



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر - بسكرة -

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية



الغموض في أعمال عبد الحميد شكيل

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية

تخصّص: النقد الأدبي

إشراف الأستاذ الدكتور:

امحمد بن لخضر فورار

إعداد الطالب:

عبدالحالق بوراس

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
بشير تاويريريت	أستاذ	بسكرة	رئيساً
امحمد بن لخضر فورار	أستاذ	بسكرة	مشرفاً ومقرراً
لزهر فارس	أستاذ محاضر (أ)	تبسة	عضواً مناقشاً
رشيد بلعيفة	أستاذ محاضر (أ)	خنشلة	عضواً مناقشاً
السعيد لراوي	أستاذ	باتنة	عضواً مناقشاً
شهرزاد زاغز	أستاذ	بسكرة	عضواً مناقشاً

السنة الجامعية: 1437 - 1438 / 2016 - 2017



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر - بسكرة -

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية



الغموض في أعمال عبد الحميد شكيل

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الآداب واللغة العربية

تخصّص: النقد الأدبي

إشراف الأستاذ الدكتور:

امحمد بن لخضر فورار

إعداد الطالب:

عبدالحالق بوراس

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
بشير تاويريريت	أستاذ	بسكرة	رئيسا
امحمد بن لخضر فورار	أستاذ	بسكرة	مشرفا ومقررا
لزهر فارس	أستاذ محاضر (أ)	تبسة	عضوا مناقشا
رشيد بلعيفة	أستاذ محاضر (أ)	خنشلة	عضوا مناقشا
السعيد لراوي	أستاذ	باتنة	عضوا مناقشا
شهرزاد زاغز	أستاذ	بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1437 - 1438 / 2016 - 2017

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مِثْلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ

الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ

مُبَارَكَةٍ تَنْبُوتُ لَهَا شَرْقِيَّةٌ وَلا غَرْبِيَّةٌ يَكَادُ يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ

تَمْسُكْهُ نَارُ نُورٍ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ

اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ

شكر وحرمان

الحمد لله رب العالمين،
والصلاة والسلام على أشرف المرسلين
أتقدم بجزيل الشكر للأستاذ المشرف الفاضل:
المُحَمَّد بن لخضر فورار
على دعمه ونصحه وتصويبه
ولكل من قدم يد المساعدة من قريب
أو من بعيد على دعمه ومساعدته.

إهداء

إلى روح الغالي الحبيب ابني معتز بالله

رحمه الله

مقدمة

المقدمة

لقد حظي النص الإبداعي في الحضارة الإنسانية ببالغ الاهتمام، والانشغال والاشتغال به، و لاشك في أن سبب هذا الاهتمام، هو ما ينثره هذا النص في المتلقي من إحساس جمالي، وإبداع فني، وتناغم روحي، وما يبعثه من تأثير في مختلف مناحي الحياة، وما يبعثه من صحوة في الفكر والخيال، وانفتاح على العالمين الظاهر والخفي، إن هذا الباعث بقدر ما هو استدعاء للروح، هو في الوقت نفسه تحريك للفكر وإعلامه لاستجلاء خبايا الإبداع بالوسائل التي يستخدمها الإنسان في التعبير الجمالي عن تاملاته منذ الوجود.

أثناء العودة إلى ماضي الأدب العربي وقراءة ما فاضت به قرائح شعرائنا ونقادنا وتفكر في المستوى الذي بلغوه في مختلف الميادين المعرفية، نعجب لمن عاش في تلك العصور أن يتعرض لظواهر فنية ومسائل فكرية، تعد هي نفسها في وقتنا هذا بل يعد جديد النظريات، وأن الظواهر الكثيرة التي أولاهها النقاد القدامى العناية البالغة قضية تلقي النص الأدبي، ولازالت إلى اليوم محور النقاش والتفكير في الأسباب التي قد تعترض هذه المسألة، وتضع الحلول المناسبة، ولعل ظاهرة الغموض في الشعر تشكل العنصر الأساس لهذه القضية التي تعد إحدى أهم القضايا في نظرية الأدب بشكل عام، وإحدى أدق القضايا وأعقدها في حقل الدراسة الأدبية لكونها مرتبطة بحالة روحية نفسية يعيشها المبدع في حالاته المتوترة الكثيفة والتي تتراكم فيها طبقات من المشاعر المختلفة، والتي تفقد المبدع القدرة على الوعي بها وعيا كاملا وهو ما يجعله يعجز عن التعبير عن معاناته وآلامه بوضوح، فالغموض في الشعر ظاهرة موهلة في القدم، لكنها ليست بحجمها المعروف اليوم، لأنها حسمت من قبل الشعراء القدامى الذين التزموا بقواعد إخراج القصيدة في حلة من الوضوح ظاهرة المعاني لا تحتفي وراء حجب الرمز والإيحاءات اللفظية الخاضعة لاحتمالات التفسير.

كما أن المعارف عليه قديما كان يعتمد دائما على التعليل والتفسير و الحجة الشعرية لذلك كان النقاد يحاسبون الشاعر بمقاييس عمود الشعر في شعره، فرفضوا أي محاولة لكسر المؤلف أو الخروج عن القواعد والسنن المعارف عليها.

أما عن الغموض في الشعر العربي المعاصر فقد أصبح قضية مطروحة بقوة لكونه يمثل عاملها للتأثير في المتلقي، لكونه يحمل مزايا تدفعه للتفكير والمشاركة الإيجابية الفعلية، ولما يضيفي من شعرية على النص الشعري المعاصر، لأنه يكسر أفق توقع القارئ من خلال تركيب مفردات منتقاة من الواقع لتغدو بعيدة كل البعد عن توقعات المتلقي.

فالغموض أضحي من أهم روافد الشعر المعاصر كونه يمنح النصوص آفاقا ومساحات واسعة ويفتح لها أبوابا عديدة لتأويلات متعددة وتفسيرات مختلفة، وهذه الحقيقة هي التي كانت دافعا ومرغبا لدراسة ظاهرة الغموض في قصيدة النثر الجزائرية لما لها من أهمية في الساحة الأدبية الجزائرية التي بالكاد نعثر على هذا المجال فيها، بالإضافة إلى ظاهرة الغموض التي أصبحت مهيمنة على معظم المدونات الشعرية المعاصرة.

لذلك وجدت نفسي مجبرا على الوقوف على هذه الظاهرة عند الشاعر المغمور "عبد الحميد شكيل"، فكان هذا البحث تلبية لعدة أسباب منها الذاتية ومنها الموضوعية وأذكر منها:

- السبب الأول: إيماني وقناعتي بأن أي عمل فني إبداعي يجب أن يلقي الاهتمام من أبنائه وإلا سيبقى في دائرة الظل، وشعر النثر الجزائري لم يحظ باهتمام كبير فهو بحاجة إلى الكثير من البحث والدراسة العميقة لفهمه، لن يفهم أي عمل إبداعي لأن الحكم عليه يكون بين النقد والدراسة.
- السبب الثاني: أن الكثير من الدراسات الحديثة والمعاصرة تتناول الغموض من زاوية تحليل النصوص الشعرية جماليا لما فيها من ظواهر بلاغية لكنها بعيدة كل البعد عن نطاق

- الغموض لذلك قمنا بتوسيع دائرة البحث بإدخال مفهوم الغموض والكشف عن السبب الذي جعل الشعراء المعاصرين يلجؤون إلى الغموض جاعلين منه رافدا مهما في بناء قصائدهم التي يرون فيها تجسيدا لتجاريم الشعرية والشعرية.
- السبب الثالث: محاولة وضع التجربة الشعرية في قصيدة النشر الجزائرية على المحك النقدي لعلي أساهم في تصحيح النظرة إلى "النثيرة" ، وإقناع الجميع بأنه مرحلة من مراحل تطور بناء القصيدة العربية المعاصرة بعد العمودي والحر والتفعية.
- السبب الرابع: محاولة الخروج من النمطية المألوفة في دراسة النصوص الشعرية من خلال الاهتمام بهذا المصطلح "الغموض" الذي ينظر إلى العمل الأدبي من خلال التركيب والصور الفنية على اعتبار أن النص الشعري ممارسة لغوية تتولد عن تقديم أو تأخير وإعادة صياغة الجمل والتراكيب.
- السبب الخامس: بعد اطلاعي ومتابعتي لقصيدة النشر "النثيرة" الجزائرية عن كتب قراءات متعددة ومكثفة أوجدتها معاناة شعرائنا وكانت مرتبطة بظروف معينة في زمن معين، فبدأ لي أن هذه التجربة بحاجة إلى دراسة تحاول فهم الغموض وأسبابه وتوضيح الصورة للمتلقي دون إهمال المبدع ومدى إسهام العوامل التاريخية والدينية والسياسية في تشكيل نصوص قصيدة النشر.
- السبب السادس: أن موضوع الغموض يعد بكرا في الدراسات النقدية الجزائرية لم يؤلف فيه الكثير ماعدا بعض الدراسات التي كانت شاملة في هذا الموضوع ، ولم تكن مستفيضة للمؤلف إبراهيم رماني حول "الغموض في الشعر الحديث" ، وأن هناك كتب ومؤلفات ناقشت الظاهرة لكن عند شعراء المشرق، لذا فقد اتجهت إلى الشعر الجزائري.
- السبب السابع: الشاعر عبد الحميد شكيل، من أعلام قصيدة النشر الجزائرية لم يحظ بالدراسة والاهتمام إلا في السنوات الأخيرة على الرغم من أن له أكثر من عشرين مؤلفا والكثير من القصائد المبعثرة هنا وهناك بل هو من أعلام "النثيرة" في الجزائر ورائد من روادها.

- و استنادا لهذه الأسباب وجدنا أن "عبد الحميد شكيل" الذي يعد أبرز شعراء قصيدة النثر الجزائرية "الثيرة" صاحب رؤية تحديثية في هذا النوع وسيكون نموذجا لمقاربة أبعاد التحول في الديناميكية الإبداعية الجزائرية من خلال دراسة لمجموعة من دواوينه الشعرية، وسنحاول ونسعى للخروج عن نمطية اللغة والفكرة إلى فضاء أرحب من الممارسة الإبداعية فكانت الإشكالية المطروحة في بحثنا هذا كيف تجلّى الغموض في أعمال عبد الحميد شكيل من حيث التركيب والصورة الدلالية، وما مفهوم الغموض؟ وماهي أهم الاستراتيجيات الفنية التي يتخذها الشاعر الجزائري المعاصر لجعل نصوصه تتسم بالغموض؟ مادور الغموض في صناعة جماليات ودلالات أعمال "عبد الحميد شكيل"؟ هل الغموض في أعمال "شكيل" تباه بالثقافة وسعة الإطلاع أم هو نتاج تراكمات وإبداع فني جديد في قصيدة النثر "الثيرة" الجزائرية؟

و للإجابة على هذه الإشكالات اعتمدت مقاربة أسلوبية تحليلية مستعينا في ذلك بآليات التحليل والتأويل لمعاني إبداع الشاعر، وقد شملت الدراسة خمسة دواوين من أعمال شكيل تمثلت في العناوين التالية (تحولات فاجعة الماء وكتاب الأحوال ومرايا الماء وفجوات الماء ومرآتي الماء).

و قد قسمت البحث إلى مقدمة ومدخل و أربعة فصول وخاتمة، فكان المدخل حول الغموض في الشعر العربي مفاهيم وتصورات "ويندرج تحته عنصرين: العنصر الأول تناولت فيه مفهوم الغموض لغة واصطلاحا في المعاجم العربية والمصطلحات القريبة منه والفرق بينه وبين الإبهام، أما الثاني فتناولت فيه الغموض في الشعر القديم، والغموض في الشعر الحديث والغموض في الشعر الجزائري.

الفصل الأول: الموسوم بالغموض على مستوى البناءات التركيبية، يندرج تحته عنصرين؛ الغموض في الجمل الكبرى، والغموض في الجمل الصغرى والجمل ذات الوظائف النحوية.

الفصل الثاني: موسوم بالغموض على مستوى الأساليب الفنية و الصيغ التركيبية، يندرج تحته عنصرين الجملة الخبرية و الجملة الإنشائية، و التقديم و التأخير.

الفصل الثالث: موسوم بالغموض وجماليات التشكيل في أعمال تشكيل

الفصل الرابع: الغموض وجمالياته الفنية في أعمال تشكيل.

وأوجزت الدراسة بخاتمة كانت جملة ما توصلت إليه من نتائج وأعقبت ذلك بقائمة المصادر والمراجع، و سيرة ذاتية للشاعر، و ملحق يتضمن أهم الحوارات مع الشاعر التي لم تنشر إلكترونياً.

ولا يخلو أي بحث من صعوبات قد يواجهها الباحث فقد كانت قلة المراجع حول الغموض في قصيدة النثر من أهم المعوقات والصعوبات، وعدم التوفيق بين العمل والبحث الذي يتطلب تفرغاً تاماً وكثيراً من الجهد، وندرة الدراسات حول الشاعر الجزائري "عبد الحميد تشكيل" ماعدا ما تناثر هنا وهناك مما أجبرني على التنقل من ولاية لأخرى للحصول على أي كتاب، وشعوري أحيانا بالتيه والدوران في حلقة واحدة في إبراز الغموض وكيفيته ذلك عند الشاعر لاختلاف نظرة النقاد.

و على الرغم من كل ذلك فقد اشتغلت على إتمام البحث في أفضل الصور التي يستطيعها الباحث، وتجدد الإشارة هنا إلى أن أكبر صعوبة واجهتني هي انصراف العديد من الباحثين الجزائريين عن دراسة الإبداع الشعري الوطني الجزائري خاصة قصيدة النثر "النثيرة".

و من أهم الكتب التي حاولنا الاعتماد عليها في هذه الدراسة: "الغموض في الشعر العربي الحديث" لإبراهيم رماني، العربية والغموض لحلمي خليل، سبعة أنماط من الغموض لوليام إمبسون "الحداثة..... أو ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث عبد العظيم إبراهيم مُجَّد، ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث... مُجَّد عبد الواحد حجازي... زمن الشعر أودنيس... وغيرها من المراجع.

و لا يفوتني في هذا المقام أن أقول أن هذاالدراسة البسيطة تطمح أن تكون مرجعا جديدا في دراسة الشعر الجزائري وخطوة في بداية الطريق لتناول التجربة الجزائرية المعاصرة في مجال الشعر خاصة شعر النثر.

و لا أدعي الكمال في هذه الدراسة فالكمال لله والعلم... لأنبيائه والخطأ طبع مترسخ في عبده
مهما حاولنا تفاديه، فهذا العمل البسيط لا يعدو أن يكون مقارنة للحقيقة فإن أصبت فمن الله
وبفضله علي، وإن جانبت الصواب فمني.

و أخيرا أتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان لله تعالى لتوفيقه وتيسيره، وأسمى التقدير
والاحترام لصاحب النفس الطويل الأستاذ: " محمد بن لخضر فوراً " على صبره وفضله الكبير في
التوصية والتقييم ولأعضاء لجنة المناقشة على تحملهم عناء القراءة والسفر لمناقشة هذا البحث.

مخطی

المدخل: الغموض مفاهيم و تصورات

1- الغموض لغة

2- الغموض اصطلاحا

3- الغموض في الشعر القديم

4- الغموض في الشعر الحديث

5- الغموض في الشعر الجزائري

1- الغموض لغة :

الغموض مصطلح أسلوبي يسم النص الشعري الحديث العائم البعيد المنفلت عن التقرير والمباشرة ، حينما نتفحص هذه البنية المفهومية نجدتها تتقاطع في كثير من الأحيان مع الإبهام واللبس والإيهام وهذه المسميات العديدة لن تكونه أبدا ، وإن كانت دالة عليه مندرجة تحت هذا المسمى الواسع المائع الذي يطلق عليه "خداع القارئ"، أين يجنح الشاعر الحديث إلى هذه الممارسة الأسلوبية موظفا الرمز اللغوي الدال والأسطورة والمقولات التراثية القديمة في شكلها المثور وغير المثور مرتكزا على اللاوعي من خلال توظيفات فرويدية حيث تفتح كوى الأحلام في النص الشعري على تيمات ميتالغوية بعيدة عن حمولات القواميس والمعاجم تشحن فيها اللغة المتحررة بهواجس الذات والأنا والنحن لتعانق في مجالاتها الواسعة الفضاء الإنساني ، ليصبح هذا الأسلوب الممارس في هذا النص أو ذاك إلى شيء يشبه الحلمى رغم ارتباطه بشعرة الواقعي ليفسح المجال إلى قدرة التخيل المتبناة في توظيف أسلوبية الغموض ببنية تجذب انتباه الدارس الناقد الباحث والمتلقي الناقد كما القارئ العادي أيضا ، حينما تتحرر الدلالات التي يختزها النص الغامض بتيماته لتنفجر منفتحة في ذهن المتلقي لتتعدد القراءات التأويلية وتتعدد رسائلها الدالة ، ويبقى تفسير الغموض خاضعا للنسبية لأنه ليس علما بحتا يمكننا أن نصوغ له قانونا ثابتا رياضيا أو فيزيائيا أو كيميائيا نتعرف عليه من خلال حسابات دقيقة يقينية لا تدع مجالا للشك وللارتياب البسيط ، ولكنه يبقى أسيرا خاضعا للذوق ولتلقى المتلقين باختلاف مشاربهم ، حيث يصبح النص الشعري الذي تراه أنت غامضا مبهما ملتبسا لديك لن يكون لدى القارئ الآخر ، بل على العكس يكون واضحا مشرقا لأن المشكلة في الكيفية التي تُتلقى فيها رسائله المشفرة بعد تحليل أكوادها التي تكون رموزا أو أساطيرا أُثِّتَ بها هذا النص أو ذاك وتكون مشحونة بحمولات ثقافية مختلفة متباينة ، والمشكلة تكمن في التلقي أين تجب سعة الاطلاع لدى النخبوي المثقف المتسلح بالخيال الشعري في تحليل رسائل النصوص المقروءة.

حين العودة إلى المعاجم العربية القديمة نجد أن مفهوم الغموض ورد في كتاب العين، الذي يعتبر أول معجم ظهر في القرن الثاني للهجرة بمعنى: " الغماض النوم، وأمر غامض، غمض غموضاً، والغامض من الرجال الفاتر عن الحملة، وحسب غامض غير معروف، وخلخال غامض في الساق غموضاً والغموض بطون الأودية " ¹. جاء الغموض في كتاب العين للدلالة على النوم والإختفاء (خلخال غامض في الساق)، أي محتف في الساق نظراً لامتلأته ، وللدلالة كذلك على النسب المجهول، والعمق والغور والبعد (بطون الأودية).

أما ابن منظور فيقول في مادة (غمض) «غَمَضَ يَغْمُضُ غموضاً وفيه غموض . ويقال للرجل الجيد الرأي قد أغمض النظر... وأغمض النظر إذا أحسن النظر أو جاء برأي جيد وأغمض في الرأي أصاب ومسألة غامضة ، فيها نظر ودقة ودار غامضة إذا لم تكن على شارع » ².

إن مادة (غمض) في لسان العرب حين تستخدم في الأشياء المادية مثل: دار غامضة، وإنسان غامض، فإنها تعني أن الدار ليست على الشارع، أو أسماء المعاني مثل: المسألة، الرأي، والمعنى، فهي تدل على الدقة واللفظ. أما عن (غمض) في (محيط المحيط) فتعني: «غمض عم فلان في البيع يَغْمِضُ غمضاً تساهل، وغمض المكان يغمض ، وغمض يغمض غموضاً وغماضة كان غامضاً وغمض الكلام خفي مأخذه والغامض اسم فاعل... خلاف واضح من الكلام» ³، إن مادة (غمض) في (محيط المحيط) تعني التساهل في البيع، ومخالفة الوضوح، وغموض الكلام هو اختفاء مصدره.

1- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح، عبد الحميد هندراوي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، م3، 2003، ص 291.

2- ابن منظور ، لسان العرب، مادة غمض، دار الحديث، القاهرة ، ط1، 2003، ج 7، ص 991.

3- بطرس البستاني: محيط المحيط، دار النشر، بيروت - لبنان، ط1، 1987، ص62.

وقال الرازي في شرح مادة (غمض): « الغامض من الكلام ضد الواضح، وغمَضَ عنه إذا تساهل عليه في بيع أو شراء، وأغمض ... حط عني من ثمنه، وانغماض الطرف: انغماضه».¹ لقد اتفق شرح مادة (غمض) في (مختار الصحاح) للرازي مع شرحه في (محيط المحيط)، إذ أنها تعني: التساهل في البيع أو الشراء، ومخالفة الوضوح، إلا أن المعجم الثاني أضاف معنى جديد وهو الانغماض.

إن ما يمكن استنتاجه من الدلالات اللغوية لمادة (غمض) في المعاجم العربية القديمة أنها تعني جميعاً: الخفاء، التساهل، مخالفة الوضوح، البعد، الغور، الانغماض.

أما الغموض في المعاجم العربية فيعني: «غمَضَ، غُمُوضًا خفي نأخذه ومعناه غامض: مبهم، مغلق، فيه التباس وغموض غير مدرك، عبارات غامضة، خطاب غامض، وضع غامض، مقال غامض، غموض: صعوبة الفهم والإدراك، اختفاء المعنى غموض الشعر المعاصر: استحالة التَّفَاض والإدراك».² يرتبط الغموض في معجم (المنجد) بمعنى الالتباس والخفاء والإغلاق، كما يتعدى ذلك إلى العمليات الذهنية المتمثلة في صعوبة الفهم والإدراك، وقد نجد الغموض أيضاً متعلقاً بالخطاب والشعر والمقال والشعور والعبارات.

نأتي إلى معنى الغموض في (كنز اللغة العربية): «غمَضَ الكلام خفاه، وأسره، وكتمه وشبهه ولبسه لبسا وخلطه، وغمّاه. غموض الكلام: إبهامه واستغلاقه».³ إن معنى الغموض في (كنز اللغة العربي) اشترك مع معناه في (المنجد)، إذ يدل على كل ما هو خفي مكتوم وملتبس ومعجم ومعني والحامل للسر والمبهم والمستغلق والمستعصي على الفهم والإدراك.

1- الرازي (مُجَّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي): مختار الصحاح، دار الكتب الحديث، الكويت، ط1، 1993، ص ص 327 - 328.

2- أنطوان نعمة وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت،

3- حنا غالب: كنز اللغة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2003، ص 393.

إن القاسم المشترك لمعنى الغموض في المعاجم العربية قديمها وحديثها هو الدلالة على الخفاء وعدم الوضوح، والالتباس والتعمية والإبهام والاستغلاق وكذلك في الدلالة على غموض الأشياء الذهنية (صعوبة الفهم والإدراك غموض المسألة والرأي).

إلا أن وجه الاختلاف بينهما في تجاوز الغموض للمعاني السلبية في المعاجم القديمة إلى المعاني الإيجابية كالدلالة على الدقة واللفظ وهذا ما لانجده في المعاجم العربية المعاصرة.

2- الغموض اصطلاحاً:

الغموض من المصدر غمض بضم الميم وفتحها والغامض من الكلام خلاف الواضح وكل ما لم يتجه من الأمور إليك فقد أغمض عليك والمصطلح في الإنجليزية «Ambiguity» يحمل معنى اللغة المجازية «Figurative language» وفي اللغة المجازية أو الرمزية من الدلالات الإيجابية ما لا يحتاج إلى إثبات وكثيراً ما اختلط هذا المفهوم بالإبهام الذي يحمل السلبية في طياته الدلالية.¹ يقول جورج مونان «George Mounin» " في الشعر يتعلق الأمر بتوضيح بعض خلجات النفس بطريقة جلية وإعادة بناء معدل لها يمكن تلقيه من خلال جسد الكلمات " أو "المهمة الخاصة للشعر أن يقدم مكاناً تُتَلَقَّى فيه الكلمات بأغمض المواقف".² هذا هو الغموض الشعري المشرق الذي يدعو إليه مونان بطريقته الغربية بعيداً عن لبس الإبهام والإغماض المقصود المتعمد والإيغال فيه أين يصبح هذا النوع من الغموض غموضاً مرضياً لا صحيحاً في جسد هذه الكائنات الشعورية التي تسمى قصائدًا وأشعاراً وبالتالي تتحطم العلاقة بين النص والمتلقي جراء هذه الرسالة الغامضة التي يحملها هذا النص أو ذاك بين ثناياه الخطابية ، ليس من عادتنا أن نتهم التورية أو أفضل أنواع الخيال «Conceit» بالغموض لأنها تحاول أن تقول شيئاً في آن واحد ، ولو فعلنا ذلك فإن الجوهر في مثل هذه التورية

1- خالد سليمان : أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر ، منشورات جامعة اليرموك ، الطبعة الأولى 1987، ص.9.

2- جون كوين : النظرية الشعرية - بناء لغة الشعر اللغة العليا ، ترجمة أحمد درويش ، دار غريب للنشر والتوزيع ، القاهرة - مصر ، الطبعة الأولى سنة 2000 ، ص.47.

يمكن أن يكون الدقة بدل الغموض ونصف التورية بالغموض عندما ندرك أن هناك حيرة بشأن المؤلف والغموض يعني في الكلام المعتاد شيئاً ملفوظاً «Pronounced» وعادة يكون مثل هذا الشيء بارعاً وذكياً وخادعاً.¹

و يعد الأمدي (ت370 هـ) من أوائل النقاد الذين استخدموا مصطلح الغموض في كتابه (الموازنة بين أبي تمام والبحتري)، حيث وصف شعر أبي تمام بالغموض والاستغراق في المعاني والصور، مقابل شعر البحتري بوضوح المعنى وقربه. يقول الأمدي « فإن كنت ممن يفضل سهل الكلام وقريبه، ويؤثر صحة السبك وحسن العبارة، وحلو اللفظ، وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغموض والفكرة، ولا تلوي على غير ذلك فأبو تمام عندك أشعر لا محالة».² وبذلك يكون الأمدي قد تحدث عن فئتين متميزتين بناء على معياري الوضوح والغموض فالأولى تفضل شعر البحتري لوضوحه وسهولته وحسنه والثانية تستحسن شعر أبي تمام لما فيه من تفكير وتأمل.

و قد استخدم سيبويه (ت180هـ) مصطلح اللبس للدلالة على الغموض الناشئ عن وجود لفظ يحتمل أكثر من معنى أو دلالة أو تركيب يؤدي الغموض بقوله: " وينبغي لك أن تسأل عن خبر من هو معروف عنده (يقصد السامع)، كما حدثه عن خبر من هو معروف عندك بالمعروف وهو المبدوء به " .³

و يعني بكلامه أن الاصل في المبتدئ أن يكون معرفة للسؤال، وإن لم يكن كذلك فقد وقع الغموض في الكلام ومنه عدم فهم المتلقي.

1- وليام إميسون : سبعة أنماط من الغموض ، ترجمة صبري محمد حسن ، المجلس الأعلى للثقافة ، الطبعة الأولى 2000، ص.8-17.

2 - الأمدي (أبو القاسم بن بشر الأمدي): الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، 1973، ص ص 6-7.

3- أبو بشر عمرو بن عثمان سيبويه: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة ، ط 1 ، 1996 ، ج 1، ص48.

كما أشار عبد الناصر الجرجاني إلى هذا المصطلح حينما بين أهمية الغموض وفَرَّق بينه وبين التعقيد واعتبار الغموض سمة أساسية بقوله " واعلم إن لم تضيف العبارة ، ولم يقتصر اللفظ ، ولم ينغلق الكلام في هذا الباب إلا لأنه قد تنهى في الغموض والخفاء إلى أقصى الغايات ، وأنت لا ترى أغرب مذهبا وأعجب طريقا وأحرى بأن تضطرب فيه الآراء منه ".¹

فموقف الجرجاني واضح من خلال إدراكه لمفهوم الغموض الذي يعني السطحية والضعف بل هي دعوة إلى الإمعان وبذل الجهد وقراءة النص الإبداعي قراءات متعددة .

إن حضور مصطلح الغموض في النقد المعاصر يعود إلى الناقد الإنجليزي (وليم إمبسون) في كتابه المعروف (سبعة أنماط من الغموض)، والذي نشره عام 1930م، وهو يحدد معنى الغموض في مقدمة مؤلفه إذ يقول: «الغموض نفسه أن يعني التردد وعدم اتخاذ قرار بشأن ما تعنيه أنت، بمعنى أن الغموض قد يعلي القصد إلى العديد من الأشياء الغموض هو احتمالية أن يعني الإنسان أمرا أو آخر أو أمرين معا، كما قد يعني أن تكون للعبارة معان عدة.»²

يكون بهذا مفهوم الغموض عند إمبسون هو التردد في اتخاذ معنى محدد للأمر الواحد أو العبارة الواحدة، فقد نقصد إلى معنى واحد أو اثنين، وقد نتجاوزهما إلى معاني عدة وعلى الرغم من اهتمامه بالغموض في الأدب، فإنه يرى أن «الغموض ليس مطلبا في حد ذات، وإذا لم يزد في فضل المعنى ويعلي من أثره في نفس المتلقي فلا مبرر له».³

إذن فالغموض هو إعادة بناء لأفكار جديدة ومواضيع تكون مثيرة في العقل والفكر الإنساني، فهو ظاهرة التماهي في البحث عن المجهول وسبر أغوار ما هو خفي ؛ هو الكشف عن المعاني الغائبة ، وبذلك فتح مجالات واسعة أمام المتلقي .

1- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز شرح وتعليق مُجَّد التنجي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1425 هـ -2005 م ، ص 184.

2- وليم إمبسون: سبعة أنماط من الغموض، مرجع سبق ذكره ص24.

3- المرجع السابق، ص26.

كما تجدر الإشارة هنا إلى أن ظاهرة الغموض وتحديد مفهوم هذا المصطلح عند إمبسون وغيره قد سبقته بعض التحديدات كالشاعر الإيطالي " دانتي " الذي نظر في تعدد مستويات المعنى في النص الأدبي ، والناقد الإنجليزي " جرير سون " عن الشاعر رجون دون "

أما أدونيس فلا يبشر بالغموض ولا بالوضوح على حد سواء فنجده يقول : لذلك أكرر أنني لا أشعر بالغموض ، وهذه مناسبة لأشير إلى أن في حياتنا الشعرية شَعْبَدَة تتخذ من الغموض ستارا لتخفي عجز أصحابها عن الإبداع ، وأكرر بالمقابل أنني لا أبشر بالوضوح وهذه أيضا مناسبة لأشير إلى أن هناك شعبة تتخذ من الوضوح ستار التخفي هي الأخرى عجز أصحابها عن الإبداع ".¹

ويرى بشير تاويريت أن الغموض عند أدونيس يمثل: «حلة وجسدا يأوي إليهما الروح الشعري». ² إن أدونيس حسب هذا القول يقصر الغموض على الشعر وحده دون النثر، ويجعل من الشعر والغموض شيئا واحدا، كما يرى بأن الغموض خاصية من خصائص الحداثة الشعرية.

أما عز الدين إسماعيل فقد ذهب إلى تحديد معنى الغموض انطلاقا من علاقته بطبيعة الشعر، حيث يقول: «أنه يمكن القول في بعض الأحيان أن الشعر هو الغموض». ³ إذن فالشعر والغموض لا يمكن الفصل بينهما، وإن الغموض عنده نابع من طبيعة الشعر في ذاته فهو يرى بأن الغموض هو « خاصية في طبيعة التفكير الشعري وليس خاصية في طبيعة التعبير الشعري ». ⁴ بمعنى أن الغموض في الشعر ينتج فكريا قبل مرحلة التعبير والصياغة اللغوية فيكون على مستوى التفكير والخيال.

إن المفهوم اللغوي للغموض يطابق المفهوم الاصطلاحي من حيث الدلالة على الخفاء وتعدد المعاني واحتمالاتها، والتي تستوجب عملية الاستنباط والبحث والفرز والتأمل.

1- أدونيس : زمن الشعر ، دار الساقى ، بيروت ، لبنان ، ط 6 ، د س ، ص 16 .

2- بشير تاويريت: الحقيقة الشعرية (على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية)، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ط1، 2010، ص418.

3 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط3، د س، ص188.

4 - أدونيس: زمن الشعر، دار الساقى، مرجع سابق، ص16.

3-الغموض في الشعر القديم

تجدر الإشارة هنا إلى أهمية السياق في استقبال النصوص كشرط للقراءة الصحيحة والواقع الأدبي يدل على ذلك ويؤكدده، لأن إجادة تفسير قصيدة جاهلية مثلا يعتمد على معرفة القارئ لسياقها الجاهلي الذي وردت فيه، لذا نجد أن الكثير من المتلقين والطلاب ينفرون من هذا النوع من الشعر.

إذا كان الكلام يفتح بعضه بعضا كما يقول ابن رشيق فإن الشعر كما فهم في القرون التسعة الأولى هو صناعة الكلمات على نحو بارع بحيث يفتح بعضها على بعض ويفتح بعضها بعضا حيث كان الناس آنذاك يأخذون بالمقولات الرشيقيّة : "المصنوع أفضل من المطبوع"، والشعر من خلال هذا المنطلق النقدي هو فن صناعة الكلام حيث تكون الكلمة وسيلة وتبقى لونا وعنصر زخرفة وتزيين وليست غاية بحد ذاتها و"الشعر أشكل بأهله" و"أليق بالوقت وأمس بأهله" و"يختار للأوقات ما شاكلها" وهذه المشاكلة جعلت من النص الشعري نسيجا مترفا من الكلام المأنوسورغم تطور الشعر في هذه الفترة حيث سادت الإيقاعات الخفيفة المجزوءة موافقة لإيقاعات الحياة المدنية السريعة.¹

و عند قراءة الشعر الجاهلي نجد أن الألفاظ بغلظتها وتجهمها وصخريتها النافرة تحول دون معرفة معناها اللغوي، فلا يهتدي في ذلك إلى سبيل سوى الاستعانة بالمعجم اللغوية، أو أصحاب الاختصاص لشرح ما استغلق في تلك المعاني.

فالغموض لم يأت في الصنعة، ولا من حيث المعاني المقصودة ، ولكن يأتي من جانب المتلقي، فالمعجم اللغوي الآن أصبح مخالفا للمعجم اللغوي الجاهلي.

1- أدونيس ، ديوان الشعر العربي الجزء الثالث ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، الطبعة الأولى 1997،ص8.

وما يؤكد ذلك قول كعب بن زهير:¹

هل تبلغني علي الخير ذعلبة
من خلفها قلص تجرأزمتها
تخبطن بالقوم أن ضاء السريح وقد
حتى إذا انتصبت الحرباء وانتقلت
حرف تزلل عن أصلابها الكور
قد مسهن مع الإدلاج تمجير
لاذت من الشمس بالضل اليعافير
وحان إذا هجروا بالدو تغويـر

إلا أن شعرنا القديم لم يمارس بغموض في إبداعه لأنه ببساطة يندرج تحت مفهوم الوضوح الواسع، أين يعتبر الغموض من الممارسات الأسلوبية الشعرية النصية التي تسم المشهد الأدبي الشعري أو الظاهرة الشعرية الحديثة تحديداً، حيث لا تخلو النصوص الشعرية القديمة من هذه الظاهرة في جانبها اللغوي وحسب إلا أنها لا تعتمد الغموض والإيغال فيه كاعتماد الشعراء القدامى على اللفظ المهجور وتوظيفه في قصائدهم ليس ذلك التوظيف الفني الواعي الذي تعرفه الظاهرتان الشعرية والنقدية في عصرنا كما في النص الحديث؛ أين يصبح الغموض تظهراً إبداعياً ووسيلة أدائية منهجية أيضاً ومفهوماً فلسفياً إبستمولوجياً يمارسه المبدعون الحداثيون وما بعدهم في نصوصهم؛ حيث أثنى بعض النقاد القدامى على مثل هذا التوظيف وذمه وازدراه البعض الآخر، ولا يشكل الغموض تياراً أو مدرسة أو مذهباً شعرياً في الشعر القديم بل يشكل رافداً يرفد تيار الوضوح الذي نادى به النقاد التقليديون، وعلى رأسهم الأصمعي الذي نحى نحوه الجاحظ الذي وقف بالشرح والتفصيل عند مقولة الأصمعي: ((البليغ من طبق المفصل وأغناك عن المفسر)) من هنا يتبين للدارس بأن الشعر القديم لا ينجح نحو الغموض بل يتخذ من الوضوح والتقرير والمباشرة منهجاً في الممارسة الشعرية لما تحمله جبلة الشعراء من خلال تركيبهم اللغوية والنفسية البعيدة عن التعقيد والتكلف في فن الشعر التي لن تخرج بأي حال عن قوانين بساطة البداوة في شكلها اللغوي والنفسي والاجتماعي والاقتصادي.

1 - أنطوان القوال: شرح ديوان كعب بن زهير، دار الفكر العربي، بيروت-لبنان، ط1، 2003، ص183.

لما جاء الإسلام حدث تحول في الشعر العربي من ناحية المواضيع والإبداع والنظم؛ إذ أصبحت اللغة تعبر عن المعاني الدينية والآداب التي حث عليها الرسول صل الله عليه وسلم فتفرقت الأساليب وترك الشعراء الغليظ من الألفاظ، وأصبحوا يتخيرون إلا العذب الرقيق منها ، ورغم ذلك ظهر نوع جديد من الغموض بسبب تقرب الشعراء من الخلفاء ومصانعتهم طمعا في نيل جوائزهم وهباتهم فكان الشاعر حينها يلجأ إلى أشعار الجاهليين خاصة الأبيات ذات الألفاظ الغليظة الشرسة الصوت ، والمستعلقة المعنى، وذلك لأمرين هما «الأول تعظيم الخليفة - أو الكبير - الذي ربما كان يطرب لمثل هذا البيان... والآخر إثبات اقتداره على شرعة كبار الجاهليين»¹، وهذا ما ذهب إليه بشار بن برد في مدحه للخليفة المهدي، حيث يقول²:

ساورت من دونه العنقل والـ جوف أزجى المهربة النجبا
من المعدات في اللجين وفي الـ عيص لهم ألح أو غلبا
إذا ذكرت إمرأ يبيت على الحمـ د ركبنا العادية الركبا

فالملاحظ أن معاني النص الشعري القديم مكشوفة متجلية مجلوبة بالمنطق لدى المتلقي التقليدي منضوية تحت مفهوم البلاغة اللغوية ؛ أين يسابق اللفظ المعنى وكانت ذائقة نقادنا الأقدمين "المدرسين" تستحسن مقولة مسابقة اللفظ للمعنى والمعنى لللفظ ، وكان من تيار الاستحسان الجاحظي هذا الأمدي والجرجاني وأبو هلال العسكري وابن خلدون الذين كانوا يتبنون الوضوح ويستنهجون الغموض ، حيث كان الشعر القديم يتسم بالمباشرة والنثرية التقريرية بدل الشعرية الفنية المعروفة اليوم ، والفرق بينه وبين النثر يكمن في الجرس العروضي الإيقاعي على البحور الخليلية المعروفة في الممارسة الشعرية ؛ أين كانت ذهنية الشعراء محكومة بالمنطق العقلي الذي يجعل دعامة القرائن

1 - مُجَّد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2001، ص69.

2- بشار بن برد: ديوان بشار بن برد، تح، مُجَّد الطاهر بن عاشور، دط، ج1، الجزائر، 2007، ص344.

المادية في البيت الواحد قائمة على الوحدة العضوية فيه حيث يساق المنطق في مفردات البيت القائم على الاستعارات والتشبيهات القريبة الواضحة البعيدة عن الشطحات التهويمية ، ورغم اتسام الظاهرة الشعرية القديمة بغريب اللفظ وبالمشترك اللفظي وبالتعسف في الصياغة التي تجعل المتلقي في حيرة من أمره وبالمعاني الدقيقة أيضا إلا أن هذا كله لا يمكن أن يجعل هذه الممارسة منضوية تحت مظلة الغموض الفني الإبداعي الحديث والمعاصر وبالرغم من تطور الشعر في العصرين العباسي والأندلسي جراء الانفتاح على ثقافة العجم من خلال الترجمة وغيرها من مظاهر انتشار الوعي في تلك الفترات إلا أن الغموض لم يمارس مطلقا بفنية أو بدونها كما في العصر الحديث من خلال ما أتاحتها الثقافة من احتكاك بالنصوص الغربية في تشكيلها النصيين الأم والمترجم، ورغم ما وقع من تطور في ممارسة فن الشعر من المتنبي إلى المعري إلى أبي تمام والبحري إلى أبي نواس وبشار بن برد وابن الرومي وغيرهم من الشعراء ؛ حيث يقول البحري في وصف الشعر :

الشعر لمح تكفي إشارته وليس بالهذر طولت خطبه

في هذا البيت إشارة للرمزية المعبر عنها باللمح والإشارة ، وليس كمفهوم شعري حديث حيث كانت إرهاباته الداعية للتجديد في تفاصيل هذا البيت الذي يعتبر رسالة تبشيرية في ممارسة الشعر الذي يجب أن يتعد كل البعد عن الطول المخل والحشو المسف والإطناب الممل ، وأن يلتزم باللمح والإشارة الخاطفة الرامزة بما فيها من بلاغة وإيجاز.

يكاد يكون أبو تمام هو الشاعر الوحيد الذي تسبب غموض شعره في إيجاد مكان لقضية الغموض الشعري في الشعر العربي القديم، «فكان هذا الغموض الذي وسم به شعره من اهم العوامل التي أخرجته في رأي نقاده عن عمود الشعر العربي القديم»¹، إذ أن من أهم أسباب غموض شعر أبي تمام هو تلون ثقافته الشعرية بسبب اطلاعه المتعمق على الشعر والمعارف المختلفة، «فهو مثقف

1 - ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة (دراسة لمجلة شعر اللبنانية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2005، ص203.

ثقافة فكرية، بسبب اطلاعه على المعارف العقلية المتنوعة، ولذلك فهو يتكئ على ثقافات متعددة اتصل بها اتصالاً وثيقاً لا يخل عن عمق ودقة، ومن هنا لا نتردد في الربط بين غموض شعره وصعوبته من ناحية، وبين هذه الثقافة بوصفها واحداً من عوامل غموض شعره من ناحية أخرى»¹،

إن تنوع ثقافة أبي تمام ومعارفه العقلية صورة للحياة الراقية والحضارة المعقدة التي عاشها، بالإضافة إلى أن أسلوبه وأداءه الشعريين كانا يصفان حالة من الغموض في شعره، فقد كان يكتفي بالإشارة إلى المعنى دون توضيحه أو إكماله، فكان يخفي معانيه وراء ألفاظ غريبة وأعجمية، وقد تكون وراء ألفاظه معان كثيرة لعبارة واحدة.

ومهما تكن الأسباب فإنه يمكن القول: «بأن شعر أبي تمام قد أحدث انقلاباً تغير فيه نظام الدلالة والمعنى، ونظام التعبير ونظام الفهم»، وقد وعى أبو تمام وظيفة الغموض في الشعر حين أجاب أبا العميثل عندما سأله: «يا أبا تمام لماذا لا تقول من الشعر ما يفهم؟ فقال: وأنت لا تفهم من الشعر ما يقال؟»² فالسامع لم يفهم من الشعر مراد الشاعر لأنه كان غامضاً في قوله الشعري.

يقول أبو تمام في مدح أبي سعيد بن محمد يوسف الثغري، حين خرج من عمورية إلى مكة:³

نأى الندى لا تنائي خلة و هوى	والفجع بالمجد غير الفجع بالغزل
لئن غدا شاحبا تحدي القلاص به	لقد تخلفت عنه شاحب الأمل
ملقى الرجاء وملقما لرحل في نفر	الجود عندهم قول بلا عمل
أضحوا بمستن الدم وارتفعت	أمواهم في هضاب المطل والعلل
من كل أظمى الثرى والأرض قد نهلت	ومقشعر الربى والشمس في الحمل

1 - عبد الرحمان محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، الكويت، د ط، 2002، ص 22-23.

2- أبو بكر الصولي: ديوان أبي تمام، تح، خليل محمود عساكر، المكتب التجاري، بيروت - لبنان، دط، دس، ص 72.

3 - محي الدين صبحي: ديوان أبي تمام، دار صادر، بيروت - لبنان، ط 1، م 2، 1997، ص 43-44.

و وجب هنا وقفة عند هذا الملمح البحثي التجديدي الشعري الذي يدعو فيه الشاعر إلى ممارسة الرمز الخاطف وتطبيقه في الممارسة الشعرية فهل الرمز الإشاري الموظف الذي نادى به البحثي يمكننا أن نطلق عليه مفهوم الرمزية كمدرسة أو تيار فني واسع حديث ينسحب على الشعر كما نشر كما التشكيل ؟ والإجابة ببساطة لا يمكن لأن ما نادى به البحثي يسفر مبينا عن مدى وعي الشاعر بممارسة ومدعاة ما اقتضاه التجديد الذي عاشه في عصره متأثرا ببيئته الثقافية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية مما جعله يصعد بمثل هذا الرأي الجريء الذي يدعو إلى تخليص الشعر من التقديرية التي تغطي عليه كملصق سائد على صعيد الممارسة ، ويبقى الشعر من العصر الجاهلي إلى العصر الإسلامي بأمويه وعباسيه إلى أندلسيه رغم ملامح التجديد فيه مشرقا ومغربا إلى عصر النهضة مدرسيا كلاسيكيا بات حبيس التقليدي النمطية بعيدا عن الخيال الإبداعي ولم يتسم بسمات التجديد الحديث التي طغت على المشهد الشعري في الفترتين الحديثة والمعاصرة.

4- الغموض في الشعر الحديث

إن عدم الإلمام ومعرفة السياق الأدبي ومعه نظرية الأجناس الأدبية أوجدت في ثقافتنا اليوم أناسا يقرأون الشعر والحديث منه تحديدا مثلما يقرأون المقالة ، ويطلبون في الشعر سياقاً مثل سياق الحديث الصحفي ، فيطلبون فهم كل كلمة في الشعر وكل جملة فيه بمعنى محدد مثل الذي يجدونه في المعاجم اللغوية ، فإذا أعجزهم وجود ما يبحثون عنه رموا الشعر بتهم الغموض والغرابية¹. يفتح أدونيس قوسا هنا فيما يتعلق بالنهضة الشعرية التي لم تكن واقعا ملموسا أثناء ما سمي بعصر النهضة قائلا : "مانسميه عصر النهضة بعد انحطاط دام ألف سنة لم يكن إلا تقليدا للنماذج التراثية ولم يتناول هذا التقليد الروح الداخلية للنماذج ولو فعل لكان أجدى لهذا كانت النهضة إذا جاز لنا أن تسميتها كذلك هي إحياء لأساليب اللغة القديمة². وفي ذات السياق يقول : "هكذا لم تقدم لنا تلك

1- عبد الله الغدامي : الخبيثة و التكفير: من النبوية إلى التشرجية (قراءة نموذج انساني معاصر) مقدمة نظرية و دراسة تطبيقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1987 ، ص.14.

2- أدونيس : ديوان الشعر العربي ، الجزء الأول ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق - سوريا ، طبعة 1996، ص.14-15.

النهضة من تراثنا الأدبي والشعري إلا النتاج الذي يتردد بين نزعتي الحكمة والتعليم من جهة والسياسة وما اتصل بها من مدح وهجاء من جهة ثانية ، لم تقدم لنا غير النتاج الذي لم تبرز فيه شخصية الشاعر ونظرتة وتجربته بقدر ما تبرز فيه شخصية المجتمع وعاداته وتقاليده ومصطلحاته السائدة أي ذلك النتاج الذي لا يمكن أن يفيد في نهضة شعرية حقا".¹ بعد انتكاسات الشعر الكثيرة وتقهراته وتراجعاته وانحساراته التي وصمته من عصر الضعف أين سادت الركافة والجمود مختلف ميادين الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية أين تعطل العقل وتجمد الفكر وانحسرت كل معالم الرقي والنهوض وما انجر عنها من تبعات تمثلت في أعطال تلك الفترة من فترات تاريخنا الثقافي مشرقا ومغربا ولم تنتعش الحياة الفكرية الثقافية والأدبية إلا في فترة عصر النهضة.

إن النهضة الحقيقية بدأت في الربع الثاني من القرن العشرين حيث توقف التقليد الأعمى وبدأ الكتاب والشعراء يفهمون عصرهم وينظرون إلى تراثهم من خلال التغيير الشامل الذي طرأ على الحساسية الشعرية في القرن العشرين ويعيدون النظر أساسيا في كل شيء مخضعين للنقد المقاييس والقيم الماضية جميعا.² أين بدأ المثقفون التنويريون في الانفتاح على إسهامات الغرب ، حيث فتح باب الهجرة اطلاع النخبويين على إبداعات الآخر من خلال اللغات الأم للنصوص الشعرية أو من خلال النصوص المترجمة أو من خلال انتشار الطباعة التي أسهمت بشكل كبير في التنوير ولكن رغم ذلك ضل المشهد الشعري موسوما بالوضوح ولم ينجح إلى الغموض في إسهامات الشعراء الرواد في عصر النهضة انطلاقا من محمود سامي البارودي إلى شوقي وغيرهم من المجددين الذين خلصوا الشعر من التقديرية المسفة الممارسة في عصور الانحطاط إلى جماعة أبولو والديوان إلى الرابطة القلمية المهجرية إلا أنهم لم يمارسوا الشعر بشكله الغامض بأشكاله الغربية التجريبية الزخمية المولودة في تلك المناخات المفتوحة ومن الظواهر التي تدرسها ما بعد الحدائة كنظرية ومنهج وأسلوب ما سمي بالغموض وعدم

1- أدونيس : ديوان الشعر العربي ، الجزء الأول ، مرجع سبق ذكره ص.15.

2- أدونيس : المرجع نفسه ، ص.16.

التحديد وتعدد الجوانب وتنوع الفروع.¹ حيث هذا المفهوم في الحقيقة ارتبط بالغرب الحديث وثقافته التي أنتجت العديد المتداخل من المدارس الفكرية والفلسفية التي انعكست تجاربها على الحياة الاجتماعية العامة في الاقتصاد والسياسة والاجتماع والأدب والفن ، حيث كانت هذه العلوم والمعارف بتجاربها وخبراتها ترفد بعضها بعضا متأثرة بالوضع العام المفرز وتعكس توجهات من أرسى دعائمها ، وهذه الظاهرة كما أسلفت ارتبطت بالمجتمع الغربي الصناعي وما بعد الصناعي أي بتعبير آخر بالحدثة وفلسفاتها وأنوارها وبما يسمى ما بعد الحدثة التي تعتبر امتدادا شرعيا، وورثا لكل إسهامات الحدثة، أين انتعشت التجارب المختلفة الموسومة بالغرابة والتعقيد في مناخات اجتماعية جنحت بناها إلى التعقيد التمديني الناتج جراء العصرية والتحديث الذي طال جميع مظاهر الحياة العامة ليتغلغل مستقرا حتى في التفاصيل الصغيرة، ولم يكن الأدب الغربي بمنأى عن هذه الظاهرة والشعر الغربي أيضا بعيدا عن التأثير بتمظهرات الحدثة رغم أزمتها وأعطائها وانتكاساتها وأحلامها البراغمية وأوهامها اليوتوبية ومنطلقاتها الفلسفية والفكرية التي تتمحور حول الإنسان الفرد كجوهر يعكس الفردانية أو النزعة الفردية أو الذات كمنطلق وجودي في عصر الآلة وما بعدها، إن الغرابة والتعقيد الحدثي المعيش وما بعده إلى إرهاصات العولمة إلى تجلياتها التي نعيشها حتى اليوم جعلتنا نعيش الفضاء المفتوح المسطح حسب المقولة الفريدمانية أين أصبح العالم أو يكاد شبيها بالقرية الصغيرة الكونية حسب المقولة الماكلوهانية ورغم تغلغل أشكال الحياة الاتصالية بما أتاحتها التقنية الحديثة أين أصبحت النصوص منفتحة على بعضها بعضا في الفضاءات السايبرية جراء تطور تقاني مذهل تكنولوجي اتصالي جعل الفرد يتحرك بهوية سايبرية لالتجسد في الحقيقة إلا مفهوم الغموض الذي نحن بصدد كظاهرة فردية إنسانية وليس كظاهرة على مستوى الممارسة الفنية وحسب.

قيل: أن الشعراء هم ورثة الشعر ولهم الحق كل الحق في تغيير ملامحه وتبديل قسماته، و أما ملكية أرض الشعر آلت إلى هذا الجيل فليخطط كما يشاء.

1- نبيل راغب ، موسوعة النظريات الأدبية ، ، الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان- ، مصر ، الطبعة الأولى 2003 ، ص.270.

فاللغة في الشعر المعاصر مخالفة للحقيقة، مخالفة لما يأتي عليه الواقع فهي لغة عميقة تأتي دون سبب، دون أي دافع لخوضها؛ يقول إبراهيم السامرائي: "اللغة العربية لغة انبثاق وتفجر، وليسة لغة منطوق أو ارتباط سببي، إنها لغة وميض و بصيرة و امتداد إنساني لسحر الطبيعة و أسرارها".¹، فقد اتجه الشاعر المعاصر إلى تبني فكرة إحياء الوعي وإدراكه في الوقت نفسه، ثم البحث عن اختراع يكشف حقيقة وجوده في عالمه الخاص " فإذا كان الشعر الجديد يغلب عليه طابع الغموض فهذا يرجع إلى ان الشاعر قد عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله وهي أن يقول الشعر أولاً، وأن يخترع في سبيل ذلك كل صورة وكل لفظة تقتضي لها ضرورة أنه يقول الشعر، وهذا معناه أننا نستقبل في الشعر الجديد مع أنه غامض - بسبب أنه غامض - شعراً تتميزه الأصالة أو النقل ببساطة شعراً حقيقياً".²، وقد فتح هذا التحرر مجالاً للشعراء لاستحداث أشكال وأفكار شعرية جديدة لتطوير الزاد الجمالي في تاريخ الشعر العربي.

ومن أبرز من اجتاز هذا الركن إلى الغموض العميق في الشعر المعاصر " علي أحمد سعيد " (أدونيس)، الذي استطاع بخياله الفسيح أن يصنع لنفسه مدرسة لغوية تستمد غموضها من ترتيب الألفاظ وكيفية بنائها ، فتؤدي إلى معنى واسع وتأويلات كثيرة ، فأدونيس شاعر غامض رمى بالمنطق والعقل إلى الورا كما في هذا المقطع من قصيدته " الإشارة " التي يقول فيها:

مزجت بين النار والثلوج

لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج

ولسوف أبقى غامضاً، أليف

أسكن في الأزهار والحجارة

أغيب

1 - إبراهيم السامرائي: البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002، ص172.

2- عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سبق ذكره، ص 191.

أستقصي

أرى

أموج

كالضوء بين السحر والإشارة¹

فالملاحظ أن هذا المقطع سادته نوع من النقائص من حيث المعاني والتنافر من حيث علاقات مفرداته وتراكيبه.

إن الغموض بهذا الشكل كما أسلفت ارتبط بتحديث الحياة المعاصرة الممدنة في الغرب أين انسحقت آدمية الفرد وانحسرت هائلة في تفاصيل الإشباعات التحديثية الشاعرة بالاغتراب الذي انتقل بشكله الفني إلى الذوات الغربية المبدعة التي أحست به وعاشته فاتحة بذلك مساحة للتجريب داخل النصوص المنتجة المجربة التي تتعالى بشكل ما على الواقع جراء الشعور بهيمنة الآلة هذا الإله الجديد المتجدد الذي صنعه وأنتجه الفكر الغربي ولم تنج من هيمنته وسلطته القهرية ولم ترضخ للإلزامات التحديث وقهره هروبا من الواقع لإعادة إنتاجه على مستويات تخيلية شعرية غامضة دالة على الرفض والتمرد ، أما تجربة الشعراء الذين يكتبون بالعربية إن قورنت بقياس مع الفارق بالتجربة الغربية الرائدة فإنها لا تعدو أن تكون تابعة مقلدة منبهة بشتى المدارس الغربية في ممارسة الشعر ، والغموض كظاهرة في الشعر الحديث المكتوب بالعربية لا يعدو أن يكون تجريبا جماليا مستدعى مستجلبا بالمشاقفة والاحتكاك بالتجارب الغربية المترجمة أو من خلال إتقان واطلاع على النصوص المكتوبة المنشورة المتاحة بلغاتها الأم مما جعل شعراءنا المبدعين يعيشون تجربة مستجلبة مستدعاة

1 - عبد العظيم إبراهيم مُجدد: الحداثة، العصر او ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1994، ص ص 32 - 33.

أتاحتها الثقافة لبيدعوا نصوصا خارجة من رحم المعاناة التي عايشوها تدمرا من السلطة القهرية البوليسية في القرن المنصرم إلى راهنا المعيش العولمي للأسف، التقنية الاتصالية تتطور يوما بعد يوم تفاجئ الإنسان بالجديد يوميا لدى صناع القرار ممن يتحكمون فهل ياترى هؤلاء الذين يكتبون بالعربية عايشوا حقا تجارب غامضة بالمفهوم الأدبي الأسلوبى الإبداعي جعلتهم متأثرين بالحادثة وبما بعدها وهل عايشت هذه المجتمعات هاتين الظاهرتين؟ والجواب لا بطبيعة الحال لأنها استهلكت منتجات الحادثة وما بعدها متأثرة بما ينتجه أهلها الحقيقيون على جميع المستويات ، هؤلاء المبدعون بين قوسين استهلكوا الفكر الغربي في المرحلتين وما زال بعضهم يوظف الناقاة وغيرها في عصر الصورة الفائق المدهش بمقاييس العصور الغابرة التي تعج بها كتب التراث ولم يجرروا القصيدة سواء كانت عمودية أو تفعيلية أو نثرية من حمولات قديمة أعيد استهلاكها ولم تراع فيها دورة تجديدية للأشكال والأساليب التي تحمل في بناها تنويرا للخطابات المطموسة في بطن هذا الكتاب التراثي أو ذاك بل انخرط هؤلاء في اجترار ما ألفوه واعتادوه ليصبحوا جاهليين في القرن الواحد والعشرين ، ما جدوى الشعر إذا لم يساير روح العصر وينطلق من معطياته محررا اللغة من قاموسيتها الفجة والمفردة الشعورية من قمقمها الذي صفدت فيه وإذا لم تتحرر الأخيلا واللغة والفكر والفلسفة ووجودية الكتابة من أشكالها القديمة المعوقة المملوءة بحمولات الماضي ، ما جدوى الشاعر الحديث الذي يكتب بالعربية إذا لم يخلخل البنى السائدة المألوفة ويشحنها بطاقة محررة دافعة تتمثل العصر بكل ما فيه لتنتقل الآمال والأحلام التي تقول اللحظة ، ولو كانت تقول الماضي لا بد أن تقوله بعين الراهن المعيش ، إلى متى سيستمر الشاعر في قول لغة تراثية لن تقوله بأي حال من الأحوال ليصبح بهذا الشكل أو ذاك مجرد واصف يكرر نماذج قديمة بائدة أكل عليها الدهر وشرب أو خادما سادنا لكهنوت لغة ما ، متى بيدع لغة من أناه وذاته يمكنها أن تقوله للآخر دون موارد وخداع ولا يقصد منهما التقرير الساذج والوصف الفيزيقي المجسد للحال بل تلك اللغة التي تقوله هو بكل حمولاته النفسية والثقافية والاجتماعية والدينية في هذا العصر وبفنية جانحة للخيال والتهويم والتعقيد، لكي تقول الواقع المعقد في أشكال حياتنا التي تعج بالخصوصية ، للأسف الشديد لم تُتمثَّل التجارب الرائدة الحديثة بشكل

أمثل ليعاد إنتاجها من جديد بعد أن تُساءل وتُخضع للتمحيص والتجريب لتدخل حيز العصر ويستفاد من خطاباتها المطموسة المثورة التي ستشكل مدخلا جديدا لقراءة الشعر وممارسته في آن ، لم يُستفد من التجربة السيائية والنازكية وغيرهما من التجارب المبدعة الجميلة المكتوبة بالعربية التي انفتحت بشكل من الأشكال على الثقافات المفتوح عاكسة عبقرية مبدعيها ومنتجها المثاقفين ، ولكن للأسف لم يعد إنتاج هذه التجارب بشكل مؤسس لتبقى التجارب الفردية حبيسة من أنتجها لتكون هنا قطيعة حتمية بين التجديد والتجدد مما يزيد في تباعد الفجوات بين لغة العصر والمبدعين إذا جاز لنا ذكر هذه الثنائية في سياق التجديد والتجدد الذين يعانيان التباعد نظرا لتوسع الفجوة بين المظهرين.

5- الغموض في الشعر الجزائري :

ما ينطبق وينسحب على الشعر في المشرق ينسحب على المغارب كلها ولا يشذ الشعر الجزائري عن هذه القاعدة وسؤالنا الإشكالي الذي يطرح نفسه بقوة هل شعرنا الموسوم بالجزائري يتسم حقيقة بظاهرة الغموض؟ للإجابة على هذا الإشكال يتطلب من الدارس الناقد جهدا ووقتا بل ملتقى للتخصص النقدي يتم فيه إحصاء النصوص الشعرية الجزائرية التي تتسم بهذا الوصف أو تلك التي يمكننا أن نطلق عليها صفة الغموض الفني الإبداعي في فترات زمنية مختلفة انطلاقا من الستينات مرورا بالسبعينات والثمانينات والتسعينات إلى الألفية الجديدة بعقديها تقريبا ، أين يمكن أن تخضع كل النصوص إلى غربة مسائلة ناقدة تقف على مشتملات الغموض وملابساته وحيثياته في أجساد هذه النصوص بمناهج علمية تعتمد الإحصاء الوصفي لتكميم هذه الظاهرة في معطيات رقمية عددية حسابية تجرد هذه النصوص جردا وصفيا دقيقا وفق أنماط الغموض السبعة ومن ثم تصنيفها ووصفها وفق كل نمط تنضوي تحت مظله هذه النصوص أو تلك حيث تكون الدراسة تطبيقية تخضع لها عينة مختارة من النصوص حتى تُستجلى مكامن معانيها الخفية وتُسبَر أغوار مجاهلها سيرا نقديا علميا

معرفيا يفيء في آخر المطاف درسا وتمحيصا على نتائج تتسم بالمصدقية والدقة ، حيث تكون هذه الأنماط معايير لنقد النصوص الشعرية.

حيث تنشأ غموضات النوع الأول عندما تصبح تفصيلا من التفصيلات فاعلة فجأة من نواح عدة عن طريق المقارنات بنقاط عدة من التشابه والتضاد مع نقاط عدة من الاختلاف أو عن طريق صفات المقارنة أو الاستعارة المكنية أو عن طريق المعاني الإضافية التي يوحي بها الإيقاع.¹ وفي غموضات النوع الثاني يجري تحديد معينين أو أكثر من المعاني البديلة تحديدا تاما في معنى واحد وفي شرط النوع الثالث من الغموض مفاده أن معينين غير مرتبطين ظاهريا يجري تقديمهما في آن واحد في حالات التورية المأخوذة من نصوص مُقَارِنَةٍ والشكل التعميمي عندما تكون هناك إشارة إلى أكثر من كون من أكوان الخطاب والمجاز والمقارنة المتبادلة وأمثلة مأخوذة من نصوص عدة.² وفي النوع الرابع تتربط المعاني البديلة لتوضيح حالة من حالات الذهن المعقدة لدى المؤلف على التوكيدات البديلة المحتملة لدى شاعرين على الأقل ليقف الناقد على مدى النجاح أو الفشل في تحقيق هذا النوع من الغموض.³ يتمثل النوع الخامس في الارتباك الحضيض مثلما يحدث عندما يقوم المؤلف باكتشاف فكرته أثناء عملية الكتابة أو عندما لا تكون الفكرة قد اكتملت في ذهنه فجأة.⁴ وفي النوع السادس من الغموض يكون المقييل متناقضا أو غير ذي صلة ويضطر القارئ إلى اختراع التفسيرات مع أمثلة نصية مأخوذة لدى مجموعة من الشعراء في نفس الفترة الزمنية.⁵ يتمثل النوع السابع من الغموض في التناقض التام الكامل الذي يشكل حدا فاصلا في ذهن المؤلف عن الارتباكات الصغرى في كل من النفي والتضاد معززة بأمثلة لدى شعراء لم يعيشوا نفس الفترة الزمنية.

1- وليام إيميسون : سبعة أنماط من الغموض ، مرجع سبق ذكره ، ص.1.

2- المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه، ص.2.

4- المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

5- المرجع نفسه، و الصفحة نفسها

أضف إلى ذلك اختلاف اللغة الشعرية عند الشعراء الجزائريين على اعتبار أن اللغة الشعرية عالم خاص ونظام من العلاقات التي تكشف علاقة الشاعر بالعالم الذي من حوله، وتقوم على إعادة إعطاء مفاهيم جديدة ورؤى مخالفة للواقع ومطابقة لمعانيه، لذلك فهي أداة " خلق وابتكار لا إعادة إنتاج المؤلف أو الموروث، فهي تعبير خاص عن علاقة خاصة بما فيها العالم من أحداث و أفكار وقضايا، فهي مرتبطة بالإنسان الشاعر في علاقته بالحياة، وليست مجرد خلق علاقات جديدة بين مفردات اللغة، فاللغة مرتبطة بتجربة الشاعر في الواقع".¹ لذلك نجد أن الشاعر مهما ابتعد عن واقعه، قرنته اللغة إليه ليتبناها موضوعا وإن صح التعبير تبناها فنا من فنون حياته الشعرية.

الشاعر " يبدأ شعره بلغة فيما قبل اللغة ، بلغة بعيدة عن هياكل الكلام المطروح في النهر الشعري الآتي من الماضي، هكذا يعيد اللغة إلى براءتها وعذريتها وتتهياً الكلمة كي تكون مغامرة وكشفا وتصير فضاء ماديا وروحيا، تصير إشارة وحركة فعلا".² فلا يحتاج الشاعر إلى البحث عن هيكل شعري جديد، لأن ذهنه مبرمج على تحويل وعيه إلى كلام في اللاوعي حتى يتمكن من السيطرة على لغته الشعرية بطريقة تستطيع فتح المجال الفسيح للبحث باستمرار عن مراد الشاعر، من هذه اللغة التي تصنع من الشعر شعرا فتقاس قيمة القصيدة ويعترف بها ككيان شعري اعتمادا على مدى خروجها عن المؤلف، فإن وراء كل قصيدة عظيمة لغة، فاللغة الساذجة الخاملة لا تصنع شعرا، وإنما تصنعه اللغة المتحركة المليئة بالمنعطفات والتموجات الإبداعية، ولعل من أبرز ما يميز شعراء الحداثة العربية المعاصرة هو إدراكهم لقيمة اللغة وأهميتها للقصيدة ومكانتها فيها ، ثم لهذا الجانب التفاعلي بين الشعر واللغة، في الإبداع تكون عند تذوقنا للغة الشعرية حسيا ومعنويا وجماليا وذلك باكتشافنا للمعنى الخفي عند كل قراءة.

4 - فاتح علاق : مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005، ص. 230.

5- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص 33.

و خلاصة القول لا نستطيع أن نحكم على الشعر الجزائري في عمومه أو في خصوصه بأنه يتسم بظاهرة الغموض ، قبل أن نخضعه لدرس نقدي وطني شامل تراعى فيه الأطر المنهجية العلمية السليمة التطبيقية حتى يفيد الدارس أو الدارسون إلى نتائج تتسم بالموضوعية والعلمية.

الفصل الأول

الفصل الأول :

الغموض على مستوى البناءات التركيبية

1- الجملة الكبرى و الجملة الصغرى.

2- الجمل ذات الوظائف النحوية.

1- الجملة الكبرى و الجملة الصغرى:

تمهيد:

يعد التركيب من أهم المستويات في النصوص الإبداعية لارتباطه بالمعنى "يعد المستوى التركيبي أهم مستوى لغوي في النص الأدبي".¹ ولأن الكاتب ملزم بعد اختيار وانتقاء الدوال أن يؤلف بينها لتؤدي وظيفة الاتصال والتأثير في المتلقي ؛ أي التأليف بين الدوال والمدلولات لإنتاج الدلالة الذي يفرض أن يتموضع كل دال في المكان الذي يقتضيه السياق الوارد فيه ، ولكي يحقق النص الأدبي تميزه لا بد أن يكون مشحونا بتعابير تضيف عليه جمالية وتمنحه الفنية وغموضا يأتي من جهة ألفاظه وتراكيبه "أن لا يكون اللفظ ظاهر الدلالة على المعنى المراد لخلل واقع ، إما في النظم بأن لا يكون ترتيب الألفاظ على وفق ترتيب المعاني بسبب تقديم أو تأخير ، أو حذف أو إضمار، أو غير ذلك مما يوجب صعوبة فهم المراد ، وإما في الانتقال ؛ أي لا يكون ظاهر الدلالة".²

و عندما نتأمل دواوين عبد الحميد شكيل نجد أن التركيب تنوع وكانت له دلالات من خلال أنواع الجمل والتقديم والتأخير ...

إن دراسة الجملة في المستوى التركيبي ضرورية لأنها الوحدة اللغوية الرئيسة في عملية التواصل، وقد ضبط النحويون معنى هذه الجملة على اختلاف مفاهيمهم وتعريفهم وتباين معاييرهم الدلالية والتركيبية ، وهو ما نجده عند ابن هشام وابن يعيش خاصة، ثم تأتي آراء بن جني والزمخشري وغيرهم من اللغويين، ثم ما دار من خلاف حول الجملة والكلام في التركيب وكذلك ما حدث من تقسيمات في الجملة من خلال المعايير المضبوطة ، الوظيفية ، التركيبية ، التأويلية وذلك بإدخال الجمل الندائية

1- خليفة بوجادي: الثابت اللساني في إلبادة الجزائر بين المنظور الوطني والإتجاه الأسلوبي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر ، دط ، 2001 ص 41.

2- عبد القاهر الجرجاني علي بن محمد: التعريفات، تحقيق عبد الرحمن عميرة ، عالم الكتب ، بيروت ط 1 ، 1987 ص 90.

والشرطية، ثم الوقوف عند الجوانب الوظيفية من خلال تقييم الجمل وفق معايير البساطة والتركيب والغموض، والجمل الكبرى والصغرى لذلك ارتأينا في دراستنا هذه أن نبدأ بالجمل الكبرى والصغرى.

1-1- الجملة الكبرى :

هي الجملة التي تتعدى المسند والمسند إليه فيكون المسند جملة اسمية أو فعلية.

فالجملة الاسمية تتكون من : مسند إليه + مسند (جملة اسمية).

أما الجملة الفعلية تتكون من : مسند + مسند إليه (جملة فعلية أو جملة اسمية)

1-2- الجملة الصغرى:

و هي التي تتكون من مسند ومسند إليه فقط : مسند إليه + مسند أو مسند + مسند إليه..¹

إذا جئنا إلى دراسة دواوين الشاعر عبد الحميد شكيل نجد أن الجمل الكبرى كانت قد شكلت ملمحا أسلوبيا اعتمده الشاعر في توجيه خطابه ونقل رسالته إلى المتلقي ، كما نجد الجمل الصغرى في بعض المقاطع والسطور الشعرية على امتداد الدواوين المدروسة ، وبعملية حسابية بلغت الجمل الكبرى حوالي 1545 جملة كبرى وحوالي 1030 جملة صغرى ، وعليه نجد أن الشاعر قد أكثر من الجمل الكبرى على حساب الجمل البسيطة لأن شاعريته مرتبطة بقضايا معقدة وشائكة يعبر فيها عن إشكالية الانتماء والارتباط للأرض والوطن ، مسقط الرأس ثم ينساب في مواضع أخرى بسيطا واضحا فأعماله جمعت بين عوامل كثيرة تؤدي إلى غموض المعنى واستغراقه من حيث عدد الجمل الأساسية والفرعية وموقعها من التركيب نتيجة لعوامل نحوية كالتقديم والتأخير.

1- محمد كراكي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ط، 2003، بوزريعة الجزائر ص 127.

إن المتأمل والدارس لعبد الحميد شكيل يجد كتاباته عبارة عن فسيفساء ومزيج من الجمل كنموذج للشعر الجزائري المعاصر ، كما يتضح جليا سيطرة الجمل الفعلية على الجمل الكبرى ، ونجد الجمل الاسمية أقل بكثير ، ويرجع ذلك إلى عدم ثبات الشاعر على قضية معينة بل نجده يؤثر الانتقال من حالة إلى أخرى داعيا المتلقي إلى فهم ما يريد.

"على القارئ الحقيقي أن يرفع من قدراته، وأن يتقدم بخطوات جادة ومثقفة قصد الإمام الواعي بالنص وتخومه ، والذهاب الجميل في مناخاته الحاملة للكثير من الرؤى والمتع البصرية والإبصارية"¹. وعليه فالغموض يلف كتابات الشاعر عبر تمازج الرؤى والأفكار التي جمعت بين الخيال والقدرة الإبداعية.

لقد كانت الجمل الكبرى وسيلة تركيبية لنقل رسالته بكل أبعادها وحيثياتها ومثال الجمل الكبرى قوله :

أكتب الماء والشجر ،

وما استوى في معارج الرياح !

وأبهج القمر ،

يشدو وصوتك الذي ارتفع،

وحلق في بهو هذه المدينة!².

1- عبد الرحمان تيرماسين : (حوار مع شكيل)، مجلة عمان، مجلة ثقافية شعرية تصدر عن أمانة عمان للكتب، جويلية 2006، ص 09.

2 - عبد الحميد شكيل : ديوان مرايا الماء مقام بونة ، نصوص ابداعية ، منشورات وزارة الثقافة ، مديريةية الفنون والآداب ، ط1، 2005 ، الجزائر ، ص 56.

إن المتأمل لهذه السطور الشعرية يلمح هذا التشابه الذي بينها ، وهذا النفس الطويل الذي يجعل السطور على امتداد واحد في الشكل والبناء والمعنى والمضمون ، حيث تشكل التركيب من مسند وهو الفعل (أكتب) ، والمسند إليه وهو الفاعل الضمير المستتر ، ولم يكتف الشاعر بهذا التركيب بل تجاوزه إلى رصد المفعول به المفرد والجملة المكونة من جملة موصولة والجملة المعطوفة والجملة الوصفية ثم الحالية وهكذا ، وامتد التركيب ليشكل جملة كبرى غامضة " ، وأما التراكيب التي تحتمل أكثر من معنى فهي تراكيب تدخل في حيز الغموض نتيجة لأن المبنى يسمح بفهم أكثر من معنى ، لأن الأصل في المبنى أن يرتبط بمعنى واحد لا يدل على سواه"¹. كما أنه لا يمكن فصل سطر عن آخر لارتباطهما بالمعنى ، كما نجده في موضع آخر يقول:

ألا بئس هذا الجنون !

ألا بئس هذا الجنون !

ألا بئس هذا العفن !

تنهض طيرنا.

من رماد العصور.

نرتدي عرسا

نغني لصباح أغر. نفتح صدرنا لرصاص الظلام.²

1- حلمي خليل : العربية والغموض دراسة لغوية في دلالة المبنى على المعنى ، دار المعرفة للطبع والنشر ، ط 2 ، 2013 ، جمهورية مصر العربية ، ص 95.

2- عبد الحميد شكيل: ديوان تحولات فاجعة الماء، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة ، ط1، الجزائر ، ص88،87.

عند قراءة تلك للسطور الشعرية نجد أنها اكتفت بالمسند ثم المسند إليه فقط لأنها جمل صغرى ، وليست كبرى تكونت من فعل وفاعل (بئس هذا) (تنهض طيرنا) (نرتدي) (نغني) ، وهكذا نجد في بعض السطور الشعرية في دواوين أخرى عبارة عن إسقاطات نقدية الظاهر أنها بسيطة لكنها تشكل قضايا كبرى عميقة معقدة غامضة ، حتى أنه يتوقف ولم يعتمد الاستطراد والإضافات التي تستدعيها الجمل المركبة الكبرى.

ولم يكتب الشاعر بالجمل الفعلية في الجملة الكبرى ، وإنما نجده يوظف الجمل الاسمية.

حيث يقول:

للبحر شكل أغاني الرعاة !

للموت المباغت ثوب القبريات !

ولنا مجد الكلمات التي لا تباد!.¹

المتأمل لهذه السطور الشعرية السابقة يلاحظ أن التركيب مكوناته خبر (جار ومجرور) مقدم ومبتدأ مؤخر (للبحر شكل) ، (للموت لون) ، (لنا مجد) ، وهي جمل بسيطة وصغرى ليست مردفة بجمل أخرى استطرادية أو تفسيرية أو توضيحية فالشاعر عبر عن مشاعره وأحاسيسه وتصوراته تجاه البحر والموت والذات ، وعلى الرغم من عدم كثرة هذه الجمل الانسيابية إلا أنها أدت وظيفتها التركيبية الملائمة للتجربة الشعرية وللمواقف المعبر عنها من طرف الشاعر ، وعليه فإن هذه الجمل تجعل الشاعر يتنفس بذاته يحاول أن يعبر عن دون رابط وإنما على التفاعل ، وهذه خاصية شعراء النثر المحدثين. "

1- ديوان تحولات فاجعة الماء ، ص 86.

إن طبيعة الربط القائمة على الانسياب الدلالي النفسي الذي يتركز بشكل مفاجئ ، سائد يفيض على كل جانب ، ويؤلف ما يسمى باللغة السيلانية ، التي تجسد بنية الواقع الاجتماعي والحضاري على نحو درامي غامض " ¹.

وانطلاقاً من ذلك فإن نوعي الجمل بين الفعلية والاسمية تشكل بناء واحداً في الإسناد ونستطيع أن نفرق بين الجمل الصغرى والجمل الكبرى من حيث البساطة والتركيب ، وكذلك نقول إن كانت الجملة فعلية أو اسمية مكونة من (مسند ومسند إليه) فهي جملة صغرى ، وإن كانت جملة ذات وظائف نحوية فعلية كانت أو اسمية فهي جملة كبرى فالفرق بينها هو إن كانت الجملة بسيطة أو مركبة " لذا يحسن أن نقدم تعريفاً يقترب من جوهر الجملة فنقول إنها بنية لغوية منطوقة أو مكتوبة ، بسيطة أو مركبة مشتملة على معنى تام ، أو غير تام ، كما أنها شكل اجتماعي حضاري وظيفتها الأصلية التعبير والتبليغ ، ونرجح كونها مرادفة للكلام " ².

1- إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، د ط ، دت ، ص 194.

2 - د. محمد كراكي ، مرجع سبق ذكره ، ص 130.

1-3- الجملة الفعلية :

"وتسمى فعلية إن بُدئت بفعل سواء أكان ماضيا أو مضارعا أو أمرا وسواء كان الفعل متصرفا أم جامدا وسواء كان تاما أو ناقصا وسواء كان مبنيا للفاعل أو مبنيا للمفعول(كقام زيد ، ويُضرب عمر، واضرب زيدا) ونعم العبد وكان زيد قائما " هذا النوع من الجملة الفعلية ورد حوالي 1700 مرة وهو عدد كبير مقارنة بالجملة الإسمية ومن أنماطها ما يلي:

أ- النمط الأول: مسند + مسند إليه + متمم.

نجد شكيل يقول:

لم أرها..

و لم أجد الماء الذي كنت أنتظر !

و انخرطت في شهوة البكاء ، ودعوت الشجو ، كما يشاركني الفرح!¹

الملاحظ أن جمل السطور الشعرية السابقة تشكل جملا فعلية بسيطة مكونة من مسند ومسند إليه، فالمسند هو (أرى) ، (أجد)، (انخرط ، دعى ، شارك) والمسند إليه هو (أنا ، التاء ، هو) مع وجود متممات كالمفعول به (الهاء ، الماء، الشجر والجار والمجرور (في شهوة) وصلة الموصول (الذي كنت أنتظر) ، يمكن لنا قراءة الموقف العام للشاعر من خلال معاينة الكلمات الواردة على كل طرف من الثنائي المذكورة (الماء، البكاء) ، فالماء يجسد الواقع الحي يوحي بدلالة الجديد لكن الشاعر لم يجده ليفرح فهو يرمز إلى الاضطهاد والكبت لكن يغنيه عن ذلك البكاء الذي يأتي منه الماء، وليجسد ذلك لابد من الشجن يشاركه الفرحه فهو يوحي بأن الممكن ما يزال في طور الأحلام والواقع المفروض يفرض حضوره وبمزيد من التأمل في هذا النمط نجد أن العلاقة بين تراكيبه تكشف

1- ديوان مرايا الماء ، ص 289.

التعقيد والغرابة فيها ، فهي تؤدي إلى مزيد من الغموض الذي كانت تؤديه الأنساق التي تسير عليها أنظمة اللغة العربية.

ب- النمط الثاني: المتمم + المسند + المسند إليه.

يقول شكيل:

و بروحي تلملت سبع بناقد ،

كانت مثقلات بزهو الصنفو

وبما تناهى إلى سمعها السرمدي،

لما يتفصد من حليب رؤاها!

حتى لامست وهج البرهنة

الذي حاصرني وحاصرني

ومن ثمة نجىء امتدادا.¹

فقد جاء هذا التركيب للجملة الفعلية متصدرا بمتمم هو (بروحي ، بماء ، حتى ، الذي ، ومن ثمة) ليأتي بعده المسند (تلملت ، تناهى ، لامست ، حاصرت) ثم المسند إليه (سبع، هو، التاء ، هو ، نحن) وبذلك كان تقديم المتمم على المسند والمسند إليه راجعا لاهتمام الشاعر به بحسب سياق الكلام وطبيعة التركيب ، ويبدو أن هذا النمط قد تكرر في الدواوين الأخرى حيث نجده يقول :

فكيف أقاوم جيش نفسي ،

وكيف أحوزك :

1- ديوان مرايا الماء ، ص 12،13،14.

فكيف لي أن أجيئك،

يا نبتة:

طلعت في غيرالأوان

كيف أوزع شرود انتباهي.¹

فقد جاء المتمم متصلا مع اسم الاستفهام (كيف) ليأتي بعده المسند (أقاوم، أحوزك، أجيئك، أوزع)، ثم جاء المسند إليه في قوله (أنا) لأن الحديث كان عن نفسه أو عليه، فالشاعر لما استعمل الاستفهام في هذا النمط للإيحاء بمد بالضغط والآلام ومدى حاجته للصبر.

وما يلاحظ في النمطين أن الشاعر نوع بين الأفعال الماضية والمضارعة والأمرية، تبعا لتنوع المواقف واختلافها أثناء التعبير. وعليه فإن الجملة الفعلية بكثافتها شكلت ملمحا أسلوبيا دالا على الغموض، وخاصة فنية مميزة لتكون تعبيرا غير عادي على عالم عادي، اعتمدها الشاعر ليبيث ما يختلج بنفسه، وهي على العموم لم تخرج عن نمطية الجملة الفعلية الأصلية في اللغة العربية مما يدل على اتباع الشاعر لنمطية التركيب العربي القديم وارتباطه بالتراث اللغوي رغم ما نجده من تغيرات على الدراسات اللغوية الحديثة" غير أن الحداثة بتدميرها لأكثر القرائن قد فتحت إمكانية لا نهائية للتعدد الدلالي وجعلت النص مناطا للغموض المتراكم الذي ساهم في تغريب الشعر وتعقيد عملية القراءة".²

1- عبد الحميد شكيل: مرثي الماء، وزارة الثقافة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2007، ص 94-95.

2- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، مرجع سبق ذكره، ص 193.

1-4- الجملة الاسمية:

هي الجملة التي تعتمد على عنصرين هما المسند إليه والمسند أي المبتدأ والخبر والعلاقة بين هذين العنصرين هي علاقة إسناد ، أي إسناد الخبر إلى المبتدأ "وهما ما لا يغني واحد منهما على الآخر ، ولا يجد المتكلم منه بدا، فمن ذلك الاسم المبتدأ والمبني عليه ، وهو قولك (عبد الله أخوك) (وهذا أخوك) ومثل (هذا عبد الله) ، فلا بد للفعل من الاسم ، كما لم يكن للاسم بد من الآخر في الابتداء"¹.

ولا يمكن أن ندخل الجمل الناسخة ككان وأخواتها في باب الجملة الاسمية حتى لا تختلط الأمور في هذا الباب، وسندرس الجملة المنسوخة بالفعل أو الحرف في عنصر مستقل أما عند عبد الحميد شكيل فقد جاءت الجملة الاسمية بسيطة في الدواوين المدروسة ، وقد تصدرت السطور الشعرية وشكلت في عدة مقاطع مفتاح الانطلاق وملجأ المبدع الأول للدخول في عملية الخطاب والتواصل مع المتلقي حيث يقول:

الجسد،

الذي يرتبك

كلما رفرفت طيور الروح:

لا يكون موصولاً بماء التجاذب،

الذي يفضي إلى مسرات الوجد ،

وهي تعرج

في أترجة الهباء المطلق؟؟¹.

1 - سيبويه: الكتاب، ج 1 ، تحقيق وشرح محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، دار الرفاعي، الرياض، ط2، 1983، ص22.

1- عبد الحميد شكيل: ديوان كتاب الأحوال، نصوص ابداعية، الطباعة الشعبية للجيش، 2007. ص32.

فقد تصدرت الجملة الاسمية هذه المقطوعة من خلال المبتدأ المحذوف (هذا) والخبر (الجسد) كمسند ومسند إليه، ولكن كثافة الجملة الفعلية أضفت غموضاً وتعقيداً حيث شكلت تركيب الجملة المركبة الكبرى من خلال جملة صلة الموصول (يرتبك) وجملة المضاف إليه (ررفت) وجواب الشرط (لا يكون). فالملاحظ في هذه السطور أن هناك تركيباً كبيراً شكلته الجملة الكبرى حتى لا يستطيع الشاعر التعبير عن مقصوده بشكل عام ودقيق "فالبنى الكبرى ترتبط بالقضايا المعبر عنها يحمل النص بواسطة ما يسمى القواعد الكبرى وهذه القواعد تحدد ما هو الأكثر جوهرية في مضمون نص متناول ككل".¹

وإذا رجعنا إلى أنماط الجملة الاسمية الماثلة في الدواوين نجدها كالاتي:

أ. النمط الأول: مسند إليه + مسند + متمم.

يقول شكيل :

هو الآن

ينزل من عرش غرفتها

هو الآن ،

يخفر أجدية التطلع

هو الآن، يتمدد في بهوها الواسع،

هو الآن ، يرتدي عشب التوله

هو الآن

1- علي آيت أوشان : السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء، ط1، 2000.

يعدل أفق جلسته

هو الآن يكوم أحزانه

هو الآن

يغازل سيدة المقام،

هو الآن يداعب ظل المهاوي.

هو الآن.¹

فالملاحظ في هذه السطور أن المسند جاء ضميراً منفصلاً ، عائداً على الغائب المذكور (هو) كما جاء المسند جملة فعلية (ينزل ، يحفر، يتمدد ، يرتدي، يتطلع، يداعب) وهي جمل فعلية ذات أفعال مضارعة وكأني بشكيل يتطلع إلى مستقبل أفضل لذلك اشتغل على هذا النمط " فالجملة لا تخرج عن النظام اللغوي وإنما يحقق الشاعر جماليات تشكيلها من خلال الاختيار من النظام والضغط على عناصر معينة منه وفرض رؤيته التشكيلية على هذه العناصر المكونة لبنيته".²

و في قصيدة أخرى يقول:

فالدود الأسود يزحف صوب حقول التوت !

فالزمن الأسود آت

والخطر الأكبر آت

هذا زمن العينين السفلة !

1 - ديوان مرايا الماء ، ص 91 ، 103.

2- مُجَدِّ فكري الجزائر: الخطاب الشعري عند محمود درويش، إشراك للنشر والتوزيع، ط2، القاهرة مصر، 2002، ص90.

أنت راسخ في الرؤى والأخيلة!

وهم ذل المرحلة!!

أنتم الطاعون

أنا الآن في المهب الشديد.

وأنا أُلج مجال المرأيا.¹

فقد اشتغل الشاعر مع المسند إليه كاسم ظاهر (الدود، الزمن، الخطر) و على الضمير (أنت، هم، أنتم، أنت) ولعل اسم الإشارة (هذا) وهو تنويع دال على متعدد الصفحات التي هيمنت فيها الجملة الفعلية وكأني بالشاعر يجعل من الجملة الاسمية محطة وقوف بعد سرد عقلي متتال يضرب بجذوره في أعماق المشاكل والمآسي والقضايا الشائكة، فهذا الحضور في القصائد لا يمثل إلا الصراع والإحساس بالألم لارتباطه في عمقنا بالفجعة، فالدود الأسود والزمن الأسود تمرير لفكرة الصراع بين النور والظلام. فدلالات الألوان في هذه الجملة تساهم في نقل الأبعاد الخفية الغامضة.

ب. النمط الثاني: أداة + اسم + خبر.

جاء هذا النمط بشكل أقل من النمط السابق ومع ذلك كان له حضوره في الدواوين حيث يقول الشاعر:

لا أحد اليوم يجب هذه البلدة.

لا أحد ينزل البحر هذا المساء!

لا أحد يسمي وردته،

1- ديوان مرآتي الماء، ص 20، 28، 29، 38، 59، 97.

لا أحد يفتح شهوته هذا الصباح،

لا أحد اليوم يطلق سنونوة القلب.¹

فالملاحظ أن الجمل المكونة من لا النافية للجنس مع اسمها وخبرها وكان لجملة الخبر وظيفة ومفعول فلا النافية للجنس تنصب اسمها وقد جاء بلفظ واحد في السطور الشعرية السابقة هو لفظ (أحد) لتحمل دلالة النفي على كل الناس ثم جاء الخبر في الجمل (يجب، ينزل، يسمي، يفتح، يطلق)، وقد جاء بهذا النفي ليجعل من الجمل الخبرية قطعية حيث ينفي حب الوطن والنزول إلى البحر وتسمية الورد وفتح الشهوة وإطلاق السنونوة وبذلك تتوالى جملة من المنفيات لينقل لنا الشاعر معاناته النفسية فهو ملّ هذا الوضع ، وبما أن الجملة الاسمية كانت قليلة مقارنة بالجملة الفعلية فإن الشاعر اكتفى بهذا النمط كملح أسلوب طاغ في الجمل الاسمية في دواوينه فلم تظهر الأنماط الأخرى بشكل واضح وجلي مما جعلها تطفو على خضم هذا النمط ، وفي طغيان الجمل الفعلية بأنماطها المختلفة ، وقد أدت هذه الجمل البسيطة والصغرى دورها كذلك في الدواوين برصد جملة من التراكيب والتنويع فيها، وهو ما ينم عن قدرة الشاعر وإمكاناته في التصرف بمعظم التراكيب المعروفة في اللغة العربية ، كما أن سيطرة الجملة الكبرى المركبة جعلت من الجملة الصغرى محطة في الدواوين والتي ألح عليها الشاعر وأكد بها رسالته الفنية والإبداعية والفكرية لأنه من الضروري التأكيد على أن الجملة بمكوناتها الظاهرية يمكن أن تقول شيئاً وتخفي أشياء "إن الجملة لا تعني الشيء نفسه دائماً، وإنما تأخذ معناها من الظرف الذي تنطق فيه ، فالمعنى يتجدد بتجدد ظروف تلقي النص، كما أن قدرة المتلقي وظروف تلقي النص هي التي تسهم في الوقوف على معاني النص".¹

1- عبد الحميد شكيل : مراثي الماء، ص 23، 24، 25، 26.

1- أبو زيد نصر حامد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، ط5، د ت ، ص22.

2- الجمل ذات الوظائف النحوية:

وهي التراكيب التي تأتي في ثنايا الكلام وتكون لها وظيفة إعرابية داخل التركيب "، وهي جملة خبرية مركبة على الوظائف النحوية الواردة جملة".¹

وقد أسهم ابن هشام في بيان هذه الوظائف النحوية جمعا وتفصيلا على أساس المحل وغير المحل.²، إلا أنه أغفل مجموعة من الوظائف النحوية كالجمل الواقعة مفعولا مطلقا أو مفعولا لأجله، وهو ما نقده اللغويون المحدثون، ولم يدرس كل المعاني المختلفة التي تؤديها الجملة الواحدة في الخطاب.³ ومع ذلك نجده قد عالج معظم الجمل الوظيفية في التركيب اللغوي العربي، وهذه الجمل هي جملة مركبة مشتملة على عمليتين إسناديتين فأكثر على عكس الجمل البسيطة الصغرى، وإذا جئنا لاستقراء دواوين عبد الحميد شكيل نجد أن هذه الجمل الكبرى قد شكلت ملمحا أسلوبيا مميذا حيث نجده مجسدا لطول نفس الشاعر الفني من جهة، كما أنه يعطي لنفسه المجال الرحب للتعبير عن مكنوناته، ويسقط ما بداخله من أزمان وتأوهات، معبرا عن المشكلات والقضايا التي يعالجها، ويفصح عنها وقد ركز في هذه الجمل الكبرى المركبة الوظيفية على ما يلي:

1- مُجَدِّ كِرَاكِي: مرجع سبق ذكره، ص 189.

2- ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعراب، ج2، تحقيق مُجَدِّ مَحْبِي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة مُجَدِّ علي صبح وأولاده، مصر ومطبعة المغني القاهرة، دت، ص 410.

3- عبد القادر المهيري: الجملة في نظر النحاة العرب، حوليات الجامعة التونسية، العدد 3، 1966، ص 35.

2-1- جملة صلة الموصول:

لقد هيمنت هذه الجملة على الجملة الوظيفية الأخرى في الدواوين خاصة ديوان "مرايا الماء" وتعرف الجملة الموصولية على أنها جملة تأتي بعد اسم موصول خاص أو عام كالذي، التي، الذين، اللواتي، وهي لا محل لها من الإعراب ومن أمثاط هذه الجملة:

أ. النمط الأول: اسم موصول خاص + جملة صلة الموصول + متمم.

وقد ورد بشكل مكثف في الدواوين أكثر من الجملة المرتبطة بالأسماء المشتركة، حيث يقول الشاعر :

أحلت التواريخ التي تدعي المسغبة !

صليت لنور وجهها الذي نأى في السطور !

و لم أجد الماء الذي كنت أنتظر ،

كيما نخرج من ماء الترائب ،

الذي يجيء من جبل الخليقة.

و لم أجد الماء الذي تنزل على أرض الغبار!¹

فقد جاءت جملة صلة الموصول مركبة في جملة كبرى بعد اسم موصول الخاص (التي) و (الذي) للدلالة على المؤنث والمذكر المفرد وتمثلت جملة صلة الموصول في (تدعى، نأى، كنت ، يجيء، تنزل)؛ وهي جملة فعلية طغت في الديوان لأن الشاعر في حالة تحول وتغير مستمرين.

ونجده في موضع آخر يقول:

1- ديوان مرايا الماء ، ص 12، 13، 15، 16، 17.

أذكر شكل الطواويس التي أفقدتنا الفرادة،
 وأن الذين صفقوا لليمام المخط،
 يجيئون لصقل الحراب!
 أم النيات التي أفرزتها الفواجع والأغنيات،
 أم الشهداء ضجوا بالأجدات،
 سلاما للأرض التي سقتها دمانا
 سلاما للأشجار..
 سلاما للبراري..
 سلاما للأشعار التي لا تهادن..
 سلاما للسلاح الذي يتململ.
 في الأيادي..

ثم يقول:

و تلاشت في أعين الذين كانوا بالأمس رفاق المسيرة.
 و تبددت أنوار الذين كانوا بالأمس الضياء المكابر
 و الشجر الذي التجأ لضاحية المدينة،
 ما أنت بالذي يرضى بما يحدث في هذه البلاد!

ولا أنت بالذي يرى الوطن يباع ولا يندد.¹

فالشاعر اشتغل على اسم الموصول الخاص (التي، الذي، الذين) بشكل مكثف لتحديد و تحمل المسؤولية ثم جاءت جملة صلة الموصول جملة فعلية (أفقد ، حققوا ، أفرزتها، سبقتها، لا تحادن، يتململ، كانوا...) فهو دائما في تحول مستمر، ومن ثم نجده في موضع آخر يقول:

وخاتلت السيدات اللائي تعلقن بجبل المشيمة:

أمد يدي محفوفة بالزنجبيل،

و بالزهرات المضيئة،

التي تطلع من غيب الماء والصوجان!

السهام التي تراشقني في الفتوح !

و أفردتني العشرة في المساحات،

التي لا تضيء سوى،

في رآد الشعاع

الذي نأى في غواية الظل؟! ².

نلاحظ أن الشاعر وظف أسماء الموصولة التالية (اللائي ، التي، الذي) وأردفها بجمل فعلية (يعلقن، تطلع، لا تضيء، نأى) ، فهو يتطلع إلى المستقبل مكابدا الآلام والأزمات ويتصدى للقضايا

1- عبد الحميد شكيل: ديوان فجوات الماء، وزارة الثقافة، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، 2002، ص 36، 37، 38، 45، 46، 47، 50.

2- ديوان مرثي الماء ، ص 88، 90، 91، 108.

المعقدة" هيمنة الجمل الفعلية في النص الشعري يوحي بالحركية والتجدد والانفعال".¹ فهو يريد أن ييث رغبته في التغيير الذي يستلزم القيام بالأفعال. كما يدل على اضطراب ذات الشاعر وتوترها وقمة القلق من خلال انفراده وعزله، وتلك طريقة في جميع دواوينه، حيث يجعل من الجملة الفعلية وسيلة لنقل رسالة و تحفيز المتلقي وإثارته وقد جاءت كذلك هذه الجمل الموصولة في تركيب واحد مركب في جملة كبرى متسلسلة و مرتبطة في عبارات متتالية لأن جل مواضيع تشكيل تضرب بجذورها في الزمن الغابر وتتغلغل في الواقع المعيش.

و نجد عبد الحميد شكيل في ديوان آخر يقول:

يكرع خمرة من شفاه النساء اللواتي خرجن من رغبة الحلم المثالي،

ينهض في فينيق هذي البلاد التي هجرت سربها للبعيد البعيد !!

سلمني فتنته الأخيرة ومضى في نثيث الكلام

خيل هذي البلاد التي أفردت دمها لشتاء الفصول،

أيها الطالع من شجن المتون، الصدام ورطني في تفاصيل المذبحة

و رحلت في غبار الدروب التي أوردتنا المسغبة.²


الشاعر في هذه السطور اشتغل على الأسماء الموصولة (اللواتي، التي) لأنه قصد التعبير عن المؤنث بالجمع والمفرد ثم أرفها بجمل فعلية (خرجن ، هجرت ، انفردت، أوردتنا) فهو يعبر عن المأساة الوطنية الدامية التي ما يزال دمها ينزف بخطاب مباشر وجمل متماسكة شكلت تركيبا متميزا.


ب. النمط الثاني: اسم موصول مشترك + جملة صلة موصول + متمم.

1 - خليفة بوجادي : الثابت الساني في إياذة الجزائر، مرجع سبق ذكره ، ص48.

2- ديوان تحولات فاجعة الماء ، ص 50-51.

الملاحظ في دواوين عبد الحميد شكيل أن جمل صلة الموصول ارتبطت بالاسم الموصول المشترك "ما" وغالبا ما تكون لغير العاقل ولها لفظ واحد للمفرد والمثنى والجمع "فالاسم الموصول" ما" يستخدم بلفظ واحد للمفرد والمثنى والجمع مذكرا ومؤنثا كما بالأمثلة.

و لكن ربما استعملت للعاقل لغير الأصل مثل قوله تعالى :  وَإِنْ خِفْتُمْ أَلَّا

تُقْسَطُوا فِي أَلَيْتَمَى فَأَنْكِحُوا مَا طَابَ لَكُمْ مِنَ النِّسَاءِ مِثْنَى
وثلث وربع فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة أو ما ملكت
أيمانكم ذلك أدنى ألا تعولوا 

سورة النساء - الآية 03

على رأي أيمن أمين عبد الغني.¹

كما يقول الشاعر :

ملمت ما تبقى من دمي المتناثر على رمل الطريق

رأس الحمراء:

يا صوت من مروا

ومن عبروا

ومن بالحب خطوا أغنية الإنسان!

1- أيمن أمين عبد الغني: النحو الكافي، مراجعة، أ.د رمضان عبد التواب و أ.د رشدي طعمية و أ.د إبراهيم الأنكاري وجمال عبد العزيز أحمد، دار الكتب العلمية ، ط2، 2007، بيروت لبنان، ص78.

من يسوي الجزيرة بالماء؟

الريح بما انتهى إليه الشارع!

ما أجمعت عليه العشيرة،

ما باركه الدم الشاخب من أناشيد الشعراء ،

ما أفرزته طلوع الشجو.¹

و يقول:

و أسفح في الليل ما تبقى

من أحزان المزن

هل ثمة ما يبهج الروح؟

لك ما يكون ولا يكون ..

لك ما تبقى من دم القصيدة.²

نجد أن الشاعر وظف اسم الموصول المستتر(ما) لغير العاقل و(من) للعاقل وهما الاسمان المسيطران على الديوان واللذان نجدهما بكثرة في اللغة العربية ثم تلاها بجمل موصولية تمثلت في قوله (تبقى ، مروا ، عبروا، بالحب خطوا ، انتهى ، أجمعت ، أفرزته ، يكون) فهو تجسيد لحالة معينة انطلاقاً من ذات الشاعر التي تبحث دائماً عن التواصل مع الذات والآخرين ؛ لأن نصوص تشكيل تنبني على قصص فنية إبداعية أساسها عقد شراكة مع الآخر.

1- ديوان مرايا الماء ، ص28، 49، 82.

2 - ديوان كتاب الأحوال ، ص8، 39، 41.

و نجده في مقطع آخر يقول:

لم يبق من الروح الجليل سوى حشرجات تجيء مثقلة

بخفوت الوضوح، وبما تناهى إلى مسمع الطير:

بأن القرنفل عازم على اكتساح الثغور

فأحذق رجع الصدى ، هسهسات القلب المعرش على الفتوح،

أسلب ذاكرة الماء ، ما تبقى من عقب الوجد،

ويبقى ، كلما أبحرت باتجاهك .

وقفت في الممر ، كانت نظرتها المستقيمة،

خيط ما، ساقية من حرق التوجع،

تغنى لمجد صبح وحيد، ما تجلى في زمن الكحل.

التغابن، للقصيد ما تدعيه بهجة المرعى ما تقدحه العين الكليّة.¹

الشاعر استمر في توظيف اسم الموصول (ما) لغير العاقل لأنه ضروري في تراكم التراكيب. بعضها فوق بعض أثناء بناء الجمل الكبرى ، وقد جاءت صلة الموصول جملة فعلية كذلك ، وهي على التوالي (تناهى، تبعثر، أبحرت ، تدعيه، تفتحه).

و بالمثل نجده في الدواوين الأخرى كأمثلة على هذا النمط ، لكن الملاحظ أنه لم يأت بكثافة مثل النمط الأول المرتبط باسم الموصول الخاص ، وكأني بالشاعر يريد أن يخاطب الآخر على انفراد ، أو لحاجة الشاعر لهذه الأسماء بكثرة وضرورتها الملحة في التركيب والبناء.

1- ديوان تحولات فاجعة الماء، ص115، 117، 130.

وعلى العموم ، فقد كان للجملة الموصولة حضورها ، عند الشاعر عبد الحميد شكيل بكثرة مقارنة بالجملة الوظيفية الأخرى حيث بلغت هذه الجملة زهاء (190) جملة وكان أكثرها في ديوان مرايا الماء وخاصة الجملة المرتبطة بالأسماء الموصولة الخاصة التي حافظت على النظام اللغوي وعملت على تفجير الطاقة المعنوية للشكل والإبداع. "فالقصيدة تضم أشياء كثيرة من خلال الجملة الصلة ، إذ أن المعنى النحوي للخانة أو الموقع من نظامه داخلا في علاقات تشكيلة نصية عبر عدد من التحولات التشكيلية لتفصل بين التشكيل الشعري والنظام اللغوي في الوقت الذي يظل هذا النظام قابعا في أعماق التشكيل الشعري كإمكانية تفسير لهذا الأخير " ¹.

1- مُجَدِّ فكري الجزائر: الخطاب الشعري عند محمود درويش، مرجع سبق ذكره، ص 89.

2-2- الجملة المعطوفة:

وهي الجملة التي تأتي بعد واو العطف خاصة أو إحدى حروف العطف الأخرى مثل الفاء
و ثم وبل و أو وقد وردت بشكل مكثف في أشعار شكيل وغلبت على هذه الجملة ارتباطها بحرف
العطف الواو ، يقول الشاعر:

لم أرها..

و لم أجد الماء الذي كنت أنتظر !

و انخرطت في شهوة البكاء،

و دعوت الشجو كيما يشاركني الفرح!

لكنه نأى في رآد الفلاة...

و خرجت من غبار اللغة..

لكنني لم اع كنهها،

و لم أجد الماء الذي كنت أنتظر

فارتديت عشب الروح،

لكنني لم أرها

و لم أجد الماء الذي تنزل على أرض الغبار !

فاندججت في شهوة الروح

أعليت شآبيب المهزلة!

وللطواويس سلمت :سر اللون المحاق!!¹

فالشاعر اعتمد حروف العطف خاصة حرف (الواو) ليجعل من التركيب فسيفساء من الجمل
الكبرى بعطفها على بعضها البعض لأن الالتزام بالحياة وبعث الروح من جديد ولأن القضايا تتزاحم

1- ديوان مرايا الماء، ص 9، 15، 16، 17.

و المشاعر مكثفة لا تجد لها مخرجا سوى هذا التراكم الجمليالتركيبى ، وكأنه يحكي لنا قصة لا نهاية لها مع الماء"وهو ما يؤكد الافتراض الأول في أن مدلول الماء ينصب على المدنية، والماء الراكض بطبيعته آس ، كذلك لم تتوقف الجملة الشعرية عند حضرية الوصف بالماء"¹.

فالشاعر شكيل يصر على إبلاغ رسالته وعلى كثافتها، فهو يسعى إلى عدم قطع الصلة بينه وبين المتلقي بل يدعو أن يشاركه لحظته الشعرية وتقاسم الألم معه فهو يحكي لنا قصة لا نهاية لها لذلك كان يؤكد ويثبت تراكيب بعينها تارة بالواو وربطاً وطورا ولكن استدراكا وطورا آخر بالفاء (ترتيبا) ، وهكذا كان للجمل المعطوفة والتي كانت على التوالي (ولم أجد ، وانخرطت ، ودعوت ، لكنه نأى ، وخرجت ، لكنني لم أع ، ولم أجد ، وارتديت ، لكنني لم أرها، فاندججت ، وللطواويس) حضورها الفاعل والبدال داخل المنظومة التركيبية التي خلقها الشاعر وأوجد نظامها وترتيبها على هذه الشاكلة ونجده في ديوان آخر يقول:

يا إخواني ملت الريح،

وتهاوت فحولات المعمعة!

فاسحبوا ظلي من سقامات الوقت الزنيم،

وانقشوني وشماعلى زند الوطن المستباح

يا إخواني في ممشى المعاني،

والأغاني والحزن،

هاتوا المرأيا،

و السحابات الجديدة !

1- عبد الحفيظ بن جلولي: خرائب التراب، طروحات الشعرية المؤنقة، رؤى في شعرية عبد الحميد شكيل، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغبة، الجزائر 2009، ص164.

مرت الخيل ،
و ولى زمهير المجال ،
و هو الشوق،
ما جدوى الصدمات
ما كتبنا و نكتب :
لا يساوي التعب !!
مل الماء
و هوت اقمار المرايا
فلماذا يا أصدقائي نكتب الشعر؟
و لماذا نقرأ الرواية.
و لماذا نختلف في قضايانا الصغيرة !?
هم ينفثون الهراء،
فيجنونالوجهة
و السماحة
و النعم.¹

فالشاعر يريد أن يسأل لماذا الكتابة والشعر إن كان لا يساوي ذلك الجهد الذي يبذله إن لم يغير مجرى الحياة ، إذن لا داعي للإبداع لأن واقعنا اليوم ينفر من هؤلاء الذين يكتبون إلى الذين

1- ديوان مرثي الماء ، ص 46، 47، 48.

يخربشون فلهم الوجاهة والمكانة والسماحة لذلك نجده يكرر حروف العطف أكثر من مرة " إن ظاهرة تكرار الحروف موجودة في الشعر العربي، ولها أثرها الخاص في أحداث التأثيرات النفسية للمتلقي، فهي قد تمثل الصوت الأخير في نفس الشاعر أو الصوت الذي يمكن أن يصيب فيه أحاسيسه ومشاعره".¹

كما أن عبد الحميد شكيل قد ربط استفهامه بالفاء لأنه يحتاج إلى إجابات سريعة وآنية، كما ربط الجمل التقريرية بالواو لأنه في موضع سرد لأحداث وتقدير حقائق، فالشاعر يرى بأن هؤلاء الذين يكتبون كلاما مضطربا، مهللين غير آبهين ، إنما يفرضون على المتلقي فرضا، أصبحوا ينعمون لذلك اتسعت الفجوة بينهم وبين الآخر ، ثم يشير إلى الزمن الماضي أين كان الشاعر مخلصا لوطنه، لشعبه لقارئه ، فالشعر في الماضي كان فنا عظيما وقيما كبيرة فأبي تغيير هذا ؟ أن تضعف القدرة في الناس على السواء في الإحساس الصحيح والفهم الصحيح ، لقد ساءت الأحوال وزادت الآلام، فواجب إعادة النظر ، وإما عليه الانسحاب لأن كل ذلك انحراف في الأخلاق.

ويقول في ديوان آخر:

وطن للصراع ،

أم وطن للضياء،

أم وطن للمتاع،

أم وطن للضباع

أم وطن للرفاق الذين بعثروا عمرهم

1- زهير أحمد منصور : ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي دراسة أسلوبية ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، الإسكندرية، مصر، ط 2 ، 2002، ص7.

في مساءلة الجدار ؟

أم وطن للشعب المدجن بأصفاد الخطب؟

أم وطن للنفاق ،

و لمن يحسنون التزلف في الرتب؟

أم وطن للسماوات التي تعرت لأحداق

الأفق

و تلاشت في أعين الذين كانوا بالأمس رفاق المسيرة !

و تشردت في سماء البلاد،

أسراب السنونو

و الفراشات الجميلة.¹

اشتغل عبد الحميد شكيل في هذه السطور على حرف العطف (أم) بشكل خاص ثم حرف (الواو) لأن السياق التركيبي مختلف بحيث استفهم الشاعر عن حقيقة الوطن وسر وجوده. فهو يشير إلى مفردات الدم ورائحة الموت لأنها كتبت في تحولات العشرية السوداء .. فحين يصبح الوطن بيت الحنان والوثام والحب متحدا مع الدمار والخراب والزلازل وليس حينها في الإمكان إلا التزام الصمت والبوح عن طريق الكلمات في عبارات تحكيمية ناقدة ، يكون للصراع أم للضياع أم للمتاع أم للضياع ، أم للرفاق الحائرين أم للشعب المرتبط بالخطب أم للسماوات المفضوحة، ثم يجعل من حرف (الواو) وسيلة تفصل بين التراكيب السابقة المتلاحمة بحرف العطف (أم) حيث تفصل في معنى النفاق

1- ديوان فجوات الماء ، ص 44، 45.

والمترلفين لذوي الجاه والسلطان وتثبت معنى التلاشي وضمحلل عند رفاق الدرب، وبيان النتيجة التي آل إليها الصراع وهو التشرذم وذهاب كل شيء جميل في هذا الوطن ، والملاحظ أن حرف العطف(أم) من المشهور أن يسبق بالهمزة ويكون بعده معادلا لما قبله ، كأن نقول أوطن للصراع أم وطن للضياع ، وبالتالي يصبح لفظ الضياع والمتاع والضباع ثم لفظ الرفاق والشعب والنفاق والسماوات ، عبارة عن معادلات أمر بطلب بالهمزة" التصور وهو إدراك المفرد، وفي هذه الحال تأتي الهمزة متلوة بالمسؤول عنه ويذكر في الغالب معادل بعد أم".¹

وهذا عكس التصديق حيث يمنع ذكر المعادل بعد "أم".

1- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، المكتبة العلمية ، ط1، بيروت، لبنان ، 2002، ص 179.

2-3- الجملة المفعولية :

وهي التي تقع في محل نصب المفعول به ومن انماط هذه الجملة الواردة في أعمال شكيل:

أ. النمط الأول: قال ومشتقاتها + جملة اسمية مؤكدة أو استفهامية أو فعلية.

و قد ورد هذا النمط زهاء (37) مرة حيث نجده في ديوان تحولات فاجعة الماء(15) مرة وفي ديوان فجوات الماء(16) مرة وفي ديوان مرثي الماء(3) مرات وفي ديوان مرايا الماء(3) مرات حيث يقول الشاعر :

كنت تقول: إن البحر عزاء المتعطش

وكنت تقول:

إن نساء بونة

قد أخذن نصف عمري

قلت : ادعيت بأنك حظ هذى المدينة

تقول للبحر :

تروح لـ :

بونة النبوية:

بأنك رجل هذه المدينة

و الآخرون

الرعاع المهيمن!

تقول:

ما كان لأبي الطيب أن يعيش في ظل أمير

ما كان للشعر أن يسقط في بهو ملك .

و تقول في غير اكتراث : ما دونهما

يا رفيقي قبض ريح

دع زمانك الوثني يستريح

وقلت لي: هل النورس جاهز

أم البحر غير أوانه

حتى لا يقال إني لم

لا تقولوا: إنا طيور

قلت: هل قرأت مديح الجريء حيدر

قلت : هذي المدنية العجرية ، دمرني تماما:

قلت : إن الوضح الغامض ، سبيل النجاة.¹

فالشاعر في هذه السطور نزع إلى ألفاظ القول(تقول، قلت، لا تقل، قولي، يقول، لا يقال ، لا تقولوا) وجاء بجمل فعلية واسمية بعد هذا اللفظ بجملة مقول القول والتي يكون محلها من الإعراب في محل نصب مفعول به ، إن هذه الجملة لا تقع مفعولا به إلا في مواضع معينة هي التي تكون ممكنة

1- ديوان فجوات الماء ، ص 11، 14، 23، 28، 48، 49، 55، 90، 91، 95 .

بالقول¹، وقد كشف الشاعر من هذا النمط خاصة في ديوانه (تحولات فاجعة الماء وفجوات الماء) حيث يقول:

قلت بأن الوطن المسكون بالأحلام قد شد الوثاق

لو أنك قلت: لو أنك أجهرت لما تصدع سور البلاغة العربية

قلت: إن الشعر ، سندان الريح ، مطرقة الشيطان البعيدة

قلت: لي ذات صباح بهي : إن الماء يسكن القلب...

و كنت تقول : غن البلاد التي توغلت أباريقها في دمي

هل قلت الوطن:

إذن قل لي: ماذا يحدث في برزخ النفس!؟

قلت: إن بهجتها المستحبة ...

قلت هي كعبة القلب ، سر البداية والخلود...

و لا تقل: إني هويت الماء، والقمم العالية

لا ولا تقل: إني استويت على عتبات الروح والانفجار الأخير

ما قلت: إني أكابد قهر الأحقوان!

لا ، ولا قلت إني طعنت بدم القصائد المصطفاة.

قلت: هذه المرأة الشجرية لا تؤجل شهوتها إذا ما تسجر دمها الوثني

1 - عبده الراجحي : التطبيق النحوي ، دار النهضة العربية ، ط1، بيروت، لبنان ، ص 383.

و قلنا بصوت جمهور كرجع الأغاني العتيقة:

لماذا تضيع البلاد التي ضحت بزهور خطانا!؟

قالوا: وجدنا للبلاد الشهادة

وقال: الأرض الجزائر دمي وشعري وغربة روحي وشوقي لأهلي هنالك.¹

و مثلما وجدنا الجمل في الأمثلة الجمل السابقة كثيرة بعد فعل القول كذلك نجدها مع هذه الأمثلة من خلال الألفاظ (قلت، تقول، قل، لا تقل، قلنا، قالوا، قال) فإذا تفحصنا جميع الأسئلة نجد جملة مقول القول كانت في معظمها اسمية مؤكدة بالناسخ (إن وأن) كقوله (إن بحجتها، إني هويت، إني استويت، إني أكابد ، إني صنعت ، إن البحر ، بأنك رجل ، لو أنك ، إن الشعر ، بأن الماء) وهو ما يدل على أن تشكيل أراد أن يؤكد قضايا تشغل باله وهي هاجسه الوحيد، وجاءت قليلة كجملة فعلية (دع زمانك) (وكننا نسبح) ويكون منفي (ما كان ، ما كان للشعر ، ما كان لي أن...) وجملة اسمية دون ناسخ (هذي المدينة العجرية ، هي هذه المرأة ، الأرض الجزائر) ، كما جاءت جملة استفهامية قوله (هل النورس، هل قرأت ، ماذا يحدث، لماذا) .

ب. النمط الثاني : جملة مضارعية + جملة مصدرية + متمم

يقول الشاعر:

نشتهي أن نؤجج للريح شهوتها وللماء براءته النادرة

نشتهي أن نبوح بالسر وبما تضررها الشهقات

نشتهي أن نفاجئ الفجر يتعري محتضنا وردة عاشقة

1- ديوان تحولات فاجعة الماء ، ص 6 ، 51 ، 52 ، 59 ، 60 ، 64 ، 66 ، 67 ، 68 ، 81 ، 83.

نشتهي أن نكاشف البحر، أن نحاصر النهر، الوردة الذابلة!

نشتهي أن نتوحد بالندي وللنرجس، لغة العين العاشقة!

نشتهي أن نسارق الموج، ما يفرزه هديل الحمامفي الأمسيات.

نشتهي أن نسرج الخيل، الطير، النساء الأنيقات...

نشتهي أن ندخل هذا الوطن في تلافيف النسغ....

نشتهي أن نوحده النهر، الصخر، الشجر الطالع...

نشتهي أن نلم أطراف البلاد

نشتهي أن ننظف هذي البلادنكنسها من الخثالات القابعة.

نشتهي أن نعيد للبسمة ، جذوتها ، رقتها النافرة.

نشتهي أن نمد الخطو الرشيق الغليظ في وجه الطغاة.¹

فقد اعتمد الشاعر في جملة المفعول به على الجملة المضارعية (نشتهي) كبوابة لهذه الجملة ثم جسدها بحرف مصدرى والفعل المضارع، من خلال قوله(أن نؤجج ، أن نبوح ، أن نفاجئ ، أن نكاشف، أن نتوحد ، أن نسارق ، أن ندخل ، أن ننظف ، أن نؤسس) فتكون بذلك الجملة الفعلية المصدرية المكونة من (أن والفعل المضارع) في محل نصب على المفعولية، لأنها جاءت بعد الفعل، والفاعل هنا ضمير مستتر (أنا) وكان لهذه الجملة وقعها في إظهار الغموض عند تشكيل و في تطلعاته واستشرافاته المستقبلية.

1- ديوان تحولات فاجعة الماء ، ص 9، 10، 11، 12، 13 .

ج. النمط الثالث: جملة مضارعية أو ماضوية+جملة اسمية أو فعلية+متمم.

جاء هذا النمط تعبيراً عن مرحلة وصل إليها الشاعر يريد من خلالها الإخبار عن حالته وتصويره لشعوره حيث يقول:

و نزعم أن البحر لا يخون زرقته الشديدة

ما عدنا ندري كيف أغصان البحر؟

أشهد أنك كنت شاهداً على هذي الكوارث !

بالمهروات ما تمخض من قهر البلاد

كنت تصرخ

لا حل لقضايا هذي الجماهير التعيسة

إلا بالعنف الثوري المسلح

كنت تردد يوماً:

إن نساء بونة قد أخذن نصف عمري

و الباقي أضاعته منافي العروبة

ما كنت تدري أن للمدينة اعتبارات القرابة

و كان بوحمرة الشجري ،

يلعق جراحاته

إن زمننا للاحتراق يجيء؟!

تعتقد أن الجرح يقاوم دمه المراق وواد الزهور المكابد يناشد أحبابه

أن قصد الرعشة الكبرى

أجيبوا هل ثمة خطأ في التقدير؟

يصيح: أن لا مجال للشعر في زمن النذالة؟

ندرك أن القصيدة تفقد دمها

ناديت بصوتك البح،

أيها النادل، اسقنا نبيذا بغداديا عتيقا

و خذي من شعري ما يليق.¹

فقد تأسس هذا النموذج أو النمط على جمل فعلية مضارعية وماضوية مما يعني قيام النص أو التركيب على حركة كثيفة ، الأمر الذي أدى إلى التفاعل، وكبداية لهذه الجملة المفعولية تمثلت في (ونزعم، ما عدنا ندرى، كنت ، تصرخ، كنت تردد دوما ما كنت تدري، تعتقد ، ندرك) ، والملاحظ أن هناك ما هو مثبت وما هو منفي ثم تأتي الجملة المفعولية في قوله(أن البحر ، أنك كنت ، ما تمخض، إن للمرثية، له زمننا ، إن الجرح، هل ثمة، أن لا مجال، أن القصيدة ، ما يليق) ، وهي كل متكامل من جمل منسوخة مؤكدا بأن وإن ويجسده باسم استفهام أو اسم موصول وبلا النافية للجنس وبأفعال ماضية ومضارعة ، وهذا التباين يتم عن ثراء في رصيد الشاعر اللغوي "فالنص بنية لغوية متواترة ، ذات تناغم موصوف ودال، في سياق تتابعها الإبداعي، وانزياحها الإيقاعي المنفلت ، يسعى إلى تأسيس وعرفنة ذاكرته اللغوية الإبداعية، بعيدا عن فضائية الأنا وهوسها الساذج ، المفرغ من ثيماته وعلاماته البائسة في بحر التلافظ البلاغي".²

1- ديوان فجوات الماء، ص13، 17، 20، 32، 50، 57، 81.

2- عبد الحميد شكيل: ملاذات الشطح، اجترحات، موفم للنشر الجزائر. د.ط. 2009، ص137.

2-4- الجملة التعليلية:

هي الجملة التي تكون سببا لما سبقها ، وهي التي تأتي بعد لام التعليل غالبا، وقد جاءت في الديوان زهاء(81)مرة حيث شكلت ملمحا أسلوبيا مميزا، خاصة في ديواني الشاعر تحولات فاجعة الماء ، ومرايا الماء، وعادة ما نعرف هذه الجملة "بأنها عنصر من عناصر الجملة المركبة، تعلل مضمونها فيتم الكلام بها ويتضح، ومن أدواتها (اللام ، الفاء، وإذ، كي)"¹، ونحن نتصفح أعمال الشاعر نجده قد استخدم الجملة التعليلية بشكل مكثف وبنمط واحد بالاعتماد على الأداة (كي) المرتبطة بـ (ما) النافية ، ويرجع ذلك إلى طريقتيه في رفض الأشياء والواقع المحسوس سواء أكان خاصا أم عاما ذلك الواقع المتزدي، فهو يتمرد عليه ويثور لذلك، وجاء هذا النمط بكثرة في ديوان(مرايا الماء) من جهة وديوان(تحولات فاجعة الماء) وديوان كتاب الأحوال، بينما اكتفى بالقليل منها في الديوانين الآخرين(فجوات الماء) و(مراثي الماء) فنجده يقول:

تنقصني أنثى

لأراكم أكثر وضوحا،

أنتم الذين تتطلعون إلى النجوم،

و هي تسرح شعرها في امتداد الفراغ.

تنقصني أنثى:

لا أقول ما يعتلج في الرأس

من أوجاع طروادية الوقع.²

1- رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993، ص231.

2- ديوان كتاب الأحوال ، ص54، 57.

فالجملة التعليلية تكونت من لام التعليل والفعل المضارع المنصوب بأن المضمرة بعدها إضافة إلى المتممات وقد تمثل النمط الأول الذي أشرنا إليه سابقا كما يلي:

أ. النمط الأول: كيما + جملة فعلية مضارعية أو ماضوية + متمم

حيث يقول في ديوان (مرايا الماء):

و يجيء المطر المسحور،

كيما ينبت العوسج

لا أحد ينزل البحر هذا المساء !

كيما يسوي الأقلام المحروثة

و استوت زقومة في خاطري

كيما تطلع رملية الأعطاف،

و انتهت إلى شجر الماء الذي يصاعد عاليا،

كيما يغمر وهج التويج

أغثني ياقطب التوحد.

كيما لا ألج الهزيع الأخير

أدخل خرم إبرة

كيما نثقب هذي المجرة،

هيا إلى مواكب الشهداء.

و يغازل سيدة المنام.

هاجسا ثبات النار.

كيما تخمد

هب لي نفحة من عطرك الشذي،

كيما أمرق من ورطة السؤال،

تمشي إلى ظلها المتماهي،

كيما تفاوض شكل الرجال، الذين جاؤوا.¹

فنحن نلاحظ في هذه السطور أن جملة التعليل ارتبطت بالأداة (كي) مقترنة بما الزائدة والجملة المضارعية متمما وهي جمل علة لما قبلها، حيث تمثل ذلك ماجاء في قوله (أغثني يا قطب التوحد، كيما لا ألج الهزيع الأخير) إذ أن جملة التعليل (كيما لا ألج) هي علة الجملة (أغثني يا قطب التوحد) وهكذا مع بقية الأمثلة التي نجد في خضمها ارتباط جملة تعليلية بالأداة (اللام) في قوله (وقامتني، لا تبقى رغبة الكلام المنتشر حيث تبين قامتهلعله ، اتقاء رغبة الكلام ، وهكذا تكون جملة التعليل علة لجملة قبلها ويبقى الشاعر مرتبنا بالأداة (كي)، وفي ديوان تحولات فاجعة الماء مرتبطة بما (الزائدة) حيث يقول:

و انزوت كيما بدء الكارثة

في اندهاش، كيما تود فجر العاطفة!

يلملم ذاكرة الأشجار الهرمة

كيما يعطي للمعنى شكله الرائق

أعزف نشيدك الفوري

1- ديوان مرايا الماء ، ص 22، 24، 28، 29، 36، 43، 47، 53، 88، 100، 111، 164 .

كيما يغرق نرق الآفاق.

نقرأ صورتنا مهبط التوحد. ،

كيما يستقيم القول المفصح في الكلمات الخفيفة.¹

الملاحظ على السطور السابقة، هو التشابه بين الديوانين في طريقة توظيف الجملة التعليلية، ودائما بالنمط نفسه وذلك بالاعتماد على الأداة (كي) المرتبطة في جميع دواوينه، قصد التعليل "إنها كتابة لا تقف عند نهاية بعينها ، إنها تستحضر موضوعات متنوعة ومتغايرة ولا تستجمع شتات التنوع شذرة نهائية أو جامعة مانعة".²

فهو يريد أن يعلل للوضع الذي آلت إليه الجزائر في تلك الحقبة أو العشرية السوداء كما اصطلح عليها"عندما نتساءل عن مستقبل الشعرية الجزائرية فإننا لانراها تبتعد عن الراهن الجزائري دولة وأمة، فإن فتح الوطن قيم المحبة والمصالحة، فإن الشعر سيفتح وسيكون الراصد للتحويلات الوطنية ليس بطريقة الرصد الإخباري ولكنه الرصد الجمالي المعرفي".³

إن عبد الحميد شكيل عمل على توظيف جميع الوسائل الإبداعية لإيصال حقيقة المواجه والأسى وذلك لطبيعة البوح الشعري لديه، كما نشير هنا إلى أن الجملة التعليلية موظفة بأقل (تابع للجزء الأخير) في ديوان (كتاب الأحوال) وفجوات الماء ، كما نلاحظ اختلاف طبعة الخطاب الشعري ، وعلى العموم فقد جسد هذا الضرب من التركيب ظاهرة أسلوبية مميزة لأن تكرار هذا النمط في جميع الدواوين جعل منه أنموذجا رفيعا، ودعما فنيا أسهم في بعث انسجام واتساق إلى حد التطابق التركيبي، فالجملة التعليلية متنوعة مبنى ومعنى، والكلام عذب قوي التأثير والإيجاء بارتباط الجمل بما قبلها وائتلافها.

1- ديوان تحولات فاجعة الماء ، ص 11، 18، 27، 127، 129، 131.

2- مُجَّد الشيخ ياسر الطائي: مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، حوارات في الفكر المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ص 61.

3- وليد بوعديلة: (مقال: الشعر تجريب البنية وفتوحات الرؤية) ، مجلة الثقافة ، عدد 25 ، مطبعة الرغبة 2011، ص 80.

2-5- الجملة الإضافية:

نقصد بها الجملة الواقعة في محل جر بالإضافة "

قد جاءت جملة المضاف إليه في الدواوين زهاء (52) مرة معظمها في ديوان مرايا الماء وقد طغت الجملة المرتبطة بالأداة (إذ) ومن أنماطها:

أ. النمط الأول: إذ + جملة فعلية مضارعية أو ماضوية + متمم:

ورد هذا النمط بدرجة أقل في ديوان (تحولات فاجعة الماء) خمس مرات في الصفحات (119، 120، 121، 125) و في ديوان (مراثي الماء) أربع مرات في الصفحات (26، 27، 87، 100) و في ديوان (فجوات الماء) أربع مرات في الصفحات (12، 16، 17، 84)، وقد طغى هذا النمط في الدواوين ونجده بكثرة في ديوان (مرايا الماء) حيث يقول الشاعر:

إذ تهبان أسفل الطريق

تعود إذ يجيئون من العدم السرمدى

إذ تمر أصابعها الندية على أرض جلده الباردة!

ما شيدته الثورات التي افتقدناها إذ شب

إذ ينهرون أسيادي من الطفولة والمرح!

إذ يعتمر العباءة،

إذ يصفح الأوجه، في اتساع المضائق

إذ ترفرف في سماء الروح

وجهة الريح

إذ تجيء من جبل المرايا،

إذ يبلغ المدى الفيروزي شأوه الأخير!

إذ تسرجهن رغبة المناجزة؟

إذ أسندتني إلى عرش رغبته¹.

فقد تصدرت الجمل الإضافية الأداة (إذ) الظرفية فجاءت الجمل الفعلية المضارعية والماضوية في محل جر مضاف إليه و هي (تهب ، يجيئون، تمرر، شب، تلامس، ينهمرون، ترمقني، يعتمر، ترففت، تشع، تجيء ، يبلغ، سترجهن ، أسندتني) أقل.

ب. النمط الثاني : عندما + جملة مضارعية + متمم

وقد ورد هذا النمط أقل من النمط السابق ومع ذلك شكل عنصرا مهما في توضيح معاناة الشاعر خاصة في (ديوان مرايا الماء) حيث يقول الشاعر:

عندما يشحذ المساء خناجره الندية،

عندما أقصد البحر وحيدا

عندما ألملم المرايا

عندما يقرع النرجس أجراس رغبته

عندما أتأمل عنفوان ذاك الجسد.²

1- ديوان مرايا الماء ، ص51، 84، 92، 107، 125، 126، 130، 131، 135، 136، 141، 149.

2- المصدر نفسه ، ص66، 71، 77، 78، 118.

فقد تصدر هذه الجمل بالإضافة الظرف(عندما) ثم كانت هذه الجمل فعلية مضارعية إذ "الكلمات التي تقع مضافة إلى جملة هي: الكلمات الدالة على الزمان سواء أكانت ظرفاً أو غير ظرف" وبذلك تكون الجمل (يشحذ، أقصد، الملم، يقرع، أتأمل) في محل جر مضاف إليه.

ج. النمط الثالث: حين + جملة مضارعية أو ماضوية + متمم

قد ورد هذا النمط قليلاً مقارنة بأنماط لجمل أخرى إذ يقول شكيل:

لكن حين تلوحين في أفق المرايا

و حين رمت

و حين أدركت مشارف الخلد

حينما أرفع عقيرتي بالبوح

حينها أدرت حلوتي للمنتهى البعيد.¹

فقد تصدر هذه الجمل الظرف (حين) ثم جاء بعده جمل المضاف إليه وهي جملة فعلية ماضوية ومضارعية تمثلت في (تلوحين، رمت، أدركت، أرفع، أدرت) وقد جسدت الزمن الذي حدث فيه هذا الفعل حيناً معيناً من خلال فعل الرماية والإدراك والرفع والدوران "إن التقديم في هذه الظاهرة يكون بغرض إظهار البعد المكاني أو البعد الزمني للحدث".² و هو ما يميلنا إلى ظاهرة الغموض المتجلية في شعر شكيل.

1- ديوان مرايا الماء، ص7، 116، 149، 154، 155 .

2 - فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2004 ، ص 211.

د. النمط الرابع: إذا + جملة مضارعية أو ماضوية + متمم

يقول شكيل:

و فوق الدمع إذا نباحس

إذا ما اعليت البروج.¹

و يقول في موضع آخر

فإذا بعض محاصر بالذي بعدي.²

و يقول

إذا امتهن المضيء

ثم يقول

إذا يلمع الزند المشع بالأنوثة.³

وقد تصدرت هذه الجمل (إذا) "وهي ظرف لما يستقبل من الزمان، وأغلب استعمالها أن تكون شرطية، فيكون جواب الشرط هو الذي يعمل فيها النصب، أما جملة الشرط فتكون مضافا إليه لها".⁴، لذلك فالجمل (انبجس، أعليت، يعطي، امتهن، يلمع) واقعة في محل جر مضاف إليه، لأنها جاءت بعد الظرف (إذا)، وهذا النمط نجده متفرقا بين الدواوين وقليلًا مقارنة بالأنماط الأخرى ومع ذلك نجد له حضورا في خضم الجملة الإضافية ولعل النمط الأول الذي ارتبط بالأداة (إذ) الظرفية هو المهيمن وشكل ملمحا أسلوبيًا؛ لأن عبد الحميد شكيل أراد أن يركز على المكان والزمان للدلالة على فعل الحدث ومصدره.

1 - ديوان مرايا الماء، ص 53، 75.

2- ديوان تحولات فاجعة الماء، ص 68.

3 - ديوان فجوات الماء، ص 16.

4- عبده الراجحي: مرجع سبق ذكره، ص 270.

2-6- الجملة الشرطية:

و هي من الأساليب الشائعة في اللغة العربية ، وتتكون الجملة من جزئين الشرط والجواب "وهي التي تنصدرها أداة شرط كما في قوله تعالى: { عَسَىٰ رَبُّكُمْ أَن يَرْحَمَكُمْ ۚ وَإِنْ عُذْتُمْ عُدْنَا ۗ وَجَعَلْنَا جَهَنَّمَ لِلْكَافِرِينَ حَصِيرًا } - سورة الإسراء- الآية 08" ، كما ورد عند إبراهيم قلاطي¹. وقد وجدناها تشكل ملمحا أسلوبيا في الدواوين، لذلك أردنا أن ندرسها في هذا التركيب من خلال الأنماط التالية :

أ. النمط الأول: لما + جملة ماضوية (فعل الشرط) + جملة ماضوية (جواب الشرط)

نجد الشاعر يقول:

و لما جاوزت العقبة
 ذاب في يدي وانكسر!!
 و لما زُمت الإزورار
 العشق وانتشر!
 و لما استفقت كنت القتيل!!
 و لما جاست ينابيع أنفاري
 و سلل دمي على وقع انكساري
 بايعني ملكا...!
 و أعلن انتحاري!!²

1- إبراهيم قلاطي : قصة الإعراب كتاب في النحو والصرف، دار الهدى عين مليلة الجزائر ، ط2009، ص585.

2- ديوان مراثي الماء ، ص56، 58، 91، 96، 97، 103.

فقد تصدرت الجملة الشرطية الأداة (لما) وجاءت بعدها الجمل (جاوزت، رمت، استفتقت، جاشت) ، فوردت جمل شرطية تلتها الجمل (ذاب ، بايعني ، كنت) جمل ماضوية جسدت جواب الشرط وجزاءه ، فقد وقع الذوبان لوجود التجاوز، و وقع لوجود الرماية، و وقع القتل لوجود الاستفاقة و وقعت المبايعة لوجود الجيشان، إذ المنحى الدلالي يبين أن الشرط هو "وقوع الشيء لوقوع غيره" ¹.

ب. النمط الثاني: لما + جملة ماضوية أو مضارعية (فعل الشرط) + جملة ماضوية أو مضارعية (جواب الشرط):

حيث يقول الشاعر:

لما يساقط التمر الرطب

تلتقطه صبايا النساء المولعات بإيقاد الحرائق

و لما فضاءات ،

أقصده يا مكة قلب !!

و لما يترجل الليل على أوراده

و يلبس الصوفية،

تجيء النساء مسرجات بزيت المشكاة.

و لما عرق الريح ،

و نفح الرمضاء،

ألبسك وشاحا من خلد الشيخ!!

1- المبرد أبو العباس محمد بن يزيد : المقتضى، ج2، تحقيق محمد عبد الخالق عزيمة، عالم الكتب، بيروت، لبنان، د ط، دت، ص46.

و لما تحين المواعيد

أركب زهو المراعي

و لما تصفق.

في الثغور القديمة،

جسدي

مساء الصباح الأخير!

لما عاقرت المواجه،

و شيدت أبراجي التي في الخواطر،

أدركني شك اليقين

لما صحوت من غفوتي،

كنت بالعرق

و بيدي نجمتان !

و لما تختفي المواكب

حينها أرفع عقيرتي بالبوح

ولما بلغ الغيظ مداه.

لملمت شمل هذه الفاجعة.¹

1- ديوان مرايا الماء ، ص 65، 68، 69، 74، 76، 115، 129، 155، 159.

فقد وظف الشاعر هذا النمط من الجملة الشرطية المصدرية بالأداة (لما) وكان فعل الشرط بين الفعل المضارع والفعل الماضي في قوله: (يساقط، تضيق، يترجل، بت، تحين، تصفق، عاقرت، صحت، تختفي، بلغ) كما أن جواب الشرط وجزأؤه جاء (أفصدك، ألبسك، أركب، أدركي، كنت، أرفع، ملمت)، وبذلك مزج في هذه السطور الشعرية بين الجملة المضارعية والماضوية في الفعل والجزء الشرطي ونجد الشاعر في موضع آخر يقول:

غافلت العصفور. غافلت النور

و لما يريد الأفق الكارثي

فتحات الروح،

بمجس بصوت ناري مفجوع

و لما يبلغ ذروة الحزب المأسور:

يصاعد مصايح في نشيد الصوت المثقوب

يغمرني بدخان المسحور

تشتطر صوفية النصار الحور

و لا ستار معراج الروح المعنى،

و أشر وجهك هذا المحارب

قلت: إن الخطو المباغت ،

والشجر الخافت: في مجموعات.¹

1- ديوان تحولات فاجعة الماء ، ص 55، 75، 76، 77.

فقد مزج في السطور الشعرية السابقة بين جمل مضارعية وماضوية في فعل الشرط وجوابه، كما وظف الأداة(ما) على صدر كل جملة، والملاحظ أن الجملة الشرطية جاءت جملة مركبة من جزئين. إذ ترتبط جملة الفعل بجملة الجزاء وهما يكملان بعضهما البعض في التركيب "فجمالية المنظوم تتحدد في التقابل، على مستوى الدلالة، كما تتحد في كثافة حضوره في البيت وهذا الحضور المكثف يضيفي على البيت حركية دلالية"¹.

ج. النمط الثالث: كلما + جملة ماضوية (فعل الشرط) + جملة ماضوية (جواب الشرط)

وقد جاء هذا النمط بشكل أقل حيث يقول الشاعر،

كلما أشرقت الشمس،

شمر القرنفل أكمامه،

أكلما إرتقيت سلم الضوء،

كنت آخر ،

و أول الجمرات!!

كلما اقتربت، ابتعدت!

كلما ابتعدت، اقتربت!¹

فقد تصدرت الجمل الشرطية الأداة(كلما) ، ثم جاءت جملتا فعل الشرط وجوابه جملة ماضوية، والملاحظ أن الجملة الثانية علة للأولى ، فالشروق استدعى التشمير، والارتقاء استدعى

1 - عمر محمد طالب : عزف على وتر النص الشعري، دراسة تحليل النصوص الأدبية الشعرية، دمشق، سوريا، دط، 2000، ص96.

1- ديوان مرثي الماء ، ص55، 88، 92.

الكينونة، و الاقتراب استدعى الابتعاد ، و الابتعاد استدعى الاقتراب إذ" الأغلب أن العلاقة بينهما علاقة عليية، أي أن الشرط علة للجواب ، أو علاقة تضمن ؛ أي أن الجواب متضمن في الشرط، العلاقة تعليق ؛ أي الجواب معلق على الشرط، و من الواضح أن فكرة العلية هي الأصل في ذلك كله".¹

ثم يقول في موضع آخر: كلما أنهيت مشروع قصيدة،

كنت فيها النص الغائب

كلما حدقت في انحراف زاوية وجهك

تمايلت مرايا الماء التي علاها رفت البوح !!

كلما أوغلت في تفاصيل التراضي،

و صدقت في شبابيك الجسد ،

لاحق المرأة لي

سورة من ماء الترائب!!

يضيق فضاء جسدي!

و كلما فتحت

باب

التحول

وغيرت

الريح

بالحيف.¹

1- عبده الراجحي: التطبيق النحوي، مرجع سبق ذكره ، ص 368.

1- ديوان مرثي الماء، ص 72،79،115،122.

فقد سار الشاعر على النمط نفسه في هذه السطور ليبيّن أن حالة التوتر والتحدي تدفعه إلى التجرد من مبادئ الشعراء ، لأنه لم تعد هناك واقعية، بل يجب التحول؛ لأن الجملة كشفت عن تقارب بين النص وتحولات الذات، فقد تصدر جملة الشرط الأداة (كلما) ، وجعل من فعل الشرط وجوابه جملة ماضوية تمثلت في (أنهيت، كنت) (صدقن ، تمايلت) (أوغلت، صدقت) (فتحت، يطيق)، وقد سبق الجواب فعل الشرط في الجملة الأخيرة لأن الشاعر صب اهتمامه عليه لتجسيد حالة الانهيار وفقدان الذات (يضيق، فضاء، جسدي) عن طريق صورة الاستعارة، والسبب كون بعض النحاة يخرجون هذه الأداة من الجملة الشرطية لاعتقادهم بأن "العلاقة بين الجزئين هنا ليست علاقة عليّة ، بل هي علاقة زمانية"¹، لاعتقادهم بأن نهاية مشروع القصيدة ليس سببا في أن يكون الشاعر النص الغائب مثلا، وهو استنتاج خاطئ ، باعتبار الجزئين مرتبطين ببعضها البعض عندما نتعمق في سياق هذا التركيب، وعلى العموم فإن "الشرط هو أسلوب لغوي يبني على جملة مركبة تتألف من أداة (حرف أو اسم) ومن شقين: الأول منزل منزلة السبب وهو فعل الشرط والثاني منزل منزلة المسبب وهو الجزاء"¹.

كما تجدر الإشارة إلى أن هذه الجمل ترددت في الدواوين زهاء (30) مرة مقارنة بالجمل الوظيفية السابقة الذكر.

1- عبده الراجحي: التطبيق النحوي، مرجع سبق ذكره ، ص 369.

1- رابح بوحوش : البنية اللغوية لبردة البوصيري، مرجع سبق ذكره ، ص 186.

2-7- الجملة الحالية:

و هي "الجملة التي تقع في محل نصب حال، نحو قدم الرجل يضحك (أي ضاحكا) ، ولا بد لهذه الجملة من رابط يربطها بصاحب الحال ، ويكون هذا الرابط إما مضمرًا نحو (شاهدت العصفور يطير)، وإما الضمير والواو معا، نحو (جاء الراعي وعصاه بيده) " .

و قد جاءت الجملة الحالية حيث بلغت حوالي (29) مرة ومن بين أنماطها ما يلي:

أ. النمط الأول: الحال جملة فعلية مضارعية + تتمم.

يقول شكيل:

الليلة،

يسري المرء إلى محضياته،

هل ثمة ليل بلا مبادل؟

أم أنها الأيائل،

تجتاز صراط أقاليمها؟¹

و يقول في موضع آخر:

و أصحو على وقع حوافز خيل عنيدة،

تمرق من تناسل دمي، و تنشر صيحاتها في البلاد

رعشة الذي ظل معلقا بين أجنحة الرياح!

ينتظر الذي يجيء ولا يجيء،

ها أنت يا سيدة المدن البحرية،

تنهضين من رماد الوقت

1- ديوان كتاب الأحوال ، ص22.

تجربين الخيل الملكية

في آخر الليل ، أنهض،

أنفقد أطرافي التي بترت في المنام!

رأيتك يا بهجتي المستحيلة،

تكبرني بجبل من أقحوان البراري.¹

فقد جاءت الجمل الحالية، جمل فعلية مضارعية في قوله (تجتاز، تمرق، ينتظر، تنهض، تجربين، أنفقد، تكبرن) وهي كلها جمل فعلية في محل نصب على الحالية، ويحتاج الحال سواء كان مفرداً أو جملة إلى صاحب الحال الذي يوضحه ويخصمه، وهو ما كانت الحال وصفاً له ويأتي من حيث الإعراب مرفوعاً أو منصوباً أو مجروراً بحسب موقعه في الجملة، ويأتي فاعلاً أو نائب فاعل أو مفعولاً به أو مبتدأً أو مضافاً إليه، ويأتي معرفة ونكرة في حالات معينة".²

و صاحب الحال في الجمل السالقة (هو، خيل هو، أنت أنا) والملاحظ أن الجمل الحالية السابقة تبين هيئة صاحبها ومع ارتباط التركيب ببعضه وامتزاج الأساليب الخبرية والإنشائية لتصل إلى الجملة الحالية التي تعد أساس هذا التركيب، وقد نوع الشاعر في هذا التركيب ليكون للغة شيئاً غير عادي خارجاً عن المألوف، فهناك جملة تعتمد الخروج على النظام اللغوي أساساً لخلق جماليات النص".¹

1- ديوان مرايا الماء ، ص32، 36، 45، 56، 133، 161.

2 - محسن عطية : الواضح في القواعد النحوية والصرفية، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ، 2007، ص52، 53.

1- د. محمد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند محمود درويش ، مرجع سبق ذكره ، ص 90.

ب. النمط الثاني: الحال جملة اسمية + متمم

حيث يقول الشاعر:

فالمواكب الخلدية قادمة

و نحن الفرسان

و أنت تمشين في دروب المدينة.

و أنا أتلوى في سحاب المعراج!

و أنا أتسامى في فتوح بروجي،

و حصاني يعمل المدى.¹

فقد جاءت الجملة الحالية في الأمثلة السابقة جملة اسمية في قوله (نحن الفرسان)، (أنا أتلوى)، (أنا أتسامى)، (حصاني يعمل)، والملاحظ أن هذه الجمل قد ارتبطت بـ (الواو) الذي يربطها بصاحب الحال للدلالة على الحالات، والتحول الذي يريد تشكيل من خلالها التخلص من واقع مرير صاحب تلك الفترة الزمنية في الجزائر فـ "هذيان الحالات المزعجة في مطالع، وعتاب العصور المسكونة بالأفراح، والمآسي، وسيادة النص المكبوت، الحاقد الذي يعمل بتفان من أجل قتل روح البحث والمساءلة، وإشاعة جو القنوط ، وحالات اليأس المصحوب باستسلام، يؤدي إلى التلاشي وإلا لغائية".¹

فالملاحظ في تعدد الجمل أنها تكونت من واو الحال والمبتدأ (أنت، أنا، حصاني) والخبر (العرسان، تمشين، أتلوى، أتسامى، يسهل)، وبذلك شكلت ظاهرة فنية استطاع من خلالها الشاعر البوح بمكوناته وجعلها ملمحا أسلوبيا خاصة في ديوان (مرايا الماء) ، وعلى العموم فقد

1- ديوان مرايا الماء ، ص 48، 70، 71، 133، 146.

1- عبد الحميد شكيل: ملاذات الشطح، مرجع سبق ذكره ، ص96.

شكلت الجملة ذات الوظائف النحوية، ظاهرة فنية مثيرة داخل التراكيب في أعمال الشاعر، تبعث على الغموض في البوح، ولكن بنسب متفاوتة، والجدول التالي يوضح عدد ونسب الجمل في الدواوين:

النسبة المئوية للجمل المدروسة	العدد	الجملة
26,29%	97	الجملة المفعولية
21,95%	81	الجملة التعليلية
14,09%	52	جملة المضاف اليه
8,13%	30	الجملة الشرطية
7,86%	29	الجملة الحالية
21,68%	80	الجملة المعطوفة
100%	369	مجموع الجمل المدروسة

و خلاصة القول في هذا الموضوع :

- الجملة المفعولية هيمنت على الدواوين كجملة كبرى مركبة، ويرجع ذلك إلى كون الشاعر يعاني الانكسار والاحباط والانعقاد للوضع العام السائد سواء في الحياة العامة الاجتماعية أو الحياة الأدبية، وهو عنصر مفعول به وليس عنصرا فاعلا في الأحداث.

- سيطرت الجملة التعليلية في شعر شكيل يعود إلى كون الشاعر لديه ما يؤرقه، وما يعاني منه في خضم هذه الحياة المتشابكة لذا نجده باحثا عن العلة ليقنع نفسه، ويقنع المتلقي أنه لا بد من إيجاد الحل لهذه الإشكالات.

- جملة المضاف إليه لها وقعها ولو أنها أقل عددا من الجملتين السابقتين واحتاجهما الشاعر حينما أراد أن يحلل ويفسر الوضع.

- حضور الجملة الشرطية بشكل أقل - ومع ذلك - كان حضورا فاعلا في الأحداث، إذ الشرط يعد من الجمل المركبة التي لا غنى عنها في مثل هذه المواقف.

- الجملة الحالية قليلة جدا مقارنة بالجملة السابقة، وكأني بالشاعر يريد من المتلقي أن يستقرئ ما بذاته، و ما يريد البحث عنه و يشاركه في إرسال رسائله المشفرة أحيانا، لأن معاني قصائده متخفية وراء المعاني الظاهرة - غامضة-، فالنص لا يخبرنا و يتستر على أسراره ، فالشاعر لا يصف كثيرا أحواله المحيطة به بقدر ما هو منشغل بقضايا شعبه و وطنه و أحداثه و هواجسه الخاصة و تخوفه من مستقبل لا يعلمه.

- الملاحظ في الأخير أن الجملة الوصفية و الغائية لا تشكل ملمحا أسلوبيا بارزا في الدواوين لقلتهما و لأن الشاعر كما - أشرنا سابقا- يعيش عصره و أيامه.

- دلالة الجمل الإسمية في دواوين عبد الحميد شكيل الوصف.

- الجمل التي اعتمدها الشاعر، لا يوجد فيها الكثير من الخيال - على الرغم - من استعماله الرموز و الغموض، و لم يمنع ذلك من صياغتها في أسلوب يعبر عن معان صادقة، و عن معاناة و كبت جامع، و أسى على حال أصحابه و وطنه و حاله، لأن جمل الشاعر لم تكن اعتباطية.
- تتميز جمل الشاعر بالبساطة و هي سمة من سمات الشعر الجزائري الحديث إلا انها غامضة إلى حد بعيد على الرغم من انها تخاطب الجميع.
- لغة الشاعر - من خلال جملة- تميزت بالفصاحة، و العمق تتخللها بعض الأسماء، كما تشير إلى تأثر الشاعر بالقرآن الكريم، و أفكار المتصوفة.

الفصل الثاني

الفصل الثاني :

الغموض على مستوى الأساليب الفنية و الصيغ التركيبية

1- الجملة الإنشائية و الجملة الخبرية.

2- التقديم و التأخير.

1- الجملة الإنشائية و الجملة الخبرية:

تمهيد :

تعد الأساليب الإنشائية، والخبرية عماد الكتابة الشعرية الناضجة، لذلك يلجأ الكثير من الشعراء المعاصرين إلى توظيف الجمل الإنشائية للتساؤل عن حالهم وأحوالهم، و أحوال الوطن والرفاق، وغيرهما، كما يوظفون الجملة الخبرية للتقرير والاختبار عن تلك الأحوال، لذا نجد الشاعر عبد الحميد شكيل يوظفهما توظيفا ملائما للحالة الشعورية التي يعيشها.

1-1- الجملة الإنشائية:

الجملة الإنشائية في دواوين شكيل تتنوع بحسب السياق، و هي تحتوي كلاما لا يحتمل الصدق أو الكذب "لأنها تركز على أدوات خاصة كالاستفهام أو القسم و على صيغ معينة كصيغة الأمر ، و صيغتي التعجب (ما أفعله ، وأفعل به) في التعجب و تساهم فيها هذه العناصر بأكبر قسط في تحديد مدلولها"¹.

و قد تنوعت الجملة الإنشائية في دواوين (عبد الحميد شكيل) بين الأمرية و الاستفهامية و الندائية و المنفية، حيث بلغت جملة الأمر (165) جملة الأولى شكلت ظاهرة فنية و ملمحا أسلوبيا، بينما الجملة المنفية جاءت بشكل أقل؛ لأنه كما أشرنا سابقا أن الشاعر في مقام البوح "حين تقرأ عبد الحميد شكيل، لا تحس مطلقا بأنه يمكن أن يكون من جيل السبعينات، ذلك أنه لم يسقط في لعبة الإيديولوجيا، و لم يمارس التطويل، بفطرته السليمة وأصالته المطبوعة فيه كشاعر ظل يكتب ويبدع قصائده الجميلة، لأجل تحقيق ذاته فحسب"².

1- مُجّد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات ،منشورات الجامعة التونسية، المجلة عدد20،المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 1981،ص394.

2- عبد الحميد شكيل:مراتب العشق، مقام سيوان، مطبعة المعارف، عنابة، ط1،2004، ص124.

فالملاحظ أن هذه الجمل جاءت بنسب متفاوتة من عمل لآخر طبقا لطبيعة المواقف والقضايا التي يطرحها أو يتناولها الشاعر، و يمكن أن نفضل في أنواع الجملة الإنشائية كما يلي:

أ- الجملة الاستفهامية:

و نقصد بها الجملة التي تشتمل على أسلوب استفهام، الذي هو طلب معرفة شيء مجهول و يكون بأدوات عدة، " و للتركيب الاستفهامي أنماط نحوية متنوعة ذات معان حقيقية و مجازية، و السياق كفيل بإبرازها"¹.

و قد ترددت هذه الجملة الإنشائية الاستفهامية زهاء(165) مرة في الدواوين و إذا أردنا تتبع الجملة الإنشائية الاستفهامية بالتفصيل، نجدها قد جاءت بأنماط مختلفة حيث تصدرت الجمل المبدوءة بحرف الاستفهام (هل) هذه الأنماط بعدد(60) مرة، فنجدها في تحولات فاجعة الماء(38) مرة و في ديوان فجوات الماء(17) مرة و في ديوان مرايا الماء(7) مرات و في ديوان مرثي الماء(1) مرة واحدة.

أما النمط المرتبط باسم الاستفهام (من) بعدد(33) مرة، ففي ديوان مرايا الماء(14) مرة و في ديوان مرثي الماء بالعدد نفسه و في ديوان تحولات (5) مرات ، وقد خلا ديوان فجوات الماء من هذا النمط .

ثم يأتي النمط المرتبط باسم الاستفهام (كيف) بـ (32) مرة في ديوان فجوات الماء(19) مرة و في ديوان مرايا الماء بعدد(11) مرة و في ديوان مرثي الماء(5) مرات ثم ديوان تحولات الماء (4) مرات ولكي لا نطيل فالعملية الإحصائية التالية يحاول فيها حصر هذه الأنماط في الجدول التالي:

1- مُجَّد كراكي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، مرجع سبق ذكره، ص226.

الاستفهام بما	الاستفهام بالهمزة	الاستفهام بماذا	الاستفهام بكيف	الاستفهام بمن	الاستفهام بهل	الديوان
1	1	6	9	14	7	ديوان مرايا الماء
0	8	6	4	5	38	ديوان تحولات فاجعة الماء
0	1	3	5	14	1	ديوان مراثي الماء
2	2	2	11	4	14	ديوان كتاب الأحوال
7	0	3	19	0	17	ديوان فجوات الماء

فالملاحظ على هذا الجدول الإحصائي تغير أنماط الاستفهام من ديوان إلى آخر ومن نمط إلى آخر بحسب الأداة، وذلك عملاً مقصوداً من الشاعر بحسب الحالة والموضع الذي يكون فيه.

• النمط الأول: هل + جملة فعلية أو اسمية أو شبه جملة + متمم

و غلب على هذا النمط على ديوان (تحولات فاجعة الماء) ثم فجوات الماء حيث يقول الشاعر :

هل من كلام بطعوم المرثي ، التي أثلجت صدرها بالرصاف؟!

هل من كلام نعلقه في رقاب الطيور التي هجرت باتجاه؟!

هل من كلام نؤنثه بطعوم الجسوم التيدي

لبهاء النساء!؟!

هل من كلام النشيد الجديد!؟

أم الريح قد توحدت بنشوتها

و استوى السؤال!!

هل من سلاح نرفعه الربيع ، الربيع...!؟!

هل من أغاب شدوالقلب المطرب ؟

هل من يكسر رتابة هذا الوجوم!؟

هل من زمن نقايضه بزهور العيون؟

هل من نضاجعه في منام المنام

هل من كلام ، كرام ، نوزعه في التي أولمت

دمها لارتفاع النهار!!¹

1- ديوان تحولات فاجعة الماء ، ص 41، 42، 43، 48.

فقد جاء هذا النمط مصدرا بحرف الاستفهام (هل) وقد شكل هذا التكرار في السؤال، وتكرار شبه الجملة بعده ملمحا أسلوبيا من خلال الإطراء والاتباع و التتابع (من كلام ، من سلاح، من أغاب ، من خطر ، من زمان) ثم أتبع ذلك بجملة فعلية (ندمجه ، نغلقه، نؤثته، نرفعه، نعلمها، يكسر ، نقايضها ، نضاجعه)، وقد سارت هذه الجمل على إيقاع صوتي واحد، مما أعطى التركيب جمالية و إثارة لدى المتلقي ، ليبحث من خلالها عن إلغاء الزمن العادي ، ليفجر زمن النص ، و يبحث أكثر ويفهم ما يريد ، " فتطرح صورة استفهامية تنطلق من واقع ما، يجيز التركيب الدلالي لاستطرادات المعنى ، باعتبار أن الصورة أداة توحيد بين أشياء الوجود و إعادة تركيب"¹.

ويقول في موضع آخر:

هل ثمة متسع للجنون!؟

هل ثمة متسع للبكاء!؟

هل ثمة متسع !؟

هل ثمة متسع لانتشار روائح الياسمين !؟

هل ثمة متسع الأخير

هل ثمة متسع للولوج !؟

هل ثمة متسع لمرور النذر ؟

هل ثمة منتج لمياه الكلام؟

هل ثمة منتفع لصهيل ؟

هل ثمة ما ينهض الروح من الكبرى!؟

هل ثمة ما يقنع حثيث الماء كيما ترحل عن نبع ؟¹.

1- عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ، ص 56.

1- ديوان تحولات فاجعة الماء، ص16، 20، 30.

الملاحظ على هذه السطور اشتغال الشاعر على تكرار كلمات بعينها من خلال تكرار حرف الاستفهام (هل) بداية كل جملة ثم لفظ (ثمة)، ثم ألفاظ (متسع ، منتجع، منتفع)، وفي السطرين الآخرين يريد أن يرتاح فيسأل و كأنني به في السطور الأولى يعلم لكنه يسأل وهذا ما أضفى نوعاً من الغموض في هذا الديوان ، وهذا الانتقال المقصود يرمي دائماً من خلاله على تأكيد الكلام و ترسيخه و الإيحاء بأنه بسيط.

و في موضع آخر يقول :

هل تذكر أيها المتوج ، بالموج ،

والزبد

والمكان؟

هل ذاك ذو النون؟

هل ذاك الموصل الذي أحب حد الاحتراق؟

هل مازلت تصفق بشعرها كأزهار الربيع،

وهل الرفاق وكما عهدتهم، مشاغبون؟!

قلت: هلت قرأت ما؟

وهل المدنية لا تزال توزع تعاستها بالتساوي؟

هل ثمة منابر للرأي؟

أم الحال هو الحال؟¹

1- ديوان فجوات الماء ، ص50، 81، 88، 59.

و يقول:

هل تقتفي الخطو البليد؟

هل نهبط سلم الشهداء،

ونمشي على ظلهم؟

أم أننا نكتفي بالقول المنمق.¹

فقد اشتغل الشاعر على تكرار كلمة بعينها في السطور الشعرية السابقة مما أعطى التركيب لحمية و تماسكا، ومزج بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية مع ألفاظ من حروف الاستفهام "هل" و هو تنوع تركيبى في الأسلوب الإنشائي المعتمد على الاستفهام، وبذلك تشكل هذه الظاهرة في أعمال تشكيل عنصرا مهما داخل التركيب الإنشائي، له وقعه ومفعوله في نقل رسالة الشاعر المبهمة و الغامضة.

● النمط الثاني: من + جملة فعلية + متمم

جاء هذا النمط بوفرة في ديوان (مراثي الماء)، و(مرايا الماء)، على عكس بقية الدواوين الأخرى، حيث حوى (4) جمل في ديوان تحولات فاجعة الماء، و لا جملة واحدة في ديوان (فجوات الماء)، وحوالي خمس مرات في ديوان (كتاب الأحوال)، و من تأتي للعاقل "فهى اسم لمن يعقل و هو يكون في الواحد و الإثنين و الجمع يخرج الفعل منه على لفظ واحد، و المعنى تثنية أو جمع ن وكذلك يكون في المؤنث".²

1- ديوان كتاب الأحوال ص 22.

2- ابن فارس: الصحابي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها، تحقيق وتقديم مصطفى الشومى، مؤسسة بدران، بيروت - لبنان ، 1964، ص182.

فالملاحظ على أعمال تشكيل أن ديواني مرثي الماء ومرايا الماء ، حفلا باسم الاستفهام(من) عكس بقية الأعمال، فهو يقول:

من يوقظ الريح في أعطاف المدينة!؟

من يشرع باب المرثي التي؟

من يسوي الجزيرة بالماء؟

من ينشر المرايا الصاهلات في دمي،

من يوقظ الريح ؟

من يغرس القبلة في هلال الشفاه؟

من يمنح الوطن شكل الدندونات!؟

الآن من يفسر الشعر المقفى؟

من يوقظ الريح المستديرة ؟

الآن من يخمد الريح!؟¹

الملاحظ في هذه السطور توظيف اسم الاستفهام (من) في صدر الجملة الاستفهامية، وأتبعها بجمل فعلية مضارعية من خلال قوله (يوقظ، يشرع، يسوي، ينشر، يسمي، يغسل، يغرس، يمنح) فالشاعر في موضع الحيرة و اليأس، بعد ما أصاب البلاد، و العباد، فهو يبحث عن يقرأ، و عن يبعث البهجة في هذا الوطن المتأسي بالآلام والجراح، هذه الريح التي أتت و قضت على كل شيء

1- ديوان مرثي الماء ، ص 73، 74، 76، 77، 80، 81، 89.

من يوقفها" ، وإذا نظرنا إلى القصيدة ككل وجدنا الشاعر هنا ينجح في التعبير عن شعوره بعدم جدوى الحياة المفعمة بالإحباط واليأس، وخيبة الأملوعبثيتها المفعمة بالعقم والتحجر".¹

وهذا ما يدل على أن الشاعر في مقام البوح، غير الصريح، كما يتم هذا الاستفهام عن أهمية و ضرورة هذا النوع داخل التركيب، كما نجد الكثير من الشعراء يحتاجون إليه في مواقف متباينة و مختلفة ؛ "الاستفهام من أكثر الوظائف اللغوية استعمالا، لأن الاتصال الكلامي يكاد يكون حوارا بين مستفهم ومجيب".²

و يقول الشاعر في موضع آخر:

من زنا بالوردة؟

و من أشرع الباب،

لكي يمر المغول الجديد!؟

من غيرك أفشى سر وردة الماء؟

و مرر مفاتها!؟

من غيرك، يا نكسة الماء

و فرط الخراب؟

من ينقذني من سطور الصدر المشرب!؟

من أفشى سر الوردة!؟

من شرد الطير الشجري!؟

1- بعلي عزت : الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، شركة أبو الهول للنشر، ط1، 1996، ص37.

2- عبده الراجحي : التطبيق النحوي ، مرجع سبق ذكره، ص. 346.

من سوى الشعراء الملوك بالرعاء؟

من أعطاك

الشعر و الفتح و سر الذكورة!؟

من سَوَاك و قَوَاك ؟ و أعطاك الذراع!؟¹

إن استمرار الشاعر في هذا الديوان بتوظيف الاستفهام بمن مع الجملة المضارعية والماضوية فهو بطريقة غامضة غير ظاهرة تبحث عن المتلقي الجاد لفهم قوله، فهو يقول من زنا بالوردة، الوردة شيء مادي وفعل الزنا لا يأتيه إلا عاقل تسمية، فمن باب المنطق لا يمكن حدوث الفعل، من هم المغول الجدد، إنهم هؤلاء الذين سيطروا على كل شيء وهدموا كل شيء، فالنكسة كبيرة، فهو يريد من خلال ذلك فضح هؤلاء أذعياء السلم، وأذعياء الأخلاق، وأذعياء الشعر، يحاول الكثيرون تلميع شخصياتهم وادعاء ما ليس لهم وتصنع الفضيلة، عن هاجس تشكيل في هذه الأعمال هو نقل رسالة؛ "إنها قصيدة مليئة بالغرابة والانهيار على عتبة التفرد والعبقرية، وهي حالة إلى الرفض الدائم، لا إلى هؤلاء ولا إلى أولئك، إنها فلسفة للنفي، للشك، قصيدة للجهات المتعددة، للأصوات.

● النمط الثالث: كيف + جملة فعلية + متمم

كيف من أدوات الاستفهام التي تأتي للسؤال، و التعجب، و السياق كفيل بتوضيح دلالتها "اسم استفهام مبني على الفتح في محل رفع أو نصب حسب موقعها في الجملة، يستفهم بها عن حالة الشيء، نحو (كيف صحتك؟) وهذا هو الأصل في استعماله، لكن قد تعمل معنى التعجب نحو الآية "كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ" - سورة البقرة - الآية 28، أو النفي والإنكار".¹

1- ديوان مراثي الماء، ص 73، 74، 76، 77، 78، 80، 81.

1- إميل يعقوب: معجم الإعراب والإملاء، دار شريفة، دت، ص 346.

و قد استمر تشكيل في ديوان (فجوات الماء) في توظيف هذا الاسم مع الجملة الفعلية المضارعية على عكس الدواوين الأخرى التي جاءت فيها بشكل أقل حيث يقول:

و كيف يحيا المثقف

في بلاد العروبة!؟

و كيف كنت

كيف انتهيت

كيف كراسي؟

كيف انتهوا في

زمهيرر النباهة!

ما عدنا ندري كيف أغصان الشجر؟

و لا كيف زج في السجن القمر!؟

كيف التقينا في بغداد.¹

فقد تصدرت الجمل الإنشائية الاستفهامية الاسم (كيف) ليتعجب الشاعر و يستفهم ما الذي حلّ بالمبدعين ؟ قاصدا نفسه، أهو زمن الرداءة بكل معانيها؟ أم زمن الانتهاء ووضع القلم؟ لا سلطة للمثقف، لا إرادة منذ الآن سوى تذكر الماضي "سلطة المثقف حرمة مثلما للمعرفة، وهي حرمة لدى صاحبها أولا ، و من لا يحترم وسيلته الإبداعية و لا يحترم حرمة، ول هذا فإن نكوص المثقف عن سلطته، أي تنازله عنها يعني عدم احترام ثقافته وبالتالي التفريط بمعرفته".²

1- ديوان فجوات الماء ص 96،97.

2- عبد المتين شعبان : الجواهري جدل الشعر و الحياة، دار الآداب، بيروت، ط2، 2009، ص80.

فالملاحظ في التراكيب السابقة أن جملة "كيف نحيا" اسم الاستفهام فيها في محل نصب حال و جملة (كيف كنت) اسم الاستفهام في محل نصب خبر كان ، فالشاعر يريد أن يبين الحال التي آل إليها وضع المثقف و سلطته التي ذهبت، وهكذا آل في بقية الجمل .
و يقول في موضع آخر:

كيف لي أن أقاوم يا سيدي،

طغيان هذا؟

كيف لي أن أحيئك؟

كيف أقاوم جيشا؟

و كيف

يا خلافة كل الفصول؟¹

فقد جاءت هذه الجمل الإستفهامية متبوعة بجملة فعلية مضارعية و ماضوية، و دلت على الحالية، خاصة لأنها سبقت بأفعال تامة أن " تكون حالا إذا كان بعدها فعل تام".² ، فقد دلت الجمل المضارعية على حالة الحيرة الدائمة التي تنتاب الشاعر، و الغموض الذي يلف زمانه، و الذي لم يجد ضالته للوصول إلى مبتغاه، فحالته مضطربة مستديمة غامضة جسدها اسم الاستفهام "كيف".

1- ديوان مرآتي الماء ، مرجع سابق ، ص 54، 94، 95، 101.

2- عبده الراجحي: التطبيق النحوي، مرجع سبق ذكره، ص 77.

ب- الجملة الأمرية:

و هي من الأساليب الإنشائية الطلبية "الأمر طلب القيام بالفعل ، غير حاصل وقت الطلب".¹ والأمر عادة ما يكون ممن هو أعلى درجة إلى من هو أدنى درجة كأمره سبحانه وتعالى للنبي ﷺ وإذا كان الأمر والمأمور في درجة واحدة خرج الأمر إلى غرض الالتماس " و يكون أصليا إذا كان من الأعلى إلى الأدنى، و قد يخرج عن حقيقته إلى معان أخرى تستفاد من السياق".²

أي أن الأمر يصدر عن من يكون أرفع درجة ومنزلة ومقاما أو ممن يدعي لنفسه منزلة أعلى و مقاما أرفع سواء كانت تلك حقيقة أمر أم لم تكن و له صيغ أربعة: "فعل الأمر، والمضارع المقترن بلام الأمر، واسم فعل الأمر، والمصدر النائب عن فعل الأمر".³

و يمكن تقسيم جملة الأمر على الدواوين الشعرية للشاعر كالتالي:

- مراثي الماء 96 مرة.
- تحولات فاجعة الماء..... 81 مرة.
- مرايا الماء 56 مرة.
- فجوات الماء 51 مرة.
- كتاب الأحوال 22 مرة.

و قد جاء الأمر بصيغته الأولى، أي صيغة فعل الأمر بكثرة بحيث لا نجد الصيغ الثلاث الأخرى في الدواوين حيث يقول الشاعر :

توقف في منحدرات الدرب

تلفت صوب الفجيرة

1 - مجّد أحمد نخلة ، في البلاغة العربية ، علم المعاني ، دار العلوم العربية للطباعة والنشر ، ط2 ، بيروت لبنان ، 1990 ، ص81.
 2- السيوطي(جلال الدين أبي بكر الشافعي) ، الإتيقان في علوم القرآن ، تصحيح لجنة العلماء برئاسة الشيخ أحمد سعد علي ، عالم الكتب بيروت ، لبنان ، دت ، ص 81.
 3 - محمود أحمد نخلة ، مرجع سبق ذكره ، ص 83،84.

تسلم قشرتها الأوغاد

توقف يا رجلا ينهار في بدايات الطريق

التفت صوب النبع بالزاد الرضا به

أعد له اللون ، والزهر المكابر

اقتنع بالبراءة

فاندمج باستماع الرد.¹

ويقول في موضع آخر:

فامض في رحاب الأرض،

واستبق الدليل،

قد تكون الضحية والقتيل،

القتل قتل ،

وإن تعددت الأسباب واللغات

فاحذر ظل لغاتك والجهات...

فقد وظف الشاعر الجملة الإنشائية بصيغة فعل الأمر (توقف، تلفت ، تسلم ، التفت، أعد،

اقتنع ، اندمج ، امض، استبق ، احذر) وهو فعل فاعله ضمير مستتر يعود على المخاطب (أنت)

وقد تعددت أغراضه بين النصيح والإرشاد والتحذير والالتماس.

1 - ديوان تحولات فاجعة الماء ، ص 8 ، 9 ، 15 .

يقول في موضع آخر:

فانهض يا حلاج البعد!!

أغثني يا سيد الزمن الواحد

اجعل الماء

و تواشح مع أسراب الطير

خذ من ريقها المقدس ما تشاء.

ارفع صراخك...

الريح من أيها الجهلة!

و مروا من خلال السحاب

اخرجوا من فضاء

و اخرجوا من مناخاتنا،

اتركوا الشمس لأطفالها،

و ادخلوا في خدوش الأوجاع المظلمة....

اتركوا الريح تتصف بالخزي،

خلصوا الريح من أوجاعها.¹

فالملاحظ أن الجملة الأمرية بصيغة فعل الأمر في حالة المفرد المخاطب والجمع المخاطبين من خلال قول الشاعر في السطور السابقة (فانهض ، فأدرك ، أغثني ، اجعل ، تواشح ، خذ ، ارفع ،

1 - ديوان مراثي الماء ، ص 18 ، 35.

مروا، اخرجوا، اتركوا، خلصوا) فهو يخاطب الحلاج باستعمال فعل النهوض المخاطب به ليكتمل المعنى ويدخل في دائرة الغموض ثم نجده يطلب الإغاثة ويطلب منه الصراخ "أن الحلاج من الناحية السيرية، أثار جدل الحضور المفارق المألوف، إذ أن حركيته المجتمعية تميزت بانغماسه في الطبيعة المغايرة لعادي الأفراد".¹ ثم مخاطبة الجمع داعيا إياهم رفض الواقع المعيش و السائد ، و إلزامهم بعدم تقبله، بل يجب العزم على تصحيح الوضع وإصلاح الأمور.

و في موضع آخر يقول:

يا عقب الريح

و أقيمي مدن

فاحفظ سنونتك

أخرجي من الولادة

النوارس التي استوطنت بهجة القلب،

أغثني يا قطب التوحد.

واصرخي في الأرجاء

وامرقي من خلل الريح

عانقي الرياح ،

و اكتبي الماء والشجر.²

1 - عبد الحفيظ بن جلولي : خرائب التراتيب، مرجع سبق ذكره ، ص191.

2 - ديوان مرايا الماء ، ص 23، 26، 44، 47، 57.

فقد سار الشاعر في ديوان مرايا الماء على نفس المنوال الذي وجدناه في الدوائين السابقين، في توظيف صيغة الأمر بالفعل في (أقيمي، احفظ، اخرجي، أغثني، أصرخي، امرقي، عانقي، اكتبي) وقد مزج في الخطاب بين الضمائر (أنت) كمفرد مؤنث، و(أنت) كمفرد مذكر، و(أنتم) كجمع الذكور، و الملاحظ أنه ركز على ضمير المخاطب المؤنث عكس ما وجدناه في الأمثلة السابقة؛ لأن شعراء الحداثة يحاولون الابتعاد عن التركيب العادي لدفع المتلقي إلى بذل جهد أكبر وإضفاء الغموض على معانيهم من خلال التحول في الضمير "يمكن تبين تراكم الغموض على النص في غياب المرجع، واستخدام ظاهرة" الالتفات " أو تغيير صيغة الضمائر بشكل مفاجيء، بالانتقال من الغائب إلى المخاطب و المتكلم مما يزيد حركية الدلالة و تلبسها"¹

وف ي أسطر أخرى يقول شكيل:

دع زمانك الوثني يستريح!

إمش في طول البلاد

أتل نشيدك المر

أنشر تفاصيل الحكاية،

أقع نفسك بالرداءات الجديدة

تهيأ للسؤال المناور

احتمل عسق اللغة،

أو اختر لنفسك مكانا بين الحجارة

ارفع صوتك في وجه

1 - إبراهيم رماني ، الغموض في الشعر العربي الحديث، مرجع سبق ذكره ، ص198.

الممالك

و اقرأ خاتمة الكتاب

عود نفسك اللجوء إلى أرجاء البلاد!

أفرد ذراعك،

أبسط شراعك...

و اقرأ بلادك في جهد الزجاج....

اكتب خطابك على أعتاب الشفق،

اسحي البحر من أعطاف الغرق.¹

إذن لقد شكلت جملة فعل الأمر، ظاهرة أسلوبية اشتغل عليها الشاعر في جميع دواوينه، دون الصيغ الأخرى، ويعود ذلك إلى قدرة الشاعر واختيارات إبداعية شخصية أن يحلل ما يؤرقه من هواجس وأفكار ويبعثها في رسائل مشفرة إلى المتلقي داعياً إياه إلى البحث عن مخرج من هذا الانحسار و الحصار الذي أصبح يسود واقعه، ونحن نقرأ ديوان "تحولات فاجعة الماء" نختار كما الشاعر بين الماء والماء، ولا ندري، ونحن نصغي إلى أنشودة الديوان المعمار ما السر في قوة لغته؟ أهو المفردة المنتقاة بعناية فائقة؟ بل المنحوتة نحتاً؟ أم الجملة الشعرية المتفردة في فنيته؟ كل هذا مجتمع و متقن إنه الفن الرفيع".²

فالشاعر لم يخرج عن نمط الجملة الإنشائية الأمرية التي اعتاد عليها في دواوينه فهو يأمر في قوله (دع، أحسن، انشر، أقنع، احتمل، اختر، اقرأ، أعود، اكتب، اسحب)، و في أفعال تباشر المخاطب المذكور "أنت" و قد جاءت هذه الجملة الفعلية الإنشائية في مواضع أخرى من الدواوين في قوله:

1 - ديوان فجوات الماء، ص 29، 39، 40، 43، 47، 49.

2 - محمد سعدي : مجلة الثقافة ، عدد 25، مطبعة الرغبة ، الجزائر 2011، ص 142.

عانقي الرياح، والدساكر

بالرواء والشبع؟

أكتب الماء والشجر

أنزل المدنية المدججة!¹

و قوله!

أكتب الماء والشجر، وأنخي لقامة المساء،

و اهتف في الجاهيل ،

أكتب الماء والشجر

و اعبر المداخل الملمغة،

و أكتب الماء والشجر

و اسلم يدي

أكتب الماء والشجر

و استوي على أيقونة المياه

أكتب الماء والشجر

استنفر يدي

استنهض قامتي،

أغلق الباب المشرعة.¹

1 - ديوان مرايا الماء ، ص 56، 57.

فقد جعل الشاعر صيغة الأمر بالفعل مرتكزا أسلوبيا في السطور الشعرية السابقة قصد تحفيز المتلقي، وإثارته، وجعل التكرار المتتالي عبر السطور لهذه الصيغة عنصرا فاعلا في التركيب الإنشائي، و يضيف على النص جمالية فنية.

كما يرى بعض النقاد أن هذه الظاهرة هي أساس بناء السطر الشعري "إن التكرار أي تكرار لا يمكن أن يكون شيئا زائدا أو عارضا بالنسبة للبنية، ولذا فإن تصنيف مختلف أنواع التكرار و انتظامها داخل النص يصبح أمرا ضروريا لإدراك الخصائص الأساسية التي تميز بنية ذلك النص".²

و هكذا نجد هذا النموذج في الدواوين الأخرى، كون الشاعر احتاج إلى هذه الصيغة لبت النفس الشعري، فالشاعر هنا لا يؤمن بأن الظروف هي التي تصنع ملك شاعرا أو إنسانا لأنه يجب أن يفرض نفسه على الظروف ويبدع ويخلق منها ما يتفق مع طبيعته حتى يصبح سيدا لموقفه لا عبدا لأهوائه وميولاته.

1 - ديوان مرايا الماء ، ص59، 64.

2 - عبد القادر بوزيدة : دراسة ظاهرة أسلوبية - التكرار في قصيدة " رحل النهار"، مجلة اللغة والأدب، دار الحكمة، العدد14 ، الجزائر1999، ص51.

1-2- الجملة الخبرية:

المتصفح لدواوين عبد الحميد شكيل يجد أن الجملة الخبرية آلية أسلوبية لا يمكن أن تستغني عنها في جميع مواقفها التعبيرية، و حالاته النفسية التي تتناوب ومع ذلك نجد جملا وظيفية أخرى بسيطة عادية، وما يهمننا في هذه الدراسة الوظيفية منها والتي تشكل تركيبا معقدا وشائكا ، والظاهرة التي نلمحها في شعره هي ارتباط هذه الجملة الخبرية في معظم حالاتها بالنواسخ ، وربما يعود ذلك إلى ارتباط الشاعر بالمغامرة داخل النصوص الإبداعية فيكتب ذاته وتحولاتها، يبني معالم ذاتية التي لا تؤسس حضوره إلا في نطاق علاقاته مع الواقع ، مع انخيارات اللحظة وانتصاراتها ، وبالتالي فهو يتطلع للكمال والتمام وينقل ما هو موجود فكان الارتباط في الجمل بالأفعال الناقصة والحروف المشبهة بالفعل أكثر من الأفعال التامة ، والجملة الخبرية هي الجملة التي تحمل الصدق والكذب "وهي بنية نحوية تدل على معنى تام يتسم بالصدق والكذب".¹

وقد وردت هذه الجملة بشكل مكثف كما سبقت الإشارة إليه مرتبطة بناسخ على هذا النمط:

أ. الناسخ + الاسم + الجملة الخبرية + المتمم.

يقول الشاعر:

بأن بونة قد تخون وقتها
و تولي شطر الأضاحي التي لا تجيد الافتنان
لكني لم أذقها
كنا نتلجي إلى ظل الجفن
لكني لي عنان يا مدينتي المفضلة.²

1- مُجَّد كراكي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، مرجع سبق ذكره، ص135.

2- ديوان مرايا الماء ، ص12، 13، 19.

جاء هذا النمط متناثرا بين السطور الشعرية في الديوان، و كانت الجملة الخبرية واقعة بعد النواسخ (أن، لكن، كان) وهي جملة فعلية (قد تخون، لم أذقها، تلتجى، لن). وهي جمل متنوعة كونها مؤكدة، و مثبتة، ومنفية.

و يقول في موضع آخر:

إني أراه كالطاعون يجيء سوادا.

ما كنت أن المنفذ إلى عصر الفصاحة

و الرجاحة

كان يأتي كل صباح،

إن قد شفت

إن الريح الغربية حالت دون شراب.¹

فقد اشتغل الشاعر في السطور الشعرية السابقة على توظيف الجملة الخبرية المرتبطة بناسخ (إن، كان، أن) قصد توكيد الحدث والتعبير عن ارتباط الشاعر بالحبو العام و ما ينجم عنه، و هو ما يجدد توجه القصيدة، و حركيتها العامة مشفوعة برؤى الشاعر، و قدراته التي يتطلبها البعد اللغوي.

و قد جاءت الجملة الخبرية فعلية في قوله: (أراه، نرى، يأتي، كشفت، خانت) هكذا كان الاشتغال على مثل هذه الجملة مع الارتباط بالنواسخ بشكل واسع أكثر من ورودها في جملة عادية مرتبطة بالمبتدأ.

1- ديوان تحولات فاجعة الماء، ص17، 19، 55، 96، 97.

ب- النمط الثاني: المسند إليه + المسند + المتمم.

يقول شكيل:

فراشات تنأى،

و حقول

و ملوك منفيون،

و شعراء يحتسون الوهم في جرار صدئة!

و أنا أُلج مجال المرايا،

فالزمن الأسود آت

و الخطر الأكبر آت

فالدود الأسود يزحف.¹

نجد أن الجملة الخبرية في السطور الشعرية السابقة جملة فعلية، ولكنها بعد مسند إليه مبتدأ و هو على التوالي (فراشات، حقول، ملوك، شعراء، أنا، الزمن، الخطر، الدود)، و الشاعر قد ارتبط بالجملة الفعلية في توظيف الجملة الخبرية الوظيفية، من خلال قوله (تنأى، منفيون، يحتسون، أُلج ، آت، يزحف).

1- ديوان مرثي الماء ، ص 20، 22، 97، 98 .

و يقول في موضع آخر :

تلك بلاد :يهجرها الطير، الشجر،

من يوقظ الريح المستريحة!

من يسمي القصائد المستكينة

من يغسل المرايا من رفث الماء

من يغرس القبلة في هلال الشفاه؟

من يمنح الوطن شكل الدندنات.¹

فقد وظف الشاعر الجملة الخبرية بعد المبتدأ (تلك، هي) ليكون الخبر كذلك جملة فعلية مضارعية، لأن الشاعر في سياق التطلع، والإشراق للمستقبل بقوله (يهجرها، يوقظ، يسمي، يغسل، يغرس، يمنح)، و بذلك كان لهذا النمط حضور قوي في شعر عبد الحميد شكيل لما يبعثه من تجدد و إعادة البعث من جديد من أمل في الحياة، وكان هذا النمط في مواقف معينة خاصة حين كان الشاعر يتطلع أن يكون فاعلا داخل الإطار الذي نشط فيه إمكانيته الإبداعية، وقد بلغت الجملة الخبرية في الدواوين زهاء (185) جملة وظيفية .

1- ديوان مرايا الماء ، ص 84، 87.

2- التقديم والتأخير:

تمهيد:

إن الاختيار الموفق للكلمات، و المفردات، والأدوات، لا يكف عنها بمثابة المادة الخامة للبناء اللغوي، لذا وجب تنسيقها وتأليفها بشكل فني جمالي، ويتم ذلك بجملة من الآليات و الخصائص المتنوعة، والتي يفضي استعمالها إلى بنية تركيبية و دلالية محكمة، و بها تفاوت لقدره الشاعر على الانشغال في النص " النصوص تتفاضل فيما بينها تبعاً لقدرة المبدع على التصرف في المادة المستخدمة في كتابة النص".¹

و الجملة التركيبية يحكمها نظام ترتيبى محكم تعرض له النحاة العرب في الجملة الفعلية أو الجملة الاسمية، وهذا نظام لم يأت من فراغ، بقدر ما هو نتيجة تركيبية نفسية، وبيئية، وثقافية، للفرد الذي يمارس و يتكلم اللغة العربية.

هذا النظام المثالي الذي يجعل من الجملة الاسمية تتكون من عناصر ترتيبية على نحو (مسند إليه، مسند، متعلقات الإسناد) ليس شيئاً لا يمكن خرقه وتجاوزه، و أن التغيرات قد تحدث في قداسة النظام شرحاً معيناً، عندما يقدم المبدع ليس بالضرورة غرضه التنبيه أو التأكيد وعندما يؤخر فهو متردد، إنما هذا العمل يحدده السياق، لذا يُعد التقديم والتأخير شيئاً مهماً في الدراسات العربية إذ " التقديم و التأخير في الجملة العربية من المباحث المهمة التي حظيت بعناية كبيرة من قبل النحاة و البلاغيين، و إن غلب الذوق الجمالي القائم على التحليل اللغوي على تحليلات البلاغيين لها".¹

و التقديم و التأخير لهما دور كبير في غموض النص الشعري لمحاولة المبدع أو الشاعر ربط أجزاء النص و ترتيبه.

1 - إبراهيم خليل: الأسلوبية و نظرية النص ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، القاهرة، ط1، 1997 ، ص125.

1 - دفتح الله سليمان: الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، مرجع سبق ذكره ، ص203.

و إذا عدنا إلى دواوين الشاعر عبد الحميد شكيل، نجد ظاهرة التقديم و التأخير بلغت زهاء (439) مرة، حيث تكررت في ديوان (مرايا الماء)، زهاء (176) مرة، وفي ديوان (فجوات الماء) زهاء (66) مرة، وفي ديوان (تحولات فاجعة الماء) زهاء (62) مرة، وفي ديوان (مراثي الماء) زهاء (43) مرة، وفي ديوان كتاب الأحوال حوالي (91) مرة، وقد غلبت عليها أربعة أنماط تمثلت فيما يلي :

1-2- النمط الأول : تقدم المفعول به وتأخر الفاعل

يقول الشاعر :

تنكره العُرب الأتراب؛

.. طير اللغة السفلى..

يتحاشاه، الضوء؛

الهنج

الضالع

في خفق الإشراق؟؟¹.

الملاحظ على السطور السابقة حيث تقدم المفعول به (الهاء)، وتأخر الفاعل (العرب، الضوء) في جملي (تنكره العُرب)، و (يتحاشاه الضوء)، للاهتمام المتقدم، فهو محور الكلام، ففي بداية القصيدة يقول : تنقصني أنثى، جعل من نفسه محور الكلام، وعندما يقول (تنكره العرب) فالكلام متمركز في الجسد.

1 - ديوان كتاب الأحوال ، ص:33.

و يقول في موضع آخر :

تلتقطه النساء

تمايلت مرايا الماء التي علاها رفث البوح !!

ما باركه الدم

و دعوة الشر كيما يشاركني الفرح !!

الأنحاء.

و الحوار ،

و يدركني الصباح

الجموع

ألبسها الطريق الذي لامس وقع خطوبك ...

و الذي النساء في الليالي القمرية ..

تلك البلاد يهجرها الطير، الشجر،

و تفاجئني الجموع ..

سمق العيون التي أغواها مقدم العاصفة !

التي حاصرها

العمر الذي مارس رغبته

ما شيدته المرات التي افتقدناها ..

يهزمي احتمال الماء،

ساط الوقت

سامر في الوقت

السموات التي نمطتها الأحاجي المغمرات.¹

فقد تقدم المفعول به على الفاعل في الجمل السابقة (تلتقطه صبايا ، أعلاها رفث)، (باركه الدم) (يشاركني الفرح) (أوحشني الاتحاد) (يشطرنى الحوار) ، (يدركني الصباح) (ألبسها الطريق) (تحية النساء) ، (يهجرها الطير) المفعول به جاء ضميرا متصلا والفاعل اسما ظاهرا ، لأن الشاعر يتحدث عن ذاته أو مخاطب آخر له علاقة به، ولإضفاء نوع من الحزن والأسى والبأس على ما يقول داعيا القارئ لإدراك معاناته .

و نجده يقول في ديوان آخر :

و شحبوا الرفاق الذين احتوهم مناحي العروبة ؟

يمتصه صدى البحر .

شدتك إليهن السمرة القاتلة ؟

يصرعك الردف المتواطئ .

الساق المدملج

و الباقي أخذته هموم الكتابة ؟؟

و الباقي أخذته هموم العروبة ؟؟

و بايعك الأوباش.¹

1 - ديوان مرايا الماء ص 9، 21، 36، 38، 59، 65، 79، 82، 89، 90، 106، 110.

1 - ديوان (فجوات الماء) ، ص 12 ، 13 ، 19 ، 20 ، 21 ، 26 ، 28 ، 42 ، 47 .

كان سيدك بردف امرأة

كان يحتويك ضجيج الكلام

كان يستهويك ربيع البلاد

و يفجئك الصباح

خاني البحر

خاني الفجر

خاني الحرف

ما تدعيه أشداق المحاور.

فالملاحظ أن المفعول به تقدم على الفاعل و هو ضمير متصل بالفعل تمثل (الهاء، الكاف، الياء)، في حالة الغياب و المخاطب و المتكلم ، و هو تنويع له في التركيب، فالشاعر ينقل المخاطب من ذاته إلى مخاطبة الآخر و التحدث إليه.

و نجده في ديوان آخر يقول :

لا يبلغه صوت الحمام ،

ما يغرزه هديل الحمام ،

سدة يرتقيها الشهداء

تسكنها الربوة الساطعة ،

وطني يعاتبه الفرح ،

تفتني نفسي ، تفضحي صورة الفراشات ،

جاءتني مطفأة الروح .

بما استنسخته الأيادي الزينة .

وجهك

أمطرتني شآبيب الدمع

و يدركني

حاصرني المجرات ،

شجرا لا تدعيه المراحل.¹

فقد استمر الشاعر في الاشتغال على المفعول به المرتبط بالفعل و يتأخر على الفاعل وجوبا مركزا في أول السطور على ضمير (الهاء)، (يبلغه ، يعززه ، يرتقيها ، دمرته ، تسكنها)، ثم نجده ينتقل إلى ضمير (الياء)، (تفتني، تفضحني، جاءتني، أمطرتني، يدركني، حاصرني..)، فالشاعر حينما أراد البوح بحبه لوطنه، وانشغاله به قدم له بمعابرة الآخر، مناشدا الشهداء الذين أهملوا في وطن عزيز، ثم يخاطب ذلك الوطن، ويعود في ذاكرة ثانية إلى الحديث عن شدة تعلقه، فالشاعر يريد أن يجعل من الأنا محورا للعملية الشعرية الإبداعية، إذ "تحفيز الأنا والخط من قيمتها ، وشأنها والنظر إليها على أنها تقود الإنسان إلى الهلاك، والأكيد المحقق، هي مقولة قائمة، و منجزة، و معمول بها، في متن و حاشية (ثقافته الفقهية)، التي تنظر إلى هذه الأنا، على أنها صيغة غير مجدية ولا منجية وأنها دائما تقودنا إلى مناطق الشر والخذلان".²

1- ديوان تحولات فاجعة الماء ،، ص 7 ، 12 ، 13 ، 16 ، 30 ، 36 ، 91 ، 103 ، 109 ، 120 ، 122 ، 135 ، 137

2- عبد الحميد شكيل : ملاذات الشطيح ، مرجع سبق ذكره ، ص 82 .

و هذا التنوع في مخاطبة الأنا و الآخر له أثره في التركيب إذ أن الشاعر أضفى نوعا من الغموض على المخاطب، من هو؟ ولماذا؟ كل ذلك لا يتحقق إلا بالتحليل والتعمق لفهم مقصد الشاعر، وبذلك يتضح أن هذه الظاهرة الترتيبية هي ظاهرة مقصودة لذاتها، و هذا الإطار الأسلوبي من شأنه أن يجعل تراكيب الدواوين مميزة، و ربما خاصية منفردة داخل السطور الشعرية.

ثم نجده يقول في ديوان آخر :

تحصرين الجرات

و يجرحني

يهزمني الاستفزاز المتلاحم.

ينهشني الرعد المستبد ،

و تحزني مزن اللحظات حين أراك؟؟

و يفرحني نرف الأقحوان؟؟

المسمى أجلى

الصبح؟

و كرمي الاستواء؟

أفردتني العشيرة في المساحات .

عاودتني الهواجس.¹

1- ديوان مرثي الماء ، ص 59 ، 89 ، 93 ، 94 ، 97 ، 101 ، 107 ، 108

ما يلاحظ على هذه السطور الشعرية هو الإيقاع الذي أحدثته (الياء) الواقعة في موضع المفعول به المقدم، وتواتر الأفعال، مما جعل التركيب يأخذ حيزا مميزا من الدلالة يضاف إلى السبك المتين، فقد قدم المفعول به وجوبا ذلك للاهتمام به إذن " قد يكون التقديم والتأخير لأهداف معنوية كالتخصيص، و لفت الأنظار إلى المقدم " ¹، لأن الشاعر جعل من نفسه محور الخطاب و مصدر الهواجس، و المشاعر ، و مبعث الأسى، و الحزن ، فهو محاصر مجروح، و مهزوم مندهش، و محرق، كما أن الفرح قليل، وهو المفعول فيه بالمقابلة و المعالقة و الحرمان و الإفراد ، و المعاودة، وهكذا كان الشاعر بذاته محورا لهذا التركيب بواسطة الضمير (الياء ، العائد عليه، و هو في موضع المفعول به المقدم .

2-2- النمط الثاني : تقدم الجار و المجرور و تأخر الحال و المفعول به و الفاعل.

ورد هذا النمط زهاء (65) مرة، في شعر شكيل حيث بلغ في ديوان (مرايا الماء) زهاء (27) مرة، وفي ديوان (فجوات الماء) زهاء (169) مرة، وفي ديوان (مراثي الماء) زهاء (12) مرة، و في ديوان تحولات فاجعة الماء زهاء 10 مرات، و من المعروف أن الجار و المجرور إنما يكون بعد الخبر يشكّل منه شبه جملة متقدم، و ما عدا ذلك فالجار و المجرور هو في حقيقة الأمر فضلة في الجملة وليس عمدة،

فيقول شكيل :

أراك في المدى كرة من هب

و أقمت لها سياجا من ورد الرياح

و منحت لها صفات الجهات

أراك في مفتح الوقت الجزافي ، نورا مصفى من الحليب؟؟

1- د ، فتح الله أحمد سليمان : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، مرجع سبق ذكره ، ص 68.

لما انتهى إليه الشاعر ؟
 و يهمس في مفتاح الماشيات صبحت بأن الأغاني
 و تتعلم منك فن القول
 و انتهت إلى سدة الماء أيقونة هذا الزمان
 و تكبر في مساحات المدينة أحلى طفل
 بالزهو الشطآن ؟
 و يشرح لي يفرح
 و يتدخل السطوع ؟
 ينزل من عرش غرفتها ملتبسا بطلول المرايا
 من وجينتها
 يشرب من يديها الكأس الطافحة
 ما توشوش به العذارى
 و التي اكتوى بها أفق
 و لاقت لي ظلال
 هب لي نفحة من
 و صبوا على جلدها دم العصافير
 و ترى فيه عبثا لا يطاق.¹

1- ديوان مرايا الماء ، ص 21 ، 29 ، 34 ، 45 ، 51 ، 68 ، 77 ، 79 ، 144 ، 149 ، 158 ، 166.

نلاحظ في هذه السطور الشعرية أن (الجار والمجرور) قد تقدم على المفعول به في قوله (في المدى) (كرة) (لها) (سياجا) (لها)، (صفات) (في مفتتح) (نهر)، (بأن الأغاني) (منك)، (فن)، (إلى سدة)، (الأيقونة)، (يديها)، (كأس)، (لي) (ظلال)، (لي) (نفحة)، (على جلدها)، (دم)، (فيه)، (عبثا).

كما تقدم المفعول به على الحال في قوله : (من عرش)، (ملتبسا)، و كما تقدم على الفاعل في قوله (في مساحات)، (أحلى)، (بالزهو)، (الشيطان)، (به) (العذارى)، (بها)، (أفق)، وبذلك قدم الشاعر ما فيه التأخير، إذ الأصل في الجملة مثلا (أراك كرة من لهب في المدى) بالنسبة للجملة الأولى، و هكذا سار على هذه التخوف بقية الجمل لأن من أسباب الغموض فيه فلأنه يتكون من جمل أساسية و أخرى فرعية، بالإضافة إلى التقديم والتأخير.¹

فالشاعر اعتمد القصيدة كجسد للبكاء، لأجل تحقيق ذاته، في جمل حظي فيها الجار والمجرور بالأهمية دون الفاعل والمفعول به، لأن الأول ينسجم مع حركية النص المدغدغة بنوع من الغموض، كما أن هذا التقديم له غاياته حيث " يهدف تقديم الجار و المجرور في هذه الظاهرة إلى التنبيه إلى المعنى الذي يبرزه هذا التقديم."²

فهو يبينه إلى مكان الكرة و السياج و منح الصفات و الوقت و مكان الأيقونة و مكان كبر الأحلام وزهر الشيطان، وهكذا في كل جملة نجد الاهتمام بالجار و المجرور أكثر ما تأخر عليه سواء كان مفعولا به أو فاعلا أو حالا.

1- د. حلمي خليل : العريبو و الغموض دراسة لغوية في دلالة المبنى على المعنى، مرجع سبق ذكره، ص 171.

2- د. فتح الله سليمان : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، مرجع سبق ذكره، ص 214.

لذلك فهو يؤكد عليه في ديوانه الآخر من خلال قوله :

انحبس من عينيك دمعتان
 قلت هيجت لي أشجانا كانت تعمق الذاكرة ،
 امرأة يفوح من جوها عطر شديد ،
 استوت في المزاج وحدها
 تنادي في الخلائق حشدها
 قرأت في عينيك صدى ؟؟
 شدتك إليهن السمرة ،
 و أخذ الشبح منك منتهاه ؟
 و ما جاءت به صحف الصفاح
 و لا في السجن القمر ؟؟
 من أرسل لك ما تيسر من كتب ، وجرائد
 و تشردت في سماء البلاد أسراب السنونو.¹

فقد ركز الشاعر على الجار والمجرور لعت صر منهم في التركيب وقمه على الفاعل (من
 عينيك ، دمعتان) ، (من جوها ، عطر) ، (إليهن ، السمرة) ، (به ، صحف) (في السجن ،
 القمر) ، (لك ، أسراب) ، وقدمه على المفعول به في قوله (لي أشجانا) (في المزاج ، وجدها)
 (في الخلائق ، حشدها) ، (في عينيك ، صدى) ، (منك منتهاه) (لك ، ما تيسر) ، فالشاعر
 حدد مصدر الدموع في العينين ، ومصدر الأشجان في نفسه ، ومصدر العطر في جو المرأة ، وربط
 وجدها بمزاجها و حشدها بالخلائق ، والصدى بالعينين والسمرة بمن ومنتهى ، به والصحف به

1- ديوان فجوات الماء ، ص 20 ، 31 ، 45 ، 50 ، 60 ، 85 ، 89 ، 90 .

كذلك وزج القمر في السجن و ما تيسر من كتب و أسراب السنونو بالبلاد للتأكيد على زمان أو مكان الحدث، و لتكون هناك استجابة من الآخر.

و يظل الشاعر يشتغل على التقديم و التأخير في التركيب و جعله مرتكزا أساسيا فنجده يقول:

أتهجى منها ملكوت الضياع ،

تخلت عن زينتها مصايح الطريق ؟

يجيا مع الماء فراخا زغبا

و أعود للنهر السحري مأخوذا بالفرحة ، و الدهشة ،

أو حبست من جفوة

يدعي للوقت سكيننا من متع القنديل.¹

لقد كان لتقديم الجار والمجرور (منها ، عن زميتها ، مع الماء ، للنهر السحري ، من للوقت) على المفعول به والفاعل والحال (ملكوت ، فراخا ، مأخوذ ، جفوة سكيننا) وقعه في التراكيب السابقة ، إذ صب الشاعر اهتمامه على الجار والمجرور المتقدم ، وجعل منه عنصرا بارزا في التركيب أولى من العنصر المتأخر أي المفعول به والحال ، لإضفاء حالة الصراع بين الشاعر وذاته وعن تقارب شعري بين النص وتحولات الذات ، والانتقال بين الممسوس والمجرد يجيء مع الماء فراخا زغبا ، و" أعود للنهر السحري مأخوذا بالفرحة" فالشاعر يبحث في إطار التحولات السائدة في ذلك الحين ولحظة كتابة الشاعر لنصه مع واقعه أنذاك لأن " الغموض ليس كله غموضا نحويا " .¹

1- ديوان تحولات فاجعة الماء ، ص 19 ، 23 ، 24 ، 32 ، 35 ، 53 ، 95.

1- د. خالد سليمان : أنماط الغموض في الشعر العربي الحر ، منشورات جامعة اليرموك ، الأردن ، 1987 ، ط 9 ، ص 30.

و نجد عبد الحميد شكيل يقول في موضع آخر :

إني أراه كالطاعون يحيا سوادا.

يبسط بالزيغ يده الجريئة.

أوقدت في الدجنة أنوار الأوقات الكلية .

و أنا في الشارع سوبعات .

لاحت لي في مراسي الرماد ؟

و انكسر بداخلي شواظ الأغاني .

أشرع للمرج نواح اللغة.

و علق في عنقي محمرة .

و تدحرجت ما فروة الريح.¹

فقد كان لحضور الجار والمجروح تقديمًا أثره في التراكيب السابقة، وتأخر المفعول به والفاعل والحال وقعه كذلك إضفاء صيغة الغموض ويجعل القارئ يتأمل ويبحث عن معنى الطاعون والسواد والكذب وتلونه كالحرباء ، وأوقدت في الدجنة أنوار الأوقات الكلية ، فهي دعوة إلى فك حالة العزلة وإزالة أزمة وعين الزمن الزاحف كالطاعون ، وهي بذلك تخيلنا إلى قصة سيدنا يونس والحوت إذا ما ربطناها بما قبلها في القصيدة.

إذن تقديم الجار و المجروح سمة فنية بارزة لدى الشاعر، و شكلت ملمحا في أدائه الإبداعي، أفصححت عن منظومة مكسورة، مكررة، غامضة، قصدا لنقل رسالة إلى المتلقي.

1- ديوان مرثي الماء ، ص 19 ، 26 ، 27 ، 54 ، 59 ، 74 ، 97 ، 100.

2-3- النمط الثالث : تقديم الخبر و تأخير المبتدأ

جاء هذا النمط زهاء (86) مرة، في الدواوين الشعرية للشاعر أغلبها في ديوان (كتاب الأحوال) ب (48) مرة، في ديوان (تحولات فاجعة الماء) بلغ زهاء (22) مرة، وفي ديوان (مرايا الماء) بلغ زهاء (11) مرة، وفي ديوان (فجوات الماء) بلغ زهاء (06) مرات بينما نجده في ديوان (مراثي الماء) مرة واحدة فقط، و هذا التباين في توظيف هذا النمط يحيلنا مباشرة على اختزال الشاعر للزمان و المكان لتشكيل نص يبعث على التأمل و الإدراك لفك بعض طلاسمه حيث يقول الشاعر :

لك ما يكون و لا يكون

لك شكل الوقت المدمج

لك سميت الأغاني ،

و هي تتلظى في المزاد ..

لك هجرة الأسماء..

لك عشرة السماء ..

في أولى انكساراتها

لك التوحد ..

لك التجدد ..

لك ما يكون و لا يكون.¹

فالملاحظ على السطور الشعرية السابقة إنما تكونت من جملة اسمية، المسند فيما جاء خبرا (شبه جملة)، مكون من جار و مجرور، بينما المسند إليه جاء إنما ظاهرا مبتدأ مؤخرًا، وقد عمل

1- ديوان (كتاب الأحوال) ، ص 45.

الشاعر على تقديم الخبر (شبه الجملة) على المبتدأ (الاسم الظاهر) في عدة مواضع من الديوان، وأصبح بذلك سمة بارزة في الديوان، لغايات دلالية ومعنوية مختلفة.

إن محور الخطاب هو (كاف الخطاب) الذي يقصد به المخاطب (أنت) في تميزه عن سائر العناصر الأخرى، إذ الامتلاك مقصور عليه وحده دون غيره حيث قصر (ما يكون و لا يكون، شكل الوقت، سمت الأغاني، هجرة الأسماء، عشرة أسماء)، و هي في موضع المبتدأ المؤخر على الجار و المجرور (لك) و هو الخبر المقدم، و خصه بالخطاب وحده دون غيره بهذه الصفات.

و يقول عبد الحميد شكيل في موضع آخر :

لعينيك زهو الطاووس

لوردك هذا النزوع المباعث

و لعينها لمع السيف

للشجر البري ، شجو شمعة الأنهار ،

مسكون أنت بالفرح ،

للريح بهجتها ،

للخطو سير الانتماء .

و لك يا سيدي كل هذا البذخ الجسدي ؟

للماء رائحة السوسن .

و لنا : لوثة الشعر ..

للأمن زهرة عمري

و بيني و بينك برزخ

برحيق

و ناسر وجهك¹

فقد تقدم الخبر وتأخر المبتدأ ، لأنه شبه جملة والمبتدأ، اسم نكرة ، ونرى ذلك في أغلب الأمثلة في قوله (لعينيك زهو) ، (لوردك هذا الزرع) (لعينها لمع) (للشجر ، شجو) (مسكون أنت) ، (للماء رائحة) (لنا لوته) وعادة ما يكون المبتدأ معرفة بينما وجدناه هنا إسم نكرة " ولا يكون المبتدأ نكرة إلا في موقع معينة يتبعها النحاة، منها أن يكون المبتدأ مؤخرا على الخبر، على أن يكون الخبر جملة أو شبه جملة.¹

وقد جاء المبتدأ بعد الجار و المجرور اسم نكرة في قوله (شجو ، بهجتها ، كل ، برزخ ، سر) و قد ورد المبتدأ ضميرا منفصلا في قوله (أنت ، أنا) و عندما تتأمل الخبر المقدم، نجد أن شبه الجملة المكون من الجار و المجرور متعلق بمحذوف خبر مقدم في كل رفع، فيما جاء في مثالين ضمير منفصل للمخاطب والمتكلم، ذلك أننا لو قدمنا المبتدأ النظرة بلا مسوغ، لأمكن أن بعد الجملة أو شبه الجملة بعده صفة لا خبرا " و بذلك لا يتحقق الإبداع والغموض الذي ينشده الشاعر.

و قد أطرده هذا التركيب في مواضع أخرى حيث يقول :

و بيننا مباحج من الأنوثة.

و بيننا مناجل من الحناء و الرواء؟؟

في محاجر عينيه شعلة من الغرام؟

1- ديوان تحولات فاجعة الماء ، ص 16 ، 17 ، 31 ، 34 ، 36 ، 55 ، 92 ، 101 ، 130

1- عبده الراجحي : التطبيق النحوي، مرجع سبق ذكره ، ص 103 ، 104.

و بيننا الذي في حقوله المعدلة ،

و بيننا الذي ينأى ، رماده

و بيننا محمرة العشاق ، تنضج بالإشراق والألق ؟

للبهجة سطوة

و للذات المؤوودة كشف العارف ،

و لنا نزوة اللغة البلغاء

بيننا جزر من ماء الغسلين

القلب مكمّن

في ذاكرة الموشح الزجاجي في بلاد الأندلس ،

في التوعك .

و في متاعه سبانك الجديدة ؟

في يديه محمرة الماء ،

بين يدي الماء الذي نأى في السطوع.¹

فقد نوع الشاعر في شبه الجملة المتعلقة بالخبر بين (الجار والمجرور والظروف)، ثم جاء بالابتداء المؤخر لفظ نكرة كذلك في قوله (بيننا مباحج ، بيننا مناجل ، في محاجر عينيه ، بيننا جزر، وبذلك شكل هذا التركيب في التقديم و التأخير ملمحا أسلوبيا في شعر عبد الحميد شكيل .

1 - ديوان مرايا الماء ص 58 ، 59 ، 60 ، 61 ، 66 ، 73 ، 75 ، 78 ، 96 ، 97 ، 106 .

وخلاصة القول في هذا النمط أن التقديم و التأخير في الخبر، و المبتدأ، أديا دورا كبيرا في غموض النصوص الشعرية، من خلال محاولة الشاعر الربط بين أجزاء النصوص، وجعل المتلقي يتوقف عندها ليفهمها.

و بهذا نصل إلى مجموعة من النتائج يمكن تلخيصها في ما يلي حول التقديم و التأخير في دواوين شكيل المدروسة:

- إن تأخير الفعل و الفاعل جاء لهذا الغرض و أضفى نوعا من الغموض على قصيدة الشاعر ، ونجد الشاعر يؤكد على الروح والجسم والعينين والأعناق وآخر الليل وأعالي المدينة وهكذا وبذلك يتسم شعر (عبد الحميد شكيل) بسمات خاصة في التقديم والتأخير ، تأتي في معظمها تحقيقا لغايات جمالية.¹ وإذا كانت هذه الأنماط الأربعة قد شكلت ملمحا أسلوبيا متميزا ، فإننا نجد أنماطا أخرى تخللت الدواوين الشعرية ، ولكنها لم تكن بالشكل المكثف الذي تصبح فيه ظاهرة مرتبطة بالغموض الفني.

- التقديم و التأخير في أعمال الشاعر إضفاء لنوع من الغموض وفق مقتضيات الحالة الشعرية.

- التقديم و التأخير يشير إلى أن الشاعر يذكر الأهم، ثم يذكر باقي الأجزاء أي الكل ثم الجزء، و هو ما يصطلح عليه عند عموم النقاد بالإختصاص.

1 - د. فتح الله سليمان : الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، مرجع سبق ذكره، ص 214.

- الملاحظ أن تقدم المفعول به وتأخر الفاعل شكل حضوره القوي في الدواوين على حساب أساليب التقديم و التأخير الأخرى.
- هيمنة أسلوب تقدم الجار و المجرور، و تأخر الحال و المفعول به و الفاعل، على دواوين الشاعر عبد الحميد شكيل مما أضفى نوعا من الإبهام على مضمون قصائده.
- اشتغال الشاعر على تقدم الخبر وتأخر المبتدأ له وقعه على التركيب نظرا لاهتمام الشاعر بأمر المتقدم.
- شغل تقدم الجار و المجرور، و تأخر الفعل والفاعل، حضوره كظاهرة أسلوبية في الدواوين الشعرية للشاعر داخل التركيب، حيث يعد عنصرا مفصلا ومؤكدا للمعنى.
- تقديم الجار و المجرور يُبين مصدر الحدث و التحديد المكاني.
- إن التقديم و التأخير في جميع حالاته أضفى نوعا من الغموض على شعر شكيل ، لأن القارئ اعتاد التعامل مع اللغة بوضوح، و إذا عجز عن فهم النص، و التفاعل معه، و اكتشاف مغزاه، و التنبه للظواهر النحوية فيه، يصبح الشعر غامضا، و قد يكون المتلقي عاجزا عن الفهم، و ما يهمنا تلك الظواهر التي كان لها حضور في أعمال عبد الحميد شكيل الشعرية، و حاولنا تلخيص كل ذلك في جدول يوضحها بالتفصيل :

المجموع	العدد	الديوان	نوع التقديم والتأخير
111	44 25 17 13 12	<ul style="list-style-type: none"> • مرايا الماء • فجوات الماء • تحولات فاجعة الماء • مرآثي الماء • كتاب الأحوال 	تقدم المفعول به و تأخر الفاعل
69	27 16 10 12 04	<ul style="list-style-type: none"> • مرايا الماء • فجوات الماء • تحولات فاجعة الماء • مرآثي الماء • كتاب الأحوال 	تقدم الجار و المجرور، وتأخر الحال و المفعول به و الفاعل
96	19 06 22 01 48	<ul style="list-style-type: none"> • مرايا الماء • فجوات الماء • تحولات فاجعة الماء • مرآثي الماء • كتاب الأحوال 	تقدم الخبر و تأخر المبتدأ

الفصل الثالث

الفصل الثالث :

الغموض و جماليات التشكيل

- 1- غموض الرمز.
- 2- غموض العنوان .

1- غموض الرمز:

إن الثابت الذي لا يتغير في التراث الغربي هو رفضه إقامة الدليل والرمز على قدم المساواة دون الخلط بينهما : فإما يقع الخلط بين الرمز والدليل، وإما ينزل أحدهما منزلة أدنى من الآخر بوصفه أصلاً أو امتداداً له : الدليل عند الكلاسيكيين والرمز عند الرومانسيين؛ الدليل عند أولئك قابل للشرح والرمز عند هؤلاء استحضار لا نهاية له ؛ يتجلى ذلك عند الأولين في خطاباتهم : الدليل فيها هو المعيار، والرمز مخالفة لذلك المعيار : نافلة يتقبلونها ما لم تعد كونها تابعا يرفع من قيمة الدليل، ويستنكرونها إن هي همت لتقييم لنفسها وزناً؛ الرمز في الخطابة أو في الفن عامة خاضع لحاجة خارجة عنه ؛ للرمز تأويل فردي مفتوح ، فردي عاجز عن التمثيل المحض لشيء بعينه.¹

إذن الرمز نظرية وإن لم تكن نظرية علمية بالمعنى الصحيح فقابلت ذلك عبقرية الرومانسيين بأمرين هامين اثنين : خاصة الفن أن يكون هو نفسه غاية نفسه ، والرمز لا سنن له ولا يمكن أن يكون له سنن ولا يقوم ذلك على نظرية ؛ إنما هو خطاب فني في الفن ، رمزي في الرمز؛ لقد كتبت الكلاسيكيون المحدثون الرمز : يرى ليفي - برول أن أوصاف الدليل "البدائي" (دليل الآخرين) أوصاف بدائية للرمز (لرمزنا) ؛ وسوسير ينظر إلى رموز ولا يرى فيها سوى دلائل ؛ أين ظن فرويد بأنه اكتشف شيئاً جديداً ، وإنما عاد من جديد إلى الأفكار الكلاسيكية : لقد قام بتصنيف المجازات (العلاقات بين معينين).²

تكفي الإشارة إلى أن الخاطر الرمزي تتطعم به الدلالة الصريحة ، وأن بعض استعمالات اللغة ، مثل الشعر يزاوله أكثر من غيره ، ومتى حمل لفظ "الدليل" على معنى واسع يدخل به تحته معنى

1- تزفيتان تودوروف : نظريات في الرمز ، ترجمة محمد الزكراوي ، المنظمة العربية للترجمة ، الحمراء ، بيروت - لبنان ، ط 1 ، 2012 ، ص 8-9.

2- المرجع نفسه ، ص 9-10.

الرمز (فيصير هذا عندئذ تخصيصاً له) أمكن الجزم بأن الدراسات التي تعالج الرمز تنتسب إلى النظرية العامة في الدلائل (الدلائليات).¹

لم يتوصل علماء الأنثروبولوجيا لحد الآن إلى تعريف دقيق لكلمة رمز أو رمزية يكون مقبولاً لديهم جميعاً ، ومع ذلك يقبلون هذه العبارة على علاتها ويكتفون في الغالب بتوضيح العلاقة بين الرمز والفكرة التي يرمز إليها ، وبالتالي تنوع استخدامهم للكلمتين ويمكن تلخيص الرمزية في إدراك أن شيئاً ما يقف بديلاً عن شيء آخر أو يحل محله أو يمثله.

وفي ذات المنحى بحيث تكون العلاقة بين الاثنين هي علاقة الخاص بالعام أو المحسوس العياني بالمجرد وذلك باعتبار الرمز شيئاً له وجود حقيقي مشخص ، ولكنه يرمز إلى فكرة أو معنى محدد ؛ الحمامة رمز للسلام والصليب يرمز للمسيحية والصليب المعقوف يرمز للنازية كذلك قد تستخدم بعض الحركات والإشارات كرموز ؛ رفع اليدين للاستسلام بينما رفع القبضة للتهديد.²

ويميز العلماء بين الرمز والعلامة إذ المشار إليه بعلامة أبسط بكثير من الفكرة أو المعنى المشار إليه بالرمز ، ويضرب المثل على ذلك بالعلم الأحمر عندما يوضع في الطريق ؛ أين يكون في مثل هذه الحالة علامة على وجود خطر ؛ بينما إذا رفعتة دولة أو منظمة فإنه يدل على معان إيديولوجية ويكون رمزاً لكل هذه المعاني والأفكار والنظم المعقدة ؛ أين عرف معجم مصطلحات الأدب الرمز بأنه : "كل ما يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه".³

1- تزفيتان تودوروف : نظريات في الرمز ، ترجمة مُجد الزكراوي ، مرجع سبق ذكره، ص.12-13.

2- فيليب سيرنج : الرموز في الفن - الأديان - الحياة ، ترجمة عبد الهادي عباس ، دار دمشق - سورية ، ط1 ، 1992 ، ص.5.

3- المرجع نفسه ، ص 6.

و في ذات السياق دائما ، ولكنه لا يصل إلى حد المطابقة وإنما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها ، وعادة يكون الرمز بهذا المعنى شيئا ملموسا يحل محل المجرى ... حيث اتفق العلماء المحدثون على التمييز بين الرموز والإشارات ؛ أين يستعمل الرمز في أغراض مختلفة وتلعب العوامل النفسية دورا هاما في تحديد دلالاته.¹

و الرمز يشمل كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه و الاستعارة بما فيها من علاقات دلالية معقدة بين الأشياء بعضها ببعض ؛ أما الإشارة فليس لها سوى دلالة واحدة لا تقبل التنويع و لا تختلف من شخص لآخر ما دام المجتمع قد تواضع على دلالتها ، وبرغم اختلاف معناه حسب المكان الذي يوجد فيه ، "إلا أنه في كل مكان على حدة لا يعني سوى أمر واحد".

و بمعنى آخر فإن المجتمع هو من يضفي على الرمز معناه، والإنسان من منظور أنثروبولوجي وحده المنفرد بالسلوك الرمزي عن بقية المخلوقات وبالقدرة على استخدام الرموز و التعامل عن طريقها ، و الرمز هو الذي يحول الإنسان إلى كائن آدمي؛ أين وصف بودلير العالم بأنه : "غابة من الرموز".²

و عليه فقد أولى الاتجاه الرمزي أولوية كبرى للشعر باعتباره شلالا رمزيا هادرا لا ينضب؛ أين أصبحت الرمزية من الاتجاهات الهامة في الأدب التي أولت الاهتمام الأول للشعر معتبرة أن للشاعر القدرة الهائلة على نقل و توصيل حقيقة الأفكار إلى الآخرين بفضل الحساسية و الشفافية و بفضل "الخصائص السحرية التي تتمتع بها الكلمات و التي تساعد على مكان استخدامها كرموز" بدلا من الاستخدام الحرفي القاموسي، و يعتبر الأنثروبولوجيون الرموز مقولة ثقافية و يهتمون بدراساتها.³

1- فيليب سيرنج : الرموز في الفن - الأديان - الحياة، مرجع سبق ذكره ، ص.6.

2- المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه ، ص.6-7.

لاشك أن المدرسة الرمزية بفلسفتها المعروفة تدعو إلى وجوب التأمل و الامتناع عن الأخذ بالظاهر، لأن كل مظهر حسي هو رمز و كناية عن حقيقة أخرى غير الحقيقة المبدولة، إذ أن المدرسة الرمزية تنادى بلهفة الروح وأحقيقته في الاتصال بالحقيقة الفعلية و الكلية من خلال تأويل الواقع تأويلاً روحياً فعلياً دون الافتراض أو الافتراء عليه، وهذا يعني أن الرمزية أبقت الواقع على واقعيته الخارجية، و لكنه تتخذه مادة للتجربة الفنية كما فعل أصحاب المدرسة الواقعية، وإنما استنبطته و ولجت إلى روح هو ضميره و أخرجت من رحمه الحقائق الكامنة و الهاجعة فيه، فكلما يطالعنا في الوجود هو رحم مفعم بالحقائق النفسية والروحية، وقد تبطنت وتقنعت على ذاتها لأن عالم الحس والعقل لا يقر به او لا يطالها بأساليبه، ذاك هو أمر العالم الحسي أما العالم النفسي يقول الرمزيون عنه بأن الشاعر يستطيع أن يعبر عن العالم الداخلي من خلال العالم الخارجي، أي من خلال المادة، و لكنها ليست المادة الحسية ولا العقلية ولا العلمية ، وإنما هي المادة الروحانية إذا جاز التعبير ، المادة التي ألمنا بها قبلاً ؛ المادة التي ينبغي أن يكون الفن ان قد استنبطها وولج في أحشائها ، وأقام في قلبها بعد أن فض غلافها الخارجي الزائف ، ونفذ الى الحقائق المستترة في قلبها.¹

لقد حفل الشعر الغربي بكثير من الشعراء الذين اعتمدوا الرمز في نصوصهم الشعرية ، ليختفوا وراء رموز مجسدة لعواطفهم وأفكارهم ، لأن عظيم الشعر عندهم هو ما خفيت دلالاته و غمض معناه ، و استغلق فهمه على المتلقي للوهلة الأولى تقول الشاعرة الأمريكية إميلي ديكنسون : (قل الحقيقة كلها ، و لكن قلها بطريقة غير مباشرة) ، و يقول ملارميه زعيم الرمزين في فرنسا : (سم شيئاً باسمه للدلالة تحذف منه ثلاثة أرباع شاعريته)، و يقول تشارلتن : (الفصاحة في عرف النقاد أن تدور بالحديث حول الموضوع ، ولا تلمس قلبه وصميمه) ، و كذلك كانت الكناية عند العرب أبلغ من الإفصاح ، و التعريض أوقع من التصريح و المجاز أبلغ من الحقيقة.²

1- جلال عبدالله خلف : الرمز في الشعر الغربي ، مجلة كلية الآداب / العدد 97 ، ص.122. ، PDF.

2- المرجع نفسه ، ص.124.

إن تجارب الشاعر الحديث أشد ذاتية من تجارب أسلافه : فهو يبدو في عملية التعبير كأنه ينحت من صخر ، إنه كالكظيم الذي لا يستطيع أن ييوح ببلواه ، لأنه حائر بين نوازع كثيرة لم يستطع أن يحدد موقفه تجاهها ، ومن هنا يجد نفسه سعيدا كل السعادة إذا استطاع أن يشكل في بضع جمل صورة يمكن أن تتمثل فيها تلك الأزمة ، فلا بد إذن من التركيز الشديد.¹

و بذلك يجد راحة نفسية غير مباشرة قادته من حيث لا يشعر الى شيء من الغموض ، وهذا دأب كل المجددين الذين يميلون الى الصورة الغامضة لقد أثار هذا التساؤل مسألة نقدية في الأدب الغربي الحديث منذ مدة طويلة ترجع إلى أوائل هذا القرن ، وكانت الأصوات المجددة في فرنسا خاصة تميل الى الغموض في الصورة وإبعاد التقرير الأدبي عن التقريرية المباشرة ، وقد كان شارل بودلير و وليام بلاك وفيرلين ورامبو وكوهين ممن يميلون مع هذا الاتجاه.²

إن القصيدة في نظر هؤلاء مبدعة مادامت في حالة غموض ، وإذا ماتحوت إلى أفكار تفهم ومعان تتضح فإنها تكون على وفق منظورهم قد نزحت عن الحالة الشعرية وسقطت الى الحالة النثرية ، فهي رؤية نابعة من المنهج الرمزي في التعبير ؛ أي تفضيلا لصورة دائما على التعبير المباشر ، القصد إلى الإيحاء أكثر من القصد الى الإبانة والإفصاح ، وفي هذا يفترق التعبير الرمزي افتراقا دقيقا عن التعبير الكلاسيكي الذي كان يكره الغموض والإبهام ، والرمزية معنى لاترادف الصورة أو التصوير ، وإنما ترادف الغموض والإبهام وتقابل الوضوح و الجلاء.³

إن الرمزيين آمنوا بأن هذا العالم الخارجي لا وجود له خارج الذهن، وبأن الوجود لا يتمثل إلا في الصورة التي ندركها عن هذا العالم ،ومن أجل هذا أنكروا على اللغة قدرتها على أن تنقل إلينا حقائق الأشياء ، وقالوا: أنها لاتعدوأن تكون رموزا تثير الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج ، وعلى هذا

1- جلال عبدالله خلف : الرمز في الشعر الغربي ، مرجع سبق ذكره ، ص.128.

2- المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه، ص.128-129.

الأساس لا تصبح اللغة وسيلة لنقل المعاني المحدودة أو الصورة المرسومة الأبعاد ، وإنما تصبح وسيلة للإيحاء.¹

إن الرمز ليس أداة تقرير مقابلة وانتخاب فهو لا يقابل واقعا بواقع آخر ولا يفترض عليه ولا يستعير منه ولا يكتفي عليه ، بل إنه ينفذ في ضمير هو في نواياه ، ويطلع في قلب المادة الصماء أرواح الحقائق الكامنة فيها ، وهو يتم في حالة من التخطف والذهول والرؤيا في إضفاء مالا قبل للعقل بارتياحها في أساليبها الإيضاحية ، فالرمز ينقل الحقيقة المبهمة بإهامها وليس من حقيقة عميقة الا وهي مبهمة ، إذن الرمزية حالة عليا من الإشراق ، والاستشراق الفني تتم في لحظات خارقة ؛ إن النص الغامض له قراءه وأن للغموض قيمة فنية لا يدركها إلا الأذكياء .

إذن ليس الغموض الفني صفة سلبية تكشف عن فشل الشاعر المعاصر في الوصول إلى حالة الوضوح التام كما يتصور البعض من نقاد هذا الشعر ، إنما هو مظهر فعال من مظاهر التفكير الشعري حين يربط ذلك التفكير بالجانب النفسي الغامض والمجهول أو المعقد والبسيط في ذات الشاعر في تفاعله مع تجربته تفاعلا عفويا واقعا وعندها تصبح مسألة الغموض والوضوح مظهرا تقويميا.

الرمز وسيلة من وسائل الإيحاء ومن أبرز وسائل التصوير الشعري التي يتدعها الشاعر لسعيه وراء اكتشاف أنواع تعبيرية لغوية، تمكنه من إثراء لغته الشعرية مما يجعلها قادرة على الإيحاء، مما يستعصي على الآخر تحديد الوصف، وأبعاد رؤيته الشعرية ، كما يعد الرمز من أهم الخصائص الفنية التي تميز النص الأدبي عامة والشعر خاصة، لما يرمي إليه من دلالات وأبعاد لا محدودة تبقى منفتحة لقراءات متعددة المستويات تجعل المتلقي يدور مع ذهنه وما يقرأه، وذلك ما يضاعف فعالية النص الشعري ويرفع مستوى تأثيره، كما يقول (يونج) " بأنه وسيلة إدراك ما لا يستطيع التعبير عنه بغيره ، فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، وهو بديل عن شيء يصعب

1- جلال عبدالله خلف : الرمز في الشعر الغربي ، مرجع سبق ذكره ، ص.129.

أو يستحيل تناوله في ذاته".¹ النص هو الكائن الموضوعي اللغوي الرمزي الذي يكون حالة ضرورية لوجود المعنى إن الأسلوب هو كل شيء عند الرمزي وهو الوشاح الذي يخفي وراءه الحقيقة المجردة التي هي في جوهرها غير الذاتية الرومنطيقية الإرادية ، إنما الذات التي لا يمكن الاتصال بها إلى الشيء في ذاته حسب تعبير كانط ، وقد اتخذ ترتيب الألفاظ وبسطها عند معظم الرمزيين صيغة منافية للمنطق ، وملائم لمنطق اللاوعي والأحلام ، كذلك عمد الرمزيين إلى إسقاط الأدوات الموضحة والمفسرة كأحرف التشبيه ، وبعض أحرف الوصل ، ليصبح الأسلوب موحيا ومؤثرا إن الرمزيين يرون أن لغة الشعر المعاصر لا بد أن تتكئ في تمردها على الفيض الصوري ، وعلى الحذف ترفعا عن الابتذال وعلى الألوان وظلالها ، وعملا لعلاقات من خلال مبدأ وحدة الجوهر في الأشياء ، وعلى نقل الجو الإيحائي الذي يدفع الشاعر إلى تشكيل لغة في اللغة.²

والنص الشعري عند عبد الحميد شكيل انبنى على قصيدة إبداعية أساسها شراكة مع المتلقي، واستفزازه ليفك شفرات النصوص، لأن الاستفزاز التي تثيره الكتابة عنده، وهي دعة غير مباشرة وتحفيز على التفاعل، وتعمق تلك الشراكة إلى أن تصير استبدالا رمزيا بين الأنا والآخر، مكرسة لاستمرارية الرمزية للذات العارفة الراحلة باعتبار أن الثقافي سلطة رمزية أو رأسمال رمزي بتعبير "بيير بورديو" تمارس الديمومة من خلال الفعل الإبداعي، فمن الطبيعي " إذا ما تجمد الرمز عند مغزى بعينه فقد قيمته الشعرية ومن ثمة كان دور الرمز المعين في كل قصيدة يختلف نوعا ما من الاختلاف عن دوره في قصيدة أخرى سواء أكان للشاعر نفسه أو لشاعر غيره ".³ أي أن الرمز يكون ابن لحظته كل مرة يحمل مدلولاً شعريا خاصا بالحالة التي يخصها الشاعر بتعبيره الشعري.

ولابد للرمز أن يدفعنا إلى التأمل وإلى نقلنا إلى عوالم أخرى ، نكتشف أبعادها أغوارها وفي هذا القول يقول أدونيس " حين لا ينقلك الرمز بعيدا عن تخوم القصيدة، بعيدا عن نصها المباشر، لا

1 - ثناء أنس الوجود : دراسات تحليلية في الشعر القديم ، دار قباء للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2000 ، ص77.

2- المرجع نفسه، ص.133.

3 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر(قضاياها و ظواهرها الفنية و المعنوية)، مرجع سبق ذكره ، ص220.

يكون رمزاً ؛ الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص، فالرمز قبل كل شيء، معنى خفي وإيجاز ؛ إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالماً لا حدود له ¹.

لقد اعتاد عبد الحميد شكيل التنوع في رموزه حسب تجربته الشعرية ، وخلق لغة شعرية خاصة به لكي لا يقع في شرك الغموض السلبي، وتتجلى رمزيته في النظرة الثاقبة ومحاولة كسب ود الآخر ومد الجسور والإغراء لخوض غمار لعبة النص لذلك كانت الرموز الوطنية والتاريخية والطبيعية لاسيما بأن بعضها يوقع المتلقي في سوء الفهم وإغراقه بالغموض، ومما يزيد من حدة الغموض أن بعض الشعراء يقتبسون الأساطير الإغريقية، و اليونانية القديمة ، مثل أساطير أدونيس وتموز وسيزيف... هذه الأساطير لغرابتها بمثابة تحد لمشاعر القارئ والهدف من استخدام الأسطورة في أداء وظيفتها أن تكون مفهومة لدى المتلقي وأن يكون مدلولها العام متجاوباً مع حقيقة مشاعره ².

1 - أدونيس: زمن الشعر، مرجع سبق ذكره، ص160.

2 - فاضل خلف: كيف تذوق الشعر الحديث (مقال) ، مجلة الكويت ، 28 صفر 1421 هـ ، العدد 200، ص101.

1-1- الغموض و رمزية الماء:

في هذا المكان المتميز من الأرض كأنما عالم الأحياء يتصل سرا بما وراء القبر ومملكة الأموات ؛ بمعنى أن أحجار الدولن لما قبل التاريخ وصفوف الحجارة المرفوعة كانت بالأحرى تذكر بمدخلات الألوهة على أرض البشر... ولأن الحجارة بعدم تحركها ولا انفعاليتها إزاء أية تجربة ، كانت تثير هدوء الموت ورسالة صفاء الآلهة ، وكانت في آن واحد المناقض والمكمل للنبع المنساب من أعماق أعماق العالم الأرضي.¹

وفي ذات المنحى فإن الماء الحي للنبع الراكض والمترجح عبر غابات وحقول دون توقف في حركته نحو مصيره المتباعد وهو ينشر في كل مكان التجدد والخصب حول مجراه : لقد كان العلامة الأكثر جلاء والأكثر شمولاً للحياة ؛ الأمر الذي جعل منه ، للوهلة الأولى ، الرمز الخاص لهرب الزمان ولمسيل مستمر لتموج حياتي حتى امتصاصه النهائي بالتبخر الشمسي أو بالغور تحت الثرى أو بالتهامه في الكتل العديمة الشكل للمحيطات.²

وفي ذات السياق فإن الحياة الأكثر إشراقاً كانت توصل إلى الأكثر جهالة ؛ أي إلى الأكثر ظلمة من أنواع العدم ، فالحجر والنبع هما الصورة لأكثر مبارزة لن تنتهي أبداً بين الموت والحياة المتوضحة بشكل رائع كما فهمها جيداً "هنري دي مونتييلان" بواسطة الشاعر الطقوسي في ترنيمة (الأضحية الفصحية الصباحية) التي كانت تتلى مباشرة بعد سبوحوا الرب يوم الفصح ؛ مبارزة الموت والحياة نزاع عجيب على أنه لم يجعل أحد أفضل مما جعله "غيليوم أبولير" من التعارض بين كتلة الصخر الجامدة - جسر ميرابو- والنهر المؤله "لاديا سيكانا" السائل ليلاً ونهاراً تحت أقواس الجسر كما تسيل حتماً الأيام والأسابيع ، و الحياة و الحب :

1- فيليب سيرنج : الرموز في الفن - الأديان - الحياة، مرجع سبق ذكره ، ص.13.

2- المرجع نفسه، و الصفحة نفسها.

تحت جسر ميرابو ينساب نهر السين

.....وحننا

يتجاوز الأيام و يتجاوز الأسابيع

فلا الزمن الماضي يعود و لا الحب يعود

تحت جسر ميرابو يسيل السين.¹

هذا الانخراط في اللامرئي هو ذلك الشعر الأول الذي يسمح لنا بتذوق قدرنا الحميم ، ولا يني يعيد إلينا ملكة الاندهاش ، إنما الشعر الحقيقي مرتبط بالإيقاظ ؛ إنه يوقظنا ، ولكن عليه الاحتفاظ بذكرى الأحلام الأولية.²

يا وردة حزينة تعتقد أنها وحيدة و ليس لها من اضطراب

غير ظلها في الماء المرئي بفتور (مالارميه ؛ هيرودياد)

... حتى إن أناسا كثيرين غرقوا في مرآة. ر (رامون غوميز دي لاسيرنا)

ليس للصور التي ذريعتها الماء أو المادة لا ماهية ولا صلابة الصور التي يقدمها التراب ، وليس لها حياة صور النار النشطة ؛ المياه لا تبني "أكاذيب حقيقية" إذ يجب أن تكون النفس شديدة الاضطراب حتى تنخدع حقا بشبح النهر ، فأشباح الماء اللطيفة هذه ترتبط عادة بأوهام مزيفة لخيال لاه ، لخيال يريد أن يلهو ، وظواهر الماء الذي تضيئه شمس الربيع تحمل هكذا استعارات شائعة عفوية تنعش شعرا ثانويا.³

1- فيليب سيرنج : الرموز في الفن - الأديان - الحياة، مرجع سبق ذكره ، ص.ص.13-14.

2- غاستون باشلار : الماء و الأحلام ، دراسة عن الخيال و المادة ، تج علي نجيب إبراهيم، تقديم أدونيس، المنظمة العربية للترجمة، 2007، ط1، ص.35.

3- المرجع نفسه ، ص.ص.39-40.

و يندر أن يكون تحليل نفسي لصور الماء ضروريا ؛ لكأن هذه الصور تتبعثر من تلقاء نفسها وهي لا تفتن أي حالم ، ومع هذا لبعض الأشكال المتولدة من المياه مقدار أكبر من الجاذبية والكثافة والإلحاح : حيث تدخل أحلام يقظة أكثر مادية وعمقا ، ويلتزم كوننا الخاص بالعمق ، ويحلم خيالنا عن قرب أكثر بالأفعال الإبداعية عندئذ تظهر فُجاءة القوة الشعرية التي كانت غير محسوسة في شعر الانعكاسات ؛ فيثقل الماء ويظلم ويتعمق ويتجسد.¹

و ها هو ذا حلم اليقظة المجسد يوحد أحلام الماء وأحلام يقظة أقل حركية وأكثر شهوية ؛ هاهو ذا حلم اليقظة ينتهي بأن يبني على الماء ، ويحس بالماء مع أكبر قدر من الكثافة والعمق إذ نحن نستشعر هذه "الكثافة" التي تميز شعرا مصطنعا من شعر عميق بالمضي من "القيم المحسوسة" إلى القيم الشهوية.

و بحكم هذا الطرحالباشلاري الذي يخلط المحسوس بـ "الشهوي" الذي يعادل نوعا ما "الحسي" حسب ذات الرؤية : حيث القيم الشهوية وحدها هي التي تعطي ضروبا من "التراسل" ، بينما لا تقدم القيم المحسوسة إلا ترجمات ؛ أي بحكم هذا الطرح الذي يخلط المحسوس بالشهوي في تراسل الإحساسات وهي (عناصر عقلية صرف) امتنع باشلار عن دراسة العاطفة الشعرية دراسة فاعلة حقا ، وبدأ بالإحساسات الأقل شهوية بالرؤية ورأى كيف تصير شهوية مبتدئا بدراسة الماء في حليته البسيطة ، ولسوف يتم الإدراك التدريجي مع قليل من الدلائل إرادته في الظهور ، أو على الأقل كيفية تبادل الترميز مع إرادة الحالم الذي يتأملها ؛ حيث لا يبدو لباشلار بأن مذاهب التحليل النفسي ألحت له أيضا بصدد النرجسية على مفردتي الجدلية : المشاهدة ، وإظهار النفس ، وهذا ما دفع التحليل النفسي حسبه دائما إلى أن يسم بسممة النرجسية حب الإنسان صورته الخاصة ؛ حبه هذا الوجه الذي ينعكس في ماء رقرق ، ووجه الإنسان فعلا هو الوسيلة التي تساعد على الإغراء.

و في ذات الوجهة دائما دلت باشلار على هذه "النرجسية الفاعلة" التي أفرط علم النفس التقليدي في تناسيها ؛ حيث الإنسان وهو يتملى المرأة فهو يحضر ويشحد ويلمع هذا الوجه ، هذه

1- فيليب سيرنج : الرموز في الفن - الأديان - الحياة، مرجع سبق ذكره ، ص.ص.40-41.

النظرة و جملة وسائل الإغراء ؛ أي المرأة هي اللعبة الحربية للحب المهجومي ؛ أين اكتفى باشلار في دراسته مدللا في بدايتها بتسجيل تناقض النرجسية العميق الذي يمضي من الملامح المازوشية إلى السادية الذي يعيش تأملا يأسف و تأملا يرجو؛ تأملا يعزي و تأملا يهاجم و ذلك بتوجيه سؤال مزدوج للإنسان الواقف أمام المرأة من أجل من تتملى؟ ضد من تتملى؟ ، و هذا السؤال يمكننا أن نطرحه أمام مرآة أي شاعر لمن تكتب؟ ضد من تكتب؟ و سوف تكفي هذه الملاحظات العابرة لإظهار طابع النرجسية المعقد في الأصل؛ أين يجب إدراك الفائدة النفسية لمرآة الماء : الماء ينفع في تحييد صورتنا ، في إعادة قليل من البراءة و العفوية إلى صلف تأملنا الخاص ؛ المرايا أشياء متحضرة و مرنة و متناسقة إلى أبعد حد ؛ أي أنها بوضوح وسائل حلم إلى درجة أنها تتكيف من تلقاء نفسها مع الحياة الحلمية.

إن مرايا الماء لعبد الحميد تشكيل تحمل كعتبة عنوانية نرجسية المرايا بشعرية الماء الطافحة بتناقضاتها وضدياتها وتعقيداتها.

أين يعد الماء رمزا للعطاء و النماء، و له دلالة كبرى في أعمال عبد الحميد تشكيل ذلك لأنه "أصل الأركان والعناصر و الطبيعة بشكل عام، و هو الجوهر الذي عده طاليس أساسا للكون".¹ ، كما أنه في إبداع تشكيل أداة للتوظيف الشعري، يشكل تحولا ذهنيا ، فهو انخياز إلى المنطق الشعري الذي يتحكم فيه التواجد العفوي والفجائي في مهب الكلمات " ذلك ما أراده بورخيس بقوله: "عندما أكتب شيئا، ينتابني شعور بأنه كان موجودا من قبل ، أبدأ بمفهوم عام، وأعرف قليلا أو كثيرا البداية والنهاية ، بعدئذ أكتشف الأجزاء الداخلية، لكنني لا أمتلك الشعور بأنني أكتشفها ، أو أنها تعتمد على إرذاتي الحرة ؛ الأشياء هي كما هي عليه، تكون مخبوءة، ومهمتي كشاعر هي العثور عليها".²

1 - عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ، 1982 ، ص274.

2 - عبد الحفيظ بن جلولي: خرائب التراتيب ، مرجع سبق ذكره ، ص143.

قد يحتفي الشاعر خلف الأشياء، ويحاول التجمد في مدلول معين لكن الماء تنعدم فيه الحماية والتواري، لأن التستر بالشفاف ؛ أي الماء يكسب صاحبه طهارة مسبقة ، كما أن الماء وظف في الأعمال بقوة، مرايا الماء ، مرثي الماء، تحولات فاجعة الماء، قد اتخذ دلالات كثيرة فهو النبع الذي ينبعث منه الإبداع فهو المداد الذي يكتب الشاعر تجربته بل هو البحث عن الذات.

يقول عبد الحميد شكيل:

و أسفح في الليل ما تبقى

من أحزان المزن

تجيء نساء الفجر

مهورات بالعهد الكاوي

أجرعهن رضاء الماء

لنا منتجع الماء المههدد..

لك زهو السنبلات..

و هي تطفح بما تبقى

من ماء المودة

لك التألق

و انعطاف الماء

في تحوله الجديد..¹

1 - ديوان كتاب الأحوال ، ص18، 37، 41، 45.

في سياق هذا النص يتعانق الحلمى بالشهوى أثناء تجسّدات سيوروات الماء المختلفة في تحولات ماهوية تخيلية قصدها الشاعر للتعبير عن رغبات نرجسية ذاتية مرتبطة بثنائية الحلمى و الشهوى لإعادة الانخراط في ممارسة عرسية الحياة

و إن المتأمل في السطور السابقة أيضا يلاحظ أن الشاعر جعل من بكائية "بختى بن عودة" الذي كان رمزا للنضال الأدبي، رمزا من رموز الغموض تضفي جمالا فنيا في التعبير فاستدعاء الشخصية الأدبية وربطها بسبب الحياة و الوجود له أكثر دلالة، لقد استحضره الشاعر بغية تذكر أناس يجيد التحدث معهم، فمن خلال تصوير هذا الشاعر بين سطور غامضة نفهم أن في " الشعر إشارة و لمح، لا ترجمة أو تصوير، وهي رمز لا شرح ، ومن هنا تكون الحياة في الشعر أكثر غنى وأبقى من الحياة في الواقع المباشر "¹.

يتجلى تقاسم الشاعر مع المبدع بختى عالم الإبداع الذي تأسس من خلاله علاقات سامية عالية ترسم ملامح التعايش، سقط الخلاف والاختلاف وفيه إشارة إلى جميع الأدباء والشعراء وما بينهما من تفوق في اللغة والعطاء والشعر، والعالم الثاني هو الوطن الجزائر، الراية التي يذوب تحتها كل الناس كل الخلاف، إن الشاعر من خلال جعل الماء نبض الحياة يدعو إلى أن عدم الاختلاف في الرؤى بل إلى التوحد وخوض غمار المستقبل بكل شجاعة وإقدام، وهذا ما يؤكده بقوله:

أستل من الماء دمعته الفاقعة...

أسوي بين الوردة ، الورد ، الوردة !!

أنجح قرار أبي بالانتكاس ، ذاكرتي بالنشاز !!

1 - أدونيس: سياسة الشعر ، دار الأدب ، بيروت ، 1978 ، ط2 ، ص154.

لعينيك زهو الطواويس، كبرياء الصنوبر، الخدار المرايا
انتشار الحساسين في بهو النهار، مجمرة الشعراء، همهمات
الكراسي، صرخة الروح المجلجل
ما نيط بالماء من تبعات الشفاه !!

لوردك هذا النزوع المبالغت، هذا التوجه المبرقع بالأصوات !!

الشاعر في هذه السطور ينطلق من الذاكرة إذ أنه يستدعي شخصية الأديب الجزائري كاتب ياسين ويحيلنا على نصوص غائبة، تتلاحق الكثير من الأسئلة حول معنى الماء، نعم يستل من الماء الماء.

فالشاعر وظف لفظ الماء للدلالة على الهوية والقيم الشخصية، كما دل على العذوبة والسيلان ثم معنى الإحساس (رضا، الماء، ماء المودة) ، الذي يحيلنا إلى أحوال الذات المتقلبة، وإلى مفهوم آخر هو الفائدة، الحيز والتجدد (انعطاف الماء) وهكذا تتعدد الدلالات والمعاني في توظيف الشاعر لهذا اللفظ "الماء" ليصبح مصدرا لكل شيء في الحياة، وفي القرآن الكريم (وجعلنا من الماء كل شيء حي). سورة الأنبياء - الآية 30.

يقول شكيل في موضع آخر:

لم أرها

و لم أجد الماء الذي كنت أنتظر !

و انخرطت في شهوة البكاء.¹

1 - ديوان مرايا الماء ، ص.9.

إن الشاعر هنا يقيم مقابلة بين لم يرها وبين الماء الذي ينتظره، حيث يمكن تفسيرها بالمكان أين يتواجد الماء، فهي توحى بالانغلاق على هذا المشهد المفتوح على فقدان و الاندثار، يردف ذلك بتعبير انخرطت في شهوة البكاء، ليعبر عن الحميمة و الحب ثم نجده ينتقل فيقول:

و دعوت الشجو كما يشاركني الفرح

لكنه نأى في رآد الغلاة

إن طبيعة الدمع من طبيعة الماء والماء هو العين مثله مثل الكلام الذي ينبع من القلب، إن حالة الفقد والاندثار يقابل فيها الشاعر بين الحزن والفرح.

يقول شكيل في موضع آخر:

والأصدقاء تفرقت بهم سبل المعاش !!

بقيت؟ وحدي أقنات: المرارة،

والسقامة، وحزن المسغبة !!

أخرج يا صديقي من ترابك العدم !

خذ ببق الماء

وجئني شتاتا أو مرايا

سقط الخلاف،

والاختلاف،

وما بينهما من مزايا اللغة.¹

ليعبر عن الملل و الحسرة و الخيبة و الفخر و الاعتزاز و هنا الجمع بين المتناقضين يجد المتلقي ذاته مرغمة على القيام بذات الرحلة لكشف شفرات النص.

1- ديوان مراثي الماء ، ص.ص.112-113.

ويقول أيضا:

و أنشد للريح مطلعاً من دمي الأشباح..
و أعطي المدينة بهجتها التي لا تتهالك،
لا، و لا بعث في سوق الكلام،
لكنه الماء و شكل يدي؟! ¹

إن سعي الشاعر لخلق عالم مشرق ، يمتزج فيه جمالية الوطن بالذاكرة الشعبية وجمال الأشعار، فهذا التشكيل اللغوي الذي امتاز به تشكيل لم ينطلق من عبث إبداعي أو ترف جمالي؛ إنه معانقة فضاء التجربة والمغامرة؛ إنه اتحاد الإنسان مع الطبيعة المحيطة به في الحياة و الموت و السعادة و الألم و الخير و الشر، و حين سئل الشاعر عبد الحميد تشكيل عن الماء وكثرة هذا اللفظ في دواوينه أجاب: " الماء عندي مراد لمعنى الحياة، بل قل هو الحياة و وجودها، بل هو الخلق، هو البداية و النهاية، خارج طقس الماء و كونه لا حياة، لا وجود... أنا ولدت في بيئة مائية النبع و النهر و الساقية، البحر كان يلوح من بعيد مستلقيا في رحاب الزهور، صوت الماء أقصد، خريره كان هو الموسيقى التي تتردد في الوسط الذي أعيش فيه، ثم إن الحديث عن الماء، هو الحديث عن الحياة والموت، وما يرتبط بالوجود الإنساني المتحقق... ذهابي في إبداعية الماء، محاولة جمالية لكتابة نص موشح بالزهو، والخيلاء وفرح الطبيعة التي تحتفل بمعنى الخلق والجمال والمتعة.

وبهذا يصبح الرمز عند تشكيل " وسيلة للتعبير من أعماق المشاعر، إن ذلك لا يأتي من فهم خاص للرمز... على أساس أن الرمز خاصية بنائية تتكون من طرفين دال مزدوج الدلالة ؛ لأنه يقول شيئا آخر". ¹

1 - ديوان تحولات فاجعة الماء ، ص71.

و خلاصة القول في هذا العنصر أن من يقرأ أعمال عبد الحميد شكيل الشعرية يجد فيها الكثير من الرموز التي يصعب إحالتها على مرجعية دلالية واحدة قد تحملها نصوصه، لارتباطها بمرحلة من مراحل حياته الشخصية، أو بمزاج ثقافي في تلك المرحلة التي كانت تمر بها الجزائر.

و الرموز عند شكيل يعد من الأدوات المهمة في التعبير من أجل الدلالة الواسعة المحركة لمعاني القصيدة، لذا فهي تعكس تجربة الشاعر، وقدرته على الإبداع والابتكار والتوظيف، والملاحظ أيضا أن هذه الرموز تتخلى في الكثير من الأحيان عن أوصافها وفعاليتها خاصة في تحولها إلى ألفاظ غامضة مظلمة، لا تفصح عن أية بنية دلالية وبالتالي تسلب الكلام متعة النص وحلاوة الاكتشاف، وهذه المشكلة من أبرز ما يعاب على الكتابات الرمزية التي يعد فيها هذا الأخير أي استخدام الرمز تغميضا على اعتبار " أن الرمز الشعري ليس تحليلا للواقع، بل هو تكثيف له، وفي هذا ما ربطه بالأحلام من حيث ميل كليهما إلى الإدماج بحذف بعض الأجزاء المرموزة، أو الاكتفاء من مركباتها بجزء واحد فقط، أو الإيماء بالصورة المركبة إلى عناصر ذات سمات مشتركة، ولعل هذا التكثيف من وراء ما في الرمز من غموض تتعدد معه مستويات التأويل"².

يأخذ الرمز الخاص دلالاته من السياق والتجربة الشعرية لأنه رمز جديد غير اصطلاحي، ينبغي له بعض القرائن التي تدل عليه، ولكن حرص الحدائث الشعرية على إلغاء الدلالة الوضعية واستبدالها بدلالة بنيوية غريبة، قد وسع من هوة المسافة بين الرمز والواقع، وزاد من كثافة الغموض التي تصل أحيانا إلى حد الإبهام ، وذلك عند الإغراق في ملاحقة الزمر الخاص وابتكاره بطريقة مفاجئة تصدم القارئ"³.

1- عبد الناصر حسن مُجّد : الحب عند رواد الشعر الحر رموزه و دلالاته، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة، ط1، 2009 ، ص23.

2- أحمد الخليل : الكون الشعري ، مدارات و مسارات في التذوق الجمالي ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2007 ، د.ط ، ص173.

3 - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث ، مرجع سبق ذكره ، ص281.

فرمز الماء عند عبد الحميد شكيل يخرج عن معناه السطحي المعروف ويرتبط بالشعر الصوفي في معناه فيعبر عن الشوق والعشق ، وهو الانغراق والدخول في نطاق المعنى العميق في إطاره الثقافي والسياسي، في تفاعله مع الشعب والأمة والوطن، ومن خلال هذا التحليل يمكن القول بأن شعر عبد الحميد شكيل قد تميز بالغموض الدلالي الذي يستخدم فيه الشاعر اللفظ كرمز لفكرة معينة دون الإثقال مع حسن التوظيف.

1-2- الغموض و رمزية المكان:

المكان عند تشكيل يشبه المكان عند السياح، حيث يتحول المكان من طبيعي إلى انزياحي إبداعى وتتحوّل الأمكنة إلى أشياء متحركة، بل أصبح المكان عملية إنسانية يحاوره الشاعر ويتكلم معه المدينة أصبحت في شعره مطبوعة بطابع الإنسان حيث أضفى الشاعر على بونة نوعاً من القداسة، و الأسطورة، عندما يتحدث عن مدينة عنابة التي يجعل لها رقيبين: سيدي عاشور وزغوان.

وهما الأول جبل يطل على مدينتي عنابة التي منحته الحياة والتجدد، والإبداع، و مدينة سكيكدة التي عاش فيها ذكريات كبيرة، أما الثاني فهي مقبرة زغوان التي سميت باسم الولي الصالح إنها تجمع الأموات الأصدقاء، والرفاق، إنها تذكرنا بالآخر، تستدعي التجدد إنها هي رمزية المرور، والعبور، بعد هذه الحياة يقف عليهما للتواصل، إنها الحب و العشق التي تذكرنا، تبكيها، تبعث بسوداوية مطلقة حينما نقف متأملين من رحلوا عنا.

تعتبر مدينة عنابة بالنسبة لعبد الحميد شكل رمزا من رموزه الشعرية كما الماء، وهو متعلق بها بشكل لافت هذه العلاقة التي تحولت في لغته لمجموعة من الدوال التي ترفع المدينة "مدينة عنابة/بونه" من مجرد مساحة مادية مكونة من مبان وبحر وسكان يعيشون فيها إلى كائن يتفاعل مع الشاعر من حيث المشاعر ومع الكائنات الأخرى تداخلا و تشاكلا بل وتتحوّل في حالات كثيرة في نصه إلى شيء غامض مركب من مواد تختلط فيها المادة بالروح والطبيعة بالإنسان والماء باليابسة.. هي تتعد عن معنى المدينة ليتحول لاسم ورمز ومعان..

يقول :

"بونة:

كانت مثقلات بزهو الصفو

وبما تناهى إلى سمعها السرمدى

بان بونة قد تخون وقتها

وتولي شطر الأضحى التي لا تجيد الافتتان

لكنني لم أذقها

كنت مفتونا

ذاويا

حسيرا"¹

هنا بونة تكتسب كل صفات الإنسان فهي تسمع وتخون وتولي وجهها شطر الأضحى أي تلتفت ،هي عنده تتلبس لباس البشر/ الحبيبة فهو مفتون بها لدرجة الذوبان، لكن الغموض يلف هذا النص في كون هذه الحبيبة تولى شطر الأضحى التي هي أيضا لا تجيد الإفتتان فما هي هذه الأضحى ؟ ولمن ؟ وهل هناك أضحى تجيد الافتتان وبونه لا تلتفت إليها؟

ليست بونة هنا، و قد حولها الحبيبة، إلى كائن غامض يولي شطره لكائن غامض، الفرق أن بونة أفنت الشاعر، وهي فنيت في أضحى لا تفتتن ..

1 - ديوان مرايا الماء، ص13

بونة في هذا النص عند عبد الحميد شكيل حبيبة غامضة تقتل حبيبا و تتوجه لحبيب آخر لكنه هو نفسه أضحية بل أضحى لا تفتتن فمن تراها بونة قاتلة أم مقتولة؟
و في نص آخر تعرف بونة بنفسها فتقول/ يقول:

اسمي بونة: عطر الأماسي التي خلعت مسوحها

و انزوت في ريش الطواويس المسومة بزهو الابتهاج

أصلي صلاة المسافر

احذق فقه الأغاني المرسلات

لكنني لم أرها

و لم أجد الماء الذي تنزل على أرض الغبار"¹

هنا بونة أيضا كائن مكون من أشياء متناقضة يشكلها المجاز، في لغة الشاعر فهي : عطر الأماسي، و المصلي، و فقيهة الأغاني التي لم ترها، و هي التي لم تجد الماء و هي على البحر، بونة ههنا تتحول بين عطر و صلاة، وأغاني، لكون يحمل معنى يتجهجاه الشاعر فيها، هي عنده المسافرة في عطر المساءات، المنزوية في ريش الطواويس ، رغم أنها لم تجد ماءها المنزل على أرض الغبار، هي هنا تيه الشاعر الذي يبحث فيها عن لحظة بهجة في زمن القحط، هكذا تتحول بونة إلى زمن ضائع في روح الشاعر، و أغنية مرسله، لم تلامس روحه بعد..

1 - ديوان مرايا الماء، ص 17

كما نجد في هذا الشعر الصراع بين المدينة ، نعاني منها إلا أننا نعشقها " عنابة " بونة بكل شوارعها، وأزقتها، وشواطئها، وقد يدخل عليها الشاعر الأسماء القديمة "بونة" و"الحمراء" و"هيون"، أسماء لها بعدها التاريخي، ليخلق نوعاً من التواصل مع القديم، في الابداع، أو بما يسمى "التناص" خصوصاً التناص الديني، وفي ثنايا التواصل العام: يفتح الشاعر مجالات للتأويل ليثبت الاتجاه الاستمراري في محاولة يائسة لإيجاد المكان فنجده يقول:

رأس الحمراء:

أيتها الخلوّة الهاربة في ظل الدخان

و سرية الأزمنة الملتاثّة

رشينا بدفقات العطر المرجان

و اجعلينا من أشياع الوقت

و اغفري لنا شطط المهماز

رأس الحمراء: أيتها الأرجاء القدسية

العائمة في مزق الأنواء

العامرة بأطياف الوجد

المسكونة بالزمن الفتان

ضمينا إلى مواكب الشهد

وبهجة الولدان¹

يمكن لنا أن نتبع بدايات هذه الأسطر و نفكك المعاني الغامضة بتقسيم زمنها إلى زمنين: الواقعي، والأسطوري، الخلوة الهاربة، وظل الدخان. يظل المعنى غامضا و لا يتجلى إلا بإلحاق المفردة الثانية، و تحصل بعد ذلك لحظة اتصال أسطورية تدمج المدينة في غموض ظل الدخان، وساعة انفصال من خلال تجلي ملامح تضاريس المدينة، إذا هناك اتصال وانفصال يُحيلنا إلى زمن يقارب الواقعية الأسطورية، لكن هذا الواقع يتركه الشاعر من خلال ما أحدثه من تناص مع القرآن الكريم قال تعالى: (ثُمَّ اسْتَوَىٰ إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعًا أَوْ كَرْهًا قَالَتَا أَتَيْنَا

طَائِعِينَ) سورة فصلت - الآية 10.

فالشاعر يخرج من واقعه و الراهنية، التي كان فيه لينبئ بالزمن البدئي الذي تكون وانشأ الله فيه الكون، و الدال على ذلك من القرآن الكريم قوله تعالى: (أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا ۖ وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ ۖ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ) سورة الأنبياء الآية

.30

1- مرايا الماء، ص43

أولم ير هؤلاء أن السموات و الأرض، كانتا منضمتين إلى بعضهما، ملتحمتين، أو ملتصقتين، لا فضاء بينهما، ففصلناهما عن بعضهما أي: كانتا كرة واحدة. وهو الدليل الذي يرفع المكان من الأسطورية و الرمزية التي أوجبتها عملية الخلق والإبداع، والضرورة الشعرية إلى لحظات التأمل والتجلي، " فيأخذ المكان مباشرة أهمية من لحظة الانوجداد الأولى في كنف العناية الإلهية وهو ما ينقل الإفضاء الشعري من سيكولوجية الموقف تجاه الأشياء إلى توقفات مفاجئة اشراقية في العوالم المتخيلة بعد العودة الى المادة" ¹.

و يشرك الشاعر صديقه العراقي - الذي استوطن عنابة/بونة مدة - في تصويره لبونة التي تتميز بميزتان كلاهما حبيب قريب للروح يقول:

"لعنابة ميزتان: همس البحر

سحر النساء الناضجات

ما تعلق بالقلب من هوى زليليس الجميلة

هل تذكر أيها المتوج بالموج

و الزبد

و أصداء المكان

كيف التقينا في بغداد

ناديت بصوتك البح

1 - عبد الحفيظ بن جلوي: خرائب التراتيب، مرجع سبق ذكره، ص 166

أيها النادل : اسقنا نبیذا بغدادیا عتیقا

و زغردت الكؤوس الطافحة

في صحة عنابة

في خاطر نسائها الطيبات

مرة أخرى جئت المدينة

كنت مبللا بالذكرى

و التذكر و الهجير"¹

هذه الأسطر قالها في زيارة رسمية لبغداد، وهي مهداة إلى صديقه ذي النون الأترقجي - الذي كان يشتغل أستاذا في عنابة في إطار البعثات التعليمية - زيارة تذكرو و شوق و وفاء.

تتداخل عنابة و بغداد بتداخل روحا الشاعر و صديقه، بغداد هنا حاضرة بحضورها المكاني لكن عنابة حاضرة في رويهما تحتزهما، و تخرجها من ذاكرة البغدادي، و من روح الشاعر، هي بين همس البحر الذي يسورها و يحرسها و يحادثها همسا، و بين سحر النساء الناضجات، عنابة هنا تحضر من خلال نسائها، فالشاعر كرر في هذا المقطع الصغير لفظة النساء مرتين، و اصفا إياهن في الأولى بالسحر، و في الثانية بالطيبة، و هما صفتان تشدان الرجل و البغدادي الذي عاش هذه الصفات في عنابة، حضرته مع الشاعر و هما يستمتعان بزغرودة الكؤوس البغدادية الطافحة بذكرى زمن ولى و غبر لكنه خلف نارا مازالت متقدده يذرو بها صديقه.

¹ فجوات الماء ، ص91

وتتحول بونة في النص التالي إلى ملهمة للشعراء مكانا ساحر يتوجه له الإبداع متوجا إياها بالبيان، و ما يجعل من بونة مكانا، هو حضور الأسماء "الطوش" و"زغوان" و"البحر" و ما يرمز للمثقف المفتون بسحر هذا المكان هو "كامو"، وبالتالي عادت عنابة هنا لمجرد مكان ساحر يتغني به الشاعر عبد الحميد شكيل على غير عادته، فكل ما في النص لم تعمل فيه اللغة بلاغة المجاز لتحول عنابة لرمز يقول:

كان البحر يسور خيالك المعبأ ببؤس المثقف"

كان النورس المهاجر

يرقص لشخصك

إذ يهل على شاطئ الطوش المفضل

كانت زغوان تذكرك ببيان كامو البليغ

إن مقابر بونة تمنح شهية الموت"1

و من نص سابق يخاطب الشاعر العراقي "ذا النون" واصفا عنابة و ما تحويه من اماكن

اشتهرت بها:

كنت تحب عنابة كورها و الشجيرات التي ظللت"

سر المرايا كنت تفيض بالزبد رغاء القصائد

فأدرك سرك وانتماء المراحل

كنت تحب عنابة شجوها وتباشير الوجوه التي

¹ ديوان فجوات الماء ص

سكنت سر القصائد المرتجاة

هو العمر يمضي.....¹

يمضي تشكيل على عادته مع عنابة محاولا مزج المادي بالمعنوي مبينا كيف يجب الغريب عنابة من خلال الصفتين: جمال المكان، وسر الروح، ولعل التركيز على الشجو و العمر الذي يمضي يعطي أبعاد التداخل بين الشاعر ومدينته، فهو من خلال غربته، ومن خلال الزمن المنقضي، تتحول عنابة لحارسة الحزن، والمتحدثة باسمه، التي تعرف كيف تبعث في القصائد جمالها، من حزن، وشوق، هذه المدينة التي تعرف سر المرايا، في القصائد المشتتهات، هي التي تحول روح الشاعر فيها لانعكاس الزمن الهارب، الباحث عن فرح فلا يجد إلا الحزن الطافح، في مدينة تتوسد البحر، وتغترف من جمال امتداده و زرقته، هنا بونة تغدوا رمزا للإلهام الشعري و مادة لحب الغريب لمكان غربته..

و في النص الموالي يتحول الشاعر لعاشق متبتل لبونة، مبتدئا بوصفها بجملة من الأوصاف المعنوية، التي أصبغها الشاعر من روحه عليها، هنا تتحول بونة لشيء غامض غموضا لا يدرك.

يقول تشكيل:

أفردت ورطتها باتجاه البراري..

وقلنا بصوت شفيق المخارج لبونة: سر الماء فتنة

الجلنار انبهاق النورس في اتساع الصباح

مشتلة الذي أجج وحشته في مرايا الهباب

و أعطى الملكات شبق الجوز عز البيلسان

¹ ديوان تحولات فاجعة الماء ، ص63

وسن للمدينة-بونة- شرعتها العجرية سرها

القرمزي مفاتيح بهجتها التي لا تتصادى

و قال لبونة :دمي روعي سر تواريخي بهجة

منفائي الذي ارتديه مرحلة وأشرعه نشوة دموية

تشتهيها الكعاب

فهلأ أوردتني منابع الماء؟"¹

هنا في هذا النص بعد أن يقدم الشعر لمعشوقته أوصافا من روجه الواهة، ويجولها لكائن غامض، يكاد لا يُدرك يتوجه لها بالابتهالات التي لا تصدر إلا عنها، هي المعشوقة أبدا، وهي التي تشربت روجه، وتزينت له، و اتشحت ما يريد من غرابة وغموض، هي التي حولته لمتسول ماء، بعد أن أهدته عطشها، مقابل: "دمه، روجه، سر تواريخه، منفاه، نشوته الدموية".

إننا هنا أمام عاشق متبتل لمعشوقته..بونة معشوقة بامتياز...

و هذا الأمر يعززه في النص الموالي فهو يخاطبها مباشرة و يناشدها أن تستجيب له، وأن تدخله أبواب قلبها، بعد أن تفتحه له قائلا:

"رأس الحمراء:

يا مدينة الأجواء

ناشدتك الله والقمر السهران

¹ ديوان تحولات فاجعة الماء ، ص 136

أن تفتحي الباب المرصود

فليس لنا سواك من البلدان"¹

لست بونة هنا إلا معشوقة تتمنع على عاشقها وهو يتذلل لها بكل ما في قلب العاشق من حب .. بونة من خلال "رأس الحمراء" امرأة قاسية تُوصد أبوابها في وجه عاشقها، تتمتع بتذللها و ساديتها بابتهاله لها، وهنا أيضا ينتفي كل ما عودنا عليه الشاعر من غموض، و لا عجب في هذا فهو يوجه لمحبوبته الخطاب عساها ترضى عنه وتحس به..

يعزز هذا ما ورد في النص الموالي إذ يقول :

"بدأت في القص و الحديث المستفيض

ذكرتك: ببونة

و الكور

و المشرق

و بليلى اللعوب

وبما كنا نقترف من ذنب جميل"²

بونة هنا هي ليلي اللعوب .. هي المعشوقة التي تعودت أن تذيب عاشقها الويل، من خلال تمنع وتذلل .. هي التي عودته أن يعترف بذنبه، و جملته له فما أعذبه عنده من ذنب، وما أذبه من

¹ ديوان مرايا الماء ، ص 70 .

² ديوان فجوات الماء ، ص 90.

عذاب.. بونة المعشوقة، بونة اللعوب، تدفع بالشاعر العاشق أن يسمي الاماكن، و يُذكر بملاعب الهوى مستعطفًا بها عساها تروي غليله من وصال عزيز ..

من خلال هذه النصوص نجد الشعر ينتقل ببونة من كائن غامض لمدينة ملهمة للشعراء و الكتاب لرمز لمعشوقة تحسن تلويح عاشقها فيلجأ للابتهال والتذلل، و في هذه النصوص أيضا يتقلب الشاعر عبد الحميد شكيل بين الغموض الشديد و الوضوح الشديد ..

خلاصة القول المدينة عنابة هي استمرار للإبداع للتصوف للجمال، هذه هي بونة المضيفة التي تفتك بكل من يزورها، ويندمج بألقها، إلهام من أزمته الترحال، والجذب الصوفي، " و من هنا فعنابة تبقى عصية على التوصيف والتحدي".¹

إن المدينة امتداد لشعرية المكان، يشكله الشاعر و يتشكل داخله وفق صور متعددة، و للمدينة حضورا قويا في نصوصه، و يتوزع هذا الحضور ليمظهر عبر تجليات، و دلالات مختلفة منها :

- تمجيد المدينة و التغني بجمالها
- التعبير عن الشعور بالاغتراب في المدينة
- نقد المدينة و تصوير المأساة الوطنية

1 - عبد الحميد شكيل: الحالات في عشق بونة. نصوص ابداعية، منشورات عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2006، ص14

و صفوة القول فإن الشعر الجزائري من خلال تجربة عبد الحميد شكيل، قد انتقل من مرحلة الوصف إلى تجلي المدينة في دلالات متعددة، إلى مرحلة استيعاب المدينة بكل ما تحمله من مآسي، و أفراح، وشعور، و اتخاذها مرآة تنعكس أغوار الذات وشتات الآخر على صفحاتها.

2- غموض العنوان:

يعد غموض العنوان من أبرز عناصر العمل الابداعي في العصر الحديث لارتباطه بالنص لحظة ولادته، لذا نجد أن الكثير من الشعراء والمؤلفين والمبدعين يولونه اهتماما خاصا في انتاجاتهم فهم يتقنون في وضعه وتقديمه للآخر مرة بصورة واضحة وجلية ظاهرة، وفي مرات أخرى يقدم غامضا مبهما، كما يعد مصدرا للإبهام. فوجود العنوان والنص بالإضافة للمبدع يعطينا عملا إبداعيا ممتازا يحتاج إلى متلق يفكك شفراته ، وهناك من النقاد من يرى أن العنوان بدعة " العناوين في القصائد ماهي إلا بدعة حديثة ، أخذ بها شعراؤنا محاكاة لشعراء الغرب والرومانسيين منهم خاصة " ¹، لكن العنوان في النصوص أو الدواوين الشعرية يعد جسرا للتواصل ومفتاحا للنصوص أو المتن خاصة حينما يثير رغبة القارئ دخول النص الشعري سواء بالإغراء أو بالإيضاح ، وقد توجد بعض العناوين ليست بذات صلة بالنص، وأخرى قد لا تمثل في القصيدة إلا مقطعا، ومرد ذلك إلى العنصر السابق " الترميز" بالإضافة إلى تفاوت الشعراء الذين يؤدي بالضرورة إلى اختلاف العنوان وتعددده وغموضه، وهذا ما أشار إليه شكسل في إجابته عن سؤاله بكونه رجل التناقضات، وأنه واضح يجيد الغموض بقوله: " إنها الحياة فأبي جزء من هذا الكون المليء بالغموض والحيرة والدهشة والخيانة والغدر والتضحية، والايثار ، فكيف لي أن أكون خارج هذه العوالم التي هي مفردات الحياة ودروها التي - حتما - ستقودنا إلى جنات الخلود أو إلى مهوى الفقد ، وما علينا إلا أن نسعى سعي المجتهدين ، ونعمل على العاملين حتى نفكك لغز الحياة ومتناقضاته ؛ أن أكتب في كيميائية هذه المعطيات التي هي السر والمحرك والباعث لعلة مثل هذه التناقضات" ².

1 - عبد الله الغدامي : الخطيئة والتكفير ، مرجع سبق ذكره ، ص 261.

2 - جريدة صوت الأحرار، 2013.02.25

2-1- العنوان "تحولات فاجعة الماء":

مفهوم يجسد الأنا الذي سيتدعي الآخر الذي يمثل الفعل ، إذن هي الحركة والانتقال والتطور تحمل تعددية التغيير، بكون التحول في الأفعال، الألوان، ومعايشة الشاعر لسنوات الجمر جعلته يحمل ديوانه تبعاتها خاصة حين ربطه بالماء والفاجعة، فغموض العنوان تجلّى في جمع الشاعر بين عناصر مألوفة في تراكيب غير مألوفة:

أما الفاجعة فتمثل الفقد والغربة التي تحينا إلى الفاعلية والألم والحزن، وما فقدته الشاعر يحيلنا إلى هذا المعنى.

الماء هو أساس الخلق لقوله تعالى : (أَمْ نَخْلُقُكُمْ مِنْ مَاءٍ مَهِينٍ). سورة المرسلات - الآية 20، و هو حالة الصفاء والشفافية ؛ هو الحياة التي تخلق منها الحياة، و هو أساس الخصب و النماء، يحمل أكثر من دلالة لعل من أهمها انتصار على الجذب، و الفقر والبؤس، و قهر الموت هو انتصار للإبداع.

فإن عنوان تحولات فاجعة الماء يحمل الإشارة إلى الذات بصيغتها الجمعية حينما قال "تحولات" ، أما " الفاجعة " جاءت بصيغة المفرد عرفت بالإضافة ومن هنا فإن حالات الماء تحيلنا إلى الخصب أو الجذب كما أشرنا سالفاً ؛ العنوان يحمل في طياته حقلين يتوزعان على الفجاعة غير الثابتة وحالات متوترة.

" إن التركيبة الملتحمة تقلب كل الاحتمالات ، ف"تحولات فاجعة الماء" تضعنا أمام تحول من نوع خاص ، تحول المياه تحولا غير مألوف أحدث خلطا فولد فاجعة في الأنفس، وفي الأرض ، وقد يكون بالتجمد إلى درجة الصفر ، ومن ثم انقراض النبات ، وكل أشكال الحياة " ¹.

و قد لا يكون للعنوان " فاجعة الماء " أي صلة بظاهرة النص لأنه يمكنه الانفتاح على عدة تأويلات، من خلال قراءة انطباعية فالعنوان علامة اختلافية عدولية، يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات والنبوءات حول محتوى النص¹. هذه الفكرة والاستراتيجية لم يغفل عنها شكيل فقد ورث العناوين مجزوءة من نص القصيدة ، من خلال الإهداءات أو النصوص الموازية التي تتيح لنا تألم الشاعر وحسرتة إثر الانكسارات والمآسي المتتالية بدءا من التحول وصولا إلى مآسي الجزائر في العشرية السوداء ، وهو بذلك يضيفي غموضا على عناوينه ؛ شكيل يعيش تحولا، مفجعا ، للصفاء والخلق، إن تحولات فاجعة الماء مقام تحول وطن بأكمله فجع بكارثة هددت وجوده ككائن " وأمام الفجعة الدامية ترتفع صرخته الباكية الحزينة " هل من سلام نرفعه لأماسي الربيع ، وحين العودة إلى العناوين ؛ أي إلى عناوين القصائد نلاحظ أن شكيل يخرج من بوتقة الشعراء القدامى أو المحدثين ملغيا الغموض على معاينة بتجنبه التغيير المباشر والنحيب والوعويل، وذلك من خلال التركيز اللغوي أو المقدمات التي يقتبسها.

أحلام الشجر البري ، تداعيات صباح النفس الأخير، وردة البحر خيبات الماء، التي في مجملها قصائد مهداة إلى الشعراء والكتاب، الطاهر جاووت، كاتب ياسين، علاوة وهي، بختي بن عودة، وغيرهم، فإن الشاعر يضيفي نوعا من الغموض على هؤلاء بالإشارة لهم في الإهداء فقط لكن المستهين أو القارئ يعي جيدا ارتباط الشاعر بالمأساة الوطنية في بنية متشابكة تدفعنا إلى اليأس تارة وإلى التفاؤل تارة أخرى ، فخيبات الماء المهداة إلى الأستاذ " مُجَّد البوسطجي " الذي اغتيل في مدينة الطاهير بجيجل ، هو ربط بين تراجيديا المصير والعشرية السوداء ، ومنه اغتيال الشعراء والأدباء هو اغتيال للوطن ، وهو بذلك يحاكي تجارب شعراء كبار " كألكسندر بوشكين " الذي سقط قتيلا في وجه الطغاة ، وانتحار " مايكو فسكي " المدافع عن الثورة ؛ إنها غربان البيروقراطية ، الانتهازية.

1 - الطاهر رواينية : شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد القديم ، ملتقى السيميائية و النص الأدبي، جامعة عنابة، 1995، ص141.

خلاصة القول في عنوان تحولات فاجعة الماء، أننا نقف بين الماء والماء بين ألفاظ قوية و لغة غامضة؛ إنها شبكة من النصوص و العناوين أنتجت معنى في انسيابات مائية، يفضي بعضها إلى بعض متخفي المعنى و تماسات التعالق الفكري، تشعر الفجعية و تفجر الماء جداول للمعنى ، و بين ألم الفجعية و شفافية الماء تتعمق الذات تحولاتها التي تؤرخ للكينونة الأبدية لفعل الكتاب".¹

1 - عبد الحفيظ بن جلوي : خرائب التراتيب ، مرجع سبق ذكره ، ص 99.

2-2- العنوان "مراثي الماء" :

عنوان المجموعة الثانية التي تشغل على تأكيد الانتقال من الأنا الاجتماعي إلى الأنا الشعري، يحمل عدة دلالات بتعدد أنواع القراءات ومنه يتحول الدال على مضمون النص والشاعر تشكيل يوهنا بغموض عناوينه بأنه يتجاوز الواقع، والعنوان هنا "مراثي الماء" فهو يوحي إلينا غما بحالة أولية أن الماء مصدر للمراثي أو أنه ملتصق بها، بحسب حالاته "فيض، غيض، واستواء" العنوان يحمل في طياته ملامح الجفاف والاختفاء مما جعل الشاعر يرثيه ويحاول استعادته لاضفاء الملامح الأسى والحزن بالفقدان فـ"الشاعر من خلال مجموعته هذه يرمي إلى التمرد على نسق الجملة التقليدية ليبر عن التوتر القائم بين الكلمة والكلمة أي لسانيا الفصل بين الدال والمدلول لتصعيد الدهشة لدى المتلقي بهذه الكيفية، تصبح الكلمة المفردة عبارة عن كون مستقل بذاته و تشاغل كعلامة حرة و قابلة للإستثمار الشعري من قبل القارئ، إن الكلمة عند تشكيل لا تحمل معها سياقاتها المعجمية والشعرية، بل ترسل اشاعتها السحرية المستقلة عن كل السياقات السابقة".¹

مراثي الماء عنوان يحمل صورة بلاغية مجازية تحمل الكثير لمعنى الماء الذي أفضته لفظة "مراثي" فالرثاء الأموات، الرثاء، البكاء، لكن هل يرثي الماء نفسه، إنه اختلاق ناتج عن توالد المعنى والماء دليل للحياة والاستمرارية ومن خلال هذا العنوان نجد أن الرثاء يحيل على الموت والماء يحيل على الحياة "ولما كان التعدد في "المراثي" والتوحد في الحياة أفاد أن المراثي في الحياة موات مستمر إذا لم يدرك الإنسان سر الخلاص، إذ لم يتشظ في الحقيقة "العلم" بما هي حياة وهو واحد لا يحتمل التعدد ن بينما الخراب الموت متعدد، الوجع، الحسرة، القلق، كلها مراث".

وقد كانت عناوين القصائد في هذه المجموعة تحمل معاني التصوف والحب وعالم للعشق ومنها: مفاتيح، التنور، مآثم الماء والسنبلة، قصائد، العربة، من أفشى سر الورد.

1 - حسين خمري: مراثي الماء، المقدمة، ص 7.

التنور : كعنوان غامض فيه دعوة إلى الحب والعشق فهو مدار الارتجال إلى زمن من السلام ،
ووحده المنفى في الكتابة من يسكن نص شكيل ، إن الماء هو المنطقة الوسطى بين الحياة والموت
حين ترمى المعاني الدالة في رحم اللغة تموت ، وحين يرمى الميت في المعجم الصوفي يتفجر المعنى.

من أفشى سر الوردة : عنوان غامض فيه اقتصاد لذات الشاعر حيث يتحول الخطاب
الشعري إلى إدانة واحتجاج ، وثورة.

من سوى الشعراء الملوك بالرعا ع ؟

من أعطاك .

الظل

و الفتح وسر الذكورة ؟؟

من سواك

و قواك

و أعطاك الذراع ؟؟

يا سقط المتاع.¹

هي إدانة لهؤلاء الذين وصفهم بالرعا ع، و عديمي الذكورة مجازا، و من هنا كان لعناوين
القصائد عند شكيل معنى بل تقصد إلى إحداث الأثر؛ لأن المعنى موجود و بذلك تتحول العناوين
الموضوعة إلى مواقف.

1 - عبد الحميد شكيل : مراثي الماء ، ص 76 .

أما العنوان الثالث " قصائد " من خلال الإهداءات و النداءات التي يوجهها تشكيل إلى شخصيات أدبية محلية سوى الحية أو الميتة كالناقد حسين خمري ، أحمد عاشور ، ميلود خيزار ، نوار بوحلاسة ، مصطفى نظور هي رثاء للساحة الثقافية و فعل التغييب الذي يمارسه الموت الحقيقي أو المجازي، بأنواعه فنجد من خلال هذه القصيدة، يستدعي و يتحول من السكون إلى الحركة.

أخرج يا صديقي من ترابك والعدم

خذ بيرق الماء

وجثتي شتاتا أو مرايا

وفي مخاطبته لبختي بن عودة ، مع علمه أن طبيعة الموت يستحيل معها الرجوع إلى الحياة فقد " وظف الشاعر حالة توهم الموقف العدمي للموت، فبادرت الشعرية إلى اختيار جدواها على المستوى الوعي المقولي، محققة الدلالة الايحائية عن طريق الكتابة التي تعيد تفعيل الاستمرار الحضوري " ¹

و عبد الحميد تشكيل على الرغم من غموضه في هذه العناوين إلا أنه يمكننا أن نستشف تلك الدعوة الصريحة إلى المجتمع الكسيح غير القادر على التحرك إلى الأمام بالمشاركة الإيجابية في تنمية وطنه، و أن العلم و الأدب هما رأس الثقافة، ولن تتحرك إلا بإعطائها الأخيرة بعدها الحضاري ؛ أي إعطاء الحياة بصيرتها و بصرها .

1 - عبد الحفيظ بن جلوي : خرائب الترابيب ، مرجع سبق ذكره ، ص 207.

إن الشاعر من خلال عناوينه يدعو إلى بناء تصور نقدي للنص الإبداعي الحقيقي الذي تخطى مكتسباته اللغوية في سياق تطور البعد الحدائي الذي ذهب بعيدا في التنظير و التأسيس لمقولات و متعاليات النص، و ربما العناوين الجاهزة الصريحة هي التي جعلت النص الجديد يعاني الجفاء و الانغلاق و سوء الاستقبال، مع ترددات الحقل الدلالي و العتبات النضالية و متجلياتها، و كذا تبدلات الصور البلاغية الجديدة، ولذلك حين نقول أن الشاعر غير طريقة التعبير ، فإننا نعني ظنا أنه غير طريقة التفكير أو طريقة النظر إلى الأشياء".¹

1 - أدونيس: الثابت والمتحول ، بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب و صدمة الحداثة، دار العودة ،بيروت، لبنان، ط1983،4، ص195.

2-3- العنوان "مرايا الماء":

يلجأ الشاعر تشكيل في بلوغ مقامات التواصل النصي من خلال اختباره للعناوين، مقبلاً على دعوة الحداثة في رحلة: لا تهدأ من أجل شكل للروح يلبسها لتصبح في مدحها وفوضها شكلاً حاراً، كما يصبح الشكل في مرونته ملاذاً للروح، وتجذب به هيمنة الدال لممارسة المعنى المراءوغ، و فعلها تتجاوز يا من أفق كاشفي تهيأ لحالة اللغة الإنشائية من الآخر، مفعماً بالإيحاء و الدلالة ، هذا ما تحفل به الجملة المفتاحية " مرايا الماء".

يتكون هذه العنوان " مرايا الماء" من كلمتين " مرايا الماء" كإشارات مكثفة تترجم تحولات الذات و تفاعلاتها، ومن ثمة يشكلان حقلين ذوي طبيعتين مختلفتين يجمع بينهما مشترك الانعكاس، و لعلاقة مع مرايا مفردها انكشاف الأشياء، و يمكن أن يختزل ذلك في التصور الذهني لحملة العنوان على اعتبار الاتصال الدلالي بين مرايا الماء لأن طبيعة المرايا مائية لكن الملاحظ في هذا العنوان إلحاق عنوان جزئي "مقام بونة" مما يوحي بالدلالة المكانية لهذه الحمامة التفسيرية "فتصبح المرايا هي الآخر الذي يرى من خلاله المكان : بونة، و تحققه ابتداء العتبات المتمثلة في الإهداء الموجه إلى " ذي النون الأطرجي " الذي يشير فيه الشاعر بشكل مباشر إلى مرآيته حينما يخاطبه وانتشر كالمرايا".¹

و نجد هذا العنوان "مرايا الماء" عناوين القصائد، تحج عدة معاني وإيحاءات منها: أحوال الطقس، مسترئبات المرايا، نوفمبروت، ابتهالات لأرجاء بونة، حريم الماء، فاتحة لكتاب الوقت، رفوف الكلام، قصائد، مزامير البوح ، الملاحظ في هذه العناوين وعباراتها أن معاناة الشاعر كبيرة ، يجسدها في الاشتغال على اللغة و المجاز، و التي تحتم على القارئ مشاركته في هذه المعاناة و التموقع داخل فضاء الكلمة.

1 - عبد الحفيظ بن جلولي: خرائب التراتيب ، مرجع سبق ذكره ، ص142.

و بالعودة إلى عناوين القصائد القائم على مبدأ التداخل المستمر يصر الواقع المتخيل ذاتا ناطقة في قصيدة "نوفمبروت" عند تشكيل إلى أسطر نوفمبر وتأيثته لأن الذي لا يؤنث لا يعول عليه كما قال ابن عربي ، و لتكن لنوفمبروت القدسية و المهابة قياما على وزن "عشثروت" و بالتالي يصبح المتخيل هنا "نوفمبروت" ليس شهرا أو فترة زمنية إنما هو إله الحرية و الاستقلال فنوفمبروت ذكرة لذلك وجب على الشاعر التحول و الانعتاق " و عليه يتبين مما سبق أن الغموض ينتج عن عدم القدرة على بلوغ التواصل مع شفرات برنامج الخطاب الشعري".¹

أما في العنوان الثاني " تحولات محاق اللون" وفيها يطلق العنان للبحث عن مؤنث لم يره الشاعر وبين ماء منتظر في قوله:

لم أجد الماء الذي كنت أنتظر

و الملاحظ أن الشاعر يريد أن يجمع بين المؤنث الذي يمكن تأويله بحسب ما سبق وقلنا على أنه المكان "بونة" ، والماء الذي يعد من مفردات المكان إذا كان هناك فقد عدم وجود حتى يقول:

و انخرطت في شهرة البكاء

و دعوت الشجو يشاركني الفرح ؟

لكنه نأى في رأي الفلاة

و خرجت من غبار اللغة

كنت وحيدا حزينا.

1 - عبد الحفيظ بن جلوي: خرائب التراتيب ، مرجع سبق ذكره ، ص142.

2-4- العنوان " كتاب الأحوال":

اختار الشاعر لديوانه في كتاب الأحوال، ذلك أن الكاتب أثر باق يمكن تصفحه وقراءة محتوياته من وجود أول إلى وجود ثان، الوجود الأول مرهون بكائن إنساني يمارس عملية التلفظ، و الثاني بوجود مادي في متناول اليد.

إنّ ما ميز الثقافة العربية هو طابعها الشفوي، " لقد حكمت الشفهية الثقافية العربية في جانب كبير منها، ولعل مرد ذلك أن البنية الذهنية العربية المعتمدة في كثير من أجناسها على الإبداعية الشفهية كالرسالة، و الخطبة، و الشعر⁽¹⁾، وكل ذلك تحول إلى التدوين بتغير العصور و تداخل الثقافات فارتقت الكتابة، و تنوعت الخطوط و علت منزلة الكتاب.

في الكتاب تتبدى المقابلة المباشرة بين ما هو شفوي وما هو مكتوب، حيث يتم الانتقال من الشفوية الكتابية إلى التدوين، ويتحول المدون من جديد إلى الشفوية بفعل القراءة، وهكذا يظهر الصراع وتبادل المواقع بين الشفوية والكتابية، وصراع الكلمة وانتقالها ما بين الموت والحياة، وكم من الكلمات ضاعت و أصبحت طي النسيان لأنها لم تظهر بتدوين وكتابة، وكم من الكلمات الحاملة في رمضان الكتب كتبت لها الحياة وبعثت من جديد، فالتجديد ليس نزوة طارئة تعرض لقطاع واحد من قطاعات الفكر، إنما هو تيار شامل يستغرق وجوه المعرفة بدرجة تقلّ أو تكثر، نتيجة تغيير يحدث في المجتمع⁽²⁾.

عندما تُودع الكلمات كتاباً فإننا نلفها براء السواد لتدخل في نوم شتوي أشبه ما يكون بالموته الأولى؛ التي تتطلب نشرًا آخر، فالسواد الذي تتسرّب به الكلمات هو بمثابة شرنقة تنمو داخلها الكلمة لتولد و تحي من جديد و تطير فراشة بين مثيلاتها في الوجود.

1- جمال بوطيب: الجسد السردي، طريق وجدة، تازة، المغرب، 2006، ص15.

2- أحمد بزون: قصيدة النثر العربية - الإطار النظري-، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، 1992، ط 1، ص 185.

إن تحول الكتابة صراع بين الوجود و العدم، بين الشفوية و الكتابة، بين القراءة و إعادة القراءة، و بذلك فالكاتب من المعاني التي يحملها معنى التدوين و الإثبات و الرصد و التسجيل، و الكاتب معرض للقراءة و فضح المستور، كما جاء في القرآن الكريم (اقْرَأْ كِتَابَكَ كَفَىٰ بِنَفْسِكَ الْيَوْمَ عَلَيْكَ حَسِيبًا) [سورة الإسراء الآية -14، تلك بعض الظلال التي تحملها كلمة كتاب و التي تتأرجح بين الثبات بحكم التدوين، و التغيير و بحكم القراءة و التأويل، و قد جاءت المعرفة بالإضافة، و كلمة الأحوال المعرفة بالألف و اللام مضاف إليه، و في التعريف تحديد و تعيين، فهذا الكتاب معروف الهوية، يعرف بأحوال محددة.

و بالنظر إلى كلمة الأحوال نجد أنها تشترك مع كلمة الكتاب في معنيي الثبات والتغير في الآن نفسه، ذلك أن الكتاب تعانق معانيه الوجود الإنساني، فهو الذي دون وأرخ، من خلاله يمكن استعراض الذات الإنسانية وهي تتفاعل وعناصر الوجود، أما الأحوال فهي هيئات راسخة في النفس و تظهر في صورة معينة لحظة معايشة الإنسان لحالة بعينها ، و تلك الحالة سرعان ما تتغير و تتحول لتصبح النفس على حالة جديدة، و قد جاءت كلمة الأحوال بصيغة الجمع بخلاف لفظة الكاتب التي جاءت بصيغة المفرد لتدل على تعدد أحوال النفس و يدل مفرد الكتاب على استمرارية تلك الأحوال و عدم تخصيصها، "يكون الانصراف عن خطاب المفرد إلى خطاب الجمع لعدم التخصيص، أي الشمول والاستغراق"¹.

إنّ العنوان الذي اختاره الشاعر لديوانه "كتاب الأحوال" تجعلنا نتساءل عن طبيعة الأحوال التي يريد الكشف عنها أو تثبيتها حتى لا تهرب أو تتلاشى في متاهات الزمن ، و هل هي أحوال الشاعر وتقلبات نفسه؟ أم أحوال أمته التي تعيش فيها ويريد تسجيل أحداثها وما يستجد فيها من تحولات؟ أم هي تحولات المعرفة و آفاق اللغة وعالم القصيدة ؟ ذلك ما لا يسمح العنوان بإضافته مما يولد إغواء لدى المتلقي وبعبارة سهلة وبسيطة ينم عن قصيده في وضع هذا العنوان التي تضافت

1- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ، مرجع سبق ذكره، ص: 238.

مكوناته اللفظية على إعطاء صبغة دلالية و خلاصة القول في هذا العنصر أن غموض العنوان عند تشكيل لم يكن مصادفة، وإنما هو تخطيط و تركيب و تطبيق من الشاعر في محاولة لاستدراج الآخر و دعوته للتأمل و الاكتشاف.

- الغموض في العنوان لدى تشكيل نتاج رؤية الحداثة و تجربة العالم الجديد.
- غموض العنوان عند الشاعر يتحول أحيانا إلى إبهام خاصة حينما يحيلنا و يغرقنا في مبالغة غريبة و ربطنا بالصوفية.
- ظاهرة الغموض في العنوان خاصة بارزة مختلفة بالشعر العربي المعاصر، حيث تعمل على صناعة جمالية، و دلالية، كما تجعل العمل الإبداعي عملا متجددا بتجدد القراءات والتأويلات.

الفصل الرابع

الفصل الرابع :

الغموض وجمالياته الفنية

- 1- غموض المعجم الشعري.
- 2- غموض الصورة الشعرية .

1. غموض المعجم الشعري :

إن كل شاعر يتفاعل مع همومه وذاته، والآخر ، يعايش قضايا الوطننة ونفحاته العاطفية، فيعمد إلى تسجيلها وبنها عبر ألفاظ وعبارات ولعل هذا هو السر وراء اصطناع عبد الحميد شكيل طائفة من الألفاظ الحاملة لمعان و إيجاءات تجسد غموض شعره ، و يمكن تحسس المعجم الشعري لشكيل من خلال معجم القرآن و معجم الطبيعة و معجم التصوف.

و للمعجم في أعمال شكيل أهمية بالغة حضورا وهيمنة على اعتبار الأسلوب مجموعة متواشجة من البنات المتنوعة لا يمكن إغفال الوظيفة المعجمية في غموض شعره وصناعة أسلوبه، إن إبداعية الشاعر و حركيته أسهمت بشكل جذري في تحول و تعدد القاموس الإبداعي ، و لكنها في الوقت نفسه ترتبط بالاستعمالات اللغوية في بيئة تاريخية و جغرافية محددة، و هذا ما يدفعنا إلى محاولة استجلاء تأثير هذين العاملين على شعرية عبد الحميد شكيل ؛ "لأن المعجم هو مجموعة العلاقات الدالة التي تفيد معرفتها معرفة أشياء أخرى لها علاقة بمكوناتها الأكثر إغالا في القدم و معرفتها احتمالات يمكن أن تأخذ مكانا في الحاضر ضمن سياق محدد"¹.

المعجم الشعري لا ينحصر في ديوان واحد و إنما يتفتح على جل الأعمال الأدبية موحيا بخصائص الشاعر شكيل الذي يؤسس عبر أدواته الأسلوبية الخاصة حقلا معجميا ذا طبيعة جمالية مفارقة يشتغل من خلاله على إعادة إنتاج اللغة في صورتها الغامضة والموحية في الوقت نفسه، و بشكلها المتجاوز و المتمرد أنه يحول الحقول المعجمية ذات الطبيعة و الأبعاد الإشعاعية إلى أنظمة لغوية لا يمكن تفسيرها إلا في سياق تجربته الشعرية الخاصة بكل تجلياتها الإشراقية و عناصرها المبتكرة ذات النسق التجريبي المنتمي للكون الشعري الخاص به .

1 - إيليا الحاوي : في النقد و الأدب ، مذاهب فنية غربية عربية ، ج 5 ، دار الكتب اللبنانية ، بيروت ، ط 1 ، 1980 ، ص

يخترق الشاعر عبد الحميد شكيل فضاءات المؤلف ليحيله إلى نقاط إشعاعية ذات حمولة إشارية مكثفة في سياقات جزئية متداخلة و متفاصلة أحيانا في سياق كلي دائم الاتساع و التناسق.

لا يتوقف الشاعر عند نقطة دلالية محددة في نطاق اللحمة الكلاسيكية بين الدال و المدلول بل يجرر الدال من جاهزية و توقعية المدلول ويمارس في إطار تجربته الخاصة نوعا من ليبرالية المعنى، إنه يشتغل على لعبة الأثر وسلطة القارئ في الانعتاق باللغة وتحقيق أكثر مراحل التأويل زخما واحتداما، بعبارة أخرى فإن شكيل يتخذ من إستراتيجية الغموض على مستوى المعجم الشعري مرحلة من مراحل الخرق الجمالي لكل المقدمات المعنوية القالبية ، إنه يرتجل باللغة من أولوياتها الدلالية، و بإمكاناتها البدئية إلى مساحة مفتوحة و بذلك يسعى الشاعر من خلال حلحلة مفردات معجمية عن حقولها المعرفية وإنتاجها خطابا جديدا إلى تطويع البناء اللساني و تحويله إلى نظام شعري خاص يتنوع بين الألوان و الطبيعة و الأماكن.

إن المكابدة هي الطريق لاستكشاف خبايا التجربة الشعرية في غموضها، فهو يستدرج القارئ إلى منطقته الخاصة من خلال لعبة الدلالة، و لا تنتهي الاحتمالات الدلالية إلا لتبدأ في حركة دائرية تراكمية وتناسلية يعيد من خلالها تركيب معجم شعري متوالد من حقول مختلفة مع التركيز على بعض البنيات الدلالية ذات الأهمية القصوى بالنسبة لمنظومة شكيل المعنوية.

تلك البنيات أو الوسائط الجوهرية في استدعاء الخرائط المعنوية لتجربة شكيل تمثل مداخل عملية للوعي بالعملية الإبداعية في تمفصلاتها المتنوعة عنده و هذه المفاتيح الماثلة لأبواب التجربة عند شكيل تبرز أطراف شتى كإطار العنونة أو داخل المتن النصي نفسه، و قد تأتي كعلامة تكرارية من علامات الكشف النصي على ما تؤديه وظيفة التكرار في تأسيس المعنى من تكاثرية في الدلالة و انسيابية في حركية النص الإبداعي، وعلى ذلك فاللفظ في نطاقه المعجمي يؤدي وظيفتين إحداها عمودية و الأخرى أفقية، فهو ينصهر أحيانا في اللحمة المعجمية الكلية في سياق حضورها ضمن

النظام أو البناء المعرفي في صيغته اللسانية، ويزر أحيانا في أحاديثها الدلالية كصناعة رمزية خاصة وهنا يكون لمبدأ القصدية.

1-1- معجم القرآن :

يستدعي عبد الحميد شكيل المعجم القرآني في أعماله استدعاء صريحا بإحدى الوسيلتين إما بذكر اللفظ القرآني في سياق معنى شعري معين، وإما بالتناص مع بعض النصوص القرآنية في عبارات محددة " الصراط ، الرقوم ، التغابن، المسغبة، و لاشك أن لحضور النص القرآني في الشعرية الحدائيه دلالة خاصة، لقد مثل المعجم القرآني مرجعية لغوية، ومعنوية، في كثير من الدرامات الحديثة و الإبداعات الشعرية المعاصرة ، و أعطته الحدائيه الشعرية لونا وملمحا خاصا عندما استلت مفرداته من سياقاتها الأولية و استنبتتها في سياقات مغايرة.

من هذه الدلالات التي يوحى بها توظيف المعجم القرآني قول شكيل :

وجئت المدينة تسعى

كنت مبتهجا ، مستيقظا بغشوة هذا الصباح الوضيء

ممتطيا شهوة الماء ، الزنجبيل المحايث.¹

فالشاعر في تناقض معبر عن الاستمرارية إلى الحب و السلام الروحي لأن الرجل في الآية الكريمة لم يتوقف عن تقديمه السلام لأهله حتى بعد مماته فهو تناقض مع قوله عز وجل (وَجَاءَ مِنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ رَجُلٌ يَسْعَى قَالَ يَا قَوْمِ اتَّبِعُوا الْمُرْسَلِينَ) - سورة يس الآية - 21.

1 - تحولات فاجعة الماء ، ص 133.

ليس من السهل على المتلقي فهم الاستمرارية التي يقصدها تشكيل لاتسامها بالغموض " و موضوع الاستمرار في المجموعة هاجس مركزي بتعبير فولكنز، ودلالاتها في علاقة الذات بالمكان "1.

و نجده في ديوان كتاب الأحوال يقول :

تنقصني الأنثى :

لأقول ما يقتضيه الكلام :

سمت المعنى الذي في مراعي اللغوب ؟

ما استوى في التغابن ،

و مر سريعا إلى فتوح الغيوب ؟؟²

إن المتأمل في السطور يرى ظاهرها لا يزيد عن إيجاءات بالعذاب والآلام، التي تهيمن على الشاعر، لكن في باطنها غموضا لا يتضح إلا لصاحب ثقافة دينية، لأنه يحاول أن يتناقض مع سبب نزول السورة، و هو منع الأهل للإبن من السفر، و في ذلك دلالة على شعور المكابدة و الشقاء الذي تشتمل عليه الذات الشاعرة، يأتي ليعمق هذا الإحساس، ويكتفه، بما تقدمه المفردات القرآنية من حقائق، و أوصاف، مغرقا في التعبير عن المعاني.

يقول تشكيل :

أرتدي عشب المقبرة .

و بجسمي عقلت سبع سنابل

كانت تراهن كيما يغير جسر المهزلة.¹

1 - عبد الحفيظ بن جلولي : خرائب الترابيب ، مرجع سبق ذكره ، ص 95.

2 - عبد الحميد تشكيل : ديوان كتاب الأحوال ، ص 78.

السنابل السبعة مرتبطة في مفهومها بقصة سيدنا يوسف، و قد ورد في سورة يوسف في رؤيا الملك الذي راح يبحث عن تفسير لمنامه، حتى قيل له إنها أضغاث أحلام، لم يكتف، و لم يفتتح، بل ظل يبحث عن الحقيقة حتى ظهر من يفسرها، و هذا ما تضمنته الجملة الشعرية السابقة من غموض أو سر تعاطي القصيدة الممتعة عن الفهم.

أما في قوله :

قالت : و الحزن يجللها - الوقت للدهماء ،

فاجعل لرحيلك نعلا من وبر الكتان

و تواشج مع أسراب الطير

اللاهج بلغات النار.

ينتقل الشاعر في هذه المقطوعة إلى إبراز حالة أخرى، أكثر من السابقة، حينما نجد الشاعر يوظف معنى النعل في الهروب الإيجابي، هروبا إلى الحلم، إلى الأمل، وقد اكتسبها من معنى التطهر والعفة، وخلع النعلين هو الإقبال على الماء في سبيل التطهر، فهو إذن يحيلنا إلى قوله تعالى : (إِيَّيَّ أَنَا رُبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۗ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى) سورة طه - الآية 11.

فالأمر يربط الجملة بزمن الإنشغال و الانتعال، وهو ما يعني التحول، لأن الشاعر يعول على غموض ألفاظه ومعانيه ليبين الحالة.

إن هذا الشكل من استحضار مباشر للفظ القرآني، جعل من قصائد شكيل غامضة حتى الإبهام كقوله (العرب الأتراب) في ديوان كتاب الأحوال يرد مطابقا بقوله تعالى: (وَكَوَاعِبَ أَتْرَابًا) - سورة النبأ - الآية 33.

فالشاعر يقصد بذلك إلى إحداث خلل في معنى استدعاء لفظ مطابق للفظ القرآني و أقصد بالخلل (مصطلح الغموض)، واستحضاره في سياق مغاير من أجل الوصول إلى دلالة إيجابية بعيدة قد تكون مناقضة للمعنى القرآني نفسه .

1-2- معجم التصوف :

يلجأ الشاعر إلى التعبير الصوفي و يكون غامضا غموض التجربة، و يكون أرفع من أساليب البيان المتعارف عليها في الثقافة الأدبية، لأنها تقتصر عن استيعاب أمور إلهية، و يكون العمل مبني على صيغتين: من إثارة ذهن المتلقي، ثم الجواب من خارج الاحتمالات و التوقعات، كما يتسم النص الصوفي بالتمتع باختيار عناصر من داخل الشاعر أي كينونته، و الولوج إلى تجربة الشاعر عبد الحميد شكيل الصوفية على اعتبار العبارة الصوفية نسق علاماتي يسعى الشاعر من خلاله إلى تمرير إيديولوجيته.

" من هنا فإن نصوص عبد الحميد شكيل لا تبحث عن معنى بل تقصد إلى إحداث أثر، لأن المعنى وفق هذا المنظور معطى ما - قبلي؟ ، فتنحول المراثي إلى مواقف، و النصوص إلى نصوص، للقبض على ما فاض من نصوص الجسد، ولن يتم هذا إلا بجلال الكلمات و هذا الملمح الصوفي يجعل من النصوص المراثي نصوص لذة "¹.

يسعى عبد الحميد شكيل من خلال حلحلة مفردات معجمية عن حقوقها المعرفية و المعنوية و إنتاجها خطابا شعريا جيدا إلى تطويع البناء اللساني و تحويله إلى نظام شعري شاعري خاص. يقول شكيل :

أحلام طفل ، وطفل ، وطفل

ظل يكرع صوت الأغاني والبيان !

يكتب عن سورة وطن يجيء ، ولا يجيء ،

سوى في حبر المقالات الرخيصة

1 - حسين خمري : تقديم ديوان مراثي الماء، مرجع سابق ، ص 10.

أو في حشو النشرات التي تعادي البلاغة

و تسمى الشعر : نزوة اللغة ، شيطان الكلام

هي الكتابة ، محرقة الذين توحدوا بالألم المعجل ،

و المؤجل واستووا على قمة الروح التي تبعثرها في مفازات البلاد .¹

الشاعر يعقد علاقة مع اللغة ، يعبر من خلالها عن وطن يجيء ولا يجي لأن " لغة عبد الحميد شكيل العرفانية سكن داخل البنيات العميقة حيث يغرف من لغة الصوفي القديم، من " النفري " و " ابن عربي " و " السهروردي "، إنه نص النصوص جامعهم إلى مستقر واحد داخل الكتابة " .²

يقول في موضع آخر :

جف الماء

و استوى التنور

و تلاشت جزر الأقيانوس

فأدركني يا ظل - أبي ذر - قبل نموض الحوت

أحمر الماء

و تعالت صيحات الشيطان ،

فادرك عبدك .

يا حلاج البعد التنور.

1 - ديوان المرايا ، ص 35.

2 - إلياس بن تومي : مجلة الثقافة الجزائرية ، العدد 25 ، مرجع سبق ذكره ، ص 91.

إن عالم العشق و الحب هو الكفيل بإزالة الدنس، و هو زمن الأمان عند الشاعر شكيل، المنفى تبرز معالمه في كتاباته، و حتى أن الماء لا يعد رمزا للدلالة على الموت أو الحياة، " بل هو منطقة وسطى بينهما، حين يرمي الميت في المعجم الصوفي يتفجر المعنى ينبع من رحم المعاناة و الألم و حين ترمي المعاني الدالة في رحم اللغة تموت "¹.

الكتابة الشعرية عند شكيل لا تخرج عن الطرح الصوفي ، و إذا عدنا إلى الألفاظ الدالة على التصوف فنجدها كثيرة الحضور مثل (معراج، الصوفية ، الأشواق ، الوجد ، الصفوة ، الميقات) إن معجم التصوف عند الشاعر هو محاولة لجعل بنية الخطاب الصوفي في بنية أساسية في الخطاب الشعري لأعماله الشعرية ، هذا من جهة، و من جهة أخرى استحضار لنصوص متمردة في الثقافة العربية، و هذه النصوص تمثل هامشا فكريا في تاريخ تلك الثقافة، من حيث مخالفتها للأنماط و الأنساق السائدة سواء ذلك في لغتها ومعجمها أو مناهجها و وسائلها في التفكير أو أدواتها في التأويل و تخطي الأعراف التي استقر عندها العقل العربي، و هذا ما يتسق بصورة جلية مع النبوة الشعرية المنفلتة من قيود الواقع و الفكر و المجتمع بما يقدمه الانزياح و الشعرية الحدائثية من معطيات مغايرة للتجربة الإبداعية الثقافية السائدة، فكأن ذلك سعي للمطابقة بين التجربة الصوفية في تمردها المعراجي، و بين التجربة الإبداعية عند شعراء الحدائث، خاصة ممن يكتب قصيدة النثر.

إن المعجم الصوفي لا يتخذ دلالة مباشرة أو قريبة من المباشر، و لكن يتخذ دلالة عميقة و بحد ايجابي، و رمز بما ينسجم مع جوهره كخطاب رمزي و ايجابي بالأساس، و على ذلك فإن الإيجابية التي يقدمها معجم التصوف هي تعمد استحضاره لمناقضة العرف، و تحديد موقف ثوري من الحركة الإبداعية، فمعجم التصوف عند شكيل هو غموض بالدرجة الأولى لمواراة توجه ما، و موقف نقدي بالدرجة الثانية، فهو ليس مجرد حضور دلالي محض وهذا ما لامسناه في توزيع هذا المعجم على

1 - إلياس بن تومي : مجلة الثقافة الجزائرية ، العدد 25 مرجع سبق ذكره.

دواوين الشاعر وسطوره الشعرية، مع الارتباط ببعض السياقات والموضوعات المحددة بشكل أكبر بالنظر إلى مناسبة هذا المعجم لذلك السياق.

1-3- معجم الطبيعة :

للطبيعة حضور كثيف في نصوص عبد الحميد شكيل، بل يمكن القول إن معجم الطبيعة هو أكثف أنواع المعجم حضوراً في نصوصه، ودواوينه الشعرية، ولا يكاد يخلو أي واحد منهم من الطبيعة وألفاظها، ومظاهرها، و يبدو هذا التماهي بين الطبيعة الشعرية، والطبيعة المادية، جلياً في كثافة ألفاظ الطبيعة من خلال نصوصه، ليعيد إنتاج جميع أعماله - على تعدد موضوعاتها-، ومعنى ذلك أن شكيل يتحاور مع الطبيعة من خلال نصوصه ليعيد إنتاجها كخطاب مستقل، و كنوع من الخصوصية الشعرية، و نقرأ في نصوص شكيل الطبيعة كجزء من الهيكل النصي بطريقة تتخذ فيها دلالية الطبيعة طابعا متعددًا بحسب سياقها الجمالي.

لقد وظف الشاعر معجم الطبيعة بشكل لافت- كما أشرنا- بل لقد شكل نقطة ارتكاز في البنية الأساسية لعمله الإبداعي، فقد " كانت الطبيعة مادة للذهن حيناً، ومادة حيناً آخر لنقل الحالات النفسية و الأفكار والمعاني "¹.

و إذا كانت الطبيعة موضوعاً خارجياً من جهة و مفارقتها للذات فهي في شعرية شكيل تعبر عن عمق التماهي و التداخل بين ما هو داخلي في التجربة الشعورية للمبدع و ما هو منفصل عن الداخل ، فالطبيعة تؤدي وظيفة الإحالة على مكونات الذات و تنوع الحالات، و التحولات الوجدانية، إن هذا التواجد الذي يميز الخطاب الشعري لدى شكيل يمثل في حقيقة الأمر إحالة ثانية على ما يشبه التوحد بين الإنسان والطبيعة ، كحالة من الفيض الذي يلتبس بالذات.

1 - أحمد مداس : النص والتأويل ، منشورات وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها ، جامعة بسكرة ، ط 1 ، 2001 ، ص 109.

أ- النجم / الصبار :

يقول الشاعر في قصيدة مدارات القبرة من مجموعة كتاب الأحوال :

الليلة

أفترج على نفس ،

أورقها أشجار السهو .

وأذر بها على منصات الأسفار

الليلة

أذهب إلى حقول الغيث

بساتين العناب .

هل ثمة جهة ،

لم يأت عليها سمار الرياح ؟

الليلة أرصد النجم الغائب

أنسج أحزان الصبار

وأسفح في الليل ما تبقى

من أحزان المزن

الليلة

يتهادى الريحان.¹

القارئ لهذا النص يلحظ ألفاظ الطبيعة في سياقات جزئية متعددة (حقول ، الغيث ، بساتين ، الريح ، النجم ، المزن ، الريحان)، التي تمثل كيانات طبيعية كبرى مثل (حقول ، بساتين)، وكيانات طبيعية جزئية، أو صغرى، مثل (النجم ، الصبار ، المزن) ، فالناقص يشتغل على المقاربة الإنسانية للمكونات الطبيعية، فالنسق الأول يمكن أن نطلق عليه المجتمع الطبيعي فهو نسيج متكامل، أما النسق الثاني فيمكن أن نسميه الأفراد الطبيعيين (النجم الصبار).

و لكل مفردة من مفردات الطبيعة عند النص سياق دلالي محدد فحقول الغيث مركب طبيعي محض يتكون من لفظتي حقول التي تشير إلى ما نسميه أنفا بالمجتمع الطبيعي، والغيث التي تشير إلى ما أطلقنا عليه الفرد الطبيعي وهذا مزج بين نسقين يمثل كل واحد منهما وجهة جمالية محددة فيه دلالة على الصيغة التعددية للنص عند تشكيل، إن الغيث يتحول إلى حقول رغم أن الغيث في الأصل هو الذي يجسد الحياة بالنسبة للحقول، و هنا يكمن الغموض عند الشاعر.

هذا التحول هو تعبير عن الحس الرمزي في نصوص المبدع، إن ذهابه إلى حقول الغيث هو ذهاب رمزي يستدعي الحقول بوصفها غيثا في حركيتها وجمالياتها وفعالها الإنمائي الذي يصور حالة الخصوبة والبحث تصويرا مجردا، وهذه هي الصورة التي تمنحها عبارة (بساتين ، العناب) في التجسد الجمالي للبساتين الذي يؤدي إلى حالة السكر الوجودي و النفسي ، و هو المرحلة الذوقية بين الوجود المجرد و الوجود الخصب و حالة البعث الوجداني ، و هكذا نجد أن مفردات الطبيعة في هذا النص

1 - ديوان كتاب الأحوال ، مرجع سابق ، ص.ص 17 - 20.

تحيل على أبعاد فلسفية عميقة فـ(النجم) يجسد الارتفاع والسمو الروحي و المعرفي، بل سمو التجربة الذوقية، خاصة أن الناص أو المبدع تحدث عن غيابه وهو غياب معنوي، روحي، بدليل أنه صرح بأنه يرصد هذا النجم بكلمات عن عملية الرصد من تدقيق ومكابدة، و يشير بمفردة (الصبار) إلى حالة الحزن الوجودي فـ(الصبار) يكابد الغربة، و الوحدة، و الحر، و العطش، و قساوة الظروف الطبيعية، و كل هذه العوامل تصيبه بالحزن والكآبة، والألم، و هي عوامل مادية ومعنوية، فالعطش و الحر عاملان ماديان و الوحدة، و الغربة، عاملان نفسانيان معنويان.

إن التعبير عن " النجم " و " الصبار " إشارة إلى عاملين منفصلين أو فضائين متعارضين، هما الأرض بمكوناتها المتنوعة، و فضاء السماء هذان العلمان يشكلان تعارضا من حيث الطبيعة لكنهما يعبران عن حالة من الاحتواء والشمولية.

ب- الريح :

يعد الريح في شعر شكيل دالا على الثورة و الحركية، على ألم و مكابدة ، جامعة للشئات، قادرة على كتم الأنفاس، و لا يعني هنا، الرياح ، لاختلاف في المعنى حسب ابن منظور في لسان العرب " .. الريح نسيم الهواء " ، و هو لذلك نسيم كل شيء والريجة طائفة من الريح ، و يقال الريح لآل فلان أي النصر و الدولة، و كان لفلان ريح، و قد يكون الريح بمعنى الغلبة و القوة " ¹.

الملاحظ عدم ثبات المفردة لغويا، فما بالك بتوظيفها شعريا، فتوظيف " الريح " ضمن معجم الطبيعة في شعر شكيل هو بعث على الحالة النفسية و الشعورية للشاعر مؤديا وظيفة جمالية و دلالية.

1 - ابن منظور: لسان العرب، مصدر سبق ذكره ، ص 114.

لقد أسست لفظة الريح في معجم الطبيعة للشاعر رمزا للضياع و الشتات و للآخر، لقد تمثل " الريح في وعي الشاعر عبد الحميد شكيل لمخزونه الثقافي المكثف بالصراعية في مواجهة الواقع الذي لا ينتهجه إلى ما يستمر في الحياة والكينونة الشاعرة ، من أسباب الحركة والتحول فهو يقول :

لم يبق من الوجه الشبيه بالقرنفل .

سوى شبهه الذي ركن للمسافات القميئة

و أيقن أن الريح معبر للحيارى ،

و أن البوح منتهى شك اليقين

منبه لك أيها الطاعن في صمته الخلوي.¹

يعرف الشاعر " الريح " في هذا المقطع، فهي تأخذ رنينها القوي، والمائل في صراعية ما، و نلمح تناسبا خفيا مع قوله تعالى : (أَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ) " سورة الحاقة - الآية 06.

و لعل التعريف بها في السطر الشعري السابق يجعل المتلقي في تماه، مع صورة شعرية تكشف عن قلق مستمر للذات الشاعرة ، و يتكشف في السطر الرابع حين ينتقل من " الريح " إلى البوح " "و أن البوح منتهى شك اليقين " ، فالشك و اليقين معياران متناقضان، لا يجتمعان سوى في ذات شاعرة تبحث في ديمومة مستحلية، عن معنى لعالم لم يتحول بعنف و استمرار، مما أضفى نوعا من الغموض الفني.

تلك الاستمرارية و السيرورة، هناك ما يعيقها، و يعيق سيرورتها والمتمثلة في تقاعس الموجودات عن الكشف عن أسرارها ، مما أربك الذات الشاعرة .

1 - ديوان مراثي الماء ، مرجع سابق ، ص 37.

و يُعبر شكيل عن ذلك بقوله:

حرروا الريح من وعثائها أيها السفلة ،

أيها الطاعنون ،

في العهر

والوشايات ، والقلقلة !

دعوا الماء يشجب في براري البلاد التي شجت

دعوا الأغنيات تصدح في الربوع الجميلة.¹

السطور تملأها معان خفية لا تظهر للمتلقي، لقد انتهى بالذات الشاعرة إلى البحث عن عنصر التوتير و التحفيز: " أيها السفلة " ، " أيها الطاعنون" ، ثم يربطها بالماء الباعث على الحياة دون أن نلوته، إنه مل هؤلاء الذين يدعون ويستدعون، إنها دعوة صريحة إلى ترك فسحة للأمل لصدح الأغاني في ربوع الحبيبة، و هو ما يعبر عن حال الواقع الذي غار في مآلات التحول، والسرعة، و التغيير، و الحداثة، فانعكست جملة هذه المنحنيات على نفسية الشاعر، وبالتالي على بنية القصيدة بتلبسها رداء الغموض.²

ينتقل بنا شكيل في أعماله بذات اللفظة " الريح " إلى معنى آخر إلى مصدر إلهامه وطبيعة حركته قائلا :

من يوقظ الريح في أعطاف المدينة

و ينشر أسرارها في البراري

1 - ديوان مرايا الماء ، ص 82 - 85.

2 - عبد الحفيظ بن جلوي : خرائب التراتيب ، مرجع سبق ذكره ، ص 140.

و يُعلي من شأن العصفير

بشّرتني قالت :

إن الريح تستحي هذه المرة على غير عادتها مشبعة

بالتفاصيل الشجرية

همس الأغاني

شهقة المروح

سر التحول

الشاعر يريد مغازلة الهدوء و تلك الرتابة، فاسحا للحظة الشعر الجميلة المتماهية مع روح الريح الثورية، " الريح هذه المرة تجيء على غير عادتها مشبعة بالتفاصيل الشجرية "، " بشرتني قالت ... " و ما يجمع الطيور إلى الريح هو الشجر، فالريح التي تمنح الطائر حرية في تيهه السماوي هي ذاتها التي تجعل من الشجر مسكنا للطير الهارب من التيار الجارف، تلك الثنائية التي يريد من خلالها تشكيل الإفصاح، تبدو غامضة في ترابطها، تستوجب من الآخر التمعن بل القراءة و إعادة القراءة و يتكرر جمال هذه اللفظة " الريح " في قوله:

أستل وردة الريح من مداراتها

أذهب إلى مفرزة الوقت المسمى

منتصر اللظى ،

و الأغاني التي شاخت بلاغتها..¹

1 - ديوان كتاب الأحوال ، ص 47.

إن ما بين جمالية الحرية، و السكن تكمن ثورية الريح، التي تفتلح فتغير مكان تضاريس المكان، إنها تحمل المعنى الأزلي لصراع الدوال واستباقها لأجل إثبات معنى جديد للكينونة و الوجود.

للإشارة فإن أعمال عبد الحميد شكيل تزخر بمظاهر الطبيعة التي تحمل دلالات على العالم المتحول، وتركيزه على هذا العالم أقصد الطبيعي دون الإشارة إلى المدينة الحديثة ، لملاءمتها المعطى الإبداعي للشاعر ، لكون الطبيعة في أكثر حالاتها تتسق مع الحالة الصوفية التي تستدعي الصفاء و النقاء الذهني و العاطفي.

2. غموض الصورة الشعرية :

الصورة في الأدب هي الصوغ اللساني المخصوص الذي بواسطته يجري تمثل المعاني تمثيلاً جديداً، يحيلنا إلى صورة مرئية معبرة، و ذلك الصوغ المتميز و المتفرد، هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إichالية من القول إلى صيغ إichائية¹، فهي تنطوي على إشارات شتى تخلق لنا عالماً مجازياً خياراً إichائياً، و منه تتبع قيمة كل قصيدة في طاقتها على الإيحاء، لذلك يعمد جل الشعراء المعاصرين و هم يمارسون الغموض، إلى جعل الصورة الشعرية كأحد الإستراتيجيات التي يُغنون بها نصوصهم الإبداعية، بكل أبعادها وأدواتها، على اعتبار أن الصورة الشعرية " أداة من الأدوات الشعرية التي يستخدمها الشعراء في تصوير أحساسهم، ومشاعرهم، و التعبير عن رؤيتهم الخاصة للوجود "².

الصورة الشعرية تلك التأمّلات التي يدعوننا إليها الشاعر، بل الوقفات التي يجعلها الشاعر أمام الآخر عند محاولة معرفة ما بين سطور الشعر، يتضح به المعنى و تبرز له جوانبه " إنما تنحرف به عن الغرض، و تحاوره، و تداوره بنوع من التمويه، فُتبرز له جانباً من المعنى، وتخفي عنه جانباً آخر حتى يثير شوقه و فضوله ، فيقبل المتلقي على تأمل الصورة، و عندئذ ينكشف له الجانب الخفي من المعنى، و يظهر الغرض كاملاً "³.

إن المتأمل لأعمال الشاعر عبد الحميد شكيل يجد أن أسلوب التصوير عنده يمنحه بعض التميز على بعض شعراء عصره و ربما تجاوزهم، و هو ما يشكل نمطاً آخر في التعبير و في الشكل و في الصورة الشعرية باعتماده لغته الخاصة؛ لأن " الصورة تشكيل لغوي، فأغلب الصور مستمدة من

1 - بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1994، د ط ، ص.3.
 2- جمعة مُجّد محمود شيخ روجه: الصورة الفنية في مختارات البارودي(ملاحمها وتطورها) مكتبة بستان المعرفة، ط1، 2008، ص 3
 3 - جابر أحمد عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي ، بيروت، لبنان ، 1992 ، ط 3، ص. 326.

الحواس، إلى جانب لا يمكن إغفاله من الصورة النفسية و العقلية، و إن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية، أو يقدمها الشاعر أحيانا كثيرة في صور حسية ¹ .

الشاعر عبد الحميد شكيل يحاول تصوير المعاناة و الآلام، و هي صور نفسية على أنها حسية باستعمال رموز هي مادية في الأغلب " الماء ، الأشجار "، محاولا ملامسة الوجدان و التعبير عن قضايا وطنه، و قضايا الحياة و تجاربها ، و فقدان الرفاق، دون المساومة على مبادئه سواء في العشرية السوداء، أو مع رفاق الدرب، في مجال الشعر و الأدب، فقد " وجد الشاعر نفسه و وعى ذاته، و اعتز بكرامة عقله و فكره و لسانه، فلم يساوم عليها في سوق النفعية و النفاق، فبلغ الذاتية الاجتماعية حين نطق بلسان الجماعة، وتمرّد نيابة عنها على الطغيان و النفاق، و الرق المادي و المعنوي، و ضرب لنا مثلا رائعا للالتزام في الأدب، و رسالة الأديب الذي يفقد وعيه في مداومة الإبصار، و لا يخطئ طريقه في داجي الظلمات، و لا تغفل عينه و الناس نيام ² .

فتجربة الشاعر شكيل تقوم على صور يحاول نقلها إلى المتلقي بطريقة إيحائية، بدلا من الوصف، موظفا كل حواسه و ملكاته، ف" الصورة في الشعر نتيجة لتعاون كل الحواس، و كل الملكات و لا ترجع قيمتها، إلا أنها تحاكي الأشياء أو تجعلنا نتمثلها من جديد، خلال علاقات جديدة، تخلق فينا وعيا وخبرة جديدة" ³ .

لذلك تنوعت الأساليب عند الشاعر بتنوع المواضيع المطروحة، ليضفي بذلك على الصورة الشعرية نوعا من التكامل من حسن التشبيه، و التقويم، و المتأمل للدواوين المدروسة يجد أن الشاعر لم

1 - علي البطل : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع 1981، ط 2 ، ص 30.

2 - عائشة عبد الرحمان : قيم جديدة في الأدب العربي ، دار المعارف ، مصر ، د ط ، د ت ، ص 64.

3 - جابر أحمد عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، مرجع سبق ذكره ، ص 373.

يستغن عن استخدام الخيال الواسع، و لقد كانت جل قصائده مفعمة بالكثير من المشاهد ينتقل بنا من مشهد إلى آخر، كما يمكن القول أن الصورة البصرية التي يمكن إدراكها بالحواس الأكثر استعمالاً في أعمال شكيل.

إن المتتبع للصورة الشعرية في أعمال المبدع، يجده يبحث عن الروح و الجوهر، عن الخلود و الاستمرار، إنه يدخل القارئ والناقد إلى جحيم الكلمة المتمهدة بوهج شاعريته، و صورها المتوجعة بألم الآخر و فراقه، و بأوجاع التاريخ، و يوميات الضياع، و الفقد و الانهيار.

لقد حاول شكيل أن يتخلص من سيطرة التراث على المخيلة و اتجه إلى استخدام صور مرتبطة بالتجربة الآنية، فتتحصر مشاهد من بيئته الخضراء المفعمة بالنبات و الماء، و من تجاربه و صوره من ذاكرته بدلا من تلك الملاحم و الأغاني، و الصور المترتبة عن الثقافة العربية.

لقد اعتمد الشاعر في تصويره بتوظيف التشبيهات الذهنية، و الاستعارات، على نحو مستفز بحيث تستقل الصورة الشعرية لديه على حيز كبير من الكتابة، و يقيم صور دواوينه على ثنائية الحسي والمجرد، كتشبيه الحسي بالحسي، أو تشبيه المجرد بالحسي، فعلماء البلاغة يقسمون طرقي التشبيه "إما حسيان ؛ أي مدركان بإحدى الحواس الخمس الظاهرة، نحو: أنت الشمس في الضياء، و كما في تشبيه الخد بالورد، إما عقليان، أي مدركان بالعقل، نحو العلو كالحياة، نحو: الضلال عن الحق كالأعمى، و نحو: الجهل كالموت، إما المشبه حسي والمشبه به عقلي، نحو: طيب السوء كالموت، وإما المشبه عقلي، و المشبه به حسي نحو: العلم كالنور"¹.

و الدراسة التي نحن بصددّها لا نتحدث فيها عن التشبيه من حيث هو مصطلح بلاغي، ومناقشة آراء النقاد فيه، و تفضيل القول في أقسامه، و ما كان مقبولاً، و ما كان هو بعكس ذلك، وإنما سأتناوله من حيث أثره في غموض النص الشعري عند عبد الحميد شكيل، و كذلك شأن

1 - السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة ، علق عليه ودققه سليمان الصالح ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2005 ، ص 227- 228

الاستعارة، لأن الشاعر شكيل حينما يكتب لا يتخيل في رأيي من سيقراً له، و لا يفترض في مخيلته نوعية معينة من القراء، لأن العمل الإبداعي بغموضه الفني و صورته الشعرية التعبيرية هو الذي يحدد القارئ و المتلقي".

يتجلى دور التشبيه و الاستعارة أهمية بالغة في الدراسة التحليلية للنصوص الأدبية، و"يتميز في تاريخ تطور مصطلح الصورة الفنية مفهومان، فقديما يقف عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه و المجاز، وحديثا يضم إلى الصورة باعتبارها ركزا"¹.

الملاحظ على الصورة الشعرية للشاعر تمحورها حول موضوعات شعرية متعددة من أبرزها :
الروح، الرفاق، الماء...

1-2- استعارة المجرّد بالحسي:

لقد عمد شكيل في أعماله إلى إمكاناته التعبيرية التي تنتجها الصورة الشعرية، و استشارة المتلقي، و إدخال المجرّدات، المشبعة بالإحساسات، يقول شكيل:

كلما حدقت في تفاصيل بسمتك،

فاجأني الزيفون

فقادني الطير إلى مخدع الماء!

وجدت الماء يجلد

و الياسمين يصيح..

1 - علي البطل: الصورة الشعرية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، مرجع سبق ذكره، ص15.

إن هذا المقطع ورد في قصيدة معنونة "بغيض" ، يعبر فيها الشاعر عن مقام الألم والأسى، ففي قوله "وجدت الماء يجلد"، "فاجأني الزيفون"، "الياسمين يصيح"، هذه الظواهر، الجلد، المفاجأة، الصياح " تتوقف عند حدود الحس، فقد استعار الصياح للياسمين، على اعتبار أن الياسمين وردة بهية الرائحة تستغيث من الألم، من حولها، الماء الذي يحول كل شيء إلى أخضر، يبعث الحياة، يجلد ترى ما الذي وقع ؟ إنه انتقال من الحالة الموضوعية إلى الحالة الفينومينولوجية" ؛ أي الجسم الذاتي يعد هو في حد ذاته الذي استباحه فيما بعد.

الشاعر استعار لتلك الألفاظ معاني أخرى، أو أرجأها بمعاني دالة على ما يريد عنه مفهوم للجسد، هذا الغموض الذي يكتنف هذه الصورة الشعرية، التي بقدر ما هي بسيطة في ظاهرها لكل قارئ أو متلق، لكن لا تدرك إلا بربط الدلالة بالمعنى، لذلك قيل إن إحدى مقومات شعرية القصيدة الحدائثية تتمثل في الغموض ثم يقول في هذه القصيدة الحدائثية، و في أخرى أهداها إلى الأستاذ " مُجَّد طالب البوسطجي":

نرتدي عرينا،

ينسكب الماء الفجيعة على قمة الجرح !

يشخب بالبياض، بصوت البصيرة،

يبدأ التسول في ارتفاع النهار

يقيم ممالكه في الأرجاء المهملة

من جنون العراق البعيد البعيد

مد الجناح والصوت، والشعر، اللغة المنتقاة

وقال لأرض الجزائر: دمي، شعري، و غربة روحي و شوقي

لأهلي هناك في أقاصي العراق الجريح

ذنبك يا مُحَمَّد ، حب الجزائر، و البحر، و شدو القبرات

و دفء امرأة من ريف " الطاهير " المعنى

ثم يقول:

ما معنى قتل الكلام البديع؟

لماذا البلاد الجميلة تضيع؟

و جل الرعية، تحديق في أفق لا يبين.¹!

لقد استعار الشاعر الفجيعة للماء، للتعبير عن حزنه و آلامه و التقاء الرجلين إبداعاً و مكاناً، فهو بهذه الصورة يفتح رؤى أخرى للأزمة التي عاشتها الجزائر، و حيث طلب الحياة و ما معنى قتل الكلام البديع، إذا اغتيل الأنا مع الآخر، و " ذلك بإفراغ الكلمات من معانيها الحقيقة إلى معان مجازية، و لما كان الشاعر هو الذي يخلق الكلمات و يمنحها شعريتها، فإنه يحتتم في هذا الخلق الشعري أن يكون لكل شاعر رؤيته الخاصة، لكلمات اللغة في نظامها الدلالي المقيد بالسلاسل المعجمية".²

إن التجربة الشعرية في أعمال شكيل تستوعب فضاءين متناظرين: فضاء العالم الذاتي، وفضاء العالم الخارجي، وهو ما يتجلى في قول الشاعر:

إلى أين تمضي بنا الدندونات

1 - ديوان تحولات فاجعة الماء ، ص.84

2 - بشير تاويريريت: الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظرية الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث ، أريد ، الأردن، ط1 ، 2010 ، ص396.

وهذه البلاد الجميلة

تنسى مواعيدها

وتذهب إلى من لا يجيء

وتزعم مالا يكون

هل نقتفي الخطو البليد...

أم أننا نكتفي بالقول المنمق والشروح التي لم تعد مجدية

ونسهب في القول الذي لم يعد مرحلة

وتمضي إلى ساحة الشك

أرض المواعيد

و مبادخ الوقت

الذي تعالى في سياقات التخاذل؛¹

إن مبادخ الوقت تصور الشعور البليد بالوقت - على حد تعبير الشاعر - عندما يصبح الوقت مجرد فضاء تستهلكه الدقائق و الساعات، فالوقت يصبح في هذه الحالة بذخا و ترفا، مع ما للوقت من أهمية بالغة في الحياة الإنسانية، فبينما يكون الوقت جملة من التقلبات و التحولات و الأحوال، التي تتناوب على الذات الشاعرة لا يكون له في العالم الخارجي ذلك الحضور، سواء من حيث المقارنة بين التجربة الشعرية، وسواها من التجارب الإنسانية، من حيث علاقة هذه البلاد بالوقت.

1 - ديوان كتاب الأحوال، ص 48

إن الوقت يجسد في كتاب الأحوال بعد الزمن، غير أنه في تعبيره بلفظة الوقت، بدل الزمن ميل إلى التجسيد، كما يبرز في مكونات التجربة الشعرية الأخرى، و هو ما يمنح شعرية الكتابة لدى الشاعر أسلوبها الخاص، الذي يتميز عن غيره من الأساليب، بشيء من الأصالة العمودية في توليد تجربة شعرية خاصة.

و نجده في موضع آخر يقول :

وردة كنت من شقيق الجسوم المدام !

تفصد الوجد ، سورة الماء ، مطر الغرام !

في ومضات المقام ، حجة القول ، مضاء النسيج .

وزر هذي الماسي ، فتنة الهيولات العظام !

صرختنا الخيرة في مجرى الروح الزنجبيل ، عودة الطير في

زبد الماء ، هديل الحمام المطوف باخضرار الفتون ، من

تملكني ضفة الشقة الأخرى ، أنا الموله بعطر الأغاني التي

لامست زغب الجيد الطويل السهام.¹

يشكل الماء دائما صورة ذاتية للشاعر شكيل، فهو كل الوجود الموجود بجميع أشكاله إنه الأوجاع، إنه تلك الطقوس و الحالات، إنه يوميات الضياع، و صفحات التاريخ، " فتصغد الوجد " تحيلنا إلى معنى السيلان و الوجد، هو الحزن فقد استعار الشاعر السيلان و هي مفردة تطلق على سيلان الدم، إلى الحزن الذي هو شيء يمكن أن يكون جزءا مجردا، ثم يشير إلى عودة الطير، في زيد الماء ليرسلنا مرة أخرى للماء، الذي هو الحياة عنده تحتفي بمظاهر الطبيعة المحسوسة و لعل تلك

1 - ديوان تحولات فاجعة الماء ، ص 50.

الصورة فيها ما يوحي لنا بمظاهر التصوف، على اعتبارات الوجد في قاموس المتصوفة هو ما يصادف القلب دون تكلف، أو تضع بمعنى آخر رؤية للآخرة، بل هو لهب متأجج، " جعله متفرقا في عالمه الخاص " إن استغراق الشاعر في عالمه الداخلي عالم اللاوعي يجعله منفصلا عن المحسوس، لكن هذا الاستغراق يتيح له أن يعيش حالة يستقبل فيها الأشياء فينكشف له الغيب¹.

و يمكن القول في الأخير إن تشكيل يعايش حالات التحول حتى أصبح جزءا من كيانه و وجدانه، و هو ما لمسناه في جميع الأعمال المعنية بالدراسة، و لم يخرج في ذلك عن محاكاة الواقع، و بعث مجموعة من الدلالات، أحيانا لا يمكن للقارئ أن يتخيلها إلا بعد التحليل، " لم تعد الصورة محاكاة للواقع الطبيعي، أو قياسا منطقيًا، متناسب العناصر متآلف الأجزاء، واضح المعاني، يستمد تشابيهه و استعاراته من نسيج قريب من الذاتية، يسير على الفهم، ويجنح نحو البساطة والتجدد، و إنما غدت تركيبيا مُعقدا أو مسرحا للتناقضات يقوم على تراسل الدلالات و الأشياء².

فالشاعر استعار لما هو مجرد فحذف المستعار و هو السجن، أو المكان المغلق مع ترك ما يدل عليه بالطبع فعل الخروج، و يتضح جليا أن المستعار له في اللغة استنادا إلى التفريق بين اللغة و اللسان، و الكلام فاللغة ظاهرة إنسانية بعامة و اللسان هو الظاهرة الاجتماعية، التي تميز مجموعة بشرية، أو قوم عن قوم، أما الكلام فهو المنجز الفردي الذي يمكن أن يختلف فيه الأفراد، و عبد الحميد تشكيل يوظف اللغة في هذه الصورة من ناحية ما يوظف في نطاق الشعرية " الشروح، البلاغة " فهي تجسد موقفا نقديا للأساليب والصور التقليدية الكلاسيكية لدى شعراء عصره، إنه يحاول إيجاد سبيل للخروج عن رتابة اللغة، و صيغ البيان، و زخرف البديع، إنه التمرد على اللغة الشعرية " الشاعر من خلال مجموعته هذه، يرمي إلى التمرد على نسق الجملة التقليدية ليعبر عن التوتر القائم

1 - بشير تاويرت : الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج المعاصرة (النظريات الشعرية)، مرجع سبق ذكره، ص 522.

2 - محمد الولي : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1990، ص 194.

بين الكلمة والكلمة، أي لسانيا، الفصل بين الدال و مدلوله لتصعيد الدهشة لدى المتلقي، بهذه
الكيفية تصبح الكلمة المفردة عبارة عن كون مستقل بذاته، كعلامة حرة و قابلة للاستثمار الشعري.¹

إن القراءة المتأنية للوحات الشعرية لعبد الحميد شكيل؛ أين نجده يفتح نصوصه على آفاق
مغايرة، و ارتداد فضائي نصي يعلق عن تمجيد لا يهدأ عند كل محطة فبدلا من كتابة نصوصه باللغة،
كتب اللغة بنصه، إن المتلقي يمكنه الوقوف عند صور الانفعال و الثورة، وت مزيق الستائر الهشة
الزائفة، إنه يستحضر الانكسارات القائمة في المخيلة ثم يصورها، يحيلنا على البؤس و العدمية لذلك
لم يبق لنا ملاذ سوى التحصن بقلاع اللغة إذ أن كل تعبير باللغة عن واقع أو مقارنة للآخر توحى
بواقع هو نتاج رؤيوية شعورية لهذا الواقع.

1 - حسين خمري : مقدمة مرثي الأحوال ، مرجع سبق ذكره ، ص 8.

2-2- استعارة الحسي المجرد :

تعد استعارة الحسي للمجرد وسيلة حقق من خلالها الشاعر الغموض في الصورة بطريقة فنية، و تشكيل يحاول أن يتواصل مع الآخر حينما تستعصي عليه الألفاظ و العبارات إلى الانتقال و التواصل مع الذات و الآخرين و تتجلى في صورة حسية كقوله :

غاض الماء

و فاض التنور

و توارت أجنحة الريح السهبية

و استوحشت الأنحاء

فانهض يا حلاج البعد القوس ! !

هات الفضة ، البرزخ الرائع ، بصاق الفيض

كيما نجت ألوان القيح ، الفاجر فاه لأسراب العيد!¹

إن الشاعر يستحضر صورة فوران الماء من التنور وهو ليس بمعهود إنه بمثابة الإنذار وبداية العد التنازلي للرحيل علينا أن نركب ونغادر، قال تعالى: (حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلِّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ) سورة هود- الآية 40.

"الأرض لم تعد تحتمل" هذه الصورة تحمل قصدية الشاعر إلى إشراك المتلقي إلى أن ينادي " الحلاج " ويدعو للوقوف، إنه إعلاء لقيم الرفض.

1 - ديوان كتاب الأحوال ، مرجع سابق ، ص 21.

و حين الانتقال إلى ديوان آخر فنجده يقول :

الليلة

أخرج من سمّت اللغة.

مشمولا بجفيف النبر

ما يتدلى من فيض الأشعار

الليلة

يلتحم الصخب بأترجته

يتهادى الريحان ،

فسائل من زمرد الغسلين

يقول الشاعر :

كنت مبتهجا ، مستيقظا بنشوة هذا الصباح الوضيء !

رغوة الشجر الذي غادر خضرته ،

و استطاب المكوث الرخي في الشرفات ، التي علقت

و خدك محمرة ،

و استطالت في عراجين المدى ،

قبرة من فيوات الكلام.¹

1 - ديوان تحولات فاجعة الماء ، ص 133.

إنها صورة أخرى حيث الشجر يغادر الحضرة التي يمتاز بها، فقد غابت الشجرة بشكلها العادي، و بقي الاخضرار، إنها الروح و بالتالي لم تتوقف الصورة عند هذا المعنى، إلى أن يرد فيها بقوله " واستطاب المكوث الرخي " فهو يتوحد في هذه الصورة مع المكان ليصور مظاهر الفرح ، حين يأخذ من الفعل " استطاب " معنى الاستقرار والهدوء.

إن الشاعر عبد الحميد شكيل يفصل بين لغة التشكيل و لغة الكيان التي تؤرخ للحظة الذات في مسار النص، لأن الشعر لغة تنطق من الجسد، مبرزة ما تحمله الروح، إنها تخطِّ للمعطيات اللغوية تطمع للتحرر من القيود التي تفرض عليها.

إن الصورة الشعرية عند شكيل تتميز بالتنوع و الكثافة، وتركيزه عليها كأداة لبث الأشجان والأحزان، كما تميزت بتنوع الأخيلة وامتزاجها وتخطيها لكثير من الأعراف المتوارثة في الشعر العربي، إنها تعبر عن الحركة، و التفاعل، و التحول، إنها من وسائل التعبير باعتبار " الصورة حدا فاصلا يميز الشعر عن الأجناس الأدبية الأخرى، فالشعر إجماء و إيماء ، و الصور الملونة المجسدة و الناطقة توحى للقارئ بإضعاف ما تحمله العبارة المباشرة".¹

1 - إخلاص فخري عمارة : قضايا شعرية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، د ط ، 2001 ، ص 125.

2-3- تشبيه مجرد بالحسي :

لقد عمد الشاعر إلى محاولة للمسح و التعبير بتدمير العلاقات المألوفة بين مفردات الواقع، والخروج بها عما هو متداول، و من ثمة تكوين صورة لانهائية الدلالة في التشكل، تتعدد باختلاف و تنوع المتلقين، فأدخل المجردات المشبهة بالحسيات في تعبير عن شعوره الداخلي و الخارجي فنجده يقول :

الوقت الزاحف كالطاعون

و رشتني بالبوخ العالي

قالت : هاك الماء.¹

فالشاعر يشبه الوقت و هو شيء مجرد بالطاعون، إنه الموت القادم، إنها النهاية، فالشاعر يحاول أن يتذكر الأيام الخوالي، السوداء التي عاشها بأبعادها المعنوية، والفلسفية، فتشبيه الوقت بالطاعون، هو في حد ذاته دلالة على أنه قد أتى على كل شيء، لكن المتأمل جيدا في معاني القصيدة، يدركه بقوله (هاك الماء)، و هنا فيه إعادة للحياة و البعث من جديد، إذن هي صورة سوداوية للوضع القائم في الجزائر في فترة معينة.

ويقول : الليلة

يفتني الزغب النار ،

الرغبة

إذ تنسل من سرب شبيهاها

و تحيء مجلوة بشميم الزقوم.¹

1 - ديوان مراثي الماء ، ص 27.

إن المتمعن جيدا يلحظ التقديم والتأخير، فيما يخص المشبه و المشبه به، و الشاعر من خلال هذا التشبيه، يطمح إلى المزاوجة و المزج بين ما هو حسي، وما هو مجرد، بشكل يوحي بتمائل فضاءين منفصلين، إنه يحاول إلباس المجردات صفات مادية، رغم أن هذه المجردات هي مجموعة أحوال نفسية متفرقة، و هو ما يتجلى في تعدد و تنوع الصور الشعرية، والتشبيهات على وجه الخصوص الشعور الداخلي بالمجردات، ونقف من بداية الديوان على هذا النوع من التشبيه (تشبيه الجرد بالحسي) في صور كثيرة لعل من أكتنفها دلالة ما نقرأه في صدر الديوان (أشجار السهو).

و إذا كان من المهم الإشارة إلى أن الشاعر يؤخر المشبه و يقدم المشبه به غالبا فإن من المهم أيضا التنبيه على أن التشبيهات لصيقة بالأبعاد المعنوية والفلسفية المعاصرة، فشكيل يغامر " داخل البحر النصي، فيكتب ذاته وتحولاته و فيوضاته، يبني معالم الذات الذي يؤسس حضوره إلا في نطاق علاقاته مع الواقع، مع انهيارات اللحظة و انتصاراتها، متشابكا في ذلك مع فجائيات الصيرورة الشعرية منتصرا للعفوية في التعاطي مع المفردة التي لا تُولد قسرا و لا قهرا، بل تأتي في خضم مراودة وجدانية تشتعل داخل أسرار الحضر المفرداتية و مواجيد التفجير الانجذابي صوب نشوة اللفظ".²

إن الشاعر يطمع من خلال تشبيه السهو بالأشجار إلى محاولة نحت الأفكار العقلية المجردة ليمزج بين ما هو حسي وما هو مجرد، بشكل يوحي بتمائل فضاءين متفاصلين في الحقيقة على معنى أنه يسعى لإلباس المجردات صفات مادية رغم أن كون هذه اتجاهات و((أحوال)) أي خوالج نفسية متفرقة تجسد كل واحدة منها حالا بعينها، إن الشاعر هنا يشبه السهو الذي هو فعل ذهني و عقلي بالأشجار، و هو من الحسيات، و هناك أوجه شبه متعددة في هذه الصور مثل الطول و الرسوخ و الثبات و الضخامة، فالسهو مرتبط بالحالة الشعورية و المأزق النفسي فهو ليس مجرد صورة عقلية ضحلة إذ هو من الدهول و الاستلاب العاطفي الذي يسيطر على الذات و يكبل إرادتها في إرادتها

1 - ديوان كتاب الأحوال ، ص 22.

2 - عبد الحفيظ بن جلوي: خرائب التراتيب ، مرجع سبق ذكره . ص 47.

في منطقة الأشياء و تعقيليها، غير أن السهو لا يقف عند الحد الذي يكون فيه عاطفة وجدانية عابرة بل هو يمثل بؤر اجتماع وتوتر، بالنسبة للأحوال أو الشعورات التي تتنازع الذات، وهو ما تشير إليه صلوات الشبه بين السهو والأشجار، وعلى وجه التحديد صلة الرسوخ و الثبات، مثلما توحى الأشجار كذلك بالطول و الضخامة، كما يتضح في توظيف الشاعر للأشجار بدل الشجيرات و هي تُصوّر في ذلك حال المعاناة و المكابدة التي تعترى الذات، إن أشجار السهو هي تلك الحالة المتعالية من الضياع الذهني و العاطفي ؛ أي ما يشكل حالة من الفراغ المؤقت التي تحاصر الذات و تستفزها كلما عاودت الحضور و التجدد، وهذه الحالة من التصافي توشك أن تتطابق مع الفناء الصوفي في المعشوق، و ذلك أن هذه العاطفة القهرية تنشأ من وعي و إدراك قبلي بنتائجها، في مقابل قبول تام بهذه النوازع، و ذلك ما يدل عليه قول الشاعر (أورقها أشجار السهو) أي أن الشاعر نفسه يفرض هذه العاطفة القهرية على الذات فيما يشبه صراعا أنطولوجيا، ومونولوجيا، يختزن الكثير من علاقات التداخل و التناقض، فالشاعر يشبه السهو الذي هو فعل ذهني بالأشجار إنه الطول، و الرسوخ، الثبات، سقوط الأوراق، إذن هو مرتبط بالحالة الشعورية المتغيرة، إن السهو بؤرة توتر للحالة النفسية و الشعورية و ليس مجرد صورة عقلية، فأشجار السهو هي تلك الحالة المتعالية من الضياع الذهني ، مما يشكل حالة من الفراغ المؤقت المحاصرة للذات فتتلاحم الصور على نحو خفي تتأسس فيها بشكل مبتكر لا روابط منطقية تحكمه، بل هي الوحدة النفسية الإيحائية، التي تحكمها الذات الحديثة التي تفجر مكبوت الرمز، في دلالات جديدة، ف" لا يمكن تخريجها إلا بقراءة حديثة تراعي الأساس الجمالي و المعرفي الذي يمزج المتعارض، و يوحد المتناقض، و يحطم صورة المؤلف في ذاكرتنا، ليفتح أمامها أفقا غامضا " ¹.

1 - إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، مرجع سبق ذكره ، ص. 259.

وفي مشهد آخر يقول الشاعر :

نرد النبع عرايا ، أيائل من كبد الشحرور ،
 نجىء رخاء ، كما الصبح المنفتح في أحداق الحور ،
 نؤث جثث الماء ، خفقان العطر المسفوح في ردهات
 للدور ،

تقطيعات السوسن الراض لتعتمات سعالي الديجور.¹

يميل الشاعر تشكيل إلى إلغاز قصائده، مما يسبب أحيانا صدمة لدى الآخر و المتمعن في الأسطر السابقة في الكلمة الجنائزية إن صح التعبير، لا يتقبلها و لا تُستساغ لغرابة التشبيه، فالتأنيث بعيدا كل البعد عن الجثث، و إنما الشاعر يبعث في حركة ضدية صورة للماضي؛ أين كانت الحركية و الفعالية و الحاضر الذي حاصرته الأوضاع المزرية، و هو بذلك لا ينقطع عن عالم التفـاؤل، و الشاعر بهذه الصورة ينقلب عن الموروث الشعري التقليدي الذي يسيطر فيه نموذج الفحل و الصوت الوحيد الناطق في السراء و الضراء، و هو بذلك يسير على درب القصيدة الحدائية المعاصرة التي تستدعي الموروث الصوفي و الأسطوري، و من ثم إحالتها على نصوص غائية، ف " في ظل كل تلك الأسئلة و الطروحات المعرفية تأتينا نصوص عبد الحميد لتقولب أجوبة التراث و عودته في ثوب جديد، هو الصناعة الجمالية، و رغم اختلاف منظور النقاد و الباحثين على شعر هذا الشاعر، فالأكيد أنه قد قدم ذاته، رؤيته "².

تتصف الصور عند عبد الحميد تشكيل بخصائص عدة تميز شعره عن النتاج الشعري المعاصر، و أهم ما يرتقي بحدائة التصوير لديه، أنها تأتي صورة متكاملة في إطار الالتزام بالقيم العامـة،

1 - ديوان فاجعة الماء ، مرجع سابق ، ص 27.

2 - وليد بوعديلة : الشعر تجريب البنية وفتوحات الرؤية ، مرجع سبق ذكره، ص 76.

و مثاليات المعاني الشعرية، و سلامة الجملة الشعرية، و يمكن تحديد أهم خصائص الصورة الشعرية عند عبد الحميد شكيل باستخدام الألوان، و هذا الاعتماد على اللون لا علاقة له بفقدان النظر، بل نابع من مدركاته الطبيعية، و اتساع الأفق الشعري، الذي اتسم به، و من ثقافته، و أساساته الشفافة في التعامل مع الكلمة، الدالة على رؤيته و موقفه، فيقول :

كيف نغني الكلام الذي باء بالهزء؟

كيف ننشر – بيننا – ما طواه السواد؟

هل تحنوك البلاد؟

هل يصطفيك السواد؟¹

فتدافع في صورته الشعرية الألوان و إيجاءاتها، فيتحول لون الأسى الدامي إلى رمز من رموز التضحية.

إن التشخيص له دور مهم في الصورة الشعرية عند شكيل، و يعد من أهم خصائص صورته التي توحى بمدى ارتباطه بالأشياء و المعاني، و مدى علاقتها بوعيه النفسي و المعرفي، و يأتي التشخيص في صورته حسب استدعاء أطرافها، إذ يشخص الأطراف الجامدة فيبث فيها الحياة لتشاركه موقفه الشعري، و تجربته النفسية، و قد يجتر بها علاقات عميقة، عاشها منذ صغره، كما نجد في قوله:

لا تجعل الحمام يطير بعيداً؛

لا، ولا تكن واجماً؛

يقولون لي:

1- ديوان كتاب الأحوال : ص 26 – 37.

لا تحاصر ما أتى أنه الوقت الخلاسي؛

يقولون لي:

لا تذهب بعيدا في غوايات النشيد

لا لا يخدعك الصوت المرجى.¹

و هذا ما يعد تجسيما على المجردات بالعنف و الحركة السريعة في تشكيل المجرد بدججه في صور تحمل طاقة عالية من الإيجاء الذي يبهر الخيال بأسلوبه المميز، وهو في تجسيمه للمجرد يلتمس ما لديه من المعاني المكثفة و المتمردة.

و خلاصة القول في هذا العنصر إني تحدثت عن التشبيه الذي تعطيه دلالاته القيمة الفنية و الدرجة الأدبية، التي يقرب البعيد، و يجلي الخفي، بعيدا عن تلك التشبيهات أو التحليلات التي لا تحقق الغاية الفنية، أي عند تلك التحليلات التي تقف عند العلاقات المادية الظاهرة.

1 - ديوان كتاب الأحوال : ص . 42 . 96 . 97.

2-4- تشبيه الحسي بالمجرد :

لم يغرق عبد الحميد شكيل في ذاته فحسب، بل سبح في بحر الخيال الضائع وراء الأحلام، و تذوق جميع أطيايف الحياة من ألم و حزن، و أسى و فرح ، لذلك عامل الصورة عنده انتقل فيه من تشبيه المجرد بالمحسوس إلى تشبيه الحس بالمجرد وفي ذلك يقول :

أنتم الطاعون

و الموت الولولة

دعوا الماء يسري

في خشاش الأرض التي ظمئت.¹

الملاحظ في السطر الأول أنه قام بعملية عكسية للصورة السابقة، حينما شبه الوقت بالطاعون، فقد انتقل من تصوير المجرد بالحسي، إلى الحسي بالمجرد، الطاعون فتاك بالإنسان و الحيوان وهو أكثر من ذلك فالمشبه " أنتم " تُرى من هم ؟ هل من قاموا بذبح البوسطجي ؟ أم الذين اغتالوا بختي بن عودة ؟ أم الذين قفزوا إلى مراتب سيادة الكتاب و الشعراء ؟ أم هم أولئك الذين عاثوا في الأرض مفسدين إبان العشرية السوداء؟

تلك هي علاقة التشبيه التي يرمز إليها شكيل ويتركنا نبحت عنها في مستوى رمزي، يدعونا من خلالها إلى القراءة والتأويل، بتدارك ذلك بقوله " دعوا الماء " ، دائما في أي صورة أو تشبيهاته نجده يدعو إلى عدم فقد الأمل، التفاؤل، البعث على الحياة، ليشعرنا أنه هناك مستقبل واعد ولذلك فهو يدعو إلى دخول باب القصيد مجردا من أنانيتك غير مشوه بذاتيتك " إذا كنت سيئا و مشوها من الداخل، ومعطوبا في ذاتك، ومعناك، وكيونتك، فلا تغامر بالدخول إلى أرض القصيدة و موطنها

1 - ديوان مراثي الماء ، مرجع سابق ، ص 36.

لأنها - يقينا - سترميك بالحجر السجيل، و ستعصف بك عصفاء، لا يبقى ولا يذر لأن أرض القصيدة طاهرة ، و مقدسة

الوقت يختزل كل المسافات و الأزمنة، هو تلك اللحظة الحميمة التي ينتظرها العاشق للالتحام بمعشوقته، كيف وصل، ذلك السؤال تكون إجابته بأن تحولت صورة الوقت من محرقة إلى ساعة، إنها جميع الممكنات، و بذلك فالوقت يتمهي مع الذات في أسمى لحظات نشوتها، و لعل الإشارة إلى هذا الوقت بالساعة، فيه إيجاءات أن هذه اللحظة قصيرة جدا و إن طالت، و هو ما يجعل من الوقت الأول محرقة ، ومن الثاني ساعة، أو متعة.

أما الصورة الأخيرة للوقت هي التي تقف بين محرقة الوقت و متعته و ساعته " مفرزة الوقت " حين قال :

أستل وردة الريح من مداراتها

أذهب إلا مفرزة الوقت المسمى

منتصرا باللظى

و الأغاني التي شاخت بلاغتها

هل أجمز في انتعاظ البراري...؟

أم أعرج في عبارات التويج ؟

و أقول الذي مر في سماواتنا.¹

إنها التفكير الموضوعي، إنها لحظات الشفافية في رؤية الأشياء و قراءة المواقف و التي تستطيع أن تفرز ما ترمي إليه الذات " التشبيه صورة شعرية ، والنظر إليه يكون من خلال مفهومها، فهو

1 - ديوان كتاب الأحوال ، ص 47.

يقرب حقيقتين مختلفتين، فلا ينظر إليها فقط من خلال طبيعة كل حقيقة، إذا كانت مجردة، أو حسية، و إنما من خلال عملية التقريب و الجمع بحد ذاتها، و مع موقع هذا الجمع داخل السياق العام، و ما يمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة بين طرفي التشبيه أن تولد من إيجاءات و دلالات¹.

حين العودة إلى صورة تشبيهية أخرى نجد الشاعر عبد الحميد شكيل يقول :

هزمتنا مرتين ،

مرة بالصمت الجميل!

ثانية غدا رحلت في صمت السكون!

و بقينا كالحيارى ،

نضرب الكف بالكف

و نردد كالثكالي :

مضى صالح و بقي السيئون.²

نستنج مباشرة من السطور الشعرية المخاطب أو المرثي، لكن لماذا الشاعر قال: " نردد كالثكالي "؟، و " بقينا كالحيارى " ؟ إنه الرحيل في صمت و سكون، إنها دعوة للتوحد معه من خلال استدعاء الآخر للوقوف على لوعته، فقد تحولت الحياة إلى كابوس متجدد، إنه يضرب كفا بكف في مناجاة حركية، كي تنزل عليه السكينة في مصابه هذا، و هو من خلال هذا التشبيه يحرص على تجسيد الضعف الإنساني في محنته، بكل ما يحمله اليأس، إذن تتكامل النفس، بكل جوانبها و متناقضاتها المترددة بين اليأس و الأمل، بين الضياع و اليقين، بين الضعف و القوة، إذن في هذه الصورة صدق فني ناجم على حقيقة صادمة.

1 - د. صبحي البستاني : الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع ، دار الفكر اللبناني ، ط1 ، 1986 ، ص 115.

2 - ديوان فجوات الماء ، مرجع سابق ، ص 82.

الشاعر عبد الحميد شكيل استطاع بقدراته الإبداعية على إضفاء القلق لدى الآخر و التكثيف الشعوري في إلغاء الزمن و المساهمة في غموض الصورة " التكثيف الشعوري يلغي الأبعاد الزمنية التي تفصل بين الأشياء و يدمجها في بعض، في شكل هيولي، أو حلم يخضع لمنطق الزمن الطبيعي، إنه له واقعه النفسي، الذي ينعدم فيه التعاقب المنتظم المدرك بوضوح في نسق واحد مثلما كان في الصورة القديمة " ¹.

خلاصة القول في الصورة الشعرية عند الشاعر عبد الحميد شكيل صعبة التأويل و التشخيص لكن ما يمكن أن نخلص إليه في هذا العنصر هو:

- كثرة الصور التمثيلية، و تجاوزها بصور حديثة التركيب، و البناء مفعمة بالخيال الطبيعي خاصة، و الذي أضفى عليها بطاقات إيحائية، كما انفجرت الصور الشعرية التي اعتمدت لصد توتر العاطفة، و توظيف عناصر الطبيعة و مظاهرها، مما حقق وحدة التجربة الشعرية من خلال رسمه الصورة الكلية و الجزئية، فالصورة من حيث أهدافها ترمي إلى التعبير عما يتعذر التعبير عنه، و إلى الكشف عما يتعذر معرفته، هي إذن وسيلة من الوسائل الشعرية التي يتصرف المتكلم فيها، لنقل رسالته و عقد الحوار ، و الاتصال مع المتلقي. ².

- الملاحظ على شعر شكيل أن الصورة الشعرية تتوزع عنده بحسب المواقف الانفعالية، و ارتباطه بها، وبالواقع المحسوس، خاصة في رصده لعدة صور تتجاوز في القصيدة الواحدة.

1 - إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ،مرجع سابق ، ص 267.

2- رابع بوحوش: اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري. دار العلوم للنشر والتوزيع.عنابة.الجزائر.2006.دط.ص152

- الصورة تكشف عن عوالم التجربة الصوفية الإبداعية، مضميا عليها نوعا من الغموض " يعني أن الغموض جزء هام من خلال ارتباط تشبيهاته بجوانب الإخفاء، و الأبعاد، و مظاهر الغموض"¹
- تبرز لنا بعض أحوال الشاعر، فهو يغوص في أغوار ذاته لذلك على المتلقي أن يقرأ نصوص شكيل وفق سياقاتها، و تاريخها، أي " بتعبير آخر نريد أن نجلي نصية جديدة بناء على ما يقدمه لنا السياق الذي نعيش فيه من إمكانات ومؤهلات، وما يفرضه علينا من أسئلة راهنة، و يفيد هذا إن أي نص كيفما كان لا يتم تلقيه إلا وفق أنظمة القراءة السائدة".²
- امتازت الصورة عند عبد الحميد شكيل بتحريك السواكن، والجوامد، مما يجعلنا نقول أن القصيدة الشكيلية تستجيب للحدثة الشعرية، ومتطلباتها الفنية، من خلال تحقيق وحدة العلاقات البنائية بين أنماط الاستعمال اللغوي، و حركة البناء التعبيري، و التعبير عن الأفكار بالصور التي تكونها في اللغة: من استعارة، أو تشبيه مجردا، أو حسيا " فلا ينظر إليه فقط من خلال طبيعة كل حقيقة إذا كانت مجردة، أو حسية، و إنما من خلال عملية التقريب و الجمع بحد ذاتها، و مع موقع هذا الجمع داخل السياق العام . وما يمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة بين طرفي التشبيه أن تولد من إيجاءات ومدلولات".³
- لقد اعتمد شكيل على الطبيعة في إبداع صورته، كما راهن على مظاهرها في تجسيم أفكاره وبعث الروح فيما يريد، فقد تحدث على لسان مظاهرها، و عبر عن نفحات الطبيعة الباسمة، و منعطفاتها المفعمة بالألم والحزن القريبة من ذاته كما عكسها على كينونته، وأحلها محل هويته فاختمى وراءها، لقد سكت هو وو جد الشاعر ذاته فيها.

1- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي. دار الحوار للنشر والتوزيع. سوريا. 1983. ط1. ص241

2- عبد القادر عميش: الأدبية بين تراثية الفهم وحدثة التأويل، منشورات دار الأديب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر. دط. دت. ص117

3- صبيحي البستاني: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية-الأصول والفروع-، مرجع سبق ذكره، ص115

خاتمة

خاتمة:

لقد حاولت في هذه الدراسة أن أقف عند ظاهرة تعدد من أهم الظواهر النقدية في تلقي الأدب، وهي ظاهرة الغموض في الشعر الجزائري وما تثيره من قضايا فنية وأبعاد فكرية ونفسية ومن الطبيعي أن تخلص هذه الدراسة إلى جملة من النتائج نوجزها كالآتي:

- إن مصطلح الغموض في المفهوم اللغوي فضفاض جدا يحمل عدة معاني ومفاهيم كالخفاء والبعد والاستغراق وعدم الوضوح، ولا تفصل بينها سوى حدود دقيقة جدا لا تكاد تظهر.
- مسألة الغموض في الشعر نسبية ومتعددة الأسباب فما يراه متلق غامض لا يراه الآخر كذلك. فالغموض الناتج عن المعنى غير الغموض الناتج عن اللفظ والتركيب، فالغموض الأول يعود إلى المتلقي أما الحالة الثانية فتعود للمبدع.
- الغموض عند "عبد الحميد شكيل" لا يعد هدفا في حد ذاته، بل هو وسيلة فنية وأداة أدبية وإبداعية لتحفيز المتلقي واستثارته وهو خاصة في طبيعة التفكير الشعري لا يمكن النظر إليه بنظرة سلبية؛ لأن الشاعر اليوم في حاجة إلى عمق التجربة لإحداث عملية التواصل.
- إن الشاعر "عبد الحميد شكيل" اعتمد في أعماله ظاهرة الغموض من خلال تراكيبه وتقديمها وتأخيرها ورموزه المتنوعة والجمع بين المتضادات ولم يرمز بغموضه إلى الإبهام، وإنما هو وسيلة فنية تعمل على إجلاء المعاني والدلالات الدقيقة. لأن الإبهام يحمل إلا الدلالات السلبية أما الغموض فيحمل الكثير من الدلالات الإيجابية.
- إن ظاهرة الغموض في الشعر خاصية مشتركة بين القدماء والمحدثين بين الشعر العربي قديمه ومعاصره ولكنها أصبحت أكثر بروزا وتعلقا بالشعر العربي المعاصر.

- إن نصوص أعمال عبد الحميد شكيل نوع من الشعر الجديد الذي يسعى إلى تجاوز الإطار الفني السائد، إلى إطار جمالي يهدف إلى التواصل مع القارئ على نحو.. التعددية القرائية فلا يمكن للمتلقي أن يفهم نصا تكتنفه نصوص غائبة فهما سليما ما لم يكن مزودا بثقافة واسعة ومتنوعة.
- إن ثقافة عبد الحميد شكيل الدينية وروافده الأدبية والفكرية ساهمت في غموض نصوصه الشعرية.
- من أهم مقومات الغموض في أعمال " شكيل " الرؤية التي تعبر عن تجربة ما تتصل بالخيال الغامض الذي لا يقف عند حدود المادة ، وإنما يتجاوز عالم الرؤى، كما أن الشعر المعاصر قد وسع دائرة الغموض ؛ حيث لا يقتصر على غموض الألفاظ أو المعاني بل تعداه إلى الغموض الشكلي وذلك ما يتجلى في قصيدة النثر.
- الغموض في قصيدة النثر الجزائري " النشيرة " ربما يعد دليلا على وفرة وثراء النص الشعري حينما يختار صاحبه لأفكاره ومعانيه ومشاعره ما يناسبها من التراكيب والجمل من غير أن يقصد إبهامها، وإذا ما كان فيها غموض فإنه يعود إلى عمق الشاعر وقدرة تديره والغوص في معاني الفكر، وربما يكون العكس هو تغطية على عجز الشاعر وفقير فيلجأ إلى تغطية هذا العيب بالغموض.
- تجلي الغموض في أعمال الشاعر في استعماله لكلمات معبرة عن الواقع بطريقة واقعية دون إعطائها معنى معيناً للوصلة الأولى إذ يلزم على المتلقي البحث عن دلالات كثيرة تفسر موضوع الغموض السائد في هذه اللغة ؛ لأن لغة شكيل نجحت في رصد الواقع باتفاقه مع عالمه الخاص لاستعماله لغة شعرية غامضة كما يتجلى الغموض بصورة فنية.

- رمزية الأحداث تعد نوعاً من الرموز التي يطغى عليها الغموض في أعمال " شكيل " وذلك من خلال اصطدام الشاعر مع حدث واقعي يمزجه بحدث خيالي ومن ثمة دعوة المتلقي إلى تفسير الأحداث ثم البحث عن نقطة التشابه حتى يصل إلى المعنى المقصود في القصيدة وأحياناً يستعصي على المتلقي فهم ما يرمي إليه الشاعر فيلجأ إلى تأويل الأحداث وفك طلاسمها بالاستعانة إما بمعارف قبلية أو بمراجع داعمة.
- حاول "عبد الحميد شكيل" منح الرموز المكانية حياة جديدة ترجع بالمتلقي إلى الماضي ويكمن الغموض في اختلاف طريقة تناول هذا النوع من الرموز فنجد مرة يعطيها دلالتها الواقعية مما يسهل فهم القصيدة وتارة أخرى يعطيها دلالة معاكسة مما يعطي دلالة غامضة للقارئ.
- الغموض في أعمال " شكيل " تجسد في طبيعة التركيب من خلال التحويل الدائم لبنية الجملة وفق مقتضى التجريب الملائم للحالة الشعورية والحالة الدلالية لتجربة الشاعر كما أن بعضه يظهر جلياً في حالات الضمائر فنجد الشاعر أحياناً يذكر ضميراً ويلتبس عأده، فيضع القارئ في ورطة فهم مما يحدث لبسا وغموضاً.
- تميز العبارة عند الشاعر شكيل لا يأتي من غرابة اللفظ كما هو عند الشعراء، وإنما يأتي من قدرته على نسج الدوال داخل الأسطر الشعرية ويستعين في ذلك بأيقونة التقديم والتأخير فنجد عنده الزيادة والتقديم وتكرار الجار والمجرور.
- الصورة الشعرية عند عبد الحميد شكيل هي نتاج تألفه ومحركاته للطبيعة حتى أننا نجده يركز على الماء ودوره في الحياة.
- غموض الصورة الشعرية عند عبد الحميد شكيل من أهم الأدوات المعتمدة في التصوير والتشكيل بعواملها المحسوسة والمجردة.

- النص الإبداعي عند الشاعر شكيل يبقى عالما نسجيا واسعا على قراءات متنوعة ولا محدودة للصورة الشعرية.
- ساهم توظيف الشاعر لوسائل الصورة الشعرية في غموض نصوص الأعمال المعنية بالدراسة والتي لا تمكن الآخر من الوصول إلى خباياها وأسرارها وإيجاءاتها إلا من خلال التأويل والتفكير.
- غموض الصورة لدى الشاعر يعود إلى المعجم الصوفي والنظرة الصوفية التي لفت معظم أشعاره والإكثار من الرمز الصوفي المعقد.
- الصورة الشعرية لدى شكيل قائمة على التضاد والثنائيات والانفتاح والتنوع الأسلوبي وغايتها الكشف والتشكيل.
- إن هذه النتائج المتوصل إليها في نهاية البحث ليست المحطة الأخيرة بل هي بداية لمرحلة بحث علمية، كما أنني لا أدعي السبق في تحقيق نتائج قطعية بل هي خلاصة لرؤية ما، قد تختلف عن رؤى الآخرين، حاولت من خلالها بلورة أفكار ومفاهيم في قصيدة النثر الجزائرية وأتمنى أن تكون على بساطتها قد ساهمت ولو بجزء قليل في إبراز حاصية من خصائص " النثيرة" الجزائرية، وربما تسهم في دفع مسار الدراسات النقدية الحديثة المتعلقة بالشعر الجزائري المعاصر والتحسيس بقيمة إنتاجه ولا أزعم أنني أحطت بجميع نواحي الغموض بل المجال مازال مفتوحا للدراسة لأعمال أكثر جرأة ودقة وشمولية.

ملاحق

- السيرة الذاتية .
- حوار .
- مقالات و آراء نقدية .



سيرة ذاتية

المعلومات الشخصية :

الاسم : عبد الحميد
اللقب: شَكِيلُ
تاريخ و مكان الميلاد: 22 فيفري 1950 أولاد عطية - ولاية سكيكدة-
الحالة الاجتماعية: متزوج أب لخمسة أطفال
الخدمة الوطنية: 1982
الصفة: شاعر وكاتب
العنوان: ص.ب 1/18 عنابة - عميروش 23001
رقم الهاتف: 0774773735
البريد الإلكتروني: chkeil_35@yahoo.fr

المسار المهني :

عبد الحميد شكيل شاعر وكاتب جزائري بدأ تعليمه بعد الاستقلال في كُتاب واد الزهور، ثم انتقل إلى قرية الوجلة بدوار أولاد جامع، حيث تتلمذ لمدة سنة على يد المرحوم حديبي سي عبد الله، ثم انتقل إلى مدينة قسنطينة في سنة 1964 تعلم في المدارس الحرة الليلية، 1965-1966 المدرسة الكتانية سوق العصر- قسنطينة، حيث في نفس الموسم الدراسي نال شهادة التعليم الابتدائي ثم انتسب إلى المعهد الإسلامي 1966-1970 حيث نال شهادة الأهلية 1970-1971 انتقل إلى مدينة عنابة، درس لسنة واحدة في المعهد التكنولوجي للتربية القمم- عنابة، 1971 - 1991.

- معلم التعليم الابتدائي مدرسة هيبون للبنات / مكلف بالإعلام و الصحافة مديرية التربية عنابة 1991 - 1998
- معلم التعليم الابتدائي بمدرسة سيدي إبراهيم 1998-2006 (2006 أحيل على التقاعد)
- عضو عامل باتحاد الكتاب الجزائريين 1975 - 2010
- عضو تحرير مجلة آمال السلسلة الجديدة 1978
- رئيس فرع عنابة لاتحاد الكتاب الجزائريين 1984
- عضو المجلس الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين لدورتين 2004 - 2007

المسار الإبداعي :

بدأ الكتابة نهاية الستينات وأوائل السبعينات

الجرائد والمجلات التي نشرت له: جريدة النصر، جريدة الشعب، المجاهد الأسبوعي، مجلة آمال، مجلة الثقافة، جريدة صوت الأحرار، جريدة الجزائر نيوز، جريدة جسور، جريدة كواليس، جريدة اليوم، مجلة المدى دمشق، جريدة أضواء، جريدة الجمهورية، الشعب الثقافي، الطليعة الأدبية العراقية، الرافد الإماراتية، عمان الأردنية، نزوى سلطنة عمان، جريدة أخبار الأدب المصرية، جريدة الصحافة التونسية، آفاق عربية (ودادية الجزائريين في أوروبا)، الخبر، الشروق الثقافي... الخ.

المجاميع الإبداعية:

- | | |
|--|--|
| 01 قصائد متفاوتة الخطورة منشورات آمال 1985 العدد 16 | 12 كتاب الأسماء.. كتاب الإشارات وزارة الثقافة 2008 |
| 02 تحولات فاجعة الماء (مقام المحبة) - اتحاد الكتاب الجزائريين 2000 | 13 كتاب الطير وزارة الثقافة 2008. |
| 03 مراتب العشق (مقام سيوان) جمعية النور سيوان 2004. | 14 كتاب بونة وزارة الثقافة 2008. |
| 04 مرايا الماء (مقام بونة) وزارة الثقافة 2005 | 15 الركض باتجاه البحر وزارة الثقافة 2008. |
| 05 غوايات الجمر والياقوت وزارة الثقافة 2005 | 16 سنابل الرمل.. سنابل الحب وزارة الثقافة 2008. |
| 06 يقين المتاهة (مقام الشوق) المكتبة الوطنية الجزائرية 2005 | 17 شوق البنابيع إلى إنائها وزارة الثقافة 2008. |
| 07 الحالات في عشق بونة اتحاد الكتاب الجزائريين ف. عنابة 2006. | 18 صهيل البرتقال وزارة الثقافة 2009. |
| 08 مدار الماء (مقام الكشف) وزارة الثقافة 2007. | 19 ملاذات الشطح (اجترحات) وزارة الثقافة 2009. |
| 09 فجوات الماء (مقام الحسرة) وزارة الثقافة 2007. | 20 نون الغوايات المكتبة الوطنية الجزائرية 2011. |
| 10 مرثي الماء (مقام التشطي) وزارة الثقافة 2007. | 21 إني أرى (أوراق للنشر و التوزيع 2013) |
| 11 كتاب الأحوال وزارة الثقافة 2007 | 22 مرادوات النهر وزارة الثقافة 2013 |

كتابات تناولت مدونة الشاعر:

- 01- جماليات المكان في شعر عبد الحميد شكيل. رسالة ماجستير رشيد العامري، جامعة عنابة 2004.
- 02- حين يستل الشاعر من الماء لهجة الأحوال، شمس الدين العوني (تونس) أصوات أدبية جانفي 2005.
- 03- الشاعر الجزائري عبد الحميد شكيل: الكتابة التي لا تسبح في مياه الأنتى لا يعول عليها. أ.د عبد الرحمان تيير ماسين، مجلة عمان جويلية 2006 العدد 133.
- 04- حركة المشهد وتوليد الصورة في ديوان " يقين المتاهة" لعبد الحميد شكيل، عبد الحفيظ بن جلولي مجلة عمان العدد 136، 2006.
- 05- الشاعر الجزائري عبد الحميد شكيل: الشعر، تجربة البنية، وفتوحات الرؤية، د. وليد بوعديلة، مجلة عمان، العدد 128 أوت 2005.
- 06- ملف مجلة القصيدة إعداد شريط أحمد، العدد 5، 1996.
- 07- أ.د. عبد الملك مرتاض، معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، ص 497. دار هومة، 2007.
- 08- خرائب الترتيب طروحات الشعرية المأنقة، رؤى في شعرية عبد الحميد شكيل (كتاب)، وزارة الثقافة 2008.
- 09- التوازي النصي في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر، عبد الحميد شكيل أمودجا، محمد جغروود ومرم بوزردة، مذكرة لنيل شهادة أستاذية التعليم الثانوي 2008-2009 المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة.
- 10- شعرية القصيدة النثرية الجزائرية، عبد الحميد شكيل أمودجا، الأستاذة نهاد مسعي، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي 2008.
- 11- تشكل الدلالة في الشعر الجزائري المعاصر، أبعاد التناس، عبد الحميد شكيل أمودجا، أ. بلقاسم عيساني دكتوراه دولة جامعة الجزائر المركزية.
- 12- التجريب في شعر عبد الحميد شكيل، دراسة في الرؤية والتنشكيل، أ. إسماء بلوم، رسالة ماجستير جامعة عنابة 2009.
- 13- جماليات النثرية في أعمال عبد الحميد شكيل، أ. نسرین دهيلي، رسالة ماجستير، جامعة بسكرة.
- 14- سيميائية الماء في شعر عبد الحميد شكيل سعاد بولحواش دكتوراه دولة جامعة باتنة
- 15- الخصائص الأسلوبية في ديوان كتاب الأحوال لعبد الحميد شكيل، رسالة ماجستير عبد الخالق بوراس جامعة بسكرة
- 16- بنية الخطاب الشعري عند عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء - أمودجا. ماستر 2 صافية إدريس جامعة قسنطينة
- 17- نماذج من ديوان سنابل الرمل .. سنابل الحب لعبد الحميد شكيل دراسة أسلوبية ماستر 2 الأستاذة وفاء داود جامعة خنشلة
- 16- عتبة الأهواء، قراءة في ديوان الركض باتجاه البحر لعبد الحميد شكيل، أ. اليامين بن تومي، مجلة الثقافة، عدد 25 فيفري 2011 (ضمن ملف).
- 17- أماكن الجنون: الحلم والغرائب، قراءة سيميو- ثقافية لمدونة عبد الحميد شكيل، أ. اليامين بن تومي، مجلة الثقافة، عدد 25 فيفري 2011 (ضمن ملف).
- 18- شعرية المتخيل/ المتحول في ديوان مرايا الماء لعبد الحميد شكيل، أ. حسناء بروش، مجلة الثقافة، عدد 25 فيفري 2011 (ضمن ملف).
- 19- شعرية التمرد: من المعنى إلى اللامعنى، عبد الحميد شكيل أمودجا. أ. نهاد مسعي، مجلة الثقافة، عدد 25 فيفري 2011 (ضمن ملف).
- 20- "الأنا" و "الآخر" في نثرات تحولات فاجعة الماء لعبد الحميد شكيل، أ.د. عبد الرحمان تير ماسين، مجلة الثقافة، عدد 25 فيفري 2011 (ضمن ملف).
- 21- منظورات المخاتلة، شبكة المکرور الصوفي عند عبد الحميد شكيل، أ. اليامين بن تومي، مجلة الثقافة، عدد 25 فيفري 2011 (ضمن ملف).
- 22- فضاءات الجملة الشعرية في تحولات فاجعة الماء لعبد الحميد شكيل، د. محمد سعدي، مجلة الثقافة، عدد 25 فيفري 2011 (ضمن ملف).
- 23- اللاكتابة/ شعرية الترميم/ مقارنة في نون الغوايات لعبد الحميد شكيل. مقدمة مجموعة نون الغوايات. أ. اليامين بن تومي 2011.
- 24- حنين القراءة في نون الغوايات لعبد الحميد شكيل، عبد الحفيظ بن جلولي، أصوات أدبية 4 أفريل 2012

الملتقيات الادبية :

- 01- مهرجان مُجدَّ العبد آل خليفة - بسكرة (جل دوراته)
- 02- ملتقى الرواية- قسنطينة (جل دوراته)
- 03- ملتقى مالك حداد - قسنطينة (جل دوراته)
- 04- ملتقى الأدب والثورة- سكيكدة (جل دوراته)
- 05- ملتقى القصيدة الثورية- وهران (دورة واحدة)
- 06- ملتقى خيمة علي بن غداهم للشعر تونس الدورة التاسعة
- 07- ملتقى الأدب والثورة - قلمة (جل دوراته)
- 08- ملتقى بخي بن عودة (الأولى والثانية) معسكر.
- 09- مهرجان الشعر النسوي (الدورة الثانية والثالثة) قسنطينة
- 10- ملتقى الأدب والمجتمع- عنابة
- 11- ملتقى المدينة والإبداع- عنابة (كل دوراته)
- 12- الأيام الأدبية - العلمة، سطيف (جل دوراته)
- 13- ملتقى الشعر الجزائري المعاصر- قسنطينة (جل دوراته)
- 14- مهرجان المرشد الشعري، الدورة السادسة، بغداد، 1985
- 15- جائزة عبد العزيز سعود البابطين (دورة أبي فراس الحمد القادر الجزائري)، فندق الأوراسي، الجزائر العاصمة، 2000.
- 16- ملتقى رضا حوحو- قسنطينة
- 17- مهرجان الشعر النسوي- (الدورة الأولى)بسكرة 2006
- 18- مهرجان الشعر العربي بسكرة 2013
- 19- ملتقى الشعر العربي دمشق 2008
- 20- ملتقى جمعية الحدائة سيدي مزغيش سكيكدة
- 21- ملتقى الريشة و القصيدة سكيكدة

التكريمات :

- 01- كرم الشاعر من طرف نادي الإبداع الأدبي قصر الثقافة 1993 عنابة
 - 02- مديرية الثقافة قسنطينة 2001
 - 03- مديرية الثقافة معسكر 2009
 - 04- تكريم خاص مديرية الثقافة سكيكدة 2016 بمناسبة ندوة خاصة بالراحل صالح زايد
 - 05- تكريم خاص من طرف رئيس الجمهورية السيد عبد العزيز بوتفليقة بمناسبة الذكرى الخمسين لعيد الإستقلال 1962-2012
- تقديرا و عرفانا لما قدمه الشاعر من أعمال جلييلة خدمة للوطن

حوار مع الشاعر:

- يوم : 20 / 03 / 2016

- الساعة : 30 : 14

- المكان : كلية الطب - عنابة -

الحوار :

س : بداية نرحب بنا عندكم في مدينة بونة الجميلة

ج : أهلا وسهلا في ربوع هيبون ، بونة الخضراء .

س : نلج الموضوع مباشرة دون مقدمات .

ج : تفضل .

س : لماذا قصيدة النثر بالذات عند تشكيل ؟

ج : ليس بالضرورة ، وإنما أجد نفسي وذاتي ومشاعري فيها ، لأنها استحالة للصورة الفنية ، ولأن

الشعر هو لغة الرمز والإيماء ، والنثر لغة الإيضاح ، تجديني أستنفذ الكلمات في جميع أحوالها وكل

إمكاناتها التصويرية ، كما تعد قصيدة النثر انعطافا حداثيا يخرج عن الرتابة والمألوف ، وهي ظاهرة

صحية للإبداع ، وربما الجديد آت بعدها ، في قصائد الومضة وغيرها

س : الطبيعة بكل مظاهرها تغلب على شعرك . ترى ما السبب ولماذا ؟

ج : الشاعر ابن بيئته ، وأنا ابن مدينة -القل- الساحلية الساحرة ، وأقطن بمدينة -عنابة- منذ أكثر

من أربعين سنة أعيش بين أحضان الجبال الغناء ، والتلال الخضراء ، والأشجار الباسقة والماء المتدفق

من عقب السماء إلى البحر بأمواجه العاتية ، بسكونه أحيانا أخرى التي تنفح فيا روحا لا أعلم كيف

تجعلني أخط كلماتي ، واكتب عباراتي وألمم عبراتي .

س : على ذكر الماء ، ماذا يمثل لشاعر ألهمه الكثير ؟

ج : الماء رمز العطاء والنماء ، إنه التحول والخصوبة ، هو الشفافية في المعجم الصوفي ، لأنه لحظة

صفاء وتجلي إنه الحفر في التراث .

س : إذا هنا تدعوني إلى السؤال بمن تأثرت من الشعراء ؟

ج : الشاعر يتأثر بكل من حوله ، لأنه من الواجب القراءة للآخرين للإبداع ، لا يمكن الانطلاق من لا شيء ، والتأثر ربما يكمن في الشاعر الذي يحمل نفس المقومات والذي يشدني في الأبعاد الدلالية والجمالية .

س : ربما هي أنشودة المطر على اعتبار وجود الماء .

ج : ربما

س : القارئ لأعمالك يجد الرمز الصوفي بكثرة خاصة في الإهداءات وفي ثنايا القصائد . هل هو اتجاه أم شيء آخر ؟

ج : قلت لك في البداية إن الشاعر حينما يكتب ويبدع تعتره عوالم غريبة على الأقل في اللحظة التي يكتب فيها ، إنها وجع الروح ؟ أما تلك الإهداءات ربما هي دعوة للآخر لفك رموز وشفرات تلك القصائد ، لأن الإهداء ليس بالضرورة هو العمل إنها رؤية تحمل هموم الذات وآلامها ، لأن النص لا يمكن أن يقدم ذاته مهما كان الشاعر ، ومهما كانت لغته إلا إذا ارتحل إلى عالم آخر ، والتصوف عندي ليس المذهبي كما يذهب الكثيرون ، إنما هو تصوف لغوي ، ولا يمكن اعتباري متصوفاً ، لكن عاشقاً ، لأن الصوفية هي العشق والسمو

س : جل النقاد يقولون عبد الحميد شكيل شاعر الغموض . هل من تعليق ؟

ج : أريد أن أقول إن الغموض كظاهرة فنية في العصر الحديث بمفهومها الجديد ، هو إحدى مستلزمات الإبداع ، ومن يقول إن شعري غامض هو رأيه الشخصي ولكن عليه أن يبحث في الجمالية ، والفنية ، وأن يستوعب اللحظات التاريخية في الكتابة وأنت بدراستك ونقدك لأعمالي ستثبت أو تنفي

س : ختاماً الكلمة الأخيرة لك .

ج : أشكرك جزيل الشكر على هذه الزيارة الخاصة كما أتمنى لك التوفيق في بحثك وعملك حول أعمالي الشعرية . فقط ما يجب أن تعلمه أي من شعراء السبعينيات ، والتجربة الشعرية ، صعبة ، مريّة دامية ، عربياً ووطنياً خاصة ، إنها أوجاع وآلام ، إنها إفراغ للذات في المكان

بعيدا عن طقس العتمة.. وضبابية الرؤية، الكتابة بهذا المعنى تكون هي الحياة في تجلياتها العرفانية، وتحولاتها العقلانية، وبروقها الحدائرية، التي تطرح الكثير من الأسئلة الحارقة، والجارحة، في سياق المعطى العام، الذي يعزز مدمك الحياة، ويعطيها سمت التواصل، والتناغم، والتواضع، والمتعة الباذخة، تحقيقا لحق العيش، والتمتع بمباهج الحياة، وهناءتها، ونعيمها.. الذي يدفعني إلى الكتابة، هو الذي يدفع الكائنات الوجودية لتحقيق كينونتها، وشرطها الحياتي والإنساني.. الكتابة من هنا تكون هي الوجود العيني المتحقق، والتواصل المبدع لتجميل قبح التشوهات الحاصلة في الذاكرة، والوجدان، وهي التنوير المعرفي الزاهي لعمات البياض القابع في أوجار الذاكرة، وأوجاعها النازفة التي تهجس بالأخيلة، والتصورات، والأحلام في عالم متغير وقامع.. بالكتابة أحقق أنطولوجية الذات والإبداع، وأشيد عوالم من الفيض، والبهجة، والفرح الغامر.. بالكتابة أتواصل، وأهجس في هسيس المرايا المحدبة وهي تتماهى في طقس العتمة لمحاصرة المقت الصارخ، والزاحف نحو تدمير حدائق النور في جنات الكتابة التي هي الحياة. « يقول بنيس: من الدم تأتي القصيدة، وتأتي القصيدة من الموت، وما جاءت القصيدة من

الشاعر الجزائري عبد الحميد شكيب، «عمان» الكتابة التي لا تسبغ في مياه الأنثى لا يعول عليها

ناوره : عبد الرحمن تيرماسين *

عبد الحميد شكيب - (من مواليد ٢٢/٢/١٩٥٠ بـالـقل) - علما من اعلام الشعر «النتيرة»، في الجزائر ورائدا من روادها بلا منازع. والوحيد الذي ظل دائم الإبداع والنشر، ولم تحد من عزيمته سنوات الإرهاب والتقتيل والتخريب، وربما اختفى آخرون أو استهوتهم الماديات وما شاكلها، أما هو فقد ظل دائم العطاء وفيها لنفسه ولوطنه ولإبداعه ولقرائه أيضا. فأصدر جملة من الدواوين في وقت كان الأديب أو الكاتب إن قال كلمة يتلقى رصاصة في رأسه. من دواوينه: قصائد متفاوتة الخطورة، تحولات فاجعة، الماء، مقام الحبة، مراتب العشق، مقام سيوان، «مرايا الماء» مقام بونة، «يقين المتاهة» مقام الشوق، وآخر إصداراته: الحالات في عشق بونة ٢٠٠٦.



شكيب

على هامش المهرجان الدولي النسائي الذي نظمته وزارة الثقافة في عاصمة الزيبان بسكرة النخيل في شباط ٢٠٠٦ التقينا معه وكان هذا الحوار الذي دار على جملة من القضايا التي تخص عالم الكتابة والإبداع، والقراءة، وأنثروبولوجيا الجسد، وأسئلة الهوية، والحدائرية، والتصوف، وأشياء أخرى. لعل هذا الحوار يكون بوابة للقارئ العربي، للولوج إلى عالم المبدعين في الجزائر.

نص الحوار

« ما الذي يدفعك إلى الكتابة؟

- الذي يدفعني إلى الكتابة، هو الذي يدفعني إلى الحياة.. الكتابة هي محاولة جمالية لتسوين الحياة، والذهاب بعيدا، وعميقا من أجل تحقيق المعنى، وتحفيز الدال الإستيمولوجي، وتوصيف اللحظة الأكثر إشراقا، في تحولات الإنسان، وحيواته الضاجة بالكثير من الأخيلة، والمعاني، والأشياء التي تعطل جاهزية التواصل.. الكتابة هي كسطح معرفي للفونة، والدناءة والقهر، واقتراب مجيد من روح الإنسان، وأحلامه، وأمانيه، وسعيه الحثيث للعيش

مسكن الشاعر وخيمته، وفضاؤه الممتد على أكثر من صعيد، أو قل هي المفردة الأبقية التي نثعب كثيرا حتى نقتنص جمرها، ويقاوتها.. والشاعر منا يظل طول تاريخه الإبداعي، والحياتي يبحث عن القصيدة، القصيدة! لكن البحث يظل قائما، والرغبة ملحة للقبض على المنسرح، والأبق من القصيدة، سيكون السراب الأبدي الذي يقود إلى وطن القصيدة وأرضها مهمازا رامحا، وسنكون مزودين بالرغبة والقول والبوح الجميل في ظل الموقآت الكثيرة التي قزمت المعاني والأفكار، في سياق هذه الحالات الذابلية التي تحيط بنا من كل جانب، وتمنعا من البوح والصراخ في أقاليم القصيدة التي ستخرجنا من فلووات المتاهة إلى شساعة اليقين، والمحبة والأمل السعيد.

❖ أي جرح فيك عمق التجربة الشعرية الإبداعية، جرح الوطن وهو تحت نير الاستعمار الفرنسي، أم جرحه وهو يئن تحت سياط ودمار الإرهاب، أم هناك جرح آخر دائم النزيف لا نعلمه فقتسامي عنه؟

- التجربة الإبداعية عندي جاءت جراء الحفر الثقافي والمعرفي الجاد والقاسي، عشت الكثير من الصعوبات. كان ذلك أثناء الثورة التحريرية الكبيرة (٥٤-٦٢) في جبال أولاد عطية وشعابها، وبراريها، ومسالكها الصعبة والقاسية، حيث كانت أسرتي مطلوبة، ومطاردة من قبل السلطات الاستدمارية، كان لزاما علينا أن نظل في هروب دائم، ولك أن تتخيل الآلام والجراح التي تصاب بها النفس وهي مهددة في كيانها وكيونتها.. كانت التجربة مدماة، وقاسية، وضاغطة فقدت خلالها أخي الذي يليني، عشنا التشرد، والفقر، والمطاردة، من هنا جاءت التجربة تطفح بالجراح، والآلام والكثير من المفردات التي تحيل إلى الحرمان، وقسوة الحياة وشظف اليومي، وقهره الناشب.. التحصيل الدراسي بدأ في سن الخامسة عشرة.. كان مطلب العلم بعد الاستقلال مطلبيا حياتيا ووجوديا، كنا نذهب إلى الكتاب في ظروف قاسية ومؤلمة، الفقر، والمسغبة، وقسوة الطبيعة، والجراح النفسية والعضوية التي خلفها الاستدمار الفرنسي نالت مني الكثير.. قال أحد الفلاسفة الفرنسيين ما مؤداه: «إذا كان الله قد خلق استدمارا أبشع من الاستدمار الفرنسي فإنه لم يخبرني به!»

ما عمق التجربة الإبداعية أيضا هو الرغبة الواضحة والجادة في التحصيل والمعرفة، كنا



ضاغطا، فجّر الكثير من الجيوب التي كان تحت قشرتها يمور الكثير من الماء، والصراخ الإبداعي الذي ما زالت نسوغه تتجلى وتلمع كاشطة الكثير من الغبار، والنقع الذي ران على الأمكنة والقلوب التي أوجعتها تلك الضربات القاسية، التي أتت على ضفاف الجسد العربي الواهن! إن الحالة الرمادية الناتجة عن تلك الهزيمة لا تزال توشح نصوصي إلى الآن..

القصيدة نذهب إليها أو تجيء إلينا ليست تلك المشكلة، المشكلة الحقّة كيف نبني هذه القصيدة؟ وكيف نوثث عمارتها ومعمارها؟ وكيف نجعل ما يحيط بها؟ وكيف نرقى بها إلى المراتب الإبداعية التي تجنبها حالات البهوت، والشحوب، والخواء، والعدمية ويؤس المعنى.. أنا أرى أن القصيدة هي

**نذهب إلى القصيدة
أو تجيء إلينا ليست
المشكلة، المشكلة
الحقّة كيف نبني
القصيدة ونوثث
عمارتها ومعمارها**

شاعر جزائري في التسعينيات من القرن الماضي كما جاءت رواية من الدم والموت: «كبح الرجل القادم من الظلام» لإبراهيم سعدي، وبيت من جماجم» لشهرزاد زاغز؟ - أعتقد أن القصيدة الجزائرية في تسعينيات القرن الماضي قد برزت من رماد الدم، ودم الرماد. إن إلقاء نظرة خاطفة على الدواوين والمتون الشعرية، التي كتبت في تلك الفترة، يعطيك الدليل القوي والقاطع على ما ذهبت إليه وأحيلك على مجموعتي: «تحولات فاجعة الماء» التي تومض بالكثير من مفردات الدم، والموت، لأنها كتبت في خضم تلك التحولات المأساوية التي كادت أن تصف بالجزائر ومنجزاتها.. النص الشعري الجزائري منذ الثمانينيات يلهج بالكثير من ملامح الدم وسيمياء الموت والدمار، وأنت تعرف أن مفردات القصيدة الشعرية الجزائرية - قبل الاستقلال وبعده - تمور بمثل هذه المفردات، والصيغ التي جاءت كفضاء متخطف، وقائم فرضته الظروف، وأفرزته الحالات.. الرواية الجزائرية قياسا على ذلك جاءت متأخرة في توصيف الدم والموت والرعب، القصيدة الجزائرية تفيض بهذه المعاني الكريهة، لكن معضلة النشر والتوزيع القائمة، حالت دون وصول هذه القصيدة إلى المتلقي والدارس على حد سواء.. أكرر القول بأن مجموعتي «تحولات فاجعة الماء».. هي توصيف مرعب ودال على حالة الدمار والموت الذي عرفته الجزائر في تسعينيات القرن الماضي، بل أزعج بأن القصيدة الجزائرية كانت تشير، وتحذر من الزلزال الكبير الذي هز الأركان، وكاد البناء يتداعى ويسقط.. لأن النظرة النقدية القاصرة، والصيغة المأجزة لم يكن بمقدورها النفاذ إلى صميم الحالة، وتوصيفها، ووضع البدائل والحلول لتفادي تلك الحالة الدموية التي عصفت بالمجتمع الطيب، وكادت أن تذهب به إلى الجحيم.

❖ من أين جاءت قصائدك، وكيف كان لقاءكما عند أول قصيدة؟ هل راودتك أم راودتها؟

- أول لقاء لي بالقصيدة كان عام ٦٧ إثر النكسة التي هزت الوجدان العربي من الماء إلى الماء.. تلك النكسة الكريهة حركت في كيان مشاعر غريبة، وجعلتني أعيش حالة من التيه، والتوتر، والهيمان! من هنا كان لقائي بالقصيدة في شكلها البسيط، أعني إفراغ هموم الذات وأوجاعها في قالب شعري، بسيط ساذج وعضوي، لا يرقى إلى عتبات القصيدة الإبداعية المتكاملة، من هنا أقول: إن القصيدة كان لقائي بها محتما،

حضوراً في النص ك: النفري، الخليل بن أحمد، حازم القرطاجني، كاتب يسين، الطاهر جاووت، حيدر حيدر، ذو النون الأضرقي، سان جون بيرس، ويالنظر لها بمنظار أيديولوجي نجدها مختلفة الانتماء وموزعة على العصور. ما السر في هذا الحضور الذي يثير قلق القارئ أحياناً؟

- القارئ عندي مفردة حيادية في متن العملية الإبداعية. قلق القارئ، وحيرته، وتيهه حالة تخصه، ولست مطالباً بإحاطته بجموع من الطمأنينة والراحة والهدوء.. النص الإبداعي في مفهومه هو إرباك للقارئ وتحذره له وامتحان حقيقي مدى قدرته على التواصل، والفهم، والاستيعاب. أنا أحترم القارئ المجد والمهتم والذي يسعى لمقاربة النص، ومحاولة الإحاطة بجوانبه الفنية والإبداعية. القارئ العابر لأرض الإبداع وسماواته لا يعنيني أبداً، بل لا ألتفت إليه مطلقاً، لا أجامل القارئ ولا أتملقه بل أعمل على إرباكه وإدهاشه وخلخلة يقينياته البائسة، وجعله في حالة من الحيرة، والقلق، والمسألة، والبحث، والتمكين له قصد فك شفرات النص، وإضاعة عثماته.. القصيدة عندي، أو قل النص الإبداعي هو حالة منجزة من المعرفة، والثقافية المشفوعة بالرؤية المتبصرة والقادرة على الإضاءة والكشف العارف، بعيداً عن الطمأنينة البلهاء وراحة البال الجوفاء التي تغتال في القارئ لذة البحث، ومتمعة التقصي المبهج.. حضور الشخصيات المبدعة والعارفة في نصومي هو حضور جمالي وإبداعي، يجعلني في تواصل معرفي وجداني شفيف مع هذه الشخصيات التي هي علامات في حقولها، وإبداعياتها.. المبدع هو سائح بامتياز في عصور الثقافة والإبداع.. هذه الشخصيات تبهرني بمعرفتها الحاذقة، وإبداعيتها الممتعة، وحدائثها، التي تتجاوز المقول والسائد، وتذهب قصد التأسيس لمقول جمالي ومعرفي ينأى عن المتعاليات النمطية المتحجرة، التي لا تقول ما يستحق الانتباه والذكر الحسن، الأيديولوجية حالة عابرة.. لا أحبذ البقاء طويلاً في خيمة الأيديولوجيا.. لأن هناك أيديولوجيات كثيرة، والتعايش معها صعب، بل هو ضرب من المستحيل.. أنا أخذ ما يقال، ولا أنظر إلى من يقول.. الشخصيات الألفية عاشت في أصقاع، وبيئات، وأيديولوجيات، علاقتي بها إبداعية، معجبا برؤيتها وحديثها، وتواصل المبدع مع حالات الإبداع وأشكاله صفة حميدة بل ومحبذة.. الأيديولوجيات لا تحقق الكتابة، ولا تمنح المبدع الفاشل تأشيرة الدخول إلى

القارئ عندي مفردة حياتية ولست مسؤولاً عن قلقه وحيرته ولست مطالباً بإحاطته بجموع من الطمأنينة والهدوء

♦ ما مدى تأثير الأنا القارئ، والقارئ عليك؟

- الأنا القارئ حالة وجودية، وأنطولوجية متواشجة، ودائمة الحضور، ومتجلية في متون النص ودلالاته.. الأنا القارئ حالة من القول، والشتات الذي لا محيل عنه. أثناء العملية الإبداعية أخرج القارئ من طقسي ولا أذكره أبداً.. أنا أكتب النص بعيداً عن ديكتاتورية القارئ وعنفة. تجويد النص، وشحن عتباته، وتقوية بنائه وبنياته، ومقاربة دلالاته، وإنارة ملافيظه، هو ما يشغلني أثناء الكتابة.. الإخلاص للعملية الإبداعية في شرطها الإبداعي والنقدي الجاد، هو إخلاص لذات القارئ بشكل أو بآخر.. ليس من مهام المبدع الحقيقي أن يضع المتن والحاشية.. لا أضع في اعتباراتي تلك المقولة النقدية الصفرية: «الجمهور يريد هذا»، هناك جماهير من المتلقين، أي جمهور تحقق معه وجودك، ووجوديتك الذاتية والإبداعية. على القارئ الحقيقي أن يرفع من قدراته وأن يتقدم بخطوات جادة ومثقة قصد الإلمام الواعي بالنص وتخومه، والذهاب الجميل في مناخاته الحاملة للكثير من الرؤى، والمتع البصرية والإبصارية.. إن التعويل على شروط المتلقي والقارئ أثناء الإبداع هو شرط قسري، وخارج مدونة الإبداع وميثاق شره، ومن يعول على ذلك فاعتقد - أنه سيفقد لونه وإبداعيته، وسيظل في حالة من التيه والزوغان القاتل.. إن إبهات النص وتفريره من نسوغ الإبداع هو خيانة موصوفة للقارئ لا مشاحة في ذلك..

♦ هناك شخصيات دائمة الحضور في إبداعاتك، تكون في الغالب عتبات نصية مختلف نثرياتك إما إهداء أو تقديم أو

بعد الاستقلال جيلاً متعطشاً للعلم، والمعرفة، بل أن تحرير النفس من الجهل والامية كان مرادفاً لتحرير البلاد من الاستعمار الفاشم.. من هنا كان الذهاب نحو تعميق التجربة، وتقويتها، وشحذ كل خصيصة تجعل القصيدة قادرة على الخروج من متهاتها، وهي قوية ونابضة، تشي بالإبداعية، والثقافية، والأدبية، وكل ما يحيل إلى التجاوز، والتخطي المبدع، الإحساس باليتم المعنوي والفقدان العاطفي، والحرمان القاسي الذي صاحب الحياة، وعمق مجراها وحفر أخايدها في الوجدان، كان له النصيب الأوفر في مد التجربة بمقومات الحصانة، والثراء، والإشعاع. أستطيع القول: إن العصامية، والتعويل على الذات كان العامل الأول والأساس في تعميق خطية الإبداع، ولا تزال هذه المقومات والعلامات تؤثر في الدرب، وتذهب إلى المناهي والجهات التي تشع فيها التجربة وتلمع مخلفة وراءها الأشلاء، والكثير من سقط المتاع، والنثار الذي لا فائدة منه.. بالتأكيد هناك الكثير من الأشياء الكامنة تحت تربة الواقع وجغرافيته، هي الأخرى ساعدت على تعميق وتوصيف المشهدية الإبداعية، وتقوية نسوغها، ومدتها بزيت النار المقدسة.. ما مرت به الجزائر في العشرية السوداء، عشيرة الدم والدمع والاجترار كان له الأثر الواضح والمميز في سياق التجربة وتحولاتها، ما عاشته الجزائر تجربة قاتلة وقاسية، بل هو امتحان شديد ومهول خرجت منه الجزائر قوية، ومشعة وجذابة.. في دواخل الشاعر، وأوجاره الكثير من الأشياء والحالات التي تتسامى به، وتدفعه في المجرى العام للحياة، والتجربة الإبداعية مما يلامس القلب من عواطف حارة، ونبيلة، وما يلوح في المثال والمقبل من الحياة، يجعله يمنح التجربة لونها الخاص وطقسها المتميز.



الشاعر ذات متجددة، وذاكرة هاجسة بالكثير من المعاني والأفكار التي تظل في حالة من الغليان والتوتر، والهيمن الحالم لتحقيق الشرط الإبداعي وتعليم الطريق النبيل نحو مدن الحلم، والمحبة، والنشدان.. من هنا ترى أن ترسيخ التجربة وتعميقها شاركت فيه مختلف العوامل التي لو يقطن لها الشاعر ويعيها لضاعت منه جمرة الإبداع، ولتبددت الرؤية في شعاب المطالب والرشائب التي لا تستمر على حال. الإبداعية وتقويتها حالة قصية، لا يطالها التوصيف والمقاربة، بل هي حالة من التيه، والعشق، والتذكر النبيل الذي يجعل الحياة مسوغة، ومقبولة للتعاطي والعيش الجميل.

مناطق الإبداع الحقيقي. قل لي ماذا تقرأ أقول لك، ماذا، وكيف تبدع؟.. حادثة النفري تفوق بكثير الحداثات المعاصرة، التي اعتبرها وجهات نظر تمتح تنظيراتها. ومقولاتها من الإرث الإنساني خاصة الإسلامي، والصوفي منه بصفة ملحوظة. عندما أقرأ ابن عربي أشعر أنني ألج عوالم بديعة، خضلة، وقصبة تفيض بالبهجة، والسعادة، والعرفان الذي لا حدود له.. إن قراءة الإبداعية الصوفية، وسير أغوارها الإبداعية والفانتازية، والكشف عن حداثيتها المبدعة سيجعلنا نعيد اكتشاف الذاتية العربية الإسلامية المبدعة في معارجها العارضة، وتجلياتها الماجدة التي ابتعدنا عن مساراتها الفنية والمبهجة، والمشعة.. إن الشخصيات الثقافية السابقة، أستطيع القول: إنها تشكل لي مظهرا وظهيرا جماليا قويا، يمكنني من إثراء العملية الإبداعية، وصياغة مفرداتها، وشحن ملافيظها بما يوائم التطور الحاصل في السلسلة الإبداعية، والنقدية المعاصرة.

♦ بين فاجعة الماء، وتنميقات الصهد الراجم يتمزق عبد الحميد شكيل لأنه يشتهي أن يشتهي لكنه ممنوع من الشهوة، والاشتهاء، ومن كل قول يفك إسار هذه البلاد؟

- الكتابة شهوة الذاكرة، وميسمها الذي يفجر المسكوت عنه، ويؤشر للدروب الطويلة، والمسالك الوعرة التي تقودنا إلى مواطن الأمل، والطمأنينة، والإسعاد.. بين ما نريد، وبين ما يراد لنا ثمة مسافة فاصلة تمنعنا من الذهاب المبدع لتأسيس المدن التي نحب، والأماكن التي نرغب والمرايا التي نود أن نرى من خلالها الأشياء في تحولاتها الأخرى.. لكننا حقا ممنوعون، ومحاصرون، ومستهدفون، ومستباحون.. لكن علينا أن لا نهادن ولا نترك الأسلحة، بل على الكاتب الحقيقي، أن يظل شاهرا قلمه من أجل تكريس قيم: الخير والمحبة، والتسامح، والسلام، لأن ما تحققه هذه القيم هو ما يجمل الحياة وما يجعلها مستساغة، وممكنة العيش.. في عالمنا العربي نعيش الفاجعة، في الفكر والممارسة والوجدان.. إن الفرح ومشتقاته هو ما ينقص هذه الأقليات المبدعة، التي تعيش واقعا المأزوم والمحاصر، وسنظل نرنو وننتطلع إلى نوافذ النور حتى ينشق الصهد، وتذبل نبتة الفاجعة، ويفك إسار القول المشتبه، وتغني الطيور أغنية الوفاق والأمل المشطى، وتعود النوارس المهاجرة إلى مواطنها وشواطئها، وجزرها الأخرى المسكونة بالقتلة والشريبين.

♦ ما دمنا في حالة الاشتها، فأنت تشتهي أن تفاجئ الضجريت تعري محتضنا وردة عاشقة، كاشفا ألق الرؤيا في صهد قبلة مستعجلة ظامنة. ما علاقة الكتابة بالجسد، وما هو دور هذا الأخير في تفتق الرؤيا؟ وهل الجسد رؤيا؟

- الكتابة خارج الجسد، ومفرداته هي صيغة منقوصة، ولا يمكنها أبدا أن تؤسس صياغتها الجمالية، والإبداعية.. الجسد معطى وكيان كتابي له خصوصياته، وأقانيمه، وجغرافيته، ومناخه.. نحن نتعامل مع الجسد تعاملًا شائنا وقمعيا، في ملمح الحضارة العربية الإسلامية يظهر الجسد مضببا تنمهي لغته ومفرداته وتضمر سيميائته، الجسد هو اللغة الحية التي تسكن مفاصل التراث الإنساني كله.. كل الديانات والحضارات تعلي من شأن الجسد وأنطولوجيته، الشعر العربي قديمه وحديثه يحفل بالجسد ويتغنى به، لكن الذاكرة المقموعة والمأزومة تعمل بكثير من الاحترافية على قمع الجسد، والتضييق على طفولته الحاملة.. لا يمكن بناء أو ازدهار حضارة خارج كمونة الجسد وطوقسه.. الجسد هو رؤيا الإنسان الكبرى، هذه الرؤيا كثيرا ما نعمل على تغييبها لأسباب وتعلات هي في حقيقتها غير صحية، بل هي قمعية، تسلطية.. ضد رغبة الإنسان وحياته.. الجسد في نصوصي هو مقول الوقت، وفاتحة الكتابة، ودرج المستقبل. ما يتم خارج الجسد وفي غيابه، يكون منقوصا من جيلة الحياة وطبيعتها.. الاحتفاء بالجسد وكونه هو احتفاء بالحياة وأسسها الأخرى.. علينا أن نعيد للجسد حضارته ورونقه، وإشعاعه. الثقافة التي تستهدف الجسد ومكوناته هي ثقافة صفراء، ونشاز، لا يمكنها أن تحقق

المعنى الإنساني والمطلب الوجودي الذي خلق الإنسان من أجله.. «الجسدانية الحيوية» هي مهاد نصوصي التي تسعى للذهاب نحو معنى الحياة، وتحقيق المعنى الذي يتبدى في مخيال الإنسان الباحث عن أصله ومصيره.. علينا أن نخرج من خطية إدانة الجسد في سرنا وعلائيتنا، وأن نخرج من غبارها لنذهب في يقين تام نحو مراع الجسد، دون خجل أو مواربة..

♦ الماء، المقامات، كل دواوينك يتسرب منها الماء بل يتفجر إلى حد الفاجعة كديوان: «تحولات فاجعة الماء، الذي صدر قبل حادثة تسونامي، وديوان «مرايا الماء».. كما للمقامات مقام في دواوينك مثل: مقام سيوان، مقام بونة، مقام المحبة.. فأين نحن من هذه المقامات. أهو مزج بين المقام كمفهوم صوفي أم كمقام إيقاعي في الفن أم أنك تقول: إن الفن هو التصوف؟

- الماء عندي مرادف لمعنى الحياة، بل قل هو أمل الحياة ووجودها، بل هو الخلق، هو البداية والنهاية، خارج طقس الماء وكونه لا حياة، ولا وجود.. أنا ولدت في بيئة مائية، النبع والنهر والساقية، البحر كان يلوح لي من بعيد مستلقيا في رحابة وادي الزهور، صوت الماء أفصد خريره كان هو الموسيقى التي تتردد في الوسط الذي أعيش فيه، ثم أن الحديث عن الماء، هو حديث عن الحياة والموت وكل ما يرتبط بالوجود الإنساني المتحقق، الاحتفاء بالطبيعة ومفرداتها في إبداعنا يكاد يكون منعذما، أعني أنه غير مكرس بالقدر المطلوب، الجزائر كما تعرف- لوحة ريانية ساحرة، تحتم عليك أن تعرف من مفرداتها ما يزين نصك الإبداعي، ويجعله قابلا للتحول والاستمرار. للماء في المصطلح الصوفي، والميثولوجي والديني الكثير من المفاهيم، والتأويلات. ويحيل إلى معاني الخصب، والحياة.. ذهابي في إبداعية الماء، محاولة جمالية لكتابة نص موشح بالزهو، والخيلاء، وفرح الطبيعة التي تحفل بمعنى الخلق، والجمال، والمتعة.. المقامات باعتبارها مدارج ومراتب ومعارج للسمو والبهاء، والخطف والهيمان.. فهي توظيف أنطولوجي، قصد التسامي والسحر، وإعلاء شأن المعبر عنه، وشحنه بسيمياء الصيغ، والدلالات، أو قل هي مقامات النفس ومرابع الذاكرة، وهي تصاعد من غبئها، وسحقها لتبدع وجدها وحبها لتجمل التشظيات الجارحة وتمنح اللغة ماءها ورواءها لتبرر وجودها الهاجس، في سياق تنامي هذا



الكتابة خارج الجسد
ومفرداته هي صيغة
منقوصة ولا يمكنها
أن تؤسس صياغتها
الجمالية والإبداعية

الأيدولوجيا الحزبية في حقيقتها قيد معطل للإبداع، والإبداع طلق في وجه السديم، والإحباط، والموت..

♦ هل تكتب النثرية لترضي نفسك أم لترضي تيار الحداثة؟ كيف ذلك؟

- الكتابة تحت الطلب محرقة حقيقية للإبداع والمبدع.. أكتب النثرية لأنها تمنحني الكثير من المتعة، وتجعلني في تواصل دائم، ومماحكة متواشجة مع معطى الذات الذي أراه يغيب كثيرا في نصوص الآخرين.. الكتابة في حقيقتها، وتحققها المنجز، هي تعبير عن الذات، وللذات وبالذات، وما سوى ذلك فهو محاولة لتقويض مدامك الذات وجمالياتها، على اعتبار أن الذات المعبر عنها، هي الذات الباحثة عن ألقها الإبداعي، وأنطولوجيتها المبهجة، التي تمتح تحولاتها، وظلالها من غنى الذات وأصالتها المؤتثة بخصب الخيال، وصفاء الذاكرة وصدق الحس.. الحداثة تأتي من خلل التعامل المبدع مع النص، وشحنه بالطاقة الإيحائية، والتعبيرية القادرة على الشطح، والرسو، والإظلال البهية على ضفاف الحداثة.. كتابة « النثرية » لا تعني بالضرورة الانخراط المعلن في تيار الحداثة. النص الكبير، والمتميز هو ما يحمل حدائته في تركيباته وبنياته، وشفراته وثقافته وأدبيته.. النص الكبير هو الذي تستدعيه الحداثة وتحتمل به. الحداثة ليست حديقة عمومية، أو متمزها يدخله كل من يتوفر على تذكرة مدفوعة الثمن. الحداثة انخراط واع في العمل الإبداعي، وحفر عاشق في أقاليم اللغة ومحمولات الإبداع ومجولاته، وصيغ متناغمة مع المتغير والثابت في كدح متميز، وعشق قاصم لا تتفرط عراه ولا تتبدد ذراه، ولا تخور قواه، ولا تبهت بناه.. كلما قدحت زناده، توهج ألقه، وارتفع لهبه الباذخ..

♦ هلا خرجت من النثرية إلى الرواية؟

- أنا مخلص لكتابة الشعر، والسياحة في جناته، وحجيمه. الذهاب إلى حقل الرواية وضروبها، للحقيقة لم أفكر فيه أصلا.. أنا أكتب الرواية من خلال النص الشعري.. الذي هو عبارة عن مدارات، ومرجعيات، تحتاج إلى جهد موصوف للكشف عن أصولها وثوابتها، ومقولاتها.. التنقل بين أجناس الكتابة وحقولها، قد يضر بالضخ الإبداعي وألقه..

♦ هل جريت كتابة الشعر العمودي، وكيف كانت التجربة؟

- بدايتي الشعرية كانت عمودية، ولكنها لم تدم طويلا، لأسباب نفسية، وذوقية وثقافية.. الشعر عندي هو الشعر سواء كان عموديا أو

الإبداعية الحقيقية تنأى عن التصنيف وتذهب عالياً والمحاكاة والمحاكاة

والمفصل الحدائي الذي شمل العلوم والفنون والآداب.. النثرية -الحقة- هي التي تصنع فرحها، وألقها وامتيازها الآخر. يتحقق ذلك من خلال الحدق الإبداعي، والنعمة الثقافية، واللب التراثي. إن النثرية في مفهومها العام تعمل ضد الخواء، وتقاوم العدمية الإبداعية التي تعني الركون الفاعل إلى مناطق المهادنة، والسلم البائس.. أزعج أن هذه الأعمدة، والمرتكزات هي التي تمنح لأي عمل إبداعي ركاثره ومصانره ورؤاه التي تجعله في منأى من القحط، والبؤس، والموت الأكيد..

♦ النثرية مرتبطة بالأيدولوجيا والأيدولوجيا ماتت بموت الإتحاد السوفياتي. ما رأيك؟

- الأيدولوجيا لا تموت، ولكنها تأخذ أشكالاً وأحوالاً مغايرة تبعاً للمتغيرات، والمسارات والأوضاع والهيمنة.. عدم الكتابة تحت سقف الأيدولوجيا هي أيدولوجيا أخرى، تخلق مقوماتها، وشرطها الأني والمستقبلي.. الكتابة التي ترتبط بالأيدولوجيا وسدنتها، لا تقاوم منطق التاريخ، ومقول الحياة.. النثرية هي أيدولوجيا ملتزمة بشرطها وشروطها، ومنخرطة في الشأن الإبداعي، دون الوقوع الباهت في شبكات الأيدولوجيات المسماة.. النثرية هي التي تحقق أيدولوجيتها، وتدعو لها في ظل القائم من الرؤى والأفكار والتوجهات والمتغيرات الحاذقة.. المبدع الحقيقي هو باعث أيدولوجيته، ومنظرها الأول. كل الكتابات الإنسانية الخالدة ما كانت متواشجة ولصيقة بالهم الذاتي والعام دون أن تقع في وهم الأيدولوجيا وتراثها، لأن

الجفاف، وتلك البيوسة التي تشرنق مفردات الحياة، وتجعلها أكثر إيلاها وإيغالا، وقسوة التصوف -عندي- صيغة بلاغية وإبداعية غير متناهية، تفجر في الإحساس السامي بالحياة، وتجعلني أتماهى في معراج الجمال، موحدا ومتوحدا، وناسيا كل شيء سوى الذات الإلهية المقدسة، وما أسبغته علينا من حياة نعمة، ومتع لا تنتهي.. في التصوف شعرية ورؤيا حدسية، استشرافية بهية، باذخة، إلهامية، كلما اقتربت منها خلعتي أطيير فوق قمم الجبال، وأسبح في المهاوي وأشد نشيد الأبدية الخالد، فيتم السمو، وأشعر باللذة، والمتعة واللذادة..

♦ نعود إلى النثرية. أنت تكتب شعرا لا هو خليبي ولا هو تفعيلي، أي أنك تكتب ما يسمى بشعر «النثرية». على أي سند تقوم النثرية عندك؟ أي ما هي أعمدتها التي تهبها صفة الشعر؟ دعنا من الوزن والتوازنات الصوتية؟

- الإبداعية الحقيقية تنأى عن التصنيف، وتذهب عالياً في المحاكاة، والمحاكاة والحفر والاستكناه، وإحداث الهزات التي تفجر احتقان اللحظة الإبداعية، ساعة دنوها من تخوم القول وميقاته، وتشظياته. الإبداعية مرتبطة بالحدس وتحولاته، وصياغاته التي تخرج عن سياقات المعنى الذي وضع لها كيما تترك الفاعلية الإبداعية، وتقزم لهيها الهاب، وشواظها العالي. « النثرية » - كما أسميتها - تقوم على زخم المفردة وثقافتها، وتراثها الحافل، أعني أن هذه «النثرية» - تتخرط في شرطها الإبداعي والقومي دون أن تكون محكومة أو منضوية تحت سلطة الفرمانات الكتابية التي تكتظ بالحرمانات التي تقصي الإبداع، وتمعل حرية الكتابة والفكر.. « النثرية » من هنا هي اشتغال جمالي منجز على جسد المفردة وتراثها وطقسها توصيفا وتلطيفا، وتكثيفا للحظة القسرية الهابة من تخوم الذاكرة ومروجها، وهي تحتلب الخيال، وتلتقط اللمع الذي يجيء من الأماكن والأشياء الأكثر إيغالا وحفرا في النفس وأشجانها.. الكتابة على شروط المناضوية، ومسطرتها شيء لا أحبه، لأن ذلك يتنافى مع حركية الشرط الإنساني وتطور الذاكرة الإبداعية التي من الصعب وضعها في أقفاص لغوية، وأيدولوجية خانقة.. النثرية الناجحة هي التي تشيد أعمدتها، ومقوماتها، أي أنها تنهض من رمادها، وهي لامة، ومشعة، وحيوية، ومفلة لأنها تتوفر على رمادية المنجز الإبداعي في سياق التحول الثقافي،



كـمـكـون وـطـنـي مـهـم يـفـنـي وـلا يـقـصـى..
 ❖ في ديوانك « تحولات فاجعة الماء » جمعت
 بين الفرنكوفوني، والشبوعي، والغربي،
 والعربي، والأمازيغي، والمغرب. هل نفهم أنها
 دعوة لتسلم، والسلام، والمحبة، والتواصل
 بين الثقافات والحضارات، والأديان والحوار؟
 كيف ذلك؟

- تحولات فاجعة الماء يحمل عنوانا فرعيا هو
 « مقام المحبة » بما تحيل إليه هذه الصيغة
 في تحولاتها، وانزياحاتها.. الكتابة الشعرية
 -عندي- هي دعوة للمحبة، والسلام، والخير.
 لا أعتقد أن هناك شاعرا حقيقيا وأصيلا
 يدعو من خلال شعره إلى الكراهية والحقد
 والظلم اللهم إلا إذا كان مريضا - ومن
 هنا، فإني لذلك جمعت بين هذه الأقليات
 المبدعة لأحقق المحبة، وأدعو لها، بعيدا عن
 الصراعات، والحروب، والتطاحن الذي يؤدي
 إلى تدمير الحضارة الإنسانية التي علينا
 جميعا أن نسهم في بنائها وتقوية أسسها..
 في تحولات فاجعة الماء -مقام المحبة-
 حوار مسبق بين هذه الأطياف، والتيارات،
 والثقافات، والتوجهات، لإنجاز التقارب بين
 المختلف وصولا إلى المؤتلف. تحقيقا لتسلم
 والمصالحة، والمحبة التي علينا جميعا أن
 ننخرط في سماواتها، إذا أردنا أن نواصل
 الحياة، والعيش معا.. محققين مقولة: العالم
 يسعنا جميعا، علينا العمل المشترك لتقويض
 الشر، وقهر الكراهية، التي هي نبتة سوء، لا
 تثمر سوى الزقوم والفلسين.



❖ دعاة المشرقية في الجزائر يدعون أنهم
 حماة العربية وأنصارها في حين أنهم لم
 يقدموا للبداع باللغة العربية - شاعرا، أو
 قاصدا أو روائيا - أي شيء. ويدعون أن النص
 الجزائري بعيد كل البعد عن الإبداع، بينما
 نجد كتاب النثرية في الجزائر كإدريس بوذيبية
 وشكيل لا يقلون شأننا عن إخوانهم في العالم
 العربي، ونفس الشيء نقوله عن الشعراء
 الذين يكتبون القصيدة الجديدة ك: عبد
 الله العشي، وعثمان لوصيف، وأحمد عبد
 الكريم، وعاشور فني والأخضر فلوس. لهم
 تجارب ناضجة كما للروائيين الجزائريين
 أعمال بلغت العالمية. ما تعليقك؟

- المثقفون باللغة العربية في الجزائر -في
 غالبيتهم- معادون للنص الإبداعي الجزائري،
 سواء كان شعرا أو قصة، أو رواية.. الأسماء
 التي ذكرتها فعلا لها حضورها الدائم،
 وتميزها الموصوف، وسمتها المعروف.. لكن
 التقصير حاصل، ومتحقق على أرض الواقع.
 الكثير من الذين يتعاطون النقد، يعزفون



وإخراجها من مجالها العربي والإسلامي..
 الأمازيغية هي مكون أساس من مكونات
 الشعب الجزائري عبر تاريخه الطويل، ولا
 يحق لأي جهة أن تزايد عليه. فطاحلة اللغة
 العربية في الجزائر في القديم والحديث
 هم أمازيغ يعتزون بهذه اللغة ويعملون
 بجهد واضح على ترفيتها والعمل بها..
 من هنا أزعم أن طرح المسألة الأمازيغية
 في الجزائر بين الحين والآخر، هو طرح
 تشتم منه ربح كريمة لا أحب أن تقوى، لأنه
 يراد من ورائها أشياء، قد تعصف بالبلاد
 ومستقبلها.. لا أعتقد أن هناك عاقلا
 في الجزائر ينكر الأمازيغية، وثرأها،
 ومقوماتها، بل وضرورة ترفيتها والعمل بها

المثقفون باللغة
 العربية في الجزائر
 في غالبيتهم معادون
 للنص الإبداعي
 الجزائري سواء كان
 شعرا أو قصة و رواية

غيره، وجدت منطلق من خلال النثرية التي
 وفرت لي المناخ الذي حفزني على التحليق
 بعيدا. وإن كانت الرحلة متعبة وقاسية..
 الشعر في مقولي لا تحكمه الأوامر، ولا
 تقيدته النظريات -على الأقل كما أرى- ومن
 هنا فإني أزور جميع الأماكن، وأهبط في كل
 المطارات.. الحالة الشعرية هي ما تجعلني
 انخرط في الأجواء العامة والمختلفة..

❖ تحضر الطبيعة بكل ما فيها من بحر
 وشطآن وأمواج ووهاد وغابات وأشجار وهلوات
 في شركك وتغيب الأسطورة. ألا تتعجب؟

- الطبيعة وعناصرها، بل قل ومفرداتها،
 حاضرة بل ومتجلية في كل النصوص التي
 أكتبها. هذه المفردات والعناصر والعلامات
 تمنحني الكثير من الفنى، والتنوع، والزخم
 الذي يعطي للنص محفزات الألق والجذب.
 ويعطيه دفقا من التشبع، والرواء.. أنا أعمل
 على أسطرة المكان والأشياء، لماذا دائما
 نذهب إلى الأسطورة العامة، ما دام هناك
 البديل الجمالي والأسطوري الخاص الذي
 يعوض ذلك، بل يتفوق عليه في الكثير من
 المرات خاصة إذا أحسنا التعامل مع ما نعتبر
 عنه.. الأسطورة والتعجب هو واقعنا الحزين
 والمأساوي الذي هو أمامنا لكننا نغفل عنه،
 ونذهب إلى غابات ومزارع الآخرين، وفي
 حقولنا وأرضنا ما يكفي من الهواء، والماء
 والقرنفل والحياة.. ألا تتعجب؟!

❖ الأنا وصراع الذات وتمظهر الآخر ومحوه
 قضية شائكة بالنسبة للمعربين في الجزائر،
 فلحد السامة موقفهم سلبي في نظري
 بالنسبة للهوية وخاصة الأمازيغية، وكأني
 بهم لا يقرأون التاريخ ولا يعرفون أن الدولة
 الحمادية هي دولة أمازيغية إسلامية كانت
 تحكم أرض الجزائر ومن عليها. ما قولك؟

- فعلا هذه القضايا، وما يتفرع عنها يلقي
 بظلاله وأطيافه على الكثير من المواقف
 والرؤى التي أزعم أنها تحتاج إلى نقاش واسع
 وشامل ومترن، وعقلاني. المعربون تعبير لا
 أستسيغه كثيرا لأنه يحمل في طياته نيات
 غير حسنة، أفضل استعمال لفظ المثقف
 الجزائري الذي يعبر باللغة العربية.. المعرب،
 والمفرد صيغة غير بريئة أطلقتها بعض
 الدوائر المشبوهة لخلق صراعات وهمية
 بين الجزائريين. هذه الطروحات والنزوعات
 غير مكرسة في تونس والمغرب التي مرت
 بظروف متشابهة، أو قل هي غير متجددة
 بالحدة، والشراسة التي عليها بالجزائر،
 الهوية الجزائرية في عمومها، مستهدفة
 والكثير يسمى لتسويهاها، والتشكيك فيها، بل

المحاصر بكل هذه الفضاءات، والتشوهات، والخيبات التي تقهر وهج الروح، وتسلم رؤى الذاكرة، وهي تبحث عن فرحها، وخلصها، وشوقها الجارف، الباحث عن الأماكن الأليفة والجميلة، والقريبة من مواطن الأمل، والمحبة، والجلال.. الكتابة عن الأنثى وللأنثى هي ترطيب ناعم لجفاف الحياة وبياسها القاتل، في مهاوي الأزمة الجارحة، والمؤذية.. أكتب عن الأنثى فأنا إذن أكتب عن الحياة.. هي كوجيتو الوجود والعدم، ولا فكاك من ذلك أبدا، وهل لنا سوى الغناء، والإنشاد في مسع فلواتها القريبة، والقصبة، يدفعا الحب، والرغبة في الحياة، ومواصلة البناء الآخر لتشييد مدن: الحلم، والمعنى، والخلاص المبهج..

♦ عنابة أو بونة هي عشقك المتنامي الذي لا يجارى، وحيدر حيدر صديقك القديم قال عنها: مدينة تكره الغرباء، وقال أيضا: تلك هي بونة مدينة الحزن، والبحر، والخوف، والحب، والذاكرة. ألا ترى ذلك تناقضا بين الكره والحب وهي التي احتضنت «عليسة الفيينيقية»؟

- وقال عنها حيدر حيدر: «تلك هي بونة المضيئة.. عنابة أو بونة التاريخ، والعراقة، والسوق.. مدينة مشمولة بالناية الإلهية، مدينة محاطة بالأسرار والمزايا، لها صلحاؤها، وعلمائها، ومريدوها، وعشاقها، ومجانينها، إنها المدينة التي لا تحدها حدود، ولا يحتويها وجود.. هي شيء يشبه السحر والخيال، والقتل، والغبطة.. والمتاهة الجليل..

عنابة روح دمي، وبوح فمي، لها امتداد روحي في كتاباتي، ومتجلية فيها كمحور لا يغيب. لأن لكل كاتب مدينته، وأنا بشرفتي أن تكون بونة مدينتي على مستوى الذات، والإبداع. ذلك يأتي من ارتباط نفسي ووجداني مع هذه المدينة التي منحنتي الاستقرار النفسي، وجعلتني أمشي في شوارعها رافع الرأس، طلق المحيا، أملا ذاكرتي بشموخ نسائها البهيات.. أقصد البحر أسرح البصر، أجمع الشتات، وأنشد للذين سيجيئون المدينة، يشدهم الحنين، وما ترسب في الذاكرة، من فتنة المكان، وتجربة الذات العاشقة.. كل الذين مروا، أو أقاموا بعنابة فتنتهم وأراقت دمهم على الصفحات البيضاء فكتبوها نصا جماليا موشى برذاذ الذات، وفسحة الروح.. الروائي العربي الكبير: حيدر حيدر مجدها في روايته الشهيرة «وليمة لأعشاب البحر» على الرغم من اللغظ والشنآن والغلو الذي أثير حول هذه الرواية التي قرئت

أوانك، شد المقابض، فك المغالق، خذني بقوة الماء، اخترق قهر جسدي، أقم فيه، اجعله وثنك، انهض من غفوة الروح، غفلة الوقت الذي أتعبك، أزل كلف النفس المجللة بالغبار، حرر وهج دمك المندمج بغلمته، داعب رغائب جسدي، إني منهكة الروح.. من تكون هذه الصافية كعين الديك اللامعة كفقمة؟

- الكتابة خارج خيمة الأنثى، وملاعبها الرحبة، هي كتابة منقوصة من الوهج، واللمع، والجذب الجميل، المبدع الذي لا تنام في جوفه أنثى، جثة تتحرك، الأنثى في كتاباتي لازمة هابة، ومحور دال، لأنها الذات الأخرى السابحة في الفلوات القصية، فلوات الروح والذاكرة، يقول الإشراقي الكبير مولانا محيي الدين بن عربي: «المكان الذي لا يؤنث لا يعول عليه» ويمكنني القول قياسا على ذلك، الكتابة التي لا تسبح في مياه الأنثى، كتابة لا يعول عليها. إن أكثر المفردات في اللغة هي مفردات بصيغة المؤنث، من هنا أرى أن الكتابة عن الأنثى، وبالأنثى، وللأنثى هي صدق الأنا، وهجس الخيال، وتوقد الحديس، وسياحة نعمية في أسطورة الذات، وذات الأسطورة.. حقيقة وصدقا لا أستطيع أن أقول لك من هي تلك التي أخرجتني من ضباب اليومي وسديميته، وأسكنتني جنات أو جحيمها.. لأنها متماهية وملتبسة في نصوصي، إنها دمي ونفسي وكل ما يدور في مدار الذات، وخلوتها، وهي تخرج من عطن مشيمتها، باحثة عن أفق جميل ومشرق، يبهج الروح، ويخصب الذاكرة، ويجعلنا قادرين على تحمل شعث الحياة، وقسوة يومياتها.. الأنثى - عندي- هي اللوح، والأس الآخر، الذي أكتب من خلاله بؤس الذات، وهيمانها، وبوحها

عن النص الإبداعي الجزائري، أرى أن ذلك مرتبط بحالة نفسية، أو قل عقدة نفسية تجاه هذا النص الناضج والمكتمل، والمؤنث، والحامل لزمخه الدال وجاهزيته التي تشع.. المسألة وما فيها - كما أعتقد - ناتجة عن قصور الأدوات الإجرائية والخوف المسبق من التعامل المباشر مع هذه النصوص العذراء التي لا تزال غير مكتشفة، وهم يفضلون التعامل مع النصوص التي قتلت بحثا ودرسا، لأنهم يجدون راحة وطمأنينة في النصوص التي استهلكت، ولم يعد للنقد ما يقول فيها.. أما النصوص الجزائرية الجديدة، والمتنفة، والحاملة للإبداعية العالية، والجاهزية الباذخة، فإنهم يتحاشون الاقتراب من تخومها وأرضها لأنها بكل موضوعية تضخ ضخالة أفكارهم، وتكشف بكل جلاء، عن قصور، بل وعجز سلتهم النقدية على ولوج جمالية هذه النصوص العالية، والكشف عن بنياتها، ومقاربة خطاباتها، وتفكيك شفراتها، وقرارة متونها، لأنها نصوص الحداثة والتجاوز المبدع. وما جاء في أفق التساؤل صحيح جدا.. بقي أن نقول إن الناقد الجزائري الجاد والمتقف عليه أن يقترب من هذه النصوص، وأن يتعامل معها تعاملًا حضاريا ونديا.. بعيدا عن «الفوبيا» النقدية، وحالات العصاب البائس..

♦ هل تعاني من الرقيب المضمهر والمعلن؟

- الكتابة -عندي- تتم خارج كمنونة الرقابة المضمرة والمعلنة.. لأن الكتابة التي تتجز تحت ظلال هذه الرقابة -حتما- ستكون كتابة هشة، وهزيلة ومحتواة، بمعنى آخر تكون كتابة غير مخصصة، ومن ثمة تسقط في النمطية، والنمذجة والخوف، ولا يعول عليها في القول الإبداعي والإفادة الجمالية.. في الحقيقة لا توجد في الجزائر رقابة على الإبداع، إلا ما يعمل البعض على إحداثه، وإثارته لغايات، وأهداف معينة، نحن نكتب بحرية تامة، ولا نلتزم إلا بما نعتقد أنه يقوي العملية الإبداعية، ويسهم في بلورة جمالياتها.. ومن هنا يجيء ذلك الملح الذي يميز النص الجزائري عن بقية النصوص العربية، التي تشعرك بأنها كتبت وأصحابها تحت عين الرقيب وسلطته.. الرقيب الذي أعانيه هو رقيب أخلاقي داخلي، دائما يحثني على المزيد من الإبداع الحق، في ظل الحرية الإنسانية، والأخلاقية، التي تسند الإبداع، والإبداع فقط..

♦ بين الفلوات والمدينة مسافة تترك الذاكرة قد تكون هذه المسافة امرأة أمرة: قف، هذا



الكتابة خارج خيمة الأنثى وملاعبها الرحبة كتابة منقوصة من الوهج والجذب الجميل



مستغفمي هي الصوت المجلي في الرواية العربية الجديدة، لكن الشجرة المثمرة هي التي ترمى بالحجارة

الحقول المجاورة، وجوهن تفيض بالبهجة والحيور، رشيقات القدود، موردات الخدود، مشعشات النهود، يفوح من أعطافهن عطر الأزاهر والورود.. قال عوليس: «مباركة هذه المدينة، طوبى لسكانها، وسيظل أعزب من لا يتزوج من نساها..!!».. وتحققت نبوءة عوليس، ودعوته المباركة، فعناية كالحب لا تدركه إلا عندما تعيشه وتعايشه، وتدمج بتفاصيله، وتوثق ذاكرتك من بهاء أشيائها، وسر نساها.. تسألني أي سحر يفتك بالشعراء؟ إنه السؤال الأبدي الذي لا إجابة عنه.. نحن مصابون بلوثها، وقد استوطنت خيالنا، وامتزجت بدمائنا، وذهبت بعقولنا وصرنا مجانينها العقلاء، في عناية تجد نفسك محاصرا بالدفاء والحنان، وغبطة الجسد المعطى اليومي الذي يدلك حلقة الذكر. في النهاية تجدك مسكونا بها، هائما في دروبها، تغني، وتكتب وتسفح ذاكرتك على رمل شواطئها وخلقائها. وتبقى بونة عقدة الشعراء المستحيلة، ولوثتهم التي لا شفاء منها.. بالتأكيد لا أحد، لا أحد يمكنه أن يعرف السر، لكن كلما عشت في عناية، اندمجت بها، وهمت في سموها، وعذريتها، وتباريحها، فهي لا تعطيك الأمان دفعة واحدة، بل تمارس معك لعبة شد الحبل، عليك أن تكون مسلحا بالصبر، وفن المرواغة، وكما تقول العامة فعناية: «جلاية، خلاية، كذابة!!».. وتأكد يا صديقي أن من دخل بونة فقيرا خرج منها غنيا، ومن دخلها غنيا خرج فقيرا معدما، إنه دعاء وليها الصالح «سيدي إبراهيم» الرابض مقامه عند مدخل المدينة، وهنا ترى أنك واقع بين دعاء عوليس «الفجوري» ودعاء سيدي إبراهيم «الحيوري» أي أنك واقع تحت

قراءة غير عقلانية ومفصلة عن السياقات والمفصلات العامة للرواية التي تتحدث عن قضايا مخصصة، ومسماة، وتجري أحداثها في مدار تحولات واضحة عرفتها الجزائر والمنطقة العربية.. أه يا للمدينة الطاووسية التي سفحت دمي على كورنيشها الجميل، وقيدتني إلى صخورها العالية وجعلتني ألهج بالأشعار الأضداد.. أسمى الموج هديل الريح، وصرخة الأبعاد، ومشاتي النفس المجلجلة في هزيم الريح، وهجرة الأحبة.. أه يا مدينة القلب! كيف أطير عصفيري خارج جغرافيتك الأسرة! بونة في النص المطلق والخيال البهيج فضاء من الخيالات والرؤى، والتوهج، الذي يريك الذاكرة ويشوش رادار الوجدان، لأنها ببساطة مدينة مفتوحة على الفتنة والغواية والصد هذه المتأتيات لها في الجذر التاريخي والنفسي، للمدينة امتدادات، ما يجعلها متحققة في البعد النفسي والاجتماعي.. لأن الذين يعيشون في المدينة تكون رؤيتهم أكثر وضوحا وإشراقا، ربما تكون قسوتنا على هذه المدينة، منسجمة مع سلوك الإنسان المبدع، في تعاويه مع فضاء المكان، بما هو عليه من انزياحات نفسية تجعله قلعا، متوترا يرش المدينة بما تفيض به نفسه من وهج ونار هي محصلة تفاعله مع الذات والمكان، وهل لنا أن نكبر خارج هذه المدينة؟ ومن ثمة فإننا لا نقسو على بونة، بقدر ما نحترق، ونتألم ونحن نراها تتعرض لطعن الغوغاء، وسديمية الدهماء في هذا الزمن الصعب.. لعناية: دمي، وروحي، وما يجيء من مقام القريب!.. إن حبا لعناية، أقصد بونة الجميلة، يجعلنا نتواصل معها في أحزانها، وأفراحها، مندمجين بصخب الشارع، وحذلقه البشر، الذين شوهوا المدينة التي نحبها كدمنا.. يمكنني أن أسمى بونة مدينة: الأمل، والحب، والذاكرة لأنها امتداد للبر ومفتتح للبحر، وسماء زرقاء صافية مشرعة باتجاه الريح، والشمس والمدن الأخرى.. لقد قال عنها الكاتب الكبير البير كامو: «إن مقابر بونة تمنح شهية للموت!!»، وقال عنها حيدر حيدر: «إنها مدينة الحب، والموت، والذاكرة!!».. هذه هي «بونة المضيفة» التي تفتك بكل من يزورها، ويندمج بألقها الهاب، من أزمنة الهجر، والترحال، والجذب الصوفي، ومن هنا تكون بونة عصية على التوصيف والوصف.. جاء في الأثر أن عوليس قد مر بهذه المدينة أثناء رحلته العجائبية نحو الشرق، نزل ببرها، وأكل من خيراتها، ورأى صباياها الفاتحات، وهن يدرجن عائدات من

تأثير قوتين متجاذبتين، ومن هنا كان الفتك، والقتل والبكاء.. و قيل أنه في الزمن القديم جدا: كان يحكم عناية ملك جبار متسلط، كان يجتث أثناء الكواعب الأتراب، يخلطها بالزيت والزعتر، ويلوكها على الريق، عسى أن تستيقظ فحولته، وهكذا فأنت ترى أن بونة مسكونة بالأساطير، وشوق الذاكرة القلقة لتهديم هذه الألفاظ الممتدة في شعاب اللحم الإنساني الراغب في اكتناه سر هذه المدينة المفروسة في بهاء الماء وسطوته.. وعناية مدينة متوسطية لها جغرافيتها الخاصة، وطوقسها الأخضر التي تؤجل فرحك، وتدفع بك في تيارات الغواية حد الإندماغ.. وكم نحن مصابون بدوار بحرنا ومتمعة برها، فهذا حيدر حيدر الذي عاش فيها أربع سنوات فقط فأبدع روايته الجميلة: «وليمة لأعشاب البحر» التي تمكن من خلالها أن يتحسس نبض المدينة، وفجيعتها، وأن يكشف عن فساد الأخلاق، وانهايار القيم الوطنية والثورية التي ضحى من أجلها الشهداء، وأن يرصد بتقنية عالية نفسية المواطن العنابي خاصة والجزائري عامة في فرحها، ونزفها، في انهيارها، وصعودها، في صوفيها، وعيبتها.. إني أحس طعم الرماد في فمي، وأرى شجر العناب يشد أحزمته قصد التوغل في التخوم البعيدة.. تاركا إيانا في مهب الريح، وعرس المسغبة.. عناية في المحصلة مدينة مفتوحة على كل الأكوان، ومشمولة بكل الألوان.. إنها المدينة القادرة على احتضان الجميع لأنهم في النهاية سيدخلون طقسها ويذوبون في نسيجها، ويصدقون بحبها، ويلهجون بذكرها، لأنها مجبولة على العشق، والصباية، والمحبة العميقة..



♦ يقول الروائي الجزائري لحبيب السايح عن محمد ديب: إن الكتاب الكبار وهبهم الله حكمته ولفته ليقيموا بها متنا من المتون التي تحفظ ذاكرة البشرية. فما تقول أنت عن محمد ديب، مولود معمري، كاتب يسين، رشيد بوجدر، رشيد ميموني، وحتى الطاهر وطار، وأحلام مستغفمي؟ وهل وجدت المسلك إلى صك هذا المتن؟

- إن الحديث عن كاتب مثل محمد ديب، هو حديث عن مدينة الكتابة وأفقها الكبير، المشرع على كل الأكوان.. محمد ديب هو برج الكتابة ومدارها الواسع، الذي ظل مخلصا لها، ذائبا في عشقها، متماهيا في سطوتها، وجبلتها القاسية، التي أوردته المصاعب، والمتاعب، وجعلته يعيش الغربة والقسوة، والظلم، وخيانة الذين من المفترض أن

- النار: لغة المرايا المشروخة في مسيرتها العسقية.

- الماء: الحياة في تحولاتها الرامحة.

- الحب: الفناء المخلص في ذات المحبوب.

- الإرهاب: نبتة شيطانية، تسربت إلى حديقة المعنى.

- القتل: كلمة شائنة في قاموس الوقت واللفة.

- قسنطينية: صوت الذاكرة، وهي تحتلب الخيال، وتذهب في طقسه العجيب، مستجيبة لنداء الأبعاد.

❖ قصيدة الضلوات تطفح بالإيروس،

ألكونك تعاني قحطا جنسيا أم تحرك

الجنس ليكون الإبداع والمعنى على حد قول

إبراهيم درغوثي؟

- الجنس عندي مكون حياتي،

كما هو عند جميع الناس

الأسوياء.. لكن عند المبدع قد

تكون الوتيرة عالية، أنا لا أعاني

«قحطا جنسيا» بقدر ما أسعى

إلى التنبيه من خلال الكتابة

الجمالية، إلى أهمية الجنس في

حياة الإنسان.. في المجتمعات

العربية والإسلامية، الحديث

عن الجنس محكوم بالقسوة

البالغة، مع أن كتب التراث العربي

والإسلامي تفيض بالحديث عن

الإيروس ومترعاته، إلا أننا في

حياتنا العادية، نتحاشى الحديث

عن هذا الموضوع الذي هو أكسير

الحياة، ووجود الإنسان وتكاثره..

الجنس -عندي- مرادف للإبداع

وعامل منشط له، ودعوة مفتوحة

ومتحولة، لنقول ما نرى أنه

الطريق نحو الأماكن المحبوبة

والمطلوبة.. الجنس ليس تابوها،

بل هو حقيقة قائمة ومتحققة.

نحن نمارس الجنس، ونتحدث عنه بطريقة

فيها الكثير من المواربة، والخداع والكذب

المفضوح.. علينا أن نعمل على نشر ثقافة

الجنس في أوساط الناس، بأسلوب علمي

بسيط وأخلاقي قادر على تقريب هذا

المكون الحياتي من الناس، وجعله عاديا

وطبيعيا.. في حياتنا هناك الكثير من

التعقيدات، التي صعدت في لبس الحياة

وغموضها الواضح..

❖ كاتب من الجزائر

Daha_tiber@hotmail.com

الأيدولوجيا..

الطاهر وطار: روائي كبير، لا يحسن

المحافظة على تاريخه الكتابي والإبداعي،

أحبه أن ينأى عن الكثير من المعارك

الجانبية، التي لا تشرفه ككاتب لامع،

وروائي مؤسس..

أحلام مستغانمي: الصوت المجلى في

الرواية العربية الجديدة، تكتب ذاكرة

الأشياء والمرايا، بحس شاعرة، وحنكة

روائي وتجربة من عركته الحياة..

استهدفت كثيرا. لكن الشجرة المثمرة

هي التي تُرمى بالحجارة.. المسلك الذي

صك المتن الروائي لكل هؤلاء هو: صراع

الذات وبؤسها الذي فجر فيهم نبع



الكتابة وسحرها، ودفع بهم إلى أرضها

الخصبة.. سلاحهم الأثير: حب الكتابة،

وصبر المجرّب، وتحقيق شوق الأنا في

التمايز المبني على المعرفة، والبحث،

والإخلاص الجميل..

❖ الشجر، الصهد، النار، الماء، الحب،

الإرهاب، القتل، قسنطينة / ماذا تثير

فيك هذه الكلمات؟

- الشجر: روح الإنسان في تحولاته

الدائمة.

- الصهد: وهج الماء وهو يطفو فوق

جراحه النازقة.

يكونوا النصير والسند.. ابن تلمسان الرائعة

الذي يحلو لي أن أسميه «برج الكتابة»

الذي ظل طوال حياته الصعبة مرابطا في

المواقع الأمامية حتى لا يحتل البرج، وتقتال

الكتابة من طرف البرابرة، والطفاعة الذين لا

يحبون، بل يكرهون معارج الكتابة السامقة،

والشامخة، والمدافعة عن الإنسان، وشرفه

وقيمه.. محمد ديب من سلالة الكتّاب الكبار،

الذين شادوا للكتابة الإبداعية برجا عاليا،

ومشعا سيظل مشرقا إلى نهاية الكون، ولكنه

للأسف الشديد عاش غربة قاسية، ووضعا

إنسانيا لا يليق به ككاتب من سلالة الكبار،

مما جعله يوصي بدهنه في غير الأرض التي

كان من الواجب أن تحتضن جسده، لماذا نهجر

عصافيرنا الفصيحة؟ ولماذا

نطلق عليها الرصاص؟ ولماذا

نحتفل بقتلها؟ هل إلى هذا

الحد نحن قساة؟! وسيظل

محمد ديب لامعا ومشعا

في سماء الإبداع والكتابة،

لأنه يحمل كل معاني النبيل،

والسمو، والرفعة إنه برج

الكتابة ومدارها الآخر..

كاتب ياسين صاحب «نجمة

» هذا الكبلوتي المتمرد،

والمشاكس، والعنيد، الذي

أبدع «نجمة» الرواية الرمز،

والمعنى، والمسرحي البليغ

الذي انحاز إلى الشعب

وطبقاته المسحوقة، والمتقف

العضوي الذي ظل طوال

حياته محاربا على أكثر

من صعيد.. إنه من طينة

الكتاب العنيدين، الذين

يصعب الحديث عنهم، أو

تصنيفهم لأنه الطائر المنرد

خارج السرب..

رشيد بوجدر: روائي كبير، مجدد، خبر

الرواية وعجنها، وشكلها ووظف فيها

التاريخ العربي والإسلامي وثره البليغ، له

قدرة موصوفة على الكتابة الروائية، التي

لا تكرر ذاتها، هو مستقبل الكتابة الروائية

التي تستند إلى الخيال، والتراث، والحدائق

المتحولة..

رشيد ميموني: مسكون بالوجع والنوستالوجيا،

صوت جميل، كتابته تذهب عميقا في رحم

الذات والتاريخ، والميثولوجيا...

مولود معمري: صاحب «الربوة المنسية

»، كاتب كبير، خسرت الكتابة، وربحته

الشاعر عبد الحميد شكيل في ضيافة "أصوات أدبية"

القصيد الشعري الحقيقية نخوية محملة بطيوف الذات

استجلاء للكثير من الأفكار والمعاني والإحالات الإبداعية والفنية التي تكتنف عوالم الشاعر الجزائري المميز عبد الحميد شكيل الذي سجل حضوره الإبداعي والكتابي على مدى أربعة عقود، وما زال يكتب ويبدع بوتيرة عالية السوية كان هذا الحوار نافذة يطل منها القارئ والباحث والطالب على تجريبية الشاعر ورؤيته ومقوله في مسائل ظلت وما تزال جدل واختلاف ..

■ حوارته: نوال بوهيبي

■ تقول نازك الملائكة زائنه يأتي يوم يموت فيه شعر التفعيلة. س. إذن، هي تقرر بافضلية الشعر العمودي، فما رأيك في هذا الكلام؟ وإذا كان لك رأي مخالف فتشعه؟

■ أعتقد أن رأي الشاعرة الكبيرة المرحومة "نازك الملائكة" فيه الكثير من اللبس فهي إذ تقرر، لا تقول يموت شعر التفعيلة واستمرارية الشعر العمودي، المعتد إذ أصبح أنها قالت مثل هذا الكلام فإن ذلك يتعارض تماما مع مفهوم الإبداع حركة و سيرورة عبر الزمان والمكان، الشعر خاصة من الصعب بل ومن المستحيل القول بولته، لأن ذلك لا ينسجم ولا يتوافق مع ترميز الكون، ومعنى الحياة وحركتي "العمودي والتفعيلة" هي حلقة في سلسلة متداخلة، وملتبسة بغيره في سياق مقول الإبداع والحياة، الشعر لا يموت، بل يتجدد، ويتعدى، ويتعدى ويقول... شخصيا "الشكل" في هذا القول إن كان قد صدر عن الشاعرة، و لا الناقدة المتميزة نازك الملائكة لأن هذا القول لا ينسجم مع منطق الحياة، ومفهوم الكتابة، وأبي الخاص أن الأجناس الأدبية لا يمكن أن تقول: إنها قوت، لكنها تتفاعل وتتصل لتبدع أشكالاً أخرى للقول والتعبير... لا ينبغي أن يغرب عن البنا أن "قصيدة التفعيلة" نفسها قد عرفت سلالة شعرية بعدها وهي زقصيدة التترس التي صارت اليوم أكثر انتشارا، وذيوغا في المشهد الشعري العربي المعاصر، و صار لها مريدون و دارسون و نقاد.

■ قيل: إن شعر زعيد الحميد شكيل شعر غامض جدا، فهو غير موجه لعمامة القاص، وإنما للقارئ خاص، لم هذا الغموض؟

■ الغموض في الشعر يفهمه القديس والبيوي و الجمالي أحد الفسوفات الإبداعية التي تعطي للقصيد ملحها، وظلالها، و مآها، و رواها، الذي يكفل لها الحركة الإبداعية، والتواصلية الجمالية، الذين يزعمون بأن "عبد الحميد شكيل" شاعر غامض أعتقد أنهم يسيرون في مياه الأمية الفكرية والجمالية... الشعر الحقيقي المستوعب للحظة التاريخية، وتحولات الذات، ودينامية المعنى، هو في صميمه شعر ملتبس، ومغم بالحظة الشعرية، وترات المفردة الإبداعية، و هي تنقل، و توجد في سياقات المعنى، وتحولاته... يجب أن نرفع من سوية التلقي لدى القارئ لنصوص الشعرية الذين يروجون مثل هذه الآراء هم الذين لا تزال محصلاتهم القرآنية، والتفاني، والجمالية بعيدة عن وقع القصيدة، و طرائقها، و تفانيها التي هي غير متاحة لكل قارئ، و هنا يجب التخصيص والقول بأن القصيدة الشعرية الحقيقية نخوية محملة بطيوف الذات، و وقع المفردة، و تاريخية الموقف، و على حد قول الشاعر الفرنسي الكبير: سسان جون بيرس زلقبوني بالغامض و كان مقصدي البحرس

■ شكيل يوظف التصوف بكثرة، هو مقصود كتنشيطية جمالية في الكتابة الشعرية (الجديدة) أم أنه مجرد إسقاط من مبدع؟ و ما هو معنى التصوف في نظرك؟ و هل هذا يعني أنك حقا متصوف؟

■ شكيل يوظف التصوف بكثرة، هو مقصود كتنشيطية جمالية في الكتابة الشعرية (الجديدة) أم أنه مجرد إسقاط من مبدع؟ و ما هو معنى التصوف في نظرك؟ و هل هذا يعني أنك حقا متصوف؟



عبد الحميد شكيل

■ ما يلاحظ على عناوينك أن تيمة الماء مكررة؟ تحولات هاجمة الماء، هزاي الماء، مدار الماء، هجوات الماء، مرثي الماء... فما دلالة الماء بالنسبة لك، ولماذا الماء في حد ذاته؟

■ الالتفات الجميل لعناصر الطبيعة يجب أن يكون التفاتا ذكيا، و حاذقا واستجمالي للفتة "الماء" ليس استعمالا صحفيا هكذا، بقدر ما هو حفر في ترات المفردة وتحولاتها، و مقولاتها، و رمزيتها. في الكون والحياة، "الماء" رمز الحياة، وأصلها، و ما سوى ذلك فهو قبيح ربح، "الماء" في الشفقات، والحضرات، و الميتولوجيات، هو رمز للنفس، و النماء، والحياة، استعمالا لهذه المفردة: دعوة جمالية لصون الحياة وتلطيف الأجواء حتى تكون مكنة العيش، متاحة للتناول، لأن أي شيء لا يتوفر على "الماء"، و "الرواس" هو شيء إلى زوال، الذي أريد قوله بهذه المناسبة: على الشقاء الالتفات لئلا هذه الصياغات، و المقولات، و الشرطيات، التي تتطلب مفردات لها دلالات الحياة، و الغصب، و البعث، و التطور، السلة التقديرة لا تزال غير جادة أو إنها لم تلتفت بالقدر الكافي لئلا هذه المفردات ودلالاتها، و سيميائيتها، و أنطولوجيتها، و فلسفتها في مجرى التطور، و مفهوم الحياة، استعمالا المتكرر للفتة "الماء" يستدعي البحث، و القصص، و استجلاء الغامض في مثل هذه الشئالات لأن كل مجموعة شعرية لها دلالاتها، و جمالياتها، و أصواتها، و هيئاتها الخاصة، على المعنيين بالشهد التقديرات التناول، و الوعي لئلا هذه الجماليات التي عليها مثل هذه النصوص، و إعادة صياغتها، و تقديمها للتلقي بطريقة إبداعية وأعية.

■ ما يلاحظ على دواوينك الشعرية، أنها لا يد أن تفتح بتصديرات، و هي عبارة عن شخصيات انتقيتها عبر العصور، مثل نفسها غالباً تتكرر في الدواوين. مثل "الحلاج"، جان بون بيرس، حيدر حيدر، القرواطشي... لم تصر على استدعائها داخل دواوينك الشعرية؟ و ما مرجعية حضور هذه الشخصيات في دواوينك؟

■ استدعاء مثل هذه الشخصيات هو استدعاء فني جمالي، و إسقاط على حالات أرى أنها تكون المشترك النفسي، و الروحي بيني و بين هذه الأسماء التي هي عوالم، و منافع، و مؤسسات في حقولها المعرفية، استدعائي لهذه الأسماء أو حضورها في نصوصي أيضا يأتي من رؤيتي الاستشرافية العارفة، التي بقيت مضيق، و جذابة، رغم قدامتها و هذا ما يجعلني أذهب نحوها كعلامات و إشارات تقول مسطور الكلام، و مجهول المعنى، و ملتبس المرأى حتى يكون النص مبهجا و ممتنا يعطيك الرغبة، و الشهية للذهاب نحو و الإطلاة البهجة نحو الأتي.

■ عناوين دواوينك الشعرية، تحتاج إلى وقفة خاصة للقبض على الدلالة المقصودة، وهذا الانتقاء نابع عن قصد أم تزيه مراوغة القارئ أم أنه مجرد ترويض لسعة ما، بقية الحصول على مكسب ما؟

■ بالتأكيد إن للاسم أو العنوان دلالات جمالية، و أنطولوجية، تقول، و تومض، و تدعو، و تروج لما يريد المبدع، أو صاحب المنتوج، التسمية هي العلامة الفاتحة الأولى لكل تسمية إبداعية، و كما يقال في مثل السائر: "الكتاب يقرأ من عنوانه" لكنني كمبدع لا أذهب كثيرا في هذا المنحى، عنواني يجب أن يكون إبداعيا، مثيرا، ملتصقا، مستقرا، غير عادي ما يجعل القارئ يتساءل ويستفسر، و يذهب في البحث و التقصي، لأن مهمة المبدع ليست كتابة تقارير، و وصف عناوين، و تكمين مقولات، بقدر ما هو خلقة عارفة، و كسطة متجزئ لقرول باعثة، و مبهمة، و مشجعة على الأمية، و الجهل، من هنا أرى أن عنواني الجامع الشعرية، التي تخصصي- يجب أن تكسر القاعدة، و تتخالف السائد، و ترس من خلال الترات إلى ما سيكون تراثا. وهذا لا يتأتى إلا إذا كان المبدع أصيلا، و جميلا، و باعنا عن اللغة الأنثى، و المعنى الأثني، و الإبداع الأثري، في شروء اللحظة، و التباس المعنى و إدهاشته.

■ اسم لي إن اسمك "رجل التنافضات الجميلة"، هانت شاعر واضح تجيد القوم، كثير العدد من الأسئلة المهمة الموضحة، يطلع من كل مفردة تنافضات، أنت بالنسبة للقارئ قارب نجاة، و سفينة ضياع في جزيرة الكلمات، ضياع في ادغال التنافضات، كيف تصنع كل هذا في لحظة واحدة و تصنع شاعرا متميزا على الساحة الشعرية؟ و وضع ذلك؟

■ إنها الحياة، فأتا جزء من هذا الكون المليء بالفموض، و الهجرة، و الدهشة، و العشق و الحياة، و الغفر، و التصمحة، و الإيثار. وكيف لي أن أكون خارج هذه العوالم التي هي مفردات الحياة و دروبها التي حتمت- ستقودني إلى جات الخلد، أو إلى جهنم اللبث، و ما عتبت أن لا تسعي سعي المتجهين، و تعمل عمل العاملين حتى تفكك لمر الحياة، و متناقضاتها، أنا أكتب في كيميائية هذه المعطيات التي هي السر، و الفرك، و الباعث على مثل هذه التنافضات، و التفاعل التي تجعلنا في مهب تساؤل العارف لمعنى الجيب و الحقيقة، و التضحية، و الكربة، و اليأس... إلخ. أجزم بأن الإنسان غامض المعنى، و تبه الفكر، و الباعث الأكثر على الدهشة و الاستغراب و من ثمه كيف لي أن أقول خارج الطقس، و خارج المعنى، و خارج التنافي، و على حد تعبيري هيراقليطس: "التناغم الأكثر صفاء ينبع من التنافي"

■ ماذا تقول في هذه الأسماء: بونة، الجسد، الأنثى، الماء، الإزهاب، اللغة، الحب، سكيكدة؟

■ بونة: ذكريتي المثقلة بحنين اللحظة و شرقها إلى عوالم غير متناهية -

■ الأنثى: قصيدتي المستحيلة، و ملاذي الجميل في وحشية اليومي و خرابته المسمة -

■ الماء: سر الحياة، و أصل الوجود، و بهجة العيش. أنسدت بهجة الحياة -

■ اللغة: هي أنا، في أحزاني، و أشجاني، صعودي و هبوطي في مسالك الحياة الصعبة و القاسية -

■ سكيكدة: المدينة التي كلما زرتها وجدتها أجمل، و أبهى، و أكماتها العالية تجعلني أطل على بحر الحياة و الجسد -

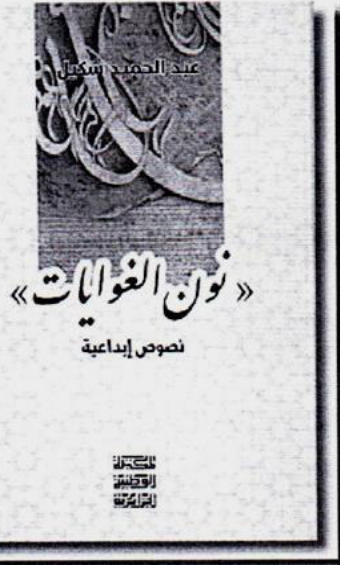
■ هل هناك جديد؟

■ قيد الإجازة مجموعة شعرية بعنوان "مرودة النهر"، و أخرى بعنوان "توتن الغويات" و الجبل على الجرار -

قراءة في "نون الغوايات" لعبد الحميد شكيل

فتنة المهمة باللغة

عبد الحفيظ بن جلوي



توخاه على السدوم في مطالع الكلمات، إنه الغوض المتاح في رجح صدق المعنى: «كيف لي أيها الصوت.. أن أوصف ما بيننا من تطاحن العشق..؟» يتأسس المعنى الشعري عند غنية التطاحن، حيث يتفرع المعنى لينجز دلالة ما بعده، فالعشق موضع التساكن والتحابب، إلا أن المد الشعري يكسب فورة العشق دلالتها المرهبة في تكوّنهما الجيني المتصب بالمقابل والمابعد وبالبينية، وتلك هي لذة مسار الذات في ممارسة العشق، حيث التطاحن يخرج من عفوية تلقية إلى معاناة المعنى في العشق وليس في معناه هو، لأن الضرورة الشعرية تكمن في الإشتغال على إنتاج الإغتراب حين ينفرد الوجدان بشتات لحظة التورّع ما بين وجع الوحدة والكيوتونة في الأخر. «هل للجهايات: جهات لا تعرفها رياحي..؟»

6
الكاتب الشعرية عند عبد الحميد شكيل في «نون الغوايات»، تنجز مظهر اللغة وهي تتهار وتبني وتهض وتطبع تسكر وتفتق، تلين وتتصلب، وتنسج الغوايات بألق السباق نحو النهايات المستحيلة، تركّض اللغة، ينتفي المعنى في قصر العبارة، ولا يبقى سوى الشكر المبلل بيا الغوايات والكسل الحزينة لتلج الكهوف، مسرة الوحدة، خيط البور المندس بهامش الإغتراب، ليس للشعر سوى نكهة المسامات، ذلك هو المعنى في نص «ضديت»، وفي «مزحة جارحة»، تنصب غنائية متأرجحة بين النص والقافية، حديث المدى وسلم العروج نحو لذة السر في الرامي الباسمة، امرأة تعج بفيض الحزن وتمسح بالفرح على عرشة قد أفلست منذ سنين. هل تسمة رداً لا يدرك زهر الغاية..؟

إذ تفتش دقائقها بالهتاف..؟ غايمة الشعر، وأميرتو إيكو إذ يعلن زهاته الغابرية، في أدغال السرد، هل تسمة من لا يدرك غوايات الكلام في حفيف الأشجار، والطريق تصعد وجهتها نحو المخارج، والحرف اللين يجرح كبرياء الزهفة، حينها يلتقم جرح الصدى وتعلن بأعلى صوتنا أننا مهجورون، ذلك هو «زهر الغاية» إذ تنتشر على مسرة التنسج في خيلاء الإنسان، فنعلن «الهناء»، كسي نعني مخرجاً للظواهر يربطها شوق الشعر إلى الحفر في حروف الشريعة، إنه العالم الذي ينسج، بالقصيدة كي يعلن كيوته المستعزّة، فس «العالم الترفق عن اكتشافه من جديد» كما يقول باشلار.

*** نون الغوايات منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية ديسمبر 2011.

ذاتها وتستقبل أبعادها المنفية في السوان الحرف المهجور، فكانت له «نون» أحد مستويات الكيوتونة الغائبة، البعيدة عن كيانات الواقع: «أنا فطرة الماء الإشارة، وهي توجز القول، في طريقها إلى منصات المجاز..» تتكشف مرضوعة الماء في شعرية «عبد الحميد شكيل»، حيث تصب معادلاً شعرياً للذات، ومنها تصبغ الشعرية ذاتها تكتيفاً مرأياً يعكس العالم في غلثاته الشعرية غير القابلة للتظهير الزئيب في الأشياء، لذلك كانت مدارات الحروف في كتابها المفرداتي «نون»، تمثل السر الذي يكشف الواحد في التعدد «ن» الإشارة وهي في طريقها إلى إرواء خلق «منصات المجاز».

3
«نون الغوايات»، موسيقى الذات حين لا تستر خلف الكلمات، بل الكلمات تأتيها طاعة كي تباشر معها إنشاد المدى وعرش اللغة، إذ تنفي بالنصوص هطولها المتاح في اللحيا، فهل الشاعر يتجنح شعرته الحاضرة ضمن أنساق هدأتها المثلى التي تجتمع في الأضداد والتناقضات المستسلمة في سكنون إلى متاحة اللغة المقدسة في رؤيا الشاعر، النصوص لا تمثل مستويات كتابتها الطوعي، بل تروح وتكشف عن أنساق مترامية في الإنكشاف أمام علوية المقام الشعري عند الذات الشكيلة، لهذا فاختطاب الشعري تأطر بالذاكرة الأثوية الماكنة أبداً في جوهر المعنى: أنت سمان، التي أشرفت بأثوة الشجرة، برايض الخطاب الموجه إلى الأندى في ثابيا النصوص، معلنا قصيدة الشاعر في أنسنة المسافة القابضة على قلق المرحلة في انتشارها الحاققت والصاحب لإعلان خروج الكيوتونة الشعرية في مضامينها الأضد قريبا من الحياة: كيف لي أيها الصوت.. أن أسمي هذي النوايا، حصة من الوخر..

4
الصورة فجأة المدار الشعري في نصوص «نون الغوايات»، متعنة الاختطاف في معنى اللامعقول، ينسج مرابا، حين يهتك سر الشاعر وينفض أمام كلماته التمتمة لوجوديته: كيف أمر إلى مرابا المسفة..؟ المراحل تنأى في ترانج المعنى..! المرابا لون الضوء المشع الهارب من بريق الشمس والساكن صفحة اللون الفضى، تتشكل الألوان الشعرية من غرايات الإنعكاس، ويقدر ما يتلأل الضوء بيسره المعنى في مؤسور التعدد، ويستقر التاريل كون الفصاحة، فتغدو المسافة بين الكلمات هي المسافة بين الظاهر والباطن: «الفراسات أوجعتها صفة التحول، إذ مزّت راحة بخاطر الموح، الفراسات مدى التزيغ المتداعي في وحشة الخاطر، الألبان تتعدّد، تحسول الفصول، لم تعد فصلا واحدا، إنها الذات في ترحلها، في مزاجها المترع باللون، إنها أيضا هدير الغضب، إذ تتسور ملحوظة

5
تسمة شيء، نبحث عنه في شعرية «عبد الحميد شكيل»

1
تعدّد المدخل إلى الشعرية الجزائرية عبر تاريخيتها الفاعلة، حيث يتأسس الخط الشعري ملازماً لوجودية الأمير عبد القادر في تصوره المؤسّسة - على الأقل فيما أعرف - ثم ينحدر مصدراً مفدي زكريا ومحمد العيد في خليفة وعبد القادر السانحي، إلى أن تتفجر الشعرية الحديثة بمضامينها المتغلغلة في الترويض الفسوي عبر الأشكال الشعرية في كتابها للذات وإيجازها للذوقية في نشر القصيدة وانفتاحها على الكسوتى والمعدّد، والتجارب التي تنتج من حركة الشعري الإنساني منذ بودلير وانفتاح السكان على كثافة المدينة وتزوّعها الثقافي والاجتماعي. تنفتح الشعرية الجزائرية على الذاتية المعزول عليها لدى الفسرين، تزوّس كتابها الغامض لعل القراءة تكشف عن فراغاتها البيضاء، وعند مفصل الشريعة يتبسق «عبد الحميد شكيل» في مسار تطوّر القصيدة الجزائرية كارتحال عبر محطات المعنى المنجز للذالة المناهضة للسكون، وضمن هذا المنحى يستغل الشاعر في مجموعته الأخيرة «نون الغوايات» على النص الصامت بالغفنة، حيث يعمل المعنى على إسماات الفراغ لتتكلم وحدها الجملة الشعرية، تلك التي يستبها إميل بنفينايت «محفل الخطاب»، حيث ينظف المعنى ويضبط الدلالة على إسماات التفجير اللانهائي.

الفصيدة عند «عبد الحميد شكيل» مرسي التشكيل، استيعاب الخط، ترويض الفراغ حتى يصبح أداة للمشاكلّة النظرية، إستيقا، الشطر الأخير كي لا تندم الكتابة على رسم جبرها، هكذا يرسم الشاعر جذوة النص الشعر مفتحاً انقلاب الغوايات حتى ترتب عرش الزم وتنتهي صبرورة الأنا إلى بدايات مصدرمة دوما بالمنح وتجمدة بالثقال.

2
«نون» كون الكيوتونة الشعرية التي تلسع في أنق «عبد الحميد شكيل»، يمارسها بسلمة «الغوايات» الممكنة والمستحيلة، القابلة لترجمة الذات والمستعصية على المرادة. «الغوايات» مساحة الفضاء الشاسع الذي تحن فيه الذات

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

أولا : المصادر.

I. القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع.

II. أعمال ودواوين الشاعر:

1- عبد الحميد شكيل : ديوان فجوات الماء . منشورات وزارة الثقافة ، مديرية الفنون

والآداب، الجزائر . 2002

2- عبد الحميد شكيل : مرثي الماء، وزارة الثقافة ، الجزائر، 2007.

3- عبد الحميد شكيل: ديوان كتاب الأحوال - نصوص إبداعية - الطباعة الشعبية للجيش .

الجزائر . 2007

4- عبد الحميد شكيل : ديوان مرايا الماء مقام بونة ، ، ، ط1، 2005.

5- عبد الحميد شكيل: ديوان تحولات فاجعة الماء، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة ،

الجزائر ، ط1.

6- عبد الحميد شكيل: ملاذات الشطح، اجترحات، موفم للنشر الجزائر 2009.

7- عبد الحميد شكيل: مراتب العشق، مقام سيوان، مطبعة المعارف عنابة، ط1، 2004.

III. المصادر و المعاجم :

1. ابن فارس: الصحاحي في فقه اللغة و سنن العرب في كلامها ، تحقيق و تقديم، مصطفى الشوملي، مؤسسة بدران، بيروت - لبنان ، 1964.
2. ابن منظور : لسان العرب، مادة غمض، دار الحديث، القاهرة ، ط1، 2003، ج7
3. ابن هشام: مغني اللبيب عن كتب الأعراب، ج2، تحقيق مُجَّد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة و مطبعة مُجَّد علي صبح و أولاده ، مصر و مطبعة المغني القاهرة ، دت.
4. أبو بشر عمرو بن عثمان سيبويه : الكتاب . تحقيق. عبد السلام هارون . القاهرة . ط1 . 1996
5. الآمدي (أبو القاسم بن بشر الآمدي): الموازنة بين شعر أبي تمام و البحتري، أحمد صقر، دار المعارف، مصر، ط2، 1973
6. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح، عبد الحميد هندأوي، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط1، م3، 2003.
7. الرازي (مُجَّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي): مختار الصحاح، دار الكتب الحديث، الكويت، ط1، 1993.
8. السيوطي (جلال الدين أبي بكر الشافعي) ، الإتقان في علوم القرآن ، تصحيح لجنة العلماء برئاسة الشيخ أحمد سعد علي، عالم الكتب بيروت، لبنان ، دت.
9. عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز شرح و تعليق مُجَّد التنجني ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 2005.
10. عبد القاهر الجرجاني علي بن مُجَّد، التعريفات، تحقيق عبد الرحمن عميرة ، عالم الكتب ، بيروت ط 1 ، 1987.
11. المبرد أبي العباس مُجَّد بن يزيد المقتضي، تحقيق مُجَّد عبد الخالق عظيمة، عالم الكتب، ج2، دط، بيروت لبنان، دت.

ثانيا : المراجع

I. المراجع بالعربية :

- 1- إبراهيم السامرائي: البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002.
- 2- إبراهيم خليل: الأسلوبية ونظرية النص ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط 1 ، 1997.
- 3- إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ، د ط ، دت.
- 4- إبراهيم قلاطي : قصة الإعراب كتاب في النحو والصرف، دار الهدى عين مليلة الجزائر ، ط 2009.
- 5- أبو زيد نصر حامد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط5.
- 6- أحمد الخليل : الكون الشعري ، مدارات ومسارات في التذوق الجمالي ، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ، دمشق ، 2007 ، د.ط.
- 7- أحمد مداس : النص والتأويل ، منشورات وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها ، جامعة بسكرة ، ط 1 ، 2001 ، ص 109.
- 8- إخلاص فخري عمارة : قضايا شعرية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، د ط ، 2001.
- 9- أدونيس : زمن الشعر ، دار الساقى ، بيروت ، لبنان ، ط 6 ، د س.
- 10- أدونيس : ديوان الشعر العربي ، الجزء الأول ، دار المدى للثقافة والنشر ، دمشق - سوريا ، طبعة 1996.
- 11- أدونيس : ديوان الشعر العربي الجزء الثالث ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا ، الطبعة الأولى 1997.

- 12- أدونيس: سياسة الشعر ، دار الأدب ، بيروت ، 1978 ، ط2.
- 13- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.
- 14- أنطوان القوال: شرح ديوان كعب بن زهير، دار الفكر العربي، بيروت-لبنان، ط1، 2003.
- 15- أنطوان نعمة وآخرون: المنجد في اللغة العربية المعاصرة.
- 16- إيليا الحاوي : في النقد والأدب ، مذاهب فنية غربية عربية ، ج 5 ، دار الكتب اللبنانية ، بيروت ، ط 1 ، 1980.
- 17- أيمن أمين عبد الغني: النحو الكافي، مراجعة، أ.د رمضان عبد التواب و أ.د رشدي طعمية و أ.د إبراهيم الأنكاري وجمال عبد العزيز أحمد ، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان ، ط2، 2007.
- 18- إميل يعقوب : معجم الإعراب والإملاء، دار شريفة، دت، دط.
- 19- بشار بن برد: ديوان بشار بن برد، تح، مُجّد الطاهر بن عاشور، دط، ج1، الجزائر، 2007.
- 20- بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، 1994 ، د ط.
- 21- بشير تاويريت: الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظرية الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن، ط1 ، 2010.
- 22- بشير تاويريت: الحقيقة الشعرية(على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية)، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2010.
- 23- بعلي عزت : الإتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب . شركة أبو الهول للنشر . ط1. 1996.
- 24- ثناء أنس الوجود : دراسات تحليلية في الشعر القديم ، دار قباء للنشر والتوزيع ، القاهرة ، 2000.
- 25- جابر أحمد عصفور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي ، بيروت ، لبنان ، 1992.

- 26- جمعة مُجَّد محمود شيخ روحه : الصورة الفنية في مختارات البارودي (ملاحظتها وتطويرها) مكتبة بستان المعرفة ، ط 1 ، 2008.
- 27- حلمي خليل : العربية والغموض دراسة لغوية في دلالة المبنى على المعنى ، دار المعرفة للطبع والنشر، ط 2 ، جمهورية مصر العربية ، 2013.
- 28- حنا غالب: كنز اللغة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2003.
- 29- خالد سليمان : أنماط الغموض في الشعر العربي الحر ، منشورات جامعة اليرموك ، الأردن ، 1987 ، ط9.
- 30- خليفة بوجادي: الثابت اللساني في إيذاة الجزائر بين المنظور الوطني والاتجاه الأسلوبي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، د ط ، 2001.
- 31- رابع بوحوش : البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر1993.
- 32- زهير أحمد منصور : ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي دراسة أسلوبية.
- 33- ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة (دراسة لمجلة شعر اللبنانية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2005.
- 34- السيد أحمد الهاشمي : جواهر البلاغة ، علق عليه ودققه سليمان الصالح ، دار المعرفة ، بيروت ،لبنان ، ط 1 ، 2005.
- 35- صبحي البستاني : الصورة الشعرية في الكتابة الفنية الأصول والفروع ، دار الفكر اللبناني ، ط1 ، 1986.
- 36- الصولي(أبو بكر الصولي): ديوان أبي تمام، تح، خليل محمود عساكر، المكتب التجاري، بيروت - لبنان، دط، دس.
- 37- الطاهر رواينية : شعرية الدال في بنية الاستهلاك في السرد القديم ، ملتقى السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، 1995.
- 38- عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ، 1982.

- 39- عائشة عبد الرحمان : قيم جديدة في الأدب العربي ، دار المعارف ، مصر ، د ط ، د ت .
- 40- عبد الحفيظ بن جلولي : خرائب الترتيب، طروحات الشعرية المؤنقة، رؤى في شعرية عبد الحميد شكيل، المؤسسة الوظيفية للفنون المطبعية ، وحدة الرعاية، الجزائر 2009.
- 41- عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية الخطاب الشعري الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر.
- 42- عبد العظيم إبراهيم مُجَّد: الحداثة، العصر او ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 1994.
- 43- عبد القادر بوزيدة: دراسة ظاهرة أسلوبية، التكرار في قصيدة ، رحل النهار، مجلة اللغة والأدب، دار الحكمة، العدد14،الجزائر1999.
- 44- عبد المتين شعبان : الجواهري جدل الشعر والحياة، دار الآداب، بيروت، ط2،2009.
- 45- عبد الناصر حسن مُجَّد : الحب عند رواد الشعر الحر رموزه ودلالته الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009.
- 46- عبده الراجحي : التطبيق النحوي ، دار النهضة العربية ، ط1، بيروت لبنان.
- 47- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط3، د س.
- 48- علي البطل : الصورة في الشعري العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، 1981.
- 49- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، المكتبة العلمية ، ط1، بيروت لبنان 2002.
- 50- علي عزت: الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، شركة أبو الهول للنشر، ط1، 1996.
- 51- عمر مُجَّد طالب : عزف على وتر النص الشعري، دراسة تحليل النصوص الأدبية الشعرية، دمشق، سوريا، دط، 2000.

- 52- فاتح علاق : مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2005.
- 53- فتح الله سليمان : الأسلوبية. مدخل نظري و دراسة تطبيقية . مكتبة الآداب . القاهرة . د ط . 2004 .
- 54- محسن عطية: الواضح في القواعد النحوية والصرفية، دار المناهج للنشر والتوزيع ، ط1، عمان ، الأردن 2007.
- 55- مُجَّد أحمد نخلة: في البلاغة العربية، علمالمعاني، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، ط2، بيروت لبنان، 1990.
- 56- مُجَّد الشيخ ياسر الطائي : مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، حوارات في الفكر الألماني المعاصر، دار الطليعة بيروت.
- 57- مُجَّد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسية، المجلة عدد20، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية 1981.
- 58- مُجَّد الولي : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1990.
- 59- مُجَّد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2001.
- 60- مُجَّد فكري الجزار: الخطاب الشعري عند مُجَّد درويش ، إشراك للنشر والتوزيع ، ط1، القاهرة مصر 2002.
- 61- مُجَّد كراكي: خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية وتركيبية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، بوزريعة الجزائر، ط ، 2003.
- 62- محي الدين صبحي : ديوان أبي تمام، دار صادر، بيروت – لبنان، ط1، م2، 1997.

63- نبيل راغب : موسوعة النظريات الأدبية ، ، الشركة المصرية العالمية للنشر -لونجمان- ، مصر ، الطبعة الأولى 2003.

II. الكتب المترجمة للعربية :

1- تزفيتان تودوروف : نظريات في الرمز ، ترجمة مُجد الزكراوي ، المنظمة العربية للترجمة ، الحمراء ، بيروت - لبنان ، ط 1 ، 2012.

2- جون كوين : النظرية الشعرية - بناء لغة الشعر اللغة العليا ، ترجمة أحمد درويش ، دار غريب للنشر والتوزيع ، القاهرة - مصر ، الطبعة الأولى سنة 2000.

3- غاستون باشلار : الماء والأحلام . دراسة عن الخيال ومادة ترجمة د . علي نجيب إبراهيم . تقديم أودينيس . المنظمة العربية للترجمة . بيروت ط 1 . ديسمبر 2007 .

4- فيليب سيرنج : الرموز في الفن - الأديان - الحياة ، ترجمة عبد الهادي عباس ، دار دمشق . سورية ، ط 1 ، 1992.

5- وليام إمبسون : سبعة أنماط من الغموض ، ترجمة صبري مُجد حسن ، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى 2000.

III. المجلات و الدوريات :

- إلياس بن تومي : مجلة الثقافة الجزائرية ، العدد 25 ، 2011.

- جلال عبد الله خلف: الرمز في الشعر الغربي ، مجلة كلية الآداب / العدد 97.

- عبد الرحمان تيرماسين : مجلة عمان ، مجلة ثقافية شعرية تصدر عن أمانة عمان للكتب ، جويلية 2006.

- عبد القادر المهيري : الجملة في نظر النحاة العرب ، حوليات الجامعة التونسية ، العدد 3 ، 1966.

- فاضل خلف: كيف تتذوق الشعر الحديث (مقال) ، مجلة الكويت ، 28 صفر 1421 ، العدد 200.

- مُجّد سعدي: مجلة الثقافة الجزائرية، عدد25، مطبعة الرغاية، الجزائر2011.
- وليد بوعديلة : الشعر تجريب البنية وفتوحات الرؤية ، مقال ، مجلة الثقافة الجزائرية ، عدد 25 ، وزارة الثقافة الجزائرية ، سنة 2011.

.IV .الملتقيات:

- 1- مُجّد الصالح خرفي : سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر ، الملتقى الدولي الرابع " السيمياء والنص الأدبي " ، مخبر الأبحاث في اللغة والأدب الجزائري جامعة مُجّد خيضر ، بسكرة ، الجزائر ، 29/28 نوفمبر 2006
- 2- أعمال الملتقى الوطني الثاني ،الأدب الجزائري في ميزان النقد ، معهد اللغة والأدب العربي ، جامعة عنابة ، 1993

.V .الرسائل:

- 1- بوزياني خالد : الصورة الأدبية و خصائصها اللغوية عند البلاغيين والأسلوبيين ، رسالة دكتوراة ، جامعة الجزائر ، 2007
- 2- حشلاف عثمان : الصورة والرمز في الشعر العربي بأقطار المغرب العربي ، رسالة دكتوراة ، جامعة الجزائر ، 1992

.VI .المواقع و الروابط الإلكترونية:

<http://thesis.univ-biskra.dz/>

الموقع الرسمي لجامعة بسكرة:

فهرس الموضوعات

فهرس المحتويات

الصفحة	المحتويات
	شكر و عرفان
	الإهداء
أ ... و	مقدمة
08	مدخل : الغموض مفاهيم و تصورات
09	1- الغموض لغة
12	2- الغموض اصطلاحا
13	3- الغموض في الشعر القديم
21	4- الغموض في الشعر الحديث
27	5- الغموض في الشعر الجزائري
32	الفصل الأول: الغموض على مستوى البناءات التركيبية
33	1- الجملة الكبرى و الجملة الصغرى
34	1-1- الجملة الكبرى
34	1-2- الجملة الصغرى
39	1-3- الجملة الفعلية
42	1-4- الجملة الإسمية
47	2- الجمل ذات الوظائف النحوية
48	2-1- جملة صلة الموصول
56	2-2- الجملة المعطوفة
62	2-3- الجملة المفعولية
69	2-4- الجملة التعليلية

73الجملة الإضافية.5-2
77الجملة الشرطية:6-2
84الجملة الحالية:7-2

91 الفصل الثاني: الغموض على مستوى الأساليب الفنية و الصيغ التركيبية

921-الجملة الإنشائية و الجملة الخبرية
921-1- الجملة الإنشائية
93أ- الجملة الاستفهامية
104ب- الجملة الأمرية
1121-2- الجملة الخبرية
1162- التقديم و التأخير
1171-2- النمط الأول : تقدم المفعول به وتأخر الفاعل
1232-2- النمط الثاني: تقدم الجار و المجرور و تأخر الحال و المفعول به و الفاعل
1292-3- النمط الثالث : تقديم الخبر و تأخير المبتدأ

137 الفصل الثالث : الغموض و جماليات التشكيل

1381- غموض الرمز
1461-1- الغموض و رمزية الماء
1571-2- الغموض و رمزية المكان
1702- غموض العنوان:
1711-2- العنوان "تحولات فاجعة الماء"
1742-2- العنوان "مراثي الماء"
1782-3- العنوان "مرايا الماء"
1802-4- العنوان "كتاب الأحوال"

184 الفصل الرابع : الغموض و جمالياته الفنية
185 1- غموض المعجم الشعري
187 1-1- معجم القرآن
191 1-2- معجم التصوف :
194 1-3- معجم الطبيعة
202 2- غموض الصورة الشعرية
205 2-1- استعارة المجرّد بالحسي
212 2-2- استعارة الحسي بالمجرّد
215 2-3- تشبيه المجرّد بالحسي
221 2-4- تشبيه الحسي بالمجرّد
227 الخاتمة
232 الملاحق
251 قائمة المصادر و المراجع
261 فهرس المحتويات
 الملخص باللغة العربية
 الملخص باللغة الفرنسية

ملخص الدراسة

يعد الغموض في الشعر بصفة عامة دليلا على ثرائه الفني والفكري إذ أحسن الشاعر اختيار أفكاره ومعانيه ، وأحاسيسه ومشاعره ، ونقل تجربته وما يناسبها من تعابير وجمل وألفاظ والملاحظ على الشعر الحديث والمعاصر ، ملازمة ظاهرة الغموض له ، وكأني بالمبدع يحاول الهروب من المتلقي ويجعله يبحث عن معجم يفكك به طلاسمه ، وهناك من يرى أن الغموض في الشعر الحديث انحراف متعمد، ولذا نجد الكثير من الشعراء في العصر الحديث يوصفون بالغامضين ،لأننا اعتدنا التعامل مع اللغة بوضوح ، وعجزنا عن فهم النصوص والتفاعل معها ، وعدم القدرة على اكتشاف المغزى.

إن المتأمل للنصوص الشعرية المعاصرة يجد أن هذه الظاهرة (الغموض) قد أحدثت الفجوة الكبرى ، وكانت الفاصل بين كثير من النصوص الشعرية المعاصرة.

إن المتصفح لأعمال الشاعر الجزائري (عبد الحميد شكيل) يجد أن له لغة ثانية يستخدمها في نقل رسالته ، وبث أشجانه وأحزانه حتى أفراحه ، وتعد تلك الظاهرة ميزة في قصيدة النثر الجزائري بصفة عامة وعند عبد الحميد شكيل بصفة خاصة ، فلغته تستثير المتلقي ، وتدعوه إلى فك رموزه ومعجمه الشعري المتنوع ، وتحليل صورته الفنية.

إن التجربة الشعرية الحداثية استطاعت إلى حد بعيد أن تصنع مفردات خاصة بها ، وبلغتها ضمن منظومة الغموض لذلك فالعبارة في قصيدة النثر عند شكيل غير مقيدة بمعنى ظاهر وجيز جلي تحمل في طياتها معاني متعددة يكشف عنها القارئ بحسب ثقافته ومعرفته للغة الشعر ، وللوقوف على ظاهرة الغموض في قصيدة النثر الجزائرية عند شاعرنا بالذات ، جاءت هذه الدراسة في مقدمة ومدخل تعرضنا فيه إلى أصل كلمة غموض ثم تتبع هذه الظاهرة في العصور الأدبية المعروفة من الجاهلي إلى الحديث ، والتركيز على الغموض في الشعر الجزائري .

الفصل الأول تناولت فيه الغموض في التركيب من حيث أنواع الجمل و الجمل ذات الوظائف النحوية، أما الفصل الثاني فتناولت فيه الغموض على مستوى الأساليب الفنية: الجملة الإنشائية، و الجملة الخبرية، و التقديم و التأخير.

الفصل الثالث عرضنا فيه جماليات الغموض من حيث الرمز لاعتباره ظاهرة تحيل إليه ثم عرجت إلى غموض العنوان الذي هو مفتاح الدواوين والقصائد.

الفصل الرابع تعرضت فيه إلى غموض المعجم الشعري عند تشكيل، وتنوعه ثم غموض الصورة الشعرية ، وخاتمة توصلت فيها إلى أهم مظاهر وجماليات الغموض في أعمال الشاعر.

Résumé du mémoire:

L'ambiguïté, qui entoure la poésie de façon générale, est la preuve de sa richesse artistique et intellectuelle car le poète a su choisir ses idées et sa sémantique, ses sentiments et ses émotions et transférer son expérience en des termes, phrases et expressions appropriés. On remarque que la poésie moderne et contemporaine a conservé ce phénomène d'ambiguïté comme si l'auteur voulait fuir le destinataire et l'obliger à rechercher un lexique pour déchiffrer ses talismans. Certains croient que l'ambiguïté dans la poésie moderne est une déviation délibérée. C'est pourquoi nous trouvons un grand nombre de poètes dans l'ère moderne qui sont décrits comme ambigus. Cela est dû au fait que nous sommes habitués à traiter avec un langage clair, à notre incapacité à comprendre les textes et d'interagir avec eux et à l'incapacité à déchiffrer l'énigme. Méditer sur les textes poétiques contemporains fait ressortir que ce phénomène (l'ambiguïté) est une lacune majeure et constitue un obstacle pour un grand nombre de textes poétiques contemporains.

Le lecteur des œuvres du poète algérien, Abdelhamid Chakil, constate qu'il utilise un second langage pour transmettre son message et épancher ses chagrins, ses tristesses et même ses joies. Ce phénomène est une spécificité dans le poème algérien en prose en général et chez Abdelhamid Chakil en particulier. Son langage agit sur le récepteur et l'invite à déchiffrer les symboles et son lexique poétique diversifié et à analyser ses formes artistiques.

L'expérience poétique moderniste a pu, dans une grande mesure, créer son propre vocabulaire et sa rhétorique au sein du système de l'ambiguïté c'est pourquoi l'expression, dans le poème en prose chez Chakil, est sans restriction de sens apparent, brève et claire, et de significations multiples que le lecteur doit découvrir, selon sa culture et sa connaissance de la langue de la poésie. Pour nous en tenir au phénomène de l'ambiguïté dans le poème algérien en prose, et chez notre poète en particulier, cette étude comporte une introduction, trois chapitres et une conclusion.

Dans l'introduction, nous avons précisé l'origine du mot ambiguïté puis retracer ce phénomène dans les ères littéraires, de l'ère préislamique à l'ère moderne, avec l'insistance sur l'ambiguïté dans la poésie algérienne.

Le premier chapitre traite de l'ambiguïté dans la composition en fonction des types de phrases, des phrases à fonctions grammaticales, et celles qui ont pour fonction de mettre en avant ou en seconde position sont traités au deuxième chapitre.

Le troisième chapitre parle de l'esthétique de l'ambiguïté en termes de symbole comme phénomène qui la personnifie et de l'ambiguïté du titre qui est la clé des recueils et des poèmes.

Le quatrième chapitre, quant à lui, traite de l'ambiguïté du lexique poétique chez Chakil et de sa diversité, puis de l'ambiguïté de l'image poétique.

La conclusion, elle, donne un aperçu sur les aspects les plus importants et l'esthétique de l'ambiguïté dans les œuvres du poète.

- Construction des textes poétiques avec des noms et des phrases verbales pour marquer la continuité et accéder au domaine de la suggestion ambiguë pour le récepteur.

- Diversification des pronoms personnels, dits prêtes attention, dans les poèmes du poète a fortement contribué à l'émergence d'ambiguïtés dans les textes des œuvres de Chakil.

- Le recours du poète au non-respect de la règle grammaticale, selon le besoin de la créativité ou de la composition, pour créer avec d'autres causes l'ambiguïté de la composition.

- L'ambiguïté se manifeste, dans la poésie de Chakil, dans les textes parallèles qui commencent ses poèmes ainsi que les titres des recueils.

- L'intertextualité, dans la poésie de Chakil, n'est pas voulue mais arbitraire. D'où, lire ces intertextes dans les poèmes dépend de la culture du destinataire et sa capacité à l'interprétation et l'explication basée sur un ensemble d'indicateurs intertextuels trouvés dans les plis des poèmes.

- Les textes poétiques objets de l'étude furent composés selon une poésie créative ayant pour base l'ambiguïté pour créer un lien avec le récepteur et l'encourager à interagir et à interpréter.

- Les poèmes du poète Chakil représentent des documents historiques pour une période de temps (la décennie noire) à travers la lecture, l'analyse et le décodage de leurs talismans.

- L'ambiguïté dans les œuvres de Chakil résulte de l'évolution de la poésie moderne, le démantèlement des liens de la sémantique et de la grammaire d'avec la composition.

- Le poète Abdelhamid Chakil revient, dans son discours poétique, aux interactions textuelles partielles ou totales et aux accessoires parallèles pour ajouter de l'ambiguïté à son œuvre.

- L'image poétique chez Chakil provient de son monde poétique, parfois étrange, et parfois désagréable, pour son éloignement de la narration usitée dans la poésie ancienne mais il amalgame entre le concret et l'abstrait, et, le concret et le concret.