وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله
كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها

تجليات الفضاء في شعر بني مزاب

– نماذج مختارة –

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم
تخصص: دراسات أدبية ونقدية

إعداد الطالب:
عمر باحماني

إشراف الدكتورة:
عائشة مقـــدَّم

السنة الجامعية 2018م / 2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أشكر الله العلي القدير الذي أنعم عليَّ بنعمة العقل والدين. القائل في محكم التنزيل" وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ "سورة يوسف آية 76

وأثني ثناء حسنا على الأستاذة: **مقدَّم عائشة** وفاءً وتقديراً واعترافاً مني بالجميل فلم تدَّخر جهداً في مساعدتي في مجال البحث العلمي، فهي صاحبة الفضل في توجيهي ومساعدتي في تجميع المادة البحثية، فجزاها الله كل خير.

ولا أنسى أن أتقدم بجزيل الشكر لكل من كانت له يد في سبيل أن يرى هذا العمل النور، دون أن أستثني أحدا، وإلى كل من أمدَّ لي يد العون في إخراج هذه الدراسة على أكمل وجه.

فجزى الله الجميع وافر الجزاء، وله الحمد أولا وآخرًا.

الباحث: عمر باحماني

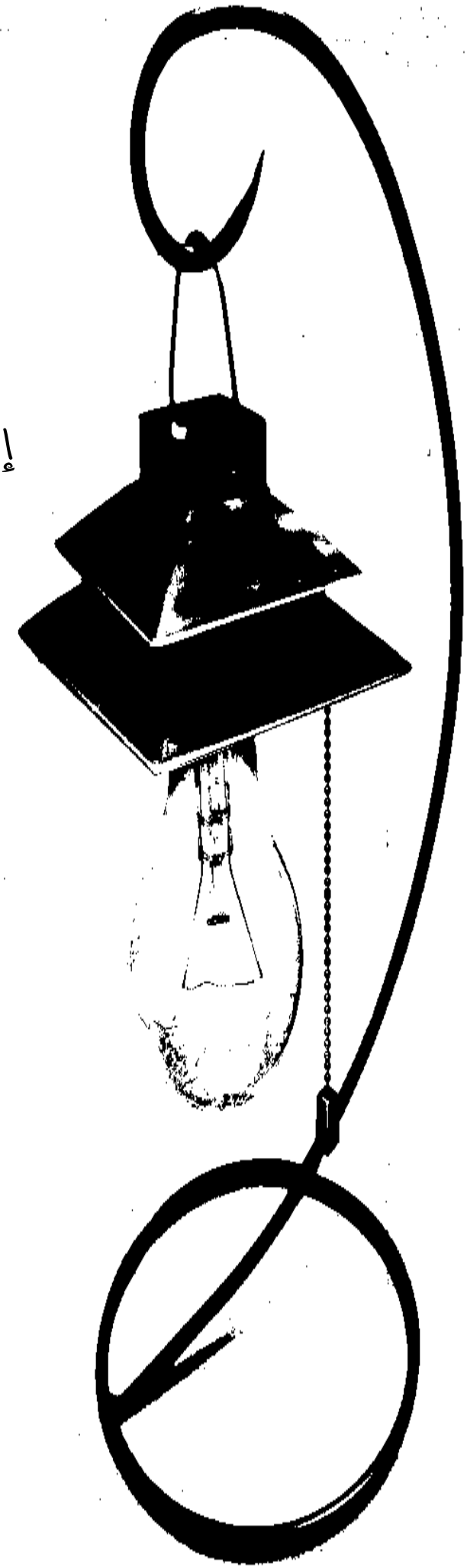
أهدي بحثي هذا

إلى كل باحث سعى...

ولازال يسعى

لتبديـــد الظلام ...

فمزيدا من النور....



مقدمة

ينطلق الخطاب الشعري –بل الخطاب الإبداعي كله– من جدلية تنشأ عن التماهي الجمالي الذي يؤزِّم العلاقة بين العالم الواقعي وبين نظيره المتخيَّل، أي بين النص الإبداعي باعتباره مرجعا لغويا يمتلك دلالة أحادية وبين احتمالات تمظهره عبر عملية القراءة. ولا شكَّ أنها لن تنال تفرُّدها ولا تميزها إلا بابتعادها قدر المستطاع عن نمطية إعادة إنتاج الواقع كما هو. لذلك كان صوت الشاعر بالدرجة الأولى صدًى للعالم الخارجي، والعالم الخارجي بدوره يتشكَّل أساسا من مجموعة أنساق متناثرة تعكس الفضاءات الممتدة؛ التي تتجسَّد في كلِّ ما يحيط بنا. أي بعبارة أخرى؛ لن يستقيم وجود لهذه الفضاءات إلا داخل اللغة نفسها.

ولقد شكَّل الفضاء أهمية مميزة في الخطاب الأدبي بصورة عامة، والخطاب الشعري على وجه الخصوص. فهو إذ يتميَّز باعتباره المكوِّن الأساسي الذي يتمايز فيه النص، ويتبلور على ضوئه، كما يعمل على توجيهه والكشف عن بقية السياقات. هذا بالرغم من كلِّ ما اعترى هذا المكوِّن الذي نعني به "الفضاء" من التباسات جاءت بها مختلف الدراسات النقدية الغربية والعربية على السواء، تلك الالتباسات التي تولَّدت عن طريق الكثير من المحاولات الحثيثة لعمليات النقل والترجمة، فأحاط الغموض بالمصطلح وشَابَهُ الكثير من اللُّبس بالموازاة مع مصطلحات أخرى. مما يضطررنا –كباحثين– التعمُّق أكثر في ماهية كل مصطلح؛ من قبيل: المكان، والحيز، والموضع... إلخ.

ومنشأ هذا الخلاف إنما يعود إلى عملية ترجمة كتاب "غاستون باشلار G.Bachelard" إلى اللغة العربية. صحيح أن الباحث "غالب هلسا" الذي يعود إليه فضل السبق والمبادرة في ترجمة هذا الكتاب. لكن أغلب الباحثين والنقَّاد العرب يحمِّلونه تبعات ما نجم عن كل ذلك. فهو في نظرهم يكون قد جنى على المصطلح وفتح الباب على مصراعيه لتدفُّق المزيد من الاختلافات. فالكتاب بنسخته الفرنسية " la poétique de l’espace" سيكون عنوانه: "جماليات الفضاء" أو "شعرية الفضاء"، لكن تحويره جعل مصطلح الفضاء ينغلق ويضيق تحت غطاء مصطلح آخر هو "المكان". فالأمر يتعلق هنا بمحاولتنا إعادة ترتيب العلاقة بين المصطلحات الناشئة، أو إن صحَّ القول بين

أكثر المصطلحات التي اشتغل عليها الباحثون؛ والمتمثلة في: الفضاء، المكان، الحيّز. والبحث في جذورها اللغوية العميقة، مع استحضار أوجه توظيفاتها المنهجية ومقارنتها بغيرها في الدراسات الغربية الرائدة.

ولمحاولة تتبُّع هذا المكوِّن –الفضاء– في أوسع تجلياته جاءت هذه الدراسة لتبحث عن تجليات الفضاء في المدوَّنة الشعرية لشعراء بني مزاب، فهي تسعى إلى البحث عن دلالة المصطلح، والكشف عن جمالياته في المدونة الشعرية الحديثة لشعراء بني مزاب. كما تحاول تقديمه في سياق تاريخي واجتماعي وثقافي مُحايث للإنتاج الشعري الجزائري، والعربي بشكل عام، فكانت بذلك موضوعة البحث وفق التالي: "تجليات الفضاء في شعر بني مزاب". واختيارنا لهذا الموضوع نابع من غيرتنا الشديدة على النتاج الأدبي الكبير بالمنطقة، والذي يختزن في ثناياه الكثير من الأبعاد والقيم. فحاولتُ أن أصنع من خلاله لبنة أخرى تضاف إلى الصرح الأدبي لـ "بني مزاب"، فما من أحد يُميط اللثام عن هذا النتاج الأدبي والفكري للمنطقة إلا أبناؤها، وليس هذا من باب الجهوية الضيقة أو القطرية المقيتة، وإنما من باب إحياء التراث الفكري والأدبي المغيَّب. فهو في حدِّ ذاته رافد من روافد الأدب العربي الجزائري الذي يُغذِّيه ويُلهمه.

إذن فنزوعنا هذا المنزع إنما كان بسبب ما عرفه المنجز الشعري لشعراء بني مزاب بشكل عام من إنتاج كمِّي ونوعي يستدعي لفتة خاصة من الباحثين، خاصة مع مطلع القرن العشرين؛ أين عرفت المنطقة حراكا ثقافيا وأدبيا وحضاريا كبيرا لم تشهده من قبل. فمع توالي الدفق الشعري الكبير لشعراء المنطقة باتت اللغة هي الجسر الوحيد الذي يمكنها أن تحمل الرؤى الخاصة بهم للفضاء من حولهم، فيما يمكن عدُّه منطلقا حاويا لجميع قضاياهم وموضوعاتهم، وهو ما يعني أن الخطاب الشعري لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن ينفصل عن إطار فضائه، بكامل ما يحمله من تاريخ وثقافة وحضارة.

فشعراء بني مزاب لم يعودوا حبيسي فضائهم التقليدي الخاص بهم فحسب، بل تطوَّر الأمر وأصبحت رؤاهم الشخصية لا تلبث أن تتوسَّع؛ لتصبح أكبر من ذي قبل. وهذا بفعل التطور الحاصل في مختلف البنى القاعدية التي تمسُّ فضاءاتهم الدينية والاجتماعية والثقافية، فكان الذود عن الدين والأرض والقضية والثقافة مطلبا ضروريا لا

يمكن التنازل عنه أبدا، وهو ما تجسَّد بصورة آلية في مختلف قصائدهم الشعرية. ولئن كانت موضوعة "الفضاء" قد تمَّ تناولها في بحوث سابقة، مُسقِطَة إياها على الكثير من النتاجات الأدبية (خاصة منها النصوص السردية وبدرجة أقل النصوص الشعرية) فإن المدونة الشعرية لشعراء بني مزاب لازالت لم تخضع للبحث والمساءلة في هذا الإطار، والدراسات التي تناولت بعضا من نصوصها ليست إلا قليلة نسبيا، منها كتاب "شعر الثورة عند مفدي زكريا" ليحي الشيخ صالح، و"ظاهرة الغربة في شعر مفدي زكريا" لـ حمة دحماني. وهي في الغالب لم تكن مُفردة لموضوعة "الفضاء" تحديدا. لهذا كله فقد شدَّني الموضوع، وحاولتُ جاهدا أن أدلي بقراءتي النقدية فيه، خاصة وأنه يتضمَّن واحدة من أخصب البنيات الشعرية الجزائرية، فكان أن تتبعتُ مصطلح "الفضاء" بتشعباته المختلفة من خلال المدونة الشعرية المتوفرة. ولمَّا بدا لي أن المدونة الشعرية طويلة جدا، خاصة مع تشعبها المطَّرد، بحيث إنها قد تحيلني إلى فترات زمنية وتاريخية متباعدة، وهو ما يتعسَّر عليَّ في بحث مستقل واحد أن أحيط بها بصورة دقيقة أضفتُ للعنوان (نماذج مختارة)، أي أن العبارة توفِّر لي حرية الاختيار والانتقاء وتعفيني من مشقة القيام بإجراءات مسحية شاملة للمدونة الشعرية لشعراء بني مزاب. كما شكَّلت المرحلة الإصلاحية التي مرَّت بها منطقة بني مزاب، والجزائر بشكل عام ابتداءً من سنة 1925م مَعلما مُهما ينطلق منه بحثي، إذ كانت فاصلا محوريا اعتمدته بشكل أساسي في عملية انتقاء النصوص الشعرية. أي أن المدوَّنة الشعرية التي تستهدفها الدراسة إنما هي تلك التي تنطلق مع مسار الحركة الإصلاحية لتمتدَّ إلى عصرنا هذا. وذلك من خلال ما تؤسسه الفترة الإصلاحية لمراحل زاهية من مسارات تحوُّل الأدب الجزائري بوجه عام، خاصة مع جهود العلامة "عبد الحميد بن باديس" و"الشيخ بيوض" و"أبو اليقظان" وغيرهم في الرفع من مستوى الوعي الديني والثقافي والحضاري. فكان من نتيجة ذلك أن تزوَّد الشعراء بجملة من الجوانب الفنية والجمالية الكثيرة التي أثْرتْ خطابهم الشعري، وطعَّمته بمزيج أدبي ثقافي ثري، قادم من أرض المشرق العربي أو من البلاد الأوروبية. كما مكَّنته من تجاوز الصبغة الدينية الإرشادية التي كان يتميَّز بها قبل الحركة الإصلاحية.

ووفق هذه المعطيات يبدو أنه من الضرورة المنهجية أن نوضِّح بدقة مدى تشكُّل "الفضاء" في الخطاب الشعري لشعراء بني مزاب، الأمر الذي يقود الدراسة إلى طرح

إشكالية كبرى فحواها: كيف يتجلى الفضاء في شعر بني مزاب؟، وتخدم هذه الإشكالية الكبرى إشكالات أخرى؛ أولاها تحاول إثارة السؤال حول مدى إمكانية تبني مصطلح "الفضاء" في مثل هذه الدراسة، وهل من السهولة بمكان ضبط المصطلح في ظلِّ اللبس والتداخل الحاصل؟ وهل يمكن إرساء قاعدة أرضية تفصله عن غيره من المصطلحات؟ ماذا عن مصطلحات "المكان"، "الحيز"، "الموضع"، "البيئة"، "المحيط"... إلخ وعلاقتها بـ "الفضاء"؟ هل يمكننا اعتبارها مصطلحات متماثلة تحمل نفس الدلالة؟ أم أن هنالك فوارق جوهرية تجبرنا على تبني إحداها دون الأخرى؟

ولأنه لا يمكن التغافل عن مصطلح "بني مزاب" في ثنايا هذا البحث فإنه من الأهمية بمكان أن نسأل أيضا عن ماهية "بني مزاب"؟ وعن طبيعة العلاقة الناشئة بين الفضاء "المزابي" وبين نصوصهم الشعرية؟ إذْ كان لزاما على الدراسة أن تتساءل بإلحاح أيضا عن أبعاد هذا الفضاء؟ وعن طبيعته وبنيته ومكوناته؟ وعن مرجعياته التاريخية والدينية والاجتماعية والثقافية؟ وعمَّا إن كانت بنية هذا الفضاء تُعَدُّ ملمحا إشاريا تتأسَّس عليه جمالية نصوصهم الشعرية؟ كيف كان تصوير شعراء بني مزاب للفضاء؟ هل هو تصوير ذات مرجعية فيزيائية بحتة؟ أم هو تصوير ينحو إلى عوالم خفية تستقصي اللجوء نحو الحماية والألفة والدفء؟ هل هو تصوير ارتدادي يغوص في أعماق النفس الإنسانية، حيث يستثمر التأملات النفسية للتوغل بعيدا في ردهات الذات، والالتفاف حول الماضي، والتغني بالعزلة؟ ثم هل استطاعت هذه المدونة الشعرية أن تعكس رؤية المتخيَّل المزابي داخل بنيتها الطباعية/النصية؟ وما هي الآليات اللغوية التي تحدِّد صيغة هذه المدونة الشعرية؟ فكل هذه الإشكالات تتراكم لتفتح لنا آفاقا رحبة في البحث. لذلك كان توجُّهنا مباشرة إلى البحث عن تجليات الفضاء فيه، فالقضية هنا إنما تتأسس وفق فرضية ترى أن الخطاب الشعري لشعراء بني مزاب يتشاكل بصورة طردية مع الفضاء، إلى درجةٍ أنهما يتخذان لنفسيهما وجهين لعملة واحدة، فشعرهم يرتبط بالفضاء، وبجميع ما يشغله من قضايا أدبية وإنسانية، وبذلك يصبح "الفضاء" نواة خلفية لقصائدهم. ولأن الإجابة عن الإشكالات السابقة التي طرحناها لا يتم إلا عن طريق استنطاق الحقائق والبحث فيها؛ فإننا ارتأينا الاستئناس بخطة وفق الآتي:

حيث اعتمدتُ في بدايتها على "مدخل تمهيدي" لاستكشاف فضاء بني مزاب، وذلك بالبحث في امتداداته الموغلة، وثراء تجاربه في مختلف المجالات. فكانت النقطة الأولى تتعلق بهوية المكان، أين حاولتُ أن أتلمَّس فيه البعد التاريخي للمنطقة، باعتبار أن التاريخ يمثِّل القاعدة الأساسية لأي انطلاقة. أما النقطة الثانية فقد خصَّصتها للحركة الشعرية بالمنطقة، بدءًا بإرهاصاتها التي تزامنت مع انطلاق الحركة الإصلاحية، وصولا إلى الحركة الشعرية بـ "مزاب" والتي تعتبر وليدة ظروف تاريخية ودينية واجتماعية وفكرية تحيط بها.

ثم انتقلتُ لتقسيم الدراسة إلى خمسة فصول؛ فجاء **الفصل الأول** ليتناول مصطلح "الفضاء" بالدراسة والتحليل والمقارنة، وذلك في مختلف سياقاته ومساراته التي مرَّ عليها من خلال الدراسات النقدية العديدة. كما وقفنا على التداخلات التي يطرحها الدرس النقدي العربي بشكل خاص، خاصة مع حركية انتقاله إلى حقل المقاربات النقدية العربية عن طريق عملية الترجمة، وذلك وفق ثلاث مباحث هي: المبحث الأول: الفضاء المصطلح والمفهوم، المبحث الثاني: التعدد والتداخل في المصطلح، المبحث الثالث: إشكالية تعريب مصطلح الفضاء في الدراسات العربية.

أما **الفصل الثاني:** الفضاء وأبعاده في شعر بني مزاب، والذي بدوره يتفرَّع إلى ثلاثة مباحث؛ المبحث الأول خصصتُه للحديث عن الفضاء وأبعاده النفسية والاجتماعية، باعتبار أن الخطاب الشعري هو نتاج سياقات نفسية واجتماعية وإنسانية. وفي المبحث الثاني تحدَّثتُ عن الفضاء وأبعاده الوطنية والسياسية في شعر بني مزاب، حيث يتطوَّر مفهوم الفضاء ليغدو وطنا له حضوره المتميِّز في الذات الإنسانية الواعية. أما المبحث الثالث فقد تناولت فيه الفضاء وأبعاده التاريخية والدينية، كونه يحيل إلى سياقات لها ارتباطاتها الكثيفة بالتجربة الإنسانية والدينية والحضارية للفرد.

أما **الفصل الثالث:** بنية الفضاء وأنماطه في شعر بني مزاب، فقد أبرزنا في المبحث الأول منه الفضاءات الجغرافية، حيث يرتبط الخطاب الشعري لشعراء بني ميزاب ارتباطا وثيقا بالأرض وبالطبيعة. ومنه يمكن تقسيمه وفق تقاطبية ثنائية تتمثل في: المغلق والمفتوح. وفي المبحث الثاني تحدثنا عن الفضاءات الحضرية والاجتماعية. وفي

المبحث الثالث ننتقل إلى الحديث عن بنية الفضاءات الخفية (الفضاءات المتخيَّلة)، والذي يمكن عدُّه نقطة تمهيدية مؤسِّسة أو مكمِّلة للتحليل الدلالي للفضاء، حيث يأخذ الفضاء المتخيَّل مجراه في الدراسة ليتفرَّع إلى ثلاثة فضاءات هي: فضاء الموت، ثم فضاء الذات، ثم فضاء العزلة.

و**الفصل الرابع:** عنوناه بـ الفضاء النصي الطباعي. وهو يهتم بالتلقي البصري للنتاج الشعري المتوزع في مختلف دواوين شعراء بني مزاب، وقد قسَّمنا هذا الفصل إلى مبحثين اثنين، فـ المبحث الأول: تضاريس الغلاف وجمالية الخارج، بحيث يتناول الدواوين الشعرية بوصفها أشكالا طباعية متجسدة على هيئة ورقية، فيصبح الغلاف الخارجي بذلك نصًّا خارجيا موازيا لمختلف الفضاءات الأخرى. أما المبحث الثاني: تضاريس النص وجمالية الداخل، إذ خصَّصناه للبحث عن الإشارات النصية والبصرية الموازية داخل المتن الشعري.

و**الفصل الخامس** بعنوان: فنية تشكيل الفضاء في شعر بني مزاب، انطلقنا بمبحثين اثنين، المبحث الأول: يدرس الفضاء واللغة الشعرية، بنقاطه الرئيسية الثلاثة: لغة الهوية والانتماء، لغة الذاكرة والماضي، لغة الحب والاغتراب. ثم انتقلنا بعد ذلك إلى تتبع اللغة الشعرية وتناصَّاتها مع نصوص أخرى غائبة؛ بما في ذلك النصوص التاريخية، والموروث الشعري القديم، والخطاب الشعري الحديث. أما في المبحث الثاني فتناولنا البنية التصويرية للفضاء، نظرا للأهمية البالغة التي تكتسيها الصورة الشعرية في عكس الفضاء. وعلى هذا الأساس قسَّمناها إلى ثلاثة أشكال: التصوير الواقعي للفضاء، التصوير الاسترجاعي الارتدادي، التصوير السردي السينمائي.

وفي الأخير ذيَّلنا البحث بـ **خاتمة** ضمَّنَّاها أهم ما توصَّلنا إليه من نتائج، استوحيناها من مقاربتنا لموضوعة "الفضاء" وإسقاطاتها على النتاج الشعري لشعراء بني مزاب.

وبالنظر إلى طبيعة الموضوع الذي تناولناه، والمتمثل في "الفضاء"، وبالنظر أيضا إلى تداخله وتشابكه مع العديد من الأصناف المعرفية المختلفة، بدءًا بالتاريخية والاجتماعية والنفسية والفكرية والفلسفية وصولا إلى اللغوية؛ فإنه كان لابد أن يؤثر كل

ذلك علينا –كباحثين– في الاختيارات المنهجية والإجرائية المتبعة. حيث اعتمدنا بداية على جملة من المناهج السياقية والمقاربات النفسية والاجتماعية والتاريخية خاصة في الفصل الأول والثاني والثالث، أما المقاربات النقدية فإن الدراسة استفادت من بعض الآراء البنيوية والأسلوبية، كما أنها استفادت من نظريات التلقي والتأويل (باعتبارها أكثر طواعية في الإلمام بمثل هاته المهمة في الشعر الحديث). أما من الناحية الإجرائية فإني ركزنا على المنهج الاستقرائي. مدعوما بآليات بحثٍ فنية، وصفية وتحليلية. ولا يخفى أن تتبُّع مختلف الإشكالات المطروحة والسعي نحو استنطاق النصوص الشعرية يجعل جملة من المناهج والمقاربات النقدية تتزاحم، نظرا لقدرة كل واحد منها في الإمساك بشيء من البحث، فإن أُصِبْتُ في تسيير البحث وفق الآليات المناسبة فتلك بغيتي؛ وإن قصَّرتُ فسأعمل جاهدا على تجاوز ذلك مستقبلا.

وقد أضاء لنا دروب هذه الدراسة مجموعة كبيرة من المصادر والمراجع، والرسائل والمقالات، والمعاجم والقواميس. وإن كان لابد لنا أن نشير إلى غياب دراسات نقدية متخصصة في هذا المجال، إذ إن أغلب الدراسات التي كانت تصادفنا سواء في جانبها النظري والتطبيقي إنما كانت تُعنَى بتحليل المكان والفضاء في الخطاب الروائي العربي. أي أن الإسقاطات النقدية لموضوعة "الفضاء" قد اتَّجهت في مجملها إلى النصوص السردية. بينما تلك التي تختص بدراسة النصوص الشعرية فهي شحيحة، تتوزع على بعض الكتب المتناثرة، والمقالات. وحتى وإن توفَّرت فإن عدم وضوح الرؤية بشكل دقيق فيما يخص مقولات الفضاء؛ والتي لا تزال رهينة مقاربات التنظير والتجريب؛ خاصة في الدراسات النقدية العربية، شكَّل لنا عائقا كبيرا في الحصول على المراجع المناسبة للبحث. ضف إلى ذلك شحُّ أو ندرة المراجع التي تتناول المجتمع المزابي بالدراسة والتحليل، عدا بعض الكتب التاريخية التي تركِّز كامل اهتماماتها على القضايا الدينية والتاريخية. وبناءً على ذلك يمكننا أن نصنِّف الدراسات المتعلقة ببحثنا إلى مجموعتين؛ فالمجموعة الأولى تتعلَّق بالمادة العلمية التي لها علاقة بالمجتمع المزابي، حيث إن أهم المراجع المعتمدة في ذلك تتمثل في: "تاريخ بني مزاب" لمؤلفه "يوسف بن بكير الحاج سعيد"، إضافة إلى كتاب "ميزاب يتكلم" لمؤلفه "بكير بن سعيد أعوشت"، وكتاب "مزاب بلد كفاح" لمؤلفه إبراهيم محمد طلاي". أما المجموعة الثانية فتتعلق بموضوعة "الفضاء" في إطارها النقدي، فرغم قلَّتها

إلا أنها ساهمت بدرجة أو بأخرى في صبغ البحث بهويته الخاصة، ولعلَّ أهمها نجد كتاب "جماليات المكان" لـ "غاستون باشلار" الذي ترجمه الباحث "غالب هلسا"، وكتاب "بنية النص السردي" لمؤلفه "حميد لحميداني"، وكتاب "بنية الشكل الروائي" لمؤلفه "حسن بحراوي"، "الشكل والخطاب" لـ "محمد الماكري". هذا دون أن ننسى بعض الدراسات الأجنبية باللغة الفرنسية، والتي أمدَّتنا ببعض اللمحات والأفكار النقدية؛ رغم كل ما يحيط ذلك من التباسات ومشاق الترجمة؛ منها على سبيل المثال لا الحصر: J.Kristiva : Le texte Roland Bourneuf / H.Metterand : Le discours du roman / du roman .Gerard Genette : figures / et Réal Ouellet, L'univers du roman

ولا يمكننا هنا الاسترسال في ذكر جميع الدراسات والبحوث التي أنارت لنا سبيل هذه الدراسة. حيث أنها قد تبدو من الناحية العددية وافرة، لكن معظمها –مثلما وضحنا سابقا– يشتغل على المدونة الروائية العربية، وقلة قليلة منها فقط التفتت إلى الخطاب الشعري الجزائري. لذا حاولنا من خلال اشتغالنا في دراستنا أن نستدرك شيئا يسيرا مما فات في هذا المضمار الطويل.

ولا أستطيع أن أدَّعي بأن بحثي قد خلا من الصعوبات والمتاعب، فهذه هي طبيعة أي بحث. فقد كان موضوع الفضاء بتواشجاته المتنوعة، وأداءاته المختلفة، إضافة إلى التنويعات المصطلحية المتعلقة به العائق الأكبر في كل ذلك، إلى درجة أنه يصعب علينا أحيانا الفصل بينها نظرا لشدة تداخلها وتقارب إيحاءاتها الدلالية. خاصة مع الإشكالية الكبرى التي خلفتها ترجمة "غالب هلسا" لكتاب "جماليات المكان". فقد بات الإشكال منحصرا في اعتماد مصطلح معين دون غيره من المصطلحات الأخرى. ضف إلى ذلك ضخامة المدونة الشعرية التي اشتغلتُ عليها، أين حَوَت على قائمة اسمية تتضمن ثمانية شعراء، الأمر الذي صعَّب علينا إقامة دراسة متفحِّصة دقيقة لكامل أجزاء المدوَّنة، لكن هذا كان سيكلِّف الباحث أكثر من مجلد لإتمام الدراسة، لذا فقد عمدنا إلى أخذ عينات نموذجية وإسقاطها على المقاربة النقدية التي اعتمدناها. فالمسؤولية الملقاة على عاتقي كانت ثقيلة خاصة كلما هممتُ إلى إقرار حقيقة مَّا أو نفيها، وهذا ما يؤكِّد بشكل أو بآخر صعوبة الوصول إلى الحقيقة الأدبية الخالصة.

وإن كان قد شاب هذا العمل شيء من النقص أو اعتراه بعض الخلل فإنه في الحقيقة قد تجاوز الكثير من الأخطاء والعراقيل التي صادفته بفضل الأستاذة القديرة؛ الدكتورة "مقدَّم"، والتي احتضنت البحث بمودة نادرة وصاحبتني بأحسن ما تكون صحبة الأستاذ لتلميذه، فوقفت بجانبي وأمدَّت لي يد العون، ولم تدَّخر أي جهد في دعمي وتشجيعي. فجزاها الله عنَّا خير الجزاء. هذا دون أن أنسى تقديم أرفع آيات التقدير لكل الذين وقفوا بجانبي، وأحاطوني برعايتهم وتشجيعاتهم في أحلك الظروف.

نأمل أننا قد وُفِّقنا في إنجاز هذا البحث، وأن نكون عند حسن ظنِّ كل من يغريه البحث والتساؤل، فإن أصبنا في الإحاطة بجوانبه فذلك بتوفيق من الله، وإن كان غير ذلك فحسبنا أننا بذلنا قصارى جهدنا في ذلك... وهي دعوة أخرى للمشاركة في إضافة ما غفل عنه البحث، وإلى تنمية نتائجه فيما يفيد حركية البحث العلمي... والله ولي التوفيق.

الباحث: عمر باحماني

مـــدخل

مدخل:

فضاء "بني مزاب" وتنوع التجارب

أولا: هوية المكان

ثانيا: الحركة الشعرية في وادي مزاب

أولا: هوية المكان:

باعتبار أن التاريخ يمثل القاعدة الأساسية لأي انطلاقة، ولأن الماضي يعتبر مستقبل الأمة، وقبل الخوض في صميم الحركة الشعرية بـ "وادي ميزاب"، رأينا أنه من الأجدر أن نتعرض للجذور التاريخية للمنطقة، حتى تسهم بقدر مَّا في إماطة اللثام عن أهم الإشكالات المطروحة في البحث.

- جذور الذاكرة:

يقع "وادي ميزاب" في صحراء الجزائر الشاسعة، وبالضبط في شمالها، إذ يبعد عن العاصمة بحوالي 600 كلم، ويقع الوادي ضمن شبكة جغرافية تسمى: بلاد الشبكة، وحسب الأستاذ (الحاج سعيد يوسف) فإن هذا الاسم يطلق على "هضبة صخرية كلسية تقع شمالي صحراء الجزائر، وتمتاز عن بقية المناطق الأخرى المجاورة لها بطبيعتها القاسية، فهي صحراء ضمن صحراء"[1]. لكن السؤال الذي يطرح نفسه بشدة: متى كان مقدم الإنسان إلى المنطقة؟ وكيف عمرها؟ وهل استطاع ببساطة أن يتكيف مع هذا الفضاء الموحش؟

تقول المصادر إن بلاد مزاب كانت عامرة منذ القدم، وربما امتد ذلك إلى غاية العصر الحجري، حسبما توصلت إليه أبحاث العالم الفرنسي "بيار روفو" في الثلاثينيات، وذلك من خلال دراسته لآثار المنطقة وتحليله للعديد من الرسوم التي نقشت على صفحات الصخور[2]. لكن تلك الحضارات قد انمحت واندثرت عن آخرها، ولم تبق إلا رسومها وآثارها التي تتحدث عنها. وبعد اندثار تلك الحضارات القديمة التي تتصل بعصور ما قبل التاريخ، استوطن المنطقة أقوام من قبيلة (بني مصعب) البربرية الزناتية، التي كانت تدين بالإسلام على مذهب المعتزلة، والمعتزلة من جملة المذاهب الإسلامية التي انتشرت في شمال إفريقيا بعد الفتح الإسلامي لها[3]. ويبقى السؤال مطروحا عن سبب

---

[1]- يوسف بن بكير الحاج سعيد: تاريخ بني مزاب دراسة اجتماعية واقتصادية وسياسية، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، د.ط، 1992م، ص9.

[2]- ينظر: بكير بن سعيد أعوشت: ميزاب يتكلم، تاريخيا عقائديا اجتماعيا، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، د.ط، 1993م، ص43. انظر أيضا: يوسف بن بكير الحاج سعيد: المرجع السابق، ص10.

[3]- ينظر: إبراهيم محمد الطلاي: مزاب بلد كفاح، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، د.ط، 1970م، ص15. وينظر أيضا: يوسف بن بكير الحاج سعيد: تاريخ بني مزاب، ص11.

استوطان قبائل "بني مصعب" لمنطقة "مزاب" دون غيرها؛ رغم ما تتميز به من ظروف قاسية. ويجيبنا الأستاذ (إبراهيم طلاي) بقوله: "تقدِّر استقرارهم في مزاب كان فرارا من ملاحقة القبائل المنافسة لهم، .. فلا يبعد أن تكون بعض بطون هذه القبيلة قد التجأت إلى مزاب واحتمت بشبكته من المطاردين"[1].

وربما نلمس علاقة متقاربة نسبيا بين كل من تسمية "بني مصعب" و "وبني ميزاب"، ذلك أن سكان ميزاب الأصليين ليسوا إلا من قبيلة بني مصعب، "وسبب تحريف مصعب إلى مزاب أنَّ من البربر من لا يستطيع النطق بالعين محققة، وإنما ينطق بها همزة، وقد يسهلها إلى الألف. ونجد ذلك جليا في بعض المخطوطات القديمة التي نقرأ فيها: أمِّي سعيد وأمِّي عيسى؛ بدلا من عمي سعيد وعمي عيسى. ثم إن تقارب مخارج الصاد والزاي والضاد من جهة، وتعدد اللهجات والألسنة من جهة أخرى، وتقادم العهد من جهة ثالثة، أدت إلى اختلاف النطق لهذه الكلمة، فقالوا: مصعب ومُصَاب، ومُضَاب ومْزَاب ومِيزَاب. ومما يؤيد هذا الرأي إبدال بني مزاب للصلد زايا في بعض الكلمات العربية مع تفخيمها؛ مثل: الصلاة والصوم اللتين أصبحتا: تْزَالِيتْ وأَزُومِي"[2].

فالشعب الميزابي عبارة عن مزيج من بني مصعب ومن انضم إليهم وانصهر فيهم منذ مجيء الفتح الإسلامي لمنطقة شمال إفريقيا، "أما بالنسبة إلى لغة الميزابيين فهي فرع من اللغة الأمازيغية"[3] المنتشرة في كامل المناطق المحاذية.

- إنشاء قرى مزاب:

إن تعمير المنطقة لم يكن بشكل نهائي متكامل مرة واحدة، بل يعود إلى اتحاد مدن صغيرة كانت قائمة مسبقا، وتضم المنطقة سبعة قرى، "قامت على أنقاض قرى[4]، سبقتها إلى الوجود بأزمان لا نعرف على وجه الدقة مداها، ولكنها على ما يبدو ليست

---

[1]- إبراهيم الطلاي: مزاب بلد كفاح، ص16.

[2]- يوسف بن بكير الحاج سعيد: تاريخ بني مزاب، ص13.

[3]- بكير بن سعيد أعوشت: ميزاب يتكلم، ص44.

[4]- يقال إن هناك الكثير من القرى المندثرة التي عرفتها منطقة وادي ميزاب، وقد قامت قبل أن إنشاء القرى السبع المعروفة حاليا، ومن بين هذه القرى المندثرة؛ نذكر: (أغَرم نْوَدَّاي والذي يعني القصر السفلي) و(أغَرْمْ نَتْلَزْضِيتْ ويعني قرية الصوف) و(تَامَزَّرْت وتعني السابقة)... وغيرها من القصور التي وردت في الكثير من المراجع. (ينظر: يوسف الحاج سعيد: تاريخ بني مزاب، ص-ص 21-24)

نازعة في العراقة"[1]. وربما كان هنالك سبب آخر في اندثار تلك القرى، حيث تقول الروايات المتداولة أن هجر الناس للعديد من القرى القديمة التي كانت قائمة كان بسبب حملة ابن غانية؛ أو باسم آخر هو: يحي بن اسحاق الميورقي؛ الذي خرَّب سدراتة عام: 626هـ/1229م، ليصل بعدها إلى مزاب، حيث خرَّب 30 قرية؛ انتقاما من الموالين لدولة الموحدين[2]. وهذه القرى السبع مرتبة حسب تاريخ إنشائها[3]؛ هي:

1- العطف: وهي أقدم مدن ميزاب الحالية تأسيسا، أنشأها الشيخ الخليفة (بن آبغور)، وذل سنة 402هـ / 1012م، وأصل التسمية البربرية هي: تَاجْنِينْتْ، فهذه الكلمة يقصد بها المكان المنخفض، وقيل نسبة إلى بعض العائلات البربرية الساكنة فيها[4]، وقيل إنها تأسست بعد أن هُجرت كل من مدن "تْلَزْدِيثْ" التي كانت عامرة في 92هـ/710م، و"أَوْلَوَالْ" و"أُوخِيرَة" التي لا زالت آثارها قائمة لحد الساعة[5]. ويفند الباحث "لمسن الناصر" أن تكون "تَلَزْدِيثْ" قصرا أو قرية، لأنها لم تكن يوما آهلة بالسكان، فهي أقرب ما تكون مخزنا من المخازن الجماعية التي كانت تخزن فيها المؤونة، ومثلها موجود في المناطق شبه الجافة التي يسكنها الأمازيغ بجبل نفوسة، وجنوب تونس، والأطلس السفلي بالمغرب وجبال الأوراس[6].

2- بنورة: لقد أنشئت هذه القرية في حدود سنة 457هـ / 1065م، وأصل التسمية (آت بنور)، وبُونُور اسم قبيلة بربرية يقال إنها هي التي بنت المدينة. وقد قامت مدينة بنورة

---

[1]- مفدي زكريا: أضواء على وادي ميزاب ماضيه وحاضره، دراسة وتحقيق: إبراهيم بحاز، مطبعة الفنون الجميلة، الجزائر، د.ط، 2010م، ص71.

[2]- ينظر: القرادي أيوب إبراهيم: رسالة في بعض أعراف وعادات وادي ميزاب، تقديم وتحقيق حاج محمد يحي، جمعية النهضة، العطف، غرداية، الجزائر، ط1، 2009م، ص24.

[3]- تجدر الإشارة إلى أن هنالك اختلافات في المراجع بين المؤرخين حول تواريخ تأسيس مدن مزاب، فمثلا تبين بعض المراجع أن كلا من مدينتي بريان والقرارة كانتا قائمتين قبل ما هو مدون وشائع عنهما، بنصف قرن بالنسبة للقرارة، وعشرين سنة بالنسبة لبريان.

[4]- ينظر: بكير أعوشت: ميزاب يتكلم، ص46. وينظر أيضا: يوسف الحاج سعيد: تاريخ بني مزاب، ص21.

[5]- ينظر: القرادي أيوب إبراهيم: المرجع السابق، ص22.

[6]- ينظر: لمسن الناصر بن بابا: حديث عن تاريخ مزاب بين الحقيقة والخيال أو التزوير، نشر جمعية إحياء التراث وحماية الآثار، غرداية، العالمية للطباعة والخدمات، غرداية، الجزائر، د.ط، 2015م، ص36.

على جبيل منقطع عن باقي الهضبة، في صخور عالية، كأنها قلعة إذا نُظِر إليها من أسفل الوادي[1]. كما أن هناك بقايا لقرية تسمى: بُوعَزُّونْ، وأخرى تسمى: تِغْزَرْتْ[2].

3- غرداية: أسِّسَت هذه المدينة سنة 477هـ / 1085م على جبيل منقطع عن باقي الهضبة، وأصل الكلمة: تَغَرْدَايْتْ، ومعناها الأرض المستصلحة الواقعة على ضفة مجرى الوادي، وقيل إن تغردايت ليست إلا تصغيرا لكمة أخرى وهي: أَغَرْدَايْ الذي هو الجبل في حد ذاته[3].

4- بني يزقن: وقد تم إنشاء هذه المدينة سنة 720هـ / 1321م، أما أصل التسمية فهي: آتْ اِسْجَنْ؛ وهي نسبة إلى قبيلة بربرية سكنت المدينة، وقيل إن القرى التي سكنت بني يزقن قديما تمثل نصف عدد السكان في ميزاب، اعتمادا على الدلالة اللغوية لكلمة أزْجَنْ التي تعني النصف[4].

5- مليكة: أسست عام 756هـ / 1355م، أما مليكة فاسمها الأصلي هو أَتَمْلِيشَتْ، نسبة إلى شخص يسمى: مْلِيكَشْ، ويقال بأنه أحد زعماء قبيلة بني زناتة الأمازيغية[5]. أما في أسفل المدينة فتوجد بقايا قرية تسمى: أَغَرْمْ أَنْ وَادَّايْ؛ أي القصر السفلي، وأخرى أيضا تسمى: تِيمِيزَّارْتْ[6].

6- القرارة: إن القرارة قد قامت في حدود سنة 1040هـ / 1631م، وأصل التسمية البربرية هي: تِقْرَارْ، وهي جبال لها أشكال بيضوية بجوارها سهول صغيرة مقعرة ويستقر فيها الماء[7]. كما توجد بالقرارة بقايا لقرية تسمى: القصر الأحمر، إضافة إلى قصر آخر يسمى: أَغَرْمْ أنْ وَادَّايْ أي القصر السفلي، ويعرف أيضا بـ المْبَرْتَخْ[8].

---

[1]- ينظر: محمد طلاي: المدن السبع في وادي ميزاب، جمعية التراث، غرداية، الجزائر، د.ط، د.ت، ص17. وينظر أيضا: يوسف الحاج سعيد: المرجع السابق، ص22. وينظر أيضا: بكير أعوشت: المرجع السابق، ص47.

[2]- ينظر: القرادي أيوب إبراهيم: المرجع السابق، ص23.

[3]- ينظر: يوسف الحاج سعيد: نفس المرجع السابق، ص22.

[4]- ينظر: بكير أعوشت: نفس المرجع السابق، ص47.

[5]- نفسه، ص47.

[6]- القرادي أيوب إبراهيم: رسالة في بعض أعراف..، ص23.

[7]- بكير أعوشت: المرجع السابق، ص47.

[8]- ينظر: القرادي إبراهيم أيوب: المرجع السابق، ص24.

7- بريان: هذه المدينة قد أنشئت سنة 1060هـ / 1690م، والتسمية الأصلية هي: آت برقان، وهي لفظة بربرية، وتعني خيمة مصنوعة من الوبر، وقيل إن أهل بريان الأوائل كانت لهم خبرة في نسج هذا النوع من الخيم، فلذلك جاءت التسمية منسوبة إليهم[1].

وأما عن الأصول التاريخية للمزابيين فإن المراجع في ذلك تختلف، فهنالك من أرجع أصولهم إلى الفئة الهاربة التي نجت من القتل حين سقوط الدولة الرستمية التي كان مقامها في تاهرت، فتفرقوا بعد هروبهم في منطقة وارجلان وسدراتة، لكن القحط استشرى في المنطقة لسنوات، مما اضطرهم إلى البحث عن مناطق نفوذ أخرى، فشدوا رحالهم نحو منطقة وادي ميزاب[2]، علهم يجدون فيه مخرجا لأزمتهم، خاصة وأن نشاطهم الاقتصادي كان يعتمد بالدرجة الأولى على الزراعة ورعي الأغنام، وبذلك كان سبب النزوح سببا اقتصاديا بحتا. وهناك من يرى بأن "الشعب المزابي اليوم يتكون من بني مصعب ومن انضم إليهم وانصهر فيهم منذ الفتح الإسلامي حتى الآن"[3]. ومن هذا المنظور التاريخي؛ كان لابد أن نبين أن مجتمع بني مزاب كان يدين بمذهب المعتزلة، قبل أن يصل المهاجرون الإباضيون القادمون من مناطق شتى، فاستقروا بوادي مزاب، لتتحول المنطقة بعد ذلك كلها تقريبا إلى المذهب الإباضي[4]، وربما كان القبول الذي حظي به المذهب الإباضي في أحضان مجتمع بني مزاب المعتزلي؛ يرجع إلى كونهما متقاربان من حيث كثيرٍ من الرؤى والتصورات.

فوادي مزاب مثلما نعلم يقع في منطقة جغرافية وعرة وقاسية، لكن "ورغم وعورة المنطقة وعدم صلاحيتها للزراعة إلا أنَّ الإباضية اختاروها ملجأ لهم بعد عمليات التشريد التي تعرَّضوا لها طوال حياتهم، ولعل طبيعتها تلك هي التي جعلتهم يفضلونها على غيرها؛ حتى لا يزاحمهم العرب أو البربر، فيحيون حياة تُطبَّق فيها القوانين والأحكام

---

[1]- بكير أعوشت: المرجع السابق، ص48.

[2]- ينظر: يوسف الحاج سعيد: تاريخ بني مزاب، ص26.

[3]- علي يحي معمر: الإباضية في الجزائر، الجزء2، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، د.ط، 1986م، ص428.

[4]- ينظر: بكير بن سعيد أعوشت: ميزاب يتكلم، ص45، وينظر أيضا: يوسف بن بكير الحاج سعيد: تاريخ بني مزاب، ص27.

الإباضية، حتى لا يتعرضوا لمثل ما تعرضوا له في سدراتة ووارجلان"[1] أو غيرها من المناطق الأخرى. لأن الوافدين إلى وادي ميزاب لم يقتصروا على هاتين المنطقتين فقط.

- المذهب الإباضي:

لابد ونحن ندرس تاريخ منطقة بني مزاب أن نشير إلى الدين الذي كان سائدا هناك، فكما أشرنا سابقا فقد كانت قبائل بني مصعب القاطنة بوادي مزاب تدين بالدين الإسلامي، وبالضبط على مذهب واصل بن عطاء أي المعتزلة، فكيف تحولت المنطقة بين عشية وضحاها إلى المذهب الإباضي؟

لقد وصل الفتح الإسلامي إلى شمال إفريقيا في حدود عام 84هـ / 703م، فاعتنقه "البربر"[2]، كما ساهموا في نشره في كامل الأرجاء، "ولما ظهرت المذاهب الفقهية سبقت إلى بني مصعب أصول المعتزلة فأخذوا بها، وكانوا يسمَّون واصلية، نسبة إلى واصل بن عطاء"[3]، وبقوا على مذهبيتهم لقرون طويلة حتى وفدت إليهم الأقوام المهاجرة من كل حدب، ومن بين تلك الأقوام من يدين بالمذهب الإباضي[4].

يعتبر المذهب الإباضي من أقدم المذاهب الإسلامية، إمامهم جابر بن زيد الأزدي. لذلك فإنه يمكن القول: إن ما "يستفاد من مجموع الروايات والتواريخ أن إمام الإباضية –جابر بن زيد– كان متقدما كثيرا على أئمة المذاهب الأخرى، وشهرته عند

---

[1]– مسعود مزهودي: الإباضية في المغرب الأوسط منذ سقوط الدولة الرستمية إلى هجرة بني هلال إلى بلاد المغرب، نشر جمعية التراث، القرارة، غرداية، طبع المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، د.ط، 1996م، ص ص59، 60.

[2]– البربر: هم أبناء بربر بن تملاً بن مازيغ، ويسمون أنفسهم أمازيغ نسبة إلى جدهم مازيغ بن كنعان بن حام بن نوح عليه السلام. وتذكر المراجع أن أول عهدهم كان بالشام، مع أبناء عمهم في فلسطين، لكن بسبب الحرب الناشئة بين الطرفين هاجروا إلى المغرب العربي، واستوطنوه في العصر الحجري، وعمروه من غرب النيل إلى المحيط الأطلسي (انظر: محمد علي دبوز: تاريخ المغرب الكبير، الجزء1، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، 1963م، ص23)

[3]– يوسف بن بكير الحاج سعيد: تاريخ بن مزاب، ص16.

[4]– يعود تاريخ المذهب الإباضي إلى النصف الثاني من القرن الأول الهجري، ويعتبر التابعي "جابر بن زيد" 22–93هـ رائده ومعلمه الأول، وقد عاش في البصرة، ومنها انتقل إشعاعه وانتشرت أفكاره في مختلف البلاد. وجابر بن زيد من منطقة "أزد" العمانية، خرج منها والتجأ إلى البصرة طلبا للعلم، فأخذه عن ابن عباس، وعائشة، وأنس بن مالك، وعبد الله بن عمر، وعنه أخذ الكثير؛ منهم مثلا: أبو عبيدة بن أبي كريمة الذي يعتبر أحد أبرز وأهم فقهاء المذهب بعد جابر بن زيد وعبد الله بن إباض. (ولتفاصيل أوفى ينظر: عوض خليفات: نشأة الحركة الإباضية، المطابع الذهبية، مسقط، عمان، ط1، 2002م، ينظر أيضا: صالح أحمد الصوافي: الإمام جابر بن زيد العماني وآثاره في الدعوة، مسقط، عمان، ط3، 1997م).

الموافق والمخالف أشهر من نار على علم، وقلَّ أن يخلو ديوان من دواوين العلم الشهير في الإسلام من اسمه ومن أقوله، وكذلك ثناء ابن عباس عليه بين رجال العلم"[1].

- حلقة العزابة ودورها القيادي:

مع مرور الأيام وتعاظم السنوات وجد الإباضيون أنفسهم في حالة ضعف ووهن، وأحسوا بعجزهم في إقامة دولة قوية متينة الأركان، لذلك فكروا في إقامة نظام بديل يحفظ كيانهم ويمنع تشتتهم وبالتالي انقراضهم. فتوصلوا إلى نظام دقيق يسمى: مجلس العزابة. والأسئلة التي تطرح نفسها بشدة هنا هي: ما طبيعة هذا النظام؟ ولماذا لجأ إليه الإباضيون في هذا التوقيت بالضبط؟ من صاحب فكرة نظام العزابة؟ أم كان قائما في مناطق أخرى قبل ذلك؟ وهل تكوَّن المذهب بشكله التام مرة واحدة؟ أم أن هنالك إرهاصات سبقت وجوده إلى العلن، وجعلته يتخمَّر حتى يصل إلى شكله الحالي؟

إن الهدف الأسمى من إنشاء هذا النظام كان يتمثل في اثنين؛ أولهما: أن يكون متماشيا مع مرحلة الكتمان والسرية التي عليها المذهب، إذ لا يعقل أن يتم إنشاء دولة قائمة وأمورهم لا زالت ضعيفة، وثانيها: أن يعيد هذا النظام لم شتاتهم بعد أن فرقتهم المعارك والسيوف والفتن المتلاحقة[2]، وبذلك إكسابهم مناعة أقوى ضد الأعداء. ويمكن القول عن النظام إنه تنظيم محكم لإمامة مصغرة، فإن شاءت الأقدار أن تزول حضارة بني مزاب تحت أي ظرف من الظروف فإن النظام لا يمكن أن يندثر معها، لأنه نظام يتغلغل عميقا في أوساط المجتمع، ويستمد قوته وحصانته من الشريعة الإسلامية[3]، ويحرص أبدا على مقاومة كل الفتن التي ما فتئت تلاحقهم. كما تشير المصادر أيضا إلى أن "أول مؤسس لحلقة العزابة هو العلامة أبو عبد الله محمد بن بكر الفرسطائي[4]؛ الذي

---

[1]- سليمان محمد موسلمال: الإباضية أمة حضارة ونظام، الجزائر، د.ط، 2014م، ص26.

[2]- ينظر: بشير بن عمر مرموري: الفتاة في ميزاب تنشئتها وتعليمها بين الثابت والمتغير، نشر جمعية التراث، القرارة، غرداية، طبع المطبعة العربية، غرداية، د.ط، 2005م، ص68.

[3]- ينظر: محمد ناصر: حلقة العزابة ودورها في بناء المجتمع المسجدي، نشر جمعية التراث، القرارة، غرداية، الجزائر، د.ط، 1989م، ص3.

[4]- محمد بن بكر بن أبي بكر بن يوسف الفرسطائي النفوسي (أبو عبد الله): ولد في: 345هـ/956م، وتوفي في: 440هـ/1049م. كان مسقط رأسه بمدينة فرسطاء بجبل نفوسة في ليبيا، أخذ مبادئ العلوم في مكان ميلاده، ثم تنقل بين عدة مدن مثل القيروان وجربة والحامة، للاستزادة من الفنون على يد أكابر العلماء في زمانه، ولكسب قوته اتخذ لنفسه غنما وماشية يتنقل ويجوب بها المناطق متتبعا مصادر الكلأ مثل: نفوسة، ووادي سوف، ووادي أريغ، ووادي

ولد بمدينة: فرسطا؛ التي تقع في جبل نفوسة بليبيا"[1]. وحلقة العزابة هي بمثابة "الهيئة العليا في البلد على الإطلاق، لها النفوذ الروحي على المجتمع الإباضي والسلطة المطلقة في كل ما له علاقة بالدين، وهي تتركب من اثني عشر عضوا، يكونون المجلس الديني غالبا؛ ولا يتجاوزونه إلا إذا اقتضت الضرورة العملية ذلك. مثل التوسع الديمغرافي، وتنوع مصالح الناس"[2]، مما يتطلب توسعا وعددا كبيرين. وهنالك شروط تُفرض على كل من ينضم للحلقة، مفادها أن الرجل المنضم وجب عليه أن يكون بالغا مسلما ذا أخلاق وعلم، وحافظا لكتاب الله ومتزوجا بالضرورة، كما يجب أن تكون لديه روح التضحية في سبيل مصلحة المسلمين، ولا يأخذ عن ذلك أية أجرة مادية[3]. أما عن الأعضاء الاثني عشر المكونين لحلقة العزابة فلهم مناصب ووظائف تتمثل في: شيخ الحلقة[4]، إمام الصلاة[5]، المؤذن[6]، ثلاثة أعضاء يُقرئون المتعلمين، أربعة أو خمسة أعضاء لتغسيل الموتى، وكيلا المسجد، قاضي البلد.

ميزاب.. هذه الأخيرة التي حول أهلها إلى المذهب الإباضي وفيها أسس نظام العزابة. لم تصلنا مؤلفاته، وأشمل كتاب يجمع آراءه وعلمه هو "كتاب التحف المخزونة" لتلميذه سليمان بن يخلف، وهو مخطوط في جزأين، قبره موجود قدام غاره بـ آجلو. (ينظر: إبراهيم بحاز ومجموعة مؤلفين: معجم أعلام الإباضية، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 1999م).

[1]– بكير بن سعيد أعوشت: ميزاب يتكلم، ص51.

[2]– محمد ناصر: حلقة العزابة ودورها في بناء المجتمع المسجدي، ص12.

[3]– ينظر: بكير بن سعيد أعوشت: المرجع السابق، ص53.

[4]– وهو الذي يتربع في قمة الهرم، وله مسؤولية دينية كبيرة باعتباره المرشد والواعظ للعامة، لذلك يجب أن يستشيره الناس وكذلك المجلس في كل صغيرة وكبيرة، وإن انعدم هذا الشرط اعتبر الشيخ على غير بصيرة (ينظر: محمد ناصر: حلقة العزابة ودورها في بناء المجتمع المسجدي، ص–ص17–23. وينظر أيضا: مسعود مزهودي: الإباضية في المغرب الأوسط، ص ص209،210).

[5]– إمام الصلاة يجب أن يكون حافظا لكتاب الله وضليعا في العلوم الشرعية، ومن مهامه أنه يشرف على تسجيل عقود الزواج في البلد، ونظرا لمكانته فإنه يجلس على يمين شيخ الحلقة، ويتولى رئاسة الحلقة في حال غياب الشيخ (ينظر: مسعود مزهودي: الإباضية في المغرب الأوسط، ص210. ينظر أيضا: محمد ناصر: حلقة العزابة ودورها..، ص ص18،19).

[6]– أما عن المؤذن فإنه يأتي في المرتبة الثالثة من حيث قدم العضوية، ومهمته رفع الأذان، ويشترط فيه معرفته بالأوقات وتغيراتها، كما أنه يحضر تسجيل عقود الزواج، وقد ينوب عن الإمام في كتابتها حال غيابه (ينظر: مسعود مزهودي: الإباضية في المغرب الأوسط، ص211).

مما سبق يتبين لنا أن حلقة العزابة تعتبر "بمنزلة السلطان العادل"[1]، مثلما يقول صاحب كتاب: (سير العزابة) الشيخ أبي عمار عبد الكافي، وهي عبارة عن نظام متكامل حي، يجمع بين كل الأطياف، ويحاول قدر المستطاع أن يجعل الدين منهج حياة للأمة، فهو يستمد قوته ومتانته من تعاليم الدين الحنيف ومن عقيدته السمحة، فهو نظام يؤسس لشبكة من التعاليم الدينية التي تحفظ كيان المجتمع وتقوي فيه روابط التكافل. وأحيانا تتوسع الأنشطة، وتزداد الحركة السكانية في المجتمع، فيتشكل الضغط على أعضاء الحلقة، وربما عجزوا عن تأدية المهام المنوطة بهم على أكمل وجه. لهذا كان من الضروري أن تتكاثف كل أطياف المجتمع لأجل تقديم الدعم والمساعدة؛ ومن ذلك نجد أن هنالك هيئات اجتماعية أنشئت خصيصا لمساعدة أعضاء حلقة العزابة في تأدية مهامهم الدينية والاجتماعية، منها:

أ- مجلس العشيرة[2]:

يعتبر مجلس العشيرة إحدى أهم المجالس في المجتمع المزابي، فهو الساعد الأيمن لحلقة العزابة، كما يعتبر المرجع الأول للنظر في القضايا والمشاكل الاجتماعية ومحاولة حلها، وزرع قيم التضامن والمحبة بين أفراد العشيرة الواحدة[3]. إذ كان الانتماء إلى مجموعة مَّا ضرورة ملحة لكل فرد في مدن مزاب، فمن غير الممكن تصور أحدهم دون انتماء إلى عشيرة، أو تجمع قبلي[4]. لكن السؤال الذي يطرح نفسه هو: كيف تتحدد عملية انتماء كل فرد إلى عشيرة؟؛ وما هي الآليات أو القوانين المتبعة في ذلك؟

الحقيقة أن مجالس العشيرة كانت قائمة في كل المدن الميزابية دون استثناء، على أساس رابطة الدم، وربما خرجت عن ذلك في بعض الأحيان؛ لتسمح ببعض

---

[1]- أبو عمار عبد الكافي: سير العزابة، نشر وتحقيق مزهودي مسعود، مكتبة الضامري للنشر والتوزيع، عُمان، د.ط، 1996م، ص18.

[2]- العشيرة: عبارة عن تنظيم اجتماعي في ميزاب، تتشكل من مجموعة من الأسر تربط فيما بينها علاقات متنوعة، يترأسها مجلس يضم زعماء العشيرة من ذوي الكفاءة والرأي، ومن مجموع العشائر يتكون المجتمع. (ينظر: بشير بن عمر مرموي: الفتاة في ميزاب، ص73.)

[3]- ينظر: بشير بن عمر مرموري: الفتاة في ميزاب تنشئتها وتعليمها..، ص73.

[4]- ينظر: Masqueray : Formation des cités chez les populations sédentaires de l'Algérie (Kabyles de Djurjura, Chaouia de l'Aouras, Beni Mezab), EDIDUD, Aix en Provence, 1983 , p42

العائلات بالانضمام إليها[1]. ويعدد المؤرخ "علي يحي معمر" المهام الموكلة أو المنوطة بالعشيرة"[2] وهي:

– دراسة جميع أحوال وانشغالات العشيرة.

– دراسة جميع المشاكل التي تحدث داخل العشيرة واتخاذ الحلول لها.

– معالجة الانحرافات التي تقع من بعض أفراد العشيرة.

– التعاون مع مجلس العزابة، وإبلاغهم بالحالات المستعصية، ليتخذ القرار فيها.

– التعاون مع مجموعة الشباب، وتشجيع ذوي الكفاءة منهم للانضمام إليهم.

ب– مجلس الشباب[3]:

يهتم هذا المجلس بجمع شريحة الشباب تحت جمعية، لكي يهتموا بانشغالاتهم، ويُسمِعُوا صوتهم، وهذه الهيئة الاجتماعية عبارة عن هيكل منظم ينخرط فيها الشباب، حيث يشترط فيهم حسن الخلق والأمانة والبلوغ والعقل والصحة الجيدة، والزواج للعُزَّاب، ولا تخرج وظائفهم عن خدمة الصالح العام، لا سيما تقديم الخدمات والمساعدة في المساجد والمقابر والأماكن العامة، ومد يد العون في حال حدوث كوارث طبيعية، والحراسة على الأمن العام وحماية الضعفاء والمساكين والمحتاجين[4]. وقد شكل هذا المجلس حلقة مهمة في إرساء دعائم البنية الاجتماعية لقصور وادي ميزاب، ذلك أنه استطاع بكل ذكاء أن يحتوي الشريحة الأكبر والأهم والأقدر على صنع القرار في المجتمع. فكانت له بصمته وتأثيره في دفع عجلة التنمية والحفاظ على المكتسبات، وبذلك غدا المجتمع متماسكا لا تتزعزع أركانه بسهولة.

ج– مجلس النساء[5]:

1– ينظر: Cherifi Brahim : Etude d'anthropologie historique et culturelle sur le Mzab, thèse pour le doctorat d'anthropologie, université Paris-VIII Vincennes-Saint-Denis, Novembre, 2003 , p193

2– ينظر: علي يحي معمر: الإباضية في الجزائر، الجزء2، ص557.

3– يسمى مجلس الشباب أو جمعية الشباب، كلتا التسميتين واردتان، وباللغة الميزابية: إِمَصُّورْدَانْ.

4– ينظر: بشير بن عمر مرموري: الفتاة في ميزاب، ص74. وينظر أيضا: بكير أعوشت: ميزاب يتكلم، ص53.

5– مجلس النساء: يسمى بالميزابية: تِمْسِردِينْ، بمعنى الغسَّالات، لأنهن يقمن بغسل الموتى من النساء والصغار.

الحقيقة أن هذا المجلس يعتبر مكملا لمجلس العزابة ومساعدا له، فإذا كان مجلس العزابة يهتم بشؤون الرجال خصوصا؛ وبالعامة بشكل عام فإن مجلس النساء يتكفل بالمسائل والقضايا النسائية، لذلك فإنه مجلس يضم في عضويته نساءً مسلمات ملتزمات، مصلحات وخبيرات بالمسائل النسوية وانشغالاتهن الشخصية والاجتماعية والعائلية، بما في ذلك مناسبات الزواج والأفراح، مسائل الطلاق والتعليم (البنت)، وإقامة حلقات الوعظ والإرشاد والتوجيه، ومحاربة الآفات الاجتماعية والبدع الفاسدة، ومراقبة المهور، وضبط ما يقدم للعروس منعا للإسراف والتبذير، وإقامة الصلح بين العائلات، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر[1].

- النمط العمراني والفن المعماري:

إن المتأمل لقرى وادي مزاب يشهد على تميز نمط عمراني فريد من نوعه في الجزائر وفي العالم بأسره، لأنها تضمنت توافقا بين مصالح الأفراد وما تقتضيه البيئة الجغرافية والمناخية للمنطقة من جهة وما يقتضيه الشرع الحنيف من جهة أخرى، فهذه الهندسة المعمارية التي تتسم بها المنطقة "نابعة عن عبقرية عقلية لم تدرس في الكليات أو المعاهد، ولم تتقن العلوم التجريبية والدقيقة الحديثة، إنما حنكتها: التجربة الحياتية"[2]، ذلك أن لهم ضوابط وقوانين معينة في نمط البناء.

فالقرية إذن يشترط أن يكون لها سور منيع، وأن يكون مقامها في أعلى الجبل، لأن هذا يوفر المناعة لأهل القرية من الغارات والفتن التي يمكن أن تقع في أية لحظة، خاصة أن الظروف في القديم لم تكن أحسن حالا، أما حاليا ومع توفر الأمن فقد انتفى هذا التعليل. كما أن تموضع القرية في أعلى الجبل يسمح بتوفير واستغلال الأراضي الزراعية المتكونة على طول ضفة الوادي. وفي وسط القرية تتربع مساحة المسجد ومن حوله تبنى البيوت والمساكن بشكل نسقي متشابه، بحيث يصعب عليك أن تفرق بين منزل غني أو فقير. أما الأزقة فهي عادة تكون ثلاثة أذرع عرضا، حيث روعي في عرضها أقل ما يكفي لتلاقي دابتين، ولتمرير جنازة. وانحدارها لا يجب أن يكون شديدا؛ بحيث

---

[1]- ينظر: بشير بن عمر مرموري: الفتاة في ميزاب، ص ص74، 75.

[2]- بكير بن محمد الشيخ بالحاج باشعادل وآخرون: عرف أهل القرارة في القصر وخارجه وفي السيل والواحة، نشر وتقديم هيئة أمناء القرارة، غرداية، الجزائر، د.ط، 2009م، ص05.

يسمح للناس والدواب بالعبور دون مشكلة. كما روعي في تخطيطها مقاومتها للرياح، والتقليل من إشعاع الشمس الحارق أيام الصيف[1].

والأزقة في قصور وادي مزاب تكون مفتوحة السقف، لكن أحيانا نجد أن بعضها أو جزء منها مسقوفة، ووجود السقائف في الشوارع مهم جدا خاصة في البيئة القاسية، فهي تشكل مساحة من الظلال يحتمي بها المارة والناس في أيام الهجير، كما تمثل حاجزا للرياح القوية والزوابع الرملية التي تشهدها المنطقة في بعض فترات السنة، فتخفف من سرعتها أو تنقص من أضرارها الجسيمة[2]. وهذا ما يشكل في حد ذاته أكبر تحد للمزابيين ضد الطبيعة والمناخ الصحراوي القاسي.

- التعليم:

أدت الظروف الاستعمارية إلى تكوين بعثات علمية وإرسالها إلى الجارة تونس، للاستزادة في طلب العلم، والمساهمة في إصلاح وتطوير المجتمع، والوقوف ندا للمحاولات الاستعمارية التي ترمي القضاء على الدين الإسلامي وبالتبع اللغة العربية. وقد كانت أولى البعثات العلمية إلى تونس بقيادة الشيخ أبي اليقظان سنة 1913م، وتلتها أخرى سنة 1917م. فقد كانت للبعثات العلمية فضل كبير في التحسيس بأهمية العلم ونشر الوعي بالمنطقة، فقد أسس الشيخ أبو اليقظان مدرسة حرة لدى عودته من تونس سنة 1915م، وأسس الشيخ بيوض معهدا للقرارة سنة 1925م. واتسمت هذه المدارس بالمجانية لتشجيع المتعلمين على الإقبال إليها، وقد "أتاح هذا النظام الفرصة لأبناء الفقراء من أتباع المذهب للالتحاق بمدارس العزابة، وتلقي العلم والمأوى والأكل دون أجر، وبذلك حققوا مجانية التعليم في مناطقهم"[3].

وبهذا فقد أثمرت الجهود في توفير أجواء دينية وثقافية وفكرية راقية في المجتمع المزابي، وهذا ما أعطى للمذهب واللغة العربية شأنهما الكبير. وفي ذلك يقول المؤرخ محمد

---

[1]- ينظر: يوسف بن بكير الحاج سعيد: المرجع السابق، ص ص86، 87.

[2]- ينظر: إبراهيم بن موسى حريزي: الحضارة العمرانية في وادي ميزاب، مبانٍ ومعانٍ وهندسة من غير مهندسين، العالمية للطباعة والخدمات، تيبازة، الجزائر، د.ط، 2016م، ص11، ينظر أيضا: يوسف بن بكير الحاج سعيد: تاريخ بني مزاب، ص87.

[3]- عوض محمد خليفات: النظم الاجتماعية والتربوية عند الإباضية في شمال إفريقيا، دار مجدلاوي، الأردن، د.ط، 1982م، ص62.

علي دبوز: "إن ميزاب يعتني بحفظ القرآن كل الاعتناء، إنه أساس العربية والدين، ويعتني بتعلم العربية اعتناءً كاملا، فمن لا يعرف العربية الفصحى من العلماء لا يُحظى في ميزاب بأي احترام، إنه لا يوجد في ميزاب اليوم أمِّيٌّ، لا يقرأ العربية ويكتبها..، وذلك بفضل المدارس العصرية التي أنشأها ميزاب، وبفضل هذا النظام الديني الذي هزم الاستعمار، فلم يستطع أن يغرس في الجنوب احتقار العربية والدين"[1].

وكل هذا ولا شك ثمار جهود تبذلها حلقة العزابة في المجتمع الميزابي، وهو ما يؤكده مرة أخرى الباحث مصطفى نبيل؛ إذ يقول: "مجتمع لا نجد فيه أميّا واحدا، بل ويندر أن نجد فيه من لا يتحدث العربية بطلاقة إلى جانب اللغة البربرية المحلية..، مجتمع يأخذ نفسه بالشدة، ويتمسك بتعاليم الدين الحنيق.. والدليل الحاسم على نجاح حلقة العزابة هو إلغاء الأمية في ميزاب"[2]، بفضل المدارس التي افتتحت هنا وهناك.

- المرأة في المجتمع المزابي:

تمثل المرأة نصف المجتمع كما يقال، لذلك فإن مجتمع بني مزاب قد أولى عنايته الخاصة بها، فرغم أن المرأة المزابية تبقى دائما حبيسة أسوار منزلها أو أسوار مدينتها؛ إلا أنها تحظى دوما بتكوين ديني قوي، واستيعاب قوي لقيم المجتمع الذي يحويها. وهذا التكوين القاعدي أضحى ركنا من الأركان لا يمكن الحياد عنه. والعائلة في كل ذلك تقوم بعمل كبير جدا في صيانة الفتاة وتوجيه أفكارها نحو الطريق الصحيح، ووفق ما تنص عليه أبجديات المذهب والمجتمع. ولهذا تعدُّ الأم ابنتها منذ ولادتها لتكون أمًّا صالحة في المستقبل، وركنا مهما في عملية البناء والإصلاح المجتمعي، فما إن تتزوج وتزف إلى دار زوجها حتى تعلَّق على كاهلها مسؤولية البيت، من رعاية وتنظيف وإصلاح.. وما إلى ذلك، تعينها في ذلك أم الزوج أو أخته أو النساء والفتيات اللواتي

---

[1]- محمد علي دبوز: نهضة الجزائر وثورتها المباركة، الجزء1، الجزائر، د.ط، 1386هـ، ص125.

[2]- نبيل مصطفى: عالم ميزاب المسحور رحلة إلى الصحراء الجزائرية، مجلة العربي، العدد286، الكويت، 1982م، ص-ص106-115.

يسكنَّ معها في نفس البيت[1]. إذا فالمرأة المزابية تعيش حياة ملؤها البساطة، وتستمد نمطية هذه الحياة من الثقافة التي تتلقاها من مجتمعها[2].

فالمرأة المزابية تمكث في البيت وتؤدي أعمالها المنزلية الموكلة إليها، تربي أولادها وتخدم زوجها كما تنص عليه تعاليم الشرع، وتنظف البيت وتنسج الزرابي[3]، ولا يمكن أن تبرح بيتها إلا لضرورة مَّا، كأن تزور أمها أو أحد أقربائها أو أن تحضر مأتما أو وليمة عرس. أما ما عدا ذلك فلا يسمح لها بالخروج. وفي طريقها للزيارة أو ما شابه يجب على المرأة المزابية أن تلتزم بآداب معينة، منها أن تمشي بطريقة هادئة محتشمة، متخذة حافة الطريق، وتلقي على جسمها حجاب أبيض ثقيل مصنوع من الصوف أو القطن، ساتر لجميع بدنها وأعضائها، عدا عين واحدة لترى بها أثناء مشيها..[4]

فإذا كانت المرأة المزابية تمتاز بالنظام والدقة في تسيير شؤون حياتها مثلها مثل بقية النساء في مجتمعها؛ فإن ذلك نابع من الهيئة الدينية والاجتماعية التي كانت تحيط بها منذ أن ترى النور، بدءًا بعائلتها ووصولا إلى نساء مجتمعها في كافة الميادين[5]. فالمرأة في المجتمع الإباضي تعتبر حافظة للقيم، وبالتالي فهي ركن من أركانه الأساسية[6] التي لا يمكن الاستغناء عنها بأية حال.

ثانيا: الحركة الشعرية في وادي مزاب:

إن الحركة الشعرية في وادي ميزاب لم تنشأ إلا حديثا بعد أن بدأ العلماء في حملة عامة لبعث الناس على التعليم والقراءة، ومحاولة القضاء على الجهل والتخلف، فكان أول ما

1– ينظر: Goichon : la vie féminine au M'zab, tom1, librairie orientale Paule Geunthner , Paris, France,1927, p147

2– ينظر: Chaib Fadila : La femme Mozabite, magazine Algérie actualité, n1416, Alger, Décembre, 1992, p10

3– جراح سمية: المرأة الميزابية في بني يزقن، جريدة مشوار الأسبوع، الجزائر، عدد26، 1993م.

4– ينظر: Chaib Fadila : La femme Mozabite, p10

5– ينظر: Goichon : la vie féminine, p1

6– ينظر: Bourdieu Pièrre : Sociologie de l'Algérie, PUF, Paris, France, 1974, p50

دعوا إليه فتح المدارس والمعاهد لتكوين الأفراد دينيا ولغويا وثقافيا وفكريا. وحديثنا عن ذلك يقودنا إلى الحركة الإصلاحية التي شهدتها المنطقة قبل الانطلاقة الفعلية في الأدب عموما والشعر على وجه الخصوص.

أ: الحركة الإصلاحية بوادي مزاب:

- **تأثير الاستعمار الفرنسي:** مع حلول القرن العشرين وجد المزابيون أنفسهم -على غرار باقي الجزائريين- يتخبطون في دوامة من الجهل والتخلف، خاصة مع التجهيل الذي كان يمارسه المستعمر الفرنسي، فقد كان يذيقها أشنع أنواع التعذيب والتنكيل والظلم والتقتيل، كما تفنن في تحطيم البنية التحتية للجزائر، وعمد إلى القضاء على مقوماتها، فلم يسلم من بطشه أي منحى من مناحي الحياة العامة. بل حاول وسعى إلى ما هو أدهى وأخطر ألا وهو محاولته القضاء على الدين الإسلامي، الذي هو ركيزة الأمة، ليتسنى له بعد ذلك القضاء على الكيان الجزائري الإسلامي ككل[1]. وربما يمكننا القول إن الله ابتلى "بلادنا بأخبث نوع من أنواع الاستعمار، وهو الاستعمار الاستيطاني؛ الذي فرض علينا غزاة مقيمين يعملون لتحقيق غايات الحركة الاستعمارية الصليبية العالمية. ومن هنا أخذ يعمل جاهدا على تثبيت جذورها وتأصيلها، ورأى أن هذا الأمر لن يتحقق إلا بالقضاء على الشخصية الجزائرية ومحو أصالتها"[2]. فكانت الحركة صليبية الأهداف والدوافع بكل ما تعنيه الكلمة، لأنها عمدت إلى تشويه العقيدة والرؤى والتصورات، فقد أرادت أن تجعل المجتمع يبارك الاحتلال الغاصب، فيصفقون له ويهللون، والأخطر أن يسخروا أقلامهم للدعاية لها والدعوة إلى طاعتها[3]، وربما كان تركيزه أكثر على الجانب الديني، فقد "جعله هدفا له، فذلك وعيا منه أنه لن يتمكن من تحقيق استقرار سياسي في الجزائر ما لم يهدم أهم وأبرز مقومات شخصيتها، ذلك هو الدين الإسلامي، ومن ثم عمل على تحويله إن لم

[1]- ينظر: أبو القاسم سعد الله: أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، الجزء2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1998م، ص89.

[2]- الشيخ محمد خير الدين: مذكرات، الجزء2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، د.ت، ص68.

[3]- ينظر: صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984م، ص12.

يكن إلى المسيحية، فليكن إلى الانحلال والتمييع"[1]، لأن هذا كفيل لأنْ يُبطل أي حركة مقاوماتية أو ردة فعل قوية تجاه الاستعمار.

ولم يغفل المستعمر الجانب الاجتماعي أيضا، فقد سنَّ بعض القوانين المجحفة التي تخدم مصالحه، "وأشد هذه القوانين أثرا في النفوس، وأكثرها تجاوبا مع أهداف المستعمر تلك التي ترمي إلى إغراق المواطن في بؤس دائم وشقاء جاثم بالضرائب القاصمة والتغريم المشترك وانتزاع الأراضي، فإذا المجتمع في فقر وبؤس وأمراض وأوبئة وانحرافات خلقية واجتماعية"[2]، ضف لذلك كله محاولة تشريد الشعب وتحطيم أواصر الصلة بين أفراده، وذلك عن طريق تشجيع النظام القبلي وتغذيته، حتى تتقوى أشواك العنصرية وتحيا الفتن والنعرات الطائفية الاجتماعية[3]. ثم بعد ذلك يسهل على المستعمر التغلغل بسهولة في أعماق الشعب وتجسيد خططه ومراميه الخبيثة. فقد "جاء الاستعمار الفرنسي إلى هذا الوطن كما تجيء الأمراض الوافدة الصحيح، وهو في هذا الوطن قد أدار قوانينه على نسخ الأحكام الإسلامية، وعبث بحرمة المعابد وحارب الإيمان بالإلحاد، والفضائل بحماية الرذائل، والتعليم بإفشاء الأمية، والبيان العربي بهذه البلبلة التي لا يستقيم معها تعبير ولا تفكير.."[4] فانطلقت "جذوة الحِسِّ الوطني تتقد أكثر من ذي قبل، مما أشعل فتيل صراع فكري بين الفكر الوطني القائم على العربية والإسلام والجزائر من جهة؛ وبين سياسة الاستعمار والفكر الموالي له وكذا الفكر الطرقي من جهة أخرى"[5]. وبهذا بدأت نواة التغيير، التي أعلنت بكل قوة عدم تقبلها لمثل هذه المخططات الخطيرة.

- انطلاق الحركة الإصلاحية:

---

[1]- أحمد الخطيب: جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وأثرها الإصلاحي في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1985م، ص48.

[2]- ناصر الدين سعيدوني: الجزائر منطلقات وآفاق، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، د.ط، 2000م، ص22.

[3]- ينظر: أبو القاسم سعد الله: شاعر الجزائر محمد العيد آل خليفة، الدار العربية للكتاب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1984م، ص75.

[4]- صالح خرفي: المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، د.ط، 1983م، ص20.

[5]- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث تأريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995م، ص60.

أمام كل الظروف الخارجية والداخلية التي كانت محيطة بالمجتمع الميزابي تولدت الحركة الإصلاحية في الجزائر عموما؛ وفي منطقة وادي مزاب على وجه الخصوص. فبداية تجسيد هذا المشروع الإصلاحي كان ابتداءً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، خاصة بعد انتشار الجهل وبعض التصورات الدينية الخاطئة، والأحكام المذهبية التقليدية الرجعية، فبدأت بذلك الحركة التصحيحية بقيادة الزعيم الديني المصلح: الشيخ اطفيش.

فالذهنية التقليدية تسيطر على المجتمع المزابي، وكمثال على ذلك الادعاء المنتشر في ذلك الوقت أن الإباضية هي الفرقة الوحيدة المحقة بين المسلمين كلهم، لأنها تستمد جذور مبادئها الدينية من إسلام الساعة الأولى في القرن الهجري الأول. لذلك يشير الشيخ اطفيش[1] في إحدى كتبه أن الدين الإسلامي بدأ بالأفول، حيث تضاءل تأثيره على عقول وقلوب الناس من جراء فهمهم الخاطئ له، كما كتب في سنة 1899م إلى عالم عماني يخبره أن الله بعثه لهم مجددا ومصلحا لهذا الدين[2].

وتتفق معظم الدراسات على أن جهود الشيخ اطفيش كانت بمثابة حجر الزاوية التي وضعت في المجتمع المزابي، حيث وضع البذور اللازمة في أرض وادي ميزاب، لتكوين هبة ثورية إصلاحية في جميع المجالات؛ بدءًا بالدين والفكر والمجتمع. ولذلك فقد أنبتت وكوَّنت الكثير من الرجال الذين حملوا مشعل الفكر الإصلاحي بالمنطقة ابتداء من سنة 1925م، فغدوا علماء وأدباء وشعراء ومفكرين ليستأنفوا المسيرة التي كانت قد انطلقت بفضله.

وبعد ذلك ظهرت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين سنة 1931م كنتيجة مشجعة لتقديم المزيد من الجهود، فواصلت الدور في عملية التنوير، من خلال تدعيم التعليم باللغة

[1]– الشيخ اطفيش: اسمه الكامل الشيخ محمد بن الحاج يوسف اطفيش، يلقب بـ قطب الأئمة، ولد ببني يزقن عام 1236هـ/1821م. يعتبر من أكبر علماء الجزائر ووادي ميزاب، له مؤلفه الشهير في تفسير القرآن الذي أسماه بـ: تيسير التفسير، كما أن له الكثير من المؤلفات في التجويد والحديث والسيرة والفقه وأصوله، وعلم الكلام والفلسفة، واللغة العربية، والفلك والحساب، توفي في بني يزقن بغرداية سنة 1332هـ/1914م، عن عمر يناهز 96 سنة. (ولمزيد حول سيرته وحياته ينظر: يوسف بن بكير الحاج سعيد: تاريخ بني مزاب، ص–ص 134–143).

[2]– ينظر: عبد الحكيم أورغي: حوار الإباضية مع الآخر في الخطاب الإصلاحي الحديث (مقال)، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، العدد12، جامعة غرداية، الجزائر، 2011م، ص131.

العربية، ومحاربة الخرافات وتصفية الإسلام مما علق به من الشوائب خلال القرون المتأخرة، وتحرير العقول الرجعية ونشر التعاليم الدينية السمحة الصحيحة[1].

إذ لم يقف علماء ومشايخ مزاب موقف المتفرج أو المستكين إزاء هذه المحاولات الحثيثة للمستعمر، والتي كانت ترمي بشكل أساسي إلى مسخ ثقافة الشعب، وإبقائه تحت غطاء الجهل. فقد كان سلاحهم في هذه المعركة المصيرية يتمثل في الدفع بحركية التعليم العربي الحر، وترغيب أبناء الشعب للانضواء تحت لوائه، حتى يتم تأسيس جبهة دفاعية متينة، تقوى على حماية الدين الإسلامي، واللغة العربية وكل ما يتعلق بخصوصية الهوية المزابية.

فحررت بذلك العقول وقدمت إضافة نوعية للفكر الإصلاحي الجزائري عموما. ومن بين العلماء المزابيين المنضمين إليها نجد كلا من: الشيخ أبي اليقظان، والشيخ بيوض، والشيخ عبد الرحمن بكلي، والشيخ سليمان بن داود بن يوسف.

فكان لزاما على هؤلاء العلماء المنضوين تحت لواء جمعية العلماء المسلمين إذن أن ينقلوا الفكر التنويري إلى مجتمعات وادي ميزاب، لذلك فقد شمروا عن سواعدهم وأقاموا ثورة إصلاحية عارمة لتحسين الأوضاع وبسط العلم والمعرفة، وقد كان أول ما فكروا فيه هو بناء المدارس والمعاهد لإتاحة الفرصة للجميع حتى يتعلم الدين الصحيح والمذهب القويم من منابعه الصافية والأصيلة. ففتحت المعاهد وطورت مناهجها ودروسها، كما أدخلت بعض المواد والفنون، واستحدثت فروع داخلية للبعثات العلمية بما فيه الإيواء والإطعام لمن يطلب التفرغ لطلب العلم والمعرفة والدين. إضافة إلى إنشاء جمعيات خاصة بالتسيير والمراقبة في ميدان التعليم والتربية.

كما كانت للشيخ أبي اليقظان إسهامات معتبرة في مسيرة الإنعاش والإصلاح بمنطقة وادي ميزاب، وذلك بعد أن أنهى تعليمه على يد الشيخ اطفيش، وبعد عودته أيضا من السفر التكويني الذي قاده إلى تونس؛ أين "التحق بالزيتونة ثم بالخلدونية سنة 1912م،

---

[1]- ينظر: أبو القاسم سعد الله: الحركة الوطنية الجزائرية (1945-1830م)، الجزء3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص96.

حيث أصبح هو الرئيس لأول بعثة علمية مزابية مثَّلها إلى تونس الخضراء"[1]. وبذلك أضحى الشيخ أبو اليقظان حاملا لفكر إسلامي أصيل ووعي متفتح على العالم.

ولم تقف جهوده عند هذا الحد، بل حاول أن يترك بصمته في العلم والكتاب، فـ "أسس الشيخ عام 1937م المطبعة العربية بالعاصمة، وهي تعد من أوائل المطابع العربية. وفي السنة نفسها كان أحد أعضاء إدارة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وهو أيضا رائد من رواد الصحافة بالجزائر، فله ثماني جرائد. ولا يخفى علينا دور الصحافة في بعث الأمة من رقادها وبث الصحوة فيها، فقد "هزهزت هذه الصحف أقطار الأمة ورجّتها رجا عنيفا، ورفعت من قيمة الإصلاح الذي يعتبر صاحبها أحد أعلامها..، وربطت صلات الأمة المزابية بالمجتمع الإسلامي، فعرفها كثير من قراء العربية بعد أن كانت مجهولة لديهم تماما..، وحلَّت مشاكل اجتماعية وعلمية كانت أعقد من ذنب الضب، يستمسك بها خصوم الإصلاح، ويتخذونها ذريعة لاصطياد العامة. فاستبانت الأمة طريق الرشد"[2]. وبالمجمل فقد لعبت الصحافة دورا كبيرا في الإصلاح المجتمعي والديني والفكري، أين أيقظت الناس من سباتهم وغفلتهم، وجعلتهم يدركون مدى حاجتهم للنهل من ينابيع العلم والمعرفة والفكر الإصلاحي، ليخدموا بذلك دينهم ووطنهم وأمتهم الإسلامية الجزائرية.

ب- الحركة الشعرية:

إن الحركة الشعرية بوادي ميزاب وليدة الظروف التاريخية والدينية والاجتماعية والفكرية المحاطة بها، فبيئة المجتمع المزابي عرفت انفتاحا على العالمين العربي والإسلامي، والغربي من جهة أخرى. وهذا ما كان له الأثر الفعال في حركة الانتعاش الفكري والأدبي، كما كان لبروز الأحداث الوطنية وتسارع الثورة الجزائرية إسهام بالغ في اتساع الرؤية ودخول الحس الوطني والأدبي على السواء.

ويمكننا القول إن الحركة الشعرية في بداياتها لم تكن على وتيرة متسارعة، ذلك أن النهضة أو الإصلاح في أي مجال إنما يرتبط بمدة زمنية طويلة، تختمر فيها الأفكار وتتبلور الاتجاهات والرؤى بالقدر الذي يسمح بانطلاقة نافذة ومؤثرة. وهي فيما تقوم عليه

[1]- محمد ناصر: مشايخي كما عرفتهم، دار الريام، الجزائر، ط1، 2008م، ص57.

[2]- عبد الرحمن بن عمر بكلي (البكري): مسيرة الإصلاح في جيل 1918م/1948م، إعداد وتقديم مصطفى صالح باجو، نشر مكتبة البكري، العطف غرداية، طبع المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 2004م، ص105.

نجدها تتكئ عادة على الأشكال القديمة المترسبة، وبين الحين والآخر تبزغ ملامح تجديد خافتة، لكنها سرعان ما تخفت من جديد. فكانت المدونة الشعرية لشعراء بني مزاب تقليدية دينية في بداياتها، تتجاوب مع الماضي وما يتصل به، وترى إليه جزءًا منها لا يمكن التخلي عنه بسهولة.

ولما كان المجتمع المزابي يتميز بالمحافظة والتشبث بالدين الإسلامي والمذهب الإباضي، انصرف عن الأدب، وكرس رجاله جل طاقاتهم لتدعيم أسس وأركان هذا المذهب، فباشروا التعليم وفتحوا مجالس الوعظ والإرشاد، وبذلوا كل ما في وسعهم لإحياء وإعلاء كلمته بين المجتمع والأفراد. لكن الأوضاع تغيرت بمجرد أن بدأت الحركات التنويرية والإصلاحية تجد صداها على الواقع، فأدركوا جليا أن الأدب يمكن أن يُتَّخذ وسيلة مؤثرة في نشر للإصلاح، وهو ما كان لهم، حيث عرفت المنطقة الكثير من الشعراء؛ أمثال:

- الشيخ امحمد بن يوسف اطفيش: 1821م/1914م.
- عيسى حمدي (أبو اليقظان): 1888م/1973م. وهو أحد تلامذة الشيخ اطفيش.
- حمو بن الناصر الداغور المعروف بـ كروشي: 1892م/1914م
- عبد الله محمد بوراس المعروف بـ الكاملي: 1904م/1984م
- رمضان حمود: 1906م/1929م
- مفدي زكريا: 1908م/1977م
- الشيخ محمد علان: ؟؟ / المتوفى 1943م
- محمد بن إبراهيم الطرابلسي البرياني: 1887م/1948م
- إبراهيم بن نوح متياز اليزجني: 1885م/1981م
- عبد الرحمن بكلي المعروف بالبكري: 1901م/1986م
- حمو عيسى النوري: 1914م/1992م
- أبو الحسن علي بن صالح القراري: 1906م/1988م.

بالإضافة إلى شعراء آخرين كثر ظهروا بعد الجيل الأول، ولازال معظمهم على قيد الحياة، يبدعون من خلال دواوينهم الشعرية، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر:

- صالح خرفي: 1932م – 1998م.
- سليمان بن عمر دواق: 1944م – لا زال على قيد الحياة.

- محمد صالح ناصر: 1938م – لا زال على قيد الحياة.
- هيبة عمر: 1945م – لا زال على قيد الحياة.
- خرازي مسعود: 1960م – لا زال على قيد الحياة.

ولقد كان المتن الشعري لشعراء بني ميزاب متنوعا وثريا في جميع جوانبه، وذلك من حيث احتوائه على حقول دلالية لها علاقة وطيدة بالفضاءات المحيطة بهم، كما يتنوع المتن ببنيته اللغوية والإيحائية من شاعر إلى آخر، ومن فترة زمنية إلى فترة أخرى. فمثلا نجد:

أ- الخطاب الديني الإسلامي: ولعل الواقع السياسي والثقافي والعلمي للجزائر عموما لم يكن بمنأى عن الانحطاط الذي أصاب كافة الميادين. ومردُّ ذلك إنما يعود إلى الأوضاع السائدة آنذاك، فالجو الثقافي إبان التواجد العثماني (التركي) بالجزائر لم يكن بأحسن حال مما آلت إليه الأوضاع في الفترة الاستعمارية الفرنسية. فكان هذا باعثا قويا لأجل إعادة إحياء أمجاد الثقافة العربية، وكان لابد أن يمرَّ كل ذلك عن طريق الدين بطبيعة الحال، فانصبَّ الاهتمام بالمقابل إلى الزوايا والكتاتيب التي دأبت على استقبال الطلبة والشباب لأجل حملهم على التشبث باللغة والدين. إيمانا منهم بأن الإعلاء من شأن اللغة العربية إنما يعني بالضرورة الإعلاء من شأن الدين الإسلامي.

فقد أولت هذه المدارس والزوايا التي تتوزع على وادي مزاب عنايتها الفائقة بالشعر، حتى ظهر في ربوعها الكثير من الطلبة الذين يقرظون الشعر، ويتنافسون في نظم المقطوعات الشعرية. والملاحظ أن هذه الأشعار تتلوَّن بغلاف ديني محض، تبعا للدروس الدينية التي كانت تُلقى عليهم، فجاءت قصائدهم متشابهة مكرورة؛ تتناول أغراضا دينية في معظمها؛ من قبيل: شرح وتبسيط العقيدة، الدفاع عن المذهب الإباضي، مدح الرسول والتذكير بمناقبه وغزواته وسيره، التغنِّي بمكارم بعض الشيوخ والفقهاء. وبعبارة أخرى هو شعري تعليمي أكثر من كونه شعرا فنيا جماليا. انظر لقول الشاعر: (الحاج صالح لعلي)[1]:

أَوَّلُ وَاجِبٍ عَلَى المُكَلَّفِ مَعْرِفَةُ اللهِ العَلِيّ، فَاعْرِفِ

---

[1]- اسمه الكامل: الحاج صالح بن عمر لعلي اليزجني الجزائري، ولد سنة 1870م، ببني يزقن، غرداية. فقد بصره صغيرا وهو ابن الخمس سنوات، اشتغل بالوعظ والارشاد والدعوة، ترك عدة مؤلفات، كما ترك عدة بصمات في المجتمع منها مدرسة الجايرية ببني يزقن. توفي سنة 1928م.

وَانْطِــقْ بِـ لاَ إِلَهَ إِلاَّ اللهُ   مُــــــحَمَّدٌ رَسُولُهُ الأَوَّاهُ[1]

إن الملاحظ من خلال الأبيات أن الشاعر قد سخَّر قلمه لخدمة الدين ونشر الأحكام والتعاليم المذهبية، فنجده يبسط في العقيدة الواجب على المسلم اتباعها، مع تنزيه الله والإيمان به..، وبذلك نستطيع القول إن "الأدب والدين متعانقان بالدرجة الأولى[2].

ب- الخطاب التقليدي المحافظ: إن المتن الشعري لمعظم شعراء بني ميزاب تقليدي كلاسيكي محافظ، إذ نجدهم يوظفون مادة لغوية تستمد منابعها من بيئتهم أساسا، وأهم منابعها تلك المدارس القرآنية والتعليمية الدينية التي تلقوا فيها تكوينهم، حيث كان "لكل مسجد من مساجد القرى السبع محاضر لتعليم الصبيان القرآن، ومبادئ القراءة والكتابة، كما يفتح بعض المدرسين والمشايخ دورًا خاصة بهم، لتعليم القرآن ومبادئ الكتابة، أو لتدريس مختلف المعرفة"[3]. وقد تتعدد الروافد التي يستقي منها شعراء بني ميزاب لغتهم، ولعل أولها يتمثل بصورة جلية في القرآن الكريم والشعر القديم.

ج- التأثر بالخطاب الشعري الحديث: من خلال تتبعنا لقصائد الشعراء المزابيين يظهر لنا أن معظم بنياتها اللغوية مستقًى من معجم تقليدي، يرجع بنا إلى الجاهلية والإسلام وما بعده، ولم يظهر أنهم تأثروا كثيرا بالمعجم الشعري الحديث، إلا نادرا وفي قصائد معدودات.

فالشعر الحديث أكثر ما يعتني به هو التركيز على الذات والتمحور حولها، فالذات بمنظور آخر إنما تعني الصدق والشاعرية، هذا لأن الإيغال نحو الذات يعتبر إفصاحا صادقا وبوحا روحانيا يلامس أغوار النفس الإنسانية. فتتجه اللغة الشعرية إلى الاغتراف من عالم الأحلام، ومن المساحات الشاسعة التي يسبح فيها الوعي بالواقع، عبر تناول الحركية الكثيفة التي تعجُّ بها الذات في تواشج علائقها مع الفضاء. لذلك أضحى الهروب من الواقع ملمحا شعريا جديدا، ينشده شعراء بني مزاب لأسباب متباينة، لكن أهمها يبقى الشعور الحاد بالألم والغربة، أو للخيبات التي باتت مستفحلة في كل مكان. فمثل هذه

---

[1]- الحاج صالح لعلي: خلاصة المراقي، اعتنى بإعادة طبعها الحاج سعيد جابر بن باسعيد، ط1، 2015م، ص5.

[2]- ثريا ملحس: القيم الروحية في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص96.

[3]- يوسف الحاج سعيد: تاريخ بني مزاب، ص ص152، 153.

المشاعر المختلفة بإمكانها أن تولِّد نزوعا لديهم نحو فضاءات الخيال، والبحث عن العالم الممكن تحت غطاء التأثر بالموجة الشعرية الحديثة الوافدة من الشرق ومن الغرب. فالمدونة الشعرية المزابية تحاول أن تتجاوز مفهوم التقليدية، لتفصح عن نفسها وسط فضاء لغوي جديد يتخذ من الذات مرتكزا أساسيا. فلا عجب إذن أن نلحظ تلونها بملامح الواقع الراهن، الذي تحياه الأمة المزابية وبقية الشعوب الأخرى. فهي نقلة نوعية تستقصي بُعد النظر في تعاملها مع الشعر والواقع التاريخي والفكري والديني والاجتماعي، بحيث لم يعد الشعر عندها مجرد أداة خطابية، تصلح للتعليم والتوجيه، والوعظ والإرشاد. بل انتقل مداه إلى كونه أداة لغوية هامة، تُوظَّف لأجل تحقيق الإحساس بالكينونة، وتحقيق نوازع كثيرة ترغب النفس في الانتقال إليها، إضافة إلى كونه أيضا أداة للتجاوز ولإعلان الرفض.

فعبر هذا المسار المختصر عن الحركة الشعرية في مزاب نجد أن شعراء المنطقة لم يبتعدوا عن حدود فضائهم الذي يشملهم، سواء منه ما يخص فضاءهم المحلي المصغَّر، أو الذي يخص فضاء الوطن الأكبر بشكل عام. فكانت النتيجة أن تتفاوت خطاباتهم الشعرية تبعا للخيارات الأسلوبية والفنية المتاحة لكل واحد منهم. هذا دون أن نُغفِل انتصار شعراء بني مزاب للقضايا التي تمسهم عن قرب، خاصة تلك المرتبطة بالدين الإسلامي وبالذاكرة الجماعية، وهو ما يفسِّر أن يكون النِّتاج الأدبي محصِّلة للنتاج التفاعلي القائم بين الفرد المزابي ومجتمعه الذي يحضنه. لذلك فمن البديهي أن يكون أول ما يُطلِعنا به شعراء المنطقة في مدوناتهم التعبير عن مدى تمسكهم بدينهم، وبالتحديد مذهبهم الإباضي. لأنه بدرجة أو بأخرى يعكس عمق انتمائهم ومدى اقتناعهم بهذا التوجه. فالشعر في ظل الظروف والملابسات المهدِّدة التي تمرُّ عليها المنطقة يعتبر وسيلة فنية فعَّالة؛ أو بالأحرى عملية تدوينية تحفظ توجهات الجماعة من خلال ارتباطاتها بالدين وبالأرض، وبمختلف العناصر المشكلة للفضاء.

الفصل الأول

الفصل الأول: الإطار المفاهيمي للفضاء:

المبحث الأول: تعريف الفضاء.

المبحث الثاني: التعدد والتداخل في المصطلح.

المبحث الثالث: إشكالية تعريب مصطلح الفضاء.

إن محاولة الإحاطة بهذا المدخل ومعرفة حيثياته لا يتم إلا برسم حدود مصطلحاته، فهو العتبة التي تسمح لنا بالوقوف على اشتغالاته المتعددة في ميدان العلم والمعرفة بشكل عام. والتي بدورها تلقي بظلالها وتعالقاتها على الدرس النقدي. ولا يخفى علينا أن قضية مصطلح "الفضاء" قد عرف كغيره من القضايا صعوبات والتباسات شائكة، خاصة في تعالقاته مع مصطلحات أخرى؛ مثل المكان، والحيز، والفراغ... وغيرها.

وهو ما صعَّب من مأمورية وضع نظرية واضحة المعالم في هذا المكوِّن النقدي "الفضاء". وانطلاقا من هذه النقطة فإنه كان لزاما علينا كباحثين أن نناقش المصطلح قبل الخوض في أي دراسة تتعلَّق به، حتى نتمكَّن من وضع مقاربة واضحة تساعدنا على التوظيف الإجرائي السليم.

المبحث الأول: تعريف الفضاء:

إن الدنيا وجود وعدم. هذه الثنائية القطبية التي يتراوح فيها الخلق كله، فإذا كان الوجود يقابله العدم فإن العدم يقابله الوجود أيضا. إذ لا يمكن استحضار الأول دون الثاني أو العكس، ولا يُعرف معنى أحدهما بمعزل عن الآخر. ولابد للوجود أن يقترن بفضاء يقوم عليه، وبزمان يندمج فيه، فكل حدث لا يمكن تصوره بأي حال من الأحوال كائنا ومتجسدا في فراغ.

ورغم اشتغال النقاد بمحاولات تحديد الإطار المفاهيمي لمصطلح "الفضاء"، إلا أنه لازال يعتبر من المصطلحات الشائكة التي دار حولها نقاش كبير، إذ اختلفت الآراء في تحديد ماهيته بشكل دقيق، الأمر الذي يدفعنا إلى الاستفاضة فيه والبحث عن أهم الإشكالات المطروحة حوله، ذلك أن مفهوم الفضاء يعتبر المدخل الرئيس للمقاربة التي نتوخاها في بحثنا هذا.

– الفضاء لغة: إذا تتبعنا مصطلح "الفضاء" لغويا فإننا نجده يحيلنا إلى ما اتسع من الأرض، كما يحيلنا إلى دلالة الخلوّ والفراغ، والفعل: فضا، يفضو فهو فاضٍ، وفضا

المكان وأفضى: إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فلان: إذا وصل إليه؛ أي صار في فرجته وفضائه وحيزه. والفضاء: الخالي الواسع من الأرض[1].

وقد ورد تعريف "الفضاء" في المعجم الوسيط كما يلي: "ما اتسع من الأرض، الخالي من الدار: ما اتسع من الأرض أمامها"[2]، ولا نجد "الفضاء" عند "الفيروز أبادي" يختلف عمَّا سبق، إذ يعرفه قائلا: "الفضاء الساحة، وما اتسع من الأرض"[3]. ومن هنا يمكننا القول إن الفضاء كمفهوم لا يشير إلى العمران ولا إلى بقعة أو موضع بعينه، إنما هو مصطلح يحمل في طياته معنى الرحابة والانبساط والانفتاح.

وفي حديث لرسول الله إلى النابغة الجعدي؛ يقول: "لا يفضي الله فاك"[4] وفي هذا إثبات للمعنى السابق، إذ يعني قوله عليه السلام: "أن لا يجعله فضاءً لا سِنَّ فيه"[5].

وقد نهل "علي بن محمد الشريف الجرجاني" مما كتبه "ابن منظور" عن الفضاء والمكان، وفي ذلك يقول "أكرم اليوسف": "لعل أهم المحاولات التي عملت على مقاربة تعريف دقيق ومحدد يفرق بين المكان والفضاء تلك التي قدمها علي بن محمد الشريف الجرجاني"[6] وذلك حينما عمد إلى تقسيم المكان إلى: مبهم ومعيَّن ومحصور[7].

إلا أن الجرجاني لم يتعمَّق أكثر في المصطلح، على عكس ابن خلدون الذي وظَّفه بنفس الدلالة التي تقابله في اللغة الفرنسية، أي بمعنى (Espace–الفضاء)، وذلك

[1]– ينظر: ابن منظور: لسان العرب المحيط، تصنيف المادة (فضا) يوسف خياط، دار لبنان للنشر، بيروت، د.ط، د.ت، المجلد2، ص107. ينظر أيضا: اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984م، الجزء6، ص2455.

[2]– إبراهيم مصطفى حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار: المعجم الوسيط (ج1–2)، ص3.

[3]– الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، المجلد4، ص435.

[4]– ابن منظور: المصدر السابق، ص194.

[5]– المصدر نفسه، ص195.

[6]– أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية)، دار مشرق، المغرب، ط1، 2000م، ص29.

[7]– "المكان المبهم عبارة عن مكان له اسم تسميته به بسبب أمر غير داخل في مسمَّاه كالخلف، فإنّ تسمية ذلك المكان بالخلف إنما هو بسبب كون الخلف في جهة وهو غير داخل في مسمَّاه، المكان المعيَّن عبارة عن مكان به اسم تسميته به بسبب أمر داخل في مسماه كالدار، فإنّ تسميتها بسبب الحائط والسقف وغيرهما، وكلها داخلة في مسماه.." علي بن محمد الشريف الجرجاني: التعريفات، (لبنان)، د.ط، 2000م، ص244–245.

حينما أدخل في تعريفه عنصر الحركة؛ بما هي زمان في المكان[1]، إذ يقول ابن خلدون: "إن مساحة البيت، وهو المسجد، كان فضاءً للطائفين.."[2]

وتذهب أغلب المعاجم الأجنبية إلى اعتبار الفضاء على أنه "المكان الواسع الذي يجمع الأشياء، ويحضن حركة الكائنات"[3]، إذ تذكر موسوعة « Wikipdia» في نسختها الفرنسية أن لفظة "الفضاء" (Espace) مشتقة من اللغة اللاتينية:

« Espace ; français masc. Du latin spatium entendue dans le temps ou l'espace, distance (…) de l'ancien français le mot passe en moyen de l'anglais sous la forme space et suit une évolution sémantique parallèle »[4]

إذا فالفضاء لفظة فرنسية من أصل لاتيني، تعني الامتداد والبعد في الزمان والمكان. وتتسلل اللفظة من الفرنسية إلى الإنجليزية تحت مسمى: Space، وذلك بتغيير صوتي طفيف.

وقد ورد "الفضاء" في معجم عبد النور المفصل، إذ يقول عنه: (الفضاء: espace) بمعنى فضاء، فراغ، حيّز، فسحة[5]، أما "ماري إلياس" و"حنان قصاب حسين" فيعرفانه في معجمهما "مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض" بالقول:

"كلمة espace بالفرنسية، وspace بالإنجليزية مأخوذتان من اللاتينية spatium، بمعنى المسافة والامتداد اللامحدود، وكذلك بمعنى الفسحة الفاصلة بالمفهوم المكاني

1- ينظر: أكرم اليوسف: المرجع السابق، ص24.

2- ابن خلدون: العمران البشري، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، د.ط، 1938م، ص31.

3- dictionnaire Hachette encyclopédique. Atlas mondial, 1994, p555

4- www.Wikipdia.Org.Espace/étude.sémantique/définition

5- جبور عبد النور عواد: معجم عبد النور المفصل، فرنسي-عربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 2006م، ص412.

والزماني للكلمة، في اللغة العربية تترجم هذه الكلمة إلى كلمة فضاء أو فراغ أو مجال أو حيِّز"[1].

أما الفضاء اصطلاحا فهو "الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث، تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب"[2]. لذلك فالفضاء لا يمكن حصره في بوتقة الزمان أو المكان فحسب، إنما هو أعمق وأشمل من ذلك، فهو ينتشر ويتشظى ليقيم علائقه مع كل الأشياء التي تحيط به. فالفضاء ليس المكان وحده، ولا الزمن، ولا وجهة النظر، بل هو كل هذه العناصر متشكلة في مزيج جمالي يتم الكشف عنه بوساطة بنية النص وأسلوبه ولغته وصوره..

كما تتضح العلاقة العميقة بين الزمان والمكان ماثلة، فـ"علاقات الزمان لا تمنح دلالاتها إلا في المكان، والمكان لا يُدرَك إلا في سياق الزمن، وبينهما يتنافى العالم المأخوذ من النص في بعديه المادي والمعنوي، فالفضاء يشتمل على الزمان والمكان لا كما هما في الواقع، ولكن كما يتحققان داخل النص، مخلوقين ومُحَوَّرَين من لدن الكاتب، ومسهمين في تخصيص واقع النص وفي نسيج نكهته المميزة"[3] لدى المتلقين.

ولو تتبعنا البحوث التي عالجت مصطلح "الفضاء" لوجدناها حديثة العهد، لكن هذا لا يعني أن الأقدمين لم يتنبهوا إلى الترابط الحاصل بين كل من الزمان والمكان[4]، فالزمان عبارة عن نظام لتتابع الأشياء أو الأحداث في تلاحق وتعاقب، والمكان يظهر بالمقابل ليحتوي هذا الزمان، أو ليكون الإطار الذي تقع فيه الأحداث.

---

[1]– ماري إلياس. حنان قصاب حسين: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص337، 338.

[2]– منيب محمد البوريمي: الفضاء الروائي في الغربة (الإطار والدلالة)، دار النشر المغربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1983م، ص21.

[3]– إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2001م، ص18.

[4]– ينظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1993م، ص53.

والاختلاف يكمن أيضا في طريقة إدراك كل من الزمان والمكان، إذ إن الزمان يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي، وقد يسقط الإدراك النفسي – بالمقابل– على الأشياء المحسوسة لتوضيحها[1] أو التعبير عنها، لتُحمِّلها فضاءً آخر محايثا.

إن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء أساسا[2]، ذلك أن الفضاء فسيح؛ تنتظم فيه كل الكائنات والأحداث والتفاعلات، ولا يمكن أن نتصور كائنا يتجسد خارج الفضاء. فالفضاء يعد "أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليه الحركة"[3] حسبما يشير (حميد لحميداني)، ويشاركه (سعيد يقطين) نفس التصور حينما يشير إلى أن "الفضاء أعم من المكان؛ لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي"[4]، ونفس الفكرة يطرحها (سمر روحي الفيصل) قائلا: "إن مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان"[5].

أما "أحمد مرشد" فقد ميز بين المكان الروائي والفضاء الروائي، فالمكان ليس إلا جزءا من الفضاء، واتحاد الأمكنة الروائية مع بعضها البعض يكوِّن لنا ما يطلق عليه بمصطلح الفضاء[6]. فـ"المكان قد شهد تطورا؛ فاصطلح على تسميته بالفضاء، ذلك أن

---

[1]– ينظر: أدوين مؤيد: بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: عبد القادر القط، دار الجيل، القاهرة، مصر، 1965م، ص76.

[2]– ينظر: حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. المغرب، بيروت. لبنان، ط1، 2000م، ص32.

[3]– حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص64.

[4]– سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م ص240.

[5]– سمر روحي الفيصل: الرواية العربية (البناء والرؤيا: مقاربات نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2003م، ص74.

[6]– ينظر: أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، لبنان، ط1، 2005م، ص130.

الفضاء أوسع من المكان؛ وقد يحتوي على آلاف الأماكن، وتتحول الأماكن إلى فضاءات إن هي احتوت على أماكن، وهكذا فالفضاء سلسلة لا متناهية من الأماكن"[1].

والفضاء باعتباره يحوي مجموع الأمكنة فإنه بالضرورة "مصطلح متسع الدلالة، يحتوي على أشياء متباينة ومتعددة لا حصر لها، بدءًا من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بياضها جسد الكتابة إلى، المكان؛ الزمان؛ الأشياء؛ اللغة؛ الأحداث التي تقع تحت سلطة إدراكنا عبر أنماط السرد والتي تجسد عالم الرواية"[2] أي أن الأمكنة الواردة في النص الأدبي عموما تجتمع مرة أخرى تحت غطاء الفضاء الذي يتكون في القرَّاء من خلال البنية النصية.

فالفضاء لا يمكن أن يتكون إلا من خلال النص، فهو "لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي عن كل الأماكن التي تدركها بالبصر والسمع، فهو فضاء لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب"[3]، كما أنه "لا يفيد إلا التمثيل الذهني المتخيَّل في ذهن المتلقي، ولا يطابق الفضاء الجغرافي الخارجي، وذلك لأن أساسه اللغة"[4]، أي أن الفضاء هو ذاك الذي ترسمه الكلمات والألفاظ في ذهن المتلقي، بحيث لا يمكن أو يشترط فيه أن يكون مماثلا للفضاء الفعلي الجغرافي.

ويعتبر "شرف الدين ماجدولين" أن الفضاء عبارة عن "حيز ذهني وصورة مثالية لوعي متجذر؛ ترتبط به بصلات المصاحبة والتراسل والجدل. بطبيعة الحال لن تكون كل الفضاءات متساوية في هذا الشأن، وإنما ستكون هناك أمكنة مميزة؛ ترتبط بطفرات

---

[1]– حلومة التيجاني: البنية السردية في قصة النبي إبراهيم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013م، ص133.

[2]– فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص245.

[3]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص27.

[4]– أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012م، ص428.

حضارية، لهذا طالما وجدنا هذه الفضاءات تجتذب المتخيل الإبداعي"[1]، وللغة دور كبير في ذلك، لأن "الفضاء لم يوجد إلا بقوة اللغة"[2] كما يؤكد (حسن نجمي).

وقد اعتمدت الدراسات الأدبية الحديثة في تحليلها للفضاء على ركيزتين أساسيتين: الأولى التعامل مع الفضاء على أنه تشييد شكلي للنص، والثاني اعتماد الطبيعة الفضائية منهجا نقديا للقراءة. إذن فحضور القارئ ضروري؛ لأنه يدخل في علاقة دينامية مع النص لتوليد الدلالات الفضائية. وعلى هذا الأساس نجد ثلاثة تصنيفات للفضاء:

أ- الفضاء الهندسي:

وهو أقرب ما يكون إلى النوع الذي حدده الناقد "غالب هلسا" في أشغال المؤتمر الخاص بالرواية العربية، ويقصد بها الأماكن التي يصفها الكاتب بدقة، رغم ما وُجِّه لهذا النوع من انتقاد من خلال (محمد برادة) باعتبار أن كل الأماكن لها أشكال هندسية[3]. ويعود هذا المصطلح إلى "جوزيف كيسنر" الذي يجسده بعناصره الفضائية الهندسية كالنقطة والخط والمستوى.

ب- الفضاء المحتمل:

وربما يتداخل الأدب في هذا الفضاء مع الفنون الأخرى كالنحت والرسم والهندسة المعمارية، لكن الأدب يختلف عنها في كون المادة الفضائية تعتبر لغته في حد ذاتها، والتي ترتكز على الذهنية القرائية، لأن المكان الشعري لا يتكئ على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي بدوره يشكل يصنع شكل المكان عبر الدوال اللغوية؛ على نحو يتجاوز الواقع الراهن، لأن نقطة الانطلاق تعتبر حقيقية على نحو مَّا، ثم ترتقي إلى التجريد الذهني.

---

[1]- شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص40.

[2]- حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، ص46.

[3]- ينظر: حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص52. نقلا عن: أشغال ندوة الرواية العربية: واقع وآفاق، 395 وما بعدها.

ج- الفضاء المطابق المولد:

يتمثل هذا الفضاء حينما يقوم المتلقي بتركيب موضوع جمالي منطلقا ممَّا هو كائن في النص، وصولا إلى الذي يمنحه دلالته، لأن لغة النص لا تبدو بسيطة ذات أبعاد خطية مثلما يرى "جيرارد جينيت"، فهي لا تنقطع عن التعدد والازدواج، ومنها يتشكل ما نطلق عليه بالصورة الفنية، التي تصنع للنص فضائيته. ذلك أن المعنى المولد إنما هو ناتج الاستعمال المجازي للغة، حيث يخلق فضاءً لغويا بين المعنى الحقيقي والمجازي.

وفي سياق بحثنا عن الفضاء، تتراءى لنا الكثير من الإشكالات، فـ "بعضها يتعلق بماهية الفضاء؛ كونه مفهوما فيزيائيا حديثا متأصلا في طبيعة العالم، وبنية تنتظم داخلها الكائنات والأشياء، وشرطا ضروريا للوجود الذي لا يتحقق إلا به وفيه، وبعضها الآخر يتعلق بفضائية اللغة وبنية التمثيل الذهني للرؤى والتصورات والأشياء"[1].

إذن فالفضاء يرتبط بدرجة كبيرة بالتصورات النفسية للقارئ، فهو يسقط أفكاره على الوجود من خلال الأشياء التي تؤثثه[2]، وتدور في امتداده وتتفاعل معه بين الفضاء الواقعي والمتخيل على حد سواء.

فاللغة النصية للخطاب الأدبي تعتبر نسقا مفتوحا لتمظهرات الفضاء، فـ "الفضاء بمعنى الأمكنة المتواجدة على الشريط اللغوي؛ التي تعد ساحة صراع للقوى النصية، هو الذي يشكل بؤرة للقراءة وموضوعها وهدفها في الاستنطاق والتأويل"[3]، أين تتجسد كبنية معمارية بوساطة اللغة؛ والتي تحولها بدورها إلى فضاءات متنوعة.

---

[1]- حفيظة روابنية: شعرية الفضاء في المتخيل الشعري الجاهلي، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، العدد7، السداسي الثاني، 2008م، ص53.

[2]- ينظر: محمد باهي: الفضاء الروائي الجانب الفقير في النقد الأدبي، مجلة المشكاة، وجدة، المغرب، المجلد8، العدد29، 1998م، ص ص119، 120.

[3]- خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية، د.ط، د.ت، ص84.

ومن الخطأ الاعتبار أن "الفضاء الجغرافي يمكن أن يدرس في استقلال كامل عن المضمون، تماما مثلما يفعل الاختصاصيون في دراسة الفضاء الحضري، فهؤلاء لا يهمهم من سيسكن هذه البنايات، ومن سيسير في هذه الطرق، ولا ما سيحدث فيها، ولكن يهمهم فقط أن يدرسوا بنية الفضاء الخالص"[1].

ونفس التصور تتبناه "جوليا كريستيفا"، انتقدت التصورات التي تدعو إلى عزل الفضاء أثناء تناوله بالدراسة، داعية إلى تمثل الدلالات الحضارية الملازمة له، والتي تكون عادة مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسود ثقافة أو رؤية معينة للعالم، وهذا ما تطلق عليه (إيديوليجيم العصر-Idéologème)[2]. لذلك لابد من دراسة فضاء النص ضمن أنساقه التناصية، أي في علاقته مع مختلف النصوص والحقب التاريخية[3].

وقد ينتقل الفضاء إلى المساحة الورقية التي تشغلها الكتابة، ليشمل أيضا طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها"[4].

وقد صبَّ (ميشال بوتور) كل اهتمامه بهذا النسق الفضائي، إذ يقول "إن الكتاب كما نعهده اليوم؛ هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج؛ هو طول السطر وعلو الصفحة"[5]، والفراغات الموجودة فيها..إلخ، كما يضيف (حميد لحميداني): البياض والتشكيل الطبوغرافي[6]، لأن الأمر يكتسي أهمية بالغة، فهو الذي يؤسس لطبيعة تعامل القارئ مع البنية اللغوية للنص، أين يعمل على توجيهه وفق آليات معينة تجاه استحضار الفضاء الطقوسي للمنجز الإبداعي. فبياض الصفحة عاكس لنمط

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص54.

[2]- الإيديولوجيم= يقصد به النسق الثقافي الغالب على عصر من العصور.

[3]- ينظر: J.Kristiva : Le texte du roman, Mouton, 1976, p182

[4]- ينظر: H.Metterand : Le discours du roman, P.U.F, 1980, p192

[5]- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971م، ص112.

[6]- ينظر: حميد لحميداني: المرجع السابق، ص-ص 56-60.

من أنماط رؤية العالم والوجود، والكاتب يتحرك فيه تبعا لتقنيات معينة، تتداخل فيه الكثير من الأنساق المتنوعة.

والفضاء يتأسس أيضا وفق الإيحاءات الحقيقية والمجازية للغة النصية، خاصة مع تنامي الصور الفنية والكنايات والإشارات التلميحية التي تنتهك خطية اللغة العادية، وهو ما يعتبره (جيرارد جينيت) معادلا موضوعيا لما أسماه بـ (صورة–figure)، إذ يقول: "إن الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهو الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى"[1].

أما الباحث "سامي علي" فإنه ينطلق في دراسته للفضاء من منطلق أنثربولوجي، أين حاول أن يعالج من خلالها الفضاء الواقعي؛ وكيف يمكن أن يتحول إلى فضاء متخيَّل، وهذا اعتمادا على معطيات نفسية، استمدها من مدرسة التحليل النفسي الكلاسيكي، كما تتبلور عند "سيغموند فرويد".

وقد أولى عنايته الخاصة للفضاء المتخيل، والذي يتراوح بين كل من الواقعي والمتخيل، وبين المتخيل واللامتخيل، كما عالج كيفية تشكل هذا الفضاء[2] في مستوياته الأكثر بنيوية (plus structuré) وعلاقتها بالرؤية البصرية، تلك الرؤية التي تتبع تشكلها وتحولها من خلال التراكمات المحفوظة والمتلاحقة لتجربة أو تجارب مَّا، أين تنتقل من الإدراك إلى الاستيهام؛ ومن الاستيهام إلى الحلم، كما قد يحدث العكس[3].

كما يركز الباحث في دراسته للفضاء على عدة تصورات للمكان، منها مثلا: ثنائية الداخل والخارج، الأمام والخلف، العلوي والسفلي، فالداخل عادة ما يوحي بالأمان والسلام والألفة، خلاف الخارج الذي يرتبط بالخوف وعدم الألفة. كما يشدد على العلاقة العضوية بين كل من المكان والزمان كبعدين مهمين للفضاء، إذ يرى أن: الهنا/الهناك لا

1– المرجع نفسه، ص61.

2– ينظر: Sami Ali : l'éspace imaginaire, Gallinard France, 1974, p9

3– ينظر: المرجع نفسه.

تحدد اتجاها مكانيا فحسب، وإنما أيضا تحدد لحظات حركة محتملة، يكون فيها القريب والبعيد هما الحاضر والمستقبل.[1]

وبالرغم من التعددية التي بات يشغلها المصطلح، إلا أن الفضاء يتطلب نظرة شمولية واعية، تضعه في شبكة العلائق التي تربطه بكل مكونات العمل الإبداعي، فالفضاء أوسع من أن نحصره في بقعة جغرافية أو حيز مكاني، فهو مجال فسيح غير محدود المعالم تتشابك فيه الأحداث، وتتداخل فيه مكونات النص، فالفضاء "بعيد عن أن يكون محايدا، فهو يعبر عن نفسه وفق أشكال متعددة، ويكتسب معان متعددة؛ إلى الحد الذي نراه أحيانا يمثل سبب وجود النتاج نفسه"[2]. ومن هنا تكمن صعوبة القبض على تفاصيله، وإخضاعه للتطبيق الإجرائي.

---

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص10

[2]– ينظر: Roland Bourneuf et Réal Ouellet, L'univers du roman, P.U.F, 1981, p100

المبحث الثاني: التعدد والتداخل في المصطلح (الفضاء، المكان، الحيز..):

إن الباحث في موضوع الفضاء الأدبي يقف أمام عدة إشكالات وتداخلات مطروحة، مثلما تؤكده الباحثة "زوزو نصيرة"، فهو مصطلح يتميز بالتداخل والتعدد في الممارسة، وقد تتراوح توظيفاته من: الفضاء إلى المكان، إضافة إلى الحيز أيضا. ويمكن القول أيضا بأن الحيز والمكان والفضاء مفاهيم امتزجت في بعض الأحيان وتعارضت في أحيان أخرى، لذلك كان لابد من الإشارة إليها من خلال ما يطرحه الدرس النقدي.

فالتعقيدات التي لحقت بالمقاربات النقدية إنما تركزت أساسا في محاولات إيجاد تأصيل فني لمصطلح الفضاء، فالحدود غير واضحة المعالم، لذلك نجد أن مشكلة التداخل المفاهيمي بين الفضاء والمكان والحيز وغيرها من المصطلحات هي الأعقد، وهي تواجه الباحث في محاولة تقصي مفهوم الفضاء.

فقد اتخذ مصطلح "الفضاء" تشكلات عديدة حينما انتقل إلى الدراسات العربية، فنقل المصطلح عملية تحتاج إلى مراعاة الكثير من الضوابط المعرفية في مجال المصطلحية. وفي هذا الصدد نورد بعض الضوابط التي استقاها الباحث (عمار ساسي) في عملية نقل المصطلح:

- يجب وجود علاقة بين المعنى الأصلي والمعنى الجديد، لكن لا يشترط أن تصل هذه العلاقة حدَّ المطابقة.
- لابد أن يراعي في العملية الاهتمام بالمعنى قبل اللفظ.
- لا يجب أن يصطلح بلفظ واحد لتأدية معان علمية مختلفة.
- يفضل المصطلح العربي على غيره في حدود الإمكان.
- يجب مراعاة ميزان الصياغة العربية.
- لا يقبل المصطلح المنقول إلا بعد التأكد من عدم وجوده في التراث العربي.

- يقوم وضع المصطلح على الدلالة والوظيفة والمقصد.[1]

وسنحاول في هذه الدراسة الإحاطة بأهم هذه المصطلحات التي تتداخل مع عنصر الفضاء، فمن الضروري تمييز الحدود بينهما، بغية الخروج بنتائج تتعلق بطرق اشتغال هذه المصطلحات في الدرس الإبداعي والنقدي:

أ- المكان:

وفي دراستنا نجد أن معظم الدارسين العرب يفضلون الاتكاء على مصطلح "المكان"، إذ يوردونه في بحوثهم مفضلين إياه على المصطلحات الأخرى. وقبل الخوض في الدراسات المنجزة فيه فضلنا أن نبدأ بتحديد مفهومه أولا، فقد ذكر "ابن منظور" في معجمه (لسان العرب): "المكان والمكانة واحد مكان في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه، غير أنه لما كثر أجروه في التصريف مجرى فعال، والمكان: الموضع، والجمع أمكنة، كـ قذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع"[2]، ويضيف في نفس المادة، فيقول: "وقيل الميم في -المكان- أصل كانه من التّمكن، اشتقاقه من كان يكون، ولكنه لما كثر في الكلام صارت الميم كأنها أصلية، والمكان مذكر"[3].

وفي المعجم الوسيط نجد أن "المكان جمع أماكن وأمكنة، وأمكن موضع كون الشيء والمكانة جمع الجمع الموضع-المنزلة، يقال: مكين فيه؛ أي موجود فيه"[4]. أما في المصباح المنير: "مكن فلان عند السلطان مكانة وزان ضخم ضخامة، عظم عنده وارتفع فهو مكين، ومكنته من الشيء تمكينا جعلتُ عليه سلطانا وقدرة فتمكن منه، استمكن قدر عليه، وله مكنة أي قوة وشدة"[5]، وهكذا نجد أن المفهوم اللغوي للمكان يكاد يكون موحدا،

---

[1]- المرجع نفسه، ص148.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (م.ك.ن)، مج13، ص414.

[3]- المصدر نفسه، ص414.

[4]- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مادة (م.ك.ن)، الجزء1، ص806.

[5]- أحمد بن محمد بن علي الفيتومي المقرى، المصباح المنير، مادة (م.ك.ن)، مكتبة لبنان، بيروت، 1987م، ص221.

فـ"العرف اللغوي يرى أن للمكان حدا واحدا، وهو الحاوي أو الكائن، سواء أكان مدركا بالحواس أم بالتصور الذهني"[1]

والموسوعات والمعاجم الفلسفية هي نفسها ركَّزت على مصطلح "المكان"، وأمعنت في تفسيره، فهو عند "جميل صليبا" الموضع وهو المحل المحدد (Lieu) الذي يشغله الجسم، وهو مرادف للامتداد (étendu)[2]. وقد فصل "هوفدينغ" بين المكان النفسي والمكان المثالي، فـ"المكان النفسي هو الذي ندركه بحواسنا، وهو مكان نسبي لا ينفصل عن الجسم المتمكن، في حين أن المكان المثالي الذي ندركه بعقولنا مكان رياضي مجرد ومطلق، وهو وحده متجانس ومتصل"[3].

وبما أن المكان قابل للتحديد فإنه يعتبر نقطة "التقاء أفقي المحيط والمحاط به، قابل للانقسام، والجسم ينتقل منه إلى مكان آخر، والقول فيه طويل، ووجيزه أن له بالاتفاق أربع خواص أحدها: أن الجسم ينتقل منه إلى مكان آخر، ويستقر الساكن في أحدهما. والثاني أن الواحد منه لا يجتمع فيه اثنان، والثالث أن فوق وتحت إنما يكونان في المكان لا غير، والرابع أن الجسم يقال له إنه فيه"[4].

ومن هنا يتضح لنا أن المكان هو كل ما يقبل الأجسام، أو ما يحتويها، وهو ما يعني أنه غير الفراغ أو الفضاء، فهما غير قابلان للتحديد. لذلك فخاصية الاحتواء تعتبر نقطة مهمة في مقاربات المكان، وهذا ما يؤكده "أرسطو" في تعريفه للمكان، بحيث يميزه بأربع صفات، هي أنه الحاوي الأول، وليس له جزء من الشيء، وهو مساوٍ للشيء

[1]– هيلة عبد الرحمن المنيع: أبعاد المكان في شاعرية المرأة المعاصرة، رسالة دكتوراه، كلية التربية، الرياض، السعودية، 1425هـ، ص4.

[2]– ينظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1979م، ص412.

[3]– المرجع نفسه، ص413.

[4]– جيرارد جيهامي: موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، مكتبة لبنان، ط1، 1998م، ص–ص 883–840.

المحوي، وبه الأعلى والأسفل[1]، كما أنه "يمكن إثبات وجوده من ملاحظة شغلنا لمكان معين وانتقالنا من مكان لآخر"[2].

أما الفلسفة الإسلامية فلم تحد عن التصور السابق للمكان، إلا ببعض الإضافات الجانبية، فـ"مكان الشيء ما يقله ويعتمد عليه..، فإذا تماس الشيئان فكل واحد منهما مكان لصاحبه، ومكان الأشياء هو الجو، وذلك أن الأشياء كلها فيه، ومكان الشيء ما يتناهى إليه الشيء.."[3]. ويقول الكندي إن المكان "نهايات الجسم، ويقال هو التقاء أفقي المحيط والمحاط به"[4]، أما الخوارزمي فيرى أن "مكان الشيء هو سطح تقعير الهواء الذي فيه الجسم، أو سطح تقعير الجسم الذي يحويه الهواء، وعنده أن الخلاء هو المكان المطلق الذي لا ينسب إلى متمكن فيه"[5].

أما المكان عند ابن سينا فهو "السطح الباطن من الجسم الحاوي الماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي، ويقال مكان للسطح الأسفل الذي يستقر عليه جسم ثقيل، ويضيف إلى شرح المكان حدَّ الخلاء، وهو عنده بُعد يمكن أن تُفرض فيه أبعاد ثلاثة، من شأنه أن يملأه جسم وأن يخلو منه"[6].

وفي ظل تقدم الدراسات في العصر الحديث شكَّل مصطلحا المكان والفضاء جانبا كبيرا من اهتمام الباحثين، أين أخذ مصطلح الفضاء يزاحمه في الميدان، فأحيانا يرد متصلا به وأحيانا منفصلا. فقد اعتبر الفيلسوف الفرنسي "هنري لوفابر Henri lofevbre" أن المكان أهم عنصر لإنتاج الفضاءات، بينما يقول عنه أندريه لالاند إنه "وسط مثالي، متميز بظاهرية أجزائه، تتمركز فيه مداركنا percepts وتاليا يتضمن كل

---

[1]– ينظر: عبد الرحمان بدوي: الموسوعة الفلسفية، الجزء2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص661.

[2]– محمد علي أبو زيان وحربي عباس عطيبو: دراسات في الفلسفة القديمة والعصور الوسطى، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص67.

[3]– سميح دغيم: موسوعة مصطلحات علم الكلام الإسلامي، الجزء2، مكتبة لبنان، ط1، 1998م، ص ص1307، 1308.

[4]– عبد الأمير الأعسم: المصطلح الفلسفي عند العرب، الدار التونسية للنشر، 1991م، ص212.

[5]– المرجع نفسه، ص236.

[6]– المرجع نفسه، ص285.

الفضاءات المتناهية"[1]. أما اعتدال عثمان فيعتبر المكان مساحة ذات أبعاد هندسية أو طبوغرافية، تحكمها المقاييس والحجوم، ويتكون من مواد،.. والمكان لا يقتصر على كونه أبعادا هندسية وحجوما، ولكن فضلا عن ذلك هو نظام من العلاقات المجردة[2].

أما (يوري لوتمان) فيعرف المكان على أنه مجموعة من الأشياء المتجانسة تتألف بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة[3]، حيث "تنتظم البنية المكانية للنص"[4]، كما يعمد إلى تقسيم المكان إلى سلسلة من الثنائيات، المغلق–المفتوح، الداخل–الداخل–الخارج، الأليف–الغريب، العالي–المنخفض..، كما أن هناك أماكن يستشعر فيها الإنسان الراحة والأمان، وأماكن بالمقابل مقفرة، يشعر فيها الإنسان بالخطر"[5].

فالمكان ليس مجرد حدود جغرافية هندسية فحسب، بل هو الإنسان والوجود، فـ"المكان يعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش وللوجود، لفهم الحقائق الصغيرة، لبناء الروح، وللتراكيب المعقدة والخفية، لصياغة المشروع الإنساني ضمن الأفعال المبهمة، لتنشئة المخيلة ودمج كلية الحياة في صورة مكانية"[6].

إذا فالمكان ليس ذاك المعطى الخارجي الجاهز، بل هو ذاك الذي لا يحده طول أو قياس، إنه يتوفر على خاصية الاشتمال والالتصاق بالنفس الإنسانية، فـ"علاقة الشاعر بالمكان ذات أبعاد متعددة، تستحضر الواقعي والخيالي والوهمي، ويكفي أن الشاعر يعيش في المكان على مستوى الوجود الحقيقي، ويسبح في المكان، في عالمه الشعري،

---

[1]– أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص51.

[2]– ينظر: غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص10.

[3]– ينظر: شاهيناز بن زرقة: المكان في القصيدة الجاهلية (دراسة لموضوع الصحراء)، رسالة ماجستير، إشراف: محمد مرتاض، 2000م، ص10.

[4]– يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، مجلة ألف، عدد6، 1986م، ص101.

[5]– المرجع نفسه، ص103.

[6]– ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1986م، ص ص395، 396.

فيستحضر المكان من المعرفة الثقافية، ويقيم لنفسه وجودا فيه، أو يعدل من صورة المكان الحقيقي.."[1].

إذن فعلاقة الإنسان بالمكان إنما هي علاقة تأثير متبادل، فالإنسان يمارس فاعليته في المكان، بل ويغير من طبيعته حسب الحاجة والأهواء، ثم يعود المكانُ من جديد ليمارس تأثيره الرجعي على الإنسان في دورة غير متناهية من التأثيرات المتبادلة. وهذا ما حدا بـ "غالب هلسا" إلى الإقرار بأهمية المكان وفاعلية حضوره في العمل الأدبي، إذ يقول: "إن العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته، وبالتالي أصالته"[2].

كما ارتبط المكان بدرجة كبيرة بالأعمال الأدبية السردية، ويأتي هذا الانشغال ليؤكد قيمة المكان في النص السردي، حيث تنتقل فيه الشخصيات والأشياء والأحداث والحركات والخيال والوجود، تمام مثلما يقول (بروست): إن الأدب ينقلنا إلى عالم الخيال والأماكن المجهولة، التي نشعر ونحن نتجول في أنحائها بأمن وسكينة، كتلك التي يشعر بها الطفل الصغير عند استماعه إلى حكاية"[3]

وحينما يتناول الناقد الروسي "فلاديمير بروب Fladimir Proppe" الحكاية الخرافية بالدراسة، فإنه يقسم المكان فيها إلى ثلاثة:

1- المكان الأصل: وهو عادة مسقط الرأس، ومحل العائلة والأنس.

2- مكان الاختيار الترشيحي: وهو مكان عرضي مؤقت، مجاور للمكان المركزي.

3- مكان الإنجاز أو (الاختيار الرئيسي): وهو المكان المركزي الذي يقع فيه الإنجاز[4].

والمكان الذي تقوم القصة بتصويره له ميزته المتفردة، "فهو مكان يحدَّد جماليا ويُؤسر في قبضة مجموعة من الكلمات لأنه مكان مصاغ من ألفاظ لا من موجودات"[1]، لهذا نجد أن

---

[1]- جريدي المنصور الثبيتي: شاعرية المكان، شركة دار العلم للطباعة والنشر، السعودية، ط1، 1992م، ص10.

[2]- غاستون باشلار: جماليات المكان (مقدمة المترجم: غالب هلسا)، ص6.

[3]- ينظر: Gérard Genette : figures, 2Ed, seuil, Paris, 1969, P44

[4]- ينظر: سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، الدار التونسية للنشر، د.ط، د.ت، ص ص62، 63.

أن المكان يتمظهر على شكل تصورات مختلفة، تتضمن معانٍ عدة، وفي أحايين كثيرة يكون المكان هو الهدف من القصة بأكملها[2].

إذن؛ فالمكان له علاقة وطيدة بالجوانب النفسية والاجتماعية، إذ هو جزء أساسي من هندستها، كما يكتسب قيمته من خلال العلاقة التي تربطه بالإنسان في حد ذاته، فهناك من حمَّله "تاريخ بلادهم ومطامح شخوصهم، فكان واقعا ورمزا وشرائح وقطاعات ومدنا وقرى، وكيانا نتلمسه ونراه مبنيا في المخيلة"[3].

فالمفاهيم حول المكان كثيرة ومتعددة، لكن "مهما يكن هذا التعدد فإن المكان واحد، وهو الذي يشمل حيزا من المساحة التي تقاس، ومن هنا فكل ناقد وعالم مهتم بمفهوم المكان على اختلاف التناول"[4]. وعليه فإن المكان يمثل الجانب الأكبر من حياة الإنسان في هذا الوجود الغامض، لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نتصور وجود كينونتنا دون إطار مكاني.

ب- الحيز:

يفضل الناقد "عبد المالك مرتاض" مصطلح "الحيز" على كل من الفضاء والمكان، رغم إقراره بأن الفضاء أوسع من المكان في حد ذاته، ذلك "أن الفضاء أوسع من أن يشمل الحيز شمولا تفصيليا، وأشسع دلالة من أن يحتوي هذه المساحة الضيقة"[5]، وللتفصيل في مصطلح "الحيز" ارتأينا أن نتتبع دلالته لغويا واصطلاحا حتى تتكشف لنا ملابساته مع المصطلحات الأخرى.

---

[1]- صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، مقال في مجلة فصول، العدد4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1982م، ص ص28، 29.

[2]- ينظر: Jean Weisgerber, L'espace romanesque, Ed l'age d'homme, Paris, 1978, p13

[3]- المرجع نفسه، ص17.

[4]- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، ط1، 2011م، ص34.

[5]- عبد المالك مرتاض: المعلقات السبع (مقاربة سيميائية أنتروبولوجية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1995م، ص89.

فقد جاء عن مصطلح الحيز في لسان العرب لـ ابن منظور قوله: "مأخوذة من الحوز: السير الشديد والرويد، وقيل: الحوز، والحَيْزُ السوق اللين. وحاز الإبل يحوزها ويحيزها حوزا وحيزا وحوزها: ساقها سوق رويدًا، وسَوْقٌ حوزٌ وصف بالمصدر، ويقال حُزْها أي سُقها سوقا شديدا، وليلة الحوز: أول ليلة توجه فيها الإبل إلى الماء إذا كانت بعيدة منه، سميت بذلك لأنه يرفق بها تلك الليلة، فيسار بها رويدا"[1].

أما في معجم "محيط المحيط" لـ بطرس البستاني، فيقول: "حاز الشيء يحوزه حوزا وحيازة جمعه وضمه إلى نفسه، والإبل حوزا ساقها سوقا لينا أو شديدا، وحوَّز الإبل تحويزا وجَهَّها إلى الماء ليلة الحوز"[2].

والحيز عند الفلاسفة يفيد البعد المتوهَّم، و"الحيز أعم من المكان؛ لأن الحيز هو الفراغ المتوهَّم الذي يشغله شيء ممتد"[3]، أما إن لم يشتغل هذا الحيز بشيء؛ فإنه في هذه الحالة يكون خلاء، والخلاء هو "الفراغ الموهوم؛ مع اعتبار أن لا يحصل فيه جسم"[4]؛ لأن الحيز فلسفيا ليس إلا فراغا متخيلا يشغله جسم معين.

أما اصطلاحا فيعتبر "الحيز" من المصطلحات التي تلابست في الدراسات النقدية مع مصطلحات أخرى مثل المكان والفضاء والفراغ وغيرها، ومنهم من عدَّها مرادفة للفضاء، كما عدَّها آخرون أقل دلالة من الفضاء، مثلما عدَّها فريق آخر أكثر ملاءمة من الفضاء...

وبين ذاك وذاك نجد الباحث "عبد المالك مرتاض" يدافع عن مصطلح "الحيز" أمام الفضاء قائلا: إن "الحيز عالم دون حدود، وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (حوز)، مج5، ص ص339، 340.

[2]- بطرس البستاني: محيط المحيط (معجم عربي عربي)، مادة (ح.و.ز)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، د.ط، 1987م، ص ص303، 304.

[3]- محمد علي الفاروق التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، المجلد1، الجزء2، تحقيق لطفي عبد البديع، ومحمد حسنين، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، 1963م، ص39.

[4]- المرجع نفسه، ص39.

دون مساء، إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات، وفي كل الآفاق"[1]. وعلى هذا فهو عالم شاسع جدا مقارنة بنظيره الفضاء، فـ "الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ؛ بينما الحيز استعماله إلى الوزن والثقل والحجم والشكل.."[2]

فالحيز عند "مرتاض" يبدو أكثر واقعية وملاءمة من الفضاء، لأن الفضاء مفتوح على الإطلاق، لا تظهر عليه حدود أو معالم خاصة، بخلاف الحيز الذي يشغل مساحة جغرافية معينة. فـ الحيز يمكن اعتباره "فضاءً خرافيا؛ أو أسطوريا، أو كل ما يُنَدُّ عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسمة؛ مثل الأشجار والأنهار، وما يَعْتَوِرُ هذه المظاهر الحيْزِية من حركة وتغيُّر"[3].

وقد تتوسع رؤية "عبد المالك مرتاض" لمصطلح الحيز عن تلك التي تحدُّه بفضاء جغرافي فحسب، فيجعل الحيز يشمل على معظم العناصر اللغوية والسمات اللفظية، لأنها تعتبر حاملات للمعاني الحيزية بشكل أو بآخر. ومثال ذلك نلتمس في سمة الشجرة ما يمكن أن يكون فيها من معانٍ كثيرة وعميقة للحيز، فالشجرة في تمثلنا وتحت أي اعتبار تمنحنا حيزا معلوما، وحينذاك لا مناص من تقويم هذه السمة اللفظية في السياق الخارجي للنص[4]. فالحيز يتجسَّد في كل العناصر والمعالم المحيطة بنا، وإدراكنا لها لا يتم إلا تحت غطاء تلقينا للنص الإبداعي الذي أمامنا، فالحيز ينبع من داخل النص نفسه.

---

[1]– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998م، ص135.

[2]– المرجع نفسه، ص121.

[3]– عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق)، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية – بن عكنون، الجزائر، ط4، 1995م، ص245.

[4]– ينظر: عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب للنشر، وهران، الجزائر، د.ط، 2003م، ص216.

فالحيز في نظر "مرتاض" الأجدر والأنسب في الدرس النقدي على خلاف الفضاء، لأنه لا يمكن "أن نطلق الفضاء على مكان محدود بالمساحة والمسافة؛ تركض فيه أحداث رواية"[1]، لأن هذا "قصور في الذوق اللغوي"[2].

وبناءً على هذا المفهوم الذي ارتضاه "مرتاض" للحيز؛ وكيف يختلف عن الفضاء، نلاحظ أن "انشتاين" له رؤيته الخاصة للفضاء، أين يقيم حجته على الصندوق، حيث يرتب فيه الأشياء بطريقة معينة حتى يمتلئ، ثم بعد ذلك يحكم إغلاقه، فيصبح الصندوق في حد ذاته فضاء لما يحتويه من أغراض[3]. فقد "لا يكون مع الحيز فضاء، في حين لا مناص من وجود الحيز في الفضاء"[4]. وبهذا يمكننا: القول إن الفضاء اكتسب حدودا معينة باعتبار الصندوق المغلق؛ وربما اختلف مع "مرتاض" حينما يعتبر الفضاء منفتحا بشكل غير نهائي.

أما "عبد الرحمن بن مبروك" فإنه يتوسع في مفهوم "الحيز"، ليعتبره أوسع وأشمل من الفضاء والمكان، فالحيز في نظره "أكبر من الجغرافيا مساحة؛ وأشسع بعدا، وأنه امتداد وارتفاع وطيران وتحليق ونجوم وبحار؛ وانطلاق نحو المجهول وعوالم لا حدود لها"[5]. أي أن الحيز هو كل ما لا يُحَدُّ بحدود أو معالم، فهو شامل؛ بحيث يكون اتجاها وبُعدا ومجالا، وفضاءً وجوا وفراغا..[6]

أما الباحث "عثمان صادق شريحة" فإنه يعتبر الحيز مقابلا لعدة مصطلحات أخرى في الدرس النقدي التراثي، إذ "يمكن اعتبار الموضع والحيز والموقع والظرف

---

[1]– عبد المالك مرتاض: السبع المعلقات..، ص89.

[2]– المرجع نفسه، ص89.

[3]– ينظر: عبد الرحيم مراشدة: الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجا)، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2002م، ص46.

[4]– عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2007م، ص298.

[5]– مراد عبد الرحمن بن مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء نموذجا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م، ص68.

[6]– ينظر: عبد المالك مرتاض: ألف–ياء (تحليل مركب لقصيدة أين ليلاي لمحمد العيد)، دار الغرب للنشر، وهران، الجزائر، د.ط، 2004م، ص176.

والمحل أكثر الألفاظ تواترا في نصوص المدونة التراثية، وكل تحقق الإحالة على المعاني الفضائية"[1].

والحيز –مثلما أشرنا– ليس إلا تصورا يتوالد من بؤر نصية، فهو "ينطلق من تمثل شيء يتخذ مأتاه من ماكن وليس به، ثم يمضي في أعماق روحه؛ يفترض عوالم الحيز المتشجرة عن هذا الحيز الأصل؛ الذي لا ينبغي أن تكون له أبدا، لأن كل حيز يفضي إلى حيز آخر"[2] يتكون من خلال تصور الكاتب في المدونة الإبداعية، وفي ذهن المتلقي أيضا.

وباعتبار ذلك يمكننا تصنيف الحيز إلى صنفين: حيز مكاني وحيز نصي، مثلما ذهب الناقد "حميد بورايو" في كتابه (منطق السرد)، فهنالك "الحيز المكاني المادي، ويتميز بالضيق؛ فهو يشبه صومعة الناسك على حد تعبير النص، لا تربطه بالعالم الخارجي سوى نافذة ضيقة، أما الحيز النصي فيتمثل في الأوراق؛ تحمله الأنا الرواية؛ والمروي عنها والمروي؛ لها هموم الحاضر المظلم وومضات الماضي المشرق"[3]، فالحيز النصي يكبر ويتسع تبعا للغة النصية في المدونة الإبداعية.

أما عن علاقة الحيز بالخلاء؛ فنجد أن "باديس فوغالي" يميز بينهما من خلال مؤلفه (الزمان والمكان في الشعر الجاهلي)، فيبين "أن الخلاء عبارة عن بعد قائم لا في المادة من شأنه أن يملأه، أما الحيز هو عبارة عن المكان؛ أو تقديم المكان"[4]. فالباحث هنا يربط الحيز بالمكان، باعتباره مشكَّلا ومحدودا، بينما الخلاء هو عكس ذلك تماما، فهو مجال غير متناهٍ وغير محدد جغرافيا، لكن هناك إمكانية تحديده عن طريق التخييل.

---

[1]– عثمان صادق شريحة: مقولة الحرفية ومفهوم الفضاء في التراث النحوي "مقاربة لسانية"، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، د.ط، 2011م، ص48.

[2]– عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري (دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، د.ت، ص79.

[3]– عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1994م، ص ص90، 91.

[4]– باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008م، ص173. ص173.

ج- المصطلحات الأخرى:

وقد ترد بعض المصطلحات الأخرى -على قلتها- في بعض الكتب النقدية، مثل: الفراغ، والخلاء، والمجال، والبقعة..، حيث حاولنا أن نتتبع مدلولاتها اللغوية[1]، كي نميز بينها وبين المصطلحات الأخرى:

المصطلح	دلالته
الفضاء	هو المكان الواسع من الأرض. والفضاء: هو الخالي الفارغ الواسع من الأرض. والفضاء: ما استوى من الأرض واتسع..[2]
المكان	المكان هو الموضع، والجمع أمكنة، وهو موضع لكينونة الشيء. فهو مصدر من كان؛ أي موضع منه.[3]
الحيز	حزتُ الأرض إذا أعلمتها وأحييتُ حدودها. وحوز الدار وحيزها: ما انضم إليها من المرافق والمنافع. وكل ناحية على حدة حيِّز. وفي الحديث: فحمى حوزة الإسلام أي حدوده ونواحيه. والتحوُّز من الحوزة: وهي الجانب كالتنحي من الناحية. والحوزة: الناحية.[4]
الفراغ	الخلاء؛ وفي التنزيل: "وأصبح فؤاد أم موسى فارغا" أي خاليا من الصبر، وطريق فريغ: واسع.[5]
الخلاء	خلا المكان والشيء: إذا لم يكن فيه أحد ولا شيء، فهو خالٍ. والخلاء من الأرض: قرار خالٍ.[6]

---

[1]- حاولنا هنا أن نتبع الدلالة اللغوية للمصطلحات، وفق الخطة التي أوردتها الباحثة "زوزو نصيرة" في دراستها الموسومة "إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر"، ص8.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ف.ض.ا)، المجلد15، ص ص157، 158.

[3]- نفس المصدر، مادة (م.ك.ن)، المجلد6، ص83

[4]- نفس المصدر، مادة (ح.و.ز)، المجلد2، ص185.

[5]- نفس المصدر، مادة (ف.ر.غ)، المجلد5، ص119.

[6]- نفس المصدر، مادة (خ.ل.ا)، المجلد2، ص310.

المجال	جلّ البيت: المكان الذي ضرب فيه وبنى. الجلّ من الأرض ج الجلالي: القطعة ذات جدار.[1]
المحل	نقيض المرتحل، ويكون المحل الموضع الذي يحل فيه، والمحلة: منزل القوم. والمحلة: جماعة بيوت الناس لأنها تحل. والحلة: مجلس القوم لأنهم يحلونه.[2]
البيئة	تبوَّأت منزلا أي نزلته، وتبوَّأ المكان: حلَّه. والبيئة المنزل. وقيل: منزل القوم حيث يتبوَّأون من قبل واد أو سند جبل. وفي الصحاح: المباءة: منزل القوم في كل موضع. ويقال: كل منزل ينزله القوم.[3]
الموقع	موضع لكل واقع، والموقع والموقعة: موضع الوقوع.[4]
البقعة	بقعة من الأرض على غير هيئة التي يجذبها، والبقيع من الأرض: المكان المتسع، ولا يسمى بقيعا إلا وفيه شجر.[5]
الموضع	وضع الشيء في المكان: أثبته فيه.[6]

ومثلما هو ملاحظ في الجدول، فإن هناك أكثر من مصطلح متقارب مع الفضاء، بالرغم من وجود بعض الاختلافات الطفيفة المتعلقة بالخصوصية والشمولية. فالفضاء مثلما رأينا يشير إلى الامتداد الواسع والفسيح اللامحدود، بينما المكان يعتبر أضيق وأقل دلالة، فمجموع الأمكنة يعتبر فضاءً، ذلك أن الفضاء أكثر شمولية، وهو يحتوي الأمكنة.. فالفضاء أشبه ما يكون بمحيط شاسع تترامى فيه بعض الجزر المتفرقة؛ والتي يمكن اعتبارها أمكنة.

[1]– نفس المصدر، مادة (ج.ل)، المجلد1، ص154.

[2]– نفس المصدر، مادة (ح.ل.ل)، المجلد2، ص ص141، 142.

[3]– نفس المصدر، مادة (ب.و.أ)، المجلد1، ص ص268، 269.

[4]– نفس المصدر، مادة (و.ق.ع)، المجلد6، ص ص475، 476.

[5]– نفس المصدر، مادة (ب.ق.ع)، المجلد1، ص234.

[6]– نفس المصدر، مادة (و.ض.ع)، المجلد6، ص484.

والفضاء بهذا المعنى يمكن أن يشمل كلا من الفراغ والخلاء كونه غير محدود ولا نهائي، فالفضاء هو كل ذاك الفراغ والخلاء الشاسع الذي يمتد من حولنا؛ ويحيط بنا وبالكون، بينما المصطلحات الأخرى كالمكان والحيز والبقعة والموضع و...إلخ، فتبدو أقل شمولية من الفضاء؛ وقاصرة في تبني المفهوم الكلي للمصطلح، لأنها تكون محدودة بمعالم هندسية، أو تصورات ذهنية... وهذا ما ينافي الدلالة التجريدية والشمولية التي يتميز بها مصطلح الفضاء. فالفضاء لا يدرك إلا بمجموعة من الأنساق الرمزية غير المحدودة، والتي تعمل بدورها على إثارة العواطف وتحقيق جمالية النص الأدبي.

المبحث الثالث: إشكالية تعريب مصطلح الفضاء:

يُعَدُّ الفضاء مكونا أساسيا وجوهريا للنص الأدبي، فهو الإطار العام الذي تتحرك فيه الأحداث والأشياء والشخصيات، والرؤى والتصورات والمتخيَّلات، إذ إن لكل فضاء أبعاده النفسية والاجتماعية والتاريخية والإيديولوجية. وبناءً على هذا اكتسى الفضاء أهمية كبيرة باعتباره ركيزة أساسية في النص الإبداعي.

فانكبَّ عليه الباحثون بالدراسة والتحليل رغم عدم توفر مقاربة واضحة وافية حوله. إذ أضحى الفضاء "مجالا مفتوحا للاجتهاد والتصورات المتعددة التي لم تصل إلى حدِّ بلورة نظرية عامة للفضاء"[1].

وربما كان الفرنسي "غاستون باشلار" من السباقين الأوائل الذين أفردوا عنايتهم الشديدة لدراسة "الفضاء"، وذلك في كتابه: "la poétique de l'espace". أين اتكأ على مجموعة من الصور الفنية التي تهيج الذاكرة، وتستحضر الماضي وزمن الطفولة، وانطلاقا من تذكُّر بيت الطفولة تتخذ صفات وملامح المكان طابعا ذاتيا، وتنتفي أبعادها الهندسية[2]. إذ اشتغل بدراسة الصورة الشعرية وعلاقاتها الفنية التي يمكن أن تنشأ منها عبر ربطها بالمرجع الواقعي المادي. أو بعارة أخرى؛ فقد اهتم بالصورة الفنية ومقدرتها الجمالية التي تكتنزها في إعادة صياغة العالم الخارجي برؤية جديدة. كما ركز على دراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر، كالبيت والأماكن المنفتحة والغرف المنغلقة، الخفية أو الظاهرة، المركزية أو الهامشية[3].

وقد قام "غالب هلسا"[4] بنقل كتاب غاستون باشلار (Gaston Bachelard) شعرية الفضاء (La poétique de l'espace) إلى "جماليات المكان". ومن هنا وجَّه

---

[1]- سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص238.

[2]- ينظر: غاستون باشلار: جماليات المكان، ص9.

[3]- ينظر: Jean Weisgeber : l'espace romanesque, p9

[4]- "غالب هلسا" أديب أردني. ولد في الأردن سنة 1932، وتوفي في اليوم ذاته من عام 1989 في دمشق عن سبعة وخمسين عاما. تقلب غالب في شتى البلاد العربية، من لبنان، إلى مصر، إلى العراق، إلى سورية، بالإضافة إلى

"حسن نجمي" أصابع الاتهام إلى "غالب هلسا" باعتباره ارتكب هفوة لا تُغتفر، حينما ترجم كلمة: l'espace إلى المكان، بدل أن ينقلها إلى معناها الصحيح، وهو: الفضاء. "ذلك لأن مفهوم الفضاء أكثر انفلاتا وشساعة من مثل هذه التحديدات الضيقة.."[1]، وهو في كل ذلك مدفوع بغواية أهمية المكان في الكتابة[2].

الأمر الذي ألقى بظلاله على الدراسات النقدية اللاحقة، حيث تناول الباحثون المكان والفضاء جنبا إلى جنب "بتسامح عفوي"[3] إلى درجة تتراءى للقارئ أنهما متطابقان ويحملان نفس الدلالة. رغم أن الفلاسفة قد فصلوا بينهما، فهذا "أفلاطون" يؤكد "وجود المكان بوصفه حقيقة واقعة، وبالفضاء الذي يحيط به كذلك"[4]، كما يؤكد "أرسطو" على أهمية المكان في فلسفته من خلال وجوده مستقلا عن الأشياء، لذلك يرفض اعتباره جسما، ويطرح إشكالا: كيف يحل جسم في جسم آخر؟ وهذا ما يدعوه إلى القول باستحالة أن يكون المكان جسما[5]، و"هايدجر" هو الآخر يفصل بين المصطلحين، حيث يرى أن الفضاءات مشغولة بالأمكنة، فإذا كان الجسر مكانا فإن السماء والأرض هي بمثابة فضاء يمتد حوله[6].

وطنه الأردن، وكان قد تركه في سن الثامنة عشرة إلى بيروت للدراسة في الجامعة الأمريكية هناك. لكن الشاب – الذي كان قد بدأ محاولة الكتابة في الرابعة عشرة من عمره – أُجبر على قطع إقامته في لبنان وعلى العودة إلى وطنه، ثم على مغادرته مرة أخرى إلى بغداد، ثم على ترك بغداد إلى القاهرة، حيث أنهى دراسته للصحافة في الجامعة الأمريكية . وأقام غالب في القاهرة لثلاثة وعشرين عاماً متصلة، يعمل في الترجمة الصحفية، ويكتب قصصاً وروايات، ويترجم الأدب والنقد، ويؤثر . بشخصه وبأعماله وبثقافته . في جيل الروائيين والقصاصين والشعراء الذي أُطلق عليه . فيما بعد . جيل الستينات (عن موقع: www.wikipedia.org)

[1]– حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، ص44.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص42.

[3]– المرجع السابق، ص42.

[4]– عبد الرحيم مراشدة: الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجا)، ص10.

[5]– ينظر: أبو ريان محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي، ج2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1994م، ص ص96، 97.

[6]– ينظر: محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، الجزء3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001م، ص115. نقلا عن: M.Heidegger, Essais et conférences, p184

ويمكننا أن نوضح الأمر بهذا الجدول التبسيطي:

العربية	الإنجليزية	الفرنسية
المكان	Place	Endroit, place, lieu
الفضاء	Space	Espace
الحيِّز	Space	Local
الموقع	Location, place	Place, site

وقد اشتدت حالة الالتباس أكثر بين مصطلحي الفضاء والمكان، خاصة حينما عمد "غالب هلسا" إلى تقسيم المكان في دراسته الموسومة بـ "المكان في الرواية العربية" إلى ثلاثة أقسام: المكان المجازي، والهندسي، والمكان كتجربة مُعَاشة[1]، إذ ردَّ عليه "محمد برادة" قائلا: "لا يمكن تقسيم الأمكنة أو الفضاءات إلى في هذه الحال إلى مجازية لأنها كلها مجازية، لا تساوي الواقع، كما لا يمكن أن نقول: مكان هندسي، أو مكان معاش، لأن جميع الأمكنة لها أبعاد هندسية قد يصفها الكاتب وقد لا يصفها، وقد يستنبطها من خلال إحساساته الداخلية.."[2]، كما يمكن أن تتجدد خلال الممارسة الواعية للمبدع. فهي ليست شكلا خارجيا محددا بأبعاد وملامح دقيقة.

وقد استفاد "غالب هلسا" من الدرس الباشلاري، أين ضمَّنه في مؤلفه "المكان في الرواية العربية"، وفي ذلك يقول "عبد الله أبو هيف": 'كان بحث غالب هلسا "المكان في الرواية العربية" الأول في بابه إثارةً لأسئلة جماليات المكان بعامة، وضمَّن الفهم

[1]– ينظر: غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، مجموعة من الباحثين، الرواية العربية (واقع وآفاق)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981م، ص-ص217-225. نقلا عن: نصيرة زوزو: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، العدد6، جانفي 2010م.

[2]– مجموعة من الباحثين: الرواية العربية "واقع وآفاق"، (ضمن مناقشات ملتقى الرواية العربية الجديدة)، ص396. نقلا عن: نصيرة زوزو: نفس المرجع السابق.

الباشلاري بخاصة، على الرغم من تواضعه بالقول إن دراسته: مجموعة من الانطباعات"[1].

وأمام هذا المدح الذي حُظِي به "غالب هلسا" نظير اجتهاداته، نجد الناقد "حسن نجمي" لا يسلك نفس المسار، فهو ناقم عليه وعلى ما خلفته ترجمته من أخطاء وملابسات، إلى درجة فقد معها كل الثقة في المستقبل النقدي العربي، ذلك أن "الناقد في البلاد العربية مستعجل، وبدون مشروع نقدي، لا يكتب إلا للصحف والمؤتمرات.. وللاستهلاك العابر"[2].

كما تعرّض الناقد العراقي "ياسين النصير" لجدلية الفضاء والمكان من خلال مؤلفه "إشكالية المكان في النص الأدبي"، وتميزت دراسته "بكثير من العناء، وقليل من العمق"[3] يقول "حسن نجمي".

كما يقول "أبو هيف" عنه: إنه "لا يلتزم أيضا –شأن هلسا– بمنهج معين"[4]، لكن إجمالا نلاحظ أن ياسين النصير "يختزل الفضاء الروائي ويبسطه كثيرا، حتى وهو يُبقي عليه كمعادل للمكان، تظل رؤيته لهذا المكان تقليدية"[5] وهذا ما يبين غياب تصور واضح ودقيق للفضاء.

أما الناقد "حميد لحميداني" من خلال كتابه "بنية النص السردي" فقد وظف المكان والفضاء في سياق حديثه عن الفضاء الحكائي، باعتباره جزءا أساسيا من مكونات الخطاب الروائي، وأشار إلى أن الدراسات لم تقدم تتفق على مفهوم موحد للفضاء، لذلك فإنه يبني تصوره للفضاء عبر تقسيمه إلى أربعة أنواع[6]، هي:

1– عبد الله أبو هيف: جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج27، العدد1، 2005م، ص126.

2– حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، ص6.

3– مجموعة من الباحثين: الرواية العربية "واقع وآفاق"، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص1395.

4– عبد الله أبو هيف: المرجع السابق، ص127.

5– مجموعة من الباحثين: المرجع السابق، ص1395.

6– ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص26.

1- الفضاء الجغرافي (Espace géographique)، وهو كمعادل للمكان حيث تتحرك الشخصيات، وتتفاعل فيه الذوات، فيغدو بذلك الفضاء مسرحا لها. وهذا التفاعل بين الذات والفضاء الجغرافي يخلِّف أثرا لدى منهما،

2- الفضاء النصي (Espace textuel)، وهو المكان الذي تحتله الكتابة وتتراص فيه الحروف. أي هي المساحة التي يشغلها الحيز الطباعي للحروف على وجه الصفحة، فهو بذلك يهتم بكيفيات تشكُّل تضاريس النص وفق أبعاده البصرية وحدوده الطباعية، ومدى مساهمتها في توليد الدلالة الإجمالية.

3- الفضاء الدلالي (Espace sémantique)، وهو الصورة المجازية التي ترتبط بلغة النص، وتتولد عنها. إذن فاشتغال الفضاء الدلالي هنا إنما يكون من خلال الاهتمام بالمتواليات اللغوية التي تنتجها النصوص، وتؤدي إلى إنتاج معانٍ وتصورات مجازية أو متخيَّلة.

4 – الفضاء كمنظور (Espace comme vision)، هو الطريقة التي تمكن المبدع من رؤية عالمه.

وفي حديثه عن العنصر الأول (الفضاء الجغرافي) نجده يحصره في تصور خاص بالمكان، و"يُفهم في هذا التصور على أنه الحيز المكاني، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي"[1]، ثم يقر بعد ذلك بالغموض الذي يكتنف مصطلحي المكان والفضاء، رغم تأكيده على أنهما لا يحملان نفس الدلالة.

إذ يشير إلى أنه لا يمكننا الحديث عن مكان واحد في الرواية، بل هي أمكنة متعددة، "ومجموع هذه الأمكنة هو ما يطلق عليه فضاء الرواية"[2]، وحتى يقيم حدودا فاصلة أكثر دقة بين المصطلحين يضيف: "وما دامت الأمكنة جميعا في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، كالمقهى والمنزل والشارع أو الساحة.. كل واحد منها

---

[1]- المرجع نفسه، ص53.

[2]- المرجع نفسه، ص63.

يعتبر مكانا محددا، ووفق هذا التحديد فإن الفضاء شمولي، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء"[1]، لأن الفضاء أرحب وأوسع على أيه حال.

واعتمادا على ما طرحه "حميد لحميداني" من أشكال أربعة للفضاء، نجده لا يختلف عمَّا تطرحه موسوعة ويكيبديا (Wikipdia) أين تحدده بدورها في أربعة عناصر، وهي:

« On peut considérer l'espace sous quatre principaux aspects : au sens topographique, d'abord comme lieu géographique, comme territoire ou étendue matérielle, au sens épistémologique, ensuite, comme aire conceptuelle définie par des métaphores spatiales, puis, au sens poétique, comme déploiement de la créatrice, enfin, dans ses relations originelles avec le temps »[2]

وبناءً على ما سبق يمكننا حصر الفضاء وفق أربعة مفاهيم رئيسية، هي:

بداية بالتصور الطوبوغرافي كمكان جغرافي، بالمعنى الإبستيمولوجي؛ كمحيط له امتداداته المادية، ثم كمجال مفاهيمي معرّف بالصور الفضائية، وبعد ذلك بالمعنى الشعري الجمالي في علاقاته الأصيلة مع السياق الزمني.

ودراسة "حميد لحميداني" كثيرا ما تستند وتتركز على مصطلح المكان، إذ يرى ضرورة أن يشتغل الراوي على تأطير المكان، ويعتبر الفضاء كمعادل للمكان –مثلما أشرنا سابقا–، و"تَكَوُّنُ الفضاء ليس مشروطا على الدوام بوجود مقاطع وصفية مستقلة للأمكنة، إن هذا الفضاء يتأسس دائما حتى من خلال تلك الإشارات المقتضبة للمكان"[3]، فالمكان يظل المكون الأساسي للفضاء الروائي عنده، "لأن الرواية قابلة لأن تجعل كل الأمكنة مادة لبناء فضائها الخاص"[4].

---

[1]– المرجع نفسه، ص63.

[2]– ينظر : Www.Wikipdia.Org.espace étude sémantique/définition

[3]– حميد لحميداني: المرجع السابق، ص67.

[4]– المرجع نفسه، ص72.

وربما كان ارتباط الفضاء بالمجال السردي أكبر من غيره، وهذا ما اشتغل عليه كل من "أبو بكر العزاوي" و"أبو هيف" حينما قاما بإعداد قائمة للأعمال النقدية العربية التي تناولت المصطلح محصورا في جانبه السردي فقط، ونحاول أن نشير هنا لبعض النماذج على سبيل الاستشهاد لا الحصر:

- محمد عزام: فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان).
- إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا.
- عبد الرحمن مراشدة: الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجا).

أما المقاربات التي اختصت بمعالجة الفضاء في الخطاب الشعري فنجدها قليلة إن لم نقل نادرة، وهذا دافع آخر يشجعنا لاقتحام هذا المجال.

ولعل تشكُّل الرؤى النقدية في الدرس النقدي العربي حول مصطلح "الفضاء" إنما هو نتاج للدراسات الغربية في هذا المجال، أين استقوا منها الكثير من المفاهيم. ويمكن القول إن "الفضاء" لم يُؤخَذ بنفس الاهتمام الذي حظيت به العناصر السردية الأخرى، كالزمن، الشخصيات، الرؤى السردية..، وهذا لا ينفي انعدامها تماما، لكن يمكن التنبؤ بـ"سبل أخرى مازالت قيد التهيؤ"[1]، ونفس الأمر ينطبق على "رولان بورناف Roland Bourneuf" الذي اعتبر أن الأبواب لازالت مفتوحة أمام النقاد في سبيل الالتفاف والاشتغال على المصطلح أكثر[2]، خاصة مع الكثافة والحمولة الكبيرة التي بات الفضاء يحملهما وسط البنية النصية، أين تجعل النص الإبداعي شبكة من الأنساق والأبعاد المتعددة والمتداخلة.

وبناءً على كل ما تقدم من معطيات نظرية في هذا المدخل، يمكننا القول:

إن تعامل الدراسين والباحثين مع مصطلح "الفضاء" لم يكن بالطريقة نفسها، أين لمسنا الكثير من الاختلافات والتداخلات أحيانا، فالفضاء في عرف اللغويين يكتسب دلالة ذهنية حينا ومادية محسوسة أحيانا أخرى، فهو يعني الامتداد والاتساع في المجالات

1- جيرارد جينيت وآخرون: الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002م، ص135.

2- ينظر: Ronald Bourneuf et ouellet : L’univers du roman, presses universitaires France, 1972, p32

المفتوحة، فهي تخالف معنى "المكان" التي تنحصر مدلولاتها في مساحات مؤطرة ذات أبعاد معينة.

أما فلسفيا فقد شغل "الفضاء" اهتمام الفلاسفة، فلم يعد الفضاء يمثل المكان الجغرافي فحسب، بل تعداه ليشمل كل الرؤى التي تحيط به، فأضحى الفضاء أكثر تطورا وفاعلية، حيث أسقط الإنسان تصوراته على الفضاء المكاني الذي يشغله، أو بعبارة أخرى فقد حاول أن يحدد علاقته كإنسان بهذا الحيز الفضائي الشاسع، حتى يتمكن من إدراك العالم والوجود.

وقد أولى النقاد للفضاء في الدراسات النقدية اهتماما بالغا، أين فصلوه عن المكان، لأنهم يعتبرون الفضاء أعم وأشمل، والأمكنة في مجموعها تمثل الفضاء، فالأمكنة هي مجرد مجموعة من الجزر المتباعدة وسط المحيط الشاسع الذي يمثل الفضاء.

وقد ركزت جهود كل من "غاستون باشلار" و"يوري لوتمان" على دراسة العلاقة الكائنة بين الإنسان والفضاء، وعلى مجموع الدلالات التي يمكن أن تتوالد من تعدد الفضاءات. أما الناقدة "كريستيفا" فقد عكفت على دراسة الفضاء وتحليل الدلالات الثقافية والحضارية للفضاء.

ونظرا لتبعية النقد العربي للنقد الغربي فقد لحقت الدراسات النقدية التي أجريت في هذا الميدان إلى الدرس النقدي العربي، أين طفت إلى السطح إشكالية كبرى تتمثل في التراوح بين توظيف "الفضاء" و"المكان" وحتى مصطلحات أخرى ك: الحيز والموقع..، فراح كل واحد منهم يدافع عن طرحه. كما أن هناك الكثير من الدراسات التي اعتبرت مفهوم المكان مطابقا أو يكاد لـ "الفضاء"، وهو ما يمثل أغلبية الدراسات العربية في هذا السياق. لكن إجمالا نرى: أن الفضاء مصطلح أشمل وأنسب لدراستنا، لذلك تم الاعتماد عليه؛ لأنه يحيط بجميع الأمكنة ويحتويها، بل إن الفضاء لا يكتسب كينونته وقيمته إن كان مجرد فراغ، ما لم تتجسد فيه الأمكنة والأشياء مثلما ينادي بذلك "هايدغر".

والفضاء داخل العمل الأدبي ليس هو نفسه خارجه، لأنه في داخل النص ينطوي على بعض التعالقات؛ والتي تجعل حمولته أثقل وأكثف، ضف إلى ذلك الرموز والاحتمالات التي تولدها الدلالات النصية للخطاب، فيذوب معها الفضاء وفق ترابطات خاصة، تجمع بين الفضاء المتخيل وبين الفضاء اللغوي، مع استحضار المفهوم الإجرائي للقارئ الضمني؛ الذي نادى به "آيزر"، حيث يعمد إلى ملأ الفراغات والفجوات النصية، لإدراك البعد الفني للفضاء؛ الذي بدوره لا يشبه الفضاء الواقعي. لأن الإدراك الجمالي للفضاء لا يكون إلا بالنبش في الفضاء الجغرافي داخل العمل الفني.

وبهذا يتضح أن مصطلح "الفضاء" هو الأقرب للتوظيف في مقاربتنا هاته، كونه ينزع إلى طواعية الاشتغال عليه، فضلا عن توفره على شمولية أكبر مقارنة بالمصطلحات الأخرى التي تحفل بها الساحة النقدية.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: الفضاء وأبعاده في شعر بني مزاب

- المبحث الأول: الفضاء وأبعاده النفسية والاجتماعية في شعر بني مزاب:

1- المطلب الأول: فاعلية الفضاء

2- المطلب الثاني: وحشية الفضاء

- المبحث الثاني: الفضاء وأبعاده الوطنية والسياسية في شعر بني مزاب:

1- المطلب الأول: الفضاء-الوطن بمنظور "المحلية":

أ- الموت وعدميَّة الفضاء-الوطن

ب- اللا أمن ووحشة الفضاء-الوطن

2- المطلب الثاني: الفضاء-الوطن بمنظوره الكلي

3- المطلب الثالث: الفضاء-الوطن نبض العروبة والإسلام:

أ- اللغة العربية كفضاء للانتماء

ب- وعاء الإسلام والإحساس بالهوية

- المبحث الثالث: الفضاء وأبعاده الدينية والتاريخية في شعر بني مزاب:

1- المطلب الأول: التغني بتاريخية (أصالة) الفضاء

2- المطلب الثاني: الفضاء التاريخي بصبغته الدينية

المبحث الأول: الفضاء وأبعاده النفسية والاجتماعية في شعر بني ميزاب

لم يعد يقتصر مصطلح "الفضاء" على كونه مجرد إطار جغرافي هندسي فحسب، بل أصبح يحمل أبعادا أعمق وأشمل، لأن الإنسان بات يتحرك ضمن هذا المجال الفضائي باستمرار، بل أصبح جزءًا منه لأن كل واحد منهما بات يحتوي الآخر؛ في صورة تعكس عمق العلاقة القائمة بين الأول والثاني، ومدى التبادل التأثيري الحاصل بينهما.

من هذا المنطلق نجد أن المتن الشعري في المنطقة يزدحم بالفضاء وتجلياته، ذلك أن الإنسان ينشأ منذ ولادته في فضاء مكاني، يتشرب منه همومه وأحلامه وآلامه..، وهذا ما يجعله يرتبط به أشد الارتباط؛ تحت تأثيرات معينة. فالإنسان ابن بيئته كما يقال؛ والبيئة هنا هي بالضرورة فضاء كبير يشمل كل الأمكنة والفضاءات الاجتماعية والدينية والتاريخية وغيرها، والتي تتبلور على شكل بنًى نصية إبداعية متنوعة.

ونحن نتصفح المنجز الشعري في المنطقة، تتراءى لنا الكثير من الإشكالات: ما مدى التأثير النفسي الذي يمكن أن يخلقه الفضاء؟ ولماذا تزدحم أشعارهم بالأمكنة والفضاءات؟ هل بات المبدع الإنسان ممتزجا بفضائه إلى الحد الذي يستحيل تصور إبداعي دونه؟..

الحقيقة أن المبدع لا يمكن أن ينسج نصه الإبداعي دون أن يستنطق المكان، وهذا ما نراه في الشعر العربي عموما، بدءًا بالشعر الجاهلي. فالشاعر الجاهلي لم يكن مجرد إنسان يشغل حيزا صحراويا فحسب، وإنما كان إنسانا شاعرا قبل كل شيء، له تصوره الوجودي–الكوني تجاه بيئته، فعكس موقفه الذاتي المنبني على عنصري الزمان والمكان، "فكل جزئية من جزئيات شعره لابد وأن تُرَدَّ إلى هذين العنصرين بصورة من الصور، وهذا يعني أن وجود شعر الشاعر هو وجود الزمان والمكان فيهما"[1].

[1]– صلاح عبد الحافظ: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره (دراسة نقدية نصية)، الجزء1، مطابع السفير، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1982م، ص6

فعمد الشعراء الجاهليون إلى تجسيد الفضاء الذي يحيط بهم في أشعارهم، فـ"وصفوا طرق ودروب الصحراء الطويلة الخاوية، وميزوا فيها كل التلال والهضاب والصخور، ووصفوا الجبال الشماء؛ التي تعيش فيها العقبان والنسور والصقور، ذكروا الآل والسراب يهتز من بعد على وجهها؛ كأنه موج البحر، وذكروا الرمال والكثبان التي تثيرها أخفاف الإبل؛ فتُلوي فيها الصحراء، وصفوا حيوان الصحراء الوحشي؛ ووصفوا الظعائن كأنها خيل.."[1]، ووصفوا القفار الموحشة، وقسوة المناخ والطريق والأرض. ورغم كونها بيئة قاسية إلاَّ أنها شكلت "عنصرا قويا من عناصر بيان العلاقة بين الإنسان وبين المكان حوله"[2]؛ تتجلى مظاهرها –أساسا– في فضاء القصيدة الجاهلية، ضمن طاقات تعبيرية وأبعاد دلالية رمزية. والصحراء في هذا السياق تكتسب عدة قيم إيحائية رمزية، فهي تحيل إلى جدلية الحياة والموت، والبقاء والرحيل، والأمل واليأس، والحقيقة والسراب.. وبين أحضان تلك الثنائيات الوجودية تتقلب الأبعاد النفسية والاجتماعية للشاعر الجاهلي بينهما.

كما تؤثر الإيحاءات النفسية للشعر تأثيرا كبيرا في المتلقي، إذ يعمل المخيال الشعري على إلغاء دقة الظاهرة المكانية الهندسية، ليحيلها إلى فضاء دينامي؛ مشتملا على تصورات وتداعيات تختلف باختلاف الشعراء[3]، لأن "الغنائية في الشعر العربي إنما تتأسس على اهتمام فردي في المقام الأول، ثم تنفتح لعديد من العلاقات الأخرى"[4].

ولما كانت الصحراء موطن الشدائد والقسوة والاخشوشان فإنها كانت أيضا مصدرا للإلهام والقوة، ذلك أنها تكسب الفرد طاقة فوق طاقته؛ ليواجه كل هذا الزخم من الفضاءات اللامتناهية. كيف لا وهو يرى إلى رمالها الممتدة؛ وإلى كثبانها التي ما فتئت تتحرك لترسم أشكالا جديدة كل يوم. فالفضاء الصحراوي بشموليته وامتداده صنع وعيا

---

[1]– محمد عبد القادر الكيكي: الطبيعة في شعر الحطيئة (رسالة ماجستير)، كلية التربية، جامعة الموصل، العراق، 2004م، ص28.

[2]– ينظر: صلاح عبد الحافظ: الزمان والمكان..، ص28.

[3]– ينظر: اعتدال شاهين: جماليات المكان (مقال)، مجلة الأقلام، العدد2، 1986م، ص78.

[4]– حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001م، ص6.

ذاتيا للشاعر العربي، وعي بالفضاء الذي يشغله؛ والذي يتراوح بين الألفة والعداء، والأمن والخوف. ولعل وقوف الشاعر الجاهلي على الأطلال يعتبر من أكبر تجليات الفضاء في أشعارهم، ذلك أن للفضاء أبعادا نفسية لما يثيره عنصر المكان من مشاعر وأحاسيس، فها هو "امرؤ القيس" يطلعنا بمقدمة معلقته الشهيرة؛ قائلا:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكْرَى حَبِيبٍ وَمَنْزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ[1]

فالشاعر يعيش حالة نفسية صعبة، ما جعله يستحضر الذاكرة بحمولتها الرمزية المكثفة، فعوالمه الحالمة باتت غير كائنة، وواقعه الآني يشعره بالاغتراب والتمزق، لذلك يميل "امرؤ القيس" كما غيره من الشعراء الآخرين إلى استدعاء الماضي والاتكاء على أركانه، فالطلل ليس إلا مطية توليد لديه في صراعه مع هذه الحياة، وهذا ما يجرنا إلى القول: "إن جميع الإحساسات مكانية؛ أي ذات امتداد"[2]. وهذا الامتداد ليس إلا بحثا عن عوالم مأمولة مغلفة بقيمتي الحماية والألفة. وربما كان ارتباط الطلل وثيقا بما يسمى بـ "الظعائن"[3]، فالعربي لم يكن يعرف الاستقرار؛ وذلك تبعا للظروف المناخية والمعيشية التي تحيط به، لذلك كان يضطر للسفر في أحايين كثيرة. والسفر بكل ما يحمله من آلام المفارقة والارتحال يسبب اغترابا نفسيا حادا للشاعر، لأن الفضاء عنده لا يتلخَّص في بقعة مكانية فحسب، بل يمثل تراثا وثقلا كبيرين لا يمكن تلافيهما في لحظة عابرة.

والمرأة في كل هذا تحتل مكانة وجيهة، فهي دوما ما يتم ربطها من طرف الشاعر بالمقدمات الطللية، وربما طُرح الإشكال هنا؛ عن مدى الترابط القائم بينهما؟ وعن سر استحضارها دوما مرفوقة بذاكرة الفضاء؟.

فالشاعر أمام تمثلات الرحيل يستشعر الفقد، مما يجعله أمام لوحة نوستالجية كئيبة، بحيث يفقد المكان بتفاصيله الدقيقة وبمسمياته كما ترد في أشعاره (برقة، حومل،

---

[1]– امرؤ القيس: الديوان الشعري، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص29.

[2]– مينة أعراب: المكان في الشعر الجاهلي، (رسالة الدراسات العليا)، جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب، 1999م، ص91.

[3]– اختلف اللغويون في إرساء دلالة موحدة للفظة الظعائن، لكن أغلب المراجع تشير إلى كونه يدل على الراحلة التي يرتحل عليها، فهي تحمل دلالة السفر والفراق، ظعن يظعن أي سافر وضرب في الأرض (ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة "ظ.ع.ن"، جزء9، د.ط، 2003م، ص185)

سقط اللوى، برقة تهمد...إلخ)، والمرأة، وحس المغامرة، ومختلف الأفضية المكونة للتجربة الإنسانية، وأمام كل هذا الزخم يزداد وقع المأساة "لأن التفاصيل تزيد من مكانة الشيء"[1]، وتحمّله من الدلالات أضعاف ما يحمله الفضاء الجغرافي. وعلى هذا الأساس يتشكل الفضاء في أشعارهم، كونه وعاءً نفسيا تصب فيه الأنا الشاعرة أحاسيسها وهواجسها، لأن القصيدة ليست إلا استجابة تلقائية لما تحدثه الفضاءات في الشاعر، فعن طريق العملية الإبداعية يتجدد الفضاء، لأنه "ليس بناءً خارجيا مرئيا؛ ولا حيزا محدد المساحة؛ ولا تركيبا من غرف وأسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير والمحتوي على تاريخ ما، والمضخَّمَة أبعاده بتواريخ الضوء والظلمة، ويحتاج مثل هذا المكان إلى حيز مادي يتوضح عبره،... فالمكان في الفن اختيار، والاختيار لغة ومعنى وفكرة ومقصد"[2].

لذلك يمكننا القول: إن النص الشعري –بغض النظر عن زمنه– يكون نتاج سياقات نفسية واجتماعية وإنسانية، يمتزج فيه استنطاق الفضاء بالأنا المبدعة والنحن المجتمعية، كما أنه يستنبط من المخزون التراكمي للذاكرة، فهو يعمد إلى "الاحتفال بالماضي واستدعائه؛ لتوظيفه بنائيا عن طريق استعمال الاستذكارات التي تأتي دائما لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة"[3]. الأمر الذي يجعل المبدع في حركية مستمرة ذات بعد سيميولوجي، تنطبع فيه علامات المقاومة والاستمرارية لمحو كل آثار التلاشي المحتملة والمحدقة.

وبما أن النتاج الشعري لشعراء بني مزاب يندرج ضمن سياقه الفضائي، فإنه بالضرورة لا يمكن عزله عن تمثلات الجماعة التي تحضنه، فعلاقة الشاعر هنا هي علاقة صلة بالزمان بالدرجة الأولى، لأنها تقوم على الاسترجاع والنبش في الذاكرة، فهي تُظهر تمسكها الشديد بالفضاء الذي يأويها، وهذا ما يولد لديها شعورا مضادا يحكمه الخوف والقلق من إمكانية الفقد المحتملة.

1- فاعلية الفضاء:

---

[1]- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ص183.

[2]- ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، ص8.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص121.

إن الشاعر لم يستطع أن يفك أسره من سيطرة الفضاء الميزابي عليه، فهو يصنع في مخيلته صورا نقية ناصعة له، حتى يحفظ خلوده في نفسه، فها هو الشاعر "دواق سليمان" يقول في قصيدته (ميزاب البلد الطيب):

إنْ نَشَدْتَ الحُسْنَ يَوْمًا بَيْنَ أَحْضَانِ الطَّبِيعَهْ
أَوْ طَلَبْتَ العَيْشَ رَغْدَا بَيْنَ أَقْوَامِ وَدِيعَهْ
وَتَمَـــــــنَّيْتَ الأَمَانِي فَغَـــدَتْ عَنْكَ مَنِيعَهْ
فَالْتَمِسْ وَاحَات مِيزَابَ البَدِيعَهْ[1]

فالمكان هنا مثلما ينشده الشاعر نابع من تأملات الذات لحظة إعادة إنتاج المكان نصيا، فهي تحمل دلالات زمنية تستهدف اللحظة الراهنة المتواشجة بالماضي الأليف، لأن الماضي يحمل الألفة والأمن والسلام. كما تستهدف السياق الزمني للمستقبل، مخافة أن تزول هذه الألفة، أو أن يرحل هذا الرغد.

فالشاعر يتصور الفضاء الواحاتي المتقاطع مع الزمن، والمليء بالنخيل والمياه والحياة بأبعاده الشاملة، إنه لا يتصوره "كيانا حاملا لكل التواريخ الصغيرة والكبيرة فقط، وإنما هو اللحظة الزمنية..، هو العقل الذي لا بديل له لحضانة تاريخ البناء العقلي والتأمل الحسي للإنسان"[2]. لذلك عمد الشاعر إلى إيجاد عالمه الخاص، رغم أنه لم يقدم تفاصيل دقيقة له، فقد أورد صورا كلية للحدائق والواحات، واعتبرها تشدو وتطرب لحاله، أي حاول أن يخضعها لمزاجه الشخصي، من هنا تنبع المفارقة بين الفضاء الواقعي وبين نظيره المتخيل المأمول. وفي مقطع آخر يقول:

سَلْ شُهُودَ الدَّهْرِ تَجِدِ القَوْلَ اليَقِينْ
كَمْ صُرُوفٍ عَاتِيَاتٍ وَاجَهَتْهُ، لاَ يَلِينْ
إِنَّهُ مِيزَابُ، أَرْضٌ لِأُنَاسٍ كَادِحِينْ[3]

---

[1]– دواق سليمان: النور لا يخشى الظلام (الديوان الشعري)، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، د.ط، 2014م، ص21.

[2]– ياسين النصير: البنية المكانية في القصيدة الحديثة، مقال، مجلة الآداب، العدد2، 1986م، ص210.

[3]– دواق سليمان: المرجع السابق، ص22.

فالشاعر يستحضر فضاءات لصور الألم والكدح، لكنه سرعان ما يغطيها بفضاءات لصور متخيَّلة مأمولة، إنه لا ينفك يرى ميزاب جنة وواحة غناء رغم ما أصابها ويصيبها من ألم، إنه يتشبث بالصور المخزنة في ذاكرته، ويستحضرها أمام المحن التي تفتك به وبمحيطه. لهذا فالفضاء ليس محايدا أو مجرد ظرف يحوي الأحداث والأمكنة، بل يحمل "دلالة جمالية نظرا لما يتسم به من إضفاء أبعاده على الحقائق المجردة؛ بفضل إيحاء لا نهائي، يتجاوز الصورة المرئية إلى ما تضمره من أبعاد خفية، من شأنها تقوية فاعلية الإيهام"[1] لديه كذات مبدعة، ولدى المجتمع كفضاء اجتماعي يحويه أيضا، ذلك أن "المبدع يبدع حين يحس بحالة النحن تلح عليه وإن تكلم بضمير الأنا"، لكن أناه هذه لا حدود تفصلها عن الأنوات الأخرى في محيطه الاجتماعي"[2].

إن العلاقة الرابطة بين الشاعر وبين الفضاء الذي أمامه ليست مجرد علاقة عرضية، ولم يعد الفضاء مجرد مأوى يأوي إليه، بل أضحى جزءًا لا يتجزأ منه، فهو يُغَنِّيه ويطرب له، ويرى كينونته متجلية فيه، الأمر الذي يعطي بعدا إنسانيا أكبر لهذه العلاقة، كونها تنمِّي شعور الأنا فيه من خلالهم (النحن). فـ"وسيلة إدراك المكان هي الإحساس، ويحضر.. عن طريق استعراض التجليات المكانية المختلفة"[3] بشكل إبداعي، 'كون الإبداع هو خلق شيء جديد، ولكن ليس من الضروري أن تكون جميع عناصر الشيء المبدع جديدة كل الجدَّة، إنما قد يكون الإبداع عبارة عن تأليف جديد، أو تصوير جديد لأشكال قديمة"[4]. وتتراوح صورة الفضاء بين الحضور والغياب، أين يجسِّد الشاعر "عمر هيبة" فضاءً مثاليا شموليا بامتياز، يغمره الإشراق والصحو والنور، لكن سرعان ما تلفه صور الضبابية،

[1]– طالب أحمد: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د.ط، د.ت، ص17.

[2]– محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة، 2006م، ص116.

[3]– محمد الحسن ولد محمد المصطفى: الرواية العربية الموريتانية (مقارنة للبنية والدلالة)، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط، 1996م، ص100.

[4]– عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجية الإبداع، دراسات في تنمية السمات الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص20.

تجعلنا نغيّب الصورة لحين، أو نستحضرها بشروطها التي بيَّنَها. وهذا ما يعطي الانطباع أنَّ الفضاء لا يتميز بالسكون، بل تغمره الحركة والفعالية الدؤوبة. ويقول أيضا:

مَا أَجْمَلَ الدَّارُ إِلاَّ أَنَّهَا بُنِيَتْ عَلَى البَسِيطَةِ عَافَتْ عَنْها أَخْطَارُ
كَمَا حَلَلَتَ بِنَا عُرْسًا شرَقْتَ فَزَارَنَا بِكَ أَحْرَارٌ وَأَبْرَارُ[1]

إن الشاعر يحتفي بالإشراق والنور اللذين يغمران فضاءه، كما نراه –أيضا– يحتمي بـ "البيت"، كونه إحدى الفضاءات التي تتوحد معها الذات الشاعرة، فالدار من الداخل تمثل عنصر الأمان والسلام والألفة، والراحة والجمال، وسرعان ما تنقلب الصورة إلى دلالات الخوف وعدم الأمان؛ حينما يقول: (إلا أنها بنيت على البسيطة..) فالبسيطة تمثل الدار من الخارج، والخارج محفوف بشتى الأخطار.. وهذا ما يجعل الفضاء في الأبيات يتلون ويتقلَّب حسب الهواجس الداخلية والتجربة الشعورية التي يعيشها كل متلقٍّ، لأن "توالد الأمكنة يتوقف على الشخصيات ورؤيتها للمكان، وتتجلى في الانعكاسات المتبادلة بين خلجات الشخصيات.."[2]، فالعالم البيتي عالم مفتوح على فضاءات الأحلام، كما أنه مستودع خصب للذاكرة، أين يجد الإنسان حاجته الماسة للحماية واللجوء، ومنه تكون نقطة الانطلاق نحو عوالم فضائية أرحب وأكثر انفتاحا للتأمل[3].

وربما يكون البيت فضاءً أنثويا أموميا يشعرنا بالألفة والدفء، يعزز فينا جذور الانتماء للأرض، ذلك أن البيت ليس مجرد جدران هندسية تحيط بنا، فالبيت في نظره يساوي المرأة، لأن المرأة ليست سوى الوجه الآخر للبيت. فقد أضحت الأمومة والأنثى بشكل عام فضاءً نفسيا وجسديا لاحتضان ذات الإنسان الشاعر، فالصورة الماثلة أمامنا تمنحه التميز والتفرد، في حدود وهمية من الألفة والمحبة؛ مقترنة بصفات الاحتضان والأمومة والأخوة، من هنا تشكلت كلمات الشاعر، فاستذكر الظل، والملاذ، والحصانة التي تُمنح له داخل الدار/البيت، لتعلن عن حالته النفسية وسط فضاءات عائلية، تتوزع على مستوى الحضور والغياب.

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان الشعري)، ص31.

[2]– منصور نعمان: المكان في النص المسرحي، دار كندي للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1999م، ص92.

[3]– ينظر: غاستون باشلار: جماليات المكان، ص72.

إن العلاقة الروحية بين الذات والفضاء قد تنمو وتتطور لتصل درجةً تجعل الإنسان يتمثَّل الوطن أمًّا مفعما بالدفء، والإنسان خارج هذا الفضاء يحس بنفسه يتضعضع كبنيان آيلٍ للزوال، وفي هذا السياق يقول الشاعر "محمد صالح ناصر" في قصيدته (قرارة القرآن):

إِيهِ يَا أُمِّي: فَفِي حِضْنِكِ دِفْئِي أَنَا طِفْلٌ أَبَدِيٌّ فِيكِ قَاصِرْ
أَنَا مَهْمَا رَفَّ فِي الأُفْقِ جَنَاحِي فَإِلَى حِضْنِكِ مَا طَوَّفْتُ صَائِرْ[1]

فالشاعر يربط ربطا مباشرا بين وطنه وبين أمه، وما زاد السياق كثافة هو توظيفه للنداء، فالنداء هنا إقرار بألفة مَّا، وبقرابة شديدة، أحسسنا معها بانتفاء المسافات بين الطرفين، فالأم كدالة صغرى استطاعت أن تتشظَّى لتتماهى مع المكان، بل لتصبح بؤرة مركزية تنسج فضاء النص بالكامل. أمَّا الشاعر "عمر هيبة" فينحو منحًى عكسيا، أين يرى في أمه الحقيقية مرتعا للألفة المكانية، فهي التي تؤثث عالمه الوجودي وتصنع فضاءه الذاتي؛ إذ يقول:

هِيَ الأُمُّ فِي حُبِّهَا مُتْعَتِي وَفِي قُرْبِهَا أَنْتَشِي نَشْوَتِي
حَنَانُ الأُمُومَةِ رَوْضَةُ حُبٍّ وَفَيْضٌ مِنْ السَّعْدِ وَاللَّوْعَةِ
وَأُمِّي التِي وَهَبَتْ لِي وُجُودِي وَكَمْ مَسَحَتْ بِالرِّضَى دَمْعَتِي[2]

فالبيتُ يستمدُّ ألفته وحميميته من ساكنيه عادةً، وهو ما ينعكس مباشرة على النص والدلالات الموحية داخله، فنستشعر الألفة من خلال الصور المساقة، ومدى تجانسها وقدرتها على خلق صورة خيالية موازية، تحفُل بالرضى والألفة. فالابن يرى في عوالم أمه وفي حضنها وطنا يكفل له الأمان، والأم بدورها ترى في عيون ابنها وطنا مستقبليا، والعلاقة هنا ارتدادية تتراوح بين طرفين كلعبة كرة المضرب تماما، وفي ذلك يقول "رمضان حمود" في قصيدته (أغنية الأم لوليدها):

يَا بُنَيَّ عِشْ بَيْنَ الأَنَامِ عَزِيزًا لَكَ رُوحِي وَمُهْجَتِي وَفُؤَادِي
بِذِرَاعِي؛ أَحْمِيكَ طِفْلاً صَغِيرًا سَوْفَ تَحْمِي إِذَا كَبِرْتَ بِلَادِي

---

[1]– محمد صالح ناصر: الخافق الصادق (الديوان الشعري)، دار الريام، المحمدية، الجزائر، ط1، 2009م، ص30.

[2]– عمر هيبة : أغنيات البراءة (الديوان الشعري)، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 2013م، ص50.

وَبِصَدْرِي أَضُمُّ جِسْمَكَ حُبًّا ستَضُمُّ الفِخَارَ بَيْنَ العِبَادِ
أَنْتَ فِي المَهْدِ، لاَ تُطِيقُ كَلَامًا عَنْ قَرِيبٍ أَرَاكَ فِي كُلِّ نَادِ[1]

وفي قصيدة "فصل الشتاء" يقول (سليمان بن عمر دواق):

فَصْلُ الشِّتَاءِ يَطِيبُ فِيهِ تَجَمُّعٌ حَوْلَ المَوَاقِدِ إِذْ يَطُولُ مَسَاءُ
فِي جَلْسَةٍ أُسَرِيَّةٍ يَحْلُو بِهَا أُنْسُ الجَمِيعِ، وَكَمْ يَلِذُّ لِقَاءُ
سَمَرٌ تُسَرُّ بِهِ النُّفُوسُ وَتَنْتَشِي وَالكُلُّ فِي شُغْلٍ بِهِ سُعَدَاءُ[2]

فصورة الشتاء تنطبع في خيال الشاعر، فيتمثَّلها بالدفء الروحي الذي هو نتاجٌ لدفء المواقد، ومن هنا تصبح المواقد عنصر تجميع للسعادة والنشوة، ولفظة التوكيد (والكلُّ في شغلٍ) تعمل بدورها على تكثيف المشهد، لتوحي بأن السعادة تغمر الجميع دون استثناء. فالألفة "تنبثق من ردة فعل الخيال الممتزج في العاطفة تجاه المكان المدرَك"[3]. وهو ما نلاحظه؛ إذ عمد الشاعر إلى تمثيل فضائه الأليف بتقنية رسم جزئياته البسيطة وضبط حركاته، ذلك أن الفضاء يُصنَع أساسا من الداخل.

وحديثنا عن العائلة المتمركزة في الفضاء البيتي، يقودنا إلى استحضار الفضاءات الاجتماعية الأليفة التي تربط بين هذه العائلات. يقول الشاعر "عمر هيبة":

وَيَسْأَلُونَ عَنْ دَوْرِ العَشَائِرْ

وَدَوْرِهَا فِي خِدْمَةِ المَشَاعِرْ

وَيَقَظَةِ الضَّمَائِرْ[4]

إن المجتمع المزابي مجتمع عائلي، فهو يعيش في تكافل تام ووعي قوي وتعاون شديد بين أفراده، ولأدلَّ على ذلك ما يصطلح عليه بـ "العشيرة"[1]، فهي مؤسسة فاعلة في

---

[1]– محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 1978م، ص164.

[2]– سليمان بن عمر دواق: في ظلال نفسٍ سوية (الديوان الشعري)، ص103.

[3]– محمد طالب غالب البجاوي: المكان ودلالته في شعر السياب، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة البصرة، العراق، 1998م، ص12.

[4]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان الشعري)، ص37.

الفضاء الاجتماعي، تخلق مجتمعا منظما، محكم النسج والتركيب. والعشيرة بهذا تُسهم في خلق الفضاءات الأليفة، لأن الإنسان لا يُدرك كينونة فضائه خارج التركيبة الاجتماعية، فهو مدني بالطبع، أن يختلف عن "غيره بأنه يعيش في مجال اجتماعي، يتأثَّر به ويُؤثر فيه"[2]. لذلك فإن ألفة الشاعر نحو المكان لم تكن اعتباطية، وإنما تؤسسها النظرة النفسية التي تجد في العشائر سببا وجيها لبسط الحياة والإحساس بالأمان. ولا شكَّ أن المجتمع يلعب دورا حاسما في رسم صورة فضائية له، فهو الذي يصدِّر باقات الألفة والإحساس بالانتماء، وهو الذي يصنع جمالية الفضاء بحضوره، كما يصنع الوحشة فيه برحيله:

أَيُّهَا الضَّيْفُ تَنَعَّمْ بِهَوَانَا مَا حَيِينَا
يَا نَزِيلاً فِي حِمَانَا حَبَّذَا مِنْكَ المَقَامْ
كُلَّمَا اِشْتَقْتَ لِقَانَا عُدْ إِلَيْنَا بِالسَّلاَمْ[3]

"إن البنية الشعرية تعكس البنية الاجتماعية؛ فهي تتزامن معها"[4]، ولهذا فإن الإطلاق العام الذي أصبغه الشاعر للفضاء مع إرادة الجزء المكاني نابع من الخصال الكريمة التي يتميز بها أبناؤه، فهو من باب المدح وإظهار الشوق للوطن، فمجتمعه في هذا السياق يلعب دور المستقبِل، أما الشاعر فجسَّد نفسه زائرا أو ربما عائدا من سفر طويل، فالصورة هنا تتجسَّد في اللامقول، أي أنها لا تظهر إلا في الأنساق المضمرة للخطاب.

فالشاعر يعيد رسم الفضاء الاجتماعي لقريته، والمستمَدُّ من كرمها وحسن ضيافتها، فالفضاء هنا إنما كان منطلقه الخيال الذي يتجاوز الفضاءات الجغرافية ويلغي الفوارق والحدود بينها.

---

[1]– العشيرة هي مجموعة من العائلات تتحالف فيما بينها لتتقوَّى، وقد تكون بينها علاقة نسب وقد تتكون من بطون وأفخاذ، والقرية هي مجموعة من العشائر.

[2]– انتصار يونس: السلوك الإنساني، دار المعارف، مصر، د.ط، 1993م، ص201.

[3]– سليمان بن عمر دواق: نفحات ولفحات (الديوان الشعري)، جمعية التراث، القرارة، غرداية، الجزائر، ط1، 2009م، ص17.

[4]– ياسين النصير: جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى، د.ط، 1995م، ص8.

فالهوى والاشتياق والسلام.. هي كلمات تتظافر في حقل معجمي تنبئ بجمالية الفضاء المتخيَّل، لأن "الأمكنة التي تظهر على صفحة العمل الفني صور حبلى بمضامين التجربة النفسية للشاعر؛ وموحية بدخيلة نفسه؛ ومعبرة عن واقعه..، وليست حشوا يُؤتى بها دونما وظيفة أو عناء"[1]. كما أن تناوب أفعال الأمر وتتاليها (تنعَّمْ) والممزوجة بالنداء (أيها الضيف..، يا نزيلا..) والنبرة الخطابية (حلَلْتَ، اشتقتَ..) تؤجِّج طقوسية المشهد، لتنقلنا إلى عوالم الإحساس بالحماية، والاحتواء، لتصطبغ بالصبغة النفسية والمناخ الذاتي للشاعر. ذلك أنَّ علاقة الفضاءات بالشاعر لا تلبث على وتيرة واحدة، بل هي "تتطور عبر شعره، وتتحول إلى حالة من الالتحام والانتماء، وتصل العلاقة بينهما إلى حد الامتلاك..، فلا تعود وعاءً خارجيا تضمُّ جسده فحسب، بل تتحول إلى وعاء داخلي"[2] يضم أحدهما صورة الآخر، لتتآلف فاعلية حركيتهما من خلال النسق الجمالي في تبني الحاضر وتحفيز الذاكرة في الآن نفسه.

ومن هذا المنطلق يتبين لنا أن الفضاء ينطوي على كثافة وجدانية قوية؛ تنبع أساسا من المجتمع الحاضن، وبذلك تتشكَّل خاصيته عن طريق "الأفكار المنبثقة عنه، وبالصور المتولَّدة فيه"[3]، حيث تبرز فيها مقدرة الشاعر في السيطرة على اللغة، والارتفاع بها إلى مصاف الجمال.

2- وحشية الفضاء:

إن القصيدة الشعرية لا تكتفي بإبراز فاعلية الفضاء فقط؛ بل تجسِّد وحشيته؛ من خلال الشعور بالاغتراب وعدم الألفة مع الأمكنة، "فكلما زاد التشويش في المكان زاد شعور المرء بأنه لا فائدة من عمل شيء، وهنا تواجهنا حلقة شريرة أو سلم حلزوني، حيث تؤدي الفوضى إلى إرهاق الإرادة، ويؤدي إرهاق الإرادة إلى فوضى أكثر"[4]. وهذا ما يزيد

---

[1]- محمد صادق عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص153.

[2]- نادية غازي العزاوي: المكان والرؤية الإبداعية، مجلة آفاق عربية، العدد3، بغداد، العراق، 1989م، ص40.

[3]- ياسين النصير: دلالة المكان في قصص الأطفال، دار ثقافة الأطفال، بغداد، العراق، د.ط، 1985م، ص23.

[4]- كولن ولسون: الشعر والصوفية، ترجمة عمر الديراوي، مجلة دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 1972م، ص117.

من درجة الاختناق والقلق والخوف والعدائية، لأن الأمر له علاقة وطيدة بالمناخ النفسي، والشاعر إنسان بالدرجة الأولى؛ لذلك فهو دائما يتوق للحرية والجمال والأمان، فينقل لنا رؤيته الفنية للفضاء، "فتُرينا القصيدة ما لا تراه، ولا يعني هذا أنها غير واقعية، بل يعني أنها تقدم واقعا من مستوى آخر، لا يرتبط بالواقع المرئي بل يتطابق معه بشكل مَّا"[1]. فآفاق الشاعر قد تتسع كما يمكن لها أن تنحسر، وذلك بمقدار اتساع تجاربه النفسية والجمالية. فالعلاقة بين الشاعر وفضائه قد تتأزم بأشد ما يكون عليه التأزم، فتكبر الفجوة وتتجلَّى مظاهر الانسلاخ والهروب والإحساس بالغربة، يقول الشاعر "عمر هيبة":

وَيَسْتَحِيلُ الرَّبْعُ كَالغَابِ الذِي تَرْتَادُهُ الوُحُوشُ وَالدَّوَاجِنْ
أَبْحَثُ عَنْ هَوِيَّةٍ تَحْضُنُنِي بَيْنَ رَعَايَا الرُّومِ وَالبَرَابِرْ[2]

فالشاعر يجسِّد الموقف المضاد من الفضاء، لأنه لم يستشعر الألفة والراحة في جنباته، فتبرز عناصر النفور والضياع بملامحها الوحشية، فالربع الذي يتمثَّل عنده البلد والحضن والبيت (سابقا) لم يعد كذلك، بل أصبح كالغاب؛ الذي يحيلُ إلى دلالات الخطر والقهر والوحشة والظلمة (آنيًا)، فالذاكرة هنا تلعب دور التكثيف، لأنها تعمد إلى استحضار الماضي الجميل وموازنته بالراهن المتأزم، الأمر الذي يخلق قلقا إنسانيا ووجوديا لدى الشاعر، فهو كذات يفتقد هويته وكينونته الإنسانية، لذلك فهو يبحث عن وطنٍ آخر يحضنه.

وفي سياق آخر يعتبر الغياب عن هذا الوطن أشد حالات الألم حِدَّة، لأن التملُّك يرتبط عادة بالبيت و والأهل والبلد وكل ما كان في فضائه، وقضية الانفصال هنا تعني الفقد والضياع، يقول "رمضان حمود":

غَدًا عِنْدَ كَرِّ الفَجْرِ تُصْبِحُ نَائِيًا فَتَتْرُكَ هَمًّا بَيْنَنَا وَحِدَادَا
إِذَا بَزَغَتْ شَمْسٌ وَلَسْتَ بِجَانِبِي أَرَى الصُّبْحَ لَيْلاً، وَالبَيَاضَ سَوَادَا
وَإِنْ أَضْرَمَ التَّفْكِيرُ بَعْدَكَ نَارَهُ تَضَاءَلَ جِسْمِي، وَاسْتَحَالَ رَمَادَا
وَدَاعًا وَدَاعًا يَا بُنَيَّ إِلَى اللِّقَاءِ سَأَجْعَلُ غَمَّ الصَّبْرِ بَعْدَكَ زَادَا[1]

[1]– أدونيس: السيريالية والصوفية، ص176.

[2]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص16،17.

إنَّ السفر يعتبر حركة معكوسة إذا ما قابلناه بالبقاء، فالرحيل انتفاء عن المكان، واغتراب عدمي يحطم العلاقات ويوترها، فالصبح شأنه البياض والإشراق لكن النأي والبعاد يحولانه إلى فضاء فجائعي أسود، بل إلى أقصى ما يمكن تصوره ألا وهو الرماد، إذ لا حياة بعد الاحتراق ولا أمل ينبتُ من رماد، وقد ساهمت المقابلات اللغوية في إبراز هذا الجو الحافل بالحزن (الصبح–الليل، البياض–السواد)، إضافة إلى الصوت المنكسر الإلحاحي والذي يظهر في قوله: (وداعا؛ وداعا..)، (إلى اللقاء..).

والزمان لابد له أن يتقاطع مع المكان ليجسد كينونته، لأنه يدخل "في نسيج الحياة الإنسانية، والبحثُ عن معناه لا يحصل إلا ضمن نطاق حالة الخبرة"[2]، فإذا ساء الزمان انتفت علاقاتنا بالمكان، وارتدَّ إلى حالة العداء والنفور.

فالشاعر يظهر موجوع الفؤاد وهو يكشف الوتيرة الانحدارية التي طبعت هذا الزمان، فهو مثقل بالألم النفسي الذي ينقله إلى عوالم الاغتراب، ذلك أن الزمن في النص الأدبي زمن إنساني تتشارك معه الذاكرة في إرساء دعائمه وأسسه، فقد أورد الشاعر الزمن وأراد الفضاء الراهن، ولأنَّ التصوُّر الوجودي للراهن لا يتم إلا بالسابق، فإن الماضي (متمثلا في الذاكرة) يتجلى بقوة في النسق المضمر للأبيات، فهو يمارس لعبة الظهور والتخفي بين زمن الأمس واليوم، فيجد أن الفروق كبيرة، وأن زمن اليوم مختلف باعتباره لا يشبه الزمن المتراكم في الذاكرة.

وإن سوء الزمن الراهن يقتضي بالضرورة سوء الفضاء، وهو ما من شأنه أن يعبر عنه الشاعر؛ باعتباره الناطق باسم الأمة. فقد جاءت أبيات "رمضان حمود" وفق مسار بكائي مأساوي؛ إذ يقول:

بَكِيتُ عَلَى قَوْمِي لِضُعْفِ نُفُوسِهِمْ عَلَى حَمْلِ أَثْقَالِ العُلَى وَالفَضَائِلِ
بَكَيْتُ عَلَى شَبَابِنَا وَغُرُورِهِمْ فَمَا بَالُهُمْ لَمْ يَهْتَدُوا بِالأَوَائِلِ[3]

---

[1]– محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، ص164.

[2]– هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مطابع سجل العرب، القاهرة، مصر، د.ط، 1972م، ص11.

[3]– محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، ص140.

فالشاعر "رمضان حمود" يحمل في ركام ذاكرته صورة نقية وناصعة لبلده، ومخزونا كبيرا من العلاقات الشفافة بين أبناء مجتمعه، لكن وقوفه مع هذا العالم الراهن – والذي يمثل فضاءً موحشا بالنسبة إليه– يخلق في نفسه صورة قاتمة، تأتي على كل البياض الذي رسمه في ذاكرته، فانبثقت من هذه النظرة السلبية وسيلة تتمثل في كشف الحقيقة وتعرية الواقع الزائف. فالشاعر نحا منحًى انتقاديا، انهزاميا، حتى يُفسح المجال لرؤيته في أن تتبلور وفق هذا السياق، وتتجلى افتتاحات المقاطع بكلمة "بكيتُ"، أين تكرَّرت اللفظة بوتيرة مُلِحَّة، متتالية، نابضة، متسارعة.. هذا لتمارس وظيفتها الدلالية بالقوة التي أرادها، لأن الشاعر أمام وقع قتامة هذا الفضاء يعيش الصدمة، ولا يشعر بالانتماء، بل يحس بنفسه منفيًّا في الأقاصي البعيدة، يتشبث بماضيه التليد تارة، ويبكي اغترابه الراهن تارة أخرى، إنها الازدواجية الثنائية التي تفككه إلى أشلاء، والتي تتراوح بين ما هو كائن؛ وبين ما يجب أن يكون.

وربما كانت هذه الازدواجية التي تعذِّبه دافعا قويا إلى السعي نحو التغيير، فإحساسه القوي بأنه جزءٌ لا يتجزأ من هذا الفضاء يشعل فيه الحماس ويشجعه إلى التصرف والنزول إلى الميدان، إذ يستأنف قائلا:

دَعَوْتُ قَوْمِي إِلَى الإِصْلاَحِ فَامْتَنَعُوا وَقَدْ دَرَوْا أَنَّهُ حَقٌّ، فَمَا خَضَعُوا
لاَ يُنْصِتُونَ لِقَوْلٍ جَاءَ مُعْتَبِرًا لِأَنَّهُمْ فِي مُرُوجِ الكِبْرِ قَدْ رَتَعُوا[1]

والفضاء الموحش الذي يعيشه الإنسان يؤدي به إلى صراعات نفسية كبيرة، إذ يشكل نقطة ارتكاز لتولُّد رؤى وجودية غامضة ومبهمة للعالم، وفي ذلك يقول "عمر هيبة" في قصيدته "قراءة في الألم":

فِي زَخَمٍ مِنَ الآلاَمِ يَنْتَحِرُ المُنَى، وَتَضِيعُ أَحْلَى الذِّكْرَيَاتْ
وَيُسَافِرُ الفَجْرُ الجَمِيلُ، وَتَنْضَوِي فِي عُمْقِهَا الآهَاتُ وَالزَّفَرَاتْ
العُشُّ يَفْتَقِدُ الهَدِيلَ، حَمَامُهُ يَتَضَوَّرُ الزَّفَرَاتِ وَالرَّعَشَاتْ[2]

---

[1]– نفسه، ص167.

[2]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص158–160.

لم يعد الشاعر يستلذُّ طعم البقاء، فوطنه يشعل فيه الخوف والقلق من المجهول، والتحوُّل الذي يظهر في رؤيته كان نِتاج صراعات نفسية متولَّدة من عمق الواقع، فبفعلِ الآلام يسافر الفجر الجميل، والسفر هنا يشي بالرحيل، والرحيل يُنذر بالحزن والوداع واستحضار صور الدموع، ولا شكَّ في أنَّ الرحيل لا يكون اعتباطيا، بل يكون نتيجة النفور وغياب الأمن.. فبذلك يسافر الفجر بتجلياته المضيئة والمفعمة بالحياة، ليحلَّ محله الليل الحالك.

والعشُّ هنا كبؤرة دلالية تتجلَّى فيها كل معاني الألفة والإحساس بالراحة والأمان، وهي أيضا صورة تمتلك قدرة استبصارية تتوغل عميقا في قراءة الواجهة المظلمة للفضاء، لتنقل إلينا مشاهد انفعالية متمازجة، فالعش يساوي البيت الحميم، فإذا انتفى البيت انتفى معه الأمان، والشاعر هنا يقدم لنا صورا تتصل بمعاني الضياع والقهر وخيبة الأمل وعمق الوحدة، فهو يمارس هنا دور المتأمل الراصد لكل أشكال الزيف والجاهلية، وما خلفته من انتكاسات شخصية واجتماعية، لعله يقدم له متنفسا تعبيريا مؤقتا لما ألمَّ به.

ولازال المجتمع يغرزُ الأشواك في حلق الشاعر، ويتصرف بعنجهية وجهل، ليغدوَ الوطن فضاءً موغلا في الوحشة والظلمة، فها هو الشاعر "أبو اليقظان" يقول:

حَلِيلِي لاَ يَغُرُّكَ قَوْمٌ خِيَارُهُمْ ثَعَالِبُ فِي زَيِّ الرِّجَالِ تَنَوَّعُوا
إِذَا فَاحَ مِسْكُ المُصْلِحِينَ تَأَلَّمُوا كَجُعَلٍ بِوَرْدٍ وَهُوَ بِالخُبْثِ مُولَعُ
بَرَاكِينُهُمْ حِقْدًا تَفُوزُ وَتَقْذِفَنْ شِرَارَ الشُّرُورِ دَاثِمًا وَتُزَعْزِعُ
وَلَوْ سَاعَدَ الحَقُّ المُبِينُ هَوَاهُمْ لَمَا كَانَ لِلأَخْيَارِ فِي الكَوْنِ

فالمكان هنا أصبح رمزًا للذل وعدم التقدير، فعمد الشاعر إلى استدعاء المكان عن طريق الذم وتعرية الواقع، فقد أضحى مجتمعه في زيِّ الثعالب، والثعالب هنا تفضي إلى المكر والخديعة، وإلى الغابة الموحشة، فالقوي فيها يأكل الضعيف، إذن فهي فضاء يفتقد الأمان والألفة. ويسير الشاعر "دواق سليمان" في نفس المنحى، إذ يعتبر أن بلده لم يُذِقْهُ سوى الذل والهوان، إذ يقول:

[1]– أبو اليقظان: الديوان الشعري، الجزء1، ص171.

مَا كُنْتُ أَحْسَبُ أَنْ أَحْيَا إِلَى زَمَنٍ أَعِيشُ فِيهِ حَيَاةَ الذُّلِّ فِي بَلَدِي
ذُلٌّ أُكَابِدُهُ مَا كُنْتُ أَعْرِفُهُ وَيَا لَهُ مِنْ هَوَانٍ فَاقَ مُعْتَقَدِي[1]

فالشاعر هنا يرزح تحت وقع بنية نصية مملوءة بالألم، فالفضاء أضحى عامل تنفير وهدم، لأنه يهدد الأمان الذي بناه الشاعر في مخزون ذاكرته، وللحظة يحسُّ بها تتضعضع منذرة بالفناء. وتعمل قرينة "المفاجأة" في السياق دور المكثِّف في الصور الإيحائية (ما كنتُ أحسبُ..، ما كنتُ أعرفه)، وهذا ما يوسِّع من مسافة التوتُّر واللا أمان. ولأن الشاعر يريد إحداث التغيير بترك بصمته؛ والسعي في سبيل تحقيق إنسانية سامية؛ لم يشأ أن يمرَّ جانبا، فالتجأ إلى الكون الشعري ليعبر عن مأساته، "فتعود الكتابة بالنسبة إليه شيئا تمليه العقيدة بقدر ما تفرضه حياة مواطنيه،.. بل منافحا عن قضايا تهمه هو بالدرجة الأولى. ومن هنا تكون كتابته قطعة من نفسه؛ وبالتالي قادرة على التأثير في الآخرين"[2].

ولازالت سلطة الماضي دوما تمارس إلحاحها على الشاعر، فنجده يؤثث للفضاء المكاني ضمن سياق مرتبط بمخزون الذاكرة، فإن وافقه وجاراه في تصوراته تقبَّله بقبول حسن، أما إن خالفه وكسر أفق توقعاته فإنه يلغيه، ويصنفه في خانة الفضاءات المعادية، يقول الشاعر:

يَا بِلاَدًا كَانَتِ الأَيَّامُ فِيهَا مَرْتَعًا لِلْحُرِّ حُلْوَةْ
وَطُمُوحُ النَّفْسِ فِيهَا حَجَرًا يَزْدَادُ قَسْوَةْ
يَا بِلاَدًا كَانَتِ الأَيَّامُ فِيهَا جَنَّةً تَرْفُلُ نَشْوَةْ[3]

إن الحضور القوي للفعل الماضي (كانت) يعمل على توجيه وتكوين الرؤى الكلية للمكان، فالشاعر لم يعد له إحساس بالحاضر، إنه يرى نفسَه جزءًا لا يتجزأ ضمن منظومة فضائية ماضية، وبذلك يعلن القطيعة مع الحاضر، لأنه لم يحقق له أفق توقعاته، وهذا ما أدى إلى إطالة مسافة التوتر بين القطبين.

---

[1]– سليمان بن عمر دواق: سقوط قمم ومهازل أمم (الديوان)، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 2013م، ص83.

[2]– محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، د.ط، 1981م، ص ص53، 54.

[3]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص ص168، 169.

إن الوحدة هي أرقى ما يمكن أن يكون عليه المجتمع، لذلك انبرى لها الشاعر "عمر هيبة" في رباطة جأش، معرّيا سلبيتها، وكاشفا آثارها، وعلى نفس الخط كذلك نجد "صالح الخرفي" يحارب الآفة نفسها، ويقف بالمرصاد أمام كل من يدعو إلى الفتنة والتفرقة، فتتمظهر ألفة المكان في المجتمع المتَّحد، وتنتفي في المجتمع المتفرق، إذ يقول:

وَيْحَ شَعْبِي، أَبَيْنَ وِحْدَةِ شَعْبِي مَارِقٌ، يَعْزِفُ القَطِيعَةَ لَحْنَا
أَهْيَ دَعْوَى جَهَالَةٍ مِنْ دَعِيٍّ نَصَبَ الغَرْبَ قِبْلَةً، ثُمَّ أَحْنَى[1]

وتشكِّل الذكرى بؤرة الحقيقة المطلوبة ومجال الفضاء المأمول عند الشاعر "مفدي زكريا"، إذ يقول:

فَيَا بُؤْسَ كَاسَاتٍ بِهَا السُّمُّ كَامِنٌ وَيَا خُسْرَ أَيَّامٍ أَرَتْ بَعْدَهَا حَرْبَا
كَذَا الدَّهْرُ مَهْمَا أَغْمَضَ الطَّرْفُ عَلَى مَعْشَرٍ أَوْلاَهُمْ بُؤْسَهُ حِقْبَا
فَيَا وَيْحَهَا ذِكْرَى تُمَزِّقُ أَنْفُسًا يَعِزُّ عَلَيْهَا أَنْ تَرَى حَقَّهَا يُسْبَى[2]

لقد استدعى "مفدي زكريا" الصور السلبية لما يجري في مجتمعه، فقد خلَّفت في نفسه الكثير من الأذى والألم، وقوة الدلالة تظهر أكثر حينما تتتالى الصور ملتحمة، من قبيل:

– (بؤس كاساتٍ) = فالنسق الدلالي يظهر في الملمح البائس الذي يكتنف الأجواء، أين تصطبغ الصور بطقوسية الاحتفال.

– (السم كامن) = فالاحتفال هو المظهر الخارجي للصورة، لكن ثمَّة أنساق مضمرة تتمثل في الغدر والخيانة، من خلال لفظة "كامن"، التي توحي بأجواء اللا توافق.

– (أغمض الطرف برهة) = إن الدلالة هنا تحيل إلى كثافة الوحشة في المكان، وغياب الألفة بين أفراده، إلى الدرجة التي لا يتوفر فيها الأمان لمجرد برهةٍ من الزمن.

– (تمزّقُ أنفسًا) = إن حضور الوحشة تؤدي بالضرورة إلى النفور والاحساس بالاغتراب، والتمزق هنا هو أقسى ما يمكن أن يحيل إليه الفضاء الواقعي.

[1]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، د.ط، 1991م، ص106.

[2]– مفدي زكريا: أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، جمع وتحقيق مصطفى بن الحاج بكير حمودة، مؤسسة مفدي زكريا، الجزائر، الوكالة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر، ط1، 2003م، ص61.

فالشاعر بالدرجة الأولى يتكئ على ذاكرته المتخمة بالصور النفسية، لذلك يمكننا القول: إن المكان عنده ليس إلا "المكان كموضوع تضاف إليه الذات بكل محتوياته، وبذا نستطيع الجزم أنه لا وجود –في الشعر– للمكان الموضوعي، لأنه إن هو إلا مكان منظور إليه بعين الذات، مُدرَكٌ إدراكا كليًّا ومعقَّدا في الآن نفسه، مُوَحَّدا بها أو منفصلا عنها"[1].

إذن فالعنصر الإنساني –متمثلا في الذات الشاعرة أو في أفراد المجتمع– لا يكاد ارتباطه ينفصل عن الفضاءات المحيطة به، فالعلاقة هنا هي علاقة تداخل وتكامل في نفس الوقت، كما أن العلاقة في شموليتها تصطبغ بالذاكرة، فالعلاقة جدلية؛ تظهر تجلياتها عبر نشاط اللغة وأنساقها الدلالية الفاعلة. والمكان في هذا السياق يعتبر العنصر الأكثر تحفيزا وتحريضا للذاكرة، أين تتم عملية الاستعادة التراكمية للأشياء والصور والأحداث والأشخاص، وبذلك تكون اللغة الشعرية الوسيط المثالي لظهور مختلف هذه الفضاءات.

والفضاء النفسي والاجتماعي يبقى في حركة دؤوبة مستمرة بين أحضان اللغة الشعرية، لا يتوقف في حدود مكان معين، بل نراه متجليا في كل الأمكنة والأزمنة على السواء. فالفضاء تجميع للصور الفنية التي تتراءى حينا وتتخفى حينا آخر في لعبة الحضور والغياب، ودمجها في لوحة فنية سريالية تغرق بالغموض والتشظي، لتؤسس بعدها لحالات الألفة أو الاغتراب أو الحنين أو الوحشة.. أو غيرها، طالما أن أبيات القصيدة مفتوحة لعوالم التأويل.

[1]– قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 2001م، 94.

المبحث الثاني: الفضاء وأبعاده الوطنية والسياسية في شعر بني ميزاب:

للوطن في القصيدة الحديثة حضوره المتميز، فقد يتجسد الوطن لدى البعض على أنه مجرد أرض جغرافية ذات أبعاد هندسية محدودة، لكن قد يكون حضوره أعمق من ذلك بكثير، لأنه يمثل الأرض التي تعيش عليها جماعة من الناس، تربطهم قواسم مشتركة عميقة، تنتج عنها هوية ذات صبغة وطنية، تُكلَّل بمشاعر معينة، مثل: الحب والاعتزاز والفخر والانتماء والاستعداد للتضحية من أجله.

فالوطن بشكل عام قد يأخذ معنى "منزل الإقامة، والوطن الأصلي هو المكان الذي ولد به الإنسان، أو نشأ فيه. والوطن بالمعنى الخاص هو البيئة الروحية التي تتجه إليها عواطف الإنسان القومية. ويتميز الوطن.. بعامل وجداني خاص، وهو الارتباط بالأرض وتقديسها"[1] لاشتمالها على أبعاد عديدة.

والرؤية الحديثة للوطن لم تكن هي نفسها المتعارف عليها قديما. فلو ألقينا نظرة إلى الماضي لوجدنا أن منظور الوطن يتغير لدى الشعراء. فالشاعر الجاهلي مثلا كان يقدِّم رؤيته للوطن عبر لوحات شعرية مستفتحة بالطلل، أين نجده يبكي الماضي، وينبش في جذور المكان–الوطن الذي أقام فيه يوما، ويستدعي ذاكرته الفردية والجمعية لتتصل بالحاضر، فالطلل يعتبر عندهم وطن، بل هو "قطعة من الحياة التي تهرم، كلما مضى منها جزء لا يستطيع رده، وكأن البكاء على الطلل أصبح يعني البكاء على الحياة"[2]. وبهذا فالوطن يعد مركزا للاستقطاب الشعري، وكيانا فاعلا في البناء الفني للنص، فقد تفاعل شعراء بني ميزاب مع الفضاء–الوطن، أين أبدعوا صورا فنية غنية بمعطياتها الجمالية وأبعادها الشعرية، وبذلك انعكست معالم الحضارة مرتسمة في قصائدهم، والتي تعبر عن مدى الولاء والتشبث بهذا الوطن.

---

[1]– جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الجزء2، ص580.

[2]– نوري حمودي القيسي: تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، وزارة التعليم والبحث العلمي، العراق، د.ط، 1979م، ص145

1- الفضاء -الوطن بمنظور "المحلية":

إن الوطن أكثر تعقيدا مما نتصور، فهو محمَّل بذاكرة ثقيلة، تتواشج لتشكل مفاهيم ورؤى كثيرة، تعكس مدى قوة الانتماء والارتباط، فالوطن يعتبر نتاجًا اجتماعيا في النص الأدبي يَبعَثُ في السياق العام ظواهر اجتماعية، ويشهد تماما كالوثيقة التاريخية على القيم والعادات والمبادئ في فترة إنتاجه، غير أنه يحول في نفس الوقت هذه العناصر إلى صور"[1] شعرية تمتزج فيها الأنا الذاتية بالأنت الجمعية ضمن سياقات لغوية وواقعية كثيرة.

ومادام حبُّ الوطن له ارتباط وثيق بالذاكرة، فإنه ولا شك أنَّ فترة الطفولة تلعب دورا حاسما في إعلان الولاء لهذه الأرض، فهو المنزل والحديقة والواحة والوادي..، فقد تهيّج الذكرى أشواق الشاعر، لترحل معه بعيدا في طفولته وذكرياته الخالدة، وفي ذلك يقول "عمر هيبة":

أُغَنِّي كَطَيْرٍ عَلَى فَنَنِ أُغَنِّي صَغِيرًا هَوَى وَطَنِي
أُغَنِّي أَبِي، إِنَّ حُبَّ أَبِي شَرِبْتُ هَوَاهُ مَعَ اللَّبَنِ
وَمِنْ صَدْرِ أُمِّي مَعِينِي وَفِي حِضْنِ أُمِّي شَذَى سَكَنِي
فَإِنِّي مَلَاكٌ بِعُمْرِ الزُّهُورِ وَعُمْرُ الزُّهُورِ طَرِيٌّ سَنِي
كَطَيْفِ مَلَاكٍ أَعِيشُ الصِّبَا بِلَا سَيِّئَاتٍ بِلَا إِحَنِ[2]

فالشاعر هنا يقيم علاقات وطيدة بين حبه لوطنه وبين طفولته، فقد عاشها في أجواء مثالية مفعمة بالحياة، وقد لعبت البنية النصية للأبيات دلالة قوية في تبني هذا الطرح:

- فالطير يحيل إلى الحيوية والحرية والفعالية الوثابة.

- أما الغصن والزهور فيصور لنا الحياة وتمثلاتها الخيالية المنعشة.

- وقد اتحدت لفظتا الأم والأب لتخلقا لنا جوا من الألفة والإحساس بالأمان.

---

[1]- Pierre Zima : pour une sociologie du texte littéraire, L'harmatan, Paris, 2000 , p5

[2]- عمر هيبة: أغنيات البراءة (الديوان)، قصيدة وردت في الصفحات الأولى بحرف: "ل".

– إضافة إلى "الغناء"، فهو تحصيل حاصل للرؤية المنشرحة والمتفتحة لذلك الفضاء.

فهنالك علاقة حميمية تربط الإنسان–الشاعر بالوطن، ضاربة جذورها في الماضي البعيد، فـ "الوطن فكرة غافية، لا يوقظها سوى الشعراء..، والإنسان يرتبط شعوريا بالمكان الذي ينبتُ فيه، .. يرى ذاته وينشد أحلامه، ويشكل انتماءه للعالم الصغير، وهو لا يفعل كل ذلك إلا إذا تلبَّس بحالة شعرية؛ كأنْ يصبو إلى مرابع لهوه أو طفولته، أو يتوجَّع بتذكر ماضيه ومعالمه..، وفي كل ذلك ينشدون توليد صورة مثالية للوطن، بالتوافق معه أو الخلاف فيه، وهي التي تحفز قسماته في ذاكرة الاجيال"[1]. وفي هذا يقول "سليمان دواق":

نَحْنُ الضِّيَّاءُ وَنَحْنُ إِشْرَاقُ الأَمَلِ بِصَفَائِنَا وَنَقَائِنَا ضُرِبَ المَثَلْ
نَحْنُ البَرَاءَةُ فِي أَجَلِّ بَهَائِهَا وَبِنَا الحَيَاةُ رَغِيدَةٌ دَوْمًا عَسَلْ[2]

فالشاعر هنا يتحدَّث باسم الطفولة، موظفا ضمير المتكلمين "نحن" مكررا، أين نلحظ تمثلات السلطة الجماعية في خطابه، فقد حاول أن يرسم محددات فضائية للوطن المتخيَّل تحيل إلى التجربة الواقعية، لكنها في نفس الوقت تشير إلى أبعاد زمنية. وقد تتعزز قيمة الوطن أكثر حينما تعتري مشاهدُ الغربةِ ذاتَ الشاعر، فنجد "محمد ناصر" وهو يبكي وطنه من خلال ابنه الذي اشتاق إليه؛ فيقول:

حَطَّمَتْ غُرْبَةُ السِّنِينِ كَيَانِي فَذَوَى نَاظِرَيَّ وَاصْفَرَّ عُودِي
كَيْفَ أَنْسَاكَ؟ مَنْ رَأَى الطَّيْرَ زُرْقَةَ الأُفْقِ فِي الرَّبِيعِ السَّعِيدِ
أَتْرُكُ العُشَّ مُجْبَرًا، فَفِرَاخِي بِفِرَاقِي تَعِيشُ عَيْشَ سَعِيدِ[3]

إن اللحظة الزمنية التي وُلدت فيها هذه الأبيات كانت غربة قاتلة، واشتياقا كبيرا للأبناء، وهي في نفس الوقت استدعاء للوطن الذي يحضنهم، هذا الوطن الذي مثَّله الشاعر بـ "العش" بكل ما تحمله الكلمة من إيحاءات دلالية، فالعش هو البيت، هو الفضاء الذي يحمينا، هو الواحة المزدحمة بأشجار النخيل، هو الوطن الذي يشعرنا

[1]– صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص55.
[2]– سليمان بن عمر دواق : في ظلال نفس سوية (الديوان)، ص35.
[3]– محمد ناصر: الخافق الصادق (الديوان)، ص ص25، 26.

بالألفة والانتماء. فرغم الفقر والطبيعة القاسية إلا أن الغربة صيَّرت المكان وحولته إلى فضاءات مثالية مفعمة بالحياة والغنى.

ذلك أن المكان يكتسب بعدًا زمانيا، من خلال الصور الإيحائية التي تبنيها الذاكرة[1]، فيصبح الابن معادلا موضوعيا للوطن، فالاغتراب عنه يؤجج الذاكرة لديه، ويجعلها تستدعي التفاصيل الجزئية للوطن.

ويبلغ الحنين أعتى درجاته لدى الشاعر "أبو اليقظان" وهو متغرب عن أرضه إذ يقول:

يَا مَنْ يَحِنُّ إِلَيْكِ فُؤَادِي هَلْ تَذْكُرِينَ عُهُودَ وِدَادِي
يَا مَنْ يَعِزُّ عَلَيَّ مَنَامِي فِي حُبِّهِ مُنْذُ حَانَ فِطَامِي
هَلْ تَشْعُرِينَ أَنَّ هُيَامِي فِيكِ وَعِشْقِي وَفَرْطِ هُيَامِي
إِنْ خِلْتُ شَمْسًا قُلْتُ بِلاَدِي أَوْ طَلَّ بَدْرٌ قُلْتُ بِلَادِي
أَوْ لَاحَ نَجْمٌ قُلْتُ بِلاَدِي أَضْنَانِي حُبِّي لِبِنْتِ الكِرَامِ[2]

وتشكِّل الأنا الشاعرة بؤرة مركزية في سياق الأبيات، إذ تهيمن على حركة الصياغة اللغوية، فتعرض لنا معاناتها وغربتها تجاه الوطن، فالوطن أضحى أوسع وأشمل، فهو النجم والشمس والبدر...، فقد تراءى له الوطن كمجال فضائي مفتوح العوالم، تكفل له من خلاله ممارسة تصوراته. لكن من جانب آخر تصلنا المأساة التغريبية متواشجة ومتحدة بصوت الجماعة، لأن طقوس الوطن لا تتكوَّن في الذات بمعزل عن تمثلات الجماعة.

ومن خلال مشاهد الصور المستقاة من الأبيات تتضح لنا شدة الوحدة وغربة الروح، فقد أراد الشاعر أن يخترقها ويخفف عن نفسه آلامها، فعمد إلى ما يسمى بأنسنة الوطن، فتمثله حبيبة يحادثها ويغازلها، ويسائلها إن كانت تتحسس هيامه وتبادله المشاعر. والسؤال هنا إنما يحيلنا إلى أجواء القلق والتأزم، فهو يستهدف مخزون الذاكرة المتراكم، وحقول الماضي المنبسطة من خلال: هل تذكرين...؟.

---

[1]– ينظر: اعتدال عثمان: جماليات المكان، مجلة الأقلام، العدد 2، بغداد، العراق، 1986م، ص94.

[2]– أبو اليقظان: الديوان الشعري، الجزء2، ص16 ،17.

فهو يتعامل مع المكان كأي إنسانٍ له مشاعر، فأمكنة الشاعر يمكن اعتبارها أقنعة يتجسَّد فيها حزنه وفرحه، ذلك أن "الانقياد إلى المكان وحيواته هو عشق صوفي يجسده الشاعر عبر كل مسارب هذا الوجد؛ من باب التعلُّق بالمكان والإنسان فيه"[1]، وبذلك يستنهض الأشياء المكونة للفضاء؛ فيمنحها حركيتها وطاقتها.

أما الشاعر "عمر هيبة" فقد أعطى لقريته بعدا تخييليا كبيرا، فعبَّر عن عمق الحس المكاني، إذ يحاول أن يعيش وطنا داخليا، تتحدد معالمه عن طريق الصور الماضية، فيقول:

"بُنُورةُ"[2] عَيْنٌ تُجِيدُ الحِرَاسَةْ وَتَصْدُقُ مِنْهَا الرُّؤَى وَالفِرَاسَةْ
هِيَ الصَّخْرُ عِنْدَ اِشْتِدَادِ البَلاَيَا هِيَ اللَّيْنُ عِنْدَ الهَنَا وَالسَّلاَسَةْ
هِيَ البَحْرُ تَهْدَأُ حِينًا وَتَقْسُو وَتَرْفُضُ كَالْيَمِّ رَفْعَ الدَّنَاسَةْ
وَرُوحُ البَسَاطَةِ فِي الأَهْلِ طَبْعٌ تُظَلِّلُهَا هِمَّةٌ وَكَيَاسَةْ
أَيَا مَسْقَطَ الرَّأْسِ مَوْطِنَ أُمِّي سَلاَمًا وَمِلْءَ العُرُوقِ قَدَاسَةْ[3]

فالوطن يمتدُّ داخل هذا الشاعر–الإنسان، ليغدو مصدرا للحلم والإبداع، وتنشيط المخيلة الخالقة، لتبدأ بتشكيل صور مختلفة[4] عنه، فالشاعر يحاول أن يعيش وطنا يرسمه بريشته، لأن المكان نقطة رحيل منه إلى فضاء آخر أرحب، فالأم هي الوطن (أيا مَسقطَ الرأسِ مَوطِنَ أمِّي)، والوطن قد تعتريه البلايا (عند اشتداد البلايا) مما يدخله في دوامة من الوحشة واللا أمن، لكن حيلة الذاكرة تلعب دورها هنا، لتخفف من وطأة هذه الحدة، عن طريق استدعاء كل من: البساطة (وروحُ البساطةِ في الأهلِ طبعٌ)، والحميمية الأليفة (تُظلِّلُها همَّة وكياسَة + اللَّين عند الهنا والسلاسَة).

---

[1]– جاسم عاصي ومجموعة باحثين: رؤيا العالم، إعداد وتقديم صباح نوري المرزوك، منشورات المؤتمر الوطني العراقي، د.ط، 2007م، ص18

[2]– بنورة: اسم لإحدى قصور وادي ميزاب، إذ تعتبر مسقط رأس الشاعر "هيبة عمر".

[3]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص ص7، 8.

[4]– ينظر: بسام فطوس: الزمان والمكان (ديوان محمود درويش أحد عشر كوكبا) دراسة نقدية، مجلة أبحاث اليرموك، إربد، الأردن، المجلد14، 1996م، ص47.

تعتبر (القرارة) مسقط رأس الشاعر "صالح الخرفي"، لكنه لم ينظر إليها كوطن جزئي منعزل، بل حاول في أبيات شعرية أن يُجمِلَ الحديث عن كل القرى السبع؛ التي يحضنها "وادي ميزاب"، فقال:

قُبْلَةُ العَهْدِ، يَا "قَرَارَةَ" قَلْبِي يَا قَرَارَ الوَفَاءِ، يَنْبُعُ يُمْنَا
حَفَّهَا اللهُ بِالنَّخِيلِ ظِلاَلاَ وَنُفُوسٌ تَحُفْ بِالدِّينِ صَوْنَا[1]

يضعنا الشاعر أمام تشكيلات لغوية تُؤسس لمجموعة من الصور، تتردد بين سبعة قرى في وادي ميزاب، فهي منتشية مليئة بالجمال والرونق، يغمرها النور وتحفها الظلال من كل جانب، فهذه الصور المتلاحقة التي تصور لنا المكان أشبه ما تكون بجنة على وجه البسيطة، فهي تلغي موضوعية الظاهرة المكانية من حيث كونها هندسة ذات أبعاد؛ وتسمو بها إلى فضاءات أخرى مجردة. فالشاعر "صالح الخرفي" لم يكتفِ بالصورة الكلية للقرى السبع، بل فصَّل فيها إذ يقول:

- **أَنْتِ يَا دُرَّةَ الجَنُوبِ. عِنَاقًا غَرْدَايَةُ، يَا ذِرْوَةَ المُتَمَنَّى**[2]
- **يَا بَنِي يَسْجَنَ السُّرَّاةِ، كَفَاكُمْ قُطْبُ نُورٍ، كَفَاكُمْ العِلْمُ شَأْنَا**[3]
- **وَإِذَا النَّفْسُ طَالَبَتْكَ بِأَمْنٍ فَالْتَمِسْ فِي ذُرَا بُنُورَةَ سُكْنَى**[4]
- **هِيَ فِينَا مَلِيكَةُ، إِنْ تُلَوِّحْ بِيَدِ المُلْكِ يُرْهِفُ الكُلُّ أُذْنَا**[5]
- **صَفْوَةُ العَطْفِ قُبْلَةٌ وَعِنَاقٌ مِنْ وَفِيٍّ، فِي حُبِّكُمْ صَارَ رَهْنَا**[6]
- **أَهْلَ رَيَّانَ، وَالمَشَاعِرُ تَطْفُو يَوْمَ يَلْقَاكُمُ الفُؤَادُ، وَيَهْنَا**[7]

فالقرى تتباين من حيث التسمية المخصصة لكل واحدة منها (غرداية، بني يسجن، بنورة، العطف، مليكة، بريان)، لكنها تتحد جميعها في كونها وطنا للشاعر. فالأجزاء

---

[1]- صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص42.
[2]- نفسه، ص45.
[3]- نفسه، ص47.
[4]- نفسه، ص60.
[5]- نفسه، ص61.
[6]- نفسه، ص62.
[7]- نفسه، ص67.

المكانية تتشابك فيما بينها لتؤسس للوطن الكلي للشاعر، فنرى الشاعر يحلق فوق القرى ويحط فوق أي غصنٍ يشتهيه، ويبدو كمن يعرف كل قرية حقَّ المعرفة، ومن هنا تتقلص مسافات التوتر والوحشة بين الشاعر والأمكنة المتعددة، لتتقارب عناصر الصورة في فضاء واحد، مليء بمعاني الوطنية والوحدة والتماسك.

فالمقابلة بين الأرض والذات تُنتج دلالة نسقية مضمرة من خلال الدوال اللغوية، فالعلاقة هنا هي علاقة تقديس وإجلال لما يبعثه المكان من خشوع ورهبة.

فهو ينطلق أساسا من العلاقة الوطيدة التي تربط الإنسان بفضائه، "وما تنطوي عليه ذات الشاعر من رؤية خاصة للمكان، ومدى ارتباطها بنظرته الشمولية إلى عناصر الكون والوجود، ومستوى الحس المكاني لديه، وفاعليته في إبداع فضاءات فنية من خلال البنية النصية للخطاب الشعري، بوصفها بنية تقابل عالم الواقع، بما يكتنزه من دلالات وأبعاد فكرية وجمالية"[1]، ومردُّ ذلك يعود إلى الصلة الوثيقة التي تتكون بين الزمن النفسي والذاكرة الإنسانية.

أ- الموت وعدميَّة الفضاء -الوطن:

يعتبر الموت من أكثر المسائل التي تؤرق الإنسان في هذه الحياة، فحينما تتوقف معالم الحياة في الجسم الطبيعي فإن الزمان والمكان بلا شك سيتوقفان أيضا، فالموت بمفهومه الفيزيولوجي عبارة عن فقدان الحياة في الجسم، "من حركة ونمو وحِسٍّ وتنفس وقدرة على التكاثر والتغذي، وهو نهاية مرحلة تنفصل عندها ثنائية الوجود الإنساني (الجسد والروح)، ليعود كل عنصر إلى عالمه الأزلي"[2].

إن الزمن والعالم بتغيراتهما وتقلباتهما لهما ارتباط وثيق بمشكلة الموت، فكل ما يحيط بالإنسان إنما هو في حركية مستمرة دائمة، والإنسان وحده هو من أدرك خطورة

[1]- ينظر: سامية أحمد: القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، العدد4، 1982م، ص38.

[2]- حسن فاضل: الأخلاق في الفكر القديم، بيت الحكمة، بغداد، العراق، ط1، 1999م، ص48.

هذه المشكلة وأحسَّ بها، فغدا أمام الموت مهزوما؛ عاجزا حياله[1]، ومن هنا تتشكل جمالية الموت في الكون الشعري، حيث يخلق الموت لنفسه فضاءً مكانيا في مواجهة حالات التمزق والانكسار.

وقد ارتبط الموتُ كثيرا بشعر "بني ميزاب"، أين نجد له حضورا بارزا في أكثر من قصيدة. فعلى الرغم من كونه ظاهرة متكررة معتادة عند العقل الواعي، وعلى الرغم أيضا "من اكتشاف حتمية الموت، فإنه يؤدي إلى صدمة عميقة، وأن الإنسان لم يتقبل دون مقاومة مشهد انفصاله عن الأرض وكل بهائها؛ أو الفقدان الحتمي لأحبائه"[2]. لدرجة أن الموت قد بنى عوالم اغتراب كبيرة لديهم؛ فهذا "عمر هيبة" الذي يتساءل مشدوها:

وَمَظَاهِرُ الأَشْيَاءِ لُغزٌ خَالِدٌ مَجْهُولَةُ الأَغْوَارِ وَالأَبْعَادِ
مَا الرُّوحُ مَا سِرُّ التَّنَاقُضِ مَا الهَوَى مَا الحُزْنُ مَا مَوْتِي وَمَا مِيلاَدِي؟
مَا النُّورُ مَا لَوْنُ الضِّيَّاءِ إِذَا بَدَا وَاللَّيْلُ، هَلْ فِي الأُفْقِ فَيْضُ سَوَادِ؟[3]

فالموت يجعل شعراء "بني ميزاب" يتمثلون شعور الجنائزية، والخوف من فقدان الوطن، لأنَّ فقد الأحبة يعني بالضرورة فقد الأرض، فقد القوة والحماية والأمان. فقد بكوا أعلامهم ومشايخهم، وأحسوا أن جزءًا من وطنهم يتضاءل كلما رحل عليهم عزيز، أين تستقطب موضوعات الرثاء والوحشة والقلق جل قصائدهم. وفي ذلك يقول الشاعر "محمد ناصر" في قصيدته (أبتاه)، وهو يبكي والده:

أَبَتَاهُ فِي خَلَدِي تَعِيشُ وَلَوْ طَوَتْكَ عَنِ العُيُونِ مَدَافِنٌ وَصَفَائِحُ
أَبَتَاهُ مَا هَانَ الفِرَاقُ وَمَا نَسِيتُ فَأَنْتَ فِي نَبْضِي الخَفُوقُ الجَامِحُ
فِي نَاظِرَيَّ ضِيَّاءُ وَجْهِكَ مُشْرِقٌ أَبَدًا تُضِيءُ لِيَ الطَّرِيقَ نَصَائِحُ
يَكْفِيكَ مِمَّنْ عَاشَرُوكَ شَهَادَةٌ كَمْ كُنْتَ فِي الخَيْرَاتِ بَدْرُكَ لاَئِحُ
مَا قَامَ لِلإِصْلاَحِ صَرْحٌ سَامِقٌ إِلاَّ وَأَنْتَ مَعَ البُنَاةِ الصَّالِحُ[1]

---

[1]– ينظر: خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2003م، ص ص 146 ،147.

[2]– جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، مطبعة الرسالة، الكويت، د.ط، 1984م، ص23.

[3]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، قصيدة وردت في الصفحات الأولى بحرف (م).

إن الشاعر هنا يتحدَّث عن موت والده الذي خلَّف في نفسه فراغا كبيرا، ويصور حالته النفسية وما ألمَّ بها من حزن شديد، إلى درجة أنه لم يصدِّق بعدُ أن والده قد رحل للأبد، فلازال يراه ماثلا أمامه يعيشُ بالقرب منه؛ رغم زعمهم أن الموت قد رحَّله عنه: (في خَلَدِي تعيشُ ولو طَوَتْكَ.. مدافنٌ)، ثم يعودُ إلى واقعه القاسي ليمنحه طاقة الرفض من خلال توظيف للنفي: (ما هانَ الفراقُ وما نسيتُ..)..، فإن كانت هذه الأحاسيس نِتاجًا لـ "مشاعر حادة بوطأة الحياة وكآبتها وتآكلها؛ فإنها أيضا وليدة نظرية وجودية إلى الحياة، ووعي منقسم على الذات، وهذا ما جعل التجربة تنتهي إلى الاعتقاد بأن الحياة لا تُحتَمَل، ممَّا جعل الشاعر يغرق في تجربة الموت والإحساس بالعدمية، وهي نتيجة إشكال نفسي اجتماعي.."[2]، فالشاعر "محمد ناصر" بقدر ما يبكي والده، بقدر ما يبكي بلده أيضا؛ كونه فَقَدَ أحد أعمدتها الإصلاحية: (كنتَ في الخيراتِ بدرُكَ لائحُ)، (ما قامَ للإصلاحِ صرحٌ سامقٌ إلاَّ وأنتَ مع البُناةِ الصَّالحُ).

ويسير الشاعر "دواق سليمان" في نفس الاتجاه، إذ لم يصدق أن الموت قد غدر بأبيه، وأخذه معه بعيدا إلى عوالم الموت دونما رجعة، يقول في إحدى قصائده:

جَلَّ المُصَابُ فَقَلْبِي اليَوْمَ مُنْفَطِرُ وَوَابِلُ الدَّمْعِ مِنْ عَيْنَيَّ يَنْهَمِرُ
كَيْفَ السَّبِيلُ إِلَى السَّلْوَى وَهَذَا بِبُرْدَةِ المَوْتِ –وَاحُزْنَاهُ– مُدَّثِرُ؟
أَنَا لاَ أُصَدِّقُ أَنَّ المَوْتَ يَا أَبَتِي قَدِ اِصْطَفَاكَ وَأَنَّ المَوْتَ ذَا قَدَرُ
خلَّفْتَ بَعْدَكَ دُنْيَا لاَ جَمَالَ لَهَا بَلِ الحَيَاةُ فِي عَيْنِي كُلُّهَا كَدَرُ
لَسْتُ الوَحِيدَ الذِي يَأْسَى لِفَقْدِكُمُ بَلِ الجَمِيعُ بِمُرِّ البَيْنِ قَدْ شَعَرُوا
مَنْ لِلْمَشُورَةِ بَعْدَ اليَوْمِ مَقْصَدُنَا وَمَنْ لَنَا لِجَلِيلِ الأَمْرِ مُدَّخَرُ؟[3]

فالشاعر هنا يصنع طقوسًا جنائزية لوفاة والده، حيث وظَّف معجما لغويا قاتما: (فقدكم، الموت، الدمع، البيْن، كدر، منفطر،..)، حتى يؤثث للحالة الشعورية التي تجتاحه، وقد أدى ورود الاستفهام في السياق إلى قتامة المشهد أكثر: (كيف السبيلُ إلى

---

[1]– محمد ناصر: الخافق الصادق (الديوان)، ص ص81، 82.

[2]– قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، ص242.

[3]– سليمان دواق: نفحات ولفحات (الديوان)، ص131.

السَّلوَى..؟)، ذلك أن السؤال يحيلنا إلى فضاءات القلق والتيهان، ولَمَّا لم يجد الشاعر جوابا صريحا لتساؤله أنكر رحيل والده قائلا: (أنا لا أصدِّقُ أنَّ الموتَ يا أبتي قدِ اصطفاكَ..).

وربما يتعدى الشاعرُ إحساسَه بالموت وعوالم الضياع والتيه، ليصنع لنفسه فجيعة أخرى تتمثل في إحساسه بالألم الحاد تجاه مجتمعه: (لستُ الوحيدَ الذي يأسَى لفقدِكُمُ..)، (بَلِ الجميعُ بِمُرِّ البينِ قدْ شعرُوا..)، فوالده كان شخصا مؤثرا في نسقية الحياة العامة للمجتمع المزابي، فبفقدانه يتهاوى جزء من هذا الوطن، لأن العلاقات بين أفراد مجتمعه ليست مجرد علاقات صداقة فحسب، وإنما هي علاقات أفراد منصهرة بفضاء الوطن، أين تتداعى كل الحدود الجغرافية والجدران المعنوية الفاصلة بين الناس.

ومرة أخرى يخطف الموتُ أحد أفراد عائلة الشاعر "أبي اليقظان"، ليشعره بأن المآسي والفجائع لا تنتهي، إذ يقول في قصيدة أخرى عنوانها "أخي":

مَاذَا دَهَاكَ أَخِي؟ وَمَا أَهْوَاكَ فِي حُفْرَةِ القَبْرِ الذِي آوَاكَا؟
هَلْ صِرْتَ حَقًّا بَيْنَ سُكَّانِ الثَّرَى أَمْ لُذْتَ بِالمَلاَ الكَرِيمِ حِمَاكَا؟
أَفْنَيْتَ عُمْرَكَ فِي الصَّلاَحِ وَفِي التُّقَى وَتَحْمِلُ الأَثْقَالَ، مَا أَعْيَاكَا[1]

إنَّ الشاعر يعيش حالة من التمزق الداخلي نتيجة الفراق الأبدي لأخيه، وهو في كل ذلك غير مصدِّق؛ إنه يتماهى مع شبكة من الاستفهامات، ويوجهها إلى أخيه وكأنه لازال ماثلا أمامه، إنه يسأله وينتظر منه جوابا: (ماذا دَهَاكَ أخي؟)، (وما أهْوَاكَ في حُفرةِ القبرِ؟)، (هلْ صِرْتَ حقًّا بينَ سُكَّانِ الثَّرى؟)..، إنه يريد أن يخفف عن نفسه فاجعة الفقد، لذلك فهو يعمد إلى تفعيل الأجواء وإعادة شحنها بطاقة روحانية جديدة، لتغدو كما كانت أو أفضل، إنه يحاول أن يتعامل مع الموت بإيجابية مكابرة، قصد "تحويله إلى قوة حركية فعالة في المجتمع، وتوليد قوة حياتية من قوة الموت نفسها"[2].

---

[1]– أبو اليقظان: الديوان، الجزء2، ص127.

[2]– شاكر النابلسي: مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص412.

ذلك أن الشعر حسب الناقد (عز الدين إسماعيل) يعتبر "نوعا من الجهد الذي يبذله الإنسان؛ لكي يحقق التكامل بين نفسه وبين الأشكال الأساسية للعالم الطبيعي وإيقاعات الحياة. إنَّ الشاعر إذ يندمجُ في الأشياء يضفي عليها مشاعره. وقد قيل ذات يوم إن الفنان يلون الأشياء بدمه.."[1]، وربما كان هذا هو الغرض الأسمى للشعر خصوصا، وللإبداع الفني عموما. حيث يقول الشاعر "صالح الخرفي":

وَمِنَ الشِّعْرِ نَسْتَمِدُّ شِبَاكًا فَنَصِيدُ الجَمَالَ بَحْرًا وَوَزْنَا[2]

إذن؛ فالموتُ عبارة عن جسرٍ يفيض بكل معاني التجدد والانبعاث، فالشاعر يرى من خلاله فضاء الوطن، لتعتريه رغبة جامحة في إقامة روابط حوارية معه، من خلال توجيه ضمير الخطاب نحوه وكأنه يسمعه، وفي ذلك إذ يرثي "الشيخ بيوض"[3] في إحدى المناسبات[4] قائلا:

عُدُّوا لَهُ الأَيَّامَ، فَهُوَ العَائِدُ وَتَرَقَّبُوا اللُّقْيَا، فَنِعْمَ الوَافِدُ
لاَ تُجْهِدُوا الأَنْظَارَ بَحْثًا، إِنَّهُ فِي قُبَّةِ المِحْرَابِ، ثَمَّةَ سَاجِدُ
الفَرْدُ مِنْكُمْ فِي الرَّعِيَّةِ أُمَّةٌ وَالجَمْعُ مِنْكُمْ فِي الشَّدَائِدِ وَاحِدُ
وَلِكُلِّ حُرٍّ مَوْقِعٌ، فَإِذَا دَعَا لِلْحَرْبِ دَاعٍ، فَالجَمِيعُ مُجَاهِدُ[5]

تتأسس في الأبيات أعلاه بؤرة دلالية تتمثل في الأمل، إذ إن الشاعر يحاول –وهو يصوغ لغته الشعرية– أن يوهم نفسه والآخرين بأكذوبة رحيل الشيخ المصلح، فيقول عنه إنه عائد مرة أخرى: (عُدُّوا له الأيامَ)، (فهو العائدُ)، (فنِعمَ الوافدُ)، (إنَّه في قُبَّةِ المحرابِ..)..، وبمنظور آخر إنه يحتفي بفجيعة الغياب، أين تكتسي المعاناة شكل

---

[1]– عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981م، ص65.

[2]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص45.

[3]– الشيخ بيوض هو المصلح الاجتماعي والداعية الديني، ولد ببلدة القرارة سنة 1888م، وتوفي بنفس البلدة سنة 1981م.

[4]– ألقى الشاعر صالح الخرفي هذه القصيدة في الدورة الرابعة لمؤتمر الأدباء العرب بالكويت، في تاريخ 1958/12/20م. وقد تولَّت دولة الكويت ممثلة في وزير المعارف "الشيخ جاسم بن حمد الثاني" بطباعتها منفردة، وإصدارها هدية إلى الثورة الجزائرية (ينظر: قاسم أحمد الشيخ بالحاج: الشاعر صالح الخرفي؛ صفحات في مساره الفكري والأدبي، نشر جمعية أنغام الحياة، القرارة، غرداية، الجزائر، ط1، 2014م، ص41).

[5]– صالح الخرفي: نفس المرجع السابق، ص ص157، 159.

الانتصار، فتتحول صورة الموت إلى فضاء جمالي شفاف، فيغدو الموتُ فيها مرتبطا برموز الحياة، فمن خلال الترقُّب والانتظار يمنح الشاعر للمجتمع بصيص أمل، ومن خلال عدِّهم للأيام تسري الحياة وتخفُّ وطأة المحنة، فالشاعر في قرارة نفسه يكاد يقتله الحزن، لكنه لا يريد أن ينهار الوطن (الشيخ) بهذه السهولة، لأن الوطن لا يموت بموت الجسد. لذلك يمكننا القول: إن الموت يختصر دلالات الرحيل والعودة، والفناء والحياة، والغياب والحضور.

أما الشاعر "هيبة عمر" فقد اختار مساحات واسعة من دواوينه لرثاء العلماء ووجهاء البلدة، ذلك أنه بوجود العلماء تنبعث شمس الحياة من جديد، ويشع النور وينجلي الظلام، فالشاعر يقول إننا منذ وُلدنا "فتحنا أعيننا على كمٍّ هائل من العلماء والدكاترة والمثقفين والدعاة، وعلى رصيد ممتاز من المؤلفات والمكتبات العامة والخاصة الزاخرة،.. كما نشهد نشاطا واسعا للجمعيات المختلفة.."[1]. وكلُّ هذا من شأنه أن يُؤجج نار فجيعة الفقد أكثر، إذ يقول في قصيدة له بعنوان "الفاجعة"، وهو يرثي أحد أئمة البلدة[2]:

إِذَا وَقَعَتْ هَكَذَا الوَاقِعَهْ وَدَبَّتْ بِأَوْصَالِنَا الفَاجِعَهْ
إِذَا وَقَعَتْ هَا هُنَا الوَاقِعَهْ وَزُلْزِلَتِ النَّفْسُ بِالهَالِعَهْ
إِذَا دَمْدَمَ الشَّرُّ فِي رَبْعِنَا وَحُكِّمَتْ الآلَةُ القَاطِعَهْ[3]

اعتمد الشاعر على لغة شعرية مفعمة بالقوة والشدَّة، حيث وظَّف كلمات ذات حروف شديدة الوقع مثل: القاف والعين والدال والشين والطاء، أين وردت مضعَّفة بالشَّدة لتمنحها بعدا أعمق: (الواقعة، دمدم، القاطعة، الفاجعة، الشر..)، ذلك أن وقع الفجيعة كان قاسٍ عليه، فالوطن الذي كان يتَّكئُ على أركانه سيتداعى ليصبح هشيما، ومن ثَمَّ يفقد المكان كينونته، ويصبح الزمان بلا جدوى.

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان الشعري)، ص58 (راجع التمهيد الذي كتبه الشاعر قبل الولوج في قصائد هذا المحور).

[2]– كتبت هذه القصيدة لرثاء رحيل الشيخ "الشيخ بالحاج بن عدون قشار" (1924م–1996م)، ولد ببلدة بنورة، التابعة لولاية غرداية، وهو إمام ومصلح اجتماعي فذّ، اغتيل وهو عائد إلى وطنه (راجع ديوان قلب وحجر، ص82 و86).

[3]– عمر هيبة: المرجع السابق، ص86.

وفي قصيدة بعنوان "من قال إنك غائب؟" للشاعر (محمد ناصر) في رثاء الأستاذ "الشيخ عدون"[1] يتراءى لنا الدور الإيحائي الذي يلعبه المشهد الاستهلالي في العنوان، فهو مشهد يتشرَّب مناخ القصيدة كلها، لأن العنوان عتبة تحمل بُعدا تكثيفيا للفضاء العام للقصيدة، ومن ثَمَّ تتغلغل في باقي جزئياتها وتفاصيلها الصغيرة. إذ يقول:

مَنْ قَالَ إِنَّكَ غَائِبُ؟ مَنْ قَالَ بَدْرُكَ غَارِبُ؟
أَبَتَاهُ قَدْ طَالَ الفِرَاقْ وَمَذَاقُهُ مُرٌّ زُعَاقْ[2]

إنَّ الصورة المتجلية في الأبيات تبدو مليئة بالمودة والألفة والصفاء، فالشاعر ينادي أستاذه بـ "أبتاه"، فالعلاقة هنا ليست مجرد صلة بين أستاذ وتلميذه، بل هي أعمق وأقرب، فالمسافة بينهما تتضاءل إن لم نقل تنعدم، لتتأسس بينهما علاقة الابن مع الوالد، والتي تغشاها الحميمية والمودة. فهذه صورة من ركام الذاكرة، لكن الشاعر أبى إلا أن يحتفظ بها في مخيلته، لأنها تشعره بالحماية والدفء والاطمئنان، كما تشعره بالفخر والاعتزاز بهذا الوطن، فرحيل الأستاذ يعني رحيل الوطن، لأن الوطن بالضرورة "يعد أبرز العناصر الدالة على وجود الإنسان ونشاطه ومستوى تفكيره"[3]، لذلك نجد الشاعر يصنع صوره من المخيال الجمعي المرتبط بالماضي.

وقد يموت الوطن مجازا لدى الشاعر، نظرا لتعرضه لموقف مُعَادٍ أو حدث طارئ، أو إحساس بالخطر أو المهانة أو الخوف، وعن ذلك يقول "رمضان حمود" في قصيدته (دمعة على الأمة):

غَفلْنَا فَلَمْ نَنْظُرْ لِمَا يَجْرِي حَوْلَنَا عَلَى أَنَّ هَذَا الدَّهْرَ لَيْسَ بِغَافِلِ
جُمُودٌ وَجَهْلٌ وَافْتِرَاقٌ، تَجَمَّعَتْ عَلَيْنَا، فَلَمْ نَحْفَلْ بِرَفْعِ الدَّعَائِمِ[4]

---

[1]– الشيخ عدون أستاذ، وإمام، ومصلح اجتماعي من بلدة القرارة، غرداية.

[2]– محمد ناصر: الخافق الصادق، ص ص79، 80.

[3]– نهى محمد عمر: شعرية المكان في شعر الأخطل، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، المجلد16، العدد10، العراق، 2009م، ص56.

[4]– محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، ص140.

لقد وجد الشاعر نفسه أمام وطن يضمحلُّ شيئا فشيئا، إنه يتهدم أمام مرأى عينيه، لقد وجد فيه الجمود والجهل والتفرق، فأصابه الاغتراب النفسي الحاد، "فالمغترب يعيش مع الناس؛ لكنه غريب عنهم بخلوته إلى نفسه، وهو يبتعد فكريا ونفسيا عن المجتمع"[1]. الأمر الذي جعل (رمضان حمود) يقع "بين المطرقة والسندان، لقد ذرف أديبنا.. دموعا حارة على واقع مجتمعه، لا خنوعا منه واستكانة؛ بل شفقة على بني جلدته، إذ كيف يتأتّى له الإصلاح؟"[2]، فهنالك واجهة مظلمة للفضاء الذي صوره لنا الشاعر في السياق، إنها الاستجابة الانفعالية التي تنقل إلينا الصورة متواشجة مع القيم الموضوعية، فالنسق الظاهر يوحي بانتفاء العلاقة بين الذات الشاعرة والوطن بسبب السلبية الظاهرة فيهم، لذلك تبدو درجتها في حدود الصفر أو العدمية، لكن الأبيات تخفي نسقا مضمرا، إذ يحاول الشاعر أن يمارس الإلحاح والمقاومة في النص، ويعتبره مجال صراع وإثبات ذات، وموت الوطن لا يعني بالضرورة النهاية، فلربما كان نقطة بداية لحركة إحيائية جديدة. ومرة أخرى يعبر الشاعر "رمضان حمود" عن موت الوطن من خلال موت المجتمع، فيقول:

فَكَيْفَ تَنَالُ العُلاَ أُمَّةٌ   وَصَرْحُ المَعَارِفِ فِيهَا خَرَابُ؟
أَيَا أُمَّةً عَمَّ فِيهَا الشَّقَا   لَقَدْ كُنْتِ لاَ تَرْتَضِينَ التَّبَابَ
وَكُنْتِ مَنَارًا عَلَى عَلَمٍ   يُنِيرُ الفَضَاءَ وَيَهْدِي الرُّكَابَ
فَأَصْبَحْتِ مُوَثَّقَةً لِلْخُطُوبِ   تَجُرُّ عَلَيْكِ صُنُوفَ العَذَابِ[3]

إن الشاعر ينفر من المكان، ويعتبره وطنا معادٍ له بسبب الجهل الذي تتخبط فيه الأمة، فهو لم يعد قادرا على الانسجام معها، والاندماج بين أنساقها، وهذا ما يدفع به إلى العزلة والإحساس بوقع الاغتراب، إنها صرخة عالية في مواجهة الخراب الذي يعني العدمية، ذلك أن لفظة "الخراب" تتدرج في دلالاتها لتفيد في الأخير معنى "الموت"، تماما

[1]– عبد القادر موسى المحمدي: الاغتراب في تراث صوفية الإسلام، بيت الحكمة، بغداد، العراق، ط1، 2001م، ص67.

[2]– حواش مصطفى بن بكير: رمضان حمود قراءة في سيرته الذاتية، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 2004م، ص81.

[3]– محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، ص162.

مثلما قال (ريلكه) مرة: "الموت هو هذا الجانب من الحياة الذي ليس متوجها نحونا، ولا مُضاءً من طرفنا، علينا محاولة تحقيق أكبر قدر من الوعي الممكن بوجودنا"[1].

وربما هو نفس الوعي الذي يطلبه الشاعر "رمضان حمود" من أمته، لأنه يحمل في نفسه حبا كبيرا لها، لم يظهر كنسق دلالي مُعلَن في الأبيات، لكنه يتراءى لنا كنسق مضمَر من خلال استحثاث وإيقاظ الأنا الجمعية التي هي نفسها الأنا الفردية، وتذكيرها بواجب الانتصار على الخراب (الموت).

إذن فالموت له حضوره الطاغي في المدونة الشعرية لـ "بني ميزاب"، إذ تجلى خصوصا في قصائد تبكي موت الأهل وأفراد العائلة والمقربين، لأن كل فرد إنما كان كائنا حادثا، يتعايش ويصنع وجوديته وإنسانيته في بقعة معينة من هذا الوطن، وموته يعني فناء تلك البقعة، فـ "لا يمكننا تصور الحدث خارج المكان"[2]، ولنا أن نتصوَّر عدمية مكان مَّا خارج أسوار النشاط الإنساني فيها، فـ "وادي ميزاب" لم يأخذ شكله المقولب بصفة نهائية في مخيلة شعرائه، ذلك أنه فضاء خاضع للتفاعل الإنساني، فهو "فاعل فعلي ينفتح وينمو، وحين يكون قيمة فإنه يصبح له خصائص تكبيرية"[3]. ولم يكن موت الأهل والمقربين السبب الوحيد لموت الوطن، إذ شمل هؤلاء كل رجالات البلدة، من أئمة ومشايخ وعلماء ومصلحين ومرشدين، ذلك أن إحساس المواطن المزابي بالانتماء إلى فضائه كان قويا جدا، فأي حادثة مُلِمَّة به فإنها بالضرورة تهزُّ كيانه وتؤثر فيه، فالأنا الجمعية كانت متعششة في كل فرد.

وهذا الارتباط الروحي الوثيق بالأرض خلق صلات عميقة بين الفرد والوطن، فكما أن الوطن قد يكون أليفا بألفة سكانه وأفراده، فقد يكون أيضا مبعثا للاغتراب والإحساس باليأس والقنوط، فالشاعر يعتبر نفسه حامل رسالة ومشعل يضئ بهما الأمة، ليخلصها من براثن الجهل والضياع، وكثيرا ما لا ينجح الشاعر في مهمته، خاصة إذا ركن المجتمع إلى الخمول والتخلف، هنا يدخل الشاعر دوامة الحزن القاتل، فيستشعر

---

[1]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الجزء3، دار طوبقال، المغرب، ط2، 1996م، ص242.

[2]– جمال مجناح: دلالة المكان في الشعر الفلسطيني، ص74.

[3]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص226.

عدمية الفضاء الذي يحضنه، فتحدث هنالك صدامات بين "التكوين الفكري والوجداني والموقف الاجتماعي للفرد المبدع..، ليس بوصفه ذاتا فردية، ولكن بوصفه ذاتا اجتماعية"[1]، فيموت الوطن داخله. ولهذا تكتسب اللغة الشعرية مسحة حزن عميقة متولدة من الصور الذاتية التي يطبعها الشعراء في نصوصهم. جدلية الحياة والموت تتكرر كل يوم، بل كل ساعة.

فتنحو بذلك دلالة الموت عندهم نحو مسار يحيلهم إلى لعبة الحضور والغياب، فبقدر ما يحيل الفضاء إلى الموت لدى شعراء "بني ميزاب" بقدر ما يحيلهم إلى الحياة أيضا، ففكرة التعايش مع الموت "هي التي يمكن أن تعلم الإنسان كيف لا يخشى الموت، وإن التفكير المستمر في الموت هو خير وسيلة لقهر الخوف منه، فعلى المرء أن يألف الموت، فليس ثمة شيء مألوف بمقدوره أن يكون مخيفا"[2]. لذلك فقد تثنيهم الأحداث والحوادث فيلتفون حول أنفسهم، يلتمسون العزلة والخلاص، لكن ثمة هنالك تصور للحياة من الضفة الأخرى، إنه يولد مع العدمية الموحشة، إذ من خلال الموت تولد الحياة، فالموت لم يكن إلا لأجل الحياة، والحياة بدورها لم تكن إلا على ظهر الموت. إذا فالوطن موت وحياة، هزيمة وانتصار، في جدلية دلالية غير منتهية.

ب- اللا أمن ووحشة الفضاء -الوطن:

إن قوة المجتمع المزابي تكمن في تلاحمه ووحدته، لذلك فكثيرا ما تغنى شعراء "بني ميزاب" بهذه الوحدة، فهي تمثل لهم المستقبل بكل تجلياته، كيف لا والوحدة هي التي تصنع ألفة الوطن وجمالية الفضاء، فالمدونة الشعرية مليئة بنماذج في هذا السياق، منها:

وَلاَ غَرَابَةَ فِي رُوحِ تُوَحِّدُنَا وَلَا غَرَابَةَ إِنْ شُدَّتْ أَوَاخِينَا[3]
نَحْنُ فِي البِيدِ إِخْوَةٌ وَجِوَارٌ مَنْ يَخُنْهُ يَجِدْهُ أَثْبَتَ رُكْنَا[4]
وَرُوحُ البَسَاطَةِ فِي الأَهْلِ طَبْعٌ تُظَلّـــلُهَا هِـمَّةٌ وَكَـيَاسَة[1]

[1]- اعتدال عثمان: جماليات المكان، ص77.
[2]- جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ص116.
[3]- سليمان دواق: نفحات ولفحات (الديوان)، ص40.
[4]- صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص70.

فالتجانس بين أفراد المجتمع المزابي وقيام العلاقات بينهم على أساس التفاعلات الاجتماعية، وإيمانهم بكفاءة القواعد الأصلية للسلوك الجمعي والعرف، كفيل بأن يوطد هذه الصلة ويقلل من نسبة الأمراض النفسية والاجتماعية، التي تنشأ عن طريق تجلي الفردية وغياب التجانس وتمزق العلاقات الروحية[2]، لكن هذا لا يمنع من أن تغيب هذه القيم عن المجتمع.

وقد يكون ذلك الوطن الذي كان الشاعر يتغنى به في الأمس القريب وطنا مرفوضا، كونه يسبب له عدائية مًّا، حيث تكتسبها الظروف والملابسات التي تحيط بالمكان، فالألفة قد تتحول إلى عداء؛ إذا فقدنا فيه عوامل الراحة النفسية، ومن ثم فإن الأمكنة المعادية ترتبط بالحالة النفسية للشاعر. يقول "عمر هيبة":

نَسِيرُ عَلَى الدَّرْبِ مَهْما تَطُولُ الدُّرُوبُ وَتَنْأَى الشَّوَارِعْ
نَهِيمُ عَلَى المَوْجِ مَهْمَا تَعِيثُ الرِّيَّاحُ وَتَقْوَى الزَّوَابِعْ
نَسِيرُ عَلَى الشَّوْكِ نَحْمِلُ هَمًّا وَنَزْرَعُ حَرْفًا وَفِعْلاً مُضَارِعْ[3]

إن الشاعر يتخذ من السرد وسيلة لإبلاغ همومه التي لاقاها في مجتمعه، ويظهر من خلال الأبيات أن هناك من يعترض طريق الشاعر ويسبب له المشاكل في مسيرته التنويرية بالمجتمع، فصوَّر هذه المجهودات بالدرب الطويل المحفوف بالأشواك والمخاطر، فالأمواج تؤدي إلى الفناء، والرياح والزوابع تعطي للمناخ أشكالا مخيفة، والشوك يحمل في طياته الإحساس بالألم، وإجمالية الصيف والشتاء في سياق واحد تمنح دلالة البؤس، والدروع تحيل إلى أجواء الحرب ونتائجها الوخيمة..، فكل هذه الصور الرهيبة التي حفل بها السياق تجعلنا نستشعر الجو التراجيدي والمأساوي الذي يخيم على الشاعر.

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص8.

[2]– ينظر: حسين الحاج حسن: علم الاجتماع الأدبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص160.

[3]– عمر هيبة: المرجع السابق، ص ص109 ،110.

فوحشة الوطن ألقت بفجيعتها على الشاعر، فلم يكن يملك من ملاذ سوى الهروب والدخول في متاهات الاغتراب والعزلة، فيستشعر عدمية المكان ويفقد إحساسه تجاه وطنه وأمته، لذلك قرر "عمر هيبة" الفرار بعيدا والإبحار في عوالم بديلة، لكن كما في كل مرة تنسدُّ في وجهه كل أبواب النجاة، فيُسجَن ويُقاتَل ويُعَذَّب، ويتعرَّض للموت مرارا وتكرارا، أين حشد معجما شعريا مليئا بالألم والفجائعية، وقد استقاها ممَّا يلاقيه من محيطه، فالحزن الذي يعتريه يرتبط ارتباطا وثيقا بمعرفة الواقع، لأنه يعلم أن أمته في حاجة إلى الخلاص، إلى العلم والإصلاح، فهو يحاول أن يكو عنصر تأثير في المشهد، ليمحوَ القطيعة التي تفصل الأمة عن كل ذلك، لكنه لا يلقى إلا الجفاء. إذ يقول في قصيدته "متاهات":

نُسَافِرُ لَيْلاً، وَنُبْحِرُ فِي لُجَجٍ مِنْ هُمُومِ الحَيَاةْ
نُحَاصَرُ دَهْرًا، يُزَجُّ بِنَا حَيْثُ لاَ شَيْءَ غَيْرَ المَمَاتْ
نُقَاتَلُ صَبْرًا فَتَنْسَدُّ فِي وَجْهِنَا طُرُقَاتُ النَّجَاةْ
نُصَادَرُ فِكْرًا فنُصْبِحُ فِي شَتَّى وَيَبْقَى الفُتَاتْ[1]

فالمشهد الحزين هنا إنما يعبر عن فضاء زمني معين، يجتاح أمته ليهويَ بها في متاهات السقوط، فنقطة انطلاق المشهد لها بداية، لكنها مفتوحة على إطلاقها دون قيدٍ.. وهذا ما يؤجج عدمية الوطن في نفس الشاعر، فلا يجد انعتاقا، ليلقى الممات في نهاية المطاف (لا شيءَ غيرَ المماتْ).

وربما شكَّل الموتُ مهربا للشاعر "عمر هيبة" حينما استنفذ كل السبل، فقد اتخذه كنوع من النكوص الارتدادي الذي يختم به مشهد وحشته، إذ لا يظهر هذا غريبا عن مسيرة الشعر المعاصر، فلشدة ملازمته له، أصبح الموت "أكثر التصاقا بشخصية الشاعر العربي المعاصر عمَّا كان عليه سابقوه"[2]. فاللحظة الآنية للمشهد المصوَّر في أبيات "عمر هيبة" توحي بأن هنالك أزمة رهيبة تفتك بفردانية الشاعر الخاصة، وأخرى تفتك

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص200.

[2]– وليد مشوح: الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، مطبوعات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د.ط، 1999م، ص447.

بإحساسه الحضاري الجمعي، لتجعلهما في الأخير جثة يخيم عليها الموت، فالموت "ملازم للانفعال والتألم، لأنه ملازم للإحساس بالزمن فرديا وحضاريا، حيث العذاب الجسدي يتضامن مع الغياب الحضاري"[1].

وقد يستمدُّ المكان وحشته من الصراعات التي تنشأ بين الأفراد، أو من أطراف خارجية تريد النيل منهم، وقد شكلت هذه الأحداث والصراعات نقطة تحول كبيرة في الأمن الذي كانت تعيشه المنطقة، فعمَّ الخطر وانحسر الإحساس بالأمان والألفة، فأضحى الوطن خطرا يفتك بأفراده، وبأواصر المحبة التي بنتها الحضارة الميزابية منذ أجيال غابرة، فأهل الوادي مفخرة مثلما يبين "سليمان دواق":

مُنْذُ القَدِيمِ وَأَهْلُ الوَادِي مَفْخَرَةٌ فِي كُلِّ مَكْرُمَةٍ بِالخَيْرِ قَدْ ذُكِرُوا
لاَ عَيْبَ فِيهِمْ سِوَى فِعْلِ الجَمِيلِ وَكَمْ كَانَ الجَمِيلُ فِي أَهْلِ الوَادِي يَنْحَصِرُ
لاَ عَيْبَ فِيهِمْ سِوَى تَرْكُ القَبِيحِ وَكَمْ كَانَ اللَّئِيمُ بِفِعْلِ القُبْحِ يَفْتَخِرُ
لاَ عَيْبَ فِيهِمْ سِوَى طِيبٍ يُزَيِّنُهُمْ لِأَنَّ طِيبَ سُلُوكٍ رُبَّمَا خَوَرُ[2]

وأمام هذه الحضارة الطيبة التي عُرف بها وادي ميزاب، ابتدأ الصباح بإشراق جميل، ونسيم عليل كعادته، وكان الكل آمنا في سربه معافى في بدنه، هنيئا في ممتلكاته وأرزاقه، لكن هبَّت عاصفة بعد ذلك، فاختلط الحابل بالنابل، فاشتدت المعاناة وبلغت أوجها، ووصل الظلم منتهاه، فلم يسع الشاعر حينذاك إلا أن ينفس عن نفسه المنكوبة بصرخة استغاثة بذوي الضمائر الحية[3]، فكتب يقول:

قَوْمٌ هُمُ الشَّرُّ وَالتَّخْرِيبُ دَيْدَنُهُمْ قَدْ حَاوَلُوا كَسْرَ مَا أَعْلَيْتَ فَانْكَسَرُوا
قَوْمٌ هُمُ الرِّجْسُ وَالشَّيْطَانُ رَائِدُهُمْ وَقَدْ دَعَاهُمْ إِلَى البَغْضَاءِ فَابْتَدَرُوا[4]

---

[1]– محمد بنيس: بنية الشعر العربي المعاصر بنياته وإبدالاتها، ص214.

[2]– سليمان بن عمر دواق: النور لا يخشى الظلام (الديوان)، ص ص46، 47.

[3]– ينظر: سليمان دواق: النور لا يخشى الظلام (الديوان الشعري)، ص43. (من المقدمة التمهيدية التي افتتح بها الشاعر المحور الثاني من ديوانه –بتصرف–).

[4]– نفسه، ص45.

فـ "وادي ميزاب" يمثل الموطن الذي انطلق منه الشاعر، فهو موطن الأجداد والآباء، لذلك فهو يمثل له المرتكز في كل شيء، فهو ليس مجرد وعاء خارجي يحتويه، بل يمثل له وعاءً داخليا يحتضن روحه وأحلامه وهواجسه، لكن مع الصراعات والأحداث التي ألَمَّت به تهاوى الوطن في مخياله، وأضحى غير أليف بالنسبة إليه، إذ فقد فيها معنى الأمان وروح السلام، فعمد الأشرار إلى التنكيل بالوطن، فمارسوا عليه وحشيتهم مثلما بينها الشاعر في الأبيات، إذ وردت محتشدة مزدحمة لتدل على عظم المأساة. أين تتجسد الوحشة بحضورها الطاغي، "تاركة نقوشا في الذاكرة الجماعية. وفي نفسية الميزابي نظرات أخرى إلى الحياة، تزيد من تجاربه الطويلة مع المآسي، وصورا للجنون البشري في زمن الازدهار الحضاري"[1].

وكان من نتائج هذا الجنون البشري الذي طال حضارة "وادي ميزاب":

أَشَاعُوا الرُّعْبَ فِي نَفْسِ الصَّبَايَا كَمَا وَسِعُوا كَرِيمَ الرِّزْقِ حَرْقَا
وَعَاثُوا فِي البِلاَدِ فَلاَ جِوَارٌ يَصُونُ العِرْضَ لاَ شَرَفٌ يُنَقَّى
وَمَا سَلِمَتْ مَوَاشِيَ اللهِ تَرْعَى بِأَرْضِ اللهِ مُنْتَجَعًا وَرِزْقَا
أَحَالُوا خُضْرَةَ الدُّنْيَا رَمَادًا وَأَقْسَاهَا أَبَادُوا الرُوحَ زَهْقَا[2]

من هنا يبلور الشاعر "عمر هيبة" موقفه ممَّا يحدث، من خلال تشخيص الحالة وانتقاد ما يلفها من ظواهر (أشاعوا الرعب، عاثوا في البلاد، أحالوا خضرة الدنيا رمادا، ما سلمت مواشي الله..)، ولعل سوداوية هذه المشاهد هي التي جعلت الشاعر غير قادر على استيعابها أو مسايرة تبعاتها الوخيمة، لأنها قضت على وطنه "وادي ميزاب"، كما قضت على الصورة الناصعة التي أسسها عنه. وهذا ما يدفعه إلى البحث عن عوالم أخرى تتوافق مع أفق تطلعاته، فيتخذ من العزلة والوحدة ملاذا، ذلك أن "الإنسان يعلم غريزيا أن المكان المرتبط بوحدته مكان خلاق، يحدث هذا حين تختفي هذه الأماكن من الحاضر، وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا"[3]. إذن فالصور الموظفة في الأبيات

---

[1]– عمر هيبة: عن بلاد المجد والشمس (الديوان)، ص66 (انظر مقدمة المحور الرابع).

[2]– نفسه، ص81.

[3]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص40.

تبدو مفعمة بالانفعالات الحادة التي أوجدتها ظروف الظلم والتسلط. ولازال يبكي الوضع قائلا:

فِي زَخَمِ مِنَ الآلاَمِ يَنْتَحِرُ المُنَى وَتَضِيعُ أَحْلَى الذِّكْرَيَاتْ
الجَاهِلِيَّةُ بَعْضُ مَا نَحْيَا وَقَدْ طَمَسَتْ حَضَارَتَنَا الجُنَاةْ
وَيَحُومُ حَوْلَ رُبُوعِنَا قَدَرٌ يُزَمْجِرُ تَارَةً بِالبُؤْسِ وَالنَّكَبَاتْ
الأَمْنُ حُلْمُ كِبَارِنَا وَصِغَارِنَا الأَمْنُ خَفْقَةُ رُوحِنَا عَبْرَ الحَيَاةْ[1]

لقد وصل الشاعر "عمر هيبة" إلى حافة الانهيار، الذي فقد معه كل أمل في البقاء، لذلك أتت كلمة "ينتحر" لتختصر مساحات شاسعة من الوجع الذي يلم به، ذلك أن الانتحار هو آخر ما يصل إليه اليائس من الحياة، لابد من أنه قد جرَّب كل الحلول وتناول كل المهدئات، لكن دون جدوى... فالانتحار عادة ما يجيء بعد مسافات من التشبث بالحياة، بعد طريق طويل من المعاناة، بعد الآلام والدموع والطعنات والدماء، ومن ثَمَّ تتبعها الآهات والزفرات التي تدل على حجم القهر الداخلي.

فمنطقة "وادي ميزاب" تعني رمز الحضارة، والتاريخ، والذاكرة بكل ما تحمله من ثقل، لذلك يعمد الشاعر إلى "تسجيل التجارب الإنسانية بحقائق إنسانية عن طريق الإيحاء"[2]، ولهذا يكون "الإيحاء هو المعنى الشعري الذي تظهر فيه ذاتية الكاتب"[3]، فقد لجأ "عمر هيبة" إلى استعارة كلمة "الجاهلية" لتحيلنا إلى أجواء السفه والطيش التي كانت قائمة في شبه الجزيرة العربية قبل مجيء الإسلام، فالإنسان وقتها لم يكن ينعم بالسلم والأمان، فبذلك انطبقت الصورة الجاهلية بكل وحشيتها وضراوتها على العالم الواقعي الذي يعيشه وطنه، إذ ساهمت في نقل التجربة والمعاناة الشاملة لكل أطياف الحضارة المزابية.

وبالرغم من أن الشاعر قد أسس بنيته اللغوية على ذكر الأجزاء والتفاصيل (فسحة، مساحة، ربوعنا،..) إلا أن التصور كان كليا شاملا، وهو المعبَّر عنه بالمأساة الجماعية من خلال البيت الأخير، أين أشار الشاعر بلغة منكسرة تائهة، نيابة عن كل

---

[1]- عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص158-160.

[2]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص564.

[3]- نفسه، ص564.

أفراد أمته من خلال (نا الدالة على الفاعلين)؛ إلى أنَّ الأمن هو كل ما نطلبه، فقد بات حلما بعد أن كان منهجَ حياةٍ وواقعٍ في حضارتنا.

إن الخطاب الشعري للشعراء المزابيين أيام المحنة قد نحا منحًى انهزاميا بكائيا في أغلبه، لأنه كان يقيم علاقات وطيدة بحضارة الأمس، فيستحضر الذاكرة والماضي ووشائج الذات، أين كان الأمن فيها سائدا:

وَنِعْمَةُ الأَمْنِ أَحْلَى نِعْمَةٍ وُهِبَتْ وَفِي ظِلاَلِ الهَنَا بَعْثٌ وَإِعْمَارُ[1]

فاستحضار الماضي هو الذي يشعل فتيل الذكريات، فتتسارع الانفعالات بشكل، ذلك أن "المكان يسكن الشخصية، ولذا يتم التعبير عنه بالمناجاة حينا، وباستعراض الهواجس والأفكار حينا آخر"[2]، أين تحولت رؤى الأشياء والأحداث إلى موت، بل يمكن القول: إن الموت هو الرؤية الخاصة التي أضحى شاعرنا يرى بها فضاءه ومصيره الإنساني، وهو ما يعمق حجم المأساة أكثر، إذ يضيف في قصيدة "النزيف":

غَرْدَايَةُ الحُبُّ، ضَاعَ الحُبُّ فِي فَصِرْتُ أَدْخُلُ أَرْضِي فَاقِدَ الأَمَلِ
زَالَتْ مَعَالِمُنَا، وَانْهَدَّ حَاضِرُنَا ضَاعَتْ مَوَاقِعُنَا، فِي سَاحَةِ العَمَلِ
غَارَتْ مَنَابِعُنَا، جَفَّتْ سَنَابِلُهَا وَانْقَضَّ حَاصِدُنَا، يَهْوِي عَلَى عَجَلِ[3]

إن ضياع الحب في الوطن يستدعي بالضرورة فقدان الأمل مثلما يقول الشاعر، وفقدان الأمل يعمل على إضمار حب الوطن، وإطفاء لهيبه الوقاد، فكانت الأرض بمثابة البيت الأليف الذي يدخله الإنسان وقت ما شاء، يحس بالحماية والأمان داخله، لكن الصراعات في الوطن جعلته يفقد هذه الميزة، وتتشكل هذه الصور والرموز لتعبر عن جوهر المأساة، فزوال المعالم وتهدم الحاضر وضياع المواقع وجفاف السنابل.. كلها ظلال قام الشاعر باستحضارها لوصفٍ مكاني مَّا، كان مرتسما في ذاكرته، فاستدعاه عن طريق توظيف الأفعال الماضية (ضاع، صرتُ، زالتْ، انهدَّ، غارتْ، جفَّتْ، انقضَّ..)،

---

[1]– عمر هيبة: عن بلاد المجد والشمس (الديوان)، ص68.

[2]– ابن السائح الأخضر: جماليات المكان القسنطيني قراءة في رواية ذاكرة الجسد؛ دراسة نقدية تحليلية (سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية وآدابها)، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، د.ط، 2007م، ص64.

[3]– عمر هيبة: نفس المرجع السابق، ص69.

لكي يرمم به الراهن المتأزم المتصدِّع، فكأن بلسان حاله يقول: (كانت حضارتنا تتنعَّم بالأمان والألفة، كان الحب ساريا بيننا..)، لأن انتفاء الواقع الراهن يستدعي حضوره في الماضي.

لذلك فالماضي دوما يعتبر نقطة ارتكاز، ومحورا دورانيا تحوم حوله كل الأحداث اللاحقة، فلا غرابة إذن أن تتم رؤية ما لحق بالحضارة المزابية اليوم بمنظار الأمس، فيلجأ الشاعر "عمر هيبة" إلى استعارة ذلك الواقع عن طريق الحلم، "فالشاعر يحقق هذا الحلم من خلال الرمز"[1]، ليظهر على شكل صور مكثفة في نسيج قصائده الشعرية.

وعلى الرغم من قتامة المشاهد التي اجتاحت الحضارة المزابية إلا أن هنالك طاقة لازالت لم تخمد، إنها تصرخ من تحت الرماد، وتنتشل نفسها بإصرار، أنها تريد أن تثبت كينونتها في هذا الفضاء العدمي الذي يلفها، وبالكاد نسمع صوت الشاعر "عمر هيبة" مبحوحا، وهو يمسح عن نفسه أدران القهر:

لَنْ يَسْقُطَ الحَقُّ مَا قَامَتْ مَنَابِرُهُ وَمَنْ تَعَدَّى فَإِنَّ اللهَ قَاهِرُهُ
وَلَنْ تَزُولَ جِبَالٌ هَا هُنَا خُلِقَتْ وَلاَ نَخِيلٌ لَهُ عُمْقٌ يُؤَازِرُهُ
لَنْ تَبْزُغَ الشَّمْسُ إِلاَّ فَوْقَ قِمَّتِنَا مَا دَامَ حُبٌّ لَهُ عَهْدٌ يُكَابِرُهُ
وَلَنْ تَهُونَ جِبَاهٌ هَا هُنَا سَجَدَتْ لِرَبِّهَا، وَالتُّقَى تَعْلُو بَوَادِرُهُ[2]

إن القوة الدلالية التي تمتلكها الأبيات أعلاه إنما تستمدها من النفي الحاسم الذي تمارسه أداة النفي (لن)، "وعلى هذا ترتبط الصورة بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات، أي ما يمكن تمثُّله قائما في المكان، كما هو شأن الصورة في الفنون التشكيلية"[3]، ومع تكرار الأداة النافية (لن) أربعة مرات تكتسب الصور طاقة إيحائية مضاعفة، خاصة مع ما يمثله الاستهلال في بداية الأبيات من قوة، إذ من خلاله تبسط المعاني سيطرتها، لتمارس إلحاحها في توزيع الرؤى الشعرية للمتلقين.

---

[1]– عبد الله ركيبي: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1982م، ص11.

[2]– عمر هيبة: عن بلاد المجد والشمس (الديوان)، ص70.

[3]– عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص76.

فالأمكنة التي تستعيدها ذاكرة الأنا الشاعرة من المخزون التراكمي هي حاضرة في الروح والرؤية، من خلال: (ما قامت منابره، لن تزول جبال، ولا نخيل، لن تبزغ شمس إلا فوق قمتنا، ولن تهون جباه ها هنا..)، إن المنابر والجبال والجباه.. كلها دوال تحيل إلى فضاءات تتمظهر في "وادي ميزاب"، وبالضبط في الفضاء الدلالي الذي يتشظى من قوله: ها هُنا..، إنه يشير إلى الأرض إلى الحضارة، إلى التاريخ، إلى الثقافة وإلى كل الفضاءات بمرجعياتها المختلفة.

وأمام كل هذا الزخم الذي تمثله حضارة بحجم حضارة "بني ميزاب"، يقول الشاعر إنه لن ينحني أمام القهر الذي يتعرض له، فهو كفنان يجب عليه "ألاَّ يهتم بهذه الأحداث والوقائع إلا في إطار الكلي الذي يريد التعبير عنه"[1]، لهذا فهو يرى أن الأوطان لا تُبنى إلا عن طريق الاندفاع نحو الموت، فاسترجاع الحضارة حسب "عمر هيبة" لا يتحقق إلا بالتضحية والاستبسال، والتمسك بكل شبر من ترابها، وهو تماما ما تعبر عنه جدلية الحياة والموت، ففي طلب الحياة نستحضر الموت، وفي سبيل الموت نكتسب الحياة والخلود.

2- الفضاء -الوطن بمنظوره الكلي:

إن الوطن يعتبر حياة كل إنسان، نظرا للارتباط الفطري الذي ينشأ عليه الفرد منذ نعومة أظفاره، فتظل بذلك صورة الوطن ماثلة أمام عينيه، لا تغيب عن مخياله لحظة، ولا عن هواجسه وأحلامه ويقظته. وإذ تتحطم كل الحواجز وتزول كل الحدود ليخرج المواطن المزابي عن محليته، ليفتح عينيه أكثر، فيرى الوطن على كليته وشموليته، فيغدو كل شبر في شماله أو جنوبه، في شرقه أو غربه وطنا له يتغنى به كل حين. يقول "مفدي زكريا":

جَزَائِرُ؛ يَا مَطْلَعَ المُعْجِزَاتِ وَيَا حُجَّةَ اللهِ فِي الكَائِنَاتِ
وَيَا بَسْمَةَ الرَّبِّ فِي أَرْضِهِ وَيَا وَجْهَهُ الضَّاحِكَ القَسَمَاتِ[2]

[1]- محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص45.

[2]- مفدي زكريا: إلياذة الجزائر، مؤسسة مفدي زكريا الثقافية، المحمدية، الجزائر، د.ط، 2004م، ص39.

إن الشاعر هنا يفتخر بوطنه الجزائر، فيراه ذلك الوطن الذي يحضنه كأم تحمل وليدها وهي تبتسم (ويا وجهَهُ الضَّاحِكَ القسَمَاتِ)، فالضحك هنا يحمل دلالة الألفة الناتجة عن قوة الروابط بينهما، لذلك فهو يرى للجزائر فضاءً له.

وقد يأخذ حبُّ الوطن "الجزائر" دلالة الحب والعشق، فإن دل هذا على شيء فإنما يدل على تعلق الشعراء المزابيين بوطنهم الجزائر، وحبهم العميق له، فقد تمثَّل لهم الوطن–الجزائر كحبيبة ماثلة أمامهم، ليحمِّلوها أبعادا رمزية وإيحائية مكثفة، حيث يقول الشاعر محمد ناصر في قصيدته "الوردة البيضاء":

عَشِقْتُكِ عَشْقًا قدْ سَرَى مِنْكِ فِي دَمِي   فَأَنْتِ بِقَلْبِي مَا حَيِيتُ وَفِي عَيْنِي
عَشِقْتُكِ لاَ أَبْغِي سِوَاكِ، وَمَنْ يَذُقْ   هَوَاكِ، يَذُقْ سِرَّ التَّعَلُّقِ بِالوَطَنِ
أُحِبُّكِ عِنْدَ القُرْبِ، حُسْنُكِ مَاثِلٌ   بِعَيْنَيَّ، يُزْرِي بِالحِسَانِ وَبِالحُسْنِ
أُحِبُّكِ عِنْدَ البُعْدِ، رِيحُكِ مُنْعِشٌ   يَرُدُّ لِيَ الأَنْفَاسَ فِي وَحْشَةِ البَيْنِ
أُحِبُّكِ كَالعَصْفُورِ بَلَّلَهُ النَّدَى   أُحِبُّكِ كَالمَظْلُومِ فِي ظُلْمَةِ السِّجْنِ
أُحِبُّكِ فِي خَوْفِي، أُحِبُّكِ فِي أَمْنِي   فَحَسْبُكِ أَنْ تَرْضَي، وَحَسْبِي أَنْ أَجْنِي[1]

تمكنَّ الشاعر في الأبيات من توظيف لغة شعرية حافلة بمعجم المشاعر والأحاسيس: (أحبك، البين، عشقتك، دمي، قلبي، عيني، عصفور، الندى، هواك)، وقد تجلَّى التكرار في بداية كل بيت، من خلال كلمتي (عشقتك، أحبك)، لتكون كدلالة مفتاحية نلج بها كل سياق على حدة، فبذلك تتكرر النبرة الإلحاحية الاستهلالية أكثر من مرة، لتشكل قوة إيحائية في نفاذ المعنى وتشكيل الصور الخيالية.

فالشاعر هنا ينحو منحًى رومانسيا في إظهار حبه لوطنه، فجسد نفسه كعصفور حالم مبلَّل، مزدحم بالإيحاءات الرمزية اتي تحيل إلى طقوس الحب والغرام، كما عمد إلى تصوير الوطن إنسانًا بكامل جوارحه، يشاركه اللحظة الزمانية والمكانية في الآن نفسه، لذلك لم يجد الشاعر بُدًّا من أن يوجِّه خطابه لحبيبته "الوردة=الوطن"، فقد تجلَّت هنالك نبرة خافتة على شكل حوار هادئ في البنية اللغوية للأبيات، أين يُفصحُ عن علاقته

[1]– محمد ناصر: ألحان وأشجان (الديوان)، نشر جمعية التراث، القرارة، طبع المطبعة العربية، غرداية، ط1، 1995م، ص53.

بتوجيه كاف الخطاب مباشرة إلى وطنه الجزائر، وهو ما ساهم في إعطاء صورة متكاملة للمشاعر الوجدانية، والتي عملت على استنطاق الدلالات والإيحاءات المختلفة.

ويتناصُّ الشاعر "عمر هيبة" في قصيدته التي أسماها "الجزائر" مع "مفدي زكريا"، إذ يقول:

جَزَائِرُ يَا صَوْلَةَ القَدَرِ وَيَا قِصَّةَ المَجْدِ وَالظَّفَرِ
بِلاَدِي كِتَابٌ جَلِيلُ المَعَانِي عَدِيدُ المَعَارِفِ وَالصُّوَرِ[1]

فالشاعر "عمر هيبة" يعدد الصور الجمالية التي تحويها الجزائر، من خلال توظيف الرمز المتمثل في "الكتاب"، ذلك أنه يحتوي على العديد من الصفحات والتي تمثل الأمكنة والمناطق الجزئية، ثم يتبعها بـ "الصور والمعارف" التي تكوِّن فضاءات دلالية أعمق، فهي توحي بتنوع الحضارات والمشارب والثقافات..، وهي كلها مملَّكة له من خلال ياء المتكلم التي وردت متصلة بـ "بلادي". فالنسق المضمر في هذا السياق يقودنا إلى القول: إن كل مكان جزئي هو بالضرورة فضاء وطنيا له.

أما الشاعر "سليمان دواق" فقد كان حبه لأرض الجزائر من حبه لشعبها، حيث اتخذ من المكان "الجزائر" رمزا دالا على ما يتحلى به شعبه من قيم أصيلة، إذ يقول:

عَظِيمٌ أَنْتَ يَا شَعْبَ الجَزَائِرْ لَكَمْ أَبْدَيْتَ مِنْ غُرَرٍ مَآثِرْ
عَظِيمٌ أَنْتَ قَدْ أَرْغَمْتَ دَوْمًا أُنُوفَ الحَاسِدِينَ وَكُلَّ غَادِرْ
عَظِيمٌ أَنْتَ فِي لُجَجِ البَلاَيَا تَحَرَّيتَ النَّجَاةَ فَكُنْتَ بَاهِرْ[2]

إن الشاعر هنا يؤكد على عظمة هذا الشعب، أين كرر كلمة "عظيم" في استهلاله لكل الأبيات، ولا تخفى علينا التعبئة الدلالية التي تزدحم بها البدايات، فهي مليئة بالإيحاء الحيوي الذي يتفاعل مع المتلقي بطاقة انفعالية قوية، ولم يكتفِ الشاعر بهذا، بل أضاف ضمير المخاطب "أنت" ليضفي على السياق شحنة إضافية أعمق وأشمل، وهو بكل هذا يريد أن يقول بأعلى صوته إن الشعب الجزائري من أعظم الشعوب، فهو رمز

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص142،143.

[2]– سليمان دواق: أنغام الوفاء (الديوان)، ص25.

للوحدة والتحدي والصبر والجلد. ولا نتصوَّر بعد ذلك أن لا يأخذ الوطن حجمه من هذه الشحنة العالية التي يتمتع بها هذا الشعب، وقد وُفق الشاعر في جعله الشعب دالا رامزا للوطن، حيث صاغ هذه العلاقة من خلال الانفعالات الوجدانية التي تجيش في صدره تجاه شعبه.

لهذا فعظمة الشعوب لا تُقاس بأصلها أو لونها أو فرعها، إنما المقياس في ذلك رباطة جأشها وقلبها النابض بالحب والإيمان والإنسانية، وهو ما صرَّح به الشاعر "سليمان دواق" نفسه، إذ قال: "**هذا الشعبُ العظيم الذي أعتزُّ بالانتماءِ إليه، إلى درجة أنني لو لم أكن جزائريا، لتمنَّيتُ أن أكونه..**"[1]

وقد يتَّقد هذا الحب الوطني أكثر في روح الشعراء حينما تعترض أوطانهم حادثة أو خطب مَّا، فيمتلك الوطن قيمة ممتدة ومفهوما مغايرا، ذلك لأن "تمديد مفهوم الوطن والوطنية تمديد معاصر، لم يكن معروفا عند القدماء بهذا المعنى"[2]. ويعتبر الكفاح المسلح أيام الثورة، والقهر الذي تعرض له الشعب الجزائري أكبر الأدوار الفاعلة في تحفيز هذه الوطنية، وبهذا "استطاع الشعراء تخطي حدود المناسبات، والتعبير عن مأساة الإنسان الجزائري في ظل الاستعمار والاستغلال"[3] الفرنسيين، وفي هذا يقول شاعر الثورة "مفدي زكريا":

عَاثَ فِيهَا الطُّغَاةُ، عَسْفًا وَظُلْمًا وَرَمَاهَا البُغَاةُ، جَهْلاً وَفَقْرَا
وَاسْتُذِلَّتْ رِقَابُهَا، فتراَهَا وَهِيَ فِي أَرْضِهَا تَجُوعُ وَتَعْرَى
نَحْنُ فِي هِذِهِ الجَزَائِرِ إِخْوَا نُ، جِرَاحَاتُنَا الثَّخِينَةُ حَمْرَآ[4]

---

[1]– نفسه، (انظر التمهيد الذي قدَّم به قصيدة "عظيم أنت يا شعب الجزائر"، ص25).

[2]– إبراهيم السولامي: الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية، دار الثقافة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1974م، ص65.

[3]– نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص334.

[4]– مفدي زكريا: اللهب المقدس (الديوان الشعري)، ص– ص281–283.

فقد تعلق مفدي بالوطن، وتغنَّى بالارتباط به، وبالوحدة التي تحفُّ أبناءه، فهذه الحميمية الناشئة إنما مردها إلى الأخوة؛ حينما قال: (نحنُ في هذهِ الجزائرِ إِخْوَان..)، والتآخي بالضرورة يخلق الألفة والأمان بين الأفراد، والدماء من خلال السياق (جِراحاتُنَا الثَّخِينةُ حمرآ) تحيل إلى التضحية والذود عن الأرض، والجراحات هنا إنما هي تحصيل حاصل للاستبسال الذي يبديه أبناء الوطن الواحد. كما أن الدماء قد تكون ظلا لصورة الموت، والتي غالبا ما ترافق الاقتتال والتضحية. والشاعر بهذا هو يحتفي بلون الدماء، ويعتبرها شهادة عبور نحو الوطنية.

والشاعر لا ينفكُّ يعدد جرائم المستعمر الفرنسي، أين وقف الشعب الجزائري كله صفا واحد ملتحما ليدافع عن أرضه، فقد لا يكون البيت الشعري الواحد أو اثنين منهما كافيين لإيصال الفكرة، "فهو وإن كان يعبر عن إجرام المستعمر ومعاناة الجزائريين، إلا أنه لا يمكنه من نفث ما في صدره من شحنة القلق والانفعال، لذلك لم يجد بُدًّا من سرد الجرائم واحدة واحدة"[1] في قصائده ودواوينه الشعرية.

لقد كان هنالك عدوا واحدا يجب مقاومته، لهذا اتحدت الصفوف وتراصت، فشكَّلت وحدة متناغمة راقية. لذلك فقد رأى شعراء "بني ميزاب" إلى الجزائر بوجهها الشمولي الذي لا يقبل الانقسام أو التفرقة، فهذه الوحدة تعتبر مكسبا كبيرا غنمناه بفعل وقوفنا معا كجسد واحد أمام المحن والكوارث، لذلك لا يجب أن نخسرها في لحظة غفلة أو ضعف.

وفي ذاكرة الأيام الكثير من الشواهد التي تدل على شدة التلاحم بين أبناء الوطن الواحد، أين يذكر الشاعر في قصيدة له بعنوان "تحية حارة وشكر صادق للمسعفين" إحدى هذه البطولات، والمتمثلة في مشاهد التضامن الراقية في "كارثة الطوفان"[2] التي ألمَّت بـ "وادي ميزاب"، إذ يقول:

---

[1]– يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا دراسة فنية تحليلية، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1987م، ص104.

[2]– هو طوفان فجائي، غمر منطقة وادي ميزاب يوم عيد الفطر 22 أكتوبر 2008م، وخلَّف الكثير من الضحايا والخسائر المادية، كما دمر البنية التحتية للمنطقة في مشاهد كارثية يعجز القلم عن وصفها، وهنا وقف الشعب الجزائري وقفة رجل واحد لتقديم يد العون والمساعدة.

اللهُ أَكْبَرْ، كَمْ فِي الوَطَنِ مِنْ قِيَمِ وَكَمْ لَنَا فِي كِرَامِ الأَهْلِ مِنْ شِيَمِ
لَقَدْ أُصِيبَ مِزَابُ اليَوْمَ، وَاكَبِدَا بِنَكْبَةٍ مِثلُهَا لَمْ يَأْتِ فِي القِدَمِ
رَأَى مِزَابُ مِنَ الإِنْجَادِ مَا عَجِزَتْ عَنْ وَصْفِهِ لُغَةَ الأَرْقَامِ وَالكَلِمِ[1]

فأفراد الوطن الجزائري يتشكلون على هيأة رجل واحد، وكان المفصل في ذلك الوحدة، فتذوب بينهم كل الفوارق والحواجز، لتمتزج الأمكنة الجزئية في فضاء وطني واحد هو الجزائر، وهذا الفضاء مليء بالحميمية والرأفة التي تنشأ بين الأفراد، فهو أشبه ما يكون بالمكان الرحمي، "الذي يشبه رحم الأم، الذي يبعث على الدفء والحماية والطمأنينة في أيام الطفولة، ويظل عالقا في الذاكرة طول العمر"[2].

والجزائر باتساعها وشساعتها هي وطن واحد، فرؤية الشاعر لفضائه الوطني تفضي إلى الألفة، كما تفضي إلى الأخوة والتقارب، بحكم الكثير من المقومات التي تشترك بين أفراده، لتكون بعد ذلك باعثا قويا على تكوين روابط المحبة والإحساس بالانتماء، إذ يقول الشاعر "صالح الخرفي":

نَحْنُ فِي الدِّينِ قِبْلَةٌ، وَآذَانٌ جَلَّ صَوْتًا، وَإِنْ تَعَدَّدَ أُذْنَا
وَتَوَقَّفْ عَلَى جِدَارِ (الطَّسِيلِي) وَاسْأَلِ الصَّخْرَ كَيْفَ أَنْطَقَ فَنَّا
وَتَطَلَّعْ إِلَى (وَرَقْلَةَ) شَوْقًا فَبِهَا جِيرَةٌ عَلَى العَهْدِ تَفْنَى
وَتَلَفَّتْ نَحْوَ الشَّمَالِ وَبَارِكْ فِيهِ (الأَغْوَاطَ) إِنَّهُ عَزَّ شَأنَا
حَيِّ (تُقرَّت) وَاحْتَسِبْ لَكَ أَهْلاً حَيِّ (بَسَّكْرَه) بَعْدَهَا، حَيِّ (بَاتْنَا)
وَحْدَةُ القُطْرِ، دَفْقَةٌ فِي فُؤَادِي تَتَلاَشَى فِيهَا الأَسَامِي، وَتَفْنَى[3]

إن الشاعر "صالح الخرفي" يعدد الأماكن والمناطق في وطنه الجزائر، ويعتبر تعددها مكسبا إيجابيا، فالتعدد هو رؤية لفضاء متحد بالمقابل، حيثُ يقوم ضمير الجماعة المتكلمين بدور البطولة في البنية اللغوية للأبيات، بوصفه قوة محورية وبؤرة مركزية

[1]– سليمان دواق: نفحات ولفحات (الديوان)، ص193.
[2]– شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص16.
[3]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص ص 70، 71.

لإنتاج الصور الدلالية التي تحفل بها سياقات الأبيات، فالشاعر هنا لا يقف عند أسوار الفردية، بل يؤسس لبعدٍ جماعي يتشظَّى في كامل النص.

وهي نفس الرؤية التي يتبناها الشاعر "سليمان دواق"، فيقول:

إنَّ الجَزَائِرَ تَرْتَجِي مِنْ أَهْلِهَا مَحْوَ الفَوَارِقِ لاَ تُرِيدُ فَوَارِقَا
إنَّ الجَزَائِرَ وَحْدَةٌ فِي أَرْضِهَا تَأْبَى الجَزَائِرُ أَنْ تَكُونَ مَنَاطِقَا
ذَا مَبْدَأٌ نَادَتْ بِهِ ثَوَرَاتُنَا وَبِفَضْلِهِ نَصْرُ البِلاَدِ تَحَقَّقَا[1]

فالأبيات تحتوي على دلالة الوطنية والتجذر والإحساس بالأمان في ظلال الوحدة، فأضحى الوطن أشبه ما يكون بالبيت الذي يأويه، ذلك أن البيت الجزائري بتعدد الغرف والطوابق الكائنة فيه يصنع تلاحمه وبنيته الكلية في الأخير، فهو بيت يضم بين جدرانه وعلى أرضه مشاعر الوحدة والمحبة، فهو متوزع على مختلف الأمكنة التي تشكِّله، كما أنه متحرك نحو أزمنة أخرى على كل مستويات الذاكرة[2].

كما أن الإيقاع الصوتي يؤدي إلى نقل صور إيحائية أكثر عمقا وكثافة، وهو ما يوضحه الناقد (إبراهيم أنيس) في قوله: "إن من الثابت في مجال الدلالة الإيحائية النفسية للإيقاع الموسيقي للألفاظ؛ أنها باعتبارها صورا ذهنية سمعية تعد من المنبهات الهامة في إثار ة الانفعال المناسب في نفس المتلقي، وهي بالإضافة إلى دلالتها المعنوية الخاصة بكل لفظة، ذات دلالة إيحائية تشيع في النفس مناخا تخيليا خاصا، يتمشَّى وحركة النفس وذبذباتها الشعرية.."[3]، فالتكرار في حد ذاته إيقاع صوتي، يلقي بظلاله على المعنى، ومن ثمَّ ينتقل إلى التشظيات النفسية التي يطلقها. فحرف الفاء والقاف الذي يتكرر بصفة ملحة في الأبيات يعطي طابع القوة والحزم في التصرف، كما أنها تحمل تعمق دلالة الحقيقة، فهي تحيلنا إلى عوالم النقاء والصفاء التي ينشدها كل فرد في فضاء الوطن الموحد.

---

[1]– سليمان دواق: نفحات ولفحات (الديوان)، ص63.

[2]– ينظر: غاستون باشلار: جماليات المكان، ص–ص 82–87.

[3]– إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، القاهرة، مصر، د.ط، 1985م، ص85.

3- الفضاء -الوطن نبض العروبة والإسلام:

أ- اللغة العربية كفضاء للانتماء:

تشكل العروبة والإسلام في تواشجهما هوية مركَّبة، لدى شعراء "بني ميزاب"، إذ هي التي تُمِدُّ المكان بطاقته الكثيفة، وهذا ما يتجلى من خلال المتن الشعري، ذلك أن المكان "هوية من الهويات التي لا يمكن اختزالها"[1]، ومن هنا تبرز علاقة الشاعر المزابي بالمكان-الوطن في تمازجه مع سياقات اللغة والدين، إذ يقول الشاعر "محمد ناصر" وهو يتغنى باللغة العربية، في قصيدة عنوانها "لغتي":

عَذْبَةٌ أَنْتِ كَالمُحَيَّا الجَمِيلِ رِقَّةً فيكِ كَالنَّسِيمِ العَلِيلِ
جَزْلَةٌ إِنْ يَكُنْ نُهُوضٌ وَفَخْرٌ سَهْلَةٌ فِي الحَنِينِ كَالسَّلْسَبِيلِ
ضَاءَ فِي المَشْرِقَيْنِ نُورُكِ يَبْنِي لِلْحَضَارَاتِ سُلَّمَ التَّأْصِيلِ[2]

إن الشاعر يعتبر اللغة العربية لغته، ولأدل على ذلك اختياره للعنوان، ولا يخفى ما يحمله العنوان من دلالة مركزية على القصيدة كلها، إذ يستأثر بمركزية الصور التي يوزعها على كامل أطراف القصيدة، فقد ورد العنوان متصلا بياء المتكلم، وهو ما زاد للمعنى كثافة أقوى، فاللغة تعتبر ملكا له وجزءًا من كيانه، وبالتالي فهي التي تشعره بالكينونة، فوجودها يبعث على الألفة، والتي تتجلى من خلال النور الذي يطبع فضاء الشاعر، فقد مثَّل للغة برمز "النور"، فبالنور تتضح العلامات والمعالم في فضاء الوطن، وبالمقابل فإن غيابها يحيل إلى الظلام والوحشة واللا ألفة..

وفي نفس القصيدة يضيف قائلا:

هَامَةُ المَجْدِ كُنْتِ، وَتَبْقَيْـ ـنَ كَمَا كُنْتِ، رَغْمَ أَنْفِ العَذُولِ
فَاسْلَمِي لِلْمَلاَيِينِ خَيْرَ لِسَانٍ وَاخْلُدِي لِلْأَنَامِ خَيْرَ دَلِيلِ[3]

---

[1]- حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، ص7.

[2]- محمد ناصر: الخافق الصادق (الديوان)، ص ص57، 58.

[3]- نفسه، ص58.

واللغة العربية هي لغة الحضارة المزابية، ولغة ثقافتها، ولغة دينها وكتابها، وفي ذلك يؤكد الشاعر "صالح الخرفي" في قصيدته "عروبة الجزائر" قائلا:

مَنْ قَالَ عَنَّا فِي العُرُوبَةِ قَالَةً فَقَدْ اِفْتَرَى زُورًا عَلَيْنَا، وَادَّعَى
وَلَوِ اِرْتَضَيْنَا بِالمَذَلَّةِ عِيشَةً لَمَشَى الطُّغَاةُ بِهَا إِلَيْنَا رُكَّعَا
لَكِنَّ حَرْفَ الضَّادِ فِي لَهَوَاتِنَا يَأْبَى لِغَيْرِ العِزِّ أَنْ يَتَضَرَّعَا
وَحُشَاشَةً أَنِفَتْ وَلَوْ أَوْدَى بِهَا الإِجْهَادُ أَنْ تَسْتَجْدِيَ المُسْتَنْقَعَا[1]

فالشاعر يرى إلى العربية على أنها لغة تسري في عروقه ودمائه، ولا يمكن أن يتصور وجوديته بمعزل عنها، فاللغة حضارة، والحضارة مكان، فبذلك لا يمكن أن نتصور فضاءً دون لغة أو العكس، فمن خلال اللغة يرى الفنان عالمه، ويفهمه لكي يعيد تصويره من جديد، فالفنان لا يرتبط "بنسق الأشياء كما هي واقعة في الحياة، بل يلجأ إلى أغوار نفسه البعيدة، يستمد من مخزونها الرموز المتباعدة في المكان والزمان، لينقل شعورا أو فكرة أو حالة نفسية"[2]. ويتخذ في ذلك اللغة العربية كوعاء يحوي نظرته إلى الأحداث والأشياء التي في فضائه.

ويُصرُّ الشاعر مفدي زكريا في قصيدته "على عهد العروبة سوف نبقى" على أن اللغة العربية تمثل الوطن، وتمثل الهوية، كما تمثل كينونة الذات في هذا الفضاء، إذ يقول:

سَيَعْتَرِفُ الزَّمَانُ غَدًا بِأَنَّا سَبَقْنَا وَثْبَةَ الأَقْدَارِ سَبْقَا
وَأَنَّا فِي الجَزَائِرِ خَيْرُ شَعْبٍ عُرُوبَتُهُ مَدَى الأَجْيَالِ وُثْقَى[3]

وربما يكمُنُ اعتزاز الشعراء المزابيين باللغة العربية على أنها لغة دينهم، فالقرآن الكريم نزل بها، كما أن الرسول بُعث بلسان عربي مبين، وهو ما أعطى للغة بعدا قوميا في نفسية الشعراء، فغدوا يكتبون قصائدهم وأشعارهم بلغة عربية فصيحة، تحمل آلامهم وهواجسهم، وآمانيهم وأحلامهم، "لأن القصيدة من حيث هي حلم تُعد ارتباطا بين مجموعة

[1]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص136.
[2]– عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص74.
[3]– مفدي زكريا: اللهب المقدس (الديوان)، ص123.

من الرؤى والصور والأفكار المندمجة في وحدة مفردة، خلال حالة نفسية تربط بينها"[1]. لذلك نجد مفدي يعتدُّ بلغته العربية، ويعتبرها فضاءً يبثها كل ما يعتريه. واللغة العربية هي فضاء الوطن الذي نحيا عليه، لذلك يقول "أبو اليقظان":

بُشْرَاكِ يَا لُغَةَ العُرُوبَةِ لَمْ يَكُنْ مِنْ بَعْدِ هَذَا لِلْقُيُودِ قَرَارُ
فَلَأَنْتِ صَاحِبَةُ البِلَادِ وَإِنْ هُمْ لَحِقَتْكِ مِنْهُمْ بَيْنَنَا أَضْرَارُ[2]

ولعل الصلة الوثيقة التي تربطنا ببعض الفضاءات إنما منشؤها من اللغة، ومن ذلك أن الشعراء المزابيين قد نظروا نظرة متجاوبة مع الأقطار العربية، خاصة تلك التي تمس كيانها وتهدد أمنها وسلامها، بحيث لا يمكن أن نتغاضى أو أن نتناسى الظروف القاسية التي مرت بها ولا تزال الكثير من البلدان العربية، فأحزانها إنما هي أحزان الشاعر بالدرجة الأولى، ويمكن القول إن فلسطين كانت على رأس تلك القضايا العربية، أين كانت تؤجج وتثير أحاسيس وانفعالات النفوس، خاصة مع البطش التي تعرضت له أراضيهم وبيوتهم وأرواحهم:

فَاعْذِرُونِي وَافْهَمُونِي فَأَنَا قِصَّةُ جُرْحٍ ذَاتُ آلاَمٍ وَقُرَحِ
أَبْعِدُونِي لَسْتُ إِلاَّ أَلَمَا، اِصْفَعُونِي لَسْتُ إِلاَّ خَدَمَا
اِذْبَحُونِي لَسْتُ إِلاَّ غَنَمًا، اطْرُدُونِي لَسْتُ إِلاَّ قَزَمًا[3]

إن فلسطين في نظر الشاعر "عمر هيبة" ليست إلا فضاء لممارسة كل أنواع التنكيل والطغيان، في نفسه بالدرجة الأولى قبل أن تمتد إلى كافة الأفراد الآخرين، فقد أحس الشاعر بفقد هويته وهو تحت فضاء فجائعي تغلب عليه إيحاءات القهر وعدم الإحساس بالحياة.

وقد أدى توظيف ضمائر المتكلم في السياق إلى رؤى جمالية عميقة توحي بحجم المأساة في قلبه كإنسان. فتمثُّلات هذا الضمير تبعث على الحركية في القصيدة، وتعمل على تشظية الدلالات بنحو أعلى، وتعمل على حرق كل الفراغات والمساحات الماثلة بين

---

[1]– عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص74.

[2]– أبو اليقظان: الديوان الشعري، الجزء2، ص13.

[3]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص–ص 182 – 184.

الذات والمكان، فبواسطته تمارس العلامات اللغوية أبعادها في إطارها الرمزي، والذي يقترب كثيرا من الأنا الفردية، ومن ثمة تمريرها إلى الذات الجمعية. فالمكان لم يعد صالحا للحياة، إنه مليء بكل ما لا يصلح للحياة، فهنالك ظلام وأشواك وهموم وقتل...، فهذا الفضاء لم يعد أليفا، بل أضحى موحشا منفرا، لذلك تعالت صيحاته الانهزامية: أبعدوني، اذبحوني، حطموني...

لذلك يغدو المكان عدوا وصديقا في الآن نفسه، فهو صديق إذا ما أشربه بذاكرة الماضي المشرق، وعدو إذا ما استدعى الحاضر بطاقته المهيمنة، فالحديث هنا يتجاوز المكان الجغرافي إلى كونه فضاء يشعره بالإحساس والانتماء، إلى فضاء يجعله يقبل على الحياة بكامل تداعياتها، ليصل به الأمر إلى تبني تقاطعات الماضي بالحاضر المعيش، ومنه إلى المستقبل الذي يعيش لحظاته بكل حذر وتوجس من خلال السلطة التي يمارسها الفضاء عليه.

ب- وعاء الإسلام والإحساس بالهوية:

إنَّ ما تعكسه الحضارة المزابية في المتن الشعري من دلالات دينية تبدو كثيرة، فقد اتخذ "وادي ميزاب" منذ نشأته الدين كوعاء يحتويه، لأن الأساس الذي بنيت عليه هذه الحضارة إنما كان منشؤه الهروب بالدين من أيدي البطش والظلم، لذلك توالت القصائد التي تمجد الدين، وتنظر إليه كصورة دلالية مشعة وسط كل هذا الفضاء، فالدين يعتبر منارة، وبه تتأسس وجودية الفرد المزابي، حيث يقول الشاعر "هيبة عمر":

هَذِهِ التُّرْبَةُ كَانَتْ مَلْمَسًا لِـجَبِينٍ رَاكِعٍ مُـبْتَهِلِ
وَكَبِيرٍ ظَلَّ يَتْلُو آيَةً بِخُشُـوعٍ وَدُمُوعِ المُقَلِ[1]

فالشاعر هنا يربط بين الأرض والدين بعلاقة وثيقة، فقط أشار إلى الأرض باستعمال الرمز المتمثل في (التربة)، ومزج بينها وبين الرمز الثاني المتمثل في (الجبين)، فصنع بها لوحة إيحائية شديدة العمق، ذلك أن التربة تمثل دالا من الدوال السامية، ذات

[1]- عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص3.

الإشعاع النوراني الفيَّاض، لأن الرمل والتراب عادة ما يخفيان وراءهما أنساقا مضمرة تتمثل في الطهر والصفاء، كما تتمثل في التشبث والاعتزاز بالأرض والأصل.

كما أحدث الشاعر صورة ثانية فيها نوع من التراجيديا لتمتزج بالأولى، أين استعار لفظة "الكبير" لتؤدي دور الوسيط نحو عوالم الذاكرة والماضي، فقد وجد الشاعر فيها ثغرة يتسلل منها إلى الماضي، ليتكئ عليه ويأخذ منه نفسا لمواجهة الراهن، ثم أنهاها بدموع مأساوية تتقاطع بين استدعاء المخزون التراكمي وبين تأثير الدين.

فالإسلام كقاسم مشترك بين أبناء هذا الوطن هو ما يمنحهم الإحساس أنهم تحت فضاء واحد، فتتحد الرؤى وتتناسق الصفوف، ليمتزج الجميع في بوتقة واحدة، وهذا ما يؤكده "سليمان دواق":

أَنَا اليَوْمَ فِي أَهْلِي، وَلَسْتُ مُبَالِغًا إِذَا قُلْتُ إِنِّي بِالقَرَابَةِ أَشْعُرُ
قَرَابَةُ أَبْنَاءِ الجَزَائِرِ مَوْطِنٌ وَدِينٌ وَتَارِيخٌ وَنُطْقٌ مُخَيَّرُ
فَمَنْ شَذَّ عَنْ هَذَا فَلَيْسَ بِمُنْصِفٍ وَكَفَى المَرْءَ عَيْبًا أَنْ يُرَى يَتَنَكَّرُ[1]

ويربطُ "صالح الخرفي" بين ماهية الدين والعروبة، ويعتبرهما شكلا واحدا، يتماهى الأول في الثاني والعكس صحيح، فالوطن محاطٌ بدين قويم تقوده لغة شريفة، إذ يقول:

نَفَسُ الدِّينِ وَالعُرُوبَةِ فِينَا بَعْضُ أَنْفَاسِهِ تَعَاظَمَ شَأْنَا
يَبْتَنِي النَّشْءَ لِلجَزَائِرِ وَعْدًا وَوَفَاءً، وَمَنْ بَنَى النَّشْءَ أَغْنَى[2]

أما الشاعر "هيبة عمر" فيتكئ على ذاكرة التاريخ ليبين أن الدين الإسلامي هو شرعة حضارتنا وأساس وحدتنا، فبفضله نحن نعيش في فضاء واحد، إذ يقول:

وَعُقبَةُ إِذْ أَتَانَا كَانَ عِزًّا يُحَمِّلُنَا الهِدَايَةَ وَالأَمَانَا
وَيُرْشِدُنَا إِلَى الإِسْلاَمِ طَوْعًا فَأَصْبَحَتِ الرِّسَالَةُ فِي حِمَانَا
فَخُضْنَا الحَرْبَ نَحْمِلُهُ سَلاَمًا وَنَنْشُرُهُ وَطَارِقُ مُقْتَدَانَا[3]

---

[1]– سليمان دواق: نفحات ولفحات (الديوان)، ص65.

[2]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص26.

[3]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص152،151.

أما الشاعر "محمد ناصر" فيرى أن الإسلام هو كل شيء في الحياة، فإذا فقدناه فقدنا كنه الوجود، فيرى في الإسلام عالمه الأليف، بيته الذي يمنحه الأمان والطمأنينة، ويزيل عنه غربته، فتشرق الحياة له نورا وسلاما:

فَمَالِي مِنْ دُنْيَايَ شَيْءٌ يَشُدُّنِي إِلَيْهَا سِوَى بَيْتِي بِهَا وَعَقِيدَتِي
وَمِئْذَنَةٌ تَعْلُو هُنَاكَ، يَهُزُّنِي نِدَاهَا لِئَلاَّ أَسْتَكِينَ لِذِلَّةٍ
أُلاَقِي بِهَا وَجْهَ النَّبِيِّ وَصَحْبِهِ وَبَدْرًا وَحِطِّينًا سَتُوقِظُ أُمَّتِي[1]

فالشاعر يعبر عن مدى الترابط الوثيق والصلة القوية بين الدين الإسلامي وبينه، فقد اختار أن يوظِّف ضمير المتكلم المفرد، ليعود إلى شخصيته الفردانية بالدرجة الأولى، فتنتقل الدلالات بشحناتها الوجدانية المكثفة، ومن ثَمَّ تكتسب طاقاتها الجمعية عن طريق الصور الواردة في السياق. فمن خلال الإسلام يرى فضاءه مشرقا تغشاه مسحة جمالية، حيث ربط بينه وبين المئذنة الرمز، فقد اختار الجزء ليعبر عن الكل، لأن المئذنة ليست إلا جزءا صغيرا من المسجد الذي يأوي المسلمين، لكن اختياره لها كان اختيارا موفقا، لأن بنيانها القائم الشامخ يضفي طاقة مشعة على كل الفضاءات التي تحويها، كما أنه أصبغها بروحه العاشقة الولهانة، وهو ما أضفى للمشهد روحا صوفية مليئة بالأمان والحميمية.

وإن كان الإسلام كعامل فاعلي مؤثر في خلق فضاءات الهوية، فإن المد الإسلامي لم يكن قائما في الحضارة المزابية أو الجزائر لوحدها، لذلك فإن امتدادات الإحساس بالهوية لدى شعراء بني ميزاب تتغلغل عميقا لتشمل كل البلاد الإسلامية، وفي ذلك يتحدث الشاعر "عمر هيبة" عن الأوضاع التي كانت سائدة في شبه الجزيرة العربية قبل مجيء الإسلام:

أَطُلُّ عَلَى الشَّرْقِ عَبْرَ القُرُونِ لِأَنْظُرَ مَا احْتَضَنَتْهَا السِّنُونْ
لَقَدْ ضَلَّ هَذَا القَبِيلُ قَدِيمًا وَضَلَّتْ عَشَائِرُهَا والبُطُونْ
فَيَا لَضَيَاعِ الحَيَاةِ هُنَا وَمُجْتَمَعًا حَكَّمَتْهَا الظُّنُونْ
وَسَادَتْ بِهَا رَغَبَاتُ الهَوَى وَشَرَّعَ أَحْكَامَهَا المُغْرِضُونْ[1]

[1]– محمد ناصر: ألحان وأشجان (الديوان)، ص44.

فقد كانت الأوضاع متردية في العصر الجاهلي، أين كان النظام القبلي هو السائد، وهو ما كوَّن فضاءً موحشا لا يوفر الأمن والسلام، نظرا للسفه والاقتتال والطيش. لكن بمجرد أن ظهر الدين الإسلامي تغيرت أحوال المنطقة، فسادها العدل والأمان، واكتسب المكان ألفة وطمأنينة:

وَفِي غَمَرَاتِ الظَّلاَمِ الذِي أَضَرَّ الجَزِيرَةَ مُنْذُ قُرُونْ
إِذَا بِالنَّبِي الرَّسُولِ الأَمِينِ أَتَى بِالهُدَى وَالصِّرَاطِ المُبِينْ
أَتَى رَحْمَةً بَعْدَ طُولِ الضَّنَى وَشَرَّعَ لِلْخَلْقِ أَسْمَحَ دِينْ[2]

فانتشار الإسلام في شبه الجزيرة العربية، ومنه إلى باقي المناطق، جعل الشاعر "هيبة عمر" يوثق من صلاته مع تلك الأرض، أو بعبارة أخرى مع كل الأراضي التي تدين بالدين الإسلامي، وبهذا يكتسب الفضاء بعدا دينيا لدى شعراء بني مزاب، فالإسلام يعني الإحساس بالألفة والأمان في كنفه. وهو ما تنبؤنا به لغته الشعرية، فقد حمَّلها الكثير من الصور والرؤى القابلة للتأويل والمقاربة، حيث "لا يمكن للإنسان أن يعرف نفسه ويعي ذاته من غير تأويل ومغايرة، فالمعرفة بالذات ضرب من تأويل الإنسان لوجوده وحقيقته"[3]. ومن ذلك ورود التكرار في قوله: (أتى رحمةً..)، فالعلامات اللغوية المتكررة تحمل دلالة الإلحاح لتثبيت الصورة بدرجة أقوى، ضف لذلك اختلاف المعجم اللغوي بين الفترتين، فالتي تنتمي إلى حقل الجاهلية وردت ذات شدة وقساوة؛ أما الحقل الدلالي الخاص بفترة الإسلام فقد كان يحمل إيحاءات السلام والألفة، والإحساس بالانتماء، مثل: بلسما، امَّحت، رحمة، انجلت، أسمح...

إذن؛ فباعتبار أن الفضاء عبارة عن نص في المدونة الشعرية المزابية، فإن ذلك يتيح مقاربات واختيارات متعددة لقراءته وإنتاج معناه، بناء على كونه بنية لغوية تؤسس لعوالمها الجمالية المتخيلة، لذلك فلا يمكن أن يكون منغلقا على ذاته، فهو مرتبط ارتباطا

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص–ص 176–178.

[2]– نفسه، ص178.

[3]–قلولي بن ساعد: مقالات في حداثة النص الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د.ط، 2005م، ص39.

وثيقا بالعالم الخارجي، وبالإنسان بالدرجة الأولى، لأنه يقوم ويتكئ على منظومة وشبكة من الأبعاد التاريخية والدينية والحضارية التي تصنع هذا الفضاء الذي يحضنه.

المبحث الثالث: الفضاء وأبعاده الدينية والتاريخية في شعر بني ميزاب:

يمتلك الفضاء ارتباطا وثيقا بالمتن الشعري لشعراء "بني ميزاب"، ذلك أن الشعر بالضرورة هو وليد تراكمات تاريخية وحضارية ودينية وقومية وفكرية، وكل هذه المرتكزات تتواشج معا لتصنع الذاكرة الفردية والجمعية للمجتمع المزابي. فالأحداث الدينية والتاريخية والمواقف المتنوعة إنما هي بالضرورة استحضار للذاكرة، لذلك أصبح من الضروري وجودها داخل السياقات اللغوية للقصائد الشعرية.

المطلب الأول: التغني بتاريخية (أصالة) الفضاء:

وحضور الخطاب التاريخي في شعر "بني ميزاب" كغيره من النصوص؛ يعتبر عنصرا أساسيا للبنية الفنية والدلالية للفضاء، ذلك أن اللغة هي امتداد زمني متخيل، تمنح رؤية خاصة للوجود والعالم، فـ "اندراج أي نص أدبي في سياق مجتمعي تاريخي يشترط ظهوره، فعناصر ما قبل النص الأدبية والاجتماعية والإيديولوجية تحدد تراث ومادة المؤلف، التي سيتشكل من انسجاميتها فاعل تاريخي ومجتمعي ملموس"[1].

وبما أن الحضارة المزابية تعتبر سلوكا مكتسبا متداخلا فإنها تتجلى في الأنظمة والقيم الدينية والاجتماعية والأخلاقية..، وعلى وجه الخصوص فهي حضارة تقوم على الدين بالدرجة الأولى، ذلك أن الفكر البشري لا ولن يستغني عن الدين لبناء فلسفة حضارة ما، حتى تستقيم أسسها وأركانها[2]، وهذا ما يدفعنا إلى القول إنه ليس من السهولة بمكان أن نتناول بنية شعرية لنفصلها عن ذاكرتها وماضيها، فالنص الشعري مثقل بالتراكمات والخلفيات التاريخية والدينية، ومن ثمة فهو يحيل إلى انتماءات كثيفة للموروث والثقافة، حتى تبدو وكأنها وثيقة تاريخية.

صحيح أن الأدب عبارة عن مرآة عاكسة ترسم لنا آثار الحضارات بجميع تجلياتها، لكن وبالمقابل هذا لا يجعلنا نتعامل مع النص الأدبي على أنه نص تاريخي، فالأدب يختلف اختلافا جذريا عن التاريخ، في طبيعته وخصوصيته. فـ "الأدب يرتاد

---

[1]– عمار بلحسن: نقد المشروعية (الرواية والتاريخ في الجزائر)، التبيين، الجاحظية، العدد7، الجزائر، 1993م، ص95.

[2]– ينظر: بكير بن سعيد أعوشت: وادي ميزاب في ظل الحضارة الإسلامية، ص ص16، 17.

حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس"[1]، ولهذا فلا يجب أن نقف أمام البنى الشعرية موقفا موضوعيا سطحيا، بل يجب التعامل معها على أنها تشكيلات لغوية مرنة نابعة عن حقول لها ارتباط وثيق بالحركة الزمانية والمكانية للفضاء الذي وُلدت فيه، ومن ثَمَّ تأويلها وأخذها إلى مساراتها التي تستوعبها الرؤى النفسية والوجودية العميقة، والتي تحقق له التواصل مع ذاكرته وذاته الإنسانية.

فتاريخية المكان تجعل الإنسان –بشكل عام والشاعر على وجه الخصوص– متعلقا بذاكرته وتاريخه، ولعل "تأثير المكان على حياة المبدعين موغل في التاريخ الأدبي القديم،.. وظاهره الوقوف على الطلل في الشعر الجاهلي"[2]، ذلك أن البكاء على الأطلال واستحضار الأحداث والمغامرات يعتبر في حد ذاته استدعاء لفضاء الذاكرة، وقراءة ثانية للمخزون التاريخي بكل تجلياته. ووفق هذا المسار يطلعنا الشاعر "عمر هيبة" على قصيدة أسماها (قمم وقيم) على البعد التاريخي للحضارة المزابية الموغل في الزمن، إذ يقول:

قِفْ بِنَا يَا جَمْعُ فِي ذَا الطَّلَلِ وَارْوِ عَنَّا عَهْدَنَا بِالجَبَلِ
وَاذكُرُوا قَوْمًا بِهِ قَدْ سَكَنُوا وَمَضَوْا بَعْدَ اِنْقِضَاءِ الأَجَلِ
هَذِهِ التُّرْبَةُ كَانَتْ مَلْمَسًا لِجَبِينٍ رَاكِعٍ مُبْتَهِلِ
وَكَبِيرٍ ظَلَّ يَتْلُو آيَةً بِخُشُوعٍ وَدُمُوعَ المُقَلِ[3]

يلبس الشاعر "عمر هيبة" في هذه الأبيات عباءة الشاعر الجاهلي، ويتقنَّع بقناعه حتى يبين لنا مدى ارتباطه بأرض الأمة والأجداد، فهو يستحضر مناخ القصيدة الجاهلية ويمارس طقوسها، من حيث الاستهلال الطللي، أين صبغها بمسحة بكائية فجائعية حزينة، فهو يتحدث هنا عن قرية قديمة اسمها "أَغَرْمْ أُوجَنَّا"[4]، وهي قرية قديمة ظهرت

---

[1]– عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص13.

[2]– كلثوم مدقن: شعرية المكان في الرواية العربية، دار المنتهى، الجزائر، ط1، 2017م، ص51.

[3]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص03.

[4]– قرية "أغرم أوجنًا" اسمها أمازيغي، وتعني بالعربية (القرية العالية)، هي قرية صغيرة قديمة ظهرت في حدود سنة 1048م (انظر المقدمة للشاعر هيبة عمر "قلب وحجر"، ص02).

للوجود في قرون ماضية، لتتربَّع على هذا الجبل شامخة رأسها للسماء صامدة أمام كل العواصف المحدقة.

وقف الشاعر أمام الآثار التاريخية للمدينة، فانهالت عليه ذاكرته المثقلة، فالمكان ليس مجرد أحجار وصخور ورمال وفيافي، أو مجرد هندسة جغرافية فحسب، إنها الحضارة بكل ما تحمله من قيم إنسانية. ولعل هذه الحمولة الثقيلة هي التي جعلت الشاعر يستوقف صحبه في قوله: (قِفْ بِنَا يَا جمْعُ في ذَا الطَّلَلِ..) على شاكلة الشعراء الجاهليين.

فهو يحاول أن يرسم محددات مكانية للمعالم المندثرة، بوصفها دوالا قائمة تحيل إلى تجربة وحضارة واقعة، لكن في الآن نفسه تشير إلى دلالات زمنية تغوص في عمق التاريخ، وهذا التمازج بين معالم الماضي وحضارة اليوم يخلق في نفسه أبعادا نوستالجية كئيبة، خاصة حينما يعمد إلى تحفيز الذاكرة من خلال فعل الأمر الطلبي (واذكروا..)، فهو هنا يريد أن يكون أكثر صلة بالماضي، يريد أن يغرز جذوره في عمق تلك الآثار والمعالم، لتمنحه الكثير من الكينونة.

وحتى يكون للمكان بعد دلالي لابد له أن يتصل بأفراده، لذلك يربط الشاعر "عمر هيبة" المكان بالأفراد الذين سكنوا هذه القرية يوما، فيقرن المكان بالزمان، والحقيقة أنهما عبارة عن ثنائيتين متكاملتين، فلا يمكن لـ "عمر هيبة" أن يستحضر الفضاء المكاني الذي سكنه أجداده بمعزل عن السياق الزمني الذي يحويه، إذ "لا وجود لمكان دون زمان، ولا زمان دون مكان، فالمكان بطبيعته زمني والزمن بطبيعته مكاني"[1].

ويتجلى الفضاء الذي استدعاه الشاعر في الأبيات مصبوغا بصبغة الرؤى الدينية، فالمعالم المكانية تمظهرت من خلال علامات لغوية متكونة من: (الجبل، التربة، الطلل، سكنوا..)، أين ظهرت متمازجة مع الأجواء التعبدية لعلامات لغوية أخرى: (جبين، راكع، مبتهل، يتلو، آية، خشوع..)، إذ إن الحضارة المزابية لم تقم إلا على أكتاف الدين،

[1]– عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د.ط، 2000م، ص93.

لأن "الحضارة بشكل عام لا يمكن بأي حال من الأحوال إفراغ محتواها من المضمون الديني"[1]، وجعلها مجرد أطلال أو جدران أو آثار خاوية.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "الأطلال" يقرن الشاعر "عمر هيبة" الآثار التاريخية بالأجواء المأساوية، كيف لا وذاكرة الماضي تبعث فينا الحنين، وتشعل من رماد الذكريات نيران الحزن والأسى، فقد بعث من الأطلال المندثرة صورا إيحائية عميقة تغرف من معين الذاكرة، حيث عبَّر عن واقع البيئة الماضية والتي يرى من خلالها مستقبله، أين يتجلَّى الصراع بين الماضي والحاضر.

وفي إلياذته يركز الشاعر "مفدي زكريا" على الأصول التاريخية لموطنه "وادي ميزاب"، ويعتبر أن امتداد الجذور وتغلغلها في أعماق التاريخ يمنح له فضاءه الوجودي، إذ يقول:

تَقدَّسَ وَادِيكِ، مَنْبَتَ عِزّي ... وَمَسْقَطَ رَأْسِي وَإِلْهَامَ حِسِّي
وَرَبْضَ أَبِي...، وَمَرَابِعَ أُمَّي ... وَمَغْنَى صِبَايَ، وَأَحْلاَمَ عُرْسِي
وَفَخْرَ الجَزَائِرِ، فِيكِ تَنَاهَتْ ... مَكَارِمُ عُرْبٍ، وَأَمْجَادُ فُرْسٍ
وَأَحْفَادَ أَوَّلَ مَــــنْ رَكَّــــزُوا ... سِيَادَةَ أَرْضِ الجَزَائِرِ أَمْــسِ
دِمَاءُ اِبنِ رُسْتُمَ مِــلْءَ الحَنَايَا ... صَوَارِخُ، يُلْـــهِبْنَ عِــزَّةَ نَفْسِي[2]

إن دلالة الفضاء المتمثل في "وادي ميزاب" والذي عبَّر عنه الشاعر "مفدي" في الأبيات أعلاه يحمل دلالة عميقة، ذلك أن اهتمامه بصورة الفضاء يجرنا إلى إسقاط الحالة الوجدانية والنفسية للشاعر على المحيط الذي هو فيه، فيعتبر "وادي ميزاب" واديا مقدَّسًا؛ ولنا أن نتساءل عن سر هذه القداسة؟ وعن هذه الهالة التي ربطها بالمكان؟ فلو ألقينا نظرة لوجدنا أن الوادي يرتع في منطقة صحراوية ذات حرارة عالية، وظروف مناخية وطبيعية جد قاسية، لكن الشاعر "مفدي" لا يرى إلى الوادي باعتباره مكانا، بل هو فضاء أشمل وأعمق، يضم كامل تصوراته ورؤاه، أحلامه وهواجسه، آماله وتطلعاته.

---

[1]– ينظر: سعيد بن بكير أعوشت: وادي ميزاب في ظل الحضارة الإسلامية، ص131.

[2]– مفدي زكريا: إلياذة الجزائر (الديوان)، ص59.

فبذلك لا يصبح الوادي مكانا فحسب، بل يرقى إلى "الفضاء"، أين يتمثَّل فيه الشاعر مسقط رأسه، ومحيط عائلته، ومرابع والدته ومرتع صباه وأحلام عرسه..، وبهذه الطريقة يمكن للمكان أن يتجاوز حدوده المألوفة بوصفه مجرد مكان جغرافي إلى فضاءات أعمق. حيث يتم ربطه بالأحداث التاريخية: (مكارم عرب، أمجاد فرس، أحفاد أول من..، دماء ابن رستم..)، وهو ما يعطي لـ "وادي ميزاب" شرعية الوجود؛ والتي تؤدي بدورها إلى عكس تشظياتها في الأفراد، وبهذا يشملهم حس الانتماء للحاضر والاعتزاز به (منبتَ عزي، إلهام حسي..) عن طريق تحسس جذور ماضيهم المتصل بالذاكرة الفردية والجمعية.

ولا شك أن الفرد المزابي كغيره من الناس، إذ "لا يمكنه أن ينفصل عن ماضيه وحاضره ومستقبله، وإلا أمسى فاقدا للوعي الزماني، لأن الماضي هو الذي يؤثر ويعمِّق في الحاضر والمستقبل"[1]، ولهذا نجد الشاعر "أبو اليقظان" يفخر بأجداده وبتاريخه الحافل، إذ يقول:

لَكِ يَا مِيزَابُ رُوحِي دُونَ عَيثٍ أَوْ ظَلاَمَهْ
نَحْنُ أَحْفَادُ جُدُودٍ فِي جَبِينِ الدَّهْرِ شَامَهْ
قَدْ بَنَوْا لِلْمَجْدِ قَدَمَا كُلَّ أُسٍّ وَدِعَامَهْ
فَاسْأَلُوا "تَاهَرْتَ" عَنَّا وَاسْأَلُوا عَنَّا الإِمَامَهْ
كَمْ بَنَيْنَا مِنْ حُصُونٍ لَكِ لِلْمَجْدِ مَقَامَهْ[2]

إن الأمكنة التي يذكرها الشاعر "أبو اليقظان" تغدو علامات مرجعية مفتوحة على فضاءات الذاكرة أمام سلطة التأويل، فيستنطق المدن التاريخية ويسائلها وكأنها إنسان ناطق أمامه، فهي ترتبط بكينونته كفرد وسط مجتمع ميزابي، والمجتمع المزابي بدوره يغدو وسطا مشبعا بالقيم والرؤى، فهو يعكس تصوراتها للعالم، والتي ترتكز أساسا على التجربة التاريخية الموغلة في تخوم الفضاء، فتصبح الأيقونة (تاهرت) بؤرة دلالية ترتكز عليها

[1]– سعيد بن بكير أعوشت: نفس المرجع السابق، ص8.

[2]– أبو اليقظان: الديوان الشعري، الجزء2، ص ص14، 15.

الدلالات النصية للأبيات، باعتبارها المركز والمرجع التاريخي الذي تعود إليه كامل الصور.

ومن جانب آخر يستحضر الشاعر "عمر هيبة" عنصر (النخلة) ليتخذها كرمز في قصائده، فهي تمثل له الانتماء والهوية، رمز السمو والرفعة والصمود والعطاء، يقول:

هِمَّةُ النَّخْلِ سُمُوٌّ وَسَمَاءْ وَعُلُوُّ الشَّأْنِ شَوْقٌ لِلضِّيَاءْ
مَنْ يَكُنْ كَالنَّخْلِ يَسْمُو لِلْعُلاَ مَنْ يَعِشْ كَالنَّخْلِ يَهْوَى
وَاحَةُ النَّخْلِ اخْضِرَارٌ أَبَدًا وَاخْضِرَارُ القَفْرِ عُنْوَانُ البَقَاءْ
شَيَّدُوا الرَّبْعَ قُصُورًا وَقُرَى رَغْمَ شُحِّ العَيْشِ عَاشُوا

وربما كانت النخلة من أهم الرموز التي لها ارتباط وثيق بالتاريخ، فقد احتلت مكانة بارزة في المتن الشعري العربي، وشكَّلت بطولها وشموخها رمز العزة والسمو، مثلما وظفها الشاعر من خلال العلامات اللغوية التالية: (سُمو، علو الشأن، يسمو، للعلا، الارتقاء..)، فقد تناصت الأبيات مع الآية الكريمة: "**والنَّخْلُ بَاسِقَاتٍ لَهَا طَلْعٌ نَضِيدٌ**"[2]. إذ نلاحظ أن معنى السمو يتكرر كل مرة؛ ولكن بإيحاءات وصور مختلفة، فالشاعر يعمد إلى استحضار فضاء السمو كل مرة حتى تمارس اللفظة إلحاحها على المتلقي، وتؤدي دلالتها كرمز يوحي إلى الوطن والأرض.

ولابد أنَّ الجذور العميقة للنخلة تكتسي طابعها الدلالي مع الأرض، فلم يعد الشاعر ينظر إليها على أنها مجرد شيء مادي منفصل عنه، أو مجرد شجرة صحراوية طويلة، تؤتي من الثمار الشيء الكثير، فالنخلة بكامل تجلياتها وأبعادها تعتبر جزءًا لا يتجزَّأ من حضارة الشاعر، فامتداد جذورها في الأعماق يؤكد من جهة أخرى الامتداد الكياني للشاعر، فقدمها وإعمارها الطويل يرتبط بالماضي، مما يعمل على تحفيز التاريخ وماضي الأجداد، إذ ورد ذكرُ النخلة مع تشييد القصور في "وادي ميزاب"، مما يعني أنَّ النخلة تكتسي طابع الرمزية المكثَّفة؛ لتدل على امتداد الكيان والإحساس بالانتماء للأرض. وهي نفس الفكرة التي يؤكدها في بيت آخر إذ يقول:

---

[1]– عمر هيبة: أغنيات البراءة (الديوان)، ص61.

[2]– سورة ق، الآية 10، رواية ورش.

حُدُودُهَا الأَعْمَاقُ مَهْمَا نَزَلَتْ حُدُودُهَا الأَجْوَاءُ مَهْمَا صَعِدَتْ
هُوِيَّةٌ لِجَدِّنَا مِـــــنْ لَحْمِهِ وَدَمِهِ لِـــــــــــــرُوحِهِ فَتِيلَة[1]

كما يمكن أن تحمل النخلة دلالة الصبر والمقاومة والتشبث بالأرض والوطن، مثلما يقول:

أَتِيهُ مَعَ النَّخْلَةِ العَالِيَةْ أُعَانِقُ أَجْوَاءَهَا الصَّافِيَهْ
أَيَا نَخْلَةً حَارَ فِيكِ النُّهَى وَفِي حِقَبِ الأَعْصُرِ المَاضِيَهْ
فَمَا قِصَّةُ الأَرْضِ وَالغَابِرِينَ وَمَا كَانَ في الأَعْصُرِ الخَالِيَه[2]

فالشاعر يسائل النخلة، ويطلب منها أن تفيه ببعض الأجوبة عن تاريخ الأقدمين، لأنه متيقن أن جذورها ضاربة في الأعماق، تماما مثلما هي جذور أجداده الضاربة في التاريخ. فهي الشجرة التي لا تذبل ولا تهتز بفعل العواصف والأحداث، فهي شامخة ثابتة لا يحركها أي شيء، ومع كل ذلك فهي شجرة معطاءة تهب ثمارها وخيرها الوفير للجميع. فالنخلة هنا تعتبر كرمز غاية في العمق، لأنه يحيلنا إلى فضاءات عميقة ومتجذرة في الحضارة المزابية.

ومع كل ذلك فقد يتجرأ الإنسان إلى إلحاق الأذى بالنخلة، فيحاول عبثا أن يقلعها من جذورها الممتدة، التي تمثل عمرا كاملا من الأصالة والهوية، فالشاعر "عمر هيبة" يستحضر حادثة[3] أدْمَت قلبه وحطَّمَت وُجدانه وهو يشاهد آلات الدمار تقلع رمز الشموخ والحضارة دونما أدنى اعتبار للحضارة:

أَنْ نَقْلَعَ النَّخْلَةَ مِنْ جُذُورِهَا نَجْـرِفُهَا بِـــآلَةٍ ثَـــقِيلَة
فَإِنَّنَا نَنْزِعُ مِنْ جُذُورِنَا الهُوِّيَةَ وَنَزْرَعُ الفَرَاغَ وَالرَّذِيلَة

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص46.

[2]– نفسه، ص136.

[3]– إن الحادثة هنا تتلخص مثلما يرويها الشاعر؛ أنه في صبيحة يوم مشؤوم من شهر فيفري 2005م؛ في غابة تسمى "تورغين" ببلدة "بنورة" التي تعتبر إحدى قصور وادي ميزاب، حيث جرفت آلة ثقيلة أكثر من 40 نخلة، كما سحقت بئرا كاملا، وألحقت الضرر باثنين آخرين، كما هدمت جزءا من سد قديم. هذا دون أدنى اعتبار لمشاعر الحضارة (راجع ديوان قلب وحجر، ص46).

جَــرِيمَةٌ عَــظِيمَةٌ فَـظِيعَةٌ فـــي مَـــذْهَبِ الفَضِيلَة[1]

إن رؤيا الشاعر للأحداث الواردة في السياق جد مأساوية، حيث يصور مشاهد الخراب التي ألمَّت بعنصر النخلة، فشملها الإقصاء من على الأرض، فكان الصمت هو المخيم على المكان. لقد أجَّجت هذه المأساة ماضي الشاعر، أين كان يستدعي ذاكرته المتخمة في ظل أمجاد أهلها وفضاء تفاعلهم مع النخلة، والآن يرسم لنا صورة سوداوية بعد أن لحق بها الدمار. فالشاعر من خلال تصويره لنا للقوة الفاعلة في النص؛ والتي تمتلك قوة تخريبية هائلة للنخيل، يريد أن يؤكد أنَّ الحضارة لا تتمثل في مكان واحد أو جدار أو مسكن، ولا حتَّى في الصورة المادية للنخلة، لأنَّ الحضارة لا يمكن أن تُجتَثَّ من جذورها بهذه السهولة، فالنخلة ما هي إلا علامة تحيلنا إلى فضاء الحضارة المزابية، فالوطن كائن في تاريخنا، في وجداننا، وفي حاضرنا ومستقبلنا؛ يتغلغل في أجسادنا ويسري في دمائنا.

وفي قصيدة بعنوان: "ألفية أم القرى"[2] يقول الشاعر "سليمان دواق":

ألفُ عَامٍ ذِكْرَى مِيلادِ حَضَارَهْ ألْفُ عَامٍ مُشْرِقَاتٍ بِنَضَارَهْ
هِيَ لِلْمَجْدِ رَحِيقٌ هِيَ لِلْعِزِّ عُصَارهْ صَاغَهَا قَوْمٌ كِرَامٌ بِجَدَارهْ
ألْفُ عَامٍ قِصَّةٌ تَرْوِي الأَصَالَهْ ألْفُ عَامٍ سِفْرُ آياتِ الجَلاَلَهْ
يَشْهَدُ التَّاريخُ عَنْهَا لاَ مَحَالَهْ وَذَوُو الإنْصَافِ حَقًّا بِعَدَالَهْ
أقْسَمْتُ بِالرَّمْضَاءِ فِيهَا، بِالرِّيَا فَنَجُوبُ الصَّحْرَاءَ نَطْلُبُ عَوْنَا
أقْسَمْتُ بِالرَّمْضَاءِ فِيهَا، بِالرِّيَا حِ الهُوجِ، تنتعلُ الجدِيبَ المقْفِرَا[3]

يحدثنا الشاعر عن أصالة أرضه التي تمتد زهاء ألف عام من الوجود، فكلما أوغلت حضارة في الزمن كلما أحسَّ أن هنالك حمولة تاريخية، وذاكرة متخمة بإمكانها أن يتكئ عليها، لتمنحه الكثير من الألفة والسلام، فهو يشير إلى الحضارة المشرقة التي كانت نتاج جهد الأولين، فيطبعها بعلامات لغوية مفعمة بالحياة؛ مثل: (ميلاد، مشرقات،

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص47.

[2]– أم القرى: لقب يطلق على بلدة "العطف"، لاعتبارها الأقدم زمنيا في وادي ميزاب، ويقال إنها بلغت الألف عام منذ تأسيسها.

[3]– سليمان دواق: نفحات ولفحات (الديوان)، ص23.

نضارة، مجد، العز، كرام، جدارة، الأصالة، رحيق، جلالة..)، لكن سرعان ما تسطو علامات دلالية أخرى على المعجم اللغوي للشاعر؛ مثل: (قفر، بلقع، لم يكن، يباب..)، فهي كلمات تنبئ عن المشقة والقهر، إنها تكتسب إيحاءات عالية وطاقة تعبيرية كثيفة لتكشف لنا عن صور الهواجس التي كانت تؤرق الأجداد، إنها تضعنا أمام مشاهد مقابلة للصيرورة الزمنية، وذلك من خلال الإلحاح الذي مارسه التركيب (ألف عام..)، فالزمان هنا يتحول إلى فضاء طقوسي رهيب، أو لنقل إنه يتحول إلى قوة مدمرة تفضي بالإنسان إلى هواجس الفناء والزوال.

المطلب الثاني: الفضاء التاريخي بصبغته الدينية:

كما يعتبر الشاعر المزابي شاهدا على التاريخ ضمن إطارها الديني، إذ حاول أن يدون الأحداث والوقائع، وأن ينقل إلينا الصور الحاصلة بتواشجاتها مع عنصر الدين، فكان اشتغالهم بدرجة أكبر على الثورة الجزائرية الملهمة، تلك الثورة التي أقيمت لأجل استرداد الأرض، وانتزاع الوطن من مغتصبيه، فالتحمت القصائد الشعرية بتفاصيل الثورة، لتنقل لنا عمق الصلة التي تربط الفرد بالدين والوطن على السواء. ذلك أن القصيدة كغيرها من "الفنون والخبرات والصناعات؛ هي التي تعبر عن الروح الخاصة للشعب..، وهذا يعني أنها تعبير مباشر عن مشاعر الفرد وأحلامه وآلامه"[1].

ولا شك أن الجزائر كوطن هي مرتبطة –عفويا– بالثورة أكثر من أي وقت مضى، فحينما تعود الذاكرة بالإنسان فإنه يتصور الماضي الملتحم مع الدين والتاريخ والحاضر، فتتداعي الأفكار بشكل عفوي لتصور له تلك القمم العالية والشامخة التي اقترنت آليا بالثورة، وكانت مسرحا لها[2] على مر التاريخ.

فرسم الشعراء المزابيون قصائد شعرية تبرز وطنيتهم واعتزازهم الكبير بالجزائر وبمقوماته، حيث شكلت الثورة بؤرة دلالية في أشعارهم، لتتسلل بعدها إلى تلافيف ذاكرتهم الجماعية، حتى أضحت جزءًا لا يتجزأ من هويتهم الوطنية. ويعتبر "مفدي زكريا" أكثر

---

[1]– محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، ص197.

[2]– ينظر: عبد الله ركيبي: الأوراس في الشعر الجزائري؛ ودراسات أخرى، ص09.

الشعراء تغنيا بالثورة، حتى لُقِّب بـ "شاعر الثورة"، نظرا لارتباط الكثير من أشعاره بوصفها والتغني ببطولاتها. حيث يقول في قصيدة (وقال الله..):

وَهَزَّتْ ثَوْرَةُ التَّحْرِيرِ شَعْبًا فَهَبَّ الشَّعْبُ يَنْصَبُّ انْصِبَابَا
تَنَزَّلَ رُوحُـهَا مِنْ كُلِّ أَمْـرٍ بِأَحْرَارِ الجَزَائِرِ قَـــــدْ أَهَابَا[1]

إن الحديث عن ثورة التحرير يستدعي حضور الجهاد في إطاره الديني، كما يستدعي حضور المكان، ذلك أن "المكان وثيق الصلة بالزمن التاريخي، بل إن قيمته لا تتحقق إلا بارتباطه بالزمن"[2]، لذلك فالشاعر يريد من خلال البيتين أن يوضح مدى ارتباط الجزائريين بدينهم، وبأرضهم، فالثورة هنا ليست إلا محفزا تؤجّج صور الشعور بالانتماء، فهي ترسم مسارها؛ وتحفر مجراها على تربة هذا الوطن، ليتشبث بها الشعب طالبا الموت من أجل الحياة (فَهَبَّ الشَّعْبُ يَنْصَبُّ انْصِبَابَا..).

ويضيف "مفدي" في قصيدة (اقرأ كتابك..) قائلا:

هَذَا "نُفَمْبَرُ" قُمْ وَحَيِّ المدْفَعَا وادْكُرْ جِهَادَكَ وَالسِّنِينَ الأَرْبَعَا
وَاقْرَأْ كِتَابَكَ للأَنَامِ مُفَصَّلاً تَقْرَأْ بِهِ الدُّنْيَا الحَدِيثَ الأَرْوَعَا
واصْدَعْ بِثَوْرَتِكَ الزَّمَانَ وَأَهْلَهُ وَاقْرَعْ بِدَوْلَتِكَ الوَرَى وَالمَجْمَعَا
وَقُلِ الجزَائِرَ وَاصْغِ إِنْ ذُكِرَ اِسْمُهَا تَجِدِ الجَبَابِرَ سَاجِدِينَ وَرُكَّعَا
إِنَّ الجَزَائِرَ فِي الوُجُودِ رِسَالَةٌ الشَّعْبُ حَرَّرَهَا وَرَبُّكَ وَقَّعَا
إِنَّ الجَزَائرَ قِطْعَةٌ قُدُسِيَّةٌ فِي الكَوْنِ لَحَّنَهَا الرَّصَاصُ وَوَقَّعَا
وَقَـــصِيدَة أَزَلِـــيَّةٌ أَبْـــيَاتُهَا حَـمرَاءُ كَانَ لَهَا "نُفَمْبَرُ" مَطْلَعَا[3]

لقد كان وقع الأبيات حماسيا شديدا في نفس المتلقي، ذلك أن الشاعر اختار علامات لغوية لها دلالات تأثيرية كبيرة، حيث سيطر على مناخ القصيدة كلمات تتسم بالشدة والانفجار؛ مثل القاف والعين والصاد والطاء..، فقد ترددت في كلمات مثل:

---

[1]– مفدي زكريا: اللهب المقدس (الديوان)، ص31.

[2]– جوادي هنية: صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، رسالة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2013م، ص348.

[3]– نفسه، ص57، 58.

(المدفعا، قصيدة، مطلعا، قطعة، قدسية، وقعا...)، فالثورة لم تعد مجرد اقتتال بين فريقين فحسب، بل أصبحت تمثل قضية لها أبعادها الدينية تشغل الجميع، فمضمون القصيدة يشي بالتحدي والقوة، والتمسك بالأرض والتشبث بها إلى آخر رمق في الحياة، لأنها تمثل رمز الانتماء والتجذر.

ولهذا نجد أن الشاعر اشتغل على توليد صور إيحائية تمتزج فيها معاني الثورة بالأرض، إذ تنحو الصياغة اللغوية للأبيات الأولى منحى ثوريا حماسيا، أين ركَّز على توظيف أفعال الأمر الطلبية ليعطي للقصيدة مناخها الجمالي، ومن ثمَّ عرج إلى الأبيات الأخرى ليلبسها لغة وجدانية تصويرية، تتقاطع فيها جمالية اللغة بأرض الجزائر، أين اعتبرها رسالة في هذا الوجود، كما اعتبرها معزوفة موسيقية يلحنها ويوقعها الرصاص، وهذا ما يمنح لها القدسية من خلال صور السجود والركوع. كما وظَّف الشاعر اللون الأحمر ليدل على أن الأرض ليست إلا حياة، والحياة هنا لا توهب على طبق، وإنما تكون بالشهادة وإراقة الدماء، مثلما يقال: اطلبوا الموت توهب لكم الحياة..

ويقول الشاعر "أبو اليقظان" في قصيدته (في الجهاد الوطني):

اِبْنِ صَرْحَ المَجْدِ عَنْ أُسِّ الضَّحَايَا وَاشْدُ عَرْشَ العُلَى رَغْمَ البَلاَيَا
خُضْ غِمَارَ الهَوْلِ غَوْصًا إِنَّمَا لُؤْلُؤُ التِّيجَانِ فِي بَحْرِ المَنَايَا
إِنَّ فِي المَــوْتِ لَطِلاَب العُلَى لَحَيَاةٌ لا حَيَاةَ أَهْلِ الدَّنَــايَا
إِنَّمَــا الــدُّنْيَا جِهادٌ مَــنْ يَنَمْ يَــوْمَهُ دَاسَــتْهُ أَقْــدَامُ الرَّزَايَا[1]

إننا نجد الشاعر "أبا اليقظان" يساوي الحياة بالموت، وهو في هذا يمتلك نفس النظرة السابقة التي عبر عنها مفدي في قصيدته، فحديث "أبي اليقظان" عن الأرض والوطن يقترن بألفاظ لغوية استقاها لينقل إلينا فضاء الوطن بكامل تجلياته، فالوطن ليس مجرد رقعة جغرافية، أو أرض متكونة من سهول ووديان ورمال وصخور وجبال..، إنما الوطن ذاك الفضاء المشبع بقيم الدين. لذلك جعل الموت قرينا بالأرض في قوله: **إنَّ في** المَوْتِ لطلاَب العُلَى، إنَّما الدُّنْيَا جِهادٌ..، فالحياة على الأرض لن تكون هنية وطيبة إلا

[1]– أبو اليقظان: الديوان الشعري، الجزء1، ص125

بحضور تيمة الموت، وغياب الحياة بدورها يعني بالضرورة غياب الموت.. وبذلك تمارس جدلية الحياة والموت لعبة الحضور والغياب من خلال أشعاره.

وقد تختلف الدلالات الدينية للفضاء من شاعر إلى آخر، فـ "منها ما حاول بعث حقبة تاريخية في أمانة ودقة، ولم يتجاوز هذا الإطار المحدد واهتم في المقام الأول بالطابع المحلي، ومنها ما بعث التاريخ الماضي؛ لكي يجريَ عملية إسقاط على الحاضر بغية نقد الحاضر وتغييره، ومنها ما انطلق من الواقع التاريخي؛ وحوَّله إلى خيال صرف"[1]، وبين ذاك وذاك نجد أن القضايا العربية قد نالت حصتها أيضا، بحكم التعالق الديني بينهما. ولعل حضور القضية الفلسطينية كان أكبر دليل على ذلك، فقلما نجد شاعرا مزابيا لم يتطرق إليها في أشعاره، فقد كانت تمثل لهم واجهة دينية ترتسم فيها هويتهم الإسلامية. لذلك فقد تغنوا بها وأفردوا لها قصائد بأكملها، منها قصيدة "يا قدس أولى قبلة":

حُـــــبّي وَأنْبَلُ قُبْلَةٍ ... لِلْـــــقُدْسِ أُولَى قِبْلَةِ
أَهْـــــفُو إلَيْكَ صَبَابَةً ... وَأُكِـــــنُّ أَقْدَسَ لَوْعَةِ
وَعَلَيْكَ يَقْتُلُنِي الأَسَى ... مِنْ وَقْعِ هَوْلِ مُصِيبَتِي
لاَ شَيْءَ أَعْظَمُ كُرْبَةً ... مِنْ أَنْ أَرَاكَ في مِحْنَةِ
مُسْـــــتَنْصِرًا مُسْتَنْجِدًا ... فَنَجُوبُ الصَّحْرَاءَ نَطْلُبُ
أَقْسَمْـــــتُ بِالرَّمْضَاءِ ... أَبَدًا وَمَا مِـــنْ نَجْدَةٍ[2]

فالشاعر هنا يصور ارتباطه الكبير بفلسطين، فقد عبَّر عن القدس وأراد بها فلسطين بأكملها، حيث تراءت لنا القدس وكأنها ابنة الشاعر، يكن لها الحب العميق (أهفو، صبابة، لوعة..)، ومن ثم يراها تئن في وجع وألم؛ ولا يملك غير الأسى والدموع، فتمثل المدينة إنسانا مجسدا أمامه يطلب النجدة لكن ما من مغيث، ولعل ارتباط القضية بالدين الإسلامي تلعب دورها الكبير في إذكاء هذه الأجواء التراجيدية، ولذلك نشير هنا

[1]– بن جمعة بوشوشة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص86.

[2]– سليمان دواق: أنغام الوفاء (الديوان)، ص109.

إلى دور العامل النفسي للمكان داخل النص وداخل الصورة الشعرية نفسها، إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية والتاريخية والعقائدية المرتبط بالمكان.

فالقدس تمتلك حمولة كبيرة جدا لدى شعراء بني ميزاب، لأنها تكون متلبسة برمزيتها التاريخية والدينية الإسلامية، فهي باعتبارها مكانا جغرافيا إلا أنها تبقى تشكل فضاءً رمزيا يحيل إلى الانتماء الديني والتصورات الإسلامية، "إذ إن هذه التصورات يشبع بها المكان الفني باعتباره متخيلا نصيا يمنحه هويته وأبعاده بطريقة أشبه ما تكون بأحلام اليقظة، فيصبح وجود المكان خاضعا لرؤيا المبدع الذي تخيله"[1]. لذلك تغدو فلسطين تارة فضاءً للاعتزاز والفخر؛ وتارة أخرى فضاءً يحيل إلى أجواء القهر والمآسي، والقتل والتشريد، والظلم والطغيان، فيتساءل الشاعر:

مَنْ لِبَيْتِ اللهِ يَحْمِي طُهْرَهُ مِنْ عَابِثِينْ؟
مَنْ لِبَيْتِ اللهِ يُعْلِي شَأْنَهُ فِي العَالَمِينْ؟
مَنْ لِبَيْتِ اللهِ يَمْحُو عَارَهُ، عَارَ السِّنِينْ؟[2]

وضمن هذا التصور يصبح الاستفهام محور الأبيات الثلاثة، أين يوظفه الشاعر بطريقة مكررة، (مَنْ لِبَيْتِ اللهِ)؛ ليصبح بؤرة يقوم عليها المشهد الاستهلالي لكل بيت، فيحمّل بذلك القصيدة دلالات التأزم والإحساس بالقهر والعار، نتيجة تخلي الجميع عن نصرة القضية الفلسطينية.

أما الشاعر "عمر هيبة" فيرى إلى القدس على أنها رمز للوجع، وتوقيت للألم والمعاناة، ومساحتها ليست إلا فضاءً لشقاء بني البشر، ومواعيد تنتظر مع الموت والدموع والجراح، إذ يقول:

زَمَانُ القُدْسِ أَوْجَاعِي وَهَمّي وَيَوْمُ القُدْسِ جُرْحٌ ظَلَّ يُدْمِي
أَلاَ فَأَيْقِظْ ضَمِيرَكَ يَا بْنَ أُمّي وَقَاسِمْنِي مُكَابَدَتِي وَغَمّي
وَخُذْ بِيَدِي فَإِنَّ الذُّلَّ عَيْبٌ لِأُمَّتِنَا وَفِي مَرْآكَ شُؤْمِي[1]

---

[1]– غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج أسعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1993م، ص171.

[2]– سليمان دواق: أنغام الوفاء (الديوان)، ص108.

وتنبئ الصياغة اللغوية للأبيات عن استدعاء الزمان، فبذلك يتلاقى محوران يؤسسان لفضاءين زمنيين يمتزج فيهما البعد التاريخي المشرق للقدس، وهو الزمان الذي كان يجب أن يكون، ولكن الزمان الآني ليس يحمل إلا دماءً وأوجاعا، وبذلك تنفتح أمامنا صور الصراع النفسي التي تتفاعل بين ما هو كائن وبين ما يجب أن يكون. ويشكل النداء الذي صاغه الشاعر بقوله (يا ابن أمي..) مرتكزا دلاليا آخر، إذ حاول من خلاله أن يبنيَ جسرا بينه وبين المسلمين، حتى يخفف عن نفسه وطأة القهر الذي يصيبه.

ولعل القضية الفلسطينية لم تكن الوحيدة التي شغلت بال الشعراء المزابيين، فلقد توسعت الرؤية إلى كل البلاد الإسلامية؛ باعتبارها تمثل الأرض والوطن والانتماء:

دِمَشْقُ نَبْعُ الهَوَى، يَا رَيُّ مَنْ وَرَدَا يَا بَسْمَةً، شَفَتَاهَا ضَفَّتَا "بَرَدَى"
يَا صَفْحَةَ الشَّرْقِ، والأَجْيَالُ قَارِئَةٌ يَا وَقْفَةَ النَّصْرِ، والتَّارِيخُ كَمْ شَهِدَا
مَنَائِرُ اللهِ فِي دُنْيَاكِ مُشْرِقَةٌ وَاللهُ أَكْبَرُ، فِي كُلِّ الدُّرُوبِ صَدَى
أَتَيْتُ أَحْمِلُ مِنْ "أُورَاسَ" صَبْوَتَهُ "لِلغُوطَتَيْنِ" أَزُورُ الأَهْلَ وَالـوَلَدَا[2]

فمدينة "دمشق" تمثل في نظر الشاعر الأرض والوطن، إنه يعتز بها كونها تحيله إلى ذاتيته وتشعره بهويته العربية الإسلامية، فنقل لنا صورا لفضاءات تشع بالنور والهوى والسلام، فقد استدعاها ليملأ بها حركية الزمن الحاضر في حياته، فدمشق كغيرها من الأمكنة، إذ " إن الذاكرة هي التي تقوم ببنائها بما تخزنه من صور، وعليه فإنه يكتسب بعدا زمنيا مزدوجا"[3].

كما نلاحظ أن الشاعر قد عبر عن الوطن في قصيدته من خلال الرمز "الأوراس"، إذ لا يخفى علينا ما يمتلكه هذا الرمز من طاقة إيحائية مكثفة في الشعر العربي عموما، "فالشاعر يحقق هذا الحلم من خلال الرمز، وقد جسَّد الشعراء حلمهم في تحقيق الحرية من خلال (الأوراس)، وتعلقوا به إلى درجة يمكن معها القول بأنه ما من شاعر عربي إلا وذكر الأوراس في شعره..، وربما كان ذكر الأوراس جواز مرور

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص193.

[2]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص165.

[3]– ينظر: اعتدال عثمان: جماليات المكان، ص94.

القصيدة"[1] إلى المتلقين. فقد وظفه الشاعر في قصيدته ليدل على الشموخ والعزة والشرف، فالأوراس يحيل إلى مكان جغرافي معين، لكنه هنا أورده ليعبر عن الكل، ولينقل دلالات التشبث بالأرض والاعتزاز بترابها الذي بللته دماء الشهداء.

وقد شكَّلت دولة "العراق" الجريحة مرفدا آخر للشعراء المزابيين، لما تتخبط فيه من أحداث ووقائع مأساوية، فيمتد زمن المآسي العربية، وبذلك يكبر الألم معها:

يَا عِرَاقَ المَجْدِ فِي عِزِّ البَلاَ صَبْرَ يَعْقُوبٍ وَإِصْرَارَ النَّبَيْ
عِرَاقَ الجُرْحِ مِنْ جُرْحِكُمْ يَصْنَعُ النَّصْرَ العَظِيمَ العَبْقَرَيْ
يَا عِرَاقَ المَجْدِ يَا دَارَ السَّلاَمْ أَنْتِ لِلدُّنْيَا العَطَاءُ القُدُسَيْ
يَا عِرَاقَ المَجْدِ فِي مَغْرِبِنَا نَتَلَظَّى نَذْرِفُ الدَّمْعَ القَوَيْ[2]

فمن خلال الأبيات يستدعي الشاعر أرض العراق المخضبة بالدماء، وهي في الحقيقة ليست إلا جزءًا من البلاد العربية الإسلامية، في محاولة منه لقراءة واقعنا المؤلم، وإدراك الخلل الذي أصاب الأمة في حاضرها، وما يمكننا استلهامه من خبرات الماضي، فالعراق إلى زمن قريب كان مضرب المثل في القوة ورباطة الجأش، لكن سقوطه المدوي خلق ثغرة عميقة في نفس الشاعر، فهو يحس أن كل شبر منه إنما هو وطنه بالضرورة، فما يجري هناك يلحقه هنا بالضرورة، فكان يتألم ويتوجع للجراح المثخنة التي أصابت العراق، لذلك ظل يبكي ويذرف الدمع، لأنها أرض ترتبط في الوجدان العربي والإسلامي بالانتصار والعزة.

كما أن كلمة "يعقوب" و"النبي" الموظفتين في السياق أعلاه تحيلنا إلى رموز تراثية مليئة بالعراقة والأصالة، وهو ما يمثل امتدادا لسلطة الماضي في الحاضر، فجذور العراق تتغلغل في أعماق التاريخ، فهي موطن الحضارة والحياة، فرؤية الشاعر "عمر هيبة" لأرض العراق إنما هي نظرة شمولية كلية، لأنها تتخطى حدود الزمان والمكان، ليلتقيَ واقعها الآني المؤلم بتلابيب الذاكرة المشرقة.

---

[1]– عبد الله ركيبي: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص11.

[2]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص–ص 188–192.

فالفضاء عند الشعراء المزابيين يمتلك دلالات تاريخية ودينية كبيرة في قصائدهم، ذلك أنه يحيل إلى الوطن كواقع تاريخي تظهر فيه التجارب الإنسانية والحضارية بكامل تجلياتها، فحضور الوطن يستدعي حضور تاريخه ودينه وتناقضه وآلامه وهواجسه..، بل حضور كل شيء مرتبط بهذا الوطن في الماضي ودمجه في فضاء الحاضر. فمن "عاش المكان وحمله شكلا وفكرا وتصورا هو أدرى بفهم هذا المكان، لأن المكان له أهمية بالغة في صياغة الكائن الإنساني"[1].

ولذلك لم يتوان الشعراء المزابيون في الحديث عن الثورة الجزائرية والقضية الفلسطينية ومختلف القضايا العربية الإسلامية، يشدهم في ذلك روح التواصل والترابط حتى أضحوا جسدا واحدا، فـ "من هذا المنظور الوحدوي شكلت القضية الفلسطينية بالنسبة للثورة الجزائرية أحد أبعادها الأساسية التي خصصها شعراء الجزائر بخاصة وشعراء المغرب العربي بعامة في أشعارهم..، تعبر عن إحساس شعوبهم وتعلقهم بهذه القضية، وإيمانهم بحق أبناء فلسطين في الحرية والكرامة فوق وطنهم السليب"[2].

ولم يكن تجاوبهم مجرد تدوين لأحداث تاريخية ودينية فحسب، وإنما كان اهتمامهم منصبا على الحديث عن الوطنية، والتي تظهر تجلياتها حينما يتغنون بالوطن إذ يقرنونه بالعروبة والإسلام لتلتحم كلها في صورة فضاء واحد.

ذلك أن الوطن لا يُنظر إليه من زاوية قومية واحدة، بل تكون الرؤية أكثر شمولية واتساعا، وربما "لعب الحس التاريخي دورا بالغا في القضية، فالذاكرة تفرض رؤيتها على الإنسان، والضغط الاستعماري –بشكل عام– يجعل الشاعر يرى للتحرر رؤية شاملة، فالوطن لا يمكن أن يتحرر إن لم يرجع إلى أصالته وذاكرته، ولا يتم ذلك إلا بالرجوع إلى

---

[1]– ابن السائح الأخضر: جماليات المكان القسنطيني (قراءة في رواية ذاكرة الجسد)، ص46.

[2]– عبد الله ركيبي: قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط3، 1977م، ص44.

القومية العربية، ولكن لا يعلو شأن هذه القومية العربية إلا إذا شملها الدين الإسلامي"[1]، فالإسلام بذلك يحوي كل القوميات في بوتقته الخاصة.

وربما تتشابه هذه النظرة برؤية (عبد الحميد بن باديس) للوطن، إذ يقول: ".. نعم إن لنا وراء هذا الوطن الخاص أوطانا أخرى عزيزة علينا دائما منا على بال، .. الوطن العربي الإسلامي ثم وطن الإنسانية"[2].

ذلك أن الأدب يمارس "الهوية النصية" على حد تعبير (بول ريكور)، حيث تظهر تمثلات النص من خلال البنية اللغوية، فيقدم بذلك الشاعر رؤيته للعالم (بتعبير لوسيان غولدمان) عبر إبداعه، فـ "الأدب يقوم على إعادة تشكيل الواقع من جديد، وبآلية تجعله يستمد الرموز من الأشياء"[3].

إذن؛ فالأبعاد التاريخية والدينية في المدونة الشعرية لشعراء "بني ميزاب" إنما تتأسس على اللغة من حيث علائقها المتشابكة على مستوى النص، ذلك أن الزمن يلعب دوره في تبني هذه الدلالات، "فالزمن ليس إلا صورة منضدة للأمكنة، .. [كما أنَّ] المرجعية الفضائية تعرض نفسها كأفضل وسيلة لعقلنة الخطاب"[4]، وبذلك أمكننا القول: إن المكان لدى شعراء ميزاب ليس إلا فضاءً يمارسون فيه مخيالهم الفردي والجمعي، ويعيدون تشكيله ضمن البنية النصية للخطاب.

---

[1]– ينظر: عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981م، ص ص680، 681.

[2]– عمار طالبي: ابن باديس حياته وآثاره، دار مكتبة الشركة الجزائرية، د.ط، 1968م، ص ص236، 237.

[3]– Jean Milly : Poétique des textes. Nathan2, 2001 , Paris, p66

[4]– حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص49.

الفصل الثالث

الفصل الثالث: بنية الفضاء وأنماطه في شعر بني مزاب

1- المبحث الأول: الفضاءات الجغرافية:

المطلب الأول: الفضاء المفتوح

المطلب الثاني: الفضاء المغلق

2- المبحث الثاني: الفضاءات الحضرية والاجتماعية:

المطلب الأول: دفء الفضاء الحضري –اتصال–

المطلب الثاني: إفلاس الفضاء الحضري –انفصال–

3- المبحث الثالث: بنية الفضاءات الخفية (الفضاء المتخيل):

المطلب الأول: فضاء الموت: موت الأنا – موت الآخر – موت القضية

المطلب الثاني: فضاء الذات

المطلب الثالث: فضاء العزلة واللجوء إلى القصيدة

إن لكل شيء مهما كان صغيرا أو كبيرا إطارا يحتويه، ويتفاعل معه بالاتصال أو بالانفصال أو ما شابه، ولكن رغم ذلك يبقى جزءا لا يتجزأ منه. ذلك أن علاقة الإنسان بمحيطه ومكوناته تبقى قوية جدا منذ أن خلق فيها، فالمكان باعتباره معطًى جغرافيا هندسيا يحيلنا إلى فضاءات عديدة، فقد يتملكنا الشعور بالقلق، أو الحزن، أو الضياع، كما يمكن –أحيانا– أن نشعر بسعادة غامرة، فالمكان يشكل حدثا وزمنا، لذلك فهو يربط علاقات وطيدة بنا، إنها علاقات "ذات أبعاد متعددة، تستحضر الواقعي والخيالي والوهمي، ويكفي أن الشاعر يعيش في المكان على مستوى الوجود الواقعي، ويسبح في المكان في عالمه الشعري، فيستحضر المكان من المعرفة الثقافية، ويقيم لنفسه وجودا فيه أو يعدل من صورة المكان الحقيقي، كما يخترع المكان في الفن ويحتله بالوجود"[1]. ولهذا فإن بنية المكان تتشكل فينا، ونحن بدورنا نتماهى معها بخلفياتنا النفسية والاجتماعية والثقافية والفكرية.

ونحن في خضم هذا الوجود إذ تستدعي ذاكرتنا بعض الفضاءات، لتتخذ منها معادلا موضوعيا لما يدور في دواخلنا من أحاسيس ومشاعر، فالفضاء إذن يرتبط بعوالم الإنسان "سواء أكان واقعيا أم خياليا يبدو مرتبطا بل مندمجا بالشخصيات كارتباطه واندماجه بالحدث أو بجريان الزمن"[2]، ومثلما نجد ارتباط الفضاء بالخيال فإنه كذلك يرتبط بالزمن، وبما حوله من عناصر وأحداث[3].

ولذلك يرتبط الفضاء بالشعر، لأنه يمثل محورا أساسيا تتداخل معه كل عناصر التجربة الشعرية، فهو يدخل في جدلية مع الأحداث والأشياء والأشخاص ونفسياتهم وأحلامهم وهواجسهم، كما أن الفضاء يقتضي بالضرورة وجود عناصر فضائية تتشكل فيه؛ وليس العكس[4]، ويمكن أن نقسم الفضاء في النص الشعري حسب تصنيف النقاد[1]

---

[1] – بريدي المنصوري الثبيتي: شاعرية المكان، شريحة دار العلم للطباعة والنشر، السعودية، ط1، 1995م، ص10.

[2] – ولات بورتون وأونليه: عالم الرواية، ترجمة نهاد التركلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، د.ط، 1991م، ص98.

3– ينظر: أدوين موير: بناء الرواية، ترجمة إبراهيم الصيرفي، دار الجيل للطباعة، مصر، د.ط، 1965م، ص89.

[4] – ينظر: سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، القاهرة، د.ط، 1984م، ص102. وينظر أيضا: حسن بحراوي: بنية الشكل في الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص34.

إلى فضاء جغرافي يقابل مدلول المكان، وفضاء نصي وهو الحيز الذي تأخذه الكلمات على الورق، ودلالي يهتم بالصور والإيحاءات الجمالية، وفضاء بصفته منظورا يشمل الأمكنة والأزمنة والشخصيات واللغة. وبهذا يتماهى الفضاء مع لغة الشعر، والتي تؤدي بدورها إلى إحداث التجاوز عن طريق إيحاءاتها وصورها المكثفة، فعبر المسافات التي تتأسس بين الدال والمدلول تتشظى الصور لتكوّن لنا جمالية الفضاء الذي يتواشج مع البنية الشعرية للقصيدة.

ومن خلال رصدنا للعديد من الدواوين الشعرية لشعراء بني ميزاب حاولنا أن نقف أمام تجليات الفضاء في قصائدهم، حيث يتراءى لنا حضوره الكثيف بين تلابيب البنية اللغوية في أكثر من صورة، وفي أكثر من مستوى جمالي ودلالي، حيث نلمس تنوعا وتعددا في استدعاء الأمكنة، والتي بدورها تتحول إلى فضاءات دلالية لكل منها خصائصها التي تميزها، وهذا ما يوحي بأهمية الفضاء لدى الشاعر الميزابي.

ولابد أن هذه الأهمية تختزل مساحات شاسعة من التجارب المعيشية والوجودية على هذه الأرض، وفي مختلف مراحل الحياة. الأمر الذي جعل الشاعر الميزابي عنصرا بنائيا فاعلا في العملية التشكيلية للفضاء، وهذا ما يبدو بوضوح من خلال البنى اللغوية للمتن الشعري، أين يهيمن الفضاء بشكل لافت. حيث سنتعرض بالدراسة والتحليل لأهم التشكيلات الفضائية المؤسسة باعتبارها عنصرا تكوينيا مهما في البناء الفني للقصيدة.

المبحث الأول: الفضاءات الجغرافية:

ارتبط الخطاب الشعري لشعراء بني ميزاب ارتباطا وثيقا بالأرض والطبيعة، إذ جعلوا منها خلفية لانفعالاتهم ومشاعرهم الوجدانية، وأحلامهم وهواجسهم، حيث اتخذوها كمنطلق قاعدي يؤسسون عليه قصائدهم الشعرية. ولا شك أن الأرض باعتبارها فضاءً جغرافيا فهي ترتبط وتتماهى مع الذاكرة، لأن الأرض تتشكل وفق حدث مَّا أو موقف معين، قد تختفي ولكنها تعود للظهور مجددا كلما فسحت لها الذاكرة مجالا للحضور. فالأرض ظهرت قديما في الشعر الجاهلي بما صحَّ اعتباره: المكان الطللي، والذي ترقد

[1]– ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص53–62.

فيه ذكريات الشاعر ومغامراته، أما في الشعر الحديث فإن حضوره بات ضروريا بل أساسيا، كونه يمثل مسرحا تتجول فيه حركة الذوات بمختلف انفعالاتها.

فالفضاء الجغرافي رغم هندسته القائمة –إن صح اعتبار ذلك– إلا أنه دائم الإفلات، لا يتميز بالدقة والثبات، فأشكاله تتباين وتتداخل مع عمليات القراءة والتأويل. فليس هنالك من معنى حقيقي لنص مَّا مثلما يقول أمبرتو إيكو. فهندسة الفضاء الجغرافي تتجسد لدى شعراء بني ميزاب من خلال الوصف الذي يلحق بالأرض وما عليها من مكونات، فبذلك تتخذ هذه الأمكنة أبعادا حسية أو تجريدية، كما أنه يتخذ شكله من الواقع، فيستمد التسمية والحدود والموقع، فلا نجد فضاءً جغرافيا في شعرهم إلا وقد عايشوه أو تذكروه أو سمعوا عنه، ومن ثم يوظفونه عن طريق تحويله إلى مسرح كبير لتجربتهم.

فمن هذا المنطلق حاولنا أن يكون البحث عن الفضاء الجغرافي معتمدين على المعجم اللغوي الوارد في الدواوين الشعرية، معتمدين على نقطتين أساسيتين هما:

أولا: كيفية تشكُّل الفضاءات الجغرافية المفتوحة.

ثانيا: كيفية تشكُّل الفضاءات الجغرافية المغلقة.

ومرد اعتمادنا على هاتين النقطتين يعود إلى الانفتاح الكبير للمدونة الشعرية، إذ تفتح أمامنا كمتلقين أكثر من قراءة، وبالنظر للكثافة والتركيز الكبيرين اللذين وُظِّفا بهما الفضاء الجغرافي ارتأينا أن نحصره وفق التقاطب الحاصل بين الانغلاق والانفتاح، ذلك أن التقاطبات المكانية عادة ما تأتي على "شكل ثنائيات ضدية تجمع بين قوى أو عناصر متعارضة، بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات"[1] التي تحدث في الواقع كما يعبر عنها (يوري لوتمان)، "فمفاهيم مثل الأعلى، الأسفل، القريب، البعيد، المحدد، غير المحدد، المجزَأ، المتصل،...، تستخدم لبناء نماذج ثقافية غير متضمنة لصفة مكانية، وهو ما

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. الفضاء. الزمان. الشخصية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1990م، ص33.

يقود هذه المفاهيم لأن تكتسب معانٍ جديدة؛ مثل: قيِّم، غير قيِّم، حسن، سيء، سهل المنال، صعب المنال، فانٍ، أبدي.."[1]، فيكون بذلك عملنا مستندا إلى أهم التقاطبات المكانية ورودا، حيث "تتمركز حول جدلية أساسية، هي جدلية المفتوح/ المغلق"[2].

إذن، فجدلية المفتوح والمغلق تعد من أهم الثنائيات الضدية التي اشتغل عليها دارسو الفضاء، ذلك أن الأمكنة حسب حميد لحميداني "تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق"[3]، وبعبارة أخرى فالفضاء يكتسب معالمه من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي يقوم بها، فإذا كانت الفضاءات المفتوحة عبارة عن امتدادات للفضاء الكوني الطبيعي؛ مع تغيير معين تفرضه حاجة الإنسان المرتبطة بعصره أو لحاجات أخرى، فإن الحاجة نفسها هي التي تربط الإنسان بفضاءات أخرى مغلقة، يسكن بعضها أو يعمل فيها، أو يتجسد فيها بشكل عام، كالبيت والمستشفى والسجن..[4]

فالمكان بوصفه فضاء هندسيا جغرافيا ينطوي على معنى قوي لا يمكن فصله أبدا عن القصيدة، وبذلك فهو يُربط بالإطار الأعم والمحدد ثقافيا لتصوراتنا المعاكسة، وبالتالي فإن أشكال تمثيل المكان في الأدب هي جزء من بنيته الثقافية التي تقوم بدورها على التجارب الفردية بالإحالة عليها[5]. ومن هنا نجد أن الأمكنة الواردة في القصائد ما هي إلا فضاءات مادية أو حسية جغرافية، تتجلى على شكل علامات لغوية في المدونة، مثلما أشار "غالب هلسا" إلى المكان الهندسي الذي يرد بين ثنايا اللغة، حيث ربطه

---

[1]- بلسم محمد الشيباني: الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي. رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني نموذجا، مجلس تنمية الإبداع، د.ط، 2004م، ص114.

[2]- صبري حافظ: قراءة في رواية حديثة "مالك الحزين" الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة فصول، المجلد4، العدد4، الجزء2، 1989م، ص171.

[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص72.

[4]- ينظر: الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي "دراسة في روايات نجيب الكيلاني"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د.ط، 2010م، ص204.

[5]- ينظر: لينا عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، عمان، د.ط، 2004م، ص211.

بالإدراك البصري، الذي من خلاله تتحدد الأبعاد والمقاسات والألوان والصفات التي تعتريه. وبهذا نقسمه إلى قسمين:

أ- الفضاء المفتوح:

إن الفضاء المفتوح هو كل ما يمنحنا مجالا رحبا للانطلاق والإحساس بالحرية، ولهذا يمكن القول إنه عبارة عن المكان "الذي يمنح القدرة على الحركة والانتقال، ولكنه محدد بحدود معينة، تسمح للشخصية بالحركة فيه بحرية وانفتاح، ويمكننا أن نطلق عليه بالمكان العام، إذ تقوم الشخصية بفعل معين ضمن مكان عام له حدوده الثابتة"[1]، فالانفتاح هنا يعني اللا محدودية واللا انغلاقية، حيث تتلاشى الحواجز والأطر التي يحدثها الطابع المادي للمكان، كما قد يأخذ المكان انفتاحه عن طريق الرؤى الانطباعية والتأويلية للقارئ، فيصبح "الفضاء الذي تنتجه البنى النصية وطبيعة الاستجابة من جانبنا كقارئ فرد ربما؛ لكنه قارئ يعبر عن جماعة تأويلية معينة"[2].

وبذلك تصبح الفضاءات المفتوحة "امتدادات للفضاء الكوني الطبيعي"[3]، فيستشعر الإنسان ذاته فيها تنطلق بحرية وتنتقل بكل أريحية، ذلك أنه يعلم ما للفضاء المفتوح من "أهمية قصوى في تشكيل الفرد وأحاسيسه وانفعالاته من خلال إحساسه بالانتماء إلى ذلك المكان، إذ نراه يعبر عن نفسه من خلال أشكال المكان المتفاوتة"[4] التي ينطلق ويعيش فيها، كما يستشعر كينونته من خلالها.

فالأماكن المفتوحة هي غالبا ما تشكله الطبيعة في الفضاء دون أن تمتد إليها يد التغيير كي تحدده أو تشوهه، وما يقربنا إليها أكثر عدم وجود خطوط طويلة مستقيمة أو دوائر بشرية معينة، لهذا فقد ورد هذا الفضاء بشكل متكرر عند شعراء بني ميزاب، ويتجسد في:

---

[1]- عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ "دراسة في ضوء منهجي بروب وغريماس"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م، ص180.

[2]- حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص83.

[3]- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، ص204.

[4]- عدي عدنان محمد: بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ..، ص180.

1- الصحراء:

إن للصحراء حضورا قويا في حياة بني ميزاب، وهو ما ينعكس بشكل مباشر أو غير مباشر على تجربتهم الشعرية، لأن الصحراء باعتبارها بيئة حاضنة لهم هي "نتاج الفكر والحس الإنساني، ولابد للبيئة أن تترك آثارها على طبيعة الإنسان ولغته..، فالبيئة تؤثر بشكل مباشر على نفس الفنان، وعلى مادة فنه، وهي اللغة بكل ما ينتج عنها من ألفاظ ومعانٍ وتراكيب وصور وأساليب تعبير مختلفة"[1]. ذلك أن الفن عموما والشعر خاصة ليس إلا ظاهرة جمالية تنتج عن تفاعل الإنسان بالبيئة وبالوجود من حوله.

والصحراء بما تحمله من مضامين وإيحاءات جاءت ذات أثر بارز في قصائدهم الشعرية، "إذ ظلت الصحراء طيلة القرون الماضية تثير خيال الشعراء والأدباء والفنانين، وتستهوي أفئدة كثير من الرحالة والمغامرين والباحثين، كما كانت مسرحا للبطولة والفروسية التي سجلتها السير الشعبية والملاحم"[2]، لذلك فقد امتزجت الصحراء بحياتهم وتفاعلت مع كيانهم الوجودي حتى أصبحت تسكنهم وتؤسس لوجودهم. فالصحراء "ألقت في ملامحهم طعم سمرتها، وزرعت في أعماقهم عشقها، وهجيرها، وبوحها"[3] حتى سيطرت على تفاصيل حياتهم كلها.

وقد أفصح الكثير من شعراء بني ميزاب عن تفاعلهم مع الصحراء، فظهرت من خلال حديثهم عن العناصر الطبيعية التي تشكل طبيعة الصحراء المكانية والزمانية وحتى الحيوانية والظواهر الطبيعية، وهذه هي المرتكزات التي شكلت الطبيعة الصحراوية في شعرهم. ولذلك سنشتغل في هذا العنصر على تعدد وتنوع الدوال التي تدل على الصحراء بصفة عامة أو جزئية. وفي ذلك يقول الشاعر "صالح الخرفي":

وَتَضِيقُ الأَنْفَاسُ، لَوْثَةَ أُفُقٍ فَنَجُوبُ الصَّحْرَاءَ نَطْلُبُ عَوْنَا

---

[1]- محمود الدرابسة: أثر البيئة الطبيعية في الشعر عند النقاد العرب، مجلة أم القرى، العدد10، 1995م، ص137.

[2]- صلاح صالح: الرواية العربية والصحراء، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1996م، ص35.

[3]- محمد إبراهيم الدبيسي: في ذاكرة الصحراء، نادي المدينة الأدبي، ط1، 1993م، ص11.

وَتَنُوءُ النُّفُوسُ، وَطْأَةَ خُلْقٍ فَنَرَى في بَدَاوَةِ النَّفْسِ صَوْنَا[1]

إن الشاعر يرى في عوالم الصحراء متنفسا له، فهو يريد أن يخلص نفسه من العبودية التي سقط فيها فجأة، يريد أن ينطلق في تلك الفضاءات المفتوحة الشاسعة، لكي يرمم ذاته ويسترجع حريته التي افتقدها. فضيق الأنفاس والإحساس بثقل الدنيا عليه لا يخلصه سوى عنصر الصحراء، الذي يدل على الاتساع والانفتاح من خلال قوله: نجوب الصحراء. لأن فعل "نجوب" مرتبط بالحركية والفعالية الدؤوبة التي لا تتوقف، إذن فهو يقتضي مساحة واسعة ومفتوحة حتى يمارس فيه ما يمنحه الأمان والسلام.

فتأثير الصحراء وارد لا مهرب منه في شعر بني ميزاب، فهي تؤثر بشكل مباشر على البنية المعجمية واللغوية لقصائدهم، ومن خلال رؤيتهم الفنية للصحراء تجلت تفاعلاتهم على شكل صور ومدلولات إيحائية مختلفة، فقد تكون أحيانا عنده مرغوبة – وهو الأغلب– لأنها تحيله إلى عوالم ماضيه، حيث التجذر والأصالة والإحساس بقيمة الوطن. وأحيانا أخرى تبدو مرفوضة له، لأنها تحيله إلى الخطر والقحط والجفاف والخلاء الموحش..، حيث إن العمل الفني يتسع لأكثر من رؤية، وينفتح لأكثر من قراءة أو تأويل، ومن ثمة تتشكل الفضاءات من خلال اللغة. وبناءً على ذلك يتعرض الشاعر للصحراء في قصيدة أخرى، حيث يقول:

أَقْسَمْتُ بِالرَّمْضَاءِ فِيهَا، بِالرِّيَا حِ الهُوجِ، تنتعلُ الجدِيبَ المقْفِرَا
بِالنَّاقَةِ الوَجْنَاءِ فِيهَا لَم تَزَلْ عَرَبِيَّةَ الخُطُواتِ، شامِخَةَ الذُّرَا
بالخيمَةِ السَّوْداءِ، بالليلِ الأنيس بِنَارِهَا، مَا انفكَّ (طائي) القِرَى
فُرسَانَ حَوْمتِها، سَلُوا صَهَوَاتِهَا كم أسرجَتْ بابنِ الوليدِ وعنترَا[2]

من خلال اللغة الموظفة يتبين لنا أن الصحراء لا زالت تحتفظ بعدميتها وبإيحاءاتها التقليدية في ذهن الشاعر، حيث صوَّر لنا المشهد وكأنه في بيئة جاهلية تقليدية تعج بكل معاني القسوة والقفر والبؤس. حيث إن الصحراء في معجمه تتكئ إلى الماضي، فقد استدعى الفضاء القفري للعرب في شبه الجزيرة العربية، كما أنه أطال

[1]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص15.
[2]– نفسه، ص129.

الصور الدلالية لتحتوي على أكبر عدد ممكن من الدوال التي ترتبط بالصحراء ارتباطا مباشرا أو غير مباشر. وبعض هذه الدوال يعود إلى المكان، وبعضها إلى الزمان، والبعض الآخر إلى الحيوان المرجعي..، ومن هنا يبرز التكامل بين عناصر اللغة في دلالتها على الانفتاح وتلاشي الأطر والحواجز. وهذا التكامل يسعى لخدمة الرؤى التي تجسدها الأبيات، أين تتجلى من خلال علاقات التشاكل بين الدوال الواردة في النص:

الرمضاء= إحالة لأجواء الحرارة الشديدة.

الرياح الهوج= استدعاء لدلالات الخوف وعدم الأمان.

الناقة الوجناء= وسيط دلالي يحيل إلى البداوة.

الخيمة السوداء + الليل= الحياة الصعبة والخوف والوحشة.

فالملاحظ أن هذه الدوال اللغوية تنتمي إلى حقل دلالي واحد، ويربط بينها مقوم واحد، يكمن في ارتباطها بالصحراء، كما أنها تتشاكل مع بعضها البعض دلاليا ومرجعيا لتؤسس صورة الصحراء بكامل أبعادها وهندستها الجغرافية.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "زأرة في إفريقيا" يتناول الشاعر "صالح الخرفي" الصحراء بوصفها فضاء جغرافيا مفتوحا، يبني الفرد ويمنحه القوة والشجاعة، إذ يقول:

البِيدُ سفْحٌ للأشَمّ كلاهما للثأرِ مشدودُ الأواصرِ والعُرَى[1]

فالشاعر يتحدث عن الصحراء بمرادف آخر ألا وهو البيد (جمع بيداء)، إذ تتسم دلالة المفردة بالانفتاح في نظره، ذلك أن الفضاء "المفتوح والمغلق يصبحان بالنسبة للعالم أفكارا واستعارات يلصقها بكل شيء"[2]، فالبيداء هنا تدل على تلاشي كل الحدود، لأنها لا تتشكل من حواجز تؤسس لفكرة الانغلاق، وبهذا تصبح الصحراء عبارة عن مساحة جغرافية تتلاقى فيها الانحدارات (سفح)، وهنا تأخذ الكلمة انزياحها تجاه دلالة الفضاء

[1]– نفسه، ص128.

[2]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص191.

القفري الموحش، فالفرد وسط هذه الأجواء المتلاطمة يعتبر عرضة لكل شيء، وبالتالي استمداد القوة من خلال تلك البيئة التي يتعرض فيها لكل أنواع التجارب.

إذ إن بنية العالم الطبيعي في نقلها لصور الأجسام والظواهر الطبيعية تقوم أساسا على وظيفة جمالية فنية، تتمثل في بناء دلالات معينة ابتداءً من العالم الخارجي والعوالم الممكنة وارتباطها ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية، حيث تتمظهر مباشرة في النص على شكل علامات بصرية تأخذ بنيتها الحقيقية في الخارج، لكن تختزلها العبارة اللغوية، ثم نتولاها –نحن المتلقين– بعد ذلك، لنحيلها إلى دلالات مرجعية خفية لكي ندركها ونستوعبها، فالصحراء عند الشاعر دواق سليمان جزء من الذات، جزء من الكيان الإنساني الجزائري، تماما مثلما ذكر في إحدى قصائده التي عنونها بـ (فَذِكْرُ الشيخ رغم الكيد عال)، أين شرع يتحدث عن الإمام المصلح (الشيخ بيوض)، ويعدد فضائله ومكارمه، ومدى مساهماته في الثورة الجزائرية، حيث كان من الرافضين الأوائل وبإلحاح لتطبيق المخطط الفرنسي الرامي إلى تقسيم الشمال عن الصحراء الجزائرية، إذ يقول:

أَرُونِي عاشِقًا وطَنًا، غيُورًا أحَبَّ بِلادَهُ حُبَّ الغَوَانِي
أرادُوا قِسْمَةَ الوَطْنِ احتيالا فلَمْ يَرْضَ بِتَجزئَةِ المغانِي
وقالَ لِدَاعِيَ التَّقسِيمِ كَلاَّ هيَ الصَّحراءُ جُزْءٌ مِنْ كَيَانِي
فإمَّا جزائرُ جَمْعاءُ، كلّ وإمَّا أنْ نُواصِلَ في الطِّعَانِ[1]

إنَّ حدود الصحراء مفتوحة من خلال البنية اللغوية في الأبيات أعلاه، فلم يكن يقيد مساحتها أو أطوالها أو شيء من ذلك، بل ربط مساحتها بالكيان، وقال إنها تمثل ذاته ووجوده، فبوجودها تتحقق كينونته وبزوالها أو تعرضها للخطر ستتأثر أيضا، فإذا نظرنا إلى الصحراء باعتبار هذه الصورة التي استقاها الشاعر فستبدو لنا فضاءً جغرافيا منفتحا، والفضاء "ونحن ننقل أحاسيسنا إليه نجده حاملا للصورة الشعرية"[2] بالضرورة، لأن البنية اللغوية للشعر تتشظى ولا يمكن القبض عليها بسهولة. فالملاحظ هنا أن العلاقة بين الشاعر والصحراء تبدو وثيقة، ذلك أن اللغة الشعرية "تستطيع تركيب بنية دلالية ذات

[1]– سليمان دواق: النور لا يخشى الظلام (الديوان)، ص37.

[2]– ياسين النصير: بنية المكان في القصيدة الحديثة، مجلة الآداب، العدد2، 1986/34م، ص211.

علاقة حميمية ببنية الموضوعات الخارجية التي لا تكتشف للوهلة الأولى"[1]. فالصحراء رغم ما فيها من قساوة وحرارة وجدب وقحط إلا أنها لم تظهر لنا بهذا الشكل في النص، هل أراد الشاعر أن يشوه جغرافيتها؟ أم أراد أن ينقل إلينا صورة خاطئة عنها؟.. الحقيقة أن اللغة تنقل إلينا الصورة الانطباعية التي نتلقاها من خلال العلامات الدالة، فتأخذ شكلها الإيحائي الفني في تصوراتنا، دون أن تنطبق مع الصورة الجغرافية الحقيقية.

أما الشاعر "أبو اليقظان" فيقول في قصيدة له:

يَا بلبُلَ الصَّحراء ما لكَ أَوَلستَ تسكُنُ في رِبا
وهزراها يشد وعلى أفْنَانِهَا مُتجاوِبًا لخرِيرِ ذَاكَ الماءِ[2]

إن الصحراء بحسب الشاعر أبي اليقظان فضاء جغرافي يبعث على الفرح والسعادة والحبور، فالصحراء ليست تلك المساحات القاحلة العطشى البائسة، والتي تئن وترزح فيها النفوس، إنما هي تلك الجنة الطبيعية التي تسبح فيها البلابل وتغرد، وتقفز من غصن إلى غصن، أليس في استحضار هذه الصورة المشرقة ما يدعو إلى الجمال؟. إذًا فالبيئة هنا تبدو مخضرة ومليئة بالأشجار، وهي باعث من بواعث الإحساس بالأمان والألفة لدى الشاعر، فقد نادى الشاعر البلبل وأعطى له صبغة رومانسية جميلة، وهذه القيمة الجمالية إنما يستمدها من ارتباطه بالصحراء، فقد عمد الشاعر لإضافة المنادى (البلبل) إلى المضاف إليه (الصحراء)، وبذلك اكتسب البلبل قيمته من خلال القناة التي تتصل به والتي هي الصحراء.

والصحراء لدى الشاعر مفدي زكريا تغدو كبساط وثير تتجمع فيه كل صفات الجمال، بل هو منبع الجمال الذي يشي كامل الأرض، لهذا فإن رؤيته لم تبتعد عن الرؤى السابقة، فالصحراء بالنسبة إليه فضاء جغرافي متخم بالحياة والرفاهية والرخاء، حيث يقول:

---

[1]– صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م، ص197.

[2]– أبو اليقظان: الديوان الشعري، الجزء2، ص71.

ألاَ مَا لِهَذَا الحسابِ، وَمَا لي؟ وصحراؤُنَا نبعُ هذا الجمالِ
هُنَا مَهْبِطُ الوحْيِ للكائنا تِ، حِيَالَ النخيلِ.. وبين الرِّمالِ
تُبَادِلُنَا الشَّمْسُ إشعاعَهَا ويُلْهِمُنَا الصَّفْوَ نُورُ الهلالِ
ونَعْدُو فنسبِقُ أحلامَنَا ونَهْزَأُ مِنْ وَثَبَاتِ الغَزَالِ
وَعَوَّدَنَا الصِّدْقَ رَاعِي المواشي وعلَّمَنَا الصَّبرَ صبرُ الجِمالِ[1]

تأخذ الصحراء بعدها الهندسي الجمالي من خلال البنية النصية للأبيات أعلاه، فقد صور لنا الشاعر مفدي زكريا الصحراء على أنها جنة الله في الأرض، حتى أن الجمال يستمد رونقه منها، وفي ذلك مبالغة شديدة تجعلنا نستحضر الأرض الصحراوية بفضائها المثالي الذي لا تشوبه شائبة.

صحيح أن الصحراء تمثل لدى الكثيرين مصدر "الفقر والجدب والقحط، الرهبة والخوف واحتمالات الضياع والمجهول، الإيهام والمخادعة الناتجان عن السراب، البداوة والتخلف، المغامرة واحتمالية الضياع، الموت"[2]، لكن هذه الصور القاتمة والمظلمة لم تكن حاضرة في صحراء مفدي، فصحراؤه حسب العلامات اللغوية التي بنى بها قصيدته تحيلنا إلى فضاء صحراوي منفتح، يتسم بالاتساع والرحابة، ولا شك في أن هاتين الصفتين تكفلان للإنسان شعورا إيجابيا متدفقا، لأنه قد حقق جزءا من شعوره بالحرية والانطلاق والانعتاق. كما عبر الشاعر عن الصلة بين الإنسان وهذا العالم الرحب، حينما تحدث عن المبادلة، والمبادلة هنا تنم عن الشعور بالألفة والأمان، فرغم أن الشمس الصحراوية تبدو حارقة حارة ولا تأبه لحال الإنسان، إلا أنها صُوِّرَت بصورة الشمس الدافئة والرحيمة على الإنسان.

وربما خلق الانفتاح الشاسع الذي تتميز به الصحراء شيئا من الخوف أو التوجس لدى الإنسان، خاصة حينما يُظْلِمُ الجو وتشتد الحلكة. لكن الشاعر ينفي ذلك. ويقول إن نور الهلال يضفي السكينة على القلوب، ويمنحها إحساسا بالصفاء والنقاء. ولنا أن نتصور مشهدا ليليا لصحراء واسعة منفتحة، في سمائها نور الهلال المضيء..، إن هذه

[1]– مفدي زكريا: إلياذة الجزائر (الديوان)، ص60.

[2]– ينظر: صلاح صالح: الرواية العربية والصحراء، ص–ص 24–28.

الصورة الجغرافية المنقولة تتسم بالطمأنينة والصفاء، وهي في كل ذلك تمنح العقل سعة في التفكير والتدبير والتأمل والنضوج، وهي متعة للعين، وراحة روحانية عميقة للنفس.

كما أقام الشاعر علاقات أخرى بعناصر الفضاء الصحراوي، ليعطي لنا صورة شفافة عن مدى التآلف والتجانس بينه وبين العناصر الفضائية الصحراوية التي من حوله، حيث قال إننا نعدو ونسابق الغزال، والعَدْو هنا بكل ما يحمله من معان فهو يشير إلى الراحة النفسية، لأن العَدْو مع الغزال جاء في سياق الترفيه والترويح عن النفس، والصورة الإجمالية للمشهد تشي بشيء من الفكاهة والسخرية المخففة، لأن الغزال في عُرفنا لا يمكنه أبدا أن يكون بطيئا، فهو سريع جدا لكن رغم ذلك تمكن الإنسان الصحراوي بـ "وثباته" الواسعة أن يسبقه، ومن ثم أن يسخر منه..، فالأحلام والآفاق إذا تكبر في الفضاء الصحراوي. ضف لذلك أيقونة الصحراء الذي يتمثل في (الجمل)، فهو الآخر ربط معه علاقات الصداقة، أو قُلْ علاقات أشبه ما تكون بعلاقة الأم بابنها؛ أو بين الأستاذ وتلميذه، لأن حدث التعليم الكائن في الصورة إنما يطرد الوحشة ويجلب الألفة والسكينة.

فقد نقل الشاعر إلينا مشاهد جغرافية عن الصحراء، حيث تدفقت بصورة تلقائية وعفوية ومن دون تكلف أو افتعال، لذلك "جاءت براعة المزج بين الأحاسيس النفسية ومناظر الطبيعة، وجعلت معظم الشعر دافقٌ تدفقَ الطبيعة بعفوية الصحراء؛ رائعة كما هو التصفح للوجود"[1]. وهو ما أوجد علاقات حميمية بينه وبين الصحراء، حتى غدا بمنظر الإنسان البطولي الخارق، من خلال قوله: هنا العبقريات والمعجزات...، صرح الشموخ، عرش الجلال.. فالصحراء عند الشاعر لم تعد مجرد فضاء مادي هندسي فحسب، بل هي فضاء خصب لنمو الأساطير والمعجزات، فلطالما رُبِطت الصحراء بالأساطير والخرافات منذ القدم، والشاعر هنا ينحو منحًى مشابها لذلك، حيث يجعل من الصحراء فضاءً جماليا تغنيه بالخيال والتأملات الناتجة عن الإحساس برحابة واتساع الكون، فهو من خلال الصحراء يعيد بناء ذاته وتأملاته وهواجسه. فالقصيدة العربية منذ

[1]– محمد علي أبو حمدة: في العبور الحضاري لـ لامية الشنفرى "دراسة نقدية إبداعية"، دار عمار للنشر والتوزيع، ط2، 2001م، ص13.

نشأتها وهي تقيم علاقات وطيدة بينها وبين الصحراء، "فكان لها من الدلالات والمعاني والرموز التي لا انفصال فيها بين التاريخ والأسطورة، أو بين الحقيقة والخيال"[1]. لذلك أضحت الصحراء فضاءً منفتحا يلغي جميع الحواجز والعوائق، تحمل في طياتها مزيجا من القيم المتراكمة منذ فجر التاريخ، لتتماهى مع التأملات الإنسانية.

لهذا تمثلت الصحراء لدى مفدي زكريا بمظهر الجنة الموعودة، فبانفتاحها ورحابتها يبني عوالمه ويرمم ذاته، لأن الصحراء دوما مرتبطة بالاتساع الكوني الذي "يمكِّن ذواتنا من تجاوز التخوم الأرضية المادية لتسبح حرة إلى آفاق الكون الفسيح..، كما أنها تكتسب جمالية شاملة تتعلق بالرحابة المشهدية، والتدفق الضوئي اللانهائي"[2]. وكل هذا الانفتاح هو سبب ارتباطها بالعنصر العجائبي الأسطوري في أغلب الأحوال، إلى درجة أن أصبحت "رمزا لها، وهو ما جعلنا نستبعد حضور فضاء صحراوي من دون أساطير، لأن الأساطير أضحت رفيقة للصحراء، وصحراء بدونها تعتبر عدما. لكنها ليست مجرد أساطير تافهة، إنها أساطير تختزن ثقافة الصحراء الواسعة من ملايين السنين"[3]. وهذا ما يجعل الصحراء كعلامة لغوية تتميز بحقول دلالية خصبة جدا، تتزاحم في المدونات الشعرية لشعراء بني ميزاب، لتصور هذه العوالم التي حوتهم يوما ولازالت في وادٍ اسمه وادي ميزاب. وما يزيد المشهد قوة هو توظيف الشاعر للأفعال بشكل كبير، ذلك أنه يحاول أن يعالج ظاهرة التحول؛ والتي بدورها تتكئ على عنصر الحركة والحيوية والتغيير وعدم الثبات، واختيار الأفعال يبدو أنه الأصوب في هذا المقام، لأنها تتسم بالتحول من حالة إلى حالة، كما "أن الفعل أقوى تأثيرا من الاسم، لأنه يتضمن دلالتين: دلالة الحدث، ودلالة الزمن، في حين يتجرد الاسم منهما"[4]، ولهذا يمكننا القول: إنه قد تمَّ توظيف الفضاء الصحراوي في صيرورته الزمانية التي تظهره كمتغير زماني.

[1]- زايد عبد الصمد: المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003م، ص133.

[2]- ينظر: صلاح صالح: الرواية العربية والصحراء..، ص-ص 24-28.

[3]- ينظر: Boutros Hallaq et d'autres : la poétique de l'espace dans la littérature moderne, p.Sorbonne, Ed1, Paris, France, p97

[4]- أحمد نصيف الجنابي: القصيدة تعانق قوس قزح "ألوان من تحليل الطيف الشعري"، مؤسسة اليمامة الصحفية، سلسلة كتب الرياض، السعودية، د.ط، 1423هـ، ص152.

أما الشاعر "هيبة عمر" فيستعين بذكر عناصر الفضاء الصحراوي ليعطي لنا مشاهد التحول الذي طرأ على المكان، حيث يقول في قصيدة "قمم وقيم":

هَذِهِ التُّرْبَةُ كَانَتْ مَلْمَسًا لِجَبينٍ رَاكِعٍ مُبْتَهِلِ
هِذِهِ الصَّخْرَةُ كَانتْ مَرْبضًا ومقرًّا لأبيّ بَطَلِ
لَيْسَ فِي الرَّبْعِ سِوَى شمسِ والفيافي وفؤادِ الرَّجلِ
وَصُخُورٍ وَرِمَالٍ حَوْلَهَا تُنذرُ الدُّنْيَا بِخَطْبٍ جَلَلِ[1]

إن عنصر المكان المتمثل في الصحراء هو بؤرة التحول في هذه الأبيات، والشاعر في سياق الحديث عن وادي ميزاب والذي كان صحراء قاحلة، يريد أن يفخر بهذا الإنسان الذي قاتل وكافح لأجل البقاء، فكانت النتيجة أن حوَّل العدم إلى حياة، فـ "للبيئة أثرها الجوهري في خلق الشخصية وتنمية الملكة وصقل الوجدان، وطبع الشعور بطابع الرقة أو الغلظة، وتنشئة الإنسان على نحو من صرامة الطبع أو لينه"[2]. فالفضاء الصحراوي بكل عناصره المثقلة كان ضد الفرد المزابي، حيث كان يرزح تحت أجواء القهر والمعاناة، لا لشيء سوى كي يحقق البقاء. فقد استعان الشاعر عمر هيبة بعنصر "الرمل"، والصخر، وبعض الطقوس حتى ينقل إلينا الأثر القاسي للصحراء وما تطبعه في نفوسنا. ذلك أن العلامة اللغوية تحيلنا إلى تنوع الدلالة من خلال الفضاءات المفتوحة التي تتجسد فيها، فـ "التنوع هو العلامة على كل مقروء، وعلى كل حالة من حالات الاتصال"[3] التي تنقلنا بدورها إلى شبكة من العوالم الجمالية.

ومن هنا نستطيع القول: إن الأبيات في مجملها تجسد معاناة الـ "نحن"، متمثلة في الجماعة أو القوم، ولهذا نجد أن هذه الـ نحن تجسد حضورها الطاغي في الدوال اللغوية، مثل: (فؤاد الرجل، جبين راكع مبتهل، أبيٍّ..)، وبالتالي فقد امتزجت هذه المعاناة

---

[1]– عمر هيبة : قلب وحجر (الديوان)، ص ص3، 4.

[2]– فتحي أحمد عامر: في مرآة الشعر الجاهلي، مطبعة دار الشروق، بيروت، لبنان، د.ط، 1977م، ص8.

[3]– عبد الله محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م، ص161.

الإنسانية بعناصر الفضاء الصحراوي، لتشكل في الأخير جسما متكاملا، صهرته الخطوب وأكسبته الكثير من الصبر والجلد.

ورغم أن الصبر والجلد يؤسس لطقوس الحزن والقسوة والقهر والمعاناة، إلا أنه دوما يؤتي ثماره، فالإنسان الميزابي رغم ما قاساه إلا أنه جنى النتيجة بعد ذلك:

فَاسْتَحَالَ الرَّبعُ مِنْ كَدِّهِمْ جَنَّةً تَصْبُو لِخَيْرٍ مُقْبِلِ[1]

لكن الشاعر سرعان ما ينقلب مرة ثانية إلى ذكر الصحراء بصورته البائسة، فهي تحيله إلى القفر والوحشة وتثير فيه مشاعر البؤس والقسوة، إنها في نظره ذاك الفضاء المقفر والخاوي، والذي تلفه الشمس الحارقة من كل مكان، لذلك فهي تشكل مكمن الجلد والتحدي والصبر على المشقة:

مُنْذُ البِدَايَةِ وَالإِنْسَانُ فِي بَلَدِي يَشْقَى وَيَعْمَلُ فِي جُهْدٍ وَفِي كَبَدِ
يُرَاهِنُ الصَّيْفَ وَالصَّحْرَاءَ حَرَّهُمَا وُجُودُهُ، مُسْتَقِيمَ الفِكْرِ وَالجَسَدِ
لَمْ يَأْلُ جُهْدًا عَلَى جَدْبٍ وَقِلَّةِ الزَّادِ وَالبَلْوَى وَقَفْرِ يَدِ
يَا أَيُّهَا الرَّجُلُ المِعْطَاءُ فِي بَلَدِي لَوْلاَكَ مَا أَصْبَحَ الوَادِي
مِنْ قُوَّةِ الصَّخْرِ، مِنْ صَبْرِ الجِمَالِ، نَصَاعَةِ الشَّمْسِ مِنْ إِقْدَامِهِ
جَعَلْتَ عَيْشَكَ مَرْهُونًا عَلَى قَدَرٍ وَلَسْتَ تَمْلِكُ غَيْرَ القَلْبِ وَالكَبِدِ[2]

فالصحراء بفضائها المقفر القاسي لم تعجز الأجداد في اقتحام خطوبها، فالشاعر هنا يمنح للصحراء بعدا رهيبا من خلال وصفها بصفات العدمية التي لا يمكن أن تستقيم مع الإنسان، وهو في هذا لا يريد بسط رداء السواد والانهزامية بقدر ما يريد أن يثبت للعالم أجمع أن الأجداد تمكنوا بفضل عزيمتهم الحديدية وصبرهم النافذ من أن يقتحموا كل هذه الأهوال. فالشاعر بذلك يمنح الطبيعة تجربته الوجدانية، التي تنضح بالإشعاعات والتشظيات الإيحائية، لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال أن ينظر إلى الصحراء بوصفها فضاءً منعزلا عن الزمن والذاكرة، إنه يرى إليها على أنها امتداد لكيانه، يتغذى من صلبها

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص4.

[2]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص ص48، 49.

وتتماهي مع ذاته. ولهذا فإن الصحراء باعتبارها فضاء مفتوحا قد مارست حضورها في المدونة الشعرية لشعراء بني ميزاب، فهي تعتبر وعاءً حاضنا لهم، كما أن لها أثرا كبيرا في توجيه حياتهم وفكرهم وثقافتهم ونظرتهم للحياة.

2- الواحة:

تعتبر الواحة فضاء مثاليا بالنسبة لشعراء بني ميزاب، فهي في نظرهم تمثل الخصوبة والحياة، كيف لا وهي التي ظهرت من العدم وفي أجواء صحراوية قاسية، حيث الشمس الحارقة والندرة الشديدة للمياه إن لم نقل انعدامها كلية، فهذا التحدي في البقاء يعتبر أكبر ملهم لهم في إثبات وجودهم في هذه الحياة. ولا شك في أن وجود الواحات لا يكتمل إلا بوجود النخيل، ولا يتأثث فضاؤها إلا بها، لذلك اعتبرت الواحات فضاء خصبا لاستدعاء عنصر النخلة. فالنخلة امتدادا للفضاء الصحراوي الذي تأثر به شعراء بني ميزاب، فتأثرهم بالبيئة الصحراوية وطبيعتها وأجوائها ومناخها يجعلهم يستحضرون العناصر الفضائية التي تسبح في هذه الصحراء، ولعل أكثر هذه المفردات ورودا هي النخلة، حيث يقول الشاعر "عمر هيبة" في قصيدته بلادي:

وَنَغرِسُ نخلاً طويلَ القَفَا يقبَّلُ وجنةَ هذا القَمَرْ
على جنباتِ الطَّريقِ نخيلٌ وحولَ الضياعِ نُقيمُ الشَّجَرْ[1]

ويسترسل الشاعر في التغني بالأجواء الواحاتية، فيسقط نفسه كذات متماهية معها، حتى ينهل من معينها ويسرح بين نخيلها فيحس بالأمان يغمره، إذ يقول:

لِوَاحَتِنَا جَنَّةٌ نَضُرَتْ فزَانَتْ بِكِ الأَرْضُ وَالبَادِيَهْ
فَلَوْلاَكِ مَا نَشَأَتْ بَلْدَةٌ وَلاَ عَمُرَتْ هَا هُنَا نَاحِيَهْ
وَلِلْبَدْرِ فِي سَهَرَاتِ اللَّيَالِي بِصَحْرَائِنَا لَوْحَةً ثَانِيَهْ
فَإِنْ ضَمَّتِ الأَرْضُ فِيهَا نَخِيلاَ فَقَدْ حَضُنَتْ ثَرْوَةً غَالِيَهْ
فَمَا أَطْيَبَ العَيْشَ فِي رَبْعِنَا صَفَاءُ المَعِيشَةِ بِالبَادِيَهْ[2]

[1]- نفسه، ص130.

[2]- نفسه، ص ص137، 138.

فالنخلة باعتبارها فضاء طبيعيا مفتوحا تجعل الشاعر يحس بالألفة والطمأنينة، فهي في نظره ليست مجرد جسم ضخم ممتد نحو السماء، بل يراها تمثل التاريخ والحضارة، تتصل بكيانه وتلتصق بتجاربه الحياتية، فالنخلة فضاء متطور ويتميز بالحيوية والحركية، وهو ما يجعل إيحاءات الصورة تحمل فاعلية جمالية مستمرة، إنه يحس بتماهي وتداخل ذاته معها أجوائها، إنه يستحضرها كلما فتكت به أيادي الاغتراب، لذلك نجده يتخذها كملاذ يلتجئ إليه، باعتبارها عالما مفتوحا يوحي بالألفة والسكينة والهدوء، ألا نرى أن استحضاره لطقوس التقبيل يعتبر إحالة غير مباشرة إلى أجواء الصفاء المفتقدة.. فكان طول النخلة: (نغرس نخلا طويل القفا..) علامة دالة على التغلغل والاندماج في هذا الفضاء، وطبيعي أن طول النخلة مرتبط بجذورها، فكلما ارتفعت كلما غاصت جذورها أكثر في الأرض لتشد جذعها الضارب في الارتقاء. كما أن القمر هنا يرتبط بأجواء الرومانسية الصافية التي لا تشوبها أية شائبة لأن القمر لا يظهر إلا في الأجواء الصافية، فظهوره يمنح للفضاء أمنا وسلامة لأنه يبدد الظلمة الموحشة لليالي البهيمة.

فالنخلة عند الشاعر هيبة عمر تمثل له الهوية والذاكرة، لذلك نجده يتفاعل معها كما لو أنها عنصر مهم من هذا الفضاء الطبيعي الذي يحتضنه، ذلك أن البيئة تتماهي مع الإنسان و"تؤثر فيه ويتفاعل مع مكوناتها ومعطياتها، بحيث تصبح جزءا من كيانه وروحه ووجوده"[1] الذي لا يستطيع التخلي عنه للحظة واحدة. فنخيل ميزاب تأسر عقول الجميع لبهائها ورونقها، فها هي تأسر عقل الشاعر (سليمان دواق) أيضا، فنجده يتغنى بجمالها الساحر فيقول:

لعلَّ حدائقها النادرهْ هي السر في كونها ساحرهْ
تجودُ بخيراتها الغامرهْ وفي كل حين تُرَى زاهرهْ
يطولُ الحديثُ ولا ينتهي عن الحسنِ فيها وما تشتهي
لها شَبَهٌ بجنان الخلود ولستُ أبالغُ في الشَّبَهِ[2]

[1]– محمود الدرابسة: أثر البيئة الطبيعية في الشعر عند النقاد العرب، مقال، مجلة أم القرى، العدد10، 1995م، ص137.

[2]– سليمان دواق: نفحات ولفحات (الديوان)، ص22.

فالشاعر يجد نفسه وسط جنة الخلود وهو يرتع في واحة النخيل، ذلك أن النخيل تمثل لديه النماء والخير والإحساس بالأمان، لأن النخلة ارتبطت منذ القديم بالمخيال الجماعي على أنها تمثل الجنة التي تغدق على أصحابها بالخيرات، فمن امتلك نخلة فقد حصل على مستقبله في يده، إذا فمجموع النخيل يمثل واحة، وفضاء الواحة دوما تجعل الإنسان يستحضر أصالة الماضين وتجذرهم وتفانيهم في إحياء هذه الأرض التي كانت بوارا، كما يستدعي الحاضر بصفته غانما فيه بما تقدمه له النخلة من خيرات. لذلك يمكننا القول إن الشاعر تمكن من استيعاب الواحة كفضاء إنساني تتحرك فيه تجارب الأجداد وثقافتهم وحضارتهم، وتفاعلاتهم مع الأرض القاسية لإحيائها، وامتزج كل ذلك بحاضره الإنساني، فربط مع الواحة علاقات انتماء واستقرار ووجود.

ولطالما كانت الأرض منبع الخيرات، فهي تشكل الوعاء الحقيقي للفضاء الواحاتي، فالأرض تمثل الحياة والنماء بكامل تجلياتهما، فنجد الشاعر يركز "في تجربته على معادلات الخصب والبعث والنماء التي استلهمها من أساطير الأرض..، ولعل اكتشاف (الأرض الخراب the waste lande)" لـ إليوت كان منطلق التجربة الشعرية الحديثة في استلهام تجربة الأرض"[1] وجعلها المرتكز القاعدي الذي تبنى عليه الحياة. لذلك نجد كل الشعراء يتغنون بها ويتخذونها كملاذ يحتمون بين جنباتها وواحاتها:

وَاحَةٌ غَنَّاءُ دَوْمًا ذَاتُ حُسْنٍ وَجَمَالْ
هِي فِي القَفْرِ عَرُوسٌ ذَاتُ غُنْجٍ وَدَلاَلْ
غَيْرَ أَنَّ الطُّهْرَ فِيهَا مِنْ أَكِيدَاتِ الخِصَالْ
إِنَّ مِيزَابَ صَنِيعٌ مِنْ أَسَاطِينِ الرِّجَالْ[2]

إن استمرارية الحياة مرتبط بالنخلة، فهي التي تمنحنا الأمل وتزين حياتنا وتؤمنها، فهي أشبه بالمرأة الحبيبة، ولا شك أن شعراء العرب منذ القديم قد ربطوا بين النخلة والمرأة الحبيبة، فالنخلة عند الشاعر سليمان دواق تكتسب ملامح جميلة وحسنا منقطع النظير، حتى في حالات الجدب والقفر فهي دوما تبقى عروس، والعروس هنا

[1]– يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص346.
[2]– سليمان دواق: نفس المرجع السابق، ص18.

تحيل إلى الخصوبة والبركة والنماء، لأن أنوثة المرأة لها علاقة وطيدة باستمرارية الحياة. فتغدو بذلك الواحة المخصبة الخضراء، وغنجها ودلالها هي الحيوية والطاقة والتسامي التي ما فتئت تتميز بها. تماما كما عبر "محمد ناصر" عن عشقه للنخلة، فقد اتخذها رمزا يحيل إلى الوطن، إذ لا يوجد ما يدل على الأصالة أكثر من النخيل لتعمق جذورها وتشبثها بالأرض، فذكرها وصبغها بصبغة العشق والوجدان، حيث يقول:

كَمْ تَغَرَّبْتُ بَعِيدًا، فَاحْتَوَانِي مِنْكِ فِي البُعْدِ حَنِينٌ مِنْكِ
عَاشِقٌ نَخْلَكِ، مُشْتَاقٌ لَهُ حَيْثُ يُلْقِي تَعَبًا رَأْسَ مُسَافِرْ[1]

وفي سياق حديثه عن الصحراء يقول الشاعر أبو اليقظان:

وَهَزَارُهَا يَشْدُو عَلَى أَفْنَانِهَا مُتَجَاوِبًا لِخَرِيرِ ذَاكَ المَاءِ
وَنَخِيلُهَا مِنْ رَوْضِهَا مَيَّاسَة وَكَأَنَّهَا فِي رَقْصَةِ الحَوْرَاءِ[2]

وتأخذ الواحة عند أبي اليقظان صبغة الاخضرار والحياة والبهاء، فهو يحاكيها وينقلها إلينا حسب مدركاته، ذلك أن الفنان حسب أرسطو "عندما يحاكي الطبيعة في واقع الأمر لا ينسخها، ولكنه يوحي بها، وهذا الإيحاء يأتي على عدة صور تختلف وتتعدد"[3] حسب البيئة والإدراك. فالواحة حسب السياق تبدو كثيفة الأشجار والنخيل، تغمرها الأغصان الباسقة والألوان الخضراء، وتتخللها السواقي والمجاري المائية، وهي في كل ذلك تصدح بشدو الطير الجميل.

فالمتأمل في دلالات الصور قد تنطبع في مخياله صورة لغابة استوائية، لأن الشاعر صبغها بأحلامه ورؤيته المتفتحة، فالأجواء فيها تجعله ينطلق ليشدو، وتشعره بالأمان والألفة والإحساس بالراحة والطمأنينة، فيحس أنه لوهلة قد امتلك العالم كله في قبضة يده. الأمر الذي يُكسِب علاماته اللغوية كل هذه الطاقة الكثيفة. لذلك فالطبيعة الخضراء هي التي تسكنه، لأن "الطبيعة موجودة في ذاتها ولذاتها، وليست إيجابية أو

---

[1]– محمد صالح ناصر: الخافق الصادق (الديوان)، ص30.

[2]– أبو اليقظان: الديوان الشعري، الجزء2، ص71.

[3]– شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص252.

سلبية، ولا هي محملة بمعنى كامل أو بمعنى ناقص مستور، ولو لم تكن كذلك لما رأت فيها البشرية عبر التاريخ دلالات مختلفة"[1].

3- الجبال:

إن الجبال بطبيعتها الجغرافية تتميز بالعلو والشموخ، والشدة والقساوة.. والثبات والبأس.. لذلك ما فتئ الشعراء يتناولونها في قصائدهم ويصبغونها بمشاعرهم وأحاسيسهم. فالجبل كفضاء صحراوي له حضوره الكبير في المدونة الشعرية لشعراء بني ميزاب، إذ يأخذ عندهم بعدا معنويا ودلاليا مختلفا عن تكوينه الجغرافي المادي، ويمتزج بنفوسهم حتى يغدو متفاعلا معهم ومع الفضاء الصحراوي الذي يحيون فيه. وبناء على ذلك تأخذ الجبال دلالاتها وإيحاءاتها المختلفة من خلال البنية اللغوية:

- الجبل الذاكرة:

لقد ارتبط الجبل بالذاكرة الجمعية لبني ميزاب، لأنه يمثل التاريخ، ويجذِّر للكينونة الإنسانية في المنطقة، ويربطها بحبل متين بالأرض. ففي متاهات الصحراء القاسية بنى الميزابيون قراهم، لتتربع فوق قمم الجبال الشامخة، ولتعلن عن مدى ولائها للماضي والتاريخ:

قِفْ بِنَا يَا جَمْعُ فِي ذا الطَّلِلِ ... وَارْوِ عَنَّا عَهْدَنَا بِالجَبَلِ
وَاذْكُرُوا قَوْمًا بِهِ قَدْ سَكَنُوا ... وَمَضَوْا بَعْدَ اِنْقِضَاءِ الأَجَلِ
هِذِهِ التُّرْبَةُ كَانَتْ مَلْمَسًا ... لِجَبِينٍ رَاكِعٍ مُبْتَهِلِ
وَكَبِيرٍ ظَلَّ يَتْلُو آيَةً ... بِخُشُوعٍ وَدُمُوعَ المُقَلِ
وَيَدٍ تَرْتَعِشُ، لاَ ذَنْبَ لَهَا ... غَيْرَ مَا تَحْمِلُهُ مِنْ وَجَلِ
هَذِهِ الصَّخْرَةُ كَانَتْ مَرْبَضًا ... وَمَقَرًّا لِأَبِيّ بَطَلِ
هَجَرَ العَيْشَ الذِي فِيهِ الرَّخَا ... فَامْتَطَى ذَرْوَةَ هَذَا الجَبَلِ[2]

[1]- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية "الصورة والدلالة"، نشر كلية الآداب، دار محمد علي، تونس، ط1، 2003م، ص361.

[2]- عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص3.

إن الجبل يأخذ صورته من خلال اتصاله الوثيق بالذاكرة، فالشاعر يرى فيه كينونته وأصالته، ليأخذ بذلك الجبل هالته ونورانيته المتولدة من خلال اللغة الشعرية. لأنه يذكره بقومه الذين سكنوا وادي ميزاب أول مرة، لذلك نجد الشاعر يستدعي ماضيه ويلحُّ في ذلك (واذكروا قومًا به قدْ سكنُوا). حيث "إن المزابيين قد سكنوا منذ أقدم العصور بشبكة ميزاب.. وهي منطقة متوغلة في القدم"[1]، كما هي متوغلة في عمق الصحراء القاحلة. فالصحراء تمثل وجه القساوة والقحط والمعاناة والموت، ولعل لفظة "الصخرة" في سياق البيت: هذه الصَّخرةُ كانتْ مربضًا؛ تمثل أيقونة دلالية مهمة، باعتبارها مكونا يتكون منها الجبل، فالصخرة تحيل إلى البؤس والألم، كما تحيل إلى القوة والصلابة والجلد، وبدوره الجبل يمثل قوة الشموخ أمام هذا الفضاء الصحراوي المترامي الأطراف. ولعل تشكل الجبل في هذا الفضاء الصحراوي هو ما يمنحه كل هذا الألق، لأن الصحراء غالبا ما تختص بفكرة الاتساع اللامتناهي والفراغ الرهيب، وقيام الجبل أمام هذا الفراغ يعتبر في حد ذاته تحديا لكل الأخطار المحدقة.

ولطالما تناقضت فكرة العراء الصحراوي مع إمكانية الحياة أو تأسيس حضارة، لكن الإنسان اتخذ من الجبل ملجأ يحتمي فيه من النوازل، باعتباره فضاء مرتفعا عمَّا حوله، وهذا الارتفاع هو ما يجنبه الأخطار أو يؤخرها عنه لحين. لذلك قرن الشاعر "عمر هيبة" صفة البطولة بالإنسان الذي تحدى وقاوم كل الظروف الصحراوية القاسية: (هذه الصَّخرةُ كانتْ مربضًا، ومقرًّا لأبِيٍّ بَطَلِ)، والإنسان الذي استوطن الجبل آنذاك لم يكن في مأمن أبدا، فهو معرض للموت أو القتل في أية لحظة، وهو ما يصوره الشاعر قائلا: (ويدٍ ترتعشُ، لا ذنبَ لها، غيرَ ما تحملهُ مِنْ وَجَلِ)، أين هجر الرخاء والعيش الرغيد ليسكن قمة هذا الجبل المقفر: (هجر العيشَ الذي فيهِ الرَّخا، فامتطَى ذروة هذا الجبلِ). فكانت أيامهم هنالك صعبة جدا:

كَانَتِ الأَيَّامُ فِيهَا قَدَرًا تَجْعَلُ العَيْشَ رَهِينَ الأَمَلِ
لَيْسَ فِي الرَّبْعِ سِوَى شَمْسِ والفيافي وفؤاد الرَّجلِ

[1]– بكير بن سعيد أعوشت: ميزاب يتكلم، ص43.

وَصُخُورٍ وَرِمَالٍ حَوْلَهَا تُنْذِرُ الدُّنْيَا بِخَطْبٍ جَلَلِ[1]

فالجبال وسط الصحراء ليست مجرد أمكنة جغرافية ذات ميزات محددة، فهي في نظر الشاعر تمثل فضاء مفتوحا، يثير الوحشة والغربة، كما أن "احتمالات الضياع في الفراغ المترامي الخالي الملامح أشد إخافة من الضياع في أمكنة أخرى"[2]، لكن لا قيمة للفضاء الصحراوي من دون وجود إنساني، فالسوداوية النمطية التي اكتسبتها الصحراء بجبالها ووديانها وشمسها وصخورها لم تمنع الناس الأوائل من الاستيطان فيها، وهو ما يدفع الشاعر إلى الافتخار بقومه، وإلى استحضار البطولة والتحدي في هذا المقام، لأن وجود الإنسان فيها يستدعي بالضرورة مكابدة الأهوال لأجل البقاء. فالصورة هنا تتراوح بين الموت والحياة، فالصحراء تمثل الموت والفناء، لكن الشاعر لا يريد للموت أن يتجسد، لذلك نجده يستحضر بطولات الماضي ليتصدى لموت المكان.

- الجبل كرمز للشموخ:

إن انتصاب الجبال في أعماق الصحراء الواسعة يوحي بمعاني القوة والإباء والشموخ، لذلك اتخذه الشاعر "محمد ناصر" رمزا دلاليا وفضاء فنيا من خلال العلامات اللغوية التي وظفها، فهي تشكّل "المقابل اللامحسوس لعالم المحسوسات"[3]، حيث يقول في قصيدة "وطني":

جِبَالُكَ رَأْسٌ مُخْتَالُ وَمَاؤُكَ عَذْبٌ سَلْسَالُ[4]

ويقول أيضا في قصيدة "وادي الأعلى، وادي الجلال والجمال":

هَا هُنَا لِلْجِبَالِ سِحْرٌ رَهِيبٌ شَامِخُ الأُنْفِ شَيَّدَتْهُ القُرُونُ
فَالرَّوَاسِي تَمُدُّ لِلأُفقِ رَأْسًا شَدَّهَا لِلسَّمَاءِ سِرٌّ دَفِينُ
عَلَّمَتْنَا أَنَّ العُلُوَّ مَسِيرٌ دَائِبُ الخَطْوِ بِالصَّفَاءِ قَرِينُ[5]

---

[1]- عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص4.

[2]- صالح صلاح: الرواية العربية والصحراء، ص151.

[3]- يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، عيون المقالات، المغرب، د.ط، د.ت، ص64.

[4]- محمد ناصر: الخافق الصادق (الديوان)، ص59.

[5]- محمد ناصر: ألحان وأشجان (الديوان)، ص35.

وفي قصيدة أخرى يأخذ الجبل شكلا دلاليا آخر مختلفا، إذ يتمثل لنا مصبوغا بالقداسة، فما يدل على القدسية يحمل بعدا خاصا ودلالة أقوى وأعمق. فالشاعر يُعلي من شأن الجبل، ويربطه بمقامات مثالية راقية، وذلك حينما ربط بينه وبين العلم، إذ يقول:

جَبَلٌ أَنْتَ، أَمَ سَمَاءٌ وَنُورٌ؟ وَرُبًى أَنْتَ، أَمْ جِنَانٌ وَحُورُ؟
فَهُمْ فِي هَوَاكَ عَقْدٌ تَلاَقَوْا وَهُمْ فِي سَمَاكَ صَحْبٌ بُدُورُ[1]

يحاول الشاعر أن يمحو الصورة النمطية المتداولة عن الجبل، فيصوره لنا فضاءً نورانيا مليئا بالحيوية والحياة، إلى درجة تتوحد فيه ذات الشاعر بالمكان، لتتماهى صورة الجبل عنده بالسماء والنور والجنان، لذلك يشرع يطرح تساؤله: جبلٌ أنتَ، أم سماء ونور؟ / ورُبًى أنت، أم جنان وحورُ؟، ولعل إقامة الحوار مع الجبل يحمل في طياته عمق المعايشة، إذ أصبح الجبل ماثلا أمامه يمتلك روحا إنسانية، يسأله ويقيم معه حوارا مفعما بالحميمية والألفة، ويعتبره الحضن الدافئ لكل من التجأ إليه.

- الجبل كفضاء للثورة:

أما عند الشاعر مفدي زكريا فيأخذ الجبل دلالة الثورة والقوة، حيث كان المجاهدون يقاتلون المستعمر الفرنسي، إذ يبدو الجبل أكثر الأماكن استراتيجية للتخفي والتملص من السلطات الاستعمارية حيث يصعب الوصول إليه، كما أنه يمثل المكان المرتفع الحصين؛ الذي يطل على كامل الأرجاء:

وَتَذْكُرُ ثَوْرَتُنَا العَارِمَة بُطُولاَتِ سَيِّدَتِي فَاطِمَة
يُفَجِّرُ بُرْكَانَهَا جُرْجُرَا فَتَرْجُفُ بَارِيسُ وَالعَاصِمَة[2]

فجبل جرجرة يمثل فضاء البطولة لدى الشاعر، فهو مأوى الثوار، وميدانهم في الاقتتال مع العدو الفرنسي، كما يوفر هذا الفضاء حماية للمجاهدين خاصة مع التضاريس الوعرة التي تشكله، حيث يصعب على المستعمر تعقبهم والقبض عليهم، ففي

[1]- نفسه، ص87.

[2]- مفدي زكريا: إلياذة الجزائر (البيت 381، 382)، ص39.

الجبل قد نجد الصخر الكبير والغار أو الكهف، والأكواخ المتناثرة، والأشجار الكثيفة.. وهي كلها فضاءات محصنة لدرجة كبيرة.

4- الأحياء والشوارع:

تعتبر الأحياء والطرقات فضاءات مفتوحة، حيث يمكن اعتبارها "أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي التي تشهد حركة الشخصيات، وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها.."[1]، فهي تمثل جزءًا لا يتجزأ من مكان الإقامة، فكل فضاء يحمل طابع تجمعٍ إنساني لابد له أن يشمل على فضاءات عمومية تشهد تنقلاتهم وحركاتهم اليومية المختلفة. يقول الشاعر "عمر هيبة":

اعْذُرُونِي لَيْسَ فِي بَلَدِي الطَّيِّبِ وِحْدَةْ لاَ وَلاَ فِي الأَمَدِ القَادِمِ وِحْدَةْ
فِي قُلُوبِ النَّاسِ فِي خَبَايَانَا وَفِي الأَحْلاَمِ وِحْدَةْ
لَسْتْ يَا شَارِعُ مِنْ أَرْضِي وَلاَ مِنْ قَدَرٍ أَنْجَزَ وَعْدَهْ[2]

فالشارع الذي أخذ تسمية "الوحدة" لم يكن يجسد تلك الوحدة المأمولة لدى الشاعر، ذلك أن الشارع يكتسب قيمته من خلال مرتاديه وساكنيه، "فالشارع اليوم ليس مجرد لفظ، بل إنه ليوشك على التحول إلى مفهوم معقد ما تنفك معانيه ودلالاته تتعاظم وتتسع، ووظائفه تتعدد وتتنوع"[3]، ففي الوقت الذي عُلقت فيه لافتة كبيرة على جدار الطريق تحمل الوحدة كشعار، إلا أن الواقع كان غير ذلك، فالناس متفرقون ومتشتتون؛ تشملهم النزاعات والصراعات، وتستحوذ عليهم المصالح الضيقة، وبذلك يغدو الشارع فضاءً موحشا كئيبا رغم كونه مفتوحا، تماما مثلما يرى (جيرارد جينيت)، إذ يعتبر الشارع "فضاءً مفتوحا ومحصورا، في الوقت نفسه فهو مفتوح من منفذيه اللذين تأتي وتغادر منهما، وبينهما تتوقف، وتتجول وتلتقي بالآخرين، والشارع يحصرنا وينغلق علينا من جانبيه"[4]، كما يمكن أن ينغلق علينا الحي من خلال تصرفات ساكنيه، تماما مثلما عبر

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص79.
[2]- عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص164.
[3]- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية (الصورة والدلالة)، ص90.
[4]- جيرارد جينيت وآخرون: الفضاء الروائي، ص139.

عنه الشاعر، حيثُ لم يعد هذا الحي يشعره بالانتماء، لذلك أراد أن يتنصل منه، أو أن يلغيه تماما من فضائه: لستَ يا شارعُ من أرضي.

والشارع لم يعد يحمل سوى البؤس والوحشة، إذ يضيف قائلا:

أَنْتَ كَالنَّهْرِ الذِي غَارَ وَكَالغُصْنِ الذِي أَسْقَطَ وَرْدَهْ
أَنْتَ كَالنَّجْمِ الذِي تَاهَ فَتَاهَ الرَّكْبُ بَعْدَهْ
كَجَبِينٍ يَحْمِلُ العَارَ وَجِيدٍ أَغْيَدٍ ضَيَّعَ عِقْدَهْ
أَنْتَ كَاللَّيْلِ الذِي طَالَ وَكَالسَّهْمِ الذِي أَخْطَأَ قَصْدَهْ
أَنْتَ كَالسَّيْفِ الذِي سُلَّ وَلَكِنْ بَتَرَ التَّقْطِيعُ حَدَّهْ
أَنْتَ كَالقَائِدِ يَغْزُو عِنْدَمَا يَفْقِدُ جُنْدَهْ[1]

فالشاعر يوجه خطابه إلى هذا الحي الذي أطلقوا عليه تسمية (شارع الوحدة)، لكن الواقع عكس ذلك تماما. إذ يمكننا اعتبار الشارع فضاءً حياديا، حيث يمكن أن يكون أليفا كما يمكن أن يكون معاديا وموحشا مثلما في الأبيات، فيعنيه بخطابه المباشر، ويلح عليه من خلال تواتر الضمير المنفصل: أنت، "فالمحاورة معه استنهاض لأشياء المدينة، هكذا هي قوة الأشياء وحركتها وظاهريتها في النص"[2]. فالشارع يبقى فضاءً مفتوحا، لكنه يكتسب بالمقابل قيمة ودلالة مَّا من خلال جوهر الموقف الإنساني الذي يتأسس فيه، ولأدل على ذلك ما يقوله الشاعر "سليمان دواق" في قصيدته (لافتة على قارعة الطريق)، أين علقت لافتة تحمل اسم علم من أعلام المنطقة في مدخل مؤسسة تربوية، لكنها أسقطت من جدار المؤسسة لاعتبارات ومصالح ضيقة، هنا تتأجج عواطف الشاعر ويصيبه التشاؤم من سلوكات الناس وتصرفاتهم التي لا تمت بصلة إلى الحضارة، فبذلك يصبح ذلك الطريق فضاءً معادٍ وغير أليف، لأنه يؤسس للسلوك العدواني؛ ولا يشعره بالأمان والسلام اللذين ينشدهما، وفي ذلك يقول:

أَسْقَطُوهَا نَذَالَةً وَحَقَارَهْ وَرَمَوْهَا وَقَاحَةً بِحِجَارَهْ

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص164،165.

[2]– ياسين النصير: أجلس في المقهى كي أكتب النص (مقال صحافي)، جريدة الصباح، العدد 2007/1263م.

وَاعْتَدَوْا كَالرِّعَاعِ وِفْقَ طِبَاعِ مَا دَرَوْا فِي الحَيَاةِ أَيَّ
كَفُّهُمْ لِلْخَرَابِ طَوْعُ هَوَاهُمْ وَهَوَاهُمْ هَوَى اللِّئَامِ قَذَارَهْ[1]

إن لغة الشاعر تنم عن مدى الأذى النفسي الكبير المحدق به. "فكلما زاد التشويش في المكان زاد شعور المرء بأنه لا فائدة من عمل شيء، وهنا تواجهنا حلقة شريرة أو سلم حلزوني، حيث تؤدي الفوضى إلى إرهاق الإرادة، ويؤدي إرهاق الإرادة إلى فوضى أكثر"[2]، وهو الأمر الذي يوتر العلاقة أكثر بين الذات الإنسانية والمكان، ويرفع من فاعلية الإحساس باللا أمان والخوف من المجهول. وبذلك يضيق الفضاء وتصبح الشوارع مجرد أمكنة تثير الاغتراب والقلق والتيه، وهذا ما حدث في إحدى شوارع وادي ميزاب، إذ يقول:

رَبَّاهُ.. قَلْبِي بِالمُصَابِ مُرَوَّعُ إِنَّ البَلِيَّةَ فَوْقَ مَا يُتَوَقَّعُ
مَنْ ذَا يُصَدِّقُ مَا جَرَى لِأَحِبَّةٍ وَهُمْ جُلُوسٌ فِي المَسَاجِدِ خُشَّعُ
وَالأَهْلُ فِي عُقْرِ الدِّيَّارِ بِمَأْمَنٍ وَإِذَا بِغَزْوٍ لِلرِّعَاعِ مُرَوِّعُ
جَابُوا الشَّوَارِعَ هَاتِفِينَ شِعَارُهُمْ نَهْبٌ وَحَرْقٌ وَاعْتِدَاءٌ أَبْشَعُ[3]

ولعل أكبر ما يحز في نفس الشاعر أن يسلب منه ومن قومه الأمن والسلام اللذين طالما تغنوا بهما، فبين عشية وضحاها تتحول شوارعهم إلى فضاءات مروعة تفتقد الطمأنينة، حيث يجوبها حشد من المعتدين يروعون الناس ويسلبونهم أرواحهم وممتلكاتهم. فتغدو الشوارع على رحابتها تخنق الشاعر وتفقده الألفة والحرية والأمان، ذلك أن "كل شاعر حقيقي يتوق إلى عالم وراء العالم الأليف..، فترينا القصيدة ما لا تراه، ولا يعني هذا إنها غير واقعية، بل يعني أنها تقدم واقعا من مستوى آخر؛ لا يرتبط بالواقع المرئي بل يتطابق معه بشكل مَّا"[4]. فالمناخ النفسي يلعب دورا فاعلا في تصوير الفضاءات، كما يرتبط بمصير الإنسان ارتباطا وثيقا، ذلك أن الأمكنة تفقد مساحاتها الهندسية لتتحول إلى مساحات نفسية ترتبط بشكل مباشر بالوقائع الإنسانية.

---

[1]– سليمان دواق: النور لا يخشى الظلام (الديوان)، ص48.

[2]– كولن ولسون: الشعر والصوفية، ص117.

[3]– سليمان دواق: النور لا يخشى الظلام (الديوان)، ص50.

[4]– أدونيس: السيريالية والصوفية، ص176.

والشاعر عن طريق الترديد يستطيع أن ينتج معنى رمزيا ارتداديا، يمنح القارئ قدرة استبصارية على تمثل الواجهة المظلمة للشوارع التي تعرف حالة اللا استقرار، وبذلك تتزاحم الصور تباعا لتعطي للفضاء ثقلا أكبر. وكل هذه الأجواء كانت تعزية للنفس الإنسانية المنكسرة من خلال ما أصاب محيطه، فتملكت مشاعر الضياع روح الشاعر، وأضحى لا يتبين معالم الطريق، إذ يقول:

نَسِيرُ عَلَى قَدَرٍ فِي مَدَانَا نَعِيشُ عَلَى قَدَرٍ فِي ثَرَانَا
أَضَعْنَا مَعَالِمَنَا وَأَضَعْنَا الكَيَانَا فَأَيْنَ مَسِيرَتَنَا مِنْ زَمَانٍ وَأَيْنَ هُدَانَا[1]

فالشارع يمثل ذاك العالم المزدحم والمتخم بالمخاطر، إنه ذاك العالم غير الآمن، حيث "يتيح للشخصية أن تمتلئ بالعالم قبل أن تلج مكانها المغلق –البيت–"[2]، لذلك عبر الشاعر عن مدى القلق والقهر اللذين يصيبانه حينما يتجسد ذلك الفضاء أمام مرأى عينيه، فهو يريد الانفلات والانعتاق منه، لأنه ليس إلا مصدرا للبرد والحر الشديدين.

والشارع يعتبر ركنا بارزا في نسق أية حضارة، فهو جزء لا يتجزأ منها، حيث تتحرك فيه الذوات وتمارس من خلاله تنقلاتها، فهو "الخيط الفاصل بين عالمين: عالم السر وعالم الجهر.. إذ عند البيوت والمنازل ينتهي عالم الناس السري، ويبدأ عالمهم العلني، حيث يبدأ الشارع حين تتكشف الأسرار وتعلن الأعماق عن خفاياها، إنه الشارع النابض.."[3]، فبذلك يأخذ الشارع بعدا مجازيا أعمق، فهو ليس مجرد مكان جغرافي فحسب، بل هو المسار النسقي الذي تتبني من خلاله الحضارة، وهو الاتجاه الذي يرسم معالم الحياة والوجود الإنساني.

إن كون الشوارع فضاءات مفتوحة يعني أنها تستقبل كل فئات المجتمع، وتمنحهم كامل الحرية في ممارسة يومياتهم، وفي التنقل وسعة الاطلاع والتبدل، كما أنها لا تقوم

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص ص33، 34.

[2]– خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجا)، ص158.

[3]– أحمد زنيبر: جماليات المكان في قصص إلياس الخوري، دراسة نقدية، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2009م، ص46.

على تحديدات ولا حدود ثابتة مما يصعب القبض عليها والتحكم فيها[1]، وفي الوقت نفسه تعتبر الشوارع المصب الذي يصب فيه الليل والنهار أشغالهما وتجلياتهما، إذ يمكن القول إنه المسار والمصب في آنٍ واحد[2]. كما يمكن اعتبار الشوارع فضاءات مرور وسرعة وتوقف وانطلاق من جديد[3]. ولعل هذا الانفتاح هو ما يجلب التوتر والوحشة للشوارع غالبا، مثلما يوضح الشاعر (عمر هيبة)، حيث تتراءى الشوارع أمامه واسعة شاسعة بعيدة المنال، مليئة بالشوك والمهالك.. فرغم كل ما يكتنف الطريق من مشاق ومصاعب إلا أن الشاعر يعلن التحدي أمامها، فهو يعتبر الطريق فضاءً مؤديا إلى الحضارة، وهو بهذا يؤسس لحالة من التماهي والذوبان مع الأرض. وقد تصل به العلاقة إلى التملك، فالعلاقة بين الشاعر والفضاء إنما "تتطور عبر شعره، وتتحول إلى حالة من الالتحام والانتماء، وتصل العلاقة بينهما إلى حد الامتلاك. أحيانا يمتلك المكان الشاعر امتلاكا روحيا وجسديا، فلا يعود المكان وعاءً خارجيا يضم جسده فحسب، بل يتحول إلى وعاء داخلي يتغلغل.. ويلتحم أحدهما بالآخر"[4]، بحيث لا يقوى أيٌّ منهما أن يتخلى عن الآخر، فالشاعر يعلن مواصلة المسيرة في الدرب وموظفا لفظة "مهما" الاستغراقية، بحيث لن يثنيه أي مثبط أو عائق.

ب- الفضاء المغلق:

لقد شكل الفضاء المغلق والمفتوح منعرجا حاسما في الدراسات النقدية المهتمة بالفضاء، حيث يشير (غاستون باشلار) إلى جدل الداخل والخارج فيقول: "وضع هنري ميشو في داخلنا الخوف من الأماكن المغلقة (claustrophobie) والخوف من الأماكن المفتوحة (agoraphobie) جنبا إلى جنب، وهو بهذا قد هوَل الخط الفاصل بين الداخل والخارج. وبفعله هذا –من منطق سايكولوجي– حطم اليقينيات الكسولة للحدوس الهندسية؛

---

[1]– ينظر: ياسين النصير: الرواية والمكان، ص ص14، 15.

[2]– ينظر: شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص65.

[3]– ينظر: سعيد بن كراد: السرد وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2008م، ص148.

[4]– نادية غازي العزاوي: المكان والرؤية الإبداعية، مجلة آفاق عربية، العدد3، بغداد، العراق، 1989م، ص40.

التي يسعى علماء النفس بواسطتها للتحكم بالمكان. وحتى مجازيا لا شيء له صلة بالألفة يمكن احتجازه داخل مكان مغلق"[1].

كما يمتلك الناقد العراقي (ياسين النصير) نفس التوجه، إذ لا يرى حدودا يقينية فاصلة بينهما، إذ يعتبر أنه "ليس ثمة فرق بين مكان مغلق وآخر منفتح في الفن، الفرق الوحيد بينهما من حيث كونهما مكانين مسميين في الطبيعة، أما عند الفنان فقد يكون للمكان المغلق قيمة فنية وجمالية"[2]، لذلك فإن الحدود المقامة بين الانفتاح والانغلاق قد ضعفت وربما تلاشت في بعض الأحيان، فـ "الفضاءات تتفرع وتتوالد، وربما أعطت مكانا مؤقتا أو دائما"[3]، كما أن الفضاءات إنما تصنعها المادة اللغوية، فـ "انفساح المكان أكثر مما يجب يشعرنا بالاختناق أكثر من المكان الأضيق مما نحتاج"[4]، وهذا ما يطرح الجدل في القبض عليهما.

ولكي نزيل الالتباس نقول إن الفضاءات المغلقة إنما تتشكل من خلال البنية النصية للخطاب الأدبي بما تحيل إليه اللغة المستعملة، فاللغة "طريقة إنسانية خالصة وغير غريزية لتوصيل الأفكار والانفعالات والرغبات بوساطة نسق من الرموز المولدة توليدا إراديا"[5]، ولكي "ندرك المكان ينبغي أن نخلق أنساقا تميز الموجودات، وتجعل لكل نوع منها خصائص وميزات وأبعاد"[6] وبذلك تكمن عملية القراءة في النظر إلى تلك الرموز الرموز وما تنتجه من دلالات وصور لتكوين الفضاءات والوقوف عندها.

---

[1]- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص ص197، 198.

[2]- ياسين النصير: الرواية والمكان، ص45.

[3]- ينظر: مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، دراسات في الأدب العربي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 2011م، ص43.

[4]- غاستون باشلار: المرجع السابق، ص198.

[5]- إدوارد سابير وآخرون: اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص15.

[6]- طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان (التعبير، التأويل، النقد)، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002م، ص30.

إذن؛ يمكننا اعتبار أن "النص بالمفهوم السيميولوجي هو الفضاء المفتوح لسلسلة لا متناهية من الانبثاقات الدلالية التي تمكنه من تأكيد حضوره عبر الزمان والمكان، الأمر الذي يدفع به نحو تحقيق وجوده الكينوني"[1]. وبناءً على ذلك؛ فإن الحديث عن الفضاءات المغلقة إنما "هو حديث عن المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت، والقصور، فهو المأوى الاختياري والضرورة الاجتماعية، أو كأسيجة؛ فهو المكان الإجباري المؤقت، فقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، أو قد تكون مصدرا للخوف"[2] والوحشة واللا أمان. وهذا ما سوف نتعرض له من خلال المدونة الشعرية لشعراء بني ميزاب.

1- الغربة:

يمكننا اعتبار الغربة ظاهرة قديمة قدم الوجود الإنساني، فهي لم ترتبط بحقبة زمنية معينة أو عصر من العصور، إلا أنها قد تخف أو تقوى لدى شاعر مَّا دون غيره أو العكس، وفق ظروف وسياقات محيطة[3]، وبهذا فقد تجسدت الغربة كفضاء مغلق لدى شعراء بني ميزاب، خاصة حينما يبتعدون عن موطنهم "وادي مزاب" لدواعٍ قد تختلف من شاعر لآخر، مثل الدراسة أو العمل أو النفي القسري...إلخ، إلا أنها في الأخير تثير فيهم جميعا مشاعر الوحشة والقلق والاغتراب..، فها هو الشاعر "رمضان حمود" يكشف قسوة الأيام، ويرثي حاله وهو في الغربة يتكبَّد الآلام، ويعاني من قسوة البعد عن الأهل والخلان، إذ يقول:

لاَ يَعْرِفُ الشَّوْقَ إِلاَّ مَنْ وَلاَ الصَّبَابَةَ إِلاَّ مَنْ يُعَانِيهَا[4]

---

[1]- ملاس مختار: دلالة الأشياء في الشعر العربي (عبد الله البردوني نموذجا)، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، د.ط، 2002م، ص13.

[2]- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص43.

[3]- ينظر: أحمد أبو زيد: الاغتراب، مجلة عالم الفكر، المجموعة 10، العدد1، 1979م، ص131.

[4]- محمد ناصر: رمضان حمود الفتى الثائر، ص147.

إننا نكاد نلمس الحرقة الشديدة التي تصيب الشاعر وهو في الغربة، حينما يؤكد ويلح في أن الغربة قاسية جدا ولا يستشعر حقيقتها إلا من يعايشها. ولعلَّ ما زاد من إحساسه الحاد بالغربة موت أحد الأفراد أمامه وهو في دار غربته، فآلمته الفاجعة وخلفت في نفسه ندوبا وجروحا عميقة، وربما تمثلت له الضحية أمامه فاندمج فيها، وأسقط الموقف على نفسه:

مَاتَ مِنْ غَيْرِ عِلَّةِ الأَجْسَادِ نَائِيًا عَنْ دِيَّارِهِ وَالبِلاَدِ
قَدْ أَتَاهُ المَنُونُ وَاللَّيْلُ هَادِ فَجْأَةً نَابَهُ بِغَيْرِ اِتِّعَادِ
فَهُوَ لاَ شَكَّ فِي الوَدَاعِ تَكَلَّمَ بِكَلاَمٍ مُقْطَع لَيْسَ يُفْهَمُ
بَاتَ لَيْلاً يَئِنُّ وَالرُّوحُ فِي الفَمِ وَيُنَادِي وَنَفْسُهُ تَتَأَلَّمُ[1]

إن الغربة قاسية ومؤلمة، وهي بهذا تعتبر فضاءً مغلقا لأن الفرد فيها يحيا بعيدا عن موطنه، وأهله وعائلته وأولاده، وهي بهذا تأخذ معنى "النزوح عن الوطن، أو البعد والنوى، أو الانفصال عن الآخرين. وهذا المعنى يرتبط ارتباطا قويا بالمعنى الاجتماعي الذي يوضح من خلاله أن هذا الانفصال لا يمكن أن يتم دون مشاعر نفسية؛ كالخوف أو القلق أو الحنين، تسببه أو تصاحبه أو تنتج عنه"[2]. لهذا نجده يتحدث بلغة مأساوية يستجدي فيها الموت حتى لا يصيبه وهو في أحضان الغربة، فيضيف:

أَمْهِلِينِي –مُنَيَّتِي– لِلْغَدَاةِ أَمْهِلِينِي أَشُمُّ رُوحَ الحَيَاةِ
أَمْهِلِينِي أَرَى عَزِيزًا شَفُوقًا وَالِدِي، كَانَ لِي مُحِبًّا صَدُوقَا
ثُمَّ أُمِّي –فَالمَوْتُ صَارَتْ حَقِيقَةً– ثُمَّ زَوْجِي إِذْ عُدْتُ عَنْهَا سَحِيقَا
أَيْنَ أَهْلِي يَرْثُونَ لِي وَبِحَالِي أَيْنَ مَنْ عِشْتُ بَيْنَهُمْ فِي دَلاَلِ
لَيْتَهُمْ يَسْمَعُونَ صَوْتَ مَقَالِي لَيْتَنِي قُرْبَهُمْ وَلَوْ فِي الخَيَالِ[3]

لقد أضحت الغربة شبحا يتراءى أمام الشاعر في كل لحظة، لذلك فهو يطلب ويلح من هذا الموت ألاَّ يأخذه وهو يئن في مثالب الغربة، فنجده يتخذ من التكرار ملمحا دلاليا

---

[1]– نفسه، ص148.

[2]– محمود رجب: الاغتراب، ج1، منشأة المعارف المصرية، الاسكندرية، مصر، د.ط، 1978م، ص43.

[3]– محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، ص148.

حتى يبث الحزن الذي يعتريه، فيطلب منه أن يمهله بعض الوقت حتى يرى موطنه وأحبابه: أمهليني، كما نجده أيضا يكرر السؤال بإيحاء فجائعي مهزوم، فيقول: أين أهلي؟ أين من عشتُ بينهم؟. وربما هذا ما يرسم الغربة كفضاء مغلق لدى الشاعر رمضان حمود، وذلك عن طريق "الأفكار المنبثقة عنه والصور المتولدة فيه، والتاريخ الذي نشأ عبره"[1] فيستذكر ملجأه الأول وبيته الذي تربَّى فيه، من حيث هو "يمثل نقطة انطلاق للحديث عن سيرة شخصية أو تاريخ عائلي"[2]، فالبيت أو الملجأ يعتبر "واحدا من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية..، فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا"[3]. فالغربة بتداعياتها المخيفة والموحشة تجعل الشاعر يستذكر بيته وأرض طفولته وأجداده، فهي تمثل له الملجأ الذي يحميه من سهام القلق والتيه والضياع، كما تمثل له موطن الانتماء والإحساس بالذات.

فالغربة شديدة الالتصاق بالإنسان، فهي من طبيعته، رغم أنها يمكن أن تختلف من شخص لآخر، ومن مجتمع لآخر، هذا لأن الغربة تتلون بطبيعة صاحبها وبالمجتمع الذي تطبعه الأنظمة والأعراف[4]. لذلك نجد أن الغربة قد استأثرت بالشاعر "رمضان حمود" أيما استئثار، خاصة حينما يصور لحظات الفراق والرحيل عن الوطن، فيظهر حاملا لحقائبه حزينا، تودعه أمه على أمل اللقاء به مجددا، فيقول على لسانها:

غَدًا عِنْدَ كَرِّ الفَجْرِ تُصْبِحُ نَائِيًا فَتَتْرُكُ هَمًّا بَيْنَنَا وَجِدَادَا
إِذَا بَزَغَتْ شَمْسٌ، وَلَسْتَ بِجَانِبِي أَرَى الصُّبْحَ لَيْلاً وَالبَيَاضَ سَوَادَا
وَدَاعًا وَدَاعًا يَا بُنَيَّ إِلَى اللِّقَاءِ سَأَجْعَلُ غَمَّ الصَّبْرِ بَعْدَكَ زَادَا[5]

لقد سلبت الغربة من الشاعر الإحساس بالحماية والطمأنينة، ومن كل ما يبعث فيه الألفة والدفء العاطفي، فلم تعد تستشعر الأمان والراحة في الغربة، حيث تلبَّس بقناع

---

[1]– ياسين النصير: دلالة المكان في قصص الأطفال، ص23.

[2]– الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد (دراسة في تقنيات السرد)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م، ص147.

[3]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص38.

[4]– ينظر: عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري، ص13.

[5]– محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، ص ص164، 165.

والدته وهي تشهد لحظات الفراق التراجيدية، وربما كان منشأ هذا الإحساس تمثُّل الشاعر لأرضه وموطنه، ذلك العالم الأول الذي انطلقت منه حياته المفعمة بالدف والحماية والألفة، وكلما ازدادت درجة الحلم بالعالم الذي نشأنا فيه كلما ازدادت حدة الاغتراب والإحساس بالفجيعة. ولهذا يصبح "البيت الذي ولدنا فيه بيت مأهول، وقِيَمُ الألفة موزعة فيه، وليس من السهل إقامة التوازن بينهما.. محفور بشكل عادي في داخلنا، إنه يصبح من العادات العفوية"[1] التي تستوطن الذات الإنسانية، حيث تظهر أمامه كلما تعرض الإنسان إلى الرحيل عن وطنه الأم.

فالغربة عند رمضان حمود تقابل النأي والبعاد، حيث إن المساحات تزداد وتتضاعف بينه وبين الوطن، حتى تغدو فضاءات مغلقة تزرع فيه إمكانية الفقد وعدم العودة من جديد، والنأي بدوره يولد الهم في نفوس الأهل؛ بل قُل إنه يولد أقصى ما يمكن أن يكون، إنه يولد الحداد، فالقضية أشبه ما تكون بالموت الذي لا يرجى معه عودة للفقيد. ويستحضر طقوس الوداع، وذلك حينما يصور أمه تناجيه وتقول له: (وداعا؛ وداعا...)، فلم تعد الحياة مهمة ولا ذات قيمة بعد فقْد ابنها. ثم بعد ذلك تتأجج الذكريات في نفسه، فتصنع له فضاءً مغلقا متأزما مليئا بالوحشة القاتلة. فالذاكرة إذن تلعب دورا بارزا في قولبة الفضاءات المغلقة، خاصة ذكريات الطفولة التي عشناها في فضاء البيت، ذلك أن البيت عادة ما يرتبط "بما مضى من الزمن، زمن الصبا. ولا شك أنها أكثر الذكريات التصاقا بالنفس، وأكثرها قربا وأشدها فاعلية في بعث الفرح ومواجهة حس الفناء الذي لازم الذات، نتيجة إحباطات الحاضر؛ وهي ذكريات زمن الطفولة"[2].

وعلى هذا الأساس تتشكل فضاءات الغربة لدى الشاعر رمضان حمود وفق تسلسل زمني يستحضر فيه رتابة الأيام والليالي وهو بعيد كل البعد عن أهله ووطنه، فالزمان "هو نسيج حياتنا الداخلية التي تنساب المياه في مجرى النهر سريعة عندما تكون زاخرة.. وبطيئة عندما تكون ضحلة؛ هكذا إيقاع واقعنا النفسي، يركض عندما يكون غنيا

---

[1]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص45.

[2]– غادة عفاف: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2001م، ص377.

حافلا فيكر معه الزمان، ويخبو عندما يكون فقيرا مجدبا، فيزحف معه الزمان الذي هو حبلٌ يتجاذب به الحزن والفرح القلب البشري"[1]. فالليالي تمر على الشاعر حارقة مؤلمة وهو في سماء الغربة، فيصبح الأفق على رحابته ضيقا لا يلبي طموحات الشاعر.

والغربة بما تحمله من ألم ووحشة تحمل أيضا في طياتها أمل العودة إلى الأرض والتخلص من المعاناة والاغتراب، ذلك أن التقاطب الدلالي الذي يسم الفضاء يجعل الذات الإنسانية تعايش جدل المكان، بين ملازمة الغربة أو بين التشبث بأمل الخلاص منها يوما مَّا، فها هو الشاعر رمضان حمود يصور لنا مرة أخرى مشهد عودته من فضاء الغربة، واستقبال الأم له، حيث يقول:

عَادَ الحَبِيبُ وَثَغْرُ الدَّهْرِ مُبْتَسِمُ وَبَاتَ بَحْرُ الهَوَى بِالحُبِّ يَلْتَطِمُ
اليَوْمَ عُدْتَ، فَلاَ بَأْسَ وَلاَ حَزَنُ فَلْيَرْجِعُ البِشْرُ وَالأَفْرَاحُ وَالنِّعَمُ[2]

فعودة الابن إلى الوطن شكلت منعرجا كبيرا، فحينما كان في غربته كانت الظلمة تملأ كل مكان، والهموم تنال من أمه ليل نهار، لكن الحياة أضحت مبتسمة متفتحة ومليئة بالألفة والأمان بمجرد أن عاد الابن، إذ إن حضور الألفة مرتبط بانتفاء الغربة: (عادَ الحبيبُ وثغر الدهر مبتسم، اليوم عدتَ، فلا بأس ولا حزن..). ومن هنا تتراءى لنا ازدواجية الدلالة التي تتسم بها الأرض بفعل فضاءات الغربة، فهي تتراوح بين الحياة والموت، وبين الألفة والوحشة، لأن "المكان يرتقي بالكائن فيه إلى المستوى الذي يجعله يندمج فيه،.. وهو نوع من تقابل التبادلات بين الأشخاص والأمكنة"[3]، حيث يتمكن المكان من تشرب واحتواء مشاعر الفرد.

إذن فالمكان يلعب دورا كبيرا في خلق فضاءات الغربة، فالشعور بالغربة والوحشة إنما هو "شعور الإنسان بأنه غريب عن بيئته ومحيطه، وهذا الشعور ينتاب الفنانين عادة،

---

[1]– سمير الحاج شاهين: اللحظة الأبدية (دراسة الزمان في أدب القرن العشرين)، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1980م، ص15.

[2]– محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، ص165.

[3]– حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية، ص140.

وخاصة عند ابتعادهم عن ملاعب فتوتهم، أو عند تعارض مشاعرهم وأفكارهم"[1]، لذلك فهو يعرضهم إلى "فقدان الصلة الأساسية بين عالم الواقع وعالم الحلم، وهو ناتج عن التناقض والتعارض، والتصادم بين الواقع كما هو موجود وبين الحلم كما هو مطلوب، ومن هنا يشعر المرء بوعي هذا التناقض"[2]، فيكتشف زيف الواقع، ثم تتأزم العلاقة بينه وبين الواقع.

أما الشاعر "صالح الخرفي" فقد صور الغربة بطريقة سوداوية، حيث فضَّل عليها الموطن الأول الذي قضَّى فيه طفولته وشبابه، فرغم أنه زار العديد من المواطن والمدن الراقية، إلا أن البهرجة التي تسم المدينة والحضر لم تغره ولم تؤثر فيه شيئا، حيث يقول:

كَمْ حَطَطْنَا بِنَاطِحَاتِ سَحَابٍ فَوَجَدْنَا القِفَارَ أَشْرَفَ مَعْنَى
فِي حَيَاةِ الضَّبَابِ يَصْفَعُنَا البَرْدُ فَنَأْتِي نُعَانِقُ الشَّمْسَ حِضْنَا
وَتَنُوءُ النُّفُوسُ وَطْأَةَ خُلْقٍ فَنَرَى فِي بَدَاوَةِ النَّفْسِ صَوْنَا
هِيَ دُنْيَا تَلَوُّثٍ وَاخْتِنَاقٍ فَالْتَمِسْ مَخْرَجًا فَإِنَّكَ مُضْنَى[3]

كل المدن باختلافها لم تعد تستهوي الشاعر، فهي تسبب له آلام الغربة وتجعله يرزح في أجوائها المغلقة، حتى تلك المدن الحديثة والراقية بكل ما تحمله من فخامة، والتي اختزلها في عبارة: (ناطحاتِ سحاب..). فهي لا تساوي شيئا أمام بداوة الصحراء ونقاوة أجوائها، لأن المكان لم يعد يصنع نفسه بنفسه بقدر ما تصنعه الذات الإنسانية الناشئة به، فالإنسان حينما يبتعد عن أرضه فإنه "يؤسس لانفصال الإنسان عن الإنسان في المكان والزمان على السواء، فتتجذر المعاناة والإحساس بالوحدة وبالفناء المحتوم، فيحيا بذلك الإنسان كشيء غريب، تتنافر فيه طبيعته الجوهرية بوضعه وسلوكه الفعلي"[4]. فالغربة في نظر الشاعر صالح الخرفي عبارة عن سجن كبير مغلق، يجب البحث فيه

---

[1]– بسام بركة وإميل يعقوب: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص140.

[2]– بسام خليل فرنجية: الاغتراب في الرواية الفلسطينية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص27.

[3]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص15.

[4]– ينظر: محمود الدرابسة: الغربة في شعر حسن بكر الغزازي، مجلة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، المجلد14، العدد1، اللاذقية، 1992م، ص115.

عن مخرج ينجينا من تداعياته، فقد صور المشهد وكأنه استعباد للنفس الإنسانية التواقة للحرية والانعتاق، وطعَّم موقفه ذلك باستدعاء بنية لغوية موحشة ومنفرة، تتخذ من الفضاء المناخي مرتكزا: (حياةِ الضَّبابِ، يصفعُنا البردُ، لوثةَ أفقٍ، دنيا تلوُّثٍ واختناقٍ..)، ولعله يستند في كل ذلك إلى اعتبار أن الحضارة ليست إلا وهما، كيف لا وهي التي "سلبت الإنسان ذاته وجعلته عبدا للمؤسسات الاجتماعية والنماذج السلوكية التي أنشأها"[1]. وقد عمد "صالح الخرفي" إلى مقابلة معجم الغربة الموحش بمعجم الأرض والموطن الأصلي: (وجدنا القِفارَ أشرفَ معنَى، نعانقُ الشَّمسَ حِضْنَا، نجوبُ الصحراءَ، نرى في بداوة النفسِ صَوْنَا..)، فرغم كون الموطن قفارا ذا طبيعة صحراوية بدوية إلا أن الشاعر لا يراه بهذا المنظار الضيق فحسب، بل يرى إليه على أنه ذاك الفضاء المفتوح الذي يخلصه من براثن الفضاء المغلق (الغربة)، فيرى إلى أرضه على أنها الدرع الحامي المفعم بمعاني الحرية والانعتاق والألفة.

فكلما تغرَّب الشاعر إلا واشتعلت الذكريات في نفسه، فيستدعي الموطن أو البيت الذي يرتبط "بذكريات هامة في حياة الشخص، تُسهمُ في تشكيل شخصيته"[2]، وبذلك تتماهى آلام الغربة باستحضار الزمن الماضي المعايش، فتكتسب الغربة بذلك انغلاقيتها من خلال "المكان الذي يُستحضَر لارتباطه بعهد مضى، أو لكونه علامة في سياق الزمن، وهكذا يتخذ المكان شخصية زمانية. هذا النظر الزماني إلى المكان متصل بإحساس ضمني بالمكان الهارب الذي يفلت كما يفلتُ الزمن"[3]. حيث يتم شحن هذا الزمن

---

[1]– بن علي قريش: الاغتراب في الشعر العربي الحديث (1920م–1945م)، رسالة دكتوراه، جامعة الجيلالي، سيدي بلعباس،2008/2007م، ص15.

[2]– أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001م، ص31.

[3]– خالدة سعيد: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1982م، ص30.

بقيم المتعة والدفء والألفة، وتتجمع مشكلة قطبا مكثفا في الذاكرة. فيتنامى الشعور بأن المكان غريب"[1].

وتتخذ الغربة شكلا آخر لدى الشاعر "محمد ناصر"، فبعد أن سافر بعيدا عن أرضه وأهله، اجتاحته الأشواق وتملكته الأحزان، خاصة وأن زوجته تنتظر مولودها الثالث وهو بعيد عنها، فعبر عن ذلك بلغة عميقة حزينة، ذلك أن الشاعر غالبا ما "يشعر بما لا يشعر به غيره"[2] على حد تعبير (ابن رشيق)، حيث رصد الشاعر سوء الواقع الذي يلم به والمليء باليأس والاكتئاب؛ إذ يقول:

كَيْفَ أَنْسَاكَ حَبِيبِي كَيْفَ أَنْسَى؟
كَيْفَ أَنْسَاكَ وَلَوْ قَلْبِي تَأَسَّى؟
حِينَ أَحْلَلْتُكَ فِي ذَاتِيَ نَفْسًا
وَغَدَتْ دُنْيَايَ فِي قُرْبِكَ عُرْسًا
عِنْدَهَا رَدَّدَ قَلْبِي كَيْفَ أَنْسَى؟[3]

فالظاهر من خلال الأبيات أن الشاعر يتمسَّك بابنه ويبكي فراقه، لكن ومن جهة أخرى فالشاعر يبدو متمسكا بالفضاء المكاني أيضا، لأن الفضاءات لا يمكنها أن تتشكل بمعزل عن السياقات الإنسانية، "فالمكان يتشكل دائما ويتلون وفق الحالة الإنسانية"[4]، فنجده يوجه الخطاب إلى نفسه ويسائلها: كيف تنسى؟. ولم يكتف الشاعر بطرح السؤال لمرة واحدة، بل نجده يكرره بإلحاح في صورة تظهر لنا مدى الحزن والقلق اللذين يفتكان به. فالأسئلة باعتبارها تحمل طاقة كبيرة في فتح البنية اللغوية للنص حواريا ودراميا، فهي أيضا تساهم في تكثيف المعنى وخلق التوتر بين جنبات المعنى.

---

[1]- ينظر: عبد الأمير محسن عودة: الغربة والاغتراب في الشعر الكويتي والبحريني، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، العراق، 1980م، ص209، 246، 284

[2]- ابن رشيق أبو العلي الحسن القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981م، ص116.

[3]- محمد ناصر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص64.

[4]- علي الشرع: الذات تبحث عن نفسها في إطاري الزمان والمكان (مقال)، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، عمان، مج18، العدد3، د.ت، ص194.

وعن طريق الاستفهام تتحدد صور دلالية جديدة، فالشاعر (محمد ناصر) يربط جسرا بينه وبين ذاكرته، ويسأل مجددا: كيف أنساك؟. فهو بهذا الطرح المتوتر ينتظر صورة متولَّدة من خلال الجواب، لذلك يمكن اعتبار "الاستفهام بنية عميقة منتجة للدلالة"[1]. فالنسيان إنما يقابله التذكر، حيث ينبش الشاعر في تخوم ذاكرته ليقيم توازنا بين واقعه الحاضر وبين فضائه المأمول.

2- البيت:

لطالما شكَّل البيت أو المأوى إحدى الفضاءات المغلقة التي تأوي إليها جميع المخلوقات بما فيها الإنسان، فهو يعتبر مكانا مؤطَّرا بحدود هندسية وجغرافية، أي هو فضاء منغلق على ذاته، كونه يقيم حدودا فاصلة مع العالم الخارجي. والبيتُ دوما له حضوره الطاغي في حياة الإنسان؛ لأنه يعتبر الجزء الأساسي المشكِّل للقرية أو المدينة؛ أو العمران البشري بشكل عام. وفي ذلك يقول الشاعر (سليمان دواق):

كَمْ دَارِسٍ فَنَّ العِمَارَةِ رَاعَهُ فِي دُورِ مِيزَابَ العَتِيقَ جَمَالُ
تَمْتَازُ بِالذَّوْقِ السَّلِيمِ بَسَاطَةً وَيَشُدُّ رَائِيهَا إِلَيْهَا كَمَالُ[2]

يكتسب البيت (الدار) رونقه من خلال الجمال الذي يلفُّه ويحيط به، فالعمارة في وادي مزاب تأخذ طابعها الخاص وشكلها الشخصي من خلال بانيها الذي هو إنسان بالدرجة الأولى. فالبيتُ ليس مجرد هيكل أو بناء تحمله أربعة قوائم، و "ليس مجرد مكان نحيا أو نسكن فيه، وإنما هو جزء من كياننا ووجودنا الإنساني"[3] الذي لا يمكننا الاستغناء عنه. فجمالية البيت المزابي تتجلى في البساطة، والبساطة بدورها تحيلنا إلى فضاءات الألفة والأمان. لذلك يعدد الشاعر العناصر المكونة لهذا البيت، فيقول:

الجِيرُ وَالحَجَرُ الأَصَمُّ جِدَارُهَا وَالسَّقْفُ جِذْعٌ لِلنَّخِيلِ مُشَالُ

---

[1]- محمد عبد المطلب: البلاغة العربية (قراءة أخرى)، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1997م، ص291.

[2]- سليمان دواق: النور لا يخشى الظلام (الديوان الشعري)، ص30.

[3]- غادة الإمام: غاستون باشلار (جماليات الصورة)، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص290.

وَإِذَا لَمِسْتَ البَابَ رَاعَكَ أَنَّهُ خَشَبُ النَّخِيلِ أَعَدَّهُ الصَّقَّالُ
فَاعْجَبْ لِهَاتِيكَ المَوَادِ جَمِيعِهَا مِلْكُ اليَدَيْنِ، رَخِيصَةٌ أَشْكَالُ
وَبَفِضْلِهَا كَانَ الهَوَاءُ مُكَيَّفًا فِي كُلِّ فَصْلٍ يَسْتَرِيحُ البَالُ
وَالمُحْصَنَاتُ مِنَ النِّسَاءِ يَجُلْنَ عُقْرِ الدِّيَّارِ وَحَوْلَهُنَّ عِيَالُ
وَجَمِيعُهُمْ فِـــي مَأْمَنٍ مِنْ نَظْرَةٍ قَدْ يَرْتَئِيهَا مَارَّةٌ أَنْذَالُ[1]

يستمدُّ البيتُ المزابي حميميته من الألفة التي تهبها لقاطنيها (كغيرها من البيوت)، فمن خلال استرسال الشاعر في وصف الهيكل والجدران والسقف والباب... وغيرها[2]؛ تتراءى لنا ملامح ذلك البيت الذي يحمينا من العالم الخارجي الموغل في الوحشة والظلمة... فالبيت رغم كونه فضاءً مغلقا إلا أنه يعتبر فضاءً أليفا. لأن الفضاء الأليف إنما "تتكون فيه ملامح الألفة وأحلام اليقظة؛ فالحياة تبدأ بداية جيدة.. تبدأ مسيَّجة محمية دافئة في صدر البيت"[3]، حيث إن جميع من فيه تغشاه السكينة والأمان (وجميعهُم فـــي مأمنٍ).

إن "حلم اليقظة يتعمق إلى حد أن منطقة من التاريخ البعيد جدا تنفتح أمام الحالم للبيت، منطقة تتجاوز أقدم الذكريات الإنسانية"[4]، فالبيتُ يعتبر ملجأ أو مفرا مما يجري خارجه، أو قل إنه يمثل الذاكرة والماضي، فهو يرتبط ارتباطا وثيقا بمرحلة الطفولة والنشأة، حيث تتكون لدى الفرد تلك الصورة الكلية للفضاء الذي يؤثث لعالم البيت، وتبقى كحلم راسخ في وجدانه يستحضره كل حين.

---

[1]– سليمان دواق: النور لا يخشى الظلام (الديوان)، ص30.

[2]– تبنى المنازل في وادي مزاب بالحجر المحلي "التافزة" وهو نوع من الحجر الرملي، أو بالحجر الصلب، لتوفرهما في المنطقة بكثرة، كما أنهم يتبعون تقنيات فريدة في البناء؛ حيث تجعل منها مساكن مكيفة، باردة صيفا ودافئة شتاءً.. كما كانت تستعمل فروع الأشجار المنتشرة في الأودية وكذلك جذوع النخيل وسعفها لتسقيف المنازل وصنع الأبواب وبعض النوافذ..، وبالتالي فإن مواد البناء هي مواد محلية 100% (ينظر: إبراهيم بن موسى حريزي: الحضارة العمرانية في وادي مزاب، العالمية للطباعة والخدمات، تيبازة، الجزائر، ص23)

[3]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص45.

[4]– نفسه، ص43.

ويأخذ البيتُ منحى آخر مع الشاعر "محمد ناصر"، أين يصبغه بصبغة الأم حينا، وبصبغة العش حينا آخر، ذلك أن البيت يمثل أساسا تجربة شخصية خاصة؛ حيث يقول:

إِيهِ يَا أُمِّي فِفِي حِضْنِكِ دِفْئِي أَنَا طِفْلٌ أَبَدِي فِيكِ قَاصِرْ
أَنَا مَهْمَا رَفَّ فِي الأُفْقِ جَنَاحِي فَإِلَى حِضْنِكِ مَا طَوَّفْتُ صَائِرْ
إِنْ يَكُنْ رَفَّ جَنَاحِي فِي الدُّنَى فَفُؤَادِي ثُمَّ فِي وَادِيكِ حَاضِرْ
لَسْتُ أَنْسَاكِ، وَهَلْ يَنْسَى حَنَا نَ العُشِّ مَهْمَا طَارَ فِي الأَجْوَاءِ طَائِرْ[1]

فلا يمكن أن نستحضر دلالة البيت من غير أن نستحضر دلالة الأم، ولا يمكن أيضا أن نستحضر دلالة البيت من غير أن نستحضر دلالة الوطن، فالبيت يحضننا ويحمينا تماما مثلما تفعل الأم بوليدها، كما الوطن يُشعرنا بالانتماء والألفة. فالشاعر يتصل بذاكرته حتى تتراءى له عوالم البيت أمامه، فلا يكاد يتبين زواياه إلا وهو طفل في حضنه، ومن هنا يغوص في الماضي ويعود إلى الوراء ليمتثل نفسه: أنا طفلٌ أبدي فيكِ قاصرْ... فالبيت يتيح لنا حرية أن نحلم بأمان، وأن نستعيد شريط ذكرياتنا وفق ما يحلو لنا، تماما مثلما جعل باشلار للبيت، فقد صوَّره كما لو كان جسدا له روح، كما اعتبره من أهم المساقات التي تعمل على دمج أفكارنا وذكرياتنا وأحلامنا الإنسانية بعضها ببعض؛ فالإنسان بدون بيت سيغدو كائنا مفتتا لا محالة[2]. فالشاعر من خلال استحضاره للفضاء البيتي يريد أن يقول إننا نتماهى مع البيت في كل أجزائه، "وننتقل إلى أرض الطفولة غير المتحركة كالذكريات البالغة القدم... إننا نريح أنفسنا من خلال أن نعايش مرة أخرى ذكريات الحماية"[3]. فالشاعر يصور نفسه طائرا حالما؛ يحلق في متاهات الفضاء الخارجي، ولا يرى نفسه آمنا إلا جاثما في عشه الذي بناه على حافة الشجرة. فمهما تغرَّب الطائر وحلَّق في الأقاصي إلا أنه لن ينسى عشه. ذاك الفضاء على بساطته وصغره يخلق ألفة وحميمية لأفراده أمام الفضاء الخارجي الموحش.

---

[1]– محمد ناصر: الخافق الصادق (الديوان)، ص30.

[2]– ينظر: غاستون باشلار: جماليات المكان، ص ص37، 38.

[3]– نفسه، ص37.

فالإنسان يختار عُشًّا ليقيم فيه، سعيا للاستقرار وطلب الأمن والحماية للذات[1]، ذلك أن البيت "مكان لابد منه لضمان استقرار الفرد وإثبات وجوده، فهو خلية يتجمع فيها وداخلها أفراد العائلة، حيث يمارسون بشكل تلقائي علاقاتهم الإنسانية"[2] والوجدانية. فهو مصدر راحة وأمن وطمأنينة؛ لأنه يوفر الحماية ويغرس الألفة في أفراده. يقول "محمد ناصر" مرة أخرى في قصيدته (حُبُّ الستين)[3]:

إِنَّمَا الحُبُّ وِدَادٌ أَبَدِيٌّ بَيْنَ قَلْبَيْنِ، وَلَيْسَ الحُبُّ
وَاسْأَلِي عَشْرَ نَجُومٍ مَلَأَتْ أُفُقَ حُبّينَا ضِيَاءً قَدْ تَجَلَّى
مَلَأُوا العُشَّ صَفَاءً وَهَنَا فَنَمَا الرِّزْقُ شَآبِيبًا وَطَلاَّ
وَفِرَاخًا مَلَأُونَا بَهْجَةً كَحَمَامِ الأَيْكِ إِمَّا حَلَّ سلَّى[4]

لقد جسَّد الشاعر البيت وأكسبه نبضا مفعما بالحياة والأحاسيس، فحوله من جماد إلى صور دلالية عميقة متفاعلة، فقد يبدو البيتُ فضاءً مغلقا ظاهريا، لكنه يعتبر عكس ذلك تماما بالنسبة لساكنيها. فقد صوَّره الشاعر على هيئة عش بكل ما تحمله الكلمة من معاني الدفء والبساطة والحماية، وصوَّر أبناءه فراخًا داخله، يحظون بالأمان والحماية من متقلبات الفضاء الخارجي. وبالتبع فهو الوالد الطائر الذي يحلق بعيدا في الأجواء، كي يؤمِّن لهم لقمة العيش. فشعراء بني ميزاب مندمجون تماما مع أرضهم، تتجلى معالمها في كل قصيدة مكتوبة، فهي بمثابة الكيان والذات.. بل هي الكل بالنسبة إليهم. فتتخذ الأرض بذلك شكل البؤرة. حيث إن "البؤرة المكانية مفهوم ملازم لكل نص، وأنه

---

[1]– ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص52.

[2]– أحمد زنيبر: جماليات المكان في قصص إدريس الخوري (دراسة نقدية)، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، ط1، 2009م، 53.

[3]– كتب الشاعر هذه القصيدة بمناسبة بلوغ زوجته سن الستين، حيث أراد أن يحتفي بهذه المناسبة فأقام لها حفلا تكريميا توَّجها بهذه القصيدة الصادقة. لذلك نلاحظ أن الشاعر يتوجه بالخطاب مباشرة إلى زوجته، وهو ما يفسر إسناد الأفعال في مجملها إلى ياء المخاطبة.

[4]– محمد ناصر: الخافق الصادق (الديوان)، ص66.

شيء حتمي لابد من نشوئه حتى لو لم يسع الكاتب إليه"[1] مثلما يشير إلى ذلك الباحث (ياسين النصير).

فالأم إنما هي البيت في حد ذاته، لأنه لا يمكن لنا أن نتصور الأمومة بمعزل عن الفضاء الذي يحتويها. فالشاعر عايش أمه في أحضان البيت الذي كان يقطنه، وكل تصور شعوري عن الأمومة إنما له جذوره الموغلة في الفضاء البيتي المغلق. فالأبيات – أعلاه– تقودنا إلى دلالات عميقة تنطلق من البنية الداخلية للنص لتتشظى إلى أعماق الذاكرة ودهاليز الماضي، إلى مرتع الطفولة والشباب باعتبارهما مرحلة تأسيسية مهمة.

فالبيتُ تتراءى لنا ملامحه في الأم تحديدا، في تقاسيم وجهها، في حركاتها وسكناتها، في حزنها وفرحها، في دموعها، في كلماتها، في بساطتها... كما تتراءى لنا أيضا في الأب..، ذلك أنه لا يمكننا أن نحفل بالمكان بعيدا عن الضوضاء والحركية اللتان تتعششان فيه:

عِشْتُ مُذْ جِئْتُ لِلدُّنْيَا..

مِنْ بَسَاطَةِ أُمِّي

أَبِي..

وَبَرَاءَةِ طِفْلٍ يَبْحَثُ عَنْ غَدِهِ..

لاَ أَبْحَثُ عَنْ حِزْبٍ

يَحْمِينِي..

يُغَيِّرُ شَيْئًا مِنْ قَدَرِي..

كُلُّ مَا فِي الأَمْرِ أَرَانِي

أَبْحَثُ عَنْ خُبْزٍ وَقَلِيلٍ مِنَ الدِّفْءِ

[1]– ياسين النصير: البؤرة المكانية، مجلة المدى، العدد20، دمشق، سوريا، 1998م، ص59.

يَمْلَأُنِي

لَأَعِيشَ بَقَايَا

مِنْ عُمُرِي..[1]

إن أقصى ما تبحث عنه النفس الإنسانية هو الإحساس بالأمان والحماية، وهو ما عبر عنه الشاعر (مسعود خرازي) في الأبيات، فرغم أنه لم يشر إلى "البيت" بشكل مباشر إلى أن ممارسة التأويل تمنحنا دلالات إضافية. فمولد الشاعر الذي عبَّر عنه بـ: (عشتُ مُذْ جئتُ للدنيا..) إنما يكون في أحضان البيت، ذاك الذي يقضي فيه أيام طفولته، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن نستحضر البيت بمعزل عن الأم والأب: (من بساطة أمي.. أبي..). فليس ثمة حاجة إلى التأكيد على الدور الذي يمارسه فضاء البيت لتوفير الدفء. والدفء بدوره لا يتأسس إلا بتماهي العناصر المكونة لهذا الفضاء: (بساطة أمي، أبي، براءة طفل، خبز...). والفضاء بدوره لا يمكن له أن "ينفصل عن أشيائه، فهي التي تملؤه وتمنحه ذلك الثراء الذي يتميز به مكان عن آخر"[2].

فالشاعر يرسم لنا لوحات خالدة وذكريات عميقة عن البيت الذي آواه، ذلك أن "البيت يمثل نقطة انطلاق للحديث عن أنفسنا وتجاربنا وحياتنا عموما.."[3]، فـ "استحضار البيت يجعلنا نستحضر كل التفاصيل، وكل الصور المرتبطة به، وكأننا نحرص على استعادة كل ما ضاع منا، أو ما سلبه الزمن، أو كل ما تمليه الرغبة الجارفة في العودة إلى حلم الطفولة"[4] لمعايشة الواقع بخلفية تتكئ –نسبيا– على الماضي.

والملاحظ من خلال تتبعنا للمدونة الشعرية لشعراء بني مزاب عدم احتفائهم كثيرا بفضاء البيت، لأنه على ما يبدو عنصر جزئي، والفرد المزابي يحيا ويعيش وفق إطار

---

[1]– مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني (الديوان)، ص ص10، 11.

[2]– خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة (الخطاب الروائي لـ إدوارد الخراط نموذجا)، ص209.

[3]– ينظر: صالح مفقودة: قسنطينة والبعد الحضاري للمكان (مقال)، مجلة العلوم الإنسانية، العدد13، 2000م، ص– ص241–250.

[4]– ينظر: جمال مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970م، ص484.

اجتماعي متماسك، لا يشعر أبدا معه بالانفصال أو التفتت، إن الضمير الجمعي الذي انغرس فيه منذ القدم[1]؛ بفعل عوامل تاريخية كثيرة جعلته يرى في المجتمع وطنا وكيانا متحدا لا يمكن أن يتصور نفسه بمعزل عنهم.. لذلك لم يفرد الشاعر المزابي الكثير من الأبيات التي يحفل فيها بالبيت، فنجد أن البيت يتوحَّد بالوطن في غالب الأحيان، فيصوره أما حنونا، يتمنى لقاءها والارتماء في أحضانها، لتمنحه الدفء والأمان اللذين يفتقدهما في العالم الخارجي.

3- المدرسة – المعهد:

تشير المدرسة باعتبارها فضاء مغلقا إلى دلالات العلم والمعرفة، فهي "بؤرة لتجسيد العلم والمعرفة. وبها يرتقي الفهم ويستنير الوعي والعقل.. ضف لذلك فهي تدفع الأفكار الرجعية من أذهان مرتاديها"[2]. لذلك فقد احتفى شعراء بني مزاب كثيرا بالمدرسة في قصائدهم، أين اعتبروها صرحا يستنير به الوطن، فأشادوا بها ودعوا الطلاب إلى الاستزادة من العلم والارتواء من معينه.

وبما أن المجتمع المزابي مجتمع يقوم على أسس دينية فقد اكتسبت المدرسة قيمتها منها، فمن المعلوم تاريخيا أن كل مسجد لابد وأن تبنى بجانبه مدرسة لتحفيظ القرآن الكريم وتعليم مبادئ الشريعة، من فقه وعقيدة وأصول وحديث، دون أن ننسى تعليم اللغة العربية باعتبارها لغة القرآن الكريم... وعلى هذا الأساس اشتدت الصلة بين المسجد والمدرسة، الأمر الذي دفع الكثير من الشعراء للاحتفاء بالمدارس والمعاهد التي تقام هنا وهناك، حيث يقول الشاعر –هيبة عمر– في قصيدته (مدرسة الثبات)[3]:

---

[1]– للاطلاع أكثر على العوامل التاريخية المساهمة في بناء التفكير الجمعي ينظر في: (بكير بن سعيد أعوشت: وادي مزاب في ظل الحضارة الإسلامية –مرجع سابق–، إبراهيم محمد طلاي: مزاب بلد كفاح –مرجع سابق–، يوسف بن بكير الحاج سعيد: تاريخ بني مزاب –مرجع سابق–)

[2]– ينظر: نصيرة زوزو: بنية الفضاء في روايات واسيني الأعرج، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010م، ص125.

[3]– يشير الشاعر هيبة عمر إلى أن هذه القصيدة تُعد من أطول القصائد في ديوانه "قلب وحجر"، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على الابتهاج الكبير والفرحة العارمة إزاء هذا المكسب الهام (ينظر: ديوان قلب وحجر، ص11).

شَيِّدُوا لِلثَّبَاتِ صَرْحًا عَتِيدًا وَاجْعَلُوا الصَّرْحَ لِلثَّبَاتِ وُجُودًا
وَاجْعَلُوا رُوحَهُ حِفَاظًا وَعِلْمًا وَاعْتِزَازًا بِفِكْرِهِ وَصُمُودًا
إِنْ سُئِلْتُمْ عَنِ الثَّبَاتِ فَقُولُوا كَانَ فِي جَبْهَةِ الزَّمَانِ فَرِيدَا
بَثَّ فِيهِ الإِلَهُ طُهْرًا وَنُورًا فَاقْتَنَاهُ الرِّجَالُ قَلْبًا وَجِيدًا[1]

فالشاعر من خلال المعجم الذي وظفه يبدو مُنتشيا بهذا المكسب الكبير، كيف لا وهذه المدرسة ستساهم بقدر كبير في الحفاظ على الدين الإسلامي والهوية المزابية. خاصة وأنها استمدت اسمها من الفعل ثَبَتَ[2]؛ بمعنى الحفاظ على الإرث الحضاري والرسوخ فيه، وعدم الانسياق وراء التيارات الجارفة.

فمن هذا المنطلق يمكننا القول إن الأمكنة لا تبقى جامدة ولا تكتفي بإطارها الهندسي المحدد فقط، بل هي أمكنة خالدة في الخيال، وتجسد حالة المبدع النفسية. وبالتالي تقدم صورة أدبية من خلال اللغة، فالقصد من توظيف المكان في النص الأدبي هو محاولة تبيان كيفية الخلق الحسي للصورة الشعرية، إلى جانب ترسيم جمال الأشياء. فيتحول –بذلك– المكان من مجرد قطعة جغرافية إلى فضاء لظهور ذات الشاعر[3].

والمعهد[4] في الفترة التي أنشئ فيها يعتبر سابقة في مجال التعلُّم والتمدرس، خاصة وأن المنطقة عانت كثيرا من مخلفات الاستعمار الفرنسي. ففي مقاعد الدراسة يتلقى المتعلمون دروسا دينية في أغلبها؛ مع بعض الدروس العلمية المختلفة على قلتها؛ وفي ذلك يقول الشيخ إبراهيم طلاي: "لعلَّ أكبر جهد قامت به حلقات العزابة؛ وكان لها أقوى الأثر في المجتمع هو تنشئة الناشئة على التربية الدينية وتعليمها وتلقينها القرآن الكريم.

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص10.

[2]– سميت هذه المدرسة بـ "مدرسة الثبات" تيمنا بقول الله تعالى: "يثبِّتُ الله الذين آمنوا بالقول الثابت في الحياة الدنيا وفي الآخرة، ويُضِلُّ الله الظالمين ويفعل الله ما يشاء" سورة إبراهيم، الآية 27.

[3]– ينظر: إبراهيم نمر موسى: ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر (مقال)، مجلة عالم الفكر، 35 (4)، 2007م، ص73.

[4]– يطلق على المعهد اسم "معهد عمي سعيد"، وهي مؤسسة تربوية تأسست سنة 1973م بغرداية، ويضم كلا من المرحلة المتوسطة والثانوية، إضافة إلى مرحلة الدراسات العليا في الشريعة الإسلامية.

فلكل مسجد في مزاب محضرتان أو ثلاثة محاضر، يتلقى أطفال القرية مبادئ الكتابة واللغة والقرآن الكريم... فقهاء العزابة هم الذين يتولون التدريس فيها مجانا.."[1]، إذ يقول الشاعر "صالح خرفي" في قصيدته (معهد الحياة)[2]:

مَدْرَجِي مَعْهَدُ الحَيَاةِ، وَأُفْقِي مِنْ جَنَاحَيْنِ، لِلرَّحِيلِ اِطْمَأَنَّا
يَعْرُبِيُّ الجَنَاحِ فِكْرًا وَنُطْقًا وَجَنَاحٌ تَفَيَّأَ الدِّينَ غُصْنَا[3]

فقد أضحى "معهد الحياة" فضاءً حالما بالنسبة للشاعر، أين يستذكر فيه أيامه وذكرياته التي قضَّاها في جنباته. فما يريد الإشادة به ليس ذاك الهيكل الإسمنتي المجرد، ولا ذاك المكان الواقعي فحسب، بل هو "ذاك المكان الذي يتخيله أو يعيش تجربته"[4].

فالشاعر يندمج مع المكان المتمثل في "معهد الحياة"، فرغم كونه فضاءً جغرافيا مغلقا إلا أنه يقيم معه قنوات اتصال وثيقة، لأنه يشعره بالدفء، أو قل إنه تجسيد للمكان الحلم، فياء المتكلم في: مدرجي، أفقي.. تختصر الكثير من المساحات، ليتحد المكان بذات الشاعر وليخلق في نفسه ألفة لا يجدها في أي مكان آخر. لذلك يمكننا القول إن "من بين الأسباب التي تحقق الاتصال في المكان هي غناه العاطفي بالنسبة للشخص الذي يقطنه أو يحل به، فيتمسك الشخص بمكان مَّا لأنه يشكل جزءا من ماضيه... وبمعنى آخر نسعد بمكان مَّا لأنه كان مسرحا لتجارب حياتية معينة، فنشعر بأننا جزء من ذلك المكان، ونعيش فيه بفرح حتى ولو كنا وحيدين"[5]. وهذا ما يؤكد أن الفضاء المغلق ليس بالضرورة موحشا، وليس بالضرورة فضاءً للانقطاع.

4- الأحياء والشوارع:

---

[1]- إبراهيم طلاي: ميزاب بلد كفاح -مرجع سابق-، ص ص81، 82.

[2]- يعتبر معهد الحياة من بين أولى المعاهد التي تم تأسيسها في منطقة وادي مزاب، وكان ذلك سنة 1925م بمدينة القرارة.

[3]- صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص26.

[4]- فتحية كحلوش: بلاغة المكان (قراءة في مكانية النص الشعري)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص245.

[5]- نفسه، ص178.

لطالما شكلت منطقة وادي مزاب الأرض المثالية لشعرائها، فهي التي احتضنتهم في حجرها وأمدَّتهم بالقوة والراحة، ومنها انطلقت أحلامهم.. لذلك فهم يرونها أرض حياتهم وموتهم، فهي بأي حال من الأحوال تستحق الحماية والاهتمام. وطبيعي أن يكون فضاء المنطقة أرضية خصبة للكثير من الأحداث؛ لأن الفضاء لا يتأسس بمعزل عن الجنس البشري الذي يقطنه؛ وهم المزابيون.

وتعتبر الأحياء والشوارع من أهم الفضاءات التي تتجسد فيها روح الحياة بمختلف تجلياتها، فـ "الشارع اليوم ليس مجرد لفظ، بل إنه ليوشك على التحول إلى مفهوم معقَّد ما تنفكُّ معانيه ودلالاته تتعاظم وتتسع، ووظائفه تتعدد وتتنوع.."[1]. فأضحى بذلك الشارع جزءًا لا يتجزَّأ من الفضاء العام، لأنه لا يمكن أن نضعه موضع الحياد بينما تجري فيه مختلف التفاعلات البشرية. يقول "هيبة عمر" في قصيدته "وقفة في شارع الوحدة":

اعْذُرُونِي لَيْسَ فِي بَلَدِي الطَّيِّبِ وِحْدَهْ لاَ وَلاَ فِي الأَمَدِ القَادِمِ وِحْدَهْ
فِي قُلُوبِ النَّاسِ، فِي خَبَايَانَا وَفِي الأَحْلاَمِ وِحْدَهْ
لَسْتَ يَا شَارِعُ مِنْ أَرْضِي وَلاَ مِنْ قَدَرٍ أَنْجَزَ وَعْدَهْ[2]

لم يتمالك الشاعر نفسه وهو يقف أمام (شارع الوحدة)[3]، فرغم أن دلالة الكلمة توحي بالاتحاد والتضامن وتجسد القيم الأخلاقية والإسلامية النبيلة إلا أن الواقع يقول عكس ذلك تماما. فـ "شارع الوحدة" ليس إلا عينة أرادها الشاعر رمزا حتى يصيب به نماذج أخرى مختلفة. فلطالما كان الشارع فضاء مرادفا لفضاء الوطن، فهو بؤرة مولدة لفضاءات أخرى؛ لأنه ينطلق منه ويحيل إليه في نفس الوقت. فانتفاء الوحدة من "شارع الوحدة" هو بالضرورة انتقال للأثر إلى كل الفضاء الذي يحوي ذات الشاعر وكيانه، ذلك أن الشارع باعتباره مكانا لا يمكن أن يكون "فضاءً محايدا...، ليس ظرفا حاويا لا لون له إلا ما يلونه به ساكنه أو المار به، بل قد يكون المكان فضاء رمزيا أو تعبيرا عن اختيار فني

[1]– عبد الصمد زايد: المكان في الرواية (الصورة والدلالة)، ص90.

[2]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص164.

[3]– الشارع الذي يحمل اسم "شارع الوحدة" هو بالضبط المدخل الشرقي لقصر بنورة (إحدى قصور وادي مزاب).

مخصوص.."[1]. فالشاعر حزين مغموم من تداعيات الوضع الذي يلم بوطنه، فهو يخاطب المتلقين بقوله: اعذروني..، وكأنه كسَّر أفق توقعاتهم ورهن سقف أحلامهم، فكانوا ينتظرون وحدة وتضامنا وأشياء أخرى، لكن الواقع أظهر لهم عكس ذلك. لذلك تأسف الشاعر لأنه وطنه لم يكن عند حسن الثقة التي وُضعت فيه، كما لم يحقق الآمال والتطلعات. فجاء اعتذاره مبحوحا حاملا للكثير من الدلالات التي تشي بعمق الأزمة. وتجيءُ لفظة "ليس" مباشرة بعد الاعتذار الذي قدمه الشاعر، إنها لفظة تجسد عالم الاغتراب الذي يجتاح كيانه. فقد وردت اللفظة حادة؛ قوية؛ كسدٍّ منيع.. لتنفي كل ما كان ماثلا ولتفصل وجه اليقين من الشك. ويضيف الشاعر حرف نفي آخر متمثلا في "لا". وكأنه يريد القول إن الوحدة لن تكون حالاً ولا في المستقبل أبدا، فالنفي هنا مستغرق لما يستقبل من الزمان، وجاء التكرار كعامل مكثِّف للدلالة العامة للخطاب.

والشارع عند "جيرارد جينات" يعتبر "فضاءً مفتوحا ومحصورا في الوقت نفسه، فهو مفتوح من منفذيه اللذين تأتي وتغادر منهما، وبينهما نتوقف، ونتجول ونلتقي بالآخرين، والشارع يحصرنا وينغلق علينا من جانبيه.."[2]. إذن فالفضاء الذي يواجهه الشاعر "عمر هيبة" إنما هو فضاء مفتوح جغرافيا، لكنه من جانب آخر يعتبر مغلقا، لأنه يُشعره بالحزن والوحشة، والانغلاق وعدم الأمان. فرغم الحرقة والألم اللذان يحزَّان في نفس الشاعر إلا أن هنالك إحساس عميق بالانتماء. ويظهر جليا من خلال "ياء المتكلم" حينما يقول: (بلدي الطيب). فالشاعر تتقاذفه قوتان؛ قوة الإحساس بالانتماء التي تعمِّق الصلة بينه وبين الفضاء، وقوة أخرى تتمثل في إرادة شديدة للانفصال عن الفضاء. ما يجعل ذات الشاعر تتفتت في فضاء لا يحقق له سوى الآلام والخيبات.. والواقع أن الشاعر واقعٌ في حب وطنه، يتألم وتأخذه العزة أن يرى جزءًا منها تعتريه الخطوب، ولأدلَّ على ذلك ما أصاب "شارع الوحدة" من "اللاوحدة". إذن فالعلاقة بين الشاعر وفضائه إنما "تتطور عبر شعره، وتتحول إلى حالة من الالتحام والانتماء الشديدين. وربما امتدت إلى حد الامتلاك

[1]– صابر الحباشة: غواية السرد (قراءات في الرواية العربية)، دار نينوى، دمشق، سوريا، د.ط، 2010م، ص148.

[2]– جيرارد جينات وآخرون: الفضاء الروائي، ص139.

أحيانا"[1]. وهذه العلاقة في حد ذاتها تنتج كل هذه الدلالات الاغترابية الكئيبة في حالة ما إذا اعترض طريقها أي معيق أو حركة غير مألوفة. فتحول الشارع إلى صور شنيعة، مليئة بالسواد والوحشة بعد أن كان فضاءً مثاليا بالنسبة للشاعر.

أما الشاعر "سليمان دواق" فإنه لا يخرج هو الآخر عن نفس المساق، فلطالما شكَّل الشارع بالنسبة إليه فضاءً مغلقا، حيث يقول في قصيدته "مأساة بريان"[2]:

رَبَّاهُ قَلْبِي بِالمُصَابِ مُرَوَّعُ إِنَّ البَلِيَّةَ فَوْقَ مَا يُتَوَقَّعُ
حَشْدٌ مِنَ الأَوْبَاشِ جُنِّدَ خُفْيَةً مُتَحَرِّشًا، لِطُبُولِ الحَرْبِ يَقْرَعُ
جَابُوا الشَّوَارِعَ هَاتِفِينَ شِعَارُهُمْ نَـهْبٌ وَحَرْقٌ وَاِعْتِدَاءٌ أَبْشَعُ
ظَنُّوا التَّعَرُّضَ بِالإِذَايَةِ نُزْهَةً أَوْ فُرْصَةً لِهَوَاهُمْ يَتَمَتَّعُ[3]

إن الشاعر وهو في سياق وصف الأحداث الدامية التي شهدتها مدينة بريان تطلع لديه الصورة الناصعة التي كان عليها الفضاء آنذاك، إنه يستحضر الفضاء المغيَّب، إنه ينبش في أعماق الذاكرة حتى يجد ما يدرك به الفضاء الحالي. إنه يصور الواقع الدامي والتعيس منطلقا من ذاته، ذلك أن الإبداع الفني "إنما منطلقه الأساسي، والموضوعي فيه هو الذات، وهذا ما يصدق إلى حد بعيد مع جل المجالات الإبداعية"[4].

إن الإحساس بعدم الأمان يطغى على الصور المتلاحقة في الأبيات، فلا نشاهد من خلال فضاء الشارع سوى دلالة الموت والدماء والرعب والخوف. فقد تمكن الشاعر من خلال الدوال اللغوية التي يملكها من أن يصنع صورا قاتمة، تنبعث من عمق الأزمة التي يمر بها الشارع. فهو يقوم على إعادة إنتاج المكان وفق خصوصيته الذاتية، ووفق معطياته اللغوية. وربما كان منشأ هذه "الرغبة العارمة في الكتابة يتمثل في تقديم شهادة

---

[1]– ينظر: نادية غازي العزاوي: المكان والرؤية الإبداعية، ص40.

[2]– المقصود بمأساة بريان تلك الأحداث الطائفية الدامية التي جرت بين سكان أحياء مدينة بريان، وذلك يوم: 2008/05/20م.

[3]– سليمان دواق: النور لا يخشى الظلام (الديوان)، ص50.

[4]– ينظر: جروة علاوة وهبي: أوراق خاصة (مجموعة مقالات)، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006م، ص38.

عن العصر، لأن هذا هو الهم الأكبر والهاجس الرئيسي الذي يشترك فيه معظم الكتاب"[1]. فالشارع هنا على اتساعه وانفتاحه يتحول إلى فضاء مغلق مروِّع، لا يحقق للشاعر الألفة والحماية التي يحتاجها. فرغم أن الشارع كان فضاءً قريبا من ذات الشاعر، يشعر معه بالألفة، ويقيم معه صلة حميمية، ويؤسس عليها أحلامه وهواجسه، ذلك أن الشاعر "لصيق بالمكان وابن شرعي لأحواله، وهو في ذلك لا يستطيع أن يُغيِّب الإلحاح المكاني"[2] الذي يُمَارَس عليه. إلا أن الأحداث الدامية التي طالته جعلته يرى إليه من زاوية أخرى، ترتكز أساسا على رؤية فنية بطابع شخصي إنساني.

ولازال الشاعر يتفجَّع بصوت حزين على المصاب الذي ألمَّ بوطنه: (ربَّاه قلبي بالمصاب مروَّعُ..)، محاولا أن يرسم معالم وحشته من خلال الصور التي وظَّفها. أين "تتفاعل بشكل انزياحي مع بقية العناصر الفنية التي تشكل فضاء النص"[3]. فأضحى الشاعر يرى بعينيه الخراب الذي خلفته الأحداث، فيستشعر الفقدان والضياع والعدم. حيث أن هذا الإحساس لا ينبع إلا من داخل نفسه، لأن ما كان ينظر ويتعرَّض إليه في شعره تفسره تلك الحسرة المنبعثة من أعماق ذاته.

5- السجن:

تعتبر تجربة السجن من أصعب التجارب التي قد يمر بها الإنسان، لذلك فمن الطبيعي أن تنفر النفس البشرية من هذا الفضاء، لأنه يُشعِرُها بالانفصال عن العالم، ويفقدها أغلى ما تملكه ألا وهو الحرية. فهي فضاءات يمكن القول عنها إنها مؤقتة وطارئة؛ حيث يرتبط وجود الإنسان فيها بالظروف القاهرة التي لا مفر منها، الأمر الذي يفتح جبهة صراع واسعة محكومة بالخوف والقهر والعِداء. وقد تختلف مشاعر السجين وهو محبوس وسط زنزانته، فيرى فيها فضاءً لاشتداد القوة والبأس، وفضاءً لامتلاك التحدي وعدم الرضوخ. وبين ذاك وذاك تتفاوت نسبة الألفة لهذه الفضاءات حسب

---

[1]- ينظر: جروة علاوة وهبي: المرجع نفسه، ص38.

[2]- ريكان إبراهيم: الأسس الفنية للتجريب الشعري (مقال)، مجلة الأقلام، العدد11-12، 1986م، ص46.

[3]- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في القصة الجزائرية الجديدة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001م، ص62.

مشاعر الإنسان وشخصيته، وحسب الظروف المحيطة به ومقدار التفاعل معها. حيث يقول الشاعر "رمضان حمود" في قصيدته (في السجن)[1]:

سَمِعْتُ بِأنَّ السِّجْنَ أَضْيَقُ مِنْ قَبَرٍ فَأَلْفَيْتُ قَعْرَ السِّجْنِ أَحْسَنُ مِنْ قَصْرِ
فَمَاذَا يُفِيدُ القَصْرُ وَالقَلْبُ حَائِرٌ وَمَاذَا يَضُرُّ السِّجْنُ مَنْ كَانَ ذَا قَدْرِ
وَمَنْ لَمْ يَذُقْ طُعْمَ الرَّدَى بِنِضَالِهِ سَيَشْكُو الأَذَى وَالدَّمْعُ مِنْ عَيْنَيْهِ يجري
يَعِيشُ كَئِيبًا حَائِرًا طُولَ دَهْرِهِ يَرَى مِنْ صُرُوفِ الدَّهْرِ عُسْرًا عَلَى عُسْرِ[2]

إنَّ السجن باعتباره فضاءً مغلقا فهو لا يوفر للنزيل الحياة المأمولة ولا الحرية المسلوبة، فهو فضاء دائما يعلن عداءه ضد من يدخله، كونه منغلقا؛ ضيقا؛ موحشا؛ مظلما. إذن فـ "الانتقال إليه يقتضي بالضرورة تحولات عميقة في الأسلوب الحياتي، وفي القيم والعادات، كما يقتضي الالتزام ببعض الضوابط والأوامر والمحظورات، وهو الأمر الذي يثقل كاهل السجين ويؤرقه"[3]. والشاعر "رمضان حمود" نفسه يعترف بذلك حينما يقول: (سمعتُ بأنَّ السجنَ أضيق من قبر..)، لكنه بالمقابل لا يكترث بتلك الأجواء البائسة، بل هو الذي يصنع عالمه الذي يريده، وهو في كل ذلك ينطلق من ذاته العميقة، فيخلق فضاءات تتسم بالألفة والأمان والرضى. حتى أنه يقول عن السجن إنه قد تحول عنده قصرا فخما: (فألفيتُ قعر السجنِ أحسن من قصرِ..)، بل هو أحسن منه وأرقى.

ففضاء السجن بجميع تداعياته يصبح مكانا أليفا، متصلا بذات الشاعر دون أن يخلق أية فجوة أو فراغ. بل هو فضاء مقدَّس لديه، لأن "القداسة تتعدى الحدود الرمزية للمكان، مهما كانت أبعاده وطبيعته وحدوده"[4]. إذ يحمل بين طياته شحنات عاطفية إيجابية، تجعله يرسم الفضاء كما يريد هو، حسب مقاسه وطلباته. فالسجن يحيل إلى

---

[1]– يشير الأستاذ "محمد ناصر" إلى أن هذه القصيدة كتبت في الزنزانة بين أربعة جدران، حيث اعتقل بسبب حادث وطني في ولاية غرداية مع أحرار وطنيين، وكان ذلك سنة 1925م. (ينظر: محمد صالح ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، ص141.)

[2]– محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، ص141.

[3]– ينظر: حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص55.

[4]– جمال الدين الخضور: قمصان الزمن (فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي؛ دراسة نقدية)، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2000م، ص125.

القوة، كما يحيل إلى الصبر والجلَد وقوة التحمل. إنه فضاء على شاكلة مواصفات معينة، تفضي إليه تأشيرة مجانية تنقلنا إلى عوالمه المتخيلة.

إن الشاعر "رمضان حمود" بذلك استطاع أن يتجاوز الصورة الخطية المبتذلة للسجن، فلم يرضخ لذل الاستعمار ولم يفضل حياة القصور؛ بل أبقى رأسه شامخا منتصبا نحو السماء، وولج فضاء السجن بكل تحدٍّ وصمود، إنه يريد أن يؤسس لصورة جديدة تختزل كل عوالمه الداخلية والباطنية الثورية، إنها صورة الرفض التي تعكس النقاء في داخله، والتي تبحث عن الحياة في كل زاوية وشبر، بل قُلْ إنها تقتحم الأهوال والخطوب، وتطلب الموت: (ومن لم يذق طعم الرَّدى بنضاله..) لأجل الظفر بعالم أنقى. كيف لا وهو الذي يقدس الحرية أيما تقديس، في قصيدته "الحرية"[1]؛ حيث يقول:

لاَ تَلُمْنِي فِي حُبِّهَا وَهَوَاهَا لَسْتُ أَخْتَارُ مَا حَيِيتُ سِوَاهَا
هِيَ عَيْنِي وَمُهْجَتِي وَضَمِيرِي إِنَّ رُوحِي وَمَا إِلَيْهِ فِدَاهَا
إِنَّ عُمْرِي ضَحِيَّةٌ لِأَرَاهَا كَوْكَبًا سَاطِعًا بِبُرْجِ عَلاَهَا[2]

وربما كانت الجدران الأربعة والظلمة الباهتة التي تطغى على فضاء السجن أكبر الأثر على الذات المحبوسة، فهو عذاب يتمثل في سلب الحرية وطمس الإحساس بالانعتاق، فهو واقع يمثل الانغلاق على الذات والرجوع إلى عالمها. وبهذا يغدو السجن فضاءً جغرافيا مغلقا باعتباره "عالما مفارقا لعالم الحرية خارج الأسوار"[3]، فهي فضاءات مفروضة "تبعد المرء عن العالم الخارجي وتعزله عنه، بل وتقيد من حريته"[4]. لكن هذا لا يمنع من أن يصبغ الشاعر انفعالاته الذاتية على السجن، ليعالجه وفق رؤيته الفنية الخاصة.

---

[1]- صدرت هذه القصيدة في جريدة "وادي ميزاب"، يوم 27-07-1928م. مثلما يشير إلى ذلك الدكتور محمد ناصر (ينظر: محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، ص155.)

[2]- محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، ص155.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص55.

[4]- فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية (دراسة نقدية)، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003م، ص209.

ومن جانب آخر يعتبر الشاعر "مفدي زكريا" أكثر شعراء بني مزاب تعرُّضا لذكر فضاء السجن في مدوناتهم الشعرية، كونه عايش الثورة الجزائرية وذاق ويلاتها ولبث أعواما طوالا وهو يرزح في سجون الاحتلال الفرنسي. ولعله "يمثل طليعة الشعراء الجزائريين الذين ذاقوا غربة المكان وألوان العذاب داخل هذه السجون، أكثر من أي شاعر جزائري آخر، وكان شاهدا عما يجري في تلك السجون من شتى أنواع العذاب وألوان التنكيل المسلط على أبناء الجزائر، وخاصة في سجن **بربروس**"[1]. حيث يقول في قصيدته "الذبيح الصاعد"[2]:

هَامَ يَخْتَالُ كَالمَسِيحِ وَئِيدَا ... يَتَهَادَى نَشْوَانَ يَتْلُو النَّشِيدَا
بَاسِمَ الثَّغْرِ كَالمَلَائِكِ أَوْ كَالطِّـ ... ـفْلِ يَسْتَقْبِلُ الصَّبَاحَ الجَدِيدَا
شَامِخًا أَنْفَهُ جَلَالاً وَتِيهًا ... رَافِعًا رَأْسَهُ يُنَاجِي الخُلُودَا
حَالِمًا كَالكَلِيمِ كَلَّمَهُ المَجْـ ... ـدُ فَشَدَّ الحِبَالَ يَبْغِي الصُّعُودَا[3]

إن الشاعر مفدي زكريا وهو وسط السجن يحاول أن يصنع فضاءً حالما، يعوض من خلاله ما افتقده من عوالم الحرية. فكان هو ورفاقه من الثوار المحبوسين يذوقون مرارة الظلم والقهر والانغلاق، فرأى أن يرسم لوحات المعاناة تلك من باب الالتزام بنقل الحقائق وكشف الخروقات التي تحدث في الخفاء. إنه يصور الألم ممزوجا بلذة الانتصار ويحول الظلمة إلى أنوار مفعمة بالحياة، ذلك أنه قد "يقوم الكاتب بتسجيل التجارب الإنسانية لحقائق إنسانية عن طريق الإيحاء"[4]، حتى يتمكن من معايشة الأجواء وفق طقوسه الخاصة. ولو دققنا النظر في الصور التي رسمها مفدي زكريا في الأبيات لوجدناها تصارع وحشة الفضاء، حيث إن "عملية الإبداع داخل السجن هي دائما محاولات لنسف

---

[1]– حمة دحماني: ظاهرة الغربة في شعر مفدي زكريا، رسالة ماجستير في الأدب الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006م، ص108.

[2]– يقول الشاعر مفدي زكريا إنه نظم هذه القصيدة بسجن بربروس، في القاعة التاسعة، في الهزيع الثاني من الليل، أثناء تنفيذ حكم الإعدام على أول شهيد دشَّن المقصلة المرحوم "أحمد زبانة". وذلك ليلة 18 جويلية 1955م. (ينظر: مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص9).

[3]– مفدي زكريا: اللهب المقدَّس (الديوان)، ص ص9، 10.

[4]– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص564.

المكان، وفتق حدوده وتجاوزها، فكل بيت من الشعر يتغنى به الشاعر إنما هو مشروع- projet[1] في عُرف الوجوديين، ليحقق من خلاله أناه"[2] التي افتقدها.

فكان مفدي يترجم بصدق تلك اللحظات الحرجة داخل السجن من خلال شعره، والتي تشهد تنفيذ حكم الإعدام أو ما شابه من العقوبات، فهو "متابعة حية دقيقة لمشاهد البطولة التي كان بربروس يزخر بها، وتجسيد للأحاسيس الثائرة التي كان السجناء يشعرون بها وهم يشاهدون مواكب الصاعدين إلى منابر الشهادة في أنفة وكبرياء. وكان حرص مفدي زكريا على ألاَّ تفوته جزئية من جزئيات هذا المشهد البطولي هو الذي رفعه إلى اختيار النثر الوصفي التحليلي وسيلة بيان، لأنه أقدر على تسجيل التفاصيل.."[3].

فلا أشد على النفس الإنسانية أن ترى مشهدا مروعا وصادما كالذي حدث لـ "أحمد زبانة"، فيكفي أن تستحضر فضاء الإعدام ذاك حتى تغشاها صور سوداوية قاتمة مرعبة. لكن ذاك الفضاء ليس هو نفسه الذي عند مفدي زكريا، فالشهيد أحمد زبانة "لا يقل عظمة ونبلا وطهارة عن الأنبياء، إنه يرى فيه صورة مجتمعة من روحانية المسيح وسمو موسى، وقدسية جبريل، وطهارة محمد، وخلود عيسى. صور شعرية متلاحقة تشيع حولها جوا من الوقار والجلال"[4] والألفة والرضى. فبذلك تأخذ اللحظة الآنية -الزمن الحاضر- وتيرة السرعة أو التسريع حتى يتم التخلص منها، فهي تقنية يشير إليها "جيرارد جينيت" في كتابه -Figure-، وهي "نوع من أنواع التسريع -Accélération- في وتيرة الزمن"[5] في فضاء السجن وضعية الجمود، أن يتوقف الزمن وتصبح تفاصيلها دون أهمية تذكر، أو غير موجودة تماما. فيفرغ الحاضر لأنه لا يفيد ولا يهم الشاعر، ليمتلئ بعد

---

[1]- يرى المذهب الوجودي أن الإنسان عبارة عن مشروع لا موضوع، فهو بذلك لا يجب عليه أن يتوقف عن الاختيار ولا عن تحميل نفسه المسؤولية الكاملة. لذلك فلا يمكن -حسبه- أن نعطي أو نقدم تعريفا شاملا وثابتا للإنسان أين نحدد فيه ماهيته. لأن ماهية الإنسان تبتدئ في التجسد والتكون بمجرد أن يُخلق في هذا العالم إلى أن يموت.

[2]- حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001م، ص64.

[3]- محمد ناصر: مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، ص74.

[4]- المرجع نفسه، ص87.

[5]- ينظر: Gérard Genette : Figure , p132

ذلك بالصور الحالمة التي يرسمها. وفي قصيدة أخرى بعنوان "زنزانة العذاب رقم 73"[1] يقول مفدي زكريا:

سَيَّانَ عِنْدِيَ، مَفْتُوحٌ وَمُنْغَلِقٌ يَا سِجْنُ بَابُكَ، أَمْ شُدَّتْ بِهِ الحلَقُ
يَا سِجْنُ مَا أَنْتَ؟ لاَ أَخْشَاكَ تَعْرِفُنِي مَنْ يَحْذِقِ البَحْرَ لاَ يُحْدِقْ بِهِ الغَرَقُ
أَنَامُ مِلْءَ عُيُونِي غِبْطَةً وَرِضًى عَلَى صَيَاصِيكَ، لاَ هَمٌّ وَلاَ قَلَقُ
طَوْعَ الكَرَى، وَأَنَاشِيدِي تَهَدْهِدُنِي وَظُلْمَةُ اللَّيْلِ تُغْرِينِي فَأَنْطَلِقُ[2]

يقوم ضمير الأنا في سياق الأبيات بدور البطولة، بوصفه القوة المحورية المهيمنة في إنتاج الدلالة، فالشاعر لم يعد يؤثر فيه فضاء السجن الموحش، فتتحول انغلاقيته إلى الانفتاح: (سيَّان عنديَ مفتوحٌ ومنغلقٌ)، وبهذا يسترد الألفة والحماية التي افتقدها، لأن "المكان يتشكَّل دائما ويتلون وفق الحالة الإنسانية"[3]. فقد عمد الشاعر إلى أنسنة السجن، فجعل يناديه ويحاوره كما يفعل مع أي إنسان: (يا سجنُ.. ما أنت؟)... وهنا تظهر اللغة الاستخفافية التي تقزِّم من شأن هذا السجن. ويتكثَّفُ استخفافه أكثر حينما يضيف قائلا: (لا أخشاك.. تعرفني..)، فهو ينفي ويستغرق جميع ما كان محتملا من الخوف أو من مشاعر أخرى.. إنه يقول بلغة حادة واثقة فخمة فيما معناه أنه ليس خائفا أبدا... وهذا الإحساس بالذات هو ما يمنحه الرضى التام والطمأنينة العميقة، ليهنأ بعدها بنومة هادئة: (أنام ملء عيوني غبطة ورضى..).

إن مثل هذه الصور الدلالية الكثيفة لا نكاد نراها ونلمسها إلا في الفضاءات المفتوحة التي تمنحنا الألفة والدفء، وهو ما يعني امتلاك الشاعر لمقدرة مدهشة ورهيبة

---

[1]– نظم الشاعر هذه القصيدة حينما زُجَّ به في زنزانة مظلمة بسجن بربروس، بعد أن سلمته زبانية العذاب للسجَّانين يوم 28 أفريل 1955م، وقد أنشأ القصيدة في ظلام الزنزانة وحفظها بيتا بيتا لاستحالة كتابته. (ينظر: مفدي زكريا: اللهب المقدس، ص20).

[2]– مفدي زكريا: اللهب المقدس (الديوان)، ص ص20، 21.

[3]– علي الشرع: ابن خفاجة وتشكيل النص (الذات تبحث عن نفسها في إطاري الزمن والمكان)، مجلة دراسات، المجلد 18، العدد34، الجامعة الأردنية، عمان، د.ت، ص194.

في تطويع اللغة، ذلك أنه لابد للشعر أن يُدهش المتلقي مثلما يقول "ديتش"[1]: "إنَّ الشعر ينبغي أن يدهشنا عن طريق التطرف الرقيق..، ينبغي أن يُقنع القارئ؛ بحيث يحس كأن هذا الشعر يعبِّر عن أفكاره هو نفسه، وفي أعلى حالاتها. وينبغي كذلك ألاَّ تقف اللمسات الجمالية فيه عند منتصف الطريق، فتترك القارئ مقطوع الأنفاس، بدل أن تتركه راضيا. وينبغي أن تبدأ الصورة الشعرية وتتطور وتأخذ شكلها بطريقة طبيعية أيضا، بحيث تغمر القارئ كما تغمره الشمس، وتتركه في حالة المتعة الشبيهة بالمتعة التي يحصلها من حالة الغبش. والشعر إذا لم ينبعث بصورة طبيعية كما تنبعث الأوراق من الشجرة فمن الأفضل ألاَّ ينبعث على الإطلاق"[2]. ولعل طبيعة الفضاء السجني البربروسي هي التي تنمي الموقف الدرامي الذي ينبثق منه، حيث تحيلها إلى ثنائية الموت والحياة وتتقاذفها من جانب إلى آخر، وهو ما يصرح به مفدي زكريا قائلا: "تحت هذا الهيكل العابس (سجن بربروس) الذي يئن تحت أغلال السنين، ويتندَّى من برحاء المعذبين وأنَّات الموكورين؛ توجد سراديب عليها غبرة، تُرهقها فترة نحتوا منها –كذا– منها زنزانات أشبه شيء بالجحور، أعدُّوها لإنزال –ضيوف الموت– المحجلين بالخلاخل في السوق، والمصفدين بالسلاسل من الأعناق، أولئك الذين يسمونهم –المحكوم عليهم بالإعدام–، ونسميهم – الشهداء الكرماء–"[3]. ففضاء السجن حسبما ورد وصفه سوداوي قاتم، يملأه البؤس والفراغ والعدم، كيف لا و "هناك بين حنايا سجن بربروس المظلمة، وتحت أقبيتها المتآكلة المتداعية يجثم ثلاثة آلاف أو يزيدون من خيرة شباب الجزائر، بين دفين في أعماق الزنزانات السرية –رهن التحقيق– وبين منتظر إحالته على المحكمة للبث في قضيته.."[4].

لكن الشاعر مفدي زكريا لا يؤثر فيه مسرح الموت الذي يمْثُل أمامه كل يوم، ولا تؤثر فيه تلك الصور والمشاهد المتكررة، إنه يتجاوزها ويتخطَّاها إلى صور أخرى مشرقة،

---

[1]– ديفيد ديتش (David Daiches) ولد سنة 1912م، هو ناقد ومؤرخ ومفكر إنجليزي، كتب على نطاق واسع في الأدب والثقافة الإنجليزية.

[2]– ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، 1967م، ص ص93، 94.

[3]– مفدي زكريا: كيف نتحدَّى الموت أمام المقصلة، جريدة المجاهد، العدد 48، 1959/08/10م، ص9.

[4]– مفدي زكريا: المرجع نفسه، ص9.

نابضة، مفعمة بالحياة. فهو يفصح عن رغبة قوية وملحة للحصول على الفضاء الذي افتقده في واقعه، لذلك نجده لا يأبه بتاتا بما يجري في السجن من صور متلاحقة: (غلظة السجان، التهديد، التعذيب، الاستجواب، النار، الغرق..)، بل نجد الموت عنده يتساوى بالحياة، فلا حدود فاصلة بينهما، إنهما يتطابقان بنحو يجعله لا يهاب الموت ولا أجواءه: (سيَّان عندي..)، إنه يعمل على تجسيد صور كنائية عميقة لاستحضار اللحظة، ذلك أن "فنية التصوير تنقل المتلقي إلى عالم جديد غالبا ما يستند ويتكئ على حسية عالية وعلى عنصر الحركة الذي يخلق التفاعل والالتحام.."[1]، حيث تتلاحق الصور في الأبيات عن طريق استحضار وجهين أو خيارين، الغالب فيهما التقابل والتضاد، موظفا بينهما حرف عطف يفيد التسوية وهو "أَمْ": (مفتوحٌ ومنغلقٌ / يا سجنُ بابُكَ، أم شُدَّت به الحلق)، ليخلق فضاء محايثا للفضاء الأول الذي يشي بالوحشة، إنه يريد من خلال الوسائط اللغوية التي يملكها أن يجعل فضاءه الذاتي الخاص في تماسٍ مع الفضاء الذي يعتري السجن، إنه يريد أن يمحوَ الفوارق ويلغي كل التفاصيل والحدود التي تصنع الاختلاف بينهما، لذلك نجده ينتشي ويحتفل بالأجواء التي صنعها واستقاها، تماما مثل اللذة الاحتفالية[2] لـ "رولان بارت"، إنه ببساطة يصنع الحياة بعد أن اتضحت معالم الموت.

---

[1]- ينظر: إياد عبد الودود الحمداني: شعرية المغايرة (دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2009م، ص87.

[2]- ما يُقصَد به من وراء "الاحتفالية" هو أن النص ليس ثابتا، فالقراءة تجعل منه مشروع بدايات لا تنتهي أبدا، فالنصوص إنما كُتبت لكي تُقرَأ، لكنها لا تبلغ كمالها بأية حال من الأحوال كتابة وقراءة، فالقارئ حسب بارت ليس مجرد قارئ فحسب؛ بل هو قارئ وكاتب في نفس الوقت، فلذة النص لا تكون متاحة إلا إذا اندمج القارئ في ثناياه، وتفاعل معه تفاعلا فكريا وروحيا وثقافيا. فيصبح القارئ عند بارت أحد منتجي النص وأحد المساهمين في إنشائه. (ينظر: محمد بن عياد: التلقي والتأويل –مدخل نظري–، مجلة علامات، العدد 10، المغرب، 1998م، ص10).

المبحث الثاني: الفضاءات الحضرية والاجتماعية:

إن المتتبع لحضارة وادي مزاب يلاحظ جليا أنها حضارة قامت على الدين بشكل أساسي، فقد قامت وفق منحًى حضاري يتكئ على أسس دينية إسلامية بالدرجة الأولى، "لأن هذا العنصر بالغ الأهمية في أية حضارة من الحضارات العالمية"[1]، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن "نتبين القيمة الحقيقية لأي ثمرة حضارية إلا إذا أسقطناها على أرض الميدان مرة بعد أخرى، وكل هذا يحتاج منا إلى وقت طويل.."[2].

وقد خطط بنو مزاب لتأسيس حضارتهم منذ أقدم العهود، فأسسوا مدنا حضارية راقية "تلبي كل متطلبات الجماعة، بما فيها الجوانب الدينية والسياسية والاجتماعية والبيئية.. وغيرها، فامتاز عمرانهم بالانسجام والاتساق والتوافق بين أشكاله ومضامينه الداخلية، حتى غدت نموذجا متفردا يضرب به المثل"[3] في كل مكان. فقد استطاعت أن تعمِّر طويلا دون أن يتقادم عهدها أو يتهدم بنيانها، ذلك لأنها لم تكن مجرد حضارة بسيطة، بل إن جذورها المتغلغلة في أعماق الزمن يجعل منها واحدة من أكبر الحضارات مناعة وحصانة ضد عوامل الزمن.

وربما وقع هنالك خلاف في المصطلح، إن كان الأصح أن نقول: مدن وادي مزاب؛ أو أن نقول: قرى وادي مزاب؟. في هذا الإطار يشير الدكتور محمد حسن إلى عدم صحة قولنا: قرى وادي مزاب، بل هي مدن حضرية تشكل منطقة وادي مزاب[4]، هذا لتوفر "امتداد النسيج الحضري وتواصله، وإحاطته بسور، وتوفر المنشآت الأساسية من مسجد جامع وسوق قارة ومدرسة، وعدد السكان وكثافتهم، كل ذلك يعتبر محور التمفصل

---

[1]– ينظر: بكير بن سعيد أعوشت: وادي ميزاب في ظل الحضارة الإسلامية، ص17.

[2]– ينظر: حسين مؤنس: الحضارة (دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها)، كتب سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1978م، ص13.

[3]– ينظر: حاج احمد إبراهيم: تحولات المدينة الصحراوية (العمران في ميزاب وفن تهيئة المجال الحيوي) –مقال–، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة غرداية.

[4]– ينظر: حسن محمد: الجغرافيا التاريخية الإفريقية من القرن الأول إلى القرن التاسع الهجري (فصول في تاريخ المواقع والمسالك والمجالات)، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2004م، ص22.

بين المدينة والقرية، وهو ما تنبَّه إليه (الونشريسي)"[1]، أما القرية فإنها تعني بالمقابل ما يفتقر إلى أدنى الضروريات، من سلطة سياسية أو مرجعية دينية، أو منشآت سكنية أو اجتماعية. من هنا تتبدَّى لنا الكثير من الفضاءات الحضرية في المدونة الشعرية لشعراء بني مزاب، ولعل أهمها على الإطلاق تلك المدن السبعة المكوِّنة للمنطقة، وهي على التوالي[2]: العطف (تجنينت)، بنورة (آت بنور)، غرداية (تغردايت)، مليكة (آت مليشت)، بني يزقن (آت ازجن)، القرارة، بريان. ولا يكاد أي ديوان شعري لشعراء بني مزاب يخلو من ذكر إحدى هذه المدن أو القصور. إنهم يريدون عن طريق نصوصهم الشعرية أن يخلدوا الفضاءات التي سكنوها وسكنتهم، إنهم لا يستطيعون أن يتصورا الفقد أو الضياع، لذلك فهم يعمدون إلى إعادة إنتاجها والغوص فيها من جديد عبر امتدادات لغتهم الشعرية.

فما طبيعة الفضاءات الحضرية التي تمارس حضورها في مدونة شعراء بني مزاب؟ كيف تمارس بعض الفضاءات حضورها الطاغي على حساب فضاءات أخرى؟ وهل تمكن شعراء بني مزاب من ترجمة هواجسهم وأحاسيسهم تجاه الفضاء الحضري الذي يأويهم؟ وهل استطاعوا أن يشكلوا عالمهم الخاص بهم؟ وهل هنالك قواسم مشتركة بينهم في تصوير الفضاءات الحضرية التي تشكِّل بدورها فضاءات اجتماعية أخرى؟

وعلى هذا الأساس ارتأينا أن نتحدَّث عن الفضاءات الحضرية في منطقة وادي مزاب، وإنتاجها لفضاءات اجتماعية، قد تكون بالمقابل فضاءات دافئة تحقق آليات الاتصال، كما يمكن أن تكون فضاءات مفلسة سوداء، تحيل إلى الانفصال.

1- دفء الفضاء الحضري (اتصال):

---

[1]- المرجع نفسه، ص ص22، 23.

[2]- وردت أسماء المدن بهذا الترتيب الزمني، اعتبارا بتاريخ نشأتها (ينظر: بكير بن سعيد أعوشت: وادي ميزاب في ظل الحضارة الإسلامية، ص-ص 66-70)، وقد نجد اختلافات بسيطة في تقديم أو تأخير مدينة على مدينة حسب المصادر والمراجع المعتمدة.

إن الفضاءات الحضرية "تحمل في نسيجها خطابا مضاعفا، تُدرَك من خلاله في بعدها المادي المحسوس وبعدها القيمي الوجداني التجريدي. ومن خلال الاستجابة لهذا البلاغ والتفاعل معه يتعزز الشعور بالحياة لدى الإنسان وتتيسر إمكانية الفعل عنده.."[1]. ولعل الشاعر أكثر الأشخاص تفاعلا مع المحيط، وأشدهم وعيا للفضاء، فهو يعيش ويتحسس الفضاء الحضري الذي يحويه كيانا ووجودا وتاريخا وذاكرة، وهي مجتمعة كلها تسهم في تشكل رؤية فنية خاصة به. يقول الشاعر "هيبة عمر" في قصيدته "مزاب":

مِزَابُ الهَنَا كَمْ أَلُوذُ بِهِ
أُصَلِّي وَأَرْجُو رِضَى قَلْبِهِ
وَأَرْجُو لَهُ الخَيْرَ فِي دَرْبِهِ
وَكُلَّ السَّعَادَةِ مِنْ رَبِّهِ
سَأحْيَا وَأَفْنَى عَلَى تُرْبِهِ[2]

إن العلاقة بين الشاعر وفضائه "مزاب" قوية جدا، فهي تتسم بالدفء والألفة والرضى، وهذا من خلال التصوير الفني له، وربما تصل العلاقة في بعض الأحيان درجة العشق والتقديس للفضاء، مثلما نلاحظ في الأبيات أعلاه، فالشاعر متيم بأرضه وبتربته، وبتفاصيله الأخرى، إنه يدعو ويصلي لأجله، ويتمنى له السعادة الأبدية.. ذلك أنه باستطاعة الشاعر أن "يحول المكا ن إلى مكان وُجد، يدرك فيه العشق مرتبة العشق الصوفي، حيث يتوحَّد الإنسان بالمكان"[3]، فيصبح جزءا لا يتجزأ منه، لا يقوى على الانفصال عنه أبدا.

ولا يمكن أن يتغنى الشاعر بالفضاء دون أن يتواصل مع ذاكرته المثقلة، ودون أن يتعرَّض إلى ماضيه وتاريخه وأيام طفولته. حيث يستأنف "هيبة عمر" قائلا:

مِزابُ نَشَأْتُ عَلَى حُبِّهِ

---

[1]– ينظر: عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، ص110.

[2]– عمر هيبة: أغنيات البراءة (الديوان)، ص58.

[3]– عبد الخالق بن خضران بن مساعد الزهراني: المكان في الشعر السعودي 1400هـ – 130هـ، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، السنة الجامعية 1436هـ، ص126.

صَغِيرًا، وَشِبْتُ عَلَى حُبِّهِ
هُنَا بَلَدِي قَدْ دَرَجْتُ بِهِ
وَأَشْعُرُ بِالعِزِّ فِي رَحْبِهِ
وَحُبُّ الفَضِيلَةِ فِي شَعْبِهِ[1]

يمكن اعتبار "الحاضر أهم لحظات الوجود لكونه يحمل في طياته المستقبل، وهو اللحظة المعاشة، وهو وجود الوجود، أما قبل وبعد فغير موجودين"[2]. هذا من جهة؛ ومن جهة أخرى يمكننا القول إن إدراك الحاضر لا يتم ولا يتجسَّد إلا باستيعاب الماضي، هكذا يرى الشاعر هيبة عمر من خلال شعره، فهو لا يستطيع أن يدرك معنى لوجوده على أرضه دون أن يتشبث بحبائل الماضي. إنه يستحضر طفولته ونشأته على تلك الأرض، ويعتبر ذلك تأشيرة شرعية لا نقاش فيها لامتلاك الأرض: (نشأتُ على حبهِ، وشِبتُ على حبّهِ..).

أما الشاعر "سليمان دواق" فيقول في قصيدته "ميزاب البلد الطيب":

سَلْ شهودَ الدَّهرِ عنهُ تجدِ القولَ اليقينْ
شَهِدَ التَّارِيخُ صِدْقًا أَنَّهُ الحِصْنُ الحَصِينْ
كَمْ صُرُوفٍ عَاتِيَاتٍ وَاجَهَتْهُ، لاَ يَلِينْ
عَمَرُوا القَفْرَ فَكَانُوا خَيْرَ أَقْوَامٍ بُنَاةْ
مَلَأُوا الرَّبْعَ حَيَاةً فَغَدَتْ نِعْمَ الحَيَاةْ
وَتَـــصَدَّوْا لِلْأَعَادِي فِي صُمُودٍ وَثَبَاتْ[3]

فالفضاء قد أثَّر بشكل كبير في نفسية الشاعر، فنراه يتغلغل في أعماقه بنحوٍ لا يمكن أن ينفصل عنه أبدا، كما أن الفضاء يتداخل في ذاته بشكل تفاعلي تقابلي، فـ "الشخصية والمكان كلا منهما يحفر في الآخر تأثيرات سطحية، أو عميقة الغور، ومن

---

[1]– عمر هيبة: أغنيات البراءة (المرجع السابق)، ص58.

[2]– عبد الرحمان بدوي: الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973م، ص20.

[3]– سليمان بن عمر دواق: نفحات ولفحات (الديوان)، ص19.

خلال ذلك يدرك عمق المكان في حياة الشخصية.."[1]. فالشاعر يتحدَّث عن منطقة "ميزاب" كفضاء حضري أليف، تحيط به القدسية وآيات الجمال والبهاء. لكنه بالمقابل يحيل جمالها إلى الزمن الماضي، لأن القيمة التي تكتسبها المنطقة لم تتحصل عليا بشكل اعتباطي، هي قيمة تراكمية تتكدَّس عن طريق الصيرورة الزمنية للتاريخ، فيكون بذلك التاريخ "يمثل ذاكرة البشرية، يختزن خبراتها مدونة في نص.."[2]، فيغترف منه الشاعر ما يحقق له الوعي والإدراك بالفضاء.

وقد تمكن الشاعر من فتح علبة الزمن وكشف محتوياتها التاريخية عن طريق لغته الشعرية، فجعلتنا نقف أمام الفضاء الراهن بأعين الماضي، وهذا ما يجعل التجربة الشعرية لـ سليمان دواق وغيره من الشعراء الآخرين ترتبط ارتباطا وثيقا بالمادة التاريخية، وهو ما يتجسد عن طريق توظيف الأفعال الماضية المتصلة بواو الجماعة: (عَمَرُوا، ملأُوا، تصدَّوا..). إذ كلما حاول أن يرسم الفضاء إلا ويجد نفسه متورطا في مستنقع الذاكرة الجمعية؛ حيث يطفو الحس الجماعي لسكان منطقة بني ميزاب. فالشاعر وهو يتعرض للفضاء الحضري الراهن يستذكر كيف كانت تلك الأراضي لا تصلح لشيء، كانت مجرد صحارٍ جافة يعتريها القفر والفراغ، حرارة مرتفعة لا تطاق، لا ماء ولا شجر..[3]، لكن رغم كل تلك الظروف الواهنة استطاع بنو مزاب خلق حضارة من العدم، فعمروا المكان وحفروا الآبار واشتغلوا بالزراعة وتشييد المباني والمدارس والمعاهد، هكذا تمكنوا من أن يحولوه إلى "**حياة**" مختلفة تماما عمَّا كانت عليه في الزمان الأول.

---

[1]– محمد صابر عبيد: سحر النص، من أجنحة الشعر إلى أفق السرد (قراءات في المدونة الإبداعية لإبراهيم نصر الله)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص183.

[2]– سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص46.

[3]– للاستزادة والتعمق أكثر في هذه النقطة ينظر: بكير بن سعيد أعوشت، ميزاب يتكلم، ص43 (الفصل الخاص بأصل الميزابيين ولغتهم). ينظر أيضا: الشيخ القرادي: رسالة في بعض أعراف وعادات وادي مزاب، ص–ص21–33. ينظر أيضا: يوسف بن بكير الحاج سعيد: تاريخ بني مزاب، ص13 (الباب الثاني الذي يتعرض فيه إلى التجارب الأولى لإعمار وادي مزاب).

من هنا يمكننا القول إن ذاكرة الزمن تصبح هي الفضاء، تندمج فيه وتتغلغل في أجزائه وتفاصيله، بحيث لا يمكننا أن نتصور فضاء منفصلا عن زمانه أو العكس، فالشاعر وهو يتغنى بالفضاء الحضري لـ "مزاب" يجد نفسه يطرق أبواب الذاكرة، لينبش فيها ومنها، ليفتح فضاء آخر تتلامس حوافه بتخوم الزمن المنقضي، إنه يريد أن يعي نفسه ويدرك فضاءه المحيط به، فيقوم آليا بعملية الاستدعاء والاسترجاع، ومزامنة الماضي بالراهن.

ويؤكد الشاعر "عمر هيبة" هذا التوجه قائلا:

لَيْسَ فِي الرَّبْعِ سِوَى شَمْسِ الضُّحَى وَالفَيَافِي وَفُؤَادِ الرَّجُلِ
وَصُخُورٍ وَرِمَالٍ حَوْلَهَا تُنْذِرُ الدُّنْيَا بِخَطْبٍ جَلَلِ
قَلَّدُوا صَبْرًا وَأَبْدَوْا جَلَدًا خَلَّدُوا بِالعَزْمِ حُسْنَ العَمَلِ
فَاسْتَحَالَ الرَّبْعُ مِنْ كَدِّهِمُ جَنَّةً تَصْبُو لِخَيْرٍ مُقْبِلِ[1]

لعلنا نلمس من خلال الأبيات تلك المسحة الخفيفة من الحزن، خاصة وأن الشاعر يستذكر الأيام الأولى لإعمار المنطقة، أين قاسى الرجال الأولون مختلف المصاعب والأهوال حتى يؤسسوا تلك الفضاءات الحضرية. فهو يقف أمامها ويبكيها كدأب الشعراء الجاهليين مع الأطلال، ذلك أن "قصيدة المكان موجودة منذ العصر الجاهلي، ومطالعها الطللية خير شاهد على ذلك، ولكنها تتمثل في إعادة ترتيب تفصيل المكان وتأثيثه بالانطباعات والمشاعر والأمصار بدلا من الأشياء، والاتصال بالمكان بدلا من الانفصال عنه عبر الاقتصار على وصفه، وإتاحة الفرصة للمكان كي يضطلع بدور البطولة إلى جانب الإنسان"[2].

وقد يتحول الفضاء إلى أيقونة رمزية شديدة الكثافة، تماما كالفضاء الحضري الذي يقف أمامه الشاعر "عمر هيبة"، وهذا ما "جعل جيرارد جينات يمنح وسام الوظيفة

---

[1]- عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص4.

[2]- زياد أبو لبن: عز الدين المناصرة غابة الألوان والأصوات (مجموعة مقالات)، دار اليازوري، عمان، د.ط، 2006م، ص19.

الرمزية للمكان، مُعلنا بأن الأدب يأخذنا إلى أماكن عبر الخيال، ويوهمنا بأننا نعبرها ونسكنها"[1] عبر تخوم الذاكرة الضاربة في عمق الزمن. فبذلك يبدو لنا "زمنا منتحلا؛.. حيث إن مسألة الزمن الحقيقي لا تُطرح أبدا، فالأمر يتعلق بحاضر زمني متشابه لزمن الأحلام"[2]. فيتراءى لنا الشاعر وكأنه يحاول أن يردم الهوة أو الفراغ الموجود بين الزمن الحاضر وبين الزمن الماضي، إنه يجذبه بتلابيبه ويقربه إليه، حتى يتقابلان وجها لوجه، ويتعرف كل واحد منهما على الآخر. هنالك يتم تعطيل الزمن؛ فتستوي الوتيرة الزمنية عبر الجسر الكبير الرابط بينهما، فيتجلى الفضاء الذي يتحقق من خلاله الوعي باللحظة الراهنة.

والفضاءات الحضرية على كثرتها قد تتعدد صورها وأشكالها لدى الشعراء، لأنها تتركب من أمكنة متعددة، ومنشآت واسعة، وأشخاص كُثُر، وعلاقات متداخلة. فشعراء بني ميزاب لم يشذوا عن القاعدة، أين تناولوا الفضاءات الحضرية بأشكال متنوعة وبمسميات مختلفة، فقد تكون اسمًا للمدينة التي احتضنته أو التي وُلد فيها، أو تلك التي تأثر بها واندمج في تفاصيلها، حيث إن إدراك الفضاءات الحضرية لا يكون إلا "بالانغماس في عالمها المركزي والهامشي، والانخراط في حياتها ويومياتها"[3]. فنجد مثلا الكثير منهم يتغنون باسم مدينتهم، –بغض النظر عن مكان الميلاد– متخذين منها مركز العالم والوجود، فهي منبت أحلامهم ومنتهى آمالهم، هي أرضهم ووطنهم الذي لا يمكن أن يُساوموا فيه. حيث يقول الشاعر صالح خرفي في قصيدته "القرارة":

أَوْدَعَ اللهُ فِي القَرَارَةِ سِرًّا إِنْ طَلَبْتَ الإِفْصَاحَ عَنْهُ اِسْتَكَنَّا
أَنْتِ عَوَّدْتِنِي السُّمُوَّ بَعِيدًا أَسْتَشِفُّ الأَذَى فَأُسْدِلُ جَفْنَا[4]

---

[1]– نسيمة علوي: شعرية الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني (رواية التبر نموذجا)، رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، السنة الجامعية 2002م، ص231.

[2]– هيثم الحاج: الزمن النوعي (إشكالية النوع السردي)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص118.

[3]– جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، مرجع سابق، ص199.

[4]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص22.

تعتبر مدينة القرارة فضاءً مقدَّسا ومرغوبا، خاصة وأن الله أودع فيها سرًّا مثلما يشير إلى ذلك الشاعر نفسه، وقد أحاط هذا السرَّ بهالة تشويقية مجهولة، لكن الفضاء يأخذ بذلك دلالته التأثيرية، فهو يشير إلى مشاعر الألفة والأمان التي تطبعه. لأن "الواقع لا يمكن إدراكه إلا من خلال بُعدٍ زماني ومكاني في إطار اجتماعي.."[1]. إذ إن ذاكرة الشاعر "صالح خرفي" لم تعد الزمن الماضي فحسب، وإنما أعادت أيضا الأجواء النفسية والتأثيرات الانطباعية المصاحبة لذلك الفضاء، ليمتزج جميع ذلك باللحظة الراهنة وفق زمنٍ نفسي جديد. ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يسترجع الشاعر كل الزمن الماضي على شموليته، بل يمارس في ذلك تقنية الانتقاء والاختيار بشكل إرادي حسب ما تستدعيه انفعالاته اللحظية؛ فالاسترجاع "لا يخضع لتسلسل كرونولوجي منسَّق، وإنما يتم الاختيار والانتقاء من الماضي، وفق ما يستدعيه انفعال اللحظة الراهنة"[2]. فيكون بذلك الفضاء الراهن يعادل الذاكرة، وبالمقابل فإن الذاكرة تعادل الفضاء الراهن أيضا، فهما في علاقة تبادلية لا نهائية، لأن الذاكرة ليست إلا مجموعة من الفضاءات التي تختزلها وتسكنها، وهي متكونة من الزمن النفسي، إضافة إلى مجموعة من الشخصيات التي تؤطر هذا الزمن، والتي تُنتِج بدورها عدة فضاءات اجتماعية تناسب تلك اللحظة.

وبما أن ذاكرة الشاعر تعمل على إثارة الماضي فإنها بالضرورة ستمسُّ عالم الطفولة والشباب، وستستدعي هذا الزمن الماضي ليقف في حضرة الفضاء الآني، حيثُ تظهر سُلطة الزمن وتأثيراتها جلية من نقطتين هما:

- **زمن الفضاء الماضي:** متمثلا في استذكار لحظات الطفولة والشباب.

- **زمن الفضاء الراهن:** متجسدا من خلال اللحظة التي يعايش فيها الشاعر الفضاء.

---

[1]- مدحت عبد الجبار: النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2001م، ص212.

[2]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص192.

إذن فالشاعر من خلال الأبيات لم يشتغل على التفاصيل والأجزاء الصغيرة. إنما استقى صورا كلية للفضاء، حتى يتيح للقارئ فرصة ملء الفجوات النصية؛ كما يشير لذلك الناقد الألماني "آيزر".

فرغم سيطرة الفضاء الراهن إلا أن الشاعر "صالح الخرفي" لم يتمكن من أن يتنصَّل من ذاكرته، فهي تلاحقه وتسكنه، وتلح عليه بالظهور كلما وضع نفسه وجها لوجه مع فضائه الذي يحتويه. لأن "المكان ليس شيئا منفصلا عن جسد الإنسان، بل هو امتداد له، وما تنقله من مكان إلى آخر إلا في زاوية التَّقلُّب من جنب إلى جنب، فإذا وجد ما ينشده في مكان مَّا استقرَّ فيه...، بصورة تجعل من كل مكان يرتبط معه ترابطا قويا"[1]، لذلك يمكن القول إن العلاقة علاقة تأثيرية متبادلة، "فالمكان يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر إن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها"[2]. فالفضاء لا يستطيع أن ينفصل عن زمنه، كون "العلاقة بينهما علاقة متداخلة، ويستحيل أن نتناوله بمعزل عن تضمين الزمان"[3]، تماما مثلما يطلق الناقد –ميخائيل باختين–[4] مصطلح –**الكرونوتوب**–[5] على العلاقة المتبادلة الجوهرية التي تتم بين الزمان والمكان[1].

---

[1]– إبراهيم أحمد ملحم: شعرية المكان (قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م، ص52.

[2]– ضياء غني لفتة: البنية السردية في شعر الصعاليك، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010م، ص122.

[3]– عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001م. ص97.

[4]– ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtine): 1885م/1975م، اشتغل في بعض الجامعات الداخلية بالاتحاد السوفياتي، ولم تُعرَف مؤلفاته إلا في وقت متأخر من حياته، أهم آثاره: (الماركسية وفلسفة اللغة le marxisme et la philosophie du langage) سنة 1929م، (قضايا الشعرية عند دستوفسكي problèmes de la poétique de Dostoievski) سنة 1929م، (الجمالية ونظرية الرواية esthétique et théorie du roman) سنة 1965م، (جمالية الإبداع اللغوي esthétique de la création verbale) وقد صدر هذا الكتاب بعد وفاته سنة 1979م. (ينظر: تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، د.ط، 1986م، ص73).

[5]– الكرونوتوب (Chronotope) يعتبر مصطلحَ تطويرٍ لمفهوم الزمكانية، فلطالما طرح السؤال عن علاقة الزمن بالمكان، ومتى يبدأ الأول؟ ومتى ينتهي الثاني؟ وما حدود كل واحد منهما؟. فإذا كان الزمان يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه في نفس الوقت ويحتويه، فبذلك يُدرَك الزمان إدراكا غير

والشاعر حينما يصف لنا المعهد الذي درس فيه، لا يقصد بذلك أن يصفه لمجرد الوصف، أو لمجرد سردٍ تقريري فحسب، بل هو يرى فيه فضاءً حيًّا يمتلكه ويجتاحه في كل لحظة، فلكل جزئية من أجزائه حكاية وقصة معه، فتلك ساحة وتلك طاولة، وتلك سبورة، وتلك مكتبة... إنه يقف أمامه ويستشعر إحساس الفقد، فرغم أنه لم يصرح بذلك ظاهرا إلا أن مسحة خفيفة من الحزن تطبع الأبيات، ناتجة عن حتمية الإحساس الحاد بالفراق والفقد. ولهذا فإنه يحاول استدعاءها مرة أخرى، حتى يظفر بشيء من تفاصيلها ورائحتها وتاريخها، ويبحر معها مرة أخرى إلى الزمن الماضي الذي افتقده عبره نصه الشعري، وفي هذا التوليفة الفنية التي تقرن الماضي بطبقة رقيقة من الحزن تجسيد رائع للفضاء. فإن دلَّ هذا على شيء فإنما يدل على الرغبة الجامحة التي تعتري الشاعر في الارتباط بفضاء الذاكرة، والعودة إليها في كل لحظة.

أما الشاعر "أبو اليقظان" فيقول في قصيدته "نشيد ميزاب الوطني"[2]:

أَنْتَ مِيزَابُ بِلاَدِي ... أَنْتَ حِصْنُ الاسْتِقَامَهْ
أَنْتَ مِيزَابُ بِلاَدِي ... أَنْتَ شَارَاتُ الكَرَامَهْ
بَيْنَ مِيزَاب وَقَلْبِي ... صِلَةٌ كَانَتْ غَرَامَهْ
لَكَ يَا مِيزَابُ رُوحِي ... دُونُ عَيْثٍ أَوْ ظَلاَمَهْ[3]

مباشر من خلال فعله في الأحداث والأشياء، أما المكان فيُدرَك إدراكا حسيا مباشرا.. فجاء مصطلح الكرونوتوب ليجمع الزمان والمكان، لأنه من الصعوبة بمكان الفصل بينهما في شكل العمل الفني. فالفصل لا يكون في الواقع إلا إجرائيا لأجل الدراسة والتحليل. (ينظر: سيزا القاسم: بناء الرواية –مرجع سابق–، ص102. وينظر أيضا: سيزا القاسم: القارئ والنص، العلامة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، 2002م، ص37. وينظر أيضا: عبد الله أبو هيف: جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر –مرجع سابق–، ص123).

[1]– ينظر: فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص239.

[2]– يقول الشاعر "أبو اليقظان" في ديوانه إنه أنشأ هذا النشيد أول شعبان؛ سنة 1938م (ينظر: أبو اليقظان إبراهيم: الديوان الشعري، ص14).

[3]– أبو اليقظان إبراهيم: الديوان الشعري، الجزء 2، ص14.

نلاحظ أن الشاعر "أبا اليقظان" اتبع نمطا وصفيا شموليا للفضاء الحضري، فلم يتعرَّض لأسماء المدن التفصيلية بقدر ما اعتمد على اسمٍ جامع كلّي ألا وهو: ميزاب. حيثُ تتمثَّل أمامنا علاقات الاتصال الوثيقة التي تربط بينهما. حيثُ يعلن الولاء لأرضه ويمدحها، لأنها حققت كينونته وأمَّنت وجوده فيه، لأن الإنسان "يعلن دائما عن حاجاته إلى إقرار وجوده والبرهنة عن كينونته من خلال الإقامة في مكان ثابت، سعيا وراء رغبة متكاملة في الاستقرار وطلب الأمن للذات"[1]. وما يؤكد عمق الصلة بين الشاعر والفضاء الحضري الذي يمثله توظيفه للضمير المنفصل "أنتَ". هذا الضمير الذي يمارس نفوذه في بنية الخطاب الشعري، وبكل ما يحمله من ثقل دلالي يوجه أصابع الإشارة إلى "ميزاب". إنه يريد أن يثبتَ كلامه بأنْ يحيله مباشرة إلى المعني بالأمر، وأن يبرزه ويُظهره أمام كل الفضاءات المتشابهة، التي من الممكن أن نتردد في اختيارها، أو أن تستشكل علينا الأمور فنخطئ في التأويل. وهو بذلك يريد أن يمنح "ميزاب" حياةً جديدة تليق بمقامه، فلا يجد أفضل من أن يعدد فضائلها ومحاسنها، لكي تنمو وتزدهر في نفوس الناس؛ وفي ذاته ووجدانه هو أيضا.

ونظرا للأهمية البالغة التي يكتسيها الماضي، فإن الشاعر "أبا اليقظان" لم يجد بُدًّا من الاستعانة ببعض البطولات التاريخية في شعره، أو لنقل إنه في سياق مدح الفضاء الحضري لـ "مزاب" لم يشعر بذاته إلا وهو يتصل بمخزون الذاكرة، فاستقى لنا ما يؤكد توجهه وما يمنح كلامه مصداقية أكبر، فيستأنف في نفس القصيدة قائلا:

نَحْنُ أَحْفَادُ جُدُودٍ فِي جَبِينِ الدَّهْرِ شَامَهْ
قَدْ بَنَوْا لِلْمَجْدِ قُدُمًا كُلَّ أُسٍّ وَدِعَامَهْ[2]

فـ "ميزاب" ليست مجرد حيز مكاني "تتحرك فيه الشخصيات، أو ديكورا يقع في الخلفية لأفعال الفاعلين.."[3]، بل هي فضاء واسع تتشاكل فيه الكثير من التفاعلات والأحداث، خاصة تلك التي تتصل بالماضي والذاكرة. مثلما يوضحه الشاعر في الأبيات،

---

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص53.

[2]– أبو اليقظان إبراهيم: الديوان الشعري، الجزء 2، ص15.

[3]– سعيد يقطين: قال الراوي، ص242.

حيث يربط كينونته بالأجداد. وذكر الأجداد هو بالضرورة نكوص بالنفس إلى الماضي لاستعادة الأمجاد والبطولات، والارتباط بالجذور.

فالشاعر يتحدَّث عن المجد الذي بناه الأجداد، كما يتحدَّث عن الحصون التي تتسلَّح بها المنطقة، مما يوحي بأن تاريخ المنطقة حافل بالأحداث، إذن فالنص الشعري وليد سياقه التاريخي، أين ينطلق منه وإليه، حتى يؤسس شرعيته، وكل نص بالضرورة يسعى كي يرتبط بالجذور ويربط علاقاته بالماضي من خلال تفاعلات الحاضر، وهو في ذلك ليس تدوينا للتاريخ بمعناه الحرفي، بل "محاولة للشاعر من خلال نصه أن يتمثل الرؤيا الحضارية للأمة"[1]. وبناء مرجعية فنية جمالية للفضاء الحضري لـ "مزاب".

لذلك نجد الشاعر "أبو اليقظان" يستعين بالمعجم التاريخي، ليكوّن توليفة لغوية تاريخية تتجاوز المسار الخطِّي للتصور الزماني والمكاني للمنطقة. وأمام هذه الظروف الصعبة التي صاحبت قيام هذا الفضاء الحضري فإن الشاعر –بلا مراء– ستتوطد علاقاته بأرضه أكثر، وستزداد صلته بالناس والأشياء فيه، فهو من الشعراء الذين يعمدون إلى تسخير التاريخ والكثير من الأحداث والعناصر للاستئناس بها، ولاستشعار معاني الحماية والألفة، ولتخدمه –أيضا– في عملية تكثيف الصور وبناء المشاهد في نصوصه الشعرية.

وفي سياق آخر يبني الكثير من شعراء منطقة وادي مزاب تصورهم للفضاء الحضري عن طريق إضفاء أجواء الرهبة والقداسة عليه، فينهلون من الحقل الدلالي للدين الإسلامي، إما للعراقة التي تحيط بالمنطقة أو ربما للهالة الروحية الشفافة التي تبعثها بعض الفضاءات والمعالم الدينية التي تزخر بها. ففي قصيدة "عالَم الطُّهر" نلمس عذوبة الوصل؛ حيث يقول الشاعر "هيبة عمر":

حِينَ تَسْمُو الرُّؤَى تَضُوعُ المَشَاعِرْ وَتَرِقُّ النُّفُوسُ، تَصْفُو السَّرَائِرْ
حِينَ يَغْدُو لِعَالَمِ الرُّوحِ صَحْوٌ سَرْمَدِيٌّ، مَلاَئِكِيٌّ، وَطَاهِرْ
حِينَ يَنْشَقُّ حُبُّنَا بِوَلاَءٍ يَتَخَطَّى حُدُودَ كُلِّ العَشَائِرْ

[1]– ينظر: محمد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، ص150.

حِينَ تَسْرِي شَرِيعَةُ اللهِ نَهْجًا أَحْمَدِيًّا، وَنَقْتَفِي بِالمَآثِرْ
إِخْوَتِي فِي مَدِينَةِ الحُبِّ أَرْنُو لِحِمَاكُمْ لِأَسْتَشِفَّ المَفَاخِرْ[1]

يكفي أن نقرأ عنوان القصيدة لنستشف الكثير من القيم الروحية المقدَّسة التي تشي بالفضاء الحضري للشاعر، فقد أراد أن يرقى بصورة الأرض إلى مرتبة روحية عالية فعمد إلى تكثيفها بالمقدَّس، حيث إن الفضاءات "يكفيها أن ترتبط بالغيب لتكتسب حصانة المقدَّس وروعته"[2]. فالشاعر يحاول أن يبث روح الإحساس بالآخر، وأن يجسد الروح الجماعية التي لا تنمو إلا بالحب والعلاقات الطيبة بين الأفراد، فيشير إلى أهمية تطبيق شريعة الدين الحنيف، لأن هذا كله كفيل بأن يزيل جميع الحواجز والعقبات والخلافات التي تفرق بين الإخوة.

ولعلَّ تدقيقا بسيطا في الأبيات الشعرية يجعلنا ندركُ أن هذه الأخوَّة التي يدعو إليها الشاعر قد قامت بالفعل بين أفراد المجتمع، لأنَّ أحاسيس الصفاء الروحي، الملائكي ليست إلا تحصيل حاصل في النهاية. فرحلة الشاعر إنما هي رحلة روحية بأتم معنى الكلمة، فهي رحلة إلى الفضاء الحضري الطاهر لـ "مزاب" وما يحمله من ثقل تاريخي وشحنة عاطفية ودلالة معنوية، رحلة يريد الشاعر من خلالها توثيق الصلة بينه وبين هذا العالَم، حتى يؤسس في نفسه الإحساس بالرغبة في البقاء، ويزيل بالتبع هواجس الفقدان.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "عشائر ومشاعر" يعبر الشاعر "عمر هيبة" عن الأهمية الكبيرة والدور المهم الذي باتت تلعبه **العشيرة**[3] في المجتمع المزابي. فالعشيرة

1- عمر هيبة: أكباد على الرمل (الديوان الشعري)، ص33.

2- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، ص139.

3- العشيرة: هي تنظيم اجتماعي في مزاب، تتشكل من مجموع بعض العائلات، تربط بينها أواصر القرابة وعلاقة الرحم، أو حتى الصداقة مع بعض العائلات المنضمة إليها، تتحالف فيما بينها لتتقوى. يترأسها مجلس يضم زعماء العشيرة من ذوي الكفاءة والرأي. ومن مجموع العشائر يتكوَّن سكان القرية (ينظر: بشير بن عمر مرموري: الفتاة في ميزاب تنشئتها وتعليمها بين الثابت والمتغير، ص ص73، 74. وينظر أيضا: إبراهيم محمد طلاي: مزاب بلد كفاح، ص ص59، 60. وينظر أيضا: مفدي زكريا: أضواء على وادي ميزاب ماضيه وحاضره، ص-ص199-202. وينظر أيضا: يوسف بن بكير الحاج سعيد: تاريخ بني مزاب، ص-ص28-32. وينظر أيضا: بكير بن سعيد أعوشت: وادي ميزاب في ظل الحضارة الإسلامية، ص ص107، 108.)

ليست مجرد كيان اسمنتي قائم في زاوية من زواياه، وليست مجرد كلمات أو صور يسوقها الشاعر للمباهاة أو شيء من ذلك، إنها عبارة عن كيان كبير تمَّ استدعاؤه من طرف الشاعر ليمارس سلطته المنوطة به، ذلك أن "التعامل مع المكان لا ينحصر في استعراض محتوياته وصوره؛ بل ينبغي أن يُعاش كتجربة"[1] واقعة ومؤثرة في الميدان. إذ يقول:

وَيَسْأَلُونَ عَنْ دُورِ العَشَائِرِ
وَدَوْرِهَا فِي خِدْمَةِ المَشَاعِرِ
وَيَقَـــظَةِ الضَّمَـــــائِرِ
بِحَمْدِهَــا تُسَبِّحُ الحَنَاجِرِ[2]

لقد عكس الشاعر "عمر هيبة" حالته الشخصية على الفضاء الحضري الذي يتناوله، والمتمثل في العشيرة، فهو يفتخر بحضارته التي ينتمي إليها، والعشيرة باعتبارها إحدى الأركان الأساسية التي تحمل صرح الأمة، كان لها وزن كبير لدى الشاعر، فهي التي تمثل أطياف المجتمع؛ بل قل إنها المجتمع بحد ذاته، نظرا للخدمات الكبيرة التي تقدمها، فبزوالها سوف يزول المجتمع، وبحياتها سوف يحيا من جديد. ضف إلى ذلك فقد وظف الشاعر أفعالا كثيرة تدل على الحس الجماعي الذي يطبع أفراد المجتمع المزابي.

كما نجد أن هنالك مجموعة من شعراء المنطقة من ينظر إلى "الفضاء المزابي" على أنه كل متكامل، فهو في شموليته يمثل الحضارة والوطن والأرض، لذلك فقد أفردوا قصائد يتغنَّون فيها بالقصور السبعة المكونة لوادي مزاب. ذلك أن إبداع الفضاء إنما ينطلق من عمق العلاقات التي تربط الشاعر–الإنسان بالأرض، وبالتصور الجماعي الذي يحمل هما واحدا ومصيرا مشتركا، وقد يكون مرد تلك العلاقات إلى جذور تاريخية موحدة أو متشابهة؛ تمخَّضت عنها المنطقة في أزمان غابرة، وقد يكون مردها أيضا إلى

[1]– فتيحة كحلوش: المكان في النص الشعري العربي عند سعدي يوسف وعز الدين المناصرة، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 97/96م، ص8.

[2]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص37.

تجارب إنسانية أو اجتماعية أو دينية مرَّت بها المنطقة ولا تزال، والتي من شأنها أن تعمل على صهر الوجود الجماعي في بوتقة واحدة.

ولهذا يمكن القول إن "القصيدة تنتمي إلى أرضها، وتنبثق من جغرافيتها المكانية التي تتميز بها. فهي بذلك تعمل على إحضار المكان وإعادة بنائه... أي أنها تستدفئ بجغرافيتها"[1]. فشعراء بني مزاب إذن ينطلقون من رؤية جمالية للفضاء الحضري الذي يأويهم، فهي رؤية تستند على الحاضر، كما تستند على المستقبل الحالم. دون أن نغفل دور الذاكرة التي لها تأثيرها الكبير في إدراك ووعي الفضاء. وفي ذلك يقول الشاعر "صالح الخرفي" في قصيدته "القرى السبع":

قُبْلَةُ العَهْدِ يَا (قَرَارَةُ) قَلْبِي ... يَا قَرَارَ الوَفَاءِ، يَنْبُعُ يُمْنَا
تَلْتَقِي حَوْلَكِ المَدَائِنُ نَشْوَى ... وَتَتُوقُ الوُفُودُ صَوْبَكِ ظَعْنَا
القُرَى السَّبْعُ كَالمَجَرَّةِ نُورٌ ... يَتَدَانَى، وَمَوْقِعٌ عَزَّ بَوْنَا
حَفَّهَا اللهُ بِالنَّخِيلِ ظِلاَلاً ... وَنُفُوسٌ، تَحُفْ بِالدِّينِ صَوْنَا[2]

إن الشاعر وهو ينتج هذه الأبيات الشعرية إنما انطلق من الفضاء الحضري؛ حيث إن النص دائما يكون موازيا ومصاحبا للتجارب الإنسانية والواقعية، كما أن اختيار لفظة "المدائن" لها دلالتها العميقة داخل أسوار القصيدة، فالشاعر يريد من خلالها دمج المدن السبعة لوادي ميزاب داخل تصور كلي واحد، دون أن يفصل بينها أيُّ فاصل أو حاجز. والمدائن ليست مجرد أبنية أو حقول سكنية فحسب، بل هي فضاءات اجتماعية بامتياز، تلتقي فيها الأرض بالتجارب الإنسانية المختلفة، مما يولِّد دلالات جديدة أعمق لمفهوم الأرض والوطن.

فالشاعر وهو يسترجع صورة المدائن إنما يحاول إعادة رسمها وصياغتها، وتحريك تفاصيلها وعناصرها وفق ما يوازي تطلعاته وآماله، لذلك فالمدينة تفرض نفسها

---

[1]– ينظر: فخري صالح: صدمة الواقع في شعر السبعينات، مجلة الأقلام، العدد8، 1981م، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ص48.

[2]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص42.

كعنصر أساسي لا يمكن إزاحته أو وضعه جانبا في تجربة الشاعر، "فالقصيدة الحديثة يمكن اعتبارها وطنا خلفيا، تتأسس على واجهته التجربة. والشاعر في حد ذاته هو قطعة منها، هو الإنسان، والإحساس والحب والأرض والذاكرة والآخر.."[1]، فنراها تطفو على السطح لتجسِّد كل التجارب الإنسانية والدينية والاجتماعية وغيرها. ولا شك أن استرجاع جماليات الفضاء هذه لن تتحقق إلا إذا تم الاغتراف من معين الذاكرة والزمن. وباعتبار "المدائن" فضاءً حضريا يمارس من خلاله الشاعر رؤيته الفنية وتجربته الإنسانية فقد تلوَّنت بصبغته الخاصة، أين حفَّها بنور روحاني حالم، تحيط به أشجار النخيل الباسقة، ونفوس الناس الزكية المتشبثة بدينها. فمدائن وادي مزاب تمثل العالم البديل للشاعر، أو هكذا يتبدَّى لنا من خلال خطابه الشعري، حيث "القصيدة تعتبر كيانا خلفيته الوطن الذي يقيم فيه الشاعر.."[2]، فالشاعر يهتم بإيجاد و"استكشاف أراضٍ بغاية أن يسكن العمل الأدبي بطريقة أحسن"[3]. ولهذا لا يرى إلى تلك المدائن بنظرة جزئية، بل هي عبارة عن كلٍّ متكامل لا يمكن له أن يتصور انفصالها، لأن ما يربطها أعمق وأوثق من ذلك، ألا وهو البعد التاريخي الديني الاجتماعي الإنساني، الذي تتحرك من خلاله وتتفاعل.

كما يظهر أن علاقة شعراء بني مزاب بالفضاء الحضري لم تقتصر على وادي مزاب فحسب، بل تعدَّتها إلى فضاءات أخرى كثيرة. وهو ما يؤكد أن العلاقة هنا إنما هي علاقة متعدية، تتظافر مع فضاءات حضرية متعددة لتنتج لنا رؤية خاصة بهم في نفس الوقت، حيث "لم يتم تناولها على أساس أنها كيان مادي فحسب، بل أصبحت لديه نقطة ارتكاز مهمة"[4] تتفجر من خلاله كل الدلالات والإيحاءات الأخرى. فها هو الشاعر "مفدي زكريا" يرى إلى الوطن بنظرة شمولية واسعة، فيعتبر الجزائر كلها وطنا يفخر به، ولا يقبل المساس بأي شبر أو جزء من ترابه، إذ يقول في قصيدته "يا جزائر":

بِدَمِ الأَحْرَارِ فِي أَرْضِ الجَزَائِرْ بِالضَّحَايَا، مِنْ حَنَايَا كُلِّ ثَائِرْ

---

[1]– ينظر: Jaques Sojcher: La démarche poétique, Ed : U G E. Paris, 1976, p206

[2]– ينظر: Sophie Guermès : la poésie moderne, Essai sur le lieu caché, p265

[3]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، الجزء 3، ص145.

[4]– ينظر: أحمد يوسف: يتم النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م، ص113.

بِالأَيَامَى، بِاليَتَامَى، بِالحَرَائِرْ وَبِمِلْيُونِ شَهِيدٍ فِي المَجَازِرْ[1]

فقد صنع الشاعر مفدي زكريا مشهدا ملحميا فاعلا من خلال اللغة الموظفة، أين تحيلنا إلى الإرادة الفولاذية التي تسلَّح بها الشعب الجزائري، لأجل انتزاع الحرية المستلبة بأي ثمن، فالجزائر على شموليتها قد أضحت فضاءً لممارسة الوطنية، فبذلك "يرتبط الشاعر بالوطن ارتباطا وثيقا إلى درجة التقديس أحيانا، خاصة وأنها تشتمل على قبور الأجداد. لأن الوطن بمعناه الخاص يعتبر البيئة الروحية التي تتجه إليها عواطف الإنسان القومية"[2]، خاصة حينما يرتبط بدلالات الدماء والثورات والتحرر والشهداء.

وربما اختلفت زاوية النظر تجاه الفضاء الوطني من عصر لآخر، ومن ثقافة لأخرى، إذ "نجد أن تمديد هذا المفهوم إنما هو تمديد معاصر، لم يكن متداولا عند القدماء بهذا المعنى، رغم وروده بكثرة في أشعارهم"[3]، فنظرتهم إليه تنحصر في حدود الإقامة، فالعرب كانوا أسياد الأرض، يجولون فيها ويسافرون، ويحطون الرحال أينما شاؤوا، ويرتحلون وقتما شاؤوا، فإذا تشوقوا أو تعلقوا بالأوطان؛ فلأنها بعيدة عن العين أو لأنها أثارت ذكرياتهم فقط. وبذلك يمكننا القول إن مفهوم الفضاء الحضري قد يتجاوز مداه الضيق ليشمل نطاقات أوسع وأشمل، ليدل على ارتباط الفرد بالأرض، والتي هي الأمة أو الجماعة في حد ذاتها، والشعور بالوطنية إنما هو إحساس يخالج النفس الإنسانية، ويترجم "ارتباط الفرد بقطعة من الأرض تُعرف باسم الأمة. ولهذا فإن مفهوم الوطنية لا يختلف عن مفهوم القومية..، كما أن حب الوطن يتضمن في الوقت نفسه حب الأرض التي تعيش عليها تلك الأمة. ولهذا السبب يتقارب مفهوم الوطنية من مفهوم القومية تقاربا كبيرا"[4]. وعلى هذا الأساس يتسع مفهوم الفضاء الحضري لدى شعراء بني مزاب ليشمل فضاءات أخرى خارج خارطة الجزائر، حيث ترتبط معها بجذور تاريخية أو دينية أو لغوية

---

[1]– مفدي زكريا: أمجادنا تتكلم (الديوان الشعري)، ص209.

[2]– ينظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الجزء2، ص580.

[3]– إبراهيم السولامي: الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية، دار الثقافة، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1974م، ص65.

[4]– وهيب طنوس: الوطن في الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات، سوريا، د.ط، 1979م، ص379.

أو إنسانية إلى حد كبير، وهو ما يعني إحساسهم بالوحدة والترابط والتجاوب. وفي ذلك يقول الشاعر "صالح الخرفي" في قصيدته "ضفاف النيل" عن بلد الكنانة؛ مصر، حيث قضَّى فيها سنوات تعلمه وتدرّجه[1] في الدراسات العليا:

لِيَ في مِصْرَ فِلَذَّةٌ تَتَلَظَّى وَعَلَى النِّيلِ مَوْجَةٌ تَتَغَنَّى
لِيَ فِي السَّفْحِ وَالقَنَاطِرِ طَيْفٌ مُقْلَتِي تَفْتَدِيهِ يَقْظَى وَوَسْنَى[2]

ويتغنى الشاعر "أبو اليقظان" بأرض عمان في قصيدته "تحية ميزاب لعمان"، إذ يعتبرها ذلك الفضاء المثالي الذي ترنو إليه كل نفس تتوق للعلم والحرية والانعتاق؛ إذ يقول:

يُهْدِي مِزَابُ تَحِيَّةً وَسَلاَمَا مُتَوَاصِلَيْنِ مَعَ الأَثِيرِ دَوَامَا
وَيَبُثُّ مَعَ رِيحِ الصَّبَا أَشْوَاقَهُ وَحَنَانَهُ وَوَلاَءَهُ وَغَرَامَا
لِأَخِيهِ شَعْبِ عُمَانَ حَيْث الدِّينُ ـثُ المَجْدُ حَيْثُ العِزُّ فِيهِ تَرَامَا[3]

فالشاعر أبو اليقظان يعتبر عمان فضاءً حضريا راقيا، يبعث على الألفة والدفء، فكان يشعر بالحس القومي تجاهه لعوامل عديدة، حيث إن القومية –غالبا– "لا يعلو شأنها إلا إذا اعتمدت على الدين الإسلامي"[4]. حيث تجاوب مع كل صغيرة وكبيرة فيه، وهو ما يوضح مدى التأثر الذي لحق به من خلال ذلك الفضاء، أين صوَّر نفسه وسط فضاء مثالي حالم، تكتنفه نسائم الجنان، وتحيط به الحدائق والأشجار الخضراء. ولعل للحس الديني الأثر الأكبر في كل ذلك، إذ يتغنى بالفضاء العماني، ويقرن هذا التغني بالدين الإسلامي، فلطالما كانت العلاقات وطيدة بينهما منذ عهود بعيدة، خاصة وأن المذهب الإباضي هو الذي يجمعهما.

---

[1]– كان التحاق الشاعر "صالح خرفي" بالقاهرة للدراسة سنة 1957م، وفي صيف 1966م ناقش رسالة الماجستير، ثم تفرغ للإقامة فيها عامي 1968م و1969م لإعداد رسالة الدكتوراه، والتي ناقشها سنة 1970م. (ينظر: ديوان الشاعر نفسه "من أعماق الصحراء"، ص37).

[2]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص36.

[3]– أبو اليقظان: الديوان الشعري، الجزء 1، ص87.

[4]– عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981م، ص681.

ثم ينتقل الشاعر "صالح الخرفي" إلى فضاء حضري آخر، يتمثل في الشام، تلك الأرض التي سلبته عقله فأخذ يتغنى بها وبجمالها وحسنها في قصيدته "عروس الشام" إذ يقول:

غُوطَةُ الشَّامِ فَيَّأَتْنِي عَرُوسًا فَبَدَتْ لِي مَرَابِعُ الشَّامِ عَدْنَا
وَرِثَتْ مِنْ بَنِي أُمَيَّةَ عِزًّا وَاغْتَنَتْ مِنْ دَمَشْقَ حِسًّا وَمَعْنَى[1]

ولعل الشاعر قد افتتن كثيرا بأرض الشام، كيف لا وهي التي يعتبرها جنَّة فوق الأرض، إنها تسحر كل من يطأ أرضها وتصيّره عروسا يختال في جنات عدن: (غُوطَةُ الشَّامِ فَيَّأَتْنِي عَرُوسًا / فبَدَتْ لي مرابعُ الشَّامِ عَدْنَا)، وبذلك فهو يستمد منها الحسن والجمال، فيغشاه الأمان ويغمضُ جفنيه. ذلك أنه "إذا جرَّبنا أن نكشف عمَّا تؤديه القصيدة للشاعر استطعنا أن نكشف مجموعة من التعميمات؛ التي تدلنا على ما تؤديه القصيدة لكل إنسان أيضا. فإذا تذكرنا هذه الأمور أصبحت لدينا دلالات تمكننا من تحليل نوع الحدث الذي تحتويه القصيدة، وبتحليل هذا النوع المذكور نستطيع أن نكشف عن مبنى العمل الفني نفسه"[2]

إنه يتخذ من الشام معادلا للجنة، فتغدو بذلك فضاء حضريا مثاليا بالنسبة إليه. فهذا الحب الناشئ إنما هو استعداد طبيعي في المرء نحو الفضاءات التي تمنحه الأمان والألفة والحماية، إنها تنبع من الأعماق، حيث تتقمص الذات دور الحالم الغانم الذي يرتع في الجنان، ويتماهى مع كل جزئية فيها، وهنا ينسج الشاعر علاقاته المحكمة بالفضاء عن طريق إقامة قنوات اتصال وثيقة مع العناصر المكونة له. لتتحول الإشارات اللغوية بذلك إلى دلالات مكثفة تؤدي وظيفتها الجمالية في الخطاب.

إن الفضاء الحضري بطبيعة الحال يمارس سلطته على شعراء بني مزاب، لأنه يعد منبعا خصبا لهم، يستمدون منه تجاربهم الواقعية والشعورية في آن واحد. لأن الإنسان

---

[1]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص39.

[2]– ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1981م، ص234.

عموما لا يمكن له أن يحيا خارج الفضاء، فمتى ما لمس الدفء والحماية والأمان وجدناه يستأنس ويتغنى به، ومتى ما لمس الوحشة والضياع ولَّى هاربا عنه. إذن فـ "الوطن يتحول إلى فكرة، بمعنى أنه يتحول إلى حالة ذهنية"[1] ناشئة عن حالات شعورية نفسية تعتري ذات الشاعر الإنسان. لذلك أضحى الفضاء الحضري لشعراء بني ميزاب واسعا شاملا بتجلياته الجميلة والدافئة، فهم لم يقتصروا على المكان الجغرافي الذي يحيط بهم. بل تعدَّوه إلى كل فضاء يمنح لهم مشاعر الدفء والألفة والحماية، فتجاوزوا بذلك المنظور التقليدي للمكان، أين ألغوا الحدود وتخطَّوا الحواجز المحلية لوادي مزاب، فأسسوا فضاءاتهم الرحبة المستغرقة للوطن الجزائري ككل، ولفضاءات عالمية أخرى تحت تأثير الدين والقومية والإنسانية.

2- إفلاس الفضاء الحضري (انفصال):

لقد مارس الفضاء الحضري لوادي مزاب سلطته على شعراء المنطقة، فارتبطوا به روحيا وأحبُّوه لأنه يمثل لهم الهوية التي لا تساوم. لكنه من جانب آخر لا يعتبر ذلك الفضاء مثاليا كله، ولا يحقق الألفة والحماية في جميع أجزائه، لأن "الفضاء ليس مجرد أرض مادية فحسب، بل هو عالم مزدحم بأشياء وعناصر عديدة يتفاعل معها الإنسان في دائرة معقدة، فهي تجسد قوة هائلة في رسم معالم المكان، كما تحمل شحنة كبيرة من الدلالات التي تساهم في تبيين جمالية الفضاء من عدمه.."[2].

لذلك يصبح الفضاء الحضري -في بعض الحالات- كأي عالَم أُجبرنا على العيش فيه، حيث لا تتوفر فيه الألفة ولا الحماية، فتتعاظم مشاعر الوحشة والإحساس الحاد بالألم، كما تنفصل الروابط المتينة التي كانت مؤسسة سابقا بين الشاعر وفضائه. فهذا الشاعر "هيبة عمر" يبكي واقعه ومحيطه الذي أصابه بالحزن والألم، إنه يبكي المصير الذي آل إليه قومه، إذ يقول في قصيدته "وا إسلاماه..":

---

[1]- اعتدال عثمان: جماليات المكان، ص79.

[2]- ينظر: سيزا القاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 1984م، ص100. وينظر أيضا: حيدر لازم مطلك: المكان في الشعر العربي قبل الإسلام، رسالة ماجستير، كلية الآداب، بغداد، العراق، 1987م، ص289.

بِاسْمِ الجِهَادِ تُحْرَقُ المَسَاكِنْ وَتُسْتَبَاحُ حُرْمَةُ المُوَاطِنْ
مِئْذَنَةٌ إِذَا أَجَدْنَا وَصْفَهَا قُلْنَا لَهَا مِئْذَنَةُ الضَّغَائِنْ
وَا إِسْلاَمَاهُ، وَا إِسْلاَمَاهُ فِينَا ضِعْتَ وَضَاعَتْ رَوْعَةُ المَآذِنْ[1]

فبما أن الإنسان مرتبط أشد الارتباط بفضائه الحضري فإنه هو من يخلق الألفة أو الوحشة فيه، لذلك كان بكاء الشاعر لفضائه بسبب هذا الإنسان المتمرد الذي ينشر الفساد ويتحول إلى وحش كاسر يدمر ويخرب كل ما يمتُّ إلى الحضارة بصلة، ويدنِّس المقدسات، ويهتك الأعراض ويقتل الأرواح بغير ذنب. فيستحيل بذلك الفضاء الحضري إلى خراب سوداوي موحش.

وهكذا نلحظ أن الفضاء الحضري لوادي مزاب جاء في الأبيات دالا على الوحشة وعدم الألفة، يصور انحطاط الأوضاع وترديها بين بني البشر أنفسهم، فيقتتلون ويعلنون الجهاد في صور مؤسفة؛ تؤرخ للأحداث التي وقعت بوادي مزاب (غرداية) سنة 1985م. كما تجددت بعد ذلك في سنوات لاحقة. فيغدو بذلك الفضاء سجنا فظيعا لذات الشاعر. فهو كـ "بؤرة حصار تفتك بالنفس، إذ يظل يعبر عن حضور الموت والقمع وتسييج الذات ومحاصرتها من كل مكان"[2]، الأمر الذي جعله يتساءل مستنكرا مرة أخرى:

فَأَيْنَ مِنْ صَحْرَائِنَا الصَّفَا ءُ، وَالنَّسِيمُ وَالظِّلاَلْ؟
وَأَيْنَ مِنْ أَخْلاَقِنَا الوَفَـ ـاءُ، وَسَمَاحَةُ الخِلاَلْ؟
وَأَيْنَ مِنْ نُفُوسِنَا الرِّضَى وَالاِطْمِئْنَانُ وَالجَمَالْ؟
وَا إِسْلاَمَاهُ أَهَاهُنَا نَرْتَقِبُ الأَقْدَارَ كَارْتِقَابِنَا الهِلاَلْ؟[3]

إن العلاقة المتينة التي كانت تربط الشاعر بفضائه لم تعد قائمة، ولم يعد يعمُّها الصفاء والنقاء، بل تكدَّرت وحلَّ الجفاء بينهما، إلى الحد الذي جعل الشاعر يبدو تائها غير مصدق للذي يحصل من حوادث، والأغرب من كل ذلك أن الإنسان هو المسبب

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص ص15، 16.

[2]– ينظر: إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2001م، ص242.

[3]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص18.

الأول والأخير فيما يحصل، فيبدع في ترويع الناس ونشر الفساد والخراب، فـ "العالم الذي يعيش فيه الإنسان هو إلى حد كبير من ابتكار أو اختراع الإنسان نفسه، وأن النظم السياسية والحضارية والاجتماعية تمثل الجوهر الاجتماعي الذي تمخَّض عنه هذا الدور الإنساني"[1].

وما تتالي الاستفهامات المتلاحقة إلا لأكبر دليل على الحالة النفسية المزرية التي يتخبط فيها الشاعر، فهو يوظف أداة الاستفهام "**أين**"، والتي تحيلنا بدورها إلى الفضاء المكاني، وكأن الشاعر قد فقد الفضاء الذي يستظل تحته، أو ذاك الذي يأويه ويُشعره بالحماية؛ فشرع يبحث عنه عند مطلع كل بيت. وهو ما يجسد حالة القلق والتيه والضياع التي تتكاثف مع كل إلحاح يمارسه التكرار. فتولدت بذلك علاقة تأزم بين الشاعر والفضاء الحضري المحيط به، فهي ترتبط بالحزن والألم، كما تبعث في كثير من الأحيان على التذمر والإحباط والقلق، لأن صيغة الاستفهام تجسد اللا معرفة واللا يقين، فهو بذلك لا يدري متى الخلاص؛ ومتى نقطة النهاية. الشيء الذي يؤزم حالة الانهيار لديه أكثر، خاصة وأنه يعجز عن التحكم فيها أو حتى ترميمها.

وقد شخَّص الشاعر "رمضان حمود" ما يعتري الفضاء الحضري من حوادث مؤسفة، فاعتبر أن الأمة حينما تنال منها الغفلة فذاك هو الخطر الأعظم، إذ يقول:

إِذَا كُنْتَ فِي أُمَّةٍ قَدْ رَأَتْ سَنَى العِلْمِ فِيهَا بِعَيْنِ الجَفَاءِ
تَسِيرُ عَلَى الغَيِّ فِي سُرْعَةٍ وَلَمْ تُبْصِرِ النُّقْصَ فِي الكِبْرِيَاءِ
فَتَشْعُرُ أَنَّ لَهَا مَرْكَزًا شَرِيفًا يُهَانُ بِلَطْمِ العِدَاءِ
فَتَسْتَغْفِرُ اللهَ مِنْ ذَنْبِهَا وَتَبْكِي عَلَى المَجْدِ مُرَّ البُكَاءِ
وَتَعْرِفُ أَنَّ البِنَاءَ الذِي يُقَامُ عَلَى الجَهْلِ لَيْسَ بِنَاءِ[2]

[1]– ريتشارد شاخت: الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1980م، ص120.

[2]– محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، ص158.

فالذاكرة المتخمة للشاعر "أبي اليقظان" والتي تتعشش فيها الصور الحالمة لفضائه الحضري هي ما ولَّدت لديه هذه الأزمة النفسية، حيث يتم استدعاؤها وقت اشتداد الأزمات، لتقف ماثلة أمامه تصنع عوالم فارقة بين فضاءين مختلفين، إذ يقول:

إِنَّ القَرَارَةَ نَاقَةٌ جَرْبَاءُ، لاَ تَتَحَمَّلَنَّ شَيْئًا مِنَ الأَوْقَارِ
إِنَّ القَرَارَةَ بَلْدَةٌ مَعْلُولَةٌ مَغْمُورَةٌ فِي ذَلِكَ التَّيَّارِ
إِنَّ القَرَارَةَ بَلْدَةٌ مَحْزُونَةٌ هَلْ مِنْ شَفِيقٍ مَعْشَرَ الأَبْرَارِ
إِنَّ القَرَارَةَ بَلْدَةٌ مَكْسُوفَةٌ تُرْثِي شَجَاهَا قَسْوَةُ الأَحْجَارِ[1]

وما يؤكد شدة وقع الفاجعة في نفس الشاعر هو التكرار الذي وظفه في بداية الأبيات، إذ تتوالى صور الوحشة والحزن واللا أمان متلاحقة مكثفة، لتدل على أن مدينة "القرارة" بعد هذا المصاب لم تعد تحمل نفس الهالة التي كانت تتمتع بها سابقا في نفس الشاعر. لقد أصبحت مجرد فضاء موحش مظلم، يحمل في طياته كل عناصر الموت والأسقام والآلام، وهو ما تبينه الصفات الواردة في الأبيات، فالقرارة مدينة: (جرباء، جرداء، معلولة، محزونة، مكسوفة..)، إنها ألفاظ مثقلة بالبؤس، تمارس إلحاحها الدلالي على المتلقي لتجعله يعيش اللحظة مصدوما ومذهولا من تردي هذا الفضاء الحضري وإفلاسه. وليست الأمراض الفتاكة وحدها من تؤسس للوحشة في الفضاء الحضري، فالإنسان وهو مندمج في إطار مجتمعه يحتك بالضرورة مع الأطراف الأخرى، وهو ما يولد في كثير من الأحيان بعض الصراعات والنعرات بين أفراد المجتمع أنفسهم، الأمر الذي يؤثر سلبا على العوالم المحيطة به. ولا شكَّ أن الشاعر بإحساسه المرهف يكون أول من تنطوي عليه هذه الظواهر والآثار، فيعمد إلى تدوينها باعتباره مرآة عاكسة لهموم الوطن/المجتمع.

وربما كان الشعر خليقا له أن يصور معالم الحياة الإنسانية والاجتماعية، وألاَّ يوغل كلية في الجمال فحسب، مثلما ينادي بذلك "كولوردج"، فالشعر لديه ليس إلا "إدراكا عاطفيا للحقيقة، وغايته أن يعرض التجربة الإنسانية..، أن يعطينا قيما، ويبصرنا بحقائق

[1]– أبو اليقظان: نفس المصدر السابق، ص178.

الطبيعة والنفس البشرية، وذلك ليس كما هي في خضم الحياة، وإنما بعد أن يحيلها الشاعر إلى شكل موحد، ذي مغزى أو معنى للشاعر والقارئ على السواء"[1].

إن الواقع المتأزم الذي آلت إليه الفضاءات الحضرية تجعل الشاعر يعيش في دوامة من التيه والقلق، وما اللفظة التي استهل بها الأبيات إلا أكبر دليل على ذلك، ف "سئمناك" تغدو بؤرة دلالية استهلالية مشبعة ومكثفة بكل معاني اليأس والإحساس بالإفلاس. إذ تعتبر مدينة بنورة وأخواتها.. "رمزا للوطن ككل، بل ربما رمزا للعالم لأنها تمثل وجهه المنظور كما تمثل كل اتجاهاته السياسية والحضارية"[2]، فإفلاسها إنما يعني إفلاسا كليا للوطن وللعالم أجمع. ولعل هذا الإفلاس هو ما يبني الصورة السوداوية القاتمة للشاعر عن العالم، فهو يقدم فضاءه على أنه نسخة معاكسة لما كانت عليه في السابق، فالشهم أصبح مهانا، وعِرض الكريمة أضحى مبتذلا وسوق المدامة راجت...إلخ، ما يعني أنها لم تكن حاضرة في السابق، فوجودها في المجتمع إنما هو كنتاج للتحولات الطارئة. وهذا ما يتجسد من خلال توظيف الشاعر لأفعال تفيد دلالة التحوُّل والصيرورة والانتقال، من قبيل: (أصبح، بات،..). فالبنية العميقة للنص توحي بضياع الوطن ودخوله في متاهات خطيرة، خاصة بعد دخول الأنا الجمعية وسيطرتها على الأنساق الدلالية للأبيات، أين نجد الشاعر يتحدث بلسانها ويتقمَّص شخصيتها عبر الضمير المتصل "نا" الدالة على الفاعلين، فذاتية الشاعر تتلاشى لتندمج مع صوت الجماعة: (سئمناك، لدينا، كرامتنا، أضعنا، مبادئنا، أخلاقنا، أنفاسنا..)، وهذا باعتبارها معيارا للتجربة الحضارية والاجتماعية. وضياع الوطن الراهن إنما يقابله الوطن المثالي الجاثم في الذاكرة، مثلما يؤكده الشاعر "هيبة عمر":

تَغَيَّرَ وَجْهُ الزَّمَانِ كَثِيرًا وَشَانَ
أَضَعْنَا مَعَالِمَنَا وَأَضَعْنَا الكَيَانَا
فَأَيْنَ مَسِيرَتَنَا مِنْ زَمَانٍ وَأَيْنَ هُدَانَا
زَمَانُ الجُدُودِ اِسْتَقَامَ زَمَانَا

[1]– محمد مصطفى بدوي: كولوردج نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، مصر، د.ط، 1957م، ص75.

[2]– محمد مفيد قميحة: الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق، لبنان، ط1، 1981م، ص364.

وَعِرْضُهُمْ كَانَ حَقًّا مُصَانَا
أَضَعْنَا مَعَالِمَنَا وَأَضَعْنَا الكَيَانَا[1]

فالواقع الراهن للفضاء الحضري يدخل الشاعر في متاهات الاغتراب، حيث تنفتح أمامنا البنية اللغوية للأبيات على استفهامات قلقة، ترتجي الخلاص وتبحث عن الأمان والحماية، إنه يتساءل عن مسيرة الأجداد وما خلفوه من إرث حضاري: (فأين مسيرتنا من زمان وأين هدانا؟). وهو بذلك يفتح جبهة صراع نفسي بين فضائه الماضي والحاضر، ويربط كل ذلك بسلسة الزمن التاريخي التي تحيله إلى الأجواء المثالية التي كان عليها الأجداد، فالذاكرة الجماعية تتصل بشكل آلي بالزمن التاريخي، و"الزمن التاريخي بدوره يتمظهر من خلال علاقة التخييل التي يمارسها الشاعر بالواقع من جهة... وزمن التخييل الذي يقابل زمن الخطاب من جهة أخرى.."[2].

ولعل التجربة الشعرية لـ "مسعود خرازي" تعتبر الأعمق في هذا السياق، إذ تمكن من خلال البنية الشعرية الموظفة أن يصل إلى الدهاليز المظلمة للنفس، حيث صوَّر الفضاء الحضري على أنه ليل موحش حالك، تتعالى منه أصوات الرهبة والخوف، والقسوة والتيه والعبث... فيتساءل قائلا:

لِمَاذَا جَمَالُ بِلاَدِي تَهَاوَى؟ وَقَدْ كَانَ فِينَا عَظِيمًا وَآسِرْ؟
لِمَاذَا زُهُورُ الجَزَائِرِ تَذْوِي؟ وَيَسْقُطُ فِينَا رَبِيعُ الخَوَاطِرْ؟[3]

يحاول الشاعر "مسعود خرازي" أن يعكس لنا صورة الفضاء الحضري الجزائري المزدحم بمشاهد الخوف والأسى واللاأمن، إنه يتحسَّر بنبرة حزينة منكسرة يفقد معها لذة الشعور بالحياة، وهو ما يتجلى بوضوح من خلال لغته الشعرية التي تتظافر فيها تساؤلات استفهامية عميقة، تتلاحق تباعا الواحد تلو الآخر، لتثقل المناخ العام للقصيدة بدلالات التأزم والاغتراب. وقد وظَّف الأداة الاستفهامية "لماذا" لتحيلنا إلى الغموض الذي يغشى

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص– ص34–36.

[2]– ينظر: نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، ط1، 2006م، ص154.

[3]– مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني (الديوان الشعري)، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 2002م، ص ص19، 20.

الأجواء، إنه لا يدري ما الذي يجري، ولا يعلم أي الأسباب التي تدفع إلى تشويه الفضاء. وعدم إدراك الأسباب قلق وتيهان، ووحشة واغتراب. وما يزيد من تفاقم الوحشة لدى الشاعر هو استدعاؤه للزمن التاريخي، فالمشاهد المخيفة التي تتراءى أمامه كل يوم تجعل مخياله الشخصي يتراجع أشواطا إلى الوراء، لتنفلت منه بعض الصور الحالمة والجميلة، لكنها سرعان ما تصطدم بالفضاء الراهن لتُحدث المفارقة المخيبة. فالشاعر باعتباره ذاتا مفردة إنما هو أيضا ذاتا متغلغلة في الذاكرة الجمعية للأمة، فكل "حدث راهن إنما له جذوره في الذاكرة، يختزن خبراتها وتجاربها. ويغترف منها بالمقابل"[1].

إن الفضاء الحضري لا يأخذ صورته إلا من خلال ساكنيه ومرتاديه، ولهذا نجد الشاعر "مفدي زكريا" يتذمَّر من الواقع المزري الذي آلت إليه أمته، فجعلته بالتبع يائسا منكسرا لا يستشعر الأمان ولا الألفة فيه، وهو ما جعل تيمة الإفلاس تسيطر على الأبيات، إذ يقول:

وَالجَهْلُ مَزَّقَنَا، وَشَتَّتَ شَمْلَنَا ... نَقْضِي الحَيَاةَ تَنَازُعًا وَخِصَامَا
مُتَفَرِّقِينَ عَلَى البِلاَدِ طَوَائِفًا ... لَمْ نَرْعَ ذِمَّتَنَا وَلاَ الأَرْحَامَا
هَلْ مِنْ سَبِيلٍ لِلنُّهُوضِ فَإِنَّنَا ... صِرْنَا بِجِسْمِ العَالَمِينَ سِقَامَا؟[2]

وما كان الشاعر مفدي زكريا ليصل إلى أن يذرف الدموع لولا التدهور الحاصل في فضائه، فلم يعد يملك حيلة ولا وسيلة من شأنها أن تخفف أو تزيل عنه مصابه. فكانت بذلك الدموع والزفرات كتعبير قوي على حالة اليأس التي تفتك به، فالدوال اللغوية الموظفة في الأبيات تجعلنا نرسم مشهدا شاملا للبنى الفضائية للمكان، فتتراءى لنا الصورة حالكة موغلة في الوحشة والإفلاس، الناس في غفلة يغطون في سباتهم العميق، والتخلف والتفرق ينخران قوام أجسادهم وهم تائهون. ذلك أن البنى الفضائية الحضرية لا تكتمل صورتها بشكل دقيق، أي أنها "لا تعطي نفسها مباشرة أو تخبر ببعد واقعي محدد سلفا أو تقرر حقيقة مباشرة"[3]، لأنها تتسم بالتفاعل الاجتماعي المطاطي. وهي "بهذا الانغراس

---

[1]– ينظر: سيزا أحمد القاسم: بناء الرواية، ص46.

[2]– مفدي زكريا: أمجادنا تتكلم (الديوان الشعري)، ص138.

[3]– قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، ص238.

الباطني تصور رؤية فنية شاملة تجتمع فيها كل السياقات الزمانية والمكانية والوظيفية"[1]. ولا شيء يجعل الأمة تتقهقر للوراء مثل ما يعمل الجهل، فـ "الجهل يتحكم بالنفوس والعقول والطباع، ويجعلها تعيش في دوامة التخلف والتقهقر والضياع"[2]. وهو ما يظهر جليا من خلال الأبيات. وهذا الجهل إنما مرده إلى السياسة الاستعمارية التي كانت متبعة آنذاك، أين عانت الأمة من "تعسُّف السلطات الاستعمارية تجاه الأطر التعليمية الجزائرية التي كانت موجودة آنذاك. حيث عطلت الزوايا عن أداء مهامها التعليمية والخيرية، وأغلقت الكتاتيب القرآنية والمدارس بحد القانون الاستعماري الجائر"[3].

ولو تأملنا المتن الشعري لشعراء بني مزاب، لوجدناه حافلا بأسماء الفضاءات الحضرية، حيث إن حضورها لم يقتصر على اسم واحد أو اثنين فحسب، بل إنه يتنوع ويتعدد، ويجوب الكثير من المناطق والبلدان، سواء أكانت أرضه التي ولد فيها أم تلك التي سكنها، أو زارها.. أو غير ذلك. فتغدو بذلك قصائدهم خلفية لتلك الفضاءات يستمدون منها تجاربهم وانفعالاتهم. وربما كان لتأثير الفضاءات الحضرية على شعراء بني مزاب ميزة الكثافة في حضورها، والتشابك في بناء علاقاتها، لأنها "تحمل في نسيجها العمراني وجملة مركباتها خطابا مضاعفا.. وبفضل هذا الخطاب تُدرَك في بعدها المادي المحسوس وبعدها القيمي الوجداني التجريدي. ومن خلال الاستجابة لهذا البلاغ والتفاعل معه يتعزز الشعور بالحياة لدى الإنسان، وتتيسر لديه إمكانية الفعل"[4].

فكانت بذلك الكثير من المدن والدول العربية محورا للمتن الشعري لشعراء بني مزاب، يتم استدعاؤها لتكون بؤرة مركزية ينطلقون منها، ويتماهون مع خطوطها وحدودها، فالأمكنة وإن كانت جامدة ساكنة لا تتحرك، فهي عند الشعراء خلاف ذلك، فهي أشبه ما

---

[1]– نفس المرجع، ص238.

[2]– الهاشمي علوي: من أين يجيء الحزن؟، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط، 1972م، ص83.

[3]– عبد الله حمادي: الحركة الطلابية الجزائرية (1962 – 1971م)، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، ط2، 1995م، ص ص10، 11.

[4]– عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية، ص110.

تكون بالكائن الحي، تتحرك وتتنفس، وتتفاعل معهم لتقاسمهم مختلف التجارب. مثلما يقول الشاعر "هيبة عمر" عن فلسطين:

(لَيْسَ لِي قَصْرٌ وَمَا بَيْتُ أَبِي غَيْرَ كُوخٍ)[1] سَقْفُهُ مِنْ حَطَبِ
غَيْرَ كُوخٍ بَابُهُ مِنْ حَطَبِ لَيْسَ لِي شَمْعٌ لِمِيلاَدِ نَبِي
لاَ، وَلاَ أُغْنِيَّةٌ لِلطَّرَبِ كُلُّ مَا آكُلُهُ لُقْمَةٌ مِنْ سَغَبِ
كلُّ ما ألبسهُ بردةٌ مِنْ تعبٍ[2]

تعتبر القضية الفلسطينية الشغل الشاغل لكل العرب والمسلمين، خاصة منهم الشعراء، باعتبارهم ذوي حِسٍّ مرهف، يلتقطون أدنى الإشارات ويترجمون كل ما يختلج صدورهم. فكانت بذلك القضية الفلسطينية بمثابة المحنة العظيمة التي تشي الفضاء بكل معاني الألم والحزن، فيرسمون بلغتهم الشعرية صورا موحشة وبائسة، تستقي جزئياتها وتفاصيلها من يوميات الفلسطينيين الكادحة. وباعتبار أن "الشعر يمثل مظهرا من مظاهر الجمال الفني، فهو يمثل من ناحية أخرى المرآة التي تعكس قوة أو ضعف الشاعر، أو بيئته أو عصره. فيكون بذلك متصلا بزمانه ومكانه"[3] لا يمكنه أن ينفكَّ عنه. ولهذا كان الشعر مجالا خصبا لاستنطاق الفضاء.

فالشاعر "عمر هيبة" لا يرى نفسه إلا فردا من أفراد المجتمع الفلسطيني، ففي غمرة تأثره بأوضاعهم يندمج معهم ويتحمَّل ما يتحملونه، فالمأساة إنما هي مأساة الشاعر بالدرجة الأولى. ففي الأبيات –أعلاه– تواجهنا تشكيلات لغوية تنبني أساسا على الحضور القوي والمؤثر لضمير المتكلم المفرد، وبهذا يتلقى القارئُ النصَّ بكل ثقله وكثافته الإيحائية، فتتلاشى الفجوات ويصبح الجرح الفلسطيني ماثلا، يقترب أكثر ليمارس سلطته وإلحاحه.

---

[1]– يظهر تأثر "عمر هيبة" بالشاعر الفلسطيني "محمود درويش" واضحا في الأبيات، حيث اقتبس المقطع من قصيدته "يوميات جرحٍ فلسطيني".

[2]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص180.

[3]– ينظر: طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط11، 1975م، ص317.

ويزداد الفضاء الحضري وحشة أمام الشاعر، خاصة أمام النهب والسلب الذي يُمَارَس عليه وعلى الآخرين، ويتأزم الموقف أكثر حينما يعلن إفلاسه، عن طريق أداة النفي: ليس، فيتراءى لنا أن كلَّ ما يملكه لا يعدو أن يكون مجرد كوخٍ مهترئ، يحتمي في سقفه من وحشة وصخب العالم الخارجي. لكن كل ذلك لا يشعره بالدفء ولا بالأمان، فهو يحمل ثقله كامل الوقت.

ويمكننا القول إن الفضاءات الحضرية بشكل عام، والفلسطينية بشكل خاص تعبر عن "حقيقة المجتمع العربي، لكونها تمثل واقعا سياسيا واجتماعيا وعقائديا؛ يقوم على القهر والقمع والكبت والتهميش والنفي"[1]، فموت الفضاء الفلسطيني هو موتٌ بالتبع لذات الشاعر، لأنه لا يمكننا أن "نتصور الأنا دون وجود النحن التي تحويها وتنفي عنها فرديتها وتختزلها ضمن نطاقها، فالأنا قوة تتواجد في دواخلنا، لكن تفاعلها معنا لا يتم إلا باستدعاء المحيط الخارجي الذي هو النحن"[2].

فإنتاج الفضاءات الحضرية لا يولد إلا مصاحبا لتجربة واقعية، تتماهى مع الذات الإنسانية وتتفاعل معها لتكوّن لنا في الأخير رؤية شعرية غنية بالصور والإيحاءات العميقة. فالدماء والخراب والموت والرحيل واليأس كلها دلالات اجتماعية تتكرر باستمرار في المدونة الشعرية عن فلسطين. فرغم أن شعراء بني مزاب لم يعايشوا تجارب الاحتلال الإسرائيلي على فلسطين عن قرب، إلا أن الوسائط الإعلامية جعلتهم يعايشون التجربة من زاوية أخرى. فعن طريق أحاسيسهم المرهفة يعيدون إنتاج الفضاء الفلسطيني الموحش متقاطعا مع ذواتهم ومع سلسلة من المفاهيم الاجتماعية والدينية والإنسانية، حتى يتراءى لهم أنهم هم الفلسطينيون أنفسهم، تحاصرهم الوحدة، ويطردون من أرضهم قسرا، ويشرَّدون في العالم.

---

[1]– الأخضر البركة: الريف في الشعر العربي، ص132.

[2]– ينظر: رضوان جنيدي: جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2013م، ص20.

وليست القضية الفلسطينية هي الوحيدة التي شغلت بال شعراء بني مزاب، فقد انفتح شعرهم على كافة الفضاءات الحضرية العربية الأخرى، خاصة تلك التي ترزح تحت وطأة الاحتلال والغربة والمعاناة، فكانوا يتجاوبون ويتفاعلون مع كل المآسي التي تحل عليها، خاصة وأن مثيرات الألم والحزن والغربة هي نفسها التي تصيب الجزائر، فالجسد واحد والقواسم مشتركة. إذ يقف الشاعر "محمد ناصر" مهموما أمام القصف المدمر على العراق في حرب الخليج الأولى، فأخذت نفسه تتقطع حسرات وتذوب كمدا مما يجري هنالك في أرض الرافدين، فيقول:

يَا (بَدْرُ)[1] إِنْ عَطِشَ العِرَاقُ

وَتَاهَ فِي حُمَّى التَّفَرُّقِ وَالشِّقَاقْ..

أَبْشِرْ فَقَدْ عَادَ العِرَاقْ؛

عَادَتْ بِهِ الأَبْطَالُ وَالشُّهَدَاءُ فَجْرًا وَانْعِتَاقْ

سَحَابَةً وَطْفَاءَ يُزْجِيهَا البُرَاقْ

تَسْرِي إِلَى البَيْتِ المُقَدَّسِ فِي جَنَاحَيْهَا اِشْتِيَاقْ

سَيْفًا حُسَيْنِيًّا تُضَمِّخُهُ الشَّهَادَةُ بِالعِنَاقْ

وَجْهًا صَحَابِيًّا تَحِنُّ لَهُ الفَوَارِسُ وَالعِتَاقْ

يَا بَدْرُ مَا عَطِشَ العِرَاقُ..

وَإِنَّمَا خَذَلَتْهُ آبَارُ النِّفَاقْ[2]

يشكل الفضاء الحضري العراقي العتبة الشرعية للأبيات أعلاه، حيث يتخذها الشاعر مدخلا رئيسيا يؤسس من خلالها رؤيته الفنية بطابعها الإنساني؛ لذلك فقد تحددت

---

[1]– يقصد بالبدر هنا الشاعر العراقي "بدر شاكر السياب".

[2]– محمد ناصر: المجموعة الشعرية الكاملة، ص266.

أرض العراق وفق أطر زمانية ومكانية؛ حددتها البنية اللغوية للأبيات، والتي تتكئ في أنساقها الدلالية "على جدل الداخل بما يشتمل عليه من مكونات خاصة.. تتفاعل مع فكرة المكان الداخلي، أو التصور الذهني للمكان من ناحية، والخارج متمثلا في أبعاد موضوعية واجتماعية مستمدة من الواقع المعيش من ناحية ثانية"[1].

فالشاعر من خلال الأبيات يستدعي النص الغائب، من خلال مجموعة من الرموز المتواترة، إذ يستحضر "البُراق" حاملا معه سحابة الخلاص، إذ يُنتظر منها أن تمطر وتغدق في العطاء، فتنجي بذلك أرض العراق من العطش، واستحضار البراق إنما يحيل الشاعر إلى استحضار بيت المقدس أيضا، باعتبارها منطلق الرحلة التي أُسرِيَ فيها الرسول إلى السماوات السبع، فيما يُعرَفُ برحلة الإسراء والمعراج في الثقافة الإسلامية. كما يستحضر وجه الصحابي؛ وسيف الحسين المثقل بدلالات الرفض والإباء.

وربما كان الشاعر في غمرة حزنه العميق يشعر بالخيبة، فالدوال اللغوية المباشرة لم تعد تؤتي أكلها، فكان أن استنجد برموز لها كثافتها وثقلها الدلالي، إنه "يدمج بين مصادر أسطورية ودينية، تحفر ذاكرة المكان وهوية الأرض والإنسان..، وهو بهذا الدمج يتجاوز الأبعاد الأسطورية إلى دلالات مفتوحة على الوجود الإنساني.. وبذلك يأخذ التشكيل إنتاجا أسطوريا جديدا، ينتج علاقة وجود جدلي بين الإنسان والمكان، حيث يبدأ هذا الوجود من ملامح الأرض المخصَّبة بالدماء وبطبيعة الهوية التي تكتسبها من الذاكرة التاريخية والثقافية"[2]. فيتعالى صوتُ الشاعر يائسا من الفضاء الحضري الموحش في العراق، وتتغلغل الأزمة فيه، فينادي "بدر شاكر السياب" في قوله: (يا بدرُ إنْ عطش العراق..).. إنه يستنجد به؛ ويلتمس الخلاص لديه، فبعد أن استعصت أمامه كل المنافذ والحلول يلجأ إلى حضن النص، ليسكب فيه كل ما يعتريه من بؤس واغتراب، فغدا الرمز

[1]– اعتدال عثمان: المكان (قراءة أولى)، مجلة الأقلام، العدد2، 1986م، ص97.

[2]– ينظر: جمال مجناح: دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص381.

لديه مفتاحا مساعدا يشكل من خلاله تجربته الشعرية. حيث "استتبع ذلك تعميق معنى التجربة والغوص؛ بحثا عن لغة جديدة [ينازل] الشاعر بها قضاياه.."[1].

إن الشاعر يعلنُ خيبته من إفلاس الفضاء، فلم يعد الحرف يحيي الأنفس، بل أضحى جثة هامدة لا تؤثر، لقد ضاعت القضية وتمزقت الهوية، وهو ما ينبئ بموت محتوم، فـ "الموت يستغرق التفاصيل المنبعثة من الواقع؛ والتي صاغتها التجربة الشعرية لذات الشاعر، وهو ما يتجسد عن طريق المسافات والفراغات الجاثمة بينهما"[2]، إنها تعلن الانفصال واللا انتماء في مشهد درامي مؤثر بين الشاعر والفضاء. فعن طريق هذا التفجع الجنائزي يفتح الشاعر أبواب الخيبة والاستسلام؛ أبواب الموت، أبواب البكاء ليلا ونهارا.

والبكاء الطويل لا يورث إلا جفاف الدموع وتكلُّسها، فلقد أصبح الفضاء الحضري للعراق خرابا، تفتك به أيادي الشر والعدوان، وهو الأمر الذي جعل الشاعر "محمد ناصر" يحتمي بأسوار القصيدة، فهي كل ما تبقى له من فضاء يمارس فيه انعتاقه ووجوديته، فيقول في قصيدة "فلوجة الشهداء":

جَفَّتْ دُمُوعِي مِنْ سِنِينْ...

وَتَكَلَّسَتْ وَتَحَجَّرَتْ...

كَالبُؤْسِ فِي الزَّمَنِ اليَهُودِيِّ اللَّعِينْ

وَنَسِيتُ مَا الأَشْيَاءَ؟ مَا الأَلْوَانَ؟

مَا الأَفْرَاحَ؟ مَا الأَحْزَانْ؟...

مِنْ يَوْمِ أَنْ ذَبَحَ الأَنِينْ...

---

[1]- مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 196، الكويت، ط1، 1995م، ص365.

[2]- ينظر: عبيد محمد صابر: سيمياء الموت (تأويل الرؤيا الشعرية)، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2010م، ص76.

فِي صَدْرِ بَغْدَادَ الحَزِينْ

وَالعَامِرِيَّةُ حُرَّةُ عَذْرَاءْ...

يَأْتِيهَا العلُوجُ، وَلاَ قَرِيبَ وَلاَ مُعِينْ...

وَرَصَاصُ صُهْيُونٍ يُعَرْبِدُ فِي العِرَاقِ وَفِي جَنِينَ

مِنْ يَوْمِهَا، أَوْغَلْتُ فِي حُزْنٍ دَفِينْ...

وَنَسِيتُ كُلَّ مَصَائِبِي...

وَهَجَرْتُ كُلَّ حَقَائِبِي وَأَقَارِبِي...

مِنْ هَوْلِ مَا قَدْ حَلَّ بِي..[1]

وقد تتسع دائرة الوحشة والإفلاس أكثر لدى شعراء بني مزاب، لتتجاوز الحيز المحلي والقومي، وتشمل كل الفضاءات العالمية في غربتها. خاصة تلك التي تفجَّرت وتفاقمت إثر الحروب والنزاعات. فالشاعر بحسه المرهف يدرك "وحدة النضال الإنساني ووحدة الأهداف النبيلة له، ويعرف أن انتصار الإنسان المعذَّب في كل مكان هو انتصار لقضايا الإنسانية"[2] كلها. فيقول "مفدي زكريا":

شَعْبُ إِفْرِيقْيَا أَحَاطَ بِهِ المَكْـ ـرُ، فَأَمْسَى لِلْمُجْرِمِينَ ضَحِيَّةْ
وَرَمَتْهُ عَبْرَ القُرُونِ فِرَنْسَا طُعْمَةً لِلْقَنَابِلِ الذُّرِّيَّةْ
وَسَرَى المَوْتُ فِيهِ جِيلاً فَجِيلاً يَوْمَ هَزَّتْ شُعُوبَهُ الحَيَوِيَّةْ[3]

فالشاعر يرى في القارة الإفريقية فضاءً للوحشة وعدم الألفة، فقد حوَّلته أيادي الاستعمار القذرة إلى أرض متهالكة مهترئة، تتهاطل عليها المتفجرات والقنابل الذرية،

---

[1]– محمد ناصر: الخافق الصادق (الديوان)، ص61.

[2]– ماهر حسين فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، مصر، د.ط، 1970م، ص36.

[3]– مفدي زكريا: اللهب المقدس (الديوان)، ص165.

ويسري فيها الموت جيلا بعد جيل، حتَّى غدت طُعما في يد جلاَّدها، تُقدَمه للحيوانات المفترسة الأخرى. فالشاعر يتقمَّص دور الضحية لأن الأرض أرضه هو كذلك، ويلبس عباءة الإفريقي ليتحسس آلامهم، وليستشعر "ضياع العدالة، وعدم الوعي على التمييز العنصري؛ أو اللوني، وتمجيد القوة لمجرد أنها قوة، يُسحَق فيها الضعيف والفقير ويضيع الحق الإنساني"[1].

وعبر هذا الإحساس الفجائعي للشاعر تجاه الفضاء الإفريقي نجده يمثل لنا صورة ذوبانه النفسي وقلقه الوجودي، وشيئا فشيئا يفقد الشاعر صلته بالحياة، وتصبح الأرض مجرد مصطلح مرادف للفناء والموت، وهي في كل ذلك تكوِّن وترسم حيزها الوجودي في ذاته، لتظهر متجلية من خلال التصاعدات الحادة لتجربته الشعرية. وما احتماؤه بالأسوار الآمنة للقصيدة إلا هروب من عالمه المليء بالتناقضات والخداع والزيف، فهو لم يجد الأمان والدفء والألفة التي كان يبحث عنها. فكانت ردة فعله هذه بمثابة إعلان رسمي يرفض فيه فضاءه بكل مساوئه. ولعل نكوص الشاعر "مفدي زكريا" نحو فضاءات الموت لم يكن نكوصا نهائيا، فهو يعلن عن موت الفضاء الحضري الراهن عبر ثورته الشعرية، فالكلمة في حد ذاتها ثورة، والثورة في تجلياتها إنما هي طلب للحياة، "لأن الثوري الذي يشعر بالغربة، يتجاوز الواقع ويعود إلى ما وراء هذا الواقع، ليكتشف الظلم المتفشي فيه، فيقوم بمعارضته، انطلاقا من مبدأ العدل الذي يشعر به في داخله"[2].

فإقامة الثورة تعريض لنفس الإنسان إلى الخطر وإلى الموت، ولكنها من جانب آخر تمنح الحياة، فالموت إذن جزء من الحياة، لذلك كانت جدلية الحياة والموت من أكبر الجدليات التي شغلت الإنسان منذ بدء الخليقة، إذ "حاول البشر اكتشاف ماهية الموت

---

[1]– إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص202.

[2]– أحمد النكلاوي: الاغتراب في المجتمع المصري المعاصر، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، ط2، 1989م، ص76.

على أمل التغلب عليه وتحقيق الخلود، لكنهم أخفقوا، فهربوا إلى الأمام رافضين إخفاقهم، وقالوا بحياةٍ أخرى يقهرون الموت من خلالها، ويحققون الخلود الأبدي"[1].

وعلى هذا الأساس يمكننا النظر إلى الفضاءات الحضرية التي استدعاها شعراء بني مزاب في دواوينهم الشعرية على أنها "شبكة من العلاقات والرؤى التي تتضامن مع بعضها، لتشييد مواقع الأحداث"[2]، ولإبراز الواقع الراهن في صورته الحقيقية الغنية بالعناصر والجزئيات المستمدة من إطار الفضاء من جهة، وفي صورته الحالمة التي تجسدها اللغة الإيحائية للخطاب من جهة أخرى.

---

[1]- وليد مشوح: الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1999م، ص ص19، 20.

[2]- حسن بحراوي: الفضاء الروائي، ص07.

المبحث الثالث: بنية الفضاءات الخفية –الفضاء المتخيل-:

انطلاقا من كون الشعر لعبة إبداعية متكونة من دوال لغوية، فإنه يبقى فضاء منفتحا على جميع الجبهات القرائية والتأويلية، فهو نص مغامر جريء، يحاول تجاوز الواقع والمألوف، لا يعترف بالحقيقة المباشرة ولا يرضى بالخطية والابتذال. لهذا يمكن القول إن الفضاء لا يتحدد عبر التجليات البصرية فحسب، بل له علاقات مرجعية بالمتخيل؛ وبالتأملات الشعرية أيضا. فالفضاءات الخفية –أو المتخيلة- يمكن اعتبارها "بناءً ذهنيا، أي أنه نتاج فكري بالدرجة الأولى، أي ليس إنتاجا ماديا، في حين أن الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي"[1]، إذن فـ "المتخيل يحيل على الواقع ويستند إليه، في حين أن الواقع يحيل على ذاته"[2].

وفي قراءتنا للمتن الشعري لشعراء بني مزاب تظهر لنا جليا شبكة من العلاقات التي تتواشج وتتداخل بالفضاءات والأمكنة، تتوزع على المساحات والعوالم الجغرافية التي تشكل الأرض والوطن والهوية والقومية، لذلك كانت قصائدهم الشعرية خلفية شرعية تتجسد من خلالها مختلف الفضاءات. وما دامت الفضاءات مستمدة من الواقع الذي يحوي شعراء بني مزاب فإنها ستتجذر في ذواتهم ونفوسهم، ومن ثم ستنسكب في دواوينهم الشعرية عبر مخيالهم اللغوي. فتظهر الفضاءات الواقعية متجسدة بشكل آخر، أي أنها ذات معطيات إيحائية قابلة للتأويل والتخييل. وهذا ما يؤكد أن الفضاء المتخيل (الخفي) إنما يتجسد عبر عملية الابتكار التي تحاول أن ترفعه عن العالم الواقعي المبتذل، "فهو لا يرتبط بأية بنية محددة، لأنه ينزلق نحو ما يسمى عادة المعنى، وذلك بالمعنى المجازي للكلمة"[3].

وعلى هذا تنفتح الفضاءات أمام شعراء بني مزاب لتتماهى مع ذواتهم، ولتمتد إلى آفاق بعيدة، تصل بهم إلى حدود الذاكرة؛ وأعماق الماضي. فهنالك قوة طاقوية كبيرة

[1]- حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م، ص42.

[2]- المرجع نفسه، ص43.

[3]- آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، د.ت، ص18.

مهمتها تتمثل في "استعادة صور المحسوسات المختزنة من الخيال إلى المصورة.. إلا أن وظيفتها لا تقتصر على الاستعادة فحسب؛ وإنما تتعدى ذلك إلى وظيفة ابتكارية متميزة. بمعنى أن هذه القوة تأخذ الصور المختزلة في الخيال وتعيد تشكيلها في هيئات جديدة لم يدركها الحس من قبل"[1]، ليمتزج كل ذلك في بوتقة واحدة مع الذات والطبيعة والأرض والوطن؛ وبحضور الزمن في امتداداته وفي حركيته المستمرة، وهو ما يولِّد لنا بالمقابل فضاءات خفية تنزوي في جسد القصيدة، لتتشظى من خلال النزوع إلى عوالم الذات والاستغراق في مسارات التأمل والموت والحلم.

1- فضاء الموت:

ينطلق فضاء الموت من العالم الما ورائي للمكان، حيث يطفو الموت على المدونة الشعرية لشعراء بني مزاب كمظهر من مظاهر الانفعال النفسي، أي يتحول إلى مساحة شكلية لها وجودها الفعلي في أرض الواقع، يحقق من خلالها الشاعر وجوديته ويمارس فيها تشكيل ذاتيته أمام كل ما يحيط به.

وربما صحَّ اعتبار الشعر من أكثر الفنون ارتباطا بعوالم الموت، لأنه "يتعامل مع جواهر الأشياء لا ظواهرها، ويسافر باللغة إلى الأعماق، ليهرب عن وجهها الذي نتلقاه في شكله الأولي، فاللغة شبكة من العلاقات المتداخلة تنبع من التجربة الذاتية للشاعر. وباعتبار الشاعر يملك الحس المرهف والرؤية العميقة فإنه يعتبر أكثر تأملا في الوجود والعدم، كما يمكنه استبطان حركة الأشياء والعناصر، والتغلغل فيها، ومتابعة حركاتها وارتجاجاتها. ببساطة إنه يحطم الراهن ليصل به إلى الآتي"[2].

وتحت السلطة التي تمارسها فضاءات الموت على شعراء بني مزاب، أصبح للموت أشكال كثيرة مختلفة، تتكاثف وتتآزر لتصنع ذاتها وفق انفعالات وتأملات فلسفية خاصة، فيتراءى بذلك الموت متجسدا عبر هيئات لها اتصال وثيق بالزمان والمكان والذات. ومن هذه الأشكال التي تقدمها الدراسة:

---

[1]- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، د.ط، د.ت، ص ص73، 74.

[2]- ينظر: هلال عبد الناصر: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، ص13.

أ- موت الأنا:

يحتل الأنا لدى الإنسان مكانة مرموقة، باعتباره العالم الذي يحقق من خلاله ذاته، "وهو تعبير عن النفس الواعية لذاتها، والأنا هو الذات التي تَرِدُ إليها أفعال الشعور جميعها؛ وجدانية كانت أو عقلية أو إرادية...، وليس من اليسير فصله عن أغراضه. ويقابل الآخر والعالم الخارجي ويحاول فرض نفسه على الآخرين"[1]. فإذا كان الأنا يندرج ضمن الظواهر النفسية والروحية فإنه من الصعوبة بمكان القبض على دلالاته، لتشابكها وتعقيدها، وارتباطها بالجانب غير المحسوس. وتزداد الصعوبة في "إيجاد مفهوم واحد لـ الأنا، بحيث يكون جامعا مانعا، وما سَعْيُنا وراء تحديده إلا محاولة للاقتراب منه بالقدر الذي يجعله يتماشى مع الدرس العلمي"[2]. فهو إذن من المصطلحات المراوغة والمستعصية على التحديد الدقيق.

وبما أن الإنسان يعتدُّ اعتدادا شديدا بهذه "الأنا" فإنه بالضرورة يخشى عليها من الموت، خاصة وأن الموت يعتبر "مثار رعب ومأساة في حياة الإنسان، لأنه الحدث الجلل الذي يفضي به إلى اللاوجود ظاهريا"[3]. ولم يشذ شعراء بني مزاب عن القاعدة، فقد ارتبطت الكثير من موضوعاتهم في تجربتهم الشعرية بحس المأساة، أين جعلتهم يستشعرون وقع الهزيمة أمام الفضاء والزمن والحياة، فتتجلى أمامهم تجربة الموت وتستأثر على كامل ذواتهم، وهو ما يخلص فيهم إلى معاداة الدهر وكل ما يمت بصلة إليه. لذلك أعلن "عمر هيبة" موت الضمائر في نفوس الناس، خاصة أولئك الذين يمارسون العنف كطقس من طقوس الحياة اليومية، فيغدو لديه موت الضمير مرادفا لموت الأنا:

حِينَ يَمُوتُ الوُدُّ فِي الضَّمَائِرِ وَتَفْقِدُ الرَّحْمَةُ قَلْبًا فَاتِرْ

---

[1]- مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، مصر، ط5، 2007م، ص95.

[2]- عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2005م، ص189.

[3]- أحمد فلاق عروات: فكرة الموت في التراث العربي، مطبعة دار هومة، الجزائر، د.ط، 2003م، ص220.

وَيَعْجِزُ الإِسْلاَمُ عَنْ إِيوَائِنَا وَجُلُّ مَا فِي دِينِنَا ظَوَاهِرْ[1]

فالأنا الشاعرة في الأبيات تبدو قلقة مضطربة، وذلك من خلال: (يموتُ، تفقد، يذوب، يعجز..)، كما تستشعر عجزها وضعفها أمام وحشة الفضاء من حولها، كما تؤكد بعض الدلالات انتفاء القدرة على المواجهة والإقرار بالضعف، فالعجز هنا يحمل دلالة الضعف مع تحطم كل الآمال المعلقة، وبعد استنفاد جميع الطاقات الممكنة، وهو ما يؤدي في الأخير إلى الموت. ولعل ما يزيد من مأساوية الصور المستقاة في الأبيات اقترانها بعدمية الزمن، وذلك من خلال الأبيات الأربعة الأولى، أين ضمَّنها لفظة "**حين**"، المشحونة بطاقة الانتقال الزمني من واقع ماضٍ حالم مثالي إلى واقع راهن مليء بالوحشة واللا أمن.

فـ "أنا" الشاعر بتكوينها، وبمعطياتها وخلفياتها تحاول أن تثبت ذاتها لكنها تجد نفسها تتلاشى وتموت أمام فضاء لا يشي إلا بالغربة والإفلاس، فهو بذلك يحاول أن يعري الواقع وأن يكشف دناءة الآخرين وتصرفاتهم المعادية، فالأنا إذن لا يمكن أن تدرك ذاتها إلا بمرآة تعكسها وتحتويها، وهذه المرآة تتمثل في الأفراد المحيطين به، فالأنا حسب (تيزفيطان تودوروف Todorov Tzvetan)[2] هي التي تجسِّد الآخرين في كيانها، إذ يقول: "وبوسع المرء اكتشاف الآخرين في ذاته وإدراك أنه ليس جوهرا متجانسا وغريبا بشكل جذري عن كل ما ليس هو: فأنا آخر لكن الآخرين أيضا أنوات؛ إنهم ذوات شأنهم

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص17.

[2]– تيزفيطان تودوروف Todorov Tzvetan: بلغاري الأصل، فيلسوف فرنسي – بلغاري، ولد في 01 مارس 1939م في مدينة صوفيا البلغارية، يعيش في فرنسا منذ 1963م. يكتب عن النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة. توفي يوم 07 فيفري 2017م عن عمر يناهز 77 سنة.

وقد ركزت اهتمامات تودوروف التاريخية حول قضايا حاسمة مثل غزو الأمريكيتين، ومعسكرات الاعتقال النازية والستالينية. وعمل تودوروف أستاذا زائرا في عدة جامعات، منها جامعة هارفارد، وكولومبيا، وكاليفورنيا. (ينظر: https://ar.wikipedia.org/wiki).

في ذلك شأني، لا تفصلهم ولا تميزهم بشكل حقيقي عن نفسي غير وجهة نظري، والتي بموجبها يعتبرون كلهم بعيدين، بينما أكون أنا وحدي هنا.."[1]

وقد تتمظهر الأنا على شكل نخلة سامقة، جذعها يعانق السماء وجذورها ضاربة في الأعماق:

حُدُودُهَا الأَعْمَاقُ مَهْمَا نَزَلَتْ حُدُودُهُا الأَجْوَاءُ مَهْمَا صَعِدَتْ[2]

فالشاعر "هيبة عمر" يرى في النخلة انعكاسا لذاته، فهي الأصالة والعراقة، وهي التاريخ بكل ما يحمله من ثقل، وهي الهوية والانتماء. كما أن وجودها في الفضاء يوازي رحلة زمنية عميقة، فكلما كانت جذورها أعمق كلما كانت صلتها أقوى واتصالها بجذور الذاكرة أمتن، لذلك أضحت رمزا قويا لدى الشاعر يثبت بها رحلة الألف عام حضورا وعطاءً، كما أنها تبقى صامدة تسجل تعاقب الأجيال وشاهدة على أنصع التضحيات والمتاعب التي قاساها الأجداد هنا؛ على هذه الأرض الطيبة. وبناءً على كل ذلك اكتسبت النخلة مكانتها المرموقة في ذات الشاعر، حتى أضحت جزءًا لا يتجزأ منه:

النَّخْلُ فِي وَاحَاتِنَا الجَمِيلَةْ مَوْطِنُهَا فِي رَبْعِنَا أَصِيلَةْ
إِنْ قِيلَ هِيَ عَمَّةٌ قُلْنَا صَحِيحٌ إِنَّهَا سَلِيلَةْ[3]

تمر الأيام ويحدث ما لم يكن في الحسبان، حيث تأتي آلة ثقيلة لتجرف الكثير من النخيل التي كانت قائمة هنالك منذ سنين طويلة، فيقول الشاعر:

أَنْ نَقْلَعَ النَّخْلَةْ مِنْ جُذُورِهَا نَجْرِفُهَا بِآلَةٍ ثَقِيلَةْ
نَسْحَقُهَا، نَمْحَقُهَا نَجُرُّهَا ذَلِيلَةْ
فَإِنَّنَا نَنْزَعُ مِنْ جُذُورِنَا وَنَزْرَعُ الفَرَاغَ وَالرَّذِيلَةْ
جَرِيمَةٌ عَظِيمَةٌ فَظِيعَةٌ فِي مَذْهَبِ الفَضِيلَةْ[4]

---

[1]– تيزفيطان تودوروف: فتح أمريكا مسألة الآخر، ترجمة بشير السباعي، سينا للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1992م، ص09.

[2]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص46.

[3]– نفس المصدر، ص46.

[4]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص47.

فمادامت النخلة تمثل ذات الشاعر فإن قلعها وجرفها يعني بالضرورة جرفا للشاعر، إنه ينقل إلينا موته وانهياره بعد كل الذي حدث أمامه. فمأساوية الموت تستغرق كل الأشياء والعناصر الواردة في الأبيات، فلم يكتف هؤلاء المجرمون بوأد النخلة فحسب، وإنما اقتلعوها من جذورها الراسخة، حتى ينفوها خارج فضائها: (أنْ نقلَعَ النَّخلَةْ مِن جذورها). فالجذور هنا تمثل الثبات والرسوخ، كما تمثل التغلغل في أعماق الماضي والذاكرة. فلا يحق لهم إذن أن يغتالوا الأصالة، والأدهى والأمر من كل ذلك أنهم جرفوها ورموها هنالك بعيدا: (نـجرفُها بآلةٍ ثقيلَة).

فلقد أعلن الشاعر موت الأنا الخاص به جراء ما لحق النخلة من نسف واقتلاع، فهو يصور لنا الموت برؤية فلسفية تجعلنا نتصور أن النخلة ليست إلا ذاته، والنخلة جزء لا يتجزأ منه، فجذورها تمثل أصالة وجوديته، وسعفها يمثل أفقه المنطلق في رحاب الفضاء، أو بعبارة أخرى فإن النخلة تمثل "وعيه الذي تملكه الذات عن فرديتها المتميزة"[1]، والتي تتضاد مع الوجود الخارجي المعادي؛ حيث كل التفاصيل مغلفة بالموت والعدمية. فهو يريد القول: إن الحياة في ظل فضاء يخلو من عنصر النخلة، إنما هي تجربة مؤكدة للموت.

أما الشاعر "محمد ناصر" فينقل لنا تجربته مع المرض الفتَّاك، أين احتلَّ جسمه وأنهك قواه، حتى جعل الموت أقرب إليه أكثر من أي وقت مضى، فكانت هنالك غيمة قاتمة لا تنفك تمارس سلطتها على الشاعر، حتى أصبح فضاء الموت يرهبه، إنه يحس بالتأزم النفسي واللاأمن والقلق والاضطراب، فلجأ إلى القصيدة يحتمي بها، ويستمسك بآخر خيط فيها، فأضحت دلالاتها "غير بريئة"[2] على حد قول "رولان بارت Roland Parthes"، وهذا ما يثبت العلاقة الوطيدة التي تنشأ بين الشاعر كإنسان وبين الوجود الذي يحيط به:

---

[1]– ينظر: كريمة سعيدي: صورة الآخر في أدب الرحلات العباسي (ابن فضلان أنموذجا)، شهادة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، السنة الجامعية 2014/2013م، ص17.

[2]– ينظر: Roland Parthes : le degré zéro de l'écriture, coll point, Paris, France, 1970, p16

وَحْدِي وَقَدْ لَفَّ الظَّلاَمُ، تَرِفُّ بِي نَفْسِي إِلَى المَلإِ العلَى تَرْتَاحُ
إِنّي الضَّعِيفُ وَأَنْتَ وَحْدَكَ قَادِرُ فَاشْفِقْ بِعَبْدِكَ قَدْ أَذَتْهُ جِرَاحُ
وَنَسِيتُ ضِحْكِي وَافْتَقَدْتُ أَحِبَّتِي وَبَرَتْنِي الآلاَمُ وَالأَتْرَاحُ
وَسَبَحْتُ فِي لُجَجِ العَوَالِمِ ذَاهِلاً عَنْ وَاقِعِي، تَقْتَادُنِي الأَشْبَاحُ[1]

فليس غريبا أن تسيطر فكرة الموت على الشاعر، وهو الذي ابتلي بهذا المرض الخطير (العجز الكلوي)، وترك في نفسه أثرا عميقا وجرحا ثخينا لازال ينزف، فتغيرت نظرته للوجود وللحياة من حوله، فكان يستشعر وقع الظلام الذي يلف به، وتتكاثف الصورة أكثر حينما يقرنها بالوحدة: (وحدي وقدْ لفَّ الظَّلامُ..). أين يحيله كل ذلك إلى عوالم الوحشة واللاأمان، فتتلاشى منه ضحكاته: (ونسيتُ ضِحكي..)، وينسى كل رغائبه، ويبتعد عنه الأحبة والخلان، فتتراءى له الحياة بمشهد مأساوي فجائعي هاربة منه، لا ثقة له بغدرها ومكرها، إنها خادعة متقلبة لا يؤتمن جانبها.

ويُعَدُّ فضاء الموت مشكلة وجودية يتخبط فيها الشاعر، فـ "الشاعر الذي تتسرب إلى نفسه فكرة الموت، ويشعر أن عمره قد شارف على نهايته، يسدُّ عليه الإحساس بالموت كلَّ مشاعر السعادة، وتختلج في نفسه مشاعر عنيفة مختلفة، وتثور في عواطفه انفعالات شتى متناقضة"[2] فالأنا تعيش في دوامة من التلاشي والفناء التدريجي، فتسيطر فكرة الموت على أحاسيسه لتجعله خائفا، قلقا، مضطربا، تائها ومنكسرا. وكل هذا مجتمعا يشعره بالاستسلام واليأس، والإحساس بالملل والسأم، فلم يعد هنالك ما يشده إلى هذه الحياة:

أَوَّاهُ يَا زَمَنًا ضَاقَتْ مَسَالِكُنَا تَاهَتْ مَرَاكِبُنَا، صِرْنَا مَجَانِينَا
لِمَ التَّجَنِّي؟ لِمَ الإِبْحَارُ فِي لِمَ الفَرَاغُ غَزَا فِينَا أَمَانِينَا؟[3]

إن الشاعر "مسعود خرازي" يحس بنفسه ضائعة عاجزة، فهو يبحث عن أي شيء يحيله إلى الحياة لكنه كما في كل مرة لا يجد غير السراب. فهو يعترف بسطوة

---

[1]– محمد ناصر: الخافق الصادق (الديوان)، ص50.

[2]– زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، مكتبة مصر، د.ط، 1971م، ص221.

[3]– مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني؟ (الديوان)، ص96.

تفاصيل الموت وتغلغلها في حياته: (ضاقت مسالكنا..، تاهت مراكبنا..، صرنا مجانينا..)، فالفضاء بعد أن منفتحا، حافلا بالدفء والحماية والأمان، تحوَّل فجأة لينقلب رأسا على عقب، فتضيق بذلك السُّبل وتسودُّ الحياة. ثم إنه يحس بنفسه تتصارع مع عالم اغترابي موحش ومؤلم، فيعرتيه قلق السؤال ليقف تائها مذهولا: (لِمَ التجنّي؟ لِمَ الإبحارُ في سفهٍ؟ لِمَ الفراغ غزا فينا أمانينا؟..). فالشاعر لم يكتف بسؤال واحد، وإنما تتالت أسئلته متلاحقة متراصة لتمارس كثافتها الدلالية ولتجسد فاعليتها المسيطرة على السياق.

وربَّما شكَّلت الأسئلة بطابعها الدلالي الاغترابي المكثف منحًى ينحوه الشاعر "مسعود خرازي" كل مرة، ليجسِّد به فضاء الموت الذي يفتك به، فيقول في قصيدة "حديث الرغبة المتعبة":

أَيْنَ المَسَاءَاتُ فِي زُهْوِهَا؟

أَيْنَ نَبْضُ المَحَبَّةِ؟

أَيْنَ رَمَانَا

صَهِيلُ المَسَافَاتِ،

مُرُّ الفَرَاغِ،

صَقِيعُ العُيُونِ؟

أَفَقْنَا عَلَى..

صُحْبَةٍ مِنْ خَرِيفٍ

فَتِهْنَا..

وَغَابَتْ شُمُوسُ المَحَبَّةِ فِي الصَّمْتِ وَالمَهْزَلَهْ

فَتِلْكَ لَعُمرِي

هِيَ المُشْكِلَهْ[1]

فالحياة تبدو مفقودة، وفقدها يعني بالضرورة حضور الموت. فالشاعر يتساءل عن ذاك المكان الذي يجد فيه الحياة الحالمة التي تنجيه من اغترابات القاتلة، فاغتراب الذات يقابله موت الأنا. واغتراب الذات يتجسد عن طريق "الانسلاخ عن المجتمع، والعزلة أو الانعزال، والعجز عن التلاؤم، والإخفاق في التكيف مع الأوضاع السائدة في المجتمع، واللامبالاة، وعدم الشعور بالانتماء، بل وأيضا انعدام الشعور بمغزى الحياة"[2].

وفي زخم هذا الفضاء يعتبر الشعر آلة مهمة لرصد الواقع المتمزق والمعادي، وتعبيرا صادقا عن المأساة التي تخالج روح الإنسان والشاعر بالدرجة الأولى، لذلك يسعى دوما لأنْ يجعل من حياته خطا يوازي قصائده، أي يريد أن يصهر كلا منهما –كما يقول العقاد– ليكونا "شيئا واحدا، لا ينفصل فيه الإنسان الحي عن الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه ترجمة باطنية لنفسه.."[3]. لذلك كانت قصيدة "دموع وآلام وخواطر" للشاعر "مفدي زكريا" ترجمة صادقة للمعاناة النفسية التي يقاسيها، والتي أدت به إلى موت الأنا وإحساسه بعدمية الحياة:

أَلاَ لَيْتَ هَلْ مِنْ عَوْدَةٍ نَحْوَ بِهَا الحَقُّ حَقٌّ، لاَ نِفَاقًا وَلاَ كِذْبَا؟
وَيَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ نَرَى بِسَمَائِنَا بَوَارِقَ مَاضٍ كَانَ فِيهِ النُّهَى قُطْبَا؟
سَئِمْتُ تَكَالِيفَ الزَّمَانِ، وَقَدْ سَمَا بِنَا مَرْكَبُ الأَيَّامِ بَحْرًا طَمَا صَعْبَا
وَحَمَّلَنِي دَهْرِي طَوَارِقَ عِدَّةً رَأَيْتُ المَنَايَا دُونَهَا مَلْجَأً رَحْبَا[4]

تتخذ الأحداث في الأبيات مجرى تأويليا، يتجلى منها الفضاء المتخيل اعتمادا على ما يؤسسه الواقع من معطيات، فهو عملية لاحتواء الواقع وإعادة إنتاجه بطريقة أكثر كثافة. فالشاعر يتذمر من فضائه الراهن لأنه يشعره بالسأم والألم، لذلك نجده يحتمي

---

[1]– نفس المصدر، ص64.

[2]– قيس النوري: الاغتراب (اصطلاحا ومفهوما وواقعا)، مجلة عالم الفكر، المجموعة 10، 1985م، 68 وما بعدها.

[3]– عباس محمود العقاد: ابن الرومي حياته وشعره، المكتبة التجارية، القاهرة، مصر، ط5، 1963م، ص05.

[4]– مفدي زكريا: أمجادنا تتكلم (الديوان)، ص62.

بفضاء الذاكرة عله يرمم أشلاءه، فتأتي الأسئلة بإلحاحها وكثافتها لتطرح مشكلة وعي الشاعر بالزمن، فيبدو قلقا مضطربا يائسا، لا يعترف إلا بمرجعية الماضي: (هل من عودةٍ نحو أعصُرٍ...؟ هل نرى بسمائنا بوارق ماضٍ..؟). فالشاعر يستدعي فضاء الذاكرة، لينهل من معينها المثالي الحالم، وبالمقابل فإنه يعلن القطيعة مع كل ما هو راهن، فالماضي –في نظره– يجسِّد الحق والخير والمثالية، على عكس الزمن الراهن فإنه مشوب بالمكر والخداع والنفاق والكذب: (هل مِنْ عودةٍ نحوَ أعصُرٍ / بها الحقُّ حقٌّ، لاَ نفاقًا ولا كِذْبَا؟ هل نرى بسمائِنَا / بوارِقَ ماضٍ كان فيه النُّهى قُطْبَا؟)، ولمَّا لم يَعُد هذا الماضي فإن الشاعر سيشمله الإحساس العميق بالمأساة والفجيعة، وهذا ما يبرره "جون فون زيلسكي Jean Von Ziliski" حينما يقول: "إننا نبكي بكاءً يتعذر ضبطه عند التفكير في الفرق بين الإنسان في تصرفه الشائع؛ وبين ما يمكن أن يكون عليه"[1]. وإحساسه بالفجيعة هذا هو ما يجعله يركن إلى فضاء الموت، ويراه ملجأً بديلا يغنيه عمَّا يراه في الواقع.

ب- موت الآخر:

منذ أن يفتح الإنسان عينيه على الدنيا والموت ماثل أمامه، فالحياة بجميع تجلياتها ليست إلا موتا يتغلغل في جميع أجزائها، فثمة فرق قائم بين أن يعيش الإنسان مأساة الموت وبين أن يدركها، وهو ما ينحو إليه "عز الدين إسماعيل" حينما يضرب مثالا لتساؤل "أبي العلاء المعري" حين قال: أبَكَتْ تلكم الحمامة أم غنَّت على فرع غصنها المياد؟[2]. فبكاء الحمامة وغناؤها إنما يمتزجان مع بعضهما بشكلٍ متماهٍ، ليصنعا شمولية هذه الصورة الوجودية؛ المتمثلة في جدلية الحياة والموت.

فالإنسان حينما يعي كينونته في هذا الوجود يتراءى له الموت كمأساة كبرى في هذه الحياة، فهو يستشعر الفناء والهلاك، و"يموت كل لحظة وكل يوم موتا جزئيا لا يكاد

---

[1]– جون فون زيليسكي: المأساة والخوف، ترجمة عارف الحذيفة، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 1982م، ص ص35، 36.

[2]– ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1978م، ص350 وما بعدها.

يشعر به"[1]، خاصة حينما تتمثَّل أمامه صور الموت التي تصيب الأهل والأحبة، فيستشعر مرارة الفقد والرحيل:

يُكَدِّرُ صَفْوَنَا مَوْتُ الرِّجَالِ وَيُنَغِّصُ عَيْشَنَا بَعْضُ اللَّيَالِي
رِجَالٌ فِيهِمْ جَلْدٌ وَعَزْمٌ وَفِيهِمْ بَعْدَ ذَا كَرَمُ الخِصَالِ
وَأَسْوَأُ عُمْرِنَا يَوْمٌ حَزِينٌ نُوَدِّعُ فِيهِ أَعْلاَمَ الرِّجَالِ
وَنَصْنَعُ مِنْهُمْ قَبْرًا حَقِيرًا وَنَقْبَرُ فِيهِمْ حُسْنُ الفِعَالِ[2]

فالشاعر "عمر هيبة" يرى في موت الرجال والأحبة موتا له بالضرورة، ذلك أن الذات الشاعرة "تحاول في صراعها هذا أن تبني عالَما مثاليا، تحاول من خلاله تهديم الحدود الفاصلة بين الحياة والموت حدَّ التلاشي، لتكتسب الذات دلالة مطلقة، يُكتَشَف من خلالها ذلك التقابل بين عناصر الواقع، ومعانقتها مع عالَم الموت"[3]. فقد أصبح عالم الموت فضاءً مطلوبا لدى شعراء بني مزاب، خاصة حينما لا يجدون الحماية والألفة في عالمهم الراهن، فيتجه خيالهم الشعري إلى إنتاج فضاءات متخيلة خصبة حالمة، تتقاطع مع فضاءات الألفة والأمان والدفء التي افتقدونها. يقول الشاعر "سليمان دواق" وهو يبكي عالَمه، ويتساءل عن جدوى حياة تخلو من والده:

أَنَا لاَ أُصَدِّقُ أَنَّ المَوْتَ يَا أَبَتِي قَدِ اِصْطَفَاكَ وَأَنَّ المَوْتَ ذَا قَدَرُ
خَلَّفْتَ بَعْدَكَ دُنْيًا لاَ جَمَالَ لَهَا بَلِ الحَيَاةُ فِي عَيْنِي كُلُّهَا كَدَرُ[4]

ولـمَّا لم يجد الشاعر ذاك الفضاء الأليف ارتضى لنفسه فضاء الموت الحالم، إنه يهرب من الموت إلى الموت، ويريد الخلاص من الرقابة الزمنية والمكانية التي تفرضها الوحشة، فذات الشاعر تعمد إلى إنتاج فضاءات متخيَّلة تتكئ على النظرة الوجودية والعدمية، أين تنتفي جمالية الحياة ليحل محلها الإحساس بالفراغ، فها هو الشاعر "مسعود خرازي" في قصيدته "رحيل" يرثي رحيل امرأة فاضلة تدعى "فضيلة". حيث إن النظرة

---

[1]– إبراهيم عبد الرحمن محمد: قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص116.

[2]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص92.

[3]– عيسى سلمان درويش: الموت في شعر السياب ونازك الملائكة (دراسة مقارنة)، رسالة ماجستير، جامعة بابل، العراق، 2003م، ص16.

[4]– سليمان دواق: نفحات ولفحات (الديوان)، ص131.

العميقة لبنية الأبيات توضح أن الشاعر إنما أراد أن يتلبَّس قناع تلك المرأة ليُظهر قتامة العالم، وليبين أن رحيلها إلى عالم الموت خيار صائب، على أن ترزح في ظل متاهات الراهن:

الحُزْنُ

أَثْمَرَ فِي مَلِيكَةَ

وَاعْتَلَى

لَمَّا

فَضِيلَةُ قَرَّرَتْ

أَنْ تَرْحَلاَ

مَاتَتْ فَضِيلَةُ

كَيْفَ مَاتَتْ؟

رُبَّمَا

ضَاقَتْ بِفَوْضَانَا

فَسَارَتْ لِلْعُلاَ[1]

لقد مثَّل الشاعر وحشة الفضاء الراهن بقوله: (فوضانا)، أي أنَّ هذه الفوضى هي السبب الرئيسي في كل ما نحياه من مآسٍ وأحداث، ونتيجة لتلك الفوضى فإن الذات ستعتريها مسحة الموت لأنها لا تحيا، وعدم الحياة بالضرورة يساوي الموت. فتتم عملية البحث عن فضاء بديل، وعن عش آمن يوفر الحاجة الإنسانية للاحتماء من الأخطار المحدقة، فلا يجد إلا الموت، وهو ما يشير إليه الشاعر بـ: (فسارت للعلا). ومن جانب

---

[1]- مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني؟ (الديوان)، ص ص51، 52.

آخر فالموت بالنسبة للإنسان لا يعدو أن يكون ذاك السواد الذي "يعيق حركة الحياة وتطورها، وهذا مدار تعجبه من حب الناس إياها، ولا سيما حينما أدرك أن حجم المصيبة الإنسانية بفقدان هذه الحياة أعظم بكثير من لحظة الفرح بوجودها والإقبال عليها"[1]، فنعيم الحياة زائل وأيامها قصار، لذلك فلا حاجة للإنسان بأن يتشبث بما هو زائل، فحركية الزمن كفيلة بأن تقضي عليه.

ولهذا كانت نظرة الشاعر إلى الموت نظرة مريبة، يختصرها في كونه وحشٌ مخيف يقيم في الفضاء المتخيل لديه، وهو قادر على اقتحام أسوار الحياة في أية لحظة، ليسلب منه أعز الناس والأحبة من حوله. فالإنسان عندما "يبدأ بالتفكير في الابتعاد عن واقعه الذي أصبح لا يُطاق، ليشعر بالاغتراب المرير الذي يدفعه إلى التفكير بطريقة لا شعورية للخروج من واقعه المرير، حينها يبدأ منصرفا إلى الحديث عن الموت"[2].

والموتُ جوهر يقيني في ذوات شعراء بني مزاب، إذ يرونه متجليا كفضاء متخيَّل يمارس سطوته وحضوره في حياتهم، إنه يقف أمامهم شاخصا عند رحيل كل رجل من رجالات البلدة، وهذا ما يدخلهم في دوامة من الصراع الوجودي مع محيطهم، فانقضاء الآجال التي تثيرها حركية الزمن المتسارعة تعزز لديهم الإحساس الحاد بالفناء والذوبان، لذلك نجدهم في دواوينهم الشعرية يحاولون تجاوز تجربة الموت والانصراف عنها إلى الحياة، باعتبار أن الموت يسلب أعمدة المجتمع ليضعف كيانه ويهز أركانه، لكنهم دوما يتصدَّون له بقصائد شفافة، يضمِّنونها صرخاتهم وهواجسهم لأجل تحقيق استمرارية الحياة.

---

[1]- حسين جمعة: الاغتراب في شعر المعري وأدبه، مجلة جامعة دمشق، سوريا، المجلد27، العدد 1، 2، 2011م، ص51.

[2]- عبد القادر توزان: الشعور بالاغتراب عند أبي العلاء المعري وآلبير كامو، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2006م، ص92.

وفي قصيدة بعنوان "رزية الإسلام العظمى"[1] يجسّد الشاعر "أبو اليقظان" الآلام والأحزان التي ألمَّت به، جراء رحيل أحد شيوخ البلدة؛ فيقول:

عَجَبًا لِهَذَا الدَّهْرِ لاَ يَصْفُو لِذِي عَقْلٍ وَلاَ يَخْلُو مِنَ الأَكْدَارِ
لاَ جَامَلَ الفُضَلاَءَ لاَ خَلَى سَبِيـ ـلَهُمْ وَلاَ أَخْنَى عَلَى الأَشْرَارِ
وَاحُرْقَتَاهُ لِفَقْدِ مَنْ قَدْ شَيَّدَا بُنْيَانَهُ فِي سَائِرِ الأَقْطَارِ[2]

إنَّ الموت لم يسلب منا الأحبة والأجداد، إنهم عائدون إلينا، فليس لنا إلا أن ننتظر ونعدَّ الأيام بشوق، هكذا يتصور "صالح خرفي" فضاء الموت وعوالمه، إنه يحاول الهروب من يقينية الموت، كما يحاول تجاوز مأساوية الفقد، فيشرع في تجميد الموت وعزله، ليولّد فضاءً متخيلا ينشد الحياة ويتشبث بها أكثر. ففي قصيدة بعنوان "الراحل العائد" يرثي الشيخ "إبراهيم بيوض" قائلا:

عُدُّوا لَهُ الأَيَّامَ، فَهْوَ العَائِدُ وَتَرَقَّبُوا اللُّقْيَا فَنِعْمَ الوَافِدُ
لاَ تُجْهِدُوا الأَنْظَارَ بَحْثًا، إِنَّهُ فِي قُبَّةِ المِحْرَابِ، ثَمَّةَ سَاجِدُ
بَيُّوضُ مَا أَنْتَ المُوَسَّدُ فِي بَلْ أَنْتَ فِي دَارِ الخُلُودِ الخَالِدُ[3]

إن سيطرة فضاء الموت كان قويا على الشاعر، إذ بات يشعر بهزيمته أمام الزمن والحياة، لأنه يحيله إلى الزوال، فعن طريق رحيل الأحبة يدرك الشاعر كم هي الحياة قصيرة، والخلود فيها مستحيل إذ الموتُ يتربص به وبالآخرين جميعا. وأمام هاته الحتمية اليقينية يحاول الشاعر جاهدا أن ينتشل نفسه من الوحل، إنه لا يريد أن ينهزم أمامه، لذلك نجده يوهم نفسه بالعودة، فلم يعد يصدق رحيل الشيخ "بيوض" إلى الأبد. كما أراد أن يُشرك الناس في نفس المتخيل، فكان يخاطبهم ويمنّيهم بقوله: عُدُّوا له الأيام..

---

[1]– يقول الشاعر عن نفسه: إني نظمتُ هذه القصيدة في 29 جمادى الثانية 1332هـ، وذلك في رثاء قطب الأئمة "الشيخ الحاج بن يوسف اطفيش" لما انتقل إلى الرفيق الأعلى في هذا الشهر من السنة (ينظر: ديوان أبي اليقظان، الجزء1، ص175).

[2]– أبو اليقظان: الديوان الشعري، الجزء1، ص175.

[3]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص157، 158، 160.

ويُصر الشاعر على انتشال الشيخ بيوض من الموت إلى الحياة من جديد، لأنه يعتقد في قرارة نفسه أنه كذات شاعرة لا يمكن أن تحيا والآخر في عداد الموتى، لذلك يعمد إلى سدِّ الفراغ لتحقيق الموازنة. فالآخر "حتمي للذات كما هي حتمية له، فقطب الذات/الأنا لا يستطيع أن يعيش إلا في علاقته بقطب الآخر/الغير، حقا إن المرء يولد بمفرده ويموت بمفرده، لكنه لا يحيا إلا مع الآخرين وللآخرين وبالآخرين"[1]. والحياة بتقلباتها وأحداثها لا تبعث إلا على الموت، خاصة حينما تفتك بصاحبها على حين غرَّة، فلطالما كانت "مشكلة الموت تقلق الشاعر، إنه متأكد من وقوعه وهذا سر عذابه. والناس يتسابقون –وهم لا يدرون– في الوصول إليه"[2].

أما الشاعر "حمود رمضان" فإنَّ أقصى ما يخيفه هو انقضاض الموت عليه فجأة من حيث لا يحتسب، لذلك فهو يخاطبها ويترجاها كي تمهله بعض الأيام واللحظات. ذلك أن الإنسان "الذي تتسرب إلى نفسه فكرة الموت، ويشعر أن عمره قد أشرف على نهايته، يسدُّ عليه الإحساس بالموت كل مشاعر السعادة، وتختلج في نفسه مشاعر عنيفة مختلفة، وتثور في عواطفه انفعالات شتى متناقضة"[3]، فهو لا يتصور نفسه يموت بعيدا عن أمه وأبيه ثم زوجه. فهذه الصورة الموحشة تؤرق الشاعر وتجعل الموت متجسدا لا محالة:

أَيْنَ أَهْلِي يَرْثُونَ لِي وَبِحَالِي أَيْنَ مَنْ عِشْتُ بَيْنَهُمْ فِي دَلاَلِ
لَيْتَهُمْ يَسْمَعُونَ صَوْتَ مَقَالِي لَيْتَنِي قُرْبَهُمْ وَلَوْ فِي الخَيَالِ[4]

لقد اجتمعت لدى الشاعر كل القنوات التي تحيله إلى فضاء الموت، متجسدة في عناصر "المفارقة واليأس والقلق"[5]، ذاك العالم المخيف المزدحم بالحزن والألم، والذي

---

[1]– فاضل أحمد القعود: جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي دراسة نصية، دار غيداء، عمان، ط1، 2012م، ص33.

[2]– صابر عبد الدايم: التجربة الإبداعية في ضوء النقد الحديث، ص155.

[3]– زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، ص221.

[4]– محمد ناصر: حمود رمضان الشاعر الثائر، ص148.

[5]– ينظر: علي عبد المعطي أحمد: سورين كيركغارد مؤسس الوجودية المسيحية، دار المعرفة الأمعية، الإسكندرية، مصر، د.ط، 1985م، ص244.

يتجرعه الشاعر كل لحظة. إنه يستشعر نفسه وجها لوجه في مواجهة الموت، فصورة الاحتضار أو الإحساس بالموت يتغلل فيه ويخطف ما تبقى فيه من حياة تتحول إلى رؤية مسيطرة، لذلك يئن الشاعر منكسرا مذهولا وهو يقدم آخر أمنياته: (أينَ أهلي يرثون لي وبحالي ؟ أين من عشتُ بينهم في دلالِ؟). فالسؤال هنا يبدو مشبعا بروح اليأس العميق، إنه يكثف المشاهد المأساوية ويعمِّق من درجة اغترابها.

فرغم أن الموت لا مهرب إلا أن الشاعر يبدو غير مصدق لمجيئها في هذا الوقت والظرف بالذات، فهو يرفض صيرورتها الزمنية ولا يريد أن تطاله هو نفسه، تماما مثلما "يرفض نزار قباني الموت ليفتح شدقيه على اتساعهما ليرسم صرخة بحجم كونه الشعري قائلا للموت بكل ثقة: **لا**"[1].

وعادة ما يتم الربط بين فضاء الموت وبين وحشة المكان، حتى يصبح الحزن لصيقا بالذات الشاعرة لا يبرحه أبدا، إنها تجسِّد قول (أندريه مالرو Andre Malrau) في روايته –قدر الإنسان– : "الجميع يتعذبون، وكلٌّ منا يتعذب لأنه يفكر.."[2].

ويبقى الموت من أبرز الفضاءات المتخيلة التي ركن إليها شعراء بني مزاب، خاصة تلك المتعلقة بموت الآخر، لأن المجتمع المزابي كيانٌ واحد تجمعه روابط متينة جدا، فأي فقدان لأحد أجزائه إنما هو بالضرورة فقدان للمجتمع بأسره. فلقد "تمتع المجتمع المزابي برسوخ جذور الروح الجماعية والشعور الجماعي، ولو ذهبنا نعدد الجوانب التي ظهرت فيها هذه الروح لطال بنا التعداد...، فلو استعرضنا هذه الملامح لوجدناها بادية في الأعراس والمآتم، وفي المساجد والمقابر والمدارس، وفي كل المرافق العامة"[3]. لذلك فقد خلَّف رحيل العلماء والأجداد والمشايخ الأثر الأكبر في نفوس شعراء بني مزاب، فكانت جل قصائدهم تتغنى بالفضاء المثالي الحالم الذي كانوا يشغلون حيزه قبل رحيلهم، إذ يرجع لهم الفضل فيما لحقته الحضارة المزابية من تقدم وازدهار. لكن رحيلهم يمثل

---

[1]– ينظر: مشوح وليد: الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، ص135.

[2]– أندريه مالرو: قدر الإنسان (رواية)، ترجمة فؤاد كامل، الدار المصرية، د.ط، 1965م، ص322.

[3]– الشيخ القرادي: رسالة في بعض أعراف وعادات وادي مزاب، ص57.

الهاجس الأكبر للحضارة المزابية، فهو يبعث في نفوسهم الخوف والقلق من المستقبل، ذلك المستقبل المحفوف بالمخاطر. إذ يظل فضاء الموت يخيم على الأجواء كلما رحل أحدهم، لأن مجرد استحضاره على الواقع الراهن إنما يعني التلاشي والفناء.

ج- موت القضية:

لا شك في أن الشاعر قبل كونه شاعرًا فهو بالدرجة الأولى إنسان ضمن إطار اجتماعي، فما يصيب هذه الأمة من حوادث وأزمات فهو يُحزنه ويؤلمُه بدرجة خاصة، حيث إن الشاعر الإنسان يتقاسم أمورًا مشتركة عديدة مع هذا المجتمع (الصغير أو الكبير)، فإما أن تكون لغةً أو دينًا أو نَسَـبًا أو قرابة جغرافية، أو قد يكون رابط الإنسانية -فحسب- هي ما يجمعه بهم رغم اختلاف العوامل الأخرى. كما لا يمكن "أن ننكر التأثير المباشر وغير المباشر لشعر إليوت الذي يعني الحضارة الغربية وإفلاسها وموت الإنسان، وبخاصة في قصيدته الأرض الخراب"[1]. فرغم أن الموت كان ظاهرة قديمة إلا أن إليوت ساهم في تبلور النظرة الشمولية له.

ولقد كانت التجربة الشعرية لشعراء بني مزاب انعكاسًا لواقع الحياة التي يحيوها، وتشخيصًا لهموم وآلام وأوجاع وأحزان أمتهم بصفة خاصة، وعن الإنسانية بصفة عامة، وفي ذلك يقول العقاد: "شيء واحد لا ينفصل فيه الإنسان الحي عن الإنسان الناظم، وأن يكون موضوع حياته هو موضوع شعره، وموضوع شعره هو موضوع حياته، فديوانه ترجمة باطنية لنفسه"[2].

وموت القضية لدى الشاعر المزابي إنما تعني موت الحضارة، أو موت ذلك الإنسان الذي يبنيها، إذ يفتح شعراء بني مزاب أعينهم على الواقع، فيجدونه رتيبا يسوده التخلف والجهل، وهو ما يجعلهم يعلنون موت القضية الحضارية وفنائها، بدافع الخيبة واليأس:

---

[1]- محمد محمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بنياتها ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1986م، ص286.

[2]- عباس محمود العقاد: ابن الرومي حياته وشعره، ص05.

الجَاهِلِيَّةُ بَعْضُ مَا نَحْيَا، وَقَدْ طَمَسَتْ حَضَارَتَنَا الجُنَاةْ
نَحْيَا وَلَكِنْ أَيْنَ فِي أَعْمَاقِنَا نَبْضُ الحَضَارَةِ وَالصَّلاَةْ
سَيَّانَ فِي أَيَّامِنَا قَتْلٌ وَتَزْوِيجٌ وَمَوَاكِبٌ لِلْعُرْسِ وَالصَّرَخَاتْ
فَالكُلُّ يُؤْتَى بِالصُّرَاخِ وَيُجْتَبَى بِالذِّكْرِ وَالحَفَلاَتْ
وَيَحُومُ حَوْلَ رُبُوعِنَا قَدَرٌ يُزَمْجِرُ تَارَةً بِالبُؤْسِ وَالنَّكَبَاتْ[1]

ولا شك أن موت القضية إنما ينشأ من التدهور الحاصل في الفضاء الذي يحوي كيان الشاعر، وكلما انتفت معالم الحضارة والعلم كلما أوغلت الأمة في نفقها المظلم. "إنها الحقيقة الواقعة. إن العلم يسير في خطه المستقيم، صاعدا أبدا نحو القمة، ولكن نفوس البشر تتلوى في موجات هابطة وصاعدة، بصرف النظر عن التقدم العلمي. وهي اليوم في حضيض الموجة الهابطة كأسوأ ما يكون عليه الإنسان"[2]. يقول "مسعود خرازي":

أَجِيئُكَ أَثْقَلَنِي لَيْلُ أَرْضِي مَتَى الصُّبْحُ يَا وَطَنِي وَالبَشَائِرْ؟
مَتَى الحُبُّ يَا وَطَنِي يَحْتَوِينَا؟ أَلَمْ يَكُ يَوْمًا أَمِينَ الأَوَاصِرْ؟
هُوَ الوَطَنُ الحُلْمُ أَمْسَى غَرِيبًا يَحِنُّ إِلَى فَرْحَةٍ لاَ تُصَادَرْ
يَحِنُّ إِلَى قِصَّةِ الحُبِّ لَمَّا تَسَامَى الهَوَى بَيْنَ أَرْضٍ وَثَائِرْ[3]

إنها الرحلة العميقة لحزن الشاعر "مسعود خرازي" وهو يرصد الموت الحضاري يجتاح وطنه، لقد ماتت قضيته وتلاشت، ولم تتبقَّ سوى تساؤلات اغترابية تبحث عن ذاتها في هذا الوجود:

سَادَتِي...

مِنْ آخِرِ الحُزْنِ الجَرِيحِ المُتَضَرِّرْ

وَبَقَايَا الشَّوْقِ

أَحْكِي قِصَّةَ الحُلُمِ المُهَجَّرْ

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص ص159، 160.

[2]– محمد قطب: في النفس والمجتمع، مكتبة وهبة، مصر، ط2، 1962م، ص173.

[3]– مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني (الديوان)، ص ص20، 21.

أَيْنَ مِنِّي؟

كَيْفَ ذَاكَ الحُبُّ أَمْسَى غَيْرَ مُثْمِرْ؟

كُلَّمَا اِسْتَيْقَظَ فِينَا أَمَلٌ كَيْ نَتَطَوَّرْ..

يَرْحَلُ الصَّمْتُ بِهِ

فِي وَطَنِي دُونَ مُبَرِّرْ..[1]

والمتأمل لتاريخ بني مزاب يجد أن الأجداد قد خلفوا حضارة قوية، قائمة على العلم والتضحية، فأحيوا الأرض بعد أن كانت صحراء قاحلة لا ماء ولا شجرُ، وتمكنوا من "أن ينشئوا واحاتهم الاصطناعية على وادي ميزاب وعلى روافده، واستعانوا على قسوة الطبيعة بعقيدتهم المتينة، وسلوكهم المستقيم، وصبرهم على شظف العيش، وكدهم المستمر وتقديس العمل اليدوي"[2]، لكن الواقع الحاضر يرهن كل مجهوداتهم ولا يبدي أي اهتمام لإكمال المسيرة.

ولعل القضايا العربية والإسلامية تمثل بدورها الجرح الغائر في جسد الأمة، فكان شعراء بني مزاب يرون التقتيل والتنكيل والتشريد ماثلا أمامهم كل لحظة، فكانت النقطة التي يبدأ منها الموت تمثل مَعْلَما لبداية موت القضية بالضرورة، وموت القضية هو موتٌ للوطن ولشعراء بني مزاب أيضا، لأنهم يرون في كل شبر عربي إسلامي جزءًا من ذواتهم. فكانت فلسطين كأول فضاء يتم استدعاؤه في تجاربهم الشعرية:

فِلِسْطِينُ وَالعُرْبُ فِي سَكْرَةٍ ... قَدِ اِنْحَدَرُوا بِكِ لِلْهَاوِيَةْ
وَكُلِّ شَرِيدٍ عَلَى ظَهْرِهَا ... تُسَخِّرُهُ بَطْنُهُ الخَاوِيَهْ[3]

فالقضية الفلسطينية هي قضية العرب والمسلمين جميعا، فكل تقاعس في حلِّها إنما هو موت للقضية، فشعراء بني مزاب يصورون تلك الخيبة التي باتوا يتجرعونها كل

---

[1]- المصدر نفسه، ص25.

[2]- يوسف بن بكير الحاج سعيد: تاريخ بني مزاب، ص27.

[3]- مفدي زكريا: اللهب المقدس (الديوان)، ص337.

يوم، إنهم يستشعرون ضياع القضية وتمزق الهوية أمام الخذلان الذي تلقاه من جميع الأطراف، فسقطت الآمال كلها تحت مقصلة الوعود الكاذبة والاتفاقات الوهمية. وماتت القضية في وجدانهم، وأشعارهم أيضا، فأصبح حضورها كغيابها سواء:

سَيَّانَ عِنْدِي إِنْ غَابُوا وَإِنْ حَضَرُوا فَلَيْسَ لِلْعُرْبِ تَأْثِيرٌ وَلاَ أَثَرُ
فَهَلْ سَمِعْتَ لَهُمْ حِسًّا، فَمُذْ وُجِدُوا مِنْ رُبْعِ قَرْنٍ مَعَ الأَمْوَاتِ قَدْ قُبِرُوا
وَهَلْ رَأَيْتَ لَهُمْ فِعْلاً، وَدَيْدَنُهُمْ كَذِبٌ وَتَصْفِيقٌ كَذَا اِشْتَهَرُوا[1]

فقد جسَّد شعراء بني مزاب موت القضية بكل أبعادها وتجلياتها في شعرهم، فعكسوا بذلك فضاءهم الراهن المليء بالهزائم والفجائع، فلمَّا لم يجدوا بدًّا من الاقتتال والمقاومة ركنوا إلى فضائهم الخفي المتمثل في الموت، أين اعتراهم ثقل المأساة المدجَّجة بالأسئلة والاستفهامات المتلاحقة، وهي تترجم بصورة أو بأخرى قلق استمرار البحث عن العالم البديل، الذي يمنح للنفس سكونها وأمانها المنشود.

2- فضاء الذات:

إن تمركز الذات حول نفسها يطرح إشكالية الهروب من الفضاء الواقعي الراهن، والالتجاء إلى توليد فضاءات خفية للبحث عن الأمان المفقود، ولعله "من الشائع والمألوف حاجة الشعور إلى الإحساس بالوحدة والفردية، وهو ما يبرر وجود الأنا، لأن جميع الإدراكات والأفكار مرتبطة به من حيث هو ملجؤها الدائم"[2]. فذات الشاعر تلتقط أدنى الإشارات التي يحفل بها الفضاء، لهذا يظهر السخط والإحساس بالفراغ كمعلم بارز يؤسس للمأساة الكونية، يقابله في الآن نفسه الإحساس بمفارقة وجودية، بين إفلاس الفضاء وبين إرادة الأنا الفردية التي تسعى جاهدة لتخطي هذه العقبة.

ومن خلال التجربة الشعرية لشعراء بني مزاب يتضح لنا جليا درجة الانغماس في الذات والتمركز حولها، ذلك أن الفضاء من حولهم لم يهيئ لهم سبل الإحساس بالدفء

---

[1]- محمد ناصر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص421.

[2]- ينظر: جون بول سارتر: تعالي الأنا موجود، ترجمة وتقديم حسن حنفي، دار التنوير للطباعة والنشر، طرابلس، لبنان، ط1، 2005م، ص53.

والحماية، فطغى عليهم شعور اليأس من الحياة والإخفاق في التجربة، فركنوا إلى ذواتهم يبحثون فيها عن ملجأ:

مِنْ قَدِيمٍ أَنَا بَيْنَ الأَهْلِ كَإِنْسَانٍ أَوْ كَطِفْلٍ فِي نَظَرِ الإِخْوَةِ وَالأُمّ رَبِيبْ
غَيْرُهُ يَحْظَى بِوُدٍّ وَوَلاَءٍ مِنْ حَبِيبْ وَهُوَ مَعْدُومٌ مِنَ الحُبِّ بِلاَ أَيّ نَصِيبْ
أَهْلُ بَيْتِي فِيهِمُ مَنْ قَدْ جَفَانِي حَيْثُمَا سِرْتُ أَرَى الجَافِي مُشِيرًا بِبَنَانِ
شَاهِرًا قَوْسَ اتِّهَامَاتٍ جَلِيًّا لِلْعَيَانِ وَأَنَا المَظْلُومُ، وَالظَّالِمُ بِالزُّورِ رَمَانِي[1]

فالحس الفجائعي أصبح لصيقا بالشاعر يلازمه طول الوقت، وهو نتيجة حتمية للقطيعة الكائنة بينه وبين فضائه: (مِنْ قديمٍ أنا بين الأهلِ كإنسانٍ غريبْ..)، فكان بذلك لجوء الشاعر إلى ذاته كنمط من أنماط من المقاومة الذاتية، ذلك أن "الإنسان يعي مكانته في العالم عن طريق اكتشافه للفجوات الفاجعة في وجوده؛ كالموت والألم والخطيئة، ويدرك في الوقت نفسه جدوى النكوص إلى النفس والتمركز حولها، وعدم مسايرة الواقع"[2]، مثلما يقول الشاعر "رمضان حمود" في قصيدته "يا قلبي":

وَيْلاَهُ مِنْ هَمٍّ يُذِيبُ جَوَانِحِي فَكَأَنَّمَا فِي القَلْبِ جَذْوَةُ نَارِ
نَفْسِي مُعَذَّبَةٌ بِهِمَّةِ شَاعِرِ دَمْعِي عَلَى رَغْمِ التَّجَلُّدِ جَارِ
حَظِّي عَلَى مَتْنِ النَّوَائِبِ رَاكِبُ تَمْشِي بِهِ لِمَحَطَّةِ الأَكْدَارِ
هُوَ دَائِمًا لِي عَابِسٌ مُتَنَكِّرٌ حَتَّى الطَّبِيعَةُ حُسْنُهَا مُتَوَارِ[3]

لقد فتح الشاعر "رمضان حمود" عينيه على عالمٍ مليء بالسوداوية والتناقض، ذلك العالَم الذي أدار ظهره له ولم يُريه سوى الهموم والأكدار، فلم يكن منه إلا أن يصنع فضاءً داخليا يحقق بواسطته الكينونة الذاتية التي افتقدها، مقابلا للفضاء الخارجي الذي يمارس معه القطيعة. فقد "أضناه حبُّ الحياة، فراح ينشد في إصرار ممزوج بالحزن، وكأنه أحس وهو يدنو من القبر رويدا رويدا أن طموحه"[4] قد بدأ بالتلاشي، "وهو يتأهب

---

[1]– سليمان دواق: نفحات ولفحات (الديوان)، ص29.

[2]– ينظر: صدقي إسماعيل: المؤلفات الكاملة، المجلد1، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 1977م، ص196 وما بعدها.

[3]– محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، ص160.

[4]– ينظر: المصدر السابق نفسه، ص34.

للموت الذي أخذه والدنيا مقبلة عليه، تمد إليه كلتا راحتيها، لكنه المرض يختطفه"[1]. وهذا ما يدفع الشاعر إلى لوم عقله وفكره اللذين أوصلاه إلى هذا الوعي المؤلم بالحياة:

عِشْتُ فِي الدُّنْيَا كَئِيبًا بِشُعُورِي وَاهْتِمَامِي
صَاحِبُ الفِكْرِ يَشْقَى فِي نَعِيمٍ وَكَمَالِ[2]

تتحول الحياة لدى "رمضان حمود" إلى معاناة كبيرة، كونها لا تمده بالأمان الذي يحتاجه، وهذا ما يعبر عنه برؤيا تجسد الحس المأساوي الذي أوصله إليه فكره، فتتسع الفجوة بين إرادة الأنا وبين فضائه الموغل في الوحشة، فلا يجد بدًّا من أن يخلق فضاءً متخيَّلا خاصا به. وهو في ذلك يتقاطع مع قول المتنبي: (ذو العقل يشقى في النعيم بعقله / وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم). فعقله هو الذي جنى عليه، لذلك نجده يبحث عن فضاء نقي شفاف، يستبعد فيه الفكر والعقل حتى لا تنكسر توقعاته، فيركن إلى فضاء الطفولة، يستحضر طقوسها البريئة ومناخاتها العفوية البسيطة، ويحن إلى زمن الحرية والإحساس بالانعتاق:

لَيْتَنِي كُنْتُ صَبِيًّا أَمْتَطِي مَتْنَ الخَيَالِ
فِي نَعِيمٍ وَهَنَاءٍ لاَ أَرَى البُؤْسَ
سَابِحًا طُولَ حَيَاتِي فِي بُحُورٍ مِنْ جَمَالِ
فَشَبَابُ المَرْءِ شَرٌّ فِيهِ أَنْوَاعُ السِّقَامِ[3]

يرتدُّ الشاعر "رمضان حمود" إلى فضاء الطفولة حتى ينفلت من سطوة الواقع، إذ يعكس استدعاء الطفولة ارتدادا لعالم متخيَّل لا يتوفر في اللحظة الراهنة للشاعر، فالطفولة لديه تمثل اللحظة الأولى لاكتشاف العالم، حيث يُدرَك الوجود برؤى حالمة جميلة. فيغدو الارتداد إلى الطفولة بذلك نمطا من أنماط المقاومة التي يتكئ عليها الشاعر، ليحميَ نفسه من هذا الفضاء المعادي.

---

[1]– حواش مصطفى بن بكير: رمضان حمود قراءة في سيرته الذاتية، ص12.

[2]– محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، ص151.

[3]– المصدر نفسه، ص151.

فعودة الشاعر إلى مرحلة الطفولة إنما هي مسألة تعويضية، أمام الواقع المر الذي يصطدم به، أين يعتبر "غاستون باشلار" أن تأملات الإنسان الارتدادية إنما تتجه مباشرة إلى عالم الطفولة، حيث جمال الصور المحبوبة؛ المحفوظة منذ الطفولة في الذاكرة"[1]، ولعل رغبته في الحفاظ على تلك الأيام التي قضاها بين عائلتيه ووالديه، والأصدقاء، هي التي تخلق له كل هذا الصراع مع ذاته، "إذ يصنع الشاعر لنفسه طفولة ثانية"[2]، لتكون استجابة للإلحاح الذي تمارسه عليه ذاته أمام صدمات الواقع الراهن. فالفضاءات الخفية تغرس جذورها في نص القصيدة، أي أن التجربة الشعرية تتحول إلى فضاء يمارس فيه الشاعر تأملاته وأحلامه ليتحرر من ربقة الفضاء الراهن، وذلك باعتبار أن "القصيدة الحديثة تعتبر خلفية مرجعية للوطن"[3]. ويتشكَّل هذا الفضاء المتخيل عن طريق تجاوز الأبعاد الهندسية للفضاء والانتقال إلى عالم تسيطر فيه الأنا الشاعرية في تقاطعاتها مع الآخر، فتتلاشى الأمكنة الفيزيائية ليحل محلها تأملات الذات:

أَتِيهُ مَعَ النَّخْلَةِ العَالِيَةْ أُعَانِقُ أَجْوَاءَهَا الصَّافِيَهْ
مَعَ النَّجْمِ يَسْبَحُ عَبْرَ الفَضَا مَعَ البَدْرِ فِي اللَّيْلَةِ الزَّاهِيَهْ
مَعَ الشَّمْسِ تُشْرِقُ حَوْلَ فَتَمْتَصُّ إِشْعَاعَهَا الرَّابِيَهْ
مَعَ الطَّيْرِ تَهْوَى جَمَالَ العُلاَ تُحَلِّقُ طَالِعَةً هَاوِيَهْ[4]

تبدو أنا الشاعر "هيبة عمر" قلقة ساخطة، وذلك عن طريق تكرار الحديث كل مرة عن النخلة، تلك النخلة الرمز التي تحفل بدلالاتها العميقة والمتشظية، فهي بحضورها تستدعي الحياة والموت، والألفة والوحشة. والتوقف عند الفعل (أَتِيهُ) يجعلنا نستحضر فضاءات الكراهية والرفض ومن ثم النكوص. فالفعل بثقله الاستهلالي اختاره الشاعر ليفتتح به أبيات قصيدته "النخلة"، ليمارس سطوته الدلالية على كل الصور الإيحائية التي تحفل بها القصيدة. فتيهان الشاعر مع النخلة في أعماق الفضاء إنما جاء بعد هروبه من

---

[1]– غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ص22.

[2]– جعفر عبد الرزاق: أسطورة الأطفال الشعراء، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص18.

[3]– ينظر: Jacque Sojcher : la démarche poétique, union général d'édition, 1976, Paris, France, p206

[4]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص136.

العالم الأرضي المتخم بالألم والظلمة، حيث يتحقق للأنا وجوده وكينونته عن طريق ممارسة الانفصال عن العالم المعادي.

ولعل هذا الهروب من الشاعر نحو فضاء خفي في الأعالي لم ينبع من فراغ، ذلك أن "السخط احتجاج على اللامعقول الذي يسير الكون"[1]، حيث تتراءى أمامنا لغته المثقلة بالضياع والتيه، وهو يرمق الوجود بنظرات بائسة لأنه لم يتمكن من احتوائه بالحماية والأمان، فتغدو الحياة مجرد ليل حالك تلف به الظلمة. لذلك شكَّل الصراع حول الفضاء عتبة مهمة للشاعر يحقق من خلالها إحساسه بذاته، فهو يتشبث بـ "أناه" ويطير في الأجواء، أمام احتدام الجدلية الناشئة عن الفضاء المرتفع والمنخفض.

ولقد وظَّف الشاعر في عملية التسامي من عالمه الواقعي الأسفل إلى عالمه الفضائي الأعلى عنصر النخلة، فالنخلة باعتبارها شكلا من أشكال الفضاء تمثل رمز الشموخ والثبات والإباء، حيث يراها الشاعر تمثل ذاته وكينونته، فتماهى بها وتلبَّس صفاتها، ليعبر عن عمق اعتزازه بالأرض (الجذور)، وتوقانه للحرية والانعتاق (طولها الفارع). فمن هذه الصور تتحدد معالم الفضاء الخفي، ويصبح تمركز الشاعر حول ذاته بؤرة دلالية تنبع من خلالها رؤيته الذاتية المفعمة بالأنا؛ وهي تتحسس حالها خارج الوجود المكاني.

ويمثل هروب شعراء بني مزاب إلى الفضاءات المتخيلة نمطا من أنماط المقاومة التي يتبنَّونها أمام سوداوية الحياة، ففي الحياة "لا شيء يصل إلى جوهره، إذ كل ما فيها يشتبك بعضه ببعضه، وينكسر قبل تمامه"[2]، ولعلهم في ذلك يدركون "عجز الإنسان عن أن يكون أكثر من حدث عابر في الكون"[3]. حيث شكَّلت الطبيعة بسكونها وصفائها وألفتها فضاءً مثاليا بديلا يمارسون من خلالها تأملاتهم الذاتية. فالعالم الخارجي موحش بالقدر الذي يجعلهم يعودون إلى ذواتهم للبحث عن الفضاء الممكن فيه.

---

[1]– رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003م، ص370.

[2]– أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة والتراجيديا والفلسفة المأساوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص70.

[3]– المرجع نفسه، ص70.

لقد تمكن الشاعر المزابي من أن ينتصر على الفضاء الراهن –ولو جزئيا– ويحلق فوق الأحداث، ليلمس شيئا من الحرية والانعتاق، فصدمة الخارج تُلحِقُ صدمةً بالأنا، وهو ما يجعلها بدورها ترتدُّ إلى الذات لتعيد بناء العالم وفق تصوراتها وأحلامها. لذا كانت الطبيعة ملاذا آمنا لممارسة التأملات والأحلام، "فقد كانت الطبيعة وما تزال ملجأ الغرباء الفارين من جحيم الدنيا وعذابها"[1]. فالإنسان الشاعر يوظف أدواته الفنية للنهوض بجماليات التماهي بينه وبين عناصر الطبيعة، إنه يحاول من خلال تجربته الشعرية أن يتجاوز الواقع المادي المحسوس لها، إذ "غالبًا ما ترتبطُ مشاهد الطبيعة بما في نفسه من حزن وكآبة، فالطبيعة وما فيها من جمال..، لا تهمُّه إلا بقدر ما تساعده على تصوير مشاعره النفسية، عن طريق التضاد أو التماثل، بحيث تصبح هذه المظاهر الطبيعية معادِلا موضوعيا لعواطفه ومشاعره الذاتية الحزينة"[2].

وتصبح الطبيعة بمناظرها الآسرة فضاءً فاتنا يمارس من خلالها الشاعر "صالح خرفي" تأملاته وأحلامه، فتكتسب الطبيعة دلالة الملجأ الذي يوفر الحماية والأمان من مخالب العالم المتوحش. ففي قصيدته "حب من الجزائر" نجده ينادي حبيبته/الجزائر، ويشدُّ على يدها، ليفرَّا معا:

حَبِيبَتِي هَذِهِ الدُّنْيَا بِأَجْمَعِهَا شِبَاكُ سُوءٍ، فَهَاتِي الكَفَّ، نَبْتَعِدِ
نُغَازِلُ البَدْرَ فِي عَلْيَاءِ بَسْمَتِهِ وَنَسْتَشِفُّ مَآسِي الأَرْضِ مِنْ بُعْدِ
نَسْتَغْفِرُ الأُفْقَ لِلأَرْضِ التِي غَرِقَتْ فِي حَمْأَةٍ لِلدِّمَا، مَحْمُومَةِ الزَّبَدِ
وَنَنْثُرُ الزَّهْرَ فَوْقَ الأَرْضِ نَغْمُرُهَا بِقُبْلَةِ الحُبِّ، تَجْلُو، وَصْمَةَ الكَمَدِ[3]

فالشاعر يصطدم بالوعي المأساوي للحياة، لكن "أناه" لا تتبنى موقفا سلبيا أمام هذا المشهد، بل تحرضه على الهروب والاحتماء في حضن الأحلام، فينادي حبيبته الجزائر ويشدُّ يدها لينجوا بجلدتهما. فالصور المتلاحقة في الأبيات تفصح عن "ذلك العشق العارم بين الكائن والمكان، حتى يمسي المكان –عندئذ– تعبيرا عن نزوعات الكائن الجمالية

[1]– عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، ص77.

[2]– المرجع نفسه، ص78.

[3]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص163.

والفلسفية والصوفية والتحليق الميتافيزيقي.."[1]، لذلك فهو يعتبر الدنيا فخًّا لا تُلحِقُ بأهلها سوى السوء والشر والألم: (هذهِ الدُّنيَا بأجمعِها / شِبَاكُ سُوءٍ)، والشاعر في هذا يبدو مُصرًّا على موقفه من خلال لفظة التوكيد (أجمعها)، فهي بدلالاتها تستغرق الدنيا بأكملها، حيث ينضب منبع الحياة ويؤول إلى العدم. فجمالية الفضاء المتخيل لدى شعراء بني مزاب إنما تنبع من العلاقة الحوارية التأملية التي تُقيمها الذات مع نفسها، وهذه العلاقة تؤدي بالضرورة إلى الركون نحو عوالم الوحدة، أين يتم خلق فضاء مكاني محايث للخارج، تتحدد عتباته وتتشكل معالمه وفق توجهات الأنا الغارقة في أحلامها. فالشاعر حينما يضيق بفضائه يتجه إلى إضفاء نوع من "الخيال الشعري على الطبيعة رغبة في الترفيه عن النفس.. وتحقيق السعادة والراحة التي يحلم بها"[2]، فبإغراق الصور في محيط التأملات يتأسس العالم الخفي، وتتنامى سطوة الأنا أكثر فأكثر في الذات.

ولم ينبع هروب شعراء بني مزاب إلى العوالم الخفية التي تتماهى مع الطبيعة مِن فراغ، فلطالما أيقنوا أنَّ البادية والوادي والنخلة والرمال والجبال ما هي إلا أجزاء من مملكتهم، وهي مقدسة لديهم بأتم ما تعنيه الكلمة من معانٍ، ولا يجوز بأي حال من الأحوال المساس بحرمتها أو تدنيسها. لقد نشأوا –كما نعلم– في بيئة يغلبُ عليها الطابع الصحراوي القاسي، لكن إرادة سكانها حوَّلت تلك الصحراء إلى جنان فاتنة وواحات خضراء، فلو تأملناها لحظة لسَحَرَتنا "تلك الرمال الذهبية، والسماء الزرقاء، والأشجار المكسوة بالليمون الأصفر الفاقع، والبرتقال الناصع، والنخيل الباسقات، بعراجينها المختلفة ألوانها بين الأصفر الفاقع والأحمر القاني"[3] والإنسان وهو "يتأمل هذا الجمال الطبيعي الفاتن، يدرك بداهة أن إرادة أهل ميزاب لا تعرف المستحيل في سجلها الحضاري"[4] رغم نقص الوسائل والإمكانات.

---

[1]– خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص341.

[2]– قريرة زرقون نصر: الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث بالمغرب، الدار الجماهيرية للنشر، سرت، ليبيا، ط1، د.ت، ص135.

[3]– بكير بن سعيد أعوشت: وادي ميزاب في ظل الحضارة الإسلامية، ص22.

[4]– المرجع نفسه، ص22.

لذلك فقد تكوَّنت علاقة حميمية وطيدة بين شعراء بني مزاب وبين الطبيعة التي تحتضنهم. إنها بهذا الوجود تشكل لهم عالما رحبا تطبعه القداسة، لأنها تمنحهم الخلاص والحرية والانعتاق، وتمكنهم من تجاوز العالم الخارجي المعادي إلى العالم الداخلي الآمن. فالشاعر "هو وحده الذي يستطيع أن يحقق الصلة بينه وبين ما يحيط بنا، ففي هذه الصلة التامة بيننا وبين الطبيعة تتمثَّل حريتنا"[1]، ولا يمكن أن يتحقق هذا التماهي إلا باستدعاء الذاكرة والاتصال بتاريخ الأجداد والأقدمين، فتتداخل التأملات الذاتية مع الكدح الذي رافق نشأة هذه الحضارة المزابية، وهو ما ينمِّي مشاعر الاعتزاز والفخر لديهم أكثر تجاه هذه الأرض/الوطن. فالفضاء المعادي يجعلهم يهربون إلى ذواتهم، ويتجهون إلى فضاء الطبيعة الصافية، ليؤسسوا معها فضاءهم الخفي الذي يحيلهم إلى جذورهم الأصيلة. إذ لطالما رأوا فيها نموذجا لما يجب أن يكون عليه الإنسان في هذه الحياة.

3- فضاء العزلة واللجوء إلى القصيدة:

لا شك أن شعراء بني مزاب لم يتخذوا من العزلة فضاءً مثاليا لهم إلا لِمَا لاقَوْهُ من سوداويةٍ في الفضاء الخارجي، فهو فضاء يتأسس من خلال التأملات التي تستغرقها ذواتهم حينما تتحول تجاربهم الواقعية جحيما يحيطُ بهم، فيرسمون بذلك نقطة انطلاق لولوج عالم العزلة، أين تتنامى إمكانية استرجاع الأنا الإنسانية والهوية المفقودة.

والعزلة بدلالاتها التقاطبية إنما تتقابل مع الدلالات التي تشي بها الألفة، ذلك أن الإحساس المأساوي بالعزلة لا يتأتَّى إلا بعد إدراكنا لمأساة فقدان البيت، فـ "الإنسان لا يحتاج فقط مساحة جغرافية؛ ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته. وهذا التجذر في الأمكنة يُعزَى عادة إلى البيت الأول للإنسان، حيث يبقى دائم الحضور والتأثير في الفرد، وإن بدا أن صورته في الذاكرة دخلت طيَّ النسيان والتلاشي. فالبيت هو ركننا في العالم، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما في الكلمة من معنى..، كل

[1]- محمد زكي العشماوي: الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص158.

الأمكنة المأهولة حقا تحمل جوهر فكرة البيت"[1]، فتكون بذلك جميع تصوراتنا وتأملاتنا متجهة إليها. فالذات الإنسانية تتخذ من البيت مرجعية خلفية تتأسس عليه كل الفضاء المتخيلة لديه، بحيث يبقى يمارس حضوره وسلطته في كل السياقات.

ولا شك أن حضور البيت وسطوته على الفضاء المتخيل للشاعر إنما لا يتم إلا عبر جسر الذاكرة، وعبر الاتكاء على الماضي بما يحمله من ثقل بالأحداث، إذ يكون "الشاعر خلال عملية الإبداع في حالة ترقب لِما اختفى في عمق ذاكرته من صور وتجارب؛ كي تظهر إلى السطح من جديد، بفعل عملية التداعي"[2]، لتبرز بذلك الصور متلاحقة من أعماق الذات وتتسرب في النسيج الشعري للقصيدة:

إِنّي أَحِنُّ إِلَى صَحْبٍ مَلاَئِكَةٍ وِدَادُهُمْ رَائِقٌ خَالٍ مِنَ الضَّجَرِ
إِنّي أَحِنُّ إِلَى جَوٍّ بِهِ مَرَحٌ يُزِيلُ مَا يَعْتَرِي مِنْ لَوْثَةِ الكَدَرِ
إِنَّي أَحِنُّ إِلَى لَحْنٍ يُخَامِرُنَا فِي جَلْسَةٍ دُونَمَا نَايٍ وَلاَ وَتَرِ
إِنّي أَحِنُّ إِلَى مَا لَيْسَ يَحْضُرُنِي لِكِنَّهُ فِي فُؤَادِي بَالِغُ النَّظَرِ[3]

فالشاعر بعد أن تقدم به العمر أشواطا إلا أنه دائم الارتباط بمرحلة الطفولة، إنه يعيش واقعه الراهن بغطاء الماضي، ذلك أن الحياة لم تعد لها معنى في نظره، وهي في تقدمها تعتبر تدهورا بالنسبة إليه، لذلك عمد إلى استحضار ما يراه أفضل في مخياله؛ فتحرك نحو أزمنة الطفولة والبراءة، يستحضر أحاسيسها وأشياءها وعناصرها، فيصبغ بها عالمه الخاص حتى ليغدو وكأنه في أحلام يقظة. ولعل ما يدعم هذا التوجه قول "توفيق الحكيم": "أمَّا نحن الكبار فقد ضاعت منا القدرة على الحياة في المعنى، ولم نعد نستطيع العيش إلا في المادة. وقد انكمشت الحقائق في نظرنا، فلم نعد نبصر غير حقيقة الإطار الخارجي للأشياء، ولم يعد في مقدورنا أن ننفخ الروح في شيء. لابد لنا إذن من فنان –

---

[1]– زياد أبو لبن: غابة الألوان والأصوات دراسات في شعر عز الدين المناصرة، دار اليازوري للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص81.

[2]– المجالي جهاد: دراسات في الإبداع الفني في الشعر (رؤى النقاد العرب في ضوء علم النفس الأدبي والنقد الحديث)، دار الجنادرية للنشر، عمّان، الأردن، ط1، 2008م، ص ص83، 84.

[3]– سليمان دواق: نفحات ولفحات (الديوان)، ص ص107، 108.

وما الفنان إلا إنسان احتفظ ببعض قوى الطفولة- ينسج لنا أوهاما وأخيلة وصورا، توسع لنا قليلا من أفق حياتنا المادية الضيقة"[1].

فقد سيطرت مرحلة الطفولة على الشاعر "سليمان دواق" بشكل شديد، إلى درجة جعلته مرتبطا بها لا يستطيع الانفصال عنها، فكان يحنُّ إليها ويتمنى عودتها: (إني أحنُّ..)، لأنه لم يعد يتعرف على ذاته إلا من خلال عملية الارتداد الزمني نحو عوالم الطفولة. فتُسهم بذلك ذكريات الطفولة في صناعة المناخ العام لتأملات الشاعر؛ فتتخذ من عوالم الماضي أرضية صلبة تسبح في كيانها لحظات الحاضر، حتى تغدو رؤية شعرية تقتات من مخزون الذاكرة. فالذكريات تتدفق وتزدحم على الشاعر لتخرجه من عزلته التي علِقَ بها، ليأخذ الزمن عنده طابعا تكثيفيا استعاريا، فهو "زمن غني الدلالات؛ شائك ومعقد، لأنه جمع بين الشعور واللاشعور بنوعيه؛ الجمعي والفردي، يدخل تحت نطاقه تاريخ الفرد وتاريخ المجموع؛ إن لم نقل تاريخ البشرية كله، بما فيه من تراث أسطوري، وديني، وصوفي"[2].

وتنفجر دلالات العزلة بقوة في التجربة الشعرية لـ "مسعود خرازي"، قوامها النكوص الفجائعي لـ الأنا، إنه يعلن الاستسلام أمام الإفلاس النفسي الذي يعتريه، وهو في كل ذلك يتمظهر من خلال صور إيحائية انزياحية عميقة، تتطاول على الفضاء المتخم بالألم:

لَكُمُ الدُّنْيَا

وَبِمَا رَحُبَتْ

الأَرْضُ لَكُمْ

وَالقَصْرُ وَمَا جَمَعَا

سَأُصَفِّقُ

[1]- توفيق الحكيم: فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1973م، ص ص45، 46.

[2]- قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، ص373.

أَمْنَحُكُمْ صَوْتِي

وَيُبَارِكُ كُلُّ النَّاسِ لَكُمْ نَصْرَا

وَرَجَائِي

أَنْ تدْعُو لِي

سَادَةَ هَذَا العَصْرِ قَلِيلاً

حُرِّيَّتِي

أَرْعَى قَمَرِي..[1]

فلم يعد الفضاء الراهن –بكل ما يحويه– يُغري الشاعر بالبقاء، لذلك فقد فضَّل الرحيل إلى عالمه الخفي، هنالك بعيدا أين ينعم بجمالية العزلة التي ارتضاها لنفسه. فجوهر النكوص نحو العزلة إنما يتمثل في سطوة الاغتراب التي تفتك بذات الشاعر؛ فهو يسلط الضوء على جدلية الداخل والخارج، إذ الداخل يمثل تمظهرات الأنا، وإيقاع التأملات الحالمة؛ أما الخارج فيمثل عالم الذات المنكسرة والمفلسة، وما يحيط بها من سواد وظلم ومصادرة. والعزلة إنما منشؤها التعفن الذي يشي الفضاء الراهن، إذ لا تقوم لها قائمة إلا تحت أرضية خصبة بالأحلام، لأن الشاعر حينما يفقد حياةً يحاول بالضرورة أن يستعيد حياة أخرى بديلة، ولا يمكن أن يحدث ذلك إلا في سياق الحلم، فالحلم حسب –رولان بارت– يعكس "منطقا واعيا، مترابطا ترابطا رهيفا لا مثيل له، لا يستطيع امتلاكه سوى عمل يقظ مكثَّف"[2].

فرغم استعانة الشاعر بحركية الحلم إلا أن موقفه من الحياة الراهنة يبقى موقفا سلبيا، أعلن معه الإفلاس التام والاستسلام النهائي، إنه يتخلَّى عن كل شيء ذات قيمة، فهو يتنازل عن الأرض كلها: (لكم الدنيا..، الأرض لكم..). ومن ثَمَّ يعلن التخلي أيضا

[1]– مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني؟ (الديوان)، ص11.

[2]– رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 2002م، ص98.

عن قصره وما يحويه من نفائس: (والقصر وما جمعا)، وعن إرادته وحقه في التعبير والاختيار: (سأصفق... أمنحكم صوتي..).

ولا شكَّ أن وصول الشاعر إلى تبني هذا المنحى الانهزامي لم يُولَد بشكل اعتباطي، إنما هو ناتج عن يأس وانكسار من وحشية هذا الفضاء، لذلك يمكن اعتباره ركوننا نحو موتٍ مؤقَّت بديل، فرغم الألم الذي يرافق اختيار العزلة/الموت إلا أنه يبقى خيارا لابد منه، فـ "إن يكن الموتُ مؤلما، فإن هنالك ما هو أشد منه إيلاما؛ ألا وهو بقاؤنا على ما نحن عليه دون تغيير، فنكون بذلك أكثر مما نحن عليه، أو نكون كل شيء"[1].

ونتيجة للواقع المأساوي للفضاء يلجأ الشاعر المزابي إلى بناء عالمه الخفي بين أسوار اللغة وزوايا القصيدة، فتصبح التجربة الشعرية عنده الملجأ الخفي المثالي الذي يمارس فيه عزلته وتأملاته، تماما مثلما يشير (غاستون باشلار) إلى البحث عن أي كلمة ليحتمي بها: "أبحث عن ملجأ في كلمة، في كلمة أروح أحبها لذاتها، فالراحة في قلب الكلمات والرؤية الجلية في خلية الكلمة"[2]. فلم يكن الخطاب الشعري في دواوينهم منفصلا عن المؤثرات التي تطغى على واقعهم، فكان البحث عن ملجأ في كلمة مطلبا ضروريا:

وَ(آنُو)[3] الذِي

لَمْ يَعُدْ مِثْلَ حُلْمٍ رَفِيقٍ

تَمَرَّدَ فِي صَمْتِهِ الصَّاخِبِ...

تَكَلَّسَ فِيهِ غُبَارُ الغِيَّابِ...

رُفَاتُ سُوَيْعَاتِ أَحْلاَمِنَا المُتْعَبَهْ

---

[1]- ينظر: Unamuno De Miguel : le sentiment tragique de la vie, NRF, Gallimard, Paris, France,1937, p137

[2]- غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ص46.

[3]- آنو: اسم حي من الأحياء في مدينة مليكة، به مسكن الشاعر وأشياء من طفولته..

وَأَصْبَحَ يَعْشَقُ لَوْنَ البُكَاءِ

وَشَوْكَ الخُرَافَةِ

طُولُ المَسَافَاتِ نَحْوَ الوَرَاءِ

بِدِقَّتِنَا المُذْهِلَهْ[1]

فالانعزال عن الفضاء الواقعي يكون كنِتاجٍ للوحشية التي تعتريه، حيث يسافر الشاعر "مسعود خرازي" بذاكرته ليستحضر بعض الصور عن طفولته وماضيه، وبالضبط في شارع (آنُو) الذي كان يقطن فيه. إنه يتطلع في تفاصيله فلا يراه إلا مختلفا عمَّا كان عليه في الماضي، إنه مليء بالفراغ والصَّمت المؤلم، (تمرَّدَ في صمتِهِ الصَّاخبِ..)، يتكلَّس فيه الغبار والغياب (تَكَلَّسَ فيهِ غبارُ الغيابِ..)، فبات موطنا للبكاء (وأصبَحَ يعشقُ لونَ البُكاءِ..) وعالما يتربع فيه الشوك والجهل والخرافة (وشوكَ الخُرافةِ..). فهذه المظاهر المؤلمة وغيرها هي التي تخلق حركية اللغة في الأبيات، فمن خلالها تكتسب العناصر اللغوية بعدها الفضائي، لتغدو قادرة على تجسيم الأحلام والرؤى النفسية إلى مساحات مشخَّصة، الأمر الذي يمنح الشاعر إمكانية الغوص في تفاصيل الماضي العتيق، واستعادة الصور الفضائية التي تزدحم في ذهنه، ومعايشتها مرة أخرى في ذاته.

فهو إذْ يريد استعادة الماضي والارتداد لزمن الطفولة، لأن هنالك طفل جاثم في خلد كل شاعر، "يستيقظ ليغدو طفلا حالما، يواجه الواقع المأساوي الراهن من أخيلة يستنبطها من مهاد الطفولة"[2]، فمن عادة الشعراء والأدباء عامة "أنهم يخرجون عن القوانين النمطية التي ألفوها، خاصة إن كانت رتيبة لا تتماشى مع اتجاهاتهم، كما أنهم

[1]– خرازي مسعود: متى الصبح يا وطني؟ (الديوان)، ص65.

[2]– ينظر: عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م، ص137.

يضعون كل القيم المعيقة جانبا، لتسيطر بعدها عواطفهم وإحساساتهم على الموقف.."[1].
وهذا ما جعل شاعرنا يتعدى حدود الواقع، ومن ثمَّ يتساءل قائلا:

فَأَيْنَ اِنْتِصَارُ السِّنِينِ؟

وَأَيْنَ مَوَاوِيلُ جَدِّي؟

وَأَيْنَ تَجَاعِيدُ وَجْهٍ جَمِيلٍ؟

يَدَاهُ التِي اِخْشَوْشَنَتْ..؟

لِيُورِقَ مَجْدٌ

وَيَطْلَعَ نَخْلٌ

وَتَمْضِي الحَضَارَةُ نَحْوَ السَّحَابِ

فَأَيْنَ إِذًا كُلُّ هَذَا الجَمَالِ؟

لَعَمْرِي هِيَ المُعْضِلَةْ[2]

فقد عكس النصُّ قلق السؤال، إنه مليء بطقوس الاغتراب وأحاسيس الهزيمة، فلم يعد الشاعر "مسعود خرازي" يفقه شيئا في الحياة، لذلك جاء السؤال عن المكان متلاحقا متكررا ليجسد دلائلية التيه والضياع في المكان، فهو يلح في كل مرة بأداة الاستفهام "**أين**"، إنه يبحث في أسئلته عن جواب لوجودية ذاته المغتربة، عن معنى لكينونته وسط كل هذا الفضاء المعادي الذي لا يشبه فضاء الماضي. فـ "الشخص المغترب لا ينقطع فقط عن الآخرين، ولكن –أيضا– عن ذاته وفقدانه لهويته الذاتية والاجتماعية.. وهي

[1]– ينظر: littérature et langage : collection dirigé par Henri Mitterrand, Fernand Mathan éditeur, Paris, France, 1977, p107.

[2]– مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني؟ (الديوان)، 65.

مقومات أساسية تقوم عليها إبداعية الفرد وخياله، وتشكل السياق النفسي الذي يتحرك الفرد في إطاره"[1].

لذلك كان العالم الشعري آخر ما تبقى لديه، إذ ألبسه يأسه ووحشته وما يعتريه من إحساس بالغربة والخوف، وهو ما مكَّنه من إعادة إنتاج الفضاء من الداخل، أي من خلال البنية النصية لقصيدته. والشاعر حينما يداهمه الاغتراب من الفضاء فإن القصيدة تبقى الملاذ الوحيد، كونها تعكس رؤيته الذاتية وتؤسس لإمكانية استعادة مجد الأنا من جديد. فحينما تتعشش الوحشة في الفضاء فإن النص "يستحضر عاملي الخوف والرهبة اللذين يقترنان بالفراغ عادة، ويغرِّبان المكان عن مألوفيته ومأنوسيته، ليغدو مسكونا بالتوتر الذي يسبر الحالة التغريبية"[2]. لهذا يظهر عنصر المفارقة كبؤرة شديدة التوتر في النص، إذ ترفع من وتيرة التأزم كما تعزز من قوة الضدية الناشئة بين الدلالات المتقابلة في النص، فتوسع من دائرة الصراع بين الماضي والراهن.

وانطلاقا من فكرة أن الشاعر فرد مبدع ضمن إطار جمعي شامل، فإنه بالضرورة لا يستطيع التخلي أو الانفصال عن فضائه، فيكون منطلقه بذلك إنساني حافل بالمثل العليا، وبلسان "ثوري ينطلق من واقع الشاعر"[3]. فالمبدع قد يبدو منفعلا ثائرا على الأوضاع، ناقما على المجتمع، فـ "تنشطر آلامه إلى ضميرين: "نحن" و"هم"، وهو من خلال صرخاته المبحوحة لا يحاول إلا أن يوقظ النحن، فيجعله إعصارًا يخسفُ بـ هم"[4]، كما يريد أن ينبِّه الإنسانية والعالم أجمع بضرورة القوة الذاتية، ونشر الفضيلة والجمال.

فهروب الشاعر إلى أجواء القصيدة يجلبُ له أمانا مؤقتا، كي يعيد ترميم ذاته وهي متجلية في الفضاء المتخيَّل الذي يريده، والشاعر حينما "يصوغ الفضاء لا يعني هذا اقتصاره على الحيز الجغرافي والهندسي فقط، ولكنه يحاول القبض على اللامرئي الذي

---

[1]– محمود هياجنة: الاغتراب في القصيدة الجاهلية، دار الكتاب الثقافي، عمان، الأردن، ط1، 2005م، ص32.

[2]– خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص395.

[3]– عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، ص184.

[4]– المرجع نفسه، ص185.

يسكن الزوايا، وكل ذلك بمشاركة الحواس المختلفة، فيأتي المكان ممتلئا ومُغويا"[1]؛ من خلال نقل معالمه ووصف أشيائه واستنطاق عناصره. ومن هنا تمتلك القصيدة سلطتها من حيث هي تمثيل لفضاء خفيٍّ غائب، ذاك الفضاء الذي تنتجه الأحلام والرؤى التصورية وتجسّده الحروف على فضاء النص. فالقصيدة إذن تسمو بكيانها اللغوي لتتجاوز التصور الساذج الذي يجعلها مجرد وسيلة أو آلة لرصف الحروف؛ فهي باتت موضوعا أو لنقل فضاءً إدراكيا للتأملات، حيث تستوعب التجربة وتنقل صورا للعوالم الغائبة عبر تقمُّص عتبات معينة، لتكون كمدخل رئيسي يتم بواسطتها تحسُّس التجربة الجمالية ببعدها الأعمق. لذلك اعتبر شعراء وادي مزاب القصيدة –بكل تشكلاتها– متنفسا لهم، يتحولون فيها من ذواتهم إلى الآخر، لينقلوا له حركة الأشياء والعناصر، وهي تسبح في الفضاء الذي يرونه هم بوعيهم؛ لا بوعي الآخرين. لذلك اعتزَّ الشاعر "عمر هيبة" بالحرف، واعتبره مدخلا مُهِمًّا لنقل التجربة الشعورية:

إِنَّ لِلْحَرْفِ رَنِـــــــينًا عِنْدَمَا يَحْمِلُ شِعْـــرًا
إِنَّ لِلْحَرْفِ اِنْبِـــلاَجًا خَفَقَانًا مُسْتَمِـــــــرًا[2]

فالواقع لم يمنح الشاعر إلا ما يجلب له الألم والمعاناة، إنه يرزح تحت ظل الفراغ القاتل والضياع اللامتناهي، ثم إنه بذلك يبحث عن ذاته بين الركام، ينتشلها ويرممها، ومن ثمَّ يعيد بناء فضاء متخيَّل جديد، ذاك الفضاء الذي يمنحه أمانا مؤقتا؛ والذي يتقاطع فيه مع تفاصيل الواقع عن طريق الرؤيا والحلم، وهو عالم يتشبث فيه بحبال الذاتية والأنا، باعتبارهما الملاذ الوحيد للنجاة. وهذه الرؤية "تقوم في جوهرها على فرحة الفرد باكتشاف ذاته، بعد أن ظلَّت ضائعة مقهورة، في ظل عهود طويلة..، وتقوم على اعتزاز هذا الفرد بثقافته الجديدة ووعيه.. وحسه المرهف وتطلعه إلى المثُل الإنسانية العليا"[3]، التي تتيح له حريته وكرامته المفقودة.

---

[1]– خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص ص 360، 361.

[2]– عمر هيبة: حديث القرى (الديوان)، ص67.

[3]– عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، د.ط، 1992م، ص12.

فالشاعر كذاتٍ إنسانية لابد لها أن تستحضر القلق والوحشة والاضطراب، ولابد لها من تأملات وتصورات نفسية عميقة، تتخذ من الحلم والأنا منطلقا لترميم النفس الممزقة، فوسط كل هذا الوجود الغامض والمعتم ندرك كم هي الحياة قصيرة وتافهة، وسط كل هذا التيه والضياع. فعالم الشعر والقصيدة هو في حد ذاته تجربة شعورية يركن إليها الشاعر طلبا للاحتماء، إذ يمكن القول إنها ردة فعل طبيعية لفقد الفضاء، فـ "القصيدة باعتبارها كونًا شعريا تصبح من الأماكن الحميمية الأقرب للذات ولتأملات اليقظة، إذ إنها مستودع الأحلام والذكريات والرغبات المختلفة، ولذلك تتحول.. إلى عالم خاص ومستقر حميمي بديل للذات..، فهي في بعض ملامحها الملجأ المتخيَّل للذات"[1]، يحميها من ظلمة الفضاء الخارجي، كما ينتشلها ويعيد إحياءها من جديد.

ووفق هذا التصور فإن التجربة الشعرية تصبح فضاءً خصبا لشعراء بني مزاب، إذ يحملونها الكثير من تصوراتهم وأحلامهم التي لم يتحقق وجودها على أرض الميدان، فينسجون عبر الكلمات خلفياتهم الفكرية وعوالمهم الخفية المثالية. ولعل أهم ما يصعِّد من حِدَّة التأزم بينهم وبين الفضاء الراهن هو صدمة المفارقة، فالحاضر لا يمثل إلا التهاوي والانحدار نحو المجهول، أمام أمجاد حضارة مزابية راسخة.

فلا شك أن الأولين لم يجدوا فضاءً مثاليا جاهزا، وإنما تفانوا وواجهوا جميع التحديات، "وأعظمها –فيما نرى– الطبيعة القاسية المصحوبة بالإرادة والإيمان بالله..، وهذا ما حدث بالفعل في وادي ميزاب"[2]، إذ أخذت مع مرور الزمن تتطور وتتحضر وتزدهر، حتى استحالت واحات يكاد واقعها الأول ينكر نسبها الأول"[3]،حيث تظافرت جهود الجميع، وذابت الفوارق كلها، وحلَّ محلها الشعور بالحس الجماعي، أين ظهرت تجلياتها بادية من خلال الممارسات اليومية في حياتهم.

---

[1]– جمال مجناح: دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص449.

[2]– ينظر: الشيخ القرادي: رسالة في بعض أعراف وعادات وداي مزاب، ص21 وما بعدها.

[3]– مفدي زكريا: أضواء على وادي ميزاب ماضيه وحاضره، ص70.

ومن خلال هذا الإفلاس الفضائي ينحو شعراء وادي مزاب منحًى بكائيا أمام الإرث الحضاري المثالي الذي خلَّفه الأجداد والأولون، إذ "تؤسس القرى السبعة المكوِّنة لوادي مزاب مجتمعا متماسكا، بفضل الخصائص الدينية التي تميزهم، هذا بالإضافة إلى الإجماع الذي يُقَعِّدُ كل علاقات الأفراد مع المجموعة والعكس، ومن ثم فإن المزابيين يكوِّنون مجتمعا روحيا بأتم معنى الكلمة"[1]. فالشاعر يتصل بذاكرته المتخمة، أين تقيم علاقات وطيدة بهذا التاريخ الحافل، ليستحضر كل هذا الفضاء المثقل وليجعله وجها لوجه في مواجهةٍ مع الفضاء الراهن. فهذه الأشياء والعناصر قد تبدو في تمثُّلاتها الشعرية باهتة، لكنها تكتسب فاعليتها وحرارتها من خلال المساحات التي تؤثثها والعلاقات اللغوية التي تنجزها، فهي تماثلٌ للوعي الوجودي في ذهنه.

فالقصيدة الشعرية لدى شعراء وادي مزاب تجسد مختلف المآسي التي يحفل بها فضاؤهم، لذلك صحَّ اعتبارها وطنا خلفيا لهم، فـ "معاناة الأديب إنما هي معاناة الوطن، معاناة مضاعفة، معاناة إنسان، وفنان فوق ذلك. ولذا فنحن نتلمس في إنتاج الطليعة التي فتحت أعينها على المأساة أصدق تصوير لها، وأبعد أثر لها.."[2]، فبذلك تتأسس معالم الوطن المتخيَّل داخل أعمالهم الفنية، فتكون المأساة قد "تغلغلت في العمل الفني، وانصهرت في ثناياه. فطالعتنا القصائد رسوما ناطقة..، مجسدة لأبعادها، مبرزة لخفاياها"[3]، يتحرك الشاعر فيها ويتفاعل مع العناصر المؤثثة للزمان والذاكرة. فوجود الوطن داخل القصيدة "يُكسبه بعدا إضافيا، لأن مفهوم اللجوء والحماية الذي توفره القصيدة يختلف عن الواقع..، فيضمن حمايته وإبقاءه حيا مادامت الكلمة موجودة، وفي هذا يكمن البعد الوجودي الذي يجمع بينه وبين وجود الذات"[4].

---

[1]– ينظر: مالك بن نبي: ندوات ميزاب في الثقافة والحضارة والمجتمع، تقديم محمد بابا عمي، مؤسسة كتابك، الجزائر، ط1، 2014م، ص8 وما بعدها.

[2]–صالح خرفي: المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، ص42.

[3]– المرجع نفسه، ص44.

[4]– جمال مجناح: دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص452.

ومن هنا تصبح القصيدة لديهم عبارة عن نسق لغوي يحمل بين طياته بُعدا فضائيا متخيلا، لكنه يخضع في ذلك إلى الفضاء الواقعي، إنه يتقاطع مع تفاصيله وجزئياته، كما يصطبغ برؤاهم النفسية وتأملاتهم الحالمة، ليرتسم بعد ذلك الفضاء كله على شكل خلفية مرجعية، تتخذ من "النموذج" بيئة مثالية خصبة للإلهام والخلق الشعري، ومن ثم تعود لتتصل بذواتهم على امتدادات زمنية مفتوحة لانهائية، فالتجربة الشعرية تنمو وتتكاثف لتصبح تجربة وجود وحياة لهم، تتجذر من خلالها رؤيتهم الكونية الواعية، فتتصالح الذات مع نفسها، وتستعيد إحساسها المفتَقَد بالدفء والحماية، لتكون بذلك الممارسة الشعرية تجسيدا لتجربة حياتية جديدة.

الفصل الرابع

الفصل الرابع: الفضاء النصي (الطباعي)

1- المبحث الأول: تضاريس الغلاف وجمالية الخارج:

1- العنوان (بين النثرية والشعرية)

2- دلالة الألوان

3- دار النشر

4- اسم المؤلف

2- المبحث الثاني: تضاريس النص وجمالية الداخل:

1- الإهداء

2- خطاب المقدمات

3- التشكيل البصري للقصائد

4- مستوى الخط

5- توزيع البياض والسواد

6- الهوامش

7- الصور المرافقة للخطاب الشعري

تمهيد: يحتل الفضاء النصي مكانة مهمة في الدراسات النقدية المعاصرة، كونه أداة فعالة تتمظهر من خلالها العملية التأويلية للنص، والتي تتم عبر عملية القراءة بين المتلقي والنص. خاصة إذا لمسنا ذلك التطور الكبير الذي مسَّ الشكل الطباعي للكتاب الحديث، حيث أصبح الاهتمام بمظهر الكتاب وشكله ولونه ونوعية الخط.. والكثير من الأمور التي تؤثر في خلق الدلالة، وفي توجيهها نحو مسارات تأويلية معينة. لهذا يمكننا القول إنَّ القراءة ليست مجرد اختزال لردة فعل بسيطة تتم بين طرفين، بل هي أعمق من ذلك لأن القراءة تعتبر إجراءً تطبيقيا. إذن فالقارئ وانطلاقا من مكتسباته يستجيب لبعض أشكال النص التي يعرفها، أو يعتقد بأنه يعرفها، ويعقب كل هذه المعرفة ما ينتج عنه التأويل.

ولو تتبعنا التجربة الشعرية لشعراء وادي مزاب لوجدناها خصبة وثرية على كثرتها، حيث عمدوا إلى مزاولة الفن الشعري بأشكال مختلفة، وهو ما ظهر من خلال الدواوين الشعرية العديدة التي تُطلعُنا بها الساحة الإعلامية. فرغم أنَّ هؤلاء الشعراء يعيشون تحت سقف فضاء واحد، ويجمعهم حِسٌّ جماعي مشترك إلا أنه في الأخير تتجلَّى فيهم بعض الفروقات الأساسية التي تصنع العالم الخاص لكل واحد منهم.

فالشاعر المبدع شخص أناني (بمنظور فني) لأنه يتكئ على الأنا؛ ويحتكم إليها، ولا ينتج إلا ما يوافق تطلعاته ويُسكتُ الضجيج في أعماقه. ولا شك في أن هذه التجليات لا تظهر إلا من خلال اطلاعنا على تجاربهم الشعرية، وذلك من خلال التعامل مع الفضاء الدلالي الذي تشي به البنية النصية. إذن فدواوينهم الشعرية ترتبط بمرجعيات نصية، أي أنها يُنظَر إليها من زاوية الفضاء الدلالي الذي يُعنَى بدراسة الأنساق اللغوية وما تنتجه من دلالات؛ وما تحمله من انزياحات؛ فـ "تصبح الصورة المجازية عنصرا فاعلا في النسق البنيوي للغة، ورمزا لفضائية اللغة الأدبية في علاقاتها بالمعنى"[1] مختلفة. كما أن بعضها الآخر يرتبط بدلالات فضائية جغرافية، كما نجد بالمقابل ما يُطلق عليه بـ: "الفضاء النصي" أو "الطباعي".

[1]– ينظر: جيرارد جينيت وآخرون: الفضاء الروائي، ص16.

فما هو الفضاء النصي (الطباعي)؟ وعلى ماذا يشتغل؟ وما مدى سلطة حضوره في نصوص شعراء وادي مزاب؟ وهل لتجلياته السياقية في الدواوين الشعرية تأثير على التلقي؟ وهل يمكن أن يمتزج هذا التأثير بالدلالات التي تنتجها البنية اللغوية؛ لتخلق لنا في الأخير دلالة جديدة مركبة؟

مفهوم الفضاء النصي (الطباعي):

حينما نتناول ديوانا شعريا فإن أول ما يواجهنا هو الغلاف الخارجي للكتاب، إذ يشكل صدمة قرائية إن صحَّ التعبير، لأنه يجسِّد بكثافته وثقله بؤرة دلالية مركَّزة، ومن ثَمَّ فإن هذه الدلالة تتشظَّى وتتوزع على كامل أجزاء الديوان. إن الأمر أشبه ما يكون بالوصاية التي يمارسها الغلاف على المتلقي، إذ يلعب دورا كبيرا في عملية التوجيه والاختيار والتجاوز والاستيعاب. فانطلاقا من هذا المعطى يمكننا تحديد ماهية الفضاء النصي من خلال التلقي البصري للكتاب؛ فنقول إن الفضاء النصي هو:

"الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين.. وغيرها"[1]. ولهذا صحَّ اعتباره فضاءً مثاليا لممارسة التأويل من طرف القارئ، فهو "فضاء شكلي محسوس يجسِّد تمظهرات الكتابة وتشكُّلها على المساحات الورقية، أو بعبارة أخرى الحدود الجغرافية التي ترتسم الأشكال النصية والطباعية عليها، بدءًا من أول صفحة وهي الواجهة إلى آخر صفحة في الكتاب، مرورا بالشكل واللون ونوعية الخط وما إلى ذلك"[2] مما له علاقة بالكتاب. وقد اعتُبرَ كل ذلك فضاءً لأنه يُشغل مساحة ورقية ويشكِّل عالما من عوالم "الكتاب وأبعاده، غير أنه لا يشبه الفضاء الخارجي، كونه محدودا ولا علاقة له بالفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو فضاء تتحرك فيه –على الأصح– عين القارئ"[3] أثناء تصفحها للكتاب، فتتمازج

[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص55.

[2]– ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النص الأدبي، ص123.

[3]– ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص56.

الفضاءات الشعرية بنظيراتها الطباعية؛ لتتوالد بعد ذلك دلالات مركبة تساهم في تكوُّن رؤية فنية عن الكتاب ككل.

فحاول مختلف الدارسين إبراز أهمية الفضاء الطباعي والدور الذي يلعبه في عملية التلقي، كما حاولوا رصد هذا الفضاء الطباعي وجعله يتماهى مع الفضاء الجغرافي. فانصرفوا إلى "تحليل العنوان أو الغلاف أو المقدمات وبدايات واختتام الفصول والتنويعات المختلفة وفهارس الموضوعات"[1]. وربما بالغوا أحيانا في استقصاء هذه الفضاءات الطباعية، لذلك فقد "عارض كثير من النقاد هذا الاتجاه فور ظهوره، لأنهم رأوا فيه ميلا مبالغا نحو الشكلية والتجريد"[2]، والتخلي عن البنية النصية التي يتأسس عليها الكتاب.

وعلى هذا الأساس يعتبر "جيرارد جينات" الفضاء الطباعي جسرا مهما لنقل التجربة الشعرية نحو جمهور المتلقين، فتقدمها لهم في إطار معين. أي يمكن اعتباره فضاءً "يحيط بالنص من جهة؛ ويتداخل معه من جهة أخرى، وهو كل ما يُنتَج من طرف الناشر في الكتاب لعرضه بطريقة مَّا"[3]، أي أنه عبارة عن مساحات محدودة بحدود مساحة الصفحة؛ تتشكل وتتمظهر على بياض الورقة، والذي يستثمره الكاتب –بالشراكة مع الناشر– لإسقاط نصوصه بأي شكل من الأشكال.

وربما صنع الفضاء الطباعي دعامة كبيرة لرصف الجماليات الناشئة عن البنية النصية للقصائد، فيملأ فجواتها، ويرمم ترهلاتها، وينمِّق سياقاتها. فـ "لمَّا كانت الألفاظ قاصرة عن تشييد فضائها الخاص..، فإن ذلك كان يدعو.. إلى تقوية سرده بوضع طائفة من الإشارات وعلامات الوقف في الجمل داخل النص المطبوع، وهكذا فنتيجة التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطباعية ينشئ فضاءً جديدا.. والذي يعتبر المكان المادي

1– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص28.

2– المرجع نفسه، ص28.

3– ينظر: Gérard Genette : Seuils, collection poétique, seuil, Paris, France, Février 1987, p20

الوحيد الموجود أين يجري فيه اللقاء بين وعي الكاتب ووعي القارئ"[1]. لهذا انصبت اهتمامات النقاد والدارسين للفضاء النصي، لأنه الفضاء الوحيد الذي يُتيح إمكانية دراسة معالمه منهجيا، والمتجسدة في عنوان الكتاب وغلافه والمستهلات، وبدايات الفصول ونهاياتها، والتنويعات الطباعية والفهارس... وما إلى ذلك، فهو يتداخل مع المحتوى الداخلي للكتاب، ويقيم معه علاقات موازية قوية، تلتقي لتنتج دلالات جديدة، من شأنها أن تعمل على توطيد الصلة القوية بين النص والقارئ. كما أنها تولِّد لدى القارئ دافعية مَّا، تجعله يُقبِل بكل شراهة على التهام العمل. ولا شك أن كل هذه التأثيرات مجتمعة تُعطي للقصيدة حركيتها وفاعليتها، بحيث يصبح كل عنصر في العملية يلعب دوره في ممارسة التبليغ ونقل الدلالة، لأن التجربة الشعرية أصبحت مرتبطة أشد الارتباط بالتلقي البصري الذي تصنعه الآلة. ووفقا لهذه الرؤية فقد ارتأينا أن نعالج الفضاء النصي (الطباعي) في التجربة الشعرية لشعراء وادي مزاب وفق مبحثين؛ الأول يهتم بالتلقي البصري للديوان الشعري كونه فضاءً يهتم بتجميع صفحات الكتاب، أما الثاني فيهتم بالتلقي البصري الذي تمارسه الصفحة، باعتبارها جزءًا من الكتاب.

[1]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص28.

المبحث الأول: تضاريس الغلاف وجمالية الخارج:

فالكتاب يعتبر شكلا طباعيا، متجسدا على هيئة ورقية، فكما يقول –ميشال بوتور– : "إن الكتاب هذا الشيء الذي تحمله أيدينا؛ سواء كان مجلدا أم عاديا وكان من حجم كبير أو صغير، أو كان غالي الثمن أم رخيصا؛ فهو ليس كما نعلم سوى إحدى الوسائل التي تساعدنا على حفظ الكلام"[1] بين دفَّتين. إذ تتراءى لنا على غلاف الكتاب بعضُ الإشارات والعلامات البصرية، رُتِّبت بطريقة فنية مدروسة، فهو عبارة عن خطوط وأشكال تتمظهر من خلاله الكتابة المرتَسَمة على الورقة، أي أنه "تلك البنية السطحية الخطية، أو ذاك المظهر الغرافيكي الذي تتلقاه العين الباصرة متجسدا على بياض الصفحة"[2]، ومن ثم تحوِّله إلى دلالات إيحائية مرتبطة بمحتوى الكتاب، وهذا الأمر يتعلق بالدرجة الأولى بفضاء الغلاف، أي بما يحتويه من كتابة وألوان وصور وخطوط وأبعاد ورسومات وأشكال.. وغيرها.

إذن فالخارجي هنا هو كل ما يتعلق بهذه العناصر مجتمعة، أي ما له علاقة بالغلاف الخارجي للكتاب، من حيث هو فضاء خارجي يمارس سلطة حضورية قوية، تساهم في تكوين رؤية شمولية عنه، كما تؤثر بدرجة أو بأخرى في توجيه مسار التلقي. إذ يعتبر الغلاف فضاءً مهما ومؤثرا في عملية التلقي الإبصارية، إذ تتراص فيه مجموعة من الإشارات والأيقونات التي تشكل في مجموعها علاقات متداخلة، وهي بتشابكها ذلك تتمكن من صنع الجمالية الخاصة بها. وهي في غالبها تعتمد سلطة الإغراء والإغواء حتى تتمكن من كسب وُدِّ القارئ والتأثير في أفق توقعاته، أو التشويش على مكتسباته الجمالية وإعادة رصفها من جديد. ومن هنا جاءت دراستنا لتحلل بعض أغلفة الدواوين الشعرية، حتى تكشف طريقة تشكُّلها وتموضع العناصر الأخرى في فضائها. ولنا أن نكتشف إلى جانب العنوان عدة وحدات دالة، فهي جميعها تتظافر لأجل تدعيم المتن

---

[1]– ميشال بوتور: أبحاث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971م، ص108.

[2]– ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م، ص13.

الشعري؛ وتقديمه في أرقى صوره إلى القارئ، ومن ضمن تلك الوحدات: العنوان، التجنيس، الصورة المصاحبة، اسم المؤلف، دار النشر:

1- العنوان:

لقد أخذ العنوان مكانته الرائدة في حقل الدراسات النقدية، إذ يعد المفتاح الإجرائي الأكثر أهمية في فضاء الغلاف الخارجي، فهو عبارة عن أحرف طباعية تستحوذ على فضائها الخاص في مساحة الغلاف الخارجي، خاصة وأنه يعتبر العتبة الأولى التي تواجه القارئ والتي من خلالها يؤسس خلفية مفاهيمية بصرية يلج بها عالم الكتاب/الديوان، لذا صحَّ اعتباره أول لقاء تتشكَّل من خلاله العلاقة القرائية التأويلية؛ والتي تربط كلا من المتلقي والمبدع والنص. إذن فهو العتبة الأولى التي تواجه القارئ، تحيلنا إشاراته إلى اكتشاف النص عبر إقامة علائق كثيرة مع غيره، وهذه الإشارات –في الأغلب– عبارة عن مجموعة من العلامات اللغوية التي تخبرنا بطريقة أو بأخرى عن مضمون الكتاب. حيث يحاول الكاتب أن يصنع عالما من الرؤى الجمالية وفق التشكل البصري للأحرف الطباعية التي تؤلف جسد العنوان. فعنايتنا هنا بالدوال اللغوية التي يتم رصفها عن طريق الاختيار والتجاوز إنما جاء للدور الكبير الذي تلعبه في إنشاء تصورات للفضاء الطباعي متماهية مع الصيغة اللغوية له.

وستكون دراستنا للعناوين متجسدة من خلال بعض الدواوين الشعرية لشعراء وادي مزاب، إذ يأتي العنوان كمجسم شكلي كتابي له أهميته، وهو ما تفسره المساحة التي يحتلها، فهو يستحوذ على الموقع الأكثر استراتيجية وأهمية داخل صفحة الغلاف، وغالبا ما يكون العنوان متساوقا مع مجموعة من الأشكال الكتابية الأخرى، كاسم المؤلف، والعنوان الفرعي، والمؤشر التجنيسي، والدار الناشرة، والتاريخ. وهي في كل ذلك تخلق تصورا مبدئيا لدى القارئ من خلال ارتباطها بمواضعها داخل سياقها الفضائي. وليس بالإمكان أن يؤدي العنوان دلالته الطباعية البصرية بمعزل عن الدلالة اللغوية التي يحملها. فهو يحمل هويته التي لن تتضح للقارئ إلا عبر اقتحام أسواره اللغوية.

لذلك عمدنا إلى التطرق إلى الدلالة التركيبية للعناوين، لأن القراءة المحصَّل عليها لاحقا ستفيدنا في تقصي معالمها، من حيث ارتباطها العميق بالفضاء الطباعي. كيف لا والعنوان ليس إلا جزءًا مقتطعا من أرضهم، إنه يتمظهر على شكل دوال لغوية مختزلة، لها وظيفة الومضة الإيحائية المكثفة تماما مثلها مثل الأشكال البصرية الأخرى التي ترافقها، نحو الألوان، والصور، والإضاءة والحجم... إلخ.

– ديوان "قلب وحجر":

تعتبر العنونة لدى الشاعر "عمر هيبة" تقنية لغوية مهمة جدا، لأنها تساهم في إنتاج الدلالة وتوجيهها، لذلك نجده يختار حدودها اللغوية بكل عناية، ففي ديوانه: "قلب وحجر" ترتسم أمام المتلقي تلك المفارقة الدلالية بين كل من "القلب" و "الحجر". وهو ما يطرح بالتحديد أسئلة متعددة، فلابد أن هنالك علاقة وطيدة بين العنوان الذي اختاره الشاعر وبين ما يحتويه من قصائد، فمن خلاله تتشكل معادلة معقدة بين العنوان "قلب وحجر" وبين القصائد التي تتجاوز الخمسين. إذ العنوان ليس إلا انعكاسا للقصائد، ولكن علاقة الانعكاس هذه لا تكشف عن نفسها بسهولة، إنها مضلِّلة تحاول الانسلال والهروب من القارئ وهو لا يكف يلاحقها حتى يقبض على دلالتها، فالعنوان "بنية رحمية تولد معظم دلالات النص، فإذا كان النص هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النص، وأبعاده الفكرية والإيديولوجية"[1].

فالقلب دال لغوي يتصل بالحقل الدلالي للإنسان، فـ "قَلَبَ الشيء: أي حوَّله عن وجهه أو حالته، والقلبُ جمعه قلوب، وهو عضو صنوبري الشكل، مودع في الجانب الأيسر من الصدر..، وقيل سُمي القلب قلبا لتقلبه"[2]، إذ يشير إلى كل ما يعتري هذا الجزء من أحاسيس ومشاعر، فيرسمه الشاعر بلون وردي رقيق ليجسد به الرقة المرهفة، كما شكله المتموج المنزلق، خاصة حرف الباء؛ إذ يرتسم بشكل خطي مفتوح واسع، وربما كان هذا انعكاسا للحركات التقلبية التي تصيب القلب كل مرة. فهو بذلك يضعه في إطاره

[1]– جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص63.

[2]– ينظر: مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط41، 2005م، ص648.

الإنساني النفسي بكل أغواره وخلجاته، فالقلب هو الإنسان بكل أبعاده الفكرية، لغته وثقافته وفلسفته؛ كما يمثل من جانب آخر كل أبعاده الحضارية؛ معالمه، آثاره، ومعارفه، وتاريخه..، فالربط بين القلب والإنسان لا يمكن أن يكون بريئا على أية حال، لأن القلب لا يتميز بالثبات، فهو الذي يقيم التجربة الإنسانية، ويثريها بالفاعلية والحركة:

ولا شكَّ أن هذا القلب لن يفيض بالمشاعر إذا لم يُحِطْ به فضاء أليف تغشاه السكينة، لأن الإحساس بالألفة والأمان إنما هو نابع من القلب ومدى تقبله له، إذ تتراءى أمامنا عوالم مختلفة ترتسم فيها تموجات الحياة اليومية، فتلقي بظلالها على القلب، ومن ثَمَّ تتبلور على شكل رؤى وتأملات تعيد من خلالها إنتاج فضاءٍ متخيَّل، ويبقى الأمر طبيعيا إذا علمنا أن الإنسان مرتبط بفضائه منذ لحظة ولادته في الحياة، وهو لا يزال كذلك إلى ساعات رحيله منها. وهذا التعلق بالضبط هو ما يجعل العلاقة تتوطد أكثر بين الإنسان وفضائه، عبر واسطة مهمة ألا وهي القلب، باعتباره موطن المشاعر والأحاسيس. وهذا ما يبرر اختيار الشاعر لهذا الدال اللغوي حتى يكوِّن به الجزء الأول من العنوان.

ثم ينتقل الشاعر "عمر هيبة" إلى الدال اللغوي الثاني المتمثل في لفظة: "**حجر**". فالحجر هو "كُسارة الصخور، جمعه أحجار وحِجارة وأحجُر، نقول: حجَرَ فلانًا: أي منعه، حَجَرَ عليه القاضي: أي منعه من التصرف بماله، ويقال: أهل الحجَر والمدَر أي أهل البوادي الذين يسكنون مواضع الأحجار"[1]. إذ إن الحجر بكل ما يحمله من ثقل فهو يقدم صورا إيحائية مزدحمة، متتالية.. تتشظى من خلال الممارسة التأويلية له. فهو يعني الأرض، الوطن، الأصالة والتجذر. ولكن بالمقابل قد يشي بدلالات مختلفة تصب في معظمها نحو الفضاء. فالصخر لا يفتأ يمثل القوة والشدة، والمقاومة والاستبسال. فالدال اللغوي "الحجر" يمثل الجانب المظلم من القضية، وهو الشكل الذي يرتسم عليه في الغلاف، إذ استعمل الشاعر اللون الرمادي الخشن، كما قولب الصيرورة الخطية للكلمة، فأضحت شكلا هندسيا جافا أشبه ما يكون بحائط أو بناء هندسي. فكانت الزوايا التي

[1]– مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة والأعلام، ص ص 118، 119.

كُتبت بها الكلمة على الغلاف حاسمة شديدة الجدِّية، لا تدع للقارئ فسحة لبناء تأملاته الجمالية، كما خلَّف اللون الرمادي مجالا انغلاقيا باهتا، يشي بالاضطراب والسلبية، وهو ما أراد الشاعر أن يصوره عن التقاطب الدلالي، إذ جاءت كلمة "حجر" بطاقتها الرمزية التي تكتنزها من خلال شكلها البصري متمازجة بالمساحة التأويلية اللغوية التي خلقتها الكلمة. فهي تصوير للفضاء في أحلك أوقاته، خاصة حينما تشتد المخاطر والعواصف والهواجر، فيكون الإنسان بذلك في وضع لا يُحسد عليه بتاتا، حيث يتجلى التهديد والعداء في صور منتصبة أمام القلب الذي يوحي بالرقة والدفء.

والقلبُ إنما يمثل الإنسان لأنه يتعشش داخله ويتفاعل بالمحيط الخارجي الذي يتمثل في الفضاء بكل تداعياته، إذ يعد الفضاء شرطا للوجود الإنساني الذي لا يمكن أن يتشكل خارج إطاره أبدا. تبتدئ منه كل نشاطاته وإليها تنتهي، فهو بهذا المعنى يكون حاضرا في عوالمه كلها، أما إن مارس الغياب فهو بالضرورة يمارس الحضور في فضاء آخر بديل، يتشبث به تماما مثلما يمثله "الحجر" باعتباره جزءا من الكل، فهو الرصانة والثبات، وهو القاعدة المتينة للأرض، والجبال الشامخات، والعالم الممتد على نهايته، فهو الذي احتضن الإنسان مذ وُجِد على هذه الأرض، كما سيحتضنه في قبره بعد موته.

فالعنوان هنا يتموضع على شكل خطاب بصري على فضاء الغلاف، وهو يتكون من لفظتين، ولا يمكن أن نقرأ لفظة بمعزل عن الأخرى، إذ تحملان قدرا كبيرا من الإيحاءات التأويلية، فتقابل كل كلمة مع قرينتها يمدها بشحنة دلالة أكثر كثافة، فـ "القلب" كوحدة دالة على الألفة والسلام ارتأى الشاعر أن يبتدئ بها أولا، ثم يُلحقُ بها الوحدة الثانية المتمثلة في "الحجر"، وقد ربط بين الكلمتين بحرف عطف هو "الواو". فالقارئ هو الذي يفتش عن العلاقة التقابلية التي تجمع اللفظتين، إذ القلب لا يتوافق مع الحجر، فالأول يمثل الرقة والسكينة والحب، بينما الثاني يمثل الصلابة والشدة والقسوة. ووضعهما في سياق واحد وبشكلين ولونين مختلفين هو ما يولِّد فضاءً دلاليا تلتف فيه المفارقة الدلالية مع جمالية الصدمة، أين تشرع في طرح السؤال عن مدى إمكانية اقتران كلمتين مختلفتين في مسار واحد.

– ديوان "أكباد على الرمل":

ولعل أول ما يواجهنا في ديوانه الآخر هو عتبة العنوان أيضا، إذ اختار له عنوان: "أكباد على الرمل"، إنه عنوان يحيلنا إلى عوالم الغموض، بل يعزز فينا شحنة كبيرة لأجل معرفة ما يخبئه لنا هذا الاختيار، فالكبد معجميا هو "جهاز عن الجنب الأيمن يفرز الصفراء، جمعه: أكباد وكبود. نقول كابد الأمرَ: قاساه وتحمل المشاق في فعله، والكَبَدُ هي المشقة والشدة"[1]. أما مفردة الرمل فهي "رِمالٌ وأرمالٌ، والحبة منه رملةٌ، وهو نوع من التراب، ومنه الرَّمْلَة: قطعة من الأرض يعلوها الرمل"[2].

إذ إن العنوان يفتح شهية القراءة على حدِّ تعبير "رولان بارت". وهنا قد نفترض إمكانية وجود معنًى أو حدث قادح جعل الأمور تصل إلى هذه الدرجة، فلازلت صورة الأكباد وهي ملقاة على صفحات الرمال كمشهد تخييلي يتراءى ويتأجج أمامنا كمتلقين، ليلقي إلينا بظلاله المأساوية. إذ يمكن اعتبارها أقصى ما يمكن أن تؤول إليه الأمور، بل هو اللامتوقع منها وما يفوق الخيال. وما يظهر لنا من خلال هذا التركيب المزجي أن العلاقة بين الكلمتين علاقة تنافر، ويمكن أن يشكلا معا صورة سريالية تغرق في الغموض، فنقف معه إزاء بلاغة الغموض لا بلاغة البيان، وهذا ما يجعلنا نطرح نصوصا تأويلية محايثة للنص المبدَع. فإذا كانت الأكباد –بصيغتها في الجمع– تشير إلى تمثلات الجماعة وروحها لدى الشاعر، فهي أيضا تمثل رمز الحياة، لأن الحياة لا يمكن أن تتجسَّد دون عنصر "الكبد".

ومن جهة أخرى؛ إذا كان "الرمل" يمثل الأرض والولاء لهذه البقعة الطاهرة (وادي مزاب؛ مسقط رأس الشاعر)، مثلما حاول الشاعر إظهاره في الغلاف عن طريق استدعاء صورة أطفال جالسين على صفحات الرمال؛ فإنه أيضا يحمل دلالة القهر والألم والاغتراب. فأيقونة "الرمل" تشكل ملمحا بصريا مفتاحيا في الغلاف، فهي الخلفية الوطنية للهوية المحلية التي وجب الاعتزاز بها، وهي رسالة مبطنة للأطفال الذين اختارهم الشاعر

[1]– مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة والأعلام، ص669.

[2]– المرجع نفسه، ص280.

ليشكلوا إطارا دلاليا يحيل إلى المستقبل الجالسين على صفحات الرمال، فهم أمل الأمة الشظف العيش واخشوشان الحياة الذي طبع حضارة وادي مزاب. فاتحاد الكلمتين "الأكباد" و "الرمل" في سياق واحد يخلق أكثر من حقل دلالي، فهو إعلان عن الفناء والانكسار، لتصبح الحياة استمرارا للتيه والقلق الذي يصيب الفرد، وهو في فضاء متخم بالهزائم ومحفوف بالمؤامرات.

– ديوان "من أعماق الصحراء":

أما الشاعر "صالح الخرفي" فقد اختار عنوانا لديوانه يتمثل في "من أعماق الصحراء". ولا شك أن هذا الاختيار إنما ينم عن علاقة وطيدة بين الشاعر والأرض، فكان يصور ما يختلج صدره من أحاسيس ومشاعر ضمن خلفية صحراوية، تتجسَّد دلاليا من خلال وطنه المحلي: وادي مزاب، ووطنه الأكبر الجزائر. فالعنوان رغم بساطته إلا أنه يوحي بالإغراق في فضاءات عدمية سديمية موحشة، كون الدال اللغوي المتمثل في "الصحراء" يمارس سلطة حضورية كبيرة على السياق، خاصة إذا عرفنا أنه يمثل ذاك الأفق الممتد في المدى، فالمفردة معجميا تعني "الفضاء الواسع الذي لا نبات فيه، والصحراء جمع صَحَارَى، صَحَارٍ، صحَارِيّ، صَحْرَاوَات. نقول: صَحِرَ صَحَرًا: أي اغبرَّ في حُمرة، أصحَرَ: خرج إلى الصحراء، أصْحَرَ المكان: أي اتسع وصار مثل الصحراء"[1]، فهو يحيلنا إلى عوالم الغموض والمجهول. كما تمثل القساوة المتجسدة في الحرارة المرتفعة والجدب وانعدام الحياة فضاءً متخما بالأساطير والخطر والموت. فكأن الشاعر "صالح الخرفي" أراد من هذه اللفظة أن ينقل قوته وتحديه، فكان الشعراء بطبيعتهم مكثرون إذا ما تعلَّق الأمر بإحدى بطولاتهم في عوالم الصحراء. فيُظهرون تحديهم للخوف والخطر، إنهم يريدون أن يظفروا بغنيمة البقاء على قيد الحياة رغم كل الأخطار التي تحدق بهم في هذه المساحات المترامية الأطراف.

وما يعمق من أزمة الدلالة التي تولدها كلمة "الصحراء" ما جاء به الشاعر قبل الكلمة؛ أي: من أعماق..، فنقول: عَمُقَ البئر ونحوها: بَعُد قعرها، وعمُقَ عماقةً المكان

[1]– مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة والأعلام، ص417.

أي بعُد وانبسط وطال. يقال: عمَّق النظر في الأمور: أي بالغ، وتشدَّد طالبا أقصى غاياته"[1]. فالعنوان بإمكانه أن يفتح الدلالة على مصراعيها، ما يجعل النص أبعد ما يكون عن الانغلاق، فيصبح القارئ مدفوعا بأسئلة وتأويلات من عمق النص ذاته، أين تتسع الرؤية الجمالية ويشتد الإحساس الباعث على الحركية والفاعلية، لأن عمق الصحراء يعني التحدي، والقساوة، والعناء، كما يعني من منظور آخر الرفعة والإباء. تلك الهالة القوية التي لن تتكون إلا إن أثبت الإنسان قوة تحديه وإبائه أمام وحشة الفضاء الصحراوي الشاسع والمترامي الأطراف.

فرغم كل ما يميز الفضاء الصحراوي من وحشة إلا أنه أصبح وعاءً للحضارة المزابية، فقد تمَّ تحويله إلى جنان وواحات خضراء تشي بالحياة والخصوبة، وهو ما جعل الشاعر يستدعي اللون الأخضر ليصبغ به الكتابة الشكلية للعنوان. فلا شك أن التلقي البصري لاخضرارية العنوان سيزيح الكثير من الثقل الدلالي النمطي الذي يعتري الصحراء. ولأن كلمة "الصحراء" تعتبر دالا مفتاحيا في الديوان كله فقد انعكس ذلك على الصورة الخلفية للغلاف، إذ وظَّف الشاعر صورة خلفية للصحراء، فجاءت مهيمنة على مساحة الغلاف كله، ما يؤكد بصورة أخرى صلة الشاعر بالفضاء الصحراوي بكامل تجلياته؛ بكثبانه الرملية، وحرارته المرتفعة، وقفره. لكن هذا لم يمنع الشاعر من أن يُحكم سيطرته عليها، فاختار للعنوان خطا واضحا مقروءا، يمتاز بحجم كبير، وهو يأتي على سطرين، لكل منهما إيحاؤه الدلالي، السطر الأول أفرده لكلمة واحدة؛ تتمثل في حرف الجر "مِن"، أما السطر الثاني فقد أدرج فيه ما تبقى من العنوان؛ وهو: "أعماق الصحراء". وبذلك فهي عبارة عن بنية خطية طباعية مرتبطة بدلالاتها اللغوية، وهذا ما يغري القارئ باكتشاف هذا التبعيض الدلالي الذي يشي به حرف الجر. ثم اختار للعنوان موقعا استراتيجيا مهما، إذ وضعه في قلب صفحة الغلاف مباشرة، ليجعله في مواجهة مباشرة مع القارئ، وليتحدى به أيضا كل ما يمكن أن يصدر عن هذا الفضاء الصحراوي.

فمن خلال الاختيارات البصرية واللغوية التي وظفها الشاعر في العنوان إنما يريد الاعتزاز بانتمائه الحضاري للفضاء الصحراوي. وهو ما يتعزز أكثر من خلال

[1]– المرجع نفسه، ص530.

خطابه الشعري في المتن، حيث نلمس نزعة شديدة تجاهه. فالصحراء مرآة تعكس طبيعة الفرد الجزائري، فهي متأصلة فيه، كما أنهم متأصلون في تضاريسها وظواهرها. لذلك فقد أدرك علاقة الذات بالوطن/الصحراء فاختارها عنوانا رئيسيا؛ ورمزا لجميع قصائده.

- **ديوان "النور لا يخشى الظلام"**:

أما الشاعر "سليمان دواق" فقد اختار عنوانا لديوانه تحت مسمًّى: "النور لا يخشى الظلام". فمن خلال الدلالة المعجمية نجد العنوان ينحصر ضمن حقلين دلاليين؛ الأول يتعلق بالنور والثاني بالظلام. وربما الإشكالية التي تطرح نفسها في مقاربة العنونة الشعرية للديوان هي البحث عن ظلال الحقلين في المتن الشعري، فقد كانت كلمة "النور" بؤرة مركزية انتقاها الشاعر دون سواها لتُحظى بدور الاستهلال الوظيفي، وتعني معجميا "الوسم الذي يبين الأشياء، فالضوء أيًّا كان؛ وهو خلاف الظلمة، وقيل النور كيفيةٌ تدركها الباصرة أولا وبواسطتها سائر المبصَرَات. والنور. جمعه أنوارٌ ونيران"[1]. ولعل الخلفية القاتمة والباهتة التي اختارها الشاعر لتستحوذ على معظم صفحة الغلاف إنما أراد أن يشير من خلالها إلى "الظلام"، فجاء اللون البني القاتم طاغيا يمارس سطوته على الغلاف، لكن ما يُبقي باب الأمل مشروعا في كسر هذا التصريح القاتم هو اللون الأبيض، إذ جاء العنوان بحجم كبير وغليظ ليقبع على رأس الصفحة، إذ سرعان ما ينفتح على الدلالة الكلية للديوان.

لهذا يمكن القول إن كلمة "النور" تعتبر المركز الذي تتجه إليه باقي الكلمات الأخرى الواردة في النسيج اللغوي للعنوان. فالنور بطاقته الإيحائية المفعمة وبشحنته الإيجابية يعلن قوة التحدي والمقاومة، وهو في ذلك يمثل الخير والبهاء والحسن؛ وكل ما من شأنه أن يندرج ضمن هذا الحقل الدلالي. فالشاعر بلغته التي تبنَّاها إنما يريد أن يحسم القضية؛ بحيث لا يدع أي مجال للشك، فجاء وقع الجملة توكيديا قويا: "النور لا يخشى الظلام" ليثبت للجميع أن النور سينتصر لا محالة.

---

[1]– المرجع نفسه، ص845.

وكلمة النور هنا إنما تقيم مواجهة حاسمة مع نظيرتها "الظلام"، إذ تعني المفردة معجميا "أول الليل، كما تعني ذهاب النور. نقول ظَلِمَ الليلُ أي صار مظلما، ليلة ظلماء أي شديدة الظلام"[1]. إذ تنفتح الدلالة وتتشظى لتعلن عن جمالياتها في التلون والهروب والتماهي، وهذا ما يدفع القارئ إلى تمثُّل الصراع من خلال المفارقة القائمة فيه، وما يُكسب "النور" شحنته وطاقته هو تلك الثقة التي يتمتع بها، خاصة من خلال الدور الموقف الحاسم الذي تلعبه "لا" النافية من خلال السياق. فهي تؤسس لاستغراق كلي شمولي لا يقبل الشك أو التفاوض. فالنور لا يخاف الظلام، وعدم الخوف لا ينبع إلا من ثقة، والثقة بدورها لا تتكوَّن إلا من خلال اكتساب معطيات مثالية. فبذلك تتراءى أمامنا أولى أمارات الانتصار التي يؤسس لها التموقع الجيد للعنوان. إذ لا شك أن ارتسام العنوان في الجزء الأعلى من الصفحة ينقلنا إلى فضاءات أخرى تمتزج فيها الدلالات اللغوية بالبصرية، ما يسمح للعنوان بممارسة دور الرقيب والموجه على كامل العناصر الأخرى المؤثثة لفضاء الصفحة؛ بما فيها "الظلام".

والشاعر إنما أراد المراوغة والهروب من الابتذال، لذلك عمد إلى هذا التركيب النحوي في العنوان، فكان يريد أن يظفر بدلالات إضافية خفية تنزوي في النسيج العام للعبارة، إذ إن مبدأ الانزياح في العنوان يجعل المتلقي يتأرجح بين عدة تأويلات، حيث تبقى الدلالة المرجعية مرهونة بمدى القدرة القرائية التي يكتسبها المتلقي من خلال الاستنطاق والحوار الذي يجريه مع محتوى الديوان. فرغم أن تقنية الاختيار النحوي التقابلي التي جمعت بين النور والظلام تبقى تقليدية مبتذلة، إلا أنها بالمقابل توحي بغياب الألفة والأمان عن الفضاء. إنها رؤية تجسد للتضاد الذي يشي كلاًّ من فضاء النور والظلام، أي بين فضاءين، فالنور يمثل فضاء الأمان والسلام والألفة والدفء، بينما الظلام يمثل فضاء العنف والعداء والوحشة. فالظلام هنا ليس إلا وحشا يقض مضجع السلام من خلال إشاعة الخوف والرعب والقتل والتنكيل. لكن الشاعر كان ذكيا في الاختيار والتقابل، فقد أعطى شحنة دلالية قوية لـ "النور"، بنحوٍ تمكِّنه من ممارسة شريعته وتعاليمه، فمن خلال سلطته التي اكتسبها من السياق نجده يتحدى ويقاوم، بل ويسعى إلى

[1]– المرجع نفسه، ص481.

إحداث قطيعة بينه وبين "الظلام". فـ "النور" يريد إثبات ذاته وفرض سلطانه على الفضاء من خلال الأدوات والعناصر البصرية المرافقة لصفحة الغلاف، فالشمعة المضيئة التي تخترق الظلمة إنما هي تجسيد للدلالة اللغوية لـ "النور"، ومثلها الريشة التي تمثل القلم، والقطعة الجلدية التي تمثل الورق... وعبر إثبات "النور" لنفسه فإنه بالمقابل يريد إلغاء الآخر ونفيه وطمس قوته؛ حتى لا يتأسس له وجود على حسابه.

– ديوان "اللهب المقدس":

فقد اختار الشاعر "مفدي زكريا" عنوانا يحمل في طياته الكثير من الدلالات، إذ إن أول ما تطلعنا به الكلمتان هو مدى الانفعال الذي يعترينا. ويمكن اختزال العنوان نحويا إلى مفردتين؛ الأولى تتمثل في "اللهب" التي جاءت على شكل مبتدأ مرفوع، بينما الثانية تتمثل في كلمة "المقدَّس" التي تعتبر نعتا مرفوعا للكلمة الأولى. أي أن العنوان ورد مختصرا في كلمتين معرَّفتين، يستقبل من خلالهما المتلقي دفعة شعورية انفعالية عالية، فطبيعة العنوان أنه يتوفر على عنصر الاختزال، فيحيل النصَّ الكبير إلى جملة قصيرة عبر تقنيات التكثيف والإيحاء والترميز والتلخيص. وهو الأمر المطلوب من الشاعر، إذ لا يمكن أن يختار عنوانا مبتذلا تقليديا، يحيل مباشرة إلى المقصود، ويفتقر لأبجديات الجمالية الشعرية في الاختيار والصياغة، لأن العنوان ليس إلا شبكة من العلاقات السيميائية، التي تحمل في ثناياها أبعاد دلالية وأخرى رمزية، فلا تفصح عن نفسها بشكل مباشر، وإنما تمارس سياسة التمويه والغموض الشفافة.

فقد تشكَّل العنوان بلونه الأحمر القاني ليخلق دلالة تناظرية تتماهى مع "اللهب المقدس" بكل ما يثيره فينا من تأملات، فاللهب غالبا ما يأخذ لونه الأحمر، لهذا كان اتحاد العنوان بالشكل البصري للخط أكثر من ضروري، فهو يحيلنا إلى ما قد ينجر عن هذا اللهب من أخطار وكوارث، ولعل الشاعر إنما يريد من وراء هذه الكلمة الإشارة إلى القوة والاستبسال في مقاومة الاستعمار الفرنسي. فالالتحام الذي قد ينشأ بين الطرفين جراء الحرب يفضي بالضرورة إلى الدماء، والدماء هنا تعتبر بؤرة أيقونة متخفية أو ناتجة عن اللهب... لذلك فقد اتحدت عدة معطيات تأويلية لأجل تدعيم هذا المعطى الذي

اختاره الشاعر. فالعنوان لا يكتفي بلونه فحسب، وإنما أيضا يَرِدُ في سطرين، فكلمة "اللهب" تستحوذ على مساحة سطر كامل، ومثلها الكلمة الأخرى "المقدس"؛ فهي تستحوذ على مساحة مماثلة في السطر الثاني. إذ تبدو نوعية الخط غليظة؛ وذات حجم كبير، ما يسمح للون الأحمر من احتكار وجوديته داخل إطار الصفحة، فكلما غَلُظ الخط كلما كانت الفرصة مواتية للأحمر بأن يملأ قنوات وخطوط هذا الخط. ما يجعله يستحوذ على اهتمام القارئ؛ خاصة وأنه يتربَّع على وسط الصفحة ذات التأثير الكبير.

فالدال اللغوي "اللهب" يحمل في طياته معنى النار الملتهبة الشديدة الاشتعال، فنقول "لهبت النار أي اشتعلت خالصة من الدخان، وتلهَّبت النار أي اتَّقَدَت. واللهب: لسان النار"[1]. إذًا فاللهب يعني الحضور النافذ والسلطان القاطع، والدماء المتدفقة، والحماس والثورة والانفعال. لذلك فاللهب يبقى معادلا موضوعيا غنيا بالدلالات، ورمزا فنيا مزدحما بالإيحاء. ذلك أن الالتهاب لا يفيد الاشتعال فحسب، وإنما يتعداه إلى الدرجة القصوى من الاشتعال، أي أنه يفيد القوة والمضاعفة في الأمر. ولا شك أن تلك المضاعفة التي تتعدى حدود المألوف لا تتأتَّى إلا من وراء خلفية حماسية شديدة.

واقتران كلمة "اللهب" بالصفة التي تليه "المقدَّس" تعطي للسياق طابعا آخر، فنقول "قَدُسَ فلانٌ أي طهُرَ وتبارك، وقدَّس الرجلُ اللهَ: نزَّهه ووصفه بكونه قُدُّوسا. أرضٌ مقدَّسة أي مباركةٌ"[2]. إذًا فهو يتمثل في الصبغة الصوفية المتعالية التي بات اللهب يحملها، خاصة وأنها تقترن بالمؤثرات البصرية المصاحبة في الغلاف؛ بدءًا باللون الأحمر الذي جاء عليه العنوان، وصولا إلى الرسمة (صورة اللهب) التي تستحوذ على مساحة لابأس بها في الصفحة. وهكذا يسعى الشاعر "مفدي زكريا" من خلال العنوان إلى إضفاء رؤية خاصة لفضائه، تكتسب جمالياتها من الحماس الشديد الذي يضطلع به أبناء الشعب الجزائري في مواجهة المستعمر الفرنسي. إذ إن الأسلوب الهمجي الاستبدادي الذي تتبناه القوات الاستعمارية يقتضي من الشاعر أن يواجهه بتقنية لغوية مماثلة أو أشد منها. فعمد إلى توظيف مفردة "اللهب" ليُكسب الموقف حدةً وكثافة. فاللهب يغدو شديد البأس نافذ

[1]– ينظر: مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة والأعلام، ص735.

[2]– المرجع نفسه، ص612.

السلطان، خاصة مع الفاعلية التي باتت تمارسها الـ التعريفية المتصلة به. فهو "اللهب" الذي يكتسح الأخضر واليابس، ويحرق كل ما يعترضه. لكن ما الذي يجعل هذا اللهب مقدَّسا؟

لابد أن صفة التقديس لم يتم اختيارها بشكل اعتباطي من طرف الشاعر، إذ يمكننا توجيه هذا التوظيف إلى تأويلين؛ الأول له علاقة بالواقع الجزائري الذي كان وقتها يرزح تحت وطأة الاحتلال الفرنسي، أين بات "اللهب" مطلبا ضروريا أمام السياسة الاستعمارية، فـ "اللهب" وهو متجسد في سياقه الواقعي إنما يمثل المقاومة والاستبسال في الدفاع عن الأرض/الوطن، فبذلك يغدو هذا النوع من الاستبسال مطلوبا، بل مقدَّسا لأنه لا يؤدي إلا إلى شيء مقدَّس وهو "الحرية". أما الثاني فيتجسَّد من خلال الرؤية الميثولوجية التي اكتسبتها النار/اللهب، ابتداءً من الحضارات القديمة إلى يومنا هذا. فهي تحمل طابع التقديس باعتبارها إلها لدى المجوس، كما أنها تكتسب قدسيتها من كونها ضرورية جدا في المشهد اليومي للإنسان. وهذا ما أسَّس لعلاقة قوية متينة بين الإنسان والنار/اللهب وصلت به إلى حدود التقديس.

وبشكل عام فقد جاء عنوان "اللهب المقدس" بكل ما يحمله من دلالات لغوية وبصرية كتوصيف للفضاء الواقع الذي كانت عليه الجزائر آنذاك. فقد تطلب الأمر مزيدا من اللهب الكاسح القاتل، ومزيدا من الحماس والاستبسال في مقاومة المستعمر الفرنسي. وما دامت المقاومة الشديدة (اللهب) مطلوبة أمام تجربة القتل والتعذيب والدم فإنها باتت مقدَّسة. لهذا يمكن الاعتداد بتلك الصيحة، فهي بمثابة إعلان ترويجي من الشاعر لإحلال المقاومة واعتبارها شرفا مقدَّسا، لا يحصل عليه إلا من اعتنقها.

2- التجنيس:

تعتبر تقنية التجنيس من أهم التقنيات التي تصاحب العناوين الكبرى في الغلاف، إذ تشتغل على وظيفة التأطير والتحديد، فتصنف الأثر الأدبي إن كان شعرا أو رواية أو قصة قصيرة أو أي شيء من ذاك القبيل. فهي بمثابة عنوان فرعي يلحق العنوان الرئيسي للكتاب. كما يمكن عدها مؤشرا جنسيا "**Indication générique**". إذ تربط

هذه التقنية علاقاتها مع القارئ لتعينه على تحديد النوع الأدبي للكتاب، وتوجيهه إلى معرفة جنس العمل بالتحديد، واستبعاده للاحتمالات الأخرى، فالتجنيس يؤسس لأفق انتظار مَّا، كما يهيِّئُ لتقبل مساراته، حسبما رُسِم له من طرف الكاتب.

والمتتبع لدواوين شعراء بني مزاب يلاحظ أن أغلبها تعتمد تقنية التجنيس كعنوان فرعي يلي العنوان الرئيسي، فهو مسلك مهم يمهدنا للولوج إلى عالم النص، فنجد مثلا الدواوين الشعرية لـ "عمر هيبة" لا تخلو من هذا العنصر، فهو يرفق كل عنوان رئيسي بعنوان فرعي تجنيسي، أي محدد لنوع النص. إذ يتوسَّط العنوان الرئيسي فضاء الغلاف، ليعلن عن استحواذ كلي لهذا الفضاء، ومن تحته يظهر المحدد التجنيسي بمفردة واحدة تتمثل في: "**شعر**". وقد كُتبت بخط بسيط منزلق، حتى يتم تقبله من جميع القراء. فرغم أن القارئ على علم بأنه سيقرأ نصوصا شعرية، إلا أن الشاعر تعمَّد إدراجها، فألحقها بالعنوان الرئيسي في كل ديوان من دواوينه. فـ "عمر هيبة" لم يمتهن مجالا آخر غير الكتابة الشعرية، لكن يبدو أن ذلك له علاقة بالتوكيد الإلحاحي الذي يريد أن تمارسه الكلمة. كما توضحه الصور:

التلقي البصري للمؤشرات التجنيسية في نماذج من دواوين الشاعر "عمر هيبة"

ديوان "عن بلاد المجد والشمس"

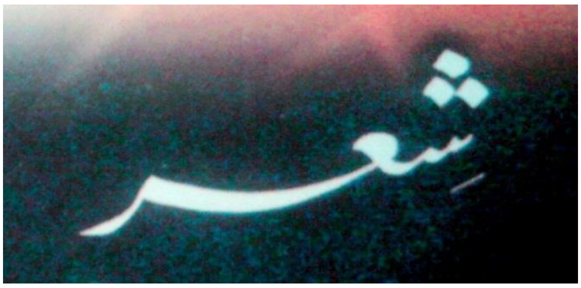
ديوان "أغنيات البراءة"

ديوان "أكباد على الرمل"

ديوان "قلب وحجر"

وهي نفس التقنية التي اعتمدها أيضا كل من الشاعر "مسعود خرازي" في ديوانه "متى الصبح يا وطني؟"، والشاعر "سليمان دواق" في دواوينه: "أنغام الوفاء"، "النور لا يخشى الظلام"، "نفحات ولفحات"، مثلما توضحه الصور:

التلقي البصري للمؤشر التجنيسي في ديوان الشاعر "مسعود خرازي"



التلقي البصري للمؤشرات التجنيسية في نماذج من دواوين الشاعر "سليمان دواق"

ديوان "نفحات ولفحات"

ديوان "أنغام الوفاء"

ديوان "النور لا يخشى الظلام"

وهو ما يجعلنا نطرح السؤال عن علة هذا التشابه القائم بينهم؟ أهو تأثير الفضاء الخارجي المشترك؟ أم الأمر مجرد حادثة عرضية فقط؟

لا شك أن للتأثيرات الفضائية الخارجية دور كبير في تشكيل الفضاءات النصية المتجسدة في الدواوين الشعرية السابقة، فرغم أن التطابق ليس حرفيا إلا أنه يطرح أكثر من سؤال. فلابد أن للبيئة الاجتماعية التي تحفل بالقيم الدينية والروحية والتاريخية والاجتماعية المتشابهة حدَّ التطابق تأثير فيهم، إذ تمكّنت من خلق وعي وجودي متقارب، كما زرعت فيهم وفي الآخرين قيما كثيرة، أهمها الإحساس بروح الجماعة والاعتزاز بالانتماء للأرض، وهذا ما شكّل فيهم ما يسمى بـ "التفكير الجمعي"، فهو يتعشش فيهم منذ نعومة أظفارهم إلى أن يسري فيهم مسرى الدم، فيخلق استجابة قوية تتمظهر في مختلف السلوكات.

أما الشاعر "صالح الخرفي" فقد اختار عدم وضع محدد تجنيسي لديوانه الشعري "من أعماق الصحراء"، وقد يتراءى لنا لأول وهلة أن غياب هذه التقنية عند الشاعر "صالح خرفي" تُعد نقيصة في عمله الأدبي، فيترتب عن غيابها إصابة القارئ "بحالة من

الحيرة أثناء هذا التلقي، وعليه أن يسعى لحلها، فتكون مهمته في هذه الحالة استنتاجية، إذ يحاول أن يستنتج الموقف التجنيسي للنص الكائن بين يديه"[1]. لكن الحقيقة أن الشاعر لم يغيِّب هذا المحدد التجنيسي إلا بوعي منه، فقد أراد أن يمارس لعبة التخفي والتمويه مع القارئ، فحينما يتلقى القارئ هذا العنوان: "من أعماق الصحراء" فإنه ولا شك ستعتريه شحنة دلالية مكثفة تَرِدُ إليه من الفضاءات الصحراوية بمناخاتها وطقوسها الجميلة؛ الغامضة. وهو ما يريد الشاعر أن يُحدثه، فهو يحاول أن يجذب القارئ إلى عمق الصحراء، ليعيش التجربة بنفسه، ولا يتأتَّى له هذا الأمر إلا بتغييب المحدد التجنيسي، فبذلك يجد نفسه تلقائيا معتكفا بالبحث عن إيجاد تصنيف محدِّد للعمل، وذلك عن طريق الدوال اللغوية التي يحتويها. فهذه المهمة "لا يمارسها القارئ من فراغ، بل بتوجيه من العلامات النصية التي يتركها المؤلف على طريق القارئ"[2]، والتي تعمل كمفاتيح أولية لاكتشاف توجه النص.

فرغم إقرارنا بأهمية الاعتماد على المحدد التجنيسي للعمل الأدبي، كونه يعبر عن "مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يريدان نسبته للنص"[3]، إلا أن هذا لا يمنع من إمكانية تداخل بعض الأجناس الأدبية، أو قيام شبهة مَّا في إيجاد حدودها التصنيفية، فالجنس الأدبي لا يمكن عدُّه نقيا تماما من شوائب الاختلاط مع بعض الأصناف الأخرى. إذ لا يمكن أن يتقوقع على نفسه مُدَّعيا انفصاله وبراءته التامة عمَّا يصيب الأجناس الأخرى. فالأشكال الأدبية تتداخل، وتمارس علاقات التأثُّر والتأثير حتى مع فنون أخرى، كالرسم، والنحت والسينما. وهذا ما يفتح الباب على مصراعيه للقارئ، حتى يتبنى منهجا تأويليا شخصيا في تعامله مع النص، فنلاحظ أن الشاعر قد غيَّب التصريح واعتمد الإخفاء، ذلك أن "التغيير الذي يلحق صيغة التجنيس الصريح ليحولها إلى ما يشبه التجنيس الخفي؛ يعطي الفرصة للقارئ حتى يستخرجه من خلال التعامل مع معطيات النص والسياق"[4]. فبمجرد أن نتخطى الغلاف لندخل إلى العمق تنزاح تلك

---

[1]– حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص57.

[2]– المرجع نفسه، ص57.

[3]– عبد الحق بلعابد: عتبات؛ جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص89.

[4]– ينظر: حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص58.

العتمة الشفافة شيئا فشيئا، لتتشكل أمامنا نصوص شعرية تُفصح عن نفسها بسهولة أمام القارئ. فالشاعر لم يعتمد التعمية أو الإبهام، ولكنه فرض غموضا فنيا جماليا، تتساءل معه الذات المتلقية عن مدى إمكانية العثور على تصنيفه في عمق الديوان.

وقد اعتمد الشاعر "مفدي زكريا" نفس الطريقة في ديوانه "اللهب المقدس"، فلم يضمِّن العنوان الرئيسي مؤشرا تجنيسيا له. فالمتوقع من الشاعر أن يضع عنوانا فرعيا بعد اختياره للعنوان الرئيسي للديوان، لأنه سيكون كمؤشر مُحدِّد لطبيعة العمل الأدبي، فوظيفته تتحدد في "إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/الكتاب الذي سيقرأه"[1]، حتى يبني تصوراته وتوقعاته الجمالية وفق ذلك.

وربما مثَّل هذا نوعا من أنواع التوظيف التجنيسي الخفي الذي تعمَّده الشاعر، رغبة منه في إقامة علاقات تواشجية مع نسيج العمل الأدبي، ذلك أن تقنية التخفية والتمويه تجعل القارئ وجها لوجه مع النص، فتوصله إلى لحظة الكشف والمكاشفة، تلك اللحظة التي يستشعر فيها القارئ/الناقد لذة النص وهو يستكشف كل ما خفي عنه من دلالات. فبذلك ينفتح جهاز القراءة أكثر حاملا معه إشكالات وتساؤلات تصب في مجملها حول ماهية "اللهب المقدَّس".

3- الصورة المصاحبة[2]:

تعتبر الصورة المصاحبة للديوان ذات أهمية كبيرة في تلقي النص الشعري. فالصورة تُعنى بالتشكيل البصري للنص، من خلال العلائق والخطوط التي ترسمها مع البنية اللغوية، أي أنها تضيف دلالة مَّا إلى النص، فتوظيفها من طرف المبدع "يندرج ضمن التعامل الجمالي مع مظاهر الحياة وخواطرها، ومن غير الممكن أن يكتب نصا

---

[1]- عبد الحق بلعابد: عتبات؛ جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص90.

[2]- إن أصل اشتقاق مصطلح الصورة في اللغة العربية من صار على كذا؛ أي أماله إليه، فالصورة مائلة إلى شبه أو هيئة، والتصوير هو جعل الشيء على صورته، والصورة هيئة يكون عليها الشيء بالتأليف. أما في اللغة اللاتينية فهي من Imaggis و Imago.. والتي تعني أخذ مكان شيء ما، وفي قاموس "روبير" فتُعرَّف بأنها إعادة إنتاج طبق الأصل؛ أو تمثيل مشابه لكائن أو لشيء، أي إعادة الإنتاج بالتقليد (ينظر: ساعد ساعد وعبيدة صبطي: الصورة الصحفية دراسة سيميولوجية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط، 2011م، ص42.)

أدبيا ولا يتحدث عن الألوان ولا يصطنعها ولا يسخرها في عملية البث أو التبليغ؛ من حيث هي أدوات لتجميل نسجه"[1]. فبرزت بذلك الكثير من اللوحات التشكيلية والصور الإبداعية على أغلفة الدواوين، لتشكل مع العناصر الأخرى نسقا دلاليا مكثفا تترجمه التلقيات الجمالية المختلفة.

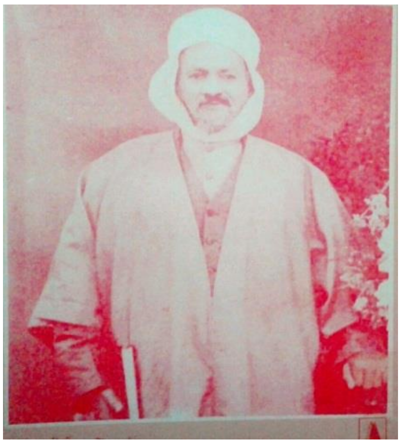
وانطلاقا من ذلك عمد شعراء بني مزاب إلى اختيار لوحات فنية معينة تتظافر مع نصوصهم لتشكل بنية تأويلية كلية، فنجد ديوانيْ "أبي اليقظان" يحملان في غلافهما صورة للشاعر نفسه وهو يرتدي عباءة، وعلى رأسه عمامة بيضاء، بينما يحمل في يده اليمنى كتابا. إذ تشتغل هذه الصورة على خلق فضاء دلالي مكثف، يحيلنا إلى الأصالة والتشبث بالماضي والتراث. فهو بذلك يريد التأسيس لعالم شعري قوامه العلم والكتابة (رمز "الكتاب" الذي يحمله بيمينه)، مطعَّم بالأصالة والهوية والاعتزاز بالخصوصية (رمز العمامة والعباءة). ولأن "حضور هذه العلامات الخارجية غير اللغوية يمتلك قيمة إشارية"[2] فإن صورة الديوانين على بساطتها تريد أن تقيم تصالحا مع الذات، ومع الفضاء الخارجي بشكل عام. إنه يريد أن يعلن عن حضوره من خلال الصورة، فدخول عوالم الإبداع والكتابة الشعرية لا يمنع صاحبه من التشبث بالتراث والتقاليد، ذلك أن العلم (الإبداع الشعري) أبدا لم يكن مبررا للانسلاخ والانسياق وراء المعاصرة. فللصورة –أيضا– سلطتها التي تمارسها أمام عوامل الفناء والتهديد التي يشي بها الفضاء الخارجي. فاستدعاء صورة المؤلف بلباس تقليدي أشبه ما يكون بإعلان المقاومة لكل أشكال التهديد المحدقة.

صورة غلاف ديوان "أبي اليقظان"

---

[1]– سلمان كاصد: الموضوع والسرد (مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي)، دار الكندي، د.ط، 2002م، ص181.

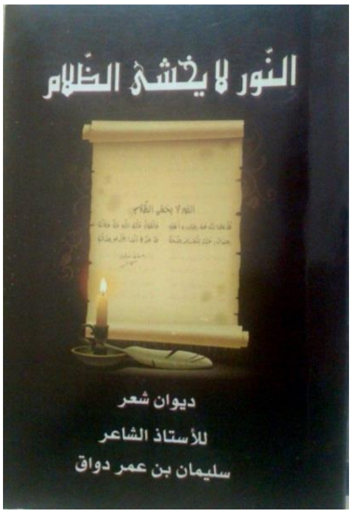
[2]– شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي)، دار توبقال، بيروت / الدار البيضاء، د.ط، 1988م، ص20.



ويطغى اللون البني الداكن على غلاف الديوان الآخر "النور لا يخشى الظلام"، إذ يمكن القول إن أي نص بما يتضمنه من علامات وأشياء وأشكال لغوية وغير لغوية إلا ويحمل معنى مَّا، حيث تتراءى لنا الصورة مطعَّمة بملامح ليل حالكٍ تحيط به الظلمة من كل مكان، وفي وسط الصفحة تظهر ورقة جلدية صفراء عتيقة، بالقرب منها شمعة ملتهبة؛ تحاول أن تزيل شيئا من عتمة المكان، لتُظهِرَ لنا بيتين مكتوبين على الورقة من إنشاء الشاعر نفسه.

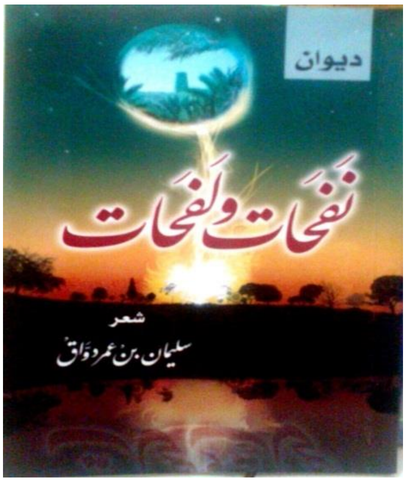
والصورة المظلمة هنا تعتبر أيقونة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه، بفضل صفات تمتلكها خاصة بها، فهي تمثل العالم الموحش الذي يخيم على الأرض/الوطن، والتهديد واللا أمان الذي يتربص بأفراده وممتلكاته في كل لحظة، فالظلمة تحمل قيمة شمولية تسيطر على الفضاء المتخيَّل للشاعر.

صورة غلاف ديوان "النور لا يخشى الظلام" لـ سليمان دواق



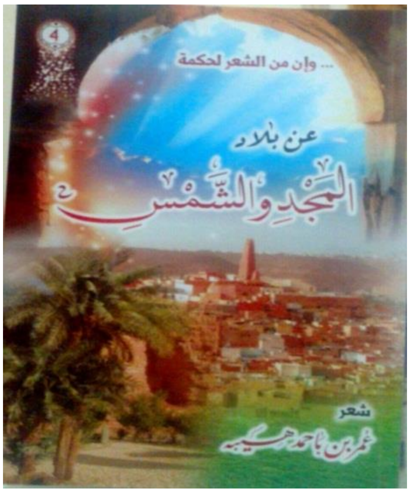
وربما لم يكن الفضاء كله سوادا بالنسبة للشاعر، وهذا ما تؤكده الصورة المرفقة بغلاف ديوانه الثالث "نفحات ولفحات"، إذ حملت الصورة في طياتها ملامح فضاء متكون من مجموعة أشجار ونباتات مختلفة، تعطي انطباعا أوليا مخيفا بأن المكان لا تسكنه سوى الوحوش والضواري، فأراد الشاعر بذلك أن يزيل وحشة الصورة فشكَّل بدرًا أعلى الصورة ترتسم داخله بعض العناصر المكونة لبيئة وادي مزاب. فكان بذلك البدر انعكاسا لفضاء مفعمٍ بالحياة والنور والأمان، يحتضن وسطه منبعا حضاريا مثاليا يسقي الأرض بأكملها. فالبدر باعتباره أيقونة رمزية فإنها تولد دلالات مرجعية عميقة، أين تفتح المجال للشاعر حتى يفصح عن مقدرته على الانفلات والتجاوز، وتأسيس فضاء موازٍ يتحدى كل أسباب الفناء.

صورة غلاف ديوان "نفحات ولفحات" لـ سليمان دواق



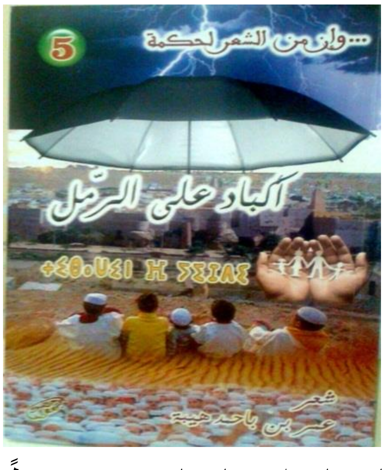
أما الشاعر "هيبة عمر" فقد استدعى لوحات فنية متنوعة، تجمع بين البساطة والواقعية، اختارها لتحتل فضاء الواجهة ولتكون مدخلا مهما لقصائده. ففي ديوانه "عن بلاد المجد والشمس" نجد لوحة الغلاف متكونة من صورة بانورامية لإحدى قصور وادي مزاب تعلوه مئذنة، وعلى يساره تظهر بعض أشجار النخيل في إشارة واضحة إلى العلاقة الوطيدة التي تربط النخلة بفضاء وادي مزاب.

صورة غلاف ديوان "عن بلاد المجد والشمس" لـ عمر هيبة



ونفس الروح الواقعية نجدها متجسدة في ديوانه "أكباد على الرمل"، أين يظهر لنا الغلاف مزدحما، تتلاحق الصور فيه بإلحاح محاولة أن تؤسس فضاءً دلاليا موحيا بشكل أو بآخر لمنطقة وادي مزاب، فتظهر صورة البرق كعلامة لتأزم الفضاء، وتحته مباشرة تظهر مظلة كبيرة تحاول أن تحمي قصر "بنورة" الذي يستكين تحتها، ومن ثم تظهر صورة لخمسة صبية يرتدون زيا تقليديا، يفترشون الأرض، يتأملون الأفق مُوالين ظهورهم للمتلقي، ثم بعدها صورة لكثبان رملية، ثم صورة أخرى لأفراد كُثُر يلبسون زيًّا أبيض موحدا.

صورة غلاف ديوان "أكباد على الرمل" لـ عمر هيبة



فهذه الصور على تتابعها وازدحامها تعتبر معطًى بصريا كثيفا، يتلقفه جهاز القراءة؛ ليتمكن بعدها من إدراك العالم الخارجي الخاص بها. فرغم أن ما يعاب عليه غلاف هذا الديوان من تكديس للصور بطريقة تخلو من الفنية؛ إلا أن الصور "كغيرها من

النصوص، تتحد فيما بينها باعتبارها تنظيما خاصا لوحدات دلالية متجلية من خلالها أشياء أو سلوكات في أوضاع متنوعة"[1].

وفي ديوانه "قلب وحجر" يطغى اللون الأخضر على مساحة الغلاف، إذ يظهر كما لو أن الشاعر يريد أن يصبغ كل شيء بلون الخضرة، كيف لا وهو يريد أن يبث الحياة ويبعث الأمل في النفوس. فكان في استحواذ "الخضرة" أثرا كبيرا في تكثيف الدلالة، فالأخضر كغيره من الألوان يعتبر علامة بصرية تنتج تفسيرات لحالات نفسية، كالحب، الكراهية، الارتياح، القلق، الوحشة..، ليساهم في إبلاغ رسالة المبدع وخلق انفعال جمالي حيال الصورة؛ فيصبح بذلك اللون من أغنى الرموز اللغوية التي توسع مجال الرؤيا في الصورة؛ كما تثريها وتمنحها الكثير من الإيحاءات والإسقاطات، فهو يكتنز قوًى داخلية دلالية، تشي بلغة رمزية عميقة، يختارها الشاعر بعناية لتعبر عن محتوى النص، ولتكمِّل دلالاته بشكل موازٍ مع لغة الكتابة. وهو ما تؤكده الصورة الفرعية الجاثمة أعلى غلاف الديوان من جهة اليسار. إذ تُظهرُ ملامح رجل شاب بوجه غامض وهو يشم وردة بيضاء.

صورة غلاف ديوان "قلب وحجر" لـ عمر هيبة

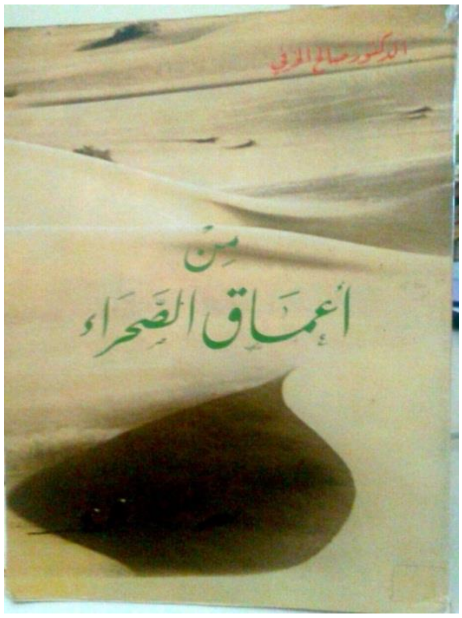
ولا شك أن الشاعر وهو يقرن الأبيض مع الأخضر في صورة واحدة إنما يريد أن يخلق صورة أخرى متولَّدة، فلطالما كان الأخضر مفتاحا للعطاء والخصوبة والحياة وهو في تمازجه مع الأبيض سيعمل على تنقيته وتصفيته من جميع الشوائب التي تعكِّر

[1]– ينظر: سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية (الإشهار والتمثيلات الثقافية)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2006م، ص31.

جماله. خاصة مع الشحنة الدلالية الكثيفة التي تمارسها سلطة العنوان: "قلب وحجر". فالقلب هنا يمثل الحب والجمال، وفضاء الإنسانية على شموليته، لذلك خطَّه الشاعر بنمط سلس رقيق وردي تعلوه "علامة قلب" حمراء، أما الحجر فيمثل القسوة والصلابة والثبات؛ لذلك خطَّه بشكل سميك حاد خشن، يخالطه اللون الرمادي والأسود. ليصنع الشاعر بذلك فضاء مزدحما؛ مثقلا بالتقابلات الإيحائية، تتجاذبه الدلالات التي تتكاثف بها الصورة تارة، والدلالات التي يولدها العنوان المرسوم تارة أخرى. فبذلك يساهم كلٌّ من فضاء الصورة والعنوان في خلق حقل جمالي يستند عليه المتن الشعري الذي يحويه.

وتعد الصورة المصاحبة عنصرا فاعلا في صناعة التجربة الشعرية، أين يختارها الشاعر بعناية فائقة، حتى تتمكن من أن تحمل رؤيته وفلسفته في الحياة. وهو ما عبر عنه الشاعر "صالح الخرفي" في ديوانه: من أعماق الصحراء. فقد جاءت صورة "الصحراء" لتستحوذ على مساحة الغلاف كله، أي أن الصحراء –بجميع تداعياتها وتجلياتها– تصبح خلفية فضائية مناسبة للغلاف، ومن ثمَّ تتراصّ عليه بقية المعلومات الأخرى التي تحفل بها واجهة الكتاب. أي أن الشاعر أراد أن يوجد علاقة طردية ملائمة بين دلالة الصورة وبين ما يرسمه في ديوانه بالألفاظ والعبارات، لتأتي الصورة كلية تحاول محاكاة الواقع بمجموعة من المشاهد والمواقف.

صورة غلاف ديوان "من أعماق الصحراء" لـ صالح الخرفي

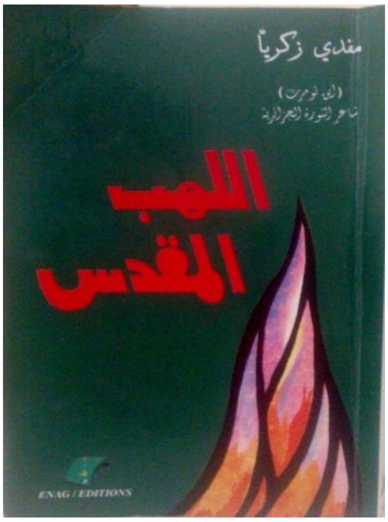


ويمثل "وادي مزاب" فضاء صحراويا بامتياز، كما يمثل الأرض والوطن بالنسبة لـ "صالح الخرفي"، لذلك فلا عجب من أن يضمِّن هذا الفضاء الصحراوي في واجهة ديوانه، فـ "كثيرا ما يحاول الشاعر أن يتلمَّس في عالم الطبيعة وفي معطيات الحواس وسائط فنية يجعل منها محمولات لمشاعره وأفكاره"[1]. فصورة الصحراء بما توفره من كثبان رملية كبيرة، تبعث على الوحشة القاتلة، خاصة حينما تتظافر العناصر الأخرى المؤثثة لهذا الفضاء؛ من جفاف وحرارة وسكون.. وربما أراد الشاعر من خلال كل هذا أن يربط بين فضائه النفسي وبين جدب الفضاء الصحراوي، فنفسه قد تكون قاحلة هامدة ترزح تحت وطأة العذاب، فكانت بذلك وحشة الصحراء من وحشة نفسه، حيث أراد أن يجسدها ويجعلها محسوسة من خلال ربطها بالصحراء.

أما في ديوان "اللهب المقدس" فنجد سيطرة كلية للون الأخضر على مساحة الغلاف، وتظهر في أسفل الصورة ألسنة لهب ممتدة إلى الأعلى. ولا شك أن لون الخضرة الطاغي إنما يرمز إلى التشبث بالحياة وعدم الاستسلام بتاتا للاحتلال الفرنسي، فالمستعمر يبيد الحياة، ويهدم الأركان، ويجتث القلاع، ويزرع البؤس.. لكن الشاعر يريد إحداث المفارقة من خلال توظيفه لـ "الخضرة"، فهو لون على سطوته واحتلاله جزءا كبيرا من الغلاف إنما يريد من خلاله أن يمرر رسالة مفادها أن الحياة لن تتوقف أبدا. وما يدعِّم هذه الرؤية أكثر هي ألسنة النيران المنبعثة. فهي على إحراقها تحيلنا إلى سياقات المواجهة والصراع، أين تتأجج روح المقاومة والتشبث بالحياة. فمنذ الوهلة الأولى يتمكن القارئ من صنع جسر شفاف بين الصورة المصاحبة للغلاف وبين ما يحتويه الديوان من قصائد ثورية، تمجِّد الوطن وتدعو المواطنين للثورة على الاستعمار.

[1]– أنس داود: الرؤية الداخلية للنص الشعري، مكتبة عين شمس، القاهرة، مصر، د.ط، 1975م، ص67.

صورة غلاف ديوان "اللهب المقدس" لـ مفدي زكريا



د- اسم المؤلف:

بدوره يعد اسم المؤلف عنصرا بارزا في عملية التلقي التي يمارسها القارئ مع الآثار الإبداعية، فهو من الإشارات اللغوية المهمة المشكِّلة لعتبة الغلاف، إذ من المتوقع أن يرافق كل ديوان شعري باسم مؤلفه، لأنه لا يمكن أن نتصوَّر عملا إبداعيا مبتورا من اسم كاتبه، وهو ما كانت عليه جميع الدواوين الشعرية التي نحن بصدد دراستها وتحليلها. إذ يعتلي اسم الشاعر "صالح الخرفي" واجهة كتابه، فهو أول ما يواجهنا في صفحة البداية، فارتسام الاسم في أعلى الصفحة لا يعطي الانطباع نفسه الذي يعطيه ارتسامه في الأسفل. فالشاعر يريد هنا أن يعلن سيطرته الكلية على ما تخطُّه يمينه، لذلك فهو يريد أن يتربَّع على غلاف الواجهة، ليعلن انتماءه واندماجه بالفضاء الصحراوي الذي يشير إليه عنوان الديوان "من أعماق الصحراء".

وهو نفس المنحى الذي سلكه الشاعر "مفدي زكريا" في ديوانه "اللهب المقدس"، فهو يريد أن يعلن التحدي وأن يفسح المجال لـ "أناه" بالظهور على صفحة الديوان، ومنه الانتقال والظهور في واجهة الفضاء الواقعي. فـ "الأنا من حيث هو مركز للرغبات والأفعال يبقى حاضرا حضورا ماديا في كل لحظة من لحظات حياتنا النفسية"[1]، وهو ما

[1]- ينظر: جون بول سارتر: تعالي الأنا موجود، ص45 وما بعدها.

يؤسس للروح الثورية التي تميز الشاعر "مفدي"، فقصائده على اختلافها وتنوعها تبقى دائما تعكس خصوصية الذات الشاعرة المليئة بالحماس والثورة على الواقع.

أما الشاعر "سليمان دواق" فقد انفرد بديوان واحد مختلف عن الدواوين الأخرى، أين يرتسم اسمه عاليا في واجهة الغلاف الخارجي لديوانه "أنغام الوفاء". ليمنحه فرادة خاصة تنبئنا بما يحمله في طياته من مشاعر دافئة، ولا شك في أن احتلال اسم الشاعر للجزء العلوي من الصفحة يعتبر في حد ذاته إشارة دلالية قوية، فهو شكل من أشكال ممارسة النفوذ التي يمتلكها الشاعر على إبداعاته، فسمة التعالي والارتفاع التي تميز اسم المؤلف مقارنة بتفاصيل الغلاف الأخرى يوحي بأن الشاعر هو الذي يمتلك فاعلية الكتابة، وبأنه مصدر هذه النصوص، ومرسل إشارتها اللغوية. إذ إن "سليمان دواق" لا يقف معزولا عن ديوانه "أنغام الوفاء"، فهو يعلن عن حضور صريح لذاته وكينونته في أعلى الصفحة، ليقود موكب الأنغام والأهازيج بنفسه، وليعايش وفاء الفضاء بكل جوارحه.

أما في أغلب الدواوين الأخرى فنجد أن اسم المؤلف يتأخر إلى أسفل الصفحة، أي أنه يتخذ لنفسه مكانًا متوارٍ بعد العناصر الأخرى المؤثثة لصفحة الغلاف، وربما جسَّد هذا الملمحُ اهتمامَ الشعراء البالغ الذي يولونه للعنوان وللمكونات الأخرى للغلاف على حساب أسمائهم. فيغدو الغلاف، خاصة العنوان؛ فضاءً مهما لإبراز مكانة هذا النص الديوان، لا مكانة هذا المؤلف الشاعر. فالغلاف لا يقف ككتلة جامدة منغلقة، بل يقوم بتوزيع الدلالات المنبثقة منه نحو القصائد المشكِّلة.

هـ– دار النشر:

تعتبر الدار الناشرة كعلامة أيقونية مهمة على صفحة الغلاف، كونها تمارس أثرا كبيرا في تكوين انطباع أولي لدى الذات القارئة، خاصة مع التقدم الكبير الذي نلحظه اليوم في سوق الكتب. أين أصبحت دور النشر تتفنن في صناعة الكتب، وإخراجه في أبهى حلله. فاكتسبت الكثير من الدور قيمتها في السوق نظير الإتقان والدقة التي تطبع بها الكتب لتكون في متناول القراء بأرقى أشكالها. والملاحِظ للدواوين الشعرية لشعراء بني مزاب يكتشف خُلُوَّ معظمها من أيقونة "دار النشر" في صفحة الغلاف الخارجي، إذ

يكتفي معظم الشعراء بإيراد العنوان الرئيس للديوان متبوعا بمؤشره التجنيسي واسم مؤلفه. ولا شكَّ أن حضور اسم دار النشر يضفي على الكتاب قيمة مضافة، خاصة إن كانت ضمن الأسماء الثقيلة على الساحة والمشهود لها بتحري الدقة والإتقان في التصميم والإخراج. فهذا من شأنه أن يُغريَ القارئ إلى البدء في مغامرة لغوية مع محتوى الكتاب، مدفوعا بالصيت الجيد الذي تمتلكها.

ويوضح الجدول التالي أسماء بعض الدواوين الشعرية التي اعتمد مؤلفوها على إيراد اسم دار النشر في صفحة الغلاف:

عنوان الديوان	اسم دار النشر	سنة النشر
اللهب المقدس / مفدي زكريا	موفم / Enag-Editions	2000م / ط3
ديوانا أبي اليقظان. الجزء 2/1	جمعية التراث / العطف / غرداية	1989م
أنغام الوفاء / سليمان دواق	مؤسسة مفدي زكريا / الجزائر	2004م / ط1
الخافق الصادق / محمد ناصر	دار الريام / المحمدية / الجزائر	2009م / ط1
الأعمال الشعرية الكاملة / محمد ناصر	دار الريام / المحمدية / الجزائر	2010م / ط1
أمجادنا تتكلم / مفدي زكريا	مؤسسة مفدي زكريا / الجزائر	2003م

فحَرِيٌّ بنا أن نتجنَّب الدلالات السطحية لغياب اسم دور النشر من بعض الدواوين بالمقابل، حيث يمكن اعتبار الغلاف عتبة رئيسية للولوج إلى عالم النص، لذلك فإنه يتطلب الكثير من المرونة والسلاسة لأجل خلق خطاب بصري مركَّز دون أن يلحقه التشتيت. فكانت المساحة الكلية للواجهة –على سعتها– فضاءً خصبا لا تقبل إشارة أو أيقونة من شأنها التأثير على مسار التلقي. حيث تسبح الذائقة الفنية للقارئ في فضاء الصفحة، وذلك من خلال توجيه إدراكه البصري إلى ما هو أهم، لدفعه على خلق دلالات إيحائية حسب المقاس، وحسب التوجه الذي يريده المبدع.

المبحث الثاني: تضاريس النص وجمالية الداخل:

تعتبر الإشارات النصية والبصرية الموازية داخل المتن الشعري عتبة داخلية مهمة، كونها تقيم الكثير من التوازيات مع البنية النصية للكتاب، كما يمكن اعتبارها من الفواتح الاستهلالية التي يمر عليها القارئ أولا قبل الولوج إلى المحتوى الرئيس للديوان. فهو يزود النص بدلالات مختلفة تعمل على توجيه أو إثراء عملية التلقي، ويرى جيرارد جينات أنها "ترصد كل الخطابات المادية المصاحبة، والتي تأخذ مكانها في مقدمة الكتاب، أو وسطه أو في مطالع القصائد، وأحيانا يكون مدرجا بين فجوات النص أيضا"[1].

وبذلك يمكننا التأكيد على مدى أهمية هذه الإشارات والعلامات في التلقي البصري للأعمال الشعرية الإبداعية، فلا يكاد يخلو أي خطاب نصي منها، كونها ضرورية في نقل التجربة الشعرية. ومن هنا جاء اهتمامنا لتتبع هذه الفواتح النصية الداخلية في الدواوين الشعرية لشعراء بني مزاب.

1- الإهداء:

يعتبر الإهداء من بين أكثر العلامات حضورا في المتن الشعري لشعراء بني مزاب، إذ يمكن عدُّه عتبة نصية استفتاحية، يُضمِّنُها المؤلف إشارات خاصة منه. فهي تشي بوجهة نظر مفتوحة، صادرة من المبدع تجاه القارئ. ولعل عتبة الإهداء لم تكن بالجِدَّة التي نتصورها، فهي قديمة قدم الإبداع الإنساني، حيث يشير –جيرارد جينيت– إلى "ظهور بوادره في الإمبراطورية الرومانية القديمة، وذلك حينما عثر باحثون على نصوص وأعمال شعرية قديمة تتضمن إهداءات متنوعة"[2]. والاختلاف القائم بينها وبين ما نعرفه حاليا يمكن رده إلى أن "الإهداءات قديما كانت تأخذ موضعها داخل النص ذاته، أما حاليا فهي تتجلى في ثنايا النص المحيط"[3].

[1]- ينظر: Gerard Genette : Seuils, p10

[2]- ينظر: Gérard Genette: Seuils, p123

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص94.

وقد ضمَّن الشاعر "سليمان دواق" جميع دواوينه الشعرية إهداءات متنوعة في الصفحات الأولى منها، موجهة لأفراد أو هيئات تربطه بهم علاقات إنسانية مَّا، كعلاقات الأخوة والحب والتقدير والامتنان، أو غير ذلك من العلاقات التي تسجل حضورها داخل النسيج اللغوي للإهداء. فقد أفرد إهداءً طويلا في ديوانه "النور لا يخشى الظلام"، باعتباره نصا موازيا وعتبة مؤثثة لخطابه الشعري. وربما كانت الإطالة مقصودة من الشاعر، لأنه يراها القالب المثالي لتفريغ جميع ما يعتريه من مشاعر وأحاسيس. فهو يرى بالضرورة أن يستفتح ديوانه بتقديم عبارات الثناء والشكر لمن يستحقها. وعادة ما تكون موجهة لأشخاص لهم علاقة بالدلالة الإيحائية للعنوان الرئيس للديوان.

والشاعر من خلال هذا الديوان إنما يريد أن يحتوي أزمة أمنية عميقة عصفت بفضاء وادي مزاب، أين خلفت الكثير من الضحايا والمنكوبين، والوحشة والظلام. لذلك فقد اتكأ على بنية لغوية، تكون قادرة على صنع انطباعات أولية عن الكتاب، فوجَّه إهداءه إلى أرواح الشهداء، إلى المنكوبين في أبدانهم وأهاليهم، إلى المروَّعين، والمظلومين، والمتعاطفين، وإلى كل الرجال الأحرار.

وقد عمد بعض الكتَّاب إلى تخصيص إهداءاتهم لقرائهم..، وربما كانت هذه الفئة من القراء متخيَّلة. ولأن النص لا يأخذ شكله التأويلي إلا على يد الذات القارئة فقد ارتأى الشاعر أن يخصص إهداءه في ديوانه "نفحات ولفحات" إلى القارئ، ذلك أن الإهداء يعتبر "عتبة نصية تحمل في طياتها قصدية المؤلف تجاه الشخص المهديّ له"[1]. الأمر الذي جعل الشاعر يتخيَّر كلماته بعناية فائقة، لأنها أشبه ما تكون برسالة ضمنية يريد من خلالها إيصال توجهاته العاطفية والثقافية إلى الطرف الآخر. وبما أن الإهداء عبارة عن رسالة ضمنية، فإنها تقتضي مرسِلا ومرسَلا إليه، وهو ما عمل على إرسائه في ديوانه الآخر "أنغام الوفاء"، فهو موجَّه إلى الوالدين الكريمين، أي إلى الأم/الوجود، وإلى الأب/الأصل. فالوالدان يمثلان "بيت الوجود" على حد تعبير "هايدجر"، فهما الفضاء الحاضن الذي يشي بالدفء والأمان، لذلك كان من المهم للشاعر أن يعمل على إرساء هذه العلاقة، عن طريق ترسيخها من خلال الإهداء، هذا حتى لا يخسر فضاءه الآمن

[1]– ينظر: Gérard Genette : seuils, p64

الذي يحيط به. وبهذا لا يصح اعتبار الإهداء مجرد إشارات شكلية بسيطة يمكن التغاضي عنها، بل هي خطاب لغوي يخدم النص ويرصد أبعاده ويوجِّه دلالاته.

ويمكن الإشارة إلى الإهداءات الواردة في دواوين الشاعر "سليمان دواق" عبر هذا الجدول:

الديوان	المهدَى إليه	شكل الإهداء	صيغة الإهداء
"أنغام الوفاء"	– إلى والديَّ الكريمين.. – إلى أساتذتي.. – إلى أصدقائي.. – إلى كل من ساهم في..	بحجم نص متوسط؛ يُشغل نصف صفحة تقريبا.	أسلوب خطابي تقريري. يتصف بالتقطُّع من خلال الانتقال كل مرة إلى السطر لإعادة توجيه مسار الإهداء.
"في ظلال نفس سوية"	إلى الطفولة الناشئة..	نصف صفحة تقريبا.	أسلوب أدبي إيحائي، لكنه يبقى نصا شارحا؛ كاشفا لمعانيه بطريقة مبتذلة..
"النور لا يخشى الظلام"	– إلى أرواح الشهداء.. – إلى المنكوبين.. – إلى المروَّعين.. – إلى المتعاطفين.. – ...	صفحة كاملة..	اعتمد الشاعر على التفصيل والاسترسال، إلى درجة أنه أفقد الإهداء جماليته. فالإهداء يأخذ رونقه من خلال الغموض والتمنع الذي يتجسد على شكل الومضة المكثفة.
"نفحات ولفحات"	إلى كل قارئ..	نصف صفحة تقريبا..	لغة إيحائية، لكنها تعتمد الشرح والتفسير..

وعلى نفس المسار نجد الشاعر "عمر هيبة" يصدِّر دواوينه الشعرية، فتغدو الإهداءات بذلك وثيقةً مهمة لا يمكن الاستغناء عنها، فهي موجَّهة في معظمها إلى الأهل (الوالدين)، أو الأصدقاء، أو الحبيب، أو الهيئات والمؤسسات الروحية والاجتماعية في وطنه. والمثير للانتباه في نصوص إهداءاته الحضور الطاغي لذكر الوالدين كل مرة، أين يحاول في كل ديوان أن يرسم معهما عقدا ضمنيا تنساب من خلاله عبارات الاشتياق والفقد. ولو تتبعنا الرابط القائم بين الشاعر ووالديه لوجدناه قويا ومتينًا، لذلك عظُمت صدمة رحيلهما في عينيه، فانكسرت أحلامه، ولم يعد يستشعر حلاوة الدنيا بعد ذلك. وربما كان من الطبيعي أن يركن الشاعر إلى الكتابة في الوقت الذي يسيطر عليه الحزن على وجدانه. فهو يعمد غالبا إلى ملء صفحات الإهداء بكلام استهلالي يوجهه إلى والديه؛ من قبيل قوله:

"إلى والديَّ الكريمين؛ وهما في ذمة الله، جعل الله قبريكما روضتين من رياض الجنة.."

كما أنه –أحيانا– ينحو إلى سبك إهداءات لوالديه بلغة شعرية فريدة. ومن خلال هذا الجدول سنحاول الإشارة إلى الإهداءات التي تضمنتها دواوين الشاعر "عمر هيبة":

الديوان	المهدَى إليه	شكل الإهداء	صيغة الإهداء
"قلب وحجر"	– إلى أمي.. – إلى أبي.. – إلى معلمي..	كان الإهداء على شكل قصيدة، بحجم صفحة ونصف	لغة إيحائية مكثفة، في قالب جمالي غير مبتذل.. لكنه طويل نوعا مَّا..
"أكباد على الرمل"	– إلى أمي.. – إلى أبي..	الإهداء أخذ شكل قصيدة طويلة، بحجم صفحتين.	لغة إيحائية عميقة ومكثفة، لكن الإطالة فيه تسلبه رونقه الجمالي.
"أغنيات البراءة"	– إلى والديَّ الكريمين.. – إلى كل من يصنع البراءة.. – إلى أصدقائي..	أخذ الإهداء نصف صفحة.	لغة تقريرية، مباشرة.. تفتقد العنصر الإيحائي الجمالي.
"عن بلاد المجد والشمس"	– إلى كل من ينحني أمام أمجاد هذا البلد العظيم.. – إلى الرجال الرموز.. – إلى كل من افتك تأشيرة العبور إلى دائرتي الشعر والصداقة..	نصف صفحة تقريبا..	كانت اللغة شعرية، مكثفة إلى حد بعيد. لكن نظام التقطيع والانتقال يشوش رونقها.

	- إلى كل الشعراء والأدباء المخلصين..		
"حديث القرى"	- إلى قلوب عبرت الصحراء يوما لتحتمي بالشمس.. - إلى آباء حملونا في أصلابهم... - إلى كل قلبٍ يحمل الحب في طيَّاته..	أخذ الإهداء ستة أسطر، تربعت في وسط الصفحة لتمارس إلحاحها.	لغة الإهداء كانت أدبية، لكنها مبتذلة مستهلكة في أغلب إهداءاته.

والإهداء في بنيته اللغوية ليس إلا خطابا كاشفا لشخصية الكاتب، كونه يعطي للعمل الفني صبغة الواقعية، وهو ما يُفضي إليه الإهداء الذي اختاره الشاعر "مسعود خرازي". حيث وضع له عنوانا أسماه بـ: "نبض واعتراف"، ضمَّنه كلمات حب واشتياق لأمه وأبيه، وإلى معلمه، ووطنه، وروح الشهيدة. والملاحظ أن عتبة الإهداء غالبا ما يتم فيها الانتقال من الأنا إلى الآخر، أين يخصص الشاعر مساحة معينة للاحتفاء بأشخاص لهم ارتباط وثيق ومؤثر في حياته، مثلما فعل "مسعود خرازي"، إذ تمثل العناصر التي أشار إليها في إهدائه قامات مهمة ساهمت بشكل أو بآخر في حياته؛ فشعوره بكينونته لا يتم إلا باستدعاء الطرف الآخر، أي أن العلاقة هنا علاقة جدلية بين الأنا والآخر، إذ لا يمكن أن نتصور أو نفهم الآخر بمعزل عن الأنا. يقول الشاعر عن والديه:

إلى أمي.. أبي..

كم أنفقا عمرًا لإسعادي

فهذا النبض مني

ثمرةٌ صَنَعَا مني

في صحبةٍ فُضلى

وسارا في هدوءٍ

نحو خُلدٍ

وافرِ الزَّادِ[1]

فرغم أن الإبداع الشعري في تجلياته لا ينمُّ إلا عن فردانية خالصة، إلا أنه بالمقابل لا يمكنه أن يتشكَّل بعيدا عن الآخر، فـ "العلاقة هنا حتمية مع الآخرين وللآخرين وبالآخرين"[2]. وبذلك يمكننا القول إن الإهداء عند الشاعر "مسعود خرازي" ليس إلا جسرا ممتدا يُقيمه لأجل خلق تواصل لغوي بأبعاده الإيحائية والمرجعية، فكانت بذلك قصائده عاكسة لمضمون الإهداء، مثلما يوضحه الجدول:

عنوان الديوان	المهدَى إليه	شكل الإهداء	صيغة الإهداء
"متى الصبح يا وطني؟"	– إلى أمي.. أبي – إليك معلمي.. – إلى كل الذين أحبهم – إلى وطني الجزائر – إلى روح الشهيدة..	كان الإهداء على شكل قصيدة بحجم صفحتين ونصف تقريبا.	لغة إيحائية شعرية عميقة، تتصف بالاسترسال والطول. ذات وظيفة اجتماعية حميمة..

كما يتخذ الشاعر "محمد ناصر" نفس الطريقة في تصدير إهدائه، إذ يُفرد كلماته لأمه الحنونة، ومن ثمَّ إلى والده الكريم، وإلى جميع مشائخه وإخوته وأصدقائه..، مثلما يبينه الجدول التالي:

1– مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني؟ (الديوان)، أنظر: صفحة الإهداء.

2– ينظر: فاضل أحمد القعود: جدلية الذات والآخر، ص33.

عنوان الديوان	المهدَى إليه	شكل الإهداء	صيغة الإهداء
"الأعمال الشعرية الكاملة"	– إلى أمي الحنون.. – إلى والدي الكريم.. – إلى مشايخي الأجلاء.. – إلى إخوتي المؤمنين..	أخذ الإهداء حجم صفحة كاملة تقريبا.	كان الإهداء بلغة تواصلية تقريرية، يؤدي وظيفة اجتماعية. كما اتسم الإهداء بالتقطُّع والطول.
"الخافق الصادق"	إلى الأب الروحي: الشيخ عدون.	كان الإهداء بحجم نصف صفحة.	تمظهر الإهداء على شكل أربعة أبيات، وظف من خلالها لغة شعرية مكثفة.

وربما كان مردُّ ذلك إلى خصوصية الفضاء الاجتماعي الذي احتضن الشاعر منذ صغره، أين نمَّى فيه الروح الجماعية والإحساس العميق بالآخر. فالمجتمع المزابي يقيم أهمية بالغة للفرد، إذ يعمل منذ نشأته إلى احتوائه وتكوينه؛ ومن ثمَّ إدماجه في الحياة الدينية والعلمية والاجتماعية، حتى يشعر بنفسه جزءًا مهما من هذا الكيان المجتمعي. إذ "لا يوجد –فيما نعتقد– مجتمع يتتبع حياة الشخص في مظاهر حياته من كل نواحيها مثلما نجد في هذا المجتمع، فهو يعتز به إذا نجح في مجال الحياة، ويشمئز منه وقد ينأى عنه إذا أخفق بسبب تصرفاته"[1]. فلا زال الشاعر "محمد ناصر" يستحضر الرباط القوي الذي يشده بمجتمعه، وبقاماته ومشايخه التي ضحَّت بكل تفانٍ وإخلاص لأجل أن يقوم هذا الصرح على أركانه، وهو ما جعله يخصص صفحة الإهداء لأستاذه وأبيه الروحي فقط، علَّه بذلك يردُّ إليه بعض الجميل.

وقد مارس هذا النظام تأثيره على الشاعر "صالح الخرفي" أيضا، كيف لا وهو الابن الشرعي لهذا الفضاء الاجتماعي الذي احتضنه، وتربَّى وتعلَّم فيه. لذلك فقد أفرد

[1]– الشيخ القرادي: رسالة في بعض أعراف وعادات وادي مزاب، ص57.

إهداءه إلى "معهد الحياة" دون سواه، ولعل في هذا الإفراد شعرية جمالية تعمل على توليد توجه قراءاتي مركَّز نحو المهدَى إليه، قائلا: "إلى إحدى قلاع العروبة والإسلام في المغرب العربي؛ معهد الحياة بالقرارة/الجزائر، في الذكرى السبعين لتأسيسه"[1].

الديوان الشعري	اسم المهدَى إليه	شكل الإهداء	صيغة الإهداء
"مِن أعماق الصحراء"	– إلى "معهد الحياة" بالقرارة / غرداية	أخذ الإهداء أربعة أسطر	كان الإهداء بلغة شعرية رامزة، أخذت شكل الومضة المتمنعة التي لا تفصح عن كل شيء.. وهو ما أعطاه جمالية خاصة.

فعتبة الإهداء تصنع علاقاتها مع الديوان الشعري إما بشكل مباشر أو غير مباشر، ويكون ذلك عبر مجموعة من الوسائط البصرية واللغوية. وهذا تماما ما نجده في ديوان "اللهب المقدس" للشاعر "مفدي زكريا"، إذ كان إهداؤه عتبة نصية صريحة تمهِّد للتوجُّه الذي ستأخذه القصائد في الديوان، حيث جسَّد من خلاله وظيفة جمالية تتمثل في خلق مفارقة انزياحية؛ وفق بنية لغوية لا تبدو مألوفة لدى الشعراء الآخرين، فخاطب "الدقيقة الواحدة" من ليلة نوفمبر؛ والتي كانت مدخلا قويا لانطلاق الثورة الجزائرية ضد المستعمر الفرنسي، كما خاطب الأصبع الذي ضغط على الزناد؛ ليعلن عن انطلاق أول رصاصة..، فيقول: "إلى الدقيقة الواحدة من فاتح نوفمبر – 1 تشرين الثاني 1954م...، إلى أول أصبع جزائرية حرَّكها الأزل، وضغط بها القدَر الرابض، على زِناد البعث، لتطلق القذيفة المسحورة الأولى، فتسعر –اللهب المقدس– في دروب بلادي الحالمة..."[2]

[1]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص07.

[2]– مفدي زكريا: اللهب المقدس (الديوان)، ص03.

الديوان الشعري	اسم المهدَى إليه	شكل الإهداء	صيغة الإهداء
"اللهب المقدَّس"	– إلى الدقيقة الواحدة من فاتح نوفمبر.. – إلى أول أصبع جزائرية..	أخذ الإهداء حجم صفحة تقريبا.	كان الإهداء بلغة شعرية إيحائية. ذات وظيفة رمزية.

2– خطاب المقدمات:

تكتسي المقدمة أهميتها كعتبة مؤثرة تحيط بالنص، فهي عنصر بنائي وقرينة قرائية تعمل على فكِّ الممارسة النصية، لذلك فهي لا تقل أهمية عن العتبات الأخرى؛ كالعنوان واسم المؤلف والصورة والمؤشر التجنيسي ودار النشر..، لأنها تعمل على تحضير مزاج قراءاتي مناسب للعمل الفني الذي يحتويه الكتاب، فهي تعتبر مدخلا للكتاب؛ لاحتوائها على مؤشرات مساعدة ومؤثرة في فهم طبيعة المؤلَّف وتحديد جنسه. إذن فليست نصا "يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن، الذي لا تستقيم قراءتنا له إلا بها، إنها نص محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وإيديولوجي تخترق رؤية المؤلف وموقفه"[1].

وتأتي المقدمة préface كمصطلح يراد به إفراد خطاب استهلالي، يكون عادة في بداية الكتاب، أي قبل الولوج إلى القصائد الشعرية التي تقيم فيه. وربما اختلفت التسميات من كتاب لآخر، فأحيانا ترد باسم المقدمة، وأحيانا باسم المدخل، التمهيد، الديباجة، المطلع، التصدير، الاستهلال، الافتتاحية.. أو غيرها. وهي كتقليد نصي يشتغل عليه الكثير من الكتاب والشعراء، كونها تعمل على توجيه استراتيجيات القراءة. فتواجدها أكثر من ضروري في الكتاب، كونها عَلَمٌ يهتدي به القراء، يبددون به ظلمة الطريق، ويرتقون به من خلاله إلى آفاق التفسير والتأويل.

---

[1]– عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، مطابع إفريقيا، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2000م، ص53.

وينفتح خطاب المقدمات لدى شعراء بني مزاب على نصوص كثيرة، تختلف من شاعر لآخر، ومن ديوان إلى ديوان، لكنها تتفق في الأخير على مخاطبة القارئ واستدراجه وفق آليات وطرائق مناسبة إلى أعماق المتن الشعري. فنجد مثلا الشاعر "عمر هيبة" لا يتخلى عن توظيف المقدمة في جميع دواوينه، وإن كانت عتبة غير ملزمة ضمن النصوص الموازية، كما العنوان، واسم المؤلف. ففي دواوينه "أكباد على الرمل" و"أغنيات البراءة" و"عن بلاد المجد والشمس" و"حديث القرى" يعمد الشاعر إلى إقامة علاقات تواصل مع قرائه، من خلال تبنِّيه للغة شارحة توضيحية لمحتوى الدواوين، فيؤسس لقاعدة خلفية مرجعية يتكئ عليها، كما يقدم شروحا للرمزية التي تحملها العناوين الرئيسية في مجموعاته الشعرية.

إذ يتسم خطاب المقدمات لديه بالكشف والتوجيه والتفسير، فتتحول المقدمة إلى نص شارح وموجِّه لمحتوى الديوان. حيث يقول عن –أكباد على الرمل– إنها "إشارة قوية أنها تحت العراء، وتحت حماية رب السماء أولا، وتحت رعاية أصحاب السلطة والقرار في البلد ثانيا"[1].

أما في ديوانه "أغنيات البراءة" فيحاول أن يوجد لنفسه تبريرا منطقيا للتوجُّه الجديد الذي سلكه في الديوان، حيث خصَّص جل قصائده للناشئة على شكل أناشيد ومحفوظات. إذ يعتبر نفسه مسؤولا عن صناعة أجيال من البراءة الطاهرة، فيقول: "إن الاهتمام بالأجيال المستقبلية التي نحن مسؤولون عن توجيهها رعاية وتربية وتعليما أمام الله، تجعلنا في شغل شاغل في إحداث النموذج الأمثل والجيل الأسلم لحمل الأمانة والحفاظ على النموذج الراقي الموروث لنظام حياة راق ونظيف"[2]، ويضيف قائلا: "ومساهمة مني –رغم بضاعتي المزجاة في الشأن التربوي– أقدم هذه النصوص البسيطة..، أقدم هذه الأغنيات للبراءة في شقيها: الأناشيد والمحفوظات"[3].

---

[1]– عمر هيبة: ديوان أكباد على الرمل (ينظر في المقدمة)، ص (ل).

[2]– عمر هيبة: ديوان أغنيات البراءة (ينظر في المقدمة)، ص (ح).

[3]– المصدر نفسه، ص (ح).

وبما أن المقدمة تعتبر خطابا نصيا مفتوحا، فقد "تتحول إلى شرح مطوَّل للعنوان"[1]، حتى تزيل عنه اللبس والإبهام، وهو ما عمل عليه الشاعر "عمر هيبة" في ديوانه "عن بلاد المجد والشمس". فالمقدمة بالنسبة إليه تعتبر كاشفة لكل العناصر المؤثثة للديوان؛ بما فيها العنوان، إذ إن الكشف عن دلالاته يخلق لدى المتلقي الرغبة والانفعال لاقتحام عوالم النص بخلفية مسبقة في غالب الأحيان، حيث يتم استدعاء السياقات التاريخية والاجتماعية والتأليفية، لتتماهى مع شبكة النص، ولتختزل جانبا مركزيا كبيرا من غموضه.

ولم يخرج عن هذا الإطار بقية الشعراء الآخرين، فنجد الشاعر "سليمان دواق" يهتم بالخطاب المقدماتي اهتماما بالغا، حيث اتخذ منه مدخلا ضروريا يؤسس لتجربته الشعرية في جميع دواوينه، لأن المقدمة تعد بمثابة نص يركز على التوجه العام الذي يسلكه المؤلف، كما يعكس الفلسفة التي تقوم عليها النصوص، مع استحضار مناسباتها؛ تسهيلا على القارئ، حتى يتخذها كمنطلق مرجعي في تلقياته. لذلك لم يدَّخر الشاعر جهدا في تقديم توضيحات وتفسيرات في مقدماته؛ عن المنهجية المتبعة ودواعي الكتابة، وظروفها..، فيقول:

"إن هذا الديوان المتواضع صورة موجزة لمشاعر وأحاسيس تضيق بها صدور العديد من المواطنين البسطاء، الذين لا يملكون وسائل التعبير عنها، ويشرفني أن أنوب عنهم في ذلك، بكل صدق ووفاء لوطننا الحبيب الجزائر"[2]

"قد لا يجد القارئ تجانسا عضويا بين مواضيع قصائد الديوان، لكونها من وحي مناسبات مختلفة، إلا أن العامل المشترك بينها يكمن في وجهتها التربوية.."[3]

"إن جانبا مهما من الديوان يشتمل على قصائد أفرزتها معاناة من مآسٍ أليمة عاشها الإباضيون –وأنا منهم– خلال هذا العدوان الغاشم، وأن ما ورد من مشاعر في

[1]– عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، ص52.

[2]– سليمان دواق: ديوان أنغام الوفاء (ينظر المقدمة)، ص12.

[3]– سليمان دواق: ديوان في ظلال نفس سوية (ينظر المقدمة)، ص14.

هذه القصائد ليست تعبيرا عن إحساس فردي، وإنما هو ترجمة أمينة لمشاعر القوم المضطهدين"[1].

"يشرفني أن أضع بين أيدي القراء الكرام ديواني المتواضع، وقد سميته: نفحات ولفحات، أردتُ بالنفحات الإشارة إلى ما جاد به الوادي على غيره من ثراء حضاري مادي وفكري، ونمط إنساني نموذجي في سلوكه ومعاملاته. كما أردتُ باللفحات التنديد بما أصاب الوادي من شرارات.."[2]

أما الشاعر "مفدي زكريا" فقد خصص صفحة واحدة ليحمّلها خطابه المقدماتي. ويبدو من خلال ذلك أنه غير متحمس كثيرا لمثل تلك النصوص الاستهلالية، ففي ديوانه "اللهب لمقدس" يحاول أن يربط صلاته مع المتلقي ليحدد له هوية نصوصه وانتماءاتها: "واللهب المقدس هو ديوان الثورة الجزائرية بواقعها الصريح، وبطولاتها الأسطورية، وأحداثها الصارخة، وهو شاشة تلفزيون تبرز إرادة شعب استجاب له القدر"[3]. كما اغتنم الفرصة للدفاع عن تجربته الشعرية ضد أولئك الذين يقللون من شأنها، كونها تخلو من جماليات اللغة، فاعتبر شعره مرآة عاكسة للفضاء الثوري الذي يطبع الواقع، فقد تحرَّى الالتزام والصدق الفني، لأنه يؤمن بقدسية الكلمة الشعرية في خدمة قضايا الأمة، إذ يصرح قائلا: "لم أُعنَ في اللهب المقدس بالفن والصناعة عنايتي بالتعبئة الثورية، وتصوير وجه الجزائر الحقيقي؛ بريشة من عروق قلبي، غمستها في جراحاته المطلولة، والشعر الحق في نظري إلهام لا فنٌّ، وعفوية لا صناعة"[4].

ويستبدل الشاعر "مسعود خرازي" مصطلح "المقدمة" بمصطلح آخر هو: "كلمة لابد منها". وربما أعطى هذا انطباعا بعدم استعداده لتكوين خطاب مقدماتي لقصائده، إلا أن عوامل قائمة حالت دون حدوث ذلك. فكانت البنية اللغوية لـ "كلمة لابد منها" تشي بالعدول والاكتفاء. ولا يمكن اعتبار المقدمة فضاءً مشوشا أو معيقا لمسار التلقي، بقدر ما

[1]– سليمان دواق: ديوان النور لا يخشى الظلام (ينظر المقدمة)، ص11.

[2]– سليمان دواق: ديوان لفحات ونفحات (ينظر المقدمة)، ص09.

[3]– مفدي زكريا: ديوان اللهب المقدس (ينظر في المقدمة)، ص04.

[4]– المصدر نفسه، ص04.

تعمل على تهيئته واستنفاره. فهي عتبة يعمل الشاعر فيها على تزويد القارئ بمعلومات عن السياق العام، أو الأسباب الوجيهة لكتابة المتن. لذلك راح الشاعر "مسعود خرازي" يبرر انصرافه إلى جمع قصائده، ليظهر في موقف المتمنع الذي لا يرغب في نشرها، حيث يقول: "لم أكن متحمسا كثيرا لجمع هذه القصائد المتناثرة عبر قصاصات كادت أن تُطمَس معالمها.. لكن وجدتُ في إخلاص بعض الأحبة دافعا قويا إلى إخراج هذه التجربة إلى العيان، لعلها تُسهم بشكل مَّا في إضفاء بعض الجديد الهادف إلى مسيرتنا الثقافية"[1].

كما يرحب بالشعر ويعتبره ضروريا جدا في حياتنا الراهنة، حيث يؤسس لوجوده ويُقدم له بطاقة عبور. يقول: "ونحن الآن في أمسِّ الحاجة إلى الشعر أكثر من وقت مضى، لأن بين جنبينا قلبا لا يزال ينبض بسحر الكلمة النظيفة والحكمة الفاعلة. إننا الآن نرحب بالآلة كثيرا ونفردُ لها مقاما حسنا فينا. لكن لا يمنع هذا التطور أن نتخلى عن قلوبنا ومشاعرنا وأحبتنا ومبادئنا.."[2]. فكانت "كلمته" بذلك جسرا يحيل إلى المتن الشعري ويبرر وجوده على أرض الواقع، فيستأنف قائلا: "متى الصبح يا وطني؟ تجربة متواضعة حملت حب الجزائر ولاءً وانتماءً، ترصُد بعض ملامح الراهن الجزائري، تغوص في جراحه، تفتش في آماله وآلامه.."[3]

ولابد من الإشارة إلى عنصر آخر له علاقة شَبَهٍ كبيرة بالمقدمة، ألا وهو: "التقديم". فالمقدمة هي ما تتم كتابته من المؤلف نفسه، كتعريف بالعمل أو شرحه أو تقريبه للقارئ. أما التقديم فتتم كتابته من طرف شخصية أخرى غير الكاتب. حيث يتم استدعاؤها لإضفاء تصور دلالي جديد على المتن الشعري. فنجد الشاعر "مسعود خرازي" يستعين بشخصية مشهورة في عالم الكتابة الجزائري، ألا وهو: "عز الدين ميهوبي". وربما أعطى هذا الاختيار دفعا كبيرا لتلقي الديوان من طرف القراء. أين يعلن عن علاقته الوطيدة بالشاعر "مسعود خرازي"، حيث يقول إنه تعرَّف عليه كإنسان، وشاعر؛ ولم ينس

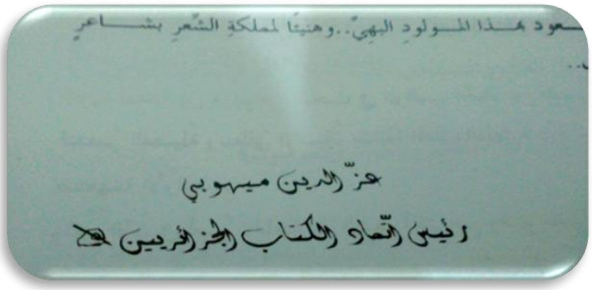
---

[1]– مسعود خرازي: ديوان متى الصبح يا وطني؟ (ينظر المقدمة)، ص08.

[2]– المصدر نفسه، ص08.

[3]– المصدر نفسه، ص09.

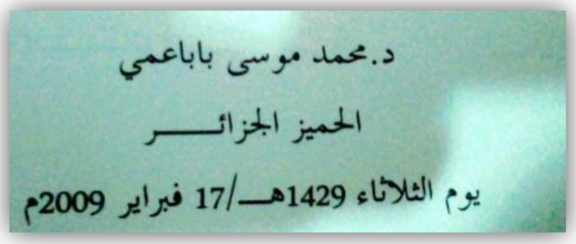
أن يهنئه بهذا المولود الجديد الذي دخل به مملكة الشعراء، حيث يقول: "الأجمل في علاقتي بـ مسعود خرازي أني تعرفتُ إليه شاعرا وإنسانا في سنوات الجمر..، إنَّ باكورة أشعار مسعود خرازي تمثل إضافة نوعية للصوت الجزائري الأصيل، وتشكِّل نفَسًا جديدا في روح القصيدة الملتزمة بروح الهندسة المؤسسة على الوعي بالموروث الحضاري وفهم مقاصد الإنسان.. هنيئا لمسعود بهذا المولود البهي.. وهنيئا لمملكة الشعر بشاعر اسمه خرازي"[1]. ونظرا للمكانة التي يحظى بها المقدِّم: "عز الدين ميهوبي" في الساحة الثقافية الجزائرية فقد عمد الشاعر إلى تدوين اسمه بعد نهاية التقديم مباشرة، موظفا في ذلك خطا أفخم وأكبر حجما من الخط العادي الذي كُتِب به التقديم:



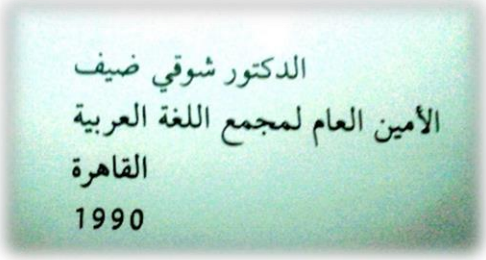
لذلك لا نجد ديوانا من دواوين شعراء بني مزاب إلا ويعتمد تقنية التقديم كعتبة مهمة لها دورها الكبير في صناعة طقوس خاصة بالتلقي. حيث يتم اختيارهم بعناية فائقة، إذ يقتضي أن يكون أغلبهم إما أساتذة أو شعراء أو شخصيات لها نصيبها الأكبر من الشهرة والمباركة لدى الجمهور.

وفي كثير من الأحيان يتحول "التقديم" إلى مباركة شرفية من المقدِّم نفسه، حتى يعطيَ للديوان قيمته ويبرز أصالته، فقد عمد الشاعر "سليمان دواق" إلى تقديم ديوانه "نفحات ولفحات" عن طريق الدكتور "محمد بن موسى بابا عمي"، أين حاول من خلاله تقديمه الشرفي أن يوجه مسارات القراءة إلى آفاق معينة، بنحوٍ لا يُغني القارئ بها فحسب، بل تُغريه لقراءة المتن الشعري كله.

[1]– مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني؟ (ينظر في تقديم الديوان)، ص ص 06، 07.


د.محمد موسى باباعمي
الحميز الجزائـــــر
يوم الثلاثاء 1429هـــ/17 فبراير 2009م

فرغم أن غالبية شعراء بني مزاب قد تبنَّوا فلسفة "التقديم" في دواوينهم الشعرية؛ إلا أن هنالك أسماء شذَّت عن القاعدة، مثل الشاعر "صالح الخرفي"، حيث أبى إلا أن يُفرد في ديوانه "من أعماق الصحراء" بعض الخطابات المؤثرة لبعض الشخصيات، والتي تستمد جمالياتها من الفضاء الواقعي ومن البيئة الخصبة التي حضنت الشاعر ولا تزال، ألا وهي مدينة القرارة؛ وصرحها العلمي: معهد الحياة. وقد أدرجها ضمن عنصر أطلق عليه اسم "فقرات مضيئة". ولعل وظيفتها تنبع من كونها تمثِّل مصباحا قراءاتيا يشدُّ يد القارئ نحو أغوار النص، ليكتشف تضاريسه وليستمتع بلغته الشعرية. وقد اعتمد في ذلك على أقوال ثلاثة علماء لهم باعهم الطويل في الساحة العلمية العربية. حيث نقل خطاباتهم على شكل فقرات صغيرة؛ موقعة بأسمائهم ودرجاتهم العلمية التي يحوزونها، كنوع من أنواع الاستدراج التي تفتح شهية القراءة. ومثال ذلك: الدكتور "شوقي ضيف"[1].


الدكتور شوقي ضيف
الأمين العام لمجمع اللغة العربية
القاهرة
1990

وقد تسلب مثل هاته التقديمات للعمل الفني رونقه وجماليته، حيث إن العمل الجيد في أغلبه لا يحتاج إلى تقديم، وهي الفكرة التي نادى بها الشاعر "مفدي زكريا" في ديوانه "اللهب المقدس"، أين رفض أن يُرفقه بتقديم يحمل بصمة أحد الكتَّاب أو الشخصيات المرموقة، مثلما كان متعارفا عليه في الساحة الثقافية. إذ يبقى العمل الإبداعي –حسبه– فضاءً خصبا لممارسة طقوس التأويل، بما يحمله من لغة مشحونة بالكثافة الدلالية، فهو

[1]– صالح الخرفي: ديوان من أعماق الصحراء (ينظر فقرات مضيئة)، ص09.

الذي يشي بنفسه ويقدم ذاته إلى القراء. وفي ذلك يقول: "للمؤلفين والشعراء عادة رتيبة، هي أن يعهدوا إلى شخصيات لها وزنها الراجح في أسواق الأدب، تقدم لهم إنتاجهم.. حتى يسلك طريقه –في اطمئنان– إلى المجتمع الطيب البريء"[1].

فتقنية التقديم تعتبر حسب "مفدي" عادة رتيبة، لأنها تسيطر على الرؤية التأويلية التأملية للقارئ؛ وربما تُسقطُها، لترسم له آليات مسبقة بديلة في عملية استقبال النص. فقوة العمل الفني تكمن في بنيته اللغوية ونسيجه الشعري، الذي يتشظى وينفتح على تعدد القراءات، فهو على حد تعبير "مفدي" لا يحتاج إلى جواز سفر حتى يُرسِّم مروره أو يعلن عن نفسه، فيقول: "اللهب المقدس –كثورة الجزائر– لا يحتاج إلى جواز مرور ولا إلى تأشيرة دخول لكي ينطلق إلى آفاقه الفساح، كالمارد الجزائري بين شعاليل من نار ونور، تاركا وراءه عساليج من دخان معركة مسحورة، ألهمت الأجيال، وصنعت التاريخ..، واللهب المقدس هو ديوان الثورة الجزائرية، بواقعها الصريح، وبطولاتها الأسطورية، وأحداثها الصارخة، وهو شاشة تلفزيون تبرز إرادة شعب استجاب له القدر"[2].

وخلاصة القول: إن المقدمات تعتبر عتبة مهمة جدا في مقاربة العمل الإبداعي، إذا ما التزمت حدود الموضوعية، أما إن تجاوزتها إلى الذاتية فإن ذلك قد يسيء للعمل الشعري أكثر مما يخدمه، لأنها في مجملها تعمل على بناء تصور قراءاتي مسبق للنص، تفرض من خلالها على المتلقي رؤية خاصة للشعر، كما تقدم له مفاتيح مباشرة تختزل له رؤيته الفنية الواعية. وربما صح اعتبار ذلك عملية وأدٍ للأثر الأدبي وهو في مهده، لأن المنوط من القارئ أن يتعامل مع النص من برجه العاجي المتمنع، فيعيد استقباله وتشكيله وفق جهاز القراءة لديه، وليس وفق قراءات سابقة تؤثر في تبني رؤية جمالية للنص.

وهو الحال نفسه مع التقديمات، خاصة إن أخذت مسارا مدحيا، تقليديا، تبريريا. أين يحاول المقدِّم أن يغطي بعض المزالق، ويوهم القراء بأصالة الأثر دون التعمق في التجربة الشعرية. فيكون رهانه بالدرجة الأولى على المبدع أكثر من النص. وبالمقابل

[1]– مفدي زكريا: اللهب المقدس (الديوان)، ص04.

[2]– المصدر نفسه، ص04.

لسنا ننكر ما لبعض المقدمات/التقديمات من فائدة كبيرة، خاصة حينما تعمل على شد يد القارئ المبتدئ الذي لا يمتلك آليات القراءة الجيدة للولوج إلى عوالم النص. فالقارئ يجب أن يتسلح بالمناعة والحذر الشديدين وهو يتعامل مع الخطابات المقدماتية، لأن الكثير منها يعمد إلى تشويه الأثر الفني من خلال صناعة مسارات جاهزة للقراءة.

3- التشكيل البصري للقصائد:

إن اشتغالنا على المتن الشعري لشعراء بني مزاب يستدعي منا الالتفات إلى التشكيل البصري للقصائد الواردة في دواوينهم الشعرية، ذلك أن القصيدة الحديثة لم يعد يُنظَر إليها على أنها مجرد قول شعري فحسب، بل أصبحت مرتبطة بفضائها الذي يؤثثها داخل مساحة الصفحة. فتصبح بذلك "زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب عالمه الخاص"[1] نحو جمهور القراء. فتكون القصيدة على شكل دوال خطية ترتسم على بياض الصفحة، لتأخذ شكلا كتابيا معينا على الورق، فهي "الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق"[2]، حيث شكلت هذه التقنية نمطا جديدا في التعامل مع النصوص الإبداعية، فوظف شعراء بني مزاب بعض الأساليب البصرية للتعبير عمَّا لا يمكن التفوه به، أين خدمت النص الشعري من خلال المساعدة في صناعة تلقيات مختلفة وإبداعية، تستند على جمالية القراءة البصرية المتكئة على المزاج الانفعالي اللحظي.

فتحولت الصفحات البيضاء في دواوينهم إلى فضاءات خصبة، يملأها الشعراء بسياقات خطية مختلفة، وفق ما ترتضيه ذائقته الفنية وفلسفته الحياتية، فكانت بذلك معظم قصائدهم انعكاسا لنظرتهم التقليدية للشعر، فتراءت على شكل تنظيمات خطية على سطور أفقية تناظرية متوازية، أي أنهم اتبعوا منهجا تقليديا يتمثل في التناظر الخطي للأبيات الشعرية، أين قاموا بتوزيع البياض والسواد على مساحات هي في غالب الحالات صفحة ورقية، فحينما ترتسم الكتابة عليها إنما تتموضع ذواتهم داخلها أيضا. أي أن

---

[1]- ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص61.

[2]- المرجع نفسه، 55.

الشاعر يكتب ذاته داخل فضاء خطي تتحدَّد أبعاده وهندسته بواسطة الحروف وامتداداتها وتنظيماتها على المساحات المتاحة.

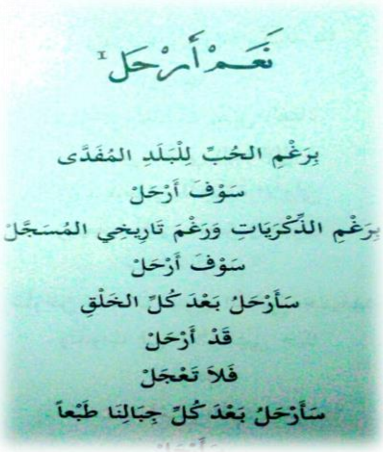
إذ تتجلى نزعة التشكيل التناظري بقوة في التجربة الشعرية لـ "محمد ناصر"، وغيره من شعراء بني مزاب، فنجدهم يرسمون كلماتهم على بياض الورقة بشكل بنائي تقليدي، يتوازى فيه الصدر بالعجز في كامل أطوار القصيدة، وهو ما يعطي للقارئ انطباعا بصريا خاصا، تتعاضد فيه البنية الشكلية بالنسيج اللغوي للخطاب الشعري، من أجل إنتاج الدلالة الكلية. وقد كان الشكل التناظري الذي اتكأ عليه جلُّ شعراء بني مزاب وليد شروط تاريخية وثقافية وحضارية، كما يمكن اعتباره تحصيل حاصل لتكوينهم المحافظ الذي يعتز بالأصالة ويتشبث بالقديم. فهم يعتبرونه النموذج المثالي الذي يجب أن تتطاوع معه كل الأشكال الفنية الأخرى. وهي نظرة ترتبط أساسا بملمحين؛ "أولهما يخص النزعة التقليدية التي ترى إلى التراث بنظرة القداسة التي لا مناص منها أبدا، وثانيهما يتمثل في الاكتفاء بالثقافة المحلية التي تقصِّر أنظارهم عن الالتفاف والتفتح للأفكار والفلسفات الوافدة"[1]. فكانت معظم القصائد تشغل مساحة الصفحة بشكل ترتيبي خطي، لا يخضع للمقاييس الفنية الجمالية.

لكن هذا لم يمنع بعض الشعراء الآخرين من الخروج عن سلطة النموذج الشكلي، خصوصا بعد المحاولات الحداثية التي بدأت تتوالى على الساحة الشعرية العربية، حيث أولَوا اهتماما بالغا ببناء الخطاب الشعري وفق استراتيجية معمارية تتجسد على فضاء الصفحة. فكانت العناصر اللغوية المشكِّلة للبيت الشعري لا تكتفي بلغتها الدلالية الإيحائية الصادرة منها فقط، بل تتعداها إلى دلالات بصرية جديدة، تعتمد في مجملها على الاشتغال الفني الجمالي لتموقع الدوال على مساحة البياض.

فنجد الشاعر "عمر هيبة" يتخلى عن النمط التقليدي الذي تبناه في معظم دواوينه، وربما كانت هذه مغامرة فنية منه لاستدعاء فضاءات نصية جديدة، تكون قادرة على استيعاب تجربته الشعرية. فاستحضر نمطا جديدا غير مألوف لديه، يتمثل في تقنية

[1]– ينظر: محمد صالح ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص46 وما بعدها.

التشكيل البصري المعتمد على سطر واحد، أين يمارس في ذلك سلطته الفوقية من خلال إعادة ترتيبه للدوال اللغوية على مساحات الورق، وتسخير البياض لخدمة نصوصه الشعرية. وكمثال على ذلك قصيدته "نعم أرحل"[1]:


نَعَمْ أَرْحَلْ

بِرَغْمِ الحُبِّ لِلْبَلَدِ المُفَدَّى
سَوْفَ أَرْحَلْ
بِرَغْمِ الذِّكْرَيَاتِ وَرَغْمَ تَارِيخِي المُسَجَّلْ
سَوْفَ أَرْحَلْ
سَأَرْحَلُ بَعْدَ كُلِّ الخَلْقِ
قَدْ أَرْحَلْ
فَلاَ تَعْجَلْ
سَأَرْحَلُ بَعْدَ كُلِّ جِبَالِنَا طَبْعاً

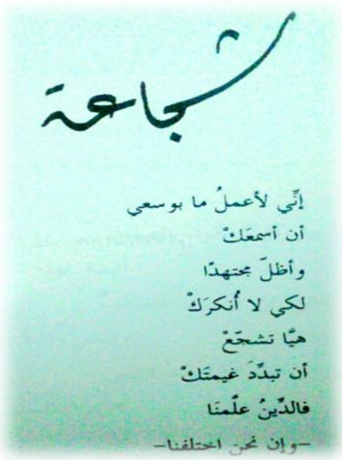
ولا شك أن الاختلاف في التشكيل البصري سيؤدي بالضرورة إلى الاختلاف في التأويل والتفسير، حيث إن "لجمع الحروف على ورقة بيضاء ولنوع هذا الجمع وكيفيته بُعدا فنيا وإيحائيا لا يمكن أن يعرفه الكلام غير المجموع، وهذا الجمع جزء جوهري من الكلام"[2].

وتتحول الصفحة عند الشاعر "مسعود خرازي" إلى أيقون دلالي، حيث يتعامل معها وفق تقنية حداثية تتمثل في تخليه عن الشكل المعماري القديم:

---

[1]– عمر هيبة: عن بلاد المجد والشمس (الديوان)، ص73.

[2]– أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة بحث في الاتباع والإبداع، دار العودة، بيروت، لبنان، الجزء1، ط4، 1983م، ص29.



إذ يعتبر أكثر شعراء بني مزاب توظيفا للشكل الحداثي في نصوصه، وربما هذا راجع إلى حداثة سنه مقارنة بالشعراء الآخرين، الأمر الذي يمنحه فرصة أوفر للاحتكاك بالتجارب الشعرية الحداثية الوافدة، كما لا يمكننا إغفال تكوينه العلمي –أيضا– في الدراسات الأدبية الأكاديمية، فقد لعبت هذه العوامل مجتمعة دورا محوريا فاعلا في اعتناقه ذلك.

4 مستوى الخط:

إن الفضاء النصي يتكاثف بمجموعة من الدوال البصرية التي تتعاضد لتكوِّن مجالها القراءاتي، ولا شك أن لذلك أثره في مقروئية القصيدة، لأن شكل النص هو أول ما يواجه القارئ، والشكل إنما نعني به هنا كيفية الإخراج، وجمالية التوزيع والارتسام والتقسيم، لأن ذلك كله يساهم في خلق انطباعات أولية لها تأثيرها في تشكل الدلالة النهائية. إذ إن العلاقة بين القارئ والنص علاقة مباشرة، حيث يمتلك هذا الأخير صلاحيات واسعة في التحديد والتأثير على جمهوره، خاصة مع التقدم الرهيب الذي باتت تشهده التكنولوجيا الحديثة؛ وما تفرزه من تقنيات عديدة في الطباعة العصرية.

فأول ما يتهيَّأ للقارئ وهو يطَّلع على قصائد الديوان مستوى الكتابة (الخط) الذي خُطَّت به النصوص الشعرية، فلم يعد القارئ المعاصر يهتم بالدلالة فحسب، "ولم تعد العين وحدها قادرة على التمييز بين الشعر والنثر من النظرة، وإن كانت العين قد استعاضت عن ذلك بمتعة القراءة المتأنية، بعد أن أصبحت القصيدة تُكتَب للعين لا

للأذن"[1]. فجاءت بذلك الدواوين الشعرية لشعراء بني مزاب تحمل نسقها الخاص الذي طُبِعَت بها، أين تتحول فيه الصفحة إلى جسد تتراصُّ فيه الوحدات اللغوية بطريقة معينة، ومكوِّنة في نفس الوقت علائق مكانية نحوية تتفاوت من ديوان لآخر، ومن شاعر إلى آخر. فقد جاء مستوى الخط لدى شعراء بني مزاب متشابها إلى حدٍّ بعيد في دواوينهم، خاصة في جسد القصيدة نفسها. ومع ذلك فإن هذا التشكيل البصري الذي يتجلى بخطوطه على الورق لا يتم بطريقة عشوائية أو اعتباطية، لأن تحديد مستوى الخط يعمل دوره الكبير في إثارة المتلقي وجعله يلتحم بنسيجه الدلالي. إذ جاءت قصائد "أبي اليقظان" على نسق موحَّد متشابه، مكتوبة بخط مفهوم، ذات أبعاد متوسطة تسمح للقارئ بتلقيها بشكل عادٍ، إذ لم يكن يبتغي في ذلك نمطا شكليا معينا بقدر ما كان يبتغي إيصال الفكرة في إطارٍ واضح.

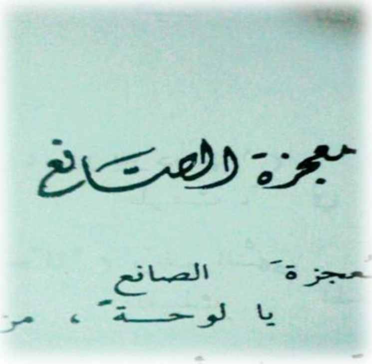
ولو تتبعنا المتن الشعري لشعراء بني مزاب لوجدناه لوجدنا مستوى الكتابة فيه لا تتعدى بُعدها التواصلي الوظيفي، من حيث كونها أداة لتبليغ الدلالة فحسب. وربما لم يحتسبوا التأثير الكبير الذي يمكن أن يمارسه التوزيع البصري لمستوى الخط في الكتابة الشعرية، فكان النص لديهم منجزا قوليا إنشاديا أكثر من كونه يحمل الطابع البصري المرئي. لكن هذا لم يمنع بعض الشعراء من تبني نسقٍ معيَّن على مستوى الخطوط الواردة في دواوينهم، خاصة ما تعلَّق منه بالعناوين الداخلية لقصائدهم، فكان منهم الشاعر "مفدي زكريا"؛ وبدرجة أكبر الشاعر "مسعود خرازي". وكنموذج حيّ نلاحظ مستوى الخط الذي كُتبت به كل من العناوين التالية: "يوم الخلاص"[2] و"معجزة الصانع"[3]:

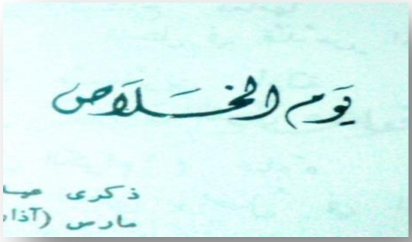
---

[1]- عبد العزيز مقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1981م، ص112.

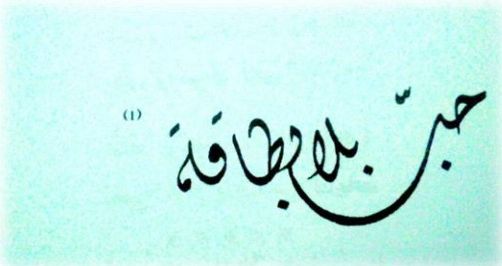
[2]- مفدي زكريا: اللهب المقدس (الديوان)، ص208.

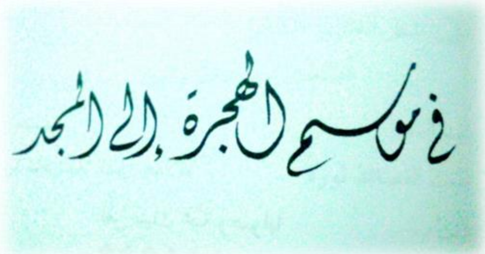
[3]- المصدر نفسه، ص329.

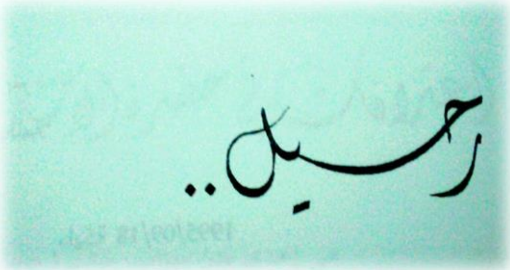




وكنموذج آخر في عناوين القصائد التالية: نلاحظ أيضا اعتماد "خرازي مسعود" على مستوى خط معيَّن، يختلف عن ذاك الذي كُتبت به النصوص الأخرى:







فكانت عناوين القصائد تَرِدُ بمستوى خطي مزخرف، يختلف عن باقي المستويات العادية التي وردت بها الدوال اللغوية للقصائد. إذ تسمح الخطوط المختارة في منح الحروف حرية أرحب في كيفية التشكُّل على المساحة الورقية، فنجد الامتدادات والذيول الطويلة لبعض الحروف في جميع الاتجاهات، وكأنها في ذلك تنادي القارئ باسمه كي يتبصَّرها أولا قبل أن يقرأها. وربما كان اختيار المستوى الخطي إرادةً من الشاعر للقارئ كي يتجاوز وضعا مًّا، أو إعطاء القصيدة بعدا دلاليا جديدا؛ يختلف عن تلك الإيحاءات النمطية المألوفة. فتصير بذلك التشكيلات الخطية على اختلاف أنواعها فضاءً خِصبا لبناء الأحاسيس والتصورات.

وعموما تعتبر الكتابة الخطية لدى شعراء بني مزاب ملمحا بصريا مهما، إذ تترجم أقوالهم وأحاسيسهم التي يريدون تمريرها إلى القراء، فالكتابة لديهم ليست مجرد إسقاطات فحسب، بل هي تمثيل للقول. أي هي ما يقوله الشاعر؛ أو يتخيَّل أنه يقولها. لذلك جاءت نصوصهم الشعرية حافلة متخمة بتشكيلات خطية، تزدحم على المساحة الورقية محاولةً استغلال بياضها استغلالا كليا، لتقول كل شيء عن أي شيء، دون اعتبار للفراغات والمساحات الجمالية، ما يعطي الانطباع بتدفق الأفكار والأحداث لديهم، والمسارعة لإسقاطها وتدوينها على شكل مجموعة من الأدلة الخطية لتثبيتها.

5– توزيع البياض والسواد:

تولي القصيدة الحديثة على خلاف القصيدة التقليدية اهتماما كبيرا لطريقة التشكيل الخطي لبنياتها اللغوية، وكيفية اشتغالها واحتلالها للمساحات المتاحة لها، فقد باتت "موضوعا سيميوطيقيا، لأنها نسق دلائلي يمكن تحديده وضبطه وتمثيل علاقاته. وباعتباره نسقا فهي دالة ومتضمِّنة في نفس الآن للكتابة والحركة"[1]. إذ إن طريقة توزيع الدوال اللغوية على بياض الصفحة يمنح الخطاب الشعري فضاءات تأويلية وتفسيرية أرحب، بحيث تجعل التلقي البصري يتوزع على الورقة بطريقة إيقاعية.

فالرؤية الفلسفية الحديثة تجعل الشاعر يتكئ على الخطاب البصري وإيقاعاته، لأن "نزوع الشاعر نحو المغايرة جعله يستدعي تقنيات من خارج النص الشعري، خرقا للشكل التناظري الكتابي الذي هيمن على كتابة القصيدة قرونا طويلة"[2]، وهذا ما يحول القصيدة إلى جسد طباعي ترتسم فيه لعبة البياض والسواد، فتتراءى للقارئ مساحات مختلفة من البياض، والتي تمثل ما قاله الشاعر دون أن يُفصح عنه، أي بعبارة أخرى فالبياض يمثل "اللاَّمقول"، أما السواد بتشكلاته وتعرجاته الخطية فإنه يختزل بعضًا ممَّا أراد الشاعر قوله. حيث إنهما يتمازجان؛ ويشكلان معا معمارية هندسية تؤثث لمعطًى بصري حافل بالدلالات.

---

[1]– محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص87.

[2]– عبد الحميد الحسامي: تحولات الخطاب الشعري في المملكة العربية السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014م، ص262.

وقد وظَّف الشاعر "مفدي زكريا" تقنية البياض والسواد لصالح نصوصه الشعرية، أين تجلَّت الجدلية الثنائية التي يحفل بها العنصران في قصيدته "أنقذوا المسكين من شر الذئاب":

أسعِفُوهُ،

أنجِدُوهُ يا بنِيهِ،

أسعِدُوهُ،

إنَّه مدَّ يديهِ، لكُمُ مدَّ يديهِ يا بنيهِ:

يستفزُّ الهِمَمَا،

يستمدُّ الذِّمَمَا،

يستعِيدُ القَسَمَا،

ومواثِيقَ الدِّمَا،

يستدِرُّ الكَرَمَا،

مِنْ نُفُوسٍ مؤمناتٍ صادقاتٍ،

جُدْنَ في السَّاحاتِ بالروحِ عليهِ؛

وأكُفٍّ ناصعاتٍ طاهراتٍ،

شحَّتِ الدنيا، ولم تبخلْ عليهِ[1]

إن الملاحظ من خلال الأبيات ذاك الصراع الذي يجري بين الأبيض والأسود والذي يجسِّد بدوره صراعا نفسيا يجري في ذات الشاعر، حيث يرسم لنا الشاعر من خلالها تشكيلات خطية تعكس ما يتموَّج داخله من اضطرابات نفسية، فأحيانا "تحتاج بضعة ألفاظ ثلاثة أو ما يقارب إلى صفحة كاملة.. حيث إن تصوير تلك الألفاظ لوحدها

[1]– مفدي زكريا: أمجادنا تتكلم (الديوان)، ص194.

داخل بياض الصفحة إنما يقودنا إلى استدعاء دلالات إضافية، لأن المساحات البيضاء باعتبارها "فراغات" هي الأخرى تصدح بالمعنى وتُتمِّمه.

فالصفحة عند "مفدي زكريا" تعتبر وطنا كلها، لذلك نجده يصنع تشكلاتها وفق ما أراد، وبطريقة ثورية تترجم روحه الرافضة للقمع وللاستعمار. فالتشكيل الفضائي لنصوصه اللغوية يخضع لانفعالاته النفسية، فاكتفاؤه في السطر الأول بقوله "أسعفوه"، هو إعلان عن توقيف مفاجئ للدال اللغوي، دون أن يكون بالضرورة توقيفا للدلالة البصرية. فرغم أن السطر لا زال يسع الكثير ممَّا يمكن قوله إلا أنه أحجم عن ذلك. أي أنه ارتضى تقنية "الصمت" التي تقابل "البياض". وهكذا يسير مع السطور الأربعة الأولى، أين تكتسب التشكيلات الخطية لديه سلطة الاستهلال، لكن سرعان ما تعلن الانحسار على نفسها فتتوقف بعد كلمة أو اثنتين، لتُفسح المجال للبياض. لكن رغم المساحة الضيقة التي يشتغل عليها السواد في السطور الأربعة الأولى إلا أن الامتداد الدلالي يبقى قائما على طول مسار البياض المتبقي فيها، وهذا بفعل الشحنة الكثيفة التي يوزعها بطريقة إيقاعية متوازنة. وفي نفس المقطع يتجدد الصراع بين البياض والسواد، حيث يعلن البياض عن سلطته الاستهلالية في السطر الخامس إلى التاسع، بحيث يترك الشاعر فراغا يسع لبضع كلمات قبل أن يشرع في رصف الدوال اللغوية، ولا شك أن هذه المساحات البيضاء إنما تبنَّاها الشاعر حتى يضبط بها الإيقاع البصري، فتكون بذلك فسحة صامتة في ظاهرها؛ لكنها صاخبة مزدحمة بضجيج دلالي، يختلف تفسيره من قارئ إلى آخر. وفي السطور الأربعة الأخيرة يوسِّع الشاعر من دائرة السواد، ويتقدم قليلا إلى الأمام، مقلصا بذلك من كمية النفوذ الذي يمارسه البياض، أي أن السواد يأخذ وضعية المهاجم في صراعه مع البياض.

والسياق العام للموضوع هو الذي أكسب السواد سلطته. فيتبدَّى لنا أنه الأخطر والأشرس، إذ كان لابد له أن يعلن عن وجوده، حتى يتمكن من تأسيس تدفقه الشعوري، خاصة بعد الانتقال من درجة إيقاعية ثابتة إلى درجة إيقاعية متموجة، تتخبط فيه الانفعالات النفسية بين مدٍّ استرسالي وبين جزرٍ انحساري، كما تقتضي فيه حضورا أقوى

للسواد. إذ نلاحظ أنه يتموقع في مركز استراتيجي وسط السطر، معلنا سيطرته على الإيقاع البصري بشكل كلّي.

ويعمل الشاعر "مسعود خرازي" على استثارة حاسة البصر القرائية لدى المتلقين، عن طريق تشكيل خطي متسلسل لخطابه الشعري، إذ يقول في قصيدته "حديث الرغبة المتعبة":

إلى أن يجيءَ الصَّباحُ

وينتصرَ النورُ والطيبونَ

وينتفضُ الجرحُ يحكي بقايا الشجونِ

أقولُ...

بكلِّ بساطة نبضي

لكلِّ الذين أساؤوا إلينا

سنفتحُ كلَّ مدائنِكُم

بالحنينِ

ونفرشُ في دربِكِمْ

كلَّ ما تشتهون

مِن الياسمين

وعطرِ البخورِ

فتلكَ لعمري

طقوسُ المحبِّينَ لَمَّا

نَعِي المسألَةْ[1]

إذ تتمظهر الدوال اللغوية على شكل أسطر غير متكافئة، تدل على الحالة النفسية التي تعتري وجدان الشاعر. فتتساقط على بياض الصفحة عاكسة السقوط الحر للذات الشاعرة، فهو يبكي فضاءه الذي لا يرى منه إلا الوحشة. لكن الشاعر يرفض الاستسلام، إنه ينتظر ويقاوم حركية الزمن بثبات: (إلى أن يجيء الصباح)، حتى ينتشل نفسه من وحل القهر، ليعلن الاستمرارية والتحدي في البقاء: (وينتفض الجرحُ..).

كما يحيلنا الدال اللغوي: (أقول..) إلى فضاءات تشي بالقوة والثقة، حيث يكتسب شحنته الدلالية من خلال التفرد الذي يشغله على بياض السطر كله، فالشاعر يريد السيطرة على الأجواء حتى لا تنفلت منه، ولا يتم له ذلك إلا بتوظيف نفوذ السواد. فالفراغ الذي يمثله البياض في السطر لا يعني الصمت بالضرورة، إنه يمثل فضاءً كبيرا لتوليد استمرارية البقاء. وما يعزز هذا أكثر النقاط الثلاثة التي تلي الكلمة، إذ يجد فيها الشاعر على امتدادها مسارا مثاليا لتفريغ شعور الوحشة والحيرة، وهذا ما يُكسبه قوة أكبر، حيث ينتقل بعدها مباشرة إلى السطر الذي يليه ليقول بثقة: (بكلِّ بساطة نبضي).

فإصراره على الاقتصاد في الكلمة يمنح السواد خطورته، لكن البياض بالمقابل يسيطر على فضاء الصفحة، ليتراءى لنا أنه أكثر شراسة وفتكا. ليتحول النص إلى لعبة مد وجزر، بل إلى معركة طاحنة بين الطرفين، حيث يريد كل واحد منهما إثبات وجوده على حساب الآخر. فالسواد يريد إنتاج نصه على حساب البياض، والبياض أيضا يحاول أن يمحو السواد، إنه يريد تأسيس نصه الصامت/الصاخب.

فالبياض بذلك التشكيل يؤدي إلى توليد مساحات تأويلية شاسعة، إنها تتجسد من خلال الامتدادات الخطية للبيت الشعري، بمساراته وتقلصاته وانقباضاته؛ لأنه في كل ذلك يعكس حالة نفسية ممزقة، وهذه الحالة النفسية تقتضي في حد ذاتها توظيفا لآليات تشكيلية قوية، حتى تتمكن من عكس ملامحها كما يجب، فلعبة البناء على مستوى الورق ليست سهلة أبدا، لأنها تعمل على مكاشفة الحالات الشعورية للمبدع، فهي مغامرة

[1]– مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني؟ (الديوان)، ص67.

محفوفة بالمزالق، إذ تعمد إلى اختراق الأشكال التعبيرية النمطية بأشكال تعبيرية أخرى جديدة، لتصل بالقارئ إلى سبر أغوارها وملامسة جماليتها.

فالشاعر "مسعود خرازي" وهو يتخذ من يمين الصفحة مكانا مثاليا لشغلها بالسواد، إنما يريد أن يعبر على استواء روحه وتشكُّل كيانه الواثق، وهو ما تجسده الأسطر الشعرية المتراصة عموديا، فهي متفردة؛ متعجرفة، نابضة بالحياة، تجتهد في إثبات ذاتها من خلال الكلمة، فتموقع كلمة أو اثنتين في سطر واحد هو تموقع لكينونة ذاتية تبتغي أحادية مخلِّصة في هذا الفضاء الفسيح، إنها تغرز مخالبها في البياض، وتهتك عذريتها، وتقيم مواجهة حامية مع الفراغ. فهذا يمنح ذاته مزيدا من الاندفاع والجرأة في التصرف. وهو ما تجسده الأفعال: (يجيء، ينتصر، ينتفض، أقول، سنفتح، ونفرش، نَعِي..). فهي لا تركن إلى السكون والخمود، بل تعلن عن حركية فاعلة تتجلى أساسا في تعدد الأسطر وتساقط الدوال اللغوية عبر منحنيات عمودية طويلة، لأن استمرارية الحالة الشعورية تستغرق بالضرورة مجموعة من السطور الشعرية التي تحوي التجربة.

ولابد للكتابة من أن تخلق مكانا على جسد الصفحة، فالبياضات القائمة في النص لا تحافظ على براءتها وحيادها، بل يتعامل معها القارئ وفق الجهاز المفاهيمي الذي يملكه، وبالطبع فإن هذه البياضات لا يمكن أن تملأ إلا من خلاله مستعينا بالأنساق المرافقة للخطاب. حيث إن في توزيع البياض والسواد إيقاعات عديدة، أهمها إيقاع النهاية؛ الذي أصبح من الممكن إدراكه بصريا من قِبل القارئ، أين يتجلى في قول الشاعر: (فتلك لعمري / طقوس المحبين لما / نَعِي المسألة). فالمتتبع للتحركات الخطية للنص، يلاحظ جليا إيقاعات "حسن التخلص" التي تعتبر إيذانا صريحا من الشاعر بانتهاء المشهد، وكأن الشاعر قد استنفذ بوحه وتخلَّص مما كان يؤرقه. فاختار دلالة "وعي المسألة" كمنفذٍ نهائي للخطاب، لأنَّ الوعي يحيل الإدراك الوجودي للمسألة، والإدراك بدوره يحيلنا إلى الإحساس بالامتلاء. وهو ما يدل عليه حرف الهاء الساكنة التي أنهى بها كلمة (المسألهْ). إذ إن نطق الهاء الساكنة أمام نقطة النهاية يُكسب الموقف صبغة المفاجأة والحسم في آن واحد، فهي تجعل القارئ يُفرغ كل ما في ذاته من لوعة

وحُرقة. وما الفراغ السطري الممتد أمام نقطة النهاية سوى صمت صاخب، يستحيل ترجيعًا لصدى النفس.

وفي قصيدة "غرداية الحسن" نجد الشاعر "سليمان دواق" يجسد ثنائية البياض والسواد، عبر توزيعات هندسية معينة لتشكيلاته الخطية؛ فيقول:

بــغردايةَ الحسنُ حَطَّ الرِّحالْ
هناكَ هناكَ مقرُّ الجَمَالْ
جَمَالُ الطبيعةِ فوقَ الخيالْ
وفي أهلِها الغُرِّ نُبلُ الخِصالْ

لــقدْ هامَ دومًا بها الزَّائرُونْ
ومِنْ كلِّ صوبٍ بها ينزلُونْ
فـهُمْ في غُدُوٍّ وهُمْ رائِحُونْ
وَهُمْ في فُتُونٍ وَهُمْ ذاهلُونْ[1]

فالملاحظ في السطور الأربعة الأولى أن الإيقاع البصري يبتدئ بالسواد من اليمين إلى اليسار..، لينحسر امتداده في الوسط، ومن ثمَّ يُفسح المجال للبياض في الاشتغال على الامتداد النصفي الآخر. وهي نفس اللعبة التي تتجدد في السطور الأربعة الأخرى. إذ إن جدلية البياض والسواد ليست إلا لعبة؛ تمتلك إمكانات متعددة للقراءة، "يدخل فيه المشهد النصي غاية التعدد، كما تخرج فيه الذات الكاتبة على أنماط التفضية التي كانت حوَّلتها من قبل إلى جسد خضوع، لا يمتلك أي قدرة على الاحتجاج"[2]. فكانت بذلك الصورة الشكلية للأبيات –أعلاه– حافلة بإيقاع بصري جمالي، تجسّد ترجيعا فنيا يتماهى مع الصدى الدلالي الذي يشي به المشهد الكلي، فيتجاذبها البياض والسواد بصورة تناوبية من اليمين؛ ومن اليسار، وهو ما يؤسس لنصوص جمالية تلتقي لتفترق في حدود ميتافيزيقية، فمرة تتجلى فضاءً للسواد، أين تتراص الدوال اللغوية جنبا إلى جنب لتعكس الامتلاء النفسي والانفعال الثوري لـ "مفدي زكريا"، وتتجلى مرة أخرى فضاءً

---

[1]– سليمان دواق: النور لا يخشى الظلام (الديوان)، ص25.

[2]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص127.

للبياض، أين يُشرع الصمت أبوابه فيه لاسترداد الأنفاس، وللتحكم في زمام الامتداد الاسترسالي للخطاب، فتمتلئ مساحة الصمت بضجيج لغة لم يقلها الشاعر، فتزدحم بأسئلة مضمرة وبتأويلات مختلسة في وعي المتلقي، لتكون امتدادا لجسد القصيدة كلها.

وفي قصيدة "اعتراف بالجميل" يؤسس "سليمان دواق" لفضاء نصي مفتوح مختلف عن نظام القصيدة التقليدية القائم على الشكل التناظري، حيث يعمد إلى تشويش الاتجاه البصري من مقطع إلى مقطع، تبعا للانفعالات النفسية، فيقول:

يا فقيدًا إنْ يَغِبْ مِنكَ البَدَنْ
أو تُوَارَى في ترابٍ وكَفَنْ
أنتَ دومًا في قلوبٍ مُحتَضَنْ
أنتَ باقٍ بيننا طولَ الزَّمَنْ
كيف ننسَى صاحبَ الذِّكرِ الحسَنْ
مَنْ تولاَّنا بِبِرٍّ ومِنَنْ[1]

إن الشاعر "سليمان دواق" وهو يواجه فضاء الموت في أحد مقربيه؛ كان يبحث عن الخلاص النفسي في القصيدة، إذ "في الشعر هناك دوما فيض من الوجع الفكري والذهني، يتولد من المحاولات التجديدية التي يهدف إليها الشاعر، في زحمة البحث عن إجابات لعدد من التساؤلات التي يطرحها على نفسه"[2]، فيحاول تمثُّلها في جسد القصيدة، موظفا كل ما من شأنه أن يضيء تجربته الشعرية؛ بما في ذلك السياقات البصرية التي تحفل بها الفضاءات النصية، "فيكون مُلِمًّا بالجماليات وبعناصر التخاطب"[3]. فالشاعر "سليمان دواق" يرسم صورة للحزن الذي يحتقن في صدره وفق تشكيلات خطية تمتد إلى نصف السطر فقط، وبطريقة مماثلة ينتقل إلى السطر الثاني والثالث والرابع والخامس ليحمِّلها نفس الحمولة، فالمقاطع الخمسة الأولى تترجم أحوال الذات المتكلمة من حيث

[1]– سليمان دواق: نفحات ولفحات (الديوان)، ص66.
[2]– جروة علاوة وهبي: أوراق خاصة (مقالات)، ص98.
[3]– المرجع نفسه، ص100.

كونها تفريغا عاطفيا لكمية الحزن المتدفق، فجاءت مساحات السواد مسترسلة متراتبة الإيقاع، تنوب عن الدوال اللغوية في كشف الانفعال النفسي الذي يعتريه.

لكن الشاعر يغير الإيقاع بمجرد أن يصل إلى السطر الأخير؛ فيملأ النصف الأول من السطر بالبياض والنصف الثاني بالسواد، أي أن العملية هنا تبادلية؛ يتجاذبها طرفان فاعلان في العملية القراءاتية البصرية. فتجميع السواد ككتلة واحدة في المقاطع الخمسة الأولى يدل على كمية الألم والوحشة اللتان تصيبان الشاعر، فكأنه بتلك التقنية التجميعية يريد أن يستفرغ حمولة تؤرق كاهله، فيسكبها متدفقة كثيفة على بياض الورق. إنه بذلك يريد أن ينتهك حرمة البياض البريئة، وأن يخطَّ بآلامه تجربته الشعورية.

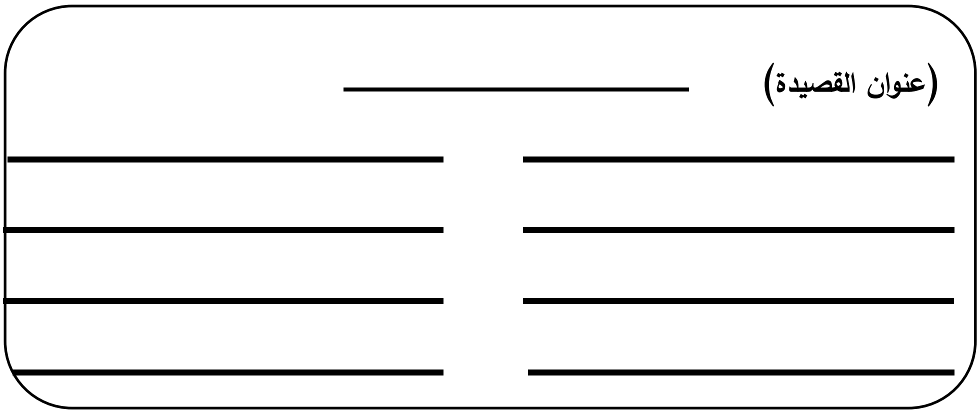
وبعد عملية التفريغ الشعورية في السطور الخمسة الأولى تتقلص حدَّة السواد فجأة، ليعلن السواد عن نفسه بشكل خافت متجلٍّ في سطر واحد. فانحسار السواد وتقلصه بشكل مفاجئ يدل على عملية استقطاع مؤقتة، وهو ما يدل عليه السطر السادس؛ إذ يجيء بإيقاع بصري خافت حزين؛ مليء بصور الموت والعدمية: (مَنْ تولَّنا بِبِرٍّ ومِنَنْ). ولا شك أن انحسار السواد في هذا السطر الأخير يعني بالضرورة الحضور الفعلي للبياض، فهو إبدال خطي جمالي، يعطي للذات القارئة شعورا صامتا لكنه صاخب. يظهر فيه الشاعر بموقف من قال كل ما يجب قوله، فكان الخفوت فيه تسميعا دلاليا للأنين المتواصل داخله، كما يمكن عدُّه امتدادا نفسيا لمجموعة من المشاعر الحبيسة، والتي تسللت عبر هذا المسار الخافت الذي يناسبها.

كما قد يتبنى الشعراء تقنية التجميع الشكلي للدوال اللغوية، وفق طريق مستوية قائمة، تنزلق عبرها السطور الشعرية لتعلن عن سلطة حضورية قوية، إذ تتخلى السطور الشعرية عن نمطيتها الشكلية، فلا تلتزم بنظام التناظر التقليدي، وهو ما يعني اختفاء فكرة اشتغال اليمين واليسار بشطرَيْ الصدر والعجُز على الترتيب. فتعلن سلطة السواد عن نفسها بكل جرأة، أين تتجمَّع في وسط الصفحة لتخترق فضاء الصمت. ذلك أن القراءة البصرية دوما ما تحتفي بالوسط؛ فأول ما يقع عليه بصر المتلقي من الصفحة هو وسطها، فالدوال

اللغوية وهي متراصة وسط بياض الصفحة تبدو كمن يمارس إلحاحه على المتلقي عن طريق تقنية الومضة المنزلقة الخاطفة، معتمدة في ذلك على التكثيف والتجاوز.

وتجدر الإشارة إلى أن معظم شعراء بني مزاب لم يخرجوا عن نظام استحضار الأشكال التناظرية التقليدية في متونهم الشعرية، إذ تتراءى لنا هذه الأشكال مسيطرة على معظم نتاجهم الشعري، ولا شكَّ أن الاستدعاء المتكرر لمثل هذه الأشكال جاء ليترجم حالة شعورية مَّا، ذلك أن الشاعر يصور أشكالا بصرية متنوعة، يلعب فيها البياض بتموضعه وتواتره دورا بارزا في إنتاج الدلالة.

وجاءت معظم قصائد شعراء بني مزاب وفق شكل عمودي تناظري كالتالي:



فقد كان توزيع البياض والسواد يتم بطريقة منظَّمة، أين تتراص الدوال اللغوية وفق حركية تناسبية متساوية في اليمين كما اليسار، فالهيئة النصية تتخذ من الكتابة مجالا لها؛ وفق لعبة السواد والبياض التي تبسط سيطرتها على علاقات النص الداخلية والبصرية. فتكون العملية الإيقاعية الإيقاعية بذلك على شكل ترجيع نسقي بين كفة اليمين ونظيرتها كفة اليسار.

فالازدحام الخطي في الصفحة يعني مرجعية فكرية مَّا لدى الشاعر، فللفضاء الأسود دلالة طردية؛ مثلها تماما تلك التي يملكها الفضاء الأبيض. فالاسترسال في الفضاء الأسود إنما يدل بشكل من الأشكال على إرادة الإبانة، وبسط هيمنة دلالية ممتدة. فهي أشكال مستدعاة لأجل القبض على الإيقاع التواتري للخطاب الشعري، وما يعمِّق هذه

الدلالات أكثر هو البياض البيني الذي يسجِّل حضوره بين كل جملة وأخرى، إذ يُعطَى للبياض فرصة قصيرة للظهور، ومن ثمَّ يتدخل السواد مرة ثانية ليستأنف اشتغاله على الفضاء الورقي، وهكذا تتوالى الإيقاعات بنفس النسق في كامل أطوار القصيدة. فهذا التشكيل التناظري في القصيدة يسجل حضوره بقوة في جل المدونات الشعرية لشعراء بني مزاب، أين يتناغم فيها صوت البياض بالسواد بطريقة توزيعية ودية. فتتراءى أمام القارئ أشكال هندسية تقليدية. وربما كان مردُّ ذلك إلى رؤى شعرية فنية ترى في مسألة تغيير الفضاء الواقعي الراهن أولوية مطلقة. فيما كان الاشتغال على التشكيلات الخطية البصرية وليدة نص شعري حداثي، متمرد على النمطية والابتذال الشكلي، ورافض لأية وصاية تحدُّ من انفتاحه اللانهائي.

6- الهوامش:

إن المتتبع للدواوين الشعرية لشعراء بني مزاب يسجل حضورا قويا لعتبة الهوامش في فضاء الصفحة، إذ تعتبر الهوامش في حد ذاتها نصا مكمِّلا للنص الأصلي، حيث تشرحه وتفرعه وتعلق على متنه. أين تتجلى وظيفتها في إغناء النص بالتفاسير والإحالات المعرفية، وتعريف الفضاءات والوقائع، وتوضيح المصطلحات المستغلقة على الفهم، وهو الأمر الذي يولِّد نصًّا جديدا موازيا للنص الإبداعي الأول.

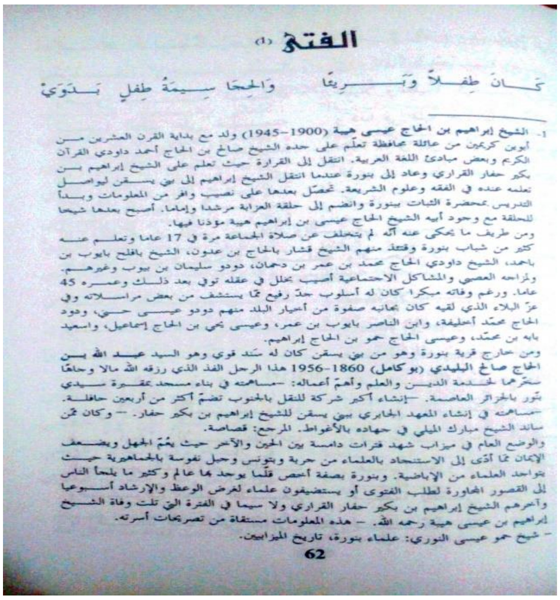
وفي هذا الإطار يمكننا تمييز ثلاثة أنماط من الهوامش:

أ- النمط الأول: الهامش فضاء لاستحضار الشخصيات (السير الذاتية):

ولا شك أن القارئ حينما يلقي نظرة على دواوين الشاعر "عمر هيبة" إذ يلاحظ أنها حافلة بمتنٍ هامشي حافل، فهو على قوة حضوره يكاد ينافس المتن الأم، والذي نعني به القصيدة في حد ذاتها، فهو نص موازٍ يحرص الشاعر من خلاله على تسجيل التاريخ والحوادث المتعلقة بالقصيدة، حتى أن معظمها إنما هي عبارة عن نصوص شعرية لا تكتمل إلا بهوامشها.

فقد كان نص الهامش لديه استحضارا لسير الكثير من الشخصيات، خاصة ما تعلق بالعلماء والمشايخ ورجال الدين، فالشاعر يفكر ويكتب بلسان الجماعة، ولسان حاله

يقول: لابد من استدعاء هذا التاريخ الحافل الذي يتجسَّد في مثل هذه الشخصيات، التي خدمت الأمة وصنعت حضارته ورجالاته. إذ نلمس ذلك الإلحاح الشديد الذي تمارسه في ذاته، فهو يتخذها كمرجعية خلفية، لذلك كان استحضارها كنص موازٍ إلى فضاء الصفحة أمرا ضروريا. وربما كان ديوانه "قلب وحجر" أكثر الدواوين احتفاءً بهذه العتبة، فالتلقي البصري لقصيدته "الفتى" يجعلنا ندرك حجم السطوة التي يمارسها الهامش في الفضاء النصي. إذ لا تحوي الصفحة إلا بيتا واحدا بينما يشتغل الهامش على ما تبقى منها. مثلما توضحه الصورة التالية:



الفتى (1)

كَانَ طِفلاً وَبَرِيئًا وَالحِجَا سِيمَةُ طِفلٍ بَدَوِيْ

1- الشيخ إبراهيم بن الحاج عيسى هية (1900-1945) ولد مع بداية القرن العشرين من أبوين كريمين من عائلة محافظة تعلّم على جده الشيخ صالح بن الحاج أحمد داودي القرآن الكريم وبعض مبادئ اللغة العربية. انتقل إلى القرارة حيث تعلم على الشيخ إبراهيم بن بكير حفار القراري وعاد إلى بنورة عندما انتقل الشيخ إبراهيم إلى بني يسقن ليواصل تعلمه عنده في الفقه وعلوم الشريعة. تحصّل بعدها على نصيب وافر من المعلومات وبدأ التدريس بمحضرة الثبات ببنورة وانضم إلى حلقة العزابة مرشدا وإماما. أصبح بعدها شيخا للحلقة مع وجود أبيه الشيخ الحاج عيسى بن إبراهيم هية مؤذنا فيها.
ومن طريف ما يحكى عنه أنّه لم يتخلف عن صلاة الجماعة مرة في 17 عاما وتعلم عنه كثير من شباب بنورة وقتئذ منهم الشيخ قشار بالحاج بن علوان، الشيخ بافلح بايوب بن باحمد، الشيخ داودي الحاج محمد بن عمر بن دحمان، دودو سليمان بن بيوب وغيرهم. ولمزاجه العصبي والمشاكل الاجتماعية أصيب بخلل في عقله توفي بعد ذلك وعمره 45 عاما. ورغم وفاته مبكرا كان له أسلوب جدّ رفيع مما يستشف من بعض مراسلاته وفي عزّ البلاء الذي لقيه كان بجانبه صفوة من أخيار البلد منهم دودو عيسى حي، ودود الحاج محمّد أحليفة، وابن الناصر بايوب بن عمر، وعيسى يحي بن الحاج إسماعيل، واسعيد بابه بن محمّد، وعيسى الحاج حمو بن الحاج إبراهيم.
ومن خارج قرية بنورة وهو من بني يسقن كان له سَند قوي وهو السيد عبد الله بن الحاج صالح البليدي (بوكامل) 1860-1956 هذا الرجل الفذ الذي رزقه الله مالا وجاهًا سخّرهما لخدمة الدين والعلم وأهمّ أعماله: -مساهمته في بناء مسجد بمقبرة سيدي بنور بالجزائر العاصمة. -إنشاء أكبر شركة للنقل بالجنوب تضمّ أكثر من أربعين حافلة. -مساهمته في إنشاء المعهد الجابري ببني يسقن للشيخ إبراهيم بن بكير حفار. -وكان ممن ساند الشيخ مبارك الميلي في جهاده بالأغواط. المرجع: قصاصة.
والوضع العام في ميزاب شهد فترات دامسة بين الحين والآخر حيث يعمّ الجهل ويضعف الإيمان مما أدّى إلى الاستنجاد بالعلماء من جربة وبتونس وجبل نفوسة بالجماهيرية حيث يتواجد العلماء من الإباضية. وبنورة بصفة أخص قلّما يوجد بها عالم وكثير ما يلجأ الناس إلى القصور المجاورة لطلب الفتوى أو يستضيفون علماء لغرض الوعظ والإرشاد أسبوعيا وآخرهم الشيخ إبراهيم بن بكير حفار القراري ولا سيما في الفترة التي تلت وفاة الشيخ إبراهيم بن عيسى هية رحمه الله. - هذه المعلومات مستقاة من تصريحات أسرته.
- شيخ حمو عيسى النوري: علماء بنورة، تاريخ الميزابيين.

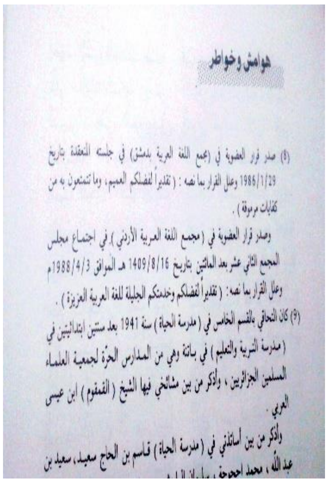
62

فالقصيدة في مجملها تبكي رحيل أحد رجالات الأمة، إذ يرى الشاعر في رحيله افتقادا لركن من أركان الفضاء الذي يحيط به. ذلك أن الموت يعد من أكثر البواعث التي تسلب الفضاء حميميته وتحيله بالمقابل إلى وحشة قاتلة، لذلك كان الانصراف إلى جسد النص الهامشي نمطا مقاوماتيا يتبعه الشاعر لخلق موازنة بين فضائه الواقعي وفضائه المتخيَّل. فكان الهامش بذلك فضاءً خصبا لاستعراض حياة "الفتى"، بدءًا بتاريخ ميلاده، ونشأته وتكوينه، وعمله الاجتماعي، وتضحياته في سبيل المجتمع، وصولا إلى وفاته وافتقاد المجتمع له. والأمر يتكرر مع قصائد كثيرة؛ منها: الأفول، البطل، جمر وفجر، بكائية على شهيد، الفاجعة، لن تعود هذه الشمس، صرخة الصمت، تحية إلى الرموز.

والأمر نفسه ينطبق مع الشاعر "صالح الخرفي"، إذ يمكننا عدُّ هوامش ديوانه "من أعماق الصحراء" فضاءً لاستعراض السير الذاتية، والنصوص التوضيحية والتاريخية بامتياز، بل وإرفاقها في بعض الأحيان بصور فوتوغرافية لبعض الأصدقاء والمشايخ والرموز الثورية. وهو ما أخذ منه صفحات كثيرة من المساحة الإجمالية للديوان. فمن أصل 180 صفحة تشكل الهوامش والرسوم ما مقداره 90 صفحة. وهي مساحة كبيرة جدا تعكس القيمة الكبيرة التي يوليها الشاعر لنص الهامش، فهي بالنسبة إليه تبقى سجلا تاريخيا حافلا لا مفر منه. ففضلا عن كون الشاعر مهندسا إبداعيا للكلمة، فإنه عاكس للحياة –أيضا– بجميع توجهاتها، وهو ما يحيلنا إلى توجهات بعض الفرق التي تنادي بالالتزام في الأدب والفن عموما. ليصبح الشاعر بهذا مؤرخا وأديبا؛ يدوِّن تاريخ الأمة ويسرد أحوالها وتوجهاتها.

وكمثال على ذلك يُفرد الشاعر صفحتين لقصيدته "معهد الحياة"، بينما يُفرد أربع صفحات كاملة لنص الهامش (الذي يعنونه بـ هوامش وخواطر). ليصل عدد هوامشها إلى حدود 21. كما أرفق نص الهامش بصورتين توضيحيتين، مثلما يبرزه هذا المخطط[1]:

صورة توضيحية للهوامش المعتمدة


هوامش وخواطر

(8) صدر قرار العضوية في (مجمع اللغة العربية بدمشق) في جلسته المنعقدة بتاريخ 1986/1/29 وعلل القرار بما نصه: (تقديراً لفضلكم العميم، وما تتمتعون به من كفايات مرموقة).

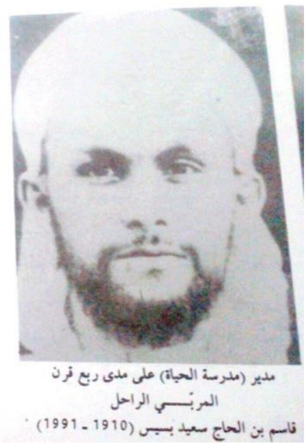
وصدر قرار العضوية في (مجمع اللغة العربية الأردني) في اجتماع مجلس المجمع الثاني عشر بعد المائتين بتاريخ 1409/8/16 هـ الموافق 1988/4/3م وعلل القرار بما نصه: (تقديراً لفضلكم وخدمتكم الجليلة للغة العربية العزيزة).

(9) كان التحاقي بالقسم الخامس في (مدرسة الحياة) سنة 1941 بعد سنتين ابتدائيتين في (مدرسة التربية والتعليم) في باتنة وهي من المدارس الحرّة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وأذكر من بين مشائخي فيها الشيخ (القمقوم) ابن عيسى العربي.

وأذكر من بين أساتذتي في (مدرسة الحياة) قاسم بن الحاج سعيد، سعيد بن عبد الله، محمد احجوج ...

الصورة (1) الملحقة بالهامش

الصورة (2) الملحقة بالهامش

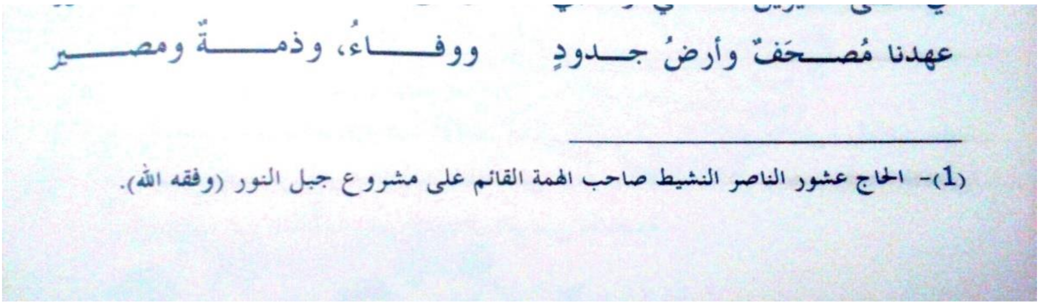


[1]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص ص ص28، 29، 30.

كما كان للشاعر "محمد ناصر" نصيب من حضور الهوامش في خطابه الشعري، لكن الملاحظ في ذلك هو اعتداله في الاشتغال عليه، أي أنه لا يورد تهميشا إلا إن كان الاستغلاق محكما في فضاء القصيدة، وهو ما يدعوه إلى توضيحه وفكِّ غموضه في أسفل النص، من حيث كون الهامش مرجعا ضروريا للقارئ، يستنجد به لتفكيك الرموز والمصطلحات الغامضة، ومن ثَم تأخذ القصيدة مجراها الصحيح.

فالقصيدة لديه تمثل المتن الأساسي لعملية القراءة، لذلك نلاحظ أنه لم يُفرد فضاءً كبيرا للهوامش التي تؤرخ للأشخاص والأحبة والأصدقاء، إلا إذا اقتضى النص ضرورة ذلك. إذ يرتسم تشكيلها الخطي أسفل الصفحة، وبخط أصغر حجما من نص الخطاب الشعري، مثلما نلاحظ:

نموذج لهامش مختصر، يتعرض فيه الشاعر إلى ذكر أشخاص[1].

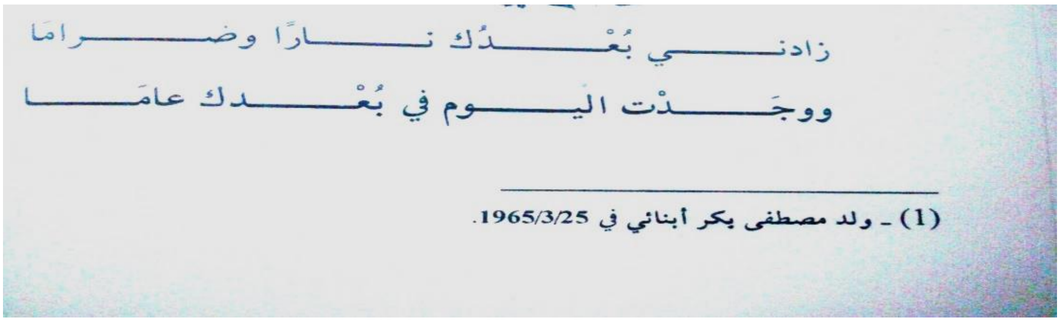

عهدنا مُصـــحَفٌ وأرضُ جـــدودٍ ووفـــــاءُ، وذمـــــةٌ ومصـــير

(1)- الحاج عشور الناصر النشيط صاحب الهمة القائم على مشروع جبل النور (وفقه الله).

كما يشير الشاعر "محمد ناصر" إلى أحد أبنائه بشكل مختصر في تهميش أورده لقصيدته 'كيف أنساك حبيبي'، والتي بعث بها لابنه البكر بعد سنوات مريرة من الغربة قضاها خارج الوطن، إذ يكتفي بإيراد سنة ميلاد ابنه فحسب، وربما كان علة ذلك تأريخ القصيدة من خلال الإشارة إلى ميلاد ابنه، أو جعل القارئ يحتسب المدة الزمنية التي تفصله عن أقرب أبنائه إليه. أين ترتسم التشكيلات الخطية على نصف سطر تقريبا. وهذا ما يظهر من خلال الصورة التالية:

[1]– محمد ناصر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص448.

نموذج لهامش مختصر، يتعرض فيه الشاعر إلى ذكر ابنه[1]


زادنـــــي بُعْـــــدُكَ نــــارًا وضـــــراما

ووجَـــــدْتُ اليـــــوم في بُعْـــــدك عامَــــا

(1) ـ ولد مصطفى بكر أبناني في 1965/3/25.

فقد يكون التهميش لمصطلح واحد، أو اثنين أو ثلاثة، كما يفضل ألاَّ يعتمد على التهميش في بعض القصائد، لأن ذلك يفقدها لذة الاكتشاف، فتصبح مبتذلة في المتناول، تفضح نفسها بنفسها.

ب– النمط الثاني: الهامش فضاء للشروحات الأدبية واللغوية:

كما يلجأ شعراء بني مزاب إلى توظيف الهامش لإثراء القاموس اللغوي والأدبي للقارئ، وربما كان هذا الفضاء التهميشي مفيدا للقارئ في حدود معينة فحسب، كونها تساعده في تمثل الهندسة النصية للقصيدة، كما تفتح له ما انغلق عليه من الدوال اللغوية. فقد يتعلق التهميش "بكلمة واحدة من النص الأساسي، ولكن التعليق في الأعم الأغلب يتعلق في الواقع بكامل النص، فلا يعود هناك من مبرر لوضع إشارة لهذه الكلمة أو تلك"[2]، لأن النص في أصله عبارة عن شبكة نسيجية تربطها علاقات دلالية كثيفة، وتستعصي علينا كقراء أن نفصل بينها أو أن نقيم عوازل تأثيرية بين جانب وآخر.

ويمكن اعتبار الشاعر "هيبة عمر" أكثر من يتبنى تقنية التهميش اللغوي في دواوينه الشعرية، إذ لا يمكن أن نتصور قصيدة من قصائده خالية من سلسلة تهميشية كبيرة، حيث يصطنع الشاعر مساحة كبيرة من بياض الورقة، حتى يجسِّد فيها تفتيت المصطلحات اللغوية والأدبية، لتجد مسارها القراءاتي المرسوم إلى القارئ في أطباق جاهزة. وهو في كل ذلك يحاول أن يتعرَّض إلى الألفاظ اللغوية –معظمها– بالشرح

1– محمد ناصر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص64.

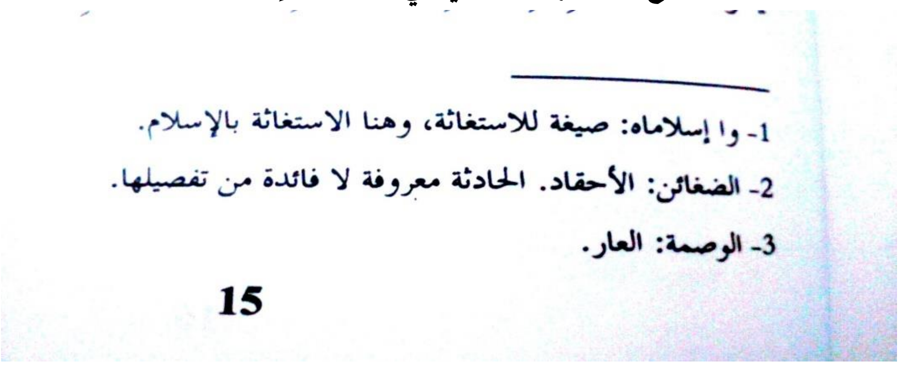
2– ميشال بوتور: أبحاث في الرواية الجديدة، ص123.

المسترسل والمستفيض. ما يؤدي إلى صناعة وعي دلالي منغلق، تضيِّق عليه الهوامش وتحاول قولبته وفق أطر معينة.

فإذا ما انطلقنا من قاعدة مفادها أن العمل الأدبي يمتلك دلالات متعددة وقراءات مختلفة فهذا لا يعني أبدا الاسترسال في عملية الشرح والتفسير من طرف المبدع نفسه، لأن النص الشعري "ملتبس المعنى؛ فهو عمل لا يصرخ ولا يلقن، إنما يقول أنصاف الحقائق الصحيحة، ويترك القارئ يبحث عن الأنصاف الأخرى"[1] من خلال ما يملكه من مخزون قراءاتي. فالعملية القرائية لعبة تثاقفية واكتشافية، تقوم أساسا على النبش والحفر والتماهي، مع شبكة النص اللانهائي.

ويظهر هذا جليا من خلال ديوان "قلب وحجر"، مثلما توضحه الصور التالية:

نموذج –أ– لتهميش لغوي في قصيدة "وا إسلاماه"[2]


1- وا إسلاماه: صيغة للاستغاثة، وهنا الاستغاثة بالإسلام.

2- الضغائن: الأحقاد. الحادثة معروفة لا فائدة من تفصيلها.

3- الوصمة: العار.

15

كما يعمد الشاعر "مفدي زكريا" إلى توظيف بعض المصطلحات في خطابه الشعري، كأسماء بعض المناطق، أو أسماء لبعض الظواهر الاجتماعية أو السياسية أو التاريخية الدخيلة على اللغة العربية، وبحكم اكتساب هذه المصطلحات لصبغة دلالية تداولية؛ فإن الشاعر أحيانا يضطر إلى توظيفها في سياقات نصية حتى تقدم لنصوصه الشعرية شحنات إضافية. وهذا بالذات ما يضطره إلى تفكيكها في فضاء الهامش، حتى يتيح لجميع فئات القراء وعيا أعمق بتجربته الشعرية. ومثال ذلك:

1– المرجع نفسه، ص373.

2– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص15.

نموذج لتهميش بعض المصطلحات التداولية في قصيدة "نشيد جيش التحرير الجزائري"[1]

١– فلاقة: كلمة تطلق في المغرب العربي على المجرمين وقطاع الطرق ، والفرنسيون يسمون ابطالنا بالفلاقة (Les fellaghas) .

٢– الفشوش في اصطلاح الجزائر : الدلال والدلع .

— 79 —

ج– النمط الثالث: الهامش فضاء لاستحضار بعض الحوادث والطقوس الاجتماعية:

يكتسب هذا النمط حضورا كبيرا في المدونة الشعرية لشعراء بني مزاب مقارنة بالأنماط الأخرى، إذ يعمدون إلى إثراء الهامش ببعض الأحداث التاريخية أو الطقوس الاجتماعية أو الشعائر الدينية التي لها علاقة كبيرة بفضائهم. فوجود عتبة الهامش في "أسفل الصفحة يولد في القارئ ميلا لمراجعتها والاطلاع عليها، حيث إن الحركة العادية لعملية القراءة تجعلنا نصادفه فيما نحن نتابع القراءة"[2].

وبناءً على ذلك تصبح الهوامش نصا أساسيا في جسد الصفحة، لا يمكن الاستغناء عنها، لأن وظيفتها تتمثل في إضاءة النص، وشرح غموضه الذي قد يستعصي على القارئ. والنص الشعري –لديهم– ليس إلا وثيقة معرفية تحيل إلى الذاكرة، وإلى التاريخ والراهن والمستقبل، وهذا ما يجعلها مثقلة بالمصطلحات والحوادث المكثفة. فالشاعر في قصيدته يعتمد على الومضة الخاطفة في الإشارة إلى حادثة مَّا، لأن طبيعة البنية الشعرية لا تسمح له بالاسترسال والإفصاح عن كل شيء، فيتكئ على الهامش ليحمِّله الكثير من القصص والتفاسير، وليزيل من خلاله بعض اللبس والغموض عن المصطلح، لأن هذا وحده كفيل بفتح مغاليق النص. وإلا أضحت القصيدة كتلة من الألغاز والطلاسم. وبهذه النمطية الأيقونية تتشكل فضاءات الهوامش لدى شعراء بني مزاب، أين نجدهم يتعاملون مع جسد الصفحة الشعرية بكثير من الخطية والابتذال،

---

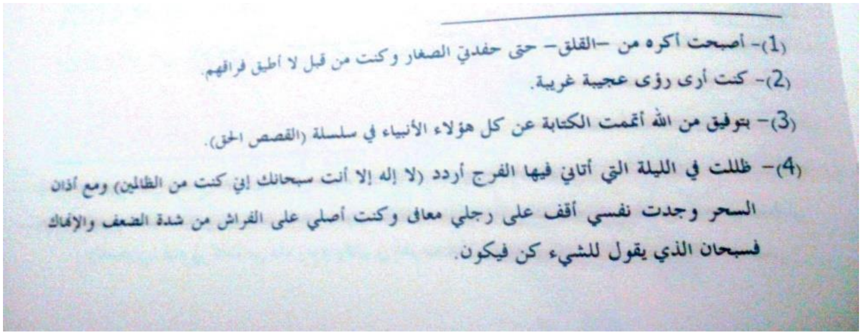
[1]– مفدي زكريا: اللهب المقدس (الديوان)، ص79.

[2]– ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص123.

فيكتفون بتقنية التفريغ المعرفي والثقافي في الهوامش. أي أنهم يحمِّلونها زادا معرفيا مثقلا مثقلة مما يعتري قصائدهم من مصطلحات ورسائل إيديولوجية.

ففي قصيدة "وبشر الصابرين" نجد الشاعر "محمد ناصر" يتحدث عن تجربته مع المرض. فقد تكون الدوال اللغوية المكوِّنة لجسد القصيدة كافية لنقل التجربة، لكن الشاعر مع ذلك يرى أن يستنجد بفضاء الهامش، ليضمِّنه بعض التوضيحات، وهذا ما يوضحه الشكل التالي:

نموذج تهميش في قصيدة "وبشر الصابرين"[1]

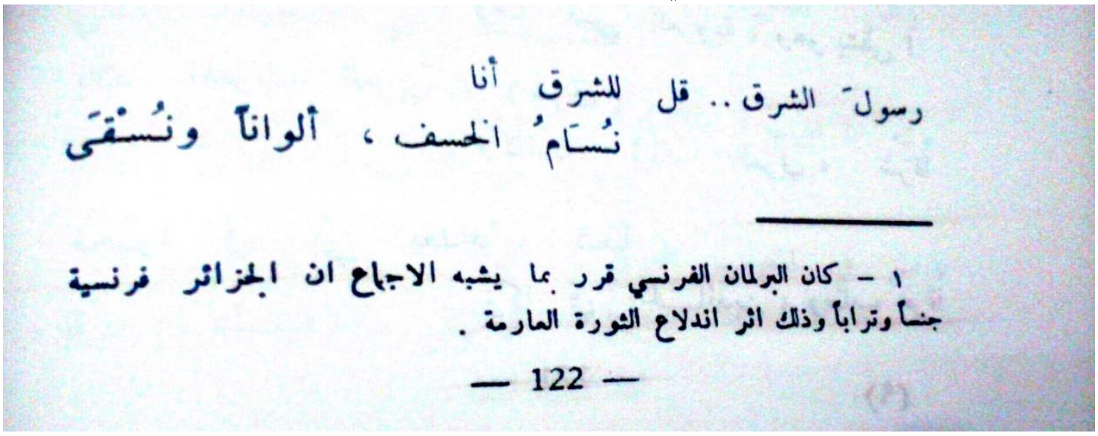

(1)- أصبحت أكره من –القلق– حتى حفدتي الصغار وكنت من قبل لا أطيق فراقهم.
(2)- كنت أرى رؤى عجيبة غريبة.
(3)- بتوفيق من الله أتممت الكتابة عن كل هؤلاء الأنبياء في سلسلة (القصص الحق).
(4)- ظللت في الليلة التي أتاني فيها الفرج أردد (لا إله إلا أنت سبحانك إني كنت من الظالمين) ومع أذان السحر وجدت نفسي أقف على رجلي معافى وكنت أصلي على الفراش من شدة الضعف والإنهاك فسبحان الذي يقول للشيء كن فيكون.

أما الشاعر "مفدي زكريا" فإنه يتخذ من الهامش فضاء لتدوين التاريخ الثوري البطولي للشعب الجزائري، وهذا تبعا لبنية الخطاب الشعري لديه، إذ كانت معظم قصائده ترجمة للمسيرة النضالية التي خاضها الشعب ضد الاستعمار الفرنسي، وهو ما يقتضي بالضرورة وجود إشارات واصطلاحات في الهامش لها علاقة وطيدة بتلك المناسبات. فرغم أن التلقي البصري لجسد الصفحة يحيلنا إلى استحواذ تام للنص الشعري على الفضاء الورقي، إلا أن هذا لم يمنع من تشكُّل بعض السطور القصيرة أسفل الصفحة، تحاول أن تحيط ببعض الحوادث التاريخية التي من الممكن أن تخفى على فئات قرائية لم تعايش الحدث. ففي قصيدته "على عهد العروبة سوف نبقى" يورد الشاعر تهميشا واحد لقصيدة بأكملها، مثلما نلاحظ في الصورة:

---

[1]– محمد ناصر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص395.

نموذج تهميش في قصيدة "على عهد العروبة سوف نبقى"[1]

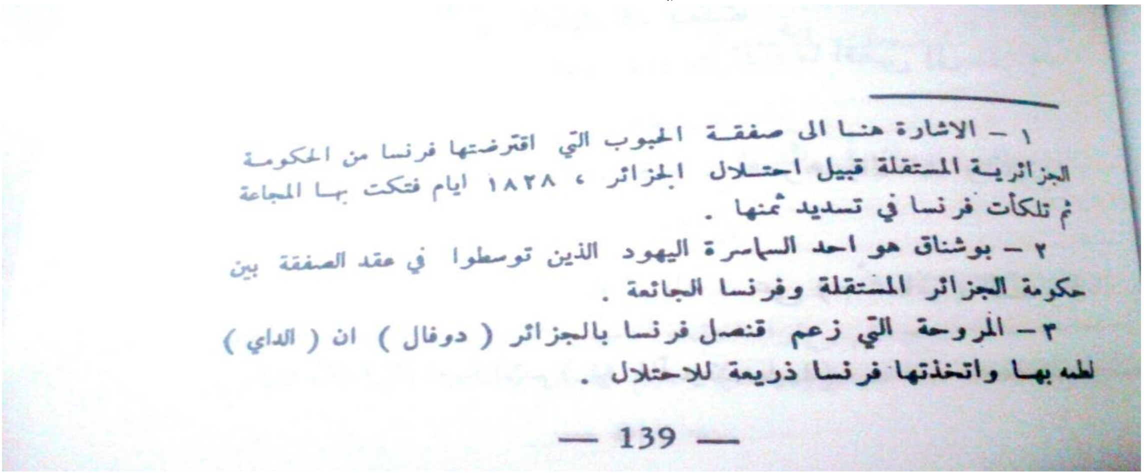

رسولَ الشرق .. قل للشرق أنا
نُسَامُ الخسف ، ألواناً ونُسْقَى

١ – كان البرلمان الفرنسي قرر بما يشبه الاجماع ان الجزائر فرنسية جنساً وتراباً وذلك اثر اندلاع الثورة العارمة .

— 122 —

ولعلنا نجد هذه الدعوة تتكرر بإلحاح في معظم قصائد مفدي، حيث إن "من أهم العناصر في قصائد زكرياء في هذه الفترة تأكيده على أصالة الشعب الجزائري، وانتمائه إلى عروبته وإسلامه. فهو إلى اعتزازه الدائم بالشخصية الجزائرية؛ حريص كل الحرص على مقاومة كل سياسات الفرنسة، والمسخ، والتذويب، والإدماج"[2] التي ما فتئت السلطات الاستعمارية تفرضها على الجزائريين:

نموذج تهميش في قصيدة "وتكلَّم الرشاش جلَّ جلاله"[3]


١ – الاشارة هنا الى صفقة الحبوب التي اقترضتها فرنسا من الحكومة الجزائرية المستقلة قبيل احتلال الجزائر ، ١٨٢٨ ايام فتكت بها المجاعة ثم تلكأت فرنسا في تسديد ثمنها .

٢ – بوشناق هو احد السماسرة اليهود الذين توسطوا في عقد الصفقة بين حكومة الجزائر المستقلة وفرنسا الجائعة .

٣ – المروحة التي زعم قنصل فرنسا بالجزائر (دوفال) ان (الداي) لطمه بها واتخذتها فرنسا ذريعة للاحتلال .

— 139 —

حيث إن الفضاء الخارجي زمن الاستعمار الفرنسي لم يكن يشي إلا بالموت والخراب والفناء، لذلك مثَّل اللجوء إلى القصيدة خيارا مثاليا بالنسبة لـ "مفدي زكريا"،

[1]– مفدي زكريا: اللهب المقدس (الديوان)، ص122.

[2]– محمد ناصر: مفدي زكرياء شاعر النضال والثورة، ص22.

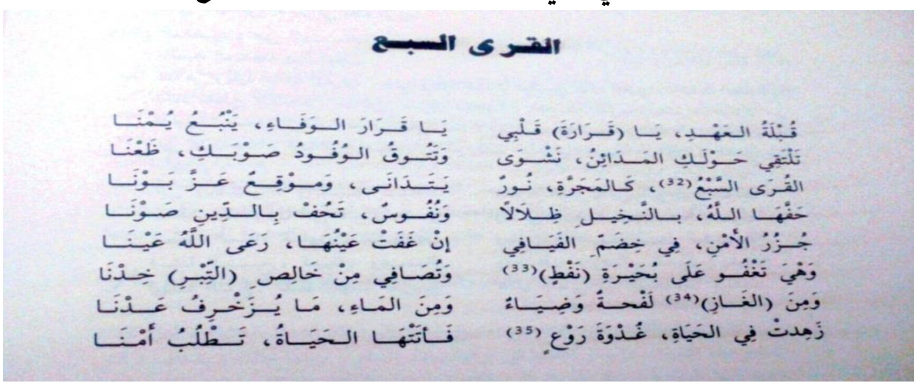
[3]– مفدي زكريا: اللهب المقدس (الديوان)، ص139.

فالصور والإيحاءات التي يولِّدها في قصائده الشعرية لا تحمل بعدا لغويا فحسب، بل إنها تجسِّد مفهوم الاحتواء واللجوء تحت أسوارها. فهو يدعونا إلى تمثُّل الرؤية المقاوماتية التي يمارسها على أرض الصفحة، سواء في القصيدة نفسها أو حتى على عتبة الهامش.

إذ أضحى الهامش أرضية خصبة يدرك من خلالها الشاعر وجوديته، كما يمارس عبرها وطنيته أمام المستعمر الفرنسي، في ظل التضييق الكبير الذي تشهده الساحة الوطنية آنذاك. فهو يدعونا من خلال تلك النافذة (عتبة الهامش) على صغرها؛ إلى معانقة الحرية وملامسة الحياة الدافئة في عالمه اللغوي، وفي أرضه التي حررها من براثن الاستعمار. لهذا يصبح فضاء الصفحة بجميع عناصره وأجزائه عالما خصبا للوعي الإدراكي للذات الشاعرة، أين تمارس فيه المقاومة؛ وتجسِّد فيه الاعتزاز بالوطنية؛ في ظل الإمكانات المتاحة، لتتخذ منه فضاءً متخيَّلا ووطنا مثاليا بديلا.

ويورد الشاعر "صالح الخرفي" تهميشات طويلة لقصيدته "القرى السبع"، حيث يتحدَّث فيها عن قرى وادي مزاب السبعة (العطف، بنورة، بني يزقن، مليكة، غرداية، بريان، القرارة) باعتبارها فضاء النشأة والطفولة. والقصيدة في مجملها لا تحتوي إلا على ثمانية أبيات، أي أنها تتربع على نصف مساحة الصفحة الواحدة، لكن الهوامش التابعة لها تقارب الصفحة والنصف. ما يعني أن المساحة المخصصة للهوامش أكبر بكثير مما تحتله الدوال اللغوية للأبيات، وهذا ما توضحه الصور التالية:

الفضاء النصي الذي تشغله أبيات قصيدة "القرى السبع"[1]



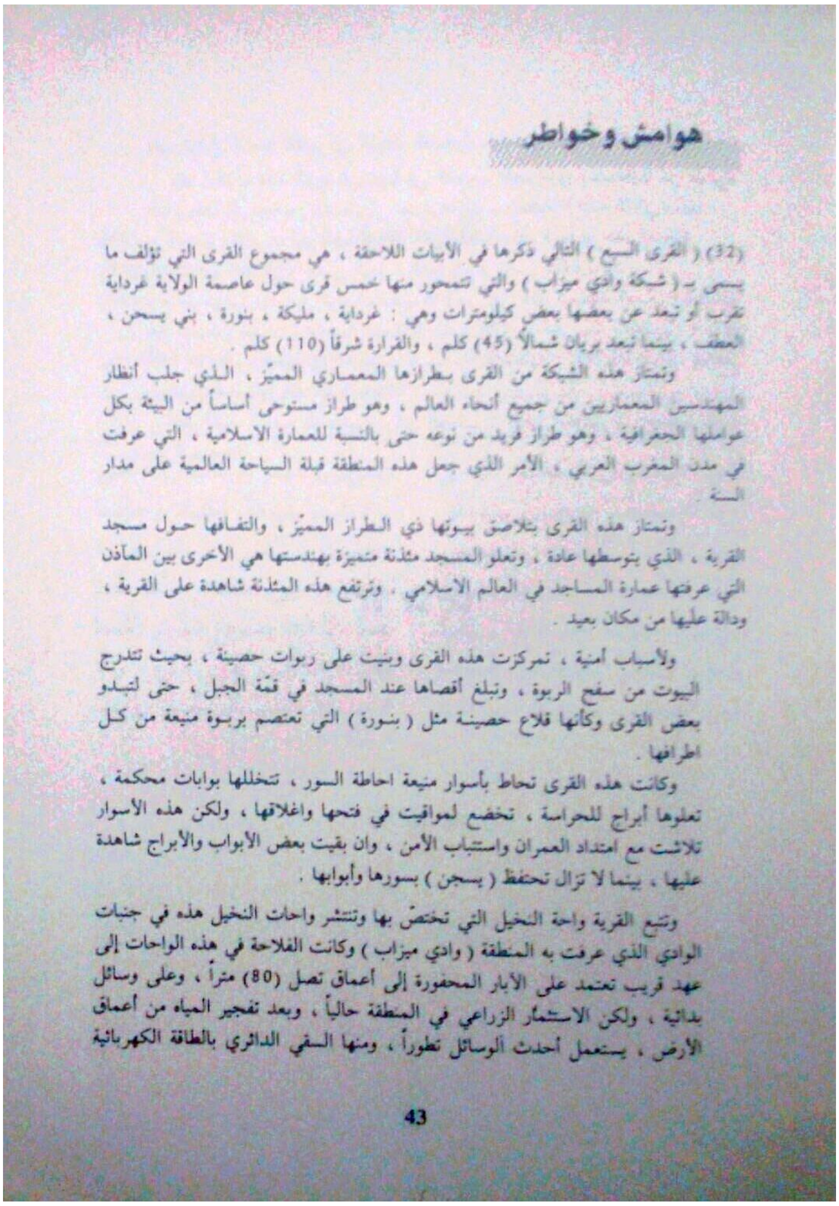
القرى السبع

قُبْلَةُ العَهْدِ، يَا (قَرَارَةَ) قَلْبِي ... يَا قَرَارَ الوَفَاءِ، يَنْبُعُ يُمْنَا
تَلْتَقِي حَوْلَكِ المَدَائِنُ، نَشْوَى ... وَتَتُوقُ الوُفُودُ صَوْبَكِ، ظَعْنَا
القُرَى السَّبْعُ(32)، كَالمَجَرَّةِ، نُورٌ ... يَتَدَانَى، وَمَوْقِعٌ عَزَّ بَوْنَا
حَفَّهَا اللهُ، بِالنَّخِيلِ ظِلَالاً ... وَنُفُوسٌ، تَحُفُّ بِالدِّينِ صَوْنَا
جُزُرُ الأَمْنِ، فِي خِضَمِّ الفَيَافِي ... إِنْ غَفَتْ عَيْنُهَا، رَعَى اللَّهُ عَيْنَا
وَهْيَ تَغْفُو عَلَى بُحَيْرَةِ (نَفْطٍ)(33) ... وَتُصَافِي مِنْ خَالِصِ (التِّبْرِ) خِدْنَا
وَمِنَ (الغَازِ)(34) لَفْحَةٌ وَضِيَاءٌ ... وَمِنَ المَاءِ، مَا يُزَخْرِفُ عَدْنَا
زَهِدَتْ فِي الحَيَاةِ، غُدْوَةَ رَوْعٍ(35) ... فَأَتَتْهَا الحَيَاةُ، تَطْلُبُ أَمْنَا

[1]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص42.

وبالمقابل نلاحظ حجم الهوامش وارتسامها النَّافذ على صفحات الديوان من خلال الصورة:

جزء من الفضاء الذي تشغله الهوامش التابعة لقصيدة "القرى السبع"[1]



هوامش وخواطر

(32) (القرى السبع) التالي ذكرها في الأبيات اللاحقة ، هي مجموع القرى التي تؤلف ما يسمى بـ (شبكة وادي ميزاب) والتي تتمحور منها خمس قرى حول عاصمة الولاية غرداية تقرب أو تبعد عن بعضها بعض كيلومترات وهي : غرداية ، مليكة ، بنورة ، بني يسجن ، العطف ، بينما تبعد بريان شمالاً (45) كلم ، والقرارة شرقاً (110) كلم .

وتمتاز هذه الشبكة من القرى بطرازها المعماري المميّز ، الذي جلب أنظار المهندسين المعماريين من جميع أنحاء العالم ، وهو طراز مستوحى أساساً من البيئة بكل عواملها الجغرافية ، وهو طراز فريد من نوعه حتى بالنسبة للعمارة الاسلامية ، التي عرفت في مدن المغرب العربي ، الأمر الذي جعل هذه المنطقة قبلة السياحة العالمية على مدار السنة

وتمتاز هذه القرى بتلاصق بيوتها ذي الطراز المميّز ، والتفافها حول مسجد القرية ، الذي يتوسطها عادة ، وتعلو المسجد مئذنة متميزة بهندستها هي الأخرى بين المآذن التي عرفتها عمارة المساجد في العالم الاسلامي . وترتفع هذه المئذنة شاهدة على القرية ، ودالة عليها من مكان بعيد .

ولأسباب أمنية ، تمركزت هذه القرى وبنيت على ربوات حصينة ، بحيث تتدرج البيوت من سفح الربوة ، وتبلغ أقصاها عند المسجد في قمّة الجبل ، حتى لتبدو بعض القرى وكأنها قلاع حصينة مثل (بنورة) التي تعتصم بربوة منيعة من كل اطرافها .

وكانت هذه القرى تحاط بأسوار منيعة احاطة السور ، تتخللها بوابات محكمة ، تعلوها أبراج للحراسة ، تخضع لمواقيت في فتحها واغلاقها ، ولكن هذه الأسوار تلاشت مع امتداد العمران واستتباب الأمن ، وان بقيت بعض الأبواب والأبراج شاهدة عليها ، بينما لا تزال تحتفظ (يسجن) بسورها وأبوابها .

وتتبع القرية واحة النخيل التي تختصّ بها وتنتشر واحات النخيل هذه في جنبات الوادي الذي عرفت به المنطقة (وادي ميزاب) وكانت الفلاحة في هذه الواحات إلى عهد قريب تعتمد على الآبار المحفورة إلى أعماق تصل (80) متراً ، وعلى وسائل بدائية ، ولكن الاستثمار الزراعي في المنطقة حالياً ، وبعد تفجير المياه من أعماق الأرض ، يستعمل أحدث الوسائل تطوراً ، ومنها السقي الدائري بالطاقة الكهربائية

43

ولا شك أن المساحات الكبيرة التي يخصصها الشاعر "صالح الخرفي" للهوامش لم تأتِ اعتباطا، فهي بمثابة نص قائم بذاته، إذ توازي أو تكاد تُجاوز النص الشعري في حجم المساحة التي يحتلها. وهذا ما يعطي الانطباع أن الشاعر يولي أهمية كبيرة

---

[1]– المصدر نفسه، ص43.

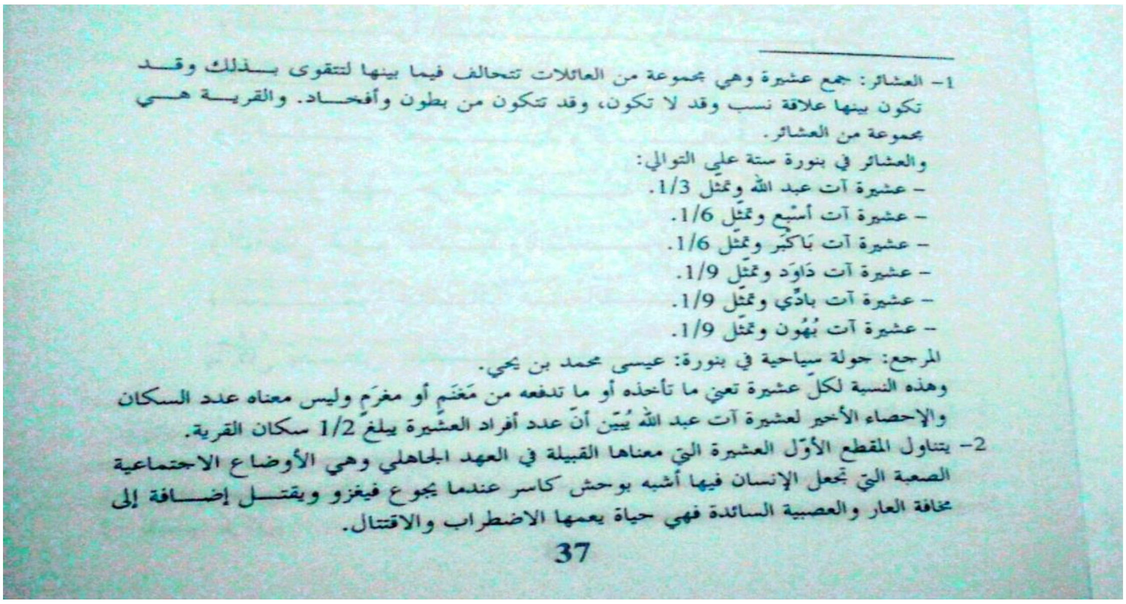
للهوامش. فقد حاول أن يميط اللثام عن فضاء وادي مزاب الذي ترتسم فيه القرى السبع؛ والمذكورة في الأبيات أعلاه. إذ رأى أنه من الضروري أن يحتفي بفضائه/وطنه الذي نشأ وترعرع فيه، فكان له أن أنشأ "الأرض الهامش" على فضاء الصفحة، وعمل على غرس جذوره فيه وإطالة مساحته من خلال الاستفاضة والشرح، فعمد إلى استعراض تاريخ هذه القرى، ونشأتها، وطرازها المعماري، كما عرج إلى الحديث عن الدور الإجرائي النافذ للمسجد، وعن الأطر الاجتماعية والفكرية وما إلى ذلك.

إن ممارسة الشعر أشبه ما يكون بـ "اكتشاف عالم بديل، شبيه بالوطن"[1]، فالشاعر وهو يرسم معمارية قصائده على صفحات الديوان، نجده يحتفي كثيرا بفضاء الهامش. وربما كان هذا نتيجة حتمية لأحاسيس الفقد والوحشة التي تعشَّشت في ذات الشاعر وهو بعيد عن أرضه في الغربة. فكان هذا إيذانا منه بإقامة حصن منيع للذات والوطن في نفس الوقت؛ وذلك عبر الدوال الخطية المتتالية التي ترتسم على الهامش. فالأرض/الوطن تنعم بالحماية والخلود مادامت الكلمة باقية، والذات الشاعرة تحتمي بهذا الوطن المثالي المؤسَّس على فضاء الصفحة. لذلك نجد أن الإطالة تبقى نمطا بنائيا صرفا في جميع الهوامش التي تلي قصائده، لأن إطالة الهوامش تعني بالضرورة إطالة الامتدادات التي تربط الشاعر بالأرض.

وفي قصيدة "عشائر ومشاعر" يحاول الشاعر "عمر هيبة" أن يؤسس لوثيقة اجتماعية عاكسة لحياة المجتمع المزابي، لذلك نجده يستحضر مساحة تقارب نصف صفحة، يخصصها لتثبيت معلومات كثيرة عن العشائر، ماهيتها، وعددها، وأسماؤها، ووظيفتها داخل الفضاء الحضري. إذ إن تجربة الهامش تحقق لديه نوعا من التوازن في علاقاته بالعالم الواقع.، كما أنها تعتبر فرصة لإثبات ذاته وهويته؛ مثلما توضحه الصورة:

[1]– ينظر: Sophie Guermès : la poésie moderne, essai sur le lieu caché, p185

نموذج تهميش لقصيدة "عشائر ومشاعر"[1]



1– العشائر: جمع عشيرة وهي مجموعة من العائلات تتحالف فيما بينها لتتقوى بذلك وقد تكون بينها علاقة نسب وقد لا تكون، وقد تتكون من بطون وأفخاد. والقرية هي مجموعة من العشائر.

والعشائر في بنورة ستة على التوالي:

– عشيرة آت عبد الله وتمثل 1/3.
– عشيرة آت أسبع وتمثل 1/6.
– عشيرة آت بَاكْبَر وتمثل 1/6.
– عشيرة آت دَاوَد وتمثل 1/9.
– عشيرة آت بادّي وتمثل 1/9.
– عشيرة آت بُهُون وتمثل 1/9.

المرجع: حولة سياحية في بنورة: عيسى محمد بن يحي.

وهذه النسبة لكلّ عشيرة تعني ما تأخذه أو ما تدفعه من مَغْنَمٍ أو مغرَمٍ وليس معناه عدد السكان والإحصاء الأخير لعشيرة آت عبد الله يُبيّن أنّ عدد أفراد العشيرة يبلغ 1/2 سكان القرية.

2– يتناول المقطع الأوّل العشيرة التي معناها القبيلة في العهد الجاهلي وهي الأوضاع الاجتماعية الصعبة التي تجعل الإنسان فيها أشبه بوحش كاسر عندما يجوع فيغزو ويقتل إضافة إلى مخافة العار والعصبية السائدة فهي حياة يعمها الاضطراب والاقتتال.

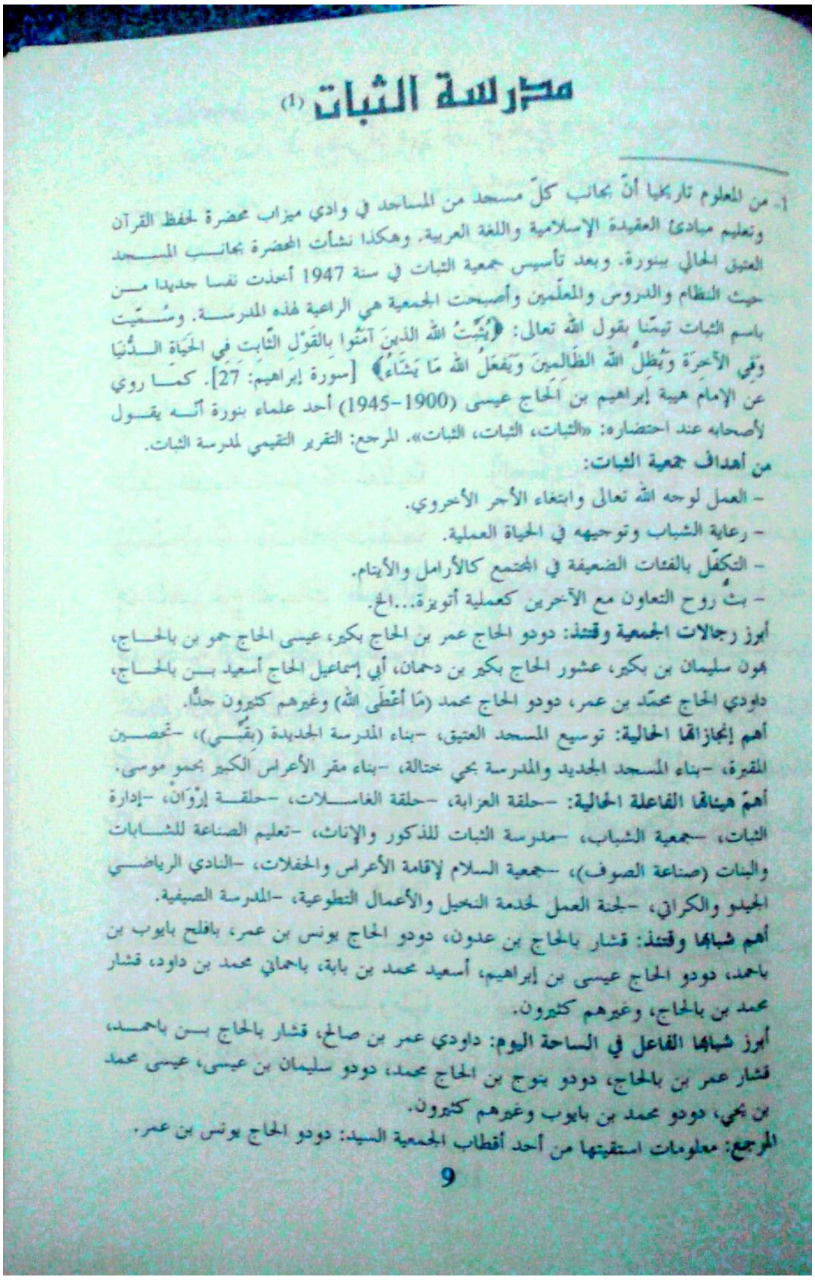
37

كما يعرج إلى تهميشات أخرى تتميز بالطول، خاصة إن كانت النقطة المراد تفكيكها لها علاقة بالفضاء الاجتماعي والحضري لمنطقة وادي مزاب، ففي قصيدته "مدرسة الثبات" يخصص صفحة كاملة لفضاء التهميش، حتى يستعرض فيها المسار الاجتماعي للتعليم الحر في المنطقة، وامتداداته الموغلة في تاريخها، فالمجتمع المزابي هو مجتمع ديني بحت، قامت أسسه على الحضور الكبير لنفوذ المسجد داخل النسيج الاجتماعي، لذلك نجده يولي أهمية بالغة له، مثلما توضحه الصورة:

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص37.

نموذج تهميش لقصيدة "مدرسة الثبات"[1]



مدرسة الثبات (1)

1- من المعلوم تاريخيا أنّ بجانب كلّ مسجد من المساجد في وادي ميزاب محضرة لحفظ القرآن وتعليم مبادئ العقيدة الإسلامية واللغة العربية. وهكذا نشأت المحضرة بجانب المسجد العتيق الحالي بنورة. وبعد تأسيس جمعية الثبات في سنة 1947 أخذت نفسا جديدا من حيث النظام والدروس والمعلّمين وأصبحت الجمعية هي الراعية لهذه المدرسة. وسُمّيت باسم الثبات تيمّنا بقول الله تعالى: ﴿يُثَبِّتُ اللهُ الذينَ آمَنُوا بالقَوْلِ الثّابتِ في الحَيَاةِ الدُّنْيَا وَفِي الآخِرَةِ وَيُضِلُّ اللهُ الظَّالِمِينَ وَيَفْعَلُ اللهُ مَا يَشَاءُ﴾ [سورة إبراهيم: 27]. كما روي عن الإمام هيبة إبراهيم بن الحاج عيسى (1900-1945) أحد علماء بنورة أنّه يقول لأصحابه عند احتضاره: «الثبات، الثبات، الثبات». المرجع: التقرير التقييمي لمدرسة الثبات.

من أهداف جمعية الثبات:

- العمل لوجه الله تعالى وابتغاء الأجر الأخروي.
- رعاية الشباب وتوجيهه في الحياة العملية.
- التكفّل بالفئات الضعيفة في المجتمع كالأرامل والأيتام.
- بثّ روح التعاون مع الآخرين كعملية أتويزة...الخ.

أبرز رجالات الجمعية وقتئذ: دودو الحاج عمر بن الحاج بكير، عيسى الحاج حمو بن بالحاج، بهون سليمان بن بكير، عشور الحاج بكير بن دحمان، أبي إسماعيل الحاج أسعيد بن بالحاج، داودي الحاج محمّد بن عمر، دودو الحاج محمد (مَا أَعْطَى الله) وغيرهم كثيرون جدًّا.

أهم إنجازاتها الحالية: توسيع المسجد العتيق، -بناء المدرسة الجديدة (بقّي)، -تحصين المقبرة، -بناء المسجد الجديد والمدرسة بحي ختالة، -بناء مقر الأعراس الكبير بحمو موسى.

أهمّ هيئاتها الفاعلة الحالية: -حلقة العزابة، -حلقة الغاسلات، -حلقة إرْوَان، -إدارة الثبات، -جمعية الشباب، -مدرسة الثبات للذكور والإناث، -تعليم الصناعة للشابات والبنات (صناعة الصوف)، -جمعية السلام لإقامة الأعراس والحفلات، -النادي الرياضي الجيدو والكراتي، -لجنة العمل لخدمة النخيل والأعمال التطوعية، -المدرسة الصيفية.

أهم شبابها وقتئذ: قشار بالحاج بن عدون، دودو الحاج يونس بن عمر، بافلح بايوب بن باحمد، دودو الحاج عيسى بن إبراهيم، أسعيد محمد بن بابة، باحماني محمد بن داود، قشار محمد بن بالحاج، وغيرهم كثيرون.

أبرز شبابها الفاعل في الساحة اليوم: داودي عمر بن صالح، قشار بالحاج بن باحمد، قشار عمر بن بالحاج، دودو بنوح بن الحاج محمد، دودو سليمان بن عيسى، عيسى محمد بن يحي، دودو محمد بن بايوب وغيرهم كثيرون.

المرجع: معلومات استقيتها من أحد أقطاب الجمعية السيد: دودو الحاج يونس بن عمر.

9

وعموما يمكننا القول إن حضور عتبة الهوامش في المدونة الشعرية لشعراء بني مزاب يختلف من شاعر لآخر، فبين مُكثر في توظيفها إلى درجة الإسراف والابتذال، إلى مقلِّل منها. غير أنه تجدر الإشارة إلى أن التلقي البصري للهوامش في متونهم الشعرية لم يخضع إلى رؤية جمالية واعية، بحيث تتحول إلى نصوص إبداعية ثانية محايثة للنص

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص09.

الإبداعي الأول. ذلك أن الإبداع الشعري الحداثي المعاصر يحاول أن يجعل من عتبة الهوامش فضاءً دلاليا مشحونا بالقيم الجمالية، فالأصل في عتبة الهامش "ألاَّ يكون هامشا بالمعنى الرجعي التقليدي، أي أن يتم صياغة هامش يحاول قدر المستطاع أن يتخلى عن هامشيته، وذلك عبر تكثيف دوره البنائي"[1]، وجعله يتداخل فنيا بنسيج الخطاب الشعري، وينفصل عنه انفصالا سلسا أيضا، بحيث يسمح بإنتاج دلالات جديدة. لكن هذا ما لا نجده في متونهم الشعرية، إذ يكتفون بالتفريغ التوثيقي على فضاء الهامش، بمخلفاته التراكمية القديمة التي تُثقل كاهل النص بحمولة معرفية لا طائل من ورائها. إذ أضحى الهامش مجرد عتبة نصية يستعرض فيه الشعراء رصيدهم الثقافي واللغوي؛ دونما مراعاة للتبعات المنجرة عن ذلك، من حيث كونها موجِّهة ومضيِّقة لمسارات التلقي.

8- الصور المرافقة للخطاب الشعري:

لا شك أن الصورة تلعب دورا مؤثرا للغاية في عملية التواصل البصري، كونها انعكاس رمزي أيقوني، أي أنها تحمل صورةً أقرب ما تكون إلى التطابق عن الشيء الذي تحاول تمثيله. ولغة الصورة قديمة قدم التواصل الإنساني على سطح الأرض، إذ إن التاريخ هو تاريخ الصورة بكل ما تحمله الصورة من أبعاد دلالية. فقد بدأ الإنسان القديم يتواصل عبر تقنية الرسم، لتأتي اللغة كنظام رمزي إشاري ترتكز على ما تثيره المفردة من انعكاسات في الخيال. فالصورة تعكس الفضاء وتحيل إلى الواقع، وذلك عبر رموز وأشكال ترتسم على مسندات مقروءة، ما يوضح أن الصورة لها نفوذها الدلالي من حيث كونها عاكسة ومرسخة للمجرد.

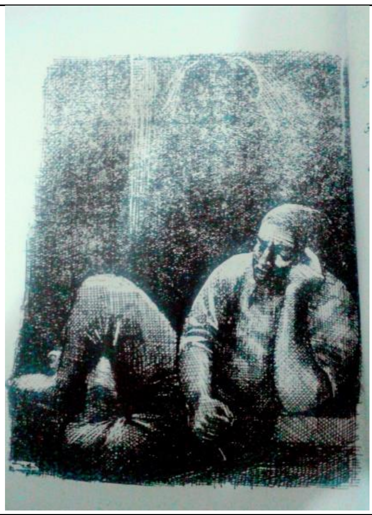
والصورة في تعالقها مع الخطاب الشعري تغدو رسالة بصرية نافذة في عملية التلقي، إذ لا يمكن لها أن تنفلت من لعبة المعنى، "فالصورة علامة أيقونة، خطاب مشكَّل كمتتالية غير قابلة للتقطيع، لأنها المتتالية التي تسعى إلى تحريك الدواخل والانفعالات، وهذا ما يبرر جمالية المرئي الذي تتظافر عناصره من أجل تأكيد عناصر المكتوب"[2].

---

[1]– ينظر: خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص140.

[2]– نعيمة السعدية: استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، بسكرة، الجزائر، العدد05، 2009م، ص227.

وبذلك تدخل الصورة وبعض الرسومات فضاء الصفحة، لتوازي النص الأدبي جنبا إلى جنب، ولتمارس سلطتها الدلالية مثلها مثل باقي العناصر المؤثثة للفضاء الورقي. وما نعنيه هنا بالصورة المرافقة، هي تلك الأيقونات الإشارية التي تتمثَّل على شكل صور فوتوغرافية، أو على شكل رسومات دلالية قد تأخذ تمثيلات انعكاسية لأحدى العناصر الفضائية الواقعية، كما يمكن أن تتجسد على شكل لوحة كتابية أيضا. وقد كان لهذه الصور في المدونة الشعرية لشعراء بني مزاب حضورا مكثفا، أين نجدها متجسدة وفق عدة أشكال داخل فضاء المتن. فقد وردت في ديوان "اللهب المقدس" رسومات متنوعة تحاول أن تجد مكانا لنفسها ضمن الشبكة البصرية لمعمارية الصفحة، فبعد إنهائه للتشكيل الخطي لبعض قصائده على بياض الصفحة فإنه يلجأ مباشرة إلى الاستئناس ببعض الصور المصاحبة، رغبة منه في إقامة القارئ علاقات تواصلية بين النصين (القصيدة والصورة). مثلما توضحه الصور التالية:

قصيدة "الذبيح الصاعد"[1]	قصيدة "عشتَ يا علم"[2]	قصيدة "زنزانة العذاب رقم73"[3]
		

فالصورة عند مفدي تحتل جزءًا هاما من معمارية المتن الشعري، ذلك أن حضور مثل هذه العلامات الخارجية غير اللغوية يمتلك قيمة رمزية عميقة داخل النص، خاصة

[1]– مفدي زكريا: اللهب المقدس (الديوان)، ص13.

[2]– المصدر نفسه، ص77.

[3]– المصدر نفسه، ص23.

إن كانت لوحة فنية تحمل بصمة صاحبها، مثلما نلاحظ في الصور –أعلاه–. فهي ليست مجرد صور فوتوغرافية آلية، بل هي صور مختارة بعناية، مرسومة باليد، أي أنها تمتلك طاقة تعبيرية وشحنة إيحائية أكبر، خاصة مع تقاطعاتها التي تقيمها مع الدوال اللغوية، أين تتشظى حمولتها البصرية لتلتقي مع تخوم النص الشعري.

والملاحظ في الصور أنها تشتغل على كامل بياض الصفحة، حيث تريد أن تفرض سلطتها من حيث كونها دوالا بصرية مقاوِمة، فهي تريد أن تكتب لنفسها الخلود أمام الحركة الاستلابية التي يمارسها الفضاء الخارجي عليها. فاستحضارها مع النصوص الثورية الملحمية أشبه ما يكون بإعلان رسمي للتحدي وإثبات الذات. فقصيدة "الذبيح الصاعد" مثلا؛ تؤسس لفضائها المقاوماتي ضد القهر الممارَس في السجون زمن الاستعمار الفرنسي، مستعينة بالقوة البصرية للصورة المصاحبة، والتي يظهر فيها "الذبيح" منتشٍ، غير مبالٍ، رافعا يديه المقيدتين إلى السماء. إنه بذلك يريد أن ينتج خطابا بصريا على فضاء المتن الشعري، ليكون كتأسيس لحركة ثورية مضادة لجميع الممارسات التعسفية الاستعمارية.

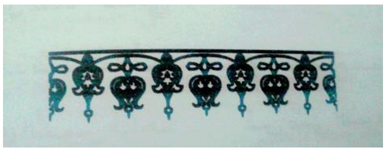
أما الشاعر "سليمان دواق" فقد وظَّف أشكالا فنية في نهاية بعض القصائد، باعتبارها تشكيلات صورية تتظافر مع الدوال اللغوية المؤثثة لقصائده وذلك حتى تقدم للقارئ دلالة موجَّهة بحمولة مَّا، فما من شكل لغوي أو غير لغوي إلا ويحمل في ذاته دلالة، قد يكشفها أو يسكت عنها. وقد وردت هنالك عدة أشكال، والقاسم المشترك بينها هو حجمها الصغير الذي لا يتعدى ربع صفحة، وهو ما يجعلنا نطرح السؤال عن مدى قدرة هذه الصور في ممارسة دورها الوظيفي التأثيري في معمارية الخطاب البصري؟ وهل كل الأشكال الموظَّفة تجسِّد لفضاء دلالي خادم لجسد النص؟. وهذه نماذج للأشكال الواردة في دواوينه:

نموذج صورة لشكل زهرة

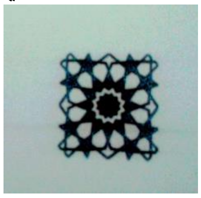
نموذج صورة لحيوان "قط"

نموذج لصورة على شكل خط عربي

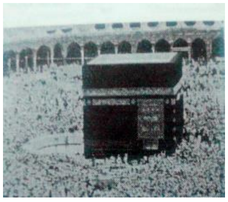
نموذج لفنجان قهوة

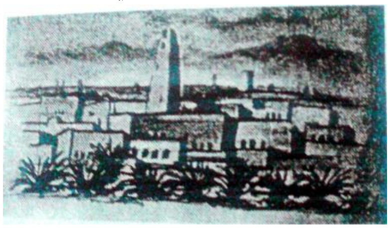

نموذج صورة لشكل فسيفسائي

وهي نفس التقنية الفنية التي يتبعها الشاعر "هيبة عمر" في إيراد الصور الشكلية عبر دواوينه الشعرية، إذ يحاول أن في كل صورة أن يُقيم حبلا دلاليا بين التوجه العام للقصيدة وبين الدلالة التي تطلقها تلك الأشكال، أي أن تلك الأشكال التي ترد بكثافة في دواوينه إنما تريد منح تأويلات لمسار القصيدة، خاصة بما تحمله من بعد إغرائي في استقطاب التمركز القرائي تجاهها. فالصور المصاحبة للنص باختلاف تجلياتها وتوظيفاتها تبقى دائما تملك وظيفة قرائية مَّا، تتجلى أساسا في رسم تضاريس النص ومعالمه، بل أحيانا تكون هي المؤشر الدال على توجه النص. وانطلاقا من هذا الدور الدلالي راح "عمر هيبة" يحمل كل قصيدة –تقريبا– بصورة تجسد عالما من العوالم التي لها علاقة من قريب أو بعيد بمضمون النص. وهذا ما توضحه الصور التالية:


نموذج لرسم فسيفسائي

تجسيد قيم "الوحدة والتضامن"


صورة تجسد بيت الكعبة

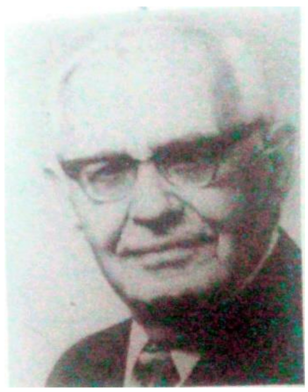

صورة لإحدى قصور وادي مزاب

ولعل الإصرار الإبلاغي الذي يريده الشاعر "عمر هيبة" هو ما يدفعه إلى ممارسة التكثيف، ومحاولة ملء البياض بتخطيطات متنوعة، سواء كانت لغوية أو شكلية. وربما كانت لهذه الممارسة تبعات كثيرة على العملية القرائية، كونها تتَّبع نمطا تقليديا يحتفي بالسواد من حيث كونه الوحيد الحامل للدلالة الجمالية. فالمساحة التي تشتغل عليها القصيدة في دواوينه قد تترك بياضات أو فراغات مَّا، فيعمد إلى حشوها بأشكال ورسومات حتى يقضي على الصمت المتعشش فيها.

والشاعر "عمر هيبة" يريد من خلال هذه التقنية أن يلغي فضاء الصمت في دواوينه، كما يمكن أن تشكل دعوة صريحة لإثارة كل اللحظات والأحداث والانفعالات النفسية والشعورية، إنه يريد الكشف عن المسكوت عنه، وعن اللامقول. إنه يصر ويلح على أن يرفع الستار عن كل عناصر الفضاء المؤثثة له. فالكتابة والتخطيط على فضاء الورقة –لديه– يعتبر إثباتا للذات، وتأصيلا للهوية، وكشفا للتاريخ، وقراءة ثانية للأحداث. "وقد تعطي هذه الطريقة في الكتابة الانطباع بتزاحم الأحداث أو الأفكار"[1] في ذهن الشاعر. لذلك نلاحظ سيطرة شبه كلية للسواد على حساب البياض. إذ تتقلص مساحات الصمت في جميع دواوينه، إذ يسترسل في رسم أشكال هندسية ودمج صور مختلفة بنصوصه، حتى يتسنى له توظيف فضاء الصفحة بشكل كلي، أي الوصول إلى أقصى الحدود الجغرافية للورقة.

أما الشاعر "صالح الخرفي" فإنه يفضل توظيف صور فوتوغرافية تحمل فيما تحمل وجوها لشخصيات مختلفة لها علاقة بالمعاني الواردة في أشعاره، فهي بذلك تعكس الواقع؛ كما تدوِّن الأحداث التاريخية. فلا شك أن الصور ببعدها الأيقوني ستكون مشبعة بالدلالات الإيحائية، ما يجعل مسارات القراءة ترتكز عليها أولا؛ باعتبارها بؤرة إغرائية متدفقة. وكمثال لذلك نلاحظ الصور التالية:

صورة للمؤرخ المرحوم: أحمد توفيق المدني



صورة في أوائل الستينات تجمع ثلاثة من رجالات وادي مزاب (سعيد شريفي الملقب بـ –الشيخ عدون– يمينا، وعمر بن بكير الحاج مسعود يسارا، وبينهما الدكتور محمد شريفي).

[1]– حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص56.

فالشاعر "صالح الخرفي" يريد أن يساعد الدلالة اللغوية على الانطلاق والانعتاق من حدودها الضيقة، لذلك يلجأ إلى إغناء تجربته الشعرية بمجموعة حافلة من الصور والوثائق. حتى يؤسس لوثيقة جامعة تحفظ حضارة الأمة من الاندثار والزوال.

وكنموذج آخر يخصص الشاعر صفحة كاملة لعرض صورة فوتوغرافية، تجسِّد علمين من أعلام الأمة؛ وهما: الشيخ الطيب العقبي، وعباس التركي. وهذا إن دلَّ على شيء فإنما يدل على الاحتفاء الكبير الذي يوليه الشاعر لخطاب الصورة، فرغم أن البياض يملك نفوذه أيضا؛ إلا أن الشاعر يؤمن بفاعلية السواد أكثر، فاحتلاله لفضاءات الصفحة إنما يدل على وجود حركية وانفعال داخل البنية النصية، حيث يستوجب بالضرورة انتقال عدواه إلى الفضاءات الواقعية بالتبع. وهذا ما توضحه الصورة التالية:

صورة في أوائل الثلاثينات؛ تجمع الشيخ الطيب العقبي في جهة اليسار، مع رجل الاقتصاد الوطني عباس التركي

لقد انصب اهتمام الشاعر على ملء الفضاءات الورقية بالسواد قدر الإمكان، فالمساحات السوداء بالنسبة إليه تعتبر فضاء متمكِّنا يكشف عن نفسه بسهولة، وينطلق في رسم معالمه مع الأشياء، وتحقيق التواصل عبر إحداثيات الفضاء. فـ"صالح الخرفي" يعتبر ديوانه هذا ناقلا لتجربة إنسانية حافلة، ضمَّنها الكثير من الدوال اللغوية والصور

الحية، إيمانا منه بالدور الكبير الذي تلعبه من حيث كونها وثائق تحفظ حضارة الأمة، وتحمي تراثها وتاريخها. إذ إن حضور الصور بتلك الدرجة في المدونة الشعرية لشعراء بني مزاب إنما ينم عن إرادة كبيرة منهم في تجسيد التغيير والاختلاف، فهم يسعون من خلالها إلى جعل المدونة الشعرية مغامرة بصرية ولغوية في آن واحد، تفتح أمامها كل المسارات القرائية، لولوج فضاء المستقبل. فالصورة تعكس الواقع بكل تجلياته، وتحيله إلى دوال تشكيلية خاضعة للممارسة القراءاتية؛ وفق امتدادات دلالية جديدة تتأسس خصوصا فوق فضاء الورقة، إنها توازي النص الشعري، وتتماهى مع الفضاء الواقعي المرئي، كما قد تخترق واقعيته لتصل به إلى التجريد. فعن طريق الصورة يتمكَّن الشاعر من أن يعيد صياغة العالم ويعيد امتلاكه، بالتوازي مع مسارات لغوية أخرى مصاحبة، فتغدو الصفحة بذلك فضاءً خصبا للكشف وإعادة التأويل.

صحيح أن خطابهم الشعري يمتلك سلطته النافذة على فضاء الصفحة، بما يملكه من تأثير بصري متنوع، بالإضافة إلى الرسائل الدلالية والصور الإيحائية التي يحتويها، لكن الصورة لديهم تمتلك بعدا بصريا آخر في العملية القرائية، فهي تتراءى أمام العين الباصرة وكأنها انعكاس للواقع بكامل حضوره العضوي والطبيعي. ولعل هذا ما جعل رولان بارث يعتبر الصورة رسالة دون شفرة. لكن هذا لا يمنع من أن تتعايش الدوال اللغوية الخطية مع الفضاءات البصرية التي تنتجها الصورة، لأن الأشكال البصرية تقيم مع باقي العناصر الأخرى علاقات ترابطية تصب في مجملها في مصب واحد، من حيث كونها منتجة للدلالة ومُثرية لها. وعموما يمكننا القول إن حضورية الصورة المرافقة للنص في فضاء المتن الشعري لشعراء بني مزاب، يجعلها تشتغل عبر الوظيفتين التاليتين:

– وظيفة الإرساء والشرح (fonction d'ancrage): من حيث كون الصورة فضاء لخلق دلالة معينة، فهي تعمل على توجيه مسارات القراءة، وتضييق آفاق المعاني، كما "تقود القارئ بين مدلولات الصورة.. من خلال توزيع دقيق غالبا نحو معنى منتقى مسبقا"[1]. أي

[1]– ينظر: رولان بارث: بلاغة الصورة، نحو قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمر أوكان، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 1994م، ص97.

أن هنالك ممارسة سلطوية تفرضها البؤرة المركزية التي تشي بها الصورة، فهي تصنع مسار العملية القرائية من خلال تضييق الخناق على التعدد الدلالي.

– وظيفة الإبدال أو التدعيم (relais): وتتجلى هذه القيمة خصوصا في توصيل بعض الدلالات التي يعجز الخطاب اللغوي عن توصيلها أو نقلها إلى القارئ، حيث يستنجد النص أحيانا بفضاء الصورة لكشف ما قد يعجز عنه. فالتدعيم والإبدال يحملان قيمة إثرائية إضافية للخطاب البصري، أي أن العلاقة بينهما تصل حدَّ التكامل. بينما الإرساء والشرح فيحملان صبغة الحشو الذي لا يمثل إلا عبئا لجمالية التلقي.

الفصل الخامس

الفصل الخامس: فنية تشكيل الفضاء في شعر بني مزاب

- **المبحث الأول: الفضاء واللغة الشعرية:**
  - **المطلب الأول: اللغة والمعجم الشعري:**
    - **لغة الهوية والانتماء**
    - **لغة الذاكرة والماضي**
    - **لغة الحب والاغتراب**
  - **المطلب الثاني: اللغة الشعرية والتناص:**
    - **الفضاء التاريخي والديني كخلفية مؤسسة**
    - **التماثل مع الموروث الشعري القديم**
    - **حضور الخطاب الشعري الحديث**
- **المبحث الثاني: البنية التصويرية للفضاء:**
  - **المطلب الأول: التصوير الواقعي للفضاء**
  - **المطلب الثاني: التصوير الاسترجاعي – الارتدادي للفضاء**
  - **المطلب الثالث: التصوير السردي السنيمائي للفضاء**

المبحث الأول: الفضاء واللغة الشعرية

تعتبر اللغة من أهم مقومات الخطاب الشعري المكونة له، إذ لا يمكن ملامسة الأثر الفني والجمالي للخطاب إلا من خلالها. فالألفاظ والأساليب والصيغ التي يلجأ الشاعر إلى توظيفها في شعره إنما تعمل معا بوتيرة متظافرة لأجل خلق لغة شعرية معينة، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تجد القصيدة معالمها من دون لغة شعرية، تمكِّن الشاعر من التعبير عن آرائه وتصوراته بطريقة تتناسب وفضاء القصيدة. واللغة الشعرية إنما هي لغة تعبيرية جمالية انفعالية، يسوقها الشاعر للإفصاح عمَّا يختلج صدره من أحاسيس ومشاعر، ويعمل على تصويرها بشكل ينم عن عمق شعوره وإحساسه بما يعتريه أو بما يتناوله في نصه[1]. لذا يمكننا القول إنَّ "اللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة أداة للتعبير..، وقد عرف الإنسان العالم؛ أو حاول أن يعرفه لأول مرة، يوم أن عرف اللغة.. ويوم فرح الإنسانُ فرحته الأولى الغامرة يوم استكشف اللغة، ويوم تهيَّأ له استكشاف الوجود عن طريق هذه اللغة. فالشعر هو الامتداد المستمر لتلك الفرحة الأولى، هو استكشاف دائم لعالم الكلمة، واستكشاف دائم للوجود عن طريق الكلمة"[2].

والشعر لا يستطيع أن يحقق فنيته إلا من خلال دلالاته التداولية التي تشي بها ألفاظه، من حيث كونها تتقاطع بشكل أساسي مع التجربة الشعورية والعاطفية للشاعر، لهذا فإن "الشعر الذي لا يحقق هذه الغاية الحيوية لا يمكن أن يسمى شعرا بحق"[3]. فاللغة الشعرية ترتبط بشكل وثيق بالسياقات الاجتماعية والنفسية والإنسانية التي يتمخض عنها الفضاء، إذ ترتسم على جسد القصيدة باعتبارها مدخلا لغويا أوليا، حيث تتيح للقارئ فرصة التواصل مع جمالياتها ومعايشتها مرة أخرى.

---

[1]- ينظر: محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان،د.ط، 1973م، ص383.

[2]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص ص173، 174.

[3]- المرجع نفسه، ص174.

واللغة الشعرية "لا تقتصر على المعاني الذهنية بدلالاتها المعجمية المحددة فحسب، وإنما مهمتها الأولى أن تثير الأحاسيس والمشاعر لدى المتلقي بصورها وظلالها، وتلك هي الوظيفة الحقيقية للفظة في التعبير الأدبي، وهو ما يميزها حقا عن وظيفة اللفظة في التعبير العلمي"[1]، كما أن "اللغة في النص الشعري تتم على مستويين: الأول؛ من حيث علاقتها بقاموس اللغة العام، فهل هي خاضعة لهذا القاموس أم غير خاضعة؟..، والثاني؛ من حيث إن لهذه اللغة علاقة بالتجربة الداخلية للمبدع. فهي من هذه الناحية لغة تكتسب مدلولا جديدا، بفضل سياقها الجديد في العمل الشعري"[2].

فالفضاء لا يتأسس إلا عبر اللغة، ذلك أن التجربة الشعرية إنما هي تجربة لغوية في الأساس، حيث يعمد الشاعر إلى تصوير الفضاء المحيط به، أين يدعو القراء إلى تمثُّل وتتبُّع أرضيته وتضاريسه وحيثياته، فتنعكس بذلك صورة الفضاء الواقعي بنظيرتها اللغوية داخل معمارية النص. وهو "عالم لا يمكن تشكيله أو القبض عليه إلا بواسطة الكلمة"[3]. فاللغة الشعرية إذن تعتبر "وسطا مثاليا تستيقظ فيه الفضاءات والأمكنة من غفوتها الأبدية التي ما كانت لتكون لولا اللغة، لتتحدد وتتمفصل إلى كينونتها ووجودها الفني"[4]. فالفضاء كائن صامت لا يكشف عن نفسه، ولا يكتسب وجوديته إلا من خلال اللغة الشعرية التي تصنع كيانه وتمنحه لسانا كاشفا.

وإذا ما تأملنا اللغة الشعرية لشعراء بني مزاب لوجدناها انعكاسا للفضاءات المختلفة التي تحيط بهم، حيث تصور مدى التأثر والارتباط الناشئ بين الإنسان ومحيطه، وفق علاقات لغوية كثيفة تتراءى على أرضية القصيدة. فكانت نصوصهم تصويرا لامتدادات

---

[1]– محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص281.

[2]– أحمد الطريسي أعراب: الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م، ص63.

[3]– ينظر: Sophie Guermès : la poésie moderne, essai sur le lieu caché, p183

[4]– ينظر: خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص78.

عميقة تربط هذا الإنسان بموطنه "وادي مزاب". فاختيار شعراء بني مزاب للغة الشعرية إنما ينم عن إدراكهم لقدرتها في الإفصاح عن مزاجهم اللغوي والداخلي.

ولا شكَّ أن لكل شاعر من شعراء بني مزاب تجربته الشخصية الخاصة مع الفضاء من حوله، فالشاعر إنما "يتحصَّن باللغة لتأطير الفضاء المحيط به"[1]، فيتأسس الفضاء لديهم وفق إحداثيات معينة تحددها لغة النص، وهو ما يصنع الاختلاف بين كل شاعر وآخر في تعاطيه مع الفضاء من حوله. لذلك يمكن القول إن تصوير الفضاء يعتمد على اللغة الشعرية التي تصدح بها دواوينهم الشعرية، حيث نجدها تتفاوت بين التشبث بلغة الحب والجمال وبين لغة الحنين للماضي، أو لغة الألم والاغتراب.

أولا: اللغة والمعجم الشعري:

1- لغة الهوية والانتماء:

إن بحث الشاعر عن هويته وهوية مجتمعه لا يتأسس إلا من خلال إقامة علاقات وطيدة بالفضاء من حوله، باعتباره يقوم على خلفيات نفسية واجتماعية وثقافية وتاريخية متنوعة، إذ تتجلى على شكل "معادل موضوعي لما يدور في داخله من أحاسيس ومشاعر"[2]. فلغة شعراء بني مزاب نابعة من عمق صلتهم بالفضاء، إذ تشي البنية اللغوية لقصائدهم بمعجم حافل بدلالات الانتماء للأرض، والتمسك بترابه وترسيخ هويتهم به. وهذا يدفعنا إلى التساؤل عن مدى إمكانية الحصول على معجم لغوي مشترك أو متشابه لشعراء بني مزاب في مدوناتهم الشعرية؟، يفصحون من خلاله عن مدى رسوخ هوياتهم وتجذر انتماءاتهم.

ترتسم ملامح الفضاء بشكل واضح في قصائد شعراء بني مزاب، لتجسد قوة الانتماء للأرض، إذ يمكننا القول إن لغة الهوية هي الأكثر حضورا وترددا في نصوصهم الشعرية، فكلما تردَّدت أو تكرَّرت بعض الكلمات بنفسها أو بمفرداتها أو بتركيب مرادف أدَّى ذلك إلى

---

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص109.

[2]- أسماء شاهين: جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص16.

تكوين حقول دلالية. وقد تتعدد المسارات التي يسلكها شعراء بني مزاب لإظهار ولائهم وانتمائهم للأرض، فمن ذلك أن يتغنى الشاعر بالمكان أو أن يحتفي بعناصره المكونة له، وكأنه وراء ذلك يحاول أن يوجد لنفسه مبررات تعزز من عمق صلته به، إذ إن الهوية في تجلياتها ترتبط بعلاقة الإنسان الذاتية والوجودية بأرضه، حيث يقول الشاعر:

وَطَنِي هَذَا نَشِيدِي فِي هَوَاكَ صُغْتُهُ اليَوْمَ وَفَاءً لِثَرَاكَ
لِجِبَالٍ، لِسُهُــــولٍ، لِــــقُــرَانَــا لِرِجَالٍ صَنَعُوا مِنْــكَ مَلاَكَا
فَطَلَعْنَا فِي شُمُوخٍ بِكَ نَشْدُو نَعْشَقُ الصُّبْحَ خَلاَصًا فِي حِمَاكَ[1]

والألفاظ التي تصطبغ بملامح الهوية والانتماء كثيرة في الأبيات أعلاه، من حيث إنها تكتسب شحنتها الدلالية في صورتها الإفرادية، كما في صورتها التركيبية داخل السياق الذي تَرِد فيه. فلم يعد "وطنه" مجرد تضاريس جغرافية أو مجرد أشكال هندسية بحتة، بل إنه يكتسي طابعا إنسانيا حيويا، يجعل منه عالَما مليئا بالتجارب والتفاعلات. فقد وظَّف الشاعر معجما شعريا يعكس مدى ارتباطه بفضائه/الوطن، ومثال ذلك: وطني، هواك، وفاء، ثراك، جبال، سهول، قُرانا، رجال، صنعوا، ملاكا... إلخ.

وإن هذا المعجم لا يتأتَّى إلا من خلال العلاقات الكثيرة التي تربط الشاعر بـ "الوطن"، وأهمها العلاقة الحميمية التي تنشأ بينهما منذ لحظة الميلاد، إذ تنطلق ابتداءً منه لتصل إلى الطرف الآخر المتمثل في الوطن، ومن ثَمَّ ترتدُّ إليه مرة ثانية في دوَّامة دائرية غير منتهية. وما يغذي هذه العلاقة الحميمية أكثر إحساس الإنسان "الشاعر" بالألفة والاستقرار والأمان، لذلك يغدو "الوطن" فضاءً محوريا تنبني عليه الحياة اليومية للشاعر والتي تشي بالدفء والأمان، كما –بالمقابل– ترتكز على إنتاج دلالات محتملة، تتقاطع فيها مع الهواجس التي تثيرها صور المعاناة، والخوف من الفقد.

كما أن لمفهوم الهوية بعدا آخر لدى الشاعر "هيبة عمر"، حيث يجسد ذلك بواسطة عنصر من العناصر المؤثثة لفضائه، ألا وهي "النخلة". إذ تتخذ "النخلة" مسارات دلالية

[1]– مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني؟ (الديوان)، ص12.

نابعة من تأملات نفسية وفكرية عميقة، كما كانت لتجاربه الذاتية والجماعية مع فضائه أثرا كبيرا في تبني مقاربة لغوية، يتجسد فيها بوضوح إدراكه الكلي للوجود. إذ يقول:

أَتِيهُ مَعَ النَّخْلَةِ العَالِيَةْ أُعَانِقُ أَجْوَاءَهَا الصَّافِيَهْ
مَعَ النَّجْمِ يَسْبَحُ عَبْرَ الفَضَا مَعَ البَدْرِ فِي اللَّيْلَةِ الزَّاهِيَهْ
مَعَ الشُّهْبِ تَغْزُو ظَلاَمَ السَّمَا فَتَحْرُسُ أَسْرَارَهَا وَاقِيَهْ
مَعَ الشَّمْسِ تُشْرِقُ حَوْلَ الدُّنَا فَتَمْتَصُّ إِشْعَاعَهَا الرَّابِيَهْ
مَعَ الطَّيْرِ تَهْوَى جَمَالَ العُلاَ تُحَلِّقُ طَالِعَةً هَاوِيَهْ[1]

إذ تتظافر البنية المعجمية لتجسد دلالة الهوية والانتماء لدى الشاعر عن طريق توظيف النخلة، وهو في ذلك ينحو منحًى إيحائيا فنيا، يختلف فيه عن الشعراء الآخرين، فقد تختلف البنية المعجمية بين الشعراء نظرا لاختلاف الفضاءات أو تعدد التجارب والمشارب. فالشاعر "عمر هيبة" أراد أن يثبت ولاءه للأرض والوطن، فلم يجد خيارا لغويا أحسن من الاستعانة بـ "النخلة". إذ تعتبر عنصرا فاعلا في البيئة التي تشغلها، كما تؤرخ للماضي التليد لمنطقة مزاب، فالنخلة من الأشجار المعمّرة التي ترتبط بالمناخ الصحراوي، والممتدة عبر آلاف السنين. وهذا الامتداد الزمني في حد ذاته هو امتداد للهوية، وتجسيد لأصالتها وشرعيتها في هذا الفضاء المتخم. فبقدر ما تكون امتدادات النخلة فارهة وعالية في السماء بقدر ما تكون أيضا جذورها ضاربة في الأعماق، ولا شك أن اختيار الشاعر للفظة "النخلة" وعدوله عن باقي البدائل اللغوية الأخرى كان خيارا صائبا، لأن النخلة تتلاءم مع السياق الدلالي العام الذي يريد الشاعر نقله للمتلقي، فالحديث عن الانتماء ورسوخ الهوية لن يكون مجديا إلا بالاتكاء على أحد العناصر المؤثثة للفضاء، فكانت النخلة بذلك تشي بدلالات مختلفة أهمها: الحرية والامتلاك، والشدة والبأس، والألفة والأمان.

فاللغة الشعرية "تحمل بين طياتها دلالات وإيحاءات ترسم أجزاء مكانية معينة"[2]، أي أنها تسعى إلى اختزال الفضاء وقولبته من خلال الكلمة، فتوظيف الشاعر "سليمان دواق"

[1]- عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص136.

[2]- ينظر: عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص55.

للفظة "الوطن" إنما جاء ليعزز من كثافة الدلالة التي يشي بها السياق. حيث يقول في قصيدته "لا سواك بخاطري":

مَنْ لِي بِوَطَنٍ فِي الطَّبِيعَةِ فَاتِنِ ... مَنْ لِي بِوَطَنٍ مِثْلِ أُمٍّ حَاضِنِ
مَنْ لِي بِوَطَنٍ رَغْمَ هَوْلٍ آمِنِ ... وَطَنِي.. لِهَذَا لَسْتُ عَنْكَ بِبَائِنِ
أَحْبَبْتُ فِيكَ أَصَالَةً تَتَقَطَّرْ ... أَحْبَبْتُ فِيكَ شَجَاعَةً كَمْ تُبْهِرُ
أَحْبَبْتُ فِيكَ إِرَادَةً لاَ تُقْهَرُ ... وَطَنِي مِثَالُكَ فِي المَوَاطِنِ يَنْدُرُ[1]

ولم يحتج الشاعر "سليمان دواق" إلى أن يورد سياقات خبرية نمطية حتى يمرر للمتلقي مدى قوة تمسكه بأرضه واعتزازه بانتمائه، وإنما أورد سياقات استفهامية يتساءل من خلالها عن إمكانية وجود وطن آخر يحتضنه ويأويه كما فعل به وطنه الأصلي. والمتتبع للأبيات يكتشف أن الشاعر لم يكن يريد استفهامات على حقيقتها، لأن الاستفهام يقتضي معرفة شيء كان مجهولا، أي أن هنالك جواب يُتوخَّى بعد بنية لغوية استفهامية. فإن أقررنا بحقيقة تلك الاستفهامات فهذا يعني أنَّ الشاعر يتوقَّع وجود بدائل متاحة يمكنها أن تعلو على جمالية وطنه. فالشاعر يتساءل لكن تساؤله ذاك لا يعدو أن يكون تساؤلا استنكاريا، يواري من خلفه حقيقة ثابتة مفادها أن لا وجود –أبدا– لوطنٍ بديل باستطاعته أن يُشغل مكانة الوطن الأصلي.

والشاعر من خلال لغته الشعرية يصنع فضاءً مكانيا حافلا بمختلف المؤثرات النفسية والاجتماعية والتاريخية، فهو الفضاء "الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل وحاجاته، وهذا يعني أن أدبية المكان أو شعريته مرتبطة بإمكانات اللغة على التعبير عن المشاعر والتصورات المكانية"[2]. أي أن هنالك ارتباط لغوي يوازي الارتباط النفسي، وهو ما تثيره لفظة "الوطن" في نفسية الشاعر "سليمان دواق"، إذ تتعشش في ذاته أحاسيس قوية تجاه أرضه، تجعله لا يقوى على مفارقته أو التنازل عنه لأي سبب من الأسباب. وهذا تحديدا ما ألجأه إلى تقنية التكرار، حيث كرَّر مجموعة من الأصوات والصيغ والألفاظ، لتعمل على

---

[1]– سليمان دواق: أنغام الوفاء (الديوان)، ص21.

[2]– سمر روحي الفيصل: الرواية العربية البناء والرؤيا، ص72.

إضفاء نوع من الثقل الدلالي والتكثيف الإيحائي لدى المتلقي، فالتكرار "يجعل من البيت أشبه بمقاطع موسيقية متواترة الأنغام، لكنها مختلفة الألوان.

ففي الأبيات تتلاحق مجموعة من الاستفهامات ذات مطالع موحَّدة، أي أن الشاعر ارتضى "مَنْ" كأداة استفهامية حتى يُثبت من خلالها ولاءه للأرض، كما حاول أن يحافظ على مقدار معين من الألفاظ التي ترِد بعد الأداة، حتى تمارس سلطة الجذب والاستقطاب، فكانت على الشكل التالي:

المقطع المتكرر		عدد تواتر المقطع	المقاطع اللاحقة
مَنْ	لِي بوطنٍ	03 مرات	– .. في الطبيعةِ فاتنِ؟ – .. مثلَ أمّ حاضنِ؟ – .. رغمَ هولٍ آمنِ؟

ولم يكتف الشاعر بتكرار السياقات الاستفهامية فحسب، بل لجأ أيضا إلى تكرار جمل خبرية أخرى، حيث جعل منها محورا أساسيا لأحاسيسه الذاتية، من خلال الفعل الماضي: "أحببتُ". فدلالة الزمن هنا إنما توحي إلى الاستغراق الكلي، أي أن حب الشاعر لفضائه/الوطن متأصل ومتجذر منذ أزمان بعيدة. حيث يلعب الضمير المتصل "التاء المتحركة" دورا مهما في تجلية الانفعالات النفسية التي تسيطر على الموقف. إذ تعمل على استقطاب شحنة دلالية قوية من خلال "الأنا" الذي يتجسَّد من خلالها؛ لترتكز آليا بالـ "الوطن". فبذلك يُكسِب الشاعرُ "الوطنَ" دلالات إيحائية جديدة، تختزلها العلاقة الروحية والعاطفية التي تنشأ بينهما، من خلال تواتر الفعل "أحببتُ" المقرون بتاء المتكلم، مثلما يبينه الجدول التالي:

المقطع المتكرر			عدد تواتر التكرار	المقاطع اللاحقة
أحْبَبْـ	ـتُ (تاء المتكلم)	فِيكَ	03 مرات	– .. أصالةً تتقطَّرُ – .. شجاعةً كم تُبهِرُ – .. إرادةً لا تُقهَرُ

فقد كرَّر الشاعر مقطع "أحببتُ فيكَ.." ثلاث مرات متتالية، حيث إن "تكرار الجملة هو الملمح الأسلوبي الأكثر بروزا لتلاحم النص"[1]؛ حتى يثبت هذا الشعور النفسي تجاه وطنه، فحبه هذا لم يتأتِ بشكل اعتباطي عبثي، وإنما هو متأصل أصالة وجوده الذي يربطه بكل عناصره وأجزائه. لذلك فقد راح يعدِّد الكيفيات التي تتسامى فيها مشاعره تجاه هذا الوطن، والتي تحكمها علائق عاطفية تتجلى –بوضوح– من خلال "الحب"، فحبه هذا لا يستأثر بكيفية واحدة أو بشيء معين، بل هو حبٌّ يستهدف كل العناصر المؤثثة لهذا الفضاء/الوطن، لذلك جاء التكرار كعلامة لغوية مناسبة لتجسيد هذا التنوع والتعدد.

إن لغة الهوية والانتماء التي وظفها شعراء بني مزاب تبقى مختلفة ومتنوعة باختلاف مدوناتهم الشعرية، فرغم أن الفضاء الحاضن واحد إلا أن ذلك لا يمنع من أن يكون لكل شاعر رؤيته وفلسفته في الحياة، ذلك أن اللغة الشعرية تمتاز بخصائصها الانزياحية التي لا تقبل القوالب النمطية الجاهزة، أي أنها "لغة تنزاح عن لغة النثر العادية، باعتبار أن النثر يمثل لغة الصفر في الكتابة"[2]. وهذا في حد ذاته مدعاة لتعدد المسالك اللغوية التي تؤسس للغة الهوية والانتماء لدى شعراء بني مزاب، فنجد مثلا أن تجليات الهوية والانتماء لدى الشاعر "أبي اليقظان" ترتبط ارتباطا وثيقا بالتفاصيل المكوِّنة للفضاء الذي يحويه، إذ يقول في قصيدته "نشيد ميزاب الوطني":

أَنْتَ مِيزَابُ بِلاَدِي … أَنْتَ شَارَاتُ الكَرَامَهْ
بَيْنَ مِيزَابَ وَقَلْبِي … صِلَةٌ كَانَتْ غَرَامَهْ
لَكَ يَا مِيزَابُ رُوحِي … دُونَ عَيْثٍ أَوْ ظَلاَمَهْ
فِي دَمِي حُبُّ بِلاَدِي … قَدْ سَرَى مِثْلَ المَدَامَهْ[3]

لا شك أن "ميزاب" يحتل مكانة مميزة في قلب الشاعر، ولأدل على ذلك الأبيات السابقة التي يتغنى فيها الشاعر بعلاقته الحميمية بذاك الفضاء. أين حفلت الأبيات بلفظة

---

[1]– منذر العياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء العربي، سوريا، ط1، 2002م، ص85.
[2]– ينظر: جون كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص35.
[3]– أبو اليقظان: الديوان الشعري، الجزء2، ص14.

"ميزاب" بشكل تواتري يصل إلى ثلاثة مرات. حيث يحمِّل اللفظة في كل مرة ثقلا دلاليا مختلفا عن سابقيه. ففي المرة الأولى يقرنها بالضمير المنفصل "أنت" حيث يقول: "أنتَ ميزاب بلادي"، فهو يستأثر بـ "ميزاب" على وجه التحديد، ويخصِّص له إطارا دلاليا يربطه به شخصيا عن طريق "ياء المتكلم" التي تلحق بآخر كلمة "بلاد"، والتي تفيد التملُّك والاحتواء. حتى أننا نكاد نلمس تلك الحميمية التي تطبع هذه العلاقة. فيبدو في صورة إيحائية جمالية كَمَنْ يشير ببنانه إلى شيء مُشخَّص ماثل أمامه، فهو يريد من خلال ذلك أن يبعد كل الاحتمالات الدلالية الواردة التي قد يتوهمها السامع من خلال السياق.

ويكرر الشاعر لفظة "ميزاب" مرة ثانية من خلال قوله: "بين ميزابُ وقلبي..". ليثبت من خلالها أصالة انتمائه لذلك الفضاء. فبعد أن كانت "ميزاب" مجرد مكان جغرافي أصم؛ ها هو الآن يتحول إلى فضاء دلالي واسع، تسبح فيه كل الانفعالات النفسية والأحاسيس الوجدانية التي يفتعلها السياق اللغوي. فالشاعر يمارس تقنية التشخيص من خلال تحويله "ميزاب" إلى كائن إنساني يمارس الحب ويبادله مع الطرف الآخر، وهذا من خلال الإيحاءات الخيالية التي تشي بها الدوال اللغوية، فالخيال "بسبب طزاجته وفعاليته المتميزة قادر على تحويل العادي إلى واقعة غريبة..، يجعلنا الخيال نواجه عالما جديدا"[1].

وفي سياق آخر يتجلى لنا أن الشاعر يريد من خلال لغته أن يختصر المسافات وأن يلغي كافة الحواجز مع فضائه، لذلك فهو يعمد إلى تكرار لفظة "ميزاب" للمرة الثالثة، لكن في سياق لغوي مختلف، حيث يقول: "لكَ يا ميزابُ روحي..". حيث نلمس ملمحا أسلوبيا يتمثل في النداء. ليستشعر إحساس القرب من وطنه وليؤسس لجماليات الانتماء إليه. فتوجيه النداء إلى المكان قد يكون ضربا من الجنون، ذلك أنه من المتعارف عليه أن المكان جسم أصمٌّ لا إحساس له. لكن طواعية اللغة الشعرية تسمح للشاعر بتوظيف طاقاتها الانزياحية التي تكسِّر خطِّية اللغة المعيارية، ومن ذلك مناداة الشاعر للمكان/ميزاب؛ لإكسابه روحا حياتية مفعمة، ولتحويله إلى فضاء يعجُّ بالحركية والفاعلية المستمرة.

---

[1]- غاستون باشلار: جماليات المكان، ص ص 132، 133.

وقد تواترت لفظة "ميزاب" في الكثير من القصائد التي تحفل بها المدونة الشعرية لشعراء بني مزاب، ذلك أنها تعتبر لفظة مفتاحية تحيل بشكل مباشر إلى المحلية، وإلى أرض الميلاد وإلى أرض الآباء والأجداد. فترِدُ الكلمة في عناوين القصائد، كما تَرِدُ داخل البنية النصية. إذ تعمل على توثيق الصلة بين الشاعر نفسه وبين فضائه/ميزاب، كما تعمل على استعادة صور المكان وجماليات ارتسام العناصر والأشياء عليها، فهي في ذلك تتأسس وفق علاقات متواشجة بالفضاء والزمن والذاكرة الفردية المتعالقة بالذاكرة الجماعية.

تواتر لفظة ميزاب/مزاب على مستوى عنونة القصائد		
عنوان القصيدة	اسم الديوان	اسم الشاعر
- تحية الشبيبة الميزابية لسفارة الشيخ سليمان باشا الباروني - تحية البعثة الميزابية لجلالة الملك تيمور بن فيصل	أمجادنا تتكلم	مفدي زكريا
- تحية ميزاب لعمان - تحية زوارة لميزاب - تهنئة وادي ميزاب لعمان - صحيفة ميزاب الخالدة - وادي ميزاب المقيد يتكلم - نكبة المصلحين بميزاب	الديوان الشعري الجزء 01	أبو اليقظان
- نشيد ميزاب الوطني - إحساس وادي ميزاب نحو زعيم وادي ميزاب - لولا نفوسة ما كان وادي ميزاب	الديوان الشعري الجزء 02	
- مزاب	أغنيات البراءة	عمر هيبة
- ميزاب البلد الطيب	نفحات ولفحات	سليمان دواق

– ميزاب أرض جمال وجلال – رسالة من ميزاب – رسالة ميزاب إلى رجال الإعلام – ميزاب تحاكم صاحبة الشاي بالنعناع		
– سلمت ميزاب – فتنة ميزاب عار على الجزائر	النور لا يخشى الظلام	

ولا شك أن هذا الاهتمام إنما يتأسس وفق العلاقة الروحية التي تربط شعراء بني مزاب بأرضهم، فيعمدون إلى استحضار انتمائهم إليها لغويا، "فإذا تأملنا المكان وهو المحيط الذي يعيش فيه الإنسان نستطيع أن نصفه طبقا للإحداثيات المكانية من قياسات الحجم والمسافة والبعد والقرب، غير أن المكان يكتسب صفة سيميوطيقية من خلال إعطائه قيمة دلالية تميز بين الظواهر التي لا يختلف بعضها عن البعض في الواقع، فالقرب والبعد أو الطول والقصر ليس لها قيمة في حد ذاتها، غير أنها تكتسب قيمة من خلال تنظيم سيميوطيقي لهذه العناصر"[1]. ف "ميزاب" تعتبر كلمة محورية لدى العديد من شعراء المنطقة، حيث تسمح لهم بخلق لغة شعرية تتماس مع الفضاء بطريقة جمالية، وعبر رؤية شخصية تتشظى من خلال النسيج الكلي للقصيدة، ذلك أن اللغة الشعرية "لا تستمد جماليتها من تكوينها الذاتي فقط؛ أي باعتبارها أصواتا وتراكيب ومجازات ذات طاقة تأثيرية مباشرة، ولكن أيضا من علاقاتها بالجنس الأدبي الذي تذعن له في صوغ أبنيتها. إذ تصبح اللغة بموجب هذه العلاقة في أفق جمالي جديد، حيث يعمد المبدع إلى نسج خيوطها واختيار ألوانها وفق ما يقتضيه هذا الإطار من مكونات وثوابت. على هذا النحو تتحدد جمالية اللغة وأسلوبيتها بوظائفها التصويرية"[2].

1– سيزا القاسم: القارئ والنص العلامة والدلالة، الشركة الدولية للطباعة، مصر، ط1، 2002م، ص17.

2– محمد ميشال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، سبتمبر 2001م، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ص51.

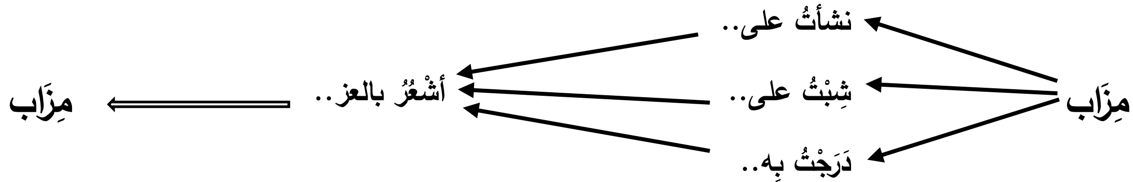
إذ يغدو "مزاب" فضاءً وطنيا يختزل كل مقومات الدفء، فلم يعد الوطن مجرد أرض تحمل ذات الشاعر، بل أضحى الوطن/مزاب محمولا أيضا في ذات الشاعر، لا يمكن التخلي عنه أو الارتحال دونه، فينجذب إليه لا شعوريا. وهذا تحديدا ما يشير إليه "غاستون باشلار" من خلال العلاقة التأثيرية التبادلية، فالمكان في نظرنا هو كل ما نحبه، "وإن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر؛ ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيُّز. إننا ننجذب نحوه"[1]. إذ يصبح الإحساس بالانتماء مقرونا بالسياق الزمني، خاصة مرحلة الطفولة التي تغرس هذه الهوية؛ فالشاعر المزابي في سياق إبراز عمق هويته بالمكان لابد له من الاستئناس بأفعال تحيل إلى الزمن الماضي دون أن تتوقف فاعليتها، أي رغم ارتباطها بالزمن الماضي إلا أن ذلك لا يمنعها أيضا من أن تستمر في تأدية دلالتها فيما بعد على الحياة اللاحقة. يقول الشاعر "عمر هيبة":

مِزابُ ! الهَنَا كَمْ أَلُوذُ بِهِ
أُصَلِّي وَأَرْجُو رِضَى قَلْبِهِ
وَأَرْجُو لَهُ الخَيْرَ فِي دَرْبِهِ
وَكُلَّ السَّعَادَةِ مِنْ رَبِّهِ
سَأَحْيَا وَأَفْنَى عَلَى تُرْبِهِ[2]

وانطلاقا من "تأثير الشعر على روح اللغة، نجد أن الشاعر من خلال دواله اللغوية يحاول أن يوقظ صورا امَّحت أو طال عليها الأمد، ويؤكد في نفس الوقت طبيعة الكلام غير المتوقعة"[3]. فـ "مزاب" يمثل الفضاء المرجعي المثالي بالنسبة للشاعر "عمر هيبة". إذ تنطلق منه الحياة منذ لحظة الميلاد لتلتقي بزمن الطفولة، وهو ما تعبر عنه الأفعال (نشأتُ، شِبتُ، درجتُ)، لتصل إلى مرحلة شعورية يطفو من خلالها الإحساس بالعزة والفضيلة، وذلك من

[1]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص31.
[2]- عمر هيبة: أغنيات البراءة (الديوان)، ص58.
[3]– ينظر: غاستون باشلار: جماليات المكان، ص25.

خلال الفعل (أشعر)، لترتد مرة أخرى إلى "مزاب" في دورة حلقية غير منتهية. مثلما يبينه المخطط التالي:



وفي هذا الجدول سنلاحظ نموذجا لمدى الحضور الذي تشغله لفظة "مزاب" أو "ميزاب" في المدونة الشعرية، ما يثبت بوجه من الأوجه مدى السلطة التي تمتلكها لديهم في إحالتها إلى الهوية والإحساس بالانتماء:

القصيدة	تواتر لفظة "ميزاب/مزاب" داخل البنية النصية للقصيدة
نشيد ميزاب الوطني (ديوان أبي اليقظان – الجزء2)	05
نشيد الشعب (ديوان أبي اليقظان – الجزء2)	01
الله أكبر حزب الله قد عظما (ديوان أبي اليقظان – الجزء2)	05
تحية ميزاب لعمان (ديوان أبي اليقظان – الجزء1)	03
ميزاب البلد الطيب (ديوان نفحات ولفحات لـ سليمان دواق)	08
ميزاب يحيِّي الأمين (ديوان نفحات ولفحات لـ سليمان دواق)	05
اتقوا الله في بلدي (ديوان نفحات ولفحات لـ سليمان دواق)	08
إن للوادي ربا يحميه على الرغم من شانئيه (ديوان النور لا يخشى الظلام لـ سليمان دواق)	08
رسالة من شاعر الثورة إلى أحرار الجزائر (ديوان النور لا يخشى الظلام لـ سليمان دواق)	05
ربوع الطهر (ديوان حديث القرى لـ عمر هيبة)	03
موعد مع الفجر (ديوان عن بلاد المجد والشمس لـ عمر هيبة)	02

ولم يقتصر شعراء بني مزاب على توظيف لفظة "مزاب" فحسب، بل ينتقلون في كثير من الأحايين إلى توظيف أسماء القصور المشكلة لوادي مزاب، أين تستمد فاعليتها من القيمة المفصلية التي يتسم بها الجزء في تلاحمه مع المجموعة، فقد يظهر الاختلاف متجسدا من خلال العلامات اللغوية في النسيج الشعري، حيث يُحظى كل قصر من القصور السبعة باسم خاص به، ولعل هذا ما يكسبها خصوصية التنوع والتفرد. كما يكسبها في نفس الوقت ميزة التفاعل مع بقية العناصر والأشياء المؤثثة والمحيطة بها، هذا باعتبار أن المرجعية التاريخية والجغرافية والدينية والفكرية متشابهة إلى حد بعيد. وكل هذا من شأنه أن يساهم في تثبيت الهوية وترسيخ الانتماء. يقول الشاعر "صالح خرفي" عن أرض ميلاده "القرارة":

قِبْلَةُ العَهْدِ يَا قَرَارَةَ قَلْبِي أَنْتِ أَدْرَى بِهِ إِذَا الآهُ أَنَّا
أَنْتِ أَوْرَثْتِنِي الجَزَائِرَ حُبًّا أَنْتِ أَسْقَيْتِنِي العُرُوبَةَ مَعْنَى[1]

فمدينة "القرارة" تعتبر مصدر اعتزاز وفخر بالنسبة للشاعر، وهي قريبة جدا من وجدانه وذاته. إذ عمد إلى مناداتها من خلال حرف النداء "يا" حتى يعطي لنفسه الانطباع أن أرضه/موطنه لازالت موجودة، ولأدل على ذلك مناداته لها وإكسابها طعم الأنسنة والحياة، ليُبقيها قريبة منه في كل الأوقات. كما عمد إلى إسناد القرارة إلى القلب من خلال قوله: (قرارة قلبي). فالأصل أن العلامة اللغوية "القرارة" اسم علَمٍ، أي أنها تحيل إلى مكان جغرافي مَّا، لكن هذا التحوير الإسنادي أكسبها دلالة جديدة متولدة، تتمثل في الإحساس بالطمأنينة والراحة والاستقرار. وهو ما تشي به مدينة "القرارة" من حيث كونها "قرارة للقلب".

فدلالة الهوية والانتماء لا يمكن أن نحصرها في زاوية واحدة فحسب، لأنها تقدم ترميزات معقدة وتحويرات متعددة، لها تعالق مكثف بكل العناصر والأشياء المشكلة للفضاء، فهذه المسالك في رسم الهوية والانتماء تنبعث أساسا من فردانية التجارب الحياتية لكل شاعر. لذلك يحاول شعراء بني مزاب توظيف أسماء المدن والقرى، والأعلام، إضافة إلى الكثير من الأشياء والعناصر التي لها ارتباط بالبيئة المحلية، فهي دوال لغوية تصبغ الفضاء

[1]– صالح خرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص26.

بأصالتها وفي نفس الوقت تكسبه صفة التمايز والاختلاف عن بقية الفضاءات الأخرى، إذ إن "كل علامة تتحدد بفعل اختلافها مع العلامات الأخرى"[1]. هذا حتى يعطوا للتجربة الشعرية خصوصيتها المتفردة وأصالتها التي تشتهر بها عن غيرها. فيعمدون إلى تبني معجم شعري ذات صبغة فضائية محلية، كاستدعاء الرصيد الثقافي والاجتماعي والتاريخي وكل ما من شأنه أن يمنح هوية خاصة لفضائهم، وهذا ما يبينه الجدول التالي:

	معجم الهوية والانتماء			
على مستوى الديوان	حقل الأماكن المرتبطة بـ مزاب	حقل الشخصيات النافذة والملهمة	حقل المشاعر تجاه فضاء مزاب	حقل العناصر المؤثثة لفضاء مزاب
"متى الصبح يا وطني" مسعود خرازي	مليكة، ميزاب، آنُو، بنورة، عطفاء، أوْلَوَال، ريَّان، تاهرت	بيُّوض، قشَّار، قطب الأئمة، مفدي	انتمائي، زهرة الحب، شموس المحبة، بقايا الشوق، تشرق، تبتسم، فرحا، سعيدا، الأمل	الصحراء، نخلٌ، مساجد الوادي، الوادي، النخلة، الحجر، جبال
"الأعمال الشعرية الكاملة" محمد ناصر	القرارة، القصور،	اطفيش، آل ناصر، مفدي، بيُّوض	افتتان، الوصال، ناجيثُ، السرور، القلب، ابتسام، الهناء، البشر، الذكريات	الجبال، تراب، الماء، التلال، الحمائم، الغدير، النسيم، الفراشة، الطيور، الزهور، الشمس، السواقي، الصحاري

[1]– بول ريكور: في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة: وجيه أسعد، دمشق، سوريا، ط1، 2003م، ص323.

"نفحات ولفحات" سليمان دواق	ميزاب، مِزَاب، الرَّبع، ربوع، البلد الطيب، غرداية، القرى، قرى الوادي، يزقن، العطفاء، القرارة	مفدي، أبو إسحاق، أبو اليقظان، رمضان حمود، خرفي (صالح)	القلب، احتواه، اشتقت، الجَمَال، الجلال، المحبة، الإخلاص، شغفا، لن أنساك، ذكريات	واحات، الماء، أرض، جنة، السقاية، العمارة، الشمس، النخيل، النسيم، مسجد، الصحراء
"قلب وحجر" عمر هيبة	الرَّبع، بنورة، قصور، تيهرت		القلوب، فَرِحنا، الدفء، هوية، الأفراح، ننعم، الهناء، الضحكات، البسمات، حضن، الرحمات	الجبل، التربة، الصخرة، شمس الضحى، الفيافي، سُورٍ، شيوخ، ورودا، الروض، المطر، المصلَّى، التمر، المسجد، النخل، واحاتنا
"حديث القرى" عمر هيبة	ميزاب، الرَّبع، قرى، بنورة، القصر، عطفاء، الوادي، أولوال، يسجن، مليكة، غرداية، ريَّان، القرارة،	عمي سعيد (داعية)	أعشق، أغني، يغمرني، آمنا، حبي، حنيني، الود، أمنياتي، دفء الأمومة	روضة، عصفور، الجو، عشًّا، الغدير، الصحراء، النخل، البرج، البئر، الماء، الجدب، النجم
"ديوان أبي اليقظان"	ميزاب، مزاب، تاهرت، الوادي،	بيُّوض، الكرثي	حب، يحن، فؤادي، هواك،	حصون، الحمامة، مياه،

الجزء 1 و2	القرارة، زقرير، وارجلان،		أبهى، أجمل، تشعشعت، البهجة، تزهو، يضحك، نور القلب، مشتاقا، أنس، السكينة	زهرة، جبال، الصحراء، شمس، الروضة، الجدب، البراري، الجو، البر، محراب، الثرى
"ديوان رمضان حمود"	القصر، وادي ميزاب، الربوع	أبو اليقظان، أبو إسحاق	القلب، صبابة، الأمل، الشوق، الصبابة، يحن، العشق، حبيبي، هنائي، هواها،	الصخر، صخرة، الليل، الغيث، الطلل، نور الشمس، الحجر، الفجر، الغمام، الجبال، الطبيعة، قمر، تراب، مياه، هواء، الجو
"من أعماق الصحراء" الصالح خرفي	القرارة، القرى السبع، غرداية، يسجن، بنورة، مليكة، العطف، ريَّان	شريفي، أبو اليقظان، بيُّوض	مُرهف، قلب، البين، الحنان، شوق، الود، حَنَّ، أشدو، تغنَّى، يعزف، الحب، فؤادي	الربيع، غصن، القفار، الصحراء، السماء، النسيم، مسجد، جامع، النخيل، الماء، البيد، الرياح، الثرى، السماوات، النجوم
"أمجادنا تتكلم" مفدي زكريا	مِزاب، ميزاب، تاهرت	أبو اليقظان	الشوق، الحب، الأنس، القلب،	الظلام، زهور، الأنجم، هلال،

			يهيم، أشواق، تحنان، فؤادي، الهوى، الصبابة	الروض، الظل، بلبل، الشمس، القمر، النور
"إلياذة الجزائر" مفدي زكريا	تيهرت، وادي ميزاب، وادي، ربوع	مفدي، عبد الرحمن بن رستم، اطفيش	الأمان، أغني، الحنان، الجمال، فؤادي الحب، اعتزاز، تقدَّس، عزة نفسي، هِمتُ	الصحراء، الأرض، الصخور، الحجارة، مساجد، المآذن، الشمس، السماوات، النخيل، الرمال، الهلال، نور، الصَّفو، ماء الغدير، النجوم

وفي سياقات لغوية أخرى تتخلى دلالة الأرض/الوطن عن محليتها "المزابية" لتحتوي الوطن الكلي/الجزائر، فنجد شعراء بني مزاب ينطلقون من المحلية بداءة حتى يستشعروا إحساس الاندماج والتماهي الكلي بالوطن. ولأدل على ذلك الحضور القوي لمعجم أسماء الأنحاء والمقاطعات المتوزعة على التراب الوطني، وما يعزز هذا المنحى –أيضا– الحضور اللافت لـ "نا" التي تحيل إلى تمثُّلات الجماعة؛ مثل:(عنَّا، أمجادنا، جزائرنا، دمانا، ثرانا، تسألونا، كفاحنا، سطَّرنا، مزَّقنا، صنعنا، نهضنا..). وعلاوة على الاندماج في الفضاء الوطني/الجزائر من خلال استدعاء معجم لمختلف مناطقها ومقاطعاتها باعتبارها علامات تختزن ملمح الوطنية؛ فإن هذا المعجم قد يتسع أكثر ليتجاوز نطاق الوطن الأم إلى نطاق آخر، يتمثل في الدول العربية والإسلامية. يقول الشاعر "محمد ناصر":

ونسيتُ ما الأشياء؟ ما الألوان؟

ما الأفراح؟ ما الأحزان؟...

مِنْ يومِ أنْ ذُبِحَ الأنينْ...

في صدْرِ بغدادَ الحزينْ[1]

كما قد يتسع المعجم اللغوي لشعراء بني مزاب أكثر، حيث يتجاوز الحيز المحلي والقومي ليشمل كل الفضاءات العالمية، ذلك أن الرؤية العالمية للفضاء أضحت "هوية من هويات النص التي لا يمكن اختزالها أو إقصاؤها"[2]. إذ يخضع التعامل مع المكان إلى مزيج من التأملات والتصورات التي تنتجها الذات، فلا "تكتفي في تأثرها بأنساق المنظومات الاجتماعية مادامت هوية المكان قبسا من شاعرية التأملات ومزيجا من الذكريات والواقع والحلم. لأنها في نهاية المطاف تولد من نزعة تأملية تتميز بإغراقها في الذاتية..، لأننا نكون بصدد صورة كونية.. مهما كان المنتج المكاني الذي تستثيره"[3].

فالمعجم اللغوي لشعراء بني مزاب ينبعث من جسد القصيدة نفسها، أين ينطلق مسافرا من حدود الفضاء الذي يحويهم، ومن ثم يتوسع ليتماهى مع كل الفضاءات الأخرى بأجزائها وعناصرها المؤثثة لها. فالمعجم الهوياتي معجمٌ مُراوغ، ينحو منحًى تجاوزيا متمنِّعا، حتى يبدو وكأن "التخيل يلغي فينا كينونة من الأرض"[4]. لذلك كانت هوية المكان –لديهم– تتشظى من خلال علاقاتهم بالأمكنة على اختلافها، مثلما يبينه الجدول التالي:

[1]– محمد ناصر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص409.

[2]– ينظر: حسن نجمي: شعرية الفضاء، ص07.

[3]– جمال مجناح: دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص86.

[4]– غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ص175.

حقل أسماء الفضاءات المحلية	حقل أسماء الفضاءات الوطنية	حقل أسماء الفضاءات العربية والإسلامية	حقل أسماء الفضاءات العالمية
مزاب، ميزاب، غرداية، القرارة، العطف، العطفاء، بنورة، مليكة، ريَّان، بريان، بني يسجن، زقرير، أوْلَوال، ختَّالة، أزويل	الجزائر، الحميز، الأوراس، سطيف، بجاية، المنيعة، ورقلة، تاهرت، سدراتة، تلمسان، القبائل، جرجرة، باتنة، البليدة، الجلفة	دمشق، عمان، نفوسة، القدس، فلسطين، لبنان، بغداد، الأقصى، فلوجة، الرافدين، الأطلس، أغادير، تونس، مراكش	الفتنام، فرنسا، بكين، جاكرتا، باريس، إفريقيا، موسكو، لندن، طوكيو

2- لغة الذاكرة والماضي:

يحفل الخطاب الشعري لشعراء بني مزاب ببنية لغوية لها ارتباط وثيق بالذاكرة، وهذا لإيمانهم بأن الزمن يمارس سطوته على الأمكنة، حيث يعمل على ترسيخها وإضفاء روح الحياة عليها، لتتحول بعد ذلك إلى فضاءات لها فاعليتها المتأصلة.. وباعتبار أن "اللغة تضفي على الأدب صياغتها المجردة، كما تضفي عليه مادتها المحسوسة"[1] فإن شعراء بني مزاب يتكئون كثيرا على الذاكرة كإصرار ممارس من طرفهم لإثبات وجودهم. فتأتي الكثير من قصائدهم وهي تسترجع شريط الذاكرة؛ مثلما يقول "سليمان دواق":

سَلْ شُهُودَ الدَّهْرِ تَجِدِ القَوْلَ اليَقِينْ
شَهِدَ التَّارِيخُ صِدْقًا أَنَّهُ الحِصْنُ الحَصِينْ
كَمْ صُرُوفٍ عَاتِيَاتٍ وَاجَهَتْهُ، لاَ يَلِينْ[2]

---

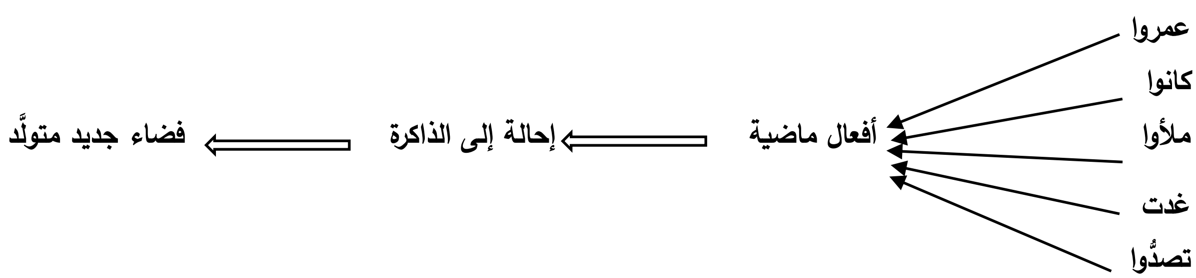
[1]- محمد عبدو فلفل: التشكيل اللغوي للشعر (مقاربات في النظرية والتطبيق)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د.ط، 2013م، ص9.

[2]- سليمان دواق: نفحات ولفحات (الديوان)، ص19.

فمن خلال الأبيات يتبين لنا توظيف الشاعر لدوال لغوية تحيل إلى الماضي، مثل: الدهر، شهد، التاريخ، الحِصن..، ذلك أن الاتصال بالذاكرة يعتبر مدخلا ضروريا للإحساس بالكينونة داخل الفضاء. فهو يتوجه بالخطاب إلى المتلقي بقوله له: سَلْ. وفعل الأمر هنا مثقل بدلالة الثقة والامتلاء النفسي، فهو لم يكن ليأمر الناس بالسؤال لولا يقينه بأن تاريخه ليس إلا مشرقا وناصعا. والشاعر يجيبُ نفسه من خلال الأبيات اللاحقة؛ إذ يقول مرة أخرى:

عَمَرُوا القَفْرَ فَكَانُوا   خَيْرَ أَقْوَامٍ بُنَاةْ
مَلَأُوا الرَّبْعَ حَيَاةً   فَغَدَتْ نِعْمَ الحَيَاةْ
وَتَصَدَّوْا لِلْأَعَادِي   فِي صُمُودٍ وَثَبَاتْ[1]

قد يتراءى لنا أن النص الشعري يحوم كثيرا في فضاءات الذاكرة، وهو بذلك يبتعد عن تفاصيل الفضاء الراهن. لكن من جهة أخرى فإن هذا يتنافى مع اللغة الشعرية المراوغة، التي تختلق مسارات دلالية متنوعة تعمل على الانفتاح على كل الفضاءات والجبهات. فلغة الذاكرة تتنوع من شاعر إلى آخر، وأكثر ما تشتغل عليه هي الأفعال الماضية، ذلك أن الفعل الماضي يتناسب كثيرا ولغة الذاكرة، لأنه يحيلنا إلى الزمن الماضي، زمن الآباء والأجداد. حيث وردت جملة من الأفعال الماضية في الأبيات أعلاه: (عمَرُوا، كانوا، ملأوا، غدَت، تصدُّوا).



فإضافة إلى أن الأفعال الماضية تحمل دلالات تحيلنا إلى حدثٍ مَّا، فهي أيضا تحيلنا إلى الزمن الماضي، فالزمن "متأصل في خبرتنا اليومية والحياتية، فالحياة زمن، والزمن حياة"[2]. كما أنه "لابد للعمل الفني من بنية زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي؛

[1]- المصدر نفسه، ص19.

[2]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص12.

بوصفه عملا إنسانيا حيًّا"[1]. وربما حملت الأفعال الماضية علاقة ارتدادية من طرف الشاعر، إذ إنه "ينكفئ على ذاته ليخلق من ذاكرته ما يتغلب به على الواقع، أي أنه يمهد لإيجاد نمط جديد لعلاقته بالفضاء الراهن تتحدد بوصفها أداة هروبية من الإحساس غير المرغوب فيه"[2]. لذا كان الارتداد إلى الماضي وإلى الذاكرة الجمعية تجربة شعرية تستقصي الزمن وتحاور الواقع الراهن، مثلما يقول الشاعر "عمر هيبة" في قصيدته "مقروئية من الوادي":

الرَّسْمُ فِي الرَّبْعِ مِنْ أَحْجَارِ وَادِينَا وَالجَهْدُ فِي الرَّبْعِ مِنْ أَنْقَى أَيَادِينَا
اِسْتَقْرِئُوا الرَّبْعَ مِنْ أَعْمَاقِهِ تَجِدُوا أَصَالَةَ الرَّأْيِ وَالتَّقْوَى أَفَانِينَا
يَا أَلْفَ عَامٍ مِنَ التَّارِيخِ سَالِفَةً أَتَذْكُرِينَ الأُلَى كَانُوا المَيَامِينَا
اِسْتَقْرِئُوا القَصْرَ مَنْ أَرْسَى مَعَالِمَهُ حَتَّى غَدَا حُجَّةً تُجْلِي البَرَاهِينَا
اِسْتَقْرِئُوا البِئْرَ رَقْرَاقًا بِتُرْبَتِنَا فَعُمْقُهُ عُمْقُنَا فِي عِزِّ مَاضِينَا
اِسْتَقْرِئُوا النَّخْلَ فِي العَلْيَاءِ بَاسِقَةً شُمُوخُهَا عِزُّنَا تَحْكِي مَعَالِينَا[3]

فالشاعر يريد أن يعيش جمالية فضائه الراهن؛ لكنه كما في كل مرة لا يجد من سبيل لذلك إلا الارتداد إلى الماضي، فيعمل على ربط كل التفاصيل والجزئيات التي يعجُّ بها فضاؤه بذاكرته الجمعية، باعتبارها جسرا إحاليًا إلى الفضاء المرجعي. لذلك فهو يوظف صيغة الأمر المقرون بواو الجماعة: (اِستقرئُوا). أي أن الخطاب هنا موجَّه إلى الجماعة ظاهريا، وإلى نفسه بالدرجة الأولى.

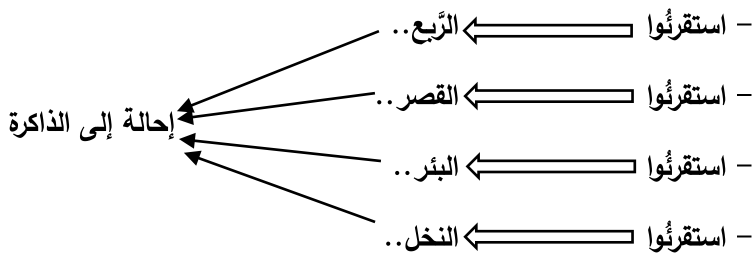
فدلالة الأمر تقتضي التنفيذ، أي المطالبة بتجسيد عملية الاستقراء واقعيا، وهذا لن يتم إلا باستنطاق العناصر والمجسمات والأشياء ومختلف الأجزاء المكونة للفضاء:

---

[1]- عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995م، ص143.

[2]- ينظر: فخري صالح: صدمة الواقع في شعر السبعينات، مجلة الأقلام، العدد8، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، 1981م، ص49.

[3]- عمر هيبة: حديث القرى (الديوان)، ص44.



وانطلاقا من أن "جميع أفعال الناس وانفعالاتهم –هي نفسها– لا تخرج عن كونها أنماطا معقدة من الأحداث المكانية والزمانية"[1]، حاول الشاعر ربط تصوراته بفضاء الذاكرة، ذلك أن عملية الاستقراء تستلزم التتبع والتعقُّب واحتواء الشيء، فلا يمكن أن نمرَّ على الربع أو القصر أو البئر أو النخل، أو أي شيء من التفاصيل والأجزاء المكونة للفضاء دون الوصول إلى سبر الأغوار الزمنية التي أنشأته أو رافقت وجوده. كما يعمل الشاعر "عمر هيبة" في قصيدته "جَهْدٌ وجُهدٌ" على إظهار الفضاءات القديمة لبني مزاب، خاصة تلك التي تتسم بالمعاناة والقهر مع عوامل الطبيعة الصحراوية القاسية؛ فيقول:

مَرْبَعِي مَرْبَعُ قَوْمٍ صَالِحِينْ صَنَعُوا الدُّنْيَا بِحَزْمٍ وَيَقِينْ
خَلَّدُوا بِالحَقِّ قَوْلَ المُرْسَلِينْ وَبَنَوْا بِالعَدْلِ مَجْدًا لاَ يَهِينْ
جَلَبُوا النَّخْلَ وَشَقُّوا أَرْضَهُ أَخْرَجُوا مِنْ جَدْبِهَا مَاءً مَعِينْ[2]

فأرض مزاب كانت أرضا يبابا، تغطيها الكثبان الرملية وتلفحها الشمس الحارقة، لكن بفضل جهود الأولين تحولت إلى حضارة راقية يُضرب بها المثل، لهذا نجد أن الرؤية الفلسفية للشاعر لا تخرج عن ذلك النطاق. فالتراكيب اللغوية التي وظفها تكشف عن طاقات إيحائية، تحيلنا مباشرة إلى تمثلات الجماعة. فمن ذلك مثلا توظيفه لأفعال ماضية مقرونة بواو الجماعة:

---

[1]– زكريا إبراهيم: دراسات في الفلسفة المعاصرة، الجزء1، دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت، ص155.

[2]– عمر هيبة: حديث القرى (الديوان)، ص77.

– صنع + واو الجماعة ⟸ صنعُوا ⟸ بداية التأسيس للذاكرة الجمعية.

– خلَّد + واو الجماعة ⟸ خلَّدُوا ⟸ العمل على إرساء عناصر الفضاء.

– بَنَى + واو الجماعة ⟸ بَنَوا ⟸ رصد علاقات التكيف مع الفضاء.

– جلب + واو الجماعة ⟸ جَلبُوا ⟸ رصد علاقات التكيف مع الفضاء.

– شقَّ + واو الجماعة ⟸ شقُّوا ⟸ رصد علاقات التكيف مع الفضاء.

– أخرج + واو الجماعة ⟸ أَخْرَجُوا ⟸ رصد علاقات التكيف مع الفضاء.

وتكرار الصيغة الفعلية المقرونة بواو الجماعة أكثر من مرة يساهم في نقل الحالة النفسية والشعورية التي تتراوح بين جدلية إثبات الأنا وبين سلطة الآخر. فالشاعر يحاول أن يرسم ملامح فضاء موغل في الوحشية والعداء، وذلك من خلال الاستعانة بمعجم صحراوي قاس، فتوالت الألفاظ والتراكيب متلاحقة متراصة لتمارس إصرارها وسطوتها الدلالية على القارئ، لكن الشاعر لم يتوقف هنا، بل أضاف بكثير من الفخر والحماسة يسرد كيفية انبناء هذه الحضارة الراقية، فالشاعر من خلال تجربته الشعورية يجد نفسه في كل مرة منغمسا في فضاء الماضي، يتفقد تضاريسه ويتحسس وجوده فيما يشبه المتاهة، فهو لن يتمكن من إيجاد معالمه إلا بالاتكاء على معين الذاكرة. فـ "أناه" الراهنة تتحسس وجوديتها من خلال الآخر.

ويعتبر هروب الشاعر إلى فضاءات الذاكرة والتغني بها نمطا من أنماط المقاومة اللغوية، ذلك أن الإنسان دوما لا يرضى بفضائه الراهن، بحيث تتحول المقومات الفضائية فيه إلى مجرد رموز وعلامات لا قيمة لها؛ بل هي مشوهة عن نسختها المثالية. فأيام الماضي تعتبر مرجعية لا مناص من استدعاء طقوسها ومعايشتها من جديد. فكان الارتداد للماضي ملمحا أسلوبيا واضحا؛ يختصر الرؤية الفلسفية الشعرية، إذ كان اللجوء إلى تدوينها نوعا من محاولة استعادة المفقود، و"يحدث هذا عندما تختفي هذه الأماكن من الحاضر، وحين نعلم أن المستقبل لن يعيدها إليها"[1] بأي وجه من الأوجه. ولعل مردُّ هذا النكوص إلى الماضي يتمثل في عدم تحقُّق صورة "الفضاء الحلم" التي يصنعها الشعراء في مخيالهم؛

[1]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص40.

والتي يتمنون تجسيدها في أرض الميدان. وهذا ما يضعنا أمام خطاب شعري تتأرجح فيه الدلالة بين حدود الواقعية التماثلية للفضاء الراهن؛ وبين حدود التجاوز والارتداد نحو فضاءات تتعدى الواقع والراهن والحاضر، حيث تصل به إلى المتخيَّل المتمنَّى الرجوع إليه.

ولم يكتف شعراء بني مزاب باستدعاء ذاكرة الآباء بل تعدَّوه إلى استدعاء زمن الطفولة، زمن البراءة والحرية واللا مسؤولية، فالطفولة تعتبر مرحلة عمرية مليئة بالتجارب الوجدانية والذهنية، والتي تنعكس في الذاكرة الحية دون أن يشوبها التلف، باعتبارها ذكريات ترتسم كما في أول مرَّة على صفحة بيضاء، فهي ذكريات بِكر جديدة، ولابد أن تترك انطباعها وتأثيرها. ونظرا للألفة التي تميز مرحلة الطفولة فإن "الشاعر من خلال خطابه الشعري يصنع طفولة ثانية؛ حتى يحيط نفسه بسياج من الحماية والدفء"[1]. فعن طريق المادة اللغوية يرسم الشاعر لوحة واضحة المعالم تتجاذبها مشاعر وجدانية مفعمة بالحب والأمان. فتكون الاستدعاءات الطفولية محكومة باعتلالات النفس، وما استدعاؤها إلا إسقاط للذات من خلال اللغة. فالشاعر من خلالها يستقصي تاريخ ذاته، ويستجمع أطراف ذاكرته ليعيد لنفسه شيئا من التوازن في حياته الراهنة. فهو "يمتلك طاقة دلالية وإيحائية قادرة على جعله يتجاوز حدود الواقعية، فهو كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"[2]. وبالتالي فإن "الماضي الذي يتغلغل في متاهات الزمن يعزز من معاني التوتر واللااستقرار"[3]. ويمكن أن نختزل معجم الذاكرة والماضي لدي شعراء بني مزاب من خلال هذا الجدول:

[1]– ينظر: عبد الرزاق جعفر: أسطورة لأطفال الشعراء، ص18.

[2]– ينظر: غاستون باشلار: جماليات لمكان، ص30.

[3]– ينظر: كلثوم مدقن: شعرية المكان في الرواية العربية، ص120.

	معجم الذاكرة والماضي	
الديوان	على مستوى العنونة	على مستوى القصائد
"متى الصبح يا وطني" مسعود خرازي	– نغم الذكرى – حكايات الحلم المهجَّر – انبعاث من رماد الخيبة – عطفاء وحكاية ألف عام – إفضاءات من زمن البكري	عشتُ، بقايا، رجال صنعوا، اسأل، أحالوا، زرعوها، كنتُ، العمر، سفري، الزمان، تمر السنون، ذكرى، تركتُ، أهلي، خلِّي، أحنُّ، كنَّا، شوق، يحنو، الصبر، الهوى، التاريخ، الصبايا، أفَلَت، أمانينا، براءة طفل، الأيام، تمضي، متى، كم، أين، لم يعُد، مواويل جدِّي، تجاعيد، تسافر، تهرب، لماذا، الأمس.
"الأعمال الشعرية الكاملة" محمد ناصر	– براعم الحياة – ذكرى وحنين – أذكرى أم عبرة؟ – كيف أنساك حبيبي؟ – ذكرى الإمام – ذلك وجهي وعهد أبي – أبتاه	كالطفل الصغير، ناجيتُ، كانت، ذكريات، الطفولة، الحنين، أين مِنَّا؟، عهد، قضيناه، مضى، الذكرى، الأم، عُدْتَ، كنتُ، كيف أنساك؟، ضمَّة أمي، عهد أبي.
"نفحات ولفحات" سليمان دواق	– ألفية أم القرى – ذكريات من داخلية القرارة – لهفي عليك مدى الأيام يا أبتي	الأماني، سَلْ، شهود الدهر، التاريخ، كانوا، ملأوا، الأصالة، ألف عام، ذكرى، ميلاد، حضارة، قصة، يشهد، الوليد، ماضية، الآباء، التراث، من قديم، كان، عودة، اسألوا، يعود، أزمان، تمنَّيتُ، النَّشء، أذكُرُها، أمٌ، الفتى، الحنين، مهدي، الأشواق، أحنُّ إلى، مهد الطفولة.

"قلب وحجر" عمر هيبة	- خصال ورجال - عهود وجهود - الفتى	الطلل، عَهْدُنا، اذكروا، انقضاء، كانت، أصبحت، أجيال، جذور كياني، أصالة، فتية، قصة، الزمان، العصور، الرجال، إلى أين؟، الجدود، الطفولة، ربع قرن، مضى، الأمس، من قديم.
"حديث القرى" عمر هيبة	- الولد والبلد - حنين الثانية - من وحي القرى	كان، قرونا، تتوالى، تراثا، حنيني، دهرا، كيف؟، والدتي، قبر، التاريخ، الأعمار، الصغار، ارتحال، متى؟، رحالهم، الأجداد، الأسلاف، ألف عام، معالم، أرسى، الأُلى، ذاكرتي، الطلل، الأم، الأولين، أين؟
"ديوان أبي اليقظان" الجزء 1 و2	- يا من يحن إليك فؤادي - سجل الحياة - على أطلال تاهرت - لمعة الصبا	الجدود، إرث، آبائنا، أجدادنا، طفل، أين؟، زمان، ألا تذكرين؟، طاب، الهناء، الأنس، شوقي، وجدي، الدهر، الفتى، ذكراه، يحنُّ إليك، هل؟، كانوا، صار، عاد.
"ديوان رمضان حمود"	- نغمة الشباب - الفتى - أغنية الأم لوليدها - أغنية الأم لابنها المسافر - أغنية الأم لابنها العائد	البنون، أب، صار، الطلل، كان، كنتم، أصبح، الشوق، الصبابة، أمِّي، طفل صغير، قاموا، مهد، رأوا، يبغون، دهر، أتمنى، عساها، وداعي، موطن الأجداد، بني، أحميك طفلا صغيرا، تذكَّر، مضى، ينصرم، ذكرتُك.
"من أعماق الصحراء" الصالح خرفي	- أمومة - القرى السبع - دار الخلد	منذ، كنتَ، مازلتَ، أوشك، العمر، قرن، أمومة، السنون، انقضى العمر، يتمنى، شوق، أرى، النشء، البراعم، لهف نفسي، هزَّ قلبا، أين كان؟، أين منِّي؟، أرهقته

		السنون، ترحل، كلَّفتنا الحياة، الطفل، مرَّت، يا وقفةً، لازال.
"أمجادنا تتكلم" مفدي زكريا	- فاسألوا الشعب - عادت الذكرى وعدنا يا حبيبي - أمجادنا تتكلم - ومن يجهل التاريخ يسأل رجاله	أذَكَرتُم؟، عادت الذكرى، الحكايات الجميلة، مهجة الذكرى، انتصرنا، استقمنا، أمجاد، لم تزل، خلَّد، سائِلوا، التاريخ، براءة الأطفال، بَنَوا، عادت، الزمان، هل من عودة نحو أعصر..؟
"إلياذة الجزائر" مفدي زكريا		سجل الخلود، الزمان، إذا ما ذكرتك..، قصة، البطولات، منبت عزي، مسقط رأسي، ربض أبي، مرابع أمي، مغنى صباي، أمجاد، الأصالة، شيَّدوا، نعدو، نسبق، أسائله، قصة المجد، عهد، ألف عام، أبناء مازيغ، قالوا، لاح.

3- لغة الحب والاغتراب:

يخضع فضاء "مزاب" إلى التصورات التي تنتجها البنية اللغوية في الخطابات الشعرية لشعراء بني مزاب، وذلك في حدود ما تثيره الدلالات النفسية والملابسات الوجدانية. إذ يستحيل المكان حينها إلى فضاء متخم بالحمولة الرمزية والإيحائية، فهذه "التصورات يشبع بها المكان الفني؛ باعتباره متخيلا نصيا يمنحه النص هويته وأبعاده بطريقة أشبه ما تكون بأحلام اليقظة، فيصبح وجود المكان خاضعا لرؤيا المبدع الذي تخيله، فالبحيرة والمستنقع والمياه النائمة توقظ بشكل طبيعي تخيلنا الكوني"[1].

---

[1]- غاستون باشلار: أحلام اليقظة، ص171.

وقد تشكّل موضوع الحب كظاهرة وجدانية تولدت بين شعراء بني مزاب وبين فضائهم، فأصبح مزاب/الوطن منبع الحب والعطاء، فغدا خطابهم الشعري خطابا فضائيا بالدرجة الأولى، فالشعر له "ارتباط بالبيئة التي أنتجته والإنسان الذي أبدعه، ما يولد عادات قولية"[1] لغوية، تؤسس لحقول دلالية مختلفة، أهمها حقل الحب. فحقل الحب لدى شعراء بني مزاب يمتلئ بدوال لغوية كثيرة، أين ترد بقوة في أشعارهم للدلالة على فرط التعلق بالأرض/الوطن. إذ يطوِّع الشاعر المزابي قاموسه اللغوي لإضفاء مسحة جمالية على الفضاء، تتجاوز الواقع الماثل أمامه، فهي تنبع من الحميمية التي يمنحها فضاء مزاب للشاعر. ما يمنح الدار أو البيت دفئه الباشلاري. وتبلغ أقصى درجات الحب لدى الشاعر "أبو اليقظان"، حين يحول فضاءه إلى محبوب يبادله الحب والغرام والعشق، فيقول في قصيدته "يا من يحن إليك فؤادي":

يَا مَنْ يَعِزُّ عَلَيَّ مَنَامِي فِي حُبِّهِ مُنْذُ حَانَ فِطَامِي
هَلْ تَشْعُرِينَ أَنَّ هُيَامِي فِيكِ وَعِشْقِي وَفُرْطِ غَرَامِي
عِشْتُ لِحُبِّكِ عُمْرِي غَرِيبًا لَوْلَاكِ لَمْ أَجْفُ ذَاكَ الحَبِيبَا[2]

فالأبيات تشهد ورود عدة ألفاظ من حقل الحب، منها: (يعزُّ، حبِّه، تشعرين، هيامي، عشقي، غرامي، حبك، الحبيب). وهي بهذا تجسِّد العلاقة الوطيدة القائمة بين الطرفين. إذ ينادي حبيبته/ الأرض: (يا مَن يعزُّ..)، حتى يستشعر قربها ودفئها، وحتى يُبعِد احتمالات الفقد والبعاد، فالوطن أضحى شخصا ماثلا أمامه، مزدحما بكل جماليات المحبوبة المتمنعة، لذلك فهو يوظف أداة "مَنْ" المخصصة للعاقل. فـ "مزاب" تبقى حسناء "عاقلة"؛ تنطق بالزهو والجمال والدلال، وتتبختر وتستعرض حسنها. فالأرض/البلاد لم تعد مجرد مجال بصري فحسب، بل تصبح عالَما جماليا يصنعه بنفسه من خلال إحالته إلى مرجعياته الحاضنة وتواشجاته المتداخلة بالذات، لذلك فهو يتجاوز به الواقع.

---

[1]– ينظر: حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، ص06.

[2]– أبو اليقظان: الديوان الشعري، الجزء2، ص16.

يُسهم الفضاء "المزابي" بشكل أو بآخر في تشكُّل المعجم اللغوي لدى شعراء بني مزاب، إنه يتخلَّى عن براءته ليمارس سلطته عليهم، إذ لابد من الإشارة إلى الدور الذي يلعبه المكان في عملية تشكُّل المفاهيم، فالإنسان دائما يحاول أن يترجم رؤاه الفكرية ووعيه بالوجود عبر اللغة، أين ينصهر كلية مع الفضاء الذي يُشغله ليكون أقرب ما يكون إلى تلمُّسه ومعايشته من خلال المرجعيات التي يؤسسها عنه.

وباعتبار العلاقة الوجدانية العميقة التي تربط شعراء بني مزاب بفضائهم فقد اجتمعت ألفاظ كثيرة تجسد مشاعر الحب للأرض/الوطن، أين تُشكِّل في مجموعها معجما شعريا يَرِد في خطاباتهم الشعرية بكثرة، كما يتكرَّر بلفظه أو بمرادفاته، فتتم عملية الاختيار والترتيب وفق الطريقة التي يريدها المؤلف أن تثيره معانيه من جمال، حيث إن المعجم الشعري يؤدي دورا بارزا في الكشف عن توجه النص. ومن خلال هذا الجدول سنحاول القبض على أهم الألفاظ الواردة في معجم الحب:

اسم الشاعر	معجم الحب / على مستوى القصائد
مسعود خرازي	وِصال، الهوى، الحسناء، تحتضن، يحضنها، المحبة، حب، عِشق، قلب، ذِكراك، ألقاك، نبض، وطني، يشدو، هوى الجمال، الشوق، نبض، الشجون، الحنين، وطني، مليكتي..
محمد ناصر	عشقتك، عشق، أعشق، قلبي، هواك، التعلُّق، أحبك، حب، محبة، هِمتُ، وُدّ، ودادي، أقدِّس، الرِّقة، الدفء، حنونا، ضمة، الحضن، أبغيك، الشوق، مفعم، السرور..
سليمان دواق	احتواه القلب، هوانا، الودّ، وَصْلا، اشتقت، هام، الجَمال، وطني، لهف نفسي، القلوب، إحساس، الودّ، حضن، محبِّين، المحبة، يضمُّكم، مفعما، هوى القلب، تعشق، وادينا، نرغب، هزَّني..
عمر هيبة	أهوى، نبض، رقَّة، أعشق، أغني، أشذو، عِشق، لن أتخلَّى، مِهاد، احتواني، عشًّا آمنا، يغمرني، الدافئ، حبي، حنيني، تعانق، الطُّهر، وطني، كبدي، شوق، اللذات، ذاكرتي، أميرتي، الغزَل، مُتيَّم، البوح، أهواك، أحبُّكم، كياني، الودّ، تحضنني، الذكريات، ننتشي..
أبو اليقظان	القلوب، قلبي، فؤادي، يحنُّ، ودادي، هيامي، تشعرين، ذِكراه، نبضة، بلادي، حِمَانا، عشقي، فرط غرامي، الحبيب، ضحَّيتُ، هواك، أغني، أشدو، أضناني، اللهفان، شجوني، الشوق، نشوان، تزهو، يفيض، إحساس، أتوق، الأحبة..
رمضان حمود	صبابة، القلب، حبيب القلوب، أعانق، الغزل، الشوق، أتمنى، وِداد، أبهى، مشاعر، ملَكَت، الوجدان، مهد، ناجيتها، أحببتها، الحب، جمالها، الهوى، جوانبي، أشعر، الفؤاد، الفتَّان، حَنَت، الولهان، عشقها، العشيق، أتمنى، حبيبي، هيامي، مهجتي، قرة العين، الخليل، بحر الهوى، أحميك، أضُمُّ، ذكرتُك..
الصالح خرفي	الحب، المحبة، تحتفي، تحضن، الجوانح، مُرهف، قلب، نعانق، حضن،

	أمومة، حنَّ، الحنان، شوق، الودّ، هواك، ينبض، لهف نفسي، أشدو، هزَّ قلبا، هامَ، عشقت، تتوق، حبيبة العمر، حبيبتي، قبلة الحب، بلدي، الشجون، المفاتن، تستهوي..
مفدي زكريا	أغازلُ، أحبة، حبيبي، إلهام حسي، معبد حبي، أحبُّك، أشدو، عشقتُ، هِمتُ، الجَمال، أبُثُّ، الذكرى، الهوى، اهتزَّت الروح، الفتَّان، نبض، ينتشي، تهدهدني، التقبيل، لاح، التحنان، بلادي، غرام، حناياك، يحنو، بُحْتُ، مهجة، القلوب..

ولأن الأرض/الوطن تعتبر العالَم المثالي الذي تقبع فيه الذاكرة، فإنها ستغدو "مفعمة بالألفة؛ لأننا قضينا فيه أيام الطفولة والشباب، حيث سنبقى دائما نستعيد ذكراها كلما ابتعدنا عنها"[1]. فبقدر ما يحتفي شعراء بني مزاب بحبهم وتعلُّقهم بوطنهم بقدر ما يلفُّهم الاغتراب والحزن والتوجُّع من خلاله أيضا، خاصة حينما يصبح الوطن بعيدا عنهم. هنا تلتهب أحاسيسهم وتأملاتهم فينتجون خطابا شعريا فجائعيا، متخما بالآلام والأحزان. فهذا الشاعر "محمد ناصر" يلجأ إلى عالم القصيدة ليضمنها أشواقه وآلامه الوجدانية فيقول:

لاَ تُعَذِّبْنِي بِشَكْوَاكَ طَوِيلاً يَا فُؤَادِي أَهِيَ الغُرْبَةُ تَكْوِيكَ بِنِيرَانِ البِعَادِ
فَتَذَكَّرْتُ أَحِبَّاءَ بِأَعْمَاقِ البَوَادِي حَكَمَ الدَّهْرُ فَأَلْقَانِي بَعِيدًا عَنْ بِلاَدِي
وَأَنَا الجَانِي أَنَا أَوْرَيْتُ نَارِي بِزِنَادِي لِمَ لَمْ أَقنَعْ بِحَظِّي بَيْنَ أَهْلِي وَبِزَادِي؟
لِمَ آثَرْتُ عَذَابَ اللَّيْلِ عَنْ حُلْوِ الرُّقَادِ؟ لِمَ فَضَّلتُ صُعُودَ الطَّوْدِ عَنْ سَهْلِ الوِهادِ؟[2]

فمبارحة الشاعر لوطنه تولِّد لديه غربة داخلية قاسية، وهذه المشاعر الاغترابية في حد ذاتها هي ما تجعل الشاعر يتمركز حول ذاته، لأجل إيجاد عالَم بديل لذاك الذي يرزح تحته، فتصبح اللغة حينها المتنفس والفضاء الذي يضمّنها انفعالاته ووعيه الإدراكي للوجود. فالأبيات السابقة تكشف عن معجم مثقل بالأسى والألم نتيجة فراق الوطن، مثل: تعذِّبني،

[1]– ينظر: ابن السائح الأخضر: جماليات المكان القسنطيني، ص13.

[2]– محمد ناصر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص35.

شكواك، فؤادي، الغربة، تكويك، نيران البعاد، تذكَّرتُ، أحبَّاء، ألقاني، بعيدا، عذاب الليل، لِمَ؟، أهلي، حلو الرقاد، بلادي، زادي.. إلخ. إذ تتظافر في الأبيات عدة ألفاظ معجمية، تجتمع لتكوِّن في تواشجها حقلا دلاليا يمزج بين الغربة والاغتراب والألم والموت.

وانطلاقا من ذلك فإن الإنسان بإمكانه أن يشهد موته الخاص به رغم أن لازال حيًّا. حيث ينتقل الموت من عالمه الميتافيزيقي المجرد إلى الواقعي، ليعلن عن نفسه مرتسما في الفضاء، وهو ما يؤسس لحضور تجربة شعرية متخمة بالتمزق النفسي والانكسار والاضطراب. فالموت عند شعراء بني مزاب إنما يعني موت الفضاء. فباتوا يستشعرون ذواتهم تتضاءل شيئا فشيئا أمام الاغتراب عن "الآخر"، ذلك أن "الأنا" إنما تتجسد من خلال "الأنت"، فبموت "الأنت" فإن العلاقة ستكون ارتدادية. والفضاء لن يكتسب جماليته إنْ هو افتقد "الأنت"، لأنه إن خلا منه أصبح مجرد خارطة فارغة لا تبعث على الحياة.

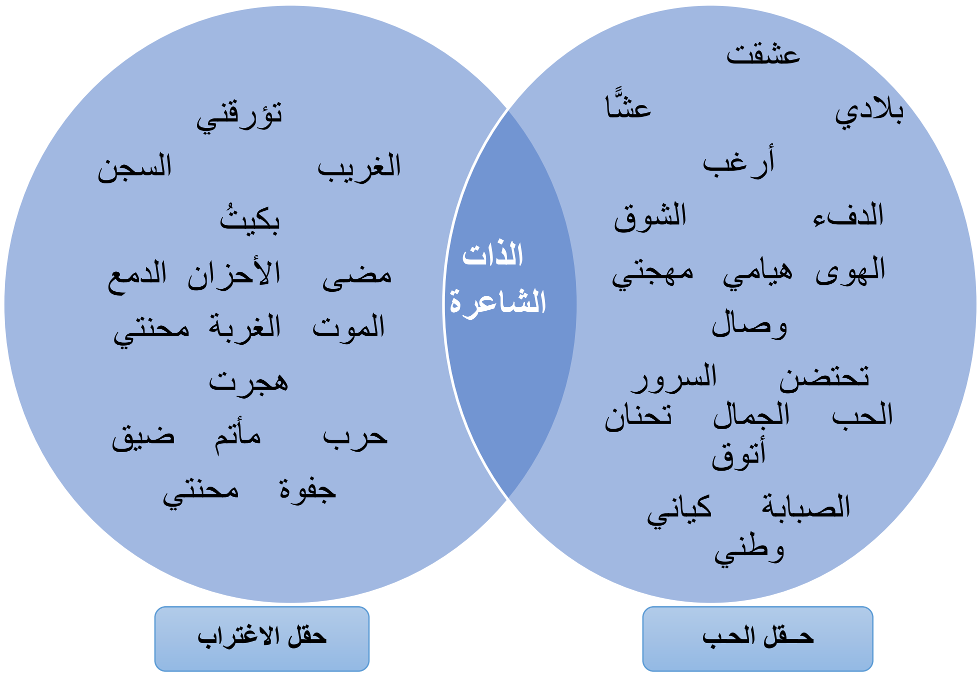
ويمكن لنا من خلال هذا الجدول أن نمثل لبعض الألفاظ التي تندرج في المعجم اللغوي للفظة: الاغتراب، والتي ترد بقوة في المدونة الشعرية لشعراء بني مزاب:

اسم الشاعر	معجم الاغتراب/ على مستوى القصائد	
	حقل الغربة	حقل الموت
مسعود خرازي	رجائي، أبحث، سيَّجوها، تذوي، صمتي، الحزن، أكسر، منهزما، يعتصر، غريبا، نقصي، نصادر، تهاوي، غربة، اغترابا	دماك، تخنقني، ينتحر، المنى، تقتل، الجريح، موت، الرصاص، ماتت، مقصلة، الشهادة، خسارة، فقدنا، نضمد..
محمد ناصر	تأسَّى، بعدك، ذكريات، غربتي، دموعي، احتضنتك، تؤرقني، الأّحزان، وحدي، غربتي، يكويني، ارتحلت، السفر، الغريب، عصيب، دموع، بعيد، يعصرني، السؤال..	تقتلني، حرب، دامية، دمي، مات، مزَّقوا، ثورة، السلاح، انقضاض، يرديني، موت..
سليمان دواق	كدر، سئمت، غدروا، الدمع، ذكرى، مأساة، يضعف، غريبا، الآلام، أعياه، افترقنا، تشكو، هيهات، نبكي، أشجان، منفطر..	تعازي، ضحايا، قضى نحبا، شهيد، غريق، جراح، فقدت، الموت، العدم، مستميت، الردى، أرثي، التلاشي، ضحايا، الحرب..
عمر هيبة	الزَّوال، نغْص، تبلى، رحلت، ارتحال، ضعفوا، قاسُوا، انهزموا، استكانوا، ابتعدنا، حنين، يؤلمنا، الشوق، نُهزَم، تبكي، النوح، الراحلين، غاب، اختفى، تذرف الدمع..	الموت، قبر، جُرحنا، الشهداء، الذبح، يُقتَّلُ، وأد، ضريح، دِمانا، تدمى، حروب، خنق، محق، طمس، رمس، قنابل، مقاصل، الرصاص، رشاش، مجزرة..
أبو اليقظان	يزول، ذكراه، غريبا، ضحَّيت، فارقتُ، ذاب، الصدود، أفول، مضى، راحل، خابت، فقدك،	مضرجة، مدافع، لهيب، الدماء، المنى، القبر، الحرب، ضحايا، الشهداء، الثورة، نار، قنبلة، موت،

	تلتهب، وحشة، غربة، فارقتنا..	دفين، مأتم..
رمضان حمود	يبكي، متلهفا، سجن، حائر، الدمع، بكيتُ، صبابة، ذرفتُ، ذاب، حزينا، الأنين، البائسين، الغريب، كاسف، نائيا، الوداع، سئمت، يغيب، تضمحل..	حرب، قتال، قبر، الردى، دماء، مات، شهيد، المنون..
الصالح خرفي	تنوءُ، تضيق، أرَّقت، ترتجي، البين، أنهك، تواسي، استسلمت، تذوي، انقضى، افترقنا، دمعة، حلٌّ، ترحالٌ، ذكرى، وحيد، أفنى، انتكاسة، غربة، لهف نفسي، قهرتني، تتلظى،	اختناق، الشهادة، السيف، الجهاد، قبر، الدماء، مدفع، السلاح، الضِّماد، رصاصة، الجريح، حرب، ثورة، الدامي..
مفدي زكريا	هبَّ، مستصرخا، جفوة، صدود، غريب، سجن، نمل، سئمنا، ضيق، بكيتُ، يهتز، الباكية، مضَت، محنتي، شتَّت، همتُ، هجرت، بعدت..	مذبح، قتل، ثورة، موت، اشنقوني، اصلبوني، المنايا، جراحاتي، الدامية، الدم، الشهداء، ثورة، نفجِّر، حرب، مأتم، مشانق، الأشلاء، الرشاش، الحرائق، الرصاص..

إن الاطلاع على المعجم الشعري لشعراء بني مزاب يكشف لنا حجم المشاعر الوجدانية التي تتشكل في معمارية نصوصهم، فالحفريات القائمة بين الإنسان والفضاء تفضي إلى إفراز علاقات كثيرة، لا تنفك تمارس حضورها وسطوتها على الذات الفاعلة، لهذا "يظل

الانتماء إلى الفضاء واحدا من أهم وأول الروابط التي تصل الشخصية بفضائها"[1]، إذ تتظافر هنالك عدة عوامل تاريخية وثقافية ونفسية ودينية في تشكيلها.



فمن خلال التجربة النفسية تجاه الأرض/الوطن "ومدى قوتها وضعفها يمكن تحديد علاقات الألفة والاغتراب"[2]، لذا جاء معجم الحب والاغتراب لدى شعراء بني مزاب يستند إلى ذواتهم الإنسانية، كاشفا عن تشكله داخل الوعي الوجودي؛ مثلما يبينه الشكل أعلاه.

ثانيا: اللغة الشعرية والتناص:

إن عالم الإبداع الشعري يخضع في عرف الدراسات النقدية إلى جملة من البنى اللغوية والفنية، والتي لا تتشكل إلا من خلال عملية تحاورٍ وتعالقٍ مع نصوص أخرى غائبة. فتنفتح الذائقة القرائية للشاعر على جماليات الفضاء من حوله، أين تنصهر وتتماهى معها، مشكلة عملا فنيا جديدا ذا خلفية تركيبية تفاعلية. فـ "الفنان ينمو في عالم مليء بكلمات

[1]– سعيد يقطين: قال الراوي، ص237.

[2]– خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص111.

الآخرين، فيبحث في حضنها عن طريقه"[1]. فلم تعد القصيدة مجرد عمل انطوائي محايد، بل إنها –في ميلادها– تحاول أن تقيم حوارات مع عدة سياقات، "فإذا كان أسلوب الحوار بين النصوص يندمج كل الاندماج بالنص الشعري إلى درجة يغدو معها المجال الضروري لولادة معنى النص فإنه ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبي. أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية فإننا نستطيع القول بدون مبالغة بأنه قانون جوهري، إذ هي نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى"[2].

والمتتبع للمدونة الشعرية لشعراء بني مزاب يجد حضورا لافتا لنصوص عديدة في النسيج اللغوي للقصيدة، ذلك أن نصوصهم تعتبر تمظهرا عاكسا لمجريات الحياة التراكمية التي يشي بها المكان، حيث تتجسد هنالك شبكة كثيفة من التصورات اللغوية والذهنية؛ والانفعالات النفسية والوجدانية التي تصنعها الذات الفاعلة في تعاطيها اليومي مع مختلف الفضاءات. ومن ثم يمكن لنا أن نتساءل إن كان التناص في نصوصهم قد تمكَّن من نقل تجاربهم الشعرية، وبالتالي احتواء رؤيتهم الوجودية للعالم.

ولا شك أن تعرضنا إلى هذا العنصر في بحثنا نابع من محاولتنا الكشف عن مختلف الاتجاهات اللغوية والأدبية والتاريخية والدينية والثقافية وغيرها؛ والتي تمثل المحصِّلة الواعية لمرجعية العملية الإبداعية في امتداداتها المتوغلة عبر تضاريس المادة الموروثة. ولتفكيك مغاليق هذا المخزون ارتأينا الوقوف عند أهم البنيات النصية التي تتفاعل مع الخطاب الشعري لشعراء بني مزاب، من خلال النقاط التالية:

1– استحضار الفضاء التاريخي والديني:

يعتبر الموروث التاريخي رافدا مهما في بناء كيان القصيدة الشعرية، ذلك أنه لا يمكن –بأي حال من الأحوال– أن نعي الفضاء الراهن إلا بالاتكاء على قوائم التاريخ، لذلك راح شعراء بني مزاب يتحاورون مع الأحداث التاريخية والتراثية، ويضمِّنون نماذجها في

---

[1]– محمد عزام: تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001م، ص29.

[2]– جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997م، ص79.

أشعارهم، باعتبارها تصوِّر حركية الفضاء انطلاقا من خطواته وتباشيره الأولى. وفي ذلك يقول الشاعر "مفدي زكريا":

دَعُوا مَاسِينِيسَا يُرَدِّدْ صَدَانَا ذَرُوهُ يُخَلِّدْ زَكِيَّ دِمَانَا
وَخَلُّوا سَفَاكِسَ يَحْكِي لِرُومَا مَدَى الدَّهْرِ كَيْفَ كَسَبْنَا
فَجَاءَ يُوغُرْطَةُ عَلَى هَدْيِهِ بِحُكْمِ الجَمَاهِيرِ يُفْشِي الأَمَانَا
وَوَحَّدَ سِيرْتَا بِأَعْطَافِ كَافٍ وَأَوْلَى الأَمَازِيغَ عِزًّا وَشَأْنَا[1]

فالشاعر يتغنى بأرضه الجزائر من خلال استحضار بعض الرموز التاريخية المتمثلة في: (ماسينيسا، سِفاكس، يوغرطة، سيرتا، الأمازيغ)، وكأنه في ذلك يريد أن يعيد اكتشاف المكان من خلال تصورات جديدة، تتعالق بالماضي التليد لأرض الجزائر. كما يتناص الشاعر "عمر هيبة" مع الموروث التاريخي الجزائري، إذ يعمل على استحضاره لأجل شحذ الهمم، فيقول في قصيدته "تحية إلى الثامن ماي":

يُوغُرْطَا مِثْلَ أَطْلَسِنَا شُمُوخًا وَمِثْلُ البَحْرِ يُرْهِبُ مَنْ أَتَانَا
وَصَولَتُهُ أَمَازِيغٌ شِدَادٌ عَلَى مَنْ هَمَّ يَسْتَوِي المَكَانَا[2]

فأمام هذا الموروث التاريخي يحاول شعراء بني مزاب أن يتعاملوا معه عن طريق احتوائه وإعادة تشكيله من جديد، ما يضعنا أمام فضاءات مولَّدة جديدة، تختزن طاقاتها الإيحائية بتلبُّسها وتماهيها مع ذاك الحدث. فتتلاحق الصور الزمنية الموغلة في عمق التاريخ، لتصنع لنا جمالية الفضاء قبل ألف عام مثلما في الأبيات. لذلك فإن الصورة المكانية سترسِّخ حضورها أكثر من حيث هي كيان لتحقيق الوجود. وعلى هذا الأساس فقد لجأ الكثير من شعراء بني مزاب إلى النهل من معين التاريخ الجزائري الثوري، فاستغلوا معطياتها وأحداثها لبث تصوراتهم الوجودية، ولعل أكثر الشعراء استفادة من المعطى التاريخي هو "مفدي زكريا"، يقول في إلياذته:

---

[1]– مفدي زكريا: إلياذة الجزائر، ص64.
[2]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص151.

وَلَعْلَعَ صَوْتُ الرَّصَاصِ يُدَوِّي فَـــعَافَ اليَرَاعُ خُرَافَاتِ حِبْرِ
وَتَأْبَى المَدَافِعُ صَوْغَ الكَلَا مِ، إِذَا لَمْ يَكُنْ مِنْ شُوَّاظٍ وَجَمْرِ[1]

فالشاعر مفدي لم يقف عند حدود النقل التاريخي فحسب، بل عمل على اختيار لحظات نابضة من ميدان المعركة، فكانت التقاطعات الدلالية مشعة؛ تستقصي مناخ اللحظة التاريخية، تقبض بتلابيبها لتعيد خلقها من جديد في اللحظة الراهنة، فجاءت المدافع لتسجل دويَّها، كما صوت الرصاص والقنابل، الحديد، سبائك حمر، شواظ، جمر.. إلخ. فهي تتظافر كلها لتؤسس لخطاب حماسي، يضعنا أمام بنى مكانية وزمانية صاغتها التجربة الشعرية في سعيها لاحتضان هذه المكونات التاريخية. فقد أسَّس الشاعر لامتزاج اللحظة الراهنة بنظيرتها التاريخية رؤية جمالية تقوم أساسا على تقنية الاسترجاع والتماهي، لذلك جاءت الصورة الكلية تنمُّ عن وجود عالمين متعالقين. والملاحظ هنا أن الكلمات لا تَرِد في الأبيات بريئة أو متنصلة من علاقاته التاريخية، فـ "تعامل الشاعر مع حساسية التاريخ يتم عبر تقنيات الفرز الجدلي للوقائع والاختيار والتحوير والتشويه المتعمَّد، عندئذ لا تبقى الواقعة التاريخية كما هي، لأن هذا التحول والفرز الجدلي هما ما يميز الشعر عن التاريخ، ودرجات الهضم والامتصاص هي التي تحدد درجة سيطرة الشاعر على حساسية التاريخ"[2].

فلجوء الشاعر إلى استحضار "الثورة" إنما هو اهتمام منه باستحضار الهالة التاريخية التي تتمتع بها. خاصة بنفوذها البطولي الذي تمثله. فكان أن تغلغلت تلك الدلالة في نسيج اللحظة الراهنة، ومنه تولَّدت إيحاءاتها التي تنفثها في الفضاء الجمعي، الذي تنوب عنه "نا" الدالة على الفاعلين. لذلك غدت هذه الطاقة الإيحائية مختزنة في طيات نسيجها اللغوي، تنتظر سياقا معينا يتوفر على علاقات مشابهة حتى تتفجَّر فيه مرة أخرى. وهذا التوظيف في حد ذاته يخلق مساحات تخييلية شاسعة لتماهي اللحظة التاريخية مع طزاجة اللحظة الراهنة، عن طريق الذاكرة والاسترجاع.

---

[1]– مفدي زكريا: إلياذة الجزائر، ص100.

[2]– عز الدين المناصرة: حارس النص الشعري (شهادات في التجربة الشعرية)، دار كتابات، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص95.

كما لم يتوانَ شعراء بني مزاب المحدثين عن استحضار اللحظة التاريخية؛ من حيث كونها تختزل حالة الوعي الفردية للفضاء الجمعي الذي يحيون فيه، أين حاولوا إعادة تشكيل المكان برؤية تستند في أغلبها على الاسترجاع التخييلي. لذلك لم يكن بالإمكان تصوير الوطن داخل جسد القصيدة دون إحداث ارتداد زمني. ففي سياق الحديث عن الوطن يعرج الشاعر "مسعود خرازي" إلى الاستئناس بالتاريخ؛ فيقول:

وَطَنِي هَذَا نَشِيدِي فِي هَوَاكَ ... صُغْتُهُ اليَوْمَ وَفَاءً لِثَرَاكَ[1]

فقد احتشدت كل هذه المفاهيم التاريخية في السياق، لتشكل في مجموعها ثقلا دلاليا تحفيزيا لاسترجاع الذاكرة الجمعية، فهي في تلاحقها وتتاليها تمارس إلحاحها المتواصل على المتلقي، لتجعل تمثُّل الوطن أمامه دائما مرتبطا بالعلاقات التفاعلية للتاريخ مع الحاضر. فتصبح العلاقة هنا علاقة تفاعلية، ناتجة عن تمازج اللغة الأدبية بالشواهد والمعالم التاريخية.

يقول الشاعر "سليمان دواق" في قصيدته "مناجاة في ليلة القدر":

نُوفَمْبَرُ... بَلِّغْ وَأَنْتَ القَدِيرُ ... شَكَاتِي إِلَى فِتْيَتِي فِي عَجَلْ
إِلَيْهِمْ أَقُولُ وَأَنْتَ الشَّهِيدُ ... عَلَى مَا أَقُولُ بِدُونِ وَجَلْ[2]

إذ يصبح "نوفمبر" أحد أكبر الموروثات التاريخية التي يتم استدعاؤها إذا ما تعلَّق الأمر بالحديث عن الوطن، فيأتي محمَّلا بدلالاته الثنائية التي تحيل أحيانا إلى مرارة القهر والهوان، وأحيانا إلى البطولة والفخر باعتباره الشهر الذي شهد انطلاقة الثورة الجزائرية. فرغم انطفاء جذوة الحرب إلا أن حضور "نوفمبر" في البنى اللغوية اللاحقة والراهنة دوما ما تمنح المزيد من الانفتاح على التأويل.

كما يعتبر الموروث الديني رافدا مهما من روافد التعالقات النصية في الخطاب الشعري لشعراء بني مزاب، ذلك أن الدين بنفوذه المتغلغل يشكِّل مخزونا مرجعيا لا يمكن

---

[1]- مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني؟ (الديوان)، ص12.

[2]- سليمان دواق: أنغام الوفاء (الديوان)، ص38.

الاستغناء عنه أبدا. إذ إن "الذاكرة الشعرية بئر طافحة حتى القرار بخزين لا ينتهي من القراءات المنسية والواعية، ولا تتم القصيدة بمعزل عن تلك البئر الغاصة بخزينها المتلاطم. فهي ليست نتاجا تلقائيا؛ بل عمل يستند إلى خميرة من الخبرات والقراءات التي تنتشر في ثنايا النص، لتتجسد بعد ذلك عبر مراياه المتشكلة صياغة وأبنية وتقنيات"[1]. وباعتبار أن المرجعيات الدينية تمارس تأثيرها بشدة على الحياة الواقعية للفضاء المزابي؛ فإنه بالمقابل كان لها حضور لافت في المدونة الشعرية. ونعني بذلك استعارة بعض السياقات القرآنية؛ وبعض الأحاديث والممارسات الدينية، وإعادة تضمينها في النص الشعري بحيث تخلق قيمة جمالية بذاتها.

وقد تلقى معظم شعراء بني مزاب تكوينهم الأولي في أحضان بيئة إسلامية محافظة، تعتمد أساسا على القرآن وبعض الأحاديث والعلوم المتصلة بها. حيث كان "لكل مسجد من مساجد القرى السبع محاضر لتعليم الصبيان القرآن، ومبادئ القراءة والكتابة. كما يفتح بعض المدرسين والمشايخ دورا خاصة بهم، لتعليم القرآن ومبادئ الكتابة، أو لتدريس مختلف فنون المعرفة"[2]. لهذا فقد عمدوا إلى الاغتراف من معينه، والتحاور مع مختلف نصوصه، إيمانا منهم أنه يفتح آفاقا تأويلية كثيرة؛ باعتباره المرجع الأول لجمالية اللغة العربية. ففي سياق الحديث عن الفضاء الثوري نجد الشاعر "مفدي زكريا" يتكئ على متانة السياق القرآني، مستفيدا من الشحنة الدلالية القوية التي يمتلكها. أين يستفرغ حمولتها على السياق اللحظي للثورة. فيقول في قصيدة "وتكلم الرشاش جلَّ جلاله":

أَمْ أَرْضُ رَبِّكَ زُلْزِلَتْ زِلْزَالُهَا لَمَّا طَغَى فِي أَرْضِهِ المُسْتَعْمِرُ؟[3]

ويقول أيضا في قصيدة "إلى الذين تمرَّدُوا":

مَا بَالُهَا بَعْدَ الدَّلاَلِ تَنَكَّرَتْ لِبِلاَدِهَا؟ وَمَنْ الذِي أَوْحَى لَهَا؟[1]

---

[1]– محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقارنة بنيوية تكوينية)، دار التنوير، بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985م، ص251.

[2]– يوسف الحاج سعيد: تاريخ بني مزاب، ص ص152، 153.

[3]– مفدي زكريا: اللهب المقدس (الديوان)، ص134.

ولا شك أن الشاعر يريد أن يضمّن قوله تعالى: ﴿إِنَّا أَنْزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ ﴿١﴾ وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ ﴿٢﴾ لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ ﴿٣﴾ تَنَزَّلُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِمْ مِنْ كُلِّ أَمْرٍ ﴿٤﴾ سَلَامٌ هِيَ حَتَّى مَطْلَعِ الْفَجْرِ ﴿٥﴾﴾[2]. فالحدث الثوري بكل ما يقتضيه من قوة واستبسال، وتجلد واستماتة، يتماهى تماما مع الدلالة المتشظية من الآيات، إذ استثمر القوة الرهيبة التي يشي بها الزلزال ليصبغ بها الفضاء الثوري، فيصبح بالإمكان استعادة المكان وإعادة اكتشاف تفاصيله ومناخاته من خلال هذه الحركة الاستعارية الجميلة.

ويتواصل النضال الشعري لـ "مفدي زكريا" في التدفق، بحيث يتعالق بقوة مع السياقات القرآنية المشابهة، فلطالما كان القرآن يمثل المرجعية المثالية التي وجب النهل من معينها والاستعانة بجمالياتها، لأن هذا يُثبت بوجه من الأوجه المقدرة اللغوية الكبيرة للشاعر في استيعاب النص القرآني، والتعامل مع تداعياته من خلال الواقع الراهن وفق ما يمليه عليه مزاجه النفسي. حيث يقول في إلياذته:

تَأَذَّنَ رَبُّكَ لَيْلَةَ قَدْرِ وَأَلْقَى السِّتارَ عَلَى أَلْفِ شَهْرِ[3]

ونظرا للهالة القدسية التي تشع بها ليلة القدر في المنظور الديني الإسلامي فإن الشاعر "مفدي زكريا" لم يتوانَ في امتصاص دلالتها وإعادة تطويعها من جديد حسبما يقتضيه السياق اللغوي والإيحائي. فقد استثمر النفوذ الدلالي لـ "ليلة القدر" للنهوض بـ "ليلة نوفمبر"، ذلك أن المرجعيات الدينية غالبا ما "تُشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة بما قدمت من تصورات لنشأة الكون، وتفسير سحري لظواهره المتنوعة"[4]. فخيَّم الفضاء الديني على دلالة "ليلة نوفمبر"، بأنْ منح لها قداستها وعظمتها التي تولَّدت فيها؛ وتغلغلت عن طريق الدعم الإيحائي الذي تلقَّته، فتمَّت بذلك عملية الاسترجاع؛ التي هي استعادة للمتخيَّل الجمالي للوعي الفردي.

---

[1]– المصدر نفسه، ص156.

[2]– سورة الزلزلة، الآية1– 5، رواية ورش.

[3]– مفدي زكريا: إلياذة الجزائر، ص100.

[4]– عاطف نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص35.

أمَّا الشاعر "صالح الخرفي" فإنه يستعير شخصية "السامري" من سياقها اللغوي القرآني ليعيد استثمار آلياتها الجمالية من جديد، وذلك من خلال سياق شعري جديد؛ حيث يقول:

غُرْبَةُ الشِّعْرِ لاَ تَرُودُ جَدِيدًا جِدَّةُ الشِّعْرِ أَنْ يُصَافِيَ أُذْنَا
عَدَّهُ السَّامِرِيُّ مَسَّ جُنُونٍ وَقَصِيدِي بِصَحْوَةِ العَقْلِ جُنَّا[1]

والأبيات تتقاطع بشكل محوري مع قصة "السامري" التي وردت في قوله تعالى: ﴿ **قَالَ فَإِنَّا قَدْ فَتَنَّا قَوْمَكَ مِنْ بَعْدِكَ وَأَضَلَّهُمُ السَّامِرِيُّ** ﴿٨٥﴾ ﴾ [2]

فالشاعر من خلال هذا الاستثمار إنما يريد أن يختزل الحديث عن قصة السامري، وأن يقتصد في الإفضاء اللغوي، فهي تغطي مقصدية القول لديه، في إثبات أن الشعر ليس تغريبا أو طلسمة للعبارة بقدر ما هو تعامل واعٍ مع الكلمة في علاقاتها السياقية مع العناصر الأخرى. فاستحضار "السامري" هنا جاء ليُشغِل دورَ من يعمل على تغريب الفضاء اللغوي بالطلسمة والإيهام والتضليل، على اعتبار أن "السامري" أضلَّ قوم موسى، وجعلهم يعبدون العِجل من دون الله. فالقصة هنا تعمل على إغناء الخطاب بالتخييل الاسترجاعي والإحالي، وذلك من خلال المسار الدلالي المتشظي الذي تخلقه شخصية "السامري" في تلابساتها اللحظية مع التوظيف الشعري.

ويصبح الاستنجاد بالمعجم القرآني ملمحا أسلوبيا واضحا في الخطاب الشعري لـ "عمر هيبة"، إذ لا تكاد تخلو قصائده من التضمينات القرآنية الكثيرة، فهي تعبر بوجه أو بآخر عن الثقل والمكانة المقدسة التي يحتلُّها الخطاب القرآني في نفسه، إيمانا منه أن "أول من يجب عليهم أن يقتدوا بالقرآن الكريم أنفة وتعاليا [هم] الشعراء؛ الذين هم رسل الأمة..، وهم لن يبلغوا هذه المنزلة إلا إذا كان شعرهم يحمل سمات الطهارة والنقاء المستمدين من التنزيل"[3]. حيث يقول في إحدى قصائده:

---

[1]– صالح الخرفي: مِن أعماق الصحراء (الديوان)، ص27.

[2]– سورة طه، الآية85، رواية ورش.

[3]– محمد ناصر: مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، جمعية التراث، غرداية، الجزائر، د.ط، 1989م، ص ص107، 108.

ونحملُ كلَّ المتاعبْ لنحفرَ حرفًا، فتُنزَعَ منَّـا المقالِـعْ
شتـاءً وصـيفًا لِـــنزرعَ حرفًا، فتُسلَبَ منَّا المـزارِعْ[1]

كثيرا ما شكَّلت الفضاءات المغلقة مسرحا كبيرا لإفضاءات الذات الشاعرة لـ "عمر هيبة"، حيث يتحول فضاء الحياة لديه إلى ساحة معركة غير معلَنة، فيجد الأبواب كلها موصدة دونه، والأجواء لا تشي إلا بالبؤس والمتاعب واللاأمن. وهو ما يوسّع من رقعة التأملات الارتدادية نحو فضاءات بديلة تخفف عنه هذا الشعور. فيضمّن شعرَه قولَ الله تعالى: ﴿ لِإِيلَافِ قُرَيْشٍ ۝١ إِيلَافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ ۝٢ ﴾[2].

أما الشاعر "سليمان دواق" فقد اشتغل على استحضار المشهد القرآني الذي ينقل صورة بعث الرسول إلى أمته، وذلك لما ترسخه من رمزية دقيقة في التعبير عن المشهد الواقعي للأمة العربية. فهي تعمل على عكس الواقع المهترئ للعلاقة التي تربط الأمة بمصلحيها. فيقول:

أَرَادَ الإِلَـهُ لَـهُمْ رِفْعَةً أَرْسَلَ فيهِمْ رَسُولاً ذَهَبْ
نَفَى عَنْهُمْ زَيْغَهُمْ مُبْدِلاً جَهَالَتَهُمْ بِرَفِيعِ الأَدَبْ
وَأَخْرَجَهُمْ قُدْوَةً لِلْأَنَا مِ، فَكَانُوا لِنَشْرِ الضِّيَاءِ السَّبَبْ
فَمَا بَالُهُمْ بَعْدَ مَجْدٍ عَظِيمْ يَسُوءُ بِهِمْ -رِدَّةً- مُنْقَلَبْ؟[3]

حيث أسهمت الصورة في نقل الواقع الذي تعيشه المجتمعات العربية في ظل المفارقات القائمة حولها، فرغم أن الله تعالى خصَّها بالرسالة المحمدية، وميَّزها عن باقي الأمم بهذه الرفعة، إلا أنَّ واقع العرب والمسلمين لا يبشر بخير. لذلك نجد الشاعر يتقاطع مع الآية القرآنية: ﴿ **لَقَدْ مَنَّ ٱللَّهُ عَلَى ٱلْمُؤْمِنِينَ إِذْ بَعَثَ فِيهِمْ رَسُولاً مِّنْ أَنْفُسِهِمْ يَتْلُواْ عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ ٱلْكِتَابَ وَٱلْحِكْمَةَ وَإِن كَانُواْ مِن قَبْلُ لَفِي ضَلالٍ مُّبِينٍ** ﴾[4]. وذلك من خلال قوله في البيت

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص110.

[2]– سورة قريش، الآية 1، 2، رواية ورش.

[3]– سليمان دواق: أنغام الوفاء (الديوان)، ص125.

[4]– سورة آل عمران، الآية 164، رواية ورش.

الأول: "أرسل فيهم رسولًا"، فهو مقطع يستلهمه من ثقافته القرآنية المترسخة، ليؤثث به المشهد من خلال تعزيز الارتباط النفسي للحادثة، نظرا للمسارات الدلالية المتقاربة في سياقهما.

وبصورة عامة فقد تمكَّن شعراء بني مزاب من تقديم خطاباتهم الشعرية في صورتها المتعالقة بالنص القرآني في الكثير من المواطن، وهي في ذلك إما أن تكون تضمينا للفظة القرآنية في حد ذاتها، أو تضمينا لدلالاتها التي تشي بها، أو تضمينها لصيغتها اللغوية. ويدلَّ هذا على عمق العلاقة الروحية التي تربطهم بالقرآن الكريم خصوصا؛ وبالدين الإسلامي عامة. فهم يجدون في القرآن قدرات لغوية رفيعة، وجماليات إيحائية فريدة. فعلاوة على أنه دستور تشريعي فهو مرجعية لغوية وجب على الشعراء والكتَّاب النهل من معينها دونما انقطاع. ولا شك أن هذا نابع من رؤيتهم الجمالية التي تقوم أساسا على تقديس النصوص الدينية، وإعادة استثمارها من جديد لأجل تعزيزها في أوساط المسلمين. لهذا لا يمكن أن يُعَدَّ الشاعر شاعرا متمكنا –بأتم معنى الكلمة– إلا إن تشرَّب الخطاب القرآني كلية، ومن ثم ممارسة تقنية التعالق معه من خلال استثمار معطياته وجمالياته في سياق لغوي جديد، بحيث يتناسب واتجاه الأبيات.

2– تشرُّب الخطاب الشعري القديم

فكما استفاد شعراء بني مزاب من النص القرآني، فقد استفادوا أيضا من الموروث الشعري العربي القديم، لهذا فإن القصائد القديمة دوما ما تقوم ماثلة أمامهم لحظة الإبداع، أين يعمدون إلى تضمين دلالاتها وقوالبها وإيقاعاتها بشكل قوي في قصائدهم، إيمانا منهم بأنها تعتبر المرجع النموذجي الذي وجب الارتواء منه.

ويمكن لنا أن نفسر نزوع شعراء بني مزاب إلى الاتكاء على الموروث الشعري القديم لسببين، فالسبب الأول "يتمثل في ذلك الاتجاه الإصلاحي الذي عرفته البيئة التي يعيشون فيها، حيث تتشبث تشبثا كبيرا بالتراث، وهذا يتجلى فيما تحفِّظه المشايخُ للناشئين في المدارس القرآنية من أشعار الأقدمين، وتوصيهم لأن يتوجهوا إليه ويستقوا منه، فلطالما كان

هذا التراث الشعري رافدا قويا، يحمي اللغة العربية من الضعف الذي خلفته السياسة الاستعمارية بالجزائر، إذ لا يمكن أن تبلغ العربية شأوا بعيدا ما لم تستمد قوتها من روائع فحول الشعر العربي"[1].

أما ثانيهما فإنه يتمثل في "الركود والتقوقع الذي عرفته الساحة الشعرية بالمنطقة، وعدم اطلاع روادها على النتاجات الأدبية والثقافية الأخرى، ما جعلهم يقصرون نظرهم على الأدب العربي القديم خاصة"[2]. ويتجلى هذا التعالق من خلال الآلية التي يتوسلها الشاعر "عمر هيبة" في البنى اللغوية لنصوصه، ولعل أشد ما تظهر هذه الآلية من خلال استعارته للوقفة الطللية وهو يواجه سيل ذاكرته المتخم. إذ نجده يحاكي المقدمة الطللية، من حيث هي وقفة أمام بعض الديار المتهالكة، فيتشرَّب مناخها اللغوي والنفسي، ثم يعيد إنتاجها من جديد في مطلع نص موازٍ آخر. حيث يقول في قصيدته "الأطلال":

مُذْ "قِفَا نَبْكِ عَلَى الأَطْلاَلِ" قُمْنَا فَبَكَيْنَا ثُمَّ تِهْنَا فَبَكَيْنَا[3]

فالشاعر هنا يستدعي قولة "امرئ القيس":

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذِكرَى حبِيبٍ ومنزِلِ بِسِقْطِ اللِّوَى بينَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ[4]

إذ يريد الشاعر "عمر هيبة" من خلال الأبيات أن يبدو أمام القارئ شاعرا متمكنا، متشربا للتراث الشعري، لذلك لم يتوان في تضمين شعره بعض التراكيب اللغوية المستقاة من شعر "امرئ القيس". فهو يصور لنا الفضاء الذي أضحت عليه الأمة العربية والإسلامية، أين اعتراها الخمول واستبدَّ بها الضعف والوهن، لذلك كان بكاؤها كرمزية تختزل كل الوجع الذي يصيبها. فمنذ أن دأب شعراء العرب يبكون أطلالهم والبكاء لازال متواصلا فيها إلى يومنا، لأن الجرح لم يندمل بعد، فانتفاء البكاء إنما يدل على زوال الآلام والأحزان. فالخسارات التي تتكبدها الأمة العربية إنما هي الأطلال نفسها، لذلك حقَّ لها أن تنتحب وتبكي عليها طول

---

[1]– ينظر: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص ص45، 46.

[2]– المرجع نفسه، ص ص45، 46.

[3]– عمر هيبة: أكباد على الرمل (الديوان)، ص19.

[4]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص7.

الأزمان. فالبكاء يمثل المحور الأساسي الذي تشتغل عليه الأبيات. فبعد القيام تستسلم الأمة للبكاء، ومن ثم يتواصل التيهان، ولأجله تستسلم للبكاء مرة ثانية، ومع قدوم الليل تتماهى في شحوبها ليأخذ منها البكاء مأخذه مرة ثالثة. لذلك جاء إقرار الشاعر مؤلما، أين يشير إلى أن الأمة العربية لا يليق بها إلا ذاك، فالبكاء هو قدَرُ الأمة. ولم يقف تأثر الشاعر بـ "امرئ القيس" إلى هذا الحد، بل تعدَّاه إلى سياقات أخرى، فنجده يستدعي نفس البيت ليعيد تبني دلالته من جديد، فيقول في قصيدته "قِمَمٌ وقِيَم":

قِفْ بِنَا يَا جَمْعُ فِي ذَا الطَّلَلِ   وَارْوِ عَنَّا عَهْدَنَا بِالجَبَلِ
وَاذْكُرُوا قَوْمًا بِهِ قَدْ سَكَنُوا   وَمَضَوْا بَعْدَ اِنقِضَاءِ الأَجَلِ[1]

فالشاعر في معرض وقوفه عند بعض القرى القديمة في وادي مزاب، تستدرجه بعض الديار المتهالكة وبعض الآثار المتصدعة الآيلة للزوال، والتي تدل على أصالة هذه الفضاءات القائمة في المنطقة. إذ لم يجد معادلا شعريا يختزل به تجربته النفسية والشعورية أحسن من قولة "امرئ القيس" التي يستجدي فيها الناس للوقوف على الأطلال. فيوظف نفس الفعل "قف"، وبصيغته الطلبية، حتى يحث الناس على مشاركته ذاك الحدث.

فالذاكرة دوما تجتاح تفاصيل فضائنا الراهن، لذلك فإن الشاعر لا يرى محيطه إلا بمنظار الماضي، فالآثار المتهالكة التي تمثُل أمامه إنما تدل بوجه من الأوجه على الرحيل، والموت، والتحول. فالتحول الذي يطرأ على المكان دوما ما يبعث على الحزن، إننا نستشعر وقع الخوف من فقد المكان، كما نستشعر موت ذكرياتنا التي تستوطن زوايا الأمكنة، ذلك أن آثار الديار تنبئ بوجود حضارة قديمة، لكن آثارها تدل على أنها اندثرت وتلاشت ولم يبق منها إلا الطلل، لذلك فإن الشاعر يتلمَّس وقع التهديد الذي قد يطال ذاكرته، فهو يدعو إلى توفير الحماية لذاكرته من خلال أفعال طلبية: اِرْوِ، اذكُرُوا. فموتُ الذكريات إنما يعني موت المكان لديه.

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص03.

وفي نفس السياق نجد الشاعر "مفدي زكريا" يغترف من معين الشعر الجاهلي، أين يحاول أن يستثمر قوة ألفاظها ومتانة تراكيبها ليعيد إحياءها من جديد في الفضاءات الثورية التي تستلزم طقوسا مشابهة. فمن خلال قصيدته "وقال الله.." يُشبِع الشاعر نزعته الذاتية التواقة إلى الثورة والانعتاق فيقول:

وَنَحْنُ العَادِلُون إِذَا حَكَمْنَا سَلُوا التَّارِيخَ عَنَّا وَالكِتَابَا
وَنَحْنُ الصَّادِقُونَ إِذَا نَطَقْنَا أَلِفْنَا الصِّدقَ طَبْعًا لاَ اِكْتِسَابَا
وَعَنْ أَجْدَادِنَا الأَشْرَاف إِنَّا وَرِثْنَا النُّبْلَ، وَالشَّرَفَ اللِّبَابَا
كِرَامٌ لِلضُّيُوفِ إِذَا اِسْتَقَامُوا بَسَطْنَا فِي وُجُوهِهِمُ الرِّحَابَا[1]

ويظهر جليا من خلال الأبيات أن "عمر هيبة" متأثر بالشاعر الجاهلي "عمرو بن كلثوم"، حين يقول مفتخرا في معلقته الشهيرة:

أَلاَ لاَ يَعْلَمُ الأَقْـــــوَامُ أَنَّـــا تَضَعْضَـعْنَا، وَأَنَّـــا قَدْ وَنِـــيـنَا
أَلاَ لاَ يَجْهَلَنْ أَحَدٌ عَـلَيْـنَا فَنَجْهَلَ فَــوْقَ جَهْلِ الـجَاهِلِينَا[2]

ولا يخفى علينا أن الشاعر "عمر بن كلثوم" قد نظم هذه المقطوعة للافتخار بصيت قبيلته، وللدفاع عن شرفها أمام بعض المتحاملين، ولما كان السياق مشابها أو قريبا فإن الشاعر "مفدي زكريا" لم يتوانَ في تبني قوالبها، فالتحم صوته بفضاء المعلقة، كما استحضر مناخ الأجواء الجاهلية، لينصب نفسه الناطق الرسمي باسم القبيلة؛ والشاعر الفحل الذي يذود عن أمته الجزائرية، وتبرز المقاربة الدلالية متقاطعة إلى حد بعيد ما بين السياقين اللغويين، إذ يستأثر الضمير الجمعي "نحن" و"نا" على جميع الضمائر الأخرى، فالسياق يستلزم هذا الاعتزاز، كونه يعبر بحق عن تمثُّلات الجماعة وتوجهاتها.

فأمام الصراع القائم بين الأمة الجزائرية وبين السلطات الاستعمارية الفرنسية، كان لابد من وجود شاعر يعبر عن هموم هذه الأمة، وعن آمالها وتطلعاتها لغد أفضل، خاصة أمام

[1]– مفدي زكريا: اللهب المقدس (الديوان)، ص ص38، 39.
[2]– الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص – ص، 122 – 129.

الآليات والممارسات التشويهية المعتِّمة التي بات المستعمر الفرنسي يشنها على الشعب الجزائري، وهو الأمر الذي تكفَّل به الشاعر "مفدي زكريا"، فكان صوته يصدح عاليا مفنِّدا ومدافعا عن أصالة هذا الشعب. فتناصه مع الشاعر "عمرو بن كلثوم" إنما يعكس مقدرته الفنية واللغوية في التقاطع مع الموروث الشعري الذي يتناسب مع الفضاء الراهن، فالشاعر يستعرض زاده اللغوي وخلفيته المعرفية التي تستوعب كل هذه النصوص التراثية، فيتلبَّس قناعاتها ويستحضر إيقاعاتها الموسيقية (من خلال اعتماده على نفس الموسيقى في الروي، اعتماده التكرار، وتبنِّيه لبعض الصيغ الأسلوبية الشرطية "إذا")، ومعجمها اللغوي (أفعال أمر، ضمائر "نحن، نا").

ويبدو أن تناص شعراء بني مزاب مع هذا المقطع لم يقتصر على "مفدي زكريا" فحسب، بل امتد أيضا إلى شعراء آخرين؛ أمثال "عمر هيبة". إذ يتشرب معلقة "عمرو" كلها ويحاول أن يستفيد من دلالاتها في تطعيم وتوجيه أفكاره، فيستعير منها الغرض الفخري، والمعجم (الحرب، الهوانا، ألا فلتعلم..)، والإيقاع (الروي)، والصيغ الأسلوبية (الأمر، التحضيض..)، يقول في قصيدته "تحية إلى الثامن ماي":

سَـــلُوا التَّارِيـــخَ عَـــنَّا وَالزَّمَانَا وَعَـــنْ أمْجَادِنَا تَجِـدُوا البَيَانَا

مَتَى ذَعَنَتْ لِمُغْتَصِبٍ نُـــــفُوسٌ مَتَـى قَبِـــلَتْ جَزَائِرُنَا الـهوَانَـــا[1]

ويقول الشاعر "سليمان دواق" في قصيدته "لهفي عليك مدى الأيام يا أبتي":

جَلَّ المُصَابُ فَقَلْبِي اليَوْمَ مُنْفَطِرُ وَوَابِلُ الدَّمْعِ مِنْ عَيْنِيَّ يَنْهَمِرُ

لَهَفِي عَلَيْكَ مَدَى الأَزْمَانِ يَا أَبَتِي لَنْ يَبْرَحَ الشَّوْقُ فِي أَحْشَائِي يستَعِرُ[2]

والمتمعن في البنية اللغوية للأبيات يظهر له جليا مدى التعالق التناصي بالموروث الشعري القديم، ففضاء الحزن الذي يخيم على الأبيات جعل "سليمان دواق" يختار ما يناسب

---

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص – ص، 150 – 153.

[2]– سليمان دواق: نفحات ولفحات (الديوان)، ص131.

مزاجه النفسي، وما يلائم ذائقته الفنية. إذ يتماهى خاصة في البيت الأول مع القصيدة الشهيرة لـ "كعب بن زهير"، أين يقول في مطلعها:

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي اليَوْمَ مَتْبُولُ مُـتَيَّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُجْزَ مَكْبُولُ[1]

وربما كان البكاء أمام الحدث المتمثل في رحيل الوالد يشكل المرجعية الخلفية للكآبة الحاصلة له، إذ يغدو الموتُ تهديدا حقيقيا لكل ما يختزنه الشاعر من ذكريات، فرحيل النفس إنما هو رحيل للذكريات أيضا، لذلك فإن الحزن المخيم على السياق ليس حزنا على الفراق فحسب، وإنما هو حزن على دفن الذكريات الجميلة والتخلي عنها دون رجعة، فرمزية "الأبدية" التي تطال مفارقتنا للفضاء المدجج بكل ما هو جميل هو ما يعمِّق من فجائعية الموقف. فعلاوة على استنجاد الشاعر بـ بردة "كعب بن زهير"؛ فإنه أيضا يوسِّع آفاقه للبحث في مخزونه الشعري عمَّا يسدُّ عليه هذا الحزن الوجودي الذي يعتريه، فلا يجد أحسن من قول الخنساء في رثاء أخويها:

مَا بَالُ عَيْنَيْكِ مِنْهَا دَمْعُهَا سَرَبُ أَرَاعَهَا حَزَنٌ أَمْ عَادَهَا طَرَبُ

أَمْ ذِكْرُ صَخْرٍ بُعَيْدَ النَّوْمِ هيَّجَهَا فَالدَّمْعُ مِنْهَا عَلَيْهِ الدَّهْرُ يَنْسَكِبُ

يَا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى صَخْرٍ إِذَا خَيْلٌ لِخَيْلٍ تُنَادِي ثُمَّ تَضْطَرِبُ[2]

كما يلتقي الشاعران "مفدي زكريا" و"محمد ناصر" بالشاعر "أبو فراس الحمداني"، إذ يستدعيان مناخاتها المؤثثة لها نظرا للتعالق الكبير بينهما، فيقول "مفدي زكريا" في قصيدته "زنزانة العذاب رقم73":

سَيَذْكُرُونَ إِذَا اللَّيْلُ الرَّهِيبُ سَجَى وَجَلْجَلَ الخَطْبُ أَنِّي فِي الدُّجَى فَلَقُ[3]

ويقول الشاعر "محمد ناصر" في قصيدته "نعناع المنتدى":

سَيَذْكُرُنِي إِخْوَةُ المُنْتَدَى بِأَنِّي أَنَا الدُّرَّةُ الغَالِيَهْ

---

[1]– كعب بن زهير: الديوان الشعري، تقديم حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م، ص12.

[2]– الخنساء: الديوان الشعري، جمع وشرح وتقديم حمدُو طمَّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004م، ص17.

[3]– مفدي زكريا: اللهب المقدس (الديوان)، ص29.

فَإِنْ غِبْتُ يَوْمًا تَرَى أَوْجُهًا   تُقَطِّبُ فِي حِيرَةٍ كَابِيَهْ[1]

وهما في ذلك يتناصان مع الشاعر "أبو فراس الحمداني" حينما يلقى نفسه وحيدا منسيا في قومه، فيقول:

سَيَذْكُرُنِي قَوْمِي إِذَا جَدَّ جِدُّهُمْ   وَفِي اللَّيْلَةِ الظَّلْمَاءِ يُفْتَقَدُ البَدْرُ[2]

كما لم يتمكن الشاعر "رمضان حمود" من إخفاء إعجابه بالشعر العربي القديم، حيث ظهرت الكثير من آثارها وظلالها متجلية في قصائده، إذ يقول في قصيدة له:

فَوَاجِعُ الدَّهْرِ أَشْكَالٌ وَأَلْوَانُ   وَالمَرْءُ عِنْدَ حُلُولِ الخَطْبِ وَلْهَانُ
هِيَ الحَوَادِثُ لاَ تَنْفَكُّ تَطْلُبُهُ   وَفِي الحَيَاةِ لَهُ حُبٌّ وَطُغْيَانُ[3]

وهو في الأبيات إذ يبدو متأثرا بصاحب المرثية الشهيرة للشاعر الأندلسي "أبو البقاء الرندي"، أين ضمَّنها كل انفعالاته النفسية وأحزانه المتأججة جراء ضياع الفردوس المفقود؛ أرض الأندلس. فيقول في مطلعها:

لِكُلِّ شَيْءٍ إِذَا مَا تَمَّ نُقْصَانُ   فَلاَ يُغَرُّ بِطِيبِ العَيْشِ إِنْسَانُ

وبناءً على كل هذا يمكننا القول إن شعراء بني مزاب قد وجدوا في التراث الشعري القديم أرضية خصبة يؤسسون عليها تجاربهم الشعرية، إذ يغدو التراث في نظرهم مرجعا أساسيا لا غنى عنه، ولابد من التعالق معه؛ من حيث هو أداة من أدوات التشكيل الجمالي للقصيدة. لذلك فقد كان توجههم إليها توجها مقصودا، يخرج في أحايين كثيرة عن النسق المطلوب، فتأتي قصائدهم عرجاء؛ تتقاطع مع النص الغائب بطريقة فوقية، لا يظهر أنها تشربت التجربة الشعرية والوجدانية للأثر المضَمَّن، حتى يبدو وكأنه تركيب دخيل، مسجون فيها، وهذا ما يُفقد الشعر توهجه ووظيفته الجمالية المنوطة به.

---

[1]- محمد ناصر: المجموعة الشعرية الكاملة، ص458.

[2]- أبو فراس الحمداني: الديوان الشعري، تقديم عباس الساتر، وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د.ط، د.ت، ص67.

[3]- محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، ص ص156، 157.

وهذا ما يسبب للمتلقي صدمة قراءاتية، نتيجة لغياب الاتساق والانسجام، فالعلاقة فيها تبدو متهلهلة فاترة، لا تشي بالصدق الفني. وهم في كل ذلك كانوا مرغَمين على سدِّ بعض الفجوات الإيقاعية لتشكيل الوزن المطلوب، بحيث لم يوَفَّق أغلبهم في التنصل من القوالب الشعرية الجامدة، بحيث يكتفون بجاهزيتها ويضعونها ضمن نتاجهم الشعري، دونما امتصاص لفاعليتها وحرارتها في السياق الجديد.

3- التناص مع الخطاب الشعري الحديث:

لقد اهتم شعراء بني مزاب بالتراث الشعري القديم اهتماما بالغا، واعتدُّوا به اعتدادا كبيرا، إذ يرون فيه الصورة المرجعية المكتملة التي تعكس أرقى درجات نضوج الشعر، لذلك فهم يؤسسون لعلاقات متينة جدا معه، إذ يستأنسون بقوالبه ومبانيه لتأثيث جمالية قصائدهم. كما يقدمونه في أحايين كثيرة على غيره. لكن هذا لا يعني خلو خطاباتهم من الأشكال الشعرية الحديثة أيضا، ذلك أن "النصوص أحيانا تلتقي من غير مقصدية أو ميعاد، لتتلاشى آخر الأمر في نص محايد جديد"[1]. فالمدونة الشعرية لشعراء بني مزاب تتكئ في معظمها على الشعر القديم، ولا يظهر أنها تقاطعت كثيرا مع الشعر الحديث إلا في أبيات معدودة. وربما يعود ذلك إلى تشبثهم بضرورة العودة إلى أرضية لغوية أصيلة، ذات مرجعية فكرية مؤسَّسة ومتينة.

ومن النصوص القليلة التي يتجلَّى فيها التعالق النصي بالخطابات الشعرية الحديثة نجد قصيدة "الضفتان" للشاعر "عمر هيبة"، والتي يصور فيها فضاءات الوحشة والعزلة المخيمة على ذاته، فكان استنجاده بعوالم الكلمة تأسيسا لفضاءات متخيَّلة أخرى، فهي حركة نفسية تحاول أن تولِّد شيئا من الألفة المفقودة:

سَوْفَ نَخْضَرُّ وَيَـعْلُـو فَرْعُنَا إِنْ عَهِدْنَا مِـنْـكُمْ غَيْثًا وَمَـاءْ
زَخَمُ العَيْشِ لَدَيْكُمْ ضَجَّـةٌ وَالـخُطَى مُسْرِعَةٌ دُونَ عَـــنَاءْ

[1]- ينظر: عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2007م، ص289.

وَاللَّـيَالِي لَمْ تَـعُدْ هَـادِئَـةً فَهُدُوءُ المَرْءِ صِنْفٌ مِنْ غَبَاءْ[1]

والشاعر يتناص بشكل قوي مع الشاعر التونسي "أبو القاسم الشابي" في قصيدته التي يقول فيها:

سَئِمْتُ الحَيَاةَ، وَمَا فِي الحَيَاةِ وَمَا إِنْ تَجَاوَزْتُ فَجْرَ الشَّـــبَابْ
سَئِمْتُ اللَّيَالِي، وَأَوْجَـــاعَهَا وَمَا شَعْشَعَتْ مِنْ رَحِيقٍ بِصَابْ[2]

فرغم التقاطع القائم بين النصين إلا أن ما يُلاحظ هو عدم التشرُّب الواعي لنص الشابي من قبل الشاعر "عمر هيبة"، إذ اكتفى باستثمار المعجم اللغوي للشاعر فحسب، وذلك بإيراده لبعض عناصر الطبيعة المتمثلة في: الربع، جو، سماء، النبع، ماء، الليالي.. إلخ. وهو في ذلك لم يستوعب الفلسفة التي يقوم عليها المذهب الرومانسي، حيث اقتصر دوره على الاستفادة من بعض الألفاظ والسياقات في حدود الحاجة الشعرية.

ويبقى من الضرورة أن نشير أيضا إلى التقاطع الكبير الذي سجلته الحركة النقدية بين نتاج الشاعرين "رمضان حمود" و"أبو القاسم الشابي"، إذ نلمس تلك الشحنة الدلالية الحزينة من خلال المعجم المتداول في قصائدهم، مثل: الليالي، الحزن، الدموع، الكآبة، البكاء، الغربة.. إلخ. وهي كلها تحيلنا إلى المذهب الرومانسي الذي يمجد صوت الطبيعة، كما يعمل على دمج عناصرها في الكيان اللغوي والفني لمعمارية النص. وفي قصيدة "الحرية" تتراءى أمامنا نزعة التحرر والتمرد والانعتاق نحو الحرية والحياة، فهو دوما ما يقرُّ بقداسة الحرية، وأحقية كل إنسان في الظفر بها، إذ يقول:

لاَ تَلُمْنِي فِي حُبِّهَا وَهَوَاهَا لَسْتُ أَخْتَارُ مَا حَيِيتُ سِوَاهَا
هِيَ عَيْنِي وَمُهْجَتِي وَضَمِيرِي إِنَّ رُوحِي وَمَا إِلَيْهِ فِدَاهَا[3]

---

[1]– عمر هيبة: حديث القرى (الديوان)، ص62.

[2]– أبو القاسم الشابي: الديوان الشعري، ص ص، 122، 123.

[3]– محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، ص155.

وفي هذا تعالق كبير بقول "الشابي" حينما يستشعر قيمة الحرية، فيهب مؤنّبا استكانة الضعفاء واستسلامهم، فالإنسان إنما خُلِق حرا طليقا، ولا يجب التنازل عن هذا الحق أبدا، إذ يقول:

كَذَا صَاغَكَ اللهُ يَا بْنَ الوُجُودِ وَأَلْقَتْكَ فِي الكَوْنِ هَذِي الحَيَاةْ
فَمَالَكَ تَرْضَى بِذُلِّ القُيُودِ وتَحْنَى لِمَنْ كَبَّلُوكَ الجِبَاهْ
وَتَسْكُتُ فِي النَّفْسِ صَوْتُ الحَيَاةِ القَوِيُّ إِذَا مَا تَغَنّي صَدَاهْ؟
أَلاَ انْهُضْ وَسِرْ فِي سَبِيلِ الحَيَاةِ فمَنْ نَامَ لَمْ تَنْتَظِرْهُ الحَيَاةْ[1]

وضمن تأملات العزلة يحاول الشاعر "مسعود خرازي" أن يختزل تجربة الإخفاق التي ألمَّت به من خلال استحضار رمزية "الحجر الصغير" التي يتغنى بها الشاعر اللبناني "إيليا أبو ماضي". فالشاعر "مسعود خرازي" يتمثَّل نفسه ذاك "الحجر الصغير" الذي لا طائل من وجوده في الحياة، وهو بهذه الرؤية يحاول أن يتقاطع مع التصورات الدلالية للنص الأصلي. فيقول في قصيدته "صحوة":

قدْ كُنْتُ مِثْلَكَ يَوْمًا أَيُّهَا الحَجَرُ أَشْكُو وَأَرْحَلُ فِي صَمْتِي وَأَنْكَسِرُ[2]

وهو في ذلك يتناص مع "إيليا أبو ماضي" في قصيدته "الحجر الصغير":

كَانَ ذَاكَ الأَنِينُ مِنْ حَجَرٍ فِي السَّـ ـدِّ يَشْكُو المَقَادِرَ الـعَمْيَـاءْ[3]

فقد حاول الشاعر "إيليا أبو ماضي" أن يرمز إلى الذات الإنسانية المنهزمة، التي لا تلتقطها اهتمامات الناس من حوله، فجسَّدها بحجم حجر صغير قد لا يساوي شيئا، خاصة أمام حجم الصخور العملاقة التي تشد من قوام السد الكبير. ولم يكن الشاعر "مسعود خرازي" ليستحضر مناخات هذه القصيدة لولا التعالق الكبير بينهما، ففي لحظة تتحول الفضاءات المحيطة به إلى مجرد فضاءات موغلة في الوحدة والمعاناة والوحشة، لذلك فهو يحاول أن يتجاوز تجربته النفسية من خلال تمثُّله لمشهد تقابلي يتخذ من التفاؤل صورة دلالية تعاكس

[1]– الشابي: الديوان الشعري، ص221.

[2]– مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني؟ (الديوان)، ص ص16، 17.

[3]– إيليا أبو ماضي: الديوان الشعري، الجزء 01، تصدير سامي الدهان، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص121.

مسار الإحساس بالحزن والانهزامية لدى "إيليا"، وعلة المفارقة هنا تظهر من قوله "قد كنتُ مثلك يومًا.."، فاللا مقول يظهر من خلال: "لم أعُد مثلك الآن أيها الحجر الصغير، فأنا أكثر تفاؤلا وإقبالا للحياة.."؛ وما يؤكد هذا أكثر هو إعلان براءته من الحزن، ومحاولته قطع حبل الود الذي كان قائما بينهما، مثلما يقول في أبيات لاحقة:

لاَ لَنْ أَعِيشَ عَلَى الأَحْزَانِ مُنْهَزِمًا   لاَ لَسْتُ مِثْلَكَ بَعْدَ اليَوْمِ يَا حَجَرُ[1]

والاتصال بالخطاب الشعري الحديث ليس إلا إجراءً جماليا يلتمسه الشاعر المعاصر في تجربته الشعرية، وربما كان هذا مستندا إلى رؤية نقدية تقول إن الإبداع "لا يمكن أن يكون إلا عملية اختزال لنصوص سابقة، وإضافة نسبية على محور التركيب الدلالي، وبذلك يكون النص قبل كل شيء إجراء نقديا جماليا"[2]. وهذا ما يظهر عند الشاعر "محمد ناصر" من خلال نتاجه الشعري، إذ يعكس مدى تغلغل تجاربه الوجدانية والنفسية في الفضاءات المكانية التي تؤثث ذاكرته. فيقول:

يَا بَدْرُ لَنْ تَنْأَى غَرِيبًا، لَسْتَ وَحْدَكَ فِي الخَلِيجْ

البَحْرُ يُزْبِدُ، وَالنَّوَارِسُ هَاجَرَتْ...

مُذْ فَاضَتِ الغِرْبَانُ تَمْلَؤُهُ ضَجِيجْ

وَالشَّاطِئُ الهَادِي بَكَى، وَالصَّمْتُ يَقْطَعُهُ النَّشِيجْ

وَرِمَالُ صَحْرَاءِ الطَّهَارَةِ زُلْزِلَتْ...

مُذْ دَنَّسَتْهَا نَعْلُ بُوشٍ وَالعُلُوجْ

نَزَلُوا كَأَسْرَابِ الجَرَادِ...

فَأَوْغَلَتْ فِي الحُزْنِ أَزْهَارُ المُرُوجْ

---

[1]– مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني؟ (الديوان)، ص ص17، 18.

[2]– حسين حمزة: مراوغة النص (دراسات في شعر محمود درويش)، دار المشرق، فلسطين، ط1، 2001م، ص05.

يَا بَدْرُ لاَ تَنْأى غَرِيبًا، لَنْ يُصَافِحَكَ الخَلِيجْ

فحَمَامُ مَكَّةَ هَاجَرَتْ مُذْ لَاذَ بِالصَّمْتِ الحَجِيجْ[1]

لقد عبَّرت أبيات الشاعر "محمد ناصر" عن علاقاته المهترئة بالفضاء، إذ أوغل في استحضار الحزن والوحشة التي تصبغ واقعه الراهن؛ جراء الحروب والأوضاع الأمنية المتدهورة. ومن الضروري أن تشكل مثل هذه العلامات اللغوية فضاءً شعريا فنيا خاضعا للتحليل والمساءلة، بوصفه معطًى نصي له تقاطعاته وتعالقاته التأويلية العديدة مع مرجعياته الخاصة، ذلك أن "النص –أحيانا– يعكس صورة دقيقة عن المكان والزمن وجميع الأجزاء والتفاصيل الصغيرة المكوِّنة له"[2]، وقراءة هذا المكان هي –في حد ذاته– بحث في روابطه وأبعاده اللغوية والثقافية والفنية الجمالية التي يتأسس عليها. فالأبيات أعلاه تستمد مرجعيتها الجمالية من التشاكلات النصية القوية التي تقيمها مع قصيدة "أنشودة المطر" للشاعر العراقي "بدر شاكر السياب"، والتي جاء فيها:

سَيُعْشِبُ العِرَاقُ بِالمَطَرْ...

أَصِيحُ بِالخَلِيجِ: "يَا خَلِيجْ...

يَا وَاهِبَ اللُّؤْلُؤِ، وَالمَحَارِ، وَالرَّدَى!"

فَيَرْجِعُ الصَّدَى

كَأَنَّهُ النَّشِيجْ:

"يَا وَاهِبَ المَحَارِ والرَّدَى."

وَيَنْثُرُ الخَلِيجُ مِنْ هِبَاتِهِ الكِثَارْ،

عَلَى الرِّمَالِ،: رَغْوَهُ الأُجَاجَ، وَالمَحَارْ

---

[1]– محمد ناصر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص267.

[2]– ينظر: Jean Milly: poétique des textes, p57

وَمَا تَبَقَّى مِنْ عِظَامِ بَائِسٍ غَرِيقْ

مِنَ المُهَاجِرِينَ ظَلَّ يَشْرَبُ الرَّدَى

مِنْ لُجَّةِ الخَلِيجِ وَالقَرَارْ،

وَفِي العِرَاقِ أَلْفُ أَفْعَى تَشْرَبُ الرَّحِيقْ

مِنْ زَهْرَةٍ يَرُبُّهَا الفُرَاتُ بِالنَّدَى.

وَأَسْمَعُ الصَّدَى

يَرِنُّ فِي الخَلِيجْ

مَطَرْ..

مَطَرْ...

مَطَرْ...[1]

وتظهر التجربة الشعرية لـ "محمد ناصر" مستفيدة من التقنيات الأسلوبية لـ "أنشودة المطر" السيابية، وهذا انطلاقا من أنه "لا يوجد نص ينفصل تماما عن نصوص أخرى، إنه دائرة ممتدة تنتصب في كون زمني منفسح، تتجمع في محورها وما بين محورها كل النصوص المنتجة"[2]. حيث يظهر أنه امتص كل طاقتها وشحناتها ليعيد إنتاجها من جديد، فها هو يحاور القصيدة من خلال مناداته لشاعرها، فيوظف قوله: "يا بدرُ". ويظهر هذا التماهي الاستهلالي كعتبة مؤطرة لهذا التناص الشعري بينهما، فالشاعر من خلال استهلاله بأسلوب النداء إنما يبغي من وراء ذلك أن يؤسس لعلاقة تقاربية تؤسس لالتحام كلي بين النصين، فهو دال على المشاركة الوجدانية لتوجُّه القصيدة السيابية، فاحتشدت بذلك قصيدة "محمد ناصر" بمعجم شعري يفيض حزنا وقهرا: (تنأى، غريبا، الخليج، وحدك، الغربان، الحزن،

[1]– بدر شاكر السياب: الديوان الشعري، المجلد 02، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 2016م، ص ص 125، 126.

[2]– رجاء عيد: القول الشعري (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف، مصر، ط1، 1995م، ص237.

هاجرت..)، وهو بذلك يتشارك مع "السياب" في نفس التوجه والمعجم: (النشيج، العراق، الخليج، بائس، غريق، الصدى، أصيح..)، ولا شك أنَّ كلا النصين يعملان على تصوير الواقع المرير الذي أضحت عليه العراق، والأمة العربية والإسلامية على السواء.

كما يظهر التناص قائما في اعتماد الشاعر "محمد ناصر" على قافية ساكنة مثله مثل ما اشتغل عليه السياب في قصيدته، رغم أنه لم يتحرر تحررا كاملا من قيود القصيدة الخليلية، فهي لازالت تلقي بظلالها على نتاجه الشعري، شأنه في ذلك شأن جميع شعراء بني مزاب المعاصرين (المتأخرين) في بداياتهم المتوجسة مع شعر التفعيلة. ولعل في اعتماد هاته التقنية نزوع متأصل وبحث متجدد عن متنفس لغوي يحتوي كل هذا الوجع المتخم. لأن في السكون مساحات شاسعة لإطلاق الآهات والزفرات المختزنة في الذات، حيث يمكن عدُّها نكوصا نحو فضاءات لغوية بديلة، ذات مرجعيات واقعية.

كما يظهر تأثر شعراء بني مزاب بالخطاب الشعري لـ "محمود درويش" واضحا، خاصة حينما تستأثر القضية الفلسطينية بموضوع قصائدهم، فيعمدون إلى استدعاء نصوص "محمود"، ومن ثم احتواؤها، مستفيدين في ذلك من دلالاتها الإيحائية القوية. ومن ذلك قول الشاعر "عمر هيبة":

لَيْسَ لِي قَصْرٌ، وَمَا بَيْتُ أَبِي غَيْرَ كُوخٍ سَـقْـفُـهُ مِـنْ حَـطَبِ
غَـيْـرَ كُوخٍ بَابُهُ مِنْ حَطَـبِ لَيْسَ لِـي شَمْـعٌ لِـمِـيلاَدِ نَبِي
لاَ وَلاَ أُغْـنِـيَّـةٌ لِلـطَّرَبِ كُلُّ مَـا آكُـلُـهُ لُقْمَةٌ مِنْ سَغَبِ[1]

إذ نلاحظ أن هنالك تعالقات نصية كثيفة، خاصة في الأساليب والصيغ اللغوية الموظفة، فتتكشف البنى الشعرية عن لغة سهلة في المتناول، لكنها متشظية ذات حمولة دلالية مثقلة، حيث يقول "محمود درويش":

أَلُو..

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص180.

أُرِيدُ مُحَمَّدَ العَرَبِ

نَعَمْ ! مَنْ أَنْتَ؟

سَجِينٌ فِي بِلاَدِي

بِلاَ أَرْضٍ

بِلاَ عِلْمٍ

بِلاَ بَيْتٍ

رَمَوْا أَهْلِي إِلَى المَنْفَى

وَجَاؤُوا يَشْتَرُونَ النَّارَ مِنْ صَوْتِي

لِأَخْرُجَ مِنَ ظَلاَمِ السِّجْنِ..

مَا أَفْعَلْ؟[1]

وقد تجلى هذا التناص مندمجا في البنية التركيبية للنص الراهن، من خلال التركيز على المفارقات اللغوية، والاحتفاء بأدق التفاصيل المؤثثة لليوميات الفلسطينية البائسة، وهي إذَّاك تتوزع على محور رئيسي يتمثل في فضاء البيت، والذي يعتبر عند "باشلار" موطن الألفة والأمان، ومستودع الهوية والذاكرة. فالشاعر ينطلق من البيت، ومنه ينفتح إلى العالم الخارجي الذي تتوزع فيه مختلف الأنساق الأخرى. فبذلك يمكن القول إن التناص القائم هنا إنما يتشكَّل أساسا عبر الدلالات التي تعكس حاجة الفلسطيني للحماية والأمان. كما يقول الشاعر "عمر هيبة" في قصيدته "نعم أرحل":

أَلاَ فَاحْذَرْ جُنُونِي أَوْ جُنُوحِي

---

[1]– محمود درويش: الديوان الشعري (الأعمال الأولى)، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص ص165، 166.

إِنَّنِي مِنْ نَسْلِهِمْ

فَالطَّبْعُ أَغْلَبْ

وَالحِجَى شَيْءٌ يُؤَجَّلْ

أَنَا غَضَبِي يُسَاوِي أَلْفَ قُنْبُلَةٍ وَمِرْجَلْ[1]

فهو يتناص مع قول الشاعر الفلسطيني "محمود درويش":

سَجِّلْ... بِرَأْسِ الصَّفْحَةِ الأُولَى

أَنَا لاَ أَكْرَهُ النَّاسْ

وَلاَ أَسْطُو عَلَى أَحَدْ

وَلَكِنِّي... إِذَا مَا جُعْتُ

آكُلُ لَحْمَ مُغْتَصِبِي

حَذَارِ... حَذَارِ... مِنْ جُوعِي

وَمِنْ غَضَبِي!! ... [2]

وهو في هذا يحاول إدماج قصيدة "محمود درويش"، إذ يستدعي دلالاتها وقوالبها لتعينه في توجيه رؤيته الشعرية، لذلك فهو يختار دوال النص الغائب بكل عناية؛ حتى تؤدي مقصديته الوظيفية، خاصة وأنَّ السياق الوارد يتشابه إلى حد بعيد، فالمناخ العام لقصيدة "محمود درويش" يستقصي الوجع والشتات والاغتراب الفلسطيني، بينما ينتصر الشاعر "عمر هيبة" لأرضه/الوطن، ويتشبث بذاكرتها وترابها، فهو يعلن بقاءه وتحدِّيه لكل الأصوات المغرضة التي باتت مصدر ترهيب وتهديد. ويتراءى التناص أيضا من خلال الإيقاع

[1]- عمر هيبة: عن بلاد المجد والشمس (الديوان)، ص75.

[2]- محمود درويش: الديوان الشعري (الأعمال الأولى 1)، ص ص83، 84.

التكراري الذي تشي به دلالات الألفاظ العائدة إلى المتكلم المفرد، مثل: أنا، إنني، احذر، غضبي، جنوحي..، وهي تراكيب لغوية لها ثقلها الدلالي من حيث هي أدوات تقنية لتمطيط فاعلية الذات، وإثبات سلطتها ونفوذها. وهي بذلك تتناسب مع هذا الفضاء العام للقصيدة، باعتباره فضاءً ثوريا ملحميا يقتضي دوالا لغوية تحيل إلى القوة لا إلى الركون أو الاستكانة.

وفي سياق آخر يتبين لنا أن الشاعر "مسعود خرازي" هو أكثر من تأثر باللغة الشعرية لـ "محمود درويش"، إذ نجد في مختلف نصوصه حِسًّا مأساويا كثيفا، ولغة إيحائية حزينة. وربما كان الإحساس بثقل الشتات والتشرد العامل الحاسم في تبني هذا التقاطع. إذ يقول في إحدى قصائده:

سَادَتِي...

مِنْ آخِرِ الحُزْنِ الجَرِيحِ المُتَضَرِّرْ

وَبَقَايَا الشَّوْقِ

أَحْكِي قِصَّةَ الحُلُمِ المُهَجَّرْ

أَيْنَ مِنِّي؟

كَيْفَ ذَاكَ الحُبُّ أَمْسَى غَيْرَ مُثْمِرْ؟

كُلَّمَا اِسْتَيْقَظَ فِينَا أَمَلٌ كَيْ نَتَطَوَّرْ..

يَرْحَلُ الصَّمْتُ بِهْ

فِي وَطَنِي دُونَ مُبَرِّرْ

وَأَرَى الحُزْنَ عَلَى أَجْسَادِنَا[1]

[1]– مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني؟ (الديوان)، ص25.

يتحوَّل جسد القصيدة إلى فضاء مثالي بالنسبة للشاعر، حيث يضمِّنها همومه وآلامه التي تؤرقه، إذ يغدو فضاءه الحاضر منفًى تلفُّه الوحشة والسوداوية القاتمة، وقد انتهى الأمر به إلى ملامسة اليأس، كاشفا عن خبايا ذاته المتخمة بالجروح والكدمات. وإذ هو مستغرق في عالمه ذاك نجده يعانق التجربة "الدرويشية"، بأن يتمثَّل أبعادها النفسية والواقعية، وكأنهما يعيشان حالة حصار واحدة، وتنتابهما مشاعر ضياع مشابهة. فمن خلال هذا المقطع لـ "محمود درويش" نتلمَّس مدى التماهي القائم بين الشاعرين:

أَنَا أَعْرِفُ المُفَاجَأَةْ

لِأَنّي لَمْ أَعْرِفِ الأُكْذُوبَةْ.

أَنَا سَاطِعٌ كَالحَقِيقَةْ وَالخِنْجَرْ

وَلِهَذَا أَسْأَلُكُمْ:

أَطْلِقُوا النَّارَ عَلَى العَصَافِيرْ

لِكَيْ أَصِفَ الشَّجَرْ[1]

وقد استحضر الشاعر "مسعود خرازي" هذه الأبيات لمحمود درويش نظرا لأنها تتلبَّسه، وتشبهه، وتتفاعل مع تجربته الوجدانية التي يتخبط فيها، فهو يتعالق مع قوالبها اللغوية، ويلبس عباءتها ويستحضر جميع طقوسها الدلالية، بدءًا بقول درويش: "سيداتي، آنساتي، سادتي" والتي وردت بتحوير مشابه في قوله: "سادتي". وصولاً إلى الحضور البارز لتيمة "الأنا"، إذ تغدو الذات الشاعرة محور التجربة الشعرية، باعتبارها موضوعة تأملية جمالية تتجسد عبرها الانفعالات الوجدانية التي تخصها بالتحديد. فالتناص مع الشاعر الفلسطيني "محمود درويش" لم يقتصر على البنى النصية والدلالية فحسب، بل تعداه إلى العناوين المشكِّلة للقصائد، وذلك باعتبارها أثرا دالا على النص، فالعناوين ليست إلا أجزاءً صغيرة تحيل إلى النص الكبير. لذلك فقد تشكَّلت عناوين قصائد الشاعر "مسعود خرازي" من

1– محمود درويش: الديوان الشعري (الأعمال الأولى 2)، ص30.

منطلقات "درويشية" بحتة، فهو يحاول أن يعلن عن مقصديتها النفسية وحمولتها الانفعالية عن طريق عملية الدمج والاستعارة والتلبُّس، وكمثال لعناوين القصائد الواردة في ديوان "مسعود خرازي" نجد: (بساطة، انبعاث من رماد الخيبة، حكايات الحلم المهجَّر، اعترافات في حضرة الأميرة، حب بلا بطاقة، حديث الرغبة المتعبة، تراتيل هاربة من قبضة اليأس، ثلاثية العودة، انتماء..). فهذه العناوين وغيرها تستفيد من العناوين التي ضمَّنها "محمود درويش" ديوانه؛ مثل: (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة، الصهيل الأخير، تأملات في لوحة غائبة، بطاقة هوية، يوميات جرح فلسطيني، لوحة على الجدار، ولاء).

كما تتلاقى العديد من النصوص الشعرية لشعراء بني مزاب مع شاعر الثورة التحريرية، إذ يصبح "مفدي زكريا" مرجعية ملحمية تستوجب على كل شاعر الاتكاء عليها، والنهل من معينها، والتقاطع مع لغتها وأساليبها المفعمة بالحماس والقوة. فيصبح بذلك اللجوء إلى ظلال قصائده الثورية مطلبا تمليه عليهم رؤاهم الفكرية والوجودية، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالملاحم الثورية ضد الاستعمار الفرنسي. فاستدعاء نصوصه الحماسية إقرار بالوفاء للثورة الجزائرية، وتعزيز لروح الانتماء لهذه الأرض/الوطن، وكشف للعلاقات الوطيدة التي تربط "بني مزاب" –ممثلة بشعرائها، خاصة الشاعر "مفدي زكريا" نفسه– بكل شبر من هذا الوطن المفدَّى. إذ يقول الشاعر "سليمان دواق":

بِاسْمِ مُفْدِي وَمِنْ مَرَابِعِ مُفْدِي مَهْبِطَ الوَحْيِ مِنْ بَيَانٍ وَرُشْدِ[1]

فـ "سليمان دواق" يُقرُّ بهذا التعالق من خلال مناداة "مفدي" بشكل مباشر، إضافة إلى استعارة معجمه اللغوي المتمثل في: مرابع، مهبط، الوحي، والتماهي مع نبرته الحماسية. كما يتناص الشاعر "عمر هيبة" معه قائلا:

نُوفَمْبَرُ يَا مَوْلِدَ المُعْجِزَاتِ وَيَا نَشْوَةَ النَّصْرِ يَا مُعْتِقُ
وَيَا قَدَرًا ظَلَّ فِي رَوْعِنَا جَدِيدًا فَلاَ يَمْحُو أَوْ يَخْلُقُ
وَيَا جَبْهَةً خَطَّ فِيهَا الزَّمَانُ ضُرُوبَ التَّفَانِي لِمَا نَعْشَقُ

[1]– سليمان دواق: أنغام الوفاء (الديوان)، ص165.

وَيَا مَطْلَعَ الفَجْرِ فِي رَبْعِنَا   وَيَا شَجَرًا غُصْنُهُ مُورِقُ[1]

فتأثر "عمر هيبة" بخطاب مفدي يبدو واضحا جدا من خلال الأبيات، حيث يستحضر أجواء النص الغائب بكامل تجلياته وقوالبه: (نوفمبر، يا مولد، المعجزات، ويا جبهة، مطلع الفجر..)، وربما وصل به الأمر -أحيانا- إلى السقوط في مطبة التقليد المبتذل، فالملاحظ أن أبياته جاءت باهتة، باردة، تفتقد لحرارة الموقف، ولحماسة التوظيف. الأمر الذي يسلب من التناص جماليته الوظيفية المنوطة به. ضف إلى ذلك تأثر الشاعر "مسعود خرازي" به أيضا؛ إذ يقول:

يَا صَحْوَةَ التَّارِيخِ فِي أَرْضِي مَتَى   أَلْقَـاكِ ثَانِيَةً بِوَجْهٍ آسِرٍ؟[2]

كما يظهر تعالق الشاعر "محمد ناصر" مع أجواء النشيد الوطني، فيستحضر لازمته؛ قائلا:

فَاشْهَدِي اليَوْمَ يَا جَزَائِرُ أَنَّا   قَدْ حَفِظْنَا عُهُودَ عَبْدَ القَادِرْ[3]

ولا يسعنا في هذا المقام أن نستجمع كل تجليات التناص الواردة في المدونة الشعرية، إذ حاولنا أن نكتفي ببعض النماذج فحسب. فخلاصة القول في ذلك أن التناص يعتبر أرضية مرجعية يتكئ عليها كل شعراء بني مزاب، فكانت بذلك استفادتهم من التراث الشعري العربي كبيرة جدا، لأنه يشكل نسقا لغويا تراكميا لا غنى عنه في عملية الإبداع الفني، فالقصيدة ليست إلا فضاءً واسعا من كلمات الآخرين، تجتمع مرة أخرى لتشكِّل في مجموعها نصا مكرَّرا لكن بتحويرات إبداعية جديدة. لهذا فقد اتخذت التعالقات النصية في قصائد شعراء بني مزاب ملامح دينية بالدرجة الأولى، وذلك بما يتناسب مع رؤاهم الدينية والفكرية والاجتماعية، فكانت البنى والأساليب القرآنية حاضرة بنفوذها الدلالي، وربما كان هذا الاستدعاء تلبية لحاجات نفسية تلح في البحث عن شرعية تأصيلية مرجعية للنص المولَّد، وهذا لما يتمتَّع به النص الديني من فاعلية في الوعي الجمعي.

---

[1]- عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص ص133، 134.

[2]- مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني؟ (الديوان)، ص49.

[3]- محمد ناصر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص46.

كما تعددَّت صور التناص بأشكالها الكثيرة من خلال استحضار التراث الأدبي، خاصة ما تعلَّق منه بالتراث الشعري القديم، حيث تبرز من خلاله الرغبة الشديدة في تبني علاقات فضائية وطيدة مع الماضي/الذاكرة. وإن كانت زاوية الرؤية الفنية تختلف من شاعر لآخر، إلا أنها تنبئ بوجه أو بآخر عن طبيعة المخزون الأدبي الحافل والمتراكم لدى شعراء بني مزاب، ما يجعل بعض الإشارات تتسلل بطريقة عفوية إلى نصوصهم، لتتلبَّس بمناخاته وقوالبه اللغوية. والشاعر "إذ يلج إلى غايات الاستدعاء من نصوص غائبة؛ شعرية أو دينية أو غيرها، فإن هذا يحتاج منه إلى فهم دقيق للنص الغائب حتى يتسنى له إدماجه وامتصاصه في النص الحاضر، كما يحتاج إلى رؤيا وثقافة واسعة، حتى يتمكن من الانتقاء والوقوع على النص المصدري المتفاعل مع النص الحاضر"[1]، وبذلك الوصول إلى إنتاج نص إبداعي قادر على ملامسة الذوق الجمالي للقارئ.

[1]- ينظر: نعيم الباقي: أوهاج الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 1993م، ص80.

- المبحث الثاني: البنية التصويرية للفضاء

تعتبر الصورة من أهم المكونات النسقية التي تؤسس لجمالية الخطاب الشعري، فهي تعتبر قلبه النابض الذي يمنح الحياة لجسد القصيدة كلها. لذلك فقد كانت الصورة الشعرية ظاهرة فنية موغلة في القدم، تعاطى معها الكتاب والشعراء بكيفيات مختلفة.

فنقول عنها لغة "تصوَّرتُ الشيء: توهَّمتُ صورته فتصوَّرَ لي. والتصاوير: التماثيل"[1]، و"الجاحظ" يعتبر الشعر فنا من فنون التصوير؛ إذ يقول: "فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير"[2]. وبناء على هذا يمكن القول إن التصوير إنما هو حسنُ تعاملٍ مع المعطيات اللغوية المتاحة من حيث هي ألفاظ مشاعة لدى الناس جميعهم، وإعادة تركيبها جماليا حسب الملابسات النفسية والسياقية، فـ "المعاني مشتركة بين العقلاء، فربما وقع المعنى الجيد للسوقي، والنبطي والزنجي..، وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها"[3]. فالتصوير مدخل مهم للوصول إلى "المعاني المحتجبة في الأشياء، حتى تبرزها وتكشف عنها وتصورها للأفهام"[4].

ومصطلح الصورة لم يكن متداولا في القديم، فقد جاء عن "طريق اتصال الثقافة العربية الحديثة بالثقافة الغربية، فهو فيما نحسب ترجمة للمصطلح النقدي العربي -Image- "[5]، الذي يرى في الصورة انعكاسا لرؤى تخييلية تستدعي فضاءات لغوية مختلفة، بحيث تكون قادرة على امتصاص الكثافة الدلالية لذاك الموقف الانفعالي. وهي بهذا تؤسس لـ "ظاهرة التكثيف الزماني والمكاني في انتخاب مفردات الصورة وتشكيلها، ففي الصورة الشعرية تتجمَّع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تأتلف في

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مادة (ص و ر)، ص304.

[2]- الجاحظ أبو عثمان: الحيوان، الجزء 3، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1969م، ص132.

[3]- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د.ط، 1981م، ص217.

[4]- محمد أبو موسى: البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط3، 1988م، ص403.

[5]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص421.

إطار شعوري واحد". ففي هذا الائتلاف ابتكار جديد في صياغة المعاني، بحيث يجعل منها خطابا أدبيا مضاعفا، عن طريق تحويل المجرد من المعاني إلى المحسوس، واستدعاء الغائب إلى جنبات النص. وبذلك تصبح الصورة نوعا من الاستدعاء غير المنطقي للأشياء والمفاهيم، بحيث تسعى إلى زعزعة المسلمات النمطية المألوفة، والتي تخالف التوقعات، وتلامس اللامعقول. وهذا عبر وسائط لغوية مختلفة، تتأسس عن طريق التشكيل الانتقائي.

ويرى "عز الدين إسماعيل" إلى الصورة الشعرية على أنها "تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع. ومن ثم يبدو لنا في كثير من الأحيان أن الشاعر أو الفنان يعبث في صوره بالطبيعة وبالأشياء الواقعة. وقد نُطلق على هذا العبث في بعض الأحيان لفظة –التشويه–، فإذا الحقيقة الواقعة تبدو ناقصة أمامنا، وقد تبدو مزيَّفة"[1]. ومردُّ ذلك أن الفنَّان إنما يبتغي أن يقدم من خلال إبداعه لوحة فسيفسائية تخالف المألوف. صحيح أنَّه يستمد عناصرها من الواقع، لكنه لا يريد أن يصنع من الواقع نسخة ثانية، فهو يعيد هندسة الواقع، وخلخلة تراتيبه بالقياس إلى تجربته النفسية والشعورية.

ولا شك أن الفضاء يلعب دوره الرئيسي في تشكُّل الصورة الشعرية في الخطاب، فالشاعر يفكر بوساطة الصورة. والتعبير بالصورة يعتبر عملا متعلقا بالشاعر بالدرجة الأولى، لأن الصورة معناها إخضاع الواقع بكامل تجلياته إلى المزاج النفسي والحالة الشعورية. فمن هذا المنطلق كان تعاملنا مع الصورة الشعرية لشعراء بني مزاب، أين نجد لها حضورا مميزا في مدوناتهم الشعرية، لأنها تعكس –بشكل أو بآخر– رؤيتهم الفنية تجاه المحيط الذي يأويهم. رغم إقرارنا بوجود بعض الفروقات الفنية في التعامل مع الصورة بين الشعراء أنفسهم، خاصة بين القدماء (مفدي، خرفي، أبو اليقظان، حمود) وبين المحدثين (خرازي، هيبة، دواق، ناصر). وإن دلَّ هذا على شيء فإنما يدلنا على أن التجربة الشعرية لم تعد مجرد هواية متاحة، أو مجرد مسرح لرصف الكلمات، فقد تغيَّر مفهوم القصيدة، وأصبحت نوعا من التماهي الكياني والنفسي بكامل أجزاء التجربة. وعلى هذا الأساس ارتأينا

---

[1]– عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص66.

أن نقف على تشكلات وتمظهرات الفضاء من خلال الصورة الشعرية لدى شعراء بني مزاب، وذلك وفق نقاط ثلاثة تتمثل في: التصوير الواقعي للفضاء، والتصوير الاسترجاعي الارتدادي، والتصوير السردي السينمائي.

أولا: التصوير الواقعي للفضاء: (تبادل المدركات: الأنسنة والتجسيد)

إن الصورة الشعرية لا تكاد تنفصل عن جسد القصيدة، كونها تعتبر انبثاقا عن اللغة، ومعنى هذا أن الصورة لا تتكون تفاصيلها بشكل اعتباطي، ما لم تولد من رحم الشاعر الفنان، فهي تكتسب ماهيتها "بفعل قوتين متساندتين ومتكاملتين؛ أولاهما القوة الشاعرة التي تمنح الشعر قيمة إنسانية جوهرية شمولية، بتحويل الرؤيا الذاتية إلى موضوع تجريبي فني تتوزع أبعاده على الرقعة اللغوية الإيحائية للنص، وثانيهما القوة الناقدة التي تتابع من خلال رؤياها التجريبية للنص المنتج النوازع المتعارضة والمواقف المتشابكة، وتكشف الأبعاد وتعيد تركيب العلاقات بعد تفكيكها من أجل الوقوف على الجمال"[1].

والمتأمل لقصائد شعراء بني مزاب يجد حضورا قويا للصور الشعرية التي تعكس واقعية الفضاء المحيط بهم، فهي صور تحتشد في نصوصهم ضمن تصورات ذهنية مجازية، تستند على التوظيف الفني للتفاصيل اليومية البسيطة، والعناصر الطبيعية والجزئيات الحياتية. ذلك أن جمالية الصورة الشعرية تتحدد وفق "الطريقة التي تفرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به. إنها لا تُشغلُ الانتباه بذاتها، إلا لأنها تريد أن تُلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفاجئنا بطريقتها في تقديمه"[2]. لذلك جاءت الصور في قصائدهم منتزعة من الواقع، إذ تستفيد من حيوية عناصره وجمالية تفاصيله في رسم لوحة فنية زاخرة بالألوان والحياة، فهي جمالية يصنعها الواقع بكافة مستوياته، وذلك من خلال الدوال اللغوية التي تحيلنا إليه، فلا

---

[1]- عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى، المؤسسة العربية للنشر، الأردن، ط1، 1999م، ص43.

[2]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1992م، ص363.

نراها بطريقة خطِّية مباشرة، وإنما يتم ذلك عبر مستويات تبادلية إدراكية داخل الصورة نفسها، كما نلاحظ:

فالشاعر "مفدي زكريا" يبني صوره الشعرية متكئا على معطيات واقعية نابضة يمنحها له فضاؤه، فها هو يتراءى لنا قابعا في إحدى ردهات سجن "بربروس"، يصور الفضاء الفجائعي المأساوي الذي يغشى المكان، خاصة حينما شرع في نقل المشاهد الرهيبة لتنفيذ حُكْم الإعدام في حق أول شهيد جزائري يُعدَمُ بالمقصلة؛ وهو "أحمد زبانة". يقول في قصيدته "الذبيح الصاعد":

قَامَ يَخْتَالُ كَالمَسِيحِ وَئِيدًا   يَتَهَادَى نَشْوَانَ يَتْلُو النَّشِيدَا
بَاسِمَ الثَّغْرِ كَالمَلاَئِكِ أَوْ كَالطِّـ   ـفْلِ يَسْتَقْبِلُ الصَّبَاحَ الجَدِيدَا
شَامِخًا أَنْفَهُ جَلاَلاً وَتِيهًا   رَافِعًا رَأْسَهُ يُنَاجِي الخُلُودَا
رَافِلاً فِي خَلاَخِلَ زَغْرَدَتْ تَمْـ   ـلأُ مِنْ لَحْنِهَا الفَضَاءَ البَعِيدَا
حَالِمًا كَالكَلِيمِ، كَلَّمَهُ المَجْـ   ـدُ، فَشَدَّ الحِبَالَ يَبْغِي الصُّعُودَا
وَامْتَطَى مَذْبَحَ البُطُولَةِ مَعْـ   ـرَاجًا، وَوَافَى السَّمَاءَ يَرْجُو المَزِيدَا
وَتَعَالَى مِثْلَ المُؤَذِّنِ يَتْلُو   كَلِمَاتِ الهُدَى وَيَدْعُو الرُّقُودَا[1]

لقد قدَّم لنا الشاعر "مفدي" عدة مشاهد إيحائية، تتلاحق تباعًا من خلال الحيوية التي تتمتع بها، فالدوال اللغوية ساهمت بشكل مباشر في تشكيل فضاء يعجُّ بالحركة، حيث تلتقط الأحداث من زوايا مختلفة، إذ يلعب الفعل الماضي "قام" دورا محوريا هاما في تأثيث الصورة،

[1]– مفدي زكريا: اللهب المقدَّس (الديوان)، ص ص9، 10.

لأن الفعل هنا يشير إلى الاستعداد والإقبال إلى الموت دونما تردد. بل إنه هو المبادر إلى الموت، فقيامه هذا كان من تلقاء نفسه ومن دون تعنيف أو تدخل، فالموتُ في أسمى تجلياته يصبح مطلبا بطوليا يشي بالحياة والخلود.

وتتظافر عدة حركات أخرى مع الفعل "قام"، لتمنح له الفاعلية، ولتعزز من بسط سيطرته على المنصة. فيأتي الفعل المضارع "يختال" ليمنح الشهيد شعورا نفسيا واثقا، هادئا، ممتلئا بالفخر والاعتزاز، فهو كالمسيح تماما حينما سِيق إلى الصليب، فهو ينفصل عن فضائه الزماني والمكاني؛ ليستأثر بعالمه المتخيَّل، فالموت يكتسب مشروعيته على فتح آفاق جديدة نحو الانعتاق من سجن الحياة، فتصبح الصورة تحاكي الواقع وفق لا معقولية دلالية، ذلك أن الشهيد يعي جيدا أن الموت ليس إلا بداية لحياة الخلود. ويتابع الشاعر نسج مشاهد البطولة والتحدي من خلال الثقل الدلالي الذي تضفيه الابتسامة على السياق، خاصة لما يرافقها ترتيل الأناشيد وشموخ الأنف، فعبر هذه المناظر الدقيقة تتداخل لحظات الصعود إلى المقصلة بلحظات امتطاء الفارس لجواده، وبذلك تتشظى الأبعاد الزمانية والمكانية لساحة المعركة بكامل مناخاتها وحيثياتها، لترتسم بفضاء السجن الحالك. فخيال الشاعر هنا ينطلق من الجزئيات البسيطة المؤطِّرة للسجن، ومن ثم تلتحم بجزئيات جمالية أخرى، يأتي بها الشاعر ليخلق منها فضاء معادلا لفضاء السجن الموحش. فمن خلالها يحاول الشاعر نفي المكان بجميع ملابساته، ومن ثم إعادة إحيائه مجددا بما يتوافق مع الحالة النفسية الحالمة.

ولعل المفارقة القائمة من خلال الصور المتلاحقة إنما تتأسس على الأجواء النفسية المفعمة بالسكينة والألفة والأمان. وهذا ما اشتغل عليه الشاعر من خلال حشد معجم لغوي ثقيل، ينفتح على كل التصورات المشرقة والتمثُّلات البطولية؛ مثل: قام، يختال، نشوان، يتهادى، وئيدا، باسم الثغر، الطفل، الملاك، شامخا أنفه، رافعا، الخلود، زغردت، المجد، تسامى، عيدا، يشعُّ.. إلخ. وطبيعي أن تتأسس الصورة الشعرية على المفارقة الدلالية، إذ

تتجمَّع فيها "عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد، لكن سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد"[1]، لتقدم نفسها في قالب حسي يترجم المزاج النفسي.

أما الشاعر "أبو اليقظان" فإنه يتخذ من مدينة "القرارة" منطلقا فضائيا يبني عليها تصوراته النفسية، فيعمد إلى رسم صور تشبيهية مستقاة من عالَم المكان؛ فيقول:

إِنَّ القَرَارَةَ بَلْدَةٌ مَفْؤُودَةٌ   مُقَاوِمَةٌ فِي سَائِرِ الأَطْوَارِ
إِنَّ القَرَارَةَ بَلْدَةٌ مَحْزُونَةٌ   هَلْ مِنْ شَفِيقٍ مَعْشَرَ الأَبْرَارِ
إِنَّ القَرَارَةَ بَلْدَةٌ مَكْسُوفَةٌ   تَرْثِي شَجَاهَا قَسْوَةُ الأَشْجَارِ[2]

وما يعطي لهذه الصور فاعليتها هو الدور الذي باتت تلعبه "القرارة" في السياق، فهي المرتكز الذي تعود إليه كل الصور الجزئية الأخرى، فقد تراءت لنا المدينة في شريط مُثقَّل بالسوداوية، فهي معلولة، مفؤودة ومحزونة، مكسوفة. فكل هذه الصور تتكاثف وتتوحَّد لتخلق لنا فضاءً حيويا نابضا، أي أن الشاعر قد أكسبَ المدينة روحا وجسما، حتى أنها لتبدو جسمَ شخصٍ مريض متهالك، تتزاحم عليه التراكمات الدلالية لتجعله فاقدا لأمل الحياة كلية. إذ يصور الشاعر الفضاء المديني لـ "القرارة" تصويرا واقعيا، وينزع عنها كل ملامح الحياة، فيتكرر التركيب "إن القرارة" أكثر من مرة، وتليها النعوت بشكل مطَّرد، ما يدل على شدة وقع الأزمة عليه. فتتابُع كل هذه الصفات يحولها إلى فضاء "ميت" بالقياس.

والمتأمل للأبيات أعلاه يلاحظ طغيان الرؤية البصرية في ربط المتشابهات، إذ يستهل الصور جميعها بأداة التوكيد "إنَّ"، ومن ثم يربطها بسياقاتها الإيحائية، هذا حتى يقضي على الفراغات الدلالية التي تفصل بين الطرفين، لتصبح القرارة فعلا بائسة، تفتك بها الأمراض والنوازل. ثم عمد إلى تقنية أخرى، أين كرَّر عبارة "إن القرارة بلدة.." في الأبيات، وما أعطى لهذا التكرار نفوذه الإيحائي هو الشحنة الإضافية التي بات يكتسبها من خلال

---

[1]- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ص108.

[2]- أبو اليقظان: الديوان الشعري، الجزء 1، ص178.

موقعه الاستهلالي، فقد يحدث أن تتباعد أو تتنافر أطراف صوره الشعرية، لكن سياقها اللغوي والنفسي الذي يرافقها يُسهِم بدرجة كبيرة في تقليصه، وحتى إلغائه أحيانا.

وينتقل الشاعر "عمر هيبة" إلى رؤية أوسع وأشمل، من خلال استحضاره للفضاء العربي الإسلامي، متجسدا في "العراق". فالرؤية السوداوية تتنامى لدى الشاعر، حتى تصبح خلفية تتأسس عليها جميع صوره الشعرية، وقد بدا وصف مشاهد السقوط أمام القوات الأمريكية مأساويا للغاية، فإلى وقت قريب كانت "العراق" مشجبا تعلِّق عليه الأمة بعضًا من آمالها، لكن بسقوطها تبخرت الأحلام جميعها. ولهذا كانت الصورة الشعرية فضاءً لغويا وفكريا خصبا يجسِّد مشروعية التواصل مع الذات العربية المنهزمة، كما يمنحها الحق في إيجاد عالم بديل، لأنَّ الفضاء حينها سيغدو مجموعة من الدوال والعلامات اللغوية على جسد القصيدة. فالشاعر "عمر هيبة" يمارس حزنه، ويذرف دموعه بحرقة على أنقاض قلعة "العراق" المتهالكة، فيقول في قصيدته "كلمات في زمن السقوط":

مَا كُنْتُ أَحْسَبُ أَنَّ حَاضِرَةَ الرَّشِيدْ ... تَـذُوبُ مِثْلَ الشَّمْعِ أَوْ مِثْلَ الجَلِيدْ
مَا كُنْتُ أَحْسَبُ أَنَّ حَاضِرَةَ الرَّشِيدْ ... مِنْ حَـــوْلِـهَا حَرَسٌ عَتِيٌّ كَالحَدِيدْ
تَنْهَارُ مِـــثْلَ الرَّمْلِ، مِثْـــلَ خُرَافَةٍ ... وَتَمِيدُ كَالـــوَرَقِ المُقَوَّى كَالجَرِيدْ[1]

تأخذ مدينة "بغداد" (حاضرة الرشيد) كيانها الدلالي من خلال البنية اللغوية التي تشي بها الأبيات، فالشاعر يحاول أن يعايش الحدث الواقع، وأن يساير الزمن الراهن لهذا "السقوط". فيأتي التركيب: (ما كنتُ أحسبُ) في بداية البيتين الأولين ليرسم أجواء من الخيبة والذهول لِمَا آلت إليه الأوضاع. فقد لعب حرف النفي "ما" دلالة محورية في كسر آفاق التوقع، وإلغاء كل احتياطي المخزون التفاؤلي، وهو ما من شأنه أن يُطيل من مسافة الذهول الانفعالي. وحرف النفي هنا يفتح المجال واسعا لاستقبال تقنية المفارقة، والتي تتجسد من خلال الأفعال المضارعة: تذوبُ، تنهارُ، تميدُ. فهي تحمل في ذاتها دلالة الخضوع والخنوع والاستسلام، وليس هذا فحسب؛ فهي تفيد الديمومة والاستمرارية كونها أفعال مضارعة تستأثر

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص197.

فاعليتها بالحاضر لتنطلق إلى عوالم المستقبل. وقد ركز الشاعر في الأبيات على عنصر الحواس، خاصة منها البصرية، لأنها تعتبر الواسطة المثلى القادرة على احتواء الحالة الشعورية والنفسية، فـ "لا يخفى على أحد أن حاسة البصر من أظهر الحواس أثرا وأكثرها أهمية، وذلك بأن ينقل الشاعر ما يراه إلى المتلقي، ذاكرا أوصافه وأحواله المرئية، أو يبرز أمرا عقليا في صورة آخر مرئي"[1].

فكانت "حاضرة الرشيد" تتكرر كل مرَّة في السياق لتؤكد عظم الفاجعة غير المتوقعة، من حيث إن كل تكرار إنما يحمل في طياته بُعدا إيحائيا جديدا لا يشبه الأول، خاصة لما يعمد إلى إرفاقها بتقنية التناظر الدلالي، والتي تعمل على ضبط الإيقاع الجمالي بينها وبين الأطراف الأخرى؛ مثلما نلاحظ:

حاضرة الرشيد ⟺ **ذوبان الشمع**			**حاضرة الرشيد** ⟺ **انهيار خرافة**
حاضرة الرشيد ⟺ **ذوبان الجليد**			**حاضرة الرشيد** ⟺ **الورق المقوى**
حاضرة الرشيد ⟺ **انهيار الرمال**			**حاضرة الرشيد** ⟺ **الجريد**

ويتجه الشاعر "صالح الخرفي" إلى الكلمة ليضمِّنها صرخته المدوية في أمته، خاصة لما استبدَّت بها "العرقية"، وفتكت بأوصالها. ومن ثم فإنه ينزع إلى تبني خطاب شعري يشتغل فيه على الصورة الشعرية، باعتبارها أداة لغوية مضاعفة؛ تعرِّي الواقع وتكشف عن بصريته. يقول في قصيدته:

وَيْحَ شَعْبِي، أَبَيْنَ وِحْدَةِ شَعْبِي	**مَارِقٌ يَعْزِفُ القَطِيعَةَ لَحْنَا**
أَهْيَ دَعْوَى جَهَالَةٍ مِنْ دَعِيٍّ	**نَصَبَ الغرْبَ قِبْلَةً، ثمَّ أَحْنَى**
اِتَّقُوا فِتْنَةَ العُرُوقِ، وَيَكْفِي	**دَرْسُ لُبْنَانَ وَاعِظًا هَزَّ كَوْنَا**[2]

إن مشاعر الاغتراب تفتك بالشاعر نظرا للوضعية التي يرزح فيها شعبه، لذلك فإنه يستدعي القوى الإيحائية للصورة حتى تحتوي مزاجه النفسي، كما تظهر الصورة المنفردة من

[1]– إبراهيم الغنيم: الصورة الفنية في الشعر العربي، الشركة العربية للنشر، الرياض، السعودية، د.ط، 1415هـ، ص89.
[2]– صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، ص106.

خلال نسبة "الشعب" إلى الذات، لتصبح الكلمة في جميع سياقاتها متصلة بـ "ياء المتكلم"، وهو ما يعطي للفضاء بعدا امتلاكيا واستحواذيا، لأنه يعتبر العالم الذي تتأسَّس فيه تجربة الشاعر. والصورة الفردية هنا تُعرِّي العالم الداخلي للشاعر، فيظهر مفجوعا من العرقية التي باتت تنخر كيان مجتمعه، إنه يستشعر ضياع هذا المجتمع، وانزلاقه شيئا فشيئا نحو متاهات خطيرة، لذلك فقد تظافرت جمالية الاستفهام لتعزز من وقع الاغتراب الذي يصيب الشاعر، فيطرح السؤال الأول قائلا: (أبَيْنَ وحدة شعبي مارقٌ، يعزف القطيعة لحنا؟)، وبصورة إلحاحية يُتبِعُه مباشرة بسؤال آخر: (أَهي دعوة جهالة مِن دعيٍّ نصَبَ الغربَ قبلةً، ثم أحنى؟).

فآفة العرقية هنا تعتبر عتبة محورية لأجل الولوج إلى الواقع الاجتماعي المزري، تختزلها الدوال اللغوية المشبعة بالإيحاء، لتمنحها القدرة على التجاوز، فتراتبية السؤالين بهذا الشكل المتتالي يفتح مساحات شاسعة لتمثُّل هذه القطيعة التي تعصف بوحدة الشعب، وقد جاء تصوير هذا "المارق" ليؤدي وظيفته النافذة، ودون أن يثنيه أي عائق عن ذلك. والمفارقة تقوم أساسا على تقنية أخرى؛ تتمثل في التمويه الذي يطال القطيعة، ليحولها إلى ألحان تُعزَف على العامة، فالعرقية في تجلياتها الحقيقية لن تجد تقبُّلا وصدًى لدى الناس. لذلك جاءت الصورة الشعرية لتُكسِب العرقية بُعدا تقبُّليًا، ولتمنحها غلافا تمويهيا يشعُّ بالجاذبية والإغراء. والشاعر هنا لا يقر بشرعية هذا التمويه؛ بقدر ما يريد أن يفضحه ويكشفه على الناس حتى يخلِّصهم من شراكه. وجاء السؤال الثاني لينعطف بالدلالة نحو مسار آخر، فصيغة السؤال تتوخى كشف الحقيقة، من خلال توظيف همزة الاستفهام، التي تخلخل البنية الدلالية للسؤال الأول، لأن السياق الوارد يجعل منها أداة تثير سلطة الاحتمال، كما تعزز من مصداقيته على حساب الأول.

فالصورة الأولى جاءت وكأنها إقرار بحقيقة مَّا، بينما جاءت الصورة الثانية لتكشف عن احتمالية ورود الخطأ في الصورة الأولى، فجاء الخطاب كاشفا للحقيقة؛ فالمارق الذي يزرع العرقية في الناس بألحانه ليس إلا عميلا في يد الأعداء، وهو ما تكشف عنه الصورة (نصَبَ الغربَ قِبلةً ثم أحْنَى). فالعرقية هنا تتحول إلى عمل شنيع غير مستساغ، لأن

صاحبها يبدو "مارقا" (بكل ما تحمله الكلمة من معنى)؛ باعتبارها لفظة توحي بالخروج عن الدين. فالمارق يتلبَّس صفة الانقياد والموالاة للغرب، تماما كما يفعل المسلم أثناء صلاته، ف "القبلة" تشي بالقدسية، كما تشي بالتكرار الذي تجسده الصلوات الخمس يوميا، إذ لا سبيل إلى التوجه نحو القبلة أو الانحناء لها إلا في الصلاة.

وفي سياق آخر استطاع الشاعر "مسعود خرازي" أن يرسم لوحة فنية مثقلة بالانفعالات الوجدانية والشعورية التي تعتريه تجاه وطنه. فرغم سطوة الجفاء وبقايا الخوف إلا أن هنالك أمل يلوح في الأفق، فالشاعر لم ييأس من حصول انبعاث حضاري متجدد يحتويه، ليبدد عنه كل الظلمة التي تملأ المكان. لذلك يتحول نصه هذا إلى فضاء للبوح؛ وللبحث عن الذات. يقول في قصيدته "انبعاث من رماد الخيبة":

عَزَائِي أَنِّي لَسْتُ الوَحِيدَا ... هُمُ كُثْرٌ يُعَانُونَ الجُحُودَا
كَأَنِّي جِئْتُ مِنْ كَوْنٍ غَرِيبٍ ... كَأَنِّي لَمْ أَكُنْ وَلَدًا وَدُودَا
كَأَنِّي لَسْتُ شَاعِرَهَا؛ كَأَنِّي ... رَضِيتُ لِغَيْرِهَا قَلْبِي شَهِيدَا
تَمَلَّكَنِي هَوَاهَا مِنْ سِنِينْ ... فَلَمَّا جِئْتُهَا أَبْدَتْ صُدُودَا[1]

والحق أن هذه الانفعالات النفسية الحزينة لم تكن تخصُّ الشاعر "مسعود خرازي" لوحده، إذ يغدو الحزن والجحود قضية الكثير من المثقفين والمصلحين تجاه أوطانهم. لكن الملاحظ أن ما يؤزم الشعور بالحزن في السياق هو الاستبطان النفسي الذاتي الذي يمارسه الشاعر مع الوطن، إذ يعمد إلى استعارة فضاء ذاتي من خلال ألفاظ مقرونة بياء المتكلم؛ مثل: (أنني، كأني، تملَّكني، قلبي، عزائي..)، وهي كلها ترجمة مباشرة للبعد النفسي الذي يخلفه جفاء الوطن فيه، فالنفوذ الدلالي الذي يشي به "الجفاء" إنما يتجسَّد من خلال الصور الإيحائية التي رسمها الشاعر عن نفسه، فجاء التشبيه بواسطة "كأن" ليصور حجم القطيعة بين الشاعر والوطن.

---

[1]– مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني؟ (الديوان)، ص23.

والمفارقة هنا إنما تتجسد من خلال عدة مستويات، أهمها الأجواء الاغترابية التي تؤسس لها لفظة "الغريب"، فقد باتت هذه الصفة تلاحق الشاعر وتلتصق بتلابيبه وهو في حضن وطنه الأم، فهو يعتبر هاته القطيعة غير مشروعة أبدا، لأنه كان ولا يزال ولدا ودودا، يسخر نفسه لخدمة الوطن. كما يعتبر نفسه الناطق المعبر عن هموم الوطن، وهو ما تؤسس له لفظة "شاعرها" مرة أخرى، خاصة مع اتحادها بالضمير المتصل "ها"، الذي يؤكد عمق العلاقات المتينة بينه وبين الوطن. فكونه "شاعرها" يعني بشكل من الأشكال أنه لا ينفك يعبر عن حبه وأشواقه ولواعجه تجاهه دون غيره، ومن ثمَّ تأتي لفظة "شهيد" لتصور مدى الإخلاص والموالاة تجاه الوطن، فالإخلاص إنما يقتضي تضحية بكل ما هو عزيز، ولا شيء أعز من أن يرهن الفرد حياته للوطن، لذلك لم يرض الشاعر أبدا أن يكون شهيدا لغيرها. و"الهوى" هنا في البيت الرابع إنما يحمل شحنات نفسية كثيفة، فقد وظَّفه الشاعر كملمح وجداني حتى يعطي للوطن صبغة "الحبيبة"، فالوطن ينتقل من عالمه المادي إلى عالم إنساني آخر، فقد منح له الشاعر صفة الأنوثة حتى تتقلَّد دور البطولة في الحب، أين يفتح معها أجواءً من الحب والهوى والحنين، فهو عشق لم يكن وليد نزوة عابرة أو لحظة طائشة، بل هو عشق يمتد بجذوره العميقة في تربة الزمن، لكن كل هذا لم يشفع له أمام حبيبته، فهي دوما تبادله الصدود والخذلان.

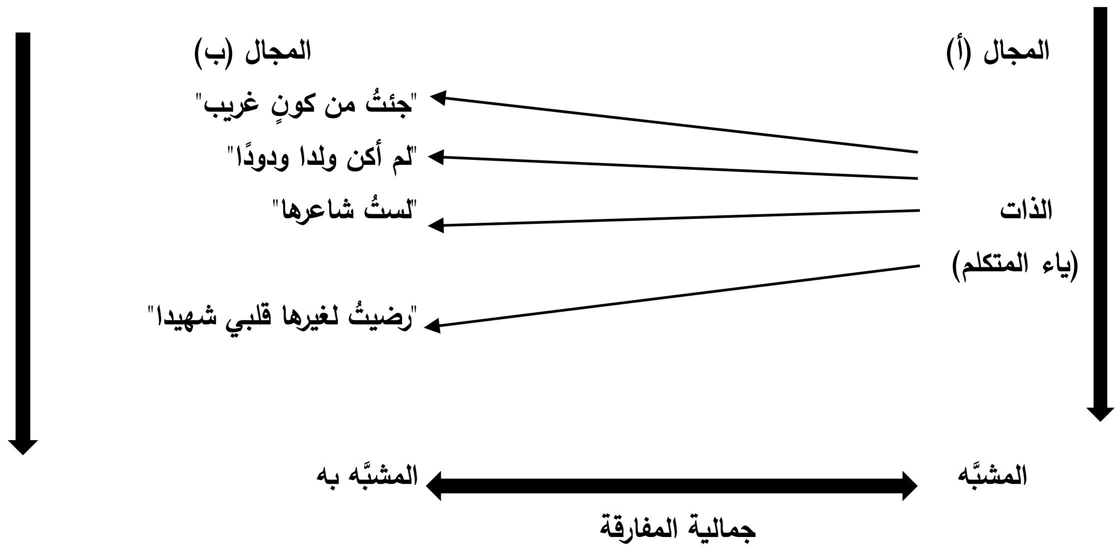
وقد رسم الشاعر عدة صور شعرية من خلال التكرار الذي طال الأداة "كأن"، أين تتحد فيما بينها لتشكل في مجموعها صورة مركَّبة واحدة، إذ إن الصورة المركبة تضم عددا من الصور المختلفة، ترتبط كل صورة منها بالأخرى على نحو مَّا، وبتآلفها تتكوَّن لنا صورة كلية أوسع وأشمل. إذ يحاول الشاعر في كل صورة أن يحافظ على "المشبه" دون أن يغيره، بينما يغير من طبيعة "المشبه به" حتى يتمكن من إدراجه في حقول دلالية مختلفة، فياء المتكلم –التي تعود إلى الشاعر نفسه– تعتبر ثابتة في كل الصور الجزئية اللاحقة:

- فالأولى يناظرها بشخص قادم من كونٍ غريب.
- والثانية يناظرها بولد شقي غير ودود.

– والثالثة يناظرها بكونه لم يكن شاعرا لوطنه يوما.

– والرابعة يناظرها بكونه مات شهيدا لغير وطنه.

ويمكن لنا الإشارة إلى بعض هذه الصور الجزئية من خلال المخطط التالي:



ومن خلال هذه الصور الجزئية نلاحظ الاحتفاء الكبير للشاعر بأداة التشبيه "كأن"، أين يعيد تكرارها أربع مرات حتى يرسِّخ دلالاتها بأوجه متعددة ومتلاحقة في نفس الوقت. وربما كان حضور الأداة مرتبطا بجماليات المسافة التي يريد الشاعر رسمها بينه وبين الوطن، باعتبارهما طرفا التشبيه. فالعلاقات الكثيرة التي تنشأ بين الطرفين لا تبدو سهلة القبض، فهي مراوغة تتشظى دلالاتها دونما توقف، لأن الشاعر يوردها في سياقٍ متضاد مع انفعالاته النفسية، فهو يأثثها في سياقاتها لكنه لا يريد تبني دلالاتها، فهو يقول عن نفسه: جئتُ من كون غريب، لم أكن ولدا ودودا، لستُ شاعرها، رضيتُ لغيرها قلبي شهيدا. لكنه بالمقابل لا يريد إقرار هذه الأفعال، إنه –فقط– يريد أن يدخل في علاقات تفاعلية مع احتمالات دلالية تصب كلها في "حقل الجفاء" للوطن. حتى يتمكن من امتصاص حرارة كل الاحتمالات الدلالية الواردة وراء هذا الجفاء الذي يطاله، ثم نفيها. خاصة حينما تتحد في صورة كلية مركَّبة؛ إذ تنطلق من نقطة واحدة هي ذات الشاعر، ومن ثم تتعاضد كلها لأجل

تأطير المشهد وإعطائه لمسته الاغترابية. فالامتدادات التي تشي بها الصور تتجه لأنْ تثبت مدى ما يتعرض له الشاعر من قهر، فرغم إخلاصه إلا أن الصدود دوما ما يكون جزاءه.

ثانيا: التصوير الاسترجاعي – الارتدادي للفضاء:

تحفل لغة شعراء بني مزاب بالكثير من هذه الصور، إذ يلجأ معظمهم إلى الاغتراف من مخزون الذاكرة والتماهي مع حيثياته، ليصبح الفضاء في جميع تجلياته مقرونا بشريط الذكريات. وهي صور إيحائية تقوم على تقنية الاسترجاع من الماضي؛ خاصة أمام الواقع الراهن الذي بات متوترا، مليئا بالوحشة. إذ يعتبر الماضي لديهم خلفية رئيسية تتأسس عليها جميع تصوراتهم وتأملاتهم، لأنه يرسخ جذور هوياتهم، ويؤسس لتجربتهم المكانية في المنطقة، لأن المكان المتعالق بالماضي هو الفضاء الذي تصوغه الذاكرة، وتمنح له كينونته ووجوديته، لكن بصبغة راهنة آنية. إذن؛ فاستحضار الصور التاريخية المترسبة يعتبر إقرارا بالكينونة الوجودية للذات، وترسيخا لروح الهوية والانتماء، إذ "إن فاعلية الوعي بالفضاء جزء من فاعلية الوعي بالمواطنة"[1]. لأن هذه العملية لا تتحرك إلا في فضاءات الزمن، ومن ثمَّ تتلون جميع الفضاءات بصبغة الماضي، فيصبح حينها اللجوء إلى الذاكرة مطلبا ضروريا للتعبير عن الحالة الشعورية.

فالصورة الشعرية التي تتكئ على الماضي إنما هي استعادة لنمط حياتي عبر المخيال الشخصي، لذلك نجد أن الفضاء عند "مفدي زكريا" لا يرد –في أغلبه– إلا مقترنا بلغة الـ "كان" و"كانت"، إذ يتحول عنده إلى نقطة ارتكاز للذات، تعود إليه لترصد من خلاله إيقاعات الحياة الراهنة. يقول في إلياذته عن وطنه الجزائر:

وَيَا لَوْحَةً فِي سِجِلّ الخُلُو دِ، تَمُوجُ بِهَا الصُّوَرُ الحَالِمَاتْ
وَيَا قِصَّةً بَثَّ فِيهَا الوُجُودْ مَعَانِي السُّمُوّ بِرَوْعِ الحَيَاةْ

[1]– ينظر: ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط1، 1986م، ص08.

وَيَا صَفْحَةً خَطَّ فِيهَا البَقَا بِنَارٍ وَنُورٍ جِهَادَ الأُبَاةْ
وَيَا لِلْبُطُولاَتِ تَغْزُو الدُّنَا وَتُلْهِمُهَا القِيَمَ الخَالِدَاتْ
وَأُسْطُورَةً رَدَّدَتْهَا القُرُونُ فَهَاجَتْ بِأَعْمَاقِنَا الذِّكْرِيَاتْ[1]

إن الإشراق الداخلي للشاعر من خلال الأبيات لا يتحقق إلا بالتغني بالوطن، لكن ليس بملمحه الراهن، بل بالغوص به في أعماق الذاكرة، وكأن الوطن في جمالياته يجب أن يتعالى عن الواقع الآني حتى يبدو في أبهى حالاته. فيغدو بذلك الوطن "لوحة" و"قصة" و"صفحة" و"أسطورة" مخطوطة في "سجل الخلود". ولقد أسهم نقل الدوال اللغوية من سياقاتها النمطية المألوفة إلى مستويات أخرى مفارقة في تعميق مشهد الدهشة والإعجاب، إذ يصبح الوطن لوحة فنية تغري القراء بمعماريتها وتضاريسها المحفوظة في السجل، ودلالة السجل في هذا السياق تحيلنا إلى الماضي، بأمجاده وبطولاته وتاريخه الناصع، فكلها علامات تصويرية تسمو بالعالم الواقعي إلى عالم آخر، تدخل به في صفحات السجل، والذي يمثل بدوره عتبة مرجعية للولوج إلى عوالم مثالية تستوجب الحفظ. والسجل بكل ما يحمله من دلالات إيحائية يتحول إلى فضاء مهم، كونه يجسد قيم الحماية والألفة، وما يعكس هذه القيم بصورة جلية هو التمثيل الذي يجعل من الوطن/الجزائر فضاءً حالما على أرضية الصفحات، وبالتالي فإن الصفحات في مجملها تكون محفوظة بين دفتين قويتين.

والشاعر لم يكتف بصورة واحدة للإفصاح عن أحاسيسه تجاه وطنه، إذ ينتقل إلى تصوير الوطن بـ "القصة"؛ و"الأسطورة" أيضا. وهو ما يجعلنا نتخطى المعلم الزمني الراهن لننتقل به إلى مَعلم ورائي آخر، يغرز جذوره في فضاءات الماضي. هنا يحفر الشاعر "مفدي زكريا" إطارا تخييليا للوطن، يتمثل في الإشادة ببطولاته التاريخية الناصعة. فجمالية الفضاء الوطني إنما تنبثق من عبق الماضي والذكرى، لأن العراقة هي وحدها التي تصنع الألفة من خلال تغلغل جذورها في تربة ماضينا. وما الترديد الذي يطال "الأسطورة" إلا لأقوى دليل على سطوة الماضي ونفوذه، لذلك حينما ترددها القرون سرعان ما "تهيج" الذكريات في أعماقنا، وهذه الذكريات ليست سوى تجسيد نفسي استرجاعي لقيم الألفة والأمان.

---

[1]- مفدي زكريا: إلياذة الجزائر، ص39.

ففي سياق احتفائه بوطنه لم يعتمد على صورة شعرية واحدة، بل أورد عدة صور جزئية متلاحقة؛ وذلك من خلال قوله: "ويا لوحةً"، "ويا قصةً"، "ويا صفحةً"، "ويا للبطولات"، "وأسطورة رددتها القرون".. إلخ. فهذه الصور في تتاليها تشكِّل شحنة دلالية قوية، فهي صور تحاول أن تربط علاقاتها الدلالية بتخوم الذاكرة من خلال الواسطة اللغوية المتمثلة في حرف النداء "يا"، لأن الذاكرة لا تأسس إلا من خلال المعاني التي تشي بها: القصة والأسطورة والسجل والصفحة والبطولات..، لذلك يكتسب الماضي قداسته وسلطته، بينما يصبح الواقع هشًّا لا يفي بالمطلوب. فالشاعر يبحث في فضاءات الماضي عن المجد الذي يسمو به عن الواقع، فيناديه كل مرة ليأتمن على حضوره قربه، وليستشعر الألفة في وجوده.

والصور الجزئية إذ تتآزر وتتكاثف فيما بينها لتولِّد صورة كلية مركَّبة واحدة، تلقي بظلالها المتكاملة على الأبيات كلها، ما يوحي باهتمام الشاعر بالتأثير الإيحائي الذي تشي به أدنى التفاصيل والجزئيات في رسم المشاهد الكلية للوحة الفنية، وهذا ما يصنع للقصيدة تماسكها الدلالي ووحدتها النفسية.

ويمتلك الماضي حضورا مميزا في المخيال الشعري لـ "أبي اليقظان"، كونه يمثل ذكرى للانبعاث الحضاري الذي شهدته الأمة، لكنها –دوما– تبقى ذكرى غير متاحة لأنها قد غاصت بعيدا في متاهات الزمن، ولا شك أن افتقاد الحدث هو ما يصنع رمزيته المثالية لدى الشاعر، إذ يتحول الوطن إلى صورة عظيمة، تستمد حيويتها المرجعية من تاريخيتها، مثلما يشير إلى ذلك "إليوت" في قوله: "كل صورة عظيمة ترينا شيئا نبصره بالعين مع شيء ندركه بالبصيرة، فهي تجمع بين البصر والبصيرة"[1]. يقول "أبو اليقظان":

نَحْنُ أَحْفَادُ جُدُودٍ ... فِي جَبِينِ الدَّهْرِ شَامَهْ
قَدْ بَنَوْا لِلْمَجْدِ قَدَمًا ... كُلُّ أُسٍّ وَدِعَامَهْ
أُمَّةَ الوَادِي اِمْنَحِينَا ... اليَدَ كَيْ نَسْمُو الغَمَامَهْ[2]

---

[1]– ألكسندر إليوت: آفاق الفن، ترجمة إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط2، 1979م، ص83.
[2]– أبو اليقظان: الديوان الشعري، الجزء 02، ص15.

إذ تبرز جمالية الصورة الشعرية من خلال التجسيم الذي تمارسه، ذلك أن الصورة تمتلك قدرة هائلة على تكثيف المعاني واقتصاد العبارة أو الإيجاز. ويظهر جليا أن الشاعر ينحو منحًى ارتداديا يستقصي من خلاله تخوم الذاكرة، فهو يسعى إلى استعادة الوعي الجمعي عن طريق الاتصال بالماضي: (نحن أحفاد جدود)، لذلك فإن صوره الشعرية تحاول أن تستمد شرعيتها من خلال الـ "نحن"، فتتأسس نقطة الاتصال مع الذات بدءا بالماضي، ومن ثم تواصل مسارها حتى نقطة انفصالها عن الحاضر. وسلطة الحضور التي يمتلكها الماضي إنما تتجسد في فضاء الجبين كشامة مهيمنة، فلقد استعار "الجبين" كعنصر بنائي من الإنسان ثم ألصقه بالدهر من حيث كونه عنصرا زمنيا مجردا، ولا شك أن اختيار الشاعر لـ "الجبين" إنما كان لنفوذه الدلالي المهم في تشكيل الرؤية البصرية، فهو يمثل الواجهة السياقية التي ترتسم عليها جميع المحددات الرمزية، لذلك كان انتقاء الشاعر للجبين انتقاء مثاليا، لما له من قوة مركزية في احتواء الجو العام، حيث يرتسم "الأحفاد" على المساحة الجبينية المتاحة مثل "شامة" تمتلك حق السيادة والهيمنة.

ولا شكَّ أن كل هذا الاحتفاء بالأجداد لم ينبع من فراغ، فقد تركوا إرثا حضاريا راقيا لا يمكن التغافل عنه أبدا، وهو ما صوَّره الشاعر من خلال قوله: (قد بنوا للمجد قدما)، إذ تكتسب الدوال اللغوية انفتاحا دلاليا من خلال التراسل الذي تقيمه مع القرائن الأخرى، فيصبح "المجد" –باعتباره معطًى ذهنيا مجردا" ممتلئا بالحسِّية والحياة. خاصة وأن مشهد الصورة يُظهر العلاقة الحميمية التي تربط "الأجداد" بـ "المجد"، وتتجلى بوضوح من خلال التظافر الذي تؤسس له الذات الجمعية في عملية البناء، إذ تحمل "واو الجماعة" في هذا السياق رمزية الالتفاف والالتحام الجماعي لأجل احتواء "المجد"، فقد هبوا جميعا لتأسيس كيانه (قد بنوا)، في إشارة منه إلى أن المجد ليس إلا نِتاجا حضاريا قام على كواهل الأجداد.

ورغم النفوذ الذي يمارسه التصوير الارتدادي في الأبيات؛ إلا أن الشاعر يحاول أن يخفِّف من وطأته في البيت الثالث، فيوظف التصوير الرمزي عبر مناداته لأمته يريد لها الخلاص، وذلك من خلال طلبه أن تمدَّ يدها إليه، لتتمثَّل لنا الصورة كاستدعاء نابض لمشهد

من مشاهد الإنقاذ، والشاعر في ذلك يتكئ على التوظيف الرمزي الكنائي لليد، من حيث كونه يشير إلى معنًى لا يُذكَر مباشرة باللفظ الموضوع له، وإنما يحيل إليه ليكون عليه دليلا، فهي قرينة جزئية تحيل إلى الكل، أي أن "اليد" تعبر –بشكل أو بآخر– عن الجسد والكيان ككل، كما تعبر عن القوة في التصرف والحسم في اتخاذ القرار. ويشكِّل مدُّ اليد في هذا السياق حركة دلالية عميقة تجسد لجمالية السلاسة في التحول الانبعاثي، والانتقال من قطبية "الأسفل" إلى قطبية "الأعلى"، وذلك من خلال تقنية التجسيم التي تشي بها الصورة الشعرية: (كي نسمو الغمامة). فالغمامة باعتبارها عنصرا بنائيا عائما في هذا الفضاء الواسع كانت مرجعا مثاليا بالنسبة للشاعر يجسد من خلالها مفهوم التسامي، فتجاوز بذلك الحدود الذهنية التي يشي بها الفعل "نسمو" إلى حدود إدراكية مادية، وبالتالي التقريب بين المحدود واللامحدود.

ويبقى التشبث بالماضي مطلبا ضروريا في الخطاب التصويري الشعري لـ "عمر هيبة"، إذ يلحُّ عليه كلَّ مرة باعتباره عتبة فضائية لا تكتفي بتاريخيتها فحسب، وإنما تصبح فضاءً بديلا لتجاوز الواقع الراهن، بما تتيحه له من إمكانات في ملامسة الانعتاق والخلاص. يقول في قصيدته "قراءة في الألم":

فِـي زَخَــمٍ مِنَ الآلاَمِ يَنْتَحِرُ المُنَـى، وَتَـضِيعُ أَحْلَى الذِّكْرَيَاتْ
وَيُسَافِرُ الفَجْرُ الجَمِيلُ، وَتَنْضَوِي فِي عُمْقِهَا الآهَاتُ وَالزَّفَرَاتْ[1]

فالصور الشعرية التي وظفها "عمر هيبة" من خلال الأبيات تستند بشكل أساسي إلى فضاء الذاكرة، باعتباره عالما يتيح له انفصالا –ولو كان مؤقتا– عن الواقع الراهن. لذلك فقد عمد إلى استحضار شريط الماضي، أين رتب فيه دوالا لغوية مختلفة تجعله قادرا على تصوير المشهد بكامل مناخاته. فالماضي يثير لواعج الحزن في الشاعر، لأنه يجعله يستشعر مرارة اللحظة والراهن، فكلما تقدَّم به الزمن تعاظم الخطب لديه، فالزمن هو المسبب الأول للغربة، لأنه يتقدَّم بنا مسافات طويلة إلى الأمام، ما ينجر عنه بالمقابل تنامي الشعور

[1]– عمر هيبة: قلب وحجر (الديوان)، ص158.

بالفجيعة جراء فقد ذكرياتنا. فيصور حياته الراهنة على أنها "زخم من الآلام"، إذ تصنع فضاءات "الألم" فاعليتها الدلالية من خلال "زخم"، فهي تحيل إلى سطوة "الآلام" وتعاظمها، إلى الحد الذي يدفع "المنى" إلى الانتحار. ليس هذا فحسب، بل حتى الذكريات التي كان يمكن اعتبارها منفذا للنجدة قد ضاعت. إذن؛ فقد عمد الشاعر إلى نسبة صفة إنسانية لـ "المنى"، وذلك بقوله عنها: "ينتحر المنى"، فالمتعارف عليه أن "المنى" إنما يعني الموت، فكيف إذن للموت أن ينتحر؟ ولا شك أن استحالة الانتحار هنا هي التي تصنع وجه المفارقة، فالموت باعتباره صورة ذهنية تجريدية تحاول أن تتلبَّس صفات إنسان ماثل أمامنا، فيصبح الموتُ يساوي الإنسانُ الذي يُقدم على الانتحار.

فدلالة "الانتحار" تضفي على السياق أجواءً فجائعية رهيبة، ذلك أنها تغرقنا في تعاطي صور بصرية لا نهائية، تجسد لمشاهد الموت، وذلك عن طريق تقنية "التشخيص" التي اكتسبتها "المنى"، فيغدو الموتُ شخصا بكل ما تحمله الكلمة من معنى، حاملا لجميع الخصائص الإنسانية التي تجعله يهرب من قسوة الزمن، ليقع في فخ الانتحار كملاذ آمن. والانتحار إذ يبدو أقصى ما يمكن أن تؤول إليه الأمور، فهو استدعاء لتجربة نفسية وشعورية مؤلمة، تتلخص في اليأس من الحياة، والإحساس بالقهر، والانكسار والضياع.

وتتنامى اللغة التصويرية المأساوية بصورة أكبر في البيت الثاني، إذ تختفي "أحلى الذكريات" لتضيع في متاهات الزمن، لكن تداعياتها تبقى دوما عالقة في ذاكرة الشاعر، فضياعها إنما يتجسد من خلال حركة "السفر"، لذلك فقد استعار الشاعر الحركية التي يتميز بها الفعل المضارع "يسافر" ليُسند إليه "الفجر الجميل"، إذن؛ فقد اكتسب "الفجر" صفة الإنسانية أيضا، لأن "السفر" مرهون بالإنسان فقط. كما يمكن اعتبار "الفجر" أيقونة دلالية تحيل إلى التطلع والترقب، لأن الفجر إنما يسطع ليعلن عن بداية يوم جديد، و"سفره" أو غيابه يعني بالضرورة حضور الظلام، وبالتالي يصبح الظلام ترسيخا لـ "الآلام" و"الآهات" و"الزفرات". وهو ما يؤدي إلى تمثُّل علاقات دلالية جديدة، من شأنها أن تولد فضاءات جمالية تربط بين الواقعي والمجرد.

فالشاعر من خلال صورة "السفر" يجعلنا نتصور مشاهد مؤلمة عن الرحيل، لأن السفر دوما ما يشي بالبعد والهجران، والرحيل دون عودة. فاحتمالية الفقدان تنمي الإحساس الحاد بالألم، لذلك فإن الشاعر يعلن قطيعة مع الواقع، ومع المستقبل أيضا من خلال اتصاله بالذاكرة. أين عمد إلى نقل الدلالة من درجتها الدنيا إلى درجة أعلى، كما نقل الدلالة من مرتبتها المجردة إلى مرتبتها الحسية:

- ينتحر المنى ⟷ الإنسان ينتحر ⟸ الانتحار خاصية إنسانية = المنى إنسان (أنسنة وتشخيص المنى)
- يسافر الفجر ⟷ الإنسان يسافر ⟸ السفر خاصية إنسانية = الفجر إنسان (أنسنة وتشخيص الفجر)

كما يمكن أن تتجسد هذه الصور الارتدادية من خلال استدعاء الشاعر لفضائه الطفولي، وذلك لما يعكسه هذا الفضاء من قيم البراءة والطهر، فتوظيف "الطفل" عادة ما يعكس حلم الشاعر في السفر إلى الماضي مرة ثانية، والعودة إلى زمن الدفء، والحرية اللامحدودة، فالطفولة إذن توقظ الذاكرة، وتبعث بها إلى مسارات حالمة تغوص في أعماق الزمن، حتى تصبح الطفولة منظارا يرى به الوجود، فترتسم معالمها في كل الأشياء والتفاصيل. لذلك نجد الكثير من شعراء بني مزاب ينهلون من معين الطفولة المتدفق، بما تثيره فيهم من إغراق في الذاتية، وبما تستوقفهم فيه من صور تشع بالألفة والحميمية، وهذا ما يعزِّز من شاعرية الفضاء لديهم. كما ونجد الشاعر "حمود رمضان" يعزف على وتر الطفولة، ويحاول التعاطي مع جمالياتها من خلال التوغل في مناخاتها، كونه الوتر الوحيد القادر على احتواء ذاته الحالمة، وتخليصها من وحشتها أمام كل الصخب الذي يشي به الفضاء الراهن. فيقول في قصيدته "في سبيل الحق":

عِشْتُ فِي الدُّنْيَا كَئِيبًا بِشُعُورِي وَاهْتِمَامِي
صَاحِبُ الفِكْرِ يَشْقَى فِي نَعِيمٍ وَكَمَالِ
إِنَّ حُلْوَ العَيْشِ مُرٌّ لَيسَ يَصْفُو لِلْكِرَامِ
لَيْتَنِي كُنْتُ صَبِيًّا أَمْتَطِي مَتْنَ الخَيَالِ
فِي نَعِيمٍ وَهَنَاءٍ لاَ أَرَى البُؤْسَ أَمَامِي

سَابِحًا طُولَ حَيَاتِي فِي بُحُورٍ مِنْ جَمَالِ[1]

لقد جسدت الصور الشعرية مدى تمسك الشاعر بذاكرة الطفولة، ذلك أن الشاعر دوما يكون في حالة اتصال بالصور والتجارب التي يختزنها في عمق ذاكرته، فهو يريد منها أن تظهر إلى السطح مجدَّدا. إذ يرهن الواقعُ البائسُ إحساسَ الشاعر "رمضان حمود" بحلاوة الحياة، فتصبح "الكآبة" ملمحا نفسيا يسيطر على حالته الشعورية، نظير الفقد الذي طال "طفولته".

وبالتالي فإن نكوصه نحو فضاءاتها يجعله بالضرورة لا يستسيغ اللحظة الراهنة بجميع تجلياتها، فرغم حلاوتها (إن حلو العيش مر، يشقى في نعيم وكمال) إلا أن سطوة الشقاء تمتد لتستغرق حياة الشاعر كلها، وعلته في ذلك أنه يفتقد دهشة الطفولة، وطهرها وبراءتها؛ فيصبح الاهتمام والوعي بالوجود حملا يثقل كاهله، فلا يجد مخرجا مثاليا أحسن من الهروب والارتداد عنه إلى عالم الطفولة (عشتُ في الدنيا كئيبا بشعوري واهتمامي). وهو في ذلك يتناص مع قول "المتنبي": (ذُو العقلِ يشقَى في النعيمِ بعقلهِ ** وأخُو الجهَالةِ في الشَّقاوةِ ينعمُ). وفي مقابل "الكآبة" التي تشتغل عليها الأبيات يبرز "الطفل" كأيقونة دلالية تواجه هذا الكم الكبير من الوحشة والبؤس، فالشاعر يستعير صورة الامتطاء حتى يسافر عبر الخيال، نحو مقصده في الأقاصي البعيدة، لذلك كان استحضار "السفر" وجها إيحائيا

---

[1]- محمد ناصر: حمود رمضان الشاعر الثائر، ص151.

عميقا يحيلنا إلى إدراك مدى طول المسافة وجموح الحلم الارتجاعي، فلطالما كانت الطفولة منبعا للوداعة البريئة أمام زيف الواقع وسوداويته.

وتتسع دائرة الحلم بشكل متنامٍ في السياق التصويري لعالم الطفولة، وذلك من خلال لفظة "ليت"، فهي تحيل إلى تمثلات خيالية قد لا تصدق في أرض الواقع، لكنها تبقى –دوما– تمارس تجلياتها عبر امتداداتها الموغلة، لتثير لوعة اكتسابها من جديد، إذ يغدو "الحلم" إرثا معرفيا راقيا حسب "رولان بارت"، لأنه يرسم "منطقا واعيا، مترابطا ترابطا رهيفا لا مثيل له، لا يستطيع امتلاكه سوى عمل يقظ مكثف"[1]. إذن فالواقع البائس يُنمِّي أحاسيس الكبر والاكتمال لدى الشاعر، فإحساس الاكتمال هذا يعني –بوجه من الأوجه– احتمالية النهاية أيضا، لذلك كانت الطفولة دوما ما تشي بتمثُّلات البدايات البريئة الجميلة، فالطفولة لدى الشاعر إنما تعني الامتلاك والتفرد، وهذا ما تعكسه الصورة الاستعارية الأخرى المتمثلة في قوله: (سابحا طول حياتي في بحور من جمال)، فامتدادات الحلم نحو الطفولة تتسع شيئا فشيئا لتجسد فعل الانعتاق في الفضاء، فتكون بذلك "السباحة" مؤشرا دلاليا على جمالية الألفة والانطلاق، و"السباحة" هنا كفعل إشاري إنما تدل على الثبات والتجدد، ذلك أن ألفة "الصبا" التي يريدها الشاعر تبقى متجذرة؛ ثابتة، كما تدل عليه (طول حياتي). فلعل في استدعائه لطفولته ما يوفر له حاجته الملحة للحماية، وما يؤسس لفاعلية التملُّك والتجاوز لديه أيضا.

وفي قصيدة "ذكريات من داخلية الحياة" يستدعي "سليمان دواق" زمن الطفولة البريئة التي قضَّاها في داخلية "معهد الحياة"، أين يستلهم صورا إيحائية تترافق مع عزف إيقاعي حزين، تستقصي ألفة الأمس وتلح على حضوره، أمام سطوة الواقع. حيث تتسلل بعض التمثلات الطفولية المدَّخرة لتطفو إلى السطح، باحثة عن قيم الصفاء والانعتاق المفتقدة:

هُوَ الحَنِينُ إِلَى مَهْدِي يُرَاوِدُنِي   يُفَجِّرُ الحُبَّ وَالأَشْوَاقَ فِي الكِبَرِ
إِنِّي أَحِنُّ إِلَى صَحْبٍ مَلاَئِكَةٍ   وِدَادُهُمْ رَائِقٌ، خَالٍ مِنَ الضَّجَرِ

---

[1]– رولان بارت: لذة النص، ص98.

إِنِّي أَحِنُّ إِلَى جَوٍّ بِهِ مَرَحٌ يُزِيلُ مَا يَعْتَرِي مِنْ لَوْثَةِ الكَدَرِ
إِنِّي أَحِنُّ إِلَى لَحْنٍ يُخَامِرُنَا فِي جَلْسَةٍ، دُونَمَا نَايٍ وَلاَ وَتَرِ[1]

إن حركة الارتداد نحو الطفولة تبتدئ انطلاقا من "الحنين"، إذ يكتسب "الحنين" فاعليته الدلالية كحدث مهيمن على الخطاب التصويري في الأبيات أعلاه، لأنه ينهض بالجماليات التي تشي بها الطفولة، وهو في كل ذلك متأثر بلغة الشاعر الفلسطيني "محمود درويش"، إذ يتناص معه في قصيدته التي مطلعها:

أَحِنُّ إِلَى خُبْزِ أُمِّي

وَقَهْوَةِ أُمِّي

وَلَمْسَةِ أُمِّي[2]

فالشاعر يمثِّل له من خلال الفعل المضارع "يفجِّر"، ما يعطي الانطباع بقوة الارتطام الذي يُحدثه الانفلات الزمني في النفس، فارتداد الذاكرة نحو عوالم الطفولة يعتبر تفجيرا وخلخلة للحالة الشعورية، خاصة ما يخلِّفه هذا التفجير من تبعات وأحداث تمسُّ "الحب" و"الأشواق" على وجه الخصوص، حيث إن استمرارية هذا التأثير الانفجاري يخضع إلى الاستمرارية والديمومة والدينامية التي تتسم بها الأفعال المضارعة. فالصورة النابضة التي يحملها الفعل "يفجر" تستعير فاعليتها من عامل القوة التدميرية وعامل المفاجأة أيضا، ما يتيح للإنتاجية النصية من إثارة تخييلات حلمية تتسرب إلى الحياة الواقعية (الكِبَر)، كنمط مقاوماتي ثوري ضد البؤس. فتغدو المدركات الطفولية رؤية تلتبس بالفضاء الواقع، لترهن امتداداته ومناخاته الخاصة، مثلما يبينه المخطط:

[1]– سليمان دواق: نفحات ولفحات (الديوان)، ص ص107، 108.

[2]– محمود درويش: الديوان الشعري، الأعمال الأولى 01، ص106.

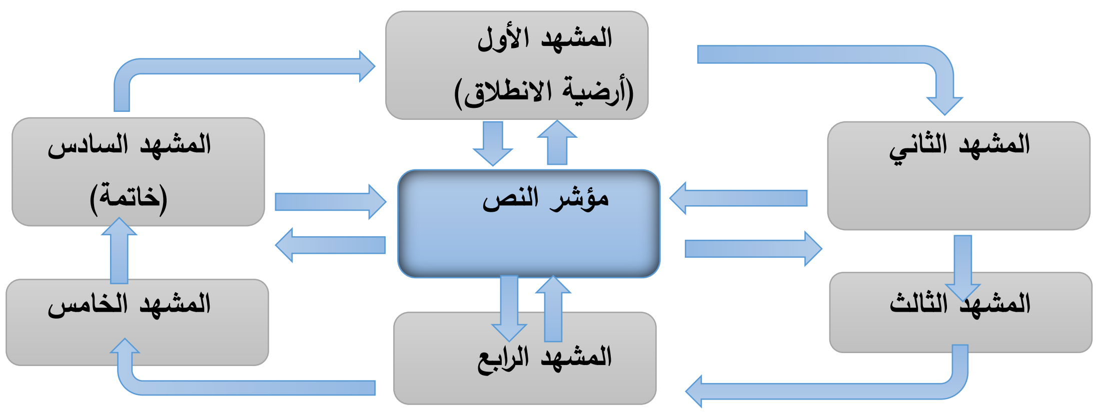
هيمنة الفضاء الطفولي على الخط

والحلم فيما يختزنه يحمل الكثير من الصور التي تحيل إلى الطفولة، حيث يمتد بالشاعر مسافات موغلة في الزمن، ما يعني أن مخلفات التفجير قد طالت الكثير من الفضاءات، فالشاعر يشحن كل التفاصيل والجزئيات بعبق الطفولة، فيتمثَّل أصحابه "ملائكة"، "يخامرونه الألحان"، ويزيلون عنه "لوثة الكدر". فالشاعر ينحو بلغته منحًى تصويريا انزياحيا، فهو يضفي على المدركات اللغوية المعيارية علاقات استعارية جديدة. إذ خلع من الأطفال آدميتهم ليصبغهم بصبغة النقاء، والواسطة في ذلك هي الملائكة، كما أكسب الألحان روح الانتشاء والمتعة بواسطة الفعل "يخامرنا"، إضافة إلى تصوير الكدر على أنه ماء راكد ملوَّث أو نحوه. فالشاعر في كل ذلك يعمل على التكثيف الدلالي من خلال تجميع الذكريات الطفولية المتشظية، والتي تقوم أساسا على استثارة الحواس وتبادل المدركات فيما بينها، فقد يسلب الشاعر من الوحشة ما تؤديه بعض الحواس لكي تدركه، وبالمقابل فإنه يُنعِم عليها بحواس بصرية أو لمسية أو ذوقية مستعارة، ليشكِّل بها فضاءً دلاليا جديدا تنهار فيه كل التقاليد اللغوية البنائية، بحيث تتعاضد كلية لتكثيف المشهد الطفولي في "داخلية الحياة". وهو ما يكسب السياق طاقة مفعمة بروح الانبعاث والتجدد.

ثالثا: التصوير السردي السنيمائي للفضاء:

وتعتمد تقنية التصوير السردي على استعارة تقنيات معينة من المشاهد السينمائية، وهي في معظمها تكمن في حركيتها وتفاعلها وترتيبها لأجل إضفاء نوع من الجمالية عليها. أي أن هنالك صور تتوالى ثم تعقبها صور أخرى؛ وهكذا، في إطار صورة كلية أكبر تجمعها وتحتويها، حتى تغدو متماسكة الأنساق، لهذا وجب أن تتوفر على خيط داخلي دقيق يربط بينها. فتصبح كل صورة رغم انفصالها عن قرينتها منكفئة على ذاتها، في الوقت الذي

تتواشج فيه بالمقابل مع اللوحة الخلفية الجامعة لها، فتكون أرضية الانطلاق على شكل مشهد تصويري يختاره الشاعر حسب ما يملكه من معطيات لغوية دلالية، ثم يُتبعها بالمشهد الثاني، والثالث، فالرابع... وهكذا دواليك حتى يكتمل التصوير بمشهد ختامي له علاقته الوطيدة بالمشهد الافتتاحي. أي أن الصورة تختتم بترابط معنوي يرتدُّ مرة أخرى إلى البؤرة الأولى التي تأسَّس منها التصوير، هذا حتى لا تنقطع الصلة بين المشاهد المتلاحقة. فكلما ظهر شيء من الانفصال أو يكاد كلما تصدَّى مؤشر النص للأمر، فيعمل على إعادة الصلة بين كل مشهد وآخر، وعلى بعث الترابطات التي تقوم أساسا على مبدأ السلاسة الفنية والمنطقية. مثلما يوضحه المخطط التالي:



اتجه الخطاب الشعري لشعراء بني مزاب لأنْ يتفاعل مع العديد من العناصر البنائية الفنية، خاصة القصة، أين عمد الشعراء إلى استثمار الطاقة الإيحائية التي تكتنزها اللغة السردية، لأجل تمثُّل الحالات النفسية والشعورية التي تعتريهم. فجمالية اللغة تستمد قوتها من الإيحاء السردي الذي تحمله الصور الشعرية، لا في المباشرة والاكتفاء بالوصف والتصريح المجرد، وبالتالي فالسرد يعد أحد أكبر مقومات الصورة الفنية التي تتأسس عليها. فقد استلهم الشاعر "رمضان حمود" جماليات التصوير الدرامي التي تقوم أساسا على التسلسل البنائي والحركي النابض للأحداث، ففي قصيدته "موت الغريب آية في البؤس" يتجلى البعد الدرامي الإنساني واضحا من خلال تصويرها لثيمة الموت وهي تغرز مخالبها في ضحاياها، فلم يعد

الموت مجرد حدث نمطي عابر، إنه يتمثَّل لديه كفضاء فجائعي يعبر عن أزمة وجودية حادة تخترق كيانه. وينطلق المشهد الأول عن طريق تصوير الموت كسهم نافذ يخترق ضحيته، ومن هنا تتبني جماليات الفجأة المنوطة بشبح الموت، فيقول:

مَاتَ مِنْ غَيْرِ عِلَّةِ الأَجْسَادِ نَائِيًا عَنْ دِيَّارِهِ وَالبِلاَدِ
قَدْ أَتَاهُ المَنُونُ وَاللَّيْلُ هَادِ فَجْأَةً نَابَهُ بِغَيْرِ اِتِّعَادِ
فَغَدَا ساكنَ الحَشَا والفؤاد

فَهُوَ لاَ شَكَّ فِي الوَدَاعِ تَكَلَّمَ بِكَلاَمٍ مُقَطَّعٍ لَيْسَ يُفْهَمُ
بَاتَ لَيْلاً يَئِنُّ وَالرُّوحُ فِي الفَمِ وَيُنَادِي وَنَفْسُهُ تَتَأَلَّمُ
قائلا والرحيلُ صارَ محتَّم[1]

إن استعارة الشاعر لتقنية التصوير السردي يُصبغ المشهد بروح الابتكار، إذ تتنامى الحدود الدلالية المأساوية للموت لتجعل منه حدثا مفعما يضاعف من حِدَّة التوتر، إذ من المتواتر لدى الناس أن الموت لا يخطف إلا المسن أو العليل، وبناءً على هذه الجزئية الدلالية المنمطة يحاول الشاعر أن يكسر خطية التوقع لدى المتلقي، وذلك من خلال فاعلية "الفجأة" في قوله: (مات من غير علَّةٍ). ولم يقف الشاعر عند هذا الحد، بل حاول تأثيث المشهد بمجموعة من الحوافز الحكائية، يختزلها في الثقل الدلالي الذي تنوء به عبارة: (نائيا عن دياره والبلاد)، و(الليل هاد)، فهي صور إيحائية ثقيلة تعمل على التكثيف، إذ يتعاظم وقع الموت في فضاء الغربة، بعيدا عن الأهل والخلان والبلاد، كما أن الليل يلقي بظلاله الموحشة على الحدث، فيعمل على تشويش الدلالة المعيارية وخرق قوانينها المتعارف عليها، من خلال الظلمة الحالكة التي تشي بتنامي احتمالية الخطر واللاأمن. والإغراق في عالم الموت يقتضي من الشاعر توظيفا كليًّا لجميع الآليات التي تقوم عليها التجربة السردية، حيث يعمد إلى الاستئناس بتقنية الحوار الذاتي، والتي يكسر من خلالها الهيمنة الأحادية التي بات الخطاب الشعري العربي يُعرَف بها. فيضيف قائلا:

1- محمد ناصر: حمود رمضان الشاعر الثائر، ص148.

أَمْهِلِينِي مُنَيَّتِي لِلْغَدَاةْ أَمْهِلِينِي أَشُمُّ رُوحَ الحَيَاةْ
أَمْهِلِينِي إِلَى أَوَانِ الصَّلاَةْ لَكِ مِنِّي إِنْ شِئْتِ أَسْنَى الصِّلاَتِ
وَاشْمُتِي بِي بَعْدَ كُلِّ العُدُاةْ

أَمْهِلِينِي أرَى عَزِيزًا شَفُوقًا وَالِدِي، كَانَ لِي مُحِبًّا صدُوقا
ثُمَّ أُمِّي–فَالمَوْتُ صَارَتْ حَقِيقَةً ثُمَّ زَوْجِي إِذْ عُدْتُ عَنْهَا سحيقا
فَهِيَ كَانَتْ لَدَيَّ عَوْنًا رَقِيقًا[1]

وينطلق الحوار داخل فصول الصورة، بين شبح "الموت" الكاسر الذي جاء من غير ميعاد، وبين ضحية مؤجَّلة سينال منها "الموت" قريبا، وتأخذ المفارقة السردية الحزينة سلطتها داخل البنية الحوارية، إذ يشتغل "الضحية" على تعاطي خطابات انهزامية تضج بالقهر والركون، ونحن نكاد نسمع صوته يأتي مبحوحا وهو يترجى الموت أن يمهله بعض الوقت؛ قائلا: (أمهليني منيتي للغداة..)، (أمهليني أشم روح الحياة)، (أمهليني إلى أوان الصلاة)، (أمهليني أرى عزيزا)، وتبدو النزعة الإلحاحية متجلية من خلال التكرار الذي تشي به العبارات السابقة، فهي تتراءى على أنها أفعال أمر، لكنها لا تؤسس لفضاء سلطوي بقدر ما تفتح مسارات تأويلية واسعة لتداعيات الالتماس والترجي.

فالموت كطرف فاعلي في العملية الحوارية لا تصدر منه أية عبارة، فهو في ذلك يكتفي بممارسة حوار "الصمت"، حتى يعمد إلى امتصاص الحرارة المأساوية التي تعتري الضحية. وهو ما يمنح للضحية فرصة الاسترسال في الحوار، فيعدِّد أمانيه وأحلامه التي لم يسعفه الحظ فيها، إذ تغدو الحياة بجميع جزئياتها فضاءً أليفا مطلوبا، خاصة تلك التفاصيل التي يتأسس عليها عش البيت، من أب وأم وزوجة ومساحات للحياة والألفة. إنه حوار يؤزم المشهد النصي ويعمل على الرفع من حدة التوتر النفسي فيه، حيث يستأنف "الضحية" حواره في نسق تصاعدي حاد، فيضيف متسائلا:

أَيْنَ أَهْلِي يَرْثُونَ لِي وَبِحَالِي أَيْنَ مَنْ عِشْتُ بَيْنَهُمْ فِي دَلاَلِ

---
[1]– المصدر نفسه، ص148.

لَيْتَهُمْ يَسْمَعُونَ صَوْتَ مَقَالِي لَيْتَنِي قُرْبَهُمْ وَلَوْ فِي الخَيَالِ
كَيْ يَرَوْا نَجْمِي مَائِلاً لِلزَّوَالِ[1]

فأمام هول الموقف النفسي نجد الشاعر يلجأ إلى توظيف السؤال، حتى يضمّنه الذهول الذي يعتريه، إذ فاجأته المنية على حين غفلة، وهو بعيد عن أهله في أرض الغربة. لذلك كان السؤال بنية دلالية قوية كاشفة للمعاناة الداخلية الملحاحة، إذ كرَّر صيغة السؤال بنفس الأداة "أين"، ليبرز فاعلية الفضاء الذي يحويه، وكأنه في ذلك يبكي الحيز الاغترابي الذي أوقعه في هذا الشراك. وإذا كان محور السؤال –دوما– يقتضي جوابا فإن السياق هنا قد صادر هذا الجواب، لأن الشاعر لم يوظف تساؤلاته رغبة في اكتشاف أمر مجهول، فهو يدري تحديدا أنه بأرض الغربة، وأن أهله بعيدين عنه كل البعد، وهو ما يقر به قائلا: (ليتهم يسمعون..، ليتني قربهم..)، فلا شك أن هذا الإفضاء ليس إلا إدراكا وجوديا بالبعد والفاجعة.

أما الشاعر "محمد ناصر" فإنه يعمل على تقنية التركيز السردي التي تحاول مكاشفة فضائه الذاتي من خلال معاناته النفسية مع المرض، حيث تجسَّد على خشبة الحياة ذاتا متفتتة ومتوجعة، ترتجي الخلاص والانعتاق، ولعل هذا ما يمنح لنصه بعدا استرساليا أعمق، فالواقع المؤلم الذي يلم بالشاعر يدفعه إلى تفجير كل طاقات الحكي التي يمتلكها.

فالشاعر يتخلى عن تقريريته الخطابية ليعتنق نمطا جماليا آخر، يتمثل في التصوير السردي، إذ يحاول من خلاله أن يتجاوز فكرة اعتبار أن "النص كتابة جامدة ونهائية مكتفية بذاتها، وبالتالي الانتقال إلى إنتاج خطابات عبر شروط مشهدية سردية"[2]. ففجيعة الشاعر تتراءى ماثلة أمام عينيه، تقض عليه مضجعه وتذيقه صنوفا من العذاب، فلا يملك معها إلا الاستكانة واللجوء إلى الله. فالصورة هنا تصنع قتامتها المشهدية عبر التقاطعات النفسية التي تقيمها الذات مع نفسها ومع الله، خاصة مع تنامي عنصري: الوحدة والموت. إذ يعملان على

---

[1]– المصدر نفسه، ص148.

[2]– ينظر: علي عواد: شفرات الجسد، جدلية الحضور والغياب في المسرح (عرض وممارسة)، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996م، ص66.

إضفاء مسحة من الحزن الوجودي على كل التفاصيل المؤثثة، وقد ارتبط ذلك بالحالة الشعورية التي تمتلك قدرة على بسط المزيد من مساحات الانزياح المتكاثفة، فهي تمثِّل وحدات جزئية تعمل على خلق صور مرئية عديدة، تتظافر مع بعضها لتكوِّن فضاءً ذاتيا يسيطر عليه صوت "الأنا". فتسليط الأضواء على الذات الشاعرة، ومحاورتها، واستنطاقها، والإصغاء لإفضاءاتها إنما يعتبر لقطة فنية مهمة، لا غنى للتصوير السردي عنها، لأنها تعمل على نسف المسافة الفاصلة بين الذات والموضوع.

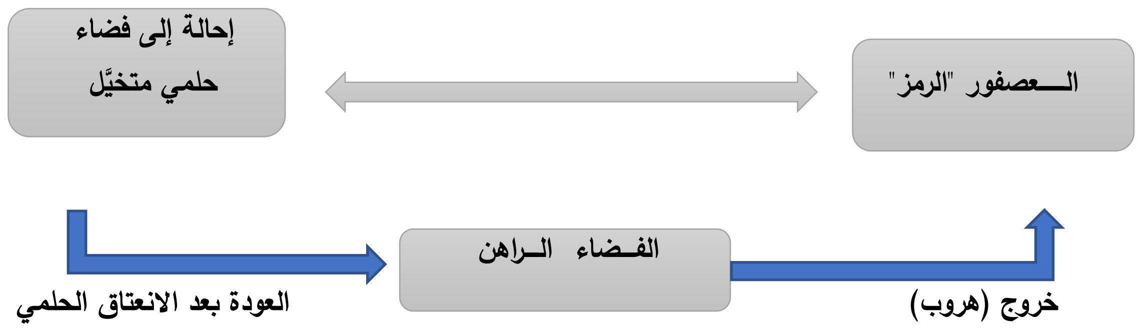
وقد يتدرج المشهد التصويري بمنحى تفاعلي آخر، وذلك عن طريق الاشتغال على الصوت "الآخر"، فتكتسب اللقطة التصويرية فنيتها وعمقها الدلالي من خلال الكشف الشعوري الذي تحققه على مستوى النص، وهذا ما يؤسس لانفتاح قرائي أكبر مع المتلقي. فقد عبر الشاعر "عمر هيبة" عن واقعه النفسي وعن تجربته الشعورية المريرة من خلال الآخر، إذ حمَّله صوته الانفعالي قائلا في قصيدة "الدوحة الثابتة":

أَنَا عُصْفُورٌ أُغَنِّـي رَوْضَـةً أَعْشَقُ الجَوَّ وَأَهْوَى الفَنَنَا
وَأُغَنِّـي خَارِجَ السِّرْبِ إِذَا ضَاقَ فِكْرِي أَوْ أُرِيدُ الظَّعَنَا
دَوْحَتِـي، لَنْ أَتَخَلَّى لَحْظَةً عَنْ مِهَـادٍ اِحْتَوَانِـي
كَانَ عُشًّا آمِنًا يَـغْـمُرُنِـي فَهَدَانِـي وَسَقَـانِي لَبَنَـا[1]

لقد عكس الشاعر إحساسه النفسي المنطلق عن طريق ما تخفيه الصور السردية من دلالات، إذ تستوقفنا التأملات الحلمية التي تنزع إلى الاشتغال على رمزية "العصفور"، فيكتسب السياق بذلك بعده التخيُّلي من وراء تحوُّله إلى مشهد استعاري، فتتخلى الذات الشاعرة عن آدميتها لتعتنق موضوع "العصفور" بكامل تجلياته الدلالية. حيث تتلاشى المسافة التي تفصل طرفي الموضوع: (الشاعر–العصفور) لتؤول إلى التطابق والمماثلة، فالشاعر يلبس عباءة العصفور: (أنا عصفور أغني روضةً..)، لينتج مقاربة فضائية تستقصي تجربته

[1]– عمر هيبة: حديث القرى (الديوان)، ص ص5، 6.

الإنسانية وتُفرغها من قالبها النمطي المعياري إلى قالب جديد مفعم بالحركية النابضة. وهذا مثلما يوضحه الشكل التالي:



ولا شك أن اختيار "العصفور" إنما ينمُّ عن موقف نفسي يعتري الذات، فهي تكتسب مفهوم الاحتواء والحماية من خلال انعكاس القيم والرؤى الحالمة عليها، فيشرع العصفور يجوب الرياض، ينطلق في الأجواء ويغني...، وهي بذلك توفر لنفسها فضاءات بديلة أكثر انفتاحا ورحابة، فالانعتاق من قبضة الفضاء الراهن كان مطلبا ضروريا للذات الشاعرة، لذلك فهي تؤسسه عن طريق تداعي الصور المشهدية الحالمة، فتبقى "القيم المنسوبة للحلم قيما إنسانية في العمق، ويتميز حلم اليقظة بالاكتفاء الذاتي، إذ يستمد منعة مباشرة من وجوده ذاته، ولهذا فإن الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديدة"[1]. فإذا كانت الذات تقوم بإنتاج فضاءاتها النفسية تبعا للممارسات الاجتماعية فإن التجربة الشخصية للشاعر تقوم أساسا على العلاقات التي تربطها بالمحيط الاجتماعي، وبالأشياء والتفاصيل التي تُشغِل حيزه. فـ "العصفور" يمتلك دلالة رمزية تتعقب الحرية والانعتاق، فهو يسمو بمادية الواقع الراهن إلى فضاءات الحلم اللامحدودة.

فتجربة "العصفور" الرمز تشتغل وفق مسارات تصويرية تنطلق أساسا من الذات الشاعرة لتجد طريقها عبر التضاريس اللغوية التي تحملها. فالتصوير السردي القائم إنما

[1]– غاستون باشلار: جماليات المكان، ص37.

يؤسس لمفارقة تصادمية بين توجهين متناقضين، فالأول ينطلق من عتبة فضائية واقعية، تتسم في أغلب تجلياتها بالوحشة والبؤس، بينما الثاني يقوم على أنقاض الأول، حيث يحاول أن يلغي الواقع تماما، أو أن يجري عليه بعض التعديلات حتى توافق تطلعاته، لذلك فإننا نجد الشاعر "عمر هيبة" يستقصي أثير الحلم والخيال، ليغوص في رحابته وينعم بألفته. فهو "عصفور" يجوب الأجواء الرحبة ويغني صادحا في كل مكان. فاستدعاء كل من "الغناء" و"التحليق" لم يكن ليحصل لولا أن الشاعر يفتقدهما، وربما كانت القضية تتعلق بحرية مُصادَرة أو قمع يُمَارَس عليه، لذلك فقد أسَّس بداية لمرحلة التجاوز، ومن ثمَّ الانتقال إلى مرحلة التماثل والتماهي مع الفضاء الحلم، حتى يستعيد ألفته المفقودة. إنه يجسِّد لقيم الحرية والانعتاق بأسمى معانيهما من خلال الدوال اللغوية الواردة، إذ تعتبر قنوات لغوية مؤطرة للموقف النفسي، وكاشفة للعديد من الإيحاءات المتلبسة.

وقد عمد الشاعر إلى إسقاط المشهد النفسي على رمزية "العصفور"، حيث اتخذ من رحابة الأجواء فضاءً مرجعيا بديلا للحرية التي كان يفتقدها، وكأنه في ذلك يوجد تبريرات لنفسه إثر هذا الهروب. إذ مهما يكن تحليقه عاليا، وربما بعيدا؛ إلا أن عشه يبقى –دوما– يشده. ف "العش" هنا يحيل إلى جماليات الألفة والأمان التي يمتلكها البيت/الموطن. فالعش يعتبر رمزا خلفيا لفضاءات الألفة، وهو كغيره من الرموز التي يجب أن تحمل طاقاتها الدلالية المتعالية التي تنبع من داخلها. فما يكتنزه الرمز من كثافة إيحائية تتشظى بطريقة فنية على كامل أطوار التجربة الراهنة. ومن الضروري على الشاعر أن يربط الرمز بواقعه الشعوري الظرفي، ضمن عملية تتواشج فيه العديد من العناصر والسياقات، والتي تصنع في الأخير جمالية المشهد. إذن؛ فالشاعر يتشكَّل في هيأة "عصفور" ويتقمَّص شخصيته المحبة للتحرر والانعتاق، وهذا ما تُفصح عنه الرؤية الكلية للأبيات. فالشاعر في ذلك يحاول أن يندمج برمزية "عصفوره" كلية، لكنه أحيانا يجد "عصفوره" هذا عاجزا عن احتواء "أناه"، ومقصرا في التعبير عن تجربته النفسية بالصورة المطلوبة، ما يدفعه إلى خرق هذا القناع الحائل، ليكون صوته المباشر هو الصوت الغنائي الوحيد المتمم لتجربته الشعورية. فتوظيف الرمز يقتضي "تفاعلا عضويا، على الرغم من اختفاء الشاعر خلف الرمز، إلى الحد الذي لا

يعود فيه مرئيًا لدى المتلقي"[1]. فيكون بذلك الرمز مهيمنا على النص، بحيث لا يعلو أي صوت عليه.

وتتحول رمزية "العصفور" عند الشاعر "محمد ناصر" إلى اسم آخر يمتلك القدرة على تقمص الذات واختزال المشاهد المحيطة، ويتمثل في "البلبل". حيث تفطن الشاعر إلى الشحنة الرمزية التي يمكن أن يُمِدَّه بها طائر "البلبل"، فحاول أن يغترف من معينها، وأن يتقمص أدوارها، لأنها تعتبر أكثر امتلاءً وتشبعا في تحوير مزاجه النفسي الذي يعتريه، فتبني المباشرة والتقريرية في مواقف شعورية مماثلة لم يعد مجديا أمام الازدحام النفسي المتكاثف الذي يلف نفسه. لذلك فهو دوما يبحث عن منفذ فني يصرف من خلاله كل هذه الثورة المتأججة، فلا يجد أحسن من "البلبل" رمزا يعانق فيه؛ وبه حدود المطلق، يقول في قصيدة "حكمة البلبل":

سَألَ البُلْبُلُ حَيْرانَ أبَاهُ بَعْدَ أَنْ أَضْنَاهُ أَمْرٌ ذُو خَطَرْ
أَبَتَاهُ، أَيُّ جَدْوَى أَنْ نُغَنِّيَ دُونَ كَلٍّ، دُونَ أَجْرٍ لِلْبَشَرْ؟
أَتُرَاهُمْ يَسْمَعُونَ الشَّدْوَ حَقًّا؟ أَمْ تَرَاهُمْ سَئِمُونَا مِنْ كَدَرْ
أَتُرَى يَنْفُذُ صَوْتِي بَيْنَ قَصْفٍ وَضَجِيجٍ وَعَوِيلٍ وَشَرَرْ؟[2]

فالتصوير القصصي يتجلى بوضوح في المقطع من خلال قدرة الشاعر على تطويع لغته الشعرية، فيصورها في قالب سردي؛ يستحضر من خلاله منظومة رمزية مشبعة بالتأملات، ما يؤدي به إلى الإغراق في فضائه العلوي باعتباره أنموذجا بديلا قادرا على أن يحضن ذاته. حيث يؤسس مشهده الأول على وقع الحيرة التي تلاحق "البلبل" الصغير، ما يدفعه إلى تبني السؤال وإحالته إلى الأب باعتباره موضع الركون الآمن: (سأل البلبل أباه..). ولا شك أن استدعاء السؤال لأول وهلة في الخطاب الشعري يمثل ثيمة فنية لها تأويلها العميق في النص، فهو يريد من خلاله أن يصنع وجودا آخر بإمكانه أن يحضن كل الهموم

---

[1]– ينظر: سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان، إربد، الأردن، ط1، 1995، ص14.

[2]– محمد ناصر: الأعمال الشعرية الكاملة، ص374.

التي يمتلئ بها. فيصبح السؤال قناة مثالية قادرة على استيعاب المزاج النفسي، لذلك فقد استرسل "البلبل" يطرح أكثر من سؤال، علَّه ينفس عن بؤسه ووحشته. فجاء ردُّ والده قائلا:

قالَ: مَنْ قَالَ بِأَنَّا إِنَّمَا نَشْدُو لِإِرْضَاءِ أُنَاسٍ أَوْ حَجَرْ؟
نَحْنُ مِثْلَ النَّهْرِ يَنْسَابُ بْطَبْعٍ لاَ يُبَالِي أَيْنَ يَلْقَى المُسْتَقَرْ
نَحْنُ كَالأَشْجَارِ نَسْخُو بْثِمَارٍ ثُمَّ لاَ نَسْأَلُ شُكْرًا مَنْ شَكَرْ
نَحْنُ كَالطَّيْرِ خُلِقْنَا لنُغَنِّي لَوْ سَكَتْنَا لَكَفَرْنَا بْالقَدَرْ[1]

فالبلبل يغرق في متاهات أسئلته الوجودية، لكن الشاعر ارتأى أن يخصص مشهدا تصويريا آخر، يتقمص فيه الوالد دور المنقذ أو المخفف من وطأة السؤال، فيفنِّد التمثُّلات الواهمة التي تصنعها أسئلة البلبل الصغير، ذلك أن صورة السؤال دوما ما تتلبَّس اللحظة التي تسبق ميلاد الحقائق، فيكون الشدو حينها علامة أيقونية تحيل إلى الفضاءات الإنسانية المفتوحة؛ والتي لا تحدُّها التصورات النفعية الضيقة. فقد سخَّر جميع العناصر والأشياء المؤثثة للفضاء الحاضن للرمز، أين كانت: الأشجار والثمار والنهر.. كلها حاضرة، لتقوم بصياغة رؤية رمزية شاملة قادرة على تجاوز الواقع، وإعادة استثمار معطياته من جديد.

فالشاعر يتكئ على إيراد مقاطع حوارية، كونها أحد أكثر العناصر تجسيدا للتجربة السردية، فقد وظَّفه بين البلبل ووالده بنزعة أقرب ما تكون إلى الدرامية، حيث يتفاعل الصوتان ويتداخلان مع بعض، لإنتاج تصوير سردي قائم على الصراع. والذي بدوره يتيح استبطان عوالم داخلية متخفية، فيكون الحوار بذلك تقنية تصويرية مهمة قادرة على مكاشفة النفس وإحداث توازن فيها. ويمكن للمتلقي أن يلاحظ هذا النزوع الذي يتجه فيه الشاعر إلى الاشتغال على تقنية "الحوار"، ما يساهم بشكل من الأشكال في تعرية الحالة الشعورية التي تخلفها تناقضات الإنسان في هذا الفضاء البائس. حيث تعمل المقاطع الحوارية بين "البلبل" و"والده" على كشف الجوانب المظلمة التي تُعشِّش في الذات الإنسانية، وتقدمها في أطباق

[1]- المصدر نفسه، ص374.

تصويرية غنية بالصراعات والتأملات، وهي في كل ذلك ترصد حركاتها وجزئياتها باعتبارها لحظة وعي حاسمة، تهدف إلى كشف الصراع والتناقض الحاصل.

وهذا الوعي يكشف كيف أن الإنسان لا يكف يطغى في هذه الحياة، وكيف يحاول أن يتملَّك كل ما تشتهيه نفسه، ومن هنا تتعاضد البنية التصويرية للنص لتشكل بؤرة محورية تقوم على وحشية هذا الإنسان، الذي يزرع الألم والرعب، ويسلب الآخرين حريتهم. فالرمز هنا يصنع قناعا تمويهيا شفافا بين شيئين متناقضين، بين ذاك الذي يعشق الحرية وبين ذاك الذي يسلبها هو بنفسه. فالتصوير هنا يقتضي خلق مشاهد سردية يؤطرها الصراع الدرامي ويحتويها الفضاء العام المشكِّل للذات الإنسانية.

ويعرج الشاعر "مسعود خرازي" إلى استدعاء شريط ذاكرته المزدحم، فتتدفق الصور الكثيرة بلونها الأبيض والأسود، متخذة من أيام الطفولة والماضي خلفية مركزية تصب فيها كل اللحظات الجميلة. لذلك فإن الشاعر يوظف تقنية التصوير الارتدادي الموغلة في الذاكرة، فهو يكبس على زر الارتداد الخلفي حتى يعيد إحياء بعض اللقطات الراسخة من جديد. فعن طريق "الفلاش باك– flashback" تتلاحق مشاهد الماضي بشكل متواصل، مشكلة في ذلك عملا سينمائيا مميزا، يقوم أساسا على تلبُّس التقنيات السردية وتشرُّب آلياتها، فتتكثف الرؤى وتبرز درجات التوتر والانفعال في أقصى درجاتها، ما يمنح النص مساره التأويلي الجمالي المتولِّد من تبنِّيه لآليات المنافرة، المؤدية بدورها إلى خلق مساحات شاسعة من الدهشة/اللاتوقع حسب ما يذهب إليه "ريفاتير". فالتصوير الفني نَسْفٌ للنمطية، إذ يقوم بشكل جوهري على الخرق المطلق للدلالات النمطية التي تقوم على التصورات المألوفة والمنطقية. وعلى ذلك تصبح قصيدة "حديث الرغبة المتعبة" فيلما دراميا بامتياز، يجمع بين جمالية التصوير الارتدادي وبين التصوير السينمائي؛ إذ يقول في مطلعها:

وَتَسْأَلُنِي الأَسْئِلَهْ

عَنِ الشِّعْرِ،

عَنْكِ،

وَعَنْ رَغْبَتِي المُتْعَبَهْ

وَعَنْـهَا

"مليكةُ" كَمْ

تَسْتَلِذُّ التَّوَغُّلَ فِي أَعْصُرٍ مُقْفِلَهْ

وحتى القصائدُ لم يبقَ منـها

بريقُ القوافي الجميلةِ[1]

إنها صورة الوطن التي لم تشأ أن تفارق مخيلة الشاعر، حيث تضعنا اللقطة التصويرية الأولى أمام مشهد يتفاجأ فيه الشاعر بغتة من زخم أسئلة كثيرة، فيقول مستهلا قصيدته: (وتسألني الأسئلة)، ما يدل بصورة أو بأخرى عن تلك السطوة التي تخلفها الأسئلة في الشاعر. وقد عمل حرف "الواو" الذي يسبق الفعل "تسألني" دورا فاعليا كبيرا في تجسيد الدهشة المفاجئة، وعدم الترقب في استقبالها، كما تفيد بوجه من الأوجه على مستوى المواظبة الاستمرارية التي ما فتئت الأسئلة تصنعها عند كل تدفق. وهنا تتألق اللقطة الافتتاحية الومضة في تأطير المشهد السينمائي وتأثيثه بالأحاسيس النفسية المتكدسة، والتي تصور الشاعر ممزقا بين سطوة الفضاء الراهن والماضي، فلا يكاد يعايش حاضره لحظة حتى تقفز الذاكرة إلى الواجهة بشكل مفاجئ، لتُحكم قبضته عليه، راسمة بذلك روحا أفلتت من رقابة نفسها، تتقاذفها المزيد من الصور المتسائلة:

أَيْنَ المَسَاءَاتُ فِي زَهْوِهَا؟

أَيْنَ نَبْضُ المَحَبَّةِ؟

أَيْنَ زَمَانَا

---

[1]- مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني؟ (الديوان)، ص ص63، 64.

صَهِيلُ المَسَافَاتِ،

مُرُّ الفَرَاغِ،

صَقِيعُ العُيُونِ؟

فَأَيْنَ اِنْتِصَارُ السِّنِينِ؟

وَأَيْنَ مَوَاوِيلُ جَدِّي؟

وَأَيْنَ تَجَاعِيدُ وَجْهٍ جَمِيلٍ؟

يَدَاهُ التِي اخْشَوْشَنَتْ...؟[1]

حيث تصبح الأسئلة ملمحا تصويريا قائما بذاته، تنتزع من الشاعر تأملاته الشاردة وترسم له عالما موازيا يقوم على أداة الاستفهام "أين"، فالشاعر في ظل إحساسه بالضياع والتشرد النفسي نجده يبحث عن فضاء مرجعي، يحتضن جميع تفاصيله، ويرسّخ علاقة الانتماء لديه، حيث تتسم هذه العلاقة "بالتداخل والاندماج بين الشخصية والمكان، وتفرز علاقة ألفة وعشق، ولذلك لا تنفك الشخصية من العودة إلى المكان والاتصال به في حالة المغادرة والابتعاد عنه، لأن المكان بالنسبة إليها موضوع برسم الاتصال، وما انفصالها عنه إلا أمر مؤقت"[2]. كما تغدو أدنى التفاصيل ذات أهمية كبيرة لدى الشاعر، فالتصوير السردي هنا لا يجنح إلى متاهات الخيال، بل إنه يستمد جمالياته من بساطة الواقع ومن مناخاته التي تطبعه، إذ تُعكَس الأضواء على بعض العناصر الواقعية؛ ك: المواويل، التجاعيد، اليد الخشنة، المساءات.. إلخ، والتي يمكن اعتبارها رموزا تختزن الكثير من الأبعاد. فصور الطفولة بما تحمله من دهشة وبراءة تبقى شكلا من أشكال العودة إلى حياة بدائية مفتقَدة، لأن الشاعر هنا يؤسس لمجموعة من الأسئلة المتلاحقة التي تأخذ قالبا دراميا مليئا بالفاعلية الإلحاحية، فكان البحث عن أشياء الماضي قد انطلق أساسا من لفظة "أين"، دون إلحاقها

[1]- المصدر نفسه، ص ص64، 65.

[2]- خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص111.

بأي جواب، بحيث تتراءى لنا تلك الأشياء عبر ما يمكن أن نطلق عليه بـ "الومضة"، فرغم ظهورها في مشاهد مجتزأة ومتقطعة إلا أنها في النهاية تثري الموقف من خلال إيقاعاتها النابضة والسريعة، والتي بدورها تقود إلى قولبة الفضاءات المفتقَدة وإعادة تأثيثها من جديد عبر جمالية التكثيف الإشاري الوامض.

وفي غمرة المشاهد التصويرية التي تستقصي فضاءات الماضي ينفتح باب الحزن على مصراعيه، إذ تتضاءل احتمالية عودتها أو ارتسام نماذجها واقعيا، لذا فإن الشاعر يتحول إلى شخصية منكفئة على ذاتها، حيث تنتفي لديه كل الفضاءات الأخرى. إذ يضيف قائلا:

وَتَسْأَلُنِي فِي اِحْتِرَاقٍ

عَنِ الأَمْسِ، عَنْهَا

لِمَاذَا تَضِيعُ الحَبِيبَةُ فِي الاحْتِوَاءِ؟

وَفِي نَزْوَةٍ مِنْ قَرَاصِنَةِ الشَّوقِ

بِاسْمِ القَبِيلَةِ وَالشَّيْخِ وَالمَهْزَلَهْ

فَتِلْكَ لَعَمْرِي هِيَ المُشْكِلَهْ

وَتِلْكَ لَعَمْرِي

لِنَبْضِ الهَوَى بَيْنَنَا مِقْصَلَهْ[1]

والشاعر في كل ذلك يريد أن يسدل الستار على المشاهد التصويرية من خلال خاتمة نصية، موظفا في ذلك الإمكانات اللغوية التي يتيحها له السياق، فهي نهاية مفتوحة لا تقدم للقارئ ما يُسكت الضجيج في أعماقه، لذلك فإن سقف التوقعات دوما يبقى مرتفعا، حيث ثمة مسارات دلالية كثيرة مؤجلة لا تُفصح عن نفسها بسهولة، وهذا ما يجعل المشاهد التصويرية تكتسب سلطتها الحكائية القائمة على الدهشة والمفاجأة:

[1]– مسعود خرازي: متى الصبح يا وطني؟ (الديوان)، ص66.

بكلِّ بساطة نبضي

لكلِّ الذين أساؤوا إلينا

سنفتحُ كلَّ مدائنكم

بالحنينِ

ونفرشُ في دربكمْ

كلَّ ما تشتهون

مِن الياسمين

وعطر البخورِ

فتلك لعمري

طقوسُ المحبين لما

نَعِي المسألَهْ[1]

يستهدف الشاعر في المقطع الشعري أعلاه إنهاء عملية التصوير التي شرع فيها بدءًا من مطلع القصيدة، إذ يفضح هذا المشهد "كل الذين أساؤوا إلينا"، ويجعلهم وجها لوجه مع القراء. إن العملية أشبه ما تكون بشاشة تلفزيونية تعكس مشاهد سينمائية لما يعتمل خلفها لدى الشخصيات. ويومئ الاسترسال في المشاهد إلى كثافة السوداوية والمأساوية التي بات الشاعر يرزح تحتها. لقد وصل به الأمر إلى تمثُّل العبث واللامبالاة... إنه لا يريد أن يباشر مواجهة سيئة مع أولئك الذين آذوه، إنه يريد أن يواجههم باللامبالاة؛ بل والأكثر من كل ذلك يُفسح لهم المجال، وينصِّب نفسه طرفا مساعدا لهم، فيعفيهم من جهد المشقة، وذلك بأن يفتح

[1]– المصدر نفسه، ص67.

لهم كل الأبواب: سنفتحُ كلَّ مدائنكم. مع تخصيص استقبال حار يليق بسمعة هؤلاء: ونفرشُ في دربكمْ، كلَّ ما تشتهون، مِن الياسمين، وعطر البخورِ.

ويصر في خاتمة القصيدة على أن كل ذلك إنما هو من طبائع المحبين: فتلك لعمري، طقوسُ المحبين لما، نَعِي المسألَهْ.

فالخاتمة هنا إنما تتأسس على عنصر المفارقة، لأنها تنحو منحى يخالف المتوقَّع منها، لأن السياق السردي للأحداث يكشف لنا عن مدى القهر والاستغلال الذي يعانيه الشاعر، لكن الشاعر لم يساير خطية التلقي المنمطة، فاختلق نهاية مفتوحة تشي بالدرامية والحس الإنساني. وربما كان الدافع وراء كل ذلك هو الرغبة الشديدة في التجاوز والانفلات من مخلفات السطحية الشارخة وما تخلفه من بون واسع بينها وبين ما يجب أن يكون. فالشاعر يجد في ذلك الأداة الفنية الوحيدة القادرة على تصوير انفعالاته النفسية. ومن هنا يمكننا القول إن التصوير الفني في المتن الشعري لشعراء بني مزاب يخضع بصورة كلية إلى الفضاءات التي تشغل محيطهم، إذ تنهض جماليات التصوير لديهم في علاقاتها بذواتهم الإنسانية، من خلال الامتدادات اللانهائية لها، لأن ذلك يجعلها تنفتح على العناصر المؤثثة للفضاء، ولمختلف عناصرها. فتفصح النفس عن جميع مكنوناتها المرتبطة بالحالات الشعورية والمزاجية، من عشق عارم، أو كره طافح، أو انفعالات حلمية، تأملية أو صوفية. فكان تصوير الفضاء إما واقعيا، أي بنقل المشاهد المختلفة التي يحفل بها الواقع، فيعملون على رسمها، ومنحها مزيدا من الطاقة والحركية؛ وهذا وفق ما يتناسب وسياقها الدلالي، مع إضفاء انفعالات نفسية عليها، ومن هنا كانت هذه المشاهد تتساوق بانعكاساتها الصاخبة التي تمزج بين حرارة الموقف وبين رهافة الحواس التي تلتقطها. والتصوير الواقعي لا يعني بالضرورة اعتناق الخطية والمباشرة والتصريح؛ فلغة الشعر أبعد ما تكون عن ذلك، لأنها لغة شعرية تبتغي الجمالية الخارجة عمَّا هو طبيعي ومألوف. فالتصوير الواقعي يحتاج إلى مقدرة فنية كبيرة، لأن آلياتها تتجلى من خلال تطويع الفضاء الواقعي بكل ما يحمله من ابتذال،

وتحويله إلى صور متماسكة متجانسة، وهي في فنيتها تعتمد على البعد النفسي للمشهد، إذ تستغل المنحى التصاعدي للحالة الشعورية كي تصنع منه أجواء فنية محكمة البناء.

وإما ارتداديا ارتجاعيا، أي هو تصوير يستند إلى المخزون الطاقوي الذي تتوفر عليه الذاكرة الإنسانية، ما يساعد على إقامة تواشجات كثيفة بين ما تمليه المشاهد الراهنة وبين ما تكتنزه المشاهد الماضية، فالمحور الزمني الذي يفصل بين المشهدين هو ما يصنع جمالية التَّأزم والمفارقة. فيكون الاتصال بالقديم وإعادة إحيائه بنظرة شعرية خاصة مطلبا ضروريا، كونه يحقق شيئا من التوازن بين ما تعيشه الذات من تناقضات. فالماضي في مجمله يستقطب الخطابات الشعرية، لِمَا يتوفر عليه من فضاءات حالمة، مليئة بالطهر والصفاء.

وقد يكون تصويرا سرديا سينمائيا، أي أنه يستعير من القصة حبكتها (وإن لم تكن بصورة كاملة) وحرارتها في تجسيد المواقف والتصورات والانفعالات، فتأتي الصور متلاحقة متصلة على شكل سلسلة طويلة، حتى تبدو القصيدة لكأنها على شكل صورة مشهدية واحدة، تتناغم أجزاؤها وترتبط عبر تقنيات فنية تقتضي المنطقية والتسلسل والاسترسال في الدفق.

واعتماد شعراء بني مزاب على هذه الأشكال من التصوير لا ينفي ورود أشكال فنية أخرى، وإنما نحن ركَّزنا عليها نظرا لتواترها باستمرار في المتن الشعري، وهي في كل ذلك قد تتراوح بين حسن التوظيف أو ما دون ذلك، تبعا لخصوصية كل شاعر في تصويره للفضاء.

الخاتمة

أضحى الاهتمام واضحا في الدراسات النقدية الغربية والعربية على موضوعة "الفضاء"، الشيء الذي جعل من المتون الشعرية والروائية محورا للدراسة والتساؤل، بل أصبحت الموضوعة بكامل أبعادها تشكل مساحة جمالية لا يستهان بها في هذه المرحلة، فكان أن أصبح الفضاء بعدا من أبعاد هذا الكائن، لا يفتأ يطرح العديد من الإشكالات المتلاحقة. فنهاية بحثنا ليست إلا محطة جديدة تتوالد منها إشكالات أخرى، لتجعل من حركية البحث حلقة دائرية لا تكفُّ عن الدوران. لذلك كان لزاما علينا كباحثين أن نعمل على إرساء بعض النقاط المهمة في خاتمة هذا البحث، خاصة فيما يتعلق بضبط المصطلحات المفتاحية، وتتبُّع دلالاتها.

ولا ننكر أن الخوض في هذه المغامرة التي تروم الوصول إلى مفهوم دقيق لـ "الفضاء" ولمختلف المصطلحات الأخرى المتعالقة به كان أمرا غاية في التعقيد، خاصة مع الاختلافات التي ولَّدتها عمليات الترجمة، مَّا جعل الساحة النقدية تعجُّ بوجهات نظر عديدة حول الموضوع. لكن هذا لا يُعفينا في الأخير من أن نسجِّل أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة في حدود ما استطعنا الإلمام به، وهذا ما تقتضيه ضرورة البحث العلمي. وقد انتهى البحث إلى النتائج التالية:

1- ارتأيتُ في مستهل هذا البحث أن يكون الابتداء بمدخل تمهيدي، خصَّصته لتفكيك مصطلح "الفضاء"، والوقوف على إيحاءاته الدلالية المختلفة، خاصة على مستوى التنظير الفكري والفلسفي، سواء في الثقافة الغربية أو العربية. فالفضاء إذن يعتبر بؤرة محورية تنتظم فيه كل الأشكال والكائنات والأفعال والموجودات، فهو يتضمَّن المكان والحيز والزمان، أين تتمظهر فيه مختلف الشخوص والأشياء متلبسة بالأحداث. لذلك فالفضاء لا يمكن حصره في بوتقة الزمان أو المكان فحسب، إنما هو أعمق وأشمل من ذلك، فهو ينتشر ويتشظى ليقيم علائقه مع كل الأشياء التي تحيط به. فالفضاء ليس المكان وحده، ولا الزمن، ولا وجهة النظر، بل هو كل هذه العناصر متشكلة في مزيج جمالي يتم الكشف عنه بوساطة بنية النص وأسلوبه ولغته وصوره.

وفي دراستنا نجد أن معظم الدارسين العرب يفضلون الاتكاء على مصطلح "المكان"، إذ يوردونه في بحوثهم مفضلين إياه على المصطلحات الأخرى، كما ارتبط

المكان بدرجة كبيرة بالأعمال الأدبية السردية، ويأتي هذا الانشغال ليؤكد قيمة المكان في النص السردي، حيث تنتقل على سطحه الشخصيات والأشياء والأحداث والحركات والخيال والوجود. إذ يتضح أن المكان هو أقرب ما يكون إلى البنية والتجسيد، وذلك من حيث هو مكوّن مساحاتي معين تتموضع فيه الأجسام، أو يحتويها، وهو ما يعني أنه قابل للتحديد. كما تتضح العلاقة العميقة بين الزمان والمكان ماثلة، فعلاقات الزمان لا تتشكَّل دلالاتها إلا في إطار المكان، والمكان بدوره لا يُدرَك إلا في سياق زمني.

كما لقي مصطلح "الحيز" قبولا لدى بعض الدارسين، إذ يتلابس في الدراسات النقدية مع مصطلحات أخرى مثل المكان والفضاء والفراغ وغيرها، ومنهم من عدَّها مرادفة للفضاء، كما عدَّها آخرون أقل دلالة من الفضاء، مثلما عدَّها فريق آخر أكثر ملاءمة من الفضاء... وجدير بالذكر أن من نادى بهذا المصطلح هو الناقد "عبد المالك مرتاض"، إذ يفضله على كل من الفضاء والمكان، رغم إقراره بأن الفضاء أوسع من المكان ومن الحيز. لأن الفضاء مفتوح على الإطلاق، لا تظهر عليه حدود أو معالم خاصة، بخلاف الحيز الذي يشغل مساحة جغرافية معينة. وعليه فقد كان من أهداف هذا المدخل التمهيدي توضيح هذا التداخل الملتبس بين كل من مصطلحات الفضاء والمكان والحيز، ومحاولة تثبيت تأدية دقيقة لـ "الفضاء" تمكننا من الاشتغال على المدونة الشعرية بوعي.

2- وفي محاولتنا للإحاطة بالمدونة الشعرية موضوع الدراسة كان لابد علينا أن نتمثَّل الفضاء الحاضن لهذه الأقلام الشعرية، وأن نحيطه بالدراسة والتمحيص، فكان المجتمع المزابي بحق فضاءً غنيا يعكس خصوصية التجربة الحضارية. بدءًا باللهجة المزابية والدين الإسلامي القائم على التطبيق الحرفي لتعاليم الشريعة. ما أكسب المزابيين بعض المزايا لا نجدها متوفرة في غيرهم، فهم يتميزون بروح الجماعة، وينبذون التفرقة والفردانية والأنانية. إضافة إلى أنهم يتحلَّون بأخلاق رفيعة وسيرة حسنة. هذا ما ولَّد مجتمعا متكاثفا متضامنا في الأفراح والأتراح، لا تفرقه الأيادي ولا تعتريه الأمراض بسهولة. فحضارة بني مزاب تعتبر ثمرة جهدٍ قام به الفرد المزابي منذ القديم ولا يزال، وهذا لأجل تحسين نمطية

معيشته التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالبيئة وبالفضاء. فالحضارة المزابية بهذا المفهوم مرتبطة بالتاريخ، لأن نِتاج حضارة مَّا هو نِتاج صيرورة زمنية بالضرورة.

ثم إن الحركة الشعرية بوادي ميزاب لم تكن إلا وليدة ظروف تاريخية ودينية واجتماعية وفكرية محيطة بها، فبيئة المجتمع المزابي عرفت انفتاحا على العالمين العربي والإسلامي، والغربي من جهة أخرى. وهذا ما كان له الأثر الفعال في حركة الانتعاش الفكري والأدبي، كما كان لبروز الأحداث الوطنية وتسارع الثورة الجزائرية إسهام بالغ في اتساع الرؤية ودخول الحس الوطني والأدبي على السواء. فكان انتصار شعراء بني مزاب للقضايا التي تمسهم عن قرب، خاصة تلك المرتبطة بالدين الإسلامي وبالذاكرة الجماعية، وهو ما يفسِّر أن يكون النِّتاج الأدبي محصِّلة للنتاج التفاعلي القائم بين الفرد المزابي ومجتمعه الذي يحضنه. لذلك فمن البديهي أن يكون أول ما يُطلِعنا به شعراء المنطقة في مدوناتهم التعبير عن مدى تمسكهم بدينهم، وبالتحديد مذهبهم الإباضي. لأنه بدرجة أو بأخرى يعكس عمق انتمائهم ومدى اقتناعهم بهذا التوجه. فالشعر في ظل الظروف والملابسات المهدِّدة التي تمرُّ عليها المنطقة يعتبر وسيلة فنية فعَّالة؛ أو بالأحرى عملية تدوينية تحفظ توجهات الجماعة من خلال ارتباطاتها بالدين وبالأرض، وبمختلف العناصر المشكلة للفضاء.

فالفضاء في شعر بني مزاب يأخذ أبعادا كثيرة: تاريخية، دينية، اجتماعية، نفسية، وطنية... إلخ. فهو لم يعد يقتصر مصطلح على كونه مجرد إطار جغرافي هندسي فحسب، بل أصبح يحمل أبعادا أعمق وأشمل، لأن الشاعر المزابي بات يتحرك ضمن هذا المجال الفضائي باستمرار، بل أصبح جزءًا لا يتجزَّأ منه. لأن كل واحد منهما بات يحتوي الآخر؛ في صورة تعكس عمق العلاقة القائمة بين الأول والثاني، ومدى التبادل التأثيري الحاصل بينهما. من هذا المنطلق نجد أن المتن الشعري في المنطقة يزدحم بمثل هذه الأبعاد، ذلك أن الإنسان ينشأ منذ ولادته في فضاء مكاني، يتشرب منه همومه وأحلامه وآلامه..، وهذا ما يجعله يرتبط به أشد الارتباط؛ تحت تأثيرات معينة. فالإنسان ابن بيئته كما يقال؛ والبيئة هنا هي بالضرورة فضاء كبير يشمل كل الأمكنة والفضاءات الاجتماعية والدينية والتاريخية وغيرها، والتي تتبلور على شكل بنًى نصية إبداعية متنوعة.

فالنتاج الشعري لشعراء بني مزاب يندرج ضمن هذا السياق، إذ لا يمكن عزله عن تمثُّلات الجماعة التي تحضنه، فعلاقة الشاعر المزابي هنا هي علاقة صلة بالزمن بالدرجة الأولى، لأنها تقوم على تقنية الاسترجاع والنبش في الذاكرة، فهي تُظهر تمسكها الشديد بالفضاء الذي يأويها، ما يولد لديها شعورا مضادا يحكمه الخوف والقلق من إمكانية الفقد المحتملة.

إذن فالعنصر الإنساني –متمثلا في الذات الشاعرة أو في أفراد المجتمع– لا يكاد ارتباطه ينفصل عن الفضاءات المحيطة به، فالعلاقة هنا هي علاقة تداخل وتكامل في نفس الوقت، كما أن العلاقة في شموليتها تصطبغ بالذاكرة، فالعلاقة جدلية؛ تظهر تجلياتها عبر نشاط اللغة وأنساقها الدلالية الفاعلة. والفضاء في هذا السياق يعتبر العنصر الأكثر تحفيزا وتحريضا للذاكرة، أين تتم عملية الاستعادة التراكمية للأشياء والصور والأحداث والأشخاص، وبذلك تكون اللغة الشعرية الوسيط المثالي لظهور مختلف هذه الأبعاد. فشعراء بني مزاب قد تفاعلوا مع فضاءاتهم، فحمَّلوها رأي الجماعة وتوجهاتها، كما حمَّلوها همومهم وهواجسهم وثقافتهم، في صورة تُظهر لنا استحالة أن ينفصل هؤلاء الشعراء عن فضائهم الذي يحويهم. فالفضاء تجميع لمختلف الأبعاد النفسية والاجتماعية، والوطنية والسياسية، والتاريخية والدينية... والتي تتراءى حينا وتتخفى حينا آخر في لعبة الحضور والغياب. فبالإضافة إلى تجميعها؛ فإنه يعمد إلى دمجها في لوحة فنية سريالية تغرق بالغموض والتشظي، لتؤسس بعدها لحالات الألفة أو الاغتراب أو الحنين أو الوحشة.. أو غيرها، طالما أن أبيات القصيدة مفتوحة لعوالم التأويل.

3– أما على مستوى بنية الفضاء وحضور أنماطه في شعر بني مزاب ومن خلال استقراء مختلف نصوص المدونات الشعرية؛ فإنها تتمظهر وفق عدة مستويات من الحضور، أولاها هو الفضاء الجغرافي؛ والذي يتحدَّد من خلال الحقول اللغوية ومختلف الصور الشعرية، باعتبارها ترتبط ارتباطا وثيقا بالأرض وبالجغرافيا وبالمكان. فالفضاء الجغرافي رغم هندسته القائمة –إن صح اعتبار ذلك– إلا أنه دائم الإفلات، لا يتميز بالدقة والثبات، فأشكاله تتباين وتتداخل مع عمليات القراءة والتأويل. فليس هنالك من معنى حقيقي لنص مَّا مثلما يقول أمبرتو إيكو. فهندسة الفضاء الجغرافي تتجسد لدى

شعراء بني ميزاب من خلال الوصف الذي يلحق بالأرض وما عليها من مكونات، فبذلك تتخذ هذه الأمكنة أبعادا حسية أو تجريدية، كما أنها تتخذ شكلها من الواقع، فتستمد منها التسمية والحدود والموقع، فلا نجد فضاءً جغرافيا في شعرهم إلا وقد عايشوه أو تذكروه أو سمعوا عنه، ومن ثم يوظفونه عن طريق تحويله إلى مسرح كبير لتجربتهم. فكان لنا أن نحصر هذا الفضاء الجغرافي وفق التقاطب الحاصل بين الانغلاق والانفتاح. فجدلية المفتوح والمغلق تعد من أهم الثنائيات الضدية التي اشتغل عليها دارسو الفضاء. ومن الطبيعي أن تتعدَّد بُنَى الفضاء ضمن إطار هذه الثنائية التقاطبية تبعا لظروف معينة لها ارتباطاتها بالرؤية الجماعية للمجتمع المزابي، أو بالرؤية الشخصية للشاعر. فتوزَّعت بذلك: الأحياء والشوارع، والجبال، والصحاري، والسجون، والواحات، والبيوت، المدارس والمعاهد... على هاتين الثنائيتين.

وثاني هذه البنى تتمثل في الفضاءات الحضرية والاجتماعية، حيث يتبين لنا ظهور الكثير من الفضاءات الحضرية في المدونة الشعرية لشعراء بني مزاب، ولعل أهمها على الإطلاق تلك المدن السبعة المكونة للمنطقة. ولا يكاد أي ديوان شعري لشعراء بني مزاب يخلو من ذكر إحدى هذه المدن أو القصور. فهم بذلك يريدون عن طريق نصوصهم الشعرية أن يخلدوا الفضاءات التي سكنوها وسكنتهم، إنهم لا يستطيعون أن يتصورا الفقد أو الضياع، لذلك فهم يعمدون إلى إعادة إنتاجها والغوص فيها من جديد عبر امتدادات لغتهم الشعرية. لتنتقل بعدها المدونة الشعرية إلى استحضار الفضاء الوطني الجزائري باعتباره كيانا جغرافيا واحدا، كما عمدت إلى استحضار الفضاءات العربية الإسلامية، والعالمية بحكم القاسم الإنساني المشترك.

والفضاءات الحضرية على كثرتها وتعدد أشكالها يمكنها أن تخلِّف لدى شعراء بني مزاب مشاعر متداخلة تتراوح بين الإشادة بدفئه وماضيه (علاقة اتصال)؛ ما يعزز من قوة العلاقة بينهما إلى درجة العشق والتقديس أحيانا، وبين الشعور بالوحشة والتهديد (علاقة انفصال)، حيث يؤول الفضاء في قصائدهم الشعرية إلى العدم –في كثير من الأحيان–، فتنفتح البنية اللغوية للأبيات على جمل ومقاطع قلقة، ترتجي الخلاص وتبحث عن الأمان والحماية، أو تتساءل حائرة عن مسيرة الأجداد وما خلفوه من إرث حضاري.

بذلك يفتحون جبهة صراع عميقة بينهم من جهة، وبين فضائهم الماضي والحاضر من جهة أخرى، ويربطون كل ذلك بسلسة زمنية تاريخية تحيلهم إلى الأجداد. فالذاكرة الجماعية تتصل بشكل آلي بالزمن التاريخي، والزمن التاريخي بدوره يتمظهر من خلال علاقة التخييل التي يمارسها شعراء بني مزاب بالواقع.

فتولدت فضاءات خفية في أشعارهم؛ تتراوح بين: فضاء الموت (موت الأنا، موت الآخر، موت القضية)، فضاء الذات، فضاء العزلة. فالقوة التي تتوفر عليها هذه الفضاءات الخفية تكمن في أنها عبارة عن صور تختزلها المخيلة وتعيد تشكيلها في صور جديدة لم يدركها الحس من قبل، ليمتزج كل ذلك في بوتقة واحدة مع الذات والطبيعة والأرض والوطن؛ وبحضور الزمن في امتداداته وفي حركيته المستمرة، وهو ما يولِّد لنا بالمقابل فضاءات خفية تنزوي في جسد القصيدة، لتتشظى من خلال النزوع إلى عوالم الذات والاستغراق في مسارات التأمل والموت والحلم.

4- أمَّا عن الفضاء النصي/ الطباعي فإنه يعتمد على استراتيجية توزيع البياض والسواد على صفحات دواوينهم، فرغم أنَّ الشعراء يعيشون تحت سقف فضاء واحد، ويجمعهم حِسٌّ جماعي مشترك إلا أنه في الأخير تتجلَّى فيهم بعض الفروقات الأساسية التي تصنع العالم الخاص لكل واحد منهم. فلكل شاعر فضاؤه الشخصي الذي يبنيه عبر رؤاه النفسية وتأملاته المتخيَّلة، إذ يبقى موغلا في الأنا والذاتية محاولا إعادة خلق وجوديته التي افتقدها في الفضاء الخارجي المعادي، وهو ما يجعل آليات الخيال لديهم ترزح تحت ضغط شديد بفعل سطوة الخارج، فتنشأ بذلك قوة نصية تمارس لعبة توزيع الدلالات من خلال الفاعلية اللغوية للخطاب الشعري، حتى ترمم ذواتهم المنكسرة وتعيد انتشالهم من وحل الظلامية الحالكة. فاستشعار الأنا الواعية هو بالضرورة تحسُّس لها، وذلك عبر ممارسة العزلة وإنتاج التصورات والرؤى والأحلام التي تعزِّز من حركية النزوع نحو الذاتية والحرية المفقودة. وهو ما يجرنا إلى القول: إن ثمَّة علاقة وطيدة بين هذه الدواوين الشعرين كنصوص أدبية مكتوبة وبين الشكل الطباعي التي تظهر به للمتلقين، على نحو ما تشتمل عليه الأغلفة من خلفيات وألوان، ونوعية الخطوط، وعلامات الترقيم، والرسوم المرافقة، وارتسام الأبيات؛ وعددها، إضافة إلى الملحقات الأخرى؛ كالمقدمات،

والإهداءات والحواشي والهوامش... وما إلى ذلك، مما يُسهم في تكوُّن رؤية قراءاتية خاصة للديوان.

إذ الملاحظ على الدواوين الشعرية موضوع الدراسة أنها تولي عناية بالغة بالفضاء الطباعي الخارجي، بدءًا بنوعية الخط الذي تأتي عليه العناوين الرئيسية، إذ إن أغلبها يتبنَّى الخط العربي الكلاسيكي المشبع بالتراث والرصانة (مثل الخط المغربي)، كما يعمدون إلى تبني المؤشر التجنيسي الذي يُعنَى بضبط جنس العمل الأدبي، وغالبا ما يكون برسم كلمة "شعر" تحت العنوان الرئيسي للديوان. إضافة إلى الصورة الخلفية التي ترتسم على أغلفة دواوينهم، فهي تهتم بالتشكيل البصري من خلال العلائق والخطوط والألوان التي ترسمها بالموازاة مع البنية اللغوية، والمستمدة غالبا من الفضاء المزابي بكل ما يكتنزه من عناصر تأويلية.

كما أنها أيضا تولي أهميتها البالغة إلى الفضاء الطباعي الداخلي، والذي هو عبارة عن إشارات نصية وبصرية موازية داخل المتن الشعري. فهي تعتبر عتبة داخلية مهمة، كونها تقيم الكثير من التوازيات مع البنية النصية للكتاب، كما يمكن اعتبارها من الفواتح الاستهلالية التي يمر عليها القارئ أولا قبل الولوج إلى المحتوى الرئيس للديوان. فهو يزود النص بدلالات مختلفة تعمل على توجيه أو إثراء عملية التلقي. لذلك فقد احتلت هذه "الخطابات المصاحبة" الدواوين الشعرية لشعراء بني مزاب، وأخذت مكانها في مقدمة الكتاب، أو وسطه أو في مطالع القصائد، وأحيانا تكون مدرجة بين فجوات النص أو في هوامشه. فأخذ الإهداء حيزا رئيسيا في كل الدواوين تقريبا، مثلما استحوذ خطاب المقدمات الممهدة على معظم نصوصهم أيضا، فقد يختلف من شاعر لآخر، ومن ديوان إلى ديوان، لكنه يتفق في الأخير على مخاطبة القارئ واستدراجه وفق آليات وطرائق مناسبة إلى أعماق المتن الشعري. لكنها تتفق من خلال تبنّيها للغة شارحة توضيحية لمحتوى القصائد، وهو نفسه ما تؤديه فضاء الهوامش التي تأخذ مكانها تحت القصائد غالبا. إذ عمد أغلب شعراء بني مزاب إلى توظيف الهوامش. باعتبارها قاعدة خلفية مرجعية يتكئ عليها القارئ، فتقدم له شروحا للرمزية التي تحملها القصائد الشعرية في ثناياها.

ضف إلى ذلك أن معظم شعراء بني مزاب لم يخرجوا عن نظام استحضار الأشكال التناظرية التقليدية في متونهم الشعرية، إذ تتراءى لنا الأبيات الشعرية مرتبة متراصة بشكلها التقليدي، وفق حركية تناسبية متساوية في اليمين كما اليسار، فلعبة السواد والبياض لها مفعولها في علاقات النص الداخلية والخارجية. ولا شكَّ أن الاستدعاء المتكرر لمثل هذه الأشكال إنما جاء ليترجم حالة شعورية تعتريهم، إذ يصورون أشكالا بصرية متنوعة، يلعب فيها بياض الصفحة وتوزيعه دورا بارزا في الدفق الدلالي. وعموما فإن الفضاء الطباعي/ النصي للدواوين الشعرية لشعراء بني مزاب يتسم في معظمه بالمباشرة والكشف والتوجيه والتفسير.

5- كما تكشف المدونة الشعرية من خلال نسيجها النصي عن تعدد بناها اللغوية. فإذا ما تأملنا اللغة الشعرية لشعراء بني مزاب وجدناها انعكاسا لمختلف الفضاءات التي تحيط بهم، حيث تصور مدى التأثر والارتباط الناشئ بين الإنسان ومحيطه، وفق علاقات لغوية كثيفة تتراءى على أرضية القصيدة. فكانت نصوصهم تصويرا لامتدادات عميقة تربط هذا الإنسان بموطنه "وادي مزاب". فاختيار شعراء بني مزاب للغة شعرية معينة إنما ينم عن إدراكهم لقدرتها في الإفصاح عن مزاجهم الداخلي. ولا شكَّ أن لكل شاعر من شعراء بني مزاب تجربته الشخصية الخاصة مع الفضاء، فالشاعر إنما يتحصَّن بتخوم لغته حتى يتسنَّى له تأطير الفضاء المحيط به. فبذلك يتأسس الفضاء لديهم وفق إحداثيات معينة تحددها لغة النص، وهو ما يصنع الاختلاف بين كل شاعر وآخر في تعاطيه مع الفضاء من حوله. لذلك يمكن القول إن تصوير الفضاء يعتمد على اللغة الشعرية التي تصدح بها دواوينهم الشعرية، حيث نجدها تتفاوت بين التشبث بلغة الحب والجمال وبين لغة الحنين للماضي، أو لغة الألم والاغتراب.

كما لم تخلُ المدونة الشعرية لشعراء بني مزاب من التناص، إذ نسجل حضورا لافتا للنصوص الغائبة في ثنايا النسيج اللغوي لقصائدهم، فجاءت بذلك عاكسة لمجريات الحياة التراكمية التي تشي بها، حيث تتجسد هنالك شبكة كثيفة من التصورات اللغوية والذهنية؛ والانفعالات النفسية والوجدانية التي تصنعها الذات الفاعلة في تعاطيها اليومي مع مختلف الفضاءات. ومن ثم أمكننا القول: إن التناص في نصوصهم قد تمكَّن من نقل

تجاربهم الشعرية، وبالتالي احتواء رؤيتهم الوجودية للعالم. ولا شك أن تعرضنا إلى هذا العنصر في بحثنا نابع من محاولتنا الكشف عن مختلف الاتجاهات اللغوية والأدبية والتاريخية والدينية والثقافية؛ والتي تمثل المحصِّلة الواعية لمرجعية العملية الإبداعية في امتداداتها المتوغلة عبر تضاريس المادة الموروثة.

فارتباط التناص بالمدونة الشعرية موضوع الدراسة كان قويا، بحث يمكننا اعتباره أرضية مرجعية اتَّكأ عليها كل شعراء بني مزاب، فكانت بذلك استفادتهم من التراث الشعري العربي كبيرة جدا، لأنه يشكل نسقا لغويا تراكميا لا غنى عنه في عملية الإبداع الفني، فالقصيدة ليست إلا فضاءً واسعا من كلمات الآخرين، تجتمع مرة أخرى لتشكِّل في مجموعها نصا مكرَّرا لكن بتحويرات إبداعية جديدة. لهذا فقد اتخذت التعالقات النصية في قصائد شعراء بني مزاب ملامح دينية بالدرجة الأولى، وذلك بما يتناسب مع رؤاهم الدينية والفكرية والاجتماعية، فكانت البنى والأساليب القرآنية حاضرة بنفوذها الدلالي، وربما كان هذا الاستدعاء تلبية لحاجات نفسية تلح في البحث عن شرعية تأصيلية مرجعية للنص المولَّد، وهذا لما يتمتَّع به النص الديني من فاعلية في الوعي الجمعي.

كما تعددَّت صور التناص بأشكالها الكثيرة من خلال استحضار التراث الأدبي، خاصة ما تعلَّق منه بالتراث الشعري القديم، حيث تبرز من خلاله الرغبة الشديدة في تبني علاقات فضائية وطيدة مع الماضي/الذاكرة. وإن كانت زاوية الرؤية الفنية تختلف من شاعر لآخر، إلا أنها تنبئ بوجه أو بآخر عن طبيعة المخزون الأدبي الحافل والمتراكم لدى شعراء بني مزاب، ما يجعل بعض الإشارات تتسلل بطريقة عفوية إلى نصوصهم، لتتلبَّس بمناخاته وقوالبه اللغوية.

أما فيما يتعلَّق بالبنية التصويرية في شعر بني مزاب، فقد تراوح حضورها بشكل متفاوت من شاعر لآخر، لكنها تتفق في كونها تعكس واقعية الفضاء المحيط بهم، فهي صور تحتشد في نصوصهم ضمن تصورات ذهنية مجازية، تستند على التوظيف الفني للتفاصيل اليومية البسيطة، والعناصر الطبيعية والجزئيات الحياتية. فهي صور منتزعة من الواقع، إذ تستفيد من حيوية عناصره وجمالية تفاصيله في رسم لوحة فنية زاخرة بالألوان والحياة، فهي جمالية يصنعها الواقع بكافة مستوياته، وذلك من خلال الدوال

اللغوية التي تحيلنا إليه، فلا نراها بطريقة خطِّية مباشرة، وإنما يتم ذلك عبر مستويات تبادلية إدراكية داخل الصورة نفسها.

كما قد تستقي البنية التصويرية معينها من وعاء الذاكرة، أي أن المدونة الشعرية لشعراء بني مزاب تعتمد على التصوير الاسترجاعي الارتدادي، فتغترف منه؛ وتتماهى مع حيثياته، ليصبح الفضاء في جميع تجلياته مقرونا بشريط الذكريات. وهي صور إيحائية تقوم على تقنية الاسترجاع من الماضي؛ خاصة أمام الواقع الراهن (الفتن، الحروب، الظلم، الخيانة...) والذي بات متوترا، مليئا بالوحشة. إذ يعتبر الماضي لديهم خلفية رئيسية تتأسس عليها جميع تصوراتهم وتأملاتهم، لأنه يرسخ جذور هوياتهم، ويؤسس لتجربتهم الحياتية بالمنطقة.

كما اتجه الخطاب الشعري لشعراء بني مزاب (خاصة المتأثرين منهم بالشعر الحديث) لأنْ يتفاعل مع العديد من العناصر البنائية الفنية، خاصة القصة، أين عمد الشعراء إلى استثمار الطاقة الإيحائية التي تكتنزها اللغة السردية، لأجل تمثُّل الحالات النفسية والشعورية التي تعتريهم. فلجأوا إلى تصوير فضاءاتهم عبر تقنية التصوير السردي السينمائي. ذلك أن جمالية اللغة تستمد قوتها الإيحائية عن طريق تراتبية الصور الشعرية. وبالتالي فقد كان السرد أحد أكبر مقوماتها الفنية التي تنبني عليها.

وختاما؛ أقول: إن موضوعة "الفضاء" بكل ما تحمله من ثقل فكري ومعرفي، وبكل ما تحمله –أيضا– من تجارب عديدة مرتبطة بالإنسان، وبتاريخه، وبذاكرته، وحاضره، تتطلَّب أكثر من دراسة، تبعا لتشعُّبها وكثافتها المتشظية. وما توصَّلتُ إليه من نتائج لا يعدو أن يكون مجرد محاولة بسيطة لإماطة اللثام عن نِتاج أدبي كبير بالمنطقة، يستحق التفاتة من الدارسين، ليأخذوه بالعناية والتحليل.

الملاحق

ملحق رقم (1)

مفدي زكريا - شاعر الثورة 1908-1977

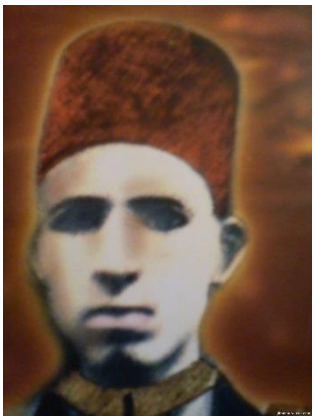
1- مفدي زكريا[1]:

هو الشيخ زكريا بن سليمان بن يحي بن الشيخ سليمان بن الحاج عيسى. لقَّبه زميل البعثة المزابية وزميل الدراسة الفرقد سليمان بوجناح بـ: "مفدي". فأصبح منذ ذلك الحين لقبه الأدبي الذي عُرِف به. وقد ولد يوم الجمعة 12 جمادى الأولى 1326م، الموافق لـ 12 جوان 1908م، ببلدة بني يزقن، ولاية غرداية. وقد تلقَّى هنالك دروسه الأولى في القرآن والشريعة ومبادئ اللغة العربية. ثم انتقل إلى مدينة عنابة حيث كان والده يمارس التجارة بالمدينة. بعدها انتقل إلى تونس لمواصلة تعليمه باللغتين العربية والفرنسية. فواصل دراسته هناك في: مدرسة السلام؛ والمدرسة الخلدونية، وجامع الزيتونة ونال شهادتها.

انضم إلى صفوف العمل السياسي والوطني منذ أوائل الثلاثينات. وكان مناضلاً نشيطا في صفوف جمعية طلبة شمال إفريقيا المسلمين. وعضوا أساسيا في حزب نجم شمال إفريقيا، وحزب الشعب، وحزب حركة انتصار الحريات الديمقراطية. وبعد الاستقلال عاش حياته متنقلا بين بلدان المغرب العربي، وكان أكثر وقته بالمملكة المغربية، وخاصة خلال سنوات عمره الأخيرة.

توفي يوم الأربعاء 02 رمضان 1397هـ الموافق ليوم 17 أوت 1977م؛ بتونس، ونقل جثمانه ليدفن بمسقط رأسه. له من الدواوين المطبوعة: اللهب المقدَّس 1961م، تحت ظلال الزيتون 1966م، إلياذة الجزائر 1972م، من وحي الأطلس 1976م، أمجادنا تتكلم 2003م.

[1]- ينظر: مقدمة ديوان "أمجادنا تتكلم" لـ مفدي زكريا، جمع وتحقيق: مصطفى بن الحاج بكير حمودة. وينظر أيضا موقع: www.wikipedia.org



ملحق رقم (2)

2- رمضان حمود[1]:

ولد الشاعر رمضان حمود سنة 1906م/1324هـ بوادي مزاب، ولاية غرداية. ولما بلغ السادسة من عمره رأى والده أن يصطحبه معه إلى ولاية غليزان، حيث كانت تجارته، وهو ما جعله وجها لوجه مع آلام الغربة. التحق بالدراسة هناك بإحدى المدارس الفرنسية. مع بعض المبادئ في الشريعة وعلوم القرآن والحديث والفقه. وربما هذا ما جعله يستشعر التمزق والمفارقة بين تعليمين؛ أحدهما فرنسي عصري المناهج والطرائق. والآخر عربي حر، لكنه عقيم المنهج.

وبين ذاك وذاك قرر والده أن يرسله إلى تونس ضمن البعثة المزابية هناك، والتي يترأسها الشيخ أبو اليقظان.

فدرس النحو والأدب والمنطق والعلوم الإسلامية لمدة ثلاث سنوات متنقلا بين مدرسة السلام، والمدرسة القرآنية الأهلية والمدرسة الخلدونية ثم جامع الزيتونة، ولكن مرض السل الخطير الذي بدأ ينهش رئتيه وهو مازال طالبا بتونس، فنصحه الأطباء باجتناب كل الأتعاب الفكرية والبدنية، فكان أن عاد بعد ذلك إلى أرض الوطن دون أن يحقق أمنيته في الاستزادة من العم والتبحر فيه.

توفي يوم 26 رمضان من سنة 1929م، وهو في الثالثة والعشرين من العمر، وهو ما جعل إنتاجه الفكري محدودا، فحصيلة ما نشره من شعر لم يتجاوز الثلاثين مقطوعة، وهي موزعة في جرائد: الشهاب، وادي مزاب، وكتاب: شعراء الجزائر في العصر الحاضر، والفتى. إضافة إلى كتاب "بذور الحياة" الذي هو عبارة عن خواطر في الأدب والاجتماع.

[1]- ينظر: محمد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر (المدخل التمهيدي)، ص15 وما بعدها. وينظر أيضا: حواش مصطفى بن بكير: رمضان حمود قراءة في سيرته الذاتية "الفتى"، وينظر أيضا موقع: www.wikipedia.org

ملحق رقم (3)

3- أبو اليقظان[1]:

أبو اليقظان إبراهيم بن الحاج عيسى، أحد رواد الصحافة العربية الجزائرية وأحد المجاهدين بالكلمة. ولد بمدينة القرارة، جنوب الجزائر في 29 صفر 1309هـ/ 5نوفمبر 1888م، في عائلة متدينة محافظة. افتقد أباه صغيرا، وحنت عليه أم مثلى توجهه إلى مزاحمة العلماء منذ الصغر. تعلم مبادئ العلوم العربية والشرعية في كتاب القرارة. وفي سنة 1325هـ/1907م شد الرحال إلى (بني يزقن) حيث تتلمذ على يد قطب الأئمة الشيخ اطفيش، فكان من أبرز تلامذته وأنجبهم.

وحوالي سنة 1909م قصد بيت الله الحرام، وكان ينوي الإقامة بمصر للدراسة لدى عودته، ولكن قلة ذات اليد حالت دون أمنيته، ولو أن هذه الرحلة فتحت أمام عينيه آفاقا واسعة حيث زار الحجاز والشام، وتركيا، وليبيا، وتونس. في سنة 1330هـ/1912 التحق بجامع الزيتونة بتونس طالبا، ورئيسا لأول بعثة طلابية ميزابية بتونس. ومع بداية الحرب العالمية الأولى عاد إلى القرارة حيث فتح مدرسة على الطريقة العصرية، وما لبث أن عاد إلى تونس سنة 1917م ليترأس البعثة مرة أخرى حتى سنة 1925م.

في أكتوبر من سنة 1926 بادر إلى إنشاء أول جريدة عربية باسمه تحت عنوان (وادي ميزاب)، وكانت جريدة (وادي ميزاب) بداية لجهاد مرير دام ثلاث عشرة سنة، أصدر خلالها ثماني جرائد أسقطها الاستعمار الواحدة تلو الأخرى، لأنه لم يطق حرارة لهجتها، وجرأة معالجتها، وهي التالية: (وادي ميزاب) 119عددا، (ميزاب) عدد واحد، (المغرب) 38 عددا، (النور) 78 عددا، (البستان) 10 أعداد، (النبراس) 6 أعداد، (الأمة) 170 عددا، (الفرقان) 6 أعداد.

جمع الأستاذ "محمد ناصر" أشعاره في ديوانين، أسماهما بـ: ديوان أبي اليقظان. وكانت معظم أشعاره وطنية حماسية، تدعو للوحدة صفا واحدا لأجل مقاومة المستعمر الفرنسي.

[1]- ينظر: مقدمة ديوان أبي القظان التي خطها الأستاذ: محمد ناصر، وينظر أيضا موقع: www.wikipedia.com

ملحق رقم (4)

4- صالح خرفي[1]:

هو الشاعر صالح بن صالح خرفي، من مواليد بلدة القرارة بوادي مزاب؛ سنة 1932م، التحق بمدرسة التربية والتعليم التابعة لجمعية العلماء ببانتة سنة 1938م، ثم عاد إلى القرارة ليستكمل دراسته الابتدائية بمدرسة الحياة. فاستظهر كتاب الله العزيز سنة 1946م، ثم التحق بعدها بمعهد الحياة ليزاول دراسته الثانوية، وهنالك تفتَّقت موهبته فنهل من معين العلوم الشرعية والفقهية والأدبية والتاريخية، وعرف العلاقة الوطيدة بين الأخلاق والمعرفة.

غادر الجزائر سنة 1953م متجها إلى تونس لمواصلة مشواره العلمي في جامع الزيتونة ومدارس الخلدونية، ومع الطلبة الجزائريين كان له حضور ونشاط مع رفاقه الذين غادروا الجزائر لنفس المهمة، فجمعهم العمل الطلابي تحت مظلة "منظمة اتحاد الطلبة المسلمين الجزائريين" بفرع تونس سنة 1956م. فكان بذلك عضوا فاعلا في إدارتها.

دخل أرض الوطن بعد الاستقلال مباشرة، وعمل مسؤولا للعلاقات الثقافية بين الجزائر والبلاد العربية في وزارة التربية الوطنية. كما أن طموحه العلمي جعله يتطلع دوما لما هو أعلى، حيث سجل رسالته للماجستير في جامعة القاهرة، فأعدَّ بحثا حول "شعر المقاومة الجزائرية"؛ ونال بها شهادته سنة 1966م، وأثناء سنتي 1968-1969م أقام في القاهرة متفرغا لإعداد أطروحة الدكتوراه بنفس الجامعة؛ وكان ذلك حول موضوع: "الشعر الجزائري الحديث"؛ فنالها سنة 1970م.

من مؤلفاته الشعرية؛ نجد: "صرخة الجزائر الثائرة" 1958م، "أطلس المعجزات" 1967م، "أنت ليلاي" 1974م، "من أعماق الصحراء" 1991م. أما مؤلفاته في ميدان الأدب؛ فنجد: "المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث" 1983م، "محمد العيد آل خليفة" 1986م، "الأديب الشهيد أحمد رضا حوحو" 1991م. وقد توفي يوم 24 نوفمبر 1998م.

[1]- ينظر: قاسم أحمد الشيخ بالحاج: الشاعر صالح الخرفي صفحات في مساره الفكري والأدبي، ص11 وما بعدها.

ملحق رقم (5)

5- سليمان دواق[1]:

الأستاذ الشاعر من مواليد 1944م، ببلدة بني يزقن – ولاية غرداية. خريج مدرسة الحياة الابتدائية بالقرارة، وخريج معهد الحياة الثانوي سنة 1965م. وحاصل على شهادة ليسانس في العلوم الاجتماعية من جامعة الجزائر سنة 1970م، وعلى إجازة تقديرية من المدرسة العليا للأساتذة سنة 1971م.

زاول نشاط التدريس ابتداءً من 1964م إلى غاية 2001م في مدارس حرة ورسمية؛ عبر مدن مختلفة من القطر الجزائري؛ بما في ذلك: القرارة، عنابة، الجزائر العاصمة، المنيعة، وهران، ورقلة، بني يزقن.

يعتبر عضوا فاعلا ونشيطا في العديد من الجمعيات المحلية الثقافية والاجتماعية. ويشرف الأستاذ الشاعر حاليا على النشاط الأدبي في المعهد الجابري – بنات– ببني يزقن.

للشاعر مشاركات عديدة في ملتقيات فكرية محلية ووطنية، ومساهمات شعرية من خلال المجلات والنشرات وكذا الصحافة الوطنية. بالإضافة إلى إمداد المجموعات الصوتية المحلية بالأناشيد التي تتلى في المناسبات المختلفة.

صدرت للشاعر العديد من الدواوين؛ منها: أنغام الوفاء/ نفحات ولفحات/ في ظلال نفس سوية/ سقوط قمم ومهازل أمم / حوَّاؤنا/ النور لا يخشى الظلام/ عبق الروض الثميني.

وله بالمقابل مجموعة من الدواوين في طريقها للنشر؛ نذكر منها: في دائرة الطبشور/ أرض بركانية/ من وحي الجابرية/ الوجه الآخر/ قوس قزح/ مشاعر حميمية.

[1]- ينظر: في الغلاف الخلفي لـ ديوان الشاعر سليمان دواق "نفحات ولفحات".

ملحق رقم (6)

6- عمر هيبة[1]:

الأستاذ عمر بن باحمد هيبة من مواليد 27 أفريل 1945م، بمدينة بنورة، ولاية غرداية. وتلقى تعليمه الابتدائي والمتوسط بمسقط رأسه، بمدرسة الثبات القرآنية.

زاول مهنة التدريس بنفس المدرسة الأولى التي تخرَّج منها، وبمدرسة المسجد القرآنية بمدينة مليكة العليا ما بين سنتي 1965م و1971م.

تابع دراسته من أجل ترقية تكوينه، فتلقى دروسا ليلية في مختلف المواد، حتى تحصَّل على الشهادة الأهلية دورة ماي 1969م. كما باشر التعليم أيضا بالمدرسة القنصلية الرسمية بالجزائر العاصمة.

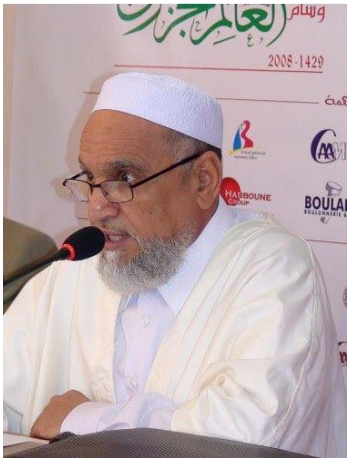
نجح في مسابقة الدخول إلى المدرسة العليا للأساتذة سنة 1971م. ثم تابع بعد ذلك دراسته في قسم اللغة العربية، بكلية الآداب – جامعة الجزائر. انفصل عن الدراسة في السداسي الثالث من سنة 1973م لظروف قاهرة.

مارس التجارة في مسقط رأسه، وفي العاصمة، كما مارس البناء في بلدته. ثم عاد مرة أخرى إلى مهنة التدريس بمدرسته الأولى لحقبة لا يستهان بها من الزمن.

أصبح الشعر هواية للأستاذ "عمر هيبة"، يساهم به في الحراك الثقافي والفكري للمجتمع، ولم يتمكَّن من أن يتجاوزه رغم أنه لمَّح بذلك مرات كثيرة. وقد أثرى المكتبة الأدبية بمجموعة من الدواوين الشعرية، منها:

قلب وحجر 2005م/ حديث القرى 2008م/ أغنيات البراءة 2013م/ عن بلاد المجد والشمس 2015م/ أكباد على الرمل 2017م.

[1]- ينظر الغلاف الخلفي لديوان الشاعر عمر هيبة "قلب وحجر"



ملحق رقم (7)

7- محمد ناصر[1]:

هو الأستاذ محمد صالح ناصر من مواليد بلدة القرارة، ولاية غرداية، الجزائر، يوم: 13 رمضان 1357هـ / 01 ديسمبر 1938م، باحث، أديب وشاعر، حفظ القرآن الكريم سنة 1954م، وتلقى مبادئ العلوم من لغة وفقه ودين... من شيوخ وعلماء بارزين في الحركة الإصلاحية.

متحصل على شهادة الثانوية من معهد الحياة بالقرارة في جوان 1959م. وشهادة الليسانس في الأدب العربي من جامعة القاهرة جوان 1966م. ثم شهادة دكتوراه حلقة ثالثة من جامعة الجزائر في جوان 1972م. ثم شهادة دكتوراه دولة من جامعة الجزائر في أكتوبر 1983م. ثم جائزة الدولة التقديرية في النقد والأدب والشعر سنة 1984م.

ألف الكثير من الكتب؛ منها: المقالة الصحفية الجزائرية (1903-1931) في جزأين، الصحف العربية الجزائرية (1847-1939)، دراسة في الشعر الجزائري الحديث (1925- 1954)، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1952-1975)، (رسالة دكتوراه)، ما أحوجنا إلى أدب إسلامي _سلطنة عمان 1992. أما في الميدان الشعري فله كل من: ألحان وأشجان/ الخافق الصادق/ الأعمال الشعرية.

[1]- ينظر موقع: www.tourath.org

ملحق رقم (8)

8- مسعود خرازي[1]:

هو الأستاذ مسعود بن بالحاج خرازي، من مواليد بلدة مليكة في 07 جوان 1960م. تلقى تعليمه بنوعيه: الحر بمدرسة النصر. والرسمي بابتدائية مليكة المسماة حاليا بـ "مدرسة الشيخ باعبد الرحمن الكرثي". ثم المرحلة المتوسطة بغرداية، وانتقل بعدها إلى التعليم الثانوي بثانوية ديدوش مراد بالمنيعة، ليتحصل على شهادة البكالوريا سنة 1982م.

انتقل إلى جامعة تيارت، ثم إلى معهد اللغة والثقافة العربية بجامعة وهران، ليتحصل على شهادة الليسانس في الأدب العربي سنة 1990م. وهو متزوج؛ وأب لخمسة أولاد.

درَّس بولاية تيسمسيلت عبر ثانوياتها المختلفة، ليستقر به المقام بولاية غرداية ابتداء من 1994/1993م في متقن رمضان حمود ببلغنم، ثم بثانوية مفدي زكريا ببني يزقن ابتداء من سنة 1995م.

يساهم في النشاط الثقافي بولاية غرداية، وبمشاركات في مختلف المناسبات ببعض مناطق الجزائر، وأخرى دولية بمهرجان المربد الثامن عشر بالعراق سنة 2002م.

له ديوان شعري واحد بعنوان: "متى الصبح يا وطني؟"، مع مخطوطين شعريين قيد الطبع.

[1]- ينظر الغلاف الخلفي لديوان الشاعر مسعود خرازي "متى الصبح يا وطني؟".

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المصادر:

1- أبو اليقظان: الديوان الشعري، الجزء 01، نشر جمعية التراث، العطف، غرداية، الجزائر، ط2، 1989م.

2- أبو اليقظان: الديوان الشعري، الجزء 02، نشر جمعية التراث، العطف، غرداية، الجزائر، ط2، 1989م.

3- سليمان دواق: ديوان أنغام الوفاء، مؤسسة مفدي زكرياء، الجزائر، ط1، 2004م.

4- سليمان دواق: ديوان نفحات ولفحات، نشر جمعية التراث، القرارة، غرداية، الجزائر، ط1، 2009م.

5- سليمان دواق: ديوان سقوط قمم ومهازل أمم، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 2013م.

6- سليمان دواق: ديوان النور لا يخشى الظلام، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، د.ط، 2014م.

7- سليمان دواق: ديوان في ظلال نفسٍ سوية، مطبعة الآفاق، غرداية، الجزائر، ط1، 2014م.

8- صالح الخرفي: من أعماق الصحراء (الديوان)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، د.ط، 1991م.

9- عمر هيبة: ديوان قلب وحجر، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 2005م.

10- عمر هيبة: ديوان حديث القرى، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 2008م.

11- عمر هيبة: ديوان أغنيات البراءة، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 2013م.

12- عمر هيبة: ديوان عن بلاد المجد والشمس، مطبعة الآفاق، غرداية، الجزائر، ط1، 2015م.

13- عمر هيبة: ديوان أكباد على الرمل، مطبعة الآفاق، غرداية، الجزائر، ط1، 2017م.

14- مُحَمَّد ناصر: رمضان حمود الشاعر الثائر، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 1978م.

15- مُحَمَّد ناصر: ديوان ألحان وأشجان، نشر جمعية التراث، القرارة، طبع المطبعة العربية، غرداية، ط1، 1995م.

16- مُحَمَّد ناصر: ديوان الخافق الصادق، دار الريام، المحمدية، الجزائر، ط1، 2009م.

17- مُحَمَّد ناصر: الأعمال الشعرية، دار الريام، الجزائر، ط1، 2010م.

18- مسعود خرازي: ديوان متى الصبح يا وطني، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 2002م.

19- مفدي زكريا: ديوان اللهب المقدس، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2000م.

20- مفدي زكريا: أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، جمع وتحقيق مصطفى بن الحاج بكير حمودة، مؤسسة مفدي زكريا، الجزائر، الوكالة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر، ط1، 2003م.

21- مفدي زكريا: إلياذة الجزائر، مؤسسة مفدي زكريا الثقافية، المحمدية، الجزائر، د.ط، 2004م

المراجع:

– المراجع العربية:

- إبراهيم أحمد ملحم: شعرية المكان (قراءة في شعر مانع سعيد)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م.

- إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، القاهرة، مصر، د.ط، 1985م.

- إبراهيم مُحَمَّد الطلاي: مزاب بلد كفاح، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، د.ط، 1970م.

- إبراهيم بحاز: الدولة الرستمية دراسة في الأوضاع الاقتصادية والحياة الفكرية، مطبعة لافوميك، الجزائر، د.ط، 1983م.
- إبراهيم بحاز ومجموعة مؤلفين: معجم أعلام الإباضية، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 1999م.
- إبراهيم بن موسى حريزي: الحضارة العمرانية في وادي ميزاب، مبانٍ ومعانٍ وهندسة من غير مهندسين، العالمية للطباعة والخدمات، تيبازة، الجزائر، د.ط، 2016م.
- إبراهيم السولامي: الشعر الوطني المغربي في عهد الحماية، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1974م.
- إبراهيم جنداري: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2001م.
- إبراهيم عبد الرحمن مُحَمَّد: قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1981م.
- إبراهيم الغنيم: الصورة الفنية في الشعر العربي، الشركة العربية للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، د.ط، 1415هـ.
- أبو حامد مُحَمَّد بن مُحَمَّد الغزالي: إحياء علوم الدين، الجزء1، دار الفكر، دمشق، سوريا، د.ط، 2006م.
- أبو ريان مُحَمَّد علي: تاريخ الفكر الفلسفي، ج2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، 1994م.
- أبو عمار عبد الكافي: سير العزابة، نشر وتحقيق مزهودي مسعود، مكتبة الضامري للنشر والتوزيع، عُمان، د.ط، 1996م.
- أبو فراس الحمداني: الديوان الشعري، تقديم عباس الساتر، وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د.ط، د.ت.
- أبو القاسم سعد الله: أبحاث وآراء في تاريخ الجزائر، الجزء2، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 1998م.
- أبو القاسم سعد الله: شاعر الجزائر مُحَمَّد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، 1984م.
- أبو القاسم سعد الله: الحركة الوطنية الجزائرية، الجزء3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، ص1992م.
- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق مفيد مُحَمَّد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د.ط، 1981م.
- أحمد توفيق المدني: كتاب الجزائر، دار الكتاب، البليدة، الجزائر، ط2، 1963م.
- أحمد الخطيب: جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وأثرها الإصلاحي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1985م.
- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء ، عمان، الأردن، ط1، 2012م.
- أحمد زنيبر: جماليات المكان في قصص إلياس الخوري، دراسة نقدية، دار التنوخي، الرباط، المغرب، ط1، 2009م.
- أحمد فلاق عروات: فكرة الموت في التراث العربي، مطبعة دار هومة، الجزائر، د.ط، 2003م.
- أحمد الطريسي أعراب: الرؤية والفن في الشعر العربي، مطابع إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987م.
- أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.
- أحمد نصيف الجنابي: القصيدة تعانق قوس قزح، مؤسسة اليمامة، سلسلة كتب الرياض، السعودية، د.ط، 1423هـ.
- أحمد النكلاوي: الاغتراب في المجتمع المصري المعاصر، دار الثقافة العربية، القاهرة، مصر، ط2، 1989م.
- أحمد يوسف: يتم النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م.
- الأخضر بن السايح: سطوة المكان وشعرية القص، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م.
- أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة بحث في الاتباع والإبداع، دار العودة، بيروت، لبنان، الجزء1، ط4، 1983م.
- أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية)، دار مشرق، المغرب، ط1، 2000م.
- آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية (من المتماثل إلى المختلف)، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، د.ت.
- أنس داود: الرؤية الداخلية للنص الشعري، مكتبة عين شمس، القاهرة، مصر، د.ط، 1975م.
- أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة والتراجيديا والفلسفة المأساوية، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط1، 1982م.
- إياد عبد الودود الحمداني: شعرية المغايرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 2009م.

- إيليا أبو ماضي: الديوان الشعري، الجزء 01، تصدير سامي الدهان، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
- باديس فوغالي: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008م.
- بدر شاكر السياب: الديوان الشعري، المجلد 02، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 2016م.
- بركة الأخضر: الريف في الشعر العربي الحديث، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2002م.
- بريدي المنصوري الثبيتي: شاعرية المكان، شريحة دار العلم للطباعة والنشر، السعودية، ط1، 1995م.
- بسام خليل فرنجية: الاغتراب في الرواية الفلسطينية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
- بشير بن عمر مرموري: الفتاة في ميزاب تنشئتها وتعليمها بين الثابت والمتغير، نشر جمعية التراث، القرارة، غرداية، طبع المطبعة العربية، غرداية، د.ط، 2005م.
- بكير بن سعيد أعوشت: ميزاب يتكلم، تاريخيا عقائديا اجتماعيا، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، د.ط، 1993م.
- بكير بن مُحَمَّد الشيخ بالحاج باشعادل وآخرون: عرف أهل القرارة في القصر وخارجه وفي السيل والواحة، نشر وتقديم هيئة أمناء القرارة، غرداية، الجزائر، د.ط، 2009م.
- بلسم مُحَمَّد الشيباني: الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، مجلس تنمية الإبداع، د.ط، 2004م.
- ابن خلدون: العمران البشري، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، د.ط، 1938م.
- ابن رشيق أبو العلي الحسن القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق مُحَمَّد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1981م.
- ابن زيدون: الديوان الشعري، تحقيق حنا الفاخوري، دار الجيل، ط1، بيروت، لبنان، 1990م.
- ابن السائح الأخضر: جماليات المكان القسنطيني، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، د.ط، 2007م.
- توفيق الحكيم: فن الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1973م.
- ثامر فاضل: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م.
- ثريا ملحس: القيم الروحية في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1992م.
- الجاحظ أبو عثمان: الحيوان، الجزء 3، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1969م.
- جاسم عاصي ومجموعة باحثين: رؤيا العالم، منشورات المؤتمر الوطني العراقي، د.ط، 2007م.
- جريدي المنصور الثبيتي: شاعرية المكان، شركة دار العلم للطباعة والنشر، السعودية، ط1، 1992م.
- جعفر عبد الرزاق: أسطورة الأطفال الشعراء، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.
- جمال الدين الخضور: قمصان الزمن، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 2000م.
- جهاد المجالي: دراسات في الإبداع الفني في الشعر، دار الجنادرية للنشر، عمّان، الأردن، ط1، 2008م.
- الحاج صالح لعلي: خلاصة المراقي، اعتنى بإعادة طبعها الحاج سعيد جابر بن باسعيد، ط1، 2015م.
- حبيب مونسي: فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001م.
- حسن بحراوي: بنية الشكل في الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.
- حسن فاضل: الأخلاق في الفكر القديم، بيت الحكمة، بغداد، العراق، ط1، 1999م.
- حسن مُحَمَّد: الجغرافيا التاريخية الإفريقية من القرن 1هـ إلى القرن9 هـ، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، 2004م.
- حسن نجمي: المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.

- حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء. المغرب، بيروت. لبنان، ط1، 2000م.
- حسين الحاج حسن: علم الاجتماع الأدبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.
- حسين حمزة: مراوغة النص (دراسات في شعر محمود درويش)، دار المشرق، فلسطين، ط1، 2001م.
- حسين خمري: فضاء المتخيل (مقاربات في الرواية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م.
- حسين مؤنس: الحضارة (دراسة في أصول وعوامل قيامها وتطورها)، كتب سلسلة عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 1978م.
- حلومة التيجاني: البنية السردية في قصة النبي إبراهيم، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013م.
- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1993م.
- حكيم بناني: الظاهراتية وفلسفة اللغة، دار إفريقيا للشرق، المغرب، ط1، 2003م.
- حمو عيسى النوري: دور الميزابيين في تاريخ الجزائر قديما وحديثا، الجزء1، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، د.ط، د.ت.
- حواش مصطفى بن بكير: رمضان حمود قراءة في سيرته الذاتية، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 2004م.
- خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية، د.ط، 2000م.
- خالدة سعيد: حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1982م.
- خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة المتكاملة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2003م.
- الخنساء: الديوان الشعري، جمع وشرح وتقديم حمدُو طمَّاس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2004م.
- رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003م.
- رجاء عيد: القول الشعري (منظورات معاصرة)، منشأة المعارف، مصر، ط1، 1995م.
- الرشيد بوشعيرة: النكوص الإبداعي في الأدب (في سبيل تأصيل مصطلح نقدي جديد، تطبيقات على أدب الخليج العربي)، دار الفجر، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006م.
- الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار بيروت للطباعة والنشر، د.ط، بيروت، لبنان، 1980م.
- زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، مكتبة مصر، د.ط، 1971م.
- زكريا إبراهيم: دراسات في الفلسفة المعاصرة، الجزء1، دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت.
- زياد أبو لبن: غابة الألوان والأصوات، دار اليازوري للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006م.
- سامح الرواشدة: القناع في الشعر العربي الحديث، مطبعة كنعان، إربد، الأردن، ط1، 1995م.
- سعيد بن كراد: السرد وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2008م.
- سعيد بنكراد: سيميائيات الصورة الإشهارية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2006م.
- سعيد يقطين: قال الراوي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م.
- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م.
- سلمان كاصد: الموضوع والسرد (مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي)، دار الكندي، د.ط، 2002م.
- سليمان مُحَّد موسلمال: الإباضية أمة حضارة ونظام، الجزائر، د.ط، 2014م.
- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية (البناء والرؤيا)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2003م.
- سمير الحاج شاهين: اللحظة الأبدية (دراسة الزمان في أدب القرن20)، المؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1980م.
- سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، د.ت.
- سيزا القاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 1984م.

- سيزا القاسم: القارئ والنص العلامة والدلالة، الشركة الدولية للطباعة، مصر، ط1، 2002م.
- شاكر النابلسي: مجنون التراب، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.
- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.
- شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي)، دار توبقال، بيروت / الدار البيضاء، د.ط، 1988م.
- شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.
- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، د.ط، 2010م.
- الشيخ مُحَمَّد خير الدين: مذكرات، الجزء2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، د.ت.
- صابر الحباشة: غواية السرد (قراءات في الرواية العربية)، دار نينوى، دمشق، سوريا، د.ط، 2010م.
- صالح خرفي: المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1983م.
- صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1984م.
- صدقي إسماعيل: المؤلفات الكاملة، المجلد1، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 1977م.
- صلاح صالح: الرواية العربية والصحراء، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1996م.
- صلاح عبد الحافظ: الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره ، الج1، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1982م.
- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1998م.
- صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.
- طالب أحمد: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د.ط، د.ت.
- طاهر عبد مسلم: عبقرية الصورة والمكان (التعبير، التأويل، النقد)، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2002م.
- طه حسين: في الأدب الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط11، 1975م.
- عاطف نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1987م.
- عباس محمود العقاد: ابن الرومي حياته وشعره، المكتبة التجارية، القاهرة، مصر، ط5، 1963م.
- عباس محمود العقاد: السيرة الذاتية ، مج 23، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، ط1، 1986م.
- عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2005م.
- عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م.
- عبد الباسط بدر: مقدمة في الأدب الإسلامي، دار المنارة للنشر، جدة، السعودية، ط1، 1985م.
- عبد الجبار مدحت: النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2001م.
- عبد الحميد الحسامي: تحولات الخطاب الشعري في السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2014م.
- عبد الحميد بورايو: منطق السرد، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، 1994م.
- عبد الرحمان بدوي: الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط2، 1973م.
- عبد الرحمن بن عمر بكلي (البكري): مسيرة الإصلاح في جيل 1918م/1948م، إعداد وتقديم مصطفى صالح باجو، نشر مكتبة البكري، العطف غرداية، طبع المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، ط1، 2004م.
- عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجية الإبداع، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
- عبد الرحيم مراشدة: الفضاء الروائي (الرواية في الأردن نموذجا)، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2002م.
- عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، مطابع إفريقيا، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2000م.

- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية "الصورة والدلالة"، نشر كلية الآداب، دار مُحَمَّد علي، تونس، ط1، 2003م.
- عبد العزيز مقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.
- عبد العظيم رهيف السلطاني: فسحة النص، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2006م.
- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في القصة الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001م.
- عبد القادر الرباعي: جماليات المعنى، المؤسسة العربية للنشر، الأردن، ط1، 1999م.
- عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، د.ط، 1992م.
- عبد القادر موسى المحمدي: الاغتراب في تراث صوفية الإسلام، بيت الحكمة، بغداد، العراق، ط1، 2001م.
- عبد اللطيف الصديقي: الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.
- عبد الله حمادي: الحركة الطلابية الجزائرية (1962 – 1971م)، منشورات المتحف الوطني، الجزائر، ط2، 1995م.
- عبد الله ركيبي: قضايا عربية في الشعر الجزائري المعاصر، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط3، 1977م.
- عبد الله ركيبي: الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1981م.
- عبد الله ركيبي: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1982م.
- عبد الله مُحَمَّد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م.
- عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، د.ت.
- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ط4، 1995م.
- عبد المالك مرتاض: المعلقات السبع (مقاربة سيميائية أنتروبولوجية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1995م.
- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1998م.
- عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة، دار الغرب للنشر، وهران، الجزائر، د.ط، 2003م.
- عبد المالك مرتاض: ألف–ياء، دار الغرب للنشر، وهران، الجزائر، د.ط، 2004م.
- عبد المالك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2007م.
- عبيد مُحَمَّد صابر: سيمياء الموت (تأويل الرؤيا الشعرية)، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1، 2010م.
- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د.ط، 2000م.
- عثمان صادق شريحة: مقولة الحرفية ومفهوم الفضاء في التراث النحوي، عالم الكتاب، إربد، الأردن، د.ط، 2011م.
- عدنان رضا نحوي: الأدب الإسلامي إنسانيته وعالميته، دار النحوي للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط3، 1994م.
- عدي عدنان مُحَمَّد: بنية الحكاية في البخلاء للجاحظ، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011م.
- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1978م.
- عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981م.
- عز الدين المناصرة: حارس النص الشعري (شهادات في التجربة الشعرية)، دار كتابات، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.
- علي عبد المعطي أحمد: سورين كيركغارد مؤسس الوجودية المسيحية، دار المعرفة الأمعية، الإسكندرية، د.ط، 1985م.
- علي عواد: شفرات الجسد، جدلية الحضور والغياب في المسرح، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996م.
- علي يحي معمر: الإباضية في الجزائر، الجزء2، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، د.ط، 1986م.
- عمار طالبي: ابن باديس حياته وآثاره، دار مكتبة الشركة الجزائرية، د.ط، 1968م.
- عمر بوقرورة: الغربة والحنين في الشعر الجزائري الحديث، منشورات جامعة باتنة، د.ط، الجزائر، 1997م.

- عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1995م.
- عوض مُحَمَّد خليفات: النظم الاجتماعية والتربوية عند الإباضية في شمال إفريقيا، دار مجدلاوي، الأردن، د.ط، 1982م.
- عوض خليفات: نشأة الحركة الإباضية، المطابع الذهبية، مسقط، سلطنة عمان، ط1، 2002م.
- غادة الإمام: غاستون باشلار (جماليات الصورة)، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.
- غادة عفاف: دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001م.
- غالب هلسا: المكان في الرواية العربية، الرواية العربية (واقع وآفاق)، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1981م.
- فاضل أحمد القعود: جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي دراسة نصية، دار غيداء، عمان، ط1، 2012م.
- فتحي أحمد عامر: في مرآة الشعر الجاهلي، مطبعة دار الشروق، بيروت، لبنان، د.ط، 1977م.
- فتحية كحلوش: بلاغة المكان (قراءة في مكانية النص الشعري)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.
- فهد حسين: المكان في الرواية البحرينية (دراسة نقدية)، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003م.
- فوزية لعيوس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م.
- قادة عقاق: دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 2001م.
- القرادي أيوب: رسالة في بعض أعراف وعادات وادي ميزاب، جمعية النهضة، العطف، غرداية، الجزائر، ط1، 2009م.
- قريرة زرقون نصر: الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي الحديث بالمغرب، الدار الجماهيرية للنشر، سرت، ليبيا، ط1، د.ت.
- قلولي بن ساعد: مقالات في حداثة النص الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د.ط، 2005م.
- كريم زكي حسام الدين: الزمان الدلالي، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2002م.
- كعب بن زهير: الديوان الشعري، تقديم حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.
- كلثوم مدقن: شعرية المكان في الرواية العربية، دار المنتهى، الجزائر، ط1، 2017م.
- لمسن الناصر بن بابا: حديث عن تاريخ مزاب بين الحقيقة والخيال أو التزوير، نشر جمعية إحياء التراث وحماية الآثار، غرداية، العالمية للطباعة والخدمات، غرداية، الجزائر، د.ط، 2015م.
- لينا عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، عمان، د.ط، 2004م.
- مالك بن نبي: ندوات ميزاب في الثقافة والحضارة والمجتمع، مؤسسة كتابك، الجزائر، ط1، 2014م.
- ماهر حسين فهمي: الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث، معهد البحوث والدراسات، القاهرة، مصر، د.ط، 1970م.
- مُحَمَّد إبراهيم الدبيسي: في ذاكرة الصحراء، نادي المدينة الأدبي، ط1، 1993م.
- مُحَمَّد أبو موسى: البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط3، 1988م.
- مُحَمَّد بن صالح العثيمين: كتاب العلم، دار الإمام، ط2، 2002م.
- مُحَمَّد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1985م.
- مُحَمَّد بنيس: الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته)، الجزء3، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2001م.
- مُحَمَّد الحسن ولد مُحَمَّد المصطفى: الرواية العربية الموريتانية (مقارنة للبنية والدلالة)، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط، 1996م.
- مُحَمَّد زكي العشماوي: الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
- مُحَمَّد سالم سعد الله: أطياف النص، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، د.ط، 2007م.
- مُحَمَّد صادق عبد الله: خصوبة القصيدة الجاهلية ومعانيها المتجددة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.
- مُحَمَّد صابر عبيد: سحر النص، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

- مُحَمَّد طالب غالب البجاوي: المكان ودلالته في شعر السياب، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، العراق، 1998م.

- مُحَمَّد طلاي: المدن السبع في وادي ميزاب، نشر جمعية التراث لبني يزقن، غرداية، الجزائر، د.ط، د.ت.
- مُحَمَّد عباس: البشير الإبراهيمي أديبا، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، وهران، الجزائر، د.ط، 1984م.
- مُحَمَّد عبد المطلب: البلاغة العربية (قراءة أخرى)، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1997م.
- مُحَمَّد عبدو فلفل: التشكيل اللغوي للشعر، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د.ط، 2013م.
- مُحَمَّد عزام: تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001م.
- مُحَمَّد علي أبو حمدة: في العبور الحضاري لـ لامية الشنفرى، دار عمار للنشر والتوزيع، ط2، 2001م.
- مُحَمَّد علي أبو زيان وحربي عباس عطيبو: دراسات في الفلسفة القديمة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.
- مُحَمَّد علي دبوز: نهضة الجزائر وثورتها المباركة، الجزء1، الجزائر، د.ط، 1386هـ.
- مُحَمَّد علي دبوز: أعلام الإصلاح في الجزائر، الجزء1، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1974م.
- مُحَمَّد عويس: العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)، مكتبة انجلو مصرية، القاهرة، مصر، ط1، 1988م.
- مُحَمَّد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.
- مُحَمَّد قطب: في النفس والمجتمع، مكتبة وهبة، مصر، ط2، 1962م.
- مُحَمَّد القيسي: الموقد واللهب (حياتي في القصيدة)، منشورات وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 1994م.
- مُحَمَّد محمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر بنياتها ومظاهرها، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1986م.
- مُحَمَّد مصايف: دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1981م.
- مُحَمَّد مصطفى بدوي: كولوردج نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف، مصر، د.ط، 1957م.
- مُحَمَّد مفيد قميحة: الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق، لبنان، ط1، 1981م.
- مُحَمَّد ناصر: حلقة العزابة ودورها في بناء المجتمع المسجدي، نشر جمعية التراث، القرارة، غرداية، الجزائر، د.ط، 1989م.
- مُحَمَّد ناصر: مفدي زكريا شاعر النضال والثورة، جمعية التراث، غرداية، الجزائر، د.ط، 1989م.
- مُحَمَّد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2006م.
- مُحَمَّد ناصر: مشايخي كما عرفتهم، دار الريام، الجزائر، ط1، 2008م.
- محمود الدرابسة: أثر البيئة الطبيعية في الشعر عند النقاد العرب، مقال، مجلة جامعة أم القرى، العدد10، 1995م.
- محمود رجب: الاغتراب، ج1، منشأة المعارف المصرية، الاسكندرية، مصر، د.ط، 1978م.
- محمود درويش: الديوان الشعري (الأعمال الأولى)، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م.
- محمود هياجنة: الاغتراب في القصيدة الجاهلية (دراسة نصية)، دار الكتاب الثقافي، عمان، الأردن، ط1، 2005م.
- مختار أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 196، الكويت، ط1، 1995م.
- مختار ملاس: دلالة الأشياء في الشعر العربي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، د.ط، 2002م.
- امرؤ القيس: الديوان الشعري، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.
- مراد عبد الرحمن بن مبروك: جيوبوليتكا النص الأدبي، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002م.
- مسعود مزهودي: الإباضية في المغرب الأوسط منذ سقوط الدولة الرستمية إلى هجرة بني هلال إلى بلاد المغرب، نشر جمعية التراث، القرارة، غرداية، طبع المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، د.ط، 1996م.

- مفدي زكريا: أضواء على وادي ميزاب، دراسة وتحقيق: إبراهيم بحاز، مطبعة الفنون الجميلة، الجزائر، د.ط، 2010م.
- منذر العياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنماء العربي، سوريا، ط1، 2002م.
- منصور نعمان: المكان في النص المسرحي، دار كندي للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1999م.
- منيب مُحَمَّد البوريمي: الفضاء الروائي في الغربة، دار النشر المغربية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، 1983م.
- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.
- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، سوريا، د.ط، 2011م.
- ميخائيل نعيمة: سبعون، ج2، مؤسسة نوفل، ط6، بيروت، لبنان، 1983م.
- ناصر بوحجام: أثر القرآن في الشعر الجزائري الحديث، ج1، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، 1992م.
- ناصر الدين سعيدوني: الجزائر منطلقات وآفاق، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، د.ط، 2000م.
- انتصار يونس: السلوك الإنساني، دار المعارف، مصر، د.ط، 1993م.
- نسيمة علوي: شعرية الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2002م.
- نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث، ط1، 2006م.
- نعيم الباقي: أوهاج الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 1993م.
- نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1981م.
- نوري حمودي القيسي: تاريخ الأدب العربي قبل الإسلام، وزارة التعليم والبحث العلمي، العراق، د.ط، 1979م.
- الهاشمي علوي: من أين يجيء الحزن؟، دار العودة، بيروت، لبنان، د.ط، 1972م.
- هلال عبد الناصر: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارات العربية، القاهرة، مصر، د.ط، 2005م.
- هيثم الحاج: الزمن النوعي (إشكالية النوع السردي)، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.
- هيمة عبد الحميد: علامات في الإبداع الجزائري (دراسات نقدية)، رابطة أهل القلم، سطيف، د.ط، د.ت
- وليد مشوح: الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1999م.
- وهيب طنوس: الوطن في الشعر العربي، منشورات جامعة حلب، مديرية الكتب والمطبوعات، سوريا، د.ط، 1979م.
- ياسين النصير: دلالة المكان في قصص الأطفال، دار ثقافة الأطفال، بغداد، العراق، د.ط، 1985م.
- ياسين النصير: إشكالية المكان في النص الأدبي، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ط1، 1986م.
- ياسين النصير: جماليات المكان في شعر السياب، دار المدى، د.ط، 1995م.
- يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا دراسة فنية تحليلية، دار البعث، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1987م.
- يمنى العيد: في معرفة النص (دراسات في النقد الأدبي)، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.
- يوسف بن بكير الحاج سعيد: تاريخ بني مزاب، المطبعة العربية، غرداية، الجزائر، د.ط، 1992م.
- يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1994م.
- يوسف الواهج: المرأة في المجتمع الميزابي، المطبوعات الجميلة، الجزائر، ط1، 1982م.

- المراجع المترجمة:

1- إدوارد سابير وآخرون: اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

2- أدوين موير: بناء الرواية، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: عبد القادر القط، دار الجيل، القاهرة، مصر، 1965م.
3- ألكسندر إليوت: آفاق الفن، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط2، 1979م.
4- أندريه مالرو: قدر الإنسان (رواية)، ترجمة فؤاد كامل، الدار المصرية، د.ط، 1965م.
5- بول ريكور: في التفسير محاولة في فرويد، ترجمة: وجيه أسعد، دمشق، سوريا، ط1، 2003م.

6- تيزفيطان تودوروف: فتح أمريكا مسألة الآخر، ترجمة بشير السباعي، سينا للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1992م.
7- جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، مطبعة الرسالة، الكويت، د.ط، 1984م.
8- جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997م.
9- جون بول سارتر: تعالي الأنا موجود، ترجمة وتقديم حسن حنفي، دار التنوير، طرابلس، لبنان، ط1، 2005م.
10- جون فون زيليسكي: المأساة والخوف، ترجمة عارف الحذيفة، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 1982م.
11- جون كوهين: بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، مكتبة الزهراء، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.
12- جيرارد جينيت وآخرون: الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002م.
13- ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي، ترجمة مُحَمَّد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، 1967م.
14- رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2، 2002م.
15- ريتشارد شاخت: الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 1980م.
16- ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د.ط، 1981م.
17- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.
18- غاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة جورج أسعد، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ط2، 1993م.
19- كولن ولسون: الشعر والصوفية، ترجمة عمر الديراوي، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 1972م.
20- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1971م.
21- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مطابع سجل العرب، القاهرة، مصر، د.ط، 1972م.
22- ولات بورتون وأونليه: عالم الرواية، ترجمة نهاد التركلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، د.ط، 1991م.
23- يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا قاسم، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، د.ت.

- المراجع الأجنبية:

1- Bourdieu Pièrre : Sociologie de l'Algérie, PUF, Paris, France, 1974
2- Boutros Hallaq et d'autres : la poétique de l'espace dans la littérature moderne, p.Sorbonne, Ed1, Paris, France
3- Chaib Fadila : La femme Mozabite, magazine Algérie actualité, n1416, Alger, Décembre, 1992
4- Cherifi Brahim : Etude d'anthropologie historique et culturelle sur le Mzab, thèse pour le doctorat d'anthropologie, université Paris-VIII Vincennes-Saint-Denis, Novembre, 2003

5 - dictionnaire Hachette encyclopédique. Atlas mondial, 1994
6- Gérard Genette : Seuils, collection poétique, seuil, Paris, Février 1987
7- Goichon : la vie féminine au M'zab, tom1, librairie orientale Paule Geunthner , Paris, France,1927
8- H. Metterand : Le discours du roman, P.U.F, 1980
9- Jaques Sojcher: La démarche poétique, Ed : U G E. Paris, 1976
10- Jean Milly : Poétique des textes. Nathan2, Paris, 2001
11- Jean Weisgerber, L'espace romanesque, Ed l'age d'homme, Paris, 1978
12- Julia Kristiva : Le texte du roman, Mouton, 1976
13- littérature et langage : collection dirigé par Henri Mitterrand, Fernand Mathan éditeur, Paris, France, 1977
14- Masqueray : Formation des cités chez les populations sédentaires de 15- l'Algérie (Kabyles de Djurjura, Chaouia de l'Aouras, Beni Mezab), EDIDUD, Aix en Provence, 1983
16- Pierre Zima : pour une sociologie du texte littéraire, L'harmatan, Paris, 2000
17- Roland Bourneuf et Réal Ouellet, L'univers du roman, P.U.F, 1981
18- Roland Parthes : le degré zéro de l'écriture, coll point, Paris, France, 1970
19- Sami Ali : l'éspace imaginaire, Gallinard France, 1974
20- Sophie Guermès : la poésie moderne ,essaie sur le lieu caché
21- Unamuno De Miguel : le sentiment tragique de la vie, NRF, Gallimard, Paris, France,1937

- المعاجم والقواميس:

- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، اسطنبول، تركيا، د.ط، د.ت.
- أحمد بن مُحَمَّد بن علي الفيتومي المقرى، المصباح المنير، مكتبة لبنان، بيروت، 1987م.
- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.
- بسام بركة وإميل يعقوب: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار الكتاب العربي، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.
- بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، د.ط، 1987م.
- ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام مُحَمَّد هارون، دار الفكر للنشر والتوزيع، د.ط، د.ت.
- ابن منظور: لسان العرب المحيط، تصنيف يوسف خياط، دار لبنان للنشر، بيروت، د.ط، د.ت.
- جبور عبد النور عواد: معجم عبد النور المفصل، فرنسي-عربي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 2006م.
- جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1979م.

- جيرارد جيهامي: موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، مكتبة لبنان، ط1، 1998م.
- اسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح: تاج اللغة وصحاح العربية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط3، 1984م.
- سميح دغيم: موسوعة مصطلحات علم الكلام الإسلامي، مكتبة لبنان، ط1، 1998م.
- شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط4، 2004م.
- عبد الأمير الأعسم: المصطلح الفلسفي عند العرب، الدار التونسية للنشر، 1991م.
- عبد الرحمان بدوي: الموسوعة الفلسفية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.
- علي بن مُحَمَّد الشريف الجرجاني: التعريفات، (لبنان)، د.ط، 2000م.
- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.
- ماري إلياس. حنان قصاب حسين: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.
- مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط41، 2005م.
- مُحَمَّد علي الفاروق التهانوي: كشاف اصطلاحات الفنون، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مصر، 1963م.
- مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، مصر، ط5، 2007م.

- الرسائل الجامعية:

- بن علي قريش: الاغتراب في الشعر العربي الحديث، رسالة دكتوراه، جامعة الجيلالي، سيدي بلعباس،2008/2007م.
- جمال مجناح: دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2007م.
- جوادي هنية: صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، دكتوراه، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2013م.
- حمة دحماني: ظاهرة الغربة في شعر مفدي زكريا، رسالة ماجستير في الأدب الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006م.
- حيدر لازم مطلك: المكان في الشعر العربي قبل الإسلام، رسالة ماجستير، كلية الآداب، بغداد، العراق، 1987م.
- رضوان جنيدي: جماليات الأنا في الشعر المغربي القديم، رسالة ماجستير، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، 2013م.
- شاهيناز بن زرقة: المكان في القصيدة الجاهلية، رسالة ماجستير، إشراف: مُحَمَّد مرتاض، 2000م.
- عبد الأمير محسن عودة: الغربة والاغتراب في الشعر الكويتي والبحريني، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، العراق، 1980م.
- عبد الخالق بن خضران: المكان في الشعر السعودي، ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 1436هـ.
- عبد القادر توزان: الشعور بالاغتراب عند أبي العلاء المعري وآلبير كامو، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2006م.
- عيسى سلمان درويش: الموت في شعر السياب ونازك الملائكة، ماجستير، جامعة بابل، العراق، 2003م.
فتيحة كحلوش: المكان في النص الشعري العربي، ماجستير، جامعة قسنطينة، 1996.
- كريمة سعيدي: صورة الآخر في أدب الرحلات العباسي، ماستر، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2014/2013م.
- لخضر عرابي: أغراض القصص القرآني عند سيد قطب، رسالة دكتوراه في الأدب، جامعة تلمسان، 2001م.
مُحَمَّد الصالح خرفي: جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة قسنطينة، 2006م.
- مُحَمَّد عبد القادر الكيكي: الطبيعة في شعر الحطيئة (رسالة ماجستير)، كلية التربية، جامعة الموصل، العراق، 2004م.
- مها روحي إبراهيم الخليلي: الحنين والغربة في الشعر الأندلسي، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، فلسطين، 2007م.
- مينة أعراب: المكان في الشعر الجاهلي، (رسالة الدراسات العليا)، جامعة مُحَمَّد الخامس، الرباط، المغرب، 1999م.
- نصيرة زوزو: بنية الفضاء في روايات واسيني الأعرج، رسالة دكتوراه، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، 2010م.

- هيلة عبد الرحمن المنيع: أبعاد المكان في شاعرية المرأة المعاصرة، رسالة دكتوراه، كلية التربية، الرياض، السعودية، 1425هـ.

- الدوريات:

- إبراهيم حاج مُحَمَّد: تحولات المدينة الصحراوية (العمران في ميزاب)، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة غرداية.
- إبراهيم نمر موسى: ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر، مجلة عالم الفكر، 35 (4)، 2007م.
- أحمد أبو زيد: الاغتراب، مجلة عالم الفكر، مج 10، العدد1، 1979م.
بسام فطوس: الزمان والمكان (ديوان محمود درويش أحد عشر كوكبا)، مجلة أبحاث اليرموك، إربد، الأردن، مج14، 1996م.
- جراح سمية: المرأة الميزابية في بني يزقن، جريدة مشوار الأسبوع، الجزائر، عدد26، 1993م.
- حسين جمعة: الاغتراب في شعر المعري وأدبه، مجلة جامعة دمشق، مج27، العدد 1، 2، 2011م.
- حفيظة روابنية: شعرية الفضاء في المتخيل الشعري الجاهلي، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة فرحات عباس، سطيف، العدد7، السداسي الثاني، 2008م.
- ريكان إبراهيم: الأسس الفنية للتجريب الشعري، مجلة الأقلام، العدد11-12، 1986م.
- سامية أحمد: القصة القصيرة وقضية المكان، مجلة فصول، العدد4، 1982م.
- صالح مفقودة: قسنطينة والبعد الحضاري للمكان، مجلة العلوم الإنسانية، العدد13، 2000م.
- صبار شبوط وعبد الكريم خالد: المكان غير الأليف في شعر محمود البريكان، مجلة آداب البصرة، العدد 72، 2015م.
- صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد4، 1982م.
- صبري حافظ: قراءة في رواية حديثة "مالك الحزين" الحداثة والتجسيد، مجلة فصول، مج4، العدد4، الجزء2، 1989م.
- عبد الحكيم أورغي: حوار الإباضية مع الآخر، مجلة الواحات، جامعة غرداية، العدد12، 2011م.
- عبد الحميد جحفة: مفهوم الفضاء وحروف الجر في اللغة العربية، مجلة الفكر العربي المعاصر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الدار البيضاء، المغرب، العدد80، سبتمبر 1990م.
- عبد الله أبو هيف: جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين، مج27، العدد1، 2005م.
- اعتدال عثمان: جماليات المكان، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 2، 1986م.
- علي الشرع: ابن خفاجة وتشكيل النص، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، مج 18، العدد34، د.ت.
- عمار بلحسن: نقد المشروعية (الرواية والتاريخ في الجزائر)، مجلة التبيين، الجاحظية، العدد7، 1993م.
- فخري صالح: صدمة الواقع في شعر السبعينات، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، العدد8، 1981م.
- قيس النوري: الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، مجلة عالم الفكر، مج 10، 1985م.
- مُحَمَّد باهي: الفضاء الروائي الجانب الفقير في النقد الأدبي، مجلة المشكاة، وجدة، المغرب، مج8، العدد29، 1998م.
- مُحَمَّد ميشال: البلاغة ومقولة الجنس الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، سبتمبر2001م.
- مُحَمَّد ناصر: القيم الإسلامية في نظام التعليم بوادي ميزاب، مجلة الحياة، القرارة، غرداية، العدد1، 1998م.
- مُحَمَّد الهميسي: براعة الاستهلال في صناعة العنوان، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، العدد 313 - 27، 1997م.
- محمود الدرابسة: الغربة في شعر حسن بكر الغزازي، مجلة تشرين، اللاذقية، مج14، العدد1، 1992م.
- محمود الدرابسة: أثر البيئة الطبيعية في الشعر عند النقاد العرب، مجلة أم القرى، العدد10، 1995م.

- مفدي زكريا: كيف نتحدَّى الموت أمام المقصلة، جريدة المجاهد، العدد 48، 1959/08/10م.
- نادية غازي العزاوي: المكان والرؤية الإبداعية، مجلة آفاق عربية، بغداد، العدد3، 1989م.
- نبيل مصطفى: عالم ميزاب المسحور رحلة إلى الصحراء الجزائرية، مجلة العربي، الكويت، العدد286، 1982م.
- نصيرة زوزو: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلو م الإنسانية والاجتماعية، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة، العدد6، جانفي 2010م.
- نعيمة السعدية: استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، العدد05، 2009م.
- نهى مُحَمَّد عمر: شعرية المكان في شعر الأخطل، مجلة جامعة تكريت، العراق، مج 16، العدد 10، 2009م.
- ياسين النصير: بنية المكان في القصيدة الحديثة، مجلة الآداب، العدد2، 1986/34م.
- ياسين النصير: البؤرة المكانية، مجلة المدى، دمشق، العدد20، 1998م.
- ياسين النصير: أجلس في المقهى كي أكتب النص، جريدة الصباح، العدد 2007/1263م.
- يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، مجلة ألف، عدد6، 1986م.

- مواقع الأنترنت:

- www.Wikipdia.Org.Espace/étude.sémantique/définition

ملخص البحث

(عربي، فرنسي، إنكليزي)

ملخص البحث بالعربية:

يتناول بحثنا موضوع الفضاء وتجلياته في شعر بني مزاب، متخذا من المتن الشعري الخاص بهم منطلقا أساسيا، وذلك لِمَا يكتنزه من حمولة دينية وثقافية وفكرية وتاريخية واجتماعية، إذ لم ينفصل شعراء بني مزاب عن فضاءاتهم بمختلف أنواعها وأشكالها. إذ يمكن اعتبار "الفضاء" نواة خلفية تحيل إلى الأرض والوطن والإنسان، مع تماهي كل ذلك في إطار زمني تؤثثه مختلف الانفعالات النفسية. لذلك كان لزاما علينا كباحثين أن نعمل على إرساء وضبط المصطلح المفتاحي، وتتبُّع دلالاته. حيث اعتمدتُ في البداية على "مدخل تمهيدي" تناولتُ فيه مصطلح "الفضاء" بالدراسة والتحليل والمقارنة، وذلك في مختلف سياقاته ومساراته التي مرَّ عليها من خلال الدراسات النقدية العديدة. كما وقفنا على التداخلات التي يطرحها الدرس النقدي العربي بشكل خاص، خاصة مع حركية انتقاله إلى حقل المقاربات النقدية العربية عن طريق عملية الترجمة.

وكانت أول نقطة مخصصة لمحاولة استكشاف فضاء بني مزاب، وذلك بالبحث في امتداداته الموغلة، وعن ثراء تجربته الشعرية، المتزامنة مع انطلاق الحركة الإصلاحية، والتي حمل لواءها الكثير من المصلحين بالمنطقة، فالحركة الشعرية بـ "مزاب" تعتبر وليدة ظروف تاريخية ودينية واجتماعية وفكرية تحيط بها، حيث عرفت انفتاحا على جميع الأصعدة، وهذا ما كان له الأثر الفعال في حركة الانتعاش الفكري والأدبي. ثم انتقلنا إلى إظهار الأبعاد المتعلقة بالفضاء، فالفضاء في شعر بني مزاب يأخذ أبعادا كثيرة: تاريخية، دينية، اجتماعية، نفسية، وطنية... إلخ. فهو لم يعد يقتصر مصطلح على كونه مجرد إطار جغرافي هندسي فحسب، بل أصبح يحمل أبعادا أعمق وأشمل، لأن الشاعر المزابي بات يتحرك ضمن هذا المجال الفضائي باستمرار، بل أصبح جزءًا لا يتجزَّأ منه. لأن كل واحد منهما بات يحتوي الآخر؛ في صورة تعكس عمق العلاقة القائمة بين الأول والثاني، ومدى التبادل التأثيري الحاصل بينهما.

وقد حاولنا أن نتعمق على مستوى بنية الفضاء وحضور أنماطه في شعر بني مزاب، ومن خلال استقراء مختلف نصوص المدونات الشعرية نجد أنها تتمظهر وفق عدة مستويات من الحضور، أولاها هي الفضاءات الجغرافية؛ وثانيها الفضاءات الحضرية

والاجتماعية، وثالثها الفضاءات الخفية التي تستقصي عوالم الأحلام والتأملات. كما أن فنية تشكيل الفضاء لا تتأسس إلا من خلال النسيج النصي الذي ينبئ عن تعدد بناها اللغوية. فاختيار شعراء بني مزاب للغة شعرية معينة إنما ينم عن إدراكهم لقدرتها في الإفصاح عن مزاجهم الداخلي. ولا شكَّ أن لكل شاعر من شعراء بني مزاب تجربته الشخصية الخاصة مع الفضاء، فالشاعر إنما يتحصَّن بتخوم لغته حتى يتسنَّى له تأطير الفضاء المحيط به. فبذلك يتأسس الفضاء لديهم وفق إحداثيات معينة تحددها لغة النص، وهو ما يصنع الاختلاف بين كل شاعر وآخر في تعاطيه مع الفضاء من حوله.

Abstract (English)

This research deals with the study and analysis of space and its manifestations in the Beni-Mzab Poetry, taking from their poetic text a basic starting point, because of the religious, cultural, intellectual, historical and social burdens. The poets of Beni-Mzab did not separate themselves from their different spaces of types and forms. The "space" can be considered as a background nucleus that refers to the earth, the homeland and the human being, all of which are framed in a time frame that is furnished by various psychological emotions.

That's why, it is a duty upon on us as researchers to work on establishing and controlling the key term, and studying its meanings. Where I first start by a "preliminary introduction" deals by study, analysis and comparison with the term "space" in its various contexts which have been through many critical studies. We also commented on the interferences that the Arab critical

lesson raised in particular, especially with the mobility of it to the field of Arab critical approaches through the process of translation,

Therefore, I intended to be first point to discover Beni-Mzab space by digging into its deep expansions and the richness of its poetic experiment coincided with the Reform Movement departure by a lots of reformers in in the region. So, the poetic movement in "M'zab" was the result of historical, religious, social and intellectual conditions surrounding it, where was known to be open at all levels, and this has had an effective impact in the movement of intellectual and literary renaissance .

Then we moved on to show the dimensions related to space, space in "M'zab" poetry takes many dimensions: historical, religious, social, psychological, national ... etc. It is no longer confined to being merely a geo-geometric framework, but rather it holds deeper and more comprehensive dimensions, because the M'zab poet is constantly moving in this space, and has become an integral part of it. Because each of them contains the other; in a picture that reflects the depth of the relationship between the first and second, and the extent of the exchange of influence between them.

We have tried to deepen the structure of space and the presence of patterns in the poetry of Beni M'zab, and through the extrapolation of the various texts of poetic codes, we find them appear at several levels of attendance, the first are geographical spaces; the second are urban spaces and social, and the third are

the hidden spaces that explore the worlds of dreams and reflections. Then comes the textual / visual space that is concerned with the visual reception of the poetic product distributed in the various poets' Books of Beni M'zab. It depends on the strategy of distributing white and black on the page. In an attempt to adopt an interpretive reading for different and visual signs arranged in a studied artistic manner, Thus providing a parallel text to various other spaces (geographical, urban, social, semantic.)

And the art of forming space is not established only through the textual fabric that predicts the multiplicity of linguistic structure. The selection of the Poets of Beni Mezab for a particular poetic language reveals their awareness of their ability to express their inner mood. There is no doubt that each Poet of Beni M'zab's poet has his own personal experience with space. The poet is surrounded by his language so that he can frame the space around him. Thus, the space is based on them according to certain coordinates determined by the language of the text, which makes the difference between each poet and another in his dealings with the space around him.

Résumé : (En français)

Cette recherche traite l'espace et de ses manifestations dans la poésie Beni-Mzab, en prenant pour point de départ leur texte poétique à cause des charges religieuses, culturelles,

intellectuelles, historiques et sociales. Les poètes de Beni-Mzab ne se sont pas séparés de leurs différents espaces de types et de formes. L '«espace» peut être considéré comme un noyau de fond qui se réfère à la terre, à la patrie et à l'être humain, qui sont tous encadrés dans un cadre temporel fourni par diverses émotions psychologiques.

C'est pourquoi, en tant que chercheurs, il est de notre devoir de travailler à l'établissement et au contrôle du terme clé, et d'en étudier les significations. Lorsque je commence par une «introduction préliminaire», j'étudie, j'analyse et je compare avec le terme «espace» dans ses divers contextes qui ont fait l'objet de nombreuses études critiques, ainsi que les interférences que la leçon critique arabe a soulevées en particulier. en particulier avec la mobilité de celui-ci au domaine des approches critiques arabes à travers le processus de traduction,

Par conséquent, j'avais l'intention d'être le premier à découvrir l'espace Beni-Mzab en creusant dans ses expansions profondes et la richesse de son expérience poétique a coïncidé avec le départ du Mouvement Réformiste par beaucoup de réformateurs dans la région. Ainsi, le mouvement poétique au "M'zab" était le résultat des conditions historiques, religieuses, sociales et intellectuelles qui l'entouraient, où il était connu pour être ouvert à tous les niveaux, et cela a eu un impact efficace dans le mouvement des intellectuels et des littéraires. renaissance.

Puis nous avons continué à montrer les dimensions liées à l'espace, l'espace dans la poésie «M'zab» prend de nombreuses dimensions: historique, religieuse, sociale, psychologique, nationale ... etc. Il ne se limite plus à être simplement un géo-géométrique mais il a plutôt des dimensions plus profondes et plus complètes, parce que le poète M'zab bouge constamment dans cet espace et en fait partie intégrante. Parce que chacun d'eux contient l'autre; dans une image qui reflète la profondeur de la relation entre le premier et le second, et l'étendue de l'échange d'influence entre eux.

Nous avons essayé d'approfondir la structure de l'espace et la présence de motifs dans la poésie de Beni M'zab, et à travers l'extrapolation des différents textes de codes poétiques, nous les trouvons apparaître à plusieurs niveaux de fréquentation, les premiers étant des espaces géographiques ; les seconds sont des espaces urbains et sociaux, et les troisièmes sont les espaces cachés qui explorent les mondes des rêves et des réflexions. Puis vient l'espace textuel / visuel qui concerne la réception visuelle du produit poétique distribué dans les Livres de Beni M'zab des différents poètes. Cela dépend de la stratégie de distribution du blanc et du noir sur la page. Dans une tentative d'adopter une lecture interprétative pour différents signes visuels disposés de manière artistique étudiée, fournissant ainsi un texte parallèle à divers autres espaces (géographique, urbain, social, sémantique).

Et l'art de former l'espace n'est pas établi seulement à travers le tissu textuel qui prédit la multiplicité de la structure linguistique. La sélection des Poètes de Beni Mezab pour un langage poétique particulier révèle leur conscience de leur capacité à exprimer leur humeur intérieure. Il n'y a aucun doute que chaque poète du poète de Beni M'zab a sa propre expérience personnelle avec l'espace. Le poète est entouré de son langage pour pouvoir encadrer l'espace autour de lui. Ainsi, l'espace est basé sur eux selon certaines coordonnées déterminées par le langage du texte, ce qui fait la différence entre chaque poète et un autre dans ses relations avec l'espace qui l'entoure.

الفهرس

شكر وعرفان.....1
إهداء.....2
مقدمة.....3

مدخل: فضاء بني مزاب وتنوع التجارب.....13

أولا: هوية المكان.....15
ثانيا: الحركة الشعرية في وادي مزاب.....28

الفصل الأول: الإطار المفاهيمي للفضاء.....38
المبحث الأول: تعريف الفضاء 40
المبحث الثاني: التعدد والتداخل في المصطلح 51
المبحث الثالث: إشكالية تعريب مصطلح الفضاء 65

الفصل الثاني: الفضاء وأبعاده في شعر بني ميزاب.....74
المبحث الأول: الفضاء وأبعاده النفسية والاجتماعية في شعر بني مزاب.....76
1- فاعلية الفضاء 79
2- وحشية الفضاء 86

المبحث الثاني: الفضاء وأبعاده الوطنية والسياسية في شعر بني مزاب 94
1- الفضاء /الوطن بمنظور "المحلية" 95
أ- الموت وعدمية الفضاء/الوطن.....100
ب-اللا أمن ووحشة الفضاء/الوطن..... 119
2- الفضاء /الوطن بمنظوره الكلي 117
3- الفضاء /الوطن نبض العروبة والإسلام 124
أ- اللغة العربية كفضاء للانتماء 124
ب- وعاء الإسلام والإحساس بالهوية 127

المبحث الثالث: الفضاء وأبعاده الدينية والتاريخية في شعر بني مزاب 132
1- التغني بتاريخية (أصالة) الفضاء 132

2– الفضاء التاريخي بصبغته الدينية 140

الفصل الثالث: بنية الفضاء وأنماطه لدى شعراء بني مزاب 149

المبحث الأول: الفضاءات الجغرافية 152

أ– الفضاء المفتوح 155

1– الصحراء 156

2– الواحة 166

3– الجبال.....170

– الجبل الذاكرة 170

– الجبل كرمز للشموخ.....172

– الجبل كفضاء للثورة 173

4– الأحياء والشوارع.....174

ب– الفضاء المغلق 178

1– الغربة 180

2– البيت 188

3– المدرسة / المعهد 194

4– الأحياء والشوارع 196

5– السجن 200

المبحث الثاني: الفضاءات الحضرية والاجتماعية 208

1– دفء الفضاء الحضري (اتصال) 210

2– إفلاس الفضاء الحضري (انفصال) 227

المبحث الثالث: بنية الفضاءات الخفية (الفضاء المتخيل) 243

1– فضاء الموت 244

– موت الأنا 245

ب– موت الآخر 252

ج– موت القضية 259

2– فضاء الذات.....262

3– فضاء العزلة واللجوء إلى القصيدة 269

الفصل الرابع: الفضاء النصي (الطباعي) 281

مفهوم الفضاء النصي الطباعي 284

المبحث الأول: تضاريس الغلاف وجمالية الخارج 287
1- العنوان 288
2- التجنيس 299
3- الصورة المصاحبة 303
4- اسم المؤلف 311
5- دار النشر 312

المبحث الثاني: النص الموازي وجمالية الداخل 314
1- الإهداء 314
2- خطاب المقدمات 323
3- التشكيل البصري للقصائد 331
4- مستوى الخط 334
5- توزيع البياض والسواد 337
6- الهوامش 347
7- الصور المرافقة للخطاب الشعري.....361

الفصل الخامس: فنية تشكيل الفضاء لدى شعراء بني مزاب 369
المبحث الأول: الفضاء واللغة الشعرية 371
أولا: اللغة والمعجم الشعري.....373
1- لغة الهوية والانتماء: 373
2- لغة الذاكرة والماضي.....390
3- لغة الحب والاغتراب: 398

ثانيا: اللغة الشعرية والتناص: 406
1- استحضار الفضاء التاريخي والديني ...407
2- تشرب الخطاب الشعري القديم 415
3- التناص مع الخطاب الشعري الحديث..422

المبحث الثاني: البنية التصويرية للفضاء 436
أولا: التصوير الواقعي للفضاء 438
ثانيا: التصوير الاسترجاعي – الارتدادي للفضاء 448
ثالثا: التصوير السردي السينمائي للفضاء 458

خاتمة 474
الملاحق 485
قائمة المصادر والمراجع 494
ملخص البحث 509
الفهرس 525