وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵖⵏⵣⵀⵉⵙⵏⵜⵙⵜⵉⵣⵣⵓⵙⵉⵍⵣⵓⵙⵜⵙⵉⵙⵜⵉⵜⵓⵜⵉ
ⵜⴰⵙⵎⵓⵍⵜⵜ ⵏⵜⵜⵙⵏⵙⵜ ⴰⵜ ⵛⵀⵙⵛⵙⵕ ⵏⵜⵜⵣⵣⵣⵙ ⵙⵣⵣⵙ
ⵜⴰⵣ ⵙⵂⴰⴰⵣⵜⵉⴰⵙⵜⵙⵏⵣⵍⵣⵏⵜⵜⵙⵜⵙⵏⵣⵏⴰⵣⵍ

UNIVERSITE MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTE DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et littérature Arabes

جامعة مولود معمري -تيزي وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها
التخصص:لغةوأدب عربي
فرع الأدب ونظرية الاتصال

أطروحة لنيل شهادة دكتوراه ل. م. د

إعداد الطالب: سليم محفوظي

الموضوع:

آليات التواصل في شعر الأخضر فلوس
ـ مقاربة فى ضوء نظرية الاتصال ـ

لجنة المناقشة:

أ.د نصيرة عشي أستاذة التعليم العالي جامعة مولود معمري تيزي وزو رئيسًا.
د. محمد الصادق بروان أستاذ محاضر صنف "أ" جامعة مولود معمري تيزي وزو مشرفًاومقرّرًا.
د. خالد عيقون أستاذ محاضر صنف "أ" جامعة مولود معمري تيزي وزو عضوا ممتحنًا.
أ.د. ملوك رابح أستاذ التعليم العالي جامعة أكلي محند اولحاج البويرة عضوا ممتحنًا.
د. سليم سعدلي أستاذ محاضر صنف "أ" جامعة البشير الإبراهيمي برج بوعريريج عضوا ممتحنًا.

تاريخ المناقشة: 2021/11/24

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى أمي وأبي عربون وفاء.. وليحترف الحب بعدهما :

... كانت رؤى والآن أُوّلَ قصدها

صدقا بها بنبوءة الأيّام

سجد المدى والكون بث خضوعه

للشمس والقمر المنير السّامي

كيف اختفيت جوى أيا تلك المنى

وأنرت طرفا من وفاء كرام .

سليم.

شكر وتقدير

الحمد والشكر لله أولا وأخيرا، أحمده لأنه وفقني لإتمام هذه الأطروحة، وأحمده على منحي وافر الصبر وذلل لي جميع العقبات.

كما أتوجه بالشكر الجزيل والتقدير العظيم إلى أستاذي المشرف الدكتور محمد الصادق بروان نظير صبره علي في فترة إعداد هذه الأطروحة، ودقة ملاحظاته وسداد رأيه واقتراحاته.

كذلك أتوجه بالشكر الخاص للأستاذ والصديق سمير صيد على مساعدته العظيمة لي، كما أتوجه بوافر الشكر إلى صديقي وأخي مولود بوزيد الذي كان لي عونا في كل وقت، وكذلك شكري لكل من ساعدني في هذا البحث خاصة الأساتذة والزملاء في مختبر التمثلات الفكرية والثقافية وعلى رأسهم الأستاذة القديرة نصيرة عشي.

مقدمة

تنظر المقاربة التواصلية إلى الخطاب الشعري على أنه مجموعة من الرسائل المحملة بتجارب ورؤى ومقاصد الشاعر يوجهها نحو الجمهور المتلقي متخذا مسالك عدة لإيصال معان وتمثلات بنيّة تخدم السياق الذي جاءت فيه هذه الرسائل، ولم تكتف هذه المقاربة بتناول الجانب اللغوي من الخطاب الشعري بل اشتملت أيضا على الجانب غير اللغوي فيه لأهميته البالغة في فهم أعمق للنص أثناء عملية تأويله واستكناه معانيه و جمالياته؛ وقد كان موضوع بحثنا الموسوم بـــ: "**آليات التواصل في الشعر الجزائري المعاصر شعر الأخضر فلوس**" في تلك السبيل التي تسعى إلى إبراز أهمية العملية الإبداعية الشعرية وأهمية جميع الأطراف التي تساهم في تشكيلها، وكذلك دور كل ما هو لغوي وغير لغوي في توصيل النتاج الشعري ، خاصة وأن الشعر الجزائري المعاصر مر بعدة تجارب ناضجة وتطور كثيرا وقد اخترنا شعر الأخضر فلوس كنموذج عن الشعر الجزائري للوقوف على تلك العمليات والأدوار في المقاربة التواصلية.

أسباب اختيار الموضوع:

يرجع اختياري لهذا الموضوع إلى أسباب ذاتية و أخرى موضوعية

الأسباب الذاتية: هناك أسباب ذاتية كثيرة منها:

- الميل إلى دراسة الشعر –خاصة الشعر الجزائري– وكل ما يتعلق به قديما وحديثا، متأثرا بالشاعر الأخضر فلوس كونه أستاذي في مرحلة الثانوي مما مكنني من الاطلاع على شعره.
- الرغبة في دراسة كل الإنتاج الشعري للشاعر الأخضر فلّوس؛ وذلك لمحاولة فهم كافة المراحل التي اجتازها الشعر الجزائري في شكله الحداثي من خلال مدوناته، ولفهم التجربة الشعرية ومؤثراتها في فترات زمنية متفرقة.

الموضوعية كثيرة أيضا منها:

- إغفال الجوانب التواصلية في الخطاب الشعري المعاصر خاصة الجوانب غير اللغوية أوجد ضرورة إعادة النظر في تلك الجوانب ورصد تأثيراتها على المعنى وعلى الفهم أثناء تلقي الإنتاج الشعري.
- إحاطة الإنتاج الشعري الجزائري المعاصر بالعناية وتقديمه للباحثين والدارسين ، وإعادة الاعتبار للمتن الشعري الجزائري ومنحه مكانته بين النصوص الشعرية العربية مشرقا ومغربا.

بنية الدراسة:

لقد قمت بإعداد خطة بحث لموضوع "**آليات التواصل في شعر الأخضر فلوس**" وذلك من خلال ثلاثة فصول مسبوقة بمقدمة، ثمّ فصل تمهيدي "**مفاهيم في التواصل، عناصره، أقسامه، علاقته بالشعر**" وقسمته إلى مباحث أربعة و فصلت في عدة مطالب الحديث عن التواصل من الجانب اللغوي، ووقفت على إشكالية هذا المصلح من حيث وضع مصطلح لغوي له يقابله في الأصل، أما في الجانب الاصطلاحي للتواصل فوزعته على مباحث تمثل استخدامه في عدة مجالات ، فبدأت بمبحث يوضح مفهومه في مجال اللسانيات، وتكلمت فيه عن إرهاصات تكون النظرية التواصلية عند جاكبسون وكيف أخذ عن دي سوسير بعض المفاهيم وطورها بعد أن أضاف إلى عناصر التواصل وظائف تعضدها، ثم تكلمت في مبحث آخر عن مفهوم التواصل في الفلسفة وكيف ظهرت عند العديد من الفلاسفة فتطرقت إلى هبرماس ونظرية الفعل التواصلي، معرجا بعدها على نظرة لوهمان لنظرية التواصل وكذلك تطرقت إلى نظرة هيدغر إلى التواصل ثم ختمت بنظرة كل من طه عبد الرحمن وناصيف نصّار إلى التواصل ومحاولتهما لبلورة فلسفة تواصلية بطابع عربي بين القومية والكونية. وكذلك تطرقت في ذات الفصل إلى عناصر العملية التواصلية الستة التي وضعها جاكبسون وعن وظيفة كل واحد منها على حدة، كما تكلمت على أقسام التواصل حيث تحديدها وفق تقسيمين هما التواصل اللغوي وغير اللغوي، وختمت الفصل التمهيدي بمبحث وضحت من خلاله علاقة التواصل بالشعر.

وقد خصصت الفصل الأول الموسوم بـــ " **أشكال التواصل في شعر الأخضر فلوس**" للوقوف على مجموعة متنوعة من الأشكال تفرعت في ثلاثة مباحث أساسية هي:

المبحث الأول"**التواصل بالصورة**": حيث قمت في هذا المبحث بإدراج أربعة مطالب تتعلق بالصورة المفردة ، المركبة ، الجزئية ، والصورة الكلية وكيف جسدت استخدام الشاعر لها في عدة أمثلة.

المبحث الثاني "**التواصل بالرمز**": وقد قسمته على أربعة مطالب كذلك هي: التاريخي، والأسطوري، والديني، والتراثي، والتواصل بالمكان، وتبين من خلال هذا التقسيم مدى أهمية الرمز تواصليا في شعر الأخضر فلوس إذ رؤيته الشعرية المتجهة نحو الانفتاح على الذات والآخر طافحة من خلال التنوع الرمزي الذي أورده في نصوصه .

المبحث الثالث "**التواصل بالمكان**": أما بالنسبة للمكان فقد شغل حيزا معتبرا في مدونة الشاعر وقد توزع مطلبين رئيسين المكان المفتوح وشمل البحر والصحراء والأرض والسماء وعدة عناصر طبيعية، المكان المغلق وشمل السجن والقبر والكهف والخيمة.. . ويظهر اعتماد الشاعر على المكان في التعبير بشكل جلي من خلال ظهوره كثيرا في النصوص.

أما الفصل الثاني الموسوم بـــ **(آليات التواصل في شعر الأخضر فلوس)** فقد قسمته إلى مبحثين هما:

المبحث الأول "**الآليات اللغوية**" وقد أدرجت فيه أهم المظاهر اللغوية من خلال ستة مطالب بدءا بالإخبار ودوره في إعلام المتلقي بمقصديات الكلام، ثم التخاطب وكيفياته بين حوار داخلي وخارجي وحجاج توجيهي وتقويمي، ثم إقناع بوسائل المجاز والإستعارة والقياس المضمر ، ثم الإنجاز بواسطة رصد أفعال الكلام وفق نظرية سيرل، وكذلك الآلية المقامية ودور السياق في تقويم الخطاب الشعري وتوجيهه ودور المخاطب ومقتضى حاله، وأخيرا الآلية الفنية التي تتخذ التشخيص والتجسيم لتفعيل المخيال الشعري.

المبحث الثاني" الآليات غير اللغوية" حيث ركزت على عدة عناصر هي التشكيل الإيقاعي الذي ينقسم هنا إلى عنصر الوزن ومظاهره في مدونة الشاعر ، والإيقاع البصري أو لعبة السواد والبياض، ثم الشكل الخارجي للديوان الذي ينقسم إلى عناصر الغلاف و الصورة واللون ، وكيف أن هذا النوع من العتبات له دور مهم للوصول إلى قراءة مثالية للشعر المعاصر، ثم تكلمت على العلامات غير اللغوية في مدونة الشاعر والتي انقسمت إلى العلامة البصرية والسمعية واللمسية والشمية والذوقية ، وكيف يبرز دور العلامات غير اللغوية في إتمام النقص الحاصل في عملية فهم النص الشعري.

وقمت بتخصيص الفصل الثالث "**أنساق التواصل في شعر الأخضر فلوس**" لدراسة عدة مظاهر لغوية وغير لغوية فكان هو الآخر مقسما إلى مبحثين هما

المبحث الأول" الأنساق اللغوية": وفيه تكلمت بداية على التناص بمختلف أنماطه ودوره في إثراء المعنى الشعري، ثم تكلمت على المناص أو المتعاليات النصية كالاستهلال والإهداء والتصدير ودورها في توجيه المتلقي نحو المعنى، ثم تكلمت على التكرار وأنواعه ، وفي الأخير تطرقت إلى الوصل والفصل ودورهما في انسجام النص.

المبحث الثاني" الأنساق غير اللغوية": وقسمته بدوره إلى مطلبين ، **فالأول أنساق متعلقة بحركات الجسم** كالإشارة والإيماءة وحركات العيون والجسم ودور هذه الحركات في إتمام المعنى، **والثاني الأنساق الثقافية** كنسق الزمن ومنه الدهر والليل والمشيب ، نسق المكان كالطلل والبحر والصحراء ، نسق الدين كمظاهر دينية مختلفة، ونسق الأنثى بين المرأة المثال والمرأة المشتهاة.

وكانت نهاية البحث خاتمة أوردت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها في بحثي من بين أهم تلك النتائج أهمية التكامل بين اللغوي وغير اللغوي للوصول إلى فهم مثالي للنص الشعري المعاصر .

إشكالية الدراسة:

إنّ التواصل مفهوم واسع يشمل العديد من الحقول المعرفية وهو مرتبط بالإنسان والعالم الذي حوله بمكوناته المتباينة، إذ أن كل شيء في عالمنا يحمل دلالة ووظيفة ، ويفتح التواصل الإنساني المجال لاكتساب علاقات جديدة تربط الباث بالمتلقي في منظومة محكمة تركز على مجموعة من الآليات لوضع صورة مقاربة للحياة قصد دفع المتلقي إلى توجّه معيّن ، أو نظام اجتماعي، أو إيديولوجيا ما. ولأن دراستنا هذه تدور حول الشعر سنبرز فيها استهداف الشاعر للمتلقي باستخدام التواصل سواء اللغوي أو غير اللغوي في بث قصيدته، ومنه نحدد آليات التواصل اللغوية التي شكلت الخطاب الشعري وأبرزت نظم اشتغال الخطاب وسيرورته نحو المتلقي وكذلك نحدد آليات التواصل غير اللغوية وأثرها على الرسالة ودورها في إخراج الإنتاج الشعري وفهمه. ومن هنا تحددت إشكالية بحثنا التي مدارها حول هذه الآليات ومدى فاعليتها في نقل خبرات ورؤى الشاعر لنجيب على التساؤل الرئيسي في هذه الدراسة:

ما الآليات التي يستخدمها الشاعر في عمليته التواصلية مع المتلقي؟

كذلك : **ما السمات الأساسية التي تتلقف المتلقي في الخطاب الشعري ؟**

<u>تساؤلات الدراسة:</u>

ثم نطرح الإشكاليات انطلاقا من الإشكال الأول :

- ما التواصل؟ وما هي أنماطه وأشكاله؟
- ما ميزة كل آلية في عملية التواصل؟
- هل التواصل اللغوي وحده يكفي في الشعر للتفاعل بين الباث والمتلقي؟
- ما هي ملامح التواصل في الشعر الجزائري؟

- كيف تتجلى آليات التواصل في شعر الأخضر فلوس؟
- ما مدى تأثير الخطاب الشعري على المتلقي عند الأخضر فلوس ؟
- ما هي الأدوات والإجراءات التي يستخدمها الشاعر في خطابه الشعري؟

منهج البحث:

يعتبر اختيار المنهج خطوة هامة في تحديد شكل البحث وطريقة انتظامه، ومن هذا المنطلق اعتمدت في موضوعي على المقاربة التواصلية التي تركز بشكل أساسي على عوامل التواصل خاصة المرسل والمرسل إليه والرسالة، ومنه اعتمدت على المنهج التداولي الذي يركز على الخطاب ونتاجه ومقصده و العلاقة بينه وبين متلقيه من ناحية تحقيق إنجازات عديدة مسبوقة بمعارف مكتسبة ، وكذلك اعتمدت على المنهج السيميائي الذي يرصد أنواع العلامات والأثر الذي تتركه العلامات في المتلقي، ومقصديات الرسالة وغيرها.

الدراسات السابقة:

أفدت كثيرا نظريا ومنهجيا من بعض الدراسات السابقة والتي تمثلت في:

1- كتاب التواصل اللّساني والشعرية مقاربو تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، حيث تكلم عن تطور النظرية الجاكبسونية وكيف انطلق صاحبها من لسانيات دي سوسير لوضع أسس نظريته وكيف طورها باستخراج الدارة الكلامية وألحاق الوظائف الست بها، ثم أوضح المؤلف تركيز رومان جاكبسون على وظيفة الرسالة ألا وهي الشعرية.
2- كتاب السيميائيات والتواصل لنور الدين رايص الذي يعالج العلامات السيميائية وحدودها و دلالاتها وعلاقات السيميائيات الأدبية بالتواصل، وبيان أهمية النظام السيميولوجي بوجهيه اللغوي وغير اللغوي بمختلف النظم .
3- كتاب جماليات التحليل الثقافي ليوسف عليمات إذ انطلق من طروحات النقد الثقافي خاصة تلك التي دعا إليها الناقد عبد الله الغذامي كالفحولة والتأنيث والأنساق المضمرة

الأخرى، وقد ركز المؤلف في هذا الكتاب على صراع الأضداد بين صدام وتآلف فيما بينها داخل النص الشعري.

4- كتاب خطاب الأنساق لآمنة بلعلى حيث قامت الناقدة بتحليل الخطاب الشعري بتقديم نماذج جزائرية كثيرة في مختلف مظاهر ما بعد الحداثة وتحولاتها الكثيرة وتحدياتها مثل استخدام التكنولوجيا كوسائل جديدة للتواصل الشعري ، وقامت بمعاينة الخطاب الأنساقي الشعري برصد أهم أشكاله التعبيرية التي ظهرت في الألفية الجديدة.

5- مقال التواصل من اللفظة إلى الإيماء للسيميائي المغربي سعيد بنكراد، وقد قدم في هذا المقال نظرة شاملة حول نظرية التواصل منذ نشأتها إلى غاية تطورها على يد رومان جاكبسون رسوا عند تأثيراتها على السيميائيات، كما أنه قام بشرح خطاطة التواصل الجاكبسونية وبين وظائف عناصرها الست.

6- مقال الخطاب والتواصل لبول ريكور ترجمة عز الدين الخطابي، وقد تكلم في هذا المقال على قضايا التداولية وأفعال الخطاب، ونظام المقاصد الذي يتجاوز كل مقاربة سيكولوجيّة للتّمثّل، وكذلك تطرق إلى تحديد الأفعال الذهنية ضمن اشتغال الخطاب.

الصعوبات:

لقد واجهتنا في بحثنا صعوبات عديدة أبرزها صعوبة العثور على نسخ المدونات الشعرية للشاعر الأخضر فلوس كونها نادرة مثل حقول البنفسج والأنهار الأخرى مما جعلنا نتأخر نوعا ما في الاشتغال على قصائدهما، ومن ناحية أخرى واجهتنا صعوبات تتمثل في تطبيق المقاربات النظرية على الشعر كون الأخير مفتوحا على التأويل ويحمل عدة أوجه منه.

وفي النهاية لكل شيء إذا ما تم نقصان، فلا يمكننا ادعاء الكمال مهما بلغت دقة العمل

والله الموفق .

سليم

سيدي عيسى في: 2020/11/16

مدخل:

مفاهيم في التواصل، عناصره، أقسامه، علاقته بالشعر

يعتبر موضوع التواصل واسعا ومتشعبا جدا لاتصاله وارتباطه بمختلف المعارف والمجالات حيث يلعب دورا مهما فيها، وقد تطور مفهوم التواصل تطورا كبيرا وظهر ذلك في أشكال مختلفة أسهم في اختلافها وتباينها النقاد والدارسون كل حسب خلفيته الإيبستمولوجية والفكرية، لذلك سنقوم في هذا المدخل بضبط مفاهيم التواصل في مجالات عدة كي تكون مفاتيح للموضوع.

1- مفهوم التواصل:

للتواصل عدة مفاهيم مرتبطة بالمجالات التي اشتغلت فيها بالمفهوم اللغوي لهذا المصطلح وانبنت حوله كوكبة من التصورات، وللإحاطة بهذا المفهوم وجب تناوله من الجانبين اللغوي والاصطلاحي.

1.1- التواصل لغة:

إنّ مصطلح التّواصل في المعاجم العربية القديمة يقع في الجذر اللغوي (و ص ل) فهو من وصل يصل وصلا، وقد جاء في لسان العرب معنى التواصل من " الوصل ضد الهجران، والتواصل ضد التصارم وفي الحديث من أراد أن يطول عمره فليصل رحمه "[1] وفي تاج العروس التواصل: ضد التصارم ، والوصل : الرسالة ترسلها إلى صاحبك[2]، ويورد الفيروزآبادي كلمة الوصل من (الوصلة) فيقول: " والوصلة بالضم الاتصال، وكل ما اتصل بشيء فما بينهما وصلة "[3]. وجاء في تهذيب اللغة: "وصل فلان رحمه يصلها صلة. ووصل الشيء بالشيء يصله وصلا، وواصلت الصيام بالصيام[4] كما نجد في حديث رواه البخاري قول النبي –صلى الله عليه وسلم– : " لعن الله الواصلة والمستوصلة"[5] بمعنى الاتصال والصلة. إنّ الملاحظ في هذه الأقوال والتعريفات أنّ كلمة تواصل تعني

---

[1] –أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت–لبنان، ج11، ط1،1414 هـ ، ص 726.

[2] – محمد الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية ، ج31 ، د.ت ، ص86.

[3] – محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط ، دار الجيل، بيروت–لبنان، ج04،1952،ص66.

[4]– أبو منصور محمد بن أحمد، تهذيب اللغة، تح: محمود عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ط1، 2001، ج12، ص165.

[5]– محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تح: محمد بن زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، بيروت – لبنان،ج7، ط1،د.ت، ص165.

إقامة علاقة في استمرار دون انقطاع أو هجر، وتعني أيضا اتصال شيء بشيء، والتأكيد على الاتصال، الاتصال الذي هو خلاف الانقطاع.

وورد مفهوم التواصل في القرآن الكريم في عدة آيات منها قوله تعالى : (يا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللهِ أَتْقَاكُمْ إِنَّ اللهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ) [سورة الحجرات: الآية 13] . لقد فسر القرطبي هذه الآية في الجامع لأحكام القرآن بقوله:" خلق الله الخلق بين الذكر والأنثى أنسابا وأصهارا وقبائل وشعوب، وخلق لهم منها التعارف، وجعل لهم بها التواصل للحكمة التي قدرها وهو أعلم بها "[1] فالقرطبي هنا فسر كلمة لتعارفوا في الآية بمعنى لتواصلوا ، وسلوك التعارف/التواصل سلوك فطريّ بين الناس على اختلاف أعراقهم وألوانهم يتضمن التوضيح والتعريف والإقناع والحوار.

يرى إبراهيم حسن أبو حسنية أنّ القرآن الكريم يعرّف التواصل بأنّه "العلاقة التي تتم بين الجماعات والمجتمعات للتعارف وتنفتح على بعضها البعض من خلال التواصل الذي يتم على أساس بناء العلاقة مع الآخر"[2] وهذا مقارب لما جاء في تفسير الآية آنفة الذكر، فالتواصل يشير إلى علاقات تحدث بين الناس في نسق اجتماعي معين، أو مجموعة أنساق بشكل مباشر أو غير مباشر.

وثمة إشارات لمعان تقارب الجانب اللغوي للتواصل عند القدماء نلمسها في عدة أقوال وتعاريف، نقتصر الكلام على بعضها تمثيلا وإيجازا. فقد أشار الجاحظ إلى التواصل في تعريفه للبيان بقوله:" والبيان اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنا ما كان ذلك البيان ، ومن أي جنس كان الدليل، لأنّ مدار الأمر والغاية التي يجري القائل والسامع ،إنما هو الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام

[1]– محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، تفسير الجامع لأحكام القرآن، ج 16، دار الكتب المصرية، مصر، ط2، 1947، ص342.

[2]– إبراهيم حسن أبو حسنية، التواصل في القرآن الكريم، دار كنوز المعرفة، عمان–الأردن، ط1، 2014، ص107.

وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع"[1] ، نفهم من قول الجاحظ أن مصطلح البيان الذي يقصد به في هذا القول الخطاب البليغ يقترب كثيرا من التواصل لورود بعض الدلائل كالفهم والإفهام وبلوغ الإفهام واستيضاح المعنى وكل هذه الدلائل مرتبطة بمعنى التواصل.

كما أشار ابن خلدون إلى التواصل عندما حدد تعريفا للغة على أنها" في المتعارف هي عبارة المتكلم عن مقصوده وتلك العبارة فعل لساني ناشئ عن القصد لإفادة الكلام ، فلابد أن تصير متقررة في العضو الفاعل وهو اللسان ، وهو في كلّ أمة بحسب اصطلاحاتهم"[2]، وفي هذا التعريف الذي أورده ابن خلدون تحديد لوظيفة اللغة التي هي القصد لإفادة الكلام، وكذلك تحديد لآليتها التي يتم بها حدوث الفعل اللساني وإشارة كذلك إلى السياقات التي تحيط بها في مجتمعات المتكلمين بها كل حسب خصوصيته.

وبهذا نلحظ اهتمام القدماء باللغة ووظيفتها ألا وهي التواصل، فهم لم يغفلوا الدور الذي تلعبه اللغة في إبلاغ الكلام وإيصال الفهم وإفادة السامع من الكلام.

أما في العصر الحديث وبعد ظهور الطروحات الإبيستمولوجية حول التواصل خاصة وقت ظهورها مع رومان جاكبسون ، ومع شساعة عالم التواصل واشتماله على مجالات كثيرة برزت إشكايات حول المصطلح وتعاريفيه وتحديداته، فهناك العديد من المعاجم والكتب المتخصصة تطرقت إلى مصطلح (التواصل) من مختلف جوانبه ، وتحدثت بتفصيل عن الموضوع باعتبار مصطلح تواصل متضمن في عدة فنون.

فنجد مثلا في معجم تحليل الخطاب كلاما مهما حول أصل كلمة تواصل إذ " أخذت هذه الكلمة communication (...) من المشتق اللاتيني communicatio ويعني اشتراك في شيء ، تبادل ، قول ، إبلاغ ... ودخلت الفرنسية بمعنى عام هو(طريقة الكون معا)... وما تشترك فيه هذه التحديدات

[1]– الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، دار ومكتبة الهلال، بيروت–لبنان، ط4، 1423ه، ج1،ص 11.

[2] – ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر للنشر، بيروت– لبنان د. ط، 2007، ص558.

هو أن التواصل كأنه ضرب من الجواب عن القضية الكبرى للجماعة الاجتماعية ؛ فالتواصل يمكن الناس من إقامة علاقاتهم "[1] والحقيقة أن هذه الرؤية توحي لنا بوجود فعل من طرفين فالاشتراك والتبادل والقول والإبلاغ كلها تفترض حدوث فعل الإرسال والاستقبال وتبادل الأدوار في ذلك؛ أي تنطلق من المشتق communicatio وتعمل في إطار نشاط اجتماعي .

ويتكلم إيف وينكين عن ظهور المعنى الأول للتواصل في اللغة الفرنسية في النصف الثاني من القرن الرابع عشر فيقول:" هو معنى التقاسم والتشارك والجمع، وإذا فصلنا الكلمة الغربية (Communication) إلى كوم com +مونوس munis نعثر على مينوس اللاتينية التي تعني في الوقت ذاته مهمة عمومية يكلف بها رجل اختاره الشعب والهدية التي يقدمها رجل عام لمنتخبيه مثلا في شكل ألعاب « الهبة »"[2]، وهذا المعنى قريب جدا من المعنى الأول من ناحية المعنى اللغوي للتواصل ومن حيث النشاط المشار إليه بالهبة أو (مينوسmunis) فهو عمل اجتماعي خاص.

وتجدر الإشارة إلى أن التواصل بهذا المعنى الذي رصده "إيف وينكين" يتداخل مع الكثير من المصطلحات ذات الدلالة المشتركة سواء في الجذر اللغوي أو في الحقل الدلالي كالتواصل ، الحوار الإبلاغ، الإخبار، الإقناع، التخاطب؛ ذلك لوجود شخص مكلف بأمر ما وضرورة وجود تفاعل بين هذا الشخص ومن كلفه وهو الشعب.

أما فيما يخص اللغة العربية في العصر الحديث فهناك عدة مصطلحات تقارب مصطلح communication " ومنها البيان والإعلام والإخبار والتبليغ والبلاغ والاتصال والتواصل[3]، وهذا التعدد في استعمال هذه المصطلحات ناجم عن اختلاف التيارات والتوجهات التي تؤثر في اختيار المصطلح بين لغويين ولسانيين وبلاغيين وحتى بين حداثيين وتراثيين.

---

[1]– مجموعة من المؤلفين، معجم تحليل الخطاب ، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود ، دار سيناترا – تونس، د.ط ، 2008، ص109.

[2]– إيف وينكين، أنتروبولوجيا التواصل، تر: خالد عمراني، هيئة البحرين للثقافة والآثار، البحرين،ط1، 2018، ص284.

[3]– نور الدين رايص، نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، مطبعة سايس ، فاس– المغرب ، ط1،2007، ص05.

وقد تناول نور الدين رايص في كتابه: "نظرية التواصل واللسانيات الحديثة" بعضا من مظاهر هذا الاختلاف في تعريف التواصل وتحديد مفهومه اللغوي بعد أن عرض بعض الكتب التي تناولت المصطلح ونقلته إلى العربية، وكنتيجة خلص نور الدين رايص إلى "أن المصطلحات التي ترجم إليها هي بالترتيب وحسب استعمالها كالآتي:

أ – " التواصل" ويأتي في قمة الترجمات من حيث الاستعمال

ب – " الاتصال " يليه في الرتبة والاستعمال ثم " التوصيل " ف الايصال ف الإبلاغ[1]، ونبه إلى أن المصطلحين الأولين هم الأكثر استعمالا مشرقا ومغربا، وقد اختار مصطلح التواصل لأن فيه التفاعل وكذلك لقرب كلمة تواصل من القياس على كلام العرب.

ويرى الباحث المغربي رشيد يحياوي أنّ مصطلح التبالغ هو نفسه التواصل ويشرح ذلك من وجهة نظره بقوله:" إن الإنسان يستعمل وسائل مختلفة للتواصل وقد تكون تلك الوسائل من جنس الكلام وقد تكون من جنس غيره. ولما كان الإنسان بفعله التواصلي يسعى ليبلغ غيره أو يطلب منه بلاغا أو بلوغا فقد اصطلحنا على عملية التواصل هذه بالتبالغ ،لأن التبالغ يدل على الاشتراك بين طرفين أو أطراف متبالغة"[2] ، ويعلل سبب اختياره لهذا المصطلح فيقول :"مصطلح (تبالغ) الذي اخترناه بديلا لمصطلح (تواصل) .لقد قصدنا بالتبالغ اشتراك المتكلمين في الإبلاغ والبلاغة، على اعتبار أن اشتراك المتكلمين في الكلام(التكالم) قائم على تبليغ وإبلاغ، أو طلب ذلك .فيكون تبالغهما إما تبالغا عاديا أو تبالغا بليغا"[3]، فهو يربط التواصل برؤيته البلاغية من خلال علاقة المتكلم البليغ مع سامعيه.

ومن خلال هذه المفاهيم وتعدد المصطلحات التي تدور حول كلمة Communication تتضح أشكالية المصطلح ونقله وتعريبه، وتتضح أيضا إشكالية وضع المصطلح في اللغة ذاتها مع اختلاف الرؤى والتصورات التي تجعلنا في لبس عند محاولة تحديد مصطلح التواصل.

---

[1]– المرجع السابق نفسه، ص20.

[2]– رشيد يحياوي، التبالغ والتبالغية، دار كنوز المعرفة ، عمان – الأردن ط1، 2014،ص10.

[3]– نفسه، ص10.

2.1- اصطلاحا :

هناك العديد من المفاهيم الاصطلاحية للتواصل؛ ذلك لأنه مصطلح فضفاض واسع التداول في عدة مجالات كما ذكرنا-آنفا- ويمكننا أن نسرد بعض تلك المفاهيم كالآتي :

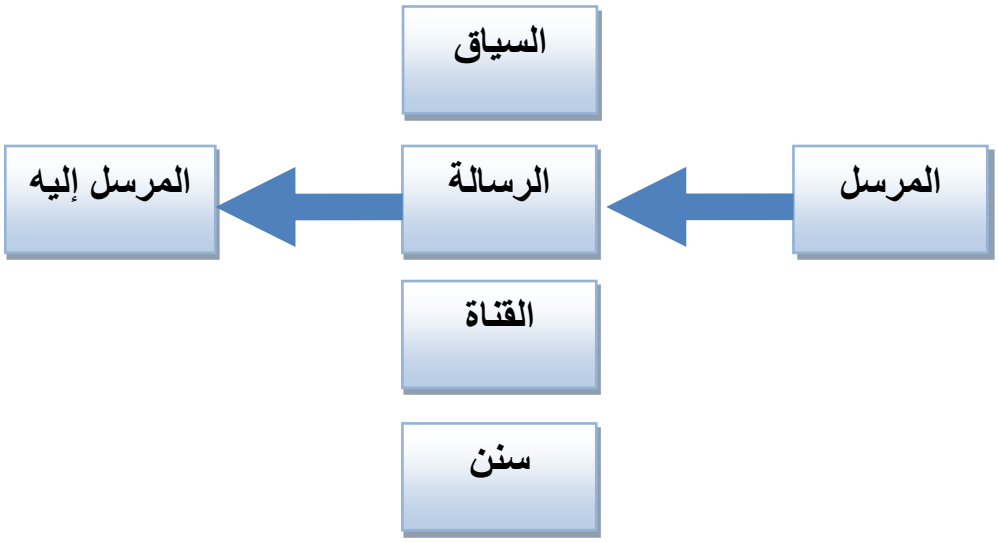
1.2.1- في اللسانيات :

إن اللغة أساس التواصل كما أن وظيفة اللغة الأساسية هي التواصل وهذا موقف (دو سوسير) الذي يرى في كتابه (محاضرات في اللسانيات العامة) " أن اللغة نسق من العلامات والإشارات والدوال ، هدفها التواصل والتبليغ، وخاصة أثناء اتحاد الدال مع المدلول بنيويا، أو أثناء تقاطع الصورة السمعية مع المفهوم الذهني "[1]وهنا ينظر للغة كنشاط لساني منتج يتداول بين متكلم وسامع في دورة تبادلية بين المتكلم والسامع.

ومن هنا انطلق البحث عن تحديد مفهوم لساني للتواصل يحدد من خلاله سيرورة الرسالة من المتكلم إلى المستمع بواسطة رصد الدوال والعلامات اللغوية التي ترافق هذا السلوك الإنساني، فبنى اللساني رومان جاكبسون النظرية اعتمادا على النظرية السوسسيرية التي اشتغلت على تحديد طرفي التواصل والرسالة وكذلك اعتمادا على التصور الخطي أو الآلي لعملية التواصل ثم بلور تصوره الخاص للتواصل ، حيث ينظر إليه على أنه" كل سيرورة لسانية أو فعل توصيل لفظي، متكون من عوامل تعمل متكاتفة لتحقيق ذلك الفعل التوصيلي"[2] و قد ربط ذلك بالوظائف الست المنوطة بالخطاطة التواصلية التي وضعها وسنوضح علاقتها بعناصر التواصل لاحقا، وما تجدر الإشارة إليه أن رومان جاكبسون استوحى خطاطة للتواصل التي أصبحت أساسا فيما بعد لنظرية التواصل من أبحاث سابقة لسيرورة الاتصال وطورها حتى أخرجها في المخطط الآتي:

[1]- جميل حمداوي، التواصل اللساني والسيميائي والتربوي ، مكتبة المثقف، ط1،2015، ص13.

[2]- سحر كاظم حمزة الشجيري، نظرية التوصيل في النقد الأدبي الحديث ، رسالة ماجستير – جامعة بابل،2003، ص 04.



المخطط (1): خطاطة التواصل عند رومان جاكبسون

ويشرح سعيد بنكراد هذه الخطاطة [1] ليرجع التواصل إلى الوظيفة الانفعالية التي يبني عليها الفعل التواصلي ويؤكد على أن الشحنات الانفعالية تساهم بقدر كبير في تجاوز التصورات النظرية للسنن نحو السياقات المرتكزة على الاستنباط لفهم الرسائل، وهذه العناصر يولد كل واحد منها وظيفة لسانية مختلفة سماها جاكبسون بالوظائف الست فتكون هذه الوظائف وفق الشكل الآتي:

مرجعية

انفعالية..... شعرية..... ندائية

إقامة الاتصال

بيانية

مخطط(2): وظائف التواصل عند رومان جاكبسون

[1]– ينظر: سعيد بنكراد، استراتيجيات التواصل من اللفظ إلى الإيماءة ، مجلة علامات – المغرب ، ع 21، 2004، ص10.

ومن خلال المخططين السابقين تتضح علاقات العناصر بوظائفها حسب وضع جاكبسون لها، فالمرسل وظيفته انفعالية، والمرسل إليه وظيفته ندائية، والرسالة وظيفتها شعرية، والسياق وظيفته مرجعية، والقناة وظيفتها إقامة الاتصال، والسنن وظيفته بيانية.

وهكذا من خلال تحديد الوظائف التي تقوم عليها عملية التواصل أسس لمنطق يقول بوجوب حضور هذه العوامل في كل عملية لسانية "لقد ناقش جاكبسون العلاقة التي تربط اللسانيات بنظرية التواصل من جهة ، كما ناقش العلاقة التي تربط الأنطربلوجيا باللسانيات ونظرية التواصل، من جهة أخرى. لقد أشار جاكوبسون إلى هذا التكامل المعرفي وأكد في هذا الموضع بالذات عليه، ليبرز الأثر الذي خلفته نظرية التواصل والصدى العميق الذي تركته في أسماع اللسانيين ومناهجهم"[1]، بلمسة جاكبسون الذي انطلق من محاولة توجيه العملية التواصلية نحو أهداف جمالية أدبية واجتماعية عن طريق الوظائف اللغة، وخاصة بتركيزه على الوظيفة الشعرية التي هي الوظيفة التي تلحق بها باقي الوظائف.

وعلى خلاف ذلك هناك من يركز على السنن أمثال "مونان " و "دكرو" الذي يتحدث عن الأمر بقوله " كثيرا ما نذهب إلى اختزال معنى كلمة " تواصل " communication لجعله يعين نمطا خاصا من العلاقة الذاتية الواقعة بين شخصين إرسال المعلومة ، تواصل ستكون – قبل كل شيء – فعل معرفة جعل المخاطب على علم بمعلومات لم يحط بها من قبل "[2]، وقوله (على علم بمعلومات) هو الإشارة إلى مركزية التسنين في عملية التواصل إذ بدون فعل المعرفة ستظل تلك المعلومات خاما على حالها ولا يحدث التفاعل، فتكون الإرسالية دون تحقيق غرضها المراد لها تحقيقه.

وإذا أردنا الشرح أكثر في مسألة التواصل لسانيا فإننا سنركز على طرفي الاتصال أي المرسل والمرسل إليه فـ "نشاط الكلام يعني التواصل ، والتواصل شيء يمر بين شخصين "[3]، كذلك لا ينحصر التواصل في كون اللّغة نظاما من العادات الخارجة عن المتكلمين فهي رؤية تخرج عن الواقعية في نظر باختين بما أنها تكرس المظهر الخطي للتلفظ الذي يفرض متكلما وسامعا بعلامات لسانية

[1]– نور الدين رايص، نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، ص87.

[2]– مجموعة مؤلفين ، في التداولية المعاصرة والتواصل ، تر: محمد نظيف ،أفريقيا الشرق – المغرب ، د.ط، 2014، ص42.

[3]– المرجع نفسه، ص45.

متداولة بينهما، فاللغة – حسب رأي باختين – " تكمن في التواصل الكلامي الواقعي لا في النظام اللساني المجرد من أشكال اللّغة"[1]، ويلاحظ أن هذا التصور مخالف لما جاء في النظرة السوسيرية للغة بما أنه استبعد تشكلها من النظام الخارج عن المتكلمين كما أشرنا آنفا.

ويمكن تعريف اللغة من ناحية أخرى" بوصفها مجموعة من الصيغ الصحيحة التركيب، مفسرة(مؤولة) دلاليا، ومستعملة لغرض التواصل وحينئذ سيصدُق بموجب تعريف ارتباط اللغة والتواصل بصورة لا انفصام لها[2]، وهذا هو مقال التداولية التي تدرس اللغة دراسة وظيفية فاللغة وجدت للتواصل؛ أي أنها هي التي تؤدي وظيفة التواصل عند استعمالها خاصة فيما يتعلق بالجانب الاجتماعي الذي يفرض خصوصياته التي تؤثر بدورها في الأفعال الكلامية.

ويرى سيرل من خلال نظريّة أفعال الكلام أن "وحدة التواصل اللسانية ليست الرمز أو الكلمة أو الجملة ولا حتى ورود الرمز أو الكلمة أو الجملة ولكنها إنتاج الرمز أو الكلمة أو الجملة وبثها أثناء تحقق العمل اللغوي[3]، وهذا معناه البسيط أن إنتاجية هذه العناصر الثلاثة هي المحرك الأساس لعملية التواصل في سياق تحقق الأفعال اللغوية وإنجازيتها.

2.2.1 – في الفلسفة:

إن مفهوم التواصل في الفلسفة لينطوي على تعددية في مختلف الجوانب وذلك راجع لتشعبه في مجالات شتّى، وطرقه عدة مواضيع كالأخلاق، القيم ،الذات، الحداثة، العقلانية وغيرها من المواضيع وأصبحت نظرية التواصل مهمة لتحليل البناء الاجتماعي ومعرفة تركيبه من خلال الطروحات الفلسفية في هذا المجال.

يميز عمر مهيبل في التواصل الفلسفي بين قسمين متقاطعين فيه هما التواصل الأفقي والتواصل الشاقولي ويوضح مفهوم كل تواصل في قوله: "التواصل الأفقي بحث في الأبنية الداخلية الخاصة بكل

---

[1]– نقلا عن: نور الدين رايص ، نظرية التواصل واللسانيات الحديثة ، ص 85.

[2]– دان سبيربر، ديدري ولسون، نظرية الصلة أو المناسبة، تر: هشام ابراهيم، عبد الله الخليفة ، دار الكتاب الجديد ، بيروت – لبنان، ط1،2016، ص296.

[3]– نقلا عن: دومنيك وولتون ، الإعلام ليس تواصلا، دار الفارابي ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2012، ص55.

فلسفة على حدة، في الوقت الذي يكون فيه التواصل الشاقولي بحثا في علاقة فلسفية معينة بالفلسفات الأخرى وبموقعها من تاريخ الفلسفة ككل"[1] إذا يعني التواصل الأفقي دراسة فكرة التواصل في الفلسفة ذاتها الموجودة فيها لبلورة معالمها وتخريج مبادئها ومنه تكون فكرة التواصل بمفهوم الفلسفة التي وردت فيها تطبيقا لها ولمبادئها، ويعني التواصل الشاقولي هو أن فكرة التواصل إشكالية أساسية في تاريخ الفلسفة عبر التاريخ وليست وليدة الفلسفة المعاصرة وهذا راجع لطبيعة الفلسفة النابعة من بحث الإنسان عن الحقيقة.

ويعد يورجين هبرماس من أهم الفلاسفة الألمان الذين اهتموا بالجانب التواصلي والتفاعل الاجتماعي ... ويعتبر أيضا ، عند توم بوتومور ، المفكر الأكبر لما بعد مدرسة فرانكفورت أو النظرية النقدية الجديدة "[2] وهو الذي نادى بفكرة العقل التواصلي الذي ينبني على أسس مثل أخلاقيات النقاش وتفعيل الحوار، يقول هبرماس : "حاولت في إطار نظرية الفعل التواصلي، إرساء معقوليّة سلوكيّة مفادها أنّ شخصا معينا، ومهما يكن محيطه الاجتماعي ولغته وشكل حياته الثقافية، فإنه ليس بمقدوره عدم الانخراط داخل المؤسسات التواصلية، ومن ثمة لن يكون في مقدوره كمحصلة أن لا يبدي اهتماما ببعض الافتراضات التداولية نعتقد أنها ذات منحى عام[3]، إذا ينظر هبرماس من منظور سوسيولوجي لعملية التواصل، فهذا العقل التواصلي هو بالأساس يصب في نظرته الاجتماعية التي يرفض من خلالها الفردانية المنتجة للعقل الأداتي والذي لا ينتج حسب هبرماس سوى مفاهيم مكرورة طوباوية تتجه نحو التقديس.

ويؤسس هبرماس نظريته النقدية مركزا على العقلانية بطرح فكرة التذاوتية ليس من خلال حلول الأنا في أنت بل من خلال تكوين رؤية لأفق تاريخي يكشف به عن حاضر ومستقبل ما[4] ويفسر هذا الكلام ما ذهب به الأمريكي جورج هربرت ميد من كون التواصل " تدخل للآخر في تكوين الأنا ، أو

[1]– عمر مهيبل، إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2005 ، ص17.

[2]– جميل حمداوي، التواصل اللساني والسيميائي والتربوي، ص16.

[3]– يورغن هبرماز، إيتيقا المناقشة ومسألة الحقيقة، تر: عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2010 ص 30.

[4]– ينظر: حسن مصدق ، النظرية النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ، 2005، ص124.

الهوية وبنائها"[1] ولكي تتضح الصورة أكثر عن مفهوم التواصل عند هبرماس نقول " إن التواصل ليس أنطولوجيا، ولا يقوم على أسس أنطولوجية ، كما لا يريد أن يؤسس للإجماع. إن له هدفا واحدا هو التواصل نفسه الذي يتضمن الإجماع وينتج الشقاق معا ... إن التواصل عند هبرماس يقوم على العقل فالعقل هو أساس التفكير والفعل والكلام"[2]، كما أن الحقيقة عنده مرتبطة بالعقل وبه تتأسس، والحقيقة هي التي تفضي إلى الإجماع أي عقل تواصلي أو كما يسميه عبرذاتي يجد مكانا في المجتمع ليعيش فيه متحررا من قيود العقل الأداتي

يفترض داخل الفعل التواصلي أن الفعل يمكن اختزاله في صورتين، الفعل الاستراتيجي وفعل التواصل. أما الأول فيتضمن الفعل الغائي العقلاني ، وأما الثاني الذي يطلق عليه فعل التواصل فهو ذلك الفعل الذي يرسخ قواعد الفهم[3]، فأفعال التفاهم هنا هي الجزء المهم الذي يحقق التواصل كونه داخل النظام الاجتماعي وكونه يؤدي في النهاية إلى الاتفاق الذي يتصف بالعقلاني أو بمصطلح الإجماع عند هبرماس.

العقلانية التواصلية التي تقوم على إعادة بناء مقتضيات أخلاقيات النقاش ... وتفعيل إيتيقا الحوار تجسيما لروح العصر، هو تجاوز لمنطق الحقيقة المطلقة والنهائية إلى منعرج بينذاتي يرسخ قيم المشاركة في عملية الحوار وترجمة معاني الصلاحية التي تسمح لنا برفع المناقشة الفلسفية إلى أقصاها[4] وهذا يجعل فكرة التواصل الفلسفية قاعدة تقوم على العلاقات الحوارية في المجتمعات للتمكن من بث وعي نقدي لها في هذه المجتمعات.

وكخلاصة نقول: التواصل عند هبرماس تواصل مع الحداثة من وجهة نظر نقدية فلسفية تقوم على أخلاقيات الحوار والمناقشة والبراهين العقلية وهو ما يسميه بالعقل التواصلي، والتي تهدف إلى التميز في النشاط التواصلي مبتعدة عن نظرة العقل الأداتي وأحاديته.

---

[1]– مجموعة مؤلفين، التواصل – نظريات وتطبيقات ،الشبكة العربية للأبحاث والنشر ،لبنان ، ط1، 2010، ص33.

[2]– المرجع نفسه، ص 43.

[3]– الناصر عبد اللاوي، التواصل والحوار، دار الفارابي، بيروت– لبنان، ط1، 2013، ص104.

[4]– نفسه، ص11.

إضافة إلى نظرة هبرماس للتواصل نجد رأي " لوهمان" الذي يرى أن" التواصل لا يهدف إلى الإجماع فهو ليس لعبة ذاتية، بل لعبة تقوم على الاختلاف بين المعلومة والتوصيل"[1]؛ أي أن "لوهمان " يقيم التواصل على الصراع للوصول إلى الفهم ، هذا الفهم الذي يشتمل المرغوب فيه والمرغوب عنه، والمتوقع وغير المتوقع، وهكذا هو الاختلاف بين شد وجذب وقبول ورفض، حتى تحقيق البغية في هذا الفعل وهي الاقتراب قدر الامكان من التوصيف الحقيقي للشيء المراد وصفه.

أما التواصل عن مارتن هيدغر فهو يعني" المشاركة في إنتاج التنوع وذلك بمجاوزة الوجود التاريخي للوصول إلى حقيقة الكائن هذا ... التواصل يعني إعادة ترتيب العلاقة بين الكائن والزمان والنظر إلى هذا الأخير بوصفه الأفق الذي يسمح له بتمثيل الكينونة تمثيلا أكبر وعيا ودلالة"[2]، وفي صراع الكينونة والزمن يتحدد شكل التواصل بين الكائن وحقيقته في علاقته مع الكينونة بحثا عن تموقع الذات مع الوجود، وهذه الفلسفة الخاصة بهيدغر هي ضمن التواصل الأفقي الذي تحدثنا عنه في الأول، فهي تبحث عن تواصل متعدد الطرائق موحد الهدف اذا ما نظر هذا الكائن إلى علاقته بالزمان واستخدمها سبيلا لإعادة تصوره للكينونة.

وإذا ما تساءلنا ما موقف المفكرين والفلاسفة العرب من نظرية التواصل نجد النظرية لا تخرج عن التصور الإيديولوجي أو الاجتماعي حسب كل توجه فلسفي، و"يصبح الحديث عن تأسيس لنظرية عربية أو إسلامية للفعل التواصلي ، والتفكير في إنشاء فلسفة للتواصل تنتقل لدى الوعي العربي من مستوى الرفض غير المبرّر حجاجيّا، والقبول والانغماس غير المؤسس برهانيّا، إلى مستوى الفهم والتحليل ثمّ التنظير لمستويات التواصل"[3]، وهنا على سبيل التمثيل يقدم الباحث جلول مقورة* في أطروحته حول التواصل في الفكر العربي المعاصر نموذجين مختلفين إديولوجيا ومكانيا، المفكر

[1]– مجموعة مؤلفين، التواصل – نظريات وتطبيقات، ص39.

[2]– عمر مهيبل ، إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة، ص381.

[3]– جلول مقورة، فلسفة التواصل في الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 2015، ص13.

* باحث جزائري ورئيس قسم الفلسفة–سابقا– في جامعة محمد بوضياف المسيلة.

المغربي ذو التوجه التراثي الإسلامي " طه عبد الرحمن" من جهة، والمفكر اللبناني ذو التوجه العلماني " ناصيف نصّار".

وقد أكد الباحث على حتمية وجود رؤى عربية تعالج إشكالية التواصل وما رافقها من مشكلات تقوم على الأنا مع ذاتها ومع الآخر في ظل هذا الانفتاح، فلا غرو من استعمال الحوار والمناقشة لتشكيل تصور جديد يعي واقع الذات أمام تحديات الحاضر و ما هو مقبل عليها من الزمن.

ويقول محللا نظرة طه عبد الرحمن للتواصل فيقول: "يرتكز الطرح الطهائي على فكرة الارتباط، والتماهي بين الفلسفة عموما، ومفهوم الحداثة خصوصا ،وبين الفكر الغربي فيمتزج لدى طه عبد الرحمن التأثيل مع التحديث ومع التفضيل، ليصل إلى مزج بين القوميّة والكونيّة يصعب من خلاله الحكم عليه"[1]، بمعنى أن طه عبد الرحمن يبحث بواسطة التأصيل عن تشكيل جديد للتراث مجار للحداثة محافظ على ثبات أصوله، متجاوزا فكرتي المركزية الثقافية و القطيعة الإبيستمولوجية التي نادت بهما الكير من الأصوات مشرقا ومغربا، وحسب الفكر الطهائي يحق لكل أمة صنع رؤيتها الحداثية الخاصة بها وهو معنى القومية، وكذلك بناء الأخلاق والقيم على مبادئ دينية إسلامية وهو معنى الكونية في توجهه، ويرمي طه عبد الرحمن في نظرته التواصلية التقاطع بالتراث مع الحداثة لا القطيعة معها ويتم هذا التقاطع بما يناسب الثقافة العربية الإسلامية وبيئتها.

أما عن نظرة ناصيف نصّار للتواصل فيقول: "ويتمأسس المشروع النصّاري على مقولات من قبيل العقلانيّة ، والفلسفة، والحقيقة، والإنسان، والنقد، والإديولوجيا، والكونيّة، تصل به إلى إعلان التصارم الاديولوجي ، وتأكيد ضرورة التواصل الفلسفي المؤسس على الحوار العقلاني، والإنساني والكوني"[2].

يرى الباحث أن فلسفة التواصل عند ناصيف نصّار تقوم على جعل التراث في إطاره التاريخي أي أن التراث مرحلة تجاوزها الزمن، أما بالنسبة للعلاقة مع الحداثة فهو يتجه إلى القول بالاستقلالية بعيدا

[1]– المرجع السابق نفسه، ص23.

[2]– نفسه، ص23.

عن التبعية لها، "لذلك تأتي المحاولة النصّارية كانتصار للعقلانيّة بالمعنى المنفتح الذي لا يرى في العقل المجرد الوسيلة الوحيدة للمعرفة، وكانتصار للعلمانيّة بالمفهومين السياسي والتنويري[1]، فعقلانية النصّارية لا ترفض الدين وإنما تحاول تمييز مظاهره وتنظيمها نقديا بناء على عقلانية متفتحة تنويرية تصحيحية.

وخلص الباحث جلول مقورة إلى نتيجة هي أن المفكرين انطلقا بفكرة التواصل من أساسين هما القومية والكونية فطه عبد الرحمن انطلق من القومية وانتهى إلى الكونية وناصيف نصار انطلق من الكونية وانتهى إلى القومية، وعلى سبيل التخلص تجدر الإشارة إلى أن" مجال البحث و التأسيس لفلسفة التواصل لدى المفكر العربي يعتبر تحديا أمامه من أجل الدخول في حوار متكافئ مع الغرب. مرتكزا على إبداع فلسفة ونظرية للفعل التواصلي لها مدلولاتها الحضارية واللغوية والسياسية والأخلاقية و الحوارية"[2]، فلسفة تواصلية أصيلة لها قواعدها الخاصة ولها مفاهيمها وتصوراتها، وتكون قادرة على احتواء كل ما يتعلق بأسئلة الذات وعلائقها ومفعلات وعوائق اتصالها مع الآخر.

3.2.1- في علم الاجتماع :

يتمركز الفرد في المجتمع كبنية مؤثرة عن طريق العلاقات والارتباطات مع غيرها من البنى، والتواصل بين هذه البنية وغيرها من البنى ضرورة حتمية لاستمرارية الجماعات الاجتماعية ونموها والمحافظة على خصوصيتها.

وفي بحثنا في مجال علم الاجتماع نجد العديد من المفاهيم و التعريفات للتواصل نأخذ منها على سبيل المثال، لا الحصر تعريف (جون ديوي) للتواصل على أنه " عملية مشاركة بين شخصين أو أكثر حتى تعم هذه الخبرة وتصبح مشاعا بينهما يترتب عليه إعادة تشكيل وتعديل المفاهيم والتصورات

[1]–المرجع السابق نفسه، ص151.

[2]– نفسه، ص22.

السابقة لكل طرف من الأطراف المشاركة في هذه العملية "[1]بحيث تعتمد الأطراف على توافق هذه المفاهيم الجديدة في شكل تمثلات جمعية لها.

يعرّف تشارلي هورتن كولي التواصل بأنه " الميكانيزم الذي به توجد العلائق الإنسانيّة وتتطوّر . إنّه يتضمّن كل رموز الذهن من وسائل تبليغها عبر المجال وتعزيزها في الزمان. ويتضمن أيضا تعابير الجسم والحركات ونبرة الصوت والكلمات والكتابات والمطبوعات والقطارات والتلغراف والتلفزيون وكل ما يشمله آخر ما تم في الاكتشافات في المكان والزمان"[2]، ثم يؤكد على أن اللغة لا يمكنها أن تنشئ الرموز العقلية لوحدها فالأفعال والموضوعات هي بالأساس رموز عقلية كذلك، فـ"الاتصال هو من الوسائل التي بواسطتها يعمل العقل على نمو الطبيعة البشرية الحقة"[3] ، والاتصال هو الذي يصنع مسارا للمعلومات والأفكار ويفشيها داخل الأنساق الاجتماعية لمجتمع ما، وهكذا يتشارك أفراد هذا المجتمع ويتداول هذه الأفكار والمعلومات التي تعبر عنه حيث تكون صيغة المفرد بهذا المعنى تتضمن صيغة الجمع؛ بمعنى الأنا هي النحن في المنظور الاجتماعي، فالتواصل بمنظور اجتماعي يبرز الهوية المجتمعية للفرد وتتجلى مظاهره في اللغة والربط بين الفرد وبيئته الاجتماعية، وكيفيات التعبير عن الأحاسيس والمشاعر والتجارب الإنسانية المختلفة .

وقد عرّفت الجمعية الدولية للأخصائيين الاجتماعيين NAWSالاتصال بأنه "أحد عناصر الحياة الاجتماعية ... وهو عملية يتم من خلالها تبادل المعاني بين الأفراد والمشاركة من جانب أفراد المجتمع في أنشطة المجتمع"[4]، وهذا يعني أن المشاركة هي أساس التواصل الاجتماعي في منظورهم إذا أخذنا بحتمية حدوث التبادل في أي مجتمع إنساني.

---

[1]– الغريب زاهر، إقبال بهبهاني، تكنولوجيا التعليم – نظرة مستقبلية، دار الكتاب الحديث، الأردن، ط2، 1999، ص27–28.

[2] – Charles Horton Cooley,Hans-JoachimSchubert on self and social organization,university of chicago,1998,p46.

[3]– منال طلعت محمود ، مدخل إلى علم الاتصال ،ص20.

[4]– منال طلعت محمود، مدخل إلى علم الاتصال، جامعة الإسكندرية ، مصر، د.ط،2001–2002، ص229.

وإذا قلنا أن التواصل هو: " مجموع الظواهر التي تمكن شخصا من إبلاغ خبر إلى شخص آخر بواسطة اللغة المنطوقة بأنظمة سننية أخرى"[1] فإننا نسلط الضوء على مسألة التواصل بين المجتمعات ومن ورائها التثاقف بين المجتمعات من خلال إبلاغ فرد أو أفراد من مجتمعات أخرى عن مفاهيم وتمثلات لأفكار تخالف ما هي عليه في المجتمعات الأخرى.

4.2.1- في علوم الإعلام والاتصال:

يعرف التواصل في مجال الإعلام على أنه" بث رسائل واقعية أو خيالية تتصل بموضوعات معينة على عدد كبير من الناس مختلفين فيما بينهم في النواحي الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية موجودون في أماكن متفرقة"[2]، أي الاعتماد على تفشي هذه الرسائل أفقيا على نطاق واسع يشمل مختلف الأنساق والنظم التي تؤطر حياة الفرد والجماعة، مع وجود قصد الإبلاغ لها.

كما يمكن أن نورد تعريفا موجزا بسيطا للاتصال وهو:" نقل معلومة من مرسل إلى مستقبل بكيفيّة تشكّل في حدّ ذاتها حدثا ، وتجعل الإعلام منتوجا لهذا الحدث "[3]، وفق بنيات دلالية محددة تنطوي في الآليات التي شكلت الحدث كالإعلان عن أمر ما يهم المستقبلَ ويجذب انتباهه وتركيزه.

وعرّف عالم الاتصال ولبر شرام الاتصال بأنه " المشاركة في المعرفة عن طريق استخدام رموز تُعمل معلومات"[4]وهنا يشير إلى إنتاج دلالات ومعان جديدة عن طريق بنى رمزية مختلفة تكون حصيلتها في الأخير المساهمة في بناء المعرفة ويتجه هذا التعريف نحو معنى الإعلام والإخبار والتفاهم معا.

---

[1]– أ.مولز، ك.زيلتمان، ك.أوريكيوني، في التداولية المعاصرة والتواصل، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، د.ط،2014، ص 153–154.

[2] – المرجع السابق نفسه ، ص22.

[3]– صالح بلعيد ، دروس في اللّسانيات التطبيقية ، دار هومة– الجزائر ، د.ط، د.ت ، ص42– 43.

[4]– مصطفى يوسف كافي ، الرأي العام ونظريات الاتصال، دار الحامد، عمان–الأردن، ط1، 2005،ص131.

وخلص مصطفى يوسف كافي بعدما حلل عدة تعاريف للاتصال إلى أنّ " الاتصال عمليّة ديناميّة دائريّة ، يتفاعل خلالها فرد أو أكثر أو مجموعة أو أكثر أو نظم اجتماعية مع بعضها البعض، بغرض تبادل المعلومات والأفكار والآراء المختلفة ، وتتم في وسط اجتماعي يساعد على المشاركة في المعلومات والانفعالات والصور الذهنية ، وهذه العملية لها أهداف معينة وردود فعل حالية ومستقبلية[1]وفي هذا التعريف يتضح تركيز مصطفى يوسف على كون الاتصال قائم على نقاط (عملية ،تفاعلية، تشاركيّة ، لها هدف محدد تتم بين فرد وذاته أو بين فرد وشخص أو فرد وجماعة).

ويلخص دومنيك وولتون نظرية التواصل في المجال الإعلامي في خمس نقاط:

1 – التواصل ملازم لقدر الإنسان

2 – الإنسان يتواصل لأسباب ثلاثة التقاسم الإقناع الإغراء

3 – يتعثر التواصل بعدم التواصل

4 – تنفتح مرحلة تفاوض حيث يتفاوض الفرقاء بحرية ومساواة للوصول إلى اتفاق

5 – النتيجة الإيجابية في التواصل تسمى التعايش[2]

ويمكننا جمع هذه النقاط في قول واحد هو أن التواصل حتمية منطلقها الإقناع والاشتراك وينقطع بحدوث مانع ما لوصوله، ومع وجود التفاوض الذي يمنح مساحات يمكن الاتفاق حولها فإذا وجد التعايش كانت صورة التواصل إيجابية.

ويتكلم " وولتون" عن التواصل التقني القائم على الشابكة ويصف حالنا معه فيقول:

"نحن بعيدون عن التواصل المقتصر على " الكوم " من " com" مختصر كلمة commenucatio نجدها في عناوين التواصل الإلكتروني ، ما هو " الكوم" (التواصل)؟ إنها إرادة إثارة الرضى، والإغراء

[1]–المرجع السابق نفسه، ص181.

[2]– دومنيك وولتون ، الإعلام ليس تواصلا، ص26 بتصرف.

، والإقناع ، شيء مشابه في النهاية للتواصل"[1]، ويقصد بهذا التواصل الذي ينشأ من خلال مجتمع افتراضي يتداول في المجال السبراني معلومات وأخبارا ويستعمل التقنية كوسيلة إعلام بين أفراده.

لقد أصبح الإعلام أداة اتصال ذات حدين وقد بلغ من الأهمية أن أحيط بالعناية الشديدة من طرف أهل الاختصاص ؛ ذلك راجع للاستثمار في شتى مجالاته قصد نشر فكر ما أو وعي ما أو حتى سياسة ما، إنه ما يسمى بالاتصال الجماهيري ، فهو يبدأ " بمعرفة الجهات المعينة بالنشر بمعلومات ذات أهمية"[2] وهذا الأخير " يتجاوز اللقاء المباشر ، والتفاعل الاجتماعي وجها لوجه ، وذلك باستخدام وسائل تقنية معقدة باهظة التكاليف ، كالطباعة والإذاعة المسموعة والتلفزيون والسينما ، فضلا عن منظومة الاتصالات والمعلومات عبر الأقمار الاصطناعية ، وشبكة الإنترنيت"[3]، ومع بروز هذا النوع من الاتصال ظهرت معه مبادئ ناتجة عن استخدام وسائل الاتصال الحديثة تستهدف الهيمنة على هذا العالم ، عالم المعلومة في منظومة اتصال مهيمنة على كل المجالات. لقد أصبح التواصل الآن "الحاضن الأساسي للعلوم الحديثة باعتبار تمظهراته عبر هاته العلوم من خلال الهندسة الإلكترونية و الأقمار الاصطناعية والشبكات العالمية ومجالات البيولوجيا والسيكولوجيا المعرفية والسوسيولوجيا و الأنتربولوجيا و السيميولوجيا...[4]، إنه وسيلة هيمنة لها أهميتها البالغة في صناعة المادة الإعلامية ما يجعلنا نقول أن "التقدم التقني هو أفضل و أسوأ ما في التواصل في آن ، لقد سمح بالخروج من التواصل المغلق ومضاعفة الرسائل والمبادلات ، غير أنه لم يزد التواصل زيادة طردية مع كفاءة الأدوات، بل جعل مصائب عدم التواصل أجلى"[5]، وأبسط مثال قريب منا هو منصات التواصل اليوم

[1]–المرجع السابق نفسه، ص31–32.

[2]– مجموعة مؤلفين ، الاتصال اللفظي وغير اللفظي ، المجموعة العربية للتدريب والنشر، د.ط ، 2012، ص65.

[3]– محمد جاسم الموسوي، نظرية الاتصال والإعلام الجماهيري، الأكاديمية العربية المفتوحة – الدانمارك ،د.ط، د.ت، ص05.

[4]– المصطفى عمراني ، التواصل نماذج ورهانات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1،2016، ص07.

[5]– دومنيك وولتون ، الإعلام ليس تواصلا، ص33.

التي تفشت في مجتمعاتنا و التي برغم إيجابياتها التواصلية إلا أنها كرست التصارم في العلاقات الاجتماعية، وأسست للتباعد الاجتماعي في إطار التقارب السبراني.

5.2.1 – <u>في علم النفس :</u>

التواصل في علم النفس مرتبط بعدة مصطلحات كالسلوك والرغبة والوعي والإدراك وغيرها، وهو يتجاوز المفهوم الآلي للنظرية التواصلية خاصة وأن الفرد يكون في حالات نفسية مختلفة تختلف معها أنواعيا عمليات التواصل.

ويعرف التواصل في هذا المجال على أنه عملية ذهنية فيزيائية قائمة على عوامل عديدة فـ" عملية التواصل الإنساني معقدة، وعلينا أن نشير أولا إلى أن هذه العملية، تتعلق بالضرورة بظواهر ترتبط بعالمين: العالم الذهني والعالم الفيزيائي، وثانيا إن التفسير الصحيح لهذا الشيء يستدعي المعرفة التي يمكن تحقيقها حول العلاقة بين الفكر والجسد "[1] ، فطريقة التفكير والكلام والعلائق الرمزية بينهما هي التي تنتج الرسالة وتحملها بحمولات نفسية انفعالية منطلقها التمثلات Représentations في ذات الإنسان لمعان وأفكار وردت في سياقات معينة، ويقوم الفرد أثناء استقبال الرسائل بعمليات عديدة لبلوغ التمثل التام لها كالتذكر والتفسير واستدعاء الخبرات السابقة وهذه العمليات تواصلية بالدرجة الأولى ، إذ يعمل الفرد فكره ويقوم بهذه النشاطات الذهنية لتبني أو رفض هذه الرسالة.

وفي المعجم الموسوعي لعلم النفس "التواصل إدراك أول الأمر فهو ينطوي على نقل المعلومات المخصصة لتعليم فرد أو جماعة مستقبلة أو التأثير فيهما"[2]، فيقع التواصل/الإدراك عندما تتجه المعلومات من ذات مدركة إلى ذوات أخرى تتأثر بها بتحقيق العلم بما تحتويه تلك المعلومات وتستجيب لها حسب ما يجمع بينهما من توافقات تأطرها الحاجات والميول الذاتية، وأكثر ما تستخدمه الذات هنا لاستقبال هذه المعلومات الحواس فهي الباعث الأساسي للإحساس، والإحساس بدوره ناجم عن تأثير عوامل خارجية ما في الذات وهو في صورة الحالة الشعورية.

---

[1]– غسان يعقوب ، سيكولوجية الاتصال والعلاقات الإنسانية ، دار النهار – بيروت ، ط1 ،1979، ص57.

[2]– سيلامي نوربرت، المعجم الموسوعي في علم النفس، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، دط،2001، ص763.

إن ارتباط التواصل بسلوكنا وعلاقاتنا مع الآخرين و طريقة معيشتنا وعاداتنا وكل حياتنا يجعله حيويا ديناميكيا " فعملية الاتصال بصفتها عملية تفاعل اجتماعي تمكننا من التأثير في الناس والتأثر بهم ،مما يمكننا أن نغير من أنفسنا وسلوكنا بالتكيف مع الأوضاع الاجتماعية المختلفة ، وهي كذلك عملية مستمرة، فنحن في اتصال دائم مع أنفسنا ومجتمعنا. وعملية معقدة لما تحويه من أشكال وعناصر وأنواع وشروط يجب اختيارها بدقة عند الاتصال"[1].

التواصل في الأدبيات السيكولوجيّة يشكل شكلا من أشكال الإخراج mise en scéne الذي ينقل ما هو موجود في العلبة السوداء عند الفرد(الغرائز، الحاجات، الرغبات) إلى مسرح الحياة"[2]، فهو يعمل على الشخصية وحمولاتها وكذلك سيرورة تلك الحمولات داخل التواضع الاجتماعي واحتمالات قبول الوسط الاجتماعي لها أو رفضها ليحقق الاندماج لهذه الشخصية في الجماعة الاجتماعية التي ينتسب إليها، فسيرورة التواصل هنا تعتمد على التصورات السيكولوجية للفرد الذي تشكلت عنده لحدوث فعل التواصل بالتأثر والتأثير.

والتواصل سلوك تأثيري على أفراد مجتمع ما حيث يتأقلم الفرد مع أي نمط جديد سعيا للمحافظة على وجوده الطبيعي في المجتمع ، وقد اتخذ العديد من الباحثين في مجال علم النفس السلوك محور دراساتهم ، فالتواصل الجديد ظهر في رحاب بالو ألتو Palo Alto الأمريكية وقد" أنتجت مدرسة بالو ألتو نظرية نسقية في التواصل باعتمادها على التداولية عند ريسل"[3] والمسلمة الأولى عند هذه المدرسة هو استحالة عدم التواصل فهم ينطلقون من أن " كل سلوك بشري هو تواصل وإنه من المتعذر أن نعدم التواصل"[4] وتركز مدرسة بالو ألتو في التواصل على التغذية الراجعة والروابط التي تنشأ بين المتصلين وهي ترى أن ماهية الاتصال تكمن في السيرورات العلائقية والتفاعلية وتربط الاضطرابات

[1]– إبراهيم أبو عرقوب ، الاتصال الإنساني ودوره في التفاعل الاجتماعي ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع – الأردن ، ط1،1993، ص50.

[2]– مجموعة باحثين، دراسات معاصرة في اللغة والأدب والتواصل، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1، 2016، ص236.

[3]– فيليب بلانشيه ، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، دار الحوار، سوريا، ط1،2007،ص106.

[4]– المرجع السابق نفسه، ص109.

النفسية باضطراب عملية الاتصال، ويترادف مصطلح التواصل عند أصحاب هذه المدرسة مع مصطلح السلوك، لأن التواصل هو الذي ينقل السلوك.

6.2.1 – في السيميولوجيا:

عندما ظهرت السيميولوجيا بادر العديد من المختصين إلى ربطها بالتواصل" فالسيميولوجيا في تصورهم هي علم يختص بدراسة ما يعود إلى الظاهرة التواصليّة في شكلها اللفظي أساسا. فالعلامات هي أدوات يستعملها باث بشكل قصدي من أجل التواصل مع متلق ضمن دورة كلامية"[1]، والسيمولوجيا لا تقف عند العلامات اللغوية بل تشمل كذلك العلامات غير اللغوية؛ أي أن السيميولوجيا تعتمد على العلامات والأنساق غير اللغوية لرصد التواصل ، وهي باشتغالها بالعلامات غير اللغوية تغطي الجانب الذي أهملته اللسانيات التي ركزت على العلامات اللغوية فقط.

إنّ التواصل عند السيميولوجيين " لا يمكن حصره في تبادل لفظي تحركه قصديّة صريحة يدرك فحواها طرفا الفعل البلاغي، بل بؤرته مجموع ما ينتمي إلى التجربة الإنسانيّة التي تستوطن الذات (الإيماءات واللباس وطريقة الجلوس واستقبال الضيف) وتستوطن محيط هذه الذات أيضا ما يعود على طريقة التعاطي مع الفضاء والزمان وأشكال العمران"[2]، فهو أوسع من أن نحصره في الجانب اللغوي فقط، ومما لا شك فيه إذا أن التواصل في تمثله لدى السيميائي" يشتغل ضمن ثلاث عوالم عالم الرموز وعالم الكتابة وعالم الصورة"[3]، تحرك هذه العوالم الثلاثة جملة من المضامين النفسية والأفعال الإجرائية تحدد في كلمة القصدية، فاللغة وحدها لا تنقل القصدية دون الإشارات والإيماءات والعلامات خارج لغوية، وبالرغم من إمكانية الإشارة لها فإننا نلمس عوزا في العملية إذا ما استغنينا على العلامات غير اللغوية فيها، فالقصدية تتجلى بوضوح عند التقاء اللغة بالإشارة ، كما أنّ " تمثّل رؤية العالم عند الآخر لا تخص فقط لغته، بل تتعداه إلى تمثل نظرته إلى الوحدات غير اللغوية(عادات

[1]– سعيد بنكراد ، إستراتيجية التواصل من اللفظ إلى الإماءة، ص04.

[2]– المرجع السابق نفسه، ص14.

[3]– عبد الرحيم الضاقية ، المدرسة المغربية وسؤال التواصل، دار الثقافة ،المغرب،ط1، 2009،ص30.

وحركات ورموز وقوانين) التي يتواصل بها في سياقه أو نسقه الثقافي المغاير"[1] ومنه تبرز أهمية الأنظمة السيميائية و الدور الذي تلعبه في الحياة الاجتماعية من خلال العلامات.

والأمر يبدو جليا حينما ندرك أن السيميولوجيا تعمل على البحث في طرائق التواصل ووسائلها التأثيرية والبيل الذي تمر به القصدية إلى إدراك المتلقي ووعيه بتلك المبثوثات "فالتواصل هو الذي يشكل موضوع السيميولوجيا، والتواصل المقصود هو من جنس التواصل اللساني لأن هذا التواصل هو التواصل الحق[2] عند السيميائيين.

2- عناصر التواصل:

التواصل عبارة عن عملية بين طرفين وتشترط عناصر عدة لنجاحها، ولكل عنصر وظيفة متعلقة بهذه العملية، وهي ستة نذكرها كالآتي:

1.2- المرسل:

للمرسل مكانة مهمة ودور فعّال في عملية التواصل فهو أول أقطابها "وهو مصدر الخطاب المقدم... وهو الباعث الأول على إنشاء خطاب يوجه إلى المرسل إليه في شكل رسالة[3] تعكس شخصيته وأفكاره، وهو المتحدث الذي يوجه الكلام لطرف ما، ويشترط في المرسل الذي يريد إيصال رسالته للمستقبِل شروط منها حسن صياغة الرسالة لحصول الفهم و اختيار الوسائل المناسبة لحصول الاقتناع بهذه الرسالة. ويطلق على المرسل تسميات عديدة مثل: الباث، الملقي، المتكلم، المُخاطِب، وغيرها من المصطلحات.

ويرتبط المرسل بالوظيفة الانفعالية وتسمى كذلك الوظيفة التعبيرية وتبرز هذه الوظيفة موقف المرسل في مختلف إرسالاته.

---

[1]- المصطفى عمراني ، التواصل نماذج ورهانات، ص101.

[2]- نور الدين رايص، السيميائيات والتواصل، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد-الأردن، ط1،2016، ص38.

[3]- الطاهر بومزبر التواصل اللساني والشعرية، ص24.

2.2- المرسل إليه:

هو الطرف الثاني في عملية التواصل والمعني بالرسالة، "يقابل المرسلَ داخل الدارة التواصلية أثناء التخاطب وقد أطلق عليه مجازا المصطلح الفيزيائي (المستقبل Le résepteur) ، ويقوم المرسل إليه بعملية (التفكيكdécoudage) لكل أجزاء الرسالة سواء أكانت كلمة ، أم جملة، أم نصا[1]، ويطلق عليه تسميات المتلقي والقارئ، المخاطَب، بحسب اصطلاحاتها.

ويراعى في المرسل إليه كل ما يتعلق بالأسباب التي تضمن حدوث فهم الرسالة كثقافته ومستواه الفكري وحضوره الذهني، وغيرها... وقد يكون المرسل إليه فردا كما قد يكون جماعة أو جمهورا أو حتى شخصا افتراضيا بحسب ما تحمله الرسالة من حمولات.

وتحدد الوظيفة التأثيرية وصول الرسائل إلى المرسل إليه ومدى تأثره واستعداده لمضامينها.

3.2- الرسالة:

هي الإنتاج الذي يحتوي على رموز لغوية وغير لغوية ينقلها المرسل إلى المرسل إليه، وهي أيضا" مادة التواصل مؤلفة من مضمون الأخبار المنقولة أي من الصور الفكرية التي لنا عن الواقع أو المرجع المادي وكذا الفكري المجرد أو الخيالي المتصور"[2] ، إذا فعنصر الرسالة هام جدا في سيرورة التمثل المحققة لفعل التواصل بين المرسل والمرسل إليه، وهي أيضا "الجانب الملموس من العملية التخاطبية حيث تتجسد عندها أفكار المرسل في صور سمعية لما يكون التخاطب شفهيا، وتبدو علامات خطية عندما تكون الرسالة مكتوبة[3]، وتبدو إشارات رمزية عندما تكون الرسالة إيمائية بعلامات غير لغوية.

---

[1]–المرجع السابق نفسه، ص25.

[2]– نور الدين رايص ، نظرية التواصل واللسانيات الحديثة ، ص308.

[3]– الطاهر بومزبر التواصل اللساني والشعرية،ص27.

ومن العناصر التي تتعلق بالرسالة العنوان إذ يقوم المرسل باختيار بداية للعمل الأدبي ملخصا سياقاته الدلالية ليستهدف المتلقي،" ويتم هذا من خلال تأول المرسل لعمله الأدبي وتعرفه منه على مقاصده وفي ضوء هذه المقاصد يضع عنوانا لذلك العمل، بمعنى أنّ العنوان من المرسل هو ناتج تفاعل علاماتي بين المرسل والعمل"[1] وهنا تكمن أهميته في الربط بين المرسل والرسالة والمرسل إليه بشبكته الدلالية التي تلخص مضامين الرسالة ومقاصدها.

وهي عدة أنواع فهناك الرسالة الشعرية، الرسالة النثرية، الرسالة منطوقة، الرسالة المكتوبة ...الخ، وبغض النظر عن أنواعيتها فهي محددة بالعناصر التي ترتبط في عملية الاتصال كالسياق والسنن وتؤدي الرسائل وظيفة الشعرية وهي أهم الوظائف التي سطرها جاكبسون في خطاطته التواصلية، فهي المتن الذي حمّل بالأفكار والمعاني والتصورات ووجه نحو المرسل إليه لفهمه وتأويله والتفاعل معه، فكانت الرسالة هي النقطة المهمة للغاية في عملية التواصل لأنها هي التي تميز بين النتاجات حسب أجناسها.

4.2- السياق:

وهو من العناصر التي تحيط بالرسالة إذ "لكل رسالة مرجع تحيل عليه، وسياق معين مضبوط قيلت فيه، ولا تفهم مكوناتها الجزئية، أو تفكك رموزها السننية، إلا بالإحالة على الملابسات التي أنجزت فيها هذه الرسالة قصد إدراك القيمة الاخبارية للخطاب[2]، وإن تغير السياق فيه تغير للرسالة وطبيعتها كذلك، ويتلخص هذا في قولنا لكل مقام مقال؛ أي لكل سياق رسالته التي تتلاءم معه.

وللسياق وظيفة مرجعية يتم من خلالها التأكيد عليه من خلال تعليلها لأسباب عملية التواصل.

[1]- محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الادبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998، ص19.

[2]- الطاهر بومزبر التواصل اللساني والشعرية، ص30.

5.2- السنن:

يستعمل السنن لبناء المعاني في الرسالة، وهو العنصر الذي تصاغ به فهو يمثل" القانون المنظم للقيم الاخبارية والهرم التسلسلي الذي ينتظم عبر نقاطه التقليدية المشتركة بين المرسل والمرسل إليه كل نمط تركيبي فمنه ينطلق الباث عندما يرسل رسالة خطابية معينة حيث يعمل على الترميز (CODAGE) وإليه يعود كذلك عندما يستقبل رسالة ما فيفكك رموزها بحثا عن القيمة الاخبارية التي شحنت بها"[1]، والسنن نسق علاماتي يتحكم في إنتاج وتلقي الرسالة من خلال عملية التشفير وفك التشفير بمختلف المستويات.

وتتعلق بها وظيفة ما وراء اللغة أو الميتالغوية وهي "التي يركز فيها الخطاب على السنن أو الشفرة"[2] بتسمية عناصر اللغة و تفسير مفرداتها.

6.2- القناة:

هي الوسائل والمسالك التي تمر من خلالها الرسائل من المرسل إلى المستقبل في أشكال مختلفة وهي" أداة نقل لإشارات الوضع أثناء عملية التبليغ"[3]، وهذه الوسائل أو القنوات تستقبل عن طريق الحواس كالسمع واللمس والشم، وكذلك نستقبلها عبر الإدراك الذهني والتصورات المختلفة.

ويتحدث" مصطفى عبد السميع محمد" عن ما تتطلبه عملية الاتصال فيقول:" يقتضي الاتصال قناة (Canal) يتم عن طريقها انتقال الرسائل من المرسل إلى المرسل إليه ، بما في ذلك اللّغة اللّفظية، و

---

[1]–المرجع السابق نفسه، ص28.

[2]– بول ريكور، الخطاب والتواصل، تر: عز الدين الخطابي، مؤمنون بلا حدود، المغرب، 2017،ص04.موقع: www.mominoun.com . تاريخ الزيارة 2019/03/18

[3]– بوطارن محمد الهادي وآخرون، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية، دار الكتاب الحديث، مصر، د.ط، 2008، ص114.

الإشارات، و الحركات، و الصور، والنماذج، و السمات، و الأجهزة السمعية و البصرية"[1]؛ أي أن القناة هي البوتقة التي تجتمع فيها أسباب حدوث عملية الاتصال وبغياب هذا العنصر يحدث التصارم وهنا تكمن أهميتها بالنسبة لنظام التواصل

وترتبط بها وظيفة إقامة الاتصال فهي تضمن حدوث واستمرارية عملية الاتصال.

3-أقسام التواصل:

يتجلى التواصل في شكل عملية اجتماعية تربط بين طرفي التواصل، وينقسم التواصل إلى قسمين أساسيين هما التواصل اللغوي، والتواصل غير اللغوي، ونحددهما كما يلي:

1.3- التواصل اللغوي:

وهو كل تواصل معبر عنه بواسطة اللغة سواء كان عن طريق العملية الكلامية بين المتكلم والسامع أو عن طريق العملية الكتابية بين الكاتب والقارئ ، فيدخل بذلك في هذا القسم" كل أنواع الاتصال التي يستخدم فيها اللفظ كوسيلة لنقل رسالة من المصدر إلى المتلقي، ويكون هذا اللفظ منطوقا فيدركه المستقبل بحاسة السمع[2]، ويسمى هذا النوع التواصل اللفظي؛ أي أن الرسالة هنا ملفوظ منطلقه من المتكلم نحو المستمع و"يشغل التواصل اللغوي الذي يكون بين الذوات المتكلمة وحدات فونيمية ومقطعية مورفيمية ومعجمية وتركيبية .أي :يعتمد التواصل اللغوي على أصوات، ومقاطع، وكلمات، وجمل[3] ، ويدخل كذلك في هذا القسم كل أنواع الاتصال التي تستخدم فيها الكتابة كوسيلة لإيصال الرسالة من الكاتب إلى القارئ ويسمى هذا النوع التواصل الكتابي، ويتميز التواصل اللفظي عن الكتابي بإحاطة الأول أثناء عملية التواصل بكثير من العلامات والإيماءات والإشارات فهو الأقرب إلى إدراك تأثير

[1]- مصطفى عبد السميع محمد، مهارات الاتصال و التفاعل في عمليتي التعليم و التعلم، دار الفكر، الأردن، ط1، 2003، ص 69.

[2]- حسن عماد مكاوي، ليلى حسن السيد،الاتصال و نظرياته المعاصرة، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط12، 2016، ص 26.

[3]- جميل حمداوي، التواصل اللساني والسيميائي والتربوي ، مكتبة المثقف ،ط1،2015، ص31.

الرسالة على المتلقي من خلال ظهور تلك العلامات مباشرة على المخاطب بخلاف ما هي عليه في التواصل الكتابي.

2.3 - التواصل غير اللغوي:

تعد الإشارات والإيماءات والعلامات عناصر مهمة في عملية التواصل وتخرج عن كونها لغوية، لكنها تعمل في التواصل بقدر لا يقل شأنا عن العناصر اللغوية، ويقصد بالتواصل غير اللغوي" كل اتصال تعتمد مرسلته اللغوية على الحركات والإشارات والإيماءات والرموز وغيرها، ويطلق عليها أحيانا اللغة الصامتة"[1]، ولا جرم أن هذه الأنساق التواصلية التي تخرج عن اللغة تساهم في استمرارية وسيرورة النتاج المرسل إلى الشريك التواصلي في هذه العملية،" حيث لا يعول الفرد على" ما يقال "بل كيف يقال "وعلى ما توحي به لغة الجسم، و يحدث هذا النوع من التواصل بين أصحاب اللّغة بطريقة دقيقة لا شعورية، إذ تقتضيه الثّقافة المشتركة بينهم"[2] فهو اتفاق على نمط معين من العلامات والإشارات أثناء فعل التكلم، أو عند عدم المقدرة على النطق لوجود رادع ما أو موقف يقتضي استعمال تلك المواضعات المتفق عليها.

4- علاقة التواصل بالشعر:

أساس الشعر هو التواصل فكلمة (الإلقاء) في الشعر تدل عليه وكلمة (الشاعر) تدل على الملقي، وكلمة (الجمهور) تدل على المتلقي والمتلقين، وعليه فالتواصل أمر حتمي في الشعر، علة وجوده مرتبطة بعلة وجود الشعر، والفعل التواصلي " بين المبدع والمتلقي – عبر النص– لا يتحدد من خلال سلطة الأول على الثاني، بل إنّ مقصدية (Intentionalité) المبدع في التأثير في الجمهور المتلقي وإقناعه تكون مشروطة بمدى تكيف استعدادات هذا الأخير مع النص المعروف"[3]، وهنا نقول

---

[1]– صالح أبو إصبع، الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة، دار مجدلاوي، عمّان–الأردن، ط5، 2006، ص42.

[2]– دوجلاس براون، أسس تعلم اللغة و تعليمها، تر: عبده الراجحي، علي أحمد شعبان، دار النهضة العربية، بيروت– لبنان، 1994، ص25 .

[3]– مجموعة مؤلفين، التواصل – نظريات وتطبيقات، ص207.

بضرورة مراعاة الخلفيات والمرجعيات التي تأطر تلقي الخطاب الشعري كالمرجعة الفكرية والثقافية التي تشكل تمثلات هذا الخطاب للوصول إلى نتائج ملموسة في التأثير والإقناع.

ومما لا شك فيه أن فاعلية الشعر إنما تكمن في فاعلية عملية التواصل التي تقوم على إيصال المعاني المحددة إلى المتلقي و إنتاج المدار السياقي الذي ينبني عليه قول الشعر، وضرورة اجتثاث ذلك التشويش الذي يعطل أو يمنع سلوك تلك المعاني إلى المتلقي بوسائل تمكن للمعنى من التخلق في ذهنه وتوفر له المناخات المناسبة للوصول إلى الاستنتاجات المفترضة لتلك المعانى على اختلافها، وهذا بحسب تجربة كل متلق.

وإذا نظرنا في الثقافة العربية قديما ألفيناها وقد " فرضت في فترات طويلة سلطة القارئ–المستمع على الشاعر، عكس ما نعثر عليه في الخطاب اليومي من فرض قسرية المتكلم على المخاطب. فمقولات الفهم والتذوق والإلذاذ تأتي جميعها، في الكتابات النظرية العربية الخاصة بالشعر، من مكان القارئ– المستمع الذي يرغم الشاعر على اتباع نمط محدد من بناء الخطاب لا يتنافر مع النموذج الذي يراه الأرسخ في تلقي هذا الخطاب"[1]، ومن هذا القول نستنتج أن عملية التلقي للشعر قديما بالإضافة إلى عمليتي الفهم والتأويل كانت تعتمد على القارئ بسلطته التي اكتسبها من الذخائر الكثيرة التي استند عليها فهو قارئ نوعي يفهم الشعر وفق أنساق اكتسبها من القواعد اللغوية التي تواضع عليها النقاد واللغوين لقراءة النص الشعري، وبهذا وقع الشاعر رهينة فهم هذا المتلقي الذي فرض شروطا محددة يميز بها الشعر الجيد من الشعر الرديء.

فكانت سلطة المتلقي على الشاعر أحد أهم الأسباب التي دفعت أصحاب الشكل الجديد إلى الثورة على القصيدة القديمة، ولم يسعوا إلى إقصاء المتلقي بل كان هدفهم إعطاء الشاعر دوره المفترض في صناعة المعاني وفق شروط الشاعر وتصوره لتلك المعاني بحرية بعيدا عن قيود المتلقي في نمطه

[1]– محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال، الدار البيضاء–المغرب، ط1،1994، ص58.

القديم، وبعيدا عن الأنساق الجامدة –في نظرهم– التي شكلت القصيدة فجعلتها نموذجا مكرورا لفظا ومعنى.

يرى الناقد عبد الملك مرتاض أنّ لتذوق الشعر الجديد استعدادات كثيرة يجب أن نستحضرها وذلك لأن هذا الشكل من الشعر يختلف عن الشكل التقليداني أو العمودي حيث يبذل القارئ جهدا أكبر لتذوقه وهذا حسب الناقد " لرقة لغته، ولكثافة صوره، ولتوظيفه للثقافة العامة والتراث، فهو كثيرا ما يلتحد إلى التناص، بقصد ومن دون قصد، ولدسه امورا للقارئ يريد من وراء دسها له أن يسهم، هو أيضا، في استكمال ما غاب أو خفي من النص الشعري، لكي تستوي له صورة الفهم، قبل أن تتمثل له صورة المتعة وتجليات التذوق"[1]، وما يعتور عملية الوصول إلى الفهم في الشعر الجديد منوط بتكثيف الشاعر للمعاني وحشد الصور وإيراد الكثير من الأفكار التي تشتت أحيانا عمليات استقراء المعاني والمسالك في الخطاب الشعري. إذ يتطلب الخطاب الشعري الجديد أو الحداثي تشكلا للمعنى يتبأر في ذهن المتلقي بعد استقباله لهذا الخطاب بكل أجزائه اللغوية والإيقاعية والتعبيرية،" فباستطاعة الجمهور(أو المرسل إليه) أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة، حيث يمكنه الاكتفاء باستهلاكه، أو نقده أو الإعجاب به أو رفضه أو الالتذاذ بشكله أو تأويل مضمونه أو تكرار تفسير له"[2] وبهذا تتنوع دلالات ومعاني الخطاب الشعري وتتنوع معها القراءات حسب كل تجربة قرائية لكل متلق.

وترى الناقدة آمنة بلعلى أن الخطاب الشعري إذا ما اعتبر كعمليات لغوية هدفها التأثير ليس" سيرورة تواصل فحسب تكونها مجموعة من العناصر هي سلسلة من الملفوظات السياقية والتلفظية والقصدية، كما أنه ليس مضمرات أفعال كلامية وملفوظات حجاجية، بل هو مسار توليدي يتشكل وفق قوانين"[3] تحددها الأحداث التي تنتج دلالات جديدة، لذلك نجد في كثير من الخطابات الشعرية استعمال ملفوظات وإشارات قريبة منا من حيث الاستعمال العام ، وقد أضفى عليها هذا التداول صفات جعلها

[1]– عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، منشورات دار القدس العربي، وهران–الجزائر، ط1، 2009، ص292.

[2]– هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع ، تونس، ط1،2016،ص110.

[3]– آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق، دار النهضة العربية، بيروت–لبنان، ط1، 2013، ص158.

تنضم إلى بنية القصيدة الواردة فيها، وهكذا يتم إنتاج معان جديدة تختلف وتتنوع القراءت حولها من خلال إزاحتها عن مدلولها الأصلي و سياقها المألوف وتقود المتلقي نحو تذوق النص والالتذاذ به.

والشعراء ومن تبعهم من الغاوين للشكل الشعري الجديد وقر في قلوبهم أن الحداثة هي التواصل وصدقته ألسنتهم وكتاباتهم، فرأى الكثير منهم أن تغيير شكل الكتابة واستخدام نتاجات ثقافية من ثقافات أخرى هو تحقيق تام لمبدإ هذا التواصل، دون التوجس من وقوع المتلقي في أزمة فهم للمقول الشعري، وهذه الإشكالية نلمسها كثيرا عندما يستوحش المتلقي بعض المعطيات الثقافية لغرابتها بالنسبة إلى ثقافته أو لمخالفتها للأنساق والنظم التي اعتادها وألفها هذا الأخير فـ"لا بد من تصور التواصل الأدبي كمجال للتذاوت. فلن يمكنه من أداء وظيفته الاجتماعية إلا إذا تم الاقرار بالعلاقة الحوارية بين النص ومتلقيه وكذا بين هؤلاء المتلقين أنفسهم"[1] ، وهذا الإقرار لا يحصل بمجرد ورود كلمات ذات حس جمالي أو ذات عناصر تخييلية أو إيقاعية معينة، إنما يتم عندما يقع معنى تلك الكلمات كنتيجة لتلك العناصر وتمثله في ذهن المتلقي مع ما تتجاذبه السياقات الخارجية من تصورات تساهم في صقل المعنى حسب خلفيات المتلقي الثقافية ومرجعياته التي تؤثر في هذه العملية.

وهكذا يمكن القول بأن "اللغة الشعرية – من حيث كونها لغة، وكل لغة هي تواصل ... عليها أن تحافظ على أسباب التواصل مع المتلقي، بمقدار ما تسعى إلى مخالفة المألوف. ومن أجل أن تقوم اللغة الشعرية بهذه الوظيفة التي لا محيد لها عنها، عليها أن تراعي في عملية الإبداع كونها مجالا للاتفاق بين طرفين هما المبدع والمتلقي"[2]، ومن ذلك تتأكد ضرورة مراعاتها لمصاحبات هذا التواصل.

إذا ما نخلص إليه هو أنه يتوجب على المبدع، "وهو يشكل وينحت آفاق وتصورات لإبداعه الفني أن يكون على وعي تام بأن أي استجابة لهذه الآفاق و هاتيك التصورات لا يمكنها التحقق إذا لم تأخذ

[1]– هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي ، ص115.

[2]– عبد الغني حسني ، التواصل ولغة الشعر، منشور في:19 جويلية 2010على الموقع:
http://www.diwanalarab.com/spip.php?article2426 XJndcu6PwSw.#3

بعين الاعتبار نداءات المتلقي الذي يحمل من التوقعات من إبداع المؤلف ما يجعله إما رافضا له، وإما متفاعلا معه، منصهرا في بوتقته، محققا بذلك أكبر متعة جمالية"[1].

وعموما لا يخرج التواصل عن كونه فاعلا أساسيا في توصيل الشعر بين الشاعر والجمهور المتلقي من خلال تجلياته في عدة أشكال لغوية: كالتكرار والتناص والأساليب اللغوية المختلفة، وغير لغوية: كالتصوير والترميز إضافة إلى الإشارات والإيماءات وغيرها، وهذه العملية الحيوية هي التي تجعل البحث في أدغال النص عن معطيات جديدة قائما مستمرا وديناميا.

[1]– مجموعة مؤلفين، التواصل – نظريات وتطبيقات ، ص209.

الفصل الأوّل:

أشكال التواصل في شعر الأخضر فلوس

مدخل:

تعتبر علاقة الشاعر بالتواصل علاقة وطيدة من حيث أنه الوسيلة الأساس التي يستخدمها لإيصال إنتاجه الفني إلى جمهور المتلقين على اختلاف مستوياتهم الفكرية والثقافية، لذلك سيعتمد الشاعر على أشكال مختلفة تشكل بنيانا مرصوصا لإبراز تلك العلاقة، وهذا حسب تمثلات الشاعر لعالم الكلمات والأشياء وتشكلاتها في ذهنه، وهو بعنايته بهذه الأشكال التواصلية لا يخرج عن هدف واحد مشترك بينها جميعا ألا وهو بلوغ مرام الفهم، أو على الأقل مقاربة قصد القائل من قوله وتأويله تأويلا صحيحا، إن استخدام الشاعر لعناصر الصورة والرمز والمكان ليجسد عدة قنوات للتواصل ، بل يفتح آفاق للتواصل واسعة ويفسح المجال للمتلقي بتكوين ما شاء من قراءات وتمثلات وآفاق انتظار، كل حسب ما تعنيه عنده تلك الصور والرموز والأمكنة، إنه يصمم عالما خاصا بالنص، وللمتلقي الحق في أن يبتني ما يراه برؤيته هو فهما صوابا، فوقوع الأثر الأدبي عند المتلقي هو المحرك الأساسي إذا ، ومنه يتجلى عكوف الشاعر على استدعاء تلك الصور والرموز والأمكنة بمختلف دلالاتها وخلفياتها وهذا الاستدعاء يتطلب دقة في التصميم وبراعة في التجسيد ، وحسن صياغة لمواد يراد لها الظهور في أشكال جديدة دون تحريف أصلها، ولكن وفق ما يقتضيه الخطاب الشعري ووفق سياقاته.

والذي نريد ان نقف عنده هو كيف استخدم الشاعر" الأخضر فلوس" هذه الأشكال الثلاثة (الصورة، الرمز، المكان) على اعتبارها أشكالا للتواصل مع المتلقي؟

ولعل مدوناته الشعرية نضحت بهذه العناصر الثلاثة التي سنقوم بالكشف عنها وصفا وتحليلا وشرحا .

1- التواصل بالصورة:

إنّ من أبجديات الشعر المعاصر التوسل بالصورة للتعبير عن معنى ما، فالصورة من أول الأشكال التي يفكر فيها الشاعر لاستخدامها قصد تمكينه من إيصال رسائله بشكل سلس وهكذا يلحظ كيفية مرور خطابه إلى المتلقي عن طريق قناة الصورة المستخدمة لاتفاق حاصل بين الطرفين حولها، إذ "تندرج الصورة وإنتاجها وأنماط تلقيها ضمن سلسلة من البداهات التي غالبا ما يحتكم إليها الحس السليم من أجل تحديد حالات التطابق أو التشابه بينها وبين ما تقوم بتمثيله.[1] وهكذا يحدث التواصل بين الطرفين بواسطة الصورة الشعرية، وقد لا يكون ثمة اتفاق بين الباث والمتلقي حول الصورة الشعرية لعدم وقوعها من قبل عند المتلقي فالشاعر هنا يصبح مصدرا جديدا لتصميم تلك الصور بالنسبة للمتلقي لأن "الصورة الشعرية هي محصلة تنصهر فيها مطالعات الشعراء وتجاربهم ومرجعياتهم بما يجعلها مكتنزة بالمؤشرات الدينية والثقافية والاديولوجية والنفسية وغيرها ، وقد لا يكون المتلقي مطلعا عليها بل على العكس من ذلك فإن المتلقي يستثمر قراءاته وتجاربه التي قد تكون في تقابل مع ما قرأ ، لأن عملية التأويل تخضع لاجتهاد المتلقي ودرجة وعيه بالحياة والفن[2]، وبهذا يصنع الطرفان قراءة جديدة للنص الشعري متأثرين –كل على حدة– بتجاربهم الخاصة .

وقد استخدم الشاعر "الأخضر" الصورة الشعرية بمختلف الأصناف ليميز نصه بلمسة خاصة ومن تلك الأصناف اخترنا الصورة المفردة، والصورة المركبة، كما اخترنا الصورة الجزئية والصورة الكلية، وبهذا نبرز دور هذه الأصناف في إخراج النص الإبداعي إلى عالم التلقي، ومساهمتها في ترسيخ ثقافة التواصل بين الشاعر والمتلقي، وكذلك نكتشف

1– سعيد بنكراد، الصورة وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة، مجلة علامات، المغرب،2009 ،ع32،ص31.

2– علي ملاحي، مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، مجلة اللغة والأدب جامعة الجزائر، ع 41، 1999، ص 08.

مدى أهمية الصورة بالنسبة لطرفي التواصل في العملية التواصلية وتأثير تلك الأصناف بشكل خاص.

1.1– الصورة المفردة:

وهي أصغر وحدة تعبيرية يمكن أن تبنى منها الصورة الشعرية الحديثة، ويتضح على الرغم من استقلالية كل صورة عن الأخرى تلاحمها ببقية أجزاء الصورة في السياق الكلي"[1] ولتقدم القصيدة في شكلها الشعري الكامل، والحقيقة أن أوّل ما ينتبه له الدارسون في هذا المجال هو الأشكال البسيطة التي هي منطلق الكتابة الشعرية من خلال البحث في الصورة المفردة والاستقصاء من خلالها عن أسلوب الشاعر ومستواه وحتى قدرته على خلق صور تغاير المعتاد وتختلف عن الطبيعي المألوف،"وبذلك نقول أن الصورة المفردة تقوم بدور هام في بث الحياة في القصيدة من خلال صور مفردة متعددة تخلق تنوعا في جو القصيدة يبعدها عن الرتابة والملل"[2]، وتبتعد عن العادي من الكلام الذي هو خلاف الشعري بأنواعه وأشكاله التعبيرية والكتابية، ومما تجدر الإشارة إليه هو أنّ شاعرنا استوسل التشبيه كأداة أساسية لرصف الصور المفردة في متنه الشعري، فالشاعر لا يبتعد عن التشبيه استخداما مهما اختار من أساليب ، ومن أمثلة تلك الصور المفردة ما يتجلى في قوله:

إن الطيور إلى الأوكار عائدة
ألا تعود ؟ أما تشكو الخطى تعبا ؟[3]

لقد قارن ابتعاده عن بلده الرؤوم بابتعاد الطيور المهاجرة عن أوكارها، إذ لا يطول الظرف عنها حتى تراها عائدة إلى وكناتها وأنت لا تستطيع أن تجسد تلك العودة –يخاطبه هكذا–، إنه

---

[1]–امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، المؤسسة العربية للنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2001، ص 131.

[2]– سلطان منير، الصورة الفنية في شعر المتنبي – التشبيه – ، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2002، ص150.

3–الأخضر فلوس، أحبك ليس اعترافا أخيرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1986، ص11.

يقدم هذه الصورة البسيطة في تركيبها ليسلط الضوء عن جانب من جوانب ذلك الإحساس الناتج عن الذهاب/العودة .

و من أمثلة الصور المفردة الكثيرة التي تصور مشهدا وجدانيا خاصا نجد الأخضر يقول:

صغيرتي .. ذكريات الطفل تصلبني
و أنت نشوى على أهداب قتلاك! [1]

فهو يشبّه حبيبته بالطفلة الصغيرة، ليمنحها صفة البراءة، لكنه يعود في البيت الثاني ليعذلها عن لا مبالاتها به فهي(نشوى) وهو من ضحايا عينيها، يموت كمدا من صمتها، وتنام ملء الجفن لم تبال ببطشتها بفؤاده، ليضيف صورة مفردة أخرى يختتم بها المشهد :

فأتـــــــــــرك الأرض والتابـــــــوت منـــطـــــــــــــــــــــــــــــــرح
ويرسم الصمت فوق الوجه << أهواك >>!! [2]

ويصور حاله معها كحال الآيس من الحياة المنتظر للموت بذكره للتابوت، وما أحاله هكذا سوى صمت نابع عن ثقافة التعفف الشعري والحب العذرين لذلك يطالبها بقراءة وجهه بنظرة فاحصة تثبت ولهه بها ، إنها صورة تحيل على قصة قديمة التكوين وذلك ما عناه – أولا– بالذكريات، وهذه الصورة هي إشارة لوجود صور متراكبة تشكل الحكاية التي يريد سردها.

وفي صورة مفردة اخرى يقول:

دمعة في مقلتيها تترقرق
مسحت أفق الضباب,
و أطلت قامة الشمس فأشرق
موسم العشب الذي ذبله الصيف الحزين

[1]– الأخضر فلوس، أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص17.
[2]– نفسه، ص18.

قرأ الدمعة سرّا..

لم يقل قد غسلت دمعتها الأرض أخيرا..[1]

ويصف دمعة في مقلة حزينة في مشهد كل ما فيه كئيب (الضباب، ذبول العشب، الصيف الحزين)، لقد جسد واقعة الحزن من خلال صورة الدمعة التي هي اختصار لما يختلف في النفس وترجمة لآهات وحسرات. وعلى كل حال فالشاعر "الأخضر فلوس" لم يقف عند الصور المفردة موقف عابر بل صنع في العديد من نصوصه صورة تجتمع لتشكل رؤيته الشعرية وتوضح قدرته وإمكاناته في الكتابة الشعرية وتعدد طرائقه في رسم تلك الصور.

2.1-الصورة المركبة:

إذا ربطنا الكلام بما سبق نقول أن الصورة المركبة هي مجموع صور مفردة حيث يقوم الشاعر"بحشد الصور المفردة، ويتم هذا الحشد بعدة طرق إما عن طريق التشبيه المركب أو عن طريق تراكم الصور المنتقاة بعناية، على أن تكون الصور المفردة مرتبطة ارتباط عضويا"[2] فيما بينها، ويتضح من خلالها تمكن الشاعر من الأدوات التي تركب بين تلك الصور المفردة وكذلك نضوج أسلوبه وكمال خبرته في تصوير الموصوفات، بالإضافة إلى قدرته الذهنية على صياغة نتاجه الشعري .

ومما يستلزم على الشاعر إذا أراد النجاح في صياغة الصورة المركبة "أن تكون منفصلة متصلة ، منفصلة بخواصها، متصلة بالقصيدة لأنها مصبوغة بروح القصيدة الكلية وبطبيعة الفكرة العامة ،فالصورة الكلية أوحت للمتلقي بالصورة الجزئية، والصورة الجزئية أكملت نمو الصورة الكلية"[3] وهكذا فالعناية بالصورة المفردة منوطة حتما بالعناية بالمركبة لمن أراد وصول مقاصده بشكل غير ملتبس للمتلقي.

وفي هذا الصدد ندرج مثالا من قول "الأخضر فلوس" عن الصورة المركبة:

---

[1]- الأخضر فلوس، حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، روابي للثقافة والإعلام، الجزائر، د.ط، 2015، ص 283.

[2]- صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للنشر، بيروت لبنان، ط1، 1979، ص62-63.

[3]- سلطان منير، الصورة الفنية في شعر المتنبي-التشبيه-، ص149-150.

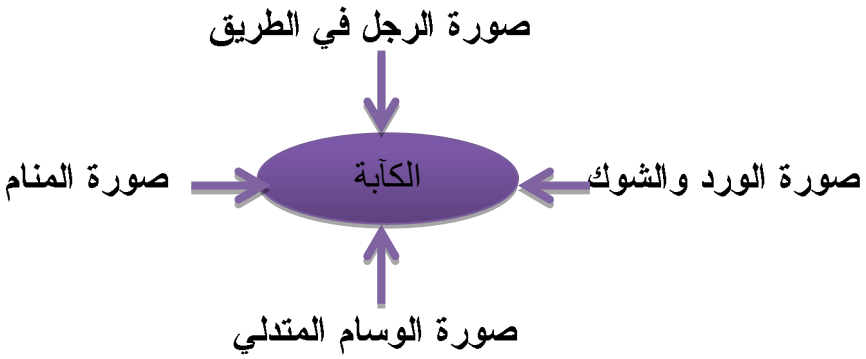
رجل في الطريق على صدره يتدلى وسام

حينما قرأ الشوك في الورد نام

فرأى في المنام

أرضه شجرا.. و الجرح غمام [1]

لنجد المقطع يتركب من من عدة صور، صورة الرجل الذي في الطريق، وصور الوسام الذي يتدلى على صدره ، وصورة الورد والشوك، وصورة المنام، ليجمع بينهما الإيحاء ويشير إلى صورة مركبة تتوزع على تلك الصور ألا وهي الكآبة والمعاناة من جرح ما، رغم المكانة التي يرمز لها بالوسام ويمكننا أن نجسدها في الشكل الآتي:



وفي صورة مركبة أخرى نتناولها بالتحليل نجد قول الشاعر الأخضر:

أتيتك من دفقة الشوق طفلا

جرحي هو الزاد .. و الخابيه!

فلا تسألني لماذا رجعت .

وصغت لحون المنى ثانيه

لقد طفت بحر السراب وحيدا

وعدت بأوتاري الظاميه

وفوق شفاهي تمدّد صمتي

تهدهده الذكر الماضيه [1]

[1]– الأخضر فلوس، عراجين الحنين، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص59.

فصورته وهو يشبه الطفل المتشوق لضمة صدر وهو شوق غير منقطع تجسد مدى تعلقه بحبيبته ويبرز هذه الصورة بصور أخرى متعلقة بالرجوع والتيه وخيبة وسلطة الصمت القاتلة، وقد ابتدأ كل صورة من الصور المذكورة –آنفا– بفعل ليضفي عليها حركية تدل على الحياة في هذا العالم علم العاشقين وكم هي حيوية عند الأخضر فنلحظ الأفعال(أتيت، رجعت، طفت، عدت) وكل هذه الأفعال مرتبطة به دون حبيبته، لتتوضح الصورة المركبة في هذا المقطع في طرف متحرك حيوي وآخر جامد غير مبال لما يقوم به .

3.1– الصورة الجزئية:

هي المكون الأساس للصورة الكلية وليس معنى ذلك أن لا قيمة لها وحدها ، بل إن بغيابها يختل المشهد في صورته الكاملة، "وهي كأعضاء جسم الإنسان لكل عضو وظيفته وإذا لم تتعاون هذه الأعضاء معا فلن تؤدي وظيفة، ولن تكون أعضاء عاملة"[2] فهي في غاية الأهمية وإن دقت، وقد تنبه الشعراء المعاصرون لأهمية الصورة الجزئية في التعبير الشعري ومع ظهور الأساليب الجديدة في كتابة الشعر، أصبحت ضرورية في أساليب الشعراء فتحولت إلى تقليد راسخ عند البعض حتى سجلت ظاهرة شعرية في نصوصهم، ومما نجده في شعر "الأخضر فلوس" قصيدة في هذا الصنف بعنوان " لمسات يومية" وهي عبارة عن مجموعة من الصور المجزأة انتظمت داخلها فجاءت كالآتي:

1) العراف:

قال لي: ستحـــــب...

و تجرحــك المرأة الصامتـــــه...

فلبست الحـــــذر

حيــن مــر العمــر..

فجـــأة فــي الطريــق

[1]–أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص63.

[2]– سلطان منير، الصورة الفنية في شعر المتنبي – التشبيه – ، ص150.

شقــت القلــب نصفيـــــن إيماءة صامتـــــه[1]

الصورة الأولى صاغ مشهدا بينه وبين عراف ينبؤه عن الحب وخيبة تنتظره في مقبل الزمان، وبعد انتظار يثبت الشاعر أن " كذب المنجمون وإن صدقوا" فقد لقي الخيبة دون الحب.

2) تبـــــادل:

دائما نلتقي صدفة في الطريق

نتبادل أشياءنا:

هي تـــأخذ اسمي لتلبسه

و أنا أرتدي غابة من حريق[2]

إنه وصف رقيق لمعنى تبادل في هذا المقطع، فهو في الأصل تضحية وانتحاب ونكران الذات من أجل الظفر بشفاعة النظر إليه ومخاطبته وترك الصد عنه، إنها صورة ظاهرها الرحمة وباطنها من قبلها العذاب.

3) التّحيـــــة:

تتساءل في صمتهـــــا

كيف مر و لم يلق حتى السلام

و هي ما علمت أنني منذ عام

كنت ألقيت قلبي على بابهـــــا

خلاصـــة كـــــل الكـــــلام[3]

وفي هذه الصورة يصور تساؤل حبيبته في صمت عن عزوفه عنها، لكنه علل ذلك بأنه وقف قلبه لها فهو بقربها وإن تباعدت الأجساد.

4) العقبـــــة:

---

[1]- الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص07.

[2]- الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص08.

[3]- نفسه، ص09.

في الطريق أشارت إلى حائط مائل،،،

ثم قالت: أأبصرت ذاك الفتى؟

" إنه العقبـــــــه ..."

إذ عبرنا تمايل و التفتـــــــــــــا

ثم قام ليشعل نيرانه

في الرؤى المعشبـــه[1]

وأما في هذه الصورة فيظهر فعلة الدهر بالفتى الولهان في صورة الحائل المائل الذي ما إن رآها تشير إليه حتى اشتعلت أشواقه رغم تداعيه.

5) شكـــــوى:

أمـــس جاءت لتشكـــو

و كانت يداها تحســـس نبض الجريـــده)

- " إن شعرك صعب.. معانيه عني بعيده

قلت – سيدتي أنت – لا تقرئيـــه...

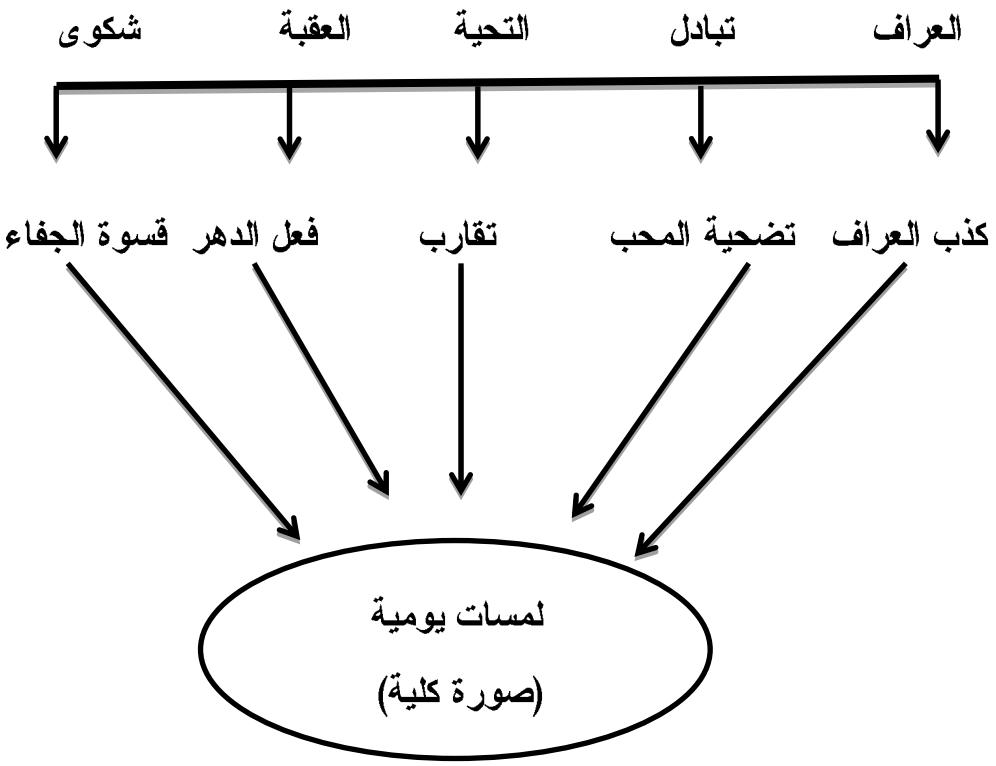
فإنك – وحدك – أحلى قصيـــــده[2]

وختمها في الأخير بصورة تشبيهية بين شكوى عن صعوبة فهم القصيدة وتحويل ذلك المعنى لشكوى الشاعر من جفاء محبوبته له فبهذا التحويل يشبه صعوبة الفهم بقسوة الجفاء ، إلا أنه يتجاوز ذلك بعفو المحب ويجعلها أحلى قصيدة.

وبالجمع بين هذه الصور المجزأة يمكننا أن نتصور تلك اللمسات اليومية ونستظهرها في الشكل الآتي حتى يتضح الأمر أكثر:

[1]– الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، ص10.

[2]– نفسه ، ص11.



4.1- الصورة الكلية:

الصورة الكلية هي الفكرة العامة المجسدة في شكل قصيدة فالعمل الفني كل لا يتجزأ والصور فيه عبارة عن إيقاعات كلها تعزف لحنا واحدا هو الفكرة الكلية للقصيدة "[1] ويمكن أن تحدد في أي نص من خلال فهم مقصدية الشاعر حول الموضوع الذي حدده، وتعتبر الصورة الكلية كثيرة الاستعمال في الشعر المعاصر وذلك ببروزها في التنويع لأشكال التعبير فيها كالصور التفصيلية والتشكيلية والمشهدية وغيرها، لذلك ومع احتشاد الصور الجزئية وتراكمها تتكون هذه الصورة وتلخص المعنى العام للقصيدة الشعرية .

يقول الشاعر الأخضر:

كناقة رعت الـــــواحـــــات فانتفخت
وضرعها في إنا الشطآن قد صلبا !

[1]- سلطان منير، الصورة في شعر المتنبي - "التشبيه "، ص150.

بصخرها .. بنعيم المجد أعشقها
بـــبـــــؤســـــها مـــدّ فـــــي شريانها طنبا !
بـــــنـــــخـــــلـــــها قـــــزّم الإعـــــصـــــار قـــــامـــــتـــــه
برملها بات تحت السّوط مضطربا !
بـــنـــهـــــرها قـــيـــدّتـــــه ألـــــف ســـــلـــــســـــلة
فـــــغـــــادر الـــــنـــــبـــــع مفـــجـــوعا .. ومنـــــتـــــحبا !![1]

لقد وصف الشاعر الأخضر الصحراء وصفا تفصيليا دقيقا وفكك مشهد الصحراء على مختلف الصور الحسية والمعنوية وجعل الصورة الكلية" الصحراء " هي مصدر تحرك كافة الصور من حولها، فيرتبط بالصحراء : (الناقة، الواحات، الصخر، النعيم، البؤس، النخل، الرمل، النهر) ارتباطا ضروريا متعلقا بالوجود، إنها مركزية للفضاء الصحراوي وسلطته على تلك العناصر.

وفي صورة مشهدية تتراصف الصور وتكتظ مع بعضها حين يقول:

وتظل تشرب من كؤوس فارغات
تبدأ الرحلات ثم تعود ثانية كأن لم تبتدئ
وتشير من سرقت غناءك للفضاء بعينها
فتقوم أنت لتجمع الأقمار في حلك المكان
تقول من حلبت أصابعك المطيرة كل شيء في السكات
بشعرها
فتقوم أنت لتنفض الهمسات عن ثغر الليالي
ثم تضحك من أعادت ورد بابل للحديقة و هي تقصد :
" إنني حبلى بحب لا يقال .. "[2]

إن تكريس هذه المشهدية مصدره التوجس من الصمت غير المعلل الذي وجده من الحبيبة بأفعال مختلفة تدل في اختلافها على اضطراب في تشخيص حالتها، مثل قوله تبدأ الرحلات ثم

[1]– الأخضر فلوس، أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص13.
[2]– الأخضر فلوس، عراجين الحنين، ص39.

تعود ثانية كأن لم تبتدئ ، إنه يستنطقها بعد تصوير حركات داخل المقطع توحي إلى التكتم ، لتبوح في آخر الأمر أنها متيمة وحبها سيظل مبهما .

2- التواصل بالرمز :

بات الرمز في شعرنا المعاصر مكونا أساسيا لا يخلو منه نص وذلك لتشابك الدلالات في الكلمات مع أحداث ووقائع وسياقات ومرجعيات تحيط بها وتصورها في معان منوطة بتفسيرها وتأويلها لدي المتلقين، فالرمز "باعتباره وسيلة تقنية يختارها الشاعر للتعبير عن أفكاره بشكل غير مباشر؛ تكون سببا في التباس النص على القارئ، الذي يجد نفسه بإزاء مجموعة من التأويلات"[1] حسب تمثله الذهني أو الاجتماعي أو المعتقدي لهذا الرمز المؤول، والرمز باعتباره أيضا وسيلة إشارية تحيل إلى مرجعية ما في حياة الإنسان لمقاربة الظروف المتداخلة معها شبها، والمتماسة معها في بعض التفاصيل محاكاة، يكون الجزئية الأكثر طلبا لدى طالبيه، وقد أدرك الشعراء المعاصرون أكثر من سابقيهم، ما في الرمز من امتلاء، وخصوبة، وما فيه من طاقة في أن يفتح للشاعر والقارئ معا، فيضا من الإيحاءات التي لا تنتهي"[2].

ومن المعلوم أن الشاعر الجزائري" الأخضر فلوس" من أكثر الشعراء استخداما للرمز وهذا الاستخدام برز كظاهرة تنضح بها أشعاره، وإن كان استحضار الرموز من أهم أشكال التعبير في الشعر العربي المعاصر وما رافق ظهورها من دعوات لنبذ التراث والدعوة إلى حداثة يشوبها نكران الذات وإقصاء الهوية لتعليل الانفتاح على الآخر وتمجيد تراثه ووصفه بالعالمي دون غيره ، إلا أن الأخضر فلوس خالف ذلك بالعودة بقوة إلى التراث العربي والإسلامي والانفتاح على الثقافات الأخرى فاخضع تلك الرموز لتجربته الشعرية وصنع لها دلالات خاصة، " هكذا يأخذ الرمز بعده الأساسي في الفعل الشعري ، ويصبح أساسا لا غنى عنه في العملية

[1]– عبد الله محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص12–13.

[2]– محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت–لبنان،ط2،2006،ص549.

الشعرية"[1] ومنه يجدد الشاعر دلالة تلك الرموز ويكسر جمود السائد والمعتاد، إنه صناعة وإعادة صياغة لتصور مغلق بداعي الانتهاء في الماضي، واستخراج لتصور جديد أساسه هالة تلك الرمز في تمثل المتمثلين.

1.2- الرمز التاريخي:

المصدر الأول للرمز هو التاريخ لتواجد أغلب الرموز في الماضي، وهذا التواجد طبيعي وإنما استدعاءه في زمن الحاضر هو ما جعلنا نربطه بالحنين إلى الماضي أو التفاخر به، أو الرغبة في تكرير مثيله، إذا للشعراء في "استخدامهم الأعلام -شخوصا وأمكنة- رموزا يعبرون بها عن حالات نفسية خاصة قد تكون أعلاما معروفة بشهرتها التاريخية"[2] أو متعلقة بحوادث مذكورة في كتب التاريخ أو مروية شفاهيا، ومن بين ما يبرز حاضرا في نصوص الأخضر كرموز تاريخية ما يأتي مصنف في العناصر الآتية:

1.1.2-التتار:

وقد ربط حضور التتار بالعدد في غير مقطع في إشارة إلى ما عرف في تاريخ التتار بالقتال خاصة ما يتعلق بتاريخنا معهم واقتحامهم بغداد وإسقاطهم للخلافة العباسية، فقد استغل هذا التمثل الجمعي لكلمة التتار وأسندها بكلمات تدل على الصراع والبطش والقوة:

و سور المدينة قد حاصرته جيوش التتار[3]

فكلمة" سور" تدل على التحصن والمقاومة والدفاع، وكلمتي "حاصر" وجيوش" تدل على قوة تريد تحطيم هذا التحصن وهدم تلك المقاومة ، فهو يتكلم عن ضياع وحيرة عن كيفية تجاوز تلك العقبات الصادة عن سبيله التي تمثلها بالتتار، وقد أعطى دلالة أخرى للتتار ألا وهي الموت

---

[1]- وجيه فانوس، دراسات في حركية الفكر الأدبي، دار الفكر اللبناني، بيروت-لبنان، ط1،1991، ص53.

[2]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية،دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان،ط2،2006، ص561.

[3]- الأخضر فلوس، حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة،ص166.

معتمدا على المرجعية التاريخية للكلمة ليصبح العبور إلى خارج سور المدينة هو العبور نحو الموت الحتمي.

ويقول في مقطع آخر وهو يتحدث عن أزمة داخلية عنده:

بيني وبين حدائق بابل كالحارسين

وقد لبسا صخرة وقناعا..

وصارا الجدار !!..

وسور المدينة يرنو..

وجيش التتار..[1]

إنه يتحدث عن قلبه الذي هو هنا "المدينة" والذي مازال في صراع مع الصد الذي هو " التتار" ومراده الحصول على "وردة" ربما هى هنا وعد أو نظرة أو قبلة من "حدائق بابل"؛ أي الحبيبة وهل تقطف وردة دور وخز الأشواك؟؟

أما في المقطع الآتي فهو يخالف تماما ما قصده في الأول والثاني خلافا راديكاليا، حيث يقول:

قد ينجلي الغبار ..

قد تفقس البيوض عن جحافل التتار

ويزحف الجراد[2]

فهو يتحدث عن انتفاضة الأمة، ويتمنى ذلك بأن تكون هذه الانتفاضة قوية غاشمة كقوة وعدة وعدد جحافل التتار الذي شبهه بزحف الجراد على الحقول ، إنه يتمنى أن يفك عقدة الخضوع والتبعية وقلب الموازين على الدول المهيمنة علينا.

2.1.2-الحسين:

[1]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص41.

[2]- الأخضر فلوس، حقول البنفسج ، الأعمال غير الكاملة، ص191.

تعتبر مظلومية الحسين بن علي بن أبي طالب – رضي الله عنه– رمزا تاريخيا متواصل الذكر خاصة وأنه من آل بيت النبوة وقتل مغدورا في يوم عاشوراء، وحادثة قتله وقطع رأسه من أفضع ما حصل في التاريخ الإسلامي للشخصيات الدينية، لذلك هذه الحادثة أرضية للخصبة للتمثيل عن عظم الغدر و فجيعة القتل، وخيانة المبادئ والانقلاب عليها، و حينما يشعر الشاعر الأخضر فلوس بتلك المعاني يقول:

يا (كربلاء) دمي يمزق نفسه

وأنا الذبيح .. الفارق .. الحيران

تغتالني الأنباء تذبح عزّتي

فيصير للجرح الصموت لسان

والخنجر المسموم من قلبي ارتوى

وتفتّقت في مهجتي الأحزان[1]

يقصد بكلامه هذا شعوره بالخيبة من الموقف العربي إزاء الأعداء وخذلانهم وانقلابهم على مواقفهم وأنّ تلك الأنباء نزلت عليه كما نزل خبر قتل الحسين بن علي على الأمة آنئذٍ، حتى يمتلأ جوفه حزنا من الطعنات المتتالية فالخنجر المسموم اوغل في المهجة الأسيفة طعنا.

وفي نفس السياق يقول:

والآن ضج الدم المسفوح عاصفة

وصار رأس << الحسين >> الورد و النارا[2]

لكنه في هذا البيت يجعل من الحدث سندا للنهوض من هذا الخمول وسببا رئيسا للتجدد في العالم الإسلامي بعد أن فقدت المنارات بريقها؛ لذلك فقد رأى أن الثورة الإسلامية الإيرانية كما كانت تسمى هي الأحق اليوم بقيادة هذه الأمة.

ويستخدم رمز الحسين كمعنى للألم المركب في المقطع الآتي:

رأيتني وشما على زند " الحسين "

---

[1]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص73–74.

[2]– نفسه ، ص81.

علمتني ثم استرحت على قبابك عاليا:

وتركتني في القفر ممتلئا

بالناس و الطرقات...و الشجن[1]

أي رأيتني في عذاب وفي كآبة وإحساس بالعزلة والوحدة، فالوشم مؤلم إذا وقع في جسد الإنسان، ورمزية الحسين بن علي تلخص كلّ الآلام، ثم أنت أيها المبتعد عني تتركني بعد ما علمت كل ما بي.

3.1.2-رموز الثورة:

لا تكاد توجد ثورة في التاريخ الحديث ألهمت الشعراء مثلما فعلت الثورة الجزائرية، فهي بكل تفاصيلها مصدر غني بالرموز، بحوادثها، وتواريخها، وشخوصها، وأمكنتها، ولم تكن هذه الرموز حكرا على الشعراء الجزائريين فقط بل قد فتنت معظم الشعراء العرب وما قصائد الرواد حول الثورة إلا دليل على قيمة رموز الثورة الجزائرية في الشعر العربي الحديث والمعاصر، فهي تنطق عن إحساس عميق متجذر في شخصية المقاوم الحر المحب للأرض والمنافح عن الهوية ، الرافض الخنوع والظلم ، ويعكس هذا المعنى قول الأخضر فلوس وهو يصنع حوارا في فضاء متخيل ويعتذر من جبل الأوراس:

أستسمح الأوراس في أنشودة

ضاقت بها الأعماق .. و الوجدان

وتفجّرت ينبوع حزن لاهث

ملء العروق .. وعربد البركان[2]

فهو يعتذر من الأوراس وهو رمز مكاني للثورة الجزائرية، فقد بلغ منه الغضب مبلغا عظيما بعد ما رأى التقارب بين بعض الجزائريين وبين الفرنسيين على الرغم من العداء التاريخي للفريقين.

ويتذكر الثورة بعد مرور السنين فيقول:

---

[1]- مرثية الرجل الذي رأى، ص62.

[2]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص 69.

ومضت سنون ثورة في ثورة تهفو بعيدا للصباح .. تحررا

ويطل من وجع السنين وحزنها شعب تأنق للجهاد .. وكبرا

دمه الشقائق والسحائب روحه والورد أحلام تهيم على الذرى

أما النجوم فأعين الشهداء ساهرة تراعي غرسها كي يزهرا

في فاتح الفتح المبين تهللت غرر الشهور .. وملكت " نوفمبرا "!

وتفجرت أرض الجزائر ثورة فاض الدم الموار فيها أنهرا

خطت يد الثوار سفرا خالدا بالنار .. والجرح المدمى سطرا[1]

ركز على ذكر رموز الثورة في هذه الأبيات لأنه في مقام التمجيد لها ومن بين الرموز المذكورة (ثورة، الجهاد، الشهداء، الفاتح نوفمبر، الثوار) مع إضافة كلمات أخرى تخدم نفس المعنى مثل (تحررا ، كبرا، يزهرا، الفتح، النار، الجرح) وهذا نظرا للقيمة الرمزية للثورة التحريرية عند الشاعر وترجمة لتمثل هذا الحدث العظيم في ذهنه، وهذه استجابة طبيعية بالنسبة لسيرورة الحدث في ثقافة الشاعروتأثره بها، فهو يحتفل بمرور سنين على هذه الثورة المباركة التي كانت ثمرتها الحرية التي شبهها الشاعر بنبض القلب وجبر الكسر:

في الأربعين تجيء واثقة الخطى أسطورة صاغ الزمان .. وصورا!

لتعيد للأرض الحبيبة نبضها وتلم ما كسر الشتات .. وتجبرا[2]

2.2- الرمز الأسطوري:

توفر الأسطورة خامات تعبيرية تنقل لنا مضامين مختلفة يلتقطها الشاعر في شخوصها ليصبها في قالب جديد، ولا يهم أن يستجلب تلك الأساطير من ثقافته أو من ثقافات أخرى ففعله ذلك دليل تواصلي يخدم نصه، والمهم بالنسبة له ملاءمة الشخصية الأسطورية للقيم التي يعبر

[1]- الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص648.

[2]- نفسه ، ص649.

عنها ومدى استجابتها لتطلعات المتلقي، فترتفع بذلك أسهم النص ومستوى الكتابة الشعرية وقيمتها الفنية وكذلك ينفي الشاعر عن نفسه العجز عن بناء علاقة تواصلية قويمة مع ثقافات أخرى ، خاصة في زمن انتشار العولمة وتمازج الثقافات وتخطي مصطلحات كالجمالية جميع الحدود التي شكلت حاجزا أمام التواصل بين الثقافات، بالتالي يضع الشاعر التفاعل الثقافي نصب عينيه فيبحث عميقا في ثقافات الأمم لاستكناه معالمها، ومن خلال ذلك البحث ينظر في أساطيرها وحكاياتها ليعيد قراءة ما اكتشفه وفق ثقافته هو، " فالشاعر وصانع الأسطورة يعيشان في عالم واحد ولديهما موهبة واحدة هي قوة التشخيص؛ فهما لا يستطيعان تمثل شيء إلاّ إذا أعطياه حياة داخلية وشكلا إنسانيا"[1] ليصلا بعد هذه العملية إلى نتيجة واحدة هي مركزية الإنسان في الأسطورة، إذن يستخدم الشاعر الأسطورة ليؤنسنها بالأحاسيس والمشاعر ويرفع عنها ما وضع من مراتب التقديس والتأليه

"وقد يحدث الشاعر تحويرا في مجريات الحدث الأسطوري، منطلقا في ذلك من بواعث نفسية عميقة تتجلى في نتاجه الشعري"[2] دون أن يحرف السمات الأساسية للحدث.

ومن خلال قراءتنا لمدونات الأخضر فلوس نلمس انفتاحا على الثقافة العالمية خاصة ما يتعلق بالثقافة اليونانية من أساطير نصنفها فيما يأتي:

1.2.2-أوليس:

وهو شخصية أسطورية يونانية من أنصاف الآلهة " أهم صفاته الذكاء والحنكة والجلد ... وزوج بينيلوبي" [3]، ويعرف بالرجل الذي لعنته الآلهة وأبعدته عن مملكته إيتاق، ويشتهر بالمغامرات وخوض عوالم الغرابة.

فوصف الشاعر الأخضر بحثه عن العودة بقوله:

---

[1]- إحسان عباس، فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-لبنان،ط2،1959، ص156.

[2]- سلطان عيسى الشعار، التراث في شعر محمد الفيتوري، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة- الأردن، 2007، ص52.

[3]- عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، دار كتب عربية، القاهرة مصر، د.ط، 1982، ص18.

دنا نورس و تفرس في الراحلين

وحين تأكد من موضع الشوق مني غمغم!

-" أوليس أنت ! "-

فقلت و لكن أعود إذا أكملت((بنلوب)) النسيج

وعدّ الثواني[1]

فاستدل للتعبير عن التيه والضياع بالبحر بعد أن أخفاه تصريحا وترك علامة تدل عليه هي (النورس)، واستعار صورة أوليس كرغبة منه في العودة إلى حبيبته التي اسعار اسم بنلوب زوجة أوليس للتعبير عن وفاءها وصبرها عن الفراق الحاصل بينهما.

2.2.2-سيزيف:

هذه الأسطورة ترمز للعبثية في شكل إنسان يحمل صخرة عظيمة من أسفل الجبل إلى أعلاه ليعود الأمر كما كان في البداية مكرورا لهذا حضورها في الشعر العربي المعاصر مكثف خاصة ما يعيشه الشعراء من عبثية وتقلبات في جميع الأصعدة خاصة السياسية منها حتى أصبح فعلها مألوفا كما هو الحال في مضمون الأسطورة فيراها الأخضر فلوس هكذا:

ولكن على قمة الصخرة الواقفه

مياها ملوثة تتهادى

وطفلا يسافر في العاصفة !

لقد صرت وشما على الجلد

هل أحرق الوشم أم سوف أرضى؟[2]

فالعبثية تنطلق من كون المياه الملوثة دون فائدة رغم وجودها في الأعلى فلا جدوى من كونها فوق وهي تحمل عنصر التلوث في حين هي رمز للحياة واستمراريتها، وبعدها يقع في حيرة

[1]- مرثية الرجل الذي رأى، ص68.

[2]- حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص196.

وشك حين يصف نفسه بالوشم وقد استند إلى نظرة المجتمع للوشم على أنه محرّم ومنبوذ، فعبارة (هل أحرق الوشم) تعني إزالة العار وتغطيته مع احتمال الألم العظيم للحرق ولتشويه الجلد، إنه في حيرة بين الاستسلام والمقاومة. وبالإضافة إلى تأثير الجو العام الذي "جعل هذا الإحساس بالعبث واللاجدوى يتفاقم لدى بعض الشعراء الذين عاشروا حالات من التقلب الفكري نتيجة انتماءاتهم المختلفة، أو نتيجة هذا التساؤل المستمر الذي طرحه الفكر البشري عبر أسطورة (سيزيف) وهو يقوم برفع الصخرة من سفح الجبل إلى قمته دون غاية ولا هدف"[1]، لكن الأخضر فلوس لم يذعن للأمر بل أعلن عدم استسلامه وصدح بمقاومته :

أنا لا أريد شموعا بكفي تذوب

وما عاد يطربني صوتها القزحي الكذوب

هتفت: أعيدوا إلي أضلعي صخرها والثلوج

فعادت إلى شكلها ثم قالت :

كن الآن كالصخرة الواقفة

وحين تفك ضفائرها الشمس تبقى

وحين تزاحمها الريح تبقى على عهدها واقفة

فقلت أكون[2]

فالنفي (أنا لا أريد) و (ما عاد) هو الرفض لهذه العبثية، والأمر(كن الآن كالصخرة الواقفة) هو اختيار للمقاومة و(فقلت أكون) تأكيد جازم على اختيارها.

3.2.2- أبولو:

إنّ تمثل أسطورة آلهة الشعر أبولو لدى الشاعر فلوس اشتملت على النظرة الكلية لهذه الشخصية فأبولو ليس رمزا للشعر فقط بل " يجسم في حياة اليونان القديمة جميع القيم الحضارية"[1] خاصة العدالة ، ونلمس ذلك في قول الأخضر:

---

[1]- كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، ص90.

[2]-حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص198-199.

... واحتواني البحر

كانت مدن الشعر تلوك الريح

<< أبولو>> يغني صفرة الأحزان في عين الخريف

طامعا في قبلة فوق شفاه الموت

أو كأسا من الأحلام فوق الأضلع الحيرى

يفوح الثلج من أوتار عود عاقر .

ينشر الألفاظ في مدح بيوت الليل[2]

فهو يغني

4.2.2- هيلين:

لقد استدعى هذه الأسطورة اليونانية ليسقطها على حبيبته، وقد اختار أجمل امرأة في الأرض وعنون قصيدتة بـــ " هيلين" فها هو يقول:

أفقت على لسعات البرودة والزمن المتسلل بين الأصابع قلت: انتظرني

تبسم هزءا .. وأعلن عصيانه .. وانشقاقه!

سألته أين الحبيبة ؟

- لن تأتي اليوم

- والأصدقاء ؟

- على خيلهم ينبشون الدماء![3]

إنه يسائل الزمن عن حبيبته الذي رمز لها بهيلين وعن مكانها هذا التذكر أرجع له كذلك صور الأصدقاء الذين عايشوا معه الحدث، إنه يتحدث عن ماض كانت هيلين سيدة قلبه وقد سلبت تفكيره بسحر جمالها حتى تمنى من الزمن أن لا يتحرك فقال له انتظرني.

---

[1]-عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص18.

[2]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص 77.

[3]- الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة،ص673.

5.2.2-فينوس:

وأما بالنسبة للأساطير الرومانية فحضورها في شعر الأخضر فلوس تمثل في فينوس "ربة الحب والجمال والرشاقة، وربة الحدائق والحقول الزراعية"[1]وقد أخذ يجمع الكثير من صفاتها في المقطع الآتي:

ترجلت عن مهرة الشوق عند
شواطىء (فينوس) فساءلت نسمة ريح
عن الصدفات التي قد حوت سر ذاك الجمال
وعن موكب في المحاره!
فمرت بدون جواب..
سرحت بطرفـــي بعيدا
رأيتك راحلة كالشراع
وتبتسمين كأنك في زرقة البحر ضوء مناره[2]

فالصدفات هنا هي سر الجمال، ونسمة الريح تعبر عن الرقة، إنه يوزع صفات فينوس على المشهد ككل، ليستثمر في حضور هذه الأسطورة بمعانيها وتمكنه من التعبير بوقع جمالي كثيف عن شدة الحب والشوق الذي يحمله في قلبه ويبثه في هذه الأسطر.

6.2.2-العنقاء:

[1]- عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص351.
[2]- مرثية الرجل الذي رأى، ص70.

ومن الطبيعي أن يعتمد الشاعر الجزائري على الأساطير العربية كذلك في شعره فهاهو يعبر عن التجدد والانطلاق من خلال أسطورة العنقاء وهي مرتبطة بكائن خرافي طائر له عنق طويل يتجدد ليشكل حضور هذه الأسطورة الأمل في الحياة:

هذا أنا كالبرق أومض .. أو أموتْ

كي تخرج العنقاء زاهية

على سطح الكواكب .. و البيوتْ[1]

إنه رغم التوجس الذي يظهر من خلال كلمة(البرق) متفائل بالتجدد الذي يأتي هنا في صورة العنقاء الزاهية، فإضافة كلمة زاهية التي تدل على الفرح إسناد يؤكد التمسك بالأمل والاستبشار بحدوث التغيير المنشود.

2.2.7-عروس البحر:

من أهم الأساطير التي يستخدمها الشعراء المعاصرون عروس البحر التي هي كائن نصفه إنسان ونصفه الآخر كائن بحري وتمتاز بسحر جمالها وعذب غناءها وتلاعبها بعقول البشر الذين يسعون للحصول عليها.

يقول الشاعر فلوس:

وأوغل في البرّ.. والبحر ..أخرج كلّ العرائس

حتى ترى ما وراء الرمال ..

(أترجع للبحر تلك العرائس

أم تتنازل عن صوتها وتنام!)[2]

[1]- عراجين الحنين، ص 82-83.

[2]- الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة،ص576.

إنه يعبّر عن إرادة في اصطياد كل تلك العرائس التي فتنت الرجال وألحقت بهم الهزيمة وأوقعتهم في شباك الحب/الوهم، الذي يكون مستحيلا بين بشري وكائن خرافي وعند الظفر بها سيخيرها الشاعر فلوس بين الرجوع إلى البحر موطنها، أو التخلي عن سلاحها وهوالغناء.

وهو يتحدث عن شهداء العشق الذين وقعوا في أشراك الحوريات فيقول:

تقابل من ينتظرها : عاشقة تتسلى بالشوق ..

أو جمجمة الصياد الذي اختطفته عروس البحر[1]

فقد عبثت تلك الجميلات بأشواق عشاقهن كما عبثت عروس البحر بالصياد وأغرقته في بحرها اللجيّ فهو في عالمها المبهم يسبح في تيمه.

والآن هو يفتقد حبيبته ويخشى فتنة عروس البحر فيقول:

سأمضي و ما في يميني سوى حفنة من رمال،

وعينيك .آه تذكرت هل تذهبين

فإني أخاف عروس البحار..

إذا ما تغنت و شدت سلاسلها راحتي

ورنحني أخطبوط الدوار[2]

لقد لخص الشاعر في الصور السابقة صورة الأنثى/الفاتنة التي لا يستطيع الناظر إليها عنها صبرا، وبإسقاط صورة عروس البحر تتجمع كل الأدوات التي تمكنت بها هذه الفاتنة من العبث بأفئدة الرجال.

3.2- الرمز الديني:

[1]- الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة،ص662.

[2]- مرثية الرجل الذي رأى، ص69.

يعتبر الرمز الديني في شعر الأخضر فلوس كثيف الحضور لما له من خصوصية لدى الشاعر تظهر من خلال التعبير في شعره ، و"يقصد بالرموز الدينية ما يستدعيه الشعراء من مواقف وأحداث أو أعلام وأماكن، أو مخلوقات لها صلة بالديانات السماوية أو السيرة النبوية"[1] أو بديانات أخرى أو اعتقادات أو طقوس مختلقة، وما يشد المتلقي للنص ويجذب انتباهه شيء أكثر من الرمز الديني لقرب ذلك الرمز من المتلقي وتعلقه به،"ومن المهم الإشارة إلى دور الدين بوصفه القوة الفاعلة المؤثرة في تشكيل هوية العالم العربي"[2]؛ أي أن المتلقي العربي في العموم متدين مع اختلاف درجات التدين بين الأفراد، و الذي هو معروف أن المجتمعات العربية يحكمها التدين.

وبذلك فالشاعر يرجع للرموز الدينية ويلتجئ إليها تجنبا لحيرة المتلقي في فهم الإبداع الشعري خاص بعد بروز كتابات جديدة جلبت معها رموز خارجة عن عرف وثقافة مجتمعاتنا وما نتج عن وقعها من ردات فعل تستهجن تلك الرموز وتستغربها.

"إنّ العودة للموروث الديني بشخصياته وأمكنته وحوادثه، إنما هي المعادلة التي تقتضيها حالة التوازن المتأتية من خلال حشو هذا الخواء بماضي الأمة المكتنز بالانتصارات فهي إذا حالة التوازن والانسجام والاتساق"[3] التي تعطي صورة واضحة لثقافة هذه المجتمعات وتريح بال المتلقي لحظة وقوعها، وقد اعتمد الأخضر فلوس على القصص القرآني لإعطاء الرموز مكانتها في النص وليطابقها مع الواقع .

1.3.2- قابيل وهابيل:

يوظف الشاعر هذه القصة القرآنية للحديث عن غدر الإنسان لأخيه وعن انتشار هذه الصفة في زماننا مرافقة لصفة الحسد، يقول:

من أين ستخرج يا هذا ؟..

ستموت هنا !.

---

[1]- سليم بن ساعد السلمي، الصورة الفنية في شعر الخنساء، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة-الأردن، 2009،ص204.

[2]- معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013، ص16.

[3]- سلطان عيسى الشعار، التراث في شعر محمد الفيتوري، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة- الأردن، 2007، ص24.

أولا .. فهناك تموت !.

<< قابيل >> يمزّق << هابيلا>>

ويشيّعه بعيون << دمعة .. و قنوت[1]

يتكلم عن حتمية الموت اليوم من خلال رمزية قصة ابني آدم إذ لم تشفع الأخوة لقابيل في قتل أخيه ثم يتحدث عن سرعة الحسرة والندم الذي جاء هنا في صورة التشييع والدموع والدعاء.

ويصور تلك الجريمة في الصورة التالية:

يحمل السكين..

يبني بالدم الغامض إيوانا

فيعلوه غراب..

بث للذكرى نشيده !

هكذا يدفن موتاكم :

قتيل ناصع في البرّ..

قبر[2]

إذ بعد حضور الغدر في شكل السكين جاء غراب يعلمه كيفية الدفن(هكذا يدفن موتاكم) ، أنها جريمة القتل الأولى التي حدثت في حياة بني آدم، ويقول ختاما للمشهد:

عادت الأرض كما كانت قديما..

رجل يحمل سكينا..

وقبر..

وطريده[3]

[1]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص 27.

[2]–الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص563.

[3]– نفسه، ص564.

وهنا يبرز علة استخدام هذه الحادثة كرمز للغدر، فقد أحيا الإنسان اليوم تلك الحادثة فعاد الأرض كما كانت قديما تلك الحادثة الشنيعة، إنه القتل تلك السنة السيئة التي يحييها شبيهو قابيل.

2.3.2- الأنبياء:

تعتبر قصص الأنبياء مصدرا رمزيا ثابتا لما تختزله من أحداث واقعية تنتهي دائما بانتصار الحق على الباطل مهما واجهت هذا الانتصار من شدائد ومحن تعرقل اكتماله، وللتعبير عن النجاة واستمرارية الحياة يختار الشاعر الاخضر فلوس قصة نوح عليه السلام:

... تبقى النجوم ترتّل سورة << نوح >>
فينفجر البحر بين الضلوع
<< لماذا السفينة لم تمش حتى النهاية
لتحملني نحو أرض النبوءة
حيث تكون البداية[1]

إنه البحث الدائم عن الرسو في بر أمان والاستقرار في حياة متلاطم موج تفاصيلها ومضطرب:

لكنني قد رأيت الفلك حاملة من كل زوج،، تناجي شاطئ الأمد
وقال صاحبها: "الجودي يعصمنا" فما صعدت، و شقّتني مدى البعد
يا صاحب الفلك لا الألواح تنقذني ولا الجبال، و لكن أن أرى بلدي[2]

إن في قصة نوح عليه السلام قيما رمزية كثيرة انتقى منها الأخضر فلوس رمزية النجاة المتمثلة في الفلك كوسيلة والجودي كمكان آمن، ولكنه في خضمّ الغربة يبلور رؤية خاصة به فحتى هذه الأداة وهذا المكان لم يمنعا عنه الغرق في الإحساس العميق بالغربة والأمر الوحيد الذي يذهب عنه هذا كله هو رؤيته بلده لا غير.

[1]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص 85.
[2]- عراجين الحنين، ص 64.

ويستخدم قصة قرآنية أخرى من قصص الأنبياء وهي قصة النبي موسى –عليه السلام– بكثافة دلالاتها فيبدأ بسرد الأحداث:

قد آنس الآن نارا على الجبل الأطلسي

وقيل له اخلع حذاءك

وادن لكي تقبس النار

تغسل عار الذين يطوفون بالعجل في نشوة و افتنان[1]

يصور رحلة البحث عن الهدى والطريق كصورة أول وحي قاد موسى – عليه السلام– إلى الشجرة المقدسة الذي اقتبس منها النار، إلّا أن الشاعر استبدل المكان فجعله الأطلسي في إشارة إلى الانتماء والافتخار بالذات ، وهو يطلب الدنو كي يزيل نور تلك النار عمه الذين ضلوا عن الحقيقة كما أضل السامري أتباع موسى باتباع العجل.

ويقول مشيرا إلى معجزة العصا:

أشار إلى صخرة بعصاه (لقد عرف الناس موردهم)

واستدار إلى أهله حاملا قبسا و كتاب أغان

ورف على مسمعيه جناح الملاك[2]

فالعصا ذات فعل فهي قت شقت الصخور ويمكن ان نستخلص منها أيضا رمزية للسلطة و القوة وأكد على قدسية ذلك بذكر الملاك إذ الملائكة حاضرة كثيرا في قصص الأنبياء ويكمل الكلام عن هذه المعجزة فيقول:

إليك العصا فاضرب البحر

هذا الذي لا يبدل زرقته المستباحة –حتى يجف

وفجّر عيونك –كي يشرب الناس من صخرة و اغترف [1]

---

[1]– نفسه، ص 68.

[2]– عراجين الحنين، ص 68.

إنها الأداة التي فلقت البحر إلى جزئين وفجرت العيون من الصخور الصماء، إنها أداة خلصت الناس من ظلم فرعون ، وأخرجت الماء للشاربين.

و كذلك يستخدم الشاعر" الأخضر" قصة لا تقل أهمية عن سابقاتها هي قصة النبي أيوب – عليه السلام– ، يقول:

أيوب منطرح أمام الباب يسفحه الحنين:

يا رب قد ذوت الشفاه

الباب موصود يجرحه الأنين

فيرد آهاتي صداه[2]

وقد استخدم هذه القصة القرآنية التي تحمل في طياتها رمزية الصبر لوصف الحال المأساوية التي عاشها الشاعر بدر شاكر السياب وعظيم البلاء الذي وقع عليه فـــ(الباب موصود) تدل على انسداد الآفاق وانقطاع الأمل في الشفاء.

أيوب يا قلبا ترحل في العواصف و الرياح ؟ !

الهمس يجرح نبضه

ويذيبه وجع المسا

ودموع زنبقة على جفن الصباح

يا ظافرا الموت الخصيب جدائلا[3]

يقول إنه الصابر صبر أيوب يعاني الآلام في المساء وفي الصباح ومن شدة ما وقع عليه أصبح يهيئ نفسه للموت .

---

[1]– نفسه، ص 68.

[2]– حقول البنفسج ، الأعمال غير الكاملة، ص209.

[3]– نفسه، ص212.

ومن القصص القرآنية التي لم يغفلها وهي في غاية الأهمية قصة يوسف – عليه السلام– التي تعتبر من أكثر القصص جذبا للمتلقي وهي تحوي مجموعة معان مدارها حول العاطفة نرى الأخضر يقول:

وألقى على صحبه المتعبين الرداءا

لقد وجدوا فيه ريح رقية

فانتبهوا للخرير الذي يتدفق من جمرة .. فاصطلوها[1]

لقد استعار صورة القاء الرداء على يعقوب – عليه السلام– في قصة يوسف، وهو في حيرة السؤال عن رقية، فالجواب هنا هو ذهاب اللبس بعد أن وجدوا ريح رقية ، كرجوع البصر إلى يعقوب في القصة.

وفي تفصيل آخر من قصة يوسف عليه السلام يقول:

لن أترك الطير تأكل ما حملته السلال ،

ولن أعصر الخمر للجالسين[2]

في إشارة إلى الرؤى التي أولها النبي يوسف –عليه السلام– داخل السجن، وهنا ينبه باتعاظه بهذه القصة لذلك نجد يقول(لن أترك) ، (لأن أعصر) لمعرفة مسبقة بنتيجة ذلك في القصة الأصلية وهذا أثر جمالي وملمح تواصلي مع هذه القصة.

3.3.2– أصحاب الكهف:

قصة أهل الكهف تحمل معاني عديدة نحو الثبات على الاعتقاد والوقوف في وجه السلطة الظالمة والصدع بالحق، وهذه المعاني هي سر استدعاء الشعراء لها في نصوصهم، فكلمة الكهف تحيل غالبا إلى قصتهم لعظم وقعها عند المتلقي يقبس الشاعر الأخضر أحد تلك المعاني فيقول:

---

[1]– عراجين الحنين، ص 48.

[2]– الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص575.

إن الغزال الذي قد تزاور ذات اليمين و ذات الشمال

تساقط في حمأة الصمت،

واحترق العمر في لفتات العيون[1]

وقد استبدل بالغزال الشمس الذي تزاور ذات اليمين وذات الشمال وقد سقط في سكرة الصمت كما ساد الصمت في الكهف، ويصرح بالصورة الكاملة في المقطع الآتي:

صوت : تكوّم المساء مثل صخرة سوداء !.

وساكنو الكهف الحزين نائمون ..

إلا كلبهم قد مدّ كفّه المبحوحة النداء[2]

لقد احتاج لصب الصورة كما هي في القصة مع تغيير طفيف تمثل كلبهم الذي لم ينم وقد يكون الشاعر هنا قد رأى أن هذا التصوير يغطي المعنى الذي قصده.

4.3.2-الرمزالصوفي:

الرمز الصوفي من أعقد الرموز لكونه يستعمل لغة ومصطلحات خاصة تعبر عن رؤية دينية معينة للحياة ، وإنّ الانخراط في هذا النوع من التعابير يحتاج معرفة جادة لتلك اللغة والمصطلحات وتتمظهر تلك الرموز الصوفية في شعر الأخضر فلوس في عدة مقاطع منها:

هذي السماوات انتقال أول

جفلت و قالت للمدى ريحانه،

وأنا الطريق إلى البداية..

نفحـــة هزت عـــروش الشمس،

وافتضحت مواويل الخروج![3]

---

[1]- عراجين الحنين، ص 73.

[2]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص 33.

[3]- مرثية الرجل الذي رأى، ص17.

يقوم في هذا المقطع بحشد مجموعة من الدوال التي ترمز إلى الصفاء الروحي (انتقال أول، وأنا الطريق إلى البداية، مواويل الخروج) إنها محاولة لبلوغ تلك المرحلة الصوفية بالغة الصفاء والخالية من التعلق بهذا العالم، إنه البحث عن كون صوفي تسود فيه الوحدانية وتسمو فيه المعالم الروحية.

ومن الرموز الصوفية في شعره أيضا:

ارتدت عيوني(لم يكن بصري حديدا)

والرؤى فيض يناوشها الأريج![1]

يريد بلوغ مرحلة الكشف حتى تتجاوز رؤاه رؤى الإنسان العادي ويرى تلك العوالم النورانية المخفية والوصول إلى مرتبة متقدمة من الصفاء الروحي وشفافية القلب.

ونجده أيضا يقول:

بكاء درويش على شجر البداية

والصباح ثياب عرس قاتل

سحب القصائد و المروج[2]

والدرويش هو المريد الذي يسعى إلى بلوغ مراتب بلغها شيوخه وأقطابه ، فهو دائم الوجل وله ، بكّاء طموحه السمو بعشقه عن هذه الدنيا.

ومن الإشارات الصوفية التي يستخدمها الأخضر قوله:

كل ما في جبة الأرض قتيل[3]

في تذكير بمقولة الحلول التي قال بها قطب الصوفية ابن عربي حينما سئل: (ما في الجبة إلا الله).

5.3.2-رموز دينية مختلفة:

[1]- نفسه، ص18.

[2]- مرثية الرجل الذي رأى، ص18.

[3]- نفسه، ص41.

يورد الشاعر الأخضر فلوس بعض المظاهر الدينية والطقوس من مختلف الديانات ليضفي انفتاحا على العالم في تجربته الشعرية وليصبغها بصبغة تواصلية تحاور الآخر، وفي سياق جمالي يمزج تلك الرموز الدينية المختلفة كي يخرج لنا تشكيلا ذا بعد جذاب لما فيه من استفزاز لمخيلة المتلقي، يقول:

إنّي نذرت لك الهياكل و الشموع الباكيات إذا لمست قصيدتي

هذا بخوري صاعد ..

لم تبق كفك البيضاء تلمسني فأصنع من خيوط تمزقي

فرسا و معراجا و حلما ممكنا[1]

فالنذر، والهياكل، والشموع ،والبخور الصاعد ، والمعراج، كل هذه الرموز ذات الدلالة الدينية تصنع لنا منظرا طقوسيا منسجما حتى وإن اختلف كل رمز عن الآخر أصلا ، إلا أن الشاعر نسق بينها ليلقي فيها معناه المقصود

ويقول في مقطع آخر:

لا احتراق إذا لم تك النار من معبد وثني[2]

ربما يقصد هنا أن الاحتراق الحقيقي إنما يكون في المعبد الوثني كون ذلك الطقس دون فائدة ويقود حتما للخسران كما هو في ثقافتنا، فأداء تلك الأنساك والقربات للأوثان احتراق مرتين تضييع للجهد وغي عن السبيل.

4.2- التراث الثقافي:

يعرف التراث بأنّه "ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية"[3] ، وهو المصدر الذي لا يمكن

---

[1]- عراجين الحنين، ص 09.

[2]- نفسه، ص 56.

[3]- إسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء، القاهرة-مصر، د.ت، 2000،ص40.

الاستغناء عنه من طرف الشعراء مهما علت الدعوات وتعالت الأصوات هنا وهناك لإلغائه أو التخلي عنه والانجراف مع تيار النداءات غير الواعية لبعض الحداثية الذين يروجون للقطيعة مع التراث بشكل كلي.

" ولقد كان التراث في كل العصور بالنسبة للشاعر هو الينبوع الدائم التفجر بأصل القيم وأنصعها وأبقاها، والأرض الصلبة التي يقف عليها ليبني عليها حاضره الشعري الجديد"[1]، فمن غير الصواب ترك هذا الكنز والتخلي عنه وتعطيله بدعوى القدم والانتهاء، للوقوع في حيرة البحث عن الذات/الهوية مستعارة متسولة من ثقافة أو ثقافات أخرى لها خصوصيتها ومبادؤها.

ومن أهم العوامل التي جعلت الشاعر الأخضر فلوس مرتبطا بالتراث هو تلك الشخصيات التي تبعث الإحساس "بمدى غنى التراث وثرائه بالإمكانيات الفنية، وبالمعطيات وبالنماذج الذي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقة تعبيرية لا حدود لها"[2]

وقد وقفنا في حديثنا عن تمثل التراث في شعر الأخضر فلوس على عدة أقسام.

1.4.2-التراث العربي:

التراث العربي هو المصدر الطبيعي لأي شاعر عربي يريد أن يثمن نصه ويزينه بالمعاني المنتقاة من تلك الآثار التاريخية والاجتماعية والنفسية المزروعة فيه، وإذا أرجعنا النظر في شعرنا سنجد أنّ التراث العربي من أهم مصادر الشعر الجزائري، وهذا طبيعي إذ أنّ معظم الشعراء درسوا هذا التراث وأعجبوا به، ولم يقف بهم الأمر عند هذا الحد، بل راح الشعراء ينسجون قصائدهم محتذين بالنموذج العربي القديم[3] ليقتبسوا إشعاعه وتأثيره في نفوس جمهور المتلقين، واستخدموا شخوصه لإغناء تجاربهم الشعرية و توليدا لصور منبثقة عنها مشحونة بواقع متحرك ، لتقريب المتلقي إلى الرسائل المقصودة التي ذكاها حضور تلك الشخصيات .

---

[1]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة-مصر، د.ط،1997، ص07.

[2]-علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص16.

[3]- الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ 1945حتى سنة1980، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1988،ص175.

وقد اعتمد شاعرنا "الأخضر فلوس" على هذه الشخصيات مستثيرا ذاكرة المتلقي مستبدلا صوته المفرد بأصوات لها سلطتها عليه "وكانت شخصيات التراث هي هذه الأصوات التي استطاع من خلالها أن يعبر عن كل أتراحه و أفراحه "[1] فكان الوقع الجمالي عليه أبلغ وأحسن مقيلا.

1.1.4.2-السندباد:

انتقلت هذه الشخصية المتخيلة غلى التراث العربي بفعل الترجمة فأصبحت شخصية أساسية في هذا التراث "ويبدو أن قصة السندباد البحري قد استهوت العديد من هؤلاء الشعراء ... ولعل شخصية السندباد بطابعها المعروف بالاغتراب الدائم ، والتجوال المستمر وحب المغامرة، والبحث عن الجديد، ورفض الواقع الراكد الثابت، هي التي أغرتهم"[2] لاستخدامها في أشعارهم، فهاهو الشاعر الأخضر فلوس يقول:

لا السندباد إلى (العراق) مسافر

أبدا .. ولا في دربه (إيران)[3]

فقد حمّل الأخضر فلوس أمة من العرب اضطراب حال السندباد ، بسبب تناقضاتهم الصارخة التي اوقعتهم في الاضطراب، "لقد غدا السندباد؛ وهو يتأرجح بين الاستقرار ببغداد والامتثال لنداء النفس الأمارة بالسفر؛ رمزا للقلق المبدع؛ القلق الذي يحرك البطل خارج دائرة ذاته، ولا يدعه مستسلما أو محبطا"[4] بين السفر إلى العراق أو إيران خاصة أنها فترة حرب بين البلدين وما صاحبها وقتها من تحزبات وتكتلات.

ويتمثل نفسه سندبادا بعد الاعتراف لحبيبته بحبه:

أحبك .. ليس اعترافا اخيرا !

---

[1]- المرجع السابق نفسه، ص07.

[2]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت-لبنان،ط2،2006، ص579.

[3]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص 72.

[4]- حاتم الصكر، كتابة الذات، دار الشروق للنشر والتوزيع ، بيروت-لبنان،ط1، 1994،ص48.

فهل تقبلين سكون البحار على راحتيك ..

ليبدأ رحلته السندباد[1]

إنها رحلة (السندباد الأخضر) الذي أقلعت سفينته عن اعتراف هو البداية فقط منتظرا مغامرة جديدة ينتج عنها اعتراف آخر.

لقد تمكن شاعرنا "أن يجعل من السندباد البحري سندبادا شعريا يحمل قسط عصره من المعاناة والقلق[2]ويعد بمواصلة سير السندباد البحري في رحلاته نحو عوالم جديدة.

2.1.4.2-البسوس:

وهي من أشهر النساء في التراث العربي لما أحدثته من فتنة بين البكريين والتغلبيين بسبب ناقتها، فأصبحت علامة الشؤم لما انجر من نتائج عن التقاتل بين الفريقين، يستخدم هذا المعنى الأخضر فيقول:

وكنا قريبا من النار نكسر حد المسافة

حين أطلت على حينا ناقة -في المساء- حدتها البسوس[3]

3.1.4.2- زرقاء اليمامة:

رمز المرأة المستبصرة المستشرفة للمستقبل المحبة لقومها، "والدلالة الأساسية التي حملتها زرقاء اليمامة في شعرنا المعاصر هي القدرة على التنبؤ واكتشاف الخطر قبل وقوعه والتنبيه إليه وتحمل نتيجة إهمال الآخرين وعدم إصغائهم إلى التحذير"[4]، يحاكي الشاعر الأخضر قصتها في هذا المقطع:

كانت له رؤيا (اليمامة)

---

[1]- المصدر السابق نفسه، ص 10.

[2]-حاتم الصكر، كتابة الذات، دار الشروق للنشر والتوزيع ، بيروت-لبنان،ط1، 1994،ص50.

[3]- عراجين الحنين، ص 50.

[4]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص179-180.

أخرجت من نصف مطرفها المراود ..

غمغمت :

" إني أرى شجرا .. ودودا زاحفا

وفتى ينشر للبداية رايتين !

آياته :

ريح .. وأشرعة تجر الأرض

من أوجاعها .. حتى التقاء الشاطئين!"[1]

وقد نقل قصتها بشكل يكاد يطابق الأصل وتجلى ذلك في الحديث عن الشجر والدود الزاحف الذي هو دلالة على الاعداء المتنكرين الذين يتربصون بهم للهجوم المباغت.

4.1.4.2-البومة:

اتخذت العرب قديما هذا الحيوان رمزا للشؤم والشر سواء في شكله أو في صوته ونسجت حول ذلك الكثير من الآثار التي يبدو وقعها جليا في البيت:

نعق الظلام و زغردت أنيابه

نهما .. و ناح البوم و الغربان[2]

فهو يتحدث عن شؤم هذه الأيام التي يعيشها ظلمات بعضها فوق بعض (**نعق الظلام) و (نواح البوم والغربان**) وأن الشر اعتلى الخير فهو باسط هيمنته على الأجواء.

ويصور تشاؤمه أيضا فيما يلي:

(الذئب يعوي ، بومة شوهاء تنعق ،،

جثة تمتص زرقتها ذبابه)

أوشكت أن أدني من السر المعظم لهفتي

---

[1]- الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص608.

[2]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص 70.

خانتني الكلمات .. غالتني ..الكتابه![1]

لقد سطر مشاهد قاتمة كئيبة يقتنع المتلقي عند تخيل عواء الذئب ونعيق البومة عجز الشاعر عن التعبير وتحريك الكلمات وخيانة الأطراف للكتابة.

5.1.4.2- بابل:

هي مدينة بالعراق، المدينة التي تهوي إليها أفئدة السحرة لتعلم جميع الفنون السحرية ، ومدينة الحدائق المعلقة، وقد كانت عند العرب مصدرا للخيال ولكل شيء غرائبي ومصدرا للجمال المتمثل في حدائقها الجميلة الزاهية بالورود والألوان، يوردها " الأخضر في قصائده بعدة معان:

واستدار الزائر المجهول

نحو الباب رحل

بعدما ألقى بقلبي

وردة من أرض << بابل >>

عندها استرجعت صوتي

أشرقت شمسي ..

وغنّيت فوق أهدابي سنابل[2]

إن ذلك الزائر المجهول هو القدر الذي لاقاه بحبيبته التي يصفها هنا بالوردة البابلية إذ تستمد جاذبيتها وسحرها من بابل مدينة السحر والجمال، فتغيرت حياته وابتهجت دنياه بهذه اللقيا، وتخلص من الصمت الذي جعل من حياته روتينا مملا، فكانت كإشراقة الشمس على الحقول المتعطشة لأشعتها، وأبهجت قلبه فانطلقت الأغنيات كعلامة على الفرح.

وفي مقطع آخر يقول:

---

[1]- الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص610.

[2]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص30.

حذرتني خطواتي – بعدما ضيعت أقدامي

وأشكال الخطى : أنني في أرض « بابل »

– (إنني في أرض بابل)

نجمة طافت على كفي ... وألقت

بحصاه في عروق الساقية[1]

هواجسه نبهته لخطواته وأن خوضه في عالم الحب لا يخلو من مخاطر على قلبه من ضياع وفقد وأحزان، مثله مثل الخوض في أرض بابل التي ظاهرها مخادع بجمال حدائقها الغناء وألوانها الزاهية إلا أن وجهها الآخر مليء بالتيه في عوالم السحر والضياع.

2.4.2– التراث الشعبي:

والتراث الشعبي الجزائري غني جدا بالأحداث والشخوص إلا أن اندراج الكثير منه في الشفاهية ومكوثه تحت هذه الصفة جعله مهملا غير منتبه له رغم قيمته الجمالية ومكانته الأدبية العالية

مما دفع الكثير من الدارسين للدعوة إلى الأخذ منه قصد تقديمه للثقافات الأخرى التي تشترك معنا في الموقع الجغرافي أو تجتمع معنا في الثقافة العربية انتماء، ثم إنّ هذا السعي" جعل استلهام الثقافة الشعبية سبيلا آخر لتقريب الشاعر من الجمهور، تجسيدا لرؤيته التواصلية للّغة الشعرية"[2]وهكذا كان السير نحو التراث الشعبي الجزائري رجوعا إلى الذات دحرا للشعور بالاغتراب والقلق والتوجس الذي نتج عن الابتعاد عن التراث المحلي الغني المتجذر في نفوسنا عن طريق المرويات الشفاهية بكل أصنافها."إن توظيف التراث الشعبي في الشعر الجزائري

[1]–حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص179–180.

[2]– عبد الغني حسني، حداثة التواصل– اللغة االشعرية عند نزار قباني، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1،2014،ص293.

المعاصر أصبح ظاهرة مميزة له، إذ لا يكاد ديوان يخلو من الأجواء الشعبية المعروفة والإشارات الفلكلورية المتنوعة"[1] ومن أشهر تلك الرموز الشعبية على الإطلاق في تراثنا :

1.2.4.2-حيزية:

إنها أشهر قصة حب في التراث الجزائري وقد قصد الشعراء الشعبيون قصائد كثيرة تتكلم عن شخصية حيزية وبراعة جمالها ولعل من خلدها هو الشاعر (بن قيطون) في قصيدة شهيرة له بلغت الآفاق ثم توالى بعده الشعراء نسجا لقصة حبها وابن عمها سعيد

وهكذا تمثلها الأخضر:

وجاءت ..

مثل طير أخضر الريشات << حيزيه >>

بقامة نخلة فرعاء ..

بعينيها يغرّد جدول صاف

كأنوار سماويه ..

وتحمل فيهما الوديان .. و البحرا

وضحكتها كأغنية .. تضوّع لحنها عطرا[2]

لقد تمثلها في صورة طير جميل طويلة القامة بعينين جميلتين تلخصان جمال الواحات وزرقة البحر، باسمة الثغر حسنة الصوت فاتنة، ويفصل في حكايتها حين يقول:

<< سعيد >> يمتطي حلما

بصدره ينقر الجدران كالطائر ..

على أهدابه خيل

---

[1]- آسيا تغليسية، تجربة الوعي التراثي في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضز- بسكرة،2015-2016، ص102.

[2]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص50.

تثير الأرض بالحافر[1]

وهو يصف حال سعيد وقد غزته الخواطر والبلابل وهذا ما نقرأه في عبارة ينقر الجدران كالطائر ، وهو حزين لمفارقتها تتساقط دموعه على الأرض حيث يصورها الشاعر بصورة الخيل حين يثير الأرض بحوافرها فتحدث رؤية شبه منعدمة، يا له من حزن:

ولم ينشق << سعيد >> عطر << حيزيه !>>

ولم يسمع خطاها فوق جفن الدرب سابحة

ولم يرها تجوب الحي باسمة ..

كأنسام ربيعيه ![2]

لم يظفر سعيد بحيزية حبيبته ولم ينعم بإحساس المتحابين لحظة اللقاء، لقد حال القدر بينه وبين لقاء حبيبته ، فيا لشقاء المحبين حين يفقد أحدهما الآخر.

2.2.4.2-العراف:

في الثقافة الشعبية الجزائرية العراف هو من يدعي شيئا من علم الغيب ويصيب في شيء من قوله مما يحدث في مقبل الزمان، ويتمثله الشاعر الأخضر قلوس في هذا المعنى:

العراف:

قال لي: ستحب...

و تجرحك المرأة الصامته...

فلبست الحذر

حين مر العمر..

فجأة فـــي الطريق

---

[1]- نفسه ، ص51.

[2]- نفسه، ص53.

شقت القلب نصفين إيماءة صامته[1]

فقد صدق كلامه فعاش وجلا سنين من عمره ينتظر تلك المرأة وفعالها، لكن حدث عكس ما تنبأ به العراف، فلم يأت ذلك الحب ولم تأت تلك المرأة وإنما مزق قلب الشاعر إيماءة صامتة هي صدود واعراض عنه.

3.2.4.2-الغول:

كائن متخيل في التراث الشعبي ومكان ظهوره الأمكنة المفتوحة الخالية كالصحراء، وهذا الكائن في المخيال الشعبي عبارة عن وحش كثيف الشعر كما يصوره الشاعر في هذا المقطع:

فالغول خلفي لاهث

تخثّرت على شفاهة الدماء !.

ظمآن تحت جبة الإسفنج و الصلصال[2]

لقد قدم لنا الشاعر صورة الغول التي هي مضطربة في تصورنا، في شكل وحش متعطش للدماء قاصدا الفتك بالمتحدث، ثم يقدم صورة أخرى له أكثر وضوحا:

وجائع العينين لم يزل ورائي لاهثا ..

أظافره ناشبة

في ساق النخلة ... تمزّق اللحاء ... و الأوصال[3]

فمع الأظافر التي يخمش بها النخلة ويمزق اللحاء والأوصال تبرز قوتة ووحشيته ومع صورة (جائع العينين) يكشف عن شكل مخيف لهذا المخلوق المتخيل.

3- <u>التواصل بالمكان:</u>

[1]- مرثية الرجل الذي رأى، ص07.

[2]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص31.

[3]-المصدر السابق نفسه، ص32.

يعتبر المكان عنصرا هاما في الشعر طبيعيا كان أم متخيلا، يمتزج مع اللغة ليرجع إلى ثقافة الشاعر فيشكل نسقا معينا تظهر عناصره التي تحمل دلالات مكانية مكيفة في القصيدة، وبشكل عام بات من الضروري على الباحث أن " يكتشف طريقة توظيف الشاعر للمكان في النص الشعري، وهل تم ذلك بطريقة شعرية، أم تم ذكر المكان كمادة خام في النص الشعري؟ لأنّ شعرية النص لا تقاس بمدى ورود الأمكنة في النص"[1]بل بحضوره كسنن في أذهان المتلقين وتشكله كصورة تتواضع في سياق ثقافي معين.

وإذا تحدثنا عن استخدام المكان كاستراتيجية للتواصل فيمكننا اعتباره" صفحة مفتوحة يمكن للإنسان أن يرسم عليها بجسده خطوطا ودوائر ونقط ... يبعث بها رسائل تواصلية معينة. فعن طريق المسافة يتم التواصل وبدونها يحصل التماهي الذي لا يترك المجال لرحلة الرسالة"[2]، فمع زوال تأثير الأطلال، أخذ الشاعر يفتش عن أمكنة بديلة ترجع للذات الإنسانية استقرارها، وتسترجع ذلك التأثير القوي على المتلقي ، "كما أن صور المكان سواء أكانت ذات المرجعية الدينية أو التاريخية أو الجغرافية تعد شكلا هاما لتثبيت الهوية والانتماء للذاكرة الجماعية . والحديث عن ذاكرة المكان يلف في ثناياه التداخل بين المرئي والمتخيل ، وبين الفيزيائي والمجرد، حيث شكّل الشعراء صوره من تداخل كل العناصر"[3]، وهذا ما يتطلبه الشعر المعاصر وما يميزه أكثر اليوم

في مساره، فالشاعر أصبح يبحث عن المزاوجة بين هذه الأبعاد الطوبوغرافية وألفاظه ذات الطابع الحسي مشفوعة بالخيال بحثا عن جمالياتها وطلبا لها .

وفيما يخص شعر "الأخضر فلوس" فقد وجدناه يركز في مدوناته الشعرية على أمكنة مختلفة بين المفتوحة والمغلقة باختلاف وتعدد أشكالها، وتنوع دوالها ، وسياقاتها التي أدرجت خلالها.

---

[1]– محمد الصالح خرفي ، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري – قسنطينة–الجزائر، 2005–2006، ص63.

[2]– عبد الرحمن الضاقية ، المدرسة المغربية وسؤال التواصل، ص 140.

[3]– جمال مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر– باتنة–الجزائر ،2007–2008،ص69.

1.3- المكان المفتوح:

هو الفضاء الواسع الذي يحيط بالإنسان وهو مجموع الأمكنة الطبيعية" فاللامتناهي يصبح عند معظم الناس مكاناً متسعاً جداً، ومن ثم ترتبط كثير من القيم المجردة بأحداثيات مكانية محسوسة" [1]

منها ما يتعلق بالذاكرة ومنها ما يتعلق بالموطن الذي يسكنه، وغالبا ما يكون استخدامها من طرف الشاعر بحثا عن التغيرات الحاصلة في المجتمع، والمستجدات البارزة في العلاقات الإنسانية وارتباط ذلك بالمكان من ناحية التفاعل، فالمكان المفتوح "ماديا يتسّع لمناطق طبيعية، كالأنهار والبحار والصحراء يعطي الشاعر مرونة في وصف جمالياته بحرية"[2]مثل حرية تواجده وتنقله فيها.

وقد أدرك الشاعر الأخضر فلوس القيمة الجمالية لهذه الأمكنة فاستعمل الكثير منها في شعره بتنويع لها انطلاقا من وعي لمدى أهميتها في إغناء تجربته الشعرية وبالغ أثرها على المتلقي وانسجامها مع حياته اليومية

1.1.3-البحر:

ذلك المحيط الأزرق المفتوح الممتلئ بالحياة والحركة ظاهرا وباطنا إنه مكان طبيعي مرتبط بالإنسان فيتعلق اضطراب موجه بتوتر الإنسان وانبساطه بهدوءه وهو أحيانا مكان معاد للإنسان دائم الصراع معه، كما أنه مكان للعطاء والخير ومكان لدفن الأسرار وكذلك مصدر لاستخراج الكنوز:

لمّا وقفت أمام البحر في ظمإ

تفتحت مقلتاه .. وانتشى عجبا !

وراح يقذف ما في العمق من درر..

---

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط4،1996، ص64-65.

[2]- حمادة تركي زعيتر، جمالية المكان في الشعر العباسي، دار صادق، عمان-الأردن، ط1،2013،ص57.

لعلّها تجد العشق القديم خبا[1]

هذا الانفتاح على البحر إنما يشي ببوح الشاعر وقد التقى وجها لوجه معه يخبّره عن معاناته من حب امرأة في صورة عن البحث عن التكلم بحرية بما أنه اختار مكان مفتوحا ذا قيمة دلالية كالبحر الذي يؤمن على الأسرار، فتمثله وهو يقذف الدرر نصوحا يقدم له المواعظ والذكر لعلها ترشده إلى سواء السبيل.

وهكذا يرى البحر:

البحر لا ينام..

والحب يا حبيبتي

-كالبحر-لا ينام[2]

يربط أزلية حبه لحبيبته بأزلية البحر الذي لا يغير من طبيعته فهو لا يفني، مستمر في حركته منذ الأزل .

ويواصل حديثه عن صفات البحر حينما يقول:

كنت في غفوة الصبوات ..

فداهمني بحرك العذب مشتعلا بالأغاريد ملتهبا

بين جزر ومد !

عبق الموج أخرجني[3]

فعنصر المفاجئة حاضر دائما عندما يرتبط الأمر بالبحر، وكذلك عنصر الحركة الذي يتمظهر هنا في المد والجزر وهذا التجاذب في النفس هو ما دعاه للخروج من تلك الوضعية المأزومة التي تؤرقه.

ويشيد بصديقه الشاعر " عاشور فني" قائلا:

---

[1]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص13.

[2]- مرثية الرجل الذي رأى، ص75.

[3]- الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة،ص616.

لك البحر .. ما أودعته القرون لديه ..

لك الموج .. ينشر كل كنوز الأساطير بين يديك ..

لنا نشوة البدء ..

إذا أمسكت كبرياء المياه ..

لتسكبها في مواويلك المترعه![1]

يصفه بالجود وأن البحر مذلل له بأسراره، بموجه، ومده وجزره، وهو يشير أيضا إلى اقتداره كشاعر على صناعة الشعر وصياغة الكلمات وسعة ثقافته التي هي كالبحر إذا اغترف منها لم تنفد، وكذلك نلمس من خلال كلامه وصف صديقه بصفة الهدوء وهذا من خلال الإيقاع الهادئ للكلمات.

2.1.3- الصحراء:

وهي من بين الأمكنة المفتوحة الأكثر تأثيرا في الشعر العربي بوصفها البيئة التي نشأ فيها الشعر العربي، فارتباطها بنشأته وتعلقها بالهوية والماضي والتاريخ والذاكرة جعلها موسوعة من الدوال يقصدها الشعراء قصدا لكي ينهلوا من تلك القيم الجمالية ويقنعوا القارئ للانخراط في التفاعل مع نصوصهم.

لم يعرف صوتي .. أنكره

لما غنيت له مولا تعرفه الصحراء

وراح يحدّق في عينّي

فلم ير غير النخل الساكن في الأحداق[2]

يعبر الشاعر في هذا المقطع عن عدة مظاهر ثقافية مرتبطة بهذا المكان المفتوح ، من ذلك حرية الإنشاد ويشير هنا إلى تميز الموال الصحراوي في الثقافة الجزائرية الذي يرسخ مبادئ

[1]- نفسه، ص631.

[2]- مرثية الرجل الذي رأى، ص55.

الهوية والارتباط بهذا المكان الشاسع الذي ينبض بالحياة رغم قساوة ظروفه، ومن الكائنات التي ترافق ذكر المكان النخيل والواحات التي سكنت وجدان الشاعر، حتى أنها ترتسم في احداقه لشدة تعلقه بها.

ويقول في افتتاح قصيدة " المفازة" :

كتاب لسيدتي / الريح

والرمل مرتبك في المفازة ،

هذا النداء الذي لا يجئ بموعده كاذب

والنساء على عبق الجرح في نشوة وارتجاج[1]

إن ارتباك الرمل في هذه الصورة يجسد ارتباكا في نفس الشاعر وقلقا ظاهر ووجود فاعل اساسي مثله بالريح فهو الذي يثير الرمل، ومدار الأمر ومثاره قياسا على هذا التصور أن من احدث هذا الاضطراب هو بسبب المرأة التي يعرف عنها الغياب عن الموعد ومخالفته دون الالتفات إلى ما ينجر عن ذلك وهي (في نشوة وارتجاج).

ومن مظاهر هذا المكان ما يصوره هذا المقطع :

وأبصر صحراء قاحلة تتأهب فيها الجيوش

مدججة بالهزائم

قال: أهذي رؤى أم أحاج[2]

فما جعل الصحراء كمكان له هيمنته سوى معالم الفناء التي فيه فصفة" قاحلة" صفة حقيقية للمكان لهذا الخوف من هذا المكان المفتوح منطقي لأنه سالب للحياة ومن جنوده السراب الذي يظنه العطشان حقيقة فيهلك نفسه باللحاق به دون بلوغه.

ويصف الصحراء وصفا تفصيليا في المقطع الآتي فيقول:

---

[1]–الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص639.

[2]–المصدر السابق نفسه، ص640.

يا طالب الماء في الصحراء ممتشقا
عشب الحروف . أفق !! فالماء قد نضبا !
ما زلت في لعب الأطفال لست ترى
إلاّ رؤاك .. و طير العمر قد ذهبا !
كل العيون سراب لا أمان لها
تراقص العقم في أطلالها طربا !
لا تخدعنك إذا ما الغيم لفّعها
ولا تغرنك إما دمعها انسكبا [1]

يصف طبيعة الصحراء القاسية وبيئتها الصعبة، فأول شيء يفتقد فيها هو الماء سر الحياة وسببها الأول، ويقرن الحياة فيها مع غيرها من الأمكنة ويؤكد أن المعاناة في سوى هذا المكان تعتبر لهوا كلهو الأطفال لأنهم لم يختبر المعاناة الحقيقية في سبيل المحافظة على الحياة في هذا المكان المفتوح المتقلب الذي لا يمكن لساكنه توقع ما يحصل فيه، ومن علامات مخادعته للإنسان السراب الذي هو صور خاصة بهذا المكان فقط، فالصحراء خدّاعة في الواقع، تغرّر بمن لا يعرفها وكم من مغرر بهم هلكوا في طلب النجاة بعدما ائتمنوا جانبها.

3.1.3-الأرض:

من أكثر الأمكنة المفتوحة إيحاء عند الشعراء وأغزرها تعبيرا عن الذات والانتماء، وهي بمثابة المرادف للوطن فكثيرا ما تعوضه في الاستخدام ، والأرض مصدر الإنبات ومنطلق الإيراق، فهي مكان تنبعث منه الحياة وترجع في النهاية إليه.

والشاعر الجزائري الأخضر فلوس يستخدم هذا المكان بكثرة في شعره، ويسجل حضوره في أشكال مختلفة باعتباره مكانا تستند إليه معظم الفضاءات لجاذبيته وارتباطه بالحياة والموت.

تجرني الخطوات لأرض،
وقلبي يحن لأرض،

[1]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص11-12.

وجسمي مرتجف–مثل غصن تكسر–

في مقعد الطائره[1]

ينطلق في هذا المقطع من الشعور الذي يعتلي المسافر فقلبه معلق بأرضه ووطنه والقدر يسوقه إلى أرض أخرى يتوجس خيفة من فقدان ذلك الحنان الذي يربطه بالأرض مكان نشأته.

وينمو هذا التوجس:

ما حيلتي و الأرض تنكر خطوتي ؟

إني أحس كأنني في الرمل وحدي

واقف

و ورائي الرعد المزمجر و البروق [2]

إنه إحساس بالغرابة في الانتماء لهذه الأرض ويحس بالوحدة والإنكار ، (الأرض تنكر خطوتي) تشعر نفسه بالضيق رغم انفتاح هذا المكان وشساعته فماذا تغير ومن الذي تغير أهذا الإنسان أم هذه الأرض الرحبة؟

ورائحة الأرض في سلة المهملات تشير إلى نفسها

يتساقط فوق رباها الحنين المذاب ..

فتأخذها هزة[3]

ذلك الانتشاء بريحها يحيي الذكريات في ذهن المشتاق، إنما تبسط له تلك الأرض تلك المشاعر المختزنة فيها، فكلما نزل المطر صعد عبق السنين وتجلى الحنين.

وها هو يعدد خصال هذا المكان المنبسط فيقر بأفعالها:

والأرض تعرف كيف تغرف من دماء العاشقين

وتنتقي للفصل أثواب الحضارة والطهارة والمجون[4]

---

[1]– مرثية الرجل الذي رأى، ص75.

[2]– عراجين الحنين، ص 17.

[3]– عراجين الحنين، ص 33.

[4]– نفسه ، ص 80.

فهي الشاهد على قصص العشاق ومواطن التقائهم وتفرقهم وتذكرهم وبكائهم وانتحابهم، وهي التي عايشت الإنسان في جميع مظاهره الحضارة والرقي والطهارة والعفة والعربدة والمجون فهي محيطة بأفعال الإنسان.

ويصنع عن الأرض مشهدا مركبا:

(و الزمان رديء)

أبصر الأرض مائلة

فأعاد براءتها.. وبكى..

حينما انحدرت دمعتاه..

تناثر بين الفجاج القريبة[1]

إنه يسعى رغم رداءة الزمان إلى إرجاع الأرض كما كانت على براءتها ورفع الغبن عنها .

4.1.3-السماء:

إنه مكان مفتوح إلى اللانهاية يتصف باحتوائه لعالم الغيبيات والمجاهيل والكثير من الرموز الميتافيزيقية والمقدسات، والسماء سقف العالم الذي نعيش فيه، وفي الثقافة الإسلامية يوجد سموات عديدة ، وهي التي تنتظم فيها صور النجوم والقمر بمنازله والشمس والكواكب وبقية المظاهر الكونية

يقول الأخضر:

إني فارس جاب السماوات العريضة

[1]- مرثية الرجل الذي رأى، ص12.

واقتفى أثر الكواكب و النجوم و جمعت

كفاه منها باقة ثم انثنى للبحر يجمع من

حناياه اللآلئ .. و الدرر[1]

وصف السموات بالعريضة فأكد على رحابة هذا المكان المفتوح ، كما أشار على الكائنات التي تزينها من نجوم وكواكب وقطف منها ما قطف وطفق راجعا إلى أسفل إلى قاع البحر يبحث في أسراره وقد" أعطى السماء دلالة إيجابية فهي مصدر الضياء والنور... أما قاع البحر فهو مكان الموتى والخوف والرعب"[2] وهذا هو المعنى في كلامه الذي يقصد به البحث عن المغامرة في الحب ومراده الوصول إلى حبيبه وجني ثمار حبه لآلئ ودررا .

والسماء هي الموطن الذي يحمل الثنائيات الليل/النهار، النور/ الظلام، وهي المكان المرتبط بالتأمل والخيال ومصدر الإلهام:

إنها الآن مملكة من " للآلئ "

تمتد بين سماءين من فضة ..

بين " ياء " اليقين ..وبين الألف[3]

وهو هنا يستعمل رحابة المكان وانفتاحه لينفتح بخياله ليصور سماء شاعرين عاشا مرحلة الشباب مع بعض لكل سماءه الفضية يشكلها كما يشاء كما تشكل الحلي ليلخص (سمط اللآلئ) – وهو عنوان القصيدة– في تناغمهما وفي شاعريتهما بين تجليات وخفايا الحروف.

وفي إشارة إلى تعلقه بالسماء يقول:

تحفز قلبي بما فيه من وجع ..و حنين

وراح قريبا من الملكوت و من رعشات السماء

ليجمع أنجمها الزاهره[1]

---

[1]– عراجين الحنين، ص 19.

[2]– مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق–سوريا، د.ط، 2011،ص173.

[3]–الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص624–625.

دائم التحفز لسؤال السماء عن علاج هذا القلب الذي غزتن الأحزان وقطعه الحنين فهو قريب من ملكوتها يبحث عن أسرار العلاج، يجمع الأنجم كالمزهرات لعل فيها شفاءه.

5.1.3-النهر:

هو مكان مفتوح ويجمع مختلف الأمكنة المفتوحة مثل المدن والقرى والجبال إلا أن ارتباطه الوثيق بالبحر لكونه مشابها له في مادته، وهو قريب جدا من الوجود الإنساني كونه مصدرا أساسيا للحياة، لهذا هو مصدر مكتظ بالتصورات ومشحون بالدلالات ، وهو مفتوح على البحر:

ها هو النهر يرسل صورته للبحار مضرجة ..

ويرى عنفوان الشقائق مصدره ،

وتصير الشعيرات مملكة الياسمين[2]

ها هو القلب يترجم إحساسه ويبوح للبحار ويرى صدود وهجر المحب قد أتعبه، وعلامة ذلك على جسد الشاعر علامة المدنّف الذي اشتعل رأسه شيبا، إن جريان الماء في النهر حفز الشاعر على البوح وحاكى ذلك بتدفق المشاعر تترى والاعتراف بالألم بعد طول سنين في هذه التجربة الوجدانية.

وصورة أخرى يصورها عن النهر:

والنهر المسافر كيف ينسى لهفة المجرى إليه.

وتذوب آهات الخرير على يديه[3]

---

[1]- مرثية الرجل الذي رأى، ص76.

[2]- عراجين الحنين، ص 33.

[3]- عراجين الحنين، ص 79.

إنها وحشة الغربة التي أبعدته عن وطنه وعن رؤية حبيبته فشبه ذلك بالشعور بصورة المجرى الذي جف طويلا ورجوع الجريان إليه من جديد بأصوات الخرير وتدب الحياة مجددا في النهر، فهو في لهفة تحرق الفؤاد ، ينتظر جريان الأيام سريعا كي يعود إلى حبيبته ويراها مجددا.

ويصف في قصيدة " الأنهار الأخرى" حالته الشعورية فيقول:

إن بنات الديمة أنزلن جباه النهر

وأعدن تخطيط المجرى ..

ومنحن وسام البداية للصخر الواقف

ليس ما يدفع النهر نحو المصب انحدار المسافات ،

أو ما تشق تباريحه من طرق

إنما خابية الشوق تدفعه..

هي ما خزنته الجبال به من قلق[1]

فقطرات المطر الهادئة (بنات الديمة) تمثل المادة التي شكلت الحالة الشعورية التي تمثلها بالنهر الذي اندفع متحركا في مسار حددته تلك المعطيات والمحفزات دافعه الشوق ومحركه الأساس القلق الذي نبع عن اضطراب في التفسير لتلك التدفقات الشعورية.

ويحضر النيل في شعر الأخضر فلوس في قوله:

هي الآن كاملة في الجمال

وكاملة في الحريق..

فيرتسم (النيل) متشحا بدم الكبرياء

وبالكرم العربي :

– " أيا نيل جف معيني! "

فيسرع متجها للقاء..

وأبقى على دمعة حائره؟؟[2]

---

[1]–الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص660.

[2]– مرثية الرجل الذي رأى، ص77–78.

إنه يأخذ رمزية العطاء والهبة القديمة، فمصر هبة النيل كما جاء عن الحضارة الفرعونية، وأضاف له الشاعر رمز الكرم العربي في إشارة إلى مركزية القاهرة في الحضارة العربية وبهذا يستنجده ويستصرخه لينقذ وجدانه و ما حل به من جفاء.

وفي موضع آخر يقول:

منابع النهر عطشى .. وهو مرتحل

نحو الشواطئ ... و الأشجار ... و الثمر !

ما ضيّع النهر يوما جرح منبعه

ولا هواه .. ولا معشوقة القمر

لكنه صبّ خلجان غربته

مضرجا بدماء البدو .. و الخضر[1]

لم يرتو من اللقاء بعد، لكن حبيبه في عجالى راحل، فهو كالغريب إحساسا وقد أنكرته الأمكنة من بواد وحواضر، وهو يستخدم النهر في حركاته الطبيعية لتعويض عالم المشاعر الخفي الذي تترجمه تلك الحركات (منابع النهر العطشى)، (صب خلجان غربته) وتبرزه بشكل جمالي معبّر.

6.1.3-المدينة:

مكان مفتوح وهي المكان الطبيعي الذي يعيش فيه الإنسان، وفي هذا المكان تنتظم العلاقات الاجتماعية كالعادات والتقاليد والطقوس بأنواعها، وبها تحدث المظاهر الاقتصادية، وتحكمها النظم السياسية، وتختلف المدن عن بعضها البعض فمنها المليئة بالحركة والأحداث ، ومنها الراكدة الخاملة، ومنها ماهي رمز تاريخي أو معلم حضاري، ويعد استخدام المدينة أحد ظواهر الشعر المعاصر التي برزت بقوة لما اندرج فيها من نظم تشكل مادة أساسية لنسج النص على هيئته الحداثية.

[1]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص32-33.

يقول الشاعر الأخضر واصفا مشهدا قاتما:

وتلك المدينة أدخلها كي أراني

وأخرج محتفيا مثل مقبرة الطفل..

هيأت مرثيتي..(أن نارا بعظمي..)

رأيت المدينة مقتولة..

والطريق إلى قمر الحزن ملتهب بالجنون[1]

تشكل المدينة في هذا المقطع رمزا سلبيا حيث يبحث عن ذاته في المدينة فيشعر بالانفصال عنها والغربة الموحشة (مقبرة الطفل، مرثيتي، المدينة مقتولة) لقد بدا الحطام النفسي الذي تعرض له جليا من وقع تلك العبارات التي تعني في مجملها الموت والاقتراب إلى الحزن أصبح أكثر سرعة بسبب هذه الصور.

ويستمر الحزن في التجلي بشكل متنام عندما يقول:

دمعة ملء عيونـــــي

دحرجتها الريح للكف تهجيت اسمها

كانت على شكــل مدينه!

كنت مشتاقا لأن أفرح لكن

لست أدري كيف جاءتني فلسطين الحزينه[2]

يتشكل الحزن في دموع كئيبة تشبه المدينة الحزينة التي جافاها الفرح وهذا الشعور جعل هذا المكان يبدو منغلقا على ذاته مخالفا طبيعته، ولم يجد الشاعر وصفا مطابقا لحزنه سوى فلسطين الحزينة التي مازالت تقبع تحت الاحتلال الصهيوني الغاشم الذي هو السبب المباشر لهذا الحزن.

ويتحدث في مقطع آخر عن رمزية المدينة فيقول:

والمعلم قد أشار لطفلة في العامرية

---

[1]–الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص556.

[2]– مرثية الرجل الذي رأى، ص73.

– اقرئي ..

(واو) – وهذي (الطاء) تسطع ..

ثم (نون) .. فاقرئي[1]

إنها العامرية المدينة الحية ذات النبض المستمر التي تقاوم بالعلم الحصار الذي فرض على العراق

وتحيل إشارة الطفلة إلى تواصل بين الأجيال وأن حب الوطن من خلال فعل الأمر إقرئي هو ما يربط بين تلك الأجيال ويقوي عزائمها في التصدي للأعداء رغم الحصار فسلاح العلم وحب الوطن خيار للاستمرار سديد.

ويقول مذكرا بتاريخ بغداد:

(وبغداد اسمها قد علم الأسماء ..

كل حضارة ذاقت حليب الرافدين ..)[2]

إن مدينة بغداد تاريخ مجيد لبلاد الرافدين وهذا المكان اتسع للعديد من الحضارات التي بلغت الآفاق صيتا وشهرة ومعالم، وأرجع ازدهار كل حضارة إلى بغداد هذه المدينة العظيمة.

وفي مقام آخر يقول في قصيدة "النوافذ المنكسة":

مدينة البرق لاحت فاكتسى بدني..

بومضها،، و اشرأبت قامة الشجن!

كؤوسي البيض قد جفت منابعها ،،

لم تسقها غيمة الأطفال إذ عبرت تحت الشبابيك

في همس،،و لم ترني[3]

---

[1]– الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص606–607.

[2]– نفسه ، ص607.

[3]– مرثية الرجل الذي رأى، ص87.

إنها مدينة تهيمن على الشرق موطن الشاعر ، إنه المكان الذي يهيمن على ما هو منتظم فيه، والبرق دلالته القوة والرهبة ، ويظهر الشاعر علامة الخضوغ في الشجن على هيأة إنسان يترقب الوميض، والحديث هنا عن هيمنة الغرب على الشرق وشعور " الأخضر فلوس" بالهوان وتمني زواله.

7.1.3-الحديقة:

مكان مفتوح محدود المعالم وجد للتنزه وللترويح عن النفس من صفاته الاخضرار والإزهار ويتكون من الأشجار والورود، وقد غدت الحديقة مكانا كثير الاستعمال في الشعر العربي المعاصر لارتباطه بمعالم المدينة العصرية وباعتباره أحد أهم مظاهرها، وقد يرمز للحياة باخضرار الحديقة، كما يرمز للحزن باصفرارها، وللكآبة والموت بسقوط الأوراق و يبوس الأغصان، ولكل شاعر استخدامه لهذا المكان باختلاف النصوص، ونلفي شاعرنا الأخضر فلوس يستخدم هذا المكان في صور مختلفة.

(حديقة تأتي إلى عطر يفوق دلالها)

تأتيه متعبة فيأخذها بعيدا .. لا نراها

إنما الأنسام دلت أنها كانت هنا[1]

يصف المشهد امرأة في صورة حديقة تعبق بالعطور سارت وكان دليلها على سيرها العطر الفواح الذي يدل عليها، واختار هذا المكان لتكثيف الإيحاء بالجمال والنظارة والأنوثة والغنج وتتجلى مقارنة تشي بذلك حينما يربط بين العطر والدلال ويختتم المشهد بالأنسام التي تبعث العطر.

وفي نفس السياق يقول:

وإذا رأيت حديقة من بينهم فاصنع

لها من غيمة مركبة و قنديلا

من الأشواق يخترق الظلام[1]

[1]- عراجين الحنين، ص 09.

فجعل الحديقة اختصارا لمواصفات الجمال وقصده: فإذا رأيت أجمل امرأة بينهن فتلك هي المقصودة، ويغرق في الخيال عندما يصف أشواقه لها التي تبدد الظلام وتحملها الغيوم إلى هذه المرأة.

ويؤكد تمسكه بحبه حتى آخر قطرة من دمه، يقول:

.. دمي سيعيش

على أعتاب الحديقة منتشيا بالرحيق ..

ثلاث من النحل ذبن معا فوق زهرة

روحي ... دمي هو مملكتي ... و الذين

أنتظرهم شبح هارب للحديقة و هي التي

تتنامى على تربة .. غيثها .. م .....ن

د ... م....ي[2]

إنّ هذا التمزق الذي يظهر في شكل هذا المقطع ظاهريا، أنما هو تمثل تلك الجراح في سبيل هذه الحديقة/المرأة فهي تعيش على دمه، هذه التضحية في سبيل الحب، وهو يعلن منذ البداية أن دمه فداء لروح هذه الحديقة الذي تبدو حيوية مع وجود مظاهر الحياة كالنحل والزهور، فهي حية مادام مجروحا مضحيا بدمه.

8.1.3-الجبال:

مكان ذو مساحة طوبوغرافية متميزة من خصائصه الارتفاع والعلو، وهو رمز الشموخ والسمو، ويمتاز بالغموض والرهبة يحتمى به ويلتجأ الإنسان له لصعوبة المسالك فيه. هذه الصفات تجذب الشاعر إليه لإدراكه بتأثير هذا المكان على المتلقي.

يقول شاعرنا "فلوس":

على قمة الجبل المتوهّج

---

[1]- عراجين الحنين، ص 13.

[2]- نفسه ، ص 23.

تخضرّ في مقل العاشقين القبور ..

وترتج فوق الشرايين .. مملكة الليل ..

تنمو الزنابق بين الشظايا

وبين الدخان[1]

تأتي صورة الجبل في هذا المقطع إيجابية فهو يبعث الأمل في النفوس فهو يبث الضوء ليبدد ظلمة الليل وينبت الأزهار بين الحطام ، إنه هنا رمز للتفاؤل وذهاب الحزن.

وفي معنى مشابه لسابقه يقول:

ثم أعطى ناره للجبل العالي،

وأعطى شهوة الإيراق للسهل.. و ندت آهـــة

سبحان من أهداك لي قبل التلاقي[2]

فالجبل مكان آمن وبما انه عال فعلوه يدل مكانته وأنه حصين من قصده كان آمنا.

ويتحدث الشاعر عن علاقة المكان بالسماء والأرض فيقول:

هنا كوكب يتسلل بالضياء

ألم تبصروه و قد ملأ القلب بالأرض

والجبل الأطلسي.. و كحل النساء[3]

من خلال هذا المقطع يبين مكانة الجبل(الأطلسي) الذي يتميز بالعلو واتساع المساحة فمن لم يشاهد الأطلسي أو خفي عنه، فقد خفي عنه الحق الظاهر .

9.1.3-الشوارع:

[1]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص44.

[2]- مرثية الرجل الذي رأى، ص86.

[3]- مرثية الرجل الذي رأى، ص79.

الشارع كمكان وكعنصر جمالي مكاني، قد ارتبطت جماليته بالنفس الإنسانية وتجلياتها"[1]، وهو مكان مفتوح فيه الكثير من الحركة فهو من مواطنها، تتمظر فيه أنماط اجتماعية مختلفة، فهو شديد الارتباط بالحياة الإنسانية.

يقول الأخضر فلوس في هذا المكان:

وهذه صرختي في وجه هذا الشارع المكسور

إنّ تحرك الأشباح يستدني الثريا ..
ثم يلقى بالأهازيج الرتيبة في صحوني[2]

يصرخ في هذا الدرب من الحياة الذي يرمز له بالشارع المكسور، إنه الإحساس بالغربة القاتلة والضياع في هذا العالم المتحرك حوله.

ويتكلم عن شارع شهير ببغداد:

وهيا على شارع (المتنبي)
لعله يعتقنا قبل مرّ السنين[3]

ويعد شارع المتنبي مكان ثقافي شهير ببيع الكتب يقصده القراء من العراق ومن مختلف الدول العربية ، وقد ذكره الشاعر تذكيرا بالثقافة كحل ناجع لإصلاح الواقع العربي المضطرب، فأصبح هذا المكان ذو تأثير من تواجد الكتب فيه ودلالة تأثيرها.

10.1.3-الشاطئ:

وهو مكان مفتوح على البحر يتكون من الرمل والحصى ويتسم بالشساعة، ويستخدم في الشعر العربي المعاصر في عدة معان فتارة يأخذ معنى الهدوء وتارة اخرى يأخذ معنى الاضطراب.

---

[1]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، ص159.

[2]- عراجين الحنين، ص 79.

[3]-حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص206.

وهكذا يصوره الشاعر الجزائري:

رست الشواطئ و اشتفى الملاح من

دوامة الشك المعربد فوق أجفان الرياح[1]

هو المرسى إذا وجواب شاف للهواجس إنه منبسط بانبساط النفس، ثابت المعالم بعد زوال المؤثرات الخارجية عليه.

ويقول كذلك:

يتمطى هدير البحار ,

وتقترب الهمهمات من الشاطئ المتدثر بالصمت و الصلوات

فيرتجف الرمل فيه مخافة يوم النشور[2]

إنه في صراع مع عدة أمكنة، لكنه يلجأ للشاطئ لأنه أكثر أمانا فيها، "وفضاء هذه الأمكنة قد يكشف عن الصراع الدائم بين هذه الأمكنة كعناصر فنية، وبين الإنسان الموجود فيها"[3]، صراع ظهر في ألفاظ[هدير، همهمات، يرتجف، النشور]، ليركن إلى الصمت والصلوات من مبدأ الأمان.

2.3- المكان المغلق:

هو مكان العيش والسكن الذي يؤوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزمان سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين، لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية، ويبرز الصراع الدائم القائم بين المكان كعنصر فني وبين الإنسان الساكن فيه"[4]، ويختلف المكان المغلق فمنه الاختياري ومنه المفروض ولكل نوع ميزته ودلالته وتأثيره حسب الاستعمال، وكثيرا ما يربطه

[1]-حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص161.

[2]- نفسه ، ص223.

[3]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا،ص95.

[4]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا،ص44.

الشاعر بحالاته الشعورية وتجاربه الحياتية. والقارئ لشعر الأخضر فلوس يلمس استعمالا معتبرا للأمكنة المغلقة بمختلف أشكالها مبرز تحكمه في صياغة رسائله لتصل بسلاسة إلى أذهان المتلقين.

ونورد تلك الأمكنة التي استخدمها شاعرنا الأخضر فلوس تباعا فيما يأتي:

1.2.3-السجن:

مكان تسلب فيه حرية الإنسان، ضيق المساحة "وسيشكل السجن الذي هو عالم مفارق لعالم الحرية نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات"[1]، وهو في كثير من النصوص الشعرية محاط بالانغلاق على الذات والانهمام بها، والنفور من العالم الخارجي وما يحدث فيه.

يقول الشاعر الأخضر:

مذبوحة كل القصائد في فمي

مبحوحة في قلبي الألحان

والحرف مصلوب على شوك الأسى

وأنا السّجين .. و أمّتي السّجان[2]

يصيح في انغلاق على ذاته وينفر من واقع أمته التي أسرته بالانتكاسات، حت القصائد لم تصبح ذات فائدة فهي مسجونة غير حرة، وحتى الألحان مقيدة غير مطلقة ، إنه إغراق في الذاتية ، رفض للواقع المر.

ويقول أيضا:

نامت عيون الحارس الليلي و انعتق السجين ..

تحت المشانق عانق المصباح موال الرجاء[3]

---

[1]- المرجع السابق نفسه، ص46.

[2]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص70.

[3]- حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص160.

انتظاره لتبدل الحال منوط هنا بإغماض الحارس الليلي كي يشعر المرء بالحرية ، هذا المانع الذي حال بينه وبين الخروج إلى دنيا الحبيب.

2.2.3-القبر:

هو المثوى الأخير للإنسان في الحياة الدنيا، وهو المكان الضيق الذي يحتضن الإنسان ، وللقبر في الشعر العربي المعاصر والجزائري خاصة حضور قوي ؛ لأن القبر له الكثير من المعالم الواقعية التي تجمع بين الموت والحياة، إنه مصير كل إنسان، مكان للوحدة والوحشة والتخلي عن كل ما في هذه الحياة من مشاعر وارتباطات وتخلي الذات عن نفسها، إنه مكان سالب لكل شيء متعلق بالإنسان.

يتمثل الشاعر "الأخضر" تلك المعاني في هذا المقطع فنقرأ له:

يا ليتنا نضيء بالأمجاد هذا القبر

فإننا نموت دونما ثمن[1]

هذا الواقع المعيش في نظر الأخضر كالقبر دون حياة دون حركة، فيتحسر ويتمنى أن ترجع الأمجاد الغابرة علها توقظ ميتا تداعت عليه الأمم، فإن أسوء الأمم مصيرا هي التي تبدو هيئتها على هيئة هذا القبر، خراب وعزلة وسكون ، وركون إلى الأرض.

ويقول أيضا:

تقول المراكب :

إنّ الركوب سليل القبور

وإنّ الرياح تطيب

إذا أورق الشوق فينا

وصفّق في الأفق ريش الجناح[2]

---

[1]- نفسه ، ص190.

[2]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص07.

يرى أن الخوض في عالم الحب مورد للهلاك الذي هو هنا القبور بإيحاء الفناء والانتهاء، وأن الشوق هو ما يدفع الإنسان للحياة على الأمل المتبقي، وخصوصية القبور هنا تحيل أيضا على الغياب ونبذ مظاهر الألفة والاجتماع.

ويقول كذلك:

فرأيت النهر ملفوفا بأوراق الجرائد

وإذا الأرض قبور .. وشواهد[1]

يصدم الشاعر بمظاهر الحياة التي تزداد ضيقا، النهر بجريانه وحركته وهو رمز الحياة مكبل بمظاهر إبلاغية (الجرائد) تجسد حصار الحياة بواقع تكاثرت فيه الأخبار وطغت عليه الطوابع السوداوية حتى تتخيل الواقع الكئيب أينما وجهت وجهك (قبور، شواهد) إنه زمن يبعث على التشاؤم.

3.2.3-الكهف:

مأوى للإنسان منذ العصور الأولى ، وله دلالة البدائية والانغلاق ، وقد استعمله الإنسان القديم أيضا للتعبير على الحياة في الخارج بالرسوم على جدرانه، وهذه الدلالة تميزه وتجعله غنيا بالرمزية والإيحاء اذا تعلق الأمر بالحديث عن الانعزال والخلوة والوحدة والانقطاع عن هذه الحياة والعالم.

وفي حيرة البحث عن مأوى آمن يترجم من خلاله شوقه يصرح الشاعر الأخضر:

وأنا ما زلت أفتش عن شوق

عن دفئ في كهف مهجور[2]

[1]- نفسه ، ص37.

[2]- المصدر السابق نفسه، ص57.

ولأنه يريد التفكر والغوص في ذاته باحثا عن سكون ليتجلى صورة ذاته وليقف عليها وينظر إلى أين مسيرها في ظل وجود فوضى الحياة وضوضاء مبعثها الخواطر وأفواه العذّال اللائمين، إنه يتصور الكهف معبده الذي يتعبد فيه تاركا الحيرة خارجه كي يحسن الاختيار في جو يبعد كل الشواغل ويطردها.

ومعنى آخر في قصيدة " الدخول إلى الكهف الثاني" يطرقه قائلا:

على أي حيّ تنادي

وكل الذين عرفتهم عبروا ..

أطفأوا عاشقا ثم مالوا إلى الكهف

ناموا هناك[1]

إنه كهف ثان غير الذي نعرفه شبه الشاعر داخليه بالأموات الذين لا يردون جوابا إذا ما نودوا، لقد قطعوا الأمل عن العاشق الذي كان ينتظر زوال العقبات التي تحول بينه وبين طموحه، وخاضوا في هذه الحياة العادية التي تبدو بدائية بوجود كلمة (كهف) وتبدو مخالفة لواقع الحياة حين أضاف لهم صفة النوم في هذا الكهف.

4.2.3-الخيمة:

مكان محدود جدا ومتعلق وجوده بالصحراء ، وهو بسيط في تكوينه إذ يتركب من أسباب وأوتاد ونسجا من وبر في العادة" ولعل هذا الجسد(الخيمة) يكتنز من النص الجزائري ثراء دلاليا، يقدم تشكيلا وصفيا جماليا، يعكس صورة بيئة المتكلم"[2] التي تنطلق من الهوية والذات الجماعية للعربي المتعلق بجذوره

يتحدث الشاعر عن رحابة المعاني و الخصوصيات الجمالية الغزيرة في هذا المكان المغلق فيقول:

---

[1]– مرثية الرجل الذي رأى، ص28.

[2]– نوال آقطي، جمالية شعر التفعيلة في الجزائر(1980–2008)، أطروحة دكتوراه، جامعة بسكرة ،2014–2015، ص472.

إني سمعت بأنها نصبت خياما خلف

أسوار المدينة تجمع العشاق و الشفق

الملون و القصائد . فاكتحل بالشعر

أياما و زرها عاشقا في ثوب جوال

مغامر[1]

إذ رغم محدودية المكان جمعت الخيمة تلك الأوصاف وكانت مصدرا ملهما للعشاق ومركزا للجمال والفن الذي جسده في (القصائد) تلتفت له تلك المدينة ، وهنا يشير إلى اختلاف هذا المكان عن المدينة ومظاهرها وعبارة (أسوار المدينة) تشير كذلك على عدم تأثر الخيمة بعوالم تلك المدينة، أي أن ثقافة الخيمة بقت مهيمنة على المشهد مقاومة التغيير الذي عاث في المدائن تغييرا وتحويلا.

ويستمر في إبراز جمال هذا المكان حين يقول:

لجارتنا خيمة من فرح

ودالية فوقها طائر يجمع العابرين على بابها إن صدح[2]

اتخذ من مرونة هذا المكان وتناغمه مع الطبيعة في جميع الأحوال مصدرا للفرح فهو مطابق لحال هذه الجارة وأضاف إلى هذا الوصف رموز تكمل التصوير فالدالية رمز للكرم والطير الصداح كذلك رمز للحياة الزاهية بالأوان والأنغام.

ويتحدث أيضا عن العلاقة الوطيدة للمكان بالثقافة العربية فيقول:

قالت: لقد كانت لها ببادية السماوة خيمة ،

تركت قديما نخلها ..

تركت مقامات على وتر الربابه[3]

---

[1]– عراجين الحنين، ص 17–18.

[2]– مرثية الرجل الذي رأى، ص53.

[3]–الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص610.

وقد عرفت بادية السماوة وهي منطقة بالعراق بالشعراء وعلى رأسهم المتنبي، وهو بإضافة الفعل الماضي (كان) يتحصر على أفول نجم هؤلاء الشعراء في صورة ترك الخيمة للنخيل والربابة وهذا في إشارة إلى التراث الثقافي الذي كان يحتضنه المكان الصغير، وهنا تبرز قيمة الخيمة في شعر الأخضر فلوس ومكانتها العالية عنده.

5.2.3-الجدار:

يختزن الجدار الكثير من الصور والمشاعر والذكريات عند الشاعر وهو مكان يتواصل معه الشاعر ليستخرج تلك المدلولات العميقة منه "فجمالية الجدران البدائية القديمة تعكس تفاعل الإنسان مع محيطه، وتترجم ،عبر اللوحات، طقوسه وعاداته"[1]، والأطلال في الشعر العربي القديم ومألوفية الوقوف عندها خير دليل على تعلق الشاعر بالجدار بحثا عن الأجوبة التي تملأ صدره بلابل تتبدد بالوقوف عند تلك الجدران والشكوى والحنين.

يستخرج الشاعر" الأخضر فلوس" إحدى تلك الصور فيقول:

كجدار المعبد المسكون بالذكرى عيوني[2]

يريد أن يبرز جمالية تلك الصور التي استخرجها ذلك الوقوف الافتراضي عند جدار المعبد(معبد حبه) ويشبه اكتظاظ الذكريات التي تبدو على عينه مزيجا من سرور وحيرة كالجمالية التي تحيط بذلك الجدار وكانبعاث صور الماضي وتلاطمها لحظة النظر إليه.

وفي موضع آخر يقول:

وأمد ما تبقى من الجدار المتهرئ ..

(لقد كان لغلام مفتون بالريح ..

وكان أبواه صالحين)[3]

فبقايا الجدار هنا هي ما تبقى من بوح في القلب بعد مسيرة العشق الطويلة التي أثقلت كاهله.

6.2.3-السفينة:

[1]- بدر عبد الملك، الإنسان والجدار، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق-سوريا، ط1، 1997،ص33.

[2]- حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص270.

[3]-الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص596.

مكان مغلق متعلق بالبحر، إذ يقطع بها الإنسان المساحات البحرية على اتساعها وهي رمز النجاة في معظم الثقافات، وكذلك ترمز لتحدي الصعاب والمجاهيل فهي تخوض البحر لتواجه العواصف والأعاصير، ومن استعمالاتها في هذا المعنى نقرأ للشاعر الأخضر قوله:

وسفينتي خاضت بحارا لا تطال بغيرها

وقد كنت فيها و المجاديف التي دفعت خطاها من يدي[1]

يقول : إنني مقاوم كل الخطوب مثل تلك السفينة التي خاضت بحارا تلاطم أمواجها، وقد عبثت تلك البحار بكل السفن ولم يستطيعوا تجاوزها مثلي، إنه يفخر بمقدرته على المقاومة وبصلابة تلك المقاومة وارتباطه الشديد بهدفه.

ويقول أيضا:

دخلت السفينة ممتلئا بالتمزق: خلفي جذور النخيل..

أمامي الغناء.. وفي الصدر أمنية تتوثب مثل الحصان[2]

لقد أوى إلى هذا المكان مثقلا بالحنين إلى وطنه مع منية ترك الغربة والرجوع مجددا إلى هذا الوطن الذي سكن أعماقه.

خلاصة:

وقفنا في هذا الفصل الموسوم بـــ" أشكال التواصل في شعر الأخضر فلّوس" على مجموعة متنوعة من الأشكال تفرعت من ثلاثة أشكال أساسية هي الصورة، الرمز، والمكان، وقد اخترنا هذه الأشكال الثلاثة نظرا لأهميتها البالغة في إيصال الرسائل إلى المتلقي فهي وسائل ناجعة لنقل التمثلات كثيفة الدلالة في نص الشاعر الجزائري " الأخضر فلوس" ، وتمثل هذه الأشكال

[1]– عراجين الحنين، ص 37.

[2]– مرثية الرجل الذي رأى، ص67.

الثلاثة في الوقت الراهن أكثر الظواهر في النص تداولا في إطار تحليل النص الشعري المعاصر خاصة من ناحية أثرها الجمالي على المتلقي وقيمتها التواصلية وهذا ما تعرضنا له في دراستنا هذه

فالشاعر " الأخضر فلوس" باستعماله للصورة تبرز قدرته على التحكم في التصوير وتشكيل وتركيب الصور ذات التنويعات الدلالية كما يبرز استهدافه واستثارته للاوعي المتلقي واستكناه تلك الرغبات الدفينة فيه، وقد فصلنا في أنماط الصور التي أطرت عمله على إنتاج الصور الشعرية

وباستعماله للرمز يظهر جليا تعلقه الشديد بتلك الرموز وغزارة استعماله لها وتشكيل صور رمزية مميزة لنصه جاذبة للمتلقي كالمغناطيس ، فقد تجاوز السائد في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر بحركة ترميز واسعة شنّها على النص الشعري، وقد استخدم الرموز التاريخية، والأسطوري، والديني، والتراثي، لقد جعل نصوصه مدججة بالرموز مثقلة بالدلالات التي تحملها.

أما بالنسبة للمكان فهو يحتل مركزا قارا في شعر الأخضر فلوس، وأكثر ما يتجلى ارتباطه بمكان المنشأ الذي يرمز للذات والهويّة الثقافية للشاعر، ثم بعد ذلك تتباين علاقته بالأمكنة بين مفتوح ومغلق ، رابطا ذلك بحالاته الشعورية ، وتواترات النفس وتناغمها مع تلك الأمكنة.

والحاصل هو أنّ هذه الأشكال الثلاثة من مفعلات التواصل التي ارتكز عليها الشاعر الأخضر فلوس في أعماله الفنية ليترجم رسائله ولتصل بشكل أفضل إلى أذهان المتلقين فيكون تمثلها مقاربا لمقصدية الشاعر.

الفصل الثاني:

آليات التواصل في شعر الأخضر فلوس

مدخل:

يتشكل النص الشعري وهو في سيرورته نحو المتلقي من مجموع آليات لغوية وغير لغوية تتآزر فيما بينها لتمنح النص لمسته الإبداعية، حيث يتوكأ الشاعر على هذه الآليات والميكانيزمات –إن جاز التعبير– بفعل توجهه نحو الأثر الإبداعي وحدوثه عند المتلقي، إذ يعتبر المتلقي مشاركا أساسيا في عملية التواصل هذه، وقد اتضح لنا أن هذه العملية في شكلها الموصوف – فيما سبق– أنها تنطلق" من حالة فردية إلى حالة جماعية أو اجتماعية عبر الفعل– اللازمة (اتصَل) الذي يتضمن من بين ما يتضمن الإخبار، الإبلاغ و التخاطب، كما يقوم بنقل الرسائل والرموز المحملة بالدلالات والمملوءة بالإيحاءات"[1]ويمكننا بذلك فرز هذه الآليات من خلال العملية التواصلية وتقسيمها إلى آليات لغوية تعنى بالرسالة من ناحية بنيتها وتركيبها وتعنى كذلك بالسنن وتشفيراته ومقاصده، وآليات غير لغوية تعنى بالشكل بالدرجة الأولى، وتدرس كذلك أثر ذلك الشكل عند المتلقي، ولا يعني ذلك إهمال السياقات الأخرى التي تجسد معا رسالة لها قيمتها الفنية في الشكل الكلي للعمل الفني." هذه الآليات التواصلية وغيرها هي عامل مكون للفعل التواصلي الذي لا يمكن قراءته من زاوية واحدة لتحديد طابع التفاعلات الموجودة بين مجموعة ألفاظه وأنساقها ... ولا يمكن لهذه الآليات أن تؤدي مهامها إلا باعتبارها أنساقا متشاكلة متداخلة"[2].

وانطلاقا من التقسيمين السابقين سنبحث عن تلك الآليات التي شكلت الإنتاج الشعري عند "الأخضر فلوس" حيث سنجيب على أسئلة مدارها حول علل استخدام هذه الاستراتيجيات وما مدى نجاعتها في إيصال وإبلاغ الخطاب الشعري للمتلقي، وفي هذا الصدد سنقف على عدة مظاهر لغوية وغير لغوية لنبرز أساس الفعل التواصلي عند الشاعر.

---

[1]– يورغن هبرماز، إتيقا المناقشة ومسألة الحقيقة، تر: عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2010، ص08.

[2]– ليلى محمد جودي، استراتيجية التواصل في البلاغ القرآني، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012،ص335.

1-الآليات اللغوية:

ليس أنجع من المنهج التداولي للكشف عن عناصر العملية اللغوية التخاطبية خاصة إذا كان هذا الخطاب شعرا، لذلك فقد وضعنا مجموعة من الآليات اللغوية التي تبرز العملية التواصلية من خلالها بشكل أوضح خاصة إذا ارتبط الامر بالأفعال الكلامية ومكونات العملية التخاطبية

وأبنيتها وعناصرها الأساسية والثانوية. وكذلك وضعنا مجموعة من الآليات اللغويّة وجدنا أنه من الضروري التطرق إليها إذا أردنا الولوج في عالم الخطاب الشعري لـــ"الأخضر" وفهم العملية التخاطبية، من خلال تشريح ذلك الخطاب لغويا وتقسيمه إلى عدة أقسام قصد تحقيق هدف البلوغ إلى فهم أعمق لأهمية العملية التواصلية في الخطاب الشعري المعاصر .

1.1- آلية الإخبار:

وهو فعل مهم جدا في عملية الإبلاغ ومادته الخبر، وإذا أردنا أن نشرح مبدأ عمله نقول أنه " نقل معلومة أو معطيات من مرسل إلى مستقبل ويتم عبر قناة مباشرة أو تقنية تعتمد على دعامات مختلفة بهدف نقل حدث أو إرشاد أو توجيه يبلغ لشخص معين"[1] ، أو إعلامه بخبر ما بوصف هذا الفعل إعلاما في حقيقته "ويرافق الإعلام غرض أساسي لكل خطاب. وقد يكون مجردا من كل غرض خطابي آخر كالإجابة على سؤال موضوعي"[2]، ويستخدم المتكلم عدة عناصر تكون بمثابة مطية لمادة الخبر كصيغ الإخبار وإنجازية الأفعال الإخبارية مع ضرورة توفر شروط معينة في المرسل إليه لتتحقق الغاية من الإخبار، وهذه العناصر الإخبارية بالنسبة للمتلقي عبارة عن" أداة للتواصل؛ تضطلع بتلقينه المعلومات وتزويده

[1]– عبد الرحمن الضاقية، المدرسة المغربية وسؤال التواصل، ص 37.

[2]– عبد الرحمن الحاج صالح، الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر، د.ط، 2012، ص137.

بالمعرفة، على نحو ما تتوجه إليه ضمنيا بمجموعة من الحقائق الخلقية والإنسانية العامة لأجل العمل بها في حياته الاجتماعية"[1]وحضور الإخلاص من جهة المرسل شرط لنجاح هذه الآلية.

ونمثل بقول الشاعر الأخضر فلوس في الإخبار بحالة يعالج موضوعها في المقطع الآتي:

(إلى أين والبحر مل المراكب , ابق

فإن البقاء بلا أمل كالرحيل

وشوقك إن لم يمزقه

حبل المسافات ينبت في كل درب نخيل)[2]

ينقل الشاعر هنا صورة أفق مكتئب عن إحساس بالغربة و باللاجدوى من البحث عن غربة أخرى ويخبرنا أن الإنسان دون أمل كالميت إلاّ أنه يفضل البقاء دون أمل على أن يضيف للرحيل مسافات تجعل من الرجوع أمرا دارسا وعلة ذلك أن الشوق يقتل الأمل في التجدد فلا تغترب إذ يمكنك أن تتجدد إذا ما أعدت بناء ذاتك بالتشبث بهويتك وذاتك، ففعل الأمر (ابق) هو إخبار بخيار ناجم عن تجربة يود الشاعر إيصالها للمتلقي، لكنه يشترط الأمل مع البقاء لذلك صرّح أن البقاء بلا أمل كالرحيل.

ويقول الشاعر مناديا:

يا واحة البرق ... يا معشوقة القمر

تهرّأ الحرف ... و الأصوات ... فاختصري

عشرون عاما على الأهداب ما اختلجت

فيها اللحون على شبّابة العمر![3]

يخبرنا الشاعر هنا عن طريق تصوير نداء بواسطة أداة النداء (يا) عن شعوره المحبط اتجاه المنادى (معشوقة القمر) التي بددت حروفه وأوزانه بددا وبحت أصواته وأحالتها نشازا سنين على امتداد عقدين من عمره (عشرون عاما) وهي لم تغير موقفها حتى أنه صور العمر على

[1]– محمد مشبال، البلاغة والسرد، منشورات كلية الآداب –جامعة عبد المالك السعدي، تطوان–المغرب، د. ط، 2010، ص12.

[2]– حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة،ص166.

[3]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص31.

أنه ناي(شبابة) العمر لأنه يريد فترة شبابه بنقل صورة الزهو المشتركة بين المشبه والمشبه به، وهو يخبرنا بقسوة وصلابة قلب محبوبه الذي لم يتحرك رغم ضياع شباب الشاعر وقصائده فيه. إنه إخبار بتجربة عاشها والغرض منها إعلامنا بعدم مثالية المشهد في العشق وأن الدرب طويل على العاشق للظفر بحبيبه ، فعليه ان يعلم هذه الصعاب التي مر بها الشاعر على سبيل الاتعاظ.

ويصف حوارا بين أم وابنتها:

أمها قالت لها:

(إن تجرحي التربة تثمر

و السحاب الأبيض الهائم يمطر)

فاشترت لي –بكتاب الحب–خنجر

حينما لامس قلبي..

صار لون القلب أخضر![1]

وقد قرر إضمار المخاطَب هنا ليكون التعميم على الكل في صور الجزء (أمها قالت لها) ؛ أي أن كل أم تخبر ابنتها بهذه النصائح حَذَرَ الإخفاق في كسب الحبيب، وتجلى الإخبار هنا بجملتين شرطيتين بوجود الأداة(إن) الشرطية فزرع التربة سبب أول للإنبات وسقيها سبب ثان وقد استعمل عدة أساليب لاختصار الإخبار كالحذف والمجاز، والقصد باستعمالها البوح بمدى معاناته وقد أوغلت في تلك الوصايا وقست عليه بامتناعها عنه وصدها كثيرا عن سبيله.

ويخبرنا عن رؤيته لحال أمتنا فيقول:

قد ينجلي الغبار ..

قد تفقس البيوض عن جحافل التتار

و يزحف الجراد !

ويفقأ الظلام عيون الزيتون

لكنما الأطفال سوف يكبرون

[1]– مرثية الرجل الذي رأى، ص46.

و كل شبر ضائع

سوف يمدّ جذره ..

يقوم للجهاد ![1]

فاستعماله للأداة (قد)هنا يخبرنا بتمنيه حدوث تغيير والتمني من الأساليب الخبرية التي استوسلها لهذا الغرض، وتحيل عبارة قد ينجلي الغبار على البيت الشهير :

ستعلم حين ينجلي الغبار أفرس تحتك أم حمار[2]، وهو يهمز به أمريكا وغيرها من الدول الليبيرالية المتغطرسة التي أهلكت الحرث والنسل ، ثم يخبرنا بالخيبات تواليا (جحافل التتار، زحف الجواد، يفقأ الظلام عيون الزيتون، وكل هذه العبارات تشير إلى النكسات التاريخية التي تعرضت لها الأمة، فهو آيس من الجيل الذي يعاصره، لكنه يستثني جيلا يأمل فيه التغيير ، الأطفال الذين سيكبرون ويعيدون أمجاد هذه الأمة عن آخرها (كل شبر ضائع)، عن طريق الثورة(يقوم للجهاد) المبنية عن الوعي الحقيقي بروح هذه الأمة.

2.1- آلية التخاطب:

أول مظهر من مظاهر التواصل هو فعل التخاطب، وهو يجسد خطاطة جاكبسون التواصلية كشكل أساسي للعملية التي ترتكز على طرفي التواصل مخاطِب ومخاطَب فـــ" وظيفة التخاطب الأساسية هي الإعلام والبيان المتبادل"[3]، وهذا التبادل يكون منطقيا بوجود طرفين بغض النظر عن كينونة الطرفين، ووجود طرفين يقتضي وجود رسائل تروح وتغتدي وتشفير وفك للتشفير، يعني عملية تواصلية بامتياز. لقد "عرّف الخطاب في تراثنا بأنه توجيه الكلام نحو الغير للإفهام، وهذا تعريف له بمعنى المصدر؛ أي بمعنى المخاطبة وهو المعنى الأصلي للكلمة"[4]، نستنتج من ذلك المخاطبة تكون للإفهام لأنها في مسارها تتجه نحو المتلقي لتزيل عنه لبسا في

---

[1]–حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة،ص191.

[2]–بديع الزمان الهمذاني، ديوان بديع الزمان الهمذاني، تح: يسري عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط3، 2003، ص145.

[3]–عبد الرحمن الحاج صالح، الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية، ص49.

[4]– محمد محمد يونس علي، تحليل الخطاب وتجاوز المعنى، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1،2016، ص16.

موضوع ما وتقنعه بوسائل تستخدم على شاكلة الوسائل المنطقية لتغيير موقفه في هذه المسألة أو تلك و" لا يمكن للخطاب أن يكون مقنعا إذا لم يكن واضحا قابلا للفهم، وهو لا يكون قابلا للفهم إلا إذا أخذ بعين الاعتبار كفايات المخاطب اللغوية والذهنية"[1]؛ وذلك ليضمن فهما أعمق للمعاني التي يحملها وتمثلا صحيحا لها من طرف المتلقي.

والخطاب الشعري يطمح دائما أن يكون في الريادة كوسيلة من وسائل الاتصال التي لها قيمتها في تحقيق فهم للعالم والحياة وإدراك الحقائق وتوصيلها للمتلقي.

ويعتمد فعل التخاطب في النص الشعري على وسائل نذكرها فيما يلي:

1.2.1- الحوار:

من أهم آليات التخاطب التي تسهم في خلق حركية للتخاطب أخذا وردا وهو" يعد المحرك الأساس للتواصل بين "الأنا/الآخر" كما يمد الأهواء الإنسانية مثل: التنافر، والتجاذب، والشعور بالانتصار والاخفاق، بطاقات معرفية متجددة، وأساليب لغوية متنوعة، بما يعطي هذا الخطاب خصوبته "[2]، ويمكن للشاعر من خلال الحوار إكساب نصوصه تقنيات وإيقاعات جديدة ويعطيها أسلوبا مأخوذا من أجناس أدبية قريبة من النص الشعري وهذا إغناء للقصيدة الحديثة من حيث الدلالة والأسلوب والجدة .

ويتنوع الحوار وينقسم إلى عدة أقسام ، وبالنظر في نصوص الشاعر الاخضر فلوس نستطيع تقسيمه إلى :

1.1.2.1- الحوار الداخلي:

وهو الصوت الداخلي للشاعر" والحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص

[1]- حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي، ص299.

[2]- عبد الفتاح أحمد يوسف، الخطاب السجالي في الشعر العربي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2014، ص38.

الذي لا يسمعه أحد غيره ولكنه يبرز على السطح من آن لآخر"[1] ويختلف عن حديث النفس وهو (المونولوغ) كما يصطلح عليه.

يقول الأخضر فلوس في حوار عميق مع نفسه :

من يقنع الجمر أني لست أكرهه،

لكن دمع الشتاء المر،،يطفئني؟!

و من يرى النجمة الأولى ليخبرها

أني تغيرت

صارت خيمتي كرة،

و حن دري للأصداف ثانية

و أصبح الدرب-حتى الدرب-ينكرني؟!

أجل تغيرت،

لكن لم يزل بيدي منديل ذكـــرى..

يداري وحشة المدن[2]!

حيرة السؤال التي ترافق (من) الاستفهامية تأسس لهذا الحوار الداخلي عللا يقدمها الشاعر لمواجهة لها حججها الدامغة لمن ينكر عليه (من يقنع)، (من يرى) ، وتكرار فعل (تغيرت) يفيد التأكيد على حدوث التغير والاقتناع به، (أجل تغيرت) فهو إجابة لذاته ، بإضافة إلى استعمال الواو كأداة للربط بين الحجج التي بعلل بها تغيره، وأداة الاستثناء (لكن) تشي باعتراف منه بصعوبة التخلص من الذكرى وأنها متمكنة في قلبه، فحنينه دائما وأبدا لأول منزل.

ويحدثنا عن حوار بصراخ داخلي:

و تصرخ النفس في الأعماق صامتة

---

[1]- عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت-لبنان، ط3، 1981، ص294.

[2]- مرثية الرجل الذي رأى، ص88.

« **هذا فؤادي اسكنيه .. إنه قصر**»[1]

وهذا الصراخ(تصرخ النفس) نتيجة الأنساق المحيطة به التي تمنعه من البوح منها النسق الاجتماعي والأخلاقي الذي ينتظم فيه الشاعر وتنتظم فيه حياة محبوبه، فهو" يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار المقابلة لما يدور في ظاهرة الشعور أو التفكير، إنما يضيف بعدا جديدا من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى"[2]، إنه هاجس فقد الحبيب .

ويقول في مقطع آخر:

أواه صاحبي كلا سأتركه

للطير وكرا ... وللإنسان أوطانا

صه !أتسمع هذا الصوت مقتربا

ألست تسمع صوت الغيب نشوانا

أفـــــق !

أفقت و كان النبض يغسلني[3]

في هذا المقطع حوار جدلي مع النفس تحتدم فيه الصراعات ، من نداء متردد بين صوت العقل وصوت القلب ، ثم تأتي سطوة الذات التي تتمثل في اسم الفعل (صه) لتستنهضه بفعل الأمر (أفق) وها هو يخاطب نفسه بعد سماع الأصوات وهي تقترب ويقتنع بالإفاقة(أفقت) ودافع الحذر (النبض) هو الذي حركه وقوى عزيمته على التغيير من وضعه الذي كان عليه.

والحوار الداخلي عموما يفتح للشاعر مجالا للتعبير عن عواطفه وأفكاره وهو فرصة لإبراز التواصل مع الذات وإجلاء معالمها وأسرارها.

---

[1]– حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص218.

[2]– عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص294.

[3]– حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص291.

2.1.2.1-الحوار الخارجي:

يتحاور الإنسان مع طرف ما يتبادلان الرسائل فيما بينهما وتقوم عملية التواصل بعناصرها عن طرقين وجود الطرفين وتبادل الأدوار، ويسمى هذا النوع من الحوار حوارا خارجيا وتعريف الحوار الخارجي هو :" صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معا في مشهد واحد، نتبين من خلال حديثهما أبعاد الموقف"[1]،أو الرأي، وليس بالضرورة حدوث اتفاق كي ينجح هذا الحوار فكثيرا ما يكون الاختلاف هو السمة البارزة في الحوار الخارجي لتعبير كل طرف عن تمثله الخاص للأمر موضوع التخاطب.

يقول الشاعر الأخضر فلوس في حوار له مع العصافير:

سألت عصافير علقها الوجد فوق

غصون الرجاء,

فقالت : «تكون ! »

سألت تتابع خطوي

على الدرب قال :

«تكون ! »[2]

يتخيل الشاعر في هذا المقطع الطرف الآخر(العصافير) على أنها تتكلم وأنه يطرح عليه سؤاله (سألت عصافير) ،في حوار يظهر فيه فقط الجواب مع إخفاء السؤال التام لغرض جمالي في القصيدة، ثم يسأل متخيلا آخر هو حركات خطواته (تتابع خطوي) وقد قرب الخطاب منه بنسبة الخطى إليه لتقريب الإجابة عن السؤال منه كي يوحي أن هذا الجواب(تكون) متعلق به فهو جواب مهم ومركزي في حياة الشاعر. إن الشاعر يكشف عن تشظ روحي وشتات في نفسه سببه الشعور باللاجدوى حتى كاد يخاطب من لا يُخاطب عادة(العصافير، الخطو) وهذا

[1]- عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص294.

[2]- حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص195-196.

التكثيف للدلالة على التيه والضياع في حيرة البحث عن جواب لسؤال الوجود والعدمية في كون الحبيب.

وفي تصوير لمشهد حواري يقول الأخضر:

الصاحب : (في دهاء)

أتحبها ؟

الشاعر : عطّرت أيامي بورد لقائها

قد كان عمري ضائعا

لولا أغانيها التي كانت تقطر من دمي

من شرفة الغيب البعيدة، كالرحيق

الصاحب : أتريد رؤيتها ؟

الشاعر : أجل إني نذرت دمي و ما حملت

سفائن بحري الفياض من درر البرق

يخطف الأبصار من قسماتها ، و يضمخ

الرؤيا بأنفاس الشروق [1]

وفي هذا المشهد نلمس مسرحة للقصيدة من خلال شكل الحوار الثنائي المتبادل بين الشاعر وصاحبه وهو في سياق البوح بالحب والاعتراف به في شكل سؤال وجواب، وإنما احتاج إلى هذا الشكل للثورة على السياقات الخارجية والداخلية المحيطة بالشاعر التي ربما وقفت حاجزا بينه وبين التعبير عن أحاسيسه، وهذا من خلال وضع صيغ بسيطة للسؤال تتمثل في (أتحبها)، (أتريد رؤيتها) والإجابة عنها في شكل مركب من عدة جمل شعرية لها غرض التعبير بعمق عن تلك المشاعر التي يكنها لمحبوبته، فالجمل الأولى التي تمثل إجابة عن سؤال (أتحبها) هي توصيف لحالة العشق ومدى التعلق بالحبيبة وهو يتصورها زهرة منشودة الرحيق، والجمل الأخيرة التي تمثل الإجابة على السؤال(أتريد رؤيتها) تأكيد على مدى شوقه لرؤيتها وكم بذل من وقت وجهد في سبيل ذلك.

[1]– عراجين الحنين، ص 16–17.

2.2.1- الحجاج:

ويعتبر كذلك الحجاج من أهم آليات التخاطب فهوّ" كل منطوق به موجه إلى الغير لإفهامه دعوى مخصوصة يحق له الاعتراض عليها"[1] بمعنى أنه نوع من الخطاب أو الحوار يستهدف المخاطَبَ قصد التأثير فيه واستمالة عقله أي خطاب منطقي له مبرراته التي تجعله مقبولا.

ومن أقسام الحجاج التي تهمنا في بحثنا هذا الحجاج التوجيهي والحجاج التقويمي، حيث نبرز من خلالهما تمظهر آلية التخاطب باستعمال هذين الأخيرين.

1.2.2.1- الحجاج التوجيهي:

هو نوع من الحجاج يركز فيه المرسل على فعل التوجيه دون انتظار ردة فعل المرسل إليه واستجابته للأمر" ويمثل لهذا النوع من الحجاج بالأفعال اللغوية التي تفي فقط بالجزء الذي يخص المرسل من الاستدلال لأنه لم يفترض حجج المرسل إليه إلى هذه اللحظة"[2] فهو هنا يشخص حالة ما ثم يوجه المرسل إليه إلى التصرف وفق توجيهه له.

يقول الشاعر الأخضر:

خذ ثيابك.. ضعها على الجسد المتهالك..

ثم خذها إلى شاطئ الملح..

ضعها على صخرتين لتغسلها الموجة الهائمه

ثم ساءلني بعد سبع..

أهذي ثيابك؟ ماذا ترى؟

قلت : يا سيدي إنها تتعفن..

---

[1]- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان والتكوثر العقلي، ص226.

[2]- عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت-لبنان، ط1، 2004، ص470.

قال كذلك أفعل بالقرية الظالمه[1]

يبني الشاعر خطابه وفق توجيه يتبعه بحجج مرتبطة ببعضها تتابعا، يتجلى ذلك في فعل الأمر(خذ) فهو توجيهي للسامع /المخاطَبِ ثم يستمر مع الفعل (ضع) إلى أن ينتهي بالتساؤل(ماذا ترى؟) وقد استخدم أدوات عديدة للربط (ثم) ، (لام التعليل)، وبهذا يتجلى الربط النسقي بين تلك الحجج ليخلص في النهاية إلى النتيجة(كذلك أفعل بالقرية الظالمة) كانتظام في شكل عمودي.

ويقول أيضا:

هتفت : أعيدوا إلي أضلعي صخرها والثلوج

فعادت إلى شكلها ثم قالت :

كن الآن كالصخرة الواقفة

و حين تفك ضفائرها الشمس تبقى

و حين تزاحمها الريح تبقى على عهدها واقفة

فقلت أكون[2]

لقد أورد الشاعر في المقطع عددا من الحجج في حوار متخيل بينه وبين العصافير والتي تحاول إقناعه بالصمود(كن الآن كالصخرة الواقفة) ففصل في الأمر باستعانته بالواو للعطف وترتيب الحجج ووصلها ببعضها واستعملها بوصفها روابط حجاجية لتقوية نسيج خطابه الشعري، و" كل حجة موجهة هي دليل يأخذ بالفاعلية الخطابية في تعلقها بالمتكلم؛ والدليل على تعلق الحجة الموجهة بالمتكلم هو أنها تعد فعلا قصديا متميزا"[3].

2.2.2.1- الحجاج التقويمي:

[1]- الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص549.

[2]- حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص198-199.

[3]- طه عبد الرحمن، اللسان والميزان والتكوثر العقلي، ص259.

هذا النوع من الحجاج يعتمد على احتمال مواجهة حجج تنبثق بعد وصول الحجة الأولى فهاهنا "لا يكتفي المستدل بالنظر في فعل إلقاء الحجة إلى المخاطَب، واقفا عند حدود ما يوجب عليه من ضوابط وما يقتضيه من شرائط، بل يتعدى ذلك إلى النظر في فعل التلقي باعتباره هو نفسه أول متلق لما يلقي، فيبني أدلته أيضا على مقتضى ما يتعين على المستدل له أن يقوم به"[1] فيستعد بذلك لاحتمالات عديدة مثل (إذا قال كذا قلت كذا فإذا قال لو حصل هذا قلت)؛ إذن" قد يكون خطاب المرسل حجاجا على خطاب متوقع من مرسل إليه متخيل يفترض المرسل وجوده تحسبا لأي اعتراضات قد يواجه بها خطابه، بالاستناد على معرفته به وبعناصر السياق، ومن ذلك حججه المفترضة"[2]، فوجب هنا قطع الطريق عن تلك التساؤلات بالافتراض ومناقشة ما احتمل من التوقعات.

يقول الشاعر :

أين الذي كان من رغبة جامحه

ها لأجلك تبكي البلاد..

ويظلم جفن السماء..

وتنهض من طرف الأرض أمطارنا المالحه

ها بنوك يقادون (ليس يقودون)

لقد نزلت قبضة الرخ وانصرف الناس يساء لون

عن النبأ المر.. إذ نزفت دمها قطرة.. قطرة.

وهي تتبع أحلامها الرائحه[3]

يتحدث هنا عن الذين كانوا يزعمون حب هذا الوطن فيتساءل أين هم فإذا قالوا نحن نحب أوطاننا قال لهم: (ها لأجلك تبكي البلاد) فلماذا لا تسمع بكاها ؟ (ويظلم جفن السماء) فأين

[1]– طه عبد الرحمن، اللسان والميزان والتكوثر العقلي، ص228.

[2]– عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص473.

[3]– الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص553–554.

أنوارك التي زعمت تهدي بها أمة سكنت في الكهف؟ فإذا قلت أنك مقاوم ورافض للتبعية قلت: (ها بنوك يقادون[ليس يقودون]) فأين هي هذه المقاومة والممانعة المزعومة وقد بسط الغرب هيمنته وأصبحنا نترقب في قوائم تلك الدول من التالي؟! وقد استعمل الحجج المقومة ببنائها على أداة (أين) الاستفهامية واتخذ من الواو أداة ربط لتلك الحجج حتى يكون وقع هذا التساؤل صارما على متلقيه.

ويقول "الأخضر فلوس" نافيا بلوغه مكانا قارا في عالم الحب:

أأزعم أني بلغت مكاني ؟..

محال, وهل يعرف القلب معاد حب جديد

وهل يعرف المتسمر في الأرض شوقا

ضجيج الموانيء؟..

إذا ما دعته و راح يفتش عن ذرة من هواه

وعن قطرة – ربما نسيتها الرياح – بقاع الدنان..[1]

إنه يتحدث عن إخفاقه في بلوغ مراده وغرضه هنا توجيه المخاطَب/المتلقي إلى عدم الاغترار بالبدايات فإن خمرة الحب دنانها غائر سحيق حتى تصل الثمالة، إنه لا يوجهه إلى هذا المعنى فحسب، بل يرسم له صورة متخيلة يسير عليها كل عاشق فالحب كأس والكل شاربه وبالتالي يقدم له حججا منطقية ويجعل من كلمة (محال)هي صلة تلك الحجة الموجهة التي تبدو من خلال تقديرنا للكلام فيكون بهذه الصيغة: (إذا قلت بلغت مكاني فهذا محال إذ يمكن القول : هل يمكن أن تضمن التواجد في قلب هذا المحب للأبد؟ فنقول: محال) ، وهذه الحجج المقومة تصب في غرض تنبيه المتلقي من مغبة الخوض في هذا الدرب، دون الأخذ في الحسبان تلك التوقعات.

ويقول في موضوع آخر:

[1]– حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص245.

يا ليتنا نضيء بالأمجاد هذا القبر

فإننا نموت دونما ثمن !

يا ليتنا كنا رجالا مرة في العمر

وعندها نقول :

أننا نعيش للوطن ![1]

يريد القول بأن لدينا أخطاء نكررها كل حين فيا ليت نثور على هذه النمطية وعبارة(يا ليتنا) تخاطب الذات والجماعة هنا باعتبار انتماء الشاعر لهذه الأمة فالحجج (يا ليتنا نضيء، يا ليتنا كنا رجالا) تسبق في هذا المقطع القول بحب الوطن و(أننا نعيش للوطن) فلا يمكن إثبات هذا القول في نظر الشاعر دونما تحقيق لتلك الافعال التي احتج بها الشاعر كعلل في سبيل النهوض بهذا الوطن العظيم الذي يمتد من المحيط إلى المحيط.

3.1- آلية الإقناع:

الإقناع عملية واعية تهدف إلى تغيير يحصل في الطرف الآخر، إذا" يتواصل الناس لإقناع الآخرين، أو لحثهم على فعل عمل ما"[2] من خلال التأثير فيهم بعدة وسائل ، والشاعر يتخذ نصه وسيلة للإقناع و يحمله بالمزايا التي تؤهله ليكون مقبولا و" يكتسب النص بلاغيته عندما يصبح مقبولا ومسموعا وناجعا وقابلا للتصديق؛ أي عندما يعمل باعتباره فعلا تواصليا يروم إقناع المتلقي بصدق ما يقال أو تثبيته في نفسه لأجل العمل به"[3]، والاقتناع مرهون بقدرة الشاعر على استخدام وسائل الإقناع وتوظيفها في نصوصه لتدعيم طرحه في المسائل التي يسلط عليها الضوء.

---

[1]– حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص190.

[2]–Verkens J. Piet, communicatievaardigheden,Garant,Apeldoorn,1999,p 19.

نقلا عن: ابراهيم حسن أبو حسينة، التواصل في القرآن الكريم،ص389.

[3]– محمد مشبال، البلاغة والسرد، ص13.

يستخدم الشاعر "الأخضر فلوس" الإقناع في شعره فنجده يتكلم عن باعه الطويل في الحب وهو يقنع ثالث ثلاثة من (الحب، الشعر، الحبيب) بالرجوع إليه وقد اشتعل الرأس شيبا وبلغ "الأخضر" من الحنين عتيا:

ها هو النهر يرسل صورته للبحار مضرجة ..

و يرى عنفوان الشقائق مصدره ،

و تصير الشعيرات مملكة الياسمين :

– بني تراك تعود ..

فإن فراقك يفجعني[1]

وقد صدّر كلامه هنا بأسباب منطقية كفيلة بإقناع المخاطَب (بنيّ) بالعودة بعد فراق وترك وهو يرصد ثلاثة تغيرات عنده تكمن في (صورة النهر) التي تمثل نداء الشاعر، و(عنفوان الشقائق) التي تمثل الرغبة القوية في اللقاء، و(مملكة الياسمين) التي يقصد بها المشيب، وقد استعمل السؤال الاستفهامي(تراك تعود)، " ويعد استعمال الأسئلة الاستفهامية من الآليات اللغوية التوجيهية، بوصفها توجه المرسل إليه إلى خيار واحد وهو ضرورة الإجابة عليها"[2]، خاصة مع وجود علة الفجيعة (فإن فراقك يفجعني) التي هي قائمة ما دام الفراق قائما.

ويعلل لصديقه الشاعر " عاشور فني" السبب في البعد الحاصل بينهما فيقول:

أنا ما نسيت ولكنه الشعر قد جرني نحو خلوته

ثم علمني... فمشيت على مائه حافيا أرتعد!

دثرتني التي في يديها

من الوقت جوهره

ومن الماء كوثره

ومن العمر هذا الأبد![3]

---

[1]– عراجين الحنين، ص33.

[2]– عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص352.

[3]–الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص615.

إنه يتحجج بالعزلة التي فرضها عليه الشعر فقد صده عن الأمكنة والأزمنة والأصحاب، وكذلك يتحجج بانشغاله بحبيبته فقد دثرته عن دنياه التي ألفها في الماضي فهو دثار الحب ؛لذلك فأعذاره منطقية في هذا المقطع إذ يقوم الإقناع على" تقديم خطاب عقلاني يحاكي العقل والمنطق بأدلة وبراهين واضحة"[1]، وحجة الشعر وعالمه إذا أضيفت إلى حجة المحبوبة وشغله بها كفيلتان لنسيان الدنيا بما حملت من ألفة وذكريات فهو لم يحتج بالنسيان (أنا ما نسيت) كونه لا يستوفي منطقية الخطاب في الواقع.

و جاء في قصيدة الطوفان قوله:

أغمضت عيني عليّ في الحنين أرى تلك التي أنبتت من تربتها جسدي
لعلني أبصر الأرض التي حملت في مهد أجفانها أمسي و سر غدي
لكنني قد رأيت الفلك حاملة من كل زوج ،، تناجي شاطئ الأمد
و قال صاحبها : " الجودي يعصمنا " فما صعدت ، و شقّتني مدى البعد
يا صاحب الفلك لا الألواح تنقذني و لا الجبال ، و لكن أن أرى بلدي[2]

والإقناع هنا تم وفق استراتيجية الإغراء (الجودي يعصمنا) بدل التحذير(ستغرق)" اتكاء على مخزون القوالب الاجتماعية والعرفية والمنطقية، وإجمالا على المعرفة الثقافية، بما فيها البعد الديني؛ لأنه توجيه المرسل إليه إلى أمر محبوب"[3]، وهو النجاة، والعودة بعد طوفان الاغتراب.

وتستعمل في استراتيجية الإقناع حجج عقلية وأخرى وجدانية، وغالبا ما يتم التركيز في الاستراتيجيات التواصلية الجماهيرية على الوجدانية العاطفية لاستطاعتها التأثير في فئات واسعة من محفل التلقي"[4]، فيستعمل الشاعر سبيلين مهمين في الإقناع هما المجاز و الاستعارة كونهما يثيران انتباه المتلقي ويجذبانه إلى النص جذبا.

---

[1]– ابراهيم حسن أبو حسينة، التواصل في القرآن الكريم،ص389

[2]– عراجين الحنين، ص63–64.

[3]– عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص358.

[4]– عبد الرحمن الضاقية، المدرسة المغربية وسؤال التواصل، ص 38.

1.3.1- المجاز:

من أهم الوسائل التي يتخذها الشاعر للإقناع في خطابه الشعري لما له من وظائف استدلالية ونفسية تآزر وقع تلك الكلمات في نفوس متلقيها، و" يتصف الخطاب الشعري بقوامه المجازي، أي بما هو خطاب مجاز، بأنه يقول ما لا يفعل وأنه منفصل عن الواقع، وأنه غير منطقي وغير عقلاني، وحين يتسرب خطاب المجاز هذا إلى الخطابات الأخرى الاجتماعية والسياسية وخطاب الحداثة ذاته، تتحول إلى خطابات مجازية تحمل صفات الخطاب المجازي ذاته"[1]؛ أي أنها تتحول إلى مجموعة خطابات بها توصيفات المجاز من قبيل الانفصال عن الواقع والقول دون الفعل وعليه فاستخدام المجاز للإقناع يجب أن يكون وفق الوظيفة الاستدلالية الحجاجية لأنه بالأساس موجه نحو عقل المخاطب قصد إقناعه، "لكنه يؤدي وظيفة نفسية في الوقت ذاته، مستهدفا نفس المخاطب وانفعاله ومتخيله"[2] بابتكاره لتراكيب غير مألوفة تشده نحوها من خلال بناءها لمعان لها مدلولاتها عند المخاطب .

يقول الشاعر "الأخضر فلوس " في تأمل في نفسه وحيزها المعيش:

قد هام أصحابك الباقون في قدح

و أنت تشرب دون الصحب قطرانا

أما تحس بخفق الليل في أفق

قد أيقظت ريحه في الكون أحزانا؟

دع عنك ما في جرار الناس من ألم

ماذا تقدم – بعد العمر – قربانا؟[3]

وقد صور أصحابه في نشوة الشباب يتمتعون ويمرحون بحيواتهم (هام أصحابك الباقون في قدح) في صورة مجازية تجعل القدح الكؤوس التي تجلب الفرح وهو يشرب دونهم (قطرانا) ؛ أي حزنا أسودا يتجرع مرارته ، كأنما شرب القطران بسواده ومرارة طعمه فقابل بين الحقيقة

---

[1]- علي أحمد الديري، مجازات بها نرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2006، ص69.

[2]- حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي ، ص248.

[3]- حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص290-291.

الفرح/الحزن بالمجاز النبيذ/القطران، وبهذا تتضح دلالة المجاز هنا ويتضح القصد في الإقناع بأن الوضع الحالي للمخاطَب لا يجلب السعادة ويجانب واقع المجتمع الشبابي، ويضيف تأكيدا على كلامه بالنهي عن الالتفات إلى النماذج التي وجدها وأن الالتفات لها لا يجلب غير الألم(دع عنك ما في جرار الناس من ألم؛ أي دعك من حكايتهم التي كانوا يسرّونا إسرارا، واشغل عمرك وشبابك بما يسر لأن عمرك وشبابك هو رأس مالك، وبهذا الخطاب المجازي المتمثل في صورة القدح والجرة يصل المعنى منبسطا إلى ذهن المتلقي كي يستوعب ما يحدث في شريط حياته وينتبه لتلك الدلالة التي جاءت في المجاز.

فلبست الحـــــذر

حيــن مـــر العمـــر[1]

والحذر لا يلبس ولكن قصد الشاعر هنا إقناع المتلقي بشدة حذره حتى أنه لازم الحذر مثلما يلازم الإنسان اللباس، ومن خلال هذا الاستعمال المجازي يهدف إلى إعمال فكر المتلقي في مدى حذر الشاعر في ترقبه وحذره من أمر أخذ منه فترة من العمر.

ويقول :

عيوني على بابها.. والنوافذ مغلقة في الهزيع،

و كنت على جمرة ..تتحرك في الخيول[2]

في الاستعمال المجازي في هذا المقطع دلالات نفسية وعقلية وتخاطب عقل المخاطَب وعاطفته ف(عيوني على بابها) تدل على انشغاله التام بها و (كنت على جمرة) دلالة على الحالة النفسية التي كان عليها جراء الانتظار وإذا جمعنا الصورتين المجازيتين تتشكل لنا صورة المتكلم وهو موجه نظره إلى باب التي ينتظرها وهو في حالة انفعالية مضطرب الجسم شوقا لرؤيتها، هذا ما يريد المتكلم/الشاعر إقناعنا به وأنه كحال ذلك الرجل المنتظر متى تبدو حبيبته ناشب عينيه كالمخالب على بابه متحرق كالذي يدوس على جمر من انتظار تحرك مقبض الباب.

---

[1]– مرثية الرجل الذي يرى، ص07.

[2]–نفسه، ص27.

2.3.1-الاستعارة:

وتعد الاستعارة سبيلا مهما للإقناع فهي من أهم مظاهر الصنعة التي يعتمدها الشاعر في اختيار الألفاظ والمعاني المناسبة لقصائده، وبها يثير انتباه المتلقي أكثر من خلال زحزحة المعاني العادية نحو الغرائبية والغامضة التي تثير التعجب وبذلك يقع الالتذاذ بالنص، "وتكمن فاعلية الاستعارة في التناسب مع ما يقتضيه السياق، إذ تمثل الاستعارة أبلغ وأقوى الآليات اللغوية، رغم اكتناف السياق لكثير من العناصر. ويظهر التوجه العملي للاستعارة في ارتكازها على المستعار منه، إذ تكون الاستعارة بذلك أدعى من الحقيقة لتحريك همة المرسل إليه إلى الاقتناع"[1] بالمعاني والدلالات التي هي جوهر عملها، فالخطاب الإستعاري هو خطاب حجاجي يتطلب حدوث التفاعل بين المتكلم والمخاطَب وفق سياقات عملية تكفل حدوث الاقتناع ، وهو كذلك " صورة ذهنية، يلجأ إليها الفاعل حينما يفقد خصيصة ما موجودة لدى طرف آخر، ويعمد الفاعل إلى هذا الفعل الاستعاري؛ لإكمال شيء ما يشعر أنه ينقصه"[2] لتحقيق تواصل تام تحدث فيه عملية الفهم بشكل منطقي ويتحقق الإقتناع بحمولات تلك الصورة المنقولة بتقنية خطابية حجاجية.

يقول "الأخضر فلوس" في حبيبته وقد استصعبت شعره:

إن شعرك صعب.. معانيه عني بعيده

قلت – سيدتي أنت – لا تقرئيـــه...

فإنك – وحدك – أحلى قصيـــــده[3]

شبه حبيبته بالقصيدة وألحق بها وصف الحلاوة ليبدو هنا أثر الاستعارة في إقناعها بمدى حبه لها وقد وقعت عبارة (فإنك وحدك أحلى قصيدة) أقوى دلاليا وتعبيريا من عبارة معتادة في الواقع خاصة وقد أورد كلمة وحدك اعتراضية للتخصيص وزيادة في قوة التركيب، فلو

---

[1]-عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ص496.

[2]- عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص179-180.

[3]-مرثية الرجل الذي يرى، ص11.

افترضنا أنه قال لحبيبته (أنت جميلة) قد يكون وقعها لا يتعدى وقع جملة" صباح الخير" أو " مرحبا" في الاستعمال المألوف، لذلك فإن اختيار الشاعر للاستعارة لم يكن اعتباطيا بل في إطار تأثيري إقناعي واضح المقصد.

ويبوح الشاعر الأخضر لنا عن شعوره بالضياع فيقول:

قد ضيع الموج اللجوج مراكبي ..

و أنا على شفة الحرائق أنتظر

عيناي متعبتان عد عقيم

لا وميض منارة

يسقي شرايين المسافات العطاش بنقطة

أو نغمة نشوى على زند الوتر[1]

فهو يريد أن يوصل للمتلقي من خلال الاستعارات المتتالية في هذا المقطع (الموج اللجوج)، (شفة الحرائق)، (شرايين المسافات) اعتمادا على تعالق المستعار منه(الإنسان) مع ما يحيط به(البحر، النار، تباعد المسافة) في تراكيب خيالية التي تلعب دورها الأساسي في إيصال تلك الصور لذهن المتلقي من خلال تلك العلائق التي تربط بين الطرفين، ومنه يتصور المتلقي من خلال تلك الاستعارات المتتالية توافد الهواجس وتكالب المشاعر والعواطف على الشاعر.

ويقول مصورا:

الناي:

فصلوه عن الثدي في غفله

دس في صدره شجوه والتعب

حرقوه بلا سبب واضح

دس في صدره نار.. واللهب

وضعوه بعيدا..

[1]– حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص159.

لكي يستريح[1]

وفي هذه الصورة يستثير شعور المتلقي بعملية التلاحم القائمة بين الناي والعازف من خلال صورة الرضيع المتعلق بثدي أمه، وبهذه الاستعارة صنع للمعنى قوة دلالية ؛ ذلك لأن الرضيع لا يستغني عن ثدي أمه فإذا فصلوه عن هذا الثدي الذي يمثل وسيلة الحياة الوحيدة بفم الرضيع كانت حياته في خطر، وكذلك الناي إذا أبعدوه عن فم العازف ضاعت مواويله ونوتاته وأنغام وضاعت معه فائدة وجوده وهذا معنى قوله (لكي يستريح).

3.3.1-القياس الخطابي

[1]- الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص586.

سمي هذا القياس بالمضمر Enthymème تمييزا له عن القياس المنطقي الجدلي و يقوم على الرأي والاحتمال... على خلاف القياس الجدلي في اعتماده على الاستنتاج الصارم لا الاحتمال والرأي" [1] ويتجلى القياس الخطابي في الكلام من خلال إخفاء المقدمات في القول وإظهار النتيجة أو إظهار المقدمات وإخفاء النتيجة ، وهو أيضا" آلية من آليات الذهن البشري، تقوم بالربط بين شيئين على أساس جملة من الخصائص المشتركة بينهما للوصول إلى استنتاج ما"[2] فهو برهان خطابي وعلى هذا فهو من الوسائل الحجاجية التي تستخدم في إيصال الخطاب بالاحتمالات التي يقوم عليها.

والقياس الخطابي له عدة أقسام نختار منها التعارض والتضاد والتقسيم والتفصيل لضرورة تتعلق بالبحث:

1.3.3.1- التعارض والتضاد:

هو من الأقيسة الخطابية التي تقوم بالبرهنة من خلال عدة وسائل كالتأثير النفسي على المخاطَب من خلال إثبات أو نفي الموضوع المثار، و" إن تأكيد قضية ما أو نقيضها، أي التناقض، داخل نسق صوري يجعل النسق غير منسجم، أي يجعله غير قابل للاستعمال. في هذه الحالة ينبغي تغيير النسق وإلغاء إمكانية التأكيد المتزامن للصادق والكاذب"[3] باختيار أحد الاتجاهين، تعبيرا لعدم التناسب في الموضوع نفسه.

يقول الأخضر فلوس:

إن باعدته بكى من فرحة الألم

لما دنا ضحكا من قلبه بدم

يا هاجرا ملكا إن نمت لا تنم

---

[1]- هشام المنجلي، الخطابة الأرسطية: دراسة في صناعة القول الحجاجي واستراتيجياته، على الرابط: http//couua.com2019/08/06تاريخ زيارة الموقع: 2020/08/26 في الساعة 11:48 صباحا.

[2]- عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2005، ص91.

[3]- محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، الرباط-المغرب،ط1، 2005، ص 376.

قرب أقول لكا أنا أنت فالتحم [1]

ويتجلى القياس الخطابي في هذه الأبيات من رصف صور متضادة، وتخريجها بشكل آخر : إذا باعدته بكى وإذا قربته ضحك، فإذا اقتربت كنت أنت أنا؛ إذن اقترب حتى نلتحم ونتماهى ونكون سعداء، ولا تبتعد ابدا.

ويتجلى التعارض أيضا في صورة أخرى:

المزن الأول يغسله
المزن الثاني يمسح عنه أسى وجراح
المزن الثالث لا يروينا
فالعطش المجنون تجذّر فينا وفي الأقداح
وأكاد أثور على الماشين مع الموت :
الشمس تكفنها السحب السوداء
فلماذا المزن الأول لم يأت؟[2]

وتخريجه : المزن الثالث جاء ليروينا من العطش، والمزن الثاني جاء ليمسح عن الماشين مع الموتى الأسى والجراح، والشمس تغطيها السحب السوداء، النتيجة إذن المزن الأول لم يأت، وهنا القياس الخطابي جاء ظاهرا في الأخير.

ويقول الشاعر:

تتساءل في صمتهـــــا
كيف مر و لم يلق حتى السلام
وهي ما علمت أنني منذ عام
كنت ألقيت قلبي على بابهـــــا
خلاصـــة كـــــل الكـــــلام[3]

---

[1]– عراجين الحنين، ص38.

[2]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص 58.

[3]– مرثية الرجل الذي رأى، ص09.

وهنا يتجلى القياس الخطابي من خلال (مر ولم يلق السلام+ منذ عام ألقى قلبه على بابها= منذ عام وهو يلقي السلام بقلبه ولكنها لم تنتبه ولم ترد) فبذلك يظهر التضاد من خلال تساؤل الحبيبة الأول والنتيجة التي يخلص بها المتلقي عند قراءة هذه الجمل الشعرية ويكون بذلك اللوم موجها للحبيبة بدل المحب.

2.3.3.1- التقسيم و التفصيل:

من أنواع الأقيسة الخطابية التي يستخدمها المتكلم لبناء حججه وتعتمد على التركيب للبرهان على نتيجة ما، فـــ" حجة التقسيم تقوم على تقسيم الكل إلى أجزائه، واعتبار كل واحد من هذه الأجزاء بغاية الإقناع بقضية تتعلق بالكل"[1] فتجميع الأجزاء لا يكون عشوائيا ، إنما يصب في اتجاه تحقيق المشهد الكلي للحجة، حيث تملك "دورا إقناعيا في استخلاص نتيجة متعلقة بالكل، بعد الاستدلال على كل جزء من أجزائه المكونة له، إذ إنها تعتمد مبدأ تفتيت مفهوم قضية ما، إلى مفاهيم متفرعة عنه[2] ، وتنسجم حينما يكون الاتجاه نحو نتيجة مركزية مستهدفة لتحقيقها وإثباتها.

يقول الشاعر الأخضر في هذا الضرب من الحجاج:

هذي بساتيني تنوء بحملها الضوئي ، تنتظر السفينة و الشراع
خذها إلى أسرار كفك وأعطها
من فيض مروحة الربيع مسافة سكرى على أهداب الشعاع
فلربما رقصت عناقيد الكروم على يدي
وتعلقت نبضات طيني في ترانيم الحمامة.. ربما خاف الوداع
من الوداع[3]

[1]-محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، الرباط-المغرب،ط1، 2005، ص 380.
[2]-حيدر رضا كريم، نردين رضا كريم، بلاغة تقنيات الحجج الاتصالية في شعر ابن زمرك، الأندلسي، مجلة كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة ذي قار-العراق، المجلد08، العدد02، 2018، ص34.
[3]-عراجين الحنين، ص09.

وقد ملأ الشاعر هذا المقطع بالضوء ومعانيه وفصل في ذلك، إذ بدأ بالمرئيات (البساتين) ثم (الحمل الضوئي) ثم (مروحة الربيع) فـــ (أهداب الشعاع)، و(عناقيد الكروم)، وكل هذا ليمتلك وجدان المتلقي ويقنعه بحالته الشعورية والوجدانية ويجذب انتباهه ويثيره بتوسيع دائرة الخيال والتفنن في الرسم بمختلف الأساليب التي تبني نصه وتجعل منه خطابا مقنعا يتأثر به متلقيه.

ويقول أيضا:

عاشقا أتلفع بالشعر و الذوبان بأشياء
كانت و أخرى تكون . أحس ثلاثا
من النحل يعصرن أزهار روحي ،
يرفرفن معتنقات على قبة الأقحوان
تشابكن مثل الأصابع في نقطة يلتقي
السر فيها بصاحبه . يلتقي الحزن فيها
بفرحته ، يلتقي الغصن فيها بوردته .
شمعة تتفرع منها ثلاث فتائل ملتهبات
بلا موعد تتوسع في ساحة ما لها ساحل[1]

إنه يستعمل التفصيل في البداية من خلال صورة ثلاثة نحلات تجني الرحيق من الأزهار التي ينسبها إلى روحه ثم تتداخل وتتشابك هذه النحلات كالأصابع لتلتقي في نقطة تنقسم بها طرائق الالتقاء بدورها إلى ثلاث ، ثم ينقل العدد" ثلاثة" إلى الشمعة بفتائلها، وهنا تبرز قدرة الشاعر الفنية على التفصيل وتعدد التصوير ودقة التصميم وبهذا يقتنع المتلقي من إتقان الشاعر لفن القول الشعري والتقسيم الجيد للسرد الشعري بعيدا عن الاطناب الذي لا طائل من ورائه.

4.1- آلية الإنجاز:

[1]– نفسه، ص15.

من أهم الآليات اللغوية التي تبرز عملية التواصل حيث" تمثل ثنائية القول/الفعل مبدأ رئيسا في هذه الآليّة لما تبرزه من انسجام كبير مع استراتيجية التواصل، ومن حيث إنها تتكامل بعضها مع بعض مشكلة انسجاما ألحّ عليه البلاغ في أكثر من موضع، فلا يقتصر على التلقي بل لابد له من أن يكون مشفوعا بالفعل الذي تتمظر فيه أعمق صور التواصل"[1] ويعتمد الإنجاز في تحققه على أفعال تسمى الأفعال الكلامية وتعد "مجالا من مجالات البحث اللساني التداولي، إن لم تكن أهم هذه المجالات على الإطلاق؛ فقد كان بدء الحديث عن الأفعال الكلامية عند جون أوستن هو بداية الحديث عن التداولية، فاتضح الارتباط بين الموضوعين"[2] وطور هذه النظرية تلميذه "سيرل" وأعاد تصنيف الأفعال الكلامية " فارتكزت إعادته للتصانيف على عدد من المعايير أولها أن الفعل الإنجازي هو أصغر وحدة في الاتصال اللغوي"[3] كما قسم أفعال الكلام إلى خمسة أقسام هي: الوعديات، البوحيات، الإعلانيات، التوجيهيات، التقريريات وعلى أساس هذا التقسيم قمنا بتحليل الفعل الإنجازي في شعر الأخضر فلوس .

1.4.1- الوعديات:

الهدف المتضمن في القول للوعديات هو "إلزام المتكلم بتحقيق شيء ما أو أكثر"[4]، وترتبط الوعديات بـــ" وجوب تعبير القضية التي يدور إنجاز الفعل حولها بالمستقبل"[5] وتقوم على أفعال الوعد والتهديد والتعهد، والضمان.

يقول الشاعر الأخضر فلوس:

إنني آت إليك ..

---

[1]- ليلى محمد جودي، استراتيجية التواصل في البلاغ القرآني، ص321.

[2]- علي محمود حجي الصرّاف، في البراجماتية- الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة- مصر، ط1، 2010، ص22.

[3]- باجي بن عودة، الأفعال الكلامية في خطب البشير الإبراهيمي، رسالة ماجستير، جامعة السانيا-وهران، 2011-2012، ص82.

[4]- جاك موشلر- آن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، تر: مجموعة من الباحثين، دار سيناترا، تونس، د.ط، 1994، ص76.

[5]-علي محمود حجي الصرّاف، في البراجماتية- الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، ص211.

ومعي كل المقابر !!..[1]

الفعل الكلامي هنا هو توعد الشاعر ووعده بالقدوم ومعه الخراب (آت إليك)، فالشاعر يتوعد المخاطب بالخراب وأنه سيجر معه(المقابر)، مؤكدا على كلامه بتسبيق أداة التوكيد(إنّ) كالتزام منه بالإتيان.

ويقول أيضا:

قلت :يا سيدنا أعطيك أشجار شراييني وقودا

لم يجبني –بعد أن طار بعيدا–

و اكتفى

أن رمى الأشعـــار في النيران عربون وفا[2]

فالملاحظ هنا في هذا المقطع وجود فعل يدل على الاستعداد (أعطيك) وهو فعل مضارع يتضمن الوعد، وعد مسبوق باستلطاف(يا سيدنا) فكان رده(أن طار بعيدا) وقد فسر الشاعر مشهد رمي الأشعار في النار بعلامة على الوفاء كي يستمر المشهد كل حين وكي يتجدد اللقاء.

ويقول الأخضر فلوس:

ولن أتنازل عن مرضي ويقيني ..

لأنك سفر التحول في الكون

في البدء كنت ..

وبعدك كان الهوى .. والكلام[3]

في هذا المقطع يدور الفعل الكلامي حول معنى الالتزام والتحدي (لن أتنازل)، وواقع الشاعر يلائم هذا الالتزام وهذا التحدي كونه يريد استمراره في درب المحبين "سندبادا أخضرا" ويريد مواصلة مغامرات في بحر الهوى مع عرائس البحر ليظفر بحبيبته بينهن.

ويقول:

---

[1]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص38.

[2]– مرثية الرجل الذي رأى، ص45.

[3]–الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص576.

تشبثت بالبر، كانت عصاي

تحـــن إلى شهقة الموج قلت و هل تفلقيـــه

إذا ما دخلنا، فعانقها الخـــوف و اختبـــــأت

تحت لون الصحاري..

سأمضي و ما في يميني سوى حفنة من رمال،

و عينيك .آه تذكرت هل تذهبين[1]

في هذا المقطع يتمثل الفعل الكلامي في تمسك الشاعر بالثابت لخوض المتحولات في عالم الحب من خلال الفعل(تشبثت) ثم يرسل صورة حوارية تنبؤنا بحدوث ارتباك لدى الحبيبة وتوجس وخوف من خلال الأفعال(تحن، عانقها، اختبأت) مما دفعه إلى العزم على المواصلة في المسير رغم هذا الاضطراب والضبابية في المستقبل من خلال الفعل الكلامي (سأمضي) الذي يؤدي معنى العزم والاصرار والالتزام كذلك، ويلفت الشاعر سامعه وهو حبيبته هنا إلى الحرص على المواصلة معه في دربه وترك الخوف والريبة، فهو عازم على الإخلاص لتحقيقه مستقبلا.

2.4.1- البوحيات:

ويطلق عليها أيضا وصف التعبيريات وهي " التعبير عن الحالة النفسية... وتخلو التعبيريات من اتجاه مطابقة وصدق القضية المعبر عنها "[2] وتقوم على أفعال الشكر، والتهنئة، والاعتذار والشكوى و" يعبر فيها المتكلم عن حالته النفسية تجاه أشياء محددة "[3]، أو شخص أو وضعية ما.

يقول الشاعر الأخضر:

أنا يا حبيبة ما أسرتني البحار..

---

[1]- مرثية الرجل الذي رأى، ص65.

[2]-جاك موشلر- آن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص76.

[3]-علي محمود حجي الصرّاف، في البراجماتية- الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، ص212.

ولكن عينيك في وحشة البعد صارت إساري..[1]

يعبّر الشاعر في هذه المقطوعة عن شدة تعلقه بحبيبته من خلال الفعل (ما أسرتني) المسبوق ما النافية وذكر البحار كتعبير عن شيء عظيم لم يتمكن من كبح طموحه ، لكن رغم عنفوانه الشعري استطاعت عينا حبيبته أن تجعله منقادا لها واقعا في أسرها(صارت إساري) حتى وهي بعيدة ، فالغرض من هذا الفعل هنا هو الاعتراف والبوح بمدى تمكن عيون حبيبته منه وبطشها بحشاشته.

ويقول معبرا عن تضارب المشاعر في وجدانه:

صغيرتي.. ذكريات الطفل تصلبني
وأنت نشوى على أهداب قتلاك !
يا طفلة القمر السهران معذرة
إذا تقمّص وردي لون أشواك
بات الضياء على جفنيك منسكبا
وبات يشهق بالتحنان شبّاكي !
ماذا سأكتتب.. والأمواج تسكنني
والريح تعصف في شرياني الباكي؟
مسافر.. خضرة الأعشاب أمتعتي
مراكبي الشوق.. و المجداف عيناك ! [2]

وفي هذه الأبيات يشكل الشاعر من خلال الأفعال(تصلبني، تقمص، بات، يشهق، تسكنني، تعصف) صورة عن نفسه وضياع مركزية الأنا في الإجابة عن أسئلة (طفلة القمر) فهو مصلوب على جدائل الماضي، رهين للماضي وظهوره إلى السطح هز وجدانه وأضاء دجاه، فهو في غربة التحنان دائم التنقل فإما مريض من وجدها أو على سفر بمركب الشوق تآزره عيون المحب.

[1]– مرثية الرجل الذي رأى، ص66.

[2]–أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص17.

ويقول أيضا:

أضيع كحبة رمل على شاطئ الوهم دون دليل

وما زلت تغتسلين بثلج الحروف ,

تحيكين من مقلتي رداء لحلم قتيل[1]

التصريح بالضياع إقرار من الشاعر بالتيه في لا شعوره (أضيع) بحثا عن مركزية تلك الأنثى في ذاته، والتي يخاطبها من خلال تصوير أفعالها(تغتسلين، تحيكين) على أنها دائمة الحضور فيه تغتسل ببياض حروفه الذي يرمز له بالطهارة، وتحيك له من عينيه كفنا لأنه صريعها، وباعترافه بالضياع يكون الغرض الانجازي قد تحقق وهو التعبير عن الموقف النفسي(الضياع) في سبيل الحب بحثا عنه في سراب الوهم .

ويقول أيضا:

لم أكن خائنا ..

ربما قد تخون الخطى

قد تخون البلاد الصغيرة ..

لما نبوح بها بالذي أضلاعنا يتعد

قد تخون الحروف ..

ولكن لم أخن – في الحياة –أحد![2]

يقدم في هذا المقطع نفيا قاطعا للخيانة (لم أكن) فالفعل الكلامي هنا تعبيري غرضه الإنجازي النفي ويظهر في المقابل إثبات الوفاء بإضافة رابط للجمل (قد) إلى الفعل، فالخطى، والبلاد الصغيرة، والحروف قد تخون، لكنه لم ولن يكون خائنا، فهو يعبر عن نفيه التام لوقوع هذا الفعل وحدوثه منه ، وبهذا التعليل قام الشاعر بفعل تواصلي مقصده التأثير على السامع/المتلقي بإبلاغه وفاء الشاعر لمبادئه.

[1]– حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص166.

[2]–الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص592.

3.4.1- الإعلانيات:

وهي الأفعال التي ينشأ عن مجرد التصريح بها إحداث تغير في الوضع القائم، أي أن القول بأمر ما هو إحداث لذلك الأمر"[1] فتتميز بصدق حدوث فعلها "وتستلزم مؤسسة غير لغوية ومنازل خاصة لكل من المتكلم والمخاطب"[2] وتقوم على أفعال التعيين، والإعلان، والفصل.

قال الشاعر" الأخضر" واصفا تضرع صياد ودعاءه:

أطلت تباشير يوم

- أيا رب فاجعله يوما سعيدا

مضى نصف يوم

و لم يزل البحر كفاه مغلولتان

أبى أن يجودا ..[3]

الغرض الإنجازي في هذا المقطع يتجلى في الدعاء أيا رب (اجعله) ونسبتها إلى الصياد الذي توفرت فيه نية الدعاء إذ توجه إلى الله بأن يرزقه صيدا وفيرا يكفيه وأسرته والغرض التأثيري للفعل هو توضيح الصلة بين العبد وربه والتوكل الحاصل من الصياد.

وقال الشاعر "الأخضر" أيضا:

لما تشظت لحظة الميلاد حولت الجروح إلى فمي

ومنحتها حتى تقيم

طقـوسهـــا حلمـــــا.. و نـــــاي[4]

---

[1]-علي محمود حجي الصرّاف، في البراجماتية- الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، ص208.

[2]-جاك موشلر- آن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص76.

[3]- حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص260.

[4]- مرثية الرجل الذي رأى، ص64.

الفعل الكلامي في هذا المقطع(حولت، منحت) يحمل دلالة على أنّ الشاعر أنجز فعلا هو الإعلان عن تحويل الجراحات إلى كلمات ومنحها حيزا واسعا في عالم الخيال وعالم الموسيقى وبهذا حول الجراحات إلى كلمات وحول جراحاتها إلى موسيقى وألحان فأنتج فعلين إنجازيين ونتج عنهما فعل تأثيري تمثل في حسن التصرف أثناء هذه الخطوب.

4.4.1- التوجيهيات:

وهي الأفعال الكلامية التي "يتوجه بها المتكلم إلى المتلقي كي يقوم بأداء عمل من الأعمال"[1]

منطلقها الأساسي أن المتكلم يطمح إلى إقناع المخاطب بأمر و"يسعى إلى أن يجعل المخاطب يقوم بشيء ما"[2] وتقوم على أفعال الأمر والرجاء والطلب والنصح والالتماس.

يقول شاعرنا الأخضر:

أريقي على صفحة الشجر النار وانتظريه
أمام جميع الفصول ..
فإنه سوف يعود
وفي يده وردة << بابلية >>[3]

بدأ الشاعر في هذا المقطع بفعل أمر (أريقي) وأضاف (انتظريه) فهو يوجه المخاطب إلى أسباب تتخذها ليرجع من ترغب في رجوعه إليها، فإذا اتبعت نصيحته وأخلصت في ذلك واتبعت تلك الشروط أكد لها من خلال العبارة (فإنه سوف يعود) كنتيجة منطقية لاتباعها تلك الأفعال.

ويقول الأخضر في مقطع آخر:

وإذا رأيت حديقة من بينهم فاصنع

---

[1]-علي محمود حجي الصرّاف، في البراجماتية- الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، ص214.
[2]-جاك موشلر- آن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص76.
[3]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص39.

لها من غيمة مركبة و قنديلا

من الأشواق يخترق الظلام[1]

بدأ الشاعر المقطع بالأداة الشرطية (إذا) ثم أتبعها بفعل (رأيت) ليأتي فعل الأمر (اصنع) مشروطا حدوثه بحدوث فعل الرؤية، وتوجيه المخاطب هنا قائم على الاستعطاف قصد حصول مرغوب في حدوثه إذ المخاطب هنا له قدرة ما على جعل ذلك ممكنا.

ويقول أيضا:

يا داخلا في عيون الليل مغتربا

أوقد جراحك كي يستأنس الغربا

لا ترقب النجم فالأقمار زائفة

والجرح ضوء إذا ما أمطر الشهبا[2]

وهو ينصح طارق الليل الذي يبدو في حالة اغتراب أن يوطن نفسه على الجراح فالفعل (أوقد) هنا توجيهي بصيغة الأمر مرفوق بصيغة النهي (لا ترقب) وغرضها توجيه المخاطب ونصحه مادام دخل هذا العالم المظلم كي لا يتوه فيه وكي لا يستغرب الطعنات التي تأتي بمجهولية زمانها، والشاعر هنا يرتفع إلى مرتبة الناصح الخبير الذي وجب على المخاطب اتباعه إذا أراد السلامة.

وقال مخاطبا أمته حيث تخيلها في صورة امرأة:

كفّري عن خطاياك..

جزّي ضفائرك السود،

جزّ ضفائرك الشقر،

ثم ارفعي للهضاب مراثيك..[3]

---

[1]– عراجين الحنين، ص13.

[2]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص11.

[3]– الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص553.

يتوجه الأخضر فلوس في هذا المقطع بالأمر(كفري)الذي غرضه الإرشاد والتوجيه، وقد أتى في سياق طلبي مع الأفعال(جزي، ارفعي) ، ومؤدى الفعل الطلبي التوجيهي في هذا المقطع توجيه المخاطَب الذي تمثّله في امرأة إلى التضحية في سبيل الاستمرارية بالتكفير عن الخطايا وتقديم نفائس العطايا التي رمز لها بالضفائر؛ أي أن السبيل في استمرارية العيش تتطلب التضحيات والصبر والعزيمة القوية لبلوغ تلك الذرى.

5.4.1- التقريريات:

وهي الأفعال الكلامية التي "تقوم بنقل أو وصف الواقع وصفا أو نقلا أمينا"[1] قصد التصريح والإخبار عن أمر معين، ومن خلالها" يلتزم المتكلم بصدق القضية المعبر عنها "[2] وتتمثل في أفعال التقرير والإخبار والوصف والتنبؤ.

يخبرنا "الأخضر فلوس" عن صديق له فيقول:

صاحبي سار معي ... ثم توارى
بعدما ضيع لون الضوء – و الأعشاب في زند الزلازل!
يده خطت على التربة (أني اليوم راحل)
سرت وحدي ,
مثقلا بالوجع الموقد في نافذة القلب مشاعل ...[3]

في هذا الخطاب يصف الشاعر اختفاء صديقه ورحيله (سار)، (توارى) وقد كان بمعيته ثم كيف أنه (ضيّع) مشهد الوجود ودخل العتمات وقد ترك أثر الرحيل على التراب (يده خطت) ليتحدث في الأخير عن صورة اختفاءه وبقاءه وحيدا (سرت وحدي) بعدما كان بالأمس يسير مع صديقه.

---

[1]–علي محمود حجي الصرّاف، في البراجماتية– الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، ص205.
[2]–جاك موشلر– آن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، ص76.
[3]–حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص179.

ويتحدث عن قدومه إلى مدينة الجزائر تاركا منشأه وقد ترك المكان فيه أثرا بليغا:

قد جئت أحمل حرّ الشّمس في كبدي
و النخل.. والدفء .. و الأقمار و السغبا!
هذى المشّردة الحسناء تسكنني
رمالها فوق جفني أصبحت ذهبا !
رحلت عنها و في الوجدان واحتها
وفي عيوني طيور رفرفت .. وربى*!
باتت تعانق في الأحلام سنبلة
و هي التي صنعت أحشاءها سحبا![1]

لقد أسند الشاعر قدومه إلى الماضي ليشي بحدوث التذكر من خلال الأفعال(جئت، أصبحت، رحلت، رفرفت، باتت، صنعت)، وليقر عن طريق الزمن الماضي بالحقيقة التي تسكنه هو عشقه للمكان الذي نشأ وترعرع فيه، فقد جاء المكان الجديد محملا بحمولات ثقافية تخص مدينته(حر الشمس، النخل، الدفء) وقد تحققت شروط التقرير هنا إذ يصف الشاعر واقعا عاشه وهو الانتقال من مكان إلى مكان جديد غير مألوف، وكذلك تحقق التزامه بصدق الحديث إذ الموضوع محل التعبير حدث فعلا في حياة الشاعر.

ويقول في سياق توديع رفاقه بالمعهد:

يا معهد الشوق ها قد جئت مكتحلا
لأجل عينيك بالأشعار .. بالدرر
إني سأخرج عن دنياك منفردا
خروج آدم رغم الحرص والحذر ![2]

يخاطب (المعهد) المكان المسكون بالذكريات والمكان الذي احتضن معبد حبه بأداة النداء (يا) كأنما يوجه الخطاب لعاقل ويصرح (جئت) ليحقق فعلا تأثيريا غرضه إثبات وفائه للمكان الذي

* في الأصل رُبي وهو خطأ مطبعي، لم ينتبه له كذلك في الأعمال غير الكاملة انظر: ص17.

[1]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص12.

[2]–حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص279.

عرف فيه الحب والشعر والثقافة، ثم يتحسر (سأخرج) منفردا، فكأنما خرج من جنة الكلمات مرغما ومثل ذلك بخروج آدم–عليه السلام– من الجنة.

5.1- الآلية المقامية:

هذه الآلية تقوم على رصد ما يحيط بالإنتاج الخطابي وشروط تحققه انطلاقا من مقولة: (لكل مقام مقال) ،و"يتسع المقام ليشمل جميع الشروط الخارجية المحيطة بعملية إنتاج الخطاب شفويا كان أو مكتوبا وكثيرا ما ارتبط المقام في البلاغة العربية بزيادة شرح وتحديد ذلك بالحديث عن أقدار السامعين ومقتضى أحوالهم"[1]، ونصية الخطاب لا تكتمل ولا تستقيم إلا إذا كان صاحب هذا الخطاب مراعيا لكل الظروف التحيط بهذا الخطاب أثناء عملية المخاطبة، "لذا فإنّ خطابا يبتعد كثيرا عن التقاليد الأدبية السائدة، وعن الأعراف الاجتماعية المتعارف عليها، لن يلاقي قبولا حسنا"[2]عند المتلقين لمخالفته السياقات المتواضع عليها.

وتتجلى هذه الآلية من خلال:

1.5.1- السياق الخارجي:

ويسمى كذلك المقام و مجموع ما يحيط بالخطاب من شروط خارجية مختلفة كالسياقات الاجتماعية والسياسية والثقافية وغيرها، كما أنه "الظرف، أو الموقف، أو الحال التي يقال فيها الكلام"[3] فهو المحيط الذي ولد فيه الخطاب وكان أثره عليه باديا جليا.

يقول الشاعر الأخضر فلوس:

في الأربعين تجيء واثقة الخطى أسطورة صاغ الزمان وصورا

لتعيد للأرض الحبيبة نبضها وتلم ما كسر الشتات.. وتجبرا[4]

---

[1]– محمد العمري، المقام الخطابي في الدرس البلاغي، مجلة دراسات سيميائية لسانية أدبية،المغرب،ع05، 1991، ص07.

[2]– محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص98.

[3]– مقبل بن علي الدعدي، صناعة قراءة النص الإبداعي، تكوين للدراسات والنشر، السعودية، ط1، 2016، ص66.

[4]– الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص649.

والمناسبة التي قيلت فيها هذه القصيدة هي ذكرى مرور أربعين سنة على الثورة، فالسياق هنا هو التذكر والتذكير بهذا الحدث العظيم من تاريخ الجزائر، حيث شبهها الشاعر بالأسطورة التي تجملت بمختلف الصور المشرفة للبطولات، والتضحيات، والانتصارات ومثلها بامرأة كاملة الملاحة كاملة الأنوثة (واثقة الخطى) وهذا التعبير يحيل إلى مضمر ثقافي له علاقة بالمرأة الشريفة فهي تمشي بعزة واثقة بخطاها كوثوقها بشرفها.

ويقول الشاعر أيضا:

صاحبي كان كنهر حنان,

حاملا في مقلتيه

وردة ... كأسا وألحانا

و لما دميت رجلاه شوقا

مزّق الإعصار جمعه[1]

و في مقام الرثاء يأتي سياق هذا المقطع فيذكر صاحبه الذي كان معطاء (كنهر حنان) وفي هذا المقام يعدد خصاله وأوصافه فقوله (حاملا في مقلتيه) دلالة على آماله وطموحاته التي تبدو من خلال استقراء عينيه، لكن الأحداث والخطوب التي ألمت به (دميت رجلاه) حالت بينه وبين تلك الرغائب والطموحات و(مزق الإعصار جمعه) تدل على تشتت في حاله ولعل هذه هي النقطة المركزية التي تقوم عليها القصيدة.

ويقول:

الجرح يمطر في الأضالع لوعة

جرح التمزق ما له إخوان

ليل التشتّت أخطبوط جائع

سدّ المنافذ .. فالدروب دخان[2]

عاش الشاعر مرحلة سياسية ملغمة بالأحداث سواء في الجزائر أو الدول العربية أو العالم مما جعله يصدح شعرا بتحسره على بعض الأوضاع التي أدركها منها التفرق بين الإخوة وهنا

[1]– حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص177–178.

[2]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص72.

يقصد التفرق الحاصل بين البلدان العربية التي تجمعهم الأخوة في العرق والدين والرقعة ومع ذلك لم يكونوا قوة فاعلة في حين تعيث فيهم بطشة التشتت بفتنها (أخطبوط جائع) فأصبحوا متناحرين بدل أن يكونوا يدا واحدة على عدوهم المشترك.

2.5.1- المخاطَب:

هو المعني بالخطاب والمستقبل له، ويشترط فيه شروط معينة لفهم الخطاب كالحالة الثقافية والحضور الذهني، " والمخاطب هو هذا الكائن نفسه وقد انتقل إلى متخيّل المتكلم ليكون من العناصر المؤسسة لخطابه... فالخطاب يقتضي أن يكون المتكلم قد كوّن فكرة مفترضة وصورة متخيلة عن مخاطبه قبل أن يواجهه بخطابه واقعيا وفعليا"[1]، ويقدّر المتكلم مستوى الخطاب بتصوره المسبق عن قابلية المخاطَب لفهم الخطاب والتفاعل معه وامتلاك الكفايات الذهنية اللازمة لذلك.

ومن أمثلة ما ذكرناه ما نجده في المقطع الآتي، حيث يخاطب صديقه الشاعر عاشور فني فيقول:

نحن يا صاحبي
"قد أفقنا لنبحث عن غيمة وملاذ "
لم يكن وعدها صادقا
لم نجد أحدا عند سارية الأرض ،
لم نجد أحدا غير " بحر "
يسامر عشاقه بالرذاذ ..
ثم ها نحن يا صاحبي في فضانا
نؤرخ للحب والموت
(في زمن السلب والنهب والفيضان)

[1]- حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي، ص285.

ونسقط فوق القصاصات قتلى![1]

المخاطب هنا ذو هوية ثقافية لها حضورها بالنسبة للشاعر أو الساحة الشعرية الجزائرية ، وهو إضافة إلى هذا صديقه اللدود ورفيقه في الدراسة، ومما يظهره الأخضر من إشارات في هذا المقطع على أن صديقه شاعر الدوال الآتية(بحر، في فضانا، نؤرخ للحب والموت، القصاصات) وكلها دوال تشير إلى الشعر وأحواله وبهذا فالمقام" يشكل جزءاً من البواعث الاجتماعية الفاعلة في الخطاب الحواري، وهي بواعث تؤطر الحوار ليسير وفق حدود واضحة، لأن التغطية المقامية للحوار تساعد في تفسير الكثير من مجرياته ومساراته"[2]، ومن خلال فهمنا لمقام هذا الخطاب نفهم مغزاه وماذا قصد الشاعر عندما قال في البداية (صاحبي) ثم أردفها بجملة(قد أفقنا لنبحث عن غيمة وملاذ)، فـــ" مراعاة حال المخاطب تعني أن نأخذ بعين الاعتبار هويته اللغوية والاجتماعية والثقافية، وأن نستحضر الظروف الموضوعية وخصائصه النفسية والذاتية التي تحكمه وتحدده"[3] فهو صديق مخصص بخصائص تميزه عن الأصحاب الآخرين الذين ذكرهم الشاعر الأخضر فلوس في دواوينه.

ويقول واصفا الشاعر الطاهر يحياوي:

أيا طائرا مبهما كالأساطير ،

هذا الذي يتفتت مني ليس أنا ،

إنه بعض أدعيتي ،

كنت أودعتها في الشجر[4]

إنه طائر الشعر الذي يصدح بالألحان هكذا يراه الشاعر الأخضر فلوس فهذا الخطاب المدحي موجه لشخصه فهو المخاطب المحدد فيه ، وهو يخبره أن خطابه هذا ليس سوى تصور بسيط

[1]– الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص626.

[2]– محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2010 ، ص 08.

[3]– حسن المودن، بلاغة الخطاب الإقناعي، ص293.

[4]–الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص582.

عن شخصه(بعض أدعيتي)، وقد أودعها في الشجر والطائر موطنه الشجر وهو أعلم بالشجر منه إنه يتواضع أمام صديقه الشاعر الطاهر يحياوي في مقام مدح شخصية أدبية قريبة إلى نفسه ولها مقام علي عنده.

ويقول في حوار متخيل:

فتعال يا ابن الفتح .. يا وتر الفدا
واحرق سفائن قادها العبدان
قم .. وارو للنخل العظيم معانقا
قرص الضيا .. لم تلوه الأحزان[1]

وهنا يتخيل المخاطب حيا وقد استدعاه من التاريخ ، إنه ينادي طارق بن زياد فاتح الأندلس وقد كنّاه بـــ(ابن الفتح) إعلاء لمقامه وهو علي، وأضاف له إشارة (وتر الفدا) ليظهر ولاءه لهذه الشخصية التاريخية التي صنعت أمجاد الجزائر فطارق بالنسبة له مثل أعلى وبذل دمائه فداء لطارق ليس سوى رد لجميله، ويدعوه قم فقد نمنا جميعا في ليل العبيد، واطلع يا عالي المقام كالشمس في تاريخنا الحديث لتبدد ليل المخاوف والوهن.

وهكذا تبرز أهمية الآلية المقامية في خطاب الشاعر الأخضر فلوس من خلال السياق الذي يحيط بالخطاب الشعري وكذلك من خلال الشخوص المستهدفة من هذا الخطاب، "ويطرح مبحث التواصل العنصر المقامي ودور المكانة الاجتماعية والثقافية والعلمية لأطراف العملية الحوارية في مدى مقبولية الحجة "[2]، وتقدم هذه الآلية للمتلقي الصورة المنشودة التي تدور حولها تلك التصورات الناتجة عن طرحها في صيغ تتبني أساسا من أسئلة عن علل ورود كلمات معينة في الخطاب الشعري لها دلالات معينة قد تحيله إلى فهم مغاير إذا لم يكن على دراية بتلك السياقات وأولئك المخاطبين، إذ وجب حقا على المتلقي استيعاب مقولة لكل مقام مقال.

6.1- الآلية الفنيّة:

[1]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص71–72.

[2]– محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، ص 08.

قد يعدل مؤلف الخطاب عن المعطيات الوضعية ويجنح إلى المجاز لإقناع القارئ أو إمتاعه أو توضيح أفكاره أو التأثير فيه"[1] ويستخدم في ذلك عدة وسائل كالتشخيص والتجسيم كآليات فنيّة لتصميم الصور في الخطاب الشعري وتناسقها مع مخيال الشاعر" وتعمل مرجعية المخيال بالموازاة والتكامل مع المرجعية الفنية المحكومة بالذوق الجمالي للمتلقي"[2] لتحقق هذا التركيب بين المعاني المجردة والمحسوسات وإلباسها الصفات البشرية.

1.6.1- التشخيص:

التشخيص من أهم الأدوات الفنية التي يستعملها الشاعر لتصميم صوره الفنية باستخدام غير معتاد للحس والشعور، وذلك بـــ"إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له، كالأشياء الجامدة والكائنات غير الحية"[3] ويعد التشخيص من أهم المرتكزات التي يعتمدها الشاعر كي يوصل صوره الفنية المختلفة، فقد اعتبره النقاد " من دعائم الصور الفنية في الشعر، واعتبروه من أهم الوسائل الفنية، وعدوه أهم المرتكزات التي يرتكز عليها لإيصال معانيه وأفكاره بصورة فنية تشعر وتحس وتسمع وتتكلم، حيث تبث الحياة في ما لا حياة له"[4] ، ويدل استعمال التشخيص على قرب الشاعر تلك الأشياء التي ركّب عليها الأحاسيس ومثالا عن ذلك يقول الشاعر الأخضر:

هذي السماوات انتقال أول
جفلت و قالت للمدى ريحانه،
و أنا الطريق إلى البداية..
نفحـــة هزت عـــروش الشمس،
و افتضحت مواويل الخروج!

---

[1]- محمد محمد يونس علي، تحليل الخطاب وتجاوز المعنى، ص49.

[2]- نفسه، ص50.

[3]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط1، 1979، ص67.

[4]- عدنان عبدو المناجرة، التشخيص والإسقاط في شعر الطبيعة عند أبي تمام، رسالة ماجستير، جامعة جرش- الأردن،2014، ص58.

كانت هناك على المدى تفاحة

تفتر سمرتها..[1]

تجلت مشاعر الإعجاب بالطبيعة في شعر الأخضر فلوس في استعمال عناصرها في التشخيص من خلال تصوير السماء وهي كائن يجفل ويتحرك، وقد قرب الصورة المعنوية ووضح أبعادها بإعطاء السماء جسدا وروحا، فبدا الجامد متحركا وحتى ناطقا حتى يقع ذلك في تصور المتلقي فيحرك الحس الجمالي لديه بواسطة هذا التشخيص.

ويقول الشاعر:

<<صباح الخير يا شمس

غدا تخضر كثبان ..

و يورق في الربى الزيتون .. و الغرس !. >>[2]

أما في هذا المقطع فهو يعمق في التشخيص إذ جعل الشمس كالمرأة وهو يخاطبها، ويبرز هذا التشخيص تأثير البيئة المحيطة على الشاعر، فالشمس هنا ليست شمسا عادية بل هي شمس دافئة يظهر من خلالها الإيراق والخضرة والإنبات في الكثبان وعلى الربى، فهذه الشمس تمنح الحياة للشاعر كما تمنح الشمس الحقيقية الحياة والاخضرار للزيتون وغيره من الأغراس.

ويقول في سياق يشابه ما ذكره –آنفا– :

قد أطل الصباح , يداه تفيضان بالطل

مسح وجه السماء , وخضب وجه الشروق بلمسته

فتورد من خجل[3]

وقد جعل الصباح بيدين والبس عليه لباس شخص كريم(يداه تفيضان بالطل) فالمطر علامة الكرم في هذه الصورة وقد مسح وجه السماء كون الطل ينتج عن سحاب خفيف رقيق وغالبا ما ينتج عن تلاقيه مع أشعة الشمس فيكون ألوان الطيف التي أشار إليها الشاعر هنا في صورة

[1]– مرثية الرجل الذي رأى، ص17.

[2]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص52.

[3]–حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص237.

الشخص الذي يخضب وجه السماء بالطل فيتلون كأنما هو امرأة تورد من خجل، وهنا تكمن اللمسة الجمالية للتشخيص ونلحظ أيضا دقة اختيار الأوصاف من طرف الشاعر وتناظر المعاني الحقيقية بين المصورات تلك رقة الأنثى ورقة الطل.

2.6.1- التجسيم:

وعندما ينقل الشاعر ما هو معنوي إلى صورة المحسوس فهو بهذا الشكل يصوغ للمتلقي" تحولا بين طرفي مجرد معقول يتضمن المعنى إلى طرف يتمثل فيه العالم الحسي الحي... لخلق الترابطات التي تكتسب الصفات الحسية الحية من حيث الحركة والسكون "[1]، إذا التجسيم هو إيجاد حيز مادي للمعنى شريطة يكون متحركا ،"فالجسم عالم لكل المحسوسات، والجسد خاص بالإنسان فكأنما بالتجسيم نحول المعنوي المجرد إلى محسوس"[2] ، وفي هذا الصدد نرصد قول الشاعر الأخضر:

تتثاءب تحت حذائي الأرصفة الصفراء
وهذا الشارع لا أشكال له ..
لم يعرف صوتي .. أنكره
لما غنيت له مولا تعرفه الصحراء[3]

ها هو يستعير في هذا المقطع أفعال خاصة بجزء من جسم الإنسان حين يقول (تتثاءب) فالجماد (الأرصفة الصفراء) لا تتثاءب وإنما الشاعر هنا يصنع مشهدا حصل له هو من جراء اللامبالاة وعدم الاكتراث، فصورها من خلال فعل (التثاؤب) الذي يدل في سياق الكلام على ذلك، وهذا ليوظف عناصر حركية تقوي الصورة الإيحائية التي قدّمها.

ويقول أيضا:

سبقتها وفتحت الباب في ثقة

---

[1]- فايز القرعان، التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد الأبرص، مجلة أبحاث، اليرموك-الأردن، مج 15، ع1، 1997، ص30.

[2]-داحو آسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف، 2008-2009، ص135.

[3]-أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص53.

فزقزق العشب .. قام الورد جذلانا[1]

وهنا أعطى الجماد (العشب) صفة الكائن المتحرك العصفور(زقزق)، وكذلك صفة القيام الخاصة بالإنسان لورد(جذلانا)، والمستخلص من كل هذا هو أن التجسيم" إضفاء الطابع الحسي على الأشياء والمعاني"[2] لتشكيل متن مسكون بالدلالات الجمالية غرض الشاعر فيها وقوعها بأثر منشود عند المتلقي.

2- الآليات غير اللّغوية:

تعتمد هذه الآليات التي تختلف عن سابقاتها اللغوية على أنظمة غير لغوية مختلفة من علامات وبنى وأشكال تشتغل عليها السيميائيات، وترتكز هذه الآليات غير اللغوية على الحواس بالدرجة الأولى فمنها المرئي والمسموع وغيرها ، على حسب الآليات ووظائفها في النص الشعري

وهي بالغة الأهمية لدورها في إتمام المشهد الكلي للنص الشعري وما يحيط به من أنظمة وعلامات تآزره وتتم بهذه الآليات عمليات التواصل من خلال قنواتها المتعددة بالتوازي مع الآليات اللغوية ونرصدها عند الشاعر الجزائري الأخضر فلوس كما يأتي:

1.2-التشكيل الإيقاعي:

إن العلاقة بين الشعر العربي والإيقاع أو الموسيقى وطيدة منذ القدم؛ ذلك لارتباطهما أساسا بالإنسان في جميع أحواله وهيئاته فهما متلازمان وهكذا كانا منذ بداية ظهورهما في العصور المتقدمة، إضافة إلى ذلك خصوصية الشعر العربي المتمثلة في الغنائية الطافحة، ما يؤكد على علة استنكار انفصالهما والإنكار على من سعى حثيثا للتفريق بينهما. "وللشعر نواح عدة من الجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها، وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر"[3]، وبهذا

[1]-حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص292.

[2]- الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت-لبنان، د.ط، 1979، ص94.

[3]-إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط2، 1952، ص 07.

فالتشكيل الإيقاعي ذو تأثير وفاعلية في معنى الخطاب الشعري ومبناه "وينتمي الإيقاع إلى نمط الأفعال الإبداعية المبتكرة التي لا يحكمها نظام موسيقي مهيمن، فهو لا يجري على نسق واحد حتى وإن ارتبط أكثر من إيقاع بنظام وزني واحد، وهذه الصفة هي التي تمنح القصيدة قابلية على الإنجاز الشعري المتقدم في ضوء قدرات الشاعر الإبداعية في هذا المجال"[1] ، ويحيلنا الكلام على التشكيل الإيقاعي إلى ما دخل القصيدة المعاصرة من تحولات ساهمت في ثراء تجارب الشعراء في هذا المجال وبروز صور موسيقية جديدة وتشكيلات مستجدة تجاوزت مظاهر التقليد والتقييد في الشعر العربي القديم والحديث.

ولذلك قمنا بتحديد مجموعة من العناصر لنقف على تلك التحولات في التشكيل الإيقاعي عند الشاعر الجزائري الأخضر فلوس.

1.1.2-الوزن:

تقوم القصيدة العربية على انتظامات معينة تعرف بالوزن وهو "أهم مكون للإيقاع، حتى أصبح وجوده دليلا على مناسبة القصيدة للغناء"[2]، وعلى هذا المكون الإيقاعي ينظم الشاعر قصيدته ليصنع وقعها عند المتلقي لها ذا أثر موسيقي منشود،" وذلك لما فيه من توقع لمقاطع خاصة تنسجم مع ما نسمع من مقاطع لتتكون منها جميعا تلك السلسلة المتصلة الحلقات التي لا تنبؤ إحدى حلقاتها عن مقاييس أخرى"[3]، وتصنف الأوزان عدة أصناف تسمى البحور ولكل بحر وزن خاص به وتسمية خاصة ومن التفعيلات تتكون البحور، حيث تعتبر التفعيلة وحدة موسيقية وبها خاصية التكرار التي يبنى عليها الوزن ، وتطرأ عليها تغييرات في الحركات فتحدث علامة خاصة في سيرورة الوزن.

---

[1]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، د.ط، 2001، ص22.

[2]- عبد الغني حسني، حداثة التواصل الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2014، ص62.

[3]- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 11.

ولنقف على نسبة استخدام الأوزان في نصوص الأخضر فلوس قمنا بتصنيفها في جداول لنستخرج منها ملاحظات ونخلص في الأخير إلى نتائج حول علاقة الوزن بمشكّله.

- ديوان : أحبك ليس اعترافا أخيرا

البحور	القصائد	نسبتها
البسيط	تداعيات مسافر إلى الشمال، رسالة إلى طفلة القمر السهران، صلاة لعينيك، سنونوة الحنين، قبلة للشمس الإيرانية	%23.80
الكامل	رحيل في الجراح، الموت و الحياة على أسوار بابل، رؤيا	%14.28
المتقارب	أحبك ليس اعترافا أخيرا، وردة من حدائق بابل، عودة إلى النبع، أجراس الحنين، الرحيل إلى أرض الأنبياء، طفولة وشظايا	%28.57
المتدارك	هوامش على بيت المتنبي، أقمار الأرض المنفية	%09.52
الرمل	الزائر المجهول، وشم على جبين الطفلة السمراء، أقنعة تحت النور	%14.28
الرجز	انفتحي يا سكرة	%04.76
الهزج	حيزية تنتظر العشاق	%04.76
المجموع		%100

نستخلص من هذا الجدول مجموع ملاحظات أهمها:

- أن بحر المتقارب الأكثر استعمالا في هذه المدونة وقد اشتغل عليه الشاعر كثيرا بنسبة (%28.57)
- هيمنة بحر البسيط على القصيدة العمودية والتي تجلت في نسبته المقاربة لنسبة بحر المتقارب (%23.80)

ومن خلال الملاحظة الأولى يبدو اهتمام الشاعر ببحر المتقارب نابع من اختياره للأسلوب الحداثي في الشكل الجديد للقصيدة الذي يعتمد على البحور الصافية غير أنه وازن بينها وبين الشكل التقليدي للقصيدة من خلال بحر البسيط، ليؤكد على المحافظة على مكانة القصيدة التقليدية عنده بشكل بارز.

- ديوان: حقول البنفسج

البحور	القصائد	نسبتها
البسيط	في المكتبة، أغنية للصيف و الرحيل الأخير، هواجس البريد القادم	%15
الكامل	الكلمات والمراكب الضائعة، النار تلد الرماد، صفحة ضائعة من سفر أيوب، أغنية إلى عشاقها و فاتحة العام الجديد	%20
المتقارب	قريبا من النافذة يمر الغزال و الراحلون، التحدي، الصخرة، تجليات بعد منتصف الليل، الاعتراف، حقول البنفسج، أقصى الأماني، الصياد و البحر	%40
المتدارك	عزف على الوتر الأخير	%05
الرمل	توقيع على بطاقة الرحيل واللقاء، إشارات صيفية في برج التداعي، الدمعة	%15
الرجز	البومة	%05
المجموع		%100

أما في هذه المدونة تظهر النتائج كما يلي:

- هيمنة بحر المتقارب في هذه المدونة بنسبة(40%)
- بحر الكامل بنسبة (20%)
- ظهور للقصيدة العمودية بنسبة (15%)

- ديوان : عراجين الحنين

البحور	القصائد	نسبتها
البسيط	طوفان	%10
الكامل	الينبوع، حديقة الموت الخصيب، فوضى الانسجام، نبوءة	%40
المتقارب	بقايا النار القديمة، رقية، نقش على باب قصر قديم، انفراد، عراجين الحنين	%50
المجموع		%100

نلاحظ من خلال هذا الجدول:

- الهيمنة تظهر واضحة للمتقارب بنسبة (50%)

- ثم يليه بحر الكامل بنسبة تكاد تعادل المتقارب بنسبة(40%)
- ونلاحظ غياب الكثير من البحور مرفوقا بحضور كالغياب للقصيدة العمودية المتمثلة في قصيدة "طوفان" التي جاءت على بحر البسيط بنسبة (10%)

- ديوان: مرثية الرجل الذي رأى

البحور	القصائد	نسبتها
الطويل	نزيف	%05.88
البسيط	النوافذ المنكسة	%05.88
الكامل	أغنية الدرويش، عزف منفرد، بوح	%17.64
المتقارب	لمسات يومية، مرثية الرجل الذي رأى ، أشجار الجنوب المائلة، الدخول إلى الكهف الثاني، الأرض الأخيرة، الخطوط المتوازية، قصائد من البحر، صورتان، غائبة	%52.94
الرمل	سبع شمعات، الإيراق	%11.76
الرجز	اشتعالات الليلة الأولى	%05.88
المجموع		%100

الملاحظات على هذه المدونة هي كالآتي:

- الهيمنة القوية للمتقارب بنسبة (52.94%)
- بعدها الكامل بنسبة أقل مقارنة بما سبقها بنسبة (17.64%)
- استمرار الظهور المحتشم للقصيدة العمودية قصيدة نزيف على بحر الطويل بنسبة (05.88%)

- ديوان: الأنهار الأخرى

البحور	القصائد	نسبتها
الكامل	قمر المدينة، وتجيئ واثقة الخطى	%09.09
المتقارب	تراتيل الرجل الأخضر، الدائرة، سلة الأسرار، هديل العشية ، ألعاب نارية سلامات فقط ، الأصداف، المفازة، همس الشظايا، هيلين	%45.45
المتدارك	تخطيطات أولية، تفسير الرؤيا	%09.09

الرمل	الأنهار الأخرى، الدوامة، شجن قديم، اختلاجات حرف الغين، براءة، أصداء البلد الأولى، نداءات البحر، سمط اللآلئ	%36.36
المجموع		%100

و الملاحظات على هذه المدونة كالآتي:

- هيمنة بحر المتقارب بنسبة كبيرة قدرت بـــ (45.45%)
- يليه الرمل بنسبة (36.36%)
- استمرار ظهور القصيدة العمودية بشكل محتشم

نستنتج من خلال كل النسب السابقة في الجداول ما يلي:

1- ظاهرة الاهتمام البالغ الذي يوليه الشاعر لبحر المتقارب في كل دواوينه الشعرية فهو البحر المهيمن على كافة البحور
2- حفاظ الشاعر على تواجد الشكل التقليدي للقصيدة وهذا يحيل على تمسك الشاعر بالماضي رغم سلوكه طريق الحداثة وولعه بالشكل الجديد.
3- ارتفاع نسبة البحور الصافية
4- غياب بعض البحور عن المدونات مثل بحر الوافر وهو من البحور التي يستخدمها الشعراء كثيرا، أو ظهورها بشكل منفرد كما هو الحال بالنسبة لبحر الطويل والهزج.

ومن خلال قراءتنا لقصائد الشاعر الأخضر فلوس نجد ظاهرة المزج بين وزنين في قصيدة واحدة كأسلوب حداثي خاص فـــ" إذا كانت ظاهرة مزج بين الوزن و مجزوءاته تواصلا، من ناحية، مع إمكانيات الأشكال السابقة، ومن ناحية أخرى خروجا واضحا على الشكل التقليدي، ولكن في حدود لا تصدم ذوق المعاصرين السمعي الذي تربى لمئات السنوات على الاستمتاع بموسيقى الشكل التقليدي، فإن الظاهرة الثانية، وهي المزج بين أكثر من وزن في القصيدة

الواحدة تبتعد بنا أكثر عن الشكل التقليدي وعن الذوق السمعي التقليدي"[1] نحو شكل حداثي ثوري يترجم تجربة الشعراء التي تتخذ من المغايرة مطلبا أساسيا لها.

ونجد أنّ" قضية المزج بين البحور قد شكلت مجالا للتجريب عند بعض الشعراء المعاصرين الذين رأوا فيها سبيلا للإفلات من الإيقاع الواحد للقصيدة وتمردا على مفهومه التقليدي"[2]، أما الشاعر الأخضر فلوس إضافة لما تقدم الحديث عنه يمزج بين الأشكال كذلك أي بين التفعيلة والعمودي نرصد هذه الظواهر من خلال الجدول الآتي:

البحور الممزوجة	عناوين القصائد	العدد
تفعيلة الرجز+ عمودي البسيط	انفتحي يا سكرة	01
تفعيلة الكامل+ عمودي البسيط	حديقة الموت الخصيب، عزف منفرد	02
تفعيلة الكامل+ عمودي البسيط	فوضى الانسجام	01
تفعيلة الرمل+ عمودي المتدارك	الأنهار الأخرى	01
تفعيلة الرمل+ عمودي البسيط	سمط اللآلئ	01

وسنوضح من خلال المثالين الآتيين هذه الظاهرة في المزج بين الأوزان والأشكال:

حيث يقول في قصيدة " انفتحي يا سكرة":

يا واحة البرق ... يا معشوقة القمر
تهرّأ الحرف ... و الأصوات ... فاختصري ← **عمودي البسيط**
عشرون عاما على الأهداب ما اختلجت
فيها اللحون على شبّابة العمر !
صوت : << انفتحي يا سكرة !. >>
فالغول خلفي لاهث
تخثّرت على شفاهه الدماء ! [3] ← **تفعيلة الرجز**

[1]–سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو، ص146.

[2]–عبد الغني حسني، حداثة التواصل، ص101.

[3]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص31.

ويبدأ القصيدة بمقطع عمودي على بحر البسيط دخل على عروضه وعلى ضربه زحاف الخبن[1] فأصبحت (فعلن) بدل (فاعلن)،أما بالنسبة للرجز فقد جاءت تفعيلته مخبونة (متفعلن) بدل (مستفعلن) ظهر هذا خاصة في السطر الأخير.

والبسيط يعرف بأنه بحر" راقص، يتصف بنغماته العالية وبتغير حركي موجي ارتفاعا وانخفاضا"[2] لذلك يبدو سابحا في هذه الأمواج وقد ضيع عشرين من عمره بحثا عن الحب ولم يجد إجابة بعد. ثم اختار بعد هذه الحركية بحر الرجز وهو بحر يمتاز بالسهول ولا يشعر مستخدمه بأي صعوبة فهو يقوم بسرد على الطريقة المتوارثة وقد أورد حكاية (سكّرة)، فاختياره للبحر هو بحث عن سهولة التصرف في الكلمات كي لا يقف عند أي تقييد يحد من مساحة تعبيره.

والمثال الثاني من قصيدة " حديقة الموت الخصيب":

هيا إلى أعتاب خيمتها .. و كن ملك 0|||0||0|||0||0 |0|||0|0|
البراءة .. والحذر[3] 0| |0|||0|| — **تفعيلة الكامل**

يا قامة في المدى .. تخضر .. تأتلق 0|||0| |0|0|0||0|0||0||
من نبعها فاض قلب الأرض ..والأفق 0|||0||0|0|0||0|0||0|0| — **عمودي البسيط**
من وحيها العبقري اهتز منتشيا 0|||0||0|0|0||0|0||0|0|
عشب القصيد .. وضاء الجرح والغسق[4] 0|||0||0|0|0|0|||0|0|0|

وقد ابتدأ القصيدة ببحر الكامل مع ظهور زحاف الإضمار[5] في (متْفاعلن) في شكل تفعيلة، ثم تحول جذريا إلى العمودي في مقطع على بحر البسيط بدأه (متفْعلن) في الشطر الأول لغرض جمالي في المطلع حسب رأي ابراهيم أنيس[1]، ونجد هنا العروض والضرب أيضا مخبونة.

[1]- ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، دار الشروق، عمان-الأردن، ط1، 1997، ص118.

[2]- نفسه، ص121.

[3]- عراجين الحنين، ص 20.

[4]- نفسه، ص 20.

[5]- ينظر: عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، دار الشروق، عمان-الأردن، ط1، 1997، ص48.

لقد اختار الشاعر الكامل لأنه" من أكثر بحور الشعر العربي غنائية، ولينا، وانسيابية وتنغيما واضحا"[2] وللحرية التي تتيحها تفعيلته خاصة في نظام الشطر فقد أكثر في هذه القصيدة بالذات من استعمال تفعيلة الكامل واستغل كونها صافية للبوح أكثر بما يشعر به. ثم انتقل إلى بحر البسيط ليصل إلى صورة الشاعر المادح الذي سيلقي نصا شعريا كما جاء في موضوع القصيدة.

وعموما هذه التجربة الشعرية المتمثلة في مزج مزدوج بين الأشكال والأوزان بدت عند الشاعر الأخضر فلوس بحثا عن التميز والاختلاف واستمرار في البحث عن التحرر من جميع القيود التي تحاول فرض نفسها على النص الشعري.

2.1.2- الإيقاع البصري:

الإيقاع لا يتشكل فقط من الأصوات بل يشمل كذلك كل ما يحيط بالنص ويشكله من خلال التشكيل الكتابي وتناغم البياض والسواد في هذا النص،" فبدل الإطراب عن طريق التناسب يسعى إيقاع القصيدة الحديثة إلى إنتاج المعنى، بل المعاني الممكنة للنص بمستوياته المختلفة من الجملة إلى القصيدة ككل. وينبغي ألا تنسينا الصورة الماثلة أمامنا لأشكال ومظاهر من الإيقاع، ربما فقدت بفعل الزمن وظيفتها، أن وظيفة الإيقاع في الأصل هي توليد المعاني في مناطق لا تصل إليها اللغة"[3]، وتعتبر الكتابة بالبياض ظاهرة حداثية في النص الشعري حطم بها الشعراء قيود الشكل المتوارث الذي يرونه صارما مقيدا للإبداع ولا يمنحهم سوى مساحات ضيقة لا تلبي حاجاتهم في البوح والجود بملكوتهم في عالم الشعر، وهكذا تتميز القصائد المعاصرة و" تتشكل جميعاً على تفاصيل اللعبة القائمة بين البياض والسواد، فطالما أن المساحة المكانية للكتابة غير محددة بإطار مسبق كما هو الحال في القصيدة العمودية فللشاعر الحرية المطلقة في اختيار حجم السواد والبياض لقصيدته"[4]ويتخطى بهذه الطريقة مصدات عن آلاته التعبيرية

---

[1]- ينظر: ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص71.

[2]- المرجع السابق نفسه، ص44.

[3]- محمد العمري، مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، عن الموقع الالكتروني:
http://www.aljabriabed.net/n18_07umari.htm .2019/04/06 يوم

[4]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 51-52.

لتجاوزها إلى عناصر غير لغوية تكثف المعنى أكثر إذا امتزجت مع العناصر اللغوية، وبهذا تسهم بفاعلية في إنتاج دلالة الخطاب الشعري.

ومن مظاهر الإيقاع البصري في شعر الأخضر فلوس قوله:

تهتز قامات الشموع ..

تنير أوردة المسافات الغريبة

و الوشم يكبر فوق الزند..

يصبح الأرض الخصيبة !

و يطول نخل العاشقين .. المرتوي ..

يعلو على كل المشانق..[1]

من خلال محاكاتنا لشكل المقطع يتضح الدور الإيقاعي للبياض، " فالبياض هو العلامة الطباعية للوقفة أو السكوت. وعليه فهو علامة طبيعية، إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوت"[2]، وكذلك يتجلى تواتر السواد مع معاني الكلمات التي يحملها فاضطراب النار التي في الشموع تجسد في اضطراب شكل المقطع في تجاذب البياض والسواد للمكان، وطول النخيل تجسد في الطول المعتبر للسطر الذي ورد فيه ذكر هيئة النخيل.

ويقول كذلك:

أن الممات ..

.. هو الحياة..

بلا انتماء

و الياسمين ..

[1]– حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص253.

[2]– جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1986، ص55.

هو البنفسج ..

و الشقائق! [1]

في هذا المقطع يصمم الشاعر صورة في اتجاه نحو الأسفل تشير إلى مسلمات يعتبرها منطقية والتصوير البصري تشكل اللون الأسود على هيئة دركات نازلة تاركة البياض يملأ المشهد، من خلال معادلة (الموت= الحياة بلا انتماء، الياسمين= البنفسج والشقائق) ، ويفسح المجال للمتلقي أيضا بهذا التشكيل البصري ليرى المقطع درجات من أسفل في اتجاه نحو الأعلى لتعكس المعادلة وتصبح بهذا الشكل(الشقائق و البنفسج= الياسمين، الحياة بلا انتماء= الموت).

وفي شكل آخر يقول:

فجأة ..
دوت الطلقات ..
فز سرب الحمام ..
وغادر قرميده للسماء ..
وأحسست بالماء يغمرني .. بالتراب .. [2]

فجأة
دوت الطلقات
فز سرب الحمام
وغادر قرميده للسماء
وأحسست بالماء يغمرني بالتراب

تأتي الفجائية في هذا المقطع على رأس الهرم الذي شكله الشاعر ليعبّر عن انتشار الحدث شيئا فشيئا في نفسه من خلال التدرج في السواد نزولا نحو القاعدة التي هي المنطلق الأساس للحدث ثم يرسم بالتوازي مع ذلك التنامي الدرامي للحدث بواسطة البياض انطلاقا من القاعدة نحو الرأس، إنه يعبر عن فجائية تكونت بعد مراحل شعورية استمرت في الضمور والاختفاء حتى

[1]– حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص254–255.

[2]– الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص679.

أدت تلك الاستمرارية إلى انفجار بسبب الضغط الحاصل جراءها وهكذا (دوت الطلقات) وأرجعت مشهد الحمام الذي طار بسبب الدوي وعاد إلى السماء فعادت الحياة للشاعر بعودة الأمور إلى طبيعتها.

وكل هذه المعاني احتجزها الشاعر في البياض ومنحها مساحة متقابلة مع السواد، وهذه المساحة " هي حبس ضروري للصوت حتى يسترجع المتكلم نفسه، فهي في حد ذاتها لا تعدو أن تكون ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب... لكنها بالطبع، محملة بدلالة لغوية"[1] يعمل المتلقي على تفسيرها من خلال التساؤل عن علة تواجد تلك الأسطر بشكل هرمي، وعن تلك البياضات وسبب غياب الصوت الذي تمثله رمزيا.

2.2- الشكل الخارجي للديوان:

يعتبر التصميم الخارجي للديوان أول آلية يتواصل بها الشاعر مع المتلقي وهو في غاية الأهمية من ناحية جذب المتلقي لذلك نجد كلا من المؤلف والناشر يولون أهمية بالغة في اختيار مكوناته وأجزائه للخلوص إلى الشكل النهائي المطلوب الذي يلخص نصوص المؤلف في انتظام هذه العناصر مع بعضها وهذه العناصر هي:

1.2.2- الغلاف:

"الغلاف أول ما يطالعنا في عملية القراءة، فهو العتبة الأولى التي يمكن أن تكاشفنا بشيء من علاقة الغلاف بالنصوص داخل المجموعة، وذلك بالنظر إلى التصميم الخارجي الذي يشمل العنوان"[2] وبقية المكونات كالناشر وغيره

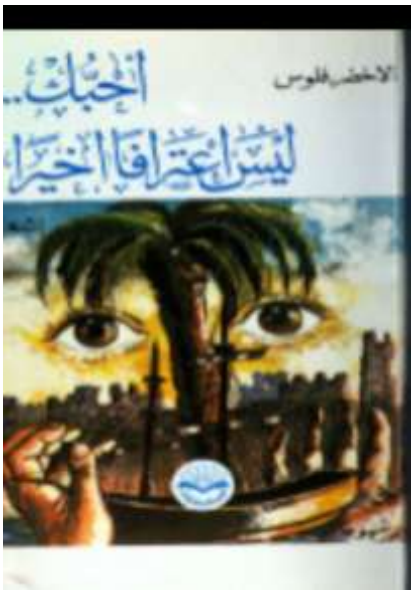
" ويحوي غلاف الكتاب معظم المعلومات التي تشكل لوحة أولى للنص المحكي، وأول أسس التعامل من المنجز الإبداعي"[1]

---

[1]- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص55.

[2]-محمود جمعة، المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي، دار نون، العراق، د.ط، 2017، ص 26.

وأول غلاف نتناوله هو غلاف (أحبك ليس اعترافا أخيرا) حيث نقف على عدة مظاهر غير لغوية فيه:



الصورة (01): غلاف ديوان أحبك ليس اعترافا أخيرا

ونبدأ بلوحة الغلاف التي تحمل عدة علائق رمزية مع نصوص المدونة مثل عيون المرأة التي تشغل حيزا كبيرا من اللوحة وتشكل متماهية مع السماء خلفية للعناصر المنتظمة في اللوحة، ومنها ننتبه إلى كون المرأة هي الموضوع الأساسي في المدونة ، ثم نجد في الخلفية أشكال غير منتظمة لأبنية على هيئة أطلال مع وجود برج هو الأعلى في تلك الأطلال، وتوحي بعض الإشارات في اللوحة إلى أشياء عدة يراد التصريح بها كالنخلة و تصوير ليدين بينهما زورق منكس الأشرعة كأنهما تحملانه ، ونجد هذه الإشارات مرتبطة كثيرا بالنصوص في هذه المدونة فنستطيع أن نربط بعض العناوين بها مثل قصيدة "أحبك ليس اعترافا أخيرا" وعلاقتها بصورة الزورق، وقصيدة "تداعيات مسافر إلى الشمال" وعلاقتها بصورة النخلة وغير ذلك.

وإذا تكلمنا على الشكل الطباعي للعنوان فقد جاء بحجم كبير يشغل أعلى الصفحة إلى جهة اليسار وفي المقابل له يظهر اسم المؤلف أما بالنسبة للعنوان الأجناسي فيتمركز في أعلى اللوحة

[1]– سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2016، ص44.

إلى اليسار كون اللوحة أخذت مساحة كبيرة من الغلاف، فالمعتاد هو تواجد العنوان الأجناسي خارج إطار اللوحة، ويتوسط اللوحة في الأسفل أيقونة تحمل اسم الناشر الذي أخرج هذا العمل.

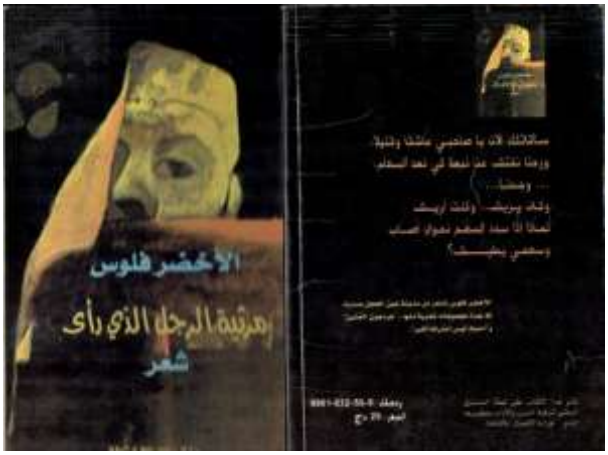
و في غلاف ديوان "عراجين الحنين" نلحظ مايلي:

الصورة (02): غلاف مدونة عراجين الحنين

تشغل اللوحة الفنية معظم الغلاف طوليا إلا جزءا بلون أبيض على جهة اليسار وقد جعلت الحدود بين اللوحة وهذا الجزء تظهر وكأن طرف اللوحة متآكل، ولعل هذا يدل على القِدم وكأنها مخطوط مرت عليه عوامل الزمن فتآكلت أطرافه، وتمثل هذه اللوحة تداخلا للألوان ويعبر هذا التداخل في هذه اللوحة التجريدية عن امتزاج الحنين مع الزمن وامتداده معه. وفي تلك المساحة المتبقية من الغلاف نجد في الأعلى أيقونة (لوغو) اتحاد الكتاب الجزائريين، وفي الأسفل في نفس الجزء كتابة تشير إلى الناشر(منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين) ويظهر عنوان الديوان وسط الغلاف يعلوه اسم المؤلف ويتموضع بالأسفل منه العنوان الأجناسي .

وفي الغلاف الأخير تم اختيار مقطع من قصيدة (بقايا النار القديمة) ليوحي لنا أن الآلام مازالت مستمرة دائمة مادام الحنين.

أما في غلاف ديوان مرثية الرجل الذي رأى نلحظ:



الصورة (03): غلاف ديوان مرثية الرجل الذي رأى

جاء الغلاف في شكل لوحة فنية عبارة عن قناع يمثل الرجل الذي رأى من خلاله، وقد بدأ هذا القناع في الذوبان تاركا مساحة للسواد المحيط به كأنه يغرق فيه شيئا فشيئا، وهذا الذوبان يمثل غرق الشاعر في عتمات النفس التي تولّدت من الرؤى المختلفة، ثم يبدو القناع مكمم الفم فهو يبحث عن المرثية بعد فقدان أداة التعبير التي تظهر من هيئة القناع.

وفي هذه المدونة جاء العنوان أسفل اللوحة الفنية في وسط الصفحة ويعلوه بصفة قريبة اسم المؤلف الذي يبدو كبيرا إذا قارناه عن سابقيه ، وبالأسفل من العنوان نجد العنوان الأجناسي بصفة قريبة كذلك، وقد جاءت الكتابة بالأسفل لترك المساحة للوحة كي تكتسب مجالا لقراءتها بعيدا عن الشكل الكتابي ، ثم نجد في أسفل الصفحة اسم الناشر(منشورات الاختلاف) وقد جاء متناغما مع العنوان لونا ومكانا.

أما في الغلاف الأخير فنجد نسخة مصغرة للغلاف الأول في أعلى الصفحة بالأسفل منه مقطع من قصيدة " أشجار الجنوب المائلة" ملخضها الصراع والحظ العاثر للشاعر، ثم يتبع هذا المقطع ترجمة وجيزة للشاعر وكذلك في الأسفل كتابات خاصة بالمسائل التسويقية والتجارية للناشر.

وأخيرا غلاف الأعمال غير الكاملة نلحظ فيه ما يلي:

الصورة (04): غلاف الأعمال غير الكاملة

في غلاف الأعمال غير الكاملة تظهر لوحة لامرأة حسناء حزينة ويظهر حزنها من خلال تعابير وجهها ومن خلال حمرة في عينيها وقد تعني ، إضافة إلى الأطلال التي تبدو خلفها وهي صورة تختزل ذكريات المكان مع ربطه بالمشاعر والأحاسيس المستثارة به. وبجوار هذه المرأة لوحة لحصان أبيض ذو مواصفات جمالية تظهر من خلال حجم العيون وشكل الرأس، والحصان يرمز للتحرر ويرمز كذلك إلى الأصالة والجمال خاصة مع لونه الأبيض، وإذا ما جمعنا هذه الرموز وجدناها تتعلق كثيرا بالنصوص الشعرية في معانيها مثل قصيدة" حيزية تنتظر العشاق" وقصيدة " رقية" ، وتلخص كذلك توجه الشاعر وأسلوبه الذي يعتمد على الجمع بين الحداثة والتراث.

وبالأعلى من لوحة الغلاف تظهر على اليمين صورة فوتوغرافية للشاعر الأخضر فلوس تقابل العنوان كأنها تشير إلى العلاقة بينهما بتواجد خط تحتها بنفس لون العنوان.

وقد جاء العنوان أعلى اللوحة إلى جهة اليسار أما عن اسم المؤلف جاء هذه المرة أسفل العنوان في إشارة إلى أن الاسم تحول إلى قاعدة تنطلق منها تلك الأعمال أو النصوص.

في الصفحة الأخيرة للغلاف أخذ مقطع من اللوحة وبالذات صورة المرأة وبحجم كبير بالمقارنة مع حجمه في الغلاف الأول تحته بشكل عمودي عنوان واسم المؤلف، وجاء هذا المقطع

الصوري مقابلا لمقطع شعري من قصيدة "نبوءة" وكأنه يشير إلى تحقق النبوءة بهزمه لمملكة الصامتين وبوح الفاتنة التي يتمثلها في المقطع الفني المقابل للنص.

2.2.2- الصورة:

يختار الشاعر الصورة للتعبير من خلالها عن مضمون ديوانه ومن المعروف أنها تعطي مساحة تعبيرية أكثر من المكتوب ما تجعلها تحتمل الكثير من القراءات والتأويلات التي تدور حولها ومدى ارتباطها بنصوص الديوان وهي في أشكل متنوعة منها: " لوحة غلاف تجريدية يؤدي الفنان دلالتها من رمزها وامتدادها الدلالي، وتهدف إلى التعبير عن الشكل النقي المجرد من التفاصيل المحسوسة، وهذا الشكل لا ينطوي على أية صلة بشيء واقعي"[1] مثلما هو الحال في مدونات "أحبك ليس اعترافا اخيرا" "عراجين الحنين" و"مرثية الرجل الذي رأى" فكلها احتوت في أغلفتها لوحات تجريدية تمثل نظرة ملخصة لقصائد تلك المدونات كما أشرنا في التحليلات السابقة.

ومنها:" لوحة ذاتية تحمل صورة المؤلف وعادة ما تكون صورة المؤلف في الكتب الحديثة في الجزء العلوي من الغلاف الأخير، بيد أن بعض المؤلفين يلجأ إلى وضع صورته في الغلاف الأول"[2] كما هو الحال في غلاف " الأعمال غير الكاملة " الذي تطرقنا إليه-آنفا- فهو يضع صورة في الغلاف الأول التقطت له أثناء إلقائه قصيدة

3.2.2- اللون:

من خلال اللون تتجلى الكثير من الإشارات على العمل الأدبي حسب معنى اللون المختزل فيه "وإنّ نجاح إخراج العمل الأدبي – فنيا- أمر مهم تقتضيه عملية تسويقه ورواجه، حيث تشكل واجهته مدخلا مهما لاستبصار ما تؤديه الألوان كتعبير بصري مباشر، فهو

[1]- سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، ص47.

[2]- سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، ص47.

أول ما يصدم المتلقي، فضلا عن مساهمته في قبوله – أدبيا– وانتشاره"[1]، ومنه تتوضح أهمية اللون في عملية التلقي انطلاقا من التلقي البصري وصولا إلى عملية الفهم.

ففي مدونة أحبك ليس اعترافا أخيرا ساد اللون البني واللون الأصفر ، فاللون البني يدلنا على تلك الاطلال والحنين لها فهو يعبر عن القدم والثبات على الحال رغم مرور السنين كما يدل على السمرة ودلالتها في الثقافة الجزائرية إذ ترتبط بالصحراء وكذلك الأمر مع اللون الأصفر الذي يدل على رمال الصحراء لهذا اختار اللون الأصفر للحسناء في إشارة إلى ما تخفيه الصحراء من جمال.

وفي مدونة عراجين الحنين تداخلت الألوان بين أحمر وأزق وأسود، وتمثلت في تداخل آهات الحنين داخل الشاعر وكذلك دل اللون الأحمر على العراجين التي تبدو متصارعة في معركة الألوان وقد هيّجها الحنين.

أما في مدونة "مرثية الرجل الذي رأى" ساد على الغلاف اللون الأسود الذي يستدل له من العنوان بالحزن والغرق في العتمة مع صفرة القناع الذي يمثل ذلك الرجل الذي حار في عالم الرؤى وكممت فمه تأويلاتها، فهو عاجز عن الكلام في هذا السواد

وفي الأعمال غير الكاملة شغل اللون الأبيض جل المساحة، واللون الأبيض يرمز للاستقرار واختيار الأبيض علامة على غزو مملكة الياسمين (الشعيرات البيض) وسطوتها على الشاعر "الأخضر". فالبياض رمز للوقار والسلام كذلك.

3.2-العلامات غير اللغوية في نصوص المدونات:

تشكل العلامات غير اللغوية جزءا من الخطاب الشعري ، وتعتمد هذه العلامات على الحواس إذ يقوم المرسل بـــ"صياغة الرسالة في شكل علامات يستقبلها شخص أو يقوم مقامه فيدركها ويفسرها، مما يفرض التقابل في معرفة النظام، لأنه إذا لم يكن النظام متعارفا عليه أو متفقا

[1]– محمود جمعة، المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي، ص 28.

عليه فلا نجاح لفعل التواصل"[1]، ويمكننا أن نستخرج عدة أنظمة علامية إذا ما طرقنا الجانب الحسي .

1.3.2-العلامة البصرية:

حاسة البصر هي أكثر الحواس المستعملة لدى الإنسان في إطار التواصل ، فالعلامة البصرية أو المرئية هي بذلك الأكثر حضورا عنده ، وهي التي" تنطلق من الإشارات المشكلة والمعقلنة تبعا للتواضع الاجتماعي حولها"[2] ؛ أي المظاهر البصرية في المجال التواصلي، وغيرها من الأنظمة المرئية.

يقول الأخضر فلوس:

هذي بساتيني تنوء بحملها الضوئي ، تنتظر السفينة و الشراع
خذها إلى أسرار كفك و أعطها
من فيض مروحة الربيع مسافة سكرى على أهداب الشعاع[3]

هذه العلامات المرئية التي تدل على الضوء (حملها الضوئي) ، (أهداب الشعاع) وهو يخبرنا بابتعاد بساتينه(مصدر الضوء) نحو بحر تكتنفه علامات الغموض(أسرار) ونسبها إلى المخاطب فهو يتحدث عن عمقه المعتم ، إذ أنّ" عدم كفاية الضوء كوفرته، يحيل الذات نوعا ما إلى وحدة الشعور حيث إن النقل الشعوريPhorie والتعديلات التوترية تتجليان عبر هذا النمط الحواسي"[4] فمغادرة مصدر الضوء إلى تلك الأسرار انتقال ضوئي وحركة له نحو العتمة الملخصة في ضمة الكف بحثا عن مسافة مضية من الشعاع.

ويقول الأخضر فلوس في تصوير آخر:

---

[1]- نور الدين رايص، السيميائيات والتواصل عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد-الأردن، ط1، 2016، ص38.
[2]-نفسه، ص39.
[3]- عراجين الحنين، ص 09.
[4]- جاك فونتاني ، سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية-سوريا، ط2، 2010، ص198-199.

ـــــ أبي لم تزل راية السحب عالية

ـــــ انظري لونه يا ابنتي

ـــــ إنّه صار أسود فوق الجبال

ـــــ إذن جاءنا بعد طول انتظار

(و مرت على رأسه السحب الوطنية دون رذاذ

و لم تطلع الشمس

و ابتدأ الآن عرس القبائل بالبوق و الدربكة

بلغ الجيش التقاعد ـــــ مات الذي مات تحت النياشين ـــــ

لكنه لم ير المعركة)[1]

ويحشد في هذا المقطع الكثير من العلامات البصرية والإشارات بمختلف الأنواع مثل (السحب العالية) (انظري) (صار أسود) (مر على رأسه)، (لم تطلع الشمس) (رذاذ) ،(لم ير)، فيبدا المشهد حواريا بين أب وابنته التي تشير إلى السحب العالية التي تحولت إلى سوداء حالما صارت فوق الجبال وهذا التحول من المضيء نحو المعتم له دلالة التغير فـ" الضوء–إزاء المشاهد– هو الذي يقوم بتنظيم المعلومات في البلاغ، بما في ذلك التعبير عن الحركة. إن تراكبهما مرجعيا هو كشف عن ارتباطهما الاتصالي"[2] والنتيجة عن حركة السحب كانت أنه جاء بعد طول انتظار، وكان الحدث أن مرت على رأسه تلك الغيايات الجافة واستمرت الحركة بعد طلوع الشمس التي هي علامة على عدم حدوث تغيير بعد كل هذه الحركات التي تجلت في تغايرات مرئية متجاذبة بين الأنوار والظلم، لتبرز الأحداث التي لم يكن يأمل في ظهورها بعد غياب مصدر الضوء(الشمس)، فـ (ابتدأ الآن) علامة لحلول الحدث غير المرغوب في شكل قدوم العتمة وما رافق تلك العلامة من دلائل كتقاعد الجيش في إشارة إلى انتهاء الدور، والموت دون رؤية المعركة في إشارة إلى الحلول الفجائي لهذه العتمة.

2.3.2–العلامة السمعية:

---

[1]– عراجين الحنين، ص 75.

[2]– المرجع السابق نفسه، ص154.

وأنظمة التواصل السمعي تنقسم إلى ثلاثة أصناف حسب نور الدين رايص وهي : الأصوات الوحشية، الأصوات الطبيعية ، الأصوات الثقافية، فالأصوات الوحشية" هي التي لا تعني شيئا ما، ولكن لها دلالة خاصة كرغي الصبيان والقهقهات المختلفة. وأما الأصوات المحاكية للأصوات الطبيعية ... الصوت المحاكي لخرير الماء ولخوار البقر وما يشبه ذلك... أما الصنف الأخير فهو الأصوات الثقافية التي ينجزها الإنسان لأهداف تواصلية مختلفة كتوظيف صوت صفارات الإنذار للإعلان عن وقت الصيام"[1] وغير ذلك من الأصوات.

يقول الشاعر "الأخضر فلوس":

و يضحك من شدة الوجــد و الحزن حتى

يجف الدم الذهبي المراق[2]

فهنا اعتمد على الضحك كعلامة سمعية وهو ليس كالضحك جراء طرفة حصلت أو خبر طريف بل هو ضحك كالبكاء، هو ضحك جراء حالة شعورية وجدانية

وفؤادي خاذلي أن وشوش الشوق ورائي..

تتلقى همسات في سواقي القلب[3]

والوشوشات والهمسات كلاهما علامات سمعية تتميز بخفوت في مستوى الصمت لا يفهم الكلام عن طريقه إلا المرسل والمتلقي شرط حدوث التقارب الجسماني لطبيعة الرسالة المنقولة بينهما وغالبا ما ترافق الوشوشات والهمسات السر في المعنى فالوشوشة والهمس علامة السر.

خطوة ، تصير البلابل عاشقة ،

في البعاد تصير البلابل أكثر عشقا لأغصانها[4]

---

[1]–نور الدين رايص، السيميائيات والتواصل، ص40.

[2]–مرثية الرجل الذي رأى، ص24.

[3]– حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص 269.

[4]– عراجين الحنين، ص 27.

وهنا علامة الصوت الطبيعي المتمثل في شدو البلبل فعشق البلابل يتجسد في تغريدها على الأغصان وكلما ابتعدت عن أغصانها ووكناتها زاد تغريدها وعذبت ألحانها.

ويقول:

(كي تفهم أبدا ببغام الأيل ..

وفسّر لغة الريح المرة

وأنهر سائلك المترف ..

حتى لا يخدش قدسية هذا الصمت

وتدفق في الأنهار الأخرى ملكا ..

تتخطفه الطير .. وغموض السمك الراجف ..

وأغمض عينيك حتى لا تغفو ..

كي تفهم هذا الخرير الأزلي ..)[1]

البغام هو صوت الأيل، ولغة الريح الصفير الذي يصاحبه الصخب، و(قدسية الصمت) تخالف كل ذلك، والتدفق في النهر هو الذي يحدث (الخرير) كصوت طبيعي، إنه يصمم صورة سمعية مليئة بالأصوات للتعبير عن الدفقة الشعورية المتضمنة في خطابه، كما يدمج معها صورة بصرية تآزر مقصده و" كثيرا ما تمتزج أنظمة العلامات السمعية مع أنظمة العلامات البصرية مما ينتج عنه تضافر المجهودين من أجل خدمة التواصل الناجح"[2] بين الشاعر والمخاطَب لفهم ماذا يقصد الشاعر بالخرير الأزلي.

3.3.2-العلامة اللمسية:

[1]- الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص 661.

[2]- نور الدين رايص، السيميائيات والتواصل، ص41.

العلامة اللمسية متعلقة بمنظومة العلاقات الإنسانية وتتدرج معها كذلك " الإحساسات اللمسية من الليونة والنعومة إلى الصلابة والخشونة... إضافة إلى الأحكام القيمية التي تحكم حضارتنا وتحدد سلوكنا اليوم بكثرة الموانع"[1]

يا مبدعا لمس الحجارة فانتمت للعاشقين

و عانق الخشاب فاخضرت على وهج الترقب و المنى ..

إنّي نذرت لك الهياكل و الشموع الباكيات إذا لمست قصيدتي[2]

لمس الحجارة يشعرنا بخشونة هذا السطح عادة، وهذه القصيدة المتعطشة لهذا اللمس تنتظر تغير حالها إلى الأحسن والأمثل، فجعل اللمس علامة على التغيير ووصف صاحب اللمسة بالمبدع يدل على ذلك المغزى.

ويقول كذلك:

لم تبق إلا كفك البيضاء تلمسني فأصنع من خيوط تمزقي

فرسا و معراجا و حلما ممكنا[3]

فوصف الكف بالبيضاء تعبير منه عن إمكانية هذه الكف في التغيير لما تحمل دلالة اليد البيضاء من معان كالطهارة والصفاء والنقاء والكرم، لأنه يبحث عن الارتقاء (معراجا) عن عام التشتت والتمزق الداخلي الذي يحيط به ويسكنه بحثا في تلك اللمسة عن حلم ممكن، فالاحتمال قائم في أن تتمكن العلامة اللمسية من إحداث التغيير الجوهري المنشود.

ويقول:

لا بلاد لنا غير هذي الحروف..

التي حين نلمسها.. نرتعد..[4]

---

[1]– نفسه، ص43.

[2]– عراجين الحنين، ص 09.

[3]– نفسه، ص 09.

[4]– الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص 619.

فاللمس بقوله هنا بمعنى نلمسها من خلال التعبير بها وصب ما تحتمله ذواتنا من معان عليها فنشعر بتناغم الحرف مع المعنى ونرتعش بارتعاشه.

4.3.2-العلامة الشمية:

ترتبط هذه العلامة بقدرة الإنسان على شم الروائح عن طريق حاسة الشم ثم يقوم بالتعبير عنها بـــ"إعطائها دلالة اجتماعية ثقافية خاصة، بحيث يتم تصنيف الروائح إلى رائحة طيبة ونتنة... وهكذا أخذت العطور وروائح الطعام وما إلى ذلك في اللعبة الاجتماعية العصرية"[1] من خلال الترويج والاستهلاك لمختلف المواد

ولم ينشق <<سعيد>> عطر << حيزيه !>>
ولم يسمع خطاها فوق جفن الدرب سابحة
ولم يرها تجوب الحي باسمة ..
كأنسام ربيعيه !.[2]

لم يجد ريحها بعد، وعلامة الشم هنا تحيل إلى الوجد الذي هو أحد مراتب المحبة إذ يكفي أن ينشق عطر حتى يستدل بهذا الفعل على حضورها، وارتباط الوجد ككلمة بفعل ايجاد الرائحة من خلال الشم من ذلك أيضا، وإن لم ينشق عطر (حيزية) فهذا علامة على عدم وجودها.

ويقول:

تسربت قطراته الخضراء فانفتحت
شبابيك الزنابق و ارتمت نشوى على صدر الحقول
(حديقة تأتي إلى عطر يفوق دلالها)
تأتيه متعبة فيأخذها بعيدا .. لا نراها
إنما الأنسام دلت أنها كانت هنا[3]

---

[1]- نور الدين رايص، السيميائيات والتواصل، ص43-44.

[2]-أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص53.

[3]- عراجين الحنين، ص 09.

الأنسام أو عطور الحديقة هي التي دلت على وجود الحديقة من خلال هذه العلامة الشمية(العطر)

ويضفي الشاعر في هذا المقطع حركية لهذا العطر بواسطة دوال الكلمات(تسربت، شبابيك، نشوى، تأتي) ليقرب المشهد في تمثله للحديقة وهي في العالم الحقيقي حيز مكاني منتظم في ذاته ضمن قوانين الطبيعة، ولذلك يهدف الشاعر إلى تشكيل علاقة مشابهة بين العالم الطبيعي بقوانينه وعالم الإنسان (عالمه الذاتي) بالوسائل العلاماتية غير اللغوية التي هدفها صنع التواصل وتقوي التلاقي بين ما هو طبيعي وما هو إنساني.

5.3.2-العلامة الذوقية:

هي علامة مرتبطة بحاسة الذوق و " إحساسات اللذة الذوقية مهمة في حال التواصل الإنساني، وقد اصطبغت بصبغة ثقافية ذات أبعاد معينة عند أمم بعينها"[1]، والذوق يتعلق بالمشاعر فالمرارة مثلا ترتبط بالحزن والحلاوة ترتبط بالسرور .

يقول الشاعر الأخضر:

لعينيك في البعد طعم الفجيعة[2]

وطعم الفجيعة مرّ كما يعبر عنه مجتمعنا، وذلك ناتج عن تغير في جسم الإنسان في حالة الحزن إذ يصبح مذاق الطعام مرّا حتى وإن كان ذا طبيعة حلوة، لقد استعان بالذوق في وصف الشعور بالبعاد، وبذلك اتخذ علامة المرارة في الطعم مرجعا لكل حزن وشعور بالكآبة والوحدة.

ويقول الشاعر في موضع آخر:

ذقت الشواطئ تستجلي ملوحتها

[1]- نور الدين رايص، السيميائيات والتواصل، ص44.

[2]- مرثية الرجل الذي رأى، ص76.

والموج يحفر فوق الروح خلجانا[1]

وملوحة الشطآن ليست أصلية إنما تداخل المكان مع المصدر الأصلي للملوحة(الأمواج) هو ما جعلها مالحة ويصب مقصد الشاعر في هذه الصورة عن ترك الأصل في الأمر واتباع الشيء الثانوي فالنتيجة في الأصل أصلح له من النتيجة من الشيء الثانوي .

ويقول:

كم شربنا معا قهوة مرة.. والشوارع خالية..[2]

وهنا التقاط لذكرى مرت بالشاعر في صورة صديقين في مقهى يتناولان قهوة مرة كمرارة الشعور بالوحدة (الشوارع الخالية) يحدد علة اختيار الشاعر لهذه العلامة الذوقية بالذات فغياب الحلاوة بغياب الجماهير التي تملأ الشوارع بالحركة والحيوية.

[1]– حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص 290.

[2]– الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص 616.

خلاصة:

تناولنا في هذا الفصل الموسوم بـــ" آليات التواصل في شعر الأخضر فلوس" أهم المظاهر اللغوية التي تشكلت في الخطاب الشعري للشاعر الجزائري الأخضر فلوس من خلال منظور تداولي فاستعمل الإخبار وبرز الإعلام كفعل يوصل الخطاب للمتلقي في صورة النصح أو الإرشاد أو غير ذلك، واستعمل التخاطب من خلال تقنيات هدفها الإفهام، وأهم هذه التقنيات التي يعتمد عليها فعل التخاطب في الشعر الحوار بشقيه الداخلي والخارجي وكذلك الحجاج بين توجيهي وتقويمي. وكذلك استخدم الإقناع بوسائل عديدة انطلقت من المجاز بوصف الشعر قائما عليه وكذلك الإستعارة التي لا تكاد تنفصل عن الشعر، إضافة إلى الأقيسة الخطابية كالتعارض والتضاد والتقسيم والتفصيل كتقنيات حجاجية تدعم المسار الإقناعي للخطاب الشعري. أما الآلية الإنجازية فقد برزت بأفعال الكلام لتوضيح صور التواصل في الخطاب الشعري، وبالنسبة للآلية المقامية فقد بينت تأثير السياق في الخطاب الشعري وضرورة مراعاة تطابق الخطاب مع مقتضى الحال وكذلك أبرزت أهمية المخاطب وضرورة معرفة إمكانياته الثقافية ليتناسب الخطاب مع حالته، والآلية الفنية في شعره تمثلت في استخدام التشخيص والتجسيم للكشف عن الجانب التخييلي للشاعر ومقدرته على إضفاء لمسات جمالية على الصور الشعرية التي يقوم بصياغتها .

كما تناولنا أهم المظاهر غير اللغوية في شعره من خلال منظور سيميائي وبدأنا بالتشكيل الإيقاعي ومدى أهمية الوزن ودوره في صناعة التناغم والانسجام ، وإبراز سمات المغايرة والاختلاف في شعر الأخضر فلوس من خلال ظاهرة المزج بين الأوزان والأشكال ورأينا

كيف يؤثر التشكيل البصري على المعنى الذي يحتمله النص ، إضافة إلى ما يحمله من دلالة على الجدة وارتباطه بالحداثة والثورة على السائد والموروث، وكذلك رأينا مدى أهمية الشكل الخارجي للمدونات من أغلفة وصور وألوان ودورها في استكناه معاني النصوص المرتبطة بها بوصفها العتبات الأولى قبل الولوج للنصوص الشعرية، وكذلك لمسنا تأثير العلامات غير اللغوية على الصورة الشعرية وعلى المعنى من خلال تقوية الإشارة والدلالة وصناعة التمثلات المختلفة عند المتلقي وذلك من خلال الأنظمة الحسية السمعية والبصرية والشمية واللمسية والذوقية.

الفصل الثالث:

أنساق التواصل في شعر الأخضر فلوس

مدخل:

تعد الأنساق التواصلية في الشعر العربي المعاصر أهم المنابع التي يقوم عليها النقد الجديد، فهي تشكل بعناصرها اللغوية وغير اللغوية التصور المجمل للنص الشعري المعاصر خاصة الحداثي منه، لذلك فإنه من المنطقي أن نلج إلى هذه الأنساق فنتوسلها لبلوغ فهم أوضح للنص ومعانيه ومقاصده وظروفه وسياقاته، فهب أننا مثلا نسعى إلى تأويل نص شعري مع تجاوزنا لكل السياقات والظروف التي تشكلت به وشكّلته، كيف يكون تأويلنا قريبا إلى الحقيقة وإلى أي درجة؟ إنّ النص الشعري المعاصر لا يحتاج إلى معرفة الوزن والقافية فحسب ، إنما يبحث عن كل ما انتظم في هذا النص وأطره تشكيلا وتدليلا.

ويمكننا القول عموما أنّ" أنساق القصيدة العربية، هي علامات أو إشارات قادرة على نقل رسائل أو معان أو أفكار يمكن فهمها واستيعابها؛ لأنها تعبر من خلال نظامها الخاص عن إشكاليات معرفية وثقافية أتتها من روافد مختلفة"[1] بغض النظر عن السياق الزمني أو الإديولوجي أو الاجتماعي ، وهذا باعتبار مسار تلك الأنساق ذا طبيعة دينامية متطورة حسب الظروف التي تحدده والمراحل الثقافية التي تؤثر فيه وتترك أثرها الذي يميزها عن غيرها، وكذلك باعتبار أنه" لا يمكن للخطاب أو النص أن يتأسس إلا على أنساق معينة، ذهنية أو نسقية، فالنسق شرط ضروري لإخراج فعل الإنسان الثقافي إلى حيز الوجود... ومن المسلم به أنّ الأنساق الشعرية المعروفة؛ هي تعبير عن علاقات إنسانية ثقافية موروثة مسبقا"[2] وهذه الأنساق بمثابة أوعية يقوم الشعراء بالاغتراف منها كل على قدر حاجته للتعبير بها عن الذات والهويّة والوجود، فهذه الأنساق الشعرية – كما ذكرنا آنفا– لا يمكن أن تزّاور عن فعل الإنسان الثقافي الذي يريد الشاعر إخراجه في نصوصه إلى عالم المتلقين الوسيع، وبهذا يمكننا القول أنه ليس الخطاب الشعري محض أوزان شعرية خليلية أو قواعد نحوية جامدة أو شكل بصري منتظم بل هو أوسع وأشمل ويحتوي الكثير من النظم والعناصر ذات الأهمية البالغة التي تمكن المتلقي من

[1]– عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص145.

[2]– نفسه، ص153–154.

التأويل والفهم الواعي للنص الإبداعي الشعري ، وغاية المتلقي إدراك الفهم الصحيح للنص، وبلوغ التأويل الدقيق له من خلال وسائل وأدوات القراءة المعروفة، وفي هذا الصدد تقول الناقد آمنة بلعلى:

"ليس الخطاب الشعري سيرورة تواصل فحسب تكونها مجموعة من العناصر هي سلسلة من الملفوظات السياقية والتلفظية والقصدية، كما أنه ليس مضمرات أفعال كلامية وملفوظات حجاجية، بل هو مسار توليدي يتشكل وفق قوانين"[1]، أي أن النص الشعري مستمر في التغاير حسب الظروف المستجدة التي تحيط به وبقائله، ومن هذه الظروف ما يأتي بشكل سريع ليفتجأ الشاعر بها، ليبحث عن تشكيل وتركيب جديد يتلاءم مع الظرف الجديد، وهكذا هو يستحدث طريقة ما ليبقي النص الشعري مطواعا لكل مستجد، مقداما على كل تجربة .

والحديث عن الأنساق التواصلية التي تتناغم مع بعضها في المتن الشعري يقودنا- حتما- إلى ضرورة الانتباه إلى أن هذه الأنساق منها ما هو لغوي وغير لغوي، وهذا الأمر بالغ الأهمية إذ أن مدار معظم الدراسات اليوم حوّل ما هو لغوي وغير لغوي إلى انطلاقة أساسية نحو فهم النص الشعري وإدراك خباياه وجوانبه التي ظلت بعيدة عن التناول؛ لذلك رأينا أن ندرس هذه الأنساق في النص الشعري للشاعر" الأخضر فلوس" لنحقق فهما أعمق للنص من خلال عناصر لغوية وغير لغوية.

1 – أنساق لغوية:

ما من شاعر عربي إلا وله تقاليد في كتابة نصه، وهذه التقاليد في أغلبها مشتركة بين الشعراء حسب السياقات الزمانية والمكانية ، وحسب الظروف والأحداث وكذلك البيئات، وما ميّز فترة الشاعر "الأخضر فلوس" أنها مليئة بالتقلبات الفكرية والثقافية والهويّاتية والسياسية، ما جعل ذلك يتجلى في نصوصه الشعرية من خلال اختياره لأنساق معينة توضح وجهة نظره في الحياة والعالم وتعلي صوته ليصدح بما يشعر به في عالم كثير التحول والتغير، وقد وقفنا على

[1]– آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق، دار النهضة العربية، بيروت–لبنان، ط1، 2013، ص158.

أنساق لغوية مهمة برزت في أسلوبه الشعري وميزته عن غيره تمييزا، حتى ارتبطت بعض الأساليب اللغوية والتعبيرية باسمه من ناحية تشكيله وتصويره لعناصر من الحياة والتاريخ بشكل مختلف.

ومن الأنساق اللغوية التي استخدمها " الأخضر فلوس" نذكر: التناص والمناص، والتكرار والوصل والفصل، وهي أنساق لغوية في غاية الأهمية يمكننا أن نقرأ بها نصوص الشاعر ونستكشف البعد التعبيري فيها.

1.1 - التناص:

يدرك المتتبع لظاهرة التناص مدى تعالق النصوص وتقاطعها مع النص الكلي محل الدراسة والرابط بين النص والمتناص معه، "لذلك سيتركز الاهتمام على البحث في درجة التعالقات والتحويلات ووظيفتها، خاصة على صعيد إنتاج الدلالة"[1]، دون إزاحة الذات المنتجة للنص في الشكل الكلي له لاعتبارها تشكلا متضمنا في نسيجه .

تعرفه جوليا كرستيفا في التعريف التالي:" تبادل للنصوص ، أي أنه تداخل لها. ففي فضاء نص ما تتقاطع وتنعزل كثير من العبارات المأخوذة من نصوص أخرى"[2]، وهي هنا قد أشارت إلى الانتاجية عن طريق عمليات التبادل أو التداخل باستخراج عبارات عديدة من نصوص مختلفة وخلق فضاء نصي جديد.

وتتعدد الآراء في هذا الاتجاه بغض النظر عن الجدل المنبثق من التساؤل هل هو- أي التناص- آلية إنتاج أو تلق، فهذه الآراء تتفق في الأخير أن هذا النص الذي حدثت فيه الظاهرة التناصية مختلف مغاير لتلك النصوص.

ويفصل خليل موسى في حديثه عن التناص فيقول:"هو تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكيلاً وظيفياً بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص . ويقوم التناص

---

[1]- محمد بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص35.

[2]Julia Kkristeva,Sémantiqué : recherche pour sémanalyse, Ed. Seuil , 1969 . p52. نقلا عن: محمدجودات، تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد-الأردن،ط1،2011،ص13.

بعمليات إجرائية مختلفة، كالاستدعاء القصدي أو اللاقصدي، والتغايري، والامتصاص الإسفنجي الموظف، والتداخل، والتحويل وهو أهم عمليات التناص والاندماج في النص المتناص"[1]، وهذه المظاهر الإجرائية في التناص هي التي تجعله منه نسقا مولدا لنصوص أخرى دون النظر إلى المؤلف لأن النص الجديد بدوه يصبح داخل هذه الدورة الانتاجية مع تداخل الأجناس الأدبية المختلفة ليصبح تفسير النص بالنص هو الطريقة المثلى للفهم والتأويل.

لقد فرض مفهوم التناص استراتيجيات جديدة أعادت رسم مستقبل الدراسات الأدبية، إذ انفتحت على مناطق بحث واستكشاف جديدة"[2] وهكذا تتضح أهمية هذا النسق في إنماء حركية التواصل بين المؤلف والنص الجديد من جهة وبين المؤلف والنصوص السابقة من جهة ثانية، وكذلك بين المؤلف والمتلقي من جهة ثالثة.

1.1.1-التناص الديني:

من المصادر الأساسية التي يستغل الشاعر حيوية نصوصها ووفرة صورها ومعانيها وتراكيبها هي الدين بمختلف ظواهره ، فالشاعر يسعى إلى هذا الركن المهم في حياة الإنسان ووجوده ليصيغ نصا تتداخل معه تلك الظواهر التي انتقاها لينتج شكلا جديدا ويوسع من دائرة تواصله مع المتلقي ومع النص الديني، متخذا في ذلك التناص الديني وسيلة للتواصل، والتناص الديني"هو توظيف الشاعر للنصوص الدينية في نصوصه بتشكيل وصياغة جديدين مع الاحتفاظ بالفكرة الأصل للنص الذي رفع إليه التناص، ويكون هذا عبر الاقتباس والتضمين بمستويات وأنواع متعددة[3]

والمتمعن في نصوص الشاعر الجزائري "الأخضر فلوس" قراءة وبحثا يلاحظ تناصاته الكثيرة مع القرآن الكريم وأقول تناصات كثيرة كوصف لظاهرة في شعره طافحةٍ، إذ لا نكاد نمر على قصيدة من قصائده إلا ونلتقي بكلمة أو عبارة تدلنا إلى قصة قرآنية أو إلى آية من آيات الذكر الحكيم" ويعني التناص مع القرآن الكريم استدعاء دواله ومدلولاته، و التفاعل معها،

[1] – خليل موسى، التناص والأجناس في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، ع305،1996،ص82.

[2]– محمد بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، ص35.

[3]– محمود جمعة، المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي، دار نون، العراق، د.ط، 2017، ص 38.

وإعادة تحويلها في نص معطى، حتى تغدو جزءا من مكوناته وشبكته الدلالية والنحوية، فتكتمل الدلالة بين النصين ويغدوان نصا واحد" [1] في ثوب حداثي- إذا تكلمنا عن اتجاه الشاعر- متعلق بالتراث، متمسك بالثابت غير رافض للمتحول على خلاف نهج آدونيس.

وأول ما نقف عليه من تناصات هو نهمه الكبير للأخذ من قصص الأنبياء لغناها بالدلالات، ولمستواها التعبيري والنحوي الذي أعجز البيان واللسان ، يقول في نص "انفراد" من ديوان عراجين الحنين:

قد آنس الآن نارا على الجبل الأطلسي

وقيل له اخلع حذاءك

وادن لكي تقبس النار

تغسل عار الذين يطوفون بالعجل في نشوة و افتنان

وداهمه البرد و العرق المتفصد

أثقله الصمت حتى رأى جمرة

تتراقص فوق ارتعاش البنان

أشار إلى النخل فانتصبت قامة من ضياء

أشار إلى صخرة بعصاه (لقد عرف الناس موردهم)

واستدار إلى أهله حاملا قبسا و كتاب أغان

ورف على مسمعيه جناح الملاك :

(إذا سقط القلب في المنتصف

وراءك صف

سيرمي بأيامه للهيب

و يشعل ناره في المنعطف

إليك العصا فاضرب البحر

[1]-عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص90-91.

هذا الذي لا يبدل زرقته المستباحة ـــــ حتى يجف

و فجّر عيونك –كي يشرب الناس من صخرة و اغترف) [1]

تحدث في هذا المقطع الشعري الكثير من التناصات مع آيات متفرقة في سور عدة ففي البداية يستعمل عبارة (آنست نارا) وهذا تناص مع حكاية النبي موسى عليه السلام التي وردت في قوله تعالى: {**وهل أتاك حديث موسى *إذ رأى نارا فقال لأهله امكثوا إني آنست نارا لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النّار هدى فلما أتاها نودي يا موسى * إني أنا ربك فاخلع نعليك إنّك بالواد المقدس طوى** } [طه: 09-12]، وقد استعار الضوء الصادر عن النار المتمثل في القبس من الآية ليطابق معنى الأول الثاني في معنى الاهتداء بعد العمه في الظلمات، فيخلق مكانا جديدا لاقتباس النور هو جبل الأطلسي بدل (طوى) ، هذا الجبل الذي بدد ظلمة الطغاة المغتصبين لخيرات الغرب الإسلامي وكان مصدرا للإلهام كما كان جبل الطور مصدرا للوحي فعظم المكان الجديد مستندا إلى عظمة المكان المتناص به، ويواصل تناصه عندما يتحدث قصة العجل الذي صنعه السامري من الحلي وكيف أضل به قوم موسى، حيث أخذه من قوله تعالى: {**فأخرج لهم عجلا جسدا له خوار فقالوا هذا إلهكم وإله موسى فنسي**}[طه:88] ، (تغسل عار الذين يطوفون بالعجل) هذا العجل الذي هو رمز الضلالة وخلاف الاهتداء في نص الشاعر ،ومن مظاهر الافتتان بزيف حضارة الآخر الذي مثله بالعجل ، ومثل قومه بقوم موسى الذين غرهم الخوار ولمعان الذهب الذي خطف أبصارهم وأحلامهم معها، واستمر مع الآيات تناصا فلخص مشهدا من قصة النبي موسى مع بنات شعيب التي في الآيتين من قوله عز وجل:{**ولما ورد ماء مدين وجد عليه أمة من الناس يسقون ووجد من دونهم امرأتين تذودان قال ما خطبكما قالتا لا نسقي حتى يصدر الرعاء وأبونا شيخ كبير. فسقى لهما ثم تولى إلى الظل فقال رب إني لما أنزلت إلي من خير فقير**}[القصص:23-24]، وتجسد ذلك المشهد التناصي في قول الشاعر(لقد عرف الناس موردهم) مع الإشارة للعصا التي هي رمز القوة عند الشاعر فهي التي أرجعت الناس إلى الحق بقوة حضورها المعنوي، وفي سبيل التعبير عن النجاة يستمر في الأخذ من قصة النبي موسى –صلى الله عليه وسلم- وهذه

[1]- عراجين الحنين، ص 48.

المرة مع قصة فرعون ومعجزة شق البحر بالعصا من قوله تعالى:{**فأوحينا إلى موسى أن اضرب بعصاك البحر فانفلق فكان كل فرق كالطود العظيم**}[الشعراء:63] ، وهو يستخدم هذه القصة لتبديد فكرة العجز عن التغيير من أذهان ألفت الخضوع حتى ظنت أنه الحق ثم يختم المقطع والقصيدة بالتناص مع آية أخرى هي قوله تعالى : {**وإذ استسقى موسى لقومه فقلنا اضرب بعصاك الحجر فانفجرت منه اثنتا عشرة عينا قد علم كل أناس مشربهم كلوا واشربوا من رزق الله ولا تعثوا في الأرض مفسدين**}[البقرة:60] ، ويدعو هنا بالصدع بالحق (فجر عيونك) ونشر الوعي للناس كي يتبدد هذا الخوف الذي نتج عن هيمنة الآخر في صورة (كي يشرب الناس)، والعودة إلى الطريق الصحيح لهذه الأمة الذي تصورها في المخاطَب(واغترف) ، إنّ هذا المقطع أوضح شدة تغلغل النص القرآني في آليات و طرائق تعبير الشاعر عن الوقائع التي يعيشها ومجتمعه، وهدف الأخير في التأثير به على المتلقين بتنويع المتناصات بها من الآيات من مختلف السور.

ومن التناصات التي وظّفها في شعره بحثا عن العمق الموضوعي والبعد الفني ما ظهر في قوله:

سأبدأ الرحلة الأخرى على عجل

من مقلتيها بلا لوح و لا دسر[1]

استدعى الأخضر فلوس في هذا البيت قصة النبي نوح- عليه السلام- من خلال الإشارة إلى قوله جل وعلا:{**وحملناه على ذات ألواح ودسر**}[القمر:13] ، وهذا كي يبني عليها معنى جديدا في نصه ، ففي قصة نوح –عليه السلام- كانت السفينة التي تتركب من الألواح وتجمعها الدسر(المسامير) سببا لراكبيها في النجاة من الطوفان العظيم، أما عند الشاعر فقد جعل هذا المعنى معكوسا إذ فضّل المجازفة في الإبحار في عيني حبيبته دون سفينة تحديا منه (بلا لوح ولا دسر) كي يستخرج من ملكوته تلخيصا لكل شيء يدور حول الفراق المرتب لذلك كان (على عجل) يتدارك ما ألم به، لذلك اختار النص القرآني ؛ لأنه رأى فيه القول الجامع الذي يتجلى في عبارتين وبه يضمن الفعالية المطلوبة للتأثير على المتلقي.

[1]–حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص 277.

ويقول في موضع آخر ومع قصة قرآنية أخرى:

نسوة في المدينة قطعن أيديهن و لم يلتفت

ثم علقن أحزانهن على قلبه،

فبكى في السكات لهن.. ولم يلتفت[1]

ودلالة النص هنا واضحة هي إعجاب النسوة بالفتى ومدى ولههنّ به في إشارة إلى قوله تعالى: **{ فلما رأينه أكبرنه وقطّعن أيديهنّ وقلنا حاشا لله ما هذا بشرا إن هذا إلاّ ملك كريمٌ}** [يوسف:31]، وقصة يوسف عليه السلام أكثر القصص القرآنية إلهاما للشعراء خاصة عند الإحساس بالظلم والإقصاء من طرف المحب، لذلك تصاخبت التناصات حولها وكثرت لتوفرها على تلك الأبعاد التي تتحدث عن مكر النساء في سبيل الحصول على مرادهن، فالنفي في عبارة(لم يلتفت) يوضح ممانعة من طرف الفتى وتكرارها جاء توكيدا على ثبات تلك الممانعة الحاصلة.

ويقول في بيت من قصيدة" قبلة للشمس الإيرانية":

الله اكبر في الآفاق طائرة

قد أرسل الله للأفيال أطيارا[2]

تمثل قصة أبرهة الأشرم التي تسمى بحكاية أصحاب الفيل، وخص بالذكر الطير الأبابيل التي وردت في قوله تعالى : **{وأرسل عليهم طيرا أبابيل}** [الفيل:03] ، ليجسدها في نصه معنى جديدا عندما وصف الثورة الإيرانية بالحق وكل من نهض ضدها هو الباطل وسيهزم كما هزم أبرهة ، فإيران في نظره أصبحت هي الكعبة والدول التي تريد القضاء على ثورتها هي الأفيال .

وفي تناص آخر يقول:

أستعيد النبوءة:

هذي يدي تصنع الطين في..

على هيئة الطير..

---

[1]– مرثية الرجل الذي رأى، ص82.

[2]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص83.

ثم عيونك-في البعد- تملأه بهجة

فيغني على أول الغصن ملتهبا بالحنين[1]

يمتد فضاء التناص الديني هنا إلى إحدى معجزات النبي عيسى – عيه السلام- المتمثلة في النفخ في الطين ليصير طيرا والذي هو من قوله تعالى{ **ورسولا إلى بني إسرائيل أني قد جئتكم بآية من ربّكم أني أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه فيكون طيرا بإذن الله**}[آل عمران:49]، فقد كانت هذه المعجزة لإقناع المكذبين المشككين في نبوة المسيح – عليه السلام- وأعلن الشاعر في نصه استعادة النبوة بأخذ هذه المعجزة شكلا مع إعادة صياغتها فهو من صنع من الطين طيرا وعيون محبوبته قامت بالنفخ فيه لتملأه بهجة فصار يغرد تعبيرا عن الحنين المختزل في تلك العيون. لقد أوضح النص الديني هنا علاقة الشاعر بالنص السماوي وتمثله بمشاهد منه عبر صياغات ومعالجات جديدة لحالات ومشاكل ليست بالطارئة على الحياة والوجود، فضلا عن كون القرآن الكريم هو المثل الأعلى لكل الكتاب والشعراء "[2]خاصة إذا وجدنا سورة منه تسمى سورة الشعراء.

2.1.1- التناص الأدبي:

يعد التناص مع التراث الأدبي وسيلة تواصل مهمة تبرز ارتباط الشاعر بموروثه وبقيمه الأدبية الراسخة رغم نداءات البعض لترك هذا التراث وبالأحرى الانسلاخ منه والاندماج في الحداثة حتى لو كلف ذلك المثقف هويّته ، والحقيقة أنّ هذا النداء يجهل كنه التراث الأدبي أو يرفض انتشاره في جسد الثقافة خاصة بالنسبة للشعر،" فالتراث الأدبي، بهذا الشكل، ذاكرة معرفية، تحوّل الشعر من مجرد نص بالمفهوم البنيوي المحايث إلى خطاب ثقافي، أو نظام اجتماعي في حالة فعل وتفاعل، ومنه تجد الذات الشاعرة تحررها ويقينها، من خلال هذا التذاوت الذي يخلقه التناص"[3]

---

[1]-المصدر السابق نفسه، ص 29.

[2]-محمود جمعة، المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي، دار نون، العراق، د.ط، 2017، ص 42.

[3]- آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2014، ص304

وتجدد أبنية فنية تظهر في إنتاجها الأدبي، ما يجعل المعتمد على التراث كوسيعة تنصهر فيها مختلف المعارف مرتاحا حيث" يقف تراث ضخم من الشعر والنثر وراء الشاعر العربي ، ينسل منه ما يشاء، وما يلائم تطلعاته، ورؤياه الفنية، ولا يمر بعصر أدبي إلا ويفيد منه، منذ الجاهلية حتى العصر الحديث"[1] ، فها هو "الأخضر" يختار من نصوص الشعراء الجاهليين نص طرفة بن العبد يقول طرفة:

يا لك من قبّرة بمعمر خلا لك الجو فبيضي واصفري

قد رفع الفخ فما تحذري؟ ونقّري ما شئت أن تنقري[2]

وقد أصبحت هذه الأبيات لطرفة تطلق على كل ذي سطوة متمكن في أمره فلا تجد طريقة سوى الاعتراف له على مضض بتلك السطوة.

أما الأخضر فيقول في قصيدة " البومة" :

« خلا لك الجو فبيضي – (وانعقي) »

لم نستطع..

لأننا ننصب في دروبنا شباك !

و أنت بيننا ترفرفين في الظلام

و مرت الأيام ... والأعوام

ولم نزل ندير أعيننا تخون بعضها

رمداء .. لا تراك![3]

والجلي أن الأخضر يتحسر على زمن كانت للغرب– المتمثل في البومة– بطشته على الأمة مفرقة للشمل مقطعة للأوصال حتى تمكن من الجميع، ولكلمة خلا لك الجو بالغ الدلالة في

---

[1]– حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث –البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة، عمان–الأردن، ط1، 2009، ص57.

[2]–طرفة بن العبد، الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط3، 2002، ص49.

[3]– حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص 189–190.

ذلك، وإذا نظرنا المثل السائر الذي انجر على أبيات طرفة نجده يصب في واقعنا تماما إذ يضرب المثل في "الحاجة يتمكن منها صاحبها"[1]، فحالنا بأياد الغرب بنفوذه في العمق العربي كحال طرفة مع القنابر وقد أكلت الحَبّ بعد أن نقض أفخاخه.

ومن بين التناصات الأدبية المهمة في شعر الأخضر فلوس ما أورده في قصيدة" هوامش على بيت المتنبي" في حوار تخيله مع الشاعر ، وبيت المتنبي من أكثر الأبيات في التراث الأدبي التي تماست معه نصوص الكثير من الشعراء لبراعة تصويره ولكونه جامعا لعدة معان من شجاعة وفروسية وشاعرية فهو يقول:

الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم[2]

يأتي "الأخضر" فيفكك هذا البيت على طول القصيدة فجعل لكل صورة هامشا يحاول أن يجسدها في شكل جديد فيبدأ بالخيل:

الخيل تنام على
كفن الثلج الملقى فوق كلمات
الفارس يبني إسطبلا وسط الساحة
يا قضبان أعيني صوتا
يحمل آلاف الرايات[3]

إنه يسلط النظر إلى تحول الزمان حيث عطّلت الخيل عن مجدها القديم فهي خاملة جامدة بفعل (كفن الثلج) الذي يدل على الجمود، وحتى الفارس ينشغل عن الخيل ببناء الإسطبل الذي يقلل من حركة الخيل فيزيد من جموده، ويُأسر المجد في الماضي مع تلك الرايات التي كانت تعلى في كل مصر على ضبح العاديات وقدحهن.

---

[1]– أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني، مجمع الأمثال، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت–لبنان، د.ط، 2004، ج1 ص239.

[2]– ينظر: أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، د.ط، 1983، ص 332.

[3]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص25.

ثم الليل:

اللّيل صديق العمر ... عرفناه
قبيل غروب الشمس فمدّ لنا
أوراق الخوف السّاكن فينا منذ زمان[1]

أما الليل فهو باق كما هو برهبته الأزلية وبعثه للخوف مع ثوب السواد فهو معتاد كالصديق الذي نلقاه كل يوم.

وكمشتمل للأولين:

البيداء الحبلى بالأنغام .. و بالأغلال
كانت تتنفّس من نسخ التاريخ .. و تعطيه
من واحتها نخلا .. وغلال !.[2]

إنها البيداء ثابتة المعالم تبدو شحيحة لكنها مستمرة في العطاء للأزل، ومادامت حبلى ستأتي الأفراح يوم أن تضع تلك الأنغام رغم تعثرها بالقيود.

ثمّ بعدها :

السيف ... الرمح قد انتحرا
و تضيع معاني الأشياء !.[3]

في هذا الزمان صار السيف والرمح رمزان للزينة لا للحرب والتطاحن، ضاعت تلك المعاني التي كانت تهتز لها الأبدان وتصطخب في الخطابات الشعرية قديما بالتبجيل والعناية، إنهما اليوم معطلتان عن معانيهما كما تتعطل الآلات فتهمل وتلقى إلى الهامش.

---

[1]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص26.

[2]– نفسه، ص26.

[3]– نفسه، ص27.

وآخرها:

القرطاس .. القلم المتوهّج في قلب المأساة
بتوسّد أضلعه[1]

لم يبق في هذا الزمان غير الشعر و أدواته (القرطاس، القلم المتوهج) التي تخرّجه نصا في زمن متقلب كثيرا غير ثابت، وقد اشتكى من زمن يكرس الرداءة فأصبح كل من سولت نفسه بسجع يسمى شاعرا وتجلى هذا في صورة القلم المنفرد في قلب المأساة.

كما نجد في نصوص "الأخضر فلوس" تناصا مع الموشح الشهير:

جادك الغيث إذا الغيث هما يا زمان الوصل بالأندلس

لم يكن وصلك إلا حلما في الكرى أو خلسة المختلس[2]

فتارة يكون التناص مرتبطا بالقافية كما في قوله:

نغمة تغفو على صدر الدما حددت ميتتها في العرس

قد تدلت في سمائي أنجما مطفآت كعيون الحرس

كلما أدنيتها ازددت ظما وتلاشت مثل حلم أخرس

وإذا أغمضت عيني جثما وتناهى في ثنايا الغلس[3]

وتارة تناص حرفي يحيل على الأصل :

(جادك الغيث)و يكفيني الظما

---

[1]–المصدر السابق نفسه، ص28.

2– ينظر: أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت–لبنان، د.ط، 1968، ج07، ص11.

[3]–الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص 691.

يا شعاعا شق قلب الأبد

موغل في البعد.. يدنو كلما

أغمض الليل عيون البلد

ليته تأتي بما في كفه

من لهيب.. و خرير معشب[1]

فابتدأ بـــــ (جادك الغيث) وقد جعل القوسين علامة اقتباس حرفي ليؤكد وقوع العبارة في نص سابق تحيل إلى الموشح الأندلسي الشهير وعكس الشاعر مبناه إذ غدا فيه صورة للتضحية والمعاناة (ويكفيني الظما) بدل الفرحة والبشرى، إنه تناص وتواصل مع الزمن، زمن الوصل بالأندلس حضارة وثقافة وتاريخا وشرفا تليدا لهذه الأمة وحنينا للأندلس المكان نقل صورته في صورة المشوق المبعد عن حبيبه.

كما ننتبه إلى تناص مع شخصية أدبية معاصرة وتعتبر على رأس الريادة في اتجاه الشكل الجديد للقصيدة العربية، إنه بدر شاكر السياب صاحب " هل كان حبا" وأستاذ نازك الملائكة داعية الشعر الحر كما تسميه، يتذكره في المقطع التالي من خلال تصوير معاناته وآلامه فيصف صبره معنونا القصيدة بـــ" صفحة ضائعة من سفر أيوب إشارة إلى عظيم البلاء النازل على السيّاب وعظيم صبر الأخير فيقول وقد اقتبس شيئا من شعره:

فيرد آهاتي صداه

« منطرحا أصيح أنهش الحجار

أريد أن أموت يا إله »

فرت من العنين أطيار الهوى[2]

وهذا المقطع للشاعر السياب من قصيدة طويلة مشهورة عنوانها "أمام باب الله"[3]، عبر من خلالها بدر شاكر السيّاب عن معاناته مع المرض.

---

[1]–مرثية الرجل الذي رأى، ص 47.

[2]– حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص 209–210.

[3]–ينظر: بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت–لبنان، مج 2، د.ط، 2016، ص226.

وفي تناص مع التراث الشعبي نجد قول الشاعر:

نوافذ الشرق مازالت منكسة!

تنام تحت صواري الليل.. والسفن!

تشك في الهمس.. أن تبكي الرياح به،،

و ليس تسمع نبض الأرض في غسق!

كأنها لم تكن سيفا،،لذي يزن[1]

يتحسر على ما آلت إليه العروبة وأوطانها وينطلق من الأجواء المشحونة مستخدما أثرا من السيرة الشعبية العربية للملك سيف بن ذي يزن التي بنيت " على مبدأ رئيس وهو نشر التوحيد في المدن التي يفتحها أو يمر عليها تمهيدا لظهور النبي محمد [صلى الله عليه وسلم] ورسالته الكريمة" [2]

ففتح بمبدإه الكثير من الأمصار و أسس مملكة عظيمة ، ومقصد الشاعر أن العمل الجبار الذي قام به الأسلاف قوبل اليوم بالانتكاس ونكران الماضي ونسيانه تجسد ذلك في النص من خلال عبارات النوم والشك وعدم سماع النبض.

3.1.1-التناص الأسطوري:

التناص الأسطوري ظاهرة في الشعر الحداثي ودوره الأساسي إقناع القارئ المعاصر بجدة النص واكتنازه بالمعاني والمدلولات المتشعبة ، فهو إذا من بين الضرورات الفنية والتقنية التي يتطلبها النص المعاصر كي يصل إلى تطلعات هذا القارئ الذي توسعت دائرة معارفه فأصبح ينبذ السائد والمعتاد. والأسطورة حسب نبيلة إبراهيم "وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يضفي على تجربته طابعا فكريا، وأن يخلع على حقائق الحياة العادية معنى فلسفيا.. وبدون هذه الصورة الأسطورية تكون التجربة مشوهة، كما أنها تقتصر على كونها مجرد ظاهرة. ولا

[1]- مرثية الرجل الذي رأى، ص 89.

[2]- صفاء ذياب، تمثلات العجيب في السيرة الشعبية العربية، دار صفحات، سوريا، ط1، 2015، ص31.

تكون للأسطورة قيمة إلا إذا كانت مكتملة"[1] ومن خلال هذا التعريف نستنتج أن عمل الشاعر المعاصر على نصه بوساطة الأسطورة هو نفسه عمل سلفه وأضاف عليها عناصر الخلق الفني لتجديد مدلولاتها وسيرورتها في عالم النص الشعري. وقد دأب الشاعر على " استدعاء الرموز الأسطورية المتمثلة بالآلهة والشخصيات، ومنحها مجالا في تأدية المعنى عبر التعبير عن فكرة معينة وبحسب الاستدعاء ومستواه"[2] والشاعر الأخضر فلوس أكثر ما ينهل من الأسطورة في نصوصه فنجده " ينتقل عبر برزخ الثقافة نحو الموروث، ليعمق بنية نصه الدلالية، ويثري مرجعياته الفنية، لذلك استثمر العديد من الرموز الأسطورية"[3] ليخضلّ شعره بطابع ثقافي عالمي متفتح على الهوية والآخر.

ها هو الشاعر "الأخضر " يصور نفسه على أنه أوليس في إحدى مغامراته إذ يقول:

-" أوليس أنت ! "-

فقلت و لكن أعود إذا أكملت((بنلوب)) النسيج

وعدّ الثواني[4]

إنه التيه والاغتراب نفسه الذي عانى منه الشاعر، وعودته مشروطة كعودة أوليس إلى إيتاق مملكته ، والعودة إلى حبيبته (بنلوب)، إنه الشوق يدفعه للمغامرة وقد استخرج من أسطورة أوليس تلك الروح المختزلة فيها ليطلقها على النص في تجسد منطقي لها ؛ بمعنى عاشق صدته أمواج البعد عن شاطئ حبيبه ولم ينسه التيه في الوعد الذي قطعه ألا وهو العودة.

وفي مقام آخر يتجلى الصراع مع أسطورة الإلهة البابلية :

واليوم تحبل بالنيران لاهثة

لتحرق .. اللات .. و العزّى .. و عشتارا[1]

---

[1]–نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، القاهرة–مصر، د.ط، د. ت، ص10–11.

[2]– محمود جمعة، المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي، دار نون، العراق، د.ط، 2017، ص 43.

[3]– نوال آقطي، جمالية شعر التفعيلة في الجزائر، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر–بسكرة،2014–2015، ص249.

[4]– مرثية الرجل الذي رأى، ص68.

والمعروف عن أسطورة عشتار أنها" ربة للحرب وابنة لسن كانت سيدة المعارك مقدامة بين الربات.. تشترك في الحملات الحربية، وتنشر الفزع في صفوف الأعداء"[2] وقد تبدد الخوف وجاءت الثورة الإيرانية التي ستزيح جبروت عشتار وتتصدى لقوتها هكذا يستخدم الشاعر الأخضر الصراع بين الحضارات في صورة تحطيم وحرق للأوثان ورموز الجبروت التي لخص قوتها في صورة عشتار.

ويقول في مقطع آخر تتجسد فيه المرأة الأسطورة:

فأسرجت مهرة شوقي

وأيقنت أنك فينوس روحي اختزلت

أساطير كل العصور

وأنك تختزلين جميع الحضاره!![3]

يختار وصف حبيبته بأوصاف فينوس أسطورة الجمال والرقة والحب عند الرومان ، لكن فينوس " الأخضر" تفوق الأصلية لأنها اشتملت كل الأساطير وكل الحضارات فهي منبع كل حب وكل جمال وكل رقة، فاستبدل مكان الأسطورة الأصلية لتصبح الأسطورة الجديدة فينوس الجزائرية التي تسحر كل الكون بجمالها.

إن استعمال الأسطورة في الشعر عودة حقيقية إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانية ومحاولة التعبير عن الإنسان بوسائل عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليومي"[4] فهي مستمرة في وهجها رغم قدمها وعمقها في التراث الإنساني، ومستجدة من خلال نصوص المبدعين الذين دائما يحيون مدلولاتها ويضفون عليها لمساتهم الجمالية والتقنية خروجا من التقليدانية التي ترفض التجديد.

4.1.1- التناص التاريخي:

---

[1]-أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص82.

[2]- عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، ص335.

[3]- مرثية الرجل الذي رأى، ص71.

[4]- أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار جيل، مصر، د.ط، 1985، ص12.

يستند الشاعر دائما للتاريخ بوصفه سجل الذاكرة لكل أمة والمصدر الغني بالمعالم الحضارية والثقافية عبر مختلف العصور فـــ" النصوص التاريخية حين تتداخل مع النص الشعري تنسجم بسياق روائي يبدعه الشاعر ليجعل منه أداء فنيا فكريا، وأنّ لاستحضارها دلالات على مستوى الذاكرة الفردية والجماعية"[1] ، وقد برز استخدام النصوص التاريخية في القصائد كمادة يستخرج منها النقد المظاهر الجمالية والعلائق التواصلية بين الماضي والحاضر ، وكذلك ما يتعلق بجانب وعي الشاعر بموروثه ومساهمته في الدعوة إلى تجديد الوعي به . إن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي، ومن ثم فقد انعكست طبيعة المرحلة التاريخية والحضارية التي عاشتها أمتنا في الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها، وخيبة أملها في الكثير مما كانت تأمل فيه الخير... كل ذلك على نوعية الشخصيات التاريخية التي استمدها شاعرنا المعاصر"[2] ففي قصيدة " رحيل في الجراح" نجد الشاعر يحشد أجنادا من الشخصيات والأحداث التاريخية، يقول:

لو جاء << عقبة >> يا جزائر زائرا
لتجمّدت في قلبه الألحان[3]

فشخصية عقبة بن نافع الفهري الفاتح تجسد هول ما حدث في تلك الفترة في نظر الشاعر وهو يعني بذلك أن الحدث مناقض لما جاء به عقبة من مبادئ ، ويقول:

يا (طارق) العشق المطرّز بالضحى
أين الهوى .. و الفتح .. و الفرسان ؟
الردّة السوداء تغتال الوفا
قد ردّدت صيحاتها الوديان ..
فتعال يا ابن الفتح .. يا وتر الفدا
واحرق سفائن قادها العبدان[1]

---

[1]–محمود جمعة، المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي، دار نون، العراق، د.ط، 2017، ص 48.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة–مصر، د.ط،1997، ص120.

[3]–أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص71.

وقد وصف التنازل عن المبادئ بالردة السوداء والردة كمصطلح تعني ترك الإسلام والارتداد عنه وهو يستدعي طارق بن زياد فاتح الأندلس ويستنفره ، ليعيد ذاك المجد ويذكره بحادثة حرق السفن قطعا للأمر وحسما له كصورة عظيمة للشجاعة لا كما نرى اليوم من جبن وخنوع وخضوع.

ثم يستدعي كذلك شخصية خالد بن الوليد بقوله:

يا خالد اليرموك أين فوارس
زرعوا المسافة بالنجوم و بانوا
لولا مياه البحر تدفع بعضها
لتغّير التاريخ .. و الأزمان
يا ابن الوليد حوافر الخيل ارتوت
بدم الإخاء .. وذبّحت ألحان[2]

يشير إلى اليرموك كمعركة حاسمة في التاريخ بين نور الإسلام وظلام الكفر، ويتحسر على زمن صار الإخوة فيه أعداء تتقاطر دماءهم وتتمزق أرحامهم والأعداء يتضاحكون من قضاياهم.

ويضع نفسه مكان الحسين قياسا فيقول:

يا (كربلاء) دمي يمزق نفسه
وأنا الذبيح .. الفارق .. الحيران[3]

فيستدعي شخصية الحسين ذبيح كربلاء الذي غدر به أهل العراق ويذكر بتكالب أيادي الغدر على إراقة دم الحسين، ويذكر بالحادثة التاريخية المشؤومة.

في قصيدة أخرى يحشد رموزا تاريخية مختلفة فيقول:

أبصرت تاريخ الجزائر شامخـــــــــــــا يدني القصيدة كي تعانق أعصـــرا ..

---

[1]–نفسه، ص71.

[2]–أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص73.

[3]–نفسه، ص73.

لترى " الأمير " يقود موكب أمـــــــــة يحدو الفيالق والقصائد عسكرا

عيناه فاتحة الوجود وكفـــــــــــــــــــــــــــه وهج الفدى مسح الظلام ..

وطهـــــــــــرا

ومضت سنون ثورة في ثـــــــــــــــــورة تهفو بعيدا للصباح ..

تحـــــــــــــــــررا ..

ويطل من وجع السنين وحزنـــــــــهـــــــا شعب تأنق للجهاد ..

وكبـــــــــــــــــــــــــرا

دمه الشقائق والسحائب روحـــــــــــــــــه والورد أحلام تهيم على

الـــــــــــــــــذرى

أما النجوم فأعين الشهـــــــــداء ساهرة تراعي غرسها كي

يزهـــــــــــــــــــــــــرا

في فاتح الفتح المبين تهللـــــــــــــــــــــــت غرر الشهور .. وملكت " نوفمبرا "!

وتفجرت أرض الجزائر ثـــــــــــــــورة فاض الدم الموار فيها

أنهـــــــــــــــــــــــرا [1]

يمكننا مشاهدة تلك التداخلات النصية الكثيرة التي تحفز المتلقي على قراءة النص واستكشاف معانيه الجديدة من خلال كلمة (أبصرت) فهي صيغة من الصيغ الإنشائية التي يستخدمها الشاعر لأخذ مكان المتأمل الذي يدقق في الأمر ليخرج بكلام يجمل فيه ما استنتجه إزاء ظاهرة أو مسألة ما. يلجأ الشاعر في هذا المقطع إلى استدعاء شخصية الأمير عبد القادر باعتباره رمزا للمقاومة في التاريخ الحديث وألحق به صفة الشاعر التي أغفلها الكثير فهو يستدعي أميرا (يقود موكب أمة)، شاعرا بـــ (القصائد)، صوفيا(عيناه فاتحة الوجود)، فارسا وقائدا للمقاومة (يحدو الفيالق) كل هذه المعطيات أضافها إلى نصه مختزلة في كلمة (الأمير) وفي ظل هذا الزخم التناصي المكثف تسرح ذات المتلقي في هذا النص حتى تتوالى السنين ويبدأ الكلام على الثورة التحريرية التي تحمل هي الأخرى مدلولات كثيرة في هذا المقطع كالتحرر، الجهاد ، التكبير، الدم ، الشهداء، الفتح المبين، نوفمبر، ولكل منها معنى جديدا في هذا المقطع، لأن

[1]–الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص648.

الشاعر جعل المقصد وراء هذا الحشد المتناسق لهذه الإشارات وفق مقام التذكر فهو أحيا تلك الحوادث التاريخية ليصنع مشهدا جماليا ذا فعالية في الشعر.

2.1 –المناص:

يسمى بالمتعاليات النصية، ويسميه البعض النصية الموازية " ويتمثل هذا النمط في المكونات النصية التي تشمل العنوان، والعنوان الفرعي، والعنوان الداخلي ، والديباجات، والتذييلات، والتنبيهات، والتصدير، والحواشي الجانبية..."[1]

"فالنص في الواقع لا يمكننا معرفته وتسميته إلا بمناصه فنادرا ما يظهر النص عاريا على عتبات لفظية أو بصرية مثل (اسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإستهلال، صفحة الغلاف..) وهذا قصد تقديمه للجمهور، أو بمعنى أدق جعله حاضرا إلى الوجود لاستقباله واستهلاكه" [2]

1.2.1– العنوان:

حظي العنوان باهتمام كبير من النقاد لما له من دور في الولوج إلى عالم النص فهو الذي يشير إلى طبيعه أحيانا وهو مفتاح قراءة له، من خلاله ينكشف جسد النص وتراكيبه. وهو" تلك العلامة اللغويّة التي تتقدم النص وتعلوه، ويجد القارئ فيها ما يدعوه للقراءة والتأمّل، ويطرح من خلالها على نفسه أسئلة تتعلق بما هو آت والمبني على ترسبات الماضي، ويصنع لنفسه منها أفقا للتوقع"[3] فيصنع عملية تواصل بين الكاتب والمتلقي آلاته فيها حسن الصياغة ودقة التركيب فيه. فالعنوان حاضر في صورته المكتوبة أو المسموعة، ومحيل على الغائب الكامن

[1]– عبد الرحمن بوعلي، نظرية التناص والتناصية في الدراسات النقدية المغربية المعاصرة، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو– الجزائر، ع23، 2016، ص14.

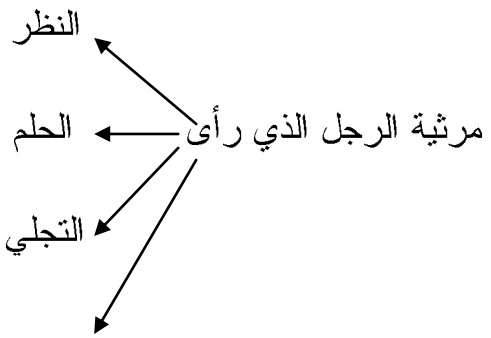
[2]– عبد الحق بلعابد، عتبات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص44.

[3]– أحمد مداس، لسانيات النص، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط2، 2009، ص40.

في الذاكرة النصية والذاكرة القارئة معا ويرسم فضاء في المخيلة"[1] ليترك المتلقي في مجال صناعة رؤيا ومقارنة هذا العنوان بعناوين أخرى وتمييزه عنها.

قد يكون العنوان قصيراً مركبا من كلمة أو كلمتين، وقد يأتي في شكل اسم أو فعل أو جملة، فعنوان الديوان الذي نقف عنده " أحبّك ليس اعترافا أخيرا"، جملة فعلية، ابتدأت بفعل (أحبّ) وهو الاعتراف الذي تكلم عنه الشاعر ووصفه بأنه ليس الاعتراف الأخير فمازالت ثمة اعترافات وهو يشير إلى تعبير عن مدى الحب الذي يكنه لحبيبته، وهذا العنوان في الأصل عنوان لقصيدة داخل الديوان يتعالق معها ليكون من تلك النصوص اعترافات تلخصت في انتظام العنوان في الغلاف وفسرت في نص القصيدة.

ونتطرق إلى عنوان ديوان آخر هو "مرثية الرجل الذي رأى" وقد جاء جملة إسمية ابتدأت بنكرة (مرثية) وهذه اللفظة مشحونة بمعاني الأسى ودلالات الحزن ، إنها ترسم مسلكا نحو الكآبة يتغلغل في نفس قارئها ليصل إلى عبارة الرجل أي مدلول الإنسانية والحياة، والمرثية مسنودة إلى الرجل أي متعلقة به ليست صادرة عنه غلى الخارج بدليل الأداة التي تأتي بعد كلمة الرجل (الذي) فهي تأكيد لتعلقها به، وكلمة يرى لها عدة مدلولات ما يكتشف مخاتلة المؤلف للمعنى قصد استفزاز المتلقي واجتذابه في سؤال عن ماهية هذه المرثية وماهية هذه الرؤيا وارتباطهما بذلك الرجل ، فالرؤية تدل على النظر أي رأى رأي العين، وتدل الرؤيا على ما يراه الإنسان في منامه وتنقسم إلى رؤيا عادية ورؤيا التجلي كما في مصطلحات الصوفية، وتدل الرؤيا كذلك على الرأي واستشراف المستقبل، كل هذه المعاني والدوال تنبثق من كلمة الرؤيا، فيبدو العنوان وفق الشكل:



[1]–نفسه، ص41.

الرأي

و يؤسس عنوان الديوان"عراجين الحنين" لتصور عن بيئة الشاعر وثقافته فالعرجون يدل على النخل والنخل بيئته الأولى الصحراء ومن المعلوم أن الشاعر العربي يستعمل أكثر ما يستعمل في تعبيراته وبوحه بيئته المحيطة به، وأسند لها اسم مضافا معرفا ب (الـــ) وهذا يدل على أن الشاعر لا يريد أي حنين بل السياق يشير إلى حنين محدد أي ما تعرفه ذات الشاعر، وربط كلمة (عراجين) به لها دلالة أخرى تشير إلى قدم هذا الحنين وكثرته، إذ إن (عراجين) جمع لكلمة وعرجون ، والتي تعني كما ذكرنا–آنفا– القدم وكذلك الثبات على هيئة اليبوس والانحناء، ونجد هذا المعنى الذي رصدناه في قوله تعالى:{**والقمرَ قدّرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم** }[يس:39] ، فالحنين هذا قديم تجلت عراجينه كتجلي القمر في انحناءاته بمنازل مختلفة للأهلة.

أما في ديوان حقول البنفسج يبدو العنوان للوهلة الأولى عاديا لكن سرعان ما توحي لنا دلالاته بمعان كثيرة فبنيته التركيبية التي تتكون من إضافة اسم(حقول) إلى اسم(البنفسج) تبدد ذلك التصور فالحقول في تداولها الواقعي هي أماكن لممارسة الأنشطة الزراعية المتنوعة من زراعة للحبوب ومن نبات شتى فيها، وإذا تكلمنا عن معناها المجازي فهي أمكنة تدل على الحياة والبعث بعد الموت وغيرها من الدلالات، وبإضافة الحقول إلى البنفسج تنطلق دلالات جديدة ، فدلالة البنفسج وهو نوع من الزهور زكية الرائحة بنفسجية اللون تشير إلى البهجة ، لكن في سياق الديوان يظهر الرحيل والألم الذي تسبب له البعد عن الحبيبة ، وإذا بحثنا على دلالة اللون البنفسجي وجدناها تدل على أن "الرغبة في الانسجام مع شخص آخر قد رفضت أو علقت"[1] وهو ما نلمسه في دلالات الرحيل الموجودة بكثرة في نصوص الديوان.

ويأتي في الأخير ديوان الأنهار الأخرى كذلك بمركب إضافي متكون من كلمتين (الأنهار) وهو جمع نهر و(الأخرى) مضاف إليه، تدل على خلاف الأنهار المألوفة، وجاءت كلا الكلمتين معرفتين أي أنه قد تم تحديدهما من طرف الشاعر، (الأنهار) كلمة مليئة بمعاني الحياة والحركة

[1]–أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر،ط2، 1997،ص194.

والديمومة المتمثلة في التدفق والجريان، (الأخرى) تحيل إلى غموض في مقصده هل هي التي تخالف الحركة (الجريان) أم أنها موازية للأنهار العادية عند الشاعر لكن لا يراها سواه فهي خيالية ، وعموما فهذا العنوان يحتمل دلالات ديمومة الحياة واستمراريتها وتواصل الذات في عالم المتخيل بصناعة مشهد مواز آخر.

وكملاحظة على نظام العنونة عند الأخضر فلوس نرى أن جميع عناوين دواوينه مأخوذة من عنوان نص داخل هذا الديوان وهذا " اختيار واع نابع من أنّ النص يمثل روح المجموعة ككل، بل إنّ النص المرشح هو الديوان، فإن كانت القصيدة العمودية تتبني على بيت هو بيت القصيد، وما عداه يدور حوله شرحا أو تفسيرا أو تفصيلا، فإنّ القصيدة أو القصة هي بيت القصيد إن جاز التعبير في العمل الأدبي"[1]، فالدواوين الخمسة كلها مبنية عناوينها على عناوين نصوص مشكلة لها.

2.2.1- العناوين الداخلية:

هي عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد داخل النص "[2] وتأتي في مقدمة النص وهي من مظاهر الحداثة التي دخلت على القصيدة إذ لم تتحول إلى ظاهرة في الشعر العربي إلا مؤخرا ، وقد كانت عنونة القصيدة العربية من قبل متعلقة بالقافية في أغلبها أو مرتبطة بتسمية يطلقها الناقد على القصيدة لتميزها عن غيرها.

إن العناوين الداخلية مثلها مثل العنوان الأصلي تعمل إمّا على تكثيف فصولها أو نصوصها عامة، وإمّا تفسيرها، وإمّا وضعها في مأزق التفسير"[3] فيحيلنا استنطاقها إلى أبنيتها النحوية المختلفة والتي تتمظر على رؤوس تلك النصوص، ومن خلال استخراج وظائفها ودلالاتها يتبن مدى اهميتها بالنسبة لعملية التأويل وفهم النصوص المتعلقة بها من خلالها، ولكي نطبق

---

[1]-عيسى مروك، سيميائية العنوان دراسة في شعر إبراهيم موسى النحاس، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، مصر، ط1، 2017، ص84.

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص124-125.

[3]- عبد الحق بلعابد، عتبات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص125.

ذلك على الدواوين الخمسة للشاعر الأخضر فلوس صنفناها إلى عدة بنى هي: بنية الإفراد، وبنية التركيب الجزئي ، وبنية التركيب الجملي .

1.2.2.1-بنية العناوين الداخلية في ديوان "أحبك ليس اعترافا أخيرا"

البنية	الصيغة	العنوان	العدد
الإفرادية	نكرة	رؤيا	01
	معرفة		/
التركيبية الجزئية	الإضافة	سنونوة الحنين، أجراس الحنين، طفولة و شظايا	03
	النعت	الزائر المجهول	01
	الجر		/
الجملية	اسمية	الرحيل إلى أرض الأنبياء، قبلة للشمس الإيرانية، أقنعة تحت النور، رحيل في الجراح، عودة إلى النبع، الموت و الحياة على أسوار بابل، أقمار الأرض المنفية، حيزية تنتظر العشاق، وردة من حدائق بابل، وشم على جبين الطفلة السمراء، هوامش على بيت المتنبي، رسالة الى طفلة القمر السهران، تداعيات مسافر إلى الشمال ، صلاة لعينيك	14
	فعلية	أحبك ليس اعترافا أخيرا، انفتحي يا سكرة	02

نستنتج من خلال قراءتنا نتائج الجدول هيمنة البنية الجملية الاسمية وغياب لكل من بنية المعرفة الإفرادية وبنية الجر الجزئية ، وكذلك حضور محتشم لبنية الجملة الفعلية على الرغم من أنّ عنوان المدونة جاء من هذه الأخيرة، والجملة الاسمية نحويا تنطلق من الاسم وهو المبتدأ، وما يأتي بعدها فهو خبر ولم يخرج أي عنوان في هذه البنية عن هذا الشكل ، ويمكن تفسير ذلك فنيا بحاجة الشاعر غلى تكثيف الدلالات والاقتراب أيضا من المناخ العام للمتلقي واستعمال معان وألفاظ مألوفة في التداول اليومي.

وقد توزعت عناوين الديوان كما يلي:

- البنية الإفرادية: وردت في عنوان واحد وجاء نكرة (رؤيا) وعدم تحديدها يحيل إلى تعدد أشكالها.
- البنية الإضافية: وردت في ثلاثة عناوين (سنونوة الحنين، أجراس الحنين، طفولة و شظايا) كلها متعلقة بالماضي والوحشة وتتلخص كلها في كلمة الاعتراف الذي يحيل على العنوان الرئيس.
- النعت: وردت في عنوان(الزائر المجهول) في نعت الزائر بالمجهول معرفة بـــ (الـــ) ما يجعل العنوان ينعت زائرا محددا فهو يشير إلى المجهولية ومنه الإنكار والاستغراب.
- الجملة الاسمية: وهي المهيمنة على الديوان بأربعة عشر عنوانا يدور أغلبها على الحب والشوق
- الجملة الفعلية: وردت في عنوانين أحدهما عنوان المدونة (أحبك ليس اعترافا أخيرا) والآخر (انفتحي يا سكرة) نابع من التراث الشعبي المحلي يلخص نتيجة الطمع.

2.2.2.1- بنية العناوين الداخلية في ديوان حقول البنفسج

البنية	الصيغة	العنوان	العدد
الإفرادية	نكرة		/
	معرفة	التحدي، البومة، الصخرة، الاعتراف، الدمعة	05
التركيبية الجزئية	الإضافة	حقول البنفسج، أقصى الأماني، الصياد والبحر	03
	النعت		/

	الجر	**في المكتبة**	**01**
الجملية	**اسمية**	**الكلمات و المراكب الضائعة، عزف على الوتر الأخير، توقيع على بطاقة الرحيل واللقاء، النار تلد الرماد، تجليات بعد منتصف الليل، صفحة ضائعة من سفر أيوب، قريبا من النافذة يمر الغزال والراحلون، أغنية إلى عشاقها وفاتحة العام الجديد، إشارات صيفية في برج التداعي، أغنية للصيف و الرحيل الأخير، هواجس البريد القادم**	**11**
	فعلية		/

في هذه المدونة كذلك تظهر هيمنة الجملة الإسمية على العناوين، تليه البنية الإفرادية فالإضافة

وقد توزعت عناوين الديوان كما يلي:

- البنية الإفرادية: وردت في خمسة عناوين(التحدي، البومة، الصخرة، الاعتراف، الدمعة) كلها معرفة.
- البنية الإضافية: وردت في ثلاثة عناوين (حقول البنفسج، أقصى الأماني، الصياد والبحر) من بينها عنوان المدونة .
- الجر: وردت في عنوان(في المكتبة)
- الجملة الاسمية: وهي المهيمنة على الديوان بإحدى عشر عنوانا وتتميز هذه العناوين بالطول؛ أي أنها في بعض العناوين تفوق ثلاث كلمات مثل (أغنية إلى عشاقها وفاتحة العام الجديد) حيث يمكن أن تنقسم إلى عنوانين على سبيل التمثيل أغنية إلى عشاقها+ فاتحة العام الجديد.

3.2.2.1- بنية العناوين الداخلية في ديوان عراجين الحنين

البنية	**الصيغة**	**العنوان**	**العدد**
الإفرادية	**نكرة**	**نبوءة، انفراد، طوفان**	**03**

	معرفة	**الينبوع، رقية**	**02**
التركيبية الجزئية	**الإضافة**	**عراجين الحنين**	**01**
	النعت	**فوضى الانسجام**	**01**
	الجر		
الجملية	**اسمية**	**نقش على باب قصر مهجور، بقايا النار القديمة ،حديقة الموت الخصيب**	**03**
	فعلية		/

أما في ديوان عراجين الحنين فقد كانت الهيمنة للبنية الإفرادية وهذا إنما يشي بتمظهر عنوان الديوان واشتماله العناوين دلاليا فكلمة عراجين تجعل مقابلها العناوين وكل عنوان مفرد يقابله عرجون.

وقد توزعت عناوين الديوان كما يلي:

- البنية الإفرادية: وردت في ثلاثة عناوين بصيغة نكرة (نبوءة، انفراد، طوفان) وعنوانين بصيغة معرفة(الينبوع، رقية) وكما أسلفنا هيمنة البنية الإفرادية مدلولها تقسيم دلالات العراجين عليها .
- البنية الإضافية: وردت في عنوان (عراجين الحنين)
- النعت: وردت في عنوان(فوضى الانسجام)

الجملة الاسمية: جاءت في ثلاثة عناوين(نقش على باب قصر مهجور، بقايا النار القديمة ، حديقة الموت الخصيب)

4.2.2.1- بنية العناوين الداخلية في ديوان مرثية الرجل الذي رأى

البنية	الصيغة	العنوان	العدد
الإفرادية	نكرة	نزيف، بوح، صورتان، غائبة	04
	معرفة	الإيراق	01
التركيبية الجزئية	الإضافة	لمسات يومية، أغنية الدرويش، الأرض الأخيرة، سبع شمعات	04
	النعت	الخطوط المتوازية، عزف منفرد، النوافذ المنكسة	03
	الجر		/
الجملية	اسمية	مرثية الرجل الذي رأى، أشجار الجنوب المائلة، الدخول إلى الكهف الثاني، إشتعالات الليلة الأولى، صدى الأجراس الصامتة، قصائد من البحر، قريبا من النيل بعيدا عن النبع	07
	فعلية		/

ويبدو أن هذا الديوان كسابقين الأوليان، تظهر فيه هيمنة الجملة الإسمية ثم تليه البنية التركيبية الجزئية فالإفرادية

وقد توزعت عناوين الديوان كما يلي:

- البنية الإفرادية: وردت في خمسة عناوين، عنوان واحد معرفة (الإيراق) ، والبقية نكرة (نزيف، بوح، صورتان، غائبة)
- البنية الإضافية: وردت في أربعة عناوين (لمسات يومية، أغنية الدرويش، الأرض الأخيرة، سبع شمعات)
- النعت: وردت في ثلاثة عناوين(الخطوط المتوازية، عزف منفرد، النوافذ المنكسة)
- الجملة الاسمية: وهي المهيمنة بسبعة عناوين تتضمن عنوان المدونة (مرثية الرجل الذي رأى، أشجار الجنوب المائلة، الدخول إلى الكهف الثاني، إشتعالات الليلة الأولى، صدى الأجراس الصامتة، قصائد من البحر، قريبا من النيل بعيدا عن النبع)
- **5.2.2.1- بنية العناوين الداخلية في ديوان الأنهار الأخرى**

البنية	الصيغة	العنوان	العدد
الإفرادية	نكرة	براءة	01
	معرفة	الدائرة، المفازة، الأصداف، الدوامة، هيلين	05
التركيبية الجزئية	الإضافة	همس الشظايا، تفسير الرؤيا، سمط اللآلئ، نداءات البحر ألعاب نارية، هديل العشية، سلة الأسرار، قمر المدينة	08
	النعت	شجن قديم، تخطيطات أولية، الأنهار الأخرى	03
	الجر		/
الجملية	اسمية	تراتيل الرجل الأخضر، سلامات فقط، أصداء البلاد الأولى اختلاجات حرف الغين	04
	فعلية	وتجيئ واثقة الخطى	01

وفي هذا الديوان يختلف المشهد إذ تظهر البنية التركيبة الجزئية من خلال الإضافة

وقد توزعت عناوين الديوان كما يلي:

البنية الإفرادية: وردت في ستة عناوين، عنوان واحد وجاء نكرة (براءة) وخمسة عناوين معرفة(الدائرة، المفازة، الأصداف، الدوامة، هيلين)

البنية الإضافية: وهي المهيمنة وردت في ثمانية عناوين (همس الشظايا، تفسير الرؤيا، سمط اللآلئ، نداءات البحر ألعاب نارية، هديل العشية، سلة الأسرار، قمر المدينة)

النعت: وردت في ثلاثة عناوين(شجن قديم، تخطيطات أولية، الأنهار الأخرى)

الجملة الاسمية: وردت في أربعة عناوين(تراتيل الرجل الأخضر، سلامات فقط، أصداء البلاد الأولى اختلاجات حرف الغين)

- الجملة الفعلية: وردت في عنوان واحد (وتجيء واثقة الخطى)

ومن خلال الجداول نخلص إلى نتيجة مفادها اعتماد الشاعر الأخضر فلوس كثيرا على الجملة الإسمية في العنونة وميزة هذه العناوين عنده أنها طويلة مع غياب شبه كلي للجملة الفعلية، هذا يدل على اختيار الشاعر السير بين الحقيقة والخيال والتعبير عن التشظي والتمزق في هذا الزمن والاستغناء عن الفعل رغم دلالة الحركة فيه، ويدل كذلك على التماسه في الجملة الاسمية الحرية في الصياغة إذ نلاحظ أنه طوعها لتشمل النصوص التي تدل عليها من عدة وجوه .

3.2.1- الإهداء:

من العتبات المهمة في النص وقد تميزت في الدواوين الحديثة، فهي بذلك من دلالات التحديث وقد" شكل الإهداء بوصفه نصا محيطا وعتبة دالة حضورا بارزا في الخطاب العتباتي، إذ شغل حيزا مهما في مجال اشتغال النقد الحديث إلى جانب نصوص موازية أخرى "[1] ولا يخفى على الدارس أن للإهداء قيمة تتمثل في وجود قصدية ما وراءه، ففي ديوان" أحبك ليس اعترافا أخيرا" نجد هذا الإهداء "**إلى والديّ الكريمين** .."[2] كاعتراف أول لمن له الفضل العظيم –بعد الله عز وجل– على الشاعر وهما والداه وإضافة صفة الكريمين تدل على عمق امتنانه لهما وعمق محبته لهما فمهما اعترف لهما يبقى الوصول إلى الاعتراف الأخير لهما بعيدا كما ترك البياض في العنوان بدءا.

وفي ديوان مرثية الرجل الذي رأى طويلا وذلك لارتباطه بعدة أشخاص هم أسرته حيث يكتب:

دثرتني التي بيديها

[1]–سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2016، ص86.

[2]–أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص05.

من الوقت جوهره،

ومن الماء كوثره

ومن العمر هذا الأبد

إلى التي ملكت جوهر الوقت وكوثر الماء

زوجتي

إلى أبنائي شهرزاد ، نورهان ، هشام

أرفع هذه الرؤى[1]

فراح يشير إلى وقوف زوجته سندا له في اقتباس حادثة تدثير النبي-عليه السلام- من طرف عائشة كعلامة مساندة ومؤازرة وإيمان بما جاء به، فعدد خصالها فمنحته أفضل وقتها وأحلى أيامها وعمرها كله، ويرفع الرؤى إلى أبنائه، وهنا يشير إلى ما قصده في العنوان من خلال (الرؤى)

و" إهداء الكتاب تقليد عريق، عرف على امتداد العصور الأدبية بأشكال مختلفة من أرسطو إلى الآن، موطدا مواثيق المودة والاحترام والعرفان"[2]، لذلك رأى أن يهدي عائلته هذه المجموعة لتقوية روابط المودة والرحمة بينها.

ويكتب في عراجين الحنين:

أتيت وحدي،، رياح الغيب تحملني

وفي يديّ ترانيمي وقرباني

حملتها،، وطويت العمر في عجل

زادي نداؤك،، و الأشواق رباني

وكنت ــ خلف بحار سبعة ــ وطنا

تضمّه كالرؤى الخضراء أجفاني

---

[1]-مرثية الرجل الذي رأى، ص 05.

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص94.

فجئت أزجي قرابيني و أغنيتي

لو تسمعين غناء المتعب، العاني[1]

وهاهو يهدي حبيبته هذا الديوان ولتكثيف المعنى جعل الإهداء مقطوعة شعرية على بحر البسيط حيث يسرح البوح فيه بانسياب، وعلى قافية نونية تبعث الكلمات من عمق الذات ودياجير الوجدان.

4.2.1- الاستهلال:

هو" كل ذلك الفضاء من النص الإفتتاحي/liminaire (بدئيا/ préliminaire كان، أو ختميا/postliminaire)، والذي يعنى بإنتاج خطاب بخصوص النص، لاحقا به أو سابقا له"[2]

و يبرز الاستهلال كعتبة للنص في دواوين الأخضر فلوس في عدة قصائد كالآتي:

القصيدة	الاستهلال	الدلالة
قبلة للشمس الإيرانية	إلى الذين أعادوا الشمس من المنفى	إهداء
لمسات يومية	إلى ذات الظلال الكثيفة	إهداء
صفحة ضائعة من سفر أيوب	إلى بدر شاكر السيّاب	إهداء
أغنية للصيف والرحيل الأخير	مهداة إلى أساتذة و طلاب معهد اللغة و الأدب العربي- الجزائر	إهداء
هواجس البريد القادم	حينما أرسلت رسالتها تحفّزت عصفورة الذكرى وكان في أول القلب شيء يقول نفسه بإلحاح	مناسبة
حيزية تنتظر العشاق	سفينة ربانها الإنسان ... تمخر بحرا ضائع الشطآن توزع الورود ... و الألحان ... تاريخها مزقه الإعصار ... و الطوفان	تقديم
هديل العشية	إلى الطاهر يحياوي :	إهداء

[1]- عراجين الحنين، ص 03.

[2]- عبد الحق بلعابد، عتبات، ص112.

	سأستعير صوتك لأرفع هذا الهديل	
نداءات البحر	إلى عاشور فني ... في الصمت جيم الجنة وجيم الجحيم	إهداء
الأصداف	إلى عاشور فني في الصمت –أيضا – صاد الصدق وصاد الصدف	إهداء

بالنظر إلى الجدول السابق نتبين أن أغلب الاستهلالات إهداءات تبدأ بـــ(إلى) أي أن القصيدة موجهة إلى المشار إليه، ثم يأتي استهلال ذو بنية خبرية يشير إلى مناسبة عادية قيلت فيها القصيدة، وتقديم منفرد لقصيدة على شكل سجع.

فمن هذه الإهداءات أربعة إلى أشخاص بأسمائهم واحدة مهداة إلى الشاعر الطاهر يحياوي ، واثنتان إلى الشاعر عاشور فني الذي هو صديقه الحميم خاصة في مرحلة الدراسة في المعهد وهذا يدل على مكانة المهدى إليه عند الشاعر الاخضر فلوس صديقا وشاعرا، وواحدة رثاء لبدر شاكر السياب رائد التفعيلة في العصر الحديث، كما نجد ثلاثة إهداءات أخرى الأول إهداء إلى محبوبته التي فضل بقاء صورتها مخفية في الظلال ، والثاني إهداء إلى طلبة المعهد وأساتذته مع انقضاء سنوات الدراسة به، والثالث إهداء للثورة الإيرانية غبان نجاحها في إسقاط الشاه، أما بالنسبة للتقديم فقد جاء مسجوعا لتقديم مراوغ لنص حيزية تنتظر العشاق، وأخيرا المناسبة فقد تلقى الشاعر إشارة من حبيبته (حينما أرسلت رسالتها) وقد تكون الرسالة هذه إشارة أو ابتسامة أو نظرة أو رسالة مكتوبة منها.

5.2.1–التصدير:

والتصدير" أقرب العتبات الخارج نصية للعمل ومضمونه؛ لأن الكاتب غالبا ما يتقصد اختيار مقولات يجد فيها ضالته في إيصال شعاع نصه إلى القارئ"[1]

إذا غبت ، فنادني ، وسلني، ولا تسأل عني ،

فإنك إن نسأل عني غائبا لم يهدك ،

و إن سألت عني رئيا لم يخبرك ...

النفري[2]

إن المتأمل في اختيار هذا الاقتباس للنفري يرصد الأثر الصوفي الذي تجلى واتسعت دائرته في جل الديوان و هو يصب في دوال التجدد في العمق، وينطلق التصدير من تجربة الفراغ عند النفري الذي يتعلق بالماورائيات، فقد جاء مفهوم الفراغ" دالا على منطقة بعيدة، فيها يتسنى للهوية الصوفية أن تتحقق من الآخر الذي به تتغذى وتتجدد. آخر منفلت دوما، يتوقف ومض ظهوره على شسوع المكان"[3] وهو بهذا الاقتباس لكلام النفري يعطي انطباعا عن ديوانه ومضمون قصائده التي تجلى فيها المعنى الصوفي برموزه وتراكيبه المختلفة.

وقد اختار في التصدير الآتي مقولة من تأليفه:

حينما تدخلين هذه الحقول البنفسجية , يكون القطار , قد جاوز كثيرا من المحطات و لا أعرف إن كنت سأنزل في إحداها, ولكن الذي أعرفه هو أنني حاضر في– ذات الوقت– معك بين تلك الحقول , فأي حقل بنفسجي سيجمعنا ؟...

هل تعرفين؟؟ ...

. ل. ف.[4]

---

[1]– سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2016، ص105.

[2]– عراجين الحنين، ص 05.

[3]–خالد بلقاسم، الصوفية والفراغ الكتابة عند النفري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب،ط1، 2012،ص12.

[4]– حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص 155.

ورمز لاسمه الكامل بأول حرفين من الاسم واللقب، وتشي هذه المقولة بتقدم كبير للشاعر في حبه وبلوغ محطات عديدة وقد داهمته الهواجس هواجس اللقاء والرحيل، وهو يتماهى معها فهو هي ولكن الشوق جعلهما في جسدين مختلفين مكانيا لا روحيا، فاي عالم خيالي سيجتمعان فيه.

ويصدر ديوان الأنهار الأخرى بهذه المقولة:

إشارات

1)-

وفي الطريق المهجورة

لا يعبر أحد

وتتصاعد الريح

وتهيج مياه النهر

لا أدري إن كنت سأعود إلى بيتي

ولا أعرف من سوف ألاقي في الطريق

وفوق زورق قريب

وقرب المياه الضحلة

يعزف مجهول نايه

طاغور[1]

والشائع عند الشعراء الحداثيين تصدير دواوينهم بشعراء عالميين مثل ما هو الحال بالنسبة لطاغور الشاعر الهندي المشهور، وهذا يدل الانفتاح على التجارب الشعرية الأخرى وعلى التعدد الثقافي، ويحمل هذا التصدير تكثيفا لجمالية التصوف وحضورا روحيا يستهلك الغربة في هذه الحياة ليصف العبور إلى الضفة الأخرى بالمجازفة في صورة تتركب من الزورق والمياه الضحلة والعازف المجهول للناي.

ويتبع التصدير الآنف الذكر بتصدير آخر من شعر هلدرلين الشاعر الألماني المشهور:

[1]- الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص 541.

... ولكن مهما تكون السنة باردة وعاطلة من الغناء

في الفصل الموعود سوف تبزغ الأعشاب الخضراء

من الحقل الأبيض

وسوف يتردد غناء طائر وحيد

عندها تنمو الغابة شيئا فشيئا

ويترجرج النهر

ويهب النسيم الناعم هامسا من الجنون

حيث يشير هذا المقطع إلى معنى الحرية واستمرارها مهما سعت الظروف إلى تغييرها فهي ستبزغ وسوف تعيد إلى الحياة مجراها.

6.2.1- الهوامش:

من العتبات المهمة وقد كانت قديما في شكل حواش تكتب في أسفل المخطوط أو على جوانبه لطبيعتها التفسيرية للمتن،" وبوصف الهامش مظهرا من مظاهر التجريب والحداثة فإنه يسعى إلى خلق نص مجاور يتفاعل مع المتن النصي حوارا وعملا وتخيلا وتجسيدا لمعرفة الخلفية التي انطلق منها الكاتب لإشراك القارئ في تفكيك النص وتركيبه من فهم شفرة النص الثقافية والمرجعية و الفنية"[1]، وفي دواوين الأخضر لا نجد حضورا كثيرا للهوامش إلا في الشرح الهامشي ، بيد أن التوثيق بالتاريخ يبدو أنه له حضوره خاصة من حيث تركيب وترتيب قصائد الدواوين، ومن أمثلة الشرح الهامشي القليلة التي في الدواوين نجد شرحا لكلمة سكرة:

" **سكرة: حكاية شعبية جزائرية**" [2] وهذا للتنبيه القارئ فربما يقع في معنى مبهم لهذه الكلمة.

ومن قصيدة سبع شمعات في مدونة مرثية الرجل الذي رأى يشرح:

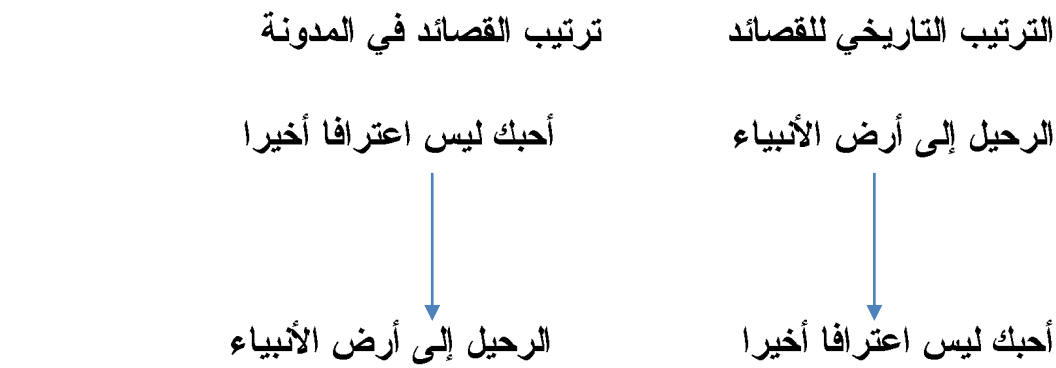
[1]–سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، ص164.

[2]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص31.

" **شارع سعد زغلول بالإسكندرية**"[1] وقد ذكر اسم سعد فقط كإشارة تحيل على المكان.

وفي التوثيق الهامشي نلمس أهمية هذه العتبة في تأويل النصوص تأويلا عميقا وتجنب السطحية

فالتواريخ: في ديوان "أحبك ليس اعترافا أخيرا" ابتدأت القصائد من الأحدث إلى الأقدم تنازليا:



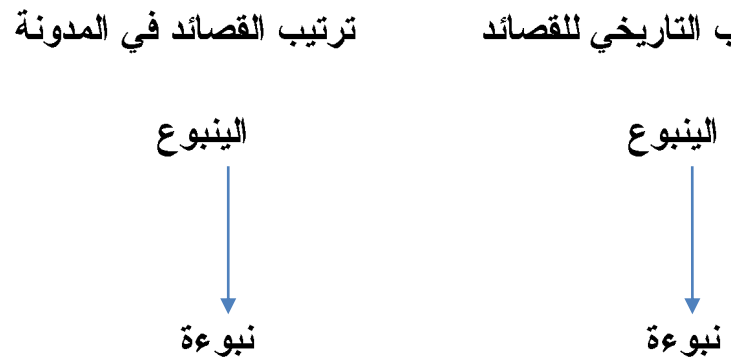
الشكل()التوثيق الهامشي في ديوان أحبك ليس اعترافا أخيرا

لقد اختار "الأخضر فلوس" الترتيب التاريخي التنازلي لقصائده في مدونة " أحبك ليس اعترافا أخيرا" ليدلل بذلك على تجربته الشعرية وارتباطها بالشكل الحديث، حتى لقد جعل آخر قصيدة كتبها–من حيث التاريخ– عنوانا للمدونة كي يفسر اعترافه بالحب ويوصله مع اعترافات قادمة في المستقبل فبعد الاعتراف بالحب اعترافات أخرى قادمة، إذ ربط الجزء بالكل القادم في المستقبل وهكذا سيتمكن من اجتذاب المتلقي وربط الصلة معه كذلك، ولكي يظهر صدق انطلاقه في الاعتراف اختار بداية" الرحيل إلى أرض الأنبياء" تمهيدا لرسو سفينة حبه عن طهارة تمكنه من رحلته نحو الاعتراف.

أما المكان الذي انسكبت فيه هذه القصائد كان بين مدينة عين الحجل والجزائر العاصمة حين كان طالبا في معهد الأدب العربي

[1]– مرثية الرجل الذي رأى، ص48.ص

وفي عراجين الحنين ابتدأت القصائد من الأقدم إلى الأحدث ويظهر التوثيق إقامته في الإسكندرية



الشكل()التوثيق الهامشي في ديوان عراجين الحنين

وهذا الترتيب له دلالة الثبات على الهيئة والقدم أي يرسخ معنى العنوان تلك العراجين العشرة ذاتها بقت ثابتة كما هي رغم توالي السنين عنها ورغم اختلاف الأماكن التي انحدرت فيها، وأما المكان فقد اتضح أنه كان بين الجزائر والاسكندرية أي أثناء انتقاله غلى مصر لمواصلة دراسته."إن اختلاف هذه العتبة عن غيرها من العتبات يعود إلى كونها تخدم النص وتسانده وتدعمه من الداخل ... فتمركز هذه العتبة في حاشية النص يسهم في توضيحه وتفسيره وإضاءته لغويا واصطلاحيا ودلاليا"[1]، كما يساهم أيضا في حفظه من خلال تدوين مكان وزمان صدوره.

3.1 –التكرار:

اهتم الدارسون بموضوع التكرار بوصفه ظاهرة خطابية مهمة في الشعر العربي المعاصر، و"إنّ من خصائص التكرار الجوهرية ، ترسيخ ثقافة التواصل"[2] وذلك باستخدام متعدد للكلمات

[1]– سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، ص161.

[2]– عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2010،ص114.

نفسها تخدم مقصدية معينة، " فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه"[1]، واندرج مبحث التكرار ضمن مقولة الحداثة في الشعر الحر الذي نادت به نازك الملائكة ، فهو أحد مظاهر الثورة على المنظام الشعري التقليداني في القصيدة العربية.

وقد استخلصت له نازك الملائكة قاعدة تتمثل في أن " التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، وأحدها قانون التوازن ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر"[2] أثناء خلق نصه الإبداعي، وتقصد بالتوازن الدقيق هنا المحافظة على شكل التكرار في بناءه حتى لا يضيع جهده في خلق المعاني التي قصد تشكيلها بهذه البنى.

والتكرار كما يرى بعض النقاد مرتبط بالحالات السيكولوجية للشاعر، فهو ينتقي كلمات معينة لها مرجعها النفسي عنده وأثر وقعها عند المتلقي. "إن تنوع أشكال التكرار– في شعرنا المعاصر– دليل غنى هذه التقنية بالمثيرات الجمالية التي تسهم في استثارة الشعرية في أغلب القصائد، خاصة القصائد (العاطفية/ والدرامية) تلكم القصائد التي تتطلب تكراراً للكثير من الكلمات والأصوات، لتشي بتأزمها وإيقاعها المتوتر لاسيما في المواقف الدرامية المحتدمة"[3]، وتكون هيأة هذا التكرار في أشكال عدة كتكرار الحرف وتكرار العبارة وتكرار الجملة وغيرها من الأشكال.

1.3.1– تكرار الحرف:

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد،ط3، 1967،ص242.

[2]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص243–244.

[3]– عصام شرتح، فنية التكرار عند شعراء الحداثة ،عن الموقع الالكتروني:
www .poetraylettres.com/magيوم:2019/05/05.

يعتمد الشاعر على تكرار الحرف لإضافة جو نغمي على القصيدة إذ" يعد تكرار الحرف أبسط أنواع التكرار وأقلها أهمية في الدلالة المعنوية، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع "[1]، مثلما نراه في هذا المقطع من قصيدة" حقول البنفسج:

كرة تتقاذفها قبعات الحرس

إنها تتدحرج نازلة.. فاحترس

لا تقل سنموت سكوتا.. و خوفا

فتحت أصابعها تتسلل أذن الحرس

وعلى كل شبر تخيم قافلة .. الأندلس

يتفتح حقل البنفسج فوق الربى

صاحبي قال لي إنّ من علمتنا الكتابة بالقلب قادمة

رغم كل الحراب التي التمعت.. وعيون العسس[2]

يهيمن على هذا المقطع حرف السين، وحرف السين كما هو معروف من حروف الهمس ، يتجلى ذلك في بداية المقطع لأن مقام الاحتراس والخوف من الحرس الذي صوره الشاعر يقتضي حدوث الهمس الذي ظهر في تكرير مستمر لحرف السين في عبارات(الحرس، احترس، سنموت، سكوتا، الحرس)، وبعدها يأتي الجهر بعد تذكر المكان التاريخي الأندلس فتغير مدلول حرف السين

فهو أيضا من حروف الصفير مما يدل على صوت الإيقاع المرتفع في نهاية المقطع تجلى في عبارات (الأندلس، البنفسج، العسس) ويبرز التدفق الشعوري المنبعث من دلالة الأندلس وقيمتها التاريخية والحضارية وربطها بالتحدي الوجودي للشاعر الذي يقاوم الزمن في سبيل الحب .

ويقول في مقطع آخر:

بصخرها.. بنعيم المجد أعشقها

ببؤسها مدّ في شريانها طنبا!

---

[1]–عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات الكويت، ط1،1982، ص144.

[2]–حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص 232.

بنخلها قزّم الإعصار قامته

برملها بات تحت السّوط مضطربا!

بنهرها قيدته ألف سلسلة

فغادر النبع مفجوعا.. ومنتحبا!![1]

جاء تكرار حرف الباء كأداة وصل للوصف الذي انطلق منه الشاعر وهو يتحدث عن تلك المشردة الحسناء (الصحراء) بكل التفاصيل التي صنعت تركيبة صورية غريبة بين ما هو ملموس وبين ما هو معنوي، بين صخر يمثل القوة والصلابة التي أكسبتها المجد التليد، وبين واقع يسوده البؤس والإبعاد رغم استطالة النخل على كل الظروف القاهرة، وبين حيرة السلوك التي جعلت النهر يعزف عن النبع انتحابا وخيبة ، إنه بتكرار حرف الباء الذي يدرج تفاصيل مشهدية متحركة للصحراء وما تخفيه من أسرار يتمكن من صناعة جو متناغم داخل هذا المقطع يتمثل في تسليط الضوء عن واقع معيش مخزون في تفاصيل الشاعر نفسه، على اعتبار أن هذا المكان يسكنه فهو معه أينما حل وارتحل، كما أنّ "تكرار الحرف بوصفه قيمة (إيقاعية/ صوتية) تغذي الناحية النغمية في القصيدة وقد تدخل في صلب الدلالة، أو تفخيم الرؤية الشعرية التي تتضمنها"[2] خاصة و قد جاء هذا التكرار متتاليا ليضيف أصواتا متلاحقة تجسد التفصيل المراد .

ويقول في مقطع آخر:

لَكَم أحرقوا بعض أشيائهم عامدين

لكي يوهموك أنهم دخلوا النار حبا ..

لكم خرجوا إلى شوارع مبتهجين

لكم سرقوا من يديك عشاء صغارك [3]

تكرار اللام هنا يكشف عن مرحلة شعورية عاطفية متوالية مر بها الشاعر وهو يعدد الأسباب في شكل متوال ينظمه حرف اللام ، ومن خلال ذلك يبني منظومة موسيقية خاصة متناغمة(

---

[1]–أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص13.

[2]– عصام شرتح ، فنية التكرار عند شعراء الحداثة ،عن الموقع الالكتروني:

www .poetraylettres.com/magيوم:2019/05/05.

[3]– عراجين الحنين، ص 45.

لكم أحرقوا، لكم خرجوا، لكم سرقوا) وهذه المنظومة هي انطواء لمعنى يأرز إلى قلب الشاعر الذي بث هواجسه تلك عن طريق الصوت المكرور للحرف فـ"تكرار الحروف ينطوي على دلالات نفسية معينة؛ منها التعبير عن الانفعال، والقلق، والتوتر، وهذا يدلل على الحالة الشعورية لدى الشاعر، ومنعرجاتها النغمية ضمن النسق الشعري الذي يتضمنه"[1].

2.3.1-تكرار العبارة:

يعتمد تكرار العبارة على ظهورها في مختلف أركان القصيدة في صور عدة حسب الشكل والسياق الذي ترد فيه، وينقسم تكرار العبارة إلى عدة أقسام هي كالآتي:

1.2.3.1- تكرار اللازمة:

من أهم تقنيات التكرار في الشعر المعاصر الذي يهدف الشاعر بواسطته إلى زيادة ترابط النص وانسجامه ولخلق مظاهر التواتر الشعري مع النفس، وهذا النوع من التكرار" يتم من خلال ترديد حالة لغوية والتركيز عليها في كل مقطع، إنه المحور الذي تطوف حوله دوال النص، إذ يتكرر التشاكل الصرفي والدلالي"[2] ليمنح القارئ علة حدوثه بهذه الصفة في النص، ومن أمثلة هذا التكرار ما نراه في قصيدة " هديل العشية":

أيا طائر الليل ،

يا أيها المتعرج في أفقك العذب،[3]

ففي المقطع الأول يصف الشاعر " الطاهر يحياوي" على أنه طائر ليل يحط على الأفق العذب، وهو أفق الشعر، حيث يؤكد ذلك في المقطع التالي:

أيا طائر الشعر،

أعطاك ربك هذا البهاء الغني[4]

---

[1]- السابق نفسه، عن الموقع الالكتروني: www .poetraylettres.com/mag يوم:2019/05/05.

[2]- نوال آقطي، جمالية شعر التفعيلة في الجزائر، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر-بسكرة،2014-2015، ص386.

[3]-الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص 579.

[4]-نفسه، ص 580.

وطائر الشعر إشارة إلى حركية ونشاط الشاعر" الطاهر يحياوي" في المجال الثقافي فقد حباه الله بنشاط جعل منه شخصية مميزة، ويستمر تكرار الصورة:

أيا طائر العمر ،

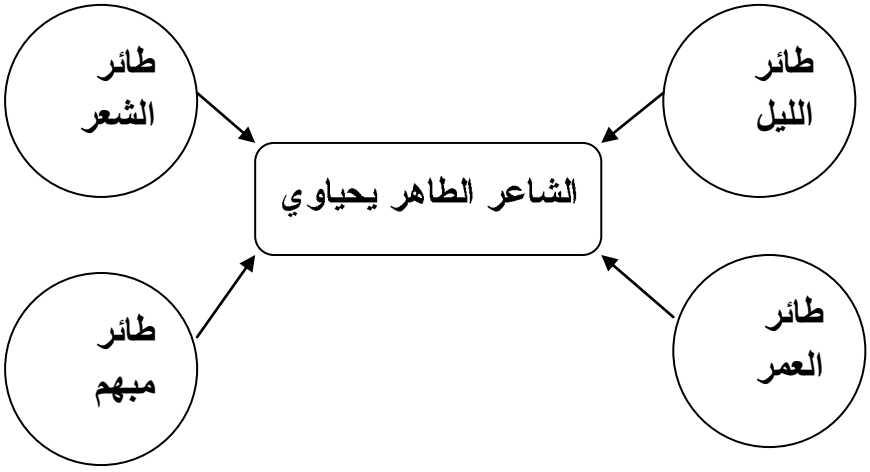
أين ستلقي جناحك في ليلك السرمدي[1]

يقول أيها الصديق في سؤال لصديق حميم عن فضاء وأفق مستقبلي ، لتحيله حيرة السؤال إلى القول:

أيا طائرا مبهما كالأساطير ،

هذا الذي يتفتت مني ليس أنا[2]

إنه يتخذ من تكرار هذه اللازمة(يا طائر) مفصلا يحدد نماء المشهد واستمراره في مسار زمني مخاتلا كل الأحداث التي تراصت حوله ، مصممما عتابا وشوقا للقاء فهو طائر الليل، والشعر من الجانب الفني ،وطائر العمر، مبهم بالأساطير، من جانب علاقة الصداقة التي تربط بينهما.



الشكل():تكرار اللازمة في قصيدة هديل العشية

ومثال آخر لتكرار اللازمة في قصيدة " رقية" :

رقية .،

[1]–نفسه، ص 581.

[2]– الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص 582.

يا مرتقى الروح إلى معارجها[1]

يؤكد على مكانة رقية عنده فقد اختص لها من اسمها الارتقاء إلى معراج روحه، هذه الحركة نحو الأعلى التي تبسط على المعنى القيمة المقصودة التي صاغها الشاعر في الكلمة ، ونحو صورة تواصل دلالي يستمر في تكرار كلمة " رقية":

رقية ،

يا وجع الناس ، يا غيمة تتوضأ في أول الأرض[2]

فهي شفاء بحضورها ، تتحمل أوجاع الناس وتحملها بدلا عنهم في صورة المخلص، مصدر للخيرات والكرم في صورة غيمة نازلة بثقلها على الأرض، ويواصل:

رقية

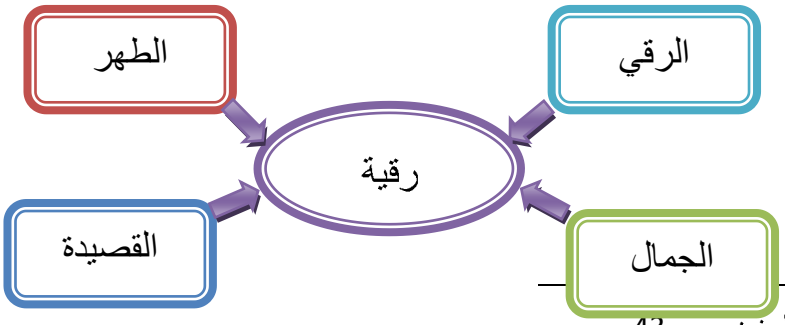
يا رقية العالم المتوحش[3]

وراح يتخيلها في كل صورة تلخص البراءة والخير والطهر والوداعة ، ففي كل كلمة " رقية" المكرورة دلالة مختلفة عن الأخرى حتى يتسنى له ذكر خصالها في شكل حكائي منسجم، ويختم:

رقية

من قال للشعر يأتي[4]

من قال للشعر يأتي فأنت هي القصيدة وحضورك هو الشعر، فيتحرك ذهن القارئ شوقا إلى معرفة هذه الرقيّات التي اجتمعت في واحدة .



[1]– عراجين الحنين، ص 43.

[2]– نفسه، ص 45.

[3]– المصدر السابق نفسه، ص 47.

[4]– نفسه ، ص 47.

الشكل():تكرار اللازمة في قصيدة رقية

2.2.3.1- تكرار استهلالي:

وهو تكرار يتمظهر في بداية القصيدة في صور مختلفة لإيصال مقصد ما، يقول محمد صابر عبيد: "يستهدف التكرار الاستهلالي في المقام الأول الضغط على حالة لغة واحدة وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعري معين"[1] فيحدث إيقاع مصاحب لهذه الكلمات في تواليها يفرج عن دلالات عديدة

وفي استحضار لهذا النوع من التكرار نجد الشاعر الأخضر فلوس يقول:

سلام على المدن الساحلية،

وهي تضيء الشموع على قبة

الملك النازله!

سلام على نجمة تتأنق في كل عام

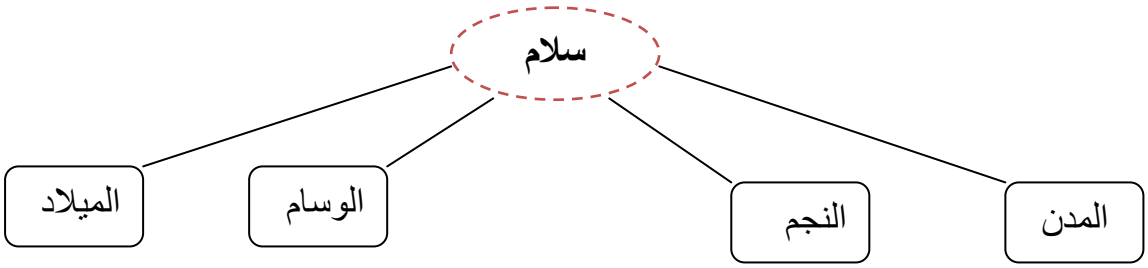
على كتف الضابط المائله!

سلام على مولد في الرماد[2]

في هذا المقطع لا يخفى على المتلقي حدوث الانسيابية والجمالية بفعل التكرار الاستهلالي بكلمة (سلام)، ليشكل ذلك بعدا شعريا للنص إضافة إلى البعد الجمالي انطلاقا من مدلول عنوان القصيدة(سلامات فقط) لينسجم في إيقاع النص أيضا وهو بهذا التكرار المستمر يعلن عن حالة من الابتهاج والشوق معا في انفعال غير معتاد في إيقاع منتظم يحقق الشاعر من خلال جمع تلك المدلولات لتوازن نصه فنيا وجماليا.

[1]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة من البنية الدلالية إلى البنية الإيقاعية، ص 18-19.

[2]- الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص 601.



الشكل(): التكرار الاستهلالي في قصيدة سلامات فقط

ويقول أيضا:

وجعي لنهر الطلق، للبر المدبب،

للصواري وهي تلهث في الأجاج ..

وفي الخراب !

وجعي لريحان المدينة وهي تعبق

للمدى العالي .. لصوت الشمس يخفق في إهابي !

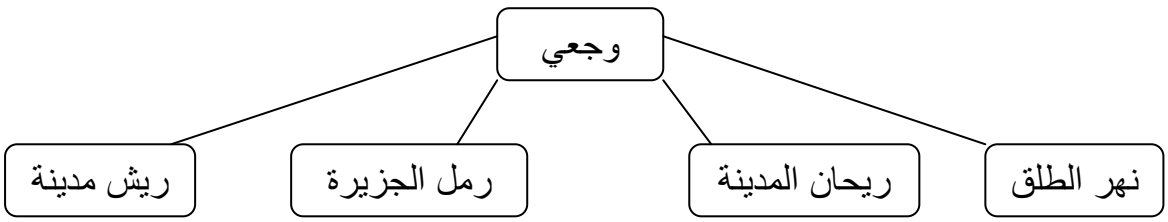
وجعي لرمل جزيرة كانت ..

(هديل حمامة في الغار .. بيت العنكبوت)

وجعي لريش مدينة ولدت،،

ومدت جنحها ..

صارت عشية بوحها المسفوح نافذتي .. وبابي![1]



الشكل(): التكرار الاستهلالي في قصيدة أصداء البلاد الأولى

[1]–المصدر السابق نفسه ، ص 605–606.

تكرار كلمة (وجعي) في البداية استظهار للأوجاع التي انجرت عن التذكر لتاريخ العراق والحسرة على ما آلت إليه اليوم، فالوجع الأول على تاريخ العراق المتعلق بحضارة بلاد الرافدين، والوجع الثاني لمدينة بغداد إبان ازدهارها، والوجع الثالث لفقدان مكانة الجزيرة العربية المرموقة، والوجع الرابع التحسر على حاضر بغداد، هذه الأوجاع التي تجلت في تكرار الكلمة(وجعي) التي تحيل على ذات الشاعر تقدم وظيفة الولوج للنص فهي بمثابة الدليل لمعرفة المعاني المخبوءة فيه.

3.2.3.1- تكرار ختامي:

وهو أن تأتي النهايات في النص وقد تكرر فيها فعل أو اسم أو حرف، وسمي بتكرار النهاية لأن موقع الكلمة المكررة يكون في ختام الأسطر الشعرية بشكل متتابع[1] ويظهر في نغم ختامي ليتخلص من رتابة النهاية المعتادة .

نجد من نماذج التكرار الختامي في شعر الأخضر فلوس في المقطع الأخير من قصيدة" فوضى الانسجام"، حيث يقول:

يا ليته شربا من كأسها المطرا

يا ليته شربا من كأسها ،،،،

يا ليته شربا ،،،،،،،،،،،،،،،

يا ليته ،،،،،،،،،،،،،،،،،،

يا ،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،،[2]

تدل كلمة (ليت) على التمني ويعكس تكرار البيت في آخر القصيدة سمة التوكيد لتمني شرب تلك الكأس، ويرافق ذلك انمحاء الكلمات كلما اقتربت من النهاية في صورة تواكب فعل الإيقاع،

[1]- عبد القادر زروقي، أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر-باتنة، 2011-2012، ص104.

[2]-عراجين الحنين، ص 40.

ليؤثث القصيدة بصورة شعرية عميقة الدلالة خاصة وإيقاع البيت غنائي.

4.1 –الوصل والفصل:

هاتان الظاهرتان من أهم الأساليب التي تبرز تمكن الشاعر من اللغة وقدرته على صياغة وتركيب جمل شعرية ذات دلالات بليغة خاصة في الشعر المعاصر الذي كثر فيه المنتسبون للشعر؛ لذلك يكون استعمال الوصل والفصل ارتقاء بالنص في مستوياته جميعا، واشتغالا على تماسك وترابط النص من خلال ضوابط نحوية بدعوى أنها ممارسة من الممارسات اللسانية التي تحظى بأهمية بالغة لدى الشاعر ليحقق عملية تواصل لغوي ناجحة فيخلق تلك العلاقة التي يرمي تكوينها بين المتلقي والنص تظهر قراءة جديدة ومعنى جديدا للنص.

1.4.1– الوصل:

يعتبر الوصل من مظاهر اتساق النص وهو" يشير إلى العلاقات التي بين المساحات أو بين الأشياء التي في هذه المساحات ... [أو] إلى إمكان اجتماع العناصر والصور وتعلق بعضها ببعض في عالم النص"[1]فهو يؤدي بذلك وظيفة تقوية الصلة بين أجزاء في النص،" وتأتي أهمية الوصل من كون النص عبارة عن مجموعة من الجمل أو المتواليات المتعاقبة ، وأنه لا بد، لكي تدرك كبنية متماسكة، من توفر أدوات رابطة، تفرض كل نوع منها طبيعة العلاقة بين الجمل"[2]، وسنقصر الحديث هنا على العطف لكون موضوع الوصل واسع جدا ، ولكون العطف الأكثر شيوعا في عملية تماسك النص، ومن أدوات الوصل الواو الذي يحتل مكانة خاصة بين أدوات العطف فهي – حسب ابن جني– " دالة على شيئين: أحدهما الجمع والآخر العطف، إلا أن دلالتها على الجمع أعم فيها من دلالتها على العطف"[3] وسنرى في المثال الآتي كيف تتجسد هذه الظاهرة في شعر الأخضر فلوس حيث يقول:

جميع القوافل ضاعت أمامي ,

---

[1]–دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة،ط1، 1998، ص 346.

[2]–محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص94.

[3]–أبو الفتح عثمان ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: محمد حسن اسماعيل، أحمد رشدي عامر، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 2000، ج2، ص693.

وجنية الليل قد أحرقت دفتر الذكريات

ومشنقة الخوف تعلك واحات عشقي

و سور المدينة قد حاصرته جيوش التتار[1]

نجد الواو في هذا المقطع رابطا واضحا بين الجمل المتتالية جاعلا منها شكلا شعريا متناسقا في وحدة لغوية ونظام صوتي يفسر حالته النفسية الوجدانية ويعلل شعوره بالوحدة والاغتراب والحصار، فالواو هنا تجعل هذا التسلسل المنطقي لتلك الأسباب التي أحاطت بحالة الشاعر يتداخل في صورة واقعية مع نسق الكلام، كما أوضحت الواو أيضا علة (ضياع القوافل) من خلال ربط الجمل بالجملة الأولى، وبهذا ارتبطت الدلالات ببعضها وضمن الشاعر وصول المعنى غلى المتلقي من خلال نص مترابط الأجزاء.

ونتطرق أيضا إلى أداة أخرى لا تقل أهمية عن الواو ألا وهي الفاء،" فالفاء للعطف مع التعقيب"[2] ومثالها في شعر الأخضر فلوس قوله:

لقد بادهتني وكنت أعيد الحروف إلى نفسها ..

فتدفق من فيض موجك ما هزني .

فتوضأت معتليا عرشه ..

ونشرت القصائد .. والأشرعه ![3]

فقد تحقق الوصل في هذا المقطع بواسطة أداة العطف" الفاء" فحدث الترابط بين السطر الأول والأخير وتكثف المعنى في سبب نشر القصائد وخوض تجربة العشق، ويتجلى التعقيب عندما يعطف الجملة" فتوضأت معتليا عرشه" بما قبلها وهنا يرتبط فعل الوضوء بتدفق فيض الموج، وهكذا يترابط المقطع ويتعالق بفاعلية حرف الفاء في الربط بين عناصر النص وتناسق الكلمات. والفاء متعلقة بالواو في كثير من النصوص لتقارب وظيفتهما وتناسبها للتعبير واتساق النص ومثال ذلك نجد:

---

[1]– حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص166.

[2]–ابن هشام جمال الدين الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت–لبنان، 1991، ج1، ص184.

[3]–الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص631–632.

إن المدينة كعبة للزائرين فلا تدع

حراسها يقصون من دخلوا فهم عمري

الذي خبأت أحلامي له من ألف عام

وإذا رأيت حديقة من بينهم فاصنع

لها من غيمة مركبة و قنديلا

من الأشواق يخترق الظلام[1]

وتختلف دلالات الحرفين" الفاء" و"الواو" في هذا المقطع بين عطف ووصل للكلمات، وبين الشرطية وتحقيقها، ففي البداية تأتي الفاء في (فلا تدع) بعلة سببية هي مكانة المدينة بالنسبة للزائرين(كعبة للزائرين) والفاء الثانية في(فهم عمري) أتت رابطة للجواب لتعليل السبب، ثم تأتي الواو في(وإذا رأيت) كربط لشرط الرؤية وبعدها تأتي الفاي في(فاصنع) كأداة للربط وتتم الجواب للشرط، وبهذا يكتمل الربط والوصل بين تلك الجمل لصنع المشهد الكامل في المقطع.

وفي مثال آخر نجد أيضا:

خرجت من الزبد المطهر .. أطهـــرا ورنت إلى الصدف الأنيق فأبحـــــــــرا

نظرت إلى الأفق المسيج بالدجـــــــــى فغدا بلمحة مقتليها

مقمـــــــــــــــــــــــــــــــرا

ومضت إلى الشط الجميل يحفهـــــــــــا سرب الملائك بالجناح

مبشـــــــــــــــــــــــــرا

لمست براحتها صخور شواطـــــــــــــئ فإذا الضياء من الصخور تفجـــــــــــــــرا

رسمت خطاها جنة عربيـــــــــــــــــــــــة وسقت رباها والمنابع ..

كوثـــــــــــــــرا !

قالت : إذا صارت يداك غمامـــــــــــــــة ونما الربيع على البنان .. ونـــــــــــورا!

وجرى الغدير على يديك جـــــــــــداولا وانهل قلبك بالقصائد

ممطـــــــــــــــــــــرا

[1]–عراجين الحنين، ص 13.

فاركز نشيدك في الطريق منـــــــــــارة حتى يراها ثائر .. ما
أبحـــــــــــــــــــــرا
وانثر على العتبات قلبك إنـــــــــــــــــــــه ما كان إلا كي يفت ..
وينثـــــــــــــــــــــرا
طافت أناشيد الحنين تشقنـــــي وتضوع في الأكوان مسكا أذفـــــــرا ..[1]

والملاحظ في هذه المقطع العمودي أن كلا من حرف الواو وحرف الفاء جاءا كأداتين للعطف لورود الكثير من الأفعال فيه وهي(ورنت، فغدا، ومضت، وسقت، ونما، وجرى، وانهل، فاركز، وانثر، وتضوع) وهكذا عطفت جملة على جملة بواسطة هاتين الأداتين لإضافة تماسك منطقي متسلسل عليه.

2.4.1- الفصل:

إن الشاعر دائم الحاجة لتشكيل نصه جماليا من خلال أساليب تختصر عليه الكثير من التراكيب تجنبه الوقوع في صعوبة إجمال كل الأحداث والحاجات في نصه ، والمتلقي أصبح أيضا صعب الارضاء لأن يمل من طول الكلام والاطناب ويحبذ المختصر دائما ، لذلك يستعمل الشاعر الحذف كأسلوب يجعل الخطاب يصل المتلقي بمرونة وسلاسة أكثر، ويصطلح على الحذف أيضا بالفصل وهو" ظاهرة نصية لها دورها هي أيضا في انسجام النص والتحام عناصره" [2]

وخلق تلك الجمالية المنشودة بوسائل كـــ" استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهومي أن يقوم في الذهن أو أن يوسع أو أن يعدل بواسطة العبارات الناقصة"[3] وهذا الاستغناء لا يعد نقيصة إنما هو بحث عن تماسك للنص بأشكال مختلفة فـــ" المحذوف من الكلام ، لو بقي، فإنه يشكل خللا فى مستوى النص؛ يتمثل في حشو وزيادات لا طائل من ورائها، خاصة إذا وجد في النص أو في محيطه من القرائن الحالية والمقالية، ما يغني عنها"[4] فيكون من

---

[1]- الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص647-648.

[2]-محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص، ص92.

[3]- دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة،ط1، 1998، ص 340.

[4]-محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص، ص93.

غير المفيد تركه على توفر المعاني والتراكيب التي توصل الرسائل المعبر عنها والمراد لها الوصول إلى هدفها.

وكثيرا ما نجد الأخضر فلوس يقدم قصائده بجمل غير تامة فيبدأها بأسماء جامدة قصد بناء القصيدة على لفظة مركزيّة كما هو الحال في قصيدة "سلة الأسرار" حيث يقول:

خطوط على بركة العمر منك ،

كيف انحدرت إلى النجم ،

إن النجوم التي كتبتني قديما ،

تسير على رعشات الغدير حوافي !

لقد بادهتني الخطوط

ولست الذي يتهرب من نفحات الحديقة[1]

والملاحظ هنا حدوث حذف قبل كلمة (خطوط) ولعل الشاعر حذف الفعل(انحدرت) لوجوده في السطر الثاني ، وبما أن المعنى قائم هنا على التكرار فإن حذف الفعل في البداية لا يؤثر على المعنى ويترك أثرا جماليا على النص ويزيد من تماسكه؛ لأنه ترك القرائن الدالة عليه مثل(خطوط، النجم)، وقد أدرك الشاعر قيمة الفصل في تحقيق التماسك النصي من خلال انتباهه إلى إمكانية حذف التكرار ودور ذلك في المشهد الدلالي للنص.

ويقول الشاعر "الأخضر فلوس" في قصيدة "الدوامة" :

وقاد مظاهرة في الطريق ..

وأحرق برقع أيامه ،

ثم كالطيف في عتمات الزقاق انعطف ..

إنه الآن في قبوه ..

يتأمل زرقة أطرافه وهو يشحذ مديته ،

ويزيت طلقته ..[2]

---

[1]–الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص 573.

[2]– المصدر السابق نفسه، ص 677.

يظهر أسلوب الفصل في هذا المقطع جليا فقد حذف الشاعر جملة كاملة " تقديرها " رأيت صديقي القديم أمامي فجأة" وهذا لأن موضوع القصيدة حول صديق قديم له لقد استخدم في هذا الأسلوب ليجتذب المتلقي إلى النص وليبحث المتلقي عن المقصود من الكلام، هذا الشخص الذي ظهر فجأة من خلال التعبير إذ ابتدأت القصيدة بـــ(وقاد مظاهرة في الطريق) وهذا يشي بمحذوف من الكلام له سببه وتفسيره، فكانت الأوضاع عادية حتى جاء في هذا الشكل ليحدث اضطرابا في المشهد يحمل دلالات العنف(مظاهرة في الطريق، أحرق، زرقة أطرافه، يشحذ مديته، يزيت طلقته) ويبدو أن الشاعر لديه ذكريات ليست جيدة مع صديقه القديم! تجعل الفجائية في قدومه في المشهد تبدو ظاهريا غير متناسقة إلا أنها تترجم إنكار الشاعر لحدوثها.

2- أنساق غير لغوية:

يستخدم الإنسان أنساقا غير لغوية للتعبير عن معان لا تكتمل بمجرد وجود الكلمات فهي بذلك تتضافر مع الأنساق اللغوية من خلال الحواس لإحداث التواصل مع المتلقي و"الإشارات غير اللفظية تعضد اللغة المنطوقة ، كما تعد الحركات مكملة للكلمات وللنبرة الصوتية وليست منتجا أدنى من خطاب ولا بقايا أسلوب بدائي للتواصل"[1]فالتواصل يتركب من جزئين مهمين هما التواصل اللغوي والتواصل غير اللغوي وفي غياب أحدهما يكون التواصل مضطربا غير فعال كما يراد له.

1.2 أنساق متعلقة بحركة الجسم:

تتوفر أنساق غير لغوية من خلال حركة الجسم يستوسلها المتكلم لإقامة التواصل مثلها مثل اللغة المنطوقة وهي أنظمة مهمة مثل الأنظمة اللغوية لصناعة رسائل تواصلية تامة، "وهي الوسائل التي يتم بواسطتها تبادل المعلومات بين المتصل والمتصل به عن طريق الإشارات

[1]–طوماس دوفير، التواصل بكيفية أخرى، تر: نور الدين رايص، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء–المغرب، د.ط، 2015،ص144.

والإيماءات والسلوك (تعبيرات الوجه وحركة العينين واليدين وطريقة الجلوس....الخ) ويطلق عليها أيضا حركة الجسد body language، وقد تكون هذه التلميحات مقصودة أو غير مقصودة من مصدر الاتصال"[1]، فتساعد على إيصال المعنى وتساهم بالتأثير به من خلال ترجمة المعنى في حركات معينة.

لقد اعتنى الشاعر بالأنساق غير اللغوية ووعى أهميتها وتفطن إلى مدى تأثيرها على تمثل المتلقي للمعاني المتضمنة فيها، لذلك نجد الشاعر الجزائري الأخضر فلوس من الشعراء الذين لم يهملوا هذه الأنساق، واستعملوا الكثير منها في نصوصهم ، لقد بنى الأخضر فلوس الكثير من التمثلات بواسطة هذه الأنساق لحاجة الكلمات دائما لما يعضدها في إتمام دلالتها لدى المتلقي، ومن الأنساق غير اللغوية التي استخدمها نذكر:

1.1.2-الإشارة:

وهي حركة معينة تحيل على ملفوظ متفق عليه ثقافيا حسب تموضعه و" استعمال الإشارات يصاحب اللغة المحكية عموما أو يحل محلها عند الضرورة أو يتممها في أغلب الأحيان، وقد تعطي هذه الإشارة جملة معينة ومعنى مختلفا أشد الاختلاف عن معناها دون هذه الإشارات"[2]، فهي تساهم في تشكيل المعنى وتمثلها لدى المتلقي، يقول الأخضر فلوس:

ارفعي قبضة مرّة بالإشارة ،

مدّي تلال المحبة من قبل ما تصهل اللحظة الجارحه[3]

وهذه الإشارة التي صورها الأخضر فلوس في صورة امرأة تشير بقبضتها إلى السماء تدل على المقاومة وعلامة على الصبر وقد ترك دالا يوحي بذلك يتمثل في كلمة(مرّة) فالمرارة علة وجود الصبر .

---

[1]-إبراهيم حسن أبو حسينة، التواصل في القرآن الكريم، ص262.

[2]- جي روشيه، مدخل إلى علم الاجتماع ، تر: مصطفى دندشلي، المؤسسة العربية، بيروت-لبنان، ط1، 1983، ص183.

[3]- الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص 553.

ويقول أيضا:

أشار نحو طريق كنت أدمنها

رأيتها أشرقت بالآي ..والسور[1]

فكلمة أشار هنا توحي للمتلقي أنه دل المخاطَب على طريق معينة؛ أي أن الإشارة علامة التذكير بالطريق والتدليل باتجاهها.

2.1.2-الإيماءة:

وهي من الإشارات التي يستخدمها الإنسان فــ" إمّا أن تصاحب لغة الكلام أو تؤدي بمفردها من أجل أن تغطي معنى معينا أو ترسل رسالة خاصة"[2]، والإيماءة من وسائل التواصل غير اللغوي التي يستعملها الإنسان الذي يحبذ الاستغناء عن المنطوق حسب مقام الحدث والسياق الذي جاءت فيه، ومن شعر الأخضر فلوس نقرأ:

فجأة فـــي الطريـــق

شقت القلب نصفين إيماءة صامته[3]

ربط هنا في هذا المقطع الإيماءة بالصمت أي أن هذه الإشارة (إيماءة الحب) صامتة لم تدله على شيء ، وإن كان الصمت في عالم المحبة دليل الموافقة ، إلا أنه اعتبر هذه الإيماءة علامة رفض(صامتة) أبدت خلاف معناها.

ويقول في نفس السياق:

هذه إيماءة خرساء أوشك

أن يعيد بها تراتيل النداء[4]

---

[1]-حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص 276.

[2]- منال طلعت محمود، مدخل إلى علم الاتصال، ص35.

[3]- مرثية الرجل الذي رأى، ص07.

[4]- نفسه، ص19.

وصف الإيماءة بالخرساء كونها لم تعمل عملها ،حيث أن الإيماءة حدوثها يختصر الكلام على المتواصلين بها، فانقطاع الاتصال حدث بسبب كونها مبهمة(خرساء) أو غامضة.

ويقول في معنى آخر:

اختارني عامدا

(للغيب لوح بي)[1]

وهذه الإيماءة للغيب تدل على الضياع في التفكير عند الشاعر فيما يتعلق بالمستقبل والقدر والغيب، إذا هذا هو زماني يومئ بي كما يومئ الإنسان بيده لآخر، وهذه هي دلالة التلويح وتصورها لدى المتلقي.

3.1.2-تعابير الوجه:

الوجه هو مستخلص لما يدون في نفس الإنسان من أفكار ومشاعر وعواطف ، و" يمثل الوجه رمزية عالية تختزل الجسد به، وقد لا يعني ذلك انتفاء أهمية الجسد بأعضائه الأخرى، وإنما أهمية الوجه من ناحية رؤية العالم والتناغم معه"[2]وتجسد العواطف والمشاعر من خلاله كالغضب والفرح والابتسام والحزن...

وللوجه تعابير وإشارات مختلفة يمكن أن يعبر من خلالها الفرد عن الكثير من الأشياء، ويرسل العديد من الرسائل للآخرين"[3] ، فتغير لون الوجه له عدة دلالات كل على حسب لون الوجه وتعبيراته المختلفة، ونجد تلك التعبيرات في شعر الأضر فلوس، منها:

وتبتسمين كأنك في زرقة البحر ضوء منارة[4]

فالابتسام من حركات الوجه يتشكل من اتساع الشفتين وارتفاع للوجنتين وتضييق للعينين، وهو علامة السرور والفرح يستعملها الإنسان كتعبير غير لغوي عن موقف سره ، أو تعبير عن

---

[1]- نفسه ، ص59.

[2]-مازن مرسول محمد، حفريات في الجسد المقموع، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015، ص113 .

[3]-المرجع السابق نفسه، ص113 .

[4]- مرثية الرجل الذي رأى، ص70.

موافقة عن أمر ما، أو كاستجابة لاستحسان أمر ما ، وفي هذا المقطع يبدو تعبيرا عن السرور مع وجود إشارات ضوء المنارة الذي يدل على علامة الاهتداء وزرقة البحر التي تدل على البهجة. ويقول في مقطع آخر:

ويهتف وجه تماوج فيه السنابل:

أنت نصيبي فلا تبتعد[1]

فيهتف وجه هنا دلالة على حركة معينة له تختصر معنى الكلام .

4.1.2-حركة العيون:

تكمن أهمية العيون أنها مرآة الروح ولها لغة خاصة مرتبطة بحركتها وإشاراتها ودور ذلك في صنع المعاني واختصار الكثير من الكلمات في حركة منها، والعيون" تمثل محل التعبير، فهي تحمل في بواطنها دلالات رمزية كبيرة قد تعوض عن كثير من الرسائل التي يمكن أن تتولاها أجزاء الجسد الأخرى"[2]، ومن شعر الأخضر فلوس الذي يستعمل حركة العيون نرصد قوله:

حتى إذا انغرست عيناك في جسدي
تدّفق الموج في صدري لرؤياك[3]

الانغراس في هذا البيت بمعنى شدة التحديق وحدة النظر نحو الجسد وما دلالة ذلك إلا الرغبة في ذلك الشخص وطلبه فلذلك طرب الشاعر لرؤية محبوبته وهي تريده من خلال تأويل نظرات عيونها التي التصقت به.

وفي مقطعى آخر يقول:

عيون (الفتى) فوق حبل الشراسة تكبر
تكبر .. تصغر .. تصغر

---

[1]- عراجين الحنين، ص 28.

[2]- صوفية السحيري، الجسد و المجتمع، دار الانتشار العربي، بيروت-لبنان، د.ط، 2008، ص92.

[3]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص18.

صارت مدبّبة كالخناجر[1]

يعبر الشاعر عن حركات عيني الفتى في وضع الغضب حين تكبر وتصغر ويضيف التكرار كي يضفي حيوية على الحركات التي جعلت العيون تبدو كالخناجر من شدة التحديق.

5.1.2-حركة الجسم:

لا يكاد يتكلم الإنسان بكلمات إلا وقد قام بتجسيد حركة معينة لليدين أو الأصابع أو حتى الرجلين فهو يستخدمها للتواصل فللجسد لغته الخاصة" اللاهجة صوتا، والمتحركة إيماء، لغة لها كلماتها وتراكيبها، وكل حركة فيها كلمة، وهذه الحركات والأصوات هي السلوك الجسدي الإنساني المنبعث من أعماق النفس"[2]، وهذا يدل على أن لهذه الحركات دور مهم للتواصل بين الأشخاص وفق ما يتطلبه المقام في التعبير فلغة الجسد "تمثل منظومة من الرمزيات التي تحمل في بواطنها الكثير من المعاني المختلفة، والتي تشير إلى مجالات معينة يستخدمها الإنسان للإشارة أو التعبير عن شيء ما معين"[3]، نلمس ذلك في شعر الأخضر فلوس من خلال قوله:

جرحتك- إذن - و استدارت إلى أهلها

طفلة تتخاطف خصلتها الريح فوق المدى[4]

فالاستدارة حركة للجسم تعكس صورة السير في اتجاه ثم الالتفات ، وهنا في هذا المقطع جاءت في معنى الصدود ، فتغيير اتجاه الجسم عن المتكلم يقتضي أنّ المخاطَب رافض للكلام أو التواصل، أو عدم الاكتراث واللامبالاة.

ويقول في موضع آخر:

كانت طيور الكهف تنقر خاطري ..

---

[1]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص45.

[2]- غيثاء قادرة، لغة الجسد في أشعار الصعاليك، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، د.ط، 2013، ص07.

[3]-مازن مرسول محمد، حفريات في الجسد المقموع، ص104 .

[4]-مرثية الرجل الذي رأى، ص13.

وأنا أمد يدي لأدفئ نخلة![1]

وحركة اليد من حركات الجسم، فاليد هي التي يستخدمها الإنسان كثيرا أثناء التخاطب، فمد اليد دلالة على المبادرة وكذلك الكرم والانبساط ، على خلاف انقباض اليد الذي يدل على التقوقع والجمود والبخل.

2.2 – أنساق ثقافية

إنّ القصيدة العربية بوصفها نصا ثقافيا تحتمل وتضمر في طياتها عوالم وفضاءات وأنظمة يصطدم فيها الواقعي بالخيالي والظاهري بالمضمر، مما يستفز المتلقي ويدعوه للغوص فيها والبحث عن غاياتها ومقاصدها ، ويقول الغذامي في هذا :" حينما تدفعنا خطانا إلى البحث في الأنساق الثقافية سنكتشف أننا نقرأ التاريخ البشري والسيرة البشرية بوصفها حالا من التفكر في المفاهيم والمصطلحات"[2] ؛ ذلك لأن الواقع البشري ألف تلك المفاهيم وانتظم فيها فتجده يتمثل تلك الوقائع في قصص وأمثال وحكايات وأشعار.

وتتعدد الأنساق الثقافية التي تتضمنها نصوص الأخضر ، ومن باب الاختصار نذكر بعض الأنساق التي تناولها الشاعر في دواوينه وهي كما يأتي:

1.2.2- الزمن:

كثيرا ما يربط الشاعر نصوصه بالزمن بوصفه حاوية الأحداث في حياة الإنسان فـــ"يمثل الزمن بعدا جوهريا للكتابة كما تمثل الكتابة بعدا جوهريا للزمن"[3]، والظاهر أن هذه الرابطة أزلية لضرورة وجودهما معا ما داما متعلقين بوجود الإنسان، ما يساهم في سيرورة منطقية لتعالقهما" وتتسم علاقة الشاعر مع الزمن بالتوتر والإحساس بقوة غيبية خفية تترك أثرها عليه

[1]–الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص609–610.

[2]– عبد الله الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويّات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب،ط2،2009، ص 13.

[3]– حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2003، ص263.

فتصبح قدرا محتوما"[1] مهما عظمت قوته وقويت سلطته، فهو لوّام له دائما إذا عجز عن تقبل حدث غامض الأسباب أو مبهم المعالم، وهذا الإحساس نجده عند الشعراء منذ القديم، ولا يختلف موقف الشاعر عن غيره سوى في طريقة التعبير عنه ، فنجد ركون الشاعر" في الصراع مع الزمن، إلى سجل الماضي يشي بحالة من العجز التام للإنسان أمام الزمن والشعور السالب بغلبة الزمن وانتصاره عليه"[2]، كما نجد تسخط الشاعر لفعال الزمن هروبا نحو الإقرار بالهزيمة. إنّ النسق الزمني عند الشاعر العربي مسكون بالصراع والشكوى والرفض إنها المواجهة بين الإنسان والزمن، الإنسان بسلاح التعبير والزمن بسلاح الهيمنة وفيما يأتي نقترب من مظاهر النسق الزمني في شعر الأخضر فلوس.

1.1.2.2 –الدهر:

الدهر عند الشعراء نسق مهيمن قوته غيبية لا طاقة لأحد بمواجهتها" لذا فقد عزوا مرد كل خطب جلل أو فجيعة تمر بهم إلى القوة المطلقة للدهر. فالدهر ، في رؤيتهم، هو القدر النافذ الذي يحدث القطيعة بين المحبين، والزمن الشاهد على موت الإنسان"[3]، ونظرة الشاعر الجزائري الأخضر فلوس لا تخرج عن ذلك فنقرأ له:

يفجّر الحلم المجروح .. قنبلة

ويزرع الحب.. و القرآن أقمارا

تضيء دهرا غبيا نام في حلك

تعيد للأعين البيضاء أنوارا[4]

إنه ينبذ الدهر ويلومه لأنه الفاعل الأساس –في نظره– الذي جعل الأمم تتداعى على هذه الأمة فهو جعل الصبح غلسا والنور ظلماء، وهذا التعامل مع النسق الزمني "الدهر" جاء بناء على

---

[1]– يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي–الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 2004، ص171.

[2]– نفسه ، ص174.

[3]– نفسه، ص189.

[4]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص82.

تصور الثقافة الجمعية التي ترجع القوة المطلقة بيد الدهر فهو يميل بهم حيث شاء ولا سلطة لأحد عليه ولا طاقة لأحد بمجابهته ، فعسى أن ينبعث ذلك الحلم لينير بالقرآن هذا الدهر ليختار لنا الارتقاء ويرفع عنا هذا الذل.

ونقرأ له كذلك:

انتهـــــــى الوقت و مرت أربع

وترامينـــــا شظايـــا.. في الطريـــــق

ليت أيام الأمـــانـــي.. ترجـــع

ساعـــة أخرى.. فماعدت أطيـــــــــق

حملوا عشب الهوى إذ ودعوا

وحملت النار وحدي.. والحـــــريق[1]

لقد تمثل الموشح للبكاء على ضيعته في بحثه عن حب نأى عنه، والفاعل المتهم دائما هو الدهر فكما ساهم الدهر في ضياع الأندلس الذي أشار له باستخدام الموشح، ساهم في مرور سنين الدراسة كطرفة عين وبدد حبا كان سيكتمل بوصال الحبيب.

وها هو يلوم الدهر مرارا ويسمه الغطرسة تارة وبالجور تارة أخرى، إنه يعلق عجزه واستسلامه على شماعة الدهر:

لم يكن يعرف الشمس لكنه كان يأخذها في يديه

إذا رقد الناس كي يمسح الدهر عنها

و يرجعها في الصباح[2]

واستمر في اتهام الدهر بتغيير الحقيقة دائما فكلمة "يمسح" دلالتها هنا إزالة اللبس وإماطة التزييف عن الصورة الحقيقية للشمس التي أخفاها الدهر.

2.1.2.2-الليل:

[1]- مرثية الرجل الذي رأى، ص48.

[2]- نفسه، ص81.

يتناغم الليل بطوله وسواده وارتباطه بالصحراء مع حالة الشاعر الموسومة بطول الشوق ودوامه

والشاعر يحاول مواجهة سكونية هذا الزمن الليلي الذي أرخى عليه أنواع الهموم بطول سدوله فـ"الزمن الليلي، وهو زمن قاهر في خصوصيته وطبيعة تشكيله"[1] باطش وفتاّك لا يُؤمن سواده، ينادي الشاعر "الأخضر" سواد الليل :

يا أيها الليـــــل اشتعـــــل..

حتى أميــز بين روحي

و العيون البابلية..

و الوطن[2]

إنه يقر بضياعه في هذا النسق الزمني، حتى لقد اختلط عليه الأمر بعد ضياع الأشياء والمعاني معه فأين هو المفر بعد ذلك سوى العودة إلى سطوة السواد علها تنير له سبلا نحو إدراك جازم لما في ذاته من اختلاجات وما يدور حولها.

ويقول محذرا:

يا داخلا في عيون الليل مغتربا

أوقد جراحك كي يستأنس الغربا

لا ترقب النجم فالأقمار زائفة

والجرح ضوء إذا ما أمطر الشهبا

تخضرّ في كفه الأيام فهي رؤى

سكرى تعانق في أندائها الهدبا[3]

---

[1]– يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي–الشعر الجاهلي نموذجا، ص216.

[2]– مرثية الرجل الذي رأى، ص36.

[3]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص11.

إيّاك أن تظن أن سكون الليل هو الهدوء والسلم، بل وطّن نفسك على الأذى فيه منه، إنه يبدو لك بخلاف ما هو عليه إنه زمن معاد للحقيقة مخالف لها كما يخالف البياض السواد.

ويصور الشاعر هيمنة هذا الزمن في المقطع الآتي:

- (متى تنام عيون هذا الحارس الليلي ,,

تنزاح الستائر عن بساتين العمر !)

لا صوت إلا الليل يرقص قبل ميلاد الصباح المنتظر! [1]

فالليل هنا في صورة العابث يرقص غير مبال بما حوله وعبارة (لا صوت) تشير إلى سلطة هذا النسق الزمني على هذا المشهد.

3.1.2.2- المشيب:

لا يكاد يخلو ديوان في الشعر العربي – خاصة القديم منه- من نسق المشيب والشكوى منه فهو علامة التقدم في السن وذهاب الشباب، حتى أصبح ذكر المشيب سنة يستن بها الشعراء في كتاباتهم، فيصورون صراعهم مع هذا النسق الطارئ بعلامة بياض الشعر، ويشتكون من سرعة زيارته لهم وحلوله عليهم بشكل حتمي ، كأنما له سلطة عليهم.

يصور الأخضر فلوس ذلك:

ـــــ أهذي بقايا خطاي على العشب أم حلم بالرحيل ؟

ـــــ بنيّ تراك تعود قريبا

(خطوة و تصير شعيراتك البيض مملكة الياسمين ،

وأصبح منتصبا كنخيل تأنق فوق ربى بلدي[2]

وها هو يتساءل بعد بلوغ مرحلة متقدمة من عمر ويتوجس من سطوة الشيب الذي يكنّيه بمملكة الياسمين تلطفا في التعبير، وتناسيا لمواجهة حتمية لعلامة الزمن البادية جهارا باللون الأبيض الذي يفضح الغربيب ومدى مقاومته لمجرى العمر.

---

[1]- حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص 160.

[2]- عراجين الحنين، ص 28.

ويتم تصويره بالتحدث عن الحاضر:

ها هو النهر يرسل صورته للبحار مضرجة ..

ويرى عنفوان الشقائق مصدره،

وتصير الشعيرات مملكة الياسمين[1]

إنه يذكر بالنهر على اعتباره صورة تجسد معنى الحياة ، ثم يقارن حركة النهر بالبحار بإبراز اضطراب (مضرجة) كما يربط ذلك بمقاومة عوامل التقدم في الزمن وفق نسق الشيب ليعترف مستسلما (وتصير) للمشيب بوصفه نسقا متغلبا." لقد استنجد الشاعر بالزمن الماضوي لكونه استراتيجية فاعلة يواجه بها واقعه في لحظة الضعف والعجز أمام مفردة الزمن/الشيب"[2]، فقد تمت الخطوة التي تنبأ الشاعر بقدومها وغزى البياض السواد.

2.2.2- المكان:

النسق المكاني هو المركز القار الذي يقتبس منه الشاعر كل حين تصوراته، ويشير إليه ليستخدمه على حسب الموقف النفسي الذي يكون فيه فضيق واتساع المكان أحيانا من تلك الدلالات المتعلقة بحالات النفس، ولا جرم أنّ" التشكيل المكاني الشعري قد منح حواسنا القدرة على الإدراك الحسي الذي تجاوزنا به سطوح المواد المتجمعة إلى الأعماق البعيدة المفتوحة على اللامحدود من الأمكنة"[3]، فشعرية المكان هي التي تملأ عالم النص بالحياة وتضفي على عناصره الحيوية، ومع ما يملك من سلطة الاحتواء تضاف إليه الجاذبية من خلال تداخل أنساقي محتوى فيه.

1.2.2.2- الطلل:

---

[1]- عراجين الحنين، ص 30.

[2]- يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي-الشعر الجاهلي نموذجا، ص176.

[3]- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1995، ص193.

يعد الطلل معبد العشاق إذ يلقون ذكرياتهم، كلماتهم، ومشاعرهم عند تلك الآثار التي بقيت رغم درسها تذكر بالحبيب وأيامه ، مسكونة بملامحه موبوءة بفراقه ورحيله عنها "ولم يعد الطلل شارة بارزة من حجارة، و نؤي، و أثافي، وإنما صار الطلل في أغوار النفس شقوقا وأخاديد يحتفرها سيل الدهر احتفارا، فتنبجس منها الأحاسيس، وقد اترعت حزنا وهما. فإن كانت بالأمس رمز استدعاء الماضي المنقطع، فإنها اليوم أوغل في الاتجاهين معا"[1]، لقد تحوّر هذا النسق المكاني عبر الزمن فهو رمزيّ متخيّل اليوم، موجود في كل مكان في المدينة، والبادية، وحتى في ذات الشاعر، إنه نسق علقت عليه كل الهموم، ووقفت عنده كل الإخفاقات، وسقطت في حضرته الدموع كما كانت واقعا في الماضي، إنّ استخدامه لا يخرج عن كون الشاعر يريد استحضار تلك الصور من الماضي لتنجده من الضياع الذي يشعر به:

دخان يسرق الألحان.. و الأعشاب والنهرا!

غراب عانق الأطلال.. و القفرا ..[2]

ونلحظ ارتباط الطلل عند الأخضر بالسواد، ففي هذا المقطع يدرج صورة الغراب الذي هو أسود الريش ليكرس مشهد الكآبة التي يشعر بها وهذا ما يؤكده في المقطع التالي بقوله:

أنا -الآن - محترق

في الفجاج أذري رمـــادي،

أقاسم أطلالـــك الســـود زادي[3]

فأنا محترق باحتراق أطلالك ومن علامات الاحتراق الرماد والسواد الذي ينبعث من الدخان ، ويوسع صورة الطلل في شكل غير معتاد، يقول:

بطلت صلاتي ـــــ لم يكن صبحا ـــــ

---

[1]- حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي-قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، د.ط، 2001،ص20.

[2]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص53.

[3]- مرثية الرجل الذي رأى، ص25.

وغرتني الكتابة و المنابر

فوق أطلال المدينة[1]

2.2.2.2- الصحراء:

هذا المكان الذي يعبر عن فقدان الهيمنة والتملك كما يعبر أحيانا عن صراع داخلي بين الاستقرار والرحيل أو التيه وفقدان الأمل في البقاء فالصحراء "ليست فضاء أدبيا فحسب بل هي فضاء ثقافي بامتياز"[2] مكتنز بالمعاني والدلالات التي يبحث عنها الشعراء، يقول الأخضر:

يا طالب الماء في الصحراء ممتشقا

عشب الحروف أفق !! فالماء قد نضبا!

ما زلت في لعب الأطفال لست ترى

إلاّ رؤاك .. وطير العمر قد ذهبا!

كل العيون سراب لا أمان لها

تراقص العقم في أطلالها طربا!

لا تخدعنك إذا ما الغيم لـــــفـــّعـــــــها

ولا تغرنك إمـــّا دمعها انسكبا[3]

فالصحراء" بفضائها الواسع، بكثبانه وواحاته، اتساع ورحابة قصوى، أو تيه وضياع ومخادعة. وفي كليهما كان الشاعر يضعنا أمام ذهول السعة ثم يأخذ بأيدينا بلا عناء إلى العناصر التي وظفها في شعره"[4]، فهو يحذر من نفاذ الماء فيها بسرعة ومخاتلة السراب للحقيقة وتعاشقه مع الخيال، إلا أنه خيال قاتل خداع، فالصحراء تغر ساكنها ومجتازها بزخات المطر التي تكون مشهدا عابرا يجني على المغتر به.

---

[1]- عراجين الحنين، ص 83.

[2]-سمير خليل، طائية حطاب، دراسات ثقافية، ص 141.

[3]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص11-12.

[4]-حمادة تركي زعيتر، جمالية المكان في الشعر العباسي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2013، ص82.

ويقول :

قد جئت أحمل حرّ الشّمس في كبدي

و النخل.. والدفء.. والأقمار و السغبا !

هذى المشرّدة الحسناء تسكنني

رمالها فوق جفني أصبحت ذهبا ![1]

وقد تحولت عند الكثير من الشعراء إلى" نسق ثقافي مضمر نستشفه من طرائق تصويرهم لها وتمثلاتهم لأبعادها وشغفهم بها وبما تمثله من علامات ثقافية"[2]، يتمثلها الشاعر كالمشردة الحسناء التي تسكن قلبه، وهذا الوصف المستوحش يحيل على تمثله الثقافي للصحراء فهي طبيعة غدّارة في ثوب طبيعة خلابة.

ويقول:

وأبصر صحراء قاحلة تتأهب فيها الجيوش

مدججة بالهزائم[3]

هذا النسق المكاني السالب الذي يؤثر بكل من يسكنه أو يسلكه يكشف " قصة الشاعر في صراعه مع الصحراء وكيفية انتصاره على المكان/الصحراء وإخضاعه لثقافته ولنسقه الذاتي"[4]، وأنه أقوى من الكثيرين من الذين استسلموا له رغم قوتهم.

3.2.2.2-البحر:

له" وظيفة دلالية ترميزية خالصة. فمنذ نشوء الطبيعة، والإنسان في صراع معها، وقد رافقته المياه بسرها ولغزها، خيرها وشرها، صفائها وغضبها، ومع تطوره راح يكتشف البحر، عرف البحر بمتناقضاته، وثرواته، لكنه ظل أمامه ضعيفا، فهو يتحداه، وذاك يصارعه، تلك هي

---

[1]- أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص12.

[2]-سمير خليل، طائية حطاب، دراسات ثقافية، ص139.

[3]- الأنهار الأخرى، الأعمال غير الكاملة، ص640.

[4]- يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي-الشعر الجاهلي نموذجا، ص140.

المعادلة، وكلما اقترب منه ابتعد مزمجرا" [1] وهكذا ألفه الناس مكانا مفتوحا على كل تأويل وعلى كل احتمال:

لمّا وقفت أمام البحر في ظمإ
تفتحت مقلتاه .. وانتشى عجبا !
و راح يقذف ما في العمق من درر..
لعلّها تجد العشق القديم خبا!
ما زال ينصب أشراكا ليملكني
و ظل قلبي مثل النخل منتصبا
حتّى رأيت عروسا فوق راحته
في عينها تحمل الوديان .. والعشبا[2]

لقد وقف أمام جبروت البحر وهيمنته على الإنسان و" الشاعر يدرك مفردات المكان في الحجم والفضاء وغيرها، وينتقي بحدود الغاية التي يرجوها من هذه المفردات، ويوظف قدرته على إخراج العمل الفني متناغما منسقا"[3]، وباح له بأسراره لإدراكه أن هذا الماكن يستوعب الكثير من الأسرار، ومازال يقاوم إغراء زرقته حتى رأى عروس البحر(حبيبته) فاستسلم للأمواج.

ويقول الشاعر الأخضر:

تفجر الكون طوفانا ولا سفن و لا شراع يضيء الأمن في خلدي

من أين فجر،،؟ كان الغيب طمأنني إني نسيت، وصار القلب ملك يدي[4]

والشاعر يضيق بالمكان أحيانا، وتشعر نفسه بحزن عميق، وتسقط انكساراته عليه، فيبدو مكتسبا سمة العداء"[1] للبحر من خلال وصف التيه والضياع وفقدان الأمن وربط كل ذلك بالبحر فيس

[1]– مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص120.
[2]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص13–14.
[3]– حمادة تركي زعيتر، جمالية المكان في الشعر العباسي، ص175.
[4]– عراجين الحنين، ص 63.

صورة الطوفان وضياع سبل النجاة المتمثلة هنا في السفينة والشراع ، وقد" يبرز للمتلقي حقيقة الألفة والانسجام بينه وبين المكان، إذ يتحول المكان إلى ذاكرة حافظة للفعل الإنساني وأثره في المكان"[2] فهو يصف البعاد بينه وبين وطنه باتساع هذا البحر واضطرابه.

3.2.2-الدين:

فـــالدين كنسق ثقافي "لا يؤسس الرؤية الكونية للمؤمنين به فحسب، بل هو أساس إنسانية البشر في هذا الوجود. فالإنسان من هذا المنظور، لا يتحدد، بشكل ولا لون، إنما يتحدد بمدى تمثله للأنساق والأعراف الثقافية"[3] فهو يسير وفق تلك التمثلات الثقافية مؤطرا بأحكام الشرائع التي تنظمه.

إنّ الربط بين الدين وبقية الأنساق والمظاهر الثقافية الأخرى كاللغة واللباس والتنظيم السياسي والتبادل التجاري، وبين الإنسان ربط شائع في أغلب الثقافات... حيث يتم تنصيب القيم الخاصة بمجتمع ما بوصفها قيما كونية شاملة"[4]، ومن مظاهر استخدام النسق الديني في شعر الأخضر قوله:

فالنار تحرق هيكلا

تذري الرياح رماده

لكن ستبقي في المسافات الصلاه ![5]

والصلاة من أهم مظاهر النسق الديني وهي تعني الدعاء أو الصلاة الفريضة التي تقوم على الركوع والسجود ، وهنا يتضح تأثير هذا النسق على الصورة الشعرية بعدم تأثر الصلاة بالنار

---

[1]– حمادة تركي زعيتر، جمالية المكان في الشعر العباسي، ص231.

[2]– يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي–الشعر الجاهلي نموذجا، ص133.

[3]– نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2004، ص108.

[4]–المرجع السابق نفسه ، ص107.

[5]–أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص59.

، وقد اتقد النار ولم تترك في طريقها شيئا، ويحيل هذا أيضا إلى كون الصلاة تنجي الإنسان من عذاب النار.

ويقول الشاعر أيضا:

وتقترب الهمهمات من الشاطئ المتدثر بالصمت و الصلوات

فيرتجف الرمل فيه مخافة يوم النشور[1]

والصمت والصلوات تدل في المعنى الديني على الحكمة والاصطبار، ويذكر الشاعر يوم النشور أو يوم القيامة كتجسد للنسق الديني لمقبل في الزمان لم يحدث بعد وإنما عرف من خلال هذا النسق فهو إضمار للخوف من يوم النشور .

ويقول:

صعدت تقرأ وحي الغيب متشحا

غابات شوق تمد الوجد أغصانا[2]

وكل من الوحي والغيب مصدره ديني، فالوحي هو كلام الله لأنبياءه ورسله، والغيب علم يختصه الله عز وجل لنفسه ولمن شاء، وقد استعملهما للتعبير عن معنى آخر خلاف تمظهره الحقيقي في نسق الدين.

4.2.2- الأنثى:

هذا النسق بالغ الأهمية في الثقافة العربية فهو ذو مركزية تنطلق منه الكثير من النصوص الإبداعية وتدور حوله ، فموضوع الأنثى في دواوين الأخضر فلوس يحتل غالبية نصوصه من حيث الموضوع، ويختار الشاعر في هذا النسق سبيلين إما التصريح أو التلميح ولما" جعلت الإثارة من نصيب المرأة، فإن الاهتمام كله انصب على جسدها لكونه موطن الإثارة والرغبة

[1]–حقول البنفسج، الأعمال غير الكاملة، ص 252.

[2]–المصدر السابق نفسه، ص 289.

واللذة"[1]، لكنها تبدو من خلال نصوص الأخضر نسقا مضمرا، ينطوي في المسكوت عنه ولا يبدو أحيانا إلا من خلال الفراغات النصية، يقول الأخضر فلوس:

مدّي يديك.. فإن البرد شردني

وأذبل العشب في دربي و أبصاري

تسابقت أغنيات الضوء في خلدي

بعد اللقاء.. وحنّت خيل أفجاري![2]

ويقول كذلك:

يا منبع النور ... هل عيناك راجعة

بي للصفاء .. فاني ظامئ .. عار!! [3]

ففي المقطعين إشارات عديدة على استدعاء الأنثى بوصفها نسقا ثقافيا من خلال الوصف الحسي الذي تضمره الفراغات مع بروز التباعد الحاصل بينهما حيث دفعت الشاعر بذلك لتجسيد صورة عن نفسه هي صورة المشتاق الذي ألف جوار حبيبته ولم يعتد على فراقها(البرد شردني)، ولم تكن المرأة في شعر الأخضر فلوس هدفا للشبقية والمتعة ، بل اختزل فيها معاني البحث عن الألفة ونبذ الوحدة الاغتراب النفسي الذي انجر عنها، وتجلى ذلك في عبارة (منبع النور)، وعبارة (راجع بي للصفاء)، فاتخذها سببا لذهاب تلك الهواجس وتبددها.

فنسق المرأة يبدو من خلال النموذجين السابقين موضوعا منفعلا حيث يبدو الشاعر متأثرا بها يعبر من خلالها كموضوع عن رؤاه الشعرية حمّلها بالدلالات التي تدور حولها، والملاحظ أيضا حضور نسق العفة وتغييب وإضمار نسق المجون والوصف الحسي الجنسي الذي يركز على جسد المرأة وكذلك إضمار النسق الفحولي ، في اتجاه يكاد يكون نحو اتخاذ نموذج المرأة المثال" ولعل هذا النزوع نحو المثال هو ما يسوغ للدارسين إحالة المرأة في الشعر إلى رمز

[1]– سمير خليل، طائية حطاب، دراسات ثقافية، ص 19–20.

[2]– أحبك ليس اعترافا أخيرا، ص21.

[3]– نفسه، ص21.

لآلهة معبودة مقدسة؛ فالمقدس هو الكامل المثالي"[1]، فهي في شعر الأخضر فلوس مصدر الدفء، ومنبع النور ومصدر لري الظامئ، وملبس للعاري.

ويقول كذلك:

يا امرأة تتسلل رقراقة بالحنان

توزع أشياءها في الفضاء،

إلى أن تصير السماء مطرزة بالورود[2]

و الحركة هنا في عالم المرأة الوردي منطلق للسرور ومصدر له، ومن خلال هذا المقطع تبدو مكانة المرأة كنسق مركزي في شعر الأخضر فلوس؛ يؤكد ذلك بأن جعلها فضاءه وهي التي تلون سماءه بألوان الورد على اختلاف أشكاله وأريجه، ومدّ الحنان هو أسلوبها في التمكن من قلبه فسلطة الأنثى طافحة هنا مهيمنة ونسق الذكورة والفحولة هو الغائب.

خلاصة:

تناولنا في هذا الفصل "أنساق التواصل في شعر الأخضر فلوس" عدة مظاهر لغوية وغير لغوية والتي وجدناها تشكل ظواهر بارزة في نصوصه حاول من خلالها الشاعر تشكيل خطابه الشعري بهدف إثراء معاني نصوصه بمختلف الدلالات والتأثير على المتلقي بتلك الإنتاجات الأدبية الجديدة القائمة على استعمال البنى الأنساقية المختلفة الداخل نصية والخارج نصية واللغوية وغير اللغوية .

[1]–لارا عبد الرؤوف أمين شفاقوج، المرأة في شعر المفضليات والأصمعيات الجاهلي، الجامعة الأردنية–الأردن، 2008، ص67–68.

[2]– مرثية الرجل الذي رأى، ص30.

ولقد اعتمد الشاعر الجزائري "الأخضر فلوس" على التناص بوصفه نسقا لغويا مهما يركز من خلاله على ثقافة المتلقي ومقروئيته، وتعالق ذاته مع ثقافته والثقافات الأخرى، وكذلك اعتمد على المناص باعتباره نسقا تواصليا مهما وجسرا هاما بين الكاتب والمتلقي لما يحمله من حمولات سيميائية ودلالية تتجسد في المتعاليات النصية من عناوين ونصوص محيطة أخرى، ولم يمر عابرا على التكرار فاستعمله لما فيه من قيمة لاثراء النص ولأنه أحد علامات النص الحداثي وأحد أهم مظاهره، وكذلك استعمل الوصل والفصل وهما نسقين يجسدان لغويا التواصل وعملياته الذهنية في النص.

أما فيما يخص الأنساق غير اللغوية فقد استخدم الشاعر ما يتعلق بالإنسان المتكلم نفسه من إشارات وإيماءات وتعابير للوجه وحركات للجسم وهذه الحركات تعضد المنطوق وتكمل المعاني عندما تحيل على تواضع اجتماعي على معنى ما، ثم تطرقنا إلى الأنساق الثقافية التي تعتبر مهمة للغاية حيث يعتمد الشاعر الأخضر فلوس على هذه النظم لإيصال كلماته ذات الحمولات الثقافية إلى أبعد حد في عالم التلقي ، فتناولنا الأنساق الزمنية والمكانية لأهميتها البالغة في خطابه الشعري ، بالإضافة إلى النسق الديني ونسق الأنثى اللذان يظهران بقوة في نصوصه وفي جملة دواوينه مع هيمنة نسق الأنثى الذي ظهر في غالبية العناوين الرئيسية والفرعية.

ولهذا فإن رصد هذه الأنساق بنوعيها اللغوي وغير اللغوي يظهر عمل الشاعر الدؤوب على إغناء خطابه الشعري وإثراءه بالمدلولات للوصول إلى غاية الفهم وحدوثها بشكل مثالي عند المتلقي وهي غاية التواصل.

خاتمة

إنّ البحث في آليات التواصل في الشعر الجزائري المعاصر يتطلب إلماما كبيرا بموضوع التواصل، فهناك عناصر عديدة وأنماط وأشكال كثيرة لم نتطرق إليها في بحثنا، وهذا لضرورة منهجية ولاختيارات رأيناها تلائم مدونة البحث.

وبعد هذه المقاربة لمدونة الأخضر فلوس الشعرية رأينا أن نخلص إلى مجموعة من النتائج هي:

– ملاحظة تداخل مفهوم التواصل مع مفاهيم عديدة متعلقة بمجالات البلاغة والتداولية وعلوم الاتصال وعلم النفس وغيرها من المجالات ؛ فهي تسلك سبيلا مشتركة لمعرفة طبيعة العملية التواصلية وفهم مقاصدها ومسالك معانيها، وهذا التداخل كان لصالح نظرية التواصل من ناحية الامتداد والتوسع في مختلف المجالات واستخدام مناهجها لرصد مختلف العمليات التواصلية.

– رابط الشعر والتواصل رابط قار أزلي، فالتواصل هو في شكله البسيط مقصد الشاعر الدائم الحضور أثناء عملية إنتاج المقول الشعري سواء كان هذا التواصل مع الذات أو مع متلق أو جمهور من المتلقين، وكذلك من حيث نوع التواصل وشكله وطريقة إيصاله مكتوبا أو مسموعا.

– اعتمد الشاعر على الصورة الشعرية قصد إثراء الخيال في المقول الشعري بالإضافة للدور الذي تلعبه في إغناء المعنى بالدلالات والتمثلات، ومنها يبرز أهمية الصورة المفردة والمركبة في صناعة الشعر ومعانيه والأمر كذلك ينطبق على الصورة الجزئية والصورة الكلية وتشكل المعنى من خلال ذلك.

– استعمل الشاعر الرموز المختلفة مستدعيا إياها من ثقافات أخرى، إضافة إلى الثقافة العربية والثقافة المحلية لبلورة رؤيته حول الذات والعالم والانفتاح على الآخر فهي أداة تواصلية مزدوجة الاتجاه نحو الداخل ونحو الخارج، والملاحظ على شعر الأخضر فلوس هو كثرة استخدام الرموز خاصة الرموز اليونانية كالآلهة وأنصاف الآلهة ، كما استخدم الرموز المحلية لكن بشكل أقل من ناحية التوظيف.

– ارتباط الشاعر بالمكان دليل على الانتماء ودليل كذلك على اعتنائه بتجسيد التحرك في مختلف الفضاءات التي بها عبر عن أحاسيسه ووجدانه، ودليل أيضا على تأثير الذهنية الشعرية الموروثة في الشعر العربي القديم من خلال بروز تمازج الأحاسيس بالأمكنة، فقد ارتبط الشعر

عنده بالصحراء والبحر والسماء وغيرها من الأماكن الطبيعية، كما ارتبط بالسجن والقبر والكهف والخيمة كأماكن تحد من حريتة وتنقله فيها .

-التشكيل الإيقاعي في النصوص الحداثية جانب تواصلي مهم جدا للشاعر لا يمكن إغفاله أو المرور عليه مرور الكرام، فالمقاربة التواصلية تركز على الجوانب غير اللغوية خاصة في الشعر، وهذه الظاهرة تعتمد على التواصل من الجانب الحسي فهي تتشكل في لعبة السواد والبياض التي يستخدمها الشكل في المظهر الكتابي لنصوصه، وكذلك حين يختار وزنا معينا لنظم قصيدته.

-ظاهرة المزج بين وزنين مختلفين في قصيدة واحدة حداثية بامتياز ، وكذلك ظاهرة المزج بين الشكلين العمودي التقليدي والتفعيلة الحداثي، لكن-حقيقة- هذا المزج في الوزن والشكل يرسم تصور الشاعر الأخضر فلوس للشعر فهو يختار المنزلة الوسطية التي تتبنى التفعيلة وترفض الاستغناء على العمودي وبمعنى آخر يمزج بين التراث والحداثة؛ أي "تراثي حداثي" إن أردنا التعبير عن الأسلوب، فشعره في درب الثابت والمتحول معا.

-عدم ركون الشاعر إلى الكتابة في شكل واحد دليل على بحثه عن إغناء تجربته الشعرية بالتنوع الشكلي والإيقاعي و البحث عن روح الإبداع والتجديد، لتتميز تجربته الشعرية عن بقية التجارب.

-عدم وجود نص نثري في قصائد الشاعر الأخضر فلوس دليل على رفضه لفكرة قصيدة النثر ، ولا يعني رفضه هذا هو نصب العداء للحداثة العربية، وإنما يرجع رفضه هنا لفكرة أنواعية الشعر التي تجعل قصيدة النثر جزءا من الشعر الحداثي كمسار دينامي للقصيدة المعاصرة.

-تتعدد استعمالات التناص في المدونات الشعرية العربية والجزائرية خاصة وهنا نلحظ استدعاء عناصر ثقافية غربية كثيرة على حساب العناصر الثقافية العربية وعلى حساب العناصر الثقافية ذات الخصوصية الجزائرية ، والحقيقة أن هذا الاستعمال يبعث التوجس في أنفسنا مصدره الخوف من تبديد الهوية الثقافية ومكتسباتها وإهمالها، وكذا تحويل نظر المتلقي وصرف نظره

عن الثراء الثقافي المحلي والانشغال بالوافد وتأثير ذلك على الذائقة الفنية ، وعلى نفسيات جمهور المتلقين بشكل عام.

– لا يمكن الاستغناء عن الآليات غير اللغوية والاكتفاء بما هو لغوي فقط ؛ وذلك كضمان لعملية تواصلية ناجحة تؤدي الرسالة فيها غرضها المراد له الوصول إلى المتلقي.

– أسلوب الحوار في الشعر يعمد إلى استثارة العمليات الذهنية لدى المتلقي، فمن ذلك استخدام الشاعر لأسلوب المناجاة أو الحوار الداخلي لإخراج وبلورة تلك البلابل التي تدور في خلد الشاعر، وجذب المتلقي لهذا النوع من الحوارات التي تنبع عن صراع داخلي جسده الشاعر في شكل أدبي جمالي، وكذلك استخدام الشاعر للحوار الخارجي في صورة الحوار مع طرف متخيل وهذا لإخصاب خيال المتلقي والابتعاد عن الأساليب والأنماط المعتادة في صناعة الشعر.

–استعمال الشاعر الاستعارة والمجاز كوسائل إقناعية للمتلقي دليل على وعي الشاعر بالمرتبة التي وصل لها المتلقي اليوم باعتباره متلقيا اتسع اطلاعه على الأدب فصعب إقناعه بعد أن ازدادت رغبته التي تبحث عن اللمسة الجمالية في الشعر.

– توظيف الحجاج في الشعر من مثال الحجاج التوجيهي والحجاج التقويمي والقياس الخطابي دلالة على عناية الشاعر بعملية إقناع المتلقي من جهة، ومن جهة أخرى دفع المتلقي إلى المشاركة في عملية إنتاج النص الشعري من خلال أعمال فكره في المقول الشعري وما يتطلبه من استنتاجات وتوقعات تؤطرها العملية الحجاجية وآلياتها.

– تقوم الأفعال الكلامية بتأدية قيم في الخطابات الشعرية أداء تواصليا يتجسد من خلال الأمر والنهي والاستعطاف والشكر والنصح والإرشاد وغيرها، وتظهر من خلال سيرورة مقول القول في سياق يفهمه المتلقي لسبق المعرفة به لديه، إضافة إلى القصد في الرسالة والإدراك بما في متنها.

-بروز أهمية المتعاليات النصية أو العتبات في قراءة النص الإبداعي كالغلاف وعناصره والاستهلال والإهداء والتصدير وغيره، وان عملية تحليلها هي أول مفتاح لفهم النصوص الشعرية المتعلقة بها.

-تساهم الأنساق اللغوية مثل التكرار والوصل والفصل في اتساق النص الشعري كأدائها الطبيعي ، إضافة إلى مساهمتها أيضا في تنشيط تصور المتلقي للخطاب الشعري ودفعه بأساليبها اللغوية للبحث عن المعاني المضمرة والمقصديات من وراء استخدامها في النص.

-الحركات والإيماءات والإشارات تصنع شكلا آخر من أشكال التواصل، وهذه الأنساق غير اللغوية تساعد على استخراج كوامن الذات وما تبطنه وما عجزت عنه اللغة في التعبير عنه، وهنا تكمن أهميتها التواصلية خاصة إذا كانت في النص الشعري فهي تعطي دفقا إضافيا للخيال وللإحساس والشعور، وتدفع المتلقي إلى الانفعال معها أو تمثلها، فتآزر بذلك الوعي بالإنتاج الشعري وإدراكه.

-الأنساق الثقافية لها تأثيرها الجلي على الشعر فهي التي ترسم معالمه الجمالية وتأثر في حمولاته ودواله، وما نجده في شعر الأخضر فلوس وما يمكننا تقديمه كملاحظة هو هيمنة نسقين على شعره هما: نسق الدين حيث فسر واضحا تأثيره على شعره من خلال طرائق التعبير والتناصات الكثيرة والملامح التي بدت على شعره، ونسق الأنثى الذي بسط وجوده على النتاج الشعر باعتباره مركزيا ويمكننا القول أن هذا النسق حدد نظرة الأخضر للأنثى بإعطائها مرتبة المرأة المثال الواقعية لا المؤلهة كما في الشعر القديم، كما قدم صورة الأنثى المحببة البعيدة عن المجون والخلاعة والوصف الحسي أو الإيروسي، ومع هذا بقي حضور النسق الفحولي كنسق عام على النتاج الشعري كله؛ ذلك لتركيز الفعل على الشاعر فهو الذي يبحث عن المحبوبة وهو الذي يسعى إلى اجتذاب نظرها ووظيفة الأنثى في شعره هي نفس الوظيفة في الشعر القديم الدلال والتغنج والامتناع وانتظار الوصال ، فهو محافظ على التقاليد المأثورة للنسق الأنثوي والنسق الفحولي في الشعر العربي.

– ويمكن أخيرا اعتبار النظرية التواصلية مقاربة لها مكانتها بين النظرية ولها مستقبلها في ظل اعتماد الإنسان وبصفة مكثفة على التقنية في جميع المجالات ومنه اعتماده على توثيق الأعمال الأدبية بما توفره تكنولوجيات الاتصال من ظروف ملائمة لتيسير وصول المعلومة لطالبها مذللة كل العقبات التي تحول بينه وبلوغ مطلبه.

وفي ختام عملنا هذا لا يسعنا إلاّ القول أنّ التواصل كموضوع تحكمه عديد المصطلحات والمفاهيم التي تحيله إلى الكثير من الإشكاليات واسع جدا يصعب حصره أو الإحاطة به كليا

كما أنّ تطبيقه على المتن الشعري الجزائري المعاصر يتطلب جهدا كبيرا يتمثل في إدراك مستويات الخطاب ومسالك التلقي، إضافة إلى مهارات الفهم والتأويل التي تحدد المعاني التي يحتملها هذا المتن.

وقد حاولت الاجابة عن مجموعة من الأسئلة المرتبطة بالتواصل وآلياته في النص الشعري الجزائري المعاصر المتمثل في شعر الأخضر فلوس كنموذج.

والله الموفق وهو المستعان.

الملحق

سيرة ذاتية للشاعر الأخضر فلوس:

شاعر جزائري معاصر يكتب في الشكلين العمودي والتفعيلة. ولد بمدينة الهامل (ناحية بوسعادة) سنة 1959انتقل بعدها مع أسرته إلى مدينة عين الحجل التي ترعرع فيها، واشتغل أستاذا في التعليم الثانوي للغة العربية منذ 1988.

درس الشاعر فلوس مراحله الأولى بمدينة عين الحجل–المسيلة، وقد كانت له بعض المحاولات تتمثل في قصائد للشعر الملحون، وبعد التحاقه بمعهد الأدب العربي في جامعة الجزائر بالعاصمة بدأت التجربة الشعرية تعرف طريقها إلى النضج وبدأ يتحكم في تقنيات بناء القصيدة فتكونت لديه الكثير من المفاهيم المعرفية عن الشعر مما ساعده على خوض تجربة شعرية انتهت إلى إنتاج عدة دواوين شعرية: (أحبك ليس اعترافا أخيرا) و (حقول البنفسج)،. وبعد حصوله على شهادة ليسانس انتقل إلى جمهورية مصر العربية وانتسب إلى جامعة الإسكندرية وذلك لأجل إكمال دراسته العليا، إلا أن ظروفه الخاصة منعته من إكمال دراسته، وهناك كتب ديوان (عراجين الحنين) والذي طبع في مطبعة جريدة السفير بالإسكندرية عام 1986، وقد ترجم ديوان (عراجين الحنين) إلى اللغة الفرنسية سنة 2003 من قبل صديقه الشاعر والأستاذ عاشور فني، وكان آخر إصداراته الأعمال غير الكاملة سنة2015.

وذكر الشاعر في العديد من معاجم على غرار معجم البابطين للشعراء المعاصرين، ومعجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، وموسوعة العلماء والأدباء الجزائريين، وغيرهما من المعاجم. وشارك الشاعر في العديد من الملتقيات الشعرية والندوات الأدبية في العديد من البلدان العربية. كما شارك كعضو في لجنة التحكيم في عدة برامج تليفزيونية تعنى بالشعر مثل شاعر الجزائر وشاعر الرسول.

- **صور مختلفة للشاعر الأخضر فلوس**

قائمة المصادر المراجع

أ- **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.**

ب- المصادر:

1. ابن هشام جمال الدين الأنصاري، مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت-لبنان، ج1، 1991.

2. أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفي المتنبي، ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، د.ط، 1983.

3. أبو الفتح عثمان ابن جني، سر صناعة الإعراب، تح: محمد حسن اسماعيل، أحمد رشدي عامر، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ج2، ط1، 2000.

4. أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني، مجمع الأمثال، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت-لبنان، ج1، د.ط، 2004.

5. أبو الفضل محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب ،دار صادر، بيروت-لبنان، ج11، ط1، 1414 هـ .

6. أبو منصور محمد بن أحمد، تهذيب اللغة، تح: محمود عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ج12، ط1، 2001.

7. أحمد بن محمد المقري التلمساني، نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت-لبنان، ج07، د.ط، 1968.

8. الأخضر فلوس ، الأعمال غير الكاملة، روابي للثقافة والإعلام، الجزائر، د.ط، 2015.

9. الأخضر فلوس، أحبك ليس اعترافا أخيرا، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، 1986.

10. الأخضر فلوس، عراجين الحنين، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.

11. الأخضر فلوس، مرثية الرجل الذي رأى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

12. بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت-لبنان، مج 2، د.ط، 2016.

13. بديع الزمان الهمذاني، ديوان بديع الزمان الهمذاني، تح: يسري عبد الغني عبد الله، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط3، 2003.

14. الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، دار ومكتبة الهلال، بيروت–لبنان، ج1 ، ط4، 1423هـ.
15. الزمخشري، أساس البلاغة، دار صادر، بيروت–لبنان، د.ط، 1979.
16. طرفة بن العبد، الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط3، 2002.
17. عبد الرحمن ابن خلدون، المقدمة، دار الفكر للنشر، بيروت– لبنان د. ط، 2007.
18. محمد الزبيدي ، تاج العروس من جواهر القاموس، دار الهداية ، ج31 ، د.ت.
19. محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، تفسير الجامع لأحكام القرآن، دار الكتب المصرية، مصر، ج 16، ط2، 1947.
20. محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، تح: محمد بن زهير بن ناصر الناصر، دار طوق النجاة، بيروت – لبنان، ج7 ، ط1 ، د.ت.
21. محمد بن يعقوب الفيروزآبادي، القاموس المحيط ، دار الجيل، بيروت–لبنان، ج4، 1952.

ج–المراجع:

1. أ.مولز، ك.زيلتمان، ك.أوريكيوني، في التداولية المعاصرة والتواصل، تر: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء– المغرب، د.ط،2014.
2. إبراهيم أبو عرقوب ، الاتصال الإنساني ودوره في التفاعل الاجتماعي ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع – الأردن ، ط1، 1993.
3. إبراهيم حسن أبو حسنية، التواصل في القرآن الكريم، دار كنوز المعرفة، عمان–الأردن، ط1، 2014.
4. إحسان عباس، فن الشعر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت–لبنان، ط2، 1959.
5. أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة–مصر،ط2، 1997.
6. أحمد مداس، لسانيات النص، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط2، 2009.
7. إسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء، القاهرة–مصر، د.ت، 2000.
8. امتنان عثمان الصمادي، شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية، المؤسسة العربية للنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2001.
9. آمنة بلعلى، خطاب الأنساق، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2014.

10. آمنة بلعلى، سيمياء الأنساق، دار النهضة العربية، بيروت–لبنان، ط1، 2013.
11. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار جيل، مصر، د.ط، 1985.
12. إيف وينكين، أنتروبولوجيا التواصل، تر: خالد عمراني، هيئة البحرين للثقافة والآثار، البحرين،ط1، 2018.
13. بدر عبد الملك، الإنسان والجدار، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق–سوريا، ط1، 1997
14. بوطارن محمد الهادي وآخرون، المصطلحات اللسانية والبلاغية والأسلوبية والشعرية، دار الكتاب الحديث، مصر، د.ط، 2008.
15. جاك فونتاني ، سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، دار الحوار، اللاذقية–سوريا، ط2، 2010.
16. جاك موشلر– آن ريبول، القاموس الموسوعي للتداولية، تر: مجموعة من الباحثين، دار سيناترا، تونس، د.ط، 1994.
17. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت–لبنان، ط1، 1979.
18. جلول مقورة، فلسفة التواصل في الفكر العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 2015، ص13.
19. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي، محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1986.
20. جي روشيه، مدخل إلى علم الاجتماع ، تر: مصطفى دندشلي، المؤسسة العربية، بيروت– لبنان، ط1، 1983.
21. حاتم الصكر، كتابة الذات، دار الشروق للنشر والتوزيع ، بيروت–لبنان،ط1، 1994.
22. حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي–قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، د.ط، 2001.
23. حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 2003.
24. حسن عماد مكاوي، ليلى حسن السيد :الاتصال و نظرياته المعاصرة، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط12، 2016.
25. حسن مصدق ، النظرية النقدية التواصلية، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ، 2005.

26. حصة البادي، التناص في الشعر العربي الحديث –البرغوثي نموذجا، دار كنوز المعرفة، عمان–الأردن، ط1، 2009.

27. حمادة تركي زعيتر، جمالية المكان في الشعر العباسي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2013.

28. خالد بلقاسم، الصوفية والفراغ الكتابة عند النفري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب،ط1، 2012.

29. دان سبيربر، ديدري ولسون، نظرية الصلة أو المناسبة، تر: هشام ابراهيم، عبد الله الخليفة ، دار الكتاب الجديد ، بيروت – لبنان، ط1، 2016.

30. دوجلاس براون، أسس تعلم اللغة و تعليمها، تر: عبده الراجحي، علي أحمد شعبان، دار النهضة العربية، بيروت– لبنان، 1994 .

31. دومنيك وولتون ، الإعلام ليس تواصلا، دار الفارابي ، بيروت – لبنان ، ط1 ، 2012.

32. دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة،ط1، 1998.

33. رشيد يحياوي، التبالغ والتبالغية، دار كنوز المعرفة ، عمان – الأردن ط1، 2014.

34. رشيد يحياوي، أنواعية الشعر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت لبنان،ط2014،1.

35. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني – لبنان ، سوشبريس – الدار البيضاء، ط1، 1985.

36. سلطان منير، الصورة الفنية في شعر المتنبي – التشبيه – ، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 2002.

37. سهام السامرائي، العتبات النصية في رواية الأجيال العربية، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2016.

38. سيلامي نوربرت، المعجم الموسوعي في علم النفس، تر: وجيه أسعد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، دط،2001.

39. صالح أبو إصبع، الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة، دار مجدلاوي، عمّان– الأردن، ط5، 2006.

40. صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للنشر، بيروت لبنان، ط1، 1979.

41. صالح بلعيد ، دروس في اللّسانيات التطبيقية ، دار هومة– الجزائر ، د.ط، د.ت .

42. صفاء ذياب، تمثلات العجيب في السيرة الشعبية العربية، دار صفحات، سوريا، ط1، 2015.
43. صوفية السحيري، الجسد و المجتمع، دار الانتشار العربي، بيروت–لبنان، د.ط، 2008.
44. الطاهر بومزبر التواصل اللساني والشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2007.
45. طوماس دوفير، التواصل بكيفية أخرى، تر: نور الدين رايص، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء–المغرب، د.ط، 2015.
46. عبد الحق بلعابد، عتبات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.
47. عبد الحميد يونس، معجم الفلكلور، دار كتب عربية، القاهرة مصر، د.ط، 1982.
48. عبد الرحمن الحاج صالح، الخطاب والتخاطب في نظرية الوضع والاستعمال العربية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر، د.ط، 2012.
49. عبد الرحيم الضاقية ، المدرسة المغربية وسؤال التواصل، دار الثقافة ،المغرب،ط1، 2009.
50. عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه ، دار الشروق، عمان–الأردن، ط1، 1997.
51. عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2005.
52. عبد الغني حسني، حداثة التواصل الرؤية الشعرية عند نزار قباني، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 2014.
53. عبد الفتاح أحمد يوسف، الخطاب السجالي في الشعر العربي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت–لبنان، ط1، 2014.
54. عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
55. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، مكتبة الكتاني للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 1995.
56. عبد الله الغذامي، القبيلة والقبائلية أو هويّات ما بعد الحداثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط2، 2009.
57. عبد الله محمد العضيبي، النص وإشكالية المعنى، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
58. عبد الملك مرتاض، قضايا الشعريات، منشورات دار القدس العربي، وهران–الجزائر، ط1، 2009.

59. عبد الهادي بن ظافر الشهري، إستراتيجيات الخطاب، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، ط1، 2004.

60. عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت–لبنان، ط3، 1981.

61. عصام واصل، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

62.علي أحمد الديري، مجازات بها نرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2006.

63. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة–مصر، د.ط،1997.

64. علي محمود حجي الصرّاف، في البراجماتية– الأفعال الإنجازية في العربية المعاصرة، مكتبة الآداب، القاهرة–مصر، ط1، 2010.

65. عمر أوكان ، اللغة والخطاب، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة– مصر، ط1، 2011.

66. عمر مهيبل ، إشكالية التواصل في الفلسفة الغربية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2005.

67. عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات الكويت، ط1، 1982.

68. عيسى مروك، سيميائية العنوان دراسة في شعر إبراهيم موسى النحاس، مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر، مصر، ط1، 2017.

69. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط4، 1996.

70. الغريب زاهر، إقبال بهبهاني، تكنولوجيا التعليم – نظرة مستقبلية، دار الكتاب الحديث، الأردن، ط2، 1999.

71. غسان يعقوب ، سيكولوجية الاتصال والعلاقات الإنسانية ، دار النهار – بيروت ، ط1 ،1979.

72. غيثاء قادرة، لغة الجسد في أشعار الصعاليك، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، د.ط، 2013.

73. فيليب بلانشيه ، التداولية من أوستين إلى غوفمان، تر: صابر الحباشة، دار الحوار، سوريا، ط1،2007.

74. كريمة احسن شعبان، الاتصال الخطابي وفن الإقناع، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمّان–الأردن، ط1، 2015.

75. لارا عبد الرؤوف أمين شفاقوج، المرأة في شعر المفضليات والأصمعيات الجاهلي، الجامعة الأردنية–الأردن، 2008.

76. ليلى محمد جودي، استراتيجية التواصل في البلاغ القرآني، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012.

77. مازن مرسول محمد، حفريات في الجسد المقموع، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015.

78. مجموعة باحثين، دراسات معاصرة في اللغة والأدب والتواصل، عالم الكتب الحديث، إربد–الأردن، ط1، 2016.

79. مجموعة من المؤلفين، معجم تحليل الخطاب ، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود ، دار سيناترا – تونس، د.ط ، 2008.

80. مجموعة مؤلفين ، الاتصال اللفظي وغير اللفظي ، المجموعة العربية للتدريب والنشر، د.ط ، 2012.

81. مجموعة مؤلفين ، في التداولية المعاصرة والتواصل ، تر: محمد نظيف ،أفريقيا الشرق – المغرب ، د.ط، 2014.

82. مجموعة مؤلفين، التواصل – نظريات وتطبيقات ،الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، لبنان ، ط1، 2010.

83. محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

84. محمد الولي، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية، دار الأمان، الرباط–المغرب،ط1، 2005.

85. محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال، الدار البيضاء–المغرب، ط1، 1994.

86. محمد بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.

87. محمد جاسم الموسوي، نظرية الاتصال والإعلام الجماهيري، الأكاديمية العربية المفتوحة – الدانمارك ،د.ط، د.ت.

88. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق–سوريا، د.ط، 2001.

89. محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الادبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998.

90. محمد محمد يونس علي، تحليل الخطاب وتجاوز المعنى، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط1، 2016.

91. محمد مشبال، البلاغة والسرد، منشورات كلية الآداب –جامعة عبد المالك السعدي، تطوان– المغرب، د. ط، 2010.

92. محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت–لبنان، ط2، 2006.

93. محمد نظيف، الحوار وخصائص التفاعل التواصلي، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2010 .

94. محمد جودات، تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، ط1، 2011.

95. محمود جمعة، المتعاليات النصية في شعر سامي مهدي، دار نون، العراق، د.ط، 2017.

96. مصطفى عبد السميع محمد، مهارات الاتصال و التفاعل في عمليتي التعليم و التعلم، دار الفكر، الأردن، ط1، 2003.

97. المصطفى عمراني ، التواصل نماذج ورهانات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2016.

98. مصطفى يوسف كافي، الرأي العام ونظريات الاتصال، دار الحامد، عمان–الأردن، ط1، 2005.

99. معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013.

100. مقبل بن علي الدعدي، صناعة قراءة النص الإبداعي، تكوين للدراسات والنشر، السعودية، ط1، 2016.

101. منال طلعت محمود، مدخل إلى علم الاتصال، جامعة الإسكندرية ، مصر، د.ط،2001– 2002.

102. مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق–سوريا، د.ط، 2011.

103. نادر كاظم، تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2004.

104. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد،ط3، 1967.
105. الناصر عبد اللاوي، التواصل والحوار، دار الفارابي، بيروت– لبنان، ط1، 2013.
106. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، القاهرة–مصر، د.ط، د. ت.
107. نور الدين رايص ، نظرية التواصل واللسانيات الحديثة ، مطبعة سايس – فاس ، ط1 ،2007.
108. نور الدين رايص، السيميائيات والتواصل عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد–الأردن، ط1، 2016.
109. هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بنحدو، كلمة للنشر والتوزيع ، تونس، ط1، 2016.
110. وجيه فانوس، دراسات في حركية الفكر الأدبي، دار الفكر اللبناني، بيروت–لبنان، ط1، 1991.
111. الوناس شعباني، تطور الشعر الجزائري منذ 1945حتى سنة1980، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1988.
112. ياسين باهي ، التأويل وفلسفة التواصل، عالم الكتب الحديث ، إربد– الأردن ، ط1، 2016.
113. يورغن هبرماز، إيتيقا المناقشة ومسألة الحقيقة، تر: عمر مهيبل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
114. يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي–الشعر الجاهلي نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان، ط1، 2004 .

د– الرسائل و الأطاريح الجامعية:

1. آسيا تغليسية، تجربة الوعي التراثي في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضز– بسكرة،2015–2016.
2. باجي بن عودة، الأفعال الكلامية في خطب البشير الإبراهيمي، رسالة ماجستير، جامعة السانيا–وهران، 2011–2012.
3. جمال مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر–باتنة–الجزائر ،2007–2008.

4. داحو آسية، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعرية، رسالة ماجستير، جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف، 2008-2009.

5. سحر كاظم حمزة الشجيري، نظرية التوصيل في النقد الأدبي الحديث ، رسالة ماجستير – جامعة بابل ،2003.

6. سلطان عيسى الشعار، التراث في شعر محمد الفيتوري، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة-الأردن، 2007.

7. سليم بن ساعد السلمي، الصورة الفنية في شعر الخنساء، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة-الأردن، 2009.

8. عبد القادر زروقي، أساليب التكرار في ديوان سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا لمحمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر-باتنة، 2011-2012.

9. عدنان عبدو المناجرة، التشخيص والإسقاط في شعر الطبيعة عند أبي تمام، رسالة ماجستير، جامعة جرش-الأردن،2014.

10. محمد الصالح خرفي ، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري – قسنطينة-الجزائر، 2005-2006.

11. نوال آقطي، جمالية شعر التفعيلة في الجزائر، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر-بسكرة،2014-2015.

هـ-الشابكة:

1. بول ريكور، الخطاب والتواصل، تر: عز الدين الخطابي، مؤمنون بلا حدود، المغرب، 2017.موقع:www.mominoun.com

2. جميل حمداوي ،التواصل اللساني والسيميائي والتربوي ، مكتبة المثقف ، ط1، 2015 موقع: http://www.almotaqqaf.com

3. عبد الغني حسني ، التواصل ولغة الشعر، منشور في:19 جويلية 2010على الموقع: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article2426 XJndcu6PwSw.#3

4. عصام شرتح ، فنية التكرار عند شعراء الحداثة ،عن الموقع الالكتروني: www .poetraylettres.com/mag

5. محمد العمري، مسألة الإيقاع في الشعر الحديث، عن الموقع الالكتروني:
http://www.aljabriabed.net/n18_07umari.html

6. هشام المنجلي، الخطابة الأرسطية: دراسة في صناعة القول الحجاجي واستراتيجياته، على الرابط: http//couua.com2019/08/06

و- المجلات:

1. حيدر رضا كريم، نردين رضا كريم، بلاغة تقنيات الحجج الاتصالية في شعر ابن زمرك، الأندلسي، مجلة كلية التربية للعلوم الانسانية، جامعة ذي قار-العراق، المجلد08، العدد02، 2018.

2. خليل موسى، التناص والأجناس في النص الشعري، مجلة الموقف الأدبي، سوريا، ع305، 1996.

3. سعيد بنكراد، استراتيجيات التواصل من اللفظ إلى الإيماءة ، مجلة علامات – المغرب ، ع 21، 2004.

4. سعيد بنكراد، الصورة وهم الاستنساخ واستيهامات النظرة، مجلة علامات، المغرب،2009 ،ع32.

5. عبد الرحمن بوعلي، نظرية التناص والتناصية في الدراسات النقدية المغربية المعاصرة، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو- الجزائر، ع23، 2016.

6. علي ملاحي، مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية، مجلة اللغة والأدب جامعة الجزائر، ع 41، 1999.

7. فايز القرعان، التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد الأبرص، مجلة أبحاث، اليرموك-الأردن، مج 15، ع1، 1997.

8. محمد العمري، المقام الخطابي في الدرس البلاغي، مجلة دراسات سيميائية لسانية أدبية،المغرب،ع05، 1991.

ز- المراجع الأجنبية:

1. Charles Horton Cooley,Hans-JoachimSchubert on self and social organization,university of chicago,1998.
2. Julia Kkristeva,Sémantiqué : recherche pour sémanalyse, Ed. Seuil , 1969 .
3. Verkens J.Piet,communicatievaardigheden,Garant,Apeldoorn,1999

فهرس الموضوعات

مقدمة 01-07

مدخل مفاهيم التواصل.....09-42

1- لغة.....09

2 - اصطلاحا 14

1.2 في اللسانيات.....14

2.2 في الفلسفة 17

3.2 في علم الاجتماع 22

4.2 في علم الاتصال 24

5.2 في علم النفس 27

6.2 في السيميولوجيا.....29

2- عناصر التواصل.....30

3- أقسام التواصل.....34

5- علاقة التواصل بالشعر.....35

الفصل الأول:

أشكال التواصل في شعر الأخضر فلوس

مدخل.....**41**

1- التواصل بالصورة.....**42-50**

1.1 الصورة المفردة **43**

2.1 الصورة المركبة.....**45**

3.1الصورة الجزئية.....**47**

4.1الصورة الكلية.....**50**

2- التواصل بالرمز.....**52-82**

1.2 الرمز التاريخي **53**

2.2 الرمز الأسطوري.....**57**

3.2الرمز الديني.....**64**

4.2الرمز التراثي.....**73**

3- التواصل بالمكان.....**82-107**

1.3المكان المفتوح.....**83**

2.3المكان المغلق.....**101**

خلاصة.....**108**

الفصل الثاني:

آليات التواصل في شعر الأخضر فلوس

مدخل.....**110**

1- الآليات اللغوية.....**111**

1.1 – آلية الإخبار.....111

2.1- آلية التخاطب.....114

3.1- آلية الإقناع.....124

4.1- آلية الإنجاز.....135

5.1- الآلية المقامية.....145

6.1- الآلية الفنية.....149

2- الآليات غير اللغوية.....**153**

1.2-التشكيل الإيقاعي.....**153**

1.1.2- الوزن.....**154**

2.1.2- الإيقاع البصري.....**161**

2.2- الشكل الخارجي للديوان.....**164**

1.2.2- الغلاف.....**164**

2.2.2- الصورة.....**169**

3.2.2- اللون.....**169**

3.2- العلامات غير اللغوية في المدونات.....**170**

خلاصة.....**179**

الفصل الثالث:

أنساق التواصل في شعر الأخضر فلوس

مدخل **181**

1- الأنساق اللغوية.....**182-232**

1.1 - التناص.....**183**

2.1- المناص.....**200**

3.1-التكرار.....**218**

4.1-الوصل.....**228**

5.1-الفصل.....**230**

2- الأنساق غير اللغوية.....**232-251**

1.2 – أنساق متعلقة بحركة الجسم.....**233**

2.2- أنساق ثقافية **238**

خلاصة.....**252**

خاتمة.....**253-258**

ملحق **259-261**

قائمة المصادر والمراجع.....**262-274**

فهرس الموضوعات **275-279**

ملخص:

تهدف الأطروحة الموسومة بـ " **آليات التواصل في الشعر الجزائري المعاصر شعر الأخضر فلوس- مقاربة في ضوء نظرية الاتصال**" إلى إبراز جوانب التواصل اللغوية وغير اللغوية وتأثيرها في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر ، حيث تتمحور العملية التواصلية حول التفاعل بين الشاعر كمرسل والجمهور كمتلق، وقد أبرز هذا البحث دور الأشكال والآليات والأنساق اللغوية منها وغير اللغوية الموجودة في شعر الأخضر فلوس في إثراء الخطاب الشعري ومنحه المجال الواسع للوصول إلى المتلقي في سيرورته نحو تحقيق مقاصده التي منها الفهم والإدراك والوعي الجمالي.

Abstract:

The thesis entitled "Communication mechanisms in contemporary Algerian poetry – poetry of Lakhdar Fellous – an approach in the light of communication theory", aims to highlight the linguistic and non-linguistic aspects of communication and their effects on contemporary Algerian poetic discourse, where the communication process revolves around the interaction between the poet as sender and the public as receiver. This research has shown the role of linguistic and non-linguistic forms, mechanisms and systems present in the poetry of Lakhdar Fellous in enriching the poetic discourse and giving it a wider scope to reach the recipient in his process towards the achievement of his goals, in this case understanding, perception and aesthetic awareness.

Résumé :

La thèse intitulée "Les mécanismes de communication dans la poésie algérienne contemporaine –poésie de Lakhdar Fellous– une approche à la lumière de la théorie de la communication", vise à mettre en exergue les aspects linguistiques et non linguistiques de la communication et leurs effets sur le discours poétique algérien contemporain, vu que le processus de communication tourne autour de l'interaction entre le poète en tant qu'émetteur et le public en tant que récepteur. Cette recherche a montré le rôle des formes, mécanismes et systèmes linguistiques et non linguistiques présents dans la poésie de Lakhdar Fellous dans l'enrichissement du discours poétique et lui donner une portée plus étendue pour atteindre le destinataire dans son processus vers la réalisation de ses objectifs, en l'occurrence la compréhension, la perception et la conscience esthétique.