الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر - بسكرة -
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم الأدب العربي

تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر: عبد الله حمادي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري

إعداد الطالبة:
* سامية راجح

إشراف الدكتور:
* أمحمد فورار

السنة الجامعية: 2006-2007

مقدمة

1- التعريف بإشكالية المذكرة وموضوعها ودوافعها:

تعد قضية الحداثة من القضايا الشائكة والمعقدة في الوقت نفسه، فقد طرحت على المستوى الفلسفي والأدبي والسياسي والفكري، ومما زاد في الاصرار على مناقشتها عدم وجود تحديد دقيق لماهيتها، فلكل باحث أو مفكر أو أديب حداثة خاصة تنبع من رؤيته الفلسفية لعالم الأشياء، ومن الدال جدا أن نشير في هذا السياق إلى أن الشاعر الحداثي قد انطلق في تأسيسه لأفق الحداثة الشعرية من عالم المجهول. فلم يكتف بمحاكاة العالم الخارجي في صورته المرئية، بل أصبح العالم خاضعا لعلل ذاته، فكانت قصائده مرصعة ومغشاة بجماليات عديدة منها: الكشف والتجاوز والنبوءة والغموض والفجائية والرؤية، وما إلى ذلك من السمات الأخرى التي جعلت نص قصيدة الحداثة نصا منفتحا على مجرة من المدلولات اللانهائية.

وإذا كان شعر الحداثة لا يوصف ولا يحدد، فإن النقد التأسيسي لاستراتيجية القصيدة الحداثية يحاول دوما مطاردة ذلك الأفق. ورغبة منا في التعرف على جماليات القصيدة الحداثية ، حاولنا الاقتراب من عالم المدونة الشعرية الجزائرية، حيث انتقينا واحدا من أهراماتها الإبداعية، إنه الشاعر: "عبد الله حمادي"، المعروف بتحليقاته الحداثية تنظيرا وإبداعا. فجاء بحثنا موسوما بـ: « **تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله حمادي** ». هذا الموضوع هو محاولة طموحة تستهدف جمع شتات مختلف المبادئ التي قامت عليها الحداثة الشعرية في الكتابات النظرية للشاعر الناقد "عبد الله حمادي" ثم صياغة تلك المبادئ وتوصيفها توصيفا نقديا يستكشف مختلف تجلياتها في ديوان "البرزخ والسكين"، تجليا جماليا يكشف لنا في النهاية عن مدى استيعاب الشاعر لموضوع الحداثة تنظيرا وإبداعا.

ومن الأسباب التي حفزتنا على البحث في خفايا هذا الموضوع بكل حيثياته نذكر: قلة اهتمام الباحثين في الشعر الجزائري بموضوع الحداثة، وتجلياته النظرية، حيث كان الاهتمام في هذا المجال منصبا على المدونة الشعرية المشرقية. هذا ناهيك عن عزل آليات ومبادئ الحداثة الشعرية عن آليات المنهج النقدي في صورته الحديثة والمعاصرة، الأمر

الذي أبعد تلك المقاربات النقدية عن جماليات القصائد الحداثية. هذا فيما يخص إشكالية المذكرة وموضوعها ودوافعها.

2- ذكر الدراسات السابقة:

فيما يخص الإشارة إلى الدراسات السابقة، الواردة منها في الكتب العامة والبحوث الأكاديمية والدوريات، نقول: إنه على الرغم من تميز "د. عبد الله حمادي" في كتاباته الشعرية والنظرية، إلا أنه ظل مغتربا وبعيدا عن حقل الأبحاث الأكاديمية بالقياس إلى الشعراء الجزائريين المعاصرين له، إلا في الآونة الأخيرة. فما وقع بين أيدينا رسالتا ماجستير: الأولى بعنوان "شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة" لمسعودة خلاف سنة 2001، والثانية لنادية خاوة بعنوان: " المرأة، السلطة، النص في شعر عبد الله حمادي، نحو تحليل ظاهري" سنة 2002.

هذه المحاولات الأكاديمية تمثل خطوة أولى للاقتراب من عالم الحداثة الشعرية عند "عبد الله حمادي"، وإن كانت في الكثير من منعطفاتها لا ترقى إلى إبراز مجمل المبادئ التي قامت عليها قصائده الحداثية. والسر في ذلك عائد بالأساس إلى عدم الإحاطة المعرفية بمجمل الرؤى النظرية للشاعر "عبد الله حمادي" في تأسيسه لأفق الحداثة الشعرية. فقد تناست هذه الأبحاث المرجعية الحداثية التي استقى منها "عبد الله حمادي" جل آرائه النظرية. وما قدمناه في هذه المذكرة يختلف شكلا ومضمونا عن الأبحاث السابقة، ولاسيما تلك الدراسات التي حفل بها كتاب:"سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي" سنة 2001، وهو كتاب لمجموعة من الباحثين، وقع فيه البحث عن انفتاح النص على أفق الحداثة والنقد في ديوان "البرزخ والسكين"، من جوانب عديدة.

إن هذه الدراسات السابقة لها مكاسب، ونتيجة لصلتنا بها اهتدينا بموجبها إلى مناطق الظل المحرمة في كتابات "عبد الله حمادي" الشعرية أحيانا، فأخذنا واستفدنا منها الكثير، لكن ما يؤخذ على هذه الأبحاث والدراسات هو عزلها للحداثة الشعرية عند "عبد الله حمادي"عن باقي الحداثات العالمية، ولاسيما الحداثة المشرقية.

يضاف إلى ذلك اتصاف تلك الدراسات بالشمولية والجزئية وعدم الكفاية المنهجية، باستثناء البحث الذي تقدمت به الطالبة مسعودة خلاف لنيل شهادة الماجستير الموسوم بـ: "شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة" سنة 2001.

3- خطة المذكرة: قراءة أولى في الهيكل العام.

بفضل مقروئيتنا المتواضعة لعالم المدونة الشعرية في صورتها الحداثية واطلاعنا على كتابات إخواننا المشارقة والجزائريين على وجه الخصوص، تمكننا من هندسة وتصميم بحثنا في خطة منهجية، وكان لزاما علينا تقسيمها إلى خمسة فصول مصدرة بمدخل مطول ومنتهاة بخاتمة.

تحدثنا في المدخل عن: مسارات وتجليات الحداثة، حيث حاولنا الاقتراب من مختلف الماهيات الجزئية للحداثة في المعاجم العربية والنص القرآني، والشعر العربي القديم، في كتابات أولئك الشعراء الذين خرجوا عن نمذجة ونمطية القصيدة العربية في صورتها التقليدية، لنتحدث في المحطة الثالثة من هذا المدخل عن الحداثة في علم الطبيعة والتاريخ. أما المحطة الرابعة فقد تحدثنا فيها عن الحداثة في الوعي الفلسفي المعاصر: في كتابات "هيجل وماركس وهيدجر وكانط وديكات". في حين أفردنا المحطة الخامسة لتجليات الحداثة النظرية في كتابات الشعراء النقاد الغربيين: "شارل بودلير ورامبو وملارميه". وفي المحطة السادسة تحدثنا عن بواكير وتجليات الحداثة النظرية في كتابات النقاد والشعراء النقاد العرب المعاصرين. حيث جرى التركيز على تلك الملاحظات النظرية التي حفلت بها كتابات الشعراء النقاد أمثال: "محمد بنيس ونزار قباني وأدونيس". وقد عمدنا في خلاصة المدخل إلى جمع شتات مختلف تلك الماهيات الجزئية بهدف الوصول إلى المفهوم العام للحداثة الشعرية، بوصفه الرحيق المصفى لمفهوم هذه المفردة.

يأتي الفصل الأول الموسوم بـ:« الحداثة عند عبد الله حمادي: مفاهيم ولوازم وتجليات أولى» وهو فصل نظري حاولنا فيه جمع شتات مختلف المفاهيم الجزئية لمفردة الحداثة الشعرية عند "عبد الله حمادي"؛ حيث عمدنا إلى تقسيم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث كبرى، يحتوي كل مبحث على مباحث فرعية. تحدثنا في المبحث الأول عن مفهوم الشعر

الحداثي عند "عبد الله حمادي" وذلك من خلال الحديث عن: ماهية الحداثة واستحالة ماهية الشعر الحداثي ووظيفته، والاختلاف وهدم الاحتذاء والقول بالتواصل، دون إسدال ستار النسيان عن الشعر الحداثي بوصفه حساسية جمالية، وتشكيلا لغويا، وتحدثنا فيما بعد عن الشعر الحداثي بمعزل عن الدين. أما فيما يخص المبحث الثاني فقد تطرقنا فيه إلى لوازم الحداثة الشعرية عند "عبد الله حمادي". وقد جرى التركيز على ثلاث نقاط أساسية هي حداثة اللغة الشعرية، والصورة الشعرية والموسيقى. في حين أننا أفردنا المبحث الثالث من هذا الفصل إلى تجليات الحداثة الشعرية في دواوين "عبد الله حمادي"، إذ تحول هذا المبحث إلى تأشيرة سفر للدخول في حيثيات الدراسة التطبيقية في ديوان "البرزخ والسكين" وختمنا هذا الفصل بخلاصة تجسد لنا المفهوم العميق للحداثة بمبادئها المختلفة عند "عبد الله حمادي"، حيث سعينا في الفصول التطبيقية الأخرى إلى النبش عن مختلف تلك الماهيات التي جسدت مفهوم الحداثة لدى شاعرنا "عبد الله حمادي".

يلي هذا الفصل النظري أربعة فصول تطبيقية. وفي الفصل الثاني من هذه المذكرة تطرقنا إلى: « حداثة اللغة الشعرية» في ديوان "البرزخ والسكين"، حيث توقفنا عند مختلف الخصائص الجمالية لعالم اللغة الشعرية في الديوان المذكور أعلاه. ومن تلك الخصائص نذكر: تكثيف الدلالات وانفتاح النص، الانحراف عن المعاني القاموسية والتأجيل الدلالي، اللغة الصوفية والحقول الدلالية، ثم توقفنا عند سؤال الحداثة وضبابية اللغة الشعرية، والصيغ الصرفية والأسماء والأفعال ودلالتها الحداثية وحداثة التكرار وتوالي الجمل وأشباه الجمل وأنواعها وتداخل الأزمنة وتنوعها. وهي نقاط ضرورية للوقوف على التمفصلات الحداثية لبنية اللغة الشعرية في ديوان الشاعر.

هذا وقد تعرضنا في الفصل الثالث إلى «حداثة الصورة الشعرية» الذي قسمناه إلى ثلاثة مباحث، تحدثنا في المبحث الأول عن مفهوم الصورة الشعرية بين التقليد والتحديث. فيما تحدثنا في المبحث الثاني عن بدايات تحديث وانعتاق الصورة الشعرية. وقد تطرقنا في المبحث الثالث من هذا الفصل إلى خصائص الصورة الشعرية الحداثية في ديوان "البرزخ والسكين"؛ حيث تناولنا إلى تلك الخصائص الممثلة في: تلاحق الصور

الحداثية وتجزئتها وتراسل الحواس والغموض والجمع بين المتناقضات واللمح السريع والحلم والتجسيم. وهي كلها خصائص استطاعت أن تكشف لنا عن لا منطقية الصورة الشعرية وانزياحها عن تلك الصورة الشعرية التقليدية في طابعها الزخرفي القديم.

أما الفصل الرابع فقد تعرضنا فيه إلى: «حداثة الموسيقى» في ديوان "البرزخ والسكين". وقسمناه إلى ثلاثة مباحث، تطرقنا في المبحث الأول إلى بدايات ومظاهر التجديد الموسيقي عند "عبد الله حمادي". وفي المبحث الثاني تحدثنا عن الموسيقى الخارجية من خلال الحديث عن الوزن والقافية والروي ودلالتهما الحداثية. أما المبحث الثالث فقد أفردناه للموسيقى الداخلية، حيث جرى التركيز على الإيقاع والأصوات والمقاطع الصوتية.

وفي الفصل الخامس الموسوم بـ:« الفضاء الطباعي» عمدنا إلى تقسيمه إلى خمسة مباحث، تحدثنا في المبحث الأول عن المفهوم العام للفضاء الطباعي وتجلياته الأولى في شعر "عبد الله حمادي"، فيما تحدثنا في المبحث الثاني عن الفضاء في قصيدتي: "رباعيات آخر الليل" و"الشوفار". وقد جرى التركيز في هذا الفصل على علامات الترقيم ودلالتها الحداثية في الديوان وهو ما تضمنه المبحث الثالث الذي تطرقنا فيه إلى علامات الترقيم في أربع قصائد من ديوان "البرزخ والسكين" هي: قصيدة "مدينتي"، "البرزخ والسكين" و"يا امرأة من ورق التوت" و"الشوفار".

وفي المبحث الرابع تعرضنا إلى غياب أدوات الربط وعلامات الترقيم ودلالتها الحداثية في الديوان. أما المبحث الخامس فقد خصصناه للحديث عن الدلالة الحداثية للسواد والبياض.

هذه هي الفصول التي تحرك فيها بحثنا هذا، وقد جاءت مذيلة بخاتمة احتوت أهم الخلاصات والنتائج التي توصلنا إليها.

4- منهج الدراسة:

من أهم المناهج التي اعتمدنا عليها في هذه المذكرة نذكر: المنهج التاريخي الذي ساعدنا في التبصر بتطور ماهيات ودلالات الحداثة عبر مسارها التاريخي. كما استعنا بالمنهج الوصفي التحليلي في وصف وتحليل تلك الآراء النظرية التي عجت بها كتابات الفلاسفة والمنظرين أمثال شاعرنا "عبد الله حمادي". وتأتي السيميائية والأسلوبية

في طليعة المناهج النقدية المعاصرة، استخداما وتوظيفا. وذلك من خلال البحث والنبش عن دلالة الإشارات السابحة في ديوان الشاعر المفعم بالانزياحات ذات المدلولات اللانهائية.

5- أهم المصادر والمراجع:

بخصوص المصادر والمراجع التي اعتمدناها في إنجاز هذه المذكرة، نشير بصورة خاصة إلى جل المؤلفات النظرية والشعرية للشاعر "عبد الله حمادي"، ومن تلك المؤلفات نذكر:

1- ديوان "البرزخ والسكين".
2- ديوان "قصائد عجرية".
3- ديوان "تحزب العشق يا ليلمع مقدمة عن لوازم الحداثة في القصيدة العمودية".
4- الشعرية العربية.
5- أصوات من الأدب الجزائري.

هذا فيما يخص مصادر المذكرة، أما فيما يخص المراجع فإننا نذكر:

6- الحداثة وما بعد الحداثة لمحمد سبيلا.
7- سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، لمجموعة من المؤلفين.
8- رحيق الشعرية الحداثية لبشير تاوريريت.
9- الشعر العربي الحديث(مساءلة الحداثة) لمحمد بنيس.
10- زمن الشعر لأدونيس.
11- شعر عبد الله حمادي، بين التراث والحداثة(مذكرة ماجستير)، لمسعودة خلاف.
12- المرأة، السلطة، النص في شعر عبد الله حمادي (نحو تحليل ظاهرتي)(مذكرة ماجستير) لنادية خلوة.

وفي ختام هذه المقدمة، نحب أن نشير إلى أن الخوض في مثل هذه المسائل الحداثية التي لم تستقر بعد على قوانين أو قواعد ثابتة، ليس بالأمر الهين، إننا نعترف بصعوبة المغامرة والمجازفة في هذه الحقول البكر، المليئة بمختلف التشنجات الدلالية الحائرة، وفي

الوقت نفسه نعترف بأن الخلاص من تلك الصعوبات والعوائق ما كان لينقشع لولا مساعدة أساتذتي الأفاضل، وفي مقدمتهم أستاذي المشرف، الدكتور "أمحمد فورار"، الذي تحمل معنا أعباء هذه المغامرة النقدية، فله منا فائق الشكر والتقدير والاحترام.

كلمة شكر وتقدير

أتقدم بفائق الشكر والتقدير والإحترام إلى أساتذتي بقسم الأدب العربي ولاسيما أستاذي المشرف الدكتور أمحمد فورار الذي لم يبخل عليا بملاحظاته القيمة ونصائحه السديدة. دون أن أنسى زوجي الدكتور بشير تاوريريت الذي رافقني طيلة إنجاز هذا البحث.

كما أشكر الأستاذ محمد الأمين ملاوي والدكتور رابح بومعزة على مراجعتهما اللغوية لهذا البحث والسير به إلى جادة الصواب.

فهرس الموضوعات

مقدمة: ..... أ- ز

مدخل: الحداثة: مسارات وتجليات أولى: 1

1- الحداثة في المعاجم العربية.....2

2- تجليات الحداثة في الشعر العربي القديم.....7

3- الحداثة في علم الطبيعة والتاريخ. 13

4- الحداثة في الوعي الفلسفي المعاصر. 14

4-1- الحداثة في الوعي الهيجلي. 15

4-2- الحداثة في الوعي الماركسي.....16

4-3- الحداثة في الوعي الهيدجري:.....17

4-4- الحداثة في الوعي الديكارتي والوعي الكانطي.....17

5- الحداثة في كتابات الشعراء النقاد الغربيين.....19

5-1- الحداثة الشعرية عند شارل بودلير.....19

5-2- الحداثة الشعرية عند رامبو.....23

5-3- الحداثة الشعرية عند مالارميه. 26

6- الحداثة في كتابات النقاد والشعراء النقاد العرب المعاصرين. 27

الفصل الأول: الحداثة عند عبد الله حمادي:مفاهيم ولوازم وتجليات أولى:...

01- مفهوم الشعر الحداثي عند عبد الله حمادي.....40

1-1- في ماهية الحداثة. 40

1-2- استحالة ماهية الشعر الحداثي ووظيفته.....42

1-3- الاختلاف وهدم الاحتذاء والقول بالتواصل. 45

1-4- الشعر حساسية جمالية.....47

1-5- الشعر الحداثي تشكيل لغوي. 48

1-6- الشعر بمعزل عن الدين. 49

02- لوازم الحداثة الشعرية عند عبد الله حمادي. 52

2-1- حداثة اللغة الشعرية. 52
2-2- حداثة الصورة الشعرية. 58
2-3- حداثة الموسيقى الشعرية. 62
03- تجليات الحداثة الشعرية في دواوين عبد الله حمادي. 69

الفصل الثاني: حداثة اللغة الشعرية:

1- تكثيف الدلالات وانفتاح النص. 85
2- الانحراف عن المعاني القاموسية والتأجيل الدلالي 88
3- اللغة الصوفية والحقول الدلالية. 94
4- سؤال الحداثة وضبابية اللغة الشعرية. 98
5- الصيغ الصرفية ودلالتها الحداثية. 101
5-1- بنية الأفعال.....102
- الصيغ المركبة.....102
5-2- بنية الأسماء. 104
- الصفة المشبهة.....104
- صيغة إسم المفعول.....105
- صيغ المبالغة. 105
- الاشتقاق من الأسماء. 106
6- الأسماء ودلالتها الحداثية. 108
7- الأفعال ودلالتها الحداثية. 116
8- حداثة تكرار الفعل. 125
9- توالي الجمل وأشباه الجمل. 128
10- أنواع الجملة. 130
10-1- الجملة الطلبية 130
- جملة الأمر.....130

- جملة النداء.....131
- جملة الاستفهام.....133
10-2- الجملة الوظائفية. 134
- الجملة الخبرية.....135
- جملة النعت. 135
- جملة الحال. 135
-جملة المفعول.....136
10-3- الجملة الافصاحية.....137
11- تداخل الأزمنة وتنوعها. 138

الفصل الثالث: حداثة الصورة الشعرية

1- الصورة الشعرية بين التقليد والتحديث: مفاهيم أولى.. 143
2- بدايات تحديث وانعتاق الصورة الشعرية. 147
3-خصائص الصورة الشعرية الحداثية. 153
3-1- تلاحق الصورة الحداثية وتجزئتها.....153
3-2- الصورة وتراسل الحواس. 154
3-3- الصورة وتكثيف الغموض. 159
3-4- صور جمع المتناقضات. 165
3-5- الصور الخاطفة(اللمح السريع). 167
3-6- الصورة الحلم. 168
3-7- الصورة التجسيم. 170

الفصل الرابع: حداثة الموسيقـى:

1- بدايات التجديد الموسيقي ومظاهره.....173
2- الموسيقى الخارجية. 180

2-1- الوزن.....181
2-2- القافية والروي. 186
3- الموسيقى الداخلية. 191
3-1- الإيقاع. 191
3-2- الأصوات.....196
3-3- المقاطع الصوتية.....203

الفصل الخامس: الفضاء الطباعـي:

1- الفضاء الطباعي: مفاهيم وتجليات أولى.....210
2- الفضاء الطباعي في قصيدتي: "رباعيات آخر الليل" و"الشوفار". 212
3- علامات الترقيم ودلالاتها الحداثية في ديوان:"البرزخ والسكين".....216
3-1-علامات الترقيم في قصيدة " مدينتي". 217
3-2- علامات الترقيم في قصيدة " البرزخ والسكين". 223
3-3-علامات الترقيم في قصيدة : " يا امرأة من ورق التوت".....227
3-4-علامات الترقيم في قصيدة : " الشوفار".....232
4-غياب أدوات الربط وعلامات الترقيم في ديوان " البرزخ والسكين". 236
5- الدلالة الحداثية للسواد والبياض في ديوان "البرزخ والسكين". 241
6- مظاهر طباعية حداثية أخرى.....257

- خاتمة:..... 263
- قائمة المصادر والمراجع: 277
- فهرس الموضوعات..... 292-296

الفصل الأول

الحداثة عند عبد الله حمادي: مفاهيم ولوازم وتجليات أولى

01- مفهوم الشعر الحداثي عند عبد الله حمادي:

1-1- في ماهية الحداثة.

1-2- استحالة ماهية الشعر الحداثي ووظيفته.

1-3- الاختلاف وهدم الاحتذاء والقول بالتواصل.

1-4- الشعر حساسية جمالية.

1-5- الشعر الحداثي تشكيل لغوي.

1-6- الشعر بمعزل عن الدين.

02- لوازم الحداثة الشعرية عند عبد الله حمادي:

2-1-حداثة اللغة الشعرية.

2-2-حداثة الصورة الشعرية.

2-3-حداثة الموسيقى الشعرية.

03- تجليات الحداثة الشعرية في دواوين عند عبد الله حمادي.

01ـ مفهوم الشعر الحداثي عند عبد الله حمادي:

1.1ـ في ماهية الحداثة:

إن المتأمل في تجارب عبد الله حمادي الشعرية، إبتداء بديوانه: "الهجرة إلى مدن الجنوب"، مرورا بـ:"تحزب العشق يا ليلى"، و بـ:"قصائد غجرية"، وصولا إلى "البرزخ والسكين"، يلحظ أن جل تجاربه الشعرية جاءت موازية لآرائه النظرية. فمن لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية إلى ماهية الشعر، مرورا بقصائد غجرية، والتي يمكن اعتبارها تجربة جديدة بالنسبة لواقع الشعرية الجزائرية في شكلها ومضمونها.

إن المتلقي مهما علت درجة تذوقه للنصوص الشعرية لا يستطيع القفز على تلك المقدمات النظرية، بل تتحول في أكثر الأحيان إلى نصوص فرعية أو عناوين احتياطية للمجموعة الشعرية، كما أنها يمكن أن تكون المفاتيح المقترحة أو المصابيح المقدمة من طرف الكاتب لتضيء عتمة النص الحداثي، والولوج في دخيلائه.

وكما هو معلوم: أن النص الحداثي ما هو إلا صورة من صور البحث عن الجديد؛ لأن الحداثة في معناها الواسع هي إيجاد ما لم يكن موجودا من قبل، ويظل هذا الشيء حديثا إذا ظل فتيا وغير مألوف، أي ما بقي في منأى عن فعل العادة والقدم واحتفظ بجدة دائمة[1].

إن الحداثة بهذا الدأب هي الخروج عن المألوف، وهي معنى من معاني الخلق على غير منوال سابق. وهي لا تنفي العقل ولا القلب، بل تؤكدهما عندما تتجاوز المعرفة التي يقدمانها، إلى الغوص في عمق التجدد المستمر. وبهذا تخلق القصيدة الحداثية لنفسها أجواء متعددة، وتنفي على قارئها وحدوية الرؤيا والتفسير، لتصبح نصا واحدا، متعددا. لا تكون اللغة فيه أداة لنقل معاني محددة، بل هي وسيلة للإيحاء[2]، وفي سياق آخر يرى عبد الله حمادي أن الحداثة هي:«الرغبة المستمرة في التحول إلى هاجس لإفراز الإدراك الواعي الممسك باللحظة التاريخية التي يتلاشى فيها كل شيء بين طرفي الزمان الذي كان والزمان

---

[1]– ينظر: زراقط عبد المجيد: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، دمشق، ط1، 1991، ص195.
[2]– ينظر: عبد الله حمادي: مساؤلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994، ص204.

الذي سيكون»[1]. فالحداثة عند عبد الله حمادي تقوم على إزالة الحدود والفواصل بين الحاضر والماضي، فهي لحظة هاربة نحو زمن مشرئب إلى المستقل.

ومن مبادئ الحداثة الشعرية في تصوره : البحث والتجريب، القلق والهدم، فهي سؤال يبحث عن سؤال وفي هذا المعنى يقول:«مآل الحداثة الشعرية المعاصرة هو البحث والتجريب المستمران من أجل خلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة؛ لأن الحداثة الإبداعية تنطوي على قلق دائم لا يعفو عليه الزمان وعلى نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة، إنها تنطوي على سؤال مفتوح لا تأتي السنوات بالإجابة عنه مهما جَبُلَتْ بالتجارب والمعرفة»[2].

وهنا يكشف عبد الله حمادي عن بعض مبادئ الحداثة الشعرية كما تجلت في كتابات الشعراء الرواد، والحداثة في تصوره تقوم على فلسفة البحث الدؤوب، البحث السقراطي عن اللامنتهي في أشياء قد تكون هي منتهية، حيث يستهدف البنية التحتية لتلك القواعد البلاغية الجاهزة والتي لم تعد ترضي بال الشاعر الحداثي، وما يرضي باله هو استحضار تلك الصور الانزياحية والقوالب اللغوية البعيدة عن تلك الاستخدامات التقليدية البالية، ولعل هذا ما جعل شكل القصيدة يعتريه شيء من الفوضى، فوضى الواقع المعاصر التي تناسلت أصداؤها على شكل القصيدة، فوضى مبعثها القلق والتساؤل اللامنتهي، لأن قصيدة الحداثة هي قصيدة الانفتاح، لا على العالم الحاضر بل على عوالم المستقبل.

أسئلة تتجاوز رحم الحاضر لتنصهر في رحم المستقبل، ومن شأن هذا الدأب أن يجعل قصيدة الحداثة لا ترتبط بالزمان، إنها الهدم المستمر للبنية الثابتة، فقصيدة الحداثة هي قصيدة التحول، قصيدة الحركة، قصيدة التغير.

بناء على ما تقدم يمكن القول: إن الحداثة الشعرية عند عبد الله حمادي تقوم على فلسفة البحث والتساؤل والمغامرة والقلق والتجدد المستمر، وهي آليات تقف دوما وراء حركية الحياة الحداثية، المتجاوزة والمتطلعة دوما للتجديد، والرافضة للقبول والثبات، والروتين. فالحداثة هي هدم للحواجز والحدود والفوارق بين كل الأشياء: بين الأنا والأنت

[1]– زراقط عبد المجيد: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص199.
[2]– عبد الله حمادي: ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2000، ص9.

لتصير الذات ذاتا واحدة، وهي هدم للزمان: هدم للماضي والمستقبل، ليصير زمانها اللازمان ومكانها اللامكان.

2.1ـ استحالة ماهية الشعر الحداثي ووظيفته:

سنحاول في مباحث هذا الفصل الوقوف عند مختلف الماهيات الجزئية لمكونات الحداثة الشعرية في أطروحات عبد الله حمادي من خلال مقدمات دواوينه الشعرية، ومن دون إسدال ستار النسيان عن مجمل آرائه النقدية في مؤلفاته النظرية وأول قضية تطالعنا في هذا السياق قضية ماهية الشعر واستحالة مفهومه.

ـ ما الشعر الحداثي؟

الواقع: إن هذا السؤال هو متاهة؛ لأن الكون الشعري يتنزل في مدارات لا يطولها العقل ولا تدركها مقولات المنطق، فكيف يمكن أن نمسك بمقولات عقلية بما لا يسعه العقل؟ولما عجز العقل والمنطق عن تعليل ماهية الشعر لجأ الأقدمون إلى ربط الشعر بالسحر وبقوى غيبية أخرى خارجة عن مدركان الإنسان، غير أن هذا التفسير لم يعد يقنع إنسان هذا العصر الذي لم تعد ترضيه عبارة: إن الشعر كلام موزون مقفى.

لقد أصبحت كل محاولة لتعريف الشعر محاولة محكوم عليها بالفشل سلفا في دفاتر النقاد، ويبقى الشعر هو أكثر الأنواع التعبيرية قابلة للجدل فليس هناك حقيقة نهائية في التعامل مع هذا الطائر الخرافي(الشعر)، ومصدر هذه الصعوبة هو أننا لم نستطع حتى الآن أن نعثر على ماهية الشعر، برغم تناسل الماهيات والتعاريف من أقدم العصور إلى حديثها، وسيبقى الشعر كذلك سابحا في فضاء اللامحدود، وتبقى لعبة المطاردة بين النقد والشعر لعبة أبدية.

إن فكرة اللامحدود في الشعر استهوت الكثير من شعراء الحداثة، فعبد الله حمادي يرى أن الشعر قد أثبت وعلى مر العصور أنه ضد الحدود والقيود والسدود، ويستدل على ذلك بـ"روجيه غارودي" في حديثه عن خطر الأيديولوجية على الأدب، حيث قال:«إن إرجاع الأثر الفني إلى عناصر الأيديولوجية ليس نسيانا لخصوصية الشعر فحسب، إنما هو أيضا عدم إدراك استقلاله النسبي"[1]، فالشعر لا يرتبط بالإيديولوجية بوصفها نسقا من

[1]– عبد الله حمادي: ديوان تحزب العشق يا ليلى، منشورات دار البعث، الجزائر، ط1، 1982، ص39.

الأفكار، ولا يرتبط أيضا بأي تيار أو نظرية. وإذا ما ارتبط برمزه من هذه الزمر، أو بفصيلة من هذه الفصائل، فإنه يبطل انتماؤه إلى دائرة اللامحدود.

إن هذه الصعوبة في إدراك ماهية الشعر لم تمنع عبد الله حمادي من إعطاء تعريف جديد للشعر تجاوز فيه كل المفاهيم السالفة، بل حاول في بيانه عن الحداثة الشعرية رسم مفهوم حداثي للشعر والشعرية[1]، وقد اختزل جملة من الماهيات الجزئية للكون الشعري في مقدمة ديوان"البرزخ والسكين" الديوان الذي أحدث ضجة كبيرة في الوطن العربي، ومما جاء في هذا الديوان قوله على لسان الظواهريين: "...ماذا أقول عن الشعر، أهو سحر إيحائي يحتوي الشيء وضده، أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف، ومرادفة للخلق على غير منوال سابق، إنه في أبهى تجلياته الكلام المصفى المتألق، وهو من قبل الشعراء مجرى قلّب العصا حية، إنه تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات"[2].

نقف في هذا التعريف عند الكثير من الماهيات الجزئية، التي إذا ما تلاحمت مع بعضها فإنها تعطينا في النهاية مفهوم عبد الله حمادي للشعر الحداثي.

لقد استهل تعريفه بالتساؤل حول ما يمكن قوله عن الشعر، استهلال يخفي في جوهره عمق إدراك الشاعر لصعوبة المغامرة نظرا لتشعب الظاهرة الشعرية ومدى زئبقيتها، وبالتالي استعصائها على الإمساك والإحاطة، فهل الشعر سحر إيحائي يحتوي الشيء وضده، أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف؟. والإيحاء كما نعلم هو نقيض المطابقة، وهو من أهم سمات الحداثة، التي لم تعد مجرد اقتباس للواقع، بل أصبحت تعتمد أسلوب الإيحاء الذي لا يقبل التحديد والحصر، فقصيدة الحداثة سحر ينفذ إلى أعماق النفس، فيسبر أغوارها ويجلي مكامن النور فيها، ويسعى من خلالها إلى صوغ علاقة جديدة مع العالم نابعة من ذاته، تختلف عن الحقيقة في ثوبها الواقعي، هذه التجربة الجديد تجمع بين المتناقضات وتؤلف بين الأضداد. وذلك بواسطة المبدع الذي يتحول إلى ساحر جديد، يدرك أن العملية الإبداعية هي عملية سحر بالحروف في لحظة تحويل العالم المرئي إلى واقع شعري، عن طريق الرؤيا التي تشبه الشعر في اشتراكها معه في التطلع إلى الغيب.

---

[1]– ينظر: تقديم عبد السلام صحراوي لكتاب سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001، ص307.

[2]– عبد الله حمادي: ديوان البرزخ والسكين، ص05.

ويكاد معظم النقاد يجمعون على أن الشعر سحر إيحائي، فهناك من عبر عنه بالبرق:« فكل إبداع برق لا يتكرر وانبجاس قائم بذاته»[1]، هذا إن دل على شيء فإنما يدل على غنى لحظة الابداع ببريق الدهشة والفجائية فيتحول معها القول الشعري إلى كهربة جميلة، لا نعرف ميقات وصولها أو مغادرتها؛ لأن الشعر يقوم على الفجائية أو الدهشة، بل إن عظمته تقاس بمدى إثارته لنفسية المتلقي.

هذا وقد تحدث عبد الله حمادي عن وظيفة الشعر الحداثي فلا حظ أنه:« لا يسرد ولا يصف ولا يعلم ولا يتضمن حقائق ثابتة، إنه ينطق بلسان حال العالم دون أن يذكر حالا من أحواله المجردة، أو وجها من وجوهه. يقرأ إذا قرئ لذاته، ويوفر متعة جمالية خالصة وخاصة به. إن الشعر لا يتكلم عن العالم بقدر ما يتكلم بلسان العالم وليس من مهامه تفسير العالم وتوضيحه لك، وإنما المنتظر منه هو صوغ تجربة مع العالم تعتمد صلة حميمية بمكوناته تسبق كل فكرة عنه؛ لأن وظيفته الجوهرية هي الإيحاء وليس المطابقة»[2]، ومن هنا فإن الشعر الحداثي بطبيعته الملكية ووظيفته الإيحائية يصبح أداة فعالة للتعبير عن مشكلات وقضايا الإنسان المعاصر الذي حاول ويحاول وسيحاول ابتكار وتطوير صيغ الخطاب بشكل عام، وصيغ الخطاب الشعري بشكل خاص، ليتلاءم مع هول هذه القيامة والثورة التقنية المدمرة لذواتنا.

بالإضافة إلى الوظيفة الإيحائية والإنسانية للشعر الحداثي نجد أن عبد الله حمادي أكد على وظيفة التعبير عن المسكوت فقال:«إن الحداثة هي إطلاق سراح جسارة اللغة حتى تفعل مفعولها وتنفذ إلى الأعماق، وتعبر عن المسكوت عنه والمهمش والمقصى، والرافض والمتعالي بالمفهوم الإيحائي للكلمة»[3].

ومن وظائف الشعر الحداثي أيضا سعيه الدائم وراء استشراف المستقبل، فوظيفة الشعر الحداثي إذن تختلف عن الوظائف التي تنهض بها مختلف العلوم والفنون والأخلاق، فالشعر الحداثي ليس غرضا من أغراض الشعر، أو يقال في مناسبة من المناسبات وليس

---

[1]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1973، ص103.

[2]– عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001، ص185.

[3]– عبد الله حمادي: أنا أكثر مقروئية من مفدي زكريا، حوار مع جريدة "الحرية" التونسية، الشروق، ع1374، ص19.

كلمات عذبة تتبادله الألسن، بل تعدى ذلك ليصبح سلاحا لغويا ذا وظيفة ايحائية وانسانية تعبر عن المسكوت وتستشرف المستقبل الآتي.

1-3- الاختلاف وهدم الاحتذاء والقول بالتواصل:

المقصود بهدم الاحتذاء هو عدم محاكاة النموذج، وذلك من خلال تخطي نماذج التقليد، وليس معنى هذا الكلام أن عبد الله حمادي يفصل بين التراث والحداثة فهو يعي جيدا أن الحداثة ما كانت لتكون لولا اتكاؤها على المستودع التراثي، وما كان التراث ليكون مَجَرَّة مضيئة لولا الحداثة، وما يرفضه عبد الله حمادي هو التقليد لأجل التقليد وإحاطة الشعر بأسوار شامخة تحجبه عن روح العصر، وهو في هذا الطرح لا يدعو إلى مقاطعة التراث كما سبق أن ذكرنا، وإنما يدعو إلى إعادة بعثه وتشكيله في ضوء رؤى معاصرة، تحيله مملكة حية بعدما كان مستودعا ميتا، وهذا ما ذهب إليه في مقول قوله: « الحداثة أخي القارئ ليست معناها طرح الموروث، والسطو على أنقاضه الثابتة بمعاول الردة والتشكك والوقوف منه موقف الخصم، والتضاد، إن الحداثة بمفهومها الصحيح، وعند من ابتكرها هي البحث المستمر عن إيجاد خيط التواصل حيث ينصهر الحاضر في الماضي ليشرق غدا مسكونا بحرارة الاستمرارية، ونبض المعاصرة»[1].

لقد قامت الشعرية عند عبد الله حمادي على ارتباط الحداثة بالتاريخ من جهة وانفصالها عنه من جهة أخرى وفي هذا السياق يقول:«لا يمكن أن تنتهي ولا يمكن أن يتجاوزها الزمن فهي لا قيمة تاريخية وفي الوقت ذاته مرتبطة بالتاريخ ومقتحمة لحدوده، والحداثة الإبداعية ليست معادية للتراث كما يخطئ البعض، فمن خصوصياتها تمثل التراث وليس اجتراره، وتتمثل على وجه الخصوص كل ما هو دائم الإضاءة فيه»[2]. ثمة مسألة من المسائل الخطيرة في الطرح النقدي الراهن تختفي خلف سطور نص عبد الله حمادي، إنها مسالة الفصل بين الحداثة والتراث، فحمادي ليس من أنصار هذا الفصل؛ لأن الحداثة في تصوره هي تمثل جديد لما يجري في المستودع التراثي فلا حداثة بدون تراث، بل إن التراث يبقى كهفا مظلما معتما بمعزل عن الفضاء الدرامي الذي شيدته الحداثة، فثنائية

---

[1]- عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985، ص10،8.
[2]- عبد الله حمادي: ديوان البرزخ والسكين، ص9-10.

(تراث- حداثة) في تصوره لا تقبل الفصل، وما هذا الفصل إلا ذريعة ومبرر من مبررات بتر السلف الشعري عن خلفه.

والواقع؛ إن التراث المكتوب مهما يكن غنيا لا يصح أن يكون بالنسبة للمبدع أكثر من أساس ثقافي يؤكد به التجاوز والتخطي والانسجام والخضوع، فرؤيا الشاعر المبدع لا تكمل القيم والقواعد إنما تتجاوزها، إنها أعلى منها، وأشمل وأسمى لكن هذا التجاوز لا يعني التخلي والرفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد. ويرى أدونيس:«إن مجرد الاقتصار على التراث الثقافي، والاعتماد الكلي عليه دون محاولة تجاوزه، وإغنائه بفكر جديد سيؤدي على شلل مرضي يشبه العقم وأن الوعي بالتراث لا يعني أن ندفن عقولنا في الماضي ونعود بالفن إلى الوراء»[1]، لهذا أكد عبد الله حمادي على ضرورة تمثل التراث واستعادة الجانب المضيء فيه مع ضرورة المزاوجة بين مقولات التراث ومقولات الحداثة كفكر إنساني شامل ومتكامل.

إن مثل هذا الهاجس الذي ينبغي أن يسكن المبدع هو هاجس الطموح إلى بدائل تعبيرية تفوق أحيانا وتتعدى حدود نظريات الإبداع الشعري والأدبي التي عادة ما تنتهي آفاقها عند حدودها التي توضع لها، بحيث تصبح عبارة عن شروط للإبداع ضمن حدود معينة.

لذا نجد عبد الله حمادي يتحدث عن طبيعة "القصيدة الحداثية" التي ترفض أن تكون على منوال سابق، لا لشيء إلا لأنها مسكونة هي وصاحبها بجمالية مغايرة، يقول في هذا الصدد:« وهذا كله يفسر لنا كيف تمت عملية تحرير الشعر اليوم، فظهر بمظهره الانقلابي(...) والمحمول بغريزة مبدأ رفض وهدم الاحتذاء مهما علت قدرته، ومن ثم كان مآل الحداثة الشعرية المعاصرة هو البحث والتجريب المستمرين من أجل خلخلة البنيات الذوقية والجمالية السائدة...» [2]

إن الشعر الحداثي عند عبد الله حمادي ليس هو«التعبير الأمين عن عالم غير عادي بقدر ما هو تعبير غير عادي عن عالم عادي» [3].من خلال هذه المفاهيم نستطيع القول إن

---

[1]– أدونيس: الثابت والمتحول(صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ص157.
[2]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص9.
[3]– عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ص184.

الحداثة الحمادية لا تلغي الواقع و التراث، بقدر ما هي تساؤل و حيرة مستمرة الوهج عن هذا الواقع والتراث، فالحداثة الحمادية هي حدة الوعي المستمر بالتحول والاختلاف وهدم النموذج والقاعدة ورفض للمحاكاة.

بناء على ما تقدم يمكن القول إن عبد الله حمادي يشير عبر نصوصه إلى مقولة الاختلاف ونبذ الأصل، فهو يرفض محاكاة النموذج، بل الكتابة الشعرية الحداثية عنده هي تخطي لحصون التقليد وتجاوز مستمر ونبذ دائم للعادة، وما هذا إلا أسلوب جديد من أساليب المغامرة في شكل النص، مغامرة باللغة وفي نسيج اللغة مغامرة بالصورة الشعرية، وذلك عن طريق كسر الحدود المنطقية بين طرفيها، مغامرة في الموسيقى وذلك بجعل النص الحداثي ينطق ويهتف بإيقاع وجرح وآلام العصر.

ومسألة الاختلاف وهدم الأصل كلها معان منحدرة من فلاسفة منظري التفكيك وفي طليعتهم"جاك ديريدا".

عبد الله حمادي يحمل أوجاع وآلام الواقع وأطلال الماضي بكل تراكماته، ليبدأ رحلته إلى عالم المجهول، باحثا عن واقع آخر يصب فيه مشاعره وأشعاره. واقع يحويه ويحوي آلامه. فحلم عبد الله حمادي الأبدي في احتضان المطلق ليس هروبا من الواقع بقدر ما هو نفي ونقد له، وليس إنقطاعا عن الماضي بقدر ما هو نفي وإحياء له.

1-4- الشعر حساسية جمالية:

الشعر حساسية جمالية، هذه الحساسية الجمالية هي صفة خاصة بالمتلقي، فالقصيدة الحداثية سحر يوحي أكثر مما يعبر، يحسها المتلقي ساعة يقظة شعوره بالجمال، ويعيد خلقها انطلاقا من معانقة شفرات القصيدة لذلك تظل القصيدة الحداثية أسيرة القراءة، هذه الحساسية الجمالية لا بد أن تكون خارقة وخارجة عن المألوف، لتكوّن الهزة الحداثية التي تصدم القارئ في كل مرة، فتكسر جدار الرتابة الذي ألفه في النصوص التقليدية، وتبعا لذلك فإن نجاح العمل الشعري يقاس بمدى تجاوب المتلقي معه؛ لأن المتلقي هو الهدف من كل عمل شعري، وكل مبدع إنما يبدع وفي ذهنه صورة جمهوره، يقول نزار قباني: « الشعر خطاب نكتبه إلى الآخرين(...) والمرسل إليه عنصر مهم في كل كتابة، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحدا، وإلا تحولت إلى جرس يقرع في العدم»[1].

فقد تحول القارئ في الدراسات النقدية الحداثية – من البنيوية إلى التفكيك – إلى عامل مهم، بل إن القارئ ليس مجرد مستهلك للنص وإنما هو منتج له، ولا تجد الكتابة سلطاتها الحقيقية إلا على يد قارىء ماهر يضيف من ذاته للنص ما لم يكن موجودا فيه، فكأن القراءة هي جزء لا يتجزء من الكتابة، بل هي كتابة ثانية، ويبقى المتلقي عنصرا هاما في توليد فاعلية الكتابة الجديدة..كما يرى أدونيس في تركيزه على ما يسمى بالحس الفني: « ومن لا يعرف الشعر أو يحسه مباشرة. يستحيل عليه أن يكون له أدنى معرفة عنه»[2]، فكأن الأولوية في عملية إدراك أقاليم الجمال المختفية خلف ستائر الإبداع، تعود بالدرجة الأولى إلى ضرورة تمتع الشفرة النقدية بهذا الحس الفني، الذي يستحيل مع غيابه العثور على أهرامات الجمال في مستودع الإبداع الشعري وصدق من قال: إن أربعين ناقدا لا يصنعون مبدعا واحد.

من هنا أصبحت الاستفادة من مقولات الشعراء النقاد ضرورة ملحة في البحث والنبش عن مختلف اللآلىء الجمالية لعالم النصوص الشعرية؛ لأن الشعراء النقاد هم أكثر الفيئات فهما للعمل الابداعي؛ لأنهم مرة أخرى عانوا ويلات الكتابة، وجربوا محنة الإبداع الشعري.

---

[1]– نزار قباني، قصتي مع الشعر، ص157.
[2]– أدونيس في منير العكش، أسئلة الشعر، دار الآداب، بيروت د ط، 1979، ص126.

1-5- الشعر الحداثي تشكيل لغوي:

الواقع؛ أن عبد الله حمادي لا يفصل بين الحساسية الجمالية والتشكيل اللغوي ذلك؛ لأن آليات هذا التشكيل تعمل على إثارة نفسية المتلقي، وقد تجلى ذلك في حديثه عن الثورة التجديدية، التي مست أهرامات الشعر المعاصر، حيث أرجع مصدر التجديد إلى ما أسماه بظاهرة اللاعقلانية التعبيرية، أي في طريقة التعبير، وهي العبارة التي عرفت بها الحداثة عند جهابذة الحداثيين[1]. واللاعقلانية عند عبد الله حمادي: «تتضح من خلال الاستعمال الواعي لطريقة أو اختيار الكلمات المعبرة بحكم تماسك تنظيمها حتى تترك أثرها في القارئ أو السامع، وهذا الأثر الذي تتركه ليس مفاده المفهوم الخارجي الذي تحمله العبارات...» [2]، وفي هذا السياق يمكننا اعتبار عبد الله حمادي واحدا من الشعراء النقاد المتميزين القائلين ببعث الروح في النسيج الشعري الحداثي، وذلك من خلال التركيز على تماسكه البنائي من خلال تلك العلاقات الرابطة بين مفردات نسيجه الهرمي، وهو ما افترضته ظاهرة اللاعقلانية على صعيد اللغة الشعرية والصورة الشعرية على حد سواء.

والعمل الشعري عند عبد الله حمادي ليس مجرد موضوع أو محتوى، ولا هو انعكاس لمادية الأشياء، وإنما هو تواصل مع المتلقي، وهنا يمكن تشخيص ما أسماه النقاد بالمتعة أو الحساسية الجمالية، وهي تعود في الأساس إلى لا عقلانية التعبير الشعري، وهذه اللاعقلانية هي التي تسمو باللغة إلى ما وراء الظاهرة من الأشياء، فتخترق حجب مستويات التلفظ، حيث تفرغ الكلمات من معانيها القاموسية، لتحقن بدلالات جديدة يتحول فيها الكون الشعري إلى آدم جديد يسمى الأشياء تسميات جديدة، والشعر بهذا التصور هو هدم للواقع وبناء عالم جديد أكثر جمالا وصدقا، والشاعر في ذلك هو أشبه بالساحر الذي يقلب العصا حية، وهو جوهر ما دعا إليه عبد الله حمادي في تحديده لماهية الشعر.

1-6- الشعر بمعزل عن الدين:

لعل أهم قضية عالجها عبد الله حمادي هي قضية الشعر والدين، فهو يقر بوجوب الفصل بينهما، وإن ثنائية الشعر الإسلامي والشعر اللاإسلامي هي ثنائية لا أساس لها

---

[1]- بشير تاوريريت وسامية راجح: نظرية الشعرية الحداثية في كتابات عبد الله حمادي، الملتقى العربي الثالث، الجامعة والابداع، مجلة النص والناص، ع7، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، ماي 2006.

[2]- عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ص127.

من الصحة[1]:« وليس معنى ذلك وجود علاقة تنافرية وعلاقة تضاد بين الدين والشعر(...). إن الشعر هو أحد المدارات الضرورية لاعتماد منصة التدين القصوى»[2]، حيث أكد عبد الله حمادي على ضرورة الفصل بين الشعر والدين؛ لأن الشعر في تصوره« ذو طبيعة ملكية، إما أن يكون وحده صاحب السيادة و إلا فإنه يتنازل عنها بسهولة...» [3]. ولذا قيل قديما:"الشعر ديوان العرب". وعلى مر العصور أثبت النقد الأدبي بمناهجه المتباينة سلطة الإبداع الشعري وتمنعه وهروبه إلى الأمام، بحثا عن قوانين جديدة سرعان ما تتحول إلى قوانين بالية وعتيقة أمام انفتاح النص الشعري، وتناسل مدلولاته اللانهائية، والشعر في كل ذلك هو ضد القواعد والحدود والمعايير الجاهزة.

إن المتأمل في القصيدة الحداثية يلحظ أنها بحث عن حقيقة الحقيقة المتمثلة في "التوحد" إلا أن هذا التوحد ليس هو المفتاح الوحيد الذي تقرأ به هذه القصيدة المتعددة الدلالات، التي تتميز بلغة إيحائية تحمل المعنى وضده مما ينفي التفسير، ويفتح المجال للقراءات المختلفة. إنها قصيدة تضعنا دائما أمام معنى لا ينتهي، أمام قلق مستمر، إنها تحترف الهدم المستمر، من أجل إعادة البناء، وتتستر برداء التساؤل والاحتجاج لتتجاوز الممكن والسائد، وتخلق الرغبة الدائمة في إيجاد المغاير والبديل، «...إنها تأسيس على الهاوية، أي انخراط بدئي في قوى الكون الحية»[4]، إذا هي رحلة بحث عن معنى هارب، وزمن ضائع، نود القبض عليه لنتجاوزه إلى زمن آخر يأتينا بالانتظار، ويبقى انتظارنا للمعنى مؤجلا بسؤال مفتوح، لا تأتي السنوات بالإجابة عنه، ويرجأ دوما الجواب من القارئ الذي يسير في دخيلاء القصيدة، مزودا بمعارفه وخبراته يطمح أن يصل إلى اليقين ولا يطاله؛ لأن كل قراءة هي إساءة قراءة إنها:«استقصاء للعمل الشعري وعلاقات رموزه وصوره...(إنها) بتعبير آخر لا تقدم اليقين بل الاحتمال، إنه نص يتجدد مع كل قراءة لا ينتهي ولا يستنفذ»[5].

---

[1]– ينظر: بشير تاوريريت : الحقيقة الشعرية بين النقد الاحترافي والنظرية الأدونيسية، موازنة في الأصول والمفاهيم (أطروحة دكتوراه)، قسم اللغة العربية والدراسات القرآنية، جامعة الأمير عبد القادر، قسنطينة، 2005، ص378-379.

[2]– عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2000، ص343.

[3]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص5.

[4]– أدونيس: بيان الحداثة: مقال في مجلة مواقف، ع34، 1979، ص150.

[5]– أدونيس: كلام البدايات، ص27.

ومن اللافت للانتباه أننا نجد عبد الله حمادي قد قدم تفسيرا جديدا للآية الكريمة: {أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لاَ يَفْعَلُونَ إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ..}[1]. فينتقد كل التأويلات التي سبقت لتفسير هذه الآية، والتي تذهب في عمومها إلى إدانة الشعر والشعراء، حيث توقف وقفة متأنية عند الاستثناء الواقع في آخرها، فقدم تفسيره الحداثي الجديد الرامي إلى دحض مجمل التأويلات التقليدية، التي تنتقص من شأن الشعراء، فهم عنده فئة مميزة ومفضلة بالمضي في مسالك القول:"في كل واد يهيمون" بحثا عن الجديد واختراقا للمحظور. والغاوون في هذه الآية حسب تفسيره هم الجمهور الذي لا يمكن للشعر أن يكون شعرا بمعزل عنه، وهي حكمة ربانية خولت للشعر دون غيره هذا الامتياز الذي لم يقدره بعض المفسرين حق قدره[2].

ويستند في عزل الشعر عن الدين إلى فهمه الخاص لطبيعة وخصوصية التعبير الشعري، وإلى نوعية تعامل الشاعر مع اللغة:«فالطقس الشعري برزخ تتوحد فيه الكائنات وتنمحي في جلاله الفواصل، وبحث دؤوب على كل ما ليس شائعا ولا مطابقا للمعيار العام، واللغة فيه تبلغ أحيانا درجة من الشذوذ، وشذوذها هو الذي يكسبها رؤية وأسلوبا من نوع خاص»[3]. هذه النصوص على اختلاف سياقاتها تقف شاهدا على عدم انصياع الشعر للدين، وهو إقرار ينم عن صرخة الشعر نفسه؛ لأن الحقيقة الشعرية لا يمكنها أن ترتبط بالدين ما دامت سابحة في فضاء لا حدود له[*]. فالدين في الواقع يحمل حقيقة ثابتة، في حين أن الحقيقة الشعرية هي حقيقة ترفض الثبات، وهنا يكمن التعارض بين الدين كحقيقة ثابتة والشعر كحقيقة متغيرة أو متحولة، وخلف هذا التفسير تختفي مقولات عبد الله حمادي في القول بالفصل بين الشعر والدين . وبهذا الدأب يكون قد تجاوز أدونيس في حديثه عن علاقة الشعر بالدين في أطروحته: "الثابت والمتحول. بحث في الاتباع والابتداع".

وإذا كان العامل الديني هو الذي أضعف دينامية أو حركية الشعر القديم في تصور أدونيس، فإن عبد الله حمادي يذهب إلى نقيض ذلك، حيث يرى أن الدين لم يضعف الشعر

---

(1)– القرآن الكريم: سورة الشعراء، الآية 425-426.

(2)– عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، ص347-378.

(3)– المصدر نفسه، ص262.

(*)– للتوسع يراجع: بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية بين النقد الاحترافي والنظرية الأدونيسية موازنة في الأصول والمفاهيم

إطلاقا- وإنما القائمون على أمره، الشعراء هم سبب ذلك- ويستدل برأي "للأصمعي" مفاده: إن حسان بن ثابت كان قد علا في الجاهلية والإسلام فلما دخل شعره في باب الخير - من مراثي الرسول صلى الله عليه وسلم وحمزة وجعفر رضوان الله عليهما وغيرهم(...)- لانَ، ويتمظهر ذلك في مراثيه للرسول وأصحابه[1]؛ أي أن شعر حسان لم ينحط عندما دخل الإسلام، بل كان انحطاطه عندما انحرف عن الطابع الحقيقي للشعر من خلال تسخير شعره للدفاع عن حزازات مذهبية مجانية، وهذا ما يتناقض مع جوهر الحقيقية الشعرية بوصفها حقيقية فنية. ويبقى تأويل عبد الله حمادي للآية السالفة الذكر -عن الشعر والشعراء- تأويلا جادا وجديدا من شأنه أن يرفع اللبس، ويذبل الغموض الذي وقع فيه الكثير من النقاد في تحاملهم على الشعر والشعراء.

2- لوازم الحداثة الشعرية عند عبد الله حمادي:

2-1- حداثة اللغة الشعرية:

لقد عمل شعراء الحداثة على كسر قضبان التقليد، وإطلاق العنان للقول الشعري في الكون عاليا يطير حيثما يشاء، ويحط أينما أراد، يتبع خطوات الإبداع الواسعة، ويدخل في ليل الممارسة الشعرية ليكون شعرا يخرج عن نطاق العلمانية، التي حاولت النظريات التقليدية تسييجه وكبت أنفاسه[2]، واللهفة وراء التساؤلات التي ما ينطفئ واحد منها حتى يتَّقد الآخر.

فهذا عبد الله حمادي يرفض تقسيم الكلمات إلى شعرية وأخرى غير شعرية، إذ إن كل الألفاظ والكلمات بدون استثناء هي هوس الشعر، والسعي على تفجيرها في ذاتها، وخلق لغة شعرية هي مهمة الشاعر الحداثي الذي يحول النحاس إلى ذهب:« وكأن لغته هنا تسعى لممارسة حق التجاوز لذاتيتها، أولا ولمتلقيها ثانية، إنها تهزأ بالقواعد المنضبطة، وتهيئ الجو المحرض على التحدي، وهتك المتعارف عليه حتى تلتقط

[1]- ينظر: عبد الله حمادي: أصوات من الأدب الجزائري الحديث، ص364.
[2]- أدونيس: زمن الشعر، ص313.

ما تشتت من هواجس وأحاسيس تبدو مبعثرة في صيرورة الذات، ودائرتي الزمان والمكان للعمل الشعري»[1].

فلغة الشعر الحداثي عنده ، لغة من نوع خاص، يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر. « من هنا لا تظل لا معقولية القصيدة في الشعر الحقيقي أساسية لكنها ليست مجانية، ولا ضبابية(...) إنه الثمن الذي ينبغي دفعه مقابل وضوح طبيعة مغايرة»[2]. بهذا التصور تتحول الكلمة في الشعر الحداثي إلى موت وانبعاث في الوقت نفسه، وإلى هدم وبناء مستمر النزاع. والشاعر الحداثي هو من يحاول تقويل اللغة ما لم تقله بطرق لم تألفها في ذلك البناء المحكم والمفخخ بالمفاجئات والتوقعات التي تعمل اللغة فيه على الفضح والتعرية، هذه اللغة هي تراكم من "الإشعاعات" أو خيبة الظن والمفاجئات التي يولدها سياق النص الشعري[3].

لقد انطلق عبد الله حمادي في حديثه عن اللغة الشعرية من موقف نقدي إنهال فيه على النبرة العقلانية التي ميزت لغة النتاج الأدبي القديم بوصفها لغة منطقية إخبارية، يكتفي فيها المبدع بمحاكاة العالم في صورته المادية المحسوسة المرئية ومن دون النفاذ إلى دخيلاء العالم لاكتشاف خرائطه المجهولة، فلغة النتاج القديم: «كانت تخضع من طرف المتلقي لميزان عقلاني منطقي، لا يقبل الغموض أو اللغو بالمفهوم القديم والعدول والانزياح بالمفهوم المعاصر»[4]. فاللغة التي استعملها كل من هؤلاء وغيرهم من معاصريهم كانت تعكس غالبا مفاهيم مادية بحتة، حيث نجد فيها تحقيق المعادلة المنطقية القائلة= الكون ومحتواه يساوي اللغة ومفاهيمها[5].

لقد هلل عبد الله حمادي مثله مثل الشعراء الحداثيين للغة شعرية قائمة على منطق الانزياح أو اللاعقلانية، فبواسطة هذه العلاقات الجديدة بين مفردات المنجز النصي تتحقق للقصيدة الحداثية معادلتها الجمالية الرامية إلى تكثيف الايحاءات والدلالات اللامتناهية، وهنا نلحظ تحديد شعرية النص من خلال لغته، التي اشترط فيها أن تكون ذات

---

(1)– عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب، ص204.
(2)– عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ص185.
(3)– ينظر: السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1984، ص66.
(4)– عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع ، ص105.
(5)– المصدر نفسه، ص104-105.

طلقة تعبيرية مصفاة، كما اشترط فيها التألق وديمومة التجديد ذلك؛ لأن كل مغامرة إبداعية يقوم بها الشاعر هي تجربة جديدة،« وكل تجربة جديدة تتطلب بالضرورة لغة جديدة، إذ إنه ليس من المعقول أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة»[1].

وعليه فإن كل تجربة جديدة هي خرق للعادة، وهدم للاحتذاء الذي يعتمده الشاعر من أجل تشكيل جديد للكون بواسطة الكلمات. فاللغة الشعرية عند عبد الله حمادي هي رؤيا للكون:« إنها إدراك كلي لكنه الوجود، وكشف لعالم يظل دائما بحاجة إلى الكشف، وتجاوز هذا الواقع بغية خلق واقع آخر، ورفض وتنبؤ وحنين للمستقبل، إنها عملية انقلابية، الهدف منها هو إحالة العالم إلى شعر، إنها أداة لخلق صورة جديدة للعالم القديم»[2].

وإذا كان الشعر هو تشكيل لواقع جديد بواسطة الكلمات، ألا يجعل هذا الأمر الشاعر أشبه بمن يقيد عالما رحبا في إطار بالغ الضيق؛« لأنه من المحال أن يتمكن الشاعر من وصف مخلوقاته الجديدة إلا بلغة تخلق كذلك خلقا جديدا، ولا نعني هنا خلق المفردات، بل المفروض أن يتعامل معها المبدع بطريقة جديدة»[3]. فيعيد النظر في كل الموازين« ويعيد إلى اللفظة اعتبارها، ويخلع عليها جدة وينفخ فيها روح الشباب»[4].

لقد أيقن عبد الله حمادي حقيقة اللغة والتجربة الشعرية، حيث رأينا أنه حدد الشعر بلغته فهو تعبير غير عادي عن عالم عادي، وليس غريبا أن تكون لغة الشعر غير عادية، تعبر عن الواقع وعن العالم في الوقت نفسه، ولو أننا تأملنا تطور اللغة الذي يساير تطوير الحياة، لأيقنا بضرورة البحث عن لغة متميزة، وغير عادية حتى تتمكن من استيعاب العالم الجديد. هذا العالم لا وجود له إلا في خيال الشاعر، والخيال كما نعلم هو إشعاع لا حدود له، لكن الكلمات بمحدوديتها تخون الشاعر وتعجز عن حمل معانيه.

إن الشاعر الحداثي يعلن ثورته العارمة عن بنود اللغة مما يؤدي إلى اهتزاز كيان الدلالة، حيث يتطفل على الرحيق المصفى للكلمات فيحررها من سجن القاموس وأسواره

---

[1]– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص178.

[2]– بشير تاوريريت: مدارات التنظير النقدي عند علي أحمد أدونيس(رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1999، ص222.

[3]– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص278.

[4]– محمد بنيس: الشعر العربي بنياته وإبدالاته، ج3، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2001، ص60.

العالية، ويطلقها تسبح عائمة في دائرة دلالية أوسع نطاقا من دلالاتها المباشرة المحددة من قبل، « فيسند للأشياء وظائف تعجز معانيها عن أدائها، وهو ما أومأ إليه قديما "المتأله النفري" في مقولته المأثورة: إذا اتسعت الفكرة ضاقت العبارة، فقانون اللغة الشعرية يقوم أساسا على التجربة الباطنية لا الظاهرية»[1]، ومعنى ذلك أن شعرية اللغة تتحقق« في السياق الداخلي للنص، وتتولد دلالات نصية جديدة تحطم الدلالات المنطقية الصارمة القائمة خارج النص؛ لأن قانون اللغة الشعرية يرتكز على التجربة الداخلية عكس اللغة العادية التي تستند إلى التجربة الخارجية»[2].

وإذا كانت اللغة الشعرية تعتمد على العلاقات الداخلية، فإن النص الشعري سيستقل بذاته، ويتفرد بلغته وبدلالته الخاصة، لذا فهو يوحي ويرمز أكثر مما يعبر.

ومبدأ الفهم فيه على هذا الأساس يبقى مرهونا بتوفر المعنى القبلي للإدراك من قبل المتلقي بالاستعداد الفني والجمالي، الذي يؤهل المتلقي لاستنطاقه. من هنا يصف عبد الله حمادي المنجز النصي:« بأنه كيان من الكلمات يتجاوز فيه مستويات التلفظ بشكل متناسق، ومغاير للمألوف، (واللغة الشعرية في النص الإبداعي) تعتمد التحدث إلى الآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعا»[3].

وهنا نلحظ تحديد نمطين من اللغة، لغة التواصل اليومي؛ وهي اللغة التي نتحدث بها إلى الآخرين، واللغة الشعرية، وهي اللغة التي تنحرف عن مسار اللغة الأولى، فيصبح الشعر بهذا المعنى انزياحا أو انحرافا عن معيارية اللغة ليصبح الموضوع الرئيسي للشعرية هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون، وعما سواه من السلوك القولي؛ لأن وظيفة اللغة الشعرية هي انحراف النص عن مساره العادي، والارتقاء به إلى أفق التعبير الجمالي، وهذا ما عبر عنه عبد الله حمادي بقوله:«كيان من الكلمات تتجاوز مستويات التلفظ بشكل متناسق ومغاير للمألوف، أو بتعبير آخر بمثابة انزياحات مقصودة تستهدف المعيار المغاير(...)إنه السمو بتعبيرية الأشياء، وإحداث عملية تشويش مقصودة...» [4].

---

(1)– عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص6.
(2)– محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب(مقاربة بنيوية تكوينية)، المركز الثقافي العربي، ط2، 1985، ص166.
(3)– عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص6.
(4)–عبد الله حمادي: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص11.

وما يلفت الانتباه في هذا الرأي هو تركيز عبد الله حمادي المستمر على الانزياح في القصيدة (شكل متناسق...انزياحات مقصودة...عملية تشويش مقصودة) ويقول: « إن مثل هذه الظواهر والتصورات اللاعقلانية من حيث البنية والأسلوب بالإمكان العثور عليها في الشعر القديم بنسبة قليلة، لكن تواجدها ليس معناه تواجد الجديد لسبب بسيط، هو أنها جاءت عن طريق الصدفة من قبل مبتدعيها، وليس من قبيل الهدف في حد ذاته، وهذا ما يميز الحداثة من القدامة»[1].

وعندما يقوم الشاعر بإفراغ الكلمة من محمولها التراثي ويخرجها من ليلها العتيق فيحقنها بجملة من الدلالات الجديدة، حيث يعيد لها الحياة والتجدد، عندها فقط يمكن القول إنها اكتسبت صفة الشعرية، ولما كان الشاعر هو الذي يخلق الكلمات ويمنحها شعريتها، فإنه يتحتم في هذا الخلق الشعري أن يكون لكل شاعر رؤيته الخاصة لكلمات اللغة في نظمها الدلالي المقيد بالسلاسل المعجمية.

سبق أن رأينا أن عبد الله حمادي يحدد الشعر بأنه بناء بواسطة الكلمات ورأينا أنه اشترط أن تكون هذه الكلمات التي تمثل اللغة الشعرية غير عادية، وها هو الآن يحدد طبيعة هذه الكلمات التي يجب أن تكون خارقة تتخطى الحدود القاموسية، لتكتسب دلالات أعمق، تمكنها من استبطان الذات، وتبعدها عن الوصف الظاهري، وتجعلها مليئة بالانزياحات التي تمثل الصورة الشعرية بوصفها استعارة موسعة مفتوحة على العالم بمصرعيه، ويشترط فيها أن تربك العلاقة بين الدال والمدلول، للحصول على طبيعة مغايرة؛ لأن اللاعقلانية عنده هي أساس الشعرية.

ويرى، أن:«الشعر الحقيقي هو ذلك الأثر الجمالي الذي يصدر عن كنه الأشياء، وليس عن حيز الكلمات، وأجود الشعر هو الذي يحافظ فيه الشاعر على التناغم بين الصوتي والدلالي»[2]؛ لأن الكلمات نفسها في الطبيعة الأصلية ليست شعرية بالمرة، إنما التوظيف الشعري هو الذي يمنحها ذلك؛ أي أن المفردة لا تتحقق شعريتها إلا من خلال السياق الذي تجري فيه، وعبد الله حمادي هنا يرفض الفكرة القديمة التي تقسم اللغة إلى كلمات شعرية وأخرى غير شعرية، فهو يرى أن الكلمات كلها في نفس المستوى؛ لأن

[1]– عبد الله حمادي: ديوان تحزب العشق يا ليلى، مع مقدمة عن لوازم الحداثة في القصيدة العمودية، ص24.
[2]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص7.

الشاعر في تجربته يعود باللغة إلى أصلها عند درجة الصفر، وهو الذي يمنحها دلالتها من جديد. وهنا يلتقي مع نزار قباني حين يقول:« أنا أرفض تقسيم اللغة إلى مناطق جغرافية ومناخات».[1] والصوتي في الشعر هو البناء الزماني بينما الدلالي هو البناء البلاغي أو المكاني. والكيان الشعري عنده هو الذي يجمع بين البنائين كليهما، فيحدث تناغما موسيقيا بين الشكل والمضمون، وهما في الشعر يولدان معا، ويشكلان طريقة جديدة في التعبير تجسد رؤى ووجهات نظر الشاعر لهذا الكون[2]، وذلك التناغم بين الصوتي والدلالي هو سر الموسيقى في الشعر الجيد.

إن اللغة الشعرية الحداثية خاضعة لذات الشاعر، إنها لغته التي يخلقها بنفسه من خلال إقامته لعلاقات جديدة مرتبطة بأغوار ذاته، لا بمنطقية العلاقات، وبهذا الطرح يتفق عبد الله حمادي مع التصور الحداثي حول اللغة فيقول:«اللغة هي المشكل الوظيفي في العملية الشعرية، أو ما يمكن تسميته بلسانيات الخطاب أو لسانيات فعل القول، لذلك توجب في العمل الإبداعي دراسة العلاقة بين الدال والمدلول؛ لأن الكلمة في الخطاب الشعري المعاصر تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى، فهي الانبثاق الحقيقي للحمولة الدلالية لمكوناتها المستحضرة للحظة الانفعال أو التجاذب»[3].

من خلال المحطات السالفة الذكر يمكن القول: إن حديث عبد الله حمادي عن حداثة اللغة الشعرية هو أشبه ما يكون بحديث النقاد البنيويين والأسلوبيين والسيميائيين، والتفكيكيين، ولاسيما في قضايا انفتاح النص، الانحراف أو الانزياح، اللاعقلانية، والقول بالعلاقات التي تصنع فرادة الحدث الأدبي والاختلاف وما ينجر عنه من إيحاءات وغموض ودلالات مكثفة، هذه الإفادات من عطاءات النقد الألسني والتنظير الشعري فيها من الوعي ما جعل أطروحاته تتصف بالجدة والطرافة.

2-2- حداثة الصورة الشعرية:

لقد تحدث عبد الله حمادي عن الصورة الشعرية الحداثية التي تقوم على كسر العلاقات المنطقية، وجعلها متنافرة تتراوح بين اللامنطقية واللاعقلانية[4]، وتتحقق

---

(1)- نزار قباني: الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط12، 1973، ص43.
(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين ، ص6.
(3)- عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب، ص201.
(4)- ينظر:عبد الله حمادي: ديوان تحزب العشق يا ليلى، ص16 وما بعدها.

لا منطقية الصورة في تصوره باستخدام أساليب مختلفة منها: الرمز، والأسطورة والإيحاء والخيال والدهشة[1]، فالخيال له القدرة على الابتكار وخلط وظائف الأشياء، وخلق الجديد الذي يحمل صفات مركبة من صفات أشياء كثيرة.

فقد عبر "بودلير" في مقولتين جوهريتين عن وظيفة الخيال في تحقيق الصورة، يقول في الأولى:«في البدء خلق الخيال التماثل والاستعارة، إنه يحل كل ما خلق، ثم يعيد تجميعه، وتنظيم مادته بواسطة مبادئ نابعة من أعماق الروح الإنسانية، إنه يخلق من التجربة المحسوسة عالما جديدا»[2]. أما المقولة الثانية فيصطلح عليها باسم تراسل الحواس، حيث:« توصف مدركات كل حاسة بصفات مدركات الحاسة الأخرى، وعلى هذا النحو تعطي المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما، وتصبح المرئيات عطرة فاعمة»[3]، وهذا ما تجلى في الصورة الشعرية الحداثية التي عملت على كسر القوانين الطبيعية للأشياء، محاولة بذلك خلق نماذج شعرية جديدة.

الحقيقة إن عبد الله حمادي استفاد من هذين المقولتين، خاصة وأن الشعر الحداثي يستخدم هذه الأساليب من دون الإسراف أو المبالغة في استخدامها، يقول:«ليس الرمز، ولا الصورة، ولا الايحائية أو الضبابية، ولا الكثافة اللغوية هي الفوارق النوعية، والكمية الفاصلة بين ما هو قديم وما هو جديد، فمثل هذه الظواهر والتصورات التعبيرية اللاعقلانية، من حيث البنية والأسلوب، بالإمكان العثور عليها في الشعر القديم بنسبة قليلة. لكن تواجدها ليس معناه تواجد الجديد لسبب بسيط، هو أنها جاءت عن طريق الصدفة من قبل مبتدعيها، وليس من قبيل الهدف في حد ذاته، وهذا ما يميز الحداثة عن القدامة»[4].

وإذا كان الشاعر الحداثي ملزما بمثل هذه الأساليب الفنية في نسج قصائده، إلا أنه غير ملزم بتحويل هذه الأساليب إلى هدف شعري؛ لأن هذا المسعى قد يحول الشعر إلى مجرد جري وراء هذه الأساليب دون الإلتفاف على قيمتها الفنية ضمن نسيج القصيدة العام، وهذا لا يعني أن عبد الله حمادي قد أغفل هذه القيم، بل على العكس من ذلك، فرغم رأيه

---

(1)- المصدر نفسه، ص24.

(2)- ينظر: محمد كعوان، الأبعاد الصوفية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر(رسالة ماجستير)، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، 1998، ص190.

(3)- المرجع نفسه، ص190.

(4)- عبد الله حمادي: ديوان تحزب العشق يا ليلى، ص24-25.

السابق الذي جعل فيه الرمز والأسطورة هما الهدف، فإنه لا يبدو بعيدا عن فهم الدور الذي تلعبه هذه الأساليب على مستوى الشعر الحداثي، ولاسيما حين يؤكد على عدم سعي القارئ وراء الكشف عن العلاقات المنطقية في هذه الأساليب، التي تقوم على اللامنطقية، ألا تراه يقول:«بهذه الروح المتمردة زحف الفنان المعاصر بأكبر ثورة عرفها تاريخ الشعر، فعمد إلى كسر العلاقات المنطقية، والقرائن اللازمة المتواجدة بين اللامنطقية واللاعقلانية»[1]. وتعتبر اللاعقلانية أهم خصيصة جمالية في تشكيل نبض الصورة الشعرية الحداثية، لما تطرحه من رؤى ودلالات مغايرة تنتجها العلاقات اللامنطقية بين طرفي الصورة.

إن الشاعر الحداثي يبني تصوره للصورة الشعرية من العقلانية واللاعقلانية، وقد أشار عبد الله حمادي إلى الشاعر الفرنسي "بودلير" الذي مثل بحق الثورة على المفاهيم القديمة، وضربها عرض الحائط؛ لأنه لا يعتبر الفن للفن، بل الفن من أجل التقدم، وأشار كذلك إلى "إدغار ألان بو" (Edgar Allan Poe) الذي كان شعره شعر رؤى، وكانت نظريته للقصيدة تمثل سنفونية من الأنغام البعيدة عن حذلقة المنطق. وهدفها المباشر المتعة لا الحقيقة ومتعتها لا محدودة[2]. فالشاعر الحداثي انطلق في تصوره للعالم من ثقته بنفسه وقناعته الذاتية، حيث أطلق العنان لمشاعره، فساعده كل ذلك على التحليق في سماء الشعر، ما يهمه هو الأثر الناتج عن إحساسه بالأشياء، فهو لا يعتد بالتعبير المنطقي في تصوره للأشياء بل ينطلق من اللامنطقي الفني.

لقد ركز عبد الله حمادي على عنصر الذاتية في العمل الإبداعي لإبراز المقومات الجمالية المتميزة يقول:« يبقى دائما العامل الفعال الذي له دور الريادة والأهمية القصوى لقياس مدى تطور الانفجارات الإبداعية، يخضع إلى مدى تطور الذاتية والتي مفادها مقدار الثقة التي أجدها في نفسي كإنسان»[3].

إن هذه الثقة الموجودة عند الشاعر نابعة من مخزونه المعرفي في بنائه المتكامل، والذي يرتكز على دعائم اجتماعية وتاريخية ونفسانية، ولا بد لهذه الثقة أن تكون متجددة كي لا يقع الاجترار، والفصل في فهم الأشياء:«فالتعبير الفني في كل زمان ومكان يقاس

---

(1)– المصدر نفسه، ص39.
(2)– عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ص112.
(3)–عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، ص114.

بمقدار الأبعاد المتشعبة التي تحويها العبارة الشعرية في صياغتها الفنية والجمالية، وبكثافتها اللفظية والمعنوية من حيث المتانة والبنية مع دقة اللاوعي الواعي، وثبات الرؤية وتجانس أو عدم تجانس في النوع والكم»[1].

إن الحصيلة المعرفية تؤثر تأثيرا مباشرا على التعبيرية، وما وصل إليه الغرب من نضج معرفي مصدره الثقة بالنفس، ومن هنا تصبح الأشياء بين يديه وهو صاحب الريادة إذ استطاع الشاعر المعاصر تطويع اللغة وجعلها مرنة تتماشى مع نظرته، وهذا ما يؤكده عبد الله حمادي في قوله:« إن القيمة التعبيرية التي بلغها الإنتاج الغربي المعاصر ما هي إلا حصيلة نتاج درجة حضارية انعكست على الفرد في المجتمع الغربي، فخرج بدرجة من الذاتية تسمح له بالتعبير عن الأشياء من منطلق الثقة التامة بما يقول، ومن مبدأ الاقتناع الذاتي بما يفعل، فهو في كل هذا يبرز بموقف المسير للأشياء المتحكم في مصائرها، المشارك في إنشائها موقف المساير له والخاضع لأحكامها»[2].

لقد استطاع الشاعر الحداثي القيام بعملية توليد المعاني، وقد اصطلح عبد الله حمادي على الصورة الشعرية بـ"الرمز العقلاني" في التعبير الشعري والصورة الشعرية في تصوره تنطلق من كسر الروابط العقلانية، كما تتولد من «ظاهرة القرائن أو التفريعات اللاعقلانية أو اللامنطقية»[3].

إن تصور عبد الله حمادي مخالف تماما للنظرة القديمة، فرؤيته للشعر تنطلق من ذاتية الشاعر المعاصر في حد ذاته، هذه القناعة والثقة التي أكسبته القدرة على التعبير دون رصد الحواجز المحيطة به، والشيء الذي أضافه هو التصور اللاعقلاني الذي انطلق فيه من الرمز اللاعقلاني، وبالتالي دحض التصور القديم، الذي يؤمن بوجود قرينة منطقية تقوم عليها الصورة الشعرية.

هذا وقد وازى عبد الله حمادي بين التشكيل المكاني للصورة والتشكيل الموسيقي للصوت حيث يقول:«نحن لا نستطيع تشكيل الأصوات الزمانية إلا تشكيلا يخضع في الوقت نفسه لحيز مكاني ، فالموسيقى والصورة والشعر وجهان لعملة واحدة، لا يكون الشعر إلا إذا اجتمع فيه هذان الطرفان، فإذا كانت الموسيقى تساهم في توصيل الدلالة،

---

[1]– المصدر نفسه، ص116.
[2]– المصدر نفسه، ص121.
[3]– المصدر نفسه، ص124.

وتعميق الأثر الشعوري لدى المتلقي، فإن أثرها لا يتعلق بمدى طويل مثلما يحدث في الصورة، فالشعر تشكيل جمالي»[1]هذا التوحيد بين الموسيقى كشكل إيقاعي والصورة كشكل مكاني لم يمنع عبد الله حمادي من التأكيد على أهمية الصورة الشعرية، لا بوصفها تركيبة عقلية أو عاطفية مثلما هو الشأن في كتابات النقاد، بل ينبني مفهوم الصورة لديه على جدلية العقلانية واللاعقلانية، رابطا ذلك بتطور عنصر الذاتية، والتي تعني الرؤية الفردية الخاصة بالمبدع وهي مصدر التنظير الشعري عنده. الصورة الشعرية عند عبد الله حمادي تقابل الرمز اللاعقلاني، وهي طريقة لتعامل الإنسان مع الأشياء، من منظور حداثي، فهي رؤية من خلالها يعيد الشاعر بناء تصورات جديدة للأشياء.

والشاعر في ضوء العلاقة الجدلية بين العقلانية واللاعقلانية يتحول إلى راء يقلب المفهومات ويشوشها، لأن ذاتيته:«خولت له التحرك بفعالية يستشم منها مدى سيطرته على الأشياء التي تبدو رهن إشارته، فمن هذا المنطلق أصبحت له القدرة على رؤية الأشياء، بعين الذاتية المستقلة، أو بعين التفرد الواعي...»[2]؛ لأن الشاعر في هذا المستوى يصبح بمثابة المسير للأشياء، المتحكم في مصائرها، المشارك في إنشائها.

إن تركيز عبد الله حمادي على الصورة واللغة في تحقيق الحداثة للقصيدة العمودية، يحمل جانبا من الرجاحة، لكن هذه الرجاحة كانت تتعمق أكثر لو عززها بالربط بين هذين العنصرين؛ لأن الصورة لا تتجسد إلا باللغة، وبهذا الفهم يتضح سبب تركيزه على اللغة والصورة في تحقيق سمات الحداثة الشعرية.

بناء على ما تقدم يمكن القول: إن التعبير عند عبد الله حمادي يصدر عن لا شعور الشاعر الباطن، وإحساسه الخاص، لا من منطلق المنطق، أو العرف المتواضع عليه. والثورة التي حصلت في الشعر المعاصر هي نتيجة من نتائج لا عقلانية العبارة الشعرية، وتتحقق اللاعقلانية الفنية في تصوره من خلال الاستعمال الواعي في اختيار الكلمات المعبرة، حتى تترك أثرها في المتلقي. إن تأكيد عبد الله حمادي على استعمال اللاعقلانية التي تعتمد على الإيحاء أمر مكنه من إدراك حقيقة الصورة الشعرية ورصد تطورها، وهو بهذا الدأب تجاوز المفهوم السطحي للصورة الشعرية، المفهوم الذي طالما رسخ علاقة

---

[1]– عبد الله حمادي: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، ص132.
[2]– عبد الله حمادي: ديوان تحزب العشق يا ليلى، ص14.

المشابهة بين طرفي الصورة مخضعا طرفي التشبيه إلى علاقة منطقية بلاغية، وفي إرجاعه تطور الصورة (الرمز اللاعقلاني) إلى عامل الذاتية ما يضيف إلى مفهومه للشعرية خصوصية جمالية متميزة أهملتها الدراسات النقدية.

3.2ـ حداثة الموسيقى الشعرية:

كانت الموسيقى على مدى العصور المحرك الأساس في إنتاج الشعر والشعرية، وأكثر من ذلك فقد اعتبرت الحد الفاصل بنيه وبين النثر، كما ظل الوزن والقافية الخليليان على امتداد قرون طويلة العمود الفقري، الذي لا تستقيم القصيدة بدونه، حتى إن النقاد ذهبوا إلى تعريف الشعر بالكلام الموزون المقفى، لكن الهدف من هذا التعريف هو التأكيد على حضور عنصر الوزن في القصيدة، بحيث لا يجرأ على اقتحام الساحة الشعرية إلا المهووسون به من العباقرة والموهوبين، ولو كان الأمر غير ذلك لعد العرب ألفية بن مالك شعرا، وهذا ما لم يذهب إليه أحد منهم[1].

لقد أشار عبد الله حمادي إلى الوزن الخليلي في ديوان :"تحزب العشق يا ليلى"، وكانت كتاباته الشعرية تميل في أغلبها للوزن الخليلي تعتمد شكلا إيقاعيا واحدا، وقد ميز بين نوعين من الموسيقى: الموسيقى الجاهزة، والموسيقى الطارئة، فالموسيقى الجاهزة تتحدد للشاعر قبل بدء القصيدة، فيهيم مع وزن معين، وربما مع قافية معينة، قبل البدء في الكتابة، وإذا ما بدأ الكتابة إنضم إليه نوع آخر من الموسيقى يمكن أن نسميه: «الموسيقى الطارئة، وهي الأنغام الناتجة عن تغيير تفعيلات البحر، بما يعتريها من زحاف أو علة خلال البيت»[2].

ويرى: «إن الوزن والقافية ليستا في حاجة إلى تعديل، والتعديل المفروض لا بد أن يكون داخل طاقاتها الكامنة، والتي لم تستهلك بعد، وليس في مقدور المبدعين استهلاكها كاملة؛ لأنها تنام في أحشائها المد والجزر»[3]. أي أن التجديد الموسيقي يكمن في استعمال الشاعر المميز للأوزان والقوافي.

وهو جوهر ما دعت إليه "نازك الملائكة": «إن العروض في الشعر كالأرقام في الرياضيات، فمهما تجددت العصور والأفكار ونمت وصعدت، فإن الأرقام ونسب الشعر

---

[1]– ينظر: شوقي بزيع: ماذا تبقى من تجربة الحداثة الشعرية: مجلة العرب، الكويت، ع486، 1999، ص140.
[2]– بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1978، ص260.
[3]– عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص41.

والموسيقى تبقى ثابتة لا تتغير. أما ما يتغير فيها هو الأشكال والأنماط التي تبنى هذه النسب.(...)إن الموسيقى مثل قوس قزح يبقى محتفظا دائما بالألوان كلها، ولا يصنع الفنانون المجددون إلا خلط تلك الألوان والتجديد في رصفها، والتصوير بها»[1]. فالمادة الأولية في الموسيقى واحدة، لكن الشاعر يضفي عليها خصوصيته أثناء التجربة الشعرية.

وإذا كان عبد الله حمادي يصر على إبقاء الوزن الخليلي في القصائد الحداثية التي يدعو إليها، فإن هذا يؤدي إلى التساؤل عن عناصر التحديث الشعري، فتأتي الإجابة مع قوله:« تبقى مع ذلك معالم الحداثة، والمعاصرة تنحصر في رأيي في نقطتين أساسيتين: هما اللغة والصورة الشعرية أو الاستعارة»[2]، ومن ثمة فإنه لا مجال للحداثة الشعرية خارج اللغة الشعرية، والصورة الشعرية، وما يرتبط بهما من علائق أخراة.

لقد التزم عبد الله حمادي في جل أشعاره بالوزن والقافية، غير منتبه أنه بفعل ذلك يناقض ما يدعو إليه من جعل الحداثة في اللغة والصورة الشعرية، ذلك أن الصورة الشعرية لن يتحقق لها إعتاق من حصار التصور القديم، إذ ظلت رهينة الشكل الخليلي، هذا ما أكده شعراء الحداثة من خلال محاولاتهم لـ:« إبداع شعر يقوم على حركة داخلية تجعل من الشكل والمحتوى وحدة وأن تلك الحركة تتولد من الصورة الشعرية، ومن تداخل الصور بالإضافة إلى حركة الإيقاع، فارتقت الصورة عندهم من كونها عنصرا إضافيا تزينيا إلى عنصر بنائي مكون يوازي العنصر الإيقاعي، ويشارك في عملية السحر الشعري»[3]. وهذا الارتقاء للصورة الشعرية يستلزم انعتاقها من قيد الشكل الخليلي؛ «لأن طغيان الانتظام الوزني في الشعر يرافقه وانحصار للصورة عنه، كلما خفّ طغيان الانتظام الوزني كلما إزداد بروز الصورة الشعرية في النصوص المنتجة»[4].

ومن هنا تبدو الحاجة ملحة لتجاوز الوزنية الخليلية كمقياس حاسم، ليس لتحديد حداثة النص الشعري فحسب، بل لتحديد شعريته أيضا.

---

[1]– نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1962، ص08.
[2]– عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص34.
[3]– محمد العبد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص75.
[4]– كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص91.

وقد يلتمس عبد الله حمادي مخرجا أو حجة لدعوته هذه إذا نظر إلى الجمهور، ودوره في توجيه الحركة الشعرية، ولاسيما في الجزائر التي كان ذوق جمهورها ذي الثقافة العربية الأصلية الذي يطرب للقصيدة الخليلية، لكن هذا المخرج سرعان ما يسد في وجهه لسببين: الأول: هو كون هذا الشعر الثائر على الوزن الخليلي رغم ابتعاد الجمهور عنه بداية، فإنه لم يتوان في تحقيق مزيد من التجديد[1]. والسبب الثاني أن حمادي بدا كمن لم يضع هذا السبب نصب عينيه حين بادر بتنظيره هذا، بل على العكس كان متحمسا للعوم ضد التيار رغم صعوبة المغامرة، إذ يعترف بأن القصيدة التي يسعى إليها تبدو غريبة في الزمن الحاضر رغم سيادتها في زمن مضى، يقول في ذلك:

أضمد جرح الأصيل
الغريب
بماء الورود وعطر
الزهر. [2]

ومواقف عبد الله حمادي هذه تكشف لنا عن تناقض بارز وقع فيه، إذ يدعو إلى ضرورة إبقاء الوزن الشعري الخليلي، القيد الذي رفضته الحداثة بكل قوة وفي الوقت نفسه يدعو إلى رفض القيود فيقول: «الفن كفن..قد أثبت مدى الحياة استهزاء بالحدود والسدود والقيود»[3].

إن عبد الله حمادي بتصوره الشعري هذا يعيد الشعر إلى مرحلة ماضية تخطاها الزمن بعد جهود متواصلة للخروج عن النظام الخليلي، والتي تبين أن لها جميعا «منطلقا واحدا وهو الإحساس بضيق البيت الشعري»[4]، والحقيقة إن عبد الله حمادي حين دعا إلى العودة إلى النظام الخليلي في القصائد لم يكن ذلك بسبب نفوره مما اتفق عليه الذواق العام - كما أشرنا سابقا- بل إنه كان مدفوعا بهاجس الكشف عن إمكانية التجديد في إطار هذا النظام الذي مجد الذوق المعاصر، أي أنه يحاول أن يعيد لهذا النظام وجوده وقيمته السابقة، من خلال الكشف عن جوانب قد أغفلت فيه، بينما ارتآها هو كفيلة بأن تحقق نظرته

---

(1)- شلتاغ عبود شراد: حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985، ص85.
(2)- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص151.
(3)- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص34.
(4)- سعد الدين كليب: وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1997، ص12.

المقطوعة الصوتية فيه غير نظام النبرة الموجودة في الشعرية الغربية»[1]. أي أنه بعبارة أخرى يحاول الرد على من اتهم الوزن الخليلي، وراح يركض وراء الأوزان الشعرية الغربية.

ولعل أهم ملاحظة يتفطن إليها المتلقي للتصور الشعري لعبد الله حمادي، هو وقوعه في تناقضات كثيرة - كما أشرنا إليها سابقا- جعلته ضمنيا يحس بأن المعركة محسومة لصالح الحداثة شكلا ومضمونا، هذا ما يمكن استنباطه من قوله: بأن قصيدته: « لو تحققت...ستكون بمثابة الرجل أو المرأة الأصلية داخلها متشبع بثقافات العصر، ومسايرة كل ما يجد على أرضيته الفنية من حداثة، وهزات جمالية»[2]. فشكه في تحقق رغبته، وكذا استشارته إلى مسايرة كل ما يجد على أرضيته الفنية من حداثة، بما تحيل عليه من وقوع في التقليد والإتباع. يشكك في مدى رجاحة تصوره والتكهن له بالفشل.

إن الإعتراف الضمني من عبد الله حمادي بأن المعركة قد حسمت لصالح الحداثة، لا يلتمس على مستوى آرائه النظرية ومواقفه فحسب، بل يمتد أيضا إلى شعره، فيقول في قصيدة "الوتر الجديد" والعنوان يكشف عن كون القصيدة تطبيقا فعليا لتصوره، ولاسيما وقد مهد لها بعنوان جزئي هو "التجاوز: تحولات في زمن التحدي"[3]

هناك الربيع، هناك
المصيف،
هناك الخريف، هناك
المطر،
هو الدرب، لكن
ردائي الأصيل
وفضل ازاري خيوط
الوتر[4]

يخلص عبد الله حمادي في الأخير إلى قناعة"الخروج" عن النظام الخليلي ليتعرف بذلك بخطأ تصوره فيقول في قصيدة "تحزب العشق يا ليلى":

---

[1]- عبد الله حمادي: بعد نصف قرن سقطت القصيدة الحرة، جريدة الصباح التونسية، السبت 8.30، 1981.
[2]- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص42.
[3]- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص148.
[4]- المصدر نفسه، ص150.

يستجلي أحلام وسواسي التي غرقت
فيها الثرايا على تسبيح قيثاري
أنا عشقتك يا ليلى ومعصيتي
أني وقفت كباكي الرسم للدار[1]

فلفظة "معصيتي" ما هي إلا اعتراف على خطأ التصوير.

ويقول أيضا في قصيدة (الشعر) وطفحة الحمق تسطران تلاطفها بين الترجي هنيهات لإبحار[2]، فليس هناك أدل من هذه الاعترافات بخطأ تبني النظام الخليلي، أساسا للشعر، ولاسيما وحمادي يقر بأن الإيمان بذلك (حمق).

وأنه في موضع آخر يقر باللاعقلانية في الموسيقى فيقول:« إن كلا من الوزن والقافية يخضع لنظام موسيقي بحت. والموسيقى كما نعلم لا تخضع للمنطقية العقلانية بطبعها، بل تخضع للحسية الذهنية، لذا أراهما يتفقان ومبدأ اللاعقلانية الفنية»[3] وما الوزن والقافية إلا طريقة في النظم.

وليس من قبيل الصدفة أن يكون النظم خاصية من خصائص الشعر. ذلك «أن الانتظام شرط من شروط الحياة والكون، والاجتماع، والنجوم، والكواكب، والأفلاك تنتظم وفقا لنظام هندسي صارم كذلك العلاقات البشرية تنتظم في شكل قبائل وعشائر...»[4] على ضوء هذا القانون الكوني الصارم المنتظم. أكدت مختلف التعاريف الشعرية على الوزن بوصفه« الصورة المجردة لعناصر النظام والتوازي والتكرار التي ندركها إدراكا حسيا مباشرا؛ لذلك ارتبط الوزن بالخيال بطبيعة الوزن من حيث قدرته على التأثير في المتلقي»[5] يؤكد ذلك "جابر عصفور" في قوله:« إن فاعلية التخييل في الشعر لا تنفصل أصلا عن البنية الإيقاعية التي لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب، أو الدلالة، وعند هذا المستوى تصبح فاعلية التخييل قائمة على التناسب بين الموسوعات

(1)– المصدر نفسه، ص211.
(2)– المصدر نفسه، ص216.
(3)– عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص41.
(4)– شوقي بزيغ: ماذا تبقى من تجربة الحداثة، مجلة العربي، ص140.
(5)– مشري بن خليفة: بناء القصيدة في النقد المعاصر(رسالة ماجستير)، جامعة باتنة، 1994/1993، ص125.

والمفهومات»[1] وعلى هذا الأساس ربط عبد الله حمادي الموسيقى باللاعقلانية الفنية التي بدورها تعتمد على الخيال.

إن موقف عبد الله حمادي من الموسيقى هو وليد مرحلة معينة فقط، ومعلوم أن الفكر الإنساني لا يتصف بالثبات، وهو في رحلة وترحال دائم ومستمر وراء عجلة الزمن، وهذا ما أدركه عبد الله حمادي، إذ نجده في تنظيراته المتأخرة للشعر قد تراجع نوعا ما عن تحيزه للوزن والقافية، وتبنى الحداثة بكل أبعادها ونادى بكسر النموذج مهما علت قدرته. وبرغم ذلك فإنه لم يرفض الوزن الخليلي بتاتا حتى في حداثته، حيث يرى أن "الوزن" ضحية لاتهامات النقاد، يلقون عليه سبب ضعف الشعر العربي، وأكد أن الوزن لا يمنع من إقامة قصائد موزونة حداثية.

والملاحظ أن عبد الله حمادي استعمل البحور الطويلة، التي من خلالها يترك مجالا للإطناب في التعبير، كما عمد إلى التملص من الشكل المنتظم للقصيدة، فوزع البيت الشعري إلى شطرين توزيعا مغايرا للشكل الكلاسيكي، وإنما الموسيقى هي التي تكشف أن هذه القصيدة كلاسيكية.

وقد تنبه الشاعر إلى أن الوزن الخليلي يمارس نوعا من الجبر على الشاعر كما يقول أدونيس:« إن في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تحتل دفعة الخلف، أو تعرقلها، أو تفسرها، فهي تجبر الشاعر أحيانا أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزينة، كعدد التفعيلات أو القافية»[2].

وعلى الرغم من استعماله للوزن الخليلي في قصائده إلا أنه عدل عن هذه النظرة لقناعته الجديدة بلا جدوى إبقاء الوزن الخليلي؛ لأنه يوصل إلى القصيدة الفكرة أو القصيدة الحكاية، أو قصيدة الوصف والموضوع الخارجي، وكانت هذه النظرة الجديدة قد تجلت في آخر قصيدة من ديوان "تحزب العشق يا ليلى" وغطت ديوان "قصائد غجرية".

---

[1]– جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي الأدبي، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1983، ص190.

[2]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص115.

إن هذه العجالة القصيرة تدل دلالة واضحة على أن شاعرنا لم يعن كثيرا بالوزن والقافية كعنايته باللغة والصورة، وقد تغيرت نظرته للوزن الخليلي على أنه قادر على التعبير عن التجربة الجديدة، ورغم تجديده إلا أنه كان يحن إلى هذا الوزن في كتابة قصائده الأخيرة في ديوان "البرزخ والسكين"، الذي زاوج فيها بين نظام الشطر ونظام السطر وهذا ما سنلاحظه في المحطات اللاحقة من هذا البحث.

هذه الرحلة البسيطة المتواضعة في تلك المنطلقات النظرية التي عجت بها مقدمات ودواوين عبد الله حمادي، يضاف إليها مؤلفاته النظرية الأخرى، تجعلنا نرى أن حديثه عن الحداثة إنما هو حديث عن شعرية الحداثة، شعرية لا تقوم لها قائمة إلا في ضوء مجموعة من المبادئ تمثلت في انفتاح النص الشعري اللامحدود، وهو الأمر الذي يجعل شعرية النص تسمو في فضاء مطلق تعج برؤى غريبة تخترق عتمة السائد، وتتغذى على صفاء المتحول، وذلك عن طريق تشكيل لغة شعرية جديدة تقوم على اللاعقلانية، وخلف هذا المنطق اللاعقلاني تختفي موسيقى صاخبة تلاحمت مع صورة شعرية مشتتة الأطراف تروي لنا في النهاية تشتت الأنا الحداثية وتمزقها في هذا العالم المعاصر، ومن دون هذه السمات أو المبادئ يبطل العمل الإبداعي من أن يكون شعرا حداثيا. فعلى ضفاف هذه المبادئ تنشأ الحداثة الشعرية في فضائها النظري عند عبد الله حمادي.

3ـ تجليات الحداثة الشعرية في دواوين عبد الله حمادي:

إن التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر- وهي تجربة المرحلة الثالثة من مسار الشعر العربي في الجزائر أثناء القرن العشرين- غنية بأشكالها ومضامينها؛ وذلك على الرغم من أنها لم تستطع أن تقوم على ساقيها فتستأثر بدايتها، بل إننا ربما ألفينا فيها نزاريين، وبياتيين، وأدونيسيين، ودرويشيين...ولم يستطع أي صوت شعري جزائري أن يتفرد فنيا فيتخذ له مدرسة شعرية قائمة بنفسها. والمتأمل في التجربة الشعرية الحداثية الجزائرية يلحظ الضحالة الثقافية؛ أي غياب الخلفية الفلسفية والفكرية، التي يستمد منها

أصحاب هذه التجربة الشعرية الذين باكروا قول الشعر فظلوا فيما يبدو يكتبون أكثر مما يقرأون[1].

إن تعامل خطابنا الشعري الجزائري مع المتن الشعري الحداثي أرقى بكثير من تعامله مع المتن الشعري القديم، وهذا راجع إلى هيمنة الخطاب الشعري الحداثي على البنية الثقافية للشاعر الحداثي، خاصة وأن هذا الخطاب وليد عصره وثقافته وتوجهاته الراهنة، فهو نابع من ذاته، ويعبر عن طموحاته وأحلامه، «وهو الخطاب الذي أدمن الشعراء الحداثيون على قراءته إذ يعبر عن إحدى أوجه الحداثة التي تجلت في الخطاب الشعري الحداثي»[2].

إن المتتبع للحركة الشعرية الجزائرية إبان مرحلة السبعينيات وبداية الثمانينيات يلاحظ تلك الدعوات التي نادى بها بعض شعرائنا الذين كانوا يحملون بذور تجربة حداثية تنظيرا وإبداعا. ويأتي الشاعر الجزائري عبد الله حمادي في طليعة الشعراء الجزائريين الذين اعتنقوا الحداثة الشعرية، عبر ثلاث مراحل: مرحلة إلتباس الحداثة والتقليد، ومرحلة الوعي بضرورة الحداثة، ومرحلة الدعوة إلى الحداثة. ففي المرحلتين الأوليين نجده في " لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية' يحصر ثورة الشعر المعاصر في: "ظاهرة اللاعقلانية التعبيرية"[3]، معتبرا بذلك أن التحديث قد حصل على مستوى اللغة والصورة الشعرية والموسيقى، دون القالب الذي«يتعذر فهمه حتى على قائله، لكنه يبقى مشدودا إليه بالانفعال الإحساسي فقط»[4]، وهو بهذا الرأي يتفق مع "أحمد سليمان الأحمد" الذي يرى أن الأوزان الخليلية هي "الشكل الأسمى"[5].

لقد كانت بداية دعوة "عبد الله حمادي" إلى تحديث القصيدة العمودية مع المقالة التي نشرها عام 1980 بمدريد، تلاها ديوانه الشعري "قصائد غجرية" التي نشره سنة 1983، حيث ضمنه مجموعة من القصائد التي كتبت في الفترة ما بين 1973-1982، وهذه الفترة تزامنت مع إيمانه بفكرة تحديث القصيدة العمودية، والتي جاءت على شكل تأملات نظرية،

---

(1)– عبد الملك مرتاض: التجربة الشعرية الحداثية في الجزائر (1962-1990): مجلة الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، ع3، 2000، ص240-241.

(2)– محمد كعوان، الأبعاد الصوفية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر(رسالة ماجستير)، ص264.

(3)– عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص19.

(4)– المصدر نفسه، ص19.

(5)– المصدر نفسه، ص40.

وجاء ديوانه"تحزب العشق يا ليلى" استجابة ذاتية لدعوته، خاصة في جزئه الأخير الذي تجلت فيه ملامح دعوته للحداثة. أما ديوانه "قصائد غجرية"، فقد أورد فيه 26 قصيدة في قالب حر، منها ما هو موزون، ومنها ما هو غير موزون. وهو بذلك يكون قد قدم تجربة جديدة موازية مع كتاباته السابقة.

تعد تجربة عبد الله حمادي في "قصائد غجرية" حسب رأيه:« مغامرة تبحث عن المجازفة، وتسعى إلى الإبحار في عوالم النور لتغزو مناطق الظل المحرّمة»[1]، وتعتبر هذه التجربة تجاوبا لدعوة الشاعر الحديث لكسر المألوف، وخروجا على دعوته القائلة بتحديث القصيدة العمودية، وتعتبر أيضا مسايرة ضمنية لترك العنان للامنطق واللامعقول للتعبير عن اللاشعور عن طريق "اللغة الضوئية"[2] فـ"قصائد غجرية" تمثل المرحلة الثانية في التجربة الشعرية الحمادية التي مافتئت تبحث عن أدوات جديدة تستكمل بها مدارات الكشف الفني، حيث مهدت الطريق لكتابة القصيدة الومضة.

يضاف إلى ذلك توظيفه للقالبين الشعريين الحر والنثري، الذي تشكلت وفقهما هذه المجموعة الشعرية، ويقف القارئ في هذه المجموعة عند«التوظيف المكثف لبعض الرموز الصوفية، التي توحي بأن الشاعر بصدد البحث عن نص شمولي، نص يتوافق وروح التطلع الحداثي»[3]، تكون الكتابة فيه«انتظار لغير المنتظر كأنها رغبة يملؤها تحقيق ما نتوق إليه، بقدر ما يزيدها ظمأ وإلحاحا»[4]. هي كتابة تقدم أساسا على إنعدام الفكرة المسبقة، فجمالية النص الشعري لدى عبد الله حمادي في مجموعته هذه، ترتبط ارتباطا وثيقا بتلك الرؤيا القلقة تجاه العالم، وقد تجسدت في حجم القصيدة وبنيتها التي تعتمد عناصر الغموض والإخفاء والتعتيم والمناورة، كعلامات الترقيم والحذف والتعجب والانزياحات اللغوية والأسلوبية، التي تثير الإنفعال الإحساسي والدهشة، هذا إستجابة لدعوة الشاعر القائلة بحصر هذه الثورة الشعرية الحداثية في ظاهرة اللاعقلانية، واللغة الانزياحية.

---

(1)– عبد الله حمادي: قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1983، ص5.
(2)– عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص35.
(3)– محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات إتحاد الكتاب العرب، ط1، 2003، ص97-98.
(4)– أدونيس: الصوفية السريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص143.

وتأتي المرحلة الثالثة للشاعر عبد الله حمادي، وهي مرحلة الدعوة إلى الحداثة، تملص فيها على المستوى النظري من بقايا دعوته الأولى، نقول على المستوى النظري؛ لأنه على المستوى الإبداعي ظل ملتزما في بعض القصائد بنظام الشطرين[1].

والمتأمل في مسيرته الشعرية كما أشرنا سابقا يرى أن إيمانه بضرورة الدعوة إلى الحداثة لم يكن مع مجيء ديوانه"البرزخ والسكين" بطبعته الأولى عام 1998، بل إنه يعود إلى بعد إصداره لديوانه"قصائد غجرية" عام 1983، وهي سنة صدور كتابه (اقترابات من شاعر الشيلي الأكبر "بابلو نيرودا")؛ حيث احتوت هذه الدراسة على آراء صريحة، يناصر فيها الحداثة ويدعو إليها، يقول عبد الله حمادي على لسان "نيرودا" الذي يتفق معه في تصوره:«أنا لا أومن بالأصالة، إنها أكثر من تهديم دواري، لكني أؤمن بالشخصية من خلال أية لغة كانت، من خلال أية طريقة، وبأي إحساس فن خلقت، لكن أصالة الهذيان، إنها إبداع عصري، وخديعة مديرة»[2].

هذا يعني نبذ واستئصال المقاييس والمعايير في التعامل مع الشعر، والاكتفاء به في أخذ المفاهيم.

من خلال هذا الرأي يبدو أن عبد الله حمادي مؤمن بأن الحداثة تولد عن تغيير النظرة النقدية السلفية، واستبدالها بنظرة جديدة، نظرة لا تنظر إلى الشعر من خلال النصوص النقدية القديمة بل تستنبط الأحكام النقدية من الشعر ذاته، يقول في ذلك: « والشعر الحديث يعتبر مولودا طبيعيا ناتجا عن مخاض طويل، وارتباط وثيق راح بين الماضي والحاضر الذي أصبح طريقه من كثرة الذهاب والإياب يشكو ألم العربات، فما فتئ أن أدركه التلاشي، فبادر الرجل الحديث إلى إصلاحه وتعبيده، وراحت عمليات الإصلاح تتوالى(...) إلى أن شيدت طريقا آخر يكاد يكون مغايرا تماما لطريق السلف، وإن كان معبدا بنفس المادة، فهذا الطريق الذي نحن عليه سائرون الآن قد نتج

---

[1]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، ط3، 2001-2002، كتاب النور وكتاب العفاف، ص19،39.

[2]– مسعودة خلاف: شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة(رسالة ماجستير)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2001/2000، ص155.

عن اختلاف النظرة إلى الجمال الفني»[1]. بهذا الرأي يتضح لنا أن عبد الله حمادي يتفق مع منطلقات الحداثيين في التأسيس للشعر الحداثي.

وإذا كانت هذه الآراء قد مهدت طريق البحث في الحداثة أمامه، فإنه في مقدمة ديوانه "البرزخ والسكين"، "ماهية الشعر"، يبدو أكثر تصريحا بتبنيه لآراء الحداثيين، ومن ثم دعوته الصريحة إلى الحداثة.

إن هذه المقدمة تمثل نقلة نوعية بالنسبة للمقدمة التنظيرية التي كتبها لديوانه "تحزب العشق يا ليلى" والتي جاءت تحت عنوان "لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية"[2]. ولعل مقدمة ديوان "البرزخ والسكين" توضح بعض القضايا النظرية« وتعيد تصحيح بعض المنظورات النقدية بعد ست عشرة سنة من البحث والتأمل في آليات الخطاب الشعري وطرائق اشتغال اللغة والأنظمة الرمزية ووسائل التخييل وأساليب التناص ونظم الانزياح، وهذا بعد تأصل النظريات النقدية وإعادة تشكيلها للنسق النقدي العربي»[3].

والقارئ لمقدمة "ماهية الشعر" يلحظ أنها تتفق مع مقدمة "لوازم الحداثة المعاصرة" في التركيز على اللغة التي تمثل حجر الزاوية في البناء الشعري وبواسطتها يتم إنتاج الصورة الشعرية؛ لأن«لغة الشعر من نوع خاص يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا بمكن قولها بشكل آخر»[4]، وهذا بهدف الوصول إلى أسرارها الخفية تلك الأسرار تكمن في ذاكرة«الفن الذي هو اللغة وفي ما يترتب عن تنظيمها من صورة فنية»[5]. وبهذه الكيفية يتم تحرير الكلمة من الدلالات«الماقبلية وشحنها بدلالات جديدة لا يمكن على الإطلاق أن تخضع للقياس القاموسي»[6].

هذا وقد سعى عبد الله حمادي من خلال ديوانه الأخير"البرزخ والسكين" إلى كتابة نص شمولي يتعدى الراهن بكل خصوصياته الرؤيوية والأسلوبية في آن واحد، وتضم هذه المجموعة الشعرية ثلاثة كتب في شكل عناوين رئيسية تصلح أن تكون مجموعات شعرية مستقلة، أولها كتاب "العفاف"، ويضم القصائد التي تتغنى بالوطن والانتماء العربي

(1)– المرجع نفسه، ص155.
(2)–عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص7، 24.
(3)– حسين خمري: شعرية الإنزياح في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت": مجلة الآداب، ع5، ص181-182.
(4)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص5.
(5)– عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى"لوازم الحداثة المعاصرة للقصيدة العمودية"، ص34.
(6)– المصدر نفسه، ص35.

الإسلامي، وتمثل قصيدة الجزائر محورا هاما فيه، والكتاب الثاني هو كتاب "النور" ويضم رباعيات آخر الليل، هذه القصيدة كان لها أن تكون مجموعة شعرية مستقلة نظرا لطولها من جهة، ومن جهة أخرى لما تمثله هذه الرباعيات من تجربة متميزة بالنسبة للخطاب الشعري العربي المعاصر، أما كتاب "الجمر" فيضم القصائد ذات الاتجاه الهلامي والحرباوي في آن واحد، حيث لا يستطيع المتلقي تحديد المرجعيات المعرفية بطريقة سهلة؛ لأن النصوص الشعرية التي يحتويها هذا الكتاب لا تمنح القارئ فرصة البحث عن مدلولاتها الخفية، فالنص الشعري في هذا الكتاب تميز بالاستقرار والحركية والإثبات والزئبقية، فهو نص مفتوح على تعدد القراءات، حيث يصعب القبض على دلالاته المتمظهرة خلف تداعيات السياق واللغة.

إذًا مجموعة "البرزخ والسكين" تمثل تجربة جديدة ليس على مستوى الشكل فقط بل على مستوى المضامين؛ حيث استقطبت الشاعر التجربة الفيضية فراح يستجيب لتلك الرغبة الجموحة التي سكنته طويلا، والذي نقره كقراء هو أن شاعرنا وجد ضالته التي ما فتىء يبحث عنها، فالتجربة الصوفية لديه مثلا تبدو كأنها تجربة متجذرة فيه، وفي طريقة تفكيره التي باتت فلسفية، فقد حاول في رباعياته التعبير عن هذه التجربة المتعالية بالشكل العمودي، مجار بذلك القدماء في إحداث الرتابة الموسيقية التي قد تسهم في كتابة نص يستمد كينونته واستمراريته من الشطح كفاعلية صوفية عالية.

إن التجربة الشعرية الاستشرافية التي تتربع عليها نصوص عبد الله حمادي إبتداء من رباعياته، وقصائده الأخيرة ذات المنحى الصوفي، هي تجربة لها امتداداتها العرفانية والحداثية في فلسفة "محي الدين بن عربي" هذا الأخير الذي لم يكتف بخلق المفردات والاصطلاحات الصوفية التي تعبر عن الأحوال السامية، وعن التجليات الإلهية فحسب، بل تعدى ذلك إلى خلق المضامين، وقد تجلى ذلك في كتاباته الصوفية الكثيرة لعل أهمها من هذه الناحية هو كتاب: "الفتوحات المكية". حيث كان يتعامل مع اللغة في هذا الكتاب من منطلق الشاعر الذي يفكر في اللغة ويعيشها، واللغة عنده عاجزة عن التعبير عن المشاهدات والكشوفات، باعتبارها تصف عوامل جديدة بالنسبة للحياة الدنيوية، لذلك

عمد الصوفي إلى خلق لغة تكون برزخا بين الحقيقة والخيال، بين العالم المتخفي والعالم المرئي، وكان بسبيله إلى خلق اللغة هو طريق الإيحاء والنحت والترميز[1].

أما عبد الله حمادي فنجده يكتفي بخلق الصور الشعرية التي تنهل من الرؤيا الصوفية وتؤسس كينونتها، كما يعمد أحيانا إلى خلق الرموز التي استمدها من التراث عبر الزمن، ليعيد ترميزها من جديد، والزج بها في السياق الصوفي الذي فتح طريق الرؤيا والاستشراف أمام الشعراء والفلاسفة لكي يعبروا عن مشاهداتهم وأحوالهم بلغة لم يكن لها وجود قبل "ابن عربي".

إن لغة الشهود الصوفي في ديوان "البرزخ والسكين" ليست شبيهة بتلك التي وجدناها لدى "ابن عربي"، ولكنها من طراز آخر حاول عبد الله حمادي التفرد والتميز بها، ولعل "رباعيات آخر الليل" كما أشرنا سابقا، وقصيدة "البرزخ والسكين" هما أحسن ما يمثل هذه اللغة الصوفية الشهودية، التي تقول أشياء كثيرة، ولكنها تعجز عن ملامسة الكشف والشهود والحقيقة.

يقول عبد الله حمادي في الرباعية رقم 23 من رباعيات آخر الليل:

...مددت لك الصدر جسر التَرقي
إلى ((سِدْرة)) الوعد كي ما تَسُودَا
فإن خانك الحظ في المُحْصَنَاتِ
فلحن العاصي يبيح المزيدا[2]

لقد إتجه بنصوصه الشعرية هذه نحو صوغ تجربة متعالية مع المطلق، انطلاقا من أن النص له قدسيته، وشرعيته التي تتماهى مع جوهر الفن، فقصيدة "البرزخ والسكين" مثلا تحاول استدراج المخيلة الإسلامية بمجمولاتها المقدسة، لتصوغ عبر تجلياتها داخل النص نصا يتقاطع في كثير من مكوناته مع النص المقدس، حيث تدخل القصة بكل حيثياتها وتحضر الشخوص وتتراءى لنا الأمكنة، وتتداخل الأزمنة، إذ النص الشعري الصوفي يقوم على تركيب الأزمنة وتداخلها، فيحطم وينسف نسق التتابع الزمني ليبني زمنه الخاص، والأزمنة كالأمكنة في التجربة الصوفية الحمادية، لها خصوصياتها الخاصة، وتبرز هذه

(1)– ينظر: محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص102.
(2)–عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص85.

الأزمنة في "البرزخ والسكين" جراء توظيف ظرفي الزمان والمكان. فالزمن في قصيدة "البرزخ والسكين" هو زمن واحد ووحيد، زمن لا يتحدد بالدقائق والساعات، بل بالثواني وأجزائها؛ لأن التجربة الصوفية هي أشبه ما تكون بالحلم[1].

فالتجربة الصوفية تنبثق من خصوبة الخلق لديه من فلسفة التعالي، حيث يصير النص مقدسا؛ لأنه يحمل وهج تجربة صوفية قوامها الكشف والإشراف، وقد دعا حمادي إلى تطهير القلب من الدنس قبل الخوض في ملامسة الشعر، فيقول: « فالوقوف في حضرة الشعرة يستوجب الطهارة من الدنس والتخلص من الذنوب والجريمة»[2]، فالشاعر عبد الله حمادي بنظرته هذه يعتبر الكتابة الشعرية شيئا مقدسا، لا يجب أن تداس حرمته، كما أن القصيدة هي أشبه بالنص المقدس الذي لا يجوز لمسه إلا من كان مطهرا.

بيد أن عبد الله حمادي في قصائده الأخيرة أصبح يفضل الشكل الحر، وأحيانا يحسسك بتلك الغنائية في المقاطع الأخيرة من قصائده، فقصيدة "يا امرأة من ورق التوت" تدفع بالنص الشعري الحر إلى التحرر من قالبه[3]. فهذه القصيدة إذا ما قرأناها في ضوء النصوص السابقة نلاحظ أنها تمثل تجاوزا نوعيا؛ لأنها تمثل حقيقة دخولا في تجربة شعرية جديدة تعتمد على اللغة وتفاعلاتها الجمالية، حيث تتمهد الكلمات وتقوم بأدوار ووظائف لم تألفها من قبل، وتبعا لذلك يمكن اعتبارها نهاية منطقية لنضج مطرد داخل التجربة الشعرية الحمادية.

"يا امرأة من ورق التوت"، عوالم تنكشف ثم تتلاشى، وعلى أنقاضها تظهر عوالم أخرى تعود جذورها لتجرب التناسخ والحلول، كأننا أمام حقيقة الأجرام الكونية، التي تظهر ثم تختفي لتظهر غيرها مخلفة وراءها في أنفسنا سؤالا ملحاحا...أكان ذاك وهما؟ أم تلمسنا جوهر الحقيقة؟؟.

إنها كوكب نوراني يومض في أنفس القراء حيرة وتساؤلا ودهشة واستهامة بالمجهول، واستسلاما لقوة الإبداع والفن، يعلوه خجل الأنثى، واستحياء العذراء عن التجلي

---

(1)- ينظر: محمد كعوان، المسار والتحولات العائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي، في سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001، ص310-311.

(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص5.

(3)- ينظر: محمد كعوان، المسار والتحولات العائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي، في سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص300.

السافر للقراء يطبعه غرور الطفل، ونزق العبث فيه حين يحرم متعة الراحة على الدارس ويدفع به على أجواء القراءات التي لا تنتهي.

إنه استسلام منذ البداية لقوة الفن واللغة والشعر، ولكنه استسلام إيجابي يرفع شعار التحدي بدلا من راية الهزيمة، استسلام لا يستكين ولا يرضى.

قصيدة " يا امرأة من ورق التوت"، حروف تبحر في طلب الحقيقة أو بالأحرى حقيقة الحقيقة؛ لأنها تعود بالإنسان إلى بدء الخليقة، فيعايش من خلالها مرارة الخطيئة الأزلية التي يطارده استشعار إثمها، في رحلة تطهر من لعنة ليس له منها مفر...وذلك ما نستشفه من خلال قاموس القصيدة الذي يعكس صراعا حادا بين متناقضات الحياة:بين الانتصار والانهزام، بين الخطيئة والتكفير، بين العفة والطهر، بين السكر والصحو، بين اللذة والألم، بين الروح والجسد، بين الذكورة والأنوثة، هذه المتناقضات تتوحد في أعماق الشاعر لتصبح في اختلافها كتلة واحدة، يتمثل من خلالها جوهر الأشياء وحقيقة الحقيقة، إذ خلف الانتصار يقبع الانهزام...لا طهر إلا بعد استشعار الخطيئة، لا عفة إلا باستهجان العهر، لا صحو إلا بعد الاستفاقة من السكر، لا لذة إلا بعد الإحساس بوطأة الألم، لا روح إلا محاصرة بسياج الجسد، لا وجود للرجولة إلا بتميزها عن الأنوثة[1].

إن المتأمل في هذه المتناقضات يرى أنها من جوهر ما دعت إليه الحداثة الشعرية، فهي ليست ببساطة الظاهرية في إمكانية الفصل بينها وبيان حدودها وبرازخها، إذ قد يصبح التطهر نفسه خطيئة؛ لأنه يعني الندم على لذة لا يمكن الانصراف عنها، وقد يتحول العهر إلى صلاة لفتنة الجسد وعبقة المحظور.

إذن قصيدة "يا امرأة من ورق التوت"، قصيدة حداثية متعددة الدلالات، أي أنها تنفتح على تأويلات لا متناهية دون الاطمئنان إلى واحدة مخصوصة والوقوف بنتائجها. وخاصة القصيدة الحداثية أنها تعيد إنتاج قرائها باستمرار، وتشكل حساسيتهم مجددا بعد كل قراءة.

إن قصيدة "يا امرأة من ورق التوت"، قصيدة احتمالية، متعددة تهرب من النمطية، ومن التكرار أو إعادة الإنتاج، وبالتالي فهي بحث وكشف، وهما مبدآن من مبادئ الحداثة

[1]– ينظر: إلهام علول: قراءة تفكيكية في قصيدة (يا امرأة من ورق التوت)، في سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص205.

الشعرية اللذان تجليا في ديوان "البرزخ والسكين"، فالحداثة الشعرية الحمادية تجاهد من أجل ربط البحث بالإبداع والكشف بالفن« أو ليس الشعر الحداثي تنظيرا أو ممارسة بعثا للحياة في أبهى صورها»[1] كما يقول عبد الله حمادي. وهذا يعني الابتعاد عن القراءة الرسمية والقديمة وتأسيس قراءة جديدة بمفاهيم مغايرة.

يضاف إلى هذه الخاصية الحداثية: الكشف والبحث والتجاوز خاصية الهروب من الثبات والركود والانزواء في خانة معينة، أو الوقوف عند مستوى محدد، أو القطع في أمر بعض الصور، أو الفصل في بعض القضايا، وهذه الخصائص هي من طبيعة النص الحداثي، الذي يعرف بالتداخل والتشابك بمعنى تتداخل فيه المواضيع وتتناغم الصور لتوليد دلالات جديدة وغير مألوفة[2].

إننا نصادف عجزا كبيرا في البحث عن موضوع قصيدة "يا امرأة من ورق التوت"، حيث يتداخل موضوع المرأة الجسد بموضوع المدينة، وتتشابك عناصره، وهو ما يمنح إمكانية محاصرة موضوع المرأة وموضوع الجسد وموضوع المدينة؛ لأن هدف القصيدة والشعر كما ورد ذلك في مقدمة الديوان هو:«أن يقرأ إذا قُرء لذاته، ويوفر متعة جمالية خالصة وخاصة به(...) والمنتظر منه هو صوغ تجربة مع العالم تعتمد صلة حميمية بمكوناته تسبق كل فكرة عنه؛ لأن وظيفته الجوهرية هي الايحاء وليس المطابقة»[3].

ومن تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين"، التأنيث، حيث تتربع "الأنثى" على هرم السلطة اللغوية الحمادية، ويكون الحديث عنها هو ذاته حديثا عن تحطيم الراسخ والنمطي والتقليدي والجاهز، وهتك المقدس، وإباحة للمحرم، ونسف للميراث وحرقه، فلا عجب أن تتحول اللغة إلى آنسة عذراء، والشاعر يجاهد عزمه للسيطرة عليها لاغتصابها، وإخضاعها، لكنه يشقى في فعل هذا الجري الذي لا ينتهي والدلالة مرجاة دوما.

---

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص7.
(2)-سعد الدين كليب: وعي الحداثة، ص41.
(3)-عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص6.

لقد تحولت القصيدة الحداثية الحمادية إلى مشروع لبناء الذات العاجزة الضعيفة، فجاءت رغبة الهدم والتفكيك لتكسر تلك المفهومات والقواعد المتحجرة، مفسحة المجال للرغبة والشهوة أن ترى طريقها في أقاليم الليل والنهار، للتوغل في أغوار الجسد. فبات النص الحمادي البرزخي (يا امرأة من ورق التوت) يتحدد إزاء الجسد وبه وفيه. وباتت الذات العربية هي ذات المرء البائسة واليائسة، وقطع الأرض التي استعمرت، هي أيضا تلك الجسد الممزق، وتقنيته معالجة هذا الجسد الذي يحار في أمره، وهذا ما أقحمنا في صميم النص/الأنثى؛ لأن قصيدة (يا امرأة من ورق التوت) هي الجسد الأنثوي تحديدا، لذلك جاءت النصوص الحمادية أغلبها لاهثة، نازفة، جريحة، متوالدة، متكاثرة عن طريق فتح باب الحوار النصوصي، والتلاحق الثقافي.

وما يمكننا قوله حول قضية تأنيث الخطاب الشعري الحمادي، هو أن لغته خفيفة الإيقاع، قصيرة الجمل، ترد غالبا متعاطفة، تعكس انفعالات سريعة متوترة، تغيب في الأغلب ليعوضها نوع من لغة الصمت يعبر عنها بعلامات التعجب والاستفهام، ونقاط الحذف، وهذا ما يدعى بفعل الاختراق، إختراق لحظة الإبداع، ثم من جهة أخرى هي لغة دافئة همسية تستمد أنساقها، وأصواتها، وأحاسيسها من وهج الأنثى وعنفوانها، واهتياجها الشعوري[1]، كما أنها لغة متمنعة إزاء القارئ الذي يرغب في اكتساحها والرغبة في امتلاك الجسد/جسد الكتابة، ولعل هذا ما أضفى عليها طابع الغنائية المنبثقة عن رؤية رومانسية للواقع والحياة الإنسانية بكل متناقضاتها.

وتبقى قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" تشكل أحد التيارات الحداثية الرئيسية لهاجس النزوع؛ لأنها تمثل الموقف الرافض والثائر، والنافي والمهدم للواقع، مجسدة التوتر والقلق العميق بين الحاضر ومستقبل المستقبل، أو بين الهنا والهناك، حيث يحاول عبد الله حمادي صهر ودمج هذا الواقع بعالم الحلم والرؤيا ليخلق منهما معا عالما بكرا جديدا يصنعه عبر التجاوز والتخطي والكشف والعنف الداخلي الخلاق، مؤسسا مشروعا تحويليا يهجس بأبعاد وجودية، فلسفية، صوفية تنذر نفسها لاكتشافه وتحقيقه.

---

[1]- ينظر: نادية خاوة: المرأة، السلطة، النص في شعر عبد الله حمادي (نحو تحليل ظاهرتي)، (رسالة ماجستير)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، ص82-83.

إذًا الحداثة الشعرية الحمادية هي حداثة تقوم على مبدإ الاستشراق والتنبؤ، حداثة تحاول الاقتراب من جوهر العالم وجوهر الكون، هي ممارسة نقدية يحضر في صلبها سؤال الذات والكتابة، كإثارة حيوية لأبعاد الكينونة المتعددة التي تخضع لآلية الكشف، بما هو فهم وتأويل يعيد طرح أسس مساءلة الكون والوجود من أجل بناء حوار خصب مع مختلف أشكال الأثر المكتوب منه أو المنسي في اللاوعي الفردي والجمعي معا.

ضف إلى هذا نلاحظ أن الحداثة الشعرية في قصيدة "البرزخ والسكين" هي حداثة تتجه صوب التأويل، حداثة لا تتعمد خلق الرموز والأقنعة والإشارات الدالة فحسب، بل تسعى دوما إلى « إنتاج تأويلية خاصة ينبني عليها الفضاء الشعري المهيمن، وهي حداثة تتخذ من التاريخ والتراث والزمان والمكان مرجعية تستند إليها أثناء فعل الغواية الشعرية، ومن ثم مباشرة الفضح والتجاوز والثورة والتمرد على الغائب بكل تمظهراته، وأشكاله»[1].

ويرى "محمد كعوان" أيضا، أن هناك أداتين أساسيتين في العملية الشعرية الحداثية، الأولى: الحدس بوصفه تشغيلا للحاسة السادسة التي يمتلكها الشاعر، والتي تمكنه من بلوغ الرؤيا أي تجاوز عتبة الواقع المرئي واختراق البعد اللامرئي، فيه تتمرأى حياة خلف الحياة، إنها حياة الرموز والدلالات والإشارات الإيحائية التي تؤول العالم، وتعيد امتلاكه، وتحقق كينونة الإنسان باعتباره ظاهرة متعددة، وباعتباره كائنا قابلا للكشف والهدم وإعادة البناء والتأويل.

فقصيدة "البرزخ والسكين" تنم عن رؤيا العالم، قصيدة تقوم على مبدأ الإيمان بالبحث والتساؤل والمغامرة، والقلق بوصفها الدوافع والمبادئ التي تقف وراء حركية الحياة المتجاورة والمتطلعة دوما إلى التجديد، والرافضة للقبول والثبات، حيث يتيه المحب في أرجاء محبوبه، ويهيم به حتى تنتفي وتلغى الفوارق والحواجز بين الأنا والأنت ولتتحد الذوات. وهنا تتراءى لنا شعرية قصيدة "البرزخ والسكين"، وبعض القصائد الحمادية البرزخية الأخرى، الذي يدخل مبدأ الاتحاد في تشكيل شعريتها الحداثية ورؤيتها الصوفية[2].

---

[1]- محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص118.

[2]- المرجع نفسه، ص119.

وتعتبر قصيدة "لا، يا سيدة الإفك ! ؟.." من أهم القصائد الحمادية التي تضعنا على عتبات المجهول والانفتاح، إذ عندما نقوم بقراءة مقاطعها، يقودنا الشك والحيرة والتوتر، فنبحر في عوالم سرابية تومئ وتختفي، فنعتمد السؤال كسبيل للوصول إلى حقيقة الحقيقة، حقيقة هذا النص الذي يعلو في البداية بصوت الشاعر، ليخاطب المتلقي مباشرة. ثم يتجه صوب المرأة التي تبدو حاضرة غائبة، لا نلتمس منها إلا علامة تأنيثها (التاء)، أو من خلال الضمير المخاطب المؤنث(أنتِ)، لذلك نلاحظ مبدأ التذبذب، والتخلخل يعج بنية القصيدة الحمادية البرزخية.

ومن تجليات الحداثة الشعرية في الخطاب الشعري الحمادي إكثاره بشكل ملفت للانتباه لعلامات الحذف، إضافة إلى طريقة توزيع الفضاء الأبيض والأسود، لتُكون القصيدة الحمادية إغراء لنفسها وللمتلقي بشكلها الطباعي، وبوصفها صنعا متميزا في اللغة وباللغة، فتتركز وتقرأ العين الباصرة في هذا البساط الفني – فضلا عن حاسة السمع – على النص المكتوب، لتصبح طريقة الكتابة أو الفضاء الطباعي عنصرا من عناصر القراءة الحداثية. ومُوَجهاتها الجمالية التي طبعت وميزت النصوص الحمادية، فهي نصوص تعتمد على جمل تتسم بالكثافة الصورية، وتعتيم الدوال والمدلولات...إنها تتسم بالتشتت والتهشم، تفتقر إلى أدنى صلات بين مقاطعها، إلا بعد صبر وعناء، وقراءات متجددة، ونلاحظ بين الجملة والأخرى علامات الوقف، بدلا من أدوات الربط والوصل، مما يجعل الوشائج بين الجمل ضعيفة، وهي ظاهرة نصية حداثية، لها دلالاتها الهرمينوطيقية، فذلك الصمت والبياض القائم بين الجمل على تعدد المعنى وانفتاحه.

وإذا ما انتقلنا إلى الموسيقى في الخطاب الشعري الحمادي نقول باختصار: إن عبد الله حمادي استجاب لتلك الدعوة المتعصبة للوزن الخليلي، فراحت دواوينه الأولى "الهجرة إلى مدن الجنوب" و"تحزب العشق يا ليلى"، تسبح في الفضاء الموسيقي الخليلي، إلا أنه فيما بعد كانت قناعته بالإبقاء على الوزن الخليلي في قصائده قد تبددت لتخلفها قناعة بضرورة تجديد الإيقاع، وهذا ما تجلى في آخر قصيدة من ديوان " تحزب العشق يا ليلى" وغطت ديوان "قصائد غجرية"، لكن الحنين كان يراوده من الحين إلى الأخر، فينتقل إلى رحاب الوزن الخليلي من جديد، لتكون قصائد ديوان "البرزخ والسكين" مزاوجة

في شكلها بين الشكل الإيقاعي والكلاسيكي والشكل الإيقاعي الجديد، وهذا مظهر حداثي تبنته الموسيقى الحمادية.

ومن تجليات الحداثة الموسيقية عنده مزجه بين التفعيلات أو البحور، إذ نجده مزج بين بحر المقتضب وبحر المتقارب وبحر البسيط، كما مزج بين البسيط والمتقارب والمنسرح...وغيرها من البحور. بالإضافة لهذا المزج في البحور، نجد أيضا تعدد وتنوع القافية وحرف الروي على مستوى القصيدة الواحدة، وهذه خاصية لم يألفها الشعر الكلاسيكي الخليلي، ومع ذلك تبناها الخطاب الشعري الحمادي، خاصة في قصائده الأخيرة(كتاب الجمر) من ديوان "البرزخ والسكين".

فعلى هذا الأساس يمكن للقارىء الوقوف عند الموسيقى الحمادية في قصائد (كتاب الجمر) من "ديوان البرزخ والسكين" هذه الموسيقى التي حققت انفتاحا وانسلاحا وتحررا من قيد النظام الوزني السابق على التجربة الحمادية، مؤكدا بما يتيحه من نقل للحالة النفسية للشاعر مقولة «الشكل والمضمون يولدان معا».

بعد هذه الرحلة التي قمنا بها في مفهوم ولوازم الحداثة الشعرية عند عبد الله حمادي، والتي توقفنا فيها عند محطات متعددة، ترمي إلى غايات منوعة أولها الكشف عن مفهوم الشعر الحداثي عند عبد الله حمادي، فلاحظنا أن مفهومه هذا ينحصر في ماهيات فنية جزئية لو اجتمعت وإتحدت لكونت لنا في النهاية مفهوم الشعر عنده، أهم هذه الماهيات الإيمان بالبحث والتساؤل والمغامرة والمجاوزة المتطلعة دوما إلى التجديد، والرافضة للثبوت، والهادمة للحواجز، ومن بين المبادئ الفنية التي طرحها أيضا في تشكيل ماهيته الحداثية هو اعتباره أن الشعر الحداثي يرفض محاكاة النموذج وأنه حساسية جمالية، وهو أيضا تشكيل لغوي، وأنه يتميز بالانفتاح وتعدد المعاني، كما أنه نادى بعزل الشعر عن الدين.

أما بالنسبة لوظيفة الشعر الحداثي عنده فتكمن في الوظيفة الاستشرافية، التنبؤية، والوظيفية الإنسانية والإيحائية. أما المحطة الثانية في هذا الفصل، فكانت موسومة بـ:لوازم الحداثة الشعرية عند عبد الله حمادي، والتي حصرناها في حداثة اللغة الشعرية، هذه اللغة المتمردة على المقاييس التي تعتمد اللاعقلانتية في تراكيبها، تسعى دوما إلى التضحية

بالمعاني القاموسية للكلمات في مذبح التجاوز والرفض، واعطائها معنى جديدا إيحائيا خلاّقا، بكرا، ينبعث من السياق، بدءا بكسر العلاقات المنطقية التي تحكم جوارية الكلمات والألفاظ.

تأتي حداثة الصورة الشعرية وهي ثاني لازم من لوازم الحداثة الشعرية الحمادية، والتي أولاها الشاعر أهمية فائقة لا تقل أهمية عن اللغة الشعرية.

فباتت الصورة الشعرية ملاذ الشاعر الحداثي، في التعبير عن خلجاته وتصوير واقعه تصويرا فنيا، إنها عينه التي تحيل الأشياء الجامدة إلى رموز تعبيرية تعكس فلسفة الوجود، فكانت الصورة الشعرية موازية للرمز اللاعقلاني، حيث تتحد طاقات الشاعر الإبداعية ورؤياه الفكرية في تجسيد روح العصر، وتصورها في تجاوز الواقع. ذلك أن جنون الشاعر الحداثي، وهوسه الأبدي يدفعه لإقتناء، بل لامتلاك أجنحة خيال جامحة، تخترق الحدود المرئية لتسبح في عالم الرؤيا، متجاوزة البناء التقليدي للصورة القديمة.

والصورة الشعرية عند عبد الله حمادي مبنية على ظاهرة اللاعقلانية، التي استمدها من أبعاده المعرفية الغارقة في عالم هلامي رؤياوي، وفي كثير من الأحيان تتجاوز الصورة عنده درجة اللاعقلانية، لتدخل في دائرة اللاوعي، ويعتمد في ذلك على توالد الصور. والحداثة الشعرية عند عبد الله حمادي تستدعي كذلك الخروج من نظام الشطر إلى نظام السطر، ومن الإيقاع الخارجي إلى الإيقاع الداخلي، لنقل الانفعالات الداخلية والدفقات الشعورية، لمعرفة مدى مواكبة الدلالات الصوتية للألفاظ.

لقد تجلت الحداثة الشعرية تجليا واضحا في ديوانه الأخير "البرزخ والسكين"، حيث بدت دعوته واضحة إلى ممارسة الحداثة إبداعا وتنظيرا، ولاسيما في قصيدة: "الرباعيات" وقصيدة "يا امرأة من ورق التوت"، وقصيدة "البرزخ والسكين"، وقصيدة "لا يا سيدة الإفك"، فهذه القصائد جميعها شهدت الكثير من تجليات الحداثة الشعرية، فأنست بحق الاحتفاء الباهت لعبد الله حمادي بالحداثة الشعرية في دواوينه السابقة لديوان "البرزخ والسكين"، وتبقى آلية اللغة الشعرية، والصورة ة والموسيقى، هي الآليات الحقة في تفعيل مختلف الظواهر الحداثية في كتابات عبد الله حمادي.

الفصل الثاني

حداثة اللغة الشعرية

1- تكثيف الدلالات وانفتاح النص.
2- الانحراف عن المعاني القاموسية والتأجيل الدلالي.
3- اللغة الصوفية والحقول الدلالية.
4- سؤال الحداثة وضبابية اللغة الشعرية.
5- الصيغ الصرفية ودلالتها الحداثية.
6- الأسماء ودلالتها الحداثية.
7- الأفعال ودلالتها الحداثية.
8- حداثة تكرار الفعل.
9- توالي الجمل وأشباه الجمل.
10- أنواع الجملة.
11- تداخل الأزمنة وتنوعها.

1- تكثيف الدلالات وانفتاح النص:

لقد لقيت شعرية عبد الله حمادي الحداثية اهتماما بليغا من طرف الكثير من النقاد والباحثين، حيث جرى التركيز على مختلف القضايا الفنية الحداثية، وأهم هذه القضايا: قضية اللغة الشعرية بوصفها سحرا ايحائيا ودفقا عاطفيا، ناتجا عن تجربة شعورية نفسية عاشت وشهدت جملة من التحولات في المفاهيم.

لقد حفل ديوان"البرزخ والسكين" بتكثيف دلالي، حيث ابتعدت نعتة الشعرية عن المألوف العادي في معانيها وأفكارها الفلسفية الصوفية، فلغة البرزخ والسكين:« تعود إلى مناهل اللغة العذراء، إلى القرآن حينا، وإلى الحديث حينا آخر، ثم مقولات العارفين ورياض الصوفية»[1].

إن اللغة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين لا تتناول مظهر الشيء وإنما تغوص في عوالمه الماهوية، وبهذا يبدو أنها تنفيه فيما هي تثبته وتؤكده، وأنها تغيبه فيما هي تظهره وتجليه، والكلمة عند شاعرنا عبد الله حمادي بداية، يريد أن يطابقها ببدايات العالم، هنا يصبح مبدأ التطابق واردا ما دام عبد الله حمادي يمجد اللفظة العذراء، التي لا تقبل إلا المعنى الجديد الطاهر، فاللغة الشعرية في كتاباته تسعى إلى « خلق رؤيا عالم جديد يكون في مستوى طموح هذه اللغة، فاللغة إذا لا تعكس أشياء العالم، بل تعيد طرحها برؤيا اختلافية، إنها تؤسس خلقها من جديد..» [2]، وبهذا أعطى لبرزخه فعالية حداثية ذاتية، تكون اللغة فيه منبع هذه الفعالية.

إن اللغة الشعرية في قصيدة "البرزخ والسكين" ليست علامات دالة على مدلولات فحسب؛ إنما هي دوال منغلقة على نظام النص، وهذا ما عناه"رولان بارت" (R.Barthes) بقوله:« إن تأويل النص الأدبي، لا يعني أبدا أن نضع له معنى من المعاني، بل هو يعني على العكس من ذلك أن نَتَمَلَّىَ من أي جمع من الدوال تكوّن»[3]. ولأن النصوص الشعرية الحداثية تَرْزَخُ بالمعاني اللا نهائية، كذلك قصيدة "البرزخ والسكين"

---

(1)- عبد السلام صحراوي: قراءة في قصيدة البرزخ والسكين، في سلطة النص، في ديوان البرزخ والسكين، للشاعر عبد الله حمادي، ص56-57.

(2)- نادية خاوة، المرأة، السلطة، النص، في شعر عبد الله حمادي،(نحو تحليل ظاهراتي)، (رسالة ماجستير)، ص68.

(3)- ينظر: عبد السلام صحراوي: قراءة في قصيدة البرزخ والسكين، في سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، للشاعر عبد الله حمادي، ص57-58.

واحدة من هذه النصوص الحداثية الفذة، التي تتحول فيها اللغة إلى دوال إشعاعية، يتحول بموجبها النص إلى نصوص حبلى بالمعاني والدلالات وعدد لا يحصى من التأويلات بفضل ما في خصائصها الصياغية من كثافة خلاقة ابداعية.

فالمقطع الثالث من القصيدة وهو ككل المقاطع الأخرى حبلى بالايحاءات والتأويلات المتعددة الدلالات:

أسافر وتسافرين
في آخر الصيحة لكل جعلنا
منسكا
لا ترهقني الأحوال
الطين والماء
النار والهواء...
كانت بدايتها،
كانت بدايتها.
من حَمإٍ مسنون
آنست نارا... ورياضا للعارفين.
يتساوى المحدود والمطلق(...)
حمامات لها وقع الصبايا
على فراش القلب
تسألني السيف الذي أغمدته
منذ الطفولة في عينها،
...تسألني الورود المخبوءة في اليقطين
وبريدا مغلقا
أرفده الناعي، وشارة من حنين(...)[1]

هذا المقطع وغيره من المقاطع الأخرى في قصيدة "البرزخ والسكين" يقدم موضعا خاصا مستقلا بذاته، والشعر الحداثي بهذا المفهوم (شكلا ومضمونا، أو لغة ومحتوى)، يقدم

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص119-120.

نفسه وكأنه لغة كونية خاصة. ومنذ اللحظة الأولى التي تبدأ فيها الكتابة الحمادية نكون داخل الشيء الذي هو النص الحداثي وليس الشعري بمفهومه الشائع.

وقصيدة:" لا، يا سيدة الإفك..!؟"، واحدة من القصائد الحداثية الجديرة بالقراءة، لما تحمله من لآلىء جمالية تشع بفيض من المعاني والدلالات، ففي المقطع الثالث من هذه القصيدة يقول عبد الله حمادي:

هي القبلات حكايا
تطال عنان البرق
تغري بالوثبات...
شهيات؛ تريح عناء الملك
رقيقات؛ تبيح حروق النص
غوايات، تذيب عناء العمر...[1]

إن الشاعر وظف كلمة "القبلة" وأخرجها من معناها القاموسي، ليصبها في النهر الحداثي الذي جعلها حبلى بمعان ودلالات مختلفة، ومن أبرز هذه الايحاءات، خروج الشاعر من حالة إلى أخرى عن طريق القبلة، فهي أخرجته من حالة الرعشة والذهول عن طريق العقل، الذي يساهم خروجه من الإنفعال العاطفي إلى الانفعال العقلي و(رقيقات تبيح خروق النص) ذلك الذي يدلنا بصورة واضحة على ما يعرف بحالة "الانفعال العقلي" أي أن العقل يسعى بالمفهوم الحداثي أن يسلب من العاطفة إحدى وظائفها وهو الانفعال، إنه الخلط بين الوظائف العضوية للإنسان[2]، وهذه سمة حداثية تجلت في ديوان الشاعر.

بالإضافة إلى فعل القبلة وهو الخروج من انفعال إلى انفعال آخر، نجد أن القبلة في المقطع الرابع من القصيدة حملت دلالات حداثية أخرى، فهي تحولت إلى فاعل له القدرة على التحويل والتغيير والدخول في أسرار ودخيلاء الأشياء. أنظر إلى الشاعر كيف حول القبلة إلى فاعل:

هي القبلة حفّار يقتلع الصخر
ينوء بأسرار الكهف

---

[1]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص157-158.
[2]– ينظر: عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1987، ص37.

فأس صيفي ينحت من جسد
تمثال الرغبة والظلمات...
يفترس الشفة الضمأى
يهوي ما بين الجهر والهمسات.
يعتجر الروح
يشعل أكوان الصمت[1]

فالشاعر من خلال هذا المقطع استحضر من الذاكرة سؤدد المعنى، ونسغ الكلمات وعذرية اللغة، ليصل عبر هذه القبلة الحداثية إلى أسرار الكهف الذي أذهل ساكنيه، فتحولت هذه القبلة إلى سر يضاف إلى سر الكهف، هذه الأبيات اختزلت لنا الزمن وتوحد أشتات المعجزات، وتحول الكهف أيضا من دلالة الخوف والفزع إلى دلالة الأمان والطمأنينة إذ أصبح بر أمان للفار من عاصفة الجور والتعنت مثلما يلجأ مخبول الرغبة إلى أمان الشفة الضمأى كما عبر الشاعر.

2- الانحراف عن المعاني القاموسية والتأجيل الدلالي:

لقد استطاع عبد الله حمادي تفجير طاقات اللغة، تفجيرا يسمح به باختراق ذلك العالم الغامض، والإبحار في سمائه الفسيحة فلم تُعَدْ لغة الشعرية لغة استهلاكية، بقدر ما هي لغة حداثية، لغة خلق وإبداع، تساهم في بعث العالم القديم ونسف الغبار عنه، ولغة "البرزخ والسكين"، لغة تجاوزت المعاني القاموسية حيث خلقت معجما شعريا حداثيا، يحتوي الكون بعلاقاته المتضادة، وحولت عالم الأشياء والمحسوسات إلى رموز وإشارات وصور، حيث أصبحت عند عبد الله حمادي: «لغة تقول الموجودات كلها»[2].

لقد أشار عبد الله حمادي إلى سمات لغته الشعرية، ألا تراه يقول: « بما أنها متمردة على المقاييس القاموسية، فلا بد أن تكون غير عاقلة بمفهوم اللاعقلانية(...) فلاعقلانيتها تجعلها متمردة، لها دلالات وأبعاد على كامل الجهات»[3]. إنه التأكيد على ضرورة تمرد اللغة الحداثية على القيود المفروضة عليها كمسلمات تعانقها اللغة التقليدية، لذلك سعى عبد الله حمادي على مستوى نصوصه الشعرية إلى تجسيد الحداثة اللغوية عن طريق

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص158-159.
(2)- أنطوان مقدسي: مقاربات من الحداثة: مجلة مواقف،مج35، ع35، 1979، ص42.
(3)- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص35.

التملص من قبضة وقيد التراث اللغوي بقاموسه الزاخر بالمعاني العاقرة، مفضلا بذلك التضحية بالدلالة الأصلية القاموسية في مذبح التجاوز - الذي هو مبدأ هام من مبادئ الحداثة الشعرية- وإعطائها معنى جديدا بكرا ايحائيا، خلاقا ينبعث من السياق بدءا بكسر العلاقة المنطقية التي تحكم جوارية الكلمات في التراكيب ليعكس هذا الكسر:« الإحساس السائد لدى الشاعر الحداثي بتعدد العوائق التي تصنعها اللغة الكلاسيكية»[1]، وتمثل هذا الانتهاك أو التجاوز لقاموسية اللغة: قصيدة "الجراح":

رحلت على شقة للظلام تهادت بها مغلقات الفكر

فألفيت سمع الشعور المسجي وراء اغتراب يعاني الهجر[2]

في هذه الأبيات يلاحظ المتلقي عددا من التراكيب القائمة على كسر العلاقة المنطقية في الجمع بين المكونات اللفظية، هذا الكسر يعتبر مبدأ من مبادئ الحداثة الشعرية والذي يؤدي لا محالة إلى خروج الكلمات والألفاظ عن دلالتها المعجمية، بحثا عن دلالات أخرى، فحين يقول الشاعر (شقة للظلام) و(الشعور المسجي)، فإن العلاقات في هذه التراكيب تبدو علاقات غريبة، تحقق عنصر المفاجأة والدهشة، وهما أيضا من مبادئ الحداثة الشعرية يعملان على إثارة تفجرات فكرية لدى القارئ، تفجرات حسية قد تكون هي المعنى الذي يريده الشاعر ويقصده.

هذا وقد تجلى خروج عبد الله حمادي من قيد وسجن التقاليد اللغوية في ديوانه"قصائد غجرية"، الذي عمد فيه إلى كسر العلاقات المنطقية بين الكلمات، ومعانيها القاموسية، فأصبحت تشع بدلالات جديدة، يقول في قصيدة "الوتر":

وتتزاوج الكلمات الجمرية في عرش الكتمان

فيتدفق الرعب بسيل الإبر

الخارقة للأرجاء العتمة(...)

يتحول المخاض إلى وضع ويزداد

التشبث بلغة الإجهاض المتجدرة[1]

---

[1]- كمال خيربك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. دراسة حول الإطار الاجتماعي والثقافي الاتجاهات والبنى الأدبية، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1982، ص148.

[2]- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص169-170.

لقد تجلت حداثة اللغة الشعرية في هذه الأبيات، من خلال المجاورة التي يجدها القارئ في (الكلمات الجمرية)، (عرش الكتمان)، (سيل الإبر)، (لغة الإجهاض)، هذه المجاورة تَخْلُقُ وتحقق عنصر المفاجأة كما تقوم بعرقلة التنقل السريع بين جمل النص، إنها إذًا تبطئ وتوقف القارئ وتتحداه، وتستفزه بما تثيره فيه من إحساس بالغرابة يدفعه إلى البحث عن دلالات جديدة بعيدة عن تلك المعاني القاموسية، وما تحمله من دلالات مباشرة لتلك الدوال.

يعتبر التأجيل الدلالي أحد تجليات الحداثة في اللغة الشعرية لدى عبد الله حمادي، إذ تحول نصه من التقاليد الشفاهية التي حكمت مسيرة اللغة الشعرية العربية إلى ما يسمى: "تقاليد الكتابة"، أو "اللغة بعينها"، فعبد الله حمادي شأنه شأن كل شاعر حداثي، إنه: « لا ينتظر الكلمة حتى تأتيه، باختيارها، بل يبحث عنها في ذهنه، وفي المعاجم ليعيد إليها معنى فقدته، أو يحاول أن يصوغها صياغة غير مألوفة، أو يضعها في غير مكانها المعتاد من التركيبة»[2] ويتضح هذا الاستخدام الحداثي في قصيدة:"البرزخ والسكين" وقصيدة "يا امرأة من ورق التوت"، فاللغة الشعرية في هذين القصيدتين لغة غير مألوفة وغير جاهزة، لغة مبتكرة، لغة بحث عنها الشاعر فأصبحت اللغة البكر، ومثالنا على ذلك قوله في قصيدة "البرزخ والسكين":

كانت فاتحتي عيناها
وبقايا ضفيرة
وفضل مودة
يسكنها الجليد(...)
سفر يعاودني وموال بعيد
وثمالة من طائر يهب المزيد(...)[3]

ويقول بلغة بكر في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت":

---

(1)– عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص43-44.
(2)– مسعودة خلاف: شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة(رسالة ماجستير)، ص246.
(3)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص131.

دعيني يا امرأة
ألتقط ياقوت الرحمة
من لقياك،
وأحترف فطرتك الأنثى
من عينيك
وألوذ من أَبْخُرَةَ الفتنة
بجدائل تدفعني للتّيه
على شِفَةِ
الخمسين
تغري ما أبقاه البرق
بالعرق(...)
يسرقني العمر..أم تسرقني
عيناك؟
يغمرني الطيف..أم يَنْهَبُنُي
لقياك؟[1]

يعود بنا عبد الله حمادي شعريا في هذين القصيدتين "البرزخ والسكين" و "يا امرأة من ورق التوت" إلى حدائق اللغة البكر، ليعيد لها عذريتها وطهرها وفطرتها الأولى، ففي هذين القصيدتين إستعادت اللغة مملكتها الضائعة وهربت من المعنى الأحادي، لتفجر طاقاتها الايحائية دون أن تنتهي إلى المعنى المباشر إنها«تترفع وترتدي العفاف زيّا شعريا يقول كل شيء في الوقت الذي لا يحدد شيئا بعينه؛ فالمعنى يجيىء ويذهب، ويعود على مستوى آخر(...) العودة الأبدية للمعنى. إنه يعود، لكن كاختلاف وليس كهوية ونموذج. المعنى الحاضر الغائب يعيد للكتابة الحداثية مجدها بعد أفول، ويعيد للشعر وللكلمة حبورها وسيرورتها وسلطانها»[2] هذا ما يتضح في المقطع الأول من قصيدة "يا امرأة من ورق التوت":

---

[1]–عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص143-144.
[2]–عبد السلام صحراوي: قراءة في قصيدة"البرزخ والسكين"، في سلطة النص، في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص42.

توهمت أنّكِ أنى(...)
يا جسدا محفوفا
بالظلمات،
علقت عتابي على باب مدينتكم
أَحْتَرِفُ العِشْقَ،
واللُّعَبَ الآهِلَة بالوَحْشة
والغارات المهزومة...[1]

إن هذه الأبيات لا تتضمن معنى محددا، بل هي أبيات منفتحة على مجرة من المدلولات اللانهائية، إنها الكتابة الطلائعية التي تنشد الانزياح والرؤيا. وهي سمات عرفت بها الحداثة الشعرية، حيث تتحول اللغة الشعرية من خلالها إلى وسيلة إغراء وفتنة تحول المعنى إلى معان لا نهائية.

إن اللغة الشعرية في المقطع السالف الذكر هي كما يقول عبد الله حمادي: «انزياحات مقصودة(...)تعتمد التحدث إلى الآخرين بلغة غير اللغة التي يتحدث بها الناس جميعا، إنها لغة ممعنة في المجازية تبلغ أحيانا درجة من الشذوذ، وشذوذها، إن جازلنا وصفها هكذا، هو الذي يكسبها روحنة وأسلوبا من نوع خاص...»[2].

إن لغة الشاعر لغة موحية، تعبر عن إحساسه بالغربة المريرة، وهو إحساس عبر عنه بشجرة "الطاروط"[*]، كرمز للبقاء والتحدي والمقاومة، ونلمس فيض هذا الإحساس في المقطع العاشر من قصيدة"البرزخ والسكين":

وحدي هنا
ومعبره الوحيد..
خذ بيدي سيد الثقلين(...)
الليل طويل..[3]

إن أهم سمة حداثية تبناها الشاعر في ديوان "البرزخ والسكين" هي تعدد الدلالات، فالمرأة مثلا: أعلنت حضورها في هذا الديوان من زوايا ورؤى متعددة. ففي دواوينه السابقة

---

(1)- عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص139.
(2)- المصدر نفسه، ص11.
(*)- شجرة الطاروط: شجر ينبت في صحراء الجزائر بمنطقة الهقار يرمز للقدم والبقاء والمقاومة.
(3)- عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص131.

لم تخرج المرأة من حقل التراث المعرفي القديم وإحياء جراحات الماضي العربي، أما في الراهن الشعري لعبد الله حمادي، فقد اتسعت مدلولات المرأة، حيث تحولت إلى قضية كبرى يناضل الشاعر من أجل تحررها، إنها الذات المطلقة التي يسعى الشاعر إلى التقرب منها، وتأخذ المرأة عند عبد الله حمادي عدة مواصفات تختلف عن مواصفات المرأة العادية، إنها المرأة الرمز المغرقة في الإيحاء.

فهي إمرأة البلور، وتوت الأحراش البرية كما جاء في المقطع السابع من قصيدة "يا امرأة من ورق التوت":

يا امرأة البِلّوْر
وتُوتَ الأحْرَاشِ البَرِّيَه:
دعِينِي يَهْزِمُنِي اللَّيْلُ
وتُرْهِقُنِي الطُرقات الوهْميه. (1)

ويقول في المقطع الثاني من قصيدة "البرزخ والسكين":

نُورٌ يُرَاوِدْهُ النُّورْ، (2)

فالنور هنا وصل لا برزخ بين القصيدتين؛ إذ نجد النور الذي يتبدى من البلور في القصيدة هو نور الذات المطلقة في قصيدة "البرزخ والسكين"، فهناك علاقة تكامل ووصل بين القصيدتين، ويتجلى ذلك في دلالة المرأة الحمادية النورانية البلورية، التي يسعى الشاعر إلى التقرب منها. وبهذا أصبحت المرأة عند عبد الله حمادي رمزا للبلور والنور.

ويعدُّ الرمز والتخييل إحدى المستويات الحداثية الجزئية التي تدفع بشعرية الشاعر نحو الخلق والتجديد والاختلاف والهدم والكسر والخلخلة أي خلخلة البنية اللغوية المعتادة وكسر طابوهاتها. هذا ما أكده أدونيس في قوله: «فقد نظرت لما أسميته بقول المجهول، مقابل التقليد التي نظرت وتنظر لقول المعلوم، وفي هذا ما أتاح تفجير كثير من الحدود في النظرة الموروثة إلى الأنا، والجسد، واللغة، ,أتاح الدخول إلى عالم المكبوت العربي، وهو عالم شائع هائل قلما يجرؤ العربي على الخوض فيه، وفي هذا أكدت

(1)–عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص143.
(2)– المصدر نفسه، ص118.

على أن الشعرية العربية تقوم في جانبها الطليعي اليوم على التجريب المتفتح، وعلى أن الخصوصية الإبداعية، هي تبعا لذلك خصوصية الذات الشاعرة»[1].

ومواطن الخلخلة في الخطاب الشعري لعبد الله حمادي كثيرة ومتنوعة، تتعدى خلخلة الأساليب والبنى اللغوية إلى خلخلة الجوانب الفكرية، ففي قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" يظهر ذلك جليا في قوله في أول القصيدة: توهمت أنك (...)[2]، ثم يوظف في المقطع الثاني بعض الملامح الأسلوبية ولكنه يحاول خلق الفجوة كقوله: أنا غائب بك أَنِّي[3]، وبعدها يورد سطرا آخر في المقطع الثالث: أيِ ْقَذتُ أَنِّي أَنَا(...)[4].وبعد ذلك يعيد الشاعر السطر الأول في بداية المقطع السادس الذي يعترف فيه بأنوثية المحبوب واضمحلال كيانه فيه، ويظهر ذلك من خلال خلخلته للبنى اللغوية والفكرية والتي بموجبها تغيرت مواقع الألفاظ، وبالتالي تخلخلت الدلالات وتغيرت وتوترت في الخطاب الشعري لعبد الله حمادي.

لقد تحولت لغة عبد الله حمادي من مجرد وسيلة في الأداء إلى لبنة من لبنات الدلالة في النص، تكمن قيمتها فيما توحي به، لا فيما تولده في النص من أوضاع جديدة، ولا فيما توضع له في الأصل، لا تبالي ولا تعترف بما تمليه القواعد ولا بمقتضيات العرف ولا بتقاليد الكتابة، وهي تسعى في الوقت نفسه إلى تأسيس كينونتها على قواعد جديدة فريدة، وعليه فإن اللغة الشعرية لدى عبد الله حمادي تأخذ قيمتها السامية من البناء بعد الهدم والإبداع بعد الصراع والخلق بعد الخلخلة، وهي كلها سمات حداثية تعمل على تشضي دلالات المنجز النصي من خلال قاعدة الانحراف أو الحياد عن المعاني القاموسية وما يفرزه هذا الحياد من تأجيل دلالي مكثف تفصح فيه اللغة الشعرية عن دلالاتها اللانهائية.

3- اللغة الصوفية والحقول الدلالية:

لقد حاول الشاعر عبد الله حمادي التعبير بلغة صوفية عن هواجسه فجاءت لغته لغة الشهود الصوفية في ديوانه"البرزخ والسكين"، إلا أن هذه اللغة ليست شبيهة بلغة "أبي عربي"، ولكنها من نسيج آخر حاول الشاعر التفرد بها. ولعل أحسن ما يمثل هذه اللغة

---

[1]– أدونيس: الشعر العربي والشعر الأوربي: مجلة مواقف، ع42/41، ص10. ثم ينظر محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص114.

[2]_[3]_[4]–عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص139-140.

الصوفية الشهودية. قصيدة "رباعيات آخر الليل"، وقصيدة "يا امرأة من ورق التوت"، وقصيدة "البرزخ والسكين" إنها لغة صوفية تقول الكثير، ولكنها لا تستطيع الكشف والإظهار رغم ما حوته من دلالات، ومثالنا على ذلك الرباعية رقم ثلاث وعشرون:

...مَدَدْتُ لَكَ الصَّدْرَ جِسْرًا لِتَرْقَى
إِلَى «سِدْرَةِ» الوَعْدِ كَيْ مَا تَسُودَا
فَإِنْ خَانَكَ الحَظُّ فِي المُحْصَنَاتِ
فَلَحْنُ المَعَاصِي يُبِيحُ المَزِيدَا[1]

الجسر في هذا السياق الشعري يحمل دلالة التواصل وقرب الطريق، فالله إذا أحب عبدا قربه إليه وفتح له أبواب رحمته.

وفي قصيدة "يا امرأة ومن ورق التوت" نجد الشاعر يعبر بلغة الوجد عن سياقات صوفية، يقول في المقطع الرابع عشر من القصيدة:

(...) أنا المخمور خمرته
كنت قديما يسكنني
شيء من فضل غوايته
فالليل لِلَيْلَى يَسْكُبْنِي
لحنا يرتاب ويرهقني
ويمد الجسر فيعبرني
وأغض الطَّرْفَ فَيسلبُني
فأنا المعشوق وعاشقه
وأنا المقتول وقاتله
ويكون الحب بدايته
ويكون القصف نهايته
فيعود السكر لسكرته
ويعود البدر لطليعته

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص85.

فأنا والبدر وطليعته

نشتاق ونعلن شهوته [1]

عبر الشاعر في هذا المقطع بلغة صوفية دالة عن حال الصوفي، فالخمرة والمخمور والليل والسكر والبدر، كلها رموز صوفية لها إمتدادها الرمزي العرفاني، وهذا ما نجده ايضا في قصيدة "البرزخ والسكين" لما تحمله من بعد صوفي كتابة وسياقا.

يقول في المقطع الثالث من القصيدة:

أسافر وتسافرين

في آخر الصيحة لكل جعلنا

منسكا

لا ترهقني الأحوال

الطين

والماء

النار والهواء... [2]

جاءت اللغة في هذه الأسطر مثقلة بدلالات مختلفة، فهي منفتحة على بعد صوفي، فالظل هنا يحمل معاني متعددة، فقد يدل على مكان الراحة بالنسبة للمسافر، كما قد يدل على غياب الشمس في ذلك المكان، وقد يدل على حال التغيب وعدم الرؤية، فالذي في الظل لا يرى، وهو حال الصوفي الذي حيل بينه وبين هدفه، إضافة إلى ما تحمله بقية الدوال المسيطرة على جل القصيدة، كالسفر، الطين، الماء، النار، الهوى، منهوك الهوى.

إن عبد الله حمادي يحاول خلق لغة صوفية كاشفة، وهو يبحث أيضا عن قارىء نموذجي مسلح بتقنيات هذه الكتابة، حتى يحصل التواصل بين القارئ والنص، وهذا البحث والخلق من أعمق مميزات ومبادئ الحداثة الشعرية التي تحاول تقديم تجربة كتابية حداثية متميزة تجعل اللغة جزءا من الشاعر؛ لأنها تولد مع كل مبدع، وتتأسس وفق رؤيته الخاصة؛ ولأن الشعر في رأي أدونيس تأسيس باللغة وبالرؤيا أيضا[3].

---

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص154.

[2]- المصدر نفسه، ص119.

[3]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص102-103.

إن المتأمل في الخطاب الشعري لعبد الله حمادي يلحظ أن معجمه الصوفي ينقسم إلى مجموعة معتبرة من الحقول الدلالية، يمكن حصرها في أربعة حقول، حاول الشاعر من خلالها التعبير عن وجده المتعالي وغربته النفسية والروحية الناتجة عن إحساسه بالضياع والتيه في زخم الحياة، وابتعاده عن مبتغاه وهدفه المنشود، ومن تلك الحقول نذكر: حقل الرحلة وحقل الغواية وحقل الحنين وحقل العرفان.

1- **حقل الرحلة:**

لقد عبر عبد الله حمادي من خلال الحقل عن رحلته الصوفية، وتشكل هذا الحقل من دوال مختلفة تعبر عن حال السفر والمسافر إلى ما هو البعيد، هذه الدوال تقترب من لغة العرفان الصوفي، ومن بين هذه الدوال نجد: (الإسرار، العروج، أسافر، الأحوال، سدرة...) أما باقي الدوال الأخرى فهي وليدة هذه الدوال الرئيسة.

2- **حقل الغواية:**

يحتوي هذا الحقل الدلالي على مجموعة من المكونات الفيزيولوجية الفاتنة للمرأة، إضافة إلى بعض أفعالها التي تعبر عن فعل الغواية، ولهذا الحقل إمتداده الصوفي، إذ تمثل المرأة في العرفانية الصوفية أكمل كائن يتجلى فيه الجمال المطلق، وتعد مفاتنها ومحاسنها السبب في الحصول على حال الحب، كما تعد العينان الدال الرئيسي الذي يتكرر داخل هذا الديوان، أما باقي الدوال أو الرموز فهي تتمحور حول فلك الدال الرئيس مثل:(عينك، الجسد، شفة، حبلى، صدر، قبلة، شعر، العرى، العطور...).

3- **حقل الحنين والهجرة إلى الله:**

هذا الحقل من أبرز وأغزر الحقول الدلالية في ديوان"البرزخ والسكين" نظرا لما تحمله دواله من بعد صوفي، فالهجرة أو الغربة صفة الصوفي المهاجر إلى ربه، فهو غريب عن روحه ونفسه وأهله ووطنه، ومن الدوال الممثلة لهذا الحقل نجد: (أسافر، حنين، الليل الطويل، الزاد، اللقاء، أبكي، سنوات، نشتاق، المؤجّل...) إضافة إلى بعض الدوال التي تجسد الحنين والشوق إلى لقيا الحبيب الأكبر سبحانه وتعالى.

4- حقل العرفان:

يضم هذا الحقل مجموعة من الدوال ذات البعد الصوفي وهي دوال كثيرة ومتنوعة إستعان بها شاعرنا عبد الله حمادي في بناء معجمه الشعري البرزخي، مما اكسبها طابعا صوفيا بحتا، ومن أبرز هذه الدوال:(البرزخ الوهاج، القهر، العماء، النزول، المعراج، التنور، شجرة الطاروط، منبع النار، منهل الصالحين، الأحوال، الوجد، الصحو، البوح، الشوق، سر الحروف، هوى المفقود....).

هذه أهم الحقول الدلالية البرزخية التي تنهل من الرؤيا الصوفية، وتؤسس كينونتها من خلالها. وفي مقابل ذلك نجد عبد الله حمادي قد أضفى على الكثير من الرموز التراثية طابعا صوفيا. هذا ما أشار إليه الأستاذ "محمد كعوان" حين عمل على رصد إثني عشر حقلا دلاليا داخل الخطاب الشعري الصوفي الجزائري المعاصر.

استنادا إلى ما تقدم يمكن الاعتراف بثراء اللغة الصوفية في ديوان"البرزخ والسكين"، نظرا لاتساع دائرة التوظيف الرمزي على مستوى الدال، وكذا قدرة الشاعر عبد الله حمادي على خلق وتوليد دوال جديدة وإكسابها مدلولات صوفية.

إن اللغة الصوفية عملت على توليد أفق دلالي مكثف تعكسه تلك الحقول المتنوعة. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على استيعاب شاعرنا لهذه التجربة الشعرية الصوفية.

4- سؤال الحداثة وضبابية اللغة الشعرية:

لقد جاءت الحداثة الشعرية عند عبد الله حمادي محملة بسؤالها الأبدي، وهو سؤال قامت عليه استراتيجية الخطاب الشعري الحداثي عموما، وقد تحول هذا السؤال إلى وسيلة من وسائل إعادة بناء الذات من جديد، وهي ذات حاولت داخل شعر الحداثة البحث عن وجودها وكينونتها. إنه سؤال الوجود، السؤال الأكبر الذي حاول الشاعر عبد الله حمادي الإجابة عنه من خلال مداعبته لأطياف الحداثة الشعرية عبر منجزه النصي يقول في المقطع الرابع من قصيدة"البرزخ والسكين":

والسفر العاشق موعده العَمَاء
ومَنْقَبَة في زُبُرِ الأولينَ...
(...) كانت تغمرني الفتنه،
وضياء الفلك موؤود على
الجُودِي
وضحايا زمن مسفوك
من شبق السلطان (...)
رؤيا من فلق الإصباح
فاتحنني
...وهجوم ليليٌّ يُلْجِمُهُ
التَقَنُّعَ والجريمة
...خيال في حيال!
سؤال في ظلام! ! ...[1]

بعد هذا السؤال المظلم « تتعدد الأسئلة من منطلق وجودي متأزم، يُنَبِّىء بقرب التجليات التي يُصْعَقُ عندها الرائي، أو تنتابه السكينة، هذه الأخيرة وقف على العارف فقط، أما ما دونهم فتأخذهم الدهشة والحيرة، وينتابهم شعور غريب بالفقد والضياع في حضرة التجلي»[2]. لذلك نجد عبد الله حمادي يقول في المقطع السادس من القصيدة نفسها:

هو الوحل ممتد على الأعناق،
وصراط مستقيم
أدق من الشعرة،
وأحدِّ من لغة السكنْ!!
أين المفر؟(...)
ما فوقكم هواء،
ما تحتكم هواء!

[1]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص121-122.
[2]– محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص104-105.

ولكل جعلنا مَنسِكا[1]

بعد هذا يأتي السؤال الأكبر الذي يفرض نفسه على المتلقي، ليجد له مخرجا، لكن هيهات، فلا مخرج ولا جواب له، إنه سؤال العماء، سؤال الخيال: يقول الشاعر في هذا الصدد في المقطع العاشر في القصيدة نفسها:

عاقبه البرء
وخاتمة السكين(...)
خيال...في خيال
سؤال في خيال
خيال في عماء (...)؟؟! [2]

ويقول ابن عربي في هذا السياق: «إن خيال العارف يتصل بعالم الخيال والرموز، فيستمد منه قدرته على التأويل الرمزي»[3] فالصوفي يلتقى المعارف مشوشة بضباب شفاف مما يشوش له رؤيته.

وإذا كانت الحداثة تقوم على لهب السؤال فإن سؤال عبد الله حمادي يبدأ من توهمه الصوفي، فهو يتوهم ويشك في المقطع الأول من قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" يقول:

توهمت أنك أني(...)
يا جسدا محفوفا
بالظلمات،
علقت عتابي على باب مدينتكم
أحترف العشق،
واللعب الأهلة بالوحشه،
والغارات المهزومه...[4]

إنه نص يبعث على التساؤل اللامتناهي الذي يطمح للإجابة والبحث عن الدلالة الحقيقية، (فالجسد) في هذا المقطع ليس هو الجسد المادي للبشر بل قد يتعدى ذلك

(1)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص124.
(2)–عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص132.
(3)– نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل، المركز الثقافي العربي، ط3، 1996، ص29.
(4)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص139.

إلى المعنى الصوفي له، وقد يكون المدينة، وقد يكون المرأة، وقد يكون الوطن، وما يزيد في عمق السؤال والحيرة عدم وضوح الضمائر(أنت، أنتم)، هذا تساؤل يحير القارئ في فهم الذات المخاطبة، كما يعمل على كسر المعاني القاموسية ويوقف اللغة عن دورها، كلغة دالة، لتعدو الدلالة رهن القارئ، الذي يتحول هو الأخير إلى مريد ينبش في معارج الكلمة عن مختلف الدلالات الخفية، والقابعة خلف أسئلة النص الحداثي في طيفها المستمر. وتبقى لعبة السؤال من أهم ألاعيب الحداثة الشعرية في انفتاحها عن عالم المجهول.

5- الصيغ الصرفية ودلالاتها الحداثية:

من المعلوم أن النص الابداعي هو مجموعة من البنى المشتتة والمتشظية بتشتت وتشظي نفسية المبدع، وفي هذه المحطة آثرنا الوقوف عند مختلف الأبنية الصرفية التي شهدت تواترا كبيرا في الديوان.

وقد تعرض "ابن جني" إلى تلك الأبنية أو الصيغ الصرفية في كتابه"المنصف" مشيرا في الوقت نفسه إلى الأهمية التي يوليها العرب للجانب الصرفي في كلاهم، حيث يقول: « وهذا القبيل من العلم(...) يحتاج إليه جميع أهل العربية أتم حاجة، وهم إليه أشد فاقة؛ لأنه ميزان العربية، وبه يعرف أصول كلام العرب من الزوائد الداخلة عليها، ولا يوصل إلى معرفة الاشتقاق إلا به، وقد يؤخذ جزء من اللغة بالقياس، ولا يوصل إلى ذلك إلا عن طريق التصريف»[1].

وعلم الصرف علم يتكفل بدراسة الكلمات وأشكالها، لا لذاتها وإنما لغرض دلالي أو لغرض صرفي يفيد خدمة الجمل والعبارات[2]، وعرفه "مصطفى الغلاييني" أيضا بأنه:«علم أصول تعرف بها صيغ الكلمات العربية وأحوالها التي ليست بإعراب ولا بناء»[3].

---

[1]– ابن الجني: المنصف، تحقيق وتعليق: محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991، ص31.
[2]– ينظر: رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، دراسة لغوية أسلوبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1993، ص86.
[3]– مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، مراجعة محمد اسعد النادري، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 2000، ص8.

أما "عبده الراجحي" فقد يرى بأن علم الصرف هو علم أساسه الكلمة إذ هو: « كل دراسة تتصل بالكلمة أو أحد أجزائها، وتؤدي إلى خدمة العبارة أو الجملة»[1].

إن هذه الآراء على اختلاف سياقتها تؤكد على الأهمية القصوى التي يكتسبها علم الصرف في اللغة العربية من دون نسيان مدى حتميتها في معرفة الأصل من الزائد، والاسم من الفعل، هذا ناهيك عن الدلالة التي تثيرها هذه البنية من خلال السياق، لأن وجهتنا هي الكشف عن سر من أسرار اللغة الكامنة في ديوان"البرزخ والسكين" ووصف النظام الذي بنيت عليه، مادام الديوان هو شبكة متصلة من الأبنية والعلامات والرموز الملغمة بإيحاءات كثيرة.

لقد جاءت المدونة الشعرية لعبد الله حمادي في ديوان "البرزخ والسكين" غنية بأنواع مختلفة من الصيغ الصرفية، هذا ما شهدته بنية الأفعال، وبنية الأسماء، ومن هذه الصيغ نجد الصيغ المركبة، والصفة المشبهة، وصيغة اسم المفعول، وصيغ المبالغة، والاشتقاق من الأسماء.

وفيما يلي لمحة خاطفة عن بعض الصيغ الصرفية التي حملت في أطيافها قبسا حداثيا.

5-1- بنية الأفعال:

- الصيغ المركبة:

ونعني بها البنى الصرفية المتكونة من أداة جزم أو نهي أو نفي زائد فعل مضارع، نحو: لن (يفعل)، (لا تفعل)، (لا أفعل)، وإذا ما أردنا البحث عن تجليات هذا النمط، فإننا نجده ماثلا في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت".

فثمة مجموعة مختلفة من هذه الصيغ أبرزها: صيغة: لا+يفعل، وصيغة: لم+فعل، وصيغة: لم+تفعل، وصيغة: كنت+فعل.

وفيما يلي تمثيل لكل صيغة من هذه الصيغ:

[1]– عبده الواجحي: التطبيق الصرفي، دار المعرفة الجامعية، الأزريطة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1981، ص7.

أ- صيغة: لا+يفعل:

تظهر من خلال قول الشاعر في المقطع الثالث والثالث عشر والرابع عشر من القصيدة:

لا يرتد له طرف[1]

لا شيء يقاوم هذا الجسد[2]

لا أحد ينفض عن هذا الإثم

غوايته[3]

جاءت هذه الصيغة للدلالة على المستقبل البعيد، المستقبل المطلق الذي يحاول الشاعر التخلص منه، بوصفه جسدا محموما بالظلمات.

ب - صيغة: لم + فعل:

استعمل الشاعر هذه الصيغة في المقطع التاسع من القصيدة:

لم أنفخ في جوق السلطان[4]

وجاءت لتدل على الماضي المنتهي بالحاضر.

ج - صيغة: لم + تفعل:

مثالنا على ذلك ما جاء في المقطع الرابع من القصيدة:

ملحمة لم ترس سفائنها[5]

د - صيغة: كنت + فعل:

جاءت هذه الصيغة في قول الشاعر في المقطع الثاني عشر من القصيدة:

كنت أعبرها بشفاهي[6]

---

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص141.
(2)- المصدر نفسه، ص152.
(3)- المصدر نفسه، ص153.
(4)- المصدر نفسه، ص146.
(5)- المصدر نفسه، ص141.
(6)- المصدر نفسه، ص149.

إلا أن دلالة هذه الصيغة لا تنتهي في الماضي بل استمرت إلى الحاضر، وخروج الأفعال والصيغ عن دلالتها الزمنية المعتادة يعتبر سمة حداثية استطاع الشاعر من خلالها التعبير عن مشاعره واحساسه بالفشل والإنكسار.

2-5- بنية الأسماء:

- الصفة المشبهة:

وهي: اسم يصاغ من الفعل اللازم للدلالة على معنى اسم الفاعل، ومن ثمة سموه"الصفة المشبهة" أي التي تُشْبه اسم الفاعل في المعنى، على أن الصرفيين يقولون إن الصفة المشبهة تختلف عن اسم الفاعل في كونها تدل على صفة ثابتة[1].

وقد وظف الشاعر صيغة الصفة المشبهة بشكل لافت للانتباه في ديوانه، أردنا التمثل لهذا المشتق من قصيدة " يا امرأة من ورق التوت"، والتي سنعرضها في الجدول التالي:

الصفة	وزنها	الفعل الذي أخذت منه
حلم	فُعُل	حلم
صهيل	فعِيل	صهل
بصير	فُعيل	بصر
رحيق	فعيل	رحق
قحط	فُعْلٌ	قحط
صنع	فُعْلٌ	صنع
عهر	فُعْلٌ	عهر
عاطر	فاعل	عطر
هارب	فاعل	هرب
السادر	فاعل	سدر
فاسق	فاعل	فسق

ما نستنتجه من خلال هذا الجدول تنوع أوزان الصفة المشبهة بين فُعُل وفَعيل، وفاعل، وجل هذه الصيغ تحمل دلالة الثبوت والاستقرار.

- صيغة إسم المفعول:

هو «اسم مشتق من الفعل المضارع المتعدي المبني للمجهول، وهو يدل على وصف من يقع عليه الفعل»[1]، أو كما يعرفه "مصطفى الغلاييني" هو «صفة تؤخذ من

[1]- ينظر: عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص60.

الفعل(المبني) للمجهول للدلالة على حدث وقع على الموصوف بها على وجه الحدوث والتجدد لا الثبوت والدوام، كمكتوب ومرور به و مُكْرَمٍ ومُنْطَلَقٍ»[2].

لقد وردت صيغ اسم المفعول في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" بشكل لافت للإنتباه، كما أسهمت هذه الصيغ في تأسيس حركة النص، ومن بين هذه الصيغ نجد(محفوفا، مهزوما، مبهور، مفتون، مفتوحا، منهوك، مغرور، مكبوت، مجدور، موؤودا، محموم، محكوم، المخمور، المعشوق، المقتول، مخذول،..).

لقد عاش الشاعر تحت سلطة المفعول التي تمارس فعلها عليه، فنجد الشاعر مفتونا بهذه المرأة النورانية البلورية، وهي امرأة غير عادية، امرأة من نور تمارس على الشاعر نوعا من السلطة، وهي بذلك تتشاكل مع(علقت عتابي) [3] في دلالة الافصاح والاعلان. كما جاءت صيغ المفعول لتدل على الوصل الذي يوجد بين الشاعر، ونص القصيدة، والذي لا يثبت على حال، فهو مشدود إليها يتتبع مسارها، وكأنه قيد يحكمه ويمنعه من ممارسة حريته. وهو جوهر ما تدعو إليه الحداثة في أفقها النظري.

- صيغ المبالغة:

من المؤكد أن اللغة الشعرية عند عبد الله حمادي لغة مفعمة بصيغ المبالغة، ومن أمثلة ذلك نجد قول الشاعر في المقطع الرابع من قصيدة "لا يا سيدة الإفك..!؟":

هي القبلة حفّار يقتلع الصخر
ينوء بأسرار الكهف[4]

نجد هنا صيغة المبالغة(فعّال) تتحد مع حركية الفعل وجوهريته (يقتلعُ الصخر) لتوحي لنا بالمفعول الذي يصبو الشاعر إلى الوصول إليه، لتصبح القبلة حفّارا، وهذه سمة حداثية، إذ خرجت فيها الجملة عن معناها القاموسي لتكثيف الصورة التي يرسمها لنا الشاعر، إذ رسم لنا عبد الله حمادي عبر هذه الجملة، الملموس في صورة اللامحسوس،

---

(1)– عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، ص155.
(2)– مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ص182.
(3)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص139.
(4)– المصدر نفسه، ص158.

والحاضر في هيئة الغائب، والواقع«يتحول إلى صخر أو حجر»[1] فكأن لغة عبد الله حمادي جزء منه؛ لأن«الأساس هو الشاعر لا الشعر، وهكذا تصبح اللغة مجلى الشاعر لا محبسه، لا يلبسها وإنما يتجلى فيها، وهكذا يؤسسها، فاللغة تولد مع كل مبدع(...) إنها لا تجيء من التراكم بل مما لم يتراكم بعد، وهي تصدر عن مبدع يبدو لفرادة إبداعه كأنه يؤسسها للمرأة الأولى، لذلك هي تنشيء رموزها وأبعادها معها وتنمو بها ولا تفهمها بالعودة إلى مصادر سابقة، وإنما تفهمها بالغوص فيها».[2]

وبهذا التصور نجد اللغة الشعرية عند عبد الله حمادي تتسم بالقوة والرغبة في البحث عن الحقيقة، لذا نجد الشاعر ينطلق من المجهول ليصل إلى المعلوم، ويهدم ثم يعيد البناء، يبني حلمه مع سيدته التي يناديها بصيغ متكررة «لا يا سيدة الماء والعطشى، ومعجزة الآيات الثكلى»[3]، وتواجهنا في هذه المناواة صيغ (فعلى)، وهي من الأسماء المبنية التي لا تعرب، وعندما جعل الشاعر إمرأته سيدة لهذه الصفات، فإنه يعترف ضمنيا بعلو شأنها ورفعتها، إنها سيدة تهرب من زمن يريد إدراجها ضمن قائمة المعربات، لكنها ترحل عنه، لأنها تهوى التحرر واللاثبات، إلا أن الشاعر ينهيها عن فعل التعالي والهروب عنه بأداة النهي(لا) وأداة النداء(يا)؛ لأن في حضورها تتجلى الحقيقة الكونية: « فالشاعر يلتهم المرأة وهو لا يجد ذاته فيها بل يجد فيها ما يزيده تغريبا عن ذاته، يتهالك باستمرار على ما يفلت منه باستمرار»[4].

- الاشتقاق من الأسماء:

الاشتقاق من الأسماء من أبرز المظاهر الحداثية في المدونة الشعرية لعبد الله حمادي إذ يسعى إلى خلق قاموس لغوي خاص به، ذلك من خلال استحداثه لاشتقاقات لغوية، جادت عليه بألفاظ تفرد بإستعمالها على مستوى خطابه الشعري، سواء في دواوينه الأولى "الهجرة إلى مدن الجنوب"، "تحزب العشق يا ليلى"، "قصائد غجرية"، أم في ديوانه الأخير "البرزخ والسكين"، إذ نجده يشتق أفعالا من كلمات أو أسماء مجردة، فكان

---

(1)– كمال أبو ديب: الرؤى المنعة، 1- البنية والرؤيا، مصر، ط1، 1986، ص149، ثم ينظر نادية خاوة: سيميائية القبلة في قصيدة (لا...يا سيدة الإفك)، في سلطة النص، في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص231.
(2)– أدونيس: كلام البدايات، ص47.
(3)–عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص162.
(4)– أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص283.

من (النمر) فعل (تنمر)، ومن (السنبلة) فعل (تسنبل)، ومن (الطحلب) فعل (تطحلب)، لتصبح هذه الأفعال إبداعا لفظيا حداثيا، ميز النص الشعري لدى عبد الله حمادي، إنه وظف الفعل الأول(تنمر) في قصيدة(الجزائر) حيث قال:

صلف تدبّج بالعناد صرامة فتوحّشت أظفاره وتنمرا[1]

دلالة الفعل (تنمرا) هي نفسها دلالة الإسم المشتق منها (النمر)،فإذا كان النمر يحمل دلالة التوحش والإفتراس والبطش؛ فإن الفعل المشتق بقي أيضا محافظا على هذه الدلالات(الإفتراس والتوحش)، ففعل (تنمرا) هنا تأكيد لفظي لفعل (توحش).

وشبيهه بهذا الاشتقاق ما نجده في الأعمال الشعرية الأولى لعبد الله حمادي كما سبق وأن أشرنا، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الحداثة عند عبد الله حمادي، كانت متجذرة في أعماله الابداعية من قبل. ودليلنا على ذلك إشتقاقه للفعل (تسنبل) من لفظة (سنبلة) في قوله:

تسنبل العشق والرؤيا طلائعه في كل أرض علاها وهج غفار[2]

فهذا الإشتقاق بشقيه، (المشتق والمشتق منه) يحمل دلالة الكثرة والانتشار والنماء والخصب، وإمكانية التبرعم من حبة واحدة، وهذا ما يطمح إليه الشاعر عبد الله حمادي، إذ يسعى إلى تحقيق هدفه وانتشاره في الساحة الإبداعية كانتشار السنابل في الحقول الخضراء.

ونجد هذه السمة الحداثية في سياق شعري آخر وظفها الشاعر للتعبير عن جرح الأمة العربية وما آلت إليه فقال:

(...)جرحي تكاثر في أنعام خيبتنا وقد تطحلب في الأعضاء كالجرب[3]

فالفعل (تطحلب) بقي محافظا على ما تحمله لفظة (الطحلب) من دلالة، فإذا كان الطحلب يحمل دلالة التشبث، والتمسك بجذور النباتات الخضراء ممتصا نسغها إلى درجة إلحاق الأذى بها، كذلك الجرح الجاري في جسد الأمة العربية، يتغذى من أزمتها

---

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص27.
(2)- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص214.
(3)- المصدر نفسه، ص214.

ويمتص منها نسغ قواها حتى تضعف وتنكسر. وإذا تحول الفعل إلى مصدر(التطحلب)فإنه يظل محافظا على الدلالة نفسها يقول الشاعر:

فينام التطحلب ويقبر بدثار الشعائر[1]

(فالتطحلب) يحمل دلالة: التصورات والأفكار الرجعية البالية، المتخلفة والمتحجرة، والملتصقة بالرغبات المتوثبة والماصة كما يمتص الطحلب المادة الخضراء من النبات.

وبرغم ما تحققه هذه الاشتقاقات من تألق شعري حداثي لا سبيل لإنكاره، فإنها في بعض الأحيان لا تخرج عن إطار التأكيد اللفظي الإشتقاقي من ذلك نجد قول الشاعر:

بين الدروب وفسحة الفلوات كوخ تلفح بالشتاء الشاتي[2]

(الشاتي) صفة إشتقها الشاعر من (الشتاء) لوصفه بها وتأكيد لشتوية الشتاء، فهي صفة لا يوجد أبلغ منها على تأكيد الشتاء، محققة بذلك ثقلا دلاليا مضاعفا لبرودة الشتاء ولفحته.

6- الأسماء ودلالتها الحداثية:

إن القبض على الأرواح الجمالية للخطاب الشعري الحداثي وفك شفراته في الدراسات الحديثة لا يعني بالضرورة تحليل دواله ومدلولاته، وعلاقتها بنفسية صاحبها، ولا يعني أيضا علاقتها بالجملة المركزية، بل يجب على المتلقي الحداثي تفكيك نظام هذه الجمل، ودراسة علاقتها فيما بينها والقواعد التي تحكمها بوصفها بنية نحوية، والتحليل النحوي يكشف لنا عن وظائف هذه الأبنية، إيمانا منا أن اللغة أصوات وكلمات وجمل تتضافر لتعبر عن غرض ما.

والواقع، إنه لا يمكن تحديد جماليات أي نص من النصوص الأدبية، إلا من خلال توضيح لسياقه العام، وهو الجملة، فالجملة في تعريف علماء اللغة هي:« ذلك المركب من كلمتين فأكثر مع توفر عنصر الإفادة، أي توفر عنصري المسند والمسند إليه (الفعل والفاعل)، المسند إليه والمسند(المبتدأ والخبر)»[3].

---

[1]–عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص25.
[2]–عبد الله حمادي: الهجرة على مدن الجنوب، ص37.
[3]– صالح بالعيد: الإحاطة في النحو، السلسلة اللغوية رقم2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط5، 1994، ص63.

إن الإسناد يوضح العلاقات الرابطة بين هذه العناصر الجملية، ويدرج مفهوم الإسناد ضمن المفاهيم الأساسية للنحو العربي، وقد اتفق النحاة على كونه الربط المعنوي بين طرفي الجملة، حيث يقع أحدهما على معنى الآخر[1].

والجملة في النظام التركيبي نوعان: جملة إسمية وجملة فعلية' ولما كان الحديث في هذه المحطة منصبا على الأسماء أو الجملة الإسمية وتواترها في ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله حمادي، فإننا إرتأينا تعريف الجملة الاسمية، فهي:«ما كانت مؤلفة من المبتدأ والخبر نحو: الحق منصور، أوممـا أصله مبتدأ وخبر، نحو: إن الباطل مخذول لا ريب فيه، ما أحد مسافر، لا رجل قائما، إن أحد خير من أحد إلا بالعافية»[2]، أو بعبارة أخرى هي «كل جملة صدرها إسم»[3].

لقد كان للجملة الإسمية حظ أوفر في ديوان "البرزخ والسكين"، إبتداء من عنوان الديوان مرورا بالعناوين الفرعية للقصائد الموجودة فيه كـ:(هي ليلاي، قصيدة الجزائر، أطفالنا فإلى الحجارة، حلم أزيله، رباعيات آخر الليل، البرزخ والسكين، لا يا سيدة الإفك، يا امرأة من ورق التوت)، كل هذه العناوين جاءت جمل إسمية، ولم تأت هذه الجمل أو العناوين عبثا، بل جاءت لتؤكد فكر الصراع الموجود بين الذات الشاعرة وذات الموجودات، أي الذات الموازية لذات الشاعر، فكل إسم من هذه الأسماء يعتبر قطبا من أقطاب الصراع يجب تجاوزه، فالشاعر عبد الله حمادي عبر عن أزمة بلاده وأزمة الأمة العربية بالسكين وأعتبرها فاصلا وبرزخا بين ما كانت عليه وما آلت إليه الآن من خطيئة وكفر وتقهقر وعناء للبشرية، فهو يحلم بواقع نوراني بلوري شفاف تغيب فيه لغة السكاكين، وتأتي لغة الحرية لتمحو كل الخطايا وترفع رايات السلام والحب والوئام لا رايات الدم والنسف والدمار.

وقد تتساءل الأفعال عن سبب طلاقها من الجمل الحمادية، فيجيبها الشاعر بكل برودة، أن صراعه معها مكتوب عليه الفشل والخسارة، فلم يرد الدخول إلى معركة خاسرة، وهو شاعر مسكون بالانهزام أمام نهر الحياة المتدفق ألا وهو نهر الزمن.

---

(1)- ينظر: صالح بالعيد: نظرية النظم، دار الطبع هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2001، ص24.
(2)- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ج2، ص284.
(3)- فاضل صالح السمرائي: الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002، ص157.

إن الشاعر يرى أن الزمن واحد منذ بدء الخليقة إلى يومنا هذا والشيء المتغير في هذا الكون هو الذوات، هو الأنا والأنت والأنتم هذه الذوات هي التي أفسدت الكون، وجعلت لغتها لغة السكين ومدادها الدم، طمعا في الخلود والبقاء.

إن المعجم الشعري في "البرزخ والسكين" متنوع بتنوع روافد ثقافة الشاعر وهذا ما نجده في المعجم اللغوي لقصيدة "مدينتي"، حيث رسم لنا الشاعر مشاهد متنوعة ومختلفة أهمها: المشهد التجسيمي وتضمن: (الأوصاف والأماكن)، المشهد التشاؤمي وتضمن: (الواقع والانهيار بكل صراحة)، المشهد التصوري وتضمن: (العنف الممارس على الوطن)، والمشهد العاطفي وتضمن: (حقل وحداني رقيق)، والمشهد التاريخي وتضمن:(الشخصيات وإثبات الهوية)، والمشهد الديني تضمن: (النص الديني)، كل هذه المشاهد شكلت في النهاية المشهد الرئيس ألا وهو مشهد الضياع الذي احتوى على (التضاد). وهذه المشاهد في مجملها تضافرت لتعطينا كل متجانس يدعى"مدينتي"، "فمدينتي" خطاب انزياحي إبتعد فيه الشاعر عن لغة السرد المباشر، واقترب من لغة الرمز والإيحاء، وعاد بها إلى ينابيعها الأولى وعذريتها.

من خلال تلك الحقول أو المشاهد التي شهدتها قصيدة "مدينتي" وما احتوته من دوال رئيسية كـ:(سلع مهربة، فرق مدربة، مقبرة، برزخ، دم، قتل، جثة، علبة ملغمة، بضاعة مهربة، التشريد، مدينة ملغمة، سوقها، للعشق والأفراح، الكتاب، السلاح، مفخرة، مهزلة، المحن، اليأس، الحسين، يزيد..). نقول إن المعجم اللغوي للقصيدة غني بالأسماء، متشعب الاتجاهات؛ لأنه عالج قضية الجزائر بظروفها وشعبها، وصفها لنا الشاعر بكل جرأة، بأنها المدينة المورطة التي تعيش حربا مسعورة، يقودها جيشا وشعبا يتاجر بالسلع المهربة، هو وطن شعبه ضعيف موزع بين معسكر ومعتقل.

"مدينتي" تعيش في ورشة من دم، أقامها السمسار الحاكم الذي اعتدى على المقدسات الثلاثة: الدين، الأرض، الأمة، هذا السمسار الذي ارتدى زي المالك الحقيقي، إنه الإنتهازي المستغل الذي يمارس سياسة الإغتصاب، والاستئصال دون رحمة وشفقة، "فمدينتي" رسمت لنا واقعا مرا للجزائر في حقبة زمنية صعبة واقع تميز بالغش والإرهاب

والخوف والدم، واقع تميز بالتناقض (جهاد/قتل)، (سلاح/كتاب)[1]. وبرغم هذه التناقضات إلا أن الشاعر لا يزال محبا لوطنه معشوقه الأول والأخير.

ويبقى الحقل أو المشهد التاريخي من أجمل المشاهد التي أدرجها الشاعر في قصيدته، كيف لا، والشاعر قد وظف أسماء لشخصيات جزائرية مثلت أبرز أسلافها كالحسين ويزيد. والشاعر في كل ذلك كان قويا في أسلوبه، مجازفا إلى أبعد الحدود بلغته، إذ جاءت لغته مرصعة بفيض من السماء مقابل عدد ضئيل من الأفعال في جميع مقاطع قصيدة"مدينتي" ولا عجب في ذلك مادام صاحبها يعد من شعراء الحداثة الشعرية، ودليلنا على هذه الأغلبية، المقطع الأول والتاسع، والحادي عشر والثالث عشر ، حيث جاءت نسبة الأسماء فيها على النحو التالي:

- **المقطع التاسع**: الأسماء فيه جاءت بنسبة 100% أما الفعال بنسبة 0%.
- **المقطع الثالث عشر**: الأسماء فيه جاءت بنسبة 100% أما الفعال بنسبة 0%.
- **المقطع الحادي عشر**: الأسماء فيه جاءت بنسبة 94.44% أما الفعال بنسبة 5.55%.
- **المقطع الأول:** إحتوى على نسبة 91.30% من الأسماء أما الأفعال فيه جاءت نسبة % 8.69

وما نلحظه على هذه النسب هو ورود الأسماء بنسب عالية، تدل في مجملها على شدة كبيرة، ولهجة قوية، وقد جاءت هذه الأسماء على شكل نعوت وأوصاف من مثل: مهربة، مدربة، مؤكدة، جلاد، سفاح،...؛ لأن القصيدة تمثل وصفا مستفزا لتلك المدينة المنكوبة والمجروحة بسكين الأعداء، إنها الجزائر وطن كل الجزائريين، إنهم يزيد، والحسين. وقد أدت هذه الأوصاف والأسماء، وظيفتها في التعبير عن الألم والحرقة والوجع على المدينة الوطن، وطن الحسين ويزيد، والتي أصبحت مقبرة تحمل دلالة النهاية[2]. كل هذه الدلالات لا تخرج عن الدلالة الرئيسة لعنوان الديوان، ألا وهي الرغبة في الحد والفصل بين الفترة الدموية المقبرية التي عاشتها الجزائر، والفترة التي كانت تعيشها

---

[1]– ينظر: هند سعدوني: قراءة سيميائية لقصيدة مدينتي، في سلطة النص، في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، ص186-187.

[2]– ينظر: هند سعدوني: قراءة سيميائية لقصيدة مدينتي، في سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، ص190-191.

وسوف تعيشها الجزائر إلى الأبد، هي فترة أو مرحلة الحرية والديمقراطية وفترة الإزدهار والتطور في جميع الميادين.

لا نخرج عن الدلالة الرئيسية للعنوان وهي دلالة التحول والتعبير، هذه الدلالة التي عمل الشاعر على زرعها وبثها عبر قصائد ديوانه، نلتقي بهذه الدلالة في قصيدة"البرزخ والسكين"، هذه القصيدة التي جاءت مثقلة بالأسماء والجمل الإسمية، فقد مثلت هذه القصيدة حضورا مكثفا للأسماء، وخفوتا مسافرا للأفعال، يقول الشاعر:

كانت فاتحتى عيناها

وبقايا ضفيرةٍ

يركبها الريح

وفضل مودّةٍ[1]

الشاعر يوظف دال(الريح) ليضفي بموجبه دلالة الحركة والدينامية، إذ تتحول هذه الضفائر من رمز لنشران التغيير إلى منبع هذا الهلاك المحدق بالحاضر. ويواصل الشاعر في بث دلالة التحويل والتغيير والتمرد، من خلال توظيفه للأسماء التالية(العمر، الطيف، العيون،...)، فالعمر يحمل دلالة الانتشار والتمرد، والتغيير، وكذلك الطيف والعيون، فهما رمزان للظهور والاختفاء والتغيير من حال لآخر، كما وظف الشاعر دوالا أخرى لا تخرج عن الدلالة الرئيسة للديوان وهي دلالة التحول والتغير: (كالدفن، امرأة، البوح، الصدر، القبلة، الغيث،...)، كل هذه الأيقونات تتشاكل دلاليا فيما بينها لتوحي بالإنتشار والإفصاح والاشهار، والتحول، والتغير، الذي يسعى الشاعر إلى تحقيقه على مستوى الذات والذوات ككل.

وما يؤكد دلالة الانتشار والحركة والتجاوز أيضا هو استدعاء الشاعر لعدة مقومات من مثل(الأعماق، الجسد، الغربة، الإبحار، الاغتراب، الفم، الماء)، من خلال هذه الإشارات الإسمية استطاع عبد الله حمادي تبليغ ما كان يصبو إليه بإشارة وبتلميح لا تصريح، وهي سمة من سمات الحداثة الشعرية عنده.

هذا وقد استحضر الشاعر دوالا إسمية مختلفة:(الورق، الصحو، الصلوات) جل هذه الأسماء تتشاكل دلاليا في البياض والطهارة واليقظة، وتتباين مع دلالات الليل وما يثيره من

[1]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص135.

رغبات وإغواء وفتنة، وعندما ينادي الشاعر إمرأته نكرة مقصودة، ليلغي جسدها المغري ويغطيه(بالورق) الذي يدل على التستر والإخفاء، فتصبح عندئذ المرأة الحمادية امرأة غير عادية، هي امرأة نورانية بلورية، هي رمز للطهارة والعفة. ولا يخرج عن هذه الدلالات مدلول (الغراب) الذي وظفه الشاعر في قصيدة "البرزخ والسكين" فهو أيضا رمز للإخفاء والتورية والستر، هكذا تتشاكل دلالة(الغراب) مع دلالة(الورق) عندما خرج الغراب عن معناه القاموسي الذي يوحي بالظلامية والسواد والتشاؤم.

يقول عبد الله حمادي في المقطع الرابع من قصيدة "البرزخ والسكين":

...كان البحث مسبوقا

بغرابة يوري سوأةً للعاشقينْ.[1]

غير أن الشاعر يستحضر الدلالة السلبية للغراب: السواد والظلام، حتى يؤكد على تعفن الحاضر وسلبيته وامتهان الأجساد التي تحولت إلى لعبة وحرفة مباحة، كما أن الغراب يرمز إلى الفرقة والتناحر بين القبائل في الجاهلية، فهو رمز للفاحشة والإثم والظلم، يقول الشاعر في المقطع الرابع عشر من قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" منددا بهذا الوضع الفاحش:

لا أحد ينفض عن هذا الإثم

غوايته

فحبال مدينتنا

يحكمها العهر ونزوته

فكيف أقاوم فعل العشق

وطلعته؟؟[2]

فالشاعر هنا يستحضر مقومات (الإثم، الغواية، العهر، النزوة) والتي تكثف الدلالة الحقيقية التي وصل إليها مجتمعنا في الوقت الحاضر، وما يفعله من غوايات وإغواءات، لكن الشاعر يعلق هذه الرغبة، والتعليق هنا يستحضر مقوم(الحبال)؛ لأن لا تعليق بدون حبل، ويظهر هذا من خلال قوله في المقطع الأول من القصيدة:

---

[1]–عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص121.

[2]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص153.

علقت عتابي على باب مدينتكم

أحترف العشق،

واللُّعَبَ الآهِلَةُ بالوِحْشةْ،[1]

كما أن لفظة "مدينتكم" أو مدينتنا تفيد التعميم أي توجيه الخطاب إلى الجميع بما فيهم الأنا الشاعرة، ومن هنا نفهم لما وظف الشاعر اسم(الغراب) على بقية الحيوانات أو الطيور؛ لأن هذا الطائر يرمز إلى إبعاد وتغطية هذا الجسد المبتذل الذي أصبح وسيلة من وسائل الإثم والغواية.

بناء على ما تقدم يمكن القول: إن الشاعر عمل على توظيف الاسم توظيفا دقيقا، إذ جعل من كل اسم خطابا شعريا يمارس فعل التأثير على المتلقي، كما كان لكل مقوم من مقوماته الإسمية كما لا نهائي من المدلولات التي تصب معظمها في الدلالة الرئيسة لعنوان الديوان.

وفي ختام هذه المحطة يمكن جدولة بعض الأسماء التي عجت بها قصيدة "يا امرأة من ورق التوت"، مع الوزن الذي جاءت عليه:

الأســـماء	وزنها
عشق، سحر، عطر، طفلا، حسد، صدر	فَعْلْ
لعب	فُعَلْ
حب، الذل، النور، العهر، سكر	فُعْلْ
عصر، الجوف، موج، بوح، برق، رعد، نار، الوحل، الليل، صخر، حرفا، التوق، الصبر، فضل، شوق، القيد، البدر، لحنا، غيث	فَعْل
طرف، ورق، شفة، مطر، نغما، طلل، جسد	فَعَلَ
شفة، عفة	فعَلْ
حلم	فُعْل
وحشة، رعشة، الرحمة، الرغبة، صرخة، نكهة	فَعْلَة
أوراق، أكتاف، أقدار، أضياف، أوتاد، ألواح، أنقاض، أعقاب، أعراس، أزلام، الأحراش	أفعال
دافىء، عاطر، الهارب، السادر، الفاسق، عاشق، قاتل	فاعل
عقارب، سفائن، مفاتن، حرائق، غرائز، مظالم، هزائم	مَفَاعِلْ

[1]- المصدر نفسه، ص139.

صهيل، رحيق، بصير، نزيف	فَعِيل
حمرة، سكرته، قبلة، غربة	فُعْلَة
حبال، ذراع	فِعَال
غُراب	فُعَال
حَمَام	فَعَال
جسور، عهود	فُعُولُ
حُبلى، مثلى	فُعْلى
شلال	فَعَّالٌ

إن هذه النماذج الإسمية المستخرجة من قصيدة "يا امرأة من ورق التوت"، تدل دلالة واضحة، على تكثيف شبكة الأسماء، كما يدل خفوت نسبة الأفعال في القصيدة على معانقة الشاعر للمركبات الإسمية، وما توحي به من دلالات، التستر، والتحول، والفصل، والاشهار والانتشار.

- الأفعال ودلالتها الحداثية.

بعدما تعرضنا في المحطة السالفة إلى الجمل الإسمية وبعض الأسماء ودلالتها الحداثية في الديوان، نصل الآن إلى الجمل الفعلية وما تحمله من دلالات مختلفة، وقبل إحصاء هذه الأفعال يجب الإشارة إلى ماهية الجملة الفعلية، فالجملة الفعلية كما يعرفها "مصطفى الغلاييني": هي الجملة التي تتألف من «الفعل والفاعل، نحو: (سبق السيف العدل)، أو الفعل ونائب الفاعل نحو(ينصر المظلوم)، أو الفعل الناقص واسمه وخبره، نحو(يكون المجتهد سعيدا)»[1]. أو باختصار هي كل جملة«صدرها فعل»[2].

وإذا ما تصفحنا ديوان الشاعر، لوجدنا ظاهرة حداثية، إشتملت عليها قصيدة"مدينتي"، تمثلت في تكثيف الأفعال في المقطعين: (المقطع الثامن والمقطع الخامس عشر)، والمقطع الخامس عشر احتل حصة الأسد من هذا التكثيف المتوالي حيث نجد: أربعة أفعال دون فاصل اسمي.

أنظر إلى قول الشاعر:

تعجّلي....تخيرّي،
تفتّحي. تفجّري [3].

---

[1]- مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، ج3، ص284.
[2]- فاضل صالح السامرائي: الجملة العربية تأليفها وتقسيمها، ص76.
[3]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص114.

أربعة أفعال بصيغة الأمر، جاءت لتحمل دلالة السرعة والتتابع، وهي دعوة متلهفة لهذا الوطن لكي ينهض من سباته، وأن يتعجل ويحسم أمره دون أن يهمل التخيير والتودد، وهما سبيله نحو الانفجار الصحيح والايجابي، وهو النهضة من أجل إنقاذ هذا الوطن الجريح بسكين الأعداء.

لقد تعدد الزمن في قصيدة "مدينتي"، وتعددت دلالاته، حيث استثمر الشاعر الأزمنة الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل.

وللتدليل على ذلك نجد:

- الزمن الماضي: في قوله: (انهوى، استوى، تفشى). هي أفعال تحمل دلالة الانهيار والدمار والقضاء الحاصل وفي هذا نغمة تشاؤمية كبيرة.

- الزمن الحاضر: يتمثل في: (تسألوا، تعلمون، تجهلون)، جاءت هذه الأفعال بصيغة المخاطبة، مخاطبة الواقع المعيش فعلا في أزمة 1995.

- زمن المستقبل أو فعل الأمر: يتمثل في: (أوقفوا، أدركوا)، هذه الأفعال تحمل دلالة الأمل، فالشاعر يدعو الشعب لإنقاذ ما تبقى قبل فوات الأوان، فالوطن غال يجب إنقاذه في المستقبل القريب من يد السماسرة المتعصبين.

إن الأزمنة الثلاثة في هذه القصيدة تتضافر، لتشكل حداثة لغوية تحمل ثلاثة مدلولات رئيسة: التشاؤم والحزن في الماضي، ومناداة ومناجاة في الحاضر، وهو البرزخ الفاصل بين الماضي والمستقبل الذي يرسم أملا، هذا الزمن الهارب الذي نبحث عنه، كلما توقعنا وصوله يفلت منا ويهرب، وهكذا نبقى نحلم بمستقبل زاهر مضيء بلآلىء نورانية تضيء الكون برمته .

وإذا ما تأملنا المجموعة(الست عشر) من القصيدة نفسها، فإننا لا نَمُلُّ منها أبدا، لما تحمله من مدلولات مختلفة متوالدة من بعضها البعض، فالقارئ يشعر بذلك الزمن والمكان الدائري المتميز:

مدينتي، قصيدتي
قصيدتي...مدينتي[1].

إنه الزمن الحداثي الذي يوحد فيه الشاعر بين جمال(الوطن) وجمال(الشعر والقصيدة)، الذي هو ذات الشاعر، فالوطن والشعر أي الذات هما أعز ما يملك عبد الله حمادي، إنها الروعة والزمن الجميل حينما تصبح ذات الشاعر هي نفسها ذات الوطن، ذاتان تتوحدا (الأنت والأنا)، حينما يصبح جرح الوطن هو نفسه جرح الشاعر ومعاناته، وهذا هو سبب تسمية"كتاب الجمر" الذي عاشه وأحسه عبد الله حمادي واقعيا وخياليا، مكانا وزمانا، في(عرش المدينة، في أشواق العشق، في الكتاب والسلاح، في التوبة وفي الفجور، في المنبر ومتجر الزور، في المقصلة، في المحكمة، في المنفى...).

إنها الجزائر، جزائر كل المتناقضات، الإيمان والكفر، المجد والدمار، الجهاد والقتل، وتبقى قصيدة "مدينتي" هي وسيلة لمعالجة أزمة الجزائر بهذا الشكل المفضوح: الطاغوت كفرها مباح، شعبها نباح، لواؤها جلاد، إمامها سفاح، وهي أيضا رمز للوطن ورمز للقصيدة، والقصيدة رمز للذات الشاعرة، والعلاقة بينهما علاقة الحب الكبير والوقار الجليل[2].

ونظرا للتناقضات التي عاشها الشاعر في مدينته، حاول الفرار من هذا العالم ليسكن عالما جديدا، عالم غير العالم المرئي، ليرتقي في سلم الصعود ذوبانا فيه، وتوحدا بالذات النورانية الكفيلة بانتشاله من هذا التناقض والخراب، لكنه يستيقظ على حقيقة مريرة، هي أن هذا التوحد لم يكن إلا وهما خادعا مزيفا، كما يجد نفسه أسيرا للتمزق والضياع والعجز والشك وعدم الإدراك، لذا يقول الشاعر في المقطع الأول من قصيدة "يا امرأة من ورق التوت".

---

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص114.
[2]-ينظر: هند سعدوني: قراءة سيميائية لقصيدة مدينتي، في سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعرعبد الله حمادي، ص194-195.

توهمت أنكِ أني(...)

يا جسدا محفوفا

بالظلمات،[1]

وفي المقطع الثاني يقول:

يسكنها الريح

وتلفّ حناياها أوراق

من التوت

وغابات للشوق الآنيه.[2]

إن هذه الأفعال (توهمت، يسكنها ، تلف....) تثير مشاعر الضياع والإحباط، والعجز عن تفسير العالم، إلا أن الشاعر بعد كل ذلك يعود على يقين أكيد، هو أنه كان مفتونا بالرعب، بإمرأة غائبة، من عصر الزور، ويعود مرة أخرى للاستسلام، وللتعبير عن ضياعه وعدم إدراكه وشكه، وعجزه في هذا العالم الغامض عالم الضياع.

وإذا انتقلنا إلى قصيدة "لا سيدة الإفك"، فإننا نلاحظ أن كل سطر من المقطع الخامس يبدأ بفعل، دلالة على الحركية وعدم الثبات، فالشاعر استعمل هذا الأسلوب ليجسد خصوبة اللغة وحركية دوالها ومدلولاتها التي تستجيب لحركية النفس المضطربة، كقول الشاعر:

ينهش أطياف السحر[3].

هذه العبارة تحمل شحنة دلالية عميقة، إنها أشبه بصورة سريالية، أو مقطعا أسطوريا مجهول الأصول، كما تستوقفنا أيضا عبارة:

يفتض اللحظة[4].

وهي محاولة لخرق الزمن، زمن من الافتراض اللامنطقي، الذي يستوعب هذه المنعطفات الدلالية: إنها معاناة الإنسان واللغة، داخل هذه المعاناة تلتحم الكتابة، وتصنع لنفسها زمنا اصطلاحيا لا منطقيا يخترق جميع الأزمنة، وهذا ما يعرف بالزمن الحداثي الذي تبنته الحداثة الشعرية في كتابات عبد الله حمادي، وهو زمن يمتلك القدرة على إعادة

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص139.
(2)- المصدر نفسه، ص140.
(3)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص160.
(4)- المصدر نفسه، ص160.

البناء من جديد، فيضيف حضور الشاعر(الأنا) لتعميق الدلالة التي هي أكبر من دلالة اللغة في وضعها الأحادي، إنه الزمن الذي يحول اللغة إلى مادة أولية مفككة يتصرف فيها الشاعر كيفما شاء[1].

ولتجسيد ذلك نجد الشاعر يعلل - بواسطة الزمن والأفعال في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" – سبب عجزه ، واستسلامه، فما هو إلا صانع كلمات يفشل في تقديم أي شيء لمجتمعه، لكنه يبرر سبب هروبه من هذا العالم إلى لذة التوت، لذة اللقاء، والحلم بأعراس مستقبلية لمدينته المحمومة بالأحقاد، ألا تراه يقول في المقطع الرابع عشر من القصيدة:

لا أحد ينفض عن هذا الإثم
غوايتهُ
فحبالُ مدينتِنَا
يحكمها العهر ونزوتُهُ
فكيف أقاوم فعل العشقِ
وطَلعَتهَ ؟؟ [2]

والشاعر تتقاسمه الآلام بين فتنة الرحلة وآلام المدينة، وأحقادها ثم يروح يحكي تفاصيل عذاباته في المقطع نفسه:

(...) أنا المخمور وخمرتُهُ
كنت قديما يسكنُنِي
شيء من فضلِ غوايتِهِ[3]

إلى أن يصل إلى البيت الأخير، فيعلن توبته النهائية، واستسلامه التام للشهوة، فيقول في آخر المقطع الرابع عشر:

---

[1]– ينظر: عبد الله شنيني: قراءة في قصيدة "لا يا سيدة الإفك"، في سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص132.
[2]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص153.
[3]– المصدر نفسه، ص153.

يا امرأةً من عصرِ التوتْ
ما أشهَى الجسرَ ولعنتَهُ...[1]

ولـو قمنـا بإحصـاء نسـبة الأفعـال وتواترهـا فـي القصـيدة، لوجـدنا نسـبتها تتفـاوت من زمن لآخر، وذلك حسب الحالة الشعورية للشاعر، وفيما يلي جدول يضم الأزمنة الثلاثة المتواترة في القصيدة وتنوعها. اذ وظف الشاعر ستة وتسعون فعلا مضارعا، وتسعة أفعال ماضية، وفعلين بصيغة الأمر وثلاثة عشر فعلا ناقصا.

[1]– المصدر نفسه، ص155.

الفعل الماضي	الفعل المضارع	فعل الأمر
توهم- علق- كنت- توهم- كنت- لم أنفخ- سلمت- عاود- تطلعت- ترشفت- كنت- كانت- كنت- كنت- كنت- كان- كنت- كابر- ناظل- أحكم- سافر	يسكن- تلف- ايقن- تنشر- يركب- يرتد- تدرس- تقام- تحمل- يذرع- تلفظ- تنهش- يسكن- تنشر- ترسو- تعبث- يكبر- يغمد- يرهق- يهزم- ترهق- ألتقط- أحترف- ألوذ- تدفع- تغري- يسرق- تسرق- يغمر- ينهب- تدفن- تبوح- تذوب- تقتات- تقترب- يرتج- ترتج- تنقاد- تنهش- تعيد- تقترب- يغري- تتوعد- يركب- أرتد- تغمر- يوقد- يحترف- يغري- أنقاد- أنتشر- يرهق- يغري- ينشر- تتحدى- يعبر- يراود- ألوذ- أعود- أكتب- أوزع- تطارد- يخلق- يرسم- تغرق- أنشر- أرتاح- أتأهب- أهش- أرحل- أعيد- أرد- يخذل- يعيد- أمد- يعود- أنشر- أكتب- يعرش- أحرق- يقاوم- تأسرني- ياسر- يركب- تقترب- تنام- يزني- ينفض- يحكم- أقاوم- يسكب- يسكن- يرتاد- يرهق- يمد- يعبر- أغض- يسلب- يكون- يعود- يعود- تشتاق- نعلن- تنساق- تركب- تنهال- نعزف	دع- دع

النص الشعري عند عبد الله حمادي تأسيس لعالم جديد بواسطة الكلمات.إنه لا يتكلم عن العالم بقدر ما يتكلم بلسان حال العالم.فالشاعر يتخذ من الواقع ركيزة أو أساسا صلبا ليعيد بناء عالمه المنشود. إنه تجاوز للواقع، وتحرر من العقل إلى اللاعقل.

وشاعر الحداثة عليه أن يقيم علاقة تضاد مع الكلمة بمعانيها الكلاسيكية فيشحنها بدلالات جديدة، ويخضع المفردات إلى هدم وبناء دائم، وموت وانبعاث متواصلين فيجعلها تمتلك القدرة على الهرب كل مرة من قيود المعاجم التي أضحت أغلالا تكبل الكلمات،

والشاعر في كل ذلك بمثابة الفارس الذي يغزو أرجاء القاموس فيحرر الكلمة. ويعيدها إلى الدرجة الصفر بتعبير "رولان بارت". هذه الدلالات أيضا لا تعيش معها إلا داخل النص، الذي تكتفي فيه الكلمة بالإيحاء دون إعطاء معنى معين، ويترك لها المجال لمعانقة المتلقي مباشرة. فيحدث بينهما نوعا من الإتحاد يقيم عليه هذا الأخير عملية تأسيسه الثانية للنص.

لذلك صار لزاما على المتلقي أن لا يدخل محراب النص، إلا بعد أن يتجرد من كل المعاني القديمة تاركا العنان لذاته تتفاعل مع النص.

لقد تخطى عبد الله حمادي في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" حواجز الزمن الكلاسيكي الذي فقد أهميته في النص، وقد عمد فيها على تحريك جملة من الأفعال، وصاغها في علاقات زمنية مختلفة.

وقد طغت صفة الفعلية على هذا النص، وكان العصب الحقيقي لها هو الفعل المضارع الذي شكل نسبة 94% من جملة أفعال القصيدة فيشكل نوعا من الدينامية التي تبدأ بنسبة قليلة في المشاهد الأولى، لكن سرعان ما تأخذ في التزايد حتى تصل ذروتها في المقطع الأخير.

أما أفعال المضي فقد شكلت نسبة 5%، وقد سيطرت على المقطع الأول في القصيدة لملاءمتها لصفة التقرير والوصف (وصف حال الشاعر) بينما لم تتعد أفعال الأمر في القصيدة 1%.

كما ارتكزت القصيدة في تأسيس مسارها الحركي على صيغ الأفعال، أسماء الفاعل، وأسماء المفعول، وجاءت بنسبة 14% في النص، هذا وقد سيطر الفعل الماضي على بداية القصيدة:

توهمت أنك أني (...)

يا جسدا محفوفا

بالظلمات،

علقت عتابي على باب مدينتكم[1]

وإن كان هذا المقطع يدل على السكون وهدوء نفسية الشاعر، إلا أن دلالته تتجاوز الماضي لتحلق في فضاء زمني شاسع.

نأخذ الفعل(توهمت) كمثال لتأكيد هذا التجاوز الذي اعتمده الشاعر.

توهمت: هذا الفعل هو محور القصيدة الذي تدور حوله. انطلاقا من هذا الوهم بالاتحاد صاغ عبد الله حمادي قصيدته، وإن كان في الواقع النحوي يدل على صفة المضي، إلا أن زمنه الحقيقي هو الحاضر؛ لأن الشاعر لو كان قد توهم الوحدة ويئس منها، وانقضى الأمر، لما كان يجادل في النص ويخاطب إمرأته، ويسعى للتوحد بها. وتذكرنا كلمة الوحدة "بالحلاج" عندما قال:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا

نحن روحان حللنا بدنا

وإن كان "الحلاج" قد حقق الوحدة وتأكد منها، فإن عبد الله حمادي مازال يتوهمها. ولم ينقطع لحظة في النص عن هذا الوهم الذي ظل ينشده في كل كلمة، وفي كل سطر من القصيدة، ولو أن هذا الفعل كان ماضيا حقيقة لما كانت القصيدة، لأن استمرار الوهم يعني أن الشاعر يحلم بالتغيير، وإن كان يعلم أنه لن يتحقق إلا أنه يبقى ينشد الكمال.

إنها قمة التجاوز التي تجعل الماضي يتخطى قيوده الزمنية، وينطلق مندفعا نحو المطلق. وهذا مثال من النص يجسد هذا التجاوز:

وحدي كنت...وكانت

ثالثنا(...)

يوقد نار الشهوة

---

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص139.

يحترف العري
وحدي كنت...وكانت
وثالثنا(...)
يوقد نار الشهوة
يحترف العري
يغري بالظلمات.[1]

إن تكرار صيغة الماضي(كنت، وكانت) يدل على ماض سحيق ويعود بنا إلى بداية الخلق حيث كان آدم، وحواء ينعمان بالجنان، لكن الشيطان يتدخل ويغريهما بالمحرم منذ ذلك الحين وشبح الخطيئة يطارد الإنسان حيث الشيطان يغري بالظلمات، ويوقد نار الشهوة، وقد أدرك عبد الله حمادي هذه الحقيقة وآلمه استمرارها، وعبر عن هذا الاستمرار في شعره حيث سرعان ما قفز بعد الفعل الماضي إلى الفعل المضارع(يوقد). إنه النار واللهب الذي يتقد وتلتهم ألسنته نفسية الشاعر.

وقد أراد من استعمال هذا الفعل الذي أردفه ودعمه بمضارع ثان (يحترق) تأكيد استمرارية هذه الخطيئة فالفعل الماضي (كنت، كانت) تأخذ دلالة "الإستمرارية". إنها «تفيد معنى ما يجري عادة، أو صيغة الزمن الذي يفيد معنى الحدوث المتكرر»[2]. ويؤكد ذلك أكثر النقاط التي تلت الناسخ "كانت" الذي يدل في أصله على الماضي، غير أن هذه النقاط تمنحه زمنا متواصلا لا محدودا حيث تترك المتلقي يشارك في ملء الفراغ وإنتاج النص.

وزمن القصيدة ككل هو الحاضر واستشراف المستقبل، وذلك بتخطي القصيدة لمستوى الزمن الخارجي وتماهيها في الزمن المطلق. فيظهر كأنه هناك طمس لمعالم الزمن؛ لأن الشاعر يعيش في زمن هارب من عصر التوت، ربما قد تعمد عبد الله حمادي تغييب الزمن ليمنح قصيدته بعدا ميتا فيزيقيا.

---

[1]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص148.
[2]– عبد الجبار توامة: زمن الفعل في اللغة العربية، قرائنه ووجهاته، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994، ص87.

8- حداثة تكرار الفعل:

من مظاهر حداثة اللغة الشعرية عند عبد الله حمادي ظاهرة: "تكرار الفعل" سواء على مستوى الجملة الواحدة، أو على مستوى المقطع الواحد، هذه الظاهرة تسجل حضورا ملحوظا في قصيدة: "يا امرأة من ورق التوت"، ويظهر ذلك في المقطع الثامن، حيث تكرر الفعل(يسرق) في جملة واحدة للتأكيد على تأثير تلك المرأة البلورية على الشاعر، فهو سُرق من طرف العمر، والعين، سرق من شيئين لا يستطيع الإفلات منها:

يسرقني العمر..أم تسرقني
عيناك؟
يغمرني الطيف..أم ينهبني
لقياك؟[1]

كما نجد تكرار الفعل "أعيد" في المقطع الواحد الحامل لوحدة دلالية، تتحد مع وحدة المقاطع الأخرى، لتعطينا في النهاية السياق الدلالي العام للقصيدة يقو الشاعر في المقطع الثالث عشر الذي يعبر عن حال الشاعر، ورحلته في عالم الكتابة الشعرية:

أتأهب ثانية..
وأهش على قدمي...
أرحل في فج الكلمات
وأعيد إلى الشوق رجولته
وأرد إلى الليل مظالمه(...)[2]

وبهذا التكرار يتحقق نوعا من الدلالية للأفعال، التي خرجت عن وظيفتها الوضعية، لتصبح عنصرا أساسا في بناء القصيدة، وهذا التحول في المهام كفيل بشحن الفعل بطاقة دلالية لا نهائية.

أما على المستوى الزمني للأفعال، فنجد تكرار فعل "المضارع" في المقطع الواحد، ظاهر من خلال المقطع الثاني عشر من قصيدة "يا امرأة من ورق التوت":

---

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص144.
[2]- المصدر نفسه، ص151.

(...) كنت أعبرها بشفاهي
وألوذ ساعة شهقتها
بالصمت.
وأعود أكتبها حرفا..حرفا
وأوزعها شلالا تدريجيا
في ذاكرتي(...)[1]

فكأن هذه القصيدة تعبر عن الزمن الحاضر من خلال استخدام الأفعال المضارعة(أعبرها، ألوذ، أعود، أكتبها، أوزعها)، لكن يأتي قوله في المقطع الثالث عشر:

بركان مفاتنها يخذلني
ويعيد على الصبر هزائمه
فأمد ذراعي لنكهته
وَأُمَنِّي النفس بطلعته...
وأوزعها شلالا تدريجيا
أبذره...فيعود هباء..
أنشره.[2]

فالفعل(يخذلني) يؤكد عدم تحقق تلك القصيدة، وتدعمه صورة الصبر المستعيدة لهزائمه، وذراع الشاعر ممتدة مُمَنِيَّةً النفس بطلعة القصيدة، وكذا الهباء الذي ينشره الشاعر بعد أن استعصى عليه البذر.

فالفعل إذًا في إنظوائه تحت الزمن الماضي المتداخل مع المضارع، والمضارع المتراجع في زمنيته إلى الماضي، يبدو غير مكتف بدلالته الزمنية، بل إنه يتحول إلى طاقة تفجر النص وتعيد بناءه من جديد، من خلال حركة زمنية شبيهة بالمد والجزر، تمضي قدما من الحاضر إلى المستقبل لتتراجع إلى الزمن الماضي، وإذا يحتوي الفعل على هذه الطاقة الحركية، فإنه يتخلى عن مهمته التي لازمته في التعبير التقليدي، ليتحول إلى أداة بنائية في النص؛ لأن« قلب العمل الوصفي للفعل، وتحويله إلى نواة بنائية

(1)–عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص149-150.
(2)– المصدر نفسه ، ص151.

في النص، هو الخروج الميداني من البنية التعبيرية السائدة»[1]، وإذا تمكن الفعل من تحقيق كل هذه الطاقات التعبيرية والتجديدات اللغوية على مستوى البنية المفرداتية وحتى التركيبية، فإنه سيحقق ثورة عارمة على القواعد والأعراف اللغوية المتوارثة في التعبير، والذي سيصل بالشعر إلى مطمحه[2].

ومن الأفعال المتكررة في القصيدة نجد الفعل(دع) الذي يفيد الترك واخلاء السبيل، وهو ما أدى إلى تكثيف دلالة الانفتاح. وثمة حضور لدلالات(الهزيمة) المرتبطة بالزمن الحاضر(دعيني)؛ لأن الشاعر موهوب بالمغامرة، والدخول الفعلي في تجربة التخطي والتجاوز، لهذا الحضور المنغلق الانعزالي الموحش فيستحضر دوالا (كالليل والأوهام) تكثف دلالة المشهد الذي يوحي بالامتداد كامتداد الليل الفسيح، واستبداد الأوهام بخاطره، لتضاف إليها دلالة(الطرقات) التي جاءت على صيغة جمع مؤنث سالم.

كما تكررت أيضا دلالة الانعتاق والانفتاح (دعيني) لحصول غرض الإلحاح الذي يولد رغبة داخلية، تتفتق بها خلجات النفس، فيحمل فعل (ألتقط) دلالة التأكيد على تحصيل هذه الرغبة، لما يحمله هذا الفعل من شغف وعناية في بذل الجهد بغية تحقيق الهدف، ولكن نتساءل ماذا سيلتقط من الرغائب...، والنفس راغبة إذا رغبتها؟! ، إنه يرغب في (إلتقاط ياقوت الرحمة) بلقاء هذه المرأة، فتحيلنا دلالة(دعيني) على ثنائية ضدية وهي (القيد والحرية والانعتاق) للقاء هذه المرأة.

إنه نداء تحريضي، نداء تمرد وثورة وتجاوز لسلطة الأعراف والتقاليد، نداء يود من خلاله الشاعر تحرير أنثاه، فتكون(إمرأته) مطلقة الدلالة، فيعي من خلالها أبعاد كينونته، بهذا تصبح المرأة مشروع تحول وتغير، رؤيا كونية شاملة[3] وهي الرؤيا الحداثية التي تميزت بها أعمال حمادي البرزخية.

---

(1)– أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط2، 1992، ص149.
(2)– مسعودة خلاف: شعرعبد الله حمادي بين التراث والحداثة(رسالة ماجستير)، ص252-253.
(3)– ينظر: نادية خاوة، المرأة، السلطة، النص، في شعر عبد الله حمادي،(نحو تحليل ظاهراتي)، (رسالة ماجستير)، ص96.

ويتكرر الفعل (اَحْتَرِفُ) مرة أخرى ليوحي بالمهارة والبراعة في فعل العشق فيكون الإلتقاط من أجل لقاء العيون، لا لقاء الأجساد؛ لأنها امرأة بلورية إمرأة برية لا تدنس طهارتها، إنها الرحمة الحقة بالنسبة لرجل ضاقت به الحياة وأختلت موازينها، فأصبحت مقاييس للطهارة والحضارة واحدة!. وهذا اسمى ما ينشده الشاعر؛ لأنه عن طريق إمرأة بلورية سيعكس أعماق ذاته التي أصبحت مشروع التحول والتجاوز والتغيير..

9- توالي الجمل وأشباه الجمل:

في كثير من الأحيان، يساعد توالي الجمل في تعميق الغموض، وهو ظاهرة حداثية تجلت في ديوان الشاعر، عن طريق الإستعمالات النحوية الخاصة التي تؤدي إلى الغموض على مستوى المنطلق الفكري، بل تجعله هذه الإستعمالات النحوية كامنا أيضا في طبيعة التعبير الشعري، من مثل توالي الجمل في المقطع الشعري الواحد دون أدوات ربط بينها، وهذه الظاهرة كثيرة جدا في قصائد عبد الله جمادي، يقول في المقطع الرابع من قصيدة" لا يا سيدة الإفك":

فأس صيفي ينحت من جسد
تمثال الرغبة والظلمات...
يفترس الشفة الظمآى
يهوى ما بين الجهر والهمسات.
يعتجر الروح
يشغل أكوان الصمت
يختزل الأرض
معراجا بُنِّيًا...تنشره الريح
سديمًا[1]

يقول أيضا في المقطع الحادي عشر من قصيدة: "يا امرأة من ورق التوت":

وحدي كنت...وكانت
وثالثنا(...)

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص150.

يوقد نار الشهوة
يحترف العري
يغري بالظلمات.
أنقاد على مقصلة التوحيد
أنتشر ألواحا وخطايا
يرهقني الوحل السادر
والقبلات(...)
نبض مفاتنها يغري
بالصرخة[1]

إن إنعدام أدوات الربط بين الجمل في هذه المقاطع، يجعل قراءة المقطع على قدر من التأني والتمهل، ليتدخل المتلقي ويقترح الأدوات التي يراها قادرة على إضفاء بعض الوضوح، وهذا الملمح الشكلي هو أحد ملامح الكتابة الحداثية التي عمل عبد الله حمادي على تكريسها في جل قصائده المتأخرة.

وتتوالى أيضا أشباه الجمل في المقطع الشعري الواحد، دون أداة ربط واحدة، مما يجعل النص يسبح في فضاء الغموض، من أمثلة هذا التوالي قول الشاعر في المقطع السادس من قصيدة "لا يا سيدة الإفك":

أشهى من نبأ موعود،
من شرف
من ظل ممدود
من قصص الردة،
من زمن موعود.
من ذنب يُقترف عمدا،
من شوق ينتهك شوقا،
من ثأر يلتمس جهرا،
من ضوء ينحسر غيبا،
من حرم ينعتق قهرا،

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص148.

من إثم يرتكب قصرا

...من أمل معقود..يهجرك سرا...

ينشرك برا وبحرا،[1]

وتتحد دلالة التوتر والتيه التي يعانيها الشاعر بلغة القصيدة، التي تطغى عليها شبه الجملة(من ظل، من زمن، من قصص، من ثأر....)، والتي تتظافر ببعديها النحوي والدلالي لتؤكد لحظة التوتر القصوى.

10- أنواع الجملة:

بخصوص أنواع وأقسام الجملة في المدونة الشعرية لعبد الله حمادي تستوقفنا، أنواع مختلفة من الجمل في ديوانه منها: الجملة الطلبية، والجملة الوظيفية، والجملة الإفصاحية، ولكل نوع من هذه الأنواع وظيفة دلالية، ومن أبرز القصائد التي احتوت على هذه الجمل قصيدة "يا امرأة من ورق التوت"، فيما يلي عرض بسيط لهذه الجمل:

10-1- الجملة الطلبية:

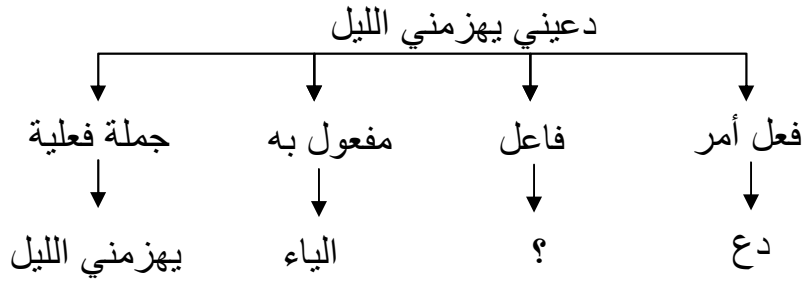
- جملة الأمر:

الأمر «أسلوب لغوي يطلب به الأمر من المأمور فعل شيء، ويكون لفظ الأمر بالصيغة أو الأمر باللام "افعل، وليفعل"»[2].

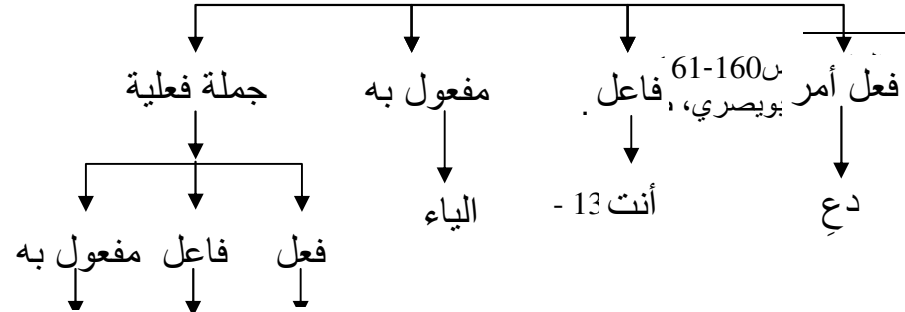
وقد وردت جمل الأمر بالصور التالية:

- الصورة الأولى: فعل أمر+ فاعل مضمر في البنية السطحية + مفعول به + فعل مضارع + مفعول به مقدم + فاعل.

* البنية السطحية:



* البنية العميقة:



(1)- عبد الله حمادي: البرزخ ...ص160-61 ...بويصري، ...

(2)- رابح بوحوش: البنية اللـ...

- **الصورة الثانية:** فعل + فاعل + مفعول به + أداة نداء+ منادى

دعيني يا امرأة

جاء الفعل في هذه الجملة بصيغة الأمر(يا امرأة): أداة نداء + منادى

وقد جاء الأمر في الصيغة الأولى بمعنى الالتباس على سبيل الرجاء لإخلاء سبيله، أما في الصيغة الثانية فجاء بمعنى التأكيد والإلحاح والرغبة في التحرر من قيود المرأة التي تأسره.

- جملة النداء:

النداء هو«طلب إقبال المدعو على الداعي بأحد حروف النداء. أو هو تنبيه المنادى وحمله على الإلتفاف»[1]

إن جملة النداء التي تكررت في القصيدة مصدرة بأداة النداء(يا) جاءت على النحو التالي:

- **الصورة الأولى:** أداة نداء + منادى + صفة + جار ومجرور.

يا جسدا محفوفا

بالظلمات[2]

النداء في هذا السياق دال على الحسرة والأسى.

- **الصورة الثانية:** أداة نداء + منادى + فعل مضارع + فاعل مضمر في البنية السطحية + مفعول به(ني) + جار ومجرور.

يا امرأة تنهشني في السر[3]

---

[1]– رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، ص163.
[2]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص139.
[3]–عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص142.

فالنداء في هذا السياق دال على المبالغة في الفعل وإصرارها على نشره.

- **الصورة الثالثة:** أداة نداء + منادى مخصص بالإضافة(مضاف + مضاف إليه).

يا امرأة البلور[1]

النداء في هذا السياق دال على التعظيم فهذه المرأة ليست عادية فهي بلورية توحي بالنقاء والصفاء.

- **الصورة الرابعة:** فعل أمر + فاعل مضمر + مفعول به + أداة نداء + فعل مضارع + فاعل مضمر + مفعول به + مضاف إليه.

دعيني يا امرأة
ألتقط ياقوت الرحمة[2]

النداء في هذا السياق دل على الرجاء والاستعطاف.

- **الصورة الخامسة:** أداة نداء + منادى + شبه الجملة(الجار والمجرور والمضاف والمضاف إليه).

يا امرأة من ورق التوت[3]

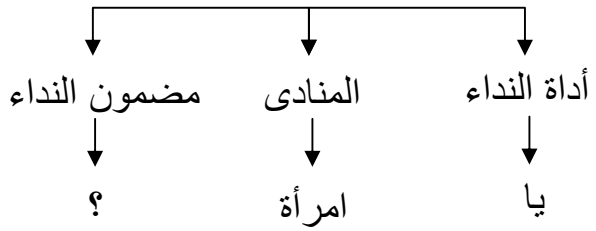
النداء في هذا السياق دل على التعظيم.

- **الصورة السادسة:** أداة نداء + منادى + شبه الجملة(الجار والمجرور والمضاف والمضاف إليه).

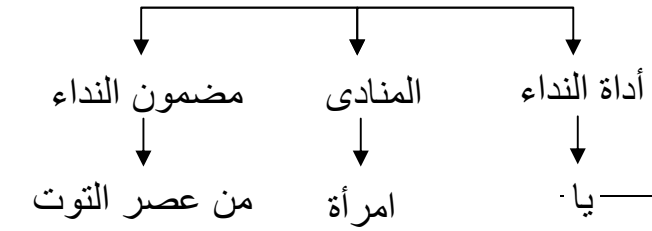
يا امرأة من عصر التوت[4]

النداء في هذا السياق دل على التعظيم.

* البنية السطحية:



* البنية العميقة:



(1)- المصدر نفسه، ص143.
(2)- المصدر نفسه، ص143.
(3)- المصدر نفسه، ص150.
(4)- المصدر نفسه، ص155.

- جملة الاستفهام:

الاستفهام في اللغة طلب الفهم، ويتعلق إما بالمسند، وإما بالإسناد، وسواء تعلق بهذا أو ذاك، فإنه دائما يكون بإحدى أدوات الاستفهام[1].

وقد تكررت جملة الاستفهام على الشكل الآتي:

1/ جملة فعلية + أداة الاستفهام "أم" + جملة فعلية

يسرقني العمر .. أم تسرقني
عيناك؟

يغمرني الطيف..أم ينهبني
لقياك؟[2]

الاستفهام هنا دل على الحيرة وعن المصير الذي سيلاقيه.

2/ أداة الاستفهام "كيف" + جملة مضارعة +مفعول به+ مضاف إليه + أداة عطف + معطوف.

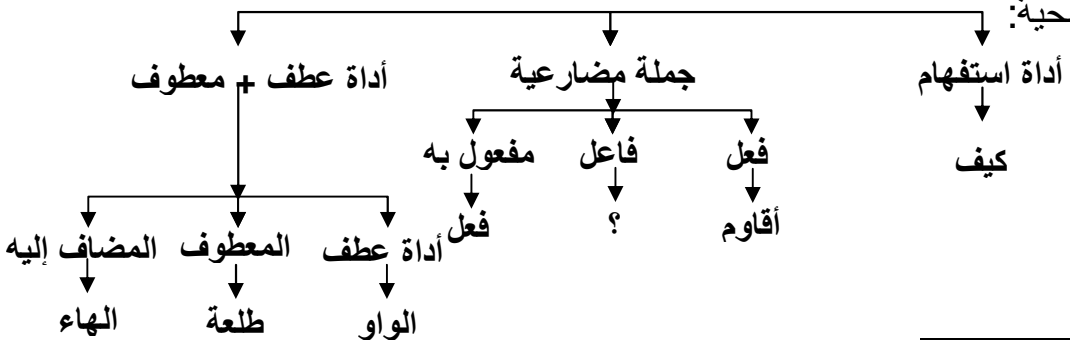
كيف أقاوم فعل العشق
طلعته؟؟[3]

جاء الاستفهام في هذا البيت ليدل على التعجب.

كابرت؟؟ناضلت[4]

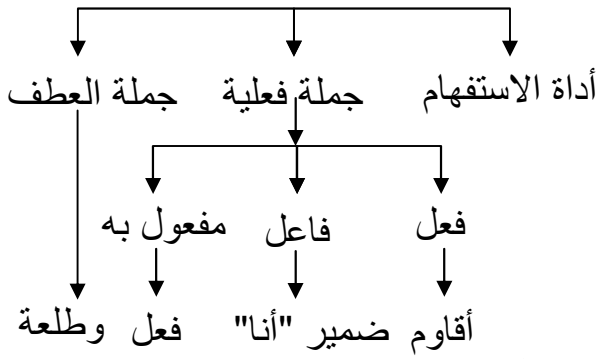
الاستفهام هنا خرج إلى معنى التعجب.

* البنية السطحية:



(1)- رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، ص169.
(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص144.
(3)- المصدر نفسه، ص153.
(4)- المصدر نفسه، ص152.

* البنية العميقة:



إن الاستفهام في الشعر الحداثي قد لا يحتاج إلى الإجابة عنه، فقد يكون كما هو القصيدة صيحة وقلق وخوف مكبوت داخلي، جاء في قناع إستفهامي يحمل دلالة الشك، والإستفهام في النص الشعري الحداثي تقنية شكلية تتكئ على فاعلية نصية تعمل احتوائه وتنسيقه ضمن علاقات داخلية. فالسؤال هو توجه إلى الآخر، وفن الكتابة استحضار لذلك التوجه، وهذا الاستحضار ليس مجرد سمات شكلية، بل هو استحضار وانتاج للمعنى الشعري ذاته.

2-10- الجملة الوظائفية:

لقد تواترت الجمل ذات الوظائف في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" كل حسب أهميتها، وهي جملة الخبر وجملة النعت وجملة الحال وجملة المفعول به.

كما هي موضحة في الجدول:

نوع الجمل ذات الوظيفة	عدد الجمل
جملة الخبر	17
جملة النعت	21
جملة الحال	5
جملة المفعول	5

- الجملة الخبرية: ومن أمثلتها نذكر:

أيقنت اني أنا(...)
في خارطة الموج[1]

جاء الخبر جملة إسمية: ناسخ"أن" + مبتدأ + الخبر (أنا في خارطة الموج).

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص140.

وحدي وصهيل يركبني،[1]

جاء الخبر جملة فعلية(يركبني).

ملحمة لم ترس سفائنها[2]

جاء الخبر جملة فعلية منفية.

إن هذا التوظيف المكثف للجمل الخبرية جاء مرتبطا بأحداث الأفعال نفسها، والإخبار عما يجول في خاطر الشاعر من آمال وطموحات يسعى لتحقيقها في الواقع.

- جملة النعت: ومن أمثالها نذكر:

كنت أيقونته المثلى
يذرعها المد وتلفظها
يا امرأة تنهشني في السر
على شفة يسكنها المطر
يكبر فوق ذراع
يغمد فوق شفاه
يرهقها البوح وأطياف
غيبيه(...)[3]

جاء النعت في هذه الجمل، جمل مضارعية(يذرعها - تنهشني – يسكنها – يكبر – يغمد- يرهقها).

هذه الجمل جاءت نعتا لما بعدها لتأكيد صفة لما يقتضيه الوصف.

- جملة الحال: وقد وردت في القصيدة كما يلي:

علقت عتابي على باب مدينتكم
أحترف العشق،
وعقارب ساعات معلنة
بالرعشه...

---

(1)– المصدر نفسه، ص141.
(2)– المصدر نفسه، ص141.
(3)– المصدر نفسه، ص142-143.

* جاء الحال جملة:

يسكنها الريح
وفي موكبه المجرور
تحملت أكتاف سماسرة [1]

وردت جمل الحال فعلية في قول الشاعر(أحترف العشق)- يسكنها الريح- تحملت أكتاف سماسرة) لتوسيع الدلالة وتوضيح عملية الإخبار؛ لأن الشاعر بصدد الإخبار عن حالة صاحبها.

- **جملة المفعول:** جاءت جملة المفعول مصدرية في:

توهمت أنك أنني(...)
ما أجمل ترسو حدائقنا
ما أجمل أن تبعث طفلا مغرورا
ما أشهى أن تدفن في صدر امرأة [2]

الملاحظ على جملة المفعول أنها مصدرة"بأن المصدرية" وقد وردت لتوضيح مضمون الجملة.

إن توظيف الشاعر لهذه الجمل يدل على قدرته في نقل رؤيته للواقع، فجملة الخبر تسعى لتجسيد الحوادث ونقلها نقلا مركزا للقارىء. كما أنه استعمل النعت لتأكيده على صفة الموصوف، المرتبطة حسب نظرته الخاصة بعين متبصرة، الناجمة عن رؤية مشرقة للمستقبل.

---

[1]-عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص139،141.
[2]-المصدر نفسه، ص142،144.

10-3- الجملة الإفصاحية:

إن الإنشاء الإفصاحي يتكون من: القسم والتعجب والرجاء، ولكل أسلوبه وأدواته، ولعل المتتبع لقصيدة "يا امرأة من ورق التوت" يلحظ حضور التعجب وغياب القسم والرجاء.

والتعجب هو «استعظام فاعل ظاهر(...)، بصيغ مختلفة»[1]على سبيل تفضيل شيء آخر، والتعجب من المفاهيم التي يتوهج فيها الإحساس بأشياء متميزة عن غيرها.

للتعجب صيغتان هما "ما أفعله" و "أفعل به"، كما نجد نمطين للتعجب: التعجب بالصيغة القياسية والتعجب بالأساليب المطلقة[2].

ومن أمثلة التعجب بالصيغ القياسية نجد:

ما أجمل ترسو حدائقنا
ما أجمل أن تبعث طفلا مغرورا
ما أشهى أن تدفن في صدر امرأة
من غيث[3]

التعجب في هذه الأسطر الشعرية ارتبط بـ(ما) التي تعبر عن غاية الإبهام، وتوظيف الشاعر لها ينطلق من قناعته بأن الشيء المبهم يكون أعظم تأثيرا في النفوس، لما يحمله من انفتاح الدلالات، لعله يجد صدرا لآلامه وآماله، ويخرج التعجب هنا إلى الرجاء والتمني وكأنه يتمنى حدوث أشياء يرغب تحقيقها في الواقع.

ومن أمثلة التعجب بالأساليب المطلقة نجد:

(...) مجدور وجه مدينتنا!
وتقرب بين شفاه امرأة
من صخر!! [4]

---

[1]- ابن الناظم: شرح ابن الناظم على ألفية بن مالك. تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص325.

[2]- ينظر: فوزية دندوقة: الجملة في شعر يوسف وغليسي، دراسة نحوية أسلوبية(مذكرة ماجستير)، جامعة بسكرة،2003-2004، ص167.

[3]- عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص142،144.

[4]- المصدر نفسه، ص146،153.

إن الشاعر يقف إزاء هذه الكلمات حائرا متعجبا، ففي الصيغة الأولى يتعجب من هذه المدينة المتعلقة من جذورها، وكأنه يرمز إلى الإستيلاب والضياع.

أما الصيغة الثانية فهو يتعجب من امرأة شفاهها من الصخر وكأنها رمز للقساوة والصلابة.

إن قلة أساليب التعجب تدل على أن الشاعر تعود على مظاهر الحزن والأسى، نتيجة الوقائع التي يعيشها.

والنتيجة المستخلصة من هذه المحطة هي أن جمل الشاعر، قد تنوعت بين جمل طلبية، ووظائفية وإفصاحية، وهو تنوع يكشف عن حيرة الشاعر واضطرابه وتنوع معارفه، وتشتته، وما ذلك التنوع سوى علامة على تنوع وتشتت ذات الشاعر وتمزقها، من جراء ما يعج به الواقع الراهن من تناقضات كبيرة، جسدتها قصيدة " يا امرأة من ورق التوت" تجسيدا حداثيا متميزا.

11- تداخل الأزمنة وتنوعها.

تتداخل الأزمة(الماضي، المضارع، الأمر)، لتصبح زمنا واحدا ووحيدا، إنه الزمن الحداثي، زمن لا يتحدد بالدقائق والساعات، بل بالثواني وأجزائها؛ لأن التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي أشبه ما تكون بالحلم الذي لا يدوم إلا بضع ثوان، أو اقل من ذلك، وقد تجلى الزمن الحداثي عند عبد الله حمادي في المقطع الرابع من قصيدة "البرزخ والسكين":

وأمره بين ((كان)) و((كن))[1].

ففعل "كن" هنا يخترق الأزمنة العادية، ويقدم نفسه وفق إرادة إلهية قال تعالى: **{إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئاً أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ}**[2]، حيث تحضر الأشياء قبل ارتداد الطرف، وهي سرعة لا يمكن تحديدها زمنيا[3]. وهذا ما نراه في المقطع الأول من قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" حين قال الشاعر:

---

(1)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص121.
(2)– سورة يس، الآية82.
(3)– ينظر: محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص112.

توهمت أنَّك أنّي (...)
يا جسدا محفوفا
بالظلمات،
علقت عتابي على باب مدينتكم
أحترف العشق
واللعب الأهلة بالوحشة،
والغارات المهزومة... [1]

وإن كان عبد الله حمادي لم يفصح عن طبيعة وذات امرأته، فإنه كذلك حاول الإفلات من عنصري الزمان والمكان في القصيدة، فزمانها هو اللازمان زمن مطلق، زمن هارب وهمي من عصر التوت يعيد الشاعر إلى بداية الخلق، ثم يرجع به إلى الزمن الواقعي، ثم يتماهى في زمن خيالي صرف.

أما مكان القصيدة فهو اللامكان، فهو مرة مدينة غربية الملامح، ومرة هو مكان فوقي(أعراس من نور فوقية)، ومرة هو محراب تلك المرأة المليء بالمتناقضات. وهذه أبرز سمات ومظاهر الحداثية في القصيدة، التي حاول الشاعر بموجبها أن يقفز إلى آفاق المطلق واللامحدود الزماني والمكاني، فهو سبح في عالم صوفي سريالي غامض الزمان والمكان.

ويتخطى الشاعر أيضا نواويس الزمن التقليدي ودلالته في قصيدة " لا يا سيدة الإفك" ليخلق زمنا حداثيا تتنوع وتتداخل فيه الأزمنة جميعا، فهو ينطلق من الماضي لينقد الحاضر، ويستشرف بالمستقبل، ويتضح ذلك في المقطع الثاني من القصيدة:

ما أطغى القبلة تنهال على مهل!!
تعبر شطآن السوء،
تقيم شعائر قداس،
ترفع ألوية النصر،
تبيح حدائق غلبا،
تعتصر الكرْم،

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص139.

تَسْكَرُ من سكر السكر،
تتوسد غابة أمجاد
يَكْنُفُها خَبَلٌ موعود(...)
ينتحر العُرْيُ على أقدام
مدائنها(...) [1]

إنها لحظة الإكتشاف والوله والروع، تنهال معها اللغة شلالا يقتص للشاعر من هذا الجسد أحقابا من الأسئلة، ويعيد إليه ذاكرته الأولى التي أبعدته، وهنا نرى الشاعر يستنفر دلالة اللغة «التي ستقص عددا من الكلمات تنوء تحت ثقلها الذاكرة»[2]، تعبر شطآن السوء، تقيم شعائر المقدسات، وترفع راية تحت النصر، وتبيح حدائق غلبا، وتَعْصُر الكرم، وتَسْكَرُ من سكر السكر، وفي هذه العبارة نرى قوة استبطان المعنى من نفس الجذر اللغوي (سكر)، وليس ذلك من قبيل التأكيد اللفظي، بل هي محاولة مضنية لتفجير المعنى القابع خلف حجب اللغة، المعنى المستعصي عن البوح. إنها اللحظة العميقة لشبق الخيال في مراودة الدلالة المتمنعة، الخيال الذي يلجأ إلى الاستزادة بما وعد به الصالحون في نعيم الجنة، ليبلغ ذروة المعنى المعبر عنه قرآنيا(حدائق غلبا)حيث لا عين رأت، ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر، وتبقى نهاية المقطع بالنقاط الثلاثة(...)فأسا يحفر صخر اللغة وزمنها الهارب من قبضة العصور.

فالزمن الحمادي هو زمن متداخل، زمن مطلق، لا يخضع لمعايير الزمن التقليدي، ولعل هذا الزمن اللامتناهي يتناسب وعالم الرؤيا الذي يضيع فيه الشاعر، وهو يبحث ويكشف عن وطن غير الوطن وواقع غير الواقع.

ختاما لهذا الفصل يمكن القول: إن حداثة اللغة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين"، هي حداثة تلوي بعنق اللغة، فتخلصها من قيد الأعراف المعجمية، فتشحنها بدلالات وإيحاءات جديدة، عن طريق قاعدة الإنحراف أو الحياد عن المعاني القاموسية، فتتحول اللغة الشعرية إلى لغة تحوي مدلولات عديدة، تكشف لنا عن انفتاح النص الشعري الحداثي وتأجيل دلالاته، إنها لغة صوفية تحاول الكشف عن حقيقة الحقائق

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص157.
[2]- جان كوهين: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري: دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص131.

في عالم سماوي بكر، يسعى فيه الشاعر الحداثي إلى خوض تجربة حميمية، ومصالحة جديدة مع الذات.

وقد جاءت لغة المدونة الشعرية لعبد الله حمادي، محملة بمدلولات لا نهائية، تَمَّ التعبير عنها بأسماء وأفعال وصيغ صوفية، وجمل متوالية وأخرى طلبية ووظائفية وإفصاحية، يضاف إلى ذلك تداخل أزمنة الأفعال وتشظيها على مسرح هذه المدونة الشعرية، التي جاءت مفعمة بسؤال الأبدية والضبابية، ففي ضوء هذه السمات والخصائص، تشكلت اللغة الشعرية لعبد الله حمادي، بوصفها لغة حداثية تبحث في سراب المجهول عما يسمى بالحقيقة الفنية وهي حقيقة الحقائق جميعا.

الفصل الثالث

حداثة الصورة الشعرية

1- الصورة الشعرية بين التقليد والتحديث: مفاهيم أولى.

2- بدايات تحديث وانعتاق الصورة.

3- خصائص الصورة الشعرية الحداثية:

3-1- تلاحق الصورة الحداثية وتجزئتها.

3-2- الصورة وتراسل الحواس.

3-3- الصورة وتكثيف الغموض.

3-4- صور جمع المتناقضات.

3-5- الصور الخاطفة(اللمح السريع).

3-6- الصورة الحلم.

3-7- الصورة التجسيم.

1ـ الصورة الشعرية بين التقليد والتحديث: مفاهيم أولى:

الشعر هو تفكير بالصورة، وتعبير عن نفسية الشاعر، وتصوير واقعه تصويرا فنيا، والصورة الشعرية أداة الشاعر الأساسية في الخلق والتصوير[1]وعينه التي تحول الأشياء الجامدة إلى رموز تعبيرية تعكس فلسفة الوجود، إنها آلية لتجسيم روح العصر وتجاوز الواقع، ذلك أن جنون الشاعر الحداثي وهوسه الأبدي، يدفعانه لاقتناء بل لامتلاك أجنحة خيال جامحة تخترق الحدود المرئية لتسبح في عالم الرؤيا، متجاوزة البناء التقليدي للصورة الشعرية القديمة.

لقد حظيت الصورة الشعرية باهتمام بليغ في كتابات الشعراء الحداثيين، حيث تحولت إلى وسيلة هامة في نقل أفكار الشاعر إلى الآخرين، وتبعا لذلك ألغت القصيدة الحداثية ثنائية التعبير المعروفة(فكرة وصورة)، وجعلت التعبير يتم من خلال الصورة، ورأت فيها أداة خلق وإبداع، والتعبير الوحيد عن التجربة الشعرية كلها[2]، واللغة أصبحت مجرد وسيلة للتصوير لا أكثر، بعد أن كانت أساسا لعنصر المفاجأة.

أما الآن فقد أطلق العنان لفاعلية الصورة الخفية التي تفاجئ وتصدم القارئ؛ لأنها تؤلف بين المتناقضات وتمزج الضدين، فهي لغة داخل لغة، فالصورة على حد قول "باشلار"(Bachlar): « ليست من مخلفات انطباعية، ولكنها فجر الكلام، فالصورة الشعورية تضعنا جدار الكائن المتكلم والقصيدة هي التي تلد الصورة، وبهذا فهي تضيف كائنا جديدا للغتنا تعبر عنا، وهي تجعلنا ما نعبر عنه، وبعبارة أخرى، الصورة الشعرية تجعل التعبير يحدث في ذات الوقت الذي تجعلنا نحدث فيه، وهنا فإن التعبير يخلق الكينونة، الأمر الذي يدفعنا كي نتأمل هذه المنطقية السابقة على اللغة، والمتجاوزة لها»[3].

والصور الشعرية بهذا الفهم هي «وسيلة الشاعر للتجديد الشعري والتفرد، يقاس بها نجاح الشاعر في إقامة العلائق المتفردة التي تتجاوز المألوف بتقديم غير المألوف من الصلات والترابطات التي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعيا جديدا، وما ينبغي

---

(1)– ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص78.

(2)– ينظر: نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 1993، ص198-199.

(3)– ينظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع164، 1992، ص186.

للصورة أن تحققه من التوازن بين ما ترصده من مظاهر حية، وما يعادلها من الانفعالات والأبعاد التقنية، وما تعبر عنه هذه المظاهر أو العناصر من أثر ذوقي مباشر أو تداع وارتباط لا شعوري مبهم لدى الشاعر، تكشف عنه الصورة بصيغة علائق إسقاط، لا تحمل انعكاسات مقيدة، ثم لابد للشاعر من أن يخلق الانسجام والوحدة بين الصورة داخل القصيدة وصولا إلى تشكيل صورتها الكلية، وهذا يفترض تضافر مجموعات الصور لتؤدي إحساسا موحدا يفضي إغفال أية صورة منها إلى خلل معنوي واضح في القصيدة، وتهلهل بنائي مكشوف. فلابد للصور إذن من أن تتماسك على أساس الوحدة والتكامل». [1]

لقد فرق الفلاسفة بين منطق الصورة الشعرية في الشعر القديم ومنطق الصورة الشعرية الحداثية، فالصورة الشعرية في القديم تقوم أساسا على إعطاء الأولوية للعالم الخارجي في عملية الإدراك، في حين إن الصورة الشعرية الحداثية تقوم أساسا على نقيض ذلك؛ تقوم على إعطاء الأولوية للذات في عملية الإدراك، بمعنى إن معلوماتنا تكون صحيحة مع الصورة الشعرية المعاصرة إذا ما اتفقت مع علل ذواتنا[2]، فكأن الذات هي التي تعمل على إنتاج هذه الصورة الشعرية المعاصرة، وليس معنى ذلك أن الذات تنشئ هذه الأشياء من فراغ، الواقع إن الذات تمارس سحرها الشعري انطلاقا من أوضاع وتجاعيد الصور التي يزخر بها العالم المرئي، ودور الذات هاهنا هو تحويل المرئي عن طريق الصورة الشعرية والرؤية إلى شيء لا مرئي.

إن عملية إنتاج وتكوين الصورة الشعرية المعاصرة هي أشبه ما تكون بعمل النحات الذي ينشئ من التراب طينا ومن الطين مجموعة أواني، والعبقرية الشعرية في امتلاكها لآليات الصورة تعمل على تحويل التراب إلى صورة أو إلى موجود فني. كذلك الشاعر الحداثي يأتي إلى اللغة وهي مادة من مواد الصورة، فيصنع منها مجموعة من الصور، قد تكون هذه الصورة حسية وقد تكون معنوية، كما قيل: "إن الشعر هو تفكير بالصورة".

---

[1]– بشرى موسى صالح: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص145. ثم ينظر: محمد كعوان: الأبعاد الصوفية في الخطاب الشعري المعاصر (رسالة ماجستير)، ص291-292.

[2]– ينظر: عبد الله العشي: الصورة الشعرية بين القديم والحديث، محاضرة ألقيت على طلبة التدرج، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة، 1995، ص1-2.

وإذا ما أردنا أن نقيم علاقة بين الصورة الشعرية في القديم والصورة الشعرية الحداثية، فإننا نقول عن الأولى أنها محكومة بمنطق المشابهة بين طرفيها، أعني طرف التشبيه(مشبه – مشبه به) والعلاقة بين طرفي الصورة هناك هي علاقة منطقية، علاقة حسية، في حين إن العلاقة بين طرفي الصورة الحداثية هي علاقة لا منطقية، علاقة انزياحية يعمد فيها الشاعر إلى تغييب الوجه الجامع بين طرفي التشبيه، فهي صورة الغائب، أما الصورة الشعرية التقليدية فهي صورة الحس والحضور، إنها صورة زخرفية وبلاغية لا يتعدى فيها الشاعر تشبيه شيء محسوس بشيء آخر يشاكله في الشكل أو اللون، أما الشاعر الحداثي فقد تخلى عن هذه التشبيهات التقليدية البالية مستحدثا بذلك صورا تشبيهية جديدة يشبه فيها أشياء بأشياء أخرى لا تشاكلها لا في اللون أو الشكل أو الصورة.

إن الغاية من استحداث هذه الصورة هو تقريب صورة العالم الممزق في صورته الانهزامية، فكما أن العالم المرئي هو عالم فقد اتزانه، عالم مسحوق القيم والمبادئ، عالم مختل الأنظمة؛ أنظمة السياسة اتسمت بالديكتاتورية والسلطوية فمزقت بذلك الصور الحقيقية للشعوب، وتبعا لذلك جاءت الصور الشعرية الحداثية ملونة بهذه الصور الممزقة والمسحوقة التي يمثلها الواقع المرئي.

والواقع إن شعرنا العربي الحداثي حافل بمثل هذه الصور النافذة إلى أعماق الواقع والكون، صور شعرية تمرد فيها الشاعر الحداثي عن مختلف الأنظمة، فجاءت صوره الشعرية مطبوعة بطابع لحظة المكاشفة الشعرية، لحظة لا تعترف بأحادية الزمان والمكان، بل التفتيت والهدم من خواصها الأساسية. ومن ثمة جاءت قصائد الشعر الحداثي محملة بتعدد الأبعاد والرؤى.

لقد كانت بدايات الصورة التقليدية عند عبد الله حمادي، تأخذ مرجعيتها من الشعر القديم، وليس ذلك بغريب، خاصة وأن العرف الأدبي يقر بأن البداية تكون دائما مشدودة إلى نموذج يقلده المبدع ويتبعه. ولما كان عبد الله حمادي شغوفا بالشعر القديم، فقد كان من البديهي أن يكون للوعي الجمالي الذي ينطلق منه هذا الشعر تأثيره في عبد الله حمادي، إذ

يمكن للقارىء أن يلتمس بعضا من صور عمود الشعر في طابعها البلاغي الذي لا يزيد تفرعا عن التشبيه والاستعارة والكناية.

يقول عبد الله حمادي في نماذج من تلك الصور، واصفا المرأة القسنطينية:

يا غضة كالغصن في طرق الندى قد ماس من نفخ الربيع الأخضر
هذا الجمال قد فتق اللثام بنوره والصدر أينع بالشهى المثمر
والجيد في ظل النقاء منعم يهفو بنوره كالسناء النير
والعين من تحت الخمار كريمة تردي المولـه بالسهام البتر
...يا فاتنة كالنجم في عشق الدجى يا من يباع لها الفؤاد فتشتري[1]

ويقول عبد الله حمادي أيضا في رباعيات آخر الليل واصفا قبر السعيد:

فقبر السعيد...كقبر الغوي
وإن فرق البعض بين الحثالة!
فقبرك ملك لك فانتشله
إلى حيث شيئت حططت رحاله[2]

هذه الأبيات وما تحمله من تشبيهات بالأداة، تؤكد منذ الوهلة الأولى تأثير الذوق القديم في شعر عبد الله حمادي، ويتأكد ذلك أكثر حين يجد المتلقي أن طرفي التشبيه تجمعهما قرينة منطقية والعقل هو المعمول عليه دون غيره من الملكات في فهم هذه الصورة؛ فالمرأة مثلا إذ تبدو في نعومتها، وميلان قدها عند حركتها كالغصن المندى الذي تعبث به نفحات النسيم، فإن هذه الصورة لا تحتاج إلا العقل في الإبانة عن دلالتها، وحضوره كطرف مهم في فهم الصورة خاصة حين يعتمد التشبيه على حاسة البصر في اختيار المشبه به، الذي يبدو أنه الاختيار الأفضل ضمن اختيارات عدة، رجح العقل ما رآه مناسبا وجامعا لصفات المشبه.

هذه الصورة لا تخرج عما درج العرب عليه في وصفهم للمرأة ومفاتنها من الجاهلية، وما هي إلا صورة اختزنتها الذاكرة الشعرية الحمادية فكانت مرجعية يعتمدها الشاعر في رسم صوره، إذ يمضي الشاعر حين يود رسم صورة مماثلة ببعث العقل على

---

[1]– عبد الله حمادي: الهجرة إلى مدن الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيعSNED، الجزائر، د ط، 1981، ص13.
[2]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص97.

التذكر والاجترار، فيبقى الخيال في عملية التذكر هذه معطلا لا يساهم على الإطلاق في التصوير، فينتج بذلك صورا مباشرة تقريرية تعطي الدلالة جاهزة، تكتفي بتجاوب عقل القارئ بالتذكر أيضا[1].

2ـ بدايات تحديث وانعتاق الصورة الشعرية.

لقد كان للصور الرومانسية المتعمدة في رؤية العالم على الذات حضور في شعر عبد الله حمادي، محققة بذلك بدايات الخروج عن الذوق التقليدي و لاسيما في اعتمادها على الخيال بدل العقل في التصوير، لتكون الصور الرومانسية في عمومها « تمثل الإتحاد بين الإنسان والطبيعة بشكل مثير، وارتباط محير لأنه وليد الارتجافة الرومنطيقية التي حطمت بنائية الصورة الكلاسيكية(...)، إنها وسيلة احتواء العالم الخارجي في عالم الذات، احتواء موضوعي في الذاتي»[2]. وكما خلصت الصور الرومانسية الشعر من وطأة الذوق القديم، كذلك خلصت بعض أشعار عبد الله حمادي من الإنسياق المطلق وراء الصور التقليدية.

يقول عبد الله حمادي في قصيدة: "عابر التيه...سوف يحرث أرضا":

دمعة الصدر أذبلتها شفاه يبست من ظمأ وطول ابتهال
وانتفاض الرياح أيقظ قلبا بات يطفو بين السنا والجمال
هذه الأرض نحن فيها حيارى كوريقات في مهب الشمال[3]

هذه الأبيات وما تشتمل عليه من تشبيه مثبت بالأداة في قوله: (كوريقات في مهب الشمال)، والاستعارات في قوله: (دمعة الصدر أذبلتها شفاه) و(انتفاض الرياح أيقظ قلبا) تندرج ضمن الأساليب البلاغية التي أقرها الدرس النقدي كنماذج للتصوير، لكن المتمعن في دلالتها يكشف اختلاف هذه الصور عن الصور البلاغية القديمة لغياب العقل في إيضاح وتفسير عناصر الصور وتدخل الخيال في الكشف عن أوجه الشبه بين أطراف التشبيه أو الاستعارة. فدمعة الصدر التي أذبلها شفاه، والريح الموقظة للقلب، والأرض التي حار فيها الشاعر، فكان كوريقات في مهب الشمال.

---

(1)– ينظر: مسعود خلاف: شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة(رسالة ماجستير)، ص257.
(2)– ساسين عساف: الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982، ص46. ثم ينظر: مسعود خلاف: شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة (رسالة ماجستير)، ص259.
(3)– عبد الله حمادي: الهجرة إلى مدن الجنوب، ص67.

هذه الصور بعيدة عن نقل الواقع نقلا أمينا وهي صور نفسية تعتمد على التصوير الباطني«من حيث هو متلقى الأهواء المتنازعة، ومن حيث نفاذه وتغلغله في صميم الأشياء دون صورها الخارجية»[1]. فليست هذه الصور صورا خارجية تلتقطها كاميرا الشاعر، بل هي صور تعبر عن الداخل، عن الذات الشاعرة التي تعجز عن الإفصاح عما في داخلها، لذا تستعين عما يمده الخارج من عناصر، حيث يقوم الخيال بصهرها في بوتقته وبرغم ما حققته هذه الصور الرومانسية في خروجها عن الذوق القديم الذي يؤكد على النقل الأمين للواقع، فإن الصور في ظل هذا النمط التصوري لا تخرج عن كونها شرحا وتوضيحا لما يجيش بداخل الشاعر، في الإنتقال من نقل الواقع إلى نقل المشاعر والأحاسيس[2].

وحين يتحدث عبد الله حمادي عن تجربته الشعرية كموضوع، فإن الانطلاق من الذات هو السبيل المثل لذلك، يقول:

أراه فأبسط الظل
الجناح
وألثمه بمحيي
الذكر
أضمد جرح الأصيل
الغريب
وأمسح من شفتيه
الكرى[3]

في هذه الأبيات لم يتحدث الشاعر عن الكتابة الشعرية كموضوع خارجي، فيمضي واصفا كيفية تجسدها ومراحل تشكلها، بل إنه يتحدث عنها إنطلاقا من ذاته وعلاقته بها، هذه العلاقة التي تعكس الكثير من الحميمية(أخفض ظل الجناح)، وهذا تأكيد على امتزاج موضوعه بذاته، هذا الامتزاج يظهر من خلال الأنا الحاضرة في كل أبيات القصيدة،

(1)– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص257.
(2)– ينظر: مسعود خلاف: شعرية عبد الله حمادي بين التراث والحداثة(رسالة ماجستير)، ص260.
(3)– عبد الله حمادي: الهجرة إلى مدن الجنوب، ص70.

المصحوبة بالنبرة الحادة والصوت المتحدي. ولعل الجانب اللافت للإنتباه في هذه الصور هو تخليها عن التشبيه العادي[1].

إن انعتاق الصور النفسية الحمادية من سيطرة التشبيه يظهر من خلال قصيدة: "هوى الحمراء في وتري".

طواحن الريح هزتني إلى نفس من "الكخوطي" رفيع الساق والقدرا
فأوصلتني لدار فاح نرجسها على نوافر تبكي الأمس بالدرر
سألتها اليوم ها قد جئت أبلغها سلام قومي عسى للشاكي من خبر
مجرر الذيل في أرجاء نزوتها وفاتح القلب عبر الماضي والأثر[2]

في هذه الأبيات نجد الصور تنقل لنا وصفا لأماكن من الأندلس، لكن هذا الوصف بعيد عن الوصف المباشر القائم على نقل الصورة كما تلتقطها العين المجردة. بل الشاعر وصفها إنطلاقا من حالة الشاعر وهو يقف عند هذه الآثار، إنه وصف للعالم الخارجي بكاميرا نفسية لا تهتم بتفاصيل الموصوف، قدر اهتمامها برصد حركة المشاعر الداخلية النفسية للشاعر.

بالإضافة إلى وصف الأماكن الأندلسية بكاميرا نفسية نجد عبد الله حمادي يسقط مشاعره الذاتية على الطبيعة الأندلسية، فتبدو كأنها تشركه حالته النفسية حزنها وفرحها، يقول الشاعر في القصيدة نفسها:

فإن سألت حزير الماء منسكب علمت منه مرور العهد والبشر
فتدرك السر أن"الأسد" أرهقها حمل التذمر والحرمان والكدر
وإن وقف "بباب العرش" تسأله أين ارتحال"أبي الحجاج" يا دهر
تلعثم النقش في لألاء مدمره وصخت منه لداء الوجد في الحجر
و"بالعريف" صراع الماء مذ أمد يغالب العهد بالريحان والعطر
يكفكف الدمع "للدارو" الذي انعطف عبر المدينة هيا يامن الخطر
ويسرق النور من "نيفاذا" يرسله لومضة الشمع "بالقصباء" للسهر[3]

---

[1]– ينظر: مسعودة خلاف: شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة(رسالة ماجستير)، ص261.
[2]– عبد الله حمادي: الهجرة إلى مدن الجنوب، ص65.
[3]– عبد الله حمادي: الهجرة إلى مدن الجنوب، ص65.

إن هذه الصور عملت على كسر القرائن والعلاقات المنطقية بين أطراف استعاراتها حيث عمد الشاعر على تشكيلها من ذاته، بعيدا عن اشتراك العقل بمنطقيته فيها، فراح يقول الأشياء وجعلها تمتلك العاطفة والشعور، المتجاوبين مع شعوره وعاطفته، فكانت الأماكن والطبيعة الأندلسية في توزعها في ساحة القصيدة أوركسترا تعزف سنفونية الحزن والأسى والألم والحسرة بقيادة الشاعر الذي تولى مهمة تجسيد الإحساس بجعل الطبيعة تتوحد معه في همومه ومشاعره الذاتية، محققا بذلك إلتحاما بين الذات والموضوع[1].

بناء على ما تقدم يمكن القول إن الصور الرومانسية في شعر عبد الله حمادي لن تنجح نجاحا كاملا في إخراج الصورة من بوتقتها التقليدية، إذ بقيت رهينة شرح الفكرة وتوضيحها، مما قد يسمح بالقول: إن هذا النوع من الصور وإن خلص عبد الله حمادي من قيد الصور التقليدية، فقد أوقعه في شباك الصور الرومانسية التي عجزت عن تحقيق الأبعاد الفنية التي ترمي إليها الصور في الشعر الحداثي[2].

وسعيا من عبد الله حمادي إلى تحقيق صورة فنية حداثية بعيدة عن الذوق البلاغي القديم وبعيدة أيضا عن القيود المنطقية والعقلية، كانت أولى خطواته لتحقيق هذا المسعى هو تحقيق تلك اللامنطقية على الصور في ارتباطها فيما بينها داخل النص الشعري، وذلك من خلال اعتماده على الصور المفككة والمجزءة التي تبدو ظاهريا وكأنها تجمع أشتاتا متباعدة لصور جزئية، قد يشك القارئ للوهلة الأولى أن لا رابط يجمعهما، ليتضح بعد النظرة الكلية للسياق أن الرابط الشعري هو الذي يجمعها، فهي صور متداخلة يسلم بعضها إلى بعض دون مبرر ضابط وترتيب ظاهر.

يقول الشاعر:

لا نحسد اليوم عن جنات خولتنا ولا يشاطر حتى الوهم ساقينا
نامت خيول على الأحداث صافنة، وهب رجس خضيل من أمانينا
تمائم النسك تخفي ذل عورتنا، ونخوة الجبن بالإعصار تلفينا
معاور العهد نبراس لفظتنا ومرقص(الجار)بالدبداب يلهينا

---

(1)– ينظر: مسعودة خلاف: شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة(رسالة ماجستير)، ص261-262.
(2)– المرجع نفسه، ص263.

مـن مثلنـا اليـوم فـي تعـداد نشـوته أو فـي اقتنـاص لأريـاش تحلينـا[1]

الصور في هذا المقطع تتابع لرسم ملامح الواقع العربي، ينتقل عبد الله حمادي فيها بين صور ترسم الخمول العربي وجبنه مناقضة لصور البطولات التي حفظها له التاريخ، وبين صورة ترسم البذخ العربي واستهتاره، هذا تناقض مشهدي خلقه عبد الله حمادي من تقابل صوره، لذا يبدو النص متنقلا بين مشاهد مختلفة، تعبر عن نفسية الشاعر المضطربة الحزينة والمرهقة بحاضر متناقض والخائفة من مستقبل ضبابي، فلا تجد راحتها إلا في الماضي الذي تعانقه وتكتفي بنفحاته التاريخية والبطولية.

يتابع عبد الله حمادي في رسم الصور المتناقضة للأمة العربية في قوله:

أستصرخ الغيب عن أصلي وعن نسبي يـا أمـة الشـعر، والأوراد والكـذب
بؤسـي تغـازل فـي الأهـداب سـابحة ذيـل المخـازي علـى جـرح مـن الغضـب
واسـكرة الجـوع هـذي الـريح زاحفـة تصـمي المسـامع بالأشـعار والخطـب
بلـدي تضـاجع أحـزان الهـوى كـذبا تعلـو السـحاب وتفضـي سـخنة الريـب[2]

فالشاعر في هذا المقطع يصور لنا حقيقة الأمة العربية التي تتوحد عندها المتناقضات(أمة الشعر والأوراد والكذب)، هذه الأمة التي جعلته يشعر بالإحباط الذي عبر عنه في صورة البؤس التي جعلها في استعارة مركبة، متعددة الأطراف، فحين يقول الشاعر(بؤسي تغازل في الأهداب سابحة/ذيل المخازي على جرح الغضب): فإنه يشخص البؤس فيجعل له أهدابا تغازل، ولباسا طويلر يرفل فيه، ليرسم صورة الواقع العربي ككل الذي أغمض عيونه عن الحقيقة واكتفى بالأشعار والخطب، فالشاعر في هذه الصور ظل منتقلا من مشهد إلى آخر دون رابط يربطها، إلا عامل الشعور وهو انعكاس لنفسية الشاعر المتأزمة والحائرة، والتي تخضع الصور لمرآة نفسية، فتطبعها بالتفكك واللاترابط.

وتظل الصور المفككة والمجزوءة هو النمط الغالب على بداية الإنعتاق من الذوق البلاغي القديم، يقول الشاعر:

---

[1]- عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص178.
[2]- المصدر نفسه، ص158.

تنمـــر العشـــق يـــا ليلـــى فغـــالبني وهـــا تكـــاثر فاهتاجـــت قـــوى العبـــب
تستنـــزف اليـــوم أوتـــاري مـــروءتهم حتى تلاشت كما الوسواس في الحزب
أترعـــب البـــاز يـــا ليلـــي محنتـــه ويســتريح إلـى الهجـرات فـي الحجـب
ســيطعم النمــل مــن إعصــار مخلبــه ويقضــم الصــخر مقهــورا...أو عجبــي..
جـــوانح النصـــر تفديـــه بمقصـــلة عميـــاء تـــزرع ألغامـــا مـــن العتـــب[1]

ما نلحظه على هذه الأبيات هو الإنتقال المفاجيء من صور إلى أخرى، فمجرد إكتمال صورة العشق الذي غالب الشاعر وأدى إلى تكاثر أمواج المشاكل عليه، ينتقل فجأة إلى تصوير رغبته وسعيه إلى تغيير أوضاع الواقع العربي عن طريق الكلمة(الشعر)، لينتقل بعدها إلى التأكيد على مضيه في طريق التغيير، راسما بعدها ما سيحققه من انتصارات، هذه الإنتصارات التي ستتحول إلى مقصلة ستقضي عليه، وهي صور على تتابعها وتفككها، تبدو كأنها تغير مسرى الحديث من صفة إلى أخرى مستعرضة مشاهد يجمعها الانبثاق من الشعور الداخلي، لذا يكون البعد الدلالي الذي تحمله هذه الصور رهينا بحضور القارئ للمشاعر نفسها، فهي:« تستولي على مشاعر القارئ بعنف تاركة في نفوسنا خيبة الأمل، وهي تناغم بين الوضوح التصوري، والإشارة التاريخية الشفافة، وتعبر بنا مساحة النكبات العربية الشاسعة على شكل صور أو نقل مواويل متلاحقة»[2].

3ـ خصائص الصورة الشعرية الحداثية:

3ـ1ـ تلاحق الصور الحداثية وتجزئتها:

إذا كانت الصور المفككة والمفتتة قد حققت للصور الحمادية الانعتاق والخروج عن التقليدية التي طبعت أشعاره الأولى، فقد بدا عبد الله حمادي واعيا ومدركا بأهمية هذا النمط من الصور، حيث استمر معه مع بعض نصوصه الشعرية الحداثية، يقول في قصيدة من ديوان"قصائد غجرية":

---

[1]– عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص160.
[2]– عبد الحميد هيمة: الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر(شعر السبعينات نموذجا)، (رسالة ماجستير)، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة الجزائر، 1995، ص124.

كلمـــا ذكرتهـــا باســـمي تـــوارت وراء نقابهـــا
القطبي، تسبح بالتعاويذ،
يواصـــل جـــواد الـــذكرى يعـــدو بمخيلتـــي
ترحـــل أو لا ترحـــل؛ فأنـــت وقارعـــة الطرقـــات
ممتد على شفة، قالت:
لا تحـــزن فأنـــا فـــي ليلـــك المحمـــوم نبـــراس
ولت يدي اليمنى علقتها الريح على قلبي
ولســـاني المســـفوك ســـكنته الخيبـــة والـــذكرى[1]

لقد رسم عبد الله حمادي في هذا المقطع صورا مجزوءة تتلاحق وتتوالى، دون أي رابط دلالي واضح يجمعها، مما قد يجعل الإمساك بخيط الدلالة فيها أمرا صعبا بعيد المنال؛ لأن الصورة الواحدة تحمل يم لا نهائي من الدلالات، إذ ليس قوله(كلما ذكرتها باسمي توارت وراء نقابها القطبي/تسبح بالتعاويذ) يقصد به الشاعر وصف المرأة لخجلها وحيائها، إذ تتحول اللاعقلانية التي تطبع (نقابها القطبي) و(تسبح بالتعاويذ) دون هذه الدلالة القريبة المباشرة، وهذه المرأة قد تكون القصيدة، أو المدينة، أو الوطن أو الذات أو الحقيقة، أو قسنطينة، وهذا ما تبوح به الصور الأخرى المتلاحقة التي تبتعد عن فكرة الصورة الأولى ولعل هذا ما أضفى على النص سمة الغموض، فغموض الصورة الأولى يتكاثر ويتضاعف بغموض الصورة الثانية، التي تبدو بعيدة عن الأولى، ليبقى الرابط الوحيد لهذا التلاحق هو الخيط الشعوري في إحالته على أحاسيس للإحباط والخيبة[2].

وفي المقطع السادس من قصيدة:"لا، يا سيدة الإفك...!؟ يقول عبد الله حمادي واصفا القبلة:

---

[1]- عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص85.
[2]- ينظر: مسعودة خلاف: شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة(رسالة ماجستير)، ص266.

أشهى من نبأ موعود،
من شرف....
من ظل ممدود...
من قصص الردة،
من زمن موعود.
من ذنب يقترف عمدا،
من شوق ينتهك شوقا.[1]

فالصور في هذا المقطع، تتابع وتتلاحق دون أي رابط يربطها، فأشباه الجمل في هذا النموذج، تنقلنا عبر مشاهد مختلفة، تتراوح بين العالم الحسي:(ظل ممدود، من ثأر، من ضوء...)، وبين العالم الشعوري:(نبأ، قصص الردة، زمن موعود، من أمل...)، فضلا عن إنعدام الرابط الدلالي بينهما، إنها صور تشع كومضات في فضاء النص محفزة لتجارب القارئ شعوريا، نظرا للغموض الذي ولدته تلك الصور، فالقارئ يكتفي بمجرد إحساسه اليقيني بأن هذه القبلة تجمع بين هذا الحشد من الصور فلكونها تفوق حدود الوصف والخيال.

وبهذا تصبح الصورة الشعرية في كتابات عبد الله حمادي منبها على اللاعقلانية، التي إستمدها من أبعاده المعرفية الغارقة في عالم هلامي رؤياوي، وفي كثير من الأحيان تتجاوز الصورة عنده درجة اللاعقلانية لتدخل في درجة اللاوعي.

3-2- الصورة وتراسل الحواس:

من الوسائل الجمالية الفنية التي قامت عليها الصورة الشعرية الحداثية في بناء الإستعارات، وخلق فضاء للمفاجأة وتكثيف للغموض، خلطها لوظائف الحواس أو ما يسمى بتراسل معطيات الحواس، وقد تجلت هذه الظاهرة في أشعار عبد الله حمادي الحداثية بشكل لافت للانتباه، إذ أصبحت تشكل جانبا فنيا في نصوصه الشعرية الحداثية، نظرا لما تخلقه هذه الوسيلة الفنية من معجم لغوي جديد.

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص160-161.

لقد كانت بدايات تعامل عبد الله حمادي مع هذه الصور في ديوانه قصائد غجرية الحافل بعدد من هذه الصور، التي تقوم أساسا على نقل الإحساس من مجاله الخاص إلى مجال آخر يقول عبد الله حمادي في قصيدة "الملاك الوحشي":

ملاك بوحشة التحدي
يعقر للأطفال كلمات المغفرة
تتخثر روائح الخلود في أسنانه
تتحول إلى مقبض نحاسي
الفتل

فروائح الخلود عندما تتخثر في الأسنان، تحقق تراسلا بين حاسة الشم واللمس جميعا، محدثة تداخلا بينهما، فهي في الأصل تنتمي إلى حقل المدركات الشمية، لتكتسب في النص الحمّادي إمكانية التخثر، منتقلة إلى حقل المدركات البصرية واللمسية في آن واحد لكون التخثر كحالة للأشياء تتظافر حاستا البصر واللمس في إدراكها، البصر في معاينته لفعل التخثر، واللمس بإحساسه لهذا الفعل، ثم تتحول إلى مقبض نحاسي تؤكد اعتمادها على حاستي البصر واللمس في إدراكها. وبهذا تصبح الصورة الشعرية عند عبد الله حمادي بعيدة عن الإدراك العقلي والمنطقي، مستسلمة للخيال المتخلي عن النقل الأمين للأشياء الواقعية، والإنتقال إلى نقل الأثر النفسي الذي لا يتم إلا عن طريق تراسل الحواس، فروائح الخلود المتخثرة في أسنان الملاك الوحشي والمسبوقة بصورته وهو يبطش بالأطفال، تجعلنا نحس بمدى وحشية هذا الملاك، هذه الصورة الوحشية التي ترسمها صورة بعيدة كل البعد عن الإدراك العقلي، هي سمة حداثية عرفها الشعر الحداثي.

ومن صورة تراسل الحواس عند عبد الله حمادي نجد في قصيدة "من وحي الغروب":

نعومة السنابل لم تعد تبرق من عينيك
عبير الموسيقى نكثاره المزرورق،
لم يورق تهتانه على شفتيك

(1)– عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص60.

إنها سحابة خريف ظلها رفاف على
عتبة صدغيك [1]

إن تراس الحواس في هذا المقطع ليس تراسلا على مستوى صورة واحدة فقط، بل هذا التراسل جاء على مستوى صورتين متتابعتين؛ ففي الصورة الأولى(نعومة السنابل لم تعد تبرق من عينيك)، تغدو نعومة السنابل، والتي تنتمي إلى مدركات حاسة اللمس، وهذا التراسل قد يكون مستفيدا مما تحمله السنابل من مواصفات بصرية أو مرئية، والحقيقة، إن هذا التراسل لا يتوقف عند نقل المدركات من حاسة إلى حاسة أخرى، بل يتعداه إلى توليد علاقات جديدة تجمع بين الحسي والمجرد أيضا، فحين يصبح(بريق العينين) وهو مدرك حسي كاشفا عن النعومة التي هي معنى ذهني مجرد تكشف عنه حاسة اللمس في الواقع الحقيقي، فإن ذلك يحقق تداخلا وتراسلا بين العالمين المادي والمجرد.

أما الصورة الثانية فتتمثل في قوله(عبير الموسيقى نكثاره المزرورق لم يورق تهتانه على شفتيك) وفي هذه الصورة يحدث خلطا وتراسلا بين عدة حواس منها حاسة الشم والسمع والذوق، فالموسيقى عندما تمتلك عبيرا، يحدث تراسلا بين حاستي الشم والسمع وعندما يجعل للعبير نكثارا، فيحدث تراسلا مع حاسة الذوق، وعندما يصير هذا النكثار مزرورقا يحدث تراسلا مع حاسة البصر، فالتراسل في هذه الصورة مركب شامل لجميع الحواس المدركة، لإبراز أحاسيس ومعان لا تستطيع اللغة التعبير عنها[2].

وإذا تأمل القارئ ديوان "قصائد غجرية"، يجده يعجُّ بنماذج كثيرة من هذه الصور من مثل:(الكلمة المسعورة)، (ظل لزج)، (لحنا تلألأ على جيب السهوب)، (أحمل رفاة أغانيك الغجرية وأحملها)، (زهرة الدفلى تدلت مع كل الأنوار) [3]. إلا أن هذا لا يعني إنحصار هذا النمط من التصوير في هذا الديوان دون غيره، بل يستمر مع الشاعر عبد الله حمادي في ديوانه "البرزخ والسكين"، يقول في المقطع الثاني من قصيدة "مدينتي....!"

---

[1]– عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص19.
[2]– ينظر: مسعودة خلاف: شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة (رسالة ماجستير)، ص268.
[3]– عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص 32، 82.

مدينتي داهمها "الفجار"
و"المجوس"
فخيلهم تدك براءة النفوس
فتشتت رؤاها
ففي قول:(هشمت صداها) صورة من تراسل الحواس[1]، إذ نجد الشاعر نقل بموجبها

الصدى الذي هو من مدركات حاسة السمع إلى مدركات حاسة البصر، وهذه الصورة تثير في النفس إحساسا بالبشاعة والوحشية، فهنا نجد أيضا أن الصورة لم تنقل لنا الواقع كما هو بصورة عقلية، بل تعمل على إثارة القارئ، واستفزازه، وهو غاية هذا النمط من التصوير.

ويقول عبد الله حمادي في المقطع الثامن من قصيدة "يا امرأة من ورق التوت":

تقتات من الجسد المحظور
تقترف الغربة والإبحار
في شعر غجري
يرتج على وقع أصابعك
نغما [2]

إن الشاعر ينتقل عبر هذه الصور(في شعر غجري/يرتج على وقع أصابعك نغما) من حاسة اللمس التي تفسر ارتجاج الشعر تحت وقع الأصابع، إلى إدراك حاسة السمع التي هي نغم، ليبدو هذا التراسل بين الحاستين منتجا لعلاقة ثنائية(الشعر والنغم)، لا تدرك إلا من خلال هذا التراسل الذي يثير في نفس القارئ الإحساس بالتجاوب الذي يعجز العقل عن تفسيره. ويقول أيضا في المقطع الأول من قصيدة "البرزخ والسكين":

قبل أغنية من ظل من غمام..
وفصوص من حكمة
تلعق منطق النور [3]

ينتقل عبد الله حمادي من خلال هذه الصور (فصوص من حكمة/تلعق منطق النور) من التعبير المباشر عن صورة من واقع حقيقي إلى صورة خيالية تستفز الشعور، حين يجعل الشاعر النور وهو من المدركات البصرية مدركا من مدركات حاسة الذوق

(1)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص102.
(2)– المصدر نفسه، ص145.
(3)– المصدر نفسه، ص117.

عن طريق لفظة (تلعق)، فيستجيب المتلقي لهذه الصورة من منطق شعوري لا واع، لا من منطق عقلي واع.

ومن الصور التي جمعت بين العالم المادي والعالم المجرد نجد قول الشاعر في المقطع الرابع من القصيدة نفسها:

لا طائر الزمن الخافت
عاشق جئت
ومن خلفي قوافل
وأمامي برزخ... [1]

فالشاعر هنا حول الزمن من معناه الذهني المجرد الذي هو مدرك ذهني إلى مدرك حسي حين جعل له صوتا خافتا، ليشكل في النهاية هذا التراسل معادلة ذهنية مادية: الزمن مركب ذهني + الخافت(مركب مادي)= مركب ذهني + مادي. وفي هذه المعادلة اجتمعت المتناقضات في صورة واحدة، يعجز العقل عن تفسيرها، لخروجها عن المألوف والمنطقية.

وهذا ما نجده أيضا في المقطع السادس من قصيدة "لا، يا سيدة الإفك...!؟":

أشهى من نبأ موعود،
من شرف...
من ظل ممدود...
من قصص الردة،
من زمن موعود.
من ذنب يقترف عمدا،
من جرم ينعتق قهرا،
من إثم يرتكب قصرا [2]

ففي هذا المقطع تتابع الصور دون رابط منطقي أو عقلي أو دلالي، وهذا التتابع يكشف عن تراسل مركب يجمع بين العالم المادي والعالم الحسي، فالاشتهاء، يتم عن طريق حاسة الذوق على مستوى القبلة ويتحقق أيضا كما جعلها الشاعر عن طريق المعاني الذهنية المجردة(نبأ موعود، شرف، قصص الردة، زمن موعود، ذنب، شوق، تأثر، جرم، إثم، أمل)، مع استثناء (الظل والضوء) فهما يندرجان ضمن مدركات حاسة البصر. مما يكشف

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص121.
[2]- المصدر نفسه، ص 160-161.

عن قدرة الشاعر في الربط بين العالم الحسي والعالم المجرد، إذ سمح للمعاني المجردة التي يعجز العقل عن تفسيرها حسيا، أن تعانق وتلامس الحسية عن طريق التراسل بين الحواس وتبادل أدوارها.

لقد أدت هذه الخاصية للصور الحداثية الشعرية غاية قصوى في الإبداع والخلق اللغوي؛ لأن «التعامل مع الموضوعات، باعتبار هذه العلاقة أمدت الشعراء باستعارات ومجازات مبتكرة جديدة،ومنحت الفرصة للخيال لينطلق معبرا عن مشاعر الشاعر وتصوراته دون أن يتقيد بالواقع، ويخضع للعقل»[1].

إن هذه التراسلات عملت على تحقيق غموض لغوي يعجز العقل عن إدراكه، لذا يكتفي القارئ بالتجاوب مع الأثر النفسي والشعوري لهذه الصور الشعرية الحداثية الرامزة والموحية. فهذه الصور تنم عن براعة الشاعر في التصوير، وعن الرؤيا الثاقبة والمتقدة للمستقبل البعيد.

3-3- الصورة وتكثيف الغموض:

هناك من ينظر إلى هذه الظاهرة العامة في الشعر العربي الحداثي على أنها تخل بالعمل الأدبي لكونها تقطع همزة الوصل بين القارئ والنص. غير أن المتلقي الفطن والواعي يرى في هذا العنصر القار جمالا يثيره ويستثيره، بل يزرع فيه تلك الرغبة الإبداعية، التي تدفعه إلى التوغل في سراديب هذا النص، فيستحضر جل أدواته النقدية ليخوض مغامرة الكتابة الجديدة ويعيش حرارة البحث والكشف كالتي عاشها الشاعر لحظة التوهج والكتابة الأولى«وإن في الغموض ليتجلى سحر الفن، وإغرائه، وخصوبة الفن وتراثه الذي يحفز القرائح ويؤججها للإبداع أو للتذوق أو للنقد والتقويم»[2]. فالغموض ظاهرة جمالية في الشعر الحديث طالما أجاد الشاعر استثمارها في تجربته الشعرية.

---

[1]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية(1925-1985)، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص514.

[2]- محمد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء، ط1، 2001، ص31.

ويذهب عز الدين إسماعيل إلى أبعد من ذلك فيقول: إن«الشعر هو الغموض»[1] فيخرج الشاعر بذلك من دائرة الاتهام التي ترميه بالإبهام وتنصب المهمة على كاهل المتلقي في إزالة ذلك الغشاء وإنارة النص الشعري ذلك؛ لأن الشاعر الحداثي في حد ذاته يعاني غموض عالم الشعر الحداثي الميتافيزيقي.

لقد استطاع عبد الله حمادي أن يحدد الوظائف التقليدية الواجب على الصورة الشعرية الحداثية تجاوزها، لتحقيق فنيتها، فحصرها في ثلاث وظائف.

1ـ الوظيفة المرجعية أو الذاكرة التاريخية أو عمود الشعر.

2ـ الوظيفة الإفهامية التي تقوم على توفر عقلانية الدليل اللساني.

3ـ الوظيفة الانفعالية.[2]

ويرى عبد الله حمادي أن هذه الصورة متى خرجت عن هذه الوظائف أصبح الغموض هو لغة النص، وأصبحت«محاولة الوصول إلى بؤرة العمل الفني الجادة بواسطة وسائل عقلانية ضربا من التعسف؛ لأن ماهية العمل الشعري في هذه المضمار تبقى زئبقية الانسياب هوائية الطعم مائية المذاق»[3].

إن التوظيف اللغوي عبد الله حمادي مثله مثل أي توظيف لشاعر حداثي، لأنه «لا ينتظر الكلمة حتى تأتيه باختيارها، بل يبحث عنها في ذهنه، وفي المعاجم ليعيد إليها معنى فقدته، أو يحاول أن يصوغها صياغة غير مألوفة، أو يضعها في غير مكانها المعتاد من التركيبة»[4]، فحمادي لم يعد همه رصانة التركيب وجودة العبارة، بل إنصب اهتمامه حول إعطاء إمكانات واحتمالات ومدلولات عدة تتفاوت وتتباين بين القراء.

وهذا ما نجده في قصيدة "يوم بعد الغفران"، إذ تبدو العلاقات اللغوية الغريبة هي الراسمة للفضاء الدلالي، حيث يؤكد التجاور غير المتوقع سعي الشاعر إلى الغموض، وهروبه من الدلالة المباشرة للمضمون، فنص عبد الله حمادي هو تفجيرات فكرية ونفسية متغيرة بتغير المتلقي، يقول الشاعر:

---

(1)– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص188.
(2)– عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب،ص205.
(3)– المصدر نفسه،ص301.
(4)– أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية. من خلال أعلامه، ص232-233.

عبـــرت وحيـــدا علـــى طلـــل الشـــفق
المنتـحر
يكابـــد خطـــوي ســـعال التحـــدي(...)
تكاثف وهج الهزيمة،
وغـــاص جبينـــي بوحـــل التســـكع،
سال التغرب في معطفي ـ تهدل شعري ـ
ففاضت أظافر قلبي
وصـــارت عكـــاكيز ريـــح
تثيـــــر المـــــآتم؟...[1]

هذا المقطع يحتوي على علاقات لغوية غريبة يمكن التماسها في (طلل الشفق)، (سعال التحدي)، (وهج الهزيمة)، (وحل التسكع)، (عكاكيز الريح). فهذه العلاقات خرجت عن المألوف، ليصبح الحديث عن الوضوح والمباشرة مغالطة كبرى، فالمجاورة بين العالم المادي والعالم المجرد في قوله: (وهج الهزيمة، سعال التحدي)هو خروج عن حدود المعجم اللغوي، هذا الخروج الذي يطرح وابلا من الأسئلة على المتلقي، ليكتفي مع زئبقية هذه المدلولات وبما تثيره في نفسه من مدلولات وتأويلات بحسب مخزونه المعرفي.

إن هذه المجاورة تثير في نفس القارئ الإحساس بالعجز والإحباط لترغمه على الفشل والحزن، وبهذا يمكن القول إن عبد الله حمادي يبدو كمن يحاول خلق لغة خاصة بإلحاحه وإصراره على الغموض.

بمعنى إنه«يحاول القضاء على موضوعية الموضوع أو "شيئيته"(...) وبغير هذا التحطيم لشخصية الموضوع، لا يستطيع الشاعر الحداثي أن يستخدم لغته بحرية كاملة، وبشكل يتحقق معه الإبداع الحقيقي والأقصى للغة». وهذا ما نراه في ديوان "البرزخ والسكين" حين تمرد عبد الله حمادي في نصوصه الشعرية على العلاقات اللغوية، التي أفقدها ألفتها المعهودة.

ولعل قصيدة "البرزخ والسكين" وما تحتويه من علاقات غريبة تؤكد خروج الشاعر عن المألوف، مما أكسب لغته غموضا.

يقول عبد الله حمادي في المقطع الرابع من قصيدة "البرزخ والسكين":

---

[1]– عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص67-68.

...وهجوم ليليٌ يلجمه
التقنع والجريمة
....خيال في خيال!
سؤال في ظلام!!...[1]

ولعل سعة الثقافة التي طعم بها شاعرنا الفذ حداثته وشعريته كفيلة بإنتاج هذا الغموض الذي يطفو على مساحة الديوان ليغوص في أعماقه وأغواره الضاربة في تصدعات الذات الإنسانية، المكهربة باضطرابات الواقع وتأزمات الحضارة و«منذ البداية وحتى النهاية، يفاجئ الواقع الطفولة، فتمتلئ القصيدة برذاذ الدهشة الخارجة من عيني الطفل والمتداخلة مع عيون الآلهة»[2].

فالغموض في "البرزخ والسكين" ما هو إلا انعكاس وتجسيد لواقع معقد مر يقوم على الصراع والتناقض، وما حيلة الشاعر إلا أن يفسر الماء بالماء، تخدمه في ذلك ثقافته الواسعة التي نهلت من منابع عدة كما أشرنا سابقا وتحيلنا هذه الثقافة على دلالات عميقة تطل على عوالم مفتوحة تكسوها الضبابية والغموض الذي يخيم على فضاء هذا النص الهارب مما زاد من عمق الهوة بينه وبين ثقافة المتلقي التي نعتقد أنها مهما وسعت ومهما تثقفت فلن تصل إلى سلطة الإبداع وسلطة الحداثة.

والقارئ حين يقرأ هذا الديوان يجد نفسه مهوسة بذلك العالم الحمادي، فسرعان ما يتوغل فيه شيئا فشيئا، ليسرق همسات الشاعر همسة همسة يفك بها ظفائر النص المعقدة، وبعد القراءة تتسلل إلى روح القارئ الرعشة والبهجة والدهشة فيتحول الغموض إلى سر جمالي هو سر التجربة الشعرية، وسر الوعي الحداثي، وسر التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي التي عمل على تنظيرها شعرا سمته الغموض لا الإبهام الذي يقع فيه الكثير من الشعراء المحدثين.

ونظرا لما تحققه الصورة من تكثيف للغموض، هذا التكثيف الذي يعد من أهم الخاصيات الجمالية التي إمتطى صهوتها الشاعر، وهي أيضا من الخاصيات الحداثية التي ينبني عليها منطق الصورة الشعرية الحداثية، ونلمح هذه الخاصية في الديوان ككل، حتى

---

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص122.
(2)- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث.(رسالة ماجستير)، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة الجزائر، 1987/1986، مخطوط، ص351.

يمكن القول: إن النص الحمادي مبني كله على هذه الظاهرة الفنية، ولعل ميزة التحول والنفي والتجاوز والتمرد والانزياح، التي نلحظها في ديوان عبد الله حمادي، تطل وتظهر للقارىء كلما قرأ قصيدة من قصائد هذا الديوان.

يقول عبد الله حمادي في المقطع الرابع من قصيدة "البرزخ والسكين":

يشتغل البحر في ظنوني
شجرة ((الطاروط)) مفازة في كياني،
والسفر العاشق موعده العماء
ومنقبة في زبر الأولين...[1]

هذا المقطع يحقق إنزياحات على صعيد الصور جميعها، تخرج بالدلالة عن معناها القاموسي داعية القارئ بما تحمله من غموض مكثف على الغوص فيما وراء الألفاظ والكلمات، وفيما ما وراء المعاني المعجمية.

فقول الشاعر(يشتغل البحر)، هي صورة يصعب فهمها على أنها استعارة مكنية قائمة على شخصية البحر؛ لأن ذلك لا يعدو أن يكون تصويرا عاديا محافظا على قراءته المنطقية، فالبحر إذ يشخص فيشتغل، فإنه يشتغل في ظنون الشاعر، محطما بذلك كل احتمال دلالي مباشر، باعثا على البحث عن الدلالة البعيدة الغائبة بين المحاور الاستبدالية في تقاطعها، وهي بطبيعة الحال دلالة زئبقية تختلف من قارىء لآخر، ويزداد غموض المقطع حين يستخدم الشاعر إلى جانب غموض الصورة الواحدة أسلوب تلاحق الصور، كما تقدم في الصفحات السابقة، فهذه الصورة تقوم بتكثيف الغموض الذي يطبع القصيدة ككل في مقاطعها وجملها وألفاظها.

ولعل إصرار الصور على تفجير ظاهرة الغموض وتكثيفها في النصوص الحمادية، يؤكد خروجها عن مجرد نقل الأفكار لتغدو الصورة في نماذج كهذه، هي الفكرة، إذ الوصول إليها مرهون بفك ضفائرها وعناصرها ومحاولة الإمساك فيها بخيط دلالي يساهم في ترجيح إحدى الدلالات[2]، هذا ما أكده عبد الله حمادي في المقطع السادس من قصيدة "يا امرأة من ورق التوت":

---

[1]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص121-122.
[2]– ينظر: مسعودة خلاف: شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة(رسالة ماجستير)، ص275-276.

ما أجمل أن ترسو حرائقنا
على شفة يسكنها المطر
الدافىء،
وأعراس من نور فوقية..[1]

إن الصورة المشكلة لهذا المقطع قد تغري القارئ بالوضوح والبساطة في الألفاظ والتعابير، لكن سرعان ما يتحول وينحجب هذا الوضوح حين يغوص القارئ في دخيلاء هذا المقطع، باحثا عن الدلالة بعينها، لتحاصره أمواج الغموض من كل جانب، فصورة (الحرائق ترسو على شفة يسكنها المطر الدافىء، وأعراس من نور فوقية) على درجة عالية من اللاعقلانية واللامنطقية في الربط، لذا القارئ يتوقف عندها مستغربا لعدم واقعيتها، فتغدو اللاعقلانية إذ تكسر العلاقات الدلالية المألوفة، وتلف فضاء الصور الدلالي، زاحفة على وضوحها الملغم، فتحطمه لتصدم القارئ بغموض لا سبيل إلى جلائه، فتظل الدلالة بذلك هاربة متوارية، غائبة، يكتفي القارئ بالتصدي لها والبحث الممنوع عن الدلالة النهائية للقصيدة ككل عن طريق انزياحاتها المتكررة، وتمردها، وتجاوزها، وغموضها، محققة بذلك انفتاحها على لا محدودية القراءة، ومن ثم لا نهائية الدلالة، هذا الإنفتاح الذي ميز النص اللإبداعي الحداثي لدى عبد الله حمادي.

بناء على ما تقدم يمكن القول: إن اللغة كانت سفينة الشاعر في مسيرته الكشفية الأبدية، والصورة خارطته الجغرافية كي تتراءى له السبل لإختراق المجاهيل، وكان الخيال همزة وصل بنيه وبين عالم الحبيبة، فضاع شاعرنا في متهات أدوات الغموض هذه، يطارد من خلالها الأشعار، والأمطار والرياح، يطارد المجهول كي يمده بالرمز والإشارة، كي يمده بالحداثة...

3-4- صور الجمع بين المتناقضات:

التضاد (Antonomy):

هو ظاهرة تقوم عليها الصورة الشعرية الحداثية، بوصفها عالما يصور جملة من الصراعات والتناقضات، وقد جاء في كتاب الأضداد "لأبي الطيب اللغوي":« الأضداد جمع ضد، وضد كل شيء ما نافاه، نحو البياض والسواد، السخاء والبخل، الشجاعة

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص142.

والجبن، وليس كل ما خالف الشيء ضدا له، ألا ترى بأن القوة والجهل مختلفان وليس بضدان، وإنما ضد القوة الضعف وضد الجهل العلم، فالاختلاف أعم من التضاد، إذ كل متضادين مختلفين وليس كل مختلفين متضادين»[1]. أي أن التضاد هو كلمتان متنافرتان في المعنى، وهو جزء من الاختلاف؛ لأن هذا الأخير أعم من التضاد وللتضاد وظيفتان، وظيفة دلالية، ووظيفة إيقاعية موسيقية داخلية، نحسها عند إلتقاء الضدين.

وهذا ما جسده ديوان "البرزخ والسكين" إذ نجد أن الشاعر قد استخدم كثيرا من المتضادات في المقطع الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر من قصيدة " يا امرأة من ورق التوت "، ذلك أن الشاعر في صراع، أمام الذات والواقع بكل أنواعه، الواقع الاجتماعي والسياسي، والاقتصادي إذ يناشد السلام وإلغاء الفوارق الاجتماعية، وهو أنه من خلال هذه المتضادات يبين طبيعة النفس الآدمية، بوصفها نفس خطاءة وأمارة بالسوء، ولولا الخطيئة لما وجد التكفير، ولولا ارتكاب الإثم لما كانت العفة ولولا الظلمات لما كان النور، ومن الأبيات والمقاطع التي توفر فيها التضاد نجد:

كنت الممكن
في سري وفي علني:[2]
يزني في محراب عفتها
حمام..وغراب(...)[3]
كنت اليسر...وكان العسر[4]

(...) أكتبه فيعرش شوقا
...أحرقه[5]

فأنا المعشوق وعاشقه
وأنا المقتول وقاتله
ويكون الحب بدايته
ويكن القصف نهايته[6]

---

(1)- عبد القادر عبد الجليل: التنوعات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1998، ص339.
(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص150.
(3)- المصدر نفسه، ص153.
(4)- المصدر نفسه، ص152.
(5)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص152.
(6)- المصدر نفسه، ص154.

والتضاد جاء في:

- سري≠ علني
- الزنا ≠ العفة
- حمام ≠ غراب
- اليسر ≠ العسر
- أكتبه ≠ أحرقه
- المعشوق ≠ المقتول
- الحب ≠ القصف
- السكر ≠ الصحوة
- بدايته≠ نهايته

لعل هذا التوظيف المكثف للثنائيات الضدية يكشف عن الصراع القائم بين متناقضات الحياة: بين الخطيئة والتكفير، الجسد والروح، الحرب والحب، الانتصار والانهزام. إذ الشاعر لم يهدف فقط من خلال هذه القصيدة، إلى العودة لتلك الخطيئة التي ارتكبها سيدنا آدم وحواء؛ لأن الدافع من استعمال الأسطورة ليس نقلها وإطلاعها على القارئ فحسب، بل لإعطائها عمق أكبر، وضبابية ونقل التجربة إلى المستوى الإنساني الجوهري.

ألا ترى أن هذه الصور التي تجمع بين المتناقضات، تتجلى عالما ساحرا، وجميلا يتجسد في ظلال مخيلتنا، فعشق هذه المرأة تحول إلى ثنائيات ضدية ناطقة بما يفتن الشاعر ويسبيه. واستعمال الشاعر لهذه الثنائيات يزيد في تجسيد الصورة الشعرية الحداثية التي تظهر عبقرية الشاعر في استحضاره لهذه الأشياء المحسوسة وغير المحسوسة، فهذه الصور تقيم فيما بينها عالما مليئا بالمتناقضات.

3-5- الصور الخاطفة(اللمح السريع):

الصور الخاطفة هي من الصور الحداثية في شعر عبد الله حمادي، وهي تحقق تكثيفا للغموض، وابتعادا عن الوضوح والدلالة المباشرة هي« نوع حديث من التصوير

يشمل الصور الشعرية ذات الإشعاع القوي النافذ، والتي تتولد عنها إنارة مفاجئة في منطقة اللاشعور، فتترك بعد ذلك انطباعا في الشعور لا يمحى»[1]، وسميت هذه الصور بالخاطفة؛ لأنها تكشف عن جزئيات وخفايا الأشياء، وتجمع بين المعنى الحسي والذهني في لمحة واحدة.

وقد ظهرت هذه الصور في شعر عبد الله حمادي إبتداء من ديوانه"قصائد غجرية" هذا الديوان الذي انعتق من سلطة الذوق القديم، وراح يعانق الحداثة الشعرية.

واللافت للإنتباه، ديوان "قصائد غجرية" يمثل قمة الإبداع لهذا التصوير الخاطف السريع، الذي يقوم أساسا على الومضة والتركيز الشديد، والدرجة العالية من التكثيف.

ومن نماذج هذا التصوير في ديوان "البرزخ والسكين" نجد عبد الله حمادي في المقطع الثاني عشر من قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" يقول:

(...) يا امرأة من ورق التوت
تطاردني
في الصحو وفي الصلوات
وفي غائرة النفس،
من فصل يخلفه فصل

ومسافات يرسمها
التوق
وأوتار تعزفها الكلمات..[2]

فالمرأة الحمادية المطاردة هي الصورة الرئيسة التي تتفرع عنها الصور الثانوية الأخرى، وهي صور تنقل المتلقي عبر أماكن مختلفة حقيقية وخيالية، يلجأ إليها الشاعر في هروبه من تلك المرأة، فهذه الصور تحولت إلى برق يضيء جوهر الشيء والنفس ودخيلائها.

---

[1]- عثمان حشلاف: التراث والتحديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية في مواده، صوره، موسيقاه، لغته، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1986، ص129.
[2]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص150.

ويصور لنا عبد الله حمادي صور خاطفة عن القبلة في المقطع الخامس من قصيدة " لا، يا سيدة الإفك!!...":

الصورة الرئيسة في هذا المقطع هي صورة (الطفرة القصوى) والتي تلفت حولها باقي صور المقطع المتفرعة عنها، إنها الجذر الرئيس المولد لدلالات الصور الفرعية التي تظهر سريعة في المقطع – كنجوم تتلألأ في الليل لتغيب من جديد- تاركة أثرا في نفسية القارئ الحداثي الذي يعشق السرعة و التغير والتحول المفاجئ.

رغم ما تحققه هذه الصور من دلالات تبدو متباعدة ومنفصلة من صورة إلى أخرى، إذ يبدو لا جامع بينهما، كما لا جامع بين إغراء هذه القبلة بركوب الرعب، وهفوها بجناح يكتنز سر البرق، وينهش أطياف السحر، وبرغم هذا الانفصال والتباعد، هناك خيط دلالي شعوري يلفها ويجمعها جميعا في بوتقة دلالية موحدة الأبعاد، وإن عجز المتلقي عن إدراكها، ساعده الإحساس والشعور بتجاوز القبلة لكل الوصوف المعهودة، ومعانقتها أقصى درجات الخيال، بالخيط الشعوري الذي يجمعها لتصبح صورة رئيسة.

3-6- الصورة الحلم:

من خصائص الصورة الشعرية الحداثية إرتقاؤها إلى درجة الحلم، رغبة في تجاوز الواقع والذات، لذا كانت هذه الصورة عند السرياليين تمثل: «أثرا من أثار الرؤيا أو الحلم، فكما يسبق الحلم الشاعر، كذلك يسبق الحلم الصورة.» [1]، إنها صورة تحقق الهروب من الواقع الغامض الباعث لأحاسيس الإحباط والغربة، باختراقها ودخولها عالم الأحلام والرؤى ببراءته وطفولته وسذاجته الكاشفة عن عوالم الباطن واللاوعي، هي كما يقول "أندريه بريتون": «تشبه تلك التي تمر في خيال الثمل لتأتيه تلقائيا، وتفرض نفسها عليه قسرا، فلا يستطيع عنها حول»[2]، لذا أصبحت الصورة الحلم أداة من أدوات العالم المليء بالإمكانيات وأداة لبعث الحياة من جديد(...)، إنه طريق يتجه صوب عالم النبوءات

[1]– محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي، دار النهضة، بيروت، 1979، ص217.
[2]– محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي، ص217.

والفتحات[1]كون الصورة الشعرية الحلمية«إنفعالية نفسية تلونها دفقة الشعور التي تسيطر على الحلم، فتصبح اللغة فيها لغة عاطفية انفعالية»[2].

وهذا ما نجده في المقطع الثالث عشر من قصيدة " يا امرأة من ورق التوت"

أتهب ثانية..
وأهش على قدمي...
أرحل في فخ الكلمات
وأعيد إلى الشوق رجولته
وأرد إلى الليل مظالمه(...)
بركان مفاتنها يخذلني
ويعيد إلى الصبر هزائمه[3]

إن هذه الصور المتناثرة في هذا المقطع: (الرحيل في فخ الكلمات، وإعادة الرجولة إلى الشوق، ورد المظالم إلى الليل، وهزائم الصبر، وبركان المفاتن...) بعيدة عن الواقع، ويصعب كما هي مستحيلة التحقق في عالم اليقظة، ليكون تحققها رهينا بعالم الأحلام والرؤيا، الذي يوقف عمل العقل، تاركا العنان للخيال يسبح في فضاء النفس، ومواطن اللاشعور، موكلا للشاعر مسؤولية جديدة، هي إبداع جو غريب مختبئ وراء الصور المحاطة بالغموض، والمنفلت من قبضة الحياة المتعبة والمؤرقة بالوعي والعقل.

لذا قام عبد الله حمادي برسم واقع جديد من خلال صور حلمية، تجاوز بها العالم الواقع، ليلحق في فضاء الحلم المتمرد على العقل والمنطق والثابت لا المتحول.

بناء على ما تقدم يمكن القول إن الصورة الحلم هي الفضاء الأوحد الذي يجد فيه الشاعر ذاته، وكيانه، فالذات الإنسانية تسعى دوما إلى إدارك معادلها الروحاني البعيد عن الواقع والمنطق والعقل.

3-7- الصورة التجسيم:

---

(1)- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981، ص448.
(2)- السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية، ص137 .
(3)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص151.

لقد عمد عبد الله حمادي في ديوانه "البرزخ والسكين" إلى تجسيم وتجسيد المعاني المجردة في صور حسية حية، إنه جعل للذل مقبرة، وللمفاتن عطر، وجعل الشفة مسكنا للمطر، وجعل للجسد خارطة، وجعل للأرض رحيقا ، وجعل للأقدار قدرا.

يقول عبد الله حمادي في المقطع الرابع من قصيدة " يا امرأة من ورق التوت":

أنا غائب في الجوق
وفي موكبه المجرور
تحمله أكتاف سماسرة
من ورق
وحدي وصهيل يركبني،
ملحمة لم ترس سفائنها
قدر الأقدار ومفرزة
للذل تقام
ومقبرة[1]

إن طريقة التجسيم والتجسيد التي يستخدمها الشاعر في نسج صوره ترتبط ارتباطا وثيقا بفكرة التحول والتغير والتمرد، التي تقوم عليها قصيدة الحداثة الشعرية، فالشاعر الحداثي دوما يحلم برؤيا وحياة جديدة بعيدة عن الواقع، إنه يلجا إلى قهر المعقول والعقلانية، إنه يلتقط ياقوت الرحمة من لقيان الحبيبة.

ختاما لما تقدم يمكن القول: إن الأشكال التصويرية الحداثية السبع في ديوان "البرزخ والسكين"، حققت تحقيقا فعليا لما تطمح إليه الصور في الشعر الحداثي، كما عكست وعي عبد الله حمادي بأهمية الصورة الشعرية في بناء العمل الشعري، لكونها استطاعت تحقيق عمق دلالي وشكلي حقيقي.

وقد اتضح من خلال النماذج السابقة كيف أن تلاحق الصور الحداثية واللاعقلانيتها، وجمعها بين المتناقضات، وتراسل حواسها، ولمحها السريع وحلمها وطريقتها في التجسيم والتجسيد، وتكثيف غموضها، جعل منها أداة فنية تعمل على تكثيف المعنى وتعميقه من خلال البحث عن دلالتها الذي هو في الوقت نفسه بحث عن الفكرة التي يود الشاعر إيصالها إلى المتلقي.

---

[1]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص141.

وإذا كانت الصورة الشعرية قد كشفت عن نجاح الشاعر في مواكبة ما أملته الحداثة الشعرية من تمرد، وتحول، وتجاوز، وخروج عن المألوف واللاعقلانية، فإن الموسيقى هي الأخرى خضعت لميزان نقد الحداثة، ومدى تمثيلها لها، وهذا ما سنراه في الصفحات اللاحقة من هذا البحث.

الفصل الرابع

حداثة الموسيقى

1. بدايات التجديد الموسيقي ومظاهره.
2. الموسيقى الخارجية.
    2. 1. الوزن
    2. 2. القافية والروي.
3. الموسيقى الداخلية.
    3. 1. الإيقاع
    3. 2. الأصوات.
    3. 3. المقاطع الصوتية.

1- بدايات التجديد الموسيقي ومظاهره:

لقد أصبح الشكل الإيقاعي في القصيدة العربية موضوعا من الموضوعات الحداثية، التي شغلت جدلا كبيرا بين المعارضين والمؤيدين، منذ الخمسينيات من القرن الماضي إلى يومنا هذا.

والثابت لا المتحول: إن التجديد الموسيقي كان ضرورة ملحة، بعد التأكد من أن الشكل الإيقاعي الكلاسيكي:« شكل عاجز عن استيعاب الانفعال الشعري في انطلاقته وحيويته، شكل لا يتلاءم والحرية التعبيرية من جهة، ولا يتلاءم من جهة أخرى والنظرة الجمالية الجديدة، وهو ما اقتضى إيجاد شكل إيقاعي يحقق ما قد عجز عنه ذلك الشكل، فكان أن ظهر الشكل الإيقاعي غير المحكوم بضوابط نمطية جاهزة سلفا(...)، حيث أصبح هذا الشكل هو المعادل الإيقاعي للتجربة الشعرية الخاصة بهذا النص أو ذاك»[1].

الحقيقة إن التجديد الموسيقي لم يكن وليد حركة الحداثة؛ لأن القصيدة العربية عرفت انكسارا وهدما للنظام الوزني الثابت مع مطلع العصر العباسي، حيث شهد الشعر العربي في تلك الفترة:«إكثارا من استخدام البحور الحقيقية التي كانت تعكس أكثر من سواها، رهافة الحضارة العباسية، وتستجيب في الوقت نفسه لحاجات الغناء الذي كان في طور الازدهار»[2]، ولم تتوقف جهود الشعراء العباسيين عند تلك الجهود فحسب، بل إنتقلوا إلى طور آخر. بتمثل في ابتكار أوزان جديدة، مؤسسة انطلاقا من الأوزان القديمة أو المستلهمة من الشعر الأعجمي، وعلى الأخص الشعر الفارسي القديم، ومن تلك الأوزان الجديدة نجد ستة أوزان كانت مصنفة تحت تسمية «أوزان المولدين» وهي المستطيل والممتد والمتوافر والمتئد والمنسرد، والمضطرد[3]، وبهذا حاول كمال خير بك أن يقدم لنا عددا من أنواع النظم المختلفة من حيث نظرتها للقافية، التي برزت في

---

(1)- سعد الدين كليب: وعي الحداثة، دراسات جمالية في الحداثة الشعرية، ص31.
(2)- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي والثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، ص246-247.
(3)- المرجع نفسه، ص247.

الحقبة العباسية، كأنواع جديدة استمرت وانعكست على أوزان النهضة ومرحلة ما قبل الحداثة، فوجد منها المزدوج والمشطر والمربع والمخمس والبند[1].

وإذا تبنى الشعر العربي في نهضته، النموذج الشعري العباسي في تجديده الشكلي فإن الخروج عن المألوف وابتكار أشكال شعرية جديدة ليس بغريب، ولاسيما أن الشكل الإيقاعي الخليلي قد أثبت عجزه عن مواكبة التجربة الشعرية الحداثية في التعبير عن متناقضات الحياة، ليكون الغريب في الأصوات المنادية الرافضة لمثل هذا التجديد، ودعوتها إلى البقاء على النظام الخليلي.

وقد كان عبد الله حمادي أحد هذه الأصوات المنددة والرافضة للتجديد الشكلي في القصيدة العربية المعاصرة. وظهر ذلك في دواوينه الأولى "الهجرة إلى مدن الجنوب" و" تحزب العشق يا ليلى"، التي تزخر بقصائد منظومة على الوزن الخليلي، إلا أن قناعته بالإبقاء على الوزن الخليلي في القصائد قد تبددت لتخلفها قناعة بضرورة تجديد الإيقاع، تجلت هذه القناعة في آخر قصيدة من ديوان " تحزب العشق يا ليلى"، فيما غطت قصائد ديوان " قصائد غجرية ". إلا أن الحنين الخليلي كان يعاوده من حين لآخر، لتكون قصائد ديوان "البرزخ والسكين" مزاوجة بين الشكل الإيقاعي الكلاسيكي والشكل الإيقاعي الحداثي.

لقد حاول عبد الله حمادي تأسيس حداثة خاصة به دون تخليه عن الوزن الخليلي وما يفرضه من قافية موحدة، لإثبات قدرة الشكل الإيقاعي القديم على تبني ما تفرضه الحداثة من مضامين شعرية وأساليب فنية تعبيرية، وانطلاقا من هذا التصور، كانت قصائده التقليدية كما أشرنا سابقا، تحافظ على الوزن الخليلي إلى جانب كتابي العفاف والنور من ديوان "البرزخ والسكين" اللذان حافظا على الوزن الخليلي باعتباره منبعا وأصلا تأخذ عنه تلك القصائد موسيقاها، لذا إختار عبد الله حمادي لقصائده التقليدية أبحرا هي: البسيط، الوافر، الطويل، الخفيف، السريع، الكامل، الرجز، الهزج، وهي بحور اختارها من ستة عشر بحرا مع مجزوءاتها، لتكون بتفعيلاتها وزحافاتها وعللها هي الموسيقى الجاهزة للقصائد التقليدية، فالشعر الخليلي إذن يسمح بتميز نوعين من الموسيقى: الموسيقى الجاهزة، وهي التي تظهر للشاعر قبل البدء في كتابة القصيدة، أما

[1]– كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي والثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، ص256-260.

الموسيقى الطارئة هي الناتجة عن تغير تفعيلات البحر، بما يعتريها من زحافات وعلل خلال البيت، والناتجة أيضا عن أنغام الكلمات والعبارات في سياقها ضمن القصيدة، وأيضا هي الأنغام الناتجة عن النقاط والفواصل وغيرها من علامات الترقيم[1]، وهذا ما تبنته تجربة الحداثة الشعرية.

إن أبرز ما يميز القصيدة الحداثية هو ما يمكن تسميته بالوحدة بين طبيعة الرؤيا الشعرية، ومختلف العناصر المكونة لها من أدوات اللغة والفكر، ومن ثم صار الإيقاع الشعري عموما ظاهرة أوسع من مجرد الوزن فبالإضافة إلى الإيقاع الصوتي صار من الممكن عقلا وذوقا الحديث عن إيقاع الصورة الشعرية وإيقاع الدلالة، بل وإيقاع التنظيم الطباعي للصفحة الشعرية، وكلها إيقاعات وثيقة الصلة بإنتاج الدلالة، أما مجرد الوزن والقافية – الحد التراثي للشعر – فما عاد شرطا لشيء وإنما تم التعامل معهما كعنصرين بنائيين يمكن أن يوجدا في عمل شعري كما يمكن، بنفس القدر، ألا يوجدا إطلاقا دون أن يحرم العمل من وصفه بالشعرية. كالذي فيما أطلق عنه «قصيدة النثر».

لم يعد الإيقاع الشعري إذن مجرد ملحق ترخيمي، منوط به أداء وظيفة سمعية كل علاقتها ببنى النص الأخرى هو المصاحبة بل على العكس تماما، أصبح العامل البنائي المسيطر في بيت الشعر والذي يعدل ويكيف بقية العناصر، ويمارس بالتالي تأثيرا حاسما على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية والصرفية والدلالية.

والواقع إن تطور الشعر العربي، قد ارتبط ارتباطا وثيقا بمنظور المرحلة للإيقاع عموما والوزن على وجه الخصوص، ولا تشذ الحداثة الشعرية عن ذلك الأمر، فقد تميزت بتقاليد إيقاعية خاصة، تعلن خصوصيتها لمتلقيها وتستعلن خصائصها بواسطتها.

لما كان الإيقاع الشعري واحدا من مكونات النص الدلالية، فقد اتسم هو أيضا، بالسمة التي أفردت شعر الحداثة عما سواه من الشعر، فصار إيقاعا غامضا. لا يتميز بذاته، وإنما يندمج بنائيا في البنية النصية الكبرى، حاملا نصيبه من دلالتها.

ولعل هذا ما أدى بشعراء الحداثة إلى إعراضهم عن الوزن الخليلي، "فعبد الله حمادي" سرعان ما بدأ يتراجع أمام بوادر قناعة جديدة، بدأت تتبلور داخله، فانعكس ذلك في أشعاره شكلا ومضمونا، فمع القصائد الأخيرة من ديوانه:"تحزب العشق يا ليلى"،

[1]– ينظر: بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية، من خلال أعلامه، ص260.

قد اقتنع بأن لا فائدة من إبقاء الوزن الخليلي، ويتضح ذلك جليا في قصيدة " تأشيرة خروج إلى قصائد غجرية" يقول:

مرة يحملك البعد فتغيب
عني(...)
مرة بحفيف أجنحتك الخاطرة
على ضفاف النظرات تجرح
بصمات القلب...
لا أملك لك القيد، ولا السلامة
لا أدري كيف اكتسبت من خطوك
لفح الحرارة(...)[1]

من مظاهر الحداثة الموسيقية في هذه القصيدة، خروجها عن نظام بحور الشعر المعروفة، إذ القارئ يقف عاجزا عن رصد تفاعيلها، كما خرج الشاعر عن القاعدة العروضية، التي لا تجيز أكثر من توالي أربع حركات، حيث نلاحظ توالي سبع حركات كاملة.

لقد حمل عبد الله حمادي في هذه القصيدة معاول الهدم للوزن الخليلي، واستمر معه هذا الهدم في ديوانه اللاحق:" قصائد غجرية"، الذي كشف عن ظاهرة حداثية أخرى، وهي ظاهرة التدوير التي هي:« توزيع جملة واحدة على الأكثر من منظومة إيقاعية...»[2]، فالقارئ يجد نفسه في ديوان:"قصائد غجرية" أمام مظهر من مظاهر الشعر الحداثي، ويمكن ملاحظته في قول الشاعر:

خيالها العابر:
ترك براعم الموسيقى
تنهال على صفحة الاشتياق
بخيوط شتوية تربط ما بين الرجاء والنجاة[3]

ويقول في قصيدة أخرى:

حبيبتي(...) تفدين على القلب الغجري

---

(1)– عبد الله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، ص219.
(2)– كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي والثقافي للإتجاهات والبنى الأدبية، ص275.
(3)– عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص31.

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

فاعلن فعلن فاعلن مستفعلن فعولن فاعلن

يكسب ثمرة الدفلة المورد في صدار القضاء[1]

00//0// 0//0/ //0/0/ 0/0/0/ 0///0/

مستفعلن مستفعل مستفعل فاعلن متفعلن

إذا تأملنا هذه المقاطع وجدنا أن تفعيلاتها تنتمي إلى بحور عدة؛ لأن الشاعر قد عمد على المزج بين بحر المقتضب (فاعلات)، وبحر المتقارب(فعولن)، وبين بحر البسيط (مستفعلن)، وهي أبحر تنتمي إلى دوائر عروضية مختلفة.

وتتكرر هذه الظاهرة الحداثية في قصيدة " همسة":

من وراء الابتسامة الصفراء

00/0/0/ /0//0/0/ 0//0/

فاعلاتن فاعلات مستفعل

يتقلص الأمل

0/// 0//0///

متفاعلن فعلن

وعلى مقربة من النظرة المتعالية

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

متفاعل متفاعلن فاعلن متفاعلن

يخيب الرجاء[2]

0/0// 0/0//

متفعل فعولن

هذه القصيدة تحمل مزيجا وتنوعا من التفعيلات التي تنتمي إلى أبحر مختلفة، إذ يجد المتلقي تفعيلة(متفاعلن) من بحر الكامل، وتفعيلة(فاعلاتن) من بحر الرمل، وتفعيلتي (مستفعلن وفاعلن) من بحر البسيط، وهي تفعيلات لا تخلو من الزحافات والعلل.

وما نلاحظه من خلال هذه النماذج هو أن مزاوجة الشاعر بين البحور لم تكن مقتصرة على ديوان:"قصائد غجرية" فحسب بل إستمرت معه وبشكل لافت للانتباه في القصائد الأخيرة

---

(1)–عبد الله حمادي: قصائد غجرية، ص17.

(2)– المصدر نفسه، ص11.

من ديوان: "البرزخ والسكين"، ففي قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" نلحظ هذا المزج في المقطع الأول:

توهمت أنك أني (...)
0/0/// 0// 0/0//
فعولن فعول فعولن
يا جسدا محفوفا
0/0/0/ 0/// 0/ /0/0/
مفتعلن مستفعل
بالظلمات،
00///0/
مفتعلن
علقت عتابي على باب مدينتكم
0/// 0/// 0/ 0//0/00// //0/ ///0
مستفعل مستفعلن مفتعلن فعلن
أحترف العشق
0/0/ 0///0/
مفتعلن فاعل
واللعب الآلهة بالوحشه
0/0/0/ 0///0/ 0///0/
مفتعلن مفتعلن مستفعل
والغارات المهزومه...[1]
0/0/0/0/ 0/0/0/
مستفعلن مستفعلن

فالمزج بين التفعيلات هو أبرز سمة حداثية نلحظها في هذا المقطع، فالشاعر مزج بين تفعيلة (فعولن) من بحر المتقارب، وبين تفعيلة (مستفعلن وفاعلن) من بحر البسيط، وبين تفعيلة (مفتعلن) من بحر المنسرح، والتي تهيمن على المقطع الشعري بكامله.

إن المزج التفعيلي هو ما يستقل فيه كل مقطع شعري من النص بإيقاع تفعيلة بعينها، ومنه ما يشيع فيه التنوع التفعيلي دون تحديد، ويسمى الأول: "المزج المقطعي"، ويسمى

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص139.

الثاني "المزج السياقي"، وليس ثمة تميّز لأي منهما على الآخر، فلكل منهما وظيفة دلالية في العمل الشعري الحداثي.

فالمزجُ المقطعي بين التفعيلات المتبانية، ليس مجرد إمكانية نظرية ارتآها البعض في طبيعة التفعيلة العروضية وجدت عندهم تطبيقها الإبداعي، وإنما هي حتمية دلالية، وضرورة تشكيلية تبعث من الممارسة أكثر من كونها فرضت من قبل الفكر النظري.

أما المزج السياقي فإننا أمام حالة فردية من الإيقاع التفعيلي يتناغم مع الأداء اللغوي داخل السياق، يهدأ أو يتوتر بهدوئه أو توتره، ويستمر أحاديا، أو يتنوع حسب حالة الأداء اللغوي، فالسياق هو العامل البنائي الحاسم في التشكيل الإيقاعي الحداثي. فليس غريبا أن يكون التوتر الإيقاعي يعمل مؤشرا نغميا إلى حركة أنباء الدلالة.

إن المزج التفعيلي السياقي مكون بنائي حداثي، ويعد من مكونات الدلالة النصية، خاصة الدلالة التي تسكت عنها اللغة، تاركة لتضافر مستويات بنائها مهمة أدائها.

ومن مظاهر الحداثة الموسيقية، عند "عبد الله حمادي"، فكرة التوحد بين الشكل والمضمون؛ لأن الوحدة بين قطبي هذه الثنائية وما تحمله من انفعال، هو المنتج الحقيقي لإيقاع النص.

إن التلاحم بين الشكل والمضمون يستوجب تعاملا خاصا مع القصيدة تعاملا لا يفصل إيقاع القصيدة عن باقي العناصر المكونة لها؛ لأن هذه العناصر هي أيضا مولدة ومنتجة لإيقاع النص، إنه إيقاع داخلي فـ:« ما يُوَلّْدُ الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل أجزاء أخرى تبدو بالنسبة إلى قصيدة النثر أكثر أهمية منها بالنسبة إلى قصيدة التفعيلة، بحكم تخلي الأولى عن هذا الجزء الذي هو التفعيلة والتشكيل، ومن ثم محاولة تكييف الموسيقى في الأجزاء الأخرى، وربما شحن جزء من أجزاء العنصر بما يجعل الموسيقى كأنها مولدة به»[1]، وتجلى هذا المظهر الحداثي في قصيدة "لا، يا سيدة الإفك...!؟" بشكل لافت للانتباه، إذ استطاعت الموسيقى الداخلية أن تنقل وتبوح بالحالة النفسية التي يعبر عنها النص، يقول "عبد الله حمادي" في المقطع الثامن من القصيدة:

---

[1]- يمنى العيد: في معرفة النص. دراسة في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999، ص106. ثم ينظر: مسعودة خلاف: شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة، (رسالة ماجستير)، ص322.

لا يا سيدة الأقطار السبعة
والشعر الكحلي
والثغر الوردي
ونار الغيب
ومعراج الأمن
ومفتاح الفتح
وقاهرة الأحزان....
أسألك الرعشة والرجفة
من باب الغفران..
أسألك
ما دون اللوح
وما جن الصبح،
وما بين الأستار
أسألك سر القبلة[1]

ما نلاحظه في هذا المقطع هو أن السطر الشعري قد تجرد وخرج من عزلته التي أثبتها النظام الخليلي في القصائد الكلاسيكية، كما تحرر من القافية الواحدة ليسهم في بناء الكتل الهندسية التي تتشكل منها القصيدة، كما سيسهم في اكتمال الفكرة الشعرية للقصيدة الحداثية عند "عبد الله حمادي".

2- الموسيقى الخارجية:

تعدُّ البنية الصوتية من أبرز البنيات التي يقوم عليها الشعر، حيث تساهم مساهمة فعالة في مقاربة الخطاب الأدبي، وتصييد مواطن الجمال فيه ذلك، لأن العناصر الصوتية كثيرا ما تناط بدور مساعد على تشكيل الدلالة، فتألف البنى الصوتية وانسجامها يضفي على النص انسجاما نغميا تنبجس فيه الحالة الشعورية للشاعر، إذ نجده يختار بحرا دون آخر، وهذا الاختيار ليس اختيارا عشوائيا، إنما لحاجة في نفس الشاعر، كذلك بالنسبة لاختيار الأصوات؛ باعتبار أن اللغة في ذاتها عبارة عن مجموعة من الأصوات، فلا بد للشاعر أن يكون على قدر من الوعي في اختياره لها. لما للأصوات من تأثير في تشكيل المعنى وبعث

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص163-164.

الأحاسيس وخوالج النفس. وما على القارئ سوى إيجاد العلاقات التي تربط بين هذه الأصوات والحالة النفسية للشاعر.

وأول شكل تنتظم فيه الأصوات هو الوزن:

2-1- الـوزن:

إن القصيدة تحتوي في داخلها على هذا الجانب الهام، والذي يربطها بالموسيقى، أو هو النغمة الجميلة التي تجعل الكلمة مشحونة بالدلالات والايحاءات[1]. وتميُّزها هذا راجع لاستخدام الوزن الذي يعرفه "ابن رشيق" في كتابه "العمدة" بقوله:« إن الوزن أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية»[2].والوزن خاص بالشعر لا بالفنون الأدبية الأخرى. كتب على منواله الشعراء الجاهليون غزلهم، وفخرهم، ومدحهم، ومراثيهم، فجاءت قصائدهم موزونة مقفاة يتخللها في الأخير روي، واستمرت هذه البحور التي استخدموها إلى وقتنا الحاضر رغم كل المحاولات الحداثية التي عرفها الشعر العربي فيما بعد.

وينبع الوزن من « تآلف الكلمات في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فلا بد للوزن الشعري أن يستمد فاعليته من أداة صياغته ذاتها، أي من اللغة»[3].

إن المتأمل في ديوان "البرزخ والسكين" لعبد الله حمادي يلحظ أن كتابه" النور" و "الجمر" بتجلياتهما الحداثية يشهدان تباينا ملحوظا من زاوية بنيتهما العروضية الوزنية، هذا التباين الوزني جاء حتى على مستوى القصيدة الواحدة، ففي "رباعيات آخر الليل" نلاحظ ـ من زاوية بنيتها العروضية، وصفها جزءا من الدال الإيقاعي- أنها تتبني على أوزان متباينة جاءت بهذا الشكل:

- 22 رباعية جاءت على وزن "الخفيف" (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن×2) بنسبة 73.33%
- 06 رباعيات من وزن "المتقارب" (فعولن × 8)، بنسبة 20%.

---

(1)– ينظر: رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 1998، ص121.

(2)– ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محي الدين عبد المجيد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ص143.

(3)– رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي، دراسة جمالية، ص173.

- رباعياتان اثنتان جاءتا على وزن "الكامل" (متفاعلن ×6)، بنسبة 6.66%.[1]

من خلال هذا التباين الوزني نلحظ ثلاث تشكيلات وزنية تهمين على فضاءات 30 رباعية، مما يعكس حداثية وديناميةالشاعر وأحواله النفسية التي ترقى من مقام صوفي إلى أخر. ولكل مقام من مقامات ذلك السفر الصوفي أحوال معينة، وتضاريس وجدانية خاصة، مما ولّد جملة من الأنماط الإيقاعية الوزنية التي تعبر عن تلك الأحوال والرؤى.

أما عن زيادة بحر "الخفيف" وأغلبيته الساحقة في "رباعيات آخر الليل" فهو عدول طارئ للشاعر عن الأنماط الإيقاعية التي كان يصنعها أنداده من الشعراء المتصوفة قديما وحديثا، وهي الإيقاعات الخفيفة القصيرة بوجه خاص، وبالأخص إيقاع "الخبب"، ولعل استعاضة الشاعر عن تلك الإيقاعات الراقصة المألوفة في الخطاب الصوفي بإيقاعات نقيضة إلى حد ما، وخاصة وزن "الخفيف" التام بإيقاعه الممزوج، دليلا آخر على هدوء النبرة الصوفية التأملية لديه[2]، كما هو دليل على تبني عبد الله حمادي لحداثة شعرية إيقاعية.

أما إذا تأملنا قصيدة "مدينتي" من كتاب "الجمر" فإننا نلاحظ أنها عكس الرباعيات فهي تستقيم على النظام الحر، وتستقيم أيضا على بحر الرجز(مستفعلن):

مدينتي.. لو تجهلون في المتون

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

متفعلن مستفعلن متفعلن

مقبره [3]

0//0/

تفعلن

بحر الرجز هو بحر قديم متداول إلى غاية زمننا الحالي، وكان يلقب في القديم بـ(حمار الشعراء)، إلا أنه احتل المرتبة الأولى في الشعر الحر المعاصر- كما يرى "محمد

---

[1]- ينظر: يوسف وغليسي: المتشاكل والمختلف في ديوان "البرزخ والسكين"، في سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص105.

[2]- المرجع نفسه، ص107.

[3]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص101.

ناصر"ـ وقد أطلق عليه تسمية "عالم الشعر" من طرف "سليمان البستاني". ويمكن اعتبار هذا البحر أسلوبا حداثيا ثائرا على الأسلوب التقليدي[1] القديم، فقد جاء هذا البحر في إطار ثورة التغيير والتجديد وعدة الاختلاف.

واللافت للنظر أن بعض تفعيلات هذه القصيدة جاءت صحيحة سالمة من الزحافات وبعضها جاءت مزاحفة، حيث دخل عليها زحاف "الخبن" وهو حذف الثاني الساكن من التفعيلة. مثال:

مُسْتَفْعِلُنْ ← تحولت ← مُتَفْعِلُنْ

0//0/0/ ← 0// ← زحاف الخبن

فالزحافات تلوين للاطراد الكمي المنتظم للبحر، لما تحدثه من تغيير في رتابته « والتغيير مصطلح يستعيره حازم من علم الموسيقى أساسا(...) وعلى هذا الأساس يتقبل مبدأ الزحاف والعلة في الوزن، ولا يقنع بما قيل من أن الخليل كان يستحسن الزحاف إذا قلَّ، وأن الزحاف مثل الحول واللثغ في الجارية يشتهي القليل منه، فإذا كثر هجن وسمج، وإنما يحاول حازم أم يوضح التغييرات التي تلحق الأوزان في حالتي النقص والزيادة تفصيلا، وأن يحدد قيمة هذه التغييرات على أساس نقدي» [2] "فحازم القرطاجي" طور مفهوم الزحاف، إذ أعطاه ميزة إحداث التنوع في الإيقاع وكسر رتابة الوزن؛ لأن النفس جديرة أن تسأم التمادي على الشيء البسيط لا تنوع فيه[3].

ومن القصائد الجمرية الحداثية التي تبنت ظاهرة المزاوجة بين البحور، قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" التي بنيت على إيقاع المتقارب، ثم ينزاح بها الشاعر إلى بحر المتدارك، موظفا أحيانا تفعيلة الرجز، وهو يغير في التفعيلة ويكررها بين المقاطع تعبيرا عن تغيير الجو النفسي، والإيحاء بالمضمون.

---

(1)– ينظر: هند سعدوني: قراءة سيميائية لقصيدة "مدينتي"، في سلطة النص في ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله حمادي، ص196.

(2)– ينظر: جودت فخر الدين: شكل القصيدة في النقد العربي في القرن الثامن الهجري، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ودار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1995، ص178.

(3)– المرجع نفسه، ص178.

وكـان اختيـاره للبحـر المتقـارب والمتـدارك راجعـا لمـا يتميـز بـه هـذان البحـران «مـن جديـة وحـزم وحماسـة وسـرعة فـي الإيقـاع»[1]. وهـذه السـمات تتماشـى مـع الهـدف المنشـود للشـاعر، ألا وهـو الجديـة فـي البحـث عـن الـذات الإنسـانية وعـن حقيقـة الأشـياء، في عالم يسوده الانغلاق والجهل.

وتفعيلة بحر المتقارب: فعول فعولن فعولن فعولن. تتشكل من أربعين صوت إيقاعي ويبنى من ثماني وحدات إيقاعية لكل منها تركيب صوتي خماسي.

أمـا تفعيلـة البحـر المتـدارك: فـاعلن فـاعلن فـاعلن فـاعلن. فهـي الأخـرى تتشـكل مثلها مثل تفعيلة المتقارب من أربعين صوت إيقاعي ويبنى من ثماني وحدات إيقاعية، لكل منها تركيب صوتي خماسي.

ـ البنية الموسيقية:

1) توهمت أنك أنّي

0/0//	/0//	0/0//
فعولن	فعول	فعولن

2) يا جسدا محفوفا

/0/	0/0//	0/0/
عول	فعولن	فعلن

3) بـالـظلمات

/0/	00//
عول	فعول

4) علقت عتابي علـى بـاب مدينـتكم

0/0/	0///	/0//0/	//0/	//0/	0/
فاعل	فعلن	فاعلن	فاعل	فاعل	فا

5) أتـحرق العـشق

/0/	0/0//	/
عول	فعولن	ف

[1]– عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص316.

6) واللعب الأهلة بالوحشة

/0/	0/0//	///	/0/0	0/
عول	فعولن	فعل	فعلن	فع

7) والغارات المهزومة

0/0/	0/0/	0/0/	0/
فعلن	فعلن	فعلن	فا

المتقارب والمتدارك كغيرهما من الأوزان تدخل عليها تغيرات تصيب الأوتاد أو الأسباب، وهذه التغيرات هي التي أطلق عليها بالزحافات والعلل.

ـ الزحـاف:

هو «تغيير يلحق ثواني الأسباب فقط، سواء كان السبب خفيفا أو ثقيلا، فلا يدخل على أول الجزء ولا ثالثة ولا على سادسة»[1].

ـ العـلة: هي تغيير:

- يخص الأسباب والأوتاد أو كليهما.
- يدخل على العروض والضرب.
- لازم في غالب الأحيان.

وقد وردت في القصيدة بشكل مكثف، إذ أن معظم تفعيلاتها قد زوحفت ودخلت عليها العلل.

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

2ـ يا جسدا محفوفا← فعولن← فِعْلٌ← علة الثرم(اجتماع الخرم والقبض) .

3ـ بالظلمات← فعولن ← فِعْلٌ ← علة الثرم

فعولن← فَعُولُ ← علة القصر (حذف ساكن السبب من آخر التفعيلة وإسكان متحرك).

4ـ علقت عتابي على باب مدينتكم← فاعلن ← فَعْلَنْ ←علة التشعيث (حذف أول الوتد المجموع).

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

---

[1]– عبد الرحمن تيبرماسين: محاضرات في العروض وموسيقى الشعر، ج1، منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة، 2000-2001، ص19.

فاعلن ← فَاعِلُ ← زحاف القبض.

5ـ أحترق العشق ← فَعِلُ ← علة الثرم

6ـ واللعب الآهلة بالوحشة ← فعولن ← فَعِلُ ←(حذف آخر الوتد المجموع وهو علة التشعيب وحذف خامس الجزء الساكن وهو زحاف الخبن).

فعولن ← فِعْلُنْ ← علة الثلم حذف الفاء من الجزء فعولن.

7ـ والغارات المهزومة ← فاعلن ← فِعْلُنْ ← علة التشغيث

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

لقد لاحظنا في كل خطوة من هذا التحليل الإيقاعي الوزني أن الشاعر عبد الله حمادي يحاول أن يظهر في كل مرة بشكل متميز ومغاير للمألوف، حيث نجده يزاوج في الكثير من الأحيان بين بحور مختلفة، وهذه ظاهرة حداثية يألفها الشعراء قديما، كما ألحق هذه البحور بزحافات وعلل وذلك حسب ما يخدم حالته النفسية الشاعرية.

وأهم ميزة كسر بها الشاعر النمط الإيقاعي القديم في هذه القصيدة هو أنه كتب أبيات قصيدته بنظام التفعيلة، لكنه في الأبيات التسع الأخيرة كتبها وفقا لنظام الشطرين، وهذه المزاوجة النظامية تعتبر ظاهرة حداثية فنية تكشف لنا عن مدى احتفاء عبد الله حمادي بمملكة التراث. احتفاء لا يمنعه من السفر في مملكة ثانية هي مملكة الحداثة بجسورها المعلقة.

2-2- القافية والروي:

تتحدد القافية بالوزن لتشكل إيقاعا خارجيا، ويدخل ضمن تركيبها حرف الروي، حيث كانت أفضل القصائد تلك التي تبنى على حرف روي واحد، والقافية كغيرها طرأت عليها عدة تغيرات مثلها مثل الوزن في العصر الحديث. فبدل الاستغناء عنها تم توظيفها بمفهوم آخر غير المفهوم التقليدي، ويظهر هذا من خلال: «تحرر الشاعر في القصيدة من الروي المتكرر في نهاية السطور مستعينا بالقافية المتحررة التي يمكن أن تتغير أو تتبدل، كلما كان ذلك ملائما للحالة الشعورية، وترتبط القافية السابقة أو اللاحقة في حالة انسجام أو تآلف دون اشتراك ملزم في حرف الروي»[1].

والقافية بالنسبة " لنازك الملائكة " بديل عن تساوي الأسطر الذي يحدث نبرة موسيقية في أذن السامع، وبما أن الشعر المعاصر قد تخلى عن نظام الشطرين في البيت الشعري، فإن درجة الإيقاع تبدو أقل وضوحا، وهناك فئة من الشعراء الحداثيين تدعو إلى ضرورة التحرر من القافية: « إيمانا منهم أن القيم الموسيقية تنبع من داخل القصيدة نتيجة لإيقاع التجربة الشعرية ذاتها»[2].

ولعل التعلق الذي يبدو باديا على الشعراء الذين رأو ضرورة توفر القافية، راجع في أساسه إلى استمرار سيطرة التراث عليهم، وللقوة التوحيدية التي تتميز بها القافية في الربط بين وحدات المعنى في القصيدة[3].

هكذا صارت القافية في استخدامها الحداثي تنتهي عند انتهاء الدفقة الشعورية في السطر الشعري، معبرة عن سكون النفس في ذلك المكان[4]، وأصبح للشاعر الحداثي، حرية الاختيار وتنويع نظام القافية مع إمكانية الاستغناء الكلي عنها.

والقافية عند الخليل هي: « آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»[5].

---

(1)- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص180.
(2)- رجاء عيد: لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، القاهرة، ط2، 1985، ص133.
(3)- ينظر: سلمى الخضراء الحيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001، ص68.
(4)- ينظر: رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص180.
(5)- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص151.

وليست القافية إلا عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرارها هذا ينشئ سنفونية موسيقية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها في فترات زمنية منتظمة، ويستمتع بمثل هذا التردد.

ولما كانت القافية عنصرا من عناصر بناء النص الشعري الحداثي، فإن وظائفها اختلفت ودلالاتها تعددت، ولم تعد موحدة كما في القديم، وعدت إحدى المكونات الرئيسة في النص الشعري الذي يعتمد فيه على تكرار الدوال.

ولم تعد القافية في الدراسات الحديثة بحثا مستقلا كما كانت في العروض التقليدي « فقد اعتبرت القوافي المتنوعة في القصيدة الواحدة كونا من التناسق والانسجام النغمي بين الصوامت وبعضها التي تنتهي بها أسطر القصيدة الحرة»[1] . لذلك فإنه « لا مجال لقراءتها إلا ضمن الممارسة النصية. بما هي ممارسة متعددة لها صلة بذات كاتبة معينة، تفعل في بناء اختلاف الشعريات»[2]، لذلك تأتي القافية وفقا لتنوع الدفقات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه وحالته الشعورية.

واستنادا لما سبق لم تعد القافية من المعايير الخارجة عن نطاق النص الشعري بل أصبحت كغيرها من الصور ولا تظهر وظيفتها الخاصة إلا بعلاقتها مع غيرها فتربط بسابقتها ولاحقتها ارتباطا وانسجاما وتآلفا دون اشتراك ملزم في الروي، وبذلك صارت القافية: «النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري»[3] . وهي النهاية الوحيدة التي تعبر عن مكون النفس في ذاك المكان.

وإذا ما ألقينا نظرة فاحصة على شعر "عبد الله حمادي"، فإننا نجده لم يلتزم بقافية موحدة، حيث لجأ إلى ما يسمى بالقالب المقطعي، فالقافية إذًا تتعلق بالنفسية المتقلبة للشاعر، ومثالنا على ذلك قوله في المقطع العاشر من قصيدة: "البرزخ والسكين":

وحدي هنا

ومعبره الوحيدْ..

خذ بيدي سيد الثقلين(...)

---

(1)- ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د ط، 1984، ص118.

(2)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنايته وابدالاته، ج3، ص143.

(3)- ممدوح عبد الرحمن: المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، ص11.

الليل طويل..

والزاد قليل.

(...)في عماء بالقصر والمد

لنا النزول وله المعراج !!

ما في الجنة

عاقبة البدء

وخاتمة السكين(...)

خيال ...في خيال

سؤال في خيال

خيال في عماء(...) ؟؟![1]

أما الروي فهو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيتكرر في كل بيت، ولقد تنوع في ديوان "البرزخ والسكين" بين عدة حروف وبنسب مختلفة، وهذا التنوع في الروي يدل على الروح المتجددة التي تنبعث من القصيدة، والشعر الحداثي لم يعد يراعي فيها الالتزام بروي واحد، وهذا التنوع ذو وظيفة دلالية عميقة.

ومن القصائد التي شهدت تنوعا بارزا على مستوى الروي، قصيدة "مدينتي"، فقد تراوح حرف الروي فيها بين حروف مختلفة هي: الهاء، النون، الميم، الراء، الحاء، الياء، الدال، اللام، السين... وهذا التنوع راجع إلى رغبة الشاعر الملحة في مخاطبة القارئ دون ملل وسأم، فالقصد إلى التنويع صار مسعى يرمي إليه الشاعر الحداثي.

وحروف الروي في القصيدة تفاوتت نسبة ورودها مؤدية بذلك أغراضا تخدم منحى الشاعر. ومن خصائص هذه الحروف ما يلي:

- الهاء: حرف حلقي، يمتاز بالجهر والشدة ،الاصمات، الاستفال، الانفتاح.
- النون: حرف ذلقي: يمتاز بالجهر، الغنة، التوسط بين الشدة والرخاوة، والاستفال، والانفتاح، الاذلاق.
- الميم: حرف شفهي، يمتاز بالجهر، الغنة، التوسط بين الشدة والرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الاذلاق.

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص131-132.

- الراء: حرف ذلقي، يمتاز بالجهر والانحراف والتكرار، التوسط بين الشدة والرخاوة، الاستفال، الانفتاح، الاذلاق.
- الحاء: حرف حلقي، يمتاز بالهمس، الرخاوة والاستفال، الانفتاح، الاصمات.
- الياء: حرف شجري، يمتاز بالجهر، الاصمات، الخفاء، اللين، الرخاوة، الاستفال، الانفتاح.
- الدال: حرف نطعي، يمتاز بالجهر، الشدة، القلقلة، الاصمات، الاستفال، الانفتاح.
- اللام: حرف ذلقي، يمتاز بالجهر، الانحراف، التوسط بين الشدة والرخاوة، الانفتاح، الاذلاق.
- السين: حرف أسلي، يمتاز بالصفير، الأصمات، الاستفال، الهمس، الرخاوة، الانفتاح.[1]

ومن المعروف أن لكل حرف من هذه الحروف(الروي) ميزة خاصة به، تركت أثرها الواضح في معنى القصيدة، فحرف (السين) مثلا في: "قداسها منكس مهموس"، وظفه الشاعر؛ لأنه لا يجرؤ أن يجهر بالشيء الوضيع والرخيص (كالمجوس، كورس...)، و(الميم) في قول الشاعر: "لورشة من دم"، حرف جهوري، يشير إلى دلالة الفضح ببشاعة العنف والقهر الممارس على هذا الوطن الحبيب، أما (الدال) في قوله: "ودلهم يزيد": فهو حرف انفجاري مدوي، يدل على دلالة الجهر والتصريح بتاريخ الجزائر العربية المجيدة، أم حرف (الحاء) في قوله: "توحشت شرعية الكتاب والسلاح"، فهو حرف مهموس، يحمل دلالة الضعف وإخفاء العار، وتظهر هذه الدلالة أكثر في قول الشاعر: "شعبها نباح كفرها مباح"،...

أما حرف الروي الأكثر ترددا وتواترا فهو حرف (الهاء)، حرف حلقي عميق، يحمل دلالة التعبير عما يكمن في النفس من حزن وألم وشقاء كقوله: حزناه، أوّاه...وعند المتصوفة نجد: هُ، هُ، هُ! (وهي اختصار هو: الله)، فهي صوت حلقي فؤادي قلبي[2]، إنه حرف يعبر به الشاعر عن إحساسه الداخلي العميق المحترق كقوله مثلا: منكوبه، سماسره، مزوره، محاصره، مورطه،...وغالبا ما تتبع هذه (الهاء) بألف في وسط الكلام، يصنع

---

[1]- ينظر: هند سعدوني: قراءة سيميائية لقصيدة "مدينتي"، في سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص198-199.

[2]- ينظر: عبد الملك مرتاض: أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992، ص159.

موسيقى داخلية جد متميزة: كقوله: صبرها، رجسها، أحلامها، مصيرها...إنه ألف المد، ذلك أن: «الألف حرف باكٍ شاكٍ وهو في الحالتين يشتمل على طاقة صوتية لا ينفذ سخاؤها، ولا ينقطع عطاؤها إلا بانقطاع نفس المصوت به، والمردد له، وتطبع هذه الألف الممدودة الصوت، سطح الخطاب بالنغمة الإيقاعية المفتوحة التي تتيح للحنجرة أن تمتد بها، إن شاءت إلى غير حد،...»[1] فكأن الشاعر فيها ينفس عن روحه بإخراجها مثل: ألآه.

وتبقى باقي حروف الروي في القصيدة مجملها مجهورة، وفي ذلك دلالة على الأزمة الجزائرية بكل صراحة وجرأة وموضوعية، هي حروف كانت بمثابة الصدى الذي عادت به القصيدة إلى ثورية ونضالية الأدب الجزائري بالوقوف ضد ما يعاند هذا الوطن الذي لا يرضى الحدود في أرضه، ولا يرضاها في حبه والذود عنه بأغلى ما تملك نفوس أبنائه.

وتبقى قصيدة "مدينتي" كلا متكاملا يتضافر فيه الشكل مع البنية الموسيقية، ليرسم لنا عبد الله حمادي لوحة شعرية متناسقة الأجزاء، متكاملة الأدوار، مفتوحة على كم لا نهائي من الدلالات، بعيدة عن التفسير والتصريح، قريبة من التشفير والترميز، فهي قصيدة تنطلق نحو اللامحدود، إنها الحداثة الشعرية الجديدة الحاملة لأفكار جديدة، كما يقول أدونيس: موت أن تحي بأفكار ماتت[2].

1- الموسيقى الداخلية:

3-1- الإيقاع:

اللغة في جوهرها إيقاع يشغل مجموعة من المتتاليات الصوتية، وليس وجود الوزن شرطا لازما لتحقيق الإيقاع؛ ذلك لأن الوزن الشعري هو نتيجة تجمع خصائص صوتية معينة.

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض: أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ص169.

[2]- ينظر: هند سعدوني: قراءة سيميائية لقصيدة "مدينتي"، في سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص 201.

والمقصود بالإيقاع هو وحدة النغمية التي تتكرر على نحو محدد في الكلام أو في بيت الشعر، أي لتوالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقرات الكلام أو في أبيات القصيدة[1].

والإيقاع في علاقته بالمتلقي حسب رأي كمال أبو ديب هو: « الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية»[2]. فالإيقاع بهذا المفهوم هو الأثر الذي يحدثه في المتلقي مخترقا حواجز النفس موقظا مواطن الحزن والأسى من جهة، وباعثا الحيوية والإحساس بالفرح من جهة أخرى.

ويقوم الإيقاع على آلية التكرار الذي يعد«أسلوب تعبيري يصور اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر، وهو منبه صوتي يعتمد الحروف المكونة للكلمة في الإشارة إلى الحركات أيضا، إذ بمجرد تغيير حركة يتغير المعنى ويتغير النغم»[3]. ويكون على مستوى الحرف والكلمة والجملة بالإضافة إلى عنصر التكرار، هناك عناصر أخرى مثل النبر الذي ينشأ عن الضغط على بعض المقاطع الصوتية، كما ينشأ الإيقاع عن التجانس والتنافر بين الكلمات« وعن تساوي الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر، وهو توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق»[4].

إذن فالشاعر لا يستطيع الاستغناء عن الإيقاع، لما له من أهمية في إبراز الحالة الشعورية، أو لتجسيد تجربته بطريقة تؤثر في المتلقي، وذلك من خلال التوحيد بين الإيقاعين الداخلي والخارجي. ويرى محمد عبد المطلب أن الإيقاع أو الموسيقى الداخلية عبر استقرائه الواسع لشعر الحداثة، أنها ظاهرة حداثية، يقول:« إن الواقع الفني لشعر الحداثة قد اقتضى مزيد عناية بهذا المستوى من مستويات الخطاب الشعري. إذ طبيعة البناء الحداثي تقوم على عملية اختزال للإيقاع الخارجي لتحقيق اكبر قدر من التوسع الدلالي،

---

(1)– ينظر: رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي، دراسة جمالية، ص171.
(2)– كمال أبو ديب: في البنية الإقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1981، ص230.
(3)– ينظر:عبد الرحمن تيبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصر في الجزائر ، ص194.
(4)– رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي، دراسة جمالية، ص172.

فهي عملية توفيق بين إمكانية شكلية وإمكانية مضمونية، وكانت التضحية بالإمكانية الأولى هو الاختيار الذي فرض نفسه على شعراء الحداثة، ومن ثم كان الاهتمام بمستوى الإيقاع الداخلي الذي يتحكم في عملية الاختيار.»[1]

إن اقتناص بعض العلامات المضمونية، وخاصة هذه الدالة دلالة الجزء على الكل من الممكن أن ينظم بنية أولية للمضمون، صحيح أنها لا يمكن أن تعد بنية نصية، غير أنها – حتما- خطوة ضرورية في اتجاهها، وأكثر ضرورة لإضاءة البنية الإيقاعية للنص، هذه البنية التي سبق القول إنها ذات علاقة بنائية بالبنية الدلالية الكبرى للنص، فتشكل الإيقاع – تؤكد- لا يتم بعيدا عن انبناء الدلالية وخصوصا في شعر الحداثة[2].

لقد ارتبط التشكل الإيقاعي في شعر الحداثة بالواقع الذي يحياه الشاعر وذلك؛ لأن حيوية هذا المظهر نتجت عن الحاجة الملحة التي اقتضتها ضرورات الواقع المتطور والمتسم بالتركيب والتمازج في إيقاعاته وحركته المستمرة، كما تطلبه الحساسية الفنية الجديدة التي اتسمت بالحيوية الذاتية وعمق الشعور الخاص. وهو ما فرضته أخيرا، حتمية الربط والانشباك الحاصل بين حيوية ذات الشاعر وضرورات الواقع ضمن إطار درامي، الأمر الذي جعل النص يتخير أوزانه وإيقاعاته المختلفة تخيرا نابعا من صميم تجربته الفنية في علاقتها المزدوجة بين الذات والواقع، وهذا يعني إن صدق المعاناة وقوة الموهبة هما المناخ الذي يمكن أن يحول هذه الإيقاعات المتزاحمة والتراكمة في النص الشعري إلى موجات متدافقة ومتناغمة في بحر واحد ضمن حركة بنيوية منسجمة مانحة المتلقي الإحساس بوجود إيقاع شعري خاص لنص شعري خاص.

تحررت التفعيلة إذًا، من حتمية تتابع فونيماتها الإيقاعية، الأمر الذي قصر وظيفتها على الإشارة إلى نوعية الوزن، أما التشكيل الإيقاعي فتحمل مهمة الأساس الفنومي للتفعيلة وهو ما وثق نسيج العلاقة بين الإيقاع والصياغة اللغوية، وأصبح اكتشاف البناء الدلالي كشفا لبنية الإيقاع، وقد ترتب على ذلك أن انفتح أمام الشاعر كثير من الأبواب التي كانت محرمة في التراث الإيقاعي واستقرت حرمتها في الذائقة السمعية

---

[1]– محمد فكري عبد الرحمن الجزار: الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة(أطروحة دكتوراه)_ ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة المنوفية، القاهرة، 1994، ص28.

[2]– المرجع نفسه، ص28.

للمتلقي العربي[1]، مثل المزج بين التفعيلات المختلفة. وكذلك تنمية ظاهرة التدوير إعتمادا على تفكيك بنية التفعيلة، هذا إضافة إلى الإيقاع الآخر الذي لا يعتمد على "الوزن" ومن مظاهر الحداثية الإيقاعية عند محمد فكري ما يلي:

1 ـ **التدوير وتفكيك بنية التفعيلة:**

حيث يعتمد الشاعر على مكونات التفعيلة أي فونيماتها الإيقاعية دون رعاية لقانونية تتابعها، ويتم ذلك من خلال عدة تقنيات:

أولا: تغليب التشكيل اللغوي على شكل التفعيلة، الأمر الذي يجعل من تخارج أجزاء التفعيلة ضرورة صياغية بما يوفره من إيقاع مغاير للمنطلق التفعيلي.

ثانيا: التوزيع الطباعي للصفحة الشعرية Poetic Page : ذلك أن دخول مساحات البياض على نهايات السطر الشعري له محتواه الدلالي، وذلك له أثره الإيقاعي.

ثالثا: دور العلامات الترقيمية في إدخال مساحات من الصمت: ضمن السياق، الأمر الذي يجزئ التتابع الإيقاعي إلى وحدات زمنية لها شبه استقلال نغمي.

2 - **المزج بين التفعيلات المختلفة: وذلك على صورتين:**

الأولى: صورة يتم فيها المزج داخل زمنية إيقاعية واحدة.

والثانية: تقسيم "النص" إلى مقاطع أو وحدات زمنية، وذلك وفقا لدلالته، على أن يكون لكل مقطع إيقاع تفعيلي معين، ويمكن أن يطلق على الصورة الأولى: المزج السياقي، ويطلق على الثانية: المزج المقطعي، وإن كلا من " التدوير" و"المزج" بتقنياتهما المتنوعة شديدا الارتباط بحركة الدلالة وطبيعة البنية النصية المولدة لهذه الدلالة، بل من الممكن الزعم والتأكيد عليه أن تشكيل الحداثة الشعرية الإيقاعية أصبح ناتجا من نواتج الدلالة، ولم يعد مجرد شكل سابقا على الإبداع يختاره المبدع حرا إلا أنه ما يلبث أن يتحكم به.

3 - **الشكل الجدلي:**

هو الذي يتعانق فيه التفعيلي واللغوي باعتبارهما إيقاعين متجادلين تجادل الدلالة، سواء داخل السياق أو في تتابع المقاطع وهو تشكيل يعتمد على خفوت الجهات النغمية

[1]– ينظر: محمد فكري عبد الرحمن الجزار: الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، (أطروحة دكتوراه)، ص22.

للإيقاع التفعيلي بما يسمح بدخول الإيقاع اللغوي سياقيا أو مقطعيا بما يلقى على البناء النصي تبعة نسج وتظفير العلاقة بين الإيقاعين[1].

إن الإيقاع الداخلي هنا يتحقق تحققا فعليا في ديوان" البرزخ والسكين" من خلال تلك المظاهر الحداثية، ومن خلال الألفاظ والتراكيب التي تقوم بتوليد تناسق بيت عناصر المقطع، إنه يولد دلالات المقطع وإيحاءاته المتميزة التي لا تنفصل عن الحالة النفسية للشاعر، ذلك ما أضفى على أشعار "عبد الله حمادي" الكثير من الجمالية الشعرية، التي تبدو الحداثة قد حققتها باعتمادها على الإيقاع الداخلي بدل الوزن الخليلي.

ويمكن للمتلقي أن يقف عند الإيقاع الداخلي في قصائد "كتاب الجمر" من ديوان "البرزخ والسكين"، وقد حقق هذا الإيقاع في القصيدة الحداثية عند عبد الله حمادي انفتاحا وحرية وانعتاقا من قيد النظام الوزني[2]. وهذا ما يلاحظ في قصيدة "مدينتي" التي شكلت كلمتها الرئيسية (مدينتي) وهي الأكثر تواترا في القصيدة موسيقاها الداخلية، المكونة من خمسة حروف هي: الميم، الدال، الياء، النون، التاء، ولكل حرف موقعه ودوره المهم في تشكيل إيقاع القصيدة، فالمكون الأساسي والمولد الإيقاعي في هذه القصيدة هو الكلمة في حروفها وأجراسها والكلمات التي تجاورها، والملاحظ هنا هو غلبة حروف الجهر في الكلمة: (الميم والدال والياء والنون)، فهذه الحروف تحمل دلالة التصريح لا التلميح، دلالة الجرأة والقوة. فهي لا تخجل من التصريح بنسبة هذا الوطن- المغضوب عليه- إلى نفسية الشاعر.

فقصيدة مدينتي تتمتع بإيقاع داخلي تهتز له النفس وتطرب لأصواته النغمية الرخيمة، وتجيش الروح بتلاحينه الشجية، فكانت أشعاره شدوا حزينا تلذ لسماعه النفس المرهقة الذواقة.

ولما كان الشعر الحداثي يتطلع إلى« جعل التشكيل الموسيقى في مجمله خاضعا خضوعا مباشر للحالة النفسية والشعورية التي يصدر عنها الشاعر»[3] فإن الألفاظ والكلمات والعبارات قد تناغمت تناغما منسجما عبرت بشدة عن أحاسيس ومختلجات

---

[1]- ينظر: محمد فكري عبد الرحمن الجزار: الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، (أطروحة دكتوراه)، ص22-23.

[2]- ينظر: مسعودة خلاف: شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة، (رسالة ماجستير)، ص324.

[3]- عز الدين إسماعيل: الشعر المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص63.

الشاعر الدفينة، بل تجاوزت أحاسيس الشاعر لتعبر عن أحاسيسها وأحاسيس الإنسانية عامة، فاستمع إلى قوله في المقطع الأول:

مدينتي...مدينتي لو تجهلون في
المتون
مقبرة...
أحلامها أو سمة
وسلع مهربه...
وفرق مدربة
بدع مجربه
وسنن مؤكده(...)
مدينتي مسكونة
بآفة النسيان
مدينتي مورطه

3.2. الأصوات:

كان الاهتمام بالقيمة التعبيرية للصوت منذ عهد اليونان، الذين قالوا باعتباطية اللغة، واستمر الأمر على حاله حتى أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، حيث توصلت حركة الأبحاث الأدبية الحداثية إلى وجود علاقة بين إسم الشيء، وخصائصه الجسمية والنفسية، وجاء اهتمام العرب بقيمة الصوت في اللغة العربية، وخصوصا ما تتردد وفقه دلالات ومعاني النصوص.

لقد فرق علماء اللغة بين قسمين من الأصوات: الصوامت والصوائت، اعتمادا على خصائص معينة مثل: مخارج الأصوات إهتزاز الأوتار الصوتية، وجمعوا الصوامت في حروف الهجاء الصحيحة[2] وفرقوا فيها بين الجهر والهمس والاحتكاك والانفجار.

وتبعا لهذا التقسيم وهذه الخصائص، سنحاول الكشف عن نوعية الأصوات التي وردت في بعض القصائد البرزخية، ودورها في بناء الدلالة.

مما لا شك فيه أن جل قصائد "البرزخ والسكين" عرفت تنوعا وتباينا في الأصوات والمقاطع الصوتية الواردة قبل حرف الروي، فقد أخذت طابع التغير بين الهمس والجهر

---

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص101-102.

[2]- ينظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط3، 1998، ص71-72.

والاحتكاك والانفجار، وهذا التعبير والتنوع مرده إلى الطابع الحركي المستمر في القافية الذي يرجع إلى نفسية الشاعر المتفاوتة بين الهدوء والاضطراب وكذا البطء والسرعة، الشيء الذي انعكس جليا على قافية القصائد إذ نجد كل بيت يتنوع حسب حركيته الموسيقية وقافيته التي ينتمي إليها.

وفي المحطة التالية عملنا على دراسة الأصوات، في ديوان "البرزخ والسكين"، وذلك بانتخاب: قصيدة "يا امرأة من ورق التوت"؛ لأنها عرفت تنوعا وتباينا صوتيا متميزا، تليها قصيدة: "لا سيدة الإفك"، وقد كان الاهتمام منصبا في هذه الدراسة الصوتية على آخر حرف سابق للروي، من خلال الانفجار والاحتكاك والجهر والهمس، وما تثيره هذه الخصائص من دلالات.

ـ الأصوات الانفجارية:

الحروف الانفجارية هي حروف شديدة تنبجس معها النفس عند مخرجها، وذلك بالضغط على الأعضاء التي تحدثها على بعضها، حتى إذا انفصلت فجأة حدث الصوت كأنه انفجار [1]، وتسمى أيضا بالأصوات الوقفية «Stops» باعتبار التوقيف، أو الانحباس بكمية الهواء، التي يصنع منها الصوت. وتسمى «Plosive»، باعتبار الانفجار المصاحب لعملية الإطلاق، فالأول مصطلح اعتمدته لغويا المدرسة الأمريكية، أما الثاني فهو مصطلح اعتمدته المدرسة الإنجليزية[2].

وفيما يلي عرض للأصوات الانفجارية الواردة في قصيدة:" يا امرأة من ورق التوت".

الصوت	تواتره	مفتوح	مكسور	مضموم	منون	ساكن
أ	4	4				
ق	3	1		2		
ك	/					
ج	/					
ظ	1			1		
د	1		1			
ت	21	5	13	3		

[1]– ينظر إحسان عباس: خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1998، ص11.
[2]– ينظر: عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص143.

ب	/					
	29	10	14	6		

نلاحظ أن الأصوات الانفجارية وردت (29) مرة، وكان حرف التاء أكثر تواترا من الحروف الأخرى، يليه حرف الألف ثم القاف وكان تواتر حرف التاء أكثر بروزا في المقطع الرابع عشر وقد ورد في قوله: (عفتها، مدينتنا، نزوته، طلعته، خمرته، غوايته، بدايته، شهوته، نوبته، لعنته)، وقد دل صوت التاء على:« معنى الضعف والرقة والليونة»[1]، ويوحي أيضا بالقوة و برفع الذات إلى درجة التطهر والعفة، أما حرف الألف فجاء للدلالة على التحدي وورد في: (أنا، امرأة، أني)، أما حرف القاف فقد جاء في قوله (أحرقه، تسرقني، حرائقنا) وقد دل على معنى القساوة.

ـ الأصوات الاحتكاكية:

تتولد بضيق مجرى الهواء الخارج من الرئتين في موضع من المواضع، بحيث يُحدث الهواء أثناء خروجه احتكاكا مسموعا[2].

وقد وردت هذه الأصوات في قصيدة :" يا امرأة من ورق التوت" على النحو التالي:

الصوت	تواتره	مفتوح	مضموم	مكسور	منون	مشدد	ساكن
ف	4	1		1		1	1
ث	3		1			1	2
ذ	/						
ظ	1		1				
س	5	1		2			2
ز	1	1					
ص	1						1
ش	6	2	1	1			2
خ	3	1					2
غ	1	1					
ح	2		1				1
ع	5	2		2			1
ه	2	1		1			
	34	10	4	7		1	12

[1]– حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ط1، ص40.
[2]– ينظر: رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، ص5.

وردت الأصوات الاحتكاكية (34) مرة في القصيدة، وكانت الشين(ش) والعين(ع) والسين(س) والفاء(ف) والثاء(ث) أكثر الحروف تواترا، ولكل صوت من هذه الأصوات خصائص معينة، فالشين بوصفها أكثر الحروف تواترا تحمل معنى« التشتت والاضطراب وذلك من خلال الرغبة في خروج الذات عن انغلاقها وعزلتها وقد وردت في قوله: (العشق والوحشة والرعشة)، أما السين(سين) فحملت معنى الخفاء والاستقرار كما حملت معنى الضعف والهزيمة في زمن الزور والخداع وقد جاءت في (السر، الجسد، الجسر).

وقد حمل حرف العين(ع) معنى الشدة والصلابة لتجسيد النظرة القاسية التي ينظر بها المجتمع للمرأة وجاءت في: (زوابعه، القابعة، مخدعها)، أما حرف الثاء(ث) فحمل معنى الليونة والرخاوة والرقة، وكثيرا « ما توضع للدلالة على الأنوثة»[1]

ـ الأصوات المجهورة:

الأصوات المجهورة هي التي تهتز معها الأوتار الصوتية وهي: (ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، م، ن، ي) [2]. وهي أيضا: صوت شدد الضغط معه في الحجاب الحاجز ولم يسمح للهواء المهموس أن يجري معه حتى ينتهي الضغط عليه ولكن يجري بالصوت أثناء نطقه[3].

وقد وردت الأصوات المجهورة في قصيدة: "يا امرأة من ورق التوت" على النحو التالي:

الصوت	تواتره	مفتوح	مكسور	مضموم	منون	مشدد	ساكن
د	19	5	8	1			5
ل	4	2		1			1
د	1		1				
م	9	5		1			3
ج	/						
ن	15	4	7	1		3	
غ	1	1					
ز	1						1
ص	1						1

(1)– حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ط1، ص40.
(2)– ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2002، ص48.
(3)– ينظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص62.

ظ ب ع ض	1 / 5 /	2		1 2			1
	57	19	19	4		3	11

نلاحظ أن الأصوات المجهورة أكثر تواترا من الأصوات المهموسة، وقد وردت في القصيدة(58) مرة وكان حرف الراء(ر) والنون (ن) والميم (م) أكثر الحروف تواترا.

فالراء يدل على« معنى الفزع والخوف»[1]، خوف الشاعر مما يخفيه المستقبل القادم. أما حرف النون فيدل على مشاعر الألم من جهة والاضطرابات من جهة أخرى، الناجم عن كون الذات الإنسانية تبحث عن حقيقتها وعن التجاوز والتخطي لما هو سائد، ولن يكون للحياة معنى أو قيمة في رأي "عبد الله الغذامي" :« إن لم نفهمها على أساس مبدأ التحول، هذا المبدأ الذي يتسع ليشمل كل حركة يصنعها الإنسان أو يقع في وجهها: فالتحول النفسي، والتحول الثقافي، والتحول العلمي كلها نتاج سعيد للإنسان؛ لأنها تغيير وتحرك إلى الأمام، والخيال البشري من ورائها يدفع بالبشر كي يتحركوا في خطوات حسية في بهجة الحياة الكبرى ومتعتها»[2].

ـ الأصوات المهموسة:

هي أصوات تكون فيها، الحبال الصوتية غير متحركة وهي(ت، ث، خ، ح، س، ش، ص، ط، ف، ق، ك، ه)[3]، وهي أيضا صوت أضعف الضغط عليه في موضع الضغط أثناء نطقه حتى جرى الهواء المهموس معه وأنت تعرف ذلك إذا اعتبرت فرددت الصوت بنطقه مع جري النفس فإنك لا تسمع له جهرًا[4]. ويرى سبويه أن: الجهر مظهره الصوت وأن الهمس مظهره النفس[5] وسنوضح في الجدول التالي تواتر الأصوات المهموس في قصيدة: " يا امرأة من ورق التوت":

الصوت	تواتره	مفتوح	مضمون	مكسور	منون	مشدد	ساكن

(1)– حبيب مونسي: توترات الإبداع الشعري، ص43.
(2)– عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1985، ص231.
(3)– ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك: من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص48.
(4)– ينظر: تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها، ص62.
(5)– المرجع نفسه، ص62.

ه	2	1		1			
س	5	1		1	2		
ق	3	1	2	1			
ص	1	/		/	1		
ج	/	/		/			
ك	/	/		/			
ت	21	5	3	13			
ح	2		1	/	1		
ش	6	2	1	1	2		
م	9	5	1	/	3		
ط	2	1	/	1			
ف	4	1	/	1	2		
	55	17	8	19	11		

من خلال هذا الجدول يتضح أن الأصوات المهموسة وردت(55) مرة وكان حرف التاء(ت) والسين(س) والشين(ش) والميم (م) أكثر الحروف تواترا. والأصوات المهموسة كانت أقل تواترا في القصيدة من الأصوات الانفجارية، وهذا راجع لطبيعة النص الانفعالية.

وما يستخلص من خلال هذه الجداول، أن هناك تنوعا في الأصوات الواردة قبل حرف الروي، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تنوع الحركة المستمرة في القافية تبعا لتعبير انفعالات الذات الشاعرة بين الانغلاق والانفتاح وبين الحزن والفرح.

وما يلاحظ عموما على التنويعات الصوتية في كتابات "عبد الله حمادي" هو التناسب الكبير بين تجربة الشاعر وأصواته الخطابية، خاصة في قصيدة "لا يا سيدة الإفك"، حيث تتضافر دلالتها مع غاية النص، وهو إيصال خطاب خاص للمرأة. أما النبر الذي يعتبر مظهرا صوتيا هاما في تحديد وتوجيه مجرى النص، فهو ذلك النشاط الفجائي، الذي يعتري أعضاء النطق، فنلاحظ أصواتا صاخبة في مواضع، رقيقة حالمة في مواضع أخرى، وهو ما يدل على تلك التقلبات النفسية التي يعانيها الشاعر.

وإذا انتقلنا إلى قصيدة: "لا يا سيدة الإفك"، فإننا نجدها تتسم بالغنائية والشاعرية، لما لها من الإطراب في النفس، فتبدو مدلولاتها جالسة في حضرة جوقه من الدوال التي تعزفها، ولعل ذلك ما أشار إليه: "بول فاليري"(Paul valery) حين قال:« القصيدة ذلك

التردد الطويل بين الصوت والمعنى»[1]، فالأصوات إذا تكررت في سياق شعري، خلقت وولدت تيارا معنويا شعريا تحتيا يجاريها، فتتولد كاللغة الثانية من اللغة الأولى، إذ جاءت ألفاظ القصيدة محاكية لأصوات الأفعال المسرودة، أو توحي بالأحوال الموصوفة أو تشعر بالأحاسيس المنقولة، وذلك من أجل إيصال الشاعر لتجربته الروحية، بغية إقناعنا بمشروعيته وتبني طريقته ورؤاه.

وإذا قمنا بعملية إحصائية لمجمل الأصوات الواردة في قصيدة " لا ...يا سيدة الإفك! "، فإننا نجد تكرارا مطردا للأصوات الآتية: (أ، ل، ن، ي، و، ت، م)، وهي أصوات متنوعة المخارج.

فالألف(أ) يخرج من أقصى الحلق، وكثرة تواتره يوحي بعمق الوجع الذي يعانيه الشاعر. وأيضا إستعمل الشاعر حروف الغنة بكثرة(م، ن)؛ لأنها توحي بالألم والحزن والأنين، وهي سمة عرف بها الشاعر الحداثي، إضافة إلى توظيف الشاعر للحروف الذلقية المنحرفة: (ل، ر)، والتي توحي بالتأكيد والإصرار والتحدي على بلوغ الغاية والهدف، هذا عن تكرار الأصوات، ودلالتها في قصيدة "لا...يا سيدة..الإفك!".

بناء على ما تقدم من رصد لمختلف التنويعات الصوتية في القصيدتين يتضح أن الأصوات المجهورة والمهموسة هي أكثر الأصوات تواترا. ونلحظ أيضا غلبة الأصوات المجهورة على المهموسة، ويعود ذلك إلى لحظة إيقاف الشاعر من طرف المرأة النورانية، المرأة البلورية، امرأة الأحراش البرية، امرأة أوراق التوت، وكذا المرأة الإفكية.

فمن هذه التنويعات لصورة المرأة، تتسع مسافة التوتر والاضطراب لدى الشاعر، فهو في مرحلة الكشف عن الذات عن الحقيقة عن الحب عن الوطن. لذا تبدأ لحظة السرعة والحركة المتنوعة بالاضطراب والانفعال، وعلى هذه الوتيرة تسير جل القصائد البرزخية الحداثية فالأصوات الحمادية الجهورية تصرخ لتعبر عن مكنوناتها لتسمعه وتوصله للمتلقي بشدة وصراحة، فهي تسعى إلى التغيير والهدم والتجديد، وإعادة البناء من جديد، وهي سمة حداثية عرف بها الشعر الحداثي.

---

[1]- ينظر: نادية خاوة: سيميائية القبلة في قصيدة " لا...يا سيدة الإفك!"، في سلطة النص، في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص237.

3ـ3 المقاطع الصوتية:

لقد فرق اللغويون بين طائفتين متباينتين من الأصوات إحداهما الصحاح والأخرى العلل.

الصحاح هي التي أطلق عليها "الصوامت" وتتمثل في حروف الهجاء، أما العلل فهي التي اصطلح عليها بالصوائت، وتتمثل في حروف العلة، والحركات القصيرة(الفتحة، الضمة، الكسرة)، والحركات الطويلة (حروف اللين، أ، و، ي). كما فرقوا بين الجهر والهمس انطلاقا من اهتزاز الأوتار الصوتية ومخارج الحروف وهذا التحديد أو التقسيم يتطلب تدخل القيمة الخلافية الوظيفية؛ لأنها وسيلة للكشف عن النظام الصوتي للغة. [1]

هذا وقد اختلف اللغويون المحدثون في تعريف المقطع، ولعل السبب في ذلك تعدد المذاهب، وتباعد وجهات النظر. وأيا ما كان الاختلاف« فالمقطع أصغر كتلة نطقية يمكن أن يقف عليها المتكلم، وهذه الكتلة تطول وتقصر بحسب طبيعة المقطع نفسه، وبحسب النظام المقطعي للغة أيضا؛ لأن لكل لغة نظامها المقطعي المتميز»[2].

والمقطع عند "الفرابي" هو:« كل حرف غير مصوّت أتبع بمصوت قصير به، فإنه يسمى المقطع القصير والعرب يسمونه الحرف المتحرك من قبل أنهم يسمون المصوتات القصيرة حركات، وكل حرف لم يتبع بصوت أصلا، وهو يمكن أن يقرن له، فإنهم يسمونه الحرف الساكن، وكل حرف غير مصوت قورن به مصوت طويل، فإنا نسميه المقطع الطويل»[3].

في هذا التعريف تحديد أنواع المقاطع الصوتية في اللغة العربية وقد جاء ترتيبها كالأتي:

1 ـ **مقطع قصير**: يتكون من صامت + صائت قصير نحو: واو العطف(و) والكاف(ك).

2 ـ مقطع طويل: يتكون من صامت + صائت طويل نحو: (لا وما) النافيتين.

3 ـ مقطع طويل: يتكون من صامت + صائت قصير + صامت نحو: (لن ولم).

4 ـ **مقطع مغرق في الطول:** يتكون من صامت + صائت طويل + صائت نحو:(قال وباع).

---

[1]– ينظر: تمام حسان: اللغة العربية، معناها ومبناها، ص71،73.
[2]– رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، ص40.
[3]– ينظر: عن عبد القادر عبد الجليل: الأصوات اللغوية، ص216.

5 ـ **مقطع مغرق في الطول:** يتكون من صامت + صائت قصير + صامت+ صامت[1].

وتبعا لهذا التقسيم فإن المقاطع نوعان:

- مقاطع مفتوحة منتهية بصائت.
- مقاطع مغلقة منتهية بصائت.

من خلال هذا التقسيم للمقاطع سنحاول الكشف عن نوعية المقاطع الواردة في قصيدة " يا امرأة من ورق التوت" ودورها في بناء الدلالة، مركزين على المقطع الأول والثاني من القصيدة:

1ـ توهمت أنك أني: عدد المقاطع القصيرة "ثلاثة"، وعدد المقاطع الطويلة "ستة".

2ـ يا جسدا محفوفا: عدد المقاطع القصيرة "اثنان"، وعدد المقاطع الطويلة "خمسة".

3ـ بالظلمات: عدد المقاطع القصيرة "أربعة"، وعدد المقاطع الطويلة "اثنان".

4ـ علقت عتابي على باب مدينتكم: عدد المقاطع القصيرة "ستة"، وعدد المقاطع الطويلة "ثمانية".

5ـ أحترف العشق: عدد المقاطع القصيرة أربعة، وعدد المقاطع الطويلة ثلاثة.

6ـ واللعب الآهلة للوحشة: عدد المقاطع القصيرة "سبعة"، وعدد المقاطع الطويلة "خمسة".

7ـ والغارات المهزومة: عدد المقاطع القصيرة "اثنان"، وعدد المقاطع الطويلة "سبعة".

8ـ أنا غائب بك أني: عدد المقاطع القصيرة "خمسة"، وعدد المقاطع الطويلة "أربعة".

9ـ مخذول في معركة الحب: عدد المقاطع القصيرة "أربعة"، وعدد المقاطع الطويلة "ستة".

10ـ مبهور بوساد النور: عدد المقاطع القصيرة "خمسة"، وعدد المقاطع الطويلة "خمسة".

11ـ وعقارب ساعات معلنة: عدد المقاطع القصيرة "ثمانية"، وعدد المقاطع الطويلة "أربعة".

12ـ بالرعشة: عدد المقاطع القصيرة "واحد"، وعدد المقاطع الطويلة "ثلاثة".

13ـ يسكنها الريح: عدد المقاطع القصيرة "ثلاثة"، وعدد المقاطع الطويلة "أربعة".

14ـ وتلف حنياها أوراق: عدد المقاطع القصيرة "ستة"، وعدد المقاطع الطويلة "خمسة".

15ـ من توت: عدد المقاطع القصيرة "واحد"، وعدد المقاطع الطويلة "اثنان".

---

[1]– رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البويصري، ص27-28.

16ـ وغابات للشوق الآتية: عدد المقاطع القصيرة "خمسة"، وعدد المقاطع الطويلة "سبعة".

وما نلحظه هو أن المقاطع الطويلة أو بالأحرى المقاطع التي تثقل الحركة هي الغالبة على النص، وبذلك يكون النص مائلا إلى الثقل، وهذا راجع لنوعية البحر الذي نظمت عليه القصيدة ألا وهو البحر المتقارب ذي التفعيلة "فعولن" التي تغلب فيها المقاطع الطويلة على المقاطع القصيرة، حيث توحي المقاطع الثقيلة بالثقل وبطء الحركة، وفي: «الثقل يقل الطرب والغناء وتحضر الذكريات المحفورة في القلب بمختلف ألوانها وخاصة الحزينة»[1] لذلك نجد أن الشاعر يستحضر مقوم(الطفولة، واللعب) وكأن الشاعر يريد العودة إلى عالم البراءة والطفولة؛ لأن العالم الذي يعيش فيه عالم مظلم وموحش.

والتنوع في المقاطع ـ رغم غلبة المقاطع الطويلة – مردة إلى اضطراب داخلي عند الشاعر، حيث خلق مجالا أكبر للتأثير على المتلقي، وذلك بتفخيم الحركات وسكون الألفاظ على نحو يمكنه من تحقيق أداة الصوت من ناحية وتنشيط الوتيرة الداخلية للموضوع من ناحية أخرى.

وجاءت المقاطع الصوتية بأنواعها – سواء كانت طويلة مفتوحة أو مقاطع طويلة مغلقة، بالحركات القصيرةـ دالة على اضطراب حركة الأمواج وصخب الشاطئ، شاطئ الواقع الحزين والذكريات الحزينة. فكل الأسطر الحمادية البرزخية كانت زاخرة بكل أنواع الحركة بمد الصوت وتسكينه، وجاءت كل المقاطع الصوتية انعكاسا للحالة النفسية التي ألمت بالشاعر بين تذكر وأسف عميق. منتظرا بريق أمل يَسْطَعُ يوما ما.

بناء على ما تقدم يمكن القول: إن الشاعر عبد الله حمادي اتكأ في بداياته الشعرية على نظام الشطرين المتساويين من حيث عدد التفعيلات وتجانس قوافيها، وعدم خروجها عن الإمكانات التي تبيحها الأبحر الشعرية في تحولات التفاعيل، وما يلحقها من زحافات وعلل، فكانت بذلك الموسيقى الخارجية هي الجانية على التحرر الشكلي الذي قد يقدم أنماطا شكلية حداثية، وكذلك كان لها الأثر البارز في المضمون، حين قيد الفكرة في القصائد الخليلية وألزمها بالانقسام على شطري البيت، ليكون الشطر الثاني منه في أغلب الأحيان شرحا للفكرة وتحليلا لها. وبذلك يصبح الوزن الشعري الخليلي حجر

[1]– عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص325.

عثرة في وجه أحد المبادئ التي تلح عليها الحداثة، وهي التحرر من القيود، والابتعاد عن الوصف والتعبير، وعن القصيدة الفكرة، وهذا ما وعاه الشاعر عبد الله حمادي مع نهاية ديوانه" تحزب العشق يا ليلى" إذ بدأ في البحث عن البديل الذي يحقق له التلاحم بين الشكل والمضمون.

فكان الحل هو الخروج عن نظام الشطرين إلى نظام السطر، ومن الإيقاع الخارجي إلى الإيقاع الداخلي مع تجارب ديواني: "قصائد غجرية" و"البرزخ والسكين" في قصائده الأخيرة، ليتضح بعدها ما حققه هذا الأخير من نقل متميز للانفعالات الداخلية، وخضوعه للدفقات الشعرية، ومدى مواكبة الدلالات الصوتية للحداثة الشعرية الموسيقية. ومن بين المظاهر الحداثية الموسيقية التي تجلت في " ديوان البرزخ والسكين" من خلال قصيدة: "يا امرأة من ورق التوت" و " لا...يا سيدة الإفك" وقصيدة "مدينتي" ما يلي:

- المزاوجة في الكثير من الأحيان بين البحور الشعرية المختلفة وإلحاقها بزحافات وعلل حسب ما يخدم حالته النفسية والشعورية للشاعر.

ـ المزاوجة بين نظام الشطر ونظام السطر في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" في أبياتها التسع الأخيرة.

- التناغم بين الألفاظ والتراكيب، الشيء الذي ولد إيقاعا داخليا تهتز له النفس، وتطرب لأصواته النغمية الرخيمة، وتجيش له الروح بتلاحينه الشجية.

- القصائد البرزخية الحمادية وعلى رأسها قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" عرفت تنوعا في الأصوات والمقاطع الصوتية، إذ أخذت طابع الجهر والهمس والاحتكاك والانفجار، وكانت الأغلبية لحروف الجهر والحروف الاحتكاكية، كما كان الحظ الأوفر للمقاطع الطويلة، وهذا التنوع الغالب راجع إلى نفسية الشاعر المتفاوتة بين الهدوء والاضطراب.

- لم يلتزم عبد الله حمادي في شعره بقافية واحدة، بل اعتمد على القافية المتحررة التي ترتبط بانتهاء الدفق الشعوري للشاعر وبنفسيته المتقلبة من حال إلى حال آخر، كما عرف

حرف الروي عنده تنوعا وتباينا واضحا وهذا التنوع يدل على الروح المتجددة التي تنبعث من القصيدة.

لقد رافقت تلك الظواهر الموسيقية الحداثية تجربة الشاعر الشعرية المضيئة في عالم الكشف والتجاوز والخروج عن المألوف، فكانت تلك الدندنات والنغمات والأصوات والمقاطع والتفعيلات، والقافيات والروي، بمثابة الصرخات والتأويهات التي تعبر عن روح الشاعر، التي جسدها الإيقاع الموسيقي في كل نقطة من نقاطه وفي كل مظهر من مظاهره الحداثية التي تجلت في ديوان "البرزخ والسكين" وإن دل هذا على شيء، فإنما يدل على كسر القيود والقواعد التي أحدثها الشاعر على الإيقاع التقليدي الذي يهتم بالشكل الخارجي.

وبهذا التصور يكون عبد الله حمادي قد حول الإيقاع من دائرة التشكيل الموسيقي إلى قوة حيوية سحرية تمتلك حرية التعبير مثلها مثل اللغة والصورة.

الفصل الخامس

الفضاء الطباعي

1ـ الفضاء الطباعي: مفاهيم وتجليات أولى.
2ـ الفضاء الطباعي في قصيدتي: "رباعيات آخر الليل" و"الشوفار".
3ـ علامات الترقيم ودلالاتها الحداثية في ديوان:"البرزخ والسكين".
3-1 ـ علامات الترقيم في قصيدة " مدينتي".
3-2 ـ علامات الترقيم في قصيدة " البرزخ والسكين"
3-3 ـ علامات الترقيم في قصيدة : " يا امرآة من ورقة التوت"
3- 4ـ علامات الترقيم في قصيدة : " الشوفار".
4ـ غياب أدوات الربط وعلامات الترقيم في ديوان " البرزخ والسكين".
5ـ الدلالة الحداثية للسواد والبياض في ديوان "البرزخ والسكين".
6ـ مظاهر طباعية حداثية أخرى.

1ـ الفضاء الطباعي: مفاهيم وتجليات أولى في شعر عبد الله حمادي:

لقد تحول الشكل الطباعي، بفضل سيادة الكتابة إلى نظام سيميائي يتضمن النظام اللغوي ويتسع عنه، لاحتواء مجموعة من العلامات غير اللغوية: منها الطباعي : كعلامات الترقيم: (الفاصلة، النقطة، الفاصلة المنقوطة، نقاط الحذف، النقطتان الفوقيتان)، ومنها الأداتي (كعلامات التنصيص والأقواس، البياض، السواد، ثخانة الخط ونوعه، الاستفهام، التعجب، الكتابة على اليسار، الرسومات، ...)

ونشير إلى أن جميع هذه الأنواع من العلامات تنحرف باللغة عن طبيعتها الزمنية إلى طبيعة مكانية، تعتمد التشكيل البصري كحالة وجود للنص المكتوب وليس كحالة تمثيل بصري لنص آخر منطوق.

وتنقلب الأولوية للمنطوق في الشكل الطباعي الحداثي لصالح " الكتابة" وظهورها البصري، الذي يمتلك القدرة على التدليل ضمن نظام إشاري وتلك خصوصية شعرية حداثية، كما يرى " جيوفري ليتش" (Geoffrey N. leech)، الذي يقول في حديثه عن الانحراف الطباعي: " إن السطر الطباعي من الشعر، مثل المقطع الشعري، وحده لا تتوازى في غير التنوعات الشعرية (...) إنها تعتمد على التفاعل، ومؤهلة لهذا التفاعل مع الوحدات الأساسية للتشكيل الطباعي."[1]، وهذا ما عناه : "جيرار لا بشيري" (Gérard Lapacherie) حين قال : " إن القناة في الاتصال الكتابي تتميز بصريا، وتمتلك علاماتها وجودا بصريا، هو الشكل البصري للدلالة"[2]

والواقع، إن الحديث عن الفضاء الطباعي، وما يحتويه النص الشعري الحداثي من لوحة فنية أو رسم تصويري، هو حديث ذو مرجعية غربية، تأثر به أدباؤنا بعد الإطلاع عليه، إذ تأثروا بالمضامين العربية، والموضوعات المقترحة في الساحة الأدبية التي لم تكن، بمعزل عن الأشكال والرسومات التي وجدت خصيصا في ذلك الأدب.

---

[1] Geoffrey N Leech, A linguistic guide to English poetry longman grouplid, London , 1977, p47 .

[2]– ينظر: محمد فكري عبد الواحد الجزار: الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، (أطروحة دكتوراه)، ص150.

ولعل "عبد الله حمادي" واحد من الشعراء الحداثيين الذين إهتموا بالجانب الطباعي في أعماله الشعرية، ويظهر هذا الاهتمام من خلال الرسومات التي رسمها الفنان "فيصل لعيبي"، تصميما للغلاف، ولإحدى قصائده الطوال، حتى يقول الجانب الشكلي ما لم تقله لغة الشاعر، وليضفي على المضمون نوعا من التكثيف الصوري والإيحائي، فالكتابة الشعرية الحداثية: لدى "عبد الله حمادي"، تتسم بتنويعات طباعية غزيرة جدا من حيث الرسومات والخط المستحيل وشكل الحروف، وحجمها، والتنويع بين النسخ والطبع، خاصة بما يتعلق بكتابة العنوان، الذي كثيرا ما يكتب بخط اليد، في حين يأتي جسد النص مطبوعا، إضافة إلى تنويعات طباعية أخرى تخص طريقة توزيع مقاطع النص بطريقة لافتة للنظر، وأحيانا تكون مغرية للمتلقي. وهناك بعض النصوص الشعرية الحداثية يلجأ فيها شاعرنا إلى الحواشي.

إن الفضاء الطباعي في النصوص الحداثية " لعبد الله حمادي" هو الدليل الوحيد لدخول عالم النص المعتمد، وبدلا من فك شفرة النظام اللغوي المألوف أصبح الاهتمام بتأويل علامات الفضاء والتي تعتبر مفتاح الدلالة الكلية، و"عبد الله حمادي"، يقصد من خلال عنايته بهذا الجانب، إلى اشتراك القارئ في إعادة بناء نصه؛ لأن القارئ الجديد، لم يعد ذلك الذي يتلقى النص، بل هذا الذي يعيد إنتاجه كما يرى بارت.

لكن من الصعوبة أن نسلط الأضواء على هذا الجانب من الدلالة؛ لأنه يتطلب خبرة طويلة، وتعاملا حسيا مع النصوص.

وفيما يلي سننتقي بقصد أكثر نصوصه الأخيرة تجليا لهذه الظاهرة الحداثية، وسنحاول تقصي مختلف المظاهر الطباعية: كالخط والفضاءات (الأبيض والأسود)، وعلامات الترقيم، وغيرها من الأشكال الفضائية الأخرى.

2ـ الفضاء الطباعي في قصيدتي : "رباعيات آخر الليل" و "الشوفار"

إن المتأمل في التجربة الشعرية الحداثية " لعبد الله حمادي " الأخيرة سيقف على مدى عنايته القصدية بتنوع مظاهر الطباعة، وهذا ما نلحظه في قصائده الأخيرة من ديوانه : " البرزخ والسكين" – الذي يتربع على مساحة تقدر بـ (16 x 22 سم^2) من حجم المسند – ولكن هذا لا ينفي غيابها في مجموعته الشعرية الأولى : (قصائد غجرية)، التي جاءت قصائدها متمردة على هيئة النظام العمودي الخليلي، منحازة أكثر ما تكون إلى هيئة القصائد النثرية التي تعتمد دعامة الحكي كأساس شعري.

كما نقف معه على نمط آخر من الكتابة الشعرية، هو استجداء مختلف عوامل الثقافة، وما تحتويه الحياة المعاصرة من وسائل إعلامية مختلفة ليؤسس بها ومن خلالها دلالة نصية، هذا ما نجده في إحدى قصائد ديوان "البرزخ والسكين" : "رباعيات آخر الليل"[1] التي جاءت معظم مقاطعها – والبالغة ثلاثين مقطعا . مرفوقة بصور توضيحية، تؤكد أو تشرح ما جاء به المتن، وفي ذلك تجسيد واضح لدلالة القصة / الحكاية التي تجسدها القصيدة، حيث يظهر أنها صور لقصة الخلق الأول، المرأة والرجل في تأسيسهما لفضاء هذه اللوحات، وهما في الحكم العام تجسيد فضائي لآدم وزوجته قبل الخطيئة وبعدها، وسنحاول فيما يلي الوقوف عند بعض الرسومات والأشكال في " رباعيات آخر الليل".

اختار " عبد الله حمادي " من بين مقاطع النص، ثمانية عشر مقطعا فقط ضمنها رسومات، أما البقية فجاءت حرة غير مقيدة سلطة هذا الشكل، تصادفنا صورة الرجل الذي يبدو أحيانا وحيدا، وأحيانا بصحبة إمرآة، إضافة إلى وجود السحاب الذي يحمل دلالة التحويل والتغيير، وكذلك صورة المطر النازل رمز الخصب والإثمار.

وإلى أسفل اللوحة، توجد تفاحة وضعت في إطار، مما يعني رمز تحريمها بموجب القرار الإلهي: {وَلاَ تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ} [2]، وأحيانا أخرى تختفي الثمرة من الإطار ليظهر مكانها نصف منه ساعة، لا يظهر منها إلا العقربان للدلالة على الزمن الذي

---

[1]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1998، ص 36.
[2]– القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية 34.

مكثه آدم وحواء في الجنة، ونحن نعلم أن زمن الجنة هو الخلود الأبدي، ولأنهما أخطأ وبالتالي عوقبا بالخروج منها، اجتزئ الزمن من أدبيته، وأصبح عمر الإنسان فيه كجولة عقربي الساعة، لا أكثر، ويحضر طائر الحمام، للدلالة على السلام والحب الذي سيزرع خطاب الألفة والأنس بين الزوجين في الحياة الدنيا، ويظهر إلى أعلى اللوحة في أغلب المشاهد حيث يرمز به الشاعر إلى فضاء من ا لسلام والأمن والطمأنينة، التي أطلقها الله عليهما عندما غفرا لهما جرمهما **{فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ }** [1].

كما تظهر رسوم تخطيطية لشكل الهلال والنجم في السماء اللذين يرمزا إلى تعاقب الليل والنهار، فالهلال منذ القديم والناس تعرف به مواقيتها، وخصوصا إذا ما ربطنا رمز الهلال بشهر الصيام، وتحريم شهوات النفس ولذائذ الدنيا، وأحيانا أخرى يبدو الرجل (آدم) مقتولا، ورأسه يتطاير في إحدى الزوايا، وإلى فوق السحاب، وقبر فيه وردتان، مما يعني أن الموت والحياة جدلية أبدية، وفي قلب الحياة تنبثق الموت، وهذا ما يرمز به الرسام إلى أكثر لحظات الإنسان متعة (لحظة العشق).

وفي مشهد آخر نقرأ: صورة لرسالة مفتوحة، تستقبل القطر النازل من السحاب الذي يرمز به إلى وجود حب وألفة بين المرأة والرجل والذي يجمعهما أبديا، وهذا قدر الذكر والأنثى في مشيئة الخلق الإلهي، وإلى أعلى توجد المرأة والرجل متقابلين، يظهر جزء من صدرها، في حين لا يبين من الرجل إلا رأسه الذي تخرج منه زهور، والتي ترمز إلى السعادة والهيام والشغف بأنثاه، وإلى فوقهما توجد النجمة والهلال، وغيرها كثير من المخططات التي قد يطول شرحها هنا، وربما تحتاج مجال دراسة لوحدها.

ولقد كان اختيارنا القصدي لهذه القصيدة-تحديدا-حتى ندلل على العناية المفرطة التي عامل بها شاعرنا نصوصه وهذا ما يؤكده طلبه من الرسام (فيصل لعيبي) أن يرفق مقاطعها

[1]- القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية 36.

ببعض اللوحات التي تشرح ما غمض منها، إذ ما راعينا كون تجربته مغرقة في عوالم التصوف، واستقاء الرمز الحافل بزخم فكري وفلسفي وحضاري عميق.[1]

وفي موضع آخر توظف هذه الرسومات للمساهمة في تحقيق الإنجاز القرائي للنص أيضا في تضخيم المعنى، وتقول ما لم تتمكن اللغة من استقصاء كنهه، وتبيان جوهره فتأتي الرسوم: توضيحية، شارحة، معلقة، مضيفة... ويتضافر النظامان اللغوي، وغير اللغوي، في محاصرة المعنى، بل والعمل على تجسيده فنيا، حتى يأخذ أبعاد المحسوس والملموس هذا بالنسبة لنص " رباعيات آخر الليل".

أما بالنسبة للشكل الطباعي لنص "الشوفار" فنلاحظ أن فضاء المسند الذي دون عليه النص يقدر بمعدل 16سم للعرض و22 سم للطول، إذ يتوزع هذا النص على ثلاثة عشر مقطعا شعريا، تمتد على سبع أوراق، أي بمعدل ثلاث عشرة صفحة، مع التنوع الطولي بين المقاطع الشعرية، ولهذا الشكل الفضائي علاقة بالدلالة النصية، إذ ينبغي على القارئ اليوم ألا يتصور أن هذه الحيثيات الطباعية خارج دائرة المعنى، بل إنها مفتاح المعنى، فكل إشارة موجودة على فضاء المسند (الورقة) لها دلالة ما.

وشاعرنا (عبد الله حمادي) يعني عناية فائقة بمثل هذه الإخراجات الطباعية لنصوصه، خصوصا في قصائده الأخيرة، والملاحظة الأولى التي نرصدها حول نص "الشوفار" خروجه عن عادة الحاشية التي عودنا بها في أغلب الحالات، فنص "الشوفار" هو عصارة أنضج ما أبدعه الشاعر بلغته وثقافته وخبرته.

جاء نص "الشوفار" متمردا على سلطة الحاشية، دون تقييده بالمدخل الذي كان يفرض على القارئ قراءة محددة تعرقل آليات التأويل التعددي لديه، لهذا "فالشوفار" ألغت عادة الاستهلال العربي في التقديم للموضوع وأعلنت سلطتها منذ البدء.

نجد بعد العنوان مباشرة والذي يقف على رأس الصفحة بخط سميك يمارس جذبا للقارئ جسد القصيدة الذي يتوزع على فضاء المسند، بحيث تبدو لنا كل صفحة فضاء مستقلا لتمظهر طباعي لمقطع شعري أو أكثر، مع اختلاف طول كل مقطع، يكون ذلك من رأس الصفحة – بعد العنوان مباشرة – إلى نهايتها، وفي آخر توزيع جسد النص، نقف

[1]– ينظر: نادية خاوة: المرأة، السلطة، النص، في شعر عبد الله حمادي نحو تحليل ظاهرتي، (رسالة ماجستير)، ص132.

على اسم المكان (المرجة) الذي دون به الشاعر نصه، وعليه تاريخ التدوين والتوقيع (12 أكتوبر 2000م) فكأن الشاعر يربط نص القصيدة باسم المدينة التي استلهم منها طبيعة هذه الرؤيا (دمشق)، والتي نلتمس حضورها بغزارة عبر الفضاء الكتابي، ولعل هذه الحيثيات الطباعية قائمة على ثقافة مرتبطة ببروتوكولات الكتاب الحداثي، إذ ينظر للغلاف عادة على أنه يحمي الأوراق من التلف، فيصبح محتوى الغلاف من صور ورسوم وخطوط وألوان مؤولا لمعنى الكتاب العام – مثلما رأينا ذلك في واجهة غلاف ديوان " البرزخ والسكين "– ومتحكما فيه.

هذا التحكم يقسمه "جان ريكاردو" (Jean Ricardou) إلى ثلاثة مستويات : «...هذا الحكم الذي يعمل على ثلاثة مستويات : ما خارج النص، وهو الإشارات إلى الكاتب، ودار النشر التي تخلق صلة مع كتب أخرى صادرة عن هذه الدار، ونوع النص مثلا... ثم ما قبل النص: وهو العنوان والعناوين الفرعية، ومداخل الفصول والإشارات الداخلية... ثم الواجهة وهي ورقة تقديم الكتاب وتنظيم الصفحة والبياض ...» [1] فهذا الإيتيكيت الشكلي متأثر بثقافة الكتاب الشائع الآن، الأمر الذي جعل "عبد الله حمادي" يؤسس عوالم نصوصه على هذه الثقافة الشكلية.

والمتأمل في النص "الشوفار"، سيدرك أيضا مهارة الشاعر في توزيع الوحدات الخطية على المسند؛ الأمر الذي يستدعي الاحتفاء بالبلاغة البصرية، أكثر من الاحتفاء بالبلاغة الذهنية أو التخييلية ورغم أن الهيئة الغرافية " للشوفار" تحاكي نمط قصائده السابقة، إلا أنها تمتاز بوفرة علامات طباعية أخرى، وذلك ما يمنحها معطى جشطالتيا أوليا.

[1]– ينظر: نادية خاوة : المرآة، السلطة النص، في شعر عبد الله حمادي نحو تحليل ظاهراتي، (رسالة ماجستير)، ص145.

3ـ علامات الترقيم ودلالاتها الحداثية في ديوان "البرزخ والسكين":

إن ديوان "البرزخ والسكين" مجموعة شعرية حداثية مفعمة بالعلامات أو الأيقونات المشهدية الحاملة لدلالات فنية كثيرة، فهي توحي بعجز اللغة عن البوح أو التعبير، كما أنها تمنح القارئ فرصة القول والمشاركة.

ولعلامات الترقيم أيضا دور كبير في توجيه عملية القراءة، وإنتاج المعنى المضاد، لأنها خاضعة لقصد الشاعر، وتصميم عالمه، وكغيرها من الوقائع النظمية تمتلك دلالات تعيينية وإيحائية، إذ النص الحداثي، كما يرى (بنيس) أصبح«دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان، إخضاعه لبنية مغايرة، وهذا لا يتم بالخط وحده، إذ يصحب الخط الفراغ»[1].

هذا ما عناه "رولان بارت" بقوله : إن علامات الترقيم تسهم في تحقيق صورة النص، وبدونها لا يعود النص نصا، فهي إحدى شروط نصيته، لكن ليس معنى هذا أنها تتحكم في الدلالة، بل توجهها فقط، لذلك عندما عمد إلى خلق فضاء من الفراغ حول كلمات منثورة على المسند، كان يود أن يتحرر من مختلف الإيقاعات الاجتماعية الآثمة، فجاءت لغته مفصولة عن لغة الكليشيهات الجاهزة، وطريقته مختلفة عن عادة الشاعر المألوفة في الكتابة، فحقق الاقتراب من فعل قصير متفرد، يؤكد صمته عزلة البراءة[2].

أما " جيوفري ليتش" فيرى أن : وظيفة العلامات الترقيمية التي تؤثر على مساحات الصمت الجزئية في "الفاصلة " والكلية في "النقطة"، والملغاة في حال غيابها وكأننا أمام " Music Note " تقوم بتوزيع الإيقاع، فكل وقف هو تنويع إيقاعي داخل السياق، يقول " جيوفي لبتش " : « إن الوقف يشير إلى راحات متنوعة الأطوال، ومن السهل تكييف هذه الإشارة وفقا لهدف تسجيل القيم الإيقاعية في الشعر»[3]

وإذا ما تصفحنا ديوان: " البرزخ والسكين " لعبد الله حمادي"، فإننا نجده حافلا بكثير من علامات الترقيم المتنوعة: كالفاصلة، والفاصلة المنقوطة، الوقفة، الاستفهام، النقطتين الفوقيتين، النقط الثلاث المتجاورة، نقاط الحذف، الشرطة أو الوصلة، علامة

---

(1)- ينظر: محمد الماكري: الشكل والخطاب، (مدخل لتحليل ظاهراتي)_ ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص221 .

(2)- ينظر: رولان بارث: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية، ط3، 1985، ص 90-91.

(3) - Geoffrey N. Leech : A linguistic guide to English doctry, p 107.

التنصيص أو القوسين، وعلامتي الاستفهام والتعجب. جل هذه العلامات وظفها الشاعر توظيفا مقصودا، خصوصا إذا تبينا تلك العلامة الخفية بين المعنى الدلالي، وبين نسبة حضورها على المسند فقد تكون سببا في تغيير دلالة النص إلى المعنى النقيض «فغيابها أو تغيير موقعها، غالبا ما يكون سببا في اتساع الدلالة، أو إنتاج معنى نقيض»[1]

3-1- علامات ا لترقيم في قصيدة : :"مدينتي"

من القصائد البرزخية التي شهدت تنوعا بارزا في علامات الترقيم قصيدة "مدينتي" التي تميزت بكثرة النقاط المتتالية، ذلك أن القصيدة المعاصرة إنسانية متدفقة لا تعرف معنى للتوقف، وعلامات التعجب، كأن الشاعر لا يدري، أو أنه يتعجب من كل شيء، أو يضفي على وصفه وكلامه هالة من الغرابة التي هي سبب مباشر لنتيجة التعجب، إنها العلامة التي تبعث على التساؤل المستمر، فالتعجب وليد الحيرة والمفاجأة:

فاتحة بداية

لورشة من دم...![2]

كما تثبت المزدوجتان " حضورهما بقوة، كأن الشاعر يحتفظ بكثير من الأمور الطارئة على هذا الوطن الذي صار فيه كل شيء يبعث على الغرابة والتعجب، ومن ثم التحفظ أو حتى الرفض مباشرة:

توشحت شرعية

((الكتاب)) و((السلاح))[3]

وفي مقابل ذلك نجد علامات الاستفهام (؟) أيضا، إذ الشاعر في قرارة نفسه رافض لوضع أمته باحث لها عن مخرج، نجده يتساءل عنه في حيرة وقلق من أمره فورود الاستفهام هنا هو في الحقيقية إنزياح وعدول عن المتعارف عليه فالذي نحسه هنا هو التعجب و ليس الاستفهام:

فطرتها ((اليمين))

نزوتها ((اليسار))

وعشقها ممزق

---

(1)- محمد الماكري: الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)، ص 240.
(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، ط3، 2001– 2002، ص108.
(3)- المصدر نفسه، ص 105.

أيهما تختار؟[1]

والحقيقة، إن وجود علامات الترقيم في هذه القصيدة غالبا ما يكون سببا في انعدام الإتيان بالمعنى النقيض، الذي قد يخلط ويقلب كل الموازين، فهي ليست دوما كما يعتبرها المحافظون علامات غريبة لا معنى لها ولا محل لها من الإعراب في القصيدة.

ولكن هذا الترقيم – في حقيقته - يجعل القارئ والناقد يطرحان أسئلة عدة حول ضرورة استعمالها أو الإكثار منه، والذي قد يفسر بعجز الشاعر وسقوطه في دائرة " الإتهام" الذي يوجهه المحافظون للمعاصرين، وهي دائرة الغموض والاتهام واللاوعي.[2]

بالإضافة إلى هذا نجد : علامة استفهام متبوعة بعلامة تعجب، والعكس أيضا ونجد أيضا علامتي تعجب مع بعضهما في قوله:

وقلبها ((جانين))
أغلبها مرتزقة
وجلهم عنين ..؟![3]

وفي موضع آخر يقول :

هواؤهم مكين
ومكرهم دفين
وفسقهم سخيف ..!؟(4)

ويقول أيضا:

ومنبرا
وحلقه ...
ومتجر للزور..!!(5)

كذلك يقول :

وشعبها نباح:
لواؤها جلاد

---

(1)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 113.
(2)– ينظر هند سعدوني: قراءة سيميائية لقصيدة " مدينتي "، في سلطة النص في ديوان البرزخ و السكين للشاعر عبد الله حمادي، ص 182.
(3)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 113.
(4)– المصدر نفسه، ص 112.
(5)– المصدر نفسه، ص 106.

إمامها سفاح!!...(1)

وأيضا:

مدينتي منهوبة

فأدركوا ((السماسره!!))(...)(2)

إن هذا الازدواج أو المزاوجة بين علامتين مختلفتين التثنية لعلامة واحدة في هذه القصيدة، يحمل دلالات مختلفة، فعلامتا التساؤل والتعجب عندما تتوالى تأخذا مفهوما جديدا ودلالة جديدة إنه الاستفهام المفضي إلى التعجب، أو التعجب المفضي إلى الاستفهام وما التعجب في هذه الأبيات سوى موقف الشاعر من السؤال الذي يأخذ منحى سلبيا فعبد الله حمادي يضع موقفه في متناول القارئ الذي قد يثيره هذا الاستفهام والتعجب في آن واحد.

أما علامتا التعجب المتتابعتان "!!" تحملان دلالة التساؤل الدائم فالتعجب هنا جاء نتيجة حيرة الشاعر وقلقه عن مدينته التي ترمز للوطن الجزائر، فهو يخلق الشعور بالرؤيا والتنبؤ عما سيحدث لهذه المدينة المنهوبة، فهو تساؤل ضمني واضح بعد فعل الأمر " فأدركوا" فلماذا أدركوا؟.

وبهذا نقول إن علامتي التعجب والاستفهام عند عبد الله حمادي خرجتا عن معناهما اللغوي لتعطينا دلالات جديدة أملاها الوضع الذي آلت إليه جزائرنا المنهوبة التي رمز إليها الشاعر عبد الله حمادي بكلمة "مدينتي"، هذه الكلمة المحور أو المفتاح احتلت مكانة عنوان القصيدة " مدينتي...! " والتي أتبعها الشاعر بعلامة تعجب أيضا، ليترك القارئ في حيرة وتساؤل، ما هي مدينة الشاعر، وما المدينة التي قصدها والتي نسبها إليه هل هي الجزائر، وهل هي قسنطينة ؟ جملة من التساؤلات طرحها الشاعر عبر علامة التعجب منذ بداية القصيدة إلى آخر سطر فيها والذي ضاعف فيه الشاعر هذه العلامة، لتعميق التساؤل وبحث الروح الوطنية من خلال فعل الأمر " أدركوا" كما أشرنا سابقا.

والملاحظ أيضا في هذه القصيدة، كثرة النقاط المتتالية:...

وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر بعض الأمثلة:

---

(1)–عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 111.

(2)– المصدر نفسه، ص 115 .

مدينتي ...مدينتي لو تجهلون في المتون

مقبرة ...

أحلامها أوسمة

وسلع مهربة ...[1]

وفي موضع آخر يقول الشاعر :

مدينتي .... مدينة الشهيد والتسبيح

حليفة الفجار والمجوس

مدينتي ... مدينة الشهيد

بداية الإبحار ...(2)

ويقول أيضا:

مدينتي ... مدينة ملغمة

لنزوة الشطار...

مدينتي ... مدينتي(3)

فهذه الأمثلة وغيرها من المقاطع التي حفلت بنقاط الحذف شهدت عمقا وتنوعا في الدلالة، إذ تجاوزت دلالاتها الدلالة المعجمية للألفاظ والكلمات، لتطلق العنان للغة الإشارة أو بالأحرى اللغة الثانية للنقاط المتتالية، المضيئة بكم زاخر من المدلولات اللانهائية، وهذه الظاهرة عرفت بها القصيدة الحداثية الانسيابية، المتدفقة، التي لا تعرف معنى محددا وأحادي.

إن مدينة الشاعر في هذه القصيدة، لا تعرف حدودا جغرافية ولا طبيعة ولا إنسانية ولا مكانية، ولا بشرية، ولا دينية. إنها مدينة تجاوزت صفات المدينة العادية فهي لا تمتلك صفات المدينة المتعارف عليها، هي مدينة المتناقضات: الحلال والحرام، التوبة والفجور، الشهيد والسفاح، النهاية والبداية، اليسار واليمين،...هي القصيدة والرواية، هي الفن، هي الحلم هي الحقيقة... فتلك النقاط حملت جل هذه المعاني وغيرها من المعاني التي لا يسعنا الوقت لإيضاحها وإبرازها.

---

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 101.
(2)- المصدر نفسه، ص 103.
(3)- المصدر نفسه، ص 104.

ومن علامات الترقيم الموظفة في هذه القصيدة أيضا نجد نقاط الحذف (...) في قوله :

وبدع مجربه

وسنن مؤكدة (...)(1)

ويقول أيضا:

وهشمت صداها

ولغمت خطاه

بشهوة الطقوس (...)(2)

وفي موضع آخر نجد :

مدينتي منهوبة

فأدركوا ((السماسره!!))(...)(3)

فالحذف الموظف في هذه السطور يدل على حذف دال يحضر وروده في النص، أولا يستحب ذكره، أو أن الشاعر يرى في إخفائه غاية جمالية بعينها، لذلك يترك مساحة لا بأس بها للمتلقي، ليستخدم فيها خياله مؤولا ومخمنا، حيث يمنح النص والسياق وظيفة تعدد القراءات، ومن ثم الانفتاح على المحظور الذي يقدم نفسه في هيئات مختلفة، بل في دوال كثيرة[4] ما على القارئ إلا اكتشافها .

هذا وقد حضي نص "مدينتي" بعلامة الشولتين: « » لكن بنسب قليلة بالمقارنة بعلامتي التعجب والاستفهام ونقاط الحذف، نجد هذه العلامة في قول الشاعر:

مدينتي داهمها « الفجار» و« المجوس»[5]

وقوله أيضا:

توشحت شرعية

«الكتاب» و « السلاح»

وطمئنت بعنفها بكارة الملاح

فأسكتت

بشهوة « اليقين » و« الرصاص»(1)

---

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكن، ص101.
(2)- المصدر نفسه، ص102-103.
(3)- المصدر نفسه، ص115.
(4)- ينظر: محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص37.
(5)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص102.

ويقول أيضا:

وعودة الميلاد

نبيها « الحسين »

وسيفها « يزيد»(2)

فهذه العلامة أخذت إضافة إلى وظيفتها العادية عدة وظائف وعدة دلالات أهمها: دلالة الاقتناع بالشيء والإصرار عليه، والتذكير بأهمية وشجاعة أبطال تاريخيين سجلوا في السجل الذهبي. فعبد الله حمادي، صرح بقراراته واقتناعاته التي لم يستطع البوح بها مباشرة بكلمات رامزة، دالة على موقفه من الواقع داخل قوسين أو شولتين، مذكرا ببعض العمالقة التاريخيين راجيا الإقتداء بهم شعريا، تاركا القارئ في حيرة من أمره، يتساءل عن سبب تقييد هذه الكلمة بين قوسين، لتصبح مفتاحا، ودافعا قويا للبحث عن الحلول، وإطلاق صراح هذه الكلمات والرموز، لتصبح وسيلة من وسائل السلاح الذي يهدف إلى تغيير الوضع وإعادة لهذه المدينة تاريخها ومجدها وحلمها المفقود، تحت شعار الجهاد، بعد ميلادها من جديد على يد نبيها الحسين، وسيف بطلها يزيد، لتصبح في النهاية جزائر الكل، جزائر المدينة، جزائر القصيدة.

أما بالنسبة لباقي العلامات الأخرى في هذه القصيدة فنجدها غائبة تماما، ولهذا الغياب دلالات مختلفة سوف يأتي الحديث عنه بالتفصيل في المباحث اللاحقة. ومع هذا الغياب فإننا نلحظ ورود نقطتي القول (:) مرتين، والفاصلة (،) مرة واحدة، وأيضا النقطة (.) جاءت موظفة مرة واحدة.

وجاء ذلك في قوله :

مدينتى ....

مصادرة وقلبها محتار:

:

:

التكبير والتشريد:

---

(1)–عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص105.

(2)– المصدر نفسه، ص 112.

تعجلي... تخيري،
تووددي... تفجري.[1]

وعلى الرغم من قلة هذه العلامات وندرتها إلا أنها تحمل دلالات مختلفة عجزت اللغة عن التعبير عنها، فعبد الله حمادي" شحن كل كلمة جاءت بعد نقطتي القول بشحنات ثقيلة، معبرة، مؤدية للغرض فمن خلالها وصف مدينته البرزخية أيما وصف لا يقدر اللسان التعبير عنه بكلمات الدنيا، بل أختصر لنا الشاعر من خلال تلك الكلمات والجمل القصيرة جمال مدينته المصعد وعشقها الممزق، فهي مدينة التكبير والتشريد، وقل أنت أيها المتلقي ما تود القول به أو عنه، أما قول " عبد الله حمادي" فيتمثل في أفعال الأمر: تعجلي تخيري، فالشاعر هنا أمر وطلب من مدينته، النهوض والاستفهام ونفض الغبار عن نفسها بالاستعجال، والتخير، لكن لا ينهي طلبه بفعل التغيير بل وضع فاصلة لأن طلبه لم ينته فهو يستمر في الأمر، وطلب منها التودد والتفجر أخيرا، الذي يتبعه بنقطة للدلالة على فعل النهاية والقرار النهائي في جزائر كلهم وكلهم يزيد.

بناء على ما تقدم يمكن القول إن نسبة استعمال نقاط الحذف وعلاماتي التعجب والاستفهام، والنقاط المتتالية، نسبة كبيرة مقارنة مع باقي العلامات السيميولوجية الأخرى، فتلك العلامات جعلت النص الحمادي يعيش في فوضى العلامات ويعيش حالة قلق وحيرة مستمرين، فالنص غريب والشاعر غريب ذاته ووطنه ومدينته، فهو ليس بطلا كما اعتدنا ذلك بل ضحية تائهة، تظل في حلها وترحالها في بحث عن سراب، بحث عن مواطن النور والحقيقة.

3.2ـ علامات الترقيم في قصيدة "البرزخ والسكين":

قصيدة "البرزخ والسكين" هي الأخرى تكثر فيها علامات الترقيم، وتتوزع فيها الأيقونات المشهدية التي تحمل دلالات فنية كثيرة، ومن بين العلامات الرامزة في القصيدة: نقاط الحذف، والنقاط المتتالية التي كانت متناثرة عبر كافة مقاطع القصيدة، لكننا سنكتفي ببعض الأسطر الشعرية من المقطع الرابع للتدليل على ذلك:

من شبق السلطان (...)

---

[1]– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 113-114.

...وهجوم ليلى يلجمه

التقنع والجريمه

... خيال في خيال!

سؤال في ظلام !!...[1]

ونقاط الحذف هذه أو النقاط المتتالية نجدها أحيانا في أول السطر الشعري وأحيانا نجدها في الوسط، وأحيانا نجدها في آخر السطر الشعري، لكن مهما كان موضعها، فهي تحمل دلالات مختلفة، وتقف حائلا أمام المتلقي؛ لأنها لا تحيل إلى جملة محذوفة بعينها، بل قد يسعى القارئ إلى إضافة أشياء كثيرة دون أن تكون هناك ضرورة لإضافتها. وعبد الله حمادي في هذه الأسطر، أوكل مهمته التعبيرية إلى نقاط الحذف فهي أخذت مكانة للتعبير عما يدور في صدره ولم يستطع التعبير عنه باللغة كما أنها تعبر عن هروب الشاعر من القول والتقول والتصريح بشيء لا يريد ذكره، فالشاعر هنا لم يصرح " بالمهاجم" أي الفاعل وترك المتلقي يتساءل عن هذا الهجوم الذي يمتاز بالتقنع والجريمة، ويتساءل أيضا عن الخيال والسؤال الحمادي البرزخي، أهو السؤال الأبدي، والبحث عن الحقيقة، أهو رمز للخطيئة عندما اقترنه بالظلام الذي هو رمز للتستر والخفاء، والأخطاء التي ترتكب في الليل خوفا من النهار رمز الوضوح والصفاء.

ومن العلامات الترقيمية الأخرى التي شهدت حضورا متميزا في النص علامة التعجب "!"، التي أخذت أشكالا متنوعة، إذ تارة نجدها تتبع الفاصلة، وتارة أخرى تتبع النقاط المتتالية"...! "وفي موضع آخر تتوالى علامتا تعجب" !! " وأحيان نجدها تتوالى مع علامة الاستفهام." ؟!" أو العكس " !؟ " ولكل موضع من هذه المواضع يحمل دلالة مختلفة، وللتدليل على قولنا نأخذ بعض الأسطر الشعرية من مقاطع شعرية مختلفة يقول عبد الله حمادي:

تمثل بشرا سويا،!

يتماهى البرزخ الوهاج

موفد « بدحيه الكلبي»...! (2)

---

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص122.

(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص116.

وفي موضع آخر يقول:

«لا ناقة لي فيها ولا جمل» !؟

بين الغواية والغاشية !! (1)

ويقول أيضا:

واسع ضيق

قبل: قرن من نور ؟![2]

:

:

خيال في عماء (...) ؟؟ ![3]

فكثرة التعجب وأشكاله المختلفة يحمل دلالة الحيرة والقلق من منطق وجودي متأزم، فالشاعر تأخذه الدهشة وينتابه الشعور الغريب بالفقد والضياع في عالم إنساني ظهر نتيجة الخطيئة، لهذا يحاول الشاعر البحث عن البرزخية وهي الحد الفاصل بين المتناقضات، والبحث عن الإنسان الكامل الذي لا يوجد إلا في البرزخ الأعظم الذي هو الخيال.

بالإضافة إلى علامتي الحذف والتعجب نجد أيضا علامة التنصيص « » التي أخذت حظها في نص " البرزخ والسكين" بشكل موزع عبر معظم مقاطع النص، ومثالنا على هذا ما جاء في المقطع الرابع من القصيدة: شجر « الطاروط» مفازة في كياني[4].

فالشاعر حمّل هذه العلامة وظيفة التأكيد والإثبات، من أجل إعادة بناء من جديد، فمعظم الأقواس الموجودة في هذه القصيدة تحمل إيحالات دينية أو تاريخية. بهدف استدراج مخيلة القارئ الإسلامي بمحمولاتها المقدسة، لتصور لنا القصة بكل أحداثها وشخوصها وأمكنتها ..، فالأقواس البرزخية في هذا النص، حاولت استرجاع الزمن الماضي، الزمن الذي لا يستطيع الشاعر عرضه في صفحات قليلة، باعتباره زمنا واحدا ووحيدا، زمنا تتداخل فيه كل الأزمان لا يتحدد بالدقائق والثواني وأجزائها، إنه زمن الحلم، زمن

(1)- المصدر نفسه، ص 128-129.
(2)- المصدر نفسه، ص130.
(3)- المصدر نفسه، ص132.
(4)- المصدر نفسه، ص121.

المتصوفة[1] الذي وصفه " عبد الله حمادي" بهذا السطر الشعري : وأمره بين " كان " و" كن"[2].

أما عن علامة الاستفهام، فهي أيضا أخذت أشكالا مختلفة فتارة نجدها متتالية؟؟، وتارة أخرى نجدها متتالية مع علامة التعجب ؟! وفي موضع آخر تتوالى علامتا إستفهام لتليها علامة تعجب ؟؟!، ومثالنا على ذلك قول الشاعر :

أنا والبرزخ سيّان
فهل من منفذ للرحيق؟...[3]

وفي موضع آخر يقول :

جئنا ليته سُئل المجيء ؟![4]
:
:
وتسكنين غابة من فزع؟؟[5]
:
:
خيال في عماء (...) ؟؟ ![6]

فمن خلال هذه الأسطر الشعرية نلاحظ أن علامات الاستفهام خرجت عن معناها الأصلي، لتعطينا دلالات وإيحاءات مختلفة بعيدة عن دلالة الاستفسار والتساؤل، فعلامات الاستفهام هذه وأشكالها المتنوعة هي في حقيقة الأمر إنزياحا، فالذي نحسه من هذه التساؤلات هو التعجب وليس الاستفسار، تعجب الإنسان في الذات البشرية في جوهر الكون وحقيقته، فهذه التساؤلات الحمادية تحمل في طياتها مسألة الوجود بكل متناقضاته، هذه المسألة التي تطرح نفسها على القارئ، فلا يجد لها جوابا، إنه سؤال العماء، سؤال البرزخ[7]، سؤال الخيال.

---

(1)- ينظر محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص 112.
(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 121.
(3)- المصدر نفسه، ص 130.
(4)-المصدر نفسه، ص 121.
(5)- المصدر نفسه، ص 128.
(6)- المصدر نفسه، ص 132.
(7)- ينظر: محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص 105.

ومن علامات الترقيم الأخرى التي وظفها الشاعر في هذه القصيدة وبنسب قليلة إذا قورنت بباقي العلامات المذكورة سابقا نجد: الفاصلة، النقطة، اللتان تفاوت وجودهما من مقطع إلى آخر، يقول الشاعر في المقطع الثالث من القصيدة:

كانت بدايتها،
كانت نهايتها.[1]

فالفاصلة في هذا السطر أخذت وظائف ودلالات عدة، تجاوزت فيها وظائفها المعتادة، إذ أخذت القدرة على إطالة الزمن وتمديده إلى أن تصل النهاية التي يرمز لها عادة بالنقطة إلا أن النقطة في هذه القصيدة أخذت دلالة بداية الحكاية الأبدية، حكاية الخطيئة، والحقيقة، والذات والكون والوجود، فالإنسان دائما يدور في حلقة مستمرة لكل بداية نهاية، ولكل نهاية بداية. وهذا مبدأ من مبادئ الحداثة الشعرية، التي ترفض الارتباط بزمن محدد إذ تتداخل فيها الأزمنة، فلا بداية لها ولا نهاية.

كما أن الحداثة تقوم على سؤال الوجود وهو السؤال الأكبر الذي حاول الشعراء الإجابة عنه، لكنهم عجزوا عن استقصاء الحقيقة ومعرفة الذات.

3-3- علامات الترقيم في قصيدة " يا امرأة من ورق التوت":

تنفتح قصيدة : " يا أمرآة من ورق التوت " على فضاءات مختلفة خاصة من خلال النقاط المتتالية أو الحذف، «التي تتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة يشغل البياض بين الكلمات، والجمل نقطا متتابعة، قد تنحصر في نقطتين، وقد تصبح ثلاث نقط، أو أكثر»[2]، ويمكننا أن نميز في القصيدة بين نوعين من النقاط المتتابعة، الأولى: نقاط متتابعة توجد في آخر الجملة، والثانية: نقاط متتابعة محددة بقوسين قد توجد في أول الجملة أو في آخرها، فأما النقاط الأولى، فهي تحاول أن تختصر أشياء كثيرة بذكر جزء وترك الجزء الآخر على آفاق القراء كما في قول الشاعر:

علقت عتابي عل باب مدينتكم

---

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 119.
[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1993، ص 85.

أحترف العشق

واللعب الآهلة بالوحشه

والغارات المهزومة...[1]

كما تجئ أيضا لتحقق الفاصل الزمني أو التخيلي بين شيئين لا يمكن أن يطرقا الذهن دفعة واحدة كما في قوله :

يسرقني العمر ... أم تسرقني

عيناك؟

يغمرني الطيف ... أم ينهبني

لقياك؟(2)

أما النقاط الثانية فلها دلالات عميقة في البنية الداخلية للقصيدة لأنها مطلق مقيد ومن ذلك قوله:

تطلعت لخارطة الجسد المحموم

ترشفت الرغبة والرعشة

أرتد بصيرا (...)(3)

فجملة " أرتد بصيرا" تحيلنا إلى تراث ديني كان فيه سيدنا عيسى عليه السلام يبرئ الأكمة. ويوظف الشاعر ضمنيا المسيح عليه السلام في هذا المقطع وفي مقطع آخر من خلال ذكر الألواح والصلب، لأنه المثيل المذكر لحواء فإذا كانت هذه الأخيرة قد ولدت بلا أم فإنه قد ولد بلا أب. ومن ثم فكلاهما خرق للعادة بل إنهما تأكيد للفضيلة وانتفاء عن الإثم.

لكن الشاعر يرتد بصيرا بقوة الجسد لا بمعجزة " رد البصر" التي منحت لعيسى الذي ينفي الجسد ويؤكد الروح لذلك يضع الشاعر قوسين ليقيد الإطلاق.

وتأتي هذه النقاط في الأخير؛ لأن ارتداد البصر يكون بعد العماية التامة؛ ولأن المعرفة لا بد أن تتجاوز من أجل الوصول إليها جسورا طويلة من الجهر وتجشم مشقة تغييبه.

وقد تأتي هذه النقاط في أول السطر الشعري كقوله:

---

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 139.
(2)- المصدر نفسه، ص 144.
(3)- المصدر نفسه، ص147- 148.

(...) أنا المخمور وخمرته(1)

ويبدو أن هذه الأقواس تتبع في أحايين كثيرة من القصيدة لفظة " الأنا" ويبدو أنها جاءت في أول السطر، لأنها تقييد لهذه الذات الإنسانية التي لا تحد والتي ترغب إلى العروج إلى استكناه الذات الإلهية.

أما بالنسبة لباقي علامات الترقيم في النص، فنجدها قليلة جدا إذا ما قورنت بنقاط الحذف، ومع ذلك نجد تنوعا في وجود: الفاصلة والنقطة، والفاصلة المنقوطة، ونقطتي القول، وعلامة الاستفهام عبر مقاطع النص.

فالفاصلة "،" مثلا نجدها تجلت في المقطع الأول من القصيدة من خلال قول الشاعر:

توهمت أنك أني(...)
يا حسدا محفوفا
بالظلمات،
علقت عتابي على باب مدينتكم
وأحترف العشق،
واللعب الأهلة بالوحشة،(2)

هذه الفواصل المتتالية في هذا المقطع، تدل على التواصل والاستمرارية؛ لأنها جاءت بعد توظيف الشاعر لأفعال مضارعة، يسعى من خلالها للتوحد بالذات النورانية، الكفيلة بانتشاله من هذا الخراب، إلا أنه يستفيق بعد كل فعل مضارع زمن ممتد على حقيقة مريرة. وهكذا يعاود السعي كل مرة وراء تلك الذات للتوحد بها، إلا أن هذا التوحد، لم يكن سوى وهما خادعا، وجد نفسه فيه أسيرا للتمزق والضياع، فالفاصلة في هذا المقطع تعبر عن الإصرار في الاستمرار والبحث والتحدي للوصول إلى الهدف المنشود.

أما الفاصلة المنقوطة؛ فقد احتلت مكانة ثانوية في القصيدة، لقلتها جدا فهي وظفت مرة واحدة في قوله:

وتبوح بالسر إلى السر
وتذوب في معراج القبلة
حتى الأعماق؛

---

(1)–عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 153.
(2)–المصدر نفسه ، ص 139.

تقتات من الجسد المحظور(1)

فهذه الفاصلة المنقوطة، وظفها الشاعر في هذا السطر الشعري ليترك المتلقي يتساءل عن التي تبوح وتذوب في معراج القبلة ولماذا تفعل ذلك. فمن خلال هذه العلامة التي أخذت دلالة التساؤل والاستفسار، نقول: إن الشاعر استطاع أن يجعل المتلقي يتساءل عن نوعية هذه المرأة الحمادية وما مواصفاتها، ومن أين هي...

ونقطتا القول ":" نجدها في قول الشاعر:

يا امرأة البلور
وتوت الأحراش البرية: [2]
:
مؤامرة من صنع لقاء البرق
بآيات الرعد الكونية:[3]
:
وحدي كنت على مهل:[4]
:
تتوعدني بعناق:[5]
:
في سرى وفي علني:[6]

ويستمر الشاعر من خلال هذه النقاط (:) في مخاطبة امرأته وآسرته، هذه المرأة المتناقضة، فهي امرأة نورانية تارة، وتارة أخرى امرأة الأحراش البرية، فالمرأة الحمادية يكثر حولها القول والتقول؛ لأنها تجمع بين المتناقضات: تجمع بين النور والظلمة، وتذكرنا هذه المرأة بالمرأة القسنطينية التي تتلحف بالملاءة السوداء للتستر، وهذه هي حال إمرأة حمادي التي يعاني من تمنعها. فمن خلال هذه العلامة الترقيمية إتسعت مدلولات المرأة الحمادية: فهي القضية التي يحاول الشاعر حلها من أجل تحررها، وهي الذات المطلقة التي

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 145.
(2)- المصدر نفسه، ص 143.
(3)- المصدر نفسه، ص 145.
(4)- المصدر نفسه، ص 146.
(5)- المصدر نفسه، ص 147.
(6)- المصدر نفسه، ص 150 .

يحاول الشاعر الاقتراب منها... فقد عبر الشاعر عن هذه المرآة بعدة مواصفات، تحيل في مجملها إلى أنها ليست المخلوق الأرضي الذي يقصده الشاعر، بل المخلوق الذي يختفي وراء نقطتي القول.

أما علامة الاستفهام "؟" فنجدها تارة علامة واحدة، وتارة أخرى علامتين متتاليتين، ويظهر ذلك في قوله:

يسرقني العمر... أم تسرقني
عيناك؟
يغمرني الطيف ... أم ينهبني
لقياك؟[1]
:
:
فكيف أقاوم فعل العشق
وطلعته؟؟[2]

هذه العلامات أخذت طابع التعجب وليس التساؤل، فهي انزاحت عن معناها الحقيقي لتفضي إلى التعجب، وما التعجب في هذه الأسطر سوى موقف عبد الله حمادي من السؤال المطروح، فهو يتعجب من هذه المرأة التي تسرقه عيناها، وينهبه لقياها، ويتعجب أكثر من مقاومة فعل عشق هذه المرأة البلورية، فالاستفهام هنا تحول إلى دلالة التعجب والحيرة، والدهشة.

ولن نستطيع من خلال هذه الصفحات وهذه القراءة البصرية- لعلامات الترقيم الموظفة في قصيدة " يا امرأة من ورق التوت"- أن نحيط بجميع دلالاتها وأبعادها، ونعترف بأن هذه القراءة البصرية، ما هي إلا دعوة للدارسين في هذا المجال إلى قراءة القصيدة قراءة بصرية معمقة، إذ هي فعلا تلذ البصر لما تمنحه من إمكانات متجددة للكشف والتنقيب عن مدلولاتها الإشارية.

---

[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 144.
[2]- المصدر نفسه، ص 153.

4.3ـ علامات الترقيم في قصيدة: " الشوفار" :

نص "الشوفار"، كغيره من النصوص الحمادية، يحتوي نوعا هائلا من علامات الترقيم، التي تحيل كل معنى إلى ضده، مما يحيل النص إلى شبكة من الدوال المتناقضة، وبهذا يؤسس الشاعر لغة الاختلاف، كما أنها توحي بالرؤية الجدلية التي أقام عليها عالم الكتابة عند "عبد الله حمادي"؛ لأن علامات الترقيم في حد ذاتها تبيح صوتا غير مسموع، ولكنه مقروء، حيث يتزامن هذا الصوت مع جسد الكتابة، يحاصر الدلالة ويجعلها تبيح عكس ما تخفي.

بهذا تتجاوز علامات الترقيم طاقة الصمت المفروض أن تؤديها إلى معنى آخر خارج عنها، فكيف تكون مثلا نقاط الحذف أو النقاط المتتالية "..." صوتا ؟

سنحاول الإجابة عن هذا السؤال من خلال تقديم أمثلة شعرية، وذلك بهدف توضيح العلاقة المتينة بين الزمان والمكان في بنية النص؛ لأنه لا يمكن اعتبار علامات الحذف مكونات للفضاء المكاني، خارج دائرة زمن الكتابة، يقول الشاعر:

وَرَقٌ يُبَعْثِرُنِي ... أُبَعْثِرُهُ
يُبَدِّدُنِي ... أُبَدِّدُهُ
يُحَمِّلُنِي ... أُحَمِّلُهُ المَضَاضَةَ واليَقِينْ [1]

فنلاحظ النقاط المتتالية المتكررة في كل الأسطر (...) والتي تنوع توزعها الفضائي مرة في أول السطر مثلما في السطر الأول، وهي تدل على أن الذات الشاعرة تراوح بين أمرين أحلاهما مر- كما يقال- وهذا ما يضفي على الصورة الشعرية ظلالا من التناقض والصراع، ومرة أخرى تصادفنا هذه الوقفة في وسط السطر الشعري، مثلما في السطر الثاني، والتي توحي دلاليا بالهدوء والميل إلى التأمل، وإراحة النفس الشعري من فعل الاندفاع الحاد، ومرة أخرى تحضر قبل بداية السواد، مثل قوله:

... إِيْهِ دمشق والضياء رُصَافَةٌ تغري(2)

---

(1)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 173.
(2)–عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 172.

فنلاحظ أنها ترتبط بكلام مسكوت عنه، سابق عن الشعر، أو أنها تحيل إلى دلالة ضمنية يرجئها السياق إلى ما بعد، ومرة أخرى نلاحظ هذه العلامة في آخر السطر الشعري كقوله:

أنت المُؤمن يا أمين...(1)

حيث ينفتح السطر على دلالات محتملة، لا يحتمل مثل هذا السياق، كما أن الشاعر لا يمتلك إمكانية اختيار إحداها وترك البقية، لذلك يترك المعنى معلقا على الفراغ. ونقاط الحذف تشكل إغراء للقارئ بفعل تأويلها، وملء خوائها، وهذا ما قصده "بارث" بقوله : « إن الأديب المعاصر (الحقيقي) هو ذلك الذي يستطيع أن يؤجل المعنى باستمرار، أن يجعله معلقا في الفراغ، لدرجة أننا عندما ننتهي من قراءة عمله الأدبي (نلعق شفاهنا) متسائلين : أين المعنى؟ لماذا لم يوصلنا الكاتب إلى أية نتيجة؟ لم تركنا جائعين هكذا ؟ ماذا يريد أن يقول من كل هذا»[2]

هكذا تصبح النقاط المتتالية، ذات إغراء قوي للقارئ، فتتركز عيناه عليها فوق المسند.

ومن علامات الترقيم الحاضرة في هذا النص وبشكل لافت للانتباه علامتا التنصيص «....» وظفها "عبد الله حمادي" لإيثار اهتمام القارئ بها دون غيرها، وهذا مرتبط بقصد الشاعر في تحقيقه لسلطة بعض الدوال، فتبدو كعلامات تنجيم تجلب العين إليها مباشرة، والمتمعن في فضاء " الشوفار" يقف على عدد منها : ("الكاهنة"، "الشوفار"، " دجلة"، " الوادي الكبير"، " دمشق"، "الجليل" "طارق"، "بوران"، " الحسين"، " عقبة "، " الواسطي"، "الخورنق"، "السدير"، " الخيام"، الفرات"، " يافا"، " جنين")، ثم جملة شعرية طويلة، مكونة من أربعة أسطر شعرية هي:

« **عرب أباحوا عرضهم**
عرب أطاعوا رومهم
عرب تهاوى عرشهم

---

(1)-المصدر نفسه، ص 180.

(2)- رولان بارث: نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي الحضاري، ط1، 1994، ص 105، ثم ينظر: نادية خاوة: المرأة، السلطة، النص في شعر عبد الله حمادي، نحو تحليل ظاهراتي، (رسالة ماجستير)، ص 160.

عرب تبعثر جرحهم

ما بين شك أو يقين ... »(1)

عادة ما يكون ورودها موجها للقراءة، لذلك يختار لها الشاعر مواقع محددة من فضاء المسند، والمتمعن في أغلب هذه العلامات سيجدها : إما أسماء لمدن أثرية أو مناطق سياحية أو أسماء لشخوص تاريخيين أضفى عليهم التاريخ بعدا أسطوريا، هكذا يخلق الشاعر علاقات حوارية بين النص والذاكرة.

كما نلحظ طغيان هذه العلامات النصية في المقطع الخامس، الأمر الذي يعني أنه النواة الدلالية للنص، أو هو مركز ثقل النص وإذ يكثر علامتي التنصيص فلأنه يريد أن يشغل القارئ أكثر بهذا المقطع، فلا يمر عليه بسرعة معهودة، إنه يبطئ عملية التلقي ويبعث على إعمال الذاكرة، وتثوير الماضي خصوصا إذا ما كانت هذه العلامات المنبورة تثير في أذهاننا تاريخا عريقا.

ومن علامات الترقيم الواردة أيضا في هذه القصيدة نجد الفاصلة "،" التي وظفها الشاعر لربط الأسطر بعضها مع بعض ومثالنا على ذلك ورودها في المقطع السادس حيث قال الشاعر:

ماذا تبقى من هزال الصقر،

من عرف الندى... من بلِّ الصدى،

من غيمة حمقاء في وادي الهنا،(2)

فالسطر الحمادي كلما إنتهى وكلما أراد التوقف قليلا امتد أكثر فأكثر مؤكدا بذلك غياب الجواب برغم اكتمال الجملة. فالفاصلة الحداثية لم ترض بدور الربط أو التوقف قليلا بل تجاوزت ذلك وأعلنت ثورتها على الثبوت، لتحمل دلالات مختلفة ومتناقضة كالإلغاء والنفي مثلا، وهذا ما أكده محمد فكري عبد الرحمن الجزار حين قال: إن دور الفاصلة في

(1)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين ص 178

(2)– المصدر نفسه، ص 173.

الربط بين الأسطر في الشعر الحداثي انتهى، بل أصبح للفاصلة وظيفة الإلغاء إلغاء لوظيفة البياض بعد السطر التالي ليستمر التأويل[1].

أما بالنسبة لعلامتي الاستفهام والتعجب "؟!" ونقطتي القول " : " فهي قليلة جدا تكاد تكون منعدمة في هذا النص، لكن على الرغم من قلتها فهي تحمل دلالات جديدة حداثية خرجت بموجبها عن دلالاتها التقليدية ومن أمثلة ذلك نجد في المقطع الأول :

لا ينثني نغمي :

أقطعها أم تقطعني؟!(2)

وفي المقطع الخامس نجده يثني علامة الاستفهام للدلالة على كثرة التعجب والدهشة والحيرة يقول:

هل لغرناطتي من غوطة للمقيل؟؟(3)

فمن خلال قراءتنا البصرية لهذه العلامات نقول: إن عبد الله حمادي استطاع أن يقّول اللغة ما لم تستطع قوله والبوح به، حيث شحنها بدلالات عميقة ألغت تلك الدلالات السطحية المتعارف عليها.

إن الشاعر "عبد الله حمادي" يسعى من خلال هذا النص إلى خرق الذات عبر مشروع الكتابة الجديدة، كتابة العلامات، كتابة تنطلق من رغبة البحث عن كينونة ذات مستلبة، منفية، لذلك جعل زمنه الذاتي، زمنا انطوائيا معزولا، يحقق لأسلوبه الفرادة والتميز عن طريق أفعال التأمل الانعكاسي، بادئا بتثوير دواخله قبل أن يؤسس عالمه الذي سيقيم فيه، فكانت قصيدة " الشوفار" سفرا عموديا داخل الجسد – جسد الكتابة الحداثية.

بناء على ما تقدم، يمكن القول: إن الغوص في أعماق ديوان "البرزخ والسكين"، يمكننا من التطلع إلى مظاهر الشخصية الإبداعية من خلال حالة الهدوء والتوتر، والانفعال والقلق والشك، والتجاوز والرفض، والنفي، ويكشفها بين علامات الترقيم، التي تجسد الحالة

---

(1)– ينظر: محمد فكري عبد الرحمن الجزار: الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة (أطروحة دكتوراه)، ص 31.

(2)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 168.

(3)– المصدر نفسه، ص 171.

العصبية للشاعر، والتي تمنح للنص الشعري مزيدا من النغم يضفي على صوره المجازية، صورا إيقاعية تبث فيها لونا حركيا يزيد من حيوية الصورة الفنية للنص الشعري.

فعلامات الترقيم في هذا الديوان تقوم بنوع من الاستنطاق للنص أو الإجابات عن الأسئلة التي تؤرق القارئ، كما تقوم بإحداث الصدمة لديه فكأنها تثير انتباهه أو تزيد من إعجابه أو تحاوره. فهي في هذا تعتبر وسيطا مهما بين الشاعر والقارئ، إذ تعمل على نقل انفعالات الشاعر التي يحملها النص إلى القارئ مباشرة فتدخله في الحقل المعناطيسي للنص، فيتفاعل معها بفضل ما تثيره من حركة إيقاعية صاعدة أو هابطة أو مسطحة، ويستمتع بلحظة اللقاء، لحظة اقتران الصورة المجازية بالصورة الإيقاعية.

وحضور علامات الترقيم في ديوان "البرزخ والسكين" يحصر مجال الدلالة ويوجهها إلى مؤول فنقطتا الإبداع (..) المتواليتان تشيران إلى التواصل، والنقاط المتوالية في السطر (...) تدل على استمرار الحدث، إضافة إلى الفواصل (،) التي تجعل القارئ يتوقف لثوان لأخذ نفس ثم مواصلة المسير. كما نجد علامة الاستفهام (؟) التي تدل على مدى وقوع الشاعر في جو التعجب والحيرة والرغبة في معرفة ما يجري حوله، وما سبب مشاعره المتدفقة والمؤثرة.

4ـ غياب أدوات الربط وعلامات الترقيم في ديوان " البرزخ والسكين"

يعد غياب علامات الترقيم في بعض المقاطع من القصائد الحمادية البرزخية سمة حداثية، تميزت بها قصائده الحداثية كقصيدة "يا امرأة من ورق التوت"، التي شهدت أبياتها التسع الأخيرة غيابا تاما لهذه العلامات، كما شهدت أسطرها الأولى غيابا وحذفا لأدوات الربط بين الجمل، يظهر ذلك في قوله :

علقت عتابي على باب مدينتكم

أحترف العشق،(1)

فهذا الغياب والحذف لأدوات الربط أعطى للقصيدة خصوصية متميزة، لعدم وجود آلية للربط بين الجملتين، مما صغر وقلص الفضاء بينهما، مطالبا القارئ بربطهما بالكيفية التي يراها، لعدم وجود مسوغ دلالي بين الفعلين "علقت وأحترف"، ولا حتى مسوغ زمني،

(1)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 139.

فالشاعر قام بإلصاق زمنين متباينين (الماضي والمضارع) إلصاقا غير منطقي، ليجعل المتلقي يتساءل عن وظيفة هذا الجمع المتناقض وعن هذا العدول الذي يجعل الصورة تكتظ وتحاول الخروج دفعه الواحدة[1]. فعبد الله حمادي من خلال هذا الغيب يحاول أن يضع المتلقي أمام غموض يدفعه إلى وضع علامات الترقيم التي تقوم بدور أدوات الربط التي تستطيع إبراز المعنى.

وعلامات الترقيم نجدها غائبة أيضا في المقطع الحادي عشر من القصيدة نفسها:

نبض مفاتنها يغري
بالصرخة
ينشرها عطرا بريا
وزفافا أسطوريا
تتحدى فيه رائحة النور
نوايا غرائزنا الحرّى
أمام عفتها الملقاة
على جسر(2)

إن انعدام علامات الترقيم وغياب أدوات الربط بين الجمل في هذه الأسطر، يجبر القارئ على قدر من التأني والتمهل، ليتدخل ويقترح العلامات والأدوات التي يراها قادرة على إضفاء بعض الوضوح، وهذا الملمح الشكلي يعد أحد مظاهر الكتابة الحداثية، التي يسعى "عبد الله حمادي" إلي اتباعها، مما يجعل شعره حداثيا، ولاسيما والشاعر حين يسعى إلى :« إذابة الجمل واستبعاد الحدود الفاصلة بينها، فإنه يمتنع عن وضع إشارات الفصل والتنقيط اللازمة، في غياب أدوات العطف، للتحديد البنائي والمنطقي وبالنتيجة لوضوح المعنى» [3]

أما الأبيات التسع الأخيرة من هذه القصيدة، فهي تفتقر لعلامات الترقيم كما أشرنا سابقا، وهذه ظاهرة حداثية، خرج من خلالها الشاعر عن المألوف، فهو أعطى الحرية

(1)- ينظر حسين خمري، شعرية الإنزياح في قصيدة " يا امرأة من ورق التوت"، في سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص 258.
(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 148 -149.
(3)- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي والثقافي للإتجاهات والبنى الأدبية، ص 150.

الكاملة للمتلقي في وضعها كما يشاء، فالشاعر أعطى لنا صورة بدون صوت، فهو أصر على السكوت في آخر القصيدة من خلال إبعاده لعلامات الترقيم التي تصدر في كثير من الأحيان أصواتا مهموسة لا يفهمها ولا يترجمها إلا الذي يتمتع بحس فني راق.

إن هذا الغياب تشهده أيضا قصيدة "الشوفار" ويظهر ذلك من خلال الأمثلة التالية:

يقول الشاعر:

هَمُ يعاود كرة

مبخرة يرتلها العويل

"دمشق" خازنة البدور(1)

فالملاحظ غياب علامات الترقيم من نهايات هذه الأسطر الشعرية، وهذا ما يوضح أن الوقفة العروضية الأقوى لم تصادف وقفة معنوية، فسجل السطر لذلك سكوتا حيث لا يرغب فيه المعنى، يقول (جون كوهن) : «فغياب الترقيم في نهاية البيت يشكل إذن ظاهرة من ظواهر انفصام موازاة الصوت للمعنى الذي يضمن للخطاب تبنينا أقوى»[2]

أما ترابط نهايات الأسطر الشعرية، بواسطة أداة ربط نحوية فيتجلى في قوله:

كانت قطوفا دانية المقام

وسادنة للمترفين(3)

وأيضا في قوله :

فلا سبيل لمنتهاك

ولا دليل لمبتغاك(4)

حيث جاءت نهايات الأسطر الشعرية حرة، غير مقيدة بعلامات الترقيم، مما يدل على أن الفاصلتين مختلفتان؛ لأن بينهما حرف عطف (و)، فسبيل النهاية، ليس هو حتما دليل الغاية، وأيضا تغيب علامات الترقيم، إذا ما جاءت الأسطر الشعرية متتابعة كقوله:

طيفها الخمري

محبرة "الخيام" (5)

---

(1)– عبد الله حمادي البرزخ والسكين، ص 171.
(2)– جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري: ص 62.
(3)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 173.
(4)– المصدر نفسه، ص 176.
(5)–عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 174.

وأحيانا أخرى نتيجة الفصل بين الفاعل ومفعوله كقوله:

ورق يبعثرني ... أبعثره

يبددني ... أبدده

يحملني ... أحمله المضاضة واليقين(1)

ومحاولة الحفاظ على الاختلاف بين الوقفتين العروضية والنحوية، في النص الحمادي مطلب ضروري لإضفاء الاتساع اللغوي، والكثافة الصورية، ولعل هذا ما عناه جرار جنيت (G. Genette) بقوله : هذا التواتر بين فعلي السماع والكتابة، حتى وإن كنا نقرأ بصمت، فإن هناك شيئا ما يشنف أذاننا، لهسهسة الحروف، وهو ما قصده مالامييه كقواعد بعدية مستقلة غير مزامنة للكتابة، وهو ما تقع عليه عين الرائي أثناء عملية القراءة فهي منظومة تامة في غنى عن خلفيات دلالية خارج بنيتها[2]

وتتالى الأسطر الشعرية في المقطع السابع من قصيدة " لا، يا سيدة الإفك..!؟": دون علامات ترقيم أو أدوات الربط:

يكبر عربي في حضن الوجع الليلي

يحتل وعثاء الغرق

يحفظه درسا شعريا

ينفثه طقسا غيبيا(3)

"فعبد الله حمادي" عمد إلى غياب علامات الترقيم وأدوات الربط مما أضفى على القصيدة غموضا، وهي ظاهرة سادت الشعر الحداثي إذ بإمكان الشاعر أن يستعين بأشكال عديدة للتنقيط، والفصل من أجل تمزيق وحدة الجملة وتقطيعها في أجزاء غير ملحمة ومبعثرة أي في كسر لغوية [4]. وهو استعمال كثير في قصائد عبد الله حمادي، فقد كان رفيقه منذ قصائده التقليدية، ليستمر معه وبشكل واضح مع قصائده الحداثية.

---

(1)- المصدر نفسه، ص 173.

(2)- G.Genette : Discour de récit in figures I.I, coll pomts ed senit Parise, 1969, p45.
ثم ينظر: نادية خاوة: المرأة، السلطة، النص، في شعر عبد الله حمادي، نحو تحليل ظاهرتي،(رسالة ماجستير)، ص165.

(3)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 162.

(4)- ينظر: كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص 151.

وقد يؤدي غياب علامات الترقيم إلى حيرة المتلقي وقلقه وإلى تعميق الغموض، ليصل به أحيانا إلى حد الاستغلاق في الفهم كما في قوله في ا لمقطع السابع من قصيدة: "البرزخ والسكين"

يتجاذبني طيف لقياها على خلوة

فأنا العاشق الموعود

وما دوني الهواء

والظل الممدود(1)

فهذه الأسطر الشعرية المفتقرة لعلامات الترقيم تؤكد سعي القصيدة للغموض وتعميق الدلالة، غموض شكلي يتحد مع الغموض الفكري، ليجعل القصيدة تسبح في فضاء الغموض المكثف والمزدوج، وهو تحقيق لاستمرارها كنص حداثي غير منتهي الدلالة يتجدد مع كل قراءة.

من خلال هذه النماذج البرزخية التي غابت فيها علامات الترقيم، نستطيع القول : إن الشاعر "عبد الله حمادي" استطاع أن يعمق الدلالة ويحضرها من خلال غياب علامات الترقيم، إنه أحضر الدلالة وغيب العلامة، ليمنح القارئ الحق في وضعها، أو الحق في قراءة النص كيفما يشاء ليعيد إنتاجه من جديد؛ لأنه أصبح بمجرد انتهاء الكاتب من كتابه، الدرجة الصفر، أي تحول من النهاية إلى البداية، بداية الكتابة والإنتاج من جديد، إنتاج حداثي بصري، سمعي تشترك فيه جميع الحواس، وتتبادل الأدوار أيضا من أجل إنتاجه من جديد.

5ـ الدلالة الحداثية للسواد والبياض في ديوان " البرزخ والسكين"

إن النص الشعري الحداثي في ديوان "البرزخ والسكين" سيثمر ويستمر في طريقة العرض الشعري عبر تضاريس الفضاء الطباعي، يخلق تناسقا جديدا بين علامات الترقيم وبين السواد والبياض، فالشاعر " عبد الله حمادي" جعل من السواد مدارا للهجوم، أما البياض الذي أثناه هذا الفعل فغدا يستميت في الدفاع عن قلعته المبهمة بالأسئلة، أسئلة الواقع والعصر، ولعل الإجراء يحاول تعميق الهوة بين الاثنين، كما أنه يحاول خلق

(1)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 127.

التواصل مع القارئ الذي بات يمارس فعل التلقي من خلال العرض البصري للشكل الطباعي الشعري. والبياض والسواد في ديوان البرزخ والسكين " يختلف من نص لآخر، ومن شكل لآخر فالبياض في هذا الديوان نعثر عليه بأشكال عدة، كنقاط الحذف التي نجدها تارة بين قوسين للدلالة على أن المحذوف يمكن تحديده وضبطه[1] : كما في قول الشاعر :

يرهقني الوحل السادر

والقبلات (...)(2)

كما نجد هذه النقاط أحيانا في أول السطر الشعري أو القصيدة وأحيانا نجدها في الوسط، وفي أحايين كثيرة نجدها في آخر السطر الشعري، أما الشكل الآخر فهو تلك النقاط التي لا تحدها تخوم معينة وكأني بها تعبر عن شيء مطلق بعيد المنال: أتأهب ثانية../ وأهش على قدمي...[3]، فإضافة إلى الانزياح اللغوي المتمثل في فعل الهش على القدم، نجد نقاط الحذف تقف حائلا أمام القارئ؛ لأنها لا تحيل على جملة محذوفة بعينها، بل قد يضيف القارئ أشياء كثيرة دون أن تكون هناك ضرورة لإضافتها. في حين نجد في مواقع أخرى أن هذه النقاط تحيل القارئ مباشرة إلى الشيء المتخفي الذي يجب إضافته:

كنت اليسر ... وكان العسر[4]

ومن خلال الخاصية يمكن إنتاج نص يتماهى مع النص المطلق، وذلك من خلال محاولة القبض على الفعالية المتخفية خلف النص البياض، النص الذي لا يركن إلى الراحة الاستقرار أبدا بل إلى المغالطة والتمويه.

إن «الدور الذي تلعبه البياضات كمؤشرات على إمكانية التوقف أو الاستمرار اعتبارا لكونها البصري الوحيد الذي يمكن أن ينجز هذا الدور التحفيزي بالنسبة للقارئ»[5]، الذي بات يسعى لكسر الطابوهات التي تحاصر النص، فالنص الشعري الذي يشتغل فضائيا بطريقة تستميت في كسر التعارفات المعتادة هو نص يدعونا إلى القبول

---

(1)- محمد كعوان: المسار والتحولات العائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي، في سلطة النص، في ديوان " البرزخ والسكين " للشاعر عبد الله حمادي، ص 293.
(2)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 148.
(3)- المصدر نفسه، ص 151.
(4)-عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 152.
(5)- محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 159.

« بتعلم القراءة مجددا وتجاوز أمنيتنا الأزلية »[1] ومن ثم يصبح النص المقدم وفق هذا المعطى نصا قابلا لإعادة الإنتاج مع كل قراءة جديدة.

إن تجربة عبد الله حمادي في توظيف الإيقونات البصرية، هذه ليست بالجديدة في خطابه الشعري ولا تريد كذلك إحداث القطيعة مع تجاربه السابقة بقدر ما تحاول خلق التواصل بحثا عن الامتياز والتألق الإبداعي، ومن هنا تبدأ محاولة استبصار الوجود عن طريق خلق المغايرة والاختلاف ،وليس بالضرورة أن يكون هذا الاختلاف بزاوية 180 درجة، ولكن بنسبة تكفي لزعزعة أفق انتظار القارئ.

حينما لا تتسع العبارة لحمل رؤيا الشاعر والتعبير عنها، يستعير الشاعر لغة الحبر السري، أو البياض المقنن والملغم، ليمحو به ذلك الضيق، حتى إذا ما جاء القارئ ،ملأ تلك الفراغات بما يناسب شعرية القصد ،وهو طموح مغر بالنسبة لأي قارئ، فالنص الذي كان يحسد كاتبه عليه، أصبح ملكا له يشارك في كتابته، كما يشارك في خلق بؤر التوتر فيه[2].

إن شعرية البياض في البرزخ والسكين هي شعرية حرباوية، تتلون حسب المستوى المعرفي للقارئ، وحسب الوسائل الإجرائية التي يفتح بها القارئ الخطاب الشعري، فمجابهة البياض بيدين فارغتين يعد قتلا للنص، وإبادة مقصودة له؛ لأن البياض غموض وغياب في الآن نفسه، يحلق من خلاله الشاعر إلى ما وراء اللغة، بل إلى لغة اللغة، أين " يجابه شيطان اللغة ويغالب سلطته وهيمنته بتعاويذ يكتبها في بقع البياض بحبر مفرغ من اللون، وتمائم تحملها كل العناصر الغائبة عن النص[3]، ففي قصيدة "رباعيات آخر الليل" نجد كما هائلا، ومساحات شاسعة من البياض، ممثلة بنقاط الحذف (...)، وهي إشارة إيقونية تحدد مواطن الحذف والزيادة، كما تبين آفاق ضيق العبارة.

فهي أيضا تقدم نفسها وفق الشكل المتكامل الذي لا يترك للقارئ حرية التعليق والرفض، باستثناء بعض الفراغات التي تعينه على طلب المزيد من التوضيحات والكشوفات والدلالات، يقول عبد الله حمادي في الرباعية الأولى من "رباعيات آخر الليل":

---

(1)- المرجع نفسه، ص 180.

(2)- ينظر: محمد كعوان: المسار والتحولات العائمة في التجربة الشعرية لدى عبد الله حمادي، في سلطة النص، في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص 324.

(3)- ينظر محمد كعوان: شعرية الرؤيا أفقية التأويل، ص 127-128.

منية القلب أن تجيش وتطفو

فوق صرح ممرد من زجاج

غاية الصحو أن يهيم غرامي

يذرع ((الطور))ممسكا بسراج

(...) فاسرج الآتي يا غريرا غادر

شاطئ الزحف لاختراق الدياجي

هو عتق ووهج ليل مريب

مورق الشوق من هدير التناجي(...)[1]

إن هذا المشهد الطباعي الذي تمثله نقاط الحذف، تحمل بين طياتها اسم المعني بالكشف، حيث يطلب منه مواصلة الرحلة، وركوب البراق لعبور الظلمة التي يعبر بها عن عقبات الطريق وأهواله[2].

وهناك أيضا مساحات بيضاء في النص تختلف أحجامها وأطوالها صغرا وكبرا، ضيقا واتساعا، وهي تعطي للقصيدة شكل السلسلة المنفصلة الحلقات، إلا أن ظهور الحلقات البيضاء لا يعني انفصال السلسلة النصية وتلاشي الحلقات الغائبة في البياض، بل يستمر عبد الله حمادي من خلال هذه الانفصالات في القول الشعري والكتابة بالحبر السري، الحبر الشفاف المفرغ من اللون... وفي ذلك تصعيد أقصى لتضعيف الدلالة وتعميقها، ومن خلال تلك البياضات تتعدد الاحتمالات في توليد نصوص من النص الواحد، وفي جو من الغموض البالغ يصل فيه الغياب والحذف والمحور والانفصال الدلالي حدا منقطع النظير[3].

كما يعمد الشاعر عبد الله حمادي إلى استعمال الفراغات وملئها بالنقاط في قصيدة " البرزخ والسكين" ،من أجل فك أجزاء الجملة وترك المتلقي يربطها كيفما يشاء، من خلال تلوينه للبياض وتعتبر هذه العملية ظاهرة حداثية طغت على الشعر الحداثي:

يقول الشاعر :

يسجى بها شجر الغضا

بردا ..وسلاما..

---

(1)- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 41.

(2)- ينظر: محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص 123.

(3)- ينظر: محمد الماكري: الشكل والحطاب، ص 159.

منع النار

ومنهل الصالحين (...) **(1)**

ومن التقنيات الطباعية للبياض والسواد في هذه القصيدة ،نجد مساحات البياض حيث بداية السطر الشعري ونهايته (الوجود الشعري) محاطتين بالبياض (الغياب)، ليصبح التشكيل البصري المتنوع طولا وعرضا مساهمة في خلق شحنات إيقاعية بصرية متنوعة حاملة لدلالة مكابدة الوجود الشعري (اللغوي) في محيط من العدم (الصمت)

يقول عبد الله حمادي:

والعبرة في «كأن»----> بياض

بياض <-----**و«تراه»**

فهما الوصل،

وهما الفصل[2]

إن مساحة البياض بعد الأسطر وقبلها تتضافر مع مراوغة (المرأة والرجل)، (الأنثى، الذكر)، في تعبير الشاعر « فهما الوصل، وهما الفصل»، ليؤجل اكتمال الجملة ودلالتها، مؤكدا على الطبيعة الاحتمالية للجنسين في مستواهما الحقيقي ومستواهما الانزياحي على السواء فإذا كان السطر الأخير ممتدا أكثر فأكثر مؤكدا غيابهما، برغم اكتمال الجملة، ويبقى البياض في هذه الأسطر الشعرية تصويرا للغياب المر، وهو غياب الحقيقة الأزلية.

إن جدلية الأسود (المطبوع) والأبيض (الغير مطبوع) في هذه القصيدة شكل إيقاعا بصريا، وقد لمس " جون كوهين" شعرية "الصفحة الشعرية" وفراغها، وحصرها داخل قضية الصراع بين اللونين، يقول:« عندما تلقي نظرة أولى على صفحة من الشعر تجدها تتميز عن صفحة النثر من خلال طريقة الطباعة، فبعد كل بيت تعود القصيدة إلى أول السطر، وكل بيت ينفصل عن البيت التالي له بفراغ يبدأ من الحرف الأخير حتى نهاية الصفحة (عرضا)، وهذا الفراغ هو رمز خطي للوقف أو الصمت الذي يرمز لغياب

(1)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 117.
(2)–عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 125.

الصوت»[1]. غير أن " جون كوهين" يمسي هذا الرمز "رمزا طبيعيا"[2] ونراه نحن "رمزا شعريا".

إن غياب الحرف الطباعي لا يرمز إلى غياب الصوت، فهذا ما لا يحتاج إلى" ترميز"، وإنما يرمز إلى حضور " الصمت " هذا المهيب الجليل الأسمى من الرمز اللغوي والأجدى دلالة من تبادل الفكرة، إنه المعنى بذاته لا بأصواته الحقيقية حين تعجز اللغة عن إحاطتها بقوانين إنتاجها.

إن البياض (الصمت) في قصيدة " البرزخ والسكين" هو دلالة متحررة من الدال، ومن ثم وجب البحث عنه في السياق اللغوي الذي وضع الصمت خاتمته بواسطة التشكيل الطباعي، وإذا كان للصمت هذه الدلالة، فإنه في الصفحة الشعرية يكون رمزا شعريا لمرموز نقيض يبقى على المتلقى أن يكتشفه ليتغور فعله الجمالي في النص البرزخي.

قصيدة "البرزخ والسكين"، قصيدة بنيت على أساس مقاطع محددة بواسطة فراغ طباعي أبيض، وهذا البناء يعني مباشرة استقلال كل مقطع استقلالا دلاليا نسبيا، وأيضا بنيت على أساس وقفة شعورية لها ملحمتها المميزة عن سواها، وإذا أضفنا إلى هذا الغياب أو الفراغ الطباعي دور اللغة من خلال الأسطر الشعرية والمتمثلة في السواد، أمكننا اكتشاف بنية التوتر للنص الذي يتراوح بين الاتصال بحكم الأسود والانفصال بحكم الفراغات البيضاء، المحددة للمقاطع الشعرية، ومن هذا التوتر بين الشكل الطباعي، وبين كد اللغة البنائي للتشكيل النصي، ليس النص فحسب بل تشكيل حالة وواقع " الآنا" الحمادية المتكلمة.

إن أهمية فاعلية الأبيض في نهايات الأسطر، في ديوان " البرزخ والسكين" بنفس درجة أهمية فاعلية الفراغ الأبيض بين الأسطر (عموديا) فالفاعليتان متضافرتان ولا غنى لإحداهما عن الأخرى.

فالفراغ الطباعي (عرضا) في قصائد الديوان تحمل دلالة عميقة أكثر من التناقص البصري بين الأبيض والأسود، فهو يمثل الخداع الشكلي للصفحة الشعرية الذي يقسمها إلى

---

[1]- ينظر: محمد فكري عبد الجزار: الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة (أطروحة دكتوراه)، ص33.

[2]- المرجع نفسه، ص 33.

أجـزاء وفقـا لمقـاطع شـعرية، فهـذا الفـراغ الأبـيض العرضـي يـؤدي وظيفـة إيقاعيـة هي ذاتها التي تؤدي الفراغات الطباعية على يسار السطر الشعري، ولكن باختلاف وحيد يتمثل في أن هذا الأخير يتضامن دلاليا مع السطر الشعري.

أما الفراغ الطباعي على المستوى الرأسي فهو يخترق الوحدة الدلالية فيما بين الأسطر الشعرية ليوفر على المستوى البصري تهيؤا للإلتفاف إلى السياق النصي، محاولة بذلك الاتصال دلاليا، ودون محاولتها تشكيل فضائي للصفحة الشعرية.

والمتأمل في قصيدة " مدينتي" يجد أن الشاعر قد رسم فضاء خاصا بقصيدته فوزعها بما يتلاءم وحالته الشعورية، فجاءت أسطره الشعرية كلها وفق خطوط أفقية متوازية كما جرت العادة الشعرية، فلم يكن للشاعر أن يبدع في استغلال فضاء العالم الثلاثي الأبعاد، فكانت مكتفية بالبعد الواحد في ثبات معتاد، ربما يكون سببه الوقوف والاستقرار احتراما لهذا الموقف الجلل ألا وهو القرآن أو المقدمة القرآنية ذلك الثابت الجبار، وتوقيرا لذلك المقدس الراسخ جذره في عمق الأرض، الضارب علوه إلى السماء ألا وهو الوطن.

أما عن توزيع البياض والسواد على الصفحة فقد تراوحت بين الغلبة للبياض كثيرا، وللسواد نادرا، مثل:

اتساع السواد على حساب البياض <-- **مدينتي... لو يجهلون في المتون**

اتساع البياض على حساب السواد <--

مقبرة ....

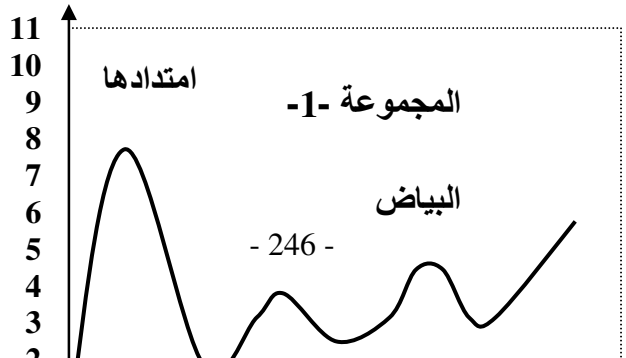
أحلامها أوسمة

وسلع مهربة...

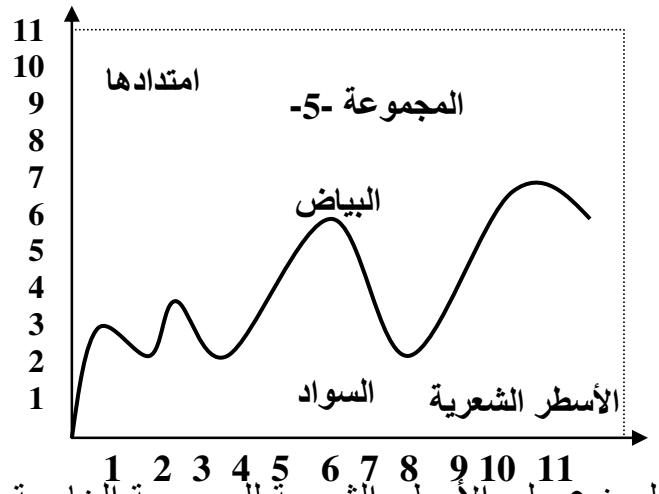
وفرق مدربة

ولنتأمل جملة المنحنيات الآتية، لنحلل دلالات الفضاء الخطي في ضوئها:

نسب السواد وفق كل سطر شعري: **70%، 17 %، 26 %، 21%، 23%، 33 %، 27%، 20 %، 25 %، 35 % ÷ 11 = 29.72 %** سواد ، **70.27 %** بياض.

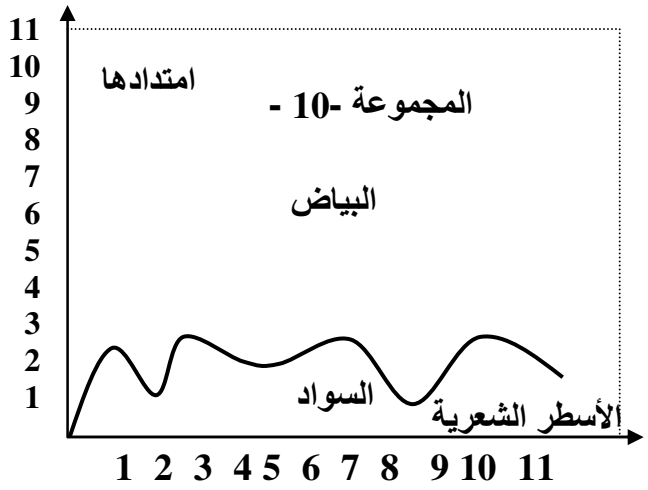


ويظهر بوضوح اكتمال البياض لكل المساحة تقريبا على حساب السواد في المجموعة الأولى، ولنواصل رصد ذلك في كل من المجموعتين الخامسة والعاشرة.



نسب السواد الموزع على الأسطر الشعرية للمجموعة الخامسة كالآتي:

30%، 17%، 29%، 28 %، 40%، 15 % 51 %، 51%، 35 % ÷ 9 = 33.77 % سواد، 66,22 % بياض[1]



[1]- ينظر: هند سعدوني: قراءة سيميائية لقصيدة " مدينتي " في سلطة النص، في ديوان " البرزخ والسكين " للشاعر عبد الله حمادي، ص 177- 178.

نسب السواد حسب كل سطر شعري هي: **20%، 10 %، 18 %،10 %،1,6 %، 19%،15 %،10%،24%،30 %،25 %،20% ÷12= 20.58 %** سواد فقط مقابل 79,41 بياض[1].

وقد عرف امتداد السطر الشعري بموافقته لامتداد الدفقة الشعورية، ولكن هذا ليس معناه انعدام تعبيرية البياض، فهناك من يفسر البياض على أنه عجز الشاعر عن خلق لغة مناسبة للمقام الذي هو فيه – وهم المحافظون- وهناك من يرى أن البياض لغة إيحائية ومساحة تترك للقارئ المتلقى ليقرأ من خلالها فكر الشاعر وإحساسه، وهذا أجمل ما في الشعر المعاصر أنه لا يملأ كل الفراغات. بل يبقيها مساحات بيضاء تلحظها عين القارئ فيستقرئها فكره.

إن السواد والبياض هندسة الشاعر لقصيدته، إنها فضاءه المنجز «الذي قد يكون له علاقة مع الطريقة التي يتم بها تنظيم المحيط المباشر للكاتب كالغرفة أو المكتب أو قاعة الجلوس مثلا»[2].

والملاحظ أن محيط السواد الضيق، قد ترك فراغا هو مساحة للتصور وإمعان النظر والفكر معا.

والجميل في كل هذا وفي الأدب العربي المعاصر، هو هذه الحداثة الفكرية التي لم تكن قبلا، ففتحت بذلك أفقا تفسيريا وتأويليا جديدا: « ذلك أن اكتساح السواد (تواصل، سمك الخط، ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحي والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، كما يبرز فراغا داخليا يتم التعبير عنه، وعلى العكس من ذلك يعتبر اكتساح البياضات للصفحة (انقطاعات، دقة الاسطر الأفقية، اتساع الفواصل) تأكيدا للموقف الانطوائي والحاجة إلى الوحدة وإلى زمان وفضاء ثابتين تملأهما أشياء نابعة من الذات»[3].

لكن السواد، هذا الفضاء السيميائي هو في حد ذاته محتاج إلى تفصيل، حيث كتب كل جزء بحجم خط معين، فجاءت " مدينتي...! وهي العنوان بخط بارز كبير، وهذا أمر

---

(1)– المرجع نفسه، ص 179.
(2)– محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 104.
(3)– المرجع نفسه، ص 104.

عادي، من باب أن العنوان مدخل القصيدة ووسامها الأول والأكبر، ثم تلاها النص القرآني الكريم بحجم خط مخالف تمييزا له عن غيره من النصوص والأنساق، وجاء بحجم خط صغير، للتدليل على أنه ليس هو النص الأهم هنا، بل القصيدة، فهو مجرد سياق تقرأ القصيدة من خلاله. أما حجم الخط الخاص بنص القصيدة فقد جاء متوسطا بارزا.

أما السطر الشعري، فله صورته الخاصة التي كلما كانت مختلفة ومميزة كلما أبطأت سير العين وأرغمت الذهن على التوقف أمام هذا المحسوس، فالسطر يحيل العين على نسق إيحائي يحدد للسطر دلالة محددة، ومن ذلك رسم السطر بنقطتين، أو علامة تعجب عند النهاية، أو علامة استفهام وقوسين والمزدوجتين: «هذه العلامة الترقيمية (Ponctuation) التي تفصل بين حروف الكلمة نفسها، أو كلمات الجملة نفسها، أو جمل الفقرة نفسها، يكون لها أثر في سلسلة الكلام أثناء القراءة كعلامات صوتية، ولكن يبرز أثرها كعلامات ضابطة للنبر (Intonation)»[1].

يسعى " عبد الله حمادي" إلى خلق التوحد بين جميع تجليات المعرفة وطرائق التعبير عنها في قصيدة " يا امرآة من ورق التوت"، إذ أنه يحاول التأكيد على عالمية الفن وقدرته على التوحيد بين جميع البشر في كل بقاع المعمورة، ولفهم هذه القصيدة على أنها بحث عن حقيقة الحقيقة المتمثلة في " التوحد"، ليس هو المفتاح الوحيد الذي تقرأ به القصيدة، إذ نلاحظ أن اللغة جاءت إيحائية وأن الألفاظ تحمل المعنى وضده مما ينفي التفسير ويفتح المجال للقراءات المختلفة كالقراءة البصرية للظواهر الشكلية مثلا.

ما نلحظه على هذه القصيدة هو أن الشاعر فتح فضاءات مختلفة لقراءتها من خلال الفراغات البيضاء والمتمثلة في النقاط المتتالية المحددة بقوسين أو غير المحددة، في أول أو آخر أو وسط الجملة.

فالشاعر من خلال البياض يحاول إختصار أشياء عدة و ترك أشياء يتحمل القارئ المسؤولية في البحث والتنقيب عنها. يقول الشاعر:

بياض

➢

[1]- محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص109.

سيرقني العمر .... أم تسرقني

بياض ←----------**عيناك ؟**

بياض

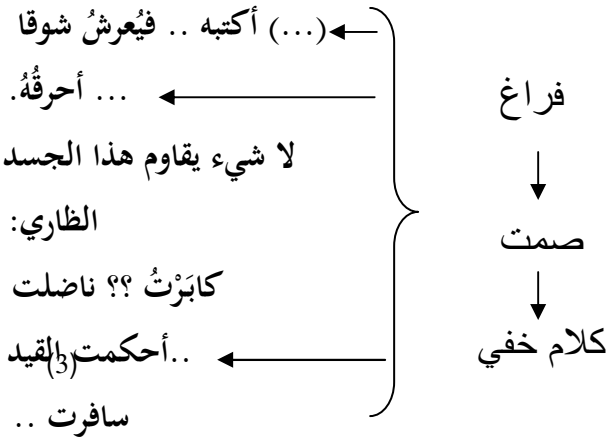
يسرقني الطيف .... أم ينهبني

لقياك؟[1]

إن الشاعر وظف البياض بكثرة في هذه القصيدة والبياض يعد تقنية حداثية برزت في الشعر الحداثي، إذ شغل مساحات واسعة فيه، ليضفي عليه لغة إيحائية شفافة جديدة، فهو بمثابة مجال أو مكان يتحرك فيه القارئ كيفما شاء، ليفهم من خلاله أفكار الشاعر ومقاصده، ويستلزم على هذا القارئ أن تتوفر لديه قوة الذوق والإحساس.

إن الحاجة إلى التعبير والتوضيح في هذه القصيدة، تجعلنا نستغرق وقتا طويلا في ذكر جميع التفاصيل، إذ تتطلب مساحة كبيرة من الزمان لكل من الشاعر والمتلقي، إضافة إلى ما يحدثه التفصيل من ملل، لذا نجد عبد الله حمادي في قصيدة: " يا امرأة من ورق التوت" لجأ إلى الإيجاز عن طريق البياضات المتناثرة في القصيدة، والبياض كما يرى " صبحي إبراهيم الفقي " يتم على مستوى الصوت والحرف والكلمة، وحتى على مستوى العبارة والجملة[2]

هذا ما يتضح في قول الشاعر في المقطع الثالث عشر من القصيدة



[1]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص144.

[2]- ينظر: صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ج2، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 191.

[3]- عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 152.

إن قضية الصراع بين السواد والبياض، وكيفية توزيعه، وانحصاره وامتداده مرفقات النص الشعري غالبا ما تكون لوحة فنية، من رسومات الشاعر، فهو بذلك يمنح لعين القارئ المتعة والراحة ويهيئه نفسيا للاستعداد للتقلي الجيد، فالاختلاف في توزيع السطور وتصحيف بعض الكلمات له أثر بالغ؛ لأن عناصر الشكل تؤخذ كنظام إشاري وربما كان هذا الصراع بداية نستشف منها مفهوم كل من البياض والسواد.

فالمساحات البيضاء "الفراغات" جلية تتصارع مع الأسود باعتباره ناطقا والناطق حي يتحرك ينتج دلالة.

أما الأبيض فيفرض على القارئ المتلقي أن يصمت أو يستريح أثناء عملية القراءة في كلتا الحالتين إنتاج دلالة ما[1]. وظاهرة السواد والبياض متمحورة في قصيدتنا بشكل واضح وجلي. وتجسيد حركة الأسطر والسواد والبياض إنما يؤول بنا على الوصول إلى الحالة النفسية للشاعر، ونجد حالة التشتت والضياع والألم التي يعاني منها الشاعر مجسدة جلها في خاتمة القصيدة .

كما أن معانقة الأسود للأبيض فوق الصفحة التي تجسد لنا القصيدة في شكلها الماثل أمامنا في كيفية تنظيم كلماتها وكتابتها عليها وعرضها بطريقة خاصة، وشكل خاص هو نوع من اللعب بالإيقاع البصري. والفراغات المتناثرة تبحث عن القارئ ليملأها ودعوة من المبدع لمشاركة قارئه في العملية الإبداعية ومساءلته عن معاني القصيدة التي امتنعت عن التدفق بفعل المساحات البيضاء.

ولعل صفة الصمت لا تخص اللسان وحده بل تتمثل القلب والجوارح كلها، لذا فإن عمق البياض الدلالي وبعده الرؤيوي قد يكون أبلغ وأبعد دلالة من الأسود.

ففي الصمت تغيب لغة الكلام ولا تغيب الدلالة تماما كما كان السكوت في وقته صفة الصوفي فهو في دلالته الإبداعية غوص في عمق الشاعر ومساءلة رؤاه [2].

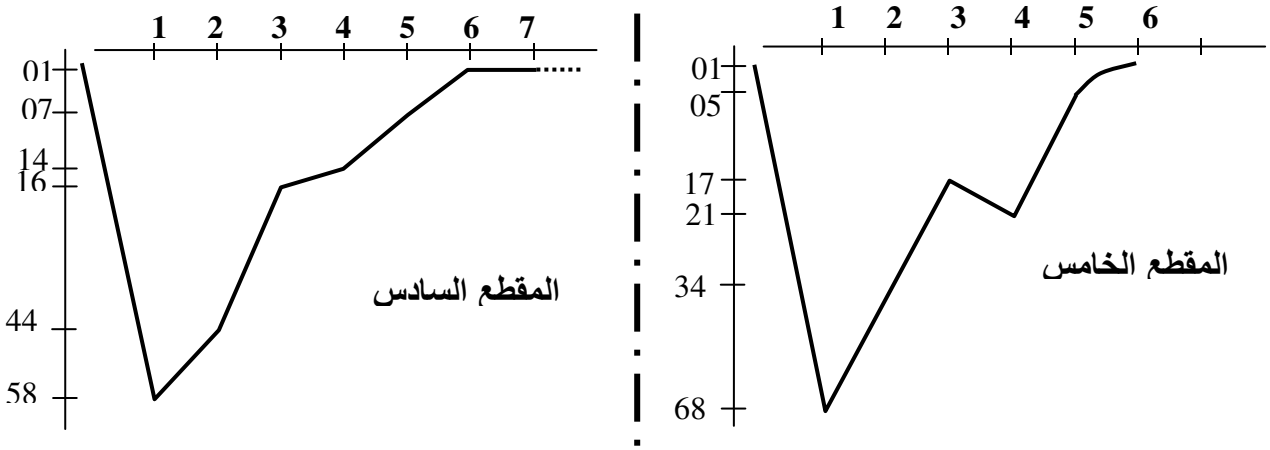
والمتأمل في قصيدة " الشوفار" يلاحظ هيمنة وطغيان البياض على السواد وتراجع هذا الأخير إلى الوراء، مفسحا المجال للصمت، ولحظات من التأمل والسكون والتفكير

---

(1)- ينظر عبد الرحمان تبرماسين: فضاء النص الشعري، القصيدة الجزائرية نموذجا.محاضرات الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000، ص176.

(2)- ينظر عبد الرحمان تبرماسين: فضاء النص الشعري، القصيدة الجزائرية نموذجا.محاضرات الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي، ص 177.

الباطني، حيث يطغى التأمل الباطني، ولحظات احتراق الذات الشاعرة في ميتافيزيقا من الرؤى الطوباوية الحالمة، لذلك تراجع الحبر وانحصر أمام انفساح البياض، كما أن الأبيض رمز للهدوء والتأمل المعرفي والفكري، كما يوحي أيضا بعوالم الطفولة والبراءة والطهارة والطريق المؤدي إلى الراحة الأبدية وهي الموت. هذا ما يوضحه شكل المنحنى التالي: للمقطع الخامس والسادس من القصيدة. [1]



أما إذا ألقينا النظر تجاه هذه الظاهرة من خلال المحور الأفقي و المحور العمودي، فإننا نلحظ هيمنة السواد وطغيانه على المحور الأفقي، مما يؤدي إلى تراجع البياض وانحصاره إلى الوراء، والواضح من خلال هذه الرؤيا أن هذا النمط من الكتابة غير متوفر في التجربة الشعري لدى "عبد الله حمادي"؛ لأن هذا النوع فيما يبدو هو شكل الكتابة الكلاسيكية، حيث تكون القصيدة منتشرة على كامل المسند، ونادرا ما يكون الفضاء الأبيض بين الصدر والعجز في نظام السطر.

أما المحور العمودي فنلحظ عليه طغيان المساحات البيضاء على المساحات السوداء التي شهدت تراجعا، تاركة الهيمنة للبياض، وهذا الوضع ينطبق على طبيعة الكتابة الحمادية، بإعتبار أن الزمن الذاتي لعبد الله حمادي معزول عن الجماعة.

فمن خلال فضاءات البياض والسواد على المحورين نلاحظ طغيان المحور العمودي على الأفقي في كتابة شاعرنا، وهذا ما يوضحه المقطع السادس من القصيدة. الذي يبرز طغيان البياض على السواد الذي يتراجع إلى الخلف وهذه الظاهرة الطباعية تحيل إلى دلالة أعمق من كونها ظاهرة زمنية، إنها نمط من كتابة الخطاب الشعري المؤنث، كتابة تحيل

[1]- ينظر: نادية خاوة: المرأة، السلطة، النص، في شعر عبد الله حمادي، نحو تحليل ظاهراتي (رسالة ماجستير)، ص149.

إلى ظاهرة الصراع السلطوي بين التذكير والتأنيب؛ لأن رمز العمودي يوحي دوما بالأنوثة، في حين أن الأفقي يرمز إلى الفحولة والرجولة. وبهذا يتأنث النص الحمادي حتى من خلال الفضاء الطباعي[1].

فالفضاء الأبيض الذي يهاجم السواد، من أهم مظاهر تأنيث الخطاب الشعري الحداثي، كما أوضحنا سابقا، إذ القصيدة الحداثية، لم تعد تلك التي تقوم على التناظر بين الصدر والعجز في البيت- كما أنها لم تعد تجسد خيمة الشعر التي ترتبط بوعي الشاعر الجاهلي- كما يرى "محمد الماكري"، بل أخذت أبعادا شكلية مغايرة، لها دلالات فنية وجمالية جديدة «مع كسر العمود الشعري، تحررت القصيدة العربية الحديثة من هذا البناء التناظري وباتت تتكون من أسطر شعرية، لا من أبيات متفاوتة الحجم، قد تشغل السطر منها عبارة واحدة(...)أو قد يتألف السطر من جملة أو من جمل، تمثل مساحة السطر الطباعي كله»[2].

إن النص الحداثي يسعى إلى مقارعة السواد بالبياض، أو أنه يفرغ السواد من بياضه، على اعتبار أن السواد رمز الحبر والخط والكتابة، وتدوين الذات في الزمن وأن البياض انعتاق من هذه الهيمنة، وهروب إلى مستقبل الحلم كما يرى "بارث": « لم تعد أمام المرء سوى طريقة واحدة لكي ينجو من استلاب المجتمع الحاضر: إنها الهروب إلى الأمام، فكل لسان قديم معرض للخطر(...)إنه محاولة تاريخية لبعث المتعة المكبوتة تحت ركام قوالب الأقوال المكررة»[3]، ويؤكد هذا المعنى "محمد بنيس" في تفريقه بين الكتابة النثرية والشعرية «... فإن النص الشعري يدخل مرحلة تركيب السواد على البياض، وفق قوانين لا يخضع لها النثر المسترسل بدون وجود وقفات، كما أن النصر الشعري، لا يملأ البياض بالسواد فقط، ولكنه يفرغ البياض من السواد أيضا»[4]. وإدخال السواد على البياض هنا يبين لنا أن السابق هو الأبيض، هو المتقدم زمنيا على الأسود، حتى جعل هو الأصل، وهو الذي يستقبل الآتي بعده، فكان تركيب السواد على

---

(1)- ينظر: نادية خاوة: المرأة، السلطة، النص، في شعر عبد الله حمادي، نحو تحليل ظاهراتي (رسالة ماجستير)، ص150-151.

(2)-المرجع نفسه، ص154.

(3)- رولان بارث: لذة النص، ترجمة منذر عياشي: مركز الإنماء القومي، د.ط، د.ت، ص76.

(4)- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، ص99.

البيـــاض ولـــيس العكـــس، ولعـــل هـــذا مـــا يحيلنـــا إلـــى دلالـــة صـــوفية أخـــرى هـــي ما قصد إليها الشاعر بقوله في مقدمة ديوانه: " قصائد غجرية"، وإصراره على استنطاق دائرة النور التي كلف بها منذ نضج تجربته، ألا يمكن أن يكون لبياض الكتابة هنا فعل الدخول في دائرة هذا الإصرار؟

والمتأمل في الهيئة الطباعية للجزء المقتطف من نص " الشوفار" سيتبين ذلك، إذ ما أخذنا بالاعتبار رمزية الانقطاع، بأنه يوحي بالصمت، والمتأمل الجواني، والسفر العميق في أغوار الجسد – جسد اللغة-، والبحث عن الانسجام الكوني المفقود، ولما للبياض من دلالة الشفافية وعدم الزيف، والفناء، هنا تعانق كتابة "عبد الله حمادي" بياض الموت، خصوصا إذا ارتبط البياض بالهدوء.

إن البياض كعلامة نصوصية لها الجانب الكبير في تأدية الدلالة، ومساعدة القارئ على الدخول إلى عوالم النص المخبوءة، ولعل هذا ما قصده " رامبو" (Rambo) عندما قال: «لا نفس، لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من البياض على الورق»[1]، وهو الأمر نفسه الذي عناه "ب.ايلوار" (Paul Iloir) عندما قال: « وللقصائد دائما هوامش بيضاء كبيرة، هوامش من الصمت تحترق فيها الذاكرة، لتعيد خلق هذيان بلا ماض»[2].

نتبين من هذا، أن فعل العناية بتوزيع السواد على البياض في الكتابة الشعرية الحداثية مسعى تفرضه طبيعة العصر، فإذا كان الشعراء الكلاسيكيون يملأون الصفحات البيضاء، فإن شعراء الحداثة قد بذلوا جهودهم في كيفية تفريغها، وإن دل هذا على شيء، فإنما يدل على درجة الوعي الفني والجمالي الذي وصله الشاعر العربي، وإن كنا نخص بذلك شاعرنا (عبد الله حمادي)، فالفرد العربي اليوم، يعيش حدة الأزمة في كل شيء، الأرض التي استعمرت فيما مضى، هي جسد الكتابة الممزقة اليوم، والثروات الباطنية لهذه الأرض، هي فعل الكتابة الحديث المستأصل لجذور الحلم العربي، وإفصاح عن السر، ومواطن الكبت واللذة، وهنا يتعادل سواد " النفط" بسواد الحبر، الذي بدأ يتراجع ويجف وينفد إزاء واقع البياض، والفراغ والخواء، والموت، عندها تتكدس أفعال الوعي

(1)– محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، ص100.
(2)– المرجع نفسه، ص103.

بالأزمة، ويصبح الحلم طريقا نحو تحضير الغياب وتفتيته، وهنا لابد من استعادة الذاكراة (التراث)، واستقاء عوالمها الأكثر حيوية لتكون معينا للبحث عن الآتي في وسط عالم تتكدس فيه أبنية الخطاب بشكل عجيب، وتتكاثر في الأنساق بصورة سرطانية مؤذية- هذا إذا ما اعتبرنا البناء المعماري، كجنس خطابي قائم- فيتحول هنا الفضاء المكاني في الواقع، إلى امتداد للفضاء الطباعي الكتابي، فكيف ذلك؟

في واقع مكاني اكتسحته البناءات، وأشكال العمارة والإسكان، تقلصت مساحة الأراضي العذراء الطبيعية، وضاقت معها روح الفرد الحديث الذي اعتاد على عوالم زاهية من الطبيعة، وخنقته فوضى المدنية، وبح صوته إزاء صخبها، هاله أن يرى تلك المسارب البيضاء بين المقامات المتباعدة، والتي أصبحت الآن تشهد تكدسا طبقيا مفجعا - تفقد رونقها وطعم اللذة والسعادة في ربوعها، فراح الشاعر الحداثي، نتيجة إحساسه الدامي بهذا الواقع إلى نشدان عالم بديل– ، هو من الانفساح أكثر من الخنق والضيق، وهو من البياض أكثر من السواد والتعتيم، وهو من البراءة والطهارة أكثر من الزيف والخداع والتحريف، فكانت تجربة شاعرنا فعل لتأسيس هذا الأصل على مستوى المضامين والأشكال، لذلك فشعرية البياض في نص " الشوفار"، هي شعرية حرباوية، تتلون حسب المستوى المعرفي للقارئ وحسب الوسائل الإجرائية التي يعتمدها في ذلك، لأن البياض غموض وغياب، وكل غياب يقتضي الغوص عمقيا في لغة اللغة، أو الإصغاء لهسهستها (كما يرى بارث) [1].

فيسعى الشاعر إلى مراكمة: البياض ومما يرتبط به من صمت وسكون وانفتاح، حتى يخلق صراعا بين عالمه الجواني (زمنه الذاتي) وبين العالم البراني (عالم الآخرين) هذا الصراع لا يمكن أن يرى إلا على مستوى الفضاء الطباعي، فيكون تغليب الفضاء الأبيض علامة دالة على القذف بقرائه إلى متاهة بلا عناوين، يقحمه في عالمه الخاص، داخل فضاء البياض، ليتمكن من قرائه إلى ذاته الداخلية، التي يريد تأسيسها على مستوى يوطوبي، وهو إذ يقحم القارئ في عالمه، فذلك حتى يمكنه من معرفة مدى وعيه في تشكيل العالم البراني الذي لن يكون سوى امتدادا للعالم الجواني، وهذا ما قصده "بنيس"

[1]– ينظر: نادية خاوة: المرأة، السلطة، النص، في شعر عبد الله حمادي، نحو تحليل ظاهراتي، (رسالة ماجستير)، ص157.

بقوله: «أما الشاعر المعاصر، فإنه يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض) وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه»[1].

بناء على ما تقدم يمكن القول إن دلالتي البياض والسواد في النص الحمادي تتحولان إلى علامتين أيقونيتين، توحيان بدلالات لا متناهية يقصدها الشاعر، لأنها تؤكد جانبا من جوانب الدلالة الكلية لديوان "البرزخ والسكين".

6ـ مظاهر طباعية حداثية أخرى

ـ الكتابة على اليسار:

لاحظنا في كل خطوة من هذا التحليل الفضائي أن الشاعر " عبد الله حمادي" يحاول أن يظهر كل مرة بشكل متميز، ومغاير للمألوف، حيث أصبح يولي للبنية الشكلية اهتماما خاصا، إذ أثبت حضوره في تشكيل قصائده التي اختار أن تكون الكتابة على الجهة اليسرى من الورقة، كأنه يكتب بلغة أجنبية، « لأن الكتابة إلى جهة اليسار من خصوصيات النص الغربي، إلا أن النص المكتوب والمقدم بهذا الشكل هو نص شعري عربي يحاول خلق فجوة التوتر عن طريق هذه الأيقونة البصرية، التي تعد من المعطيات الهندسية الفضائية التي تدخل في تأسيس الشكل الشعري»[2].

والمتأمل في قصيدة "مدينتي" يلاحظ أن الشاعر "عبد الله حمادي" قد رسم فضاء خاصا بقصيدته فوزعها بما يلائم حالته الشعورية، فكان الشاعر يراوح بين الثبوت والتحول والتغير، حيث جدد في جانب آخر من شكل القصيدة، فجعلها مكتوبة على الجهة اليسرى كاللغة الفرنسية. وليس من اليمين كما جرت العادة في اللغة العربية يقول الشاعر في المقطع السادس من القصيدة:

مدينتي .... مدينة
لفظها التاريخ والبخور
فأشرعت بوابة

---

[1]– محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، ص 100.
[2]– محمد كعوان: شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص 125.

للكفر والنذور[1]

وبرغم غرابة هذا الفضاء الطباعي الذي وجدته، نقول إن الشاعر عبد الله حمادي ابتكر شيئا جديدا، ميز ديوانه المتسم بروح التغير والتجدد والتحول والتجاوز والكشف والخروج عن المألوف

ـ الميل إلى الطول والكتابة النثرية:

ومن المظاهر الطباعية الأخرى التي ميزت النص الحمادي هو سعيه دوما إلى كتابة القصيدة الطويلة، وهذا يدل على عمق تمثله للتجربة الشعرية الحداثية، وكفاءته اللغوية في التلاعب بالكلمات، بالإضافة إلى ذلك فهذا الطول يرمز إلى النفس الشعري الطويل الذي يرتبط بتأصل التجربة واستيعاب مختلف جوانبها الفكرية والفلسفية، وخير مثال على ذلك قصيدة "الشوفار" التي تعد تقريرا وجدانيا عميقا عن رؤيا كونية من خلال علاقة الشاعر بالأنا والأنتم، وقد أشار "فلفجانع" وصديقه إلى ظاهرة الطول في النص فقال: « من يرد تأليف نص كبير، يحتاج إلى نفس طويل، وإلى استراتيجية طويلة الأمد، بالطبع يعلم الكتاب ماذا عليه أن يقول، وينبغي له على الأقل أن يعلم أيضا ماذا يود الوصول إليه بالتخطيط لنص كبير موجه إلى مجموعة قراء معينة، فالكفاءة في الموضوع، والكفاءة الاتصالية المحددة تكونان نتيجة ذلك مطلبين ضروريين لكتابة النصوص الكبرى.» [2].

ضف إلى هذا، نلاحظ أن نص " الشوفار" يميل إلى الكتابة النثرية، القائمة على الإيقاع الداخلي.

ـ العناية بطبيعة الخط:

إضافة إلى الكتابة النثرية، نلاحظ سيمات طباعية أخرى متنوعة، منها ما يتعلق بطبيعة الخط الذي كتبت به القصيدة، فهو خط أسود داكن، في حين نلاحظ اختلافا غرافيا في كتابة تلك الجملة الشعرية المنبورة، حيث جاء الخط رقيقا باهتا، فعلاوة على تنبيرها، يضفي عليها سمة تمييزية أخرى، هي السمة الغرافية، ويرجع(بنيس) هذه الظاهرة إلى

---

(1)– عبد الله حمادي: البرزخ والسكين، ص 105.

(2)– ينظر: نادية خاوة: المرأة، السلطة، النص في شعر عبد الله حمادي، نحو تحليل ظاهراتي، (رسالة ماجستير)، ص146-147.

إصدار شبه أحكام من خلال هذه الأسطر الشعرية المنبورة، أما إذا ما أخذنا هذه العبارة ككل بهيئتها الغرافية وسط جسد النص، فيبدو الشاعر يمزج بين مستويين من الخط: العريض السميك: الأسود والرقيق الدقيق: الأبيض، وهذا ما يدل على أن هناك رغبة في تجسيد التناقض الذي يعكسه النص.[1]

ـ الاهتمام بعلامات الإعراب:

نلاحظ أيضا عناية الشاعر الفائقة بعلامات الإعراب (الفتح، الرفع، الجر، السكون، التشديد)، وهذا ما ندر استعماله من طرف شعراء آخرين، والواقع: إن (عبد الله حمادي) يمنح لنصوصه المعربة، دلالة النص الديني، الذي يعنى كثيرا بهذه الظاهرة خوفا من الوقوع في اللحن أثناء القراءة، وهذا إذا ما أضفنا للعناية بقواعد النحو والصرف، دلالة تعليمية، إذ يذكرنا نصه الشعري، بطريقة الكتابة الميسرة لنصوص المتعلمين في الأطوار الأولى من الدراسة فتضاف له بذلك سمة المعرفة، لأن الطفل الصغير وهو يحرص أثناء القراءة على الضبط بالشكل، حتى يحصل المعنى الذي تود النصوص المنتقاة بقصد تعليمي أن يرسخه في ذهن المتعلم، ومن هنا يسعى الشاعر إلى إضافة دلالة المعرفة إلى الدلالة الدينية، وهل يوجد نص ديني دون معرفة؟!

بهذا يؤكد لنا الشاعر رغبته في العودة إلى الطفولة من جديد، حيث البراءة والأصالة والطهارة، ثمة الحضارة الحقة دون زيف أو خداع أو خطيئة[2]، وبهذا يمنح لنصوصه دلالة مضمونية برزخية، وسلطة شكلية فضائية متميزة.

ـ المزج بين نظام الشطر ونظام السطر:

وأهم ميزة كسر بها الشاعر النمط الطباعي القديم هي مزجه بين نظام الشطر ونظام السطر في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" كما أشرنا سابقا، وهذه الميزة أو الظاهرة تعتبر عودة فنية تكشف لنا مدى تجدر الأصالة بمفهومها الكلاسيكي بشاعرية الشاعر " عبد الله حمادي"، كما أن هذه الظاهرة تجسد لنا مدى احتفاء الشاعر بملكة

---

(1)– محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيوية تكوينية)، ص 105.

(2)– ينظر نادية خاوة: المرأة، السلطة النص، في شعر عبد الله حمادي، نحو تحليل ظاهراتي، (رسالة ماجستير)، ص166.

التراث، احتفاء لا يمنعه من السفر في مملكة ثانية هي مملكة الحداثة بجسوره المعلقة الكاشفة، المتغيرة، المتجددة.

ختاما لهذا الفصل، يمكن القول: إن الفضاء الطباعي في ديوان " البرزخ والسكين"، يمثل صورة فوتوغرافية لمعاناة وقلق الشاعر الحداثي، حيث استطاعت: نقاط الحذف، والأقواس، والنقاط والنقاط المتتالية، والفواصل، والفواصل المنقوطة، وعلامات الاستفهام والتعجب والبياض والسواد والكتابة على اليسار، وما إلى ذلك من علامات الترقيم الأخرى، استطاع هذا النمط الجديد من الكتابة الشعرية أن يكشف لنا عن أوجاع وتناقضات العالم المعاصر وكذا عن قلق الذات الشاعرة حيث تجاوزت الكتابة الشعرية الحداثية، لدى شاعرنا تنظيم الدوال ومدلولاتها على المسند إلى رسومات وأشكال وخطوط، وحروف، وهوامش، وفراغات، وتنويعات في الكتابة بين النسخ والطبع، وتوزيعات لعلامات الترقيم...

والقارئ المتأمل لديوان " البرزخ والسكين" يجد أن الفضاء الطباعي في قصائد عبد الله حمادي، تحول إلى لوحة من الدوال ذات مدلولات حداثية، كالتجاوز والرفض والنفي والقلق، والحيرة والتساؤل... هذا ناهيك عن الدلالات الأخرى التي يمثلها غياب أدوات الربط، وغياب علامات الترقيم، والبياض والسواد الموزع على الصفحة الشعرية، وبعض المظاهر الطباعية الأخرى، كالكتابة على اليسار، والميل إلى الطول والكتابة النثرية، والعناية بطبيعة الخط، والاهتمام بعلامات الإعراب، هي دوال تحمل مدلولات لا نهائية، تساعد القارئ على إيجاد زمرة من التخريجات لدوال القصيدة، وبهذا سعى الشاعر"عبد الله حمادي" إلى خلق فضاء طباعي متميز، هو نوع من الثورة على سلطة اللغة النمطية والكلمة القاموسية، والمبهرجة بالحذلقات الجاهزة، والخادعة، إنه يسعى دوما إلى تأسيس مشروع الكتابة الصمت، الكتابة البيضاء بالحبر السري، من خلال تهويماته الصوفية، منتقيا للغة سراديب النور والعتمة، مهاجرا في أقاليم الجسد، باحثا عن سر السر.

هكذا يحيل الدال الشعري في ديوان " البرزخ والسكين" إلى مدلولات خطابية مغايرة للمألوف، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة متراكمة داخل الفضاء النصي

من هنا استطاع شاعرنا أن يبعث تراثا ثقافيا عريقا، تتوحد فيه كل الأزمنة وتتوحد فيه كل الأمكنة يتوحد فيه أيضا سؤال المعرفة، وفعل الكتابة، لأن المهم هو أن نكتب، وبأي شكل؛ لأن الشكل يستطيع الكشف عن مساحات الرغبة والمكبوت واللاشعور، والشاعر "عبد الله حمادي" وفق إلى حد ما في رسمه لفضاء طباعي انفتحت فيه الكتابة الشعرية الجزائرية على أفق حداثي لا محدود.

قائمة المصادر والمراجع
حسب الترتيب الأبجدي

أولا: المصادر والمراجع العربية:

1)- القرآن الكريم.

- أدونيس (علي أحمد سعيد):

2)- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1973.

3)- الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، دار العودة، بيروت، ط1، 1977.

4)- الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1983.

5)- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

6)- فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية، دار العودة، لبنان، ط1، 1980.

7)- سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

8)- الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، دار العودة، بيروت، ط2، 1988.

9)- كلام البدايات، دار الأدب، لبنان، ط1، 1989.

10)- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.

11)- الصوفية السريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

- الأزهري(بن أحمد):

12)- تهذيب اللغة، مطابع سجل العرب، القاهرة، المجلد4.

- أحمد الفراهيدي (الخليل):

13)- كتاب العين، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1985.

- أحمد(محمد فتوح):

14)- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978.

- إسماعيل(عز الدين):

15)- الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

16)- التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981.

- بالعيد (صالح):

17)- الإحاطة في النحو، السلسلة اللغوية رقم2، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط5، 1994.

18)- نظرية النظم، دار الطبع هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2001.

- بوحوش(رابح):

19)- البنية اللغوية لبردة البويصري، دراسة لغوية أسلوبية، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، ط1، 1993.

- بنيس(محمد):

20)- ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، المركز الثقافي العربي، ط2، 1985.

21)- حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط2، 1988.

22)- الشعر العربي الحديث(التقليدية)، ج1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1989.

23)- الشعر العربي بنياته وابدالاته(مساءلة الحداثة)، ج4، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 1990.

24)- الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته، ج3، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 3، 2001.

- الجيوشي(سلمى الخضراء):

25)- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2001.

- عبد الجليل(عبد القادر):

26)- التنوعات اللغوية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 1998.

- ابن(جني):

27)- المنصف، تحقيق وتعليق محمد عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1991.

- أبو ديب (كمال):

28)- في البنية الإقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، 1981.

29)- الرؤى المقنعة، 1- البنية والرؤيا، مصر، ط1، 1986.

30)- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.

- الورقي (السعيد):

31)- لغة الشعر العربي الحديث، مقوماته الفنية وطاقاته الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1984.

- الحاوي (إيليا):

32)- شرح ديوان أبي تمام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1981.

33)- شرح ديوان أبي نواس، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1983.

- حامد أبو زيد(نصر):

34)- فلسفة التأويل، المركز الثقافي العربي، ط3، 1996.

- حجازي (محمد عبد الواحد):

35)- ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء، القاهرة، ط1، 2001.

- حمادي (عبد الله):

36)- ديوان الهجرة إلى مدن الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع SNED، الجزائر، دط، 1981.

37)- ديوان تحزب العشق يا ليلى، مع مقدمة عن لوازم الحداثة في القصيدة العمودية، منشورات دار البعث، الجزائر، ط1، 1982.

38)- ديوان قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1983.

39)- مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1985.

40)- مساؤلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1994.

41)- ديوان البرزخ والسكين، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1998.

42)- ديوان البرزخ والسكين، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، ، 2001.

43)- ديوان البرزخ والسكين، مطبوعات جامعة منتوري، قسنطينة، ط 3، 2002.

44)- أصوات من الأدب الجزائري الحديث، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، الجزائر، 2000.

45)- الشعرية العربية بين الإتباع والابتداع، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001.

- حسان(تمام):

46)- اللغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1998.

- حشلاف (عثمان):

47)- التراث والتجديد في شعر السياب، دراسة تحليلية جمالية في مواده، صوره، موسيقاه، لغته، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1986.

- اليافي (نعيم):

48)- أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 1993.

- كعوان (محمد):

49)- شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2003.

- كليب(سعد الدين):

50)- وعي الحداثة، دراسة جمالية في الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، 1997.

- لحميدان (حميد):

51)- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1993.

- الماكري(محمد):

52)- الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

- مبروك(مراد عبد الرحمان):

53)- من الصوت إلى النص نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 2002.

- عبد المجيد(زراقط):

54)- الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، ط1، 1991.

- مونسي(حبيب):

55)- توترات الإبداع الشعري، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ط1.

- مكاوي (عبد الغفار):

56)- ثورة الشعر الحديث، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

- الملائكة(نازك):

57)- قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1962.

- ابن(منظور):

58)- لسان العرب، مج2، دار صادر، بيروت، ط1، 1992.

- المسدي(عبد السلام):

59)- النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.

- مرتاض(عبد الملك):

60)- أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1992.

- ناصر(محمد):

61)- الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية1925-1985، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

- ابن الناظر:

62)- شرح ابن الناظم على ألفية بن مالك. تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.

- سامي(بسام):

63)- حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1978.

- السمرائي(فاضل صالح):

64)- الجملة العربية تأليفها وأقسامها، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002.

- سبيلا(محمد):

65)- الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000.

- العبد(حمود محمد):

66)- الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

- عباس(احسان):

67)- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1978.

68)- فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط1، 1996.

- عباس(حسن):

69)- خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1998.

- عزام (محمد):

70)- الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1985.

- العيد(يمنى):

71)- في معرفة النص، دراسة في النقد الأدبي، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999.

- عيد (رجاء):

72)- لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف الإسكندرية، القاهرة، ط2، 1985.

- العكش(منير):

73)- أسئلة الشعر، دار الآداب، بيروت د ط، 1979.

- عساف (ساسين):

74)- الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982.

- العشماوي (محمد زكي):

75)- قضايا النقد الأدبي، دار النهضة، بيروت، 1979.

- الفقي(إبراهيم):

76)- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق ج2، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

- فخر الدين(جودت):

77)- شكل القصيدة في النقد العربي من القرن الثامن الهجري، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ودار الحرف العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1995.

- فضل الله (مهدي):

78)- فلسفة ديكارت ومنهجه نظرية تحليلية ونقدية، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1986.

- فضل (صلاح):

79)- بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع164، 1992.

- صالح (بشرى موسى):

80)- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

- الصباغ(رمضان):

81)- في نقد الشعر العربي، دراسة جمالية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 1998.

- صبحي(محي الدين):

82)- مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1978.

- قاسم(عدنان حسين):

83)- الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1994.

- قباني(نزار):

84)- الشعر قنديل أخضر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط12، 1973.

85)- ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 2000.

86)- قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، د.ت.

- القعود(عبد الرحمان محمد):

87)- الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1990.

- الراجحي (عبده):

88)- التطبيق الصرفي، دار المعرفة الجامعية، الأزريطة، الإسكندرية، مصر، ط1، 1981.

- عبد الرحمان(ممدوح):

89)- المؤثرات الإيقاعية في لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1984.

- ابن رشيق(أبو الحسن):

90)- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محي الدين عبد المجيد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.

- شكري(غالي):

91)- النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1990.

- عبد شراد (شلتاغ):

92)- حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985.

- تاوريريت (بشير):

93)- استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، مكتبة إقرأ، قسنطينة، الجزائر ط1، 2006.

94)- رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006.

- تبرماسين (عبد الرحمان):

95)- محاضرات في العروض وموسيقى الشعر، ج1، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2001.

96)- البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

- توامة(عبد الجبار):

97)- زمن الفعل في اللغة العربية، قرائنه ووجهاته، ديوان المطبوعات الجامعية، 1994.

- ثامر(فاضل):

98)- مدارات نقدية، دار الشروق الثقافية العامة، العراق، ط1، 1987.

- الخال(يوسف):

99)- الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978.

- خير بك (كمال):

100)- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي والثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1982.

- غائب (مصطفى):

101)- غائب: في سبيل موسوعة فلسفية،(هيغل، سارتر، برجسون)، دار ومكتبة الهلال، ط2، 1982.

- الغلاييني (مصطفى):

102)- جامع الدروس العربية، مراجعة محمد أسعد النادري، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر والتوزيع، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 2000.

- الغذامي (عبد الله محمد):

103)- الخطيئة والتفكير، من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط1، 1985.

104)- تشريح النص، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1987.

- لفيف من المستشرقين:

105)- المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي، مكتبة بريل، د.ط، 1936.

- لمجموعة من الكتاب:

106)- في سلطة النص في ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر عبد الله حمادي، منشورات النادي الأدبي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2001.

ثانيا: المراجع المترجمة:

- بارت (رولان):

107)- الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة: محمد برادة، الشركة المغربية، ط3، 1985.

108)- لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، د.ط، 1988.

109)- نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي الحضاري، ط1، 1994.

- بيير(هنري):

110)- الأدب الرمزي، ترجمة: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1981.

- براد بري(مالكم) و ماكفارلن (جيمس):

111)- الحداثة(1890- 1930)، ترجمة: مؤيد حسن فوري، دار المأمون، بغداد، ط1، 1987.

- كوهين(جان):

112)- بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986.

113)- النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000.

- غارودي (روجيه):

114)- ماركسية القرن العشرين، دار الآداب، بيروت، ط5، 1983.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

- **Geoffrey N. (Leech):**

115)- A Linguistic Guide to English Poetry, Longman grouplid, London, 1977.

- **Genette (gerar):**

116)- Discour de récit in figures II, coll pomts ed senit, Parise, 1969.

خامسا: الرسائل الجامعية:

- الجزار(محمد فكري عبد الرحمن):

117)- الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة، (أطروحة دكتوراه)، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة المنوفية، القاهرة، 1994.

- دندوقة (فوزية):

118)- الجملة الشعرية في شعر يوسف وغليسي، دراسة نحوية أسلوبية، (مذكرة ماجستير)،قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2004.

- هيمة(عبد الحميد):

119)- الصور الفنية في الشعر الجزائري المعاصر (شعر السبعينات نموذجا)، (رسالة ماجستير)، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة الجزائر، 1995.

- بن زرقة (سعيد):

120)- الحداثة الشعرية عند علي أحمد سعيد (أدونيس)،(بين النظرية والتطبيق)، (رسالة ماجستير)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عين شمس، القاهرة، 1991.

- كعوان (محمد):

121)- الأبعاد الصوفية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر،(رسالة ماجستير)، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، 1998.

- رماني (إبراهيم):

122)- الغموض في الشعر العربي الحديث، (رسالة ماجستير)، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة الجزائر، 1987.

- تاوريريت (بشير):

123)- مدارات التنظير النقدي عند علي أحمد (أدونيس)، (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1999.

124)- الحقيقة الشعرية بين النقد الاحترافي والنظرية الأدونيسية، موازنة في الأصول والمفاهيم، (أطروحة دكتوراه)، قسم اللغة العربية والدراسات القرآنية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، 2005.

- خاوة (نادية):

125)- المرأة، السلطة، النص في شعر عبد الله حمادي (نحو تحليل ظاهرتي)، (رسالة ماجستير)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة،2000.

- خلاف (مسعود):

126)- شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة،(رسالة ماجستير)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2001.

- بن خليفة(مشري):

127)- بناء القصيدة في النقد المعاصر،(رسالة ماجستير)، جامعة باتنة، 1994.

خامسا: الدوريات والصحف:

- مجلة الآداب، معهد الآداب واللغة العربية، قستطينة، ع3، 1996.
- مجلة الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، منتوري، قسنطينة، ع5، 2000.
- مجلة مواقف، بيروت، ع34، 1979.
- مجلة مواقف، بيروت، مج35، ع35، 1979.
- مجلة النص والناص، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، ماي 2006.
- مجلة عالم الفكر، الكويت، مج23، ع2.1، 1994.
- مجلة العربي، الكويت، ع486، 1999.
- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ندوة خاصة بالحداثة، مج3، ع1، 1982.
- مجلة فصول للنقد الأدبي والحداثة في اللغة والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، مج4، ع3، 1984.
- جريدة الصباح التونسية، تونس، 8.30 . 1981.
- جريد الشروق، الجزائر، ع1374، 9ماي 2005.

سادسا: الملتقيات والمحاضرات:

- محاضرات الملتقى الوطني الأول: السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2000.

حمادي (عبد الله):

- الحداثة والتلقي: محاضرة ألقيت على طلبة الدراسات العليا، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996.

العشي(عبد الله):

- الصورة الشعرية بين القديم والحديث، محاضرة ألقيت على طلبة التدرج، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة باتنة، 1995.

خـــــاتمة

بعد هذه الرحلة الشاقة والممتعة في أقاليم الحداثة الشعرية يمكن القول: إن الحداثة متجذرة في القديم، قدم الدراسات اللغوية، فقد ترب إلينا هذا المصطلح من المعجم الديني والمعاجم العربية، يحمل معاني عديدة في مجملها تدل على: الخرق والكسْر، وابتداع شيء لم يكن موجودا ، ونسف السالف، والدعوة إلى الجديد والتجديد، والخروج عن المألوف، ومخالفة الأصول وهي معاني تقترب كثيرا من المفهوم الحالي لمقولة الحداثة وقد بدا هذا المفهوم واضحا في كتابات الشعراء العرب القداما في خروجهم عن المألوف ومن أولئك الشعراء المولّدين: أبو تمام ، وأبو نواس وأبو العتاهية والمتنبي والشعراء الصعاليك من قبل. فقد كانت تجليات الحداثة في أشعارهم بادية في مخالفتهم لبنية اللغة الشعرية التقليدية، والكتابة بلغة تقريرية، واستخدام بعض العبارات العامية، وكسر منطق الصورة الشعرية التقليدية، وهي كلها سمات عملت على شحن نصوصهم الشعرية بدلالات لا نهائية. وإن كانت حداثتهم حداثة شعرية. حداثة جزئية إلا أنها تعد حجر الزاوية في بناء الحداثة الشعرية العربية السابقة لمختلف الحداثات الشعرية الغربية التي أتت من بعد: كحداثة شارل بودلير، ورامبو وملارميه...الخ.

وقد شهدت الحداثة الغربية تجلياتها الأولى في علم الطبيعة والتاريخ والفلسفة، حيث انبنت مقولة الحداثة على فكرة التحول في النظر إلى الطبيعة، وهو ما جسده التحول الحاصل في النظر إلى الطبيعة في الانتقال من مركزية الأرض إلى مركزية الشمس في منتصف القرن السابع عشر الميلادي.

والحداثة في الوعي الفلسفي المعاصر، وفي قيامها على فكرة الصراع والإضطراب والاحتمال والتناقض والتعارض، واللا زمن...إلخ، تعكس الوضعية الجديدة القائمة على الاحتمال والغموض لوجود معقد، متعارض، هو الحداثة بوصفها مصطلحا جديدا يعبر عن كل المتناقضات والتغيرات، التي عاشتها أوربا في عصر النهضة، انطلاقا من فلسفة ديكارت وكانط وهيجل وهيدجر، إلى ظهور الرأسمالية، وصعود البرجوازية في تجسيدها لمفهوم الحداثة عند ماركس في فلسفته المادية التاريخية.

إذن: الحداثة مفهوم شامل تربت في رحابة فلسفات وأيديولوجيات مختلفة، تهدف إلى التغيير والثور على الأوضاع السائدة، وتعد هذه الومضات الفلسفية حجر الزاوية، الذي انطلقت منه مختلف الحداثات الشعرية في العالم.

والواقع، إن ظهور الحداثة الشعرية في أوربا كان مع الثالوث: شارل بودلير ورامبو وملارميه، فهؤلاء هم الذين وضعوا اللبنات الأولى للحداثة الشعرية تنظيرا وابداعا، فقد تحدثوا في كتاباتهم النظرية عن مختلف المبادئ الأساسية للحداثة الشعرية كحديثهم عن: الكشف والتجاوز والتمرد والخلق المستمر والرؤيا والنبوءة، والغموض والخيال والايحاء وهدم القواعد وخرقها والابتكار وتوليد الجديد والمجهول، وتداخل الأزمنة والأمكنة، وما على ذلك من المبادئ الأخرى التي تحول بموجبها النص الشعري الحداثي إلى نص منفتح على مجرة من المدلولات اللانهائية. ففي ظل أدبيات الرمزيين والسرياليين شهدت الحداثة الشعرية تجلياتها الأولى والتي تمثل منطلقا أساسيا لشعراء الحداثة الشعرية العربية في صورتها المعاصرة.

هذا وقد حظيت الحداثة الشعرية باهتمام بليغ في كتابات الشعراء النقاد العرب أمثال: محمد بنيس ونزار القباني وأدونيس، فهذه الأصوات الشاعرة نادت بانفتاح قصيدة الحداثة على زمرة من المدلولات اللانهائية وذلك من خلال الإعتراف بعدم وجود نظرية أو قاعدة نهائية لشرح الشعر، كما نادت بالغامض والمدهش والمفاجئ، وبالكشف والتجاوز والرفض والاختلاف والثورة والتمرد، والمغايرة...إلخ. هذه المبادئ إذا ما اجتمعت وتلاحمت ماهياتها الجزئية تعطينا في النهاية المفهوم المصفى لمفردة الحداثة الشعرية، وهو المفهوم الذي شهد تجليه الواضح في الكتابات النظرية للشاعر الناقد "عبد الله حمادي". أما فيما يخص الكتابات النقدية العربية المعاصرة، فقد شهدت خفوتا نسبيا لمفهوم الحداثة الشعرية وما وُجد من ذلك المفهوم في كتابات: غالي شكري وخالدة سعيد، وعبد السلام المسدي، لا يروي ظمأ الباحث المتطلع إلى معرفة مختلف الآليات والمبادئ التي من شأنها أن تقدم لنا مفهوما واضحا للحداثة.

لقد عملنا على مطاردة مختلف التجليات النظرية والابداعية لمقولة الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر "عبد الله حمادي"، وأستغرقت تلك المطاردة خمسة

فصـول، توصـلنا مـن خلالهـا إلـى خلاصـات ونتـائج ستكشـف عنهـا الفقـرات التاليـة من هذه الخاتمة.

1- **على مستوى الفصل الأول**، نلحظ أن الحداثة عند "عبد الله حمادي" تقوم على فلسفة البحث والتساؤل والمغامرة والقلق والتجديد المستمر، والخروج عن المألوف، وهي مبادئ وآليات، تعمل على بث شيء من الدينامية والحيوية في دورة الحياة الحداثية، المتجاوزة والمتطلعة دوما للتجديد، والرافضة للقبول والثبات، وتبقى الحداثة عند "عبد الله حمادي" آلية لهدم الحواجز والحدود والفوارق بين الأشياء.

*- إن أهم سمة تميز قصيدة الحداثة عند "عبد الله حمادي" هي سمة الانفتاح على اللامحدود، فهو يتساءل عن الشعر، وتساؤله علامة دالة على صعوبة المغامرة أو المجازفة، فبرغم تناسل التعاريف والماهيات من قدم العصور إلى حديثها، إلا أن الشعر الحداثي يبقى متجاوزا أو متخطيا وهازئا بتلك القواعد والحدود؛ لأن الوظيفة الأساسية للشعر هي الإيحاء والاستشراف وفي الإيحاء تجدد مستمر للدلالة، وفي الاستشراف محاولة للقبض على المجهول. وهي كلها أشياء قابعة في دائرة اللامنتهي، وهو الأمر الذي يؤكد للعيان أن القصيدة الحداثية هي قصيدة المستحيل، والانفتاح لا الانغلاق، وإن كان الشعر العربي القديم هو شعر المعنى الأحادي، فإن شعر الحداثة هو شعر المعنى التعددي، وإن كانت موضوعات الشعر العربي القديم واضحة، فإن موضوعات الشعر الحداثي، هي موضوعات الإحتمال والتعدد، والشاعر الحداثي لا يحاكي الواقع الخارجي مثلما يحاكيه الشاعر القديم، بقدر ما يحاول الغوص في دخيلاء الواقع ليكتشف ويجدد ويبتكر...إلخ.

*- تتأسس الحداثة الشعرية عند "عبد الله حمادي" على مقولة الاختلاف وهدم الاحتذاء والقول بالتواصل، فهو يرفض محاكاة النموذج مهما علت قدرته، فالكتابة الشعرية عنده هي تخط لحصون التقليد، وتجاوز مستمر، ونبذ دائم للعادة، والحساسية الجمالية عند شاعرنا هي صفة خاصة بالمتلقي، وصدق أدونيس حين قال:« الشعر لا يوصف ولا يحدد، ومن لا يعرف الشعر أو يحسه مباشرة، يستحيل أن تكون له أدنى معرفة عنه»، فالحس الفني شرط أساس في عملية القول والتقول على جماليات النصوص، ومن لا يمتلك هذه المهارة الفنية يستحيل عليه النبش عن مختلف القيم الجمالية التي تعج بها القصيدة الحداثية.

*- القصيدة الحداثية عند "عبد الله حمادي" هي تشكيل لغوي يقوم على لا عقلانية اللغة، وهذه اللاعقلانية هي التي تسمو باللغة إلى ما وراء الظاهرة من الأشياء، فتخترق حجب مستويات التلفظ، حيث تشحن الكلمات بدلالات جديدة تتحول بموجبها اللغة الشعرية إلى لغة ضوئية كاشفة، تكشف عن المتستر في الأشياء، عن طريق النفاذ إلى ميتافيزياء الكيان الإنساني.

*- القصيدة الحداثية هي قصيدة الانفصال، فشاعرنا "عبد الله حمادي" يقر بموجب الفصل بين الشعر والدين، إيمانا منه بأن الحقيقة الشعرية هي حقيقة منفتحة على اللامحدود، في حين أن الدين يتضمن حقائق ثابتة معلومة، وما دامت القصيدة الحداثية هي قصيدة المجهول، فإن مدار اشتغالها يجب أن يكون بعيدا عن الدين. في ضوء هذه المبادئ إنبنى مفهوم "عبد الله حمادي" للحداثة الشعرية.

*- تمثل اللغة الشعرية والصورة الشعرية والموسيقى، اللوازم الأساسية لقصيدة الحداثة الشعرية، فبدون هذه اللوازم تبطل القصيدة أن تكون مشروعا حداثيا.

*- اللغة يجب أن تكون خاضعة لذات الشاعر، من خلال تلك العلاقات الجديدة بين الكلمات، علاقات لا منطقية، تجسدها الصورة الشعرية أيضا من خلال ما يثير الرمز اللاعقلاني بين طرفيها، إنها الصورة الايحاء على نقيض الصورة الشعرية القديمة التي تقوم على المنطق وحضور الوجه الجامع بين طرفيها، والشاعر "عبد الله حمادي" في المرحلة المتأخرة من تجربته الشعرية تنظيرا وإبداعا تبنى الحداثة بكل أبعادها، وبرغم ذلك فإنه لم يرفض الوزن الخليلي مطلقا. مؤكدا أن الوزن لا يمنع من كتابة قصائد حداثية. ويبقى التحديث الموسيقي في تصور "عبد الله حمادي" كامنا في التوحد بين الإيقاع وما ينفتح عليه هذا الإيقاع من رؤى مغايرة للرؤى الكلاسيكية، فكأن الإيقاع الموسيقي في شعر الحداثة هو إيقاع ونبض العصر ليس إلا.

*- لقد تجلت الحداثة الشعرية تجليا واضحا في ديوان "البرزخ والسكين"، حيث بدت دعوة شاعرنا "عبد الله حمادي" إلى ممارسة الفعل الحداثي تنظيرا وابداعا، من خلال مقدمة ديوان "البرزخ والسكين"، وتلك القصائد الحداثية التي تضمنها الديوان كقصيدة: "رباعيات آخر الليل" و "يا امرأة من ورق التوت" وقصيدة "البرزخ والسكين" و "لا...يا سيدة

الإفك!" و"الشوفار"، فقد تجلت الحداثة بمبادئها المختلفة في ثنايا هذه القصائد، فأنست بحق فكرة الاحتذاء الباهت للشاعر بالحداثة في دواوينه السابقة عن ديوان "البرزخ والسكين".

*- ومن الدال جدا أن نشير في هذا السياق إلى أن آلية اللغة الشعرية والصورة الشعرية والموسيقى هي الآليات الأساسية في تفعيل دينامية النص الحداثي في الديوان المذكور أعلاه، هذا على مستوى الفصل الأول.

2-**على المستوى الفصل الثاني**، نجد أن حداثة اللغة الشعرية في ديوان" البرزخ والسكين" اتصفت بمجموعة من الخصائص الجمالية، أفرزها طيف الحداثة الشعرية، ومن تلك الخاصيات: تكثيف الدلالة وانفتاح النص، حيث ابتعدت اللغة الشعرية في الديوان عن معانيها القاموسية، فاللغة ها هنا لا تتناول مظهر الشيء، وإنما تغوص في عوالمه الماهوية، وهي ليست علامات دالة على مدلولات فحسب، بل هي دوال منغلقة على نظام النص.

*- إن ما يميز اللغة الشعرية هو الانحراف والتأجيل الدلالي، فالدلالة مؤجلة لا تعترف بما تمليه القواعد والأعراف؛ لأنها تأخذ قيمتها من البناء بعد الهدم والإبداع بعد الصراع، والخلق بعد الخلخلة، إنها أيضا لغة صوفية، لغة الشهود الصوفي يتحد فيها الشاعر بالذات الإلهية، وتتحد بموجبها القصيدة بأوجاع وآلام الواقع، فتنحل آلام الشاعر وآلام الجزائر في جسد القصيدة الحداثية، وأحسن ما يمثل هذه الأطياف الصوفية قصيدة "رباعية آخر الليل"، و"يا امرأة من ورق التوت" وقصيدة "البرزخ والسكين"، فاللغة الصوفية عملت على توليد أفق دلالي مكثف تعكسه تلك الحقول المتنوعة: حقل الرحلة والغواية والحنين والعرفان.

*- لقد جاءت اللغة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين" محملة بسؤال الحداثة، وهو سؤال عن الأبدية، وهو وسيلة من وسائل إعادة بناء الذات من جديد، إنه سؤال الوجود الأكبر الذي حاول الشاعر الإجابة عنه، فلم يستطع إلى ذلك سبيلا، وتبقى لعبة السؤال هي أهم ألاعيب الحداثة في انفتاحها عن عالم المجهول.

*- هذا وقد جاءت المدونة الشعرية "لعبد الله حمادي" غنية بمختلف الاستخدامات اللغوية من صيغ صرفية وأسماء وأفعال، وتكرار للفعل، وتوالي الجمل وأشباه الجمل وأنواع

الجمل، وتداخل الأزمنة وتنوعها، فكل هذه القوالب اللغوية جاءت مشحونة بشحنات حداثية دلت على معاني الرفض والانتشار والحركة والتجاوز والاختلاف. والزمن في ديوان "البرزخ والسكين" هو زمن كلي يتعانق فيه الحاضر بالماضي والمستقبل، ليتحول الزمن إلى زمن المطلق، وفي ذلك تكثيف للدلالات، وتعميق للغموض، الغموض الذي تتحول معه القصيدة الحداثية إلى كهف لميلاد المعرفة الشعرية.

والتنوع في الجمل، يكشف عن حيرة الشاعر واضطرابه وتنوع معارفه، وتشتته وتمزقه من جراء ما يعج به الواقع الراهن من تعارضات وتناقضات عديدة.

3- **أما على مستوى الفصل الثالث،** فقد كانت بدايات الصور الشعرية التقليدية في كتابات "عبد الله حمادي" تأخذ مرجعيتها من الشعر القديم، في عدم خروجه عن إطار التشبيه والاستعارة،ولاسيما في ديوانه:" الهجرة إلى مدن الجنوب"، والخيال في هذه الصورة لا يسهم في التصوير، بل يبقى يتذكر ويجتر، يعطي الدلالة المباشرة، التقريرية الجاهزة. فيما نلحظ بدايات تحديث وانعتاق الصور الشعرية عند "عبد الله حمادي" من الذوق التقليدي القديم في كتابته لأشعار رومانسية، جاءت مفعمة بالصور الحداثية وهي وسيلة من وسائل إحتواء العالم الخارجي في عالم الذات. وهي تكشف عن غياب العقل في الإيضاح والتفسير، وتزج بالخيال في أفق الكشف والمغامرة. إنها صور باطنية، تعبر عن الذات الشاعرة التي تعجز عن الافصاح عما في داخلها، حيث يقوم الخيال بصهرها في بوتقة واحدة.

*- وبرغم ما حققه هذا النمط التصويري في الخروج عن الذوق البلاغي القديم، الذي يؤكد النقل الأمين للواقع، فإنه لا يخرج عن كونه شرحا وتوضيحا لما يجيش في نفسية الشاعر.

*- لقد كانت أولى خطوات الشاعر في تحقيق صورة شعرية فنية حداثية – بعيدة عن الذوق البلاغي القديم، وقيوده العقلية والمنطقية – مع ظاهرة "اللامنطقية" أو "اللاعقلانية" بين طرفي الصورة الشعرية، وبدا ذلك واضحا في شحن كتاباته الشعرية بالصورة المفككة والمجزوءة، التي تبدو ظاهريا وكأنها تجمع بين أشتات متباعدة، إنها صورة متداخلة يسلم بعضها إلى بعض، دون مبرر وضابط، وترتيب يجمعها، وذلك بهدف رسم مجمل التناقضات التي عرفتها الأمة العربية، وهذا ما جسده ديوان: "تحزب العشق يا ليلى". وتبقى الصور المفككة والمجزوءة هي النمط الغالب على بداية الانعتاق

من الذوق البلاغي القديم. وإذا كانت الصور الشعرية المفككة والمفتتة، قد حققت لشعرية "عبد الله حمادي" نوعا من الانعتاق نحو التحديث، فإن الشاعر بدا واعيا ومدركا بأهمية هذا النمط من الصور، حيث استمر معه في بعض نصوصه الشعرية الحداثية في "ديوان قصائد غجرية" وهي صور مجزوءة تتلاحق وتتوالى دون أي رابط دلالي واضح يجمعها، كما نلاحظ تتابع وتلاحق الصور في ديوان "البرزخ والسكين" من خلال قصيدة " لا...يا سيدة الإفك". فليس ثمة رابط يربط هذه الصور، وهي تزاوج بين العالم الحسي والعالم المجرد.

*- وتبنى الصورة الشعرية الحداثية عند "عبد الله حمادي" على خاصية أخرى هي: تراسل الحواس، تجلت هذه الظاهرة في أشعار "عبد الله حمادي" الحداثية بشكل لافت للانتباه، وتقوم هذه الصور أساسا على نقل الإحساس من مجاله الخاص إلى مجال آخر، وهي صور تجمع بين العالم المادي والعالم المجرد. وكانت بداية ظهور هذا النمط من الصور عند شاعرنا في ديوانه" قصائد غجرية"، واستمر تجلي هذا النمط أكثر في ديوان "البرزخ والسكين"، من خلال قصيدة "مدينتي"، وأحب أن أشير هنا إلى أن الحواس في هذا النمط التصويري تتبادل الأدوار فيما بينها، والهدف من ذلك هو إثارة القارئ واستفزازه.

*- يعد الغموض والجمع بين المتناقضات، واللمح السريع، والحلم والتجسيم، من بين الخصائص الأساسية التي قامت عليها الصور الشعرية الحداثية في ديوان "البرزخ والسكين"، وبهذه يكون" عبد الله حمادي" قد خرج عن منطقية الصورة الشعرية التقليدية، وذلك بخروجها عن وظائفها المعهودة: الوظيفة المرجعية والإفهامية والانفعالية. وتمثل فكرة الجمع بين المتناقضات، عالما يصور جملة من الصراعات، والتناقضات وللتضاد وظيفة دلالية، ووظيفة إيقاعية موسيقية داخلية، والتوظيف المكثف لهذه المتناقضات في ديوان "البرزخ والسكين"، يكشف عن الصراع القائم بين متناقضات الحياة: الخطيئة والتكفير، الجسد والروح، الحرب والحب، الانتصار والانهزام...إلخ.

*- الصور الخاطفة تكشف عن جزئيات وخفايا الأشياء، وتجمع بين المعنى الحسي والمعنى الذهني في لمحة واحدة، وتمثل "قصائد غجرية" قمة الإبداع لهذا النمط من التصوير

الخـاطف السـريع، الـذي يقـوم أساسـا علـى الومضـة والتركيـز الشـديد، والدرجـة العاليـة مـن التكثيف، وهذا ما نلحظه بصورة خاصة في قصيدة: "يا امرأة من ورق التوت" من ديوان: "البرزخ والسكين".

*- بواسطة الصورة الحلم تجاوز الشاعر الواقع والذات، وتدل هذه الصورة عند السرياليين على الهروب من الواقع الغامض الباعث لأحاسيس الإحباط والغربة، وإن كان تحقق هذا النمط من الصور مستحيلا في عالم اليقظة، فإن تحققه في عالم الأحلام والرؤيا ممكنا.بهذا تتحول الصورة الحلم إلى فضاء يجد فيه الشاعر ذاته وكيانه، فالذات الإنسانية تسعى دوما إلى إدراك معادلها الروحاني البعيد عن الواقع والمنطق والعقل.

*- تـأتي الصـورة التجسـيم لتجسـيد المعـاني المجـردة فـي صـورة حسـية حيـة، إن طريقـة التجسيم والتجسيد في نسج الصور ترتبط ارتباطا وثيقا بفكرة التحول والتغير والتمرد، التـي تقـوم عليهـا قصـيدة الحداثـة، فالشـاعر الحـداثي دومـا يحلـم برؤيـا وحيـاة جديـدة بعيـدة عن الواقع.

4- **على مستوى الفصل الرابع**، وفيما يخص حداثة الموسيقى فإننا نجد قناعة الإبقاع على الـوزن الخليلـي عنـد "عبـد الله حمـادي" قـد تبـددت حيـث لفتهـا قناعـة جديـدة ترمـي إلى ضرورة التجديد الموسيقي، وتجلى ذلك في آخر قصيدة من ديوان "تحزب العشق يا ليلـى" فيمـا غطـت هـذه القناعـة ديـوان "قصـائد غجريـة"، إلا أن الحنـين ظـل يـراوده في المزاوجة بين نظام الشطر ونظام السطر في بعض قصائد ديوان "البرزخ والسكين".

*- لقد حاول الشاعر تأسيس حداثة خاصة به، دون التخلي عن الوزن الخليلي؛ لإثبات قدرة الشكل الإيقاعي على تبني ما تفرضه الحداثة من مضامين شعرية، وأساليب فنية تعبيرية. وتتضح تجليات الحداثة الموسيقية في ديوان "البرزخ والسكين" في:

*- إن خروج الشاعر عن نظام البحور، يبدو جليا في تتالي سبع حركات، في حين أن القاعـدة العروضـية لا تبـيح إلا تتـالي أربـع حركـات، وفـي مقابـل ذلـك حمـل "عبد الله حمادي" معاول الهدم للوزن الخليلي، واستمر معه هذا الهدم في ديوانه اللاحق "قصائد غجرية" الذي كشف عن ظاهرة حداثية أخرى، هي ظاهرة التدوير.

*- لقد مزج الشاعر أيضا بين تفعيلات عدة بحور: كبحر المقتضب والبسيط والمتقارب في ديوان قصائد غجرية. واستمر معه هذا المزج في ديوان: "البرزخ والسكين" في قصيدة: "يا امرأة من ورق التوت" حيث مزج بين بحر المتكامل والرمل والبسيط.

*- اللافت للانتباه أن المزج التفعيلي في ديوان "البرزخ والسكين" جاء على نوعين، مزج مقطعي ومزج سياقي، وليس ثمة أي تمييز بينهما، فهذا المزج هو مكون بنائي حداثي، من مكونات الدلالة النصية.

*- من مظاهر الحداثة في هذا الديوان فكرة التوحيد بين الشكل والمضمون؛ لأن الوحدة بين هذين القطبين هي المنتج الحقيقي لإيقاع النص.

*- لعل أهم سمة حداثية ميزت موسيقى الشاعر هي المزج بين تفاعيل البحور في القصيدة الواحدة، والمزج كذلك بين نظام الشطر ونظام السطر، ويكشف هذا التنوع والمزج عن ديناميـــة الشـــاعر وأحولـــه النفســـية التـــي ترقـــى مـــن مقـــام صـــوفي إلى آخر، مثلما جاء في قصيدة:"رباعيات آخر الليل" وقصيدة: "يا امرأة من ورق التوت".

*- إن كـان الشـاعر لا يلتـزم بقافيـة واحـدة، وروي واحـد، فـي القصـيدة الواحـدة فـي ديوان:"البرزخ والسكين"، فذلك يدل على تقلب واضطراب نفسية الشاعر، وهو تنوع يدل على الروح المتجددة للشاعر وأحسن ما يمثل هذه الظاهرة السنفونية قصيدة:"مدينتي"، وفيها زاوج الشاعر بين حروف روي عدة كالهاء والنون والميم والراء والحاء والياء والدال واللام والسين.

*- إن الشاعر "عبد الله حمادي" لم يستطع الاستغناء عن الإيقاع لتجسيد حالته الشعورية، وقد بدا ذلك واضحا من خلال الجرس الصوتي المنبعث من تجاور الألفاظ والتراكيب، وفي ذلك توليد لدلالات المقطع وإيحاءاته المتميزة التي لا تنفصل عن الحالة النفسية للشاعر.

*- قد شهدت قصائد:"البرزخ والسكين" تنوعا هائلا في الأصوات والمقاطع الصوتية قبل حرف الروي، فقد أخذت طابع التغيير بين الهمس والجهر والاحتكاك والانفجار، وهذا التنوع يكشف عن نفسية الشاعر المتذبذبة بين الهدوء والاضطراب والبطء والسرعة، وما يمثل هذه الظواهر الصوتية قصيدتا: "يا امرأة من ورق التوت" و" لا يا سيدة الإفك"، حيث شهدتا تنوعا وتباينا صوتيا، فالأصوات المجهورة والمهموسة هي الأصوات الغالبة

علـى القصـيدتين، فيمـا تحتـل الأصـوات المجهـورة حصـة الأسـد بالقيـاس إلـى الأصـوات المهموسة.

*- ونلحـظ أيضـا تنوعـا كبيـرا فـي المقـاطع الصـوتية ولاسـيما فـي قصـيدة " يـا امـرأة من ورق التوت"، ويدل ذلك على الاضطراب الداخلي الذي تعرفه نفسية الشاعر.

*- لقـد رافقـت هـذه الظـواهر الموسـيقية الحداثيـة تجربـة الشـاعر الشـعرية والمضـيئة فـي عـالم المجهـول والكشـف والتجـاوز، والخـروج عـن المـألوف، فكانـت تلـك الدنـدنات والنغمـات والأصـوات والمقـاطع والتفعيلات والقافيـات بمثابـة الصـرخات والتأويهـات، التـي تعبر عن روح الشاعر، التي جسدها الإيقاع الشعري في كل نقطـة من نقاطـه، وإن دل هذا على شيء، فإنما يدل على خروج الشاعر عن نمطية الإيقاع القديم، وهو مظهر من مظـاهر الحداثة الشعرية.

5- **علـى مسـتوى الفصـل الخـامس،** نجـد أن الفضـاء الطبـاعي قـد حظـي بأهميـة فائقـة في ديوان: "البـرزخ والسكين"، ويظهـر هذا الاهتمـام من خـلال تلك الرسومات والخطـوط والحـروف والأحجـام والطبـع والنسـخ وعلامـات التـرقيم كـ: الفاصـلة والفاصـلة المنقوطـة، والنقطة ونقاط الحـذف، وعلامـات الإستفهام والتعجب والشولتين ونقطتـي القول. ثـم غيـاب أدوات الربط وعلامـات التـرقيم والبيـاض والسـواد والكتابـة علـى اليسـار، كل هذه المظـاهر الطباعية التي عرفها ديوان: "البرزخ والسكان" تدل دلالـة واضـحة علـى: التحـول والتغيير والرفض والتجاوز، وهو ما دلت عليـه تلك الرسومات الموظفـة فـي قصـيدة: "رباعيـة آخـر الليـل"، فـي حـين أن علامـات التـرقيم دلـت علـى : عجـز اللغـة عـن البـوح المباشـر، والقلـق والحيـرة، والتمـرد والتسـاؤل ويمكـن التمثيـل لـذلك بقصـيدة: "مـدينتي" وقصـيدة: "البـرزخ والسكين" وقصيدة: "يا امرأة من ورق التوت" وقصيدة "الشوفار".

*- يـدل غيـاب أدوات الـربط وعلامـات التـرقيم فـي ديـوان "البـرزخ والسـكين" علـى تعميـق الدلالة، فالشاعر أحضر الدلالة وغيـب العلامـة ليمنح القـارئ حريـة وضـعها. ومـن القصـائد التـي عرفـت هـذه الظـاهرة نجـد: قصـيدة: "يـا امـرأة مـن ورق التـوت" و"الشـوفار" و" لا ...يا سيدة الإفك".

*- لقد تحول البياض والسواد في ديوان: "البرزخ والسكين" إلى مؤشرات توحي بدلالات حداثية لا متناهية، ومن دلالات البياض والسواد: الحيرة والقلق والتساؤل.

*- إن الفضاء الطباعي في ديوان: "البرزخ والسكين" يمثل صورة فوتوغرافية لمعاناة وقلق الشاعر الحداثي، حيث استطاعت علامات الترقيم والمظاهر الطباعية الأخرى، أن تكشف لنا عن عذابات الإنسان المعاصر وتمزقاته.

*- لقد كشفت هذه الدراسة المتواضعة عن غموض تلك الآليات والمبادئ التي قامت عليها الحداثة، سواء في المعاجم العربية أو في كتابات الفلاسفة، والشعراء النقاد عربا كانوا أم أجانب. فيما كشفت أيضا عن مختلف القيم الجمالية لعالم النص الشعري الحداثي، من خلال ديوان: "البرزخ والسكين" للشاعر "عبد الله حمادي".

وإن كانت هذه الدراسة هي محاولة لمقاربة تلك النصوص الشعرية الحداثية في ديوان: "البرزخ والسكين"، فإنها اتكأت على عطاءات تلك المبادئ والآراء النظرية التي شغلها مفهوم الحداثة في كتابات الشعراء النقاد عموما، وكتابات الشاعر الناقد: "عبد الله حمادي" على وجه الخصوص.

*- إن مقاربة اللغة الشعرية والصور الشعرية والموسيقى والفضاء الطباعي من المنظور الحداثي، هي خطوة من شأنها تجاوز أو تخطي العجز الذي وقعت فيه تلك المقاربات النقدية المتطفلة على رحيق آليات المنهج النقدي في مرحلتيه: السياقية والنصانية، ولترميم المقاربات النقدية المحتشمة، وللخلاص من الفوضى التي شهدتها هذه الدراسات النقدية المعاصرة نقر بضرورة التماثل بين جماليات النص الحداثي، والآليات المشتغلة على هذه الجماليات، ونعتقد أن تأسيس هذه الآليات يكون مشروعا إلا من خلال جمع شتات تلك الآراء النظرية التي عجت بها كتابات الشعراء النقاد المنظرين، وتوصيفها توصيفا نقديا جادا.

*- إذًا دراسة النص الشعري الحداثي، يجب أن تكون بمنهج نقدي حداثي، يعيد لتلك النصوص جمالها المسلوب بفعل صرامة عقلانية المناهج النقدية المعاصرة، ولا يعني هذا أبدا أن النص الشعري الحداثي في غنى عن آليات المنهج، بقدر ما يعني الاستفادة منه حسب املاءات النص الحداثي، وليس حسب املاءات المنهج النقدي.

ونحـــن نعتقـــد أن هـــذه الدراســـة هـــي محاولـــة محتشـــمة أتينـــا فيهـــا علـــى الاســـتفادة من المشروع النظري لعالم الحداثة الشعرية، مطبقين إياه على بعض النماذج الشعرية من ديوان "البرزخ والسكين".

هذه هي أهم الخلاصات والنتائج التي توصلنا إليها، من خلال مداعبتنا الحرة في سماء الحداثة الشعرية في ديوان: "البرزخ والسكين" للشاعر "عبد الله حمادي"، حيث إرتمينا في موضوع شائك ومعقد، فكان عملنا ماثلا في أفكار محفوفة بالحجارة حينا وبالأشواك حينا آخر. وما دامت الحداثة كونا منفتحا على اللامحدود، فإن محاولة القبض على مختلف النتوءات النظرية وتجلياتها الشعرية في ديوان: "البرزخ والسكين"، يظل من المستحيل بما كان. وتبقى هذه المحاولة المتواضعة، عرضة للنقد والجدال وإن كانت تمثل حلقة في سلسلة طويلة، فإنها من دون شك ستتبع بحلقات أخرى منا. ومن الباحثين الآخرين وهذا ما سيكشف عنه المستقبل الواعد ومن اجتهد وأصاب فله أجران، ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد.

مـــدخل

الحداثة: مسارات وتجليات أولى:

1- الحداثة في المعاجم العربية.
2- تجليات الحداثة في الشعر العربي القديم.
3- الحداثة في علم الطبيعة والتاريخ.
4- الحداثة في الوعي الفلسفي المعاصر.
5- الحداثة في كتابات الشعراء النقاد الغربيين.
6- الحداثة في كتابات النقاد والشعراء النقاد العرب المعاصرين.

1- الحداثة في المعاجم العربية:

من المصطلحات التي أثارت الكثير من الجدل في أوساط النقاد مصطلح "الحداثة"، وهو مصطلح من الصعوبة بمكان تحديد ملامحه، وضبط متغيراته، أو تعريفه في بعض كلمات. والحداثة من أكثر المقولات انتشارا في أوساط جمهور المثقفين والقراء، وأكثرها تداولا عند النقاد القدامى والمحدثين.

لقد أخذت مفردة الحداثة عبر تاريخنا الأدبي عدة دلالات. وجاء هذا التنوع في التعريف نتيجة التنوع في وجهات نظر النقاد، وللإحاطة بالمفهوم الشامل لهذه المفردة ارتأينا الرجوع إلى الوراء للبحث عن جذورها في تراثنا باعتبار أننا: « لا يمكن الوصول إلى هذه الحدود المعرفية إلا إذا انفتحنا على الرؤى السابقة، التي تمثلت في تراثنا القديم، حيث كانت مواجهة مفكرينا القدامى لها بجهد مكثف وسيلة لإبراز تجلياتها، ومعالجة قضاياها»[1].

وتبعا لذلك قمنا في البداية بمحاولة اكتشاف الكلمة في النص الأول وهو القرآن الكريم، فوجدنا أن الكلمة وردت في عدة صيغ هي: (أُحْدِثَ، يُحْدِثُ، مُحْدَثُ، تُحَدِّثُ، أَتُحَدِّثونهم، فَحَدِّثْ، حَدِيثِ، الحَدِيثَ، حَدِيثًا، أُحَادِثَ، الأُحَادِيثِ.)، ومن الآيات التي وردت فيها هذه الكلمات نذكر ما يلي:

الكلمة	الآية	السورة	دلالة الكلمة
- أُحْدِثَ	« فَلاَ تَسْأَلْنِي عَن شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْراً» 70.	الكهف	أي: حتى أوجد لك منه ذكرا وتذكرا.
- يُحْدِثُ	« لَعَلَّ اللَّهَ يُحْدِثُ بَعْدَ ذَلِكَ أَمْراً»1.	الطلاق	أي: يوجد.
- مُحْدَث	« مَا يَأْتِيهِم مِّن ذِكْرٍ مَّن رَّبِّهِم مُّحْدَثٍ إِلَّا اسْتَمَعُوهُ وَهُمْ يَلْعَبُونَ»2.	الأنبياء	أي: حدث كذا وبكذا تحديثا: خبر ونبأ جديد.
- تُحَدِّثُ	«يَوْمَئِذٍ تُحَدِّثُ أَخْبَارَهَا»4.	الزلزال	أي: تعلن أخبارها وأنباءها.
- أَتُحَدِّثونهم	« أَتُحَدِّثُونَهُم بِمَا فَتَحَ اللّهُ عَلَيْكُمْ لِيُحَآجُّوكُم بِهِ عِندَ رَبِّكُمْ»76.	البقرة	أي: أتخبرونهم
- فَحَدِّثْ	«وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ»11.	الضحى	التحدث بالنعمة هنا كناية

[1]- محمد عبد المطلب: تجليات الحداثة في التراث العربي، مجلة فصول في النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، مج4، ع3، 1984، ص64.

			عن شكرها وإظهار آثارها.
- حَدِيثِ	« فَلاَ تَقْعُدُواْ مَعَهُمْ حَتَّى يَخُوضُواْ فِي حَدِيثٍ غَيْرِهِ»140.	النساء، واللفظ ورد كذلك في: 68/ الأنعام 185/ الأعراف 9/ طه 53/ الأحزاب 6/ الحاثية 24/ الذاريات 34/ الطور 50/ المرسلات 15/ النازعات 17/ البروج 1/ الغاشية	والحديث يعني الكلام الذي يتحدث به
- الحَدِيثِ	«فَلَعَلَّكَ بَاخِعٌ نَّفْسَكَ عَلَى آثَارِهِمْ إِن لَّمْ يُؤْمِنُوا بِهَذَا الْحَدِيثِ أَسَفاً»6.	الكهف، واللفظ ورد كذلك في: 6/ لقمان 23/ الزمر 59/ النجم 81/ الواقعة 44/ القلم	
- حَدِيثًا	«يَوْمَئِذٍ يَوَدُّ الَّذِينَ كَفَرُواْ وَعَصَوُاْ الرَّسُولَ لَوْ تُسَوَّى بِهِمُ الأَرْضُ وَلاَ يَكْتُمُونَ اللّهَ حَدِيثاً» 42.	النساء، واللفظ ورد كذلك في: 87/78/ النساء 111/ يوسف 3/ التحريم	
- أَحَادِيثَ	«فَأَتْبَعْنَا بَعْضَهُم بَعْضاً وَجَعَلْنَاهُمْ أَحَادِيثَ»44.	المؤمنون، واللفظ ورد كذلك في: 19/ سبأ	وأطلقت الأحاديث على الرؤى والأحلام لأن النفس تحدث بها في منامها
الأَحَادِيثِ	«وَكَذَلِكَ يَجْتَبِيكَ رَبُّكَ وَيُعَلِّمُكَ مِن تَأْوِيلِ الأَحَادِيثِ»6.	يوسف، واللفظ ورد كذلك في: 101/21/يوسف	

إن مفردة "حدث" في الآيات السالفة، لم يخرج معناها عن الكلام المعهود، وأقصد بالذات دلالات المشتقات على الكلام في مجمله، باستثناء الآية التي وردت فيها كلمة "محدث" دالة على النبأ والخبر الجديد.

وإذا ما أمعنا النظر في أقوال الرسول صلى الله عليه وسلم، فإننا نجد الكلمة أخذت مسارا جديدا، فلفظة "الحداثة" أصبحت تعني استحداث أمر لم يكن موجودا على عهد النبي صلى الله عليه وسلم. الذي يقول:

- { من أَحْدَثَ في أمرنا هذا ما ليس منه فهو رد}.
- { ما أَحْدَثَ قوم بدعة إلا نزع الله عنهم من السنة مثلها}.
- { لولا حَدَاثَةَ قومك بالكفر لنفضت البيت}.
- { و المحدث شر والْمُحَدَثُ شر، والمحدث شر}.
- { .... يطفئون السنة ويحدثون بدعة}.
- { هذه الألحان في القرآن محدثة}[1].

يعتبر الانشقاق في السنة النبوية عن الجماعة والخروج من ربقتها حدثا يجب محاربته، فجملة الأحاديث وضعت لتحذير المسلمين، وترهيبهم من الخروج عن دائرة الإسلام، وترغيبهم الالتزام بالجماعة والسمع والطاعة وتقديم الولاء لها، واتباع السنة يعني التقليد والاتباع.

بناء على ما تقدم يتبين لنا أن جوهر كلمة "الحداثة" كانت تعني في المعجم الديني:

1- الخروج عن السنة والجماعة.
2- الجديد والحديث.
3- خرق العادة والتحرر من الإجماع.
4- صفة للزنادقة.
5- نقيض الطهارة والصفاء.
6- صفة غير مرغوب فيها.

---

[1]– لفيف من المستشرقين: المعجم المفهرس لألفاظ الحديث النبوي، مكتبة بريل، د ط، 1936، ص241،240. ثم ينظر: سعيد بن زرقة: الحداثة الشعرية عند علي أحمد سعيد (أدونيس)بين النظرية والتطبيق، (رسالة ماجستير)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عين شمس، القاهرة، 1991، ص14.

وإذا كانت هذه هي دلالات مصطلح "الحداثة" في المعجم الديني، فيا ترى ما معناها في المعاجم العربية؟ وهل كان للزمن تأثيره في بلورة المفهوم المتضمن داخل المعاجم؟ أم أن أصحاب المعاجم كانوا يعيشون داخل أبراجهم العاجية غير مبالين بما يجري في أرض الواقع؟؛ لأن المعجم العربي يتحرك بتحرك الزمن، ويخضع للتشذيب والتقليم، ويشحن بالجديد[1]. وفي الفقرات الآتية عرض لمختلف الدلالات المعجمية لمصطلح "الحداثة" في بعض المعاجم العربية:

ففي كتاب "العين": الذي يعتبر أول معجم ظهر في القرن الثاني للهجرة وردت فيه كلمة حَدَثَ – بمعنى- (...) يقال: صار فلان أحدوثة أي كثّروا فيه الأحاديث. وشاب حدث وشابة حدثة: في السن. والحدث من أحداث الدهر شبه النازلة، والأحدوثة: الحديث نفسه والحديث: الجديد من الأشياء[2].

وقد جاء أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري(282-370 هـ) ووضع معجمه المسمى "تهذيب اللغة" وتوسعت الكلمة في معجمه وأخذت أبعادا عديدة وجديدة[3].

وقال اللحياني: رجل حدث وحدث إذا كان حسن الحديث.

وأحدث الرجل وأحدثت المرأة إذا زنيا، يكنى بالإحداث عن الزنى.

ويقال: فلان حِدْثُ نساء كقولك تبع نساء وزير النساء.

ويقال أحدث الرجل سيفه، وحادثهُ إذا جلاه.

وروى عن الحسن أنه قال:« حادثوا هذه القلوب فإنها سريعة الدثور»، بمعنى أجلوها بالمواعظ وشوقوها حتى تنفوا عنها الطبع والصدأ الذي تراكم عليها من الذنوب.

وقال لبيد: كنصل السيف حُودِثَ بالصّقال

إن الأزهري في شرحه لمصطلح "الحداثة" تقدم كثيرا عن سابقيه، واقترب كثيرا من معنى الحداثة المتداولة في عصرنا. فالحدث هو الجديد وهو الاختراق والهوى

---

[1]– ينظر: سعيد بن زرقة، الحداثة الشعرية عند علي أحمد سعيد (أدونيس)بين النظرية والتطبيق، (رسالة ماجستير)، ص14،15.

[2]– الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق الدكتور مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982-1985، ص177.

[3]– ابن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، مطابع سجل العرب، القاهرة، المجلد4، ص405-406.

والضلال. فالمصطلح اقترن بابتداع الأهواء وخلقها والمروق من القواعد الإسلامية وكسر قواعد السلف وتغيير الاتجاه.

وارتبطت هذه الكلمة "الحدث" بمتابعة النساء والإحداث يعني الزنى، وهذه أفعال مشينة يرفضها الدين. كما أخذت الكلمة معنى اللمعان والتجديد. فجلاء السيوف يؤدي حتما إلى إعدام الصدأ حتى تصبح حادة براقة. أما معنى التجديد فارتبط بالقلب؛ لأن من طبيعة القلب الكلل والملل، فهو بحاجة دائما إلى محادثة لبعث الحيوية فيه.

وعندما نأتي إلى مُؤَلَّف ابن منظور: "لسان العرب" فإننا نجد أن المفهوم اللغوي للفظة "الحداثة" يتفق كثيرا مع اصطلاحها، فقد أورد جملة من المعاني التي تؤديها هذه اللفظة، جاء منها:« حدث: الحديث: نقيض القديم. والحدوث نقيض القُدمة. حدث الشيء يحدث حدوثا وحداثة، وأحدثه هو. فهو محدث وحديث. وكذلك استحدثه(...) والحدوث كون شيء لم يكن. وأحدثه الله فحدث ومحدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء كان السلف الصالح على غيرها. وفي الحديث:{ إياكم ومحدثات الأمور}جمع محدثَة بالفتح. وهي ما لم يكن معروفا في كتاب ولا سنة ولا إجماع(...) وأخذ بحدثانه. وحداثته أي بأوله وابتدائه»[1]. وجاء أيضا قوله:{ الحديث الجديد من الأشياء} [2].

بناء على ما تقدم يمكن القول: إن دلالة مصطلح الحداثة دلالة ارتبطت بالدين واقترنت بالخروج والمروق عن الدين وابتداع الشيء الجديد وخرق السنة. ومن ثم فالمصطلح ترب إلينا من المعجم الديني وأصبح يحمل معاني عديدة في المعاجم العربية، ومجمل هذه المعاني كانت تدل على خرق المألوف وكسر العادة وابتداع الشيء الذي لم يكن ونسق السالف والدعوة إلى الجديد والتجديد.

إن الحداثة إذن هي مصطلح مكثف ومركز يعني الثورة على القديم وعلى الأشكال السلفية، والسعي الدائم لاعتناق الجديد في المضمون. أو بعبارة أخرى تحرر المبدع من إبداع أسلافه.

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، مج2، دار صادر، بيروت، ط1، 1992، ص131.
[2]– المرجع نفسه، ص133.

وما نستنتجه من تلك الدلالات المعجمية جميعا، أن الحداثة تعني: الخروج عن المألوف وعن الأصول القديمة ومخالفتها، كما تعني الخلق والبداية والجدة، وهي معان تقترب كثيرا من المفهوم الإصطلاحي الحالي للحداثة.

2- تجليات الحداثة في الشعر العربي القديم:

تحولت الحداثة في كتابات الرمزيين والسرياليين إلى شيء من التحرر الممزوج بالحلم، السؤال الذي يطرح نفسه: هل هناك حداثة عربية ضاربة في القديم؟ أو بتعبير آخر هل هناك زبد حداثي عربي؟ أم أنه مجرد رحيق نشمه من حقول الغرب كما عهدنا. وبين نار الحيرة ولهيب التساؤل يتوهج أبو الحداثة "أدونيس":

متدثرا بدمي، أجيء– يقودني

حلـــم ويهـــديني بريـــق

هيـــأت بيتـــي لابـــن رشـــد

وأبـــي نـــواس والرضـــى

وكتبت للطائي أن يأتي، وقلت لذي القروح، أبو العلاء يأتي

وأحمد، وابن خلدون

سنعلن آية الأحشاء، وسوسة السديم الأولى

وتفكك اللغة الدفينة[1]

ينتصر أدونيس للحداثة العربية فينسف الغبار عليها، ويزيل تشوهات وجهها، ليثبت أصالتها وتجذرها في رحم التراث العربي القديم.

فهو يرجع ميلاد الحداثة إلى القرن السابع الميلادي، عهد الدولة الأموية، الذي ميزه الصراع الحاد بين الخلافة كنظام سلفي سائد، وبين الفئة المعارضة التي تطالب بتغييره والخروج عنه. وقد امتد هذا الصراع حتى الدولة العباسية، وفي ذلك يقول أدونيس«ومبدأ الحداثة من هذه الناحية هو الصراع بين النظام القائم على السلفية والرغبة العاملة لتغيير هذا النظام»[2].

ويحدد أدونيس تيارين لهذا الصراع، تيار سياسي فكري تجسده حركات رافضة وساخطة على الوضع السائد، القائم على الخلافة كحركة الخوارج، كما تجسده حركات

[1]– أدونيس: الأعمال الكاملة، مج2، دار العودة، بيروت، ط2، 1988، ص237.
[2]– أدونيس: الثابت والمتحول(صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص9.

أخرى تنزع إلى الاعتزال وإلى الفكر العقلي الإلحادي. وإلى اعتناق الصوفية كمذهب عقائدي فكري. وكلا الاتجاهين يهدفان إلى التغيير والثورة، وإلغاء سلطة الحاكم لتسود العدالة والمساواة.

أما التيار الثاني الذي ظهرت به الحداثة فهو تيار فني طالما تغنى بحياة العرب وأمجادهم، وطالما حاكى ذكرياتها اليومية حتى أضحى ديوانا معبرا عن أوضاعها، إنه الشعر: الكلمة التي تحسن التعبير عن مختلجاتنا وأوجاعنا، وكذا عن رغبتنا الجامحة في البوح والإفراغ. وعمد هذا الشعر إلى إبطال مجموعة من الأحكام التقليدية كقياس الشعر والأدب على الدين وكذا ضرورة اقتفاء واتباع النموذج القديم ليمد شراعه ويفتح ذراعيه لأفق جديد وعوالم جديرة بالكشف والبحث والمغامرة.

إن المتتبع للخريطة الشعرية القديمة في صورتها الجاهلية والإسلامية والأموية والعباسية، يلحظ مجموعة من الشعراء، خالفوا تلك الأبجديات الجمالية التي لخصت لنا النظر القديم لقصيدة التقليد. ومن أولئك الشعراء الذين أعلنوا تمردهم على نظرية عمود الشعر، وعلى بنودها ودساتيرها الجاهزة، نذكر: "أبا تمام"؛ حيث ألفناه عمد إلى اكتساح عالم اللغة الشعرية، بوصفها مستودعا تراثيا راكدا، وذلك بهدف انتشالها، وإعادة روحها المستلبة وإخراجها من عقمها، ليجعلها رحما للولادة والإخصاب، لغة عذرية، كفيلة بخلق عالم جديد يخترق حدود الواقع، ومحدودية الزمن بمعانيه الخارجية عن المألوف، السابحة في بحر الغرابة والغموض، مما استعصى فهمها على أهل عصره، وفي هذا المقام يقول الآمدي عن أبي تمام إن: «شعره لا يشبه شعر الأوائل، ولا على طريقتهم، لما فيه من الاستعارات البعدية والمعاني المولدة»[1].

هذا ناهيك عن غموض شعر أبي تمام حتى إن أحدهم قال له: لماذا لا تقول ما يفهم، قال له: وأنت لماذا لا تفهم ما يقال، والنتيجة المستخلصة أن أبا تمام قد خالف ثابتا معلوما، فانتسب بهذا الخروج عن المألوف إلى زمرة الشعراء الحداثيين.

ولننظر كيف يصف أبو تمام المطر بلغة شعرية عذرية حداثية:

---

[1]– إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1978، ص159.

ألاتـرى مـا اصـدق الأنـواء قــد أفنــت الحجــرة والــلأواء؟

فلو عصرت الصخر صار ماء مــن ليلــة بتنــا، بهــا لــيلاء

إن هـي عـادت ليلـة عـداء أصــبحت الأرض إذن ســماء[1]

والطبيعة عند أبي تمام ليست مادة للوصف، أو امرأة يتفنن في مغازلتها، وإبراز مفاتنها، إنها طاقة تفجير لغوية، حيث تنصهر الأشياء، وتتوهج لتنسج وتبدع وتخلق. ومن ثم تمحي تلك الصورة الوصفية للطبيعة، وتتولد صورة مغايرة، تجدد علاقتها مع الإنسان: «حيث تقوم علاقة جديدة، تزول الثرثرة القديمة، وتزول المجانية التي ترافقها»[2].

في حين كانت القافية في الشعر القديم عمودا يقوم عليه، ومعيارا يقاس به. فهي عند أبي تمام نهاية البداية، وبداية النهاية، إنها البقرة الحلوب التي ترضع كلمات البيت والحضن الذي تأوي إليه معانيه، لتكون مسك الختام لأنشودة المساء التي تنشدها الكلمات عبر رحلتها الإيقاعية في ثنايا البيت، وفي الوقت ذات هي منطلق لفيض جديد من المعاني إنها:« سفر وانتظار في آن»[3].

ومن المظاهر الحداثية التي نلحظها في شعر أبي تمام: تأنيثه للقصيدة، إذ إنه حول النص إلى جسد أنثوي ينبض بإيقاع الدقائق والساعات، يتكلم العالم من خلال حركته، وإيقاعه ونبضه وهمهماته، فأبو تمام حاول من خلال شعره تجاوز النمطية والثابت والسائد في المفاهيم، وفتح الباب أمام محاولات التجديد، في سنه لطريق بكر لم يسبقه إليه أحد. « كان يريد أن يبدأ من كلمة أولى قبل القصائد المتراكمة في التاريخ الشعري الذي سبقه: كلمة أولى يبدأ بها الشعر، ومن هنا إلحاحه الدائم على أن القصيدة تكون عذرية أو لا تكون، حتى إنه يشبه إبداع الشعر، أي خلق العالم باللغة، بخلقه جنسيا. بالفعل الجنسي، فلقاء الشاعر والكلمة هو كلقاء زوجين عاشقين»[4].

وهذا ما ذهب إليه "كمال أبو ديب" حين تحدث عن حداثة الشاعر "أبي تمام"، إذ يرى أن أبا تمام تميز بطرح متميز، ركز فيه على الدخول العمودي في جوهر بنية الخطاب السائد، وتثويره من أعماقه الرتيبة، لبعث مظاهر الجدة والحيوية عبر مختلف وجوهه.«

---

(1)– أبو تمام: الديوان، تحقيق إليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1981، ص912.
(2)– أدونيس: الثابت والمتحول(تأصيل الأصول)، دار العودة، بيروت، ط1، 1977، ص116.
(3)– المرجع نفسه، ص116.
(4)– أدونيس: الثابت والمتحول(تأصيل الأصول)، ص115.

وقد تجلى تركيزه على رفض سلطة اللغة وتركيبها الموروث في أبهى صوره في بنية اللغة المجازية التي طورها في النسيج الداخلي للنص الذي أصبح مجلى انصباب طاقته العنيفة وتفجيرها، صار الشعر هو المفتض، واللغة هي العذراء التي تستباح، والاستعارة أداة اختراق عالم اللغة السلطوي المألوف، وخلق عالم جديد تأتلف فيه حرية الخلق وحرية الفعل»[1].

إذن فتح "أبو تمام" باب اللغة الأنثى العذراء، وجاء شعراء الحداثة من بعده يتأملون ويتمثلون جدة طرحه. فمنهم من أعتبره خروجا عن قوالب سلطة الموروث، ومنهم من سار في ركبه، وانتهج طريقه، في محاولة تحطيم سلطة النسق الثقافي القائم، الذي طالما احتقر الأنثى، وازدرى أسرار عالمها الحميم فجاءت لغة الشعر الحداثي عذراء مشتهاة، امرأة حبلى بالدلالات اللانهائية نازفة من خلال انقطاعات المعنى، راقصة على إيقاع الجسد وتمتماته وخلجاته النفسية تشوقا إلى الآخر.

وإذا كان شعر "أبي تمام" ولادة جديدة في عالم اللغة البكر، فإن شعر "أبي نواس" تجربة متمردة أخرى، تسخر من بكاء الأطلال، وعيش البداوة لتحدث ثورة فكرية على تلك القيم السائدة والأخلاق المتوارثة في العرف التقليدي. وقد اتخذ أبو نواس من الخمرة رمزا لتمرده وثورته، ورمزا لتحرر الجسد من قيود المنطق والوعي، إنها « قدرة التحويل، قدرة الإبادة والإنشاء، النفي والإثبات، إنها الخالقة»[2].

فتتجلى بذلك حداثة أبي نواس في تجريد الخمرة من لباسها الحسي التقليدي لينفث فيها دلالات جديدة مستحدثة. فمن رمز الانحلال والمجون واللهو إلى رمز التحرر والبحث والكشف عن عالم مجهول، يقول "أبو نواس":

فَهِـــــيَ رُوحُ مُخَلِّـــــص فَـــارَقَ اللحـــم والـــدمَا[3]

فأبو نواس عمد إلى هتك الأشكال والمضامين.

ونلتقي بشاعر آخر لا يقل منزلة في الخروج عن المألوف عن "أبي تمام" و"أبي نواس"، إنه "أبو العتاهية" الذي كتب بلغة تقريرية، فيها من البساطة والسذاجة ما

---

[1]– كمال أبو ديب: 'الحداثة، السلطة، النص': مجلة فصول للنقد الأدبي والحداثة في اللغة والأدب، ص61.
[2]– أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص62-63.
[3]– أبو تمام: الديوان، تحقيق إليا الحاوي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1983، ص15.

يوحي للقارئ أنه يقرأ لوحة نثرية. هذه البساطة وتلك السذاجة تمثل خروجا عن المألوف، ولمَّا كانت الحداثة قد وقعت أسيرة ذلك الخروج، عُدَّ أبو العتاهية من الشعراء المحدثين.

ورابع هؤلاء الشعراء، هو المتنبي الذي يعد إماما في بابه، إذ استطاع أن ينشئ من صوته الشعري، صوتا متعددا، لا زمان له ولا مكان. وإذا كان سيف الدولة الحمداني يتنفس في ضمائرنا، فإن شعر المتنبي هو الذي تنفسه ممكنا.

المتنبي الذي كتب بلغة شعرية ارتوت من بعض العبارات العامية. هذا ناهيك عن الدفق الانساني. فجاءت قصائده عظيمة عظمة تلك القيم الانسانية التي لون بها المتنبي أثواب أشعاره. فشعره يتقاطر بالقيم الانسانية؛ لأنه لا يرتبط بزمن زمنه الكل الزمني الغيبي، ومكانه الكل المكاني. ذلك المكان الهلامي، الضبابي.

لقد استطاع بشعره أن يقفز على جبهات العصور، وأن ينقل الزمن القديم إلى الزمن الحديث والمعاصر، فشيد مملكة شعرية حداثية حول الفعل الشعري فيها إلى فعل حداثي وانساني وعالمي.

إن التمرد على التقاليد القبلية، والثورة على المجتمع القديم، سمات وخصال عرف بها شعراء الصعاليك في تمردهم عن عادات وتقاليد المجتمع القبلي، بعدما أدركوا أن عدالة العدالة لا تتحقق إلا في المجتمع السماوي، حيث انعكست شظايا تمردهم وعنفوانهم على شكل القصيدة الجاهلية، فتخليهم عن عادات المجتمع القبلي إنما هو تخل عن المقدمة الطللية. وهكذا تحول الشعر الجاهلي إلى مرآة محدبة ومقعرة، تعكس ما حولها.

وإذا ما تدبرنا شؤون النظر في الموقف الشعري والشاعري الذي انبنت عليه قصيدة الحداثة في قيامها على لهب السؤال والتساؤل. نقول إذا تدبرنا ذلك فإننا نجد الشعر الجاهلي قد كتب من موقع تساؤل حائر عن مصير الإنسان، وعن الوجود وعن تعاقب الليل والنار، والرحلة والترحال وتعاقب الفصول وعن طبيعة الشجر والحجر، والفيافي. أسئلة حائرة، دغدغة مكنونات الشاعر الجاهلي فألهمته جوابا، لكنه للأسف حائر. هذا الجواب لم يكن مكتملا، بل كان منقوصا. فإذا كانت الحداثة هي سؤالا يبحث عن سؤال، فالموقف الذي انطلق منه الشاعر الجاهلي، يمكن وصفه بالموقف الحداثي للاشتراك في لعبة السؤال بين الموقفين، نقول ذلك ونحن على قناعة، بأن الشعر الجاهلي كله

لا يمكن أن يمثل دفقا حداثيا ولأن جل قصائده ارتبطت بأحادية الموضوع وتعدده بتعدد الأغراض؛ لأن هذا الشعر ارتبط بمناسبات معينة. وهو الشيء الذي تمقته الحداثة مقتا لا يستساغ.

وإذا ما نظرنا في شعر "امرئ القيس" فإننا نلحظ بعض الممارسات الحداثية، وتمثل ذلك في استحضاره لبعض الصور اللاواقعية، حيث وصف سرعة فرسه بسرعة الجلمود، وشتان بين السرعتين، إنه التجاوز في التصوير، تجاوز الواقع المرئي وإنحات صورة لا مرئية. إنه السمو عند الواقع، عبر لغة الكلمة. ولما كانت الحداثة تقع ما فوق الواقع، يمكن القول: إن هذه الصورة الشعرية السحرية لامرئ القيس تمثل سمة حداثية على الصعيد الشعري.

وإذا ما عدنا إلى الوراء وإلى القرون التي تطاول عليها العمر، هذه المرة إلى مملكة "هوميروس"، المملكة الشعرية، فإننا نقف عند نص الإلياذة الذي يزيد عن 14427 بيت من الشعر. هذا النص قد كتب هو الآخر من موقع تساؤل عميق عن مصير الشعب اليوناني، هو مصير جسّده هوميروس في صراع الإنسان مع الطبيعة، صراع مع الآلهة وبين الآلهة، نص تحول فيه هوميروس من مرحلة التفكير العقلي إلى مرحلة التفكير الأسطوري. ولما عجز العقل عن تفسير الظواهر الطبيعية، اصطدم بجدار أسئلة حائرة، وأجوبة حائرة. اصطدم التفكير العقلي بجبال الطبيعة ومكوناتها، وتحول إلى فيض من التفكير الخرافي.

إذن نص الإلياذة وطريقة كتابتها تعد شيئا حداثيا في عالمنا المعاصر، خاصة أن الحداثة قد ارتدت في القرن التاسع عشر وتباشير القرن العشرين والواحد والعشرون. ارتدت حلة بنفسجية حديثة أصبحت بموجبها تمثل صورة العالم المعاصر بكل أوجاعه، ومتناقضاته السياسية والثقافية والاجتماعية والحضارية. إنها فعل حضاري لكنه مستمر ولا نهائي.

إن ما تقدم من أفكار يكشف للعيان أن لعبة الحداثة، هي لعبة متجذرة في رحم الشعرية العربية القديمة وقد تجلى ذلك في خروج أولئك الشعراء عن نمذجة القصيدة العربية القديمة، وذلك من خلال كتابة شعرية، خالفوا فيها السائد، كتابة شعرية تغذت

من رحم المتحول. وقد مس ذلك التحول بنية اللغة الشعرية وطريقة التعبير، وكذا الكتابة بلغة تقريرية، واستخدام العبارات العامية وتحويل القصيدة إلى لغز لما تطرحه من أسئلة تؤكد انفتاح النص الشعري على دلالات لا نهائية. فعلى ضفاف هذه المبادئ والآليات تولدت حداثتنا الشعرية في صورتها التراثية في كتابات أبي تمام وأبي نواس وأبي العتاهية والمتنبي والشعراء الصعاليك من قبل.

3- الحداثة في علم الطبيعة والتاريخ:

لقد شملت الحداثة عدة ميادين، بدءا بالميدان الفلسفي فالميدان الشعري والنقدي، وقد شهد علم الطبيعة تحولا خطيرا في القرن السابع عشر الميلادي، حيث كان النظر إلى الطبيعة قبل هذا القرن نظرا مجردا اكتفى فيه علماء الطبيعة بالرؤية البصرية لأشكال الوجود، كالليل والنهار وتعاقب الفصول والنظر إلى النجوم وأبراجها والسحاب وستائره والسماء وضمائرها، حيث شهد القرن السابع عشر الميلادي تحولا جديدا في النظر إلى الطبيعة وألغازها، فانتقل التفكير من مركزية الأرض إلى مركزية الشمس، إنه انتقال مفاجئ مهد السبيل إلى قبول الطبيعة كتصور رياضي ميكانيكي وديناميكي، تصور تحولت فيه الطبيعة بألغازها وأسرارها إلى أشكال هندسية، ومعادلات رياضية جبرية، هذا التصور لم يكن خاضعا إلى أي طراز أنطولوجي معين. وفي هذا الصدد يقول "غاليلي"(Gallilé): « الطبيعة هي كتاب مفتوح مكتوب بلغة المثلثات والمربعات والأشكال الهندسية، والعلاقات القائمة بين عناصر الطبيعة إنما هي علاقات ميكانيكية وديناميكية، خاضعة إلى قانون العلّية(...) ويشكل هذا القانون نقلة نوعية في فهم العلاقة القائمة بين مظاهر الطبيعة؛ لأنه ينتقل بها من مستوى التفاعلات العضوية إلى مستوى تفاعلات القوى الكمية القابلة للرصد والحساب...» [1].

هذا النص الغاليلي يكشف عن النظرة الجديدة للطبيعة في تحولها إلى أشكال هندسية ومعادلات جبرية. إنه التصور الغائي لنواميس الطبيعة، تصور رياضي يعمل على تفكيك عناصر الطبيعة تفكيكا ميكانيكيا، تصور عمل على آلية الظواهر الطبيعية وجعلها قابلة

[1]- محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2000، ص10.

للتجريب. هذا التحول في النظر إلى الطبيعة يعد حداثة؛ لأن الحداثة في تموجاتها المعاصرة تبني على منطق التحول والتغيير في النظر إلى الأشياء.

4- الحداثة في الوعي الفلسفي المعاصر:

إن درب الحداثة الشعرية درب شائك ومعقد، يبحر في متاهات لا أول لها ولا آخر، متاهات تطرح تساؤلات عدة: من تكون هذه التي حطمت قيود الشعر، وأمدته بأجنحة تسافر في الأفق المجهول؟ ما سر وجودها؟ ما سماتها؟. جملة من التساؤلات تعرض سبيل الباحث وبحثه. لعل بعض شواردها ستتضح بالوقوف عند أهم الإرهاصات الفلسفية التي بشرت بميلاد هذا المفهوم الجديد.

لقد ارتبط مفهوم الحداثة بتلك النهضة العارمة التي شهدتها أوربا في القرن التاسع عشر، والتي شملت مختلف القطاعات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، محدثة بذلك هزة كاسحة[1]، على حد تعبير "مالكم براد بري": « لكن الحداثة ليست مفهوما سوسيولوجيا، أو مفهوما سياسيا، أو مفهوما تاريخيا، يحصر المعنى، وإنما هي صيغة مميزة للحضارة، تعارض صيغة التقليد»[2].

ولقد رافق ظهور النهضة الأوروبية نقلة فلسفية، ساهمت في إحداث قطيعة معرفية تاريخية، تعيد النظر فيما بنته فلسفة أرسطو وأفلاطون. وإذا كانت الكينونة الطبيعية كينونة تتحكم فيها وتحددها مجموعة من العوامل والضوابط الداخلية(كالحروب والحاجات الاقتصادية، والصراع بشتى أشكاله: قد يكون الصراع مذهبيا، وقد يكون عرقيا...)، هذه العوامل الداخلية تدعى بالمحددات الاقتصادية في التصور الماركسي. وسنعود إلى هذه النقطة بالتفصيل أثناء الحديث عن الحداثة في أطروحات كارل ماركس (Karl Markx) .

4-1- الحداثة في الوعي الهيجلي:

جاءت الحداثة لتفلسف التاريخ ولتقيد معه حبل القطيعة، ولتعمد مرة أخرى إلى أسطرة الزمن. هذا ما نلحظه في الأطروحات الهيجلية الذي طرح فكرة القطيعة

---

[1]– ينظر: مالكم براد بري و جيمس ماكفارلن: الحداثة(1890-1930)، ترجمة مؤيد حسن فوري، دار المأمون، بغداد، ط1، 1987، ص19.

[2]– محمد برادة: إعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة: مجلة فصول، ص12.

الابستيمولوجية بين الحداثة والإلهامات المعيارية طرحا فلسفيا، فنادى بالحداثة الذاتية، هذا النمط الحداثي يبنيه هيجل على عنصرين رئيسين: الحرية والفكر، إذ نراه يقول:« لكي يكون عصرنا عصرا عظيما، لا بد من الاعتراف بالحرية المطلقة وملكية الفكر...» [1]، فهيجل في طرحه هذا مجد الكلي والمطلق.

وقد شرح هابرماس(Habermase) ما يعرف بالحداثة الذاتية، مركزا على بعض سماتها: كالنزعة الفردية، والحق في النقد وإعمال العقل [2]، والذي نفهمه من أطروحات هيجل هو مفهومه العميق لزمن الحداثة، حيث أتى حديثه عن أسطورة الزمن الحداثي مغلفا ومغشى ببعض الملاحظات الدقيقة عن فكرة الزمن. فالزمن عند هيجل هو زمن كثيف، متسارع. والحاضر هو لحظة انتظار الانتقال إلى المستقبل، المستقبل الذي يختلف اختلافا كليا عن الماضي[3]، ونود هنا أن نضيف شيئا إلى التصور الهيجلي الذي ينادي بزمن الحاضر والمستقبل، فنقول إن هذين الزمنين لا يكفيان؛ لأن الحاضر يتحول إلى المستقبل، والحاضر يتحول فيما بعد إلى ماض. وعليه فإن زمن الحداثة محكوم عليه بالتموقع في مستقبل المستقبل، ما دام المستقبل يتحول إلى حاضر، ومن ثمة تصبح الحداثة بحثا دؤوبا عن مستقبل المستقبل.

ولتقريب هذه الصيغ الفلسفية لا بد من الموازنة بين أمرين: زمن التقليد وزمن الحداثة. فالأول يتمحور حول الماضي. أما الثاني فيتمحور حول الحاضر المشرئب نحو المستقبل والمستقبل نحو مستقبل المستقبل. فزمن التقليد زمن كثيف؛ لأنه يعمل على تكثيف الحضور الماضوي. أما زمن الحداثة فهو زمن مستمر؛ لأنه يعمل على تكثيف استمرارية الزمن وأبديته. هذا هو الزمن في الطرح الهيجلي وهو زمن حداثي، ينظر للأشياء برؤى مستقبلية لا يكتفي فيها بالماضي، ولا يقنع بالحاضر، همه الوحيد هو الترحال إلى ما بعد المستقبل.

4-2- الحداثة في الوعي الماركسي:

---

[1]- ينظر: محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، ص33.
[2]- المرجع نفسه، ص33.
[3]- ينظر: محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، ص32.

يربط "كارل ماركس"(Karl Markese) نشأة الحداثة بأمرين: بالرأسمالية كنظام اقتصادي وبالبرجوازية كقوة بشرية تحديثية. ويرى كارل ماركس في البيان الشيوعي أن الطبقة البرجوازية لما استولت على السلطة عملت على وضع حد لمجموع عددي من العلاقات الإقطاعية والبطركية والعاطفية، حيث دب الصراع بين الطبقة البرجوازية والطبقة الإقطاعية الكادحة وهو الشيء الذي أدى إلى ميلاد شيء من الفوضى في الجسد الماركسي[1]، وشيء من المعاناة لدى الطبقة الإقطاعية.

والواقع أن الصراع والفوضى والاضطراب والقلق المستمر. كلها مبادئ تأسست على أنقاضها الحداثة فيما بعد. ونقول مستطردين: إن المادية التاريخية في التصور الماركسي ترى أن التحولات الاجتماعية مصدرها التناقض القائم بين علاقات الإنتاج الكائنة وقوى الإنتاج الجديدة[2]. إن التناقض أو التعارض هو مبدأ من مبادئ الفكر الحداثي المعاصر. فالحداثة مبنية على منطق المعارضة والتناقض. والفكر الماركسي في عمومه قام على الثورة، فكأن الماركسية هي ثورة على العالم القديم، جاءت الحداثة فيما بعد لتعمق وترمق هذا المبدأ الثوري، فأصبحت قصيدة الحداثة قصيدة ثورية مبدعها ثائر ومكتشف وخلاق جديد، يخلق أشكالا شعرية جديدة بعد تهديم الأشكال الشعرية الموروثة، إنه التفجير المستمر لبنية وكينونة اللغة الشعرية.

---

[1]– المرجع نفسه، ص15.

[2]– المرجع نفسه، ص16.

4-3- الحداثة في الوعي الهيدجري:

الحداثة في تصور هيدجر (Hedeger) هي حمالة لمشروع ميتافيزيقي[1]؛ لأن هيدجر يربط بين الحداثة والقوانين الميتافيزيقية، إذ يحملها مجموعة من الرؤى الغيبية فكأنها وسيلة لاستشفاف الغيب. وإذا ما أردنا أن نسحب هذا الكلام على الشعر الحداثي نقول: إن القصيدة الحداثية هي قصيدة نبوئية استشرافية تستشرف المجهول، والمجهول يقبع دوما في رؤيا الغيب. فعلى هذا الأساس كانت الحداثة ميتافيزيقية وتبقى ميتافيزيقية، إنها ميتافيزيا الكيان الإنساني.

إن هيدجر أولى الطبيعة اهتماما كبيرا في جانبها الانفعالي بوصفه وجودا إنسانيا يحدد ماهية المجتمع[2].

هنا نلحظ فكرة ارتباط الحداثة بالمجهول لا المعلوم؛ لأن ارتباطها بالمعلوم يفقدها شخصيتها، ولأن الارتباط بالمعلوم هو مهمة من مهمات الإنسان القديم. فالشعر الجاهلي مثلا انطلق من فكرة المعلوم. أما الشعر الحداثي فهو على النقيض تماما انطلق من فكرة المجهول، وهو بحث سقراطي أبدي عن أشياء لا علم لنا بها. وتبقى الشفرة النقدية المعاصرة هي وحدها القادرة على النبش في رحم هذه القصيدة بوصفها قصيدة نماء وإخصاب.

4-4- الحداثة في الوعي الديكارتي والوعي الكانطي:

من المبادئ الفلسفية التي استلهمتها الحداثة الشعرية فيما بعد مبدأ الشك الذي قامت عليه نظرية المعرفة الديكارتية، حيث شكك ديكارت(Descartes) في حقيقة المعرفة بمختلف طرقها، فشكك في المعرفة التي تنقلها لنا الحواس الظاهرة ورفض أن تكون سببا للمعرفة لعدم قدرتها على نقل الأشياء بأمانة. كما شكك في المعرفة التي تنقلها الحواس الباطنة؛ لأنها غير ثابتة في جميع الأفراد، ثم شكك في المعرفة الحاصلة عن طريق الأحلام لإعتقاده بأننا نؤمن بما نراه في الحلم.

---

[1]- ينظر: محمد سبيلا: الحداثة وما بعد الحداثة، ص33.

[2]- ينظر: مصطفى غائب: في سبيل موسوعة فلسفية، (هيغل، سارتر، برجسون)، دار ومكتبة الهلال، ط2، 1982، ص24-25.

وتجاوز ديكارت في شكه إلى الشك في حقيقة المعرفة الحاصلة عن طريق اليقظة. فما الحقيقة المعرفية إلا معرفة حاصلة عن عالم الأحلام[1].

ثم ذهب ديكارت في شكه إلى حد الشك في الوجود الحسي، غير أنه تراجع في شكه هذا؛ لأنه تيقن أن شكه لا بد أن يكون له وجود[2]. لقد استمرت تساؤلات ديكارت حول ماهية الوجود في بناء نظريته الفلسفية التي تقدم الوجود الذهني على الوجود المادي:« أنا أفكر إذًا أنا موجود»، وهي فلسفة تعارض فلسفة أفلاطون وأرسطو التي تؤمن بسلطة الوجود المادي على الوجود الذهني. فتراءى لديكارت أنه قد خرج بفلسفته هذه عن المنطق الأرسطي الصوري محدثا بذلك قطيعة معرفية. ولم يتفطن إلى أن الفلسفة التي تفرض وجودا حسيا لكل وجود ذهني فلسفة خارجة عن المنطق والعقل، ذلك لأن التسليم بما هو تسليم بوجود الطائر الخرافي والغول وباقي الأساطير. وبهذا يكون ديكارت قد وقع في المغالطة التي حكمت بعجز الحلم في الوصول إلى الحقيقة والمعرفة، وبهذا تخلى الفكر الأوروبي عن هذا المنهج العلمي فأعلن إفلاسه.

والواقع أن ديكارت في تأسيسه لهذه الرؤى الفلسفية كان قد استفاد من بعض المستجدات التي شهدتها الفلسفة الأفلاطونية القديمة(التحولات)، وقدم لنا في نهاية النهاية تصورا جديدا عن الوجود، هذا التصور يمجد سلطة العقل. والحداثة هي الأخرى مجدت هذه السلطة إذ لا ضرر ولا ضرار من القول إن الفلسفة الديكارتية وحتى الليبنتزية نسبة إلى "ليبنتز" شهدت بعض تجليات الحداثة بمفهومها المعاصر.

ويعد كانط (Kant) أول من ناقض فلسفة ديكارت، إذ يرى أن الوجود سابق للماهية[3] وفي ظلال الفلسفة الكانطية نشأت حركة التنوير الفلسفية التي تدعو إلى: «تحرر الإنسان من الوصايا القائمة بداخله»[4]. هذه الوصايا التي تعيق الفرد وقدرته على الإدراك والقول بالتحرر هي كلها مبادئ نادى بها منظرو الحداثة الشعرية فيما بعد.

ولعل ما تقدم من أطياف فلسفية متباينة يعكس لنا الوضعية الجديدة القائمة على" الاحتمال الضروري" و "التحول النسبي" اللذين يجسدان حركة غامضة لوجود معقد،

---

(1)– ينظر: مهدي فضل الله: فلسفة ديكارت ومنهجه(نظرية تحليلية ونقدية)، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1986، ص89.
(2)– المرجع نفسه، ص92.
(3)– ينظر: مصطفى غائب: في سبيل موسوعة فلسفية، (هيغل، سارتر، برجسون)، ص23.
(4)– المرجع نفسه، ص23.

متعارض، لا محدد، يدخل بكل لوازمه فيما يسمى بالحداثة: هذا المفهوم الجديد الذي عبر عن كل التناقضات والتغيرات التي عاشتها أوربا في عصر النهضة، انطلاقا من الفلسفة الديكارتية والكانطية وفلسفة هيجل وهيدجر، إلى ظهور الرأسمالية وصعود البرجوازية، هذا الصعود الذي جسد مفهوم الحداثة عند "ماركس" في نظريته المادية التاريخية، إذ عمل على نقد هذه المادية التي اكتشف أنها قد أغلفت فعالية الإنسان وقدرته على المعرفة، وهي معرفة تنم بتوجه الإنسان نحو الطبيعة واكتشاف أسرارها وتصويرها واستغلالها لصالحه، وذلك عن طريق المعرفة والممارسة للقضاء على تلك الثنائية المتصاعدة القائمة على التجريد المطلق[1].

نصل إلى أن الحداثة مفهوم شامل تربت في ظلاله فلسفات وأيديولوجيات مختلفة تسعى إلى التغيير والتنوير والثورة على الأوضاع السائدة. فكانت هذه الاشعاعات الفلسفية بمثابة الأرضية التي انطلقت منها الحداثة في بلورة مفاهيمها الأولية، لتمضي في رحلتها، رحلة نحو المجهول والمطلق.

5ـ الحداثة في كتابات الشعراء النقاد الغربيين:

5ـ1ـ الحداثة الشعرية عند "شارل بودلير":

مهما تكن الاختلافات حول تحديد فترة أدب الحداثة، فإن المتفق عليه هو أن الشعراء النقاد الغربيين: شارل بودلير(Charl Baodlaire) ورامبو(Rimbaud)، وملارميه(Malarm) هم الذين أسسوا مفهوم الحداثة وقننوه في كتاباتهم النظرية.
وسنحاول في الفقرات التالية الاتقرب من تلك الآراء النظرية لشارل بودلير لنستخلص مفهومه للحداثة الشعرية.

لقد تمرد شارل بودلير على الواقع المر الذي عايشه، محاولا التحرر من الأعراف الاجتماعية، مجسدا الخطيئة في الكنيسة، وعندما عجز عن تغيير العالم الذي بدأت تأكله الرأسمالية، تحول إلى ذاته يخاطبها عن طريق مداعبته للغة، حيث قام بخلخلة بنية القصيدة القديمة، فالحداثة عنده ليست كلها خيرا، بل يعتبر حداثة المدن والمصانع هي الوجه الأسود في حياة الانسانية. إن التقدم المزيف في نظره هو الذي قضى على مشاعر الإنسان وجرده

[1]– ينظر: روجيه غارودي: ماركسية القرن العشرين، دار الآداب، بيروت، ط5، 1983، ص68.

من أحاسيسه، فالحداثة هي التي: تدل على عالم المدن الكبيرة الذي يفيض بالعقم والقبح والخطيئة، عالم الشوارع المفلتة، والأضواء الصناعية والإعلانات واللافتات البشعة ووحدة الإنسان الضائع وسط الزحام، عالم التقدم والتكنيك الذي يعمل بالبخار والكهرباء(...) وكثيرا ما نقرأ في كتاباته عن الإشمئزاز اللانهائي من اللافتات والصحف اليومية وطوفان الديمقراطية التي تسوي بين جميع الأشياء [1]. هذه الحداثة المزيفة يرفضها ويقاطعها "بودلير"؛لأنها جعلت من الإنسان قطعة شطرنج تحركها الأيادي في كل إتجاه.

يأتي مفهوم "شارل بودلير" للحداثة الشعرية وهي حداثة طالما عمل على التأسيس لها في فضاء الرمزية الفرنسية، وسنحاول في الفقرات التالية اجتثاث مفهوم الحداثة الشعرية من خلال تشظي مبادئها بدءا بتعريف الحداثة، مرورا بعناصرها الأخرى كالثورة على الواقع والعادة أو الروتين والخلق والكشف والتنبؤ والغموض، ولعل أخصب مبدأ عند شارل بودلير في تأسيسه للشعرية الحداثية هو مبدأ الحداثة في علاقتها بالزمن أو لحظة الأبدية.

لقد تحولت الحداثة في أطروحات شارل بودلير إلى إطار معرفي لقيم الحداثة الشعرية، حيث حاول مطاردة مستحيل الشعر من خلال مطاردته لمستحيل الحداثة حين أدرك أنها لحظة هاربة، ألا تراه يقول:«الشعر الحديث هو العابر والهارب»[2]. فكأن الحداثة هي لحظة هروب وانقلاب من الواقع المرئي والبحث عن واقع آخر جديد، وتبعا لذلك فإن الشاعر الحداثي تجده يحول الواقع المرئي إلى واقع شعري تتحول فيه الكلمة أو اللفظة إلى آدم جديد يسمي الأشياء تسميات جديدة.

إن الحداثة عند شارل بودلير لا ترتبط بزمن معين، فهي تقفز على جبهات العصور، وزمنها ليس هو الماضي أو الحاضر ولا حتى المستقبل، مادام المستقبل يتحول إلى حاضر كما يتحول هذا الحاضر إلى ماض.

---

[1]- ينظر: عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص72.
ثم ينظر: سعيد بن زرقة: الحداثة الشعرية عند على أحمد سعيد (أدونيس)، بين النظرية والتطبيق(رسالة ماجستير)، ص27.

[2]- ينظر: محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة: مجلة فصول، ص2.

تبعا لذلك فإن الحاضر الذي تريده الحداثة هو لحظة انتقال إلى زمن ما بعد المستقبل، وهذا يعني أن الشعرية الحداثية عند "شارل بودلير" تحمل تهديما مستمرا أو دوريا للأشكال والصيغ. إن الحداثة الشعرية بهذا التصور تتجاوز نفسها باستمرار وتصححها ولو بالتناقض معها؛ أي تمتلك في ذاتها سمة الحركة الدائمة المستمرة اللانهائية، الحركة العابرة أبدا، وهو تمركز يذكر بفكرة "المركزية المنطقية" (Logocentrisme) عند دريدا ونقده لها. بل يغري بالقول أن مفهوم هذه المركزية المنطقية قد ارتوت من مفهوم: « اللحظة الحداثية بوصفها نفي للثبات وسعي دائم للتحول، لأن الحداثة الحقيقية هي حداثة التناسل المتسارع في المفهوم الغالب(...) فهي نفي للنماذج ولا تطمح إلى مثال.» [1].

هذا وقد ثار شارل بودلير على تلك العادات والتقاليد من خلال مقته للروتين، ومطالبته المستمرة بالتجديد، يقول:« أتمنى أن أرى مراعي حمراء وأشجارا زرقاء»[2] فليس ثمة مراع حمراء في الوجود العيني أو المتخيل الوجودي، وليس ثمة أشجار زرقاء في العالم الطبيعي ولكن ثمة تلك الألوان في العالم البودليري، عالم التخييل والرؤيا، فهذه الصور هي من الذات البودليرية وليس من ذات الوجود.

ويقول أيضا«الحداثة تتكلم العالم»[3]، وهنا يريد أن يقيم علاقة مصافحة وصداقة واتحاد بين قصيدة الحداثة والعالم بكل أوجاعه وأوضاره، أوجاعه السياسية وأوضاره الاقتصادية وأرجاسه الثقافية والحضارية، هذه هي القصيدة العالمية التي أرادها شارل بودلير، قصيدة لا ترتبط بمجتمع معين أو شعب واحدي أحادي أو قومية ما، إنها قصيدة عالمية تتخطى النبرة الاجتماعية والنغمة الوطنية والروح القومية. هنا تتحد القصيدة بالعالم فيتحول العالم إلى قصيدة، فكأننا نرى ذاتنا وذات الآخرين من خلالها.

هذا وقد نادى شارل بودلير بالكشف ومعناه: إن القصيدة الكشفية هي التي تكشف لنا عالما جديدا عالما بكرا، والكشف من مقولات الرمزيين الفرنسيين.

---

(1)– ينظر: عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1990، ص82.

(2)– ينظر: عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ج1، ص72.

(3)– هذا الكلام مأخوذ من محاضرة للدكتور عبد الله حمادي موسومة بـ"الحداثة والتلقي" ألقيت هذه المحاضرة على طلبة الدراسات العليا، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، 1996.

لقد حلّق شارل بودلير في عوالم الأحلام ومزج بينها وبين الحياة الواقعية حيث يرى أن الفن الخالص هو:« خلق شعر مؤثر حيوي في الوقت نفسه الموضوع وصاحبه، كما يحوي العالم الخارجي للفنان والفن نفسه»[1]. إن شارل بودلير يحول الشعر إلى خلق أو سحر، هذا السحر الذي أطلقه العرب القداماء على الشعر والذي وسم به الرسول صلى الله عليه وسلم في قوله: { إن من البيان لسحرا} من تراكيب الشاعر غير العادية وبتحليقه في عالم الخيال والغوص في عمق الأشياء بسمو الشعر أو الفن على عالم السحر المؤثر في إحساساته العميقة، وبصريته الفذة ورؤيته الثاقبة، يضيء جوانب الأشياء المعتمة التي لا يدركها الناس، فيجمع بذلك بين عالمه والعالم الخارجي، لأن مهمة الشاعر:«أن نقرأ الغيب، وأن يفكك سحر ما لا يدركه البشر العاديون»[2].

إن الحداثة البودليرية تقوم على رؤية فلسفية تهدف إلى استقراء الواقع بالعين الثالثة، فمن انعكاس الواقع على مرآة النفس يكون التحليل الذي يعتمد على الخيال الواسع والحدس القوي النافذ إلى غياهب المكونات ليخرجها ويفككها، ويجعل منها تحفة وأبهة سحرية وقصيدة كشفية تحمل الجديد دائما[3].

وإذا كان الرمزيون يرون في غموض الشعر قيمة جمالية وفنية لا يرونها في الوضوح، فإن شارل بودلير هو الآخر اعتبر الغموض شرطا من شروط الشعر الحداثي يقول: «شيئان يتطلبهما الشعر: مقدار من التنسيق والتأليف ومقدار من الروح الإيحائي أو الغموض، ليشبه مجرى خفيا لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة. والشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطا في التعبير عن المعنى، بدلا من عرضه بصورة مبرقعة، وبهذا يتحول الشعر إلى نثر»[4].

ولعل هذا الغموض هو الذي أدى بالرمزيين إلى التعالي على شعر الإخبار والسرد والكتابة بلغة واضحة مفهومة نزولا إلى جهل القارئ. وتبعا لذلك فإن الحداثة البودليرية لا تسعى إلى نقل خبر يقين أو حقيقة ثابتة؛ لأن هَم البحث عن الحقائق لم يعد مقصدا من

---

(1)- ينظر: هنري بير: الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1981، ص22.
(2)- المرجع نفسه، ص21.
(3)- ينظر: بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006، ص78.
(4)- ينظر: عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، ص102.

مقاصد الحداثة الشعرية. والحقيقة التي تبحث عنها قصيدة الحداثة هي حقيقة فنية، وإن كانت هذه الحقيقة تنبع من الواقع فإن الحداثة تسعى إلى تشويهها عن طريق البحث في عوالم التجريد.

هكذا يتضح لنا أن الحداثة الشعرية عند شارل بودلير هي حداثة لا ترتبط بزمن معين، تقوم أساسا على مبدأ الثورة على العادات والتقاليد المنتشلة من الواقع المرئي، إنها حداثة التمرد والكشف والخلق المستمر. والقيمة الجمالية الفنية عند شارل بودلير تمجد الغموض وتدافع عنه. فتضافر هذه المبادئ وانصهارها في بوتقة الحداثة هو ما خلق رحيق الشعرية الحداثية عند شارل بودلير.

2.5ـ الحداثة الشعرية عند "رامبو":

نلتقي بالشاعر السريالي "رامبو" في بحثه عن كيمياء الكلمة وعن الأشكال الجديدة وفي فوضى المجهول، ليجعل من شعريته شعرية حداثية مطلقة على حد قوله في قصيدته "فَصل في الجحيم" علينا أن نكون حداثيين مطلقا. لا مجال بعد للأناشيد، فلنحافظ على الخطوة المكتسبة[1]. إن رامبو يخرج الشعر من نطاق الأناشيد ويرمي به في حضن الحداثة ويجعل من الشاعر ورشة متنقلة إذ عليه أن ينفتح ويمتلك كل المعارف[2]، فيكون بذلك منفتحا على كل العوالم، وما يدور فيها من أحداث تمثل: « ظاهرة المجهول تستيقظ في وقتها داخل الروح الكونية»[3]، فيُحمل رامبو الشعر مهمة كشف والاستشراف عما هو غامض وخفي في هذا العالم.

وتقوم الحداثة عند رامبو على مقولة الرؤيا التي تتجاوز نظام الكون، ونظام الأشياء، للغوص في أعماق الذات الإنسانية لمعرفة ماهيتها والكشف عن روحانيتها، وبهذا التصور تصبح الحداثة الشعرية عند رامبو شغفا بالمجهول: «يؤول إلى تحطيم الواقع»[4]. ليحيا حياة الكشف والمغامرة في سديم العالم الآخر.

---

(1)– ينظر: مالكم براد بري وجيمس ماكفارلين: ما الحداثة(1890-1930)، ترجمة مؤيد حسين فوري، ص21.
(2)– ينظر: هنري بير: الأدب الرمزي، ترجمة: هنري زغيب، ص28.
(3)– المرجع نفسه، ص28.
(4)– ينظر: محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة: مجلة فصول، ص14.

ويتأسس الشعر الحداثي عند رامبو على فكرة الحلم التي أصبحت إحدى الروافد الأساسية للرمزيين والحلم عند رامبو يضرب بجذوره في هواجس وذكريات الطفولة، للسمو إلى ما فوق الواقع[1]، لذلك اهتم رامبو بوجوب بناء مادة الشعر بناء حيا من خلال الحلم الذي لا يعني به سوى تهيؤات الوهم المنبثقة من اللاوعي، مما يساهم في خلق نوع من الأوهام الغريبة التي تكون منبع الشاعرية الحقة[2]، فرامبو اعتمد على اللاوعي في تشكيل قصيدته فكان الأب الحقيقي للمد السريالي من دون منازع.

لقد جاء رامبو ليعيد النظر في الصلة القديمة بين الشاعر والساحر، حيث اكتشف أن هناك علاقة ضرورية قائمة بين الرؤيا والعرافة والسحر، بالإضافة إلى ذلك نلمس تأثر رامبو بالأدب الصوفي والشعوذات السحرية، إذ جعلها إحدى الخصائص التي يقوم عليها شعره. وتجلى هذا التأثير من خلال إغراقه في عالم الخيال:«فالواقع عنده قد أصبح يحتمل التعديل والاتساع والتسوية والتمزيق والتوتر بين الأضداد...» [3]. إنه يحاول خلق نسق جديد يغاير النسق المألوف في واقعنا. هذا ما جعل الخيال الشعري عند رامبو يقوم:«على الحرية الابداعية المطلقة، فيجمع أشتات الواقع المحطم، ويعيد بنائها بناء جديدا، متجاوزا الجمع بين المتناقضات والمتنافرات والنشاز مما يؤدي إلى الغموض المطلق أحيانا»[4]. لذلك تميزت حداثة رامبو بابتعادها عن الواقع المادي المحسوس، وهدمَ أنساقه ونظمه الزمانية والمكانية، فجاء شعره على درجة عالية من الغموض، فهو ينطلق بقارئه إلى عالم المخيلة التي تموج بالألغاز والأسرار: « لأن الرؤيا الشعرية تتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق، (...)»[5]. إنها نوع من اليوقا التي تهدف إلى استكشاف الحياة الباطنية والغوص في عوالمها.

هذا وقد أضاف رامبو إلى نظرية الخيال ما أسماه بـ"كيمياء الفعل"؛ بمعنى تحرير الخيال من العقل والمادة عن طريق استغلال القيم الانفعالية والصوتية الماثلة في الحروف من خلال تراس الحواس يقول في إحدى رسائله موضحا هذه الفكرة:«إن الشاعر يجعل

---

(1)– ينظر: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978، ص28.
(2)– المرجع نفسه، ص117.
(3)– عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ص135.
(4)–عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، ص140-141.
(5)– ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص199.

نفسه قادرا على الإبصار من خلال الاختلاط الواعي واللامحدود لجميع الحواس»[1]. وقد حاول رامبو تجسيد هذه الأفكار النظرية في كتابة "فصل الجحيم" والذي هو مجموعة من الرؤى الغربية تجاوز فيها منطق العقل والواقع.

بناء على ما تقدم نقول: إن رامبو في حديثه عن الشعر يبدو لنا أن تأسيسه للحداثة الشعرية كان من منطلق حداثي، أصبحت فيه الحداثة الشعرية تقوم على مجموعة من الرؤى الهادفة لاكتناه المجهول والكشف عن الأسرار الخفية بل الرحيل والسفر إلى ما بعد الواقع، ما دام رامبو أصبح يشعر بعجز الواقع عن التعبير وهو الأمر الذي جعل الحداثة الشعرية تقوم على مبدأ الغموض والخيال والرؤيا والحلم.

3.5ـ الحداثة الشعرية عند "مالارميه":

نعترف مبدئيا بأن الشعرية التي نادى بها "مالارميه" هي شعرية الابتكار والايحاء، وهذا ما أكده "جان كوهين" (John Cohen) في قوله :«إنني أبتكر لغة من شأنها أن تفجر شعرية الجدة، أستطيع أن أعرفها بهذين الكلمتين، أن ترسم أثر الأشياء الذي تحدثه لا الأشياء ذاتها»[2]، إذ يقع الاهتمام في البحث عن الشعرية، عن الأحاسيس والإنفعالات التي تعمل على توقد نار الشعر؛ لأن الشعر الحداثي في تصور "مالارميه":«لا ينبغي أن يتشكل من كلمات ولكن من أحاسيس، وكل الكلمات تمضي أمام الأحاسيس»[3]، والشاعر الحداثي يكتب بأحاسيسه وشعوره، وبإشكال لغوية وكأنه يعيد بناء أهرامات الشعور والأحاسيس في تأججها عن طريق اللغة في شكيلتها، وصياغة هذا الشعور هي صياغة للواقع الجديد الذي يحلم به "مالارميه"، الواقع اللامرئي الذي يناقض تماما الواقع المرئي القديم.

وإذا كان عالم "بودلير" هو الجمال المثالي وعالم "رامبو" هو عالم المجهول فإن عالم "مالارميه" هو "السماء الزرقاء"[4]. حيث تسكن الكلمة الخالدة والشعرية الصافية التي ظل يبحث عنها في أشعاره، فالشعر عنده آني متجذر في روح الشاعر الصادقة، وهذه

---

[1]– ينظر: محمد فتوح أحمد: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص79.
[2]– ينظر: جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص387.
[3]–جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، ص387.
[4]– ينظر: إحسان عباس: فن الشعر، دار الشروق، عمان، ط1، 1996، ص60.

الكلمة التي يبحث عنها الشاعر لا توجد في عالم الأشياء والمحسوسات، بل هي في مدائن السحر ومدائن المجهول.

ومثلما نادى بودلير ورامبو بالغموض، نادى أيضا مالارميه بالمبدإ نفسه، وأقواله في ذلك واضحة تدل على شرعية هذه الظاهرة، يقول مالارميه:«ينبغي للشعر أن يكون ألغازا دائمة»[1]، ويقول أيضا:«لو قلت: إنه يوجد بين الطرائق القديمة، السحر الذي يحيط بالشعر، قرابة خفية، فهناك إثارة داخل ظلال جلية لموضوع من خلال كلمات موحية، وليست أبدا مباشرة، تختزل إلى صمت معادل، وتحمل محاولة تقترب من الإبداع...» [2]. فالغموض ليس وليد الصدفة في التفكير، إنه منهج معتمد؛ لأنه هو الذي يشكل الشعرية. ولقد قال "بول فاليري"(Paul Valery) عن قصائد مالارميه:«إن الغموض كاد يكون بالنسبة لها شيئا أساسيا»[3]. والقصيدة الغامضة يمكن أن تعرف من خلال التناقض، فيقال إنها تعبير واضح عن فكر غامض. ويذهب مالارميه إلى أبعد من ذلك في التأكيد على الغموض في الشعر؛ لأن الشعر ليس مروحة للكسالى النائمين بل الشعر عنده:«لغزا وهذا هو هدف الأدب»[4]. لذا كانت أشعار مالارميه تكسر وتحطم باب الطمأنينة على القارئ، وتدفعه إلى عالم الدهشة والغرابة. يضاف على هذا الغموض والإبهام تأكيده على الموسيقى التي تحول القصيدة إلى كهف من الطلاسم، وهي موسيقى تجعل القصيدة أشبه ما تكون باللغز، تبتعد عن القارئ العادي فـ:«الشعر الجيد للقارىء الجيد»[5].

يتضح مما سبق، أن الحداثة الشعرية عند مالارميه هي شعرية الأحاسيس الباطنية والانفعالات المتأججة لا شعرية القوالب اللغوية الجاهزة، فهي خرق لمثل هذه القوالب والقواعد، وابتكار وتشكيل وتوليد جديد في فضاء يسوده الغموض، غموض العبارات، وسحرها الفياض، السحر أو اللغز الذي يمنح للقصيدة شعرية الدخول إلى عالم المجهول، فيجعلها قصيدة تنبىء بما سيكون عليه الواقع، وذلك من خلال خبرة المبدع وثقافته عن الواقع المرئي، فيأتي الشعر الحداثي في ضوء نبوءة الشعراء ملغما بهواجس المستقبل وليس الشعر، مرتبطا بأحداث أو مناسبات بالية عتيقة؛ لأنه ضد الحدث والوصف على حد

---

(1)– جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، ص415.
(2)– المرجع نفسه، ص415.
(3)–جان كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش ، ص415.
(4)– ينظر: هنري بيير: الأدب الرمزي، ترجمة: هنري زغيب، ص39.
(5)– المرجع نفسه، ص36.

سواء، وفي هذا المنحى تبتعد القصيدة الحداثية عن الحدث وتبطل أن تكون خبرا يقينيا، فتتحول إلى خبر أو حقيقة فنية تروي قصة الأجيال في تلاحم وترابط يجعل الماضي والحاضر والمستقبل زمنا واحدا منصهرا في لحظة الأبدية، الصاخبة بإيقاعات سنفونية هي في النهاية جرح الإنسان المعاصر في واقعه المتأزم.

6ـ الحداثة في كتابات النقاد والشعراء النقاد العرب المعاصرين:

إذا ما انتقلنا إلى الساحة النقدية العربية المعاصرة فإننا نلتقي بأصوات تمثل الصوت المتعدد، لأنها تجمع بين القصيدة التنظيرية والقصيدة النقد، هذه الأصوات انبعثت أصداؤها من رحم الخمسينيات، فعملت على هندسة حداثتها الشعرية، على روابي حداثة الشعراء الغربيين أمثال بودلير ورامبو وملارميه.

اعتنق صوت الشاعر العربي بأصوات الغربيين، فتألق نجما في سحائب الشعراء الحداثيين، وتجلى ذلك في كتابات شعرائنا النقاد العرب أمثال: محمد بنيس، يوسف الخال، عبد الوهاب البياتي، نزار القباني، وأدونيس إمام الحداثيين.

وسنحاول في الفقرات التالية انتخاب بعض المقولات الأساسية التي تجسد لنا فهم بعض نقادنا العرب لمقولة الحداثة، فـ "غالي شكري" مثلا كتب كتابا بعنوان " شعرنا الحديث إلى أين" وكتب أيضا"العنقاء الجديدة" و"صراع الأجيال"، ضمنها عدم إيمانه بوجود حداثة واحدة بل يصرح بتعدد الحداثات، فالحداثة إذن لم تكن مقصورة على الجانب السياسي أو التاريخي أو الاجتماعي أو الفلسفي أو الأدبي فهي مقولة مشتتة بين مختلف هذه العلوم، يقول غالي شكري:« ليست الحداثة منهجا أدبيا، فهي مثل الوضعية والماركسية والوجودية هي تحليل للتاريخ وللاجتماع وللسياسة..» [1].

إن الحداثة لا يمكنها أن تكون منهجا؛ لأن المنهج في أدق تعاريفه هو مجموعة من القواعد والضوابط يتم تطبيقها للوصول إلى حقيقة ما، والحداثة لا يمكن حصرها في قواعد أو ضوابط وكذلك لا يمكن للحداثة أن تصل إلى حقيقة ما، لأنها ضد الحقيقة، وتبعا لذلك تم حرمانها من صفة الموصوف المنهجي.

---

[1]– غالي شكري: برج بابل، النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1990، ص150.

يقول غالي شكري في موضع آخر: «الحداثة رؤيا تقتحم السائد وتهاجم التخلف»[1] وهنا نجده يعطي الأولوية لمكون الرؤية، المكون الذي أغفلته المناهج النقدية بشقيها "السياقي والنصاني" في عملية التأسيس للمنهج.

إن التفاته غالي شكري لمصطلح الرؤيا هي التفاتة تحمل في طباعها إضافة جديدة إلى القواميس النقدية المعاصرة، هذه الرؤية في تصور غالي شكري هي رؤية ثورية تقتحم المستودع التراثي بأشكاله الفكرية والأدبية والنقدية.

ونلتقي أيضا بناقدة سورية، كان لها باع طويل في التأسيس لما أسمته بـ"الحداثة الفكرية" هي "خالدة سعيد" صاحبة كتاب "حركية الإبداع" وكتاب "البحث عن الجذور"، فقد ألفيناها كتبت مقالا بعنوان "الملامح الفكرية للحداثة" نشرته في مجلة فصول، حاولت فيه مداعبة الحداثة الفكرية. ومن بين الخلاصات التي توصلت إليها أن الحداثة تبنى على منطق الانقلاب والتحول والحداثة عندها هي وضعية فكرية، بل ثورة فكرية تقوم على سياسة التحول المعرفي والجدل القائم بين مختلف الأفكار والأنظمة من حيث هي انتقال من دائرة الضيق والتقليد إلى فضاء التساؤل والتمرد، وهي أيضا انتقال من حيز الجمود إلى حيز الخلق والإبداع[2].

وفي هذا التصور تنكشف الحداثة الفكرية بوصفها حداثة تقوم على منطق الثورة والتمرد والكشف والخلق والمغامرة، فالثورة التي طالبت بها خالدة سعيد وشكري غالي هي ثورة ماركسية تستهدف تهديم القديم ثم إعادة بنائه من جديد، وتبعا لذلك ترى خالدة سعيد أن الحداثة هي تأسيس لعلاقة جديدة بين العالم والإنسان، بل هي تعريف لإنسانية الإنسان.

وثمة ناقد تونسي هو "عبد السلام المسدي" المعروف بتحليقاته في فضاء الأسلوبيات، حيث نلتقي به في واحد من كتبه الحسان، كتاب" النقد والحداثة" ففيه حاول مطاردة الحداثة الأدبية والنقدية، فرأى أن الحداثة هي ثورة على الدوال والمدلولات[3]، والمقصود بالمدلولات هنا المضامين المستهلكة، أما المقصود بالدوال الشكل أو الصياغة،

---

(1)- المرجع نفسه، ص150.

(2)- ينظر: خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة: مجلة فصول، ص30-31.

(3)- ينظر: عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص13.

فالقصيدة الحداثية حين تعلن ثورتها وتمردها فإنها تثور زاحفة على الشكل الشعري القديم الذي استنفذ واستنفذته العصور.

إنها المطالبة بشكل شعري يمليه العالم الشعري الجديد، ولما كان هذا العالم المرئي عالما ممزقا، مشتتا، مسحوقا، فلا بد للعالم الشعري أن يكون كذلك، وتبعا لذلك جاء شكل القصيدة الحداثية ممزقا ينشد بريق الصفاء في لحظة انهيار القيم وفي لحظة انحطاط الشعر.

هذا وقد شهدت الحداثة الشعرية تطورا مريبا في كتابات الشعراء النقاد، فهذا "يوسف الخال" الشاعر الناقد اللبناني الذي ألف كتابا أسماه "الحداثة في الشعر"، والحداثة في تصوره تقوم على أربعة مبادئ: أولها التعبير عن التجربة الحياتية كما يعيها المبدع وثانيها التخلي عن المفردات المبتذلة وثالثها أن يكون الإيقاع الشعري موائما ومناسبا لحركية العصور ورابعها أن الموضوع الوحيد والأحادي للشعر هو الإنسان والعالم[1] وهكذا نجد "يوسف الخال" يريد أن يقيم مصافحة بين التجربة الشعرية ووعي الشاعر من جهة وموضوع القصيدة والإنسان والعالم من جهة أخرى مثله مثل "شارل بودلير" و"خالدة سعيد" يضاف إلى ذلك مسألة التوحيد بين القصيدة الإيقاع والقصيدة الحداثة أو القصيدة الجرح. وكل ذلك لا يكون مشروعا إلا بإطلاق سراح الألفاظ وشحنها بدلالات جديدة تغادر فيها تلك المعاني القموسية المبتذلة.

أما "عبد الوهاب البياتي" الشاعر العراقي فقد قال إن الحداثة« هي ثورة عن السلطة الأبوية واللغوية»[2] ويعني بالسلطة الأبوية المستودع التراثي فكرا وأدبا ونقدا وسياسة ويعني بالسلطة اللغوية سلطة المعجم، إنها المطالبة بمعجم دلالي جديد، لأن الكلمة الشعرية في لحظة انتشالها من مخزون اللغة يعمل الشاعر على شحنها بدلالات جديدة. إن دعاة الحداثة أرادوا صنع معاجم شعرية جديدة في ظل هذا الدفق الحداثي الذي يطالب بتوليد الألفاظ ويبقى عنصر الثورة العنصر الرئيس في تفعيل السلطة التراثية بعطاءاتها الأدبية والفكرية والنقدية واللغوية.

---

[1]- ينظر: يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1972، ص80-81.

[2]- ينظر: ندوة خاصة بـ: "الحداثة في الشعر": مجلة فصول، مج3، ع1، 1982، ص268.

ونلتقي بالناقد المغربي "محمد بنيس" في كتابه:"الشعر العربي الحديث" وهو في الأصل أطروحة دكتوراه تقع في أربعة أجزاء. ومحمد بنيس كان من الشعراء المهوسين بالتأسيس لمقولة الحداثة، وهي عنده ترتبط بالتطور والتجاوز والتغيير.

والقصيدة حينما تتحول من شكل إلى شكل فإنها تريد تحقيق شيء يسميه محمد بنيس "الإبدال"[1] وهو غاية الانقطاع المعرفي. إذن الحداثة "البنيسية" هي حداثة تقوم على ثلاثية التطور والتجاوز والتغيير. « ولعل اتساع استعمال مصطلح الحداثة في الخطاب النقدي والسجالي(...)هو ما يفضي بأي تعريف إلى مأزقه السريع»[2]. إن اتساع مفهوم الشعر هو ما جعل الأدباء، شعراء ونقادا يلهثون وراءه لاحاطته بتعريف، إلا أن ميوعة هذه الظاهرة وتجددها الدائم، ونبضها بالحياة الخلاقة على مر العصور، هو ما جعل التعريفات تتأزم، وتبرهن على قصورها، فكيف للنهائي أن يحدد اللانهائي؟.

في سياق آخر يرى محمد بنيس أنه على اتساع رقعة الشعر، فإن مصطلح الحداثة قد زاده رحابة، إذ إن مصطلح "الحداثة" يظل مسافرا يعضد أو يدمر عبر شرائط التحقق والاحتمالات[3]. إن الحداثة البنيسية تتخذ صورة المسالم الذي يدعي المصالحة مع التراث والسير جنبا إلى جنب، وما ذلك إلا حيلة من ميل الحداثة للانتشار في جسد التقليد وتفتيته وإصابته بالوهن، وتتخذ أحيانا صورة المهاجم الذي يوجه سهامه مباشرة صوب قلب التراث.

وإذا كان شعراء الحداثة قد أعرضوا عن وضع تعريف جامع مانع للشعر فإن نزار القباني يأتي في طليعة هؤلاء جميعا، فبرغم معاشرته الحميمية السديمية للكون الشعري منذ ما يقارب خمسين عاما إلا أنه يعترف أنه ليس لديه نظرية لشرح الشعر. يقول:«ليس عندي نظرية لشرح الشعر...» [4]. إن استحالة التعريف في القاموس النقدي لنزار قباني تعود بالأساس إلى اختلاف الشعراء في النظر إلى الكون الشعري«فكل شاعر يحمل نظريته

---

(1)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته،(مساءلة الحداثة)،ج4، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص268.

(2)- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، (التقليدية)، ج1، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1989، ص25.

(3)- محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط2، 1988، ص117.

(4)- نزار قباني: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د ط، د ت، ص19.

معه»[1] وما دام الأمر كذلك فإنه: «حرام أن نمزق القصيدة لنحصي كمية المعاني التي تنطوي عليها ونحصي عدد تفاعيلها وزحافاتها لنقف على لون بحرها»[2]. الوصول إذًا إلى الشطآن الجمالية التي رصعت بها القصيدة الحداثية نظمها الجمالية أصبح أمرا مستحيلا ما دام الشعر لا يمثل حقيقة واقعية، فهو «حقيقة مطلقة لا بد أنه كذلك وإلاّ انتهى إلى العدمية(...) وأنا لا أعني بذلك أبدية الشعر، الشعر سماء: فيها نجوم وشموس تغيب وتظهر وتغير مداراتها، سماء تارة خريفية وأخرى شتائية وثالثة ربيعية، إلاّ أن الحقيقة السماوية تبقى واحدة، يظل هناك سماء، البحر أيضا حقيقة، حقيقة البحر هي الحقيقة الشعرية، الحقيقة البحرية تعاني من مد وجزر وتيارات وعواصف. لكن البحر هو البحر رغم كل شيء حقيقة الماء في البحر باقية، التحولات الشعرية شيء حتمي...» [3].

فقصيدة الحداثة تتصف باللاثبات، تتلون في كل مرة بألوان جديدة تتناسل معانيها من قارىء لآخر ومن عصر لآخر، من هنا أصبح البحث عن الحقيقة في الشعر هو بحث عن الحقيقة في المطلق والمجهول، بحث عن لون واحد في حرباء تتلبس وتتلون بألوان مختلفة.

وقد اعترف نزار قباني في أكثر من موضع وعلى أكثر من صعيد باستحالة مفهوم الشعر الحداثي، ويتصدر هذا الاعتراف كتاب له بعنوان:" ما هو الشعر؟"، أودعه خلاصة تجاربه وقال في مطلعه: « ليس من طموحات هذا الكتاب أن يكون دليلا سياحيا يقول لكم في أي جزيرة يسكن الشعر وفي أي فندق يقيم. وفي أي مقهى يجلس وما هو عمره. ولون عينيه وهواياته المفضلة»[4]. هنا يشير نزار قباني إلى قصيدة الحداثة في مطاردتها المجهول، حيث يؤكد للملأ عدم استقرار هذا المجهول في مكان معين؛ لأن القصيدة الحداثية عند نزار القباني لا تمتلك رخصة سياقة أو جواز سفر للإبحار في مختلف البحار والمحيطات؛ ولأنها مرة أخرى تريد أن تكون قصيدة إنسانية عالمية، وهذا ما يؤكده قوله:«ليس للشعر صورة فوتوغرافية معروفة(...) وليس له عمر معروف.

---

(1)- نزار قباني: ما هو الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، ط3، 2000، ص24.
(2)- نزار قباني في: محمد عزام، الحداثة الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1985، ص109.
(3)- نزار قباني في: محي الدين صبحي، مطارحات في فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1978، ص105.
(4)- نزار قباني: ما هو الشعر، ص18.

أو أصل معروف. ولا أحد يعرف من أين أتى وبأي جواز سفر تنقل، المعمرون يقولون: إنه هبط من مغارة في رأس الجبل واشترى خبزا وقهوة وكتبا وجرائد من المدينة. ثم اختفى، وسكان الشواطئ يقولون إنه خرج من أعماق البحر، إنه لعب طول النهار مع الأطفال والأمواج والأسماك الذهبية، ثم عاد إلى بيته البحري. وأطفال المدينة يقولون إنه خرج من الغابة وابتسم لهم وأعطاهم أزهارا وأقمارا وفراشات وأكواب ذرة، وفطائر محشوة عسلا ثم ابتلعته الغابة. ومعلمو المدارس يقولون: إنه دخل على صفوفهم ذات صباح فتكلم مع التلاميذ لغة لم يتعلموها وكتب على السبورة السوداء حروفا لم يروها من قبل ففهموا ما قال لهم وحملوه على أكتافهم وخرجوا إلى الشوارع بمظاهرات. مطالبين بتعيين وزيرا للثقافة...» [1].

هذه خواطر وانطباعات تكشف عن حيرة نزار قباني من الكون الشعري في انفتاحه وانبجاسه بل في انفتاح وانبجاس معانيه، وما يؤكد ذلك هو الاعترافات السالفة لمختلف الشرائح من معمرين إلى سكان الشواطئ إلى أطفال المدينة إلى معلمي المدارس، كلهم أكدوا على مجهول الشعر وحيرتهم منه، حيرة تكشف في مختلف الكتابات النظرية لنزار قباني عن عدم ارتباط قصيدة الحداثة بمكان أو زمان معين، هذا ناهيك عن غموضها وفجائيتها، وعدم محاكاتها للنموذج[2] مهما علت قدرته. وقد بدا ذلك واضحا في تأسيسه للقصيدة الشعرية الحداثية من حيث لغتها الشعرية وموسيقاها تأسيسا حداثيا.

ويأتي أدونيس في طليعة الشعراء المنظرين للحداثة الشعرية في عالمنا العربي، إنه الرجل المسكون بهواجس الحداثة شعرا وتنظيرا، إذ يمكن التأسيس للحداثة النظرية عنده ابتداء من كتابته للمقال النقدي المنشور عام"1959" في مجلة "شعر" تحت عنوان (محاولة في تعريف الشعر الحديث)، وأعاد نشره في كتابه النقدي (زمن الشعر)، فهذا المقال جاء مغايرا للنصوص النقدية القديمة، كما دعا فيه إلى التجديد وتجاوز المفاهيم التقليدية. ويرى فاضل ثامر«...هذا النص النقدي محاولة في تعريف الشعر الحديث أول محاولة تنظيرية

---

[1]– نزار قباني: ما هو الشعر، ص20-21.

[2]– للتوسع يراجع: بشير تاوريريت: رحيق الشعرية الحداثية في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، ص160-168.

ناضجة لأدونيس لتحديد مفهوم الحداثة الشعرية رغم أن الشاعر لم يستخدم هنا مصطلح(الحداثة) لفظا...»[1].

والمتأمل بدقة في هذا المقال يكتشف ميل أدونيس الكبير إلى التراث الغربي، حيث اقتبس كثيرا من مفاهيمه ورؤاه حول الحداثة الشعرية، ومن الأسماء الفرنسية التي دعم بها محاولته هذه، نجد (رينه شار Rene Char – بودلير Baudelaire- مارلو Malaraux..) والملاحظة الأخرى في هذا النص غياب مصطلح "الحداثة"، بهذا الاسم دون أن يعني هذا غياب معناها، بل وجد مقابل له بعنوان (الشعر الجديد). كما أن له محاولة نقدية أخرى جادة، يدور موضوعها في فلك الحداثة، دون الافصاح عن هذا المصطلح افصاحا واضحا، وهذه المحاولة تتمثل في النص النقدي الثاني الذي قدمه في مؤتمر روما عام 1961 وكان تحت عنوان(الشعر العربي ومشكلات التجديد) وما نلاحظه أيضا أن الشاعر لم يورد مصطلح الحداثة لفظا، بل كان يراوح بين مصطلحي (الشعر المعاصر) و(الشعر الجديد). ومعنى ذلك أن مصطلح(الحداثة) لم ينتشر إلا منذ منتصف الستينيات، وربما تأخر في بعض الكتابات النظرية حتى السبعنيات[2]. فأدونيس لم يستقر حتى في كتاباته المتأخرة على مصطلح الشعر الحداثي بل نجده يستعمل مرادفات مثل (الشعر الجديد، الشعر الطليعي، الشعر المعاصر...).

إن الحداثة الشعرية عند أدونيس لم تأخذ بعدها العميق إلا بعد صدور كتابه(الثابت والمتحول بحث في الاتباع والابداع عند العرب)[*]، وإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لتوظيفه لمصطلح الحداثة، فكيف ينظر إلى مفهومها ؟، وما هو تصوره لها؟ وهل الحداثة عنده جزء من آلة الإبداع، أم هي آلة الإبداع...؟

الحداثة بمفهومها الشامل عند أدونيس ثلاثة أنواع هي الحداثة العلمية، وحداثة التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، والحداثة الفنية.

---

[1]– ينظر: فاضل ثامر: مدارات نقدية، دار الشروق الثقافية العامة، العراق، ط1، 1987، ص198.

[2]–ينظر: فاضل ثامر: مدارات نقدية، ص198-199.

[*]– في سنة 1973 حصل أدونيس على درجة الدكتوراه من الجامعة اليسوعية في بيروت، وكان كتابه الذي اشرنا إليه سابقا ضمن أطروحته التي نشرت في ثلاث مجلدات، هي: "الأصول عام 1947" و" تأصيل الأصول عام 1977" و" صدمة الحداثة عام 1978".

فالحداثة العلمية تعني«إعادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطراد» [1].أما الحداثة الثورية فتعني نشوء حركات وأفكار جديدة ومؤسسات تعمل على التغيير، لتؤدي في النهاية إلى زوال البنى التقليدية في المجتمع وقيام بنى جديدة، أما الحداثة فنيا فتعني«تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية، ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل»[2]، فالكتابة الحداثية في نظر أدونيس هي كتابة تضع التاريخ موضع تساؤل مستمر، وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر، وذلك ضمن حركة دائمة من استكشاف طاقات اللغة واستقصاء أبعاد التجربة[3].

إذن النص الحداثي هو سؤال أبدي لكنه لم يكن "ماذا؟"، بل هو دائما: "كيف؟" والسؤال عن الكيفية هو بحد ذاته قلق دائم يسمو عن الإجابات الجاهزة، ومن ثم كان التجريب، محاولة لا تكتمل لتقديم إجابات أكثر نجاحا. وهكذا ظلت الحداثة الشعرية منفتحة لا تنغلق على نفسها قط، ولذلك تظل متميزة بتعددها وفوضاها الرائعة، والتزامها بجماليات التجدد اللانهائي محرومة وراضية بحرمانها من نعمة المواطنة المستقرة في مملكة التقاليد الفنية، الأمر الذي يجعل التجريب والقلق والشك سمة من سماتها الضرورية.

ويتفق "أدونيس" مع "أنطوان مقدسي" حول مفهوم شعر الحداثة إذ يرى أدونيس أن«الشعر خرق مستمر للقواعد والمقاييس.»[4] فالشاعر الحداثي أصبح لا يستأنس إلا بكسر وبخلخلة البنية اللغوية المعتادة متجها صوب التخييل والرؤيا، كما أنه لا يستأنس إلا بخرق ومحو الحدود المكانية والزمانية، ألا ترى أدونيس يقول:« هكذا يبدو النص العربي الإبداعي نصا مستقلا، كأنه يتحرك في مكان متخل، في هذا المكان تذوب الحدود التقليدية التي ارتسمت كحدود فاصلة بين الأنواع الأدبية، ولا يعود ثمة نوع صاف، وإنما

---

[1]– أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية حديثة، دار العودة، لبنان، ط1، 1980، ص320-321.
[2]– المرجع نفسه، ص321.
[3]– ينظر: رشيد بنجدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر: مجلة عالم الفكر، الكويت، مج23، ع1-2، 1994، ص486.
[4]– أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص312.

ينشأ النص/ المزيج، النص/الكل، لهذا يبدو المكان ماديا وشعريا، تفتتا فاجعا، قائما في سديم يتموج بين المحيط والخليج، ويبدو كأن المكان الوحيد لكل خلاق هو اللامكان»[1].

أدونيس يأتي في طليعة الشعراء النقاد الحداثيين الذين دعوا إلى انفتاح النص الشعري، حيث رسم لنا بالكلمات لعبة المطاردة الجديدة بين عالم الشعر وعالم النقد أو القراءة، إنه صراع بين لحظتين، اللحظة النقدية واللحظة النصية، فالأولى تطارد الثانية بهدف إمساكها، ولكن الثانية تمتلك لعبة التمنع مادامت مناعتها الإبداعية هي أقوى من مناعة اللحظة النقدية وما دام النص الشعري الحداثي هو نص مفتوح وتعددي، نص زئبقي لا يمكن الإمساك به. لذلك نجد المسعى النقدي اليوم يحاول جاهدا إفتضاض ما هو ممكن من المعنى والدلالة عبر مختلف الوسائل والأدوات الاجرائية؛ لأن الدلالة النصية لا يمكن أن تمنح نفسها بمجرد طَرق السطح طرقا خفيفا، كما أنها لا تتوارى في إحدى الزوايا المعتمة من النص الحداثي؛ « لأنه نص يتجدد مع كل قراءة لا ينتهي، لا يستنفد، هذا ما يميز الأعمال الشعرية الخلاقة»[2]، والمطلوب من القارئ أن يكتشف مكان الدلالة. هذه الدلالة التي تتفاعل معه، وعلى القارئ كذلك أن يدخل في لعبة الملاحقة عبر مختلف مظاهر النص، ولعل ما يكسب هذه المطاردة حيوية وفاعلية، هو أن تبقى لعبة دائرية لا تنتهي.

يضيف أدونيس: إن الشعر الحداثي يتجاوز الأيديولوجيا التي لا يستطيع أن تحيط بأبعاده، وهو بذلك يحاول التأسيس إلى ما يسمى باستقلالية القصيدة وتجاوزها لمختلف التيارات والمذاهب هذا يعني أن القصيدة الحداثية لا يمكن اختصارها بالينابيع التي انبجست منها إنما هي فعل يتجاوز اللغة نفسها، ويتجاوز أيضا الشروط السياسية والاقتصادية والاجتماعية:«إن كل قصيدة تنحل إلى عناصرها التي انطلقت منها سواء كانت لغوية أو اجتماعية(...) لا تكون شعرا، والقصيدة الحقيقة، القصيدة الشعرية هي هذه العناصر وشيء آخر، والمهم الجوهري منها هو هذا الشيء الآخر»[3]، فالقصيدة التي تمتلك خاصية الانتماء إلى شيء ما هي قصيدة محكوم عليها بالفشل في القاموس النقدي لأدونيس؛ لأن

---

[1]– أدونيس: سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص28.
[2]– أدونيس: كلام البدايات، دار الأدب، لبنان، ط1، 1989، ص27.
[3]– أدونيس: زمن الشعر، ص317.

الشعر الحداثي في مفهومه هو أسمى من الأيديولوجيات والأنظمة السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

هنا يقدم لنا أدونيس النص الشعري الحداثي بطبيعته العصية عن النظرية التتابعية؛ لأن النظرية تصنع قواعدها النقدية من رحم النص الشعري، وهي متولدة منه، ومتقدمة عليه زمنيا؛ ولأن جودة النظرية ترتبط بالأساس بوجود النص فهي تتغذى وتقتات على خلاياه الحية والميتة، ومن هذه الشرفة أعطى أدونيس الأولوية للشعر في تمرده عن القواعد والمقاييس، وفي ارتمائه على شاطىء اللامحدود[1]؛ لأن الشعر:«لا يوصف ولا يجدد ومن لا يعرف الشعر أو يحسه مباشرة، يستحيل عليه أن تكون له أدنى معرفة عنه»[2].

وهو رأي صريح واضح عن الفضاء اللامحدود الذي يشغله النص الحداثي بقواعده اللانهائية، وهي قواعد تتطلب قارئا جديدا ذا حس فني يمكنه من التطلع إلى جماليات النص وأسراره، إن قول أدونيس بانفتاح النص الشعري هو دعوة أخرى لتأسيس نقد جديد يقرأ النص الحداثي في ضوء هذا الأفق الجديد.

بناء على ما تقدم يمكن القول: إن الحداثة الأدونيسية تنبني على منطق التغيير والبحث عن الجديد المبتكر. بعبارة مختصرة الحداثة عند أدونيس هي:«تساؤل حول الكون، واحتجاج على السائد»[3]. الحداثة هنا صراع بين الركون والثبات، وبين التحول والاستمرارية والتغيير...كما تعني التنصل والخروج من ربقة الجاهز، والتمرد على القيود الماضية، لتأسيس مستقبل لم يأت بعد. ومن وظائف الحداثة عند أدونيس إخراج القارئ من الاستلاب؛ لأنه يعيش ضمن مفاهيم ليست من صنعه، وليست نابعة من طبيعة ظروفه ومشاكل زمانه، فهنا تبدأ الحداثة دورها في إخراج وانتشال هذه النماذج من التكدس والجمود، وإدخالها إلى التاريخ بعد أن كانت تعيش خارج التاريخ[4].

---

(1)– ينظر: بشير تاوريريت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، مكتبة أقرأ، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006، ص25.

(2)– أدونيس: في منير العكش: أسئلة الشعر، دار الآداب، بيروت، د ط، 1979، ص126.

(3)– أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، ص321.

(4)– ينظر: سعيد بن زرقة: الحداثة الشعرية عند علي أحمد سعيد (أدونيس)بين النظرية والتطبيق، (رسالة ماجستير)، ص321.

نختصر ما تقدم فنقول: إن الحداثة الشعرية في ضوء المحددات والعلائق السالفة الذكر هي مجموعة من الخاصيات الجمالية، لا يمكن للنص الشعري الحداثي أن يكون شعريا من دونها، وتبعا لذلك فإن: «النص الشعري عمل لغوي وجمالي إبداعي، ذو لغة شعرية، موقعه حر في اختيار الشكل الذي يناسبه»[1].

إنه نص حداثي، نص غامض، لأنه مثقل معرفيا، مفاجيء ومدهش يصدم القارئ ويزج به في مناخ الأسئلة، ويطلب منه أن يرقى إلى مستوى مبدعه، مختلف جوهريا عما تقدمه من نصوص في بناه الفكرية، نص ذو رؤيا لما يطرحه من آفاق جمالية ومعرفية، ولما يتسم به من إدراك وتمثل كلي للوجود والحياة، نص لا زمن له يؤسس زمنه الخاص به ولا يعترف مطلقا بسلطنة التسلسل المنطقي للتاريخ. فحمل الكتابات النظرية لأدونيس على اختلاف متخيلات عناوينها إذا ما أردنا افتعال موضوع لها فإننا نقول – دون هوادة- إن موضوعها السلطوي هو "الحداثة" وتجلى ذلك في حديثه عن الرؤيا الشعرية، وقوله بالكشف والتجاوز، والتنبأ والرفض والغموض والفجائية، والاختلاف، وانفتاح النص، والتحول والصراع والثورة والتمرد، والمغايرة، والبعث[2]، وما إلى ذلك من المبادىء الأخرى. ونعتقد أن خلاصة هذه الماهيات الجزئية التي تعج بها المبادىء السالفة، هي خلاصة الحداثة ورحيقها المصفى.

وهي في ختام هذا المدخل، لا تعدو أن تكون الحداثة متجذرة في القدم في المعاجم العربية والكتابات الشعرية والفلسفية، ولم تأخذ طابعها المفضل والعميق إلا في ظل كتابات الشعراء النقاد الغربيين الرمزيين والسرياليين، وقد اتكأ الشعراء النقاد العرب المعاصرين، على الموروث الحداثي في صورته العربية، فأنتجوا لنا حداثة نظرية وإبداعية، لا تختلف كثيرا أو قليلا عن تلك الحداثات العالمية، ويعتبر الدكتور عبد الله حمادي أكثر الشعراء النقاد الجزائريين احتفاء بمقولة الحداثة تنظيرا وإبداعا. وهذا ما ستكشف عنه الفصول التالية من هذا البحث.

---

[1]– خالد سليمان: أدونيس والنص الشعري مفهومه ومصادره: مجلة آداب معهد الآداب واللغة العربية، قسنطينة، ع3، 1996، ص201.

[2]– للتوسع يراجع: بشير تاوريريت: استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ص 26،77.

الجمـهورية الجزائـرية الديمـقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر - بسكرة -
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية
قسم الأدب العربي

ملخص مذكرة الماجستير الموسومة بـ:
تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكين" للشاعر: عبد الله حمادي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري

إعداد الطالبة:
* سامية راجح

إشراف الدكتور:
*أمحمد فورار

السنة الجامعية: 2006-2007

1- التعريف بإشكالية المذكرة وموضوعها:

لقد انطلق الشاعر العربي القديم في تأسيسه للقصيدة العربية القديمة من المعلوم، حيث عمل على محاكاة الوجود الخارجي وفقا لما تمليه عليه رؤيته البصرية، في حين أن الشاعر الحداثي انطلق في تأسيسه لعالم القصيدة الحداثية من فكرة المجهول، إذ لم يكتف بمحاكاة الواقع الخارجي من حيث هو واقع بصري، بل عمل على الدخول إلى مكنونات هذا العالم محولا بذلك القصيدة الشعرية إلى أفق من الكشف والتجاوز والرؤيا والنبوءة والفجائية أو الدهشة وما إلى ذلك من السمات الأخرى، التي جعلت نص قصيدة الحداثة نصا منفتحا على مجرة من المدلولات اللانهائية.

وإذا كان شعر الحداثة لا يوصف ولا يحدد، فإن النقد التأسيسي لاستراتيجية القصيدة الحداثية، يحاول دوما مطاردة ذلك الأفق، ورغبة منا في التأسيس لجماليات القصيدة الحداثية تأسيسا نقديا،آثرنا الاقتراب من عالم المدونة الجزائرية في صورتها الحداثية، حيث انتقينا واحدا من أهراماتها الابداعية، إنه الشاعر الجزائري الدكتور " عبد الله حمادي " المعروف بتحليقات الحداثية تنظيرا وابداعا. فجاء بحثنا موسوما بـ:« تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي». هذا الموضوع هو محاولة جريئة تستهدف جمع شتات مختلف الآراء النظرية للشاعر، وصياغتها وتوصيفها توصيفا نقديا، يستكشف مختلف تجلياتها الحداثية وذلك من خلال الوقوف عند مختلف الظواهر الحداثية في ديوان « البرزخ والسكين» للشاعر عبد الله حمادي.

ومن الأسباب التي دفعتنا إلى الاقتراب من هذا الموضوع نذكر: قلة اهتمام الباحثين في الشعر الجزائري بموضوع الحداثة وتجلياته النظرية؛ لأن الاهتمام في هذا المجال كان منصبا على المدونة الشعرية المشرقية. هذا ناهيك عن عزل آليات أو مبادىء الحداثة الشعرية عن آليات المنهج النقدي في صورته الحداثية والمعاصرة. الشيء الذي أبعد تلك المقاربات النقدية عن جماليات القصائد الحداثية، هذا فيما يخص إشكالية المذكرة وموضوعها.

2- ذكر الدراسات السابقة:

فيما يخص الإشارة إلى الدراسات السابقة، الواردة منها في الكتب العامة والبحوث الأكاديمية والدوريات، نقول: إنه على الرغم من تميز "د. عبد الله حمادي" في كتاباته الشعرية والنظرية، إلا أنه ظل مغتربا وبعيدا عن حقل الأبحاث الأكاديمية بالقياس إلى الشعراء الجزائريين المعاصرين له، إلا في الآونة الأخيرة. فما وقع بين أيدينا رسالتا ماجستير: الأولى بعنوان "شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة" لمسعودة خلاف سنة 2001، والثانية لنادية خاوة بعنوان: " المرأة، السلطة، النص في شعر عبد الله حمادي، نحو تحليل ظاهري" سنة 2002.

هذه المحاولات الأكاديمية تمثل خطوة أولى للاقتراب من عالم الحداثة الشعرية عند "عبد الله حمادي"، وإن كانت في الكثير من منعطفاتها لا ترقى إلى إبراز مجمل المبادئ التي قامت عليها قصائده الحداثية. والسر في ذلك عائد بالأساس إلى عدم الإحاطة المعرفية بمجمل الرؤى النظرية للشاعر "عبد الله حمادي" في تأسيسه لأفق الحداثة الشعرية. فقد تناست هذه الأبحاث المرجعية الحداثية التي استقى منها "عبد الله حمادي" جل آرائه النظرية. وما قدمناه في هذه المذكرة يختلف شكلا ومضمونا عن الأبحاث السابقة، ولاسيما تلك الدراسات التي حفل بها كتاب:"سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي" سنة 2001، وهو كتاب لمجموعة من الباحثين، وقع فيه البحث عن انفتاح النص على أفق الحداثة والنقد في ديوان "البرزخ والسكين"، من جوانب عديدة.

إن هذه الدراسات السابقة لها مكاسب، ونتيجة لصلتنا بها اهتدينا بموجبها إلى مناطق الظل المحرمة في كتابات "عبد الله حمادي" الشعرية أحيانا، فأخذنا واستفدنا منها الكثير، لكن ما يؤخذ على هذه الأبحاث والدراسات هو عزلها للحداثة الشعرية عند "عبد الله حمادي"عن باقي الحداثات العالمية، ولاسيما الحداثة المشرقية.

يضاف إلى ذلك اتصاف تلك الدراسات بالشمولية والجزئية وعدم الكفاية المنهجية، باستثناء البحث الذي تقدمت به الطالبة مسعودة خلاف لنيل شهادة الماجستير الموسوم بـ: "شعر عبد الله حمادي بين التراث والحداثة" سنة 2001.

3- خطة المذكرة: قراءة أولى في الهيكل العام.

بفضل مقروئيتنا المتواضعة لعالم المدونة الشعرية في صورتها الحداثية واطلاعنا على كتابات إخواننا المشارقة والجزائريين على وجه الخصوص، تمكننا من هندسة وتصميم بحثنا في خطة منهجية، وكان لزاما علينا تقسيمها إلى خمسة فصول مصدرة بمدخل مطول ومنتهاة بخاتمة.

تحدثنا في المدخل عن: مسارات وتجليات الحداثة، حيث حاولنا الاقتراب من مختلف الماهيات الجزئية للحداثة في المعاجم العربية والنص القرآني، والشعر العربي القديم، في كتابات أولئك الشعراء الذين خرجوا عن نمذجة ونمطية القصيدة العربية في صورتها التقليدية، لنتحدث في المحطة الثالثة من هذا المدخل عن الحداثة في علم الطبيعة والتاريخ. أما المحطة الرابعة فقد تحدثنا فيها عن الحداثة في الوعي الفلسفي المعاصر: في كتابات "هيجل وماركس وهيدجر وكانط وديكات". في حين أفردنا المحطة الخامسة لتجليات الحداثة النظرية في كتابات الشعراء النقاد الغربيين: "شارل بودلير ورامبو وملارميه". وفي المحطة السادسة تحدثنا عن بواكير وتجليات الحداثة النظرية في كتابات النقاد والشعراء النقاد العرب المعاصرين. حيث جرى التركيز على تلك الملاحظات النظرية التي حفلت بها كتابات الشعراء النقاد أمثال: "محمد بنيس ونزار قباني وأدونيس". وقد عمدنا في خلاصة المدخل إلى جمع شتات مختلف تلك الماهيات الجزئية بهدف الوصول إلى المفهوم العام للحداثة الشعرية، بوصفه الرحيق المصفى لمفهوم هذه المفردة.

يأتي الفصل الأول الموسوم بـ:« الحداثة عند عبد الله حمادي: مفاهيم ولوازم وتجليات أولى» وهو فصل نظري حاولنا فيه جمع شتات مختلف المفاهيم الجزئية لمفردة الحداثة الشعرية عند "عبد الله حمادي"؛ حيث عمدنا إلى تقسيم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث كبرى، يحتوي كل مبحث على مباحث فرعية. تحدثنا في المبحث الأول عن مفهوم الشعر الحداثي عند "عبد الله حمادي" وذلك من خلال الحديث عن: ماهية الحداثة واستحالة ماهية الشعر الحداثي ووظيفته، والاختلاف وهدم الاحتذاء والقول بالتواصل، دون إسدال ستار النسيان عن الشعر الحداثي بوصفه حساسية جمالية، وتشكيلا لغويا، وتحدثنا فيما بعد عن الشعر الحداثي بمعزل عن الدين. أما فيما يخص المبحث الثاني فقد تطرقنا فيه إلى لوازم

الحداثة الشعرية عند "عبد الله حمادي". وقد جرى التركيز على ثلاث نقاط أساسية هي حداثة اللغة الشعرية، والصورة الشعرية والموسيقى. في حين أننا أفردنا المبحث الثالث من هذا الفصل إلى تجليات الحداثة الشعرية في دواوين "عبد الله حمادي"، إذ تحول هذا المبحث إلى تأشيرة سفر للدخول في حيثيات الدراسة التطبيقية في ديوان "البرزخ والسكين" وختمنا هذا الفصل بخلاصة تجسد لنا المفهوم العميق للحداثة بمبادئها المختلفة عند "عبد الله حمادي"، حيث سعينا في الفصول التطبيقية الأخرى إلى النبش عن مختلف تلك الماهيات التي جسدت مفهوم الحداثة لدى شاعرنا "عبد الله حمادي".

يلي هذا الفصل النظري أربعة فصول تطبيقية. وفي الفصل الثاني من هذه المذكرة تطرقنا إلى: « حداثة اللغة الشعرية» في ديوان "البرزخ والسكين"، حيث توقفنا عند مختلف الخصائص الجمالية لعالم اللغة الشعرية في الديوان المذكور أعلاه. ومن تلك الخصائص نذكر: تكثيف الدلالات وانفتاح النص، الانحراف عن المعاني القاموسية والتأجيل الدلالي، اللغة الصوفية والحقول الدلالية، ثم توقفنا عند سؤال الحداثة وضبابية اللغة الشعرية، والصيغ الصرفية والأسماء والأفعال ودلالتها الحداثية وحداثة التكرار وتوالي الجمل وأشباه الجمل وأنواعها وتداخل الأزمنة وتنوعها. وهي نقاط ضرورية للوقوف على التمفصلات الحداثية لبنية اللغة الشعرية في ديوان الشاعر.

هذا وقد تعرضنا في الفصل الثالث إلى «حداثة الصورة الشعرية» الذي قسمناه إلى ثلاثة مباحث، تحدثنا في المبحث الأول عن مفهوم الصورة الشعرية بين التقليد والتحديث. فيما تحدثنا في المبحث الثاني عن بدايات تحديث وانعتاق الصورة الشعرية. وقد تطرقنا في المبحث الثالث من هذا الفصل إلى خصائص الصورة الشعرية الحداثية في ديوان "البرزخ والسكين"؛ حيث تناولنا إلى تلك الخصائص الممثلة في: تلاحق الصور الحداثية وتجزئتها وتراسل الحواس والغموض والجمع بين المتناقضات واللمح السريع والحلم والتجسيم. وهي كلها خصائص استطاعت أن تكشف لنا عن لا منطقية الصورة الشعرية وانزياحها عن تلك الصورة الشعرية التقليدية في طابعها الزخرفي القديم.

أما الفصل الرابع فقد تعرضنا فيه إلى: «حداثة الموسيقى» في ديوان "البرزخ والسكين". وقسمناه إلى ثلاثة مباحث، تطرقنا في المبحث الأول إلى بدايات ومظاهر التجديد

الموسيقي عند "عبد الله حمادي". وفي المبحث الثاني تحدثنا عن الموسيقى الخارجية من خلال الحديث عن الوزن والقافية والروي ودلالتهما الحداثية. أما المبحث الثالث فقد أفردناه للموسيقى الداخلية، حيث جرى التركيز على الإيقاع والأصوات والمقاطع الصوتية.

وفي الفصل الخامس الموسوم بـ:« الفضاء الطباعي» عمدنا إلى تقسيمه إلى خمسة مباحث، تحدثنا في المبحث الأول عن المفهوم العام للفضاء الطباعي وتجلياته الأولى في شعر "عبد الله حمادي"، فيما تحدثنا في المبحث الثاني عن الفضاء في قصيدتي: "رباعيات آخر الليل" و"الشوفار". وقد جرى التركيز في هذا الفصل على علامات الترقيم ودلالتها الحداثية في الديوان وهو ما تضمنه المبحث الثالث الذي تطرقنا فيه إلى علامات الترقيم في أربع قصائد من ديوان "البرزخ والسكين" هي: قصيدة "مدينتي"، "البرزخ والسكين" و"يا امرأة من ورق التوت" و"الشوفار".

وفي المبحث الرابع تعرضنا إلى غياب أدوات الربط وعلامات الترقيم ودلالتها الحداثية في الديوان. أما المبحث الخامس فقد خصصناه للحديث عن الدلالة الحداثية للسواد والبياض.

هذه هي الفصول التي تحرك فيها بحثنا هذا، وقد جاءت مذيلة بخاتمة احتوت أهم الخلاصات والنتائج التي توصلنا إليها.

4- منهج الدراسة:

من أهم المناهج التي اعتمدنا عليها في هذه المذكرة نذكر: المنهج التاريخي الذي ساعدنا في التبصر بتطور ماهيات ودلالات الحداثة عبر مسارها التاريخي. كما استعنا بالمنهج الوصفي التحليلي في وصف وتحليل تلك الآراء النظرية التي عجت بها كتابات الفلاسفة والمنظرين أمثال شاعرنا "عبد الله حمادي". وتأتي السيميائية والأسلوبية في طليعة المناهج النقدية المعاصرة، استخداما وتوظيفا. وذلك من خلال البحث والنبش عن دلالة الإشارات السابحة في ديوان الشاعر المفعم بالانزياحات ذات المدلولات اللانهائية.

5- أهم المصادر والمراجع:

تأتي المؤلفات النظرية والشعرية للشاعر الناقد "عبد الله حمادي" في طليعة المصادر الموظفة في هذه المذكرة ومن تلك المؤلفات نذكر:

1- ديوان البرزخ والسكين.
2- الشعرية العربية.
3- أصوات من الأدب الجزائري الحديث.

أما فيما يخص المراجع نذكر:

4- الحداثة وما بعد الحداثة لمحمد سبيلا.
5- سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، لمجموعة مؤلفين.
6- رحيق الشعرية الحداثية لبشير تاوريريت.
7- زمن الشعر لأدونيس.
8- شعر عبد الله حمادي، بين التراث والحداثة(مذكرة ماجستير)، لمسعودة خلاف.
9- المرأة، السلطة، النص في شعر عبد الله حمادي (نحو تحليل ظاهرتي)، (مذكرة ماجستير)، لنادية خلوة.

6- نتائج المذكرة:

توصلنا من خلال هذه المذكرة إلى مجموعة من النتائج آثرنا عرضها على النحو التالي:

* لقد تجلت الحداثة الشعرية في الشعر العربي القديم تجليا بسيطا بالقياس إلى تجليها في كتابات الشعراء الرمزيين والسرياليين الفرنسيين أمثال "شارل بودلير ورامبو ومالارميه". وقد أخذت الحداثة الشعرية العربية طريقها إلى الظهور في كتابات الشعراء الحداثيين المعاصرين أمثال" نزار قباني ومحمد بنيس وأدونيس وعبد الله حمادي"، ولم تكن الحداثة في كتابات هؤلاء الشعراء النقاد مجرد ماهيات جزئية بقدر ما هي تضافر بين تلك الماهيات أو المبادىء، كالكشف والتحول والتنبؤ والتجاوز والرفض والغموض والفجائية أو الدهشة.

* الحداثة عند عبد الله حمادي تقوم على فلسفة البحث والتساؤل والمغامرة والقلق والتجديد المستمر، والخروج عن المألوف. وتتأسس الحداثة عند عبد الله حمادي على مقولة الاختلاف وهدم الاحتذاء والقول بالتواصل فهو يرفض محاكاة النموذج مهما علت قدرته، وهي تشكيل لغوي يقوم على لا عقلانية اللغة وهذه اللاعقلانية هي التي تسمو باللغة إلى ما وراء الظاهر من الأشياء، فتخترق حجب مستويات التلفظ، حيث تشحن الكلمات بدلالات جديدة تتحول بموجبها اللغة الشعرية إلى لغة ضوئية كاشفة. والشيء نفسه ينسحب على الصورة الشعرية الحداثية فهي عند عبد الله حمادي تبنى على اللامنطق، فهي صورة لا عقلانية.

* إن حداثة اللغة الشعرية في ديوان البرزخ اتصفت بمجموعة من الخصائص الجمالية أفرزها طيف الحداثة الشعرية، ومن تلك الخاصيات نذكر: تكثيف الدلالة وانفتاح النص والانحراف أو التأجيل الدلالي، وهي لغة صوفية تقوم على سؤال الأبدية، حيث تتضافر فيها الأزمنة وتتحد بشكل يجعل الحاضر منصهرا في الماضي ومشرئبا نحو زمن المستقبل.

* لقد قامت الصورة الشعرية الحداثية عند عبد الله حمادي على مجموعة من الخصائص نذكر منها: التفكك أو التفتيت والجمع بين المتناقضات واللمح السريع، والحلم والتجسيم، وبهذه الخصائص يكون عبد الله حمادي قد خرج عن منطقية الصورة الشعرية التقليدية، وذلك بالخروج عن وظائفها المعهودة: الوظيفة المرجعية والافهامية والانفعالية.

* وفيما يخصُ حداثة الموسيقى عند عبد الله حمادي فإننا نجد قناعته بالابقاء على الوزن الخليلي قد تبددت، حيث خلفتها قناعة جديدة ترمي إلى ضرورة التجديد الموسيقي، وتجلى ذلك في آخر قصيدة من ديوان:" تحزب العشق يا ليلى"، فيما غطت هذه القناعة ديوان: "قصائد غجرية" إلا أن الحنين كان يراوده في المزاوجة بين نظام الشطر ونظام السطر في بعض قصائد ديوان: "البرزخ والسكين".

* لقد حضي الفضاء الطباعي بأهمية فائقة في ديوان"البرزخ والسكين"، ويظهر هذا الاهتمام من خلال تلك الرسومات والخطوط والحروف والأحجام والطبع والنسخ وعلامات الترقيم وغياب أدوات الربط والبياض والسواد والكتابة على اليسار، وهي كلها مظاهر حداثية تدل دلالة واضحة على التحول والتغير والرفض والتجاوز.

وفي ختام هذا التقرير يجب التأكيد على أن الخوض في مثل هذه المسائل الحداثية وما آلت إليه من نتائج ليس بالأمر الهين، إننا نعترف بصعوبة المغامرة والمجازفة، ونعترف في مقابل ذلك أن الخلاص من تلك الصعوبات والعوائق ما كان لينقشع لولا مساعدة أساتذتي الأفاضل، وفي مقدمتهم أستاذي المشرف الأستاذ: أمحمد فورار.

فإلى هؤلاء جميعا تحية شكر وتقدير وعرفان.