

الدكتورة لبنى خشة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## عنوان المداخلة:

تيمة المدينة بين التأنيث والتاريخ والتصوف

قسنطينة في قصيدة (نشيد الحب) للشاعرة ليلي لعوير

مداخلة للمشاركة في الملتقى الوطني

قسنطينة؛ القلم والريشة والكمّان

21 و 22 فيفري 2021

### مقدمة:

منذ الشعر العربي القديم، والشاعر يدرك بالفطرة أهمية المكان في حياته، إذ ربطه بالحياة والموت والجذب والخصب، والفرح والحزن، والحب والكراهة، لذلك كان المكان محورا مركزيا في طقوس الكتابة، فلا يوجد شاعر إلاّ وأوماً للمكان بخصوصيته، حنيناً واشتياقاً، أو كرها ومقتاً وهروباً، في جملة أو قصيدة أو ديوان، فالمدينة تتشكل بحسب الانتماء أو الوضع النفسي للشاعر، فهي وعاء لا يتغير، وإنما المتغير هو البنية التركيبية التي تحيل إلى العلامة، تعتيماً وإضاءة، والتي تجمع بين اللغة وبين أحاسيس الشاعر، أو من خلال تحوّل يجسده الشاعر في تجربة عايشها محاوراً المدينة.

لذلك تعدّ العلاقة بين الشاعر والمدينة كمكان، علاقة قديمة حديثة، إلاّ أنّ التغيرات التي طرأت على هذا التيمة تعود إلى تغيير رؤية الشاعر إلى المكان، فهذه العلاقة قد اتخذت هياكل مختلفة، وغيرت لبوسها بين عصر وآخر، ذهب الشعراء فيها مذاهب شتى، وما بين الرؤية الغربية التي جمعت بين السرد والشعر وفق سياق حضاري مواز، إلى الرؤية العربية التي نهلت من روافد الغرب منذ « (إليوت) في "الأرض والخراب" (...) إلى عبد المعطي حجازي، في الديوان الأول "مدينة بلا قلب"، إلى أن ظهر التأثير مبكراً منذ حركة التجديد الأخير لصلاح عبد الصبور، في ديوانه الأول "الناس في بلادي" ثمّ شاع واستفاض بين الشعراء، سواء منهم من قرأ (إليوت) ومن لم يقرأه»<sup>1</sup>.

وحين نقف عند المدينة العربية نجدها أيضاً «مرآة عاكسة لمختلف تجليات إشكالية النهضة أو الحداثة شعريا وتاريخيا، وينحصر الاهتمام المحدود بمسألة المدينة والشعر في المتن الحديث ضمن حدود المركز (المشرق العربي) فقط، بحيث لا نعثر على التفاتة إلى أشعار المدينة في بلدان المحيط (المغرب والخليج العربي) في مجموع ما كتب ضمن فصول خاصة بالمدينة في دراسات متعددة مثل: اتجاهات الشعر المعاصر لإحسان عباس، الشعر العربي المعاصر لعز الدين إسماعيل، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر لعبد الحميد جيدة، مقدمة رجاء النقاش لديوان مدينة بلا قلب

<sup>1</sup> عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، ص 326

لعبد المعطي حجازي، الأندلس في العربي الحديث من كتاب إضاءة النص لاعتدال عثمان، المدينة في الشعر: دراسة في موقف الشاعر العراقي من المدينة لعلي جعفر العلاق، الشاعر والمدينة لمحمود الربيعي، ومحمد عبده بدوي<sup>2</sup>، لكن هل توفر الشعر الجزائري عامة، والشعر النسوي خاصة، على مادة نوعية وكافية لمعالجة موضوع المدينة؟

يختلف الشعر الجزائري إذ تحدثنا عن المدينة، ففي شعر الثورة، لا تصبح المدينة أو المكان عامة، مكانا يعاقر الشاعر من خلاله مرار الحزن، أو ينشد بصيص الأمل، بل يصبح معقلا للثوار، تنطلق منه شرارة الغضب لتحقيق الأمل، واسترجاع الحلم الضائع، وكما اختلف الشعر، اختلف توظيف تيمة المكان بعد استرجاع ما سلب نيفا من الزمن، كما تباينت مواقفه، فما بين القرية والمدينة، إلى الصحراء والبحر تكاثرت الأفكار وتغيرت، فمنهم من تبني الإشادة بالمدن والتغزل بها، ومنهم من نفر من ضيقها، وقصد اتساع ورحابة الأمكنة المفتوحة، حيث تميزت البنيات التركيبية والأنواع، فمن الشعراء الجزائريين من كتب المدينة وقف النمط العمودي، ومنهم من كتبها وفق شعر التفعيلة، ومنهم من حاورها وفق النماذج الحديثة في الشعر النثري والمقطعي، وبين هذا وذاك اختلفت الرؤى والدلائل ورمزية التوظيف.

ومن مدن الجزائر التي ذكرها الشعراء وتغنوا بسحرها وجمالها، مدينة قسنطينة، بعراقتها وأصالته تكوينها، وصلابة صخرها، وعلوّ جسورها، وبهاء نورها، مدينة ملكت قلوب الشعراء، فراحوا يصفونها في شعرهم ويعددون مواقع السحر وخصوصية المكان، ومن أمثال هؤلاء؛ شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا، في ديوانه "اللهب المقدس"، والشاعر محمد العيد آل خليفة، كما ذكرها كل من الشاعر محمد الصالح خبشاش، وعبد الله حمادي بقصيدة مدينتي، التي ضمها ديوان "البرزخ والسكين"، ويوسف وغليسي في نصه "مهاجر غريب في بلاد الأنصار"، ونور الدين درويش وغيرهم، وفي مقابل هذه الأسماء نذكر أسماء نسوية تغنت بالمدينة الجزائرية خاصة قسنطينة أمثال؛ نسيم بوضلاح في قصيدتها "قل هو الجسر"، خالدية جاب الله، منيرة سعدة خلاخال، صورية إينال، صليحة نعيجة، شامة درويش، وليلى لعوير في قصيدتها "نشيد الحب" التي نخصها بهذه الدراسة.

## 1-الشاعرة في سطور:

ابنة قسنطينة ليلي لعوير، «شاعرة وقاصة وناقدة وباحثة متخصصة في الأدب العربي المعاصر، ولدت في 02 فيفري 1970، بقسنطينة أحرزت البكالوريا (في الادب العربي) سنة 1990، نالت شهادة الليسانس في اللغة العربية والدراسات القرآنية، 1994، ثم شهادة الماجستير في الأدب العربي المعاصر 2001، ثم دكتوراه في الأدب العربي، في 2011 من نفس الجامعة، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، اشتغلت أستاذة بجامعة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية منذ 2011، تقلدت عدة مناصب بيداغوجية في الجامعة أحرزت مجموعة من الجوائز الشعرية، شاركت في عدة مهرجانات أدبية ومؤتمرات علمية وفعاليات أدبية.

- أعمالها:

-مجموعة شعرية للأطفال عن دار الهدى سنة 1998 بعنوان " أناشيد على عزف الصغار "

-ديوان "سجديات على جبين الاعتراف" عن دار فاصلة، أفريل 2017

<sup>2</sup> إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي، الجزائر نموذجاً، صدر عن وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ط1، 2007، ص: 13

- ديوان غضبتان، بالاشتراك مع الشاعر المغربي الكبير حسن الأمrani، عن دار فاصلة 2016.

- ماذا لو تعطل النهار، مقالات في تداعيات المعنى.

- شاركت في كتابة ملحمة قسنطينة في إطار قسنطينة عاصمة للثقافة العربية 2015 مع ثلة من كبار الشعراء

الجزائريين

وهم: أد. عبد الله حمادي، الشاعر نور الدين درويش، أد. ناصر لوحيشي، د. نذير طيار، ولها اعمالا أخرى قيد الطبع.

## 2- متن الدراسة:

### 1.2- مفهوم التيمة:

"التيمة" في الحقل المعجمي الفرنسي هي «كلمة (thème) وترد هذه الكلمة بعدة معان مترادفة؛ كالموضوع، والغرض، والخور، والفكرة الأساسية، والعنوان، والحافر، والبؤرة، والمركز، والنواة الدلالية... الخ، ولقد استعمل المصطلح "التيمي" بشكل انطباعي وعفوي من قبل (جان بول ويبر Jean Paul Weber)، إذ أطلقه على الصورة المتفردة والملحة في تكرارها واطرادها والمتواجدة بشكل مهيم في عمل أدبي عند كاتب معين»<sup>3</sup>، كما نجد كلمتي (التيم "thème") و"الشيماية" عند الباحث سعيد يقطين، يقول: «إن التيمة (thème) "كما (يرى برنار دوبري B.Dupriez) هي الفكرة المتواترة في العمل الأدبي، وتستعمل أحيانا بمعنى الحافر الكثير التواتر»<sup>4</sup>، في حين يترجم إبراهيم الخطيب كلمة (thème) بغرض، أثناء ترجمته لنظرية الأغراض لدى (توماشفسكي Tomachevsky) الذي يتحدث عن اختيار الغرض أو "التيمة" التي يتمحور حولها العمل الفني بصفة خاصة، إذ يبين هذا الشكلاني الروسي أنه «خلال السيرورة الفنية، تتمازج الجمل المفردة فيما بينها، حسب معانيها، محققة بذلك بناء محددًا، تتواجد فيه متحدة بواسطة فكرة أو غرض مشترك»<sup>5</sup>، و«ذلك البناء الموحد لجمل النص المتشابكة تركيبيا ودلاليا بواسطة فكرة مهيمنة معنويًا (...). يمثل الوظيفة البنائية للتيمة في توحيد جمل النص المفردة وتغريض الإبداع، وكل نص يتوفر على موضوع معينة، أو غرض ما فهو نص مقبول عقليا، وبالتالي تنطبق عليه عمليا صفة المقبولية ومشروعية قراءته ونقده، وأما النص الذي يخلو من وجود غرض معين فهو نص مختل عقليا وناقص دلاليا لا يمكن اعتباره نصا إبداعيا أو أدبيا»<sup>6</sup>، ويذكر الباحث يوسف وغليسي، مفهومًا للمنهج الموضوعاتي، يقول: «ميدان نقدي هلامي تتداخل فيها الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية (الظواهرية، والوجودية، التأويلية، البنيوية، النفسانية... ) التي تتظافر فيما بينها ابتغاء التقاط الموضوعات المهيمنة على النصوص، في التحامها بالتركيب اللغوي الحامل لها»<sup>7</sup>، وهذا المفهوم من بين المفاهيم الجامعة التي ألت بالمنهج، وطريقة التعامل مع المادة المدروسة على حدّ سواء، لأن الخطاب الشعري المعاصر بما يحمل من مدارات تجمع بين

<sup>3</sup> سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 1989، ص12

<sup>4</sup> سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص232

<sup>5</sup> حسن المنيعي: نفحات عن الأدب والفن، دار آفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص1

<sup>6</sup> جميل حمداوي: سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، ط1، 1990، ص7

<sup>7</sup> يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسر للنشر والتوزيع، الجزائر، المحمدية، ط1، 1428هـ-2007م، ص147

توصيف الواقع، وترجمة الخيال، ينتقل وفق مزاجية الشاعر أحيانا، وأحيانا وفق متطلبات النفس الشعري، وأحيانا أخرى وفق موضوعات تحتاج لغدو وراوح، خطاب زئبقي ينفلت بين أصابع القارئ، ويخرج عن زوايا التحديد، لكن الجامع فيه غالبًا بناءً واحد، وفق موضوع رئيس، تتمحور حوله مفهومات عدة، تحكمها البنية والشكل والعلاقة، خطاب كهذا يستدعي منهجا موضوعاتيا، تتداخل فيها الرؤى الفلسفية، والمناهج النقدية وفق توجيه متشعب، كي يستطيع الناقد أن يمسك أطرف الشيفرة الإبداعية، ويضيئ مناطق العتمة، ويكشف عن رمزية العلامة، فكيف مثلت الشاعرة المدينة؟ وكيف وشحت تقاسيمها؟ وما هي التيمات التي حركت الخطاب الشعري في قصيدة نشيد الحب؟

## 2.2-العنوان:

يعد العنوان نصا مكتفا محتزلا يحيل على ما بعده وإذا سلمنا بقول (تودوروف) (إن النص قد يتطابق مع جملة...) وهو مستقل ومنغلق<sup>8</sup>، ثم إذا سلمنا بقول (جون لينز): (الجملة مطابقة للنص متى استقلت بدلالاتها)<sup>9</sup> فإننا نقف عند تقاطع ممتد عبر تاريخ الابداع ليستدعي العنوان (النص) (نشيد الحب) ويتناص مع نص جبران خليل جبران، في قصيدته (نشيد الحب)، كما يستدعي أيضا ويتناص مع قصيدة (نشيد الحب) لسليم موسى إلياس العشي\*، فيصبح العنوان هنا أكثر من مفتاح للنص بل هو نافذة نطل من خلالها على ما أنشد القصائد وما سطر للحب، ويختلف الحب من نشد إلى نشد، ليصبح النص المكتف استبدالا من النصوص الأخرى أو تناسا أو انفتاحا على فضاءات أخرى تتقاطع فيه الرؤى والحروف والأسماء مما يجعل بعضها يقوم بتحديد البعض الآخر. وان كان نشيد الحب عند جبران نشيد لتمجيد الله في مقطع قصير يحمل معاني الحب الفياض للتمجيد، يقول في مطلع المقطع:

جئت لأقول كلمة وسأقولها

جئت لأحيا بمجد المحبة... بنور الجمال\*

فإن نشيد الحب في قصيدة داهش (العشي) مدار للحب السامي الذي يحمل النفس إلى أجواء فردوسية، فيها نفس قصصي، مزج بشاعرية، لذلك فالنص (العنوان) ليس بنية جاهزة على حسب ما تذكر (جوليا كريستيفا)، بل هو تداخل لعدة نصوص وهو انتاجية لا نهائية، فماذا يحمل هذا النص المولد؟ وماذا تحمل هذه الانتاجية من دلائل وحيثيات؟

<sup>8</sup> منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1991، ص128

<sup>9</sup> جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة؛ عباس صادق الوهاب، مراجعة؛ يوثيل عزيز، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1987، ص117

(بتصرف)

\* سليم موسى إلياس العشي، المعروف بداهش 1909-1984، نشيد الحب: 1 كانون الثاني، 1969، عن دار الفن.

\* هذا المقطع (نشيد الحب) تم تلحينه من قبل جوزيف خليفة، وتأديته من طرف ماجدة الرومي.

«نَشَدْتُ الضَّالَّةَ، إِذَا نَادَيْتَ وَسَأَلْتَ عَنْهَا، ابْن سِيده: نَشَدَ الضَّالَّةَ يَنْشُدُهَا نِشْدَةً وَنِشْدَانًا طَلَبَهَا وَعَرَّفَهَا، وَأَنْشَدَهَا: عَرَّفَهَا؛ وَيُقَالُ أَيضًا: نَشَدْتُهَا إِذَا عَرَّفْتُهَا؛ قَالَ أَبُو دَوَادٍ: وَيُصَيِّحُ أَحْيَانًا، كَمَا اسْتَمَعَ الْمُضِلُّ لِصَوْتِ نَاشِدٍ أَضَلَّ أَي ضَلَّ لَهُ شَيْءٌ، فَهُوَ يَنْشُدُهُ. قَالَ: وَيُقَالُ فِي النَّاشِدِ: إِنَّهُ الْمَعْرُوفُ، (...) قَالَ: وَالطَّالِبُ هُوَ النَّاشِدُ، قَالَ: وَمَا يُبَيِّنُ لَكَ أَنَّ النَّاشِدَ هُوَ الطَّالِبُ، وَفِي حَدِيثِ النَّبِيِّ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، حِينَ سَمِعَ رَجُلًا يَنْشُدُ ضَالَّةً فِي الْمَسْجِدِ فَقَالَ: يَا أَيُّهَا النَّاشِدُ، غَيْرِكَ الْوَاجِدُ؛ مَعْنَاهُ لَا وَجَدْتِ، وَقَالَ ذَلِكَ تَأْدِيبًا لَهُ حَيْثُ طَلَبَ ضَالَّتَهُ فِي الْمَسْجِدِ، وَهُوَ مِنَ النَّشِيدِ رَفْعُ الصَّوْتِ، قَالَ أَبُو مَنْصُورٍ: وَإِنَّمَا قِيلَ لِلطَّالِبِ نَاشِدٌ لِرَفْعِ صَوْتِهِ بِالطَّلَبِ. وَالنَّشِيدُ: رَفْعُ الصَّوْتِ، وَكَذَلِكَ الْمَعْرُوفُ يَرْفَعُ صَوْتَهُ بِالتَّعْرِيفِ فَسُمِّيَ مُنْشِدًا؛ وَمِنْ هَذَا إِِنْشَادُ الشَّعْرِ إِنَّمَا هُوَ رَفْعُ الصَّوْتِ، وَقَالَ أَبُو الْعَبَّاسِ فِي قَوْلِهِمْ: نَشَدْتِكَ اللَّهُ، قَالَ: النَّشِيدُ الصَّوْتِ، أَي سَأَلْتُكَ بِاللَّهِ بِرَفْعِ نَشِيدِي أَي صَوْتِي، قَالَ: وَقَوْلُهُمْ نَشَدْتَ الضَّالَّةَ أَي رَفَعْتَ نَشِيدِي أَي صَوْتِي بِطَلَبِهَا. قَالَ: وَمِنْهُ نَشَدَ الشَّعْرَ وَأَنْشَدَهُ، فَنَشَدَهُ: أَشَادَ»<sup>10</sup>، وَالنَّشِيدُ: اسْمٌ، وَالْجَمْعُ أَنْشَادٌ، وَالْأَنْشَادُ: لَفْظٌ يَسْتَعْمَلُ لِلدَّلَالَةِ عَلَى أَسْفَارِ الْعَهْدِ الْقَدِيمِ، وَهُوَ سَفَرٌ مِنْ أَسْفَارِ التَّوْرَةِ، قِطْعَةٌ مِنَ الشَّعْرِ أَوْ الزَّجَلِ فِي مَوْضِعٍ مَا، وَالنَّشِيدُ: الصَّوْتُ (...) رَفْعٌ مَعَ التَّلْحِينِ، وَقَدْ جَاءَ الْعَنْوَانُ جُمْلَةً اسْمِيَّةً هَادِئَةً تَحْمِلُ سَكُونًا وَاحْتَوَاءً، جَمَعَتْ بَيْنَ لَفْظِ النَّشِيدِ الَّذِي يَحْمِلُ عَلَى دَلَالَةِ قَارَةِ ثَابِتَةٍ، وَأُخْرَى مُتَغَيِّرَةٍ، أَمَا الثَّابِتُ مِنْهَا فَهُوَ قِطْعَةٌ مِنَ الشَّعْرِ وَالزَّجَلُ فِي مَوْضِعٍ مَا، أَمَا الْمُتَحَوَّلُ الْمُتَغَيِّرُ هُوَ الصَّوْتُ فِي النَّشِيدِ مَعَ رَفْعِهِ وَتَلْحِينِهِ، هَذَا الرَّفْعُ وَالتَّلْحِينُ يَمُرُّ بِنَا إِلَى حَالَةِ الْحُبِّ، الَّتِي تَحْمِلُ أَيْضًا بَيْنَ طَيَّامَاتِ ثَبَاتٍ وَاضْطِرَابٍ، وَبَيْنَ اسْتِقْرَارِ الْإِحْسَاسِ، وَاضْطِرَابِ النُّبْضِ فِي الْحُبِّ، مَا الَّذِي يَحْمِلُهُ نَصُّ الشَّعْرِيِّ الَّذِي جَعَلَتْ الشَّاعِرُ قَمْتَهُ جَامِعَةً بَيْنَ سَكُونِ وَاضْطِرَابِ؟

## 3.2- تيمات المدينة في القصيدة:

### أ- المدينة الأنثى:

لا عجب أن يجعل الشاعر المدينة أنثى، يغازل تفاصيلها ويصف معالمها، فقد اتخذت مدن كثيرة وبلدان هذه الخاصية، خاصية التأنيث، فالأندلس أنثى بتفاصيل جمالها، ودمشق كذلك غيرها كثيرات، فحين انشد نزار قباني، لبيروت ضمها لسيدات قائلًا: (يا ست الدنيا يا بيروت)، ومصر أم الدنيا وليست أباهًا، وحتى في البطولة والشموخ والكبرياء، ظلت عاصمتها القاهرة، والشاعر (بول فيرلين) شَعَرَ بالتوتر (بين ذراعيها العطرتين) قاصدا باريس، فكانت المدينة هي الحبيبة، التي يلجأ إليها الشاعر، سواء ذكر اسمها المؤنث كي يزيد من بدخ أنوثتها، ويزيدها هالة من دلالة، أو اكتفى بذكر ما يميزها من معالم، ولم يختلف الشعر النسوي عن حالة ذكر المدن الأنثى، والتغني بجمالهن، لكن بطريقة مغايرة فالمدينة الأنثى أو تأنيث المدينة، تتجسد معالمها في المقطع الأول من قصيدة نشيد الحب، وقد قامت بعض المفردات بإبراز هذه السمة، فكانت التيمة الأكثر وضوحا في هذا المقطع تقول الشاعرة:

<sup>10</sup> ابن منظور: لسان العرب، مادة (نشد)

هنا الزينة  
هنا الانوار تجري في قسنطينة  
تغازلها  
تداعبها  
تدغدغ سرها الأزلي  
تمنحها نشيد الروح  
تحيا  
وتنتشي فينا

فهي الساكنة الهادئة تمثل سكونها في أول الجملة الاسمية، التي كانت بداية المقطع (هنا الزينة)، وهي بمثابة النفس والمنتفس الأول الذي أرادت الشاعرة أن تلج من خلاله جو القصيدة، وإن كانت الجملة اسمية مستقرة هادة، إلا أنها استطاعت لفت الانتباه في هذه الجملة باستعمالها اسم الإشارة الدال على المكان (هنا) الذي يشير إلى المكان القريب، وتستمر الشاعرة استعمال الجملة الاسمية في الشطر الثاني من المقطع الأول (هنا الأنوار)، ومن الطبيعي أن تردف هذه الجملة على ما قبلها لتناسبهما في المبنى والرؤية، فمتى اجتمع الجمال (هنا الزينة) انبعثت منه الأنوار في (هنا الأنوار)، لكن هذه البنية الساكنة المستقرة لا تلبث أن تتغير بفعل الحركة، التي لم تكن بسيطة، فقد كانت في أوجها مثلت لها الشاعرة بالفعل المضارع (تجري) لتكوّن شطر بنية مسترسلة: جملة اسمية + فعل + شبه جملة (جار ومجرور). لكن الملاحظة أن الشاعرة تصر على السكون والاستقرار والهدوء حتى في استعمالها الجار والمجرور، الذي لم تقبل جزئه بل اختارت تسكين آخر لفظ في قولها (قسنطينة) (هاء) الذي جاء ما قبله مفتوح (النون)، وكيف تجرّ المدينة؟ وهي مدينة السكون والحركة والرفعة، فأصرت على فتحها وتسكينها، بدل من جرّ آخرها، لأنها تستحق الفتح وما بعده من سكون واستقرار وهدوء.

فالدقة المشعة بالحركة التي منحتها الشاعرة لقسنطينة حوّلت فاعلية المقطع من السكون إلى الحركة ثم إلى السكون، وكأنها تحيلنا إلى الذات الأنثوية التي يخفى سكونها وقارًا وهدوءًا، على الرغم من الحركة التي تكسر السكنتين اللتين لن تستقرا بعد في سلسلة الأفعال التي استدعتها الشاعرة، فجاءت حركة الجري لتحول القصيدة إلى فاعلية حركية بعد السكون، هذا الفعل الذي استدعى افعالاً أخرى.

فوقعت الشاعرة المقطع الأول ليدل على قيمة التيمة الأولى والتي هي قسنطينة الأنثى، فاسم قسنطينة إحالة الى اسم انثى، وما وظفت الشاعرة من أفعال يحيل أيضا على بدخ ودلال، فراحت تحيطها بكل ما يجعلها أنثى، وذلك بتأنيث للجو العام للمقطع الذي تناغم مع أفعالها، فمنذ أن أقرت الشاعرة الجملة الأولى (هنا الزينة) وما بعدها، جاء الاريك الجملي الحاصل بين الجملة الاسمية وشبه الجملة، والتي توسطهما الفعل يجري، تكمل الشاعرة عطف الأفعال على شبه الجملة، تقول:

## هنا الأنوار تجري في قسنطينة

تغازلها

تداعبها

فخصوصية النور تحولت من فعل الإنارة وبعث الضوء إلى خصوصية مختلفة، هي الغزل والمداعبة! وكيف لا فقسنطينة الأنتى في هذا المقطع هي الزينة وهي الفاتنة التي تليق بما لحظة انبهار الضوء ولحظة جري الأنوار، والملاحظ أيضا أن الشاعرة استعملت الجمع في لفظ (الأنوار) دون المفرد، الذي لو استعمل لبخسها حقها، فالأنوار أينما تنقلت كانت مشعة في المدينة مزينة لها مغازلة، تبرز جمالها وخصوصية البهاء فيها.

لكن هذه الأنوار لم تكتفِ أو تقف عند خصوصية الغزل والمداعبة، بل راحت تدغدغ سر قسنطينة الأزلي، لكن بسمة مغايرة، ورؤية وانعطاف مغاير، فبدل أن تكشف سرها... تدغدغه، وهذا دليل على الحنو والرفق والمحبة، والسر الأزلي هنا السر القديم العريق، والأزلي لا أول له، وفي هذه الجملة بدأت الشاعرة تستدعي خصوصية المصطلح الصوفي ودقة انتمائه وتناهيه في الجمال والفتنة، سيكشف التدرج المقطعي للقصيد استدعاءً أرحب للجانب الصوفي الذي عرجت فيه الشاعرة في سماء النور والبهاء، وما يبدو ان المقطع الأول من القصيدة مبني على مبدأ السبب والنتيجة، أو المعطى النوراني الذي يحملنا إلى نتيجة فارقة، وذلك واضح في بقية الجمل الشعرية للمقطع، تقول الشاعرة

هنا الأنوار تجري في قسنطينة

-تغازلها

-تداعبها

-تدغدغ سرها الأزلي

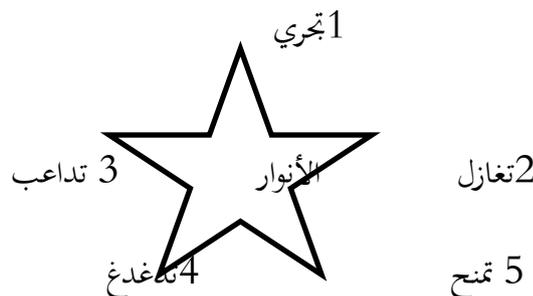
-تمنحها نشيد الروح

تحيا

النتيجة

تننشي فينا

ويمكن التمثيل للأفعال التي استدعتها الشاعرة في المقطع الأول بالشكل النجمي الذي يجمع خمس رؤوس توسّطه الأنوار:



هذا البناء الفعلي الذي أحدثه الاسم جعل من قسنطينة تستمد خصوصية الأنتى المحبوبة المعشوقة، والتي حركت فعلين مرتبطين بماء التنبيه (تغازلها، تداعبها) والتي عادت على المدينة، وفعلٌ ثالث احتاج إلى إضافة (تدغدغ + سرها الازلي)، لتعود الشاعرة في الجملة الأخيرة إلى هاء التنبيه، في فعل المنح (تمنحها) لكن الأنوار لن تمنح قسنطينة شيئاً مادياً بقدر ما ستمنحها نشيد الروح، الذي سيجعلها في نهاية المقطع تصل إلى نتيجة - بعد كل تلك المعطيات السابقة- وهي الحياة والانتشاء.

وبنية المقطع أُسست على خمس أفعال نتجت عن حركة الجري، كان أساسها ساكنا وقورا هادئا، فالأنوار التي تجري في قسنطينة، لم تكتف بالجري بل صارت تغازل وتداعب وتدغدغ وتمنح، كلها أفعال تدلّ على الخصوبة والنماء في ترتيب تصاعدي يحيلنا من دون ارتباك إلى نتيجة الحياة، فالجري إحالة على الحياة، والغزل والمداعبة إحالة على حركة الحياة، والدغدغة إحالة على الفرح والحياة، والانتشاء والمنح إحالة على العطاء والنماء والخصوبة، لذلك كانت النتيجة لا محالة حياة وانتشاء، في قولها:

### تحيا

### وتنتشي فينا

فالعلاقة القارّة بين فعل السكون في بداية المقطع، وفعل الحركة في الوسط والنهائية، معادلة متوازنة الأطراف، بدأت بأساس ثابت يقوم على السكون الذي يعني ويساوي (غياب الحركة)، ثم أوقفت المقطع على أعمدة الحركة، أي (غياب السكون)، ولأن الأعمدة تستقر في السكون خرقت الشاعرة معادلة البناء اللغوي، وحتى البناء الفعلي والهندسي وقواعد التأسيس، وجعلت الأساس ساكنا وأعمدة البناء متحركة، فوحدها الأنوار تصنع الاختلاف، ووحدها الأنوار تكسر الظلام الذي يحيل إلى السكون، وتمنح البهاء. وهذا المقطع احتاجت الشاعرة أن تجعله مقطعا تعريفيا، سنفونية بدأتها بالسكون وأنتتها بالحياة، فالحياة أنتى، وقسنطينة أنتى بجمالها وفتنتها ودلالها، وعن دلالة العدد خمسة، في استدعاء الأفعال في المقطع الأول، يقول صلاح عبد الستار الشهاوي، أن العدد خمسة: (رقم القوة والزينة، وله صفة سحرية في المعتقد الشعبي، لأنه عدد أصابع اليد الواحدة... وعدد الحواس)<sup>11</sup>، وهو عدد رؤوس رمز النجم، الذي يحيل ويرمز إلى النور والضياء والجمال، لذلك فارتباط الأنوار بالعدد خمسة الممثل في الأفعال التي تردت في المقطع ارتباط له ما يبرره، بانبعث النور بل أن الشاعرة كان استعمالها للفظ (للأنوار) جمعا في غاية الحكمة والذكاء والمنطق، فنجم واحد يحيل إلى النور، وأما الأنجم فهي مشعة يوافقها لفظ (الأنوار) فمثلت للمقطع بخمس أفعال حركية تفاعلت واعطت اشعاعا واضحا، واختزلت المقطع في لفظ وخمس أفعال دلالة على التعدد والكثرة، فالأنوار احتاجت على تكرار وقد كفل لها التعدد الفعلي الاشعاع والانبعاث والتكرار، وبالتالي وازنت بين لفظ الزينة وتكرار النور وقسنطينة في صنع المشهد الأنتوي في هذا المقطع.

<sup>11</sup> صلاح عبد الستار الشهاوي: الأعداد ومدلولاتها الرمزية والاعتقادية في التراث العربي والإسلامي، الحوار اليوم، 2015-10-22

## ب-المدينة التاريخ:

يعدّ التاريخ واجهة كل مدينة، يُعرف بها ويميزها، ويجعلها في سلم الحضارة أو دونها، وكلما كان التاريخ حافلا بتعدد أحداثه وخصوصيتها، كلما لفتت المدينة الأقدام إليها، فما بالك حين تكون المدينة أم الحواضر، وقد تعاقبت أحداث التاريخ تكتب معالمها، تاركة بصمة تُحتمت على صخر الزمن، وقسنطينة من المدن التي كتبت التاريخ في سجلات لا تنسى، لذلك وقف عندها الشعراء يرددون مراحل التكوين منذ بدأ الصخر الأول، كيف فُلفت صخورها، وأنجبت جسورها، وحفظها وفاء وادي الرمال الذي يلفها، فكيف كانت تيمة المدينة التاريخ؟ وكيف وظفت الشاعرة هذه التيمة في مقاطعها الشعرية؟

بدأت الشاعرة المقطع الثاني - خلافا للمقطع الأول أو السنفونية الأولى التي افتتحتها بجملة إسمية-، تأتي السنفونية الثانية لتبدأ بفعل يأتث لمشهد مغاير، مشهد يحمل قوة معرفية وابداعية في آن واحد، تقول الشاعرة:

يطلّ المجد من أبوابها السبعة<sup>12</sup>

يحرك سلم الأزمان

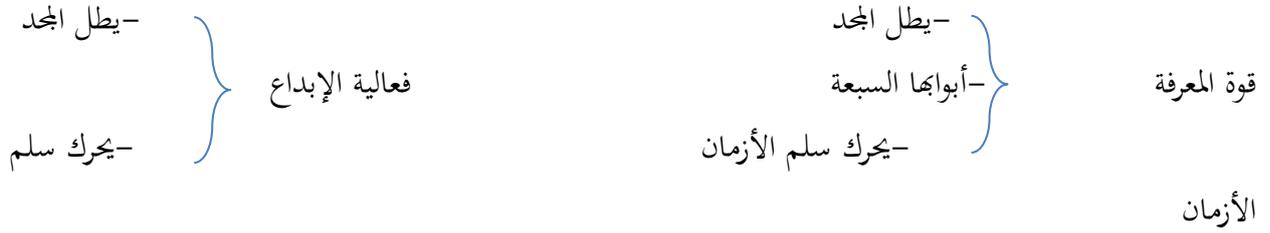
تاريخنا وتمكيننا

يمكن أن يقسم المقطع إلى عدة جمل: [يطلّ المجد / أبوابها السبعة / يحرك سلم الأزمان / تاريخنا وتمكيننا]

<sup>12</sup> **أبواب قسنطينة:** كانت مدينة قسنطينة كالقلعة، محصنة بسور تتخلله سبعة أبواب، وهناك من يقول ستة، تغلق جميعها في المساء، ليعاد فتحها مع فجر اليوم التالي.

- 1- **باب الجاية :** وهو الباب الذي يفتح على الطريق الممتد إلى سيدي راشد، ويقع على ارتفاع 510 متر، حيث كانت أسر الحواضر المخاضية لقسنطينة، كما كانت النسوة يلجن المدينة عبر هذا الباب ليقصدن مقام الوليّ الصالح سيدي راشد للزيارة.
- 2- **باب القنطرة:** فهو همزة الوصل بين المدينة والضفة الجنوبية لوادي الرمال.
- 3- **باب الواد أو باب 'ميلة':** كما كان يسمى لأنه الباب الأقرب بالنسبة للوافدين إلى المدينة من ميله، يسمح بالوصول إلى روابي كدية عاتي أو ما يعرف بالكدية وكان يوجد بمكان قصر العدالة حاليا.
- 4- **باب الحنانشة:** يخص الجهة الشمالية للمدينة، يسمح بالخروج منها عبر وادي الرمال ويؤدي إلى الينابيع التي تصب في أحواض مسيح سيدي مسيد.
- 5- **باب الرواح:** الذي يمتد عبر سلم مثير للدوار يؤدي إلى الناحية الشمالية من وادي الرمال ويوصل إلى منابع سيدي ميمون التي تصب في المغسل.
- 6- **باب الجديد:** أيضا هو أحد أبواب قسنطينة، ويقع شمال ساحة أول نوفمبر، وقد هدم هذا الباب سنة 1925 حين انطلقت أشغال بناء وسط المدينة الحالية وفتح نهج العربي بن مهيدي المعروف بـ "الطريق الجديدة".
- 7- **باب سيرتا بسوق بومزو:** فهو أحد الأسرار الغامضة التي يجهلها القسنطينيون أنفسهم وحتى المسؤولون لا يعرفون بوجوده. فالمتجول في سوق بومزو وسط المدينة، لا بد يلاحظ بابا موصودا طوال الوقت، إلا أنه لا يعلم الذي وراء الباب، وحتى الباعة داخل السوق لا يعلمون أكثر من كونه مكتبا لعمال البلدية يضعون فيه أغراضهم ويجهلون بأن داخل هذا المكتب باب آخر يخفي أطلال سوق بومزو المعروفة بـ "باب سيرتا" التي تم اكتشافها أثناء أشغال بناء السوق في الفترة الممتدة ما بين 15 و 20 جويلية 1935. وقد اختلفت الآراء حول كونه باب سيرتا القديم أو كونه معبدا، فاطمة الزهراء قشي: معالم قسنطينة وأعلامها، مجلة انسانيات، عدد 19-20، 2003، ص8

فحمل القوة المعرفية التي تحيلنا إلى تيمة التاريخ في قولها (يطل المجد) وهي في ذات الوقت جملة إبداعية، مما يحمل فاعلية مزدوجة في هذا المقطع، فاعلية قوة المعرفة، التي أسست لها بجمل معرفية، عكست حديثاً عن أبواب قسنطينة السبعة، ومنها إحالة على تاريخ قسنطينة، وفاعلية إبداعية أسست لها باستعمال الاستعارة.



وهذا المشهد الذي ركزت رسمه الشاعرة في المقطع الثاني، يحمل قوة معرفية تطرح من خلاله الرؤية التاريخية والمعرفية، فتعريف بقسنطينة أن لها أبواباً سبعة، يطل المجد من خلالها، فهي القلعة التي عرفت عبر تاريخها الحضاري مجداً وعزاً، هذا المجد الذي حرك سلم الأزمان، ووفق فاعلية الاستعارة تتحرك بالتوازي فاعلية الإبداع، التي جعلت من المجد رجلاً، لكن إذا وقفنا على اللفظ وجدنا أن الرجل يقف ولا يطل! وكذلك المجد، وهذا فيه حيل تقديري في استعمال الفعل، فالذي يطل لا يستطيع تحريك سلم! يُحرك ربما راية في كفه، لأن السلم يحتاج إلى وقوف وثبات، لكن إذا تتبعنا المقطع وجمعنا بين قوة المعرفة وفاعلية الإبداع، نجد أن الشاعرة أرادت أن توصل معنى مفاده أن المجد يكفي أن يطل فقط كي يحرك سلم الأزمان تاريخاً وتمكيناً.

وعن دلالة الرقم سبعة، يقول صلاح عبد الستار الشهاوي: (رقم فريد حسابياً لا يقبل القسمة وليس له جذر تربيعي ولا يقبل التحليل الحسابي، فهو في حد ذاته وحدة حسابية له مدلول خاص يتصل بعقائد متأصلة عند العرب منذ الجاهلية، فهناك المعلقات السبع، ومرات الطواف حول الكعبة سبع، والأيام التي تجمع في أسابيع سبعة، (...). يمثل الرقم سبعة أولاً حسناً، وقد توارثنا الاحتفال بسبوع المولود، والسلم الموسيقي يتألف من سبع نغمات، (...). وهذا الرقم يجمع بين الوتر الذي يدل على التوحيد، ويبين معنى الكثرة التي تدل على الخصوبة والوفرة، والعلم يقول لنا إن النور يتألف من سبعة ألوان (...). وفي ذرة الهيدروجين داخل قلب الشمس يقفز الإلكترون خارجاً من الذرة في سبع قفزات لتكون له سبعة مدارات تقابل سبعة مستويات للطاقة، والجنين في بطن أمه لا يكتمل نموه إلا في الشهر السابع، وفقرات الرقبة سبعة، هي كذلك في القنفذ والزرافة والإنسان والحوت والخفاش، بالرغم من تفاوت طول الرقبة بين أقصى الطول في الزرافة، وأدنى القصر في القنفذ، أما القرآن فيحدثنا عن سبع سماوات (...). والفاحة سبع آيات (السبع المثاني) وسبعمئة ضعف هي أجر الحسنة الواحدة في الصدقة: (سَبْعَ سَنَابِلٍ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِثْلُ حَبِّةِ) (البقرة: 261)، وسبعة أبحر تمد شجر الأقاليم الذي في الأرض ولا تنفذ كلمات الله، لأن بحور علم الله الواردة بكلماته وبالقرآن هي بلا شواطئ وأعماقها بلا أغوار ومن سعتها لن ندرکہا، والسور المبدوءة بتسبيح الله بالقرآن كله سبع - تسمى بالمسبحات السبع - وهي: (الإسراء - الحديد - الحشر - الصف - الجمعة - التغابن - الأعلى)، وقد ورد الرقم سبعة في القرآن الكريم في أربعة مواضع مثل قوله تعالى: (لَهَا سَبْعَةُ أَبْوَابٍ لِّكُلِّ بَابٍ مِّنْهُمْ جُزْءٌ مَّقْسُومٌ) (الحجر: 44).<sup>13</sup>، لذلك من جعل لقسنطينة سبع

<sup>13</sup> صلاح عبد الستار الشهاوي: نفسه.

أبواب، ومثيلاًتها من الجسور سبعا - كان على علم بكل هذه الدلالات أو لم يكن على علم - فقد حصنها وأعز مقامها، وإن جاءت القصيدة في شكل مقاطع لها بيئة مستقلة يمكن قراءة كل مقطع على حدة، فإنّ الارتباط والوحدة لا ينفك يثبت، فاستعمال الشاعرة للفظ (الأنوار) إحالة إلى ألوان الطيف السبعة أيضاً، والأبواب السبعة إحالة إلى اكتمال الحصن وانغلاق القلعة، فقسنطينية قلعة بأبوابها السبعة لا يمكن دخولها إذا اخترقت أبوابها، والأبواب السبعة تحصين للمدينة، وحصن يضمها ويحفظها من كل خطر.

وتعود الشاعرة إلى حالة السكون التي تحيل إلى الوقار والهيبية، في مقطع كثر فيه تكرار اسم الإشارة وكذلك واو

الوصل:

هنا وهنا

هنا الانسانُ

والأوطانُ

والأكوانُ

والزينة

وبين فتح وضم وسكون، حرّكت الشاعرة حرف النون، والذي من خصائصه الجهر، وإذا عدنا لمعنى العنوان (نشيد الحب)، فإنّ النشيد رفع الصوت، والرفع جهراً، يناسبه حرف النون الذي استهل بناء لفظ (نشيد) على رنين جرسه، وانفتاحه، وتوسطه بين الشدة والرخاوة، هذه الصفات التي لا تنفك تناسب لفظ الحب أيضاً.

وبدل أن تكرر الشاعرة اسم الإشارة في كل جملة، وكذلك حرف واو الوصل، جعلت التكرار مجموعاً في اسم الإشارة وأصل المقطع:

هنا الانسان

وهنا الأوطان

وهنا الأكوان

والزينة

وهذا تكرار يخلّ بالمقطع ويجعل القارئ والمستمع يملّ القراءة، لكن تكرار الزاوية الثلاثية في قولها:

هنا وهنا

وهنا

جعل الشاعرة تضع مثلثا لا يمكن أن يخرج إلا لنتيجة واحدة هي الجمال والزينة، فهذه الزينة أو المدينة تجمع ثلاثياً تصاعدياً يبدأ من الانسان إلى الوطن إلى الكون فوحده الانسان إذا اتصف بإنسانيته يصنع أوطانا، ووحده الوطن إذا تكاثف روح الانسان فيه تُصنع الكون، ووحدها هذه التوليفة الثلاثية تخلق جمالا، وكيف لا فالزينة قسنطينة هي الانسان برقة طبع أهلها وانسانيته ولطفه، وهي جمال الوطن بنبض قلبه، وهي الكون بما تعاقب عليها من حضارات، وإذا ربطنا المقطع السابق بما بعدها نقول الشاعرة:

يطلّ المجد من أبوابها السبعة

يحرّك سلّم الأزمان

تاريخنا وتمكيننا

هنا وهنا

هنا الانسان

والأكوان

والأوطان

والزينة

وإذا ربطنا تكرار اسم الإشارة ثلاث مرات، وتكرار حرف العطف ثلاثاً، مع تكرار لثلاث ألفاظ هي (انسان، أوطان، أكوان) فقولها: يحرك سلّم الأزمان، إحالة أيضا إلى الرقم ثلاثة، فالسلم الزمني مكوّن من الماضي والحاضر والمستقبل، وإذا وقفنا عند الماضي فسيفسّرهُ المقطع الموالي من قول الشاعرة:

فقبل البدء والتاريخ

عشر النسر

كرطا، بل قسنطينة

- عش النسر

- كرطا

- قسنطينة

} وهو تركيز أيضا على الرقم 3

وتستدرك الشاعرة الفترة السابقة ليكتمل وجه المعنى، بلحظة البدء في التاريخ تقول:

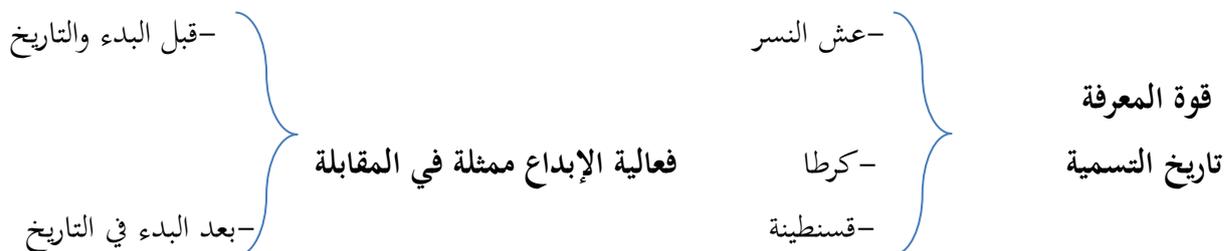
وبعد البدء في التاريخ

صرت

زينة الزينة

وجملة (وبعد البدء في التاريخ)، إحالة إلى الماضي الذي يؤسس لدخول الحاضر ممثلا في ظرف الزمن بعد، أما قولها (صرت) إحالة إلى الحاضر والمستقبل معا، ممثلة في قولها(صرت) الفعل الماضي الناقص الذي يفيد الصيرورة والتحول، وبالتالي هي (زينة الزينة)، حسب الشاعرة، وهذه المقابلة بين ما كان قبل التاريخ وما صار بعده هي أيضا فاعلة معرفية

تجمع بين تاريخ التسمية وفي ذات الوقت فاعلية إبداعية ممثلة في المقابلة بين جملتين، كما تعد من قبيل التلاعب اللفظي بالثنائيات الضدية (قبل-بعد)، (البدء والتاريخ-البدء في التاريخ) فتغيير حرف واحد من الوصل على الجر غير المعنى وأعطى الجملتين معنيين مغايرين تماما.



لذلك فحتى التكرار في القصيدة محسوب بفكر رياضي فلسفي دقيق يستند إلى التزاوج بين قوة المعرفة، وفعالية اللمسة الإبداعية، هذا الفكر الرياضي الثلاثي الذي سيندرج في التكرار في المقاطع الباقية برؤية مختلفة تجمع بين الفكر الصوفي وبين المنطق الفلسفي الرياضي (قوة المعرفة)، وبين الفعالية الإبداعية، وكأن الشاعرة ترتب مقاطعها وفق مراتب الوجود الانساني في السلم الزمني، وعبر مراحل تاريخية وحضارية لتستشق من قسنطينة عطر زهر النارج، وعبق الورد المقطر، وفق سلم موسيقي بمقاطع شعرية الرائي يميز انفصالها، والمتمعن يكتشف الارتباط والعلاقة، والحلقات المتلاحمة التي تجمع كل مقطع من سنفونية الحب، الذي أنشد شعرا مسكونا بالفلسفة (الفلسفة الساعية لجمع كل شيء في مفهوم واحد)<sup>14</sup>، وإن تعددت مفاهيمه فهو يصب في منهل واحد، أدب يغلفه المنطق في تدرج معطياته، من أجل الوصول إلى نتائج بيئية، ويضمّر تصوفا يجمل النفس في هدوء وقارها، وسكينة روحها، وبهاء انتقاءها.

### ج-المدينة والتجلي الصوفي:

يذكر صاحب المعجم الفلسفي مصطلح التصوف يقول: (التصوف سلوك قوامه... التحلي عن الرذائل، والتخلي بالفضائل، لتزكو النفس، وتسمو الروح)<sup>15</sup>، وتستحضر الشاعرة ابتداء من المقطع الرابع الرؤية الصوفية التي تقف عند حدود التجربة العرفانية المتمثلة في التحلي والتخلي وبعدها التحلي، فقبل البدء في التاريخ، تحلّت قسنطينة عن كل أسماءها التي تسمّت بها، وبعد البدء في التاريخ، تحلّت بحلّة الجمال، حتى صارت زينة الزينة، إلى أن تقول الشاعرة:

<sup>14</sup> جان فراسوا ماركيه: مرايا الهوية، الأدب المسكون بالفلسفة، ترجمة: كميل داغر، مراجعة: لطيف زيتوني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص13

<sup>15</sup> جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994، ص110

## قسنطينة حديث الأنس في الأيام

### قسنطينة نشد الحب والأحلام

هذا النشيد الذي سيوصل الشاعرة إلى مرحلة الارتقاء الروحي والجمالي والتجلي، لكن التجلي عندها يختلف عن التجلي الصوفي الذي يعني عند فلاسفة الصوفية (عبارة عن ظهور ذات الله وصفاته، وهذا هو التجلي الرباني، وسمى شأنًا...) بنسبته إلى الحق سبحانه وتعالى، وحالا بالنسبة إلى العبد، ولا يخلو ذلك المتجلي من أن يكون الحاكم عليه أسماء من أسماء اله تعالى، أو وصفا من أوصافه، فذلك الحاكم هو المتجلي، ويقصد به عند المتصوفة ما يظهر للقلوب من أنوار الغيب، ويُقسّم إلى ثلاثة أقسام: التجلي الأول هو التجلي الذاتي يمثل تجل للذات وحدها ولذاتها، وهي الحضرة الأحدية والتي لا نعت فيها ولا رسم، إذ الذات التي هي وجود الحق المحض وحدته وعينه، لأن ما سوى الوجود من حيث وجود ليس إلاّ العدم المطلق، والتجلي الثاني هو الذي يظهر في أعيان الممكنات الثانية التي هي شؤون الذات لذاته تعالى، وهو التعيين الأول بصفة العالمية والقابلية، وآخر التجلي الشهودي وهو ظهور الوجود المسمى بالنور، وهو ظهور الحق بأسمائه في الأكوان التي من صورها، وذلك ظهور نفس الرحمان الذي يوجه الكل<sup>16</sup>، ويذكر الباحث عقيل عبد الحسين محمد، في مقال حول دلالة العموم والخصوص في ألفاظ التخلي والتجلي والتجلي أنّ: (التجلي الكمالي هو ما اختص الحق سبحانه لذاته به... ولو ظهر جمال أو جلال المحبوب فهو شاهد على فئتنا، أما مقام الفناء من صفاتنا وذواتنا، والبقاء بصفات المحبوب وذاته، وهو التجلي الثالث الذي هو تجلي الذات، وعلامته أنه لو بقي شيء من بقايا وجود السالك، فإنّ ذاته وصفاته تتلاشى في سطوات أنوار الحق وهو ما يدعونه بالصّعقة)<sup>17</sup>، (والتجلي إشراق أنور الحق سبحانه في قلب السالك والصوفي والعارف، فالتخليية والتحلية مقدمة لتجلي الانوار الالهية في قلب السالك)<sup>18</sup>، ولعلّ هذا المفهوم الأخير يُجمل كل الذي أرادته الشاعرة تكثيفا وترتيا ورؤية، ففي المقطع الأول ذكر للفظ الأنوار، وفي المقطع الثالث ذكر لما تخلت عنه قسنطينة وما تخلت به ليأتي التجلي بدءا من المقطع الرابع بتكرار اللفظ ست مرات في كل مرة او مقطع تكرار ثلاثيا، لكن التجلي عند الشاعرة تمثل في تجلي نشيد الحب، تقول الشاعرة:

### تجلى في الهوا الأنقى

#### وفي الزرقا

#### وفيها يصنع الصدق

وهذا المقطع بمثابة أولى مقاطع ومراحل تجلي نشيد الحب، ولكن بمفهوم مغاير، ف (التجلي في اللغة يعني الظهور)<sup>19</sup>، وهذا النشيد هو قسنطينة ذاتها بتفاصيلها وجمالها وبذخ زينتها وأنوشتها، وتحيلنا الشاعرة على بنية ثلاثية مكررة ست مرات:

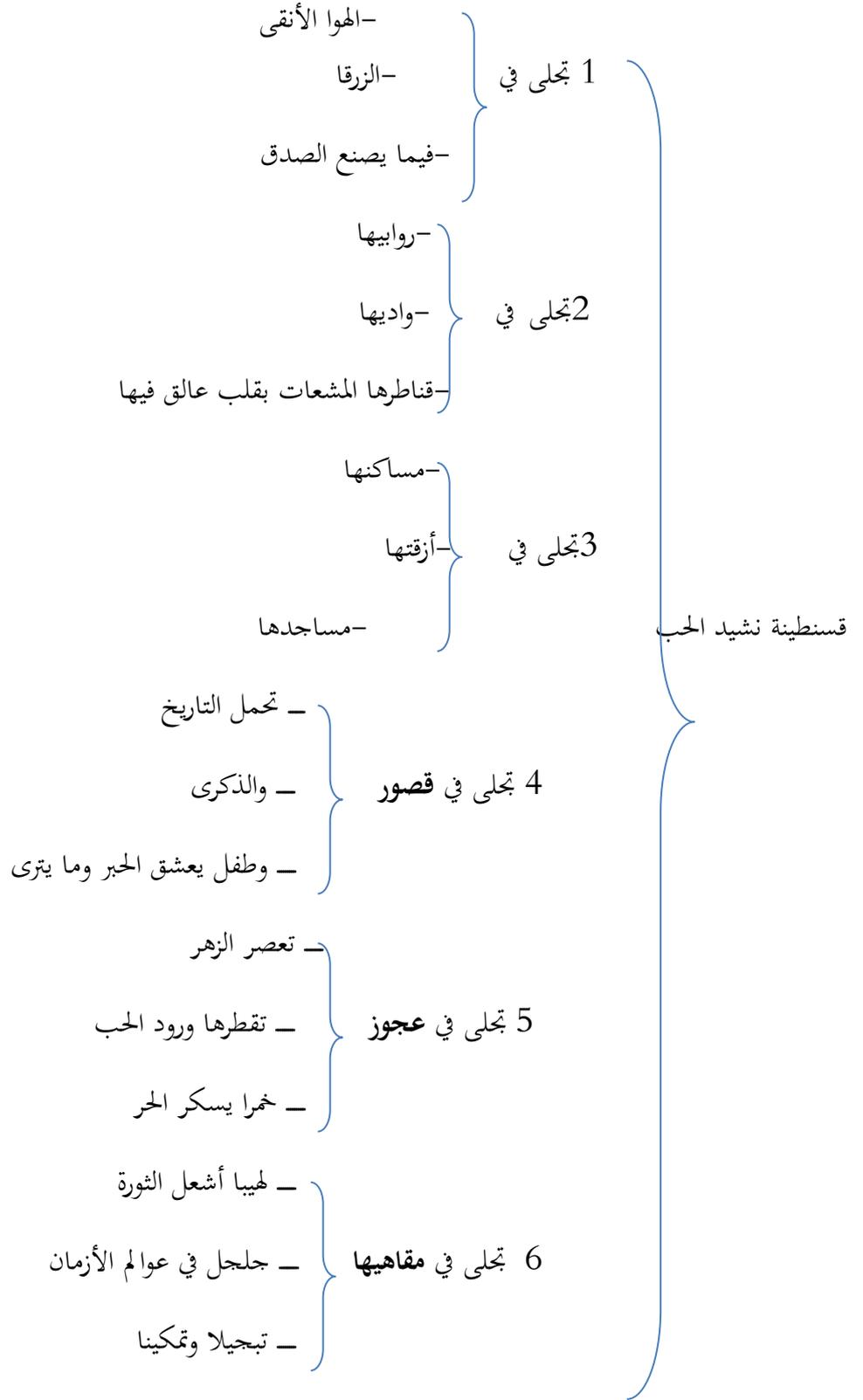
<sup>16</sup> شعوفي قويدر: الذوق الجمالي وتجربة الكشف والتجلي عند محيي الدين بن عربي، مخبر الفلسفة وتاريخها، وهران2، ص30

<sup>17</sup> عقيل عبد الحسين محمد: دلالة العموم والخصوص لألفاظ التخلي والتجلي والتجلي في العرفان الفارسي، ديوان الشاه نعمة الله ولي

نمؤذجا، جامعة بغداد، كلية اللغات، قسم اللغة الفارسية، دت، ص2

<sup>18</sup> نفسه، ص4

<sup>19</sup> عقيل عبد الحسين محمد: نفسه، ص2



وتصرّ الشاعرة على التكرار المقطعي الثلاثي لما يمثله العدد ثلاثة من إيجاء ودلالة، فرمز العدد ثلاثة إحالة إلى المثلث، وهو أقوى الأشكال الهندسية التي تخالف باقي الاشكال، وبالتالي إحالة إلى الهرم، قوة وحضارة وشموخا، (اقترن هذا الرقم بعدد

الليالي التي يختفي فيها القمر\*، وهو رقم البدء بحياة جديدة، وهو رقم تكرار الفعل ثلاثاً، ومرتب عليها السلام نذرت ثلاثة أيام صوماً، وهم يقولون إن القدر لا يركب إلا على ثلاثة، وهو رقم الكمال عند الصوفيين، (...)، وعيد الأضحى المبارك ثلاثة أيام، وصلاة المغرب ثلاث ركعات، وفرائض الضوء ثلاثاً ثلاثاً<sup>20</sup>، وما يلاحظ أيضاً هو تكرار لفظ التجلي ست مرات في ست مقاطع، كل مقطع هو إحالة إلى تجلٍ مختلف، والعدد ستة هو العدد ثلاثة مكرر مرتين، فإن كان ثلاثة رقم الكمال عند الصوفيين، فالعدد ستة كمال الكمال، تتم به وضوح الرؤية، ويصل الحديث إلى نصابه، والشعر إلى جماله، يقول صلاح عبد الستار الشهاوي: [يعتبر رقماً كاملاً حيث خلق الله سبحانه وتعالى السماوات والأرض في ستة أيام، ورد في القرآن الكريم في سبعة مواضع كلها تتحدث عن خلق السموات والأرض مثل قوله تعالى: (الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ الرَّحْمَنُ فَاسْأَلْ بِهِ خَبِيرًا) (الفرقان: 59)]

ومن خلال تتبعنا للقصيدة يتضح بناءها المتنامي وهو بناء (يقدم سلسلة معطيات أو انطباعات متنامية متصاعد، ينمو بعضها من بعضه الآخر، ثم ينتهي بما هو جديد ومنسجم)<sup>21</sup>، ولأن النص يقوم على البناء المقطعي فإنها (مؤلفة من مجموعة مقاطع أو قصائد نثر صغيرة أو ومضات متراكمة، نظمها وحدة الرؤية أو الموقف أو الحالة أو الشعور)<sup>22</sup>، وللقصيدة حركة داخلية تجمع بين السكون والصخب، لا تخلو من حنو وحنين، كل مقطع فيها أشبه بالومضة المستقلة، أي كل مقطع يمكن أن يشكل بنية مغلقة، مستقلة بذاتها يمكننا أن نفهم منها فكرة وموضوعاً، لكن في مجمل القصيدة تفصيل تعريفي يرمز المدينة الأنتى، وصفحة التاريخ التي لا يمكن طيها أو نسيانها، وبين أسطرها إضمار لرمز التصوف، الذي لا تنفك الشاعرة تذكره سواء في التكرار أو استعمال ألفاظ ومصطلحات المعجم الصوفي التي اتخذت القرآن الكريم مصدر إحياء استعملت الشاعرة: لفظ النور، ولفظ السر، ولفظ التجلي.

### 3- التكرار في القصيدة:

لا يقف التكرار عند الشاعرة في تكرار اللفظ أو المقطع، بل إن فاعلية التكرار وردت في كل دقائق القصيدة ومنها تكرار أدوات الربط، من حرف إلى الضمير إلى الاسم إلى الفعل، وكأنّ الشاعرة ترغب في تأكيد وترسيخ هالة الانوار والنفس الشعر في هذا النص الشعري، (وأدوات الربط في العربية كثيرة منها ما هو لفظي ظاهر، كأدوات العطف مثلاً ومنها ما هو معنوي كالإسناد، ومن هذه الروابط ما يسميه النحاة "الأسماء المبهمة" وهي الضمائر والموصولات التي اعتبرها القدامى تابعة للاسم حصراً (...)) أما الدارسون المحدثون فقد جلب انتباههم أن بعض الكلمات لا يمكن أن ينطبق عليه تعريف القدامى لهذه الأقسام<sup>23</sup> فما دلالة تكرار أدوات الربط؟

\* والأيام البيض ثلاثة أيام.

<sup>20</sup> صلاح عبد الستار الشهاوي: الأعداد ومدلولاتها الرمزية والاعتقادية في التراث العربي والإسلامي، نفسه.

<sup>21</sup> أحمد زياد محبك: قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص34

<sup>22</sup> أحمد زياد محبك: نفسه، ص39

<sup>23</sup> ندوة فوزية: ضمائر العربية: المفهوم والوظيفة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بيكرة، جوان

## أ-تكرار الحرف:

### \*أسماء الإشارة:

تكرر في المقاطع اسم الإشارة خمس مرات من بداية النشيد وهو دلالة للإشارة على القريب، تقول الشاعرة:

"هنا الزينة

هنا الانوار تجري في قسنطينة "

والمقطع إشارة على تواجد الشاعرة، لذلك لم تكن بحاجة لأسماء الإشارة غير اسم "هنا" وقد تدلّ الـ"هنا" على أقرب

مكان وأنها تحيل إلى ذات ومكان في أن، لتستكمل مقطع النشيد بقولها:

"هنا وهنا

هنا الإنسان

والأكوان

والزينة"

فقسنطينة بكل ما فيها وطن، وبكل ما فيها حزن دافئ على الرغم من قساوة صخرها الكلسي، هنا الوصل الذي يمتد

له فيض الجسور وحبائلها، هنا الكون تمثل في محياها وفيض من هواها، هنا اجتمع الجلال بدقة صنع الخالق وابداعه، كما

اجتمع الجمال في لفظ الزينة بكل ما يوحي به اللفظ.

### \*حروف العطف:

تكررت حروف الوصل عند الشاعرة وكأنها تمسك أطراف المدينة وتصل بعضها بعضا عطفًا ولطفًا وحنانًا، فتسترسل في

ذكر الأماكن والحالات التي تزيدها انتشاءً وجمالًا.

تصل الاسم بالاسم وتصل بالاسم بالجملة وتمدها جسورًا تماثل جسور قسنطينة التي وصلت منذ تاريخ قدس صخرًا شامخًا

تقول:

"قصور تحمل التاريخ

والذكرى

وطفل يعشق الحبر

وما يترى"

وقد تكرر حرف الوصل "الواو" أربع عشرة مرة عددًا مضاعفًا لجسور الوصل في قسنطينة، فإن كان عدد الجسور القديمة

سبعًا، فإن الوصل بين الضفتين مضاعف... مما جعل الشاعرة تضاعف العدد في حروف الوصل وتربط بين جملها وحتى

مقاطع النشيد.

## \*حروف الجر:

تكرر حرف الجر "في" 10مرات، وثلاث مرات بارتباطات مختلفة فمرة مع نون النسبة في قول الشاعرة: تنتشي فينا، وفي قولها: فيما يصنع الصدق، وقولها: بقلب عالق فيها وتذكر مارينا النجار، أن (النحويين المتقدمين والمتأخرين على حد سواء قد اجمعوا على أن: المعاني الواردة لهذا الحرف الظرفية، والوعاء، نحو: الماء في الكأس... والمراد الكأس حوى الماء، والمعنى نفسه أنها للتضمّن وقد فصل المتقدمون والمتأخرون الظرفية فجعلوها للظرفية المكانية والزمنية)<sup>24</sup>، ويرد حرف الجر "في" ليدل على معانٍ كثيرة، منها ظرف الزمن كقول الشاعرة: وبعد البدء في التاريخ، وقولها: قسنطينة حديث الانس في الأيام، وقولها: وجلجل في عوالم الازمان. وتأتي للتعليل في قول الشاعرة لتحيا وتنتشي فينا، وجاءت للدلالة على الوعاء أي داخل الشيء، كقول الشاعرة: هنا الانوار تجري في قسنطينة، وقولها: تجلى في مساكنها، وجاءت للدلالة على المصاحبة في قولها: تجلى في روايبها وواديها، وقولها: تجلي في عجوز تعصر الخمر، وجاء حرف الجر "في" بمعنى الباء في قول الشاعرة: بقلب عالق فيها أي بها، كما جاءت بمعنى "من" في قولها: تجلى في مقاهيها وقد كانت لهما أشعل الثورة، بمعنى من مقاهيها. والرقم عشرة الوفر والكثرة التي تعني الغنى والوفر، وقد اقترن مع صور عدت فيها الشاعرة حالات ومواقف أو تاريخا استعملته الشاعرة كلما احتاجت مساعدته كي تبين ما للمدينة من خصوصية ولكي تركز على تيمات المدينة

## \*ضمير الغائب:

لم تكرر إلا مرتين اثنتين في آخر مقطع من القصيدة ذاكرة إياها، ومذكرة بأما زينة الزينة تقول الشاعرة:

قسنطينة هي الزينة

قسنطينة هي الزينة

و"هي" ضمير شأن، (وقد سمي بهذه التسمية، لأنه يدل على الحال أو الحديث الذي سيدور في الجملة بعده...) ويأتي للربط بين كلمتين أو مجموعة من كلمات أخرى فتحقق في ذلك الانسجام والترابط اللغوي)<sup>25</sup>، يستعمل أيضا للدلالة على شأن وخصوصية المشار إليه، لم تستعمله الشاعرة إلا ختاماً.. فكل القصيدة كانت تستعمل معها الإشارة الدالة على القريب، لم تشأ أن تحدثها بضمير الغائب لكن بعد أن عدت خصالها وأنوثتها وتاريخها وختمت بضمير الشأن رفعة وعلو وجمالا في قولها قسنطينة هي الزينة، تكرارا وتأكيذا على أنثويتها وجمالها، وهذا التكرار الثنائي له دلالة أيضا في عالم الأرقام والاعداد، يقول صلاح عبد الستار الشهاوي: (هو أول من انفصل عن الوحدة وجميع الأرقام القابلة للقسمه تجد أصلها فيه، يعبر عن فكرة الازدواج التي تعتبر واضحة في الطبيعة: العينين، اليدين، الأذنين، القدمين... وهناك ثنائيات متلازمة في حياة البشر عامة منها: آدم وحواء، ذكر وأنثى، وكذلك في الحيوان، والشهادة في الشريعة الإسلامية

<sup>24</sup> مارينا النجار: معاني حروف الجر بين الوصف النحوي القديم والاستعمال اللغوي المعاصر، بيروت، لبنان، حزيران 1986 ص34

<sup>25</sup> دندوقة فوزية: نفسه، ص12

ثنائية (لا إله إلا الله. محمد رسول الله)<sup>26</sup>، فالثنائية (قسطنطينة-الزينة) صارة ثنائية متلازمة فإن ذكرت الاسم جاءت الصفة تمنح جمالا وثناءً، وان ذكرت الصفة وقف الاسم دالا عن كمال البهاء، لذلك ركزت الشاعرة التكرار الثنائي في هذا المقطع وجمعت بينهما بضمير الشأن.

### ب-تكرار الالفاظ:

#### \*تكرار الاسم:

تعددت الألفاظ في النشيد بتكرار يخدم مقاطعه، فلفظ النشيد الذي دُكر في العنوان تكرر في المقطع الأول من النشيد، هذا المقطع الذي كان هادئا مشعا بالأنوار التي تغازل وتداعب وتدغدغ سرّ قسطنطينة الأزلي، لتمنحها نشيد الفرح وبعدها هالة النور والغبطة لتحيا قسطنطينة منتشية تحتال في خيالاتها مزهوة. في حين تكرر اسم قسطنطينة القديم (كرطا) مرة واحدة، لأنّ الشاعرة أرادت التركيز على اسم قسطنطينة الحالي، وجعلته مرادفا للفظ الزينة، أما الاسم القديم (كرطا) فقد جاء تكملة لما قبله تقول الشاعرة:

#### "فقبل البدء والتاريخ

عش النسر

كرطا، بل قسطنطينة"

وتردف قائلة في المقطع الموالي:

"وبعد البدء في التاريخ

صرت زينة الزينة"

وكأنّ الشاعر تخاطب المدينة وتحكي لها قصة تسميتها في عصور مختلفة حتى وصلت تاريخا بهيا وصارت زينة الزينة في أبهى حلة وسحر يأخذ الألباب.

وقد تكرر لفظ التاريخ في النشيد أربع مرات، إحالة إلى ما تعاقب عليها من حضارات\*، غيرت وجه المدينة كما غيرت اسماءها حتى استقرت على اسمها المعروف.

<sup>26</sup> صلاح عبد الستار الشهاوي: نفسه.

\* بدأ تاريخ المنطقة مع قدوم الامازيغ وانتظامهم في قبائل، أطلق الاغريق عليهم اسم (الليبيين، النوميديين) ويُنسب تأسيس قسطنطينة إلى التجار الفينقيين، كان اسمها القديم (قرطا) ويعني بالفينيقية (القرية أو المدينة) وكان القرطاجيون يسمونها(سارتم باتيم)، اشتهرت سيرتا لأول مرة عندما اتخذها ماسينيسا ملك نوميديا عاصمة للمملكة، عرفت المدينة بعدها حصار "يوغراطة" الذي رفض تقسيم مملكة أبيه إلى ثلاثة اقسام، بفضل دعم الرومان، وبعد حصار دام خمسة أشهر اقتحم تحصينات المدينة واستولى عليها، وعادت "سيرتا" لتحيا مجددا جديدا مع "يوغراطة" ملك نوميديا الجديد، دخلت المدينة بعدها تحت سلطة الرومان وأثناء العهد البيزنطي تمردت سنة 311م على السلطة المركزية فاحتاحتها القوات الرومانية من جديد وامر الامبراطور ماكسينوس بتخريبها، أعاد الامبراطور قسطنطين بنائها عام 313م واتخذت اسمه وصارت تسمى القسطنطينية وبعدها قسطنطينة عُرفت ابتداء من سنة 429م غزوات الوندال ثم استعادها البيزنطيون، ثم دخلت المدينة في عهد الزيريين الحماديين أصحاب القلعة وبجاية، واستوطن المدينة الاندلسيون كما استقرت بها جالية يهودية، تعامل معها أهل المدينة بالتسامح المعهود.

كما تكرر لفظ قسنطينة والزينة أربع مرات تكراراً تراتبياً ومعادلاً موضوعياً ومرادفاً للجمال والحسن، فقسنطينة هي الزينة، وإذا دُكر لفظ الزينة فهو إحالة على مدينة قسنطينة  
ثم تجلس الشاعرة جلسة صوفية، تختزل كل مراحلها كي تختار آخر لحظة والتي هي لحظ التحلي، فقسنطينة حديث الانس في الأيام، أنس يُهدأ وحشة الصخر ويُسكن رجفة الجسر، وهو عند الشاعرة أحاديث تريح النفس وترمم وطأة الجرح ومرارة الأيام والصمت، تقول:

### "قسنطينة حديث الأنس في الأيام

#### قسنطينة نشيد الحب والاحلام

#### تجلى في الهوا الانقى

#### وفي الزرقا

#### وفيما يصنع الصدق"

فمن قافية القاف قسنطينة نشيد الحب الذي تجلى في النقاء وفي اللون الأزرق وفي الصدق، وخصت الهوا بالنقاء، فمدينة قسنطينة مدينة الهوا النقي الذي يعش الروح بعلو مكانتها، التي تربعت على الصخر العتيق، الصخر الذي جعلها شامخة ترفع رأسها في أنفة وكبرياء، حتى عانقت زرقة سماءها، هذه الزرقة التي لها إحالات كثيرة أولها العمق والصفاء، إذا حاورنا اللون ونسبنا زرقتة للسماء، كما له إحالة على (الزرقة) وهو اللفظ الذي يستعمله مناصروا فريق مولودية قسنطينة، التي اختارت اللون الأزرق والأبيض لونا لبدلتها في مقابل فريق شباب قسنطينة الذين اختاروا اللون الأخضر والأسود.

كما تجلى نشيد الحب فيما يصنع الصدق، أي في كل شيء صادق يبحث عن صدق، وإذا وقفنا عند جملة "فيما يصنع الصدق" ثم بحثنا بين ثنايا قسنطينة وفي أزقتها عما يصنع الصدق، وجدنا كل شيء عتيق مخبأ حافظ على نصاعة روحه، وصدق صنيعه، وجدنا صدق أصحاب الحرف من (القندورة القسنطينية) التي لاتزال تحافظ على صدق الصنعة، وجدنا الحرفيين الذين لا يزالون محافظين على حرفة صناعة النحاس... وجدنا تجار المدينة في السوق وسيدي جليس والجزارين، وجدنا روح المدينة لا يزال صادقا وجدنا نقاء تلك الروح، التي لاتزال تردد نشيد الحب في (المالوف) وفي مقامات الجمال على الرغم من كل الذي تغير.

وما استعمال حرف القاف من قبل الشاعرة إلا تقنية لها ما يبرزها ويشد القارئ ليبحث عن دلالاتها، وحرف القاف الذي من دلالاته الجهر والشدة والقلقلة والاستعلاء، جعل الشاعرة تجهر في آخر المقطع ما اضمرا بين ثنايا الجملة (فيما يصنع الصدق) جهرا يحيل على استعلاء القاف وكبرياء القائلة وفخرها بالمدينة التي لا تزال تحافظ على ما يصنع الصدق فيها وفيها.

## الخاتمة:

من خلال الوقوف على تيمات القصيدة، يتضح أن الشاعرة حركت مجريات اللفظ ليخدم المعنى، والمعنى ليحيي اللفظ، في تفاعل كوني بين التاريخ والكوينونة، ويتضح ذلك في استعمالها:

-ألفاظ التأنيث والأنوثة

-استخدام الأسماء والمحطات التاريخية

-التكرار العددي والمصطلحي الصوفي لتجعل من روح المدينة تجل لكل ما هو بهي وفاتن

## قائمة المصادر والمراجع:

### -المصدر:

-قصيدة نشيد الحب، للشاعرة ليلى لعوير

### -المراجع:

- 1-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان
- 2-أحمد زياد محبك: قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2007
- 3-إبراهيم رماني: المدينة في الشعر العربي، الجزائر نموذجاً، صدر عن وزارة الثقافة، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ط1،
- 4-جميل حمداوي: سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، ط1، 1990.
- 5-حسن المنيعي: نفحات عن الأدب والفن، دار آفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1981
- 6-سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985
- 7-سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط1، 1989
- 8-عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة
- 9-منذر عياشي: مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1991
- 10-يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، المحمدية، ط1، 1428هـ-2007م.

### -معاجم:

- 11-جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994.

### -رسائل:

- 12-مارينا النجار: معاني حروف الجر بين الوصف النحوي القديم والاستعمال اللغوي المعاصر، بيروت، لبنان، حزيران 1986

### -المقالات:

- 13-فاطمة الزهراء قشي: معالم قسنطينة وأعلامها، مجلة إنسانيات، عدد 19-20، 2003
- 14-فوزية دندوقة: ضمائر العربية: المفهوم والوظيفة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، جوان 2010.
- 15-قويدر شعوني: الذوق الجمالي وتجربة الكشف والتحلي عند محيي الدين بن عربي، مخبر الفلسفة وتاريخها، وهران2
- 16-عقيل عبد الحسين محمد: دلالة العموم والخصوص لألفاظ التحلي والتحلي في العرفان الفارسي، ديوان الشاه نعمة الله ولي نموذجاً، جامعة بغداد، كلية اللغات، قسم اللغة الفارسية، دت،

### -كتب مترجمة:

- 17-جون لاينز: اللغة والمعنى والسياق، ترجمة؛ عباس صادق الوهاب، مراجعة؛ يوثيل عزيز، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1987،

18-جان فراسوا ماركيه: مرايا الهوية، الأدب المسكون بالفلسفة، ترجمة: كميل داغر، مراجعة: لطيف زيتوني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2005،

**-مواقع الكترونية:**

19-صلاح عبد الستار الشهاوي: الأعداد ومدلولاتها الرمزية والاعتقادية في التراث العربي والإسلامي، الحوار اليوم،

2015-10-22