرومان -لغة الحضارة- ولكن نطقوا. (الفصحى) واستأنسوها وخدموا بها الإسلام طويلا. بل دافعوا عنها أيمّا دفاع حتى أنهم خدموها. وثبتوا جذورها التي استعصى اقتلاعها على أيدي فرنسا وكل الأعداء.» (57)

فمركزية الشعر الفصيح تستمد أساسا من مركزية اللغة الفصيحة المقدسة.

---

(55) ينظر محمود كامل الناقة ورشدي أحمد طعيمة: **اللغة العربية و التفاهم العالمي**، ص68.
(56) أحمد بن نعمان: **فرنسا و الأطروحة البربرية**، دار الأمة، برج الكيفان، الجزائر، ط 2، 1997 ،ص103.
(57) المرجع نفسه ، ص135.

الباب الأول

المركز و الهامش

في شعر "عيسى لحيلح"

الفصل الأول

تجليات المركز والهامش في العتبات النصية

تعد العتبات النصية من أبرز القضايا التي يهتم بها النقد المعاصر. و اكتسبت أهميتها من توسيع مفهوم النص. حيث خرج مفهوم النص على المفهوم القديم الذي يقتصر على المتن أو كما سنطلق عليه بالنص المركز ليحيط بمختلف جوانبه الهامشية كالغلاف، و العنوان، والتجنيس، و الإهداء، والتقديم .

وهذه العناصر قدمها بالتفصيل **جيرار جينات** في كتابه " **seuils** " أو "**عتبات** " و العتبة هي المدخل الذي من خلاله نلج النص، فلا يمكن أن نقتحم أغوار النص دون الوقوف عند العتبات النصية، وكشف قيمتها الفكرية، و الانزياحية، التي تفتح النص على مدلولات عدّة .

مدلولات تستفز الفكر، و تجعل من النص هاجس القارئ. فينجذب إليه يفكك بنياته النصية، ويحلل محتواه، ويعيد تشكيله من جديد. هذا النص الجديد هو نص القارئ، وإنتاج القارئ يمنح النص البقاء و التجدد. وهو نوع من الإنتاجية بلغة الاقتصاد. وهذا التجدد نلمسه في كل قراءة تخالف سابقتها. فينمو النص بهذه القراءات المتعددة، فمن قراءة لأخرى يستخدم القارئ منهجا أو طريقة مغايرة لما سبق، فتمنح النص الحياة وتبعث فيه الروح بسبب تعدد الآليات المستعملة في القراءة و التحليل.

و العتبات النصية من مفاتيح المنهج السيميائي، لأنها تمثل خطابا مشحونا بالعلامات السيميائية، و أحيانا تكون خطابا رمزيا يعتمد على المخزون الدلالي لما وراء النص، وعليه فإن التأويل الدقيق للعتبة النصية، يكمن في ثنايا النص. فنلمسه في قراءة ما بين سطور النص، وفي ثقافة المتلقي وتنوعها.

ولهذا فإن العتبات النصية أو ما يطلق عليه **بالخطاب الموازي " para texte "** لا يجسد خطابا موازيا مستقلاّ على النص، كما يعبر عليه المفهوم الرياضي "parallèle " لأنه يتقاطع مع النص و يتم به معناه، فعلاقة التقاطع والتكامل بين المتن و العتبات تنفي مفهوم التوازي الرياضي، و استقلال النص على العتبات النصية. ولعل هذا التوازي نجده في شكل الغلاف من حيث الوضع لا المضمون.

وللعتبات وظائف مختلفة، تتعدد حسب العتبة النصية، وما تحمله من قيمة فنية و جمالية، فقد تكون لها وظيفة إغرائية تستفز القارئ فتخلق لديه رغبة القراءة والبحث. فيتفاعل مع النص، يفكك أغواره و يعيد إنتاجه، وهذا ما يكسب النص حركية واستمرار.

ولها وظيفة إحالية فقد تحيلنا إلى جانب سياقي " نفسي، اجتماعي، تاريخي، ديني" فينفتح النص على اللانص مثل الحوارات، الإستجوبات، اسم المؤلف، الإهداء. كما قد تحيلنا إلى جانب نصاني ويدخل في هذا الجانب كل ما يتقاطع مع النص مثل اللون، الصورة، العنوان، التقديم، الإهداء، أو استحضار آية، أو حديث نبوي، أو مقولة فلسفية، أو حكمة، أو بيت شعر.

1- الغلاف:

تفتح العتبات النصية أبواب النص أمام القارئ، وتدفعه ليغوص في أعماق النص، وفي هذه الدراسة سنقف عند عتبات تخدم تجليات المركز والهامش. فغلاف العمل الأدبي لا يخلو منها في الغالب الأعم وهذا ما تفصح عنه دواوين **عيسى لحيلح** : **"وشم على زند قرشي"** و **"غفا الحرفان"**.

أول ما يلفت انتباه القارئ غلاف العمل الأدبي، ويتكون الغلاف من وحدات لسانية لغوية مثل العنوان، و اسم المؤلف و الجنس و اسم دار النشر. وأخرى غير لسانية كالصور الموجودة في الغلاف و اللون و رمز دار النشر وشكل الخط ونوعه، و في هذا البحث سنتناول اللون و العنوان. ونكشف علاقتهما بمضمون النص .و حركية اسم المؤلف من عمل إلى أخر.

2- اللون:

اكتسب اللون في الدراسات الحديثة بعدا رمزيا لمختلف الأغراض الفنية . فيترجم العواطف الإنسانية، وما يختلج الذات من رغبات و صراعات داخلية، تخرج ألوانا تعبر عن المكبوت الداخلي و ترسبات اللاشعور. وغالبا ما يحمل اللون شحنات إيديولوجية تعكس وجه النص إن لم نقل عمقه وسناده الفكري وزاده الروحي.

فرمزية اللون تشحنه بمعاني مختلفة ومتداخلة « تساعد الفنان على وضع ما يريد من خلال لوحته. » [1] وتكثيف رمزية اللون جعلت منه مادة أساسية لصياغة الأفكار و إثراء المعاني قبل الغوص في أغوار النص والبحث عن خفايا مدلولاته النصية. فاللون ومعناه ومحتواه الفكري و مدلولات النص الظاهرة، يحيل المتلقي إلى المدلولات المضمرة للنص.

وتجليات معاني الفسيفساء اللونية، في العمل الأدبي. هو تجاوز لعتبة الغلاف و الولوج في العمل الأدبي، فلا يقف القارئ عند حدود العتبة بل يدخل إلى مبنى النص و يكشف تصاميمه المعمارية، و ما بدهاليزها من أفكار. فالصورة البصرية التي تتخذ من اللون قاعدة انطلاق نحو عالم الأفكار، هي جزء لا يتجزأ من هذا العمل الأدبي المصاحبة له لأنها لا تصاحبه عبثا متى كانت من تصميم أو اقتراح الأديب نفسه.

---

[1] صالح ويس : **الصورة اللونية**، دار مجدلاوي، عمان ،الأردن، ط1، 2013، ص14.

وللون وظائف متعددة لا تتوقف عند تحديد الموصوف بالصفة اللونية، وإنما تخرج لدلالات متعددة، وفق استخدامات الشاعر للون، ويرى الشاعر **"عيسى لحيلح"** أن للون وظيفة جمالية، نجدها في الألوان الطبيعية فيقول (من البسيط):

عيناك سيدتي بحر بزرقتـــــه أصيـح إن هلـــتا إني عشقتهمـــا

ماذا يعرش في عينيك سيدتـي؟ سبحان من مزج الألوان إذ رسمـا !

عيناك .. عيناك عطر أزرق قلق يبـكي ويضحك كالعذراء محتشمـــا [2]

ويقول أيضا:

عيناك " ميّة" بحر ضاع شاطئه في لجة الحسن متهوما و متهمـــا

قد طلق البحر من عينيك زرقته و اصفر موجه حين اخضر موجهما [3]

فالشاعر يكرر لون عينيها، وهو الأزرق. تارة بالتصريح و تارة بالتلميح ليدل على أهمية لون عيني حبيبته، و تبرز الفكرة التي يسعى إليها. فيساوى بين زرقة البحر وزرقة عيني حبيبته، ثم يعبر عن تفوق لون عيني حبيبته عن لون البحر فيتحول لونهما من الأزرق إلى الأخضر، وهو تحول الإخصاب، و اللون الأخضر هو لون كل من له توجه ديني إسلامي، وهو لون الجنان. في حين تتحول زرقة البحر إلى الأصفر يعني التحول إلى الهشيم .

يضع الشاعر**"عيسى لحيلح"** اللون الأزرق الطبيعي في ميزان المقارنة، ففي البادية يجد القارئ نفسه في مشهد طبيعي، تجتمع فيه زرقة البحر و زرقة عيني حبيبته فيساوي بينها لأنهما يحملان نفس القيمة الجمالية للون الأزرق، ثم ينتقل إلى المشهد الثاني فيتغير اللون الأزرق إلى لونين مختلفين هما: الأخضر و الأصفر.

---

[2] عيسى لحيلح: **وشم على زند قرشي**، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1985، ص33.، 34.

[3] المصدر نفسه، ص 36.

و تغير اللون الأزرق لا يدل على الجمال فحسب، بل يدل على حالة القلق والاضطراب، فلا يستقر الأزرق عند زرقة، بل يتغير إلى ألوان أخرى. فتتحول الزرقة إلى الخضرة، والخضرة رمز الأمل و الخصب والنماء، إذن فهذا التغير إيجابي يعبر عن حالة الازدهار و التقدم التي يحصدها المجتمع عندما يتمسك بالقيم الثقافية القديمة للمجتمع المسلم." **مية"** صورة رمزية للحضارة العربية الإسلامية، و تغير الأزرق إلى الأخضر يعبر عن امتداد هذه الحضارة.

عجز الشاعر عن وصف جمال حبيبته، فهي أكثر جمالا من البحر، و من كل عناصر الطبيعة. و عبر عن عجزه بقوله:

ماذا أقول ؟ .. وكل القول منقصة إن قلت مدحا ، أراني قد هجوتهمـــا

عيناك إنهما.. عينـاك إنهمـــــــا عيناك .. عيناك .. لا..لا ..لن أقولهما !! [4]

يكرر الشاعر فعل التلفظ " قال، قول، قلت، أقول " و هو تكرار لا يبرز انسياق الكلمات و انسيابها بل يؤكد توقف الشاعر عن تقديم صور جديدة للموصوف. وبصورة أدق يأبي الشاعر أن يحتكر فضاء الوصف، فيترك للقارئ فسحة يقدم من خلالها أوصاف أخرى لعيني **" مية"**. فعيناها لغز محير يطلب الكاتب من القارئ/ المتلقي أن يفك رموزه، فيقدم التأويلات التي يراها مناسبة لمية. وترك المجال للمتلقي، و هذا ما ينص عليه الحذف البارز في البيتين.فعينا مية بنية مركزية تشحن النص الشعري بطاقة دلالية عجز الشاعر البوح بها.

---

[4] عيسى لحيلح : **وشم على زند قريشي**، ص 36.

ولا تقتصر وظيفة الألوان على الحسن والجمال فهناك وظيفة أخرى يبينها الشاعر وهى الوظيفة الإغرائية فيقول:

مزقي عقود الذّهب

أمازلت صغيرة

تقنعين بالدمى و باللعب

وبفساتين ملونة

وبشالات من حرير ومن قصب [5]

فترتبط الألوان بالفساتين و الدمى، فتحيلنا هذه الأشياء إلى زمن الطفولة حيث تكمن البراءة واللعب، و لا يتوقف اللون عند حدود هذه المرحلة العمرية " الطفولة" .فيظهر في عقود الذهب و شالات الحرير ، يعبر اللون على مرحلة النضج. و يأتي فعل الأمر " مزقي" يدعو الأنثى في كل مراحلها العمرية أن تتجاوز الظاهر و تهتم بالمضمون.

فتنتقل الأنثى من عالم الأشياء المادية إلى المضمون. و تهتم بالأفكار و الفلسفة و المنطق و الأيديولوجية. وجاءت دعوة الشاعر مفتوحة، تشمل الأنثى في كل مراحلها العمرية. لأنها لبنة المجتمع و عجلة التقدم و لا يمكن تطور المجتمع من دونها.

---

[5] عيسى لحيلح **: غفا الحرفان،** المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص 18.

2- 1 مركزية اللون الأخضر في ديوان " وشم على زند قرشي":

جاء لون غلاف "**وشم على زند قرشي** " أخضر، خال من الرسومات و الأشكال . فيعبر عن بداية البراعم في الطبيعة. و يدل على بداية الشاعر. كما يدل على اتجاه الشاعر الإيديولوجي. و لا يقتصر حضور اللون عند الغلاف. بل يتعداه إلى النص، فيحضر في الفضاء المنطوق ليعبر على المكان و العقيدة.

تتكاثف معاني اللون الأخضر، و تتعدد دلالته فيعبر عن رسالة الشاعر التي تتجاوز الفضاء المنطوق المكتوب بالأسود. و اتجاهه الذي يتجاوز أعماله الإبداعية. ويشمل حياة الشاعر. و سنحاول في هذه الدراسة تحليل رمزية اللون الأخضر و مركزيته في النص.

تبرز أهميته حسب استخدامه و درجة لونه وحدود الفضاء الطباعي الذي يشكله. ومما لاشك فيه يرمز اللون الأخضر للطبيعة والنماء، كما أنه يدل على « السلام و الطفولة و استمرارية الحياة. » [6] ويعني « الإخلاص و الخلود والتأمل الروحي. » [7] . و يعبر على عقيدة المسلمين و معرفتهم.

فجاء اللون الأخضر في القرآن الكريم، ليدل على ملابس المسلمين في الجنة. فيقول عز و جل ﴿ **أُوْلَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمْ الأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَاباً خُضْراً مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ** ﴾ [8]. وهو لون مقاعدهم فيقول تعالى ﴿ **مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ** ﴾ [9]

---

[6] فاتن عبد الجبار: **اللون لعبة سيميائية** ، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص 91.
[7] أحمد مختار عمر : **اللغة واللون**، عالم الكتب، القاهرة ، مصر، ط2، 1997، ص 164.
[8] القرآن الكريم : برواية ورش ، دار الرسالة، بيروت، لبنان، الكهف : 31.
[9] الرحمان :76

وجاء في الحديث الشريف ليدل على الصفة اللونية للجنة فهي ﴿ **رَوْضَةٌ خَضْرَاء** ﴾ [10] . وجاء في سلسلة الأحاديث الصحيحة عن أنس (رضي الله عنه)، قال: ﴿**وكان أحبَّ الألوانِ إلى رسولِ اللهِ (صلى) الخضرة** ﴾ [11]

أحب الناس اللون الأخضر. لأنه لون التغير من حالة القحط و الجدب إلى حالة الخصب والنماء. ويعبر على الخروج من الكفر و الدخول في الإسلام . فيعبر اللون الأخضر عن خروج الإسلام من بيئة الصحراء و انتشاره في البيئات الجديدة وبقي هذا اللون أحب الألوان للمسلمين وارتبط به العرب لأنه يدل على التغير من حالة التشتت و التفرق قبائل متناحرة إلى حالة التجمع و التوحد عرب مسلمين . و يدل على الانتشار و التوسع ليدل على المسلمين مهما اختلفت ألسنتهم. وعلى تغير حالة العرب من حالة الهامش إلى حالة المركز.

وجاء عنوان ديوان عيسى لحيلح " **وشم على زند قرشي**" ليعبر على التغير للون الأخضر فالوشم يدل على اللون الأخضر. وإذا صح القول لقد تحول المنطوق المكتوب بالأسود إلى اللون الأخضر. وهو تحول يبين قوة اندفاع الشباب في أول العمر. كما يمثل الاتجاه الإيديولوجي الذي سيطر على فكر الشاعر، فيرمز للعقيدة الإسلامية والحكم السياسي الإسلامي الذي انتشر في " **أفغانستان** "فيقول:

أفغان إن نسي الأعراب ساحتها فالسيف يرسمها " بدرا"على الأفق

"خضراء" فاتنتي طال الغياب لما فالعصر سكران يدعوني إلى الغرق [12]

---

[10] عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي: **صحيح البخاري**، دار السلام، الرياض، ط2، 1999، تحت رقم 7010، ص 1209 .

[11] محمد ناصر الدين الألباني : **سلسلة الأحاديث الصحيحة**، مكتبة المعارف، الرياض، ط1، 2004، تحت رقم 3042، ص554.

[12] عيسى لحيلح : **غفا الحرفان**، ص 22.

يشبه الشاعر "أفغانستان" بالبدر. و البدر يعبر عن الضياء في الليلة الظلماء، ونور"أفغانستان" لا يمكن أن ينتشر إلا عن طريق السيف و سفك الدماء. أصبح اللون الأخضر في "أفغانستان" لون دم الشباب الذي تستنزف طاقاته في الجهاد. و التعبئة الإيديولوجية الجديدة التي ستنتشر في الدول الإسلامية.

فتحول اللون الأخضر في أفغانستان إلى لون الدم الذي يسقى المراكز الإسلامية و يمزق تلاحم مؤسساتها، فجهاد السيف في زمن القنابل النووية يهدم قيم الجهاد، ويساهم في خدمة مراكز الغرب و هدم مراكز المجتمعات المسلمة.

واندفاع الشاعر للون الأخضر في "أفغانستان" هو اندفاع الشباب و غيرة الشباب المسلم على الإسلام، فالأخضر هنا يدل على الاتجاه الإيديولوجي لهذه الدولة، وهو الإسلام. ويبين انتماء الشاعر الإيديولوجي و رغبته في أن يصبح قلما يدافع عن القضايا الإسلامية.

كما يظهر اللون الأخضر ليعبر عن الجهاد و التحرر في قول الشاعر:

"بيضاء خضراء"في الشريان عشقها الله ! يا مكة الثوار يا بلدي

صامت عن الإنجاب مكرهة و بطن " بيضاء " كالأدغال بالأسد

ذل الصليب هنا .. عز الهلال هنا أبناء " باديس " يا "قمير" فارتعدي! (13)

(13) عيسى لحيلح : **وشم على زند قرشي**،، ص46.

ارتبط اللون الأخضر باللون الأبيض و يعبر اللون الأبيض عن السلام، فالجهاد في الجزائر يحقق التلاحم و البناء و اللون يدل على راية **"الجزائر"** و هي بلد الشاعر، فيعبر اللون عن افتخاره بانتمائه، حيث وصف بلده بأقدس مكان" **مكة** ". و جاءت صيغة النداء "يا مكة الثوار" (**الجزائر**) لتعبر عن عظمة المنادى، فمكة الثوار هي قبلة الجهاد أي مركز التحرر، ويكرر صيغة النداء في قوله " يا بلدي" ليؤكد قرب المكان من ذات الشاعر فياء النسبة تبين الاتصال الوثيق بين الشاعر و المكان المقصود.

و يتواصل الجهاد في الجزائر من الأجداد إلى الأبناء. و يعبر عليه الشاعر بذكر "أبناء باديس " فيقودنا اسم العلم" **باديس"** إلى جهاد جمعية العلماء المسلمين. ويمثل الأبناء التيار الإسلامي الجديد. ويشترك الإمام عبد الحميد ابن "باديس" مع الشاعر في الكلمة.

تمثل وحدة المسلمين و امتداد كلمتهم في التاريخ، رغبة الشاعر. فيواصل الأبناء جهاد الأجداد. و جهاد المسلمين يرعب مراكز الغرب، ويشخص الشاعر رعب مراكز الغرب بقوله: يا **"قمير"** فارتعدي. فمثلما كانت فرنسا تخشى وحدة الجزائريين و قوة إيمانهم، تخشى مراكز الغرب وحدة المسلمين على اختلاف أجناسهم و ألسنتهم. و تحول المسلمين لمركز عالمي يمثل رغبة الشاعر، و يظهر هذا في قول الشاعر:

الله أكبر ذخر المؤمنين بها طال الجفا أمة الإسلام فاتحدي [14]

اقترن تحول المسلمين للمركز بالجهاد. و يظهر هذا في قول الشاعر : **الله أكبر.** وفي النص برز جهاد السيف و يختفي جهاد العلم و المعرفة. و الفرق بين جهاد الشباب المسلم اليوم و جهاد الإمام **"عبد الحميد ابن باديس"** هو الفرق بين جهاد **الجزائر** و الجهاد في**"أفغانستان"**.

---

[14] عيسى لحيلح : **وشم على زند قرشي**، ، ص48.

يعبر الشاعر على نتيجة الجهاد في **الجزائر** باللون الأبيض بينما الجهاد في"**أفغانستان**" لونه أحمر. ويرجع اختلاف اللون في النتيجة إلى اختلاف الصراع في البلدين، فصراع الجزائر هو صراع حقيقي بين الشعب الجزائري المسلم و الاحتلال الفرنسي الكافر و نتيجة الجهاد كانت استقلال الجزائر أي انتصار الإسلام و إشراق اللون الأبيض. و يستنزف الصراع في **أفغانستان** طاقة الشباب المسلم. فهو أزمة من أزمات الحرب الباردة التي تعبر عن الصراع الباطني بين **الاتحاد السوفياتي** و **الولايات المتحدة الأمريكية**. و انتصار أي الحزبين يخدم الغرب. ويمزق البناء الاجتماعي للمجتمعات المسلمة.

وخلاصة القول يعبر اللون الأخضر على إيديولوجية الشاعر و رغبته في انتصار المسلمين. لكنه يخفق عندما يربط الإسلام بجهاد السيف و يلغي جهاد المعرفة و العلم. فجهاد الجزائريين وحد المجتمع على اختلاف تياراته السياسية و اتجاهاته الفكرية. بينما جهاد **أفغانستان** جهاد مستورد يشكله الأخر مثلما يريد. و صنعه الغرب ليفقد الإسلام قيمه الجهادية و يتمزق المجتمع لفرق متناحرة و يبقى أسيرا لصناعة الغرب و مركزيته الاقتصادية و الفكرية. .

2- 2 هامشية اللون الأسود في ديوان " وشم على زند قرشي":

يعبر اللون الأخضر عن الإسلام و عن أمل الشاعر في ازدهار حال المسلمين، فاللون الأخضر يعبر على الكل. و يقتصر اللون الأسود على الجزء. ويعبر الجزء على اسم الشاعر. و هو جزء لا يتجزء من الفضاء الأخضر المسلم، و يخصص هذا الجزاء فيعبر عن رسالة خاصة من أعمال الشاعر. و تتمثل في الديوان " **وشم على زند قرشي**" . وتربع هذا العنوان في مركز الورقة، مكتوبا بخط يدوي. و جاء ليعبر عن رسالة الشاعر للعالم المسلم. وفي أسفل الورقة كتبت المطبعة بخط صغير جدا باللون الأسود، وجاءت لتبين الهيئة المسؤولة عن انجاز العمل ونشره ليصل للقارئ.

يشخص الشاعر تهميش اللون الأسود إلى تهميش الجهاد في أمة المسلمين. ويعبر على تمزق المسلمين و ضياع حالهم بقوله:

تموتين خيل الله ظمأى وحيدة و هذي " قريش" تعصر النفط أبحرا (15)

اللون الأسود هو لون النفط ، و يدل النفط على الثراء. فرخاء دولة **"قريش"** كما يصفها يقتصر على حدودها الجغرافية. ويكبح هذا الرخاء عن باقي الدول المسلمة. فالثراء لا يعبر على مركزية هذه الدول، لأنه لا يبني لحمة المسلمين. ويترك " خيل الله " تموت وحيدة تعاني ضنك العيش.

يقترب لون الرماد من الأسود و يستخدم الرماد في النصوص القديمة ليعبر على الكرم و الجود، و في نص الشاعر يعبر عن الأفعال غير المنتجة فاقترن بالسراب والفساد فيقول الشاعر:

و يهفو سراب لثدي الســـراب و يروى ! ..خراب يرص الخرابا

و شيخ ينوح ..و حوض جريح.. فساد ! ..رماد تذرى وذابـــــا (16)

يبين النص عجز المجتمعات المسلمة، وعبر على هذه الحالة باستخدام النواح والجروح، فالفساد الذي تعاني منه الشعوب المسلمة. سببه علاج المشاكل الاجتماعية بحلول وهمية. و تفشي الأمراض الاجتماعية، سبب انهيار اقتصادها وتهميش مكانتها دوليا.

(15) عيسى لحيلح : **وشم على زند قرشي**، ،ص 8.
(16) المصدر نفسه، ص48.

2- 3 جدلية اللون في ديوان " غفا الحرفان":

وهو الديوان الثاني للشاعر " **عبد الله عيسى الحيلح**" و صدر مباشرة بعد ديوانه الأول " **وشم على زند قرشي**" ورغم الفارق الزمني القصير بين صدور الديوانين - حوالي عام - نلمس بعض الاحترافية الطباعية في هذا العمل مثل حضور بعض العتبات النصية التي غابت في ديوانه الأول كالإهداء و التجنيس.

وجاء غلاف الديوان في حلة لونية، تحكمها ثنائية التضاد اللوني. وبهذا التقابل اللوني تتميز الألوان ونشعر بوجودها أكثر، فبالتجاور الضدي « تتحقق القيمة اللونية لكل منهما. » [17] وكلما زادت القيمة اللونية يبدو اللون أكثر وضوحا، فيستغلها المبدع ليشحن عمله الإبداعي بالمنبهات البصرية، التي تجلب انتباه القارئ وتحفزه لفعل القراءة.

2- 3 -1 جدلية الأبيض و الأسود

يعد التقابل اللوني بين اللونين الأبيض و الأسود من أكثر الألوان كثافة. حيث يكسب كل منهما قيمته اللونية . فندرك قيمة الأبيض بمقابلته بالأسود. فإذا دل الأسود على الحزن و التشاؤم، فإن الأبيض يدل على الفرح و التفاؤل، و العكس .

وجاء اللون الأبيض ليدل على الصفاء و العمل الصالح فيقول تعالى ﴿ **وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ** ﴾ [18] وجاء الأسود ليبين سوء العاقبة و العمل السيء وهو نقيض الأبيض فيقول تعالى ﴿ **يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ** ﴾ [19] فالأبيض يعبر عن وجوه المؤمنين المشرقة و السعيدة بالمكانة

---

[17] أحمد مختار عمر : **اللغة واللون**، ، ص 92.
[18] آل عمران :107 .
[19] آل عمران :106 .

الرفيعة و التي يصل إليها المؤمنين يوم القيامة . ويقابله وجوه الكافرين وهي وجوه سوداء تدل على الحزن و الكآبة.

كما يدل اقتران الأبيض و الأسود على التحول من الحالة الأولى إلى حالة ثانية نقيضه لها. فيبين التحول الزمني من حالة الليل إلى حالة النهار فيقول تعالى ﴿**حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمْ الْخَيْطُ الأَبْيَضُ مِنْ الْخَيْطِ الأَسْوَدِ مِنْ الْفَجْرِ ثُمَّ أَتِمُّوا الصِّيَامَ إِلَى اللَّيْلِ** ﴾ [20] فالخيط الأبيض هو خيط النهار الذي تتجلى فيه الأشياء و تتضح ، والخيط الأسود هو خيط الليل الذي يغطي الكون بظلامه الدامس . فالأبيض هو لون ضياء الشمس الذي يملأ الحياة دفئا، ويمزق سكون الليل فتبدأ حركة الحياة مع اللون الأبيض .

الأبيض = النهار + الشمس + الدفء + الحركة + الإستئناس

الأسود = الليل + البرد + السكون + الخوف + الحذر

وقد جاء اللون الأسود في ديوان " وشم على زند قرشي " ليعبر على الفساد في المجتمع فيقول الشاعر :

الليل ! إنيّ أخاف الليل !.. وا أسفي ! يا ناشر الليلِ ، أقصرْ في ثوانيهِ

" أحرق ثناياه .. فالكفر القديم بهـــا تأله الليل .. فأشرق في دياجيه" [21]

تساعد غياهب الليل في الاختفاء عن الأنظار. و هنا تجد الخطيئة طريقها للقلوب الضعيفة، فيعتقد أصحابها أن اختفاء الذنب عن عيون المجتمع سيحميه من عقوبة الله. ولهذا فإن الشاعر يتمنى أن تقصر ثواني الليل ، أي يقصر زمن الخطايا وتبزغ الشمس. فتتجلى الأعمال الصالحة للمجتمع. وتتنحى الأعمال الفاسدة. فيتحول ظلام الليل الدامس الذي تعيشه الشعوب المسلمة إلى ضياء ساطع.

---

[20] البقرة: 187 .

[21] عيسى لحيلح: **وشم على زند قرشي**، ص 41.

وجاء في سلسلة الأحاديث الصحيحة عن ابن عباس (رضي الله عنه) عن النبي (صلى) قال: ﴿ **نزل الحجر الأسود من الجنة أشد بياضا من الثلج فسودته خطايا بني آدم** ﴾ [22] فتحول الحجر الأسود من الأبيض إلى الأسود يدل على تغير من حالة الصفاء والنقاء الموجودة في الجنة، إلى حالة الخطيئة و التشبع بالذنوب وهي حالة البشر فوق الأرض.

ولا تتوقف دلالة الأبيض على الفرح والسعادة و الضياء، بل يدل على ا لحزن و الألم فقال تعالى : ﴿ **وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ** ﴾[23] فتحول لون عيني يعقوب من لونهما الحقيقي إلى اللون الأبيض ناتج عن الحزن الشديد على ابنه يوسف.

وهناك من يرى أن الأبيض لا يقول أي شيء فهو الصامت الممتد في فضاء الورقة. لكن عندما يخترق الأسود المنطوق هذا الفضاء الصامت، فإنه يشحنه بدلالات كثيرة. فالأبيض « يفرض على "المتلقي" أن 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. »[24]

فالأبيض هو فضاء القارئ/ المتلقي من خلاله يشحن النص بدلالات جديدة ، ويقدم تأويلاته المختلفة، فيقول ما لم يقله الكاتب. والأسود هو فضاء المرسل/ الكاتب فهو لون الحروف عندما تعانق فضاء الورقة.

---

[22] محمد ناصر الدين الألباني :**سلسلة الأحاديث الصحيحة**، مكتبة المعارف، الرياض، ط1، 2004، تحت رقم 3202، ص586.

[23] يوسف :84 .

[24] عبد الرحمن تبرماسين : **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة**، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص153.

وفي غلاف ديوان عيسى لحيلح " **غفا الحرفان**" جاء الأسود ليعانق الأبيض، فتجلى اسم الشاعر في حلة أنيقة، وكأنه يرتدي بذله رسمية " سوداء اللون" يجتمع بها مع قرائه في هذا العمل.

فالأسود يرمز « للحكمة والرزانة، و يدل على قيمة صاحبه و مركزه الاجتماعي والرسمي. » [25] ، ولا تقتصر وظيفة الأسود على مكانة الشاعر فحسب، بل يبين لنا الشاعر في صورة المرسل الذي ينتظر من رسالته أن تخترق حواجز المسكوت عنه (الديني و السياسي) أي تتجاوز الهامش و تصل للمركز.

وبنفس الوتيرة والانسجام بين الأسود والأبيض تظهر دار النشر" **المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر"** باللون الأسود ، تساهم في إخراج المنطوق للوجود، فتولد إبداعات الكتاب بتضافر جهود كل من الكاتب / المبدع و دار النشر، ورغم اللون الأسود تبدو دار النشر كتابا مفتوحا و يدا ممدودة لكل الكتاب الجزائريين تساعدهم على طباعة أعمالهم وتوزيعها عبر العالم، وبهذا يحقق الكاتب حضورا دوليا .

2--3 - 2 جدلية الأزرق و الأصفر

لقد كانت لعبة الضد مقوما أساسيا في بناء غلاف ديوان " **غفا الحرفان** "، فلا يتوقف الظهور الضدي على الأسود و الأبيض فقط. بل نجده في اقتران الأصفر بالأزرق أيضا. فيبدو الأزرق في أبهى حلة وهو يعانق الأصفر. خاصة عندما تغازل زرقة السماء أشعة شمس الصباح الذهبية. فتنجلي غياهب الليل، وتسرى حركة الحياة في الكائنات.

---

[25] أحمد مختار عمر **: اللغة واللون** ، ص125.

فالأصفر قبس سحري، يخترق ظلام الليل الدامس، وينشر ضياءه في الكون، الأصفر لون الشمس الساطع، المحمل بدفء الأمنيات، أمنيات تمزق الأحزان، تسكن أعماق النفس وتشع أملا أبديا، يغذي الذات عزيمة و تحديا.

أمل يتحدى حواجز الحياة وظلماتها، يقهر الحزن و الضعف، أمل يحمل الإشراق الأبدي فلا ينكسر و لا ينهزم أمام حلك الظلمات ويبقى :

كقديم الذكريات

كبقايا سهم نور في عميق الظلمات [26]

فالذكريات القديمة المشعة قريبة من قلوبنا عزيزة على أنفسنا، فعندما تمضى الحادثة، تبقى ذكراها الجميلة تشع كسهم مضيء في ظلام دامس، وغالبا ما يكون هذا السهم هو الأصفر الذي يجتمع بالأسود. والمراد هنا لفت الانتباه لهذه الذكريات القديمة.

فاللون « الأسود مع الأصفر أحسن الألوان حين يكون المراد لفت الانتباه » [27] كما لا يختلف اللون الأزرق عن اللون الأسود في إبراز اللون الأصفر، فالأزرق القاتم قريبا من اللون الأسود . فيشحن بنفس الدلالات النفسية للون الأسود « لارتباطه بالظلام والليل » [28] . و وضع عنوان أصفر اللون في خلفية زرقاء – أزرق عميق – فينبه القارئ/ المتلقي إلى تفاعل اللونين، فيبدو العنوان كمصباح مشع يخترق هدوء الأزرق وسكونه.

---

[26] عيسى لحيلح: **غفا الحرفان**، ص 68.
[27] أحمد مختار عمر **: اللغة واللون** ، ص157.
[28] المرجع نفسه، ص183.

وحركية اللونين تأتي من تفاعلهما، فيكفي أن نضيف نقطة من اللون الأزرق إلى الأصفر فيتحول إلى الأخضر، و الأخضر هو لون غلاف ديوانه الأول. وكأن الشاعر في حركة لولبية مع اللون الأخضر، فإذا كان ديوانه الأول رسالة واضحة خضراء. فإن ديوانه الثاني تثمين لهذا اللون، ودعوة صريحة إلى اختراق فضاء السطح رغم تعدد دلالاته، و الغوص في لب الأشياء. فلبها أخضر يبعث عن النضارة والأمل.

الأخضر = الأزرق + الأصفر

فالأخضر يبين أمل الشاعر في صحوة الحرفان داخل كل قارئ / متلقي فيشعان حكمة وأمل. أمّا الأزرق العميق « فيدل على التميز و الشعور بالمسؤولية والإيمان برسالة ينبغي تأديتها » [29] وتميز أعمال الشاعر تنبع من حسه بالمسؤولية اتجاه أعماله ، فيشحن نصه الإبداعي برسائل تقويمية يهدف من خلالها تصحيح مسار مجتمعه وكل ما يحيط به.

أمّا الأصفر فيحمل دلالات متضادة، فيدل على لون الشمس و الذهب فيحمل الأصفر بريق الثراء، ويشع قوة تتحدى أعمق الظلمات. كما يدل على الشحوب فيرمز إلى أوراق صفراء غادرها اللون الأخضر.

فالأصفر لون الإغراء، لأنه يحمل بين ثناياه الثراء فيقول الشاعر:

وأغرتني بالنفط..

و بالقمح..

و بالدرة الصفراء و القطن [30]

---

[29]) أحمد مختار عمر **: اللغة واللون** ، ص183.

[30] عيسى لحيلح: **غفا الحرفان**، ص40.

فاقتران الأصفر بالدرة يدل على الذهب.وهو حال لون القمح الذي يضاهي لون الذهب ويدل على ثراء أصحابه. و ثراء الشعوب و الأوطان، فالأصفر لون إغراء لأنه يحمل بريق الثروة. و الشاعر تغريه الحروف، فيرصفها كلمات، وينسجها نصوصا . نصوصا يسلها سيفا ويتركها شمسا. حيث يصف الشاعر الحرفين فيقول:

غفا الحرفان على صدري، فأيقظتهما و نبّهتهما...

حرفان.. سيفان أسلّهما

أتوضأ ببريقهما..[31]

فالحرفان هما اللغة التي تسكن أعماق الشاعر، فتخرج كلماته سيوفا حادة تعبر عن جرأته و إقدامه، لأنه يخوض غمار الخطوب الشائكة. ويلج قلمه المواضيع المحظورة، فالكلمة لعبة الشاعر تخرج كما يريد، قد تكون شمسا قوية، و قد تكون هشيما. كما تكون شعاعا ينبه القارئ إلى خفايا الأمور. وفي كل الحالات تخرج الكلمة باللون الأصفر" شمس، هشيم، شعاع".

يقترن اللون الأصفر بكلمة الشاعر فيضيف لها دلالات جديدة فحين يقول :

غفا الحرفان .. حرفان في حلمي رأيتهما:

سيفان .. بغمدهما..

شمسان.. لله ما أبرد نارهما

ضفيرتان..

لون الليل لونهما [32]

(31) عيسى لحيلح : **غفا الحرفان**، ص43.
(32) المصدر نفسه، ص 46.

يبين الشاعر أن الحرفين اللذان اختارهما لبناء نصه الشعري و عنوان ديوانه يتميزان بحدتهما فهما كالسيف، وإن لم نحسن استثمارهما وتخلينا عنهما. سيحافظ الحرفان على حدتهما، فرسالة الشاعر تقول: السيف سيف و إن بقي في غمده. كما يتميز الحرفان بقوتهما لأنهما يشبهان الشمس. و يتميزان بأصالتهما لأنهما يشبهان ضفيرتين سوداوين، والضفيرة السوداء تزيد جمال المرأة العربية.

الكلمة الأصيلة تخرج من قلم أصيل، لكن زمن الشاعر، زمن انقلبت فيه الموازين، وأصبح صوت الحق أخرس فيسأل الشاعر قائلا:

كيف ضاع الحب هباء

وما بقي الا هشيم الشعر و الكلمات

كيف استعبدت السادة، وسودت العبيد

آه منك يا امرأة يخجل الشعر منها..

وتبكم في حضرتها المفردات.. [33]

أسئلة تفتح ذهن المتلقي / القارئ على عدة مجالات منها الاجتماعي و السياسي والثقافي. فتحضر مكانة المرأة و المركز السياسي و الكلمة . فيتحدث عن انقلاب الموازين في هذه المجالات فاحتل الهامشي مكانة المركز، وتنحى المركز إلى الهامش .

(33) عيسى لحيلح : **غفا الحرفان** ، ص49.

دلالة الأصفر المقترن بالكلمة، استمدها الشاعر من لون الشمس والذهب الذي يبعث البهجة و السرور وهو رمز للثراء و السعادة. و تحولت إلى الهشيم بمعنى « النبات اليابس المتكسر » [34] و لذالك فالأصفر يعني الذبول و التجرد من الحياة و اقترانه بالكلمة يبين انحرافها عن طريقها، فالكلمة يهجرها الأخضر وتصبح هشيما، إذا ابتعدت عن مسارها التاريخي فلا تحمل كفاح الشعوب ونضالها، وكفاح الجزائر بدأ باللون الأخضر في قصائد الشاعر. وانحراف الجزائر عن مسارها الديني، يعني انحرافها عن مركزها الحقيقي الذي يمنحها قوة المركز، وتصبح دولة تعيش على الهامش. و متى تمسكت بقيمها التاريخية وعقيدتها الإسلامية فحتما ستتبوأ مركزها .و هذا ما يعنيه الشاعر.

وبعد هذه الوقفة اللونية في ديواني عيسى لحيلح " **وشم على زند قرشي**" و "**غفا الحرفان**" نمر إلى العتبة الموالية ، وهي قراءة في عتبة اسم المؤلف ، ونحاول أن نكتشف حركة اسم الكاتب في بعض أعماله

3- اسم المؤلف:

من العتبات النصية الهامة اسم المؤلف، فوجوده في الغلاف« يحقق ملكيته الفكرية و الأدبية على عمله. » [35] كما يملك « سلطة توجيه المتلقي / القارئ من خلال العلائق الجدلية التي تربط اسم المؤلف بنصه. » [36] فمعرفة هوية المؤلف تستدعي حضور هويته الجغرافية و التاريخية، ويحضر انتماؤه الإيديولوجي وتوجهه الفكري، كما نستحضر أسلوب كتابته و الجنس الأدبي الذي يفضل الكتابة فيه، وهي عناصر نلمس فيها التقاطع مع العنوان، ومع أفكار النص.

---

[34] أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري ، **أساس البلاغة** ، دار و مطابع الشعب، القاهر، مصر، دط، 1960، ص1060.

[35] عبد الحق بلعابد ، **عتبات**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2008، ص 63.

[36] باسمة درمش ، "عتبات النص"، **مجلة علامات** ،ج 61، مج 61، النادي الثقافي، جدة، دط، 2007، ص 74.

وعندما يُستحضر اسم " **عيسى لحيلح** " تُستحضر هويته الجزائرية وانتماؤه الإسلامي و بيئته الجيجلية و أسلوبه الشاعري، و لغته الرمزية. و توضع اسم الكاتب في أعلى صفحة الغلاف، والعنوان تحته مباشرة يشعر المتلقي / القارئ كأن الكاتب يشاهد أعماله، فيراقبها بعيون ترعاها حتى تصل رسالته الشعرية إلى القارئ وبمقارنة أعماله الأدبية " الشعرية و النثرية" نجد اسمه في أعلى ورقة الغلاف كتب بخط أقل حجما من العنوان، وتختفي الزخرفة الخطية في كتابة اسمه، كما كتب اسمه بلونين مختلفين حيث كتب في معظم أعماله باللون الأسود و سيطرة اللون الأسود الناطق لا تستثني حضور اللون الأبيض. وهو حضور الصامت المهمش مقابل الناطق الرسمي .

وقد كان حضور اسم الشاعر في ديوانه الأول حضورا متميزا مشحون بمختلف الدلالات السيميائية فالأسود عبر عن الناطق المتحدث. الذي ينقل رسائل مجتمعه و شعبه البسيط إلى أصحاب السلطة و القرار أي " طبقة المركز ". و يندمج اسمه مع لون غلاف الديوان الذي جاء أخضر، ويدل هذا الاندماج على أن الشاعر جزء لا يتجزء عن مجتمعه المسلم .

و وجود اسم الشاعر على يمين الورقة، يبين بداية تحليق هذا الاسم في سماء الشعر. اسم يحمل معه الكثير من الإضاءات المشرقة والواعدة لاسم سيكون له شأن عظيم، و قلم مكلل بأماني البسطاء فيصور حياتهم الشقية، وينقل رسائلهم إلى كل مسؤول سواء كان اجتماعيا أو سياسيا. فقال:

قد أورق البرد كالأشجار في جسدي يا رب ... هل كلنا نعانيه؟ (37)

(37) عيسى لحيلح: **وشم على زند قرشي**، ص 41.

في البيت الشعري صور الشاعر البرد الذي يعاني منه الفقراء و المساكين. وشبهه بالأشجار العاتية، وهذا يدل على البقاء مدة طويلة في العراء، وأتبع هذه الصورة برسالة نصية، جاءت بصيغة الاستفهام، ليوضح تعجب هذه الفئة البسيطة من تحمل بقية الفئات الاجتماعية لمثل هذا البرد، أم أنه برد مقصور عليها فقط ، لأنها الحلقة الضعيفة في المجتمع.

ينقل الشاعر بصدق معاناة الهامش وصورهم الشقية، فربما تجد لها صدى عند فئة المركز. فالشاعر منذ بدايته يهتم بقضايا أمته ومجتمعه، وهدفه النبيل جعله يفتخر بإنتاجه الأدبي، ونلمس هذا الافتخار من خلال وجود اسمه الحقيقي على أعماله. فلا يحتاج الشاعر إلى اسم مستعار أو مجهول، لأنه يقدم شهادته وينقل حالة قريش / العرب الحديثة إلى التاريخ. فقريش رمز مكثف بدلالته الزمنية فيعني زمن الماضي حالة العرب في زمن الجاهلية. و في زمن الحاضر ترمز قريش لتفكك وضياع المجتمع العربي. و لم يسبق اسم الشاعر بأي صفة وهذا يدل أن الشاعر في بداية الطريق.

وفي ديوانه الثاني " **غفا الحرفان**" فإن اسم الشاعر جاء ليؤكد حضوره الشعري، وتقدمه إلى الأمام. فتحرك من موقعه على يمين ورقة الغلاف، ليأخذ موقع المركز في القسم العلوي من الغلاف. و جاء اسم الشاعر كاملا " **عبد الله عيسى الحيلح**" (•)

والفرق بين " لحيلح " و "الحيلح" هو " ا " و حضور الألف أدى دور التعريف وكأن الألف تقول بأن الشاعر تجاوز مرحلة التعريف بعد صدور ديوانه الأول ، و أصبح نجما لامعا في الساحة الثقافية، له قراؤه وجمهور ينتظر بشغف صدور أعماله.

(•) والفرق بين" لحيلح" و " الحيلح" هو" ا " قد يكون خطاء طباعي لأن اسم الشاعر" لحيلح " إلا أنه قام بدور التعريف .

بعد سطوع نجم الشاعر في فضاء الشعر، ينتقل إلى فضاء أدبي مختلف على الفضاء الأول ، وهو كتابة الرواية . من خلال إصداره لأول رواية له " **كراف الخطايا**" الجزء الأول . وبعد نجاحها الواسع، صدر له الجزء الثاني للرواية.

وجاء اسم الكاتب مشحون بالرمزية التي تستفز القارئ، فكتب اسم الكاتب بالأبيض الذي يدل على الصمت بدل الأسود الذي يعبر على المنطوق في فضاء الورقة . وهو تحول يمثل حالة الصمت و التهميش الذي عاشه الكاتب في الجبل إبان العشرية السوداء في الجزائر البيضاء.

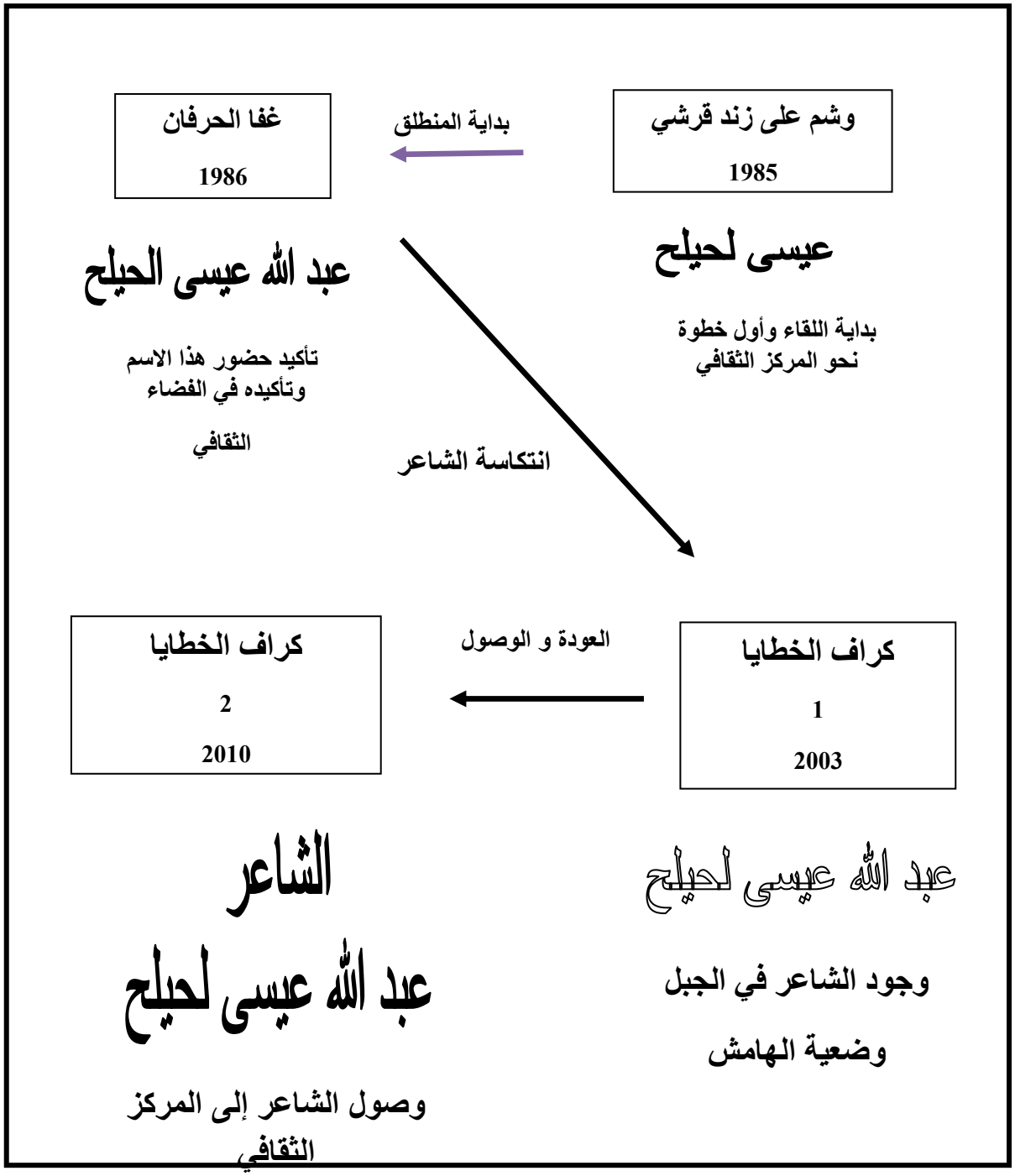
ورغم حالة التهميش والصمت الجبري إلا أن الكاتب قدم شهادته للتاريخ . فجاءت في شكل عمله الإبداعي " **كراف الخطايا**". واندماج اسم الكاتب مع لوحة الغلاف يبين بأن الكاتب طرف في هذه الأحداث . خاصة وأنه يمثل التيار الإسلامي في تلك المرحلة.

وبعد استفادة الكاتب من قانون الوئام المدني و المصالحة الوطنية. عاد بقوة خاصة في " **كراف الخطايا**" الجزء الثاني. فنلمس من خلال كتابة اسمه باللون الأسود البارز، ظهور المنطوق الواضح الصريح فهو يقدم رسالته بكل ثقة واعتزاز.

وتبين زخرفة وتشكيل الاسم التألق، وتكرر الاسم على نفس الورقة هو تأكيد لحالة التألق. وتجاوزه لحالة الهامش، و وصوله إلى المركز. فأصبح قلما مشهورا في فضاء الكتابة الإبداعية في الجزائر، و تميز بتنوع أعماله الأدبية من شعر و نثر.

وسبق اسمه بصفة " **الشاعر**" ليبين أن عمله الروائي يحمل نصوص شعرية، كما أن أسلوب الرواية سيكون شعريا. وبصورة أدق هي رسالة الكاتب إلى القارئ يذكره بأن "**عيسى لحيلح**" أولا وقبل كل شيء هو شاعر، والشاعر يرمز للمركز الثقافي العربي . ويظهر اسم الكاتب حسب الترتيب الزمني كما يأتي:

مخطط رقم : 9



العنوان: مسار الهامش و المركز من خلال اسم المؤلف

وخلاصة القول إن ظهور اسم الكاتب " **عيسى لحيلح**" في فضاء الورقة يعبر عن علائق وشيجة بين المتن و الكاتب. وبقراءة دقيقة لاسمه في مختلف مؤلفاته، نلمس تغير في كتابة الاسم، وهو تغير يعبر عن مكانة الشاعر الثقافية، وتقدمه بخطى ثابتة شيئا فشيئا نحو المركز الثقافي.

4- العنوان

يعتبر العنوان من أهم العتبات النصية « فيرتبط بتعريف الإنتاج الأدبي و يتضمن إشكاليات تدفع المتلقي لبذل مجهود تحليل المضمون.» . [38] تتميز عناوين عيسى لحيلح، بالكثافة اللغوية. لأن الكاتب يشحن عناونيه ببعد رمزي، مما يجعل الكلمة تخرج من دلالتها المركزية إلى دلالتها الهامشية. ولهذا فإن عناوين "**عيسى لحيلح**" تتجاوز السائد و المألوف والعنوان المباشر إلى عنوان شاعري يحفز القارئ، ويرغبه في تجاوز عتبة العنوان و الغوص في أعماق النص.

4 - 1 وشم على زند قرشي

جاء عنوان ديوان عيسى لحيلح " **وشم على زند قرشي**" في وسط الغلاف، وكتب بخط أسود كبير، ليستقطب انتباه القارئ. ويتكون العنوان من عنصرين "**وشم**" و "**على زند قرشي**"

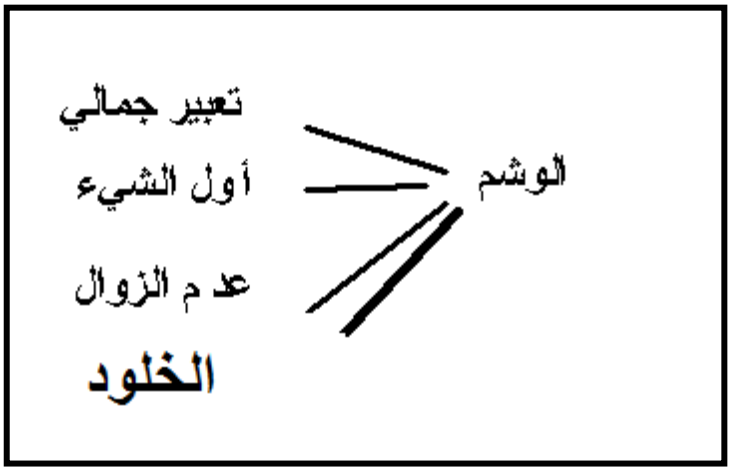
و هو عنوان رمزي يعود بالقارئ إلى التاريخ و استحضار موروثه القديم. فقد يدل على مركزية الشعر و الشاعر في العصر الجاهلي، كما قد تدل على استخدام الشاعر للنموذج الشعري القديم فيعتمد على الوزن و القافية و يقف على الأطلال.

---

[38] Gérare Genette **: Seuils,** Impression Normandie Roto S.A.S à Lonrai, France , 2002 , P59.

و اقترن حضور قريش في التركيب اللغوي بكلمة " **الوشم** " و جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس « وشم : كلمة تدل على تأثير في شيء تزيينا له، منه وشم اليد، إذ نقشت و غرزت. و أوشمت الأرض ظهر نباتها و النبت أوله »[39]

مخطط رقم : 10



العنوان: مخطط دلالات كلمة " وشم "

و نحاول أن نجمل هذه المدلولات في رسوخ التعبير الجمالي، من خلال أعماله الإبداعية. كما رسخت كلمة العمل الشعري في زمن قريش، فتجاوزت آلاف السنين و حافظت على إشراقها في قلوب المتلقين. و رسوخ الكلمة و عدم زوالها يحقق خلودها، و خلود العمل الأدبي تحدده قدرة العمل على تجاوز الفضاء المكاني فتخرج من الفضاء المحلي إلى الفضاء العالمي و تجاوز الفضاء الزماني فتدمج الكلمة الماضي بالحاضر و تستشرف زمن المستقبل.

---

(39) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار الفكر، دط ، 1979، ج6، ص 113.

نتقال الكلمة من فضاء محلي إلى فضاء عالمي، و حملها الأزمنة الثلاثة (الماضي و الحاضر و المستقبل) يجعلها في حركة متنامية. فتتكيف مع الزمن الجديد و تحافظ على خصائص الزمن القديم.

و يقول صلاح فضل « كلما كان النص ممعنا في محليته ومذاقه الخاص كان أجدر بإدراك العالمية و الخلود »[40] فحرف العطف جعل العالمية تساوي الخلود. و لكي يصل النص إلى فضاء عالمي يجب أن يخترق فضاءه المحلي وانتقال العمل من الفضاء المحلي إلى الفضاء العالمي، و وصول العمل الفني لا يكون بتقليد النماذج العالمية، وطمس الخصائص المحلية، بل يشترط أن يحمل العمل عبق المكان فيعبر عن مميزاته بأسلوب جديد، يخلق الدهشة عند المتلقي.

يشترك عنوان الشاعر" **وشم على زند قرشي**" مع رؤية " صلاح فضل" بأن الخلود هو تجاوز فضائه المكاني و الزماني، وعبر الشاعر عن هذا التجاوز باستخدام الرمز التاريخي " قريش". فقريش تحملنا للعصر الجاهلي حيث حظي الشعر بالمكانة الرفيعة و المقام العالي فهنا تجاوز زماني، كما أنه رمز يبعث على تجاوز الفضاء المكاني- الجزائر- إلى فضاء مكاني أوسع وهو الفضاء القومي الوطن العربي.

استخدم الشاعر الرمز التاريخي " **قريش**" وشحنه بمدلولات الآن فخرج من فضائه القديم قبيلة قريش في العصر الجاهلي إلى فضاء جديد الوطن العربي في الزمن المعاصر، وحاول الشاعر أن يكيف الرمز وفق معطيات الآن ليحقق الرمز حركته بالانتقال من المدلول القديم إلى مدلول المعاصر.

---

[40] صلاح فضل، **أشكال التخيل**، الشركة المصرية العالمية – لونجمان- ، مصر، ط1، 1996 ، ص 112.

ويتم نقل الرمز من الزمن القديم إلى الزمن المعاصر. بشحن مدلوله المركزي، بمدلول جديد شخص فيه الشاعر الأوضاع السياسية و الاجتماعية و الثقافية التي يعيشها، فنقل العنوان تجربة الشاعر و تفاعله النفسي مع هذه الأنظمة المعاصرة. وأصبح النص رسالة تقوم على اختراق فضاء الصمت، وتجاوز دروب الحذر. فيبوح الشاعر بسره للمتلقي.

هذا السر الذي نلمسه من علاقة الوشم بقريش، فالوشم هو رسوخ الثقافة. وهذه الثقافة هي: **ثقافة قريش** التي تقوم على :

- ✓ الشعر.
- ✓ وفي معظم قصائد الشاعر نجده يعتمد على شكل القصيدة العمودية فيستخدم الوزن و القافية .
- ✓ حضور الطلل.
- ✓ استخدام اللغة الفصحى .
- ✓ استحضر الشاعر المركز القديم للمجتمع العربي "قريش " ليعبر عن قضايا شائكة يعيشها المجتمع المعاصر.

4 - 2 غفا الحرفان

من عمق الأزرق العميق يبزغ عنوان ديوان " **غفا الحرفان"**، يلمع باللون الأصفر، كأنه يريد أن يبهر القارئ بضيائه، وإذا كان العنوان يتقاطع مع العناوين الداخلية للنص، فهو عنوان أحد القصائد، فإنه يعبر عن لغة تتحدى كل الضغوطات، خاصة السياسي منها، وعن كلمة مشعة في عمق الزمن، وهي كلمة الشاعر فلا يمكن تغيبها و تهميشها و إن غفت فزمن الغفوة قصير، فتستيقظ بعده أكثر إشراقا.

إذا وقفنا عند عنوان ديوانه **"غفا الحرفان"** ندرك أن الغفوة هي حالة غياب عن الآن، وربطها بالحرفين وهذا الربط يحيلنا لاستخدام اللغة فهو إحالة لغياب المتلقي/ القارئ لأن حضور النص (عمل الشاعر) يعبر عن حضور المرسل (الشاعر) والرسالة (النص). فعنوان **" غفا الحرفان"** يضمر رسالة تواصلية تنبه القارئ إلى استعمال اللغة.

وغياب اللغة يفسره إهمال مستعمليها. و النص هو لحمة لغوية في قالب جمالي، فبإهمال اللغة يهمل النص، ويفقد فاعلية التواصل و التأثير في المتلقي/القارئ لهذا فإن **"غفا الحرفان"** دعوة صريحة لاستخدام اللغة وتحقيق التواصل بين المرسل / الشاعر و المرسل إليه / المتلقي عبر تفعيل الرسالة اللغوية / النص الشعري وبهذا تستيقظ اللغة / الحرفان من غفوتها .

الفصل الثاني

فاعلية الرمز في حركية المركز والهامش

تمرد الشاعر المعاصر على القيود الشكلية التي كانت تكبل قصائده فخرج عن مفهوم الوزن و القافية، ليتجه نحو المضمون مستخدما الخيال و الغموض وتنويع الصور البلاغية من تشبيه و استعارة و مجاز، و صور رمزية أخرى تعبر عن دوافع المبدع و مشاعره الخفية، و تقود المتلقي للتفاعل مع العمل الأدبي.

كما خرجت اللغة عن مفهومها التراثي الذي يعتمد على جزالة اللغة وقوتها إلى لغة العصر المعبرة عن هموم الإنسان المعاصر، لغة شعرية موحية تحمل شحنة من الدلالات المعبر ة عن أزمات العصر ومواجهة الإنسان لمستجدات الحضارة التي تتطور بسرعة وميض البرق، وهذا الخروج يحكمه استخدام اللغة، فاستخدامها النمطي يجعلها لغة عادية واستخدمها الخاص من طرف الشاعر يجعلها لغة شعرية.

فالشاعر يختار دالا ويعمل على وضعه في تركيب معين مما يجعل هذا الدال يفرغ من دلالته المعجمية جزئيا أو كليا ويشحن بمدلولات جديدة ينفثها الشاعر في شعره و تكرار المدلولات الجديدة لنفس الدال تحيله إلى رمز يتسم به عمل الشاعر.

هذه الدراسة لا تتوخى تقصي الدلالات المركزية أو الهامشية للرمز في نص الشاعر فقط، بل تسعى إلى كشف العلاقة بينهما.

1- إيحائية الرمز وتعدد دلالاته

أصل الرموز كلمات و الكلمة أصغر وحدة دلالية اكتسبت دلالتها المركزية من المعاني التي تمركزت في الذهن الجماعي. وهذه المعاني هي التي تهيء الذهن لاكتساب المعاني و فهمها، فالكلمات في بطون المعاجم - الكلمات المفردة المستقلة عن السياق- لها معاني ثابتة، وهذه المعاني تحقق الفهم المشترك بين الناس(أفراد المجتمع) .

استخدام الشاعر للمفردات يحول معناها من معنى معروف إلى معنى أخر نتيجة تراكم الانزياحات، فتخرج الكلمة من دلالتها العادية إلى دلالة جديدة لتكتسي معنى خاصا نلمسه في النص من خلال السياق أو التأويل، وقد يعبر عن الفرح أو الحزن، أو ينقل لنا نشوة الانتصار أو خيبة الانهزام.

يعتمد الشاعر على ملكته ليحول الألفاظ إلى صور فنية، تعبر عن عواطفه و أحواله النفسية، و الاستخدام الخاص للألفاظ يضفى سمة خاصة لأسلوب الشاعر، فينتقل المعنى من معنى أصلى واضح إلى معنى مجازي تلفه هالة من الغموض. والغموض من سمات الشعر المعاصر الذي يجعل النص يمتنع عن كشف معناه للمتلقي العادي.

يلجأ الشاعر إلى استحداث صور فنية جديدة تعكس تجربته المعقدة، وما يجول في خياله لينقل انفعالاته المتوترة إلى قارئه، في شكل صور رمزية ليسمو بالمعاني - التي يريد تبليغها ـ من الدلالة البسيطة السطحية إلى الدلالة العميقة المتعددة « فتتسع ساحته إلى حد استيعاب الدلالات المتقابلة أو المتناقضة . »[1] فينفتح المدلول المادي على المدلول الروحي، ويكتسي بأوجه عديدة من الدلالات، فتجمع الصورة الرمزية بين الحسي و المجرد، و بين الماضي و الحاضر و الانتقال إلى المستقبل،وهذا ما يجعل منها صورة مكثفة تحفز المتلقي، و تجعله طرفا في بناء النص.

إن الشاعر ليبدع في صناعة صوره من أجل الوصول إلى ما يثير الذهن والعاطفة لدى المتلقي ويحقق له الدهشة، فيعمد إلى تكثيفها، ليستفز إحساس القارئ، الذي يجتهد في البحث عن معانيها الخفية ليقدم تأويلاته المختلفة حسب ما يملكه من رصيد ثقافي عند تحليله لها.

---

[1] محمد علي كندي، **الرمز و القناع**، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2003 ، ص 51.

2- إيجابية المركز و سلبية الهامش

تتعدى صناعة الصور الرمزية، خروج الألفاظ من المعنى المركزي إلى المعنى الهامشي و العكس. إلى استعمال المركز و الهامش في السياق الخارج (الاجتماعي، السياسي، الثقافي) و طريقة توظيف الشاعر لهذه المفاهيم.

إذا كان المركز هو نواة الشيء و جوهره، فهو القلب النابض الذي يزود الهامش بمختلف الأنظمة و يؤلف بين جزئياته..و الهامش هو محيط المركز و الفضاء المهمل المقابل لهذا الجوهر.. الهامش يلف النواة و يحميها من الصدمات الخارجية فهو حصنها ودرعها الواقي، ومصدر ثرائها، و معقل قوتها.

قد يخرج المركز عن هذا المفهوم الجوهري إلى المفهوم المعاكس بفعل تبادل الأدوار الذي تفرضه الأحداث(التاريخية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية وحتى الدولية)..أي يتحول المركز إلى الهامش.

ولكي نستدل على حركية المركز و الهامش نلجأ للمقارنة بينهما وفق معادلة السلب والإيجاب. هذه المقارنة تسمح لنا بترتيب وتحديد وضعية أحدهما بالنسبة للآخر،حيث يتميز مخزونهما الدلالي إما بالسلب أو الإيجاب حسب ما توضحه المعادلة الآتية:

المركز = + الثراء + الجاه + السلطة + الهيمنة

الهامش = - الثراء – الجاه - السلطة - الهيمنة

وبموجب القانون الفيزيائي (الموجب يستقطب السالب) فإن المركز يجذب إليه الهامش، فصفاته الإيجابية تجعله يستقطب الهامش؛ لكن هل يسمح المركز للهامش بالدنو منه أو بأن يحتل موقعه ؟ أم يستثمر هذا الاستقطاب ليجعل منه إلكترونا (سالبا) يدور في مداره.

وبحكم إيجابية المركز يصبح **"أنموذجا"** يسعى إليه الهامش، فيقلد عاداته و تقاليده. وهذا التقليد يبين رغبة الهامش في الاحتذاء بخصائص المركز. فيلبس لبوسه و يتحدث بلسانه من أجل ارتقاء مكانته وتصبح محاكاة المركز رغبة الهامش. فهل تقتصر المحاكاة على تقليد الجانب الشكلي؟ أم أنها محاكاة ينسلخ فيها الهامش عن جوهره، وهو أخطر تهميش تتعرض له مقومات الأنا؟

شخص ابن خلدون هذا التقليد بقوله**:** « والسبب في ذلك: أن النفس أبدا تعتقد الكمال فيمن غلبها و انقادت إليه » [2] فتقليد المغلوب للغالب أو تشبه الهامش بالمركز لم يأت من عجز طبيعي و إنما السبب في ذلك هو سبب نفسي . مبعثه شعور المغلوب بكمال الغالب، فمركب الكمال الذي يتسم به الغالب و مركب النقص الذي يتسم به المغلوب يدفع المغلوب لتقليد الغالب.

ومركب النقص في نفس المغلوب ينتج عن انهزامه أمام الغالب، وسبب انهزام المغلوب هو اختلال في توازن عناصر القوة بين الطرفين. و يأتي التقليد ليعوض شعور النقص في نفس المغلوب، و يصيح هذا التقليد « **اقتداء** »[3] أي اقتداء المغلوب بالغالب في جميع أشكاله و أحواله.أي يصبح الغالب **"أنموذجا"** للمغلوب.

يشترك الهامش مع المغلوب في مركب النقص الذي يدفعه لتقليد المركز، و تقليد الهامش للمركز هو تقليد لإيجابية فيه و رغبة في اكتساب عناصر القوة التي يتسم بها المركز فيقع الهامش تحت التأثير السلبي للمركز، فيقلد شكله الخارجي و يهمل التأثير الايجابي الذي يتمثل في تحليل عناصر قوة المركز و تقليد المضمون.

---

[2] عبد الرحمان ابن خلدون**: المقدمة** ، ص 159..
[3] المصدر نفسه، ص 160.

3 - الرموز الثقافية

يتميز الإنسان عن سائر مخلوقات الأرض بأنه منتج / مستهلك لكم كبير من رموز: اللغة، الدين، العادات،التقاليد، ومختلف القيم. و انتقال الرمز من المحسوس إلى المجرد يجعله يتجاوز الزمان و المكان مما يخلق غموضا في الفهم وإدراك للمعنى وهذا التجاوز يتحرك وفقا لطبيعة الإنسان المنتج له.

لا يقتصر إنتاج/ استهلاك الرموز على فئة محددة في المجتمع، كما لا يمكن ضبط مساره وفق اتجاه محدد، لأننا نعيش في عصر سيطرت فيه الترسانة الإعلامية على مختلف المجالات الثقافية، و هذه الترسانة

« لا تقدم المادة الثقافية المركزة في بحث علمي أو إبداع ثقافي أو فني، يسهل تحديد مستواه ومدى جديته و تماسك عناصره، و إنما تقدم بدلا من ذلك محلولا ثقافيا مخففا يتجرعه المتلقي كل يوم ، وهو عظيم الانتشار والإلحاح إلى الدرجة التي تمكنه من أداء وظيفة ناجعة ، فهو إما أن يقوم بتسميم العقل ببطء، و إما أن يساعده على تنميته »[4]

فهذه الترسانة سلاح ذو حدين فإذ استطعنا من خلالها شحن رموزنا الثقافية شحنا إيجابيا تمكنا من تنمية لحمة المجتمع وتوحيد أفراده، و إذا تركنا هذه الترسانة تعبث برموزنا الثقافية، وتشحنها بمختلف السموم والدلالات السلبية، فإن هذه الدلالات تؤول إلى عامل يسعى إلى تمزيق لحمة المجتمع من هوة أو صراعٍ بين مؤيد لرمز و معارض له.

إن خطورة هذه الترسانة تكمن في عبثها باسم القيم عند الأفراد و الجماعات فتهيمن على اللغة والفكر و العادات و التقاليد..و في غياب ثقافة الردع تهتز علاقة الأنا بثقافته و ينبهر بإيجابية الثقافة الدخيلة / ثقافة الأخر.إيجابية كرستها ترسانة الإعلام في ذوات مستهلكيها.

---

[4] صلاح فضل: **أشكال التخيل**، ص 126.

و بانسلاخ الأنا عن ثقافته و تبنيها ثقافة الآخر تتم عملية الغزو الثقافي، وهو غزو يمس القيم الروحية التي تعتمد عليها الذات. وهذا الغزو لا يمكن أن تردعه دبابة أو مدفع و إنما تواجهه منظومة ثقافية مضادة تعمل على بلورة الوعي الجمعي حول رموزه الثقافية، ولا نقصد بهذا الالتفاف تكريس السائد و المألوف، فيدخل القارئ/ المتلقي في نمطية التكرار و يفقد الرمز طاقته الدلالية، و إنما نقصد به تطويع رموزنا الثقافية وفقا لحياتنا المعاصرة و شحنها بدلالات جديدة إيجابية تجعلها أنموذجا صالحا للتفاعل مع الأنا مهما تغير الزمن.

ومتى فقد الرمز قدرته على التكيف في مجتمعه فقد حركته وقدرة التأثير على مجتمعه ،و تبرز أهمية المثقف في « ترويض رموزه »[5] فلا يكتفي بالمعارف الماضية التي يملكها الرمز و إنما يجب عليه تكييف رموزه وفق معطيات الحياة الحديثة فيعيد « تأويلها و تطويعها كي تتكيف مع معطيات المعارف الجديدة »[6] وفاعلية الرموز ضرورة ملحة لنجاح المشروع الثقافي المضاد للغزو الثقافي.

4 - بواعث البوح في شعر عيسى لحيلح

يتم التواصل بين المثقف و المتلقي عبر وسائل مختلفة: مقروءة، مسموعة، مرئية، و من أشكال التواصل الثقافي التواصل الأدبي. يعبر الأديب المبدع :/الشاعر/الكاتب بالكلمة و يشحنها بمختلف عواطفه، ليستخدمها في ردع الغزو الثقافي وليواجه بها سيله الجارف وأفكاره التي تسمم منظومته الاجتماعية أو التي تسعى إلى تهديم قيمه الروحية والحضارية.

---

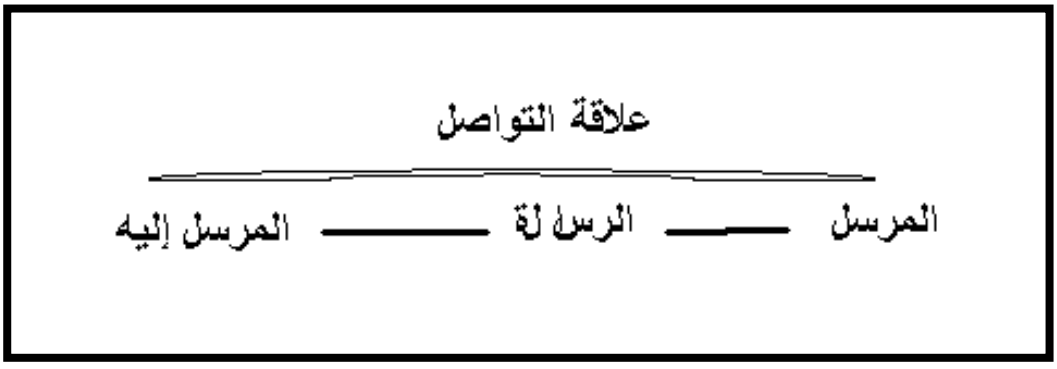
(5) صلاح فضل: **أشكال التخيل**، ص 123.
(6) المرجع نفسه ، ص 124.

وللشاعر" **عيسى لحيلح**" تواصل خاص مع القارئ/ المتلقي يكشف عنه بتوظيف كلمة " **البوح** ". و البوح « ظهور الشيء وباح بسره : أظهره »[7] فالبوح يقترن بكشف السر، ويعبر عن خالص الكلام و خاصته. ويكون البوح بصوت خافت مما يستدعى مستمعا قريبا من المتكلم.. وقرب المسافة بين المتلقي و المرسل يدل على أن هذا المتلقي هو متلق خاص.

فلماذا تضمن التواصل بين المرسل / الشاعر و المرسل إليه / القارئ هذه الخصوصية؟

و للإجابة عن خصوصية التواصل بين الشاعر و المتلقي يجدر بنا الوقوف على علاقة التواصل التي تقوم على:

مخطط رقم: 11



العنوان : مخطط علاقة التواصل

[7]ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**، مجلد1، ص384.

هذه الأركان شرط أساسي لتأسيس عملية التواصل، و باختلال أحد أركانها تصبح عملية التواصل غير ممكنة.

المرسل/ الشاعر:

يحمل الشاعر رغبة التجاوز و تخطي الواقع، من خلال كشف عيوبه و تعرية فساده، وهذا ما يجعل الشاعر يواجه أنظمة سياسية و اجتماعية تتغذى من الفساد، و تعمل على تثبيته و تقوم على تصفية كل من يمس أركانه. و يعي خطورة التعامل المباشر في رفض الواقع، فيتحايل على هذا الوضع و يستخدم لغة غير مباشرة تخفي اتجاهه الفكري.

الرسالة/ النص:

إن التعبير بمختلف وسائله في ظل الأنظمة الفاسدة (سياسية، اجتماعية، اقتصادية، ثقافية)، والأنظمة الديكتاتورية،يجعل من الكلمة رصاصة تنفذ في أجساد هذه الأنظمة فتخنق أنفاسها، ولذا تسعى (الأنظمة) إلى إظهار وجه مبطن ظاهره الحرية والنقد، و النقد الذاتي، وباطنه جحيم مضمونه:عدم المساس بالثورة وبالمكتسبات وكل خرق بأية طريقة تعبيرية يعتبر تحريضا وتحريكا من الجهات الأجنبية التي تستهدف أمن البلاد والعباد، ولأجل ذلك فالعديد من المبدعين يتوخون الحذر، ويطبقون المقص على أعمالهم خوفا من **"حراس النوايا"**، فيلجمون أفواههم أو يكسرون أقلامهم، ولذلك فهم مخيرون بين تعبير معارض يعرضهم للخطر، وتعبير مؤيد لا يوافق مبادئهم أو اللجوء إلى الصورة والقناع والرمز، ولهذا يستعين المبدع /الشاعر بالصورة الفنية والرمز في نصه، فيطلق العنان لخياله ويخلق صورا تجمع بين البعد المادي و البعد الروحي والعمق النضالي. صور تجمع شتات الشاعر وقلقه و اضطراباته وكل ما يعانيه من استبداد وظلم فتعبر عن أفكاره ورؤاه تعبيرا خاصا، يجعل المتلقي يتفاعل معه وخاصة الذي يقاسمه نفس الهموم والتوجه.

المرسل إليه / المتلقي:

يقدم المرسل خطابا / رسالة/ قصيدة، تخرج فيه التعابير عن مقتضى ظاهر الحال إلى خلاف مقتضى ظاهر الحال. مما يستدعي حضور قارئ جدي عليم، يستطيع الغوص في أغوار النص،لفك شفراته المتداخلة، ورموزه الغامضة، وأساليبه المتنوعة، قارئ ايجابي يمكنه مشاركة المرسل في تفاعله النفسي و تقديم قراءة عميقة وإنتاجية جديدة للنص.

و ليحقق الشاعر التواصل بين: المرسل / الشاعر، و المرسل إليه / المتلقي عبر تفعيل الرسالة اللغوية / النص الشعري. يستخدم اللغة استخداما خاصا يعبر عنه " **بالبوح"** فيصير البوح **"موضوع قيمة"** يسعى إليه الشاعر.

بداية الشاعر كانت بوحا شعريا في مشواره الأدبي، حين صدرت له أول مجموعة شعرية " وشم على زند قرشي". حيث باح بسره الدفين بين عنوانين كان لهما نفس المعنى فأول قصيدة في هذه المجموعة هي " **أول البوح"** و آخرها، قصيدة:**"أخر البوح"** فعمل الشاعر تحكمه ثنائية (أول البوح – أخر البوح) .

ورغم بوح الشاعر فالنص يمتنع عن كشف أسراره، لتوظيف الشاعر للغة رمزية أضفت نوعا من الغموض على المجموعة، تدغدغ فضول المتلقي وتبعث فيه الرغبة لتأويل رموزه، خاصة أنه جمع بين البوح و الرمز.

ولكي يكشف القارئ عن بوح الشاعر يجب الانتباه إلى ما ورد في شعره:

- ✓ رغبة الشاعر في البوح:"سوف أبوح"
- ✓ تأكيد الرغبة في البوح:"حتما سوف أبوح"
- ✓ الفعل وهو كشف السر /البوح"فالآن أبوح"

و البوح هنا يعتمد على توظيف المركزية القديمة توظيفا خاصا، فيشحنه بدلالات ايجابية عندما يقترن الرمز بالشاعر، ويشحنه بدلالات سلبية عندما يقترن بالسلطة الحاكمة.

5 - ايجابية المركزية القديمة

5- 1 الرمز الثقافي "مية"•

تتأتى ايجابية المركز من خلال ما نستشفه من شعر الشاعر من رموز انتقاها من موروثه الثقافي أو من أسماء اتخذها رموزا له لما تحمله من شحنات إيجابية عاطفية وفكرية فاللقاء يتم بين الشاعر و المتلقي / القارئ عبر ما خطّه على صفحات مجموعته الشعرية، **" وشم على زند قرشي"**إذ فيها يكشف الشاعر عن لهفته و شوقه للقاء، في أول قصيدة لهذه المجموعة وهي:**"أول البوح"**، فسرعة البوح تدل على السعي إلى جذب المتلقي / المرسل إليه من الشاعر/ المرسل. وتبين أن السر أو المضي في كتمانه يرهق كاهل الشاعر مما يجعل البوح ضرورة ملحة يرجوها الشاعر، لذلك ارتبط البوح /كشف السر بحضور الرمز:**" مية"** ورموز أخرى سنأتي عليها فيما بعد.

يقول الشاعر:

يدغدغني السر في آخر عتماتِ الليل، و دفقاتُ الأشواق البكرِ.

أ" ميّة " سوف أبوح..

أ" ميّة " كلي داء، وما سلمت فيّ إلا الجروح

أ" ميّة " لماذا تخليت عنيّ... (8)

• من الأسماء الشاعرية التى جرت على ألسنة الشعراء قديما نذكر منهم النابغة الذبيان في رائعتيه:يا دارَ مَيّةَ بالعَلْيْاءِ، فالسَّنَدِ... و أمِنَ آلِ مَيّةَ رائحٌ، أو مُغْتَدِ...

اقترن بوح الشاعر "بمية"(الوطن/ البتول) و هو بوح لم يحن بعد سيكشف عنه في زمن آت وقد دل على ذلك الأداة **" سوف"** أي **"سوف أبوح".**تأجيل البوح يصدم القارئ،يثير فيه شهية وقلق السؤال أي شيء يبوح به؟ فيبحث عن أسبابه، ليدرك أن السبب يكمن في أن الشاعر يئن من ألم الجروح التي تسبب فيها الخنجر العربي:

هو خِنجَرُك العربي يُصلي في لحمي، ويترهب..[9]

ويقول أيضا:

وصوت أمهم على أبواب الشرق والغرب من سؤال الذل مجروحُ!

بطرت معيشتهم

وكف أمهم من استجداء الدُّوَلِ الكبْرى مبْحوح [10]

يدرك من خلال تكرار المنادى القريب - أ**" مية "**- (رمز الوطن والعفة والطهارة) الذي يدل على حالة الألم التي تسبب فيه هذا الخنجر وهذا الاستجداء والتردد الذي يحكم هذا البوح لأن " **مية** " تخلت عن الشاعر وما تخلى عنها،فالشاعر بين رغبته الملحة في التواصل مع المنادى "مية" وبوحه بسره الدفين .وقلقه لأن مية تخلت عنه وهجرته وتركته في لا جدوى العصر يستف ريحا وتستفه ريح

استثمر الشاعر هذا الرمز القديم " **مية** " إن صح القول- وشحنه بدلالات جديدة تخص الوضع الآني الذي يعيشه أو يعيشه وطنه. فإذا كان **"عيسى لحيلح"** ينادي "مية" فإن **"النابغة الذبياني"** ينادي **"دار مية".**

---

(8) عيسى لحيلح : **وشم على زند قرشي** ،،ص3.
(9) المصدر نفسه ، ص4.
(10) المصدر نفسه ، ص5.

قال النابغة الذبياني :

يَا دَارَ مَيَّةَ بالعَلياءِ فالسَّنَدِ أقْوَتْ، وَ طَال عَلَيْها سَالف الأمَد

وقفت فيها أصيلا أسائلها عيَّت جوابا، وما بالربع من أحد [11]

يذكر النابغة المكان – دار- وينسبه للمرأة بعينها " **مية**" « فقوله يا دار مية أراد أهل الدار و أراد أهل الطلل أو أنه نادى الدار التي كانت عامرة »[12] فوقف على أطلال الدار و استحضر فراق الأحبة على عادة القدامى، فالمكان يعبر عن ذكريات الشاعر، وبوحه بسر المكان الذي يثير الشجن ويحيي النفوس ويبعث الذكرى يقف عند الأوطان ويستحضر حالها، وهكذا حال الشاعر "**عيسى لحيلح**" يستحضر "مية / الوطن" وما فعله فيه بؤساء السياسة والسلطة، فيرسل زفرات أوجاع و لهيب شوق لصاحبة المكان"مية/ الوطن "فما"**مية**" "**عيسى لحيلح**" إلا كـ "مية" النابغة التي تثير ذكرى الفراق والبعد وتترك المكان يعلن وحشة من غادروه إلا أن "**مية**""**عيسى الحيلح**" تثير ذكريات من الماضي الثوري الجميل الذي يخفف من وحشة الليل الدامس.

اقتران الليل بـ "**مية**" لدى" **عيسى لحيلح**" يثير شؤما لمَ آل إليه الوطن وطن الشاعر خاصة والوطن العربي عموما يقول:

يهزون الذيول انتصارا..

فمن أولهم لآخرهم قصب مسوس..

تئن فيه الريح!.[13]

---

(11) النابغة الذبياني: **ديوانه** ، تحقيق وشرح كرم البستاني ،دار بيروت ،بيروت، لبنان، دط ، 1982، ص30.
(12) إيمان محمد العبيدي: **النابغة الذبياني بين ناقديه**، دار دجلة ، العراق، ط1، 2011 ، ص 100.
(13) عيسى لحيلح : **وشم على زند قرشي** ، ص5

فالضمير في "قصب مسوس" يعود على الساسة، فالشاعران يتقاطعان في اشتراك الإحساس بالألم و الحسرة و الغربة و قطع الوصال معها، وإن كانت المواقف والأزمنة متباينة.

فـ "**النابغة الذبياني**" استحضر "**دار مية**" ليعبر عن واقع الحياة المخيف الذي ينتهي للزوال و الفناء،بينما استحضر" **عيسى لحيلح**" "**مية**" كرمز يعبر به عن المركزية الثقافية العربية القديمة حيث كان الشاعر لسان حال القبيلة و قائدها وهي مركزية قارة يفتخر بها ويسقطها على مركزية السلطة الحاكمة في بلده وما آلت إليه من تعفن وتسوس وذل .

وما فقدانه لوصله بمية/ المركزية الثقافية إلا تعبير عن **الانفصال** بين من يمثلون السلطة الثقافية والسلطة عموما، والمبدع / الشاعر باعتباره لسان حال الأمة في السراء والضراء ورفضٌ للسُّلَطْ لتخليها عن رسالتها التاريخية والحضارية تجاه الأمة، وخيانتها للأمانة ولدم الشهداء.

النداء والاستفهام الواردان على لسان الشاعر:

أ"مية" لماذا تخليت عني..

غرضه إبراز حالة الحسرة التي يعانيها الشاعر بسبب انفصاله عن مية/ المركزية الثقافية، وبسبب هذا الانفصال فالشاعر متردد في كشف سره.

فالنابغة يخاطب زمن الماضي ليعبر عن الفناء و الزوال الذي يؤول إليه الإنسان و عيسى لحيلح استحضر هذا الماضي ليذكر بمكانة النابغة بين قومه فلا « يخفى على دارس الأدب العربي القديم أو الباحث فيه ما للنابغة من حظوة ومكانة اجتماعية مرموقة تعدى فيها حدود العشيرة إلى البلاط الملكي »[14] و يخاطب المستقبل ليسترجع هذه المكانة و يجدد عهده بها.. فاستخدم الشاعر هذا الرمز ليعبر

عن ايجابية الشاعر في مجتمعه و مكانته السامية، وكيف يجب أن تكون؟إلا أن هذه الإيجابية لا تتوفر في عصر السُّلَطْ التي تتحكم في زمام الأمور في العصر الحاضر في العالم الإسلامي والعربي عموما وبلد الشاعر خصوصا، ولذلك يلجأ الشاعر إلى دعامة أخرى يستند إليها ليؤكد القطيعة بين السلطة الرسمية والسلطة الثقافية التي يجب أن تسود حسب معتقده وتوجهه وانتمائه، فاصطفاؤه لـ"مية" رمز ثقافي لم يمنعه من أن يصطفيها **"بتولا"** في لا شعوره ورمز "البتول" ما هو إلا انقطاع عن الناس -عدم الوصل- إما تعبدا كما فعلت مريم العذراء ﴿ **واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكانا شرقيا، فاتخذت من دونهم حجابا.**﴾ [15]، أو الانقطاع عن الناس فضلا وشرفا ودينا وحسبا حسب مقتضى الحال، إذا كان التوجيه والإرشاد لم يجْدِ نفعا، فالانقطاع أو الانفصال يغدو ضرورة ملحة كما في حال مريم البتول وقومها.

والوصال الذي ينشده الشاعر هو تصحيح الوضع والعودة إلى المنابع الحضارية التي تقوم عليها مقومات المجتمع مثل: الدين والتاريخ.

---

(14) إيمان محمد العبيدي: **النابغة الذبياني بين ناقديه**، ص44.

(15) مريم : 16.

5-، 2 الرمز الديني المسيح عليه السلام

بعد أن عبر الشاعر عن فقدان مركزيته الثقافية القديمة بفقدان وصله بـ"مية"، جدد عهده مع القارئ، و عقد العزم لكشف السر مستخدما الرمز الديني فقال :

ذاك السرُ – الألم الأبدي ، و حتما سوف أبوح

هو خنجرك العربي يصلي في لحمي، ويترهب..

ومن رجفة الوجد يصيح:

" قدوس..قدوس.. قدوس..سبوح ! "

كيف تقبل صلاة من توضأ بدم المسيح..

وهش و بش إذ صلب المسيح ؟ [16]

"حتما سوف أبوح" يؤكد الشاعر بأن بوحه حتمية ضرورية، تكشف مكامن الألم ومواطن الأوجاع، فخرق السر يساعد على تشخيص الألم و البحث عن بلسمه الشافي. ولكي يكشف النص عن ألم الشاعر يستخدم الرمز الديني، فيستحضر شخصية **" عيسى عليه السلام"** في قوله تعالى: ﴿ **وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ** ﴾ [17]

يخبرنا الله عز وجل في كتابه العزيز عن مكائد اليهود، فقد حسدوا نبي الله **"عيسى بن مريم** "عليه السلام لأن الله آتاه النبوة و المعجزة، فسعوا لإيذائه بكل مكائدهم، ثم استخدموا السلطة السياسية فزرعوا سموم أفكارهم في رأس « ملك دمشق و

---

(16) عيسى لحيلح : **وشم على زند قرشي**، ص4

(17) النساء: 157.

كان رجلا مشركا من عبدة الكواكب، وكان يقال لأهل ملته اليونان. »[18] فبين النص اعتماد اليهود على المركزية السياسية و إهمالهم للمركزية الدينية.

وقد وجدت أفكار اليهود استجابة لدى السلطة السياسية التي أصدرت أمرا بصلب المسيح عيسى بن مريم "عليه السلام"، ووضع الشوك على رأسه، كما أن اليهود لم يكتفوا بالاستجابة لهذه السلطة، بل راحوا يتبجحون ويؤكدون قتلهم المسيح عليه السلام ﴿ **وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ** ﴾ فقول اليهود يبين تهكمهم وسخريتهم المعتادة من أنبياء الله،ومنهم نبي الله ورسوله **"عيسى بن مريم** عليه السلام"،اعتقادا منهم بأنهم تمكنوا منه و أن السلطة السياسية / المركزية السياسية، هزمت السلطة الربانية / القدرة الإلهية والعياذ بالله.

يستفيد الشاعر من معنى الآية الكريمة، فيصوغ بأسلوب إنشائي تساؤله.

كيف تقبل صلاة من توضأ بدم المسيح..

وهش و بش إذ صلب المسيح ؟ [19]

و الغرض من الاستفهام هو إبراز الحيرة و التعجب و الدهشة من مكائد اليهود و دسائسهم، فهم يبثون سمومهم في تفكير السلطة المركزية بغية تنفيذ برامجهم والوصول لأهدافهم كما هو الحال بالنسبة لـ: لُوبياتهم التي تتحكم في كثير من سياسات دول العالم في مقدمتها الولايات المتحدة الأمريكية، وَمَا أهدافهم إلا رغباتهم الدنيوية الدنيئة المال والسلطة.توضؤوا بدم المسيح، ليقدموا صلاتهم لإله المسيح ! وفرحوا بصلب المسيح لأنهم يعتقدون بقتلهم المسيح ترتفع مكانتهم.

---

[18] الحافظ ابن كثير: **تفسير القرآن الكريم** ،دار البصائر، الجزائر، دط، 2003، مجلد 1،ص 705.

[19] عيسى لحيلح : **وشم على زند قرشي**، ص4

وقد « شبه لهم فأخذوه فاستوثقوا منه، و ربطوه بالحبل، و جعلوا يقودونه و يقولون له أنت كنت تحيي الموتى، و تنهر الشيطان، وتبرئ المجنون، أفلا تنجي نفسك من هذا الحبل؟ » [20] لم تكن اليهود تبحث عن إجابة لسؤال، بقدر بحثها عن مقابلة بين قدرة إلهية وبين سلطة بشرية! وهل يعقل أن تتساوى عظمة الخالق بضعف المخلوق؟ !

و الشاعر من خلال عودته إلى النص القرآني يريد أن يضع القارئ في السياق التاريخي لجرحه الأبدي، وأن يكشف له الصورة التي آل إليها مجتمعه الذي تخلى عن مقوماته الحضارية، وإرثه التاريخي، بعد أن سطا على السلطة من لاحق لهم في السلطة.

وما استحضار الآية الكريمة إلا ليوقف القارئ / المتلقي، على طريقة تنفيذ "صلب المسيح" إذ دأب اليهود استغلال السلطة المركزية السياسية - سلطة دمشق- والعمل على دس أفكارها المسمومة في ذهن هذه السلطة لتحقيق برامجهم الهدامة، ولتنفيذ هذه البرامج تعمد إلى استغلال المكون الفكري والثقافي لتطويع الجانب السياسي والسيطرة عليه وتوجيهه الوجهة التي تريد. ﴿**وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ** ﴾ فإرادة الله تقتضي انتصار الحق على الباطل وما انتصار المسيح على اليهود، إلا انتصارا للحق والعدل.

وما هذا المشهد الذي استحضرناه إلا إسقاط على النظام الذي حل محل النظام الثوري الجهادي في بلد الشاعر الذي تراجع عن مواثيقه الثورية والحضارية، بفعل الانقلابات التي مورست على الثورة،ومازالت تمارس،والتي أوصلت البلد إلى حد التسول والإفلاس والفساد بما تحمله هذه الكلمات من معان واسعة.

---

[20] الحافظ ابن كثير: **تفسير القرآن الكريم** ، المجلد 1، ص 707.

إن الصوت الصادق دائما عرضة للمكائد و الدسائس متى كان مثيرا للوعي، لأنه يتعارض و المصلحة الخاصة لبعض الأفراد السلطويين (الذين هم في السلطة)، وعودة الشاعر للنص الديني لأجل البوح ما هو إلا وظيفة غرضها استلهام الأسس المتينة والاستناد إليها لبناء مجتمع سليم وفعال قائم على العدل والحرية وتذكير للمتلقي بما يجب أن يكون عليه.

إذا كان صوت الشاعر عرضة للطمس والتجاهل كونه صوتا هامشيا في نظر السلطة، لأنه يعارض برامجها السائدة، ويعمل على تحريك وإثارة المجتمع نحو التغيير، لأجل الخلاص من القيم و السلوك المنافي للقيم الحضارية التي يجب أن تسود، فإن استخدام الشاعر لهذا الرمز الديني ما هو إلا رسالة منه نحو مجتمعه لأجل إثارة وعي، وإيقاظ ضمير، ومناشدة حرية، وتحقيق عدالة، لمواجهة الفساد الناجم عن السلطة الفاسدة، وما الشعراء إلا رسل في مجتمعاتهم.

وما الرموز الواردة بعد الذي ذُكر، إلا رموزا الغاية منها الانقطاع، والإصلاح، فنوح عليه السلام الذي عاش في قومه تسع مائة وخمسين سنة وهو يدعو لعبادة الرب سبحانه عز وجل ﴿ **قال يا قومي إني لكم نذير**﴾ [21] جاء ليخلص الناس من عبادة الأوثان وينقذهم من الشر والجوع والعقم، ولم يؤمن به إلا القليل ممن امتطوا السفينة وحتى ابنه قال:﴿ **سآوي إلى جبل يعصمني من الماء** ﴾ [22] فأصابه الذي أصاب القوم من الكافرين والجاحدين.

---

(21) نوح: 2.
(22) هود: 43.

وحال الشاعر الذي يثير وعيا في قومه كحال الرسل والأنبياء والمصلحين المنبوذين من قومهم، ولذلك يحضر رمز **"عزير"**[23] الذي تعود له الروح بعد مائة سنة من الموت ليصحح عقيدة اليهود وتوراتهم من جديد.

فكل الوصال الذي ينشده الشاعر هو وصال الوطن حاضره بماضيه وثقافته بتاريخه وبطولاته رافضا الانسلاخ من ذاتيته وما تحمله هذه الكلمة من أبعاد دلالية ومعان عميقة.

6- حركة المركز و الهامش في بوح الشاعر

بعد هذا الاستنطاق المقتضب للرموز الواردة في قصيدة" أول البوح" الذي تم الكشف فيه عن بعض مدلولاته التي كانت في مجملها تحمل معنى المواجهة والرفض والانقطاع عن الآخر الذي غيب الأسس الحضارية للمجتمع وقضى على ما خلفته الثورة المضفرة من قيم وأخلاق وتهميش الطاقات الثقافية والنضالية باسم نضالات متعددة مثل: حماية الثورة، الوطن، المجتمع من الآفات. والآن تتوجه الدراسة إلى مواجهة بوح الشاعر علها تستشف بعضا من أوجاعه أو تتوقف عند التفاعل بين المركز والهامش. ويجب التذكير أن الشاعر استثنى في قصيدته " أول البوح" بعض الأطهار في قوله:

أستثني الأطهار، فهم في هذا الخطأ المطْبَقِ تصحيحُ [24]

الشاعر في قوله السابق وقف موقفا إيجابيا من مجتمعه أو أمته إذ لم يعمم حكمه على الجميع ففي حكمه استثناء.

---

(23)) . http://wwwfatwa. Islam. Web. Net/ fatwa/index. Php ?page= Show fatwa & option = Fatwa Id&Id=5018 (27-7-2015 / 17h:43)

(24) عيسى لحيلح : **وشم على زند قرشي** ،ص5.

وها هو يعلن بوحه، فيقول:

قد انطفأ السر و اشتعل البوح..

فالآن أبوح..

يهزون الذيول انتصارا..

فمن أولهم لآخرهم قصب مسوس..

تئن فيه الريح ! [25]

فمصدر أوجاع الشاعر هو: الأوضاع التي آل إليها المجتمع، بفعل الساسة الذين سلكوا منهجا لا يلائم معتقد الأمة وهو ما عبر عنه الشاعر بقوله :

يهزون الذيول انتصارا..

و يقصد بهم من في المركز/ السلطة، لأنهم يعلنون عن تحقيق منجزات وانتصارات ويذكرون أرقام يتباهون بها، لكن ما يصبو إليه المجتمع والشاعر هو غير هذا تماما، شيء أسمى من الأرقام، شيء يتعلق بالموروث الحضاري والثقافي والتاريخي للمجتمع، لكي يقوم البنيان على أسس وأركان صحيحة ومتينة. وما تعبيره (يهزون الذيول انتصارا..) إلا تعبيرا يعبر عن درجة المهانة التي وصلت إليها الأمة فـ « ذيل الحيوان: ذنبه، و [...] وهو في ذيل ذائل: في هون شديد، [...] وذيل كلامه، تذييلا في كلامه، تبسيط فيه غير محتشم » [26] فالذيل مؤخرة الشيء و حالة الهون الشديد، فكيف يشعر من كان في هذه الحالة بنشوة الانتصار إنه نوع من الزيف يكشف عنه الشاعر فالحركة التي يقوم بها المركز في نظر من في الهامش حركة زائفة لأنها تفتقر إلى القيم النبيلة والقيم الحضارية الأصيلة حركة غير صادقة في مسعاها.

---

(25) عيسى لحيلح : **وشم على زند قرشي** ،ص5.

(26) أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: **أساس البلاغة** ، مطابع الشعب، القاهرة، مصر، دط1960 ، ص 308.

إذن هو انتصار زائف يخدر العقول كي لا تعي واقعها المزري، ففساد السلطة انتقلت عدواه إلى مختلف طبقات المجتمع، فالمركز و الهامش على حد سواء أصابهما وباء الفساد، وقد يكون الشاعر أراد بهذا التشخيص وضع القارئ / المتلقي أمام الوضع الخطير الذي ينحدر إليه مجتمع الشاعر، و سبب هذا الانحدار كما أسلفنا القول هو التخلي عن القيم الحضارية و إغفال/ إهمال المسلمين عموما لجرحهم الحقيقي: **"فلسطين"** .

فيقول الشاعر:

أفقت من حلمي و الرّيق يبلعني وجدت "مية " في أحضان صهيونا [27]

استيقظ الشاعر في حالة ذعر و فزع لأنه وجد العرب دمى تحركها إسرائيل وليشخص هذا الوضع استخدم الرمز **"مية"**، فـ **"مية"**هي الوطن سابقا وهي فلسطين المغتصبة العروبة والنخوة المفتقدة هنا، وما "مية" إلا صورة مجسدة لجرح العروبة الذي ينزف به قلب الشاعر. فأين نخوة العربي و الفلسطيني يعاني القهر والاضطهاد والجوع؟ والأرض المقدسة تئن من التهويد؟

فلسطين بؤرة الجراح ومعقل دسائس اليهود ومكائدهم، ومتى عالجنا هذا الجرح تخلصنا من فتن اليهود ومكرهم، لأن ظلم اليهود تجاوز حدود فلسطين، فلم يكتفوا بطمس حق الفلسطينيين في وطنهم و دينهم، بل إنهم يعملون على تشويه المعالم المركزية الإسلامية ، فكل ما يمت لها بصلة لا يخدم مصالحهم .

فالشاعر لا يسعى للبوح لأجل البوح، بقدر ما يرغب في أن يكون صوته مقوما لأوضاع مجتمعه، يكون صرخة في وجه السُّلَط الفاسدة، يريد أن تكون كلماته ترياقا مضادا للأفكار المسمومة التي يتعرض لها مجتمعه من مختلف الجهات، فلا يقتصر صوته على نقل الحقائق بل يسعى لتقويم هذه الحقائق و معالجتها.

---

(27) عيسى لحيلح : **غفا الحرفان** ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر، ط 1 ،1986 ،ص 32.

- استحضر الشاعر القدرة الإلهية من خلال الرموز التي وظفها، ليبين ضعف المركزية السياسية أمام هذه القدرة، وهي عودة تاريخية للمركزية العربية التي تقوم على المركزية الدينية.
- بقدر ما تكون السلطة المركزية قوية وقمعية تكون في موقع ما سلطة مركزية أخرى أقوى وأعظم وهذا ما ينطبق على سُلَطِ الأنظمة العربية بكل أنواعها.
- وظف الشاعر الرمز، ونفث فيه دلالات جديدة إيجابية ليكون – الرمز- مصدر استقطاب القارئ،و ليقارن به بين مكانة الشاعر في الجاهلية ومكانته في العصر الحاضر.

7- هواجس البوح

7- 1 خشية المركز السياسي :

أمام الانفتاح الحضاري الغربي و رغبة الشاعر في الآصالة تتجلى بؤرة التوتر التي تترصد أسس التمركز العربي، فتخرج عناوين الشاعر عن النمطية السائدة ، فتصطدم بنظام حكم يقتصر على الثقافة العسكرية ، اصطدام نتج عنه تهميش صوت الشاعر فيقول:

وما تركـــوا للخيل حتى لجامـــها و إنه مـــا قلت الصواب لجـاميا

لقد شمعوا صوتي، و دمع مدامعي إلهي كلاب الحكم تجري و رائيا ! [28]

ينقسم النص بين ضمير المتكلم المفرد " أنا " و ضمير الغائب " هم " فأنا / الشاعر في مواجهة "الْهُمُ" ضمير الغائب الدال على المركز أو على من يمثلون السلطة و أحكامها وقوانينها الجائرة، وهي مواجهة غير مباشرة تحكمها مقررات و قوانين تفرض على صوت الشاعر وتعمل على إسكاته وتقييده، كما أن الوضع

---

(28) عيسى لحيلح : **وشم على زند قرشي** ،ص 16

بينهما تجاوز حرية التعبير حيث يضع القارئ في مقابلة بين لجام الخيل و لجام- لجْمُ- الشاعر فينفي تمتع الخيل بلجامها، ويسقط هذا الوضع على ذاته ، إسقاطا يؤكد من خلاله بأن الوضع بينه وبين السلطة السياسية متأزم وتجاوز حده إذ لم تكتف السلطة بلجمه وإسكاته بل عمدت إلى متابعته ومراقبة حركاته وسكناته بواسطة العسس المعبَّر عنهم في قوله السابق بـ:" كلاب الحي تجري ورائيا".

فـَ حرف التحقيق قد + الفعل الماضي (شمعوا) = تحقيق حالة الحصار والمتابعة التي يتعرض لها الشاعر.

وتجدر الإشارة هنا إلى حدس/ استباق الحدث من قبل الشاعر، فخطاب النص تجسد في الواقع بعد بضع سنين حين ساءت الأوضاع السياسية في الجزائر و أصبح الشاعر مرغوبا فيه من قبل السلطة الأمنية. وهذا الحدس/ الاستباق يمكن أن نعلله بما لسُلْطَةِ الكلمة من نفوذ ولو كان مصدرها من مهمش على السلطة المركزية، مادامت أفكار الشاعر تعارض هذه السلطة المركزية.

يتعدى إحساس الشاعر ما يشعر به في وطنه من قهر وذل ومنع وتصدير للكلمة الصادقة، وتخل عن المبادئ والقيم، إلى إحساس بما تعانيه الإنسانية من احتلال وجوع وقهر.فيقول:

لقد أمموا حتـــــــى الهواء تكبرا و بالوا بأجفـــان اليتامى تعـــاليا

وباسم النضال الحرّ، ألقي هزائما وباسم الكلام الحرّ خاطوا شفاهيا !

وباسم البقاء الحرّ، تحفر حفرتي و باسم البناء الحرّ، تنسف داريا !

وباسم الجمال الحرّ تقلب صورتي وباسم الشعور الحرّ، ألغي القوافيا [29]

---

[29] عيسى لحيلح : **وشم على زند قرشي** ،ص 16

فتأميم الهواء يبين حالة الحصار والتضييق التي يعانيها الشاعر وما تعانيه الشعوب المقهورة وفي مقدمتها الشعب الفلسطيني، برغم الشعار الذي تتبناه مختلف السلط : الوطنية والدولية، شعار الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان والشاعر يدرك أن حقيقة هذه الشعارات مزيفة يتوارى وراءها قمع يمنع صوت الشاعر من الانبثاق

الشعار (فضاء عالمي) ⇐ الشاعر (فضاء محلي)

النضال الحرّ ⇐ يكرس هزيمة الشاعر.

الكلام الحرّ ⇐ يكرس تهميش الشاعر و إلغاء صوته

البقاء الحرّ ⇐ يحفر قبر الشاعر

البناء الحرّ ⇐ ينسف دار الشاعر

الجمال الحرّ ⇐ يشوه صورة الشاعر .

الشعور الحرّ ⇐ ترفض قوافي الشاعر.

إذا اعتبرنا الفضاء العالمي فضاءً مركزيا و الفضاء المحلي فضاء هامشيا (بالنسبة إليه)، فإن شعار الحرية التي يروج لها هذا الفضاء المركزي لا يخدم الفضاء المحلي، بل يعمل على تمزيق لحمته و تنافر أجزائه، مما يسهل تبعية الفضاء المحلي إلى الفضاء العالمي.

يتعجب الشاعر من خضوع مجتمعه لهذه المركزية الغربية، وتقديس شعاراته التي تعمل على تمزيق وحدته و تفتيت كيانه، ويسأل عن غياب الصوت الأصيل، الذي يدافع عن مقومات مجتمعه فقال:

وكيف الخيول ؟ ... ولا الخيل تنجو لقد ناب عن حمحمات نباح !

و خيطت شفاه ، وسدت لـــهـــاة لكل النوارس قص الجنـــاح

ورايات فتح ؟..أهـــينت، وخـــط شعار كوجه القرود وقـــاح ! (30)

رمز الشاعر للصوت الأصيل بحمحمات الخيل، و الخيل رمز للقوة والجهاد والأصالة العربية، فـَ: بالفارس والفرس بنيت المركزية الإسلامية.

تكميم الصوت الأصيل يخلق شغورا ثقافيا، ولسد هذا الفراغ يعوض بنباح الكلب بدل الحمحمات في الساحات !!!ولذلك تصير:

جدول رقم: 1

حمحمات الخيل	**نباح الكلب**
أصيل	**تابع**
لا يمكنه العيش بلا أخلاق	**لا يمكنه العيش بدون سيد**
يأبى الفتات	**يبحث عن فتات يسد به جوع بطنه**
يحتل مكانة الهامش	**يحتل مكانة المركز**

العنوان : تهميش الصوت الأصيل

(30) عيسى لحيلح : **وشم على زند قرشي**، ص 52.

وبقراءتنا للجدول نستنتج أن الخيل هي الصوت الأصيل / المركز الذي يعبر عن انشغالات المجتمع،ويسعى لتقويمه، وتطويره، هُمّــش لتعارض صوته مع صوت السلطة المركزية، في حين احتل أو ارتفع صوت من عبر عنهم بنباح الكلب مكانة المركز. وبذلك تكون النتيجة أن كل أصيل مهمش، وكل رديء متمركز، إذ" **خيطت شفاه"و" قص الجنــاح"و"أهينت رايات"** وروج لشعارات أقبح من **"وجه القرود"**، فأي حرية بعد هذا التكبيل؟وأي حركة أو تعبير يمكن أن يكون!

8 - هامشية الرمز التاريخي أبو لهب :

استحضر الشاعر الرمز الثقافي " **مية**" والرمز الديني" **المسيح عيسى، ونوح**" (عليهما السلام) و**البتول**، و**عزير** و اقتبس من مدلولهما المركزي ما يناسب ذاته الشعرية. كما استحضر النص الشعري الرمز التاريخي"**أبو لهــب**" وقد اقترن وجوده بالضمير **"هم " في قوله :**

هم الأشاوس مادامت رجولتهــم * في صدر جائعة .. وا عيشة التيه !**

تحيا المبادئ في أحشاء ضائعــة * تحيا ! .. ليعلو زان من تدنــيه**

خليه يا طفلتي يحيــي قبيلتــه * يروي الجهالة... تصحو في مآقيه**

غدا سيفخر.. يدنيه" أبو لهــب" * فليدع ناديه المسعور ينجــيه** [31]

وضمير الغائب " هم " في النص يعود على من هم في السلطة، وفي مجتمع الشاعر.وهم لا يهمهم سوى إشباع ملذاتهم الدنيوية الدنيئة، وخدمة أنفسهم وأقاربهم، وغدا ستكون نتيجتهم كـ: "أبي لهب". فالشاعر لم ييأس، ولم يفقد الأمل في المستقبل مادام مصير هؤلاء كمصير **"أبي لهب"**.و لم يقتصر حضور رمز" أبي لهب "على السلطة العسكرية في مجتمع الشاعر.

---

[31] عيسى لحيلح: **وشم على زند قرشي**، ص 42، 43.

يا عسكري لماذا الرعب .. مغفرة. * ألحلم؟.. خذ نصفه، و النصف تبقيه** [32]

بل اتصل واقترن هذا الرمز بكل من في السلطة يقول:

وعابدي النفط حبا في " أبو لهب" * ومدمني الجنس جهرا في نوادينا** [33]

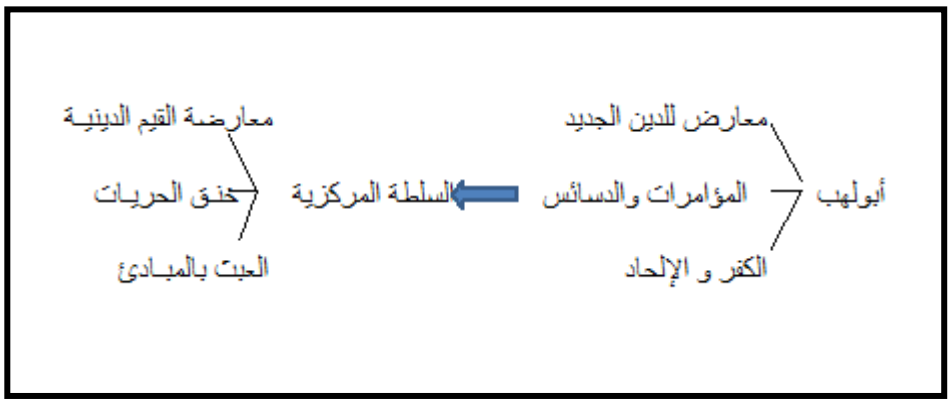
فالرمز "أبو لهب"،هو رمز الكفر والإلحاد، ورمز السيادة الفاسدة، ورمز المركزية الجاحدة، برغم أن بدر النبوة طلع من بيت والده، وخوفا على ضياع مركزية قريش ومن خلالها مركزيته أبى أن يموت إلا كافرا، وكذلك شأن حكام الدول العربية التي غرقت أو غرق اقتصادها في النفط، وانغمس حكامها في مالا يجدي نفعا لشعوبهم وأوطانهم، و لم يكترثوا لمطالب الطبقة الاجتماعية الكادحة، ولا لم يجِبُ أن تكون عليه دولهم من قيم .

واقتران السلطة المركزية بالرمز: "أبو لهب" هو اقتران بمدلول سلبي، يجعل منها سلطة لا تعبر عن مطالب المجتمع و إنما هي سلطة تهتم برغباتها الخاصة و هي رغبات منافية للمقدس، غير مرغوب فيها من قبل أفراد المجتمع. و المخطط الآتي يوضح ذلك.

---

(32) عيسى لحيلح: **وشم على زند قرشي** ، ص 42.
(33) عيسى لحيلح : **غفا الحرفان** ،ص 35.

مخطط رقم: 12



العنوان: مخطط هامشية الرمز التاريخي " أبو لهب "

و النتيجة التي نستشفها من هذا المدلول في نفس المجتمع هو ظهور علاقة صراع بين المجتمع و السلطة الحاكمة باعتبار أن هذه السلطة لا تختلف عن سلطة أبي لهب ولا عن مركزيته لأنها تخالف المبادئ والقيم التي يطمح إليها أفراد المجتمع.

و لا يكتفي الشاعر بشحن المدلول السلبي للسلطة المركزية. و إنما يطلب من المتلقي تحديد وجهته إزاء هذه السلطة فيقول:

وذاك مصـــاب من صغيـــــــر مصابنـا * عظيم المصـــاب الديــن ظن تأخـــــرا**

قفوا..حددوا لي الدرب..قولوا إلى متى؟* إلى أين نمضي ؟ ..لست أدري!..كما ترى !**

"أبو لهب" فينا يـــــــوزع ظلـــــه * تمـــكن منـــا، في رؤانا تختـــــرا**

أفيقوا.. فما تجدي لحانا إن أصبحت * حبالا .. و كان القلب أمرد أصفرا..[34]**

[34] عيسى لحيلح: **وشم على زند قرشي** ، ص 42، 43.

لقد بلغ تذمر الشاعر من السلطة المركزية الذروة ولم يعد يطيق أفعالها ولا مواقفها، ولا مواقف من يؤمن إيمانه، ويعتقد اعتقاده، وهذا ما تثبته أفعال الأمر الصادرة منه نحو رفقائه" قفوا " قولوا" أفيقوا" حاثا إياهم على الاستيقاظ والتفطن بما يحدق بالمجتمع من مؤامرة ودسائس تؤدي به إلى الهاوية.

اعتمد الشاعر على خطاب ملؤه الشك والتردد تجسد ذلك في كثافة الأسئلة و غياب الهدف الحقيقي للسلطة: حددوا لي الدرب؟ إلى متى؟ إلى أين نمضي؟ فالوجهة التي يريدها أصبحت رمادية بل معتمة فأين يمضي هؤلاء بالأمة؟ وما مصير المجتمع الذي ضحى أفراده بالنفس والنفيس؟ وفي نظره لا فائدة من الاعتقاد بقيم لا تتجسد على أرض الواقع.

اقتران رمز أبو لهب بالسلطة المركزية أضفى عليها دلالة سلبية انعكست في شكل صراع مع بقية أفراد المجتمع الخاسر فيه هو المجتمع. بحكم استمرار هذه السلطة في الحكم وكون هذا الأخير ذيلا تابعا لأنظمة تتحكم فيه وفي قراراته كما هو حال من في الجامعة العربية. وهذا ما جنته مؤخرا مختلف الدول التي تنتمي لهذه الجامعة، ولم تسلم ولا واحدة منها من التعرض للأحداث والمشاكل.

الفصل الثالث

سردية الشعر وتداخل المركز والهامش

في قصيدة "مجنونة الحي"

تخط القصيدة العربية الحديثة نهجا جديدا، يقوم على المزواجة « بين المنطلق الغنائي والتفكير الدرامي و معالجته. »[1] فتجمع القصيدة بين الشكل الغنائي و المقومات الدرامية ، فتحقق الإيقاع الخارجي الذي يميز جنس الشعر عن غيره و تعتمد علي تنمية الصراع و تأزمه، و تطوير الأحداث و نمو الشخصيات.

و المزاوجة بين الشعر و السرد هي مزواجة بين الطابع الذاتي الذي يتسم به الشعر و الطابع الموضوعي الذي يخص السرد. ويرى " سعيد يقطين" بأن الشاعر« تخلى عن المجيء إلى السلاطين لكنه مع ذلك ظل إلى حد ما أسير الانطلاق من الذات عن علاقاتها بالعالم . أمّا الروائي فهو منذ البداية، كان فن المعارضة لأنه ضد السلطة »[2]

والجمع بين التعبير الذاتي ومعارضة السلطة. في القصيدة يتطلب تقنية خاصة، تجمع بين قوة إحساس الشاعر و إيقاع القصيدة الذي يهز النفس و يطربها و موضوعية الخطاب السردي، فتأتي صياغة النص الشعري بطريقة خاصة، تسمح بنمو المتتاليات السردية، وتحافظ على البعد الفني و الجمالي للقصيدة.

يمزج الشاعر بين الفكرة و التجربة و العاطفة، ويعتمد على الشخصية و المكان و الزمان و الحوار« و يركز على خصائص لغة الشعر والتكثيف، و استخدام المجاز و الإيقاع »[3] فتترجم القصيدة مواقفه و دوافعه، وتصور عواطفه و انفعالاته.

و لا تتحقق سردية النص إلا بوجود بناء محكم« الذي تتـتابع فيه الأحداث ، وتتسلسل الوقائع بحيث يبني بعضها بعضا، و يؤدي كل جزء من أجزائها دوره في هذا التسلسل ، ليكون تقدمه لما بعده و نتيجة لما قبله. » [4]

---

[1] محمد علي كندي: **الرمز و القناع،** ص 254.
[2] بسام قطوس: **وحدة القصيدة** ، دار الكندي، اربد، الأردن ،ط1، 1999 ، ص 15.
[3] شعبان عبد الحكيم محمد: **التجريب في فن القصة القصيرة**، دار العلم و الإيمان، مصر، دط ، 2010، ص 196
[4] بسام قطوس: **وحدة القصيدة** ، ص 15.

ولا يقتصر النص على نقل الأسباب و النتائج، بل ينقل تناقض الحياة و تجاذبها، ويصور مواقف الشاعر المتباينة، ويعبر عن عواطفه المتضاربة. فالبنى المتقابلة تساعد على حركة النص و نمو الشخصيات و تطور الحدث.

ونحن نبحث في أعمال الشاعر " **عيسى لحيلح**" عن قصيدة تجمع بين السردية والشعرية، استوقفتنا قصيدة " مجنونة الحي" لما تحمله من إيقاع خارجي حافظ فيه الشاعر عن الشكل القديم (الوزن و القافية) مع تكثيف لغوي استخدم فيه الرمز والمجاز، وتصوير فني للمشاهد و تحريك محكم للأحداث.

1- الوزن:

رغم تطور القصيدة العربية الحديثة وتمزيقها شرنقة الشكل الخارجي، إلا أن شاعرنا" **عيسى لحيلح**" حافظ في قصيدته على بنية القصيدة العمودية، ولعل اختياره الشكل الإيقاعي القديم، كان لإظهار كفاءته العالية في قرض الشعر، أو لقرب الموضوع من نفسه، فالشكل الإيقاعي القديم يعطي للنص فخامة إيقاعية، مناسبة للحالة النفسية للشاعر، و مناسبة القصيدة. إذ اعتمد شكل القصيدة العمودية .

1 - 1 - بحر القصيدة :

يعد البحر أهم خاصية تتميز بها القصيدة العمودية، وتأخذ البحور أوزانا محددة تشكل إيقاعا معينا يخص موضوعا ما يحدد جنس ذلك الموضوع الأدبي و هويته بأنه شعر على حد قول ابن رشيق "**المسيلي القيرواني**" بأن الوزن « أعظم أركان حد الشعر »[5] فهو عمود القصيدة و ركيزتها. و ينشأ الوزن من تقارب الأصوات فيحدث جرسا موسيقيا متناظرا، « يبعث في الأذن العربية القحة أريحية و روحا

[5] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: **العمدة** ،ص 141 .

معا، كما يبعث في النفس شيئا من الجلال الأدبي الرصين. »[6] و يتم ذلك وفقا لتفعيلات محددة.

حيث تتضافر الحركات و السكنات وفقا للأنموذج الخليلي، فيتأسس البيت في القصيدة العمودية (ذات الشطرين) وفق وزن محدد و يلتزم الشاعر بهذا الوزن في كامل أبيات القصيدة. ولكن قد لا نجد الوزن في صورته الكاملة، لما يحدث من تغييرات في التفعيلة كتسكين متحرك، أو حذفه، أو حذف ساكن، أو زيادته، أو حذف أكثر من حرف، أو زيادته. وهذا ما يُسمَّى عند علماء العَروض بالزحاف والعلة.

ولكي نقف على وزن قصيدة " مجنونة الحي" قمنا بدراسة مطلعها وما يتسم به من خصائص . . يقول الشاعر في مطلع قصيدة " من بحر البسيط":

ردّي فـــؤاده للأحشاء ردّيـــه * فالبين يقتله، و القرب يحييه** [7]

و الملاحظ على هذا البحر أنه مبني على تفعيلة سباعية تتلوها خماسية، و أن الخماسية وردت مزاحفة في الحشو و العروض و الضرب، نفس الحشو تعرض لزحاف الخبن*، و في العروض و الضرب تعرض لعلة القطع♣.

وهذا التغييرُ في المقاطعَ الصوتيةَ الأصلية ، منح الشاعرَ حريةً في التلوين الإيقاعي بما يتناسب مع موضوعه، وحالته النفسية واللغوية. فصاغ فكرته بشكل نغمي مؤثر. حافظ فيه على التناظر الصوتي.

---

(6) عبد الملك مرتاض: **ألف – ياء تحليل (أين ليلاى) لمحمد العيد**، دار الغرب، وهران، الجزائر ،ط1، 2004، ص 85

(7) عيسى لحيلح: **وشم على زند قرشي** ، ص 37

* زحاف الخبن : حذف ثاني الساكن

♣ علة القطع : حذف ساكن الوتد المجموع أخر التفعيلة و تسكين ما قبله

1 - 2 – القافية :

تعد القافية من المميزات المهمة في بناء القصيدة العمودية، و كل نص يخرج عن نظام القافية و الوزن فإنه يخرج عن جنس الشعر في نظر القدماء، فيقول صاحب العمدة:« القافية شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر و لا يسمى الشعر شعرا حتى يكون له وزن وقافية »[8] فالقافية هي الركيزة الأساسية في بناء النص الشعري.

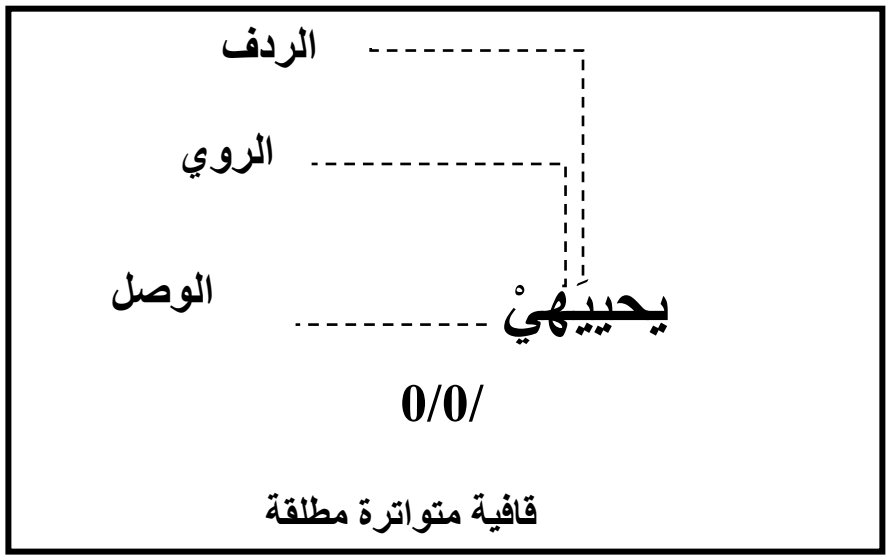
واختلف النقاد القدماء في تحديد مفهومها و أنواع حروفها.و التعريف الذي نعتمده في تحديد القافية هو تعريف الخليل بن أحمد •:« القافية هي آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع الحرف الذي قبل الساكن. »[9] و تشمل القافية « ستة أحرف و ست حركات فالأحرف : الروي، و الردف، و التأسيس، و الوصل، و الخروج، و الدخيل، و الحركات : الإطلاق، و الحذو، و الرس، و التوجيه، والنفاذ، و الإشباع »[10]

---

[8] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: **العمدة**، ص 159 .
• لأن تعريف الخليل هو التعريف المعتمد في المناهج المدرسية .
[9] أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: **العمدة** ، ص 159 .
[10] المصدر نفسه : ص 173.

و الشاعر احتذى حذو القدماء في انتقاء قافيته، فحشد فيها جملة من الأحرف التي تعبر على إمكانياته الصوتية، فجاءت قافيته على الشكل الآتي:

مخطط رقم: 13



العنوان: تحديد قافية القصيدة

تتقيد القافية من حيث الإطلاق و التقيد بحرف الروي فتكون مطلقة إذا كان الروي متحركا و تكون مقيدة إذا كان الروي ساكنا وهنا القافية مطلقة لأن الروي متحرك. و يمكن تأويل تواتر القافية كما يلي: فالحركة في بداية القافية تؤول بانطلاق صوت الشاعر في الصحراء العربية في العصر الجاهلي، و يأتي السكون ليعبر عن مسار زمني خنق صوت الشاعر في مجتمعنا العربي. أمّا إطلاق الروي فهو إطلاق لصوت الشاعر و قريحته التي جادت علينا بهذه القصيدة.

1 - 3 التصريع:

شغف بعض الشعراء بالتصريع، و اهتموا به و وظفوه في قصائدهم تلبية لرغباتهم الشعورية و لتجميل صورهم الشعرية، و خاصة الغزلية. واستحسنه النقاد في مطالع القصائد فذكر ابن رشيق في عمدته قائلا : « و أكثر ما يقع ذلك في النسيب، فإنه يدل بذلك على وله و شدة حال »[11] فينسجم الإيقاع الصوتي في التصريع مع التدفق الحسي فتبلغ لغة العواطف ذروتها، فيحفز المتلقي لتقبل الخطاب الشعري ويربط السامع بالنص.

يأتي التصريع من تكرار نغمة محددة في نهايتي العروض و الضرب. وكأن البيت بقافيتين ، قافية في الشطر الأول و قافية في الشطر الثاني. وهذا ما أكسب البيت نغمة مزدوجة تؤثر في المتلقي. « فيجوز إلحاق العروض بالضرب فتأتي مقطوعة مثله ذلك يقع في البيت الأول من القصيدة من أجل التصريع » [12]

وقد جاء البيت الأول في قول الشاعر " **عيسى لحيلح** ":

ردّي فـــــــــؤاده للأحشاء ردّيـــــه * فالبين يقتله، و القرب يحييه** [13]

دِيْـهِيْ	**يِيْهِيْ**
0/0/	**0/0/**

مصرعا ، و المصرع فيه ترديد بين الصدر و العجز، إذ جاءت العروض مقطوعة كالضرب و على وزن (**فَاْعِل**) ⟸ **فِعْـلُــنْ**

---

(11) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: **العمدة**، ص 228 .
(12) فاضل عواد الجنابي: **علم العروض و القافية** ، دار القنديل، بيروت، لبنان، ،ط 2، 2009، ص 337 .
(13) عيسى لحيلح: **وشم على زند قرشي** ، ص 37.

و تقاربت قافية المصراعين، فالأولى (**دِيْـهِيْ**) و الثانية (**بِيْهِيْ**). والتقارب الماثل في المصراعين كامن في اتحادهما في المقطع الثاني(**هيْ**) مخرجا و صفات. فالهاء « حرف زائد من بنية الكلمة، وهي حرف مهموس رخو مخرجه من أقصى الحلق »[14] و الياء جاء « لإشباع الكسر في الشعر» [15] و تطابق المقطعين الأولين (دي ، يي) في المخرج و في الجهر. فالياء « حرف مجهور مخرجه من بين أول اللسان ووسط الحنك الأعلى »[16] . والدال هو « صوت مجهور وفي نطقه يلتقي طرف اللسان بأصول الثنايا العليا و مقدمة اللثة »[17] .

ورغم غلبة حروف الجهر في المقطع الأول فإن همس "الهاء" يخنق الجهر " الياء" في المقطع الثاني، لأن « الهاء تنطق باتخاذ الفم الوضع الصالح لنطق حركة كالفتحة »[18] بينما يعتبر « بعض الدارسين الياء شبه حركة » [19]. وهذا ما يجعل السامع يشعر بأن هناك قوة خفية تكبح جهر الشاعر.

و لمعرفة الأسباب التي تخنق صوت الشاعر، و تعرقل مساره الشعري، ننتقل من دراسة الجانب الشكلي الوزن والقافية. و ندرس السرد القصيدة.

2 - دراسة السرد في القصيدة :

لاستنطاق البنية السردية في القصيدة نستخدم النموذج العاملي كتقنية سردية. ونقف عند المكون السردي من خلال دراسة العوامل السردية و علاقاتها و الوقوف عند أطوار البرنامج السردي في القصيدة. و لا نقتصر على تحليل البنيات السردية في النص بل سنحاول استخراج المركز و الهامش و حركته في القصيدة.

---

(14) إميل بديع يعقوب: **موسوعة الحروف في اللغة العربية** ، دار الجيل، بيروت، لبنان،ط2، 1995، ص 487 .
(15) المصدر نفسه: ص 528.
(16) المصدر نفسه: ص 527..
(17) سليمان فياض : **استخدامات الحروف العربية**، دار المريخ، السعودية ،ط1، 1998، ص 53 .
(18) المرجع نفسه: ص 114.
(19) المرجع نفسه: ص 121.

2 - 1 تقطيع النص

رسم الشاعر قصيدته للقارئ في شكل مقاطع سردية ، كل مقطع يتناول فكرة معينة، و كل فكرة متصلة بأختها في تسلسل سردي يجعل القارئ يلاحق هذا التسلسل باحثا عن المعنى من خلال البرامج السردية التي تشكل لحمة القصيدة، وهذه المقاطع هي:

جدول رقم: 2

رقم المقطع	عنوان المقطع	عنصر السرد
01	دموع لابد منها	تقديم القصة من طرف الراوي انفتاح النص
02	وصف أولي لتيه مفروض	وصف الشخصية
03	معاناة ليلية	وصف الزمـــان
04	البحث عن مأوى في العراء	وصف المكـان
05	حـــــلـــم	الموضوع
06	يـــقظـــة	الانغلاق
07	ويبقى الأنيـــن	الأثر

العنوان : تقسيم القصيدة لمقاطع سردية

من حيث الشكل تشبه القصيدة العمل السردي في انسجام و تكامل مقاطعها. فيبدأ الراوي العليم حيث يعلم أكثر من الشخصية بتقديم القصة و وصف الشخصية، ثم تتحرك الشخصية إلى أن تصل إلى العقدة. و بعد ذلك يأتي الحل ثم يبين الراوي أثر هذه القصة على المجتمع.

2 - 2 النموذج العاملي:

توافق القصيدة نموذج القصة من حيث الشكل. و لرصد المستوى العميق لخصائص سردية القصيدة، نستخدم النموذج العاملي لغريماس (A-J-Greimas)، فنحدد العوامل الستة. ونضعها في شكل ثنائية تقابلات محددة في علاقات هي:

(1) علاقة الرغبة : و هي العلاقة التي تربط بين الذات و الموضوع.

(2) علاقة التواصل: و هي العلاقة التي تربط بين المرسل و المرسل إليه.

(3) علاقة الصراع : و هي العلاقة التي تربط بين المساعد و المعارض.

و تدور هذه العلاقات حول علاقة الرغبة، فتمر الذات الفاعلة بسلسلة من التحولات السردية حتى تصل لتحقيق الرغبة المرجوة. وهذه التحولات عبر عنها **"غريماس"** بـ" **البرنامج السردي**" .

2-2- 1-- العوامل:

يعد البرنامج السردي الوحدة المركزية لكل تحليل، و يتكون من ستة عوامل سردية هي :

المرسل (destinateur): المرسل هو الذي يحفز الذات الفاعلة نحو موضوع قيمته إما بالاتصال به أو الانفصال عنه. و في القصيدة الشاعر هو المرسل الذي يسلط الضوء على المشهد الاجتماعي، و يحرك الذات الفاعلة. كما أن النتائج المتحصل عليها لا تخص الذات وحدها بل يشترك معها في هذه النتائج. ويتجاوز المشاركة إلى إصدار الحكم على حصيلة هذه النتائج وتقييمها.

فيقول في نهاية القصيدة:

غدا سيكبر من في البطن يفضحهم فزارع الفسق فسقا سوف يجنيه

(20)

فيري الشاعر أن النتائج السلبية التي يحصدها المجتمع سببها الأفعال السلبية التي يقوم بها أفراده . و إن كان فعل الزراعة قامت به أ فراد من المجتمع ، فإن حصاد هذه النتائج مس كل شرائح المجتمع ولم يستثني أحد. وجاء النص ليفضح هذا الفعل المشين ويبيّن أثاره الخطيرة، فالشاعر هنا يُقوّم نتائج هذا العمل .

- **المرسل إليه (destinataire):** يستحضر الشاعر الرمز **"مية"** وينقل لها هذا المشهد المأساوي – مرثية نائح الحي - في مجتمعه فيقول:

ستعلمين غدا....تبكين بعد غد ونائح الحي ما تبكي مراثيه (21)

و المعرفة التي ينقلها الشاعر إلى مية هي معرفة مستقبلية تجعل المرسل إليه / مية تبكي و البكاء نوع من التطهير لأنه يأتي من « إثارة شعور الشفقة أو الخوف »[22] فاعتماد الشاعر على نقل المشهد المأساوي في نصه الشعري، لكي يتضمن النص الحس الملحمي، الذي يحقق تطهير مجتمع الشاعر من الخطايا • فالمرسل إليه هو مجتمع الشاعر و استخدم الشاعر الرمز" **مية"** الذي يمثل (الفناء ، الخلود)، فعدم تحقيق التطهير يعني فناء مجتمع الشاعر.

---

(20) عيسى لحيلح: **وشم على زند قرشي** ، ص 43

(21) المصدر نفسه: ص 38.

(22) بسام قطوس: **وحدة القصيدة** ، دار الكندي، اربد، الأردن ،ط1، 1999 ، ص 15.

• و الخطايا تحيلنا إلى عنوان عمله الروائي " **كراف الخطايا"** حيث تشترك الشخصية الرئيسية في حالة الجنون

فيقول الشاعر في مطلع القصيدة :

ردّي فـــــــــؤاده للأحشاء رديـّــه فالبين يقتله، و القرب يحييه

أ" مية " الصب مغمور بدمعتـــــــه من لجة الشوق قد فرت شواطيه

قد كان لي أمل في الوصل .. كيف ذوى؟ وكان بالأمس يحييني ،و أحييه [23]

ففؤاد الشاعر متعلق بمية وهي رمز (الفناء، الخلود)

البين = القتل = الفناء

القرب = الحياة = الخلود

المسار الزمني للرمز/ مية

الماضي	**الحاضر**	**المستقبل**
الوصل = الحياة	**الرغبة في الوصل**	**ذوى الوصل = الفناء**

فإذا كان الطلل " **ديار مية** " في قصيدة النابغة يمثل الخلود والفناء فإن الرمز في قصيدة لحيلح يؤدي نفس المعنى لكن الفناء الذي تحدث عنه النابغة كان بفعل الطبيعة بينما الفناء الذي يتحدث عنه عيسى لحيلح بفعل تدهور المجتمع ، فحاول تكيف الرمز مع الواقع الاجتماعي.

---

(23) عيسى لحيلح: **وشم على زند قرشي** ، ص 37.

- **ذات الفعل (Etat de faire):** تقويم الوضع الاجتماعي مهمة الشاعر، فقد حاول أن ينقل لنا مشهدا اجتماعيا لحياة الأفراد المهمشين و أسباب وصولهم لهذه الحالة المزرية.و لتحقق الذات الفاعلة الاتصال **بموضوع القيمة** / مية و يصبح الشاعر أنموذجا أعلى لعله يحقق برنامجه السردي، فتتصل الذات الفاعلة بموضوع القيمة/ المأوى.

موضوع القيمة (objet de valeur): الاتصال " **بمية**" التي تعبر عن المركزية القديمة ويعود بنا الشاعر إلى هذه الرمز القديم بناء على فكرة دائرية التاريخ ، فالفساد الاجتماعي يجعل المجتمع يعود أدراجه عبر مسار دائري إلى زمن ما قبل الإسلام العصر الجاهلي أو زمن قريش كما عبر عنه الشاعر في عنوان الديوان.

المساعد (adjuvant): في زمن قريش كانت المركزية للشاعر ، فهو صانع البطولة و مخلدها عبر قصائده وهذا ما نلمسه في افتخار الشاعر بنفسه و مكارم أخلاقه. لأنه الأنموذج الأعلى الذي يعبر عن المجتمع. و في غياب مركزية الشاعر يأتي النص الشعري ليساعد صاحبه للاتصال بهذه المركزية.

المعارض (l'opposant) : يمثل الشاعر السلطة النواة المركزية للعصر الجاهلي. ولا تقتصر مركزية الشاعر على قول الشعر. فتجتمع في هذه المركزية : السلطة العسكرية (الفارس الشجاع في الحروب). السلطة السياسية (من أشراف القبيلة وقد يكون سيدها)، و السلطة الاجتماعية (الأنموذج الأعلى للشجاعة و الكرم في مجتمعه). لكن في مجتمع الشاعر "**عيسى لحيلح**" خرجت هذه السلطات (السياسية والعسكرية و الاجتماعية) من مركزيته . فخرجت النواة من أحادية المركزية إلى تعدد المراكز. ولأسباب عديدة منها التطور التكنولوجي، والتعدد المذهبي و الفكري، اصطدمت رغبات هذه الأنوية مما جعلها تدخل في حالة الصراع. فالمعارض هنا السلطة السياسية و السلطة العسكرية لأنها تحمي السلطة السياسية. والمجتمع الذي يخالف أفكار الشاعر و مذهبه .

2-2-2 ـ علاقات العوامل:

علاقة تواصل: يقوم المرسل الشاعر على تحفيز الذات من أجل تحقيق موضوع القيمة. وهذا الموضوع موجه للمرسل إليه . و تكون علاقة التوصل بين المرسل الشاعر و المرسل إليه مية (المركزية الثقافية القديمة) أو شعب فستحضر القيم الثقافية العالية في المجتمع القديم و مجتمع الشاعر- المجتمع المعاصر- من أجل الاقتداء بأنموذج الثقافي القديم. فيتحصل الشاعر على المكانة المركزية و تتحول لغة الشاعر من خطاب ثقافي يخص فئة محددة من المجتمع إلى خطاب مركزي يؤدي إلى التغيير الاجتماعي.

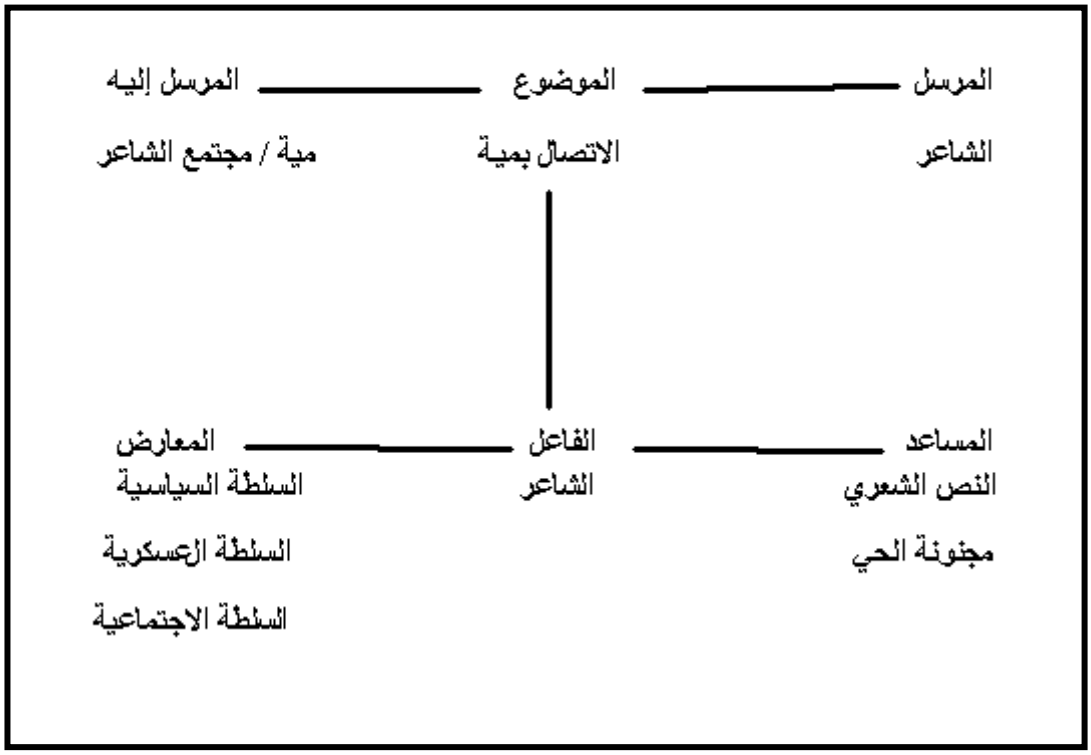
علاقة الرغبة: تعد علاقة الرغبة العنصر الديناميكي للنموذج العاملي و تنتج من تقابل الذات الفاعلة و الموضوع حول محور دلالي يتمثل في الرغبة، وهذه الذات ترغب في الاتصال أو الانفصال بموضوع القيمة . و الذات الفاعلة الشاعر" عيسى لحيلح" يرغب في الاتصال بموضوع القيمة " **مية"**(المركزية الثقافية القديمة). و استحضر هذه المركزية ليبين أن الشاعر هو الأنموذج الأعلى في المجتمع. و يخص هذا الأنموذج الثقافي بمركزية دينية وهذا ما نجده في البرنامج الثانوي. و بهذا فقد خرج من هذا الأنموذج الأعلى "كل شاعر"إلى شاعر اعتمد على المقدس الدينية في نصه.

علاقة الصراع: تمثل حالة الصراع العلاقة الموجودة بين المساعد والمعارض. فالعامل المساعد يتمثل في النص/ القصيدة. فجاء النص ليساعد على تقويم مجتمع الشاعر و الوصول به إلى التطهير الاجتماعي، وبهذا يتحقق اتصال الشاعر / ذات الحالة بموضوع القيمة " **مية"**/ ، وتتحقق علاقة الرغبة.

يأتي العامل المعارض الذي يحول بينه وبين تحقيق علاقة الرغبة. وهذا العامل تجسد في السلطة السياسية التي ترفض هذا العمل لأنه يرفضها. ويدعو المجتمع/الشعب إلى تعويضها بسلطة أخرى / إسلامية .فالشاعر يريد تقويض النظام المركزي، وتعويضه بنظام آخر هامشي. يهدف لتحقيق قواعد اجتماعية و دينية إسلامية يسعى إليها الجميع.

ونلخص العوامل وعلاقتها في الأنموذج الآتي:

مخطط رقم : 14



العنوان : مخطط الرسم العاملي • الرئيسي

• - وللمزيد من الإطلاع على مخطط الرسم العاملي، ينظر رشيد بن مالك، **مقدمة في سيميائية السردية**: دار القصبة، الجزائر، دط،2000، ص 30، ص32. وينظر نادية بو شفرة، **معالم سيميائية:** مطبعة الأمل، تيزي وزو، الجزائر، دط،2000،ص 20.

2 - 3 - البرنامج السردي الرئيسي:

في البرنامج السردي يسعى ذات الحال الشاعر للاتصال بموضوع قيمة المركزية الثقافية. فيستدعي ذلك حضور الذات الفاعلة بطلة القصيدة " **مجنونة الحي** "، فيستخدم البرنامج السردي الثانوي و يقوم بتحرك البطلة، قصد تحديد مكانته من المجتمع ، هل هو في مكانة المركز فيستطيع القيام بتحول اجتماعي. أم أنه في مكانة الهامش و تبقى أفكاره و كلماته حبر على ورق.

2 - 3 - 1 أطوار البرنامج السردي الرئيسي:

1- التحريك: يهدف موضوع القيمة إلى تحسين الوضع الاجتماعي لأفراد المهمشين و توفير أبسط ظروف المعيشة من أكل و مأوى. وبإصلاح حالهم يصبح لدينا مجتمع متكافل اجتماعيا فمنطلق التحريك حس اجتماعي و يربطه بحس ديني يفرضه الإسلام.

2- الكفاءة: تحتوي الكفاءة على العناصر التي يجب على الذات امتلاكها لتحقيق موضوع القيمة « تبنى هذه الكفاءة على جهات هي إرادة الفعل (vouloir faire)، وجوب الفعل (devoir faire) ومعرفة الفعل (savoir faire) » [24]

2-1- الإرادة: تتجلى إرادة "الشاعر" في إصراره المتواصل للاتصال بمية / المركزية الثقافية ، فهو في حالة حيرة وسؤال مستمر عن كيفية الوصل ، و ربط العلاقة بينه و بين مية. فيقول:

قد كان لي أمل في الوصل .. كيف ذوى؟ وكان بالأمس يحييني ، و أحييه

---

(24) رشيد بن مالك: **مقدمة في السيميائية السردية**، دار القصبة، الجزائر، دط،2000 ص 20.

يحمل مضمون النص زمنان. الأول زمن الماضي .والثاني زمن الحاضر، فسابقا قد كان للشاعر مكانة ثقافية و صوت مسموع بين قومه.. و الآن فقد الشاعر الأمل في الوصول لهذه المكانة. وفي النص يعترف الشاعر بفقدان الأمل في الوصل و يعبر النص عن رغبة الشاعر في الوصل بالموضوع / مية ، رغم فقدانه له. و يستحضر الزمن الماضي ليبين بأن هذا الموضوع هو حياة الشاعر.

الماضي = الوصل = الحياة

فالأمل مستمر في زمن الماضي، لكنه الآن بهت و ذوى، وجاء ميلاد النص ليبين بقاء الأمل واستمراره في زمن الآني و المستقبل. فالشاعر لا يستحضر الماضي ليتذكر أحداثه، و إنما يستحضره ليجدد إصراره على الاتصال بموضوع / مية.

مية = المركز الثقافي = الحياة = الانبعاث.

-2-2 الواجب: يتصرف الشاعر بإحساس داخلي مبدؤه الواجب الذي يفرضه الدين الإسلامي وضمير الشاعر. فالعارف بأمور الدين يجب عليه إصلاح حال المسلمين. فالواجب ديني، يحرك الشاعر ليصلح مجتمعه.

2-3 معرفة الفعل: استحضر الشاعر " **عيسى لحيلح**" الرمز "**مية**" التي تغنى بها الشعراء قديما لجمالها و لفتنتها. واستخدمها الشعراء حديثا رمزا للمعرفة القديمة. ليبين قدرته اللغوية و معرفته بالمركزية العربية فهو يحاكي قبة الشعر: " **النابغة الذبياني**"، و قصائد النابغة تجاوزت حدود القبائل العربية لتصل إلى البلاط الملكي " **قصر النعمان**" . فمعرفة الفعل تتجلى في استخدم الرمز خاصة الرمز القديم "**مية**"، و في اعتماد شكل النص القديم – الوزن و القافية- أي الشعر العمودي الفصيح. فملكة الشعر و المعرفة بمكانة الشعر في الفكر القديم جعلا الشاعر يرى في الاتصال بالمركزية الثقافية القديمة أمرا ضروريا للشاعر المعاصر ليبين كفاءته الشعرية.

2-4- القدرة على الفعل: تحقيق القدرة يتطلب تحقيق برنامج ثانوي أو برنامج مساعد، يتمثل في الفضاء النصي، و الفضاء النصي تحدد فاعليته بالقدرة على التغيير الاجتماعي. فمتى استطاع فكر الشاعر الموصول بعمله الأدبي إلى تغيير الوضع الاجتماعي إلى الأحسن. فيؤثر الشاعر تأثيرا إيجابيا في مجتمعه. فإن الشاعر يحقق الاتصال بموضوع القيمة/ مية فيذكي شعلة التغيير في الأنفس الخامدة بين الحكام و الدكتاتورية الفكرية. و يصبح الشاعر أنموذج اجتماعيا يُقتدى به.

2-4-1- البرنامج الثانوي لتحصيل القدرة:

2-4-1- 1- النموذج العاملي:

2-4-1-1-1 العوامل:

المرسل: الوضع الاجتماعي المزري يحفز الذات الفاعلة " مجنونة الحي " نحو موضوع قيمة " **المأوى و الخبز و الدفء** " إما بالاتصال به أو بالانفصال عنه. الشاعر اختار الذات الفاعلة " مجنونة الحي " بهذه الصفات، فقدان الوعي، و الفقر، ليبين حركة أفراد المجتمع و موقفهم من هذه الذات .

المرسل إليه: يسرد الشاعر هذه القصيدة إلى **"**مية" من أجل الوقوف على الوضع الاجتماعي الذي يعيش فيه الشاعر.

الذات الفاعلة: اختار الشاعر لقصيدته ذات فاعلة تتصف بفقدان العقل أطلق عليها "مجنونة الحي "، ونفى عنها وجود المعيل الأسري. لتصبح مهمة الاهتمام بها موكلة للمجتمع.

فيقول الشاعر:

مجنونة الحي .. لا دار و لا سند إلا الجنون.. يضم القلب ... ضمّيه

مجنونة الحي .. ما عدّت مثالبنا عودي، فقبحك حتى الصمت يؤذيه

وفي الزوايا جماهير معطشـــة معشوقها الجنس..تفنى في نواديه

(25)

يطلب الشاعر من الذات الفاعلة " مجنونة الحي " أن تعود أدرجها، لأنها لا تملك المعرفة التي تحميها من أفراد تعشق الجنس، و لا تملك القدرة للدفاع عن نفسها. فتصبح هذه الذات رغبة لهؤلاء الأفراد. ونفي العقل عنها ينفي عنها الواجب الديني. و بهذا فإن الذات الفاعلة تخرج من مسؤولية الخطيئة و يتحمل نتائجها المعارض وحده.

موضوع القيمة: تتمحور رغبة الذات الفاعلة حول موضوع القيمة **"المأوى والخبز و الدفء"** ويبدو هذا جليا من خلال **قول الشاعر:**

خبز.. حرير و دفء لونه حلم ماء.. ظلال..خيال كلّها فيـــه (26)

فموضوع القيمة يعبر على أبسط الحقوق التي يطالب بها الإنسان الهامشي أفراد مجتمعه.

المساعد : يعتبر صوت الشاعر العامل المساعد للذات المهمشة " مجنونة الحي "، فيحاول تنبيهها لما يحيط بها من مخاطر، و يأمرها بأن تعود أدراجها باستخدام فعل الأمر" عودي". فيقول:

---

(25) عيسى لحيلح: **وشم على زند قرشي** ، ص 38.
(26) المصدر نفسه ص 41.

مجنونة الحي .. ما عدّت مثالبنا عودي، فقبحك حتى الصمت يؤذيه

مجنونة الحي ..عودي فالطريق كما ترين..و البرد ، و الأغوال خافيه

لكنها ذهبت، من بعد ما ضحكت و الثوب قد باح بالسر الذي فيه [27]

لم تتواصل الذات المهمشة " **مجنونة الحي** " مع الشاعر، و استمرت في طريقها. فأخفق الشاعر في التواصل مع الذات المهمشة " **مجنونة الحي** ". لم يحقق صوت الشاعر التواصل المرجو مع الذات الفاعلة، لكنه استمر بنقل صيرورة السرد الذي تمر به هذه الذات "**مجنونة الحي** ". لأن السرد يحقق للشاعر التواصل مع" **مية.**" ففضاء النص هو فضاء المركز الذي يحقق فيه الشاعر رغبته.

أخفق الشاعر في مساعدة الذات الفاعلة " **مجنونة الحي** ".و يستخدم الراوي صوت أعلى من صوت "**الشاعر**" و المتمثل في المساعد الثاني وهو صوت "**الإمام** " لما يحمله من قداسة و وجاهة في المجتمع، فيقول الشاعر:

في لحظة الشبق المجنون لاح إمـا م الحي تبكي عصاه من تداعيـه

وصاح بالعابثين: " النـار.. ويلكـم" و أسرع الخطو يحمي من تناديه

فروّا جميعا، ومنها ما قضوا وطـرا ـ ما دنّسوا شرفي- قالت تواسيه [28]

اقترن ظهور الإمام بالعصا. والعصا تعني التوجيه بقوة. فالإمام يملك قوة مادية مباشرة تتمثل في العصا و يملك قوة معنوية يتمثل في قداسة الإمام في المجتمع. المادي و خطاب لغوي مقدس يتمثل في التحذير من جزاء النار وهذه العناصر المجتمعة في شخصية "**الإمام**" أثرت في العامل المعارض "**العابثين**.".

---

[27] عيسى لحيلح، **وشم على زند قرشي** ، ص 38.
[28] المصدر نفسه، ص 39 ،40.

وفرار العابثين نعده جزاء ايجابيا يبعث الأمل في المجتمع فاستحضار المقدس الديني ودعمه بقوة مادية بسيطة سيمنع الأفراد من الوقوع في أخطاء كثيرة. كما أن الفرار لا يعبر عن خوف العابثين من الإمام لأنهم مجموعة و هو فرد .

وبالمقارنة العددية فهم أكثر منه قوة. ففرارهم لم يكن نتيجة القوة بل جاء نتيجة حضور الوازع الديني المتمثل في شخصية الإمام. و حضور هذا الوازع هو حضور آني اقتصر على شخصية وحيدة هي الإمام. في حين ابتعد عنه باق أفراد المجتمع. وهذا العامل لا يستمر في تقديم المساعدة للذات للوصول إلى موضوع القيمة فسرعان ما يرحل و يتركها تواجه الضياع بمفردها.

حيث قال الشاعر:

في آخر الدرب قد ضاعت ملامح مجنونة الحي .. ضيعي في مقاهيه [29]

فضياع ملامح الإمام من مجتمعاتنا. سببت ضياع الذات الفاعلة/ مجنونة الحي و هي تمثل الأشخاص المهمشين في المجتمع. و بضياع هذه الذات التي تشكل جزء من المجتمع ، سينتج فسق و فساد أخلاقي يمزق لحمة المجتمع ويفكك بنيته.

فيقول الشاعر:

غدا سيكبر من في البطن يفضحهم فزارع الفسق فسقا سوف يجنيه [30]

فالفسق مستمر من جيل إلى جيل

---

(29) عيسى لحيلح، **وشم على زند قرشي** ، ص 40.
(30) المصدر نفسه ، ص 43.

المعارض: يجمع الحي العامل المساعد " **الإمام**" و العامل المعارض "**العابثون**" و الذات الفاعلة " **مجنونة الحي**" لكن تختلف طريقة تفكيرهم و قيمهم المعرفية. فالعامل المعارض "**العابثون**" ينقصه الوازع الديني. ومع وصول "**الإمام**" يرتدع "**العابثون**" و ينكشف الوازع الديني في قلوب العابثين، فتعلو القيم الدينية فيتنحى "**العابثون** " من مسار الذات الفاعلة " **مجنونة الحي**".

يوجه العامل المساعد "**الإمام**" الذات الفاعلة " **مجنونة الحي**" لكنه لا يقدم لها الأكل و الدفء و المأوى. فيرحل و يتركها تشق سبيلها بمفردها تبحث عن موضوع القيمة" **المأوى و الخبز و الدفء** ". فتواجه العامل معارض " **العسكري**".

فيقول الشاعر:

و تفتح الفم تأ..

– قومي و يركلها السـ سكير تبعده خـــــمر و تـــــدنيه

يا عسكري لماذا الرعب .. مغفرة. أ لحلم؟.. خذ نصفه، و النصف تبقيه

يخور كالثور في نيـــــران لذتـــه يمزق الجبة الخرقاء: عرّيـــــه !

ويعصر الجسد العاري و يقضمــه. بالناب و المخلب المعقوف يدميـــه (31)

حضور العامل المعارض " العسكري " مزق شطر البيت، و مزق الكلمة. مزق الفعل و ترك الأثر. فبتر الفعل المضارع " تأكل" وبقي المقطع الصوتي" تأ.. " توقف الفعل عن الحركة و لم يؤدّ الحدث. فالعسكري عامل معارض ثبط حركة الفعل. و الفعل هنا هو تهميش صوت الشاعر الذي يحرك المجتمع فيغير وضعه الهامشي.

(31) عيسى لحيلح: **وشم على زند قرشي** ، ص 42.

و تحولت الذات المهمشة " مجنونة الحي" في برنامج العامل المعارض "**العسكري**".إلى أكلة. فانزاحت كلمة الأكل من المفهوم الحقيقي الطعام الذي يغذي الجسد إلى التعبير عن العلاقة الجنسية. فالعامل المعارض " العسكري" يشبه الثور في قوته التعسفية وقوته الجنسية فهو " **يخور كالثور**"، و الخمرة أذهبت عقله. فيشترك مع مجنونة الحي في غياب الوعي و في الرغبة في " الأكل" فتجاوزت

كلمة" **الأكل**" الطعام إلى الجنس و أصبحت الذات الفاعلة" **مجنونة الحي**" موضوع القيمة " للعامل المعارض "**العسكري**"و رغبة ملحة تطلبها غرائزه.

و لعدم توافق القوة بين كفة العامل المعارض " **العسكري**"، والذات الفاعلة "مجنونة الحي". فإن العسكري يتفوق على مجنونة الحي وهكذا تم بتر حلم الذات الفاعلة وعوض التواصل مع موضوع قيمة " **الأكل**" أصبحت موضوع قيمة للعامل المعارض العسكري و باتصال هذا العامل المعارض مع موضوعه فإن الذات الفاعلة يحدث لها جزاء سلبي وهو " **فقدان الشرف**". فالعامل المعارض يتمثل في الأنظمة الديكتاتورية و الأنظمة العقيمة التي تقف حاجزا بين الطبقة الكادحة و لقمة العيش.

و للقصة خطاب أخر يوجهه الشاعر لزملائه الشعراء، فالكلمة التي تبتعد عن خطى الواقع و يغيب قائلها ضميره. وتنطلق في بدايتها تبحث عن التواصل مع موضوع قيمة " الأكل و الشرب و العمل و المأوى " تصبح كلمات تنسج وفق رغبات الآخرين " السلطات المركزية " وسرعان ما تحيد هذه الكلمات عن طريقها، و تصبح ملكة الشاعر و قصائده، موضوع قيمة للعامل المعارض و باتصال هذا العامل المعارض مع موضوعه فإن الذات الفاعلة يحدث لها جزاء سلبي وهو"**فقدان الشرف**" .

2-4-1- 2-1 علاقات العوامل:

علاقة تواصل: تكون علاقة التواصل بين الدوافع الاجتماعية الصعبة و المجتمع. فالدوافع الاجتماعية الصعبة جعلت الذات الفاعلة تخرج ليلا. و الليل يعبر عن الغياب الاجتماعي، ففي الليل يخلد الأفراد إلى منازلهم، و ينشغلون بخصوصيتهم. ويبقى الفرد المهمش و حيدا يجوب الشوارع و الطرقات. و يأتي الصباح فيقدم هذا المجتمع حكمه على أفعال الأفراد المهمشين.

علاقة الرغبة: تكون علاقة الرغبة بين الفاعل وموضوع القيمة، ورغبة مجنونة الحي في الحصول على الخبز و المأوى فالدافع الأساسي لخروجها ليلا هو دافع بيولوجي طبيعي .لكن ما يحدث أن الذات الفاعلة تصبح رغبة العامل المعارض **"العسكري** ". فاتصال الذات الفاعلة " **مجنونة الحي** " بموضوع قيمة " الأكل و الشرب" يتوقف على برنامج العامل المعارض.

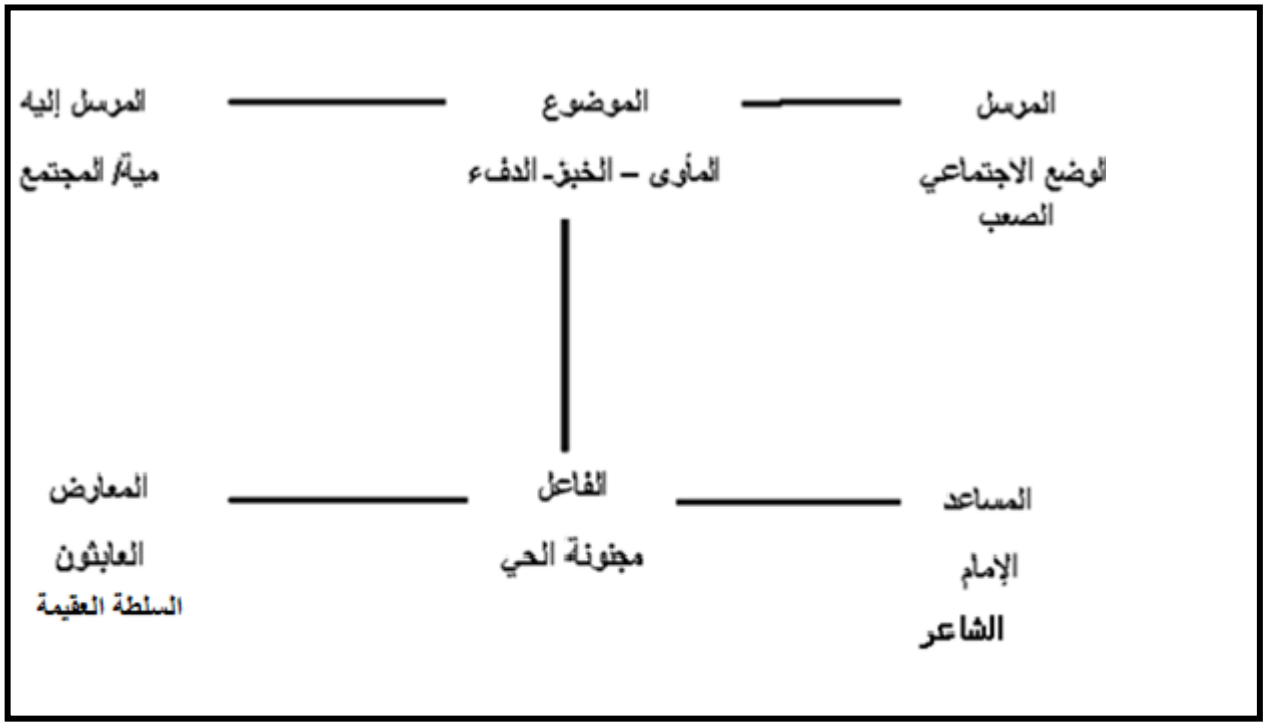
علاقة الصراع: تعبر علاقة الصراع على تداخل الحياة و تشابكها. فتبدأ علاقة الصراع بمقابلة العامل المعارض " **العابثون**" مع العامل المساعد " **الإمام**" و يتغلب العامل المساعد على العامل المعارض لحضور المقدس الديني الذي يتسم به المساعد.

يتوقف العامل المساعد " **الإمام**" عند حدود النصح و التوجيه، فهو لا يقدم حلولا لمجنونة الحي التي تبحث عن المأوى و الخبز. فعندما يرحل الإمام تستمر في رحلة بحثها عن أساسيات الحياة و في هذه الأثناء تواجه العامل المعارض **" العسكري "** و تعتمد الذات على كفاءتها الذاتية. و كفاءتها أقل من كفاءة العامل المعارض.

بكبح العامل المعارض مسار الذات الفاعلة.. و تتحول الذات الفاعلة لموضوع قيمة " الرغبة في الجنس " وما إن يتواصل العامل المعارض " **العسكري** " مع الذات الفاعلة. تفقد الذات شرفها و يحدث الجزاء السلبي. فتكبح السلطة العقيمة مسار الذات الفاعلة و تحد طموحها.

و يضم النموذج العاملي العوامل و علاقاتها ونلخص النموذج العاملي في المخطط الآتي :

مخطط رقم: 15



العنوان : مخطط الرسم العاملي للبرنامج المساعد

2-4-1-2- البرنامج السردي الثانوي:

يعتمد البرنامج السردي الرئيسي للقصة على البرنامج الثانوي، فلا يمكن تحقيق البرنامج الرئيسي ما لم يتحقق البرنامج الثانوي. فإذ حققت مجنونة الحي المكانة الاجتماعية سيصبح الشاعر أنموذجا اجتماعيا و يحقق الاتصال بمية/ المركزية الثقافية . فيخرج خطابه اللغوي نصيا من حدود النص إلى اللانص خطاب فكري ثقافي يقوم المجتمع.

2-4-1 – 2- 1- أطوار البرنامج السردي الثانوي:

1. **التحريك:** يهدف موضوع القيمة إلى الاتصال بالوضع الاجتماعي الجيد للأفراد المهمشين و توفير أبسط ظروف المعيشة من مأوى وأكل . فتنطلق الذات من حس داخلي مبدؤه الحس البيولوجي للدفء و الأكل.
2. **الكفاءة :** و تتكون الكفاءة من :

- **الإرادة :** تتجلى إرادة **"مجنونة الحي"** في إصرارها المتواصل للحصول على الأكل رغم تحذير الشاعر لها في قوله:

مجنونة الحي .. ما عدّت مثالبنا عودي، فقبحك حتى الصمت يؤذيه [32]

و في موجهتها للمعارض" **العابثون** " يأتي المساعد " **الإمام** " و ينقذها لكنها تستمر في طريقها تبحث عن الأكل و مواجهة مخاطر المكان .

في آخر الدرب قد ضاعت ملامحه مجنونة الحي.. ضيعي في مقاهيه

ولتسألي الناس إلحافا و إن بخلوا كلي القمامة .. سدّي الجوع .. صديه [33]

---

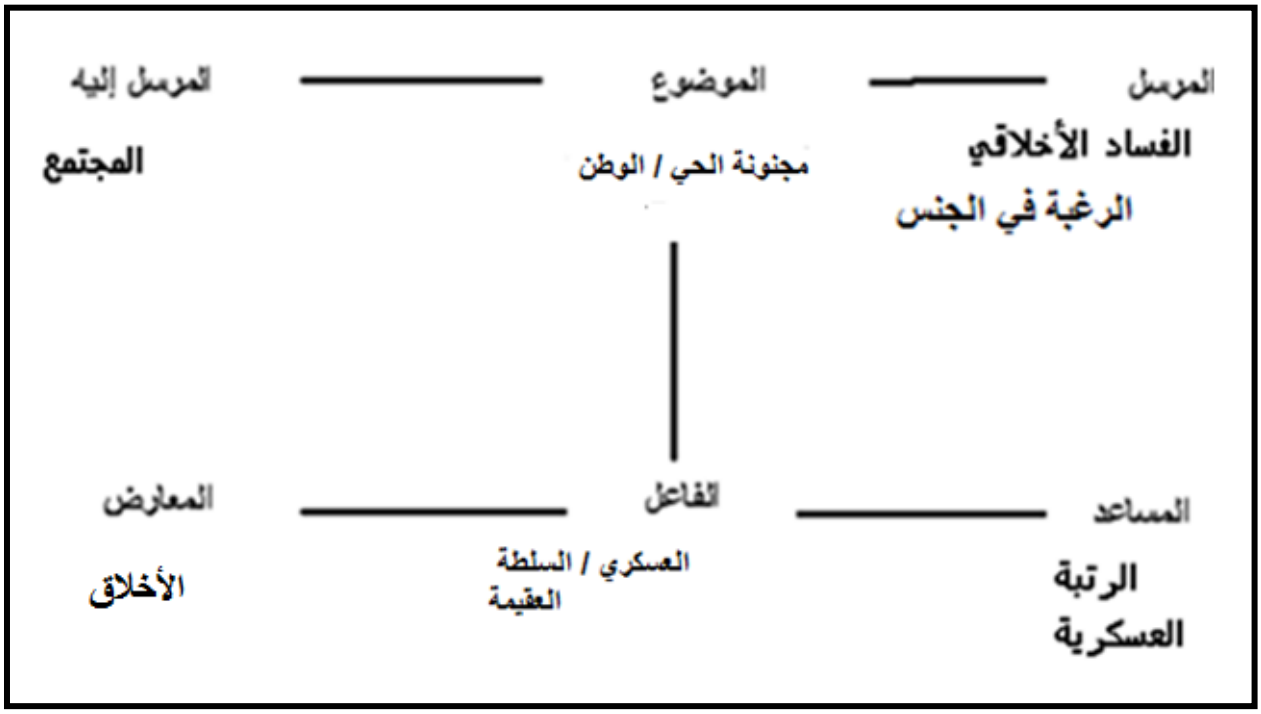
[32] عيسى لحيلح: **وشم على زند قرشي** ، ص 38.
[33] المصدر نفسه : ص 40.

- **الواجب**: تتصرف "**مجنونة الحي** " بإحساس داخلي مبدؤه الحس البيولوجي للأكل و الدفء. و رغم غياب العقل، أي غياب المعرفة بالفعل و غياب الواجب الديني للذات الفاعلة يحضر الواجب الطبيعي الذي تفرضه طبيعة الإنسان فيحتاج للأكل و الدفء ليستمر في الحياة.

-**المعرفة:** فصفة الجنون تلغي المعرفة من الذات الفاعلة "**مجنونة الحي**"، و يرفع عنها القلم فلا تعاقب لا في الدنيا و لا في الآخرة، و لا تتابع من قبل السلطة. و إلغاء المعرفة يجعل منها ذات تتسم بالعجز، وهي بحاجة الآخرين للدفاع عنها.

3. **الإنجاز:** لتحقق الذات الفاعلة "مجنونة الحي" الاتصال بموضوع القيمة "**المأوى و الخبز و الدفء**" وتحسن وضعها الاجتماعي. يجب أن تتفوق على العامل المعارض " **العسكري** " و هذا غير ممكن لأنها لا تملك المعرفة. أو يتحول هذا العامل من عامل معارض إلى عامل مساعد و هذا ما لم نجده في النص. قد استقر تقديم الشاعر لهذا العامل وفقا لنموذج العاملي الرسم الآتي:

مخطط رقم: 16



العنوان :النموذج العاملي للعامل المعارض العسكري

لا يواجه العسكري العراقيل في الاتصال بالذات " **مجنونة الحي**" فالزمان ليلا و في الليل تحجب الخطايا و العسكري غريب عن الحي ويتضح هذا من خلال أسلوب النداء: **يا عسكري..** و جهل هوية العسكري يحذف عنه تحمل نتائج جريمته.

لم ينسب الفعل لشخص محدد و إنما نسب لمهنة العسكري و يمثل العسكري السلطة العقيمة التي تسلب الضعفاء أبسط حقوقهم دون المراعاة لحاجاتهم ، و دون حضور الوازع الديني أو الوازع الاجتماعي أو الوازع الأخلاقي. و لا يمثل العسكري جندي ثورة نوفمبر الخالدة فهو أنموذج مستورد لسلطة عقيمة لا تخدم مصالح المجتمع ، ولا تبني الوطن.

و اختفى الرجل الغني من النموذج العاملى و لم يظهر في النص كعامل معارض،لأن الرجل الغني يمثل النظام الرأسمالي. و ظهوره كعامل معارض لا يخدم النظام الرأسمالي. و لا يخدم نظام الجزائر الذي خرج من النظام الاشتراكي. وهي بصدد الدخول للنظام الرأسمالي، كما أن المعارض الرأسمالي هو معارض مجهول لم تتضح ملامحه للمجتمع.

لم تحقق الذات الفاعلة لمجنونة الحي الاتصال بموضوع القيمة **"المأوى و الخبز و الدفء"** ولم تستطع تحقيق الإنجاز. لأن العسكري اعترض طريقها و كبح مسارها. و تنزاح الذات الفاعلة **"مجنونة الحي"** إلى الوطن فالسلطة العقيمة التي ترغب في تحقيق رغباتها المادية الجنس أولها و المال ثانيها تجعل المجتمع يفقد القيم الأساسية: الأخلاق، المروءة، الإنتاج، الحرية، العدالة، التوازن الجهوي.. فتتمزق لحمة المجتمع و تتفتت لبناته الأساسية. و يتوقف مسار التنمية و التطوير.

2-4-1 -3 –الحالة والتحول:

الحالة الأولى: وهي حاله انفصال الذات الفاعلة "مجنونة الحي" عن موضوع القيمة **"المأوى و الخبز و الدفء"**

الحالة الثانية: الذات الفاعلة "مجنونة الحي" ترغب في حالة اتصال بموضوع القيمة **"المأوى و الخبز و الدفء"**.

التحويل: عدم امتلاك الذات الفاعلة "مجنونة الحي" الكفاءة التي تحقق من خلالها الاتصال بموضوع القيمة **"المأوى و الخبز و الدفء"**، و بعد مواجهة للمعارض العسكري،الذي اغتصب أحلامها. سار التحويل في الاتجاه السلبي، فلم تستطع الاتصال بموضوع القيمة **"المأوى و الخبز و الدفء"**، أي القيمة البيولوجية و فقدت قيمة أخلاقية فأصبحت في حالة الانفصال عن موضوع القيمة الشرف.

ونلخص ما ذكرناه في العلاقة الآتية:

تحول الذات الفاعلة (مجنونة الحي) ونرمز لها ذ1

ذ1∪ مو (**المأوى وا لخبز و الدفء**) ⟸ ذ 1∩ مو (**المأوى و الخبز و الدفء**)

الواقع **الحلم**

ذ1	**الذات (مجنونة الحي)**	∪	**حالة انفصال**	⟸	**فعل التحول**
مو	**موضوع القيمة**	∩	**حالة اتصال**		

بينما حضور العسكري / السلطة العقيمة وتحوله من عامل معارض إلى ذات فاعلة ذ2 تحوله يكون كما يأتي:

الحالة الأولى: وهي حاله انفصال الذات الفاعلة " **العسكري/ السلطة العقيمة** " عن موضوع القيمة "مجنونة الحي / الوطن "

الحالة الثانية: الذات الفاعلة " **العسكري / السلطة العقيمة** " ترغب في حالة اتصال بموضوع القيمة "مجنونة الحي / الوطن".

التحويل

ذ2∪ مو (**مجنونة الحي/ الوطن**) ⟸ ذ2∩ مو (**مجنونة الحي/ الوطن**

باتصال الذات الفاعلة " **العسكري/ السلطة العقيمة** " بموضوع القيمة "مجنونة الحي/ الوطن " فإن مجنونة الحي تنفصل عن موضوعها الذي اتصلت به في الحلم و هو الأكل و الشعور بالدفء

وفق التحول الآتي:

ذ1∩ مو (**المأوى و الخبز و الدفء**) ⟸ ذ1∪ مو (**المأوى و الخبز و الدفء**)

الحلم **الواقع**

حالة البداية (نقص) ⟸ **فعل التحول** ⟸ **حالة النهاية**

انفصال مجنونة الحي عن المأوى و الخبز **بحث المجنونة عن المأوى في الحلم** **اغتصاب العسكري لأحلامها**

4- الجزاء: لم تحقق بطلة القصة الاتصال بموضوع القيمة/ المأوي و الخبز لأن العسكري أغتصب أحلامها. فهنا جزاء سلبي يبين خشية الشاعر من هذه السلطة أن تغتصب أحلامه. فلا يستطيع الاتصال بموضوع القيمة / مية .

و نلخص البرنامج السردي الثانوي في الجدول الآتي:

الجدول رقم : 3

الإيعاز(التحريك)	الكفاءة	الإنجاز	الجزاء
رغبة المجنونة في المأوى و الخبز و الدفء و هي رغبة تنبع من حس داخلي مبدؤه الحس البيولوجي للأكل و الدفء.	**الإرادة: تجسدت في صنعها لحلم يحقق رغبتها. و إصرارها المتواصل للحصول على الأكل رغم تحذير الشاعر الواجب مبدؤه الحس البيولوجي للأكل و الدفء. -المعرفة: فصفة الجنون تلغي المعرفة من الذات الفاعلة، و إلغاء المعرفة يجعل منها ذات تتسم بالعجز.**	**لم تستطع المجنونة تحقيق حلمها لأنها لا تملك الكفاءة اللازمة. كما أن العسكري اغتصب شرفها ، و حملها مسؤولية طفل يولد بعد تسعة أشهر.**	**جزاء سلبي فالبطلة فقدت شرفها و أحلامها و رغم عجزها تحملت مسؤولية جديدة تفوق قدرتها.**

العنوان : ملخص البرنامج السردي الثانوي

مسار مجنونة الحي:

هامش ⟸ اللاهامش ⟸ هامش الهامش

الواقع الحلم فقدان الشرف

البرنامج الثانوي لم يتحقق، فقدرة "الشاعر"التي تساعده على تحقيق برنامجه الرئيسي،وهو الاتصال بموضوع قيمة المركزية الشعرية القديمة لم تتحقق . لأن الشاعر لا يستطيع أن يواجه سلطة عسكرية قدرتها تفوق قدرته.

3- الإنجاز: عدم تحقيق البرنامج الثانوي لتحصيل القدرة لم تكتمل عناصر كفاءة "الشاعر" و بهذا لم يتم الإنجاز ويتصل "الشاعر" ذات الحالة بموضوع القيمة/ مية المركزية الثقافية القديمة.

2- 5 الحالة والتحول:

- **الحالة الأولى:** وهي حالة الانفصال، الشاعر منفصل عن موضوع القيمة مية

-**الحالة الثانية:** يرغب الشاعر في حالة الاتصال، بموضوع القيمة / مية

- **التحول:** يرغب الشاعر في تغيير سير الأحداث من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال.لكنه يوجه سلطة تفوقه قدرة، و يترك التحول لعامل الزمن مستخدما "غدا"

غدا سيكبر من في البطن يفضحهم فزارع الفسق فسقا سوف يجنيه [34]

فعامل الزمن وحده القادر على فضح المعارض الذي اغتصب أحلامه. ومع أن الواقع يعارض رغبة الشاعر فإنه يستدعى النص، و يخلق حالة اتصال مع موضوع القيمة /مية المركزية الثقافية القديمة .

---

[34] عيسى لحيلح: **وشم على زند قرشي** ، ص 43.

تحول الذات الفاعلة (الشاعر) ونرمز لها ذ1

ذ1∪ مو (**المركزية الثقافية القديمة**) ⟸ ذ1∩ مو (**المركزية الثقافية القديمة**)

الواقع **النص**

ذ1	**الذات (الشاعر)**	∪	**حالة انفصال**	⟸	**فعل التحول**
مو	**موضوع القيمة**	∩	**حالة اتصال**		

بينما حضور السلطة المركزية وتحوله من عامل معارض إلى ذات فاعلة ذ2 يكون موضوع القيمة فيها هو " الشاعر" يصبح التحول كما يأتي:

الحالة الأولى: وهي حاله انفصال الذات الفاعلة " **السلطة المركزية** " عن موضوع القيمة " **الشاعر** " أي رغبة **السلطة المركزية** في توظيف ملكة الشاعر لدعم برامجها (سياسي / اقتصادي / اجتماعي) و الشاعر يرمز للحس الثقافي الموجود في الإنسان و هو حس فطري.

الحالة الثانية: الذات الفاعلة " **السلطة المركزية** " ترغب في حالة اتصال بموضوع القيمة " **الشاعر** "

التحويل

ذ2∪ مو (**الشاعر**) ⟸ ذ2∩ مو (**الشاعر**)

باتصال الذات الفاعلة " **السلطة المركزية** " بموضوع القيمة "**الشاعر** " فإن **الشاعر** ينفصل عن موضوعه الذي اتصلت به في النص . فعوض عن دفاعه على الطبقة المهمشة فإنه سيصبح لسان السلطة المركزية و التابع لبرامجها. و إن كان معارض للسلطة فإن تحول الشاعر يكون وفق التحول الآتي:

ذ1∩ مو (**المركزية الثقافية القديمة**) ⟸ ذ1∪ مو (**المركزية الثقافية القديمة**)

النص **الواقع**

4. **الجزاء:** هو آخر مرحلة في البرنامج السردي، وبما أن "الشاعر" لم يحقق الاتصال بموضوع القيمة " المركزية الثقافية القديمة "، فإن الجزاء سلبي .

ونلخص البرنامج السردي الرئيسي في الجدول الآتي:

الجدول رقم: 4

الإيعاز (التحريك)	الكفاءة	الإنجاز	الجزاء
يربط التحريك بحس اجتماعي يرغب فيه تحسين الوضع المجتمع و يربطه بحس ديني يفرضه الإسلام.	- الإرادة: يتجلى في طموح الشاعر للتواصل مع مية المركزية الثقافية القديمة الواجب: يفرضه الدين الإسلامي - معرفة الفعل: صاحب ملكة شعرية توظيف شكل القصيدة القديمة. - قدرة الفعل : يصادف الشاعر معارض يفوقه قوة	مصادرة السلطة المركزية للنص الذي يعارضها	جزاء سلبي فالشاعر لم يحقق التواصل مع مية .

العنوان: ملخص البرنامج السردي الرئيسي

مسار الشاعر:

حالة البداية (نقص) ⟸ فعل التحول ⟸ حالة النهاية

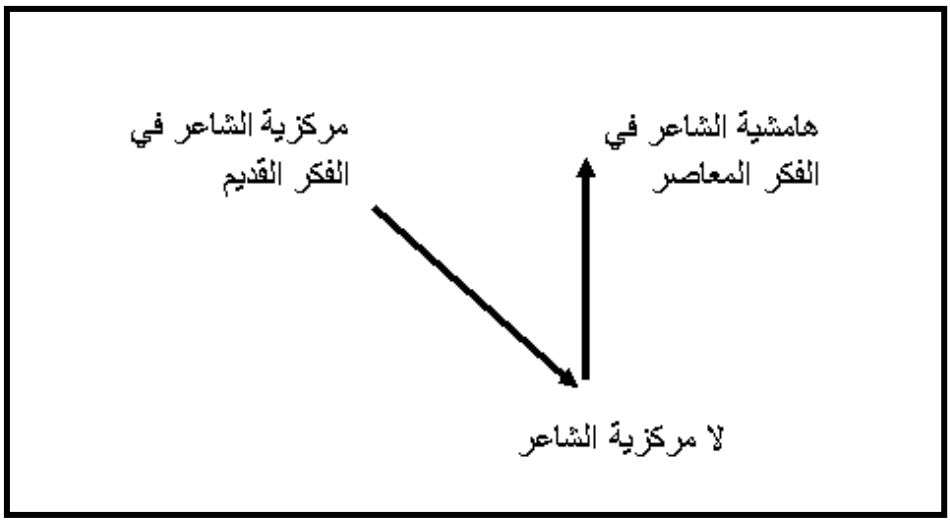
انفصال الشاعر عن مية بحث الشاعر عن مية اغتصاب السلطة المركزية

المركزية الثقافية القديمة في النص للنص الذي يعارضها

2- 6- المربع السيميائي:

إذا انتقلنا إلى المستوى العميق يمكن أن نمثل هذا البرنامج من خلال مقولتين أساسيتين: مركزية الشاعر في الفكر القديم وهامشية الشاعر في الفكر المعاصر فعامل الزمن هو الذي سبب التحول مكانة الشاعر من المركز إلى الهامش.و يكون مسار الشاعر كالآتي :

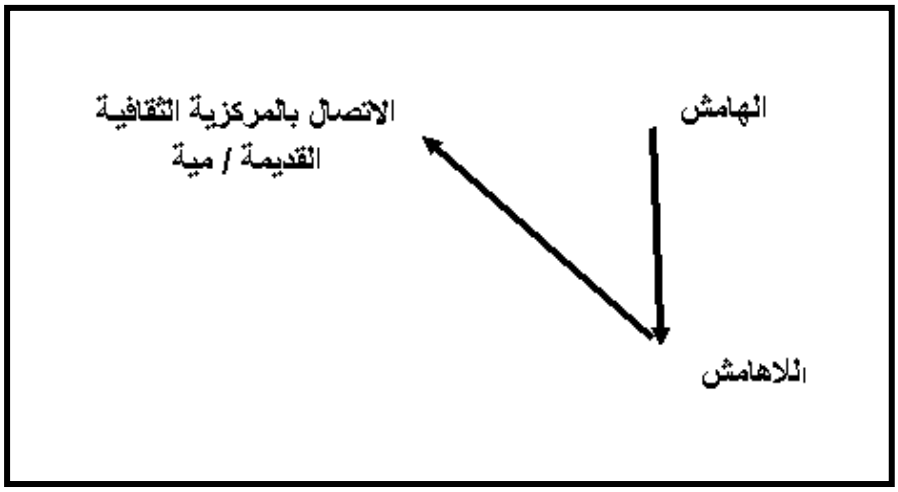
مخطط رقم: 17



العنوان: تحول الشاعر من المركز إلى الهامش

و يأتي الشاعر المعاصر " عيسى لحيلح" ليخوض غمار الاتجاه المعاكس أي الانتقال وفق المسار الآتي :

مخطط رقم: 18



العنوان: تحول الشاعر من الهامش إلى المركز

فيتصل الشاعر بالمركزية الثقافية القديمة / مية عبر فضاء النص، و يبقى هذا الاتصال مجرد حلم، لا يخرج عن حدود النص إلى أرض الواقع. فملكة الشاعر أصبحت رغبة الآخرين السلطة المركزية التي تحسن اصطياد المواهب و تكيفها وفق برامجها الخاصة. و بعد تكيف ملكة الشاعر أصبح الشاعر مركزا.

الباب الثاني

المركز والهامش

في رواية «كراف الخطايا"

الفصل الأول

المركز والهامش بالنسبة للمكان

بعدما تربع الشعر على عرش الأجناس الأدبية لفترة طويلة. جاءت الرواية لتثبت وجودها، وتنافس الشعر و تسعى للصدارة بفضل الأعمال الروائية المتواصلة و المتجددة، فتنوعت أشكالها و تعددت تقنياتها، لتستقطب المتلقي و تهيمن على مساحة القراءة وتصبح من أهم الأجناس الأدبية.

و أكدت الرواية العربية عموما، و الرواية الجزائرية خصوصا قدرتها على رصد الواقع، و حمل انشغالات المتلقي، فعرفت إقبال المبدعين و القراء. و ساهم هذا الإقبال في ازدهارها و تطور تقنياتها و تنوعت موضوعاتها. فنقل المبدع ما يحيط به من أحداث، و ما يسكن أعماقه من هواجس و أفكار بصور فنية متنوعة، و قيم جمالية متعددة.

النص الروائي ليس نصا كالنصوص اللغوية التي نتعامل بها في حياتنا اليومية والعادية، فينقل لنا الخطاب بلغة مباشرة، و إنما هو نص أدبي يصور الواقع بلغة مكثفة، تسمح للقارئ بتقديم تأويلاته ، بناء على ما يحمله من فكر ثقافي، و اجتماعي و واقع نفسي. ومن بين المواضيع السياسية التي شغلت اهتمام الكثير من المبدعين، الأزمة الجزائرية في نهاية الألفية الثانية إلى مطلع القرن الحالي. التي كانت محورا لكثير من الأعمال الروائية للمبدعين الجزائريين. و من بين هؤلاء المبدعين المبدع " **عيسى لحيلح**" ♦في عمله " **كراف الخطايا** " الذي رصد فيه خطايا المجتمع في فترة التسعينيات من الألفية الثانية الماضية.

تحكي الرواية واقعا مأساويا دمويا، مر به المجتمع الجزائري خلال فترة التسعينيات من الألفية الثانية الماضية، فتستعرض الواقع بتناقضاته المختلفة و تشخص أسباب هذه المعاناة المتمثلة في قهر المركز للهامش، فتوظف السلطة المركزية قدرتها لتحقيق أهدافها الخاصة. فتصم أذانها عن سماع انشغالات الطبقة العامة.

♦ في هذه الفترة كان المبدع **"عيسى لحيلح** "مطلوبا من طرف الهيئات الأمنية الجزائرية.

يصور بطل الرواية انفصال المركز عن الهامش من خلال وصف القصر الرئاسيّ الذي يمثل مكان للسلطة المركزية في الدولة فمنه تصدر أهم القرارات الخاصة بتسيير الدولة« فجدران القصر الرئاسيّ مبطنة و ملبسة بطبقة عازلة و نابذة للغة الشارع، بكل ما فيها من صدق جارح، و دفء حار، وشجاعة أدبية، يراها البعض وقاحة. »[1]

إغفال المركز لصوت الهامش يجعل منهما بنيتين هشتين تحكمهما علاقة الصراع، و الكاتب من خلال عمله الروائي يسقط الضوء على هذه العناصر ـ المركز، الهامش ـ و يشخص أسباب تشنج العلاقة بينهما. و في هذا الفصل سنتطرق إلى المركز و الهامش بالنسبة للمكان، و المركز و الهامش بالنسبة للشخصيات.

1- المركز و الهامش بالنسبة للمكان:

رؤية المكان من ثنائية المركز و الهامش، تختلف باختلاف الزمن والقيم الحضارية. فجاء في مقدمة العلامة **عبد الرحمن ابن خلدون** « أن البدو أقدم من الحضر و سابق عليه و أن البادية أصل العمران و الأمصار مدد لها.» [2] وعليه نجد أن للريف خاصيتين: "السبق"و "الأصل"، و تحول الريف يعود إلى توافد الناس إليه فيزداد عددهم فيتسع المكان شيئا فشيئا إلى أن يغدو مدينة.

بني المفهوم القديم للمدينة و الريف على "السبق " و "الأصل" لكن المفهوم الحديث يعتمد على « اتجاه الأعمال و المصانع و البنوك و مراكز الترفيه و الصحة و التعليم لتجمع في قطاع مركزي من منطقة حضرية.» [3] فأصبحت المدينة "مركزا" بحكم ما تتوفر عليه من مراكز الخدمات العمومية والاقتصادية أوالرياضية والثقافية.

---

(1) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، دار القصبة ، الجزائر، ط1، 2002، ، ص209.
(2) عبد الرحمن بن خلدون : **المقدمة**، ص 136
(3) محمد عاطف غيث: **قاموس علم الاجتماع**، ص52.

أمّا الريف فقد صار هامشا لهذا المركز، ورغم ذلك فهامشيته لا تنأى به إلى الإقصاء و الابتعاد عن الحياة العامة بمختلف شؤونها، فهو مكمل للمركز.

و إذا كان الهامش لا يستغني عن المركز فهذا الأخير لا يمكنه أن يحيا بدون هامش، فنبض حياة المراكز الاقتصادية خصوصا تعتمد على الهامش، إذ أنهما في علاقة متكاملة بينهما بين أخذ و ردّ ومتى حدث اهتزاز في هذه العلاقة. فلا بد من علاج ضروري لرأب الصدع و إلا تحول إلى صراع لا تُحمد عقباه.

يتغيرمفهوم المركز والهامش حسب القيم الحضارية للمجتمع، و يؤثر هذا التغيير على مفهوم المكان. فيتحول المكان من مكان هامشي لأنه خال من مرافق الحياة إلى مكان مركزي لأنه يشكل وعاء للقيم الحضارية و الثقافية التي يتنفسها المجتمع.

يمثل المكان عنصرا أساسيا من عناصر النص الروائي، ولا نستطيع أن نتخيله مستقلا بذاته بأبعاده الثلاثة و خصائصه الهندسية، و الفيزيائية، و الجغرافية. كما لا يمكن أن يكون صورة من الصور التاريخية أو الواقعية. بل يتفاعل المكان مع عناصر النص الروائي، وينمو نموا متزايدا ليشكل بناء النص.

و إذا اعتبرنا النص رسالة تحمل ثنائية المركز والهامش، والمكان « مكون لغوي تخييلي تصنعه اللغة .» [4] و يكثف الكاتب اللغة باستعمال العديد من الصور و الرموز، فيحمل المكان الكثير من الدلالات التي تعكس وعي الكاتب، و رؤيته للعالم الموجود.

يكتسي المكان في النص الروائي بعدا حضاريا، و بتطبيق ثنائية المركز و الهامش على المكان، ينقسم هذا الأخير إلى المكان الرئيسي، العام أي المكان المركزي القرية و المدينة، و المكان الثانوي ، الفرعي أي المكان الهامشي و هو الأماكن التي ترتبط بوجود القرية و المدينة مثل البيت، الشارع، السوق، المقهى. ومن خلال هذه الدراسة سنحاول رصد المكان وفق ثنائية المركز و الهامش.

---

(4) سليمان كاصد: **عالم النص**، دار الكندي النشر و التوزيع، الأردن، دط، 2003، ص 127.

1- 1المكان المركزي و جدل القرية و المدينة :

ترتبط المدينة بوفرة المؤسسات الاقتصادية و السياسية و الاجتماعية و الأمنية. فتحتوي على مقر السلطة المركزية و أهم مؤسسات الدولة، و المؤسسات الأمنية، ومؤسسات التعليم العالي و البحث العلمي. وحدائق التسلية و الترفيه ومختلف المراكز الثقافية من متاحف و مكتبات. هذه المراكز المتنوعة جعلت من المدينة مركزا يستقطب إليه المواطنين الذين يبحثون عن فرصة تفتح أمامهم أفاق المركز.

و المكان المركزي في العمل الروائي « هو المكان الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك في إطاره الشخصيات أو تنتقل إليه » [5] فمركزية المكان يحددها النص من خلال المعطى السردي الذي يقوم عليه بناؤه. و في رواية " **كراف الخطايا**" يقارن الكاتب بين المدينة و القرية في الصفحة الأولى من خلال وصف الراوي للبطل "**منصور**" .

« رغم أنه كان في إمكانه أن يعيش في المدينة كأحسن ما يعيش الميسورون، إذ أن له أما كريمة تنفق عليه بغير حساب، مدفوعة بعاطفة الأمومة و التعويض، إلا أنه أثر أن يعيش في هذه القرية، في دار أمه القديمة، عيشة فيها شظف و عسر، و فيها مشقة من حين لآخر، لولا أن يتداركه بعض الذين كان لأبيه عليهم فضل وإحسان. و كان في عيشته فوضى كذلك، تجعله كالمنفلت من أي ضبط أو إلزام أو التزام. »[6]

يضع الراوي البطل أمام مكانين متقابلين إحدهما مركزي و الأخر هامشي، ويفتح له المجال ليختار المكان المناسب ليعيش فيه. وقبل أن نقف عند اختيار البطل للمكان المركزي الذي يعيش فيه و تدور فيه أحداث النص. نقف عند المعطى الدلالي للمكانين بالنسبة للبطل منصور. في المعادلة الدلالية الآتية:

---

(5) جوادي هنية: "صورة المكان و دلالاته في روايات واسيني الأعرج"، رسالة دكتوراه،" مخطوط"، **جامعة محمد خيضر**، بسكرة، الجزائر، 2013، ص 89.

(6) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ص1.

المدينة = اليسر + العاطفة + الإنفاق بغير حساب

القرية = العسر + المشقة + عيشة الشظف + الفوضى + منفلت من أي ضبط .

تكشف هذه المعادلة عن مكانين متقابلين إحدهما ايجابي و الثاني سلبي، ويعطى الراوي نظرته للمكان فيري أن المدينة المكان المناسب للبطل، لما تحمله من دلالات إيجابية. فهي مركز اجتماعي حيث الحياة اليسيرة، ومركز اقتصادي لأنه يستطيع أن ينفق بغير حساب، ومركز نفسي لأن أمه بعطفها و حنانها تقطن في المدينة. لكن البطل فضل القرية مكانا ليعيش فيه، وانتقاء المكان لم يكن نتيجة اختيار عشوائي، بل كان ناتجا عن قناعة البطل. فالحصر و التوكيد في التركيب النحوي الذي انتقى به المكان إلا أنه آثر أن يعيش في هذه "**القرية** " و المعنى الدلالي للفعل " آثر" يدل على الأفضلية في حد ذاته و يبين دقة اختيار المكان.

وليس غريبا أن ينتقى الكاتب عن طريق البطل القرية لسير أحداث عمله الروائي، فالقرية صورة مصغرة للوطن، وما يمر به من أحداث. و الدلالات السلبية للمكان من تدني المستوى الاجتماعي و المستوى الاقتصادي فالفقر، والمشقة، وحالة الفوضى التي تتصف بها القرية، هي خصائص يمر بها الوطن.

وكان الوطن في فترة العشرية السوداء يعيش في عزلة ، فجاءت القرية تدل على المكان المغلق المعزول . فهي قرية من قرى الجزائر الجبلية، ورغم أن الكاتب لم يحدد موقعها بالضبط ، لكن ندرك بأنها قرية من قرى ولاية جيجل، عندما يتحدث عن سوق القرية الأسبوعية و لهجة بائعي السمك فهم يرغبون في بضاعتهم« بلكنة جيجلية »[7]. و مرافق القرية بسيطة لكنها كافية فلا يحتاج إلى المدينة إلا « لقضاء الشأن الذي يبوح به لأحد »[8] و هذا الشأن لا يستطيع البوح لأنه يمس الجانب الأخلاقي، فهو يقصد المدينة لشراء الخمر.

---

(7) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ص104.
(8) المصدر نفسه، ص83.

و على صعيد العلاقات الإنسانية ، فإن مجتمع القرية " **مجتمع محافظ** " فلا يستطيع الجهر بالخطيئة. ليحافظ على العلاقات الاجتماعية، فالخطأ الأخلاقي يجعل الفرد يفقد قيمته الاجتماعية.

و جاء انتقاء المكان ليتخلص البطل من الرقابة الاجتماعية، فالبطل يعيش وحيدا في بيت أمه القديم. فالمكان جعله يتحرر من رقابة الأسرة. لكن هذا التحرر لا يساعد البطل على تحقيق برنامج البطل السردي. فيتحرر البطل من الصورة العقلانية الواعية وينتحل صورة البطل اللاواعي، عن طريق تقمص شخصية المجنون. و هذه الشخصية تجعله يتحرر من الالتزام الاجتماعي .

ويستخدم الكاتب مونولوغ يقوم به البطل " منصور" مع صورة والده ليكشف أفكاره إزاء مجتمعه فيقول:

> **« يكفي أن تفكر خلاف ما يفكر القطيع، و أن تنطلق عكس وجهته، و أن تشير إلى فضاءات لا يراها العور، و أن يكون صوتك صريحا فصيحا، لا أثر فيه لرطانة القطيع، يكفي هذا أو بعضه حتى يحسبوك مجنونا [...] لقد نجحت في الاستدراج! لقد تحررت فحررت..لا بد أن أجعلهم أحرارا تجاهي، يتحدثون بعفوية، و يتصرفون بتلقائية..لابد أن أكشف لكل واحد منهم من أي فصيلة حيوانية هو ! [...] سأكون مرآة سحرية، تنعكس عليها صورهم المخيفة خلف الجلود الشاحبة و الابشار الباهتة »** (9)

من خلال المنولوغ نستشف أن البطل ابتعد عن الرابط الاجتماعي ليستطيع أن يتقمص الشخصية التي يريدها دون أن تكون هناك حواجز و عراقيل اتجاه هدفه المنشود و المتمثل في خلخلة البناء الاجتماعي، و كشف الصورة السلبية للمجتمع. فالمرآة التي يتقمصها البطل هي مرآة تعكس " الصور المخيفة / الجلود الشاحبة /الابشار الباهتة " وهي دلالات سلبية، أثرت على الشخصيات و سلبتها كرامتها

(9) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ص1.

وإنسانيتها. وتعبر هذه الدلالات عن تذمر البطل من الحالة الاجتماعية التي يعيشها مجتمعه. وتشير هذه الشخصيات إلى صورة المجتمع البسيط و العفوي، فالبطل لا يجد صعوبة في كشف سكان القرية. فما إن ينتحل الجنون حتى يتخلص سكان القرية من حيطتهم وحذرهم منه « فيتحدثون بعفوية، ويتصرفون بتلقائية. »[10] و يقصد بالحديث العفوي، الحديث المسكوت عنه، و التصرف التلقائي هو السلوك المحظور الذي يرفضه مجتمع القرية المحافظ . فالقرية تدل على مكان بسيط و عفوي، يمكن كشف خفاياه بسهولة.

ويستعين البطل ببعض الرموز الطبيعية التي تتلاءم و برنامجه السردي، فيوظف الليل و يجعل منه غطاء طبيعيا يرتكب فيه المجتمع أخطاءه، و يبرز البطل ليكشف هذه الأخطاء. و يحدث أباه عن علاقته بهذا الزمن.

« لأن الليل قد باح له بكل شيء ، و طوبى للذي يصطفيه الليل ليطلعه على أسراره و خباياه، فهو يعرف من سرق آجر المسجد و من اشتراه. و من أحرق جرار" الطاهر الأعرج " أحد معطوبي حرب التحرير، ويعرف من أحرق معدّات الانطلاق في مشروع سينما القرية [.....] و يعرف معاصي أخرى و عصاة آخرين كثر »[11]

تتميز معرفة البطل بمجتمع القرية، بالمعرفة السلبية. فتكشف عنها الأفعال الآتية: سرق، أحرق ، أتلف، ثم يحصرها البطل في معرفة المعاصي و العصاة. و تبين هذه المعرفة رؤية البطل السوداوية لمجتمعه .

فظلام المكان يعادل ظلام الواقع المعيش. و منصور يحاول أن ينير هذا الظلام من خلال وضع مجتمعه المحافظ أمام المعاصي بطريقة مباشرة، دون المراعاة لنتائج هذه الطريقة على البناء الاجتماعي لسكان القرية.

---

(10) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا** ، ص 13 .
(11) المصدر نفسه، نص 260 .

فالمكان في القرية تحكمه الأعراف و التقاليد و العادات، و خصوصيات القرية. والجهر بالخطايا يمزق العلاقات. و يتحول مجتمع القرية من مجتمع متماسك مجتمع المركز إلى مجتمع متناحر يعيش في صراع مع كل شيء أي مجتمع الهامش.

و يحظر مجتمع القرية في علاقاته الاجتماعية مع البطل "**منصور**"، بصورة المجتمع البسيط المتماسك، فعندما انتحل منصور شخصية المجنون، فإن مجتمع القرية تكفل به اجتماعيا دون أن يدفع أي ثمن لتلك الكفالة فهو يتناول الحليب وقطعتي حلوى من مقهى "**عمي الصالح** " دون أن يدفع ثمن ما أكل و ما شرب. يأخذ الخبز من مخبزة " عمي محمد" وعندما يذكر صاحب المخبزة ثمن الخبزة فإنه يرد بسُخرية : « يوم القيامة إن شاء الله. » [12] ويبين هذا الرد أن " محمد الخباز " لا ينتظر من منصور ثمن الخبز. لما آلت إليه حالته الاجتماعية فهو يطعمه إكراما لوجه الله، و نيل رضاه يوم القيامة.

كرم القرية لا يخص منصورا لوحده، بل يشمل ضيوف منصور فعندما زارته والدته في القرية هرع إليه " عمي خليفة" « يحمل بين ذراعيه أكياسا بلاستيكية، فيها خبز و لحم و فواكه مختلفة و زجاجة مشروبات، فناوله كل هذا و هو يوصيه:

_ أكرمْ أمك يا منصور. »[13]

فالرسالة اللغوية التي قدمها " **عمي خليفة** " عن طريق فعل الأمر "أكرمْ " جاءت بعدما قدم له لوازم الضيافة و الكرم فنجد في موقف " **عمي خليفة**" لوازم الضيافة سبقت قول " **عمي خليفة**" يسبق الفعل القول في مجتمع القرية.

و يحضر خطاب منصور ليشوه سلوك " عمي خليفة"

فيقول لوالدته : « زجاجة المشروبات هذه من النوع الرديء»[14]

---

(12) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ص33 .
(13) المصدر نفسه ، ص47 .
(14) المصدر نفسه، ص51 .

ترد والدته : « رديء فمك يا ناكر المعروف ! ... ردّت عليه أمه تنهره - ألا يكفي كرمُه و وفاؤه لتكون لذيذة مريئة ؟ ! » [15]

يتحدث منصور عن نوعية المشروبات و ينسبها للنوع الرديء، لكن والدته تنهره و تستند في خطابها لمفهوم أخلاقي نشأت عليه، و مفهوم تربوي يتمثل في الوفاء للموروث الاجتماعي القديم.

التكافل الاجتماعي يبني مجتمعا متماسكا، لا يشعر فيه الفقير بعزلة اجتماعية، و لا بالتهميش الاجتماعي. و هذا ما يدل عليه موقف " **الشيخ عزوز**" « الذي كلما سمع أن امرأة فقيرة قد وضعت يرسل إليها بكبد الذبيحة و الطحال »[16]، فيحقق التكافل في مجتمع القرية العدالة الاقتصادية و الاجتماعية. و يؤسس لقيم أخلاقية واقتصادية نبيلة كالكرم مثلا.

و هذا المعطى الايجابي للتكافل الاجتماعي لا تقوم شخصية منصور بترسيخه في البناء الاجتماعي ، بل تشوهه و تبرز بنية اجتماعية مهلهلة متصارعة فكريا وتعاني من الواقع المزري. و هذه الرؤية لم تقدم البديل الفكري الحقيقي، لتغيير الواقع بل صنعت فوضى جعلت الجميع يقتتل في ساحة القرية. بينما تحافظ القيم الاجتماعية النبيلة مثل التكافل و الكرم على علاقة الإنسان بالإنسان، وعلاقة الإنسان بالله.

و تحضر المدينة في رواية " **كراف الخطايا** " حضورا ثانويا، لأن الكاتب يلغي العلاقة الاقتصادية و الإدارية، ويرتبط البطل بالمدينة أخلاقيا. فتصبح المدينة مكان لممارسات لا أخلاقية .

---

(15) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**: ص52 .
(16) المصدر نفسه ، ص51 .

بدت صورة المدينة متأثرة بالتحولات السلبية التي تعرضت لها، وافتقدت قيم الحب و الخير و الجمال. فتخشبت عواطف الإنسان، و أصبح أسيرا للغرائز الرخيصة . والبطل « لا يمكنه أن يدخلها مرتين، فكلما يدخلها يشعر أنه يوغل في المجهول، [..] لا يثير اهتمام أحد ! ..لهذا يموت في المدينة الإنسان ! »[17] ففي الغالب تقتل المدينة إنسانية الإنسان فتطغى الأنا و تضمحل الْ نحن.

يخرج البطل من المدينة ليختار القرية، التي لا تبعد إلا مسافة قصيرة « فيستطيع أن يقطع المسافة سيرا على الأقدام »[18] فالمدينة همشته وسببت له اغترابا ، و لم يجد برنامجه التغييري صدى في محيطها الاجتماعي. الذي اهتم بالقيم المادية ، وآثرها على القيم الإنسانية.

و من الناحية العمرانية و الاقتصادية، فإن فضاء المدينة « كثرت فيه الفيلات، وكثرت الواجهات الرخامية اللامعة، وكثرت الوجوه العابسة والمتسولون من كل الأعمار.. كأن هذه الفيلات قد مولت من جيوب هؤلاء، كما بنيت من عرقهم و كد عضلاتهم و نبض أعصابهم . »[19]

فيبين السارد أن مجتمع المدينة ، هو مجتمع طبقي. فظهرت فيه طبقة الأغنياء الجدد التي تتمتع بحياة الترف. في حين تعاني طبقة الفقراء من ضنك العيش و حياة التسول التي تمس مختلف الشرائح العمرية في المجتمع. بسبب غياب العدالة الاجتماعية الناتجة عن اقتصاد متوحش ، اقتصاد رأسمالي لا يرحم .

و من الناحية الثقافية فإن المدينة همشت ثقافة النحن و برزت ثقافة الأنا التي انفتحت على ثقافة الآخر. و تتجلى حالة التهميش في مقهى أدباء المدينة التي دخلها منصور

---

(17) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، دار الوسام، عنابة، الجزائر، ط1، 2010، ج 2، ص258.
(18) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ص85.
(19) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ج 2، ص258.

« و التفت إلى زاويته القديمة التي كان يجتمع حولها مع شلة من أدباء المدينة ، فلم ير في ركنه القديم إلا مجموعة من الشيوخ المرد برؤوس عارية تماما، يلعبون " الضامة" و يلتقمون " الشمة" ، و حين يبصقون يبصقون الكلمات البذيئة و النكت الفاحشة التي تجعلهم يضحكون ، كاشفين على أسنان اصطناعية، أما النافذة التي من خلالها كان يتأمل البحر، فقد سدت بكرتون »[20]

يقدم المكان جملة من العلامات المكانية، التي اختزنتها ذاكرة البطل ويقابلها بالحالة التي عليها رواد المقهى في زمن الحاضر. فيجسد المشهد تحول الشريحة الاجتماعية التي تؤم المقهى من شلة أدباء المدينة إلى شلة الشيوخ المرد برؤوس عارية، وهذا التحول هو تحول سلبي ، يبين الغياب الثقافي. الذي كان يسود المقاهي أو بعض المقاهي.

ويعكس تحول رواد المكان، تحول الخطاب من خطاب أدبي خاص إلى خطاب عام. و يحمل الخطاب الجديد الدلالة السلبية، فحوار الشيوخ عبارة عن " كلمات بذيئة ونكت فاحشة". ويبين الخطاب الجديد غياب المرجعية الثقافية. التي تقدم القيم الثقافية الأصيلة . التي تبني ثقافة الأنا.

وهذه القيم الثقافية حددها السارد بزمن الماضي، ويقصد بالماضي زمن قبل العشرية السوداء. و تأتي صورة الحاضر وهو انتهاء العشرية السوداء، وإحصاء نتائجها الاقتصادية و الاجتماعية و الثقافية .

---

[20] عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ج 2، ص262.

و تحفز نافذة المقهى ذاكرة البطل، وتثير شوقه و حنينه إلى الماضي، فمن خلالها يتنفس و يتأمل البحر. والبحر مكان مفتوح، و يلهم امتداده اللامتناهي الأدباء و الشعراء و يمنحهم الحرية و الراحة.

يتواصل البطل مع البحر من خلال النافذة، و انغلاق النافذة يمثل غلق المتنفس الثقافي و تدهور أوضاعه. و يكشف المكان عن زبائن لا يشعرون بسحر البحر وجماله و فقدوا رغبة التطلع إلى البحر. فانغلق المكان على قيم سلبية مثل التخلف، و خنق الحرية و التأمل. أي خنق الإبداع الفكري الذي تنتجه الأنا. فتنغلق ثقافة الأنا و تنحصر في الهامش.

ينفتح مجتمع المدينة على ثقافة الآخر، عبر « الهوائيات المقعرة، فوق السطوح وعلى الشرفات، وعلى جدران النوافذ ! »[21] فوجود الهوائيات المقعرة على : السطوح، الشرفات، جدران النوافذ تبين سيطرتها على منافذ المدينة. وعزل حياة الإنسان داخل شاشة مرئية، و من خلال البرامج الإعلامية و الترفيهية يستهلك المشاهد كمّا كبيرا من الرموز المصطنعة التي تحد من ثقافة الأنا الأصلية و ترسخ ثقافة الأخر الدخيلة.

تنقل وسائل الاتصال الحديثة رموز الأخر، و تخدم فكر المجتمع الرأسمالي، وحياة المجتمع الغربي. فتعتبر « من أقوى وسائل هيمنة العولمة بمختلف تجلياتها الاقتصادية، السياسية و الثقافية ومن أقوى آليات تهميش الإنسان و التلاعب بعقله و قلبه مما جعلها تحد من حريته بدلا من توسعتها »[22] فشبكات الاتصال تسيطر على الاقتصاد من خلال سيطرتها على ذوق الفرد و سلوكه، فيصبح الفرد أسير لنمط معيشي محدد. وتابع لقيم ثقافية و إيديولوجية لا تخدم احتياجاته التنموية والفكرية.

---

(21) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ج2، ص37 .

(22) فضيل دليو و آخرون : "العولمة و إشكالية حياد تكنولوجيا الاتصال الدولي"، **الجزائر و العولمة** ، جامعة منتوري قسنطينة ، الجزائر، دط، 2001، ص148 .

يدل المكان على التغيرات الاجتماعية التي طرأت على مجتمع المدينة، و التغيرات الاقتصادية التي تعرض لها، بالإضافة إلى الغزو الثقافي لقيمه. مما وسع الهوة بين أفراد المجتمع.

تتجلى علاقة المدينة بالقرية من خلال علاقة البطل بالمكانين. و هي علاقة جدلية بين القيم النبيلة و القيم الوضيعة، قيم الإنسان كالصدق و الكرم و قيم الجشع و البخل فالبطل" **منصور**" ينتقل إلى المدينة لاقتناء زجاجة خمر. و أثناء تنقله في المكان يسترجع ذكريات الماضي. و يقارنها بمشاهد الحاضر. فيتحسر لغياب العلاقات الإنسانية. والقيم الفكرية. إذ كل شيء في المدينة بثمن كل ما فيها يقارن بالمادة.

تكشف زيارة البطل للمدينة عن مكان مشحون بالقيم السلبية : الاغتراب، الفقر، الفساد، الزيف وهذا ما جعل البطل يعزف عن زيارتها إلا للضرورة القصوى.

و ابتعاد البطل عن المدينة (المركز)، هو ابتعاد البطل عن قيم المركز التي يجسدها المكان (المدينة) لأنها قيم فاسدة، و هو « لا يملك أدني علاقة مع الأغنياء الجدد و بارونات استيراد الغذاء الفاسد، و الدواء الفاسد، و الفكر الفاسد، و الفقه الفاسد الذي انتهت صلاحيته منذ قرون .. »[23] تكرار كلمة " فاسد " تبين أن الفساد يحيط بالمركز من الناحية الاقتصادية، و الثقافية، و الدينية. و متوغل فيه أيضا.

ترك البطل المدينة لما يحيط بها من فساد و اغتراب، وانتقل إلى القرية والتي يصفها السارد بالشاعرية جميلة. فعندما وصل منصور إليها « كانت المصابيح المضاءة تتدلى من أعمدة الكهرباء [...] و كان الجو شاعريا بشكل لا يوصف .. وعلى إسفلت الطريق تنكسر الأضواء و تنعكس بألوان أخرى.. » [24] تعكس القرية المدلولات الايجابية، فهي مكان الإضاءة، و الدفء، و الشاعرية ، و العلاقات الإنسانية.

---

(23) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ج2، ص274 .
(24) المصدر نفسه، ص278 .

فيفضل البطل الهروب من المركز (المدينة) إلى الهامش (القرية). فتصبح القرية مكانا مركزيا تسير فيه الأحداث و تتحرك فيه الشخصيات. ويقوم البطل على كشف القيم المتباينة في مجتمع القرية. من خلال تغيير زمن الحاضر وهو زمن الانحطاط، و السكون، و هو زمن متكرر « فما أيّام القرية إلا يوم واحد سحبت منه ثلاثمئة وخمس وستون مستلة »[25] و صناعة زمن مستقبلي خال من الزيف و النفاق.

و تحرير زمن المستقبل، و تصفيته من أخطاء زمن الحاضر. يتطلب جهد جماعي، و فترة زمنية كافية، و طريقة علمية. « و العلم هو مفتاح الفهم، و الفهم يدفع إلى التفسير الذي بدونه لا يمكن التغيير. »[26] ليحصد التغيير ثماره الاجتماعية، فينتج مجتمع متماسك الأفراد. أو مجتمع المركز الذي يواجه الآخر.

و في رواية " كراف الخطايا " يعتمد التغير على الجهد الذاتي الذي يقوم به البطل بمفرده. و يلغي الجهد الجماعي. فالبطل منصور هو الوحيد الذي يملك مفاتيح التغيير. و مجتمع القرية بكل هيئاته و هياكله تابع لمنصور" الشخصية المثقفة". و « مشكلة الثقافة لا تخص طبقة دون أخرى، بل تخص مجتمعنا كله بمن فيه المتعلم و الصبي الذي لم يبلغ مرحلة التعلم، إنها تشمل المجتمع كله من أعلاه إلى أسفله. »[27]

ولا يتم التغيير إلا إذا تخلص الحاضر من رواسب الماضي التي تمتد إلى قرون من زمن الانحطاط و الاستعباد. و يقوم منصور بإحصاء أخطاء المجتمع، عبر مسار زمني تتابعي، إلى أن يصل إلى لحظة الكشف.

---

(25) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ص82 .

(26) سعيد يقطين: **النص المترابط و مستقبل الثقافة العربية** ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008، ص 13.

(27) مالك بن نبي: **مشكلة الثقافة**، ص 86.

و في هذه اللحظة الحاسمة يهرب البطل منصور، و يترك المجتمع يتتبع أخطاءه من خلال مناشير تملأ فضاء القرية، تحمل المناشير القيم السلبية، و يعتز المجتمع بقيمه الايجابية. فتناقض القيم جعل المجتمع يضطرب، و يدخل أفراده في صراع دموي .

صراع القرية في رواية " **كراف الخطايا** " تضع القارئ أمام الإطار المحلي الذي عاشه الروائي " عيسى لحيلح " ، فحمل منه العديد من الوقائع و التجارب. وعبر النص عن تحولات الريف غداة العشرية السوداء، و ما تمخض عنها من تناقضات و صراعات.

1- 2 - تهميش المركز الوطن

الوطن هو المكان المركزي الذي يدل على هوية المجتمع و انتمائه. و يحكم هذا المكان حدود الجغرافية محددة، وسيادة قومية بكل أبعادها السياسية و الاقتصادية، والاجتماعية و الثقافية.

و جسدت أعمال الروائيين انتماءهم الوطني و حسهم القومي. فتبرز هوية الكاتب من خلال شخصياته . و قدمت رواية " **كراف الخطايا**" صورة وطن انقسم فيه المكان بين " السهل " و " الجبل " فالسهل هو المكان المنخفض المريح وفي هذا المكان يخص السلطة العسكرية. بينما الجبل و أمكنته الوعرة و طريقة عيشه الصعبة هو مقر "الإرهابين".

تمزق المكان بين " أصحاب السهل " و " أصحاب الجبل " و صراعهم الدموي. فانعدم الأمن و اختنقت الحرية، و ولت سلطة القانون و ظهرت سلطة القوة. فغابت إنسانية الفرد و ظهرت عدوانيته. فتمزق انتماء المجتمع، وتشوهت هويته، بسبب اختلال سلم القيم و المفاهيم العقائدية، و السياسية، و الأيديولوجية.

نقلت رواية " كراف الخطايا" صورة وطن، هو الوطن الحقيقي. و يتمثل في النص من خلال اللغة المباشرة الماثلة في الألفاظ الآتية: " الوطن، الدولة، الجزائر" أو من خلال اللغة الرمزية كـ " أصحاب السهل " و " أصحاب الجبل " .

يوظف الكاتب أسلوبا مباشرا، ليعبر عن الصراع السياسي الذي أدخل الوطن في هذه المتاهة الدموية فيذكر أسماء الأحزاب و القادة السياسيين. و يوجه لهم أصابع الاتهام و يحملهم نتائج هذه المأساة.

فاستبدل الساسة انتماء الوطن بانتماء الحزب، و كل من يخرج على هذا الانتماء ويخالفه يصبح خائنا للقضية الوطنية، ويسرد البطل منصور مسار تحول الانتماء موظفا أسلوبا خبريا، ولغة مباشرة ليشخص أسباب التطرف فيقول:

« التطرف المتشنج الذي سنته " جبهة التحرير" ، لما جعلت الناس يعتقدون أن كل من خالفها خائن للقضية الوطنية، ليقتدي بها اليساريون و الاشتراكيون، حين رأوا أن كل من خالفهم في نظرتهم لثورة البناء و التشييد رجعيّ و بورجوازيّ عميل. ليتم هذا التطرف و التشنج بأصحاب اللحية" الذين أشاعوا في السواد أن كل ما خالف نظرتهم و فهمهم للدين مارق زنديق. »[28]

والتطرف هو تحول سلبي استمر طيلة العقود الماضية. وسبب هذا التطرف الانتماء الحزبي فيصبح الخروج على الحزب هو خروج عن القضية، و عن الثورة، و عن الدين، وهو حكم خطير مزق انتماء المجتمع بين مؤيد و معارض للموقف السياسي للحزب.

ولم يحقق التعدد الحزبي الحرية المرجوة بل جعل المجتمع يخوض نزاعات عنيفة فيما بينهم، بسبب تعدد الأحزاب و طمعها في السلطة، مما جعل المجتمع يتمزق شيعا و تفتت الوحدة الوطنية إلى أجزاء متناقضة، وتحول التعصب السياسي إلى تعصب ثقافي وفكري ارتبط بسلم القيم الأصيلة للذات.

---

(28) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ص208.

يغيب مفهوم الوطن الواحد، و يظهر مفهوم الحزب و الجماعة. و تشجع كل مجموعة برنامجها السياسي بطرق مختلفة منها: الخطب و المناشير و الجرائد، والحصص الإذاعية و التلفزيونية.لتقنع المناصرين بإيديولوجيتها و تجمع أكبر عدد من الأصوات، فتحصد أكبر عدد من المقاعد في البرلمان.

تعبر برامج الأحزاب عن آمال الشعب و أفكار الرأي العام. كما تنقد الأحزاب السياسية برامج بعضها. و تصف برنامجها بالمثالي، و ما برنامجها إلا وسيلة للوصول للسلطة، « فيجد الناخب نفسه أمام عدد كبير من البرامج يمكن أن يختار بينها، و لكن هذه الحرية الواسعة وهمية. » [29] و فشل البرنامج الحزبي سببه فشل « الإيديولوجيين الذين يصعب عليهم الانتقال من القول إلى الفعل، فتهمشهم الأحداث و تتجاوزهم حركة الحياة »[30] و تحول المنتخبين من تحقيق المصلحة العامة إلى تحقيق مصالحهم الخاصة.

يتوقف نشاط الحزب على مدى إخلاص مناضليه، ودفاعهم على برنامجه، ومن ناحية أخرى يحقق الحزب احتياجاتهم وطلباتهم.فيصبح الحزب رغبة المواطنين، و إذا لم يوفر الحزب احتياجات مناضليه ، يتحولو عنه إلى جهة المعارضة .

تعبر الرواية عن سياسة المعارضة في الجزائر. حيث قال المجاهد " **عمي صالح**" للبطل منصور عندما دعاه للتمرد على سياسية السلطة المركزية :

---

(29) سعاد الشرقاوى : **الأحزاب السياسية و جماعات الضغط** ، دار المعارف، مصر، ط1، 2000، ص49

(30) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**،ج2، ص34 .

« أنا الذي وقفت مع" مصالي الحاج " ضّد فرنسا، و وقفت مع " F.L.N " ضّد " الحاج مصالي " و وقفت مع "آيت أحمد" ضّد " بن بلة" و جيش الحدود، و وقفت مع " بومدين" ضّد " بن بلة"، و وقفت مع "الطاهر الزبيري" ضد "بومدين"، و وقفت مع" F.i.s" ضّد السلطة، و لو أجد حزبا ضّد " F.i.s" لكنت أول المنخرطين فيه ! أنا يا ابن الكلب عندي بطاقة الانخراط في كل الأحزاب و عندي بطاقة الاستقالة من كل الأحزاب و من كل المراحل و من كل السياسات! . »[31]

تمثل شخصية " **عمي صالح** " الإنسان البسط العامي أي "شخصية الهامش"، وهذه الشخصية اكتسبت وعيا سياسيا من خلال ممارستها مختلف سياسيات الجزائر، و في كل مرحلة سياسية، تستقيل الشخصية من برنامج السلطة المركزية و تنخرط في برنامج المعارضة، فتتحول من المركز السياسي إلى الهامش السياسي، و هذا الفعل متكرر تاريخيا، فما إن يتحول الهامش السياسي إلى مركز سياسي حتى تستقيل شخصية الهامش من هذا المركز السياسي فتنتقل إلى برنامج معارضة جديد.

تحولت الذات المهمشة سياسيا " عمي الصالح" من البرنامج السياسي المركزي إلى البرنامج السياسي الهامشي. و تغير الانتماء السياسي ، يعبر عن رفض الذات للوضع القائم و تطلعها للوضع الجديد.

و سرعان ما تكتشف "الذات المهمشة" أن البرنامج السياسي الجديد لا يختلف عن البرنامج السياسي القديم. و أنها أداة تستخدمها الأحزاب قصد الوصول للسلطة، فيصبح الوطن مصدرا يغتني به الساسة، و يتاجر به الاقتصاديون الجدد. و تبقى "الذات المهمشة" تعاني من الهامش في كل المراحل السياسية.

---

(31) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**،ج2، ص125.

يعتمد الوصول إلى السلطة السياسية و القيادة المركزية على المشاركة الشعبية، لكن هذه السلطة تحيد عن هدفها الأساسي،المتمثل في خدمة الشعب و تحقيق التنمية الاقتصادية والعدالة الاجتماعية، فتهمل آمال الشعب و طموحاته فيعاتبها البطل منصور مستخدما أسلوبا إنشائيا، جاء بصيغة الاستفهام ليبين إنكاره لهذه السلطة و يتعجب من حكمها « كيف يحكم الشعب من لا يعرفه ، و كيف يعظ الشعب من لا يفهمه، و كيف يقود من لا يدري ما هدفه ؟ » [32] يؤكد البطل عن طريق تكرار صيغة الاستفهام و النفي بعد السلطة المركزية عن : المعرفة ، الفهم، الهدف.

شوهت الصفات السلبية السلطة المركزية، و جعلت منها سلطة هشة. لا تخدم أهداف الهامش " الشعب"، و هذا ما يجعل الوطن يفقد قيمته السياسية، فيتفتت كيانه كوحدة مركزية تعمل على تماسك المجتمع. إلى أجزاء متناحرة، تستخدم العنف و القتل في سبيل الوصول إلى السلطة.

ولا يقتصر نقد السلطة المركزية على القيادات الحزبية بل يمتد إلى هرم السلطة المركزية في الدولة " **الرئيس**". فيدخل البطل منصور في مونولوغ مع صورة الرئيس و في هذه الحالة فإنه يستخدم « كلام سوسيو- سياسي (**صورة الرئس**)»[33] حيث يقول:

> **« أنا و أنت _ يا سيدي _ سجينان ، أنا تحاصرني أربعة جدران، و بعض القوانين التي لا تشك أنت شخصيا في تفاهتها، و من حسن حظك أنها صارت لا تجري عليك، فهنيئا...بينما أنت تحاصرك آلاف العيون المفجوعة، و آلاف الأفواه الجائعة المقموعة و آلاف القلوب القلقة الحيرى، و آلاف السواعد المفتولة العاطلة عن العمل، و آلاف الأقدام العاطلة عن المسير..تحاصرك آلاف الأماني المهيضة الجناح، و آلاف الصدور التي ثقبها الرصاص في الساحات العمومية.. »[34]**

---

(32) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ص230 .

(33) ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ترجمة محمد برادة، رؤية للنشر و التوزيع، مصر، ط 1، 2009، ص 205

(34) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ص205 .

في هذا المونولوغ يحاول الكاتب تشخيص الوضع القائم ، فيجمع بين سلطة المركز والهامش، و يقارن بينهما فالمركز و الهامش كلاهما يحاصر الأخر. فالمركز يحاصر الهامش باستخدام سلطته السياسية، و إصدار قوانين لا توافق طاقة الهامش و قدراته. و يحاصر الهامش المركز بطلباته الاجتماعية و الاقتصادية.

وينبه البطل سلطة الرئيس لخطر الأفراد المحيطين به، فهم مجموعة من الدجالين و اللصوص الذين امتهنوا حرفة السياسية، و يستخدمون اسمه لسلب خيرات الوطن. و يقدمون له أخبارا مزيفة و بعيدة عن الواقع ، تخدم مصالحهم الخاصة. ويوظف البطل لغة مباشرة قائلا:

« سيدي الرئيس : إني أحذرك .. ففي البلد آلاف الدجالين العصريين، يزينون لك الباطل فتراه حقا، و يشوهون لك الحق حتى تراه وبالا خطيرا و شرا مستطيرا، ويحرفون الكلم عن مواضعه ليوافق هواك [...] و في البلد آلاف اللصوص " المحترمين" ، ينهبون المخازن بوجهك، و يحاصرون أرزاق الناس بإمضائك، و يفتحون أغلاق الكنوز و الثروات بلسانك. » (35)

يؤسس البطل مونولوغا مع الرئيس على رفض الواقع ، و يرغب في تغييره و إعادة بنائه . عن طريق تحريك السلطة المركزية " **الرئيس** " و تحذيره من كل الانتهازيين، الذين دمروا قيمة الوطن، و استخدموا مناصبهم استخداما سلبيا.

(35) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ص206 ، 207 .

تهميش الشعب يجعل الوطن مكانا للمواجع و الألم، فتتحول رغبة البطل من إصلاح المجتمع إلى هجرة المكان « انتابه شعور قاتل بالغربة، برغبة كبيرة في الهجرة و الرحيل.. لم يبق شيء هنا يعاش له، فيشدك إلى حميميات المكان » [36] يفقد المكان قيمته النفسية فتخرج منه الذكريات الجميلة، و يصبح مرتع الأحزان و الغربة. و تتغير رغبة البطل من التمسك بالمكان و تحسين وضعه إلى هجرة المكان دون العودة إليه.

لا يحدد البطل وجهته الجديدة، فتغير المكان يعبر عن فشل البطل في تغير المجتمع فتتلاشى قيمة المكان ، و يتأسف البطل على الحالة التي وصل إليها الوطن، فأصبح مرجعا لذكرياته الحزينة، و يعلن الراوي أسف البطل و حسرته عن حالة الوطن « لا شيء يؤسفه حينها، سوى أن بعض مواجعه اللذيذة، قد صارت بلا مرجعية مكانية، و لهذا ليس الوطن إلا حبا للتراب . » [37]

علاقة البطل بالمكان هي علاقة المثقف الذي فقد قيمته في وطن يزخر بالخيرات، و أصبحت حكرا على الطبقة السياسية و المؤسسات الاقتصادية. و يتحول الوطن من مكان للجميع إلى مكان للنخبة. فيتم تهميش الجميع / الشعب الذي يكرس طاقته الفكرية و قدرته العضلية في البحث عن أبسط الحقوق (الخبز). و تستأثر النخبة السلطة السياسية و المؤسسات الاقتصادية بمكونات الوطن الطبيعية (البترول، المعادن، الغاز، القمح، التمر، الفواكه .)

(36) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ص 271 .
(37) المصدر نفسه ،ص 271 .

يخسر المكان قيمته النفسية و رابطه الاجتماعي فيتحول من فضاء حر ملك للجميع إلى فضاء طبقي ملك للمركز. و يفقد الوطن قيمته المركزية من مكان للحرية و البناء، تخدم فيه السلطة المجتمع و الاقتصاد. فتقوم بإنشاء مشروعات قاعدية و فرض الرسوم الجمركية قصد حماية صناعاتها الوطنية. إلى سلطة تعجز عن تسيير المجتمع، فترخي قبضتها عن دعم السلع و المنتوجات الضرورية، و تهدم الأسوار الجمركية، و تفتح الباب للمؤسسات الأجنبية. كما تقوم ببيع المؤسسات الوطنية و تفكيكها.

تتراجع السلطة السياسية ويتقلص دورها الاجتماعي، وتسلم خيرات الوطن للمؤسسات الاقتصادية ، فتستغل موارده الطبيعية، و طاقته البشرية. فيصبح الوطن مكان اللامساواة و اللاعدل فتختنق طاقاته البشرية و تظهر الهوة الاجتماعية فيزداد الفقير فقرا و يزداد الغني غنى. و تبرز ثقافة التهميش في المجتمع .

تهميش الوطن ونهب خيراته تهميش تاريخي، فيتحدث الكاتب عن حالة الوطن في الماضي . و يتأسف عن تهميش السلطة المركزية للوطن« أما كنّا نحن الجزائريين قطيعا، و كان " الدّاي حسين" راعيا و كان الفرنسيون سباعا وذئابا، أما أسلمنا إليهم لقمة سائغة دون أن يشيعنا بالنباح »[38] فالسلطة المركزية **"الدّاي حسين"** استأثر بخيرات الوطن في حالة السلم و عندما كانت المواجهة الحقيقة مع سلطة مركزية أقوى (فرنسا) رحل. و ترك الهامش / الشعب يواجه الفرنسيين بقدراته الضعيفة. و دور الاستعمار الفرنسي لا يختلف عن دور المؤسسات في استغلال خيرات الوطن و الأيدي العاملة الرخيصة. وتفكيك المجتمع و تهميش انتمائه الثقافي.

---

(38) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**،ج2، ص127 .

و عجز البطل عن حماية الوطن. هو عجز المشروع الثقافي الذي يبني الوطن بمختلف مؤسساته. فتتفتت قيمة الوطن، و فقد قيمته الثقافية و الاجتماعية. و تراجعت السلطة السياسية و سيطرت المؤسسات الاقتصادية. و أصبحت لغة المجتمع لغة القوة و المال.

و تنتهي الرواية نهاية مأساوية، و تبين لنا الرؤية التشاؤمية للكاتب. ففي الجزء الأول يختفي البطل و يدخل الجميع في الفوضى و الصراع. و يعبر الجزء الثاني عن التحولات التي حدثت في القرية بفعل الصراع و العنف و ينتهي بقتل الشخصيات.

وتدل النهاية المأساوية، على اضطراب المجتمع. الذي غابت فيه الملامح الإنسانية و اللغة العقلانية، و تراجع المجتمع إلي الصراع البدائي و قانون القوة و المال.

الفصل الثاني

المركز والهامش بالنسبة للشخصيات

1- المركز و الهامش بالنسبة للشخصيات

تعتبر الشخصية من مكونات السرد الأساسية في الرواية. فتربط بين الحدث و المكان و الزمان. « وتظل عنصرا رئيسيا يتصل بقاؤها ببقاء الجنس الأدبي الروائي في حدّ ذاته » [1] فالبناء السردي ينمو بفضل حركة الشخصيات.

يخرج مفهوم الشخصية عن الشخصية الحقيقية الموجودة في الواقع، إلى شخصية ورقية يتحكم الكاتب في ملامحها و أفعالها. مستخدما خياله في رسم ملامحها وخصائصها وفق الدور المنوط لها. و قد يقتبس الكاتب شخصيته من مجموع الشخصيات الواقعية المحيطة به فيصور شخصية واقعية .أو يغرق في الخيال فيصور شخصية عجائبية.

و تباين موقف النقاد من مفهوم الشخصية من مكون نفسي و اجتماعي في الرواية التاريخية و الاجتماعية، إلى مجرد عنصر من عناصر السرد في الدراسات الحديثة. و يميز **عبد المالك مرتاض** بين مكانة الشخصية في الرواية التقليدية و الرواية الجديدة « فالشخصية في الرواية التقليدية كانت هي كل شيء فيها: بحيث لا يمكن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي »[2] بينما «الروائيون الجدد لم يفتأوا ينادون بضرورة التضئيل من شأن الشخصية، و التقليص من دورها عبر النص الروائي. »[3]

ففي الرواية التقليدية ارتبطت الشخصية بمدى قدرة المبدع على محاكاته للواقع، فينتقي من محيطه الاجتماعي شخصية مثيرة، تساعده في بناء برنامجه السردي، وخلق الصراع الذي يتطور تدريجيا نحو العقدة و الحل. فيعتمد في وصفها داخليا و خارجيا على الملامح الفيزيائية و المدنية للفرد الاجتماعي. فتصور طبقة المركز " الحكام ، القادة العسكريون، الأثرياء" و موقفهم من مجتمعهم و سعيهم للمحافظة

---

(1) محمد الباردي: **الرواية العربية و الحداثة**،دار الحوار، سوريا، ط2، 2002، ص209 .
(2) عبد المالك مرتاض: **نظرية الرواية**،عالم المعرفة، الكويت، دط، 1990، ص76 .
(3) المرجع نفسه ، ص77 .

على تقاليدهم و نظمهم و مكانتهم. كما تصور طبقة الهامش الطبقة الكادحة "العمال، الفقراء " و كفاحهم للحصول على حقوقهم و تحسين و ضعهم الاجتماعي.

تنقل الشخصية رؤية المبدع للحياة و المجتمع، فتعبر عن العلاقات الاجتماعية، و تعكس الواقع الاجتماعي بتناقضاته. وهذا ما ساهم في ازدهار النقد الاجتماعي و التاريخي و النفسي. فاهتم النقد السياقي بالشخصية و عدها عنصرا مركزيا في التحليل السردي، فقد « كان جورج لوكاتش يرى أن الشكل هو الشخصية، في اعتباراتها و أبعادها الفنية، فهي التي تكشف النقاب للقارئ عن مغزى الحياة الاجتماعية لمجتمع من المجتمعات »[4] فتعبر الشخصية عن الواقع الاجتماعي أو تنقل الوقائع التاريخية. وفي المناهج النقدية التقليدية لا يمكن أن تدرس العناصر السردية بعيدا عن الشخصية.

و مع بداية القرن العشرين تغيرت معطيات العصر، فتغيرت رؤية الفرد للحياة، وتحولت رؤية النقاد للنص من وثيقة اجتماعية أو تاريخية تعكس الواقع إلى شكل لغوي يتجدد مع كل قراءة. و من هذا السياق الحداثي الذي يسعى إلى التغيير والتجديد الروائي يرى " **رولان بارت**" « أن الراوي و الشخوص كائنات حية واقعية، معتبرا إياها كائنات من ورق. »[5] إذن تخرج الشخصية من صورة كائن واقعي إلى مركب لغوي. ومن اللغة الواصفة و العنصر المهم الذي يقوم عليه البناء السردي إلى التقليل من سطوتها و هيمنتها.

و لذلك سعى" **فلادمير بروب** " إلى عدم الارتكاز على الشخصية ونوعها وصفاتها فكل ما يهمه منها هو وظيفتها. فوظائف تتضافر فيما بينها لتمنح السرد بناء متكاملا. فيقوم على هذه الوظائف التي نستشف فيها الدلالات التي ينبض بها العمل السردي. و طور "**غريماس**" أعمال " **فلادمير بروب** " فلخص الوظائف إلى عوامل و العامل قد يكون شخصا أو حيوانا أو جمادا أو تاريخ.

---

(4) عبد المالك مرتاض: **نظرية الرواية** ، ص36 .

(5) فريدة إبراهيم بن موسى: **زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية**،دار غيداء، عمان، ط1، 2012، ص28 .

و تصنف الشخصية في الرواية حسب ارتباطها بسير الحدث، و عرض الكاتب لها. فهناك الشخصية الرئيسية التي تقابلها الشخصية الثانوية. الشخصية المحورية التي تقابلها الشخصية المسطحة . الشخصية الإيجابية التي تقابلها الشخصية السلبية.

1-1- الشخصية المركزية / البطل الاشكالي

يعد البطل الذات المركزية التي تهيمن على حركة النص. فينقل الزمن الماضي مستخدما المونولوج، و يصور الأزمة التي يعيشها المجتمع خلال العشرية السوداء، و هذه الأزمة تعبر على حاضر النص. و يعالج الأزمة و يقدم الحلول، و هذه الحلول تمثل زمن المستقبل.

فتبدأ رواية" **كراف الخطايا** " بتقديم الراوي للبطل،وهو الراوي العليم « حيث يعلم السارد أكثر من الشخصية، بل يقول أكثر مما تعلمه أي شخصية من الشخصيات »[6] ، فيحدد وضعه الاجتماعي حيث أنه من أسرة ميسورة الحال، ويحدد وضعه الثقافي « و هو الذي يحمل شهادة من أعرق جامعات فرنسا »[7] فتكشف الرواية عن بطل مثقف يحمل شهادة جامعية، تدل على كفاءته العلمية. كما أنه يكتب الشعر و القصة و شديد الولوع بالقراءة و المطالعة. و تجعله هذه الصفات مثقفا فاعلا يملك رؤية العالم، فيعلم أكثر من المجتمع المحيط به. و يحاول من خلال وعيه بالواقع إعادة صياغة الزمن الحالي، وتغييره بزمن أخر خال من الزيف و الفساد.

---

(6) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ص 1 .

(7) جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**، ترجمة محمد معتصم و آخرون ، دار الاختلاف ، الجزائر، ط 3، 2003،ص201 .

يسعى البطل منصور إلى تغيير الوضع السائد في مجتمع القرية، ورفض الواقع الذي يكرس الرداءة، فيؤسس لمشروعه التغييري، و هو كشف خطايا سكان القرية فيذكر:

« إنه لا يعرف أحد غيره احترف هذه المهنة القذرة ! .البحث عن المعاصي و الخطايا، و تتبع عورات الناس . شيء قذر و حقير ! لكنه ضروري و حيوي، لا بد للشعب أن يعرف أمراضه بدون تحريف و تزييف أو مجاملة و تربيت خادع، ولابد له أن يرى وجهه بغير قناع »[8]

يكشف النص من خلال مسار البطل عن شخصيات ترتدي قناع الفضيلة في النهار لتواجه به أفراد المجتمع / الشعب و تنزعه في الليل ليظهر وجهها الحقيقي وهو وجه الفساد و الزيف. فتستولي عصبة من الانتهازيين على سلطة المركز وتتمثل في رئيس البلدية، و مدير سوق الفلاح، و مسؤول الأمن، و الرجل الثري، والشيخ. وكلها شخصيات انتهازية تسعى لنهب خيرات الوطن و تكريس مصلحتها الخاصة على حساب المصلحة العامة.

يدرك البطل منصور نوايا هذه السلطة و تفكيرها الباطني فيحاول كشفها من خلال منولوغ يتحدث فيه منصور مع صورة والده المعلقة على الحائط ، ثم يكشفها لمجتمع القرية فيكتبها في قصاصات ورقية ينشرها في القرية، فيذكر اسم المجرم مرتبطا بتفاصيل جريمته.و يترك الحكم لسكان القرية.

يمثل البطل شخصية المثقف الذي يعاني من حالة الهامش، فرغم المعرفة التي يملكها لم يجد منصب عمل رسمي، فيعمل مستخلفا « حين يستعاض به عن أستاذة تفرغت للوضع، أو عن أستاذ ألزمه المرض الفراش شهرا أو شهرين »[9] فيعيش البطل في وسط يخنق إبداعه، و لا يسمح له بتحقيق كيانه الثقافي أو الاجتماعي أو السياسي.

---

(8) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ص 261 .
(9) المصدر نفسه ، ص 1

رغم حالة التهميش التي يعيشها البطل، لكنه يرفض الانحلال و التشتت والضياع، فيحافظ على ذاته و فكرته من خلال مشاركته لمأساة مجتمعه، فيحاول تغيير الوضع القائم من خلال شريطه الموسيقي الذي يحمل أصوات الحيوانات، فيعبر فيه عن أنواع الفئات الاجتماعية وحقيقة أذواقهم الفنية.

يرى رجال الدرك في شريط الحيوانات مشروع فتنة تهدد استقرار القرية، «و قد شاع خبر مفاده أن الدولة قد قامت بتحليل الشريط و قراءته، و استنتجت منه ما جعلها تأمر رجال الأمن أن يلقوا القبض عليه، بحجة إخماد الفتنة و إلجام الفوضى.»[10] ويتحدث الراوي عن اعتقال البطل منصور و يصور استنطاقه في مركز الدرك الوطني .

و يكشف اعتقال منصور عن عنف السلطة وجبروتها فقد كان « مرميا في القفص المعدني لسيارة الدرك الوطني [...] و يداه مقيدتان و مربوطتان إلى قضيب من القفص المعدني وكان بإمكان الدولة أن تستغني عن هذا كله فيكفيها أن ترسل إليه مع " **بوخالفي** " ـ مثلا ـ أو " **عمي سعيد الزبال**"ليذهب إليها طائعا مختارا. »[11]

وجود البطل داخل قفص معدني، يجعله يشبه الحيوانات داخل أقفاصها في حديقة الحيوانات. فينحدر البطل من صورته الإنسانية إلى صورة حيوانية. كما تقوم السلطة بعرض منصور و هو داخل القفص المعدني لمجتمع القرية، و هذا الفعل يعبر عن قدرة الدولة و قوتها. و يتضمن رسالة السلطة لمجتمع القرية فلا يفكر أحد في إزعاج السلطة المركزية.

---

(10) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ص 194.
(11) المصدر نفسه ، ص 195

فسلوك السلطة المركزية يتجاوز البطل منصور ليكون سلوكا يشمل كل فرد يفكر في نزع استقرار الدولة. و يشكل خطرا على وجودها. فصوت منصور هو صوت المثقف الذي يعي عمق الأزمة التي يعيشها مجتمعه، فيسعى لتغيير الوضع القائم رغم عنف السلطة فيتعرض للاعتقال والسجن والتعذيب و الإذلال. فتجعل منه السلطة حيوانا، و تمنعه من رفع صوته، فصوته يحمل في ثناياه التغيير و الرفض و التمرد و يُنتج ثورة ضد السلطة.

يستمر منصور في سلوكه المعادي للسلطة ورفع صوته رغم التهميش و الاعتقال والسجن. فهو لا يخشى تهديد المركز. ولا يخضع لأجهزتها القمعية، فبعدما نشر شريطه الموسيقي، و الذي جاء على ألسنة الحيوانات، قام بنشر جرائم القرية و كشف مجرميها، وعاد في الجزء الثاني ليعبر في ساحة سوق القرية عن أفكاره من خلال قراءته لوصية " **عمي الصالح**".الموجهة للشعب الجزائري كافة، فيعبر عن اشمئزازه من السلطة السياسية التي همشت أفراد المجتمع و يحاول أن يكشف زيف الخطاب السياسي فيقول :

> **« و اعلموا أن السياسيين عندما يصفونكم بـ "الشعب العظيم"، فإنهم يقصدون العظمة في البؤس و الانخداع و الحمق.. إنهم يحبون دائما أن يحشوكم بالقش و ينفخوكم بالهواء ، لتكونوا كالنواطير في حقول الزراعيين ، تفزعون الطيور و هوام الليل و لا تستطيعون أن تأكلوا شيئا من غلالها. »** [12]

فبعدما كان خطاب منصور موجها لسكان القرية في الجزء الأول أصبح موجها للشعب الجزائر في الجزء الثاني. و بعدما عبر في الجزء الأول عن فساد مجتمع القرية، انتقل في الجزء الثاني ليعبر عن فساد السلطة المركزية للوطن، و زيف الخطاب السياسي و كشف الوضع المتدهور الذي يعيشه المجتمع. إذ يتحدث عن الفرق الشاسع بين القلة التي تحتكر المركز و تنعم بخيرات الوطن بينما تعاني الأغلبية من ضنك الحياة و صعوباتها.و تعيش في الهامش.

---

(12) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ج2، 390 .

تهيمن على الرواية شخصية البطل المثقف الذي يعي الأزمة التي يعيشها مجتمعه، و يشارك مأساته من خلال وجوده في المكان الأكثر عرضة للدمار. فيختار القرية التي تعاني صراع أصحاب الجبل و أصحاب السهل.

1- 2الشخصية الثانوية

1- 2- 1 فساد السلطة المركزية

تقابل الذات الكادحة المهمشة، الذات الحاكمة و الذات الغنية. و تعبر الذات الحاكمة عن السلطة السياسية، و الذات الغنية عن السلطة الاقتصادية. وتصل الذات الحاكمة لمنصبها المركزي عن طريق نشاطها السياسي، و تسعى لتحافظ على مكانتها المركزية باستخدام مختلف الوسائل المشروعة و غير المشروعة.

و تحول رواية " **كراف الخطايا**" أخطاء السلطة الحاكمة إلى مادة روائية يقوم عليها العمل الروائي . فتتبع الممارسات السلبية للسلطة المركزية: سياسية، اقتصادية، عسكرية، حزبية، و تجعلها سلطة فاسدة و توجه لها اتهامات نهب المال العام، كثرة الاغتيالات، المؤامرات السياسية، الفساد و غياب العدالة الاجتماعية.

لا تحضر الشخصيات الحاكمة في الرواية بأسماء معروفة، و إنما تبرز بوظائفها كـ(رئيس البلدية، مدير سوق الفلاح، مسؤول الأمن) أو بأملاكها كـ(صاحب الفيلا) أو باتجاهه الحزبي الذي يسعى من خلاله الوصول إلى السلطة كـ(الشيخ) الذي يعبر عن مسؤول الحزب الإسلامي.

و تعتمد هذه الشخصيات على نفوذها السياسي، أو الاقتصادي، أو الاجتماعي، لممارسة الفساد. فتقوم بنهب المال العام و تحويله لمال خاص، و في سبيل هذا الهدف تسلك طرق غير قانونية، أو تجعل القانون يخدم مصالحها الخاصة و أهدافها الضيقة. فتصبح هذه الشخصيات رمزا لفساد السلطة المركزية.

رئيس البلدية

يعتبر منصب رئيس البلدية أعلى هرم في السلطة المركزية للقرية، و تمثل هذه السلطة إدارة البلدية في مختلف القرى الجزائرية، وهذه السلطة هي التي تهتم بشؤون المواطن و انشغالاته. لكن انحراف مسار هذه السلطة و اهتمامها بمصالحها الخاصة على حساب المصالح العامة جعل المجتمع يعاني من مختلف الأزمات الخانقة.

توظف الرواية الإدارة المحلية للبلدية، وتجعلها مركز الفساد، و هذه الإدارة هي أنموذج لمختلف الإدارات المحلية على المستوى الوطني، و يتجلى هذا الفساد في أهم شخصية يتكون منها طقم هذه الإدارة وهو **"رئيس البلدية"**.

وتظهر شخصية رئيس البلدية من خلال الحوار الذي دار بينه وبين منصور:

« فهم يتحدثون أن رئيس البلدية قد استدعاه و عنفه ، ونهاه عن مخالطة الفاجرات أو الإتيان بهن إلى هذه القرية ، التي يريد لها أن تبقى أمنة مطمئنة، نموذجا في الفضيلة و الطهر.

وتحدثوا أن "منصور" رد عليه وذكره بتردده رفقة بعض السلطات على فندق المدينة السيئ السمعة . » [13]

ويتشكل الخطاب اللغوي لهذه الشخصية من الدلالات المتناقضة. دلالة ايجابية مؤكدة تتجلى في خطاب رئيس البلدية الذي يرمز للعفة و الطهر. و هو خطاب أخلاقي من أجل كسب ود و تعاطف عامة الناس . و يقوم منصور بكشف قناع الطهر والفضيلة من خلال تذكير بزيارته لفندق سيء السمعة .

يستمر **" رئيس البلدية"** في السعي لتحقيق مصالحه الخاصة، والبحث عن المال بطرق غير مشروعة، فيتفق مع **" مدير سوق الفلاح "** و ينهب السلع و البضائع الموجودة فيه ويشهد منصور على الجريمة، فيتحدث عنها لصورة أبيه.

---

(13) عيسى لحيلح : **كراف الخطايا**، ص74

« لا تكذبني يا أبي ، إني رأيتهما معا ينهبان السلع و البضائع [...]إني أستطيع أن أحدد بأي سلعة بدأوا النهب و بأية سلعة ختموا..نعم أستطيع ذلك فقد كنت متواجدا خلف الجدار هناك أقتفي أثر الخطايا، فجأة توقفت شاحنة رئيس البلدية، و نزلا منها الاثنان، و فتحا الباب بهدوء، ثم كسر القفل بمطرقة، و بعد انتهاء النهب سلكوا الطريق الشرقي . » (14)

يقف منصور شاهدا على الجريمة، فيصفها وصفا دقيقا منذ وصول شاحنة رئيس البلدية إلى غاية رحيلها. ويجد" رئيس البلدية" و "مدير سوق الفلاح" الطريق ممهدا للقيام بهذه الجريمة، فيغيب عن ساحة الجريمة الحارس و جهاز الأمن. و عندما يتفطن المجتمع لهذه الجريمة الشنعاء، فإن جهاز الأمن يلصق الجريمة بمجموعة من الشباب.

« و أشهد يا أبي أن مجموعة الشباب الذي سجنتهم الدولة بريئون كل البراءة. فقد مررت بهم أخر الليل، فرأيتهم يقتسمون زجاجة خمر و حقنة مخدرات، و يرددون بأصوات فككها اليأس و الضياع و الخمر:" من جبالنا طلع صوت الأحرار" » (15)

يحضر جهاز الأمن في النص باسم الدولة، لأنه يمثل سلطة مركزية، لكن هذه السلطة تقوم بوظيفة عكسية تسجن البريء و تحمي المجرم الحقيقي. و يتصف البريء بعدة صفات: الشباب، اليأس، الضياع، شرب الخمر و المخدرات، و الحس الوطني المجسد في ترديد أغنية وطنية، فيعبر الشباب على الطاقة والقوة التي لا تجد طريقها للبناء و التعمير، فيلفها اليأس و الضياع فتسلك طريق الانحراف. و يدل عليه شرب الخمر و المخدرات، و هو انحراف ضد الذات و عندما تصحو الذات من اللاوعي تجد نفسها تعاقب على جرائم لم ترتكبها .

---

(14) عيسى لحيلح : **كراف الخطايا**، ص245

(15) المصدر نفسه ، ص 244

و يظهر المجرم الحقيقي باسم وظيفته : الأول " **رئيس بلدية** " و الثاني " **مدير سوق الفلاح**" فتخرج وظيفة الشخصيتين عن الوظيفة البسيطة إلى الوظيفة المركزية المتمثلة في منصب الرئيس و المدير، و تقوم السلطة المركزية بتحول الأملاك العامة إلى أملاك خاصة عن طريق النهب و الاختلاس و التزوير و السرقة

تظهر السلطة المركزية في النص بمناصبها الإدارية، وتستغل مكانتها المركزية من أجل تحقيق مصالحها الخاصة. و يظهر التحالف الإداري بين "**رئيس البلدية**"و" **مدير سوق الفلاح**" فيسرقا معا سلع سوق الفلاح، و يدفع الشباب الأبرياء ثمن الجريمة. ففساد السلطة المركزية يدفع ثمنه أفراد المجتمع أضعافا مضاعفة .

تنهب حقوق العامة من أجل المصالح الخاصة، و يسجن الأبرياء من أجل الحفاظ على مقام الوجهاء. و يبكي الفقراء من أجل سعادة الأثرياء ، فنلمس المفارقة بين فئتين فئة يسلب منها كل شيء، و فئة تملك كل شيء. الفئة الأولى فئة الهامش والفئة الثانية فئة المركز.

صاحب الفيلا

تنسب شخصية الثري للمكان الذي يقيم فيه ، فترمز الفيلا وهي المنزل الفخم للثراء و الوجاهة، و "**صاحب الفيلا**" هو الرجل الغني، الذي جعل من المال أداة لتحقيق رغباته. ويتجلى ذلك في بناء الفيلا التي ينسب لها، فقد تم بناء مسكنه عن طريق الاستيلاء على مساحة خضراء كانت مخصصة للاحتفالات الوطنية بمساعدة السلطات المحلية. ويهدد هذا المسكن استقرار "**عليوة الزوالى**" لأن السلطات تسعى لطرده من كوخه بحجة أنه بناء فوضوي.

يظهر فساد سلطة المال عن طريق استخدامه، فالرجل الغني يوظف المال لخدمته الخاصة، فيتحالف مع سلطات القرية، فيتحول المكان العام ـ ساحة عامةـ إلى مكان خاص **ـ الفيلا ـ** و يصبح المكان الخاص يهدد الذات الكادحة المهمشة **"عليوة الزوالى"**.

تتحالف السلطة الاقتصادية، مع السلطة المحلية لتحول أملاك العامة إلى أملاك خاصة، و هذا التحول لا يحافظ على مصالح العامة و لا يساعد على بناء الذات المهمشة، و إنما جاء ليفكك بناءها و يمزق استقرارها .

يلبس الرجل الغني قناع الفضيلة، لكسب ثقة عامة الناس. و المحافظة على مصالحه الخاصة. و يحاول منصور كشف قناع هذه الشخصية الغنية، فيقدمه في صورة الرجل الخدوم، الذي جاء للقرية ليقوم على بحل المشاكل الناس.

> **« صاحبها لا يعرفه كثير من الناس ، صموت خدوم ، يفرض عليك احترامه لإقلاله في الحديث ، مكانه في " مقهى الأمل " معروف ، و ساعة قدومه إليها محددة. له علاقات واسعة ، جعلت الناس يقصدونه في حل مشاكلهم فيكون ذلك منه بمكالمة تلفونية قصيرة إلى الجهة المسؤولة. »** [16]

يوظف" **صاحب الفيلا"** شبكة من العلاقات الاجتماعية، تقوم على خدمة أوامره، ومساعدة الناس البسطاء على حل مشاكلهم. لتبدو هذه العلاقات في شكلها الخارجي بمظهر البريء، فهي تبني الطبقة الكادحة و تساعدها على تجاوز الصعاب. بينما يجهل الناس باطن هذه العلاقات التي تقوم على أعمال الفساد، فـ**"صاحب الفيلا"** كسب المال عن طريق تجارة المخدرات و الدعارة، و جاء للقرية ليواصل أعماله. و يكشف منصور قناع صاحب الفيلا و يخبر أباه / الصورة عن مصدر الفساد الذي ألم بشباب القرية.فيقول:

---

(16) عيسى لحيلح : **كراف الخطايا**، ص 250.

« أبي [..] ليلتها فقط عرفت من أين يشتري المراهقون و المدمنون الخمر و المخدرات . و أحسبك الآن عرفت حجم الشر الذي يخفيه الخير الظاهري أحيانا ، و عرفت الخداع الذي يتدرع بالبسمة الزائفة الصفراء.

لم يظهر على وجه أبيه أي استحسان للذي يسمعه ، فهو ـ على ما يبدو ـ لم يستطع أن يتصور كيف تحولت القرية الآمنة و المطمئنة. التي يستحيل أن ترى أثواب النساء معلقة على حبل الغسيل ، كيف تحولت وكرا لهذه الموبقات القاتلة. التي يحدثه عنها ابنه في غير حياء. » [17]

ظهور الرجل الغني في القرية جعلها تتحول من مكان للحياء و الطمأنينة إلى وكر للرذائل و الموبقات. فجاء المال ليفسد شباب القرية. وتتأزم أوضاع الأسر بسبب انحراف أبنائها. ويزيد الانحراف من التهميش الاجتماعي، والتهميش الاقتصادي. في حين يدر على الرجل الغني أرباحا طائلة.

أخو بوخالفي

تظهر شخصية **" أخو بوخالفي "** في الجزء الثاني من **" كراف الخطايا"** و تعبر عن اصطياد الفرص في المياه العكرة، و التجارة بخوف الموطنين لكسب المال. فبعدما شاع في الناس « أن العسكر قد جاءته أوامر عسكرية من العسكر الذي في العاصمة بقصف المداشر و المشاتي المحيطة بهذه القرية خلال ثلاثة أيام.»[18]

يصاب الموطنون بالهلع، فيبيعون أملاكهم بأقل الأسعار،ويشتري**"أخو بوخالفي"** كل شيء . وهكذا بعدما خسر الناس أملاكهم و البعض منهم خسر حياته يجد **"أخو بوخالفي "** نفسه قد تعافى من الفقر. و بهذا تحولت حالته الاقتصادية من حالة الهامش ـ الفقر ـ إلى حالة المركز ـ الغنى ـ

---

(17) عيسى لحيلح : **كراف الخطايا**، ص 251 .
(18) عيسى لحيلح : **كراف الخطايا**، ج 2، ص 149.

تساعده الوضعية الجديدة على تكوين شبكة من العلاقات الاجتماعية الواسعة فقد

« صار أخو " بوخالفي" يجالس رئيس البلدية ، ويدخل عن غير سابق موعد على رئيس الدائرة، و يكون ضمن أفراد المجتمع المدني الذين يخطب فيهم الوالي إذا زار القرية، و يتوسط للناس عند رئيس فرقة الدرك الوطني، فيسترجع لهم وثائق السيارات، وما يذكر أن يوما قد عاد خائبا، و قس على هذا كله التصرفات التي يمكن أن تصدر عن حقير طماع... و ليس هذا فحسب، بل صار يحدث نفسه بالترشح في الانتخابات القادمة » [19]

ظاهر هذه العلاقات مساعدة الناس و القيام بأفعال الخير، و باطنها هو استثمار هذه العلاقات ليصل إلى السلطة المحلية و يصبح رئيس البلدية. ويبين النص أن الوصول للسلطة المركز يقوم على الطمع، و تخدمه علاقات وضيعة ظاهرها اجتماعي و باطنها خدمة مصالحهم الخاصة.

مسؤول الأمن

يعرض النص فساد أجهزة الأمن: المخبرون، الشرطة، العسكر. فيتحول عن وظيفته الأصلية حماية حقوق المواطنين و تحقيق العدالة و الحرية إلى سلطة خاصة تخدم السلطة السياسية، فتخرجها كلما شعرت بخطر يهدد مصالحها.

ويقدم نص الرواية أجهزة الأمن في أبشع صورة، حيث تعمل على قمع العامة، وكبح حريتهم، و تقوم باعتقال المواطنين و سجنهم. ويصل عنف هذه السلطة إلى قتل كل من يهدد مصالحها.

انزياح سلطة الأمن في اتجاه السلطة السياسية سبب اختلال التوازن في حقوق الإنسان، و سبب اختلال الحقوق الاقتصادية و الاجتماعية و الثقافية، و أدى إلى ذلك تفاقم مظاهر الهامش في المجتمع من بطالة و فقر و ضعف المستوى الصحي لتصل إلى إبادة الذات عن طريق القتل المباشر.

---

[19] عيسى لحيلح : **كراف الخطايا**، ج 2، ص 152.

و يظهر فساد جهاز الأمن في الرواية عندما يحيد عن الحقيقة، و يبتعد عن العدالة و يصبح سلطة خاصة تخدم مصالح مجموعة من الأفراد، و تعاني الأغلبية من ويلات الظلم و تعاني من نتائج الفساد.

و قد ظهر فساد جهاز الأمن من خلال جريمة سرقة " سوق الفلاح" التي راح ضحيتها مجموعة من الشباب الأبرياء و بقي المجرم الحقيقي _ رئيس البلدية و مدير سوق الفلاح_ يتمتعان بحريتهما و كافة حقوقهما.

و يستمر الكاتب في الحديث عن فساد جهاز الأمن من خلال الأفعال التي تقوم بها الشخصيات الأمنية، فيصور الفساد في سلوك ابن مسؤول الأمن الذي يرى في رتبة والده درعا واقيا لسلوكاته المنحرفة، و يتأزم الوضع فينتج عن سلوكه المنحرف جريمة قتل، و يذكر البطل منصور تفصيل هذه الحادثة في منولوغ مع صورة والده فيقول:

> **« كانت الساعة منتصف الليل، لم أكن بعيدا عنها و صديقتها، مر بي ابن مسؤول أمني، [...] دون أن يراني، توجه إليها مباشرة، تودد إليها بقطعة خبز، قبلتها منه [...] ثم أخذ يراودها، و مدّ يده لينزع عنها جبتها، فدفعته و أبت، فأخرج مسدس أبيه ليخوفها، فارتمت على المسدس تريد أن تنتزعه منه، و في اللحظة التي حاول هو فيها أن ينزع المسدس ، و قد قبضت عليه خائفة، في تلك اللحظة انطلقت الرصاصة القاتلة لتخترق بطنها، فسقطت في الدم ، و ماتت دون أن تبكي أو تئن.» [20]**

ترتبط الذات المهمشة بالبحث عن قطعة الخبز، بينما يبحث ابن مسؤول الأمن عن الرغبة الجنسية، و تتقاطع هذه القصة مع قصيدة " **مجنونة الحي**" في ديوانه " **وشم على زند قرشي**" في بنائها السردي. حيث تحول مسار السلطة الأمنية من الدفاع عن الضعفاء إلى سلبهم أبسط حقوقهم البيولوجية و المتمثلة في الأكل، و استخدم الكاتب قطعة الخبز ليبين ضياع أبسط حقوق الذات المهمشة.

---

[20] عيسى لحيلح : **كراف الخطايا**، ص 255 .

ترفض الفتاة المجنونة مراودة ابن مسؤول الأمن، فيقتلها مستخدما سلاح والده و يفر من جريمته دون عقاب، و ينسب وزر هذه الجريمة لصديقتها. و يبقى ابن مسؤول الأمن حرا طليقا.

و تبين هذه الحادثة فساد أفراد المركز المستمر من خلال سلوك أبنائهم، الذين يرون في مكانة أبائهم درعا واقيا لجرائمهم، فتقتل الفتاة المجنونة بمسدس الأب وهو في يد الابن، ففساد أفراد المركز ينتج عنه ضياع حقوق أفراد الهامش، وضياع حياتهم و هذا ما يجسده فعل القتل. و ليكون فعل الفساد مضاعفا تنسب جرائم أفراد المركز إلي أفراد الهامش.

الشيخ

تعبر الجماعات الدينية عن السلطة العقائدية، و قد ظهرت بمفهوم مركزي مضاد للسلطة الحاكمة، وتتميز الجماعة بتوجهها الفكري المشترك، و أطلق عليها الكاتب " **سلفية القرية** " ليعبر على توجههم الإيديولوجي.

تتميز الجماعة في شكل موحد أطلق عليه الشكل الإسلامي و يتمثل في (العمامة، العباءة و اللحية و الكحل و المسك) يدل هذا الزى علي تفكيرهم المشترك، و كل شخص ينظم للجماعة يعبر على هذا الانضمام بنهج سلوك الجماعة و ارتداء زيها. و يمثل الخروج عن الزى خروجا عن الجماعة.

ترفض الجماعة الدينية الآخر المختلف، لأنه يهدد كيانها ويصل الرفض لأقصى درجاته عندما تستخدم المقدس الديني و تصدر في حقه أحكاما مطلقة كاستخدام كلمات (زنديق، كافر، طاغوت) و تصدر حكم القتل في حق الآخر المختلف.

وفي حين يرى أتباع الجماعة الدينية في الانضمام للجماعة الدينية الملاذ الوحيد للخروج من الأزمات الخانقة و فرصة لتغيير الوضع القائم. والخروج من الأوضاع الاقتصادية و الاجتماعية المزرية، هي في الحقيقة سم قاتل تتجرعه الذات المهمشة.

فثورتها عن الوضع القائم لم تكن نتيجة الوعي الممكن و رؤية العالم، و إنما هو أنموذج جاهز مستورد من أفغانستان تم الاقتداء به لإسقاط النظام الحاكم والوصول إلى السلطة، فهدف الجماعة لا يختلف عن هدف السلطة المركزية الفاسدة وهو تحقيق المصلحة الخاصة.

يظهر فساد الجماعة في فساد أهم فرد فيها و هو **" الشيخ"**، و يقدم الراوي تفاصيل هذه الشخصية و وصولها لهذا اللقب الذي كان يمثل رتبة دينية و سرعان ما يتحول لرتبة سياسية فيقول:

> **« ها أنا أقص عليك من أمره طرفا يسيرا، إنه شاب فشل في امتحان البكالوريا، و في نوبة من نوبات رد الفعل التي تنتاب الفاشلين المحبطين عادة، أقبل على الصلاة، و أكب على كتاب" الإحياء" يقرؤه بل يحفظه حفظا، فهو ذو ذاكرة قوية، و ما حال عليه الحول أو كاد حتى نصب رجليه لتدريس أبناء حارته بعض شؤون دينهم – على قلة معرفته بدروس اللغة العربية- و صاروا بعد حلقتين يلقبونه " الشيخ" [...] ثم بايعته طائفة منهم على السمع و الطاعة في المنشط و المكره، و صاروا يرغبون الشباب في مبايعته و اتخاذه قدوة و أسوة . »** [21]

يكشف النص على المراحل التي مرت بها الذات المهمشة للوصول لمنزلة "الشيخ" و تحول هذه المنزلة من مكانة دينية إلى رتبة سياسية في الحزب الإسلامي. و هذه المراحل هي:

---

[21] عيسى لحيلح : **كراف الخطايا**، ص 79 .

- الفشل في شهادة البكالوريا، و يعبر الفشل عن العجز الفكري و المعرفي.
- الإقبال على الصلاة، و حفظ كتاب الإحياء. فجعل من الصلاة فعل يبين التزامه الديني، و جعل من كتاب واحد هو كتاب الإحياء مصدر للمعرفة الدينية. فالمعرفة التي تعتمد على الحفظ و تلغي العقل، و يكون مصدرها كتابا واحدا هي معرفة قاصرة تعجز عن بناء الفرد و تقويم المجتمع .
- رغم الفشل المعرفي الذي تتسم به شخصية الشيخ، تسند له وظيفة تدريس أبناء حارته أمور دينهم، وتدريس الأبناء يدل على استمرار العقم الفكري في مجتمع الهامش.
- يصل بسرعة إلى لقب " **الشيخ**" فيكفي أن يدرس حلقتين أو ثلاث حتى يتحصل على هذا اللقب، و هو لقب مقدس لأنه ارتبط بالمعرفة الدينية.
- تتم مبايعة الشيخ على السمع و الطاعة و تعبر المبايعة على تحول " **الشيخ** " من عملية تربوية توجيهية إلى رتبة قيادية للمجموعة التي تتسم بالطاعة العمياء، فأوامره غير قابلة للنقاش، ويتم تنفيذها مثلما تنفذ الأوامر العسكرية.
- يحتكر الشيخ المقدس الديني، ويجعل من نفسه سلطة جديدة في المجتمع، حيث تنفذ المجموعة أوامره، و ترغب الشباب المتبقي للانضمام إلى الجماعة، و هذا يكسب الشيخ مشروعيته من خلال عدد أتباعه.

تتسم البيعة بالطاعة المطلقة للشيخ، و هذه الطاعة التي تلغي استخدام العقل وتتوقف عند معارف الشيخ المحدودة، تمثل خطرا على المجتمع، فأتباع الشيخ على كثرتهم العددية لا يملكون القدرة الفكرية على التمييز بين الخطأ و الصواب في أوامر الشيخ. و لهذا تأخذ أوامر الشيخ على أنها كلام مقدس لا يمكن أن تحيد عنه الجماعة.

يلبس الشيخ رداء الدين، ليحقق مصالحه الخاصة، و هذا ما جاء في الجزء الثاني من رواية " **كراف الخطايا**" حيث يصل الشيخ إلى السلطة المركزية و يصبح عضوا في البرلمان، عندها يتنصل لانتمائه القديم، و يتخفف من المظهر الإسلامي فيزور القرية « في سيارة فارهة ، متخففا من اللحية و العمامة و العباءة و باقي لوازم " المظهر الإسلامي" – كما كان يقول- ما وسعه التخفيف، مندسا في بدلة إفرنجية من ثلاث قطع، مع ربطة عنق تكاد تشاكلها خامة ولونا. » [22] و ينم اللباس الجديد للشيخ عن مكانته الاجتماعية و الاقتصادية الجديدة.

استغل الشيخ سكان القرية و طيبتهم ليصل لمنصبه السياسي، و ما إن يصل إلى السلطة السياسية التى طالما ذم حكامها و أدعى زيف أفرادها، حتى ينعكس بداخلة شكل السلطة و سلوكها، فيخرج من هندامه القديم، و يأبى رؤية أتباعه القدامى، اتقاء الشبهات فمازالت السلطة تطلق عليهم " إرهابيين" .

يتضمن خروج الشيخ من مظهره القديم، تغير لباسه و سلوكه ، و لغة حواره، وترك أتباعه القدامى لأنهم يذكرونه بانتماء الهامش، و بالفقر، و معاناة الذات الكادحة، بينما تربطه علاقات مختلفة برفاقه الجدد، خاصة العلاقة الاقتصادية حيث تتم الصفقات المشبوهة و التجارة غير الشرعية التي تدر أرباحا سريعة.

و في هذا الصدد تأتي زيارة الشيخ للقرية للبحث عن مصالحته الخاصة، فقد جاء « بغرض شراء " سوق الفلاح"، و مستودعات التعاونية الفلاحية المتعددة الخدمات بعدما صارت مقيلا للحيوانات » [23] فيمثل الشيخ فساد الذات المهمشة التي تدعو للتغير، و ما أن تصل لسلطة المركز حتى تمارس فسادا أبشع من فساد السلطة السابقة. لأن فساد الشيخ لا يقتصر على الفساد الاقتصادي أو الاجتماعي أو السياسي الذي أصبح في حكم المألوف، و إنما يشوه المقدس الديني الذي يساعد الذات المهمشة على الاستمرار رغم الأزمات.

---

(22) عيسى لحيلح : **كراف الخطايا**،ج2- ص 98.
(23) المصدر نفسه، ص 99.

يرفض الراوي و من خلفه الكاتب سلوك الشيخ و المشايخ، فيتعجب من فكرهم المتناقض فيسأل الراوي: « لماذا يؤثر " الشيوخ" و " المشايخ" نعيم الدنيا عندما يغرون أبناء الفقراء بنعيم الجنة » [24] بعدما استأثر بنعيم الدنيا أ صحاب المركز بمختلف اتجاهاته السياسي، و الاقتصادي و الاجتماعي، يحظر الشيخ ليسلب الذات المهمشة ما تبقى لها من نعيم الدنيا. فيدعوها لترك الدنيا و التوجه للآخرة، فموتها شهادة، و ضياعها جهاد.

و يكشف النص عن الاتجاه الجديد الذي تسلكه السلطة السياسية، فشراء سوق الفلاح، و مستودعات التعاونية الفلاحية، من طرف الشيخ و أمثاله يعبر عن تحول الأملاك العامة إلى أملاك خاصة، و توجه القطاع العام نحو الخوصصة، فتفقد الذات الكادحة المهمشة حق المشاركة، في أملاك الدولة.

3 – 2 الذات الكادحة المهمشة

تعد الذات المهمشة مادة روائية هامة، خاصة مع سيادة الواقعية الاشتراكية التي تقوم على مقابلة الطبقة الحاكمة و الطبقة الغنية بالطبقة الفقيرة. و تتسم الطبقتين المركزيتين بالايجابية بينما الطبقة المهمشة بالسلبية .

و تحول النص الروائي من تمجيد السلطة الاشتراكية إلى نقل التحولات السياسية. و هذا التحول السياسي لم يقدم تغييرا من وضعية الذات المهمشة، لأنها بقيت منشغلة بقضية الخبز و أهملت القضايا المركزية المتعلقة ببناء الوطن والمساهمة في رسم مخطط يحافظ على مستقبل الأجيال القادمة.

انشغل المجتمع بقضية الخبز و جعلها قضيته المركزية، فأهملت الأسرة كيانها، وفقدت الرؤية للقضايا الكبرى، و أصبحت تعيش واقعا يصل إلى حد السخرية و التهكم. و رغم كل المعيقات تطمح الذات المهمشة لتغير وضعها القائم، بعدة طرق منها الانضمام إلى أصحاب الجبل أو أصحاب السهل.

---

[24] عيسى لحيلح : **كراف الخطايا**،ج2، ص 23

تشترك الشخصيات المهمشة في الفقر، و البؤس، و الجوع، و السذاجة، والقهر النفسي، والرؤية البسيطة، وكلها أوصاف سلبية تبين رؤية الذات المهمشة القاصرة عن إدراك الوضع الاجتماعي و السياسي، فتصبح هدفا للجماعات الدينية التي تضمها لمشروعها السياسي. و يستثمر الكاتب هذه الصفات، ليجعل منها شخصيات ثانوية ترسم واقعا مأساويا تعيشه قرية منصور. ومن هذه الشخصيات:

بلال/ ابن الهجالة

يستعين الكاتب " **عيسى لحيلح**" بهذه الشخصية ليبرز الخطايا التي وقع فيها المجتمع/ القرية إزاء بلال الطفل اليتيم ، وسوء إدراك القرية لكفاءة ابنها اليتيم جعلت منه عرضة لأيدي خفية تستغله لهدم سلطة المركز.

ويحيط السارد بأحوال الشخصية فيقدم بطاقة تعريف مفصلة لحياة بلال/ابن الهجالة

« أعرفك بـ" ابن الهجالة"، فهو فتى كما عرفت، قتل أبوه في ما يسمى بـ "أحداث أكتوبر 1988" بالعاصمة، حيث كان يشتغل خبازا، أما أمه، فهي أول فتاة تخرج على الناس في الحجاب الشرعي بهذه القرية.. أما هو فقد لفظته المدرسة، فاتجه إلى الحياة العملية مفتتحا ببيع الشمة و السجائر، وحتما سوف يمد يده في المستقبل إلى أشياء قابلة للبيع غير الشمة و السجائر... » [25]

في هذا التعرف يقدم لنا الكاتب الأزمنة الثلاث من حياة الشخصية:

- **الماضي:** يروي السارد عن قتل والد بلال و يقدم لنا صورة لأمه فهي أول فتاة تخرج في الحجاب الشرعي
- **الحاضر:** طفل لفظته المدرسة و يشتغل ببيع السجائر و الشمة.
- **المستقبل:** لا يتوقف نشاط بلال الاقتصادي عن بيع السجائر و الشمة بل سيتضمن هذ النشاط إلى أشياء غير مشروعة.

---

[25] عيسى لحيلح : **كراف الخطايا**، ص 58

يتسم المسار الزمني لحياة بلال / ابن الهجالة يقدم لنا فكرة عامة عن شخصية بسمات الهامش:

فاختار الكاتب لشخصية بلال أسرة **فقدت** المعيل الأول لها " **الأب**" كان يكفي الكاتب هذا السبب ليعاني الطفل بلال من التهميش النفسي لكنه أضاف له سببا آخر يحرم الطفل من كل سلطة أبوية بديله موجودة في مجتمعه.

من المسؤول عن قتل والد بلال؟ قدم الكاتب إجابة نلمس فيها فتور العاطفة فهو لم ينسب قتل والد بلال إلى جهة بعينها وإنما نسبه إلى " أحداث أكتوبر 1988" بالعاصمة، وسبق تسجيل هذا الحدث بما يلي" **في ما يسمى** أحداث أكتوبر 1988" و شبه الجملة **"في ما يسمى"** تعطي للحدث عدة تأويلات منها:

- الكاتب تنصل من هذا الحدث الذي ثار فيه الشعب البسيط/ الهامش ضد سلطة المركز لأنه لم يحقق النتائج التي يريدها الشعب.
- جاء **جزاء** هذا الحدث **سلبيا** فما حصدته أسرة بلال من نتائج سلبية تبين العواقب الوخيمة لهذا الحدث . فوالد بلال بعدما كان خبازا يزود القرية بالخبز/بالطعام فقد حياته في هذا الحدث وترك أسرته تعاني أسوء الظروف، يبحث ابنه الصغير وزوجته الشابة عن قطعة خبز.هذه مفارقة الحدث وهذا جزاؤه الذي صورته لنا أسرة بلال.
- موت والد بلال هو رسالة واضحة لانتصار المركز/ السلطة أما الهامش / أسرة بلال لم تجني سوى الحقد النفسي والعنف الاجتماعي.

لا تختلف الأم كثيرا عن صورة الأب في أسرة بلال فالأم " هي أول فتاة تخرج على الناس في الحجاب الشرعي بهذه القرية " فهل قبل هذا الحدث لم تكن النساء الجزائريات ترتدي حجابا شرعيا؟ (•) فالحجاب الشرعي هو الجلباب الأفغاني وهو لباس جديد على المجتمع الجزائري. وأم بلال هي صاحبة السبق في هذا التغيير،وهو تغيير شكلي قشري لا يمت للب بصلة، فهذا التغيير هو تغيير سلبي نراه مجسد في شخصية بلال

- تهميش ثقافي يتمثل في توقف بلال عن التعليم .
- تهميش اقتصادي يبيع الشمة و السجائر .
- تهميش اجتماعي كنيته بابن الهجالة بعدما فقد أباه .

ونتج عن تهميش الطفل بلال رغبة هذا الطفل عندما يصبح شابا في تغيير الوضع القائم ، ويقدم على تغيير و ضعه الاقتصادي « و عرض عليه آخرون أن يبيع أشياء تمزج بها " الشمة" و تحشى بها السجائر، فقبل ذلك من غير تردد، فصار ذا مال وفير»[26] يغيب استخدام العقل عند بلال ، فينخرط في أي برنامج تغييري دون أن يكترث للنتائج التي تحصدها الذات أو يحصدها المجتمع.

تحقيق رغبة المال بطريقة غير مشروعة أدى لفشل هذا البرنامج، و دفع بلال لكي ينخرط في برنامج جديد

« و بعد أسبوعين أقسم لهم أحد سكان القرى الجبلية أنه رأه مع " أصحاب الجبل" حازما عازما، متأبطا محشوشة، يشد شعره الأصفر بعصابة حمراء، و في عينيه عزم على قلب الأوضاع في الجزائر و تونس [...] لم يصدقه الناس أول مرة ، لأنه لا علاقة له بـ "الفيس" ، ولا بالذين لهم علاقة به » [27]

(•) الحجاب الشرعي هو اللباس الإسلامي المخصص للمرأة ويقصد به الجلباب الأفغاني وكأن كل لباس خرج عن هذا اللباس فقد الشرعية الإسلامية وبمسحة بسيطة للباس المرأة الجزائرية من : الحايك الجزائري، الملاية ، الجلابية .القندورة القبايلية...كلها ألبسة حافظت على الخصوصية الاجتماعية للنساء الجزائريات و السمة الإسلامية.

(26) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**،ج 2، ص129.

(27) المصدر نفسه، ص129.

انضمام بلال لأصحاب الجبل، لم يكن نتيجة ولاء سياسي، و إنما جاء نتيجة حقد اجتماعي ترعرع في ذات الشخصية، و تحول الحقد إلى عنف تمارسه شخصية بلال ضد السلطة المركزية، باعتبارها السبب في موت والده و ضياع أسرته.

تستمر لعبة الحقد و العنف بين أصحاب الجبل و أصحاب السهل، و تشتعل نيران الفتن بين أبناء الوطن الواحد، فتحصد أرواح الكثيرين، و القتل هو النتيجة الحتمية، لهذه الحرب القذرة، فمات بلال ابن الهجالة « وصار رأس " بلال" كرة بين أيدي اللاعبين، كما كان **"بلال"** حيا، و كما صار" **بلال"** ميتا ! » [28] يمثل الرأس مصدر التفكير و التميز، و رأس بلال يشبه الكرة أي خال من التفكير بسبب العجز الثقافي و المعرفي، وهذا ما جعل شخصية بلال تنضم لأي برنامج تغييري دون تردد.

و في البرنامج الأول استطاعت شخصية بلال أن يقدم قرار التوقف بعدما أشبع رغبته في الحصول على المال . لكن البرنامج الثاني برنامج مركب مخضب بدم الأبرياء استمر إلى أن قتل بلال بأبشع طريقة، و موت بلال يعبر على موت الرغبة في التغيير وبقاء الوضع على حاله .

عليوة الزاوالي

يستخدم الراوي كنية " **الزاوالي"** لشخصية عليوة، ليبين الوضعية المأساوية التي تعيشها هذه الأسرة. فخصها بوصف دقيق « فأهل القرية يعرفونه جميعا ، لا لعلمه أو غناه أو تقواه، إنما لبؤسه وشقاه، فله من الأطفال ثمانية إذا رأيتهم حسبتهم متشردين ، وله زوجة ممعودة و مصابة بالصرع و الحساسية » [29]

---

(28) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ج 2، ص131.
(29) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**، ص144

ينفي الراوي عن الشخصية مصادر الرزق و المعرفة، و يغرقها في مشاهد البؤس و الحرمان من مرض و كثرة الأطفال و شح الرزق. فتصبح سمات الفقر مميزات هذه الشخصية، فتشتهر بين أفراد المجتمع بفقرها.

و يضع الراوي هذه الشخصية الكادحة في مواجهة المركز، فيقابل "**كوخ**" عليوة الزوالي بـ " **فيلا**" أحد الأثرياء

« و للعلم فقط، فإن كوخ " عليوة الزوالي" لا يبعد كثيرا عن " الفيلا" السابقة، و لهذا فهو مهدد بالهدم و صاحبه مهدد بالترحيل، بحجة أنه بناء فوضوي. و لكن الناس يتساءلون بمكر: لماذا لم تعرف الدولة أن هذا الكوخ فوضوي حتى قامت " الفيلا" بجواره » (30)

يعبر الكوخ على المكان الذي تعيش فيه الذات الهامشية، و هذا الكوخ مهدد بالهدم من قبل الدولة، و الدولة سلطة مركزية تملك صلاحية الهدم و البناء، و هدم الكوخ لا يقابله بناء سكن اجتماعي تستفيد منه عائلة " **عليوة الزوالي** " و إنما جاء لأنه يشوه الفضاء المكاني الذي بنيت عليه " **الفيلا**".

تتفاقم مأساة " **عليوة الزوالي**" في الجزء الأول من رواية "**كراف الخطايا**"، وتستنفذ مدلولها الاجتماعي ، كيان موحد تجمعه علاقة القرابة و الرابطة الدموية. فتتمزق وحدة الأسرة و ينشق أبناؤها في سبل مختلفة، و يشخص الجزء الثاني من الرواية النتائج التي تحصدها هذه الأسرة ، عندما يتفاقم الصراع السياسي في الجزائر ، و يختار الأبناء وجهات سياسية مختلفة . فيلتحق" **الجمعي** " بأصحاب الجبل، و يلتحق " **بوخميس**" بجماعة "**G.I.A**" أما "**الربعي**" فقد حمل السلاح ضدهما.

(30) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا** ، ص144

يصبح الانتماء السياسي أهم من الانتماء الاجتماعي أي أهم من الأسرة.و الأصعب من هذا أن يصبح الاختلاف السياسي كفرا، و دم الأخ قربان الولاء السياسي، و هذا ما حدث لأسرة عليوة الزوالي عندما اجتمع الأبناء صدفة في كوخهم الذي جمعهم أطفالا و تفرقوا عنه شبابا.

« وذات ليلة نزل " الجمعي " من الجبل ليزور أمه و أباه ، و يعلق بيان تحريضيا، و ما إن اطمأن في جلوسه بين أمه و أبيه حتى سمع طرقا على الباب فقفز من النافذة [...] و لما فتحت الباب وجدت " بوخميس" واقفا أمامها [...] أخبرها أنه جاء ليذبح فلانة لسوء أخلاقها، و يذبح فلانا لأنه شيوعي، و أخبرها عن ثالث لابد أن يذبح لأنه شيعي [...] و ما إن وضعت أمامه صحنا من كسكس الشعير حتى سمع طرقا على الباب فقفز من النافذة [...] و لما فتحت الباب ألفت إبنها " الربيعي " بلباس عسكري [...] ولما سمعه أخواه يحدث أمه و أباه في شأن الخطبة ، أراد كل واحد منهما أن يتقرب بدمه إلى الله حسبما قيل لهما، فأطل " الجمعي " من النافذة وهو يصيح : سلم نفسك يا كلب ! و دفع " بوخميس" الباب بركلة شاهرا سلاحه و هو يقول " إرفع يديك يا كافر" فارتمى عليه أبوه ليحميه[...] لكن الرصاص كان أسرع من توسلات الأب و ترجيه ، فأصابته رصاصة في قلبه، و أصابت الثانية زوجته في بطنها » [31]

يبين النص تحول كوخ "**عليوة الزوالي**" من مكان يجتمع فيه الأبناء ،إلى مقبرة يقبر فيها الآباء. فيتجاوز الأبناء العنف اللفظي " يا كلب" ، " يا كافر" إلى العنف الفعلي الرمي بالرصاص.

(31) عيسى لحيلح: **كراف الخطايا**،ج 2، ص342

تعبر نهاية "**عليوة الزوالي**" عن عجز الأسرة الفقيرة عن تربية أبنائها و توجيههم. فتستخدمهم جهات مختلفة لتحقيق أهدافها.

الجمعي ← الصاق بيان تحريضي لأصحاب الجبل

بوخميس ← ذبح قائمة من الأشخاص

- **ذبح فلانة سيئة الأخلاق**
- **ذبح فلان لأنه شيوعي**
- **ذبح فلان لأنه شيعي**

يعبر موقف بوخميس عن تجاوز كل الحدود ، فيصبح القتل مصير كل شخص مختلفا أخلاقيا، سياسيا، عقائديا . و كل من "**الجمعي**" و " **بوخميس** " تابع لجهة مركزية يأخذ أوامره منها سواء كانت " أصحاب الجبل" أو جماعة "G.I.A" فـ"**الجمعي**" و " **بوخميس** " هما أدوات تستخدمهما جهة مركزية لتنفيذ مشروعها التغييري.

انحراف "**الجمعي**" و " **بوخميس** " يبين فشل أسرة " **عليوة الزوالي**" و فشل المحيط الاجتماعي الذي تعيش فيه. لأن الأبناء استعملوا الدين استعمالا شاذا ضد أسرتهما، مما أدى لموت والديهما برصاصهما.

فبسبب الفقر و الفساد ينتج العنف الاجتماعي، فيدفع الكثير من الفقراء و المهمشين للانضمام في حركات دينية تستعمل الدين استعمال شاذ فتدعو لحمل السلاح وتحتمي بالخطاب السلفي. و يصبح هؤلاء الأفراد سجناء التعصب الفكري و الديني.

تنقسم الأسرة كنواة اجتماعية وينتج عنها أبناء تختلف توجهاتهم الفكرية. و في أسرة " **عليوة الزوالي**" يختار "**الجمعي**" و " **بوخميس** " حمل السلاح ضد السلطة الحاكمة أي السلطة المركزية و المراكز القيادية لأنها السبب في كبح خيرات البلاد و السبب في جعلهم يعانون حالة الهامش. و يختار " الربيعي " أن ينضم للقوات العسكرية ويحمل السلاح ضد أخويه.

يؤدي تشقق الأسرة إلى عواقب و خيمة ، تفتت الكيان الاجتماعي. و تزعزع الاستقرار السياسي، فتظهر أشكالا مختلفة للعنف السياسي. و الكثير من جرائم القتل و السرقة و الاختلاس. فتنهب ثروات الدولة سواء من قبل أفراد تعمل لصالح الدولة أو جماعات المصالح الخاصة.

هذه نماذج من شواهد كثيرة، استخدمها الكاتب ليعبر عن الواقع المأساوي الذي يعيشه مجتمع القرية. فيصل فيه العنف لدرجة القتل، و يمس هذا العنف مختلف شرائح المجتمع. خاصة الذات الكادحة المهمشة. التي ترى في السلطة المركزية سلطة فاسدة، فتحاول الإفلات من قبضتها، فتنضم في الجماعات المسلحة. ويحتدم الصراع بين المركز و الهامش، وتغيب لغة الحوار ويصبح القتل وسيلة تعبير على رفض الأخر.

يحضر القتل بأبشع صورة، فيحصد حياة الأفراد، ويدمر كيان الأسر، فيمس الآباء و الأبناء على حد سواء. و يمثل القتل إنتاج العنف الذي يفكك بناء المجتمع. فقتل الآباء هو قتل المنبت و المصدر. و قتل الأبناء هو قتل الاستمرار.

خاتمة

لا تعدو قراءتنا هذه إلا أن تكون خطوة في مسار البحث في **"المركز والهامش "**، وربطه بـ**"أدب عيسى لحيلح"** للكشف عن رؤيته للساسة و المجتمع. فهو لا ينظر لأزمة المجتمع المسلم عامة و المجتمع الجزائري خاصة. كنتيجة بل يحاول أن يسلط الضوء على مسبباتها و انعكاساتها، بأسلوب فني واع، يعبر فيه عن موقف المثقف الواعي، الذي يرى في فساد السلطة المركزية سببا رئيسيا في إنتاج الصراع بين فئات المجتمع، الذي تحول إلى أقصى درجات العنف و المتمثلة في القتل و التمثيل بالجثث، ولذلك نجمل أهم النتائج التي توصلنا إليها في دراستنا لأدب **"عيسى لحيلح"** كالآتي:

بدايات الأديب **"عيسى لحيلح"** الفنية. الأولى كانت شعرا. و يتميز عنوان ديوان " وشم على زند قرشي " بكثافة لغوية نقلتنا من الفضاء العربي المعاصر إلى الفضاء العربي في القديم ليؤكد لنا انتماءه، و تمسكه بقيم ذلك المجتمع و خاصة المجتمع الإسلامي في مراحله الأولى.

واتخذ اللون الأخضر دلالات متعددة مستنبطة من العقيدة الإسلامية، و قيم الجهاد التي تتحدى الأنظمة العربية الفاسدة و هو تجسيد الاتجاه الإيديولوجي للشاعر.

عودة الشاعر إلى المركز العربي القديم هي عودة واعية لكي يحافظ على هويته ولا يتماهي مع الآخر الغربي فيصبح هامشا له. فاللغة العربية الفصيحة والقصيدة العمودية كلها عناصر تمثل المركز العربي الإسلامي.

يستحضر الشاعر **"عيسى لحيلح"** المركزية الثقافية القديمة . ويستخدمها استخداما خاصا، حيث يربط الرمز الثقافي المشحون بالدلالة الإيجابية بالشاعر. فيظهر الشاعر بصورة المقوم الاجتماعي، و صاحب رسالة شعرية مقدسة .

و في المقابل يستخدم الرمز التاريخي " أبو لهب" المشحون بدلالته السلبية ويقرنه بالسلطة الحاكمة فتتمظهر في صورة سلطة قمعية لرسالة الشاعر.

ومن خلال توظيف الرمز فإن الشاعر يمرر أفكاره ، ورؤيته إلى الجمهور المستهلك.

حاول الشاعر أن ينقل لنا الصورة التي يعيشها مجتمعه متمثلة في الوضع السياسي و الثقافي و الاجتماعي والاقتصادي، ولما كانت الأنظمة السائدة في الغالب الأعم دكتاتورية استند الشاعر إلى مجموعة من الرموز يرى فيها القدرة على تبليغ ما يريد لمتلقيه. فغدا الرمز تعبيرا عن الهوية الثقافية والإيديولوجية للنص. ومن الرموز:

" **مية**" اسم امرأة عربية جعل منها نص النابغة رمزا مرتبطا بالمكان فأصبحت رمزا طلليا، وورودها في النص قيد الدراسة لا تعني الطلل و إنما استحضار لنص النابغة ومكانة النابغة بين قومه في العصر الجاهلي وهي مكانة مركزية، فاتخاذ الشاعر من "مية" رمزا ثقافيا ليبين من خلاله غياب مكانة النص الشعري، والمكانة الثقافية للشاعر. وفي ذات الوقت يعد مرجعية ثقافية استند إليها الشاعر في كتابة نصه.

حركة الرمز تتمثل في انتقال اسم " **مية**" من الدلالة على المكان القديم " الطلل" في نص النابغة إلى الدلالة على المكانة الثقافية لنص النابغة و مكانة الشاعر في العصر الجاهلي في نص " **عيسى لحيلح**".

وظف الشاعر الرمز "**مية**" ليعبر عن منابع الثقافة العربية ، ويشخص وجع مجتمعه، فبسبب القطيعة بين السلطة الرسمية و السلطة الثقافية. انفصل المجتمع المعاصر عن المركزية الثقافية القديمة.

اقترن مدلول الرمز الإيجابي بالشاعر، فجاء ليعبر عن إيجابيته الشاعر في مجتمعه، فهو المقوم و المصحح للفساد الذي يعاني منه مجتمعه.

الرمز الديني " **البتول**" جاء ليعبر عن انقطاع الشاعر وانفصاله عن مجتمعه الذي أصابه الفساد، كما دل رمز " نوح" عليه السلام على هجرة الشاعر لمجتمعه إذا استمر في وضعه المتردي.وسبب هذا الوضع هو ابتعاد المجتمع عن المنابع الحضارية و الدينية له.

تقويم انحراف المجتمع يمثله الرمز الديني "**المسيح عيسى**" عليه السلام، رمز الرسالة الصحيحة التي يقدمها الشاعر، أمّا " **عزير** " يرمز إلى تصحيح الرسالة الخاطئة التي يعتقدها المجتمع.

" **أبو لهب** " رمز ذو دلالة سلبية تقترن بالكفر والإلحاد، والسيادة الفاسدة، والمركزية الجاحدة و هي دلالة تجعل المتلقي ينفر من مثل هذه السلط.

اقترن الرمز الايجابي بالشاعر ليبين أهمية المرجعية الثقافية في تقويم الفساد الاجتماعي، بينما اقترن الرمز السلبي بالسلط ليبين إهمالها للمجتمع.

و يكشف النموذج العاملي في قصيدة " **مجنونة الحي**" عن ذات تنتمي إلى فئة الهامش، و تعاني من فقدان الوعي و لا تملك القدرة لتتصل بموضوع القيمة " الخبز و المأوى والدفء" ويعبر هذا الموضوع عن أبسط الحقوق التي يطلبها الهامش. بينما يمثل العامل المعارض السلطة العقيمة التي تسلب الذات المهمشة أبسط حقوقها.

و جاءت رواية " **كراف الخطايا**" لتعبر عن وعي الكاتب و انشغاله بمأساة مجتمعه، فسلط الضوء عن أسباب ضياع الهامش، وأشكال فساد المركز، و تحول التطرف الديني لفعل القتل.

تنحصر أنماط المكان في رواية "**كراف الخطايا**" في القرية و المدينة. و قد شكلت القرية الحيز الأكبر في نص الرواية ، و رغم إبهام اسمها و موقعها إلا أن القرية لها مرجعية واقعية نلمسها من خلال وصف الكاتب لبعض البنى المكانية الفرعية التي تشكل صورة القرية مثل السوق، كما ارتبط المكان بزمن واقعي هو زمن العشرية السوداء.

سيطرت القرية على نمو شخصية البطل و تطور أحداث الرواية، مما أدى إلى تمركز الرؤية المكانية للقرية ، أما المدينة فانحصرت في حيز وصفي موجز نلمسه من خلال الانتقال المؤقت للبطل " منصور" إلى المدينة و ما يلبث أن يعود للقرية ليواصل سرد أحداث الرواية.

تعتبر القرية فضاء مركزيا تدور في رحابه أحداث الرواية، و تتحرك فيه الشخصيات أم المدينة فهي فضاء هامشي مكمل للفضاء المركزي.

تجزأ الوطن إلى أحزاب متناحرة ، جعلته يفقد مركزيته و أمنه. و تحول إلى رقعة يحكمها الصراع و الدم. فتعرضت منشآته للنهب و الدمار . و تجردت الذات من عاداتها و قيمها و أصبحت أداة من أدوات القتل .

رغم محاصرة الموت للفضاء الثقافي يختار الكاتب بطلا مثقفا يتموقع في قلب الموت لينقل للقارئ الأوضاع التي يعيشها المجتمع الجزائري، فيشارك المثقف مأساة مجتمعه، و يسعي لتغيير الوضع القائم .

ينفي الكاتب عن بطله أي انتماء إيديولوجي و بهذا يخرج بطله من طرفي الصراع، فالانتماء يلطخ يدي البطل بدماء سكان قريته بعدما أصبح القتل حتمية أكيدة لسكان القرية، فالبطل يرغب في تغيير المجتمع،من خلال كشف حقيقة أفراده. فينزع قناعهم الزائف و يجاهر بالحقيقة التي تخلخل البناء الاجتماعي.

تكشف الرواية عن سيطرة فئة من الانتهازيين على المراكز الحية في القرية، البلدية، سوق الفلاح، الأمن، وتعمل هذه الفئة على نهب الأملاك العامة و تحويلها لأملاك خاصة، مما يؤدي إلى تأزم الوضع السياسي، والاقتصادي، و الاجتماعي، و الأمني، و يأخذ التغيير مسلك العنف و الدمار، باستخدام السلاح و زهق الأرواح.

تحضر الجماعة الدينية بشكل مركزي، لها نفس الاتجاه الفكري حيث تعتمد على النقل و تلغي العقل، و يشترك أفرادها في نفس الزي و نفس السلوك. و يقوم فكرها على معارضة السلطة الحاكمة.

يقود الجماعة الشيخ، و يتميز بالفشل الدراسي و الاجتماعي، و رأى في الاتجاه الديني فرصة للنجاح.

ينتمي أفراد الجماعة للطبقة المهمشة، ويطمحون لتغيير و بناء دولة إسلامية، و كانت وسيلتهم المواجهة المسلحة .

تكشف الذات الكادحة المهمشة عن مجتمع مسلوب الإرادة، يعيش واقعا قاس، وتعاني الفشل في الحياة الاجتماعية، نتيجة الصراع وفقدان الإحساس بالعلاقات الاجتماعية. وبعد الانكسار السياسي تختار طريق القتل .

تكشف الرواية عن غياب الوعي الاجتماعي و الرؤية للذات الكادحة المهمشة، مما يدفعها لنهاية مأساوية، تزيد في عمق القهر الاجتماعي.

ولعلي بهذا البحث المتواضع أكون، قد أسهمت في تحليل وتبيين ـ قدر المستطاع ـ الجانب الخفي للمبدع " **عيسى لحيلح** " من خلال دراسة المركز والهامش، فأرجو أن أكون قد وفقت – ولو- في رسم صورة واضحة عن الموضوع وعن الكاتب .الذي حاول أن يبث الوعي في مجتمعه عن طريق الإبداع في الكلمة شعرا و نثرا.

والله الموفق وهو الهادي إلي طريق الرشاد والله من وراء القصد

الفهارس

- فهرس الآيات القرآنية:
- فهرس الأحاديث:
- فهرس الجداول:
- فهرس المخططات:

فهرس الآيات القرآنية:

الرقم	الآيـــــة	الصفحة
.1	**الآية : 31 من سورة الكهف** ﴿ أُوْلَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهِمْ الأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِنْ ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَاباً خُضْراً مِنْ سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ ﴾.	55
2	**الآية : 76 من سورة الرحمان** ﴿ مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ ﴾	55
3	**الآية : 107 من سورة آل عمران** ﴿ وَأَمَّا الَّذِينَ ابْيَضَّتْ وُجُوهُهُمْ فَفِي رَحْمَةِ اللَّهِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴾	61
4	**الآية : 106 من سورة آل عمران** ﴿ يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ ﴾	61
5	**الآية : 187 من سورة آلبقرة** ﴿حَتَّى يَتَبَيَّنَ لَكُمْ الْخَيْطُ الأَبْيَضُ مِنْ الْخَيْطِ الأَسْوَدِ مِنْ الْفَجْرِ ثُمَّ أَتِمُّوا الصِّيَامَ إِلَى اللَّيْلِ ﴾	62

6	**الآية : 84 من سورة يوسف** ﴿ وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ ﴾	63
7	**الآية : 16 من سورة مريم** ﴿ واذكر في الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكانا شرقيا، فاتخذت من دونهم حجابا.﴾	93
8	**الآية : 157 من سورة النساء** ﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ ﴾	94
9	**الآية : 2 من سورة نوح** ﴿ قال يا قومي إني لكم نذير﴾	97
10	**الآية : 43 من سورة هود** ﴿ سآوي إلى جبل يعصمني من الماء ﴾	97

فهرس الأحـــــاديث:

الرقم	الحديث	الكتاب	تحت رقم	الصفحة
1	﴿ رَوْضَةٌ خَضْرَاء ﴾	صحيح البخاري	تحت رقم 7010،	56
2	﴿وكان أحبَّ الألوانِ إلى رسولِ اللهِ (صلى) الخضرة ﴾	سلسلة الأحاديث الصحيحة،	تحت رقم 3042،	56
3	﴿ نزل الحجر الأسود من الجنة أشد بياضا من الثلج فسودته خطايا بني آدم ﴾	سلسلة الأحاديث الصحيحة،	تحت رقم 3202	63

فهرس الجـــداول:

رقم الجدول	العنوان	الصفحة
.1	تهميش الصوت الأصيل	104
.2	تقسيم القصيدة لمقاطع سردية	117
.3	ملخص البرنامج السردي الثانوي	140
.4	ملخص البرنامج السردي الرئيسي	144

فهرس المخططـــــات:

رقم الخطط	العنوان	الصفحة
.1	تعريف الهامش و المركز اقتصاديا	16
.2	تعريف الهامش و المركز سياسيا	22
.3	تعريف الهامش و المركز أدبيا	26
.4	تعريف الهامش و المركز اجتماعيا	29
.5	تقسيم النفس في الفكر الأفلاطوني	31
.6	المركز و الهامش في تقسيم النفس في الفكر الأفلاطوني	32
.7	المحاكاة في الفكر الأفلاطوني	34
.8	مركزية الشاعر العربي قديما	37
.9	مسار الهامش و المركز من خلال اسم المؤلف	73
.10	مخطط دلالات كلمة " وشم "	75
.11	مخطط علاقة التواصل	86

.12	مخطط هامشية الرمز التاريخي " أبو لهب "	107
.13	تحديد قافية القصيدة	114
.14	مخطط الرسم العاملي الرئيسي	123
.15	مخطط الرسم العاملي للبرنامج المساعد	133
.16	النموذج العاملي للعامل المعارض العسكري	136
.17	تحول الشاعر من المركز إلى الهامش	145
.18	تحول الشاعر من الهامش إلى المركز	146

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم** ، برواية ورش ، دار الرسالة، بيروت، لبنان.

المصادر و المراجع بالغة العربية

1- إبراهيم أنيس، **دلالة الألفاظ**، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، دط، دس.

2- أحمد بن نعمان: **فرنسا و الأطروحة البربرية**، دار الأمة، برج الكيفان، الجزائر، ط2، 1997.

3 - أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، عالم الكتب، القاهرة ، مصر، ط2، 1997.

4 - إيمان محمد العبيدي، **النابغة الذبياني بين ناقديه**، دار دجلة ، العراق، ط1، 2011 .

5 - بسام قطوس، **وحدة القصيدة** ، دار الكندي، اربد، الأردن ،ط1، 1999 .

6 - حسن البنا عزالدين، **الشعرية و الثقافة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

7 - حسين بن أحمد بن حسين الزوزني: **شرح المعلقات السبع** ، الشركة الجزائرية اللبنانية، الجزائرط1، 2008.

8- الحافظ ابن كثير: **تفسير القرآن الكريم** ،دار البصائر، الجزائر، دط، 2003

9 - رشيد بن مالك، **مقدمة في السيميائية السردية**، دار القصبة، الجزائر، دط،2000

10- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، **جمهرة أشعار العرب** ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 2003.

11 - سعاد الشرقاوى : **الأحزاب السياسية و جماعات الضغط** ، دار المعارف، مصر، ط1، 2000..

12 - سليمان فياض ، **استخدامات الحروف العربية**، دار المريخ، السعودية ،ط1، 1998.

13 - سليمان كاصد، **عالم النص**، دار الكندي النشر و التوزيع، الأردن، دط، 2003.

14 - سعيد يقطيين، **النص المترابط و مستقبل الثقافة العربية** ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008.

15- شعبان خضير، **معجم الكتابة**، دار اللسان العربي الجزائري، الجزائر، دط، دس.

16- شعبان عبد الحكيم محمد، **التجريب في فن القصة القصيرة**، دار العلم و الإيمان، مصر، دط، 2010 .

17- شوقي ضيف: **عصر الدول و الإمارات**،دار المعارف،القاهرة،مصر،ط1، 1995

" : **العصر العباسي الثاني**، دار المعارف ، مصر، ط2، دس

19- صلاح فضل، **أشكال التخيل**، الشركة المصرية العالمية – لونجمان- ، مصر، ط1، 1996

20- صالح مفقودة، **دروس في مقياس الأدب الجاهلي و الأموي**،جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، دط ،2003.

21- صالح ويس، **الصورة اللونية**، دار مجدلاوي، عمان ،الأردن، ط1، 2013،

22- عبد الحق بلعابد ، **عتبات**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008..

23- عبد الرحمان ابن خلدون: **ديوان المبتدأ و الخبر في تاريخ العرب و البربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر "مقدمة العلامة ابن خلدون"**، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، 2007.

24- عبد الرجمن تبرماسين ، **البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة**، دار الفجر، القاهرة، مصر، ط1، 2003.

25 عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري الجعفي، **صحيح البخاري**، دار السلام، الرياض، ط2، 1999.

-26- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي**: العمدة** ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة ، مصر ، ط1، 2006 .

27- -عبد المالك مرتاض: **نظرية الرواية**،عالم المعرفة، الكويت، دط، 1990.

" : **ألف – ياء تحليل (أين ليلاي) لمحمد العيد**، دار الغرب، وهران، الجزائر ،ط1، 2004.

29- عيسى لحيلح: **وشم على زند قرشي**، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1985.

" : **غفا الحرفان**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986.

" : **كراف الخطايا**، دار القصبة ، الجزائر، ط1، 2002.

" : **كراف الخطايا**، دار الوسام، عنابة، الجزائر، ط1، 2010، ج 2.

33- فاتن عبد الجبار، **اللون لعبة سيميائية**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2009.

34- - فاضل عواد الجنابي، **علم العروض و القافية**، دار القنديل، بيروت، لبنان، ،ط 2، 2009.

35- - فريدة إبراهيم بن موسى: **زمن المحنة في سرد الكتابة الجزائرية**،دار غيداء، عمان، ط1، 2012.

36- فضيل دليو و آخرون: "العولمة و إشكالية حياد تكنولوجيا الاتصال الدولي"، **الجزائر و العولمة** جامعة منتوري قسنطينة ، الجزائر، دط، 2001.

37-- أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، **أساس البلاغة** ، دار و مطابع الشعب، القاهر، مصر، دط، 1960.

38 - مالك بن نبي: **مشكلة الثقافة**، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الوعي، الجزائر، ط1، 2013.

39- محمد الباردي: **الرواية العربية و الحداثة**، دار الحوار، سوريا، ط2، 2002،

40- محمد الصالح الصديق، **العربية لغة العلم و الحضارة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط،2009

41- أبو محمد عبد الله بن محمد بن سعيد ابن سنان الخفاجي،**سر الفصاحة** ـتحقيق إبراهيم شمس الدين، كتاب ناشرون،بيروت ،لبنان،ط2010،1.

42-- أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري: **الشعر و الشعراء أو طبقات الشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار الحديث ، القاهرة، مصر، 2006.

43-- محمد علي كندي، **الرمز و القناع**، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط1، 2003

44- محمود كامل الناقه ورشدي أحمد طعيمة: **اللغة العربية و التفاهم العالمي**، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2009 .

45- محمد مهداوي: **جماليات المقدمة في الشعر العربي القديم**،ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 2009.

46- محمد ناصر الدين الألباني ، **سلسلة الأحاديث الصحيحة**، مكتبة المعارف، الرياض، ط1، 2004.

47- النابغة الذبياني، **ديوانه** ، تحقيق وشرح كرم البستاني ،دار بيروت ،بيروت، لبنان، دط، 1982.

48- نهاد الموسى: **اللغة العربية في العصر الحديث**،دار الشروق،عمان، الأردن،ط1، 2007.

49 - الهادي التيمومي: **مفهوم الإمبريالية**، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، دط، 2004.

المصادر و المراجع المترجمة إلى العربية

50-جان مينو: **مدخل إلى علم السياسة**،ترجمة جورج يونس،مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات ، بيروت، لبنان، ط1، 1967.

51- جيرار جينيت: **خطاب الحكاية**، ترجمة محمد معتصم و آخرون ، دار الاختلاف ، الجزائر، ط 3، 2003، .

52- ميخائيل باختين: **الخطاب الروائي**، ترجمة محمد برادة، رؤية للنشر و التوزيع، مصر، ط 1، 2009،

المراجع باللغة الأجنبية

53-- Gérare Genette **: Seuils,** Impression Normandie Roto S.A.S à Lonrai, France , 2002 .

الدوريات و المجلات

54- باسمة درمش ، "عتبات النص"، **مجلة علامات** ،ج 61، مج 61، النادي الثقافي، جدة، دط، 2007.

55- زرفاوي عمر: **نحو تأصيل لمنهج النقد الثقافي**، مجلة علامات ، النادي الثقافي، جدة ، ج 57، م 15، رجب 1426- سبتمبر 2005.

56 - منى محمد طلبة: "عالمية الأدب من منظور معاصر"، **مجلة عالم الفكر**، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت،ع:2، مجلد 33، أكتوبر-ديسمبر 2001.

الموسوعات و القواميس

57- أب الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، دط ، 1979.

58- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000

59- إميل بديع يعقوب، **موسوعة الحروف في اللغة العربية** ، دار الجيل، بيروت، لبنان،ط2، 1995.

60- ر. بورون وف . بوريلو: **المعجم النقدي لعلم الاجتماع**، ترجمة سليم حداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1986.

61 عبد الرحمان بدوي: **موسوعة الفلسفة** ، المؤسسة العربية لدراسات و النشر، بيروت ، لبنان ،ج 1، ط1، 1984.

62- عبده الحلو: **معجم المصطلحات الفلسفية**، المركز التربوي للبحوث و الإنماء، لبنان، ط1، 1994.

63- محمد إبراهيم،الفيروز بادي،الشيرازي الشافعي: **القاموس المحيط**،ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، 1999

64- محمد عاطف غيث: **قاموس علم الاجتماع**، دار المعرفة الجامعية، السويس، مصر، دط، دس.

65 - مصطفى غالب: **في سبيل موسوعة فلسفية**، دار و مكتبة الهلال ، بيروت، لبنان، دط، 2000.

66- ميشيل مان: **موسوعة العلوم الاجتماعية**،ترجمة عادل مختار الهوا ري،دار المعرفة الجامعية،مصر، دط، 1999

67- يول آرون- جاك آلان قيالا: **معجم المصطلحات الأدبية**، ترجمة محمد حمود، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

المخطوطات و الرسائل الجامعية

68- جوادي هنية، "صورة المكان و دلالاته في روايات واسيني الأعرج"، رسالة دكتوراه، "مخطوط"، **جامعة محمد خيضر**، بسكرة، الجزائر، 2013.

المواقع الإلكترونية

69 - . http://www fatwa. Islam. Web. Net/ fatwa/index. Php

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة أ

مدخل : مفهوم المركز والهامش.

1-مفهوم المركز والهامش 12

1-1 المفهوم اللغوي 12

1-1-1مفهوم المركز 12

1-1-2مفهوم الهامش 13

1-2--المفهوم الاصطلاحي 14

1-2-1 المركز و الهامش اقتصاديـــا 14

1-2-2 المركز و الهامش سياسيـــا 18

1-2-3 المركز و الهامش أدبيـــا 23

1-2-4 المركز و الهامش اجتماعيـــا 26

2- هامشية الشعر في الفكر الغربي 30

3- مركزية الشعر في الفكر العربي القديم 36

3- 1 مركزية الطلل في الشعر القديم 39

3-2 مركزية الخطاب الأدبي الخاص "الشعر" و هامشية الخطاب الأدبي العام" النثر" 41

3- 3 مركزية الشعر الفصيح و ها مشية الشعر العامي 44

الباب الأول :المركز والهامش في شعر " عيسى لحيلح"

الفصل الأول: تجليات المركز و الهامش في العتبات النصية

1- الغلاف 50

2- اللون 51

1-2 مركزية اللون الأخضر في ديوان " وشم على زند قرشي" 55

2 -2 هامشية اللون الأسود في ديوان " وشم على زند قرشي" 59

2- 3 جدلية اللون في ديوان " غفا الحرفان" 61

2- 3 -1 جدلية الأبيض و الأسود 61

2--3 - 2 جدلية الأزرق و الأصفر 64

3- اسم المؤلف 69

4- العنوان 74

4 - 1 وشم على زند قرشي 74

4 - 2 غفا الحرفان 77

الفصل الثاني: فاعلية الرمز في حركية المركز و الهامش

1- إيحائية الرمز وتعدد دلالاته 80

2- إيجابية المركز و سلبية الهامش 82

3 - الرموز الثقافية 84

4 - بواعث البوح في شعر عيسى لحيلح 85

5 - ايجابية المركزية القديمة 89

5- 1 الرمز الثقافي "مية" 89

5-، 2 الرمز الديني المسيح عليه السلام 94

6- حركة المركز و الهامش في بوح الشاعر 98

7- هواجس البوح 101

7- 1 خشية المركز السياسي 101

8 - هامشية الرمز التاريخي أبو لهب 105

الفصل الثالث: سردية الشعر و تداخل المركز و الهامش في قصيدة "مجنونة الحي"

1- الوزن 111

1 – 1 - بحر القصيدة 111

1 - 2 – القافية 113

1 - 3 التصريع 115

2 - دراسة السرد في القصيدة 116

2 - 1 تقطيع النص 117

2 - 2 النموذج العاملي 118

2-2- 1– العوامل 118

2-2-2 - علاقات العوامل 122

2 - 3 - البرنامج السردي الرئيسي 124

2 - 3 - 1 أطوار البرنامج السردي الرئيسي 124

2-4- القدرة على الفعل 126

2-4-1- البرنامج الثانوي لتحصيل القدرة 126

2-4-1- 1- النموذج العاملي 126

2-4-1-2- البرنامج السردي الثانوي 134

2-4-1 -3 –الحالة والتحول 137

2-5-الحالة والتحول 141

2-6- المربع السيميائي 145

الباب الثاني :المركز والهامش في رواية " كراف الخطايا"

الفصل الأول:المركز و الهامش بالنسبة للمكان

1 - المركز و الهامش بالنسبة للمكان 150

1- 1 المكان المركزي و جدل القرية و المدينة 152

1- 2 - تهميش المركز الوطن 163

الفصل الثاني:المركز و الهامش بالنسبة للشخصيات

1 - المركز و الهامش بالنسبة للشخصيات 173

1-1- الشخصية المركزية / البطل الاشكالي 175

2-1 الشخصية الثانوية 179

2-1– 1 فساد السلطة المركزية 179

2-1 – 2 الذات الكادحة المهمشة 191

الخاتمة 200
المصادر والمراجع 206
الفهارس 213
ملخص البحث 220
فهرس الموضوعات 222