

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

ⵓⵎⵓⵔⵉⵜ ⵉⵎⵎⵉⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉⵔⵉ ⵉⵏ ⵓⵣⵣⵓ

ⵓⵎⵓⵔⵉⵜ ⵉⵎⵎⵉⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉⵔⵉ ⵉⵏ ⵓⵣⵣⵓ

ⵓⵎⵓⵔⵉⵜ ⵉⵎⵎⵉⵔⵉ ⵜⵉⵣⵉⵔⵉ ⵉⵏ ⵓⵣⵣⵓ

Université Mouloud Mammeri de Tizi-Ouzou
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et Littérature Arabes



جامعة مولود معمري؛ تيزي وزو
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

رقم...../...../ /

رقم الترتيب:

الرقم التسلسلي:

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

الميدان: اللغة وأدب عربي

الفرع: د أدبية

لتخصص: أدب حديث ومعاصر

خطاب المرجع في شعر محمد آدم

ديوان درب البرابرة الجزء الخامس

أنموذجا

إشراف الأستاذة:

راوية يحيوي

إعداد الطالبة:

خديجة شتوان

أعضاء لجنة المناقشة:

د. شامة مكلي، أستاذة محاضرة (أ) جامعة مولود معمري تيزي و رئيسا

أ.د. راوية يحيوي، أستاذة التعليم العالي جامعة مولود معمري تيزي وزو مشرفة ومقررة

د. تسعديث قوراري، أستاذة محاضرة (ب) جامعة مولود معمري تيزي وزو ممتحنة

السنة الجامعية: 2021 - 2022

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع إلى كل من ساهم في إنجازه من
قريب أو بعيد.

إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله وأطال في عمرهما

إلى زوجي الكريم وأبنائي الأعزاء

إلى جميع أفراد عائلتي صغيرا وكبيرا

إلى عائلتي الثانية إلى جميع أساتذتي وإلى كل زملائي وزميلاتي

في قسم اللغة العربية

ندى

شكر وعرفان

الحمد لله التي تتم بنعمته الصالحات

والسلام على المبعوث رحمة للعالمات

سيدنا محمد عليه أفضل السلام والصلوات.

أما بعد:

أتقدم بجزيل الشكر والتقدير والامتنان لأستاذة المشرفة

الدكتورة "راوية يحيوي" اعترافا بفضلها ووفاء لضيعة

على كل مجهوداتها وما اولتني من حسن رعاية وتوجيه

جزاها الله عني كل خير وأعلى من مراتبها

والشكر موصول لجميع أساتذة قسم اللغة العربية

جزاهم الله عنا كل خير.

مقدمة

يشكل المرجع علامة لغوية تتميز بتعدد أوجهها، فهي حاضِر يحيل على ماضٍ، وواقع يثير ما وراء الواقع، وحضور يتماهى بالغياب ويتمثل وجه الحضور، وغياب يخترق الحضور ويشكل حضوره الخاص، فتمتزج بذلك تجربة الثقافة بتجربة الحياة ويصل الشعر إلى أعلى قمته بانسجام حقيقي بين التجريبتين، مما يؤدي إلى فعالية إبداعية تجمع بين الرؤية والرؤيا، فيولد لنا نص شعري ثري يحاور فيه الحاضر ماضيه، وتلاقح فيه الرؤى من خلال بعث المرجع ومساءلته ومحاورته، فهي عملية هدم وبناء متواصلة تسعى إلى إشراك المتلقي في إنتاج معاني النص.

ولقد تعددت حقول المرجعيات التي نهل الشعر العربي الحديث والمعاصر منها صوره، فالكتابة عملية مركبة تتظافر في بنائها عناصر متعددة منها ما هو موصول بالزمان والمكان والذات المبدعة، ومنها ما يتجاوز ذلك، ويعتبر المرجع عاملا هاما من عوامل الإبداع، فلا شك أن الذات المبدعة ستخضع لتأثيرات عديدة، منها الأجناس والأنواع والذاكرة وما اختزنته من حمولات ثقافية ومرجعية، والشاعر محمد آدم من الشعراء الذين ارتكزوا في خطابهم الشعري، على المرجعيات الفكرية والثقافية، التي نهلوا منها صورهم الشعرية، والتي عبروا من خلالها عن رؤاهم وخلقاتهم، ويبدو هذا جليا في نصوصه المكتتزة بحمولاتها المرجعية التي تضرب بعمق في جذور الذاكرة وما حملته من رؤى فكرية خصبتها توجهاته الفلسفية، ولعل هذا ما دفعنا إلى اختيار ديوان " درب البرابرة " ليكون موضوعا لدراستنا الموسومة بـ " خطاب المرجع في شعر محمد آدم في ديوان درب البرابرة "

ونعزو الفضل في اختيارنا لهذا الموضوع لأستاذتنا المشرفة "راوية يحيايوي" والتي كان لمقالها الذي نشرته على موقعها الخاص حول الشاعر " محمد آدم " بالغ الأثر في اختياري لهذا الموضوع وما لمستته في المدونة من ثراء النصوص الشعرية وبعدها الفلسفي العميق، هذا فيما يخص الجوانب الذاتية، أما فيما يخص الجانب الموضوعي فيعود لقلّة الدراسات

التي تناولت الموضوع ولأهمية التي يحظى بها الخطاب الشعري في الدراسات النقدية والأدبية.

وما جعلنا كذلك، نميل إلى شعر الشاعر "محمد آدم"، هي رغبتنا الملحة في الكشف عن التحولات التي أحدثتها الرؤيا الفلسفية على الخطاب الشعري العربي المعاصر، وكيف أثرى المرجع هذه الرؤيا، وانطلقنا من فرضية رئيسية هي أن "المرجع" لا يحمل دلالة ثابتة نجد لها مرادفا في الوعي الجمعي، حيث إنه يتحول إلى شفرة حرة قابلة لتعدد الدلالة عند توظيفه في سياق النص الشعري.

وعليه جاءت الإشكالية الرئيسة التي يقوم عليها البحث: " كيف تشكل المرجع في الخطاب الشعري لمحمد آدم في ديوان درب البرابرة؟ وقد خرجت عنها عدة إشكاليات فرعية نذكر منها:

- ما المرجعيات التي شكلت الخطاب الشعري عند محمد آدم؟
- إلى أي مدى ساهم المرجع الفلسفي والصوفي في تخصيص الرؤيا الشعرية عند محمد آدم؟
- كيف شكل المرجع التاريخي ذاكرة الخطاب الشعري، وكيف استغل الشاعر تقنية القناع من خلال استدعاء الشخصيات المرجعية؟
- إلى أي مدى ساهم المرجع الأسطوري في إثراء الرؤيا الشعرية؟
- ما الآليات التي اعتمدها الشاعر في تشكيل المرجع؟

واعتمدنا في مقاربتنا للخطاب الشعري، على توليفة من المناهج، لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال لمنهج محدد الإحاطة بكل إمكانات النص الشعري، وعليه فلم نعتمد منهاجا محددا في دراستنا، واستفدنا من آليات التحليل النصي.

ولإحاطة بإشكالية الموضوع، ومحاولة لاستيفاء مباحثها، قسمت هذه المذكرة إلى مدخل وفصلين، مع مقدمة وخاتمة، وقد خصصنا المدخل لتحديد مفاهيم البحث ومصطلحاته، حيث قمنا بتحديد مفهومي الخطاب والمرجع في المنطاريين العربي والغربي، والعلاقة بين المصطلحين.

أما الفصل الأول: الموسوم بـ: "ذاكرة الخطاب ومرجعياته في شعر محمد آدم" فقد تناولنا فيه المرجعيات الفكرية والثقافية التي شكلت الخطاب الشعري عند محمد آدم، وقد قسم الفصل إلى خمس مباحث:

المبحث الأول: "المرجع الفلسفي" حيث تتبعنا فيه كيف أثرت الفلسفة وخاصة الفلسفة الوجودية والعدمية على الرؤيا الشعرية عند محمد آدم وكيف تجلى ذلك في نصوصه الشعرية؟

وفي المبحث الثاني: "المرجع الصوفي" والذي يعتبر بعدا فلسفيا آخر فتقصينا فيه كيف تأثر الشاعر محمد آدم بالمرجع الصوفي وأعلامه من أمثال ابن عربي وابن الفارض، وكيف تجلت رؤاه الصوفية المخصبة بالفلسفة السوربالية، وكيف شكل الجسد محور التجربة الصوفية في نصوصه الشعرية.

أما المبحث الثالث: "المرجع الديني" فقد قمنا فيه برصد المرجعية الدينية في النصوص الشعرية للشاعر من خلال الألفاظ والمعاني المقتبسة من الكتب المقدسة واستحضار قصص الأنبياء والشخصيات الدينية.

المبحث الرابع: "المرجع الأسطوري" تتبعنا فيه كيف ساهمت الأسطورة في إثراء الخطاب الشعري، وكيف تشكل المرجع الأسطوري في النص الشعري.

وفي "المرجع التاريخي" تتبعنا فيه كيف ساهمت الرؤيا الشعرية في تحريك حمولات الذاكرة وكيف تجلى ذلك، من خلال الأحداث والأماكن التاريخية والشخصيات المستدعاة.

أما الفصل الثاني: الموسوم بتشكيل المرجع في ديوان درب البرابرة والذي قسمناه إلى ثلاثة مباحث:

المبحث الأول: عالجنّا فيه أليات تشكيل المرجع، وتتبعنا فيه كيف ينصهر المرجع في البنية النصية؟

المبحث الثاني: " تشكيل الشخصية " وقد ركزنا فيه على أنماط توظيف الشخصيات، والشخصية محور النص، والصفات التي يستعيرها الشاعر من الشخصية المستدعاة، والشخصية والاشتغال الاستعاري.

أما المبحث الثالث: " تشكيل المكان " وتناولنا فيه المكان في العتبة النصية، وبنية المكان الاستهلاكي، وبنية المكان الرمزي.

أما الخاتمة: فقد جاءت كحوصلة لأهم النتائج التي توصلت إليها المذكرة.

وقد وقف البحث على مجموعة من المصادر والمراجع، وهنا يمكنني أن أشير إلى أهم الأبحاث التي تقترب من مذكرتي في جهة التداول، ككتاب فتحة كحلوش (الخطاب الشعري العربي المعاصر وسلطة المرجعيات)، وأعمال الندوة التي أطرها سمير سحيمي (الكتابة والذاكرة)، وكتاب تودوروف وآخرون (المرجع والدلالة في الفكر اللساني) وهي كلها كتب تتناول المرجع، لكن ليس بالطريقة التي اعتكفنا فيها لتبيان تشكّل المرجع وتمظهراته في شعر محمد آدم.

وبما انه لا يخلو أي عمل من المشقة، فقد واجهتنا بعض العقبات والصعوبات ولعل أبرزها، قلة الدراسات السابقة، حول هذا الديوان، وقلة اطلعنا على النصوص المقدسة الأخرى، إلى جانب ضيق الوقت في إنجاز المذكرة.

وفي الأخير نحمد الله عز وجل، الذي وفقنا في إتمام هذا العمل المتواضع، كما لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان للأستاذة المشرفة الدكتورة "راوية يحيايوي" لقبولها



الإشراف على هذا العمل، والتي لم تبخل علينا بإرشاداتها وتوجيهاتها القيمة، دون أن ننسى أن نتوجه بأسمى عبارات الشكر والامتنان لأعضاء اللجنة الموقرة التي ستقرأ هذه المذكرة فلها منا كل التوقير لأنها ستقوم وتقيم، ولكل شيء إذا ما تم نقصان كما قال أبو البقاء الرندي.

مدخل

تحديد المفاهيم والمصطلحات

لا يمكننا اللجوء إلى موضوع بحثنا دون التطرق إلى تحديد المفاهيم ورسم حدود مفردات البحث الاصطلاحية، وبالنظر إلى العنوان الرئيس لهذا للبحث (خطاب المرجع في شعر محمد آدم) نجد أنه يجمع بين مصطلحين واسعي الدلالة (الخطاب، المرجع)، وقد كثر فيها الخلط واللبس، لذلك كانت هذه الوقفة التعريفية بالجهاز المفاهيمي المصطلحي، واجبا يفرضه الوعي المعرفي بالمصطلح، ومصطلح الخطاب من المصطلحات التي حازت على اهتمام الدارسين والباحثين، وقد تعددت مفاهيمه وتعريفاته بتعدد المدارس الفكرية واختلاف رؤى الباحثين، ومرجعياتهم الفكرية وتوجهاتهم العلمية، وعليه ارتأينا تتبع الخطاب في المنظرين العربي والغربي، قصد إبراز نقاط الاتفاق والاختلاف من جهة، ورصد تطور مفهوم الخطاب وخصائصه من جهة أخرى.

1- مفهوم الخطاب

1-1- عند العرب:

لقد جاء مفهوم الخطاب بصور متقاربة في المعاجم العربية، فقد ورد في لسان العرب في مادة (خ ط ب) "الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، يتخاطبان"¹ المخاطبة هنا صيغة مبالغة "مفاعلة" تفيد الاشتراك والمشاركة في الكلام وقال الليث "الخطبة مصدر الخطيب، ولا يجوز إلا على وجه واحد وهو أن الخطبة اسم الكلام الذي يتكلم به"² فالخطاب عند ابن منظور هو مرادف للكلام ويحدث بمشاركة بين المتكلم والسامع أي أن الخطاب رسالة تستلزم مرسلا ومتلق فهو لم يغفل خاصية التفاعل في إنتاج الخطاب.

¹ أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم ابن منظور، لسان العرب، الجزء الرابع، دار صادر، ط2، بيروت، 2002، ص133

² المصدر نفسه، صفحة نفسها.

أما في المعجم الوسيط: "خاطبه مخاطبة وخطابا كالمه، وحادثه، وجه إليه كلاما ويقال خاطبه في الأمر حادثه بشأنه والخطاب الكلام ... الرسالة... وفي التنزيل العزيز" آتيناك الحكمة وفصل الخطاب" وفصل الخطاب أيضا الحكم بالبينة أو اليمين أو الفقه في القضاء أو النطق بـ أما بعد، أو يفصل بين الحق والباطل أو هو خطاب لا يكون فيه اختصار مخل ولا إسهاب ممل... (الخطب) الحال أو الشأن¹ ولله فالحطاب عند اللغويين القدماء ارتبط بالكلام الملفوظ الصادر عن شخصين، ويفيد المشاركة ومراجعة الكلام.

ويرى الزمخشري أنه يجوز أن يراد بمعنى الخطاب في الآية القصد² وقد عد الرازي صفة فصل الخطاب من الصفات التي أعطاها الله تعالى لسيدنا داود عليه السلام معتبرا إياها من علامات حصول قدرة الإدراك والشعور... بيد أن الناس مختلفون في مراتب القدرة على التعبير عما في الضمير، فمنهم من يتعذر عليه الترتيب في بعض الوجوه، ومنهم من يكون قادرا على ضبط المعنى والتعبير عنه إلى أقصى الغايات³ وقد أخذ الخطاب في مرحلة تالية المعنى عينه عند علماء اللغة والأصول، فقد استخدم عندهم مرادفا للكلام، وارتبط مصطلح الخطاب عند القدماء حسب الباحث محمد الصغير بناني بمفهوم الخطابة في النصوص التراثية القديمة⁴. وعليه قد توصل الفكر العربي القديم لحدود متكاملة لا تختلف كثيرا عما توصلت إليه اللسانيات الحديثة ابتداء من دراسات دي سوسير والمدرسة البنوية والوظيفية فالتداولية واللسانيات التداولية، إلا أنهم لم يمتصه كعلم متكامل ولم يؤطروه بمصطلحات كما فعلت اللسانيات الغربية، فالنحاة الأوائل وعلى رأسهم الخليل بن

¹ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط (باب الخاء)، دار الدعوة، مجمع اللغة العربية، ط4، القاهرة، 2004، ص243

² الزمخشري: الكشف عن حقائق التنزيل وعبون الآخرين في وجوه التأويل، تحقيق وتعليق، محمد مرسي عامر، دار المصنف، القاهرة، د ت، ج 56، ص 125، نقلا عن عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، منشورات دار القدس، ط1، وهران-الجزائر، ص 18

³ محمد بلقان: قراءة في مفهوم الخطاب وخصائصه عند العرب والغرب، مقاربة نظرية، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، ص201، <https://www.esjp.cerist.dz>، article، تاريخ الاطلاع: 2022/04/04، 10:30.

⁴ المصدر نفسه، ص نفسها

أحمد وسيبويه الذين اهتموا بلغة الخطاب المنطوقة، واعتمدوا على سياق الخطاب بشقيه في التحديد النحوي، ويبدو جليا في اعتمادهم على السياق اللغوي واستعانتهم بطرق الأداء المصاحبة للنطق كالنبر والتتغيم¹ فقد كان للدراسات العربية القديمة السبق في الوصول إلى العديد من النتائج التي توصلت إليها الدراسات الحديثة .

وتطور مفهوم الخطاب عند العرب القدامى ليشكل موضوعا مستقلا فانتقلوا من البحث في مفردة إلى البحث في خطاب يتم فيه تحميل المفردات والجمل بدلالات يقتضيها موضوع الخطاب² ثم ظلت النواة العربية القديمة للمفهوم محصورة في إطارها دون رعاية أو تطور إلى أن استبدل النقاد العرب الشبكة الدلالية التي كانت تمثل مفهوم الخطاب بشبكة دلالية تنتمي إلى نسق ثقافي غربي مختلف بحجة تحديث المصطلح من جهة وما تقتضيه الثقافة الحديثة من جهة أخرى لشحن مصطلح الخطاب بدلالات غريبة عنه وحل محله محتوى آخر له خصائصه الدلالية التي تكونت في ظرف ثقافي آخر³ فقد تأثر مفهوم الخطاب في الدراسات العربية الحديثة، بالدراسات اللسانية والنقدية الغربية، وربما يعود هذا لما أفرزته تلك الدراسات من نظريات نقدية ومناهج علمية.

1-2- الخطاب عند الغرب:

ارتبط الخطاب في أصوله الغربية بجذوره الفلسفية، حيث "ترجع إلى" أفلاطون" أول محاولة جادة تهدف إلى ضبط المفهوم الفلسفي لـ "الخطاب" وشحنه بدلالته الخاصة، استنادا إلى قواعد عقلية محددة، الأمر الذي يمكن معه التأكيد على أنه مع تلك المحاولة بدأت تتبلور ملامح الخطاب الفلسفي في الثقافة اليونانية ليظهر في عصر النهضة مع "ديكارت" في كتابه "خطاب في المنهج" ليصبح في العصر الحديث موضوعا للبحث في

¹ ينظر، محمد سالم، الصالح، أصول النظرية السياقية الحديثة عند علماء العربية <https://shamela.org> تاريخ الاطلاع: 2022/04/12، 14:25.

² ينظر، منذر عياش، اللسانيات والدلالة "الكلمة"، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب - سوريا، 1996، ص7.

³ ينظر، عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010،

الفكر الغربي، وخاصة في دراسات "ميشال فوكو"¹ الذي تكتسي أبحاثه عن الخطاب أهمية كبيرة في الدراسات الثقافية الحديثة، أما مصطلح الخطاب discours المأخوذ من اللاتينية (discursus) ومعناه الركض هنا وهناك، فليس أصلاً مباشراً لما هو مصطلح عليه بالخطاب أو ما اشتق منه من معان منذ القرن السابع عشر، فقد دل المصطلح على معنى طريق صدفى، ثم المحادثة والتواصل، كما دل على تشكيل صيغة معنوية سواء كانت شفوية أم مكتوبة²

ويعرف فوكو الخطاب بأنه " هو أحيانا الميدان العام لمجموعة المنطوقات وأحيانا أخرى مجموعة متميزة من المنطوقات وأحيانا ثالثة ممارسة لها قواعد لها تدل دلالة وصف على عدد معين من المنطوقات وتشير إليها"³، ولا يحصر ميشال فوكو الخطاب في معنى واحد، فهو يقول : "بدلاً من اختزال المعنى المتذبذب للفظ discours أظن أنني أضفت إلى معانيه معاملته أحيانا باعتباره النطاق العام لكل الجمل، وأحيانا باعتباره مجموعة متفردة من الجمل، وفي أحيانا أخرى باعتباره عملية منضبطة تفسر عددا من الجمل"⁴

وفي هذه التعريفات الثلاثة للخطاب، نجد أنه يخص الأول بالمعنى، فكل شيء له معنى يعد خطاباً، سواء تعلق الأمر بالكلمة شفوية كانت أم مكتوبة، أو يخص نصاً بعينه مهما كان الشكل الذي يرد عليه، أما التعريف الثاني فيركز فيه على خصوصية كل خطاب وما يميزه عن الخطابات الأخرى، وأما التعريف الثالث عني بالطريقة التي تفسر هذه المنطوقات. وتعددت مفاهيم الخطاب في اللسانيات بتعدد طرق التواصل وأشكاله، فنجد عند العالم الفرنسي اللغوي " إميل بنفنيست Emile Benveniste، (1902 1976)، " هو الملفوظ منظورا إليه من وجهة آليات وعمليات اشتغاله في التواصل، بمعنى آخر هو كل تلفظ يفرض

¹ ينظر: عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة، ص 136.

² عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، منشورات دار القدس، ط1، وهران - الجزائر، 2009 ص 20

³ سارة ميلز، الخطاب، ترجمة عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة مصر، 2016، ط1، ص 29

⁴ المرجع نفسه، ص 71

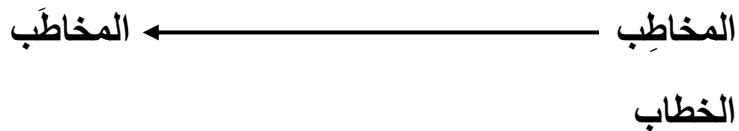
متكلما ومستمعا وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما" ¹ فهو يشترط وجود متحدث (ملق) و(مطلق)، يكون للطرف الأول فيه التأثير على الثاني.

ويعرفه اللساني البنيوي زليك هارس (Z.Harris)، "بأنه ملفوظ طويل أو متتالية من الجمل مغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نطل في مجال لساني محض" ²، ويرى "سعيد يقطين" أن بمقتضى هذا التعريف يسعى "هاريس" إلى تطبيق تصوره التوزيعي على الخطاب والذي تصبح من خلاله كل العناصر أو متتاليات العناصر، لا يلتقي بعضها ببعض بشكل اعتباطي، وفي مختلف مواطن النص، إذ أن التوزيعات التي تلتقي من خلالها هذه العناصر، تعبر عن إنظام معين يكشف عن بنية النص، (هذا النظام يسميه التوازي) ³ فهي "ليست تجمعا أو مفردا من الكلمات أو الكلام، بالمعنى الذي قصده "دي سوسير" ولا ينحصر معناه في قواعد ذات قوة ضابطة للنسق اللغوي فحسب، إنه ينطوي على العلاقات المبينة في منطوقات خطابية سابقة التجهيز" ⁴.

وعليه فالخطاب هو رسالة يبثها المبدع أو المخاطب (الملقي)، " ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنها تقتضي سياقاً تحيل عليه وبعد ذلك سننا مشتركة كلياً وجزئياً، بين المرسل والمرسل إليه يسمح بإقامة التواصل والحفاظ عليه" ⁵ وهذا ما يوضحه النموذج التالي:

النموذج التواصلية عند رومان جاكبسون (Roman Jakobson 1983-1996)

الرسالة



¹ إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الأفاق الجزائر، ط 1، 1999، ص 10

² سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط 3، 1999، ص 17.

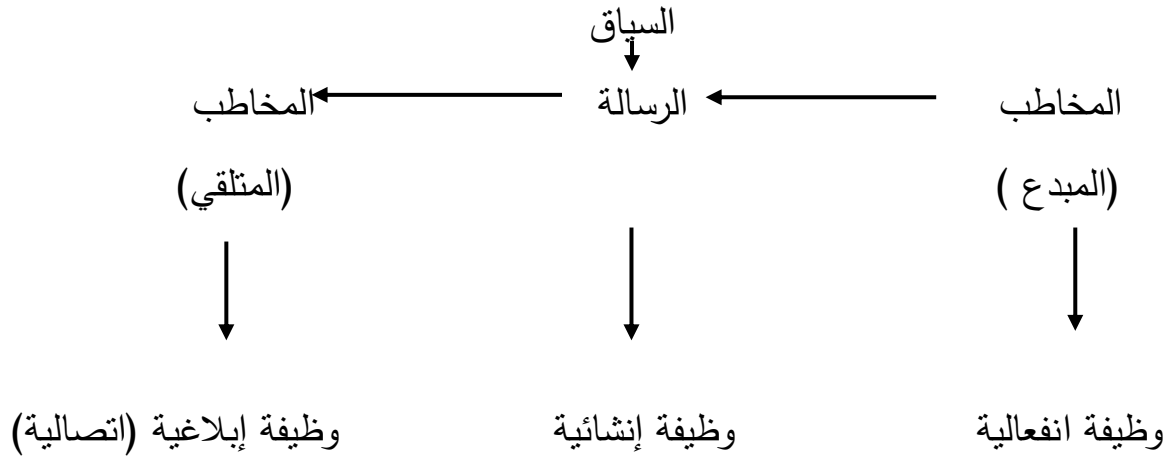
³ ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها

⁴ عبد الرزاق الورثاني: مفهوم الأسلوبية عند جاك إيسن، مجلة القلم، العدد 10، تونس، 1977، ص 11.

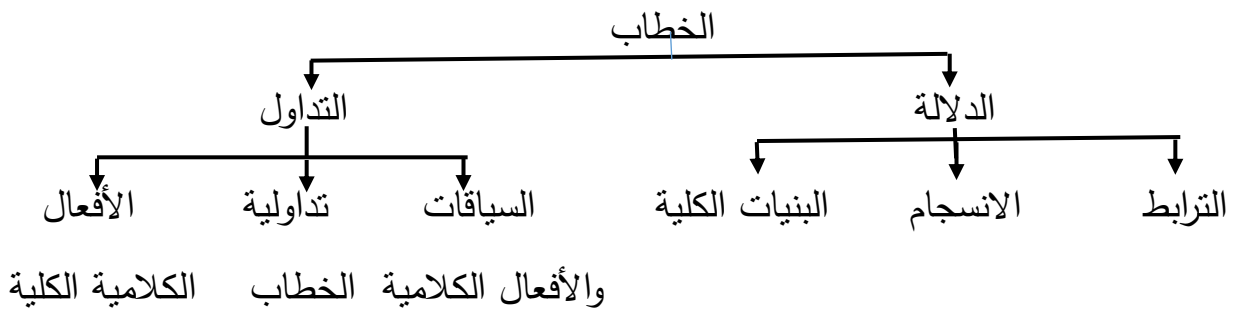
⁵ رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد والي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، 1988، ص 28.

ويرى "جاكيسون": أن « كل رسالة لغوية لا تتحقق إلا من خلال تحليل الوظائف الست التي تتحكم في عملية التخاطب »¹ بحيث وضع مخططا لهذه الوظائف والذي يبين كيف يتم التواصل.

مخطط التواصل عند جاكيسون:



الخطاب باعتباره إنجازا لغويا، ينقسم إلى قسمين، تتفرع منهما عناصر أخرى:



هذه الخطاطة تجسد كتاب الباحث فان ديك حول النص والسياق² والتي توضح وظيفة

السياق والخطاب في التواصل.

¹ المرجع السابق، الصفحة نفسها.

² محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1991، ص 27.

2- المرجع:

2-1- لغة: مقارنة معجمية:

لا يأتي المرجع في دلالاته المعجمية على صورة واحدة بل يتخذ عدة دلالات وتعابير، وعليه سنتتبع دلالاته في المعاجم العربية والمعاجم الغربية

أ - المعاجم العربية:

ورد في لسان العرب لابن منظور أنه " اسم مشتق من الفعل رجع، يرجع، رجعا، ورجوعا، ورجعانا، ومرجعا، ومرجعة، انصرف وفي التنزيل " إن إلى ربك الرجعى"، أي الرجوع، والمرجع مصدر على وزن فعلى، وفيه " إلى الله مرجعكم جميعا "، أي رجوعكم¹، أما في المعجم الوسيط، جاء المرجع، على أنه "محل الرجوع، والأصل، وأسفل الكتف، وما يرجع إليه من علم أو أدب، من عالم أو كتاب"²، ففي كلا التعريفين، جاء المرجع يحمل معني الرجوع إلى الأصل، والإسناد إلى شيء ما،

ب - المعاجم الغربية:

في معجم "le Robert" يصاحب المصطلح دلالات منها:

- **الدلالة الإسنادية:** حيث يصير المرجع مندمجا، في علاقة إسنادية، فيشيد بموجبها نظاما حاليا يمكن من تقريب المحال عليه، وتحديد صورته، لأن المرجع هنا " فعل أو أداة للإحالة والتحديد بالنظر إلى شيء ما"³.

- **الدلالة الرياضية،** لأن المرجع يتحقق هندسيا باعتباره معلما يتجلي في " في نظام من المحاور والنقط التي يتحدد، قياسا إليها موقع النقطة "⁴.

¹ ابن منظور: لسان العرب، المجلد السادس، دار صادر، ط1، بيروت، 2003، ص469.

² إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط (باب الراء)، دار الدعوة، مجمع اللغة العربية، ط4، القاهرة - مصر، 2004، ص331

³ Paul ROBERT, le nouveau petit, ROBERT (nouvelle édition) éd le ROBERT, Paris, 1993,

نقلا عن عبدالرحمن التمار، مرجعية بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2013، ص45. 2131 P

⁴ Ibid, P: 2131,

- **الدلالة التوجيهية:** يصير المرجع بموجبها أداة توجه المتلقي في مقام تواصلية مفترض، نحو ضبط الانتماء الأصلي لنص ما، أو صوب تحديد المصوغ القانوني لممارسة سلطوية معينة، إن المرجع في هذه الدلالة يتحدد باعتباره " عملية إحالية أو إعادة القارئ إلى نص أو سلطة " ¹. فالتوجيه من وظائف الإحالة المرجعية.

- **الدلالة التعيينية:** يتأسس المرجع هنا باعتباره، "شهادة أشخاص يمكن أن نعود إليهم لجمع معلومات حول شخص ما" ²، ويكون هذا التعيين مباشرا لأنه يقرن المرجع بتحقيق موضوعي، وهو ما يساعد بالربط بين وثيقة واقعية وشخصية معلومة، وقد تقتزن نفس الدلالة بالمرجع، بيذا أنها تجعله محصورا في المستوى التصوري، وقد يكون غائبا عنه، باعتبار المرجع مجرد تمثّل تصوري كما يتضح في كون "المرجع هو ما تحيل إليه العلامة اللسانية" ³، كما يظهر تعبير آخر يجعل المرجع متضمنا في المفردات التي تكون مراجعها خارجية عن اللغة أو داخلية فيها. يسعفنا هذا الفهم في القول ان المرجع الذي تحيل عليه اللغة، في مقام تخاطب ينقسم إلى نوعين، مرجع واقعي يكتسي طابع التحقق الوجودي، ومرجع متخيل يتسم بطابع التحقق الصوري المجرد، وهذه التعريفات التي قدمها " بول روبار" تتضمن بعض الإضافات بالمقارنة مع المعاجم العربية، بيد أنها تشترك في هذه الدلالات مع المعاجم العربية الأخرى، حسب ما يراه "محمد تمارة" في كتابه (مرجعيات بناء النص الروائي).

وقد جاء " هذا اللفظ من اللغة الانجليزية (Réfèrent)، إلى اللغة الفرنسية، التي لم يدخلها إلا في سنة 1820، وهو يعني في معناه المعجمي: فعل، أو وسيلة للترجع، والتموقع

¹ Paul ROBERT, le nouveau petit, ROBERT, P: 2131

² Ibid, P: 2131,

³ Ibid, P: 2131,

بالقياس إلى شيء آخر، مثل العلاوات التي تقرر للموظف، بناء على المرتب الثابت الذي يصبح مرجعا قار" ¹ و عليه يفقد المصطلح مفهومه بالانتقال من لغة إلى لغة أخرى.

2-2 - اصطلاحا: يعني "مفهوم المرجع في اللسانيات، ما تحيل عليه السمة اللسانية Le signe Linguistique، كما يعني المرجع، بصورة أدق العنصر الخارجي لشيء ينتمي إليه، فيكون غاية الرجوع إليه (référé)، إن اللسانيات السوسيرية، التي السمة اللسانية بالقياس إليها لا توحد شيء واسما، ولكن مفهومها، وصورة سمعية، ترغما على التمييز ما بين الوظيفة المرجعية، أو التقريرية، وبين الدلالة (signification)، أو قل: تلك العلاقة بين الدال والمدلول داخل السمة نفسها إن الدلالة تربط مقطعا صوتيا (لفظا) أو مكتوبا كالشجرة مثلا، بمعنى هذه الشجرة، فالمرجعية توحد السمة الشجرة والأشجار الموجودة ² وهنا تكمن أهمية المرجع في العملية التواصلية، رغم أن الشجرة ستختلف من شخص لآخر في الصورة الذهنية" وقد يكون المرجع ماديا ملموسا، وقد يكون متخيلا ³، وتكمن قيمة المرجع في أن اتصالنا بالأشياء لا يكون في الغالب مباشرا أي ماديا ملموسا، وإنما نضع بيننا وبينها المفاهيم والتصورات (اللغة)، ومن ثم فإن الإشارة إلى المرجع والإلمام به، في إطار علاقته بالسياق، شيء لا غني عنه، ⁴ وللمرجع مفهومان :

أولاً: الأول واسع وهو حسب "جاكوبسون" الواقع الذي يتناوله الحديث أو الإرسالية، ويتجلى ذلك من خلال حديثه عن الوظائف اللغوية، حيث سيخصص للمرجع وظيفة لغوية أساسية (الوظيفة المرجعية)، وهي مؤسسة حول الموضوع المتحدث عنه.

¹ عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، الجزائر، 2007، ص 374.

² المرجع نفسه، ص 374

³ على آيت أوشن: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1، الدار البيضاء، 2000، ص 47.

⁴ عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص 374.

ثانياً: الثاني وهو الذي اهتمت به الدراسات الفلسفية، خاصة أصحاب الفلسفة التحليلية، (فريج، راسل، كرناب...)، وقد اعتمد، "جاكوبسون" على نظام الخطاطات فصاغ العوامل الستة، لعوامل التواصل اللغوي، على الشكل الآتي¹

وظيفة مرجعية

(F, référentielle)

وظيفة تعبيرية وظيفة شعرية وظيفة افهامية

(f,émotive)

(F,poétique)

(f,conative)

وظيفة انتباهية

(F, phatique)

وظيفة ميتا لغوية

(F,métalinguistique)

يسعف الاحتكام لمبدأ الترابط بين العوامل (facteurs)، والوظائف (fonctions)، المثبتة في الخطاطتين السابقتين، في صياغة خطاطة مركبة لعوامل فعل التواصل اللغوي، والوظائف المنوطة بها حسب فهم "جاكوبسون" كما يلي:

السياق

وظيفة مرجعية

المرسل إليه

الرسالة

المرسل

وظيفة تعبيرية وظيفة شعرية وظيفة إفهامية

الاتصال

وظيفة إنتباهية

وظيفة ميتا لغوية

¹ عبد الرحمان التمار، مرجعية بناء نص الروائي، ص46

يتضح أن الوظيفة المرجعية يطلع بها السياق، حيث يمكن من الإحالة على مرجع خارج لساني، "يشكل خلفية تفاعل بين الأطراف المتواصلة وفهم أحدهما للآخر، لأن الوظيفة المرجعية، هي التي تحيل على الأشياء، التي تشكل موضوع الحديث، وتساعد على الحديث عنه"¹. إن هذه الوظيفة تعبر عن سمتين متميزتين للمرجع، سمة الوجود الفعلي مستمدة من كينونته القائمة خارج التعبير اللغوي، وسمة الأداء الوظيفي المستقاة من دوره في تحقيق فعالية التواصل اللغوي، من منطلق أن "المرجع هو ظاهرة تتعلق باللغة أثناء استعمالها، لا خارج استعمالها"²، وعليه للمرجع وظيفة أساسية في عملية التواصل اللغوي.

¹ محمد يعيش: شعرية الخطاب الصوفي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سايس، فاس، سلسلة رسائل وأطروحات، رقم 1، د ت، ص 69، نقلا عن دكتور عبد الرحمان تماره، مرجعيات بناء النص الروائي، ص 46.

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول:

ذاكرة الخطاب ومرجعياته في ديوان درب البرابرة

المبحث الأول: المرجع الفلسفي

المبحث الثاني: المرجع الصوفي

المبحث الثالث: المرجع الديني.

المبحث الرابع: المرجع الأسطوري.

المبحث الخامس: المرجع التاريخي.

تستند التجربة الأدبية والشعرية بصفة خاصة، على روافد فكرية ومرجعية مختلفة ومتعددة، باعتبارها منجزا ثقافيا وتراثيا، ومعطى من معطياتها المعرفية، و التي لها دور كبير في تشكيل لخطاب الشعري، وتشمل هذه المعطيات الموروث الثقافي والديني والفكري والأدبي والفني، والمعارف المتراكمة التي اختزنتها ذاكرة المبدع، والتي تستدعيها، وتمليها خصوصية التجربة الفنية التي تشد الشاعر نحو ذاته وهويته الثقافية، فالنص الحاضر ما هو إلا تراكم لمجموعة من النصوص الغائبة، التي ترسبت في أعماق الذاكرة، ولذلك " يظل النص يغازل نصوص الذاكرة فيأخذ منها ويتشاكل معها وهي عملية مستمرة في صيرورة تحكم عالمه، وماثلة فيه"¹ ولهذا ترى الشعرية الحديثة أنه " لا مناص من حضور الذاكرة على هياكل منها الاستحضار والاستيعاب والتخزين والانتخاب فلا إضافة بدون ثقافة ولا إبداع من فراغ، فالنص منفتح على تعدد الثقافات وتعدد الأمصار والإعصار"² وعليه فان مرجعيات الخطاب الأدبي قد تتعدد وتتداخل، وهذا التداخل والتعدد هو الذي يثري الخطاب الشعري ويمنحه سلطة المرجع، مما يجعله خطابا إيحائيا وهذا ما يسمح بتعدد قراءاته وتعدد معانيه، بمعنى أن هذا الخطاب قد يتفاعل مع خطاب آخر فيشكل مرجعا له بينما يكون الخطاب المرجع مرجعية واقعية، يستند عليها المبدع ليعيد تشكيل رؤاه من خلالها، وقد يحدث هذا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

والم تأمل في الخطاب الشعري لمحمد آدم يجد أنه يستقي معجمه الشعري من الفكر بمختلف منابعه، والمعرفة بمختلف روافدها، وأشكالها، كما يطلع على أفقه الفكري الواسع، والمتصفح لنصوصه الشعرية، يجد نفسه أمام تحول جذري على مستوى الرؤيا والبناء النصي إذ أننا أمام نص مختلف يتجاوز بدلالاته حدود المعتاد، ويتجراً على الثابت والمقدس، نص يستحضر الآخر ليس من قبيل التوظيف أو الاستدعاء فقط، بل "يخلق شراكة ناتجة عن انصهار الذات ومتعالياتها ومحيطاتها التي تمثل أشباحا وأطيافا لها قوة

¹ مؤلفون: لكتابة والذاكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، زينب للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2018، ص170

² المرجع نفسه، ص61

الحضور، وسلطة الفعل وللذات طبيعة التمرد... ويمثل جسرا بين الحضور والغياب¹، والحضور هنا حضور واع، وفق رؤيا عارفة، تمنح الشاعر سلطة التصرف، وإعادة انتاج الدلالة، وتعيد قراءة الماضي في ضوء الحاضر، بخطاب يمتد إلى أعماق الذاكرة العربية والغربية على حد سواء " وفي فضاء من الإشارات الغير الموجهة، وفي نسيج غير متوقع من المرجعيات المختلفة المشارب...، تتداخل الموضوعات وتفتح على التجارب الشعرية العالمية وتتعانق مع الآخر المختلف إبداعيا، فهي ترسم إبداعية مغايرة بوعي الذات² بوجودها وهويتها، ولقد تعددت المرجعيات في ديوان درب البرابرة ونذكر منها:

1- المرجع الفلسفي:

إن الحديث عن الشعر هو تأمل في الذات الشاعرة، وكيف تتفاعل مع محيطها وكيف ترتبط بالكون والوجود، ومحاولة للكشف، ونوع من أنواع المعرفة كما يقول أدونيس: " إن الشعر الحديث نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم، انه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى للظواهر من جديد موضع البحث والشك، وهو الذي يصدر عن حساسية ميتافيزيقية تحس الأشياء إحساسا عفويا، ليس وفق العلائق المنطقية، بل وفق جوهرها وقيمتها اللذين يدركهما التصور، إن الشعر الحديث من هذه الوجهة، هو ميتا فزياء الكيان الإنساني³ حيث تأخذ اللغة الشعرية حلتها الفلسفية بكل أبعادها الأنطولوجية، لأن الشعر يسكن اللغة قبل أن تسكنه، وعبرها يؤسس معجمه اللفظي الذي يوطد دعائم الرؤيا بلغة فلسفية تتجاوز حدود الذاكرة، فالشاعر يواجه التناقضات الأنطولوجية والرمزية في رؤية معرفية وفنية، فهي الوجود الشعري والفردى والجماعى

¹ عماد حسيب محمد إبراهيم: أطيف محمد آدم وعلاقة التجاوز النصي، مقارنة تأويلية في ديوان كل هذا الليل، مجلة فصول العدد 100، ص 509.

² رواية يحيوي، من القصيدة إلى الكتابة، أطروحة الدكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، اشراف: صلاح يوسف عبد القادر، قسم اللغة العربية وآدابها، 2010، ص 37.

³ أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، بيروت، 1986، ص 10.

والقريب والبعيد ، المؤلف والمختلف، لأن علاقة الذات الشاعرة بسياقاتها الواقعية والسياسية والتاريخية...، عبارة عن جدلية تفاعلية يحضر فيها اللغوي والرمزي، مما يولد لنا إشكالات على المستوى المعرفي، أو على المستوى الإبداعي الشعري¹، فالشاعر يستحضر عوالمه وفق فلسفته مع الوجود" فتتحرك الذات في تجربة ترفض الثبات وفي بحث دائم عن عوالمها الداخلية، ويقدر ما تسعى إلى الداخل، بقدر ما تبتعد عن العالم... وتكبر الهوة بين الذات والعالم عندما تستبدل العالم بالأشياء، مع أن العالم والأشياء شيء واحد...، والتعامل مع الأشياء دون وساطة، هو علاقة من نوع خاص تبدها الذات، وتموقع نفسها من خلالها، فهو عالم خاص من خلال اللغة"²، فالشاعر يخترع عالما جديدا داخل اللغة من خلال استحضار أشياء العالم لكنها ليست الأشياء نفسها إنها أشياء ذات قدرات عجائبية، تلائم خلفيته المتشعبة بالفلسفة الوجودية، أشياء بإمكانها أن تحاكي أفعال البشر، كأن يشخص المجرد ويبعث الروح في الأشياء الجامدة، فهو يخترع هذا العالم ليفر إليه، "إنه فرار الإنسان ليس من القيد إلى الحرية ولا من العتب إلى الجد، ولا من الكذب إلى الصدق، بل من الشيء إلى نفس الشيء ولكن على مستوى آخر"³ يقول آدم في قصيدة "رجل ببنتلون مرقع":

حتى الحروف

الحروف التي كنت أحسب ذات يوم أنها صديقتي وتشعر بالحرية

والكلمات التي كنت أرسها في جيبتي وتحت مخداتي

الحروف وفي غرفة النوم

لتؤدي لي تحية كل صباح كل يوم

¹ يراجع، أبو علي لغزيوي، البعد الفلسفي في شعر محمد بلمو، على الموقع: www.alittihad.infok ، 16-09-2021

تاريخ الاطلاع: 2020/05/22، 12:30.

² رواية يحيى، المرجع السابق . ص 49،

³ عبد الله القصيمي، هذا الكون ما ضميره، الانتشار العربي، ط2، بيروت، 2001، ص8

صارت هي الأخرى مشابك وفلايات

.....

صه، صه

أيتها الأشعار يا عدوتي اللذوذة!!

ما عاد بي إحساس أو حتى رغبة في الفعل أو لا فعل

تحت مقود السماء الملطومة

بكف رجل وحيد بينطلون مرقع

وفي فمه فراشة ميتة

وعلى كتفيه ترفرف طيور العدم - الهرمة!!¹

فالشاعر يتخذ من اللغة عالما آخر، ووسطا ينأى من خلاله عن العالم الفعلي، فالكلمات والحروف أصدقاؤه في هذا العالم الذي ما عاد يؤمن به، فهو لا يرى فيه إلا طيور العدم التي ترفرف فوق رأسه، فلم بعد يبالى بالسماء التي شخصها في هذه الصورة الشعرية، والتي لطمت بكف رجل بينطلون مرقع، هذه الصورة التي توضح الفكر العبثي واللامبالاة التي عبر عنها باللمطة على وجه السماء، والسماء إنما ترمز إلى كل المتعاليات التي تمرر عليها هذا الرجل اللامبالي بسرواله المرقع.

ويتساءل الشاعر محمد آدم مثلما تساءل "شوبنهاور" عن هذا التعلق الشديد بالحياة، هل تستحق هذه الحياة كل هذه التضحية؟ بينما لو فكرنا قليلا لوجدنا أن الحياة لا تستحق العيش والاستمرار فيها، ويكفي أن العقل المحدود يقول لنا أنها مملوءة بالمصائب والأمراض وهي قصيرة ويتبعها الموت الحتمي، وعلى الرغم من ذلك فالإنسان يتعلق بها بصورة شديدة، إذن هناك شيء آخر غير العقل يجعله يحب الحياة (فهو دائما يتساءل عن المعقول

¹ محمد آدم، درب البرابرة، نصوص شعرية، دار البدائل للنشر والتوزيع، ط 1، مصر، 2013، ص 25.

واللامعقول في قصائده)، وهذا الشيء هو الإرادة، إنها الإرادة العمياء التي تدفع الكائنات لحب الحياة بكل نزاعاتها فقليل من التأمل لإقناعنا أن الحياة ليست خليقة بشيء من الحب والاستمرار، وليس من المؤكد أن الوجود خير من اللاوجود، بل لعل العكس هو الصحيح¹، ولعل هذا ما دفع الشاعر "محمد آدم" لأن يقول "إن المحبة تجعلني أقاوم وتجعلني أؤمن أكثر بالإنسان الذي يضحك في وجه أخيه فيخرجه من اليأس إلى الوجود...فعظمة الإنسان هي الانتصار على العدم"² رغم هذا تظل الذات الشاعرة تعيش قلقا وجوديا يدفعها للتساؤل، كأن يقول الشاعر في قصيدة: "السؤال الصعب " :

هل

تتوقف على حدود الكلمة فقط

وأنت تمسك بعصا الراعي لتهدش بها الخراف الضالة

على معبر الساعات الهرمة

ولا تفكر كثيرا فيما كان أو ما سيكون

فكل شيء يجري إلى النهاية المحتومة

لمجرى الوجود الإنساني الحقيقي منه

والزائف في نفس الوقت³

وهنا يتساءل الشاعر، لكنه في نفس الوقت يوجه سؤاله إلى المتلقي، من خلال الضمير "أنت" الذي يطغى على النص الشعري (هل تتوقف-أنت تمسك-لا تفكر...)، فالشاعر يبحث عن إجابة لهذا السؤال الصعب الذي أرق وجوده، ويدعو هنا القارئ الضمني، إلى تأمل هذا الوجود، الحقيقي منه والزائف في نفس الوقت.

¹ ينظر، نبيل رشاد سعيد، اللامعقول في الفلسفة الوجودية، مجلة الأستاذ، العدد 66، مجلد1، كلية الدراسات الإنسانية النجف، 2017، ص371.

² محمد آدم، ندوة إعلامية، النادي الأدبي علمانيون، "جماليات العبث في شعر محمد آدم"، 28: 16juin2022,06 www.youtube.com تاريخ الاطلاع: 18 جوان 2022.

³ الديوان، ص 80

ويقول في موضع آخر:

أحياناً

ما أفكر في هذه الشجرة أو تلك التي تتناول عبر نافذتي

ماذا تعرف هذه الشجرة أو تلك عن السقراط

الذي مات مسموماً أو في السجن

أو عن أفلاطون صاحب المحاورات العتيدة...¹

ففي هذه المقاطع مثلاً يتخذ الشاعر من موضوع الوجود الفكرة الأساسية التي تتضمن سؤاله الفلسفي، الذي يشكل واحداً من أهم الأسئلة الفلسفية، التي تحاول أن تدرك مجرى الوجود الإنساني، ووجود الأشياء غير الواعية، والنهاية الحتمية التي تؤرقه، لكنه يقرر مواجهة هذه الأسئلة الفلسفية بالعبث، و"يحاول وسط ما يراه حوله من سقوط شامل أن يلوذ بذاته، وأن يتبنى نوع من الأخلاقيات الزاهدة، التي يقاوم من خلالها عبودية الخضوع للأشياء ويجسد مقولة "ديوجين" "أنا لا أملك شيئاً لذلك لا يمتلكني أحد" ولا يعني هذا أن العبثي يمقت الحياة أو يستهدف العزوف عن المتع والغرائز بل العكس هو الصحيح، العبثي يعتنق الحياة، ويمجدها فمهما كانت الحياة سخيّة وبلا معنى، فهذا ليس مصوغاً للانتحار أو الزهد أو التصوف، بل يعيش الحياة في كل لحظة، فاللامعنى لا يفقد الحياة طعمها، فاللامبالاة تجعل كل شيء سواءاً² وهذا ما يردده آدم في قصيدة "كل ذلك لا يهم" حيث يقول:

لا يهم أن أعيش أو أموت

المهم أنني قد مررت بهذا الشارع أو ذاك

¹ الديوان، ص 99

² حسن حماد: العبث الكوني والتمرد في شعر محمد آدم، مجلة فصول، العدد 100، 2017، ص 477

واشتهيت هذه المرأة أو تلك

ذات مرة

.....

أنا الذي رفعت صوتي بالغناء

إلى أن أزهرت الميتافيزيقا

فوق الجدران

والقواميس

لا يهم لا يهم بعد ذلك

أن أعيش أو أموت¹

وتنتطلق الوجودية في نظرتها للوجود الإنساني بما فيه من ألم وخوف وقلق... أنها أوصاف أصيلة من طبيعة وجوده، وهي أوصاف ليست طارئة أو قابلة للمعالجة أو يمكن التخلص منها، والمقصود بهذه الأوصاف عند الوجوديين هي: الشعور بالاغتراب، والقلق والخوف من الموت... إلخ، هذه الأوصاف تشعر الإنسان بتفاهة الحياة، فهي العبث واللامعقول، وهذه المعاناة وجدت منذ وجود الإنسان، لأنها من طبيعة الوجود الذي تكمن في أعماقه، كما يرى البعض الآخر أن اللامعقول عند الفلاسفة الوجوديين يكمن في مسألة الموت، فكل البشر محكوم عليهم بالموت، وهو مصير محتوم لهذا فالحياة لا معقولة، ولهذا إذا كان العالم غير معقول وغير منظم ولا قائم على أساس عقلي، وقائم على اللايقين فهو حسب الفلاسفة العبثيين أمثال "كيرك جورد" و"كامو" و"سارتر" فالوجود الإنساني هو العبث واللامعقول² يقول سارتر: "من العبث أن نكون قد ولدنا ومن العبث أننا سنموت ومن ناحية

¹ الديوان، ص4

² نبيل رشاد سعيد، اللامعقول في الفلسفة الوجودية، مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد1، عدد220،

أخرى تتجلى هذه العبثية كاستلاب دائم لوجودي كإمكانية لم تعد إمكانياتي أنا... هذه العبثية هي اذا حد خارجي وواقعي لذاتي¹، فالمسألة لا تتعلق بوعي الإنسان بوجوده أو موته فحسب بل هو عجز الإنسان أمام هذه الحتمية، فالموت هو نهاية حتمية لكل كائن حي، لذا يواجه الإنسان قدر الموت بدون صرامة، كأن يقول كامو "شعور العبث أن هذه الحياة بدون هدف مجرد روتين يومي أعمال متكررة الأشياء ذاتها ... وأشياء كثيرة تسير وفق إيقاع واحد تولد شعورا بالعداوة البدائية للعالم الذي نشعر تجاهه بالغبرة وأن الزمن يقودنا لمضاعفة جهودنا هو عدونا الأول، وأن حقيقة الموت تكشف لنا عبثية الحياة والعقل بطرقه الخاصة يقول لنا أن هذا الكون عبثي"² وهذا ما يتمثل في النصوص الشعرية " لمحمد آدم " وكما يقول "حسن حماد" إذا كان العبث بالنسبة لكامو نقطة انطلاق للتمرد، فهو بالنسبة لمحمد آدم فلسفة حياة ورؤيا³، فاذا كانت الحياة عبث وتسير نحو العدم فما الجدوى من وجودنا؟ يقول الشاعر:

ما جدوى أن تكون شاعر أو غير شاعر
ما الذي سيضيفه هذا إلى فكرة العدم الجهنمية هذه
أو بنطال اللامعنى الموتور
ما معنى كل هذا في نهاية الدورة الأسطورية للوجود

ووسط هذا العالم المليء باللامعنى، والذي تلوح فيه أشباح العدم، والذي يملأ الشاعر فيه الشعور بالاعترا ب، يدوخ وهو يبحث عن حقيقة وجوده يقول في قصيدة "دوخة"
كم مرة قطعت هذا الطريق الدائري

¹ جان بول سارتر، الكينونة والعدم (بحث في الأنطولوجية الفينومينولوجية) ترجمة نقولا متيني، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، 2009، ص612

² البير كامو: فلسفة العبث وإنسانية التمرد، alrai.com

³ حسن حماد: العبث الكوني والتمرد في شعر محمد آدم، ص478

من واحة سيوى إلى موسى مطروح والعكس
فقط لأقول لنفسي إنني موجود وكفى

.....

وأسأل

ماذا تفعل هذه الصحراوات التي تسلك إلي
وعبر الزجاج من النافذة
لأبد أنها تشعر مثلي بالضجر والوحدة
حيث هذا الوضع اللاإنساني البائس
أو تمثل دور البطل المأساوي
في مسرحية الوجود والعدم هذه

وهكذا يجد الشاعر نفسه مستسلما لتأملاته السوداء وسط وحدته القاتلة، والتي تبوح
فيها الذات بمأساة وجودها بكل عطبه، وهذا ما هو إلا نتيجة لشعور الذات بالاغتراب وسط
عالم لم تعد ترى فيه الحياة إلا من شرفة الموت، يقول الشاعر في قصيدة "حجر الشمس":

هكذا

وجدتني أتأمل الحياة من شرفة الموت
كانت العصافير تهبط بالمظلات
والشمس تمسك حجرا
وتحك به جلد الماء
لم يكن هناك غير طائر الوحدة¹

¹ الديوان، ص 61

ووسط هذا العالم المليء باللاجدوى والذي فقد فيه الشاعر الأمل، ووسط كل هذه الصور، وغيرها التي تعبر عن الحالة السوداوية السورية، التي يعيشها، يأبى الشاعر أن يستسلم للأمل بقول "حسن حماد": "إنه في صدقه المر يشبه "ميرسو" البريء بطل رواية الغريب، ميرسو مثل آدم، كلاهما يرفضان الانسياق في لعبة خديعة الذات"¹، فالشاعر يعتبر الأمل نوعاً من خيانة الذات وسط هذا العبث الكوني، وهذه الحرية الكاذبة التي لم يعد يؤمن بها، فالإنسان لم يختر وجوده وليس له الحرية في صيرورتها لهذا لا أمل يرجى في الخلاص بالموت، وعلى الإنسان أن يتحمل تبعات الأقدار، التي تنهال عليه من حيث لا يدري، ووحدته التي تنشي بالاغتراب الذي يعاينه، فهو ولا يملك إلا التمرد واللامبالاة، ومقابلة العبث بالعبث لذلك يرى أنه:

لا أمل في الحرية الكاذبة
ولا أمل حتى في الخلاص
علينا أن نتحمل ونتحمل ما حدث وما يحدث
وسوف
ي
ح
د
ث!!²

ونلاحظ أن الشاعر في هذا المقطع لجأ إلى تفتيت كلمة "يحدث" إلى حروفها وتوزيع هذه الحروف على الصفحة توزيعاً عمودياً مما جعل الأثر الإيقاعي أعمق إذ أن دلالة الحرف المطبوع باللون الأسود على الأبيض توحى بالشحنة الانفعالية التي تفتعل في نفسه، وقد زاد الفراغ البصري وعلامة التعجب من الدلالة الإيحائية، فالأمر متواصل وفقدان الأمل لا سبيل لتبديده، وما يؤكد ذلك توظيفه للفعل "حدث" في جميع الأزمنة الماضي والحاضر

¹ حسن حماد: المرجع السابق، ص 493

² الديوان، ص 118

والمستقبل، فالشاعر مصر ألا يستسلم للأمل ومصر على رؤيته الفلسفية، يقول في قصيدة "في عيد ميلادي الستين":

ستون عاما
وأنت تحرث السكك والشوارع
بحثا عن أي شيء
وكل شيء
بدأ من اللذة المربعة وانتهاء برغيف الخبز
المر¹

يقف الشاعر في هذا المقطع متأملا حياته مدة ستون عاما، وكيف قضاها في الكدح، والبحث المتواصل عن أي شيء وكل شيء، "بدأ من اللذة المربعة ورغيف الخبز المر" فبهذه المفارقة الشعرية التي تصور اللذة التي هي متعة، على أنها مربعة، فالشاعر هنا يتأمل الحياة من نافذة الموت، فاللذة بالنسبة له، ماهي إلا شيء مخدر ينسي الإنسان ويلهيه عن حقيقة هذا الوجود الزائفة، بالنسبة لفلسفة العبث، والخبز المر الذي يرمز لمرارة الحياة، وما يعانيه فيها منذ الميلاد وحتى الموت، ليواصل تأملاته في هذا العمر الذي انقضى، فيقول

ستون عاما
وأنت تطارد العتمة والظل
على قارعة اللاشيء
وفي داخل قواقع العدم الهرمة
وها أنت ذا تقف أخيرا
أمام مقبرة فارغة
لا يحيط بها سوى الصبار²

¹ الديوان، ص91.

² الديوان، الصفحة نفسها.

نلاحظ أن الشاعر يكرر لفظة "ستون عاما" مما يوحي بقلق وجودي ممزوج بحسرة، متأتية من هذه الرؤيا العدمية السوداوية، فالشاعر يؤرقه الموت الذي ينتظره على أعتاب هذه المقبرة الفارغة، التي لا يحيط بها إلا الصبار، فربما كان للصبار في هذا السطر دلالة الصبر الذي يشترك معه في الاشتقاق اللغوي، كما قال ابن القيم رحمه الله: والصبر مثل الصبر مر مذاقته... لكن عواقبه أحلى من العسل، لكن الشاعر لا يأخذ هنا إلا بدلالة المرار التي تقتنن بدلالة الموت، فكما نلاحظ قرن الحياة بالمرار والموت بالمرار، فهو لا يطارد في هذه الحياة الا الظل والعنمة على قارعة الاشياء، ففي هذه الاستعارة، نظرة سوداوية للحياة، نابعة من فقدان الذات الشاعرة للمعنى، فالموت الذي يتربص به، والذي يظل الإعدام الممكن لحياته، يجعلها بلا معنى، فاذا كان الموت هو النهاية الحتمية، فالحياة عبث وبلا معنى. لقد تشبع الشاعر "محمد آدم" بالفلسفة الوجودية، وتمثلها في نصوصه الشعرية، مما جعل بعض النقاد يطلقون على شعره الشعر الفلسفة، فقد استلهم نصوص الذاكرة، وأعاد بناءنا وفق رؤيته الفلسفية، مما جعل المرجع الفلسفي عنده، المرجع المتشعب بين كل المرجعيات.

2- المرجع الصوفي:

يعد المرجع الصوفي من أهم الروافد وأكثرها ثراء وغنى بمعطياته وشخصياته، وأكثرها إلهاما للشاعر المعاصر، ولما كانت " اللغة الصوفية هي تحديدا لغة شعرية، وأن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزيا، وكل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر، الحبيبة مثلا هي نفسها وهي الوردية، أو الخمرة، أو الماء، أو الله، إنها صورة الكون وتجلياته، ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن السماء، أو الله، أو الأرض، فالأشياء في الرؤيا الصوفية متماهية متباينة، مؤتلفة مختلفة، وهي في ذلك تتناقض مع اللغة الدينية الشرعية، حيث الشيء هو ذاته لا غير"¹ فالتجربة الصوفية عند الشعراء، لا ترتبط بلغة الزهد والتدين بل هي " تجربة

¹ أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، ط 2، بيروت، 1990، ص 23.

معرفية عاطفية، كما أنها تجربة في الكتابة والإبداع " ¹ فالشاعر المعاصر لم يفتتن بالروح الصوفية، وتجلياتها الروحية بل أخذ من اللغة الصوفية، رؤيتها للوجود، وبعدها الفلسفي الذي يتقاطع مع الفلسفة السوربالية.

وفي تجربته الصوفية، يستحيل الجسد عند محمد آدم إلى " كتابة تسمو به من كونه موضوعا للوصف الشعري إلى موضوعا للوعي الشعري، ومن تم كتابا مفتوحا يقرأه الشاعر ويعيد كتابته بلغة تجمع بين التعبير الاستعاري عن مواقف بعينها والتعبير الكنائي عن الحياة نفسها بكل ما فيها" ² يقول آدم في قصيدته "صورة":

أذكر

كان وجهها يشبه الربيع دائما

وكانت عيناها مثل تفاحتين

بريتين

كان صدرها مثل حانة من العنب

وتحلم بيد العاصر

آه يا لتلك الشمس التي كانت تخبئ

تحت فستانها الأحمر وهي تمشي على الماء

بقدمين

من شهوة !! ³

¹ أمنة بلعلی: تحليل الخطاب الصوفي، في ضوء المناهج المعاصرة، الأمل للطباعة والنشر، ط3، تيزي وزو- الجزائر، 2009، ص 20.

² حسن عز الدين البنا: الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2003، ص 213.

³ الديوان، ص 107.

وتتماهى صورة العالم والكون مع صورة هذا الجسد، الذي استعار له من "عالم الظاهر المشبه به وهو الكون الاستعاري المرتبط بالطبيعة للتعبير عن مشبه خفي هو الباطن الذي هياً له هذا الكون الاستعاري والذي يشكل تجلياً له وهو الأنوثة السارية في العالم، باعتبارها التجسيد الحي للصورة الإلهية في جمالها وجلالها مثلما يرى ذلك المتصوفة... فتكون آلية التصوير قائمة على الطبيعة في صورة أنثى ويتآلفان ليصبغا ظاهراً، فالطبيعة التي هي صورة المرأة تتحد بها لتصبغا صوراً ومرايا لمفهوم التجلي"¹ فتمتزج صورة هذه المرأة بتفاصيل هذا الكون وتتماهى تضاريسه مع انحناءات جسدها، مما عمق أنوثة العالم والوجود، يقول الشاعر في قصيدة "هللوياء":

هللوياء

لقمرك الذي يتلامع عبر الصحراوات في الليل

هللوياء

لشفتيك المدرعتين بالحليب والسكر

لأنفك الذي يسكر بمفرده على مائدة الأرجوان

لنهديك القاريتين

لسلسلة ظهرك التي تخرع النعمة

.....

لسلامك الذي تخبئه الأنامل على شجر الطبيعة الحية

ولا يصل إلا من خلال جسمك المضيء

هللوياء

لأيامك التي تخرج من إطار الزمن المدجج بالساعات

إلى زمن آخر لم تعرفه الساعات

¹ آمنة بلعلي، عبد الله العشي: فقه الشعر من سؤال الشكل إلى أسئلة المعنى، ميم للنشر، ط1، الجزائر، 2019، ص81.

لصهريجك الذي يطفح بالعسل واللذة¹

يبدأ الشاعر هذه القصيدة، بكلمة "هللوياء" والتي تحمل دلالة القداسة، هللوياء كلمة عبرانية تتألف من كلمتين "سبحوا يهوه" أي سبحوا الله، وفي المسيحية أيضاً، "مجدوا الرب"، ويتزعم بها في الكنيسة ودور العبادة، والشاعر هنا يتزعم بهذه المرأة التي تمنح المعنى لوجوده، ويتغنى بها من خلال تكرار لفظة "هللوياء"، ويقف الشاعر عند الحواس الأنثوية، وعند بعض أجزاء جسدها، حتى يمنح النص أنوثة يعول عليها.

يقول الشاعر في قصيدة "كافة المرايا"

على باب بيتك تركت كل شيء

الحكمة والجنون

اليقين والدهشة

الأمل واليأس

عصاي التي أتوكئ عليها وأهش بها على سنوات الضالة

وفحم عذباتي المحمر

ذكرياتي الحسنة والسيئة

التي أحملها على كتفي مثل ورم مجفف²

وفي هذا المقطع يجمع الشاعر بين المختلف والمؤتلف بين اليقين والدهشة والحكمة والجنون والأمل واليأس، فاليقين وهو سكون القلب إلى الله، وهو الإيمان وارتفاع الريب في مشهد الغيب، يقول أبو عبد الله الأنطاكي: "إن أقل اليقين إذا وصل إلى القلب

¹ الديوان، ص 48.

² المصدر نفسه، ص 37.

يملى القلب نورا وينفي عنه كل ريب"¹ وهنا يجمع بين مفهومين مفهوم فلسفي وهو الدهشة والثاني صوفي وهو اليقين" وكما نعلم أن العلاقة بين المجال الصوفي والمجال الفلسفي جوهرية الصوفية التي هي من الحكمة قد تؤدي إلى التصوف الذي هو الصفاء، والتصوف بدوره يستلزم الحكمة "² فالشاعر يترك اليقين والدهشة، والحكمة والجنون، واليأس والأمل، فحم عذابات، حتى عصاه التي يهش بها على سنواته الضالة، يتجرد ويترك كل شيء على عتبة هذه المحبوبة التي تعكس صورة الله على الأرض بالنسبة للصوفي، ونظرا للصلة الوثيقة وطبيعة العلاقة التي تربط بين الصوفي والشاعر، فكليهما يسعى للاتحاد والتلاحم مع الوجود، فقد عكف الشاعر المعاصر على استلهام التجربة الصوفية واستحضار رموزها كابن عربي وابن الفارض والحلاج وغيرهم، " وليس غريبا أن يعبر الشاعر المعاصر من خلال أصوات صوفية فالصلة بين التجربة الصوفية والشعر جد وثيقة، وتتجلى هذه الصلة أوضح ما تتجلى في ميل كل من الشاعر الحديث والصوفي إلى الاتحاد بالوجود والامتزاج به"³ ويعيد الشاعر قراءة الفكر الصوفي ويستحضر بعض من النصوص الصوفية، فتستوقفه فكرة وحدة الوجود عند ابن عربي، حيث يقول:

وأنا أتصفح خميرتك

أذكرك بالكلمات والضحك

وأنت تغرق في وحدة الوجود

والإنسان الذي يجلس على أريكة الرب

ليكون في النهاية الله هو الإنسان

¹ ابن العديم، كتاب بغية الطلب في تاريخ حلب، ج 10، ص 4507،

² أشرف الحزمري، الدهشة الفلسفية واليقظة الصوفية، الحوار المتمدن، على الموقع: <https://www.m.ahewar.org>

14 مارس 2012، تاريخ الاطلاع: 2022/05/30، 15:30

³ علي عشيبي زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، 1997، ص 105.

والإنسان هو الله !!¹

ففي هذا المقطع يستحضر رؤية بن عربي حول وحدة الوجود حيث " ينتهي بن عربي في ختام فص الكلمة الآدمية إلى أن آدم جمع بين صورة الحق بباطنه وصورة العالم بظاهره، الحق من حيث الباطن على التنزيه، والخلق من حيث الظاهر على التشبيه، فآدم هو النفس الكلية المتفردة بالكمال الإلهي"² فالشاعر لم يلغي النص الغائب بل أعاد كتابته ومحاورته وتساءل كيف تكون الذات الإلهية بديلة عن الإنسان؟ ونستشف هذا التساؤل من سياق الخطاب الشعري، ففكرة التماهي المطلق، تترك علامة تعجب يرسمها الشاعر في نهاية المقطع توحى باستنكار ممزوج بالسخرية، ففكرة وحدة الوجود جعلت الشاعر يذكرها بالضحك، فالشاعر يناقض هذا النص الذي يتعارض ورؤيته الفلسفية.

كما نجده يستحضر نصا من نصوص ابن الفارض الشعرية في قصيدته "سائق الأظعان" فلا بن الفارض قصيدة عنوانها "سائق الأظعان"، فعنوان القصيدة مرجع يحيلنا مباشرة على قصيدة ابن الفارض، كما استحضر الشاعر العديد من أعلام الصوفية في قصائده ونجد من ذلك قوله:

وأنت تحمل تحت إبطيك شمعتك الوحيدة الأخيرة

والتي تسهر عليها بمفردك وأنت تقرأ

الأعمال الكاملة لملازمي والحلاج وكذلك بن عربي

فيما يجذبك رامبو التعس من كم جلبابك³

فهنا الشاعر يتوجه بحديثه إلى للكاتب "رأفت بهجت" الشخصية التي تحمل القصيدة اسمه، ويسأله إن كان لازال منكبا على كتبه، حتى وهو في أيامه الأخيرة، فنلاحظ أن

¹ الديوان، ص 304.

² محمد بن طاهر، مبدأ وحدة الوجود عند بن عربي، على الموقع: <https://www.alammanat.net>، 12 يناير 2021

تاريخ الاطلاع: 2022/05/02، 14:30

³ الديوان، ص 44.

الشاعر يشير إلى امتزاج الثقافة العربية والغربية، والفلسفة والصوفية، وذلك في قوله "رامبو التعس يجذبك من جلبابك"، ففي هذا إشارة إلى المثقف العربي الذي تشظت هويته بين الثقافتين، فلم يأخذ من الصوفية إلا مظهرها الخارجي، وأفرغها من الجانب الروحي، وهذا ما يرمز إليه الجلباب الذي يجذبه رامبو.

رغم أنه لا يمكن أن تجتمع الفلسفة العدمية والعبثية والفكر الصوفي، إلا أن نقطة الالتقاء بين الصوفية والفلسفة السورالية، شكلت نقطة الارتكاز لدى الشاعر، فقامت رؤيته على صوفية الجسد وسرياليته، فأعلى من مقام الجسد في نصوصه الشعرية.

3- المرجع الديني:

يعد المرجع الديني، المرجع الأكثر قدسية بين المرجعيات الأخرى، ولهذا شغل الموروث الديني بجميع نصوصه وروافده (القرآن، الإنجيل، التوراة، الديانات القديمة ...)، حيزاً هاماً في الخطابات الشعرية، مشكلاً بذلك نبعا غزيراً نهل منه الشعر العالمي والعربي صوره لما يضيفه من نورانية وقداسة وجمالية، ولما تعكسه مضامينه الفكرية والروحية على النص، وبيعه اللامحدود للإنسان وللكون

وهنا فصلنا بين المرجع الصوفي، والمرجع الديني لأن الأول يعول على القلب، والثاني يعول على العقل وقد وقف بعض النقاد عند المرجع الديني، كأن يقول أنس داوود: "لقد أتيح لشعرائنا المعاصرين أن تقع أعينهم على رموز دينية كثيرة خصبة، كانت في أغلب الأحيان أفنعة، نفسية، ومناهل غزيرة تتفق مع نزعاتهم وذلك لتتجاوز الواقع العربي الأليم، سلوكاً وفكراً، وفناً، وتشوقاً إلى عوالم أكثر رحابة وصفاء واطمئناناً"¹ فالشاعر العربي وجد في النص الديني متنفساً آخر يبيح من خلاله بما يختلجه من أحاسيس ومشاعر، لما يختزله هذا النص في طياته من قصص وعبر ولما تبعته كلماته من سكونية وبعد روحي ممتد في أعماق الشاعر ومتلقيه على حد سواء.

¹ أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 308

ولما كان القرآن الكريم أهم مرجع نهل منه الشعر العربي، ووظف نصوصه وخطاباته، فقد اغترف الشاعر "محمد آدم" من هذا النبع الذي لا ينضب، فكثيرا ما نجده يستشهد بآيات القرآن الكريم، أو يستحضر قصصه، كما كان للتوراة والإنجيل بعهديه القديم والجديد، مكانا كبيرا في نصوصه، فكثيرا ما نجده يستشهد بنصوص من سفر التكوين وسفر الخروج وسفر الجامعة... ويستحضر الرموز من التوراة، (سراي، يهوه...)، وبطائفة كبيرة من الرموز المسيحية، (الغراء، يسوع...)، والمتأمل في معجمه الشعري يقف عند ذلك الكم الهائل للألفاظ والتراكيب الدينية التي لا يكاد يخلو نص من نصوصه الشعرية منها، ومن ذلك (تابوت، الإله، مريم، يحنا المعمدان، إبراهيم، موسى، محمد...)، مما يبرز بشكل أكثر وضوحا أثر الديانات التي عجنها، آدم في نصوصه الشعرية، فركب بين رؤاه والخلفية المرجعية لهذا المنهل، فلا يكاد ينفك يستحضرها يسائلها ويحاورها مرة، ويعارضها مرة أخرى.

3-1- معاني وألفاظ من القرآن:

لقد استحضر الشاعر العديد من النصوص القرآنية واستلهمها في قصائده، وقد طغى حضور المرجع القرآني في خطابه الشعري بشكل ملفت ومن ذلك نجد في قوله:

جاءوا مع الفجر

سرقوا وطني

خبأوه في زجاجة

الزجاجة كأنها كوكب دري

أخذوا الماء

ورموا الزجاجة في النهر¹

¹ الديوان، ص 147

ففي هذا المقطع من قصيدة "القصيدة السوداء" تتجلى سورة النور في قوله تعالى " ﴿٣٤﴾ اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِثْلَاكِ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴿٣٥﴾ " [سورة النور - الآية ٣٥]

ويقع التداخل النصي في قوله (الزجاجة كأنها كوكب دري) ولعل الشاعر هنا يستحضر هذه الآية ليضرب مثلا عما يمارسه الاحتلال وعلى مرأى العالم من ممارسات ونهب للثروات، ونجده في قصيدة "يسوع" يستحضر معاني وألفاظ من عدة سور من القرآن الكريم وهو يناجي يسوع بعد أن تذكره وهو على جبل الزيتون حيث يقول:

تذكرتك وأنا هناك على جبل الزيتون أقطف فسائل التمر

وأرعى حدائق المران!!

كانت يداي ملطختان بالغار

شعر رأسي علي مثل الكرمل

قدماي غائستان في الوحل ولا تعرفان الطريق إلى حيث يسكن النور

.....

افتح قلبي ليمتلئ نور

ولا تزغ عيناى على بصيرتك حتى أتشمم أريج أنهارك

أين حنطتك والغلال بعيدة والسواقي معطلة وأنا تهت في السكك

وما عاد في جعبتي سوى المجاز والرمل

أخبئه بين عينين نضاحتين

ان تكن أنت نور

فما نحن سوى آنية من فخار¹

وفي هذا المقطع، يتقاطع المرجع الديني الإسلامي بالمرجع المسيحي، حيث يناجي آدم المسيح "يسوع" لكنه في نفس الوقت يقتبس معانيه ومفرداته من القرآن، وهنا يظهر جليا أثر رؤاه الفلسفية التي تغطي على جميع نصوصه، وكأنه يريد أن يقول لا فرق بين ديانة وديانة، فيجمع في هذا المقطع بين دعاء الإنسان المسيحي والمسلم فيوظف أدعية من آيات من القرآن ليناخي المسيح الرب في المعتقد المسيحي، ويتجلى هذا في لفظة (لا تزغ عيناى) والتي اقتبسها من "سورة آل عمران" قوله تعالى: " رَبَّنَا لَا تُزِغْ قُلُوبَنَا بَعْدَ إِذْ هَدَيْتَنَا وَهَبْ لَنَا مِنْ لَدُنْكَ رَحْمَةً إِنَّكَ أَنْتَ الْوَهَّابُ ﴿٨﴾ " [سورة آل عمران-الآية ٨] وسورة الرحمن في لفظة (عينين نضاحتين) ويتجلى ذلك في قوله تعالى: " فِيهِمَا عَيْنَانِ نَضَاحَتَانِ ﴿٦٦﴾ " [سورة الرحمن-الآية ٦٦] وسورة النور في لفظة (ان تكن أنت نور) فهنا يقتبس قوله تعالى: "اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ" [سورة النور-الآية ٣٥] وفي لفظة (فما نحن سوى آنية من فخار) فهنا يستحضر قوله تعالى في سورة الرحمن " خَلَقَ الْإِنْسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ ﴿١٤﴾ " [سورة الرحمن-الآية ١٤] فتعددت الأصوات داخل هذه القصيدة حيث يتكلم مرة بصوت المسيحي الذي يناجي الرب المسيح لينتقل إلى المسلم الذي يرى أن الله نور وما هو إلا إناء من فخار خلقه ونفخ فيه من روحه، لكن ماذا أراد آدم أن يقول من خلال هذا؟ لربما أراد أن يقول مهما اختلف ما نؤمن به فالبحث عن الخلاص هو ما يجمعنا كبشر.

وقد وظف الشاعر استعارة "العصا" في العديد من نصوصه الشعرية، فنجدته يقتبس المرجع مرة من نصوص القرآن ومرة من النصوص المقدسة الأخرى، ولربما يعود هذا

¹ الديوان، ص 57

لمرجعية هذه النصوص، باعتبارها خطابا إلهيا، فتلاقت رؤية الشاعر بخلفية هذه النصوص المقدسة، وراح يحورها ويوظفها في نصوصه الشعرية ومثال ذلك قوله:

على باب بيتك تركت كل شيء

الحكمة والجنون

اليقين والدهشة

الأمّل واليأس

عصاي التي أتوكأ عليها وأهش بها على سنواتي الضالة¹

يوظف الشاعر هذا المرجع ، أي استعارة العصا من النص الديني، في أكثر من موضع في نصوصه، ولربما يعود هذا لدلالة العجز التي تحملها العصا، فالإنسان يولد ضعيفا عاجزا ويعود ضعيفا في آخر أيامه، يتكئ على العصي، وهذا نابع من فلسفته والقلق الوجودي الذي ينتابه، ولربما يريد أن يقول رغم المعجزات الإلهية، إلا أن الإنسان مازال مقيدا بعجزه، يحمل عصاه التي يهش بها على سنواته الضالة، العصا ترمز إلى كل تلك الوسائل التي اخترعها الإنسان ليسهل حياته، وفي مقابل العصي التي فيها مآرب مادية للنبي موسى عليه السلام، نجد أن فيها مآرب نفسية للشاعر، فهو يهش بها على سنواته الضالة، والشاعر لم يكتفي هنا، بممارسة الانزياح اللغوي بإسناده لمعقولية العلاقة بين العصا والزمان، بل مارس تحويرا دلاليا شاملا للنص القرآني، فالعصا التي تهش الغنم أصبح يهش بها السنوات، ولا عجب في ذلك، فالزمن هو أكثر ما يؤرق الإنسان، وهو أكبر دليل على عجزه.

فهنا يستحضر الشاعر قوله تعالى:

¹ الديوان، ص 37.

« وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى ﴿١٧﴾ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِي فِيهَا مَأْرِبٌ أُخْرَى ﴿١٨﴾ » [سورة طه-الآية ١٨]

يقول الشاعر في موضع آخر:

بينما يحمل تحت ذراعيه عصاه الذي شق

بها البحر

فيما يتبعه أخوه هارون كالظل

وخلفه يسير شعبه المختار كالجرذان والققط

أثبت في كل خطوة معجزة¹

في توظيفه للآية في المقطع الأول، كان الشاعر يوظف المرجع كاستعارة أدبية لكنه في المقطع الثاني، كان يحيل على نبي الله موسى عليه السلام. ويتجلى ذلك في قوله تعالى:

"فَلَمَّا تَرَاءَى الْجَمْعَانِ قَالَ أَصْحَابُ مُوسَى إِنَّا لَمُدْرِكُونَ ﴿٦١﴾ قَالَ كَلَّا إِنَّ مَعِيَ رَبِّي سَيَهْدِينِ ﴿٦٢﴾ فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ ﴿٦٣﴾ " [سورة الشعراء-الآية ٦٣] نجد أن الشاعر يعتمد كثيرا على أسلوب الحكي، الذي هو من سمات الخطاب القرآني، والديني بصفة عامة، إلا أن المناقضة والنفي في التوظيف يأخذان شكل السخرية من الخطاب الديني دون مراعاة لقداسة هذا النص.

3-2- ألفاظ ومعاني من الكتب المقدسة:

لقد اعتنق آدم في شعره جميع الديانات ، وقد اغترف من جميع منابعها، حيث نجده يغوص في الكتب المقدسة، ويستلهم نصوصها ورموزها، ولما كان "الصلب" من أهم منابع

¹ الديوان، ص 19

التراث المسيحي، لما يشكله من دلالة للتضحية والفداء" فالمسيحيون يؤمنون أن "آدم" عليه السلام أول البشر قد عصى الله عندما أكل من الشجرة فصار خاطئاً، وبذلك يصبح كل أفراد ذرية آدم خطائين، مستحقين للعقاب في الآخرة بالهلاك الأبدي، لذا يأتي "المسيح" ليفدي البشر من آلامهم، ويتحمل خطاياهم¹ فرأى الشعراء في صلب المسيح وفداؤه للبشر تكفيراً عن الخطيئة الكبرى باعتباره رمزاً للتضحية المطلقة والفداء، رافداً فنياً عكفوا على النهل منه ووظفوه في نصوصهم الشعر بحيث نجده يقول:

يا أبت

ارفع عني هذه الكأس

أريد أن أنام²

ويستحضر الشاعر في هذا المقطع الآية من إنجيل لوقا: " يا أبتاه إن شئت أن تجيز عني هذه الكأس ولكن لتكن إرادتي إرادتك"³، والكأس وهذه الصلاة في معتقد المسيحيين، هي حمل المسيح عليه السلام، خطية البشرية كلها، كما كان الخروف في العهد القديم، يحمل خطايا الناس ويكفرها، وفي استحضار هذا النص والذي يحمل معاني الخلاص، ما هو إلا دليل على توق الذات الشاعرة للخلاص، ويتجلى ذلك في تقنعه بشخصية المسيح، عله يجد بعض الخلاص النفسي، الذي افتقده في واقع مستلب ما عاد يؤمن به.

ويستحضر المرجع نفسه، في قصيدة "كبش" حيث يقول:

حينما أنكروك

صاح الديك ثلاث مرات

ورحت تتجول عبر السماء الواسعة على مسمار خشبي

وخلفك ملائكة الساروفيم

¹ سليمان مظهر، قصة الديانات، مكتبة مدبولي، ط2، القاهرة، 1998، ص413-414

² الديوان، ص39

³ إنجيل لوقا، 22،42.

فينا أنت تفتش عن الأب الاله

الذي ينتظرك بعد طول الرحلة هناك¹

يستحضر الشاعر في هذا النص حادثة صلب المسيح، ويقول في موضع آخر:

يسوع

تذكرتك وانا هناك على جبل الزيتون أقطف فسائل التمر

كانت يداي ملطختان بالغار

وشعر رأسي مثل الكرم

قدماي غائصتان في الوحل ولا تعرفان الطريق إلى حيث النور²

في هذا المقطع يستحضر الشاعر نص من العهد الجديد "فتذكر بطرس كلام يسوع الذي قال له: إنك قبل أن يصيح الديك ثلاث مرات تذكرني، فخرج إلى الخارج وبكى بكاء مرا"³ وفي هذه المقاطع استحضر الشاعر يوم "صلب المسيح" وحسب أكثر من رواية في الكتاب المقدس، فقد شكلت حادثة "الصلب" مصدرا لإلهام الشعراء المعاصرين، وكثيرا ما كان يكرر رمز المسيح إلى درجة التماهي، حتى لقب بالمسيح المصلوب.

3-3- قصص الأنبياء:

- قصة سيدنا موسى عليه السلام:

لقد وظف الشاعر قصة سيدنا موسى عليه السلام واستلهمها في ديوانه ونجد ذلك في قوله:

ذلك النبي الذي رأى العليقة فوق جبل سيناء المتوحشة

والذي وجد الحل الأمثل لإنقاذ شعبه من الهلاك

في العليقة التي تمتلئ بالنار

¹ الديوان، ص 18

² المصدر نفسه، ص 56.

³ الكتاب المقدس، العهد الجديد، إنجيل متى، الفصل الثالث، الإصحاح السادس والعشرون، الآية 75

بينما يحمل تحت ذراعيه عصاه التي شق به البحر

فيما يتبعه اخوه هارون كالظل

وخلفه يسير شعبه المختار كالجرذان والقطط

أثبت في كل خطوة معجزة¹

هنا يستحضر الشاعر قصة سيدنا موسى عليه السلام، عندما رأى العليقة، وقد اقتبسها من الكتاب المقدس، من نص العهد القديم، من سفر الخروج، ويتجلى ذلك في هذا النص:

" 1 وأما موسى فكان يرعى غنم يوثرون، حميه كاهن مديان، فساق الغنم إلى وراء البرية وجاء إلى جبل الله حريب " 2- " وظهر له ملاك الرب بلهب نار من وسط عليقة فنظر وإذا العليقة تتوقد بالنار، والعليقة لم تكن تحترق"، 3 - فقال موسى " أميل الآن لأنظر هذا المنظر العظيم، لماذا لا تحترق العليقة 4 - فلما رأى الرب أنه مال لينظر ناداه الله من وسط العليقة، وقال: موسى، موسى، فقال: ها أنا ذا 5 - فقال لا تقترب إلى ههنا، اخلع حذائك من رجلك، لأن الموضع الذي أنت واقف عليه، أرض مقدسة، ثم قال: انا إله أبيك، إله إبراهيم" 7- فقال الرب : إني قد رأيت مذلة شعبي الذي في مصر وسمعت صراخهم من أجل مسخريهم، إني علمت أوجاعهم، 8- فنزلت لأنقذهم من أيدي المصريين، واصعدهم من تلك الأرض إلى أرض جيدة وواسعة، إلى أرض تفيض لبنا وعسلا، إلى مكان الكنعانيين والحثيين والموريين والفرزيين والحويين واليوبوسيين²

وهذا النص المقتطف من الكتاب المقدس، يعكس بوضوح التداخل النصي مع النص الشعري السابق، حيث نجد الشاعر يحاور هذا النص ويعيد مساءلته، كما يتداخل مع النص اللاحق، يقول الشاعر:

¹ الديوان، ص 18.

² الكتاب المقدس، سفر الخروج، الإصحاح الثالث، الآية (1-7)

بينما يحمل تحت ذراعيه عصاه التي شق به البحر

فيما يتبعه اخوه هارون كالظل

وخلفه يسير شعبه المختار كالجرذان والققط¹

وهنا يستحضر الشاعر نص الآية 16 من سفر الخروج، " وارفَع أنت عصاك ومد

يدك على بحر، وشقه فيدخل بنوا إسرائيل على اليابسة " ²

وتتجلى أيضا في الآية 63 من سورة الشعراء " فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ اضْرِبْ

بَعْصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ ﴿٦٣﴾ " [سورة الشعراء-الآية ٦٣]

في قوله تعالى: " وَلَقَدْ آتَيْنَا مُوسَى الْكِتَابَ وَجَعَلْنَا مَعَهُ أَخَاهُ هَارُونَ وَزِيرًا ﴿٣٥﴾ " [سورة

الفرقان-الآية ٣٥]

وردت بعض أحداث قصة موسى داخل النص الشعري، كما هي وبعضها عجنها

بحسه الشعري كأن يقول:

أثبت في كل خطوة معجزة

بدأ

من سرقة حلي المصريين

وقتل ذلك المصري العجوز هو وأخوه هارون دون ان يرف له جفن

ومرورا بالبقرة الذلول التي تثير الحرث

وتهلك النسل

والتي يضرب بعضها ببعض

لتدل على نزع الشر المستأصلة

¹ الديوان، ص 18

² سفر الخروج، آية 16، إصحاح 3

لدى الجنس البشري عامة

وأبناء الرب

بصفة خاصة¹

وفي قوله بدأ من سرقة حلي المصريين يستحضر الآية 21 و22 من سفر الخروج " وأعطي نعمة لهذا الشعب في عيون المصريين، فيكون حينما تمضون أنكم لا تمضون فريغين، بل تطلب كل امرأة من جارتها، ومن نزيلة بيتها أمتعة فضة وأمتعة ذهب وثيابا، وتضعونها على بنيكم وبناتكم، فتسلبون المصريين " ² ويستحضر قوله تعالى في سورة البقرة " قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَا بَقَرَةٌ لَا ذَلُولٌ تُثِيرُ الْأَرْضَ وَلَا تَسْقِي الْحَرْثَ مُسَلَّمَةٌ لَا شِيَةَ فِيهَا قَالُوا الْآنَ جِئْتَ بِالْحَقِّ فَذَبَحُوهَا وَمَا كَادُوا يَفْعَلُونَ ﴿٧١﴾ " [سورة البقرة-الآية ٧١] في تفسير الطبري قال موسى لقومه اذبحوا بقرة، " فَقُلْنَا اضْرِبُوهُ بِبَعْضِهَا كَذَلِكَ يُحْيِي اللَّهُ الْمَوْتَى وَيُرِيكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ ﴿٧٢﴾ " [سورة البقرة-الآية ٧٢] ويفسروا الطبري في هذه الآية بأنهم أخذوا فخذ البقرة وضربوا به الميت فعاش ونطق باسم قاتله، وحدثت هذه المعجزة على يد سيدنا موسى عليه السلام.

انتهاء

بالبعوض

والقمل

والذباب

والضفادع

والتي ضربت أهل مصر في الصميم

لكي يضل المصريون

¹ الديوان، ص 18

² سفر الخروج، الإصحاح الثالث، الآية 21، 22.

أمثلة

في الضلال والإثم

على مدى الإنساني كله¹

وهنا يستحضر ضربات موسى العشر (مقدمة الضربات، تحويل الماء دم، ضربة الضفادع، درية البعوض، ضربة الذباب... ضربة المواشي)²
 قصة المسيح عليه السلام:

كما وظف الشاعر قصة المسيح عليه السلام واستلهمها في نصوصه الشعرية في أكثر من موضع في ديوانه "درب البرابرة" ونجدها في قصيدة "كبش"، فالكبش هو رمز للفداء وحسب الديانة المسيحية فالمسيح قدم فداء عن خطيئة البشرية كلها، يقول آدم:

حينما انكروك

صاح الديك ثلاثة مرات

ورحت تتجول عبر السماء الواسعة على مسمار خشبي

وخلفك ملائكة الساروفيم

فيما انت تفتش وللمرة الأولى عن الأب الإله

الذي ينتظرك بعد طول الرحلة هناك³

¹ الديوان، ص 18

² ينظر تفسير الإصحاح الثامن من سفر الخروج، القص تادري يعقوب. www.coptstoda.com تاريخ

الاطلاع: 2022/05/04- 16:30

³ المصدر السابق، الصفحة نفسها.

تتجلى في هذا المقطع قصة المسيح عليه السلام، وكيف قدم نفسه فداء للبشرية، في واقعة صلبه، كما جاءت في الديانة المسيحية، ويتجلى ذلك من خلال النصوص التي ذكرناها آنفا والتي اقتبست من الكتاب المقدس.

وقد وظف الشاعر العديد من قصص الأنبياء كقصة (يوحنا المعمدان) النبي يحيى في الإسلام، وقصة إبراهيم في قصيدة مطولة (مناهة إبراهيم)، وقصة سيدنا يوسف عليه السلام، وقصة مريم عليها السلام، وقصة الرسول صلى الله عليه وسلم وغيرها من القصص من القرآن والكتب المقدسة، كما وظف العديد من النصوص الدينية في ديوانه حتى لا تكاد تخلو قصيدة من قصائده من المرجع الديني، فاكثرت النصوص من هذا المرجع الواسع.

4- المرجع الأسطوري:

تمثل الأساطير الطفولة الفكرة للبشرية وتقترب "الأساطير بطبيعة بواعثها ومكوناتها من الرؤى الشعرية، بل هي في صفاتها وعمومياتها ورموزها رؤى شعرية عميقة... وصل بها الإنسان الأول إلى جوهر الوجود واتخذ من لغتها التصويرية التجسيدية أودية شفاف من مقولاته الفكرية... أو بالأحرى مقولاته النفسية الوجدانية على نحو ما رأى فيها العلماء، وشاهدا على وجهة نظر عميقة في طبيعة الأشياء وفي الطبيعة والعالم"¹ لذا فهي تنقل، عوالم سرية في حياة البشرية، وكلما توغلنا في العلم، وكلما تقدمنا بمعرفتنا لذواتنا بالطرق الموضوعية كالتحليل والملاحظة ازداد إيماننا أنا أساطير الأولين ما كانت سوى تجسيدا لهذه المعرفة لذلك أولى "فرويد" الأساطير اهتماما كبيرا في مؤلفاته، ولسبب ذاته نرى الأساطير تعود إلى الحياة بعد أن مضى عليها مئات السنين وهي تعد في الأموات ومن ثم فإن العودة إلى توظيف الأسطورة في الشعر هي عودة إلى منابع الأولى للتجربة الإنسانية، ومحاولة الإنسان التعبير بوسائل عذراء، لم يمسه الاستعمال اليومي فتخفي الألفة ما تخبئه من

¹ فريدرتش فون ديلاس، الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، دار القلم، ط1، بيروت، 1973، ص 10.

إحياء¹ وقد شاعت في شعرنا العربي الحديث والمعاصر ظاهرة توظيف الأسطورة، فلا يكاد يخلو نص من الإشارات والرموز الأسطورية، أو من استيحاء مواقف منها، أو أجواء معروفة، أو اقتباس مضامين أسطورية قديمة لبعث رؤيا معاصرة من خلالها، فالأسطورة من أهم المرجعيات التي نهل منها الشعر العربي، نظرا لما تحمله من قيم كإرث إنساني تشترك فيه جميع الأمم، والشاعر المعاصر في طريقة تناوله للأشياء، وفي لغة الشعر وتوظيفه للأسطورة، قد رجع إلى "طبيعة الوحدة بين الشعر وبين الأسطورة في جوهرهما"² ذلك أن كل من الشعر والأسطورة يصور الوجود، بطريقة يكون فيها أقرب إلى الخيال منه إلى الواقع، وهذا ما فعله الإنسان الأول عندما راح يفسر حقيقة وجوده، حيث عبر منذ بداياته الأولى بالشعر وبه كتب الأسطورة، وبالعودة إلى أعظم الأعمال الشعرية، في الأدب الغربي "الإلياذة، والأوديسة، والإنياذة، والكوميديا الإلهية، وبروميثيوس، فرجيل، دانتي... المسرحيات اليونانية سوفوكليس، وبروبيداس، نجد أن كل هذه الأعمال أستقت من الأساطير الدينية والعبرية"³ إذ نجدها في ثنايا أهم المراجع الأدبية، ذلك أنها تثري البعد الدلالي للنصوص، ولهذا ترى "إليزيبت درو" أنه "من الخطر أن نضع أي قوانين تعسفية على الشعر أو نحاول صبه في قوالب معدة"⁴ وعليه بإمكان الشعر أن يستغل الأسطورة بأشكال مختلفة كاللغة أو استغلال الخيال أو النظر إلى بعض الأشياء لما يتقاطعان فيه من مزايا جوهرية، ولهذا فعودة الشاعر المعاصر للأسطورة، إنما هي رجوع إلى تلك الطبيعة واستخلاص مضامينها باعتبارها أول تجليات الفكر الإنساني.

وهذا ما يراه صلاح عبد الصبور حيث يقول: "انه يمكن ان نعتبر علم الأساطير منبه للخيال الشعري ومعادلا موضوعيا يعبر عن رحابة الخيال وشمولية التجربة، انكشف لشعرائنا

¹ هوبرت ريد، الشعر الحلم والأسطورة، ترجمة قاسم عبدوا، مجلة الآداب نقلا عن الدكتور أنس داوود الأسطورة، ص 21.

² ينظر، أنيس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة ميدان الشمس، ص 12، 13.

³ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

⁴ إليزيات درو، الشعر كيف نفهمه وننطقه، ترجمة د محمد إبراهيم وشوس، منشورات مكتبة بيروت، د س، ص 131.

المعاصرين ثرائه وغناه إثر اطلاعهم على نماذج من الشعر الأوربي الحديث فراحوا يوظفونه وينسجون على منواله " ¹ فذهاب الإبداع للأسطورة يمثل خصب التجربة.

وقد " تصبح الأسطورة روحا عامة تسري في الخطاب الشعري وتمده بروافد هويته الجمالية، كما يكون لها الدور الفاعل في إنتاج المعنى، أو الطرح الدلالي للخطاب الشعري أو النص " ² فتنمهي التجربة الشعرية بالروح الأسطورية مما يثري الرؤيا الشعرية ويفتح النص على عوالم تخيلية خصبة.

ولما كانت الأسطورة شكلا من أشكال تفسير الوجود، ومحاولة فهمه وفق نمط معين من التفكير، كما أسلفنا القول، فقد يسعى الشاعر بخيالاته، للبحث عن تفسيرات خارج العقل، يعود من خلالها مرة أخرى إلى الطبيعة الأولى، وفي هذا تقول: "ثابرانو" إن معجزة الشعر تتحقق عندما يقابل في لحظة حظه، الأشياء في فرادتها وفي عذريتها، وفي هذا العمق الأقصى تولد الأشياء مجددا من أصلها نفسه" ³، وهذا ما نلمسه في الخطاب الشعري لمحمد آدم، حيث " تكاد تكون الصياغة الأسطورية للوجود في شعر محمد آدم المرتكز الأساس لشعريته، ومصدرا مهما من مصادرها الجمالية، التي تثري الخطاب الشعري وتصنع حالا من تدفق المتخيل " ⁴ وكأننا به يعيد تشكيل الأسطورة في نصوصه، بخلقه لوجود موازي بديل، يغرق في التأمل فيه لينتج صورا شعرية لا تخضع لقوانين الوجود الحقيقي، صورا ترجع للروح الأسطورية لكنها تمتلك وعيا ورؤى معاصرة، وبهذا يخلق عالما جديدا " تصبح فيه للإنسان القوة الأعلى، ومصدر الفعل الأوحد، وتختلف الصورة الوجودية بشكل تام " ⁵ فيتجاوز المؤلف ويتمرد على الطبيعة، والكون بتشكله الطبيعي، ويجمع بين المتناقضات،

¹ جبري إبراهيم جبري، الأسطورة والرمز، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1983، ص 80، 81.

² محمد سليم شوشة، شعرية الأسطورة وتشكلاتها عند محمد آدم، "ديوان درب البرابرة" نموذجاً، مجلة فصول، العدد 100 ص 528.

³ رياض بن يوسف، الشعر والنسق الأنطولوجي، مجلة الموقف الأدبي السورية، العدد 537، كانون الثاني، 2016، ص 46.

⁴ المرجع السابق، الصفحة نفسها.

⁵ المرجع نفسه، ص 529.

وينزل السماوي إلى الأرضي، ويشخص الجمادات، ويجسد المجرد، وتأخذ الأشياء والمفاهيم وعناصر الكون، مسارا مغايرا في تبديها وتشكلها في النصوص الشعرية، ومن بين الأساطير التي وظفها آدم في نصوصه الشعرية :

أسطورة السندباد:

وتعتبر من أهم الأساطير التي "كان لها حضور قوي في الشعر العربي المعاصر ويعد صلاح عبد الصبور أول من وظف أسطورة السندباد" ¹ ولعل توظيف هذه الأسطورة في شعر محمد آدم نجد فيه الطابع الغرائبي الذي سبق وأشارنا إليه آنفا والذي كان التوظيف فيه أقرب إلى محاكاة الأسطورة في الفعل منه إلى توظيفها كرمز حيث يقول في قصيدة "الزمن الكفيف"

في سلة جانبية وضعت الزمن مثل طائر الرخ

وقلت للطبيعة

اجلسي أيتها الطبيعة العريانة فليس غيري وغيرك

من يجلس القرفصاء على هذا المقهى

أو في شارع الوحدة والنسيان هذه ²

ورغم أن الشاعر في هذا النموذج لم يشر إلى الأسطورة بطريقة مباشرة، إلا أننا نستشعر بأن بنية النص قد تشكلت من خلال أجواء أسطورية بحيث نلمس روح السندباد ترفرف فوق النص ، من خلال أسطوريّات الأسطورة والمتمثلة في طائر الرخ، الذي هو كائن أسطوري عملاق، ذكر في العديد من الحكايات الشهيرة، مثل ألف ليلة وليلة، ومن قبل

¹ عبد الله العشي، السندباد المعاصر (دراسة تطبيقية في نموذج شعر حدائي)، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية / ج1، جامعة باتنة، الجزائر، 1994، ص 148، نقلا عن جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر،

ص212

² الديوان، ص 55.

الرحالة أركوبولو، وغيرها من الحكايات وهذا الطائر الذي يستطيع أن يحمل الأفيال والوحوش الكبيرة، فالنص الحاضر يتفاعل مع المرجع الأسطوري من أجل نقل تجربة خاصة ولكن لها علاقة بالتجربة الحاضرة، فهذا الطائر الذي يحيلنا على أسطورة السندباد، والذي من خلاله يتخيل الشاعر نفسه سندبادا معاصرا، لكن في هذه المرة هو الذي يمتلك القدرات الخارقة للتحكم في الطبيعة، ولن يكون هو الخاضع للقوى الأسطورية، كما حدث في أسطورة السندباد، فهو لا يسعى للمغامرة وركوب الأهوال، بل سيجلس ويضع الزمن في سلة جانبية مثل طائر الرخ، ويجلس مع الطبيعة في شوارع الوحدة والنسيان، فهو يمزج الأسطوري بالواقع، ويأسطر الواقع، فرغم انه يستحضر الأسطورة إلا أنه يعارضها وفق فلسفته العبثية، فنحن نلمس لمحة من الاغتراب واللامبالاة، في هذا المقطع، وهنا " يترسب قدر من لغة الإنسان الأولى من تجسيد الأهواء والمشاعر وبعث الحياة في الأشياء، ومن إحساس بوحدة الكون والإنسان، والذي اتخذ من التجسيد وسيلة تعبير عن كل خلجة شعور، وكل خاطرة، من فكر منطوي على إيمان عميق بانها تعبر عن حقيقة الوجود ¹فالتجسيد يقرب الرؤيا إلى الذهن، فطالما كانت تعبيراتنا تنم من علاقتنا مع الأشياء، وكيف تتفاعل أجسادنا مع هذه الأشياء والوجود، الوجود الذي يحرص الإنسان إلى التماهي مع كل ما هو موجود فيه.

أسطورة أرفيوس:

من بين النصوص التي كان لها حضور التوظيف في شعر محمد آدم، (أسطورة أرفيوس)، هذه الأسطورة التي تحمل معاني الحب والفداء وتحمل العذاب من اجل الحبيبة، يقول آدم في قصيدته عين ترقب.

في الظهيرة

¹ ينظر، هدى قزح، "الرمز الأسطوري في الشعر العربي الحديث"، الحوار المتمدن، 2012/01/25،

لا توجد كلمات

فقط

عين ترقب

وظل!!

في حديقة تولد الريح سوداء

.....

ساقيتك معطلة

وأنا اكس كلماتي على طاولة التي فرت من الجحيم

قمر وحيد يقف في الظلمة

بأصابع البردانة هذه لا أعرف كيف أكتب عن الأمل

والبحر

.....

صدري لا يتسع إلا لقتارة

وشمس

والآن يا حبيبتي ماذا يفعل كل أولئك الطغاة

بشرائهم التي لا تخذش إلا ضحكة الفجر¹

في هذا المقطع الشعري يعبر الشاعر عن أجواء أسطورية تستحضر أسطورة "أرفيريوس"²، لما تحمله من دلالات التضحية والمعاناة والحب، من أجل الخلاص، ولتوافق مضامينها مع مقصدية الشاعر وما يريد أن يعبر به عما يختلج صدره من معاناة، رغم أن

¹ الديوان، ص 33.

² ينظر، الياس الزيات، أرفوريوس والأورفية، الموسوعة العربية، على الموقع: <https://www.m.arabe-ency.com.sy>

9:00، 2022/06/12، [ency.com.sy](https://www.m.arabe-ency.com.sy)

القصيدة لا توجد فيها إشارة واضحة إلى "أرفيوس" إلا أننا نستخلص حضور الأسطورة، من خلال أسطوريّاتها، والتي تتمثل في القيثارة، الساقية، الفرار من الجحيم، والأصابع البردانة التي لا تعرف كيف تكتب عن الأمل، والتي فيها إشارة إلى أصابع "أرفيوس"، التي كانت تعزف لحنا حزينا لتستعطف الآلهة لتسمح له بالعبور إلى العالم الآخر من أجل لقاء محبوبته، وهذا ما لم يوفق فيه الشاعر، الذي فقد الأمل، فلا وجود في واقعه ما يسمى برحلة العبور ولقاء الحبيبة التي غادرت الحياة، فهو لا يستطيع الكتابة عن الأمل مثلما عزف "أرفيوس" ذلك اللحن الذي كان يستعطف الآلهة والذي كان له بمثابة الأمل للشاعر، فبرودة أصابع الشاعر ما هي إلا دليل عن فقدان الأمل، وما يؤكد ويدعم رؤية الشاعر الفلسفية والتي تؤمن بعدم وجود الخلاص، وهو النهاية المأساوية التي انتهت بها قصة "أرفيوس" فرغم سماح الآلهة له بالعبور إلى العالم الآخر والعودة بحبيبته، إلا أنه فقدتها في رحلة العبور، وما تعرض له، وهو تحت الشجرة في الضلال أمام الساقية من إغواء، و الذي انتهى بموته المأساوي، لكن الشاعر في الأخير لا يبالى بالشرائر فهي لا تخدش إلا ضحكة الفجر، فلا يوجد ألم أكثر من فقدانه محبوبته.

كما كان للأسطورة البابلية والفارسية حضورا في ديوان درب البرابرة حيث تردد ذكر جلجامش وبعل وعشتار في عدة نصوص نذكر منها:

أسطورة جلجامش:

لقد وظف آدم أسطورة جلجامش واستحضرها في العديد من قصائده ونجد من ذلك قوله في قصيدته "الشيخ الأكبر":

أه

يا صديقي

الذي حمل السماء على كتفيه ذات ليلة واثقة

ومضي يبحث عن عشب الخلود

مثل قلقامش العجوز

فما كان إلا أن سقط في حفرة قرب جبل قسيوه

وأنا أسكن في مزبلة التاريخ الكوني¹

في هذا المقطع استحضّر آدم أسطورة جلامش بشكل واضح، واعتمد عليها ببعض تفاصيلها، حيث ذكر رحلته في البحث عن عشبة الخلود، لكنه وصف جلامش بالعجوز، ربما لكلمة العجوز دلالة العجز، التي يعبر من خلالها عن عجز جلامش الحصول على عشبة الخلود، والذي يرمز لعجز الإنسان أمام الموت، والذي يعكس تلك النظرة المنبثقة من الرؤيا الفلسفية العبثية عند آدم، والتي تتمثل في القلق الوجودي من الموت. كما استحضّر أسطورة جلامش من خلال رمز من رموزها الدلالية والمتمثل في عشبة الخلود ونجد ذلك في قصيدة "أبو بكر الشيرازي" حيث يقول:

في انتظار أن تجره هذه المرأة ذات مرة

لكي تكشف له عن الفرق الحقيقي

بين الاستعارة المكنية

وعشبة الخلود²

في هذه القصيدة، والتي تحيلنا على رحلة الإمام الفاضل "أبو بكر الشيرازي" إلى أصفهان طلباً للعلم، حيث يلتقي بامرأة جميلة يقع في حبها، وهذا ما يمثل بالنسبة للشاعر العائق الذي يقف أمام طلبه للعلم، والمتمثل في الغواية فالمرأة تشبه الأفعى في رحلة جلامش للبحث عن عشبة الخلود، والعلم هو بمثابة عشبة الخلود للعالم الذي يبقى علمه خالداً وقد ربط بصورة بديعة بين الأسطورة والتاريخ واستحضّر أسطورة الخلق وقصة الأفعى وحواء والغواية مما جعل الأسطورة تسترجع مرجعاً أسطورياً آخر مما يكشف عن نسق ارتباط

¹ الديوان، ص 305.

² المصدر نفسه، ص 230.

الغواية بالمرأة والذي مازال مترسبا في الذهنيات، ومن جهة أخرى يثير قضية من قضايا الوجود الإنساني وهي السعي إلى الخلود، الذي بدأ بمحاولة التغلب على الموت، وانتقل إلى خلود من نوع آخر الخلود في الذاكرة.

أسطورة بعل وعشتار:

يقول الشاعر في قصيدة "متاهة إبراهيم":

اشتد الظمأ بأمك يا بني

توسلت إلى عشتار

وبعل

لم يحدث أي شيء¹

ففي هذا النص يتقنع "محمد آدم" بالنبي إبراهيم عليه السلام في رحلة الشك، وهو يحاور ابنه إسحاق، ويتعارض مع قصة النبي إبراهيم، حيث يعكس صورة اليأس والبحث عن الخلاص، فحتى النبي في حالة اليأس، دعا الآلهة البابلية القديمة، وقد وظف الأسطورة بمعناها الحقيقي لا الرمزي، فالآلهة في الأسطورة هي نفسها الآلهة في القصيدة، وما يأس النبي إلا رمزا ليأس الإنسان منذ وجوده للبحث عن الخلاص، ما أدى به إلى إيجاد هذه الآلهة التي تمنحه السكينة، ويستحضر أسطورة بعل وعشتار في عدة مواضع من الديوان. ونجد أيضا قوله في "قصيدة دينة (القصيدة المحرمة)":

في أرض الكنعانيين العتاة

الذين لا يعرفون شيء عن الرب

رب إسحاق

وإبراهيم

¹ الديوان، ص 197

ولا يقدمون محرقاتهم سوى لبعل والخنافس وكاهنة عشتار¹

يبدأ الشاعر بتحديد المكان، حيث يحيلنا على منبع هذه الأسطورة، وقد وظفها في قالبها الديني، فهنا الأسطورة لم تأخذ أبعاد رمزية بعيدة عن طبيعتها.

أسطورة ليليث:

ليليث شيطانة عواصف من بلاد الرافدين، فمن هي ليليث؟ التي ارتبط اسمها بالشهوانية والتمرّد والغواية، برزت شخصية ليليث، للمرة الأولى في ملحمة جلجامش السومارية، وانتقل تصورها إلى الثقافة اليهودية فقدمت الحاخامية وجهة نظر بديلة عن قصة الخلق كما وردت في الكتاب المقدس، حيث اعتبروا أن ليليث هي عشيقّة آدم في الجنة، أو هي الزوجة الأولى لآدم، وهي من الجن، ولما خلق الله حواء لآدم، تخلى عن ليليث، ومنذ ذلك الحين ومع نزول آدم إلى الأرض جاءت معه ليليث، وهي ساخطة عليه فنذرت نفسها لإغواء الرجال وقتل الجنين في بطن أمه، وغير ذلك من الضرر الذي تلحقه ببني آدم، ويقال في الثقافة العبرية أنها تأتي على شكل بومة وعندما تصرخ تسقط الحامل جنينها ويمرض الأطفال، تسبب الخراب والدمار في ذلك المكان الذي تزرق فيه²، ورغم الصورة السيئة لهذه الشخصية الأسطورية في الوعي الجمعي، إلا أن الشاعر "محمد آدم" منح لهذه الشخصية حق الكلام عن نفسها، لتثبت لآدم أنها أجمل النساء بلا منازع

يقول الشاعر في "قصيدة ليليث":

أنا أجمل النساء بلا منازع

يا رجلي الحبيب

يا سيدي وأميري

أسمائهن أسمائي...

¹ الديوان، ص 250.

² أية حسني، ليليث ساكنة الجنة الأولى وشريكة آدم قبل حواء، رصيف 22، 2017/12/8، www.aseef.net/propose، تاريخ الاطلاع: 2022/06/15، 12:51.

شفتي مكسوة بالنعناع والسكر
 بطني معجون بآسي والبنفسج
 صدري منقوع في طاس خمر وعنب...
 على جسدي تركت بصمتك ورحلت
 بصمتك التي لا يمحيها الزمان
 ولا يقدر الموت حتي أن يجرحها¹

وظف الشاعر هذه الأسطورة على لسان الشخصية الأسطورية، وذاك من خلال ما وصفت به، حيث ركز على جانب الإغراء، ولم يركز على الجوانب السلبية التي يركز عليها مطلق تلك الأسطورة، لهذا وردت كل الصفات التي توحى بالإغراء (شفتي مكسوة بالنعناع والسكر-بطني معجون بالأس- صدري منقوع في طاس خمر وعنب...) فالشخصية تعدد مفاتها الجسدية التي تؤكد جمالها الفاتن، لكن ماذا أراد الشاعر من توظيف هذه الشخصية؟ وكأنه يمنح هذه الشخصية نوعا من العدالة المفقودة ففي الأخير هي من ظلمت أولا بتخلي أبونا "آدم" عنها، بعد أن خلق الله "حواء" فالشاعر في توظيفه للمرجع دائما ما يعيد تحويله وفق رؤيته.

لا عجب أن تكون الأسطورة حاضرة وبقوة في نصوص "محمد آدم" الشعرية، فقد استطاع الشاعر في ظلها قراءة الوجود منذ بداياته الأولى وأعاد تحويله، وفق رؤاه الفلسفية، فكل الأساطير التي وظفها تجتمع في بؤرة دلالية واحدة استحالة الخلاص.

5-المرجع التاريخي:

استند الشاعر في هذه المرجعية على الإرث التاريخي الجماعي، فلم يحدد انتماء وطني أو قومي، فقد نهل من الموروث العالمي بمختلف أشكاله، فنجدته يستحضر أحداثا

¹ الديوان، ص 310.

وشخصاً من حضارات مختلفة، ورموزاً تاريخية عالمية، وجمال بنا في معالم الحضارات القديمة واستحضر أحداثاً ووقائع يستفز استلهاماً واقعاً ووضعاً راهناً، فالشاعر محمد آدم مثله مثل معاصريه من الشعراء، الذين لجأوا للتراث وللماضي العتيق باستحضار أحداثه وأيامه، وهذا ما يميز اللغة الشعرية المعاصرة "باحتمائها الأدائي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث التي تتيح تمازجاً وتخلق تداخلاً بين الحركة الزمانية بحيث يسكب الماضي بكل آثاره وأحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة فيما يشبه تواكباً تاريخياً يومئ من خلاله الحاضر للماضي، لأن هذا الاستلهاً كذلك يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي"¹

5-1- الأحداث التاريخية:

يقول رولان بارت "إن اللحظة التي نتذكر فيها التاريخ هي بكل وضوح تلك التي يكون فيها في ذروة نشاطه"² فالشاعر وهو يستحضر التاريخ ويستدعيه، فإنما ذلك نابع من لحظة اختلجته، لما أملاه راهنه وما املته الأحداث التي تشبه في واقع الحال تلك الأحداث التي سبقته، فالحياة لها سنة الدوران، فكل مرة تنتهي دورة إلا ويكررها التاريخ مرة أخرى، في ظروف مشابهة وهذا ما يلهم الشاعر لاستدعاء اللحظة أو الحدث الماضي لأسباب مختلفة وربما ليعزز من قوة تلك الرؤيا وليحس متلقيه بشدة الواقعة، وإنما يستدعي الشاعر "التاريخ لأنه يجعل الواقع قابلاً للفهم"³ وهذا من الخصوصية الشعرية التي من طبيعتها "أن تحيل الحدث إلى رمز، بحيث لا تردنا إلى الحدث بما هو وكما هو، وإنما تردنا إلى دلالاته وأبعاده، فالحركية التاريخية، ناقلة لحواسنا ووعينا، في أفق جمالي تخيلي"⁴ فالشعر لا يترك الأحداث كما هي، بل يحولها إلى متصورات متحولة حسب تجربة الشاعر، وهذا ما ذهب

¹ رجاء عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة دار المعارف، د ط، الإسكندرية، 1985، ص 217

² جوناثان كولر: رولان بارت (مقدمة قصيرة جداً)، ترجمة، سامح سمير فرج، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط 1، ص 24

³ المرجع نفسه، ص 24.

⁴ أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1975، ص 177.

إليه الشاعر محمد آدم، وهو يستدعي الأحداث التاريخية، ويعيد بعثها معبرا من خلالها عن رؤاه الشعرية حيث يقول في قصيدته " في عام 1945 " حادثة مقتل الجندي روميل الملقب بالثعلب والذي كان يعتبر الذراع الأيمن لهتلر:

هناك

وفي مخبئ تحت الأرض تماما
وعلى بعد عشرة سنتيمترات من البحر
وبضراوة لا مثيل لها
يقع ذلك الجندي المسن روميل
... حيث يتجول النسيان بحرية
وهو يبدل ثيابه الوسخة بالمجنزرات
والدبابات
والكمادات الواقية من الغازات السامة
ومن خلفه يقف العام 1945
كشاهد ضرير
على قيامة الدم والموت
ولا أثر لوجود السيد على الطريق¹

يستحضر الشاعر هذه الحادثة ليضرب المثل من التاريخ، وأنه لا يرحم حتى أعظم القادة والعظماء في التاريخ غدروا، وعلى يد أقرب الناس إليهم، حيث يقال أن "روميل" قتل بأمر من "هتلر" الذي كان تحت امرته وطوعا لأمره

¹ الديوان، ص 46، 47.

كما استحضر الشاعر أحداث سقوط الأندلس، وذلك من خلال استدعائه آخر ملوكها أبوعبد الله الأحمر حيث يقول:

طنجة

التي يملئها الأمازيغ

والأعراب

من كل ناحية

وهي تنظر إلى الأندلس العتيقة

وقصر الحمراء

فيما أبو عبد الله الأحمر

يجمع نسائه

وقواد جنده

ويلقي بهم إلى المحيط¹

ففي هذا المقطع يسترجع الشاعر أحداث سقوط الأندلس، وكيف نزح الأندلسيون إلى المغرب الأقصى، يستحضر الشاعر هذه المدن والشخصيات ليعيد سرد ذلك التاريخ المرير، الذي كان شاهداً على سقوط الحضارة الإسلامية.

5-2- الأماكن التاريخية:

مثل المكان بأبعاده المختلفة رافداً آخر من الروافد التي نهل منها شاعرنا، فقد استحضر العديد من الأماكن والمدن لما تحمل من دلالات تاريخية وما تختزنه من حمولات إيحائية، فللمكان قيمة تاريخية في القصيدة نستخلصها، بالإضافة إلى سطح المعنى الذي نستخلصه من ذكر أسماء الأماكن والمناطق المختلفة في القصيدة فإننا نلاحظ مغزى آخر يكمن في ذكر الأسماء ذلك أنها تشير إلى أماكن عاشت فيها المدن القديمة واندثرت ومدن

¹ الديوان، ص 463.

أصبحت ذكرى أثرية تاريخية والشاعر نفسه وليد الحضارة يتمتع بشمسها المشرقة ولكن الزمن سيعاملها بالطريقة نفسها، التي عامل بها الحضرات والإمبراطوريات القديمة¹ كأن يقول الشاعر محمد آدم في قصيدة طنجيس:

برج البارود

الديوانية القديمة

برج الحاجوري

ساحة السوق الداخلي

جامع القرصية

مقهى الحافة

تلك كلها كافة المرايا

التي تحاصر طنجة

الواطنة الحارة

والمستسلمة لشهواتها الداخلية

في فندق ليميراند

طنجة

التي يملأها الامازيغ

والأعراب

وهي تنظر إلى الاندلس العتيقة²

¹ إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتدوقه، ترجمة د محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتب منيمنة، بيروت، دس، ص

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فالشاعر في هذا المقطع يستحضر العديد من الأماكن التي تختزل في طياتها تاريخاً عريقاً يمتد إلى الحضارات، الحضارة الأمازيغية العربية الإسلامية، وما تمثله هذه المدينة العريقة كجسر عبور بين المغرب والأندلس.

كما استحضر الشاعر العديد من الأماكن الأثرية، في أماكن عديدة من العالم، والوطن العربي، ونجد من ذلك قوله:

تحاول الشمس أن تدرك القمر

ولكنها

تجد نفسها دائماً كطائر بزنبارك بين جلاباب الطبيعة الشاقة

وفتنة الذات بالذات

وفي آخر الليل

تمسك بكعكتها الحجرية وتلملم شوارعها الضيقة

وجنباياتها

لتذهب إلى جبل الموتى¹

يأخذنا الشاعر في رحلة أسطورية برفقة الشمس، التي تلملم أشياءها، وتذهب إلى جبل الموتى، حيث يرقد الفراعنة منذ قرون، فجبل الموتى من أشهر المعالم الفرعونية بمصر، فهو جبل مخروطي الشكل يحتوى على آلاف القبور المحفورة في الصخر، حيث ساعدت نقوشها على تأريخ أقدم القبور فيها...، "باتاحوت"، و"مقبرة ميسو إزيس"، و"مقبرة امون" والتي تعد من أجمل المناطق في الصحراء الغربية في مصر، كما تعكس جدران هذه المقبرة، اندماجاً بين الفنون المصرية والإغريقية²، فقد وظف الشاعر هذا المرجع التاريخي، وفق أسلوب غرائبي وفي جو أسطوري تماهى فيه المرجع مع النص الشعري.

¹ الديوان، 65.

² ينظر، أساطير "جبل الموتى" في سيوة، 12 ماي 2011، 13:52 <https://www.m.alkhaleej.org> تأريخ الاطلاع : 2022/05/12، 13:15.

استدعاء الشخصيات التاريخية:

“إن استحضار للمرجع التاريخي يمثل " للشاعر والمتلقي، الاتكاء على ما تفجّره الشخصية التراثية، أو الموقف التاريخي، من مشاعر ودلالات تحفظ للقصيدة نفسها من التسرب في سردية باهتة، أو خطابية زاعقة، ويكون هذا الاتكاء كصمت الكظيم ففقده العزاء أو إحساسه بعدمية مخاطبة معاصريه، فكأنه يخاطب الشخصية التراثية كنوع من الاغتراب وشعور الاستلاب، مما يعطي مذاقا فنيا مكثفا لأدائه الفني”¹ كأن يقول الشاعر في قصيدة "عاهرة بابل المقدسة":

ما الذي يفعله آدم الآن في أرض أور

يا صديقي نبوخذ نصر؟

إنه يغني عن الأفق رغم ان الأفق كله في كفه

وبين أزرار سترته

ما الذي يفعله آدم الآن يا كازارحنتوش

إنه يبحث عن الله بالشخايل والدف²

ففي هذا المقطع يستحضر الشاعر شخصية نبوخذ نصر الثاني أعظم ملوك السلالة الحاكمة ببابل، الذي أشتهر بقوته السياسية، والابن الأكبر للملك نبوبولسر، وخليفته في تأسيس الإمبراطورية الكلدانية، وقد عرفت عنه النقوش والكتابة المسمارية، كما صنفت حقائق بابل المعلقة من أعظم ما خلفه وراءه من اعمال، والتي تعتبر واحدة من عجائب

¹ رجاء عيد، مرجع سابق، ص 201.

² الديوان، ص 221.

الدنيا السبع، إضافة إلى تشييده باب عشتار¹ ولأن الإنسان دائماً مولع بالماضي، " فالماضي حسب "شلينغ" ذو حظوة مهيمنة على الذاكرة² نجد أن الشاعر قد استدعى الكثير من الشخصيات التاريخية من الحضارات القديمة، وخاصة الحضارة الرومانية، حيث نجده يستدعي قادتها في العديد من قصائده، ومن ذلك قوله في قصيدة "قائد المئة":

وبينما كان رمح قائد المئة ينفذ في رسغيه
كان الجنود الرومان بالفعل والمدججين بالسلاح
والخودات
يرقدون على العشب
ويبخلقون في الفراشات التي راحت
تتزاحم على رأس المصلوب بشكل غير معهود³

يستحضر الشاعر في هذه القصيدة، شخصية "لوجينيوس" قائد فرقة من الجند الروماني، يوم حكم على السيد المسيح بالصلب وكان واقفاً على مجرى تلك الدعوة، التي أقامها اليهود عليه، وقد رافقه في مراحل آلامه حتى جبل الجلجلة، حيث قام هو وجنوده بحراسته وهو على الصليب، وكان لوجينيوس رجلاً مستقيماً عادلاً وقد عرف انهم حكموا على المسيح ظلماً، ولما رأى أن الشمس انكسفت والصخور تصدعت، وكان قد آمن بالمسيح طعن المسيح بالرمح ليخلصه، فسعى خلفه اليهود حتى حصلوا على امر بقتله⁴، يتقاطع في هذا المقطع المرجع الديني بالمرجع التاريخي، وقد

¹ ينظر إمام فرحات، نبوخذ نصر الثاني، وعمارة حدائق بابل المعلقة، (605- 562)، مجلة أوراق ثقافية،

www.awraqthaqafa.com تاريخ الاطلاع 2022-6-13، 17:35

² سمير الخليل، النقد الثقافي من النص إلى الخطاب، ص 37.

³ الديوان، ص 316.

⁴ الكنيسة الارثوذكسية <https://www.orthodox-saints.com> ، تاريخ الاطلاع: 2022-5-19، 14:20

كما استدعى الشاعر "بليزيسوس" القائد البزنطي الذي امر الإمبراطور جوبنتيان،
بحرمانه من بصره، فأخذ يجوب الأزقة متسولا بخوذته "
يقول الشاعر في قصيدة "بليزيسوس":

أنتم أيها الشجعان

أيها الأبطال

أنتم يامن هناك

يامن تخوضون الحروب تلوى الحروب

وتشعلون النار في الأطفال

وفي الأزقة

إنتهت الحرب الآن¹

إن الشاعر وهو يستحضر هؤلاء القادة، إنما يوجه خطابه لقادة الجيوش الذين يحاربون، والذين يقتلون الأبرياء في المعارك، أنه لن ينالهم من أفعالهم إلا الخزي والعار، وأنا من يقتلون في سبيلهم لن يتوانوا عن التتكيل بهم، فهو من خلال استحضار شخصية بليزيسوس إنما يضرب مثلاً وعبرة، وعودة الشاعر إلى هذا الماضي إنما تتم عن معاناة، إنها معاناة الانسلاخ من واقع الزمن الراهن المستلب والمغترب، فهو يتمرد عليه بالعودة إلى الماضي ليعيد انعكاس حاضره فيه وليعكس هموم الحاضر من خلال مرآة الماضي، لتتضح بذلك الصورة أكثر ويصبح الحاضر قابلاً للفهم، فالمرجع بمختلف مشاريعه يمثل الحصانة الشعورية، التي يستند إليها الشاعر، حتى يهب شعره خصب التجربة، وقدرة جمالية على تمثيل الماضي داخل حاضر مقلق.

¹ الديوان، ص 338.

الفصل الثاني

تشكيل المرجع في ديوان درب البرابرة

المبحث الأول: مستويات توظيف المرجع في النص الشعري

1. اجتزار المرجع
2. امتصاص المرجع
3. محاورة المرجع

المبحث الثاني: تشكيل الشخصية

1. الملامح التي يستعيرها الشاعر من الشخصيات.
2. أنماط توظيف الشاعر للشخصية.
3. الشخصية محور النص.
4. الشخصية والاشتغال الاستعاري.

المبحث الثالث: تشكيل المكان في بنية النص.

1. المكان في العنبة النصية.
2. بنية المكان الاستهلاكي.
3. بنية المكان الرمزي.

المبحث الأول: -مستويات توظيف المرجع في النص الشعري:

يعتبر توظيف المرجع نوعا من التداخل النصي، باعتباره نصا غائبا استدعاه الشاعر وأعاد قراءته حسب ما أملتته تجربته الفنية، و"يحدد محمد بنيس التداخل النصي تبعا لنوعية قراءة النص الغائب، بثلاث مستويات تتخذ صيغة قوانين وهذه القوانين تحديد لطبيعة الوعي المصاحب لكل قراءة للنص الغائب لأن تعدد قوانين القراءة هو في أصله انعكاس لمستويات الوعي التي تتحكم في قراءة كل شاعر لنص من النصوص الغائبة"¹ ويتم على ثلاث مستويات هي: الاجترار، الامتصاص، الحوار، والتي سنستأنس بها :

1-اجترار المرجع:

وفيه يعيد الشاعر كتابة النص (المرجع) بشكل نمطي جامد لا حياة فيه، وقد ساد هذا النوع في عصور الانحطاط حيث تعامل الشعراء مع النصوص الغائبة بوعي سكوني خال من التوهج وروح الإبداع² ولذلك ساد "تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية في انفصالها عن البنية العامة للنص كحركة وصيرورة، وكانت النتيجة أن أصبح النص الغائب نموذجا جامدا، تضمحل حيويته مع كل إعادة"³ ففي هذا النمط يوظف النص بطريقة قريبة إلى التضمين أو الاقتباس، حيث يضل البعد الدلالي للبنية النصية، للنص الموظف هي نفسها بنية النص الغائب.

2-امتصاص المرجع:

تعتبر هذه الآلية خطوة متقدمة في التشكيل الفني، إذ يعيد الشاعر كتابة النص وفق متطلبات تجربته ووعيه الفني بحقيقة المرجع شكلا ومضمونا وهذا "يمثل مرحلة أعلى في قراءة النص ... وهو القانون الذي ينطلق أساسا من الإقرار بأهمية هذا النص وقداسته،

¹ جمال مباركي، التناص وجمالياته، في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة ابداعات الثقافة، (د. ط)، الجزائر، 2003، ص156.

² المرجع نفسه، ص 157.

³ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، 1979، ص253.

فيتعامل وإياه كحركة وتحول لا ينفيان الأصل"¹ ففي هذا المستوى يستمر المرجع كجوهر قابل للتجدد ومعنى هذا أن امتصاص المرجع لا يجمده وبذلك يستمر النص الغائب غير محو، هذا ما يساهم في استمراره حيا في ذاكرة النصوص، وقد اتجه محمد آدم إلى النصوص الدينية وامتصها داخل نصوصه الشعرية ومثال على ذلك نجد قول الشاعر في قصيدته " قديسة الظاهر "

والآن

قولي لي

ألا زال عندك زيت في المصباح

والمصباح في زجاجة

ألم ينطفئ قنديلك القديم بعد من كثرة الاستعمال والشغل²

فهو يعيد كتابة النص القرآني في قصيدته بعدما قام بامتصاص نص الآية الكريمة من سورة النور في قوله تعالى « اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ ﴿٣٥﴾ » [سورة النور-الآية ٣٥]، حتى إنه ابتعد عن مدلول النص القرآني، واستقل بتركيبه الخاص الذي لم يحو النص المرجع تماما بل جعله حاضرا ومستمرا ومتدفقا في الخطاب الشعري.

وامتصاص المرجع هو "قبول سابق للنص الغائب... وإعادة كتابة لا تمس جوهره ينطلق الشاعر فيه من قناعة راسخة، وهي أن النص الغائب غير قابل للنقد أو الحوار وهو

¹ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.

² الديوان، ص 284

مهادنة للنص¹ وهذا ما يجعل النص المرجع يبعث من جديد ويستمر في التفاعل مع نصوص أخرى، "ولا يكاد يخلو خطاب شعري حدثي من استدعائه وامتصاصه، ويصل الامتصاص إلى درجة الذوبان حتى لا نكاد نفصل فيه بين الخطاب الحاضر والخطاب الغائب، نتيجة لكثافة الاستدعاء من ناحية، وامتزاجه بنسيج الخطاب الشعري من ناحية أخرى، وهو امتزاج يكاد يتخلص نهائياً من السياق القرآني"² فكما نلاحظ في النص السابق امتزج النص المرجع في ثانيا الخطاب الشعري، فالشاعر ليكون مبدعا وقائلا ثانيا، مارس عملية استبدالية، أعاد من خلالها استعارة الصورة من الآية القرآنية، فإذا كان الله، القائل الأول (سبحانه المبدع) قد خص هذا الخطاب بوصف الذات الإلهية المنزهة عن كل شيء، مشبها إياها بالنور، فالشاعر يسأل محبوبته (ألا زال عندك زيت في المصباح، ألا زال مصباحك يشتغل ولم يطفأ بعد من كثرة الاستعمال)، وهنا وظف الشاعر النص المرجع ككناية عن شيء ما ربما هو العمر الذي ينقضي بمرور الزمن، وأن الذات البشرية مصيرها الفناء، يقول الشاعر في موضع آخر:

أنا لا أبشر بالموت

ولكني أرى السماء وهي تتفتح بأبواب كالمهل

يشوي الوجوه

افعل شيئا يا الله من أجل هؤلاء وهؤلاء³!!

يصور الشاعر في هذا النص ما يمارس في الحرب، وخاصة تلك الغارات الجوية وما تخلفه تلك القذائف، فهي كالمهل الذي يشوي الوجوه، فقد امتص النص الشعري، نص الآية

¹ محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، ص 277

² محمد عبد المطلب، مناورات شعرية، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996، ص 49-50

³ الديوان، ص 130

الكريمة من سورة الكهف في قوله تعالى: «وَإِنْ يَسْتَغِيثُوا يُغَاثُوا بِمَاءٍ كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ بِئْسَ الشَّرَابُ وَسَاءَتْ مُرْتَفَقًا» ﴿29﴾ [سورة الكهف - الآية 29]

يشبه الشاعر عذاب جهنم وما يعانيه الأبرياء جراء الحروب الإنسانية التي أصبحت الأسلحة فيها متطورة، كالقنابل الفسفورية التي تحرق الضحايا، والتي تسبب حروقا بليغة، ويتضرع الشاعر إلى الله لكن يرفق تضرعه بعلامتي التعجب، والتي توحى بسؤال تشوبه الدهشة كيف يقف الله أمام هذه البشاعة الكونية ولا يفعل شيء.

3-محاورة المرجع:

يعد الحوار أرقى مستويات التعامل مع النص المتعالي حيث يفجر الشاعر فيه مكنوناته ويعيد كتابته على نحو جديد ووفق كفاءة فنية عالية، وفي هذا النوع من التعامل مع المرجع، تتضح قدرة الشاعر الفنية، ذلك أن الحوار "هو أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، الذي يعتمد النقد المؤسس على أرضية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه، لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر والكاتب لا يتأمل هذا النص وإنما يغيره...وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية...¹" فمحاورة المرجع لاتقف عند حدود قراءته وإنما تعمل على نقده وقلب تصوره، وفي هذا السياق نتساءل، إذا كان الحوار يهتم بالنصوص الغائبة وإعادة تحويرها، فكيف يكون الخطاب السماوي، الخطاب الذي يمثل القداسة المطلقة، موضوع حوارية مع الشعر؟ وكيف حاور النصوص الأخرى؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال مقارنة بعض النصوص الشعرية، التي يستحضر فيها الشاعر الخطاب الديني والفلسفي ليمتثل في عالمه الفكري، ونتحدث هنا عن استحضار الشاعر للفضاء الدلالي للخطاب بغرض نفيه، ومناقضته، ونقده، ومن ذلك قول الشاعر:

¹ محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، ص 277

حينما أنكروك

صاح الديك

ثلاثة مرات

ورحت تتجول عبر السماء الواسعة على مسمار خشبي

وخلفك ملائكة الساروفين

فيما أنت تفتش وللمرة الأولى عن الأب الإله

الذي ينتظرك وبعد طول الرحلة هناك

خلف كوكب الزهرة

أو على عتبة المشتري

ربما ليشتري لك تلك الجنة الموعودة التي كان قد باعها للشيطان

قبل ذلك بثلاثة قرون¹

فالشاعر في هذا المقطع، يعيد كتابة النص المرجع كما جاء في الكتاب المقدس، في قول المسيح لأحد تلامذته عندما يصيح الديك ثلاث أذكروني، فالشاعر يوجه خطابه إلى المسيح فيقول له لقد أنكروك، أي أن التضحية والفداء كانت بلا جدوى، حتى الأب الإله في المعتقد المسيحي فقد باع جنته للشيطان منذ قرون، فلماذا يقدم ابنه تكفيرا لخطايا البشرية؟، فالشاعر يصور لنا الحوار في شكل مفارقة ساخرة، فالمسيحي يؤمن بالخلاص والفداء والتكفير عن خطايا البشرية، في حين يستنكر الشاعر هذا الفعل من الأب الإله الذي قدم ابنه فداء للبشرية بعد أن جعل للإنسان عدواً أزلياً هو الشيطان، الذي يقف بينه وبين الجنة في كل طريق، فالشاعر يستعيد النص المرجع ليعيد قراءته، قراءة فلسفية برؤيا تتجاوز

¹ الديوان، ص 89.

المقدس وتجرو على التحاور مع الذات الإلهية في أكثر من مقام، ليعيد النظر في جدلية الاله والشيطان، وثنائية الخير والشر، التي يدور حولها الصراع عبر كل التاريخ الإنساني، برؤيا نتشوية، تسعى لتعرية الحقائق حتى ما يتعلق بالمقدس منها.

يقف الشاعر عند نص فلسفي ويعيد نقده ومحاورته في قصيدة " تأفف " حيث يقول:

لا بد أن هذا الشارع

قد مر به أحد سواي في نفس اللحظة

.....

لا بد ان أشياء كثيرة قد حدثت وتحدث في العالم في هذه اللحظة

وفي نفس الوقت الذي أجلس فيه أنا إلى هذه الطاولة

وتحت كل هذه الشمس

كأن ينزل أحدهم إلى النهر مرتين في نفس الوقت

ودون أن يعبا حتى بهراقليطس ذاته¹

فهنا الشاعر يستحضر مقولة هراقليس " إنك لا تنزل إلى النهر الواحد مرتين"، وهذه المقولة تعبر عن صيرورة الكون وأنه دائم التجدد، لكن الشاعر ينقد هذه المقولة ويحورها، حيث يرى أن هذه الصيرورة الكونية المتجددة، هي التي أتاحت إمكانية أن يقوم الإنسان بالشيء نفسه مرتين، وهذا تعبيرا عن عصر السرعة الذي أصبح يتيح للإنسان ما كان يظن أنه مستحيل في أزمنة مضت.

¹ الديوان، ص 67-68

وفي الأخير يجب أن نشير إلى أن توظيف المرجع في النص الشعري تراوح بين الامتصاص والإمحاء، حيث تسمح هذه الآليتين، بأن يحافظ النص الغائب على حضوره، ويبقى حيا في النص الحاضر.

المبحث الثاني: تشكيل الشخصية في ديوان درب البرابرة:

تتحول الشخصية عند توظيفها داخل القصيدة الشعرية إلى وحدة حية لا يقتصر دورها على الجانب الدلالي فحسب، بل تساهم مساهمة فاعلة في التشكيل الجمالي، لأنها تمثل التمازج بين الذات والآخر في جمالية لافتة، فكيف تشكلت الشخصية (المرجع) في ديوان درب البرابرة؟ وماهي آليات استدعائها وتوظيفها؟

لقد دأب الشاعر المعاصر على استدعاء الشخصيات المرجعية وتوظيفها في نصوصه وذلك حسب ما تقضيه التجربة الفنية والأدبية التي يود التعبير عنها، من خلال الشخصية المستدعية، وحسب ما يلائم من ملامحها مع هذه التجربة، وما يريد إسقاطه عليها، وتتم عملية توظيف الشخصيات كما يلي:¹

أولا : اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية.

ثانيا: تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا يلائم طبيعة التجربة.

ثالثا: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على ملامح الشخصية (التراثية)، أو التعبير

عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح.

¹ علي عشييري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص120.

1- الملامح التي يستعيرها الشاعر من الشخصية:

1-1- استعارة صفة من صفاتها:

قد يجد الشاعر أن البعد الذي يناسب تجربته من أبعاد الشخصية (المرجع) هو صفة من صفاتها، فيستعير هذه الصفة ويجعلها محور نصه الشعري. كما فعل الشاعر مع عدة شخصيات في قصائده منها قصيدة "رجل من تلبنت ابشيش" هذه الشخصية التي استعار ملامحها ليعبر عن هم على شاكلتها في هذه الحياة حيث يقول:

عرفته حين كان يربي الماعز والأغنام

فوق السطح

وشرب اللبن الرايب مع العصافير والنمل

وفي الصباح كان يفتح شرفته

.....

وكانت أمه العمياء

جازية

تجلس وسط الدار تتحسس المصابيح والعتمة

أو سلة خبز

جاء القرى والنجوم بحثا

عن العمل عند أي أحد

لقاء قطعة خبز أو حبة فاصوليا¹

¹ الديوان، ص 418، ص 419.

استعار الشاعر ملامح وصفات هذه الشخصية التي لم يعطي لها اسما، واكتفى بذكر "رجل من تلبنت أبشيش"، فتلبنت أبشيش هي المرجع الذي يحيلنا عليه، بالإضافة إلى ذلك فهي تمثل محور الاستبدال الرمزي في السياق، حيث يرى بيرس: "أن الدليل عبارة عن شيء ما، يعوض شيئا معينا، بالنسبة لشخص معين، وفق علامه معينة أو صفة معينة"¹، فالشخصية هنا معرفة بالإضافة إلى المكان الذي تنتمي إليه، وعدم إعطائها اسما يجعلها أي شخص من ذلك المكان، ولهذا فهي تحمل تراكما دلاليا، فمن خلالها يعبر الشاعر عن هموم المصري الفقير، والذي لم يكفه فقط فقره بل ما يعانيه من سوء أحوال صحية من خلال استحضار هذا الشخص، وما يعانيه مع والدته الكفيفة، ومعاناته اليومية لتحصيل قوت يومه، فمن خلال هذه الشخصية سلط الشاعر الضوء على طبقة تعيش على هامش الحياة وعبر عن همومها وآلامها.

1-2- استعارة بعض أحداث حياتها:

قد يرى الشاعر أن ما يلائم تجربته من ملامح الشخصية المستعارة بعضا من أحداث حياتها، فيستعير الشاعر هذه الأحداث أو المواقف للتعبير عن "دلالات تجريدية ولكنه يستخدم في التعبير عنها هذا الموقف من مواقف الشخصية أو ذلك الحدث من أحداث حياتها"² فنجد الشاعر محمد آدم يوظف حادثة صلب المسيح عليه السلام، مستعيرا من ملامحه التضحية والفداء حيث يقول:

وماذا سنفعل بجسد سيدنا المسيح

وأنا أكثر من مسيح واحد

وقد وقع في الشرك

¹ أحمد المجاهد: أشكال التناسل الشعري (دراسة في توظيف الشخصيات التراثية)، ص 87

² علي عشييري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 194.

هذه البرتقالة العذراء

صاحبة الروح الشريرة

أنا هو المسيح يا حبيبتي يا كاملتي

وجسدي

هو الضحية¹

نتساءل هنا لماذا المسيح متعدد في النص؟، لماذا يرى الشاعر نفسه أكثر من مسيح واحد؟ ربما يرى الشاعر وقوعه في حب هذه المرأة الجميلة والقاسية، على أنه صلب متعدد، للعذاب المضاعف الذي يقاسيه جراء معرفته أنها روح شريرة لكنه يحبها ولا يملك من أمره شيئاً فقلبه لقد قدمه تضحية لها ولهذا فهو أكثر من مسيح واحد، وهذا لما تحمله حادثة الصلب من معاني التضحية وتقديم الجسد تكفيراً عن الخطيئة وهذا ما يراه في الأخير حين يقول أنا هو المسيح وجسدي هو الضحية فالوقوع في حب من لا يبادل الحب هو تضحية بالجسد، وعندما نحب نبذل في سبيل المحبوب كل شيء لكن الشاعر يستثني روحه هل الحب عنده يرتبط بالجسد؟ أم أنه قدم الجسد لأنه في البدء كان الجسد، أم للارتباط الأزلي بين الجسد وخلق المرأة؟ فهي خلقت من جزء من جسد آدم، من ضلعه وهو أقرب جزء لقلبه لهذا فهو يعيد الكرة ويقدم لها الجسد كاملاً، فهنا الجسد يرمز إلى بدء خلق المرأة وارتباط الرجل بها وفي صورة بديعة استطاع الشاعر أن يربط بين قصة بدء الخلق والتضحية والفداء عن خطيئة آدم وحواء، وقد استطاع أن يوظف هذه القصة ويربطها بحالته ورؤيته الفنية.

1-3- اقتباس بعض أقوالها:

والمقصود هنا، هو الاقتباس الذي يراد من خلاله استدعاء شخصية صاحبه، ولا يكون مقصوداً لذاته، فالشاعر « قد يوظف نصاً ما لقيمتة التراثية الخاصة، بصرف النظر عن

¹ الديوان، ص 235

ارتباطه بقائل معين، وفي مثل هذه الحالة لا يكون النص من ملامح الشخصية التراثية»¹
ونجد من ذلك قول الشاعر في قصيدة "ارفع عني هذه الكأس"

يا أبت

ارفع عني هذه الكأس

أريد أن أنام

أريد أن احلم بعصفور واحد على شجرة واحدة²

الشاعر يقتبس قول المسيح عليه السلام ليعبر عن احساسه وما يختلجه من مرارة وضياح فهو لا يريد العيش، يريد أن يصلب عله بعد الصلب يخلد إلى نوم يستطيع الحلم فيه، ففي حياته البائسة حتى الأحلام الجميلة لم تعد تراوده، فهو لم بعد يحلم حتى بمعجزات بعد البعث، يريد فقط أن يرتاح من منغصات الحياة، وقد يوظف الشاعر النص الاقتباس كما هو دون تحوير في النص المرجع، كما فعل محمد آدم في المقطع السابق، وقد يحوره بما يتلائم وتجربته، فحين نتأمل قول الشاعر في هذا المقطع من قصيدة "كافة المرايا"

على باب بيتك تركت كل شيء

الحكمة والجنون اليقين والدهشة

الأمل واليأس

عصاي التي أتوكأ عليها وأهش بها على سنواتي الضالة³

¹ علي عشيري زايد، استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 190

² الديوان، ص 39.

³ المصدر نفسه، ص 37.

فالشاعر هنا حور النص القرآني الذي جاء على لسان سيدنا موسى عليه اسلام في قوله تعالى « قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى » (الآية: 18 - سورة طه)، بما يناسب تجربته ويعبر عما يختلجه وما يعبر عن رؤاه الشعرية، فقد شبه الشاعر السنوات الضالة بالغنم التي يهش عليها بالعصا، وقارب بين الحالتين فأكسب نصه بعدا دلاليا.

1-4- استعارة المدلول العام للشخصية:

هذا النوع يختلف في طبيعته عن الأنواع السابقة، « حيث لا يستعير الشاعر فيه أي ملمح من الملامح الخاصة بالشخصية، وإنما يستعير مدلولها العام ويتخذ من هذا المدلول إطارا عاما يملأه بالملامح المعاصرة، بحيث لا ترد داخل هذا الإطار أية إشارة إلى الشخصية المستعارة، ولا ينطبق عليها أي ملمح من الملامح التفصيلية... التي يملأ بها الشاعر هذا الإطار، وإنما تظل الشخصية بمثابة الخلفية الرمزية للقصيدة، يحس بها القارئ ولكنه لا يلمسها»¹ ومن ذلك نجد قوله وهو يستحضر أسطورة أرفيوس:

وأنا أكنس كلماتي عن طاولة فرت من الجحيم

قمر واحد يقف في الظلمة

بأصابعي البردانة

هذه لا أعرف كيف أكتب عن الأمل

والبحر

عيناى تعرفان جيدا أين يسكن الفجر المبتور

صدري لا يتسع إلا لقيثارة

¹ علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 201

وشمس¹

ففي هذا المقطع نحس بشخصية أورفيوس من خلال مدلولها العام القيثارة،
الفرار من الجحيم لكننا لا نلمسها فعليا فلا توجد أي إشارة إلى شخصية أورفيوس في النص
الشعري، وجماليتها هنا تكمن في الالمامة الدلالية

2- أنماط توظيف الشاعر للشخصية:

تعددت أنماط توظيف الشخصية وتنوعت، ما بين توظيفها عنصرا في صورة جزئية،
أو توظيفها معادلا تراثيا موضوعيا، لبعد من أبعاد تجربة متعددة الأبعاد تشتمل عليها قصيدة
واحدة ، أو إطارا كليا لقصيدة بحيث تكون الشخصية محور القصيدة، الذي تدور حوله كل
الأحداث، أو تكون عنوانا على مرحلة من مراحل حياة الشاعر، سواء كانت مرحلة فكرية أو
مرحلة عاطفية وسنورد بعض أنماط توظيف الشخصية في ديوان درب البرابرة وسنركز بشكل
خاص على النمط الذي تكون فيه الشخصية محورا للنص.

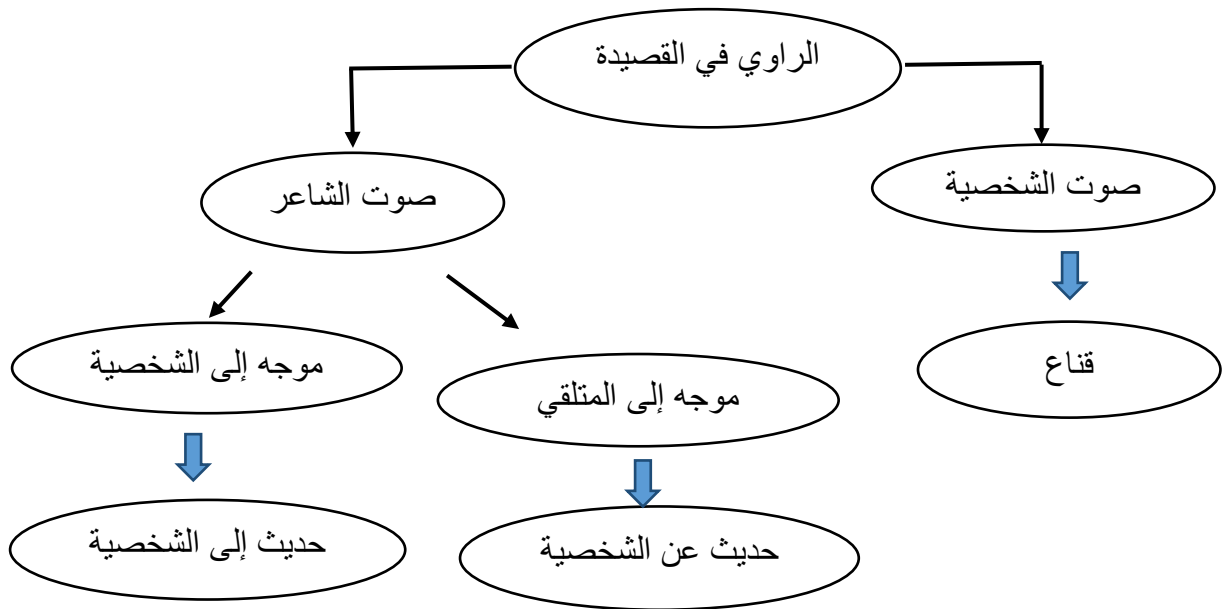
ويعد هذا النمط أساسا في توظيف الشخصية، بحيث "تغدو الشخصية هي الإطار
الكلي، والمعادل الموضوعي لتجربة الشاعر، حيث يسقط من ملامحها التراثية كل أبعاد
تجربته المعاصرة"² وتنقسم الشخصية التي تمثل محور النص إلى قسمين رئيسيين وفقا للراوي
المتكلم في سياق القصيدة، فإما أن يكون الراوي هو صوت الشخصية ذاتها أو يكون هو
صوت الشاعر، كما ينقسم صوت الشاعر بدوره إلى قسمين رئيسيين وفقا لتوجهات الخطاب،
فإما أن يتوجه الخطاب إلى عامة القراء فيكون النص حديث عن الشخصية، أو يتوجه إلى
الشخصية التراثية ذاتها فيكون النص حديث إلى الشخصية³

¹ الديوان، ص 33² علي عشييري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 233³ ينظر، أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري (دراسة في توظيف الشخصيات التراثية)، ص 263

2-1- الشخصية محور النص:

يتخذ الشاعر من الشخصية التي يستدعيها واحدا من المواقف الثلاثة، إما أن يتحد بها ويتخذ منها قناعا يبيث من خلاله أفكاره وخواطره، مستخدما ضمير المتكلم وإما أن يكون الشاعر متحدثا عنها والحديث موجه إلى المتلقي، وإما متحدثا إلى الشخصية أي أن الحديث موجه إليها مباشرة.

وسنورد فيما يلي مخططا تفصيليا للمستويات الثلاثة:



2-1-1- الشخصية المرجع (قناع):

تشير كلمة القناع في اللغة العربية إلى دلالات لغوية متعددة منها ما ورد في لسان العرب في مادة (قنع) "القناع هو ما تغطي به المرأة رأسها... وفي حديث ابن عمر أنه رأى جارية عليها قناع فضربها بالدرة"¹ أما اصطلاحا فالقناع هو وجه مستعار يصنع من أي مادة مثل الورق أو الجلد وغيرها يغطي بها وجه الممثل على المسرح أو الأشخاص في احتفالات خاصة مثل الهالوين...

¹ ابن منظور، لسان العرب، مادة (قنع)، ج8، دار الصادر بيروت لبنان، دط، دت، ص300

أما القناع في الشعر فهو رمز يتخذه الشاعر « ليضفي على صوته نبرة موضوعية »¹، أي أنه صوت الشخصية (المرجع) التي يتحدث الشاعر من خلالها عن نفسه متجردا من ذاتيته، والقناع من الوسائل التي استخدمتها القبائل البدائية ثم انتقل إلى الاحتفالات الدينية في المسرح الإغريقي، ولا تزال تستخدم حتي يومنا هذا، فالقناع مصطلح مسرحي أساسا لم يدخل الشعر إلا مع بدايات هذا القرن ليعبر عن لون متقدم من التوظيف الشعري للرمز والشخصيات²، وتأتي تقنية أسلوب القناع في إطار بحث الشاعر الحديث عن شكل تعبير، يتمشى مع ظروفه وأساليب حياته المعقدة، وتلبية لحاجة فنية ملحة اقتضتها تجربة معاصرة، إذ لجأ شعراء الحداثة إلى "شخصيات ونماذج تاريخية وأسطورية، يستلهمون مواقفها وأحداث حياتها، ويسقطون عليها تجاربهم المعاصرة وخبراتهم الحياتية المعقدة، عبر حوار وتفاعل بناء، كانت نتيجته قصيدة القناع"³ التي مروا من خلالها أفكارهم بطريقة موارية.

وقد أضحى القناع من أبرز التقنيات التعبيرية المعاصرة التي برع الشاعر المعاصر في أساليبها، فهي "مظهر لازدواج المرسل في الرسالة الشعرية، كما أن توتر المسافة بين الوجه والقناع من جهة، واختلاط الملامح من سطح إلى آخر وما ينشأ عن ذلك من تعدد وتداخل وتضارب في الأصوات من جانب آخر، قد جعل تشكيل القناع وتوظيفه شعريا من أهم دلائل كثافة الرسالة ذاتها، تلك الكثافة التي لا تلبث بدورها أن تنعكس في تعدد قراءات النص عند المتلقي، أي أن تقنية القناع قد غطت المنظومة التواصلية في الشعر باتجاه حدائي يبعده عن الغنائية بقدر ما يشده إلى الاحتدام والدرامية"⁴ فالقناع يعمل على تعميق البعد الدلالي، فأضحى بذلك "رمزا فنيا يضيف على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصية من الشخصيات التي يستعرها الشاعر من التراث أو الواقع، ليتحدث من

¹ خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، 2003، ص 20.

² ينظر بوعيشة بوعمار، القناع في الشعر العربي المعاصر، مجلة الحقيقة، العدد 41، ص 455،

www.asjp.cerist.dz، 2022/04/15، 13:00.

³ محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان، ط 1، 2003، ص 77

⁴ صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط 1، بيروت لبنان، 1995، ص 100، 101

خلالها عن تجربة معاصرة بضمير المتكلم إلى درجة ان القارئ لا يستطيع أن يميز تمييزاً جيداً صوت الشاعر من صوة هذه الشخصية ... والقارئ هو وسيط فيه من الشاعر مثل ما فيه من الشخصية التراثية التي يمثلها القناع"¹ فالشاعر المعاصر "عندما يتكلم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهرها من مظاهر شخصيته الكاملة"² وعليه يسعى الشاعر من خلال هذه التقنية إلى تمرير أفكاره وما يختلجه، متمرداً على جميع أشكال القيود، التي فرضتها الحياة المعاصرة، كما أن توظيف القناع يضيف على القصيدة سمة جمالية لما تحمله هذه الشخصيات التراثية من تأثير في نفسية المتلقي، ولما تمثله من رمز للقداسة وما تولده من معاني، فيتفاعل المدلول التراثي بالمدلول المعاصر، مما يكسب الخطاب الشعري إحياء وعمقا وقيمة فنية.

أنماط القناع وتشكيلاته البنائية: يمكن أن تتمثل تقنية القناع في أنماط متعددة تنبع عن طريقة توظيف الشاعر للرمز أو الشخصية³ وكل شاعر، وكيف يوظف قناعه

أ- القناع البسيط:

ويعتمد فيه الشاعر على «شخصية واحدة مفردة يسقط عليها تجربته المعاصرة بكل همومها وهواجسها، بعد أن عايش تلك الشخصية ... فتشربها وهضم مكوناتها ن وتمثل عصرها وظروفها وملابساته»⁴ فيأخذ شيئاً من صفاتها، ويضيف عليها ظروفه ويسقط عليها تجربته، فتكون هي محور النص وقد استخدم الشاعر محمد آدم هذا القناع وأسقطه على شخصية المسيح في عدة نصوص منها:

يا أبت

¹ خليل الموسى، المرجع السابق، ص 209

² أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العليا، للثقافة، د ط، مصر، 2006، ص 264

³ ينظر، بوعيشة بوعمار، القناع في الشعر العربي المعاصر، ص 460

⁴ محمد علي كندي، المرجع السابق، 183-184

ارفع عني هذه الكأس

أرجوك

أريد أن أنام

انا لست في حاجة إلى مملكتك

اريد أضجع أحلم بالظل والشمس

وبطيورك الخضراء

بعيدا عن كل هذا اليأس الذي يمشي على قدمين

ويفح في السكك على قدمين¹

يتخذ محمد آدم من شخصية المسيح عليه السلام رمزا للإنسان المعاصر الذي صارت حياته بلا معنى يملأها اليأس، فهو يريد أن يصلب ليعث في حلم جميل حيث الطيور الخضراء والشمس والظل فهو يريد فقط ان يحلم بالحياة العادية، لم يعد يرد هذه الجنان الموعودة على أنهار من الدماء والعذاب، ولا يريد قيامة بعد الصلب الذي رمز له في القصيدة ب "ارفع عني هذه الكأس" فالكاس في المسيحية هي الكأس المقدسة والتي ترمز لدم المسيح عليه السلام فقد استعار من المسيح ملمحين هي: الصلب، القيامة بعد الموت والتي بدلها الشاعر بالنوم والحلم، فقد استطاع الشاعر إقامة تجربته المعاصرة بإسقاطها على شخصية المسيح عليه السلام، في قناع بسيط أبرز من خلاله سمات الشخصية التي عكست حالته الشعورية وعبرت عن رؤيته الفنية.

¹ الديوان، ص 319

ب-القناع المركب (المتعدد أو المضاعف):

وفيه يقوم التوظيف على «تمازج عدد من الشخصيات والرموز، وتداخل أصواتها وتشابكها... إذ يغلف المبدع قناعه بأغلفة إضافية، بتسخير شخصيات أخرى يسند لها أدوار محددة، وينسج عن طريقها حركات فرعية، تصب جميعها في العقدة الرئيسية للنص»¹ فهذا القناع يقوم على تعدد الشخصيات والأدوار وتعدد الأصوات، فكل شخصية لها دور لا يقصي الشخصية الأخرى، فكل شخصية منها جزء في التجربة والتفاعل، ومن أبرز نماذج هذا النوع في الديوان قصيدة "متاهة إبراهيم"، هذه القصيدة الطويلة جدا التي تتبادل فيها الأدوار بين شخصية النبي إبراهيم عليه السلام وابنه إسحاق وزوجته سارة، ففي هذه القصيدة يبدو التداخل بين الشخصيات الموظفة واضحا، ولو نعود إلى عنوان القصيدة "متاهة إبراهيم" هذا العنوان فيه إشارة إلى رحلة النبي إبراهيم عليه السلام ابتداء من رحلة الشك وتساؤله عن الله، وصولا إلى هجرته من أرض أور إلى مصر ومنها إلى صحراء مكة، فكل هذه الرحلة الشاقة التي مر بها النبي صورها الشاعر على أنها متاهة، ولما تقنع الشاعر بشخصية النبي "إبراهيم" فهو لم يعر أية أهمية للالتزام هذا النبي وشخصيته التي لا تجرؤ على الذات الإلهية بل يطرح أفكاره الفلسفية اللاهوتية واعتراضاته على هذه الديانات التي جعلت الإنسان معذبا في الأرض ابتداء من الأنبياء، حيث يقول على لسان النبي إبراهيم عليه السلام:

تري

لما كل هذا الليل

لم كل هذه النجوم

أنا وحدي أسير في السكك

¹ محمد علي كندي، المرجع السابق، ص 180

.....

لم علي - وحدي - أن أواصل السير

في السكك التي لا تنتهي

أما آن لهذا الحزن أن يتوقف

أما آن لكل تلك الغيوم أن تنقشع¹

ترمز المتاهة لتيه الإنسان في هذه الحياة، خاصة عندما يفقد إيمانه ولا يجد أي مصوغ لهذه الدوائر الكونية، التي يدور فيها دون انتهاء، فالليل يعقبه ليل آخر، والسير متواصل في هذه الحياة، لماذا يأتي الإنسان ليواجه كل هذه العذابات التي لا تنتهي؟ لماذا؟ ما معنى كل هذا؟ ثم يقول على لسانه أيضا في مقطع آخر:

لماذا خرجت من أرض أور

بلا كسرة واحدة من خبز

أو جرة صغيرة من ماء

أخرج إلى هذا

إلى بلوطة ممرا

ومن بلوطة ممرا إلى أرض جازان بمصر²

يتساءل الشاعر على لسان النبي إبراهيم عليه السلام، عن جدوى هذه الحياة، هذه الرحلة شاقة التي يمر بها الإنسان، من خلال رحلة النبي إبراهيم من أرض أور المليئة بالخيرات إلى أرض جازان إلى صحراء مصر، وهذا يرمز إلى تقلبات حياة الإنسان التي لا

¹ الديوان، ص 149

² المصدر نفسه، ص 150.

تستقر على حال، ووقوعه تحت وطأة القدر التي لا ترحم، فما معنى أن يأتي الإنسان إلى هذه الحياة ليمر بكل هذه المشقات، والابتلاءات ما الحكمة من كل ذلك؟ هذه التساؤلات التي تنشي بفلسفة الشاعر العدمية، ورؤيته العبثية للكون والحياة، تبحث عن أصل الأشياء أو جدواها، وتحمل قلق الشاعر في ظل الظروف التي تعترض سبله في هذه الحياة، فيقارن بؤسه ببؤس الأنبياء وما لقوه من صعاب في رحلة الدعوة إلى الله، ليواصل تساؤلاته عن مشقة رحلة الإيمان، فيما حياة الشرك سعيدة وخالية من كل المنغصات فتلك الآلهة (الأصنام) التي كان يصنعها الإنسان ويعبدها لم تكن تكلفه شيئاً، ولم يكن يخشاها، فلم يعاني الإنسان المؤمن كل هذا العذاب النفسي؟ ابتداء من الخشية بالترهيب من العذاب ومختلف الابتلاءات التي يمر بها في حياته...يقول:

لم نكن نخشى من الآلهة أي شر

كانت الآلهة قريبة منا

تنام تحت أسقف بيوتنا الواطئة

وترقد في حضائنا مع الماشية

.....

كان يجلس أبي آزر لينحتها بعناية وحذق¹

ولا يفوته أن يطرح سؤالاً ضمناً نستشفه في ثنايا الخطاب الشعري لماذا يتوق الإنسان للعبودية؟ وذلك في قوله (كان يجلس أبي آزر لينحتها بعناية وحذق)، فالإنسان رغم ذكائه الفطري، وتميزه كمخلوق عاقل، إلا أنه كان يصنع أشياء ويعبدها.

¹ الديوان، ص152.

ثم يتساءل مرة أخرى وهو متقنع بالنبي إبراهيم، الذي يوجه الخطاب إلى ابنه إسحاق وزوجتيه سراي وهاجر عن كل الذي يحدث مع رحلته في الإيمان من مشقة فيقول:

ما الذي حدث يا إسحاق

ما الذي حدث يا سراي

أيتها الزهرة البرية الجميلة

وأين أنت يا هاجر

أما كنت تسكنين هناك في وديان مصر

بلا هم واحد

ما الذي جعلني أتركك هناك

في كل هذه الصحراوات عارية¹

عندما نتأمل هذا المقطع، نجد أن شخصية الشاعر تساوي شخصية النبي إبراهيم، هنا يتقنع الشاعر بشخصية النبي إبراهيم "عليه السلام"، وهو يتحدث إلى زوجتيه وابنه إسحاق، ليقول ما لم يقله النبي، ويعترض عن تلك التعاليم الإلهية، وكأنه يقول ماذا أراد الله من كل هذا، لماذا...؟، يختزل هذا المقطع العديد من التساؤلات.

ثم يقول في موضع آخر:

أيتها الأيدي العبثية للفراغ اللانهائي

أيتها الصلوات المقدمة إلى العدم

واللا شيء

¹ المصدر نفسه، ص153

أنت أيتها الطرق الملتوية

والمتاهة الضاربة

لمدخل الجحيم حقاً

أرفع يديا وأجيبك بقسوة

في الوحدة

ومنذ سنوات وأنا لا أبصر إلا طائر العدم¹

الفكر العدمي يرافق الشاعر في كل نصوصه، ففلسفته العبثية بادية بوضوح في هذه النصوص، التي يتكلم فيها بلسان النبي إبراهيم، ليتحدث في مقطع آخر بلسان ساري زوج أبراهيم ليعبر عن الرفض وعدم الرضا الذي يختلج روحه، ويعيد التساؤل على لسانها عن جدوى ما يحدث في هذه الحياة، فيقول:

ماذا فعلت أنا

لكي أمشي وراءك في كل السكك

وعلام تبحث أنت طيلة هذه السنوات

أنت جريب ومملح

يا إبراهيم

خذ من خشخاش الذاكرة ما تروي به ظمأ نفس

.....

سوف يجف حلقك

¹ الديوان، ص 163

وتتورم قدماك ولن تصل إلى شيء

أيها الخالد في الوهم

هل تكون حياتنا بحجم هذا السراب الذي يتراءى من بعيد

اللعنة¹!!

يربط الشاعر بين صوت ساري والضمير "أنا" الذي يقرن بين ذات الراوي والشخصية في النص، فتعبير الشاعر عن فلسفته العدمية لا يفتأ يكرره، فالحياة الخالدة بالنسبة له مجرد سراب، أيعتبر هذا شك في البعث بعد الموت؟ أهو تشكيك أم هو يأس من الحياة؟ ثم يتكلم على لسان إسحاق فيقول:

اهدأ يا أبي

فلكل شيء تحت السماوات وقت

للحب وقت

وللموت وقت

للنسيان وقت آخر

الكل في المتاهة

والهاوية تتربص بالعالم²

ليأتي صوت الشاعر على لسان النبي إسحاق الذي راح يهدأ والده أن لكل شيء في هذا الكون وقت، فالوقت هو الحقيقة الواحدة التي يؤمن الشاعر بقدرتها، ومدى تأثيرها على

¹ الديوان، ص 189.

² المصدر نفسه، ص 220

الأشياء في هذا العالم وأن النهاية الحتمية هي الهلاك فلا خلاص يأمله في هذه الحياة فالكمل سائر في متاهة لا يعلم أين تنتهي هذه الرحلة الشاقة التي صورها الشاعر في هذه الاستعارة

الحياة ----- رحلة شاقة

الطريق ----- متاهة

النهاية ----- الهاوية

2-1-2- قصيدة الحديث عن الشخصية:

في هذا الموقف لا يظهر عادة سوى صوت الشاعر بوصفه راويا، فينفصل قليلا الشاعر عن الشخصية، حيث يكون النص الشعري عبارة عن « مونولوج واحد طويل أو مجموعة منولوجات متعددة، ويكون أقرب في شكله إلى أسلوب الحكيم الذي يفترض بالضرورة، وجود متلق يتوجه إليه الخطاب »¹ وقد تعددت قصائد الحديث عن الشخصية في ديوان "درب البرابرة" ونجد من ذلك قول الشاعر في قصيدة "إعدام سقراط"

سألوه إن كان يؤمن بآلهة أثينا

أم لا

وماذا عن كاهنة دلفي التي تقول

أن الفضاء ما هو إلا قطع زجاج مكسور

ومكعبات من اللذة²

يستحضر الشاعر شخصية الفيلسوف اليوناني "سقراط" ليعيد من خلالها قراءة الفكر البشري، وكيف كانت الفلسفة دائما في مواجهة مع الدين ومع المعتقدات البالية، وكيف كان

¹ أحمد المجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات، ص299

² الديوان، ص449

يعدم كل من يقف في وجهها، وما إعدام سقراط إلا رمزا لإعدام الحقيقة على مر التاريخ، فالشاعر يستعيد هذه الحادثة ليبر من خلالها عن واقع مشابه مستلب، تعدم فيه الحقيقة ويعلو فيه صوت الباطل، رغم اختلاف قصيدة " الحديث عن الشخصية " عن قصيدة "القناع" من حيث الأسلوب إلا أن الشاعر يعبر من خلالها عن رؤاه الشعرية ويمرر من خلالها أفكاره بطريقة مواربة.

تظهر الشخصية في هذا الموقف بوصفها موضوعا خارجيا يتحدث عنه الشاعر من خلال أنا الذات، التي تهيمن على الخطاب الشعري في المستوى الظاهر والباطن كأن يقول الشاعر في قصيدة "الفن والحرية" والتي أهداها "لأنور كامل" ، الذي كان محور النص في هذه القصيدة، والتي توضح مدى تأثر الشاعر بأسلوب الحكي

قابلته على زهرة البستان في ليلة شبه عاصفة

كان يجرجر الزمن خلف ظهره

وكانت طفولته الملبدة بالسجن

وعندما كان يتذكر أربعينيات القرن المنصرم

.....

ورفاقه الذين ماتوا في السجن

أو انتحروا في المنافي

من كامل التلمساني

إلى جورج حنين

إلى رمسيس يونان

وشهدي عطية الشافعي

كان يدخل إلى عالم السريالية¹

حضور الشخصية في هذا الموقف، حضور أقرب ما يكون إلى الغياب، فلا يظهر صوتها مطلقاً، ويغلب الضمير (هو) على الخطاب (قابليته، كان يجبر الزمن، خلف ظهره، كانت طفولته) ، هنا يصف الشاعر حالة هذه الشخصية، ثم يستعيد الشاعر ذكريات الشخصية على لسان الراوي ، ليستحضر شخصيات أخرى، ليعبر من خلالها عن رؤيته، فأنور كامل، هو مؤسس مجلة "الفن والحرية" والتي كانت ذات توجهات سياسية كما كان لها جانب فني وتلك الشخصيات التي استدعاها الشاعر، رفقاؤه في النضال، فإن توظيف الشاعر لهذه الشخصيات أملت الأحداث الراهنة التي تشهد نضالاً مستمراً، ضد كل أشكال القمع التي يعايشها، العالم العربي.

2-1-3- الحديث إلى الشخصية:

وفي هذه القصيدة أيضاً يظهر فقط صوت الشاعر بوصفه راوياً، حيث يكون النص عبارة عن « مونولوج واحد طويل أو مجموعة منولوجات متعددة، لكن الخطاب الذي يعتمد على ضمائر الغيبة في "قصائد الحديث عن" يتحول إلى ضمائر المخاطبة في "قصائد الحديث إلى"، كما أن الخطاب الذي يتوجه إلى عامة القراء في قصائد النوع الأول، يتوجه في قصائد النوع الثاني إلى شخصية معينة يحددها النص بشكل مباشر"² أي أن الشاعر يستحضر شخصية معينة ليبوح من خلال الحديث إليها بما يختلجه، وليعبر من خلال هذا الحديث عن فلسفته ورؤاه، يقول الشاعر:

ما الذي يفعله محمد آدم في أرض أور

¹ الديوان، ص 449

² أحمد المجاهد، المرجع السابق، ص 315

يا صديقي نبوخذ نصر؟

إنه يغني عن الأفق مع أن الأفق كله معلق في كفه

وبين أزرار سترته

التي اشتراها ذات يوم من بائع خرده

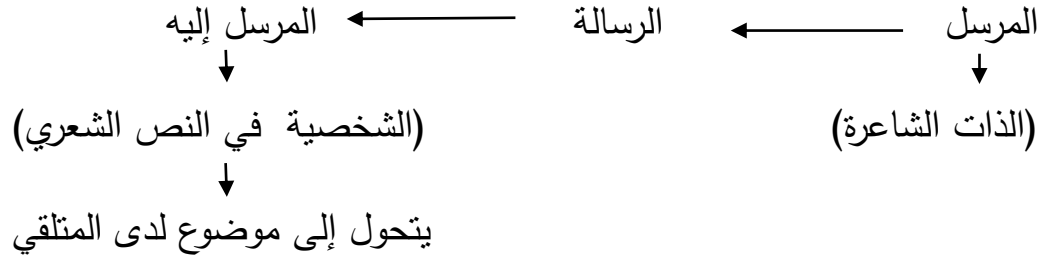
.....

ما الذي يفعله يا كزار حنتوش؟

إمه يبحث عن الله بالشخايل والدف¹

يتوجه الشاعر في هذا المقطع الشعري المقتطف من قصيد "عاهرة بابل المقدسة" بالحديث إلى (نبوخذ نصر - الشاعرين العراقيين - كزار حنتوش - سركون بولص)، في هذه القصيدة التي يستحضر فيها الشاعر العديد من الشخصيات المرجعية والأماكن الأثرية كجدارية "فائق حسن" يستهل الشاعر قوله بالاستفهام حيث يتساءل متوجهاً بالنداء إلى الملك "نبوخذ نصر" والذي يعتبر من أعظم الملوك في العراق باعتباره ملكاً عرف بالتسامح مع الديانات وتشييد المدن، حيث يقول يا صديقي "نبوخذ نصر"، فحرف النداء "يا" يشير إلى القرب، والصداقة هنا ترمز إلى ذلك التقارب الفكري الذي يراه الشاعر بينه وبين الملك نبوخذ نصر، يسأل ثم يجيب عن نفسه (ربما إنه يغني عن الأفق)، ثم يتوجه مرة أخرى بالنداء والاستفهام إلى الشاعر "كزار حنتوش" ثم يجيب عن نفسه أيضاً (إنه يبحث عن الله بالشخايل والدف)، يسعى الشاعر من خلال الحديث إلى تلك الشخصيات إلى البوح بمكنوناته، حيث تتحول الشخصية في الخطاب المباشر المرسل إليه إلى موضوع لدى المتلقي

¹ الديوان، ص 222



وفي قصيدة " برج مولاي عمر " والتي يوجه فيها الحديث إلى مريم بقالى، يقول:

سنستعمل معا الطاقة التي كان يستعملها ابن رشد

وهو يقف على شاطئ الأندلس

فيما هو يخلع نعليه على باب البيرة

وباب أبي الجنود

وساحة البيازين

وينظر إلى ساحة الحمراء بعينيه المبعثتين بالدم والتوتياء

وكوفيته التي اشتراها مؤخرا من اليهود¹

يتوجه الشاعر بالحديث إلى الشاعرة "مريم البقالى" ويدعوها لارتداء طاقة بن رشد، والتي ترمز إلى لباس أهل الأندلس في أوج الحضارة ويستحضر العديد من المعالم التاريخية الأندلسية كباب البيرة وساحة البيازين وباب أبي الجنود العتيق في المغرب، وهذه المعالم التي تحيل على الحضارة الأندلسية الإسلامية في أعز أيامها، ثم يقول (وينظر إلى ساحة الحمراء بعينيه المبعثتين بالدم والتوتياء)، وهنا يشير إلى قصر الحمراء الذي يعتبر آخر المعازل سقوطا في الأندلس، وما العينين المبعثتين بالدم والتوتياء إلا تعبيرا على تلك الحسرة والألم لما آلت إليه تلك الحضارة الإسلامية في أوجها، وفي قوله (كوفيته التي اشتراها مؤخرا

¹ الديوان، ص 468.

من اليهود) ففي هذا إشارة إلى الكوفية التي يرتديها الفلسطيني وفلسطين التي لا زالت أسيرة في يد اليهود.

3- الشخصية والاشتغال الاستعاري:

سنناقش في هذا المبحث التقنيات المستخدمة في صناعة الصورة الشعرية المعتمدة على توظيف المرجع، وسنركز بشكل خاص على التقنيات الحداثيّة مثل استعارة أسلوب اللقطة السينمائية المعتمدة على حركة الكاميرا كالمونتاج والسيناريو وعلى البلاغة الجديدة والاشتغال الاستعاري في الخطاب الشعري.

3-1-3- سينمائية الصورة الشعرية:

لقد استعارت القصيدة العربية المعاصرة العديد من الأساليب الفنية، من الفنون الأخرى، كاستعارة أسلوب الحوار من المسرح، وتوظيف المعطيات السردية للرواية الحديثة وغيرها من الأنماط الفنية التي استعارتها من الفنون الأخرى ووظفتها، وصولاً إلى فن السينما الذي استعارت منه أسلوب اللقطة السينمائية كالمونتاج والسيناريو وغيرها من أساليب، ويقصد بسينمائية الصورة الشعرية "ذلك البناء الشعري المشهدي الذي يعمل على الارتفاع بالمتلقي من نظام القراءة - سامع إلى نظام القراءة- مشاهد وذلك من خلال استنفاد أكبر ما يمكن من الثروة الدلالية الهائلة التي تحملها الصورة السينمائية نتيجة اختزالها المعقد لنظام علاماتي يكاد يكون لا منتهاياً ورصد مكونات هذه الثروة داخل الصورة السينمائية من ديكورات وإضاءة وظل وغير ذلك من اللوازم البصرية"¹ فالصورة السينمائية تتقاطع مع الصورة الشعرية في كون كل منهما علامة تصويرية.

¹ عبد الستار عبد الله صالح، وحمد محمود: المونتاج في ديوان محمود درويش (مديح الظل العالي)، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 9، العدد 3، ص 342

1-المونتاج السينمائي:

والمونتاج السينمائي هو « ترتيب مجموعة من اللقطات السينمائية على نحو معين بحيث تعطى هذه اللقطات -من خلال هذا الترتيب- معنى خاصا لم تكن تعنيه فيما لو رتبت بطريقة مختلفة أو قدمت منفردة»¹ وبهذا المعنى يصبح المونتاج « هو القوة الخلاقة في الحقيقة السينمائية، وأن الطبيعة تمدنا فقط بالمادة الخام التي يعتمد عليها التركيب»² فالمونتاج يعيد ترتيب اللقطات بحيث يصبح لها دلالتها الخاصة وفقا للأثر الذي يريد أن يتركه في المتلقي، ويتم ذلك عبر لقطتين متماثلتين لا علاقة بينهما أو لقطتين متناقضتين وغير ذلك ويتم كل ذلك وفق التأثير الذي يراد إحداثه في المشاهد. وقد أفاد الشاعر المعاصر من هذا التكنيك بأنماطه وأساليبه المختلفة، ولما كان المونتاج يؤدي بعض الأساليب التي تؤديها الأساليب الشعرية مثل "المفارقة التصويرية" التي تؤدي في القصيدة الحديثة الدور الذي يؤديه المونتاج القائم على التناقض في الفيلم، وإذا كانت "الصورة الشبيهة" تؤدي إلى حد ما دور المونتاج القائم على التماثل، فقد أفاد الشاعر المعاصر من النمطين الباقيين وهما المونتاج على أساس الترابط والمونتاج على أساس التوازي³، وسنعرض بعض تقنيات المونتاج :

أ-المونتاج على أساس الترابط:

كثيرا ما يقوم الشاعر بتقديم « عدد من اللقطات التي تبد متباينة في المستوى الظاهر لكنها مترابطة على صعيد التجربة الشعرية للنص إذ تكون بترابطها صورته الكلية»⁴ وقد لمسنا هذا الأسلوب عند الشاعر "محمد آدم"، حيث يقول في قصيدة " الأيدي الفسفرية":

¹ كارل رايس: فن المونتاج السينمائي، ترجمة أحمد المصري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1965، ص15، نقلا عن علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، ط4، القاهرة، 2006، ص215.

² المرجع نفسه، ص53-54

³ ينظر، المرجع نفسه، ص216

⁴ محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004) النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008، ص253

النوافذ

على باحة القطط النعسانة

التركسيات

فوق قصبة البحر

الأرغن في زريبة الخنازير

الصباحات الرائجة

في فم الحيوانات

الصراصير

تأكل الفحم

ذلك ما تعزفه الريح

على مدرج الكسل

والنمل¹!!

لقد ساهم ترتيب هذه الصور أو اللقطات على هذا النحو في احداث التأثير المطلوب، حيث توحى هذه العناصر أو الصور بالكآبة والتذمر والكسل، التي أراد الشاعر أن يثيرها في نفسية القارئ، وقد اعتمد في ذلك على «أسلوب المونتاج المبني على أساس الترابط بين اللقطات»² فكل لقطة تتضافر مع الأخرى، حيث تقدم كل لقطة من هذه اللقطات بعدا من أبعاد التجربة النفسية، على نحو ما تفعله اللقطة السينمائية.

¹ الديوان، ص 297

² علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 218

ب -المونتاج على أساس التوازي:

ويعني "تقديم حدثين متوازيين متداخلين بحيث تقدم لقطة من هذا ولقطة من ذلك على التبادل"¹ وقد استعار الشاعر "محمد آدم" هذا الأسلوب في قصيدة "اسكندرية كفاي" التي يصور فيها طفلا يبكي عن فقدان أمه التي أخذتها العاصفة، وهو يعتصر من الحزن والألم و ينظر إلى البحر، الذي يوحى بالدموع والحزن والشجن، وفي المقابل يمر من أمامه "سيد درويش"² الذي كان يعزف العود ويلاحقه المارة والمعجبين وهو يغني.

على طشت الغسيل وجدته يبكي

اذ أن أمه أخذتها العاصفة

.....

قريبا من البحر

وهو ينظر إلى المراكب الشراعية

وبوارج الإفرنج

وهي تعبر البحر المتوسط

.....

بينما كان سيد درويش يمر أمامه

على الرصيف المقابل

وهو يحمل بين ذراعيه المتوسطتين

¹ علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص221

² السيد درويش: فنان مصري، لقب بالبحر، مغني مصري وهو مجدد الموسيقى وباعث النهضة في مصر والوطن العربي ولقب أيضا "بفنان الشعب" (الإسكندرية، 1892-1923)

بعود موسيقى¹

يقدم لنا الشاعر لقطات متتابعة من الحداث المتوازيين في القصيدة، فمن خلال هذه الصور المتوازية استطاع الشاعر أن يرسم أو يصور لنا ملامح الحياة التي تبكي وتضحك، فمن جانب شخص يعتصر من الألم وحزين يقابله شخص يغني، وفي الوقت الذي كان المتألم وحيدا كان الذي يعزف محاطا بالكثير من الأشخاص، وتحيلنا القصيدة على مرحلة زمنية محددة من خلال استحضار شخصية الفنان "سيد درويش"، فمن خلال هذه التقنية استطاع الشاعر أن يصور لنا مشهدا من الزمن الجميل كما يطلق عليه، إلا أن الشاعر أراد أن يثبت أنه ما من زمن يخلو من الألم ومن قساوة الحياة واستطاع الشاعر أن يجمع بين لقب الشاعر "البحر" والبحر في الإسكندرية حيث بحر الفن كان يبعث الفرح في حين البحر الواقعي كان مبعثا للألم والحزن.

ج-المونتاج غير المرئي التوليف المتدفق الطولي:

في هذه التقنية لا يظهر القطع ما بين اللقطات ... وكذلك الأحداث متواصلة مع بعضها البعض، وأن عمليات القطع التي تتم ما بين اللقطات لا تكون مرئية للمشاهد (المتلقي)، فلا يشعر بذلك² فقد اشتغل الشاعر بهذا الأسلوب في قصيدة "جنيسارت" التي ورد فيها على لسان الراوي مجموعة من اللقطات المتناثرة التي تكون في مجموعها صورة متكاملة للميدان الميتا واقعي، حيث يقول:

في تلك الليلة

حيث وقف التلاميذ في انتظار السيد القادم على الماء

وفي فمه سمكة خضراء

¹ الديوان، ص 327-328

² ينظر، تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية، عمان - الأردن،

ط1، 2010، ص341

وبضعة أرغفة خبز معقوف من الشعير والذرة¹

يبدأ النص الشعري، بهذا الاستهلال، الذي هو عبارة عن تهيئة، لتحضير المتلقي لاستقبال اللقطات..، حيث يبدأ بتحديد الإطار الزمني والمكاني، والذي يبدأ من عتبة العنوان "جنسارت"، وهي بحيرة في الأردن، وفي "تلك اللية" في عتبة الاستهلال الإطار الزمني لتلك الأحداث

ورأى الناس شكل الحجارة، وهي تنشط على الأرض إلى نصفين
فيما أخذت الشمس تتفكك على البحر كقطع البلور والمرايا
بينما سالومي الجميلة التي عبرت نهر الأردن وفي يدها رأس يوحنا المعمدان
وصندله المعوج
وهي تستعرض أرديته الكتانية التي كان يتلفع بها
وأمام هيرودوس أنتيباس جلست هيروديا
وهي تكشف عن جسدها الحرير
وساقيها المطعمين بالزمرد والآس²

مجموعة
من
اللقطات

ثم في هذا المقطع يسرد الراوي مجموعة من الأحداث، والتي يشكل كل حدث منها على لقطة سينمائية مستقلة من حيث التصوير، لكن لا يلاحظ القارئ هذا الانفصال بطريقة مباشرة.

¹ الديوان، ص 308

² المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إذ ذاك صاحت امرأة من الوقوف
يا أيها السيد قل لي
ما هو شكل الأب الجالس هناك في السماوات
وما شكل جنته الموعودة
وهو لم يعد يعبأ
بكل تلك المجازر التي تحدث أمامه
أو يحرك ساكنا
على طول التاريخ
الإنساني¹

نهاية المشهد
(حديث الراوي)

تتميز القصيدة بوضوح الترسيم الفضائي مع طغيان البنية البصرية، من خلال لقطات موجزة تبدو كل لقطة منها مستقلة من حيث التصوير، لكن التوليف بينها بالتقطيع قد كشف عن الديكور وهيئته وطرارز محتواه، فالحيز الضوئي قد تقلص بعد أن راحت أشعة الشمس في التفكك، مما يوحي بحلول الظلام الذي يرمز بصورة استعارية إلى الجهل وتقابله الشمس التي ترمز إلى النور والتي راحت تتفكك، مما يوحي بعدم وضوح الرؤية ويشي بالشك والبحث عن الحقيقة الذي يظهر في الحركة الأخيرة التي تسأل فيها السيدة "المسيح عليه السلام" عن شكل الأب الاله، وعن شكل جنته الموعودة، وكيف لم يضع حدا لكل هذه المجازر على مر التاريخ البشري.

فالقصيدنة تنقسم إلى تهيئة (في تلك الليلة) وأربع لقطات، تفصل بينها أدوات الظرفية حيث تبدأ اللقطة الأولى من [حيث وقف...والذرة]، اللقطة الثانية [ورأى الناس...مرايا]، اللقطة الثالثة [بينما سالومي...التي كان يتلفع بها]، اللقطة الرابعة [وأمام هيروديس...والأس]، وفي الأخير ينهي المشهد بصوت السيدة، الذي يشكل البؤرة التي تشد القارئ في نهاية

¹ الديوان، ص 308

المشهد، فالقارئ لا يحس بتقطيع اللقطات حيث ظل الراوي الشعري يسرد صور المشهد بطريقة متسلسلة.

فالقصيدة تشكل مجموعة من اللقطات المستقلة من حيث التصوير، والتي تكون في مجموعها صورة متكاملة لميدان الأحداث التي تروي قصة معجزة "المسيح عليه السلام"، وهي معجزة المشي على الماء، وقصة قتل يوحنا المعمدان "النبي يحيا عليه السلام"

2- الصورة سيناريو:

تعد الصورة لب العمل الشعري لأنها تختزل رؤيا الشاعر، وقد تطورت وتنوعت مصادرها في القصيدة المعاصرة نتيجة لمعاصرتها لفنون كبرى كفن السينما، أي الصورة السينمائية (الصورة حركة)، وتعد (الصورة سيناريو) هي "الصورة الشعرية التي تتكئ على قصة في بنائها، فالسيناريو السينمائي "هو عملية اعداد القصة لتصبح فيلم وتحويلها إلى مناظر ولقطات، وتحديد التفاصيل بكل لقطة من ديكورات وتوقيت، وغير ذلك مما تستلزمه عملية تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد" ¹ إذ يقوم السيناريو بوصف المشهد بتقسيمه من خلال توزيعه لهذا المشهد إلى مناظر "والمنظر هو أي شيء يحيط بالحدث ويظهر خلفه" ² وقد اشتغلت القصيدة العربية المعاصرة على تقنية السيناريو في مظهرين أساسيين :

المظهر الأول: وفيه تقسم القصيدة إلى مشاهد أو لوحات كما يتم ذلك في السيناريو السينمائي

المظهر الثاني: وفيه تضطلع القصيدة بوصف المكان والزمان، وهيئة الممثلين، وحالاتهم

¹ علي عشييري زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة، ص 221

² صلاح أبو سيف: كيف يكتب السيناريو، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1981، ص 23.

النفسية وهو ما يعرف بتخطيط المناظر¹

ومن شواهد المظهر الأول مجمل النموذج الذي نحن بصده من ديوان "درب البرابرة" والمتمثل في قصيدة "القصيدة السوداء"، فقد قسمت هذه القصيدة إلى مشاهد حيث تفصل بين كل مشهد ومشهد علامة ترقيم صريحة متمثلة في علامة [] المربع المرقم ما يقابل ترقيم المشاهد في السيناريو السينمائي إذ " يجري التوليف عمليا بفضل أرقام تقطيع شريط السيناريو"²، فالقصيدة مرقمة من [1] إلى [33] هذا من الناحية الشكلية أما من الناحية النصية فلا بد لنا أن نأخذ مشهدا من مشاهد الديوان كمثال على هذا المظهر، وخير مثال على ذلك

[30]

جاءوا مع الفجر	}	الزمن هو الفجر
أخذوا كتبهم ورموها إلى النار		المشهد الأول
فقاؤا أعين النهار بالرصاص		مجموعة
وساقوا الكلمات إلى الذبح		من الأحداث
وأحرقوا اللغة على الأرصفة		

¹ عبد الستار وحمد محمود، المونتاج في ديوان محمود درويش (مديح الظل العالي)، ص 356.

² المرجع نفسه، ص نفسها

وقالوا لكناس الشوارع
لم يعد هنا زمن الأغاني
سنعمل من الأمعاء كراسات للريح
ومن الفجر سيارة إسعاف لـ ...
مادونا الجريحة
ومن الكلمات بطاريات رائعة للأسلاك الشائكة
زمن الشعر سيارات لدفن الموتى
ارفعوا الغناء عاليا
أنتم
يامن تسكنون هناك
في المقابر الخلفية
للزمن!!¹

المشهد الثاني

أحداث أخرى

يبدأ المشهد بتحديد الإطار الزمني (جاؤوا مع الفجر)، ثم يمر المشهد بست لقطات لكي يكتمل، والشخص الذين يتحركون في هذا المشهد مجهولون (هم) مما يعطي دلالة رمزية توحى بالاستنكار والقلق المتأني من المجهول (هم) الذي سيطر على المشهد، ومن خلال معاينة المشهد نجد أن الراوي الشاعر ظل الباث الوحيد لمسار الحركة في المشهد الشعري، حيث اوجز كل لقطة في سطر (قطعوا أصابع الأطفال / أخذوا كتبتي ورموها إلى البحر/ فقأوا عين النهار بالرصاص)، فاللقطات هي عبارة عن جمل فعلية، فهي بذلك توجز الواقع الشعري، فالشاعر يمثل مراحل المشهد من خلال جملة المختصرة لأن كاتب السيناريو "ينطلق من موجز القصة"² ويستطيع الشاعر أن يوجز ذلك، كما في هذه اللقطات على أن "يوجد بؤرة تتوزع على أجزاء مثل هذا الإيجاز، أي تستدعي التفكير والتخيل للجزيئات الداخلة في تكوينه"³ وفي هذا المشهد نجد البؤرة في نهايته وهي اللقطة الصوتية الساخرة

¹ الديوان، ص 146

² عبد الستار عبد الله الصالح، وحمد محمود، المونتاج في ديوان محمود درويش (مديح الظل العالي) ص 357

³ المرجع نفسه، الصفحة نفسها

التي تبدأ من (أنتم يا من تسكنون هناك في المقابر الخلفية للزمن!!)، حيث ينتقل الشاعر من بث أحداث السيناريو إلى توجيه الخطاب للمتلقي من خلال الضمير أنتم، بالسخرية من الحياة التي نحيها، والتي شبه فيها البيوت بالمقابر الخلفية للزمن أي أنه لا حياة لمن لا يملك سيادته ولا يستطيع حماية من يرعاهم وهذا ما تعجز عنه الدول العربية، التي تحيا تحت وطأة السيطرة والاحتلال والاستلاب بكل أشكاله، وما يمارسه الغرب وما تمارسه أمريكا التي رمز لها بشخصية مرجعية متمثلة في شخصية المغنية الشهيرة "مادونا" فالشعوب العربية مفتونة بهؤلاء المشاهير الذين أصبحوا مثل المخدر لمشاعرهم وأفكارهم.

وقد أفادت القصيدة المعاصرة من التقنيات السينمائية في رسم وتشكيل الصورة الشعرية وقد استطاع الشاعر "محمد آدم" من خلالها أن ينتقل بالقارئ (المتلقي) لنظام المشاهدة، مما عمق الرؤيا وزاد من واقعية الأحداث.

3-2- الاشتغال الاستعاري:

لقد شغلت الاستعارة مكانة هامة في الدراسات البلاغية القديمة والحديثة على حد سواء، فلقد مثلت الاستعارة في البلاغة القديمة قضية لغوية مرتبطة بالخيال الشعري والزخرف البلاغي، وتعتبر في البلاغة الجديدة آلية هامة نوصل من خلالها أفكارنا وأحاسيسنا، "فهو حاضر في كل مجالات حياتنا اليومية"¹ وقد أثبتت الدراسات التي قام بها جورج لايكوف وجونسن، أن "الاستعارة ليست مظهرا لغويا صرفا بل تكون مظهرا ثقافيا عاما تتأثر به اللغة كما تتأثر به سائر المظاهر الأخرى"² أي أن الاستعارة لا تقوم على التشبيه وإنما على التشكيل وإن ما يصطلح عليه تقليديا بالاستعارة، ليس إلا تجليا للاستعارة الذهنية،

¹ جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيها بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط2، دار

البيضاء المغرب 2009، ص 15

² المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أي أننا نشكل فهما وتصورا معينا عن ظاهرة التفكير، ونشكل بنية التصور من خلال ظاهرة البصر المادية¹، ومن هنا نتساءل كيف تشكلت الاستعارات في "ديوان درب البرابرة"؟

3-2-1- الاستعارة التصويرية:

رغم حضور الاستعارة التصويرية في الكلام اليومي والعادي، إلا أن الشعراء لهم أسلوبهم الخاص في التعامل مع هذه الاستعارات، حيث تتفرد لغة الشعر وتسمو بشذوذها، وبطريقة تعامل الشعراء مع هذه الاستعارات، يقول الشاعر:

وأن ما قطعناه من مسافة غير كافية

لم يكن إلا استراحة قصيرة لمحارب صغير

وفي نوبة جنون عاتية قرر أن يخوض كل تلك المعارك الضارية

وأن الزمن ذلك الوحش الضريع سيتوقف بعرباته الإسفنجية

وعرائسه الماريونيتية سوف يتوقف ولمرة أخيرة

أمام سواحك الأبدية لجسمك الذي لا ينقال ولا يكتب لا شيء

إلا ليغني أغنيته الأخيرة

عن الربيع

الذي أخذ يزهر تحت نعليك²

لقد وظف الشاعر في هذا المقطع توليفة من الاستعارات الوضعية، وهي استعارة "الحياة سفر" و"الحب حرب" وقد مزج بين الاستعارتين في هذه الصور (وأن ما قطعناه من مسافة غير كافية- لم يكن إلا استراحة محارب صغير-وفي نوبة جنون قرر أن يخوض كل تلك المعارك الضارية)، كل هذه العبارات التي تدل على معجم الحرب والسفر، حيث يصف الشاعر علاقته بحبيبته بأنها لم تكن علاقة طويلة، وذلك في قوله "ما قطعناه مسافة قصيرة"

¹ ينظر، عبد الله الحراسي: الاستعارة تجربة العقل المتجسد، عرض لمسار الفلسفة التجريبية (1980-1990)، مجلة

نزرى، العدد 20 أكتوبر، 1999، على موقع www.Nazwa.com، 2022/04/22، 15:00.

² الديوان، ص 74

أي أنهم عاشوا معاً مدة زمنية قصيرة، ويمكن أن نوضح هذه الاستعارة من خلال هذا المخطط:

استعارة الحب حرب:

المجال المصدر	المجال الهدف
- الحرب	- الحب
- المحارب	- المحب
- المعارك	- العقبات التي تواجه المحبين

3-2-2 الاستعارة الأنطولوجية:

نكون "هذه الاستعارات نتيجة لتجاربنا مع الأشياء الفيزيائية (وبخاصة أجسادنا) مصدراً لأسس استعارات أنطولوجيا متنوعة"¹، أي أنها تعطينا طرقاً للنظر إلى الأحداث والأنشطة والإحساسات على أنها كيانات ومواد.

أ- استعارة الوعاء:

ينظر الشاعر للزمن على أنه وعاء يمكن تعبئته بالمشاعر والأحاسيس التي تتحول في هذا النص الشعري إلى مواد، يعبئها فيه يقول:

لماذا نفتش عن الضوء بأصابعنا التي تعبت من الجنون واليأس

في سنواتنا المعبأة بالخوف

يهتف الأرق

¹ جورج لايكوف ومارك جونسن: المرجع السابق، ص 45.

على طرف منجل

اسمعيني أيتها السماء¹

فالسنوات تحولت إلى وعاء، وهنا كما نلاحظ، قد جمع الشاعر بين توليفة من الاستعارات، فنجد التشخيص في "يهتف الأرق"، واستعارة الكيان في قوله "أصابنا التي تعبت من الجنون واليأس"، وهذا ما يختلف فيه الشعر عن الكلام اليومي.

ب- استعارة الكيان والمادة:

يظهر لنا الشاعر نوعاً آخر من الاستعارات الحاضرة في حياتنا اليومية والتي تصور الأحداث والأنشطة والأحاسيس والأفكار على أنها كيانات ومادة، يقول في قصيدة "محطة مصر"

أنا محاصر مثل بصلة ناشفة
ومركون على الرصيف مثل كلب يعوي
من يعبأ بي

.....

لا أحد

سوى روعي التي تتآكل بفعل الإهمال والندم²

يصور الشاعر ذاته على أنها شيء مادي يتآكل، فالإهمال والندم مثل الأصيد الذي يؤدي إلى تآكل المادة، فالشاعر في حالة من اليأس والوحدة فهو لم تتآكل روحه فحسب، بل هو محاصر كبصلة ناشفة، ومركون ككلب على الرصيف، فالشاعر يصف مدى معاناته ومدى شعوره بالألم الذي أدى إلى تآكل روحه.. فهذه الصور توحى بالحالة النفسية الصعبة، التي تصارعها الذات الشاعرة، والتي جسدتها هذه الصورة الشعرية.

¹ الديوان، ص 60

² المصدر نفسه، ص 396

ج-التشخيص:

التشخيص أداة استعارية شائعة في الأدب، حيث يقوم الشعراء في الكثير من الأحيان بإسناد خصائص بشرية إلى أشياء غير بشرية، ويعرف على أنه « مقولة عامة تغطي عددا كبيرا من الاستعارات حيث تنتقي كل منها مظاهر مختلفة لشخص ما أو طرقا مختلفة لنظر إليه، وما تشترك فيه كل هذه الاستعارات ... أنها تسمح لنا ان نعطي معنا للظواهر في هذا العالم عن طريق ما هو بشري»¹ وسنعرض بعض الأمثلة الشعرية التي تشخص إحدى التصورات المجردة كالزمن، وقد تكرر هذا في العديد النصوص الشعرية في ديوان "درب البرابرة" ومن ذلك :

لم يكن الغبار هو سيد الموقف تماما

ولكنها كل تلك البسالة المطفأة العينين هناك على شاطئ روميل

حيث يتجول النسيان بحرية

وهو يبدل ثيابه الوسخة بالمجنزرات

والديابات

والكمادات الواقية من الغازات السامة

ومن خلفه يقف العام

1945

كشاهد ضرير

على قيامة الدم²

يشخص الشاعر في هذا النص الشعري مجموعة من التصورات المجردة كالبسالة،

والنسيان، والزمن الذي يحيل عليه العام 1945.

¹ جورج لايكوف ومارك جونسون: الاستعارات التي نحيا بها، ص 52.

² الديوان، ص 47

فالبسالة يصورها كامرأة عمياء، فهنا الشاعر صور المجرد في صورة المحسوس، حيث يقول (البسالة المطفأة العينين) وهنا البسالة ترمز إلى هؤلاء الجنود الذين ضحوا بأرواحهم، أي أن تلك البطولة ماهي إلا عمى، وان لا شيء يستحق الموت من أجله، الذين ضحوا من أجلهم لا يستحقون، وفي هذا إشارة إلى القائد "روميل" الذي قاتل بكل بسالة في جيش "هتلر" ليكون الموت والخيانة هي مكافأته (وخلف كل هذا يقف العام 1945 كشاهد ضرير) وهنا يشبه الزمن بشخص أعمى يشهد على الأحداث، ويصور الشاعر النسيان في صورة شخص دنيء يبدل ثيابه المتسخة بمخلفات الحرب من مجنزرات ودبابات، فالفاعل الافتراضي هنا هو النسيان، والنسيان والأفعال التي نسبت إلى هذا الفاعل، هي أفعال إنسانية محضة (يتجول، يبدل ثيابه) ومن خلال هذه الانزياح اللغوي، الذي يخرق العلاقة الاعتيادية بين الفعل وفاعله، تتشكل هذه الاستعارة الأنطولوجية (التشخيص).

يصور الشاعر في مقطع آخر اليأس على أنه شخص يحمل فأسا، ويقطع روحه إربا، يقول:

على الرصيف المقابل

للإنسانية المعطلة

على سن إبرة!!

كنت أصغي إلى اليأس

وهو يمسك بقواريره وفأسه

كي يقطع روعي إربا

إربا¹

يشبه الشاعر اليأس الذي هو حالة شعورية تنتاب الإنسان في مواقف محددة، بقاتل يحمل فأس، ويقطع روحه إربا، أي أن قسوة اليأس الذي يجترح مشاعره، يشبه في حدته أداة

¹ الديوان، ص 356

حادة تقطع روحه، حيث يواصل الشاعر تشخيص حالته النفسية، حيث يقول في مقطع آخر من القصيدة:

وداعا يا صديقتي الجميلة

ويا إنسانيتي المبتسرة

التي لا تعباً سوى بالرب وأمثاله¹

فالإنسانية والتي هي صفة، تنسب إلى كل البشر يشخصها الشاعر، ويجعلها كيانا مستقلا له حق التصرف والقرار، وهنا يشبه إنسانيته بالشخصية الغير مبالية التي لا تعباً الا بالرب وأمثاله، أي كل ما يملك عليها سلطة، فالشاعر يرى أن الإنسان مقيد بهذه الإنسانية وهي مبتسرة، أي غير مقنعة، فالشاعر غير مقتنع بالوجوده

لقد حققت الاستعارات التي وظفها الشاعر في نصوصه الشعرية بعدها الدلالي والجمالي، حيث تشكل كل استعارة مخزونا دلاليا لا متناهيا، يستقبله كل قارئ بمرجعياته، وبخلفيته التأولية.

المبحث الثالث: تشكيل المكان في بنية النص:

للمكان أهمية كبيرة في الكتابة الشعرية "فليس ثمة نص شعري عميق وثير لا ينطوي على مكانية ما، لأن الرؤيا الشعرية للنص مهما ابتعدت عن حساسية المكان وحضوره وتجلياته وغالت في تحليقها التأملية والصوفي الخارق للأبعاد والحدود والمجالات، فلا بد من حضور مكاني معين، وحضور يشحن النص لنزعة إنسانية وارتباط جمالي يحيله على أرضية ما يستند إليها، أو مناخ ميداني يتنفس حضوره ووجوده الجمالي والفكري خلاله"²

وقد وصل "غاستون باشلار" Gaston Bachelard "الذاكرة بالمكان، فعلاقة الإنسان بالمكان علاقة حميمة وهذا ما تثبته الأعمال الأدبية والشعرية بشكل خاص، لذا يرى أن

¹ الديوان، ص 357

² محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري - الصناعة والرؤيا، دار نينوا للدراسات والنشر، دمشق سوريا، 2011، ص 25.

"المكان هو الذي يجسد الزمن ويثبت الذكريات"¹ ولهذا فللمكان حضوره الخاص في الأعمال الشعرية، وخاصة عند الشاعر العربي، الذي تغزل بالطلل منذ بدايته الأولى.

1- المكان في العتبة النصية:

تعد العتبة النصية من أهم التصورات النقدية الحديثة، التي لا يمكن لأي دراسة تسعى لقراءة أي نص تفاديها وذلك "لفرط الحضور البنائي والجمالي والسميائي العميق الذي تتمظهر فيه العتبات بوصفها موازيا للنص الأصلي الذي يمثلته المتن"² وبما ان الإشكالية التي تواجهنا في مقارنة العتبة (العنونة الشعرية) للديوان هي البحث عن ظلال العنوان في المتن، فلفظ "درب البرابرة" التي انتقاها الشاعر والتي شكلت بؤرة ومركزا يشد إليه باقي أجزاء النص، والذي يوحي فيه العنوان برغبة في إيجاد نص أصيل يعيد للمرجع حضوره ويغري القارئ بوجود خطاب تاريخي يسافر به إلى أعماق الذاكرة، وهذا ما يتبدى لنا من خلال متن الديوان الذي كان حافلا بنصوص تشيد بالذاكرة البربرية والأمازيغية والرومانية من خلال استحضار مدن وأماكن وشخصيات مرجعية، كما أن العنوان يحمل تسمية قصيدة من قصائد الديوان نفسه، قصيدة "درب البرابرة". وقد لا يكون للعنوان الشعري أي صلة بظاهر النص، كما يمكن أن يفتح على عدة دلالات فينتيه القارئ بين العنوان والنص لأنه يمثل "علامة اختلافية عدولية يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات والتنبؤات حول محتوى النص"³ وسنتتبع دلالات العنوان من خلال القصيدة التي تحمل العنوان نفسه في المتن.

¹ GASTON BATCHLARD. LA POETIQUE DE L'ESPACE, PRESSES UNIVERSITAIRES DE France, 3^e, QUADRIGE-PUF, page 28

² المرجع السابق، الصفحة نفسها

³ الطاهر رواينية: شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد القديم، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار عنابة، 1995، ص141

2- بنية المكان الاستهلاكي:

ينفتح الفضاء النصي في قصيدة "درب البرابرة" على بنية استهلال تشتغل على حساسية المكان في محور واقعي من محاوره، إذ يتشكل الفضاء الشعري استناداً إلى معطى مرجعي ويأخذ من واقعية الحال المكانية جزءاً كبيراً من فضاءه التشكيلي.

في "درب البرابرة"

حيث يسكن الصاغة والنخاسين

وضاربوا الوداع والدفوف

وبئاعي الأغنام والزبل

اطل الله على العالم ذات مرة¹

إذ يشير المكان المعين المجرور (في درب البرابرة) إلى مرجع واقعي، فدرب البرابرة من أشهر الشوارع في القاهرة، وتفتح الإشارة المكانية على مجال رؤيوي ودلالي آخر، يرتبط بالمنظور التاريخي، حيث تحمل كلمة "البرابرة" مدلولاً تاريخياً ارتبط بالحضارة الرومانية التي أطلقت هذه التسمية على الشعوب التي استعمرتها، والتي لم تكن قد بلغت الحضارة بالمفهوم الروماني، وأطلقت هذه التسمية بشكل خاص على شعوب شمال إفريقيا من الأمازيغ، كما يمكننا أن نعتبر الدرب نحوياً مبتدأ وعلى المتلقي أن يضيف الخبر.

3- بنية المكان الرمزي:

المكان الشعري المنسوخ عن المكان الواقعي، ينفصل عن مرجعه انفصلاً كلياً، وتشتغل منظومته السردية على وفق رؤيا جديدة لا علاقة لها بالرؤيا التي تنعكس من واقعه، إذ يدخل في النطاق الرمزي الذي ينطلق من المرجعية الأولى للمكان (التاريخية والدينية) ليحوّله إلى رمز لالتقاء الحضارات والديانات، حيث يقول:

في درب البرابرة

¹ الديوان، ص 415.

.....
أطل الله على العالم ذات مرة
وأمسك بيده بخيوط الكرة الأرضية
وقال هنا سوف أقيم مسجدا
وهناك سوف أبني كنيسة
وفوق هذه الصخرة بالذات
سوف أبني خيمة هائلة للرعاع

وسوف يأتي الرجال والنساء ليشهدوا منافع لهم¹

ففي قول الشاعر أطل الله على العالم وأمسك بخيوط الكرة الأرضية، فهنا تتبادر إلى ذهن القارئ تلك الصورة التي تجسد الذات الإلهية وتعطيها بعض من صفات البشر وهي الإمساك بالأشياء، لكن ما يثير انتباه القارئ أكثر هو تلك الخيوط التي ترمز إلى مركزية المكان حيث أن كل الكرة الأرضية حملت من هذه المنطقة، وفي هذا عودة للمقولة الشهيرة مصر أم الدنيا، فالشاعر أعطى لهذا المكان بعدا دلاليا آخر، باعتباره رمزا وبهذا أضحى المرجع في النص ذو أبعاد متعددة بعيدا عن بعده المرجعي الواقعي الراهن، كسوق شعبية لبيع زينة الأعياد.

شكل المكان بعدا هاما من أبعاد التجربة الشعرية، ذلك أنه يعمق الإحساس بالزمن ويزيد من واقعية الأحداث في ذهن القارئ، ويشحن النص الشعري بدلالات متعددة تفتح الأفق للقارئ وتقرب الرؤيا.

¹ الديوان، ص 415-416

خاتمة

وفي ختام دراستنا، خرجنا من تحليلنا لنصوص للشاعر "محمد آدم" بمجموعة من النتائج هي كالآتي:

- الإبداع هو تفاعل بين مدركات الذات، ومخزونها الفكري والثقافي، وتشكل المرجعيات الثقافية، رافدا هاما من روافد التجربة الشعرية.
- اعتبار الفلسفة مرجعا هاما وخصبا أثرى النصوص الشعرية لمحمد آدم، وقد طغت الفلسفة الوجودية والفكر العدمي والعبثي على لغته الشعرية.
- امتزاج الرؤيا الشعرية عند آدم بالفكر الصوفي السوربالي، وخاصة صوفية الجسد التي تفرد بها في قصائده، فقد أعلى الشاعر محمد آدم من مقام الجسد في قصائده وأعطاه مكانة مقدسة.
- كثيرا ما مزج الشاعر بين الجسد الأنثوي والعالم، حتى لنتماهى تضاريس العالم وفضاءه بهذا الجسد، فشكلت الطبيعة والجسد، مناهل يستوحي منها الشاعر رموزه، ويخضعها لقناعاته الفكرية ورؤاه الفلسفية.
- حضور المرجع الأسطوري بقوة في شعر محمد آدم، حتى أنه استطاع أن يشكل أساطيره الخاصة من خلال أسطرت الأفعال والأشياء.
- وكز الشاعر في توظيفه للأسطورة على الجانب الميتافيزيقي، ولعل هذا يعود إلى خلفيته الفلسفية، وأثر الفلسفة الوجودية، وقد عمد في توظيفه للنصوص الأسطورية، إلى الامتصاص الكلي للنص حتى أننا لا نستطيع أن نميزه من شدة التماهي.
- امتلاء النصوص الشعرية بالمرجع التاريخي، فلا يكاد نص شعري يخلو من حدث أو شخصية أو مكان تاريخي يحمل في طياته العديد من القصص والعبر.
- عيش الشاعر قلقا فكريا ووجوديا لم يجد له أجوبة شافية في النصوص الدينية، مما أدى به إلى إعادة طرح أسئلة وجودية حول الحياة والموت والبعث، متجاوزا بذلك

حدود قداسة الخطاب الديني، حتى إن هذا التجاوز يصل إلى التجرؤ على الذات الإلهية، والكتب المقدسة.

- تراوح مستويات توظيف المرجع في النص الشعري بين الامتصاص والإمحاء، مما أعاد بعث النصوص الغائبة، وإعادة إحيائها في النص الشعري.
- شغلت قصيدة الشخصية حيزاً هاماً في الديوان الشعري، وقد تعددت أنماط توظيف الشخصية، وأليات استدعائها. وقد استطاع الشاعر من خلال الراوي السردى أن يعول على تعدد الأصوات، والتعبير عن رؤاه الفكرية، وهواجس الذات.
- شكلت الشخصيات المرجعية أفقاً، عبر الشاعر من خلالها عن رؤاه، مستفيداً من أبعادها الدلالية والفنية، واستطاع أن يعيد قراءة التاريخ والماضي على لسانها، أو محاوراً لها، أو متحدثاً عنها.
- استفادة الشاعر من التقنيات الحديثة في تشكيل الصورة الشعرية، وخاصة تقنيات الصورة السينمائية، من مونتاج، وسيناريو، واستطاع أن ينقل القارئ إلى نظام القراءة مشاهدة، مما عمق الرؤيا مما زاد من جمالية الصورة والأحداث.
- كان للبلاغة الجديدة حظها الوافر في الخطاب الشعري لمحمد آدم، حيث عمد الشاعر إلى الاشتغال الاستعاري، كما وظف العديد من الاستعارات الوضعية في نصوصه الشعرية.

وفي الختام نرجو أن نكون قد أحطنا ولو بجزء قليل مما سعيينا له في هذه المذكرة، ويبقى الديوان مجالاً خصباً للبحث يمكن دراسته من عدة جوانب ولا يمكن بأي حال من الأحوال استيعاب جميع إمكاناته النصية، وحصر أبعاده.

قائمة المراجع والمصادر

- القرآن الكريم

- الإنجيل

قائمة المصادر:

- ابن العديم، كتاب بغية الطلب في تاريخ حلب، ج 10، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، د س.

- محمد آدم، درب البرابرة، نصوص شعرية، دار البدائل للنشر والتوزيع، ط 1، مصر، 2013.

قائمة المراجع العربية:

- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الأفاق الجزائر، ط 1، 1999.

- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العليا، للثقافة، د ط.

- أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقى، ط 2، بيروت، 1990.

- ——— زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 5، بيروت، 1986.

- ——— سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، ط 1، بيروت، 1975.

- آمنة بلعلی: تحليل الخطاب الصوفي، في ضوء المناهج المعاصرة، الأمل للطباعة والنشر، ط 3، تيزي وزو - الجزائر، 2009.

- آمنة بلعلی، عبد الله العشی: فقه الشعر من سؤال الشكل إلى أسئلة المعنى، ميم للنشر، ط 1، الجزائر، 2019.

- أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين الشمس، ط 1، القاهرة، 1975.

- تيسير محمد الزيادات، توظيف القصيدة العربية المعاصرة لتقنيات الفنون الأخرى، دار البداية، عمان - الأردن، ط 1، 2010.

- جبرى إبراهيم جبرى، الأسطورة والرمز، دار الحرية للطباعة، د ط، بغداد، 1983.
- جمال مباركي، التناص وجمالياته، في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداعات الثقافة، (د.ط)، الجزائر، 2003.
- حسن عز الدين البنا: الشعرية والثقافة، مفهوم الوعي الكتابي وملاحمه في الشعر العربي القديم، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2003.
- خليل موسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، 2003.
- راوية يحيى، من القصيدة إلى الكتابة، أطروحة دكتوراه، إشراف: صلاح يوسف عبد القادر، جامعة مولود معمري تيزي وزو، قسم اللغة العربية وآدابها، 2010.
- رجاء عيد، لغة الشعر (قراءة في الشعر العربي الحديث)، منشأة دار المعارف، د ط، الإسكندرية، 1985.
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 1999.
- سمير سحيمي وآخرون: لكتابة والذاكرة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان، زينب للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 2018.
- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت لبنان، 1995.
- عبد الرحمن التمار، مرجعية بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2013.
- عبد الرزاق الورثاني: مفهوم الأسلوبية عند جاك إيسن، مجلة القلم، العدد 10، تونس، 1977.
- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، منشورات دار القدس، ط1، وهران - الجزائر، 2009.
- عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010.

- عبد الله العشي، السندباد المعاصر (دراسة تطبيقية في نموذج شعر حدائي)، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية / ج1، جامعة باتنة، الجزائر، 1994.
- عبد الله القصيمي، هذا الكون ما ضميره، الانتشار العربي، ط2، بيروت، 2001.
- عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2007، 374.
- علي آيت أوشن: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، الدار البيضاء، 2000.
- علي عشيبي زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر و التوزيع والتصدير، ط4، مصر، 2002.
- ——— استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، 1997.
- محمد الصفرائي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004) النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008.
- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، 1979.
- محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1991.
- محمد صابر عبيد، التشكيل الشعري- الصناعة والرؤيا، دار نينوا للدراسات والنشر، (د ط)، دمشق سوريا، 2011.
- محمد عبد المطلب، مناورات شعرية، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1996.
- محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي المعاصر، دار الكتاب الجديد، بيروت لبنان، ط1، 2003.
- محمد يعيش: شعرية الخطاب الصوفي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سايس، فاس، 2002.

- منذر عياش، اللسانيات والدلالة "الكلمة"، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب - سوريا، 1996.

- نبيل رشاد سعيد، اللامعقول في الفلسفة الوجودية، مجلة الأستاذ، العدد 66، مجلد1، كلية الدراسات الإنسانية النجف، 2017

قائمة المراجع الأجنبية المترجمة:

- إليزابيت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتب منيمنة، بيروت، دس.

- جورج لايكوف ومارك جونسن: الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، ط2، دس.

- رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد والي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1988.

- سارة ميلز، الخطاب، ترجمة عبد الوهاب علوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة مصر، 2016، ط1.

- فريدريتش فون ديلاس، الحكاية الخرافية، دار القلم، ترجمة نبيلة إبراهيم، ط 1، بيروت، 1973.

- كارل رايس: فن المونتاج السينمائي، ترجمة أحمد المصري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1965.

قائمة المراجع باللغة الأجنبية:

- GASTON BATCHLARD. LA POETIQUE DE L'ESPACE, PRESSES UNIVERSITAIRES DE France, 3^e, QUADRIGE-PUF

المجلات:

- أية حسني، ليليث ساكنة الجنة الأولى وشريكة آدم قبل حواء، رصيف 22، <https://raseef.net>، الجمعة 8 ديسمبر 2017، 12:51.
- بوعيشة بوعمار، القناع في الشعر العربي المعاصر، مجلة الحقيقة، العدد 41، www.asjp.cerist.dz، 2022/04/15، 13:00.
- حسن حماد: العبث الكوني والتمرد في شعر محمد آدم، مجلة فصول، العدد 100، 2017،
- رياض بن يوسف، الشعر والنسق الأنطولوجي، مجلة الموقف الأدبي السورية، العدد 537، كانون الثاني، 2016.
- صلاح أبو سيف: كيف يكتب السيناريو، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1981.
- الطاهر رواينية: شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد القديم، ملتقى السميائية والنص الأدبي، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار عنابة، 1995.
- عبد الستار عبد الله صالح، وحمد محمود: المونتاج في ديوان محمود درويش (مديح الظل العالي)، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد 9، العدد 3.
- عبد الله الحراصي: الاستعارة تجربة العقل المتجسد، عرض لمسار الفلسفة التجريبية (1980-1990)، مجلة نزرى، العدد 20 أكتوبر، 1999، على موقع www.Nazwa.com، 2022/04/22، 15:00.
- عماد حسيب محمد إبراهيم: أطياف محمد آدم وعلاقة التجاوز النصي، مقارنة تأويلية في ديوان كل هذا الليل، مجلة فصول العدد 100.
- محمد سليم شوشة، شعرية الأسطورة وتشكلاتها عند محمد آدم، "ديوان درب البرابرة" نموذجاً، مجلة فصول، العدد 100.
- نبيل رشاد سعيد، اللامعقول في الفلسفة الوجودية، مجلة الأستاذ للعلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 1، عدد 220.

- هوبرت ريد، الشعر الحلم والأسطورة، ترجمة قاسم عبود، مجلة الآداب نقلا عن الدكتور أنس داوود الأسطورة.

المعاجم:

- Paul ROBERT, le nouveau petit, ROBERT(nouvelle édition) éd le ROBERT, Paris, 1993,
- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط (باب الخاء)، دار الدعوة، مجمع اللغة العربية، ط4، القاهرة، 2004.
- ابن منظور: لسان العرب، المجلد السادس، دار صادر، ط1، بيروت، 2003.
- أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم ابن منظور، لسان العرب، الجزء الرابع، دار صادر، ط2، بيروت، 2002.
- الزمخشري: الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الآخرين في وجوه التأويل، تحقيق وتعليق، محمد مرسي عامر، دار المصحف، القاهرة، دت، ج 56، ص 125، نقلا عن عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب السردى وقضايا النص، منشورات دار القدس، ط1، وهران-الجزائر.

مواقع إلكترونية:

- إمام فرحات، نبوخذ نصر الثاني، وعمارة حدائق بابل المعلقة، (605- 562)، مجلة أوراق ثقافية، www.awraqthaqafa.com تاريخ الاطلاع 2022-6-17:13،
- <https://www.orthodox-saints.com> ، تاريخ الاطلاع: 2022-5-19، 14:20،
- www.youtube.com
- أبو علي لغزيوي، البعد الفلسفي في شعر محمد بلمو، على الموقع: www.alittihad.infoK ، تاريخ الاطلاع: 2020/06/22، 12:30.
- أشرف الحزمري، الدهشة الفلسفية واليقظة الصوفية، الحوار المتمدن، على الموقع: <https://www.m.ahewar.org> ، 2022/05/30، 15:30
- أية حسني، ليليث ساكنة الجنة الأولى وشريكة آدم قبل حواء، رصيف 22، www.aseef.net,propose ، 2022/06/15، 12:51.

- محمد آدم، ندوة إعلامية، النادي الأدبي علمانيون، "جماليات العبث في شعر محمد آدم"، 16juin2022,06:28
- محمد بلقان: قراءة في مفهوم الخطاب وخصائصه عند العرب والغرب، مقارنة نظرية، جامعة وهران 1 أحمد بن بلة، [articlehttps://www.esjp,cerist,dz](https://www.esjp,cerist,dz)
- محمد بن طاهر، مبدأ وحدة الوجود عند بن عربي، على الموقع: <https://www.alammanat.net>، 2022/05/02، 14:30
- محمد سالم، الصالح، أصول النظرية السياقية الحديثة عند علماء العربية <https://shamela.org>
- هدى قزع، "الرمز الأسطوري في الشعر العربي الحديث"، الحوار المتمدن، <https://www.m.ahewar.org>، 2022/04/20، 12:00
- الياس الزيات، أورفيوس والأورفية، الموسوعة العربية، على الموقع: <https://www.m.arabe-ency.com.sy>، 2022/06/12، 9:00.

فهرس الموضوعات

مقدمة أ

مدخل

تحديد المفاهيم والمصطلحات

- 1- مفهوم الخطاب 2
- 1-1- عند العرب 2
- 1-2- الخطاب عند الغرب 4
- 1-2- لغة: مقارنة معجمية 8
- أ - المعاجم العربية 8
- ب- المعاجم الغربية 8
- 2- 2 - اصطلاحا 10

الفصل الأول:

ذاكرة الخطاب ومرجعياته في ديوان درب البرابرة

- 1- المرجع الفلسفي 15
- 2- المرجع الصوفي 25
- 3 - المرجع الديني 31
- 3-1- معاني وألفاظ من القرآن 32
- 3-2- ألفاظ ومعاني من الكتب المقدسة 36
- 3-3- قصص الأنبياء 38
- 4- المرجع الأسطوري 43

54.....	5-المرجع التاريخي
54.....	5-1-الأحداث التاريخية
56.....	5-2-الأماكن التاريخية

الفصل الثاني

تشكيل المرجع في ديوان درب البرابرة

64.....	المبحث الأول: مستويات توظيف المرجع في النص الشعري:
64.....	1-اجترار المرجع
64.....	2-امتصاص المرجع
67.....	3-محاورة المرجع
70.....	المبحث الثاني: تشكيل الشخصية في ديوان درب البرابرة
71.....	1-الملاح التي يستعيرها الشاعر من الشخصية
71.....	1-1-استعارة صفة من صفاتها
72.....	1-2- استعارة بعض أحداث حياتها
73.....	1-3-اقتباس بعض أقوالها
75.....	1-4-استعارة المدلول العام للشخصية
76.....	2-أنماط توظيف الشاعر للشخصية
77.....	2-1-الشخصية محور النص
77.....	2-1-1-الشخصية المرجع (قناع)
87.....	2-1-2- قصيدة الحديث عن الشخصية
89.....	2-1-3-الحديث إلى الشخصية

92.....	3-الشخصية والاشتغال الاستعاري
92.....	3-1- سنيمائية الصورة الشعرية
102.....	3-2- الاشتغال الاستعاري
103.....	3-2-1- الاستعارة التصويرية
104.....	3-2-2- الاستعارة الأنطولوجية
108.....	المبحث الثالث: تشكيل المكان في بنية النص
109.....	1-المكان في العتبة النصية
110.....	2-بنية المكان الاستهلاكي
111.....	3- بنية المكان الرمزي
113.....	خاتمة
116.....	قائمة المراجع والمصادر
124.....	فهرس الموضوعات

ملخص البحث

الملخص باللغة العربية:

تقف المذكرة، على دراسة خطاب المرجع في " ديوان درب البرابرة" للشاعر محمد آدم، وقد عالجت فيه مفهومي الخطاب، والمرجع، في المنظرين العربي والغربي، لننتقل بعدها إلى دراسة المرجعيات، التي شكلت الخطاب الشعري، التي تجلت في المرجع الفلسفي، والمرجع الصوفي، والديني، والأسطوري، والتاريخي، لنخرج بعدها إلى آليات تشكيل المرجع والتي تراوحت بين الامتصاص والإمحاء، وتشكيل الشخصيات والمكان في الديوان، لنختتم بأبرز النتائج التي توصلنا إليها والتي عكست تشكيل المرجع في الديوان، والإجابة على إشكالية البحث.

Abstract:

This dissertation stands on the study of the discourse of the reference in the "Diwan of the Path of the Barbarians" by the poet Muhammad Adam. And the religious, the legendary, and the historical, let us then go back to the mechanisms of reference formation, which ranged between absorption and erasure, and the formation of characters and place in the Diwan, to conclude with the most prominent results we reached, which reflected the formation of the reference in the Diwan, and the answer to the research problem